

雲岡石窟研究院院刊

YUNGANG GROTTOES ACADEMY JOURNAL

二〇一七年 总五期

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 陈洪萍

封 面 设 计：韩 鹏

目 录

云冈石窟研究院院刊 二〇一七年 总五期

云冈石窟遗产保护与创新发展的几点做法（张焯）	001
云冈石窟群	005
宫塔圣境——东部诸窟释论	024
法相庄严——第5窟释论	043
般若涅槃——第6窟释论	053
觉悟之路——第6窟佛传故事图像释论	065
空间关系分析方法——云冈石窟开凿过程的考古学探索（彭明浩）	081
关于云冈石窟第13窟的营造（八木春生著 刘军淼译）	093
云冈第18窟主尊佛衣中千佛与化生之意涵（王友奎）	116
云冈第20窟前采集的一组塔形造像（员小中）	123
昙曜五窟雕刻的早期千佛（陈洪萍）	130
云冈石窟雕刻中的屋顶“檐角”做法及其特点（张华）	140
云冈石窟的佛衣样式（陈悦新）	153
论早期佛教艺术视觉叙事的模式（维迪亚·戴基亚著 马丽霞译）	159
沙门统昙曜和昙曜时代（塚本善隆著 王雁卿译）	179
昙曜身世之谜（赵昆雨）	192

昙曜译经研究——《杂宝藏经》(十卷)(郭静娜)	199
<hr/>	
石窟寺保养维护的实践和思考——以云冈石窟为例(卢继文)	208
二氧化硫气体(SO ₂)对云冈石雕的腐蚀性研究(任建光、石美风、耿红)	216
云冈石窟地面潮湿浮雕拓印技法(董凯)	226
再造云冈第20窟佛像——第20窟佛头3D打印1:1复制工程(王家鑫)	228
山西大学毛主席塑像表面黑垢成因分析及清洗研究 (闫宏彬、孙波、张润平、齐迎红、郝健峰、杜祥斌、冯锋、王海雁)	231
<hr/>	
北魏平城布局初步探讨(曹臣明)	239
英明的文明太后和方山的北魏大墓(A. G. 温利著 程鹏译)	259
汾阳太符观玉皇殿新发现纪年及墨书的初步研究(张海蛟、尹刚)	270
<hr/>	
图纸记忆——一段不可忘却的石窟保护经历(王恒)	278
云冈石刻 为世所珍 严饬保护 而示来叶 ——上世纪初蔡元培先生对云冈石窟保护的关注(朱孟麟)	296
云冈石窟研究综述(2014.7-2017.6)(侯瑞)	299
近代日本学者对云冈石窟的调查与研究(宫川寅雄著 吴娇译)	312
云冈的“过日子精神”(梁有福)	318
全域旅游背景下——开启晋北全景旅游新模式(李立芬)	323
大足、安岳行纪(李雪芹)	326
<hr/>	
云冈石窟研究院大事记(2016.7-2017.6)	338

Contents

Yungang Grottoes Research Institute Journal 2017 (Total 5)

- 001 Some Methods of Heritage Preservation and Innovative Development in Yungang Grottoes (Zhang Zhuo)
-
- 005 Yungang Grottoes Group
- 024 Holy Palaces and Pagodas —— A Study on the East Part of Grottoes
- 043 Majestic Buddha —— A Study on Cave 5
- 053 Prajna Nirvana —— A Study on Cave 6
- 065 Buddha's Path —— A Study on Buddha's Life Stories in Cave 6
-
- 081 Analytical Approach of Spatial Relationship —— Archeological Exploration into the Cutting Process of Yungang Grottoes (Peng Minghao)
- 093 Cutting Project of Cave 13 in Yungang Grottoes (Yagi Haruki)
- 116 The Implication of Thousand- Buddhas and Hua Sheng on Major Buddha's Clothes in Cave 18 (Wang Youkui)
- 123 A Group of Sculptures in Shape of Pagodas Collected in Front of Cave 20 in Yungang Grottoes (Yuan Xiaozhong)
- 130 Thousand- Buddhas Carved in Tan Yao Five Caves (Chen Hongping)
- 140 The Carving Method and Features of Eaves Angles on the Roof in Yungang Grottoes (Zhang Hua)
- 153 Buddha Clothes Styles in Yungang Grottoes (Chen Yuexin)
- 159 On Modes of Visual Narration in Early Buddhist Art (Authored by Vidya Dehejia, Translated by Ma Lixia)
-
- 179 Monk Administrator Tan Yao and Tan Yao Era (Authored by Tsukamoto Zenry ū , Translated by Wang Yanqing)
- 192 Tan Yao's Life Experience Mystery (Zhao Kunyu)
- 199 Research on Tan Yao's Buddhist Scriptures Translation —— Miscellaneous Treasure (Ten Volumes) (Guo Jingna)
-
- 208 Practice and Thinking about Preservation and Maintenance of Cave Temples —— Taking Yungang Grottoes as An

Example (Lu Jiwen)

- 216 A Study on the Test of Sulfur Dioxide Gas Corroding Sandstone in Yungang Grottoes (Ren Jianguang, Shi Meifeng, Geng Hong)
- 226 Rubbing Technique of Relieves on the Wet Ground in Yungang Grottoes (Dong Kai)
- 228 Rebuild the Head of Major Buddha in Cave 20 —— 1:1 Copy Project of 3D Printing the Head of Major Buddha in Cave 20 (Wang Jiaxin)
- 231 Reason Analyze and Clean Research of Black Smudges on the Surface of Chairman Mao Statue in Shanxi University (Yan Hongbin, Sun Bo, Zhang Rumping, Qi Yinghong, Hao Jianfeng, Du Xiangbin, Feng Feng, Wang Haiyan)
-
- 239 Preliminary Research on the Layout of Pingcheng in Northern Wei Dynasty (Cao Chenming)
- 259 The Grand Empress Dowager Wen Ming and The Northern Wei Necropolis at Fang Shan (Authored by A.G. Wenley, Translated by Cheng Peng)
- 270 Preliminary Study on New-Found Time and Ink Inscriptions in Yuhuang Palace of Taifu Temple in Linfen (Zhang Haijiao, Yin Gang)
-
- 278 Drawing Memory —— An Unforgettable Experience of Cave Preservation (Wang Heng)
- 296 Attention of Mr. Cai Yuanpei to the Preservation of Yungang Grottoes at the Beginning of Last Century (Zhu Menglin)
- 299 Research Summary of Yungang Grottoes (2014.7-2017.6) (Hou Rui)
- 312 Survey and Research Done by Japanese Scholars in Modern Times (Authored by Miyakawa Toraxiong, Translated by Wu Jiao)
- 318 Economical Concepts of Yungang (Liang Youfu)
- 323 Yungang Yunyou Web Site Develops A New Mode of Panoramic Tour in Northern Area of Shanxi Province Against the Background of Nationwide Tourism (Li Lifen)
- 326 Dazu and Anyue Travel Notes (Li Xueqin)
-
- 338 Chronicles (2016.7-2017.6)

云冈石窟遗产保护与创新发展的几点做法

张 焯

一、文化遗产保护是一个宏观的概念，发展的概念，需要博大的胸怀、敏感的良好、敬业的精神和勇敢的担当。

在云冈工作十六年，经历了云冈石窟成为世界遗产后的喜悦，也赶上了云冈声势浩大的景区建设带来的痛苦熬煎，随后又亲力亲为地进行了六年多的“拾遗补阙”。可以说，自己对于文化遗产、建筑遗产的认识是逐步加深的。

第一，云冈石窟是公元五世纪中西文化交流热潮中诞生的一座佛教艺术宝库，其石窟本身是世界文化遗产，也是建筑遗产。而石窟之外的山顶寺院遗址、古城堡遗址，乃至云冈周围的历史文化遗存、自然生态环境，都应视作遗产的组成部分和保护对象。2010年完成的云冈大景区建设，扩大了旅游面积，改善了周边环境，促进了文物保护和文化展示，有利于提升遗产地的有形价值和无形价值，也有助于提高云冈石窟的品位和公众的认知度。

第二，云冈石窟位于大同城西的云冈峪（俗称云冈沟），是连接山西与内蒙古的山间古道，也是北魏平城时代丝绸之路的前端驿站。云冈峪沿线目前保存的石窟、古堡、烽燧、窑址等文化遗存 35 处，若加上煤矿、煤窑和古村落，数量更多，都应视为云冈石窟遗产地的附属文化遗存，特别是青磁窑、鲁班窑、吴官屯、焦山寺、鹿野苑等北魏同期开凿的石窟寺，尽管 2001 年没有随云冈石窟列入世界文化遗产，但仍应纳入云冈石窟的保护范围。

长远来看，由云冈西行，经左云县、右玉县、和林格尔，北抵呼和浩特，或西过“君子津”黄河，长约 250 公里的历史文化长廊，应整体作为国家大遗址保护对象，予以考虑。

第三，北魏王朝开凿云冈石窟，斩山为壁，取石成窟，当时产生了大量的工程废石，开



2010年建设的吴官屯石窟保护围栏



2016年鲁班窑石窟砌筑的保护性围墙



云冈博物馆征集的北魏石灯系列



云冈美术馆举办的“台湾文创产品展”



云冈美术写生基地外景

采出大量的建筑石材，也制造出无数的佛教造像、民间生活用品。随着云冈研究视野的开阔，我们发现，当年的工程废石基本被利用于石窟前北魏河坝和山顶塔庙建设，建筑石料主要被用于首都平城的建设，雕刻的佛教造像与生活用品充斥于寺院、民间和墓葬。今天，我们看到的云冈砂岩单体石雕艺术作品，多由大同城郊北魏墓葬出土。这些石雕文物，作为云冈石窟开凿的副产品，具有与石窟母体同等重要的文化艺术价值，同样属于云冈文化遗产的范畴。征集、展示、保护这些内容丰富、不可多得的艺术珍品，目前已成为云冈博物馆、云冈美术馆和云冈馆藏文物修复中心的一项重要工作。

第四，云冈石窟是西来佛教与中华传统完美结合的产物。作为石雕建筑，既有古希腊式的爱奥尼亚柱头、科林斯柱头，也有古印度式大象、狮子驮承的佛柱，还有罗马建筑的中轴突出、两厢对称、框架装饰等建筑艺术特征。云冈造像，更多地继承了印度佛教与希腊艺术融合的犍陀罗艺术特点。从建筑艺术角度分析，云冈中期洞窟创造出的佛国天堂般的辉煌，是公元5世纪人类思想的高峰，值得当今建筑学家、艺术家作深入的研究。

鉴于云冈的多元文化性质，在近年来云冈景区大幅度拓展，景区面积扩大了8倍的情况下，我们采取了走多元文化发展之路。一方面是建筑物既要有仿北魏宫殿样式、古城堡样式，又要有现代风格，还要有体现云冈创业精神的废旧材料组合景观。另一方面是旅游内容要丰富多彩，陆续完成了云冈博物馆、美术馆、院史馆、石兵美术馆、北魏射艺场、皮影木偶表演院、云冈写生基地等建设，并成为全方位展示云冈文化的窗口。游客在云冈的逗留时间，也由过去的不足两小时，达到了今年国庆长假期间的四小时以上。

二、外结良缘，内活机制，带动文物保护、学术研究、文化创新全面发展。

近年来，我院成立了云冈数字中心，与北京建筑大学、浙江大学、武汉大学等高校，合作开展洞窟三维激光扫描、编制高浮雕文物数字化行业标准、洞窟3D打印复制、VR成像展示等文物数字化建设。

组建了山西彩塑壁画保护修复中心和馆藏文物修复中心，与敦煌研究院、中国文化遗产



恒山悬空寺危岩加固工程



第 13 窟主佛佛手整形修复

研究院、山西考古所等兄弟单位合作，进行了云冈五华洞、山西部分寺庙壁画泥塑维修，古建筑彩绘，零散文物修复，以及濒临消失的古墓葬壁画复制。

云冈石质文物保护修复中心与辽宁有色集团、山西古建集团联合，开展云冈石窟危岩体治理、五华洞窟檐复建、恒山悬空寺崖顶加固、大同古城墙修复等工程项目。

在文化建设方面，青岛出版集团投资一千万元，出版 20 卷本《云冈石窟雕塑全集》，今年出版前 10 卷，明年全部完成。此外，云冈美术、云冈文创产业蓬勃发展。



《云冈石窟佛造像》
典藏卷出版



云冈石窟表面风化速度定量测量方法获国家发明专利证书

三、因地制宜，废物利用，打造高品位的园林景观。

六年前，大同市政府仅用了十八个月快速构建的云冈大景区，犹如一座刚刚封顶的毛坯房，内部怎么装潢，家具摆设什么，庭院如何规建，都留给了我们解答。村镇拆迁后形成的 2.3 平方公里的大景区，后续建设资金没有保障，大量项目需要完善。近年来，云冈研究院的首要工作，就是“拾遗补阙”、完善景区、锦上添花。

除了上面提及的美术馆、院史馆等多项文化场馆，都是利用现成房屋改造形成之外，我们增设了残疾人通道，新开辟了 5 个停车场，7 个环保型厕所，11 个电瓶车停靠站，13 个园林小广场，30 多条景区园路，约 8 公里长的景观墙，以及若干雕塑景观和功能性用房。几乎所有的建设，都是利用城乡废弃的道路水泥块、路牙石、旧石条、旧石片、水泥砖，附近山区的大石块、砂岩石，丰镇石材厂遗弃的山皮石、碎石板、下脚料，倒闭工厂的烟囱石，云

云冈石窟工程剩余的大小木材，当地农村收集的碾盘、碌碡、碑头、碑刻、石柱、塔件、上马石、拴马桩、石翁仲等旧石雕，大同煤矿电厂淘汰的铁矿车、旧风筒、绞车轮、大铁罐，以及城市改造闲置的大型雕塑，改建形成。新建的停车场不再硬化，采用了更为环保的碎石屑子地面；山坡挡水渠，河卵石砌边，渠底水泥块虚放，收集的雨水可以渗漏浇灌树林；新增加的所有墙体、建筑，全部使用废水泥块垒砌，质感凝重大方。实践证明，艰苦奋斗，绿色发展，变废为宝，同样适用于景区建设。



用五华洞窟檐工程剩余大木桩摆设停车带的山顶石屑子停车场



北山顶上的北魏道武帝铜像，原本是大同城市广场的赵武灵王雕塑



第 20 窟前用废木料制作的茶区



停车场山坡用碾盘、烟囱石、水泥块等废旧石料建造的双塔



用旧石磨盘铺设的环湖休憩摄影区

据初步统计，这六年来我们进行的景区完善项目，累计投资三千多万元，消化固体垃圾废料三万多立方米，为国家节约资金一亿多元。

[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]

云冈石窟群

编者按：2013年3月14日，云冈石窟研究院与青岛出版集团为合作制作、出版二十卷《云冈石窟全集》举行了签约仪式。云冈石窟研究院院长张焯和青岛出版集团董事长孟鸣飞共签编辑出版协议。作为一部全面反映云冈洞窟内容的多卷本大型图典和21世纪以来云冈石窟最大规模的业务项目，云冈石窟研究院成立了以院长张焯为主任、全院业务骨干集体参与制作的《云冈石窟全集》编撰委员会，成员有王恒、赵昆雨、张海雁、刘建军、王雁卿、员小中、李雪芹、张华。按照全集的体例设计，除首卷设置总序和总论、第二十卷为索引外，第一卷至第十九卷均设置释论，对所涉洞窟内容进行介绍，并对洞窟特征及其所蕴涵的建筑、艺术、宗教、政治和时代印迹予以全面论述。经云冈石窟研究院院刊编委会决定，本刊将刊登总论和全部十九卷的释论文章。可以说这批随窟撰写的文章，集中了云冈石窟研究院全体研究人员的智慧，也总括了百年云冈研究的成果，意义非凡。本期刊登的文章为总论和第一至四卷释论，敬请各界人士批评指正。

云冈石窟，古称武州山石窟寺，是在公元5世纪中华佛教走向鼎盛阶段时，由北魏皇家主持营造的大型佛教石窟寺。1961年3月被国务院公布为全国首批重点文物保护单位，2001年12月被联合国教科文组织列入世界文化遗产名录，2007年5月成为国家5A级旅游景区。

一、云冈石窟的位置、环境和规模

云冈石窟位于东经113°7′20″，北纬40°6′35″。石窟群坐落于大同市城西16公里处的武州山南麓，武州川（今名十里河）北岸。武州山亦作武周山，东西绵延数十里，山势平缓似丘，属波状低山丘陵区，海拔高度约为1133-1178米，最大相对高差约45米^[1]。石窟前，武州川水由西迤东缓缓流过。武州山石窟寺，又称灵岩寺。北魏著名地理学家、文学家郦道元在《水经注》中写道：“武周川水又东南流，水侧有石祇洹舍并诸窟室，比丘尼所居也。其水又东转，迳灵岩南，凿石开山，因岩结构，真容巨壮，世法所希。山堂水殿，烟寺相望，林渊锦镜，缀目新眺”^[2]。描述的正是北魏当年武州川水流经云冈石窟时的情景。

云冈石窟凿刻于侏罗系大同统和云冈统上部岩层的一个砂岩透镜体上，东西绵延1000余米。现存大小编号洞窟254个，其中主要洞窟45个，附属洞窟209个。留存各类佛教造像59000余尊（表1），各种龕式、塔形和图案纹饰20000余处。第1窟到第20窟均为大型洞窟，基本处于同一水平线上，其中大像窟11座（第3、5、9、10、13、14、16、17、18、19、20窟），

表 1 云冈石窟编号洞窟现存佛教人物造像数量统计表

洞 窟	佛 像	菩 萨 像	护 法 像	其 他 像	总 数
第 1 窟	110	22	47	216	395
第 1 窟附洞 (2 个)	5	3			8
第 2 窟	155	69	34	277	535
第 2 窟附洞 (5 个)	10	1		14	25
第 3 窟	215	17	24	12	268
第 3 窟附洞 (13 个)	27	9	6	27	69
第 4 窟	179	56	1	92	328
第 4-1 窟	9	6		22	37
第 5 窟	1083	160	79	490	1812
第 5 窟附洞 (40 个)	778	133	88	441	1440
第 6 窟	1037	222	504	1171	2934
第 6 窟附洞 (13 个)	125	22	2	56	205
第 7 窟	266	28	215	350	859
第 8 窟	506	29	160	208	903
第 9 窟	284	37	351	467	1139
第 10 窟	291	33	216	454	994
第 11 窟	1445	313	104	1321	3183
第 11 窟附洞 (17 个)	487	41	43	128	699
第 12 窟	423	64	288	480	1255
第 13 窟	766	149	179	721	1815
第 13 窟附洞 (37 个)	608	180	71	321	1180
第 14 窟	1082	88	4	257	1431
第 15 窟	13379	39	79	198	13695
第 16 窟	2038	99	47	464	2648
第 16-1 窟	343	15	19	85	462
第 17 窟	2115	242	60	825	3242
第 18 窟	2948	83	37	590	3658
第 19 窟	3619	79	6	231	3935
第 19 窟附洞 (2 个)	912	69	30	195	1206
第 20 窟	287	17	5	18	327
第 21 窟	135	31	39	168	373
第 22 窟	43	2	1	8	54
第 22 窟附洞 (2 个)	13	2	8	8	31
第 23 窟	76	14	6	45	141
第 23-1 窟	113	5	3	12	133
第 24 窟	37	8	12	21	78
第 24 窟附洞 (2 个)	79	10	2	40	131

洞 窟	佛 像	菩 萨 像	护 法 像	其 他 像	总 数
第 25 窟	74	10	11	113	208
第 25 窟附洞 (2 个)	73	19	6	29	127
第 26 窟	140	29	4	81	254
第 26 窟附洞 (4 个)	5	1		3	9
第 27 窟	48	39		45	101
第 28 窟	24	5	7	56	92
第 28 窟附洞 (2 个)	33	12	1	27	73
第 29 窟	88	30	9	110	237
第 29-1 窟	2			2	4
第 30 窟	74	13	17	118	222
第 30 窟附洞 (4 个)	19	5	1	7	32
第 31 窟	236	77	15	259	587
第 32 窟	36	5		40	81
第 32 窟附洞 (16 个)	104	48	21	91	264
第 33 窟	40	7	12	81	140
第 33 窟附洞 (8 个)	101	41	29	135	306
第 34 窟	68	2	6	66	142
第 35 窟	100	28	11	193	332
第 35 窟附洞 (2 个)	25	34	21	35	115
第 36 窟	18	11	6	38	73
第 36 窟附洞 (4 个)	431	21	19	81	552
第 37 窟	75	19	14	129	237
第 37 窟附洞 (2 个)	10	2			12
第 38 窟	88	16	34	272	410
第 38 窟附洞 (5 个)	79	12	12	33	136
第 39 窟	1335	122	13	452	1922
第 39 窟附洞 (2 个)	2	2			4
第 40 窟	36	3	4	31	74
第 40 窟附洞 (7 个)	74	9	6	38	127
第 41 窟	10	9	8	10	37
第 42 窟	16	3	4		23
第 42 窟附洞 (5 个)	13	10	7	8	38
第 43 窟	13	4		2	19
第 43 窟附洞 (2 个)	4				4
第 44 窟	3	4			7
第 45 窟	2				2
总数	39848	3075	3102	13240	59265

说明：

一、佛像包括：坐佛、立佛、倚坐佛、交脚佛、千佛、化佛等；菩萨像包括：交脚菩萨、胁侍菩萨、思惟菩萨、供养菩萨、其他菩萨等；护法像包括：天人、夜叉、阿修罗、飞天、金刚力士等；其他像包括：弟子、供养天、化生、童子、维摩、供养人等。

二、编号洞窟中有 15 个编号洞窟（均为附属洞窟）无造像。其中：第 3 窟 2 个（第 3-1 窟、第 3-13 窟）；第 5 窟 2 个（第 5-20 窟、第 5-31 窟）；第 13 窟 1 个（第 13-25 窟）；第 26 窟 2 个（第 26-1 窟、第 26-3 窟）；第 32 窟 4 个（第 32-1 窟、第 32-14 窟、第 32-15 窟、第 32-16 窟）；第 33 窟 2 个（第 33-5 窟、第 33-8 窟）；第 38 窟 1 个（第 38-5 窟）；第 40 窟 1 个（第 40-5 窟）。

最高的第 5 窟主尊佛像约 17.4 米。建筑造型多样，装饰富丽堂皇，绝大部分属于北魏皇家石窟。

整个云冈石窟群依自然山势，由两条沟涧分隔，可划分为东部、中部和西部三个洞窟区域。

东部窟区长 260 余米，有主要洞窟 4 个，即第 1 窟至第 4 窟，其附属洞窟 21 个。第 1、2 窟为洞窟相邻、规模相当、形制相同、内容相应、统一设计建造的中心塔柱式双窟。第 3 窟是云冈最大的洞窟，外壁宽阔高大，设计对称规范。平台之上，中央为矩形石庙，东西各有一座三级石塔。崖壁上方排列整齐的 12 个长方形梁孔^[3]，应是当年窟外大型木构阁楼的建筑遗迹。窟分东、西二门，各为前室，通往共有的后室；后室内空空荡荡，唯有一龕巨像，令人遐思万千。第 3-1 窟作为附属洞窟，显得有些牵强。外观一门五窗，石门楣上刻名曰“碧霞洞”。窟内没有雕刻内容，可能属于后世开凿的特殊形制洞窟^[4]。第 4 窟雕凿在第 3 窟斩山遗存的西侧山体中，洞窟形制特别^[5]。窟内雕刻风化严重，南壁曾经留有正光五年（524）题记，这是北魏最晚的雕刻记录。东部窟区是云冈三个窟区中洞窟数量最少的区域，第 2 窟与第 3 窟相隔约 165 米，与中区、西区栉比紧凑的建筑空间截然不同。

中部窟区横长 230 余米，有主要洞窟 9 个，即第 5 窟至第 13 窟，其附属洞窟 111 个。该区延长米虽然在三个窟区中最短，但无论是洞窟数量，还是洞窟规模，都是云冈石窟最为集中的区域（图 1）。其中，编入东端第 5 窟的附属洞窟达 40 个，西端第 13 窟的附属洞窟 37 个，两者相加的洞窟总量（包括主窟）多达 79 个。当然，中部窟区也是云冈石窟中设计与雕刻最为讲究、最为丰富、最为完美的洞窟群。第 5、6 窟，第 7、8 窟和第 9、10 窟，分别是三对规范、整齐的双窟。第 11、12、13 窟，属于云冈仅有的一组三窟布局。第 9、10 窟和第 12 窟，为极具异域特色的列柱式洞窟。第 5 窟是云冈石窟中第一大佛的所在。第 6 窟为大型中心塔柱洞窟，设计最严谨，雕刻最精细，内容最丰富，表现最突出，保存最



图 1 20 世纪 40 年代云冈中部窟区

（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第二卷，
京都大学人文科学研究所，1955 年）



图2 20世纪40年代云冈昙曜五窟

(采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第十一卷，
京都大学人文科学研究所，1953年)

完好，堪称云冈第一伟窟。在第5、6窟和第7、8窟外，建于清顺治八年（1651）的4座大型多层木结构窟檐巍峨耸立。尽管第8窟窟檐为20世纪90年代重建，但简约的风貌得以延续。此外，中部石窟在佛教思想的多样化表现上，亦远远超越了其他区域洞窟。

西部窟区长约350米，有主要洞窟32个，即第14窟至第45窟，其附属洞窟77个。在这里，首先映入眼帘的是编号第16窟至第20窟的“昙曜五窟”（图2），它们是云冈石窟最早开凿的洞窟，承载了云冈太多的精神记忆^[6]。第20窟露天大佛，多少年来受到人们的广泛赞誉和推崇，成为云冈石窟的代表性作品（图3）。自此以西的小型石窟群，仿佛属于皇家工程之外的民间活动场所，与中部窟区第5窟东侧上方的龙王庙沟小型窟群相似，大约主要是在北魏孝文帝迁都洛阳之后开凿的。这些看似蜂窝状的洞窟与造像，有着特殊的历史时代意义^[7]。洞窟雕刻艺术的多样性、世俗化表现突出，人物形象变得愈来愈消瘦，衣服下部的褶皱越来越重叠，成为佛教造像“秀骨清像”风格的早期产生地。

二、石窟群特征

虽然云冈石窟群所处山体较为平缓，但由于东部、中部和西部三个窟区崖面高低不同，其岩石性质亦有所不同，致使洞窟的数量、大小分布等均有所不同。同时，在洞窟形制、造像题材等方面也表现了不同的特征。

（一）双窟并列特征

所谓双窟，通常是指同一形制、同样规模、内容相连并紧靠在一起的两个洞窟，其最明



图3 20世纪40年代云冈第20窟主尊佛像

(采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第十三、
十四卷，京都大学人文科学研究所，1953年)

显的特征是两个洞窟共用一个前庭，并在前庭紧靠两窟崖壁左右两侧各竖立突出塔柱或其他标志物。在云冈，第1、2窟，第3窟，第5、6窟，第7、8窟，第9、10窟等洞窟均属于双窟。

其中位于中部窟区的第5、6窟，第7、8窟和第9、10窟三组双窟，并列开凿于同一水平线上，结构严谨、规模宏大，代表了云冈双窟开凿的最高水平。最早开凿的第7、8窟呈前后室结构，前室露天，开创云冈双窟之先河；第9、10窟呈前后室结构，布局严谨、承上启下，是既有继承又有发展的创造性双窟；第5、6窟为规模相当而形制迥异的大型双窟。第5窟约17.4米的主佛成云冈之最高，庄严法相。第6窟的塔中塔设计巧夺天工，举世无双。无论雕刻内容，还是洞窟形制、装饰布局，双窟既协调统一，又各自独立、相互借鉴；按开凿先后，既有继承又不断创新发展，开创了世界佛教石窟艺术开凿的新纪元。

（二）窟前壁梁孔特征

调查得知，在云冈石窟洞窟群外立面上方，多留存有高度不同、大小形状有别的梁孔遗迹。其中分布于一些大型洞窟群外壁上方并行排列的梁孔最为突出：第3窟外壁上方留存的12个梁孔；第5、6窟外壁上方留存的4个梁孔；第9、10窟外壁上方留存的7个梁孔；第11、12、13窟外壁上方留存的11个梁孔；第14、15、16、17、18窟外壁上方留存的11个梁孔。

以上5组洞窟外壁上方的梁孔，具有下列特征：

其一，跨度最大的当属位于西部窟区的第14、15、16、17、18窟外壁上方留存的11个梁孔。这些距窟前地面约12.5米的梁孔，虽然仅见于第14、15、16、17、18窟外壁面，但1993年窟前地面考古发掘显示^[8]，在由第14窟前直至第20窟西侧边沿直线距离约118米的范围内，留存等距离大型柱坑23个。其中位于第14、15、16、17、18窟前的柱洞与洞窟外壁上方留存的11个梁孔相对应。由此推测，在第19窟至第20窟约59米范围的外立壁面上，曾经有过与第14、15、16、17、18窟外壁面留存梁孔相一致的梁孔12个。

其二，距窟前地面最高的是位于东部窟区的第3窟外壁上方留存的梁孔。这些横向排列于东西达50余米范围的12个梁孔，距离窟前地面高度约17.5米。它们的最大特点是个个梁孔深入岩壁约2米后再向上约8.2米直通修饰平整的山顶。

其三，其余位于中部窟区的在第5、6窟，第9、10窟，第11、12、13窟外壁上方留存的三组大型梁孔，虽然其横向跨度和纵向高度均不及上述两组梁孔，但其高度最小的第9、10窟外壁梁孔距窟前地面也高约10.8米，而第5、6窟外壁的梁孔更是高约16.3米，居中的第11、12、13窟外壁梁孔亦有约14米之高。

以上窟外壁面留存的梁孔显示，古代云冈洞窟前曾经建筑过规模不等的成组木结构建筑。

（三）造像题材特征

1. 三世佛

不仅昙曜五窟中四窟（第17、18、19、20窟）的主像为三世佛，中部窟区的第5窟、第6窟等洞窟，也以三世佛为主像，同时，三世佛题材，在云冈其他洞窟中亦有突出表现。

三世佛，即佛教中的过去佛、现在佛和未来佛^[9]。以早期洞窟为代表的云冈“三世佛”题材之隆重表现，不仅在云冈石窟是一种较为普遍的造像形式，而且还出现在龙门、巩县、

炳灵寺、麦积山等石窟中，成为中国北朝石窟中的一种主要造像题材。

2. 千佛

在云冈，出现了大量的“千佛”雕刻，主要有：千佛洞（第15窟）；洞窟内大面积千佛造像（第16、17、18、19窟等）；自成单元千佛造像（第5、6、10、11、12、13窟等）；洞窟上层坐佛列像千佛带（第1、2、5、6、7、8、9、10、11、12窟等）；千佛列柱（第6、9、10、12窟等）；洞窟外大面积千佛壁（第15至19窟）。

作为以佛教禅学为主的大型石窟寺院，云冈出现的大量千佛雕刻，亦是体现“禅观”思想的重要内容。《坐禅三昧海经卷下》：“若行者求佛道，入禅先当击心专念十方三世诸佛生身，……佛身如是，有三十二相、八十种好，……常念佛身相，如是行者便得十方三世诸佛悉在心目前，一切悉见三昧，……是时便见东方三百千万千万亿种无量诸佛，如是南方、西方、北方四维上下，随所念方，见一切佛，……是为菩萨念佛三昧。”^[10]

3. 弥勒信仰

将弥勒作为主像或置于洞窟重要位置体现弥勒信仰，亦是云冈佛教题材表现的一个重要特征。初步统计，仅现存的倚坐佛像、交脚佛像和交脚菩萨、思惟菩萨等表示弥勒不同时空形象的造像即达到792尊之多。云冈第1至20窟等大型洞窟中，主尊造像为弥勒的有11个洞窟，其中3组双窟：（1）第1、2窟，主尊为交脚菩萨和交脚佛像。（2）第3窟前台上的弥勒殿，主尊交脚菩萨与弟子。（3）第7、8窟，主尊弥勒像（交脚菩萨、倚坐佛像、思惟菩萨）。（4）第9、10窟后室主尊分别为倚坐佛像和交脚像；第9、10窟前室东西两壁交脚菩萨与交脚佛像，北壁交脚菩萨与倚坐弥勒等。（5）第12窟，主尊倚坐佛像；前室东西两壁交脚菩萨与思惟菩萨，交脚佛像与倚坐佛像。（6）第13窟，主尊交脚菩萨。（7）第15窟，正壁上交脚菩萨下二佛并坐。（8）第17窟，主尊交脚菩萨。

此外，北魏云冈晚期石窟中亦有一些洞窟主像均为交脚弥勒像。而在第5窟南壁西侧出现的供养人“弥勒信仰场面”，表明云冈晚期北魏社会的弥勒信仰更加炽盛。

从佛教弥勒经典传译中国开始出现的弥勒信仰，由于其内容深刻而描述浅显，与人的自然属性、社会属性高度契合，从而引起上至皇室、下到百姓的高度共鸣。而由东晋时北方高僧道安提倡并实践的弥勒信仰，更使这种信仰不断加深和传递扩展。直至北魏开凿云冈石窟，弥勒形象遂得以全方位地表现。神采奕奕的弥勒形象使人们的信仰方式从以文思信，达到文形皆备、信仰者入脑入心的程度，信徒们似乎就要看到弥勒下世送来和谐幸福了。

4. 帝王象征

《魏书·释老志》载：“初，皇始中，赵郡有沙门法果，诚行精至，开演法籍。太祖闻其名，诏以礼征赴京师。后以为道人统，绾摄僧徒。……初，法果每言，太祖明睿好道，即是当今如来，沙门宜应尽礼，遂常致拜。谓人曰：‘能鸿道者人主也，我非拜天子，乃是礼佛耳。’……兴光元年（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，都用赤金二十五万斤。”学界普遍认为，云冈昙曜五窟是平城五级大寺为五个皇祖造像的重演。

以佛像象征皇帝的做法，有悖于印度原始佛教出家人不拜皇帝父母的传统，但这一传统

显然不适用于中国实际，“溥天之下，莫非王土”的皇权思想不会因为佛教的传入而更改。在封建皇帝的倡导下和以北魏综合国力为保证而开凿的云冈石窟中，建造象征皇帝的佛像，就是顺理成章的重大事件了。

（四）范围较少的蜂窝状窟龕布局特征

在云冈长达 940 多米的曲折崖壁上，大部分区域被排列整齐的大型洞窟所占据，只有约 150 延长米的西部窟群崖壁，蜂窝状分布着众多形式不一的窟龕，另在第 11、12、13 窟上方及西侧壁共约 60 延长米的崖壁上，亦有类似民间开凿的窟龕。

无规律、呈蜂窝状布局于岩壁立面的窟龕，成了石窟群重要的外貌特征之一，说明石窟大规模有计划的开凿已然与零散的开凿相结合了。

（五）山顶北魏塔寺的存在与后代筑堡的破坏

1993 年，考古人员在东部窟区的最东侧，西距第 1 窟约 300 米的山顶边缘发现一处北魏塔基遗迹；2010 年，对云冈山顶堡墙西侧大约与第 43 窟对应位置的考古发掘中，也发现了一处规模较大的北魏塔院式寺院建筑遗址。2011 年，又在山顶云冈堡八字墙以东大约与第 5、6 窟对应位置的考古发掘中，再次发现北魏至辽金佛教寺院遗址。由此推断，北魏及辽金时期，云冈石窟山上山下，洞窟寺院遥相呼应。与《水经注》所谓“山堂水殿，烟寺相望”的记载相吻合。



图 4 位于石窟山顶的云冈堡

摄影：员新华

与此同时的文物勘探表明，在位于石窟群山顶的云冈堡及周边范围内，除了明代修筑的屯兵堡及以后时代的散落痕迹外，没有发现北魏及辽金时期的遗迹、遗物。由此推断，明代修筑屯兵堡时破坏了之前的大量遗迹（图 4）。

三、云冈石窟名称与寺院的历史回顾

云冈石窟已经有 1500 多年的历史。岁月沧桑不仅改变了原有石窟寺的面貌，同时也磨灭了许多曾经鲜活的历史记忆。百余年来的云冈研究，恰似一次发现之旅，又如一场没有终点的接力赛。庆幸的是，云冈石窟的历史真容正在逐渐变得清晰起来。

（一）文献记载中的云冈石窟名称

1. 武州山石窟寺、西京大石窟寺、武州山大石窟寺

云冈石窟所在之地，汉代称为“武州塞”，是中国北部的边防要塞。北魏道武帝拓跋珪公元 386 年建都盛乐（今内蒙古和林格尔），398 年迁都平城（今山西大同），两地来往频繁，

武州塞正当交通要冲。太武帝拓跋焘 439 年灭北凉，448 年平西域，武州塞开山造佛的钟声随后响起。从此，武州山石窟寺成为平城丝绸之路的第一站，持续达半个世纪。

在《魏书》记载中，凡皇帝驾临这里时，均言“行幸武州山石窟寺”。金代曹衍撰《大金西京武州山重修大石窟寺碑》，文中有“西京大石窟寺”之称，当然也表明了“武州山大石窟寺”称谓的存在。

2. 石窟寺、石佛寺与云冈

在唐代、辽代留下的记载中，云冈石窟往往被直接称为“石窟寺”。大概到了元代以后，被“石佛寺”这一地方性俗称所代替。明代则有石佛寺堡、石佛寺口、石佛寺铺等称谓。

云冈之名，始见于明代。立于明嘉靖四十三年（1564）七月的《重修云冈堡记》曰：“古者，石佛寺通西四卫道也。於嘉靖□□七年，内为右卫饷道，改□云冈堡……”（图 5）。云冈称谓的出现，大约与蒙元以后道教势力进入云冈的历史背景有关^[11]。

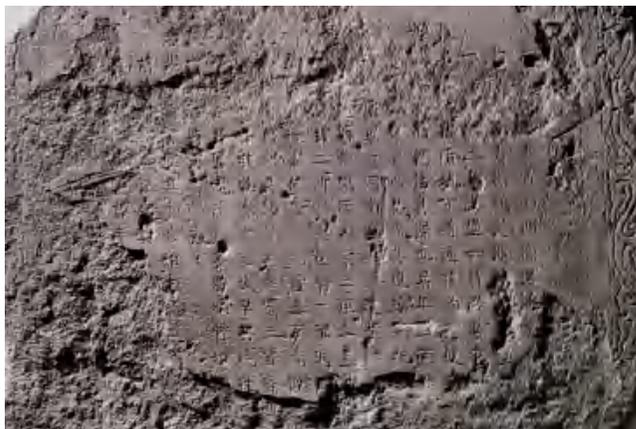


图 5 明嘉靖四十三年（1564）七月《重修云冈堡记》

摄影：张海雁

3. 其他名称

除上述常见名称之外，我们在历史文献中亦可看到云冈石窟的一些其他名称，这些名称往往属于特定历史时期或历代僧人文士的一些称呼。

（1）代京灵岩寺石窟，见《魏书·释老志》。代京，指平城。这是北魏迁都洛阳后、开凿龙门石窟时，对平城武州山石窟寺的新称谓。

（2）恒安孝文石窟，见初唐释慧祥《古清凉传》。北齐继北魏后期设恒州平城县之后，设立恒安镇；隋改为云内县恒安镇，属朔州或马邑郡。唐初，由于大同一带边情动荡，行政区划屡屡变动，故而沿袭使用旧称，亦谓“恒安都”。

（3）北台石窟、北台石窟寺、北台恒安石窟，见隋费长房《历代三宝记》，初唐释道宣《大唐内典录》《广弘明集》《续高僧传》，释道世《法苑珠林》及《开元释教录》《贞元新定释教目录》等。北台，即北都、北京，专指北魏尚书台或行台所在，犹言北朝廷也。

（4）恒安石窟通乐寺，见唐《续高僧传》卷一《元魏北台恒安石窟通乐寺沙门释昙曜》。然通乐寺所指云冈哪所洞窟或寺院不详。

（5）通乐石窟，见五代后周僧义楚《义楚六贴》卷二十一。北京大学宿白先生认为，“义楚所记，系改编《续高僧传》文，通乐之名当出自《续高僧传》‘昙曜……住恒安石窟通乐寺’语。移寺名于石窟，合二为一，约是当时风俗。”^[12]

（6）云州石窟寺，见北宋五台山华严寺僧延一《广清凉传》卷上。云州乃唐代以后大同旧称，北宋僧延一撰此书时，云州归属辽朝既久，且已改名西京大同府，但他仍旧称者，盖以“幽

云十六州”为中华故土也。

(7) 云京石寺，见明蓝仁《蓝山集》卷二《大同路石佛谷过啼哭岭》诗。云京，即云州西京或云中西京的简称；石寺，即石窟寺或石佛寺的简称。蓝仁游云冈，当在元朝末年。

(二) 史志碑记中的云冈“十寺”

上述云冈石窟历史上的名称变化，给人以笼统、不实的印象，仿佛有一定的距离感。这无疑与隋唐以降大同的边疆地位及少数民族政权的占领有关，也与北魏以后云冈石窟逐渐衰落并缺乏史料记载有关。但是，我们相信历史上的真实云冈不尽如此，必定有着更为丰富的内涵。那些尘封的历史真相，遗留在金代曹衍所撰的《大金西京武州山重修大石窟寺碑》中，遗留在明清大同地方志中，更多地保存在云冈石窟窟前、山顶考古发掘和尚未发掘的寺院遗址中。

20世纪中叶，由宿白先生从历史文献抄本中发现的金代皇统七年（1147）《大金西京武州山重修大石窟寺碑》（简称《金碑》），开启了云冈研究的一个崭新局面。《金碑》曰：

西京大石窟寺者，后魏之所建也，凡十名：一通示，二灵岩，三鲸崇，四镇国，五护国，六天宫，七崇教，八童子，九华严，十兜率。……今寺中遗刻所存者二：一载在护国，大而不全，无年月可考；一在崇教，小而完。……僧法轸为《寺记》云：十寺，魏孝文帝之所建也。护国东壁，有拓国王骑从。

这是继唐《续高僧传》所载“恒安石窟通乐寺”之后，对云冈石窟各组成部分的系列名称的记录。可见，最晚在辽末金初云冈依然存有“十寺”，也有“十名”。这10座石窟寺，僧法轸修纂的《寺记》称“魏孝文帝之所建也”，可惜不知其人其事及生活年代，《寺记》今也无存。关于通示寺，有可能就是唐人所谓“通乐寺”，宿白在《〈大金西京武州山重修大石窟寺碑〉校注》一文中，怀疑其位置不出昙曜五窟附近。灵岩寺，宿先生认为大约最初是云冈石窟的总称，后来亦当为第3窟所在。护国寺，宿先生推测为第7、8窟；张焯在《云冈石窟编年史》中《〈金碑〉小议》一文，提出应是第1、2窟。崇教寺，宿先生认为或即“崇福寺”，推测为云冈第9、10窟。

除《金碑》之外，现存地方志中最早记录云冈“十寺”的是《成化山西通志》，其卷五《寺观》云：“石窟十寺，在大同府城西三十五里，后魏时建。始于神瑞，终于正光，凡七帝，历百十有一年。其寺：一同升，二灵光，三镇国，四护国，五崇福，六童子，七能仁，八华严，九天宫，十兜率。寺内有元载所修石佛二十龕。金皇统间修。”文中所载“十寺”名称与《金碑》有些出入，可能另有所本。此后的明清志书，基本承袭了成化《山西通志》的表述^[13]。

(三) 清末民国云冈传统的洞窟名称

历史上的云冈既分十寺，又有十名，那么说明石窟往往是以单元形式隶属于某一寺院。例如目前学术界接受的：第9、10双窟为崇教寺，第1、2双窟为护国寺。像第11、12、13窟这样一组三窟，必定归属于同一寺院；而主窟附近的或多或少的小型窟龕，也必定依附于

该主窟寺院。这便引出一个问题，云冈石窟尤其是大型石窟是否也有名称？

石窟名称，反映了人与石窟形成的瞻仰和被瞻仰的认识关系。云冈石窟 20 世纪初被国外研究者发现并采用西方考古学数字编号之前，许多石窟原本是有名称的（表 2）。这些石窟名称自然属于云冈历史的一部分。云冈石窟自古以来由世俗僧人掌管和居住，他们根据石窟和佛像的特点，不可避免地为石窟命名。这些名称长期沿用，约定俗成，一直流传下来。直到在 20 世纪五六十年代，仍被一些年长僧人和善男信女称呼使用。从列表中我们看到，现行编号第 1 窟至第 20 窟中，除了第 14 窟之外都有民间俗称。一些较大的石窟，如第 3-1 窟、第 6-11 窟、第 39 窟，即便位置较偏，亦有俗名。这种为了使用方便的命名，大约是随着历史发展逐步形成的。例如：第 3 窟“灵岩寺洞”，辽金时即为“灵岩古刹”，窟外建有“灵岩大阁”；第 3-1 窟“碧霞洞”，可能是蒙元时代全真教进入云冈的遗构；第 1、2 窟“石鼓洞”“寒泉洞”，《金碑》中已有记述，明初为“云中八景”之“石窟寒泉”。对于类似民间传统的石窟称谓，尽管目前我们不能全部弄清其来源，但其由来已久、名出有因是毋庸置疑的。

（四）考古发掘证实的云冈石窟寺院

百余年来云冈石窟研究，得益于五个阶段的考古发掘。1938 年和 1940 年，日本京都大学水野清一、长广敏雄等对第 7、8 窟与五华洞（第 9 至 13 窟）窟前遗址、昙曜五窟窟前遗址、西部山顶北魏寺院遗址、东部山顶北魏寺院遗址、龙王庙附近辽代寺院遗址，分别进行了小规模的考古发掘。1972—1974 年，云冈石窟文物保管所为配合石窟维修加固工程，对五华洞窟前遗址进行了较大规模的考古发掘。1987 年，对龙王沟西侧石窟进行了窟前清理发掘。1992—1993 年，为了配合“八五”保护维修与窟前降低硬化地面工程，由山西省考古研究所、云冈石窟文物研究所、大同市博物馆联合进行了大规模的窟前考古发掘（图 6）。2008—2012 年，由省考古所与云冈石窟研究院，因山顶防渗工程勘测设计而促成的考古发掘，

表 2 云冈石窟洞窟编号和曾经使用洞窟名称对照表

	I	II	III	IV		I	II	III	IV		I	II	III	IV
东部窟区	1	1	1	石鼓洞、东塔洞	东部窟区	3-1		2B	碧霞洞	中部窟区	4	4	4	楼窑子
	1-1		1A			3-2					4-1		4A	
	1-2					3-3					5	5	5	阿弥陀洞、大佛洞
	2	2	2	寒泉洞、西塔洞		3-4					5-1		5L	
	2-1					3-5					5-2		5K	
	2-2					3-6					5-3		5h	
	2-3					3-7					5-5			
	2-4		2A			3-8					5-6			
	2-5					3-9					5-7			
	3	3	3	灵岩寺洞、隋大佛洞		3-10					5-8			
						3-11					5-9			
						3-12					5-10		5B	
						3-13								

	I	II	III	IV		I	II	III	IV		I	II	III	IV	
中部窟区	5-11		5A		中部窟区	6-9		6c		中部窟区	13	13	13	文殊菩萨洞、弥勒洞	
	5-12		5b			6-10					13-1		13d		
	5-13		5a			6-11		5C	寺顶、罗汉殿		13-2		13k		
	5-14		5d			6-12		5f			13-3		13m		
	5-15		5c			6-13		5e			13-4		13A		
	5-16					7	7	7	准提阁菩萨洞、菩萨殿、西来第一佛洞		13-5		13i'		
	5-17										13-6		13c		
	5-18										13-7		13j		
	5-20					8	8	8	佛籁洞		13-8		13l		
	5-21					9	9	9	阿閼佛洞、释迦洞		13-9		13e'		
	5-22										13-10		13f'		
	5-23					10	10	10	毗卢佛洞、持钵佛洞		13-11		13h'		
	5-24										13-13		13B		
	5-25					11	11	11	接引佛洞、四面佛洞		13-14		13b		
	5-26										13-15		13e		
	5-27					中部窟区	中部窟区	中部窟区	中部窟区		13-16		13f		
	5-28		5I	寄骨洞							13-17		13g		
	5-29										13-18		13i		
	5-30										13-19		13o		
	5-31										13-20		13q		
	5-32		5H								13-21		13s		
	5-33		5G								13-22		13t		
	5-34		5F								13-23		13v		
	5-35		5g								13-24		13x		
	5-36		5E								13-25		13z		
	5-37										13-26		13d'		
	5-38		5D								13-28		13c'		
	5-39										13-29		13a		
	5-40										13-30		13h		
	6	6	6	释迦佛洞、如来殿、大四面佛洞							13-31		13n		
	6-1										13-32		13p		
	6-2										13-33		13r		
6-3				13-34		13u									
6-4				13-35		13w									
6-5				13-36		13y									
6-6		6b		13-37		13a'									
6-7		6a		14	14	14									
				12	12	12	离垢地菩萨洞、倚像洞								
				12-1		12a									
				12-2		12e									
				12-3		12f									
				12-4		12g									

	I	II	III	IV		I	II	III	IV		I	II	III	IV			
西部窟区	15	15	15	万佛洞、 导佛洞	西部窟区	30-1				西部窟区	37	48	37				
	16	16	16	接引佛洞、 立佛洞		30-2						37-1			37a		
						30-3						37-2			37b		
	16-1		15A			30-4						38-1	49		38A		
	17	17	17	普贤菩萨洞、 弥勒三尊洞		31	35	30				38-2			38B		
						32		32				38-3			38C		
	18	18	18	接引佛洞、 立三佛洞		32-1	36	31A				38-4			38D		
						32-2	37	31B				38-5			38E		
	19	19	19	阿佛洞、 大佛三洞		32-3		31C				39	51	39	千佛洞、 塔洞	39	
						32-4		31D									
	19-1		19A	普贤佛洞		32-5	40	32A				39-1			39D		
	19-2		19B	宝生佛洞		32-6		31F				39-2			39G		
	20	20	20	白佛爷、 大露佛		32-7		31G				40	52	40			
						32-8	38	31				40-1			39A		
	21	21	21			32-9	39	31H				40-2			39B		
	22	22	21A			32-10						40-3			39C		
	22-1		21B			32-11		31I				40-4			39E		
	22-2					32-12		31J				40-5			39F		
	23	23	22			32-13		31K				40-6			39H		
	23-1		21C			32-14		31L				40-7			39I		
	24	24	23			32-15		31M				41	53	41			
	24-1		23B			32-16						42			42		
	24-2		23a			33	43	33				42-1			41A		
	25-1	25	23A			33-1	41	32B				42-2			41B		
	25-2		24B			33-2		32C				42-3			41C		
	26	28	25			33-3		32E				42-4			41D		
	26-1	27	24A			33-4		32F				42-5			41E		
	26-2		24D			33-5		32G				43			43		
	26-3		24C			33-7		32I				43-1			42A		
	26-4		24E			33-8		32J				43-2			44		
27	30	26		34	44	34			44			46					
27-1	29	26B		35	45	35			44-1			45					
27-2		26A		35-1		34A			45			46A					
28	32	27		35-2		34B			I：1987年编号 II：1964年编号 III：水野、长广编号 IV：曾经使用名称								
28-1	31	27A		36	47	36											
28-2		27B		36-1		35A											
29	33	28		36-2		35B											
30	34	29		36-3		36A											
				36-4		36B											



图6 1992年在第20窟前的考古发掘
摄影：赵岐



图7 云冈第35窟以西山顶考古现场
摄影：员新华



图8 昙曜五窟前发现的北魏河坝遗址
摄影：赵岐

在第5、6窟山顶和第35窟山顶以西分别发掘出一座北魏至辽代的寺院遗址（图7）。这些考古发掘，出土了大量北魏及不同朝代的文物，为研究云冈石窟的开凿与原貌、历代寺院演变，奠定了坚实的基础。概括而言，形成如下认识：

1. 窟前河坝属于北魏遗构

云冈石窟前的古河坝遗迹，东西几近直线，历千载而犹存。东部窟区与西部的第21窟以西，地势较高，距离洞窟颇近，窄处不足10米；中部窟区与西部的第20窟以东，地势平坦，距离洞窟约二三十米。第20窟大佛前的北魏石砌河坝遗址（图8）和桥梁遗址，今天都有考古展示。这些河坝遗址遗迹，或为北魏开窟遗留山体，或为开山碎石所筑，目的是维系洞窟前庭与窟前道路空间。由于河道贴近石窟，河水浸蚀窟壁雕刻，金代初年山西元帅粘罕派兵南移河道，形成了今天的云冈河坝位置。15个世纪以来，云冈山前河流、建筑空间环境变化如此。

2. 塔院位于山顶的石窟寺模式

关于史书中盛传的“山堂水殿，烟寺相望”与“云冈十寺”问题，考古研究近年来取得了突破性进展。第5、6窟和第35窟以西山顶寺院遗址的发掘，颠覆了我们以往对石窟寺的理解。石窟山顶区域，方形院落以僧房环绕，僧房斗室，确如“方丈”；院中为方塔基址（图9），当年的土木之塔想必正如云冈石窟中雕刻样式。这样的山寺，亦见于方山思远浮屠遗址。北魏创建如此，到辽代的重修则主要是对佛塔的八棱式包筑。看来，所谓“石窟寺”者，石窟加塔寺也。从佛教角度讲，石窟为主体，山寺为客属；从僧侣角度论，塔院、僧房为主体，附属洞窟为礼拜佛殿。这是一种互为表里、互为因果的关系。云冈展现的这种原始状态的石窟寺格局与建筑组合，为新中国石窟寺考古之首见（其实，乐山大佛的塔寺依然在山顶），因此被国家文物局评为2011年度十大考古新发现。

除此之外，经过多年踏勘，我们认为云冈附近的北魏、辽代寺院，自西向东大约还有若干处：一在鲁班窑石窟，北魏开凿。其佛殿、僧房遗址在石窟的北上方，由此西上山顶，遗址仿佛为金刚塔式，大致都属于辽代建筑。二在第20窟顶部。现存一座类似第5、6窟顶部（北魏辽代塔基）的土丘，丘上原有明清“玉皇阁”。再北是山上城堡的南墙，1938年日本学者在此发现北魏瓦当。三在龙王庙沟，今龙王庙西南。1938年日本人发掘出辽代龙王庙坍塌建筑，但无北魏之物。四在第3窟山顶上，1938年以来不断有北魏瓦当发现。五在第1、2窟山顶

偏东山脊，2009年，因植树挖出北魏虎头石门墩一枚。六在今石兵美术馆山后东方。现存一座北魏方形夯土石围塔基，20世纪末出土过一个石佛头。七在今游客中心北山，旧称“西梁”（云冈村与麻村交界）。1938年发现过大量北魏瓦当（图10）；2009年在拆除工人村的民房进行绿化的过程中，有住户搬回几尊风化的石像。上述推测地点，在没有进行考古发掘之前，我们无法判断其详情。至于云冈十寺，是否还应包括西约3.5公里的吴官屯石窟、东约4公里的青磁窑石窟，甚或更远的焦山寺石窟、鹿野苑石窟，现在依然是个谜。不过，基本能够肯定，“十寺”就辽代云冈佛寺而言，恐非北魏确数。

3. 后世出现的窟前寺院

第5、6窟前的“石佛古寺”，是明清以后云冈硕果仅存的石窟寺院。20世纪上半叶仍有僧人住持，保留的寺院格局为：以第6窟为中轴线，两进院落。山门匾额“石佛古寺”（图11），东西有钟鼓楼；过殿两侧，东门额“大佛寺”，西门额“石佛寺”，后院主殿即第6窟阁楼。大佛寺为第5窟所在，一进院落，是石佛寺的东院。两寺的主殿阁楼，据顺治八年（1651）《重修大石佛寺阁碑记》，显然是对明代石佛寺殿阁的再造。石佛寺西院，即第7、8窟前的一进院落。再西的“五华洞”（第9至13窟）院，是光绪年间信众向村民买回转赠寺僧，没有窟外建筑。这种由洞窟、殿阁、四合院三位一体构成的石窟寺，属于中国化的石窟寺样式。

在石窟外壁包筑殿阁楼观，是南北朝隋唐以来的通式，观佛、礼拜特性明显。但云冈塔院何时、何因从山顶下移为窟前僧院，耐人寻味。近些年，我们曾在第13窟和第6窟前，分别挖出过屋基、地灶，规模狭小而简陋，大约无逾明代。而清末民国呈现我们眼前的石窟寺，则完全是一派孤独、衰败的景象。这样的衰败，大约是从金元时代延续而来，也与中华佛教彼时的衰落有关。总之，辽末兵燹频仍，十寺荡然不存。金初恢复灵岩大阁，后建石佛寺堡，明修云冈堡，清改军堡为民堡，云冈山顶寺院群体消失，唯有窟前劫遗的石佛寺苟延残喘。

四、云冈石窟的洞窟编号

为石窟寺的洞窟编号排序，是现代考古学必须首先解决的问题。这种源于西方考古学的



图9 第5、6窟山顶塔基遗址

摄影：张海雁



图10 1938年日本学者在云冈东部山顶发现的北魏瓦当

（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第十三卷—第十五卷，京都大学人文科学研究所，1955年）



图11 20世纪40年代拍摄的云冈第5、6窟前石窟古寺

（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第二卷，京都大学人文科学研究所，1955年）

识别方法，与传统洞窟名称能够体现洞窟的某种特点不同，只是以数字的形式为众多洞窟编号排序，起到“此洞窟非彼洞窟”的作用，以使用最便捷的方式对不同的洞窟进行比较研究。云冈石窟的洞窟编号及修改、完善过程，持续了整整一个世纪，侧面反映出云冈研究步步深入的历史进程。

最早对云冈石窟进行编号的是日本建筑学家伊东忠太，他于1902年来云冈考察，随后发表了介绍云冈石窟的旅行记，并对中部诸窟做了编号。1907年，法国汉学家沙畹来到云冈，其后出版《华北考古学使命记》一书，将云冈西部的昙曜五窟补入编号。十年后的日本学者关野贞的调查研究，又将东部四窟和西部塔洞(今第39窟)加入编号，总共编号洞窟达到21座。1933年，中国营造学社学者梁思成等考察云冈后撰文，依云冈东、中、西三部为单元而整体排号，编号洞窟19座。尽管早期研究者对云冈石窟的编号极不一致，多以主观选择大型洞窟和完整洞窟进行命名，但由此奠定了云冈洞窟编号的基础，特别是关野贞自东向西进行汇总编号的第1至20窟的顺序，至今沿用。

1938年至1944年，以水野清一、长广敏雄为首的日本京都大学调查队在云冈进行了为时7年的摄影、测绘和调查，对洞窟作了更为全面、详细的编号工作，确定主要编号洞窟46座，创造性地将主窟之外的窟龕以附窟、附龕形式，采用英文大小写字母为序，分别编归邻近主窟。其编号附属窟龕达到153个。1964年，云冈石窟文物保管所因西部窟群加固工程，重新对第20窟以西依次编号，公布云冈主窟数量为53座。

20世纪六七十年代是云冈石窟全面进行加固、修复和保护的重要时期。千百年来坍塌、开裂、倾斜、错位、残缺，满目疮痍的石窟群得到了彻底整修，洞窟的稳定性问题基本解决，洞窟及外观变得相对完整起来。为新发现和恢复的洞窟编号，成为20世纪80年代云冈研究和保护工作的一个重点。在北京大学考古系的指导和帮助下，云冈石窟文物保管所对所有洞窟进行重新审定和编号。一则尊重历史，对多年来作为研究核心的前20窟编号保持不变；二则坚持客观真实，统筹划分各主要洞窟的附属洞窟，加入新出现的洞窟；三则针对第21窟以西洞窟“蜂窝”状的分布特点，原则上以下层洞窟为主窟，将周围洞窟编为附洞。1987年完成的洞窟编号结果，以《云冈石窟新编窟号说明》为题，发表于1991年出版的《中国石窟·云冈石窟》中。至此，除个别仅具龕形而内无雕像的较小窟龕外，云冈石窟保护区内所发现的大小洞窟全部被编号。最终确定主要洞窟为45座，附属洞窟207个，总数达到252个。此后不久，因洞窟维修，又有两个小型窟龕析出，2001年，云冈石窟文物研究所再次将其补入附窟编号，使附属洞窟达到209个，洞窟总数达到254个。

五、石窟开凿时代与分期

(一) 北魏早期石窟

云冈石窟开凿于公元5世纪的北魏时期。《魏书·释老志》记载：

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(453),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。帝后奉以师礼。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。

这是确定云冈石窟开凿时代最为可靠的文献资料。文中“开窟五所,镌建佛像各一”,正是现编号第16、17、18、19、20窟的所谓“昙曜五窟”。

在云冈石窟分期上,石窟寺研究者多将这些洞窟定为“云冈早期石窟”。其特征是:“各窟大体上都模拟椭圆形平面、穹窿顶的草庐形式;造像主要是三世佛(过去佛、现在佛和未来佛)和千佛;主像形体高大,占据了窟内面积的大部分。”^[14]

此外,在早期洞窟的壁面上,出现了一些具有中晚期龕像特征的雕刻,同时亦有雕刻“打破关系”现象^[15]。这表明,在洞窟形制和主要龕像基本定型后,到中晚期仍存在对早期洞窟壁面上的龕像进行补充或修改的行为。

(二) 北魏中期石窟

亦为云冈第二期。具体时间“大约自文成帝以后迄太和十八年(494)迁都洛阳前的孝文帝时期”^[16]。具体洞窟为:“7、8窟,9、10窟,5、6窟,1、2窟,这四组都是‘双窟’;另一组3个窟,即11、12、13窟。此外,云冈最大的石窟—第3窟内外北魏时的主要工程,也是在这个时期进行的。11窟外崖面上的小窟和20窟以西的个别中小窟,也有的是这个时期晚期开凿的”^[17]。中期石窟是云冈洞窟数量最多,规模最大,造像最丰富的开凿工程。其风格特点是:“在形制上……平面多方形,多具前后室,但也有个别的类似第一期椭圆形平面的草庐形式;有的窟内中部立塔柱;还有的在后壁开凿隧道式的礼拜道;方形平面窟的壁面雕刻都作上下分层,左右分段的布局,窟顶多雕出平基。在造像方面,像第一期那样的大像稀少了,造型远不如过去的雄伟,但形象和题材多样化。流行雕出世俗的供养人行列;凸起的衣纹,逐渐被简化的、断面作阶梯式的衣纹所代替。与第一期比较,引人注目的是,汉魏以来分层分段附有榜题的壁面布局、汉式传统建筑形式及装饰日益增多;佛像的服装,在第二期晚期也换上了新型的褒衣博带式的样式。外来的佛教石窟艺术,在北中国,就是在这个时期,较显著地开始了逐渐东方化”^[18]。

与早期石窟一样,在一些云冈北魏中期洞窟中,亦有雕刻“打破关系”及晚期风格的龕像出现。

(三) 北魏晚期石窟

亦称云冈第三期石窟。按照学界普遍认同的云冈分期,北魏孝文帝迁都洛阳后发生的云冈继续营建工程,属于云冈晚期石窟。“太和十八年(494)孝文迁洛,平城仍为北都,云冈作为佛教要地尚在继续,凿窟雕龕并未少歇,尽管大型窟减少了,中小窟龕却自东迄西遍布云冈崖面,甚至向西一直延续到云冈以西30里外的焦山南坡。这种迹象,说明当时北魏北部地区的阶级关系与北魏其他统治区一样,不仅未因迁都而缓和,反而更加激烈了。据《金碑》

所记,云冈铭记纪年最晚的是孝明帝正光五年(524),这个记录与现存窟龕情况相符合。因此,云冈第三期的具体时间,应是公元494—524年”^[19]。云冈第三期主要洞窟分布在第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至6窟之间的中小窟(以龙王沟西侧崖壁上的洞窟群为主的小型洞窟,均被编为第5窟的附属洞窟),大都属于这一期。此外,早、中期洞窟中,也多有晚期补刻的小龕。以上所述亦即云冈晚期石窟开凿的时间及大致的范围。“云冈第三期有别于以前的(洞窟)较显著的特点是:没有成组的窟,中小窟多,布局多样的小龕遍布云冈各处。洞窟内部日益方整,塔洞、千佛洞、四壁重龕式和四壁三龕式的洞窟,是这时流行的窟室。窟口外面的崖面上出现了券面和力士等雕饰,这种雕饰愈晚愈繁缛。第二期布置在窟内的那样丰富而生动的浮雕场面,这时已很少见。个体形象中虽然没有出现新的式样,但造型愈来愈消瘦,衣服下部的衣纹越来越重叠。龕楣、帐饰也越来越复杂”^[20],北魏佛教石雕造像的秀骨清像风格,由此开端并逐渐形成。

(四) 北魏以后时代的雕刻修整

1. 唐至辽金的云冈造像与修整

唐蓝谷沙门慧祥著《古清凉传》曰:

伊禅师……每在恒安修理孝文石窟故像……以咸亨四年(673)终于石室。

《大金西京武州山重修大石窟寺碑》曰:

西京大石窟寺者,后魏之所建也,凡十名,一通示(乐),二灵岩,三鲸崇,四镇国,五护国,六天宫,七崇教(福),八童子,九华严,十兜率。……唐贞观十五年守臣重建,辽重熙十八年母后再修,……本朝天会……九年元帅府以河流近寺,恐致侵啮,委烟火司差夫三千人改拔河道……

以上文献并结合洞窟铭记表明^[21],云冈在唐代乃至辽金受到人们的重视。通过观察现存洞窟遗迹发现,首先是第3窟后室西侧大型一佛二菩萨造像,其艺术风格与北魏云冈造像明显不同,应为初唐所造^[22],其次是第11窟中心塔柱南面下层立佛像两侧的立姿胁侍菩萨,第13窟南壁七佛立像中东起第一、二尊佛头,第37窟东壁坐佛像等均可确定为辽代重新塑造。再次是对剥蚀的石像表面敷泥施彩,这种情形较石雕更为多见。

2. 明清及至民国时期的修整

云冈洞窟中的风化剥蚀带多有敷泥施彩现象。其中,除上述唐辽所为者,大多数为明清特别是清代的遗留。清代对云冈的修整有碑刻为证。碑刻表明,从顺治八年(1651)在第5、6窟前加盖木结构窟檐、建筑“石佛古寺”并对洞窟内业已风化剥蚀的造像进行敷泥施彩起,康熙、乾隆、咸丰、同治、光绪等各时代的工匠均对云冈(包括对洞窟造像的敷泥施彩)有不同程度的修整,并一直延续到民国时期。

注释:

[1] 山西省地矿局第三综合勘察公司:《云冈石窟顶部第四纪覆盖层勘察报告》,云冈石窟防渗工程会议资料之五,云冈石窟研究院资料室,2002年。

[2] (北魏)酈道元:《水经注》卷十三《灤水》(王先谦校本),巴蜀出版社,1985年。

[3] 这些竖长方形梁孔均与山顶相通,是为特殊的洞窟建筑形制设置。

[4] 中间开窟门,两侧二窗,上方三窗。这种一门五明窗的洞窟形制,云冈石窟中尚有第31窟一例。

[5] 倒“品”字形的一门二明窗形制洞窟,在云冈仅有二例,另为第39窟。

[6] “昙曜五窟”中的三世佛设置、北魏帝王象征、佛教禅观思想体现等话题,向来为人们所津津乐道。

[7] 都城南迁,武州山的国家工程中辍,而民间营造继续。这些工程虽在规模上比以往大大缩小了,但其艺术却呈现了新的发展势头。

[8] 《云冈窟前遗址发掘获重大成果》,《中国文物报》1994年。

[9] 丁福保:《佛学大辞典》“三世佛”条:“三世者,过去现在未来也。过去佛,为迦叶诸佛;现在佛,为释迦牟尼佛;未来佛,为弥勒诸佛。此即佛经所云三世诸佛也。”“三世诸佛”条:“三世出现之诸佛。”《法华经·方便品》曰:“三世诸佛说法之仪式。”《观无量寿经》曰:“三世诸佛净业正因”。

[10] 刘慧达:《北魏石窟与禅》,《中国石窟寺研究》,文物出版社,1996年。

[11] 张焯:《云冈石窟编年史》,文物出版社,2006年。

[12] 宿白:《恒安镇与恒安石窟》,《中国石窟寺研究》,文物出版社,1996年。

[13] 相关志书还有:嘉靖《大同府志》、正德《大同府志》、顺治《云中郡志》、康熙《山西通志》、雍正《朔平府志》、《古今图书集成·方輿汇编·职方典》、乾隆《大清一统志》、乾隆《大同府志》等。

[14] 宿白:《云冈石窟分期试论》,《中国石窟寺研究》,文物出版社,1996年。

[15] 亦即较晚的雕刻覆盖了较早的雕刻。这种较晚期人类活动遗迹打破较早期人类活动遗迹的打破关系,是考古活动中的常见现象。在这种关系中,作为打破者的年代要晚于被打破者,打破者之中包含的信息的年代一般也应晚于被打破者。

[16] 宿白:《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》,《中国石窟寺研究》,文物出版社,1996年。

[17] 同[14]。

[18] 同[16]。

[19] 同[16]。

[20] 同[16]。

[21] 第13窟南壁辽“张间口修像记”说明辽代曾经有过在云冈石窟雕刻造像的事迹。

[22] 宿白:《〈大金西京武州山重修大石窟寺碑〉校注》,《中国石窟寺研究》,文物出版社,1996年。

(责任编辑:吴娇)

宫塔圣境

——东部诸窟释论

云冈东部窟区东西长 260 余米，有主要洞窟 4 个，附属洞窟 21 个。

一、第 1、2 窟

第 1、2 窟是云冈石窟东端的两个毗邻洞窟。两窟形制均为平面方形，窟内四壁由下至上略有收分，居中为多层塔柱，南壁上开明窗、下为窟门。这样的洞窟，通常称作中心塔柱窟（图 1）。第 1 窟内，南侧地面东西宽约 6.6 米，北侧地面东西宽约 8.6 米，南北地面纵深 9.45 米，地面至窟顶最高处 5.77 米。第 2 窟规模略大，地面南侧宽 7.55 米，北侧宽约 8.1 米，纵深约 10.8 米，窟顶高约 6 米。由于两窟设计统一，内容相关，形制规模相当，壁面布局对称，仅龕像配置小异，且外观如同整体，习惯上称之为“双窟”。

（一）洞窟设计统一

1. 外壁与前庭

在第 1、2 窟的外部，东、西两侧各有一座单层方塔，背靠着洞窟的前立壁。若不论双塔的宗教意义，只就建筑功能而言，起到了缓解山体前倾卸荷力的作用。两塔三面开龕造像，严重风化；外侧的山体崖壁上，各开凿大小相当的方形敞口壁龕，由于对称设计，很可能是为了补足方塔四面设立佛龕的建筑完整性要求。将此两龕与主窟周围的小型洞龕一同编为第 1、2 窟的附洞，大概并非合适。

双塔之间的空间，为第 1、2 窟共用的前庭。两窟外壁中央早年崩塌，20 世纪 70 年代修复。依据残垣断壁修复的洞窟外立壁及明窗和窟门，形制相同、配置对称。而第 2 窟窟门西侧壁龕残留的莲瓣纹和逆发夜叉头像表明，在北魏时期的设计雕刻中，两窟窟门的左右壁面应当各有一龕造像存在。若按照云冈第 9、10 窟和第 12 窟的成规推测，大约在二窟明窗上方也曾

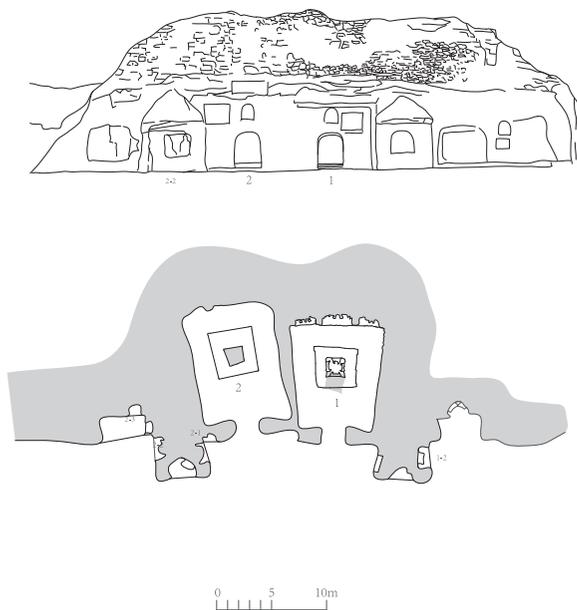


图 1 第 1、2 窟立面和平面测绘图

测量：北京建工建方科技公司 山西省地勘局 217 地质队
电脑绘制：王娜

有过仿木构屋檐雕刻，但其痕迹早已被岁月磨灭。

2. 中心塔柱洞窟形制

这种方洞方塔形制的洞窟，传统上又称“支提窟”或“塔庙窟”，远源于印度早期洞窟中以窣堵坡为主要内容的洞窟设计^[1]，近源于新疆各地遗存的古寺塔殿样式。经过时间和地点的推移演化，云冈塔窟已较印度塔窟发生了很大改变：其一，平面圆形的窣堵坡变为平面方形的塔；其二，原来位于洞窟内正面较深位置，现在已然前移了；其三，原来不与洞窟顶部相连的塔顶，已经直达窟顶而成为具有支撑顶部作用的塔柱了。

第1、2窟的中心塔柱，与云冈其他洞窟的中心塔柱有所不同：它们位于洞窟中心略微靠后的位置，同时体积相对较小，不占据太多空间，从而使得窟内特别是南部空间加大，这样更有效地利用了从明窗与窟门射入的光线，使洞窟内部明亮了许多。显然，这是一种更为科学合理的设计。

(二) 雕刻内容相应

1. 正壁主龕

第1窟的主像为交脚菩萨，第2窟的主像为交脚佛。每窟正壁几乎通体雕刻了一个大型三间式盂形龕，第1窟龕像保存相对完整，可见大龕明间主像为交脚弥勒菩萨，左右梢间为对称设置的舒相坐姿思惟菩萨（图2）；第2窟龕像严重风化，明间内的主像仅存头部和胸部轮廓，两侧梢间的胁侍菩萨也仅存上半部分的头胸轮廓（图3），造像性质不明。为此，我们

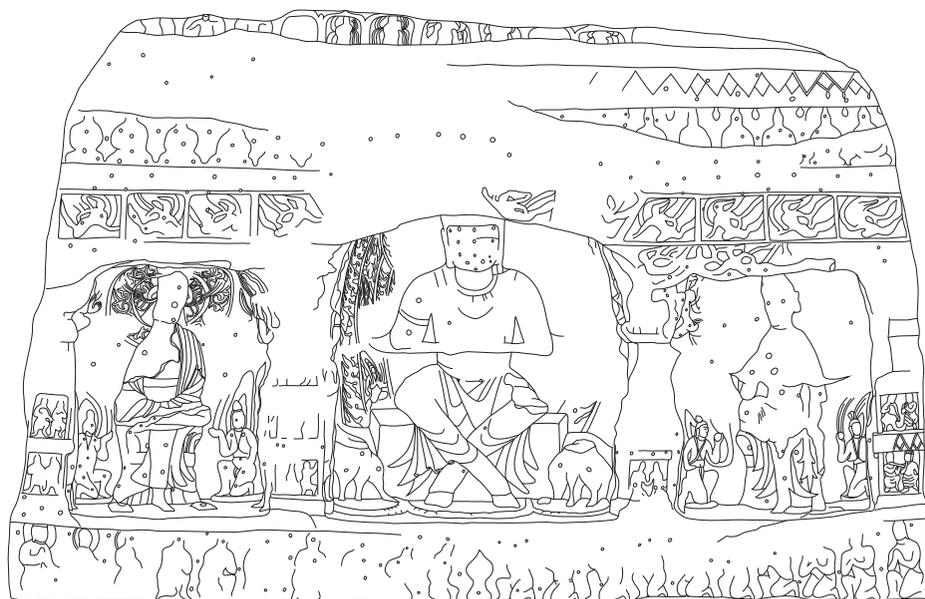


图2 第1窟北壁测绘图

测量：北京建工建方科技公司 电脑绘制：赵晓丹



图3 第2窟北壁测绘图

测量：北京建工建方科技公司 电脑绘制：赵晓丹

结合云冈其他双窟造像规律，对第2窟北壁主像性质进行对比，推测结论如下：

(1) 第2窟通栏盂形龕下应有平台。理由是：其一，东侧梢间内东下方残存1身胡跪供养天，距地面高度约90厘米，与第1窟相同位置的供养天距地面高度一致；其二，第1窟盂形龕下残存平台高约75厘米，第2窟像龕略大，平台高度约在75-80厘米之间。

(2) 第2窟北壁主像应是交脚弥勒佛像，两侧胁侍菩萨为立姿。理由是：其一，第1窟主像交脚菩萨的头身比例为1:4，第2窟主佛像的头身比例亦然，因此应为交脚坐姿；其二，第2窟两侧梢间内残存的菩萨像头胸部，较第1窟略小，以近似相同尺寸的龕式空间衡量，其菩萨像应是立姿。

第1、2双窟的主像题材组合，与第7、8双窟特别是第9、10双窟前室东西两壁屋形龕内主像题材组合（图4、图5），在内容和形式上完全一致，即：交脚菩萨及两侧思惟菩萨、交脚佛及二胁侍菩萨。

2. 其他壁面龕像

第1、2窟内东西两壁各4个大龕，龕内主像配置为坐佛、二佛并坐、交脚弥勒、倚坐像等云冈常见造像。中心塔柱四面各层龕内造像亦有坐像、交脚像、倚坐像等。这些具有“三世佛”意义的龕像设置，是云冈石窟三世佛主题的缩影。南壁窟门、明窗两侧屋形龕内，均雕刻了人物大小不一、姿势自由、呈谈话形式的佛教题材造像（图6、图7）。其中内容明确、



图4 第9窟前室东壁交脚弥勒菩萨

(采自〔日〕水野清一、长广敏雄《雲岡石窟》第六卷，京都大學人文科學研究所，1951年)



图5 第9窟前室西壁交脚弥勒佛

(采自〔日〕水野清一、长广敏雄《雲岡石窟》第六卷，京都大學人文科學研究所，1951年)



图6 20世纪初的第1窟南壁东侧龕像

(采自〔日〕山本明《雲岡石窟》，文求堂书店，1921年)



图7 20世纪初的第1窟南壁西侧龕像

(采自〔日〕山本明《雲岡石窟》，文求堂书店，1921年)

形象突出的是出自《维摩诘所说经》的《文殊问疾品》，显示了大乘佛教特点。两窟东壁北侧大龕下，均残存部分浮雕连环画形式的本生故事和本行故事^[2]：第1窟存2幅，为睽子本生故事中“国王入山田猎”和“国王误射睽子”；第2窟存1幅，为佛传故事中的“太子射艺”。其中的两幅睽子本生图，出现了国王及侍从骑马的形象。与《大金西京武州山重修大石窟寺碑》描述的“护国东壁有拓国王骑从”产生对应关系，张焯同志据此认定第1、2窟为护国寺所在^[3]。

此外，第1、2窟出现了较为多样的乐伎人物形象。两窟四壁最上层均有以圆拱列龕形式排列、演奏多种乐器的天宫伎乐^[4]。出现在其他位置的：第1窟北壁龕柱中各层雕刻了立姿的夜叉乐伎^[5]；第2窟中心塔柱下层龕外上侧雕刻了天宫乐伎。

3. 窟顶雕刻

第1窟门拱顶部保存的二龙缠绕形象（图8），东侧的龙形下颚有山羊须，颈有菱形纹，形体略大于西边的龙形，应为雄性龙形。这种雕刻在门拱上的雌雄双龙造型，明显体现了佛

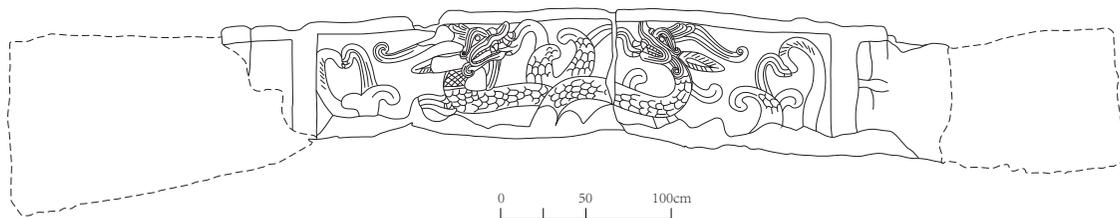


图8 第1窟窟门顶部龙形图案测绘图

测量：北京建工建方科技公司 电脑绘制：赵晓丹

教的护法思想，在云冈石窟中独此一例。

双窟顶部前方（南侧）均为3朵浅浮雕大团莲，团莲中央的点点莲子，成为不同于云冈其他团莲的显著特点。围绕团莲，飞天曼舞。靠北的方形塔柱周围，有龙形盘绕须弥山，护法意义突出。显然，通过层层递进的佛教题材表现，第1、2窟简述了一个佛教产生直至达到最高境界“佛国天宫”的辉煌历程。

（三）艺术表现完整

统一完整的双窟艺术设计，使第1、2窟呈现了规范而对称的美感。

1. 两窟中心塔柱形式既相互联系，又各有特色

帷幔式方形宝盖与瓦垄顶下的斗拱雕刻，构成了第1窟中心塔柱上下两层的基本形式。最具象征性和艺术装饰意味的是，下层人字拱和一斗三升拱分别以天人和兽形来表现。第2窟中心塔柱有所不同，为三级浮屠塔，层层瓦垄出檐，各层四角镂雕棱柱（下层已毁）支撑形成了周匝围廊。塔的上方大约为方形帷幔式宝盖，仅莲瓣纹带雕刻留存。显然，该塔柱的设计与更为辉煌的第6窟中心塔柱有着继承关系。

2. 壁面上下分层，左右分段，装饰华丽

如果说第1、2窟是将不同阶段佛教题材内容进行了集中展示，表现了宗教思想的完整性，那么，上下分层、左右分段的龕式布局和纹饰图案设计，为佛教思想的充分体现提供了最为恰当的承载形式。

其一，是东西壁层次分明的图案装饰。除最下面的第1层供养人与第2层本生故事或本行故事浮雕连环画的边框自然过渡外，壁面其上各层均安排了不同样式的横向纹饰图案。第2层连环画与第3层造像龕间，为单列忍冬纹带；第3层造像龕与第4层坐佛列像间，为莲瓣纹带；第4层坐佛列像与第5层天宫伎乐列龕间，为三角帷幔纹带。这样层次分明的安排，表现出人间、佛国、天界层层上升的佛教空间观念。

其二，是南北壁特具变化的突出重点。北壁的安排，第1层亦为供养人，而莲瓣纹带以上的坐佛列像、三角帷幔纹带、天宫伎乐列龕，全与东西壁相同。这样的安排是保证整个洞窟四壁形成艺术上的完整统一，但第2至3层改做大龕，设置主像和左右菩萨，上饰飞天与莲瓣纹带衔接，从而成功地强调了核心主题。而南壁的变化更为自然、平稳，只是将窟门两侧的第3层这一主层内容，改换为屋形龕下文殊与维摩题材，增加了洞窟的经典故事感。

第三，形式多样的龕像表现。北壁的三间式盂形龕，东西两壁间隔排列的大型圆拱、盂

形龕，对称置于南壁窟门两侧的屋形龕，整齐列坐四壁上层的坐佛像和龕龕相连的伎乐龕，

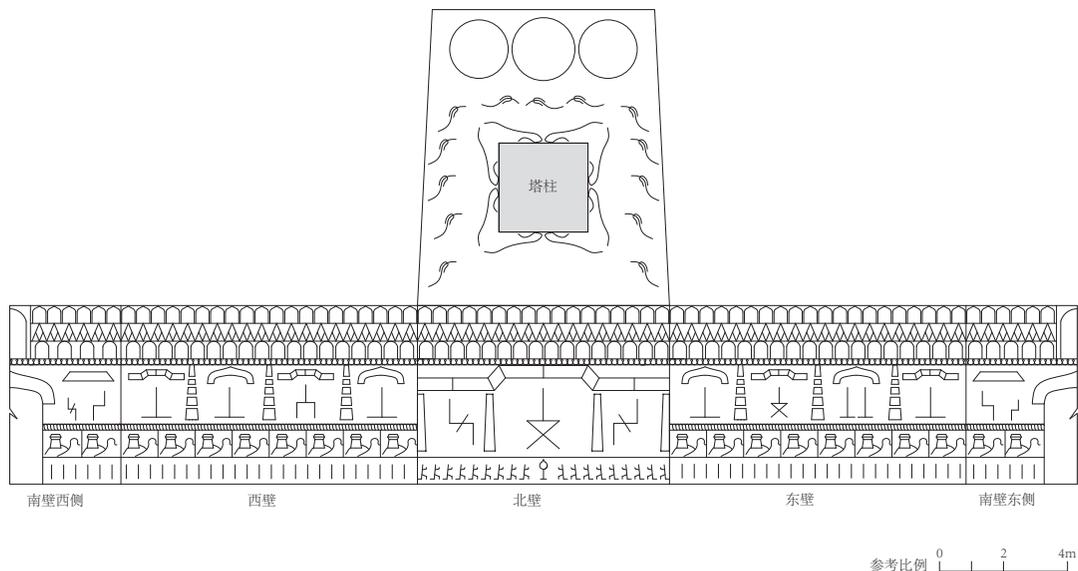


图9 第1窟壁面和窟顶龕像布局示意图

设计：王恒 绘制：乔峰

云冈洞窟壁面布局示意图图例

名称	图例	名称	图例	名称	图例	名称	图例
坐像		屋形		诸天仆乘		单列忍冬	
立像		宝盖		飞天		帷幔纹	
倚坐像		塔形		龙形		璎珞纹	
交脚像		龕柱		圆拱		供具	
舒相坐像		团形莲花		盂形		佛经故事	
散坐像		莲瓣纹		三角间宝珠		舟形龕	
跪像		环形忍冬		山岳		背光	
千佛		波浪忍冬		斗拱		柱头	
天宫伎乐		蝶形忍冬		藻井			

均富丽而庄严肃穆，严谨而巧丽活泼。跏趺坐、交脚坐、倚坐、舒相坐等多种坐姿的展示，在宣示了一定佛教意义的同时，也为洞窟增添了强烈的艺术感（图9）。

第四，左右分段的叙事方式。两窟壁面的忍冬纹、莲瓣纹、三角纹和供养人、列佛、伎乐龕，均以连续排列的带状表现；第2层佛经故事浮雕连环画，则以边框分隔，按照绕塔右旋礼拜的次序展开。第3层大龕间用浮雕塔分隔，北壁主像与两侧菩萨间有立柱分隔。综上所述，壁面上下分层、左右分段的装饰艺术布局，使洞窟整体雕刻显得稳定而有序、大气而华美。

3. 两种龕式间隔布局，不同塔形对称安排，规整中求变化，变化中求稳定

首先，是双窟东西壁面的对称设计布局。第1窟东壁和第2窟西壁遥相呼应，第3层大龕内的主尊造像多有背光雕刻，并于背光两侧塑造了供养人物形象；第1窟西壁和第2窟东壁亦相呼应，两个相背墙壁的大龕主像没有雕刻背光，也没有供养形象。这种设计安排，与云冈第7、8窟和第9、10窟等双窟造像如出一辙，是云冈双窟的重要特征之一。

其次，是对称中求变化的设计布局。第1窟东西两壁为对称设计，中层的4个大龕，间隔以盂形和圆拱龕式，龕式之间以浮雕塔装饰。西壁圆拱龕楣尾的龙形，其爪置于浮雕塔的层座上，作有力的蹬踏状，似乎能够借来巨大的力量，其雕刻构思巧妙。东西两壁装饰了艺术形式不同的浮雕塔：东壁为仿瓦垄层塔、顶部“山”形塔刹形式；西壁为方形层塔、顶部山花蕉叶托出化生童子形式。第2窟东西两壁打破了对称龕式设置。东壁排列相同于第1窟，为盂形、圆拱、盂形、圆拱；西壁则为圆拱、盂形、圆拱、盂形，形成对称中的变化形式。东西两壁装饰的浮雕塔艺术形式同于第1窟，东壁为瓦垄层塔形式，西壁为方形层塔形式。

第三是宗教意义与装饰意味的有机结合。双窟大龕间的浮雕塔装饰，在充分体现佛教涅槃思想的同时，体现了浓厚的装饰意味。龕间浮雕塔的艺术表现，实现了传统形式（层间方形）与新创形式（层间瓦垄屋顶）的共存，丰富了艺术表现手段。

4. 第1、2窟顶部艺术表现完全一致

两窟顶部均分为南北两个部分进行设计雕刻。北部以塔柱为中心，东、西、南、北四面各雕刻须弥山间对首蛟龙，形成八龙围绕佛塔之势，最外侧除北面外均雕刻飞天形象。南部雕刻3朵大型团莲。顶部南北过渡自然、效果完整统一。

依据宿白《云冈石窟分期试论》和《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》二文^[6]，第1、2窟属于云冈中期石窟，开凿时间约在公元484年至494年之间。

（四）20世纪对第1、2窟的保护维修

1960年5月，中国古代建筑修整所会同北京地质学院的工程技术人员到云冈石窟进行地质水文调查，寻找危害石窟的主要自然原因，以便提出保护石窟的可行性方案。10月，由中央文化部主持召开“云冈石窟保护专家会议”，经对比研究分析，选择规模适当、风化较重的第1、2窟（图10）为保护维修试点，拉开了应用现代科学技术保护云冈石窟的序幕。



图10 第1、2窟旧貌

（采自〔日〕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）

其一，1963年到1964年的窟内外加固工程。通过双窟的前立壁支护、两窟间的间墙加固、采用高分子材料对第1窟塔柱进行灌浆固结、将第2窟内泉水引导至窟外、对两窟的残存雕刻品封护加固、对第2窟塔柱基座、壁根蚀空等处的砌石加固、对窟内岸边裂隙采用锚杆加固等工程，从根本上解决了洞窟内外的落石坍塌，提高洞窟稳定性，恢复了完整的双窟外貌。

其二，1980年至1983年，对第1、2窟进行了山顶防渗加固，并对岌岌可危的第1窟中心塔柱（图11），进行了填石加固及艺术修复。在山顶上夯筑了厚约30厘米的三合土，并依山势在前崖垒砌石料，达到固结要求。对窟内塔柱残存柱体、裂隙等，进行填石加固和环氧树脂黏结（图12），并参照塔柱残留部分的艺术表现，做了雕刻造型修补。恢复成一座整体面貌较为完整的中心塔柱，也强化了塔柱对洞窟顶部的支撑作用。

二、第3窟

第3窟位于云冈东部窟区的西侧。窟外面阔约50米，崖壁高约28米，是云冈石窟中规模最大的洞窟。据《金碑》记载，辽代有“灵岩大阁”，号为“古刹”，辽末毁于兵火，金初重新修建。据20世纪末的考古发掘证实，该窟原有北魏时期大型阁楼佛殿建筑。《金碑》记载“云冈十寺”中的灵岩寺，应即此窟所在。该洞窟在形制、造像、遗留等方面，都具有非常特殊的表现。

（一）特殊的洞窟形制

第3窟具有中国石窟寺中最为特殊的形制：外部形象高大、平展、雄伟、壮观。正面下方为巨大的建筑平台，东西长约50米、南北宽约7.5米。平台前壁东西对称设置两门四窗。平台上，中央安厝一座矩形洞窟，仿佛当初为仿木构殿宇样式，内置主像交脚弥勒，俗称“弥勒洞”或“弥勒殿”；两端各有一座方形三层石塔，对称设置；殿、塔之间的背壁，各开一个大型拱形明窗，以保证洞窟后室内采光。这座宽阔的屋顶平台，近代曾被一些充满想象力的学者称为“昙曜译经台”。台上石壁平展而高耸，平台石壁约10米以上的位置，整齐排列着12个梁孔，梁孔呈纵长方形，内部深处均与山顶作竖井相通。崖壁整体的东西两侧，是凿石开山留下的山体斜坡立壁，壁上凿有小龕造像9个，目前均被列为第3窟的附属洞窟。

由东西窟门进入，为各自独立的两个前室。为了支撑室顶、窟外的矩形石室及两侧的石塔，使得前室内部平面呈正反“凵”形结构。东前室高约8米，东西宽约24米，南北进深约5米；西前室高约6米，宽约23.5米，南北进深约5.5米。两前室北壁开门通向后室。后室平面呈“凹”字形结构，窟内最大宽度约43米，最大高度约14米。窟内除北壁西侧雕刻一铺三尊大像外，再无任何雕刻。空间显得巨大而空旷（图13）。



图11 第1窟中心塔柱旧貌

（采自〔日〕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12 1983年第1窟中心塔柱加固维修现场

摄影：赵岐

表面看，这一形制特殊的大型洞窟，似乎与云冈其他洞窟没有多少关联。但仔细对照，第3窟与第1、2窟，第5、6窟，第7、8窟和第9、10窟等双窟具有相同的设计思想和建筑特征：一是双窟的中轴线及外壁中央标志物；二是左右的对称性及两侧标志物。这种严谨的设计理念和严格的审美标准，不仅体现在云冈的双窟上，也体现在一组三窟上，甚至体现在每一个单体洞窟中。

此外，不同的洞窟设计凸显出各自不同而又鲜明的佛教思想主题，不同洞窟的中心标志代表着不同的主题思想。这些中心标志就像文章的标题一样，点明了整个作品的主导思想，代表着作品的整体方向。第5、6窟外中心标志为一座龟趺承驮的高大层塔，与洞窟内雕刻的全部32座各式佛塔相呼应，构成了颂扬“涅槃”境界的佛教主题；第7、8窟中心标志为龟趺承驮的丰碑式柱体雕刻，与洞窟内前后室雕刻的大量佛经故事画面相对应，消失的丰碑文字大约系佛经；第9、10窟中心标志是一个由大象承驮的二龙缠绕须弥山柱，与洞窟前后室大量佛教降服外道内容相结合，构成了讴歌佛法殊胜的宗教主题；而第3窟的中心标志为平台中央的弥勒殿，与洞内的西方三圣和虚空场景，大约表达了时空无限的华严思想主题。至于第1、2窟外无法证实有无中心标志，但其窟门两侧的佛塔和夜叉形象，与窟内的四方塔及四方四佛相呼应，反映了《金光明经》护国、护世的主题思想。

这里需要强调的是，第3窟的双双对称性布局，体现出强烈的双窟设计意图。从外形观察，该窟除了具有云冈其他双窟的中心标志和左右标志外，两个前室的两个窟门和4个明窗，加之两个通向后室的窟门和明窗等，都表明了其双窟的设计特征。从洞窟内部观察，第3窟具有两个独立对称的低矮前室，后室高大宽阔，其宽度等于两前室之和。无论立面形态，还是平面形态，无论洞窟内部，还是洞窟外部，该窟都是一个布局结构严格对称的洞窟。这种严格对称的布局结构，与云冈石窟其他双窟具有设计思想上的一致性。

（二）迥异的造像风格

第3窟作为云冈最大的石窟，造像雕刻却少得出奇。除了后室一佛二菩萨的大像龕，就是前室顶上平台的弥勒殿和双塔，可惜后者已风化严重，隐约令人感知是北魏云冈中晚期样式。然而，第3窟大像在云冈石窟中却最具特殊的艺术风格。

1. 人物形象

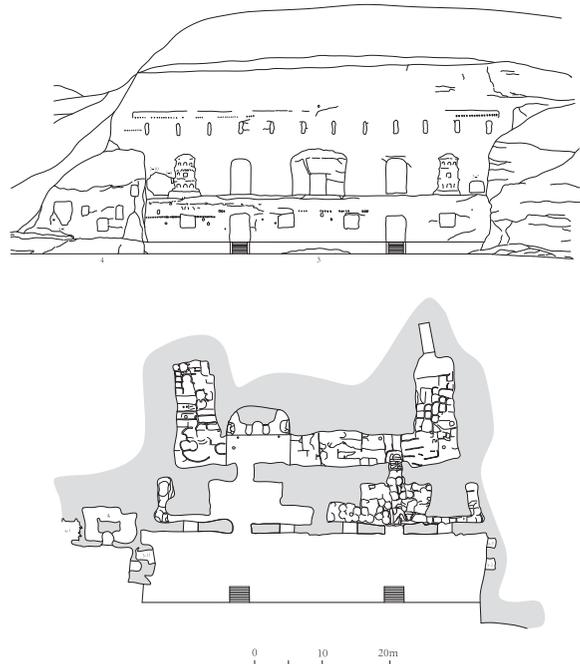


图13 第3窟、第4窟立面和平面测绘图

测量：北京建工建方科技公司 山西省地勘局 217地质队
电脑绘制：王娜

第3窟后室三尊大型造像的面部、形体丰满圆润(图14)。主尊倚坐佛像,高约10米,肉髻高耸,面相丰圆,五官端正,眼大耳阔,两眉间白毫鲜明;身姿挺拔,比例协调,通肩式袈裟紧贴身躯,衣纹雕刻为较浅的阶梯式样。厚实圆润的双手作施无畏、与愿印。左右两侧,二立姿胁侍菩萨除具有与主尊同样的面容、形体特征外,其菩萨装扮亦引人注目:头顶发髻高耸,发丝条缕有序;秀发造型优美,散披两肩;宝冠雕刻精细入微,兽面、宝瓶、花朵、纹饰等,显示了严谨的设计思想和成熟的雕刻技艺;菩萨衣着贴体,胸部袒露,小腹微凸,肩披络腋,雕刻技法为平直阶梯与凸起衣纹相结合的形式。总之,这三尊造像较之云冈其他造像更加丰满圆润,尤其是面部五官、手臂等位置的外廓雕刻,尽显丰腴圆润之能事,而克服一切锐角情形,在艺术表现上明显区别于云冈其他造像。

2. 火焰纹饰

第3窟后室的三尊造像身后,各雕刻有火焰纹饰背光(图15,1)。在这些火焰纹中,坐佛、飞天、火焰纹样等依次出现,在轮廓、层次等方面,与多数云冈火焰纹雕刻无异(图15,2、3)。但是,各层雕刻内容的表现式样、艺术风格,却出现了较明显的改变。与云冈多数火焰纹浮雕形式不同,第3窟的火焰刻画用平面阴刻曲线塑造出卷云式的、向上升腾的火焰纹图案,显得更加委婉柔和。其风格表现与大同下华严寺薄伽教藏殿内佛像和菩萨像的背屏式火焰纹有相似之处。大佛背光右侧,保存了较为完整的飞天形象(图16,1)。这些飞天形象有着修长的身体,弧形的身姿,明显不同于云冈初期敦实的分腿露脚飞天(图16,2、3)和后期长裙遮脚并将小腿折成尾翼状(图16,4)的表现样式。这些飞天的长腿裹裙,而整体作圆弧的形状,绕臂的帔帛,出现了多重自由弯曲而流畅的造型。这种在云冈石窟中绝无仅有的飞天样式,似乎属于一种特殊的艺术风格,与莫高窟唐代壁画中的飞天有着某种形象上的近似。小坐佛的造型也有差异,他们都坐在单瓣鼓起的几片莲叶上,这种莲台并非云冈常见样式。



图14 第3窟后室北壁西侧倚坐佛像等值线图

测量制作: 建设部城市综合遥感与制作中心

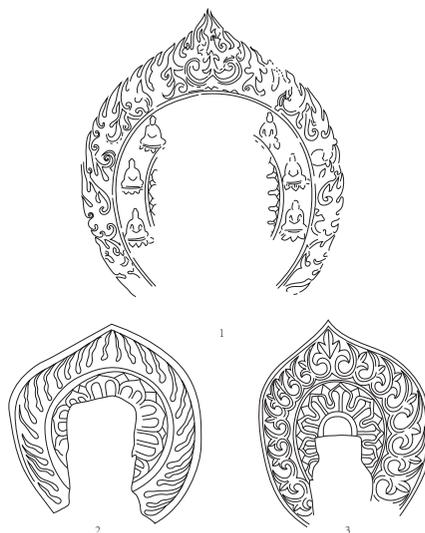


图15 菩萨头光线描图

1. 第3窟后室菩萨像头光
2. 第6窟西壁中层胁侍菩萨头光
3. 第5窟西壁北侧胁侍菩萨头光

原图绘制: 王恒 电脑绘制: 杨慧敏

上述佛像与背光细部呈现出的崭新
模式，令人疑窦丛生。虽然一些塑造手
法存有云冈北魏造像元素，但更有流行
于后世朝代的艺术风韵。其风格特征更
接近北齐乃至隋唐之后的中国佛教造像。

对于第3窟后室的三尊大像，近一
个世纪以来，不少学者针对其不同于云
冈多数造像风格的表现，展开了热烈的
讨论^[7]。考古学家宿白则根据《大金西
京武州山重修大石窟寺碑》所记唐初“守
臣重修”和《古清凉传》所记俨禅师故事^[8]，
将其开凿时间假定在初唐（672年前
后）^[9]。但是，不论大像创造于何时，第
3窟的整体建筑开凿并完成于北魏平城时
代，是毋庸置疑的。

（三）罕见的梁孔形式

在第3窟平台背壁10米以上，整齐
排列着高近2米，宽约80厘米，相互间
隔约4.5米的12个纵向长方形梁孔。这些梁孔与云冈石窟其他历史遗留的崖壁梁孔不同。一
是其位置距山顶尚有10米的距离，较窟前地面距离更是高约16米；二是各个梁孔均与山顶
相通，且内部逐步宽敞，至山顶形成边长约2米的方形竖井（图17）。这一特殊的洞窟梁孔
建筑形制，在云冈乃至中国石窟寺建筑中绝无仅有。

在云冈，大型洞窟崖壁上遗存梁孔，是一个很普遍的情况。如昙曜五窟（第16至20窟）
和第9、10窟等洞窟的崖壁上，均遗存与第3窟崖壁上的梁孔形状相仿的纵向长方形梁孔。
与此同时，在历次窟前考古发掘中，均在这些洞窟地面基岩上，发现了与其崖壁梁孔相对应
的柱穴。即可确定为木结构窟檐建筑遗迹。但在第3窟的考古发掘中，无论在洞窟前庭还是
平台之上，虽发现有柱洞遗迹，但并未发现与崖壁上12个梁孔相互对应者^[10]。然而，我们
依旧认为其为古代曾经使用过的梁孔。理由：一是窟前地面或平台上没有留下与崖壁上梁孔
相互对应的柱穴或柱基，并不能否定历史上建筑的存在；二是“灵岩大阁”最可能是一座通
体建筑，也可能是一个不设立柱的挑檐式建筑。总之，梁孔内空间加大且向上直通山顶，并
将山顶上所有12个竖井口平整于一个水平面上，这一现象尚待日后进一步的科学探讨。

（四）凌乱的地面遗留

1992-1993年的考古发掘，使第3窟内外的真实面目呈现出来。其中窟内地面的特殊现
象，为我们传递了云冈在古代开凿时所使用的技术方法和取石途径。我们在东侧前室看到，
窟内地面低于窟门且高低不平，呈现出大规模人工取石场面（图18）。取石的痕迹多为直径

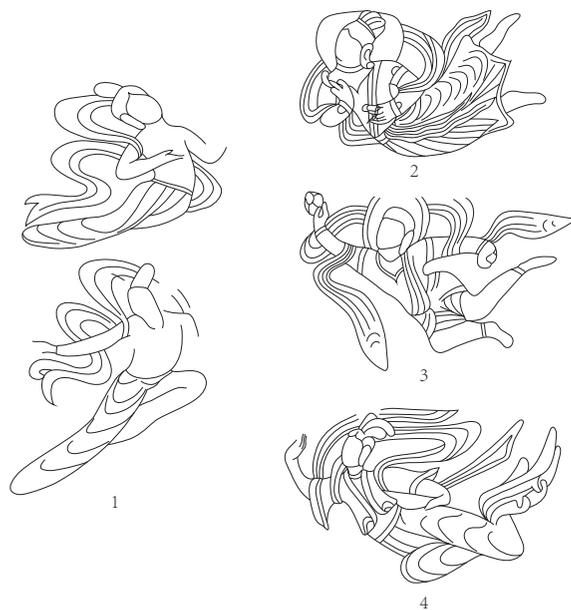


图16 飞天线描图

1. 第3窟后室北壁西侧佛像背光中的化生飞天
2. 第8窟顶部飞天 3. 第6窟中心塔柱下层叠形格内飞天
4. 第34窟西壁飞天

原图绘制：王恒 电脑绘制：赵晓丹

约1米、薄厚不等的圆形，也有少量直径约50厘米左右的圆形取石痕迹。另有一些被取出成型（圆形、方形等）的石料，未及时运走，散留在场。西侧后室，除一佛二菩萨龕前的地面外，其余地面均高出1米多，且出现了同样的取石遗迹，沟槽纵横齐整，深浅不一，显然是一个正在施工而未结束的场面。这些遗迹的存在，不仅为研究石窟开凿方法提供了重要的依据，同时也为历史上人们采石后的再利用行为提供了线索。

此外我们还注意到，在凌乱的地面取石遗迹中，出现了几处凿出柱洞的地方。它们与壁面上的壁坑一起，是窟内搭建构筑物的建筑留痕。其中，与壁面上壁坑关系密切的，是西耳道东侧的方形柱洞，通过它支撑壁面上的3个纵向壁坑，从而实现了与南壁壁坑搭建构筑物的目的。为了窟内搭建需要，有的柱洞甚至削去墙面而深入地面，显然是后代活动留下的痕迹。

（五）复杂的壁面遗迹

除后室北壁的三尊大像外，第3窟前后室内没有任何造像遗迹。但在那些似乎没有完工的壁面上，并非只有人工的凿痕“石花”和大面积的风化剥蚀创面，更出现了大量似为构筑遗迹的留存，及目前还无法解释的各种不同形式的人为痕迹。第3窟复杂的壁面遗迹，主要有壁面凸出留石、取石痕迹，窟内壁面构筑痕迹，壁面泥土残留，部分打破关系，耳道通向平台和明窗壁间的燃油照明设施等。这些壁面遗迹中，除留石和取石痕迹外，其余多为后代人的行为。其中构筑痕迹的表现是有序排列的梁孔和椽孔。

燃油照明设施，出现在后室西明窗东壁北侧的一个石锅造型（图19）。系距明窗底面1.05米的位置，以镂空雕凿形式，制作了一个直径约60厘米、深约30厘米的立体锅形。石锅造型保存完好，似应为盛放液体燃料的地方，并在锅体上方北侧壁上凿有一个高约28厘米，

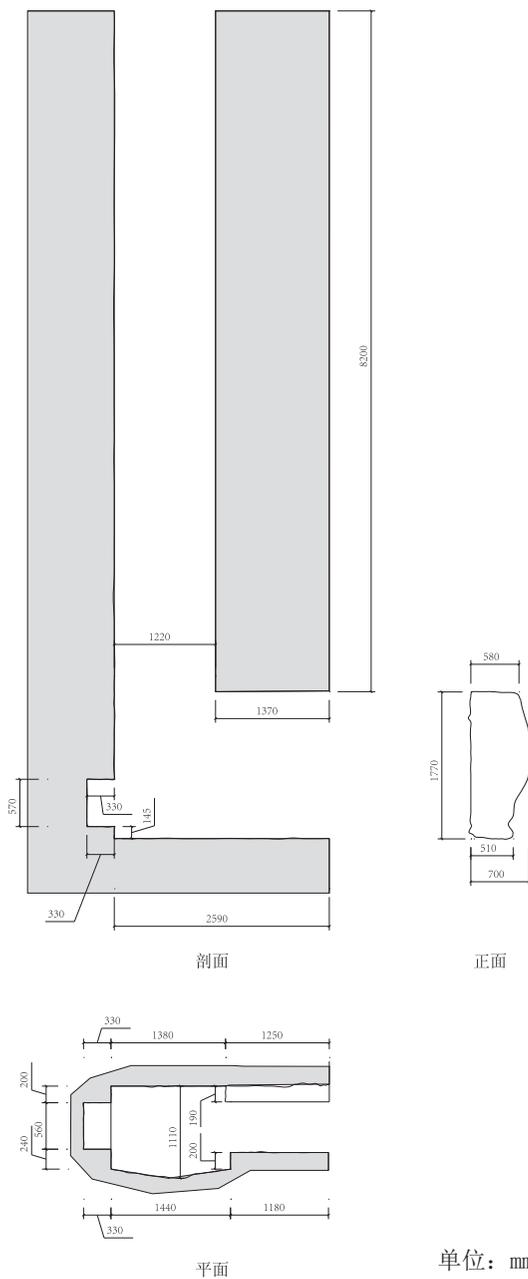


图17 第3窟外壁由西向东第6梁孔正面、平面和剖面测绘图

测量：张建新 绘制：兰静

宽约 38 厘米的方形“小窗”，光线透过小窗，正好能够照亮后室的 3 尊大像。

三、第 4 窟

第 4 窟位于第 3 窟西侧南端，洞窟雕凿于第 3 窟斩山遗存的山体中。东侧为主窟，西侧的敞口洞窟被编为附属洞窟，即第 4-1 窟。由于工程没有全部完成，洞窟内外地面凹凸不平，石窟整体显得有些零乱。在第 4 窟南壁发现的北魏正光年造像铭记，具有重要意义。

（一）洞窟特征

第 4 窟为平面方形、置中心塔柱的“塔庙窟”。窟门高约 2.1 米、宽约 1.8 米，其上方左右各开一个高约 1.5 米、宽 1.15 米的明窗，拱门和明窗呈倒“品”字形结构。这是云冈石窟仅存的两个外形相同的洞窟之一，另一个是第 39 窟。这种晚期洞窟的设计，应是匠人们在总结了一门一窗的塔窟两侧受光不足的缺陷之后，大胆创造出的明窗格式，更理想地解决了窟内的采光问题，是中心塔柱窟在整体设计构思上的一大创举。

进入该窟发现，窟内地面高于窟门地面约 1.4 米，壁面雕刻也较为凌乱，显然工程并未完工。按照现有遗迹，我们推测了洞窟设计的两种可能：一是现存窟内地面全部降至窟门地面的高度，同时窟内四壁和中心塔柱下层继续雕刻佛教内容，那样就会成为一个与云冈其他塔窟相同的洞窟；二是如果现存中心塔柱雕刻即最终的设计意图，那么现存台面就是与之相配套的特殊地面形制，只需将窟门两侧的高台凿出几步台阶，人们即可方便地进出洞窟了。

在第 4 窟中心塔柱与各壁面之间，均出现了类似于第 3 窟可以相互对应的壁坑，显然也是后世的人们在窟内搭建构筑物留下的印迹。

（二）正光题记

20 世纪 40 年代日本学者调查云冈石窟时，在第 4 窟内南壁发现有 100 余字的北魏正光年间（520—525）题为《为亡夫侍中造像记》的题铭，并将其整理编入《云冈石窟·云冈金石录》中。这是云冈北魏石窟中最晚的造像题记，遗憾的是，正光年题记所在窟壁现已风化



图 18 第 3 窟东前室地面



图 19 第 3 窟西侧明窗东壁北侧石锅造型

残损，文字模糊不清。2001年5月，云冈研究院工作人员第5-40窟中，又发现了一处北魏正光元年（520）的题记。这两处题记的发现，对于云冈研究弥足珍贵。一方面印证了《大金西京武州山重修大石窟寺碑》“终乎正光”的记载；另一方面对研究北魏云冈石窟的分期有着十分重要的意义。

《金碑》在记述石窟开凿的起始和结束时间时，写道：“……验其遗刻，年号颇多，内有正光五年，即孝明嗣位之九年也。然则此寺之建，肇于神瑞，终乎正光，凡七帝，历百一十一年。”我们有理由相信，金代曹衍提到的正光五年遗刻，指的正是第4窟的这一题记。北魏后期，连年水旱饥荒，社会矛盾日趋激化，各地起义与反抗斗争日益频繁。正光五年（524），北镇起义，天下大乱。至此，武州山石窟寺营造工程戛然而止。因此，开凿于北魏云冈晚期的第4窟之洞窟形制、艺术布局、造像风格等表现，均在云冈石窟中留下特别的历史意义。

四、第3-1窟“碧霞洞”

第3-1窟位于第2窟和第3窟之间宽阔的崖壁西侧，石窟临崖而建，外观一门五窗，石门楣上刻名曰“碧霞洞”。该窟宽约7米，南北进深约3米，高约6米。这种居中开门、两侧二窗、上方三窗的洞窟形制，虽与云冈第31窟相似，但碧霞洞内没有任何雕刻，无法确定为北魏所建。

“碧霞”是碧云、青霞之意；“洞”乃道人居住之所，所谓“洞天福地”也。碧霞洞，当系道教诸神中的碧霞元君所居洞府。洞窟外壁有一对梁孔，证明当年临崖架建过堂宇；洞中四壁也有梁孔遗迹，大约是为了搭建二层。云冈石窟被道人辟为“仙境”，碑碣无存、方志未载，不知始于何年。据张焯《全真道与云冈石窟》^[11]一文考证推测，碧霞洞属于金元之际全真教侵入云冈时的遗构。

五、第1、2窟与护国寺

2005年4月1日，《中国文物报》发表张焯《〈大金西京武州山重修大石窟寺碑〉小议》一文。文章不仅对《金碑》中的错乱语句进行了梳理，厘清了传抄中的错简，还特别依照碑文“护国东壁有拓国王骑从”的记述，对照第1窟东壁睽子本生故事中“国王及骑从出城狩猎”“国王误射睽子”等两幅浮雕画面（图20）进行分析，指出《金碑》所载云冈十寺中的护国寺“以第1、2双窟最为合适”。这一将《金碑》记载与洞



图20 第1窟东壁北侧“睽子本生”图

（采自〔日〕水野清一、长庚敏雄《云冈石窟》第一卷，
京都大学人文科学研究所，1952年）

窟既存事实相互对应而作出的论断，有理有据，实为云冈研究的新突破。

六、第2窟的石窟寒泉

石窟寒泉原由第2窟内北壁的山体内部流出，1993年窟前考古发掘时发现的第1、2窟前地面残存着东西两条引水渠。西侧水渠约从明清时期、直到20世纪80年代仍在用；东侧水渠北端为一个积水小池，泉水在这里积聚后流入水渠，其使用时间更早。为了防止泉水对石窟的继续侵蚀，1963年文保工作人员曾采取原地下降水位，加深引沟等防渗措施，后经20世纪七八十年代的几次修整，将水流改为暗渠，出水口改设在窟前约13米的护坡边沿位置，并专门制作了一个“曲水流觞”小型石雕（图21）。



图21 流杯渠

石窟寒泉，据明代大同方志记载，号为“云中八景”之一。而最早记载此泉的是《金碑》，“护国二龕不加力而自开，以至扣地则神钟发响，闻者摄心；琢石则醴泉流出，饮之愈疾。”其“护国二龕”应是现在的第1、2双窟；“醴泉”即为甘泉，正指石窟寒泉。清雍正《朔平府志》卷三将此泉称为“石窦喷水”，列为左云县四景之“寒泉灵境”。当然，石窟寒泉在明清时代成为云冈一处引人注目的景观，也与第1、2窟周围的摩崖题刻有关。

经检验，该泉水总硬度（以碳酸钙计）为每升466.87mg，除了略高于国家标准每升450mg外，其余各项指标均符合国家标准。其中，菌落总数为每毫升1cfu，远低于每毫升100cfu的国家标准；含有多种人体所需微量元素，特别是锶的含量达到每升0.9mg。因此可以直接饮用，

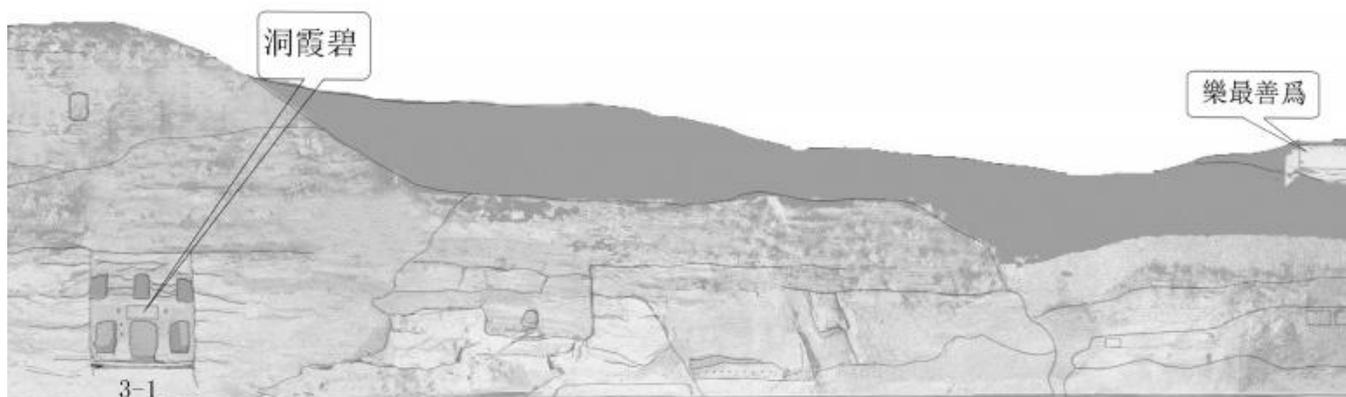


图22 东部窟区摩崖题记示意图

绘制：员小中、张天宇

清凉爽口。

七、窟外的摩崖石刻

在第1窟到第3-1窟（碧霞洞）约140延长米的崖壁上，总共有16处摩崖题记（图22），今可见文字者7处，其余仅留有长方形的空白平面，不见字迹。《乾隆大同府志》卷五《形胜》曰：“石窟寺，在府城西三十里左云界，……内有元载所修石佛二十龕，壁立千仞，面面如来，今大半废圮。壁上多前代石刻，字漫灭，不可读。”可见，这些壁上的“前代石刻”题记，当时业已风化残缺；至于由这一区域摩崖石刻所承载的云冈历史与文化，早已淡出时人的视线。然而，今天我们重新研究，仍颇有回味之趣。

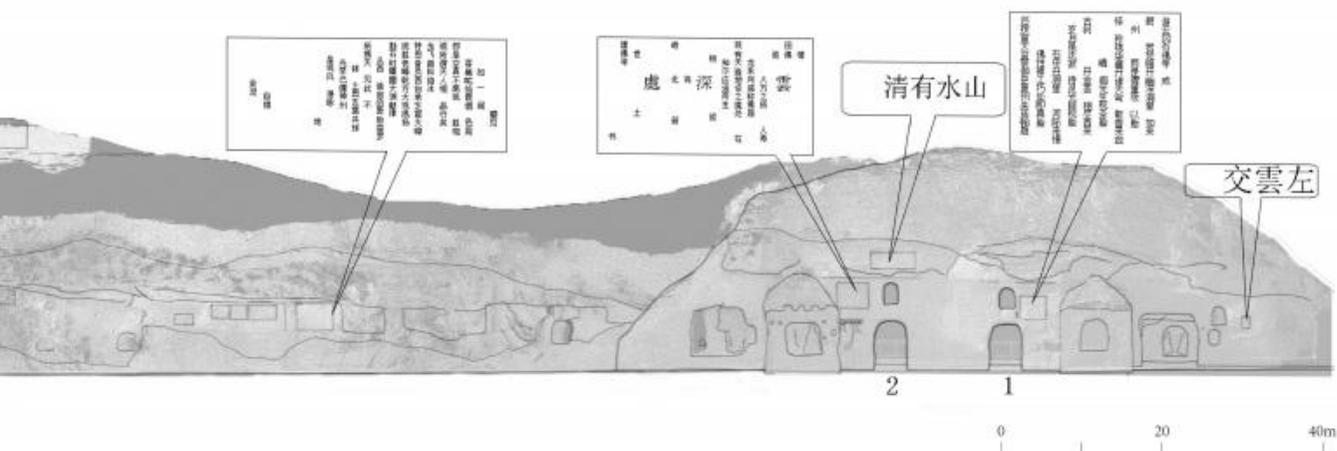
（一）“左云交口”题记

第1窟东侧，距地面约2.3米的崖壁上，残存阴刻楷书“左云交口”题记。据日本水野清一、长广敏雄《云冈金石录》作“左云县交界”。但现场辨识，应作“左云交界”。说明此处曾是大同县与左云县的交界处。

清《道光大同县志》卷十九朱彝尊《云冈石佛记》附黎中辅记：“自乾隆二十六年（1761），云冈割归左云。”但清雍正九年（1731）完成的《朔平府志》卷三《方輿》载：“左云县石佛寺，在城东九十里云冈堡，又名佛窰山。”卷八《武备志》曰：“云冈堡，今裁，归左云县，改为民堡。”据此确证：当时云冈石窟已属左云县所辖。考左云县之设，在雍正三年（1725），云冈可能此时就已归属左云县。不过，道光年间大同知县黎中辅追述云冈割归左云的时间，未必全误。大约雍正三年确定的行政区划，只就云冈堡而言，并未明确石窟寺的归属，因此左云县与大同县互有争执。可能直到乾隆二十六年（1761），才正式断归左云，遂有是刻。迄民国三年（1914），云冈石窟又重新划归大同县^[12]。

（二）“游云冈石佛寺□成□”题记

此题刻位于第1窟明窗东侧，以行草书式雕刻于方形框壁。诗文字迹漫灭不清，残文收



录于日本《云冈金石录》，唯末尾署名“巡按宣大监察御史、夏州朱廷翰题”犹可辨识。据清乾隆《大同府志》卷十一《职官下》载：“朱廷翰，陕西人，举人，顺治二年任。高景，北直人，进士，顺治三年任。”由此可知，盖朱廷翰顺治二年至三年（1645—1646）任职期间所为。

张焯《云冈石窟编年史》认为，“口成口”，应作“和成韵”，系为唱和“石碣韵”而作。石碣韵，殆非人名，指刻在石碑或石壁上的诗。顺治《云中郡志》卷十四收有石碣韵《石佛寺》四首：

峻增龕峯倚云开，曩影缤纷天际来。
三十二观随处是，石莲浮动现金胎。

茎草原从帝释开，妙同宝月印川来。
推开慧海留生面，亿万恒沙结髻胎。

宝宫杰构五丁开，金粟飞花匝地来。
何处是空何处色？须弥芥子一班胎。

心眼关头不易开，维摩悟后谒飞来。
饱参玉版三乘偈，笑指摩尼五色胎。

由此推测，载于《云中郡志》中的石碣韵《石佛寺》诗，应为明代作品，大约镌刻在云冈石窟的石壁上。朱廷翰以巡按御史身份游云冈，触景生情，而作《游云冈石佛寺和成韵》，和其“开”“来”“胎”三字韵也。

（三）“山水有清□”题记

第2窟明窗上方开辟横额壁面，刻有“山水有清□”楷书大字。

根据窟前人文环境，张焯同志推测为“山水有清音”，语出西晋文学家左思《招隐诗》：“非必丝与竹，山水有清音”。

（四）“云深处”题记

第2窟明窗西侧壁面开辟长方形铭刻位置，宽约2米，高1.25米，中央刻有“云深处”三个颜体大字。2009年春夏之际，云冈石窟研究院进行洞窟调查时，员小中同志在“云深处”周遭，发现有疑似文字的斑驳痕迹，遂用宣纸拓印研究。

“云深处”三个大字双沟较深，上方中央刻出印章，四周边框及花纹较浅。经仔细观察，大字和印章所在壁面比较平坦、细腻，系专门磨平，但大字的笔画破坏了一些底面的小字，边框花纹下也似有字迹。可以判定，小字雕刻在先，大字雕刻在后，花纹边框系仿木匾。“云深”二字间有四列小字，可辨得多些；“深处”二字间的小字损毁严重。根据可辨识的文字理解，内容大概是讲这个地方环境优美，有瑞应之象，并兴建佛寺的事情。上方印章，约7.5

厘米见方，内刻6个篆字：“贝州静（得？）一口章”（图23）。按贝州，今河北省清河县的古名，北周武帝宣政元年（578）分相州置，北宋仁宗庆历七年（1047）改为恩州。而《元史》卷一百六十六《刘恩传》记蒙古国时期，其“父辛归国，署贝州长。”因此，印章中的地名并不能显示准确时代，更何况宋元以后文人喜用其故里古名。

在旧有小字上刻出的“云深处”三字，应与洞窟所在的环境有关，也与附近“山水有清音”“碧霞洞”等摩崖石刻相关联。雍正《山西通志》卷一百七十《寺观三》沁水县条，录“国朝王度诗云：双峰突兀三千丈，孤月圆明万里天。人世红尘飞不到，白云深处老僧眠。”王度，字平子，山东泰安人，进士，顺治三年至九年任大同知县。不晓“云深处”三字与他有关否？

（五）丁亥年游人题记

在第2窟以西30余米、地面以上约2.5米的崖壁上，可见一幅横向长方形的铭记位置，一些斑斑驳驳的秀丽文字残存其上，鳞片状的风化字迹，有一触即损之虞。这是第2窟至碧霞洞崖壁上，雕刻面积最大、文字可辨较多的一块行草题铭。残文收录于日人著作《云冈金石录》，冠名曰“丁亥年游人题记”。其中文字较完整之处云：“龙飞首科，旋沐特恩，备员西台，承乏宣大，探口揽胜，快睹乾方，大观揭扬，□□勒石。时疆圉大渊猷律”。

张焯《云冈石窟编年史·清代纪事》考证曰：“西台，是负责巡察西部省区御史的别称；‘备员西台，承乏宣大’，所指唯总督或巡按宣大的都御史或监察御史；‘龙飞首科’，指大清开国后的第一批进士，即顺治二年考试、三年发榜的进士。查有关史志，知是顺治三年进士（丙戌科），十一月由湖广道监察御史巡按宣大，四年离任的北直隶人高景。景后任至刑部、工部尚书。”而“疆圉大渊猷”是干支纪年的异名，即丁亥年，当顺治四年（1647）。

（六）“为善最乐”题记

第2窟至碧霞洞之间的山体最高处，有一处远远望去较为显眼的长方形岩石立面，上边镌刻双钩繁体楷书“为善最乐”4个大字（图24）。从风化程度看，似与雕刻于其下方崖壁上的清初题记时间相近。



图23 “云深处”碑铭中的刻章拓本
制作：张建新



图24 东部窟区崖顶刻字“为善最乐”

这句劝世良言，语出《后汉书·东平宪王苍传》：“日者问东平王，处家何等最乐？王言为善最乐。”清《世祖章皇帝圣训》卷五载：“顺治十二年乙未正月……庚戌，御制《劝善要言》成，亲为序曰：……朕恭承天命，抚育万方，深念上之教世劝善为先，人之立身为善最乐。”而《钦定日下旧闻考》卷二十记雍和宫书院西室、正室，分别悬挂康熙皇帝与雍正皇帝御书“为善最乐”匾额。

注释：

[1] 窣堵坡，梵语 Stūpa。印度早期佛教对佛塔的称呼。

[2] 本生故事，讲述的是佛主释迦牟尼佛前生的故事；本行故事，讲述的是释迦牟尼生平事迹。

[3] 张焯：《〈大金西京武州山重修大石窟寺碑〉小议》，《中国文物报》2005年4月1日。

[4] 天宫乐伎，是为佛国天宫服务的乐伎群。在云冈，这种表现形式的乐伎顾名思义地全部雕刻在洞窟壁面的上部、龕像的顶端，或安排在单元画面雕刻的最上层。

[5] 夜叉为八部护法之一，在云冈石窟的雕刻中，往往与飞天（乾闥婆与紧那罗）形象穿插出现在佛像龕的上下左右；手持乐器的夜叉形象，皆为虚空夜叉形象，位于洞窟顶上或在壁面作飞行姿势。

[6] 宿白：《中国石窟寺研究》，文物出版社，1996年。

[7] 日本学者关野贞、常盘大定提出是隋炀帝为其父文帝所建。梁思成等认为，属于相当于昙曜五窟时代的云冈早期雕刻（见梁思成、林徽因、刘敦桢：《云冈石窟中所表现的北魏建筑》，《营造学社汇刊》第三卷，1933年）。（日）水野清一、长广敏雄在《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，分析了此三尊造像的艺术表现，并特别考虑了大同在不同历史时期的社会背景后认为，此三尊造像开凿于辽代。

[8] 《古清凉传》载：“中台南三十余里，……有石室三间，……近咸亨三年（672），俨禅师在此修立，……俨本朔州人也，……其道业纯粹，精苦绝伦，景行所覃，并部以北一人而已。每在恒安修理孝文石窟故像，……以咸亨四年（673）终于石室。”

[9] 宿白：《〈大金西京武州山重修大石窟寺碑〉校注》，《中国石窟寺研究》，文物出版社，1996年。

[10] 云冈石窟文物研究所、山西省考古研究所、大同市博物馆：《云冈石窟第3窟遗址发掘简报》，《文物》2004年第6期。

[11] 张焯：《云冈石窟编年史》，文物出版社，2006年。

[12] 白志谦：《大同云冈石窟记》，打印稿藏云冈石窟研究院资料室。

（责任编辑：吴娇）

法相庄严

——第5窟释论

第5窟位于云冈石窟群中部窟区东端，与东区的第3、4窟隔着一条自然冲沟，沟口呈喇叭形状。沿沟向北100余米，地势陡然抬高，上面近年新建龙王庙一座。庙外西南的山岩裸露处，是清代龙王庙旧址。由此西南行，是龙王庙沟西坡上斩山形成的崖壁，一直延伸至第5窟窟顶上方的位置，崖壁上分布着一连串的小型洞龕，习惯上称为“龙王庙沟石窟”。这些洞窟与主窟外壁附近的小型窟龕一起，全部被编为第5窟的附属洞窟，总数达到40个。第5窟因此成为云冈附属窟龕最多的洞窟（图1）。

一、匠心独运的窟外建筑

第5窟西邻第6窟，二者为统一设计、建造的双窟。窟外，各有一座清顺治八年（1651）重建加盖的四层五间式木构阁楼（图2）。甍栋相连，檐宇翬飞，清代号称“云冈佛阁”或“石窟摩云”，为云中八景之一。这对竖式设计的双子佛阁，既亭亭玉立，又合璧庄重，别具匠匠，体现了我们祖先对石窟寺殿宇的精准理解，也是目前云冈硕果仅存的古代窟檐建筑。它除了

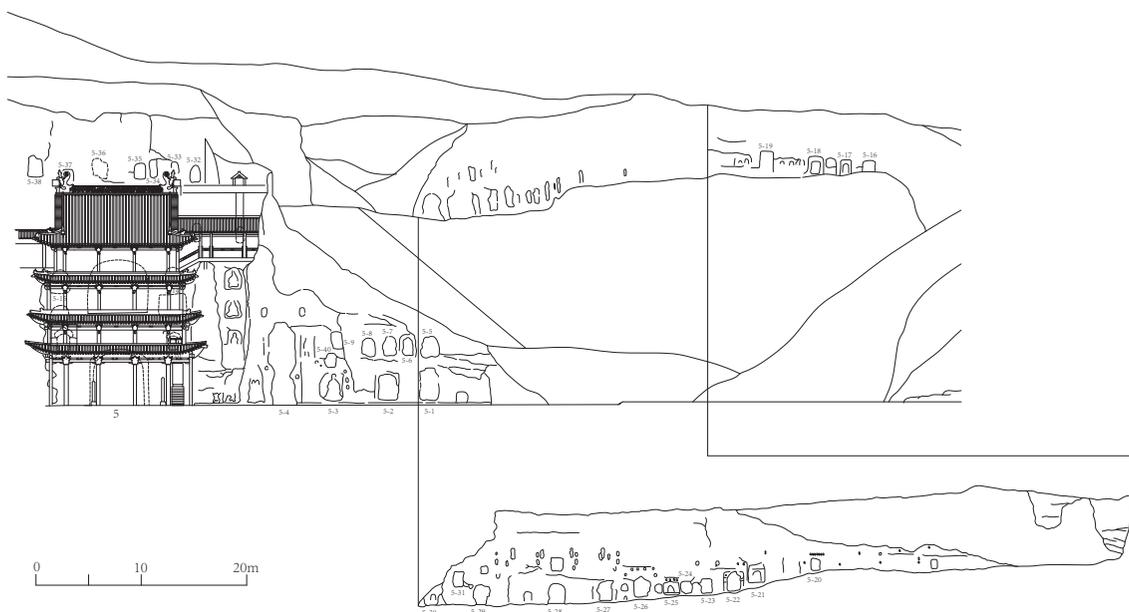


图1 第5窟及其附属洞窟立面测绘图

测量：北京建工建方科技公司 电脑绘制：员小中、兰静、王娜

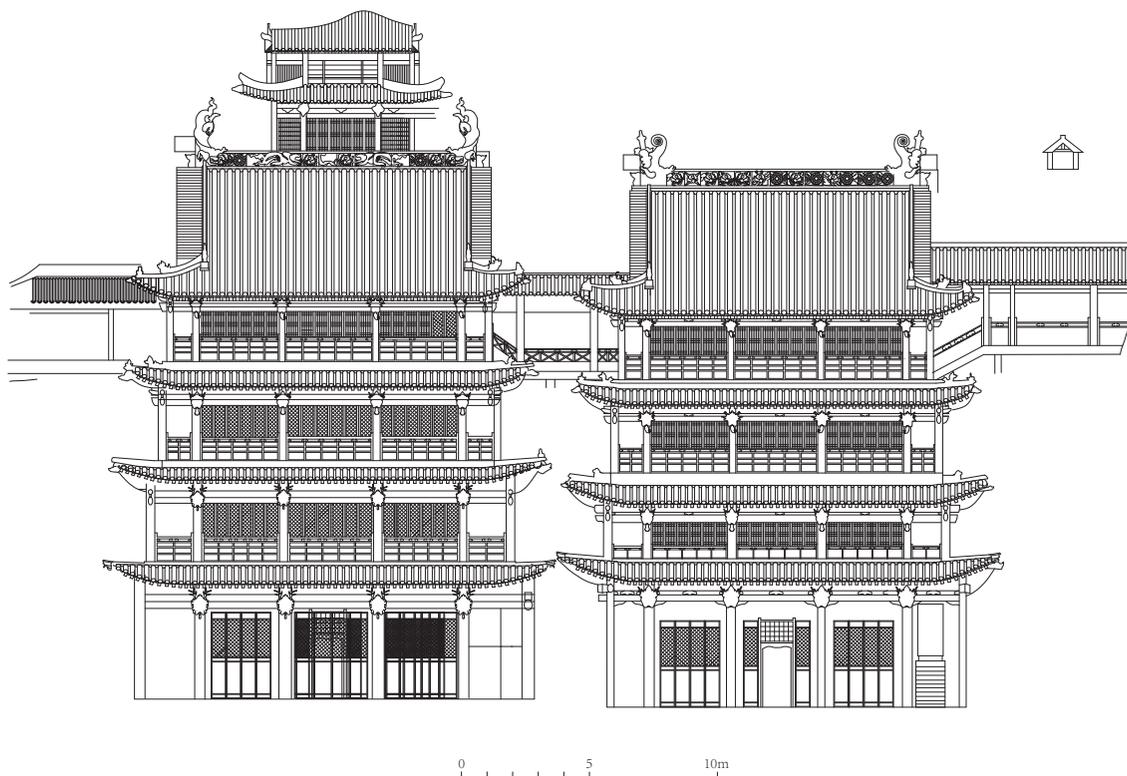


图2 第5、6窟木结构窟檐测绘图

测量：北京建工建方科技公司 电脑绘制：王娜

具有佛殿功能外，同时起到了遮风挡雨作用，特别是保持了窟内温湿度的相对恒定，使得第5、6窟的造像雕刻保存状态远优于其他无窟檐的石窟。

作为云冈规模最大的一组双窟，第5、6窟外壁具有统一完整的设计布局，两窟间为赧肩背负高塔造型，第5窟东侧和第6窟西侧是对称的高塔，三座塔均风化严重，残存高度均为13米左右。同时，虽然两个洞窟形制不同，但两者的规模大小相当，分别为云冈最大的穹窿顶大像窟和云冈最大的中心塔柱窟（图3）。

第5窟阁楼高度约20米，东西檐角最宽处约16.7米。阁楼的第4层西侧走廊与第6窟阁楼相通，沿东侧走廊可通往双窟阁楼顶部。阁楼底层殿内，宽约10米，进深约4.5米；东西两壁绘有“护法诸天”形象^[1]，应是清初重修佛阁时的作品。《重修云冈大石佛阁碑记》立于西壁旁，系时任宣大总督的佟养量撰文，碑文似乎表明这座“杰阁”沿袭了明代传统风格，而我们观察其石碌碡补柱等旧料新用的方法，也证明了这一点。不过，这种窟外罩阁的做法，并非石窟的原始状态。北魏当年营造的石窟外观，需要拿掉阁楼才可睹真容。

第5、6窟是一组统筹规划、完整设计、规模相当、遗迹犹在的双窟。二窟的外壁宽阔，东西约39.5米；各自具有窟门、明窗，窗在门上。两窟之间，正中雕凿出大型龟趺塔，龟首高度将近2米，龟背高约3米；龟座上驮立高塔，塔的正反面形状已失清晰，侧面隐约为多重

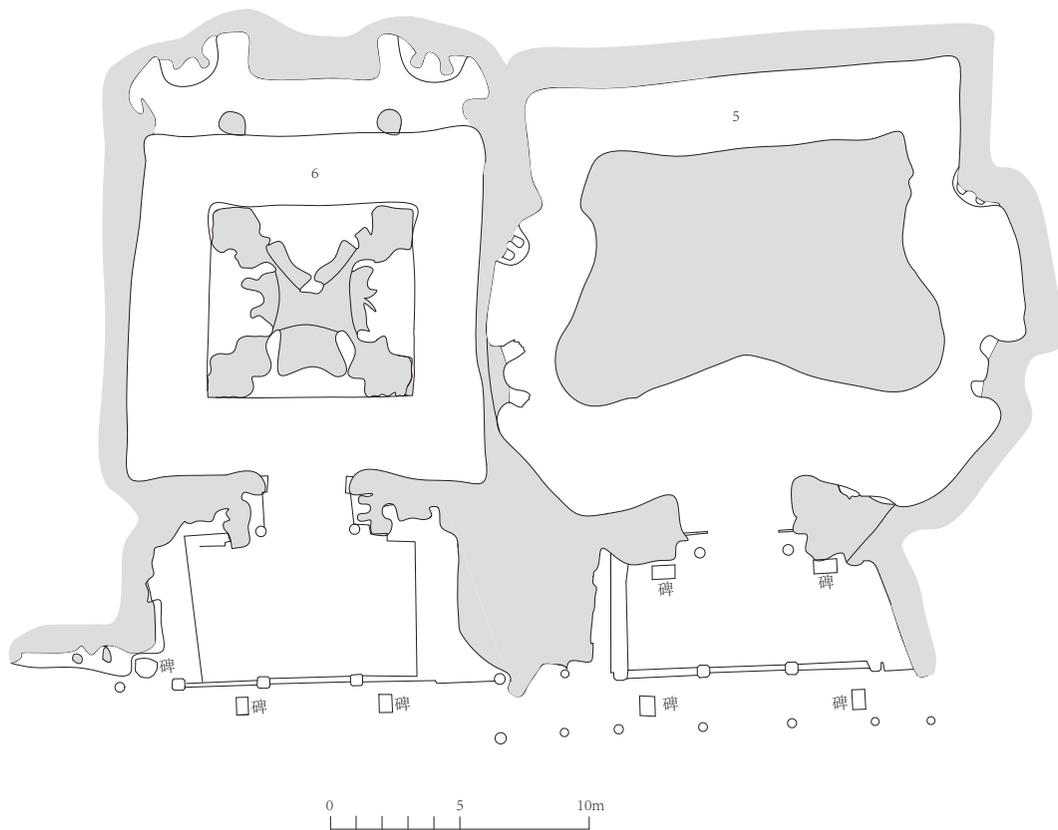


图3 第5、6窟外壁立面测绘图和洞窟平面测绘图

(采自〔日〕水野清一、長廣敏雄《雲岡石窟》第二卷，京都大學人文科學研究所，1955年)
 平面图测量：山西省地勘局217地质队 电脑绘制：王娜 陈洪萍

楼阁结构。两窟外侧，分别雕凿出高大的多层石塔。塔的基座高约3米，东塔座下部雕刻的应是托塔力士，西塔座下部风化严重，形象模糊似大象；塔身大约都是九级浮屠，造型应与云冈许多洞窟壁面上的浮雕式样相同。这样的三塔耸立、两厢对称的双窟入口外观，仿佛与古埃及著名的石刻神庙意趣相类，雄伟威严，令人肃然起敬。诚如初唐道宣大师在《续高僧传》中所描述的：“穷诸巧丽，龕别异状，骇动人神。”

二、复杂艰巨的窟内雕刻工程

第5、6窟体量庞大，雕刻精美。尽管两窟的入口外观相似、统一，但窟内形制则完全不同，前者为大像窟，后者为塔庙窟。第5窟属于平面椭圆形、穹隆顶式的大像窟^[2]，主尊坐佛高约17.4米，是云冈的第一大佛（图4）。东西两壁的胁侍立姿佛像高达8米左右。洞窟东西最大宽度约22米，南北最大进深约17米，创云冈同类型洞窟的规模之最。与早期开凿的“昙曜五窟”不同，第5窟北壁坐佛背后开凿出宽阔的诵经道，为僧侣、香客提供了环绕礼拜的通道。

整体洞窟的宗教主题是过去、现在、未来三世佛。因此，窟内北侧的三佛二菩萨组合应是先期设计、开凿完成的核心内容。其余三壁，以南壁为重点，围绕窟门和明窗进行两侧对称性雕刻；东西壁面，则采取分层式布局，由平行花纹装饰带隔离形成上下约8层佛龕，完成了对南、北壁面雕刻的过渡性衔接。需要指出的是，第5窟东、西、南三壁虽然基本遵循了统一设计的原则，但分龕造像多有随意性。特别是西壁布局零乱，南壁补刻失当，显然没有按照原计划完成。更没有表现出像第6窟，甚或第7、8窟、第9、10窟、第1、2窟那样，实现了高度的统一性与完整性。失衡的表象背后，大概是第5窟开凿后期可能由于缺乏国家资金的支持，加之窘迫的守寺僧人急功近利，竭力劝诱民间功德主捐资刻造，将其个人意愿夹杂进来。而那些打破关系的补刻，更增加了壁面秩序的混乱。总之，如果说云冈第3窟为我们提供了洞窟开凿方式的样板，那么第5窟提供的是窟壁雕凿次序的案例。

（一）主尊佛像之敷泥施彩

云冈石窟在北魏营造后的1500多年中，坍塌毁坏、风化剥蚀、尘封褪色等现象从未停歇^[3]，因而人们对它的崇敬与热爱，总是表现为对石窟寺的重修和佛造像的装修彩绘。从“唐贞观十五年（641）守臣重建”（《大金西京武州山重修大石窟寺碑》），到辽金元明清历代，云冈石



图4 第5窟主佛像测绘图

（采自〔日〕水野清一、长庚敏雄《云冈石窟》第二卷，
京都大学人文科学研究所，1955年）
电脑重绘：杨慧敏

窟的维修工程不断，且主要集中在“昙曜五窟”以东的精华洞窟。大约除辽代对石窟寺进行过全面维修之外，其他时代的维修往往是局部性或片段式的。

我们今天在第5窟看到的装修彩画痕迹较多，或精细或粗俗，属于不同时代的“功德”遗作，反映出各个历史时期的佛教风尚和工匠水平。简单而论，时间越往前，做工越精细，越接近原作；时间越靠后，做工越粗劣，越背离原作。当然，这不光有宗教艺术风尚的原因，更有后世佛教衰微和地区的政治、经济地位衰落的原因。第5窟中，最典型、最优秀的保护维修，要数主尊坐佛的包泥彩绘形象。这尊云冈最高的佛像，从头到脚均敷泥施彩，面部与胸部贴金，螺发与长眉施紺蓝，佛装的红色已然暗淡。大衣两裾由双肩垂直落下，飘逸自然；裤腰中央对称皱褶，齐整美观。服装宽大合体，下垂感强，似以质地优良的丝绸衣料裁就。大佛巍峨挺拔、器宇轩昂，体现了高超的泥塑水平，与窟中一些敷泥塑像的臃肿笨拙、猥琐丑陋，形成鲜明的对比，应不属于同一时代的作品。即便是后世刻意模仿大佛的一些泥塑小像，亦无相同的精神可言。

第5窟大佛的北魏原貌被包泥彩绘所覆盖，今天我们看到的妆塑始于何时一直没有定论。学者一般认为属于唐朝服装样式，原北京大学教授阎文儒先生甚至推测是唐初的俨禅师“每在恒安修理孝文石窟故像”时所为^[4]。然而，即便具备了唐装、唐风，我们也不能排除辽代全面维修石窟的可能性。

（二）既体现佛教思想又讲究艺术布局的雕刻

作为有计划开凿的大型洞窟，第5窟在三世佛主题之表现、拱门二佛禅坐菩提树下之大乘特征、南壁门窗间上下两排八联龕坐佛说法像、南壁两侧大象驮塔的般若、涅槃思想渲染等方面，均体现出运用美术设计方式彰显佛教思想的意图。

1. 菩提树下二佛禅坐

第5窟窟门两壁护法力士的上层，雕刻彩绘出禅定状二佛，结跏趺坐于枝叶繁茂的菩提树下（图5）。对称、优美、稳定、肃穆，画面给人留下的深刻印象。在云冈，依据《法华经》塑造的二佛并坐龕随处可见，俱作施无畏、与愿手印，但这里的二佛分坐大树两侧并结禅定手印，仅此一例。显然，在佛教意义的表达上，这种树下的二佛并坐，与通常所见一龕共演《法华经》故事的二佛并坐，有着很大的不同。二佛的禅定手印，表达了“外禅内定，专注一境”的意义。由“入静”开始，渐渐“至静”，从而达到“寂静”之境界。佛于树下成道，又于树下涅槃，何多以此形象示人？云冈雕刻之中，树的形象不少，这是最令人印象深刻的。大树根深叶茂，岿然不动，也许佛陀以此世间常见的植物，诲以世

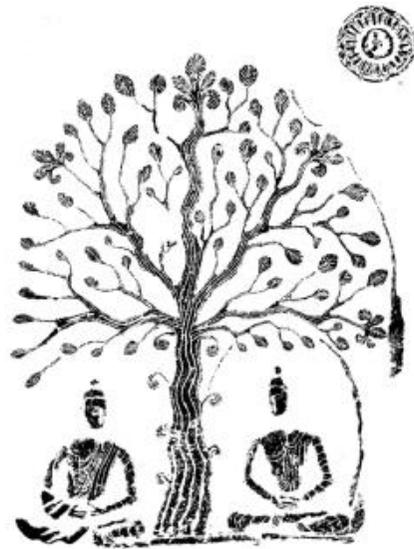


图5 第5窟窟门东壁上层二佛禅坐树下拓本
(采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第二卷，
京都大学人文科学研究所，1955年)

人甚深的意义。安隐、坚韧、成长、忍耐、慈悲、普惠等等。云冈的设计者将之置于门首，意义耐人寻味。

2. 十六龕之无畏触地说法像

南壁窟门与明窗间列龕两排，上排为8个圆拱龕，下排为8个盂形帷幕龕，龕内均置坐佛，齐整有序、威严肃穆。值得注意的是，这些排列整齐的佛像，均为右手举胸作施无畏手印，左手多作持帛触地手印。佛教中，作触地手印的佛像被称为释迦“成道相”。这种手印为法主说法之时所用，以示佛法之“真理”也。在云冈，佛陀说法多以左手与愿印、右手施无畏手印表达，以示排除干扰将佛教“真谛”授于众生。而此处的施无畏、触地手印的搭配，在增加了“大地为证”思想的同时，亦表达了与上述相同的教化意义。是规范，也是创新。

3. 大象驮塔之般若、涅槃思想

在南壁上层东西两侧，各雕有高浮雕大象驮负须弥座（叠涩）五层瓦顶出檐佛塔，设计精巧、呼之欲出，是云冈石窟佛塔雕刻的精品，也是中国传统建筑（阁楼）艺术与印度佛教艺术相结合的典范（图6）。联系第5、6窟外壁整体布局及第6窟大量雕刻的各类佛塔，双窟的般若、涅槃思想主题十分明确。第5窟的这组大象驮塔造型，起到了内外呼应、双窟衔接的功效。

（三）菩萨装佛像的佛教寓意

第5窟西壁第5层北侧圆拱龕内，有一尊交脚着菩萨装的佛像，左手抚膝，作降魔印，右手伸展于右胸，作施无畏印。佛像肉髻高耸，面相饱满丰圆，身姿挺拔，上身交叉帔帛之两侧上翘于双臂，下身系长裙，跣足坐于狮子座上。菩萨装佛像，在云冈仅此一例，却置身于大型洞窟之中，显然有其雕刻依据而非贸然之作。作为大乘佛教的主角，弥勒是居住在兜率天宫内院的一生补处菩萨。然而作为未来佛，弥勒的下世，可以给人间带来“一种七收”“雨润和适”。因此，人们期盼他早日下凡成佛救世。为此，在佛教艺术的表现中，弥勒多被塑造为菩萨像，也有将其塑为佛像的，但着菩萨装的弥勒佛像则难得一见。很显然，这是北魏当年盛行的弥勒信仰在云冈石窟中的一种新表现。

此外，在第5窟南壁西侧中层，还出现了“弥勒信仰场面”的塑造。这种以供养人的表现形式描述社会弥勒信仰场面的做法，在云冈就此一处。

（四）诵经道的开设

云冈洞窟中，在大佛身后专设诵经道的先有第9、10窟，后有第5窟。诵经道开口于佛

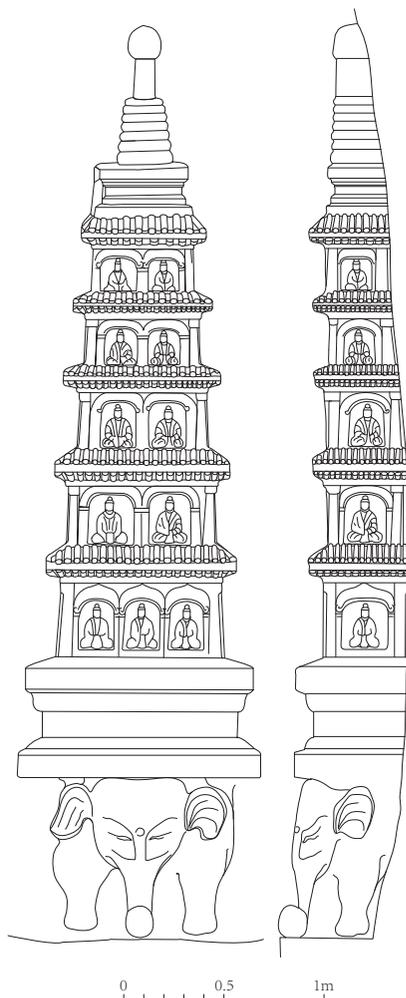


图6 第5窟南壁东侧大象驮塔测绘图
电脑绘制：杨慧敏

座两侧，目的是供信仰者绕佛行香或持灯礼拜，犹如绕塔礼拜一样，仪式性很强，有助于礼拜者因像生感，甚或产生通灵感应等。第5窟北壁的诵经道，入口在佛像西侧，出口在东侧，洞高约2.8米，人行其中而无压抑感。尽管洞壁风化非常严重，但我们还是能够看出雕刻的内容，那些服务于

实际需求的艺术创作。除了顶部表现天宫的团莲、飞天外，两壁都排列着高约2米的世俗供养人浮雕，这大约是云冈最壮观的供养人队伍。当你进入诵经道，仿佛自然加入了众多虔诚信徒的礼拜行列

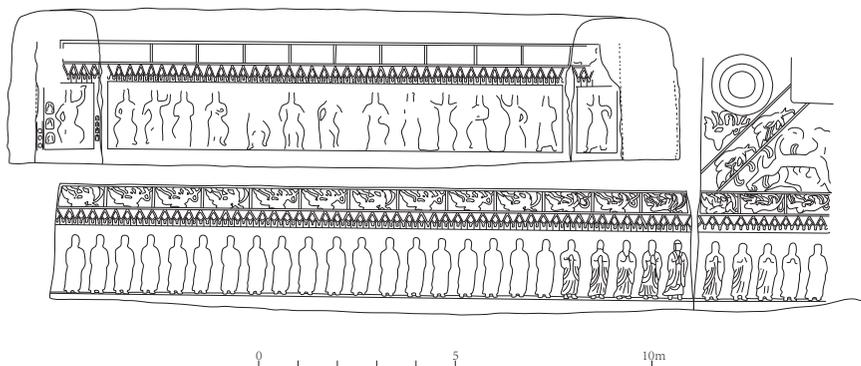


图7 第5窟诵经道壁面残存雕刻测绘图

(采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第二卷，京都大学人文科学研究所，1955年)
电脑绘制：杨慧敏

(图7)。由此我们想到，可能北魏当年洞窟尚未竣工时，佛事活动便已开始进行。

在佛像背后设置诵经道的做法，在云冈早期的“昙曜五窟”中没有出现，说明属于一种与时俱进的创新模式。但是，这种创新并非没有来由。印度早期塔堂窟的绕塔崇拜，即是绕塔以表达对佛的景仰。在新疆的大像窟中，右绕礼拜的仪式一定非常讲究。对佛像的直接崇拜，取代绕塔的象征意义崇拜，成为佛教徒最重要的礼拜形式，于是在佛像身后开凿“诵经道”的做法就必然地发生了。

(五) 第5窟的开凿时间

宿白先生《云冈石窟分期试论》和《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》二文指出，第5、6双窟的第6窟完工于太和十八年（494）迁洛之前，第5窟因迁洛而中辍，都属于云冈中期洞窟^[5]。

三、主窟外壁的经典洞窟

位于第5窟窟门、明窗两侧和木结构窟檐顶上崖壁的一些洞窟，规模虽小，内容却精，雕刻华美，一丝不苟。尽管这些壁龛都是北魏后期民间违规补凿，很大程度上破坏了皇家洞窟的形貌，却表现出深刻的佛教思想和独特的艺术设计，有的还成为云冈石窟的经典作品。

(一) 保存完整的洞窟佳作

编号第5-10窟和第5-11窟，位于主窟窟门东西两侧上方（窟檐阁楼第2层），设计雕刻较严谨，保存完整，是云冈晚期小型洞窟精品。从其正壁（北壁）主佛，到东西两壁佛、菩萨像，再到壁面佛经故事、窟顶飞天伎乐（图8），以及第5-10窟“布发掩泥”中高浮雕与浅浮雕组合，

第5-11窟阴刻线地面团莲（图9）雕刻等等，无不是云冈石窟最成熟时期的杰出作品。其无与伦比的设计与雕刻，是北魏平城时代佛教走向高潮、艺术呈现辉煌的实物例证，成为中国早期佛教思想与成熟雕刻艺术高度结合的典范。

（二）“乘象投胎”和“逾城出家”

在窟门或造像龕两侧，分别雕刻“乘象投胎”和“逾城出家”的画面，是晚期单窟室洞窟中特有的对称设计布局。初步统计，云冈此式对列图像的洞窟至少有6个，其中第5窟附洞就有4个，分别是第5-10窟、第5-11窟（图10）、位于阁楼顶部的第5-33窟和第5-38窟，均在洞窟南壁窟门两侧雕刻，东为“乘象投胎”，西为“逾城出家”。其余，一在第35窟西壁佛像龕两上隅，一在第38窟北壁佛像龕下部，均系左侧“逾城出家”、右侧“乘象投胎”。

在云冈石窟中，佛本行故事（亦称佛传故事）的画面表现十分普遍，最全面完整的展现在第6窟。“乘象投胎”和“逾城出家”，作为佛传故事中两个具有核心代表意义的题材情节，前者是由兜率天补处菩萨院下降到世间的菩萨像，后者是为度脱众生而决意出家的王子菩萨像，他们分别表述了佛主释迦牟尼受命于天的神性和舍身求法的伟大。出生和出家是佛陀一生中最重要的两个时间节点。“乘象投胎”和“逾城出家”的画面设计，一个菩萨骑象，一个菩萨骑马，将两者安排于对等的位置上，同时向中间走来，既有对称，又有变化，形成了最佳的艺术效果。古代艺术家在反映佛教教义之时，努力追求用简约的艺术形式，达到强烈的画面美感和艺术感染力，其思想和手法令人叹为观止。

（三）文殊、维摩诘对坐像的渲染

在第5窟南壁东侧中层两个并列的小型圆拱龕龕楣之间，出现了表现佛教故事“文殊问疾”的文殊菩萨和维摩诘居士的对坐形象。虽然图像面积不大，出现在两个邻近龕楣间的三角地带，不仅是艺术设

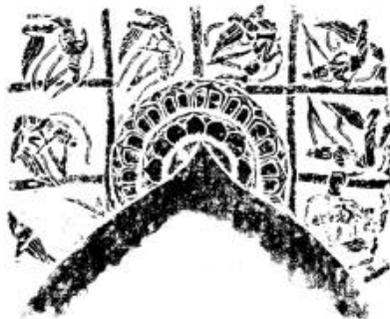


图8 第5-11窟顶部拓本

（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第二卷，
京都大学人文科学研究所，1955年）

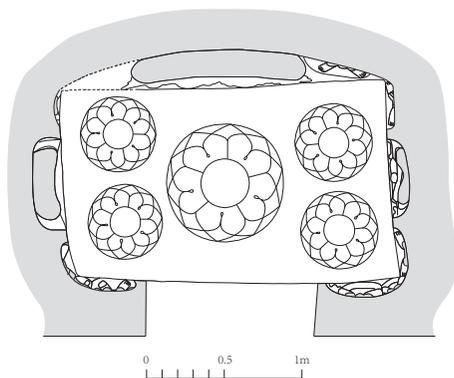


图9 第5-11窟地面团莲图案测绘图

（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第二卷，
京都大学人文科学研究所，1955年）
电脑重绘：杨慧敏

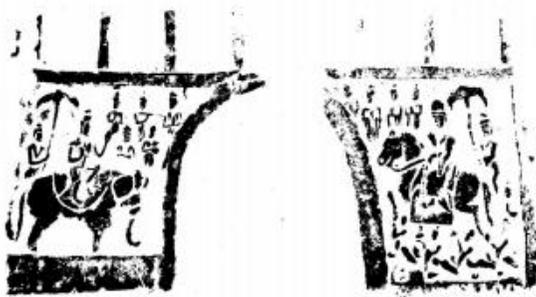


图10 第5-11窟南壁窟门两侧“乘象投胎”与“逾城出家”拓本

（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第二卷，
京都大学人文科学研究所，1955年）

计上的巧妙之作，亦是云冈晚期造像的一个创举。之后，这种以号召民众信仰佛法为宗旨的形象样式，更被作为造像龕楣两侧的重要内容加以使用。仅在第5窟的附属洞窟中，就有第5-10窟、第5-11窟和第5-34窟出现了设计布局大同小异的“文殊问疾”图像。

依据《维摩诘所说经·文殊师利问疾品第五》塑造的文殊菩萨和维摩诘居士对坐像，亦即“文殊问疾”者，早在云冈第7窟就已经出现，并在之后开凿的第1窟和第6窟等中期洞窟中均有表现，往往被雕刻在洞窟南壁。维摩诘作为世俗居士，他所取得的与文殊菩萨平等对话的地位和成就，是佛教走向大乘开放时期的产物，是专为民间信徒树立的学习榜样。如果说云冈中期大型洞窟出现的“文殊问疾”，代表了皇亲国戚的求法愿望，那么晚期众多洞窟在造像龕两侧雕刻同一图像，则代表了该窟出资功德主的愿望和企盼。其用心之深，设计之妙，由此可见一斑。

（四）云冈佛像精品

第5-12窟位于主洞明窗东侧第2层，是一个雕凿在外壁的半洞式佛龕，属于云冈中期较晚的造像。佛龕内，居中一尊坐佛，清癯素颜；三面光背，飞天起舞，绚烂夺目。但佛身体前倾，颌首下视，气定神闲，仿佛对于周遭的喧闹并未察觉。佛的头部高约45厘米，长眉细目，鼻梁高直，鼻翼分明，嘴角上翘，微显笑意，秀丽典雅，仿佛蕴藏了极大的智慧与慈悲。尽管两耳垂肩而轮廓“模糊”，肉髻高耸而雕刻“粗糙”，但是简洁的刀法，流畅的线条，柔和的质感，从容不迫，外敛内丰，匠师的技艺达到了炉火纯青的地步。其技艺绝非一人一世，凭借努力所能达到，而是一代代北魏艺术家深厚的积淀传承，不断创新所致。堪称历史的绝唱，艺术的绝响。

无独有偶，被编为第5-14窟的主佛像头部虽然被窟檐阁楼层板阻挡，但摄影家由下而上的取景，将佛陀的端庄、从容、伟岸等特点表现出来，可以说是艺术的升华。

（五）特殊洞窟形制

位于第5窟窟檐顶部的编号第5-36窟，属于典型的窟中窟形制。该窟内，东、西、北壁各开一窟，是为北壁小窟、东壁小窟和西壁小窟（图11）。虽然风化损毁严重，但洞窟残存雕刻内容与附近小型窟基本相同。这样的洞窟形制，在云冈西部窟区的第31窟亦有发现，但那只在前室的东、西壁各开一个小窟，并没有明显的北壁小窟。如此相似的两个洞窟，均出现在云冈的晚期，其功能和意义值得探究。

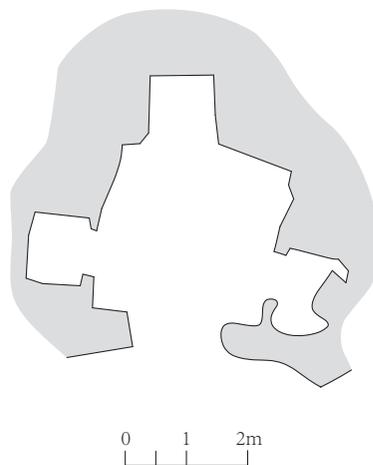


图11 第5-36窟平面测绘图

测量：山西省地勘局217地质队
电脑绘制：王娜

四、龙王庙沟石窟

龙王庙沟石窟群坐西向东，有洞窟15个（第5-16窟至第5-30窟），均系北魏云冈晚期开凿，多为雕刻造像较少、风化坍塌严重或没有完成的小型洞窟。但依然保存了一些在石窟形制、

造像题材及风格上具有独特意义的洞窟龕像。其中编号为 5-28 窟的中心塔柱洞窟，是龙王庙沟石窟群中规模最大的洞窟，也是云冈石窟群 8 座中心塔柱洞窟之一。由于其设计理念及表现形式多有第 6 窟中心塔柱的风格，是云冈晚期 3 座中心塔柱洞窟（另两座为第 13-13 窟和第 39 窟）中继承中期（第 6 窟）中心塔柱形式最典型的一个洞窟。此外，该洞窟正壁（西壁）龕内主像是中央坐佛像、两侧分别为弟子和胁侍菩萨像的组合。这种在云冈晚期才出现（如第 33 窟正壁主像）的主要龕像设置，已然影响到北魏以后开凿的石窟。其中唐代开凿的龙门石窟奉先寺造像，是同类型佛教题材中最大型化的雕刻。此外，第 5-23 窟的双塔式洞窟口、第 5-24 窟洞窟口两侧之护法力士及门楣上的莲花门簷等，均是云冈中晚期洞窟装饰设计内容的重要体现。

1938 年，日本京都大学调查队曾对沟北、沟西南寺院遗址进行过小规模发掘，清理出辽代兽面瓦当和羽纹板瓦滴水等物。1987 年，云冈石窟研究所对龙王庙沟西侧的石窟及窟前地面清理发掘，清出房屋基址三座，地炕基址一处，长方形蓄水池一个。出土有辽代兽面瓦当、莲花瓦当、羽纹滴水、条纹滴水，瓷枕、瓷碗（外底墨书行体“石寺”二字）、鸡腿坛等多件，发现北宋景德元宝、天禧通宝和辽代太平通宝铜钱各一枚，澄泥砚两件（小砚完整，砚底凹印款识“嘉制”；大砚残半，砚底凹印款识“西京仁和坊……”）。窟前阁楼与僧房遗迹，基本可以断定为辽代建筑，辽末焚毁。

注释：

[1] 第 5 窟阁楼底层两壁上，各绘画了 8 身共 16 位护法天人的形象。西壁画面保存较好，众天人处于云朵包围之中，可辨认的天人形象较多；东壁画面较为模糊，不见云海，可辨认的天人形象也较少。

[2] 新疆克孜尔、库木吐喇、森姆塞姆等石窟中，就有大像窟的开凿。这种大像窟属于中心柱窟的一种，大像立于中心柱前壁正中，前面有较大的礼拜空间。云冈最早开凿的昙曜五窟（第 16 至 20 窟）均为大像窟，洞窟平面椭圆形、穹窿顶。此后的第 13 窟和第 5 窟也采用了相同形制。针对云冈这种窟型的来源，目前有印度“草庐”说，也有中国游牧民族“毡房”说。

[3] 根据 1993 年云冈石窟窟前考古发掘，第 20 窟露天大佛座前的干砌石台及台阶，应建设于该窟前壁坍塌后的北魏晚期。约为重修之始。

[4] 阎文儒：《云冈石窟研究》，广西师范大学出版社，2003 年。

[5] 宿白：《中国石窟寺研究》，文物出版社，1996 年。

（责任编辑：吴娇）

般若涅槃

——第6窟释论

走进云冈景区腹地，远远望见武州山上黄土堡墙横亘处，两座碧顶黄脊的阁楼依山并立。褪色的木瓦颇显古旧，但与山体砂岩的沧桑相比，还是鲜艳许多。阵风吹过，阁楼角铃发出清脆的叮当声，好像依然是几百年前的景象。阁楼之后，就是云冈第5、6窟，覆盖第6窟的阁楼体量稍大，坐落于包括窟前院落在内的建筑群的中轴线上。天王殿、山门、戏台等建筑均在中轴线上，两旁还有依中轴线对称而建的钟鼓楼、双门、配殿等。从清初到民国，第5窟院落名为“石佛寺”，第6窟院落称“大佛寺”，山门匾额为“石佛古寺”。官方与民间对石佛古寺的塑像、院落进行过多次整修，形成了以第6窟为中心的寺院建筑格局，仿佛硬是将一对平等的洞窟区分出了主仆关系。

第6窟与第5窟，大约同时开凿于北魏孝文帝时期。第6窟应该完成于太和十八年（494）北魏迁都洛阳之前。两窟的外立壁由于阁楼遮挡，不可尽观。我们观察山体突出部位的形状，窟之间为龟趺高塔，窟两侧各为九级石塔，可以证明这是一对统一设计营造的双窟。第6窟外壁周围共有13个小窟龕，均被编为主窟的附属洞窟。楼阁顶上是登高远眺的胜处，站在那里可以望见东流的河川和对岸的远山长坡。清代云中八景之一“石窟摩云”^[1]，即指这个位置，明清及近代流传下诸多云冈的感怀诗词，往往由此引发。

进入第6窟楼阁，东西两壁绘有十八罗汉形象^[2]，每壁9身，手执不同法器，立于云海之间。罗汉像的画工尚可，但头顶卷曲的云彩显得不太自然，颇像装饰图案。这应该是清初重建阁楼时的作品。窟门上方，旧时悬有康熙皇帝御笔“庄严法相”匾（图1），可惜在上世纪六七十年代里连同石佛古寺的众多牌匾一同被毁。窟门两侧雕刻的八角柱，原本雕有大象和狮子驮承；柱旁两壁是怒目横眉、体格健硕的四天王塑像。天王上方崖壁绘有一对白色红地的五爪龙，体态生动，气势非凡。



图1 20世纪40年代第6窟前厅内景

（采自〔日〕水野清一、长庚敏雄《雲岡石窟》第三卷，
京都大學人文科學研究所，1955年）

第6窟曾有“释迦佛洞”“如来殿”“大四面佛洞”等俗名。洞窟形制为中心塔柱窟（图2）。

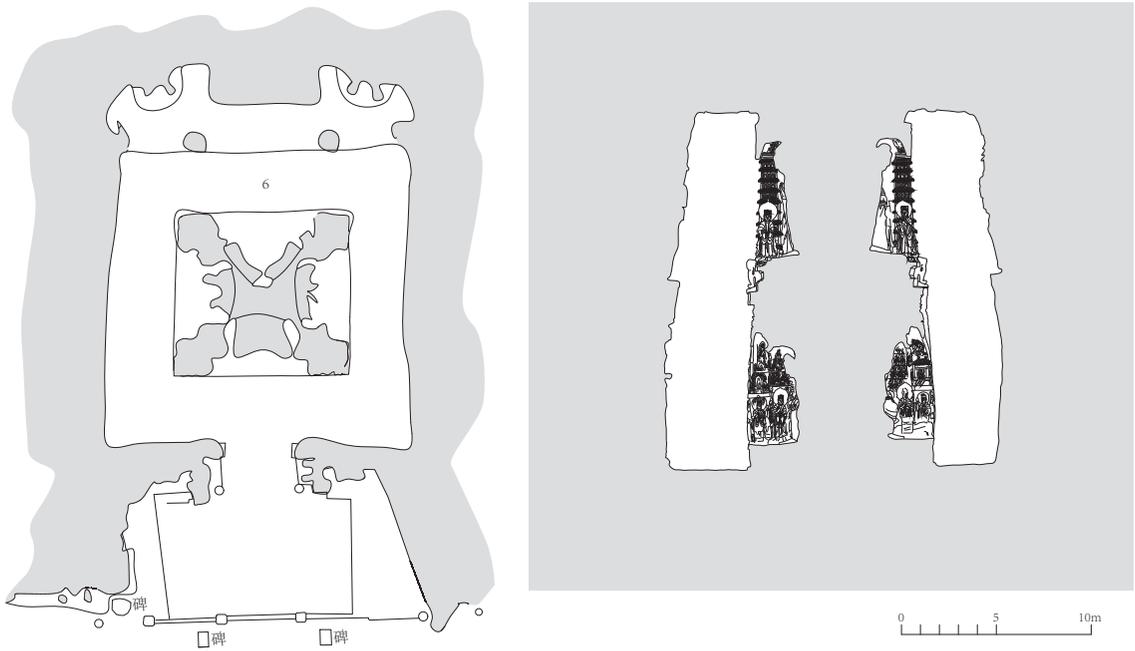


图2 第6窟平面和纵剖测绘图

平面图测量：山西省地勘局 217 地质队 纵剖图测量：文化部文物保护科学技术研究所、城乡建设环境保护部综合勘察研究院
电脑绘制：王娜

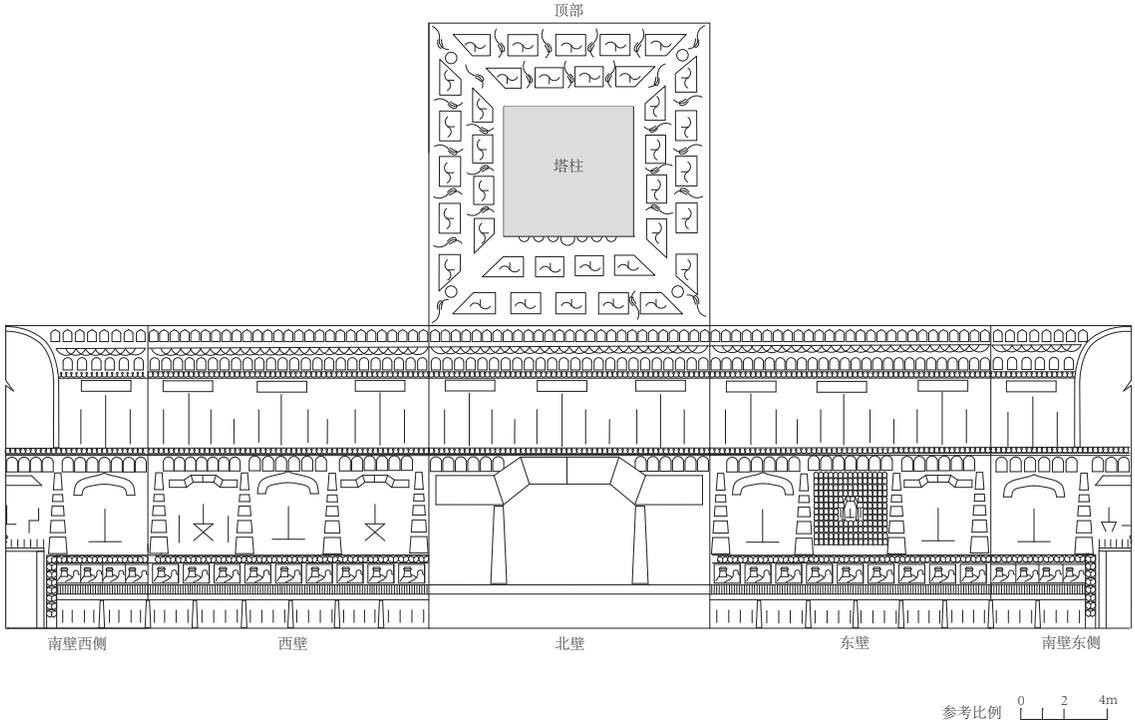


图3 第6窟龕像配置示意图

设计：王恒 绘制：乔峰

参考比例 0 2 4m

平面方形，长、宽均约 13 米。中心塔柱高约 14.4 米、边长约 8 米，上下两层，直抵窟顶。洞窟整体设计中轴贯穿，两侧对称；壁面规范整齐，龕像上下分层，叙事左右连续。是云冈石窟中规模最大、设计最完整、内容最丰富、雕刻最精细、整体最富丽堂皇的洞窟，也是保存状态最好的洞窟之一（图 3）。据初步统计，该窟现存各类佛教造像 2900 余尊，装饰图案穿插其中，芸芸众相，各尽风貌，佛国世界，精彩纷呈。

一、华衣霓裳、笑靥雍容的佛陀

在第 6 窟塔柱下层四面和洞窟四壁中层大龕内，各有 5 尊和 9 尊坐姿主像；塔柱上层和四壁上部各有 4 尊和 11 尊立姿佛像（图 4）。这些体量较大的佛菩萨像是洞窟的主角，他们都穿着褒衣博带式袈裟^[3]。佛旁的菩萨、力士等待者，也穿了“X”形帔帛。这是一种不同于云冈早期洞窟造像的服饰，属于佛像服制中国化的表现。出现这一变化的时代背景，是北魏孝文帝和冯太后推行了一系列汉化政策。汉化就是取法中原制度，效仿汉族礼仪。北魏自建国初期到迁都洛阳，汉化改革逐步推进，到太和十年（486）皇帝与朝臣的法服始定，十五年（491）地方官衣冠颁行。第 6 窟中佛像褒衣博带式的袈裟，一改早期造像的西来样式，华衣霓裳成为主流，无疑是北魏太和服制改革的具体反映，体现出一种新的政治和社会风貌。

再看佛像的面容。波纹旋动的发髻、圆满丰腴的脸庞、清秀细长的眉眼、垂直挺立的额鼻、嘴角上翘的笑容。佛陀五官综合体现出来的慈和面貌，突破了犍陀罗佛像的矜持，不同于云冈晚期佛像的清俊，有体积、有质感，更显亲切、更具神韵。这是心领神会、花开于心的喜悦；是超越历史、技艺精熟的彰显；是社会繁荣、国家强大的精神面貌。

上述佛像中亦有不和谐者，中心塔柱南面下层龕内，端坐着一尊身着龙纹袈裟的泥塑佛像，左手抚膝，右手施无畏印，螺发紺蓝，表情淡然。显然，这不是北魏原作，而是一尊后世包泥彩塑的佛像。这是云冈石窟中唯一身着龙袍的佛像，泥皮坚实，衣纹流畅，装饰讲究，颜色苍古，特别是袈裟上的龙形贴塑不同凡响。我们不晓此佛是否代表皇帝，更不晓代表的是何朝何帝，但其泥彩古旧、塑技精良，明显优于毗邻塔柱东、西下龕佛菩萨身上的包泥彩绘。后者做工粗率，应该属于清代补塑；而前者佛衣胸结、



图 4 第 6 窟东壁中央立佛等值线图

测量制作：文化部文物保护科学技术研究所、
城乡建设环境保护部综合勘察研究院

造型气韵却与大同华严寺薄伽教藏殿内的辽塑佛像相近，大约属于辽金时代的作品。

二、恭立佛侧、各司其职的众侍者

中心塔柱下层，雕凿出4龕佛像，每面以龕内佛像为中心，两侧分列着众多不同形象的侍者，他们两两对称。南、西、东三面各有侍者12身，从内到外为二弟子、二胁侍菩萨、二金刚力士、二供养菩萨、二供养天、二夜叉。北面龕内主像是二佛并坐，占据较多龕内空间，龕外侍者缩减为4对夜叉和4对胁侍菩萨。这样，四面共有侍者44身。每面的侍者站位有所不同，内外交替，具有动态变化。如此隆重排列的侍从队伍，在云冈并不多见，大约主要是顺应了佛塔设计的需要。一般情况下，云冈石窟中佛陀的侍者都是一对胁侍菩萨，分立左右；复杂一点的，会多出两位弟子。稍复杂的是三世佛题材，如第20窟大佛，两旁分设弟子、菩萨和过去、未来佛。尽管过去佛、未来佛不能称为当今佛的侍者，但主从地位是明确的。第18窟比第20窟更复杂，两侧除佛、菩萨之外，增设出十大弟子。一般来讲，大型洞窟的整体设计应该是审慎的，而一些小型壁龕内众星捧月，人物形象十分丰富，设计多少有些随意性。

第6窟塔柱上层为四面立佛，四角各有一座大象驮立的九层镂空塔柱（图5），倚塔内侧站立着8身胁侍菩萨。与四立佛等高呼应的，是洞窟四壁上层11尊立佛像，佛旁各立一对胁侍菩萨，菩萨身边和头顶周围挤满了约20身乐伎、天人、弟子及护法形象。较规整的是东西壁中央立佛，佛两侧各有5身弟子像（图6）。

侍众之中，数量最多的是菩萨。菩萨是果位仅次于佛的修行者，也是佛的继承者。其表现形式有多种，在云冈石窟中，主要有弥勒、文殊、普贤、观世音、大势至等菩萨形象。立于佛陀两侧的菩萨，我们习惯称之为胁侍菩萨，或是文殊和普贤，或是观音和势至，或是普通胁侍，分辨其名号是困难的，实为菩萨众相，而且趋近于女相。同样，佛弟子的概念更广，凡从佛教者皆为弟子，包括菩萨。佛有五大弟子、十大弟子以及五百弟子等说，我们一般将比丘形象者视为“弟子”。侍立于佛旁的两位弟子，通常为一老一少，老者叫迦叶，少年叫阿难，他们亲身聆听过佛的教诲，属于层次最高的声闻弟子。第6窟众多比丘形象中，只有塔柱南面龕内的弟子有老少区别，而其他位置的众比丘形象，则代表了仅次于菩萨的比丘大众。其他侍者如各类护法、供养天、乐伎舞者等，往往大小相形、疏密有致、各归其位、各尽其责。如此多的胁侍汇聚一堂是罕见的，体现了佛经中描述的佛说法时前来听讲的善信大众。这里，既有人物塑造多样化的表现，也是封建等级秩序的反映。

三、三圣会晤、对辩不二的佛学主题

在第6窟南壁的窟门与明窗之间，开辟了一个大型屋形龕。屋檐帷幕之下，端坐着三位姿态各异的圣者，他们分别是释迦牟尼、文殊和维摩诘（图7）。佛结跏趺坐在中央的须弥座上，结施无畏、与愿手印，仿佛在静静倾听；文殊菩萨在佛右侧，半跨坐于榻上，双手动作



图5 第6窟中心塔柱上层大象承驮九层塔测绘图

(采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第三卷，京都大学人文科学研究所，1955年)

电脑重绘：王娜 刘欢 赵晓丹

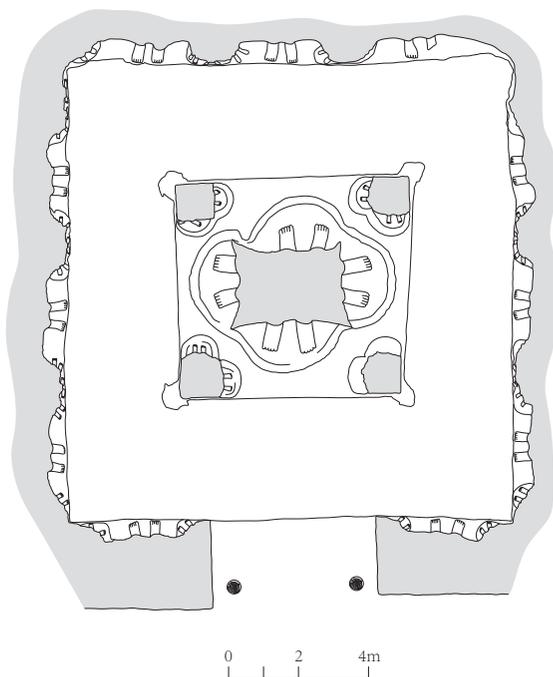


图6 第6窟上层平面测绘图

测量：文化部文物保护科学技术研究所、城乡建设环境保护部
综合勘察研究院 电脑绘制：王娜

似在言说；佛左侧的维摩诘居士，头戴尖顶帽，身着大氅，右手举麈尾，侧身似与菩萨对话。此幅浮雕画面，表现的是《维摩诘经》第十一品《菩萨行品》的故事情节。《维摩诘经》全名《维摩诘所说经》，是大乘佛教早期经典，后秦鸠摩罗什译，主旨在于宣传大乘般若空观。其中，运用不可思议的不二法门化解一切矛盾的方法论，对佛学发展影响至大。“心净则佛土净”“在欲而修禅”“处染而不染”“无住而生心”等主张，是一场对传统佛教思想的革命。云冈石窟反映《维摩诘经》内容的雕刻遍布中晚期的33个洞窟，共有34处^[4]。如第7、8窟，第1、2窟的南壁拱门的两侧，第14窟西壁以及一些晚期石窟的壁面。维摩与文殊的位置有左有右，形象有优有劣，画面有大有小，而最精美、最具规模的造像无过此处。云冈中期以后大量出现的维摩题材雕刻，一方面反映出北魏平城大乘佛教信仰的盛行，另一方面表明当时社会

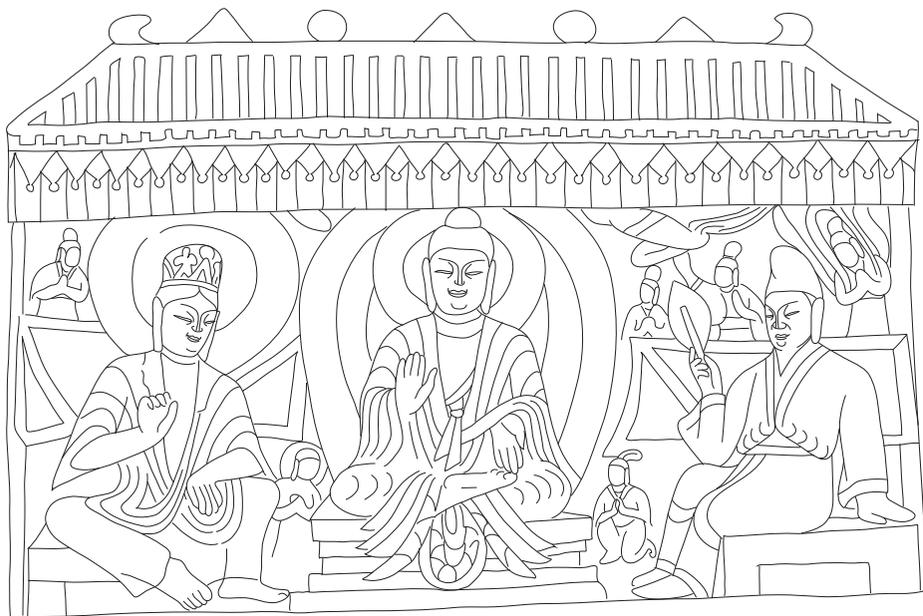


图7 第6窟南壁“文殊问疾”线描图

原图：王恒 电脑重绘：王娜 刘欢 陈洪萍

居家修行已成时尚，客观上具有劝人为善、诱人敬佛的功效。

四、设计完美、工整自如的建筑性装饰

在第6窟中，目光所及之处，雕满了佛龛造像，没有空余的地方。观者能深刻地感受到，众多的人物形象和建筑造型和谐一体、繁而不乱、井井有条（图3、图6）。这种效果，不能不归功于高超的装饰艺术的运用。中心塔柱和壁面的上下分层形式，把人们的视觉归于横向。“横向分层使每个壁面和整个洞窟空间趋于稳定，装饰艺术制造平衡最常用的手法就是平视，横向分层便于平视，平视是人类最习惯的”^[5]。塔柱四面和洞窟东、南壁连续的横向佛传故事画面，说明了这一点。东、西、南三壁造像内容均分为6层。每层以平行的装饰带间隔，每条装饰各不相同。1、2层以长廊瓦顶间隔；2、3层用环形套圭缠枝忍冬为界；3、4层以宽莲瓣带为界；4、5层以窄莲瓣带为界；5、6层则以化生童子手牵璎珞为界。每层装饰带在东、西、南三壁上互相贯通，下面较宽，上面较窄。“单看一个壁面，加上近大远小的道理，使壁面越发向上，感觉石窟很高。”北壁应是洞窟最核心的位置，在适宜观众立定凝视的高度，设置了两柱分隔的屋形通壁大龛，但上壁三层装饰带与东西壁相连。联龛的三大立佛继续融入同层各壁的立佛行列；通壁大龛下的雕刻虽已风化，其隐约人形，想必与整个洞窟下层供养人的设计一致。这样由装饰带构成的横向框架，维持了洞窟雕刻的整体稳固和秩序。即便是南壁开设明窗、窟门，北壁凿出通壁大龛等等变化，也无以改变洞窟一体化的大局。相反，起到了固定中有变化、静态中有动感的美学功能。

在平行的隔层造像之间，还有“经线”作用的装饰：最下层的瓦顶回廊下，不同的供养人队列由廊柱分隔；第2层浮雕故事画幅，各有边框隔断；第3层坐佛龛之间，竖立着5层浮雕楼塔；第4层大立像间，由成群的比丘团队各自簇拥；第5层小佛像和第6层天宫伎乐，属于龛龛并列。这些不同形象、不同形状的分层造型，分别由竖立的装饰物自然分隔，伴随着主体造像的高下相随、宽窄相形，显得排列有序、收放自如。而如此分段式的纵向装饰，与前述水平分层的横向装饰带，共同连接成为宛若现代钢筋混凝土高楼建筑的框架结构，使得洞窟整体呈现出十分稳定、繁缛的雕刻场面。

五、匠心独运、穷诸巧丽的装饰性雕刻

第6窟的龛楣装饰精美绝伦，体现在如下几处。一是塔柱下层四面大龛。龛楣分两重，外重均为盂形龛楣，方格内和璎珞垂幔上饰以飞天；内层均为拱形龛楣，拱楣中央是一列坐佛，上顶为连串的飞天，下沿镂雕着伎乐天，玲珑剔透。两侧龛尾都由立龙、凤鸟对应承接。这样的双层龛幕已属罕见，四面重层龛楣更是独此一塔。二是北壁的盂形大龛。龛前为四柱三间式，东西柱贴墙，两个中柱分龛为三，左右窄、中间宽；龛内贯通，中央坐佛，两侧立像，可惜风化严重，仅见轮廓。龛楣通壁盂形，上半部改用环状的高浮雕的龙形，代替了普通的

方格形式；下半部为三角垂纹和弧形花绳帷幔层叠。龕柱八棱，周匝雕饰小佛龕，俗称千佛柱；正面并列两个坐佛圆拱龕，棱面为盂形佛菩萨龕，以莲瓣带分层。整个设计规矩中有变化，静态中有动感，粗犷中有细腻。三是南壁中层东西对称的两个圆拱龕。龕楣造型与中心塔柱下龕内层拱形龕楣完全相同，但龙首返顾形龕尾更显夸张、逼真。其龙形的塑造，长角尖耳，凌空翻舞，集力量与柔美、威武与驯服于一身，达到了登峰造极的程度。四是东西壁的故事龕。东壁中层南侧有“鹿苑说法”，西壁对应为“弥勒出世”，俱作盂形龕式。东壁北侧有“降服火龙”故事龕，西壁中层中央有“降魔成道”故事龕，两龕大致为圆拱形，无程式化龕楣，周围雕满了众多的故事人物。在“降服火龙”龕外，崇山峻岭之间有9身瘦骨嶙峋、身着短裤，背囊攀山的梵志形象；在“降魔成道”龕外，有17身面相狰狞，手执各种武器，向佛袭击的魔军。这些形象的创造，融入了艺术家对佛经故事的理解，生动而夸张，精彩而丰富，令人叹为观止。

佛像背后的光芒，也是此窟精彩的装饰。尽管我们现在还不清楚，表现神圣人物时雕刻或彩绘出背后光芒，是否属于佛教艺术的首创。然而从犍陀罗到云冈，佛像背光的设计越来越讲究。佛、菩萨、比丘、飞天、供养者多有头光，特别是主龕的佛或菩萨既有头光又有身光，偶然没有雕刻，也可能是受场面造型取舍所限，或者留待彩绘。一般人物或小型造像的头光很简单，平贴式的素面圆盘，大约当年都曾彩绘光芒；胁侍菩萨的头光相对多样，俱为平面桃形，有素面彩绘的，更有中心为莲花、外重采用火焰纹或忍冬纹的，而且火焰纹与忍冬纹往往交替变化。最为复杂的是头光、身光兼备的大背光。

佛、菩萨大背光的基本纹饰有：莲瓣（L）、飞天（F）、坐佛（Z）、火焰（H）、忍冬（R）等，互相组合变化，纹带间以联珠纹。塔柱下层南面主佛，头光两重，内侧花草纹为后代补刻，外重是火焰纹；身光四重：H、Z、F、H。塔西主像，头光三重：L、F、H；身光四重：H、Z、F、H。塔北二佛，头光三重：左佛L、Z、H，右佛L、F、H；左佛身光三重：H、F、H，右佛身光四重：H、R、F、H。塔东菩萨，头光三重：L、F、H；身光四重：H、R、F、H。从上述背光线纹饰中可见：南龕、西龕的佛像身



图8 第6窟中心塔柱南面上层立佛背光拓本

（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第三卷，
京都大学人文科学研究所，1955年）

光相同，西龕、北龕右佛和东龕的头光相同，东龕与北龕右佛的头光、身光全同。还可以看出其不同之处只是背光中间一重或两重内，飞天和坐佛的交替以及坐佛和忍冬的有无。

塔柱上层四方四佛的背光，更为细致精美（图8）：南面和北面相同，头光为L、Z、H，身光为H、F、H；东面和西面相同，头光为L、F、H，身光为H、Z、H。虽然令人眼花缭乱，但如果慢慢辨认便会发现，其实无论头光、身光，均为三重纹饰；头光的内外层和身光的内外层都无变化，交替变化的只是中间所夹的坐佛和飞天。这种求同存异的变换方式，使得同类型的佛像似乎都一样却都不一样，避免简单的重复，实现了一次又一次庄严氛围的强调。

六、人神通达、究竟涅槃的成佛历程

第6窟中，佛传故事是表现的主题之一。从中心塔柱下层四面到洞窟东、南、西三壁下方，以右旋礼佛的顺序，浮雕刻画出数十幅释迦牟尼的生平事迹。讲述了古印度释迦族王子乔达摩·悉达多的故事。他深感人生的苦恼，决意出家寻求解脱，历经了种种磨难，降服了魔军外道，最后悟道成佛。这一跌宕起伏的连环故事最能牵动观众的心扉。他的成功经历，总结成佛理论就是：“四谛”“八正道”“五蕴”“十二因缘”等教义。这些理论告诉人们：人生无常，生死轮回，充满痛苦，只有努力修行，才能摆脱生命烦恼，进入不生不灭、永恒美好的涅槃境界。而阻碍众生觉悟的首因是“无明”，即愚痴、不明真理，若欲走出无明，只有信奉佛教。当观者绕塔环行窟内，巡礼释迦佛迹，仰望富丽天国之时，定会心驰神往，欢欣鼓舞。仿佛断除无明，证得果位，就在眼前。

佛的世界纵横广大，就横向的时间来说，释迦是过去、现在、未来三世佛中的现在佛；就纵向的空间而言，他只是无数世界之中行化的佛之一而已。在无垠的宇宙中，净土无数，佛也无数，每位如来都有成佛的历程，每位佛陀都会进入涅槃的境界。在洞窟中，释迦故事画面只占据雕刻面积的一小部分，而更多的空间场景则是万佛同聚。因而在佛教世界中，上下左右、八方四维构成的无量世界，空间无量、时间无量、佛众无量，人人皆有成佛的希望，释迦成道只是其中之一罢了。

涅槃，是佛教追求的终极目标。由“腋下诞生”“逾城出家”“降魔成道”“初转法轮”“树下涅槃”等构成的佛传故事，是佛陀一生的经典场面。但在第6窟中，唯独不见释迦的最后的涅槃相。这是表达环节的不完整吗？非也。其实，作为北魏皇家工程，云冈的设计者巧妙地把涅槃相转化为塔的方式来表达了。塔，来源于印度的“窣堵坡”，是供奉佛舍利的地方，有坟墓的含义。古代印度，在释迦出生、活动和涅槃的地方均要建塔纪念。随着佛教流传，塔的形式越来越多。在云冈，印度式覆钵塔多被中国木结构的出檐塔代替。第6窟佛塔的表现达到云冈此种形式的高峰：窟外有两座九层依山塔柱，窟内中心塔柱为须弥狮子座二层大塔。塔下层4个边角有向上收分的佛龕叠层状塔，上层四角有四座九层塔，每座塔基四角有单层覆钵小塔，与九层阁楼主塔构成金刚宝座塔^[6]。四壁中层大龕以浮雕仿木构五层塔间隔，共有10座。窟内众塔林立，塔中有塔。这些塔与窟内下层的坐佛、上层的立佛互相照应，相

互关联，既美观大方，又蕴含涅槃的真义，可谓独具匠心。

七、梦幻通灵、骇动人神的佛国天堂

第6窟是云冈石窟的第一伟窟。那通天的塔柱，满壁的雕刻，富丽的装饰，空灵的殿堂，艺术手法无以复加。同样的中期石窟，第7、8窟为早，只有四壁造像；第9、10窟次之，而分前后殿室；第1、2窟虽更规整，却属简约版本。唯第6窟兼收并蓄，把分层壁面做得如此之高之宽，把中心塔柱表现得如此之壮之美，把方形窟顶展示得如此高远神秘。走进其中，使人宛若置身于梦幻般的天堂。能把一座石造的空间营造成神秘幻境，反映了佛教传播过程中对视觉艺术的高度追求，是中华民族对建筑装饰艺术的伟大贡献。“第6窟内室横向水平的3条装饰带，是由3条植物纹样图案组成的，仿佛是石窟建筑空间体系中钢筋水泥式的圈梁，是构成空间结构稳定的重要因素，也给石窟带来了规则性、秩序性和丰富性，是石窟梦幻空间结构的根本。15尊正等腰三角形的如来立像，10个五层佛塔等等的重复、对称，强调了镜像，加强了梦幻，带来神秘，是梦幻空间结构的精髓”^[7]。这是当代视觉艺术家对石窟空间艺术的科学阐述。

云冈造像艺术既有继承，也有创新，尤其表现在皇室主持开凿的石窟之中。在众多的装饰元素中，西方外来元素占到很大比例。就第6窟说，塔柱中檐四角上的大象，塔顶四方立佛顶上的华盖、佛像波纹发髻、菩萨胸饰及山形花冠、忍冬纹饰、联珠纹饰、胡人貌相等，均体现了这一点。除此之外，第6窟建筑空间的表现虽与早期大像窟一脉相承，但由于壁面和窟顶改圆为方，造像增多而和谐有序，赋予了岩石以有机生命的力量，营造出更动人心魄的精神世界。只有在众多的神佛面前、在这高大的空间之中，才更能唤起信众对神佛对天地的敬畏。人佛交流，天地沟通，用直指向上的空间，启示人们脱离苦海，奔赴美妙的佛国的隐喻。这与西方中世纪“高耸、空灵、虚幻”的哥特式教堂建筑异曲同工，时间却早得很。这样顶天立地的气概，金碧辉煌的气氛，也彰显了北魏皇家至高无上的威严。

八、登峰造极、不可思议的梵天胜境

在第6窟正上方，还有一座小型抱厦式木阁楼紧接山崖。阁楼之后，是一个平面椭圆、穹顶的洞窟。开口约5.4米，纵深约4.6米，高约5米。此窟为第6窟的附洞，编号第6-11窟。窟内雕有一佛二菩萨3尊造像，可惜风化严重。后世在坐佛前补塑了迦叶、阿难两弟子像，又悬塑了壁面上的罗汉小塑像，6-11窟因此俗称“罗汉堂”。由于此窟临近崖顶，约在20米高处，人迹罕至，研究者少有关注，只知道它是云冈石窟中位置最高的洞窟。

2008年，我们通过科学测量仪，测出它与第6窟的平面位置关系图。原来，6-11窟内的大坐佛正好端坐在第6窟塔柱中轴之上，高出塔顶约5米；而窟内宽约7.3米，基本与第6窟塔柱顶部相等（图9）。如果说这是一种巧合，那也是有意为之的巧合，不应排除一体化设计的

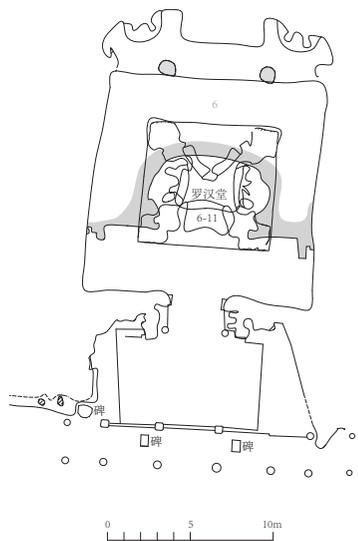


图9 第6窟和第6-11窟
平面关系测绘图

测量：山西省地勘局217地质队
电脑绘制：王娜



图10 第6窟和第6-11窟
纵剖测绘图

(采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》
第三卷，京都大学人文科学研究所，1955年)
电脑重绘：王娜

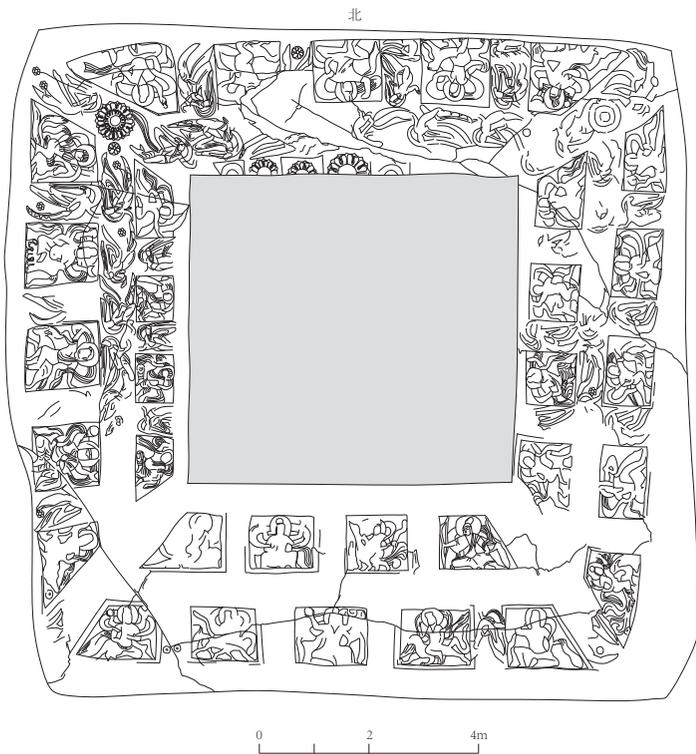


图11 第6窟窟顶测绘图

(采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第三卷，京都大学人文科学研究所，1955年)
电脑重绘：王娜

可能性。走近佛前，可见佛像已面目全非，后世的包泥也所剩无几，不过佛头顶髻雕饰还有少许残留，其波纹发饰正与第6窟众多佛像发髻一样。这个线索，似乎也在支持我们对该窟与主窟“一体化”的推测，尽管两侧的菩萨服饰有点早期的风格。我们反复自问：塔顶设窟、居中坐佛有怎样的含义，欲表达一种什么样的宗教意义呢？

顺着佛像的目光俯视，视点正好落在第6窟中轴线上、清代戏台之南，那里是云冈盆地的中心。罗汉堂之外，沿第5、6窟阁楼顶脊筑围狭长的天井小院，完全坐落在双窟顶上。北崖距山顶不足10米，上部是石片垒砌的护坡挡土墙，罗汉堂两侧都有平行分布的小窟。院东斜向的石片围墙，切断了崖壁转弯处，墙以北便是龙王沟西崖小石窟群，设墙大约始于明清石佛寺的僧人。然而，这样的转角开山崖壁，应该属于北魏开凿大型洞窟之前检测山体岩石质量的方法，并不稀奇，但问题是北崖退后过多。这应该是为了将第6-11佛窟安放在第6窟的中心塔柱之上而刻意为之（图10）。

纵观第6窟表现释迦的成佛之路，由塔柱扩展到壁面，由下层发展到上层。再上是十方世界诸佛，顶部为布满骑乘仙人的天界（图11），整个空间构筑了一

个螺旋上升、迷悟通达的路程。如果说洞窟下层代表着广大众生的此岸，那么窟顶盛景是否代表着已超凡脱俗的“彼岸”呢？连接天地的塔柱不就是佛国世界的中心—须弥山的象征吗？高居其上的“罗汉堂”，莫非就是位于须弥山顶三十三天之中心的帝释天宫？由此看来，我们对第 6-11 窟的认识，仅仅是个开头。

注释：

[1] 大同在明代即有八景之说，曰：魏陵烟雨、石窟寒泉、采凉积雪、宝塔凝烟、玉桥官柳、雷山返照、凤台晓月、桑干晚渡。清代“云中八景”是在明代八景中去掉了玉桥官柳、石窟寒泉、桑干晚渡，增加了镇楼秋爽、柳巷泛舟、石窟摩云三景。

[2] 罗汉，即阿罗汉，是得道僧的最高果位。十八罗汉是佛教传说中十八位永住世间、护持正法的阿罗汉，由十六罗汉加二尊者而来。唐代流行十六罗汉，宋代以后盛行十八罗汉。

[3] 褒衣博带，原指汉代儒生的盛装，宽袍阔带。近来为云冈研究所用，专指宽博的汉式袈裟。其特点：衣襟宽大，领口下沉，内外多层，胸前结带，右襟左覆，下摆外扬，多褶多纹。

[4] 赵昆雨：《云冈石窟佛教故事雕刻艺术》，江苏美术出版社，2010 年。

[5] 王天銮：《岩时空——云冈石窟空间艺术》，文物出版社，2013 年。

[6] 李裕群：《五台山南禅寺旧藏北魏金刚宝座石塔》，《文物》2008 年第 4 期。

[7] 王天銮：《岩时空——云冈石窟空间艺术》，文物出版社，2013 年。

（责任编辑：侯瑞）

觉悟之路

——第6窟佛传故事图像释论

佛传故事，也称佛本行故事，讲述的是佛教创始人释迦牟尼从降生、出家、成道、说法至涅槃的种种事迹。这些故事的形成与传播，同佛教发展相适应，经历了从口述到文本、从真实到神话的演变过程。现存最早的佛陀传记，保存在梵文小乘佛教律典《大事》中，流传于公元前印度西北的犍陀罗地区。公元1世纪，大乘佛教兴起，犍陀罗、马土拉地区先后诞生了佛像，佛陀的“象征表现”时代结束，“人像表现”开启，佛教故事雕刻艺术迎来了绚丽多彩的新时代。

从东汉开始，佛教进入并流布中华。洛阳白马寺的梵僧摄摩腾、竺法兰翻译的《四十二章经》，是中国佛教的第一部经书，实为一部按照小乘教义编写的佛教入门知识读本。东汉后期，西域三藏竺大力共康孟详译《修行本起经》，西域沙门昙果共康孟详译《中本起经》。在三国时的吴地，月氏支谦译《太子瑞应本起经》。西晋时月氏三藏竺法护译《菩萨本起经》《普曜经》（一名《方等本起经》），居士聂道真译《异出菩萨本起经》。东晋十六国时期，西域沙门迦留陀伽译《佛说十二游经》，苻秦时罽宾三藏伽跋澄等译《僧伽罗刹所集经》，北凉天竺三藏昙无讖译《佛所行赞》（亦名《佛本行经》）。刘宋王朝时，凉州沙门释宝云译《佛本行经》（一名《佛本行赞传》），天竺三藏求那跋陀罗译《过去现在因果经》。这些流传至今的佛传翻译著作，形象生动、脍炙人口，很快成为中华民众喜闻乐见、耳熟能详的经典故事，极大地推动了佛教的普及与发展。可以说，当5世纪云冈石窟开凿之时，佛陀故事早已成熟并深入人心，设计者与雕塑师的任务主要在于题材取舍和造型刻画，创造一种既符合佛经记载、又融入当地社会生活氛围、适宜大众口味的艺术作品。

在云冈石窟中，几乎所有的洞窟造像均依据佛经记述营造。有的模仿了西域流行的母本，有的参照了中华各地的样式，还有的属于云冈风格的新创造，其中大量表现的是佛教故事场景。而佛教故事的表现，又以佛传故事与佛本生故事为主。第6窟是佛经故事形象化最充分的洞窟之一，佛传故事雕刻内容丰富，题材多样，形象生动。据初步统计，该窟现存高浮雕佛传图35幅，题材内容可考者32幅。由于洞窟下层壁面严重风化，东、西、南三壁的长卷式连环故事图至少损失了13幅^[1]。就是说，在北魏当年，第6窟应有佛传图48幅以上，可谓中华早期佛传故事雕刻集大成者。

一、第6窟的佛传故事雕刻

第6窟属于塔庙窟，中央设二层方形塔柱，上层四面各镌一立佛，下层四面开龛置坐佛。

这种营造出回旋式空间的中心塔柱窟，可供信众绕塔礼佛，修习禅观。该窟主像位于北壁下层盂形大龕内，是礼拜的中心。西、东、南三壁带状环布龕像，由下至上可分5层：第1层为仿木构围廊，廊内排列供养人众；第2层为长卷式连环佛传图；第3层为8龕佛像、一铺千佛；第4层为11尊华盖大立佛龕(含北壁)；第5层为天宫伎乐环状列龕。这样的分层雕饰，设计完美，富丽堂皇，给人以视觉和心灵的震撼。

与此整体布局相适应，第6窟的佛传故事图有折屏式、长卷式、单幅式等3种表现形式，自然、巧妙、统一地融入全窟的设计中(图1)，反映了释迦佛主不同年龄阶段的求道历程，体现出设计师力求禅观对象多样化呈现的构创思想。因此，无论题材内容、表现方式，还是雕刻技艺，该窟的佛传故事画面都达到了空前的艺术高度。

(一) 中心塔柱上的折屏式连环故事图

中心塔柱，是第6窟佛传故事图开始的地方。绕塔一匝，讲述了释迦太子从出生到读书的幼年生活。这些折屏式连环浮雕，被设计安置在方塔四面下层盂形龕龕楣之下，龙首或凤首拱形佛龕的两侧，高度都在佛肩位置。由于塔龕的内外双重构造，外面的盂形帷幔在此转换为圆拱形内龕，因此塔壁内折，形成直角两面的所谓“折屏式”，即折叠如屏风。画幅正面与中心塔柱同处一平面，折叠部分则转入内侧。

第6窟塔柱的折屏式故事图，以两幅为一单元，共8个单元，16幅画面，反映了14个佛传故事。其中，塔柱南面4幅画面，两两合一，展开为“树神现身”(图2)、“礼贺母胎”两个故事(图3)。其余三面

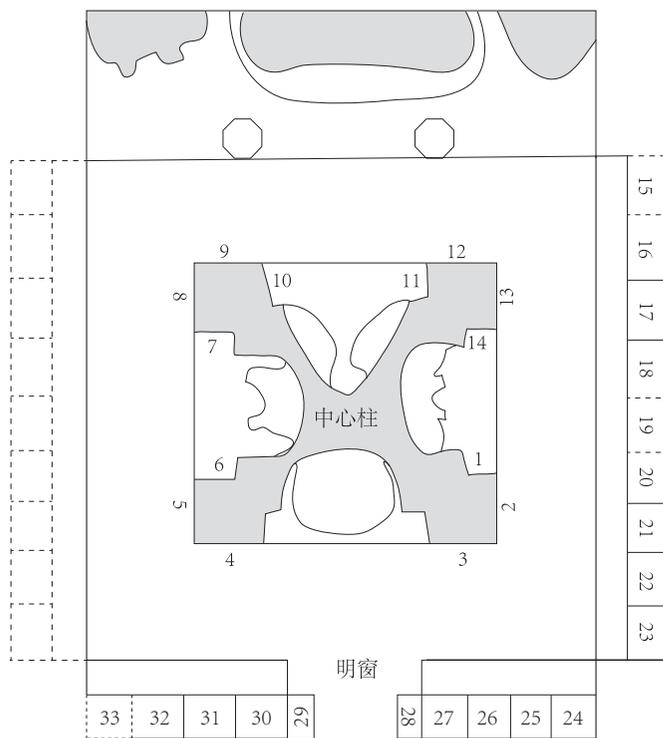


图1 第6窟佛传故事分布图

电脑绘制：王娜

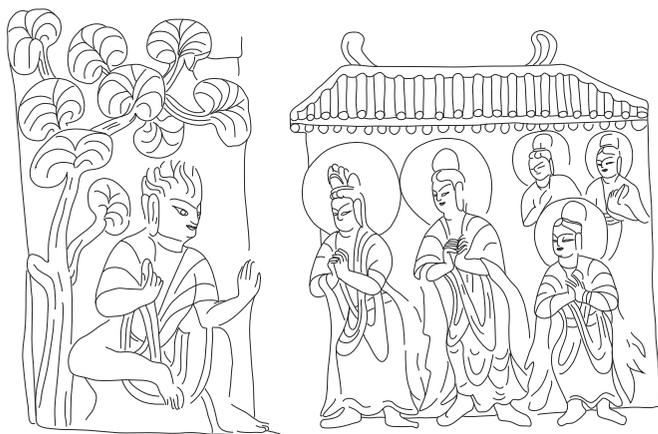


图2 第6窟中心塔柱南面佛传故事雕刻线描图 树神现身

电脑绘制：王娜

的画幅雕刻，各为4个独立的故事题材。东壁南侧“降神选择”（亦名“菩萨选母”“佛母施舍”），为佛传故事的开始，接着是“婆罗门占梦”。然后，下转南壁故事。西壁接续南壁故事，依次为“树下诞生”“七步宣言”“龙王灌浴”“骑象入城”。北壁接续西壁故事，依次为“阿私陀占相”“姨母养育”“建三时殿”“太子乘象”。最后是东壁北侧，分别为“商议入学”“建大学堂”。这样，佛陀的降生因缘与童年经历被完整呈现。

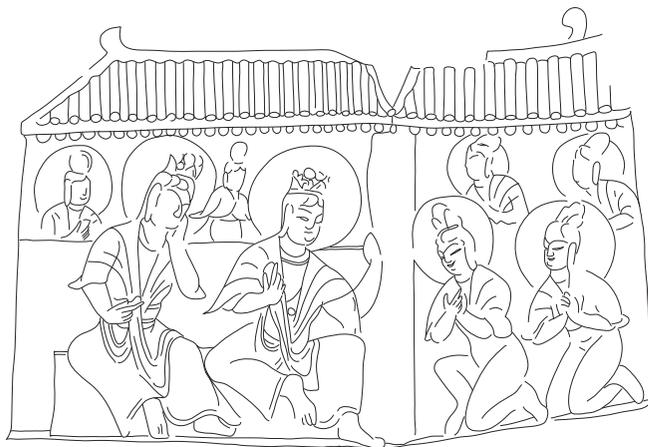


图3 第6窟中心塔柱南面佛传故事雕刻线描图 礼贺母胎

电脑绘制：王娜

由此可见，第6窟的佛传故事画面，是经过设计者精心挑选并整体排列的。这样的折屏式连环故事图，根据中心塔柱的结构特点，采用了屏风画的形式，它不但填补并装饰了龕楣拱端的空隙，又很自然地旋绕着中心塔柱，使这一组佛传故事图连续呈现在绕柱礼拜者的眼前，对佛陀的生平形成一个完整的概念。这样来处理关于佛本行故事题材的雕刻，是中国石窟艺术中独创的风格^[2]。

（二）窟壁下层的长卷式连环故事图

第6窟的长卷式连环故事浮雕，全部布置在东、南、西壁的第2层，雕刻手法简朴，结构处理得当，一图一景，不强调透视，概括性强，富于图案意味。连环画幅从东壁开始，承接塔柱的佛传章节，继续讲述释迦太子的故事，然后转向南壁、西壁。东壁的连环故事图由北向南展开。第1幅因水蚀剥落消失，第2幅大部分消失，仅残留有盃形龕右拱角，内容不明。第3、4幅保存完整，为“箭射铁鼓”“宫中娱乐”；第5幅剥落消失，第6、7、8、9幅分别为“父子对话”“出游东门”“出游南门”“出游西门”。这样，东壁总计9幅画面，其中2幅消失、1幅残留、6幅保存尚好。

南壁的连环故事图由东向西展开。窟门东侧4幅全部保存，分别为：“回宫不乐”“出游北门”“出家决定”“逾城出家”。窟门西侧4幅，第1、2幅保存完整，分别为“入山求道”“寻访仙人”。第3幅剥蚀严重，画面仅存一高发髻修行者立像，无头光，穿对襟短袍，右手持水瓶，内容不详。第4幅风化无存。这样，南壁总计8幅画面，其中1幅消失、1幅残留、6幅保存尚好。

以上12幅故事图，反映的是太子从试艺、订婚到出家修行的青年时代经历。西壁由于历史上水蚀严重，佛传故事图全部毁失，参照东壁画幅数量和故事延续推测（图4），至少有超过9幅释迦修行成佛的故事画面，但表现的是什么，最后的情节如何？成为不解之谜。

从云冈石窟整体来看，长卷式佛教故事浮雕图分布在第1、2、6、7、8、9、10诸窟，这

是一批云冈最为规整的方形洞窟，完整的双窟设计，完美的框架式布局，全部一次性完工，显然属于典型的北魏皇家建设工程。那是一支阵容强大的设计、施工团队，他们先是开凿了西风浓郁的第7、8窟，然后是精美绝伦的第9、10窟和第1、2窟，大约最后是第5、6窟。

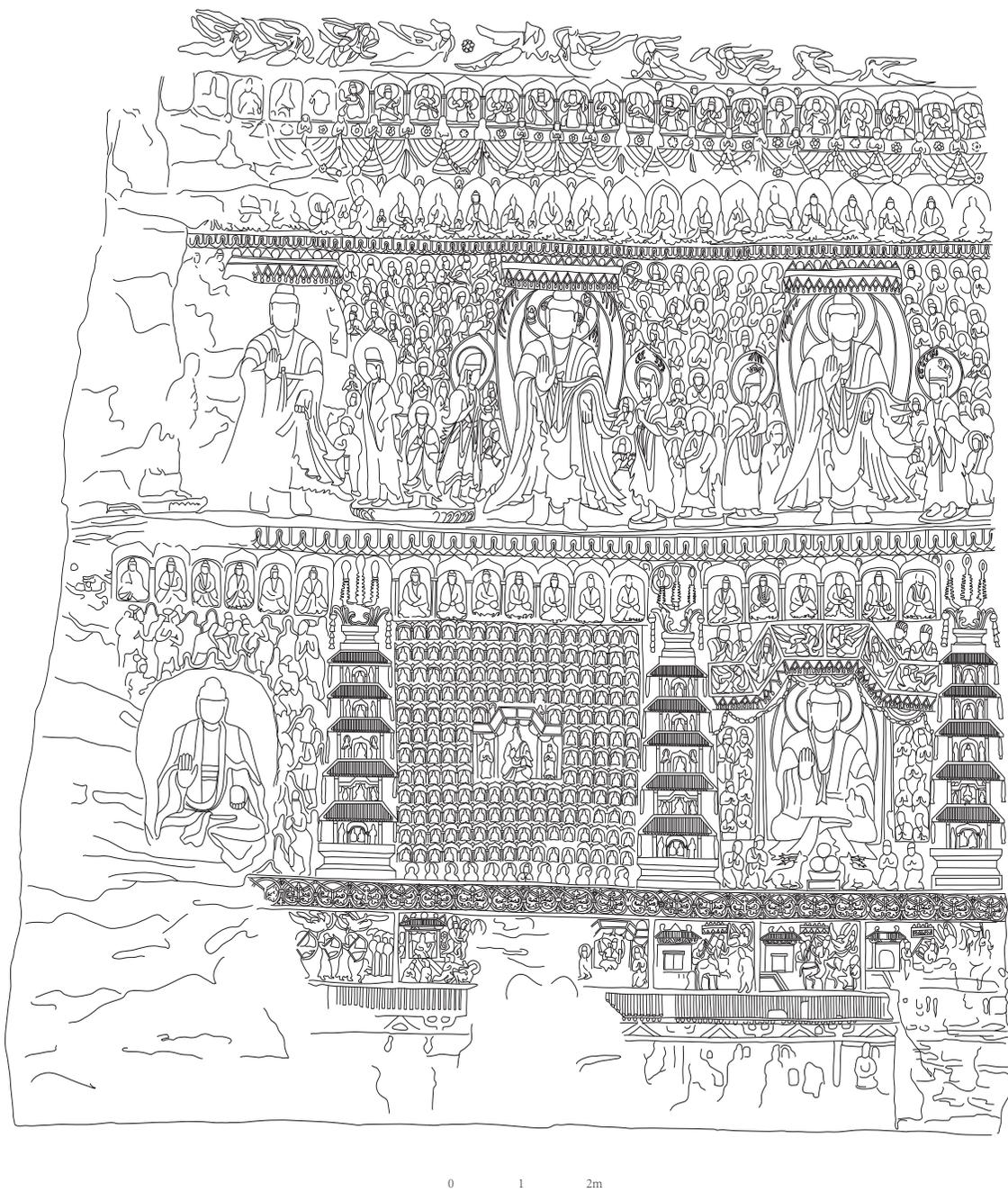


图4 第6窟东壁分层布龛示意图

测量：文化部文物保护科学技术研究所 城乡建设环境保护部综合勘察研究所 电脑绘制：王娜

那些举世无双的艺术创作和令人叹为观止的艺术成就，留给我们无限的想象与研究空间。这里探讨的佛经故事连环浮雕，首先见于第7窟前室东壁和第8窟前室西壁，双窟对称而设，那是一种多层分栏的画面组合，样式古朴，西方意趣浓郁。继而出现的是第9、10窟前室，画幅不再多层重叠，改为单层长卷式连环浮雕，位置设定在观览者视线的水平高度，如“腰带”般环绕在东、北、西三壁的第2层。其特点是继承了汉晋绘画附设榜题的传统形式，以并列的横幅构图推进故事叙述。画幅之间有时隔以树木，有时贯以山川，但画面故事流畅无碍，内容环环相扣。第6窟的长卷式佛传故事图，明显承袭了第9、10窟的模式，只是放弃了榜题设计，严格采用分栏叙述，而且单纯选定佛本行故事题材。

（三）明窗两侧壁面的龕像式故事图

在第6窟明窗东、西壁，均开凿一盂形帷幕龕，龕内各有1尊半跏趺坐思惟菩萨像，装束形象几乎完全相同，唯翘起的左右腿不同，强调了对称性。龕基下方与龕内下部均雕刻出起伏的山峦，但西壁菩萨像脚旁多了一匹老马，表现的是释迦太子与仆人车匿、坐骑白马辞别时的“白马吻足”故事。东壁菩萨像若单独观看，似无故事性可言，但联系对面的“白马吻足”及下方壁面的“逾城出家”等故事题材，大致可以确定其故事情节，即太子进入苦行林凭山而坐的“山中思惟”。这样的画面严格对称，属于云冈石窟设计的一个基本原则，也是其洞窟构建的一个主要特征。将两个内容相近的题材设计分列在某一对称位置，可以起到相互呼应、完整美观的效果。

佛龕是云冈石窟最常见的组成元素，也是佛教造像艺术最普遍的表现方式之一。佛龕可以单独表现，也可以采取组合方式，双龕或多龕并列，还可以分层设置；龕内可为一佛、二佛，甚或多像，随需要增设。但其位置非常重要，往往被安置在洞窟的中轴线上，或者在两侧壁面对称设置。在洞窟明窗两壁对称设置单幅式佛传图，虽以第6窟最为经典，却非首创。因为明窗的对应立像，早在第7、8窟已经实现，而在此位置设计佛教故事图始见于第9窟^[3]。

（四）东、西、南壁第3层的单幅式故事图

第6窟东、西、南三壁的第3层，总共雕刻有8个大型故事龕，浓重渲染释迦成佛后具有标志性纪念意义的弘法场面。其中，南壁的3龕设计最为典雅。在明窗与窟门之间，居中横设一屋形龕，龕内依据《维摩诘所说经》雕刻的“菩萨行品”故事，人物造型从容优雅，感染力极强。左右两侧，对称设置圆拱龕各一，均为佛陀说法场景。西壁的3龕同样具有两侧对称性，中龕为圆拱龕，表现的是佛传题材“降魔成道”故事，两侧各为盂形帷幕龕，反映的是弥勒天宫场景（图5）。东壁此层亦分3区，但设龕布局十分蹊跷。中央为浅浮雕的千佛壁，北侧为圆拱龕“降服迦叶”图，南侧为盂形帷幕龕“鹿野苑初转法轮”图（图4）。这便出现了两个问题：一是龕形设置出现了严重的不对称。按照云冈石窟严格的对称原则，东壁龕像应与西壁龕像的布局一致，其南、北二龕均应作盂形龕，但北龕却意外雕成了圆拱龕，中龕当作圆拱龕，却意外变成了千佛壁。二是中龕表现的内容应与西壁中龕相对应，就像第7、8双窟那样，第8窟东壁下层雕“降魔成道”，对应的第7窟西壁下层雕“降服迦叶”图（二图在云冈多窟出现，均为对称布局）。也就是说，东壁中龕的“降服迦叶”图被错位移植到了

北龕，中龕位置被莫名其妙地改雕作千佛壁。这样的反常现象，到底说明了什么？经过我们多年的观察与思索，导致东壁龕像异变的原因，目前终于有了比较合理的解释：当第6窟东壁南龕“初转法轮”故事图雕刻完成后，中龕的开凿发生了意外。由于壁面最薄处几与第5

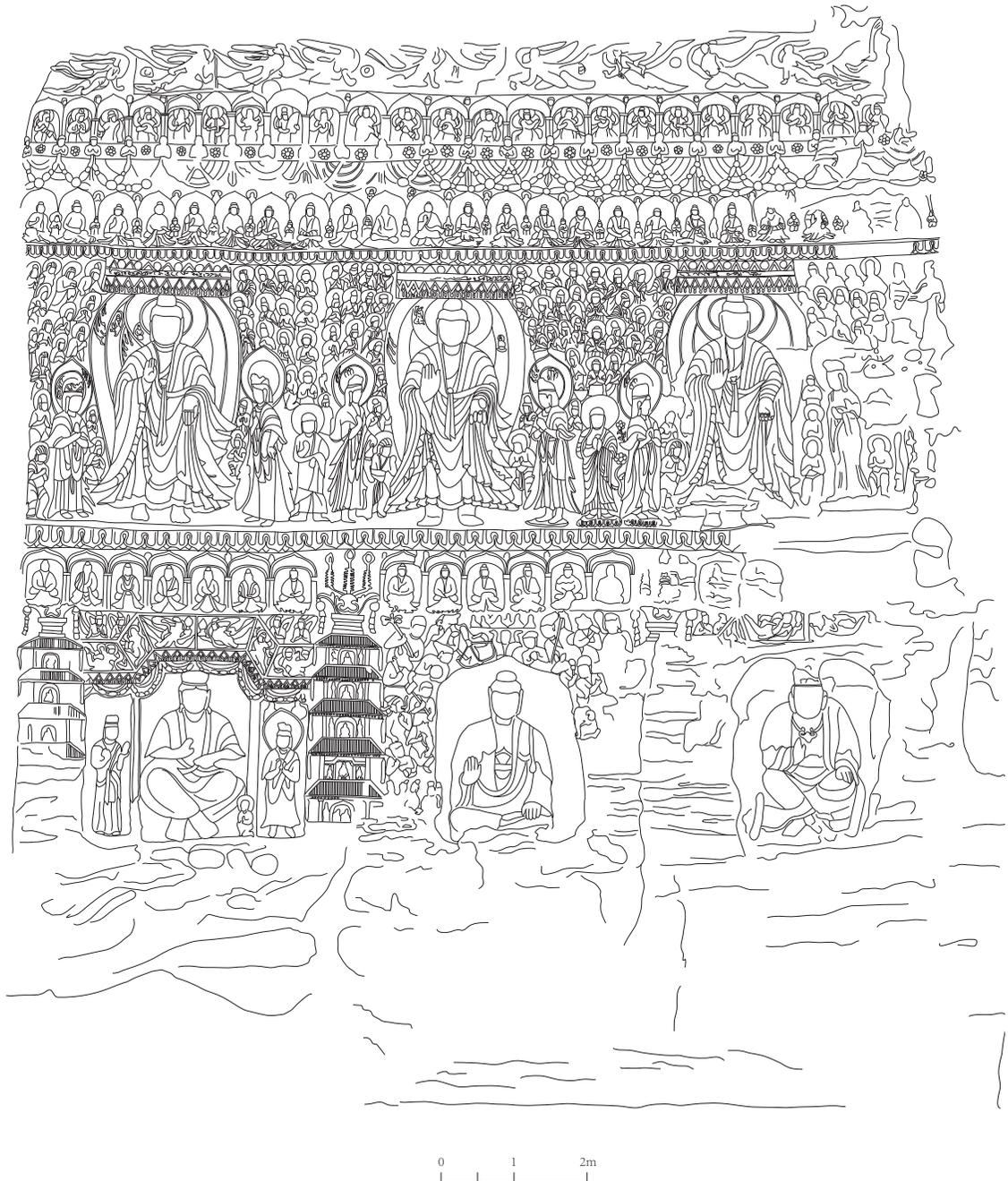


图5 第6窟西壁分层布龕示意图

测量：文化部文物保护科学技术研究所 城乡建设环境保护部综合勘察研究所 电脑绘制：赵晓丹

窟贯通,继续按照计划开凿“降服迦叶”龕像已不可能。这便迫使北魏匠师放弃了最初的设计,改中龕为取石较浅的千佛壁,将“降服迦叶”故事图移在北龕位置,遂与西壁龕像失去了对称,也使南、北二龕无法对称。作如此解释的证据是,在千佛壁的龕内,今天依然留有一个通透的小洞,仿佛专为观察隔壁第5窟造像位置走向与壁面厚度所设,成为我们破解千古之谜的钥匙。由此变故,也加深了我们对第5、6双窟开凿过程的认识,即第6窟的东壁晚于西壁完成,同时也晚于第5窟西壁的施工时间。

此外,第5窟西壁立佛北侧与第6窟千佛壁以下的夹墙,历史上不知何时因发生了坍塌,致两窟贯通。那是一个大小刚好可以钻过一人的洞口,至少清代一直被敷泥彩绘所覆盖,大约上世纪30年代后期,随着第5窟西立佛身上的泥皮被剥掉后,立佛北侧彩绘的千佛和一个泥塑的二佛并坐龕也被剥去,露出了洞口。到上世纪70年代后期,这一壁厚约10厘米的洞口,被维修洞窟的工人垒石封堵,并用水泥涂抹遮盖。不过,洞口的痕迹今天仍然可见。

二、第6窟佛传故事图的相关问题

(一) 中心塔柱佛传图起点的商榷

以往研究者认为,第6窟佛传故事从中心柱南面开始,然后向西面、北面、东面次第延续,其中南面东侧的“树神现身”图是故事的开端。这样的观点,基于佛教右旋绕塔礼拜的仪轨,符合塔柱连环故事图的顺时针旋转排列方向,也迎合了观众入窟看故事的方便想法,似乎很有道理。但是,绕塔一周展现的16幅故事画面,反映的是释迦牟尼从投胎、降生至少少年时期的14个生活片段,每一片段都严格按照故事发生的时间次第展开。特别是塔柱东面的结尾部分,又必须与洞窟东壁反映佛主青少年时代的连环故事图相衔接。若以“树神现身”为开篇,则塔柱东面南侧的两幅故事图势必成为结尾,但其画面形象展现的故事场景,明显无法与前后故事对接。因此,上述观点是否成立,颇为可疑,我们有必要对一些关键画面进行认真考量。

1. 树神现身

该画面为两幅合一:正面屋檐下,有两位着菩萨装束的人物并肩合掌站立,身后一名侍者合掌执莲,上方雕出二供养天的半身像;折面无忧树下,一逆发形树神赤足单腿盘坐于台上,右手持莲蕾,左手上举。这一场景符合《普曜经》卷二《欲生时三十二瑞品》所述:佛母摩耶夫人怀胎“满十月已,菩萨临产之时,先现瑞应三十有二。一者后园树林自然生果,……三十二者一切树神、半身人现,低首礼侍。”画面表现的是净饭王夫妇礼敬树神的情景,但若以此为佛传故事的开篇,则显得有些突兀,因其缺少了佛传通常所应先述的“降神选择”“灌浴太子”等初始情节。

2. 塔柱东面的4幅雕刻图

北侧两幅故事题材可以确定:一是“商议入学”,时太子7岁,父王拟择师教之;二是“建大学堂”(图6),专供太子研习学问。但南侧的两幅故事画面令人费解:一者,折面雕刻的屋檐下,左边为主像,着菩萨装站立,两手握物;画面中央是一枚摩尼宝珠,上方是一件立

式物品，下方是一筐圆形果蔬；右边上方有一人捐袋欲作回盼，下有一人屈腿合掌求赐（图7）。对于这样的情景，过去日本和中国学者分别推测是“纳妃受礼”或“商人奉宝”，然而前者之说无经文依据，后者之说发生的时间与画面位置不能吻合，显然都不成立。二者，正面的雕刻，依然在屋檐下，着菩萨装的净饭王夫妇前后并坐，迎面站立一人，双手伸出，似与国王对话；那人头顶上方雕有供养人、比丘各一（图8）。我们认为，这两幅画面表现的是“降神选择”和“婆罗门占梦”，讲述的是释迦菩萨投胎前后的故事。前者有《普曜经》卷一《论降神品》为证：“白净王性行仁贤，夫人曰妙姿，性温良，仁慈博爱，容色难伦，心无倾移，无有子姓，……好乐布施，禁戒无漏。……前五百世为菩萨母。释种饥虚，宿夜望待，应往降神受彼胎。”折面画幅表现的正是摩耶夫人乐善好施的佛母德行。后者有《太子瑞应本起经》为据：“菩萨初下，化乘白象，冠日之精。因母昼寝，而示梦焉，从右胁入。夫人梦寤，自知身重，王即召问太卜，占其所梦。卦曰：道德所归，世蒙其福，必怀圣子。”正面画幅表现的正是摩耶夫人怀孕说梦后，净饭王召请婆罗门卜师占梦的场景。因此，这两幅故事图不仅不是塔柱故事图的结尾章节，反而应是本窟佛传的开篇。



图6 第6窟中心塔柱东面佛传故事雕刻线描图 建大学堂

电脑绘制：杨慧敏

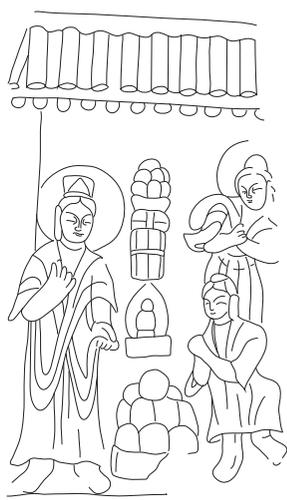


图7 第6窟中心塔柱东面佛传故事雕刻线描图 降神选择

电脑绘制：王娜

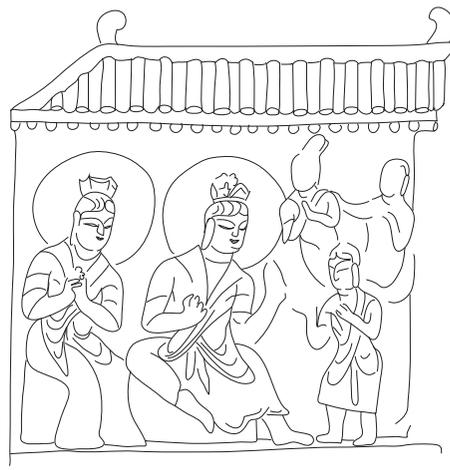


图8 第6窟中心塔柱东面佛传故事雕刻线描图 婆罗门占梦

电脑绘制：王娜

也许有人会问：既然是开篇，为何不用犍陀罗佛传惯例“乘象入胎”？那样简洁而明了。我们认为，这正是云冈石窟的伟大和不同凡响之处。从大窟大像的开凿，到穷奢极丽的装饰，云冈艺术在不断吸收、不断融合、不断创造中形成，博采众长、出人意料、不落窠臼是其显著特点之一。第6窟佛传故事雕刻，作为当时一项全新的艺术创作，不可能全部采用“拿来主义”。北魏匠师总是在寻求创新、寻求变化、寻求完美，这就是皇家工程实力的体现，这种实力得益于京都平城的人文荟萃、财富聚集和精神自信。云冈石窟并非没有“乘象入胎”图像，只是在第6窟中摒弃了这一传统的图案，而采用释迦菩萨投胎前观察世间人情作出的“降

神选择”，完成了“乘象入胎”在形式与空间上的转换，这无疑是一次超越。

以塔柱东面南侧的两幅故事画为开端，不可避免地涉及入窟观览的问题。今天的游客进入第6窟，在讲解员的引导下，先观瞻塔上佛陀降生故事，再观瞻东壁太子出家经历，然后离去。这只是今日游客的兴趣点，与古人开窟的目的恐怕相去甚远。古人关注的是自身命运，追求信仰在佛教实践中的答案，观像礼拜和观想习禅，通过一遍又一遍地绕塔礼拜和环行观想，让思想与情感随画面分层旋转上升，直到进入幻觉时空，实现人神交流。当然，这依然是我们今天对第6窟的研究、推测，不过本文可以根据洞窟营造特点，带着读者尝试进行一次宗教仪式性的示范观摩。

先是进入四天王把守的双塔窟门，迎面是需要下拜的塔南坐佛，起身向左转右旋绕塔，分别跪拜其他三面佛像。拜毕东龕交脚菩萨之后，绕塔1圈的第1个阶段结束。接下来的第2圈，大约就该分别敬拜四面塔龕周围的各位胁侍菩萨和天神了。拜毕塔东龕旁的诸神之后，人们自然举目，映入眼帘的便是佛母乐善好施的“降神选择”和“婆罗门占梦”故事图，合掌敬观佛传的第3圈开始了。然后，依次是塔南、塔西、塔北故事，最后转回塔东北侧的“商议入学”和“建大学堂”画幅前。到此，塔柱佛传故事结束，观者转身即可继续观览洞窟东壁的后续佛传。这第4圈，依然是东壁、南壁、西壁，释迦一生的经历尽收眼底，信徒感动于心，面对北壁佛陀安坐的天宫大龕，其虔诚者怎能不五体投地？接下去的第5圈，观看的是中层壁面上的9龕佛像，从东壁“降服迦叶”开始，依次是千佛龕、“鹿野苑初转法轮”；南壁为讲法佛龕、“维摩问疾”、讲法佛龕；西壁是弥勒天宫、“降魔成道”、弥勒天宫。至此，善信观众想必眼花缭乱、浮想联翩，此时跷脚仰望北壁，又开启了第6圈的环行。四壁上层的11尊立佛与塔柱上层4尊立佛在高空相对，喜气洋洋，令人心旷神怡、炫目陶醉。再转再上，天宫伎乐和窟顶飞天相映衬，如梦如幻。

尽管我们上述绕塔礼拜和螺旋式观想的推测，不一定完全契合北魏的佛教仪轨，但是有一点是可以肯定的，那就是以塔东南侧二图开篇和北侧二图结尾，符合绕塔信众观览的特点，各画面承上启下、顺理成章。这样的设计安排，无疑是深思熟虑的产物。不仅如此，在中心柱东面的大龕内，北魏匠师特意雕造了一尊交脚菩萨，正如敦煌莫高窟第290窟那样，“可能是表现释迦作菩萨时，从兜率天宫观察选择阎浮提内降生之地”^[4]。第6窟内的设像关系，必定有着许多我们今人尚未知晓的奥妙。

此外，关于“佛母施舍”一图，与第9窟前室“睽子本生”浮雕故事的第1幅非常相似，构图及表现手法可谓异曲同工（图9）。这使我们想到，营造第9窟的匠师可能也参与了第6窟的开凿，当然，第6窟的设计理念明显与第7、8、9、10等窟一脉相承。

（二）“九龙灌顶”图像的考名

中心塔柱西面北侧折面的佛传故事图中，刚出生的释迦太子裸身站在台座上，两侧各有一位菩萨装侍者单腿高跪护卫，头顶涌出互相缠绕排列的8条蛇形龙（图10）。这幅描写龙王灌浴太子的雕刻，以往研究者名之为“九龙灌顶”，大约因为佛经记述可供选择的只有“二龙吐水”和“九龙吐水”两说。事实上，我们仔细辨识会发现，太子头顶盘绕的群龙分作两组，

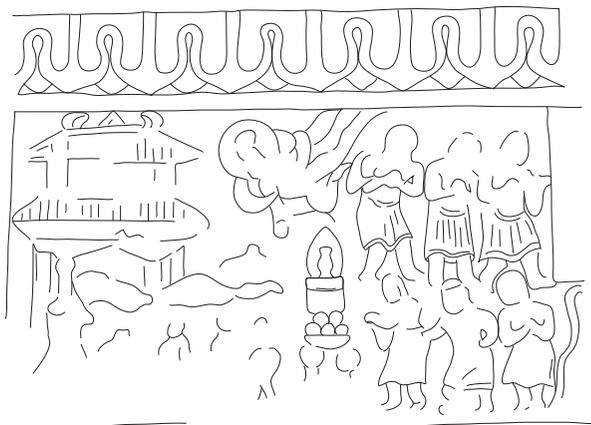


图9 第9窟前室西壁“睽子本生”浮雕故事第1幅图

电脑绘制：王娜



图10 第6窟中心塔柱西面佛传故事雕刻线描图 灌浴太子

电脑绘制：王娜

分别由二菩萨头光中幻化而生，每人4条。因此故事正面表现的是龙王兄弟灌浴太子的场景，称之为“龙王灌浴”或“灌浴太子”更为合理。

在犍陀罗及马土拉造像中，灌浴图一般有两种式样：一是太子头顶上方有蛇形的龙，两边各有一人合掌礼敬，这应是云冈雕刻的母本；二是没有蛇龙雕刻，只是两边各有一人执水瓶为太子浇水。可以确认，有蛇出现的场合下，两侧人物是龙王兄弟；而持水瓶灌浴者，则为梵天与帝释天。

关于蛇的数量表现，古人似乎没有一定之规。在印度马土拉博物馆中，有一件公元2世纪后半期的佛传五相图（图11），画面中，太子立于台上，二龙王兄弟从两侧水井中探出半身，均具圆形头光，左侧龙王头光中涌出7蛇，右侧者6蛇。该馆另一件同时代的灌浴图，太子站在台上，二龙王兄弟从水井中探出半身，双手合掌，蛇从圆形头光中伸出（图12），左侧6蛇，



图11 印度马土拉博物馆石雕 佛传五相图



图12 印度马土拉博物馆石雕 灌浴太子图

右侧残损，尚存4蛇。龙王头顶多蛇的形象，还见于北魏延兴二年（472）张伯口造像背面的浅浮雕佛传图，太子具舟形背光，立于台阶上，两侧龙王合掌半跪，圆形头光中各伸出竖直朝天的3龙。此造像为黄砂岩质，约为云冈石窟开凿时的副产品，与第6窟灌浴图设计思路一致。说明当时北魏匠师采用的这一佛传图案基本保持了印度原创，并未受到“九龙”概念的约束。但是，第6窟灌浴图中的二龙王雕刻，较印度龙王头光中的蛇形更为灵动，错落有致，追求的是更为规整的效果和画面构图的对称性。

（三）佛传图中的建筑场景

第6窟佛传图特别是连幅式图，画面有限，甚至局促，而要表述的故事情节和人物内容丰富，这无疑是对艺术家创作能力的考验。虽然有来自西域的样式可供参考，但如何用中国人熟悉的场景再现，一定是当时北魏匠师苦苦寻思的问题。其中，建筑特征的中国化问题最为关键。我们从现存佛传图中看到的建筑样式有三：

第1种是瓦顶式屋檐，用以表示人物活动于室内。中心塔柱四壁的“降神选择”“婆罗门占相”“树神现身”“礼贺母胎”“阿私陀占相”“姨母养育”“商议赴学”等画面都用此式。其形制简约，仿椽瓦屋顶，屋脊两端设鸱吻，偏重于象征意味，表现的宫殿空间比较宽阔。然而，塔柱东面“商议赴学”的屋檐下加挂帷幔，特别是在其折面“建大学堂”图中殿阁上亦饰帷幔，可能是为强调宫闱氛围和视觉上的一致性。

第2种是殿阁式建筑，表示室外活动。分为两式：一如“建三时殿”“建大学堂”故事图。庑殿顶，瓦垄无椽，正脊雕饰鸱吻；无斗拱，在梁枋下挂帷幔；阁设门，栏楯阶基，踏步斜下。其建筑规制较小，亦偏重于象征性质，但帷幔的使用强调了其宫廷属性。二如“出游四门”与“逾城出家”故事图中的城门，亦作殿阁样式，但都使用了一斗三升拱和人字拱，可能暗喻建筑的宏伟。

第3种是盃顶帐形，或曰盃形帷幔龕。盃顶如覆斗，大约属于古代中西通用的建筑形式。盃形帷幔龕是印度早期佛教艺术和犍陀罗造像的基本龕式之一，借以表示佛或菩萨居于殿宇内。第6窟佛传图中的“请示出游”“父子对话”“回宫不乐”“出家决定”等，均使用了盃顶帐形，将人物活动场景设定在宫室内。

以上3种表现，建筑趣味浓郁，但所起的是烘托人物场景的作用。北魏匠师利用不同的建筑形式表达不同的时空环境，肯定经历了一番艺术再创造的过程。

（四）第6窟佛传故事图比较研究

佛教石窟从印度、中亚到中国，由苦修之地转化为祈福之地，由对死的冥想转化为对生的审度，由对佛陀的礼拜转化为对帝王的尊崇，其间艺术形象与价值取向的变化甚大，仔细研究会有不少发现。

例1：“树下诞生”图的变化。犍陀罗雕刻中的太子降诞图，通常表现为佛母两腿交叉而立，小太子正由其右肋探出，帝释天或因陀罗以天缙接捧太子，这些人物都呈站姿（图13）。在第6窟塔柱西壁南侧的降诞图中，帝释天接迎太子的形象出现了半跪式姿势，这在犍陀罗造像中是看不到的，明显偏向于中国人的文化背景。佛教进入中华后，佛陀成为唯一公认的西

来大神，并在北魏文成帝时获得了帝王化身的尊崇地位，受中国传统的尊君思想的影响，佛教人物关系出现了君臣、主仆划分的新趋向。这一思维模式的改变，大约是云冈佛教与犍陀罗艺术的本质区别。

云冈晚期的第32-3窟、第33-3窟和第41窟的降诞图中，太子全都是由佛母的左肋诞出(图14)，既不同于第6窟的雕刻，也与佛经中的记载相悖。很显然，此时此地的左右问题并不重要，其更重视的是降诞图所呈现的宗教仪式性、出生的神奇性，及图像本身在洞窟布局配置的需求性。



图13 巴基斯坦拉合尔博物馆石雕 公元2-3世纪 降诞图

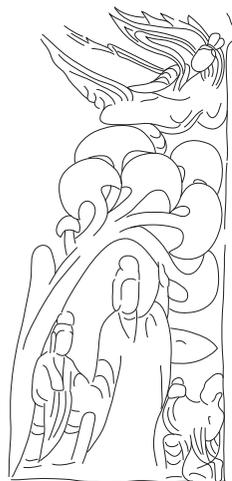


图14 云冈第33-3窟佛传故事
雕刻线描图 树下诞生

电脑绘制：王娜

例2：“箭射铁鼓”图的复制。第6窟东壁“箭射铁鼓”像中，悬挂铁鼓的鼓架下有一动物正跃身叼衔射入鼓体内的箭杆，这一细节并不见载于佛经。巴基斯坦白沙瓦博物馆现存一件公元2-3世纪的片岩浮雕射艺图(图15)，除了画面构图方向相反外，画面的意趣、人物的数量、鼓架下的动物，与云冈第6窟图十分相似。这也是犍陀罗母本对云冈造像影响的直接证据。

例3：“出家决定”图的简化。“出家决定”是犍陀罗造像中的常见题材，通常表现为：一座柱式宫廷内，两旁有列卫，屋顶有天人，中央为卷发袒胸、枕臂侧卧的耶输陀罗，太子坐床边，似被告知出家时辰已到；地上有乐伎枕鼓昏睡(图16)。这样的场景被改编为第6窟“出家决定”故事图：



图15 巴基斯坦白沙瓦博物馆 公元2-3世纪 片岩浮雕

盂形帷幕上角天人各一，幕下太子妃盖被入睡，太子坐于床角，身后是合掌半跪的梵释天，床下是昏睡的乐伎。比较而言，犍陀罗故事图注重的是场景的周密性和写实性，因此场面显得有些混杂；云冈匠师领会其总体旨趣，对画面物体、人物进行了最大程度的削减，力求画面简约，主题突出，保留了枕手横卧的太子妃，但身体被被子严实遮罩住；太子单腿跨坐榻沿，身后是合掌半跪的梵释天；下方是昏睡的乐伎和护法的金翅鸟。二者的区分，并非无规律可循。



图 16 巴基斯坦卡拉奇国立博物馆浮雕
公元 1-2 世纪 出家决定

例 4：“出游南门”图的改梵为夏。佛经中讲，太子出游宫城四门分别遇见“生、老、病、死”四种生命现象，其中出南门所遇病人“水腹身羸，卧于道侧”，大约腹水在古印度时代是一种难以治愈的疾病。在犍陀罗“出游四门”佛传图中，病人都是腹胀如鼓的样子。甚至在新疆克孜尔石窟第 76 窟“四门出游”图中，骑马太子迎面遇到的病人也是鼓腹的模样，但在云冈石窟却不一定。北魏平城地处清凉北方，从古至今少见此种病患，如将这种形象雕在洞窟中，恐怕观者首先想到的不是病人，而是孕妇。所以，雕凿第 6 窟的艺术家在处理病患形象时，改换为当地常见的手拄双杖的腿疾患者，让信众一望即知其为病人。由此可见北魏匠师用心的细致入微，亦可从中窥见云冈石窟营造的改梵为夏现象所由及因地制宜的原则。

例 5：“出游西门”图的改梵为鲜卑。第 6 窟开凿时正值云冈石窟建设的巅峰时期，中西文化此间发生了最绚烂的碰撞。“魏氏来自云、朔，肇有诸华，乐操土风，未移其俗”^[5]。当鲜卑旧俗与印度风俗不约而遇时，发生变化势在必然。第 6 窟东壁的“太子出游西门遇死人”故事图，表现的是悉达多太子出门遇见出殡队伍的情景。宫殿前，太子骑马行进，画面左上角二人，一人肩扛长幡回望，一人挥臂召唤，仿佛后面还有长长的送殡队伍。此二人头戴大头垂裙帽，上衣夹领小袖，俨然一副鲜卑人的装扮。不难理解，古印度火化的葬俗，对于北魏人而言既非常见，亦非常理，他们见惯了的是土葬场景。要让生活在这块土地上的信众看得懂，只有改梵为夏或者改梵为鲜卑才行。云冈的类似改动频繁出现，第 9 窟睽子本生故事中，入山射猎的迦夷国国王及骑从均作鲜卑人装束；出行、狩猎，同样是云冈匠师熟悉的鲜卑人日常活动(图 17)。在鲜卑的天空下，鲜卑文化因素对佛教艺术的影响与渗入，有时是刻意体现，有时则于不觉中产生。第 6 窟东壁“初转法轮”图的闻法弟子中，竟也出现了 5 身鲜卑人形象。类似的情形亦见于第 12 窟前室北壁故事图中，佛陀右侧雕刻 5 身披袈裟的比丘，左侧

为5身着鲜卑俗装的供养者。这些变化，既符合佛教艺术中国化、世俗化的发展趋向，又反映出社会民众对佛教艺术的参与和体验的特点。

例6：“降服迦叶”图的生动写真。“降服迦叶”图像，源于犍陀罗造像艺术，后传入中国新疆和内地。云冈共见此题材画面6幅，最早的在第7窟。犍陀罗地区的“降服迦叶”图通常分为“降服火龙”“毒龙示现”两个部分，

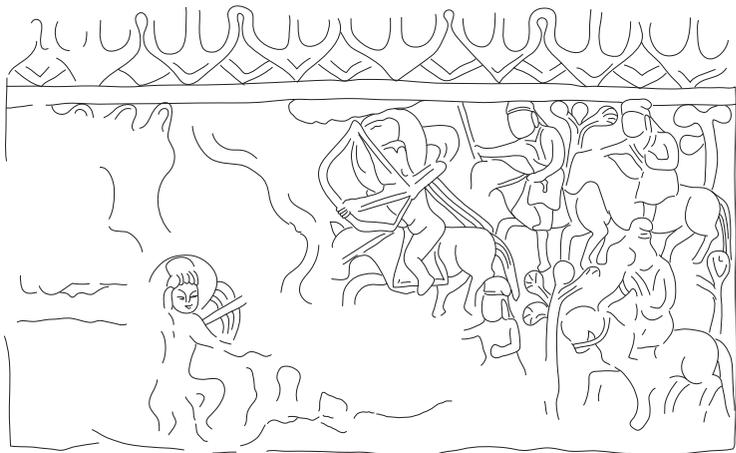


图17 第9窟前室北壁“睽子本生”故事中“国王误射睽子”图

电脑绘制：王娜

云冈仅第12窟前室西壁采用两个单幅式构图的形式，其余都是融为一体的情节表现。第6窟东壁“降服迦叶”图中，释尊结跏趺坐，身心不动，容颜怡然；右手上举，左手持钵，入火光三昧。钵上毒蛇盘绕，蛇头突出。龕外，重峦叠嶂，众梵志或背罐运水，或持瓶救火；其中一梵志右手上举，顿足捶胸，望着来势凶猛的大火，面部充满沮丧、绝望之情。云冈第35窟南壁的“降服迦叶”图中，还出现了长梯，众人攀梯持罐浇水灭火，动物在陡峭的山间惊奔。新疆克孜尔石窟也可看到十余幅“降服迦叶”图，其中第192号窟甬道内壁上部图像与云冈关系比较密切，画中有肩扛水罐拾级而上的比丘、持瓶倒水的婆罗门及斜立的长梯。这大约是新疆佛教艺术对云冈石窟发生影响的一则实例。敦煌莫高窟的这一故事图则出现于隋代，晚于云冈。

总之，我们感觉云冈表现的佛传图与犍陀罗雕刻、新疆泥塑壁画有着紧密的传承关系。特别是第6窟对佛主一生故事的专题宣讲，可能大量参阅了西域流行的佛教艺术表现形式，并进行了系统的梳理和重新设计。其中，艺术再创造的意图十分明显，需要我们作进一步的比较研究。

（五）明窗双半跏趺坐思惟像布局的意蕴

半跏趺坐思惟像，源自贵霜王朝的犍陀罗艺术，其在云冈表现的人物身份有二：一是佛传故事中悲悯众生的悉达多太子，二是伴随弥勒菩萨像左右的胁侍菩萨。研究者认为，侍坐在弥勒身旁的二位半跏趺坐思惟菩萨应当属于主尊弥勒的变身，亦为弥勒^[6]。

第6窟佛传故事雕刻带的设计与布局，大约经过了设计者缜密的研究考量。例如“佛母施舍”图，安排在中心塔柱东南开篇，完全是出于绕塔环行礼拜的接续需要。再如“逾城出家”图，安置在洞窟南壁窟门东侧，马首朝外，仿佛随时都会夺门而出。同样，将“山中思惟”“白马吻足”图设置在明窗两侧，高踞于其他故事图之上，恐怕亦有深意。出家是释尊人生中的一个转折点，将其设定在明窗高处，就是将故事的发展推向一个高潮。而半跏趺坐姿

本身“隐喻着从欲望的俗世界向安隐的解脱世界的转换，出色地表现了犍陀罗佛传美术精神主义的一面”^[7]。作为与“白马吻足”图对置的“山中思惟”故事，本系佛传中较少使用的题材，它在此处的意义，更多地是为适于独特的半跏趺坐思惟像的组合关系。弥勒菩萨与左右半跏趺坐思惟胁侍菩萨的三合一造像组合形式，在云冈石窟非常流行。特别是华美的第9、10窟，它们被分别安厝在前室外壁上层，一东一西，形成了双窟大格局的整体对称。第6窟明窗两侧配置一对半跏趺坐思惟菩萨形象，或许正是受此启发。但重要的是，此对思惟菩萨夹侍的并非主尊弥勒，而是整个洞窟的诸佛，特别是中心塔柱上层的立佛。这样说来，那就是更有意思的话题了。

三、对云冈石窟佛传图的总体认识

水野清一、长广敏雄《云冈石窟》卷七《云冈石窟与佛传雕刻》（王雁卿译）一文的论述很精辟，姑且借为本文的结束语：

云冈石窟的浮雕佛传图，不仅受西方诸地的石雕影响，也受泥塑、壁画等等的影 响。……浮雕佛传图在很早以前的古印度就有了。公元前2世纪，巴尔胡特的石 栏楯上的圆形幅面里，浮雕着许多佛传图，但没有出现佛尊的像。在古代美术中， 犍陀罗的作用最大，其影响力也极大。法国的A·富歇尔曾对该地的佛传图作过详 细的研究，其著作《犍陀罗的希腊式佛教艺术》（1905年著于巴黎），图示了约140 个犍陀罗派的浮雕残片，……当然不只是一处遗迹的雕刻。……同中印度古代派雕 刻相比较，其浮雕显得格外优秀。……中印度古代配圆形的框架，栏楯里只表现一 个场面，而犍陀罗代之以古希腊文化美术式的横带。……云冈石窟的佛传浮雕以什 么形式表现呢？全石窟有超过80处的佛传雕刻。从幢英菩萨变成六牙白象，下了 兜率天，进入摩耶夫人腹内，到双娑罗树下静静的、熟睡般的涅槃，合计约30种 场面。富歇尔所列举的犍陀罗石雕与之相比较，种类上远远不及。一处遗迹内拥有 如此丰富的佛传浮雕是罕见的。其中还包含阿育王的因缘像等，而这在犍陀罗几乎 不见。……云冈初期的昙曜五窟只表现出“罗睺罗因缘”和“阿育王因缘”（第18窟、 第19窟），第7窟和第8窟有“降魔”“四天王奉钵”“二商主献蜜”“鹿野苑说法”“调 伏火龙”。之后，第6窟从蓝毗尼园太子诞生到降魔成道，从鹿野苑的初转法轮到 调伏火龙，详细的表现，仅遗留到现在的场面也达36个之多。……云冈佛传的表现， 不用说是模仿西方的手本。但犍陀罗盛期栩栩如生的人物容貌、身体姿态、自然的 衣纹、浮雕深度的微妙变化等，已经变得非常钝化、粗杂。可以说，云冈在人物的 动作上、态度上，是独有的、“粗野”的表现，好像把精力掩藏在内一样，在佛传 雕刻中显露出“目中无人”的雕刻痕迹。而且比起横带形式，像“初转法轮”“降魔” 的佛龕形式，更具礼节性；故事方面的表现，则更具象征性。到云冈第三期，随着

雕刻样式发生的整个大变化，佛传图的表现自然也变了。云冈第一期、第二期的第7窟、第8窟、第6窟，仍留意人物的肉体，衣纹也是有肉体质感的衣纹，而且浮雕凹凸的变化仍有力。但在第三期中，人物肉体变得瘦弱，衣纹显得特别夸张，只有单纯的凹凸表现浮雕，而且其表现的场面限在极小的框架内，构图也已陷入朴素、省略的说明。对原本故事类（行动与环境的描写）的佛传故事，抛弃了应具体描写的表现方式，而是奉行一种连佛传图的成立都变得危险的方式。所以，可以想象云冈第三期雕刻，即龙门样式的雕刻，或者说接近于此类的样式，已经变得没有出色的佛传图例子了。事实上，从北魏末期到北齐、北周，即使尊像雕刻兴盛，却再没有出现出色的石雕佛传作品了。

注释：

[1] 在第6窟主室下层佛传雕刻故事带中，东壁损失3幅，南壁损失1幅，西壁全部泐蚀风化，若按东西壁对称原则推测，至少损失9幅。

[2] 杨泓：《云冈第六窟的佛本行故事雕刻》，《现代佛学》1963年第2期。

[3]（日）长广敏雄《云冈石窟第9、10双窟的特征》文中认为，第9窟明窗东西两侧内容合二为一，表现的是《贤愚经》中《富那寄缘品》的故事。见《中国石窟·云冈石窟》（二），文物出版社，1994年。

[4] 贺世哲：《敦煌图像研究——十六国北朝卷》，甘肃教育出版社，2006年。

[5]（唐）魏征：《隋书·音乐志》，中华书局，1975年。

[6] 李玉珉：《“半跏思惟像”再探》，《故宫学术季刊》第三卷第三期。

[7]（日）宫治昭：《涅槃和弥勒的图像学——从印度到中亚》，文物出版社，2009年。

（责任编辑：侯瑞）

空间关系分析方法

——云冈石窟开凿过程的考古学探索

彭明浩

云冈洞窟栉比相连，规模宏伟，其“龕之大者，举高二十余丈，可受三千许人，面别镌像，穷诸巧丽，龕别异状，骇动人神”，这样的大型洞窟在当时如何开凿，是值得探讨的问题。由于石窟工程在自然山体中施工，而“天然岩石容重大，石块移动不易，人在岩石上施工，比在岩石下施工，既方便又安全。所以窟洞施工本着自上而下、自外而内的顺序，逐步向内推进”^[1]，否则施工过程中极易发生塌方，也不利于石料的运送和工作面的拓展。在这一前提下，本文以现状调查为基础，探讨进一步分析石窟具体开凿过程的研究方法，主要分为洞窟空间层次和壁面龕像空间关系这两方面，以下具体说明：

一、洞窟空间层次

石窟从上往下开凿，洞窟空间分阶段的向下拓展，易形成不同高度的工作面，而借助这些工作面，人们可能进行开龕造像活动，在洞窟各壁面上留有不同阶段的龕像，龕像整体布局也可能随之改变。因此，考察洞窟空间层次具体有三种方法：

（一）空间形状整体变化

石窟若分层施工，各层工作存在一定的阶段性，在两阶段工作衔接不顺畅时，即容易出现窟形的整体变化，也可能残留下过程工作面，表现在工程结果上就可能出现石窟壁面的阶梯状凸起或凹陷、壁面走向的整体转折等。如第4窟，为一未完成洞窟，其阶段性开凿的上层空间还完整地保留了下来（图1）；又如第11窟，从明窗进入开凿了上层空间，虽然往下继凿了中层空间，但上中层由于交接的问题，还保留下了一部分施工面遗迹，形成

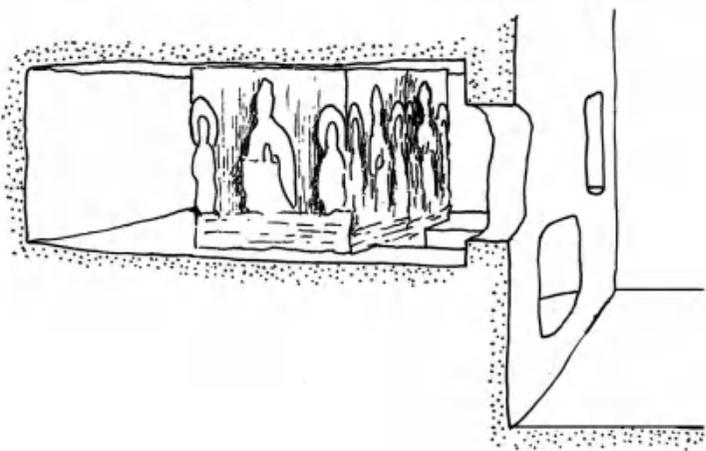


图1 第4窟内部透视示意图

了窟形整体的变化，在第 11 窟下部，也还留有底层空间未完成的石坯（图 2）。

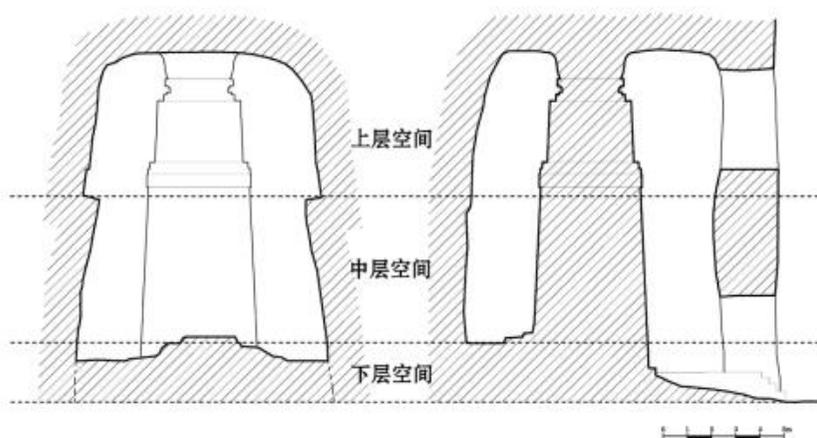


图 2 第 11 窟横剖、纵剖分层示意图

（二）壁面龕像型式整体变化

大型石窟施工往往经历较长时间，在这一过程中，若壁面龕像分阶段雕凿，则容易表现出样式的整体变化，标志出空间层次的先后。而样式的早晚判断，则依赖于龕像的考古类型学研究，由于本文只强调壁面龕像型式的整体变化，过于细微的分期反而有可能影响整体趋势的分析，且容易因研究者主观倾向造成类型早晚的不同认定。因此，这里只采用造像改制这一较为明确的判断标准，将造像分为旧式（通肩、袒右）和新式（褒衣博带）两类，并只对壁面龕像新旧式总体变化趋势进行考察，而不将其细化为判断个体龕像之间早晚关系的硬性标准。如第 19 窟上半部分空间壁面都雕凿有统一的旧式千佛，但壁面下层却雕凿有新式的浮雕塔和大量新式龕，而且这种整体变化不仅局限于窟内壁面，还延伸至窟门两侧壁，上方为旧式龕，下方为新式龕，上下之间有一段未加工壁面作为分隔，其与窟内的层次分隔线也是对应的（图 3）。

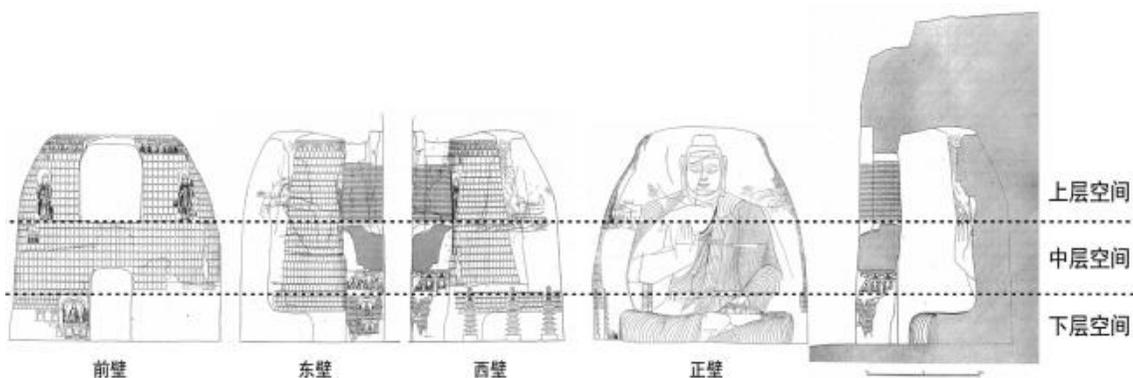


图 3 第 19 窟空间层次示意图

（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《雲岡石窟》第十三卷^[2]，京都大學人文科學研究所，1955 年）

（三）壁面龕像布局整体变化

大型洞窟各壁面有较多龕像分布，一般都需要整体规划，形成较为规整的格局，但如果洞窟分层造像，则容易造成各层设计的不统一，形成龕像布局的整体变化。在部分工程中，由于对壁面前期规划不足，还可能在工程后期空间的壁面上出现完全无规划的状态，造成龕像布局从规整到杂乱的整体变化。另外，石窟中部分内容，如壁面千佛、主尊身光、服饰衣纹等，往往是上下贯通的，但若石窟分层施工，这些本来上下贯通的部分可能会受限于过程工作面所在的位置，出现上下差别，如18窟主尊身上的袈裟，本上下一体贯通，但袈裟表面雕刻的千佛却只存在于胯部以上部分，如果从空间层次考虑，这一线正对应着明窗底缘所在的平面，反映了洞窟的上层空间范围（图4）。

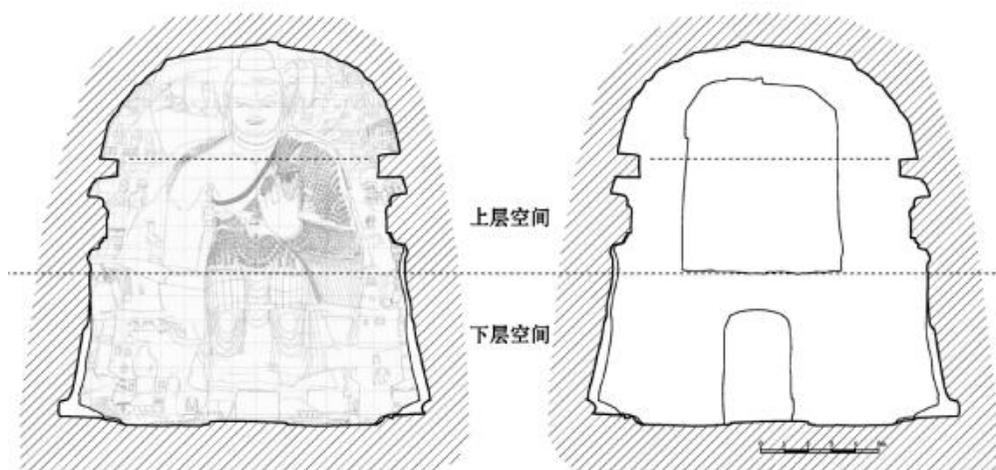


图4 第18窟横剖面前后视空间层次示意图

空间层次划分方法与考古地层划分方法有相似之处，注重层位线以及各层空间中遗迹式的整体变化，只是两者的原理不同，石窟空间层次主要是基于大型石窟工程从上至下开凿的基本前提，而考古地层则基于遗迹遗物从下往上逐层堆积。在考古地层中，晚期地层可能出土早期遗物，而早期地层不可能出现晚期遗物；而在洞窟空间层次中，晚期空间的壁面上不可能有早期龕像，而早期空间的壁面上可能有晚期补凿龕像。总体来看，空间层次的考察是对洞窟整体空间格局的考察，提供了观察、记录和研究石窟的不同视角，与传统的分壁面考察洞窟的方式对比，前者以空间为单位对洞窟进行划分，后者以壁面为单位对洞窟进行划分（图5）。

二、壁面龕像的空间关系

龕像布置在有限的洞窟壁面上，它们多不是相互独立的，而常常发生组合、打破、避让等空间关系，这些空间关系能直观地说明龕像间共时或异时的时间关系，进而反映洞窟壁面

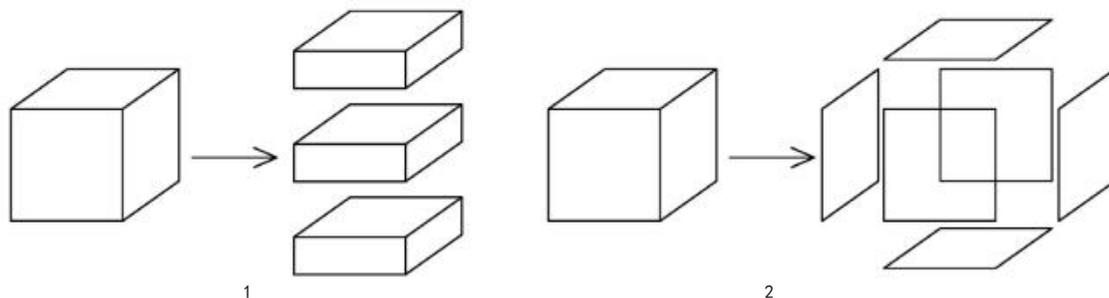


图5 两种考察方法对比
1. 划分空间层次 2. 划分壁面

空间经营的先后，与洞窟空间层次的分析相结合，可以更具具体地分析洞窟空间的开凿过程。这种研究方法，不仅可用于考察壁面龕像与龕像间的空间关系，还可以普遍运用于洞窟与洞窟，洞窟与其他工程遗迹之间，以下具体说明：

（一）组合关系

组合关系指的是不同龕像同时设计、开凿，表达一个共同的主题。以第 11 窟东壁上部和七年龕为例（图 6，1），通过题记可知它是一个集合不同形式、大小的龕像构成的组合龕群，它们之所以成为组合，从空间关系上看有以下几个基本特点：

1. 总体范围成规整的方形；2. 像布局中心对称；3. 各龕像有共同的边界；4. 有共同的附属装饰（同一帷幕）。而 11 窟明窗东侧太和十九年龕（图 6，2），也为一组组合龕，满足以上前 3 个特点。因此，组合龕的主要判断标准是从空间关系看其是否规整、对称以及是否有共同的边界，而如果有共同的附属装饰，则更能说明它们的组合关系。



图6 组合龕

1. 太和七年龕 2. 太和十九年龕

（采自〔日〕水野清一、長廣敏雄《雲岡石窟》第八卷，京都大學人文科學研究所，1953 年）

这种关系扩展到洞窟之间，则为洞窟的组合，它们的判断原则也是洞窟空间是否对称、是否有共同的崖面和斩山边界，如果有共有的塔柱或木构窟檐等附属设施，则更能说明它们

的组合关系。

（二）打破关系

打破关系指的是后期龕像的开凿，破坏了之前的龕像。例如第12窟后室明窗西侧一处打破关系（图7），壁面原为树下禅修像，后凿除了原像再补凿二佛对坐龕，因此补凿龕面较原像表面有明显的凹陷。

（三）避让关系

避让关系指的是后期的龕像开凿为了防止对原有龕像造成破坏，而对自身空间进行了调整，避让出一定空间。其从立面上容易与打破关系混淆，如图中的两龕很容易认作是打破壁面千佛开凿，但如果千佛先开凿，两龕所在的一带也当布置千佛，那么两龕开凿时就要先凿去千佛再开龕，龕面势必较千佛凹陷，但现状并非如此，实际上，是两龕先雕好后，再布置千佛，千佛雕凿至两龕位置时为了防止打破两龕，不再雕凿，才会形成图中这样的空间关系（图8）。



1



2

图8 避让关系

1. 第17窟明窗东壁 2. 第19窟肋洞前壁

（采自〔日〕水野清一、長廣敏雄《雲岡石窟》第十二、十三卷，京都大學人文科學研究所，1954、1955年）

在云冈石窟中，避让关

系较为常见，需要从立面和剖面两个维度来考察（图9）。

在洞窟与洞窟之间，避让关系也是普遍存在的，例如开凿于11窟明窗东侧的11-16窟，为防止打破11窟东壁，西壁明显内收，导致正壁宽度不够，因此将本应设置在正壁两侧的胁侍菩萨安排在了东西两侧壁的北端，洞窟空间也开凿得极为不规则，这都反映了11-16窟避



图7 第12窟明窗西侧打破关系

（采自〔日〕水野清一、長廣敏雄《雲岡石窟》第九卷，京都大學人文科學研究所，1953年）

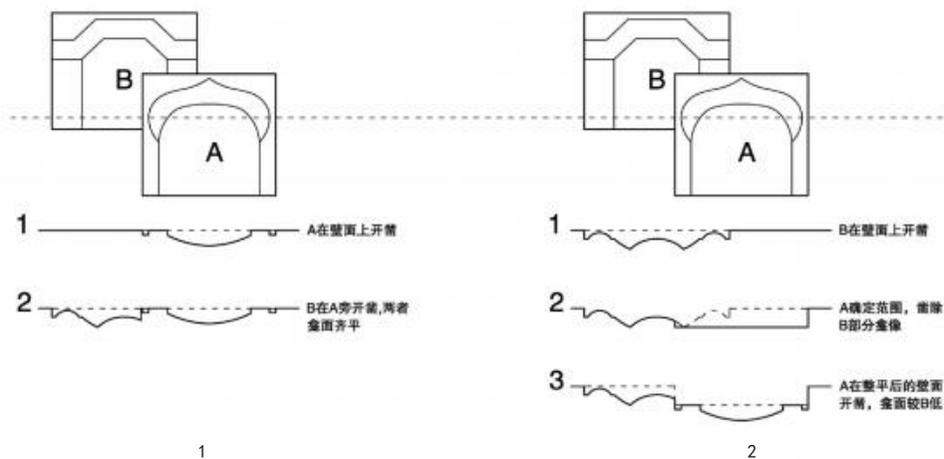


图9 打破、避让关系辨析图
1. B 避让 A 2. A 打破 B

让 11 窟开凿而进行了特别的设计和施工调整 (图 10)。

(四) 依附关系

龕像间的依附关系, 指的是后期龕像开凿, 借助于较早的龕像开凿所形成的壁面。例如第 19 窟前壁明窗两侧, 向壁面内消减留坯再雕凿出立佛, 这导致立佛周边壁面内陷, 而立佛左右的千佛, 则顺应壁面这一内陷的趋势开凿, 龕面整体呈弧形, 由此可认为千佛依附于立佛开凿, 其开凿的时间不早于立佛 (图 11)。又如第 5 窟前壁中部两侧, 向壁面内减凿出两塔,

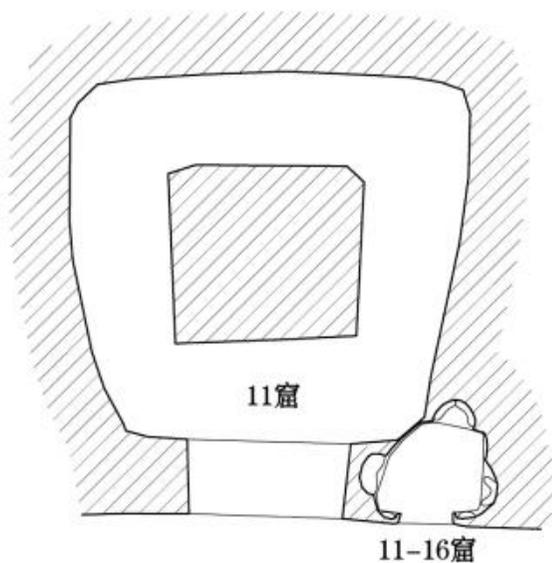


图 10 第 11-16 窟对第 11 窟的避让关系



图 11 第 19 窟千佛龕对立佛的依附关系
(采自 [日] 水野清一、长庚敏雄《雲岡石窟》第十三卷, 京都大學人文科學研究所, 1955 年)

造成塔两侧壁面内陷，而塔间排布的列龕则顺应壁面内陷的趋势，中部凸起，两侧陷入，龕面随壁面而调整，这说明列龕依附于两塔所开（图 12）。



图 12 第 5 窟中部列龕对两侧塔的依附关系

（采自〔日〕水野清一、長廣敏雄《雲岡石窟》第二卷，京都大學人文科學研究所，1955 年）

而在洞窟与洞窟之间，依附关系就更为常见，比如云冈第 11 窟～第 13-4 窟外部斩山壁上所分布的小型窟龕，它们均依附于这些大窟斩山工程而开凿，没有大窟的斩山就不可能有它们开凿的壁面，因此它们开凿的时间当不早于大窟。

石窟中的空间关系并不限于龕像与龕像、洞窟与洞窟之间，还可以扩展到洞窟开凿条件（如岩层、开裂、坍塌等）以及其他工事活动（如道路、窟檐建筑等）与洞窟、龕像之间。如龕像避让裂缝和坍塌开凿，则说明在石窟开凿时就出现了这样的工程问题，又如开龕顺岩层分布，则说明工匠考虑到了岩层的走向问题。由此可见，空间关系普遍存在于石窟营造相关的各工事活动所留下的遗迹之间，不仅可以有效说明石窟各部分工程的时间先后，还提供了一个将石窟工程各项工事活动整合考察的研究视角。

三、方法的整合——以第 17 窟为例

对于具体洞窟的研究，需要将洞窟空间层次和壁面龕像关系综合分析，以下以云冈一期第 17 窟为例予以说明。

第 17 窟为昙曜五窟东数第二窟（图 13），其外壁面总高约 22 米，上开明窗，高 5.5、宽 4.9 米，下开窟门，高 6.7、宽 3、厚 2.5 米。窟内平面呈倒梯形，穹窿顶，高 16、宽 12、深 7.3 米，正壁设交脚弥勒大像，总高 15.5 米，东西壁下部开大龕，东龕内设结跏趺坐佛，西龕内设立佛。除这些主要像设外，各壁面满布若干小型龕像。

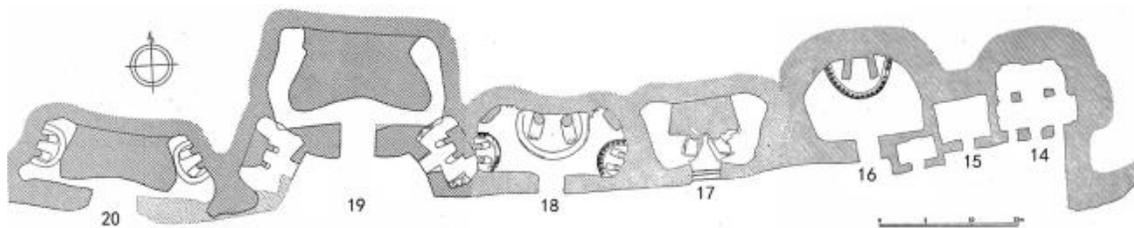


图 13 曇曜五窟总平面图

(据〔日〕水野清一、长广敏雄《雲岡石窟》第十一至十三卷测图拼合)

从窟形、龕像布局的整体变化，可以将 17 窟分为上、中、下三个层次：

上层空间正对大像头部，从窟顶往下 6 米，在两侧壁明显前凸，形成一个宽约半米的平台，平台与明窗底缘在同一水平高度，主尊外侧雕刻的头光，也限定在上层空间范围（图 14）。

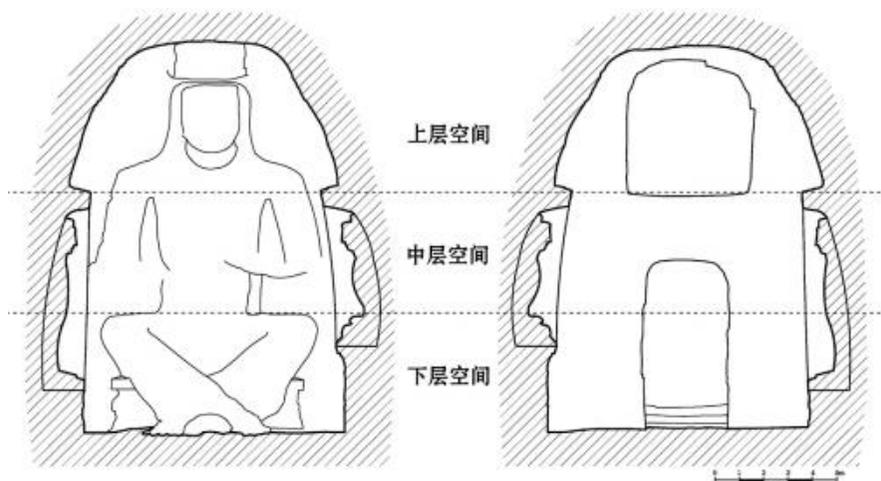


图 14 第 17 窟横剖面前后视空间分层示意图

中层空间正对大像身部，其底面至主尊盘起的双腿表面，占据该层洞窟平面的绝大部分范围（图 15），左右延伸似乎分隔开了两侧大龕，但细看这两龕内的大佛，在这一分隔线位

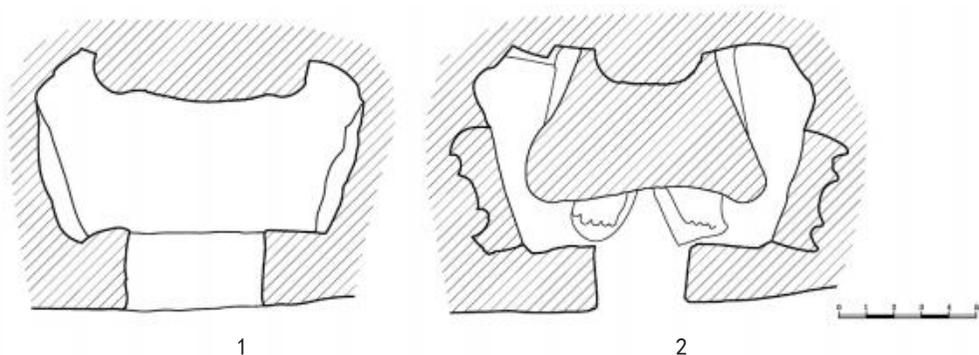


图 15 第 17 窟上中层空间平面示意图

1. 上层空间平面 2. 中层空间平面

置都有明显的风化裂缝痕迹，同时大佛的头光、身光，特别是两侧的供养人造像也都以这一道界限为底，不再向下延伸（图 16），这说明这层分界约束了当时造像工程。而洞窟的下层空间壁面，几乎被主尊腿部占满，壁面上满布许多无规划的后期补凿小龕。

再考察各壁面的龕像，比如上层空间东壁，接近底缘位置有三小龕，它们与主尊身光和壁面千佛在一个平面，并没有凹陷下去，说明千佛开凿至这一区域避让这三龕开凿，三龕时代当不晚于千佛（图 17，1）。西壁反映得更为明显，其接近上层空间底缘是一个大的组合龕，其上的千佛开凿到它这一部分，并不往下开凿，两部分之间还形成了一楔形空间，未作雕刻，该组合龕的右侧还有一小龕，略微侵入到主尊头光范围，头光火焰纹还向内撇避让其雕刻（图 17，2）。这些都说明这些零散的小龕率先开凿，它们位于上层空间底缘之上，很可能借用了上层工作面施工，并持续了一段时间，这说明，大像窟开凿工程并不全是主体大像雕凿，也有民间势力进入，率先利用了大像之外的附属壁面，但并不干扰主尊施工。

而在中层空间，壁面小龕主要集中在前壁，其中壁面两侧较为对称的四龕，样式古拙，也当属于原始工程^[3]，它们均避让一条贯穿东西的大裂缝开凿（图 18），说明洞窟开凿时前

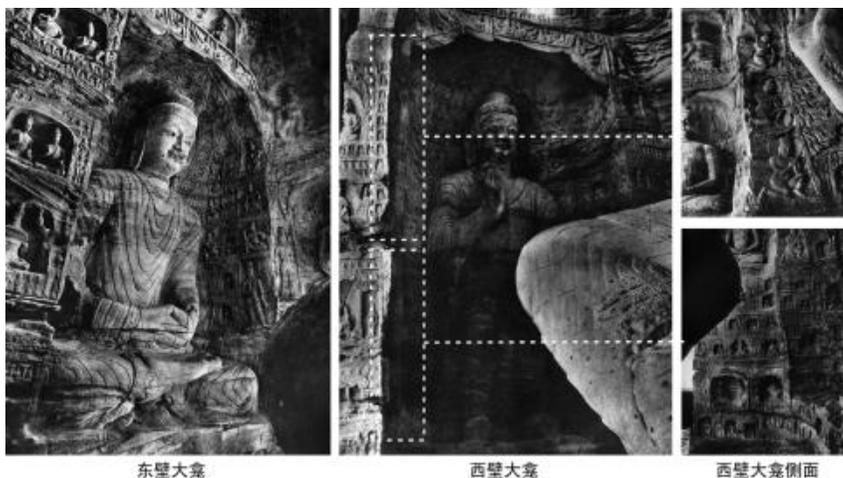


图 16 第 17 窟东西壁大龕分层图

（采自〔日〕水野清一、長廣敏雄《雲岡石窟》第十二卷，京都大學人文科學研究所，1954 年）

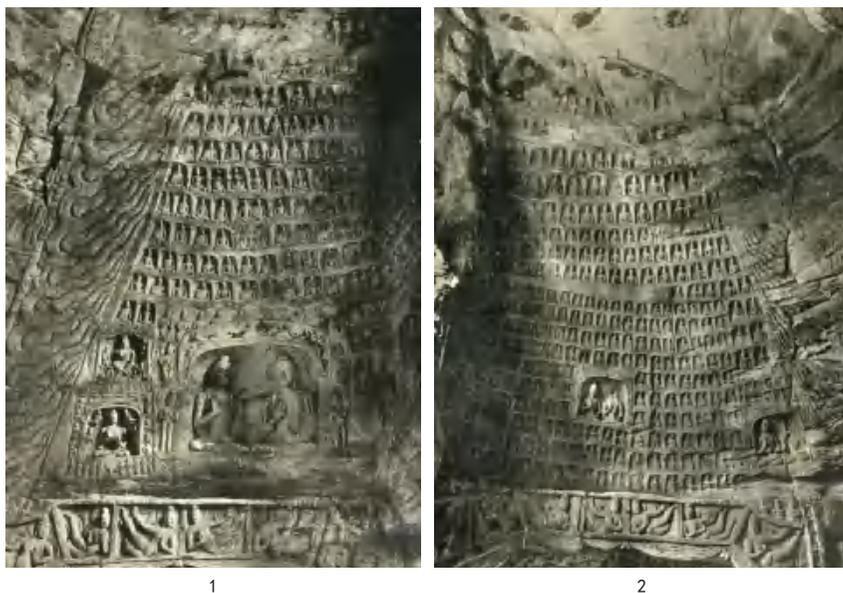


图 17 第 17 窟上层壁面

1. 东壁 2. 西壁

（采自〔日〕水野清一、長廣敏雄《雲岡石窟》第十二卷，京都大學人文科學研究所，1954 年）

壁就出现了问题，因此前壁中部亦即明窗与窟门之间在原始工程中并没有继续开凿龕像，现这一区域后期补凿有大量新式龕像。

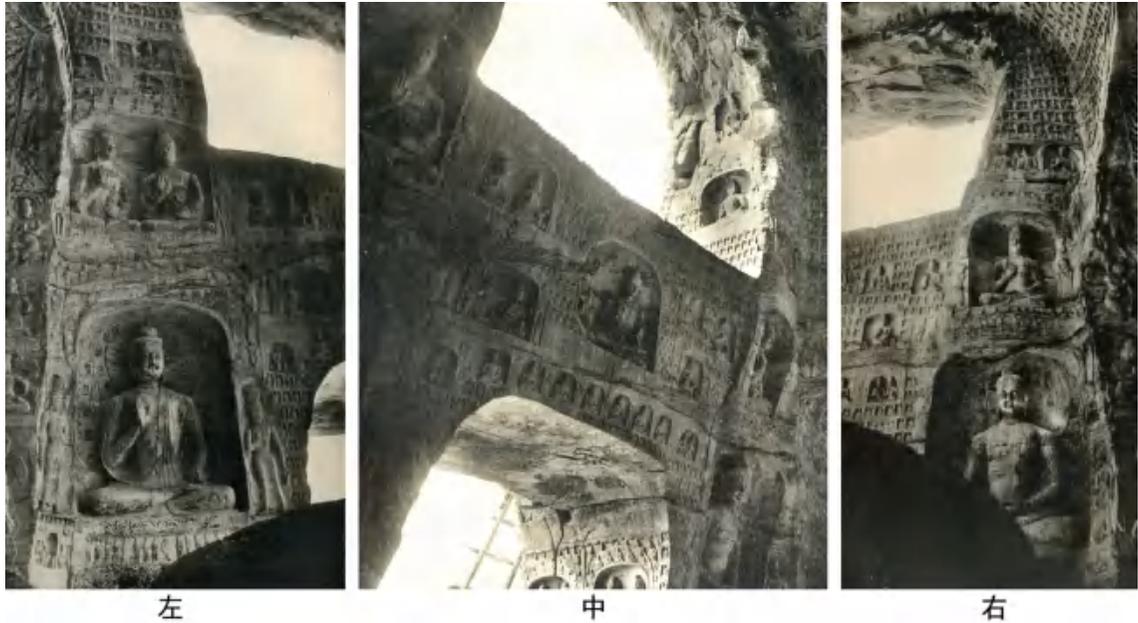


图 18 第 17 窟中层空间南壁裂缝与龕像之间的关系

(采自〔日〕水野清一、長廣敏雄《雲岡石窟》第十二卷，京都大學人文科學研究所，1954年)

下层空间壁面龕像较小，且分布散乱（图 19），从上往下，旧式龕渐少，新式龕成为主流，特别是窟内地平下沉的 2 米高壁面空间内，完全为新式小龕，可见洞窟初始工程中，这些壁面都没有利用，施工的主要目的是掏挖出下层空间，以完成主像腿部的造型，而由此形成的洞窟壁面未考虑雕凿龕像。

将以上分析综合起来，可以推想第 17 窟可能的开凿过程（图 20）：石窟工程当首先从山体上部向内开凿大像头部，这一阶段施工需要进行一段时间，因此许多民间势力也进入，借用这一层施工面，在主尊之外的壁面开龕造像，同时或稍后，主尊头部及其外围的头光、千佛等才搭架统一开凿，因此才出现了对这些小龕的避让关系。然后洞窟继续向下开凿，完成中层空间，以主尊的身部为主体，也包括其它壁面的中小型龕像，最后才进行主尊腿部的开凿，由于高度不够，还下挖了一定空间，形成现状内低外高的格局。下层工程主要围绕着主像腿部进行，随开窟工作面的下探渐次拓展，壁面上没作附属设计，留下了一些空余壁面，后期小龕多利用这些近地壁面开凿。

四、考古学方法在石窟研究中的应用

综上所述，从工程角度考察石窟，需要将造像与各类工事遗迹放在洞窟空间范畴内进行

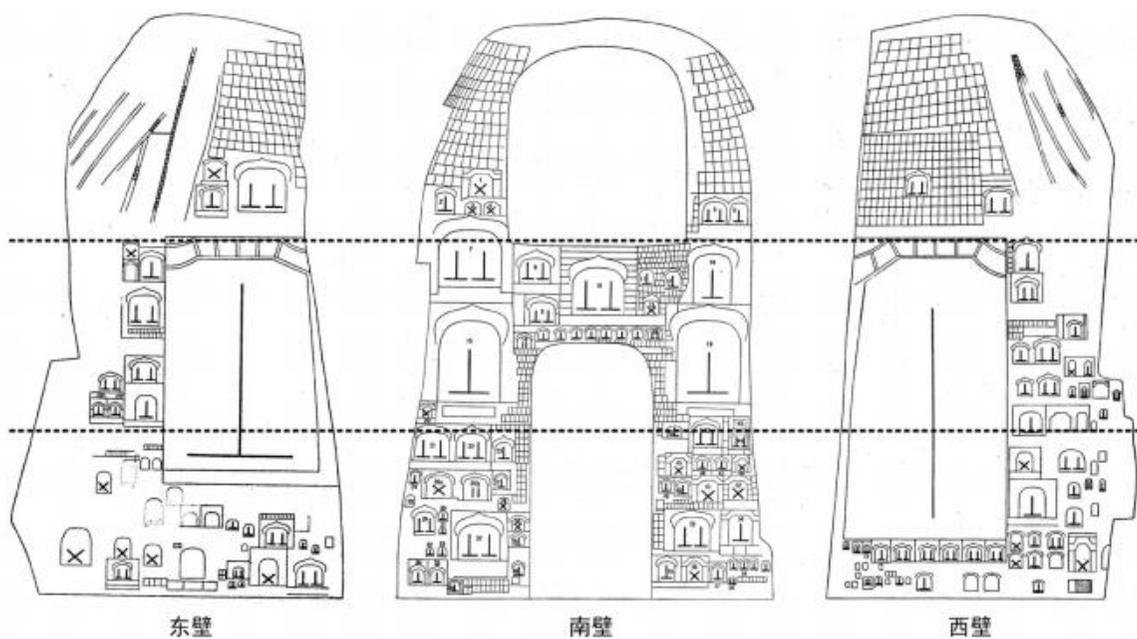


图19 第17窟壁面龕像分布图

(采自〔日〕水野清一、長廣敏雄《雲岡石窟》第十二卷，京都大學人文科學研究所，1954年)

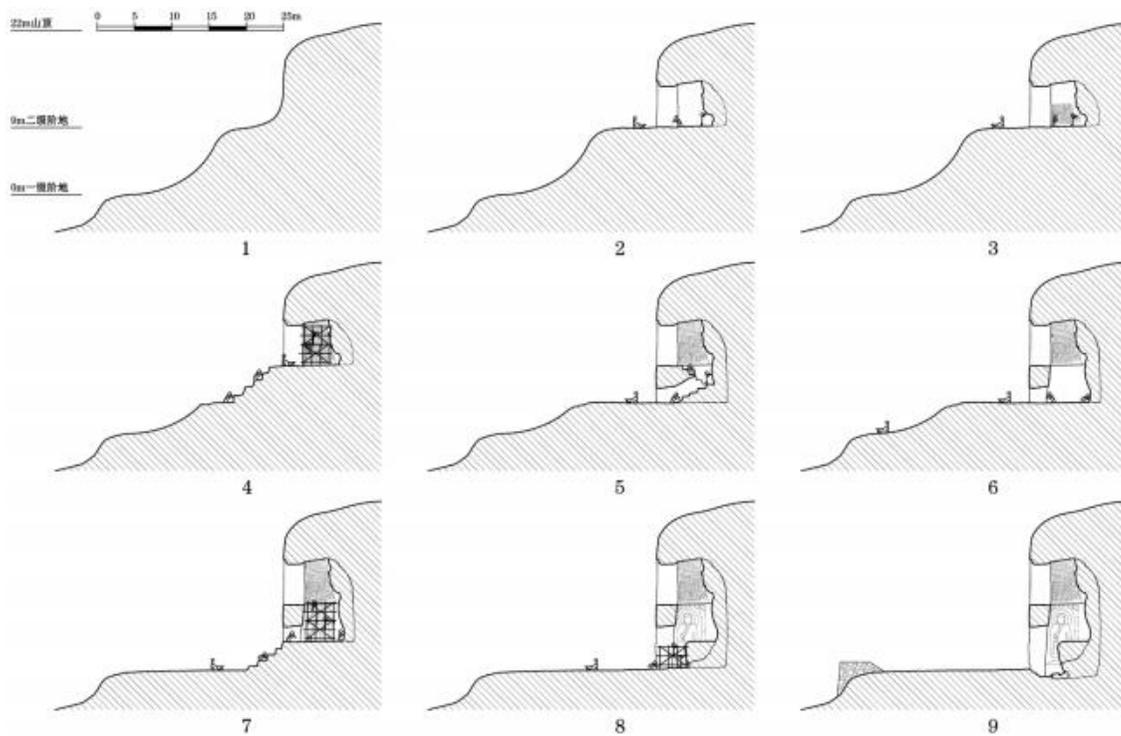


图20 第17窟开凿过程示意图

整体的考察，其主要的方法，是分析不同遗迹之间的空间关系，包括宏观的层位关系和微观的组合、打破、避让、依附等关系，它们多对应着不同遗迹及其背后的施工行为时间的先后，借此可探究工程的具体过程。这种分析方法，实际上是对同一空间中不同遗迹时间关系的梳理，可视为考古层位学在石窟研究中的具体应用。

相对于这种方法，考古类型学在石窟研究中应用较早，也更为广泛，但如其他领域的考古研究一样，需将层位学和类型学方法相互结合，才有助于全面地考察考古遗迹，避免从单一方法出发导致的认识缺陷。相对来说，类型学更适合长时段现象的考察，而如果应用于较短的时间范围，就需考虑到变化趋势离散的风险。如云冈中期绝大多数石窟，工程施工恰经历服制改革，这数年乃至十余年的时间中，很可能新旧两种形式并存，运用类型学方法较难判断造像的早晚关系。而若简单地以新、旧式龕像将一座洞窟的开凿分为两个阶段，将旧式归为洞窟原始工程，新式归为后期补凿，则容易把一座新旧造像混杂的洞窟，认为是原始工程停工、后期补凿而成，也容易将洞窟中体量或位置不规整的龕像都归入晚期补凿。而如果结合空间关系的考察，可以发现许多新式或位置散乱的龕像不一定是晚期补凿，也可能从属于洞窟的原始工程。

因此，在石窟寺研究中使用的层位学和类型学方法，都需要结合石窟工程自身的特点加以灵活应用并互相检验。通过石窟营造工程遗迹间的空间关系，可以发现一些新的现象，这些客观存在的现象是石窟考古基础资料的一部分，对这些现象的分析也有助于更为全面、整体地考察石窟。

注释：

[1] 喻维国：《石窟工程概述》，《科技史文集》第7辑，上海科学技术出版社，1981年。

[2] (日)水野清一、長廣敏雄：《雲岡石窟：西曆五世紀における中國北部佛教窟院の考古學的調査報告》，東方文化研究所調査，昭和十三年——昭和二十年，卷1-卷16，京都大學人文科學研究所，1951-1956年。

[3] (日)水野清一、長廣敏雄：《雲岡石窟》第十二卷，京都大學人文科學研究所，1954年。

[作者：北京大学考古文博学院助理教授]

(责任编辑：侯瑞)

关于云冈石窟第 13 窟的营造

八木春生著 刘军淼译

前言

云冈石窟的营造是从公元 460 年左右开始直至公元 520 年代中期结束，可分为三个时期。其开凿顺序为：被称为昙曜五窟的第 16 窟至第 20 窟为第一期；第 1、2 窟，第 3 窟，第 5、6 窟，第 7、8 窟，第 9、10 窟，第 11、12、13 窟等为第二期；494 年迁都之后开凿了位于第 20 窟以西以西方诸窟为中心的第三期。关于营造时间，宿白认为第一期是在 460-471 年左右，第二期为 471 年左右-494 年左右，第三期为 494-524 年左右，其观点得到了广泛认同^[1]。其中，以内容充实而著称的为第二期诸窟。第一期的昙曜五窟是以主尊大佛为中心而营造的石窟，与之相比，虽然第二期诸窟正壁主尊的规模均有缩减，但是第二期诸窟在壁面细节之处都有着周密的计划，是经过详细计划而进行营造的。由于与昙曜五窟不同，并没有多少空白空间，所以几乎没有追刻。第二期诸窟的特征中还包括：像第 7、8 窟内容几乎相同的二窟，或者像第 9、10 窟有着明确对应关系的二窟作为一对的这种双窟表现。宿白认为这些石窟是为孝文帝和文明太后“二圣”所开凿的石窟（称为双窟），这个观点也为目前多数的研究者们所接受。

然而，这其中还有像第 11、12、13 窟这种被称为“组窟”的三窟为一组的特殊例存在^[2]。从规模上来看，这三窟也应由国家来主持营造的。但是，在第 11 窟和第 13 窟的壁面中不仅可以见到追刻，其壁面的雕刻也多出自于民间之手，应该是在营造的途中，国家停止营造继而委托于民间来继续开凿。宿白、水野清一以及长广敏雄都将第 11、12、13 窟看做为一组，这三窟有着共同的外壁，以第 12 窟为中心，左右对称，分别雕凿了有着窟门和明窗的第 11 窟和第 13 窟^[3]。由于在第 11 窟和第 13 窟中可以见到汉民族化的造像，所以这两窟应为第二期诸窟中稍晚时期的石窟。然而近年曾布川宽则提出一个新观点，即第 13 窟是继第一期的昙曜五窟之后所开凿的，但是仅对主尊、明窗以及窟顶等极少一部分进行了营造，在其后不久营造工作中断^[4]。这是由于第 13 窟的主尊为大佛，是第二期诸窟中较为特殊的存在，继而产生的观点。另外，岡村秀典认为在他提出的“前期第三期”（昙曜五窟中的第 20、19、18 窟为前期第一期，第 17、16 窟为前期第二期）的时期中，雕凿了第 13 窟的主尊、窟顶、明窗和第 5 窟的主尊、明窗以及窟门，还有稍晚一些的第 11 窟中心塔柱及其最上部的三头六臂天人像。接着是在中期第一期时营造了第 7、8 窟，之后接连开凿了第 9、10 窟和第 6 窟（中期第二期），中期第三期时营造了第 1、2 窟和第 13 窟与第 11 窟之间的第 12 窟^[5]。确实，第 12 窟在第 11、12、13 窟中规模最小，作为组窟的中心存在疑问。但另一方面，彭明浩主张，

从平面来看，为了避让第13窟主室东壁的外扩，第12窟主室西壁则向内收，第11、12、13窟为组窟，其开凿的年代也应大致相同^[6]。从云冈石窟研究院的刘建军与王雁卿处得知，从第11窟到第13窟前的考古发掘结果来看，不仅未能发现像第9、10窟窟前那样明确的前庭，而且被认为是北魏时期遗存的部分也几乎被破坏殆尽，难以知晓当时的状况^[7]。

纵观这三窟的壁面，可以发现几种这三窟里普遍存在而在第7、8窟以及第9、10窟中并未见到的形式。另外如先前所述，第13窟和第11窟中，雕刻了七尊横向排列，受第6窟影响而汉民族化的如来立像。那么，由于第11窟、第12窟、第13窟壁面的开凿几乎是同时期，因此在这个时间点上，有意识地将这三窟作为组窟来开凿的可能性较高。在第11窟东壁最上层雕凿有太和七年（483）铭龕，所以推测第13窟的壁面也在480年代初期或者再早些时候就已经开始雕凿了^[8]。

按照曾布川宽和岡村秀典的观点，如果是继昙曜五窟之后，开凿了第13窟的主尊、窟顶和明窗的话，其中断时期几乎长达10年之久。如此一来，应当会与工程重启后在壁面所雕凿的部分之间有着非常明显的不同。本文旨以第11、12、13窟中，被认为是最早开凿的第13窟为讨论对象，详细分析其主尊、明窗以及雕凿于各壁面的造像。以此为基础，不仅要讨论继昙曜五窟之后所雕凿的造像是否存在，以及此窟是以怎样的顺序来进行营造的，还要明确窟内造像与第11、12窟以及其他洞窟造像之间的关系。此外，需要说明的是，西壁与东壁一样是由五排造像以及腰壁所构成，伎乐天所在的天宫之下的第五排也同东壁一样，雕刻有被千佛环绕的坐佛，其右旁侧雕刻着上方为三根塔刹的七重塔。然而第四排以下则与东壁不同，似乎并没有如最初所计划的那样来营造，而且还因为清代的重修而未能保留下造像的原貌，故不作为本文的分析对象。

一、北壁主尊

（一）交脚菩萨像

第13窟平面呈马蹄形，穹窿顶，高13.5、宽10、进深9米^[9]。北壁主尊交脚菩萨像通高13.5米，虽然头部之前的重修泥塑已被拆掉，但是身体也在后世被泥塑重修，泥土剥落后，胸部的部分表面严重破损（图1）。不过这尊造像应当确实是由国家主持营造的。菩萨头戴筒状宝冠，从宝冠下可以窥见一部分刻画了发丝的头。右手举于胸前，左手置于膝上。有学者指出了这尊交脚菩萨像与第17窟的主尊交

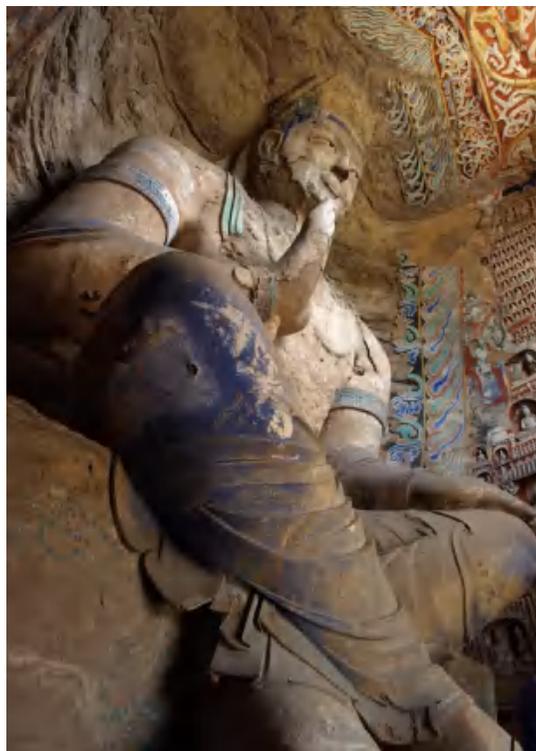


图1 第13窟北壁主尊交脚菩萨

脚菩萨像之间的联系^[10]。并非仅仅只因为同为交脚像，其修长的身体，以及与身体相比而言较为粗壮的手臂等特点，也昭示着两者之间存在明显的关系。但是，正如第17窟的主尊交脚菩萨像，可能是因为膝下的长度过短，故而在开凿的过程中又向地下挖掘，当初的预设和现在所看到的造像相比，其身体比例上发生变化也是有可能的。

从形式上来看，第13窟主尊交脚菩萨像，右手举至胸前，左手置于膝上的这两点，与第7窟主尊交脚菩萨像是一致的。从前端尖状桃形的胸饰到垂下的圆形装饰也都相同。但是第7窟像的身躯略短，手臂与身体之间的间隙较小。第13窟主尊，络腋之上有U字形亦或呈X字状交叉的璎珞，在此之上，似乎还饰有两个呈J字形相对的胸饰。如果说现残存于右肩的带状物为胸饰的一部分的话，在第9窟前室北壁的交脚像中也可以发现与之相类似的装饰（图2，1、2）。设想着几乎是从正下方来向上看的角度而雕刻的主尊大佛，与在壁面上雕刻的造像，应当考虑对于身体比例的不同可能是有意而为之的。但是与第9窟前室北壁下层的西像相比，不只是右手举至胸前，左手置于膝上，身躯也很修长这几点，最为重要的是头部的轮廓相似。不过，桃形的胸饰上并没有垂饰，并且呈J字形相对的左侧胸饰以及璎珞的左侧部分隐藏于络腋之下，无法得见。

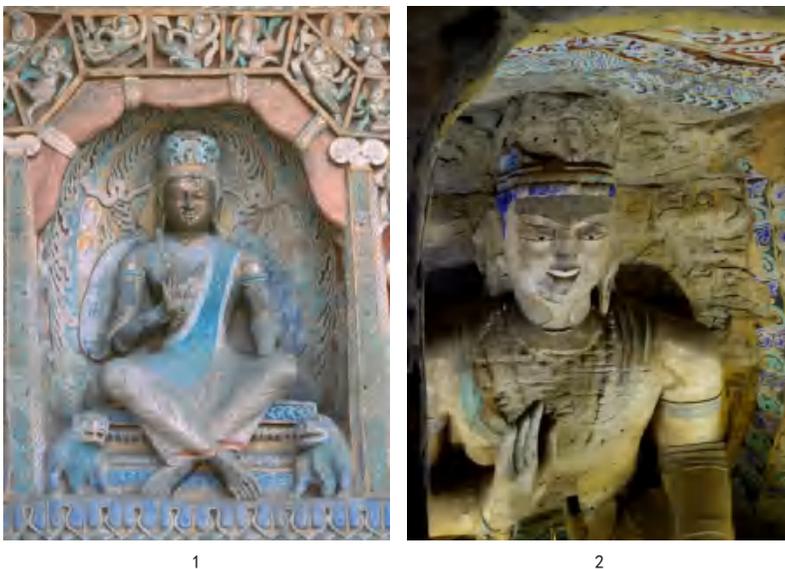


图2 第9窟与第13窟交脚菩萨
1. 第9窟前室北壁 2. 第13窟北壁主尊

（二）背光

头后部刻有垂下的布，头光由内向外分别为莲瓣、飞天、坐佛、供养天、半忍冬并列纹样、火焰纹样（图3）。半忍冬并列纹样为重复的C字形，其中间的填饰呈栓形。外侧的火焰纹样为U字，火焰中又穿插了像发丝一样的火焰纹（图3），这两种纹样的组合也见于第19-1窟主尊的背光^[11]，但与第13窟像相反的是，半忍冬并列纹则饰于最外层。沿着主尊背光火焰纹上部的轮廓，又增加了一层椭圆形的纹样带，雕刻了葡萄唐草纹样。还在其上部，即在窟顶的大部分用低浮雕刻画了交龙（图4，1）。二龙身体交缠的交龙图在第7、8窟明窗和第10窟前室北壁明窗下的须弥山周围也发



图3 第13窟北壁主尊交脚菩萨像背光



1



2



3

图4 顶部双龙

1. 第13窟北壁主尊交脚菩萨上部窟顶“交龙”
2. 第12窟窟门顶部“交龙图”
3. 第1窟窟顶双龙



图5 克孜尔石窟壁画

现有早期的例子。但是最适合拿来与第13窟窟顶来进行比较的则是，可以被称之为“交龙图”的位于第12窟（图4，2）及第1窟窟门顶部、以及第11窟主室窟顶等处。但这些交缠的双龙都是龙头相对，而与之相背，第13窟交龙现如今虽仅残存一处好似龙口的部分，但可知二龙是相向的。通体鳞片，此外身体的一部分又化作云纹，云中以及龙身附近飞舞着许多飞天。第1窟窟顶的东西南北各两条，共雕刻有八条龙，南侧的双龙是相对的，但西侧双龙的头部则是相向的。龙身都可见云状瘤饰，以及近旁也都有飞天飞翔，从这几方面来看，可以说是与第13窟窟顶的交龙十分近似了（图4，3）。

关于沿着背光火焰纹雕刻的椭圆形纹样带，水野清一、长广敏雄认为，位于第7窟北壁主尊交脚菩萨像头上的“弧状带”也属同一装饰，“是自西方传来的形式，大概是由遮盖背光的龕形或者花叶变化而来的”^[12]。其原型在炳灵寺石窟第169窟的第12号壁画（西秦）可见，内部描花，确实表现的应该是树木的花叶。而且其源流可以追溯到克孜尔石窟^[13]（图5）。波状唐草纹从背光顶部向左右两侧分别展开。从主茎分枝的枝干顶部可以看到状似玉米的葡萄纹样。葡萄纹样虽说在第10窟南壁窟门等处也有见到，但是仅仅刻画了叶子并没有表现果实。另外第13窟西壁第五层的尖拱内，也雕刻有类似葡萄唐草的纹样。然而需要注意的是，从长茎半忍冬的一个叶尖长出的另一个半忍冬与主茎相交缠。这是在第7、8窟，乃至第9、10窟以及第5、6窟中都没有见到过的形式，类似的纹样在第14窟前室西壁中层上段的尖拱龕（图6，1）以及第15窟窟顶等，即迁都前后所雕凿的部分^[14]可以见到。前者的尖拱龕内雕凿的主尊着通肩袈裟，左右配置了身着X状天衣的胁侍交脚菩萨像。而且在其左右外侧都纵向排列有浮雕在覆钵之上的单层塔，塔顶均有三根塔刹。如果第13窟窟顶葡萄纹样的雕刻时期与第14窟及第15窟波状唐草（图6，2）的雕刻时期之间相距并非很长的话，那么，第13

窟主尊交脚菩萨像背光的完成时间应当是在临近迁都的时期。

此外，山西省大同城南智家堡北魏墓出土的石椁中也发现了，虽没有描画葡萄但描绘着半忍冬叶尖呈立体缠绕藤茎形式的唐草纹。报告中记述，因为这种唐草与第9、10窟中的相类似，因此推测此墓的年代应与第9、10窟相当^[15]。但据上述来看，第9、10窟中并没有出现同样表现的唐草，因而此墓的年代还尚不能定论。

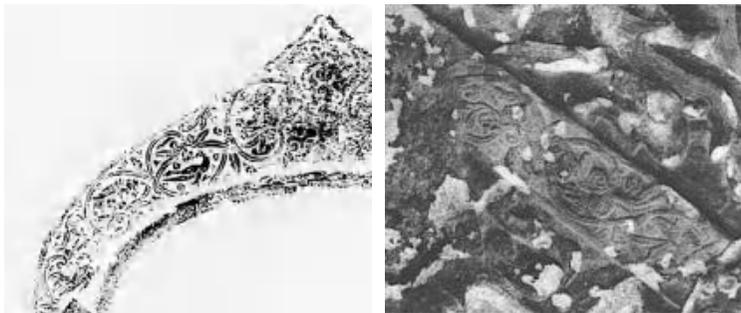


图6 波状唐草
1. 第14窟前室西壁中层尖拱龕 2. 第15窟窟顶

二、明窗、窟门

前壁（南壁）有明窗以及窟门两处开口。

（一）明窗

明窗的左右两壁分别配置了一尊面向窟内站立的菩萨像（图7），并在其上方雕刻了两尊飞天。虽然认为在窟顶部分也有雕刻，但遗憾的是在很早之前就已经残缺了。二尊飞天横向并列飞翔的姿态虽让人想起第7、8窟窟顶，不过东壁的飞天右膝大幅度弯曲，甚至可以从左腿后方看到右脚的足心，很少见（图8，1）。第9窟明窗和第6窟中心塔柱西面下层等处虽然也有类例（图8，2），但与此飞天不同的是，除了足心之外还能看到脚腕。



图7 第13窟明窗两壁菩萨像

菩萨立像的头顶上雕刻有宝盖，上半部为博山和带柄的圆形装饰，下半部由三角形垂饰及其下方的帷幕所组成。上半部雕刻博山和圆形装饰的宝盖，在第7窟前壁下部靠近西壁侧的文殊像头上也有出现。但其圆形装饰呈半圆形，下面也没有柄，帷幕的表现也不十分明显。位于第6窟东壁上层中央龕的如来立像，其头上也发现有形式较为类似的宝盖。但在这个例子中也有不同之处，虽然在宝盖之上也雕刻有圆形装饰，但是柄部并未作明显刻画。而且，第2窟东壁第三龕和第11窟中心塔柱下层上部（图9），第11-9龕等处也见到有类似的形式^[16]（图15）。第2窟东壁第三龕的主尊身体已经风化殆尽。但第11-9龕中雕刻的如来坐像已是汉民族化形式。而第11窟中心塔柱下层的情况则是，中心塔柱下层的像是近代修复的^[17]，与宝盖几乎是同时



图8 飞天
1. 第13窟明窗东壁 2. 第9窟明窗顶部

期的上层交脚菩萨和如来立像也均已汉民族化。

明窗左右的菩萨像，身光外侧的左右两边雕刻有会让人联想到日月的圆形装饰，较为少见。除此之外，脚边的山岳纹样与第7、8窟，第9、10窟明窗所雕刻的山岳纹样相同，山肩处有几个凸起瘤状物，沿着山岳纹刻有阴线。但两壁面都比第7、8窟有所退化且简化。东壁侧像，靠近主尊一侧的手中持有宝珠，另一侧的手下垂，用拇指、第二指、第三指提捏宝瓶瓶颈。而靠近西壁侧像则是，靠近主尊一侧的手托着香炉，另一侧的手臂虽已破损，但似乎是举在胸前。这种宝珠和香炉的组合，在第9、10窟窟门顶部也有发现。明窗处的两尊像均头戴筒形宝冠，冠基的两端均有结纽，头后部有垂布。头发自中央左右两分，椭圆脸，大耳佩饰，浮雕弓形眉，深眼窝，目细长，鼻梁较平，刻出了人中和下颔的凹线。一缕刻画了发丝的头发披于肩头。



图9 第11窟中心塔柱下层上部

位于第17窟南壁东部大龕的胁侍菩萨立像虽然与此像比较接近，但是也有很多诸如身披络腋，裙裳的衣角向外翻折等不同点。胸饰有两种，一种呈桃型且在边缘垂有铃形饰，另一种为两个顶端呈龙头状相对的“J”字形。外层还有一圈由椭圆形和珠形的珍宝相连接而成的璎珞。虽然第18窟南壁西部下层的交脚菩萨像^[18]也有较为相近的装饰，但是“J”字形胸饰的顶端则被双手遮挡而无法看到。最为相近的是位于第11窟南壁下层西部龕^[19]交脚菩萨像的装饰，但“J”字形胸饰是覆于璎珞之上，这一点也有所不同。明窗的两菩萨像均在裙裳之上的腰间又披裹了一块布。较为特殊的是，裙裾中央以及随风飞舞的天衣前端都雕刻有衣纹，这种衣纹形式在东壁第一排第三龕也有被采用（图25）。

（二）窟门

窟门左右壁，面向窟内部分别雕刻有一尊力士像，呈直立状，与主尊相反的一侧持戟，

稍稍靠近主尊一侧的肩臂下垂，作叉腰状(图 10)。不过由于风化严重，只可辨认出其身着战裙。壁面的两端各有区块，区块内两条波状唐草背向而合，结环相连。环中填饰有呈背向而合状捆扎着的半忍冬。从半忍冬的尖端逆向伸出另外一枝半忍冬，以此为一个单元，纵向连接的纹样，在第 9 窟前室东南角也可以见到。此外，在环中填充半忍冬和凤凰的这点虽然有所不同，但是两条波状唐草背向而合，结环相连的纹样，在第 10 窟主室窟门也有雕刻^[20]。



图 10 第 13 窟窟门两壁力士像

作为两处开口，明窗和窟门的图像，虽然可以确认其与第 17 窟、第 18 窟，还有第 9、10 窟，第 1、2 窟，第 6 窟等窟的雕刻相关联，但应该是由此发展而来的形式。特别是明窗部分，可以看出其与迁都前后所雕凿的第 11 窟中心塔柱和第 11-9 龕之间存在着密切的影响关系。综上所述，明窗完成的时间是在临近迁都（490 年代）时期的可能性较大。

三、南壁（上层）

南壁可将位于明窗及窟门左右的上下层与位于其中间的一层，以及腰壁大致分割为四层。明窗左右（上层），靠近东壁一侧分为两列，靠近西壁一侧分为三列，窟门左右（下层）各开凿一大龕。上层与下层之间（中层）雕有七尊并排而列的立佛。此外，下层的下方有腰壁，虽然风化严重原貌已经消失殆尽，但仍可辨帷幕之下有从左右向门口行进的供养人列像。

（一）东侧壁

南壁最上部雕刻有与三角形垂饰相组合的帷幕，其下方开凿了一排小龕（图 11，1）。小龕内部雕刻有伎乐天，其脚下为卍形栏杆。在第 9、10 窟中也见到有类似的例子^[21]。南壁的靠近东壁一侧的上部，沿着明窗由上至下依次雕凿了楣拱龕、七小龕、坐佛龕、以及并排的五个小龕。水野清一、长广敏雄认为，除最下部的五个小龕之外，其他均表现的是弥勒和七佛、释迦佛的三世佛^[22]。楣拱龕左右两侧的柱子将内部分为三部分。在楣拱龕内部用二根柱子来分区的这种形式，最早的例子见于第 19-1 窟^[23]，第 13 窟以后有所增加。楣拱内的“边框装饰简化，仅为长方格的连续表现，下方有三角垂饰和帐幕”^[24]。并不是在楣拱内的下缘，而是在楣拱内部（边框下）雕刻三角垂饰，下缘处雕刻弧形帷幕，这种形式比较少见。龕内中央区域为交脚菩萨像和坐在籐座上的半跏思惟胁侍菩萨像。主尊交脚菩萨像宝冠之下的额

前发左右分开，面部细长，披络腋，右手举至胸前，左手置于大腿之上。左右区域内刻有斜向作合掌状的供养菩萨像，单脚弯曲呈游足状。

位于七佛之下的坐佛龕，其左右两列各被分为四格，最上部为菩萨像，之下的三格雕刻的是披发或未刻画出发丝的天人像。最下一格的天人像，似侏儒一般支撑着上部。一部分菩萨像或天人像为手持三叉戟等武器的形式，在云冈石窟中并未见到过类例。如来坐像与上方的楣拱龕交脚菩萨像相同，面部细长，着凉州式偏袒右肩袈裟，且为左脚在下的半跏趺坐。再往下，即上层最下部的五个小龕，集中排列在一个横向的长格内，上方有帷幕，幕下有供养菩萨。除去一龕二佛并坐像外，其余均为坐佛。与原定计划相比，似乎每个小龕都有所扩大，所以长格的东侧壁上部角落未能保持直角（图 11，2）。另外，与东壁之间的间隙，刻有一个只有这些小龕半个高的小龕，龕内雕刻了几乎同样形式的交脚菩萨像^[25]。看上去像是因为临时追加了计划外的交脚菩萨像龕，从而使得壁面如同发生了混乱一般。

（二）西侧壁

最上部虽与东侧壁相同，但帷幕和三角形饰的大部分是后世重修的（图 12）。沿着明窗被分为三层，由上至下依次雕刻了楣拱龕，并置的两个尖拱龕，以及尖拱龕和屋形所组成的龕。楣拱龕内的交脚菩萨像和尖拱龕内的二佛并坐像及坐佛像被视为一组造像^[26]。在最高处配置楣拱龕，虽与东壁相一致，但是被柱子分隔的左右两格内所雕刻的供养天则为正面合掌状。此外，与靠近东壁侧并非呈对应关系的第二层中，靠近明窗侧的二佛并坐像均身披凉州式偏袒右肩袈裟。靠近西壁一侧的坐佛，其上半身修补痕迹严重，原型虽然未有多少保留，但似乎也是左脚在下的半跏趺坐。并且，这些承接两龕拱端的柱头是因为基于柱头与簾座属同一事物的认识而被雕刻而出（初期型式的簾座式柱头），这是出现自昙曜五窟（第 18 窟等）中的^[27]。拱端部分变化为面向龕内的凤凰（靠近明窗侧）和狮子（靠近西壁侧）。

第三列中，在以坐佛为主尊的尖拱龕的左右，雕刻了在屋形龕内刻交脚菩萨像的这种组合形式，应该是由位于第 16 窟明窗下的尖拱龕内的坐佛与楣拱龕内的交脚菩萨像的组合变



1



2

图 11 第 13 窟南壁上层东侧壁

1. 全景 2. 下部五小龕

化而来的。从后者的上部承载建筑物这点也可以确认^[28]。尖拱龕内，主尊上部左右各浮雕一尊飞天，其原型可追溯到第17窟和第7窟、第8窟。不过，这里仅能在左右各看到一尊较大的飞天，与供养菩萨同时雕刻了多尊的形式^[29]有所不同，可以说是十分简略了。主尊的肉髻较大，面部细长，溜肩但肩部较宽。右手举至胸前，左手攥着呈领带状的袈裟一角。趺坐为右脚在外侧的结跏趺坐。虽然采用的是与靠近东壁一侧所不同的坐于莲座之上的形式，但在第12窟前室也存在多个类例^[30]。拱端变化为长角狮子（或麒麟？），其下方为中期型式的籐座式柱头，这种型式是基于柱头模仿植物（莲花）的认识下而形成的，最早出现于第16窟。但与第16窟和第9、10窟的柱头相比，有着顶部较圆的特征。籐座式柱头一直到中期型式，其顶部基本都是平的，而圆顶柱头的兴盛，在云冈石窟则是从480年代中期以后出现的后期型式才开始的。



图12 第13窟南壁上层西侧壁

四、南壁（中层、下层）

（一）中层

明窗与窟门之间有七尊如来立像（图13）。分为左中右三组，中央为三尊，左右各为两尊，前者上方刻有屋形，正脊上载博山，两端雕刻有双翅收拢的鸟类以及鸱尾。屋檐的椽木下方雕刻有弧形的帷幕。而左右的屋形龕，其屋檐下却并无帷幕，而是在如来立像的头上雕刻了三角形垂饰与帷幕相组合的宝盖。在第1窟主室南壁窟门的西侧，也发现有与此相类似的表现。能看见在左右屋形的正脊中央，沿着凤凰尾羽的轮廓进行的些许雕刻，打破了上层龕的下缘，据此可知明窗左右的中层，其开凿的时间要晚于上层。



图13 第13窟明窗与窟门间七尊如来立像

七尊立佛都身着汉民族化的袈裟，立于莲座之上（靠近东壁一侧的两尊立像的头部为后世修补）。右手施无畏印，左手结与愿印。除了袈裟与裙裾的下摆左右展开，搭在左臂的袈

袈好似羽翼一般飘荡的这种形式之外，还有沿着左臂垂下的形式，而在第6窟则以前者居多。此外，身着双层裙裳，垂于腹前的袈裟衣褶的折叠方式以及衣纹，这一点也与第6窟如来立像十分酷似。不过，第6窟的像仅仅只是立于宝盖之下，其上方未见屋形。并且第6窟像的头发均雕刻了发丝表现（图14）。第13窟的像，其胸前垂下的是与袈裟内内衣一体的纽带，以结纽为中心，右侧结呈环状，左侧则垂下二条纽带，呈“分叉”式。而云冈石窟第6窟的造像中也有内衣与纽带分开，在内衣外面束衣结纽的情况。但是尽管如此，第6窟中多采用的是纽环部分朝上的“下垂式”，中心塔柱南面上层等处，一部分虽为“分叉式”，但是纽环的部分则隐藏在袈裟之下，无法窥见其前端^[31]。此外，第13窟七尊立佛中，头光的火焰纹样有四种形式，分别为：呈U字形并列的形式；焰端一分为三的基部空洞形式；还有焰端一分为三，但是基部却如同岩石般棱角分明的多层填充形式；以及基部填充呈C字形的形式。与前三者相同的纹样，在第9窟前室北壁的交脚菩萨像身光中也有发现。但是炎端分为三条，基部填充呈C字形的形式，仅在第6窟中有类例存在（图14）。



图14 第6窟如来立像

此外，在第11窟中心塔柱上层的东面及北面，还有西壁下层都雕刻有汉民族化的如来立像。后者站在同一个屋檐之下，均与第6窟造像相同，刻画了发丝。内衣上的纽带采用的是“下垂式”。但多数搭于左腕的袈裟并未翻飞，而且由于造像均无背光，故未见火焰纹样，裙裳也仅有一层。于此相对，中心塔柱上层的如来立像，其背光刻有火焰纹样且以U字形排列的形式居多，头部也未刻画发丝，垂至腹前的袈裟也无折叠的衣褶表现等等，被简化了。西壁下层的如来立像，虽然其刻画发丝这一点与第13窟像有所不同，但应该仍能看出是受到了第6窟的影响。另外，被过多简化的中心塔柱上层如来立像，要比西壁下层的七佛稍迟些。

（二）下层

在窟门的左右，位于中层七佛之下各有一个较大的区块，并雕凿了尖拱龕。二者构图几乎相同，一般认为属于“对应关系”^[32]。区块之上均雕刻有弧形帷幕，之下雕刻了双手向上展开，手持花绳的飞天（图15，1、2）。与第9窟前室北壁窟门之上以及第12窟主室上层的飞天相类似。只不过前者为单手持花绳^[33]，后者虽用双手持花绳，但手臂向下，且并非是和相邻的飞天共持花绳，而是一人持花绳，这一点则有所不同^[34]。第18窟明窗西壁，以及之前所述的明窗菩萨像头上有着类似宝盖的第11-9龕中的飞天（图15，3），与图15，1、2具备相同的形式。在西龕主尊的上部横列一排雕有坐佛的9个小龕，纵向开凿有7个小龕，靠窟门一侧最下有楣拱龕，龕内雕刻交脚菩萨。与之相对的靠近西壁侧的最下部虽然也雕有



图 15 持花绳的飞天

1. 第 13 窟南壁下层东龕 2. 第 13 窟南壁下层西龕 3. 第 11-9 龕

楣拱龕，但是龕中所雕刻的也可能并非交脚菩萨像。这些小龕与左右方框界线的缝隙间，纵向雕刻了一排合掌供养天（图 15，2）。东龕也横向雕凿了 9 个小龕，但纵向则雕凿了 8 个内置化佛的小龕（图 15，1）。其中雕刻了交脚菩萨像的楣拱龕有两个，分别位于各自上数的第二排，且东壁以及窟门分别向内数的第二个。

两龕均在刻有主尊的尖拱内配置了七佛和飞天。不过除此之外，西龕中还可以看到手持花绳的天人等。每个尖拱龕内，其左右上部都刻有两尊飞天，下部刻胁侍菩萨像。主尊肉髻较大，肉髻与真发部分均未刻画发丝表现。面部丰腴，坐于宣字座之上，束腰部分的左右雕有面向主尊作回首状的半身小狮子。不过，西龕主尊肩膀宽阔，上半身扁平，与之相对的东龕主尊则溜肩，身体丰满。此外，西龕像身着凉州式偏袒右肩袈裟，双腿包裹于袈裟之中，东龕主尊则着汉民族式袈裟（第五窟式）。因此，这些龕的开凿时间应为云冈石窟中期的造像，向汉民族化转变的时期^[35]。两龕的菩萨像还尚为西方式。

需要注意的是，在西龕中，化为狮子的拱端所支撑着的柱头，不是籐座也不是植物，而采用的是基于在柱头上蒙布帛的这种认识为依据的后期型式。这种型式创造自永固陵（481-484），其后，在受其影响的云冈石窟中得到了精炼。第 17 窟明窗中追刻的太和 13 年（489）铭龕，由于雕刻了此种型式的籐座式柱头，故在云冈石窟中，这种型式应该流行于 480 年代后半至 494 年迁都为止的时期内^[36]。所以，比起还尚在雕刻初期型式和中期型式的籐座式柱头的上层，其下层的开凿时期确实要相对较晚。

东龕和西龕与东壁及西壁之间都存在长方形的隙间，且纵向雕凿了多个佛龕。保存较好的东壁一侧配置有四个小龕，上面的三个为尖拱龕，最下方的为楣拱龕。只有位于最上方的龕上有宝盖，承载博山的宝盖下雕饰有三角形垂饰和帷幕，与东龕内部形式相同的是，也可以看到双手展开且手持花绳的飞天。此外，第二、第三龕在区块之上刻有帷幕，顺着两侧垂下长幕布。但是除此之外，三个尖拱龕内均为坐佛和胁侍菩萨立像，且还雕刻有两尊飞天，所有像均未汉化。第一、三龕的柱头是后期型式。最下方的第四龕为楣拱龕，其内部雕刻有一尊双手置于膝上的交脚菩萨像以及两尊胁侍菩萨像。

此外，下层东西龕主尊所坐的宣字座下雕刻有多尊菩薩，但大多數均已風化殆盡。在其下方，靠近窟門的一側殘存有部分位於屋脊飛檐的鳳凰（圖 16）。而且再下方的帷幕下雕刻有一排面向窟門的 7 尊供養人像。靠近東壁側的供養人列像，是從東壁的腰壁下部延續過來的。需要注意的是，先前所述的雕有鳳凰的屋頂，如果將其看做為在第 6 窟中所見到的建在供養人列像之上的建築，其位置則過高。不能否認，原本在此處預計雕刻的可能並非是供養人列像，而是其他造像。而且在西龕幾乎同一位置也可以確認有雕刻屋頂的痕跡^[37]。



圖 16 第 13 窟南壁下层東側壁靠近窟門處屋脊飛檐的鳳凰

（三）南壁的開鑿

在上層和中、下層之間，是否存在漢民族化造像這一點有着很大的區別。中層雕刻有受第 6 窟較大影響的如來立像，飛天也已漢民族化，與此相對，下層只有靠近東壁側的龕中主尊為漢民族式，而菩薩像和飛天仍為西方式。但是考慮到南壁的營造工程，按自上而下的順序依次雕刻了上層、中層、下層雕刻較為合理。彭明浩也主張，沒有跡象表明下層比中層雕刻時間要早，但直至雕刻完腰壁，中層仍留有較大的空間且並未作雕刻，則顯得十分不自然^[38]。這樣一來，中層和下層的開鑿時期，應該相差無幾。現在如果沿着窟門邊緣上方來畫線，可直接略過中層七佛上部的屋檐而直達窟頂（圖 17）。不過如圖 17 所示可知，這條線與上層壁面間是存在間隙的，上層稍稍向外側傾斜，即南壁壁面的角度在中層以下發生變化，為了使得能與地面垂直而開始矯正，由此可以確定中層和下層要比上層晚一些。但靠近西壁側的上層第三排的中期型式籐座式柱頭，頭部膨脹隆起，具備與後期型式共通的一部分特徵（圖 12）。後期型式籐座式柱頭的出現是從 480 年代中期到後半期，既然一直流行至遷都時期，那麼下層與上層之間的開鑿時期無疑是沒有多少差距的。雖然上層的營造結束之後進行了修整，但並沒有長期的持續中斷，所以中層和下層的開鑿並不比上層晚了多久。



圖 17 第 13 窟南壁垂直基線

此外，之前雖並未提及，但在下層的東龕與西龕之間，中層與窟門之間的空白處，分別雕鑿有上下兩排各三個小龕（圖 18）。上排均為交腳菩薩像的楣拱龕，下排的尖拱龕只有中央的小龕為坐佛，左右小龕則雕刻二佛并坐像。

这些像均已汉民族化。上排左右两端楣拱龕的左右带状部分中，都可见维摩、文殊像（上部）和普贤、如来倚坐像（下部）的组合，另外下排中央主尊左右的带状部分刻有三重塔。这些三重塔以及西壁第五排雕刻的五重塔都是第三期的流行形式。并且，被二佛并坐像的足部分开的悬裳，左右分为四片，这些都是在迁都后，于510年代雕凿的可能性较高。



图 18 第 13 窟南壁中层与窟门之间的小龕

五、东壁上层（第五排、第四排）

与西壁相比东壁保存较好，最上部与南壁相延续，有三角形垂饰和帷幕的组合，还有带变形卍字栏干的伎乐天小龕。以及北壁主尊背光与伎乐天小龕之间，浮雕有头部虽然残缺但可能为逆发天人的大像。与此相类似的天人像，也存在于第 9、10 窟及第 12 窟前室，但仅有第 12 窟的天人像披戴 X 字状的璎珞。其下方的壁面由五排造像和腰壁所构成（图 19）。水野清一、长广敏雄认为“佛龕的各层未必与南壁严格一致。而是完全自由的”^[39]。但两者之间还似乎保持有一些联系的意图，南壁上层（明窗左右）和东壁第五、四排，雕刻有七佛的南壁中层与东壁第三、二排，窟门的上半部分（南壁下层上部）与东壁第一排，均基本对应。而且南壁下层下部，具体来说，从东龕、西龕主尊所坐的宣字座的上缘线至腰壁处所雕刻的供养人行列图的上缘线之间的高度，与在东壁腰壁上层所雕刻的面向北壁跪坐的供养天列像大体相当。其下方，与之相反而面向南壁侧的供养人列像，与南壁腰壁上所雕刻的面向窟门的供养人列像相连续。但是，东壁壁面所雕刻的像大多都尚未汉民族化等一些与南壁之间的不同之处也不可忽略。



图 19 第 13 窟东壁

（一）第五排

第五排雕刻有被 101 尊千佛所包围的尖拱龕和其中的坐佛。主尊面部细长，溜肩但肩宽，右手举于胸前，左手握袈裟的一角置于右足之上（图 20）。袈裟为凉州式偏袒右肩，趺坐为左脚于下的半跏趺坐。宣字座左右未雕狮子而是半身的天人，较为少见。龕内浮雕胁侍菩萨立像和供养菩萨像各两尊。尖拱的拱端为面向主尊作回首状的独角龙。承载的柱头，将束结

的下部刻成五个叶状。其上面并未看到像第 16 窟窟门上部的柱头上所刻画的叶脉，但也尚未进化到第 13 窟南壁下层西龛的后期型式籐座式柱头那种布裹的表现。应属于中期型式。靠近南壁一侧的壁面不平整，导致尖拱上部的千佛高低不平。

（二）第四排

第四排和第五排并不平行，其下缘线由南向北逐渐向下倾斜。内部分为三个区域，由南向北依次为二佛并坐像龛、坐佛像龛、二佛并坐像龛。显然与第五排之间的内容以及龛的配置上并无关联，可知东壁并非是按照一个计划来雕凿的。除近南壁一侧的二佛并坐像龛以外，其他主尊虽有重修（现以破损），但均并未汉民族化。中央坐佛像龛主尊为左脚于下的半跏趺坐。有学者认为近南壁一侧的二佛并坐像龛与此坐佛龛可能是作为一对龛开凿的^[40]。上部都雕刻有弧形帷幕和持花绳的半身天人像。龛左右两侧与边框线之间狭窄的空白处，也都纵向雕有供养天（只是二佛并坐像龛两侧各为两列，坐佛龛两侧则是一列）。此外，二佛并坐像的上部，沿着龛的上缘，在中央雕刻交脚菩萨像，其左右对称配置供养天，与此相对，坐佛像龛的尖拱内则刻有 11 尊化佛。且龛的上缘雕刻仰莲瓣，也十分少见。这尊坐佛像坐于莲座上，使得其底座的上缘线低于二佛并坐像的底座上缘线一个莲座的高度。较之原本的计划有了一些的变更。这种形式的台座，在第 9 窟中则是供养天的台座，并未用于主尊。



图 20 第 13 窟东壁上层第五、四排

与近南壁一侧的二佛并坐像底部高度相同的靠近北壁主尊一侧的二佛并坐像龛，尖拱龛内的二佛并坐像较小。尖拱内雕半忍冬，台座下刻博山香炉，炉左右各有两身跪拜的僧侣。后者在第 11 窟西壁上（第四龛）有类例。二佛并坐像龛的左侧及上部环绕着雕有供养天和千佛的小龛。只是不知为何小龛并未雕刻至区块内的顶部，而是留有空白。有趣的是，除去位于最上部的一排伎乐天龛，在刻有坐佛龛的左上部，均雕刻有树木，为低肉雕的树形龛。这些树形龛的左侧多少侵入进了左邻的中央坐佛龛的界线内，但是，围绕着坐佛雕刻的供养天中，位于最下部的跪坐供养天的足尖，则反而侵入进了位于右侧的二佛龛的边框线内。由此可知，第四排的三个龛的开凿时间几乎是同时期的。

六、中层（第三排、第二排）

（一）第三排

中层为第三排和第二排，第三排向靠近北壁主尊一侧微微低斜，但并不像第四排倾斜得严重。第三排和第二排都分为三个方形区域，第三排要比第二排窄一些（图 21），又因方形区域均大小不一，上下龛的位置有偏差。第三排最下部雕刻带状铭文区和供养人列像的部分，

与第四排及第五排并没有密切的联系。不过，第四排中央龛主尊的中心轴向下延伸，通过了第三排铭文区的近乎中央的位置。因此，在雕刻第三排铭文区之际，就已经考虑到了一些关于第四排造像的位置所在，有意识让二者保持关连（图 22）。在第三排由 2 名僧侣为先导，左侧 18 身、右侧 17 身的供养人均侧身向着铭区部分。由此可知，第三排是由一个集团所雕造的。但中央开凿的楣拱龛内的交脚菩萨像与其下方的带状空间中央铭文区的位置相错，即交脚菩萨像的正下方并未对应铭区。这应该与靠近南壁一侧的二佛并坐像龛的区域占据面积较大有关，可知第三排龛的配置并未影响到第三排中央铭文区位置的设置。靠近南壁一侧二佛并坐像龛和靠近北壁主尊一侧的坐佛龛都可见到初期型式的籐座式柱头，其上方的拱端则变化为面向主尊作回首状的狮子和类似龙的兽形。靠近北壁主尊一侧的坐佛像头部虽为后期补修，但可知身着通肩袈裟。此外，在此像之下还雕刻有内部刻线的莲座（或是莲池）。

（二）第二排

第二排与第三排的倾斜角度不同，较之第三排变得更为缓和（图 21、23）。此处三个方形区域内，近乎是在每个主尊的正下方的带状部分雕刻铭文区。靠近南壁一侧铭文区的左右有 1 头狮子和 2 名僧侣，中央部铭文区左侧有 7 名僧侣，右侧有 8 名僧侣，靠近北壁主尊一侧则在两侧各浮雕 2 名僧侣和 3 个供养人。不过，仔细观察带状部分的话，附属于靠近北壁



图 21 第 13 窟东壁中层第三、二排



图 22 第 13 窟东壁第四排与第三排铭文区相对位置

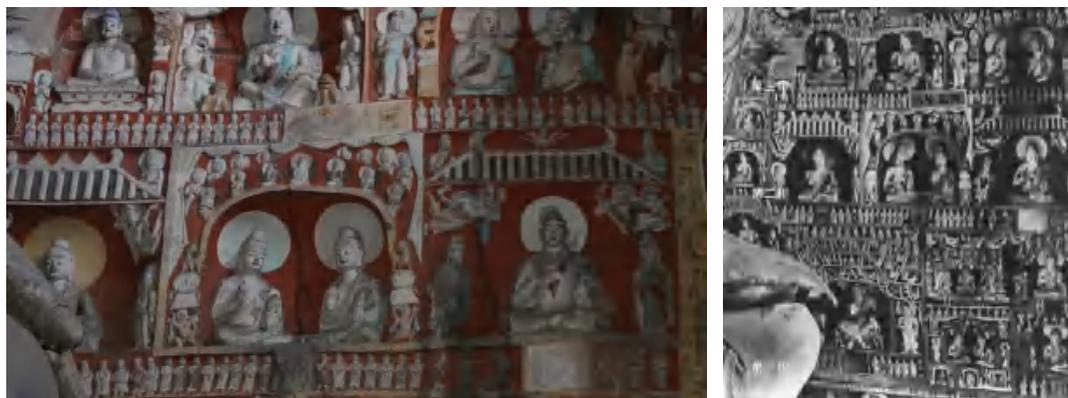


图 23 第 13 窟东壁中层第二排

主尊一侧的坐佛龕的 1 个供养人像，则稍微进入了中央二佛并坐龕的区域内。此外，靠近北壁主尊侧的屋形龕的右下方也因属于第一排（追刻龕）楣拱小龕的一部分，使得右侧的供养者之间稍显拥挤。因此，第二排最后完成时期和第一排的开凿时期是相重合的。

第二排中央置二佛并坐像龕，在其左右配置屋形龕和坐佛，是按同一个计划开龕造像的。三龕的开凿时期几乎是相同的。二佛并坐像龕最上部雕饰弧形帷幕，一部分沿着左右的边框线长长垂下，南壁下层东龕右侧的小龕（第二龕、第三龕）也采用了同样的形式。此帷幕表现始于第 7、8 窟，第 9、10 窟中也有继承，但弧形帷幕之下雕尖拱龕的形式，在第 10 窟主室南壁上也有类例^[41]。中央龕的二佛并坐像，面部方圆，着凉州式偏袒右肩袈裟，均为右手施无畏印。袈裟的一角折叠成领带状，纵向握在左手中。从第 7 窟北壁和第 8 窟南壁，还有第 9 窟前室上部等像中可以追溯其起源。而且因为南壁上层靠近西壁一侧的下部以及第三排主尊也有相同形式，所以可知东壁第二排受到了来自南壁上层靠近西壁一侧下部的很大影响。

支撑尖拱龕拱端的簾座式柱头虽是初期型式但顶部膨起，从中部束起的部分左右伸出半忍冬，形式特殊，被逆发天人手持上举。这与位于南壁下层东龕，逆发天人支撑着上载凤凰的拱端形象有关连（图 15，2）。左右的屋形中，屋檐上既无椽木也无帷幕表现，较为简化。左龕的正脊之上立着面向前方的凤凰，下方的如来坐像着凉州式偏袒右肩袈裟，左手也持折叠成领带的袈裟一角。右侧的屋形正脊上雕有三个博山。屋形下右侧的飞天与南壁下层东龕的天人相同，双手上举持花绳，但左飞天则仅双手上举。此龕的如来坐像也身着凉州式偏袒右肩袈裟，右脚于外侧的半跏趺坐，左手掌向下，衣端横置。

七、下层（第一排、腰壁）

（一）第一排近主尊一侧区域

第一排分为三个较大的区域，近南壁一侧的区域内又纵向分为两部分（从近南壁一侧开始为第一上下龕、第二上下龕）。这些龕比中央交脚菩萨像的楣拱龕（第三龕）的区域稍微大一些，但均与第三龕相同，与腰壁及地面几乎是平行开凿的。此外如果将第二上下龕、第三龕之间的区域分界线纵向延长的话，就可以通过位于第二排中央的二佛并像龕铭文区的中心（图 24）。由此可知，第一排十分重视与第二排佛龕配置上的联系。

第三龕的楣拱龕下部中央有铭文区，左右各刻有 7 身头戴鲜卑帽的供养人像（图 25）。楣拱的边框饰联珠，在第 12 窟主室南壁西侧上部和第 11 窟西壁北侧上部^[42]等处也可见到类例。楣拱内部分割为上下二层，上层雕



图 24 第 13 窟东壁第一排与第二排相对关系

供养天，下层浮雕伎乐天。并且下层中央还雕刻有如来坐像和供养天。沿着楣拱的下缘，雕刻了一手上举，另一手抚腰，双手持花绳的飞天。最里边有弧形帷幕，左右沿边框线长长垂下。龕内被两根柱子分成三部分，中央主尊交脚菩萨像，头戴筒状宝冠，圆形花纹中刻有化佛，其上方刻日月纹。右手施无畏印，伏于膝上的左手用中指和无名指挟着宝瓶。与第 16 窟南壁中央东龕像虽有共通之处，但不同的是裳裾没有褶裙状的表现^[43]。裙裾表现虽与第 9 窟、第 10 窟像（图 2, 1）相类似，但上半身的络腋之上饰呈 X 字状交叉的璎珞，且还饰有前端变为兽头形的“J”字形胸饰。第 13 窟北壁主尊交脚菩萨像可能也是此种形式。被左右立柱所分割的部分雕刻了胁侍菩萨立像。从右像天衣的衣端和在身前围合起来的裙裳间，可以看到一部分刻着特殊的衣纹裙裳，正如与先前所述那般，与明窗侧面所雕的菩萨像相一致。

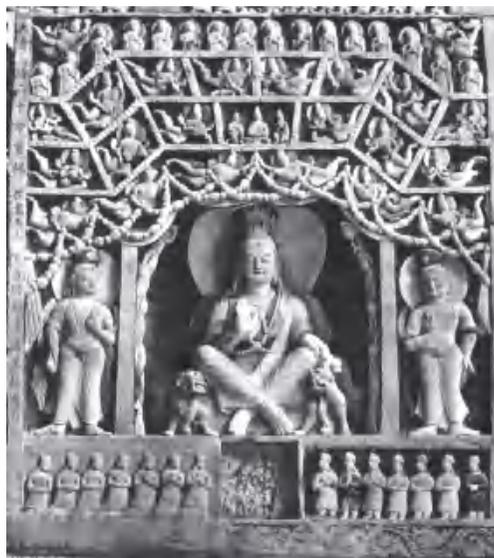


图 25 第 13 窟东壁第一排第三龕

（二）第一排靠窟门一侧区域

靠窟门一侧分两个区域，其中首先最应该注意的是第二上下龕。下龕二佛并坐像的二佛之间的中间线通过上龕（图 26）的坐佛身体的中心轴线向上方延长，进而又通过了第五排主尊的身体中心轴线（图 24）。由此可以推测，第一排是为了统合东壁全体而有意设计的。上龕主尊如来坐像的左右雕刻有头戴化佛宝冠的胁侍交脚菩萨像，其背后刻菩萨立像（图 26）。如来坐像头上左右各刻有 1 尊飞天。楣拱龕内部没有用柱子进行分割，而是在区域内的左右两端各置一座刻有塔刹的三重塔。在第 11 窟南壁上层中央也可见同样的塔，第 12 窟主室虽然也有雕刻，但后者仅在龕与龕之间设置^[44]。此龕比第三龕（图 25）要晚，但由此可知，其与第 11 窟和第 12 窟之间有着密切的关系。并且手持花绳的飞天形式也相同，故此龕的开凿时间距第三龕应该并没有相差很久。



图 26 第 13 窟东壁第一排第二上龕

第四上下龕的一部分与北壁主尊背光相接（图 27），上龕与第三龕交脚菩萨像（图 25）相同，在络腋之上饰璎珞和“J”字形胸饰，左手间挟宝瓶。下龕的二佛并坐像均着通肩袈裟，坐在莲座上，其下方刻着 10 身（第五排只有 2 身）仅雕刻上半身的供养天，正中间为博山香炉。拱端变化为面向主尊作回首状的狮子，立于后期型式的籐座式柱头之上。此外，第四上下龕

和北壁主尊背光之间还开凿了多个小龕，其中一个载有覆钵的单层塔（图 27）。中央雕刻身着凉州式袈裟的坐佛，尖拱周围刻有菩萨像和供养天、僧侣等。在第 11 窟明窗东壁刻有太和十九年（495）铭的追刻龕，汉民族化的交脚菩萨像和汉民族化坐像龕组合，后者的左右也雕刻有单层塔（图 28）。然而，其中雕刻的并非坐佛而是二佛并坐像，周围也并未雕刻供养天等形象，其上方雕刻的塔刹为三根等。所以，第四上下龕及其右上的单层塔是在迁都以前完成的可能性较高。

（三）其他

第一排的北端，破坏了北壁主尊交脚菩萨像背光火焰纹追刻交脚菩萨像龕及其下方的坐佛像龕，雕刻的是东壁少见的汉民族化造像（图 29）。南壁下层东西龕汉民族式和西方式的主尊二者并存，但在东壁并没有积极采用新的形式。这与在南壁下层东龕与西龕之间，以及中层与窟门之间的空白处所开凿的上下两排小龕像（图 18）可能存在关系。

另外，在腰壁上缘刻有相连的莲瓣，用以区别于第一排及以上。又分割为两层，上部刻供养天列像，下部为供养人列像。这些几乎均与地面平行（图 30）。上层所雕刻的跪坐供养天像与第 17 窟的相类似（图 31）。然而在第 13 窟腰壁的供养天列像中，见到有在第 17 窟中所未见过的，在络腋中间作挽结形式的像。腰壁下层的供养人列像和南壁供养人列像相连续，却与供养天列像方向相反，向着入口一侧。这应当是因为刻在供养人列像头上的帷幕在东壁和南壁是相连的。

（四）东壁的开凿

概观东壁（图 24），所开凿的五排均未必是平行的，每排的倾斜角度不同。第四排的倾斜角度最大，靠近北壁主尊一侧虽有所变低，但第三排又矫正倾斜角度使其稍稍变缓。第二排的倾斜角度比第三排还小，第一排则与腰壁及地面几乎平行。不过，在各龕下方开始雕刻供养人列像的第三排则是铭文区的位置与第四排中央坐佛的中心轴相贯通，得以保持了与第四排之间的联系。此外，从位于第二排中央的二佛并坐像龕的中间，通过其下方铭文区中央的轴线向下方延伸的话，则与第一排第二上下龕和第三龕的区域线几乎一致。还有第一排第二上下龕的下龕，二佛之间和上龕坐佛的中心轴相连而向上方延长的话，就可通过第五排主尊身体的中央。而且，与第一排几乎平行开凿的腰壁下层帷幕下



图 27 第 13 窟东壁第一排第四上下龕



图 28 第 11 窟明窗东壁单层塔



图 29 第 13 窟东壁第一排北端



图 30 第 13 窟东壁腰壁



图 31 第 17 窟供养天

的供养人像与南壁的供养人像是相连续的。与上述相比，第二排以下，不仅东壁全体与南壁的联系意识加强，而且东壁和南壁继续保持关系，开始追求洞窟整体的联系和整合性。在第二排和第一排也可以见到南壁和明窗的图像，以及北壁主尊关连的图像，应该与此有关。

在东壁，各排龕与北壁主尊的火焰纹样都是保持足够的距离来开凿的。背光最外侧的火焰纹样雕刻之前，各排区域内的龕已经开始开凿了。所以，乍一看好像无计划性开凿的东壁，实际上是沿着基本的规划来雕刻的。除此之外，第二排以下，与火焰纹之间的空白处也雕凿有大小不一的小龕，所雕刻的造像尚未汉化，所以第二、一排区域内部的开凿也并没有很晚。

八、第 13 窟的营造过程

在南壁明窗下的中层，对上层和壁面的角度进行了修整，与地面接近垂直。东壁也同样是第三排的倾斜角度变缓，第二排以下与腰壁及地面几乎平行，可知是经过修正的。在第三排的下部，开始雕刻有供养人像的带状部分。而且东壁第三排、第二排与南壁的中层大致相当。因此，第 13 窟的壁面是由上至下开凿的，南壁上层及东壁上层（第五、四排）完工后，对营造工作进行了一部分的调整。

不只是窟顶的交龙图与第 1 窟窟顶的交龙图有联系，主尊背光上部的椭圆形纹样带中所雕刻的葡萄唐草纹也采用了半忍冬的叶端缠绕主茎的特殊形式。这些在临近迁都时期所开凿的第 14 窟前室西壁中层和第 15 窟窟顶中都可见到类例。另外在明窗的左右壁菩萨立像头上所雕刻的宝盖之上，有带柄的圆形装饰，也与第 11 窟中心塔柱上层和第 11-9 龕中的装饰相

关连。宝盖之上也飞翔着能看到足底的飞天，比第 9、10 窟和第 6 窟足底更靠近腿部，是稍晚些的形式。虽然有的学者认为窟顶和明窗的开凿时期较早，但是由此来看，其开凿时间要晚于南壁上层和东壁上层的可能性较高。

需要注意的是，南壁中层采用了汉民族化的如来立像。虽与第 6 窟的如来立像之间存在很多共通之处，但也有几尊造像，其袈裟搭在右腕的表现变得简化。因此，可以说中层是受到了第 6 窟影响而雕刻的。而此处与主尊的弥勒菩萨对置雕刻了七佛，应该是受到了第 17 窟的影响^[45]，是开窟初始的计划。上层完工后开始谋求对工程有所修正，采用了当时最新式的汉民族化造像，受第 6 窟雕刻影响而开始开凿七佛立像。但是，下层窟门左右的二龕中，西龕仍保留了西方式，只有东龕的主尊采用了汉民族式。而且后者采用了第五窟式，与中层的七佛像之间并没有关连。由此来看，由于中层和下层的开凿者（集团）不同，所以推测是根据各集团对于造像汉化这种新流行接受程度的判断（采用第六窟式或第五窟式）而得出的结果，才发生了这种情况。于是在南壁中层及东壁中层（第三排、第二排），在营造过程中进行修正的基础上还发生了更大的变化，其造像形式深刻地反应了各层以及各排的开凿者或者参与开凿的集团的意向。

此外，窟门左右的东龕下部与腰壁的供养人像之间所雕刻的屋檐上载有凤凰的建筑物并未完成，而是被中途放弃了。由此可知，在南壁下层开凿之际计划发生了变更。此位置相当于东壁的跪坐供养天像相并列的腰壁上层，在南壁并没有雕刻同样的供养天像，无疑与这个计划变更之间存在某些关连。位于其下方的供养人列像风化严重，与东壁腰壁下方的供养人像相接续。这些供养人列像与东壁第三排以下，各排下部的供养人列像之间到底存在怎样的关系还尚不明确。雕刻方法虽粗糙但也大致完成，营造工作并没有因洛阳迁都而中断。换言之，即东壁和南壁完工于迁都前，第 13 窟包括窟顶和明窗，几乎是同时期完工的。

综上所述，第 13 窟壁面基本上是由上向下进行雕刻的，南壁上层以及东壁上层（第五、四排）的工程结束后，开凿者（集团）的趣向发生了变化。同时也针对壁面的角度和每一排的倾斜进行了调整，雕刻内容的自由度增大。不过，调整的中途几乎并未中断，第 13 窟基本上是按照当初的计划来开凿的，并于迁都以前完工。有趣的是，在南壁上层的明窗左右，靠近东壁侧分为两排，靠近西壁侧分为三排，可知壁面从开凿初始就并未按照严密的计划进行营造。这也恰好符合南壁上层和东壁上层、以及东壁第五排和第四排之间，内容上也并无关连这一情况。于是在开凿壁面上层的时候就已经不再由国家主持，虽然尚不如中层以下那般自由，但其中可能也掺杂着开凿者（集团）各自的趣向。如果推测无误，在雕刻第 13 窟北壁主尊的同时也委任民间之手来继续进行壁面其他部分的营造工作。其后，东壁第二排的开凿而开始逐渐重视洞窟整体的联系，最后在最下层雕刻供养人像。综上，在迁都之前第 13 窟已基本完工。

不过，同时也应该要考虑到，并非是在雕刻了北壁主尊以及平整过南、东、西壁面之后才从上开始开凿列龕的可能^[46]。如果是在这种情况下，四壁开凿的工事安排上有一定的联系，与南、东、西三壁上层各龕的雕凿一同，主尊首先雕刻至胸部附近，相当于其它三壁上层的

位置。之后按顺序继续向下挖掘地面部分，与各壁中层的列龕并行雕刻了主尊的腹部以及交叉的双腿，最后雕刻完成了各壁下层与主尊足部。实际上南壁与东壁不仅是在中层进行了调整，特别是南壁壁面角度的改变，说明最初并非是将壁面整体都进行了平整，而是按照由上至下的顺序进行工程营造。这样一来，如此大规模的工程仅仅依靠民间之手是不可能的，石窟主体以及北壁主尊是由国家主持营造，而委任与民间的则仅仅是南、东、西壁的列龕以及其中的造像。主尊和各壁面几乎是同时完工的，也就是说第13窟中并不存在早期（接续昙曜五窟的时期）开凿的部分。而且这种想法要比只有主尊是先前所雕刻的盖然性要高。

结语

从第11、12、13窟的形制来看，是为了避开第13窟而开凿了第12窟主室西壁，第12窟主室与第13窟主室相比，开凿时间确实要晚一些。然而从壁面装饰来看，两窟之间有着例如浮雕塔的形式，以及楣拱的边框内装饰联珠纹样的形式等多个共通之处。这些并未见于第二期诸窟的第9、10窟中，因而第13窟和第12窟的壁面开凿时间上有重合的可能性较高。而且这两种形式，在第11窟也能发现。因为第11窟东壁最上部有太和七年铭龕，可知此窟的开凿是从483年左右开始，而第13窟从开窟到壁面最下层腰壁部分的开凿几乎未曾中断。所以，第12窟和第13窟也可能是在大约同时期，即483年或稍早时间开始营造的。

为了进一步探明第13窟和第12窟及第11窟之间的联系，今后也会针对第11窟和第12窟，就石窟的开凿以及壁面造像的分析等问题进行考察与研究。

注释：

[1] 宿白：《云冈石窟分期试论》，《考古学报》1978年第1期。（日）水野清一、长广敏雄在《雲岡石窟：西曆五世紀における中國北部佛教窟院の考古學的調査報告：東方文化研究所調査 昭和十三年 - 昭和二十年》（以下简称《雲岡石窟》）文中，第7、8窟的营造时间虽然比昙曜五窟稍晚一些，但是样式几乎完全相同（水野清一、长广敏雄《雲岡造窟次第》，《雲岡石窟》第十六卷，京都大學人文科學研究所，1956年）。另外，长广敏雄在《云冈石窟第9、10双窟的特征》中，对迁都以前营造的诸窟进行了分期，第16窟至第20窟为初期，中央地区的第5窟至第13窟以及东边地区的第1窟至第3窟为中期。（长广敏雄《云冈石窟第9、10双窟的特征》，《中国石窟·云冈石窟（二）》，文物出版社，1994年）。此外，关于目前为止的云冈石窟的编年研究，冈村秀典的《雲岡石窟の考古学》（臨川書店，2017年）较为详尽。

[2] 宿白：《云冈石窟分期试论》，《考古学报》1978年第1期。

[3] 宿白：《云冈石窟分期试论》，《考古学报》1978年第1期。另外，水野清一、长广敏雄也认为，第11、12、13窟外壁相同，以第12窟中心，左右分别为雕凿了窟门和明窗的第11窟和第13窟，姑且可以视其为对称配置，这三窟的开凿时期大致相同（《雲岡石窟》第八、九卷，京都大學人文科學研究所，1953年）。

[4] （日）曾布川宽：《雲岡石窟再考》，《東方學報》第83册，2008年。

[5] （日）冈村秀典：《雲岡石窟の考古学》，臨川書店，2017年。

[6] 彭明浩：《云冈石窟的营造工程》文物出版社，2017年。

[7] 关于此事，2017年已直接请教过了云冈石窟研究院的刘建军与王雁卿，并且王雁卿还提供了发掘

时的相关照片。

[8] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡造窟次第》,《雲岡石窟》第十六卷,京都大學人文科學研究所,1956年。

[9] 彭明浩:《云冈石窟的营造工程》,文物出版社,2017年。另外,水野清一、長廣敏雄《雲岡石窟》第十卷(京都大學人文科學研究所,1953年)中记载,其宽约10m,进深约8.3m。

[10] (日) 曾布川宽:《雲岡石窟再考》,《東方學報》第83册,2008年;岡村秀典《雲岡石窟の考古学》,臨川書店,2017年。

[11] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第十三卷,京都大學人文科學研究所,1954年。

[12] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第四卷,京都大學人文科學研究所,1952年。

[13] 关于这一部分,王恒将其称之为光云,见王恒《云冈石窟辞典》,江苏美术出版社,2012年。

[14] 水野清一、長廣敏雄认为是491年前后开凿,见水野清一、長廣敏雄《雲岡石窟》第十一卷,京都大學人文科學研究所,1953年。彭明浩氏认为是迁都以前较晚时期的,见《云冈石窟的营造工程》,文物出版社,2017年。

[15] 王银田、刘俊喜:《大同智家堡北魏墓石椁壁画》,《文物》2001年第17期。此外,关于第13窟窟顶葡萄纹样以及与相类似的纹样,已经承蒙王雁卿指点。

[16] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第一卷,京都大學人文科學研究所,1952年;《雲岡石窟》第十卷,京都大學人文科學研究所,1953年。

[17] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第八、九卷,京都大學人文科學研究所,1953年。

[18] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第十二卷,京都大學人文科學研究所,1954年。

[19] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第八卷,京都大學人文科學研究所,1953年。

[20] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第六卷,京都大學人文科學研究所,1951年;《雲岡石窟》第七卷,京都大學人文科學研究所,1952年。

[21] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第十卷,京都大學人文科學研究所,1953年。

[22] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第十卷,京都大學人文科學研究所,1953年。

[23] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第十三卷,京都大學人文科學研究所,1955年。

[24] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第十卷,京都大學人文科學研究所,1953年。

[25] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第十卷,京都大學人文科學研究所,1953年。

[26] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第十卷,京都大學人文科學研究所,1953年。

[27] (日) 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》,《雲岡石窟文様論》,法藏館,2000年)。此外,岡村秀典认为笔者“以形状分型式来重新定义分期是本末倒置的”,将笔者文中的初期型式、中期型式、后期型式改称为I类、II类、III类将其替换。不过(即使其间存在并存的时期)也一定是以I类、II类、III类的顺序出现的。另外,关于I类、II类、III类各自的柱头到底为何物,是基于不同的认识而雕刻的。因此,基于柱头等于籐座的这一认识下所雕刻的类型为初期型式;基于西方传来的正确情报而认为柱头是植物所雕刻的类型,此为中期型式;基于柱头即为在上方包裹布料的这种中国出现的新认识进行雕刻,之后却又几乎消失的类型为后期型式。笔者认为这样较为妥当。

[28] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第十一卷,京都大學人文科學研究所,1953年。

[29] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第四卷,京都大學人文科學研究所,1952年。

[30] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第九卷,京都大學人文科學研究所,1953年。

[31] (日) 小泽正人:《雲岡石窟第六窟上層龕:如来立像の製作についての一考察》,《美学美術史論集》,成城大学,2003年。

[32] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第十卷, 京都大學人文科學研究所, 1953 年。

[33] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第六卷, 京都大學人文科學研究所, 1951 年。

[34] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第九卷, 京都大學人文科學研究所, 1953 年。

[35] 岡村秀典认为这两龕要比中层的七佛相对晚一些, 并且是西方式造像和汉民族化造像的暂时并存。

[36] 关于文明太后永固陵墓室石门上所雕刻的籐座式柱头, 岡村秀典认为“第 9、10 窟中所见的籐座下部的莲瓣与永固陵中所见到的相比, 已经简化到难以拿来进行比较的程度……从第 9、10 窟的简略籐座衍生出永固陵的精致 E (籐座, 笔者注) 的可能性较低, 不如说应该考虑永固陵的 E (柱头, 笔者注) 是在第 9、10 窟中的 F~J (柱头, 笔者注) 上得到了简化。”但是, 永固陵的籐座与云冈石窟中期型式以及后期型式的籐座之间, 其细部形式的不同是源于工人集团的不同, 将其认为是由于时间差所致则是错误的。重要的是, 到底将柱头作何种认识。笔者认为, 籐座是植物的这种认识 (中期型式) 是从西方传来的, 而使得这种正确认识发生变化的即为永固陵新出现的柱头的概念。

[37] 此处是 2017 年调查第 13 窟之际, 承蒙王雁卿指教。

[38] 彭明浩:《云冈石窟的营造工程》, 文物出版社, 2017 年。

[39] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第十卷, 京都大學人文科學研究所, 1953 年。

[40] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第十卷, 京都大學人文科學研究所, 1953 年。

[41] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第七卷, 京都大學人文科學研究所, 1952 年。

[42] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第九卷 (第 12 窟), 京都大學人文科學研究所, 1953 年;《雲岡石窟》第八卷 (第 11 窟), 京都大學人文科學研究所, 1953 年。

[43] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第十一卷, 京都大學人文科學研究所, 1953 年。

[44] (日) 水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第九卷 (第 12 窟), 京都大學人文科學研究所, 1953 年;《雲岡石窟》第八卷 (第 11 窟), 京都大學人文科學研究所, 1953 年。

[45] (日) 曾布川宽:《云冈石窟再考》, 《東方學報》第 83 册, 2008 年。

[46] 彭明浩:《云冈石窟的营造工程》, 文物出版社, 2017 年。

[作者: 日本筑波大学艺术系教授]

(责任编辑: 吴娇)

云冈第 18 窟主尊佛衣中千佛与化生之意涵

王友奎

云冈石窟第 18 窟位于武州山崖面西段，为昙曜五窟之一。其形制作马蹄形平面、穹窿顶。正壁雕刻高约 15.5 米的主尊佛立像，两侧壁各一体量略小的胁立佛，主尊与胁佛之间刻胁侍菩萨（图 1）。其余壁面雕刻小型龕像，其中北壁于主尊两侧自上而下刻千佛、二佛并坐龕、弟子半身像，南壁则以雕刻二佛并坐龕及千佛为主。

由于本窟主尊佛衣腹部以上遍刻千佛、化生像（图 2），因而对于其尊格问题，学界历来存在不同意见。松本荣一在《燉煌画の研究》中，将云冈第 18 窟主尊判定为十方诸佛现于佛身的卢舍那佛^[1]。常盘大定在解说该像时采纳了这一观点^[2]。但水野清一在其讨论卢舍那佛像的论文中对此提出质疑^[3]，其与长广敏雄共撰的 16 卷本云冈石窟考古报告中进一步指出，第 18 窟佛衣中不仅有千佛，还有化生像，倘若这些化生像没有合理解释，则该主尊立佛像未必一定是卢舍那佛。因为在《大智度论》中，同样有佛身放光明，诸佛世界现于其中的记述^[4]。由于佛像两侧雕刻有十大弟子，因而更可能是释迦佛像。

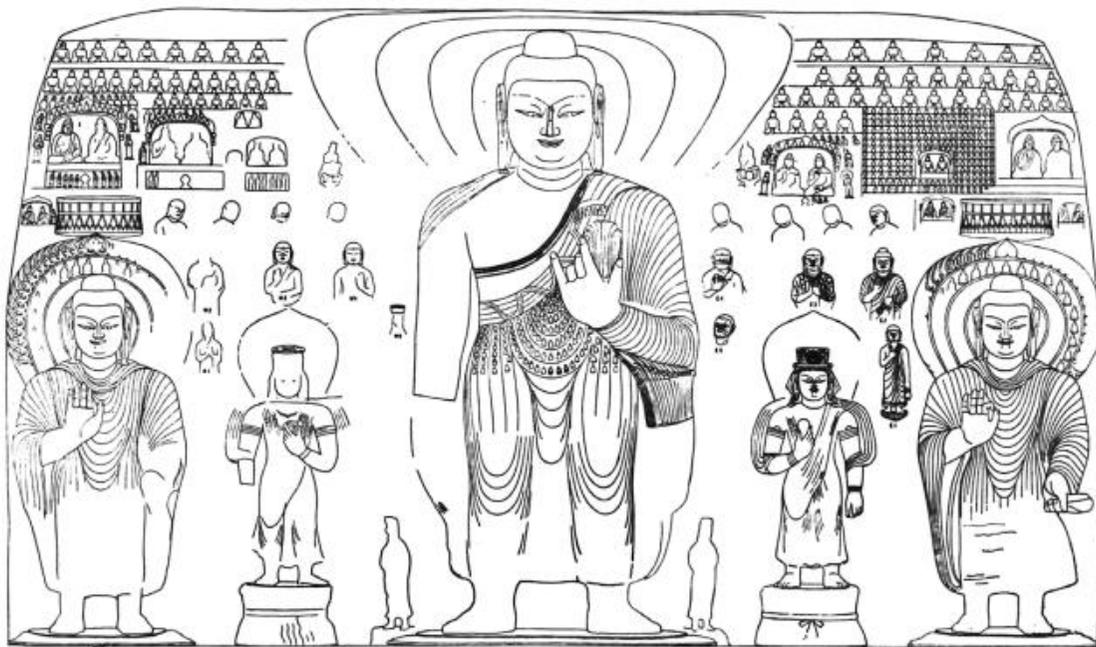


图 1 云冈第 18 窟正壁及侧壁造像

（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第十二卷，京都大学人文科学研究所，1954 年）

对于水野、长广所说化生像问题，吉村怜认为“从卢舍那佛的毛孔里化生出来的各个化生，从衣缘出现而形成化生列。它们在以法衣为象征的法界，一个接一个地排成行列，形成若干坐佛列，逐渐向由法衣下方空白处所象征的未教化的刹土扩展”^[5]。在第18窟主尊立佛左手大拇指内侧佛衣之上，刻有一身小立佛像，吉村氏指其为释迦佛，而主尊立佛佛衣上所刻千佛为十方三世诸佛，由此整体构成卢舍那法界图像（图3）。吉村氏认为佛衣中化生、千佛图像表现了由莲花化生到禅定佛的变化过程，但这一过程不见于其所本的《华严经》。

此后，何恩之（A. F. Howard）以美国弗利尔美术馆所藏隋代佛像为中心，论证包括云冈第18窟主尊在内的，于佛衣上表现特异图像的佛像为宇宙主释迦佛^[6]。宫治昭就“宇宙主释迦佛”进一步展开论述，亦将第18窟立佛判定为释迦佛^[7]。而赖鹏举等学者则另辟蹊径，立足于北魏佛教由“涅槃学”向“净土学”的发展趋势，认为第18窟主尊是释迦佛，代表了“‘常我’、‘乐净’的涅槃境界”，其所披佛衣为“同劫千佛世世相传而来的‘千佛衣’”，意谓释迦佛“上承千佛的法统”。而佛陀左手所握袈裟上“有一尊尊坐在莲花上刚化生而出的小坐佛，表示此后的千佛亦由此衣源源不绝地流布到无穷的未来”^[8]。

此外，赵一德认为昙曜五窟主尊应解读为五方佛，其中第18窟主尊为西方阿弥陀佛^[9]。小森阳子发现该立佛右足外侧一小型立像似表现受记，从而推断立佛像为定光佛^[10]。如此种种论述，使得第18窟主尊尊格问题愈加复杂。

佛教造像的题材、类型、风格在流传过程中存在一定线索，分析其时代、地域特征，可总结出图像本身之系谱。就昙曜五窟而言，作为主体造像的三佛像实为三世佛，该图像流行于犍陀罗，亦在420年代的炳灵寺第169窟存有实例。经刘慧达^[11]、宿白^[12]、邓健吾^[13]等学者探讨，这一结论为国内外主流学界所认可。若此，结合北魏视皇帝为现世如来的历史背景、文成帝于平城五级大寺内为太祖以下五帝造五尊释迦像的史实^[14]，以及犍陀罗三世佛图像以

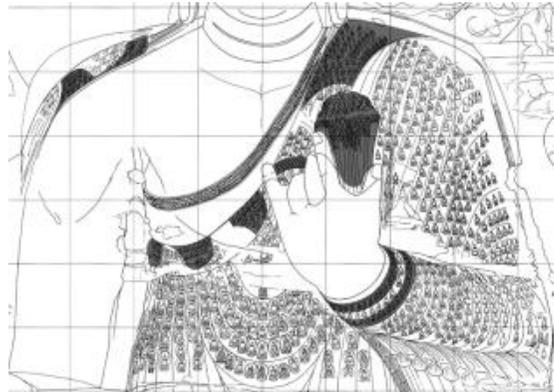


图2 第18窟主尊佛衣中化生、千佛实测图（局部）

（采自〔日〕水野清一、田中重雄、日比野丈夫《雲岡石窟》续补卷第十八窟实测图，京都大学人文科学研究所，1975年，北壁立面图，笔者改绘）

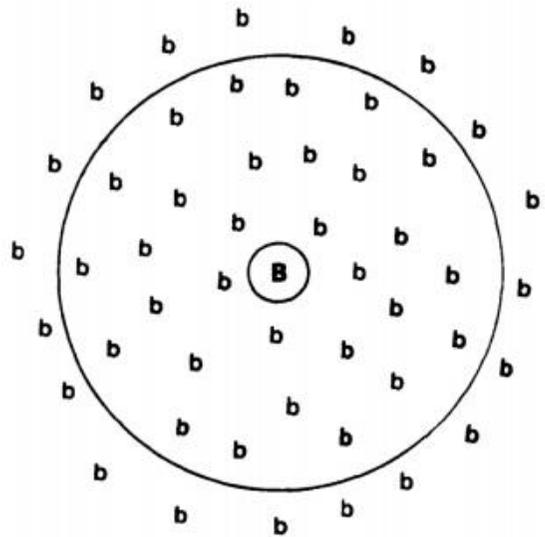


图3 吉村怜“法界模式图”

（大圆圈 = 卢舍那，B = 释迦，b = 十方三世诸佛）

（采自〔日〕吉村怜著、卞立强译《天人诞生图研究：东亚佛教美术史论文集》，上海古籍出版社，2009年）

释迦佛为中尊的惯例，第 18—20 窟主尊应该也是释迦佛。

上述前辈学者的讨论，或偏重第 18 窟整体图像三世佛属性的判断而未能触及主尊佛衣中千佛与化生问题；或仅关注身中千佛的特异形式与经典的关联而忽视化生图像的解释；或立足于义理层面架空分析，忽视考古学、图像学证据和历史背景。其结果，学者们从不同角度各执一词，而第 18 窟主尊佛衣中千佛与化生的意涵迄无令人信服的解释。

一、第 18 窟主尊佛衣之形式

早年水野、长广已经注意到，第 18 窟主尊向外翻出的衣襟、袖口及左手所握佛衣衣端表现有童子形态的莲花化生^[15]（图 2 阴影部分）。化生图像出现的位置颇有意味，有必要从佛衣之形式着手加以分析。

第 18 窟主尊着覆肩袒右式袈裟。其着法（图 4），袈裟上缘经颈后绕覆右肩，然后自右腋下经过胸前，右上角内面向外翻出搭覆于左肩。同时，律典规定应“齐两角左手捉，捉时不得手中出角头如羊耳”^[16]。佛像在处理此细节时，往往将袈裟右下角与左下角并拢反折之后握于左手^[17]。由此可知，第 18 窟主尊佛衣上雕刻化生像的部分，恰好是袈裟内面向外翻出的部分。其中敷搭于佛陀左肩上并向外翻出的是佛衣右襟下部内面，而左手所握的应是佛衣下端两角向外翻出的部分。不仅如此，工匠还在佛像右肩、胸前袈裟的“之”字形翻褶中雕刻化生像以区分内外两面，甚至在左手袖口处雕刻两列化生像以示裹覆于左臂的是两层袈裟。毫无疑问，这些细节表现的意图在于说明除了佛衣表面腹部以上千佛像之外，佛衣内面布满了化生像。

因此，前述吉村氏所说化生自衣缘形成并向下方扩展的表现意图并不存在。事实上，不论是记述卢舍那佛身中“化佛云出”的《华严经》，还是叙述释迦佛身中化现千佛的《观佛三昧海经》等经典，均不见由莲花化生向化佛转化的表述。

二、佛衣内面化生之意涵

据东晋僧伽提婆译《增一阿含经》：“世尊告诸比丘，‘有此四生。云何为四？所谓卵生、

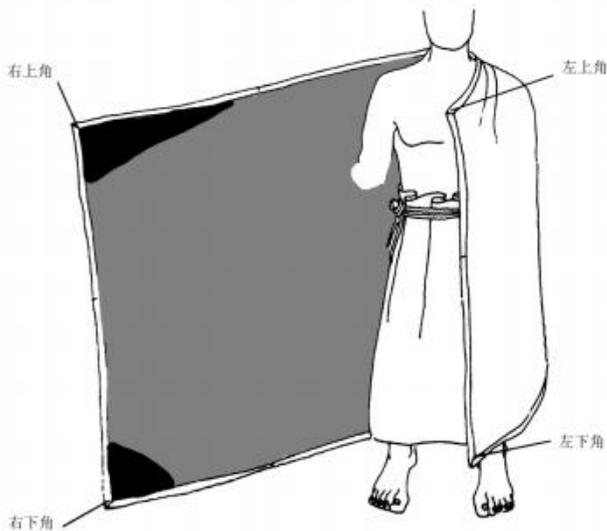


图 4 袈裟披覆示意图

（采自费泳《中国佛教艺术中的佛衣样式研究》，中华书局，2012 年，图 1-5，笔者改绘）

胎生、湿生、化生……诸比丘舍离此四生，当求方便，成四谛法。’”^[18]可知“化生”为佛教所说生命诞生方式之一，并不意味着脱离轮回。但四生之中，化生被认为是更好的轮回诞生方式^[19]，遂为信众所祈愿。阙译人名附梁录《现在贤劫千佛名经》：“愿弟子等，承是忏悔淫欲等罪所生功德，生生世世，自然化生，不由胞胎，清静皎洁，相好光丽。”^[20]此中“清静皎洁”、“自然化生”正是莲花化生的主要意涵。

云冈石窟中，天人、力士、阿修罗等诸多善神均有以莲花化生表现的情况。值得注意的是，此时的莲花化生图像与后世西方净土世界中的莲池化生尚有一定区别。从莲花化生虽然殊胜，但仍处于轮回之中，应仅视为命终往生方式之一。如东晋佛陀跋陀罗译《佛说观佛三昧海经》卷9《本行品》：

“东方善德佛告大众言，‘汝等当知，我念过去无量世时有佛世尊，名宝威德上王如来……时彼佛世有一比丘，有九弟子……既命终已，生于东方宝威德上王佛国土，在大莲华结加趺坐忽然化生，从此已后恒得值遇无量诸佛，于诸佛所净修梵行，得念佛三昧海。既得此已，诸佛现前即与授记，于十方面随意作佛。’”^[21]

这种轮回修行过程中的往生方式，被认为是行菩萨行所得福报^[22]，同样也适用于修行阶段的释迦。释迦在成佛前曾经历累世修行，木村泰贤将其分为轮回时代与最后身两个阶段^[23]。其中轮回阶段经历了三祇百劫，即于三阿僧祇劫中逢事、供养二十余万诸佛（其数量各派说法不一），百劫（释迦因精进力仅修九十一劫）之中逢事过去七佛中释迦以前的六佛。据《大智度论》卷4《初品中菩萨释论》：

“释迦文佛从过去释迦文佛，到刹那尸弃佛，为初阿僧祇，是中菩萨永离女人身。从刹那尸弃佛至燃灯佛，为二阿僧祇。是中菩萨七枚青莲华供养燃灯佛，敷鹿皮衣，布发掩泥，是时燃灯佛便授其记，汝当来世作佛名释迦牟尼。从燃灯佛至毘婆尸佛，为第三阿僧祇。”

虽然各部派经典记述不尽相同，但释迦在成佛前经历三祇百劫轮回修行的说法是一致的，这种轮回修行的成佛之路也推而广之成为一般成佛路径。

值得注意的是，释迦菩萨修行至二阿僧祇得燃灯佛授记。在犍陀罗及中国北朝佛教美术中，一般以一身立佛代表燃灯佛，佛足侧表现匍匐于地的释迦菩萨。云冈第18窟主尊左手握翻折的袈裟左、右下角，在其拇指内侧袈裟上雕刻一身小型立佛（图5），立佛右手施无畏印，左手垂下。下方一人屈身伏于立佛左足外侧，其发散于佛足之下。小森阳子认为此像表现定光佛授记^[24]，笔者同意这一判断。若此铺造像的确是有意雕刻上去的，则正是释迦菩萨在三阿僧祇劫修行过程中值遇燃灯佛而得授记的图像表现。

那么，第18窟主尊像为何刻意表现袈裟内面均为化生像，又于袈裟衣角雕刻一铺燃灯

佛授记像？结合上述对化生图像意涵的讨论，笔者认为第18窟主尊佛衣内面化生像有可能表现的是轮回修行阶段的释迦菩萨。法华经《如来寿量品》言：“诸善男子！我本行菩萨道所成寿命，今犹未尽，复倍上数”^[25]。此本行菩萨道，是法华经自《法师品第十》至《嘱累品第二十一》重点强调的内容，“《如来寿量品第十五》（第十六）的久远释迦说，即是置于此强调菩萨行的部分，事实上，亦是透过此无限无尽的菩萨行，而证明佛的久远”^[26]。倘若将释迦修菩萨行时的轮回过程以莲花化生图像表现，则三祇百劫之中的无数次轮回就呈现为无数莲花化生。

三、佛衣表面千佛之意涵

第18窟中所刻小型佛龕绝大部分为象征法华经的二佛并坐龕，由是知该窟造像深受法华经影响。法华经为最重要的早期大乘经典之一，是经《如来寿量品》言：

一切世间天、人及阿修罗，皆谓今释迦牟尼佛出释氏宫，去伽耶城不远坐于道场，得阿耨多罗三藐三菩提。然善男子，我实成佛已来，无量无边百千万亿那由他劫。譬如五百千万亿那由他阿僧祇三千大千世界，假使有人抹为微尘，过于东方五百千万亿那由他阿僧祇国，乃下一尘，如是东行尽是微尘。……是诸世界，若着微尘及不着者，尽以为尘，一尘一劫，我成佛以来，复过于此百千万亿那由他阿僧祇劫。自从是来，我常在此娑婆世界说法教化，亦于余处百千万亿那由他阿僧祇国导利众生。……如是我成佛以来甚大久远，寿命无量阿僧祇劫，常住不灭。^[27]

法华经中强调释迦佛寿命无量，正是以如来常住不灭为旨归。

但是，释迦佛的寿命无量与其涅槃之间的矛盾如何解决？《如来寿量品》言：

诸善男子！我本行菩萨道所成寿命，今犹未尽，复倍上数。然今非实灭度，而便唱言当取灭度，如来以是方便教化众生。所以者何？若佛久住于世，薄德之人不种善根，贫穷下贱贪著五欲，入于忆想妄见网中。若见如来常在不灭，便起憍恣而怀厌怠，不能生难遭之想、恭敬之心，……是故如来虽不实灭而言灭度。^[28]



图5 第18窟主尊左手拇指外侧浮雕佛像
(云冈石窟研究院提供)

由此可知，法华经中的释迦佛虽仍处于寿命佛阶段，但已经具备法身佛的部分特性，其“不灭而灭”，故能“常在此娑婆世界说法教化，亦于余处百千万亿那由他阿僧祇国导利众生”，第18窟主尊袈裟表面千佛像有可能正是意在表现其于无数劫中教化众生。有趣的是，千佛雕刻仅局限于主尊腹部以上^[29]，正与“我本行菩萨道所成寿命，今犹未尽”相契合。昙曜五窟是为皇帝所造，结合北魏视皇帝为当今如来的历史背景，及文成帝于五级大寺内为太祖以下五帝造五身释迦像的史实考虑，第18窟主尊既是现在佛，亦是明元皇帝^[30]，千佛像仅局限于袈裟腹部以上，象征北魏皇统“今犹未尽”。

[此文主要观点已在拙文《云冈昙曜五窟图像组合分析》(《艺术史研究》2016年第18辑)中发表,但由于仅作为“余论”,学术史及部分内容未展开讨论,现重新整理成文,求教于方家。]

注释:

- [1] (日)松本荣一:《敦煌画の研究・図像篇》,東方文化学院東京研究所,1937年。
- [2] (日)常磐大定、關野貞:《支那文化史蹟・解説・第一卷》,法藏館,1939年。
- [3] (日)水野清一:《いはゆる華嚴教主盧遮那佛の立像について》,《東方學報》第18册,1950年。
- [4] (日)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》(以下简称《雲岡石窟》)第十二卷本文,京都大學人文科學研究所,1954年。
- [5] (日)吉村怜:《盧舍那法界人中像の研究》,《美術研究》203号,1959年;《盧舍那法界人中像再論》,《佛教藝術》242号,1999年。吉村怜著、卞立强译:《天人诞生图研究——东亚佛教美术史论文集》,上海古籍出版社,2009年。
- [6] A. F. Ho ward, The imagery of the cosmological Buddha, Leiden, 1986.
- [7] (日)宮治昭著,李萍、张清涛译:《涅槃和弥勒的图像学》,文物出版社,2009年。
- [8] 赖鹏举:《北魏佛教由“涅槃学”到“净土学”的开展——云冈“昙曜五窟”的造像》,云冈石窟研究院编《2005年云冈石窟国际学术研讨会论文集·研究卷》,文物出版社,2006年。
- [9] 赵一德:《云冈昙曜五窟的佛名考校》,《天津师范大学学报(社科版)》1987年第6期。
- [10] (日)小森阳子:《昙曜五窟新考——试论第18窟本尊为定光佛》,《艺术史研究》第3辑,中山大学出版社,2001年。
- [11] 刘慧达:《北魏石窟中的“三佛”》,《考古学报》1958年第4期。
- [12] 宿白:《云冈石窟分期试论》,《考古学报》1978年第1期。
- [13] 邓健吾:《麦积山石窟的研究及早期石窟的两三个问题》,天水麦积山石窟艺术研究所编《中国石窟·天水麦积山》,文物出版社,1998年。
- [14] 《魏书·释老志》:“初,法果每言,太祖明睿好道,即是当今如来,沙门宜应尽礼。遂常致拜,谓人曰,‘能鸿道者,人主也。我非拜天子,乃是礼佛耳。’”(中华书局,1974年)又,文成帝兴光元年(454),“敕有司于五级大寺内,为太祖已下五帝,铸释迦立像五”。此次造像,五佛尊格全为释迦,释迦为现在佛,说明以皇帝为现世如来的思想主导着皇家造像活动。
- [15] 前掲(日)水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟》第十二卷本文。
- [16] 《大正藏》第22册。
- [17] 费泳:《佛像袈裟的披着方式与“象鼻相”问题》,《敦煌研究》2008年第2期。

[18]《大正藏》第2册。

[19]（前秦）僧伽跋澄译《鞞婆沙论·四生处》：“问曰，四生何生最妙？答曰，化生最妙。”《大正藏》第28册。

[20]《大正藏》第14册。

[21]《大正藏》第15册。

[22]竺法护译《佛说离垢施女经》中，释迦佛回答离垢施女关于“何谓菩萨而得化生”的提问：“佛告离垢施，菩萨有四事法而得化生。何谓为四……作佛形像坐莲华，细捣众华具施寺，不求他阙怀愍伤，则得化生莲华中。”《大正藏》第12册。

[23]（日）木村泰贤著，演培法师译：《小乘佛教思想论：阿毗达磨佛教思想论》，贵州大学出版社，2013年。

[24]前揭（日）小森阳子：《昙曜五窟新考——试论第18窟本尊为定光佛》。

[25]《大正藏》第9册。

[26]（日）田中芳朗：《法华经的佛陀观——久远实成佛》，（日）平川彰等著，林保尧译：《法华思想》，佛光山宗务委员会，1998年。

[27]《大正藏》第9册。

[28]《大正藏》第9册。

[29]彭明浩认为本窟主尊千佛表现止于腹部位置，与洞窟分段开凿有关。参见彭明浩：《云冈石窟的营造工程》，文物出版社，2017年。但既然两侧胁佛、菩萨均最终完成，最重要的主尊像反而未按计划完工，于理不合。

[30]学界经过长期讨论，现一般认为昙曜五窟是为北魏道武以下五帝而开。其中第19窟对应道武帝，第18窟对应明元帝，第20窟对应太武帝，第17窟对应景穆帝，而原计划开凿于第20窟西侧的第16窟对应文成帝。参考（日）塚本善隆：《雲岡三則》，《支那仏教史研究·北魏篇》，弘文堂，1942年；（日）吉村怜：《曇曜五窟論》，《佛教藝術》73号，1969年；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。

[作者：敦煌研究院编辑部馆员]

（责任编辑：王雁卿）

云冈第 20 窟前采集的一组塔形造像

员小中

近年云冈石窟研究院组织专人整理 1992 年窟前遗址发掘报告，整理第 20 窟前出土和采集的石雕时，拼对起两组造像，应该是两件互为关联的塔形造像龕（图 1、2），形制特殊，风格异曲。笔者不揣学识浅薄，思忖良久，关于其原属位置，得以下些粗浅认识，请教于方家。

塔形造像龕存两面，A、B 面呈直角状。A 面的右侧存圆拱龕楣，龕左有供养天 5 身，分上下两排，上排 3 身，下排 2 身，面向圆拱龕，头戴三圆冠，冠形低矮，冠巾垂肩，耳珰凸起，面圆目细，合掌耸肩，手持长茎莲或捧莲蕾，身躯无衣纹刻画，整体形象古拙简约，比例失调。供养天左侧是上下排列的两座方形龕，龕内各有一尊坐佛，形象粗略。方龕左侧呈直角转折状，在另一侧 B 面也雕同样的坐佛方龕。龕像的上方，有几朵华拱凸起，由此可知这组造像顶部是出



图 1 塔形造像龕塔形造像龕（实物粘接后）

1. 塔形造像龕 A 面（照片拼图） 2 塔形造像龕侧面 3 塔形造像龕 B 面

檐瓦顶建筑，龕像应是塔形造像中的其中一层。这组造像的人物造型和龕像组合均有明显的异域风格，在云冈其他窟内基本不见，和成熟阶段造像比起来，像匠人试刀，有时甚至怀疑是他处移动至此的舶来品。

关于这组造像的下部和右侧造像，另一组由三段散件拼对起的造像给我们提供了判别整龕造像的依据（图 2）。



图2 塔形造像龕下部

图2可见，原雕断裂为三段，粘接后显现的整段造像是佛龕的下部，并且是造像龕主龕至右半边缘部分。由二身并连的坐佛腿部可确认，主像是二佛并坐，并可知佛衣为偏袒右肩装。龕柱外两身跪姿的腿形为供养天的身躯，天人之右是一方龕，内雕一尊坐佛。造像的下面是外凸的台面，遍布无规律粗凿石花，应该是整组造型的最下端了。

如何确定两组造像的关联性？造像尺寸和风格是判别的主要依据。由图1中造像边缘的上部方龕尺寸推测下部方龕的高低，可以知道两层方龕的高度加起来为0.5米，这应是造像龕的整体高度，图1中下2身供养天人在这个高度内，根据头身比例，只能是跪姿形态。恰巧图2中有2身供养腿部呈跪地姿态，并且右侧方龕宽度与图1的方龕尺寸相同，龕内坐佛形态一致。这就可以大致判定图1和图2中的造像为同一层位，并可由图2二佛并坐中央向右，可测出龕中线至边缘的尺寸为1米，这样，原来整龕的正面尺寸为宽2米，高0.5米（不含上部瓦顶，下部台阶），侧面尺寸仅能依图1判定有一个方龕的厚度（约0.2米）。这样，这组造像的造型及尺寸基本清楚，为此，我们绘出这一层塔形造像的复原图（图3）。

云冈石窟的塔形有圆雕塔和浮雕塔两种表现形式，北魏平城时期也有小供养塔，以此为据来推断此组塔形的表现形式。

高浮雕塔形造像在云冈第5、6窟、第11窟表现明显。第5窟南壁明窗两侧有大象驮承

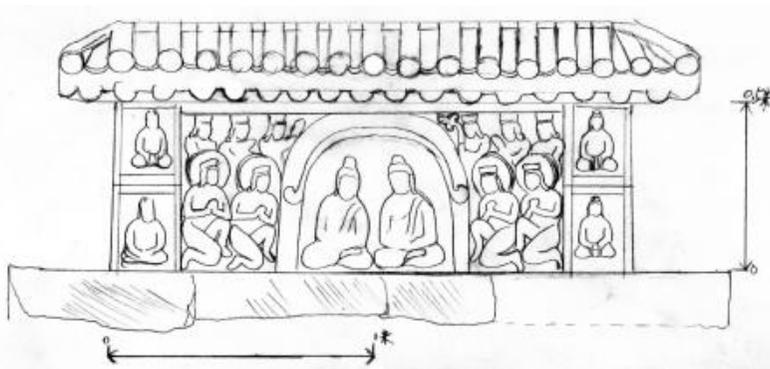


图3 塔形造像龕复原图

五层塔，左右对称分布，东塔高4.53米，西塔高3.99米，塔身贴近东西壁，正面并排为三个或两个圆拱龕，侧面凸出壁面有一个圆拱龕的厚度，塔身底层宽度不及1米。第6窟中心塔柱上部四角与华盖相接的九层方塔，斗栱与图1相同，塔身底层边长约1米。第5、6窟是在国力强盛的背景之下完成的，开凿的计划性非常明显，塔形讲究对称，成双成对。在民间造像工程的代表窟第11窟，南壁明窟东侧有一浮雕塔形造像，三层出檐瓦垄，塔高1.34米，出檐下斗栱表现接近图1，塔身下层宽度约0.40米，方形塔基前面有男女供养人队列。此塔

单独表现，没有与之对称塔形，是民间信徒自我表达意识背景下的产物。以上可见，不论是三层、五层、还是九层，均不及图1塔形的底边长度。

云冈石窟有第1、2窟、第4窟、第5-28窟、第6窟、第11窟、第13-13窟、第39窟等中心塔柱窟，还有第3窟前室顶上的双塔。上述窟塔形没有一例与图1塔形尺寸吻合者，即便是有层高接近的（如第2窟塔柱二、三层、第39窟五层塔中的上三层），其人字斗拱也与图1的华拱形式不同，造像也不是一龕，而是并排三龕或五龕。

现存的几例单体民间供养小塔（图4）有：

北魏天安元年（466）至皇兴二年（468），曹天度造九层砂岩千佛石塔（现藏于台北历史博物馆），高1.53米，底边宽0.63米，在平城（大同）完成。此塔纪年明确，凿于北魏献文帝登基这年。有学者认为此塔是中国早期石塔，原形来自云冈石窟，并出自开凿云冈石窟的工匠之手^[1]。此九层金刚宝座塔形与第6窟中心塔柱上层四角九层金刚宝座塔形相似。可以说明仿木构阁楼塔很早在平城大同已有成熟的表现。曹天度是宫内小臣，倾其家财，为亡父、亡子建造供养性质的石塔，表达个人为逝去家人祈愿的心意。在云冈石窟造像铭记中可见怀有这种心态的供养人很多。

1964年甘肃酒泉发现的北魏曹天护造砂岩石塔，三层，方形，残高0.38米、宽0.16米。被认为是与曹天度关系密切的亲属所造，时间断定为太和二十年（496）^[2]。我们注意到此塔一、二层龕外均有二层方龕，与图1类似。

1987年西安市莲湖区唐礼泉寺遗址出土的北魏砂岩石塔，五层，方形，残高0.71米，底边长0.17米。没有明确年代，风格与曹天护塔相似，被认为是北魏孝文帝改制后的样式^[3]。



图4 北魏供养塔

1. 曹天度塔 2. 曹天护塔 3. 唐礼泉寺遗址出土的石塔

（采自史树青《北魏曹天度造千佛石塔》，《文物》1980年第1期；陈炳应《北魏曹天护造方石塔》，《文物》1983年第3期；西安市文物保护考古所编著《西安文物精华·佛教造像卷》，世界图书出版西安公司，2010年。）

2000年李裕群认定的五台山南禅寺旧藏北魏五层金刚宝座石塔（图5）^[4]，塔青石质地，现存高0.51米，底边长0.26米。底层三面和四面上的供养天与图1中的形象相似，作者推论其与北魏平城有关，年代为北魏孝文帝太和时期（477-494），时间上应早于云冈第6窟中心柱上层角塔。



图5 五台山南禅寺旧藏金刚宝座塔

（采自李裕群《五台山南禅寺旧藏北魏金刚宝座石塔》，《文物》2008年第4期）



图6 大同北朝艺术研究院藏北魏金刚宝座石塔

（采自大同北朝艺术研究院编著《北朝艺术研究院藏品图录·石雕》，文物出版社，2016年。）

2016年5月出土于大同市区的一座三层砂岩北魏金刚宝座石塔，高0.36米，底边长0.17米（图6）^[5]。图录说明文字中介绍，此塔属于平城寺院中供奉的小型石塔，与五台山南禅寺藏北魏五层石塔形制一致，说明金刚宝座塔是平城佛塔的重要形制。此塔下层四面中，正面中央圆拱龕内雕二佛并坐，龕旁四身供养比丘，另三面是中央圆拱龕内各一坐佛，圆拱龕两侧是二层方形龕，内雕一尊坐佛。第二层正面中央圆拱龕两侧是二层方形龕，内雕一尊坐佛，其他三面是并排三个坐佛圆拱龕。第三层四面均为三个坐佛圆拱龕。此塔方龕和圆拱龕楣形式与图1类似。

上述几例圆雕塔，塔身底边均没有图1的塔身底边长，甚至不及其一半长度。从造像风格上看，圆雕塔中不乏有与图1相似的点，如跪姿供养人、二层方龕、檐下华栱等，这都是北魏石塔固有的特点，只是各自表现不同，因而没有完全一样的塔形。

由上述石窟内外以及官方和民间所造的塔形来看，图1兼有民间塔形中的某种供养形式及构图元素，外形规模要比民间的供养塔大些，但又不具有中心柱或窟外单体塔的规模。那么，只有像第5窟南壁高浮雕形式的可能了。

那么在开凿第20窟时，有没有这种塔形范本呢？

鉴于在昙曜五窟内少见有仿木构阁楼式塔的形象（第19窟西壁下部层塔为补刻），第20窟南壁在云冈大像窟主体工程之后，早期龕像中会不会也有塔形龕像体现呢？第20窟三尊佛之外的身光化佛及供养天雕刻手法在云冈石窟雕刻中较少见，只见于第20窟东南壁上部、第19-1窟南壁、第18窟南壁，之后不再出现。可能雕刻技法产生了变化，也有可能这批匠人离开了云冈。图1造像中早期素面圆拱龕形式，在昙曜五窟早期龕有大量相同表现。那种形体比例失调，冠式低矮的合掌供养天恰好在第20窟有集中体现，而且与靠近南壁的天人（图7）形态更接近。第18窟、第19窟中早期龕也有个别近似风格的体现，但二佛并坐龕旁跪姿和举长茎莲的供养天众与身后二层方龕的这种造像组合，在云冈看不到第二例。倒是与前述民间供养塔有相同之处。笔者推测，第20窟东西两壁既然有个别的造形存在，那么独有的塔形造像龕也是可能存在的。



图7 第20窟西壁供养天

窟前采集的石雕造像中的一些残件，反映出了与图1造像关联的结构和形象（图8），或



图8 塔形造像散件

是图1塔上的不同层位，或是其它塔上的造像。由于所见到的相关造像散件数量有限，估计原塔形层数不多。笔者推测，图1和图2的塔形不见圆雕的痕迹，应该是壁面浮雕的形式，如果是出于个体供养的目的，塔形还可能是单个出现，而不是对称的双塔。

在第20窟前出土的众多石雕瓦顶残件中，笔者还发现有存在于北魏地层的塔檐，出土位置在现第20窟月台阶前，与图1造像塔檐形制不同，还有一部分转角较大的塔檐，像是单体圆雕塔，边长无法测定，周长未知。这也许是在原址的雕刻，也许是独立的雕刻，被移动至此。不论其原来形制及位置如何，可以肯定是北魏时代的作品。其中有可以与之拼接为一起的建筑残块，发现时不在北魏地层，有可能是后续塌落的，这样的采集残件数量较多，包括图1中的散件。也就是说第20窟前壁面或地面，在北魏就有塔形造像。还有更大的屋形龕式的瓦垄出檐，檐下残留有千佛龕，具体位置和形状还有待进一步确认。

接下来推测一下原造像整体的高度及所在位置。这些塔形造像残件在1991年第20窟前地面清理时采集，位置分散，没有考古地层反映，坍塌时间可能较晚，但造型风格高古，雕刻时间应该较早，形象与第20窟主像身光外，面向胁侍立佛方向的供养天造像风格一致，同样的供养天风格只有在第18窟南壁上部东侧和下部西侧，以及第19窟、第19-1窟个别圆拱龕上有表现^[6]。

在云冈早期洞窟中尤其是第20窟和第18窟，法华信仰明显，即用圆拱龕内雕二佛并坐来表现《法华经·见宝塔品》，据经中描述，七宝塔处在虚空，所以壁面从下到上都有二佛并坐像的圆拱龕来表示七宝塔。在第18窟南壁东侧的二佛并坐像圆拱龕上有塔刹形象，这是目前昙曜五窟见到的、具有象征意义的早期塔雏形。如果说第20窟突然出现图1那样成熟的塔形造像龕，也是有可能的，因为在北魏献文帝时期，曹天度塔已经很成熟了。塔形残件既然出现在第20窟前，又有相同风格造像雕在窟壁上，笔者推测这组塔形造像原位置应该在第20窟的南壁，而且在中上部，以明法华经虚空宝塔之意。妄断一下，此塔为云冈最早出现的塔形造像，时间应在北魏太和之前，与曹天度造塔的时间相当。

第20窟南壁早已坍塌，前人推测原状同昙曜五窟其他一样，上开明窗，下开窟门(图9左)^[7]。

现在从大佛及胁侍身上可看到一层厚厚的紫红色泥岩层，可以想见，水平分布的泥岩层在南壁中部同样存在，东西向横贯，厚度约5米多，也可能是导致南壁坍塌的主要因素。第20窟脚部下的泥岩层可能迫使第20窟整体造像位置提高，使得佛像头部躲过泥岩层，但身躯难免受损。

图1、图2塔形造像组的岩石为灰白色砂岩，与第20窟大佛胸部以上及手部以下的岩石相同。从塔形风化较轻的表面以及形象雕刻的简练程度看，应处南壁内面上部的明窗东西两侧。已知底层塔身宽2米(加檐2.5米内)，高0.5米，从其宽高比看，根据塔形逐层减高的特点判断，如果是三层，高度不超1.5米，如果是五层，高度不超过2.5米，如果是七层，高度不超过3.5米。南壁明窗约高5-6米，两侧内壁面基本无泥岩层，可以容下九层高度的塔。下部窟门两侧内壁有3米多高无泥岩层的壁面，可以容纳三层高度的塔，但位置与法华经中七宝塔虚现空中的描述不合。从出土散件看，南壁还另有几个小型的二佛并坐圆拱龕。

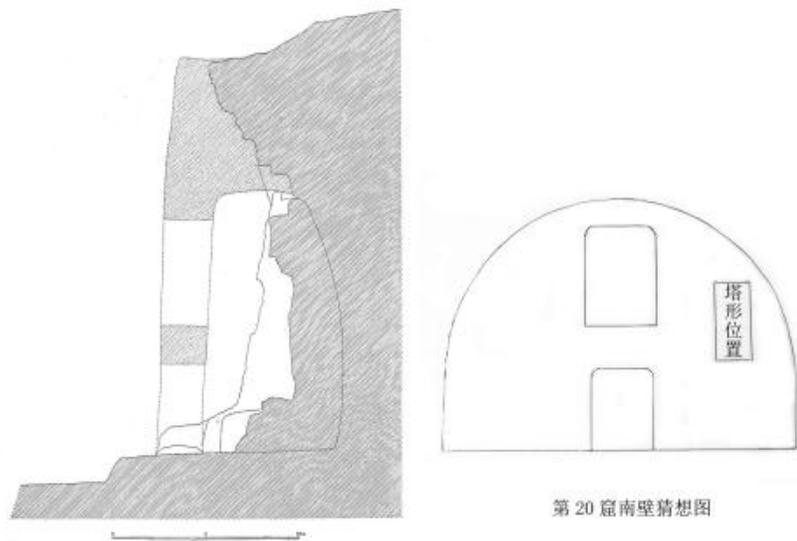


图9 第20窟前壁复原图

总之，云冈第20窟前壁的坍塌成为千年未解之谜，其开窟时前壁原状大约可以据现状猜测出来，而窟前采集和出土的众多造形和造像的原属位置，给我们带来很多迷惑。在这里，什么时间、什么原因发生了前壁的坍塌？又有何人采取过何种补救的措施？将来或可以借助现代科技，对坍塌石块微观分析，准确定位，对窟形宏观复原，探究原貌，也许会有更多发现和惊喜。本文所举之例，如盲人摸象，难得全貌。公之于众，以求正解。

注释：

- [1] 史树青：《北魏曹天度造千佛石塔》，《文物》1980年第1期。
- [2] 陈炳应：《北魏曹天护造方石塔》，《文物》1983年第3期。
- [3] 西安市文物保护考古所编著：《西安文物精华·佛教造像卷》，世界图书出版西安公司，2010年。
- [4] 李裕群：《五台山南禅寺旧藏北魏金刚宝座石塔》，《文物》2008年第4期。
- [5] 大同北朝艺术研究院编著：《北朝艺术研究院藏品图录·石雕》，文物出版社，2016年。
- [6] 王雁卿：《云冈石窟昙曜五窟的早期圆拱龕探讨》，《云冈石窟研究院院刊》，2016总四期。
- [7] (日)水野清一、長廣敏雄：《雲岡石窟》，京都大學人文科學研究所，1955年。

[作者：云冈石窟研究院遗产监测中心主任、副研究馆员]

(责任编辑：王雁卿)

昙曜五窟雕刻的早期千佛

陈洪萍

关于云冈石窟千佛的学术讨论，是学界历久弥新的课题。1953年，水野清一、长广敏雄按《法华经》中《见宝塔品》的记载推测，围绕释迦、多宝二佛并坐龕所雕之千佛是释迦牟尼分身的十方诸佛，而围绕一佛单坐龕的千佛为贤劫千佛^[1]。水野清一、长广敏雄在《云冈石窟》的图版说明中，亦对千佛的样式特点、开凿方式等进行了描述^[2]。1958年，刘慧达在《北魏石窟中的“三佛”》中提出：昙曜五窟窟顶和佛像旁的千佛应是《法华经》中所说的过去诸佛、现在诸佛和未来诸佛^[3]。1978年，宿白在《云冈石窟分期试论》中指出，第7、8窟和第3窟窟内千佛分别属于云冈石窟第二期的早段和晚段^[4]。1984年，长广敏雄按佛名经记载，将第11窟东壁上层有太和七年（483）铭文的一组千佛定名为三十五佛与五十三佛^[5]。1987年，阎文儒按鸠摩罗什译《佛说千佛因缘经》推测云冈第16、17窟内所刻为贤劫千佛^[6]。贺世哲1989年发表《关于北朝石窟千佛图像诸问题》一文，支持以上学者关于云冈千佛所提出的观点，认为三世三千佛、十方诸佛、三十五佛、五十三佛、百七十佛等都是北魏千佛造像题材^[7]。1994年，杭侃在《云冈第二十窟西壁坍塌的时间与昙曜五窟最初的布局设计》中提出，昙曜五窟的千佛可分三式，I式开凿于云冈第一期工程，II式和III式则分别开凿于第二期和第二期晚段工程^[8]。2004年，王恒提出云冈石窟的千佛有五种表现形式，并对每种形式千佛的雕刻位置与样式特点做出简略说明^[9]。

综上所述，以往学者在云冈石窟千佛的研究上，多是依据有关佛经为千佛定名，或是在给整个石窟或几个主要洞窟排年的同时，提及部分千佛的雕刻时间。因此，对云冈石窟所刻千佛，进行系统的类型与年代分析，应该是很有必要的。本文探讨的主要目标是，对于雕凿在昙曜五窟四壁上的千佛造像，除在宏观上陈述其作用、数量、排列特点外，还要通过考古类型学的研究方法，进一步说明其雕凿的表现形式、大致时间、所体现的思想内涵、发挥的功能作用及开凿方式等。昙曜五窟的千佛造像可根据其所置佛龕的不同，分为尖椭圆拱龕千佛^[10]与圆拱龕千佛^[11]（圆拱龕千佛的类型研究将另文专述）（图1）。本文所认定的昙曜五窟早期千佛即为早于云冈石窟中期洞窟，与早期洞窟中的大像同期或略晚于大像开凿的千佛。这些千佛一般分布在昙曜五窟四壁中上层的尖椭圆拱龕内。

一、昙曜五窟尖椭圆拱龕千佛的类型

根据昙曜五窟各窟内尖椭圆拱龕千佛相同或相似的特点，可以把不同洞窟内的尖椭圆拱

龕千佛归纳为两组。

第一组：第19窟四壁上层的尖楣圆拱龕千佛；

第二组：第18、17、16窟四壁上层的尖楣圆拱龕千佛。

第一组尖楣圆拱龕千佛佛龕楣面较窄，多数龕楣下边缘处的拱梁呈凸棱状突起，高于楣面，楣肩多圆滑。左右楣肩上各刻一双手合十并俯身于龕楣的供养天侧身像，从保存较好的造像来看，供养天可能身著长袍、头束高髻，也有未雕供养天的。龕侧立柱的柱头与龕楣尾部相接处饰有三条横向阴刻线（图2, 1）。

第一组尖楣圆拱龕千佛佛衣有四类十种：第一类是通肩式佛衣，指佛衣中的上衣自身后披覆双肩后，右衣角又自颈下绕到左肩后。通肩是通两肩的略称，即两肩均被佛衣遮覆的形式。著通肩式佛衣的千佛通常都露出结禅定印的双手。根据通肩式佛衣的衣褶特征，可分四种：（一）颈下可见佛衣衣缘，衣缘下衣褶呈“U”形。衣缘多阴刻精细，手部以下的下垂衣褶用多条竖折线表现（图3, 1）；（二）露胸通肩。颈下衣缘垂至胸部，衣缘仅用两线表示，腹部有“U”形纹（图



图1 第19窟外壁圆拱龕千佛

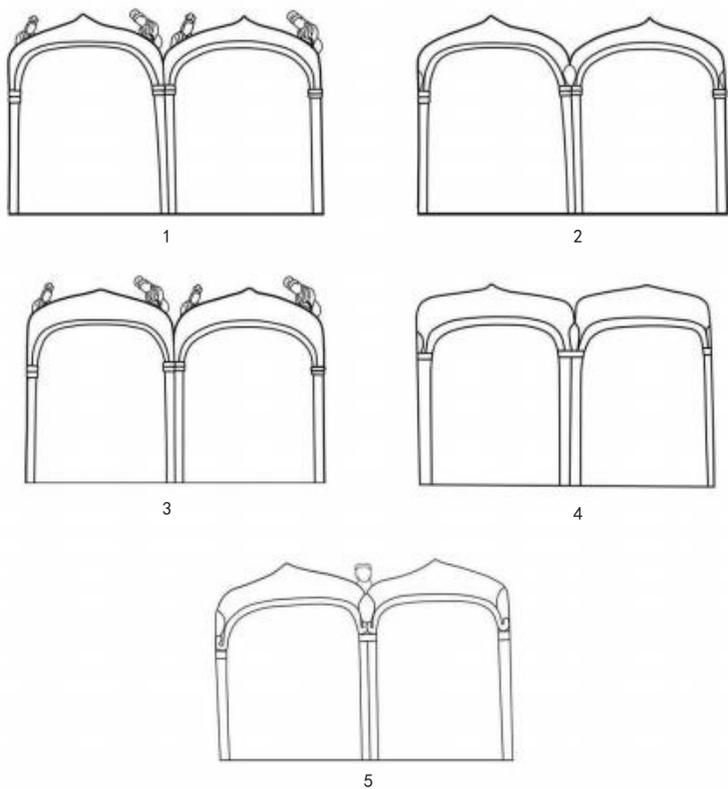


图2 尖楣圆拱龕千佛佛龕

1. 第19窟南壁上层 2. 第17窟南壁上层 3. 第18窟南壁西侧中层靠下
4. 第17窟西壁上层 5. 第16窟南壁东侧

电脑绘制：刘欢

3, 2);(三) 颈至腹部的衣褶为平行的下弧线, 手部以下的下垂衣褶用多条竖折线表现(图 3, 3);(四) 颈下可见佛衣衣缘, 衣缘下为斜向右肩的右旋式衣纹(即多条斜线)或多条直线衣纹, 手部以下的下垂衣褶用多条竖折线表现(图 3, 4)。

第二类是覆肩袒右式佛衣, 指佛衣中的上衣先自身后披覆双肩, 然后右侧衣缘稍搭右肩及右臂一侧后, 又经右腋下绕过搭覆左肩, 佛像裸露出右侧胸壁, 即右开左合。可分二种:(一) 衣纹不覆脚, 右手持物或施无畏印, 左手持衣角置于腹前(图 3, 5);(二) 衣纹覆脚, 双手置于腹前呈禅定印, 手部以下为用多条竖折线表现的下垂衣褶(图 3, 6)。

第三类是包裹右肩臂式佛衣, 指佛像的右肩臂完全被佛衣紧裹。依据其衣褶特征, 可分二种:(一) 佛像上身左侧刻有僧祇支和上衣的左侧衣缘, 即覆肩袒右式佛衣的左侧形式。左侧衣缘上有“之”字形衣褶, 多斜向压入紧裹右肩臂的佛衣。佛像或露手, 结禅定印, 手部以下的下垂衣褶用多条竖折线表现; 或未露手, 衣角缠绕手腕后又绕出覆盖双手(图 3, 7);(二) 佛像上身左侧为通肩式佛衣样式, 佛像或露出手部, 手印为禅定印, 或不露手(图 3, 8)。

第四类是包裹左肩臂式佛衣, 即佛像的左肩臂完全被佛衣紧裹, 是与包裹右肩臂式佛衣正好相反的著衣样式。依据其衣褶特征可下分二种:(一) 佛像上身右侧刻有僧祇支和上衣的右侧衣缘, 即覆肩袒右式佛衣的左侧形式。佛像有些露出手部, 手印为禅定印, 手部以下的下垂衣褶用多条竖折线表现(图 3, 10);(二) 佛像上身右侧为通肩式佛衣样式, 衣角或覆手, 或不覆手(图 3, 11)。

此组千佛佛衣组合复杂, 不同类型的佛衣相互组合在一起, 比如通肩式佛衣与包裹右肩臂式佛衣交替出现、通肩式佛衣与包裹左肩臂式佛衣交替出现、包裹右肩臂式佛衣与覆肩袒右式佛衣交替出现、通肩式佛衣与覆肩袒右式佛衣及包裹右肩臂式佛衣三者间隔出现, 具体可以表示为: 佛衣第一类第一种和第三类第一种组合一起; 第一类第二种和第三类第一种组合; 第二类第二种和第三类第一种相组合等。手印为双手叠加于腹前, 两拇指尖相对, 即禅定手印。昙曜五窟的尖楣圆拱龕千佛, 绝大多数都是禅定印。另外一种手印为右手上举, 或持物于胸前, 或施无畏印, 左手置于左膝之上, 或手持衣角, 或不持物(图 3, 5)。

第二组尖楣圆拱龕千佛佛龕有较宽与较窄两类。较窄的左右楣肩上没有雕凿供养天造像, 而柱头与楣尾相接处的装饰变多, 横向阴刻线上增刻莲蕾一朵, 用轮廓表现。见第 17 窟东壁、南壁及西壁上层靠下部分的尖楣圆拱龕千佛(图 2, 2); 龕楣楣面较宽的多拱梁突起, 楣肩形状有的圆滑、有的方正。依据楣肩形状及装饰的不同, 可分三种:(一) 楣肩圆滑, 左右各雕一双手合十并俯身于龕楣的供养天侧身像, 龕侧立柱的柱头与龕楣尾部相接处饰有三条横向阴刻线。见第 18 窟南壁西侧中层靠下的尖楣圆拱龕千佛(图 2, 3);(二) 楣肩方正, 肩上左右不雕供养天, 柱头与楣尾相接处的横线上镌刻莲蕾, 莲蕾仅具轮廓。见第 17 窟西壁上层与第 16 窟南壁西侧上层的尖楣圆拱龕千佛(图 2, 4);(三) 楣肩略方正, 柱头与楣尾相接处的横线上镌刻莲蕾, 莲蕾上端, 即相邻两龕的楣肩夹角处, 雕一半身的供养弟子像。有些佛龕的楣尾向上卷起, 相邻两龕的楣尾向上卷起后, 共同托起一个莲蕾。见第 16 窟南壁东侧上层的尖楣圆拱龕千佛(图 2, 5)。



图3 尖楣圆拱龕千佛佛衣

1. 第19窟通肩式佛衣 2. 第19窟通肩式佛衣 3. 第19窟通肩式佛衣 4. 第19窟通肩式佛衣 5. 第19窟覆肩袒右式佛衣
6. 第19窟覆肩袒右式佛衣 7. 第19窟包裹右肩臂式佛衣 8. 第19窟包裹右肩臂式佛衣 9. 第17窟包裹右肩臂式佛衣
10. 第19窟包裹左肩臂式佛衣 11. 第19窟包裹左肩臂式千佛

电脑绘制：刘欢

第二组尖楣圆拱龕千佛佛衣有三类六种：第一类是通肩式佛衣，可分二种：（一）颈下可见佛衣衣缘，衣缘下衣褶呈“U”形。衣缘多阴刻精细，手部以下的下垂衣褶用多条竖折线表现。见第17、16窟上层尖楣圆拱龕千佛（图3，1）；（二）颈下可见佛衣衣缘，衣缘下为斜向右肩的右旋式衣纹（即多条斜线）或多条直线衣纹，手部以下的下垂衣褶用多条竖折线表现。见第17、16窟上层、第18窟南壁西侧中层靠下的尖楣圆拱龕千佛（图3，4）；第二类是包裹右肩臂式佛衣，可分三种：（一）佛像上身左侧刻有僧祇支和上衣的左侧衣缘，即覆肩袒右式佛衣的左侧形式。左侧衣缘上有“之”字形衣褶，多斜向压入紧裹右肩臂的佛衣。佛像或

露手，结禅定印，手部以下的下垂衣褶用多条竖折线表现；或未露手，衣角缠绕手腕后又绕出覆盖双手。见第 16 窟四壁上层、第 18 窟南壁西侧中层靠下的尖楣圆拱龕千佛(图 3,7)；(二)佛像上身左侧为通肩式佛衣样式，佛像或露出手部，手印为禅定印，或不露手。见第 16 窟四壁上层的尖楣圆拱龕千佛(图 3,8)；(三)佛像上身左侧为通肩式佛衣样式，颈下可见半个衣缘，衣缘下为斜向左肩的左旋式衣纹(即多条斜线)或多条直线衣纹，佛像露出手部，手印为禅定印。见第 17 窟四壁上层的尖楣圆拱龕千佛(图 3,9)；第三类是包裹左肩臂式佛衣，佛像上身右侧刻有僧祇支和上衣的右侧衣缘，即覆肩袒右式佛衣的左侧形式。佛像有些露出手部，手印为禅定印，手部以下的下垂衣褶为多条竖折线(图 3,10)。以上佛衣样式除第二类第三种外，其他均可见于第 19 窟。

此组千佛佛衣组合单一，多为通肩式与包裹右肩臂式两种佛衣交替出现。佛像双手叠加于腹前，两拇指尖相对，呈禅定手印。

二、昙曜五窟尖楣圆拱龕千佛的年代及其演变

(一) 年代认定

昙曜五窟的尖楣圆拱龕千佛主要分布于第 19、17、16 窟的四壁上层与第 18 窟南壁西侧中层靠下。总体特点如下：佛像体态魁梧雄健、神情优雅沉稳。手印有两种。佛龕龕楣有宽、有窄，拱梁一般呈凸棱状突起，相邻两龕龕楣的上隅装饰多样，有供养天像、有莲蕾、也有莲蕾和供养弟子像共同出现的，龕侧立柱的柱头与龕楣尾部相接处常饰有横向阴刻线。佛衣样式繁多，组合形式可分两种。

昙曜五窟尖楣圆拱龕千佛的特征与云冈石窟早期造像的特征较为相似，如佛像造型雄伟、姿态优雅庄严，大部分佛衣的样式沿西方旧有佛像服饰的外观，有源于印度的通肩式佛衣、有最早见于西秦和北凉地区的覆肩袒右式佛衣^[12]，衣纹流行仿毛质厚衣料而出现的凸起样式。另外，素面空白的龕楣也是云冈最早出现的龕楣样式，多见于第 20 窟，后期数量很少^[13]。又，昙曜五窟的尖楣圆拱龕千佛多雕凿于每个洞窟的上层，与窟顶比较接近，按照洞窟营造一般由上而下的规律，它们在时间上应属于所在洞窟开凿的第一个阶段，故其时间的上下限大致接近于云冈早期洞窟的基础造像年代，即公元 460 年至 470 年。

(二) 演变过程

既然昙曜五窟尖楣圆拱龕千佛可以依据各部分的特点分作如上两组，那么就可以进一步讨论这两组千佛的演变过程。

昙曜五窟的尖楣圆拱龕千佛并非无源之水，应是在吸收云冈之前早期文化因素的基础上发展而来的。西秦建弘元年(420)所建的炳灵寺第 169 窟的窟内千佛，是我国现存有确切纪年的最早的千佛图像，佛衣统一为通肩式佛衣^[14]。北凉的三座石塔——缘禾(延和)三年的酒泉白双且塔(434)、缘禾(延和)四年的索阿后塔(435)、太缘(太延)二年(436)的程段儿塔，其上佛像未著统一的通肩式佛衣，而是新出现了两种佛衣交替雕刻的形式，即通肩

与包裹右肩臂二型佛衣交替，或包裹右肩臂与覆肩袒右二型交替^[15]。索阿后塔的包裹右肩臂式佛衣衣角覆手。莫高窟第 272 窟修建于公元 436 年至 439 年间^[16]，土峪沟第 44 窟的壁画年代约在 450 至 460 年之间^[17]，二窟内著包裹右肩臂式佛衣的千佛皆衣角不覆手，双手叠置于腹前，结禅定印，两拇指尖相对呈三角形^[18]。这些在时间上早于云冈石窟的遗物，它们的佛衣样式，均被第 19 窟所采纳。出现这样的情况，推测是因为第 19 窟的尖楣圆拱龕千佛是昙曜五窟中雕刻最早的尖楣圆拱龕千佛，也就是说，昙曜五窟尖楣圆拱龕千佛是从第一组向第二组演进的。

太延中，凉州平，沙门昙曜随众达十万户的凉州人一起被强徙至平城，后成为北魏的沙门统，主持开凿石窟寺。所以，昙曜五窟多受凉州影响是毋庸置疑的。北魏政权除战后强徙以外，还主动从各地搜求人才：道武帝选拔后燕人才、明元帝任用姚秦人才。另外，北魏自太武帝以后，与西域诸国交往十分频繁。由此，北魏当时一定汇集了来自各地的、能凿造石窟的人才和伎巧。早期的昙曜五窟在开凿之时，必定还受到除凉州以外，其他地方的佛教造像之影响^[19]。第 19 窟的尖楣圆拱龕千佛，几乎包含云冈石窟之前各地千佛佛衣的全部样式，说明当时雕刻所参考的粉本非常多样，这应是受多地影响的结果。采纳粉本多样，同时说明第 19 窟在雕刻千佛的具体作业上，可能没有整齐划一的执行标准，是千佛的初创阶段。因为艺术作品向前发展的一般规律，就是从初创时的随意组合，到成熟期的固定组合。可见，样式的多元是第 19 窟尖楣圆拱龕千佛时间最早的很好证明。同期的第 18、17 和 16 窟的尖楣圆拱龕千佛，在形式上要比第 19 窟略显固定，其佛衣基本固定为通肩和包裹右肩臂式二类。从相邻两龕龕楣上隅的装饰上观察，第 19、18 窟为供养天像、第 17 窟为莲蕾、第 16 窟为莲蕾和供养弟子像，正好表现的是一种继承和发展关系。这是符合艺术发展总是既要参考前规，又要融以新意的规律。因此，上述例证充分证实了昙曜五窟尖楣圆拱龕千佛是从第一组向第二组演进的，而不是反其道而行之。这就意味着第 18、17、16 窟的尖楣圆拱龕千佛的雕刻时间应略晚于第 19 窟。

三、相关问题

（一）第 19 窟千佛龕的开凿

对于昙曜五窟的费工情况，史无记载。从景明元年（500）至正光四年（523），在洛阳龙门石窟为高祖、文昭皇太后及世宗所营建的三个洞窟，《魏书》记载共用工八十万二千三百六十六。由此可以想像，昙曜五窟的工程之巨。也有学者专门对昙曜五窟的用工情况做过调查，指出第 19 窟需要的工人数最多，约近 20 万人^[20]。第 19 窟四壁除三个较大的三世佛佛像外，其他造像几乎全是千佛，可以想像这 20 万人中，雕刻千佛的应占比不少。如此巨大的工匠集团，理所当然会带来不同样式的粉本。通过逐一观察对比第 19 窟东、南、西壁上层的尖楣圆拱龕千佛，似可证实这一推论。第 19 窟南壁东侧上数第 1 至 9 行（图 4，（1）号区）千佛佛衣为第一类第一种与第三类第一种交替出现；第 10 至 13 行（图 4，（

2) 号区) 为第一类第二种与第三类第一种交替; 第 14 至 17 行 (图 4, (3) 号区) 雕刻为第一类第二种或第一类第三种与第四类第一种交替。壁面偶见第一类第四种或第二类佛衣。第 19 窟南壁西侧上数第 1 至 4 行 (图 4, (4) 号区) 千佛佛衣为第一类第一种与第三类第一种交替出现; 第 5 至 9 行 (图 4, (5) 号区) 为第二类第二种与第三类第一种交替; 第 10 至 12 行 (图 4, (6) 号区) 雕刻为第一类第一种与第三类第一种交替; 第 13 至 17 行 (图 4, (7) 号区) 为第一类第一种或第一类第三种与第三类第一种、第四类第一种或第四类第二种几种不同衣纹交替出现。显而易见, 第 19 窟南壁在雕凿时被分成了几个区域, 每个区域有若干行, 由于其内所刻千佛的样式较为统一, 推测每个区域应由一组工匠负责完成。第 19 窟或许在开窟之初就被明确设计为三世佛与千佛的组合形式, 但壁面上的千佛究竟该如何雕刻、如何表现却没有更细化的统一标准与图纸, 因此, 每组工匠就在自己所辖的区域内按照自己的粉本进行作业, 最终造就了佛衣形式如此繁缛的第 19 窟千佛。

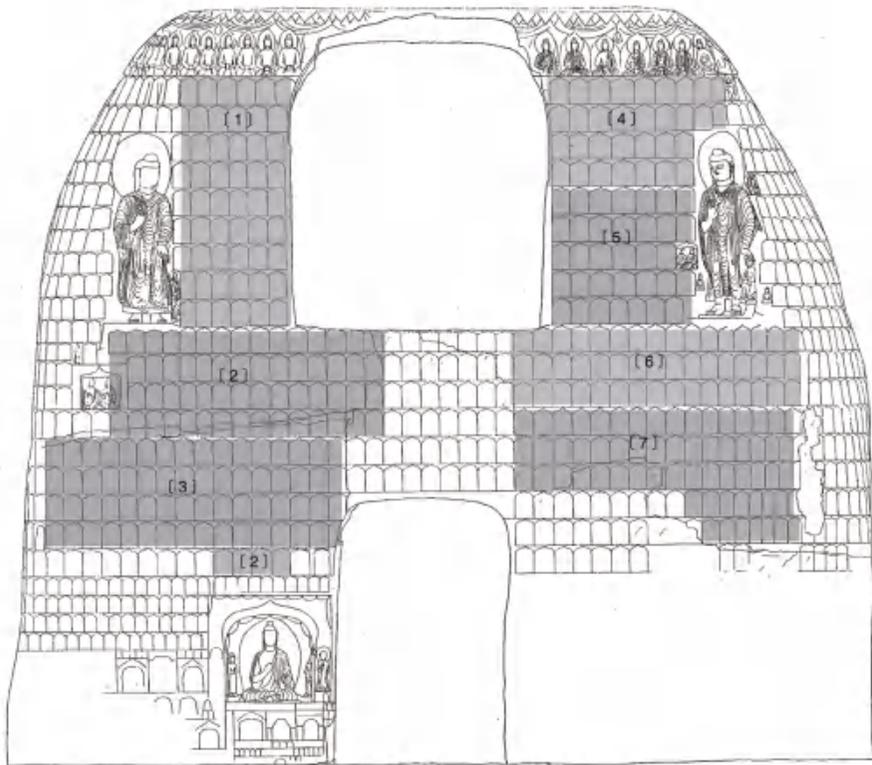


图 4 第 19 窟南壁千佛分布示意图

(采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第十三卷, 京都大学人文科学研究所, 1954 年, 笔者加色)

(二) 早期千佛龕的思想内涵

千佛思想与造像并非在佛教肇始时便有。印度佛教造像的发源地——犍陀罗与秣菟罗, 所制作的大量造像多是佛像、菩萨像以及与释迦佛有关的佛传、因缘与本生。其背后的理论基础是由部派佛教发展而来的论述念佛三昧、偏重佛陀在世功德的佛传与菩萨思想的佛经。

包含像观、生身观和法身观的念佛三昧进一步开展，即在犍陀罗、中亚、河西形成了三世佛、十方三世佛、法身观的思想与造像。而千佛造像则最早出现在西秦建弘元年（420）所建的永靖炳灵寺第 169 窟，在此之前的印度和中亚地区皆未出现千佛造像及其思想依据。千佛一词虽以西晋竺法护所译《贤劫三昧经》中的贤劫千佛为渊源，但千佛思想和造像并不直接来源于此。千佛是以代表过去、现在、未来的三世佛体系为理论基础，并结合当时流行的千佛相关经典，加之僧肇的三世不迁观已逐步将三世扩展至万世、百劫，乃至将三世佛扩展为千佛，最终在河西地区形成了千佛思想并行之造像^[21]。

面见诸圣得诸法益，禅观是佛教徒中修禅者的主要修行方法。《贤劫三昧经》后记说“其是经者，次见千佛，稽受道化，受菩萨决，致无生忍，至一切法”^[22]，描述的正是修行者若依次得见千佛，受其教化，便可授记，直至正觉。“比丘慧眇道弘 / 法口昙？昙要化道融慧勇 / 僧林道元道双道明道新昙普法炬慧口 / 等共造此千佛像愿生之处常值诸佛窟此永已生安养 / 口口口口处口大袖通供养诸佛得观待释子 / 无寿教化众生弥勒初下在口口口无生忍口 / 供奉千佛成众正 / 觉”^[23]，这是永靖炳灵寺第 169 窟东壁千佛造像的题记。从其末句“供奉千佛成众正觉”看，众比丘共造此千佛的目的正是将佛经化为具体造像，造禅观所需佛像，并以此因缘得成正觉。后世种种千佛造像的本质或皆可用此目的来做解释。

北魏和平元年（460），高僧昙曜受命文成帝于京西武州山凿山石壁，开窟五所。这五所洞窟即今云冈石窟的第 16 至 20 窟，习称昙曜五窟，各式千佛造像弥漫昙曜五窟内外壁之上。昙曜五窟是云冈石窟的早期洞窟，营建于公元 460-470 年^[24]。永靖炳灵寺第 169 窟千佛像成于公元 420 年，千佛造像包括弥勒佛、并坐的过去多宝与释迦佛，其题材为三世三千佛；土峪沟第 44 窟开凿于公元 450-460 年，其窟顶为十方佛，四壁为横成行竖成列的千佛，代表十方佛与三世三千佛。昙曜五窟第 19 窟四壁除三个较大的主尊佛像外，满壁千佛，几乎没有其他造像，且千佛紧紧围绕三尊大像雕刻。第 17 窟大多为满壁式，仅西壁上层有一个“一龕 + 千佛式”，第 16 窟是满壁千佛。昙曜五窟的第 19、17、16 窟皆被布置为四壁千佛环绕三尊主像，与炳灵寺第 169 窟和土峪沟第 44 窟表现手法相近。昙曜五窟与上述两窟不仅开凿时间可先后衔接，而且主持开凿者昙曜是自凉州而来道业渊博的禅师，故昙曜五窟的千佛无论从形制结构或是以资禅观的作用上，与前述两窟之千佛像都应是相通的，即这些千佛应是直接服务于三尊主像、与三尊主像一同表现整个洞窟主题思想——三世三千佛（图 4）。

第 18 窟南壁西侧中层靠下的尖楣圆拱龕千佛则位于一个局部的、独立的方形区域内，区域之外是其他类型的雕刻，区域之内是中央一个二佛并坐龕，周围围绕数行千佛，二者共同构成一种“一龕 + 千佛式”的布局形式。从它的独立性来看，这种形式内的千佛，显而易见不是直接服务于整个洞窟的主题思想，而是直接服务于中央佛龕的。水野清一、长广敏雄提出，围绕释迦、多宝二佛并坐龕所雕之千佛应是释迦牟尼分身的十方诸佛，是对《法华经·见宝塔品》中一个场景的具体刻画，即释迦牟尼佛在步入七宝塔与多宝如来并排共坐时，释迦牟尼于十方世界的分身诸佛已被从各佛国召集至塔前坐于狮子之座。这个观点也佐证了以“一龕 + 千佛”为表现形式的“千佛”是先与中央的佛龕一同构成一个小的、局部的主题思想，

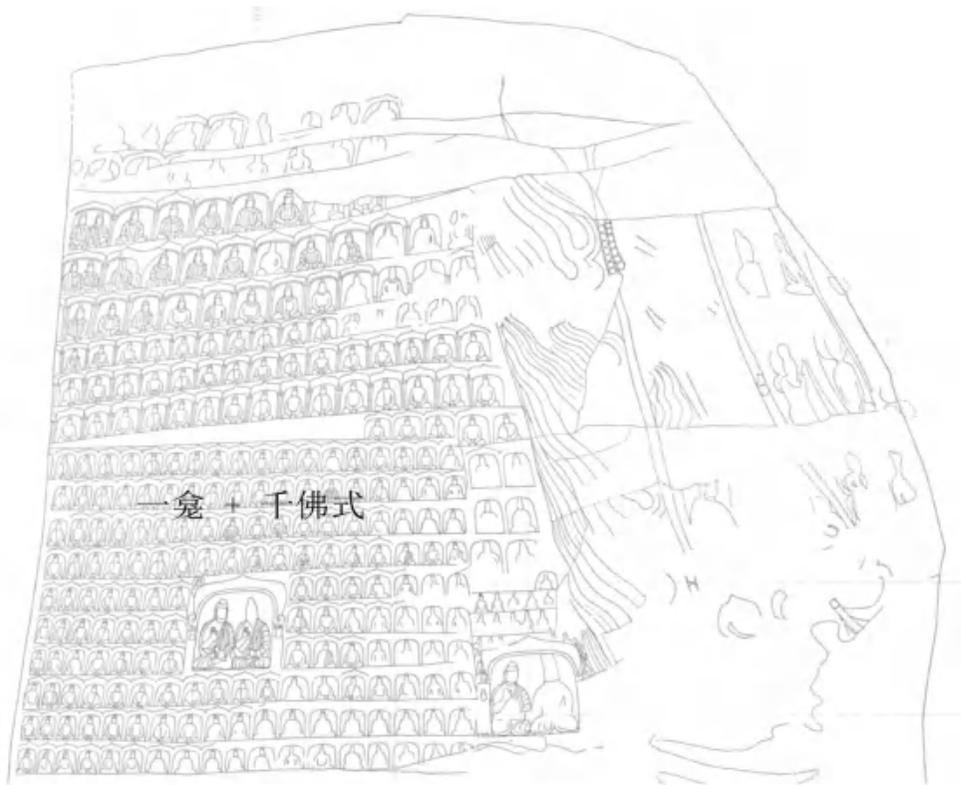


图5 第17窟西壁千佛

(采自〔日〕水野清一、長廣敏雄《雲岡石窟》第十三卷，京都大學人文科學研究所，1954年，筆者加色)

而后共同服务于洞窟的整体思想。从面积上来看，中央的二佛并坐龕较小，龕高、龕宽一般相当于三、四个千佛龕的龕高和龕宽，周围大面积雕满千佛，千佛数量都在上百个（图5）。

由此可以看出，曇曜五窟尖楣圆拱龕千佛主要有两种表现形式：满壁式和“一龕 + 千佛式”，两种形式所体现的思想内涵不同。

注释：

[1]〔日〕水野清一、長廣敏雄著，中国社会科学院考古研究所编译《雲岡石窟》中文版，科学出版社，2016年，第八卷、第九卷文本。原著发表于1953年。

[2]同上，第十三、十四卷文本。

[3]刘慧达：《北魏石窟中的“三佛”》，云冈石窟文物研究所编《云冈石窟百年论文集》，文物出版社，2005年。此文原刊于《考古学报》1958年第4期。

[4]宿白：《云冈石窟分期试论》，《考古学报》1978年第1期。

[5]〔日〕長廣敏雄：《雲岡石窟中之千佛构成》，《中国美术论集》，讲谈社，1984年。

[6]阎文儒：《中国石窟艺术总论》，广西师范大学出版社，2003年。此书最早由天津古籍出版社于1987年出版。

[7]贺世哲：《关于北朝石窟千佛图像诸问题》，《敦煌研究》1989年第3期。

- [8] 杭侃:《云冈第二十窟西壁坍塌的时间与昙曜五窟最初的布局设计》,《文物》1994 第 10 期。
- [9] 王恒:《云冈石窟佛教造像》,书海出版社,2004 年。
- [10] 尖楣圆拱龕即龕楣上边缘中央有一尖状顶尖、下边缘为圆形内拱的佛龕,其内供养的千佛可称为尖楣圆拱龕千佛,见图 2。
- [11] 圆拱龕即龕楣上、下边缘皆为圆拱形的佛龕,其内供养的千佛可称为圆拱龕千佛,见图 1。
- [12] 陈悦新:《云冈石窟佛衣类型》,《故宫博物院院刊》2008 年第 3 期。
- [13] 王雁卿:《云冈石窟昙曜五窟早期圆拱龕探讨》,《云冈石窟研究院院刊》2016 年总四期。
- [14] 甘肃省文物工作队、炳灵寺文物保管所编:《中国石窟·永靖炳灵寺》,文物出版社,1989 年。
- [15] 殷光明:《北凉石塔分期试论》,《敦煌研究》1997 年第 3 期;殷光明《北凉石塔述论》,《敦煌学辑刊》1998 年第 1 期。
- [16] 袁德领:《试释莫高窟第 272 窟的内容》,《敦煌研究》2002 年第 5 期。
- [17] 柳洪亮:《高昌石窟概述》,《中国新疆壁画全集》第 6 册,辽宁美术出版社,1995 年。
- [18] 费泳:《“垂领式”佛衣的典型特征及其在北方佛像中的应用》,《敦煌学辑刊》2011 年第 2 期。
- [19] (北齐)魏收:《魏书》卷第一百一十四《释老志》,中华书局,1974 年。
- [20] (日)吉村怜著,卞立强、赵琼译:《天人诞生图研究——东亚佛教美术史论文集》,中国文联出版社,2002 年。
- [21] 赖鹏举:《丝路佛教的图像与禅法》,财团法人圆光佛学研究所,2002 年;释印顺:《印度佛教思想史》,中华书局,2015 年;宫治昭:《犍陀罗美术寻踪》,人民美术出版社,2006 年。
- [22] 《大藏经》,台北新文丰出版公司,中华民国七十二年,第 14 册。
- [23] 杜斗城、王亨通:《炳灵寺石窟内容总录》,兰州大学出版社,2006 年。
- [24] 本文有关云冈石窟的分期问题皆参考宿白《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》,《中国石窟·云冈石窟》(一),文物出版社,1991 年。

[作者:云冈石窟研究院考古研究室]

(责任编辑:王雁卿)

云冈石窟雕刻中的屋顶“檐角”做法及其特点

张 华

云冈石窟雕刻中的仿木构建筑形式，使外来佛教石窟带有浓郁的民族色彩，特别是柱子、斗拱、鸱尾和檐椽等建筑部件，使这个“传统建筑”的形式表现出当时的结构特征。诚然就石雕建筑来说，这些建筑部件在岩石（壁）上镌刻出来，不能够完全具备木构建筑的形制，但外观上却是真实地反映了北魏的时代风貌和审美因素。本文通过云冈楼阁式佛塔与殿宇（屋形龕），来探讨一下云冈石窟雕刻中的屋顶檐角做法及其特点。

一、表现形式

现存中国古代建筑木构实物中，凡是有檐角（屋角）的，也即屋顶系庑殿、歇山或多角攒尖顶。在云冈中、晚期洞窟呈现的中国传统建筑形式^[1]，屋顶皆为庑殿顶，即四坡五脊。其檐角的表现形式，按椽子至角的排列方式亦有两种形式，即平列和扇列两种方式。

（一）平列式：为平行排列，即角部椽子与正身椽子一样，与上部瓦垄方向完全平行。我们从云冈雕刻的建筑屋顶实例中，可见檐椽至角并排的椽子全是平行的，所以并排一系列的椽子，与屋顶正面成直角，即檐角平直；另外，也出现一种屋檐弯韧至角部末端翘起，即檐角上翘，但角椽仍为平列式。下面通过云冈建筑形象一些鲜明的实例，择其重点，做进一步说明：

1. 完全平列的排列方式，椽子的排列与上部瓦垄的方向平行，与屋顶正面成直角，即檐角平直，表现数量可观，主要有以下几种情形：

（1）屋顶有平行排列的瓦垄，一重椽子，椽头是圆形或半圆形，排列很密，空档也不过一椽径，檐角椽与正身部分完全平行排列。见于第6窟东、西、南壁浮雕塔与中心柱屋形龕，第10窟后室南壁东侧第二层屋形龕，第11窟西壁第三层南侧屋形龕等（图1，1、2、3、4）

（2）屋顶有平行排列的瓦垄，有苫背，檐角椽与正身部分完全平行排列，一重椽子，椽头是圆形，其下是帷幕，屋面简洁，雕刻精湛。见于第6窟南壁中部、第9窟后室西壁第四层南侧屋形龕、第10窟后室南壁第三层东侧佛龕等。（图1，5）

（3）屋顶不仅有平行排列的瓦垄，还清晰可见屋檐刻有筒瓦与板瓦的连接曲线，有苫背，檐角椽与正身部分完全平行排列，圆形椽头，椽子下方阑额之上有简单的一斗三升拱和人字拱，建筑特征突出，见于第9窟前室北壁。（图1，6）

2. 完全平列的排列方式，微微上翘的屋角，即檐角上翘，这种檐口曲线的形成，其实是屋檐弯韧至檐角上翘，其上翘虽很微弱，但从云冈建筑雕刻的实例中，这种上翘的檐角和屋

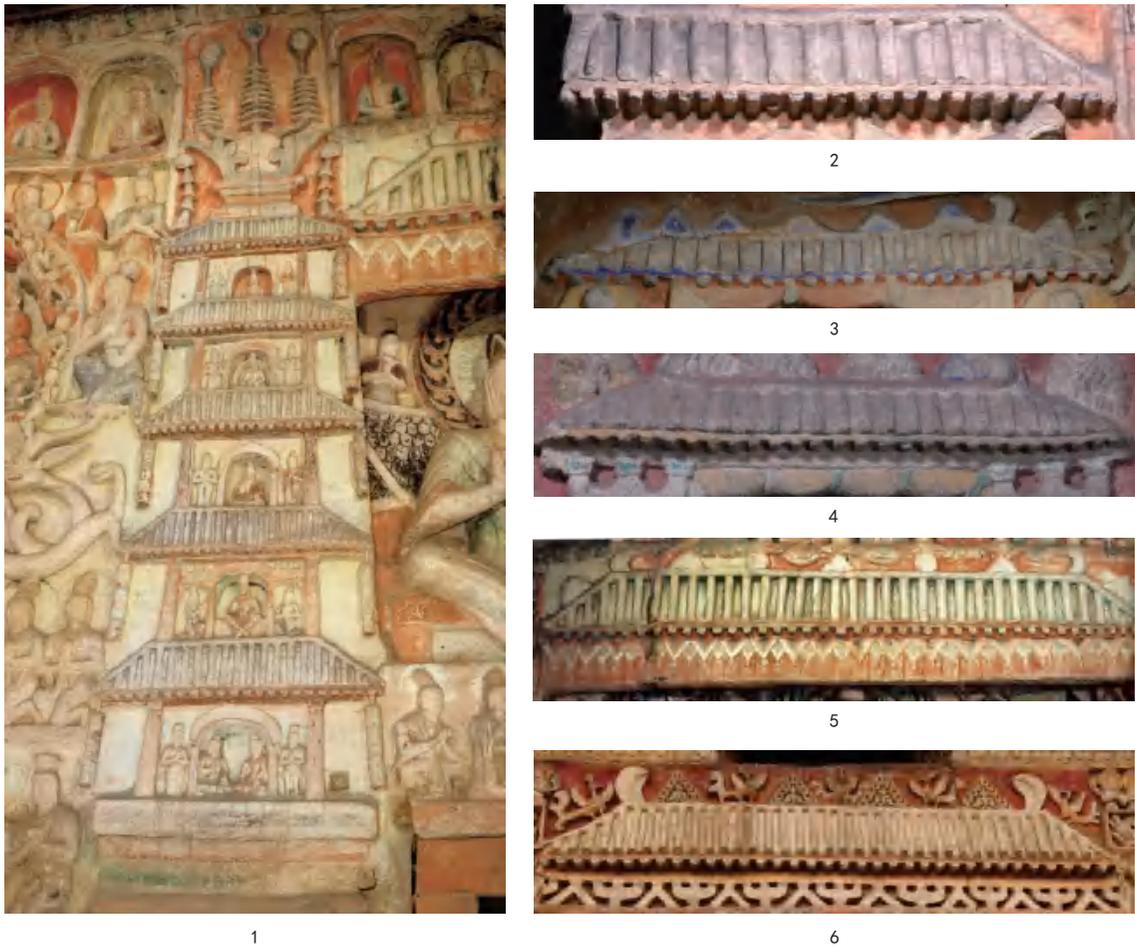


图1 平列式檐角平直
 1. 第6窟南壁 2. 第6窟中心塔柱下层南面西侧 3. 第9窟后室西壁上层 4. 第11窟西壁第三层南侧
 5. 第6窟南壁 6. 第9窟前室北壁

檐柔和优美的舒缓曲线，表现形式极少，见于云冈第9、10、12窟前室东、西壁的屋形龕，有以下几种情形：

(1) 屋顶正身部分的瓦垄与檐椽皆平行排列，瓦垄与椽子之间有厚重的苦背，圆形椽头，从正面看，檐口线成一至檐角部上翘的曲线甚微。见于第9窟前室东、西壁。(图2, 1)

(2) 屋顶正身部分的瓦垄与檐椽皆平行排列，瓦垄与椽子之间有厚重的苦背，圆形椽头，檐口线成一至檐角部上翘的曲线甚微。值得注意的是，两端的垂脊为曲线。见于第10窟前室西壁。(图2, 2)

(3) 屋顶正身部分的瓦垄与檐椽皆平行排列，覆盖的筒瓦与板瓦雕刻的轮廓清晰，而且在筒瓦线上檐端刻出圆形的瓦当，板平状的板瓦，滴水，圆形椽子，值得注意的是，瓦垄与椽子之间至角部有渐次厚重的苦背，檐角上翘，但檐端并非只在近角处的小范围内抬高，而是有一较长段的弯曲轮廓至檐角而上翘，较为特殊。见于第12窟前室东、西壁。(图2, 3)



1



2



3

图2 平行式檐角上翘

1. 第9窟前室西壁 2. 第10窟前室西壁 3. 第12窟前室西壁

(二) 扇列式：为放射状排列，檐角椽子方向呈斜列状，即裙裾式扇形展开。在云冈，我们注意到凡平直屋檐，檐角无起翘的，角椽却采用扇列的排列方式，见于第2窟、第5窟、第6窟和第39窟等，表现数量不多，主要有以下几种情形：

1. 屋面瓦垄平行排列，檐椽正身部分平行呈一线至角部椽子为扇列式，檐角平直，苫背厚重，椽头是半圆形，檐下有一斗三升拱与人字拱。见于第2窟中心塔柱。(图3, 1)

2. 屋面瓦垄平行排列，檐椽正身部分平行呈一线至角部椽子为扇列式，厚重的苫背，椽头是半圆形，檐下有伸出两瓣卷杀，即出跳的斗拱。见于第5窟南壁东、西侧高浮雕楼阁佛塔。(图3, 2)

3. 屋面瓦垄平行排列，檐椽正身部分平行呈一线至角部椽子为扇列式，椽头是圆形，瓦垄与檐椽之间有厚厚的苫背，檐下有伸出两瓣卷杀，每面均为四攒，上层的一跳支撑着撩檐枋，转角除第一层外，其上皆由柱头栌斗承托着角部。正身上下二跳的斗拱，向外支出，占总檐出二分之一的比例，这种情形在云冈建筑雕刻中，仅见于第6窟中心塔柱上层四隅的九层楼阁佛塔。(图3, 3)

4. 屋面瓦垄呈一线至檐角平行排列，檐椽正身部分平行排列，至角部椽子为扇列式，檐角平直无翘，苫背厚重，椽头是圆形，檐下有一斗三升拱与人字拱。见于第39窟中心塔柱。(图3, 4)

以上实例只是按椽子排列的方式情况而言，另外，在云冈也出现没有椽头的与此不同的诸多例子，屋檐非常有趣，是将一座复杂屋顶，在构造上大为简化，只表现屋瓦，下面的椽

子被雕作者省略了，以筒形瓦垄平行排列或扇列排列，檐角平直，这种简单甚至规律化的情形，也是庀殿顶的外形特征，下面略述梗概：

1. 只能看到屋面正身以及正脊和两条垂脊的建筑样式，屋面显示出平行排列的瓦垄，檐角平直，正脊与垂脊均为直线，没有椽头等其他建筑部件。屋瓦完全以浅浮雕或线刻成似半圆筒形状，空档间隔稍密，非木结构上的表示。见于第1窟西壁与第2窟东壁中层佛塔、第11窟明窗西侧佛龛，以及第6窟中心塔柱下层南面和南壁中层中部佛龛与东西壁佛传故事之建筑物等。（图4，1、2、3）

2. 屋面平行排列的瓦垄，厚厚的苦背下方无椽头，有伸出两瓣卷杀，每层正身有三攒，转角出跳的斗拱呈45度斜出，承托着檐角。见于第11窟南壁东侧楼阁塔。

3. 屋面平行排列的瓦垄，瓦垄端部或饰有半圆瓦当，有苦背，檐下刻有帷幕或锯齿纹等。见于第9、10窟后室南壁屋形龛以及第13窟东壁、南壁等。（图4，4）

4. 屋面正身部分为平行排列的瓦垄，至角部为扇列式，没有檐椽，有厚重的苦背，雕刻粗糙，见于第11窟南壁第四层明窗西侧中部佛塔。

5. 屋顶平行排列的瓦垄，平直檐角，檐下有一斗三升拱和人字拱，正脊呈直线，两端的垂脊为曲线。见于第38窟南壁西侧。



1 2



3 4

图3 扇列式

1. 第2窟中心塔柱 2. 第5窟南壁西侧
3. 第6窟中心塔柱上层东南角九层塔 4. 第39窟中心塔柱

二、结构与特征

综上所述，云冈屋顶呈现出的建筑特征，一种是简单的装饰性建筑形式，另一种就是建筑趣味浓厚，采用中国传统木造的构架特征，显示出各构件的比例大小和艺术加工的装饰性，

基本上表现出北魏建筑方面的结构特征，以及每个建筑物的部件的相互关系和细部特点。虽然，石刻做法与文献所载无法相对应，但却是介乎文献与木构造之间间接的可贵资料。下面略述一下屋顶檐角结构的主要形制与特征：

（一）扇列形式反映了角翘兴起之雏形

云冈石窟中表现的檐角做法，第9、10窟椽子至角的排列方式以平列式居多，未见扇列式，檐角既有平直无翘的，也有檐口线弯曲檐角甚微上翘的；第11窟平列式特别多，个例见扇列式；第12窟出现了显著的檐口线弯曲檐角上翘的情形；至第1、2窟，第5、6窟出现扇列式，但同时仍有不少无翘的平列式，平列式与扇列式两者并存；至于晚期第38窟为平列式，第39窟虽无上翘，但乃扇列式。

从这些主要洞窟的表现形式看，云冈椽子至角的排列方式多数为平列式，这在建筑结构上较为简单，将椽子作平行排列的建筑檐口线都呈直线状，这种做法的缺点是角椽在角部其实是无法受力的，不能够承受屋顶的荷重，实为造型上的装饰而已，但这也就是汉唐以来平列式做法普遍的特点。这种建筑形象龙门北魏石窟中雕刻的绝大部分，亦同云冈一样。

云冈第2、39窟中心塔柱，第5窟南壁浮雕塔，以及第6窟中心塔柱上层四隅楼阁佛塔，正身部分檐椽逐根过渡到接近角部45度的方向，自然展开呈扇列式放射状，这在结构上既自然又合理的排列，与椽子至角排列方式有内在联系，便是结构法促成的。因为檐下正身并排的椽子虽全为平行的，但因为偏檐角的椽子又要同“角部椽平行”，所以椽子的排列，由真平

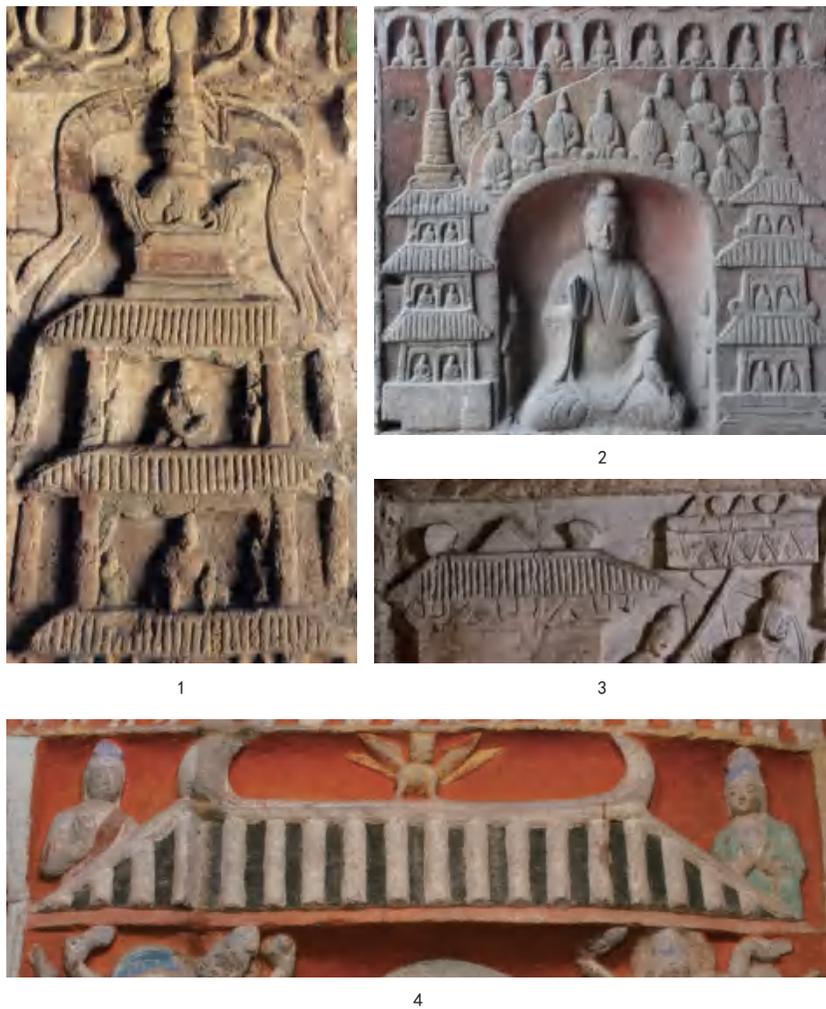


图4 无椽头屋檐
1. 第2窟东壁中层中部 2. 第11窟明窗西部 3. 第6窟东壁 4. 第13窟东壁第四层南侧

行而渐斜，恰像扇子式开展，其方向是与屋顶正面成 45 度的，使渐平行的角椽呈放射状。（图 5，1、2）

这在石雕结构上简单和自然，实际在木作檐角椽子也会出现“斜出”现象，即扇列式，这种檐角的“斜出”通行做法，是角部椽向外更为伸长，使檐角的平面投影不是直角，而成为一个外伸的锐角，且为一个很尖的锐角。我们再仔细从佛塔檐角看，其大小与正侧面的檐椽不完全一致，疏密不同，即角部椽子之间的空档要比正身的空档小，而且位于角部 45 度的特殊加长檐椽，同时受力角部荷重。因而，这种已有斜出的檐角椽子，其从建筑技术结构上，就是为了将角椽从平行排列时的虚假造型，转而成为承挑屋檐角部的受力结构。

事实上在汉代遗物的实例中，如雅州高颐阙的椽子，至翼角为扇列式，显然是当时通行结构法的一种。那么，古代建筑在取代平列式，实行角椽 45 度扇列式排列时，椽子排列方式的变化并没有超出结构原则，并且不会太加重大檐角的荷重，这一变化发展过程正是扇形排列能加长角椽后尾的结果，同时在角翘兴起的造型方面却反见其美。形成翼角上翘的因素有诸多方面，其中角部檐椽的排列就是重要的一个因素，那么，扇列形式正是角翘兴起之雏形结果。可以说，云冈扇列式做法在中国建筑发展史上成为间接的可贵资料。

（二）无仔角梁和老仔梁之结构形制

云冈第 9、10 窟、第 5、6 窟、第 12 窟以及第 39 窟等屋顶，只有圆形椽子一层，并檐椽净距基本按一椽径的比例排列，但每根圆形断面的檐椽之上，全部没有后代所谓飞檐椽，即方形断面的飞子（飞椽）。因为没有飞椽，即只有一重檐椽，无裹角法，所以也就没有仔角梁和老仔梁之结构形制（屋角两檐相交处的那根主要构材）。从理论上讲，大角梁的断面总是要比正面椽子断面为大的。而在云冈如中心塔柱檐角（45 度线上）的椽子断面和正身椽子断面完全一样，只是略长而已，都维持在同一水平线上，一切作法都与正身椽子相同，都无所谓大角梁，也就不会有结构上的翼角起翘了，龙门石窟建筑屋角或上翘或不翘，也无角梁之表现。汉代时有此例子，无角翘的情况应即属此。

实际上飞子始于北朝，但应用颇少，如在敦煌首见于北魏石窟塑出的阙形龕屋顶，同期



1



2

图 5 扇列式角檐建筑

1. 第 6 窟中心塔柱上层西南角局部 2. 第 39 窟中心塔柱上层

的阙形龕屋顶大都不用飞子，如第 257 窟中心柱南面上层龕等^[2]。仔角梁和老仔梁是庀殿顶承托垂脊的骨干，都是 45 度方向放置，二者关系和飞椽与檐椽的关系约同，但云冈石雕作没有飞椽以及仔角梁和老仔梁之形制，也就不能提供给我们更为详尽、明确的技术结构原理。

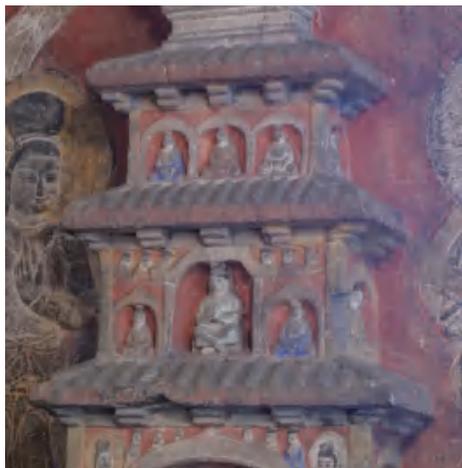
（三）檐椽与出跳的斗拱之关系

在木构架建筑中，正身的檐出加飞子出与斗拱的出跳，可以反映角部的情况。那么，在有出跳的斗拱建筑里，斗拱出跳在总出檐中所占比例，正与檐角部上翘由无到有、由缓而峻的进程发展有着密切关系。在云冈第 6 窟中心塔柱上层四隅九层楼阁佛塔，就是屋檐下每个龕门拱上隅，有伸出两瓣卷杀（图 6，1），梁思成先生认为与奈良法隆寺金堂上“云肘木”（即云形拱）或玉虫厨子柱上的“受肘木”极其相似^[3]。云冈还有第 5 窟南壁五层楼阁佛塔与第 11 窟南壁东侧三层楼阁佛塔等（图 6，2），也出现屋檐下有伸出两瓣卷杀，此两窟由于是浮雕，不能够详尽表现。



1

这一点我们在第 6 窟清晰可见出檐很深，其结构大略，出跳的斗拱，承托着撩檐枋，向外支出所占的比例，为总檐出的二分之一，加上其上的檐椽出，那么总檐出较其他檐出都较长，扇列式的檐角部檐椽出也同样相应加长。因而，第 6 窟虽非木构建筑物，但已表现出的状况就是屋面向前弯曲延伸，这样屋顶向外倾覆性很大，那么屋檐平行排列的做法，来承托角柱外面加长的檐出面积就受力不够，如果没有出跳的斗拱，恐怕不容易支撑出檐重量。那么，角椽只能采用扇列式排列方式，这不能不算为建筑史中的一个重要证物。



2

图 6 出跳的斗拱

- 1. 第 6 窟中心塔柱上层塔东南角
- 2. 第 11 窟南壁第四层东塔

从其本质看，因为，为支挑那样厚重的大屋檐，在正身每间里就排列着间距很近的檐椽，而出跳的斗拱有利于支挑伸长的大屋檐，到转角的角椽部分，由于角柱以外的屋顶面积应该比角柱以内的屋顶面积大，用角椽支挑角柱外面的出檐面积显然受力不足，于是，在庀殿顶的转角上，必须用 45 度方向的角椽作为角上出檐的骨架，这在结构上斜出加长的角椽也加强了角部负荷能量。所以，我们从第 6 窟可窥知在结构上与角梁承载受力应该是一样的，可缓减角部的荷重，便是结构法所促成的极合理又自然的排列，这是建筑技术上的一个进步标识，映照出加长的角椽与早期的角梁有同源关系。

如上所述，第 6 窟圆雕立体实物给予我们更真实的印象，虽然石雕仿木构颇足有限，不

能够更为全面反映出木构造檐角是否上翘，但四隅角塔出檐较大，角椽为扇列式，忠实反映出斗栱的出跳在总出檐椽中所占的比例，这与简单的一斗三升栱与人字栱，反映出一种现象就是若斗栱出跳，相对来说檐出就会加长，至角椽相应也会更为加长，反之就短。同时，也传达出北魏建筑中的檐椽出与斗栱出跳的发展关系，可以反映出角部的结构形制。

（四）檐角上翘表现出优美的曲线

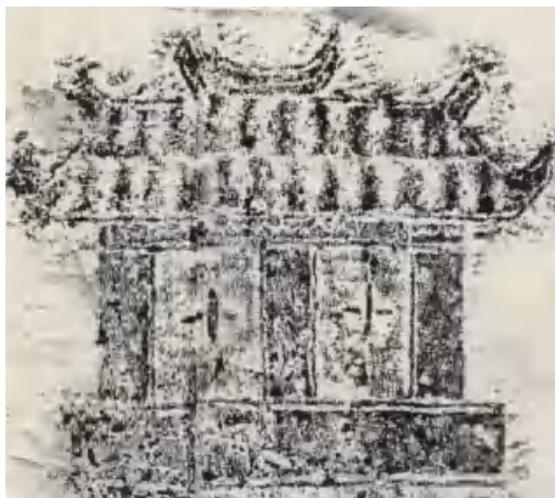
第9、10窟前室东、西壁屋形龕做法基本是一样的，从整个檐口线至檐角上翘表现的特征来看，越靠近角部，其前端头越高，使屋面随之改变了水平状态，从而形成了一条自中间向两端微微上翘的折线，其结果是屋顶成一柔和的曲面。虽然其表现手法不同于木构，无结构上的根据，并非真正的起翘，那只是造型上檐角处极微弱的生起，是被技巧适当解决了，但也是建筑技术的一个进步，同时，从美术角度看，也是丰富轮廓的一种装饰手法，表现出建筑形式上的美，这也是云冈建筑表现之时代特点之一。

第12窟东壁、西壁屋形龕，整个檐口线是一条中间呈直线、两头弧度大的曲线，即在檐角末端处有着较高的上翘现象，可以清晰地看到从梢间至角部，檐椽逐渐加高至檐角处，并且值得注意的是，屋顶瓦垄与椽子之间有渐次厚重的苦背迹象（图2,3），这应算作是瓦作下的连檐近角处的生起（木作中在底下垫“枕头木”），虽然檐端并非只在近角处的很少范围内抬高，而是有较长段的弯韧轮廓，使檐角之甚微翘起的曲度，这种角翘在建筑结构上，似乎反映了角翘的现象，现存北魏云冈雕刻诸例遗存中，出现这种极个别例子的和缓角翘，当推此檐角之翘为尤高，从外观看上去，檐角轮廓线如鸟翼般伸展的曲线。

中国屋顶造型的舒缓曲线，在各国建筑史上是独具特色的。沙尔安在他的《早期中国艺术史》中诗意地把它想象为“摇曳的柳枝”。实际上早期许多建筑屋顶大多是平直檐角，如在汉画像石（砖）和明器中看到的实例，但其中亦不乏有屋顶上翘的甚微现象，如河南嵩山太室石阙（图7,1），具有极轻微的反翘状态，梁思成认为“嵩山太室石阙将近角瓦陇微提高，是翘角之最古实例”^[4]，亦复如此，在四川纳溪崖墓石函画像砖中^[5]，其檐角前端作尖形反翘的表示（图7,2）。此种表现法，其实也并无结构上的根据，或



1



2

图7 汉代建筑屋檐上翘
1. 河南嵩山太室石阙 2. 四川纳溪崖墓石函画像砖

只是垂脊的前端瓦作上特意上举而已，或只是系某一区域的特有式样，同一时期的遗物不是每件都能一致，或因材料制作不便，成此形状。

云冈雕作上的屋面凹曲现象，应该是沿用了汉代这种在垂脊本身瓦作上做起翘的方法，虽然与水平线所形成角度较高，但与后来木制殿堂举屋之比例，相差甚远，只是弯韧的曲线，并无结构上的根据，仍具有装饰性的建筑形式，不能够给我们提供更详尽的结构研究，然而，这样的檐角上翘，也使整个屋顶显得比较和缓舒展，形成宗教建筑造型上的优美形象。

通过以上云冈雕刻中的屋顶实例相比较，可以看到檐角在外观上和结构形制上的差异，我们所看到的这些“平列”或“扇列”现象，浅浮雕檐角表现为平列式较多，而圆雕和高浮雕建筑檐角表现为扇列式较少。这一现象在雕刻中展示出浮雕与圆雕的不尽相同，所以在雕刻上表现出平列与扇列之两种排列方式，似乎浅浮雕的檐角不能够真实的写照出扇列的排列方式，只能如此地表现为平列排列方式。这些都是石雕做法，无论是正身椽子或角椽均不需承重，只是从岩石上雕作出椽子形，或许主要也是出于造型装饰上的需求，因其石雕仿木构形式的结果，并非结构上的真正之做法，但究竟是便于雕刻而作平行排列呢？还是由于当时建筑的普遍之做法，才会有如此多的表现呢？在这一方面，我们从檐角之做法的历史源流与其特点的认识，应该更多地了解中国建筑所体现出的时代特征。

三、时代特征

佛教在南北朝时期由于朝野的大力提倡，达到了发展的高潮，佛教建筑也随之空前发展，全国到处建寺立塔，石窟寺的开凿也盛极一时，从内容到形式都在逐步向中国化演变，外在形式上，中原模式的楼阁、庭院便反映在石窟的雕刻中，而且都是对当时建筑情况的真实反映。在中国建筑史的研究中，汉代虽没有留下木结构建筑实物，但许多陶质建筑模型、汉画石（像）等给我们以形象资料，隋唐以后有许多木结构建筑实物（如五台山南禅寺等）。而唯独南北朝这一时期木结构建筑基本上是个空白，可以研究的实物十分缺乏，文献记载远不能真实地反映其建筑面貌，然而，石窟寺“建筑方面”的雕刻便弥补了这一缺憾。

云冈石窟中期洞窟建筑的现象表现颇多，特别是第1、2、5、6、9、10、11、12窟，鲜明展现出北魏时期的建筑特征，同样情况在敦煌莫高窟北魏窟中也有反映，这一点龙门石窟反之。雕刻中的这些建筑形象基本一样，或大或小，大都有覆盖的瓦垄、圆形檐椽、斗拱铺作等，灵活地应用中国建筑体系之特征。值得注意的是，屋顶檐角之特点，无论雕作上的何种做法，都在一定程度上表现出当时建筑的木构式样。由此看来，云冈檐角的这些做法及其特点，为我们研究北魏建筑提供了宝贵的实例，值得重视。下面略述几点，以明其云冈石窟雕刻中建筑方面的价值及时代特征。

1. 中国传统建筑屋顶的显著特征即是檐角的处理，其所展现的特征具有时代性和地域性。云冈石窟雕刻中的椽子至角部平行排列的方式，檐角平直，仍占相当数量，若不是当时建筑的普遍做法，绝不会有如此多的表现。这种平列式的做法，早在战国时期铜器上所刻的多处

建筑形象就有表现，屋檐全都是平直的，现知在汉代明器和画像石（砖）中^[6]，大多数建筑也都是檐端正面成一直线，（图8，1、2、3、）那么，平直无翘之做法在汉代以前大多数留存遗迹中可映证。显然，云冈在做法上承袭汉代现象明显。

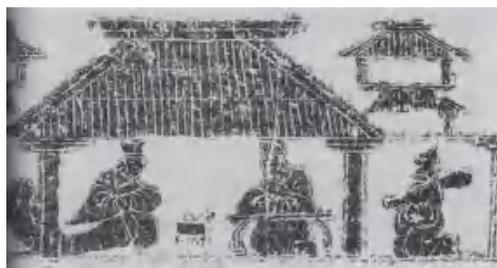
这种平列式做法在魏晋时期仍被极多采用，就此点而言，再根据其他实例反映的间接资料，做一概略叙述。绝大多数石窟中都无角翘的建筑，如龙门北魏石窟、麦积山石窟第28窟、第30窟、第43窟诸窟檐（北魏、西魏）^[7]等实例，概为平列式，与云冈石窟的相同。石雕如此，敦煌莫高窟壁画上所绘建筑的檐角一直到五代和宋代绝大多数仍是平列式无角翘，使用平行椽子的情况，“凡屋角起翘的，绝大多数又都是扇列的，见到的建筑实物为中、晚唐以至宋、辽以后，但敦煌平直无角翘的建筑一直可到南宋初”。^[8]以至到盛唐大雁塔门楣刻石等亦是檐角平直的做法几乎是一样的。另外，北魏墓葬发掘中所见屋顶水平直线诸多，如大同沙岭北魏墓东壁壁画、大同南郊全家湾北魏墓壁画（M9北壁）、宁夏固原北魏墓中棺盖板漆画等^[9]（图9，1、2）。总的来说，这些汉唐以来石刻（绘画）仿木构建筑檐角形制，与上述云冈石窟中平列式做法是很相近的，应该都是模拟当时木构普遍之做法的真实建筑。

2. 云冈第9、10、12窟雕刻中的檐角上翘现象，表现出普通开间的平直屋檐至角部上转，而成为一条柔和向上的曲线，这使得北魏宗教建筑在中国建筑史上显示出鲜明的特征，对于研究北魏建筑价值极高。我们根据以上诸例，虽不能断定云冈屋顶的反宇结构，源于何区域，但特别可注意之点，屋檐至角部上翘，因石质材料不便，成为特有式样，特别是第12窟如此大幅度的上翘现象，在云冈其他洞窟中未得再见，显示了设计意匠更真实的发展先声，它冲却了平直檐角的传统影响，成为云冈建筑屋面曲线的优美实例，但若与壁画中仿木构的建筑会发现许多形同之处，在敦煌莫高窟北魏洞窟的阙形龕屋顶便可见，尽管为数很少。

起翘的屋角又称为翼角，其形象似鸟翼上翻的式样，欧阳修曰“有亭翼然”；《诗经·小雅·斯干》：“如歧斯翼，如矢斯棘；如鸟斯革，如翬斯飞”。角翘之始完全只具有结构上的意



1



2



3

图8 汉代建筑平列式屋檐
1. 安徽萧县汉画像石 2. 安徽淮北汉画像石
3. 南阳西汉画像石（唐河县针织厂出土）



图9 北魏墓葬所见的檐角平直建筑
1. 大同沙岭北魏墓壁画 2. 宁夏固原北魏墓出土棺盖板漆画

义，随后才产生了关于角翘的审美观念，可使建筑轮廓极为秀逸，并使体量巨大的屋顶显得轻盈活泼。因此，角翘便成为中国古代建筑的重要民族特征之一。

可以说角翘的做法，一向被认为是中国建筑的一个重要特征，从直屋檐平列式椽子到扇列式乃至到飞檐翼角，是我国木结构的一个重要技术，也曾有专家通过例证资料认为，翼角的起源大致可以上溯到南北朝时期^[10]，但事实上，此种屋顶的发生时期，汉代已有先例，那么从中国建筑史的发展过程来看，云冈第12窟翼角亦比汉代甚为上翘，说明系北魏时期表现的特有式样，可能是当时最简单建筑的缩影，显示出建筑发展到一定阶段的产物，也是我们所要用作比较的重要旁证，在某种意义上，应该可视作屋角起翘发展演变中不可缺少的间接资料。

云冈屋檐出现渐趋平缓的优美曲线，一定程度上说雕作上营造出的檐角上翘，是为了使沉重的屋顶显得轻盈、舒展。因为，根据透视原理，直线屋檐往往会给人屋角微微下沉的感觉，影响观瞻。所以檐角的上翘，是丰富屋顶轮廓之美的一种装饰手法，使得屋顶巍然屹立而更加轻扬秀逸，虽并非有结构上的根据，但这种美学上的要求已是以后习见的角翘结构流布的真实写照，这也可能证明在南北朝，它已经开始应用了，直至宋代以后才大量普及，莫高窟各代壁画和窟檐可为此提供有力的佐证。

3. 云冈第2窟、第5、6窟和第39窟佛塔，是了解北魏木构建筑构造的代表性例证。从这些佛塔可窥知檐角（45度线上）的椽子断面和正身椽子断面完全一样，只是略长而已，而且角椽呈扇列式放射状，实际上木作檐角椽子肯定要出现“斜出”现象，所以雕刻中的排列表现亦展现出木作的特征。我们再从中国建筑发展的演变总趋势上来看，檐角与椽子排列方式有内在的关联，扇列式由最初的少数到多数乃至普及，平列式由多数到少数以至消失，其变化进程与檐角之角翘兴起和发展恰好一致。上述云冈实例和有关资料说明它的发展过程，在北魏时期平城地区已有扇列式做法，是当时大木作发展到一定阶段上的产物。这些间接资

料除云冈石窟外,尚有龙门、麦积山石窟等多处^[11],它们的形制大都仍继承了汉末以来之做法,皆是当时真实建筑的某种反映,可以提供给我们宝贵资料,虽然由于石质雕刻之不易,构造做法有限制,与木构实物必然有若干距离,但对于建筑史具有一定的意义。

4. 云冈屋面呈现出平直古朴的早期建筑特点。首先,正身与角部椽头皆不加飞椽,无飞椽翘起之感,檐角也大都显示的无起翘;其次,正脊线长、垂脊线短,而且基本为直线。

我们知道四坡五脊为庑殿顶的外形特征,但要注意的是,早期建筑中的垂脊式样,四条垂脊线并非全是直线,而是有出现一道越上越内收的曲线。譬如青海平安县 1984 年发掘出土的东汉画像砖上的庑殿顶房屋,正脊与垂脊比例相当,垂脊线内收成曲线^[12](图 10, 1),龙门石窟路洞北壁屋形龕也有如此情况(图 10, 2)。云冈雕作中如第 10 窟前室西壁与晚期第 38 窟南壁屋形龕,显示出内收的曲线,其它垂脊线大多为直线。另外,龙门古阳洞北壁列龕第三层西部屋形龕(494-528 年),庑殿顶,檐椽至角部的排列方式为平列式,与云冈不同的是正脊与垂脊的长短比例不同^[13],屋面呈现出高耸的特点(图 11)。这种高耸的屋顶意味着可以延伸建筑视觉的高度,如此可见这一比例值,与云冈所见屋面平直古朴的建筑特点,形成鲜明对比,这也反映了建筑演变和地域特点的发展过程。

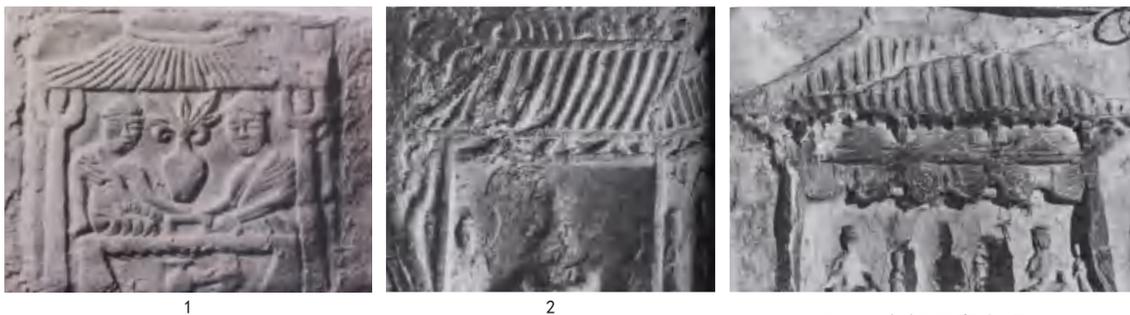


图 10 曲线垂脊
1. 青海平安县出土东汉画像砖 2. 龙门石窟路洞北壁屋形龕

图 11 龙门石窟古阳洞
北壁屋形龕

中国古代屋顶无论何种形式,其上必为防水下行的斜面,最初本是因雨水和日光的切实需求,即扩张出檐;又因美观外表,即在檐头加上飞子和角梁。然而,屋顶檐角所展现的特征在历史的演变中,有着结构上和审美观念上的差异,同时在时间上和地域上也有所不同。因为,一个时代的建筑特征,往往就在各部件细微的部分,也最容易显示出当时的建筑结构特点,大体能随时代与地域而不同。因而,中国古建筑在屋顶形式上的南北方差异十分明显,南方建筑则翼角高耸,建筑造型轻盈灵动,北方建筑采用檐角起翘或无起翘的做法,虽不一律,除极少数例外,大多数屋面造型平缓,使整座建筑显得沉稳大气,云冈这种古朴的平缓之势,明显是我国早期北方建筑的标志之一。

结语

综上所述,首先,云冈屋顶檐椽凡为平列式,檐角是平直无翘的,这种做法有相当多的

数量，除少数有甚微的上翘现象，是由于屋檐弯初至檐角上翘，这种情形也只是丰富檐口线轮廓的一种装饰手法，并无结构上的根据；凡檐角无起翘的，但仍行扇列式排列方式，即檐角椽呈放射状，数量不多。尽管如此，檐椽两种不同的排列方式，代表了北魏时期木构架庑殿顶檐角不同的结构法。

其次，这些屋檐均未见飞子，即只有一重檐椽，也就没有仔角梁和老角梁之结构表现，所以檐角即屋角上翘或不翘，都是无结构上角翘的建筑手法。再者，云冈屋顶檐角，应该与北魏当时木构建筑的通行做法相同，说明北魏当时或以前，屋顶檐角不起翘是普遍现象，虽有甚微的翘起也是为数不多的，其可透露出一个重要的现象，就是我们现在司空见惯的中国古代建筑的角翘形象，并非自古如此。

另外，云冈石窟雕刻中“建筑方面”出现的多样化现象，显露出北魏时期建筑构造的演变和建筑意匠的做法特征。由此，应该说明的是，在云冈石雕建筑结构形象上，每每表现出仿木构的形式，仍可得知其木结构之大略，这些介乎文献与木构造形式间接的可贵资料，反映了北魏建筑外观上的主要特点。

注释：

[1] 本文按宿白先生分期，见《云冈石窟分期试论》，《中国石窟寺研究》，文物出版社，1996年。

[2] 敦煌研究院编：《中国敦煌》，江苏美术出版社，2000年。

[3] 梁思成、林徽因、刘敦桢：《云冈石窟中所表现的北魏建筑》，《中国营造学社汇刊》第三卷第三、四期合刊，京城印书局，中华民国二十二年十二月出版。

[4] 梁思成：《梁思成全集》（第四卷），中国建筑工业出版社，2001年。

[5] 高文编：《中国美术分类全集·中国画像石全集》第七卷（四川汉画像石），河南美术出版社，2000年。

[6] 王建中、闪修山：《南阳两汉画像石》，文物出版社，1990年。江继甚编著：《汉画像石选》（汉风楼藏），上海书店出版社，2000年。

[7] 傅熹年：《麦积山石窟所见古建筑》，《中国石窟·天水麦积山》，文物出版社、株式会社平凡社，1998年。

[8] 萧默：《屋角起翘缘起及其流布》，《敦煌吐鲁番艺术丛书·敦煌建筑》，中国·新疆美术摄影出版社、新西兰·霍兰德出版有限公司出版，1992年。

[9] 大同市考古研究所：《山西大同沙岭北魏壁画墓发掘简报》，《文物》2006年第10期。山西省考古研究所、大同市考古研究所：《山西大同南郊全家湾北魏墓（M7、M9）发掘简报》，《文物》2015年第12期。宁夏固原博物馆编著：《固原历史文物》，科学出版社，2004年。

[10] 张静娴：《飞檐翼角》（下），《建筑史论文集》第四辑，清华大学出版社，1980年。

[11] 董广强：《麦积山石窟崖阁建筑初探》，《敦煌研究》1998年第3期。

[12] 许新国：《青海平安县出土东汉画像砖图像考》，《西陲之地与东西方文明》，北京燕山出版社，2006年。

[13] 龙门文物保管所编：《龙门石窟》，文物出版社，1980年。

[作者：云冈石窟研究院信息资料室主任、文博研究馆员]

（责任编辑：侯瑞）

云冈石窟的佛衣样式

陈悦新

云冈石窟位于山西大同旧城西 15 公里武州川北岸的山崖面上，东西连续约 1 公里。洞窟绝大部分雕凿于北魏中后期，一般分为三期^[1]：第一期（460-470）为昙曜主持开凿的五座窟，即位于石窟群中部西侧的第 16-20 窟；第二期（471-494）窟室主要开凿在石窟群中部东侧，有第 7、8 双窟，第 9、10 双窟，第 1、2 双窟，第 11-13 组窟和第 5、6 双窟，还有第 3 窟等；第三期（494-524）多中小型窟室，主要集中在第 20 窟以西崖面，此外，许多第一期、第二期开凿的窟室内、窟口两侧和窟外崖面也多有第三期补凿的小窟龕。

云冈石窟是新疆以东最早出现的大型石窟群，又是当时统治北中国的北魏皇室集中全国技艺和人力、物力兴造，它所创造和不断发展的新模式，在北中国影响范围之广和影响延续时间之长，是任何其他石窟所不能比拟的，在东方早期石窟中占有极重要的地位^[2]。

一、云冈石窟北魏佛衣样式

云冈石窟第一期主要造像形体高大、造型雄伟，着衣为覆肩袒右式和通肩式两种样式。

佛衣由内而外披覆三衣，即里层第一衣安陀会遮覆下体，中层第二衣罽多罗僧通体披覆，外层第三衣僧伽梨亦通体披覆。覆肩袒右式和通肩式佛衣只表现出外层第三衣的披覆形式。覆肩袒右式佛衣指外层长方形衣自身后通覆两肩，右衣角由右腋下绕过搭左肩，露出右胸和右臂的样式；通肩式佛衣指外层长方形衣自身后通覆两肩、右衣角绕颈搭左肩的样式。佛衣上装饰一种衣纹相互咬合的勾联纹（图 1、图 2）。

云冈石窟第二期的造像远不如第一期的雄



图 1 云冈石窟第 20 窟正壁主尊

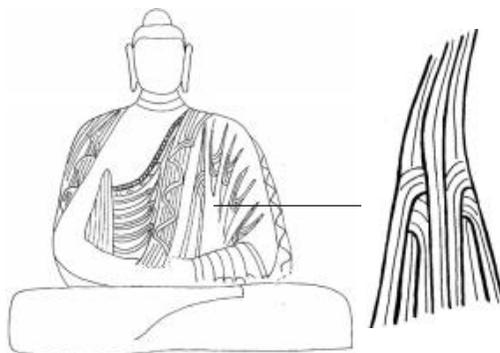


图 2 云冈石窟第 20 窟正壁主尊

伟，造型渐趋清秀，精细巧丽。太和改制（486-494）^[3]以前，以覆肩袒右式佛衣为主，通肩式较少。太和改制（486-494）以后，一种新型的上衣搭肘式佛衣大量出现。

这种佛衣将三衣中的第二衣和第三衣的披覆形式均予表现。龔多罗僧和僧伽梨自身后通覆两肩，右衣角自胸腹前横过搭左肘，并且在胸前长垂连系龔多罗僧衣缘的带子。另外，底端可见三层，里层蓝色为安陀会，中层黄色为龔多罗僧，外层蓝色为僧伽梨，三者层次分明（图3、图4）。



图3 云冈石窟第13窟前壁中层七佛中间一尊

（采自《中国美术分类全集·中国石窟雕塑全集·3·云冈石窟》，重庆出版社，2001年）



图4 云冈石窟第6窟右壁上层外侧

云冈石窟第三期造像的造型愈来愈消瘦，佛衣与第二期太和改制（486-494）以后流行的上衣搭肘式佛衣相同，但此期上衣搭肘式佛衣的底端表现多层覆座（图5）。

二、云冈石窟北魏佛衣样式来源

云冈石窟第一期开窟雕凿巨像的形式，与龟兹石窟似有着密切联系。造像所具有的广颐、短颈、宽肩、厚胸等造型特点，与龟兹石窟多有接近。第一期及第二期太和改制（486-494）以前，通肩式和覆肩袒右式这两种佛衣，多沿袭印度传统，佛教沿丝路传入中国，中亚地区是非常重要的媒介。

通肩式佛衣源于印度。但在通肩式佛衣上装饰勾联纹为印度、中亚佛像所罕见，现知最早有纪年可据的是太平真君四年（443）高阳（今河北博野县）菟申造像^[4]（图6）。云冈的这种勾联纹通肩式佛衣，除了可能直接源于丝路东传外，或许也有今河北地区的影响。



图5 云冈石窟第35-1窟右壁下层



图6 河北太平真君四年(443)菟申造像

覆肩袒右式佛衣，在龟兹石窟大量出现，为印度造像所没有，大概为龟兹地区产生的新样式，如克孜尔石窟第二阶段（大约接近于

395±65-465±65年，以迄6世纪前期）的77、104、117窟等^[5]（图7）。

云冈石窟的覆肩袒右式佛衣，其上装饰勾联纹，这种将覆肩袒右式佛衣与勾联纹结合在一起的形式，可能是在云冈形成的特点。北魏自都平城之年起，强制徙民集中到平城及其附近，被徙出的地点如太行山以东六州、关中长安、河西凉州、东北龙城和东方的青州等，又都是北中国当时的经济、文化发达地区。云冈第一期石窟的开凿，可以认为是融合了东西各方面的技艺，创造出新的石窟模式^[5]。

云冈石窟第二期太和改制（486-494）以后及第三期，佛像的汉化加剧，造型渐趋清秀，精细巧丽；主要流行上衣搭肘式佛衣，层次较多，衣纹繁缛。这个造型上的变化与南朝的影响密切相关。

清秀形象是东晋刘宋时期造像艺术的特征，唐人张怀瓘评论“像人之美……陆（探微）得其骨，顾（恺之）得其神”^[6]。可知晋宋时期代表画家的画风，重在神、骨，如传世传宋摹顾恺之的《女史箴图》《洛神赋图卷》^[7]中的人物。这种特征也同样表现在长江下游六朝墓葬中各种人物形象上，如约属于刘宋时期的南京西善桥宫山北麓画像砖墓墓壁所嵌竹林七贤、荣启期画像和该墓所出的男女陶俑造型等。长江中游的清瘦形象更可流行到萧梁时期，如位于汉水支流湍河西岸的河南邓县学庄村画像砖墓的画像和陶俑的形象仍以清瘦为主。

上衣搭肘式佛衣的披覆样式最早见于四川茂汶南齐永明元年（483）造像碑上^[8]，碑阳碑阴一坐一立佛，均着上衣搭肘式佛衣（图8），立佛佛衣底端三层，坐佛底端多层覆座，云冈似与其同受一个来源的影响。浙江普陀山法雨寺原存一佛二菩萨背光式三尊玉像^[9]，从背屏形制、题材、造像特点、纹饰等方面综合考虑，初步判断其时代大致在齐梁之际^[10]；主尊着上衣搭肘式佛衣，底端右侧外层和里层之间有一衣角^[11]（图9），云冈立佛与之近似。普陀山属建康所在地扬州范围内，根据以上情况，或者可以推测云冈、茂汶的上衣搭肘式佛衣似与建康有关。



图7 克孜尔石窟第104窟
主室右券顶

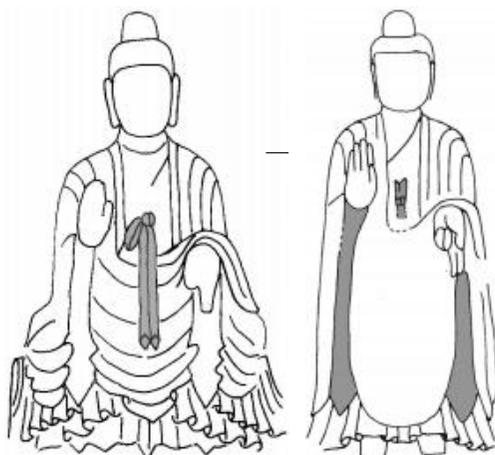


图8 茂县永明元年（483）造像碑正面、背面



图9 法雨寺造像

（据常盘大定、关野贞《支那佛教史迹》（五）图版120，模绘）

另外，长安曾为汉地佛教中心，前后秦时期高僧道安在长安七年（379-385）、鸠摩罗什在长安十三年（401-413），他们极力奖励译事，长安义学沙门群集，佛法兴盛^[12]。北魏文帝文明皇后冯氏本籍长乐信都，父冯朗于北燕亡前入魏，任秦雍二州刺史，生冯氏与其兄冯熙于长安。冯氏尊奉释教，既“立文宣王庙于长安，又立思燕佛图于龙城”^[13]。“太和三年（479），道人法秀……谋反，事觉……伪咸阳王复欲尽杀道人，太后冯氏不许。”^[14]冯熙亦“信佛法，自出家财，在诸州镇建佛图精舍，合七十二处；写十六部一切经，延致名德沙门日与讲论，精勤不倦”^[15]。从冯氏兄妹与长安的关系考虑，云冈上衣搭肘式佛衣与南朝佛衣不尽相同之处，亦可估计或者还有长安的因素；同时气候条件可能也是佛衣发生变化的因素之一。

云冈最流行的覆肩袒右式佛衣和上衣搭肘式佛衣，在北中国辐射影响之广泛、延续发展之长久，通过西部的麦积山、莫高窟以及中原的龙门石窟佛衣可窥见一斑。

三、云冈石窟与麦积山石窟、莫高窟以及龙门石窟

1. 云冈与麦积山和莫高窟

麦积山石窟与莫高窟地处西部，麦积山位于甘肃天水市东南距市区约45公里处，莫高窟位于甘肃敦煌市东南约25公里处。两地早期洞窟的开凿年代甚为学术界关注，根据云冈与麦积、莫高之间佛衣的关系，或可对早期洞窟的开凿时间提供进一步认识的可能性。

麦积山现存较早的洞窟，一般认为有74、78、165等窟，但关于其始凿时间意见分歧较大，主要有以下三种：后秦至西秦期间（384-431）^[16]；西秦至北朝早期或十六国晚期至北魏灭法前（约385-446）^[17]；北魏中期约452-486年之间^[18]。莫高窟268、272、275三窟左右毗连，是公认现存最早的一组洞窟，其年代问题亦深受研究我国石窟遗迹的学者们注意，代表性的意见一种是开凿于北凉时期（421-439）^[19]；一种是开凿于北魏，从接近太和八年（484）和太和十一年（487）起，至太和十八年（494）都城迁洛阳以后不久^[20]。

覆肩袒右式佛衣装饰勾联纹在麦积与莫高早期洞窟中流行，如麦积78窟、莫高272窟（图10、图11）。根据“云冈模式”形成的历史背景，大致可以推测勾联纹覆肩袒右式佛衣自云冈向麦积、莫高影响的可能性较大，反向影响或各自衍生的可能性似较少合理性。由此或许可以推论麦积与莫高两地早期洞窟中佛像始凿的时间大概不早于云冈第一期。

2. 云冈与龙门

太和十八年（494），北魏都城由平城迁至洛阳，在今洛阳市南约12公里的龙门山麓开凿龙门石窟，但平城并未

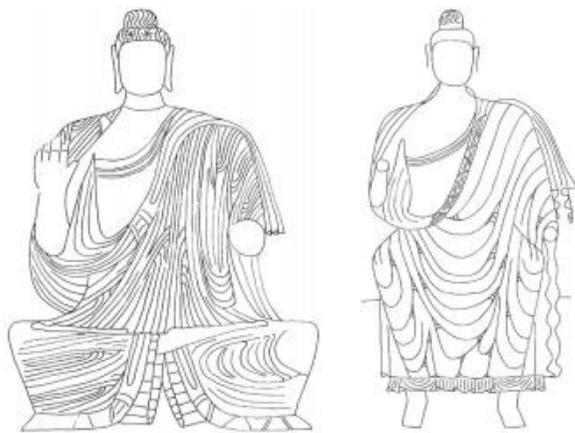


图10 麦积山第78窟正壁

图11 莫高窟第272窟正壁

荒废，至少到熙平年间（516-518）还维持着旧都风貌^[21]，云冈石窟仍持续雕凿，同时龙门石窟延续，上衣搭肘式佛衣样式在两地并行发展。

龙门孝文、宣武时期（494-515）^[22]，上衣搭肘式佛衣占主导地位，如古阳洞、莲花洞正壁佛衣（图12），底端两层。

胡太后时期（516-528），龙门的新样式成为主线，正壁主尊多着上衣重层式佛衣^[23]。

上衣搭肘式佛衣做为副线发展，多布局于非正壁的位置，如宾阳中洞、皇甫公窟侧壁佛衣（图13），立佛佛衣底端三层，坐佛佛衣底端多层覆座。

孝昌以后的北魏末期（528-534），上衣搭肘式佛衣又成为主流，如路洞、党屈蜀窟正壁佛衣（图14），只是此时佛衣底端几无外侈，趋向直平^[24]，改变了云冈上衣搭肘式佛衣底端的形状。

云冈石窟的佛衣自460年延续至534年，兴替变革，繁盛了近百年的时间^[25]，代表了整个北中国佛衣从沿袭印度传统到偏重汉地传统的发展过程，充分反映出云冈石窟的地位和巨大影响。



图12 龙门石窟
莲花洞正壁



图13 龙门石窟
宾阳中洞右壁



图14 龙门石窟
路洞正壁

（本文资料收集过程中，得到云冈石窟研究院热忱帮助，在此谨致以诚挚感谢！）

注释：

[1] 分期参考宿白《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》，《中国石窟寺研究》，文物出版社，1996年；原载《中国石窟·云冈石窟》（一），文物出版社，1991年。

[2] 宿白：《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》，《中国石窟寺研究》，文物出版社，1996年；原载《中国石窟·云冈石窟》（一），文物出版社，1991年。

[3] 此处主要指孝文帝新服制的实施，大约在太和十年正月迄十八年十二月（486-494）这一阶段完成。参见宿白《〈大金西京武州山重修大石窟寺碑〉的发现与研究》注33，《中国石窟寺研究》，文物出版社，1996年；原载《北京大学学报》（哲学社会科学版）1982年2期。

[4] 造像铭文参见（日）松原三郎《中国佛教雕刻史论》（文本编），吉川弘文馆，1995年。插图据该书（图版编一）第23图绘制，仅见左腹处勾联纹较清楚。

[5] 宿白：《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》，《中国石窟寺研究》，文物出版社，1996年；原载《中国石窟·云冈石窟》（一），文物出版社，1991年。

- [6] (唐)张彦远:《历代名画记》,俞剑华注释本,上海人民美术出版社,1964年。
- [7] 参看徐邦达《古书画伪讹考辨》卷上《顾恺之洛神赋图卷》,江苏古籍出版社,1984年。
- [8] 袁曙光:《四川茂汶南齐永明造像碑及有关问题》,《文物》1992年第2期。
- [9] 法雨寺背光式三尊像仅见一张全图,参见常盘大定、关野贞《支那佛教史迹》(五),佛教史迹研究会,1926年,图版120;作者简单说明其位于法雨寺玉佛殿左侧小龕,为南北朝时代三尊玉像,是普陀山中最优秀的造像,参见《支那佛教史迹评解》(五),佛教史迹研究会,1928年。造像已不存。
- [10] 陈悦新:《浙江普陀山法雨寺背屏式造像》,《文物》2008年第4期。
- [11] 这种形式在萧梁及北魏末东魏的单体造像中多见。
- [12] 汤用彤:《汉魏两晋南北朝佛教史》,中华书局,1963年。
- [13] (唐)李大师、李延寿:《北史》卷十三,《文成文明皇后冯氏传》,中华书局,1974年。
- [14] (梁)萧子显:《南齐书》卷五十七,《魏虏传》,中华书局,1972年。
- [15] (唐)李大师、李延寿:《北史》卷八十,《冯熙传》,中华书局,1974年。
- [16] 董玉祥:《麦积山石窟的分期》,《文物》1983年第6期;金维诺:《麦积山石窟的兴建及其艺术成就》,《中国石窟·天水麦积山》,文物出版社,1998年。
- [17] 阎文儒:《麦积山石窟的历史、分期及其题材》,张宝玺:《麦积山石窟开凿年代及现存最早洞窟造像壁画》,二文俱收入麦积山石窟艺术研究所编《麦积山石窟研究论文集》,甘肃人民出版社,2006年。阎文原载《麦积山石窟》,甘肃人民出版社,1984年;张文原载《中国考古学会第一次会议论文集》,文物出版社,1984年。
- [18] 国家文物局教育处编:《佛教石窟考古概要》第一编·三·第三章“麦积山北朝石窟”,文物出版社,1993年。
- [19] 樊锦诗、马世长、关友惠:《敦煌莫高窟北朝洞窟的分期》,《中国石窟·敦煌莫高窟》(一),文物出版社,1982年。
- [20] 宿白:《莫高窟现存早期洞窟的年代问题》,《中国石窟寺研究》,文物出版社,1996年;原载香港中文大学《中国文化研究所学报》第20卷(1989)。
- [21] 宿白:《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》,《中国石窟寺研究》,文物出版社,1996年;原载《中国石窟·云冈石窟》(一),文物出版社,1991年。
- [22] 分期参见宿白《洛阳地区北朝石窟的初步考察》,《中国石窟寺研究》,文物出版社,1996年;原载《中国石窟·龙门石窟》(一),文物出版社,1991年。
- [23] 上衣重层式佛衣,指在上衣搭肘式佛衣的外面还有一层上衣,可能也与南朝的影响有关。
- [24] 据栖霞山石窟齐梁时期的佛衣底端形式,龙门石窟上衣搭肘佛衣底端的这种变化似仍由南朝影响所致。栖霞山佛衣参见林蔚《栖霞山千佛岩区南朝石窟的分期研究》中的文图,《燕京学报》新十九期(2005年)。
- [25] 北魏后期至北周麦积山、须弥山、莫高窟等石窟出现的佛衣样式,依然是在云冈和龙门两地流行的上衣搭肘式佛衣。

[作者:北京联合大学应用文理学院教授]

(责任编辑:陈洪萍)

论早期佛教艺术视觉叙事的模式

维迪亚·戴基亚著 马丽霞译

公元前一世纪初的印度历史遗迹，展示了大量描绘佛陀传说的雕塑和绘画叙事作品，本文主要介绍这些故事的表现方法，并对其视觉叙事的结构进行分析，而非针对其表现内容。文中确认了七种不同的叙事模式，并指出它们之间的互代性，因为它们往往会出现在同一处遗迹中。最后，本文考量观者兼礼拜者对这些艺术作品可能出现的反应。

故事是以人物或其它在一定的空间、时间内发生、发展的行为为中心展开的。对于艺术家而言，故事主人公与空间、时间等元素一道构成叙事的三个要素。艺术家必须决定怎样表现他的人物角色，怎样呈现空间、抑或故事发生的空间，以及如何塑造故事展开的时间，或多或少地安排故事中的各个情景。如此，他必须决定在此视觉范围内意图创作的情节，而且艺术家也可以采用各种模式将相同或相似的叙事内容呈现给观者。

本文分析印度艺术家最初向僧侣及信士观众呈现佛教传说的独特方式。约公元前 483 年，佛陀去世后不久，大量被称作“三藏”的文学作品开始创作，其以大众化的“帕拉克里”语写成，与雅奥的宫廷语梵语不同。这部佛教典籍是《新约》与《旧约》的几倍之合，艺术家着重表现其中两类故事，一类是悉达太子今世的故事，讲述其离弃俗世生活达到无上智慧，最终被称为佛或觉者；另一类为佛的五百五十个本生故事，在此期间，他以人或动物等多种形式存在，直到最终成为悉达太子，经历了降生、觉悟，完成转世轮回。

当然，我们很清楚文学叙事领域中的各种模式及其主要区别，例如短篇故事与小说、史诗与剧本，所有这些都可能被用以做为叙述某个故事的交替模式而具有同样效果。视觉叙事中存在着可比较的变化范围，对这些模式的分析形成了本文的主体。艺术家的叙事模式构想可能得自于对佛陀前世为须达拏太子时的两个描述的研究，须达拏的慷慨行为使他的名字成为佛界的一个传奇。

这位太子的事迹被艺术家大致分解为几个情节，其中主要有：捐献国象于婆罗门、须达拏及家人被驱逐、捐献车马、捐献孩子、捐献妻子和最终于宫中幸福团聚。每一个情节——就是术语意义的根源基础，由几个部分或几个事件构成，被艺术地称为“场景”。这样，施与孩子的情节被分为三个（或更多的）部分：罪恶的婆罗门索要孩子，须达拏同意他的愿望，婆罗门挥舞着鞭杖与孩子们一道离开。

艺术家意欲表现的这个故事或其它任何传说，会有很多可供选择的方法。例如，他可以

决定以简洁的方式，运用单景叙事模式，利用一个 12 平方英寸的空间来讲述这个故事（图 1）。为了益于观者识别故事，雕刻家从故事中摘录出一个情节去表现。一位巴尔胡特艺术家以单景式表现了须达拏捐赠白色国象，此举遭到他的父亲——国王的惩罚。画面呈现于观者的仅为三个人物——大象、接受捐赠的婆罗门和“倾水示信”的须达拏太子，这里，艺术家给出了辨识故事的足够信息，留给观者自己去认识，忆想佛教十种德修或六度中之最重要的——布施。



图 1 单景叙事 须达拏本生 巴尔胡特顶盖

约公元前 100 - 前 80 (摄影: 作者)

另一方面，艺术家可以选择连续式叙事的扩展模式，向观者呈现上列整个系列情景，将故事引向高潮。为了做到这一点，一位桑奇的艺术师将须达拏太子本生故事横向延展于门道横梁的两面，占了约长 22 英尺、宽 2 英尺的空间（图 12）。每个情节有不止一幅场景，每幅场景中主人公形象是重复出现的。然而，在场景与场景、情节与情节之间没有区分的边框，故事横贯可用的空间，“连续”流动。要解读故事，我们必须意识到，主人公的重复出现表明，我们正在不同的空间、连续的时刻观看着他。

学者们对这两种叙事在西方艺术领域之间存在的差距做出了评论。他们认为孤立的单景叙事与扩展的连续式叙事方法有很大的区别^[1]。另有学者认为选择式的单景叙事法为先前叙事循环的退化^[2]。然而，在印度的背景下，此两种叙事方式并存，频繁存在于同一处遗迹。空间的局限性可能已在某种程度上制约了叙事模式的选择，但似乎并不是决定性因素。例如在桑奇，塔门横梁为 8 英尺的跨度，这对连续式叙事方式似乎是理想的。一些桑奇的艺术师们选择使用这种方法，利用可适空间。但另有一些艺术家选择单景叙事模式，仅以故事中的单一场景暗喻整个故事。在三道横梁中，两道雕刻佛陀前世以六牙白象降世的内容，艺术家选择了单景叙事模式，延展单个场景，占据整个可用空间（图 4）；而第三道横梁则以三个场景串在一起形成一个连续式叙事故事呈现给观者。艺术家及观者是否认为这些叙事模式是同样的可行选择？为了给出答案，我们就这些浮雕的功能、位置和资助者的角色及相关问题作进一步探究。像须达拏太子或六牙白象这样盛行的故事，可以在下文讨论的几种视觉叙事模式中向观者呈现。

传统上，叙事有两个方面——事件的内容及其表达的方式，即讲述故事及展示情节的手段。内容与形式的二分法，已被许多学者特征化了：俄罗斯形式主义者的故事（故事的原始材料）和叙事者（传达它们的程序）；法国结构论者的故事与论述，或者西摩·查特曼提出的故事与论述^[3]。虽然强调这种二元论可能显得过于简单，但在印度视觉叙事对形式、或过程、或论

述研究还彻底缺乏的当时似乎是必然如此的。在印度，对于绘画与雕刻叙事的研究总是关于故事、故事分类、可能一直以来遵循的文本探究、各处佛教遗址的顺序分析或佛像类型的精准方面。虽然这样的研究其价值毋庸置疑，但并不能帮助我们对以通过故事为表达方式的叙事结构予以评估^[4]。我所关注的是表现或程序方面。本文中我提出了七种艺术家用来讲述佛教故事的视觉叙事模式。这七种模式，一些是紧密相关的，另一些则截然不同。因此，须达拏太子本生呈现出各种各样的叙事模式：除了单景式和连续式叙事，艺术家还使用线性、概览式或合并式以及“叙事网络”，所有这些很快就会在下文得到阐述。内容与形式之间的关系大体上是“影响”，是对接受和反应的考虑，我将在结论中谈到这个方面。

佛经：口头传统和文字传统

让我们首先思考佛经的口头转述、将其转化为经文写本和人们可以在何种程度上谈论图像与经文的对应关系。自西元前 483 年佛陀圆寂，佛教僧侣阶层早期以口头传诵巴利文经典为传统。在佛经教规中，列举了个别僧尼和寺院组织可接受的全部个人财产。每一件可移动物品，下至最小最不重要的家用器皿都要列为清单中的一部分。此外，还提到了通常为俗人使用、但对出家人来说是禁止或不允许使用的物品。书籍和手稿本身是静默无声的；经文一旦被那些强记于心的人掌握，就广为传诵。正是在这样的背景下，你方可理解为什么“如是我闻”、“我是这样听到的”诸如此类话语不断被重复使用的原因，它保障了口头转述和经文写本的准确性。

很大程度上，这种口头传统是被“编撰的”。佛陀去世后不久，举行了一个由五百僧侣参加的集会，选出通晓佛教教义某些特殊部分的弟子在大会上宣讲。例如，推选优婆离陈述教规，而让阿难陀阐述教义。然后整个集众重复优婆离与阿难陀的话，表明他们对这些陈述的赞同，将戒律与佛法委托两位长者及其弟子予以传播留存。虽然这样的一个会议细则不可以作为历史文献，但无疑这种性质的集会成为讲诵者体系之源。他们引述佛教文献与遗迹上的铭文，例如，“本生持诵师”是以记忆见长的讲诵者，他重述佛陀前世的故事。“法句持诵师”讲诵道德准则经典《法句经》^[5]。据信，另有两次佛教结集活动相继产生，一次是在佛陀圆寂一百年后，另一次为孔雀王朝阿育王（西元前 272-230）召集。如此，使得佛经进一步得以巩固。

在印度——希腊国王米南德时期（公元前 140-110），口授传统仍然沿用。佛教经文《那先比丘经》或《米兰陀问经》在给我们讲述那先比丘度化米兰陀皈依佛教一事时，谈到这种转述方法。那先作为弟子时，正是从老师口授中用了三个月的时间背会全部《大藏经》（关于这一点，人们可能会注意到阿尔伯特·洛德关于当代南斯拉夫史歌手的广泛研究。文中提到，在听了只一次后，一位训练有素的歌手能够通过记忆重述几百行史诗，尽管先前从未听过^[6]。洛德谈及这类史诗的程式化结构。上述同样的情况对佛教经典也可以这样说）。

口头讲诵佛经何时转化为经文写本尚无定论，但公认为公元前一世纪末并无异议。《僧伽

罗历代记》记载，迄今为止口授经文在斯里兰卡被写成文字是在瓦塔加米尼统治时期（公元前 29 - 前 17）。一位著名的巴利语文献学者告诉我们，“没有理由拒绝这个传承”^[7]。好像公元前一世纪后半叶一个同样的日期，可能被认定为佛经在印度本土内形成文字的日期。约公元前 100 年，当第一座佛教古迹被以石栏圈围并饰以叙事浮雕时，佛经仍为口头传统。例如，雕刻巴尔胡特大塔浮雕的艺术家根据的是苏葛统治时期（公元前 72 年灭亡）的题记，那些原始资料当时还是由讲诵者转述的经外传说。

重要的是，当一个口授传说被转化为文字时，口授传说并不会消失。无论是否有一部分的人仍然是文盲，有着强大的口授传统的文化和社会将会继续保持着这些传说。斯彭斯·哈迪（Spence Hardy）在十九世纪后期谈到斯里兰卡的本土经诵读时写道：“僧伽罗人将会整夜听这部作品的颂文，而没有任何明显的厌倦感。”^[8] 理查德·冈布里奇（Richard Gombrich）评论说，须达拏太子的故事还在继续作为斯里兰卡佛教寺院的口头史诗在被讲述^[9]。口头叙事具有持久的力量。

石雕叙事的前身：借助图画讲故事的人

因为在公元前一世纪初，在以石雕为媒介的最早的视觉叙事遗存出现之前，佛教传说以口头叙述方式存在已历时至少四百余年，因此传统上借助图画讲故事的“讲画师”具有特殊意义。早在 1929 年，库马拉斯瓦米（Coomaraswamy）就指出，在由语法学家帕坦伽利（Patanjali）约于公元前 140 年著述的梵语语法 Mahabhashya 中证实了运用图画讲故事的人的存在。在阐述“历史呈现”的使用时，帕坦伽利举了一个表现“恶魔康萨的杀害”例子，这是印度教主神黑天故事的一个高潮事件。佛经直译本写道：“绘画方面怎样？”（这里过多的历史呈现被使用）在图画中，人们看见雨点般的箭簇落在康萨身上，以及他如何被拖拽^[10]。帕坦伽利的文本提到一个做法，即通过图画表演人游历乡村讲述故事，运用画卷解读他们的故事。这个做法在印度一直以来广泛流行，直到近些年来电视机的使用。在公元后最初几个世纪的耆那教文本中，提到此类借助图画讲故事的人，将其归为一个独立的类别，和演员、舞者、普通的故事讲述者区分开来。剧作家巴纳（公元七世纪）谈到一个叫作亚当·帕塔卡斯（Yama Pattakas）的讲画师，他手持一块儿用芦苇做支撑的画布，执一根芦苇杖，讲述来世的特征，形成画卷主题^[11]。人们也可以指着直到十九世纪晚期才创作的派坦画作，大约 12 英寸 × 15 英寸，两边都有图像；当他们讲述故事时，这些画作由讲画师举起。这些故事出自史诗和当地各种传说^[12]。在著名的拉贾斯坦派布吉·卡巴德（Pabuji-kapard）中，同样讲述着一个历史性的传奇故事，其只是一幅画于布上的大约 35 英尺长、4 至 6 英尺高的绘画^[13]，有两个人参与了故事叙述，一位是讲述故事的男性 bhopa，一位是边唱边举起油灯照亮画作不同部分的女性 bhopa。这种叙事传统仍为现行通用。

我们可以在多大程度上假定讲画师存在于早期佛教背景下？在佛经《杂阿含经》中的一个独立篇章中，提到讲画师^[14]。当僧徒对是否看到了“不规则的图画”这个问题作出肯定回

答时，佛陀把画家的画作比定为画家大脑凭空幻想世界的的能力。在一个具有深厚口授传统的社会中，在印度教背景下，讲画师是很常见的。似乎有理由认为佛教故事也是以类似的方式被传布。此类画卷已成为我们最早的石雕叙事的前身。关于此类画作是否附有文字说明，没有迹象表明。无论怎样，他们在今天的派坦画作与拉贾斯坦画作中都不存在。

就此而论，在这方面饶有趣味的是，在巴尔胡特和其他几处遗迹（约公元前 100-80）早先叙事浮雕上出现的题铭，在桑奇时代全然消失。桑奇的雕刻年代约于五十年之后。一些巴尔胡特的题铭整齐地放置于一块饰板或圆形浮雕的上面或下面，这些铭文很显然具有标题性，例如，圆形浮雕上描述的那些场景写着“鹿王本生”（图 10）或“佛陀降临”。当辨识叙事内容时，其它铭文也进入了视野。一块表现天女庆祝佛陀悟道成佛的饰板上，四位舞者的名字紧挨着刻在其旁边，标牌上写着“神的童话”添在侧面，置于饰板底边纵向围栏带内（图 6）。在其它情况下，宫殿与官邸通过置于屋顶的题铭来辨认；蛇王与地君的名字分别添加在其旁边，一幅礼拜场景附着说明：“阿拉哈杜古天使向神众宣告佛的再一次降临人间决定。”

巴尔胡特雕凿之时，也正值佛经仅以口授传统之时，文字不可能过于高深，这样每一位拜谒神龛的信众都可以读懂这些说明。毫无疑问，题铭是为帮助辨识故事画面之用，就像八世纪爪哇婆罗浮屠塔基座上的题铭就是这样。巴尔胡特题铭是沿着浮雕柱侧进入视野的，表明刻文增补于浮雕柱完成之后。这些文字说明也许是针对那些有文化的僧侣，当他们作为礼拜者绕塔导览时，有提示之用。

有趣的是，在半个世纪后的桑奇大塔上，没有一处题铭存在，而且它也再很少用于佛教艺术中。在这两代或三代之间发生了什么，为什么要完全放弃说明文字呢？答案仅仅在于佛教传说越来越熟悉吗？或者可能在这段时间，在印度写出了佛教经文？可能随着经文写本的存在，题刻说明文字被认为是多余的？

单景叙事：情节的主题

单景叙事模式就是集中于一个故事中的一个事件，这个事件既不是第一个，也不是最后一个。这样的场景通常是故事中容易辨识的一个事件，可以作为叙事的参照。这种表现体系在印度运用良好，就如同世间经典故事一样，对观众来说一般都是熟悉的。人们对故事的结局在口头讲述或在看到雕塑与绘画表现之前就已知晓。当然，单景叙事必须包含有足够的內容引发故事在观者脑屏中连贯构成，观者被带入故事情节之中，如果要完成故事叙述，那么主要人物与场景细节的结合必须是准确无误的。

巴尔胡特沿顶盖幅面有几个单景叙事的例子，这里已考证的一幅是须达拏本生（图 1），艺术家在这里表现了捐赠国象的单个场景，这是故事的序幕。顺沿着巴尔胡特顶盖的另一个单景叙事的例子是“Asilakhana 本生”（图 2），讲述的是太子怎样与公主一起私奔的故事。画面安排他与公主在火葬地会面，那里豺狼出没，他假装成一具死尸。正如预先所安排的，这个时候红颜知己花容失色，嚎啕痛哭，侍从都逃离了她。公主爬上树，直到只剩下他们二人。

艺术家运用单景叙事模式呈现给我们的是：一男子俯伏在地，一女子栖身树上，三只豺狼在树下。叙事元素中的主要人物组合是如此不同寻常，如此特别，以使观者能够马上辨识出故事内容。艺术家选择表现故事最典型的瞬间，这与须达拏本生的叙事程序不同，在须达拏本生故事中，艺术家以最开始发生的情节场景呈现给观者，留给观者自己去叙述完整的故事。这里表现的接近故事结尾的场景，观者必须回想先前发生的事件。



图2 单景叙事 Asilakhana 本生 巴尔胡特顶盖

(摄影：美国印第安研究所)

第三个例子将足以证明单景叙述的多样性。“公鸡本生”讲述一只母猫试图引诱一只公鸡做她的伴侣，并想要吞食了他的故事。巴尔胡特顶盖饰板仅描绘了两只动物，一只在树下，另一只栖息在树上，同样足以显明地让观者识别故事（图3）。观者不得不填充故事的其它内容，并提醒自己的德行——屈从于感官欲望的危险。



图3 单景叙事 公鸡本生 巴尔胡特顶盖

(摄影：美国印第安研究所)

单景叙事包含从一个叙事中摘录出来的片段，其功能是给观者提

供参考线索，并依靠他对于故事的先前知识来完成叙事和理解所要表现的寓意。巴尔胡特顺沿栏楣顶盖数量惊人的此类单景叙事故事(原 330 英尺顶部幸存 2/5 中,大约 55 幅此类场景),也许属绕塔仪式的性质。当礼拜者或观者按惯例缓步绕塔行走三圈或更多圈时,他可以驻足有选择地观看故事,将自身融入一些故事中形成互动,其在自述表现于栏楣上的所有故事的过程中,无疑需要几次绕塔参览,对于虔诚的观者或礼拜者来说,那正是他们的期待。观者绕塔徐行,如此多的故事表现将其带入延绵的佛教传说与佛教美德的冥想之中。

没有迹象表明,佛教传说存在着计划好的连续性,例如佛五百五十个本生故事中先前的部分和最后十个讲述佛陀生命的故事,即没有预设的连续性。这种规划的缺失,部分原因可能是由于早期佛教遗迹为集体和信众所赞助。桑奇大塔有多达六百三十一处的供养题记^[15],巴尔胡特数量虽少,但捐助的种类和范围与桑奇大塔相当。从题铭中可以推断,故事的主题

是功德主自己选择的，功德主已按要求捐资，故事似乎已沿顶盖长度雕刻完成。附在这些场景的大量说明文字可能是为有知识的高僧引领礼拜者在最初几次参览时帮助辨识之用。然而有趣的是，易于“阅读的”Asilakhana 本生故事有一处题刻“asadavadhu sasanesignalanati”的说明文字，标识场景的每个部分。甚至一看即知的公鸡与猫故事旁也附有题刻着“猫本生，公鸡本生”的标牌。

迄今为止，在巴尔胡特被认为是单景叙事的例子，全部是穿插在蔓延于顶部起伏的莲花茎干小空间内。因为这样的例子，似乎表明选择单景模式是由于空间限制所决定的。沿桑奇北门上层横梁内侧雕刻佛陀前世为六牙象查达达塔的故事，艺术家在中央跨幅8英尺的横梁上以及两翼延伸部分，总共约12英尺的空间内恣意雕琢。我们推测要表达的故事主题由施主选择，而叙事模式的呈现方式由艺术家自行选择。艺术家描绘的场景是，大象群站在菩提树旁一池长满莲花的湖里，故事的开篇场景，是该本生故事的一个重要信号（图4）。艺术家在



图4 单景叙事 象王本生 桑奇大塔北门上层横梁（内侧）

约公元前50 - 前25（摄影：ASI）

这里雕刻了不止二十只大象，表现六牙白象和他的随众，而莲花满盈的湖泊延伸到它占据的整个空间。延展空间的利用确实使这幅单景模式的处理产生明显差异，横梁中部的菩提树成为一个聚焦点，而横梁两翼的延伸，呈现出一种蔓延的动感。桑奇的另外两个横梁，也着重表现六牙象本生故事，其中一个重复采用单景模式，另一个则以连续式叙事表现了故事的三个情节。

单景叙事：静态与动态的对比

单景叙事的静态模式往往被艺术家用来自向观众呈现佛陀故事的场景，这个时候佛陀的至高无上主要的关注点。在这种模式里，艺术家通常会表现某个故事中单一的、高潮的情节，并且在主题上，聚焦于佛陀的智慧与存在。这样的表现，叙事的内容骤减，所呈现的场景中，多是故事情节的结果。在这种情况下，术语“静态”与“动态”相对比似乎是合适的。巴尔胡特运用静态单景模式的例子是阿闍世王柱下层饰板描绘的舍卫城奇迹（图5），这里，佛陀使一棵芒果种子，瞬间长成芒果树。艺术家的兴趣所在并非是为观者呈现奇迹事件发生的顺序（继续情节的顺序），而是奇迹之后所呈现的状态——芒果树突然显现出来。饰板聚焦于佛陀形象的表现，一个置于芒果树下伞盖遮蔽的宝座，周围聚集着很多信众，表达着他们的虔诚。

在这个故事画面中，佛陀的神力是叙事的重点，完全缺乏其他的情节。迈耶·夏皮罗在论及“静态”与“动态”的不同表现时提出，静态描述通常被运用于以神学为重的表现情形^[16]。显然，雕刻巴尔胡特舍卫城饰板的艺术家不惜王舍城奇迹引人入胜的系列事件——人形的佛陀事迹，而强调佛的至高无上与权力。恰巧，公元前一世纪时期，通过一系列的象征物和拟人化的形式，避开直接表现佛陀的存在是艺术家的惯例^[17]。在某些遗迹，这种惯例持续到后期，与人形佛陀并存。

阿阁世王柱上的三幅故事图是一种历时性关系，全部强调的是“静态”（图5），舍卫城奇迹为其中之一。从阿阁世王柱下层的芒果树奇迹开始，观者必须移至最上部饰板——佛陀在忉利天为众神说法的位置，从描述天宫降临到桑伽施的中央饰板为结束。毗邻舍卫城奇迹的天宫说法画面同样强调的是佛的伟大智慧，属于静态类叙事，其构成与舍卫城奇迹出奇得相似，难以分辨。它的位置、连同王舍城和桑伽施奇迹的位置使那些通晓佛的生命轮回的人也会将他们当做天宫生活的插入事件来安置。佛陀降临桑伽施包含了一些情节元素，在梯子最上方和最下方的横档上用佛足印来表现佛陀的降临，而且最下方的脚印表明整个情节是完整的。礼拜佛的象征物，是以宝座、伞盖和饰板左侧的菩提树去表现的，补充强调了事件结束的事实。因此，即便是在叙述一个情节事件的饰板里，静态模式也是非常重要的。

巴尔胡特的又一个表现佛陀觉悟的例子，进一步展现了“静态”单景叙事的性质。构成波斯匿王柱（图6）的三块饰板的最上层，以菩提树下的佛龕为中心，树两侧雕供养人，飞天于上方盘旋。重点是觉悟的情景，而不是情节和因果关系。艺术家的兴趣点不在于对觉悟事件顺序的描述，而是强调佛陀至高无上的智慧。因此，这块饰板更具说明性，而不是描绘性。如，其叙事的内容减少了，呈现给我们的是叙事情节的结果。很显然，在负责雕凿此处饰板的艺术家的脑海里，觉悟的象征意义超越了

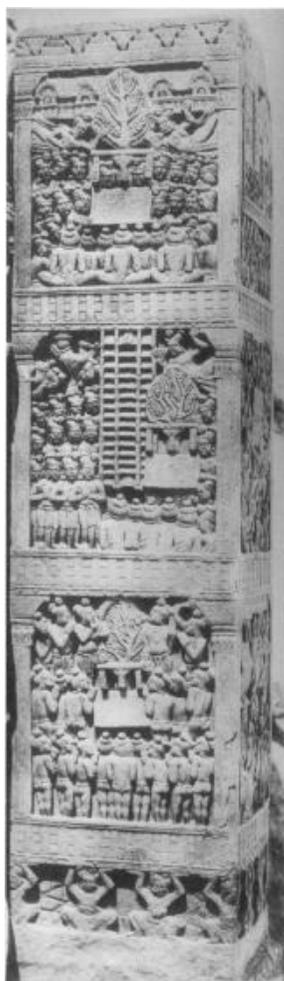


图5 静态单景叙事 历时模式 巴尔胡特阿阁世王柱
(摄影: ASI)



图6 静态单景叙事 概览式模式 巴尔胡特波斯匿王柱
(摄影: ASI)

叙事方面。在菩提树附近的佛龕上刻有题铭，它告诉我们这是表现佛陀的觉悟——是历史上的佛陀。

进一步的调查揭示，虽然在波斯匿王柱的三块饰板里描绘了三个不同的情节，事实上它们是同时雕刻的，但不体现前后因果关系。紧挨着佛陀觉悟下方的饰板，表现的是众神的礼拜，由斜向插入圈围饰板栏楣带内的四处题记（一处损坏）确认，他们是来自四个方向的神。在同一个视平线上，连接两个饰板的是顶端雕一大象的柱子，柱子的底部由中央饰板源出，结点在最顶端饰板。中央饰板左侧是佛教中的恶魔魔罗形象，其坐在地上，正用树枝在泥里画线。作品反映摩罗试图阻碍佛陀觉悟失败后，坐在地上，失落地在泥土上画了十六条线，每画一条线，就说一句：“我没有成功，他成功了。”

最底端饰板描绘的是天女同庆觉悟的场面。此有不止五处题铭，其中四处提供了天女的名字，三处紧挨舞者形象，另一处在整体画面右侧的石膏上。第五处题铭斜刻在用于界分场景的浮雕带内，上面写着：“令人沉醉的无声胜有声的神之乐”。此面波斯匿王柱强调叙事的静态模式，着重于佛的觉悟情景，呈现给我们的是这个重大事件的结果，表现了存在于一个共性关系里的情节。魔罗情节单独出现在觉悟发生之后的饰板，有些不符常规。我们只能假定的是，艺术家认为这一时域转变不是很重要的。

这两根巴尔胡特柱以垂直移动的叙事顺序呈现给观者。阿闍世王柱在底部开始了跨时代叙事，而在中部结束前需上升至最上层饰板。波斯匿王柱雕刻的场景，从上往下读取可能使人会更觉容易或更直接。选择纵向雕刻，是迫于一根柱子的垂直结构，而平行雕刻，是因为塔门横梁的水平度。总的来说，是取决于叙事浮雕的特殊建筑构建。必须提到的是，柱子上的饰板不总是彼此相互关联的。例如，波斯匿王柱的另一面表现了佛陀生平的一个事件和两个互无关联的本生故事。造成这种情况大概是由于出资团体的不确定性，一位不富足的施主只能担负一个单独饰板，而不是一根柱子的全部。

概览式叙事

在概览式叙事模式中，一个故事的多个情节在单幅面中被表现，但它们的时间顺序不是互为关联的，因果关系或时间性上没有一致的或有条理的表现顺序。一个故事的多个情节通常包含重复的主人公形象，因此我用了一个词“概览式”，这比 A. M. 斯诺德格拉斯 (A. M. Snodgrass) 的提法更具宽泛意义。斯诺德格拉斯所谓的概览类不包括主人公重复出现的那些场景^[18]。

桑奇大塔长方形饰板内表现的猴王本生的五个情节（图 7），没有任何迹象表明，它们有时间的连续性或者因果关系。吸引观者注意的可能是纵贯饰板的蜿蜒的河流，六个醒目的前景人物以及最顶端横跨河流似为猴子的动物。然而，即便是了解故事内容的观者，也必须进一步细看饰板才能准确地“阅读”故事，方才意识到前景与情节几乎没有多大关系，或者河的另一边的整个部分为故事的非重点。左侧下方，在一组士兵与乐人后面，一位君主正骑马

到来。大致在饰板的中央是一位半隐身体的弓箭手形象，身子后仰，正张弓射箭。如果我们意识到这位弓箭手的重要性，并随着他弓箭上举的动作，会看见一只以延伸躯体跨河架桥的猴子。我们猜测它的猴子朋友们正逃离弓箭手，转移至河对岸，那儿有一棵树，是安全之所。周围幽静的树林里，鹿儿在那里酣睡。在猴子下方，两名男子持一块布匹做担架。左侧上方是呈坐姿的猴子与国王形象。进一步分析表明，蜿蜒的河流使得所有事件发生的区域和远处的安全环境形成了一个对比。艺术家预留了好多未叙的事情，把重点留给了次要人物。这样即便那些熟谙佛前世曾为猴王的人，也深感难以直接读懂故事。观者需提供至少一个以上关于该故事的核心内容，包括敌猴逃离过河时跳起，重重地踏在猴王背上，猴王遭此致命之伤坠入河里的实事。观者将需要怀着



图7 概览式叙事 猴王本生 桑奇大塔
(摄影: ASI)

与国王目睹这一切时产生的敬仰之情，才能理解出现担架的缘由，才能看到猴王向君主宣讲，要不惜任何代价去关注人民福祉的重要性，这也是故事的最后一个情节。这就是例举故事说明的好处，这样当观者将整个故事串在一起，其自身必定受到启示。当艺术家以某种顺序提供了观看线索，某个结构似乎以那个顺序为基础，观者就能够仅在一次重述之后，就条理清楚地“阅读”故事，如上所述。

概览式叙事的又一个例子是阿玛拉瓦提窠堵坡一块公元二世纪的圆形饰物，其再一次为解读故事提出一个挑战^[19]，甚至对那些熟谙故事的人。在三个情节和总共七个场景中，艺术家表现了佛陀前世为六

牙白象降生的故事（图8，从圆形饰物原物的磨损情况及可见画面内容的复杂性看，我把我的编号方案附在图上以便于帮助观看故事）。圆形饰物中央是“不可再用的”空间，艺术家从中央区域右端起笔描绘六牙象在森林里，在其头上有一可辨识的华盖



图8 概览式叙事 象王本生 阿玛拉瓦提 公元二世纪
(摄影: ASI)

(1)。下面区域处理为充满莲花的池塘，在这里出现了该故事的一个重要情节，以三个场景来处理。右侧，六牙象赠与嫡妻 Maha-subhadda 惹事的莲花 (2)；左侧，他贪嫉的小妻 Culla-subhadda 离开池塘 (3)；他的形象重复出现在最左端 (4)，池塘对岸，小妻正欲躺下死去（祈祷转世复仇）。现在故事移至上部区域，在最远处，艺术家表现他设计的下一个情节。毫无疑问，这是象王查达达塔，一个猎人（由 Culla-subhadda 转世为贝拿勒斯王后派遣）由隐身之处朝他放箭 (5)。上部区域左侧，猎人锯下了皇后所要的象牙，象王默从 (6)。艺术家选择的最后一个场景位于圆形饰物顶端正中，画面描绘猎人带着象牙离开 (7)。在这个概览式叙事的例子中，既没有向观者表明时间顺序，也没有表明因果关系。

上述两个概览式叙事的例子是在一个单一空间内以多种模式表现多个情节，这种方式的用意之一是，艺术家依赖于了解故事的观者自己去解读。这些“难以辨识的”叙事可能仅是为那些先前就对该故事有所了解的观众为对象，他们能以正确的顺序跟读故事情节的发展，凭借记忆补充缺少的内容。通过不同空间与情节所表现的不同人物形像，引触观众自己讲述故事。当然，要想描述这些故事内容，需要先前晓知故事的观者才能解读。

如此做法的第二个用意，这涉及到打断时间先后顺序的倾向，这肯定影响了故事的表现，故事的结局从开篇便望之即知。这些圆形饰物和饰板如此的叙事布局，使观者可以同时注意到不同的情节。这里你以概览式视觉叙事的方法来处理，与你去听或读一个故事的情形几乎相反。一个完整的故事拿出来被拆分开，会更简明易懂些。至于其时间顺序，你可先从故事中间的情节看起，接着看结尾，然后回看开始的内容。正如理查德·布里连特观察到的：“时间的连续性可能被构想为一条路径，其既不由某处通来，也不通往某处，它就来自很远的地方，做为整体被理解。”^[20] 这些时间交叠的本生故事，意欲传达一种宗教的和道德的意涵——善行战胜邪恶。

通过选取描述的情节，概览式视觉叙事通常会优先考虑口头和书面文学无法表达的题材，这可以很实际地劝导观者从不同角度思考“故事”。例如，故事省略了敌猴弄伤猴王背部的场景表现（包括巴尔胡特艺术家），弱化了故事的趣味性，等等，这里重点强调的是王权。此外，观者必须与故事内容建立一个更加有效的关系，必须或多或少地成为积极的参与者，成为故事的讲述者。

合并式叙事

合并式叙事与概览式形成互补，具有很多特点。然而，当表现一个故事的多个情节或一个情节的多个场景时，从一个场景到另一个场景，主人公的形象多位一体，而不是重复出现。这种独特的相互交错的表现方式，甚至更打破了时间的先后顺序。

合并式叙事的典型是约公元三世纪犍陀罗印度——希腊流派所描绘的一幅燃灯佛本生(图 9)，讲述年轻的婆罗门善慧的故事。善慧因敬拜燃灯佛而得福佑，转生为历史上的乔达摩·悉达多。画面右半部分为一尊身形较大的燃灯佛像，一比丘随后。最左端，善慧从一位年轻女

子那里买了花，将莲花抛向燃灯佛（莲花悬浮环绕于佛的头部），然后拜倒在佛足下。听了燃灯佛的宣告，善慧升至空中。燃灯佛的形象被理解为此时正在接受莲花，降福善慧，做出预言。因此，在这三个场景中，善慧的形象被表现了三次。

第二类合并式叙事见于概出自巴尔胡特的圆形饰物，其表现了鹿王本生的四个情节（图10）。艺术家设定一片森林的场景呈现给我们，一只大鹿占据中央位置，其它身形较小的兽群位于其旁边。背景描绘完成后，艺术家在圆形饰物的底边有计划地刻画了一条河流，展现的是鹿王正在解救溺水的猎人。圆形饰物的最右侧，艺术家配置了忘恩负义的猎人正向国王的弓箭手指引鹿王的去处，弓箭手持弓待发。猎人竖起食指所指向的鹿，就是故事场景中设定的那只鹿。作为鹿王为国王及其随从说法的此本生故事的最后情节，艺术家同样以这只鹿为中心，国王及其随从全都正面合手礼拜状。这里，故事的多个情节合并一起，中央鹿被理解为用于三个情节，事件的叙述与燃灯佛本生画面相比更为独特。这种叙事手法与连续式叙事手法有共同之处，将于下文讨论。其以中央被合用的鹿为核心，这种结构似更宜于圆状物，但主人公的场景合并，在观看时肯定会造成时间顺序上的混淆。



图9 合并式叙事 燃灯佛本生 犍陀罗
公元二 / 三世纪（摄影：作者）



图10 合并式叙事 鹿王本生巴尔胡特
（摄影：ASI）

连续式叙事

这是在单幅画面内描绘一个故事的连续情节、或一个情节的连续事件的表现形式，叙述过程中，主人公会重复出现。在一个画面与另一画面之间没有分隔物，然而时间的连续与空间的移动通常是被清晰表明的。领会连续式叙事需要认识到，在所见的单幅画面中，其表现的不止是一个时刻，主人公的多次出现表明情节的连续阶段。用奥托帕·帕赫茨的话来说：“连续式叙事的真正精髓是，通过比较在不同的运动或状态里的同一个人来渲染视觉转换。”^[21]

连续式叙事的一个经典例子是雕刻在桑奇大塔东门中央横梁外侧的逾城出家（图11），其表现了一个单一故事情节的不同阶段，且在叙事中清晰地表现了空间的转换和时间的发展。叙事沿着8英尺跨度的横梁从左向右移动，讲述未来的佛陀骑着马自宫门出现，车夫牵着马（因为此时佛陀的形象还没有以人像的形式表现，所以马背上悬浮着华盖）。为了表示继续骑行离开宫城，艺术家在横梁又重复了三次马和骑马者的形象。当骑者从马上下来，横梁末端这个

情节的完成，是以一对脚印上方的伞盖去表现的。为了表明车夫与马空空而返，艺术家把他们设计为面朝左侧，与骑马离宫的动作方向相反。在这个描绘中，时间顺序清晰明了，空间进展亦然。这里马和骑手总共出现了五次，没有任何边框去分隔他们的多次出现。



图 11 连续式叙事 逾城出家 桑奇大塔东门中层横梁（外侧）

（摄影：温迪·霍尔登）

佛教视觉叙事中主要或流行的变化是其显明的相互关联性，但就转经仪式的本质是不含任何定义性说词的。窣堵坡可从圣区的外部或栏楯内以顺时针方式环绕礼拜。当在圣区外围，朝觐者从右及左瞻仰窣堵坡上的浮雕，就可以从右及左观赏到栏楯（外侧）上的浮雕。叙事装饰带或绘画的移动方向从左或从右开始，是因窣堵坡或其它圣物的位置而设定的。

另一个连续式叙事的例子是，桑奇北门二十一个场景的系列故事须达拏本生（图 12），故事由底层横梁及其延展区（外侧的东部延展区除外）逐渐展开，主人公须达拏和他的妻子曼坻以及两个孩子的形象被重复表现十四次之多。在横梁两面，故事的动态是从右向左发展的，而这样的方式适于外侧，观者环栏楯外部的窣堵坡而行。所以，这样的动态方向不再适合内侧。这里，绕行的观者需保持窣堵坡在其右侧，从左至右欣赏 12 英尺的故事（横梁和延展区）。雕刻家似乎在雕完横梁的一面后，又在刚刚完成的末端内侧开始了雕刻，这显然忽

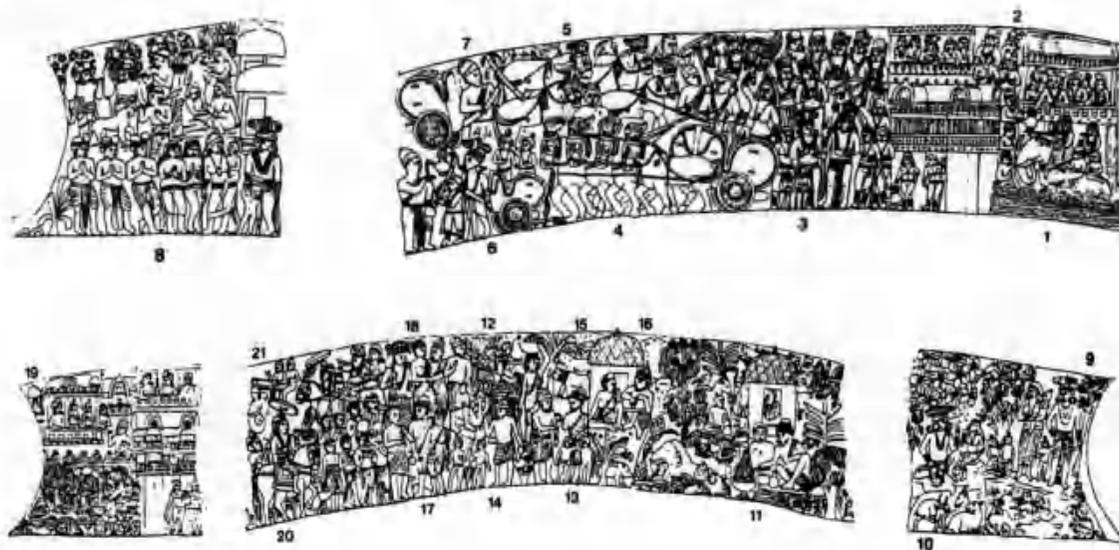


图 12 连续式叙事 须达拏本生 桑奇大塔北门下层横梁正背两面（仿施林洛甫）

略了绕行观者体验故事的方式。总之，观者如果想全面地感受这个故事，必须放弃正常的绕行活动，一旦随着须达拏太子及其家人到了被驱逐出境的场景，必须驻足，然后穿塔门而入，以便沿着同一横梁的内侧继续观看故事的结局。故事终止于一个适当的结点——叙事结构中的一个重要内容。

塔门外侧第一至第八场景相对容易观看，并且利用背景从右向左、由左及右移动，描绘了以前场为开始的完整情节。须达拏太子捐赠国象，与他的妻子和孩子一道被驱逐出国，捐赠了马和车，继续朝向森林走去。横梁内侧包括第九至第二十一场景，按时间发展顺序去观看，稍显复杂。故事很明显是从右向左开始的，运用了大量的背景完成各种情节。由画面可见，隐于森林处的须达拏，此时正捐赠他的孩子，接下来是他的妻子。然而叙事的结尾，艺术家采用了出人意料的从左向右移动的方式，表现国王骑马进入森林中找到了被驱逐的儿子。这样，即使熟知须达拏故事的观者此刻也发现自己很难胜任完成对整个故事的解读。场景无间隔，观者要想弄明白故事，只能通过对须达拏家人的动态描绘亦步亦趋，并且故事的空间处理也非常合乎逻辑。画面呈现的第一个场景是须达拏被驱逐出宫的宫殿，最后一个场景表现的是须达拏被迎接回宫的宫殿。因此，观者只要看到了宫殿，说明不是故事的开始，就是故事的结束。

线性叙事：装饰带

线性叙事^[22]，就像连续式叙事一样，主人公重复出现在不同时间与地点。两种模式的区别在于，它们在性质上都是以框构为中心的组形式。一方面，连续式叙事，时间发展脉络借助于固有的标准去理解。就观者而言，需要脑、眼的相互配合。另一方面，线性叙事的各场景被统一划分，通常一个分隔框内包含一个情节，观者在每一个没有关联性的背景里找不到主人公的重复出现，然而这种情形在连续式中会看到。线性叙事的每一个场景自身就是一个单元，每一个事件发生在一个特定的时刻，一个特定的空间。

Goli 的须达拏本生有效地运用了线性叙事方法（图 13）。在一个 10 多英尺长的饰板里，艺术家描绘了这个故事。故事中，太子的乐善好施是佛教中的典范。故事的各个情节是从左向右观看的，画面中通过柱子、树木以及其它垂直的分隔物进行了整齐的划分，观者被以显明的顺序方式从一个场景引至另一场景。从廊柱隔断开始，可见须达拏太子骑着象，然后将象捐赠。接着，被驱逐的太子带着妻子和孩子乘一辆牛车离开。再接下来，须达拏先捐了牛，

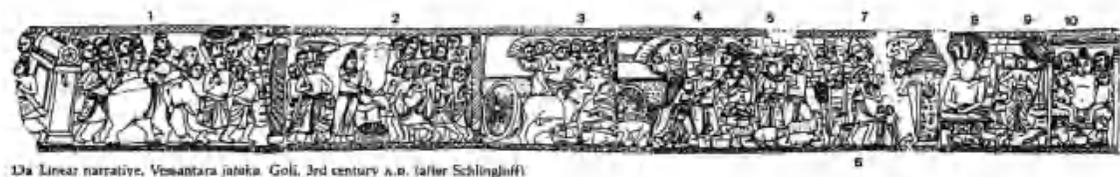


图 13 线性叙事 须达拏本生 Goli 公元三世纪（仿施林洛甫）

然后是车，最后是两个孩子。叙事的核心部分用一系列微妙的标志——树旁尖耸的岩石，去划分故事的各个情节。故事最后的情节是须达拏一家与国王团聚，再一次以廊柱分隔。艺术家所采用的这些分隔物具有线性叙事的特点。这就像一位作家采用文章子标题来帮助读者理解全文。

另一个线性叙事的例子是来自龙树山 (Nagarjunakonda)，它展示了更多明确具有外来性质的时间分割。一条长长的装饰带从左至右描绘了一组四个情节，讲述了佛陀同父异母兄弟难陀的故事。隔断故事情节的是一些小饰板，其与故事并无关联，上面有一对温情的夫妇（图14），两侧为壁柱。如此界定分割故事时间主题性的与众不同的形式，肯定会吸引观者驻足，品味性感、泰然自若的爱侣，而不会迅速移至下一个叙事情节。虽然龙树山的几处装饰带纯属建筑隔断，但夫妇两侧为壁柱的做法是应予肯定的。

这幅难陀故事，每个带有边框的画面都自成一个叙事单元，佛陀与难陀的形象重复出现其中。第一个场景稍有损坏，佛陀持钵，难陀位于其侧。接下来讲述“难陀皈依佛门”的情节，描绘他剃度后的形象。然后艺术家让佛与难陀游历帝释天宫，留给观者自己去想象的是，



1

为什么难陀不能忘却美丽的妻子而欲脱离佛门？佛陀决定让难陀遇见美貌的天女，是为了治愈他的相思病。艺术家在这里呈现的是飞翔中的佛、难陀以及一组天女形像。天女脚旁有醒目的猴子，难陀发现与天女相比，他的妻子更像猴子。装饰带最后的片段表现回心转意的难陀正受到城中百姓的欢迎。

为了适应故事的情节内容，画面中强调表现了一些含情脉脉的形象，但它们在这里被用于讲述佛传重大故事事件的装饰带中，显得有些无所顾及。一幅强调爱侣的装饰带，表现了佛教轮回的五个情节——诞生、离家、觉悟、初转法轮和涅槃；代表繁殖、成长、富足和繁荣的夫妇，在印度艺术中是吉祥的象征，他们很显然成为了安德拉南部地区艺术中惯见场景中的分隔物。单独的带框构的故事单元通常具有单景叙事的性质，然而，一个装饰带中的各个单元不总是意为一种总体体验被不断观看的。描绘佛传的装饰带单元通常是静态单景模式，强调佛的至高无上与智慧。



2

图14 线性叙事 难陀的故事 公元三世纪
(仿施林洛甫)

1. 难陀的故事 2. 局部

(摄影: ASI)

最典型的线性叙事例子是爪哇中部佛罗浮屠大窠堵坡平台上的装饰带，长 1260 英尺，约建于公元 800 年。在第一平台墙壁的上部（底部描述本生），是完整的佛传故事系列场景，从佛陀在兜率天宫宣言降临人间、转生悉达多太子的场景开始，以初转法轮结束。艺术家运用线性叙事模式为观者呈现了一百二十个既连贯又独立的情节系列。每个情节都在长 10.5 英尺，高 3 英尺的板块界内，绕行的朝觐者可以经历一次独特的、冥想佛陀生命轮回的机会。

叙事网络

讲述故事的复杂类型被描述为叙事网络体系，这在建于五世纪末的阿旃陀寺院遗址壁画中可以看到。阿旃陀所有的石窟包括小礼拜堂等，虽都覆以绘画场景，但规模最宏大、工程最艰巨的故事描绘是在遗址地毘诃罗窟中看到的。此类洞窟的边墙被通往僧房的各个门道打断，被留作表现一个个故事，这有些像迷宫一样复杂。这些故事内容横贯、交织于阿旃陀壁画面上，以至于有些壁画内容仍未确定。故事始于哪里，终于何处，几乎都没有线索。似乎只有详尽盛行于五世纪佛经知识的人，才能理清这些冗长的脉络。

作为本文议题，我们简单讨论两种发现于阿旃陀第 17 窟两侧壁面的叙事顺序（图 15）。这是一个约 70 平方英尺的宽敞的毘诃罗窟，由 Upendra-gupta 太子资助建造，这位太子是伐卡塔卡国王哈里逊纳统治时期的一位封臣。沿洞窟右壁中部 55 英尺长、从底部到顶部整体 13 英尺高的画面跨幅，以二十九个场景讲述僧伽罗的事迹。虽然作为商人的主人公僧伽罗重复出现于七个场景中，但没有以清晰的时间顺序和空间转换表现出连续式叙事的连贯性。相反，让人意想不到的，在 55 英尺的壁面空间中，故事情节的推进方式是由右端下层开始，向上发展，然后横跨左侧壁面上层，从那里蜿蜒而下，最后在中部结束。经对壁画故事作进一步研究可见，右、左、中这三部分中的每一个故事情节都是以交叉方式推进的，看上去没有出现什么特殊的模式，事实上，观者感受到的是一个时空交错的完整场面。

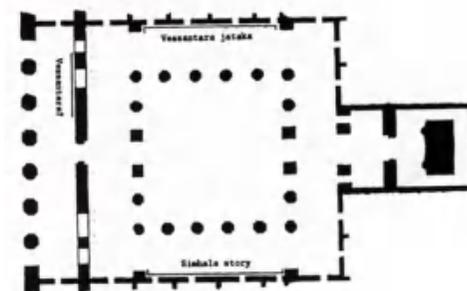


图 15 阿旃陀第 17 窟平面图
叙事顺序的位置标示（仿施林洛甫）

正如施林洛甫 (Schlingloff) ^[23] 对一幅僧伽罗事迹线描图的分析 (图 16)，其同时附有一份故事说明，可供按图索骥地对应故事的每一个情节。在这个复杂的叙述中，施林洛甫用建筑主题（减去人物形象）去划分和确定某些片段和场景 (图 17)，对认识画面内容是有帮助的。然而，这些建筑框架展现在墙壁上并不是很显眼，一个场景的结束和另一场景的开端，成为留给我们的疑问。

- (1) 僧伽罗和商众因船只失事困留岛上。
- (2) - (6) 女巫们变成美女引诱商众与其一起生活。
- (7)(损坏)僧伽罗发现了囚在大铁城中的商人，得知关于女巫的实情。只有马王能救他们。



图 16 叙事网络 僧伽罗事迹 阿旃陀第 17 窟 公元五世纪晚期（仿施林洛甫）

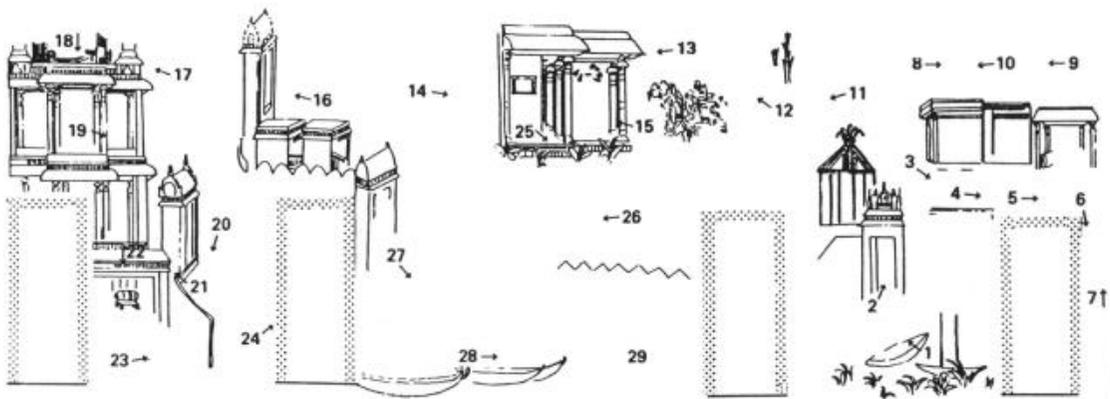


图 17 僧伽罗事迹中的建筑构件线描图（仿施林洛甫）

(8) 僧伽罗把这个消息告诉了商众。

(9)-(13) 马王 balhala 同意带商众“飞”回印度,但他们如果对女巫怀有欲望,将会坠落,并被其吞噬。僧伽罗独自一人返回家乡。

(14) 僧伽罗的女巫妻子带着孩子找寻至印度, 僧伽罗拒绝了女巫。

(15) - (18) 国王将女巫带入后宫。

(19) - (23) 女巫吞吃了国王和官员。

(24) - (26) 人们拥戴僧伽罗为新国王。

(27) - (29) 僧伽罗率领军队到达女巫岛, 战败女巫。

可以从地理学的角度来看待横贯于洞窟壁面的僧伽罗事迹的布局。右面第三个故事发生在女巫岛, 左面第三个故事是在国王的宫殿, 中央区域属于僧伽罗的空间范围, 包括故事的结局以及僧伽罗早些时候的相关情节。上部区域是僧伽罗的家, 中部是他加冕为新国君的事迹, 下部区域是高潮部分——僧伽罗军队与女巫群对峙。从某种程度上讲, 设计这个故事的艺术师未能做到叙事的连贯性。例如, 有许多进入僧伽罗事迹的切入点, 对于观者有很多选择。

此外，如果按礼拜模式绕行洞窟，这样的行进方式可引导观者从故事的结束到开始进行回顾。艺术家的用意可能仅是让观者辨识故事和观看其主要情节，而不是弄明白其结局这样的细节。

第 17 窟的第二个重要故事是众所周知的须达拏本生。关于这个故事的各个情节几乎是不可能出错的，可是沿洞窟左侧壁面跨幅为 55 英尺的故事壁画正对着僧伽罗事迹，给观者带来许多问题。虽然故事始于左侧，并且逐渐跨壁面移向最右侧，但往往无序和明显随意安排的情节令人匪夷所思。例如，描绘罪恶的婆罗门朱贾卡 (jujuka) 向须达拏索要他的孩子们，被置于第三间单室门道上方壁面高处，而“倾水示信”捐赠孩子的内容被置于那个同样的门道旁边底层。虽然艺术家拥有广阔的创作空间任其支配，奇怪的是，因捐赠国象和捐赠曼坻而遭至驱逐出境的情节都未表现。按照僧伽罗的叙事，事件没有被依地理顺序安排，我们从始到终没看到宫殿，而是以森林为场景，这正如桑奇横梁上的连续式叙事。然就主题群而言，艺术家似乎已构想好将故事置于容易观看的视平线位置。在第一、二门道之间为捐献马；第二、三门道之间为捐献马车；第三、四门道之间为捐献孩子。所有施与的行为场景（布施是这个故事的典型寓意），都位于易于观看的位置。

由于前廊场景的问题，使得观看须达拏故事更加复杂了。前廊似乎表现的是故事初始阶段的小片段，然后它们在洞窟内左侧壁面继续。一幅场景描绘须达拏和曼坻离开宫城；而在驱逐出境的右侧，一位太子分发物品布施。这些是用来作为须达拏传说的标志性参考物吗？如果这样，它们在走廊的位置是为了吸引礼拜者进入到洞窟，沿左侧壁面观看故事的完整结局？

最后，似乎该讨论一下观者对叙事的接受度和对一个故事呈现方式的反应。从两个方面看艺术作品——艺术的和审美的。艺术方面指艺术家所创作的作品，而审美方面是指观者的反应^[24]。在印度背景下将会发现，这样强调，使人更易接受。印度美学提出的“味论”已长达两千多年之久，其以观众参与为中心。印度理论家谈到九种情或情绪，以及观者对这九种情或情绪相应的反应。九种情绪是爱情、喜悦、悲悯、愤怒、勇敢、恐惧、憎恶、惊奇和平和。味论产生是为表演艺术、音乐、舞蹈和戏剧所提出的，而从来没有真正被拓展到文学和美术领域。此外，情绪论（或味论）指的是大众，而不是个人反应。如果艺术家成功演绎一份特殊的情绪，每一位观者应以同样的方式做出反应，并体会同样的情感。不过，观者对艺术的反应似乎仅为情绪论的一个拓展，虽然它似乎一直以来不为古代理论家所关注。

当我们进一步分析阿旃陀石窟观者的体验时，面临的问题之一是，作品无疑是为观众创作的，但观者本身具有不确定性，观者参礼壁画的方式也具有不确定性。以宰堵坡为例，因为我们可以假定一个大部分由俗人构成的前来礼拜舍利塔的观众群体，整个观看的过程会更清楚。当他们重复环绕露天而置的圣迹时，这些信众将遵循规定的行绕礼拜仪式，慢条斯理地观看故事浮雕。在阿旃陀石窟寺，壁画故事置于毘诃罗窟，尽管后壁有一个个佛龕，但其最初是僧房窟。在这样的窟室中，假定每一个进入窟室的人都自动沿顺时针方向绕行似乎是合理的，而在此行转经仪式是不符要求的。在印度，人们至今认为逆行环绕圣迹是不妥的。如你想要拍摄右壁龕的一尊雕塑照片时，必须要顺时针绕行圣迹到那个位置，而不可逆行径

直走过去。依此，你靠近僧伽罗事迹的位置正是故事的结束，而非开始。而且，当观看装饰窄堵坡的叙事浮雕也同时看见了那个故事，这是偶然的。

另一个问题是关于寺院内部的光线。即使今天考古调查人员持有手电筒，在其中的几个洞窟中也不能把一幅壁画的局部照亮多少。那么当时仅凭借闪烁的油灯去照亮、观赏壁画，将需要“坚定的眼神，不懈的坚持和良好的记忆力”^[25]才能跟紧叙事的进程。有一个非常实际的问题，即是否任何一位观者都愿意倾注如此多的努力。并且关于故事的含义，他一定是已经非常熟悉其主题及意义。可能，识别故事和总结其主题意义都是对此有兴趣的观者，亦或其确实期待看到这些故事事迹。可能你也是在这样的背景里，想最佳程度地解读第17窟须达拏本生的主题。在光线昏暗的洞窟中，看到完整的叙事是不可能的，故事中有关孩子命运或布施的情节等等，就成为拓展这个故事的合理方式。

理解拓展这些故事体验的另一种方法是，假设观者被持着高悬的油灯的一位僧人引导进入，他为观者介绍故事内容。事实上很清楚，做为观者，如没有僧人的引导，自己不可能全部看明白故事。最后，还有一种可能，这些叙事绘画可能不是用来专门或甚至最初不是为了供俗众观看的，鉴于它们在僧房窟内所处的位置，最初可能仅供阿旃陀寺院的僧侣之用。换言之，阿旃陀的叙述网络必须需要一位足以驾驭其的“读者”，以艺术家希望的方式来展现。

[本文是由哥伦比亚大学“佛教的视觉叙事”首次授课讲义形成的，后来又在芝加哥大学讲授这一内容。值此，对在课堂上提出想法、批评与建议的学生们深表谢意。还要感谢我的同事理查德·布里连特 (Richard Brilliant) 对本文初稿所给予的勉励与意见。]

后记：蒙美国佛罗里达国家大学衣丽都老师推荐译文原稿，借此特别致谢。本文在翻译过程中，还得到了段德明、刘春芳、徐鼎、王雁卿、赵昆雨诸位老师的帮助，一并感谢！

注释：

[1] K. Weitzmann: "Narration in Early Christendom," *Narration in Ancient Art*, special issue of the *American Journal of Archaeology*, LXI, 1957.

[2] R. 布里连特: (*Visual Narratives: Storytelling in Roman and Etruscan Art*), 伊萨卡, 1984年。

[3] 参见 W. 马丁《当代叙事学》第5章“叙事结构—方法比较”，伊萨卡，1986年。

[4] Equally disappointing from this point of view was the Panel on Buddhist Narrative at the 1989 Convention of the College Art Association. It lacked direction, and concentrated, yet again, on the aspect of content in narrative.

[5] A. K. 诺曼:《巴利文学》(Pali Literature), 威斯巴登, 1983年。

[6] A. B. 洛德:《故事歌手》(The Singer of Tales), 坎布里奇, 1960年。

[7] 同 [5]。

[8] S. 哈迪:《佛教手册》(A Manual of Buddhism), 伦敦, 1880年。

[9] R. 冈布里奇和 M. 科恩: *The Perfect Generosity of Prince Vessantara*, 牛津, 1977年,

passim。此外，夏尔提埃（Roger Chartier）指出，甚至在印刷术已被知晓之后，大声朗读仍为近代法国名流与少数特权阶层的消遣。参见夏尔提埃，*Cultural Uses of Print in Early Modern France*，普林斯顿，1987年。当然大声朗读必须区别于口头文学。因为文本是书面的，因此是固定的，尽管其能被听到。

[10] A. K. 库马拉斯瓦米，*Indian Historical Quarterly* 中“借助图画讲故事的人”，v，1929年。

[11] 同上。

[12] E. 雷：《亚洲艺术》中“派坦画文档”，xi，1978年。

[13] 维克多·麦尔在其资料性近作《绘画与表演：中国的看图讲故事及其印度起源》一书中汇集了很多关于“借助图画讲故事人”的资料，檀香山，1988年。

[14] 同上。

[15] 关于早期资助性质的详细论述，参见 V. Dehejia，“The Popular and Collective basis of Early Buddhist Patronage,” in B. S. Miller, ed., *The Powers of Art. Patronage in Indian Culture*, Delhi, forthcoming.

[16] M. 夏皮洛：Words and Pictures, On the Literal and Symbolic in the Interpretation of a Text, 海牙，1973年。

[17] 这里，我不是要讨论惠廷顿提出的无偶像论。只想说，虽然我同意几处嵌板确实是描绘圣地，但我不能接受她的理论，似乎不可否认公元前一世纪的艺术家常用象征物表明佛的存在。原因可能为约定俗成，佛陀在历经五百多世的转生后，最终摆脱身体的束缚，不能限于以肉体形式来表现。

[18] A. M. Snodgrass:《古希腊艺术的叙事与典故》(Narration and Allusion in Archaic Greek Art), 伦敦，1982年。

[19] 在致力于“佛教叙事”的过程中（见注释1），我大声朗读整部象王本生，学期至一半，一次，当我们探究桑奇横梁上表现的故事时，一些同学提出几个这里下文讨论的阿玛拉瓦提圆形饰物的不同的阅读方法。

[20] 同 [2]。

[21] O. Pdicht: *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England*, 牛津，1962，8, n. 1。

[22] 有时称作“循环叙事”。

[23] D. 施林洛甫：《阿旃陀绘画研究》(Studies in Ajanta Paintings), 新德里，1988年。

[24] 参见 W. 伊瑟尔《阅读的过程：现象学研究》(The Reading Process: A Phenomenological Approach), 50-69, J. 汤普金斯编辑的《读者反应论》，巴尔的摩，1980。我应用了伊瑟尔关于读者对文学的反应和观者对艺术的反应评论。

[25] 同 [2]。

[作者：哥伦比亚大学教授 译者：云冈石窟研究院科研办副主任、文博馆员]

(责任编辑：陈洪萍)

沙门统昙曜和昙曜时代

塚本善隆著 王雁卿译

一、复佛之诏

中国佛教史上，最早发生的最激烈的事情莫过于北魏太武帝的废佛毁释，由立志在北魏国土弘扬道教的天师寇谦之与复活汉族儒士政治的崔浩相勾结，其中以崔浩为首谋并诱导实施，以新的天师道教作为朝廷的宗教。可是，太平真君七年（446）发布废佛诏书，二年后即太平真君九年（448）天师寇谦之卒，又过了二年在太平真君十一年（450）六月，崔浩及其一族全部被诛灭，而且以他为中心的很多汉族官吏或被诛杀或丢官卸职。

崔浩深得太武帝的信任，他推举了数十名汉族的名门儒士，并逐渐操纵了北魏的政权，一次偶然的机，他们这党人计划想旌表崔浩的功业于天下，结果相反与崔浩一起招致其党毁灭。事情起于把崔浩为总监撰写的北魏国史刊载于石上，彰显其直笔，即详实记述北魏先祖之事。碑石投入了巨大的费用，立于国都西郊外的天坛附近。这些石刻掀起满城的骚动，众人无不忿恚。把北魏的恶习暴露于街头，激怒了出身于拓跋部的人，他们向皇帝诉说崔浩之所行。愤怒的皇帝处崔浩等人极刑，与崔浩有姻戚关系的范阳卢氏、太原郭氏、河东柳氏等家族也招来灭族之祸。至浩僚属以下僮吏凡百二十八人，皆夷五族。

就这样寇谦之死去，崔浩一族被诛灭，其党派遭罚失宠，崔浩正在北魏进展的汉族儒士的政治扩充立马受到极大顿挫，同时也打击了新兴道教，虽然这是与佛教兴起没有什么关系的事情。但对因废佛令隐遁的佛教徒，确实带来了很好的再兴机会。据《水经注》卷十三记载寇谦之建起的静轮宫也在崔浩被诛的同年即太平真君十一年毁掉了。

在太武帝的身边，连续发生了更不幸的事件。阉官宗爱在太武帝与监管国政的皇太子晃之间搞离间策，崔浩被诛杀的翌年即正平元年（451）六月，皇太子因总惹世祖不高兴在忧闷中死去，享年 24 岁。这样太武帝最信赖的人，一个个地离开或背叛他，皇帝渐渐失去往年的锐气，之后遭到宗爱等谋算，于翌年正平二年（兴安元年，452）二月暴崩，时年 45 岁。

其实实施废佛的首谋崔浩的妻子郭氏常常诵读佛典，崔浩一族中的崔模，即便看到在粪土中的佛像，也一定礼拜，都乃奉佛之人。太武帝信赖的长子晃，也是热心的奉佛者，他让沙门四方分散藏身保全生命，得各为计，秘密收藏经像。天师寇谦之也曾反对全面的废毁佛教。《释老志》记载了他曾警告主张彻底废毁佛教的崔浩：“始谦之与浩同从车驾，苦与浩净，浩不肯，谓浩曰：‘卿今促年受戮，灭门户矣’。后四年，浩诛，备五刑，时年七十。”

因为寇谦之的道教，可以说是吸收了很多佛教成分的道教，虽然此说法是后来从佛教角

度说起，所以寇谦之这样的态度也能理解。连废佛急先锋的崔浩一门中也有奉佛的人们。如此可见佛教的势力已经在北中国社会广泛浸透，只能用权力武断强行废佛。寇谦之死去，崔浩一门族灭等一系列事连续发生，废佛令也不得不迟缓。《释老志》也续前引文讲，在太武帝晚年渐渐放宽佛令。

浩既诛死，帝颇悔之。业已行，难中修复。恭宗潜欲兴之，未敢言也。佛沦废，终帝世积七八年然禁稍宽弛，笃信之家，得密奉事。沙门专至者，犹窃法服诵习焉，唯不得显行于京都矣。

虽说在帝都还不能公然奉佛，但在地方上在笃信者的保护下沙门还终日穿着法服。

因太武帝的暴崩，一时间因帝位的继承引起了纷乱，最后，宗爱等奸官被除，故信佛的太子晃（恭宗）的长子高宗文成帝（时年 13 岁）即位，改元兴安（10 月）。

寇谦之逝去，崔浩一派被灭，世祖也随后死去，之后新皇帝治世，为了笃信佛教的父亲，首先必然是复兴佛教。曾经支持恭宗的人和今天辅佐新帝的人，应该有很多是佛教信徒，受崔浩一派压迫的佛教徒中间，或者官界的人们，对他们也是很反感，佛教复兴运动逐渐抬头。何况当时庶政一新，正是让官民放心而发力的紧要关头。在《释老志》中，记载高宗即位后，多数群臣赞许并请求佛教的复兴，于是在即位那年 12 月，很快发布了复兴的诏书。

此复佛的诏书，首先佛教与儒教相比，而且在教化上功济更大，称扬：

释迦如来。功济大千。惠流尘境。等生死者。叹其达观。览文义者。贵其妙明。助王政之禁律。益仁智之善性。排斥群邪。开演正觉。

自前代以来，我们国家一直尊敬地对待和事奉佛教，崇尚不绝，世祖太武帝一代又开拓领土，威德远及，比如像惠始这样优秀的沙门们不断来到帝都，佛教大为兴盛。然而正如深感山海深处怪物多一样，在佛教中也可能混入奸淫之徒，偶然在讲寺中招来凶党（指长安寺院的事件）。为此世祖必须驱除这些佛教教团中的凶党有罪之人。但有司误解了皇帝的本旨，说什么“一切禁断”，发布了极端的废佛令，高宗为先帝的废佛令辩解，接着又慨叹父恭宗，考量过佛教的修复，但军国多事，未能实现。在此体谅祖宗之意，宣告佛教复兴的圣旨，曰：

朕承洪绪。君临万邦。思述先志。以隆斯道。今制诸州郡县。於众居之所。各听建佛图一区。任其财用不制会限。其好乐道法。欲为沙门。不问长幼。出於良家。性行素笃。无诸嫌秽。乡里所明者。听其出家。率大州五十，小州四十人，其郡遥远台者十人。各当局分。皆足以化恶就善。播扬道教也。

这个佛教复兴的许可，直接诱发了佛教徒狂热的兴佛运动，《释老志》记：“天下承风。

朝不及夕。往时所毁图寺。仍还修矣。佛像经论。皆复得显。”

由此可知世祖废佛之前，佛教是如何地浸润到北中国的人民间，可以想像到凭借武力只是在表面上废毁横扫，在此压迫下蕴藏的郁积的佛教徒的反作用复兴力是如何的旺盛。

有关各地如何复佛兴佛的详实资料缺失，仅在长安地区有一例，据《高僧传》卷十一释僧周传可知。曾在嵩山头陀坐禅的僧周，在世祖废佛之时带着眷属数十人藏于距长安西南四百支里的寒山。复佛诏令下达不久，长安镇将永昌王仁（明元帝之孙）奉旨请僧。周让弟子僧亮应命。当时在山中避难的僧徒咸以言佛法初兴疑惧有不测之虑，但僧亮断然决意向长安进发，传曰：

于是随使至长安。未至之顷。王及民人扫洒街巷比室候迎（此句原文缺，译者补）。王亲自枉道接足致敬。亮为陈诚祸福。训示因果。……听者悲喜。各不自胜。于是修复故寺。延请沙门。关中大法更兴。亮之力也。

这个永昌王仁，在复佛令发布的七个月之后，于兴安二年（453）七月在长安被赐死。所以可见在长安同样以像《释老志》所说“天下承风，朝不及夕”那样的速度复佛。

从废佛令发出之后不久寇谦之死去，崔浩被置于槛内押送刑场之时，卫士数十人往其身上撒尿。与其家族有关系的几乎全部被诛戮，崔浩传中感叹：自宰司之被戮辱，未有如浩者。把其最后的悲惨暴露于国民之前。之后太武帝也被宦官等杀害。

废佛者身上恰巧连续发生各种不幸事件，强烈地刺激了持因果报应信仰的佛教徒，并煽动起护法兴佛的热情，还利用复兴佛运动做宣传。《魏书》“世皆以为报应之验也”，意味深长。

寇谦之、崔浩、太武帝的下场，结合废佛恶报说很快就传入了南朝。据北魏时代南朝梁完成的《高僧传》卷十昙始传，讲到太武帝没有对昙始加刑，曰：

焘（太武帝）始知佛化尊高，黄老所不能及。即延始上殿，顶礼足下，悔其失。始为说法，明辩因果。焘大生愧惧。遂感瘤疾。崔寇二人次发恶病。焘以过由于彼。于是诛剪二家。门族都尽。宣下国中。兴复正教。俄而焘卒。孙濬袭位。方大弘佛法，盛迄于今。

所记虽与史实有误，但这种加入因果报应的解释说法早已构成，三者相关连续的不幸在所流传之地对兴佛运动起了很好的效果，还被大加利用。

二、复兴佛教国家的性格 ——僧官沙门统率领下的佛教团

关于复兴佛教的性格，前述所引复佛诏文中命“诸州郡县。於众居之所。各听建佛图一

区，任其财用不制会限”。即在地方官厅所在地建立豪华的官立寺院。换言之，让地方政治的中心地成为民心归依的中心，希望建造庄严宏大的宗教建筑。还附有沙门们必具“出于良家，性行素笃，身体端正”等条件，也就是说希望僧人成为这些地方的教化指导者。

然而复兴的佛教，是在朝廷统御下的佛教，是辅弼政治的佛教。朝廷首先应该复兴的是在僧侣中任命作为中央官吏统率监督佛教教团的所谓的宗教局长道人统

复佛后最早任命的道人统师贤，原本是北印度的罽宾国王种出身。东至凉州弘布佛教。太武帝征服凉州之后，随凉州的佛教徒来到魏都。先遭遇废佛令，表面上还俗行医，实际上仍旧奉佛修道。《释老志》云：

罢佛法时。师贤假为医术还俗。而守道不改。于复法日。即反为沙门。与同辈五人。帝亲为下发，师贤仍为道人统。

师贤顺应复兴佛教的诏令，回归沙门身份，而且皇帝亲自为其举行剃头仪式，一方面显示出朝廷着手积极复兴佛教的诚意，同时由帝王落发的僧人，明确表示当是辅佐帝权的僧人。于是任命此人为复佛第一代的僧官道人统。

北魏太祖在平城（今大同）建国初期，任命从赵郡迎请来的沙门法果为道人统，即中央的僧官。他历经太祖太宗二代，颇受皇帝信任皈依。泰定中（416-423）卒。追赠老寿将军赵郡胡灵公，是以皇帝为“当令的如来，沙门宜礼拜”，而让帝崇拜之人，太武帝实施废佛之时，沙门法达为道人统（《高僧传》卷十一《玄高传》）。复兴之即再次复活此僧官制。

道人统主宰的官衙称监福曹。《释老志》中记高祖孝文帝时代时云：

先是立监福曹（册府元龟监作建），又改为昭玄，备有官属，以断僧务。

迁都洛阳后，官衙南邻建造有名的永宁寺（灵太后胡氏建，在宫前阊阖门南一里，御道西，据《洛阳伽蓝记》卷一）。

中央监福曹的长官是道人统（从昙曜开始改为沙门统），其副官应该是都维那。相应在地方的分署有僧曹，其长官为州沙门统，中央的沙门统相对于州沙门统称为沙门都统。

那么，在高宗复佛诏书中，如前述建在“诸州的众居之所”的寺，大概就在州官衙的所在地。并未建于山林幽邃之地。这样佛寺被官衙监督统率，作为监督的目前责任者被任命为州沙门统，统率监督的这些诸州沙门统，与中央任命的监福曹的沙门都统相对应。而且在这个监督僧官下，僧侣在当地受国家的依嘱担任民俗教化的任务。

总之，朝廷允许在中央帝王权力统御之下复兴佛教，佛教成为国家教化事业的羽翼。这样复兴的佛教，明显加大了国家的制约，依靠中央沙门统与地方沙门统把全佛教教团作为一个团体统制，如果沙门统的手腕高明，力量强大，又会利用朝廷的实权者，统率地方僧官和全佛教徒，扩充发展佛教教团会更容易，可以结成拥有统一力量的强有力佛教教团。实际上

北魏因为得到复佛第二代昙曜沙门统，是最适合任用的沙门统，只有昙曜，为了佛教教团能最有效地利用统制监督下的佛教的这种国家制度。

北魏选择复兴佛教中的第一代道人统，是曾在凉州弘法的罽宾沙门师贤。在中原大地再次复兴的佛教教团的统监者道人统，由外国沙门担任。他从佛教的母亲国而来，作为长老沙门，受佛教界十分尊崇。但在指挥中原佛教复兴上，恐怕还是需要中国僧侣来辅导，复兴事业的实务应该由这个中国僧侣去做。于是，从师贤在凉州是长老这点出发，同是从凉州来的、被高宗的父亲恭宗尊以师礼的昙曜，即成为师贤的后继道人统，已经从师贤道人统时代成为事实上的佛教复兴事业的指挥者。

北魏朝廷在复佛第三年建造与帝身相似的石佛像，因石质的关系佛像的颜上和足下都有黑子，恰好与皇帝身体的黑子一致。论者认为此乃“纯诚所感动”，《释老志》云：“是年诏有司为石佛，令如帝身，既成，颜上足下各有黑石，冥同帝体，上下黑子，论者以为纯诚所感。”

复佛许可的那年正好朝廷也在给自己造佛像，佛像与现在的帝身相似，与北魏第一代道人统法果把“皇帝为当今如来”，让沙门拜帝的说法，即北魏建国初期的佛教性格相吻合，属于相同的思想。于是，现在皇帝即现在佛，帝与佛是一元的想法，成为防御破坏佛教的法宝。

翌年，兴光元年（454），在五级大寺内，为太祖以下五帝铸造高一丈六尺的释迦像五尊，用赤金达二万五千斤，从佛教的教义上来说，有着不可想像的意味。为太祖以下五帝所造的大铜像，也许有为各个五帝追善供养的意味，奉安代表五帝意义的五尊释迦像的堂宇，实际上相当于奉礼北魏历代君王的地方。五尊释迦像与五帝之身有着相同的寓意，所以对不敬或者破弃，就是对朝廷的反逆。新兴佛教利用帝威在官民方面从而获得声望，庐山慧远高唱“沙门不敬王者”，与王权对抗，持有绝对相反的态度。北魏朝廷或佛教徒都想在君主权的统率下使佛教发达起来。不久，昙曜奏请皇帝：

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（《释老志》）。

刺激开始了云冈大石窟事业。开凿巨大佛像的五大窟也可能模拟了北魏祖宗的灵庙。

如此，在中央僧官沙门统率领下北魏佛教复兴的开端，首先去加强自身的国家色彩。拥有事业手腕的沙门，复佛当初即让帝王与佛教相结合，朝廷自身也着手积极地引导复佛兴法，从而极为成功。

总之，如上所述，从此急速发展膨胀起来的北魏佛教教团，与南朝依逸民清高人士的态度发达而行的佛教对比，必然以各自不同的性质而发展。

三、沙门统昙曜年代考

因复佛被许可，作为事实上的兴佛护法事业执行的首领，灵活运用着中国佛教史上罕见

的政治事业的手腕，与中央帝王权相结合，迅速扩展到各方面，惊人地完成了应有的兴佛护法的大事业，打开佛教全盛的北魏史的基础的人，就是紧随外国人沙门统师贤成为复佛第二代沙门统的昙曜。昙曜是何许人呢？首先来看他的年代，是论及云冈石窟以及如僧祇户、佛图户新制度的基础。

昙曜传在《高僧传》卷十一、唐《续高僧传》卷一、《开元释教录》卷六及《魏书·释老志》等都有记载，但每一个都是简略不完全的，从籍贯、俗姓、学系等，到生卒年月都没有明记。现在综合各种资料，简单推定昙曜的活动年代，考证其事业。

梁代慧皎（497-554）的《高僧传》，完成于梁的天监十八年（北魏孝明帝神龟二年，519），是昙曜歿后大概还不到五十年的著作。是最早的昙曜传，但只是附记于习禅篇北魏释玄高传末。“时河西国沮渠茂虔。时有沙门昙曜。亦以禅业见称。伪太傅张潭。伏膺师礼。”

只是说昙曜在沮渠茂虔时代的北凉，在当地作为禅业高深的僧人有名，太傅张潭对他行师礼，尊敬他。《高僧传》中北魏玄高等传记资料，可能是从同是从凉州来到魏都平城的玄高弟子，在玄高作为太武废佛的牺牲品被杀的第二天，从魏地南逃下扬州的玄畅等人那里传入的。

对于昙曜行师礼的太傅张潭，据《太平御览》卷二六八引崔鸿《十六国春秋》的北凉录：

张潭字元庆。武威姑臧人也。为和宁令。政以德化为本。不务威刑。民有过者，读《孝经》及《忠臣孝子传》。训导之。百姓爱之如父母。号曰慈君。

北凉之地，沮渠蒙逊、茂虔二代尽力文运兴隆，名人也不少，特别是在佛教界，在此期间昙曜已“以禅业见称”，即在实践方面是相当著名，而且得到被人民作为“慈君”如张潭这样德高望重人士的师礼尊敬，那他来魏都之前，已经是相当了不起的人物，推测他当时可能已经是三十多岁了。

道宣的《续高僧传》卷一译经篇中，设有元魏北台恒安石窟通乐寺沙门昙曜专门传记，作为沙门统开凿了云冈石窟，并进行翻译事业，但仍缺其生卒年代，关于任沙门统之前，仅仅说：“释昙曜，未详何许人也，少出家。摄行坚贞。风鉴闲约。”

看来道宣这个记事是据《梁高僧传》、《魏书·释老志》写的，有关昙曜传可能没有其他的资料。《开元释教录》卷六的昙曜传，仍继承了《续高僧传》，没有新的说法。

《释老志》中关于昙曜记事如下：

先是沙门昙曜，有操尚。又为恭宗所知礼。佛法之灭，沙门多以余能，自效，还俗，求见。曜誓欲守死。恭宗亲加劝喻。至于再三，不得已乃止。

看来昙曜在太武帝征服北凉（439）之时，已经在当地是很有名气的僧人，不久，和玄高、师贤等高僧同样移住在魏都，当时太子正在监国，受到信奉佛教的恭宗礼遇。

太平真君七年，太武帝发布废佛令，许多有能力的沙门还俗，志愿任官，或转向适应各自才能的方面，讲求生活之道。此时的昙曜发誓不还俗，誓死守为僧，恭宗亲自再三劝喻，不得已还俗，但一直秘密持法服器物不离身。他如此护持的僧行，颇为坚贞，是诚心的信佛护法之人，世祖废佛令严峻之时，先是从凉州来的玄等高德沙门被诛，在废佛令下达的第二年，曾是昙曜国君的沮渠茂虔一族被诛杀，凉州佛教的形势更加不利。昙曜在帝都的情势恐怕连安全也难以保证了。

《释老志》云：

和平初，师贤卒。昙曜代之，更名沙门统。初，昙曜于复法之明年，自中山被命赴京，值帝出，见于路，御马前衔曜衣，时人以为马识善人，帝后奉以师礼。

所谓“从中山被命赴京”，即废佛令下的昙曜，可能暂时离开帝都藏于中山之地，而且应该在兴安元年十二月复佛诏下达不久，昙曜奉招致之命出山。

《释老志》记昙曜再次被诏回都城时，偶然在街上遇帝，帝的御马衔住昙曜之衣，不管此说法是否属实，终究可以证实昙曜进入复佛许可的帝都的同时，与朝廷结成极为密切的关系，变得十分活跃。他在凉州辅佐的先辈长老，可能是成为第一代道人统的罽宾沙门师贤，在复佛事业的指导方面已经颇有起色，他在师贤歿后，长期占有佛教界如独权者的地位，成就了伟大的兴佛业绩。

当时，排挤恭宗的一派没落了，恭宗的长子高宗即位。这样，像早已被恭宗知遇的昙曜，此时得到势力，受到尊敬是很自然的事。恭宗对昙曜，还知遇了好多的凉州佛教徒，现今的复佛事业，凉州佛教徒成为中心势力。不仅因太武帝排斥佛教而牺牲的玄高、慧崇，是从凉州来受到恭宗尊信的僧侣，还有作为复佛第一的道人统罽宾僧师贤，如今的第二代沙门统昙曜也从凉州而来，还有注解佛教复兴时代的元老源贺的《祇洹精舍图偈》六卷被当时的佛教界敬仰的赵柔，也是因世祖的征服从北凉迁到魏都之人，高宗践祚以来被任用为河内太守。

以信奉天师道教的太武帝和崔浩为中心，力践实行并成功征服凉州，巩固了其扩张领土统一中国的基础，另一方面，因为被征服的凉州佛教徒兴隆了帝都的佛教，而且废佛毁释的政策牺牲了从凉州迁来的诸高僧，在今天复佛的时代，同样以凉州佛教徒为中心而活动，达到了急速盛大的佛教复兴。如此，以开凿云冈石窟时代的朝廷为中心的复兴佛教，一定是凉州的成分居多，另外，我们了解得到的迹象，可验证种种实例。

那么，昙曜成为高宗和平（460-464）初年继师贤之后佛教复兴期第二代的沙门统，但其沙门统时代持续到什么时候？这一点在他的各种传记中也没有载，据收入《广弘明集》二十七高祖孝文帝的诏敕，似乎可以推定。题曰“帝以僧显为沙门都统诏”，曰：

门下。近得录公等表。知欲早定沙门都统。比考德选贤。寤寐勤心。继佛之任。莫知谁寄。或有道高年尊。理无萦纆。或有器玄识邈。高挹尘务。今以思远寺主法

师僧显（中略）。可敕令为沙门都统。又副仪贰事，缙素攸同。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（中略）用膺副翼，可都维那，以光贤徒。

上述文中提到的思远寺在《释老志》中记在太和元年三月行幸永宁寺之后，“又于方山太祖营垒之处建思远寺”。

在高祖本纪，其建立又在太和三年八月条：“（太和三年八月）乙亥，幸方山，起思远佛寺。”僧显是该寺寺主，大概是孝文帝太和三年以后的事，另外，皇舅寺在《水经注》卷十三灋水条，记：

南迳皇舅寺西，是太师昌黎王冯晋国所造。有五层浮图。其神图像皆合青石为之。加以金银火齐众彩之上。炜炜有精光。

孝文帝时代的皇舅寺是侍中太师冯熙（文明太后之兄）在平城所建的寺庙，在平城思远寺和皇舅寺的僧人，在中央被任命为都僧统、都维那，是平城都城时代，即太和十八年迁都洛阳以前的事。

另外，文中有设置副官一事，僧俗共同合作，但近来因曜统独济，于是废此任。今起用僧义任命都僧统僧显的副翼都维那，僧显僧义的任命是在“曜统”歿后，作为继承者而执行的，曜统大概是昙曜僧统的事。推测昙曜直到太和某年还是沙门统，而且不设都维那等副官，作为整个佛教教团的首长，在朝廷和佛教教团之间周旋，几乎运用的是独裁的手腕，来推动佛教兴隆的事业。

昙曜死歿的年龄也不明。在北魏征服凉州（439）那年之前，在凉州地区已经受太傅张潭的崇敬皈依。假如凉州征服的那年昙曜是30岁，复佛翌年（453）他再次在京师作为沙门被独迎请时是44岁。和平元年（460）就任沙门统时51岁，孝文帝太和三年（479）思远寺建立时是70岁，这样的高龄还作为佛教界的元老在朝野应该是被很尊敬的。

总之，昙曜从作为国家灭亡的被征服者从乡土被强制移民，并且是佛教废毁时还俗的僧人，经历了人生最大的苦难，45岁前后时佛教复兴，许可再出家，朝廷又特请，心怀感激，后来十二年间以上，或直到三十年间，作为复兴事业的中枢而努力。

四、昙曜沙门统时代朝廷的崇佛

如上节所考证的昙曜沙门统时代，经历了从文成帝的和平初年（460），经献文帝到孝文帝太和某年（477-499），至少三代二十余年间。其间他热心地指导兴佛，经常在中央执政者之间灌输了佛教信仰，而且中央执政者间奉佛者也辈出，从而使他的活动变得很容易。

昙曜沙门统时代的朝廷实权掌握在皇太后冯氏手中。这个握有宫廷实权的皇太后是热心

的崇佛者，包括冯氏一族，朝廷中老臣元老奉佛的人也多。

高宗文成帝在昙曜任沙门统后数年的和平六年（465）26岁时驾崩，其长子显祖献文帝年仅12岁即帝位，然而皇兴五年（471），帝虽然只有18岁却让位于5岁的皇太子（高祖孝文帝），接着承明元年23岁时驾崩。在让位即位的背后，可知在皇帝之外存在着能干的掌权者。以朝廷为中心的佛教兴隆事业，从显祖献文帝到高祖孝文帝时代颇为兴盛。这个朝廷隆盛的兴佛事业，要说靠12岁即位18岁让位和5岁即位两个皇帝的手腕执行是有点勉强。应该是靠这两个幼少皇帝的背后握有实权的人们去实现，这样的说法更为妥帖，我们首先应该注意到这样的实权者到底是谁。这两个幼少皇帝时代的实权者，不外就是高宗文成帝的皇后文明皇太后冯氏和太后亲信的人们。

文明皇后在文成帝御崩时是24岁，皇后在皇帝御服器物焚烧，百官号泣的大丧礼之际，不堪自我悲伤投入火中，左右相救才苏醒生还。经历了这种强烈人生悲剧的女性，基本容易被引导入热心的宗教信仰。一方面，帝御崩后的朝廷，决不可能安稳地拥戴一个12岁的幼帝。丞相乙浑握有实权，颇为横暴。文明皇太后决策诛杀乙浑等人（天安元年、466），之后太后亲政，中书令高允、中书侍郎高闾以及贾秀等参与朝政。翌八年皇太子宏（高祖孝文帝）出生，太后把政治归还皇帝，自己担负起养育皇子的责任。然而，皇帝的年龄、周围的情势，特别是从太后的手腕等考察，太后并没有放手朝廷的实权，无疑朝廷依然以太后的意见为重。特别是因为太后及其一族是热心的奉佛家，如由朝廷执行的佛教事业，应该还是以太后之力量为中心。

不只是太后，围绕在太后有权者之间奉佛的人，至少理解佛教的人也不少。例如太后的娘家冯氏，就此一考。

太后兄冯熙在高宗文成帝时代，因妹妹是文明皇后，又妻恭宗女博陵公主，为定州刺史，接着于显祖朝为太傅累及拜内都大官，及高祖即位，为侍中太师中书监，领有秘书之事。其地位其权势达到顶点，熙反而不自安，朝野上下都追随着他的权势，而且他还是最热心的奉佛家。其传曰：

熙为政不能仁厚。而信佛法。自出家财。所在诸州镇，建佛图精舍。合七十二处。写一十六部一切经。延致名德沙门。日与讲论。精勤不倦。所费亦不费。在诸州营塔寺多在高山秀阜。伤杀人牛。有沙门劝止之。熙曰，成就后人唯见佛图。焉知杀人牛也。其北邙寺碑文，中书侍郎贾元寿之词。高祖频登北邙寺。亲读碑文，称为佳作（《魏书》卷八十三）。

他的权力和财力多花费在佛教事业上，建立寺院的超高热情连沙门都认为其有弊病而谏言。据《水经注》，帝都平城的名刹皇舅寺也是冯熙所建，一生建立了七十二座寺院，抄写达十六部的一切经书事业，为佛教兴盛花费了相当的财力。而且中央以昙曜为沙门统，复佛许可后直接掀起兴隆佛教运动，也正是如火如荼拼命努力的时候，可以想像昙曜、冯熙二者——

僧界的最高统率者和政界的最高权势家之间，应该有着某种联系。

冯熙的二个女儿为孝文帝之后，其中一人后来被废为庶人，在瑶光寺作练行尼奉佛生活结束其生涯，另外一人（幽皇后），也曾一时因病还家为尼。由此来看，在昙曜时代，以外戚占有非常权势的冯氏一族应该是相当热心的奉佛家族。

当文明皇太后临朝听政时，历代元老中作为特别政治顾问，委以重任的中书令高允也是信佛之人。高允渤海人，少为沙门名法净，不久还俗，博学天文经学术数，神麇三年（430）随世祖舅舅、阳平王杜超镇邺城赴任。翌年与庐玄等一起效力中央，渐次委以重任，作为太子晃（恭宗）之师特别得以厚重亲任。世祖晚年，作为重要的委员参与以全盛的崔浩为总监进行的编纂国史事业，如前所述因激怒世祖及其北人，史官被大诛杀之时，高允当然也面临危险，但独有高允能被免去诛杀，全凭太子尽力。太子晃是个对佛教有深切厚意之人，从凉州来的玄高、昙曜，作为太子佛教方面的老师，玄高先因废佛政策而被诛，昙曜因太子的劝说曾还俗隐藏于中山地区，在复佛许可的同时效力于帝都，成为复佛事业的指导者。文明皇太后临朝听政，高允等人被委以重任时的天安元年（466）是77岁。像高允在少年时代曾为僧侣亲近佛教之人，还要常常直面人生的不安定的现实，历经了众多艰险，已到这般老龄之人，自然在佛教信仰方面是越来越忠实。他在晚年成为热心的佛教信者，据其传可知，其传曰：“雅信佛道，时没斋讲，好生恶杀。”（《魏书》卷四十八）

高允以98岁卒于高祖孝文帝太和十一年（487），历经文明皇太后时代，恰好也是沙门统昙曜时代，他作为国家元老朝廷重臣，无疑是奉佛之人。

相对高允任中书令，承担文明皇太后的政治顾问作中书侍郎的高闾，在其传中没有出现奉佛之事，但是他作过《鹿苑佛图颂》。所以，至少对佛教有信仰或者能理解，明显是对佛教认识到一定程度、有佛教知识的人。

另外与高允、高闾等同时，还有在文明皇太后时代作为国家元老有特殊礼遇的刁雍与源贺也是笃信佛道之人。

如《魏书》卷三十八刁雍传载：

皇兴中（476-471）雍与陇西王源贺及中书监高允等并以耆年。特见优礼（中略）。雍性宽柔。笃信佛道。著教诫二十余篇。以训导子孙。太和八年冬卒。年九十五。

源贺拥立高宗有功，太和元年72岁卒，《魏书》卷五十二《赵柔传》载：

陇西王源贺。采佛经幽旨。作《祇洹精舍图偈》六卷。柔为之注解。咸得理衷。为当时俊僧所钦味焉。

源贺明显是个奉佛之人，武邑郡的奸人石华诬告高宗，说源贺与沙门道谋反，高宗很明白这是诬告（《源贺传》）。从沙门谋反及诬告的反面，可推测他与僧侣有着亲密的关系。

显祖时的朝廷，文明皇太后及其兄冯熙及冯氏一门，还有高允、刁雍、源贺的三元老，全是奉佛之人。在这些人的时代，在中央有成为沙门统的昙曜，可以想像其运用权力会给予复佛事业十分的方便，足以推测在这个时代复佛兴佛的事业是可以大力推行。据《魏书》的《释老志》、《本纪》等，便可知显祖献文帝以来佛教事业的大要概观。

显祖在位时期的佛教事业，首先在高祖孝文帝诞生的皇兴元年（467），建立永宁寺，构建七级塔（帝时年14岁）。塔高三百余尺，其结构可以说是天下第一，《水经注》中记载了此寺塔之事。

同年八月有“幸武州山石窟寺”记事，这是之后常见的行幸云冈石窟寺的初次记载。

还有在天宫寺，作高三十三尺的释迦立像，用赤金十万斤、黄金六百斤，另外皇兴年中造立的三层石塔高十丈，镇固巧密，是京华的壮观。这些全发生在帝都，可以说是朝廷的兴佛事业中心，但从皇帝的年龄推测，可以想见这些事业的重心是握有实权的文明皇太后等，沙门昙曜则为活动指导。

显祖很早就亲近佛教、道教，特别是前者，他宫廷里的佛教气氛就很浓，《释老志》中载：

高祖践位。显祖移御北苑崇光宫。览习玄籍。建鹿野佛图于苑中之西山。去崇光右十里。岩房禅僧居其中焉。

鹿野（苑）寺的事，第一次载于帝本纪的皇兴四年（470）条：“十月二日甲辰，帝幸鹿野苑石窟寺。”帝在鹿野苑寺完成之时，更加深了让位遁世的志向。终于在翌年八月，让位于5岁的太子（孝文帝），移居北苑崇光宫（延兴元年）。让位的诏书上写道“优游履道，颐神养性”，即希望享受一种遁世的宗教生活。这种希望是从帝的本心出发吗？或者因为来自周围种种压迫不过是特别这样说而已。后来帝于延兴六年（476）暴崩，当然他作为太上皇也关心国务，参与征战，但以苑内构筑的鹿野苑寺为中心，好像更亲近佛教。高闾等的《鹿苑佛图颂》当然说的就是有关此寺之事（参照《广弘明集》所收的高允《鹿苑赋》）。

显祖让位于高祖孝文帝之后朝廷的实权，当然更是落到文明皇太后的手中。文明皇太后在孝文帝诞生以来，亲自担负起养育的责任，这样孝文帝即位以来的幼少时代的政治，当然切合文明皇太后之意，但成长后的孝文帝，以皇太后孝养之礼为最厚，因而到太和十四年（490）太皇太后49岁御崩的孝文帝时代，实际上应该还是文明太皇太后时代。

延兴六年（476）6月，太上皇帝（显祖）暴崩，翌日行大赦，改元承明，文明皇太后成为太皇太后参与政务。就是说凡事由文明皇太后谋划。这种事变不仅没让朝廷的佛教事业衰落，可以说佛教兴隆的机缘更多了。

承明元年八月，帝在永宁寺设大法供，度良家男女为僧尼，日有百余人，帝为他们做剃发仪式，施与僧服。这是为追善供养显祖而做的法事。

另外，这个月诏起建明寺（《释老志》）。而且在帝本纪的同年十月条记：“辛未，与驾幸建明佛寺，大宥罪人。”显祖驾崩是六月辛未，我们注意到这个驾幸十月辛未是显祖暴崩三个

月后的同一干支日，说明建立建明寺也许是为显祖追善事业。如《魏书》所说显祖最后成为佛教信奉者，以当时的实权者皇太后为主，朝廷政府的有权者信佛者居多，所以对于显祖追善佛事营造得相当隆盛。文献记载恒农北陕（河南）人王玄威，显祖崩，在州城门外立草庐，服严格的丧服达百日，竭出自己的家财设四百人斋会。在忌日设百僧供。朝廷因此特别旌表他，其传收在《魏书》节义列传。显祖暴死，皇太后冯氏一派不知所措，也许含有赎罪的意味，在朝廷也常常举办显祖追善的法事，或许也鼓励民间的这些所为。

第二年改元太和元年，再三地行幸永宁寺。

二月。幸永宁寺设斋，赦死罪囚。

三月。又幸永宁寺。设会行道听讲。命中秘三省与僧徒讨论佛义。施僧衣服宝器有差。（《释老志》）

在高祖诞生那年造立可以说天下第一七重塔的永宁寺，如今也荣耀地成为朝廷佛教的中心。而且行幸建明寺、行幸永宁寺之际，赦死罪囚，作为佛教善福的同时，也许与昙曜设置的佛图户有些许关系。

据《水经注》卷十三记载皇舅寺、永宁寺的塔颇为气派。可以想像两寺是让帝都人心归向的非常大伽蓝。

在《释老志》，还继续前述曰：“又于方山太祖营垒之处，建思远寺。”

高祖纪太和三年条记：“（元日）起文石宣灵泉殿于方山，八月乙亥，幸方山，起思远佛寺，丁丑，还宫。”

后来常常行幸方山。特别是文明太皇太后行幸在沿此河流的像屋岛一样的方山，希望把方山做为自己的葬地，皇帝把这里作为太后的寿陵营造永固石室，也营建自己的寿陵，侍于近侧，以示孝心。文明皇后转载：

太后与高祖游于方山，顾瞻川阜，有终焉之志。因谓群臣曰：“舜葬苍梧，二妃不从。岂必远祔山陵，然后为贵哉！吾百年之后，神其安此。”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（中略）。高祖孝于太后，乃于永固陵东北里余，豫营寿宫，有终焉瞻望之志。及迁洛阳，乃自表缠西以为山园之所，而方山虚宫至今犹存，号曰万年堂云。（《魏书》卷十三）

《水经注》里描述了拥有这些大型营造物的方山优美景观。

羊水又东注于如浑水，乱流径方山南，岭上有文明太皇太后陵，陵之东北有高祖陵。二陵之南有永固堂，堂之四周隅雉，列榭阶栏及扉户、梁壁、椽瓦，悉文石也。

檐前四柱，采洛阳之八风谷黑石为之，雕镂隐起，以金银间云矩，有若锦焉。堂之内外，四侧结两石趺，张青石屏风，以文石为缘，并隐起忠孝之容，题刻贞顺之名。庙前镌石为碑兽，碑石至佳，左右列柏，四周迷禽暗日。院外西侧，有思远灵图，图之西有斋堂，南门表二石阙，阙下斩山，累结御路，下望灵泉宫池，皎若圆镜矣。如浑水又南至灵泉池，枝津东南注池，池东西百步，南北二百步。池渚旧名白杨泉，泉上有白杨树，因以名焉，其犹长杨、五柞之流称矣。南面旧京，北背方岭，左右山原，亭观绣峙，方湖反景，若三山之倒水下。（卷十三）

方山在帝都北方的郊外，沿着如浑水，南临灵泉池，是山水景胜之地，太皇太后尤为喜爱，在太祖营垒之处，建造思远佛寺，在其侧营造太皇太后的陵墓。佛教复兴以来，朝廷已为五帝造五体释迦佛像，还营造了云冈五大窟，为帝室祖宗营造佛教寺院，所以冠以这个“思远”之名的方山寺庙也有这样的性质，特别是还决定在此地造太皇太后陵，思远佛寺可以说具有北魏皇室的菩提寺的性质，与唐宋时代盛行的所谓功德坟寺是同样的。可以理解为北魏朝廷以文明太皇太后为中心全部成了奉佛之家。而且那时正是昙曜沙门统时代。

唐初道宣的《释迦方志》和法琳的《辩正论》卷三，关于文明太皇太后御崩所经营的朝廷佛教事业记载如下：

魏高祖孝文皇帝……以太后忌日，哭于陵左，绝膳二日。哭不辍声。仍于邺郡造安养寺，硕德高僧四方云集。六宫侍女皆持年三月六日斋。其精进诵经者。并度出家。事无大小务于赐给。

由此，文明皇太后的奉佛说明北魏上层阶级佛教化程度较深，也可以想像昙曜沙门统在中央的活动，复兴佛教要与朝廷结成紧密不离的关系才会有更大的发展。

[作者：日本佛教学者 译者：云冈石窟研究院考古研究室主任、文博研究馆员]

（责任编辑：侯瑞）

昙曜身世之谜

赵昆雨

高僧昙曜的名字首次见于史籍，是在梁·慧皎《高僧传》：“时河西国沮渠茂虔，时有沙门昙曜，亦以禅业见称，伪太傅张潭伏膺师礼。”

僧传中没有为昙曜单独立传，上面 21 字只是附于“玄高传”条目下。昙曜为何方游僧，生卒何年，师于何人等均一概不知。

慧皎，南朝梁代高僧，会稽上虞（今属浙江）人，生于齐明帝建武四年（497），卒于梁元帝承圣三年（554）。他撰著的《高僧传》是中国佛教史上第一部系统的僧传，完成于公元 540 年前后，内中为汉明帝永平十年（67）至梁天监十八年（519）间的 257 位高僧立传。慧皎因系南朝人，故僧传“缉哀吴越，叙略魏燕”，轻忽北方僧事。事实上，当时南北对峙阻隔，他也未必能做到详悉北方僧事。

本来，《高僧传》中关于昙曜记事的缺憾有望在正史《魏书》中得到弥补，毕竟，昙曜做为北魏王朝僧统，既有政治地位又有宗教影响力，加之《魏书》新增了“释老志”，大有欲畅论佛道的态势。谈佛教，又怎能少了昙曜呢？

偏偏，魏收与慧皎像事先约好似，的，《魏书》中亦不涉昙曜身世话题，开篇直言：“沙门昙曜有操尚，又为恭宗所知礼。”又云：“和平初，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……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。……昙曜又与天竺沙门常那邪舍等，译出新经十四部。”^[1]

魏收，钜鹿下曲阳（今河北晋州）人，生于宣武帝正始二年（505），历仕北魏、东魏、北齐三朝。天保二年（551），魏收奉敕编撰《魏书》，四年后书成，此时距昙曜太和十年（486）最后一次有记录时间的活动仅隔七十余年。魏收应有条件也有能力摸清昙曜的身世，为什么不去做呢？难道其中有什么难言之隐？

有感于“僧史荒芜，高行明德，湮没无纪”，唐代丹徒人释道宣对慧皎《高僧传》进行了补苴增贻。道宣生于隋文帝开皇十六年（596），唐高宗乾封二年（667）十月卒，历隋、唐佛教全盛期。当时南北已经一统，不存在地域之困、交通之阻。道宣本人用力至勤，遍访郊郭碑碣，博览南北国史，编成《续高僧传》，除了叙述梁、陈、周、齐以来的高僧以外，还补叙北魏高僧昙曜、昙鸾、道辩、道登等人，缉成正传。其中《译经篇》列“魏北台石窟寺恒安沙门释昙曜传”，其云：“释昙曜，未详何许人也。少出家，摄行坚贞，风鉴闲约。以元魏和平年，住北台昭玄统。绥缙僧众，妙得其心。住恒安石窟通乐寺，即魏帝之所造也。”^[2]

一句“未详何许人也”，道出了道宣的何等无奈。昙曜身世终成历史谜题。

唐贞观二十二年（648），大慈恩寺始建，释僧靖迈受玄奘之请，为撰《古今译经图纪》四卷，其中有“昙曜”称名，文云：“沙門釋曇曜，恒安石窟通乐寺僧。自少出家，器宇崇峙。风鉴闲约，戒行坚贞。……至和平三年岁次壬寅，昙曜为昭玄统。慨前陵废，欣今再兴，自于北台石窟寺，对印度沙门集诸大德译《净度三昧经》（一卷）、《付法传》（四卷），凡二部合五卷。”^[3] 此处“昙曜”自是“曇曜”之异写。靖迈，梓潼人，四川简州福聚寺僧。这段文字中新增了一些内容，但毕竟到他的时代对昙曜已不能详述了。

一、昙曜进入凉州的时间

昙曜刚一现身，便已入凉州之境。我们即由此出发追寻他的足迹。

可以确定，昙曜不是凉州籍僧人，而是入华的外国人。从西晋永嘉之乱到东晋末世的百余年间，中原大地正经历着纷争扰攘的乱世，各割据政权兵燹未止，鏖战方殷。凉州地接西域，南奉晋室，远离诸王朝之争，得以保持社会秩序安定，经济丰饶。西来的商人及僧侣因中原战乱以此为终点，驻锡传法；中州的儒英、世族以此为流徙避乱之地，寻得一份安心。凉州自张轨以后，世信佛教，沮渠蒙逊更是“素奉大法，志在弘道”。永安十二年（421），蒙逊攻克敦煌、高昌，得译经大师昙无讖，此后，无讖在姑臧城主持译场，凉州遂成为当时中国的译经中心及禅法流播之地。

游方弘化，是僧人宣法的主要途径。那么，昙曜是在何时进入凉州的呢？前引慧皎《高僧传》中有一句话：

时河西国沮渠茂虔，时有沙门昙曜。

此言很值得玩味。河西国，指的是匈奴族卢水胡酋首沮渠蒙逊建立的北凉政权，先以张掖为都，永安二年（412）迁姑臧，称河西王，凉州牧。“沮渠茂虔”是蒙逊的儿子沮渠牧犍。蒙逊于公元433年去世，其子牧犍继位。太延五年（439）七月，北魏攻陷姑臧，北凉灭。蒙逊建立并统领北凉32年，牧犍在位仅6年。论影响，自然是开国之父沮渠蒙逊更有声誉威望。慧皎介绍昙曜时，不言“沮渠蒙逊”却称“沮渠茂虔”，这很可能意味着慧皎本人是知道昙曜入凉时间的，而且在当时其他人也知此事，并不需要特别强调，慧皎只不过是陈述一个事实。所以，昙曜到达凉州的时间是在沮渠牧犍时代。

北凉从蒙逊建都张掖开始，一直到牧犍归降北魏，期间数次组织大规模译经活动，译经达82部、311卷，永和七年（351）七月，即便北魏大军的马蹄即将踏破姑臧城，天竺沙门浮陀跋摩主译、道泰笔受翻译的百卷《大毗婆娑经》仍在冲刺完成，但诸多译经活动均不见昙曜参与。

看来，茂虔当政的6年时间里，昙曜初入凉土，年纪轻、资历浅，又师出无门，在注重师承的禅学之地姑臧城，他应是遭遇到了冷落。不过，能受到太傅张潭的礼遇，好歹也算有

立足之地，同时表明昙曜已具备一定的汉语交流能力。

二、罽宾，昙曜的故乡

一般认为，昙曜为罽宾人，但无直接证据支持。

罽宾，是汉魏以前的称名，南北朝时称迦湿弥罗，今指克什米尔一带。罽宾盛小乘佛教，主张恪守佛教戒律，注重比丘自身戒律修行。该地域历史上曾为塞人所占，五世纪初，又遭白匈奴进犯，不堪侵扰的罽宾僧人多离乡东游弘法。从东晋至南北朝，入华印度僧人共 55 人，其中来自罽宾的就有 13 人。前秦时期，在长安译经的昙摩婢、僧伽跋澄、僧伽提婆等都是罽宾人。罽宾国虽以小乘教法著称，也有大乘方等部的经典。

昙曜，“少出家”。由于同出罽宾的弗若多罗、昙摩耶舍、师贤等人也都是少出家，故有人据此认为这是罽宾僧人的特点。事实上，“少出家”现象普遍见于当时各国各地：北地人释慧义，少出家，风格秀举，志业弘正；凉州人释宝云，少出家，精勤有学行；临清人释普明，少出家，禀性清纯，以讖诵为业……。所以，“少出家”尚不足以成为确认昙曜藉地的依据。欲探寻昙曜身世，有一个人和一部经不可或缺。人，是师贤；经，即《杂宝藏经》。

师贤是罽宾国王种人，他与昙曜先同处于凉州，后又共同活动于平城。师贤在平城做道人统时，昙曜为其属下。和平初，师贤卒，昙曜继职。二人之间的关系，于风轻云淡中，见耐人寻味处。

师贤概年长于昙曜，他在凉州期间的知名度甚至不及昙曜，一生中也没有留下一纸译经。徙平城初期，师贤一仍默默无闻。玄高因罪被杀后，师贤得志，跃升为道人统。做了那么大的僧官，佛教文献却不载，就生生没此人、此事！若非《魏书》有记载，师贤其人注定遗匿于世。《魏书》云：

京师沙门师贤，本罽宾国王种人，少入道，东游凉城，凉平赴京。罢佛法时，师贤假为医术还俗，而守道不改。于修复日，即反沙门，其同辈五人。帝乃亲为下发。师贤仍为道人统。^[4]

“道人统”一职始置于道武帝天兴元年，赵郡沙门法果为首任，明元帝时法果仍任此职，直至泰常（416-423）年中示寂。法果世寿八十有余，其后由谁接替统领僧界，史书未载。文成复法后既然称师贤“仍为道人统”，说明他可能在太武灭法前就已出任此职。

太平真君五年（444）九月十五日，43 岁的玄高在平城东隅因诬被杀，追随他的凉州沙门、尚书韩万德的门师慧崇一同受诛遇害。次年五月十七日，玄畅仓惶逃离平城，南奔扬州，成为玄高罹难后唯一免灾南渡的弟子。

玄高，冯翊万年（今陕西省临潼）人，早在西秦国时就受到内外敬奉，被崇为国师。进游凉土后，为沮渠蒙逊深相敬事。北魏灭凉后，玄高被拓跋焘的舅父阳平王杜超迎请到了平城，

对于魏庭来说，玄高归之平城是一大盛事，它弥补了当年北魏与昙无讖失之交臂的缺憾。玄高既达平城，大流禅化，深受太武信重。此外，崇仰佛法的太子拓跋晃还事高为师。后来太子晃被谗有篡承之谋，太武帝心生疑窦，玄高既为太子师，即以教唆太子谋逆罪被羁押杀害。

玄高事件中，师贤、昙曜均不受牵连，说明他们当时处于玄高僧团势力范围之外。玄高死后，师贤被任命为道人统，成为北魏佛教的领袖。“沙门昙曜有操尚，又为恭宗所知礼”，太子晃师礼昙曜，也是玄高遇害之后的事情。太平真君六年（445）九月，关中地区爆发盖吴起义。次年二月，太武帝亲征平乱，诏令全国灭法。法难时，师贤留在平城以医术行世，昙曜选择去了中山，两人分道避难，如遇不测，不致同时被杀。复法十余年后，师贤死了，昙曜接替了他的僧职。师贤既为罽宾人，昙曜与其相随相行、交流无碍，既无师承关系，只能理解为是同乡了。

昙曜一生的光芒全部绽放在了平城，他的成就集中表现在文成复法后的沙门统任上，开窟造像、翻译佛经、改制寺院经济。他“慨前凌废，欣今载兴”，集诸众僧，广译佛经，以“流通后贤”、“住持无绝”。武州山通乐寺所设的官署译场，是中国石窟寺最早的译经场。昙曜译经的僧团中主要人员有吉迦叶、常那耶舍、昙靖以及负责笔录汉文的刘孝标等。

佛经的翻译方式通常有两种：一，古代佛经多无写本，仅藉师口耳相传，凭记忆口诵原经，再由传译者转译为汉文。如东晋·道安《增一阿含经》就没有梵本，由兜佉勒国胡沙门昙摩难提口诵原经本，经竺佛念译传，昙嵩笔受；最后，道安与法和共同考正审义，僧略、僧茂校验漏失。二，先把梵文记录下来再译为汉文。如前秦建元十七年（381），罽宾人僧伽跋澄在关中翻译《毗婆沙论》，由他口诵经本，昙摩难提笔受为梵文，佛图罗刹传译，沙门敏智笔录为汉文，用时两年译成。

昙曜在武州山石窟寺组织过两次译经活动，一次是在和平三年（462），另一次是在延兴二年（472），相隔十年。

唐·智升《开元释教录》卷第六记云：“以和平三年壬寅故于北台石窟集诸德僧，对天竺沙门译吉义等经三部。……以北魏孝文帝延兴二年壬子，为昭玄统沙门昙曜译《大方广十地》等经五部，刘孝标笔受。”^[5]又，隋·费长房《历代三宝记》卷第三云：“和平元三年昭玄沙门昙曜欣三宝再兴，遂于北台石窟寺，躬译《净度三昧经》一卷、《付法藏传》四卷，流通像法也。”^[6]梁·僧佑《出三藏记集》卷二并记云：“《杂宝藏经》十三卷（阙）、《付法藏因缘经》六卷（阙）、《方便心论》二卷（阙）。右三部，凡二十一卷。宋明帝时，西域三藏吉迦夜于北国以伪延兴二年，共僧正昙曜译出，刘孝标笔受。此三经并未至京都。”^[7]

《魏书》记载的“昙曜又与天竺沙门常那耶舍等，译出新经十四部”，此“新经十四部”，应包括以上两次译经的内容。

昙曜与吉迦叶在译经上关系甚密。

吉迦夜，又称“吉弗烟”，西域人，“游化戒虑，导物在心”。他与昙曜共同翻译了《方便心论》、《杂宝藏经》、《大方广菩萨十地经》，重译了昙曜于和平三年独立翻译的《付法藏传》四卷（今已不存）。关于重译《付法藏传》一事，陈垣先生说：“据现存大藏经《付法藏因缘传》六卷，

题“元魏西域三藏吉迦夜共昙曜译”。可见吉迦夜当时系以昙曜所译者为底本，而从新改译，又在目上加“因缘”二字也。自吉迦夜译本行，而昙曜译本遂废。以今存昙曜译《大吉义神咒经》推之，昙曜所译较为朴儻，不如吉迦夜译之文采，亦未可知。此与笔受人极有关，吉迦夜译笔受人为刘孝标，孝标固南朝著名文学家也。”^[8]

我以为，吉迦叶作为西域译师，精通梵文是毫无疑问的，至于汉语的文采倒不一定好于昙曜多少。昙曜屡与他合作，看中的正是他强大的梵文译读能力。他们的合作是由吉迦叶口诵梵语，昙曜作为双语翻译，把吉迦叶讲的胡语口译成汉语讲给刘孝标听，转录汉文。之所以要重译《付法藏传》是昙曜译经时尚未遇到吉迦夜，换言之，昙曜拿到的译本不是梵文原本，内容也不完整。而此时，不但有吉迦叶的梵文原文，还天赐刘孝标这等笔受之良才。

刘峻，字孝标，本名法武，平原（今山东平原县）人，本是东汉皇室胶东康王刘寄之后，生于宋孝武帝大明六年（462），卒于梁普通二年（521）。他历宋、齐、梁三朝，是著名学者和骈文家，以注《世说新语》扬名后世。陈垣先生说：“以今日观之，孝标之注《世说》及撰《类苑》，均受其在云冈石窟寺时所译《杂宝藏经》之影响。印度人说经，喜引典故，南北朝人为文，亦喜引典故。《杂宝藏经》载印度故事，《世说》及《类苑》载中国故事。当时谈佛教故事者，多取材於《杂宝藏经》，谈中国故事者，多取材於《世说新语注》及《类苑》，实一时风尚。”^[9]皇兴三年（469）北魏攻陷青州，这是南北朝历史上的重大事件，时年8岁的孝标被掳至中山，后又转徙平城。11岁时，迫于生活，他在武州山石窟寺出家为僧，因为出众的才华，被安排参与译经活动。这一年是延兴二年，正值昙曜第二次译经期。《杂宝藏经》是吉迦夜与昙曜此次共译的重点经目，由刘孝标笔受。年仅11岁的孝标能胜任翻译工作吗？对此，陈垣先生早有置疑，认为孝标最多不过是“笔录”。太和十年（486）二月，因仕途不得意，孝标逃往江南。但他在云冈石窟寺译经的这段经历，对他以后的著作产生了深远的影响。

《杂宝藏经》梵文原本今已散失，它是一部杂集抄聚分散在北传四阿含经以及各部派律藏中的因缘、譬喻及本生故事的小乘经集，全书共十卷，计121则故事，入梁后又增补为十五卷。全卷故事大致分为孝养、慈悲、业力、谄伪、诽谤、行施、教化、诤斗等八类，劝人作福、持戒、出生死、成菩提。该经译成后首先被用于云冈第9、10窟中，反映了沙门统昙曜作为佛教领袖地位的影响力。长广敏雄先生说：“第9、10双窟后室南壁充斥因缘故事浮雕，而且其多出典于《杂宝藏经》，这即便不是沙门昙曜直接筹划的结果，也不能否定他所起的某些作用（况且无法断然排除他直接筹划的可能性）。”^[10]

《杂宝藏经》中的许多故事发生地都是在罽宾。卷九“难陀王与那伽斯那共论缘”中的难陀王即指希腊人大夏王弥兰陀（或弥兰）王，“那伽斯那”则指那先比丘，他们的年代约在佛灭后二百年顷；卷八“月氏国王与三智臣作善亲友缘”中的言月支王名栴檀罽尼咤，其第一智臣是马鸣尊者。“栴檀罽尼咤王即迦腻色迦王，与马鸣尊者关系深厚，马鸣应为公元二世纪初人（A. D. 100-160年），与迦腻色迦王的时代相当。因此本经可视为在公元二世纪之时完成。”^[11]经中提及的弥兰陀王、迦腻色迦王均曾统治过西北印度，说明《杂宝藏经》梵本应出自罽宾一带。

罽宾地区流行撰集譬喻类经典，是与该地区较完整地保存了小乘佛教“根本说一切有部”分不开的。“说一切有部”，简称“有部”，南北朝时期传入中国，称之为毗昙宗，又称因缘宗。罽宾僧人精修毗昙学，毗昙经是来华僧人所携经卷中最多的一种。将譬喻故事与佛、菩萨、弟子传记结合在一起后再来教化信众，通常会产生更强感染力的释法效果^[12]。

昙曜选译《杂宝藏经》不是偶然的，这意味着他作为罽宾人对经中所反映的罽宾社会生活以及佛学理念等所具有的天然的兴趣和好感。

三、昙曜卒年

昙曜的一生充满了传奇色彩，他经历了太武、文成、献文、孝文四朝，期间险象环生，稍有不慎即意味着生命的付出。北魏伐凉时，面临生死选择，他坐守姑臧城豪赌魏军对他的善待，后至平城如日中天；入魏不久，他以不介入僧团，不介入政治派系的政治智慧与经验，轻松规避了玄高案；太武时，虽“誓欲守死”，终逾灭法之劫；文成复法，经人举荐，他“被命回京”，给文成帝的见面礼是，自导自演的一场“马识善人”的情景剧，并得蒙重任，官至沙门统职；献文时，完美避染帝后宫闱之争，在异常复杂的政治交锋中独善其身；孝文时，游刃于冯氏、孝文“二皇”之间，将沙门统职权进行到底，牢握至终。

北魏僧官制度在道武帝一朝就设立了全国最早的僧务管理机构“监福曹”，“道人统”是由皇帝直接任命的全国最高僧官，法果、师贤均曾担此要职。文成帝时调整了僧署及僧官制度，改“监福曹”为“昭玄曹”，“道人统”为“沙门统”，昙曜为首任沙门统。北魏国家政权通过这一僧官体系控制和处理日常僧务工作。僧官制度的建立与完善，表明北魏政权以佛治国，“助王政之禁律，益仁智之善性”的政治态度。和平初，昙曜创造性地提出设立僧祇户、佛图户制度，解决了灾民赈济、救危急难的问题，取得了极好的社会效果。

据《魏书》记载，延兴二年夏四月，山东济州东平郡发生了一件奇异的事情，“灵像发辉，变成金铜之色。殊常之事，绝于往古；熙隆妙法，理在当今。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。”^[13]这也是昙曜在《魏书》中的最后一次露面，当时仍为沙门统。

道宣《广弘明集》卷24“帝以僧显为沙门都统诏”载：“近得录公等表，知欲早定沙门都统。比考德选贤，寤寐勤心，继佛之任，莫知谁寄。或有道高年尊，理无萦纆；或有器玄识逸，高挹尘务。今以思远寺主法师僧显，仁雅钦韶，澄风澡镜，深敏潜明，道心清亮。固堪兹任，式和妙众。近已口白，可敕令为沙门都统。又，副仪贰事，缙素攸同，顷因辉统独济，遂废兹任。今欲毗德赞善，固须其人。皇舅寺法师僧义，行恭神畅，温聪谨正，业懋道优，用膺副翼，可都维那，以光贤徒。”^[14]诏文的发布时间不详，由文意知是孝文帝与众臣商议拟定思远寺寺主僧显继任沙门统、皇舅寺法师僧义任副职之事。“副仪贰事”是前道人统所设的僚属，不知何因，过去由昙曜一身兼任，相当于废弃了此职。昭文表明，此时的沙门统昙曜已经卸职或者已经亡故。“思远寺，即方山（在今大同城北25公里）思远浮图，实为文明太后

冯氏陵墓守灵之寺。太和三年（479）建寺，十四年（490）九月太后崩。孝文帝先后多次驾临方山，僧显为帝知赏，当在此间；擢任沙门统，当在此后。分析诏书，显统受任时，曜统已过世良久，他的死期约在太和十一到十三年间。”^[15]

唐明佺《大週刊定眾經目錄》卷1记：“《大吉义咒经》一部四卷。右，后魏太和十年昙曜译。”^[16]这是史籍中昙曜有时间可考的最后记录。公元439年经凉入魏，假使昙曜时年25岁，那么到太和十年也是古稀老人了。

综上，昙曜卒于487-489年间是可信的。

永平二年（509），沙门统已更由惠深出任。永平四年（511），尚书令高肇奏言：“故沙门统昙曜，昔于承明元年，奏凉州军户赵苟子等二百家为僧祇户，立课积粟，拟济饥年，不限道俗，皆以拯施。”^[17]宣武时僧祇户制度仍在沿用，而昙曜已为故人。

注释：

[1]（北齐）魏收：《魏书》卷一百一十四《释老志》，中华书局，1984年。

[2]《大正藏》，第50册，台北新文丰出版公司，1983年。

[3]《大正藏》，第50册，台北新文丰出版公司，1983年。

[4]（北齐）魏收：《魏书》卷一百一十四《释老志》，中华书局，1984年。

[5]《大正藏》，第55册，台北新文丰出版公司，1983年。

[6]《大正藏》，第49册，台北新文丰出版公司，1983年。

[7]《大正藏》，第55册，台北新文丰出版公司，1983年。

[8]陈垣：《云冈石窟寺之译经与刘孝标》，《燕京学报》1929年第6期。

[9]陈垣：《云冈石窟寺之译经与刘孝标》，《燕京学报》1929年第6期。

[10]（日）长广敏雄：《云冈石窟第9、10双窟的特征》，《中国石窟·云冈石窟》（二），文物出版社、株式会社平凡社，1994年。

[11]丁敏：《譬喻佛典之研究——撰集百缘经、贤愚经、杂宝藏经、大庄严论经》，《中华佛学学报》1991年第4期。

[12]黄雷：《两晋南北朝时期罽宾来华僧人与佛经传译》，《兰州学刊》2005年第2期。

[13]（北齐）魏收：《魏书》卷一百一十四《释老志》，中华书局，1984年。

[14]《大正藏》，第52册，台北新文丰出版公司，1983年。

[15]张焯：《徐州高僧与云冈石窟》，《文物世界》2004年第5期。

[16]《大正藏》，第55册，台北新文丰出版公司，1983年。

[17]（北齐）魏收：《魏书》卷一百一十四《释老志》，中华书局，1984年。

[作者：云冈石窟研究院科研办主任、文博研究馆员]

（责任编辑：侯瑞）

昙曜译经研究——《杂宝藏经》（十卷）

郭静娜

一、《杂宝藏经》及其因缘故事分类

《杂宝藏经》现收于《大正藏》第四册，现存十卷，属阿含系统。据文献记载此经是昙曜与西域僧人吉迦夜于和平三年（462）共同翻译的，主要是关于佛陀、佛弟子，以及佛陀入灭后的种种事缘，共有一百二十一章。

本文以“卷”为单位，对每卷因缘故事的内容及数量进行分类整理并列表予以说明（表1）：

表1 《杂宝藏经》因缘故事分类表

卷数	忠孝	孝养	布施	教化	诽谤	斗诤	供养	敬佛
1	十奢王缘	王子以肉济父母缘、鸚鵡子供养盲父母缘、弃老国缘、佛于忉利天上为摩耶说法缘、慈童女缘、莲华夫人缘、鹿女夫人缘、佛说往昔母迦旦遮罗缘						
2		波罗捺国有一长者子共天神感王行孝缘、迦尸国王白香象养盲父母并和二国缘、波罗捺国弟微谏兄遂彻承相劝王孝化天下缘	六牙白象缘、兔自烧身供养大仙缘、波斯匿王女善光缘、须达长者妇供养佛获报缘	善恶猕猴缘、佛以智水灭三火缘、波斯匿王丑女赖提缘、内官贖所犍牛得男根缘、两内官共净道理缘、娑罗那比丘为恶生王所苦恼缘	驼骡比丘被谤缘、离越被谤缘	梵摩达夫人妒忌伤子法护缘、昔王子兄弟二人被驱出国缘		
3				八天次第问法缘	兄弟二人俱出家伽利弗等缘、老仙缘	龙王偈缘、提婆达多欲毁伤佛因缘、共命鸟缘、白鹅王缘、大龟因缘、二辅相诡媾缘、山鸡王缘、吉利鸟缘、二估客因缘		

卷数	忠孝	孝养	布施	教化	诽谤	斗诤	供养	敬佛	
4			<p>贫人以麩团施、现获报缘、贫女以两钱布施即获报缘、乾陀卫国画师、鬪那设食获报缘、鬪夷罗夫妇自卖设会现获报缘、沙弥救蚁子水灾得长命报缘、乾陀卫国王治故塔寺得延命缘、比丘补寺壁孔获延命报缘、弗那施佛钵食获现报缘、大爱道施佛金织成衣并穿珠师缘</p>	<p>长者子见佛求长命缘</p>			<p>长者子客作设会获现报缘</p>		
5			<p>贫女人以麩施须达生天缘、长者造舍请佛供养以金布施生天缘、妇以甘蔗施罗汉生天缘</p>	<p>天女本以受持八戒斋生天缘、须达长者妇归依三宝生天缘、长者女不信三宝父以金钱雇令受持五戒生天缘</p>			<p>天女本以华鬘供养迦叶佛塔缘、天女本以莲华供养迦叶佛塔缘、天女本以燃灯供养生天缘、天女本以华散佛化成华盖缘、舍利弗摩提供供养佛塔生天缘、长者夫妇造作浮图生天缘、外道婆罗门女学佛弟子作斋生天缘、长者婢为主送食值佛转施生天缘、长者念佛造作讲堂获报生天缘、长者见王造塔亦复造塔获报生天缘、贾客造舍供养佛生天缘</p>	<p>天女本以乘车见佛欢喜避道缘、长者夫妇信敬礼佛生天缘、女因扫地见佛生欢喜生天缘、女人以香敬心涂佛足生天缘、贫女从佛乞食生天缘</p>	
6				<p>帝释问事缘、度阿若、憍陈如等说往日缘、差摩释子患目归依三宝得眼净缘、七种施因缘、迦步王国天旱浴佛得雨缘、长者请舍利弗摩诃罗缘</p>					

卷数	忠孝	孝养	布施	教化	诽谤	斗争	供养	敬佛
7			婆罗门以如意珠施佛出家得道缘、长者以好蜜浆供养行人得生天缘、波斯匿王劝化乞索时有贫人以麩施王得生天缘	十力迦叶以实言止佛足血缘、佛为诸比丘说利养灾患缘、罗汉祇夜多驱恶龙远入海缘、二比丘见祇夜多得生天缘、月氏国王见阿罗汉祇夜多缘、月氏国王与三智臣作善亲友缘		兄常劝弟奉修三宝弟不敬信兄得生天缘	佛在菩提树下魔王波旬欲来恼佛缘	贼临被杀遥见佛欢喜而生天缘、别手足人感念佛恩得生天缘、波斯匿王遣人请佛由为王使生天缘、父闻子得道欢喜即得生天缘、子为其父所逼出家生天缘
8				拘尸弥国辅相夫妇恶心于佛佛即化导得须陀洹缘、佛弟难陀为佛所逼出家得道缘、大力士化旷野群贼缘、辅相闻法离欲缘、尼乾子投火聚为佛所度缘、五百白雁听法生天缘		提婆达多放护财醉象欲害佛缘		
9		不孝子受苦报缘、不孝妇意欲害姑反杀夫缘	金猫因缘、恶生王得五百钵缘、求毗摩天望得大富缘	迦梅延为恶生王解八梦缘、鬼子母失子缘、天祀主缘、祠树神缘、妇女厌欲出家缘、难陀王与那伽斯那共论缘、波罗奈王闻家间唤缘、老比丘得四果缘、女人至诚得道果缘				
10				优陀羨王缘、罗睺罗因缘、婆罗门谄伪缘、婆罗门妇欲害姑缘、乌臬报怨缘、婢共羊斗缘				

二、《杂宝藏经》因缘故事分析研究

通过对此经所包含的因缘故事所反映的内容及数量的分析，可以发现反映布施和教化的故事数量较多，可见此经着重通过教化和布施这两类佛教故事向世间宣扬佛教的义理及修行方法，以此来推动佛教的发展。

从因缘故事反映的内容来看，此经集中反映了忠孝、孝养、布施、教化、诽谤、斗争、供养、敬佛的内容（表2）。

表2 《杂宝藏经》因缘故事数量统计表

卷数	表现的内容（数量）							
	忠孝	孝养	布施	教化	诽谤	斗诤	供养	敬佛
1	1	8						
2		3	4	6	2	2		
3				1	3	9		
4			9	1			1	
5			3	3			11	5
6				6				
7			3	6		1	1	5
8				7		1		
9		2	3	9				
10				6				
总计	1	13	22	45	5	13	13	10

忠孝和孝养本是儒家一贯推举的思想，经文中反映此类思想的故事都是通过佛教的因果报应告诫众生孝养父母就会得到福报，反之就会遭到报应，命终后还将在地狱受苦。对于中国儒家思想中所倡导的对君主忠诚，对父母孝养的思想，在佛教发展初期，其教义中是完全没有的。在古印度，佛教以远离尘世为修行之道，同时认为：天下之道，佛教为至上道，因此印度僧人不拜父母、君王，戒律还规定出家人必须剃除头发，且不能娶妻、生子。这些戒律，显然与中国儒家思想中的某些观念是相悖的。因此佛教要想在中国更好地发展，就必须与中国的传统文化相融合，因此佛教在汉代初传时，来华译经的僧人为了使中国人能更好地接受佛教文化，便自觉地调整译文，与儒家思想中的伦理观念相融合。如东晋后期佛教领袖慧远就竭力把儒家封建礼教和佛教因果报应融合起来，宣扬尊敬君主、孝顺父母的忠孝之道。并强调“内外之道，可合而明”。因此在《杂宝藏经》中大量出现表现“忠”、“孝”思想的因缘故事，一方面是为了使北魏的百姓更容易接受佛教的教义与思想，即通过因果轮回宣扬忠孝，也促使当时的百姓在因果报应说的震慑下能够更好地忠于国君，积极拥护北魏的封建统治，同时孝养父母，从而使社会更加安定；另一方面是为了使佛教的发展得到北魏统治者的支持，便积极在佛经中向百姓宣扬有利于统治者统治的思想。当然对于“孝”的理解中国的传统思想与佛教中的“孝”的含义也是不同的：佛教中“孝”的含义不仅包括为孝养父母而牺牲自己、对父母恭顺、同时还把报恩与孝道紧密地结合起来，因此佛教认为子女回报父母的艰辛仅仅孝养是不够的，还应该为父母拔出苦难，而拔出苦难的方法只有用佛法引导、教化父母，让父母信奉佛法，修习佛教，从而脱离轮回，命终生天。在卷二中“佛于忉利天上为摩耶说法缘”讲的就是释迦牟尼为使母亲获得果报，还阎浮提而往忉利天为母说法的故事，因此佛教认为，拔济父母，才是孝的最好方式。对于“忠”的深层次理解也是与孝联系在一起的，中国儒家思想认为在小家中，子对父的孝，就如同在大家中，臣对君主的忠，这是封建伦理思想的两大支柱，所以在谈到孝的时候，必定包含有忠的含义。此经是昙曜与西域僧人吉迦夜于和平

三年（462）共同翻译的，此时是文成帝复法之初，那么在《杂宝藏经》中宣扬“忠”的思想，除了为融合儒家思想，笔者认为昙曜还是针对北魏太武灭佛事件提出的。为了避免佛教再次受到重创，借此经的因缘故事大肆宣扬佛教所推崇的“忠君”思想，以迎合统治者，从而使佛教更好地发展。

经中包含大量表现“孝养”内容的因缘故事，笔者认为也是昙曜针对北魏当时的历史状况提出的。北魏的建国者是鲜卑族拓跋氏，在这个部落逐渐向中原地区迁移且与汉族杂居之时，他们的统治者逐渐开始接受汉族的儒家思想，尽管很多儒家思想以及汉族的礼制均被他们接受，但是拓跋鲜卑却也保留了他们制度的独创性，这其中之一就是北魏的“子贵母死”制。据史料记载：“魏故事，后宫产子将为储贰，其母皆赐死。”^[1] 这项制度自道武帝拓跋珪时实施，它的制定初衷是为了防止外戚干政，虽然历史事实证明这项制度对于制止外戚的干政是失败的，但是这一制度却在北魏一直被沿袭下去。面对该制度的残忍性，笔者认为高僧昙曜一定十分反对，然而由于此制度的制定与拓跋鲜卑部族的历史有一定的渊源，所以将其废除也是不易之事，因此昙曜利用所译佛经大肆宣扬孝养思想，不仅是为了融合儒家思想，同时也是为了唤醒北魏统治者的慈孝之心。

布施是对佛、僧、贫穷人布施衣、食等物资，从而使人远离贪心，获得好的果报。此经中表现布施内容的因缘故事讲的大都是贫人、信徒为诸佛布施钱、物、食物或是为寺庙修建佛塔、修补残破寺庙的故事，由此佛祖告诫众生无论是财施、法施、无畏施都是可以获得好的果报的。布施的内容由最初的食物、衣物扩展到后来的钱财、房屋、土地等，这是佛教顺利发展的物质前提，也为后来寺院经济的形成打下坚实的基础，所以在佛教的发展历史中，布施一直都是很重要的内容，因此作为北魏僧团领袖的昙曜也一定非常重视这一内容，其原因笔者认为：（一）布施是佛教僧团得以发展的物质基础；（二）与当时北魏佛教的发展状况有很大的关系。文献记载：太武帝在灭佛的诏书中，敕令有司烧毁大量寺庙、经书、毁坏大量的佛像，同时还大批僧人坑杀、驱逐，可想而知当时的佛教遭到了沉重的打击。文成帝继位之后，开始恢复佛法，下诏敕令在各州建造佛像、寺庙，并允许各州百姓剃度出家^[1]。尽管文成帝发布了一系列政策，但是想要佛教在短时间之内快速地发展起来也是不可能的，因此作为沙门统的昙曜，借此经中有关布施的因缘故事，同时利用佛教中的因果报应说向北魏的百姓大肆宣扬为佛教僧团、寺庙布施就会得到福报的道理，希望佛教可以获得北魏上至皇帝、贵族，下至百姓、贫民的支持，以求佛教能够重新、快速地发展起来。

教化据《长阿含·大本经》解释，“教”就是以善法教导他人，“化”就是令远离恶法。^[2] 《杂宝藏经》中的因缘故事从教化的内容来看也均有不同（表3）。

昙曜翻译此经的根本目的是想借宣扬佛法无边的因缘故事宣传佛法的威力，同时笔者认为昙曜更是想借机打击道教及其信徒。在太武灭佛的事件中，道教信徒崔浩起到了推动作用，而太武帝在对佛教进行压制的同时，对道教则大力支持，不仅将年号改为太平真君，同时建造道观，因此当时信奉道教的人一定不在少数，之后文成帝虽然大肆恢复佛法，但史料中并没有对道教进行限制的明确记载，所以当时信奉道教的人数在短时间内应该不会有所减少，

表 3 教化因缘故事分类表

数量	故事类别	故事名称
1	释迦牟尼与提婆达多之间的关系	善恶猕猴缘
22	教化众生如何修行才能获得好的果报	佛以智水灭三火缘、波斯匿王丑女赖提缘、内官赎所犍牛得男根缘、两内官共诤道理缘、八天次第问法缘、长者子见佛求长命缘、天女本以受持八戒斋生天缘、须达长者妇归依三宝生天缘、长者女不信三宝父以金钱雇令受持五戒生天缘、帝释问事缘、度阿若憍陈如等说往日缘、差摩释子患目归依三宝得眼净缘、七种施因缘、迦步王国天早浴佛得雨缘、长者请舍利弗摩诃罗缘、十力迦叶以实言止佛足血缘、佛为诸比丘说利养灾患缘、罗汉祇夜多驱恶龙远入海缘、二比丘见祇夜多得生天缘、波罗奈王闻冢间唤缘、老比丘得四果缘、女人至诚得道果缘
10	释迦牟尼对他人或外道的教化，以说明佛法无边	佛弟难陀为佛所逼出家得道缘、大力士化旷野群贼缘、辅相闻法离欲缘、尼乾子投火聚为佛所度缘、五百白雁听法生天缘、迦栴延为恶生王解八梦缘、鬼子母失子缘、天祀主缘、祠树神缘、妇女厌欲出家缘
1	通过主人公对佛法的辩论与理解向众生讲述佛法	难陀王与那伽斯那共论缘
3	教化国王的故事	月氏国王见阿罗汉祇夜多缘、月氏国王与三智臣作善亲友缘、拘尸弥国辅相夫妇恶心于佛佛即化导得须陀洹缘

因此昙曜借经中关于释迦牟尼教化外道，从而使之皈依佛教的因缘故事，教化信奉其他宗教的人，希望其能虔诚皈依佛教。那么其中所包含的教化国王的因缘故事，笔者认为更有针对性，如“月氏国王见阿罗汉祇夜多缘”是通过阿罗汉祇夜多对月氏国王的教化，以告诫该国王应该“持戒布施，修造僧坊，造立塔寺，广积众善”。“月氏国王与三智臣作善亲友缘”是通过大臣对月氏国王的预言而告诫国王其受到惩罚的原因，以及如何做才能去除祸端，正如经文中所说：受罚的原因为“王前后征伐，杀三亿余人”，如能忏悔就应“修檀持戒，造立僧房，供养僧众，四事不乏，修诸功德，精勤不倦。”“拘尸弥国辅相夫妇恶心于佛佛即化导得须陀洹缘”讲的是佛化身鸚鵡对拘尸弥国辅相夫妇的劝导，而使其皈依佛教而得须陀洹的故事，故事中借鸚鵡口讲述了国王几种恶性，分别为：“一者耽荒女色，不务贞正；二者嗜酒醉乱，不恤国事；三者贪着棋博，不修礼教；四者游猎杀生，都无慈心；五者好出恶言，初无善语；六者赋役谪罚，倍加常则；七者不以义理，劫夺民财，有此七事，能危王身。又有三事，倾败王国，一者亲近邪佞谄恶之人。二者不附贤圣，不受忠言。三者好伐他国，不养人民。”同时经文还阐述了如何才能成为转轮王：“夫为王者，率土归仰，王当如桥，济渡万民；王当如秤，亲疏皆平；王当如道，不违圣踪；王者如日，普照世间；王者如月，与物清凉；王如父

母，恩育慈矜；王者如天，覆盖一切；王者如地，载养万物；王者如火，为诸万民，烧除恶患；王者如水，润泽四方。”笔者认为这是昙曜借佛经中的故事对当朝皇帝的劝诫。对于昙曜的劝诫笔者认为也是事出有因的，据文献记载：“文成帝皇后李氏，梁国蒙县人，顿丘王峻之妹也。后之生也，有异于常……后与其家人送平城宫。高宗登白楼望见，美之，谓左右曰：‘此妇佳乎？’左右咸曰：‘然’。乃下台，后得幸于齋库中，遂有娠……，及生显祖，拜贵人。”^[1]而此事是不合礼仪制度的，所以昙曜在经文中提到作为国君应远离女色。同时文献还记载在文成帝统治时期征伐较多，如：“兴安元年（452）十二月诛河间郑民为盗贼者”、^[1]“兴光元年（454）十一月，北镇将房杖击蠕蠕”、^[1]“太安二年（456），秋八月甲申攻于河南。是月，平西将军、渔阳公尉眷北击伊吾，克其城，大获而还”、^[1]“太安五年（459）春正月，征西将军皮豹子略地至高平，大破孝祖，斩获五千余级”、^[1]“和平元年（460）六月，南郡公李惠等督凉州诸军出北道，讨吐谷浑什寅”，^[1]北魏的建国者是鲜卑族，作为游牧民族其历代皇帝都十分热衷征战，战乱多，杀戮也会增多，这完全违背了佛教的心怀慈悲、戒杀戮的教义，因此昙曜欲借此经对文成帝进行劝诫，即少伐他国，以使百姓幸福安康。对于昙曜的劝诫，似乎也是有效的，据文献记载：和平四年（463）秋七月壬午，诏曰：“朕每岁以秋日闲月，命群官讲武平壤。所幸之处，必立宫坛，靡废之功，劳损非一。宜仍旧贯，何必改作也。”^[1]之后八月又下诏曰：“朕顺时攻猎，而从官杀获过度，既殫禽兽，乖不合围之仪。其敕从官及典围将校，自今已后，不听滥杀。其攻获皮肉，别自颁賚。”^[1]壬申诏曰：“前以民遭饥寒，不自存济，有卖鬻男女者，尽仰还其家。或因缘势力，或私行请托，共相通容，不时检校，令良家子息仍为奴婢。今仰精究，不听取赎，有犯加罪。若仍不检还，听其父兄上诉，以掠人伦。”^[1]

此经译于和平三年（462），以上诏书均颁布于和平四年（463），诏书的内容不仅表达了文成帝要求节俭，不随意大肆建造宫殿的旨意，同时还对以往毫无节制的田猎行为进行了深刻的反思，而且对于百姓的疾苦也深有感触，同时文成帝也希望在其统治时期政治清明，百姓安康，并成为转轮王，由此可见昙曜对文成帝的劝诫起到了明显的作用。

在经中表现诽谤内容的因缘故事均是运用佛教的因果报应、轮回转世的教义，告诫众生：“世人于一切事，应当明察，莫轻诽谤用招咎罚”。在故事中，诽谤的对象均为佛教的修行者，笔者认为昙曜仍是利用此经针对北魏的某些历史事实进行告诫。太武灭佛事件给佛教造成了重创，昙曜高僧在当时也深受其害。太武灭佛的直接推动者崔浩，曾对佛教进行诽谤，据史料记载，当时太武帝在长安寺庙中发现不洁之物时，非常气愤，此时崔浩趁机进谗，促使了太武帝下诏灭佛，同时太武帝在灭佛的诏书中讲到佛教“虽言胡神，问今胡人，共云无有。皆是前世汉人无赖子弟刘元真、吕伯强之徒，接乞胡之诞言，用老庄之虚假，附而益之，皆非真实。”^[2]对于太武帝与崔浩对佛教的诽谤，昙曜是不可能完全不介意的，为此昙曜利用此经一方面表达对太武帝及崔浩之流对佛教诽谤的不满，同时也告诫世人，如果对佛教及佛教徒进行诽谤，就一定会得到不好的果报。

斗争，斗指暴力的战争，诤指争论。在此经中表现斗争的因缘故事按照内容情节可以分为两类（表4）。

表 4 斗诤因缘故事分类表

数量	故事类别	故事名称
12	表现提婆达多对佛祖及佛教的不尊与诋毁	梵摩达夫人妒忌伤子法护缘、昔王子兄弟二人被驱出国缘、龙王偈缘、提婆达多欲毁伤佛因缘、共命鸟缘、白鹅王缘、大龟因缘、二辅相诡媾缘、山鸡王缘、吉利鸟缘、二估客因缘、提婆达多放护财醉象欲害佛缘
1	表现其他教派与佛教的斗诤	兄常劝弟奉修三宝弟不敬信兄得生天缘

经文中释迦牟尼对信奉他教的人与信奉佛教的人所得到的不同果报进行了对比，在“兄常劝弟奉修三宝弟不敬信兄得生天缘”中讲到两兄弟其中之一因信奉佛教，供奉三宝，而得以生天，另一个因为信奉富兰那，而不能获得福报，由此可见只有信奉佛教才能得到好的果报。

此经在因缘故事中还多次讲到提婆达多，意在特指那些在太武灭佛之时对恣意破坏、诋毁佛教的外道之人。从史实来看，昙曜应是针对崔浩之流，同时也告诫世人，首先不要对佛教进行迫害、诋毁，否则不会有好的果报，会命终坠入地狱；其次也是对不信奉佛教之人的规劝，只有信奉佛教、供奉三宝才能获得福报，这种教化对佛教的发展起到了推动作用，也是护法的一种表现。

此经反映供养内容的因缘故事，主人公皆是因为为佛供养钱财、屋舍、华鬘、莲花、明灯、佛塔、浮图、斋会、食物、讲堂等，而获得好的果报，命终得以生天。如在“佛在菩提树下魔王波旬欲来恼佛缘”的故事中，佛为魔王波旬讲述了由于前世对佛的供养不同，所以释迦牟尼与他拥有不同的果位。佛经中存有大量关于为佛供养的故事，是十分常见的，这是佛教一贯的宣传方法，即希望信徒虔诚供奉三宝，但是结合北魏的历史，翻译关于此类故事的佛经就更有针对性。前文已述太武灭佛之后，北魏佛教处于百废待兴状态，因此就更需要信徒对僧团及寺院的供养，从而使佛教迅速恢复并发展起来，反映这样内容的因缘故事，在此时就显得格外重要。

敬佛是指对佛产生尊敬、敬畏、欢喜之心。在供奉三宝的同时，如能有此心，就可命终生天。在经中反映此类内容的故事均表现了主人公对佛的恭敬、欢喜之心，以及对佛救助的感恩之心，同时由于此心的产生，而命终均得以生天。笔者认为昙曜借用经中这类故事向世人宣扬：如果对佛及佛教怀有敬畏之心，就可以得到好的果报，命终升天。此时北魏战乱较多，同时又由于其统治者是鲜卑族，所以对于众多汉族百姓来讲不仅在文化上有障碍，同时也会因民族的不同而划分出一定的等级，据史料记载文成帝时期汉族与鲜卑族是不能通婚的，那么在此社会背景下，百姓对于未来的生活应是十分迷茫的，因此寻求来生的福报，成为当时百姓的心理追求。在《杂宝藏经》中讲到，只要对佛怀有恭敬之心，就可往生极乐，对于这种极易做到的事情，百姓是十分愿意的。同时笔者认为昙曜也并非希望百姓仅对佛祖怀有恭敬之心，因为只有对佛心怀敬畏才能信奉佛教，只有信奉佛教才能供养三宝，由此可见昙曜是想

通过对百姓的教化，逐步使百姓成为虔诚的教徒，扩大佛教的势力，从而加速佛教的发展。

三、结论

昙曜是北魏著名的高僧，同时也是当时的沙门统，为了恢复佛法，昙曜不仅主持开凿了云冈石窟，同时还翻译了十四部佛经，《杂宝藏经》就是其中的一部。这部经中所包含的一百二十一个因缘故事是通过讲述佛陀、弟子或是对外道的教化等一系列故事来宣扬佛教教义的。昙曜翻译此经的目的不仅是为了宣扬佛法，同时还想利用这部经中的因缘故事及其所阐明的佛教教义影射北魏当时的政治情况、社会现实以及佛教发展的状况，从而对北魏上至君主、下至贫民进行教化，同时也表达了昙曜坚定的护法之心，由此希望北魏的君主、贵族，百姓都能虔诚信奉佛教、支持佛教，最终促使佛教更好地发展。

注释：

- [1]（北齐）魏收：《魏书》，中华书局，1974年。
- [2]（日）高楠顺次郎、渡边海旭：《大正藏》第55册，大藏经刊行会，1924年。
- [3] 杜斗城：《北凉译经论》，甘肃文化出版社，1995年。
- [4] 张燕婴译著：《论语》第三卷，中华书局，2006年。
- [5] 黄志翘：《汉译佛典的今注今译与中古汉语词语研究——以〈贤愚经〉〈杂宝藏经〉译注本为例》，《古籍整理研究学刊》，2002年第1期。
- [6] 谢生保：《从睽子经变看佛教艺术中的孝道思想》，《敦煌研究》2001年第2期。
- [7] 霍旭初：《杂宝藏经与龟兹石窟本缘壁画——兼论昙曜的译经》，《2005年云冈国际学术研讨会论文集·研究卷》，2005年7月。
- [8] 张淼：《昙曜兴佛及其历史地位》，《五台山研究》2005年第3期。

[作者：云冈石窟研究院接待办副主任]

（责任编辑：侯瑞）

石窟寺保养维护的实践和思考

——以云冈石窟为例

卢继文

石窟寺的价值在于其洞窟造像雕刻具有的历史、艺术、科学、文化和社会价值，以及其对历史环境空间的标识性。保养维护是文物古迹保护的基础，能够及时消除影响文物安全的隐患，是延缓石窟寺病害发展的最基本的方法之一。所以应将洞窟造像雕刻置于保养维护的核心位置，同时对崖体、洞窟附属构筑物以及其他影响石窟寺安全的环境因素整体考虑，谨慎地进行保养维护，并通过日常监测和其它合理有效的保护措施来确保文物安全。

一、石窟寺保养维护阐述

（一）相关定义

石窟寺：开凿于山崖上的洞窟式的寺院遗迹。

保养维护工程：系指针对文物的轻微损害所作的日常性、季节性的养护。

（二）原则

使用恰当的保护技术，通过最低限度的干预真实完整地保存石窟寺及其环境所反映的历史、文化、艺术等相关信息，延续与其相关的文化传统，实现对其价值各个要素的完整保护。

（三）内容

石窟寺造像雕刻、彩绘、泥塑等本体的轻微损伤；崖体小体量落石的加固治理，裂隙的灌浆加固，护坡整治，排水设施的清理整治；洞窟附属构筑物顶部屋面破损板瓦、筒瓦、滴水等的更换，以及杂草清除和必要的勾剔，洞窟附属构筑物墙体的剔补和勾剔等。

（四）流程

通过洞窟的病害调查和日常监测做出初步评估，并确定保养维护的对象、区域、范围，然后开展保护对象的资料收集和必要的勘察测绘工作，制定保养维护组织设计并实施，将相关资料整理成册存档。

二、病害调查和日常监测

详细的病害调查可以使保养维护有的放矢，通过调查确定病害的种类、位置、分布面积，针对不同的病害采取不同的保护措施，调查过程中要以文字、图片、数据统计表详尽地记录

有关病害的详细信息，并绘制主要保养维护区域的病害图，作为保养维护组织设计的重要依据。条件允许则制作三维扫描模型，详尽描述重叠式病害，形成立体档案。

监测方式包括人员的定期巡视、观察和仪器记录等。监测内容应包含以下几方面：对可能发生变形、开裂、位移和损坏部位的仪器监测记录和日常的观察记录；洞窟的渗水记录；常规的大气环境记录；洞窟赋存环境即崖体保存状况的记录；洞窟附属构筑物保存状况的记录等等。监测数据的积累可以为石窟寺保养维护和预防性保护提供有力的数据支持（图 1）。

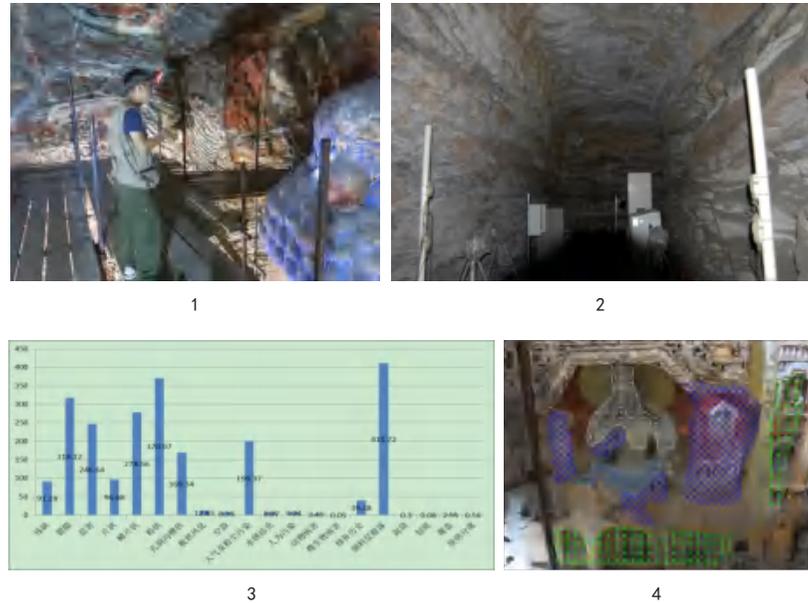


图 1 病害调查和日常监测
1. 第 5 窟病害调查 2. 洞窟环境监测 3. 第 5 窟各病害类型面积对比图 4. 第 11 窟病害图

三、资料收集和勘察测绘

确定了保养维护对象之后，应尽量收集与其相关的历史资料、修缮沿革资料、图片资料、图纸资料（包含各种比例尺的地形图、线描图和剖面图等）等。条件允许的情况下，应对保养维护对象进行必要的勘察测绘，例如三维激光扫描，既可作为原始资料保存，又可作为保养维护效果的一种评价手段。

完成上述两项工作后，制定一定时间段和一定区域内的保养维护计划，此为主动性保养维护。同时根据实际情况，制定相应的应急预案，解决突发问题，此为被动性维护，将主动性和被动性保养维护结合起来是目前工作的基本状态。

四、保养维护的实施

作为日常工作，石窟寺保养维护虽然通常不需要委托专业机构编制专项设计，但应依据不同对象制定不同的保养维护组织设计，说明保养维护的基本操作内容和要求，选用经过验证的保护材料，以免不当操作造成对石窟寺尤其是雕刻造像的损害。云冈石窟保养维护主要选用的是砂岩加固专用材料和 SN100 型环氧树脂，前种材料已在大足石刻等砂岩类石窟有所

应用，后种材料多年来在石窟寺得到了广泛的应用，可以说安全可靠、科学有效。同时，为了同类型保养维护项目的安全实施，可在实施前请相关专家进行基本判定和分析，确定工作重点和最终目标。

（一）雕刻造像的保养维护

1. 除尘去污（以第5窟为例）

使用软毛刷或洗耳球对雕刻造像进行除尘，不建议使用大功率气泵或吸尘设备。如遇表面结壳、结垢、锈变、烟熏等表层病害，在保养维护中只对其表面进行除尘处理，不再采取进一步的保护措施；如遇动物粪便附积、植物及微生物附着，在保养维护中只对其进行清理，不再采取进一步的保护措施（图2）。



1

2. 表面脱盐（以第5窟为例）

脱盐主要针对盐析出严重区域，利用纸浆的吸附作用将岩体内部部分盐析出，降低岩体盐分含量，从而减轻水盐对雕刻造像的破坏。具体做法：将宣纸用去离子水浸湿，用软毛刷将其与泛盐区域紧密贴敷在一起，利用毛细作用将岩体内部的盐分吸附至纸浆上，待贴敷宣纸干透后，揭取已干燥的宣纸，脱盐过程按照此方法多次反复操作，直至测量宣纸电导率恒定时，说明雕刻造像内盐分已无法再析出，脱盐操作完成（这种方法主要是表面脱盐）（图3）。



2

图2 除尘去污

1. 软毛刷除尘 2. 除尘时通风设备

3. 表层劣化治理（以第5窟为例）

表层劣化治理主要针对剥落、空鼓和龟裂三种病害，这三类病害零散分布，分布面积不大且个体体量极小，病害发展整体呈缓慢而持续的趋势，此类情况应纳入保养维护的范畴。在具体的保养维护中，应本着“最小干预”的原则，对剥落、空鼓病害只进行补强加固，将其在原位固定，使其不再脱落；对龟裂病害只进行表面封护，延缓其风化速度，同时进一步加强监测，不倡导再采取进一步的保护措施。不同病害的具体做法如下：



图3 第5窟脱盐

（1）剥落修复

剥落形态分为粉末状剥落、粒状剥落、层状剥落、鳞片状剥落、片状剥落、板状剥落六

种类型。在保养维护中只对后四种剥落类型采取保护措施。云冈石窟洞窟中的这四种剥落类型，多数剥离部分与岩体结合较差，且剥离部分酥化较为严重，一触即掉，针对此种保存状况，具体做法为：使用注射器将砂岩加固专用材料均匀喷



图4 第5窟鳞片状剥落修复前后对比



图5 第5窟片状剥落修复前后对比

洒在剥离部分的风化严重区域，如此重复喷洒3至5次直至剥离部分具有一定的强度和完整性，然后在剥离部分与岩体结合处注射适量SN100型环氧树脂，将剥离部分固定，除产状极薄且体量极小的鳞片状剥落可采取归安复位的保护措施外，其余层状剥落、鳞片状剥落、片状剥落、板状剥落在封护作旧后不再采取进一步的保护措施（图4、5）。

（2）空鼓灌浆

空鼓是指岩体表层一定厚度的片板状体发生隆起变形，且在片板状体后形成空腔的现象。此类病害发展缓慢，如不作保养维护，随着时间的推移，空鼓区域极易崩裂破损，对雕刻造像造成无法挽回的损失。空鼓灌浆加固的具体做法为：使用电钻在空鼓区域边缘较高位置打2-3个微孔，清理空腔内的附积物，然后使用注射器将SN100型环氧树脂由钻好的孔位注入空腔，直至饱满度的70-75%为止，整个过程要少量多次，防止漏浆，待浆液固化后进行作旧处理（图6）。



图6 空鼓灌浆

1. 修复前 2. 空鼓处钻孔 3. 修复后

(3) 龟裂

龟裂是指岩体表面形成的网状微裂隙组将岩体表面分割的现象。微裂隙起初不会对岩体稳定性构成威胁，但随着其风化程度的加剧，势必对雕刻造像的完整性和稳定性造成影响，因此将其纳入保养维护的范畴；在其发展趋势加剧前采取保护措施，将其对石雕造像的影响尽可能消除在萌芽状态。具体做法如下：先用洗耳球局部小范围吹尘，若清理不干净时，使用低压气枪对裂隙进行吹尘清理，使用 SN100 型环氧树脂拌制水硬石灰作为填充物，在微裂隙开裂处进行填充粘接，其后平色作旧（图 7）。

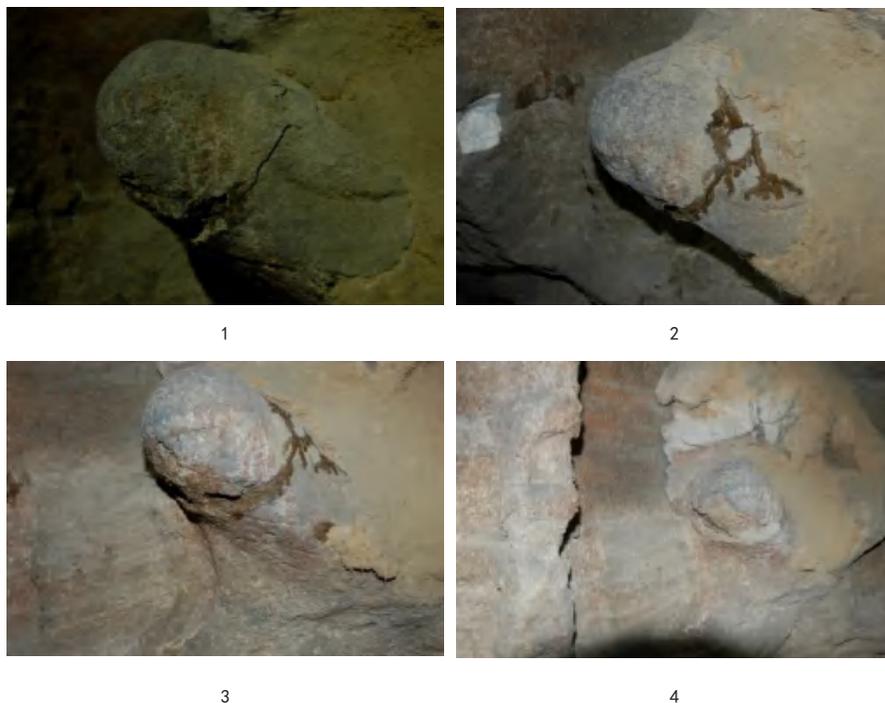


图 7 龟裂病害修复

1. 修复前 2. 渗透加固 3. 填充加固 4. 修复后

4. 剥离（以第 4 窟为例）

剥离是指洞窟内岩壁发生表层与母体完全分开，但未完全脱离的现象。第 4 窟南壁存在剥离病害，其长约 2.4 米，宽约 0.3 米，与母体剥离约 0.2 米，剥离部分与母体间筑有鸟巢，剥离程度严重且剥离部分保存有雕刻造像。此类情况若不及时处理，剥离部分随时都有脱离母体进而碎裂的可能，后果不堪设想。

针对此类病害，在洞窟保养维护中，本着尽量减小对其的扰动，但又要确保不再脱落的原则



图 8 剥离病害修复前后对比

进行治理，具体做法为：首先对剥离部分采取预加固，防止在治理过程中造成二次损害，然后使用洗耳球或低压气枪清除空腔区域的杂物，在剥离部分与母体的连接处滴注适量 SN100 型环氧树脂，滴注时少量多次且滴注量不宜太多，防止浆液过量产生的挤压力致使剥离部分脱落，以确保将剥离部分固定在母体上为准。待浆液固化逐步达到强度后，在空腔内充填轻质的用纱布包裹的聚苯板，再将剥离部分边缘用黄泥封护，并在其上倒插铁钉，防止鸟类再次筑巢，其后不再采取进一步的保护措施。这种做法的好处是，既使文物安全得到了保障，又能保证修复的可逆性，为今后的保护治理预留了足够的时间和空间（图 8）。

（二）崖体治理（以第 19 窟为例）

崖体治理是指对洞窟载体的保养维护，主要内容包括危岩清理、小体量危岩的加固、浅表性裂隙补强封护、蚀空带的补强加固、护坡整治以及崖体排水设施的维护。

具体做法为：对风化较为严重且对整体结构稳定性没有影响的小块危岩体直接补强（图 9，1、2）；对整体稳定性有影响的小体量危岩体，采取灌注 SN100 型环氧树脂加固的方法；对浅表性裂隙采取使用 SN100 型环氧树脂拌制水硬石灰作为填充物进行补强封护的保护措施，其后平色作旧；对于蚀空带，先将其失去力学强度的表层风化碎屑剔除，其后使用 SN100 型环氧树脂拌制水硬石灰作为填充物进行补强封护，最后平色作旧；护坡整治主要针对崖顶有一定坡度的覆盖层（图 9，3、4），第 19 窟护坡整体稳定性较好，仅存在雨雪天后表层小体量碎石滑落的安全隐患，在保养维护中采取在其上覆盖主动防护网且种植草皮的保护措施（图 9，5）；对于崖顶的排水渠采取清除杂草杂物、勾抿补强、局部破损严重区域重新砌筑的保护措施（图 9，6）。



图 9 第 9 窟崖体治理

1. 崖壁浅表性裂隙及风化
2. 崖壁病害补强修复
3. 护坡加固前
4. 护坡加固后
5. 土质护坡铺盖防护网
6. 修补清理排水渠

（三）附属构筑物保养维护（以第7窟窟檐为例）

附属构筑物保养维护的具体内容有：构筑物顶部屋面破损勾头、滴水、筒瓦、板瓦等构件的更换，杂草杂物的清理，顶部损坏区域的勾抿等（图10）；构筑物墙体的剔补勾抿等。



图10 第7窟窟檐保养维护

五、资料整理

资料整理是保养维护的一个重要组成部分，应完整详细地记录与保养维护对象相关的所有资料，真实客观地描述保养维护的全过程，为今后的效果评价以及可能采取的进一步保护措施提供详尽的资料。

具体内容应包括：前期收集的基础资料；保养维护对象病害的分布范围、面积、类型的图片影像资料、图纸资料、文字描述资料；各种病害的保护措施记录，保护材料的类型及用量资料等等。

六、存在的问题

目前还没有具体的石窟寺保养维护准则与规范，因此在实施过程中有诸多问题值得我们思考。

（一）从国家行业指导管理部门来讲，还没有相关具体的石窟寺保养维护准则和规范。需要各相关单位在实践中有针对性、有目标性地开展实验和研究，在准则、规范、标准如何确定，文物本体、文物载体、文物赋存体、文物环境、附属物、构筑物等多方面急需制定规范来分别对待。是否可以考虑整个行业的保护状态从抢救性保护到主动性、预防性保护这个新常态转变，或者二者有机结合。从宏观上，一是切实阻止或延缓进一步劣化和病害蔓延，防止小病变成大病，国家资金被迫投入更多；二是为更有效更科学的保护提供更多时间和空间，特别是一些不可逆的现象。

（二）就石窟寺保护管理单位来讲，全国共有1000余处，其中国保单位133处（截止第

七批国保，含摩崖造像、石刻)，省级文物保护单位 94 处。整体而言，保护管理单位自身具备技术能力、资金能力、人员能力进行定期日常保养维护的并不多。据初步的不完全调查，只有 10 家左右，严重制约了这项工作的正常开展。

(三) 就统筹管理资金准备以及使用情况来看，此项工作应由省级文物行政主管部门统筹比较适宜。一是资金有保障；二是能够调动或组织相关工程技术人员，技术上有保障；三是可以统一评估或验收工作成果；四是不会将保养工作变成大规模抢险或修复。

七、结语

做好定期日常性的保养维护，可以及时发现并排除石窟寺存在的安全隐患，将影响文物安全的隐患消除在萌芽状态，延缓病害发展的速度，从而科学有效的确保文物安全。

[作者：云冈石窟研究院副院长]

(责任编辑：吴娇)

二氧化硫气体 (SO₂) 对云冈石雕的腐蚀性研究

任建光 石美风 耿 红

前言

二氧化硫是影响我国北方城市大气环境质量的首要污染物,是近年来大气环境研究的重要对象之一。世界文化遗产地云冈石窟位于山西省大同市城西 16 公里处,为我国规模最大的古代石窟群。建于北魏和平年间,距今已有一千六百年的历史。现存大小窟龕 252 个,雕像 51000 余尊。云冈石窟作为皇家授意兴建的佛教石窟群,在承袭来自南亚和中亚地区佛教石窟艺术影响的同时,赋予佛教石窟艺术以明确的中国特征和地方精神,对其后的中国乃至东亚地区的佛教石窟艺术有着深远的影响。云冈石窟南北临山,东西为狭窄的十里河谷,开凿于北面武周山南麓,窟顶为低山丘陵,地形北高南低。南北纵向两条大冲沟将云冈石窟分为东、中、西三区^[1]。云冈石窟属大陆性半干旱地区,四季温差大,多风少雨。地下煤炭资源丰富,四周煤矿众多。受这种独特的地势、地貌、窟区狭谷小气候以及周边环境的影响,过去云冈石窟大气污染非常严重,特别是二氧化硫的污染。

早在二十世纪八十年代,科研人员便针对云冈石窟大气污染开始进行空气质量监测和成因方面的研究。黄克忠、解廷凡^[2]、苑静虎^[3]等人依据环境监测数据分析了云冈石窟环境污染的原因,黄继忠^[4]、李海^[5]等人应用现代分析仪器研究了粉尘对云冈石雕的影响。近年来,为了改善文物保存环境,云冈石窟先后实施了两次重大的周边环境整治工程。以往对云冈石窟空气质量变化趋势进行研究分析时,只是简单地将空气质量的长期变化归因于污染物排放量的变化,缺少污染物对云冈石雕影响的研究。而本研究利用云冈石窟空气质量日报数据作为参考,旨在探讨在没有液态水(如雨水淋洗、冲刷等)的直接参与下,进行大气污染物中的二氧化硫对云冈石雕砂岩的腐蚀性实验,通过对比实验前后砂岩样品质量、微观结构变化等现象解释二氧化硫对云冈砂岩的影响程度和影响机理。以期为科学地提出控制云冈石窟大气污染措施提供决策支持,有助于促进云冈石窟大气环境质量保护和可持续发展。同时,本研究所得结论也可为其它干燥地区可移动文物、馆藏多孔介质文物的保护提供理论依据。

一、二氧化硫气体 (SO₂) 对云冈石雕砂岩的腐蚀性实验设计

(一) 技术路线

为了研究二氧化硫对云冈石雕砂岩的腐蚀性能,将在云冈窟区内采集的新鲜砂岩分别放

入干湿循环、干燥条件下二氧化硫腐蚀循环、干湿循环+二氧化硫腐蚀循环三种环境中，测试云冈砂岩的耐SO₂腐蚀性能。本实验设计主要分为三个阶段（图1），第一阶段为实验准备阶段，搜集整理云冈石窟大气中的主要污染成分、地理地质特征以及空气中SO₂对岩石的风化保护研究等相关资料，并重点查阅模拟SO₂风化实验设计方面的文献；第二阶段为研究的主体部分，即云冈石窟砂岩样品在干旱和湿润条件下的模拟SO₂风化实验，该阶段主要包括实验设计、样品制作以及风化实验实施三个部分；第三阶段为模拟实验之后对被腐蚀风化的砂岩样品的物化分析，在这一阶段对云冈石窟砂岩所发生的物相、化学组成、矿物组成、孔隙结构等各方面的性质改变进行讨论。

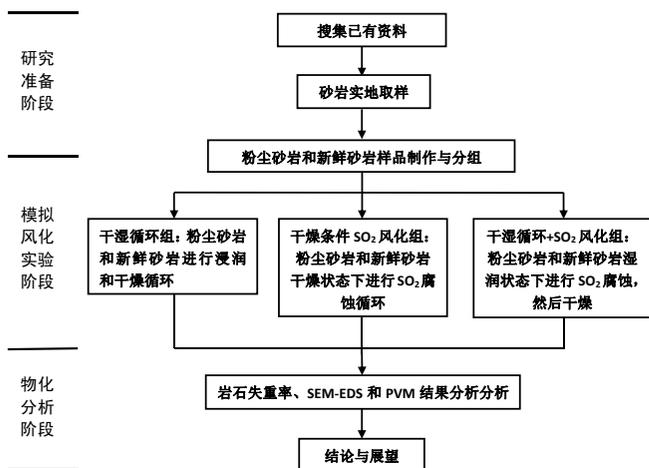


图1 技术路线

（二）腐蚀性实验设计

1. 腐蚀性实验条件选择

上世纪八十年代至九十年代是云冈石窟大气污染最为严重的时期，石窟所在地区的大气污染状况因当时煤炭工业的爆发式发展而不断加重，漫天粉尘携带着运煤车辆及焦煤工业排放的污染气体沉降在云冈石窟雕像表面。对当地环境以及周围石质文物古迹的保存造成了很大的影响。新世纪伊始，政府开始对云冈石窟的周边环境进行整治，使云冈石窟文物保存环境得到一定程度的改善。从云冈石窟大气中SO₂的实时监测数据可知，1991年、2001年以及2011年三年中，1991年大气中二氧化硫年平均量最高，分别是2001年的2倍和2011年的13倍，二氧化硫浓度最高值均出现在冬季，其中1991年冬季月平均值最高达到了1.391mg/m³^[4]。为了增强此次腐蚀性实验与实际风化的联系，并模拟出云冈石窟砂岩在SO₂高污染时期的腐蚀过程，我们选择云冈石窟大气高污染时期中1991年冬季的二氧化硫浓度月平均值作为参考数据进行模拟腐蚀实验。同时本实验希望在一个月內看到高污染时期近三十年的二氧化硫对云冈石窟砂岩的影响效果，因此，实验所设置的气体浓度必须比真实大气中的浓度高。通过计算将砂岩样品置于比1991年冬季空气中二氧化硫月平均值高约250倍的二氧化硫气体中。由于空气中的水分对岩石风化也产生一定影响，为了模拟空气湿度对岩石风化的影响，实验中不仅采用浸泡、烘干的方法改变岩石湿度，烘干温度设置为60℃，同时还在反应器中通入水蒸气。

2. 样品制备

本研究中样品均采集于云冈窟区侏罗纪云冈组上段的砂岩，镜下鉴定多属中厚层粗、中粒岩屑砂岩及长石质岩屑砂岩（图2），其中片麻岩岩屑、石英岩岩屑、石英、长石（以微斜

长石为主)等碎屑颗粒含量约 65%, 粘土杂基含量约 10%, 高岭石胶结物含量为 5%-10%, 碳酸盐胶结物含量多在 10% 以上, 部分样品中可达 20% 左右(一般说来, 层理发育的中粒砂岩中, 碳酸盐胶结物含量较高)。砂岩碎屑颗粒分选、磨圆程度差,

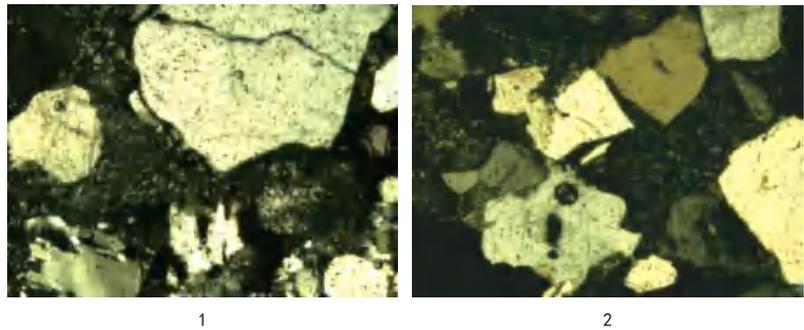


图 2 薄片观察结果
1. 云冈粗粒砂岩, 大颗粒长石裂纹, 泥质、钙质胶结
2. 云冈中细粒砂岩, 长石、石英颗粒棱角状

以孔隙式胶结为主。碳酸盐胶结物主要由含铁方解石和含铁白云石组成, 二者可独立或以后者交代并包围前者的方式存在于碎屑颗粒间孔隙内。

将云冈石雕砂岩切割为 $1 \times 1 \times 0.5 \text{cm}^3$ 的长方体, 分别编号, X1-X9 为新鲜砂岩样品。再以相同方式切割同样数量的云冈砂岩样品, 同时收集云冈石雕表面沉积的粉尘物质, 研磨至粒径均匀的小颗粒, 将粉尘物质溶解于去离子水, 搅拌均匀, 用刷子蘸取粉尘溶液, 均匀涂刷于岩石表面, 将制好的粉尘岩石样品在烘箱中干燥至恒重 (60°C), 分别编号为 F1-F9, 此为粉尘砂岩样品 (图 3)。



图 3 粉尘砂岩和新鲜砂岩样品

将制好的粉尘岩石样品在烘箱中干燥至恒重 (60°C), 分别编号为 F1-F9, 此为粉尘砂岩样品 (图 3)。

3. 腐蚀性实验装置设计

参考 J.S. Wright^[6] 的冻融模拟实验和 Margouzata Lbus、Jerry Bochen^[7] 的气候模拟加速老化实验, 以及 Mordechai Peleg 等人的大气污染物作用下, 建筑石材的实验室模拟劣化实验^[6] 模拟 (加速) 风化舱的设计, 作为我们选用的模拟腐蚀实验装置 (图 4、图 5)。



图 4 SO_2 腐蚀实验装置

1. 二氧化硫作用箱, 内含温度计、湿度计、风扇
2. 尾气处理装置 3. 二氧化硫钢瓶



图 5 SO_2 反应室

1. 二氧化硫进气口 2. 水蒸气进气口 3. 出气口
4. 雾化器 5. 真空泵

4. 腐蚀实验方法

本研究前后共同进行了三组实验，均在相同反应器中进行。

第一组实验为干湿循环实验，实验步骤如下：上午 8:30 将浸润在蒸馏水中的 X7-X9 和 F7-F9 取出称重，然后放入温度为 60℃ 的烘箱内烘干；下午 14:30 将样品从烘箱取出称重，再浸泡于蒸馏水中；下午 17:30 取出蒸馏水中的样品称重，之后放入 60℃ 烘箱中烘干；晚上 21:00 取出烘箱内的岩石，称重后浸润于蒸馏水中。次日重复此过程。

第二组实验为干燥状态下 SO₂ 腐蚀实验，实验步骤如下：上午 8:30 称量 X4-X6 和 F4-F6 重量，之后放入反应器中，通入水蒸气 30 分钟后，关闭水蒸气发生器，通入 SO₂；下午 18:00 停止通入 SO₂，将样品取出称重后，将 X4-X6 放入密封袋中，将 F4-F6 放置桌面，粉尘面朝上。次日重复此过程。

第三组实验为干湿循环 + SO₂ 腐蚀循环实验，实验步骤如下：上午 8:30 将浸润在蒸馏水中的 X1-X3 和 F1-F3 取出，称重后放入反应器中，通入水蒸气两次，每次 30 分钟，关闭水蒸气发生器，通入 SO₂；下午 18:00 停止通入 SO₂，将样品取出称重，然后放入 60℃ 烘箱中烘干；晚上 21:00 取出样品称重，然后浸润于蒸馏水中。次日重复此过程。

(三) 样品分析与检测

模拟实验结束后要检测和分析云冈砂岩样品的表观形貌、物理属性、化学成分等性质变化情况。其腐蚀破坏状态由质量变化率表征，并结合现场砂岩表面形貌观察和采用 SEM-EDS 来表征样品的破坏程度。实验使用了以下实验室设备对砂岩样品进行了检测。

1. 电子天平（图 6，FA1104B，上海越平科学仪器有限公司）用来测量岩石在实验过程中的质量变化，每块岩石重复测量三次，质量变化控制在 0.0003g 以内，超出则重复测量。本次测量在山西大学环境科学研究所进行。



图 6 电子天平

2. 扫描电子显微镜（图 7，FEI Quanta 650，美国）用于观察矿物的形貌特征、矿物间的相互关系等。该扫描电子显微镜可进行原位分析，高真空下二次电子分辨率达 1.0nm，放大倍数 6-1,000,000 倍，图像三维立体感强。本次测量在山西省博物馆中进行。

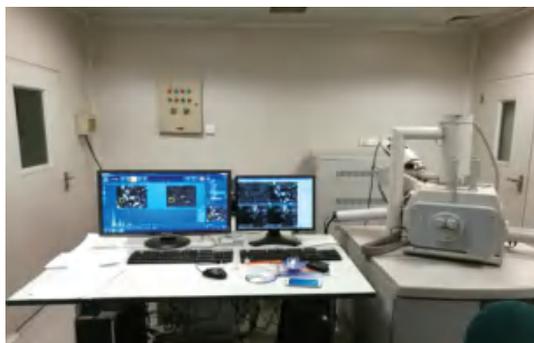


图 7 SEM-EDS

3. ParticleView V19（图 8，PVM，METTLER TOLEDO）进行岩石表观特征和盐结晶的观察。



图 8 ParticleView V19

PVM 是一种探头式观测工具，能提供瞬间的丰富信息，深入了解颗粒变化过程，轻便、小巧、安装便捷的特性使 PVM 能够方便地移动。在采集图像时不需要额外的照明装置，便可获得高精度的图片。此外，PVM 具有无需取样、制样、稀释、校准等优点。本次测量在山西大学分析测试中心进行。

二、实验结果及分析

(一) 岩石外观结构变化

新鲜砂岩和粉尘砂岩在三个循环实验过程中外观变化显著(表 1)。但是,不同的处理过程,样品表现出的破坏程度和病害类型有所不同,其中干湿循环 + SO₂ 腐蚀循环的砂岩 (X1-X3 和 F1-F3) 变化程度最大,该组岩石表面有较明显碎屑脱落,质量减少,同时还可以观察到样品表面颜色变黄,这可能是由于 Fe²⁺ 氧化为 Fe³⁺; 在进一步试验后,样品表面较未经处理的新鲜岩石明显出现酥粉现象。粉尘砂岩表面覆盖粉尘碎屑,表观变化不易观察到,随着时间推移其粉尘表面也逐渐显黄色。

图 9 为岩石表面 PVM 图像,岩石在未经任何处理时岩石表面结构较为致密,且表面无碎屑物,干净整洁(图 9, 1)。新鲜砂岩干燥状态下经过 SO₂ 作用后,表面结构松散,出现不

表 1 砂岩样品实验后外观变化

样品编号	实验步骤与条件	样品外观改变
X1、X2、X3	干湿循环 + SO ₂ 腐蚀循环实验: 8:00 至 18:00 放置于反应器中进行风化实验, 温度为 20-30℃, 相对湿度 >70%; 18:00 至 21:00 在干燥器中干燥, 温度 60℃; 21:00 从干燥箱中取出浸泡至次日 8:00。然后重复以上步骤, 进入下一个循环。	岩石完整性变化不明显, 表面出现较明显变色, 表面粗糙, 水浸后有明显脱落物沉积在底部。
X4、X5、X6	干燥状态下 SO ₂ 腐蚀循环实验: 8:30 至 18:00 放置于反应器中进行 SO ₂ 腐蚀实验, 温度为 20-30℃。18:00 取出放置, 次日重复以上步骤。	岩石完整性变化不明显, 表面出现轻微变色现象。
X7、X8、X9	干湿循环实验: 9:00 至 14:30 在干燥箱中 60℃ 干燥; 14:30 至 17:30 浸泡至蒸馏水中; 17:30 至 21:00 在干燥箱中 60℃ 干燥; 次日重复以上步骤。	岩石完整性变化不明显, 表面变粗糙, 无变色现象, 水浸后略微有沉积物出现在底部。
F1、F2、F3	同 X1-X3	岩石表面粉尘脱落, 表面出现明显变黄, 水浸后底部有明显沉积物, 水溶液颜色微变。
F4、F5、F6	同 X4-X6	岩石完整性变化不明显, 表面出现轻微变色现象。
F7、F8、F9	同 X7-X9	岩石完整性变化不明显, 表面无变色现象, 水浸后略微有沉积物出现在底部。

连续絮状物，可能是SO₂与岩石表面的部分成分反应，产生空洞，剩下的物质构成了絮状体（图9，2）。无论是新鲜砂岩还是粉尘砂岩在干湿循环+SO₂的腐蚀循环实验中，在岩石烘干后表面都有絮状物，但新鲜砂岩絮状物的产生是SO₂与其本身的物质反应，而粉尘砂岩絮状结构更明显一点，可能是SO₂与表面的粉尘先进行反应。此外，两者表面都有30 μm左右的针状晶体产生（图9，3、4），盐结晶在该过程中对岩石的破坏作用不仅表现在内部，随着水溶液的挥发，盐溶液在岩石内部更容易达到饱和状态。

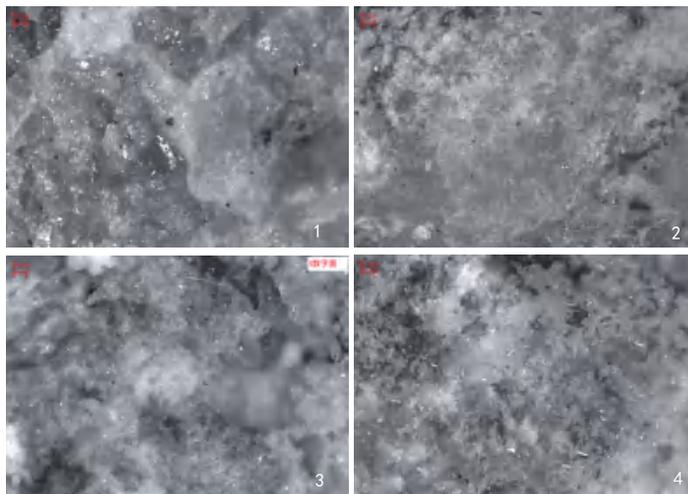


图9 岩石表面PVM图像

1. 新鲜岩石，未经任何处理，结构完整，各组分连接致密
2. 新鲜岩石干燥状态下SO₂腐蚀实验，表面出现絮状
3. 新鲜砂岩干湿循环+SO₂腐蚀循环实验，表面出现絮状和针状晶体
4. 粉尘砂岩干湿循环+SO₂腐蚀循环实验，表面出现絮状和针状晶体

（二）重量变化分析

在模拟SO₂对岩石腐蚀风化实验的过程中，对云冈石窟新鲜砂岩和粉尘砂岩的重量变化进行了实时测量。用失重率对其重量损失和增加结果进行表征，计算公式如下：

$$A = \frac{M_n - M_0}{M_0} \times 100\%$$

式中：A——岩石失重率（%）；

M_n——n次循环时岩石重量（g）；

M₀——岩石初始重量（g）；

1. 干湿循环实验

图10和图11分别为新鲜砂岩和粉尘砂岩在干湿循环实验中，失重率随循环次数变化的关系曲线。新鲜砂岩X7-X9在经过24次干湿循环实验后，日均失重率为0.0137%，24个循环后质量平均减少了0.3283%。粉尘砂岩F7-F9在经过22次干湿循环后，日均失重率为0.0326%，质量平均减少了

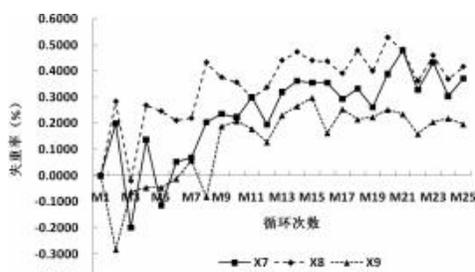


图10 新鲜砂岩干湿循环质量变化分析

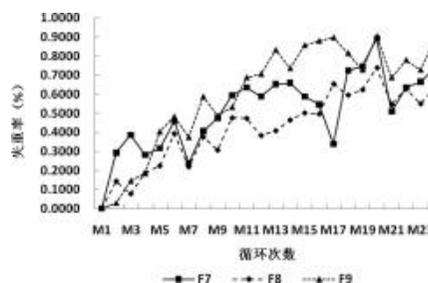


图11 粉尘砂岩干湿循环质量变化分析

0.7491%。粉尘砂岩在干湿循环中失重较明显，可能是由于粉尘与岩石结合不紧密，在水的作用下易从岩石表面脱落。

2. 干燥状态下 SO₂ 对岩石腐蚀循环实验

图 12 和图 13 分别为干燥状态下 SO₂ 对新鲜砂岩和粉尘砂岩作用而导致砂岩质量变化的结果，该结果为

实验第一个循环中的结果（与第二个循环实验中的增长趋势相似）。在整个 SO₂ 作用的过程中，岩石的质

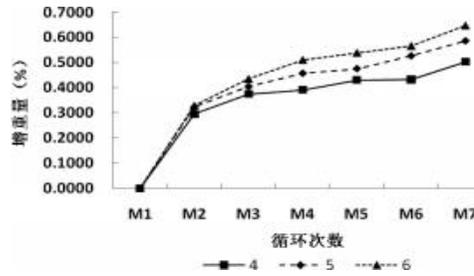


图 12 新鲜砂岩 SO₂ 腐蚀循环质量变化分析

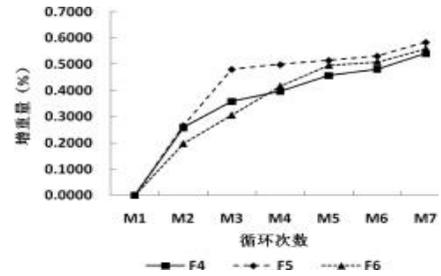


图 13 粉尘砂岩 SO₂ 腐蚀循环质量变化分析

量是不断增加的,经过 6 次的 SO₂ 作用后,新鲜砂岩和粉尘砂岩平均增加的重量分别为 0.5782% 和 0.5606%, 日均增重率分别为 0.0964% 和 0.0934%。两者增重量差距较小, 称量过程中排除了高湿度对其的影响, 在其表面均检测出了较高的 S 元素含量（与初始状态岩石相比较）。所以使得岩石增重的物质为 SO₂, 与岩石表面和粉尘中的胶结物和长石矿物发生反应而固定。

3. 干湿循环 + SO₂ 腐蚀循环实验

图 14 和图 15 分别为新鲜砂岩和粉尘砂岩在干湿循环 + SO₂ 腐蚀循环过程中岩石的失重率。

实验中粉尘砂岩的日均失重率为 0.0697%, 11 个循环后质量平均减少了 0.7669%; 新鲜砂岩的日均失重率为 0.1215%, 12

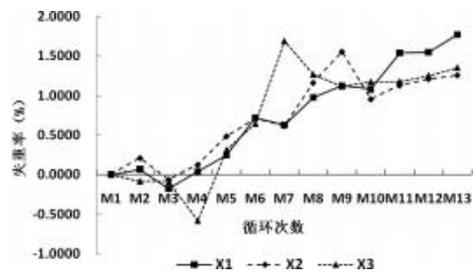


图 14 新鲜砂岩干湿 + SO₂ 腐蚀循环质量变化分析

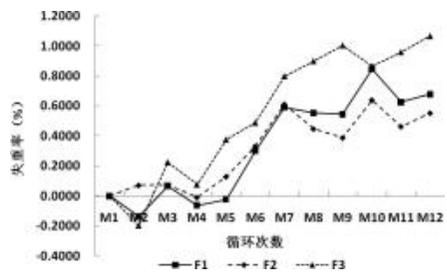


图 15 粉尘砂岩干湿 + SO₂ 腐蚀循环质量变化分析

个循环后质量平均减少了 1.4576%。两者之间差距较大, 可能是由于干湿循环的处理过程不相同, 新鲜砂岩为完全浸泡在去离子水中, 表面经 SO₂ 腐蚀后松散的结构在水的作用下, 更容易脱落, 而粉尘砂岩的粉尘面并未浸泡在水中, 利用毛细作用下对岩石进行浸润。

新鲜砂岩在 12 次干湿循环 + SO₂ 实验中的失重率 (1.4576%), 大于 24 次干湿循环中岩石的失重率 (0.3283%)。SO₂ 与岩石表面的胶结物发生作用, 破坏岩石的表面结构, 在水的作用下, 新生成的盐溶解在水中, 使其表面结构变得松散, 孔隙变大, 表面的部分颗粒物脱落。

(三) 物相变化

云冈石窟主体为长石石英杂砂岩, 碎屑矿物主要是石英和长石, 胶结物成分钙质和泥质为主, 含少量铁质。胶结形式为基底和孔隙充填。在 SO₂ 腐蚀风化实验过程中, 新鲜砂岩和

粉尘砂岩表面都表现出了风化现象，其中较为明显的变化为长石矿物表面泥化现象的增强、钙质胶结物的侵蚀及微裂隙的生长。这些风化现象促使碎屑矿物和胶结物之间逐渐脱离，并最终影响岩石结构的稳定性。

在干湿循环 + SO₂ 腐蚀循环实验中（图 16，1. X3、2. X2），岩石表面有着较高 S 元素含量，以石膏（CaSO₄·2H₂O）晶体为主，石膏晶体呈现较长矩形状和花瓣状。在干燥条件下的 SO₂ 风化实验中岩石（图 16，3. X6）表面裂隙中能观察到颗粒状石膏（CaSO₄·2H₂O）晶体，岩石表面有裂隙发育。X6 砂岩表面检测到了较高的 K⁺ 含量，而在 X2 和 X3 表面 K⁺ 含量很少，可能是在干湿循环过程中表面的 K⁺ 盐溶解在水中。

新鲜砂岩（图 16，4. X9）在干湿循环中表面粗糙，疑似水岩作用过程中岩石表面的部分碳酸胶结物溶解，剩下的为不连续的絮状、悬浮状，且岩石表面出现孔隙填充现象。在粉尘砂岩（图 16，5. F8）表面检测到了层片状的粘土矿物，长石的泥化现象较为严重，受表面填充物的挤压而破碎，加大了水向内渗透的效应，导致砂岩孔隙率增加、强度衰减。

由于粉尘的分布不均匀与结合不紧密，粉尘砂岩表面观察到了较大的孔隙结构，无论是干燥条件下 SO₂ 腐蚀（图 16，7. F5）还是干湿循环 + SO₂ 腐蚀（图 16，6. F3），在岩石表面都检测到了较高的石膏（CaSO₄·2H₂O）晶体含量。F3 中以较为规则的长条状石膏晶体为主，长度可达 100 μm，孔隙结构中的石膏晶体结构较为完整，而 F5 中则以较为小颗粒的石膏晶体为主，主要富集在粉尘表面，可能是干湿循环中部分晶体能够溶解，在干燥过程中又得以析出，使其晶体结构较大且规则。此外，在粉尘砂岩中同样检测到了 F3 表面的 K 元素较 F5 流失较为

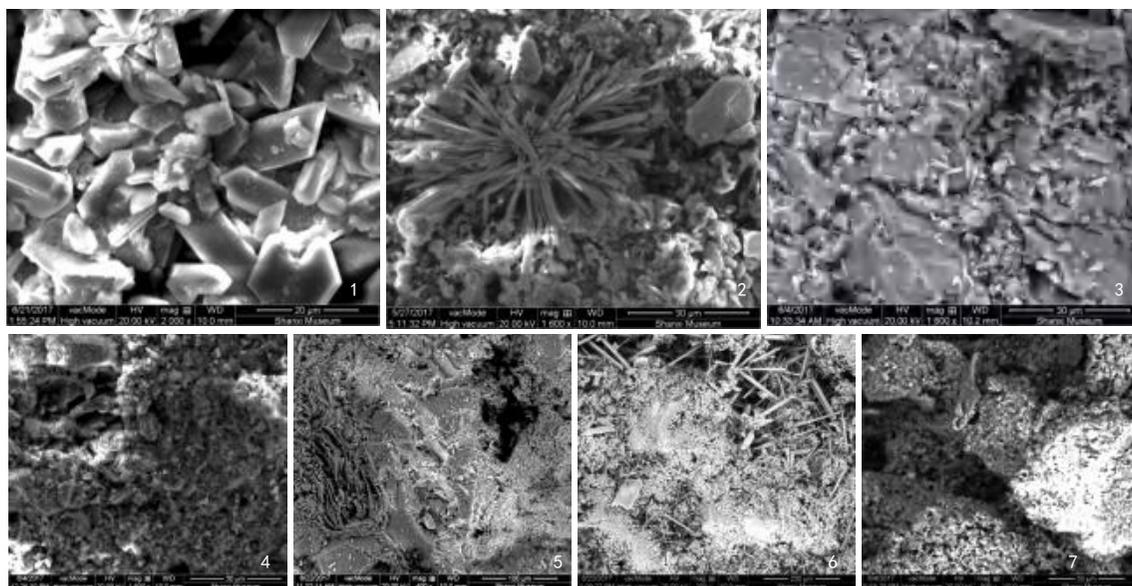


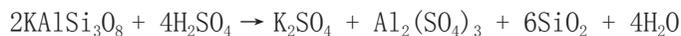
图 16 岩石扫描电子显微镜微观矿物观察照片

1. X3, 新鲜砂岩干湿循环 + SO₂ 腐蚀循环, 规则颗粒状石膏结晶物, K 元素流失
2. X2, 新鲜砂岩干湿循环 + SO₂ 腐蚀循环, 花瓣状石膏结晶物, K 元素流失
3. X6, 新鲜砂岩干燥状态下 SO₂ 腐蚀循环, 表面有结晶物, 具裂隙
4. X9, 新鲜砂岩干湿循环, 表面孔隙有填充物
5. F8, 粉尘砂岩干湿循环岩石, 表面层片状粘土矿物, 部分遭挤压破碎
6. F3, 粉尘砂岩干湿循环 + SO₂ 腐蚀循环, 孔隙内长条状石膏结晶, K 元素流失
7. F5, 粉尘砂岩干燥状态下 SO₂ 腐蚀循环, 粉尘颗粒表面颗粒状石膏结晶

严重。通过模拟实验我们得出的结论与云冈石窟可溶盐的分布较为相似的结果，即在石窟岩壁上的盐类沉积主要以硫酸盐沉积为主，主要成分为石膏^[8]。但石窟表面的盐类沉积是在酸雨的前提下进行讨论的，我们的研究中没有液态水的存在，由此可以说明，云冈砂岩直接暴露于二氧化硫气体中时会产生同酸雨作用时一样的风化效果。值得一提的是，因气态分子相对于液态分子有着更强的渗透性，二氧化硫对云冈砂岩样品的作用不仅停留在裂隙附近或岩石表面，它能够更深层次地渗透到砂岩样品内部破坏其原生结构。

在云冈石窟保护研究与工程实践中发现，在云冈石窟多种风化地质营力中，可溶盐对文物的破坏作用非常明显，特别是其反复结晶与溶解对这类不可移动文物造成难以修复的损害。关于可溶盐破坏作用机制及应对措施是近年来文物保护界普遍关注的难题。

粉尘砂岩和新鲜砂岩的干湿循环 + SO₂ 腐蚀实验显示出岩石表面钾盐的流失，表明岩石中的长石矿物在蚀变过程中释放 K⁺、Ca²⁺、Na⁺：



可溶盐一般以饱和溶液的形式进入岩石孔隙后，由于环境条件改变，如温度升高、持续蒸发，将产生如下效应：温度升高导致溶液的溶解度相应增加，饱和溶液转变为非饱和溶液；蒸发又不断导致溶液浓缩。这样，进入岩石孔隙内的溶液在浓缩过程中逐步向持水能力较强的微裂隙汇聚、结晶，并对裂隙壁两侧造成挤压破坏，导致微观裂隙扩展。下一次饱和溶液进入后，新入的可溶盐将继续填充裂隙，直至出现宏观可见的破损。因此，可溶盐对岩石的破坏是一种由内而外的过程，当可溶盐导致岩石宏观裂隙大量出现时，岩石内部已经遭受严重破损。上述过程与孔隙砂岩实地破坏过程具有可对比性。

三、结论与展望

(一) 结论

1. 在二氧化硫侵蚀过程中，质量变化、表观结构完整性和岩石表面颜色出现了显著的规律性变化。质量在干湿循环和干湿循环 + SO₂ 过程中下降，SO₂ 干燥状态下循环过程中质量增多；岩石表面变粗糙，并且有颗粒物脱落；铁质胶结物中的 Fe²⁺ 析出并氧化为 Fe³⁺，风化产物为分布于孔隙周围的铁锈色物质，这些物质导致岩石从灰白色逐渐泛黄。

2. 在模拟风化实验后岩石微观结构发生了显著变化，尤其是在干湿循环 + SO₂ 实验中变化较明显，如长石矿物表面的泥化现象增强、表面孔隙增加及孔隙内规则颗粒状填充物增多。

3. 岩石表面及空隙间的结晶物主要以石膏 (CaSO₄·2H₂O) 为主，在干湿循环的作用下，结晶物在岩石表面和内部汇聚、结晶、挤压，对岩石的孔隙结构造成破坏。

总之，本腐蚀实验证明大气污染物中的酸性气体二氧化硫 (SO₂) 对云冈石雕砂岩有严重的风化、腐蚀作用。因此，要长期有效地改善云冈景区的大气环境质量，特别是降低大气污

染物中二氧化硫的含量，不仅要科学合理的控制本地工厂企业的燃煤废气排放，更应该重视文物周边环境的改善。

（二）不足与展望

模拟风化实验是顺利按照既定实验方案进行的，但若能在某些方面加以改进，提供的数据将会更加严谨。自然界粉尘砂岩与新鲜砂岩相比较酥，很难直接切割，本实验的粉尘砂岩样品是在新鲜砂岩的基础上制作的，这与景区内的粉尘砂岩还是有差距的，主要是粉尘的自然沉积是逐步缓慢完成的，粉尘与岩石结合更加紧密，且与岩石之间已有了一定的反应。在以后的实验中，最好能直接对粉尘砂岩进行切割，更好地进行一个真实的模拟。

此外，虽然对反应模拟室内的二氧化硫进行了浓度的测定，但由于SO₂钢瓶流量较小，流量计不能准确的进行一个流量的计算，所以反应室内的SO₂浓度也不能实时的监测，很难了解到反应速率。建议在以后的实验中能够对反应室内的SO₂浓度进行监测和控制，可以及时调控反应的速率。

本研究仅对云冈石窟砂岩在单一大气污染物作用下的风化过程和机理进行了研究，为以后分析复杂环境条件下岩石的风化提供理论基础。大气环境的成分非常复杂且因地制宜，往后的研究可在本研究的基础上针对遗址所在地的实时大气监控数据来调配模拟气体成分，这可以让模拟实验更加有针对性，特别是在检测保护材料的耐性以及保护效果方面能够起到很大的作用。

[基金项目：国家文物局文物保护科学和技术研究课题（编号：2013-YB-HT-012）]

注释：

- [1] 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（云冈石窟研究院存）。
- [2] 黄克忠、解廷藩：《云冈石窟石雕的风化与保护》，地质出版社，1992年。
- [3] 苑静虎：《云冈石窟风化因素之探讨》，《敦煌研究》1989年第3期。
- [4] 黄继忠、史变青、解廷藩等：《云冈石窟大气粉尘中金属离子的分析》，《雁北师院学报》1998年第2期。
- [5] 李海、石云龙、黄继忠：《大气污染对云冈石窟的风化侵蚀及防护对策》，《环境保护》2003年第10期。
- [6] J.S. Wright: The spalling of overgrowths during experimental freeze-thaw of a quartz sandstone as a mechanism of quartz silt production. *Micron*, 2000.
- [7] Margorzata Labus, Jerzy Bochen. Sandstone degradation: an experimental study of accelerated weathering. *Environmental Earth Sciences*, 2012.
- [8] 郭芳、姜光辉：《大同云冈石窟可溶盐的分布及硫同位素特征》，《水文地质工程地质》2013年3期。

[作者：云冈石窟研究院环境监测中心副主任、文博馆员；
山西省博物院文博馆员；山西大学环境科学研究所教授]

（责任编辑：陈洪萍）

云冈石窟地面潮湿浮雕拓印技法

董 凯

一、前言

“五华洞”是云冈石窟第9至13窟的俗称。这五窟因清代施泥彩绘异常绚丽而得名。云冈石窟第9、10窟前庭地面浮雕之前一直掩埋于地下，现如今五华洞各项保护修复工程开工，其中准备将部分地面浮雕挖掘出来作为展示，但为了更好地保护，大部分地面浮雕在铺装完管道后会再次回填。在此之前这些浮雕并没有拓片资料留存，现将乘此施工机会对地面浮雕进行拓印以做资料留存。由于石窟内潮湿阴冷，常年不受太阳照射，加之地面浮雕又刚被挖出，湿度较大，时逢秋末，浮雕很难在短时间内完全干透，而拓印时铺在地面的宣纸在经过喷水后根本无法完全干透，地面的潮气不断上翻，直接拓印会导致阴墨，且会渗透到浮雕表面，造成文物污染。另外，五华洞保护性修复工程正在有序进行且工期紧，拓片工作又不能长时间等纸干燥而影响到保护工程总体进度。因此，必须寻找有效办法解决此问题。为保证万无一失，特在石窟周边选择一块与云冈石窟浮雕材质相同的不平整砂岩进行试验。

二、试验

拓印的基本方法是将生宣纸铺于浮雕表面，用喷壶将纸均匀喷湿，使用猪鬃刷拍打纸面，直至浮雕样貌清晰呈现，待纸干透后使用拓包蘸取墨汁进行拓印制成拓片。

吹风机是现代拓印中加速烘干的常用工具，但石窟内地面含水量大、面积大，仅靠吹风机或其他烘干设备短期内无法实现地面烘干。而直接上纸再进行烘干，会由于地面的返潮，导致纸的潮湿度无法达到拓印要求。另外，云冈石窟砂岩颗粒较大，在用刷子拍打上纸时，很容易破洞。

因此，为解决如上问题，特进行了针对性试验。试验发现：使用一层宣纸用猪鬃刷拍打时极易破纸；两层宣纸在个别大颗粒地方有破纸现象；三层宣纸可以做到不破纸，但在使用吹风机吹干表面后，一分钟内地面潮气便会返潮到纸面，个别凸起处较薄，



五华洞地面浮雕清理后

很快便会返潮；上四层纸经过烘干后，在两分钟内尽快操作，边烘干边拓印，两人烘干，一人烘干未拓印区域，让其随时保持干燥，拓印者从边缘一角迅速拓印，边拓印边揭取，即可避免因返潮造成的墨晕染及墨迹下渗污染文物。拓完后在揭起时，因地面潮湿最下层纸有一定水分，另一名烘干人员应马上翻过背面用吹风机烘干，防止返潮阴墨。



五华洞地面浮雕拓印后

具体操作时，还需要一些小技巧来保证最终拓印的效果。首先，上纸时应选择大小合适的鬃刷进行拍打，拍打过程中尽量使刷毛垂直于表面，随着形状变化而改变毛刷方向，否则斜搓到湿润宣纸容易造成破损；其次，在凹凸起伏较大、容易破纸的地方，盖一层塑料薄膜进行拍打，可减少破纸几率。薄膜不能太厚，太厚则拉伸力不够，不易拍打出细节，导致纸张与地面结合不够紧密，干后翘起。薄的塑料薄膜可在鬃刷拍打中破出些许小洞，方便纸下气泡排除，反之如没有孔洞，气泡在内部来回滚动，不但对砸出的形状有影响，纸也容易形成褶皱和变形；最后，在使用吹风机烘干时，应距离纸面1米左右，太近会导致纸面受热不均匀而中间鼓起，而且风力较集中容易将纸张吹起脱离地面。

三、结论

运用此方法很好地解决了云冈石窟地面浮雕返潮和沙粒大的问题，并快速完成了拓印工作，没有影响到保护工程的总体施工进度。此外，由于地面浮雕花纹较大，没有细小花纹需要表现，因而四层纸的厚度不会影响地面浮雕样貌的清晰表现。此方法希望能够给今后有类似潮湿情况需要快速拓印的工作提供技术借鉴。

[作者：云冈石窟研究院数字化室副主任]

(责任编辑：陈洪萍)

再造云冈第 20 窟佛像

——第 20 窟佛头 3D 打印 1:1 复制工程

王家鑫

云冈石窟作为北魏时期的皇家工程，尤以昙曜五窟气势之磅礴、体量之硕美著称，因此，在云冈文物 1:1 复制课题上，多年来都面临着三个问题：首先是因为云冈文物体积之大，所以无论是采用是手工复制或是机器复制，都面临着“文物模型精度低误差大”的问题；其次是即使得到了高精度低误差的石窟模型数据，我们也难以找到“低成本”、“高效率”的复制方式；最后在于 1:1 原始体积模型的安装和摆放存在工艺安全与文物复制材料制成的维持时间问题。目前，我们已经通过正向技术攻关完成了云冈第 3 窟后室西方三圣的复制（图 1），成功克服了以上三个问题。

在第 3 窟 1:1 3D 打印成功复制的基础上，第 20 窟佛头亦采用了相同的技术工艺和工程原理进行 1:1 原始大小的 3D 打印复制。复制采用 PLA^[1] 材料作为 3D 打印耗材成本较低，PLA 每公斤价格约为 70 元人民币，可以说，在体积和结构相对复杂的文物复制工程上，其成本具有得天独厚的优势。

第 20 窟的 3D 打印复制工艺采用的是 FDM(熔融沉积式) 3D 打印技术（图 2）。通过喷头加热到恒温 210℃ 挤压热塑性 PLA 材料，以逐层打印的方式来进行文物模型复制。再造文物的 3D 打印机为依托于“笛卡尔坐标系”^[2]UM2 结构的“工业级 3D 打印机”。文物原始大小的 1:1 3D 打印复制工程其三维数据是十分关键的核心内容，其原始 3D 模型和点云数据的精度直接影响到最终模型的打印效果。但是如果三维文物数据精度过高，也会在数据编码导入 3D 打印机后增加打印工作周期，而且我们所采用的 3D 打印机其最高精度为 0.3 毫米，所以如果文物三维模型精度过高，很多细节也是 3D 打印机无法表现的，甚至会造成模型细节打印错误。因而，我们一般所采用的文物三维模型的三角面片，以最长边边长为 0.3 - 0.5 毫米为最佳打印精度（图 3）。



图 1 成功交付竣工的第 3 窟 3D 打印 1:1 复制品



图 2 FDM 熔融沉积式 3D 打印机工作原理
(来自网络)

第 20 窟主佛为高浮雕造像，佛像背面与石壁相连，去除背光后的第 20 窟佛头，其背后为割裂状，单独以这种方式呈现佛头缺乏美感，需要在 3D 设计软件和数字雕刻软件中重新为佛头造出一个美观的后脑。将原始数据导入 3ds Max，然后直接平行拉出一个多网格平面进行重新设计。在数字雕刻软件 ZBrush 中进行塑形修饰处理（图 4），使佛头背面变得更加符合自然的结构形态。

第 20 窟原始大小的佛头模型高 5000 毫米，长 2900 毫米，宽 3000 毫米，三维模型体积较为庞大。而采用的最大 3D 打印机只能输出打印 800 毫米 × 800 毫米 × 1000 毫米的实体模块，所以需要三维模型进行合理的切块处理后，才能进行打印数据的加工处理。使用 Geomagic 进行切块处理，必须要避开纹理丰富及结构复杂的地方进行切割，避免在后期进行人工拼装时造成浮雕纹理丢失。去除佛头中心不需要的内圆心部分，在 Geomagic 中一共切割裁剪出 82 块模型体。

裁剪切割分块之后的模型需要在 Magics 中抽壳。抽壳是将模型单一的外壳由内加厚为壁厚 2 毫米的三维模型（图 5）。壁厚 2 毫米既兼顾了拼装时的结构稳定，也考虑到了打印效率，避免了结构过于松散和生产周期较长。

单一的实体 3D 打印模块是不能用胶水、焊接等整体硬连接方式进行组装的，因此抽壳后的模块需要进行“打孔”工作，以模块的连接面为参考系，在 Magics 中设计为直径 6.5 毫米的穿透连接孔（图 6），且两个模型面的孔必须要对称，不能有丝毫误差存在。6.5 毫米为钢结构螺丝的直径，模型连接面的 6.5 毫米口径孔是为总装时穿透螺丝而设计。

三维模型数据经过原始尺寸放大、重新塑形细化、等比例切割分块、连接面对称打孔这四步处理后，检查模块结构无异，每一块模型通过 Simplify3D 进行切片运算处理，得出预演打印过程和打印时间（图 7），就可将产生的 G-code 代码文件传送至 3D 打印机进行“模型实体”打印工作。



图 3 运用 Geomagic 测量模型三角面片边长为 0.47 毫米

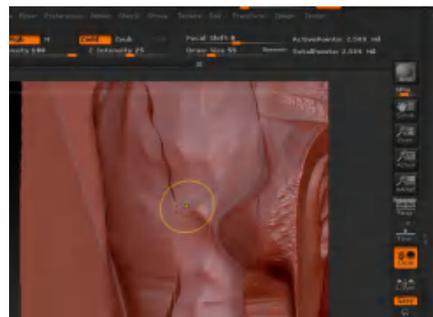


图 4 运用 ZBrush 对模型进行塑型处理

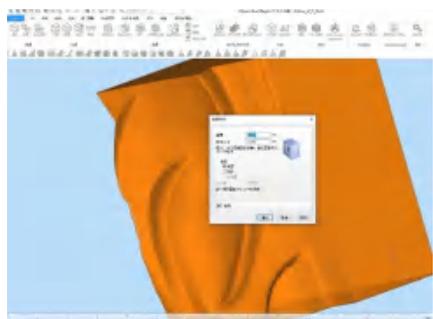


图 5 运用 Magics 将三维模型壁厚抽壳至 2 毫米

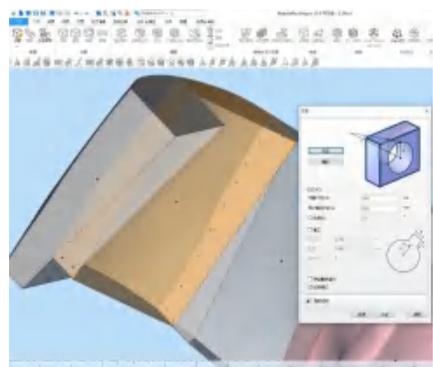


图 6 运用 Magics 在模型连接面“打孔”

每一块边长 800 毫米的立方体 3D 打印模块需要三至五天才能完成，若二十台大型 3D 打印机同时工作，需要二十二天方能完成模块的 3D 打印。每一块打印完成的模块还需要进行人工修饰，常见的修饰方式有使用气动装置打磨钉状物、对略微变形的模型进行热风塑性以及粘结工作。

当一部分模块修饰处理完成，即可进行部分拼装工作。由于打印时是按照切块图纸以层为单位进行打印生产的（图 8），这样在长达二十二天的工作周期中，能够边生产边组装，既提高生产效率，也便于检查模型生产处理之后的贴合情况。拼装时使用电气螺丝刀将螺丝通过模型连接面的孔洞固定，每一螺丝直径 6.5 毫米，每一螺丝配有螺母方便紧固模型面。

按照切割模块的图纸以层为工作面进行有计划的拼装，之后经过大量的接缝打磨和电热风加固让拼装后的模型更加坚固。PLA 因其分子结构特点而不具备抗氧化性，所以模型内部未来不需要上色的部分需要做抗氧化处理。在喷洒抗氧化剂之前，需要对模型表面进行清理，均匀地喷洒三氯甲烷进行表面处理，然后再对模型内部喷洒抗氧化剂。

全部 82 块 3D 打印模型，通过复杂的前期数据处理和 3D 打印模块生产及后期的打磨修饰、人工喷砂上色，最终以整体的佛头文物形态展现在我们面前，方便近距离研究观察石窟外观结构。云冈石窟目前正通过这种方式将体量巨大、气势恢弘的洞窟进行复制和再造，让更多未曾踏足古都大同的人通过这种特殊方式欣赏、体会、触摸“近在咫尺的云冈石窟”。

注释：

[1] 聚乳酸（PLA）是一种新型的生物基及可再生生物降解材料，使用可再生的植物资源（如玉米）所提出的淀粉原料制成。

[2] 笛卡尔坐标系（Cartesian coordinates，法语：les coordonnées cartésiennes）是直角坐标系和斜坐标系的统称。

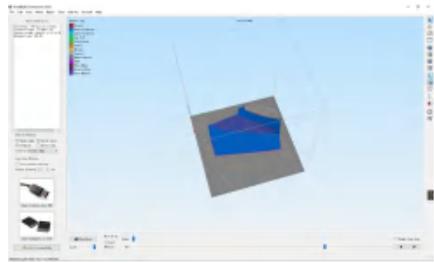


图 7 运用 Simplify3D 生成的模型打印预演窗口



图 8 总装模型图纸和正在打印的模型

[作者：云冈石窟研究院数字中心]

（责任编辑：陈洪萍）

山西大学毛主席塑像表面黑垢成因分析及清洗研究

闫宏彬¹ 孙波¹ 张润平¹ 齐迎红¹ 郝健峰¹ 杜祥斌² 冯锋² 王海雁²

一、引言

山西大学毛主席塑像坐落于坞城校区，于1969年12月26日落成，2009年9月30日，该塑像被太原市人民政府列入太原市文物保护范围，具有较大的社会影响和历史文化价值。塑像整体为钢筋混凝土结构，附以松香石、白石子、氧化铁红、南京红、地板黄等，整体颜色呈松香石质感。在风吹雨淋、阳光曝晒、环境污染等侵蚀破坏下，塑像表面出现了黑色污染物沉积、机械损伤、裂痕等病害，严重影响了塑像的整体观感和保存状况。2017年4月云冈石窟研究院承担了山西大学毛主席塑像修复工作，经过1个多月的紧张工作，圆满地完成了修复任务。

山西大学毛主席塑像表面黑垢清洗是本次修复工作的难点，本文以山西大学毛主席塑像表面黑垢为主要研究对象，较为详细地分析了黑垢的主要成分以及其形成的机理，并在此基础上对黑垢污染物进行了清洗处理。

二、国内外石质文物表面黑垢研究现状

国内外对石质文物的表面黑垢形成的因素有多方面的研究，目前认为主要有两种主导因素，即化学反应和生物因素。化学反应而生成的黑垢病害一般是指空气中的水蒸气与SO₂、CO₂、NO₂等气体在石刻表面综合作用的结果。化学反应最主要的缘由是环境污染，环境污染导致的石质文物病害在室外是普遍存在的现象，比较典型的的就是石质文物中的CaCO₃与空气中的SO₂和O₂作用下生成石膏，最终在热膨胀或水分运移产生的结晶压力下而变形或者脱落。例如Carlos Rodriguez-Navarro^[1]对格拉纳达教堂建筑表面的黑色外壳进行分析时发现其主要是由石膏、草酸钙、石英、粘土矿物和方解石组成；石美风等人^[2]对云冈石窟石雕表面的黑垢分析也表明黑垢主要是由石膏、石英、碳和长石组成，其中石膏主要来源于基底石质中方解石的风化。生物因素导致石质文物表面形成黑垢，则主要与微生物细胞中的黑色素密切相关。张秉坚等人^[3]在石质文物微生物腐蚀机理的研究中认为生物因素是破坏石质文物的最重要因素之一；金涛^[4]在对宁波地区露天梅园石质文物病害机理的研究中发现，生物病害在所有病害类型中占据很大比例，地衣、霉菌、苔藓等微生物的侵蚀在石刻表面留下黑色、白色、绿色和灰色的片状和斑点状病害；A. Moropoulou^[5]在研究希腊雅典卫城大理石表面的黑

棕色斑点的成因时发现，其主要是由于蓝藻细胞中的叶绿素、胡萝卜素和真菌中的黑色素所致，并非岩石本身物质发生化学变化所致。

三、塑像表面病害的调查及研究

塑像表面病害调查的主要内容包括塑像表面黑垢病害的分布范围、类型与破坏程度。通过对保存环境的研究分析以及仪器监测的结果，推断出塑像表面黑垢形成的机理，并且对相应病害实施恰当的修复措施。

(一) 塑像的制作材料

在对塑像表面病害进行分析之前，我们通过调查得知山西大学毛主席塑像为钢筋混凝土结构，其初建时的配料比例具体如下表所示：

表 1 山西大学毛主席塑像配料比例

名 称	每次用量 /Kg	比 例	总用量 /t
白水泥	50	1	3.6
松香石	99	1.98	7.5
白石子	28	0.56	2.0
南京红	15.5	0.31	1.1
地板黄	0.75	0.015	0.054
氧化铁红	0.4	0.008	0.0288
水	25	0.55	1.98

从表中我们可以看出塑像是钢筋混凝土结构，白水泥是白色硅酸盐水泥的简称，松香石主要化学成分是 CaCO_3 ，无臭无味，而且可以吸收臭气，可以溶于醋酸、稀盐酸等稀酸，难溶于稀硫酸，在水和乙醇中几乎不溶解。白石子的主要成分是 CaO 、 SiO_2 ，并且富含 Mg、Mn、K、P 等元素，外观呈纯白色，具有密度大、硬度适中、吸水性低、耐风化能力强等特点。氧化铁红的主要成分是 Fe_2O_3 ，其对水泥、石灰等碱性物质非常稳定，具有保护塑像整体强度和防止风化的作用；氧化铁红可溶于强酸，对于一般的弱酸和稀酸比较稳定；溶解性方面不溶于水、有机溶剂、各种矿物油和植物等，且着色以后不容易掉色和渗色；除此之外，氧化铁红还具有比较良好的耐光、耐热、耐候优点，在强烈的日光照射和高温下色泽几乎不发生改变；综合这些性质分析，氧化铁红不仅能着色，而且对塑像的保存起了至关重要的作用。地板黄又称铬黄，是一种无机黄色颜料，它的主要成分是铬酸铅 (PbCrO_4)，具有优良的耐光、耐热、耐水、耐溶剂、耐酸碱性。南京红又称铬红，是一种碱式铬酸铅的橙红色颜料，它的主要成分是 $\text{PbCrO}_4 \cdot 2\text{PbO}$ ，遮盖力和着色力较差，耐气候性、耐光性较好。这些配料使塑像整体显得古朴庄严，并且均可以与水泥较好的混合并发生复杂的反应而形成混凝土结构。

(二) 塑像表面污染性病害的统计

山西大学毛主席塑像主要病害为分布于身体各个部位的黑色污染物沉积、右下臂的机械损伤、裂隙等，共计 90 余处，面积约 12.84m²，占塑像整体表面积的 40%，其中表面风化病害几乎覆盖整个像体。表面黑色沉积物主要分布于塑像右手掌、前胸部、右腋下及左手军帽处，形成了坚硬的黑壳，微观结构呈现蘑菇状凸起，病害最为严重的左右军帽处厚度达到 2mm，渗入文物本体深度在 5mm 以上，坚硬且难溶，常用的蒸汽清洗及中性药剂的化学清洗无法清除。其详细的分布情况如图 1 所示。



图 1 塑像表面病害主要分布情况
1. 右衣袋下方 2. 前胸部 3. 左腋下 4. 军帽下方 5. 右腋下 6. 右臂机械损伤

（三）塑像表面黑垢病害的检测分析

为了使毛主席塑像尽可能的恢复原貌，必须对塑像表面的黑垢进行清洗。在清洗过程中，由于要保持塑像的原貌不变，所以要选择适当的清洗剂和合适的清洗方法。我们选取塑像各个部位的黑垢进行取样分析，研究清楚它的主要成分后，就可以确定清洗的方法。

本文主要选取塑像帽子部位、塑像右手掌、左手部位 1、左手部位 2 这四个部位进行取样。首先使用扫描电镜对各个部位的黑垢进行微观分析（图 2），同时用刀片在这四个有黑垢的部位分别轻轻刮取黑垢粉末，并且将取到的黑垢样品依次编号 1、2、3、4。将它们分别妥善保存，进行 XRF（型号：XRF-1700，日本岛津）和 XRD（型号：DX-2700，德国）分析检测。

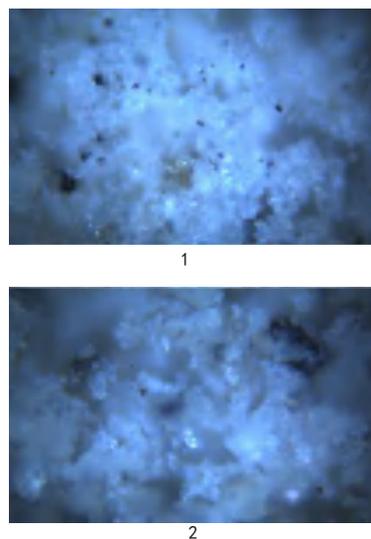


图 2 表面黑垢显微镜观测图 (50X)
1. 塑像帽子部位 2. 塑像右手掌

1. 扫描电镜微观分析

对取样的四个部位的黑垢病害进行观察，发现其外表均呈灰黑色，且质感都比较坚硬。使用扫描电镜放大 50 倍微观分析，各组样品均为半透明颗粒，其中夹杂有不少黑色颗粒，图 2 是塑像帽子部位和塑像右手掌处的显微观测图。

2. X 荧光光谱元素分析

X 荧光光谱元素分析是鉴定矿物中含有元素的主要方法，通过 XRF 分析方法进行研究，对样品中黑垢的化学组成元素有了进一步了解，对接下来的清洗工作有很大的帮助。图 3 为塑像帽子部位、塑像右手掌、左手部位 1、左手部位 2 这四个部位的样品 XRF 图。

通过 X 荧光光谱元素分析得到的图谱我们发现表面黑垢中主要存在的金属元素有 Ca、Fe、Ni、Sr、Rh、Ag、In、Ba，分析这些金属元素在露天中的存在形态及其物理化学性质，就可以推测出黑垢的主要成分。

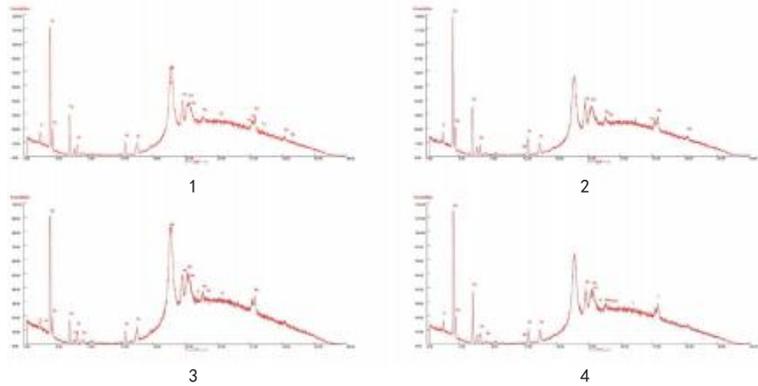


图 3 X 荧光光谱元素分析图谱

1. 塑像帽子部位 2. 塑像右手掌部位 3. 塑像左手部位 1 4. 塑像左手部位 2

对四个部位的黑垢采样，在玛瑙研钵中研磨成粉末，过 20 目筛后，把固体粉末进行 X 荧光光谱分析，黑灰状物多含 Ca、S、P、K 类元素。

3. X 射线衍射分析

对研磨后的黑垢粉末进行 X 射线衍射分析，仪器型号 DX-2700，采取步进测量方式，步进角度 0.02，采样时间 0.15，管电压 40Kv，管电流 30mA，把衍射花样对比标准 PDF 卡片。图 4，1 的依次为样品编号为 1、2、3、4 的 X 射线衍射图谱，分别对应塑像的帽子部位、右手掌部位、左手下部 1、左手下部 2 四处的黑垢成分图谱，根据衍射图谱的出峰位置和相对强度，可知四处样品的结构相近，可认为黑垢成分一致。

在图 4 四组样品中选取 1 号样品，即塑像帽部的黑垢成分，经过数码显微镜微观分析结合 X 荧光光谱元素分析确定表面黑垢中存在 Ca、S、P 主要元素（图 4,2），在 X 射线衍射分析等反复研究和验证，最终确定了黑垢

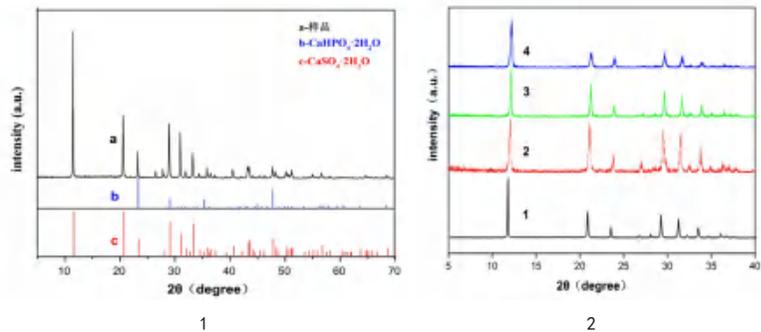


图 4 X 射线衍射图谱

1. 四处样品 2. 塑像帽部黑垢

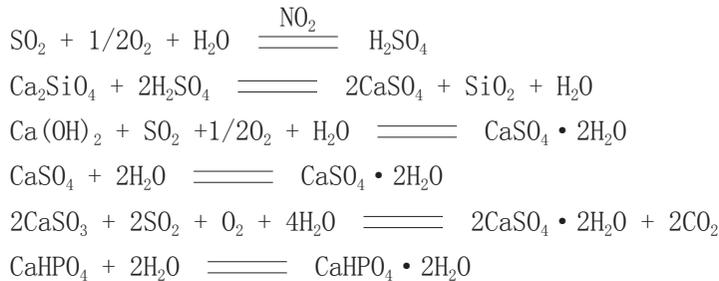
主要成分为 $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ (二水石膏), 以及少部分的 $\text{CaHPO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ (磷酸氢钙二水物), 该结构吸附大量粉尘使之呈现黑色沉积。

四、塑像表面黑垢的成因分析

(一) 黑垢形成机理

建造塑像使用的水泥中含有部分的 CaHPO_4 , 它在空气中通常以二水化物即 $\text{CaHPO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ 的形式存在, 是表面黑垢的成分之一。山西省作为煤炭大省, 空气中 SO_2 的浓度较高。当空气中的二氧化硫溶于水, 就会形成亚硫酸。在催化剂 (如空气中的二氧化氮以及粉尘中的 Fe^{2+}) 存在的条件下, SO_2 进一步氧化, 便会生成硫酸。 H_2SO_4 会与 Ca_2SiO_4 和 H_2O 反应生成 $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ 。

以下是塑像表面黑垢形成过程中所发生的反应:



上述反应过程中一些污染物被固结在新生的矿物晶体中导致结垢体呈现深色。

(二) 影响因素

1. 工业污染

太原市是我国重要的工业能源基地, 其主要的工业能源是煤炭, 燃烧时会排出大量的污染物, 使太原市的空气质量严重下降。据太原市小店区近几年污染物排放量较大企业统计, 太原航空仪表有限公司、太原首创污水处理有限责任公司、太原豪峰污水处理有限公司成为太原市重点污染源监测单位。航空仪表制造和污水的排放所产生的重金属污染使得土壤和空气扬尘中重金属元素含量增大。

2. 汽车尾气污染

毛主席塑像位于山西大学东门, 临近坞城路, 这条路常年车流量都比较大。对此, 我们对坞城路的车流量进行了统计, 平均车流量可达 4500 辆/h 左右, 高峰期时平均车流量达到了 7220 辆/h。巨大的车流尾气排放使得空气中 CO、碳氢化合物、NOX、 SO_2 以及粉尘、可吸入颗粒物等污染物浓度迅速增长, 环境污染加剧。

山西大学毛主席塑像作为钢筋混凝土结构, 其建造使用的水泥是白色硅酸盐水泥, 其主要成分是 Ca_2SiO_4 。当遇到下雨天或者潮湿环境时, 空气中的水会与 SO_2 、 CO_2 、NO、 NO_2 等气体作用生成酸, 从而会与塑像表面的 Ca_2SiO_4 发生反应, 导致黑垢的生成。

3. 酸雨的影响

在 2007-2009 年的太原市酸雨监测中, 酸雨率在 18.8%-43.8% 之间, 其中 3 月份的酸雨率甚至高达 100%。对太原市酸雨的成分进行分析, 发现酸雨成分中硫酸占 60%, 硝酸占 32%, 盐酸占 6%, 其余是碳酸和少量的有机酸, 所以太原的酸雨是硫酸型。根据中国气象局的标准, 酸雨的 PH 值小于 5.6, PH 值小于 4.5 为强酸雨, PH 值处于 4.5 和 5.6 之间的为弱酸雨。根据对太原市 2001-2012 年近 12 年的降雨进行分析, 其年平均降水 PH 大于 4.5^[6]。酸雨对塑像表面产生了极大地腐蚀, 加速了表面黑垢的生成。同时, 含有盐类的雨水进入塑像的缝隙, 造成塑像表面盐类富集、结晶乃至酥碱。空气中的粉尘吸附到塑像表面形成黑色的污染物, 不仅使得塑像颜色变黑而且还加速了塑像的侵蚀。

4. 生物因素

塑像表面在下雨天或者空气比较潮湿时容易滋生细菌、真菌、苔藓、地衣等。塑像表面的有机污染物、有机防护材料、粘接砂浆等可以为细菌和真菌提供进行繁殖的碳源, 使之大量繁殖。微生物的菌丝穿插和钻孔作用会引起石质文物的机械破坏, 在干燥条件下又会碳化, 形成黑色污染物。

苔藓、地衣这些植物呼吸产生的 CO₂ 容易溶于水从而生成酸性溶液。其次, 它们可以分泌草酸与塑像中的阳离子 (如 Ca²⁺) 反应生成草酸盐, 分泌柠檬酸和地衣酸等溶于水可与多种阳离子形成螯合混合物。这些生成的酸使得塑像表面遭到腐蚀。

五、塑像表面黑垢的清洗及修复

(一) 现行的石质文物清洗方法

目前, 国际上通常用的石质文物清洗技术有: 化学清洗、蒸汽清洗、粒子喷射清洗、激光清洗等^[7]。其中, 微粒子喷射清洗、激光清洗等非水物理清洗技术已逐渐成为近年来石质文物清洗技术的重点研究领域和技术发展趋势。

在了解几种国际上通用的石质文物清洗技术的基础上, 我们对国内外一些石质文物清洗的经典案例做了详细的研究调查。其中包括石质文物的主要病害类型、清洗方法、所用试剂、仪器等, 具体内容参照表 2。

表 2 几种石质文物的病害类型及其清洗方法

文物名称	病害类型	清洗方法 1	清洗方法 2
云冈石窟石雕 ^[2]	(锈 / 有机) 黄斑、盐碱结晶、老化树脂斑、油漆斑、烟熏黑垢、粉尘沉积、涂鸦刻画、微生物生长、水泥修补、石膏斑点	化学清洗: 0.157mol·L ⁻¹ 的草酸溶液 +50%水合肼(PH=7.0)、有机磷酸 + 碳酸铵 (PH 具体而定)、GRAFF GEL 药品、二氯甲烷和丙酮	激光清洗法: 激光清洗机

龙门石窟石雕 ^[8]	变色、酥粉、起翘、迸裂、掉片、凝浆、坍塌、崩落、长苔藓、烟熏等	化学清洗法 1: 油性油烟渍用 10% 氨水涂刷	化学清洗法 2: 干性薄层油烟的清洗用 15% H ₂ O ₂ 纸浆糊敷法; 干性厚层油烟渍的清洗用 NTA 络合剂
广西花石岩画 ^[9]	内源性白色岩溶堆积、外源性粉尘、黄色钙质结壳堆积、黑色墨迹污染、施工水泥斑点	蒸汽清洗法: 热蒸汽清洗机; 激光清洗: 激光清洗机	微粒子喷射清洗法: 微粒子喷射清洗机
徽州牌坊 ^[10]	石灰、铁锈、油漆、粉笔病害	化学清洗法 1: 石灰涂抹和粉笔病害用 3% 乙酸和 5% 二水柠檬酸三钠; 铁锈的清洗用 0.157mol/L 草酸 +50% 水合肼	化学清洗法 2: 油漆的清洗使用意大利进口产品 GEARR GEL
天坛石质文物 ^[11]	粉化剥落、疏松、孔洞、裂纹、脱落、崩解	微粒子喷射清洗法: 微粒子喷射清洗机	激光清洗法: 激光清洗机
紫禁城石质文物建筑 ^[12]	黑灰色的污垢和红色的流淌污垢	化学清洗法: HT-350、HT-704X、HT-907 清洗剂	水清洗法: 高压水清洗机
四川乐山大佛 ^[13,14]	风化剥蚀、渗水病害	激光清洗法: 激光清洗机	化学清洗法: 密封剂、DPS 渗透剂

(二) 表面黑垢的清洗

塑像表面黑垢深入塑像内部较深, 质地坚硬且不易溶解, 经过研究分析之后, 我们选择使用微型喷砂机(型号: joke D766, 德国) 120 ~ 180 目石英砂喷砂清洗, 并且取得了比较好的效果。微粒子喷射清洗法主要是利用粒子射流的冲击与磨削作用来达到清理效果, 这项技术以无化学残留、无水(溶剂)操作、可操作性高且可以随时终止清洗进程、清洗速度快等优点逐步成为清洗去除石质文物表面污染物的新型优势技术^[15]。

表面清洗之后并未对塑像本体造成损害, 但清洗过的部位仍存在着褐色的印记, 出于对塑像整体的美观性考虑, 我们又对塑像进行了做旧调色处理。经过处理在右手掌、胸前等病害面积较小的位置取得了比较好的效果, 但是对于面积较大的其他部位, 由于调色难度较大容易造成整体的色彩不一致, 影响塑像整体的面貌, 因此没有大面积做旧色调处理。

用 Nikon Shuttle Pix P-400Rv 数码显微镜对左腋下黑垢病害清洗前后拍照对比, 如图 5 所示。



图 5 左腋下黑垢清洗前后显微照片对比
1. 清洗前 2. 清洗后

六、结论

1. 山西大学毛主席塑像表面黑垢的产生主要来源于大气污染物颗粒、SO₂ 和大气降水的

共同作用。

2. 微粒子喷砂清洗机对于去除山西大学大毛主席雕像表面黑垢有明显作用,但不能彻底去除。使用过程中产生飘尘,有一定污染。

注释:

[1] C.Rodriguez Navarro, E.Sebastian, Role of particulate matter from vehicle exhaust on porous building stones (limestone) sulfation. Science of the total environment, Volume 187(1996).

[2] 石美风:《云冈石窟石雕表面黑垢的作用及其清除研究》,复旦大学,2011年。

[3] 张秉坚、陈劲松:《石材的腐蚀机理和破坏因素》,《石材》1999年第11期。

[4] 金涛:《宁波地区露天梅园石质文物病害机理研究》,《文物保护与考古科学》2010年第2期。

[5] A.Moropoulou, E.T.Delegou, Digital processing of SEM images for the assessment of evaluation indexes of cleaning interventions on Pentelic marble surfaces. Material Characterization, 58(2007).

[6] 李莹、王雁、闫世明:《太原市酸雨变化特征及影响因素分析》,《中国农学通报》2014年第23期。

[7] 王丽琴、党高潮、梁国正:《露天石质文物的风化和加固保护探讨》,《文物保护与考古科学》2004年第4期。

[8] 刘景龙、刘成、陈建平:《龙门石窟洞窟雕刻品表面黑色油烟渍清洗实验报告》,《中原文物》2000年第2期。

[9] 周伟强、齐扬、叶亚云:《广西花山岩画表面污染物去除研究》,《中原文物》2013年第2期。

[10] 郑晓平、魏国锋、惠学军:《徽州牌坊表面几种有害污染物的化学清洗研究》,《黄山学院学报》2016年第5期。

[11] 王恩铭:《天坛石质文物保护研究》,《中国紫禁城学会论文集第八辑(下)》,中国紫禁城学会,2012年第16期。

[12] 王时伟:《紫禁城文物建筑石质构件清洗试验报告》,《中国文物保护技术协会第二届学术年会论文集》中国文物保护技术协会,2002年第4期。

[13] 秦中、张捷、彭学艺:《四川乐山大佛风化的初步探讨》,《地理研究》2005年第6期。

[14] 谭金华:《四川乐山大佛与桂林石刻文物的清洗方法》,《石材》2004年第3期。

[15] 张国勇、张欣、王欢:《浅析石质文物微生物病害的清洗》,《邢台学院学报》2013年第1期。

[作者: 1. 云冈石窟研究院文物保护修复研究室; 2. 山西大同大学化工学院]

(责任编辑: 侯瑞)

北魏平城布局初步探讨

曹臣明

目前北魏平城的考古调查工作虽然进行的较多，但发掘工作仍缺乏系统性，所以对于平城布局的研究，非常艰难。本文主要依据众多有关平城的文献记载，结合部分平城考古调查资料，参照有关曹魏十六国时期的邺北城、东魏北齐时期的邺南城、西晋曹魏时期的洛阳城、北魏后期的洛阳城、汉长安城、南朝建康城等诸多城址的考古材料和相关文献研究材料成果^[1]，进行对比，以求探寻北魏平城布局大小框架的一些初步状况。平城的布局，从重大变化阶段上，应当分成道武帝至明元帝前期、明元帝后期至文成帝时期、孝文帝时期三个重要的阶段。主要研究对象有：城的布局 and 变化，宫的变化和分布，殿堂的规律性分布和功能，部分城门和街道的位置以及城内外其它一些建筑的分布位置情况。结合数十年几代人探讨的成果，使北魏平城从内到外有了一个大概的轮廓。但是由于北魏平城的复杂性，本文的许多结论仍为初步探讨，希望与各方专家一起继续深入研究。

一、道武帝至明元帝前期的布局

天兴元年（398）正月，随着北魏攻克后燕中山城，道武帝也进入邺城，“巡登台榭，遍览宫城”，这次经历对日后平城的建设有重大影响。同年迁都平城后，主要以曹魏十六国邺北城模式进行了城市建设。道武帝后期，计划参照曹魏十六国邺北城、魏晋洛阳城、汉长安城的制度来规划平城的外城、扩大宫室，但是部分规划终止了。

（一）都城的规模

天兴元年（398）七月，北魏迁都平城（即汉平城），开始了都城的规划和建设。天赐二年（399）七月，增开京城十二门，也指对汉平城的城垣开启十二道城门。据历年的调查，汉平城县遗址范围为今大同城区北部操场城东、北、西墙之内，向南延伸至明代府城北墙中段之间，东西、南北墙内侧距均为 979 米左右^[2]，周回约为 3.9 公里，合汉代 9.4 里（一尺为 23.1 厘米）。

有些学者对汉平城南部的范围提出不同看法，认为其南缘要向北收缩一些，应该在操场城东西街一线以北^[3]。理由是南部发现的地下汉代文化层较少，其次是操场城西墙南部早期夯土墙消失，并且有辽代瓮棺葬的发现。笔者认为，这一担心是不必要的。首先，操场城东西街以南地下的汉代文化层分布仍然非常丰富。1994 年最早发现地下汉代文化层分布现象的地点，是在操场城南墙外、明代府城北墙北侧的“城区购物中心”大楼下的开挖基槽中。基

槽剖面中汉代至战国的文化层厚约 0.2-0.5 米，汉代、战国时期陶片、瓦片极其丰富，其中的绳纹陶釜残片、陶豆的标本时代约为战国晚期至西汉初。此文化层上压着北魏文化层，厚度约超过 0.2 米。正因为这一地点材料的发现，才促使了对操场城地下、地上汉代遗迹的展开调查。这里的原始地表高度（低于现地表约 2 米）与南部明府城内的原始地表（低于现地表约 5 米多）相差极大，而同北部操场城内的一致。依此向北，在操场城南街纵向开挖的地沟内，以及路东的铁路一中院内开挖沟槽内，也曾多次发现丰富的汉代、北魏的瓦片和陶片。其次，对明府城北墙中段的解剖，多次发现有早于北魏的夯土墙体存在（图 1）。第三，操场城西街路南的墙体中，包括北魏和汉代的早期夯土墙尚存 10 余米，路南城墙截面上从外向内依次有明代、北魏、汉代夯土倾斜靠压的现象非常明显（图 2）。这段墙的更南一段现全部为明代单一的夯土墙，并且墙下发现了辽代的瓮棺葬，但由于再向南到明代府城北墙中段内侧有汉代、战国时期夯土墙与之相呼应，因此原来的汉代、北魏墙体是应该连续的，后来被辽代的遗迹和明代修城、挖护城壕的活动所打破和叠压，也是合理的。对应的操场城东墙南端城外，2014 年扩修平城街时，于路北地表下约 1.8-2 米深土层中，也发现早期残墙基向南延伸的遗迹。



图 1 原烟草公司西侧明府城北墙中段剖面（纵深向西）

道武帝至明元帝前期时期的都城，沿用和保持了汉平城县的规模，周回 3.9 公里（合汉代 9.4 里）。

关于这一时期有无外城的问题。许多学者认为道武帝时期修筑了二十里的外城，并认为《魏书·太祖纪》中关于天赐三年（406）筑灋南宫的记载中，“规立外城”的工程系指建平城外城的工程。如天赐三年“六月，发八部五百里内男丁筑灋南宫，门阙高十余丈；引沟穿池，广苑囿；规立外城，方二十里，分置市里，经涂洞达。三十日罢。”^[4]理由是《魏书·天象志》中也有记载：天赐三年（406）“六月，发八部人自五百里内，缮修都城，魏於是始有邑居之制度。”^[5]《魏书·莫含传》也有记载：“后太祖欲广宫室，规度平城四

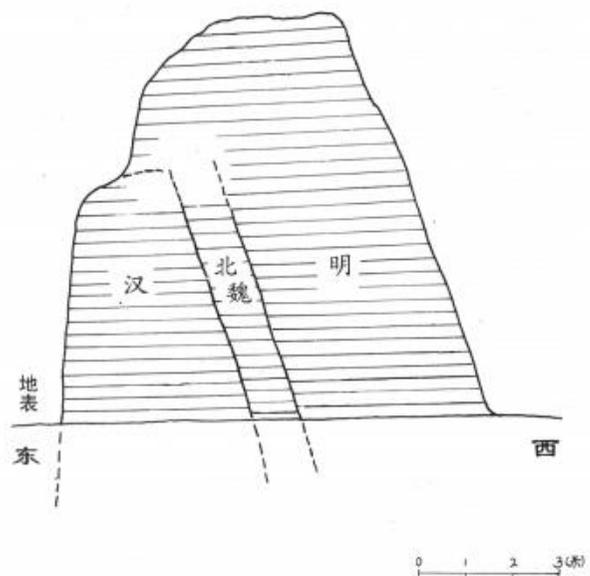


图 2：操场城西街路南墙体剖面（纵深向南）

（采自《汉平城遗迹调查初步》）

方数十里，将模鄴、洛、长安之制，运材数百万根。”^[6]单从后面两处记载的内容、时间上看，确实能肯定当时对都城进行了大规模的修缮，比如对汉平城南部进行了规划等。据文献记载，当时汉平城之南已有“都街”，表明汉平城之南也有居民居住并有一定的规划。如清河王绍弒君之乱后，个别人犯被处决于城南都街^[7]。虽然城外有居民，但是一直到太武帝太平真君六年（445）时的郭城内、汉平城外南面还有墓葬^[8]。说明汉平城南部长时期处于民居、墓葬相邻的状态。

但对于是否修筑了平城外二十里的“外城”，值得进一步探讨。首先，《魏书·太祖纪》中关于建造灋南宫及其外城的记载从逻辑看上并无问题，而且同一卷中记载在此之前已有过在灋水南岸建立新邑的计划：天兴三年（400）“九月，行幸南平城，规度灋南，面夏屋山，背黄瓜堆，将建新邑。”所谓“新邑”可能是规划中的“都邑”。在黄瓜堆或灋水南建立新都邑，不仅是道武帝，而且也是拓跋猗卢、什翼犍等几代人的夙愿和规划^[9]。其原因可能是汉平城的周边地形不太理想，其原始地表为：北部、西部是高起的阶地，南部是低于操场城约4米的凹地，东部为河流，可供城市扩展的平地太小。也许平城的战略位置在代北川地中不如黄瓜堆或灋水南岸适中。其次，如果是在周回约汉代9.4里的平城外围再建外城，与明元帝泰常八年起外垣墙，而且周回二十里的记载有重复之嫌。另外，《南齐书·索虏传》记载“什翼圭始都平城，犹逐水草，无城郭。”^[10]

所以，关于这一时期的汉平城之外已建“外城”的提法需慎重，平城的“外城”是在明元帝时期筑造的。

（二）主要宫殿布局（图3）

1、“宫区”：道武帝天兴元年（398）“秋七月，迁都平城，始营宫室，建宗庙，立社稷。”^[11]开始建设和规划平城内的宫殿建设。随后几年里，依次建成了天文殿、中天殿、天华殿、昭阳殿、西昭阳殿、紫极殿等，以及云母堂、金华室、玄武楼、凉风观等其它建筑。

在建设这些殿堂的同时，也建设了将它们围起来的“宫”区。宫的南门为端门，端门附近有太庙和太社；宫中另立宗庙。如《魏书·礼志》记载：

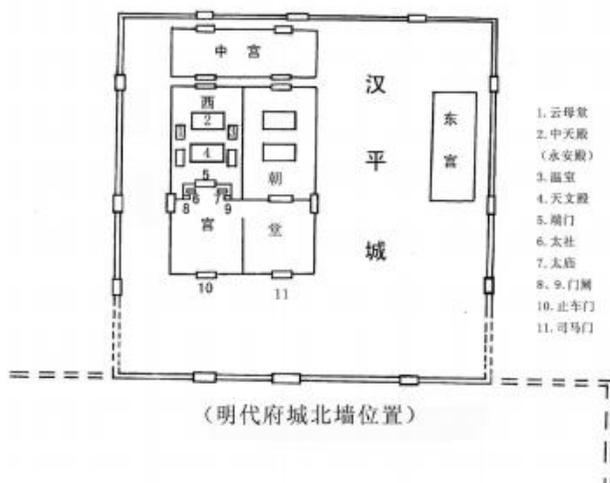


图3 道武帝至明元帝前期宫殿布局示意图

“天兴二年（399），冬十月，平文、昭成、献明庙成。岁五祭。……置太社、太稷、帝社于宗庙之右，为方坛四陛……立祖神，常以正月上未，设藉于端门内，……又立神元、思帝、平文、昭成、献明五帝庙于宫中，岁四祭。”^[12]

这是发生在天兴二年（399）的事。记述有明确的“宫”区以及固定配有太庙、太社的端门。最初的宫区包含哪些范围，虽然并不明确，但按照一般逻辑应当是将重要宫殿围在其中。

2、西宫与朝堂：五年之后，天赐元年（404），又“筑西宫”^[13]。“筑西宫”主要是对原宫区功能的一次划分，并不是另建一宫，而是将以大朝主殿天文殿为轴线的一组建筑围起来。西宫与原来“宫”的关系，只从端门的重合上可见到记录。比如天赐六年（409）道武帝被弑之后拓跋绍在“西宫端门”前召见群臣^[14]，与前面“宫”区的端门重合。而且魏晋南北朝时期的“端门”内所对应的主殿是大朝主殿。

对于西宫及附近殿堂的功能和布局，有必要进行深入探讨。从文献记载看，这一时期是实行西宫与朝堂并列制度。西宫内从南向北，应当包括大朝所在的天文殿、皇帝的寝殿天安殿（可能为原先的中天殿所改名称），更北面可能还有皇后寝殿天华殿等。

西宫为北魏平城初期“皇宫”的代称，其中有大朝的主殿天文殿。道武帝天兴元年（398）十二月在此接受百官进奉玺绶和称呼万岁。明元帝“永兴元年（409）（十二月）己亥，帝始居西宫，御天文殿。”^[15]后于西宫多次大飨群臣。文献中常提到，明元帝早期多次“幸西宫”，似乎不常居西宫。后来太子摄政后，自己才避居西宫。直到驾崩于西宫。

天文殿、中天殿、天华殿，是北魏平城不同于中原曹魏西晋洛阳城、曹魏邺北城、东魏北齐邺南城等宫殿名的新名称，是自创。天文殿是西宫大朝主殿，位于最前端。中天殿从字面理解是在其后的中间，是皇帝寝殿。后来记载道武帝驾崩于天安殿，则“天安殿”可能为“中天殿”后改的名称^[16]。与中天殿同时建造的还有云母堂、金华室，合成三殿，《南齐书》记载太武帝所居之殿（即寝殿）为“云母等三殿”，也是其作为寝殿的一个证据。中天殿北面为皇后寝殿天华殿，按中原习惯，皇后寝殿称昭阳殿，这两个殿名前后应该属同一个。而文献记载天赐元年（404）道武帝于“昭阳殿”中引导文武朝臣，分置众职，量能叙用，制定爵位，一系列政务活动所在的殿堂，应该是上一年才建好的“西昭阳殿”，较合理。

西宫主殿前面对端门，端门前面对止车门。明元帝神瑞初（414-415），命崔宏、长孙嵩、奚斤等八位大臣“坐止车门右，听理万机，故世号八公。”^[17]

西宫端门前左右方向的门，文献中提到延秋门。《魏书·元烈传》记载：“元绍之逆，百僚莫敢有声，惟烈行出外，诈附绍募执太宗。绍信之，自延秋门出，遂迎立太宗。”^[18]与此相对的东门，参照邺北城应该为长春门^[19]。当时元绍是将百官们召集到了西宫的端门前。

朝堂在西宫东面。如太宗晚年常生病，崔浩建议早立储君。泰常七年（420年）五月，

“于是使浩奉策告宗庙，命世祖为国副主，居正殿临朝。司徒长孙嵩，山阳公奚斤，北新公安同为左辅，坐东厢西面；浩与太尉穆观，散骑常侍丘堆为右弼，坐西厢东面。百僚总己以听焉。太宗避居西宫，时隐而窥之，听其决断，大悦。”^[20]

这里的“正殿”实际上是朝堂，其含义是相对于太子的东宫来说是居于处理国家大政的“正殿”。总之，从这段文字可知，西宫距朝堂很近。朝堂不仅是皇帝日常处理接见大臣、处理政

嗣明元帝)始土著居处。佛狸(即拓跋焘太武帝)破梁州、黄龙,徙其居民,大筑郭邑。”^[25]

对于郭城是否跨河两岸的问题,《水经注》在叙述“如浑水”(今御河)时有详细的记载。如浑水进入平城北苑前分为东、西两支流,实际上西面的一支明显是条人工引水渠,它从现在的白马城村北即大沙沟东端开始上岸(这里的御河西岸与河床地势高差比较接近,现海拔均在1050米左右),向西南进入北苑,流经西郭墙内、汉平城西,再绕汉平城南夹御路南流,出南郭后分散成众多细流。东面的一支沿旧河床南流,经白登山西、汉平城东,从北向南穿过郭城。“其水自北苑南出,历京城内。河干两湄,太和十年累石结岸,夹塘之上,杂树交荫,郭南结两石桥,横水为梁。又南径藉田及药圃西、明堂东。”^[26]据北宋赵洪《太平寰宇记·河东道》云中县条引《冀州图》(成书于隋代)记载:“古平城在白登台南三里,有水焉。其城东西八里,南北九里。”^[27]说明外郭墙距白登山较近。《大清一统志·大同府》记载:“平城故城,今大同城东五里无忧坡上,有平城外郭,南北宛然,相传后魏故城。”^[28]以上诸多文献都表明了平城外郭墙范围达到了御河东岸,即郭城为跨如浑水而建的。同样的内容见于清初《读史方輿纪要》中。当然,清代初对于北魏平城东郭的认知、判断的材料,还需进一步斟酌。

另外《魏书·释老志》记载太和十五年,孝文帝下诏将寇谦之所立的道坛等移于都南桑乾之阴。原因之一是“昔京城之内,居舍尚希。今者里宅栉比,人神猥凑,非所以祇崇至法,清敬神道。”^[29]道坛庙等继续留在京城内不合适。静轮宫与道坛是在一起的,确定静轮宫、道坛庙遗址就能确定东郭墙的相对位置。《水经注·如浑水》记载它们是在如浑水(今御河)东岸:“水左有大道坛庙”。

(2) 考古调查:历年的一些考古调查材料,对郭城四墙大致位置的分析可以提供一些参考信息:

北郭墙位置:在大同市区魏都大道北段(西南—东北走向)路南“浴龙洗浴”大楼院内(原开关厂),上世纪八十年代有一道东西长5米、向东延续的夯土墙^[30],2004年时墙体地表上面部分已不存,只存墙体西端一个夯土台,当时解剖结果发现夯土台作法与北魏明堂遗址相同,夯层10厘米左右,每一层是用深浅两色土夯成,地表下1.5米深向东有连续的夯土。因此可能为北魏夯土墙遗迹。墙体位置位于大院南缘,东西延伸,而南面院外是落差1-2米的较低的地表,落差是因夯土墙的存在而形成(墙南原有东西向水渠故道,东段有桥)。这条故墙遗迹向东与安益街、御河京包铁路大桥相对齐,向南与操场城北墙(即汉平城北墙)相距约220米。可将其作为北魏平城北郭墙的重要遗迹。

东郭墙位置:今御河东岸古城村西面,保留一截10余米长的南北向夯土墙,上世纪四十年代初由水野清一等发现,当时很长^[31],80年代尚存150余米。经过解剖,对其夯土层厚度,夯窝作法,包含物作对比,可初步断定为北魏时期夯土墙,可视为郭城的东墙。

早年间墙西地面上散落很多北魏时期陶片、瓦片。墙体南端近地面低处取一点用GPS实地测量,海拔1071米。这一地点的海拔高度,与南部另两处发现有北魏遗迹和地下文化层分布地点的地表高度非常接近。一处为古城村西南,现平城桥东端路南的夯土高台遗址(俗称“二猴疙瘩”,可能为静轮宫遗址)^[32],测取高台脚下原地表一点,海拔1072米。早年夯土台的

四周地表均为整片较高的河岸，后被取沙将四周挖空而形成孤立的高台。另一处为兴云桥东，通往阳高县的斜坡旧路南边，也发现几处地表下有包含北魏陶片的文化层（海拔都为1070-1072米），测量其中最东端一点（此点文化层厚0.9米，向东地下北魏文化层消失），海拔1072米。

古城村西墙向南至齐家坡村南端一线以西，距御河东岸约100米的范围内地表下的土层中含有较多的北魏陶片、兽骨。而这一范围内没有发现北魏墓葬，所以可视为郭城内的范围。齐家坡村东南附近曾发掘过北魏墓葬^[33]。

西郭墙位置范围：2009-2010年，在魏都大道（从北面与现平城街西端交道口向南直到与迎泽街东端交道口以南）以及操场城西墙外，地表下1-2米深，修路、和建房挖槽时都发现了断续相连的、但分布较广的含北魏陶片、兽骨、木炭灰烬的文化层，所以将魏都大道西面约大同公园南北中线，向东至明代府城西墙之间，视作平城郭城西墙的参考范围。

南郭墙位置范围：明代府城南墙向南至南关南街中段之间。此范围东半部，地势较低，地表下发现有包含北魏陶片的黑土堆积层；但是此范围西半部，地势较高，尤其是北都街西端一带（旧二药厂附近），20世纪80年代地表比现在高约2米，也高于府城南墙内的地势。在此范围对应向东的御河东岸，在原齐家坡村东南的河岸采沙场中，2000年发现一段夯土墙。“地处沙岭汽车学校北侧明代城堡北约200米左右的御河东岸上，东西向，残长不足10米，残高约2米，附近发现北魏暗划纹、方格纹等灰陶片。夯土即夯筑做法与其他早期墙体一致”^[34]。其夯层厚约10-20厘米，馒头形圜底夯窝。当时这一地点被四周挖沙形成高耸的峰状孤堆，周围是较深的大坑。也有其他调查者在后来2002年进行的调查中，误将沙岭汽校北约200米的明代城堡的西墙（南北向）遗址作为解剖对象，得出了否定的结论^[35]。实际上早期夯土墙还在其北面约200米处。这一地点仍可看作南郭墙的参考基点。

参考基点：2005年，在南郊七里村北，青年路东端和永泰南路南端交界点东侧，发现北魏杨庆众墓砖，铭文“葬于平城南十里”^[36]。这是一个极其重要的发现，可作为重要的参照基点。

（3）数据分析：对在以上范围内的遗迹，必须依据北魏尺度、里数，进一步分析判断。北魏平城时期，尺度变化很大。历代研究者一般认为北魏时期有前尺、中尺、后尺三种尺度。大同大学李海先生经研究得出北魏平城初期还沿用曹魏之杜夔尺（24.20厘米）作为律尺和日常用尺^[37]。目前发现的与北魏初期时间接近或同时代的实物，如西晋、北凉、后凉、南朝宋的尺子实物一尺为24.2-24.7cm等，根据这些材料，可以推论北魏平城初期还应该有一种尺度即律尺24.20cm。北魏初期的律尺，是用来“标道里，定律吕，协音乐，造浑仪、考天象”的，发生于道武帝天兴元年（398）。

可见北魏应该有四种尺度：律尺（24.20厘米）、前尺（25.5717厘米）、中尺（27.9741厘米）、后尺（29.5911厘米）。第四种尺度，由于孝文帝迁都后才开始用“大尺”，所以按常规，在研究平城阶段时一般可以不用，但也不排除当时已经出现，所以暂作参考。

云冈昙曜五窟开始时间，较早的观点认为凿于文成帝兴安二年（453）^[38]，高者七十尺，次六十尺^[39]。这五窟中最高佛像即第19窟的佛像16.8米，次高的佛像为第18、17窟主像

均为 15.5 米。由此推算出当时工匠所用一尺的大小为：24.0-25.83 厘米，即介于律尺和日常前尺之间。

依据北魏律尺、前尺、中尺、后尺，可以推算出北魏的里数。古代秦至唐以前，一步合 6 尺，一里合 300 步，则一里为 1800 尺。北魏一里分别为：435.60、460.29、503.53、532.64 米。

北魏明元帝泰常八年扩西宫，另起外垣墙，周回二十里。以现在调查的情况推测向南扩展部分约为明代府城范围，则外垣墙周长为府城加北面的操场城，9.1 公里。一里合 455 米，接近用北魏前尺丈量出的里数。

平城东西、南北郭墙长度分别为八里，代入四种尺度得出的里数，分别为 3484.8、3682.32、4028.24、4261.12 米。再结合七里村杨众庆墓距平城十里的记载（也有四个数据：4356、4602.9、5035.3、5326.4 米），参照已发现的与郭墙相关、相近的遗迹现象，进行数据对比、综合分析。初步得出结果为：

综合以上各种数据分析，当一尺的大小接近北魏前尺即 25.6 厘米左右时（包括 25.8 厘米），一里为 460.29 米左右时（包括 455 米），南北、东西距离与现在已发现的地面遗迹较符合，即南郭墙位于明大同府城外北都街南侧附近较为合适（前提是北郭墙能确定在开关厂、安益街一线，如果南郭墙为明府城南墙，则北郭墙继续向北，宫城位于郭城中部而不是北部，这与南北朝时期宫城的布局不符合），西郭墙在府城西墙外附近或与府城西墙重合，东郭墙在古城村西墙一线附近。

2、外城与中城：《魏书·蠕蠕传》记载，太武帝太延五年（439），“车驾西伐沮渠牧犍，宜都王穆寿辅景穆居守（京城），……吴提果犯塞，寿素不设备。贼至七介山，京邑大骇，争奔中城。”^[40]《魏书·穆寿等列传》记载中穆寿在这一事件中不知所措，准备封堵西郭门，被窦太后阻止^[41]。相同的内容《资治通鉴·宋记》中也有记载。其中的所谓“中城”，很可能是指向汉平城县南面扩出的部分，范围即现在的明代府城最内侧墙体，太武帝前期将其规划为“中城”。

《魏书》记载明元帝泰常八年（423），“冬十月癸卯，广西宫，起外垣墙，周回二十里”^[42]，其中包含了两项工程：第一是扩西宫，第二项工程应该理解为“筑起了西宫之外的外垣墙”。关于这条记载，很容易误解，如果是扩展了西宫的外墙并且周回二十里，西宫就不能称为“宫”而成为“城”了，而且在以后的平城研究中“二十里的西宫”与汉平城的关系无法解释。这里必须理解为：修筑了西宫之外的外垣墙。

考古方面的调查也提供了有力的证明材料：西宫之外的外垣墙首先是汉平城部分，如前面章节所述，目前考古调查已经能确定汉平城的汉代夯土墙之外包裹着北魏时期的夯土墙。其次，近些年，在汉平城南面的明代府城夯土墙中，也发现了北魏时期的夯土墙夹层：如在明代府城北墙中段与北面操场城对应的部分，墙体横剖面从北向南依次有明代、北魏（暂定）、战国、汉代的夯土墙遗迹。这一部分是属于汉平城县的外垣部分。另在明代府城北墙东、西两段，墙体横剖面从北向南依次有明代、唐代（暂定）、北魏（暂定）时期的夯土墙体；府城西墙、南墙、东墙也有这样的现象^[43]。近些年的调查材料发现，在被暂定为唐代的中间夹层

夯土墙体中，夯筑作法与北魏明堂的较一致，但是包含物有磨光黑瓦、莲花纹盆底陶片等这种平城中晚期才会出现的遗物，所以不应该属于北魏平城早期筑外城墙的工程，而是唐代所为^[44]。在府城四面最内层被暂定为北魏时期的夯土墙内，夯土与明堂作法一致，包含物有汉代陶片、瓦片，最晚遗物是在西墙发现平城早期也常见的方格纹陶片。筑西宫之外的外城墙垣工程时间属于北魏平城早期，所以这期间的瓦一般为布纹和素面较合理。

南部府城北墙两端、以及府城东、西、南面的北魏（暂定）墙体，加上北部汉平城县城，周回约二十里（实际周长 9.1 千米，1 里合 455 米）。这两部分的北魏夯土墙看来为同时修筑，南、北一起构成了西宫（即后来的宫城）之外的外城的墙垣，这种形态与文献记载完全一致。北部的汉平城县在孝文帝时称为“内城”、南部的城在太武帝时称为“中城”，二者相连共同构成北魏平城的“外城”（相对于宫城而言）。

但是我们在《南齐书》和《水经注》中为什么不见关于“外城”、“中城”、内城的全部记载？《南齐书》中仅见到“郭城”和“宫城”的描述，《水经注》仅仅见到“郭城”和“汉平城”的描述，可能是作者的关注点有所侧重而不同。

汉平城与南部的“中城”城址大小不一，是否在汉平城东、西两侧有与南部对应的墙体？调查中发现，在操场城北墙西端，有继续向西延伸而被截断的迹象；而在操场城东墙从北端向南约五十米左右的地方出现向东伸出的墙体露头断面。这样，在操场城的东、西两面，不排除还有其它外墙与南部“中城”的东、西墙相连接，但是目前相应地点的地表下还未发现地下墙体遗迹。

（二）西宫与东宫的变化

从明元帝晚期，历经太武帝、到文成帝时期，西宫和东宫一直在变化。而且二者是互为影响的（图 5）。

1、西宫的扩展与变化：明元帝前期，平城西宫是延续道武帝时的格局，在平城西部。明元帝晚期，于泰常八年（423）扩展西宫，这一工程是在汉平城县城内发生的。扩展后形成的新西宫，是依“旧西宫”为基础，向东扩展，包含了后来的太华殿、太和殿两条轴线的范围，成为大西宫。太武帝初延续使用，如神嘉元年（428 年），统万国赫连昌被擒，送到京师平城，安置到西宫门内^[45]，也证明西宫范围较大，建筑多。

太武帝延和元年（432），由

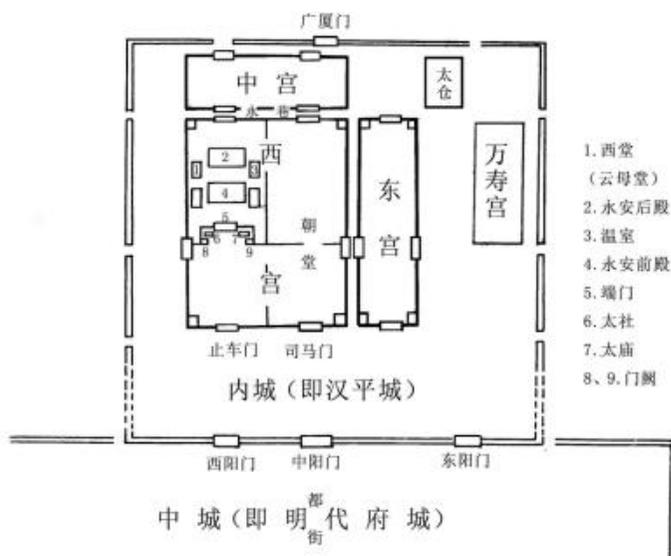


图 5 太武帝前期宫殿布局示意图

于原东宫被改作它用，所以这时重新选址建造新的东宫；延和三年（434）“秋七月辛巳，东宫成，备置屯卫，三分西宫之一。”^[46]可见新东宫是从扩展后的大西宫范围中分割出三分之一的区域而建的，这只能是在西宫的东部进行分割。分割后的西宫、东宫互相独立，各自“备置屯卫”“四角起楼”。这意味着西宫又一次缩小到了与原来大小接近的范围。正如《南齐书》所述“截平城西为宫城”。这时的西宫包括明元帝前期的旧西宫（大朝正殿和皇帝寝殿）、以及东面的朝堂范围，这种以东、西宫同时作为城内主要宫区建筑的形式，是一直继承和延续了道武帝以来的形式。

太武帝晚年的正平元年（451），“正平事变”^[47]发生后，推测作为储君制度的“东宫”制度、称谓被暂时取消，新东宫废除，地盘闲置。东、西宫并列形式也被废除。作为皇宫的“西宫”概念从历史上消失了。西宫被改名字为“永安宫”，太武帝驾崩于此。

文成与孝文时期，从宫内东面不断增加新的宫殿建筑、不断向东发展等情况分析，这时的东宫空地不断地被重新开发利用，原来的西宫、东宫范围很可能又被重新合并而成为唯一至尊的、代表皇权的建筑区——宫城，名称为“平城宫”。在这一过程中，首先是文成帝时期在原东宫空地的西部新建了太华殿等一组建筑；随后孝文帝和冯太后时期，在原东宫空地的东部从北向南建造了太和殿、皇兴堂等，分别在一段时间内作为“朝堂”使用。从文成帝到孝文帝时期，宫城内新增的殿堂大部分是在原东宫范围上进行的。

总之，经历了一系列反复变化，西宫最终演变成了独立的唯一至尊的宫城。平城宫城的规模被孝文帝时期所继承，有独立完整的一系列城门。从明元帝后期扩西宫开始，西宫范围和概念不仅仅像道武帝和明元帝前期那样只包含大朝主殿（天文殿）和寝殿（中天殿或天安殿），而是包括了东面的朝堂一组建筑和北面的中宫（及后宫），是具有群体建筑的“宫城”了。

2、东宫的变化：太武帝登基的次年即始光二年（425），将位于汉平城东部的旧东宫营建为万寿宫^[48]，这与前不久将太武帝的保母窦氏尊称为保太后有关，以供保太后窦氏居住。当时还没有太子。

太武帝于延和元年（432）春正月，将五岁的皇子拓跋晃立为皇太子，不久，于七月为太子筑造新的东宫。两年后建成，延和三年（434），“秋七月辛巳，东宫成，备置屯卫，三分西宫之一”。

从前面对西宫的叙述中已知，新的东宫是分割了“大西宫”的三分之一。并且东、西宫各自独立，起围墙，四角起楼，备置卫戍人员。从位置看，东宫紧靠西宫，便于整体保护安全，也便于参政。这种布局也很像当年明元帝后期，将储君拓跋焘移居正殿（其实是朝堂）提前参政锻炼的用意。

太武帝晚年，正平元年（451）“正平事件”发生后，“东宫”概念在平城后期直至迁洛前这段时间内，均未被文献所提及，似乎有所避讳。因此大胆推测，“正平事变”以后，“太子监国”制度结束，“东宫”称谓和这种储君制度被暂时取消，直到迁洛后“东宫”才恢复。废止后的东宫范围在文成帝、孝文帝时被划归入到了整体宫城——平城宫内。

以东、西宫为主要宫区代表的布局形式也被改变。

（三）各“宫”区分布

1、永安宫：即为太武帝晚期对传统“西宫”的改称。《魏书》记载太武帝“（始光）二年（425），……三月庚申，营故东宫为万寿宫，起永安、安乐二殿，临望观，九华堂”^[49]。据文成帝时史料分析，永安殿可能分前、后殿。“永安前殿”为太武帝、文成帝前期朝会万国的正殿，推测为“天文殿”等原址改造而成。“永安后殿”可能为太武帝驾崩时的寝殿，是将旧寝殿（原天安殿）改造或改名而成。正平二年（452）三月，太武帝驾崩于永安宫^[50]，而“永安宫”为原“西宫”在正平事件后的改称。所以永安前、后殿应该是西宫（即后来的永安宫）中的大朝正殿和寝殿。

2、平城宫：名称始见于高宗文成帝时期：“文成元皇后李氏（献文帝生母），梁国蒙县人，……后与其家人送平城宫。高宗登白楼望见，美之。”^[51]次年，《魏书》记载献文帝于兴安元年（454年）秋七月出生于阴山之北。据此推测文成元皇后李氏最初到达平城宫的时间为兴安二年（453年）。那时文成帝还未建太华殿，宫殿格局仍然延续太武帝时期的格局。所以“平城宫”应为“永安宫”的改称，使用时间在文成帝、孝文帝时期。

4、旧东宫——万寿宫、寿安宫：太武帝始光元二年（425），“三月丙辰，尊保母窦氏曰保太后。……（三月）庚申，营故东宫为万寿宫”。万寿宫的设立与前不久“尊保母窦氏曰保太后”有直接关系。当时还没有太子。所以万寿宫显然是为保姆窦氏而居住的，位于汉平城城内东北。这一位置与后来冯太后临朝及寝宫的太和殿位于皇宫外东北很类似。文成帝时保姆常氏被尊为保太后，与窦太后身份相仿。后又尊为皇太后，崩于“寿安宫”，与“万寿宫”性质一致，可能为同一个宫^[52]。

5、中宫与永巷：中宫位于永安宫即旧西宫之北，有“永巷”相隔，是皇后的寝宫。《魏书·皇后列传》记载太祖道武帝时，开始设立“中宫”。在同传中的冯太后传中，记载有这样的传统：“国有大丧，三日之后，御服器物一以烧焚，百官及中宫皆号泣而临之。”^[53]《魏书·宗爱等传》中记载宗爱进行谋逆的一些细节。“始爱负罪于东宫，而与吴王余素协，乃密迎余自中宫便门入，矫皇后令征延等。”尚书左仆射兰延未防备，被诏入宫内杀于殿堂；又“执秦王翰，杀之于永巷而立余”^[54]。从中可见，“中宫”为皇后寝宫，与皇宫很近，有永巷相隔。“永巷”为魏晋南北朝时期皇宫与后宫之间相隔的小巷。

“中宫”也称后宫。如《魏书》道武宣穆皇后刘氏传中记叙：“魏故事，后宫产子将为储贰，其母皆赐死。”^[55]“中宫”的称谓可能受东、西宫制度下习惯称谓的影响。

（四）主要宫殿布局

这一阶段主要宫殿的布局，根据史料记载，有分别以太武帝、文成帝两个时期为代表的格局（图5）。

1、太武帝时期宫殿布局：

“始光二年（425），……三月庚申，营故东宫为万寿宫，起永安、安乐二殿，临望观，九华堂。”对于这些殿堂的性质，可以参照其它文献记载的内容来考证。

正殿——永安前殿：《南齐书》对正殿描述也较详尽：“正殿施流苏帐，金博山，龙凤朱漆

画屏风，织成幌。坐施氍毹褥。前施金香炉，琉璃钵，金碗，盛杂食器。设客长盘一尺，御饌圆盘广一丈。为四轮车，元会日六七十人牵上殿。”正殿也是元日举行大飧的地方。

据《魏书》中多处提到太武帝时的正殿是永安殿，有前、后殿，永安前殿既是高宗文成帝登基之殿，也是朝会万国使节的地方，如高允谏高宗大起宫室：“今建国已久，宫室已备，永安前殿足以朝会万国，西堂、温室足以安御圣躬，紫楼临望可以观望远近。”^[56]太武帝时也以此为正殿，所以推测其为改造之前的天文殿等而成。

这里提到“西堂”，从位置和功能看可能为寝殿旁的西堂，于孝文帝后期专门于太极殿旁同时建东、西堂不是一回事。当然，这里的西堂也曾用于商讨军机大事，如太武帝曾于西堂广泛召集群臣，商议讨伐凉州事宜^[57]。也有学者认为这时的正殿永安前殿旁已有了东、西堂，这还需要更多的证明。

寝殿——永安后殿：“永安前殿”既然是朝会万国的正殿，则“永安后殿”便是皇帝寝殿，太武帝、献文帝均驾崩于此。如正平二年（452）三月，太武帝驾崩于永安宫，献文帝于承明元年（476）驾崩于永安殿。实际上具体应指“永安后殿”。

太武帝前期的寝殿，按《南齐书》中描述，与“云母堂”等有关：

“佛狸（即指太武帝）所居云母等三殿，又立重屋，居其上。饮食厨名“阿真厨”，在西，皇后可孙恒出此厨求食。……殿西铠仗库屋四十余间，殿北丝绵布绢库土屋一十余间。”^[58]

以上所述的“所居云母等三殿”，应该是寝殿。按前文对道武帝时期寝殿考证，道武帝至明元帝时期的寝殿包括中天殿（后改称“天安殿”）、云母堂（即前文高允谏文成帝时所指的寝殿“西堂”）、金华室（即前文提到的“温室”）等三殿。均始建于太祖道武帝时期，位于正殿之北。“天安殿”则在太武帝时期改建或改名为“永安后殿”。

寝殿之西部还有武库、御膳厨房、祠屋（即宫中的宗庙，一岁四祭）等，北边有仓库。

九华堂：《南齐书》中还提到皇后到“阿真厨”求食，可见距皇后所居的区域并不远。另据文献记载皇帝寝殿后面有“永巷”，与皇后所居的“中宫”隔，但有便门相通。九华堂，据文献记载十六国时期后赵石虎，曾于皇后正殿显阳殿后面建九华宫，中央正殿为九华堂，安置嫔妃宫女。平城的九华堂也应该是中宫中有类似功能的建筑。

朝堂：按照魏晋南北朝的习惯作法，大朝“永安殿”南北一线的东面，也应该有朝堂等另一条轴线。名称暂不清楚。

2、文成帝时期宫殿布局：

文成帝太安四年（458）九月“辛亥，太华殿成。丙寅，飧群臣，大赦天下”。和平六年（465），驾崩于太华殿。太华殿也分前、后殿，文献记载“太华前殿”为文成帝大飧群臣、孝文帝登基的殿堂。但是因为文成帝驾崩于太华殿，具体所指可能为“太华后殿”，所以其后殿也具有寝殿性质。

建太华殿之前，大臣高允曾劝诫道：“今建国已久，宫室已备，永安前殿足以朝会万国，西堂温室足以安御圣躬，紫楼临望可以观望远近。若广修壮丽为异观者，宜渐致之，不可仓卒。”可见建太华殿之前，永安前殿为大朝的主殿。《魏书·显祖纪》记载后来献文帝于承明元年(476)驾崩于永安殿（即永安后殿）。可见以永安前、后殿为主的一条轴线，与以太华前、后殿为代表的轴线并存了很长时间。据此，傅熹年先生认为建太华殿是向东另外新增了一条轴线。最初平城内草创，是以东、西宫并列形式，后来主要宫殿中心建筑逐渐向东移，太华殿的建设既是将宫殿中心轴与城市中心轴保持一致的重要措施^[59]。这一改变的前提条件是将宫城（即当时的平城宫）发展到汉平城中央（另一种可能是将汉平城趋于向宫城性质发展），“禁中”（即大朝正殿和皇帝寝殿）的中轴线与平城宫、汉平城的中轴线均趋于重合。

总之，文成帝时建太华殿，形成以太华前殿为大朝主殿的一条轴线，同时，东部还应有朝堂等另一条轴线与之相并列。这一形式经历献文帝时期，一直保持到孝文帝太和十六年。

三、献文帝、孝文帝时期的平城布局

献文帝时宫室建设没有太大变化。孝文帝前期，由于有冯太后临朝称制，冯太后所居的宫室以及与孝文帝共同执政的宫室——太和殿成为较特殊的建筑。孝文帝后期亲政后，对于原来的大朝正殿、外朝的朝堂等进行了重建，宫城内其它建筑对照中原和南朝式样进行了系列改动。（图4、6）

（一）城区与宫区的延续：

内城：《魏书·高祖纪》记载：“（太和十五年）十有二月壬辰，迁社于内城之西。”^[60]迁太社的

原因，是不久前刚将原宫门端门前的太庙迁到了新建的明堂太庙，所以原来的太社也不得不搬迁。这里的所谓“内城”，是指汉平城县城。

平城宫：孝文帝时期“西宫”称谓已不存在，但后来有的文献还提到，《资治通鉴·齐记》记载：“建元元年（公元479年，即北魏太和三年）二月……己亥，魏太皇太后及魏主如西宫。”^[61]另据《魏书·高祖纪》记载：“（太和）三年（479）二月辛巳，帝、太皇太后幸代郡温泉，……己亥，还宫。”^[62]这里指同一时间发生的同一事件。《通鉴》与《魏书》对于“西宫”或“宫”表述不同。南朝对平城皇宫使用过去旧的称呼——“西宫”，而《魏书》中这一时期多称皇宫



图6 孝文帝时期平城宫殿布局示意图

为“平城宫”。前文提到，这一名称开始文成帝时期，是太武帝晚期“永安宫”的改称，也是平城的宫城。

“平城宫”的称呼延用到迁都洛阳以后，也多次提到。例如孝文帝于太和十九年（495年）二月、八月的两次北巡，均到达“平城宫”，同年四月又诏皇太子赴平城宫^[63]。世宗宣武帝也出生于平城宫。可见“平城宫”是对旧代都平城皇宫的泛称。

平城宫即为平城的宫城，但是有时文献将汉平城也作为宫城叙述，其实二者所指范围是有区别的。平城宫包括禁中（即大朝主殿和皇帝寝殿）、东面的朝堂一组建筑和北面的中宫（或称后宫），但不包括宫城外的太仓、万寿宫等；而汉平城（内城）则包括太仓、万寿宫等。由于平城宫占据了汉平城的大部分地方，所以在描述中也将汉平城包括进来。另一方面，汉平城也有向宫城发展规划的趋势。这方面还需进一步探讨。

（二）主要宫殿的建设与布局

献文帝时期至孝文帝太和十六年（492）的34年期间，平城宫城内一直以文成帝时期建的太华殿前为大朝主殿，举行登基大典、大飨群臣等大型活动。

太和元年（477），即冯太后临朝称制后的次年开始，建设了以东部太和殿为主，包括皇兴堂在内的一系列殿堂。

太和殿：位于太华殿（后来太极殿位置）之东，与“安昌殿”同时建于太和元年（477）。太和殿是冯太后临朝称制之初具有朝堂性质的殿堂。太和七年，建皇兴堂，代替了它的朝堂性质。太和殿包括临朝的前殿以及可能专用作冯太后寝殿的太和后殿，如冯太后去世后，孝文帝率群臣哭拜于太和殿前，随后出幸于殿前的承贤门右^[64]。2003年发掘的操场城北魏一号遗址^[65]，面阔约九间，出土与明堂遗址时间接近的黑灰色兽面瓦纹当，很可能与太和前殿有较大关系^[66]。遗址夯土台基后面，紧连着同样大小的三号遗址夯土基础^[67]，性质可能为太和后殿（或为寝殿“安昌殿”）。两个夯土基址中间以一条踏道相连，似乎为前、后殿。

安昌殿：与太和殿同时建于太和元年（477），作为内寝，有两种可能，一种可能是位于太和殿之后，是太和殿的后殿（寝殿）。另一种可能是作为太极殿的后殿（即皇帝寝殿）来使用的，但是太极殿较晚。

乾象六合殿、坤德六合殿：建于太和三年（479），当时太和殿等刚建成不久。从字面意义和时间判断，似乎为太和殿的配殿。

皇兴堂及东、西室：皇兴堂位于太和殿南面，有承贤门相隔。建于太和七年（483），直至太和十六年（492）期间，是曾经作为朝堂性质的殿堂。但这期间大部分时间是冯太后与孝文帝共同听政的，而且以冯太后为主。孝文帝独立听政时很晚，太和十五年（491）春正月，才开始听政于皇信东室，说明还有西室。太和十六年（492）五月癸未，又诏群臣于皇信堂更定律条^[68]。但是到了当年十月太极殿等建好后，日常听政移到了新建的朝堂。甚至有政事活动选在明堂进行。从此皇兴堂的功能似乎被规划成寝殿：太和十六年（492）十月“庚戌，太极殿成，大飨群臣。十有一月乙卯，依古六寝，权制三室，以安昌殿为内寝，皇信堂为中寝，四下为外寝。”^[69]北魏平城期间的宫殿建筑，以殿、堂、室，按等级分配，殿配以堂（也有

配以殿的), 堂配以室。因此仅从“皇兴堂”的名字看, 最初用意应该是太和殿前院的次一级的殿堂。

太和年间后期, 孝文帝推行汉化政策日盛。派遣蒋少游赴洛阳, 准确丈量魏晋宫殿、太庙基址, 又以副使身份赴观摩建康城的宫殿模式。将原来的大朝主殿“太华殿”等拆改为“太极殿”等一组新建筑: 太和十六年(492), 破太华、安昌诸殿, 造太极殿东、西堂及朝堂^[70]。

太极殿: 太和十六年(492)之前原有太华殿前、后殿。太和十六年毁太华殿, 建太极殿。同时建了东、西堂和朝堂(朝堂位置暂不确定)。文献中虽然并未提到太极殿是否为前、后殿, 但是结合北魏洛阳太极殿为前、后殿^[71], 而且平城太华殿、永安殿均为前、后殿, 所以推测平城孝文帝时期太极殿也可能为前、后殿形式, 后殿为寝殿。在有关汉至南北朝宫殿的文献记载中, 只提前殿不提后殿, 所以“后殿”的名称, 还需进一步证实。

朝堂: 太和十六年春天二月动工, 冬天十月建成。朝堂代取皇兴堂正式作为日常听政的殿堂。但是由于朝堂建设的太晚, 所以平城朝堂见于最早记载的事件却是用来讨论迁都的。按照曹魏邺北城和北魏洛阳城的宫殿布局, 应该是位于正殿东部的另一组建筑前端。但是《水经注》记载中, 东轴线上皇兴堂南面似乎没有朝堂的位置, 而且记载“朝堂”与太极殿、东西堂同时建成, 似乎位于同一区域, 如果确实是这样, “朝堂”则可能位于东、西堂之南。但也可能是位于皇兴堂、白台南部的另一区间。这需要今后进一步探讨。

太仓:《南齐书》记载北魏都城内有太官管理的粮仓八十余窖。2007年发现了北魏平城太仓遗址, 位于一号遗址东北150米^[72]。

平城内各殿堂的布局, 还可以从《水经注》卷十三《灋水》记载中了解到:

“太和十六年, 破太华、安昌诸殿^[73], 造太极殿东、西堂及朝堂, 夹建象魏、乾元、中阳、端门、东、西二掖门、云龙、神虎、中华诸门, 皆饰以观阁。东堂东接太和殿, 殿之东阶下有一碑, 太和中立, 石是洛阳八风谷之缙石也。太和殿之东北, 接紫宫寺, 南对承贤门, 门南即皇信堂, 堂之四周, 图古圣、忠臣、烈士之容, 刊题其侧, 是辩章郎彭城张僧达、乐安蒋少游笔。堂南对白台, 台甚高广, 台基四周列壁, 阁道自内而升, 国之图策秘籍, 悉积其下。台西即朱明阁, 直侍之官, 出入所由也。”^[74]

结合《魏书》、《水经注》等以上记载内容分析, 太和十六年(492)后的“平城宫”内宫殿分布大致为: 主要宫殿分为东西并列的两组。西部为以大朝主殿太极殿及东、西堂为一组建筑; 东部以太和殿、皇兴堂为一组建筑, 曾长期作为处理日常政务的朝堂。

(三) 平城内主要的门、街道

孝文帝期间, 宫城(平城宫)内外各门的位置如下: 太和殿前为承贤门; 皇兴堂前白台(国家档案所藏地)之西侧为朱明门(因为门上加阁所以又称朱明阁), 是“置侍之官进入(禁中)”的门, 所以是侧门。推测皇兴堂等建筑曾作为朝堂使用, 所以所对白台南面也应该有正门“大司马门”。太极殿前从北向南有端门(左右有东、二掖西)、双阙(即象魏)、乾元门, 向南正

对汉平城的南墙中央城门即中阳门，太极殿前的端门为文成帝建太华殿之后改建的宫城正门，旧端门在西侧轴线永安殿南面，旧端门前有止车门。

宫城的东、西、北三面的门分别是云龙门、神虎门、中华门。孝文帝学习南朝建康制度，将皇宫主要门上都加了重楼，所以也称“阁”。因此“朱明阁”应当是“朱明门”。宫城之门还有“顺德门”等^[75]。

内城汉平城城门：四墙各门基本延续道武帝时期所开十二门的旧制。南垣之门，《水经注》记载于宫门正对的中央门为“中阳门”，《魏书》记载：太和三年五月丁巳，孝文帝祈雨于北苑，闭阳门^[76]。所以推测“阳门”不止一个，可能还有东阳门和西阳门。内城北面延续前代，仍为广厦门，例如大将古弼东征冯文通因醉酒失利，被太武帝罚作广厦门卒。文献记载道武帝晚年有延秋门（西门）和相应的长春门（东门），如果参照曹魏十六国邺北城是在皇宫端门前的两侧门。但如果对比北魏洛阳城则为内城的西门和东门。

郭城城门和都街：汉平城南面的郭城内南北中央大街，即如浑西水所夹之御路，延续道武帝时、太武帝时的称谓，名为“都街”，如前文提到河清王拓跋绍弑君后的同犯、以及景慕太子的近臣道盛等均被斩于都街。郭城南门称“都门”^[77]，郭城其它方向的门仍称“郭门”。如太武帝时征伐北凉，北方柔然乘虚而来，京师军民高度紧张，准备堵塞西郭门。又如孝文帝时征北将军穆泰因不愿迁都而谋叛，在被平叛的过程中率部攻打郭门，“冀以一捷。不克，单马走出城西。”^[78]从中分析应该是西郭城门。

（四）平城各范围的行宫与殿堂

北苑永乐宫与永乐游观殿：《魏书》记载，太和元年在北苑建筑起永乐游观殿，凿穿神渊池。但是建太极殿动工前，孝文帝想徙居永乐（宫），以避嚣埃。可见永乐（宫）为僻静之地，推测是建在北苑的行宫，主殿为永乐游观殿。

永兴园与宣文堂、经武殿：《魏书》记载太和十二年，筑宣文堂、经武殿。太和十七年三月，因修筑后宫，孝文帝行幸永兴园，徙御宣文堂。《魏书·崔僧源传》记载，高祖孝文帝闻听崔僧源懂文学、佛经，又善谈论，便诏入永乐经武殿^[79]。这里的“永乐经武殿”疑为“永兴园经武殿”，因为宣文堂和经武殿应当是在一处的，且永乐宫的主殿为游观殿。永兴园参照洛阳华林园、邺城铜雀园位置推测大约在宫城西北或北面。

北苑崇光宫（即宁光宫、宁先宫）：献文帝退位之后在北苑简单修筑而常居的宫。《魏书》记载，孝文帝继位第二年即延兴二年，每月一次去崇光宫朝拜太上皇献文帝。第三年又将“崇光宫”改为“宁光宫”。而《水经注》记载迁洛后，平城北苑如浑水西岸有“宁先宫”，可见迁都后又改了一次名称，暗示着献文帝去世时不寻常的经历。

四、结语

综上所述，北魏平城的建设可分为几个阶段，各段建设均有自身的一些特色。

道武帝至明元帝前期，城与宫的布局是参照了中原模式，尤其是曹魏十六国邺北城模式。

城的规模是以汉平城为都城，四面开十二个门。城南也进行了规划，有了南北向的大道——都街。宫的布局，实行西宫与朝堂并列制度。西宫内有皇帝登基、大飨百官群臣的主殿、皇帝的寝殿，西宫南面正门是端门，向南对应止车门。西宫东侧为朝堂，是皇帝及大臣处理日常政务的地方，最前方的大门为司马门。西宫之北可能为皇后的寝宫。西宫西面可能还有另一功能的区域。西宫、朝堂以及后面可能存在的后宫的整体外围为一个大面积。平城内东面有太子常居的东宫。殿堂划分，西宫内皇帝登基的正殿为“天文殿”，其后为寝殿可能为“中天殿”，中天殿在道武帝后期可能改称为“天安殿”，寝殿两侧，西面有云母堂，东面有温室。大朝正殿和后面寝殿布局的基础一直延续到文成帝前期，基本未变。这一阶段西宫与朝堂并列的现象，明显是受曹魏邺北城甚至西晋洛阳城等地的影响，延续到了北魏洛阳城。

明元帝后期至文成帝时期，是平城市建设变化最多的时期。首先是跨如浑水河而筑了周回三十二里的外郭墙，在平城的外城之外再建郭城，这种做法在此前的中国都城建设史中不多见，当属拓跋氏在平城创造性的建设^[80]。其次是在宫区外构筑外城，包括了北部汉平城（内城）和南部的中城。第三，太武帝前期东、西宫各自独立和并列的形式是储君制度发展到极至时期的代表。正平事件之后，东宫废除并入西宫，出现了独立的宫城。这在平城市建设史上具有分水岭式的影响。文成帝时期将大朝正殿轴线移到宫城和内城的正中，是独立宫城形式的延续和发展。从此，东、西宫的称谓、作用和地位分别发生了改变。早期平城中的“西宫”只包括大朝正殿和皇帝寝殿，扩展为大西宫（后称永安宫、平城宫）后，将朝堂、中宫等也包括进来形成独立宫城，但汉平城（内城）在有些文献中也似乎被看做宫城，这三者之间的关系定位值得思考，也有观点将此表述为“宫、省、禁”的关系。第四，在郭城内规划封闭“坊”的街区管理形式也较有特色。

孝文帝时期，从观念上、礼志上学习模仿中原的建筑较多。如建设太极殿及东、西堂；将宫城的主要城门上面加重楼，形成“阁”。宫城与内城形成各自有独立的城门系统和名称。城外东南新建了礼志性建筑“明堂”。

总之，北魏在都城平城的建设中，郭城的建设、里坊的设置、以及北部宫殿由分散到集中的变化，较有历史特色。这些特色和平城布局中显示出的丰富内容，在中国城市发展史中无疑具有重要的意义。但平城布局研究中，许多关系仍较为模糊和复杂，如郭城与其它内外城之间、内城与宫城之间、宫城与“禁中”之间的许多关系定位等，尚需进一步深入探讨，需更多的研究材料和考古材料来证明。

注释：

[1] 参见中国社会科学院考古研究所等单位编：《邺城考古发现与研究》，文物出版社，2014年；杜金鹏、钱国祥主编：《汉魏洛阳城遗址研究》，科学出版社，2007年；傅熹年主编：《中国古代建筑史》卷二《三国两晋南北朝隋唐五代建筑》，中国建筑工业出版社，2001年等，其中相关的章节和相关的考古简报、研究论文。

[2] 曹臣明等：《汉代平城县遗址初步调查》，《山西省考古学会论文集（三）》，山西古籍出版社，2000年。

[3] 张志忠：《大同古城的历史变迁》，《晋阳学刊》2008年第2期。王银田：《试论大同操场城北魏建筑遗址的性质》，《考古》2008年第2期。二位先生均认为依据现有材料汉平城应分布在操场城东西大街以北较

确定些。

[4] (北齐) 魏收:《魏书》卷二《太祖纪第二》, 中华书局, 1974 年。

[5] (北齐) 魏收:《魏书》卷一百五之三《天象志三》, 中华书局, 1974 年。

[6] (北齐) 魏收:《魏书》卷二十三《莫含等传》, 中华书局, 1974 年。

[7] a. (北齐) 魏收:《魏书》卷十六《列传第四》河清王元绍等列传:“于是赐绍母子死, 诛帐下阉宦、宫人为内应者十数人, 其先犯乘輿者, 群臣于城南都街生脔割而食之。”中华书局, 1974 年。另据 b.《资治通鉴·宋记》中记载被斩于都街的还有景慕太子近侍道盛, 被斩于都南(可能为郭城南)的有太武帝时中山王拓跋辰等八将、崔浩家族、文成帝时定州刺史许宗等。

[8] (北齐) 魏收:《魏书》卷一百一十四《释老志》, 中华书局, 1974 年。记载“世祖初平赫连昌, 得沙门惠始, ……太延中, 临终于八角寺, ……遂瘞寺内。至真君六年, 制城内不得留瘞, 乃葬于南郊之外”。这里的“城”是指郭城。

[9] (北齐) 魏收:《魏书》卷十三《平文皇后王氏传》:“昭成初欲定都于灋源川, 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”。中华书局, 1974 年。

[10] (梁) 萧子显:《南齐书》卷五十七《魏虏传》, 中华书局, 1972 年。

[11] 同 [4]。

[12] (北齐) 魏收:《魏书》卷一百八之四《礼志四》, 中华书局, 1974 年。

[13] 同 [4] “天赐元年“冬十月辛巳, 大赦, 改元, 筑西宫”。

[14] 同 [7]a。

[15] (北齐) 魏收:《魏书》卷三《太宗纪第三》, 中华书局, 1974 年。

[16] 北魏平城宫殿中不排除许多后来改变名字的宫殿。如献文帝时期北苑中的“崇光宫”后改“宁先宫”等。

[17] (北齐) 魏收:《魏书》卷二十四《崔玄伯等列传》、《魏书》卷二十五《长孙嵩等列传》、《魏书》卷二十九《奚斤等列传》均有记载, 中华书局, 1974 年。

[18] (北齐) 魏收:《魏书》卷十五《阴平王(元)烈列传》, 中华书局, 1974 年。

[19] 徐光冀:《曹魏邺城的平面复原研究》,《中国考古学论丛》, 科学出版社, 1993 年。

[20] (北齐) 魏收:《魏书》卷三十五《崔浩列传》, 中华书局, 1974 年。

[21] (北齐) 魏收:《魏书》卷三《太宗纪第三》, 中华书局, 1974 年。同样内容见于同一版本《魏书》长孙嵩传、奚斤传、崔玄伯传中。中华书局, 1974 年。

[22] (北齐) 魏收:《魏书》卷六十四《郭祚传》, 中华书局, 1974 年。

[23] (北齐) 魏收:《魏书》卷四《世祖纪第四上》, 中华书局, 1974 年。。

[24] (北齐) 魏收:《魏书》卷三《太宗纪第三》, 中华书局, 1974 年。

[25] (梁) 萧子显:《南齐书》卷五十七《魏虏列传》, 中华书局, 1974 年。

[26] (民国) 杨守敬:《水经注疏》卷十三《灋水》, 江苏古籍出版社, 1989 年。

[27] 白登山即今大同城区东北马铺山, 其上面的白登台有两处, 一处是指马铺山西南较缓的山丘顶部, 上面有汉代方形建筑夯土基础遗迹。另一处是指东北面较陡的峰顶, 上面有汉代、先秦陶片、瓦片遗物, 以及被明代沿用复建的夯土台遗迹。历代文献对白登山或台, 距离城的里数不一, 是因为不同时代的城(如汉平城、北魏平城郭城)距离白登山、白登台所指的位置不一而产生了差距。

[28] 清嘉庆年间重修《大清一统志》卷一百四十六《大同府》(古迹)平城故城条。同样内容又见于清顾祖禹撰:《读史方輿记要 山西》引《城邑考》云:“城东五里无忧坡上有平城外廓, 南北宛然。”

- [29] (北齐)魏收:《魏书》卷一百一十四《释老志》寇谦之条,中华书局,1974年。
- [30] 张增光:《平城遗址浅析》,《晋阳学刊》1988年第1期。
- [31] (日)水野清一:《西历五世纪中国百部佛教窟院的考古学调查报告—云冈石窟》中《大同附近调查记》之“平城遗址”,1956年。
- [32] 据调查早年在古城村北靠近铁路的位置也有另一个高耸的夯土台,二者都像猴子故有此称谓。从“二猴疙瘩”之一南面夯土台的位置分析,它与《水经注》记载的大道坛庙东北的静轮宫位置接近(有高台)。
- [33] 王银田、韩生存:《大同市齐家坡北魏墓发掘简报》,《文物季刊》1995年第3期。
- [34] 曹臣明:《平城考古若干调查材料的研究与探讨》,《文物世界》2004年第4期。此调查材料最早于2001年8月第一届云冈旅游节暨第七届魏晋南北朝史学会上宣读。
- [35] 《御河东岸古城址被发掘考证》,《大同日报》2002年8月13日。
- [36] 张志忠:《大同七里村北魏杨众庆墓砖铭析》,《文物》2006年第10期。
- [37] 李海等:《北魏尺度及其对后世的影响》,《山西大同大学学报(自然科学版)》2010年第4期。笔者认为该文中关于北魏平城早期用律尺的推论很可能是存在的,但是文章结论认为平城筑城使用孝文帝黍尺(23.1厘米),则一里数为415.80米,这一结论不妥。
- [38] 葛世民:《云冈石窟开凿年代解》,《中国文物报》2006年6月23日。同样的结论见阎文儒:《云冈石窟研究》,广西师范大学出版社,2003年。
- [39] (北齐)魏收:《魏书》卷一百一十四《释老志》,中华书局,1974年。
- [40] (北齐)魏收:《魏书》卷一百三《蠕蠕列传》,中华书局,1974年。
- [41] (北齐)魏收:《魏书》卷二十七《穆崇传》穆寿条,中华书局,1974年。
- [42] (北齐)魏收:《魏书》卷三《太宗纪第三》,中华书局,1974年。
- [43] 张志忠:《大同古城的历史变迁》,《北朝研究》第七辑,科学出版社,2010年。曹臣明:《平城考古若干调查材料的研究与探讨》,《文物世界》2004年第4期。
- [44] 张焯:《云冈石窟编年史》,文物出版社,2006年。引《金石萃编·王忠嗣碑》、以及《新唐书·王忠嗣传》和《旧唐书·王忠嗣传》,认为唐代天宝初年修筑了大同军城。目前的唐代夯土城墙证明了这一结论。
- [45] (北齐)魏收:《魏书》卷八十三上《赫连昌等传》,中华书局,1974年。
- [46] (北齐)魏收:《魏书》卷四上《帝纪第四上》,中华书局,1974年。
- [47] “正平事变”,指太武帝正平元年(451年)东宫太子拓跋晃近侍道盛等人遭阉宦宗爱陷害被诛,东宫势力受到毁灭性打击,太子忧郁而死(或被诛杀)的事件。参见李凭先生著:《北魏平城时代(修订版)》,上海古籍出版社2011年第一版。
- [48] (北齐)魏收:《魏书》卷四上《世祖纪第四上》,中华书局,1974年。
- [49] (北齐)魏收:《魏书》卷四上《世祖纪第四上》,中华书局,1974年。
- [50] (北齐)魏收:《魏书》卷四下《世祖纪第四下》,中华书局,1974年。
- [51] (北齐)魏收:《魏书》卷十三《皇后列传》文成元皇后李氏,中华书局,1974年。
- [52] (北齐)魏收:《魏书》卷十三《皇后列传》文成昭太后常氏,中华书局,1974年。
- [53] (北齐)魏收:《魏书》卷十三《皇后列传》文成文明皇后冯氏,中华书局,1974年。
- [54] (北齐)魏收:《魏书》卷九十四《宗爱等传》,中华书局,1974年。以及段智钧等:《北魏平城辽金西京城市建筑史纲》,中国工业建筑出版社,2011年。一书中关于北魏平城“中宫”的考证。
- [55] (北齐)魏收:《魏书》卷十三《皇后列传》道武宣穆皇后刘氏,中华书局,1974年。
- [56] (北齐)魏收:《魏书》卷四十八《高允列传》,中华书局,1974年。
- [57] (北齐)魏收:《魏书》卷二十九《奚斤等传》:“世祖大集群臣于西堂,议伐凉州平。”中华书局,1974年。

- [58] (梁) 萧子显:《南齐书》卷五十七《魏虏传》,中华书局,1972年。
- [59] 傅熹年主编:《中国古代建筑史》卷二《三国两晋南北朝隋唐五代建筑》,中国建筑工业出版社,2003年。
- [60] (北齐) 魏收:《魏书》卷七下《高祖纪下》,中华书局,1974年。
- [61] (北宋) 司马光编著:《资治通鉴》卷一百三十五《齐记》,中华书局,1992年。
- [62] (北齐) 魏收:《魏书》卷七上《高祖纪上》,中华书局,1974年。
- [63] (北宋) 司马光编著:《资治通鉴》卷一百三十五《齐记》,中华书局,1992年。
- [64] (北齐) 魏收:《魏书》卷一百八之三《礼志三》,中华书局,1974年。
- [65] 山西省考古研究所、大同市考古研究所、大同市博物馆、山西大学历史文化学院考古系:《大同操场城北魏建筑遗址发掘报告》,《考古学报》2005年第4期。
- [66] 曹臣明:《浅谈大同操场城一号遗址的性质》,《北朝研究(第七辑)》,科学出版社,2010年。
- [67] 张庆捷、刘俊喜、左雁:《大同操场城又发现北魏重要建筑遗址》,《中国文物报》2008.9.26第5版。
- [68] (北齐) 魏收:《魏书》卷七下《高祖纪下》,中华书局,1974年。
- [69] (北齐) 魏收:《魏书》卷七下《高祖纪下》,中华书局,1974年。
- [70] (民国) 杨守敬疏:《水经注疏》卷十三《灋水》,江苏古籍出版社,1989年。破“安昌殿”有误,同年十一月还下诏将安昌殿作为内寝。
- [71] (北齐) 魏收:《魏书》卷八《帝纪八》,中华书局,1974年。a. 宣武帝于景明二年正月丁巳,在引见群臣于太极前殿,宣告览政。b. 宣武帝于景明三年十二月壬寅,在太极前殿大飨群臣。
- [72] 张庆捷:《大同操场城北魏太官粮储遗址初探》,《文物》2010年第4期。
- [73] 《水经注》“安昌殿”的记载有误,因为安昌殿与太和殿一起建于太和元年(477年),是较的新建筑;并且在太和十六年(492年)诏定“以安昌殿为内寝。”被拆毁的只有太华殿等。
- [74] (民国) 杨守敬:《水经注疏》卷十三《灋水》,江苏古籍出版社,1989年。
- [75] (北齐) 魏收:《魏书》卷十四《神元平文诸帝子孙列传》,中华书局,1974年。
- [76] (北齐) 魏收:《魏书》卷七上《帝纪第七上》,中华书局,1974年。另参考北洛阳城、曹魏邺北城,其内城之南垣正门也称“阳门”或“中阳门”,但洛阳城的东西阳门是在东西城墙南端。
- [77] (北齐) 魏收:《魏书》卷一五《常山王遵等传》陪忠,“累迁右仆射,赐爵城阳公,加侍中、镇西将军,有翼赞之勤,百僚咸敬之。太和四年,病笃,辞退,养疾于高柳。輿驾亲送都门之外。”
- [78] (北齐) 魏收:《魏书》卷二十七《穆崇传》穆泰条,中华书局,1974年。
- [79] (北齐) 魏收:《魏书》卷二十四《崔僧源传》,中华书局,1974年。
- [80] 刘庆柱:《汉魏洛阳城遗址研究》序,科学出版社,2007年。

[作者:大同市博物馆副研究馆员]

(责任编辑:吴娇)

英明的文明太后和方山的北魏大墓

A. G. 温利著 程鹏译

前言：谨将该报告集的首作献给卡尔·怀汀先生。卡尔·怀汀先生与弗利尔美术馆的合作已逾二十载。他在中国文物考古领域取得了丰硕的研究成果，这些成果使得世人对灿烂悠久的华夏古文明，有了更深入的了解。本文作者是卡尔·怀汀先生的密友，并于1923年至1926年间，同卡尔·怀汀先生一同对中国多处文物古迹进行了科学考察。作者也将他在中国考古领域取得的斐然成就归功于卡尔·怀汀先生。卡尔·怀汀先生倡议并主导了这次北魏帝陵的勘察任务。陵墓位于大同市以北数十公里外的方山附近。考察队一度受错误线索干扰，多次寻找未果。但终于在1925年4月25日，队员们借助望远镜，得以远望方山永固陵的真容。但是由于种种不可控的因素，直至10月份考察队对方山永固陵进行了首次实地考察。然而此时，卡尔·怀汀先生却不幸患病，他只好将这次考察任务交由笔者主持，只身前往北京。数年之后，在卡尔·怀汀先生的要求下，我们搜集整理了大量有关方山永固陵的文字资料，并与当年的考察报告进行了详细比对，以期相互佐证。文中引用的文史资料在本文最后的书目中均有标注。需要特别说明的是，文中有关文明太后的描述多摘自《北史》，作者将其与《魏书》、《太平御览》当中的记载进行了比对。发现三部史书中的记载虽有一些出入，但总的来说，对冯太后生平的描述相差不大。

秉承了卡尔·怀汀先生的意志和观点，作者撰写了此篇报告。这篇极具研究价值的考察报告最终能够顺利完成，主要应归功于卡尔·怀汀先生。

大同巡抚年富^[1]在凭吊北魏冯太后的方山永固陵后，题刻一首七言律诗《题元魏冯太后永固陵》：“云中^[2]北顾是方山，永固名陵闭玉颜^[3]。艳骨已消黄壤下，荒坟犹在翠微间。春深岩畔花争放，秋尽祠前草自斑。欲吊香魂何处问？古碑零落水潺湲。”冯太后是一位极其英明的女性政治家，她曾长期执掌北魏朝政，被后人尊称为文明太后。她是北魏文成帝（452—466）的遗孀，在文成帝驾崩后的第九个月，即公元466年公历三月，她平定了丞相乙浑的叛乱，将其抓捕并迅速处死，从那时起，冯太后成为北魏王朝的最高统治者，以其强硬的政治手腕而著称。宏伟的方山永固陵便是在冯太后的授意下逐步建造完成的。《北史》卷十三《列传第一》对冯太后生平描述如下。

文成^[4]文明皇后冯氏，长乐信都^[5]人也。父朗，秦、雍二州^[6]刺史、西城

郡公^[7]。母乐浪^[8]王氏。后生于长安，有神光之异。朗坐事诛，后遂入宫。太武左昭仪^[10]，后之姑也，雅有母德^[11]抚养教训。年十四^[12]，文成践极，以选为贵人，后立为皇后^[14]。文成崩^[15]，故事国有大丧，三日后御服器物一以烧焚，百官及中宫皆号泣而临之。后悲叫自投火，左右救之，良久乃苏。献文即位，尊为皇太后^[16]。丞相乙浑谋逆，献文年十二，居于谅闇^[17]，太后密定大策，诛浑，遂临朝听政。及孝文生^[18]，太后躬亲抚养。是后罢令不听政事^[19]。太后行不正，内宠李弈，献文因事诛之^[20]。太后不得意，遂害帝^[21]。承明元年，尊曰太皇太后，复临朝听政^[22]。后性聪达。自入宫掖，粗学书计；及登尊极，省决万机。孝文诏^[23]罢鹰师曹，以其地为太后立报德佛寺。后与孝文游于方山^[24]，顾川阜有终焉之志。因谓群臣曰：“舜葬苍梧，二妃不从^[25]，岂必远祔山陵，然后为贵哉？吾百岁后，神其安此。孝文乃诏有司营建寿陵于方山，又起永固石室^[26]，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^[27]。”

太后以帝富于春秋^[28]，乃作《劝戒歌》三百余章，又作《皇诰》^[29]十八篇，文多不载。太后立文轩王庙于长安，又立思燕佛图于龙城，皆刊石立碑^[30]。太后又制，内属五庙之孙、外戚六亲總麻，皆受复除。性俭素，不好华饰，躬御纁绘而已。宰人上膳，案裁径尺，羞膳滋味，减于故事十分之八。太后尝以体不安，服庵闾子^[31]，宰人昏而进粥，有蜓在焉，后举匕得之。帝时侍侧，大怒，将加极罚，太后笑而释之。

自太后临朝专政，孝文雅性孝谨，不欲参决；事无巨细，一禀于太后^[32]。太后多智，猜忍，能行大事；杀戮赏罚，决之俄顷，多有不关帝者。是以威福兼作，震动内外。故杞道德、王遇、张祐、苻承祖等拔自微阍，岁中而至王公。王睿³³出入卧内，数年便为宰辅。赏赉千万亿计，金书铁券，许以不死之诏。李冲以器能受任，亦由见宠帟幄，密加锡赉，不可胜数。后性严明，假有宠侍，亦无所纵。左右纤介之愆，动加捶楚，多至百余，少亦数十。然性不宿憾，寻亦待之如初；或因此更加富贵，是以人人怀于利欲，至死而不思退。

太后曾与孝文幸灵泉池，宴群臣及蕃国使人、诸方渠帅，各令为其方舞。孝文上寿，太后忻然作歌，帝亦和歌，遂命群臣各言其志，于是和歌者九十人。太后外礼人望，元丕、游明根^[34]等颁赐金帛舆马；每至褒美睿^[35]等，皆引丕参之，以示无私。又自以过失，惧人议己，小有疑忌，便见诛戮。迨后之崩，孝文不知所生。至如李诜、李惠^[36]之徒，猜嫌覆灭者十余家，死者数百人，率多枉滥，天下冤之。

十四年，崩于太和殿，年四十九^[37]。其日有雄雉集于太华殿。帝酌饮不入口五日，毁慕过礼。谥曰文明太皇太后。葬于永固陵，日中而反，虞于鉴玄殿。诏曰：“尊旨从俭，不申罔极之痛；称情允礼，仰损俭训之德；进退思惟，倍用崩感。又山陵之节，亦有成命；内则方丈，外裁奄坎。脱于孝子之心有所不尽者，室中可二丈，坟不得过三十步。今以陵万世所仰，复广为六十步^[38]。孤负遗旨，益以痛绝！其幽房大小，棺槨质约，不设明器。至于素帐纁茵瓷瓦之物，亦皆不置。此则遵先志，

从册令。俱奉遗事，而有从有违，未达者或以致怪。梓宫之里，玄堂之内，圣灵所凭，已一一奉遵，仰昭俭德。其余外事，有所不从，以尽痛慕之情。其宣示远近，著告群司，上明俭诲之美，下彰违命之失。”及卒哭，孝文服衰，近臣从服。三司以下外臣衰服者，变服就练；七品以下，尽除即吉。设附祭于太和殿，公卿以下始亲公事。帝毁瘠，绝酒肉不御者三年。

初，帝孝于太后，乃于永固陵东北里余营寿宫，遂有终焉瞻望之志。及迁洛阳，乃自表灋西以为山园之所，而方山虚宫号曰万年堂云。

冯太后死后并未与丈夫文成帝合葬，而是独自葬于方山。在冯太后执政期间，北魏统治者大力推行汉化改革政策，但是在遗址当中体现的并不太明显。尽管这座陵墓修建的十分奢华，却并不雅致。这可以理解为，一个落后的游牧民族想要效仿并超越他们统治下的高度发达的汉文化。关于方山永固陵的记载，可见于北魏著名地理学家酈道元（卒于冯太后去世 37 年后的公元 527 年）所著的《水经注》卷十三《灋水》^[39]。

岭上有文明太皇太后陵，陵之东北有高祖陵。二陵之南有永固堂，堂之四周隅雉^[40]，列榭阶栏及扉户、梁壁、椽瓦，悉文石也。檐前四柱^[41]，采洛阳之八风谷^[42]黑石为之，雕镂隐起，以金银间云矩，有若锦焉。堂之内外，四侧结两石趺，张青石屏风，以文石^[43]为缘，并隐起忠孝之容，题刻贞顺之名^[44]。庙前镌石为碑兽，碑石至佳，左右列柏，四周迷禽暗日。院外西侧，有思远灵图，图之西有斋堂，南门表二石阙，阙下斩山，累结御路，下望灵泉宫池，皎若圆镜矣。

如浑水又南至灵泉池，枝津东南注池，池东西百步，南北二百步。池渚旧名白杨泉，泉上有白杨树，因以名焉，其犹长杨、五柞之流称矣。南面旧京，北背方岭，左右山原，亭观绣峙，方湖反景，若三山之倒水下。

1925 年秋天，由弗利尔美术馆和中国国立历史博物馆组成的联合考察小组由北京出发前往大同，大家都认定，此次考察一定会取得成功。联合考察小组弗利尔美术馆分队由卡尔·怀汀先生担任领队，董光忠先生和笔者参与协助。中国国立历史博物馆考察分队由裘善元副馆长担任领队。在考察队与当地政府协商的过程中，卡尔先生突患重病，他听取了霍尔医生的建议，返回了北京接受治疗。裘善元先生和董光忠先生继续就有关审批许可的事宜同当地官员进行协商，官员们承诺近快发放许可证。在等待审批许可的这段时间内，我们对发掘地进行了初步的勘察。霍尔医生十分热心地协助了我的工作。他认为这几日虽离开了医院，但对他来说却是一次有益的宝贵经历。我十分感激霍尔医生的无私援助，从工作日志当中可以看到，他此行的工作量似乎比预计的要大得多，我们每天都要在太阳的暴晒下工作 9 个小时。除了炽热的阳光，还有阵阵寒意的侵袭。

方山永固陵位于大同市东北方向的方山山顶上，是由一段长约 20 英里的火山岩隆起而形

成的，从镇川河西岸陡然耸立而起。距方山西侧数公里处，如浑水缓缓流过，在现在出版的地图上如浑水被标名为御河（图1）。御河与镇川河在方山以南数公里处汇合，这种背山临水的格局在风水学中是极为理想的陵址。在方山的东北面，是一座叫西寺儿村的小村庄（图2、3）。联合考察队就住在一座名为“西寺”的庙宇中。据当地人说本村的村名就是因这座寺庙而来的，但是在地方志的图集中，这座庙被标注为“慧泉寺”^[45]。有的地方志中记载并不准确，甚至还误导了我们的工作，因此在正式的工作日志中，我们没有提及这座寺庙的有关情况。

有趣的是，在地方志的地图上没有标注《水经注》里描绘的那座富丽堂皇的永固陵的具体位置。而且，仔细查阅地方志后会产生一种强烈的感觉，永固陵似乎在某段时间里彻底消失了。《大同县志》、《水经注》和《北史》中都出现了一些自相矛盾的内容。比如，位于方山地区的陵墓多为北魏墓葬，而当地人却习惯将这里称作“祁皇墓”^[46]。而另外的资料却记载说“祁皇墓”可能在大同市以北30里处的孤山附近。我们推测“祁皇墓”可能是宋徽宗的第十一子祁王赵模的墓葬，或许与祁皇后有关，祁皇后是代国桓王拓跋猗苞的正妻。最后县志引用了府志的记载，即“所谓北魏二陵，今其处未详，或俗称祁皇墓”^[47]。情况复杂令考察队也感到十分疑惑，于是考察队决定对这一地区进行平板仪测量，并将测量后的数据与《北史》和《水经注》中的记述做了详细的比对和校验，初步确认这里应该是北魏文明太后的方山永固陵。

我们用平板仪测量法，对整个区域进行了全方位的测量，该区域长1英里（1英里=1609米），北部宽约500码（1码=0.914米），南部宽约300码。队员们还在方山南坡上0.75英里（1207米）的范围内进行了测量。方山南北长2.5至3英里（4022—4827米），方山四面的山坡都极为陡峭，使山顶的平面看起来近似一个矩形。这或许便是“方山”这个名字的由来。在人类长期从事农业生产的

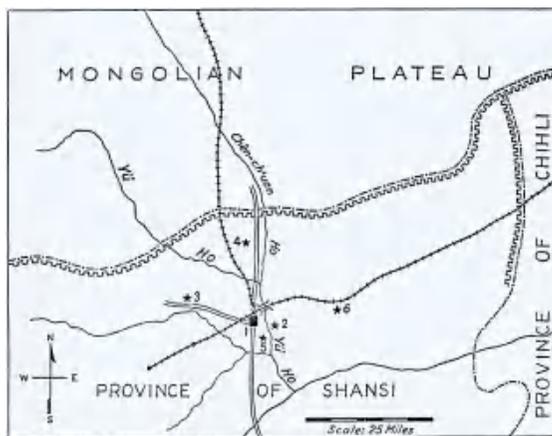


图1 方山永固陵区位图



图2 位于方山永固陵东北方向的西寺儿村



图3 正在打谷的西寺儿村村民

影响下，山顶上的水土流失情况极为严重，山顶边缘处被严重侵蚀，使得这片区域的外廓线并不十分清晰。但是通过对地面遗迹的实地测量，配合精确绘制的等高线图，还是可以对《水经注》中曾经记载的建筑遗址进行粗略的定位。本文将按照《水经注》中记载的先后顺序，对整个陵区中的各类遗存进行详细的说明。

让我们先从太后陵开始。巨大的封土堆矗立在南坡以北大约 500 码（457 米）的地方，正好是整个山顶东西向连线的中点处（图 4）。封土堆高约 72 英尺（21.96 米），外形酷似一座圆顶土丘，矗立在一个高 3 英尺（0.9 米）的矩形土台之上。土台东西宽 133 码（122 米），南北长 116 码（106 米）。由于常年的破坏，封土堆的底部边缘，几乎已经被剥蚀殆尽，故而无法准确测算出封土堆基底的直径。因此我们测算了位于山顶地面以上 12 英尺（3.66 米）处的横剖面直径。处于这一高度上的封土堆外表面，坡度较为陡峭且连续倾斜，显然未受到过于严重的侵蚀，因此测量数据应该较为准确。经过测算，这一横剖面的直径约为 100 码（91 米）。据前文中所载，《北史》冯氏列传中记载了墓葬的尺寸，孝文帝本来想将墓葬的宽度设定为 30 步宽，后来又将其拓宽了 60 步，最终墓葬的宽度大约为 90 步宽。这一宽度与土台基底的边长大致吻合。北魏时期的一步^[48]大约等于 4.5 英尺（1.37 米），90 步大约等同于 135 码（123 米）。将风雨侵蚀和农事活动导致的水土流失等所有要素考虑在内，这一经过测算的数据与文献记载的数据大体一致。在封土堆的顶部，有一处 6 英尺高，松散堆积而成的石堆。这座石堆由一个蒙古游牧部落的族人堆砌而成，他们可能是鲜卑拓跋部的后裔。据说他们会定期来此祭拜，认为这里是其先人祁皇后的陵墓。民间广泛流传的另一个说法是，这座墓葬曾经被覆盖着石头，但是现在看来，还无法找到支持这一说法的直接证据。在封土堆的南坡有一处较小的盗洞，据当地人讲，1923 年，时曾有一伙人试图盗挖陵墓。在掘进过程中遇到了两座石门的阻挡而无力继续挖掘，于是便放弃了。这个传说的真实性似乎不高，因为既然盗墓者已经接近了石门，说明他们离墓室已经不远了，然而据史书记载，墓主人的墓室应该是处在地表以下的。墓室的石门不可能处于封土堆中。

封土堆北部的地形是一面向下的缓坡，在经过这段缓坡后，地表高度相较封土堆所处的地表平面降低了 15 英尺（4.58 米）。这一区域内并未发现陶瓷碎片、瓦片或其他建筑材料，堆砌封土堆的土壤或许就取自此处区域。位于封土堆东北方向大约 600 码（548 米）处还有

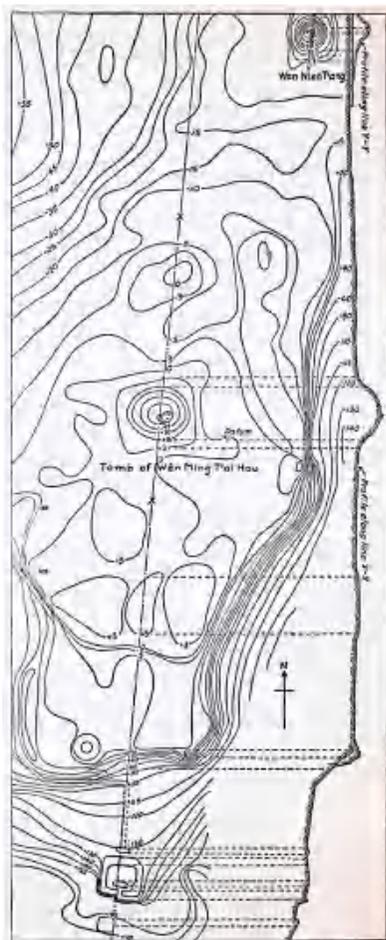


图 4 方山区域等高线图

一处较小的封土堆。毫无疑问，这便是史书中记载的，位于封土东北方向1里左右的万年堂。1里约等于三分之一英里，这样换算过后，我们发现实地测量数据与史料中记载的数据基本吻合。不过这座封土堆就小多了。它只高出周围地表约43英尺（13.1米），而且这里的地表高度要比永固陵周围的地表低8英尺（2.4米）。万年堂也修建于一个240英尺（73米）见方的土质基础上（图5、6、7）。土堆呈近似圆锥体，在其表面还散布有一些碎石块。我们也没有听到太多当地流传的有关万年堂的传说故事，当地人似乎也不太重视它，仅称其为“小土堆”。

翻阅《水经注》，我们又将目光聚焦在了封土堆以南的区域。《水经注》中关于陵区北部区域的记载不多，考察队在勘察过程中也未取得任何有意义的发现。然而考察队发现在二陵以南200码（183米）处的区域，非常的平坦，队员们在其西面发现了一处低于山顶地面5英尺（1.5米）的台地。或许是因为士兵们在西面修筑了两座烽火台，取土筑台挖走了许多土，于是形成了这片低地。另外，此区域的地面上发现许多裸露在外的矩形石材，应该是当时修筑御路的材料。因此我们推测，此处原本是一片非常平坦的台地，是连接永固陵和永固堂的中间地带。

《水经注》中并未记载永固堂和永固陵之间的距离有多远，但是陵墓以南200码（183米）外的区域，有一处5英尺（1.5米）高的高地。这片高地南北长100码（91米），东西宽50码（45.5米），在这么大的一片空间上足以修建一座大型建筑。另外，在这片高地南端正中，发现一块平坦的方形石材，应可能是建筑物的柱础。这块相对突起的高地，其东西两翼还有两块3英尺（0.9米）高的平地。因此中央高地应该就是永固堂遗址，而其两翼的两块3英尺（0.9米）高的平地应该是《水经注》中记载的月台遗址。这一区域内散落有许多陶片、瓦筒碎片、石雕和各种类型的浅浮雕残石片，这些迹象表明，这里曾经矗立着一座十分精美的建



图5 由东南方向拍摄的永固陵

（照片中的背景是万年堂）



图6 由万年堂的位置拍摄的永固陵



图7 万年堂

筑物。

整片高地的南缘有一处向下延伸的陡坡，坡高约 13 英尺（4 米），这一坡道应该是通往永固堂的台阶遗址，从台阶向南一直到方山南坡的这 300 码（274 米）区域，是方山的二级台地，坡度较为平缓，地表高度在这段距离内只下降了 5 英尺（1.5 米）。二级台地下方的御道两旁极有可能像《水经注》中记载的那样“庙前镌石为碑兽，碑石至佳。左右列柏，四周迷禽闇日”。不过现如今，这里只残存有一些筒瓦和石雕的残片，早已不复当年的辉煌。连当年年富笔下，“古碑零落水潺湲”的景象，如今都已难觅踪迹了。《水经注》中记载的院墙、思远佛寺和斋堂也已无法辨认。

在方山二级台地的西南角发现了一处缓缓隆起的环形高地。这可能是曾经矗立于南门外的两座石阙之一的遗址。两座石阙应该用中国传统工艺修建而成的，即以夯土为胎体，外筑石块。如果外侧的石质表面被揭去，这个石阙可能会因风雨侵蚀而发生下陷和沉降，里面的熟土也可能被当地农民挖走，当作肥料撒在农田中，从而变成我们现在看到的样子。在这片环形高地的对面，方山二级台地的东面，相应的也出现了一处高地，高地上有一排石块垒砌而成的墙体，似乎标示着另外一座石阙的遗址。

方山二级台地以南的坡道很陡，地表高度在这道陡坡内，急剧下降了 100 英尺（30.5 米）。整个南坡上散落有许多碎石块。在二级台地下方 20 英尺（6 米）的山腰处发现了一条 Z 字形古路遗迹，古路曲折蜿蜒，路两旁还建有石墙，构筑石墙的石块上还能看到一些砍凿加工的痕迹。在二级台地的坡底，还发现了一条后人修筑的道路，它与 Z 字形古路相连，蜿蜒在山谷的西南坡上，一直通往上文提到的山顶上的两座烽火台之间的位置。Z 字形古路则一路向下延伸，直至隐没于山下的一片农田之中。这条 Z 字形古路应该就是《水经注》中记载的“御路”。山下的地面变得更加平缓，在距山底 100 码（30.5 米）处，出现了一个较小的长方形土台，在其后方有一座更大的，66 码（60 米）见方的三阶式方形土台，土台建在一处陡坡旁，周围砌有石质围墙，南侧则是一道西高东低的沟渠。大约 60 码（55 米）外的更远处还有一座颇小的方形单阶土台。

以上描述的是一些较为明显的遗迹。从等高线图上一眼便能够找到永固陵大墓的位置（图 8），山顶上的高地大概是永固堂的遗址所在地，而山下的御路，三阶土台则与永固堂处于同一条轴线上。事实上，这条轴线并未与磁北的指向重合，而是近似于东北—西南走向，不过这并不重要。因为罗盘的误差与地球磁极造成的偏差都可能使这条轴线偏离标准的磁北方向。或许这条轴线是与正北方向重合

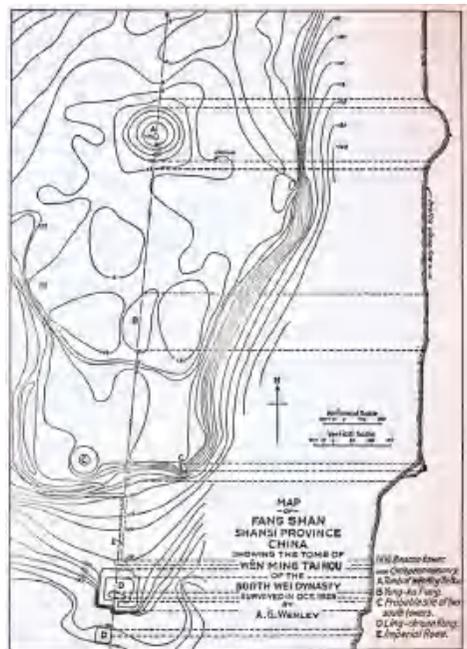


图 8 方山永固陵等高线图

的，但是我不知道山西地区的地磁偏角是多少。真正重要的是，这条轴线似乎预示了这五个遗迹之间存在着某种内在的相互联系。因为《水经注》中写道从山顶向南面眺望“下望灵泉宫池，皎若明镜矣”，以此推断，那座巨大的三阶土台可能就是灵泉宫的遗址（图9）。



图9 由南坡俯拍的灵泉宫遗址

上文说道，三阶土台建于一处陡坡旁。土台的西侧有一条干涸的沟渠，呈西北—东南走向，横贯于这片低地之间，通往一处低洼地。《水经注》中写道：“如浑水又南迳灵泉池，枝津东南注池”，那么这条干涸的沟渠有可能就是这条支流的河床，这片低洼地则是灵泉池的池底。而那座较小的单阶土台也从侧面印证了这一猜想。《水经注》中写道，灵泉池中有一座小岛，灵泉池南北长约200步。将一步的长度换算为4.5英尺，得出灵泉池南北长约300码（274米）。值得注意的是，这座单阶小土台的中心到三阶土台之间的距离恰好是灵泉池南北长度的一半，虽然单阶土台的中心并没有处在这条轴线上，但它的东侧边缘依然处于轴线之上。虽然《水经注》中并没有关于灵泉池中那座小岛具体位置的详细记载，但鉴于这座单阶土台是唯一一处可能与池中小岛有关的遗迹，我们认为它应该就是《水经注》中记载的灵泉池中的那座小岛。不过这样看来，小岛便处于灵泉池中较为偏西的位置上了，不过或许灵泉宫本身就没有建于灵泉池的正中。

由于村民的反对和当地政府的言而无信，我们被迫中断了对方山的考察。因此这次对永固陵周边地形地貌和地表遗迹的测绘并不是非常全面。尤其是南部区域的勘测更为笼统，几乎没有做细致的测绘。毫无疑问，如果考察队能够继续对该地区做进一步的勘察，即使不发掘，我们也必然能够获得更多珍贵的数据和信息。而且有《水经注》中的记载作为依据，科学的发掘也许能够揭示出更多鲜为人知的奥秘。

注释：

[1] 年富在明代景泰二年即公元1451年，就任大同巡抚。（张廷玉：《明史》卷一百七十七，上海同文书局，1903年）

[2] “云中”是大同在古代的一种旧称。如今“云中”是对这座城市的雅称。

[3] “闭玉颜”暗指墓道和墓门处于封闭状态。

[4] 北魏高祖文成帝，在位于公元452年至466年。

[5] 《太平御览》卷一百三十九中并未提到这个地名，它位于现在的河北省冀县。（臧励和：《中国古今地名大辞典》，上海商业出版社，1931年）

[6] 在北魏王朝的行政版图中，“雍州”和“秦州”这两个曾经的行政区域便已不再使用了。“雍州”应大概包括如今山西省和陕西省的部分地区。“秦州”则包括今甘肃省的大部分区域。

[7] 后文中使用了“西郡公”这一称谓，比《北史》冯氏列传中记载的“西城郡公”的头衔少了一个“城”字，西郡位于现甘肃省山丹县东南方向。“西城郡”应该位于今天陕西省安康县附近。（臧励和：《中国古今地名大辞典》，上海商业出版社，1931年）

[8] 乐浪郡位于现在朝鲜国的首都平壤。(臧励和:《中国古今地名大辞典》,上海商业出版社,1931年)

[9] 《北史》冯熙列传中提到,冯太后的弟弟冯熙被“辽西公”所牵连。(李延寿:《北史》卷十五,辽西公列传,上海同文书局,1903年)

[10] 文成帝的乳母常氏,她于公元452年被册封为保太后,453年被改封为皇太后。(李延寿:《北史》第二卷,上海同文书局,1903年)

[11] 这是对年长女性的一种尊称,这里指的是文成帝的乳母常氏。

[12] 《北史》冯氏列传中记载冯氏于公元490年去世,享年48岁,因此可以推测出公元455年时,她13岁。(由于中西方在实际年龄的计算方式上存在差异,本文注释中出现的所有年龄均按照西方周年计算法,得出的均为周岁)。

[13] 文成帝实际即位于452年。

[14] 这件事发生于太安二年一月乙卯,即公元456年的2月。(《北齐》魏收:《魏书》卷五,上海同文书局,1903年;《唐》李延寿:《北史》第二卷,上海同文书局,1903年)

[15] 和平六年五月癸卯,即公元465年6月20日,冯太后丧夫时只有23岁。(魏收:《魏书》卷五,上海同文书局,1903年;李延寿:《北史》卷二,上海同文书局,1903年)

[16] 《北史》卷二和《魏书》卷六中都有关于冯太后由于悲伤过度,而在文成帝焚衣仪式进行时冲向火海的记载。史书中记载称献文帝于和平六年五月甲申,即公元465年6月21日登基。史料记载,献文帝登基后,冯太后便被册封为皇太后。如果史料中的记载是正确的话,可以推测,冯太后是在文成帝焚衣仪式进行前获封为皇太后的。因为文成帝死于6月20日,献文帝则于次日登基,焚衣仪式则是在文成帝驾崩后三天进行的。

[17] 《太平御览》卷一百三十九、《魏书》卷十三中记载浑谋反发生时献文帝12岁。《北史》卷二、《太平御览》卷六中记载献文帝生于兴光元年七月即公元454年6月。至于他出生于6月的哪一天,史书中并没有详细记载。《北史》卷二、《太平御览》卷六记载乙浑谋反发生在天安元年二月庚申,即公元466年3月4日。这些记载应该都是可靠的。即献文帝还差3个月满12周岁时,乙浑发动了叛乱。

[18] 《魏书》卷六、《北史》卷二中记载孝文帝出生于皇兴元年八月戊申,即公元467年10月13日。

[19] 《魏书》卷六、《北史》卷二中记载献文帝禅让王位一事发生于皇兴五年八月,即公元471年9月。

[20] 《魏书》卷三十六、《北史》卷三十三中记载此事发生于皇兴四年即公元470年。《魏书》卷六、《北史》卷二中记载了献文帝将李奕及其哥哥李敷同时处死的事件。《魏书》卷四十六、《北史》卷二十七的李欣列传中记载了相州刺史李欣因罪被告发。李欣为了自保平安,供出李敷罪行的事情。

[21] 《太平御览》卷一百三十九、《魏书》卷十三中出现过类似的说法,即“太后不得意,遂害帝”。《北史》卷二中也有类似的表述“承明元年,文明太后有憾,帝崩于永安殿,年二十三。”

[22] 《北史》卷三、《魏书》卷七记载了冯氏再度临朝听政的时间为承明元年六月戊寅,即公元476年7月27日,也就是献文帝被害后的第七天。献文帝死于承明元年六月辛未,即公元476年7月20日。

[23] 《太平御览》卷一百三十九、《魏书》卷十三中记载了这道御令:“罢畜鹰鹞之所,以其地为报德佛寺”。孝文帝于是撤除了饲养鹰雕猛禽的鹰师曹,在鹰师曹原来的官署上修建了报德佛寺。这大概发生在太和四年寅戌,即公元480年2月16日。(翻阅威尔·詹姆士·R先生在1933年翻译的《魏书·释老志》,也可得知冯太后对进贡鹰隼进行祭祀持何种态度,同时也可以找到有关报德寺的内容)

[24] 方山位于现今大同市东北大约20公里处,在御河与镇川河交汇处以北。

[25] 这个说法来源于《史记》(司马迁:《史记》卷一,上海同文书局,1903年)舜在南巡的途中逝世。《礼记》中也记载了这两位妃嫔,并记载了舜埋葬的地点位于苍梧。但《礼记》(1931年出版的法语及拉丁语译本的《礼记》卷一)中记载,舜一共有三位妃嫔。由香港作家詹姆士·莱奇翻译,1861年印刷的《尚书》中记载,尧将自己的两个女儿许配给了舜。

[26]《北史》中记载了关于北魏时期有关石室的一些趣闻。据说公元443年，一位来自乌洛侯国的使者来到北魏朝堂之上，并宣称在乌洛侯国的西北有一处北魏先祖居住过的石室。石室经常有鬼魂出现，他们希望北魏王朝能够遣使去往石室，并进行献祭驱魔仪式。于是北魏便派遣了一位使者前往此处，他还在石室的墙体上刻了一位驱魔者的石雕。这个石室应该位于内蒙古东部地区，因为古乌洛侯国的属地，在距贝加尔湖东南约20天行程的地方。（详见《北史》卷九十四，这座石室即位于今鄂伦春自治旗阿里河镇北约10公里、大兴安岭北段顶峰东端的嘎仙洞）

[27]《北史》卷三和《魏书》卷七中记载了永固堂，鉴玄殿的建成和表彰冯太后生平的金册颁布的时间为太和五年四月己亥，即公元481年5月23日。

[28]这是对孝文帝年轻有为，博学多才的一种赞扬的说法。这样的说法在范曄所著的《后汉书》卷七十三，第17b页也出现过。

[29]这里其实暗指《九歌》，《九歌》是楚国著名诗人屈原创作的诗歌。（详见由香港作家詹姆士·莱奇翻译，1861年印刷的《尚书》卷二）

[30]臧励和：《中国古今地名大辞典》，上海商业出版社，1931年。龙城位于现今热河省境内。

[31]见美国长老会：《中华本草》，1911年。

[32]事实上，冯太后重掌朝政时，孝文帝只有9岁，这样的表述似乎显得有些夸张。

[33]《北史》卷九十二中记载，王睿是冯太后的十分喜爱的一位男宠。《北史》卷三和《魏书》卷七中记载他死于太和五年六月甲申，即公元481年8月。

[34]《北史》卷十五中记载，元丕（422-503）为皇族，获封东阳王，曾协助平定乙浑的叛乱。他的儿子也曾发动叛乱，不过因为他皇族的身份使他免于被处以极刑。元丕在冯太后执政期间曾参与了许多重大决策的制定。《北史》卷三十四和《魏书》卷五十四中记载游明根（419-499）也是一位朝中重臣同时也是一位忠臣。

[35]翻阅史料，发现冯太后执政期间对灵泉宫的唯一一次有记录的造访发生在公元489年7月8日（《魏书》卷七）。如果文中提到的冯太后与孝文帝巡幸灵泉池便是指公元489年的那次造访，那么文中提到的就一定不是指死于公元481年的那位王睿，而应该指的是当时的一位叫作“陆叡”的朝中大臣。

[36]孝文帝的外祖父南郡王李惠和他的弟弟李诉都被杀死。显然文明太后很担心他们的存在，会对孝文帝产生不好的心理影响。

[37]《北史》卷三和《魏书》卷七中记载冯太后死于太和十四年九月癸丑，即公元490年10月17日。下葬于十月癸酉，即公历11月6日。

[38]根据目前的测量数据看，这个数据指的应该是直径。

[39]见思贤讲舍刻本，（北魏）酈道元：《水经注》

[40]详见郑康成和陆德明：《周礼》，“雉”指古代城墙计算城墙面积的一种单位。长三丈、高一丈为一雉。文中的“雉”可能是长度单位也可能是高度单位。但是因为“隅”是角落的意思，联系上下文，“雉”在这里就不太可能是长度单位了，而应该是一个高度单位，指高一丈。

[41]此处的“檐”字应该是一种较为笼统的说法。我认为句中的“檐”字是指屋顶或瓦顶延伸出建筑物墙体的部分，构成一处遮雨的回廊，“檐”的下方有石柱支撑。

[42]思贤讲舍刻本，（北魏）酈道元：《水经注》中提到了“八风谷”以及以“八风谷”命名的一条溪水，向南流经纶氏县（臧励和：《中国古今地名大辞典》，上海商业出版社，1931年）。书中记载的纶氏县位于现今河南省登封西南。登封位于黑石关以南2.5英里，洛阳东南5英里处。“八风谷”应该就在这附近。德格罗先生认为这句话的意思是说“这种黑石分别取自位于洛阳八个方向上的山谷中”。（详见德格罗先生：《中国宗教体系》一书）。只为雕凿四根石柱，却要从洛阳周边如此多的山谷中分别凿取石材。我认为这种说法站

不住脚。

[43] 作者认为“文石”是指用大理石、花岗石、玛瑙等装饰性石材加工而成的精美石雕（章鸿钊：《中华地质调查私议》，1927年）。被用来制作屏风的“青石”应该指青金石。将青金石加工成片状，难度应该也不大。这些青金石有可能产自贝加尔湖地区。毕竟从贝加尔湖到大同的距离要比阿富汗巴达赫尚省到大同的距离短得多。（见《中华地质调查私议》，有关中国古代典籍中对各类石头的称呼及其在中国的分布情况的讨论）

[44] 在山东省济宁的武梁祠是我国东汉晚期一座著名的家族祠堂，其内部装饰了大量完整精美的古代画像石，其中一部分画像石，表现的便是“贞顺”之节。

[45] 详见黎中辅所著：《大同县志》卷一。

[46] 详见黎中辅所著：《大同县志》卷四。

[47] 详见黎中辅所著：《大同县志》卷五。

[48] 北魏时期的长度单位“步”，其长度可能介于1.5-1.6米之间。详见王国维：《论现存历代尺度》，1928年。

[49] 章鸿钊：《中华地质调查私议》，1927年。扉页、序言为中文，目录和印刷彩涂板为英文。

[50] 《中华本草》，美国长老会出版社。由F. 波特·史密斯博士筹备出版，经过上海的G. A. 斯图尔特先生修订。

[51] 德格罗：《中国宗教体系》。

[52] 1913年出版的法语及拉丁语译本的《礼记》。

[53] 詹姆士·莱奇译：《尚书》。

[54] 王国维：《记现存历代尺度》，1928年。

[55] 威尔·詹姆士·R译：《魏书·释老志》，1933年。

[56] 郑康成和陆德明修订：《周礼》（未注明出版日期）。

[57] 臧励等：《中国古今地名大辞典》，上海商业出版社出版，1931年。

[58]（北魏）酈道元：《合校水经注》，1892年。

[59]（南朝）范晔：《后汉书》，上海同文书局，1903年。

[60] 康熙皇帝1716年下令编写的《康熙字典》。

[61]（清）张廷玉：《明史》，上海同文书局，1903年。

[62]（唐）李延寿：《北史》，上海同文书局，1903年。

[63]（西汉）司马迁：《史记》，上海同文书局，1903年。

[64] 戴德：《大戴礼记》，1756年的雅雨堂刻本。

[65] 黎中辅：《大同县志》。

[66]（宋）李昉等：《太平御览》，上海吟香书局，1894年。

[67]（北齐）魏收：《魏书》，上海同文书局，1903年。

[作者：亚洲艺术品与文物考古学家 译者：云冈石窟研究院接待办]

（责任编辑：吴娇）

汾阳太符观玉皇殿新发现纪年及墨书的初步研究

张海蛟 尹 刚

太符观位于山西汾阳市城东北 15 公里杏花镇上庙村（图 1）。北依子夏山，南临峪西河。金承安五年（1200）在此创建醮坛，刻立碑记，始建年代当在此之前，明、清时期均有修葺。1965 年被山西省政府公布为省级重点文物保护单位，2001 年 6 月被国务院批准列入第五批为全国重点文物保护单位。



图 1 汾阳太符观位置示意图

玉皇殿为正殿，金代建筑。殿内彩塑壁画规制严谨、神祇体系健全、整体保存较好，受到学术界的普遍关注。柴泽俊《山西寺观壁画》记述太符观玉皇殿壁画为明代^[1]。张明远、杜菁菁《汾阳太符观金代彩塑艺术》一文认为玉皇殿彩塑为金代，“应与创建醮坛的年代有所关联”^[2]。郎保利、曹加武《山西太

符观：道教建筑及其世界观缩影》，文中认为玉皇殿塑像壁画均为明代作品，壁画清代进行过重绘；东西配殿彩塑壁画为明代作品^[3]。沈晓东《汾阳太符观玉皇殿壁画图像的调查与初步研究》一文通过玉皇殿壁画图像特征变化、碑文考释、同类壁画榜题比对，认为玉皇殿壁画的绘制时代为明末万历年间，具体为万历九年（1581）七月到万历十一年（1583）六月之间^[4]。我们试图在已有研究成果的基础上，结合太符观玉皇殿新发现纪年、墨书和太符观现有碑刻材料，对其中涉及的一些问题进行论述和解读，求教方家。

一、太符观玉皇殿新发现纪年情况

2017 年 4 月始，敦煌研究院文物保护技术服务中心对汾阳太符观彩塑壁画进行保护修复，笔者全程参与，这几处纪年便是在玉皇殿施工期间发现的。玉皇殿共发现纪年 5 处，分别位于“昊天玉皇上帝之殿”匾额西侧下角 2 处、玉皇殿屋脊脊刹 1 处、玉皇殿南壁西段 1 处、玉皇殿南壁东段 1 处，具体如下：

1. “昊天玉皇上帝之殿”匾额纪年（1430、1458）

匾额正中书“昊天玉皇上帝之殿”，东侧阴刻“功德主郝时举”，西侧阴刻纪年文字，总计 38 字。文字周边及个别笔画残留有血料腻子，可知其原先被油饰彩画叠压匾额位置较高，不易辨认。纪年内容为（图 2）：

维大明宣德五年五月
二十九日施牌人郝羽
维大明天顺二年十月初
一日重修牌义民官郝刚



1 2

图 2 玉皇殿匾额

1. 匾额正中 2. 匾额纪年

2. 玉皇殿正脊脊刹纪年（1574）

玉皇殿正脊脊刹系琉璃构件，中间为两层楼阁，两侧为青狮、白象驮宝瓶。纪年文字位于楼阁一层正脊处，阴刻 19 字，琉璃表皮剥落，露出白色胎体。内容为（图 3）：

万历贰年十月吉日立，汾州，未冬，秦口，秦友，秦行。



1

2

图 3 玉皇殿正脊脊刹

1. 玉皇殿正脊脊刹 2. 正脊脊刹纪年

3. 玉皇殿南壁西段纪年（1538）

位于玉皇殿南壁西段，粗细界格之间，被覆盖于一层白灰之下。墨书 18 字，内容

如下（图4）：

嘉靖十七年三月十五日进五岳大帝开天门

4. 玉皇殿南壁东段纪年（1588）

位于玉皇殿南壁东段，门神像西侧，被覆盖于一层白灰之下。墨书17字，内容如下（图5）：

万历十六年四月十一日
寫赵哲中□□□



图4 南壁西段纪年

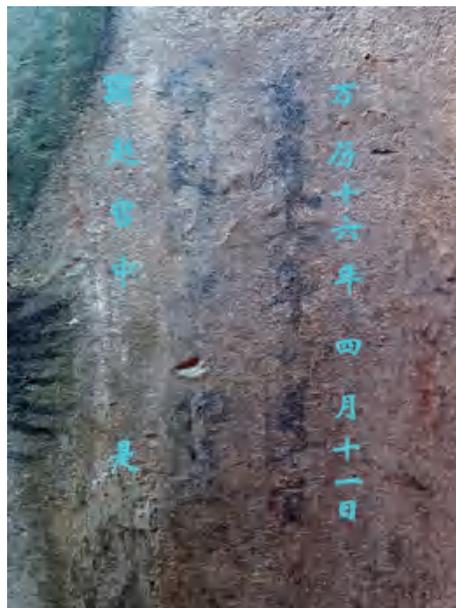


图5 南壁东段纪年

二、新发现纪年反映的问题

以上纪年，最早为明宣德五年（1430），最晚为明万历十六年（1588），时跨158年之久。“天顺二年”为郝刚重修匾额所记，“万历贰年”为秦友等三人重立正脊脊刹琉璃构件所记，“嘉靖十七年”似为信徒进香祈愿所留。

南壁的两处纪年均被覆盖于一层白灰之下，发现于南壁清洗过程中，明显是人为涂刷覆盖，当属重层壁画。玉皇殿西壁壁画的重层现象更为明显，肉眼可见多处墨线、晕染叠压的痕迹，还可见到人物面部敷彩有红色和白色两种风格。经仔细比对、观察及多光谱摄影分析，我们发现，玉皇殿壁画存在整体重绘或重新敷彩现象，但重绘时并未对原有壁画内容做大的改动，而是先在原有壁画表面涂刷一层白灰，再进行勾线、敷彩（图6）。依考古地层学理论，



1



2

图6 玉皇殿西壁第一行

1.（自下而上）第5组（自南向北） 2.（自下而上）第5组（自南向北）局部多光谱照片

以上墨书内容，陈以灾情、叩祷赐雨，是一篇典型的祈雨文书，反映了某年“周边十甲村民因大旱设坛向昊天玉皇大帝祈雨”这一历史事件。

“十甲”是太符观周边民众自发组成的针对太符观维修、保养和经营管理体系，据《太符观肇会衍庆碑铭并序》的记载，明万历二十五年（1597），三位王姓老者组织捐财集资“饰其殿庑，新其倾圯”、“于二门内增砖窑二十孔”，约定“于四月八日在此肇基大会”，建立“十甲轮流保助”制，该制度一直延续到清代，如清道光十年（1830）《十甲举废振兴志》。由此可见这则墨书题记的时间应为明万历二十五年（1597）之后，那么玉皇殿壁画重新敷彩时间的上限当可调整至此。

汾阳位于山西中部偏西，太原盆地西缘，吕梁山东麓，素有“秦晋旱码头”之称，历史上较为富庶，但我国自古就灾害频繁，水旱灾害尤其严重，汾阳自不例外。据清《汾州府志》（乾隆三十六年刻本）载，自金天眷三年至清乾隆三十六年（1140-1771），汾阳境内旱灾共有5次，其中明代1次，清代4次。具体如下：

万历三十八年，汾州旱饥。

康熙三十五年夏，汾阳、永宁州旱。冬，临县无雪。

康熙三十六年六月，孝义水，汾阳、宁乡、临县、永宁州旱疫。

康熙五十九年，汾州府等属旱无禾，免税粮有差。

康熙六十年，平阳汾州府等属旱，无麦，斗米至八九钱。

墨书中提及的求雨时间为“……七月初五日……可三日内赐雨……初七日……”，结合上文所举几例旱灾，可知对汾阳当地民众而言，夏季旱灾影响最甚。因地方志往往叙事不详，尚难与墨书对应。

在传统的农业社会里，每逢干旱发生，人们无力与其抵抗，只能寄希望于上天神明，祈求降雨，禳弭旱灾，故祈雨方术层出不穷，道法和民间自发组织的都十分普遍。祈雨的对象往往因不同地域和民俗的多神信仰而异，“郡县祈雨的对象通常是属境内名山、大渎以及风伯、雨师等自然神灵及社庙、先贤祠庙、佛寺道观等”^[5]。

墨书提及的祈雨对象为“昊天玉皇上帝”，传说中的玉皇大帝是天上诸神中的最高统治者，《道法会元》卷一九三载：“如大旱，先以黄纸朱写表，奏玉帝、雷祖大帝，丐颁敕旨，行下三界合属真司，并申祖师师旨照行……浮云驱雨，发雷杨风扫电。”^[6]太符观周边民众祈雨叩祷“昊天玉皇上帝”也就理所应当了。

墨书中还提到了“设坛”一事。道教祈雨所设之坛为雷坛，《上清灵宝济度大成金书》卷二十五中详细记载了坛场布局方式。《中华道教大辞典》亦载：“凡有旱灾，常有官府出面或由民间自发延请道士作法求雨。各道派所行不尽相同，但有若干共同之处。通常都须立法坛，上奏章，召神将或龙神兴云布雨，以符板投于当地认为有蛟龙出没的深潭或江河。宋以后渐以行雷法为主。”^[7]

墨书中祈雨法事所用的符已不可考，但一般为“致雨符”。因各道派所传和所施求雨之术不同，其符也不止一种。“有单名致雨符，也有冠以尊神名讳或指明其行法特征和使用方式的，如三天召炁和合致雨符、召龙致雨符、致雨铁符等。其符用法，或当坛焚化，或书于铁板，投于龙潭、龙井等处”^[8]。据《太符观创建醮坛记》记载：“……兹者本观特建醮坛一座，又浚井于其中，大凡工物之资，悉自檀那之助者哉。……”（图8）此处将“建醮坛”与“浚井”逐次表述或有深意。道教教师为延真降圣、祷神祀灵、祈福禳祸而奠立于坛场内的道教诸神牌位或像座等，称以醮坛或三界醮坛^[9]。此处所浚之水井，或即为施行法事时的龙井。将符投入龙井的仪式，亦可称为“投龙进筒”，目前发现和研究较多的



图8 《太符观创建醮坛记》

主要为唐宋时期皇家或官方主导的“投龙”仪式或遗物^[10]，对民间道教组织开展的相关活动谈及较少，太符观是否存在民间主导的投龙活动，尚待更进一步的研究。

四、结语

本次汾阳太符观玉皇殿新发现纪年和墨书既丰富了我们对玉皇殿壁画年代的认识，又可与观内现存碑刻材料相互印证，十分难得，对我们全面认识汾阳太符观的历史价值和宗教内涵具有重要意义。通过以上论述，我们大致形成以下几点认识：

1. 玉皇殿壁画整体为重层壁画，以西壁、南壁最为明显。底层为早，表层为晚。底层壁画时代下限应为明宣德五年（1430），表层壁画时代上限为明万历二十五年（1597）。
2. 玉皇殿墨书文字，反映了当地民间祈雨信仰的真实情况，“十甲”制度可与观内现存碑刻相互印证，为我们深入了解和剖析太符观的民间管理、道教活动和内涵提供了重要的文字资料。
3. 通过对新发现纪年和题记的研究，结合太符观内现存碑刻，丰富了我们对太符观历史沿革的认识，揭示了民间组织在太符观漫长发展过程中的主导性作用，填补了历史空白。

附录：

太符观历史大事记

根据以上几方面内容，结合太符观内的相关碑刻资料，我们将太符观历史沿革大致梳理

如下：

金承安五年（1200），太符观创建醮坛。（《太符观创建醮坛记》）

金承安五年（1200）—金天兴三年（1200～1234），塑玉皇殿彩塑7尊。

？—明宣德五年（1430），绘制玉皇殿壁画。

明宣德五年—明万历二十五年（1430～1597），十甲民众祈雨留字。

明宣德五年（1430），郝羽施牌。

明天顺二年（1458），郝刚重修匾额，功德主郝时举。

明万历二年（1574），秦友等三人立玉皇殿正脊脊刹。

明嘉靖十七年（1538），信徒进香祈愿留字。

明万历九年—万历十一年（1581～1583），重修玉皇殿，妆修钟楼、鼓楼。（《重修太符观殿记》）

明万历十一年（1583），后土圣母殿因往年焚毁重修完毕。（《重修太符观殿记》）

明万历十一年（1583），由“郝文纯”等人经理“香资、赛享”，“置枣园五亩余、膳桌三张”。（《新竖后土香资记》）

明万历十六年（1588），赵哲中留字。

明万历二十五年（1597），三位王姓老者组织捐财集资“饰其殿庑，新其倾圮”、“于二门内增砖窑二十孔”，约定“于四月八日在此肇基大会”，建立“十甲轮流保助”制。（《太符观肇会衍庆碑铭并序》）

明万历三十六年（1608），于后土殿、五岳殿右侧建紫薇阁，并塑紫微大帝、二十八星宿像。（《增修紫薇阁记》）

清顺治十四年（1657），对五岳殿进行重修。（《太符观葺修岳渎口》）

清康熙四十四年（1705），“公议十甲轮流办理”之事。（《十甲举废振兴志》）

清乾隆十五年（1750），彩画五岳殿。（《彩画西廊志》）

清道光十年（1830），因“十甲轮流保助”之制和祠庙日废，主持将土地典当一空，十甲纠首赎地归庙，公议法令，是时太符观有地四十余亩。（《十甲举废振兴志》）

1965年，公布为省级重点文物保护单位。

1976～1977年，山西省文管会主持对玉皇殿进行了落架维修。

2001年，公布为全国重点文物保护单位。

2006年，山西省古建筑保护研究所对玉皇殿进行落架大修。

2009年，对西配殿进行落大修。

2013年，山西省古建筑保护研究所和山西云冈彩绘泥塑文物保护修复有限公司对太符观彩塑壁画进行保护修复勘察设计。

2017年～2018年，敦煌研究院文物保护技术服务中心对太符观彩塑壁画进行保护修复施工。

附表：

太符观历史大事记相关碑刻

序号	名称	时代	地点	备注
1	太符观创建醮坛记	金承安五年（1200）	玉皇殿南壁西段	
2	新竖后土香资记	明万历十一年（1583）	玉皇殿南壁东段	
3	重修太符观殿记	明万历十一年（1583）	西配殿与西窑洞之间	
4	太符观肇会衍庆碑铭并序	明万历三十年（1602）	东配殿檐下	
5	尽善北里施钱人 1	明万历三十四年（1606）	玉皇殿南壁西段	
6	尽善北里施钱人 2	明万历三十四年（1606）	玉皇殿南壁东段	
7	增修紫微阁记	明万历三十六年（1608）		
8	太符观葺修岳渎口	清顺治十四年（1657）	西配殿与西窑洞之间	
9	彩画西廊志	清乾隆十五年（1750）	西配殿与西窑洞之间	
10	十甲举废振兴志	清道光十年（1830）	东配殿内	

注释：

[1] 柴泽俊：《山西寺观壁画》，文物出版社，1997年。

[2] 张明远、杜菁菁：《汾阳太符观金代彩塑艺术》，《2010年三晋文化研讨会论文集》。

[3] 郎保利、曹加武：《山西太符观：道教建筑及其世界观缩影》《中华遗产》2012年第5期。

[4] 沈晓东：《汾阳太符观玉皇殿壁画图像的调查与初步研究》，李淞主编：《山西寺观壁画新证》，北京大学出版社，2011年9月。

[5] 郭宏珍：《古代官方祈雨考述》，《广西大学学报（哲学社会科学版）》第34卷，第1期，2012年2月。

[6] 《道法会元》卷一九三，《道藏》第30册。

[7] 胡孚琛主编：《中华道教大辞典》，中国社会科学出版社，1995年。

[8] 胡孚琛主编：《中华道教大辞典》，中国社会科学出版社，1995年。

[9] 胡孚琛主编：《中华道教大辞典》，中国社会科学出版社，1995年。

[10] 关于“投龙”的系统研究，首开先河的则是法国汉学家沙畹（Edouard Chavannes）。随后，神塚淑子、王育成、周西波、张泽洪、葛兆光、刘昭瑞、雷闻、黄士珊、冯军等人，对六朝、唐、宋、元明时代的投龙仪和敦煌写卷中所见的投龙规定进行了综合研究。还可参见谢一峰：《唐宋间国家投龙仪之变迁》、程义：《宋真宗天禧二年林屋洞道教投龙遗物简介》、刘江：《元代全真教的岳渎代祀》等。

[作者：山西彩塑壁画研究保护中心副主任；山西彩塑壁画研究保护中心主任]

（责任编辑：王雁卿）

图纸记忆

——一段不可忘却的石窟保护经历

王 恒

来到云冈石窟群最东端的第1、2窟，一组并列对称、规范整齐的双窟（图1）呈现在人们面前。这是云冈5组双窟之一，也是云冈双窟中唯一两个均为平面方形、平顶的中心塔柱式洞窟组合。进入洞窟内部，尽管多数造像并不完整，然而中心塔柱巍然屹立中央、壁面层次井然有序、龕式列像整齐划一。殊不知在半个多世纪之前，这里曾是一处山贫荒野、崖壁不整、摇摇欲坠、似被废弃的石窟遗址（图2）。



图1 云冈第1、2窟外景现状

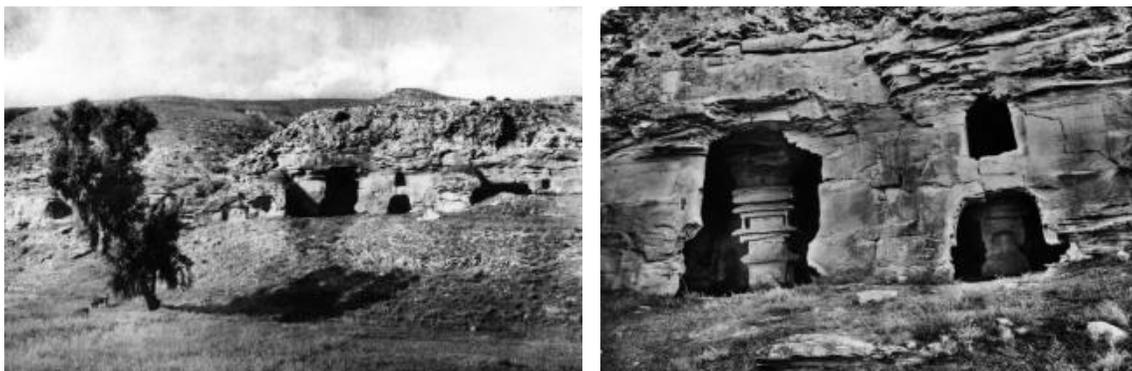


图2 20世纪三四十年代第1、2窟外景

同一处石窟前后对比出现完全不同面貌的转机，出现在20世纪60年代。1960年5月，中国古代建筑修整所会同北京地质学院的工程技术人员到云冈石窟进行大规模的联合地质水文调查，寻找危害石窟的主要原因，以便提出保护石窟的可行性方案。为方便观察岩石渗水

情况，分别在第3窟后室北壁和第18窟山顶上，凿观察洞一个和探测深井一口。10月，在北京召开了由中央文化部主持的“云冈石窟保护专家会议”。经过科学对比研究分析，选择规模适当、风化坍塌较重的第1、2窟为保护修缮试点。工程于1962年实施，1964年结束，取得良好效果。

以“拉开了应用现代科学技术保护云冈石窟的序幕”，来说明这一工程的重要意义，当之无愧。由此，我们翻阅了收藏在云冈石窟研究院资料室的一批当时的设计图纸副本，近40张图纸中的线条、线段和文字多数已经不很清晰，但仍然传达了对今天乃至以后工作具有借鉴和引导意义的重要信息。

一、图签信息

由图纸右下角的图签中了解到：其设计绘制单位为“古代建筑修整所”，图名为“山西大同云冈石窟修整工程”，图类为“第一、二窟实验工程图”，设计者为“杨烈”，绘图者为“杨玉柱”或“宋森才”，日期为“1961年”“1962”年或“1963”年，技术审核人为“余鸣谦”（时任文物博物馆研究所所长）。如上述，虽然是复制的副本图纸，有的很不清楚，但仍然可看出图纸的详细和规范。

关于“古代建筑修整所”，抑或“文物博物馆研究所”，是为今天中国文化遗产研究院的前身。作为国家级文物保护科学技术机构，数十年来，对云冈石窟乃至大同市的文物保护维修做出过很大贡献。根据云冈石窟研究院档案资料，可知其自新中国成立到20世纪末，参与的大同文物保护维修项目及其人员主要有：

——1954年，位于市内大东街的九龙壁，由于年久失修，壁身倾裂，有倒塌之危险，经中央文化部批准进行维修。中国古代建筑修整所工程师杜仙洲为设计指导。

——1954年，善化寺普贤阁建筑构件腐朽，瓦件残破短缺，经中央文化部批准，保持原状，落架重修。该工程由中国古代建筑修整所工程师祁英涛设计指导。

——1960年5月，北京古代建筑修整所会同北京地质学院派工程技术人员来云冈石窟进行大规模的联合地质水文调查，寻找危害石窟的主要原因，以便提出保护石窟的可行性方案。工作为时一个月，为了观察岩石渗水情况，分别在第3窟后室北壁和第18窟山顶上，凿观察洞一个和探测深井一口。

——1961年9月21日，在北京文博研究所所长姜佩文倡议下，大同市成立“云冈石窟保护委员会”。

——1963年4月，第1、2窟试验工程正式开工。北京文博研究所负责设计并指导施工。

——1972年3月，国家文物局拨专款30万元，要求在三年内对五华洞加固完毕。由中国文物研究所工程技术人员指导施工。

——1972年10月，由国家文物局文物研究所高级工程师姜怀英负责，对第9、10窟前地面进行发掘，并清除第12窟崖壁积土。以这次考古工作为基础撰写的《云冈石窟新发现的

几处建筑遗迹》一文，发表在1991年出版发行的《中国石窟·云冈石窟》中。

——1974年4月，为落实周总理“三年修好”云冈石窟的指示，成立了以省委宣传部副部长卢梦为组长、大同市委书记和愚和中国文物保护科学技术研究所副所长蔡学昌为副组长的“山西云冈石窟维修工程领导组”。确定这次保护维修的原则为“抢险加固、排除险情、保持现状、保护文物”。中国文物保护科学技术研究所为技术责任单位。

——1986年9月，中国文物保护科学技术研究所会同城乡建设环境保护部综合勘察研究院，由贾瑞广同志带领，在云冈石窟做立体摄影试验性的拍摄工作。

——1987年8月，中国文物保护科学技术研究所高级工程师李竹君来大同指导下华严寺落架重修工程的设计施工。

——1988年7月8-10日，国家文物局在云冈召开座谈会，研究美国盖蒂保护学会与国家文物局在科学技术领域内共同合作保护莫高窟和云冈石窟的问题。参加会议的有：……文物保护科学技术研究所王丹华、黄克忠、杨朝权；……会议确定：……中方技术委员会，由王丹华、黄克忠、蔡润、樊锦诗、解廷凡组成。……

——1999年3月30日，国家文物局在北京召开工程技术专家会议，对云冈石窟修建保护性窟檐的问题进行了专题讨论，同意在第9、10窟前修建保护性窟檐。参加会议的人员有国家文物局保护司晋宏奎、许言，工程技术专家组成员罗哲文、余鸣谦、于倬云、杜仙洲、崔兆忠、杨烈、姜怀英、刘江等。

以上并不完全的档案记录中所提到的杜仙洲、祁英涛、姜佩文、姜怀英、蔡学昌、贾瑞广、李竹君、王丹华、黄克忠、蔡润、罗哲文、余鸣谦、于倬云、崔兆忠、杨烈等，以及图签中标示的技术审核人余鸣谦和绘图者杨玉柱、宋森才等，这些名字在云冈老同志听来都是耳熟能详、有知识的本事人。

耳熟能详，是说他们中的大多数人在较长的时段内，为了完成某项石窟保护任务，长年累月居住云冈，与云冈工作人员一道工作、生活，形同单位职工。特别在20世纪50年代至70年代其间，云冈居住条件简陋，单位自办食堂又时断时续，大家一同搭伙是常有之事，甚而老所长员海瑞或另一位老同志李建宁的家，就成了大家吃饭的地方。老同志回忆，大学刚毕业的小黄（黄克忠）是南方人，第一次来云冈正赶冬天，宿舍寒冷不会生火，老所长夫人就每天将火炉生好，直到小黄学会为止。云冈数量不多的职工、家属，与来自北京的工程师们在工作与生活中建立了深厚的友谊。

说他们是有知识的本事人，是形容这些人大多数都是知识分子，并且在工作岗位上做出过很多成绩。不要说在大同，就是在北京乃至全国的文物系统中，也是人人皆知的高级知识分子。就拿1962年至1964年“云冈第一、二窟实验工程图”中图签所示的图纸审核者余鸣谦来说，这个1943年毕业于北京大学工学院建筑工程系的江苏镇江人，早在新中国成立前，就曾任北平市工务局文物整理工程处技术员、北平文物整理委员会技士。新中国成立后一直在数次更名的中国文化遗产保护研究院工作，由于其在国内外古建筑和石窟寺的保护维修中做出过巨大贡献，被推荐选举为文化部科技委员会委员和中国文物保护技术协会副理事长，

享受政府特殊津贴。撰写出版《石窟保护三十年》、《中国古建筑构造》等多部专著，翻译了多篇国外技术资料。作为老一辈文物保护专家中的代表，他德高望重，是年轻一代文物保护工程技术人员的榜样。图签中的图纸设计者杨烈，这个在云冈不少老同志看来，知识渊博又脾气暴烈而注重感情的老一代知识分子，是入住云冈较早、时间也较长的一位石窟寺和古建筑专家。早在 20 世纪 50 年代就开始参加和主持云冈石窟的保护维修工作，设计绘制了大量云冈石窟的保护维修图纸，提出了重要的保护维修计划、方案。在没有前人经验的条件下，开创和奠定了石窟寺保护工程的技术原则和工艺措施，如“锚杆吊灌法”，为石窟保护专业打下了重要基础。这一成果不仅实践于云冈石窟的数次大规模保护维修工程，并且推广至全国不少石窟寺以及其他文物的保护维修中。



图 3 1978 年全国科学大会奖状

1978 年，中央文化部文物保护科学技术研究所与云冈石窟文物保管所的理论与实践成果——“石窟围岩的灌浆加固”获全国科学大会奖（图 3），杨烈的个人贡献当凝聚其中。擅长日语的他，还不同程度地懂俄、英、德等外文，由此翻译了大量实用资料。1995 年离休后仍担任国家文物局古建组成员、组长。图纸的绘制者杨玉柱、宋森才，亦是被中国文化遗产保护研究院列入著名专家行列，并参加了包括云冈石窟在内的多项全国重点文物保护单位的保护维修工程的设计施工。其中，杨玉柱从始至终在实地主持和参加了 1962 年至 1964 年对云冈石窟第 1、2 窟的保护维修工程，并撰写《大同云冈石窟第一、二窟实验保护工程简报》，发表在 1965 年《文物》第 5 期，揭示了此次工程的设计施工过程及其保护维修所取得的效果。

特别值得一提是贾瑞广先生。这位擅长石质文物保护与测绘，并将自己的一生贡献给国家的文物保护事业、且在云冈工作长久的老专家，退休后将自己在云冈石窟保护实践中的大量现场照片、工作总结、心得笔记等一批自存档案，捐献给云冈石窟研究院。这些珍贵的第一手资料，无论是 1962 年的“第 1、2 窟风化加固试验现场”照片、1974 年的“五华洞现场加固工程”照片，还是 1985-1987 年的“近景摄影测绘技术在石窟中的应用研究”的现场工作照，几乎包含了云冈石窟 20 世纪后半叶各个重大保护维修项目的工作情况。特别是他捐献的分别记述于 1974.8-1975.7 和 1975.10-1976.10 的两本工作日记，详细记录了云冈 20 世纪最大规模的“三年工程”保护维修项目的实施过程，对今天乃至今后人们了解和认识当时保护维修的设计、施工、用材、管理等各方面的工作细节，具有其他任何资料和手段都不可替代的作用。

二、图纸类别及其主要内容

图纸可分为地形图、洞窟测绘图、保护设计图、施工图等五类，共 38 张 42 份。通过对

洞窟的系统测绘，掌握洞窟内外地形地貌、洞窟保存现状等第一手资料，并以此为根据设计出符合当时要求的保护维修方案及其施工方法。

(一) 地形图，即对云冈石窟群最东端第 1、2 窟所处位置的地形测绘 (图 4)。由图纸所标比例尺可知，此图以第 1、2 窟所处位置为中心，向北、东、南、西，各分别延展约 70 米、60 米、40 米、30 米，并在第 1、2 窟周边，以罗马数字标明 6 个需要维修的位置及其施工项目：I、窟顶覆盖层试揭及安装锚定拉杆工程 (标明位置在第 1、2 窟山顶)。II、前立壁支护加固工程 (标明位置在第 1、2 窟外前立壁)。III、间墙加固工程 (标明位置在第 1、2 窟之间)。IV、二窟内泉水引出及下降水位工程 (标明位置在第 2 窟)。V、一窟塔柱加固工程 (标明位置在第 1 窟)。VI、陡坎前沿加固及蓄水池工程 (标明位置在第 1、2 窟前约 12 至 15 米处)。

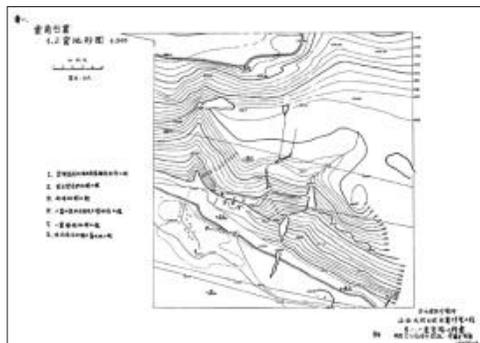


图 4 第 1、2 窟地形图

图内等值线及所标数字显示，第 1、2 窟窟前地面海拔高度为 1141.445，洞窟山顶上的海拔高度为 1156.68，向北延伸的山坡缓慢升高，至洞窟崖壁前沿约 30 米位置的海拔高度为 1162.57。

(二) 洞窟测绘图，即对第 1、2 窟内外当时状态的实地测绘图纸。共 22 张 26 份。其中，双窟整体测绘图，包括双窟外壁立面，双窟平面，双窟外左右侧面等 3 种 4 张 4 份；第 1 窟测绘图，包括南、东、北、西四壁，中心塔柱和窟顶，洞窟纵向剖图等 3 种 9 张 11 份；第 2 窟测绘图，包括南、东、北、西四壁，中心塔柱和窟顶，洞窟纵向剖图等 3 种 9 张 11 份。

1. 双窟整体测绘图。即对第 1、2 窟正立面、平面和第 1、2 窟外东西两侧 (第 1 窟洞外东侧和第 2 窟洞外西侧) 的测绘记录。

(1) 第 1、2 窟正立面图 (图 5)。图纸显示，第 1、2 窟所处的位置，在一个下大上小的“土堆”形的平缓山体。图纸所标测绘宽度东自“左云交口”东侧，西至第 2 窟西侧一级方塔西侧边。从第 1 窟外东侧一级方塔东侧边至第 2 窟西侧一级方塔西侧边，标示距离为 2743cm。测绘图显示，第 1 窟的窟门和明窗大致完整；第 2 窟的窟门明窗位置，已然是一个不规则的纵向长方形敞口；两窟间的部分岩壁用石料垒砌填充；第 1 窟东侧方塔和第 2 窟西侧方塔两个双窟的左右边标志，由于风化坍塌并不对称；第 1 窟外明窗东侧崖壁上、第 2 窟外崖壁上方和敞口西侧，均画出铭记位置形状。

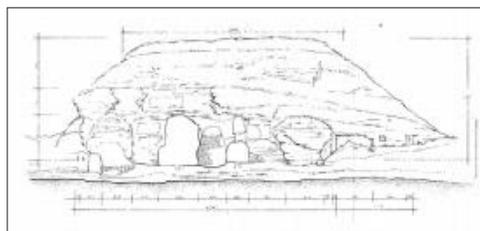


图 5 第 1、2 窟正立面图

图纸绘制用笔简练灵活，反映内容全面细致，特别讲究实况效果。不仅通过线条描述了岩石的质感及其风化斑驳状，还通过小草的点缀增强了洞窟外的自然沧桑特征。

(2) 第 1、2 窟平面图 (图 6)。该图所测平面高度大约在窟内地平面，有两个特征：一

是第1窟东壁和北壁东侧用实线，其他位置则均用虚线表示；二是从第2窟北壁西侧向南，经过中心塔柱西侧，到洞窟窟门的一条双线，应是泉水（石窟寒泉）由窟内北壁位置引向洞窟外的示意路线。该图未见各部分尺寸和比例尺标示。作为双窟，虽然在实际感受中两窟的规模一致，但测绘结果表明，在洞窟规模上，第2窟明显大于第1窟。

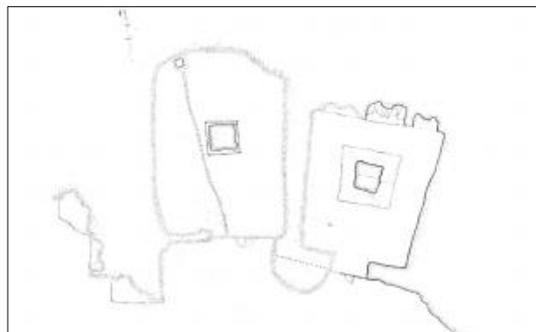


图6 第1、2窟平面图

(3) 第1、2窟外东西侧面图。包括第1窟洞外东侧面图和第2窟洞外西侧面图。分别测绘了第1窟洞口外东侧和第2窟洞口外西侧。

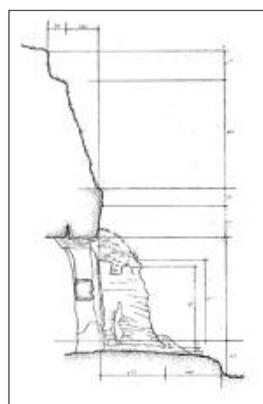


图7 第1窟洞外东侧面图

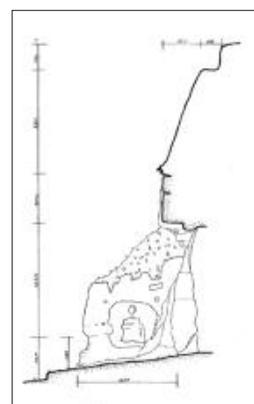


图8 第2窟洞外西侧面图

①第1窟洞外东侧面图（图7），主要针对窟门、明窗，窟外东侧塔柱西面以及窟外上方山体进行测绘，并标明测绘高宽尺寸，但文字大多模糊不清。好在顶部的两个数字75和140较为清楚，由此推断，从窟前地面至山顶前沿测绘高度约20m；洞窟内南侧高度约800cm；窟门和明窗所在壁面厚度约80cm，两者上下间距约100cm；窟外东侧残存一层塔柱（包括顶部积土）高约850cm，南北底宽277cm，塔顶宽约210cm，顶部积土厚约200cm。绘图线条显示，塔柱西面下层有横向岩石裂纹，塔柱中间有一明显纵向大口。塔顶积土下的岩石残留为较大且不规则的两组瓦垄形沟槽。

②第2窟洞外西侧面图（图8），主要针对窟外西侧塔柱东面以及窟外上方山体进行测绘，并标明测绘高宽尺寸。标示数据显示，从窟门前向南约130cm的位置起始向上至山顶的测量高度为2862cm，窟门上方约有160cm的凸出山体遮掩。塔柱南侧有一垂线标明的尺寸为140，似乎说明此处的地平面低于窟内地面140cm。由此反证窟内地面存在较厚的积土。图纸显示，第2窟外西侧塔柱南北底线为420cm，比第1窟外东侧塔柱的277cm的保存规模大了许多，其南边至顶部高度为1395cm，虽然其中有约三分之一为塔顶积土，但也应是一座接近北魏初始规模的塔柱。图纸绘制的塔柱东面显示为一个风化严重的坐佛像圆拱龕，龕像均风化十分严重，佛像的头部已然与身躯分离，两者亦为残存轮廓。龕外上方两侧和右侧中部，各出现一个方形小孔，应是曾经修理过的痕迹。塔顶积土下的岩石残留为较大的四组不规则的瓦垄形沟槽。

2. 第1窟测绘图

包括窟内壁面测绘图、中心塔柱和窟顶测绘图、洞窟剖面图等三个部分。

(1) 壁面测绘图。即对洞窟南壁、东壁、北壁和西壁等四个壁面的测绘。

①第1窟南壁面图(图9, 1)。图纸显示, 第1窟内南壁前地面因积土形成为西高东低的不平坦状; 窟门东西两侧屋形龕以下的风化壁面用石块砌垒; 窟门与明窗间的间隔壁面因裂隙而上下贯通, 形成明显的壁面错位。图纸画出壁面及各层高宽尺寸, 但所标数字模糊, 仅见高宽均为3位数, 可知单位为cm, 东西两个高度的第一个数字为4, 可知壁面测量高度达到4米以上。

②第1窟东壁面图(图9, 2)。图纸显示, 第1窟内地面积土较厚, 北高南低。壁面风化严重, 但仍可将其划分为五层雕刻: 第一层的供养人仅见北侧残存的头顶进贤帽的列像; 第二层北侧的佛教故事画出两幅边框; 第三层的四大龕可辨为圆拱龕与盃形龕的间隔布局; 第四层的坐佛列像较为整齐; 第五层的天宫伎乐仅存北侧的4个残存龕形。壁面纵向分布3条裂隙, 均由地面斜向直通窟顶: 南侧的一条在南起第一龕内北侧; 中间的一条在南起第二龕内中部; 北侧的一条在南起第三龕北侧。图纸标出壁面及各层高宽尺寸, 但所标数字模糊, 仅见高宽均为3位数, 可知单位为cm, 南北两个高度的第一个数字为4, 可知壁面测量高度达到4米以上。上下两个宽度的第一个数字为7, 可知壁面测量宽度达到7米以上。

③第1窟北壁面图(图9, 3)。图纸显示, 第1窟内北壁前地面因积土形成东西两侧高, 中间凹的不平坦状。四层龕像明确: 第一层胡跪供养天下部被积土掩埋, 仅见部分造像上半部; 第二层壁面通栏三间式盃形龕内造像风化严重, 但依旧明确为主像交脚菩萨和两侧梢间的舒相坐姿思惟菩萨; 第三层的坐佛列像仅存东侧的几尊轮廓; 第四层的天宫伎乐可见龕形。图纸标出壁面及各层高宽尺寸, 但所标数字模糊, 无法辨认。

④第1窟西壁面图(图9, 4)。图纸显示, 与东壁相比较, 此壁面保存较好。除下两层全部风化, 上层北侧因风化造像不存外, 壁面的其余图像均可辨别。与东壁一样, 亦出现三条上下贯通的裂隙, 其中的中间裂隙最宽, 南侧的裂隙次之, 两者均有石块填充。图纸标出壁面及各层高宽尺寸, 但所标数字模糊, 仅见高宽均为3位数, 可知单位为cm, 南北

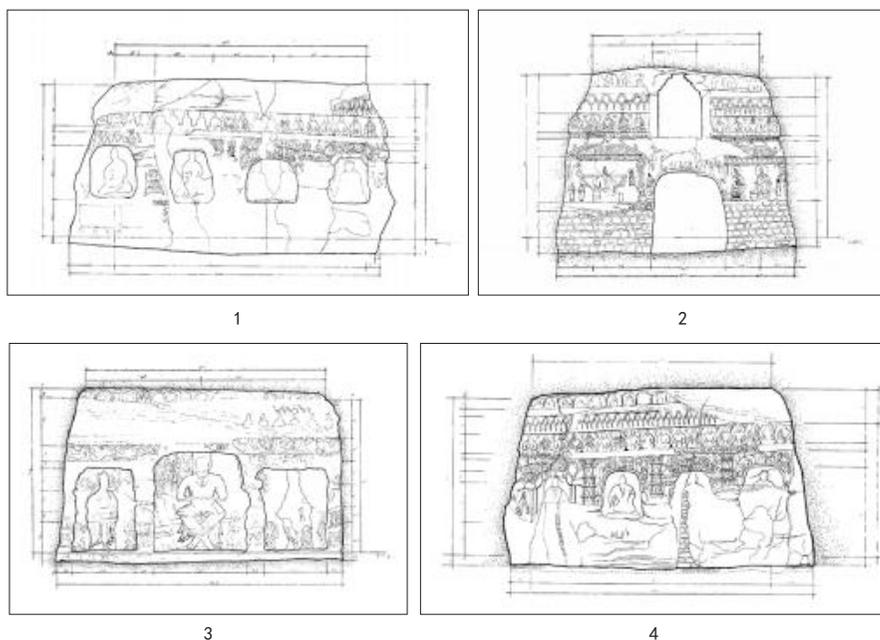


图9 第1窟壁面图
1. 南壁 2. 东壁 3. 北壁 4. 西壁

两个高度的第一个数字为4，可知壁面测量高度达到4米以上。上下两个宽度的第一个数字为7，可知壁面测量宽度达到7米以上。

综合以上4幅测绘图，主要特点有三：一是第1窟因洞窟内积土尚未完全清理，因而地面高低不平，其测绘高度亦略小于壁面实际尺寸；二是窟内各壁面风化程度轻重有别，即南壁和西壁保存较北壁和东壁略好。表明壁面所处位置不同，山体渗水程度亦不同，南壁和西壁特别是南壁，因与山体隔绝而水蚀风化较弱；三是东西两壁均出现纵向贯通壁面的裂隙，是为自然地质作用和人工开挖使岩体应力释放和调整而形成的卸荷裂隙。

(2) 第1窟中心塔柱和窟顶测绘图。即对中心塔柱4面和洞窟顶部的测绘。

①第1窟中心塔柱立面图(南、北)。为一幅2图，分别为塔柱南面和北面(图10, 1、2)。两图均有高宽尺寸标示，其中左侧的塔柱南面，还标有塔柱各层及其风化坍塌层位的尺寸，只因数字太过模糊而不可辨认。两图均可辨明塔柱之塔基、塔身(两层)、塔顶。

塔柱南面图的塔基、塔顶均已风化坍塌，没有图像。两层塔身不同程度地残存雕刻：下层圆拱龕内的造像仅见影像轮廓，龕楣较完整，龕楣左右两上隅亦有残存雕刻，但龕式两侧以下因风化坍塌，两侧缺石，使塔柱变细。塔身上下层之间的仿斗拱和瓦垄雕刻只存中间部分，左右两侧的坍塌面上，画出方形小孔(云冈常见的古代修复痕迹)。塔身上层的龕像较为完整，但其上方的出檐(应为宝盖形)则全部坍塌，可见西侧画出4小圆孔。

塔柱北面图的轮廓大致是南面图的镜像。但从上至下没有任何雕刻图像，其中，塔身下层位置坍塌缺石严重，甚而出现了一条横向的断裂纹。

②第1窟塔柱立面图(东、西)。亦为一幅2图，分别为塔柱西面和东面(图10, 3、4)。两图均没有宽度

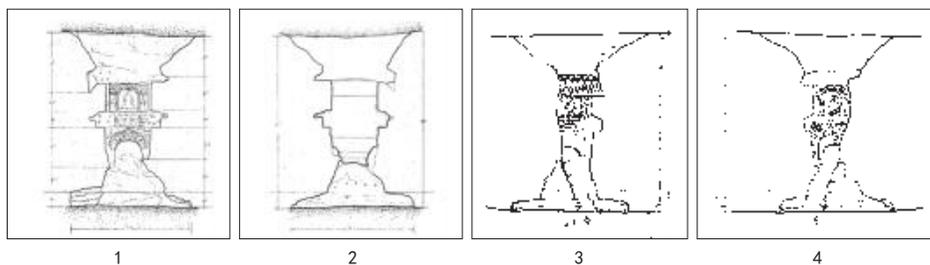


图10 第1窟中心塔柱立面图
1. 南壁 2. 北壁 3. 东壁 4. 西壁

尺寸标示，只有高度尺寸，但因塔柱北面整体坍塌，尺寸标示仅出现在西面的右侧和东面的左侧。两图均可明确塔柱之塔基、塔身和塔顶，但由于塔柱北侧(左图左侧，右图右侧)坍塌严重，塔身缺损较多，极具摇摇欲坠之感。

塔柱西面图中，在缺损塔身下端，由上至下斜向贯穿一条裂隙，将塔基与塔身下段的残石一分为二，北侧近正三角的残留岩石支撑着摇摇欲坠的塔柱，不至于即刻坍塌。塔身下层风化严重，仅残存部分圆拱龕楣以及上方少量的斗拱和瓦垄出檐。塔身上层亦存、失参半，残存之半于南侧，可见部分龕像及其上方的部分宝盖，宝盖上不多的并列方格内雕莲花和下垂三角帷幔纹，成为日后艺术修复的重要根据。塔顶仅为残存轮廓，艺术雕刻荡然无存。

塔柱东面图与西面图基本为镜像形态，在缺损塔身下端，由上至下斜向贯穿一条裂隙，

证实其与西面图中的斜向裂隙呈贯通形态。塔基以及塔身下层的风化坍塌程度较西面图有过之而无不足，显得更加岌岌可危。但塔身上下层的残存龕像却较西面稍多一些。残存的部分圆拱龕楣上，可见两层雕刻，下层残存雕出身光的坐佛列像，上层为胡跪供养天列像，上方存有较西面图多些的斗拱和瓦垄出檐。塔身上层亦存、失参半，残存之半亦于南侧，三间式盝形龕内明间的交脚菩萨和梢间的弟子，仅北侧梢间内的弟子缺损半身。但其上方的宝盖则完全坍塌，头顶亦为残存轮廓。

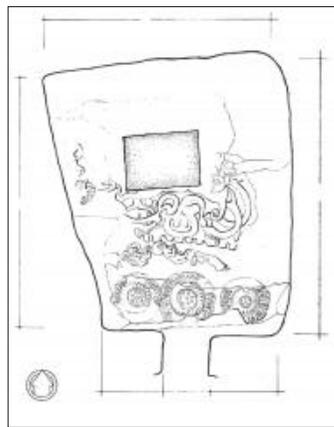


图 11 第 1 窟顶板仰视图

③第 1 窟顶板仰视图。即第 1 窟顶部图(图 11)。图纸显示，整个窟顶南窄北宽，呈纵向梯形。中心塔柱以南可见大部分残存的图像，中心塔柱以北的图像则几乎全部风化不存。南侧可见的图像是并列的三朵大型团形莲花，靠近中心塔柱的雕刻有残存的龙形、飞天和云朵。图纸标出窟顶长宽比例尺，但所标数字模糊，无法辨认。

综合以上 3 张测绘图，主要特点有三：一是中心塔柱北侧岩体损失较多，使塔柱摇摇欲坠，亦是呈东西走向的卸荷裂隙造成的塌毁所致；二是塔柱下层局部风化严重，塔柱第一层出檐南面左右两角坍塌面上的人工打凿小孔表明，古代（明清时或者更早）曾经有过修复工程；三是顶部北侧大面积风化，是为后山渗水所致。

(3) 第 1 窟剖面图。即洞窟南北向和东西向的纵向剖面图。

①第 1 窟横剖面图(图 12, 1)。此图为南北向剖图，剖线大约在洞窟北壁与南壁之间的中心线位置。图中标示了高宽尺寸，但数字全部不能辨认。图纸显示，中心塔柱风化坍塌异常严重，除塔基与地面、塔顶与窟顶有较大接触面外，塔身部分较细，特别是塔身下层仅有较少部分保存，有摇摇欲坠之虞。剖面南侧可见第一层出檐及下层龕像的龕楣部分，上层龕像似有所保存。北壁大龕有较大深度，且龕式上方出檐具下垂留石（应是龕楣帷幕部分）。测绘表明，洞窟中心塔柱前的空间明显大于塔柱后的空间。

②第 1 窟纵剖面图(图 12, 2)。此图为东西向剖图，剖线大约在中心塔柱中心及与东西两壁面之对应龕式（约为两壁南起第三龕）位置间。图纸虽然标注了高宽尺寸，但所有文字均模糊或已经消失不见。与南北向剖图相比较，中心塔柱似保存了较多的石量和雕刻，除下层明显细小外，塔基、塔身中腰、塔顶

等均见形象轮廓。

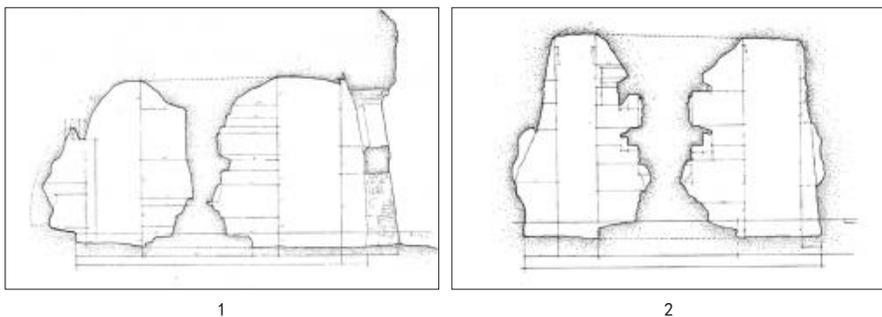


图 12 第 1 窟剖面图
1. 横剖面图 2. 纵剖面图

其中塔身上下层虽然不全却都保存出檐，上层龕像似有所保存。

3. 第2窟测绘图

包括窟内壁面测绘图、中心塔柱和窟顶测绘图、洞窟剖面图等三个部分。

(1) 第2窟壁面测绘图。即对洞窟南壁、东壁、北壁和西壁等四个壁面的测绘。

①第2窟南壁面图(图13, 1)。图纸显示, 该壁面的窟门、明窗以及壁面东侧完全坍塌不存, 由此在壁面偏东侧的位置形成一个不规则的纵向长方形窟口。残存的壁面西侧可见中层的屋形龕和上层的坐佛列像, 最上层的天宫伎乐仅见模糊的轮廓。壁面下层均风化, 靠窟门的下部有石块垒砌。该图高宽都标示了尺寸, 东侧测绘高度为447cm, 向下延伸64cm; 西侧测绘高度为500cm, 向下延伸52cm。两者还在壁面的间隔、层段间标示了尺寸。

②第2窟东壁面图(图13, 2)。图纸显示, 此壁面前的地面亦有积土, 北侧较高, 南侧较低。壁面风化严重, 不少图像已然不存。但与风化严重的西壁相比较, 整体保存较好。除第一层完全风化、第二层仅存北侧的一幅佛传故事“太子射艺”外, 其余四层雕刻均有较多图像。图中显示, 由于与第1窟西壁间墙, 其壁面的纵向裂隙亦为三条, 其中南侧和中间的两条裂隙内, 可见有石块填充。壁面图的上下左右均标明测绘尺寸: 下992cm, 上275cm, 左(北)474cm, 右(南)459cm。壁面龕像布局上下分层, 左右分段, 均标示尺寸。

③第2窟北壁面图(图13, 3)。壁面风化严重, 仅见中层位置三间式大龕间内的佛像轮廓和两侧梢间的轮廓, 亦有残存的造像背光。壁面最上层可见零星的天宫伎乐联龕轮廓。

④第2窟西壁面图(图13, 4)。图纸显示, 这是一个风化非常严重的壁面。虽然中层的四大龕像轮廓明显, 但雕刻内容多残缺不全, 或已不复存在。

综合以上4幅测绘图, 与上述第1窟壁面的三个特点基本一致, 只是东西两壁的风化程度与第1窟正好相反, 即西壁风化严重, 东壁保存较好。此外, 第2窟的南北两壁, 各有自身的特点: 在南壁, 因窟门、明窗东侧完全坍塌, 仅存壁面西侧的中上层龕像, 东侧成为一个纵

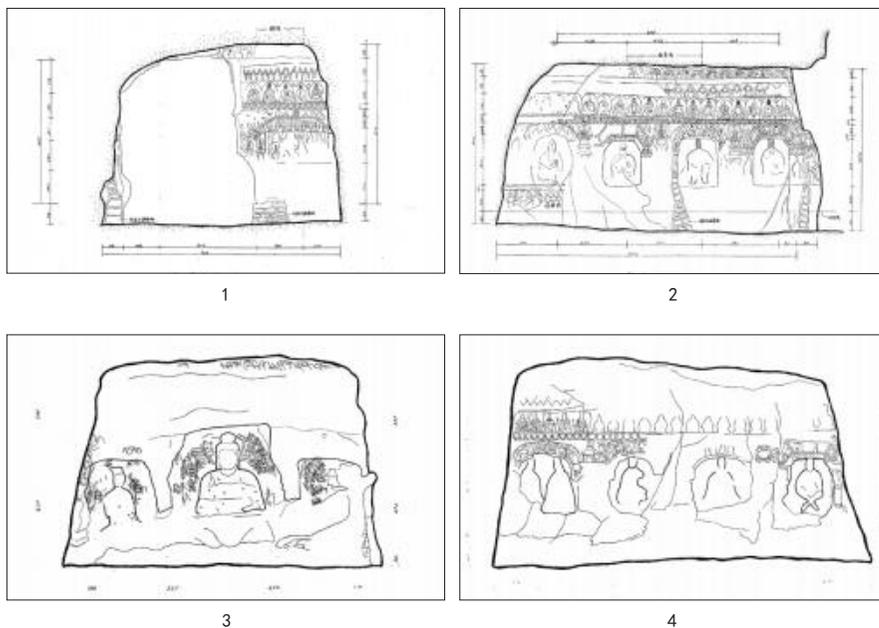


图13 第2窟壁面图
1. 南壁 2. 东壁 3. 北壁 4. 西壁

长方形的敞口；北壁的风化亦十分严重，三间式大型造像龕仅存中层部分，上下造像已然风化殆尽，这不仅是北壁后山渗水所然，更与出口于壁面西侧的“石窟寒泉”的长年水蚀有很大关系。

(2) 第2窟中心塔柱和窟顶测绘图。即对中心塔柱4面和洞窟顶部的测绘。

①第2窟塔(南、北)立面图(图14, 1、2)。亦为一幅2图中心塔柱立面图。分别为塔柱南面和北面。南面测量高度(地面积土深度未测)587cm, 北面测量高度(地面积土深度未测)516cm。两图均标明塔基、塔身各层和塔顶高度。塔柱南面图明确标示了塔柱的测量高度。塔基高度仅为35厘米, 塔身各层高度分别为: 第一层 $19+118=137\text{cm}$, 第二层 $80+29=109\text{cm}$, 第三层 $64+37=101\text{cm}$, 宝盖69cm。塔顶的测绘高度为137cm。

实测图显示, 第2窟中心塔柱南面虽然塔基矮小, 塔身的第一层龕像及其出檐有较严重的风化坍塌, 但整体塔形保存了较好状态。特别是塔身第三层, 并列的三个龕像、支撑出檐的两侧短柱、一斗三升人字拱乃至上方的瓦垄顶出檐均保存完好。塔身上层的宝盖虽有完整形象, 但中间的部分雕刻缺损。塔顶呈倒三角达窟顶, 但风化严重, 仅隐约可见弧形曲线形, 应为龙形雕刻的残存。

同样, 塔柱北面亦标明了塔柱的测量高度。塔基高度仅为33cm, 三层塔身分别标出各层龕像和出檐的高度: $5+80+96+22+26+45+19+38=331\text{cm}$, 上方宝盖与塔顶的高度为157cm。

图纸显示, 塔柱北面的塔基依旧矮小, 塔身均有风化坍塌, 除第三层并排的三个龕像和第二、三层的檐下一斗三升人字拱保存较好外, 其余部分由上至下逐渐加重。塔身上层的宝盖与塔顶的表层岩石均大面积脱落, 仅见两者轮廓。

②第2窟塔(东、西)立面图(图14, 3、4)。亦为一幅2图中心塔柱立面图。分别为塔柱东面和西面。东西两面均标有纵向测量总高度(地面积土深度未测), 亦标有塔基、塔身和塔顶的分别高度, 但因字迹不清, 不易辨认。从残迹观察, 东西两面的测量高度(地面积土深度未测)均在5米左右。

测绘图显示, 塔柱东西两面的风化程度均较严重。塔身整体由塔身下层中间向上直达塔顶北侧, 纵贯一条裂隙, 应为开

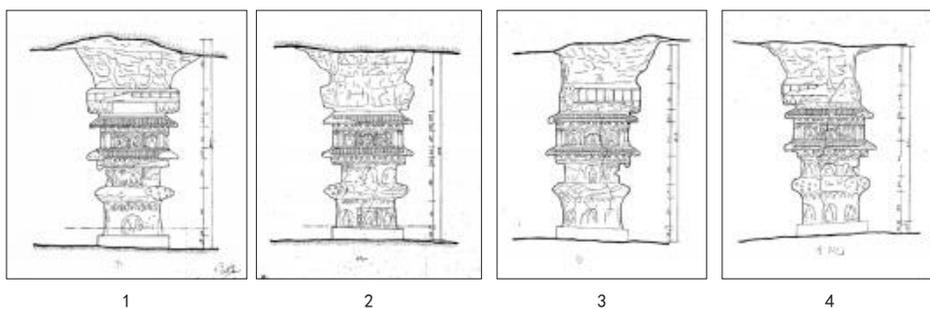


图14 第2窟中心塔柱立面图
1. 南壁 2. 北壁 3. 东壁 4. 西壁

凿洞窟后山体卸荷作用在中心塔柱中的表现。除塔身第三层具较完整的艺术雕刻外, 其余位置的风化坍塌都十分严重。其中塔身上方的宝盖以及上部塔顶北侧有大量岩石坍塌。

③第2窟顶板仰视图(图15)。即第2窟顶部图。图纸不仅在线描图四周标出直线以示

四面测绘长度尺寸（但具体数字不能辨认），还在图纸左上角划十字线，标注了东、西、南、北四个方向。图纸显示，整个窟顶南窄北宽，呈纵向梯形，风化十分严重。中心塔柱以南可见不多的残存图像，中心塔柱以北的图像则全部风化不存。南侧可见的图像是并列的三朵大型团形莲花，靠近中心塔柱的雕刻有残存的飞天形象片段。

(3)第2窟剖图。即洞窟南北向和东西向的纵向剖面图。

①第2窟横剖面图（图16, 1）。此图为南北向剖图，剖线大约在洞窟北壁与南壁之间的中心线位置。与第1窟横剖面图由西向东不同，该图为由东向西。图中标示了高宽尺寸，由南至北的窟内测绘距离为1110cm，但其他数字不能全部辨认。图纸显示，窟内地面积土较深，中心塔柱以南地面低于塔柱以北地面，与第1窟中心塔柱一样，位置偏于洞窟北侧，使得塔前空间大于塔后空间。中心塔柱的方形塔基很小，塔柱第一层和第二层龕像风化严重，边沿轮廓不整，第二层的出檐和第三层轮廓清晰，塔柱顶部南侧保存较好，北侧坍塌严重，缺石较多。剖线位置的顶部亦不平整，南侧有明显缺石。

②第2窟纵剖面图（图16, 2）。此图为东西向剖图，剖线大约在中心塔柱中心及与东西两壁面之对应龕式（约在两壁南起第三龕）位置间。图纸详细标注了测量位置东西两壁和塔柱的分段尺寸，亦有窟内东西宽度尺寸。其中塔柱的分段标注较为密集。图纸显示，塔柱左侧地面明显高于右侧地面，顶部亦为左高右低。与横剖图一样，中心塔柱第一层和第二层龕像位置风化较重，上方第二层出檐和第三层保存较好，而塔顶的方形宝盖两侧保存都较为完整。

（三）设计图

即是对第1、2窟全面保护维修所进行的设计图纸。主要有防渗排水设计，第1、2窟外立面修复设计，第1窟中心塔柱修复设计，以及第1、2窟的整体加固设计等。

1. 防渗排水设计图。包括第1、2窟山顶防渗排水和第2窟泉水导渠设计。

(1) 第1、2窟崖顶防渗排水工程平面布置设计图（图17）。该图以图4（第1、2窟地形图）所示山顶的地形高

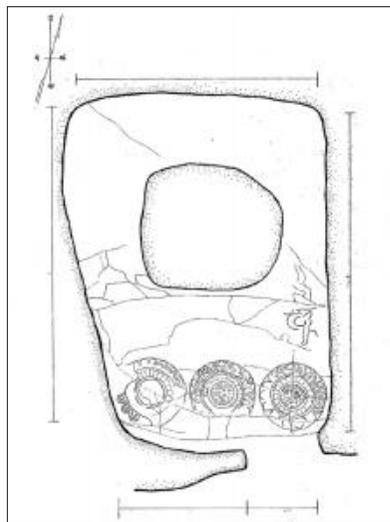
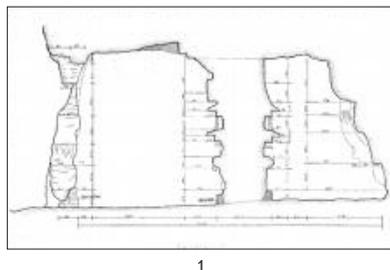
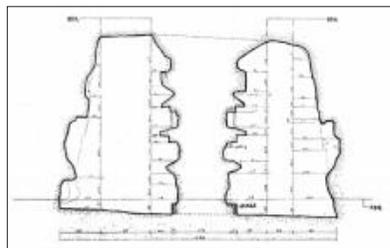


图15 第2窟顶板仰视图



1



2

图16 第2窟剖面图

1. 横剖面图 2. 纵剖面图



图17 第1、2窟崖顶防渗排水工程平面布置设计图

低进行设计。通过在围绕第 1、2 窟较远的山顶不同位置设计截水沟、汇水沟、排水沟，并在距洞窟较近的山顶位置修筑阻水墙和铺设防渗层，以图解决大气降水流渗浸蚀洞窟之虞。

通过此图纸我们知道，早在半个多世纪前，石窟保护中已经认识到水对石窟风化的直接影响了。此图的设计意义重大，对目前和今后的石窟防水工程，具有引导和借鉴作用。

(2) 第 1、2 窟俯视平面图 (图 18)。该图以图 6 (第 1、2 窟平面图) 为测绘基础，对双窟内外的修复加固，特别对第 2 窟泉水的处理作出详细设计安排，以彻底排除历史上泉水对洞窟的影响损坏。图纸显示，在第 2 窟北壁西侧的泉水口处修筑封闭式下降接水沟，盖板上部为两根 25×25 的钢筋砼柱 (大概为揭取方便)，泉水通过洞窟地面的引水暗沟，流经中心塔柱西侧，向东南由窟门位置处流出窟外，并继续以暗流形式，排至距洞窟外崖壁约 13 米的护坡出水。

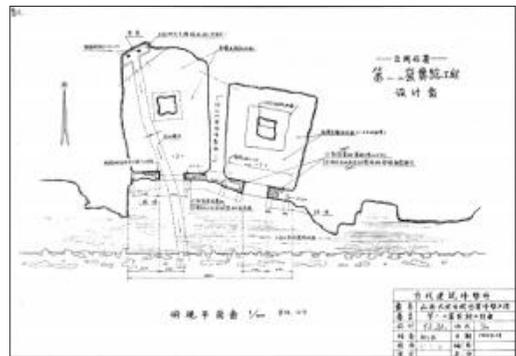


图 18 第 1、2 窟俯视平面图

与此同时，该图纸标示出双窟多个部位的修复加固点，并作出设计：

——以高分子材料加固第 1 窟中心塔柱。

——对双窟窟门和明窗两侧的石壁进行修复加固：第 1 窟的设计是：①新筑厚 30 公分的素砼，②用块石以水泥砂浆补砌壁根蚀空部分；第 2 窟的设计是：①新筑素砼基础，②用块石以水泥砂浆砌筑前壁。施工中的要点是，钢筋砼框架全部嵌入墙内。

——矽 (硅) 化加固 (双窟) 间墙基础。

—— (双窟内) 铺埽无缝石地面；三合土夯筑窟前地面。

2. 双窟修复设计图。包括双窟外立壁及其双窟内南壁和第 1 窟中心塔柱的修复加固设计。

(1) 正立面图 (图 19)。此图在图 5 (第 1、2 窟正立面图) 的基础上设计。图纸以点绘形式将需要修复加固的部分前立壁作出标示。其中第 1 窟是窟门两侧下层和明窗两侧上层；第 2 窟为窟门以上和东侧、明窗左右和下方。显然，第 1 窟是加固，第 2 窟则是一项对窟门和明窗的再造工程。同时在两窟的窟门、明窗间都增加了一个称作“钢筋砼框架分位”的强化构件。对第 1 窟明窗东侧的铭记 (朱廷翰题记) 作出“将题记先拓下，另仿旧复原”的安排。另外，在明窗上方、双窟外东西一层塔柱间的崖壁上，由西向东以 A、B、C、D、E、F 标出 6 个点，并未说明设计意图，可能是锚定拉杆嵌入的位置，或是需要加固的部位。

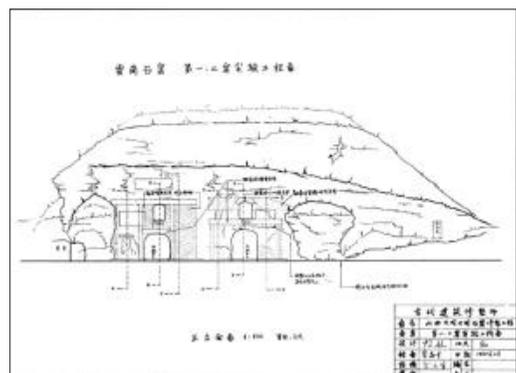


图 19 第 1、2 窟正立面图

(2) 第 1、2 窟纵断南视图 (图 20)。即第 1 窟和第 2 窟内两个洞窟南壁的修复设计。图

纸中的第2窟南壁，绘制出与第1窟形制相仿的窟门和明窗，表示为修复以后的继续设计施工。虽然第1窟南壁窟门、明窗及其两侧相对保存完整，但由于多有裂隙发育，甚至由于裂隙而使个别部位壁面错位。由此提出“内壁面上所有大于0.3公分的裂隙均以纯水泥浆灌严，大于1公分者用50#砂浆”。为强化两窟窟门两侧的基础，还提出“基础以#150水泥砼用片石补砌蚀空之壁根”。图纸标示出两窟多个部位的锚定拉杆位置：一是两窟南壁位置之间上方并排嵌入3根长1050的锚杆；二是两窟间墙上各嵌入1根长800的锚杆；三是两窟间墙下方分别嵌入1根长900和950的锚杆；四是两窟地面大约以均等距离各嵌入3根锚杆。

(3) 包含第1窟前壁西段西视和第1窟前壁面横断东视的第1窟横断西视图(图21)。此图纸的主体图为第1窟横断西视图，是第1窟横剖面图的镜像剖图。但图纸所表达的重要设计却出现在主体图的左右两侧：一是第1窟前壁西段西视，二是第1窟前壁面横断东视。通过东西两个相反角度的图示，设计出第1窟南壁外侧壁面的加固修整，和在窟门、明窗之间加装强化固件的措施。

(4) 包含第2窟前壁西半部西视横断和第2窟前壁东端西视的第2窟横断西视图(图22)。此图纸的主体图为第2窟横断西视图，是第2窟横剖面图基础上的设计图。与第1窟一样，图纸所表达的重要设计却出现在主体图的左右两侧：一是第2窟前西半部西视，二是第2窟前东端东视。通过东西两个相反角度的图示，设计出第2窟南壁外侧壁面的修复。明确为“30#水泥砂浆料石墙，以1:3:6混合浆罩面”。

(5) 第1窟塔柱加固设计图(图23)。该图分别以塔柱西侧立面、横断面和背(北侧)立面3幅塔柱立面图阐述出设计方案。图纸左侧西侧立面以点绘形式标示出塔基和塔柱北侧需要补石加固的部分。图纸中间横断面图绘出塔柱内部的加固

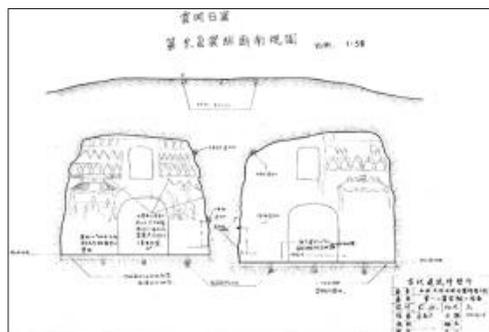


图20 第1、2窟纵断南视图

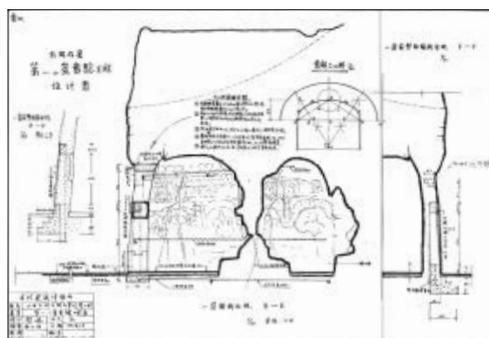


图21 第1窟前壁西段西视

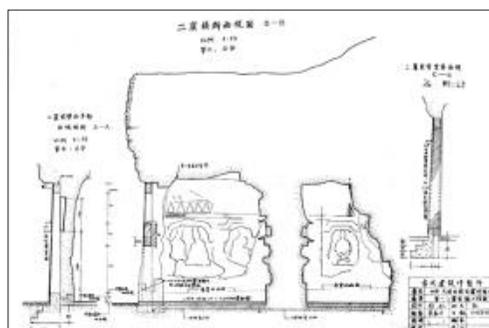


图22 第2窟前壁西半部西视横断

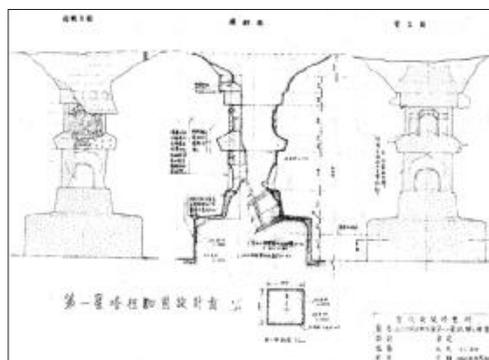


图23 第1窟塔柱加固设计图

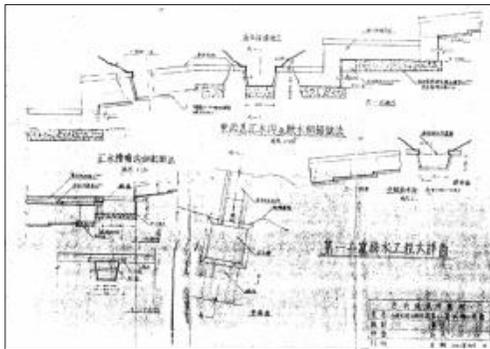


图 24 第 1、2 窟排水工程大样图

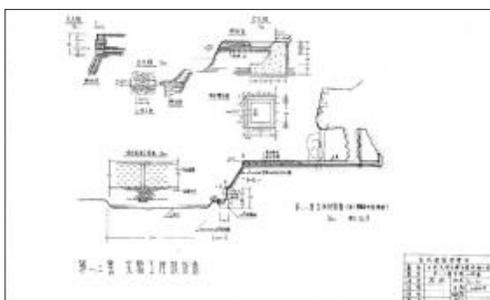


图 25 第 1、2 窟实验工程设计图、
总体剖面图

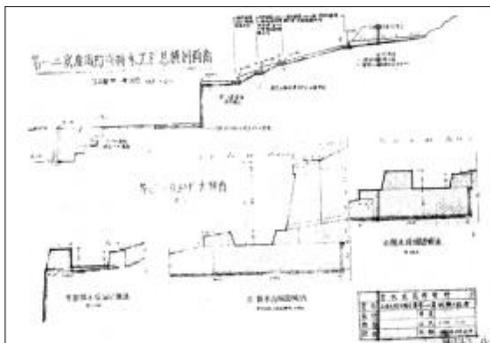


图 26 第 1、2 窟崖顶防渗排水工程
总横剖面图

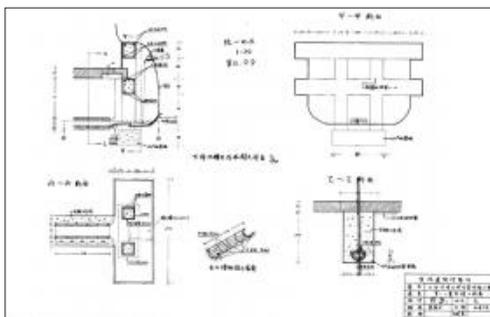


图 27 第 1、2 窟下降水槽及引水沟大样图

方法：①塔身下部及基座用钢筋砼牢固，表面以混合材料成砂岩外貌。②塔身上部以砂岩块石依图构形象，加工后砌筑表层以混合裱糊成砂岩外貌。③钢制锚定杆加固新旧体。④塔身第一层穿孔入钢梁灌水泥砂浆。⑤塔柱由上至下以水泥砂浆加压灌严。图纸右侧背立面（北面）图，亦以点绘形式标示出需要补石加固修复的部分。图纸显示，由于塔柱北面几乎整体坍塌，从塔基、塔身到塔顶均以麻点覆盖。此外，图纸下部还绘出一个名曰“甲—甲断面”的方形图，标明的尺寸是 380 乘以 360。以尺寸推断，可能是第 1 窟的塔基平面轮廓设计图。

图签所示的绘制时间是 1961 年 8 月 22 日。由此可见，虽然第 1 窟塔柱迟至 20 世纪 80 年代初才得以修复，但早在 20 多年前即已有了修复的设计图纸。

（四）施工图

即是实施第 1、2 窟山顶防渗排水工程，双窟外立壁以及东西一层塔柱的修复加固工程，双窟间墙加固、第 1 窟中心塔柱修复加固等工程的施工方法、用材等设计图纸。此类图纸共有 8 张，即：第 1、2 窟排水工程大样图（图 24），第 1、2 窟实验工程设计图、总体剖面图（图 25），第 1、2 窟崖顶防渗排水工程总横剖面图（图 26），第 1、2 窟下降水槽及引水沟大样图（图 27），第 1、2 窟护壁工程设计大样图（图 28），第 1、2 窟护壁工程设计图（图 29），第 1、2 窟钢筋混凝土框架立面图、钢筋图、第 1 窟明窗三心拱大样图（图 30），第 1、2 窟间墙基础加固设计图（图 31）。

8 张施工图纸，均将第 1、2 窟的全面维修加固的各项工程作出具体施工设计，每张图大都包含几个小图，涉及多个内容。如图 25 “第 1、2 窟实验工程设计图、总体剖面”，在设计第 2 窟泉水的导流工程的施工方法时，首先将第 2 窟从地表的导流渠到洞窟山顶的南北向剖图绘出，以使

施工者明白其意。再以 A 大样、B 大样、C 大样、引水横剖面、护坡横剖面、接水槽平面、陡坎前面正视图等多达 7 个具体位置、不同角度的图示，以形象化的绘制（绘出草地、石块、砖砌等细节）将施工方式一一表达清楚。在泉水隐藏的洞窟前地面和流经护坡的剖图中，还标示出“夯土层”“50# 水泥砂浆铺砌片石流水槽”“150# 砼基础”“150# 砼水槽”等字样。再如图 24 “第 1、2 窟排水工程大样图”，在设计双窟山顶排水工程中东西总汇水沟及跌水细部做法时，绘制了山顶不同位置的接水槽、汇水槽、排水沟等的平面图、横断面及其尺寸，亦以形象化的图示或文字，表达出所使用材料的名称和特点。

三、工程总结

现存 38 张图纸均名曰“山西大同云冈石窟第一、二窟实验工程图”，亦即以云冈第 1、2 窟为实验对象的国家级保护维修石窟文物的重点工程。工程结束后，自始至终参加工程设计施工的杨玉柱先生撰写并发表在《文物》1965 年第 5 期的《大同云冈石窟第一、二窟实验保护工程简报》（以下简称“简报”），对工程的设计、施工以及效果作出全面总结。

（一）时间和参加单位

《简报》明确，自 1960 年 7 月，古代建筑修整所和文物博物馆研究所对该窟进行勘查、测绘工作，经过多次的研讨，于 1962 年 4 月确定了修整方案，6 月完成技术设计。1963 年 7 月正式施工，至 10 月底完成主体工程，又于 1964 年 6 月间进行罩面仿旧及环境修整等工作。本项实验工程从勘查设计到施工告竣，前后历经三年多的时间，除古建筑所、文博所配合云冈文物管理所进行工作以外，还邀请了有关学院和工程、科学研究单位大力协助完成。

由此我们知道，从工程的勘察、测绘和技术设计，到施工完结，共用时 4 年。其中主体工程仅用

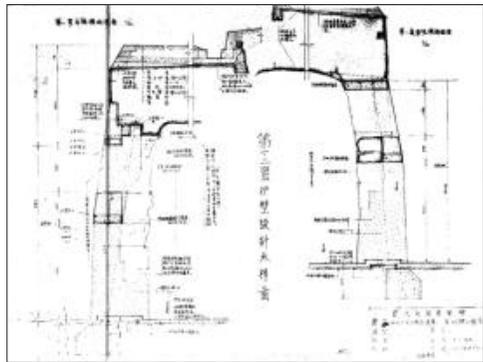


图 28 第 1、2 窟护壁工程设计大样图

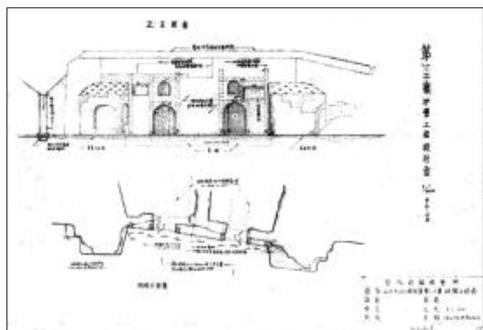


图 29 第 1、2 窟护壁工程设计图

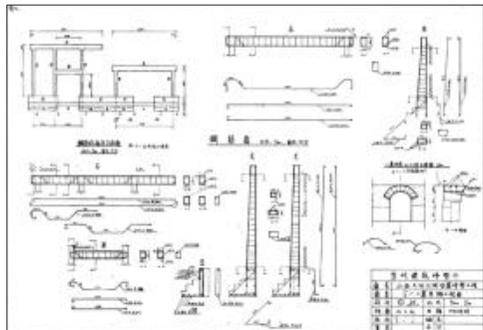


图 30 第 1、2 窟钢筋混凝土框架立面图、钢筋图、第 1 窟明窗三心拱大样图

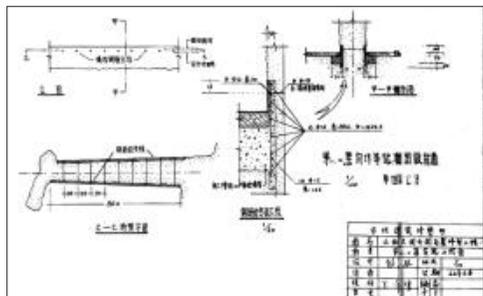


图 31 第 1、2 窟间墙基础加固设计图

时4个月，最后的罩面仿旧和环境修整等结尾工程仅用时1个月。而工程酝酿、测绘设计、研讨确定等前期工作最为重要，用时也最长，达3年之久。其中于1960年10月14日在北京召开的“云冈石窟保护专家会议”最为重要。在这次由中央文化部副部长徐平羽主持的会议上，确定了在第1、2窟进行加固实验工程。由于是实验工程，具有示范性意义，因此参加勘察设计的单位除古代建筑修整所和文物博物馆研究所外，还邀请相关大专院校和科研院所参加，可谓力量雄厚。而施工队伍则捉襟见肘，因1962年精简机构、压缩人口，云冈文管所工程队下马，只保留了木、瓦、石各工种的少量技术骨干，不得已在1963年工程正式开工之时，调来永乐宫文管所的队伍参与施工，工程得以顺利进行。

（二）设计施工原则

《简报》阐明的设计原则是，在尽可能保持原貌的原则下进行设计。把保固性的新加结构物尽量隐蔽起来，避免突出。为了达到与原来岩石相协调的效果，除去在新加结构的轮廓上尽量求其自然外，在罩面工序上仿岩石旧色和其自然形状，与旧壁协调，也是修整石窟工作中很重要的一项。所有新加构件和施工中各项工序，均不得妨碍和损坏雕刻艺术品。由此可见，所谓“修旧如旧”的文物保护维修原则，早在《文物法》没有颁布时，在重要的文物保护中就已经实施了。

为了依照基本原则实施工程，在施工前，即以现代理念撰写了《山西大同云冈石窟修缮工程第一、二窟实验性修缮方案说明书》（藏于云冈石窟研究院资料室），施工中，针对洞窟残破实际，提出《云冈石窟岩石加固的化学处理方法》，效果良好。不仅使石窟面貌变得规范整齐，更极大地提高了洞窟的稳定性，为今后一系列石窟群保护工程的实施，奠定了重要的技术施工基础。

（三）工程实施

《简报》作出如下总结。

1. 前立壁支护：壁根范围筑钢筋混凝土挡墙基础，加固根部和防止前壁继续向前下方滑动；壁身立钢筋混凝土框架支顶上部悬石，减轻旧壁荷载；浆砌料石复原东前壁。

2. 间墙加固：两窟间墙，由于长期受地下水的侵蚀及重力的影响，造成壁根风化破碎，上部壁体向前下方错动。壁根两侧采用了钢筋混凝土加固，保证间墙基础的稳定。

3. 第1窟塔柱加固：塔柱后半部崩塌无存，残存柱体的下部支离破碎，中部被裂隙切割，严重危害其稳定性。故采用高分子材料进行了灌浆固结实验。

4. 第2窟内寒泉处理：该窟后壁原有泉眼一处，通过地下排水疏流窟外。因原水位高，而又排水不利，造成窟内长年潮湿，使雕刻品逐渐风化脱落。工程方面采取了从原地下降水位，加深引沟及防渗措施。

5. 雕刻品的封护加固：第1、2窟的四壁浮雕，均已风化，严重者酥粉或起壳。对于部分雕刻品以高分子材料进行了封护加固实验，防止继续风化脱落。

6. 罩面处理：凡新加构件和补砌旧壁以后的露明处，均用石灰、白水泥和一般颜料配成旧色罩面，求得与原壁相近。

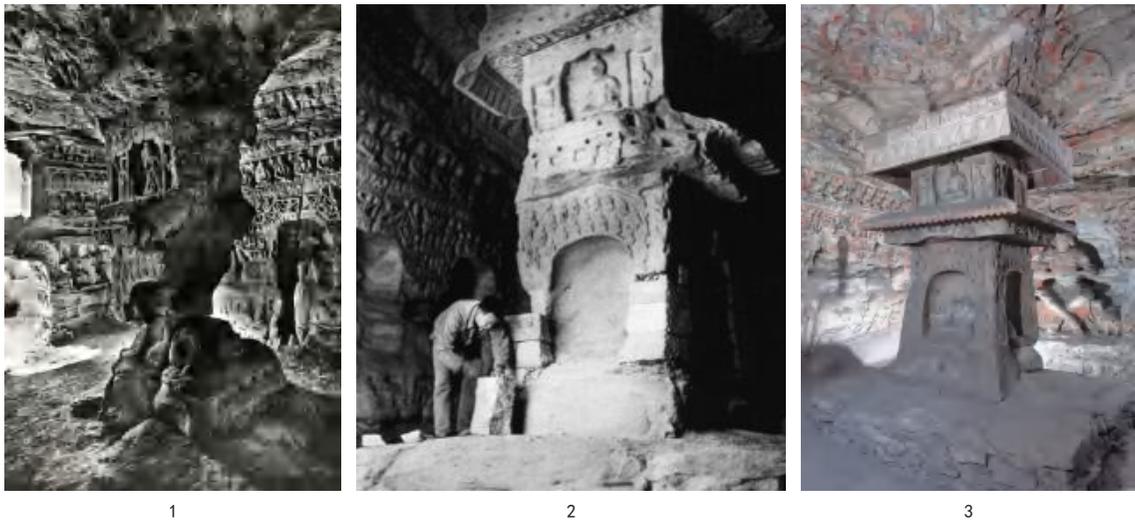


图 32 第 1 窟中心塔柱加固修复前后
1. 旧照 2. 1983 年砌石加固 3. 现状

7. 附属工程：第 2 窟塔柱基座、壁根蚀空等处，砌石加固；窟内岸边裂隙，在基础前后方向用通长“锚定拉杆”嵌入基岩以下，将前后岩体牵拉牢固；窟内外地面及环境加以修整。

经过 1963 年的整体加固维修，从土木工程上解决了石窟本身的稳定性；从结构上与旧壁没有明显的不同，保证了石窟原貌；罩面后的效果基本做到了与旧岩石相似。但依旧存在洞窟顶部渗漏、第 1 窟中心塔柱大面积坍塌（图 32，1）等一些随时可能危害石窟安全的问题。为此，1980—1983 年间，又对第 1、2 双窟进行了以山顶防渗加固、第 1 窟中心塔柱填石加固及艺术修复为主要内容的工程项目。山顶防渗加固工程的位置在第 1、2 双窟外山顶，经山顶平整后，铺设厚约 30cm 的三合土夯实，并依山势在前沿垒砌石料，达到固结要求。对中心塔柱进行填石加固和艺术修复，是在 1963 年采用高分子材料进行灌浆固结的基础上，对塔柱后半部崩塌无存和残存柱体下部支离破碎、中部被裂隙切割等损害部位，进行填石加固，并参照塔柱残留部分的艺术表现，做了雕刻造型（图 32，2）。完成了一座整体面貌较为完整的中心塔柱（图 32，3），也强化了塔柱对洞窟顶部的支撑作用。但艺术造像雕刻似显笨拙粗糙。在完成以上两项工程项目的同时，还对双窟外东西塔柱和部分崖壁蚀空坍塌部位进行了石料填补加固。

[作者：云冈石窟研究院文博研究馆员]

（责任编辑：侯瑞）

云冈石刻 为世所珍 严饬保护 而示来叶

——上世纪初蔡元培先生对云冈石窟保护的关注

朱孟麟

去岁初夏时节，我离同飞抵上海，应邀出席6月6日开幕的“赵凯、赵璧如父女水墨作品展”。6月6日上午，在申城刘海粟美术馆贵宾室，我又一次见到了海粟大师的小女儿、国画家刘蟾老师。在愉快的交谈中，刘蟾老师回忆了访问大同的情景，特别是云冈石窟雕刻带给她的震撼，使她至今难以忘怀。同时，刘蟾老师也对云冈石窟在露天中如何保护表示了深切的关注和忧虑。我向刘蟾老师报告了大同两年多来的巨大变化和云冈大景区的综合治理工程情况。交谈中，刘蟾老师告诉我，上个世纪初，蔡元培先生和她的父亲刘海粟先生曾向政府和有关部门呼吁过保护好云冈石窟，使其免遭破坏。我身在大同，关注云冈石窟多年，也搜集了诸多有关云冈石窟历史沿革的资料，在我的记忆中，从未听闻过蔡元培先生和刘海粟大师也曾关注过云冈石窟。我当即向刘蟾老师请教，从哪里可以找到相关资料，刘蟾老师告诉我，你可以从蔡元培先生年谱中去查找。

数日后，我飞返大同，即从高平叔先生编纂的四卷本《蔡元培年谱长编》中开始查询。在该书第三卷、第四卷中找到了蔡元培先生关于保护云冈石窟的三处有关内容。

一、《蔡元培年谱长编》第三卷313页，时间为1928年12月16日，内容是：“商请行政院令行各省，保护各石窟古迹，如敦煌、大同、龙门，天廬（ling）山等。”此时，蔡元培先生的职务是国立中央研究院院长。至于当时为何提出要商请行政院令行各省对数处石窟进行保护，其背景和原因因案头无相关资料，近年出版的《云冈石窟大事记》、《云冈石窟编年史》中均未见有关记载，详情不得而知。

二、在《蔡元培年谱长编》第三卷376页上，则记录了蔡元培先生于1929年10月15日从南京发出的两封电报。第一封致阎锡山先生的电报内容是：“山西大同云冈石像，工程伟大，雕刻瑰奇；出龙门造像之前，集北朝美术之粹，久为世界有识者所称美。近闻被匪偷割，售诸市肆，名迹因以毁损，国宝日就消亡。我公关心国粹，扶翼文明，想亦同深愤惜也。务恳电令地方文武长官先行负责防护，并妥商永久保存之法，以维现状，而示来叶，幸甚。”收到蔡元培先生的电文后，阎锡山先生立即回复了蔡元培先生，电函如下：“咸电诵悉。云冈石佛，弥足珍贵。承示被人割售，如果属实，深为可惜。已转饬地方官吏将保管经费列立预算，设法保护矣。特电奉闻。”第二封致北平古物保存委员会张继的电报内容是：“山西大同云冈石像，近闻被匪偷割，售诸市肆，国宝消亡，至深愤惜。除电阎公百川迅饬地方文武长官先行负责防护外，务恳贵会妥筹永久保存之法，以维现状，而示来叶，幸甚。”

从以上两封蔡元培先生所发的电报内容中得知,1929年,云冈石窟曾经遭劫。《云冈石窟大事记》1929年、1930年及1931年条目也均对云冈石窟遭劫的情况有所简述。1929年7月11日,经调查,云冈石窟惨遭破坏,佛头损失了300多尊,卖价大洋三百元至一千元不等;1930年,上海某报刊文,大同云冈石佛为我国古代文化艺术之胜迹,从当年4月至8月竟被一些无知流氓将佛头凿下90余尊后卖给了外国人及学术团体,至为痛惜;1931年,丰子



第16-1 窟造像被盗前后

恺先生游览大同,撰写了《云冈石窟》一书,并在书中列举了被盗凿的91尊佛头的洞窟的位置。据此看来,1929年至1930年期间,云冈石窟不止一次地遭到过人为盗凿的破坏。蔡元培先生一日内连发两封电报,致电山西最高地方长官阎锡山先生和北平文物保护单位的有关人士,恳求妥筹对云冈石窟的永久保存,事出有因。那么,从1929年至1930年期间,云冈石窟的佛像被何人所盗凿,到底丢失了多少尊佛像?《云冈石窟编年史》1929年条目中,当年古物保管委员会常惠先生对云冈石窟佛头被盗事件的调查报告《云冈石窟之厄运》一文较为详细地统计出被盗凿数为91尊;赵邦彦先生《调查云冈造像小记》则统计了137尊被盗凿的佛头;而付振伦先生《雁北考古日记》统计的被盗凿的佛头竟达300多尊。我认为常惠先生的调查结果91尊应为准确数字。盗凿者中既有外地军队中的副官、士兵,也有古董商和当地百姓。

三、1933年5月14日,由蔡元培先生任主席的中华(国)考古会成立。《蔡元培年谱长编》第四卷第77页(1933年9月12日)指出:山西大同云冈石佛寺,为(魏)正元年间始建,历百余年,完成石佛万余尊,大者每尊四十余丈,雄伟庄严,为世所珍。近日报载为驻军所损。当日,蔡元培先生、叶恭绰先生、刘海粟先生就云冈石窟被当地守军因建房而毁损一事,以中华(国)考古会的名义,联名致电时任山西绥靖公署主任的阎锡山先生,电文内容如下:

“太原阎百川先生鉴:各报载大同云冈石刻,为赵司令承绶部下毁损。以驰名世界古物,如此摧残,实堪痛惜!乞严飭保护复旧,不准侵害,盼甚。中华[国]考古会蔡元培、叶恭绰、刘海粟等叩。文。”

该电文内容直指大同骑兵司令赵承绶。那么事实果真像蔡元培等先生在电文中所谈及的,是赵承绶的部下为修建云冈别墅而毁损了云冈石窟吗?九天之后的9月21日,阎锡山将调查结果以电报形式回复中华[国]考古会蔡元培等诸位先生,电文内容是:

“咸[15日]参电计达。兹据派员复称:查勘云冈寺内外各洞石刻,均无新近

毁损形迹。云冈别墅，在寺东侧，计房十间，亭一座；现修围墙，系由寺西山脚起石，并无损及石刻之事。据赵司令称：因云冈事迹，近年中外人士前往游览者甚多，惜均以该寺荒芜窄狭、无处休息为缺点，前年颜大使往游，议修旅社，由此动机，故筑数椽，并修通汽（车）路。原为爱护古迹，便利交通，何至反加毁损。报载已函请更正等语。查所称尚属实在情形等情，特电奉达。阎锡山。”

从以上电文可以看出，阎锡山先生经过调查，认为赵承绶先生是为了方便游客休息而在云冈石窟东侧，具体的位置在今云冈石窟编号为第5窟前面的东南侧，修建了一处中国建筑形式的院落，包括十间平房和一座凉亭，名为云冈别墅。这座规模不大的院落于云冈石窟本身没有任何的破坏之举。阎锡山的电文在国内发表后，误会消除并澄清了之前的不实之说，此风波随之平息。

1934年7月，谢冰心夫妇、顾颉刚先生、郑振铎先生等八位著名学者组成“平绥沿线旅行团”前往大同，他们参观云冈石窟时，便受邀居住在了赵承绶先生修建一新的云冈别墅中。39年后，1973年9月15日，一代伟人周恩来总理陪同法国总统乔治·蓬皮杜先生参观云冈石窟时，也曾在云冈别墅中作短暂的休息，并在云冈别墅北屋外的台阶上共同会见了180多位中外记者。从1934年建成到今天，已有76年历史的云冈别墅的数间平房和凉亭，迎来送往了一批又一批到访云冈石窟的中外嘉宾。这里不仅留下了许多伟人的足迹，简朴的小院也见证了云冈石窟的历史变迁。



周恩来总理陪同法国总统蓬皮杜
参观云冈石窟

而今我们可以自豪地告慰被毛泽东主席赞誉为“学界泰斗、人世楷模”的蔡元培先生、叶恭绰先生和刘海粟大师的是，1949年以后，为世所珍的云冈石窟已经得到了政府和人民最好的保护。特别是今天，千年皇都大同正在发生着六百年来从未有过的巨大变革，云冈石窟已成为全人类最珍贵的文化遗产。随着2010年云冈石窟大景区综合治理工程的竣工，国人引为骄傲的云冈石窟将以盛装出现在世人面前，无与伦比的云冈石窟将世代代屹立于世界艺术之林。正如蔡元培先生所言：“幸甚也”！

庚寅初春

二〇一〇年三月十二日凌晨于灯下

[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)

云冈石窟研究综述（2014. 7-2017. 6）

侯瑞

云冈石窟在中国石窟寺雕塑艺术中具有重要的学术价值，对云冈石窟的研究始自上世纪初，日本学者伊东忠太调查云冈撰写《云冈旅行记》^[1]，中国著名学者陈垣、梁思成、阎文儒、宿白等先后著文，成为云冈学研究的前奏。百年来，国内外专家学者共同耕耘，云冈石窟的研究取得了丰硕成果，笔者曾于2014年撰文《云冈石窟的百年研究》^[2]，对1902-2013年学术界关于云冈石窟的研究做了系统介绍，2014-2017年，云冈石窟研究院与社会各界力量一道继续将云冈研究引向深入，并不断开拓新领域，主要体现在学术交流活动的举办、云冈学术成果的发表、以及考古发现和石窟保护工作等方面，使云冈石窟的文化内涵与影响力不断扩大。

一、学术交流

为了加强与国内外专家学者的交流与合作，推动石窟研究事业跨越性的发展，使世界更深入地了解云冈、了解大同，进一步提升云冈石窟在国际学术研究的地位和影响，云冈石窟研究院多次举办各种类型的学术研讨活动。

自2011年起，云冈石窟研究院与以八木春生先生为代表的日本筑波大学每年举行一次学术交流活动。2014年11月5日，中日云冈学术研讨会第四次在云冈石窟研究院举行。来自日本筑波大学、台湾屏东教育大学、云冈石窟研究院的学者们开展了广泛的交流研讨，涉及云冈第5、6窟工匠系统、云冈第11、12、13窟外壁窟龕的演变、云冈第20窟西立佛原状调查及三佛问题讨论、北魏墓葬中的音乐形象、云冈石窟第6窟中伎乐供养的意义与实践等方面，集中展示了一年来中日学者对云冈石窟研究的新成果。

2015年7月31日至8月3日在云冈石窟研究院举办了“跨文化亚洲佛教艺术工作会议”。本次会议是云冈石窟研究院主办的一次国际性学术会议，参会主要代表有美国佛罗里达国家大学衣丽都教授、美国宾夕法尼亚大学亚洲研究中心夏南悉（Nancy Shatzman Steinhart）教授、韩国首尔国立大学（Seoul National University）李柱亨教授，他们是世界佛教文化艺术史研究领域的代表人物；来自中国社科院宗教研究所、考古研究所的丁明夷、李裕群先生，则是中国石窟寺研究领域具有卓越成就的知名学者。此外，参加本次学术会议的还有来自北京大学、东南大学、麦积山石窟、天津美术学院、《华夏地理杂志》编辑部的代表。在为期四天的会议中，参会代表分别发表了学术报告：衣丽都教授主要论述了云冈第12窟的礼仪

与功能等相关问题；夏南悉教授重点阐述了佛教艺术建筑如何影响中国建筑、犍陀罗艺术对云冈石窟的影响等内容；李柱亨教授着重分析了云冈石窟和印度佛教艺术的关系；李裕群研究员从云冈石窟的发掘、云冈石窟功能区的划分、佛寺遗址所反映的平城寺院布局等方面作了精彩讲座；张焯院长介绍了2008年以来云冈的三大重点建设工程，并就云冈大景区建成后，云冈石窟研究院围绕云冈石窟的研究、保护、管理等工作所取得的各项成果，已经开展和准备开展的重大举措和研究保护项目做了汇报。其他研究员从不同角度就早期印度佛教遗迹、二至六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、石窟数字化等问题发表了自己的看法，并进行了热烈的讨论交流。中外学者齐聚一堂，集思广益，以国际眼光和国际讨论模式对云冈佛教艺术予以深入探讨，传授了大量知识，开拓了新的思维方式，推进了云冈学不断深入发展，也让中国学界更多地了解西方学术动态，为推动云冈石窟研究事业跨越性的发展起到促进作用，在云冈学的发展史上具有重要的意义。

此外，为了进一步加强文化旅游产业发展中的数字化建设力度，切实加大文物数字化保护力度，加快数字化景区建设，提高数字化服务质量，自2005年云冈石窟数字化工作起步以来，云冈石窟研究院通过与多家高校及科研院所长期研究与探索，逐步形成了依托高精度测绘技术（三维激光扫描技术）、地理信息系统技术（GIS）、计算机科学与网络技术和高精度扫描技术等科技手段，永久地保存云冈石窟珍贵文物及历史档案的方法。到2016年，云冈石窟研究院着重打造融保护、研究、管理、展示为一体的数字化平台——“智慧云冈”，并就云冈石窟的数字化工作开展了一系列对外交流活动。3月15日至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，围绕过去十年云冈石窟数字化发展历程，反思问题与不足，探讨了未来五年数字化发展方向与技术路线等内容。4月19日至20日，云冈石窟研究院又组织浙江大学、武汉大学、北京建筑大学、大同市勘察测绘院等单位发起创立“数字云冈联合实验室”，并对十三五期间云冈石窟文物数字化工作规划进行了深入研讨，就共建“数字云冈联合实验室”达成共识，共同起草了实验室章程。8月3日，云冈文化旅游品牌与数字化建设研讨会召开，与会专家的发言涉及《多学科协同进行文物保护研究》《云冈石窟大数据平台建设构想》《文化景观的理念与石窟寺的保护》《数字测绘技术在石窟寺考古中的运用》《云冈文化旅游发展的思路与前景》等多个方面，从不同的研究视角，以云冈的文化艺术价值为参考，畅谈了多学科合作、数字化技术等文物保护和智慧景区建设中的广泛应用，以及云冈文化旅游事业发展所取得的经验，是对云冈文化旅游事业近年来发展轨迹的一次较为全面的梳理，也是云冈加强数字化建设、努力打造文化品牌智慧景区的一个里程碑。2017年3月下旬，“数字云冈”联合实验室2017年第一次工作会议在浙江大学紫金港校区文化遗产研究院召开，浙江大学、武汉大学测绘遥感工程国家重点实验室、北京建筑大学、云冈石窟研究院等理事单位签署了“数字云冈”联合实验室章程，确定了2017年从理论研究、技术平台、工程应用三个方向开展科研课题；议定以联合实验室为依托，建立学术委员会，共同申请承担相关科研项目，共享科研技术成果。“数字云冈”联合实验室工作的

推动对于提升石窟文物数字化保护技术水平，探索文物数字资源的合理利用途径，保护、研究、展示云冈石窟具有重要的意义。

二、学术成果

（一）学术专著

随着人们对云冈石窟关注程度的不断提高，以云冈石窟研究院为代表的国内学者在继承前人研究成果的基础上以不同的视角对云冈石窟进行了深入的研究，一些大型著作正在紧锣密鼓地编排之中。

《云冈石窟全集》是一套全面反映云冈石窟不同时期、不同洞窟、不同艺术风格与样式特点的全集性图典，按分窟分卷的形式编目，共计20卷，总计100余万字、10000余幅图片，其中每卷500余幅图片。全集不仅是以图典的形式对云冈石窟雕刻艺术进行了一次新的总结，在学术研究上，也全面反映了云冈石窟研究院近年来新的研究成果。每卷附著的学术论文，从不同研究领域，结合该洞窟的表现特点进行论述。全集中的《云冈周边石窟卷》首次全面、集中、系统地介绍了鹿野苑石窟、鲁班窑石窟、吴官屯石窟、焦山寺石窟以及青磁窑石窟等雕刻，让世人了解北魏平城时代丰硕的雕刻成果和多彩的艺术风格。全集还有反映云冈石窟考古新发现以及北魏平城出土文物的篇章，其中许多图片系首次刊行。云冈石窟作为世界文化遗产，制式规模宏大，造像内容丰富，雕刻艺术精湛，形象生动感人，代表了5世纪世界美术雕刻的最高水平，是人类艺术史上的精华。但是，在新中国成立以来长达60多年的图文记录中，虽然出版了不少反映石窟艺术的画册，却没有一部全面系统反映云冈石窟全貌的图集出版问世。《云冈石窟全集》印制开机仪式已正式启动，该全集的出版发行将填补我国这一研究领域的空白，文献价值不可估量，为读者大众走进云冈、了解云冈提供了一个更加真实全面的窗口。

2017年新年伊始，青岛出版集团推出《云冈石窟佛造像典藏卷》，该书为《云冈石窟全集》的精华本，采用0.7米高、0.5米宽的巨大开本，厚达400多页，包含500余张从云冈石窟研究院六十年来采集的珍贵影像档案中精遴细选而出的精美图片，不论从文字解读还是拍摄技术，都为有窟以来未有之盛况，将带给读者艺术与知识的双重享受。

20世纪50年代，日本京都大学人文科学研究所的水野清一、长广敏雄系统整理了1938-1944年云冈石窟的调查实测资料，完成了16卷32册大型考古研究报告，但当时陆续拍摄的1万多张底片，只收进了3000余张，还有大量非常珍贵的底片没有编辑收录。鉴于此，科学出版社东京株式会社利用中国和日本两方面的作者资源和内容资源，对散落在日本的文物学术资料进行抢救性整理出版，编译为中文版、日文版《云冈石窟》^[3]。全书大八开，共20卷，21函42分册，分三期3年内出版。第一期1-7卷8函15册，2014年3月出版；第二期8-16卷9函18册，2016年1月出版；第三期17-20卷4函9分册，2016年12月出版。该书资料翔实，内容丰富，完善了上世纪50年代的16卷32册，新增加4卷，这些资料在云冈石窟研

究方面具有开拓性意义，是历史学、考古学、美学、宗教学，以及美术史、建筑史学习研究的重要资料。

王宝库撰文的《中国精致建筑 100：云冈石窟》^[4]以简要文字和大量精美图片，宣传、介绍了云冈石窟造像的艺术和石窟的文化内涵。

彭明浩《云冈石窟的营造工程》^[5]从营造工程的视角，考察云冈石窟各类工事活动的关系，注重空间层次及打破、避让等遗迹现象，可视为考古层位学在石窟研究中的具体应用，与考古类型学结合，有助于更为全面完整地考察云冈石窟。

日本学者木下柰太郎著，张嘉伦译《大同石佛寺》^[6]一书尽述一百年前的云冈风貌、村居民情、府城街市、人文古迹，对于我们了解百年前的云冈具有重要的历史价值。

（日）岡村秀典《云冈石窟的考古学》^[7]运用考古类型学、图像学、空间分析的研究方法，考察了云冈石窟的历史与雕凿工事，分类分期讨论了北魏平城时期云冈石窟的佛窟形制和迁都洛阳之后到辽金时期云冈石窟的雕凿建设，为中国读者提供了一个新的了解和研究云冈石窟的视角。

《云冈石窟研究院院刊》是云冈石窟研究院主办的综合性出版物，2014年创办，每年出版一辑。本刊以云冈学发展为宗旨立足云冈石窟、面向国内外，刊发云冈学及其相关的历史、宗教、艺术、文保等方面的优秀学术成果。刊内主要分为学术论坛、石窟研究、石窟保护、本土文化、云冈旅游、云冈风采、云冈散记以及大事记等几个栏目。《云冈石窟研究院院刊》内容丰富、资料翔实、图文并茂，集学术性和资料性为一体，充分发挥研究院得天独厚的学术阵地优势，成为云冈学乃至石窟寺佛教研究学界重要学术资料和成果展示交流的平台，为云冈石窟学术发展事业做出了积极的贡献。

（二）学术论文

这几年除了系统的研究专著外，相关领域的专业人员在各类学术刊物上发表的具有影响的论文也达数十篇之多。云冈石窟研究院专业人员更是凭借天然的区位优势，调查洞窟、掌握一手资料，提出了许多新颖而独到的见解。广大学者们将考古类型学方法运用到石窟研究中，论题广泛，涉及云冈石窟的历史、考古、宗教、艺术、保护等方面，可谓百花齐放、硕果累累。

历史文化方面，力高才《九五至尊思想在云冈巨佛雕刻中的体现》^[8]认为云冈石窟早、中期的开凿贯穿着“龙飞九五”、“九五至尊”的思想。昙曜五窟就是从“九五至尊”的“五”的阳位之中正，孝文帝时继续开凿的四大窟与昙曜五窟共同构成了“九五”之“九”，体现了佛教必须为皇权服务的原则。张月琴《清代云冈石窟寺僧募化活动的分期与特征》^[9]根据清代云冈石窟重修碑记的内容，结合大同地方文献资料，剖析了云冈石窟重修活动中寺僧募化活动的阶段特征，认为寺僧的募化活动和大同地方的整体发展环境密切相关。郭静娜《昙曜与云冈石窟》^[10]重点分析了云冈石窟所反映出的凉州佛教文化的主要表现：云冈石窟开凿的地理环境、佛像的造像风格、石窟造像所表现出的佛教内涵及象征意义，并认为这几方面皆与凉州石窟具有相似性，是对凉州兴佛思想的继承；高僧昙曜对凉州佛教文化的传播做出

了巨大的贡献，是云冈模式的开启者。（日）石松日奈子、筱原典生《“皇帝即如来”·昙曜·云冈石窟 北魏平城时代的佛教造像》^[11]分析了北魏平城时代云冈石窟各期开凿的时代背景和社会历史因素，概述了北魏平城佛教的发展动向、造像情况和时代特征。彭栓红《云冈石窟北魏造像题记的叙述特征》^[12]认为云冈石窟北魏造像题记叙述上具有民间化、范式化的特征，内容上宗教性与世俗性并存，一定程度上折射出北魏的宗教、历史、习俗以及民族融合等社会现实。武大明《云冈石窟早期佛教造像的多元化因缘》^[13]就构成云冈石窟之皇家工程在雕造背景、多元化因缘、艺术特征审美价值等方面进行了论述。

考古文物方面，云冈石窟研究院、山西省考古研究所、大同市考古研究所《云冈石窟窟顶西区北魏佛教寺院遗址》^[14]介绍了云冈石窟窟顶西区北魏佛教寺院建筑遗址的概况、地层堆积、遗迹、遗物等方面，认为该遗址的发掘有助于了解北魏前期云冈寺院的范围和布局，也有助于研究中国古代佛教寺院的布局演变。刘建军、解华《云冈石窟研究院收藏的一件北魏菩萨石造像》^[15]通过对一件出土于大同马武山的北魏石刻菩萨像的分析，推断大同佛教文物出土地与北魏寺院建筑的关系以及北魏平城地区石刻造像的雕凿程序、雕刻工艺和雕造技术。赵楠《云冈石窟研究院馆藏建筑构件初步研究》^[16]介绍了云冈石窟研究院馆藏的一些瓦、瓦当、砖等古代建筑构件。谷敏《北魏时期的云冈石窟——根据考古材料对〈水经注〉关于云冈石窟记载的探讨》^[17]通过历年来云冈石窟窟前窟顶的考古发现情况，发表了对《水经注》关于云冈石窟记载的新认识，揭示了北魏时期云冈石窟的整体风貌。

宗教思想方面，主要有徐婷《云冈石窟造像题记所见的北魏佛教信仰特征》^[18]以云冈石窟造像题记为对象，对造像题记进行典型性分析，解析北魏平城不同社会阶层的信仰心理，揭示出北魏“像教”社会以家庭为中心的宗教情感和像教的世俗化发展特征。徐婷、陈昌文《北魏“像教”发展的社会支持研究——以云冈石窟为例的分析》^[19]指出北魏时期中国北方社会的佛教发展以“像教”为特征，立寺造像是社会各阶层中普遍存在的佛教信仰行为。云冈石窟作为北魏佛教发展的活化石，反映出北魏“像教”发展对于统治权威资源、管理制度资源、信仰权威资源、国民经济资源和社会资源的依赖性。高歌《云冈石窟楼阁式中心柱的涅槃象征》^[20]分析了云冈石窟中心柱的柱体结构与其它石窟中心柱的柱体结构的差异性，指出云冈石窟的中心柱是中国传统的楼阁式塔与长方形柱体的巧妙结合，并进一步探讨了这种独特的中心柱柱体结构的佛教象征涵义。

造像艺术方面，主要有日本学者熊坂聪美《云冈石窟昙曜五窟开凿时期的佛龕》^[21]选取了第11窟至第13窟外壁的窟龕为研究对象，对其和第二期以及西方诸窟之间的影响关系进行了考察分析。谢扬帆《穿越时空的艺术交响——中世纪勃艮第地区克吕尼派罗马式教堂门楣雕塑与北魏孝文帝时期云冈石窟雕塑之比较》^[22]通过对中世纪勃艮第地区克吕尼派罗马式教堂门楣雕塑与北魏孝文帝时期云冈石窟雕塑时代背景、艺术面貌、形成原因进行比较分析，探讨了宗教精神的物化与雕塑之间的关系。范鸿武《云冈石窟佛教造像与印度佛教造像的关系》^[23]以田野调查、图像学和历史材料为手段，探讨了云冈石窟佛教造像与印度佛教造像的源流关系，认为印度佛教造像是“源”，云冈石窟佛教造像是“流”。而就云冈石窟而言，古

印度佛教造像的特点及其佛教造像仪轨的制约作用十分明显。另外，在《云冈二、三期佛教造像汉化之比较》^[24]中还研究了云冈二期与三期佛教造像之汉化，在民族精神气质和艺术风格等方面的异同。邓星亮、华海燕《云冈石窟中的交脚造像》^[25]指出云冈石窟中的交脚造像具有数量众多、形制齐全和内涵丰富的鲜明特色；通过分析交脚造像的渊源、云冈交脚造像类型和文化内涵，辨明了学界中有关交脚造像身份的观点和看法，丰富了中国石窟造像中“云冈模式”的文化内涵。王烜华《云冈佛教人物发式谈》^[26]将云冈石窟各类佛教人物的发式分为发髻、辫发、逆发等三个大类，及其十四个小类。认为这些发式类型体现了公元5世纪就已成熟且流行于世的发式审美取向，其中来自于中原汉族地区的发式文化与拓跋鲜卑及其他民族的发式文化的有机融合，从一个侧面反映了古代世俗文化融合中的广泛性和普遍性。陈宜芳《异彩融合的佛教魅力——云冈石窟造像艺术美学赏析》^[27]尝试从美学的视角出发对云冈石窟具有代表性的第20窟主佛和第5、6双窟主佛及中心塔柱的主要特征进行解读，进而探寻存在于此的非凡文化艺术魅力。李晓萍、李腾飞《云冈石窟的生态美学价值研究》^[28]从20世纪后半期兴起的生态批评的新研究视角，在考察云冈石窟历史发展的基础上，发掘其深刻的生态美学蕴涵，揭示其独特的生态美学价值。乔建奇《云冈石窟雕刻中的西域人形象》^[29]分析了云冈首期、二期大型窟群中存在特征鲜明的西域人形象的原因：首期昙曜五窟的主尊和弟子群等形象，有印度笈多造像风格的影响，这与西域雕刻匠师参与造像有直接的关系；第二期窟群中的西域人形象是孝文帝太和年间各国遣使向北魏朝贡的历史写照。黄文智《大同云冈北魏中期洞窟人物雕刻模式的形成与传播——以右肩半披式袈裟和通肩式袈裟佛像为中心》^[30]以云冈石窟北魏中期洞窟中着右肩半披式袈裟和通肩式袈裟佛像为主要考察对象，探讨其雕刻技法，并指出云冈人物雕刻模式形成之后，北魏领土大部分地方出现模仿云冈石窟的中央样式以及突出个性的地方样式两种风格造像。金建荣《北魏时期云冈石窟佛像背光研究》^[31]分析了北魏时期，云冈石窟第一期与第二期佛像背光形制与内容的差异与联系。陈洪萍《云冈石窟千佛的类型与分期》^[32]通过运用考古类型学的方法进行调查分析，对云冈石窟所刻千佛做了一次全面、系统的类型分析与排年分期，分析了各种类型的演变顺序及各期千佛的雕刻年代、主要特征、相互关系，并对云冈石窟千佛的各种表现形式、所体现的思想内涵、发挥的功能作用及开凿方式等相关问题，提出了一些认识。以上文章涉及云冈石窟造像艺术的各期各类研究，结合考古类型学与美术史样式论的方法从细部探讨了云冈石窟的图像艺术。

乐舞文化方面，云冈石窟中雕刻了大量的乐伎与乐器图像，一些专家、学者对这些图像进行了统计与研究，不断将这方面的研究引向深入，主要有：李君的《云冈石窟中的乐器图像研究》^[33]通过将云冈石窟实物与文献对比，分三个时期对石窟中乐器的种类、分布、来源做了基本分析，重点介绍了云冈石窟乐器的各期状况、大体来源地，还对石窟中的乐器组合配置进行了分析，厘清了每一时期的乐器包含的音乐因素和体现出的音乐风格，并将北魏时期的音乐发展串联起来，说明云冈石窟中的乐器图像真实地表明它开启了北魏音乐文化的建设，影响了整个北魏及隋唐时期。李娟的《云冈石窟器乐图像考述》^[34]主要梳理了云冈石窟

内乐器分布的情况；将石窟内所有乐器分为弦鸣、气鸣、膜（体）鸣三大类，从乐器的产生、形制、衍变、价值等角度进行阐述；将石窟中几处比较有代表性的乐队与《九部乐》中的用乐情况相互比照，对石窟内乐队编制中存在的西域少数民族音乐因素进行探微；最后分析了云冈石窟器乐图像反映出的音乐人类学，包括器乐图像对北魏音乐文化、隋唐音乐文化的意义，乃至佛教艺术的传播以及俗世社会的影响。吴巧云《大同云冈石窟乐器图像的统计与再校订交响》^[35]通过大量的收集与整理工作，对云冈现存的乐器图像，按照其所在洞窟的分布区域和吹管、弹拨、打击三种乐器类别，进行了重新统计与校订，弥补了云冈石窟乐伎与乐器统计的不足。另外，《云冈石窟音乐窟中的北魏音乐》^[36]一文还通过对第12窟雕刻的四组乐器组合、44件乐器图像所涉及到的14种胡汉乐器，以及吹指、弹指、拍掌3种伎乐演奏形式的分析研究，探寻了云冈音乐窟中北魏音乐的历史面貌。台湾学者李美燕的《汉传佛经中的“琉璃琴”初探——兼以云冈石窟第六窟“耶输陀罗入梦图”为例》^[37]结合古印度佛教洞窟遗址图像，对照古印度维那及丝绸之路的佛教洞窟中的凤首箜篌加以考察，并以云冈石窟第6窟的“耶输陀罗入梦图”为例，重新省思了汉传佛经中“琉璃琴”与维那、凤首箜篌之间的关系。另一篇《云冈石窟流失海外之“菩萨抚琴”雕像考》^[38]将法国吉美博物馆藏的一尊云冈石窟流失海外之“菩萨抚琴”雕像，与云冈石窟雕像中的“琴”型乐器对比考察，发现此雕像不论是在造型上还是在抚琴的指法动作上，皆与其他见诸云冈石窟之“琴”型乐器不同，属于特例，因此这尊雕像的年代尚待考证。范子焯《云冈石窟佛教造像与中古时代的“指啸”艺术——兼论阮籍长啸与呼麦之关系》^[39]考察了云冈石窟多座关于“指啸”艺术的佛教造像，初步揭示出指啸艺术与佛、道文化的关系，认为在古人的认识中，指啸具有通神和娱佛的功能。吴洁《丝路佛教音乐的“交响与变奏”克孜尔石窟与云冈石窟天宫伎乐图像比较》^[40]主要从图像来源、宗教义理、艺术特征等方面对龟兹克孜尔石窟和平城云冈石窟的天宫伎乐图像进行对比研究，探析佛教造像和教义在我国丝绸之路上的演变。

空间营造方面，蹇蕙《大同云冈石窟的空间设计研究》^[41]通过分析云冈主要洞窟的内部空间，探讨洞窟布局的形成和发展，力求从空间设计的角度探寻西方艺术对佛教艺术的影响、印度与中国在佛教艺术的关系以及魏晋南北朝中国艺术风格的起源和成因。林汉强的博士论文《云冈第二期石窟研究》^[42]选择了以建筑设计手法为主，雕刻造型语言为辅的研究角度，系统地梳理云冈中段崖壁第5至13窟的艺术表现问题，结合文献材料，探寻其中的艺术发展逻辑及规律。高平传《云冈石窟北魏时期的探测性凿孔》^[43]着重调查分析了云冈石窟留存的凿孔，根据其分布及大小等特点，认为其在石窟开凿过程中具有测量相邻洞窟之间壁面厚度的作用，同时根据凿孔所在壁面两端的现状对部分相邻洞窟开凿和完成的先后顺序进行了再探讨，对云冈石窟营造历史的研究有所推进。王友奎的三篇文章重点分析了云冈石窟的图像构成：《云冈昙曜五窟图像组合分析》^[44]将昙曜五窟造像内容分为主体图像与辅助图像两部分，追溯主题图像的来源并揭示其表述意涵，分析辅助图像龛像间的层位关系和布局，厘清各窟原初设计规划；进而在讨论辅助图像来源和内涵的基础上，分析其与主体图像的组合关系。《大同云冈第1、2窟图像构成分析》^[45]认为大同云冈石窟第1、2窟图像为一体设计而

成。两窟周壁与中心柱四面配置第 7、8 窟以来流行的法华经、维摩诘经图像，结合中心柱上端及窟顶图像，共同表述的是奉持释迦佛所说大乘教法，将来往生至弥勒菩萨所居兜率天并最终成佛的意涵。《云冈石窟第 11-13 窟图像构成分析》^[46] 将云冈石窟第 11-13 窟内部造像区分为一体设计与非一体设计两种。认为第 12 窟整体出于一体设计，其主室中轴线及前室东西壁设置“释迦多宝佛+释迦佛+弥勒（菩萨、佛）”之图像组合；第 13 窟大致存在整体规划，并以北壁主尊交脚弥勒菩萨为中心，表述弥勒上生信仰；第 11 窟造像并非开窟时一体设计。据部分佛龕的组合情况可知，一般信众中亦普遍流行信仰大乘佛法而往生兜率天并最终成佛的思想。

这些文章从不同角度对云冈石窟开凿的历史源流、题材考证、宗教文化、考古发掘、造像特征、乐舞文化、艺术图像、空间建筑进行了广泛探讨，提出了许多新观点，有助于推动云冈石窟研究的进一步深入。

科学探测、文物保护方面，近年来云冈石窟保护工作的深入进行，为云冈石窟的专题研究提供了新的平台。一些专业技术人员利用先进的科学技术，对云冈石窟进行科学探测试验，并撰写了相关文章，主要涉及岩土力学、物理风化、化学污染、新技术应用等领域，为石窟文物保护工作提供了科学依据。

岩土力学：方云、乔梁、陈星、严绍军、翟国林、梁亚武《云冈石窟砂岩循环冻融试验研究》^[47] 通过对云冈石窟的砂岩岩样进行循环冻融试验，模拟云冈石窟砂岩的风化过程，研究循环冻融条件下云冈石窟砂岩的物理力学特性，对石窟岩体的稳定性评价和保护具有重要的意义。严绍军、陈嘉琦、窦彦、孙鹏《云冈石窟砂岩特性与岩石风化试验》^[48] 通过对石窟不同风化程度的砂岩样品进行风化模拟试验和测试，总结出岩石孔隙率低、渗透性较差且胶结密实、抵抗冻融作用相对较强等特性；提出云冈石窟目前保护措施可以以治水为主，通过减少崖壁表面渗水、洞窟裂隙渗水及底部泥岩泛潮减少上述劣化作用效应的建议。刘金孟、彭亚雄、吕奇、舒志勇《云冈双窟窟室围岩变形分析》^[49] 以云冈石窟第 9、10 窟为对象建立有限差分模型，利用实测力学参数进行数值分析以研究静况下窟室围岩受力变形情况。

物理风化：孟田华、杨成全、卢玉和、董丽娟《SEM 和 X-Ray 对云冈石窟石雕风化物的分析》^[50] 用 X 射线衍射仪和扫描电镜对云冈石窟石雕风化物进行了研究，从微观角度分析了不同开凿年代风化样品差异的原因和不同深度样品在微观角度呈现的差异现象。孟田华的博士论文《云冈石窟风化的综合分析研究》^[51] 利用太赫兹时域光谱（THz - TDS）技术获取云冈石窟石雕风化物在太赫兹波段的光谱数据，结合云冈石窟实地超声波测试，建立了一套基于光谱数据和支持向量机（SVM）的石质文物风化等级预测模型，提出了针对云冈石窟适用的修护方法。

化学污染：任建光、张焯、石美凤、黄继忠《云冈石窟大气中二氧化硫浓度的变化特征分析》^[52] 利用 1991 年、2001 年和 2011 年云冈石窟站点的空气质量日报数据，研究了云冈石窟大气中二氧化硫浓度的年、季和月变化特征，探讨了二氧化硫对云冈石窟的腐蚀性，分析了云冈石窟大气中二氧化硫来源及影响因素；最后提出长期有效地改善云冈景区的大气环境质量的措施，不仅要科学合理地控制本地煤矿的私采滥挖及工厂企业的燃煤废气排放，更

应重视文物周边环境的改善。齐扬、周伟强、陈静、叶亚云、周萍、侯静敏、吴鹏《激光清洗云冈石窟文物表面污染物的试验研究》^[53]介绍了激光岩石损伤试验、表面污染物清除的干式清洗和湿式清洗试验，提出利用激光清除污染物的有效能量范围；并对云冈石窟第43窟墨迹和烟熏黑垢进行了现场激光清洗试验，结果表明激光能安全有效地去除文物表面墨迹和烟熏污染物。刘仁植、张秉坚、魏国锋、张晖、石美风《云冈石窟的污染物病害调查研究》^[54]对窟内污染物种类和污染程度进行了分类统计，分析了主要污染物病害的成因和危害性，其研究结果为进一步开展清洗和保护研究提供了基础科学数据。王颖红《大气污染物(SO₂、NO_x)影响云冈石窟风化的实验室模拟研究》^[55]探讨了大气污染物如何在没有液态水的直接参与下(如雨水淋洗、冲刷等)对云冈砂岩样品的风化造成的影响。赵磊、耿红、张润平、朱继浩、赵云鹏、张世杰、刘玉斌、史旭荣、卢铁彦《云冈石窟大气细颗粒物化学成分的单颗粒分析》^[56]在详细介绍定量电子探针X射线微区分析技术操作步骤的基础上，将其应用于云冈石窟景区大气细颗粒物化学成分的研究，测定出在采样时段内云冈石窟以土壤尘、沙尘、煤尘以及燃烧产生的颗粒为主，SO₂、NO₂、有机物质对当地空气质量影响较小。杨文妍、耿红、魏海英、张润平、任建光、张媛、赵磊、赵云鹏、史旭荣、卢铁彦《云冈石窟大气细颗粒物水溶性离子污染特征》^[57]使用离子色谱仪测定了云冈石窟景区大气PM_{2.5}中9种水溶性无机离子含量，分析了云冈石窟水溶性离子污染特征。杨文妍《云冈石窟景区大气细颗粒物化学成分特征研究》^[58]通过全样分析与单颗粒分析技术测定云冈石窟景区内大气PM_{2.5}化学成分，分析大气PM_{2.5}中各种成分的浓度变化和可能来源，总结了云冈石窟景区大气污染特征，为景区环境空气质量改善提供科学依据。

新技术应用：田继成、罗宏、吴邵明《三维激光扫描技术在云冈石窟13窟数字化中的应用》^[59]以云冈石窟第13窟为例，介绍了如何利用三维激光扫描技术高精度、高效率地实现高浮雕石窟寺的数字化。吴月琴《云冈石窟18窟数字化技术的应用》^[60]介绍了三维激光扫描技术在云冈石窟第18窟的应用；展示了三位扫描技术在文物展示、保护方面的优势。卢继文、宁波《云冈石窟的文物数字化探索与实践》^[61]和何勇《大型高浮雕石质文物的数字化探索——以云冈石窟为例》^[62]介绍了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在云冈石窟文物档案的建立、科技保护、考古研究、数字化制作等工作领域的应用情况。周世菊《基于数字化理念与方法的云冈石窟文化遗产保护》^[63]在梳理云冈石窟物质文化遗产、非物质文化遗产以及流失海外遗产的基础上，基于数字化理念提出了单体石窟造像和整体洞窟数字化技术设计、木构建筑数字化技术设计、石窟壁画数字化设计、碑文铭记数字化技术设计、云冈石窟非物质文化遗产数字化技术设计、虚拟修复数字化技术设计，为云冈石窟的数字化保护提出了一些建议。丁志海《物探方法在云冈石窟中的综合应用》^[64]重点以云冈石窟第3窟为研究对象，针对石窟赋存岩体尤其是洞窟立壁和洞顶覆盖层岩体，采用高密度电法、多道瞬态面波和地震波CT等综合物探的方法进行详细探测，以波速，电阻率等多种物性的差异为基点，根据不同物探方法在物性差异分辨上的不同表现进行相互参考印证，为云冈石窟的保护和治理提供了一定的依据。

这些文章从物理方向勘察云冈石窟的岩石特性，从化学层面分析其各类污染物对石窟侵蚀的因素和过程，利用现代实验手段和科学技术，多层次多角度研究云冈石窟，为其科学有效地保护文物提供依据和可行性办法，对于云冈石窟保护具有重要意义。

三、考古发现

云冈石窟的第20窟露天大佛广为世人所知，东立佛的形态也清晰可见，而早已坍塌的西立佛形象因没有记载一直是一个谜。从2014年开始，云冈石窟研究院对1992-1993年窟前出土文物进行考古整理研究，根据现存痕迹和考古发掘出的坍塌的西立佛一百三十余块大小石块，西立佛的佛衣及手印等形状基本可以确定。经过3年多的不懈努力，云冈石窟第20窟西壁坍塌立佛拼接工作取得阶段性成果，这躯从未向世人展示过真容的高大造像，头部以下至腿部以上部分基本成型，其原貌大概为着通肩衣，左手上举握衣裾，右手下垂，与主佛、东立佛共同组成三世佛造像组合。依据现有的西立佛残存石块数量，虽然佛像头部缺失，但有望恢复佛身主体，重现高约9米多的西立佛北魏时的风采。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，为研究西立佛和第20窟洞窟形态提供了重要的实物佐证。云冈石窟研究院员小中、王雁翔撰文《久别重逢的石雕——云冈石窟窟前出土的几件石雕找到了位置》^[65]，文中对在2013年云冈石窟五华洞窟檐复建工地发现的500多块石窟塌落的造像残件进行了调查核对，找到了一些石块在石窟中原来的位置，对我们了解云冈石窟造像，进行雕像恢复以及开展学术研究都具有一定的价值。

四、石窟保护

近年来，云冈石窟研究院充分发挥自身的文物研究与保护优势，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、可移动文物修复中心等专业保护机构，并在五华洞岩体加固、窟檐建设、洞窟测绘、洞窟复制、彩塑壁画修复工作中发挥了积极作用，使云冈石窟的保护工作实现了突破性进展。

2014年3月19日，“云冈石窟窟顶一区、二区考古遗址、明代戍堡及其周边环境抢救性保护建设工程立项”专家咨询会在北京西藏大厦召开，会议对云冈石窟窟顶考古遗址保护、石窟防渗排水和石窟本体保护建设的工程进行了立项论证。

2015年4月10日，敦煌研究院与云冈石窟研究院联合建设的“国家古代壁画与土遗址保护工程技术研究中心山西工作站”挂牌仪式在云冈石窟研究院举行。在敦煌研究院国家古代壁画与土遗址保护工程技术研究中心的指导下，山西工作站将结合敦煌研究院文物保护技术服务中心在云冈石窟五华洞壁画及泥塑彩绘抢救性保护修复工程的实施工作经验，带领全院职工与各兄弟单位加强合作交流，不断提升古代壁画与土遗址保护工作能力，增强云冈石窟研究院的保护水平和力量。

2015年8月4日，云冈石窟五华洞危岩体抢救加固及保护性窟檐修建工程通过验收。该工程于2012年6月27日正式启动，不仅解决了五华洞岩体稳定性问题，而且有效阻止雨水对石窟的直接冲刷，并在一定程度上控制石窟的小环境，防止凝结水的形成，延缓石窟风化速度，达到科学保护石窟的目的。该工程的实施成为云冈石窟保护工程发展史上的里程碑。

2016年5月7日至9日，云冈石窟保护专家委员会在云冈石窟研究院成立。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为云冈石窟的文物保护事业建言献策，提出了许多宝贵意见与建议。云冈石窟保护专家委员会的成立将云冈文物保护事业推向了新的高度。

近几年来，许多衷情于云冈石窟考察研究的中国学者，付出了巨大努力，使云冈石窟的调查研究工作，取得了显著的成绩，各个学科的专家学者，在史料典籍和考古发掘的基础上，积极挖掘云冈的文化内涵，试图从多学科多角度研究云冈，从更新的视角探究其隐藏的秘密，让诸多历史谜团逐步清晰明朗。同时，为了文化的传承，为了全人类的财富，伴随着科技的发展，云冈石窟的保护更是不断和各种高科技的保护手段联系在了一起。这两方面的工作共同构成了云冈研究和保护的重心，当然，对云冈石窟这一历史课题的研究和保护是一项长期的战略任务，云冈石窟研究院必将继续与社会同行、普通大众一起共同让云冈石窟及其所承载的文化意义万古留存、熠熠生辉。

注释：

- [1] (日)伊东忠太：《云冈旅行记》，《建筑杂志》189号，1902年。
- [2] 侯瑞：《云冈石窟的百年研究》，《山西日报》2014年8月27日。
- [3] 中文版主编王巍，日文版主编冈村秀典。
- [4] 王宝库：《中国精致建筑100：云冈石窟》，中国建筑工业出版社，2016年4月。
- [5] 彭明浩：《云冈石窟的营造工程》，文物出版社，2017年5月。
- [6] (日)木下柰太郎著，张嘉伦译：《大同石佛寺》，江苏凤凰美术出版社，2017年3月。
- [7] (日)冈村秀典：《云冈石窟的考古学》，临川书店，2017年6月。
- [8] 力高才：《九五至尊思想在云冈巨佛雕刻中的体现》，《山西大同大学学报(社会科学版)》2015年第1期。
- [9] 张月琴：《清代云冈石窟寺僧募化活动的分期与特征》，《山西大同大学学报(社会科学版)》2015年第5期。
- [10] 郭静娜：《昙曜与云冈石窟》，《山西师大学报(社会科学版)》2015年第6期。
- [11] (日)石松日奈子、筱原典生：《“皇帝即如来”·昙曜·云冈石窟 北魏平城时代的佛教造像》，《紫禁城》2016年第10期。
- [12] 彭栓红：《云冈石窟北魏造像题记的叙述特征》，《北方文物》2017年第1期。
- [13] 武大明：《云冈石窟早期佛教造像的多元化因缘》，《山西档案》2017年第3期。
- [14] 云冈石窟研究院、山西省考古研究所、大同市考古研究所：《云冈石窟窟顶西区北魏佛教寺院遗址》，《考古学报》2016年第4期。
- [15] 刘建军、解华：《云冈石窟研究院收藏的一件北魏菩萨石造像》，《文物》2014年第3期。
- [16] 赵楠：《云冈石窟研究院馆藏建筑构件初步研究》，《山西大同大学学报(社会科学版)》2015年第6期。

- [17] 谷敏:《北魏时期的云冈石窟——根据考古材料对〈水经注〉关于云冈石窟记载的探讨》,《文物》2017年第2期。
- [18] 徐婷:《云冈石窟造像题记所见的北魏佛教信仰特征》,《宗教学研究》2014年第1期。
- [19] 徐婷、陈昌文:《北魏“像教”发展的社会支持研究——以云冈石窟为例的分析》,《西南民族大学学报(人文社科版)》2015年第5期。
- [20] 高歌:《云冈石窟楼阁式中心柱的涅槃象征》,《文博》2015年第2期。
- [21] (日)熊坂聪美:《云冈石窟昙曜五窟开凿时期的佛龕》,《佛教艺术》三三二号,2014年1月。
- [22] 谢扬帆:《穿越时空的艺术交响——中世纪勃艮第地区克吕尼派罗马式教堂门楣雕塑与北魏孝文帝时期云冈石窟雕塑之比较》,硕士学位论文,中央美术学院,2014年。
- [23] 范鸿武:《云冈石窟佛教造像与印度佛教造像的关系》,《大众文艺》2014年第18期。
- [24] 范鸿武:《云冈二、三期佛教造像汉化之比较》,《文艺争鸣》2016年第11期。
- [25] 邓星亮、华海燕:《云冈石窟中的交脚造像》,《山西大同大学学报(社会科学版)》2015年第2期。
- [26] 王炬华:《云冈佛教人物发式谈》,《文物世界》2015年第3期。
- [27] 陈宜芳:《异彩融合的佛教魅力——云冈石窟造像艺术美学赏析》,《艺术研究》2015年第3期。
- [28] 李晓萍、李腾飞:《云冈石窟的生态美学价值研究》,《重庆第二师范学院学报》2015年第4期。
- [29] 乔建奇:《云冈石窟雕刻中的西域人形象》,《文物世界》2015年第5期。
- [30] 黄文智:《大同云冈北魏中期洞窟人物雕刻模式的形成与传播——以右肩半披式袈裟和通肩式袈裟佛像为中心》,《社会科学战线》2016年第1期。
- [31] 金建荣:《北魏时期云冈石窟佛像背光研究》,《四川文物》2017年第1期。
- [32] 陈洪萍:《云冈石窟千佛的类型与分期》,硕士学位论文,天津师范大学,2017年。
- [33] 李君:《云冈石窟中的乐器图像研究》,硕士学位论文,燕山大学,2014年。
- [34] 李娟:《云冈石窟乐器图像考述》,硕士学位论文,山西师范大学,2016年。
- [35] 吴巧云:《大同云冈石窟乐器图像的统计与再校订交响》,《西安音乐学院学报》2015年第2期。
- [36] 吴巧云:《云冈石窟音乐窟中的北魏音乐》,《天津音乐学院学报》2017年第3期。
- [37] 李美燕:《汉传佛经中的“琉璃琴”初探——兼以云冈石窟第六窟“耶输陀罗入梦图”为例》,《艺术百家》2015年第6期。
- [38] 李美燕:《云冈石窟流失海外之“菩萨抚琴”雕像考》,《艺术百家》2017年02期。
- [39] 范子焯:《云冈石窟佛教造像与中古时代的“指啸”艺术——兼论阮籍长啸与呼麦之关系》,《晋阳学刊》2016年02期。
- [40] 吴洁:《丝路佛教音乐的“交响与变奏”克孜尔石窟与云冈石窟天宫伎乐图像比较》,《艺术教育》2016年第11期。
- [41] 蹇蕙:《大同云冈石窟的空间设计研究》,硕士学位论文,太原理工大学,2014年。
- [42] 林汉强:《云冈第二期石窟研究》,博士学位论文,中央美术学院,2016年。
- [43] 高平传:《云冈石窟北魏时期的探测性凿孔》,硕士学位论文,中央美术学院,2016年。
- [44] 王友奎:《云冈昙曜五窟图像组合分析》,《艺术史研究》2016年第十八辑。
- [45] 王友奎:《大同云冈第1、2窟图像构成分析》,《敦煌学辑刊》2017年第2期。
- [46] 王友奎:《云冈石窟第11—13窟图像构成分析》,《敦煌研究》2017年第4期。
- [47] 方云、乔梁、陈星、严绍军、翟国林、梁亚武:《云冈石窟砂岩循环冻融试验研究》,《岩土力学》2014年第9期。
- [48] 严绍军、陈嘉琦、窦彦、孙鹏:《云冈石窟砂岩特性与岩石风化试验》,《现代地质》2015年第2期。

- [49] 刘金孟、彭亚雄、吕奇、舒志勇:《云冈双窟窟室围岩变形分析》,《科学技术与工程》2015年第31期。
- [50] 孟田华、杨成全、卢玉和、董丽娟:《SEM和X-Ray对云冈石窟石雕风化物的分析》,《山西大同大学学报(自然科学版)》2014年第4期。
- [51] 孟田华:《云冈石窟风化的综合分析研究》,博士学位论文,中国地质大学(北京),2014年。
- [52] 任建光、张焯、石美凤、黄继忠:《云冈石窟大气中二氧化硫浓度的变化特征分析》,《中国文物科学研究》2015年第1期。
- [53] 齐扬、周伟强、陈静、叶亚云、周萍、侯静敏、吴鹏:《激光清洗云冈石窟文物表面污染物的试验研究》,《安全与环境工程》2015年第2期。
- [54] 刘仁植、张秉坚、魏国锋、张晖、石美凤:《云冈石窟的污染物病害调查研究》,《文物保护与考古科学》2016年第2期。
- [55] 王颖红:《大气污染物(SO₂、NO_x)影响云冈石窟风化的实验室模拟研究》,硕士学位论文,中国科学技术大学,2016年。
- [56] 赵磊、耿红、张润平、朱继浩、赵云鹏、张世杰、刘玉斌、史旭荣、卢铁彦:《云冈石窟大气细颗粒物化学成分的单颗粒分析》,《环境科学与技术》2015年第4期。
- [57] 杨文妍、耿红、魏海英、张润平、任建光、张媛、赵磊、赵云鹏、史旭荣、卢铁彦:《云冈石窟大气细颗粒物水溶性离子污染特征》,《环境科学与技术》2016年第4期。
- [58] 杨文妍:《云冈石窟景区大气细颗粒物化学成分特征研究》,硕士学位论文,山西大学,2016年。
- [59] 田继成、罗宏、吴邵明:《三维激光扫描技术在云冈石窟13窟数字化中的应用》,《城市勘测》2014年第4期。
- [60] 吴月琴:《云冈石窟18窟数字化技术的应用》,《城市勘测》2015年第6期。
- [61] 卢继文、宁波:《云冈石窟的文物数字化探索与实践》,《遗产与保护研究》2016年第2期。
- [62] 何勇:《大型高浮雕石质文物的数字化探索——以云冈石窟为例》,《中国文化遗产》2016年第2期。
- [63] 周世菊:《基于数字化理念与方法的云冈石窟文化遗产保护》,《山西师范大学学报(自然科学版)》2016年第2期。
- [64] 丁志海:《物探方法在云冈石窟中的综合应用》,硕士学位论文,兰州大学,2014年。
- [65] 员小中、王雁翔:《久别重逢的石雕——云冈石窟窟前出土的几件石雕找到了位置》,《敦煌研究》2016年第2期。

[作者:云冈石窟研究院信息资料室]

(责任编辑:吴娇)

近代日本学者对云冈石窟的调查与研究^[1]

宫川寅雄著 吴娇译

新中国成立后，中国政府一直在大力地保护修护云冈石窟，这一举措推动了外国专家学者的来访，期间许多日本的学者团队到云冈石窟考察。

二战以后，日本关于云冈的著作很少，1968年水野清一出版《中国的佛教美术》，书中收录了战前写的关于云冈石窟的文章。他和长广敏雄合著了《大同的石佛》。同时，长广敏雄在战后不久也出版了《大同石佛艺术论》，1964年，他的另一著作《云冈与龙门》问世。除二人著作之外，再无其他作品。

众所周知，1938年到1944年，日本东方文化研究所（京都大学人文科学研究所的前身）学者水野清一和长广敏雄几乎每一年都会率云冈石窟调查队到云冈石窟进行调查研究工作。之后几年里，他们着手写作并完成了16卷32册的调查报告——《云冈石窟》。水野清一在《云冈石窟调查记》（《中国的佛教美术》收）中详细地讲述了这一成果。

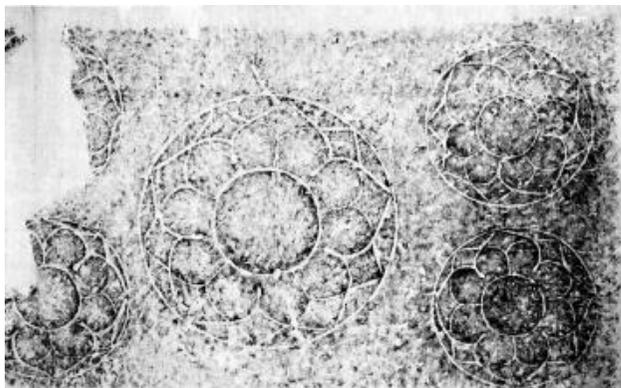
水野清一去世后，长广敏雄成为调查队中资历最老的队员，他所积累的资料和成果具有极高的学术价值。在他的著作《云冈与龙门》一书中，加进了他新的考察结果，这本书对于学生而言是认识研究云冈石窟的入门书籍，对于一些重要的研究课题亦具有指导性意义。

关于云冈石窟的摄影作品，早期主要依靠沙畹报告中的一些插图以及1915年大村西崖所著的《中国美术史雕塑篇附图》中刊载的云冈石窟照片，在此，我们必须感谢东方文化研究所的摄影师羽馆易先生，他在上述所展开的石窟调查中拍摄了大量精美的照片。奈良时代飞鸟园主管小川晴旻先生也从一开始就致力于这项工作。1938年他派飞鸟园摄影师米田太郎参与了第一次云冈石窟的调查。

小川晴旻本人也曾在1939、1941年两度访问云冈石窟。在第一次旅行中，他历时58天废寝忘食地拍摄石窟照片。长期拍摄佛教艺术品积累的工作经验和先进的摄影技术使得此次拍摄成果显著。他的部分作品在战前已经出版，但大部分仍未发表。

小川晴旻从家乡兵库县姬路镇来到东京，最初立志成为一名画家。后来，他进入朝日新闻社工作一段时间，不久就被奈良美术深深吸引，于是辞去工作，成为一名佛教美术的专业摄影师，并在奈良登大路建立了飞鸟园。大正中期，他得到早稻田大学美术史教授会津八一的认可，并结识了京都帝国大学的建筑学教授天沼俊一。在两位教授的支持下，他开始创办美术季刊《佛教美术》。之后，在早稻田美术史教授安藤更生和东方美术史学者板桥伦行的协力配合下，小川晴旻创办了古代美术的另一本杂志《东洋美术》，收集了大量的古代美术作品照片。他在古代美术摄影界所做出的重要贡献可以与该领域著名摄影师小川一真相媲美。

1973年，小川晴旻的三儿子小川光三继承了父业，小川光三向我展示了大量从4*5底片放大后的照片，震惊之余也勾起了我年轻时的回忆：有一天，在飞鸟园的销售柜台前，刚刚从中国回国不久的小川晴旻谈起他最近旅行的感受，并向我展示了他拍摄的云冈石窟的照片。后来，我在目白文化村的滋树园名为秋帅堂的会津八一工作室再次见到了这些照片，这里的主管（如会津八一）忠实地守护着这些照片以及小川晴旻亲自手拓的云冈石窟雕刻的拓本。顺便提一句，小川晴旻的这些拓本等遗物大部分被寄赠予早稻田大学会津八一博士纪念东洋美术陈列室。



第5窟西胁洞

（早稻田大学会津八一博士纪念东洋美术陈列室藏，
小川晴旻手拓云冈石窟拓本，以下同）

小川晴旻两次往返云冈石窟收集了大量的资料，小川光三以此为基础写了《大同云冈石窟》。此书和我们后面将要提到的木下杢太郎的《大同石佛寺》被视为该领域的启蒙性读物，同小川晴旻的摄影作品一样是高质量的佳作。

此文主要是为小川晴旻的《云冈石窟》^[2]做解说。前文提到的长广敏雄的《云冈与龙门》是最佳参考书。另外，塚本善隆的小册子《大石佛》，记叙了云冈石窟佛教思想史背景。当然，如果能够拜读塚本善隆的主要论著《中国佛教通史》第一卷是最理想的，但是，在初始阶段他的《大石佛》所提供的信息已经足够了。

1973年，山西省云冈石窟文物保管所编辑，文物出版社出版发行了一本说明性的小册子《云冈石窟》，对云冈石窟进行了简要的说明。从这个说明中，我们可以看到解放后中国共产党对于石窟的一些思考认识。

“云冈石窟位于山西省大同市城西16公里，武周山南麓。石窟依山开凿，东西绵延一公里。现存主要洞窟53个，造像51000余尊。它是中国规模最大的古代石窟群之一，石窟开凿于北魏中期，距今约1500多年的历史。《魏书·释老志》（北魏正史中分述佛教和道教的专著）记载：北魏和平年间（公元460-465年），沙门统（宗教长官）昙曜于京城西武周山开窟五所，被赞誉‘雕饰奇伟，冠于一世’。现在云冈石窟的第16-20窟即是最早开凿的五所洞窟，也就是著名‘昙曜五窟’。其他主要洞窟完工于公元五世纪末，即北魏太和十八年（公元494年）迁都洛阳前。因此，可以看出云冈石窟的主体工程建设耗时约30年，在洞窟完工后不久，北魏地理学家酈道元在《水经注》描述了他在云冈石窟看到的情景：‘凿山开石，因岩结构，真容巨壮，世法所稀，山堂水殿，烟寺相望。’云冈石窟是封建体制下倡导和维持宗教理想的机构，其伟大的雕刻艺术在中国艺术史上占据有十分重要的地位，它反映出古代劳动人民杰出的创造力。因此，即使在今天，我们也必须视其为宝贵的财富，批判地学习、利用它们。

千余年来，云冈石窟面临着自然侵蚀和人为破坏的双重压力，尤其是帝国主义侵略者和

本国反动势力相互勾结，肆意破坏云冈石窟。据不完全统计，那些不论是被盗还是被毁坏的佛像数量高达一千四百多尊，凿痕至今仍清晰可见。解放后，党和政府通过修复石窟造像，绿化周边环境来极力保护这一古代艺术宝库。1961年，中华人民共和国国务院公布云冈石窟为全国重点文物保护单位。”

以上是当代中国对云冈石窟的基本概述。需要说明的是最后一部分，因为它和小川晴旻的作品有关。

小川晴旻在中日战争期间访问云冈石窟，当时山西省被日军占领并饱受其蹂躏。大同被日军和买办政府非法侵占，云冈石窟处于他们的管理之下。这在小川晴旻的《大同云冈石窟》中记述很清楚。

此前，在水野清一《云冈石窟调查记》中，关于东方文化研究所云冈调查团最初的调查记录，同样也提到调查工作是在这样的形势下进行的，这项调查工作一直持续到1944年，即日本战败的前一年。正如上述引文中所介绍的“帝国主义侵略者和本国反动势力相互勾结……”。在这些日本的访问团和调查者中，有一些人是满怀善意地设法保护古代文化遗产，真诚地进行调查研究，如长广敏雄，当时他在《世界文化》事件中因违反治安维持法，备受怀疑。客观地说，表面上他们独立地从事调查工作，实际上他们的工作得到了日军的庇护，这一事实不可抹灭。

在殖民地时期，中国文物的破坏与损伤并不仅仅发生在云冈石窟，全国范围内比比皆是。日本和国内反动势力对中国文物的破坏程度高达云冈石窟的几百倍。据报道日本人所熟知的天龙山石窟，在解放前就受到了极大的损坏，变成了一具具残骸。日本人非法收藏的天龙山佛像和菩萨头像不计其数，还有更多流落民间，不为人知。

其实上述提到的这种情况并不仅仅局限于十五年的战争期间，也包括从1902年前后中国处于半殖民地时期，日本著名建筑历史学家伊东忠太在旅行途中发现了云冈石窟，成为首位访问云冈石窟的日本学者。不可否认，那时关于云冈石窟的所有考古和其他的调查都直接或间接地得益于这样的背景条件。比如说，木下杢太郎是在1920年访问云冈石窟，五年前处于日本大隈内阁统治下的日本政府对华提出了臭名昭著的《二十一条》，并逼迫其接受其中大部分条款，日本至此加入了侵略中国的列强队伍中，这激起了中国人民的愤怒情绪，1919年发生了学生游行示威的爱国运动，即五四运动。因此，客观地说，从一开始，日本人的大陆考古学和美术史调查就与日本的军事战略目的相联系，云冈石窟研究史也不例外。

正如上面提到的，伊东忠太是第一位调查云冈石窟的日本人，但却不是首次发现云冈石窟的人。在中国，云冈石窟的价值很早就为人所知。有明确记载，清朝历代帝王均往返云冈石窟，在地方志中有许多记述。例如，清朝学者朱彝尊在其《曝书亭集》（《云冈石佛记》）中描述如下：“云冈之寺有十，建自拓跋氏。今之存者，特其一耳。石佛大者，高七十余尺，小至径尺。斩山为窟数十，凿佛数千躯，架以飞阁。凡客大同者，必游于是。予尝再往游焉，观石像之怪伟，退而作记。……”

据说，伊东忠太是陪同横川省三、宇都宫五郎在张家口到大同的旅行路上“偶遇拓跋氏

遗迹”。不久，伊东忠太研究认为犍陀罗风格在云冈石窟雕刻样式中占支配地位。1908年，东京帝国大学教授塚本靖访问云冈石窟。1918年，该校考古学教授关野贞也到访云冈石窟。关野贞的研究概要在他的《西游杂信》和《云冈石窟的年代及样式的起源》中均有提到，然而并没有什么创见和突出成就。之后，关野贞与常盘大定合作编撰了《中国佛教史迹》，书中他再次介绍了云冈石窟。在关野贞访问云冈石窟的前一年，佛教艺术专家松本文三郎在从印度旅行返回途中曾在云冈石窟驻足。松本文三郎对被广泛接受的云冈石窟样式受犍陀罗影响这一理论提出了质疑。相反，他坚信从中印度来的笈多样式更为显要，回国后他发表了研究成果。因此，可以说早期对云冈美术史研究仅局限于对样式的单纯理解。对于关野贞早在大正七年（1918年）做出的美术史研究成果，学界并无有异义。但是不可否认，他们的早期研究成果存在一个薄弱点，即缺乏对云冈石窟创建以前中国佛教遗址的研究。因此，关野贞和松本时代的研究不论是犍陀罗样式还是印度笈多样式都不可避免地存在一定的局限性。

1920年9月，木下杢太郎（笔名：太田正雄）和画家木村庄八访问云冈石窟，他们记录、写生并拍摄照片。木下杢太郎是一位医生教授，是一位极赋悟性的文学家，同时也是一位科学家，并且是一位完成了大量关于东西方美术史研究的作家。在近代日本，文学者比考古学者和美术史学者更积极活跃这并不稀奇，他们具有敏锐的洞察力和判断力。木下杢太郎就是这样一位学者，他的云冈旅行记录见于其《云冈日记》和《大同石佛杂话》，后来，这些文章均被收录于他的专著《大同石佛寺》，这本书在当时日本广为流传，对于云冈石窟的普及和鉴赏做出了巨大的贡献。之后，木下杢太郎尝试用他较高的构想力来修正之前的错误，重新整理记录云冈石窟。当然，书中必然存在一定的局限性，但是他的试论和新颖的观察角度使得这本书时至今日仍极具价值。



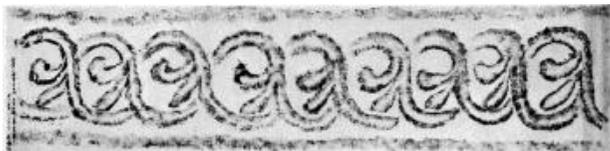
图2 第6窟中心塔柱
南面树下仙人

在之后的几年，滨田耕作和其他学者相继往返云冈石窟，他们的调查研究由前文提到的东方文化研究所调查团接续。这个调查团的成果被详细地记录在水野清一和长广敏雄的诸论文中。他们历经多年，拍摄的大量高品质洞窟照片，成为今后该课题研究的基础性资料。日本战败后，美术史研究倾向日渐发生变化，学术研究急速转向中国、中亚及印度古代诸国和佛教遗迹与文物资料研究上。

塚本善隆和其他作者都发表了许多关于云冈石窟佛教史的文章，揭示了云冈石窟出现前历代佛教文化与文明的产生和发展。这些著作对于云冈石窟雕塑模式研究提供了很大的帮助。

就云冈石窟的佛教美术史研究，长广敏雄所著的《云冈与龙门》是科普性与学术性最佳的优质读物。该书第一章主要是关于历史背景的描述，中国北魏王朝的建立与发展；北魏佛教的盛行与“太武灭佛”，太武帝死后佛教复兴，凉州高僧昙曜接任第二代沙门统并开凿举世瞩目的“昙曜五窟”。其中突出成就是，作者通

过叙述北魏称霸北中国时北方五胡十六国佛教文化和佛教美术史背景，指出了云冈石窟开创初期的多方面要旨。作者强调太武帝统治时期，佛教建设集中在北魏首都大同，他的意图是建议在大同地区进行一次考古发掘，并指出了这一研究课题的必然性。“太武灭佛”在《魏书·释老志》中有明确记载，而灭佛所破坏的东西很不幸的成为了一个永远缺失的链条。如果现在发掘大同古遗址，可能会发现相当多的遗迹遗物。除此之外，主持开凿云冈石窟的昙曜是一位来自凉州的僧侣，那么对凉州的佛教文化与文明进行系统研究也很有必要。公元439年（太延五年），北凉都城凉州（现甘肃省武威市）被北魏征服占领，三万户移民被迫迁往北魏都城大同。因此，在古凉州区域进行一次发掘工作对于云冈石窟的研究是有一定帮助的。



第7窟西壁中段忍冬纹



第16窟东壁飞天

第二章作者根据之前的调查成果介绍了云冈石窟的各个洞窟。昙曜五窟属于云冈石窟的创建阶段，作者认为昙曜五窟的每尊像都是宗教崇拜的形象。洞窟平面和阿富汗巴米扬大像窟非常相似，它既不是僧侣居住的僧房窟也不是中心塔庙窟。这五个洞窟中流露出了拓跋部落的粗犷与豪放。之后几年开凿的第7窟到第10窟是在详尽的计划下开凿的，呈现出不同的特点，这一点是非常具有说服力的。

许多人喜欢第7窟的“六美人”和第8窟的湿婆、毗湿奴，但不清楚其在整个北魏佛教艺术史中的地位，尽管这是个难题，却被由此散发的一个印度幻想深深吸引。我曾经也拓印过这两个神像，但是很不幸在漫长的岁月流转中丢失了。

第9窟、第10窟雕刻本生和本行故事，作者提到第9窟、第10窟深受昙曜思想的影响，图案形象均取自自由昙曜在云冈翻译的佛经《杂宝藏经》。

第三章作者指出云冈石窟雕刻风格与印度和中亚样式存在许多关联。目前很难将二者紧密联系起来，因为能起到确定性作用的遗迹、遗物很少。然而，就有限资料，作者试图将其分为犍陀罗样式、笈多样式和中亚样式，所有这些都引入中国并产生了混合样式和中国化的过程。

做出这样的分析并不容易，它对未来的研究具有指导意义。最突出的成果是，作者认为犍陀罗样式出现在早期创建的昙曜五窟而不是后来的第7窟、第8窟和第10窟，且这类样式的传播是通过古代内陆途径。也有学者提出在第5窟可以看到犍陀晚期、中印度和中亚样式的混合，但他提出一个很草率的推论，即西方元素是直接移植到第5窟，并没有考虑到凉州派雕刻家的介入。

长广敏雄还提出一些问题。下面再次引用《魏书·释老志》中关于云冈石窟昙曜五窟创

建的记载：“和平初（公元 460-465 年），师贤卒，昙曜代之，更名沙门统。初，昙曜以复法之明年（公元 453 年）自中山（河北保定）被命赴京（大同），……，昙曜白帝，于京城西武周塞，凿山石壁，开窟五所，镌建佛像各一，高者七十尺，次六十尺，雕饰奇伟，冠于一世。”云冈石窟的建设始于昙曜五窟，延伸至其他洞窟，耗时较长。公元 494 年（太和十八年），孝文帝迁都洛阳。云冈石窟大规模的营造工程中辍，像第 3 窟便是未完成的洞窟。然而，洞窟的开凿并没有完全停止。迁洛后，云冈西部仍开凿大约 20 座洞窟，后逐步进入尾声，云冈石窟被洛阳附近的龙门石窟所接替。龙门石窟的雕刻说明云冈和龙门之间有着紧密的联系。尽管龙门石窟的损坏程度较云冈石窟严重些，但幸存的数量也很可观。另一方面，在远离洛阳西部的敦煌，莫高窟早在公元 353 年（东晋永和九年）就已开凿，之后各代均有营建。所以，到龙门石窟阶段，研究变得更为便捷，因为中国各地佛教石窟均有丰富的遗迹。作为中国佛教石窟早期庞大的遗迹大同云冈石窟在中国佛教考古学上占据非常重要的地位。时至今日，它高超的艺术价值仍彰显着深厚的魅力。

小川晴昶云冈石窟的摄影作品全部都是黑白的，正因为其是单色的，可以更成功地表现出大佛的艺术魅力。小川晴昶的《大同云冈石窟》已经完结，但是他的摄影作品将永葆生机，不断推动着云冈石窟新的研究。这让我想起了悬挂在我的导师会津八一研究室的一幅摄影作品，即小川晴昶拍摄的云冈石窟第 5 窟前壁东侧面带微笑的菩萨半身像。

注释：

[1] 本文是日本学者宫川寅雄为日本摄影师小川晴昶的画册《云冈石窟》做的序，文中介绍了小川晴昶在云冈石窟调查的成果及历史背景，为了让读者更深入地发掘照片的价值，作者重点叙述了近代日本学者对云冈石窟的调查与研究状况，意在引导学者从不同的角度认识研究云冈石窟，将云冈研究向更深、更广的领域推进。——译者注

[2]（日）小川晴昶：《大同云冈石窟》，株式会社新潮社出版，昭和 53 年（1978 年）。——译者注

[作者：日本文艺评论家、美术史家 译者：云冈石窟研究院考古研究室]

（责任编辑：王雁卿）

云冈的“过日子精神”

梁有福

说起“会过日子”这个事，云冈石窟可谓独树一帜！

就说去年国庆节期间吧，大同市委书记张吉福率队检查大同市各主要景区旅游秩序。在云冈石窟，检查组察看了新建的东山停车场和山下停车场人行道，听取了云冈石窟研究院关于景区增容、服务，以及云冈彩塑壁画保护修复中心和美术基地创建工作的汇报。当看到近年来云冈大景区利用废水泥块、废木料和旧石材修筑的挡土墙、木栈道和佛塔景观时，张吉福情不自禁地赞叹说：“云冈总是过一段时间就有新的变化，处处体现出一种过日子精神。”这张书记真是说对了，说起“会过日子”，云冈石窟可真是不含糊。

云冈人过的“节约日子”，是以文化滋养为渗透的，所以为云冈大景区增添了独特的魅力，使得云冈石窟年年游客递增。刚刚结束的“五一”小长假，收入同比增长 3.03%。

一、主动作为 变废为宝

云冈石窟是国家首批重点文物保护单位、5A 级旅游景区和世界文化遗产，与敦煌莫高窟、洛阳龙门石窟并称为中国三大佛教石窟艺术宝库。但是，多年来云冈景区一直处于村庄与煤矿的包围之中，环境脏、乱、差问题严重。从 2008 年开始，大同市委、市政府对云冈石窟周边环境进行了三年综合治理，景区面积扩大了近十倍，各项旅游配套设施基本完成，景区面貌发生了翻天覆地的变化。

云冈石窟研究院院长张焯告诉笔者，“2010 年竣工的云冈大景区，在旅游基础设施方面达到了国内一流水平。然而，景区建设是一个不断完善、深化的过程。硬件设施的齐备，只是目标任务的一半；文化内容注入与服务水平提升等软件建设，则是同样重要的另一半。就像我们购得新房，装修的好坏，往往是最后出彩的关键。市政府投巨资把云冈景区的大框架搭建好了，云冈人如果坐享其成而无所作为，那就是不称职，于情于理都说不过去。”于是，他们开始做起了“拾遗补缺”的工作。

2009 年夏，云冈石窟研究院主动向市政府请缨，承担了景区围墙建设任务。他们否定了设计方提出的青砖墙方案，大胆利用国道 339 改线工程的开山废石作为材料，经过凿边整形、对缝垒砌，按传统方法修筑起后山的砂岩石墙，初步显示出云冈的特有色彩。张焯说：“云冈石窟的砂岩山体，以黄色、蔷薇色为基调，最具当地特色。我们的北魏先人开凿云冈石窟，斩掉了半座山，但所有挖凿出的石头都未浪费，全部用于首都平城的建设。今天我们在大同

古城的北魏建筑遗址和墓葬中，在云冈古河坝和山顶寺院遗址，都曾发现大量的云冈砂岩石雕和石材、废料的构筑物。由此可以看到，古人在循环利用资源方面的卓越成就。”大约正是受到北魏祖先因山取材、节约环保理念的启发，云冈人逐步走上了一条废物再利用的道路。

圈椅一样环绕着云冈石窟研究院办公区的“云冈文化墙”，远观粗犷古拙、沉稳厚重，与周边环境浑然一体，石材似乎经过精心挑选。近看方知，原来都是由水泥块、旧石板等筑成，废水泥块上破裂凿鑿的斑痕清晰可见。墙体每隔一段，还规整地凸出了半柱体墙垛，那些弧形的黑褐色石块，竟然来自废弃工厂的旧烟囱。排列有序的水泥块之间，多处随机镶入旧石板，像摩崖碑板，上面已刻下了魏碑、隶书体的《般若波罗密多心经》《月下云冈记》等碑记。云冈人为它取了一个颇有诗意的名字——“兰阁”（胡语“美好”之意），并辑王羲之行书，镌刻在文化墙东端。张焯设计的这道挡土墙，方圆兼备，规矩中不乏变化，古朴里透出大气，富有浓郁的沧桑之感和时尚的建筑之美，令人抚掌称叹！

从此开始，云冈人真正学会了废物利用，环保节能行动日益升温。大同城郊水泥道路重修时遗弃的水泥块，石材厂丢弃的下脚料，古城改造拆除的旧砖瓦、条石，建筑工程剩余的石材、木料，以及云冈周围的砂岩石片、河卵石等，成为美化景区的上选材料。同时，他们还大量收集民间旧石雕，华表、石柱、栏楯、碑刻、塔件、碾盘、碌碡、石人、石马、石狮子、拴马桩、上马石等等，分别地形地势，斟酌实用与造型，打造特色景观，努力使历史文化气氛处处彰显，让细微匠心情感自然流露，逐步营造出云冈石窟大景区浓厚的人文与艺术味道。

二、拾遗补缺 完善景区

漫步于今天的云冈石窟大景区，生态优美，环境清洁，设施完备，服务温馨。一般游客很难想像，这里的观光休闲设施和园林小景多是用废旧材料建成的。

通往东山停车场的山道前，立有一座旧石料搭建的牌坊，上面楷书“祇林觉路”四字，让初来云冈的游客未进石窟，即已感受到扑面而来的佛国气息。

主停车场东侧依山而建的执勤室，是一间小巧玲珑的水泥块建筑，简朴大方，自然低调，掩映在葱绿的树木之间。窗前顺路而下的人行便道，是新近改造完成的，中央是青石板与间隔设置的排水篦子，两侧一边用了废石片随意铺设，而另一边原有的水泥道表面，被人工勾凿出石材感的边框，产生了石质效果，既美观又实用。沿路的山脚下，垒石成景，还特意设置了两处小型碑林，那些碑碣全是收集回来的陈年旧物，常常引得爱好书法的游客驻足观赏。

停车场西侧的人行道更为宽阔，山坡上用石碌碡围成树池，用来承接雨水，游客也可在树下纳凉小坐；平展的木栈道，覆盖了原先的露天水泥明渠，木料使用的是修筑云冈石窟五华洞窟檐剩余的表皮板，红木的色彩格外温馨。栈道外侧，原本是青红相间的水泥砖人行道，与景区格调极不协调。今年，云冈石窟研究院将红粉砖换掉，改成了碎石片，按照云冈石窟的勾栏纹重新铺设，立显庄重大方。最引人注目的是山腰双塔，黑色的铁道枕木铺出台阶，背景是水泥块与旧碑碣砌成的挡土墙；两座喇嘛塔古意盎然，却是用石碾盘和旧石料造出的

新景。不少好奇的游人选择在这里小憩、拍照。

云冈石窟研究院东侧的小型停车场地面，也是用丰镇石材厂废弃的边角料铺成，旁边是著名的“丰镇黑”与浅色石板组合而成的八卦图案。在注重环保与实用的同时，又增添了传统文化符号。

云冈石窟大景区建设时，没来得及考虑建筑物前的休闲广场和无障碍通道、林间步道，近年来研究院逐步予以增设，材料多采用本地石材和旧石雕。特别是去年开辟的十个电瓶车停靠站，古老的石雕与现代标识牌相结合，各成景观，尽显云冈石窟主题文化特色。石兵美术馆站的山坡上，安放了高低错落的僧塔；院史馆站的四周，竖立了一丛旧时的拴马桩；“石破天惊”站的旁边，摆出了旧建筑构件组合的“遗址”。既让散佚民间的石刻有了很好的归宿，又为云冈大景区平添了若干历史沧桑感。

他们还利用五华洞窟檐保护工程的废木料，在“山堂水殿”环湖区铺设了观光步道，方便了游客近距离游览拍摄；在景区各处放置了随形制作的原木长凳和木桌，原滋原味，舒适自然，最长者达13米。游人既觉新鲜好奇，又感方便惬意。

近年来，由于自驾车游客逐年攀升，景区停车问题突出，他们在东山建筑废墟上连续开辟出三个停车场，而且全部采用夯土、石屑铺设。张焯说：“这样做的原因，不单单是为了省钱，更多的是出于保护大自然的理念。因为我们现代人已经对地球的改变太多了，所以节约资源、水土保持，应是我们每个人的责任。日本皇宫、欧洲宫殿前的广场能用石子铺设，我们的生态停车场为何非要用柏油或水泥硬化？”在这些山顶石屑停车场，云冈人还把废旧大木、巨石摆成艺术矩阵，既用来隔离车辆，又营造出禅意园林的枯山水景观效果，可谓匠心独运、一举多得。

尤其值得一提的是利用废旧材料新建的公厕。他们根据游客需求，在景区内增建几座环保型公厕，全部采用废水泥块修筑，全方位体现节能降耗原则。山门入口旁的公厕，隐藏在月门内的铁路高架桥下，既方便了群众，又不显山露水。景区出口旁的公厕，临近皇家气派的食货街大殿，位置选在了靠边的南侧，限制建筑高度，墙体使用灰色水泥块，门柱为青石碌碡叠立，同时放大窗户，自然采光，冲便则使用了中水。厕所外观朴素、厚重，内部装修明亮、温馨，设有专人全天候保洁，堪称“厕所革命”的典范。到此，笔者深为云冈人化腐朽为神奇的力量感动，也随处听到了不少游客对云冈大景区废物利用做法的赞叹。

三、勤俭持家 蔚然成风

在不断完善云冈大景区的实践中，云冈人在变废为宝、水土保持、精打细算方面都积累了不少好的经验，这些经验有的已形成规章制度，更多的则内化为全体员工的自觉行动。

大同是个严重缺水的城市，云冈石窟大景区三年改造工程结束后，油松、柏树、槐树、丁香、山杏、五角枫、樟子松、榆叶梅等乔灌植物遍布山堂水殿，景区绿化面积由5万平方米增加到50多万平方米，绿化率达80%以上。由于石窟处于煤矿采空区包围之中，地下水流失殆尽，

树木几乎没有水源可以浇灌。面对严酷的现实，这些年每逢冬季降雪，云冈石窟研究院总是全体出动，把路面上的积雪清扫到就近的树坑、草坪，让融雪灌溉林木；所有景区地面铺设和锅底形树坑改造，充分考虑雨水收集，保证水流进入树池、水渠，滋养植物。为了解决大片林地的浇水问题，他们还在东山和西山修建了两个景观式巨型蓄水池，提引十里河水上山，同时用废石修建了兼具防洪和浇灌功能的水渠，自流、渗漏和水车、人工相结合，彻底解决了景区的绿化用水难题。

每年景区树林都会自然生长出大量杨树、柳树和榆树新苗，这些小苗木正好为云冈山后的荒坡荒地提供了树源。景区不用花一分钱，实现了育林绿化。同时，他们还将景区种植稠密的常绿树不断移植上山，与杨、柳、榆树形成混杂共生林区，提高了树木的抗病虫能力。既扩大了绿化面积，又使林木分布更趋合理，还节省了大笔资金。

前年开张的石兵美术馆，利用了景区的一处闲置院落，由大同籍已故画家的家属捐物开设。今年对外开放的云冈美术馆，是由食货街亏损停业的两家大饭店改造而成。改造装修时，他们采取了极简的、去装潢化的做法，白墙、白顶、原地面，特别是维持了原有的钢筋水泥梁架结构，裸露出简单大气的几何形屋顶；但灯光讲究，展品精美，布展用心。开馆之后，即获得了众多参观者的点赞。

云冈院史馆讲述的是云冈石窟的百年故事，也由食货街几家门店改造。地面高低不一，地砖色调不同，连接处还补了水泥。设计师提出统一铺装，院领导思考后，决定保持原状。“因为历史本身就是坎坎坷坷、斑斑驳驳的，这样的地面正好契合云冈院史馆的定位，观众不会不理解。”云冈石窟研究院办公楼内有一处小天井，被改造成职工读书、休息区。水泥刷胶地面，摆放的全部是废木料打制的拙朴家具，带皮的原木桌椅，有一种返璞归真的味道，让时尚新潮的青年人连呼“很有感觉”。云冈皮影木偶表演馆的外墙广告栏，彩色画布直接贴在墙上，不着加框。开始大家担心效果不佳，上墙后居然如壁画效果。

张焯说：“最初我们对在世界文化遗产地使用废旧材料有些担忧，以为大景区就该大投入才算合理。看过北京七九八和日式禅意园林之后，如梦初醒，原来一切只在于用心。用心就是匠心，用心才能有工匠精神和创新精神。只要一丝不苟、精益求精，最丑的可能变成最美的，花小钱一样能干成大事业。”如今，勤俭持家、艰苦奋斗，已在云冈石窟研究院深入人心。各科室都制定了相应的规章制度，零配件更换要以旧换新，换下的旧物也要登记入库，连不起眼的打印纸也必须双面使用……

四、齐头并进 久久为功

几年来，云冈人本着“过日子精神”，在景区建设、文物保护、学术研究、文化产品开发等方面齐头并进，全力打造多元文化景区。

他们创刊了《云冈石窟研究院院刊》，出版了《云冈石窟编年史》《云冈石窟词典》《平城丝绸之路论文集》等数十部学术与普及性读物。正在编辑的二十卷本《云冈石窟雕塑全集》，

由青岛出版社投资出版，代表了新中国云冈研究的最高水平；上世纪九十年代以来的云冈窟前遗址、山顶遗址和鲁班窑石窟考古发掘报告，基本整理完毕，预计年底付印；同时着手策划《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》的撰写。目标是彻底改变“云冈在中国，研究在日本”的屈辱历史。

在文物保护方面，设立了云冈石窟保护修复中心，积极创建国家石质文物保护基地。建立了云冈数字中心，采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、武汉大学等高校联合，编制全国石窟寺高浮雕数字化行业标准。同时，组建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。

他们将大同绢人、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——西堂公司在云冈石窟博物馆、游客中心设店经营，发动各方面力量开发出云冈特色纪念品近千款。

不断充实、完善景区文化设施，云冈博物馆、皮影木偶表演院、石兵美术馆、北魏射艺场、云冈写经院陆续开张。今年，又改造了云冈院史馆，把百年巨变的真实记录呈现给观众；建设了云冈美术馆，突出表现云冈石窟的崇高美。同时，与中央美院、天津美院、鲁迅美院等共建云冈写生基地，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，逐步形成国家级的美术创作基地。通过增加云冈石窟多元性的文化展示和参与项目，留住游客的脚步。“五一”黄金周，云冈大景区共接待游客6万余人，同比增长6.86%；收入同比增长3.03%。游客在云冈石窟的平均逗留时间，也由最初的一小时，到去年的两个小时，进而上升到今年的三个小时，一些自驾游客更长达六七个小时。有效地拉动了大同市的相关产业。

张焯介绍说，云冈石窟所在的云冈峪，西通内蒙古，自古为中国北方边塞和军旅要道，也是北魏平城丝绸之路的前段。云冈峪沿线文化遗存众多，青磁窑、鲁班窑、吴官屯、焦山寺、鹿野苑等北魏小石窟依然保存，长城边堡、烽火台、窑址、墓葬等星罗棋布。再加上近现代的煤矿、煤窑、铁路等工业文明项目，构成了全国少有的历史文化旅游带。他们的终极目标是结合晋蒙古道的人文地理，与兄弟景区联手，共同打造一条从云冈、左云、右玉，到和林格尔、呼和浩特，长约250公里的边塞文化长廊。

云冈的过日子精神，看似细碎，实际上是一种宽博的文化情怀，其中既有艰苦奋斗的优良传统，还有绿色环保的生态理念，也有创新发展的工作态度，更有一种服务社会、报效人民的责任担当。我们衷心祝愿云冈人能够继续秉持这一创业精神，脚踏实地，久久为功，为我省旅游产业的发展做出更大的贡献。

[作者：大同日报记者]

(责任编辑：陈洪萍)

全域旅游背景下

——开启晋北全景旅游新模式

李立芬

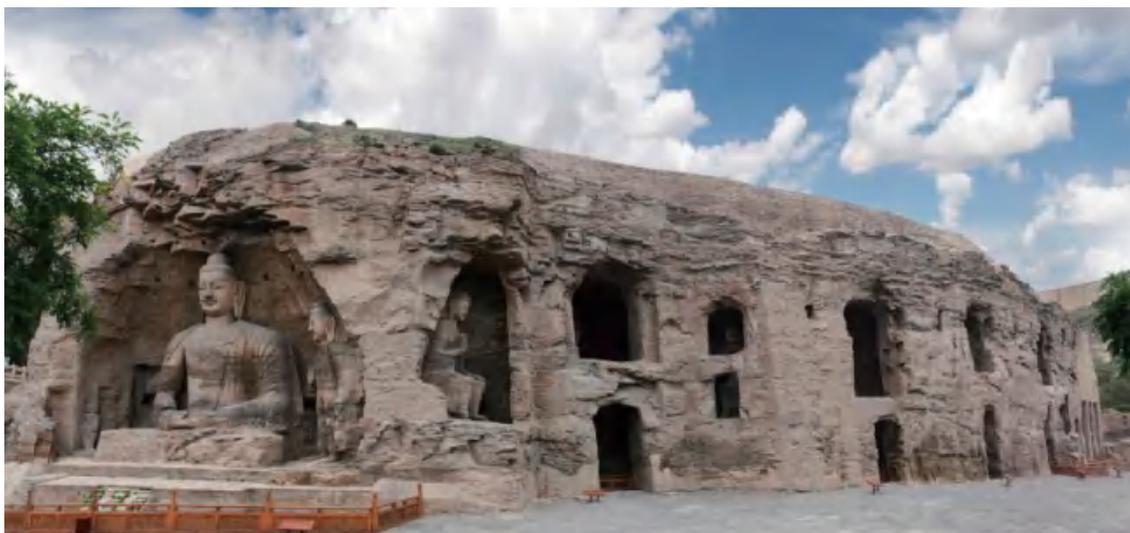
一、做转型发展的先锋

在全民旅游的热潮中，旅游业发展的重心也开始渐渐转变，游客更加注重深层次了解当地文化和特色的旅游。针对这种趋势，大同市旅游发展近年来调整方向，旅游产业从“景点旅游”向“全域旅游”转变。

在大同市“全域旅游”发展的背景下，为了更好地发挥云冈石窟景区在大同地区龙头景区的带动作用，发挥资源优势，拉动大同区域旅游相关产业的快速发展，2016年5月，以云冈石窟景区为核心资源，以大同为中心，半径300公里的范围为发展区域，辐射北京、天津、晋冀蒙等地区，建立了目的地旅游联盟平台——“云冈云游网”。

云冈云游网是面向全域旅游的专业互联网电子商务公司。它致力于打造一支年轻的团队，平均年龄只有24岁。这是一群思维活跃，勤奋好学，极具创新意识的年轻人，他们富有创造力和拼搏意识，常以汪国真的著名诗句“既然选择了远方，便只顾风雨兼程”自励。

不同于传统的互联网平台，云冈云游网作为山西省第一家也是唯一一家旅游目的地 LOTS 平台，定位于大同市，以建立大同本地化的互联网旅游预订与服务平台为目的，通过设计“景+酒+餐+导”、“景+车+餐+酒”等更碎片化的组合产品，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和创新，为游客提供更实惠、更便捷的本地化旅游服务的同时，全方位、多维度地将大同的美食、美景通过互联网的方式展现给更多的游客。并延长游客在大同的停留时间，增加相关旅游产业流量入口，促进游客在大同的二次消费，把更多的旅游资金引流在大同，发挥龙头景区对当地旅游经济的带动作用，实现大同地区的全域旅游大联盟。

二、以人为本的管理理念

在成立的一年中，云冈云游网在运营原则上始终坚持以人为本，秉承“细节决定成败”的执行意识，视客户需求为自身努力的目标。团队人员持续增强自身的学习能力，用谦卑的态度和细致的工作以及强烈的社会责任感，线上线下同步发力，促进云冈云游网不断进步和成长。

三、特色运营

2016年10月5日，CCTV的记者在云冈石窟大景区采访时，对云冈石窟大景区与云冈云游网共同举办的“垃圾不乱扔，举止显文明”绿色环保公益活动进行了报道。

2017年云冈云游网多次在云冈石窟举办丰富多彩的活动。4月2日-4月4日，“环保绿色行，丝带传心愿”活动，呼吁大家环保出行，文明旅游。4月9日-5月1日，“与未来的自己进行一场穿越时空的对话”活动，为游客提供不一样的旅游体验。5月19日，开展“我是云冈石窟守护者”公益活动，让游客换位体验景区文物保护工作，增强游客爱护景区文物的意识。5月28日-5月30日，“古城文化大集合”活动，用特色文创产品让游客领略不一样的古城文化。6月11日，特别的旅行——哈雷摩托个性之旅，让参与者用全新的旅行方式看世界。8月1日-8月31日，“旅途中——与爱‘童’行”关爱孤残儿童活动，凡线上扫码购票的游客，所支付的门票费用，会有一元捐助给孤残儿童，让小小的一张门票，充满了温情……9月份在第二届文博会上，云冈云游智慧景区的展示得到了山西省委书记骆惠宁的重视以及各大媒体的青睐。在第三届旅发大会上，云冈云游网更是代表山西省与北京长城内外、河南智游中原、陕西华山智旅签订三小时经济圈全域旅游大联盟，在顺应国家高速路网建设的同时，做到强强联合，将山西旅游推向全国。

同时，云冈云游网始终注重联合发展。把大同及周边旅游相关业态资源联合起来，与华严寺、应县木塔、恒山、悬空寺以及大同各优质酒店及餐饮合作伙伴联合起来，共同构建全域旅游闭环，做到资源优势共享、价格优势共担、产品架构互补。

在合作模式上，云冈云游网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合作，共同打造高品质的区域旅游产品产业链。他们先期对同类产品供应商的数量做出限定，以确保云冈云游网在产品组合方面的差异性，切实将云冈云游网打造成产品优、服务好、

质量高的区域旅游预订、服务互联网电商平台，做到联合经营、协同发展。

四、利用龙头景区带动产业发展

当前，大同市正在全力建设国际一流全域旅游目的地，全面整合旅游要素资源，加快旅游产业与相关产业融合发展步伐。为助力旅游产业在大同市经济转型发展中的支柱地位，云冈云游网将围绕云冈石窟、北岳恒山、大同古城三大核心景区，进一步创新思维，大力发展全域旅游。为此，制定了云冈云游全域智慧旅游目的地 LOTS 平台的建设目标，力争早日实现全域旅游大数据沉淀本地化，为政府决策提供详实有效的数据支撑。在旅游旺季对景区流量进行实时监控，智慧分配各景区游客的流量。云冈石窟在国内外享有极高的知名度，并在学术研究、文化创新、爱国主义教育、促进大同乃至山西地区的经济建设和社会发展等方面发挥着不可替代的重要作用，已成为山西旅游业的龙头。云冈石窟的“旅游热”还将不断升温，游客数量还将进一步提升。通过与市内以及周边各景区联合捆绑，在有效控制云冈景区游客流量的同时，为已联合景区进行引流与导流。以点带面，实现大同市景区一体化、全产业链化。

全产业链化建设以“云冈石窟+”为核心，联合大同市各景区、酒店、交通、餐饮等旅游供应商和服务商，细分旅游市场需求，实现多元化组合。如“景+景”的联票销售，“景+景+讲解”、“景+直通车+景”、“景+直通车+景+讲解”、“景+酒”、“景+车+酒”、“景+餐+酒”、“景+文创”、“景+X”等，用建设大同市旅游官方旗舰店的形式将大同市旅游供应商和服务商统筹起来，进行全产业、多层次的组合包装，相互配合、实现共赢。

为了解决“有效保护”与“合理利用”的难题，更好、更科学、更有效地满足不同游客需求、提升游客体验感、提高游客满意度，云冈云游网将通过有效整合和设计开发符合市场需求的特色旅游服务及个性化旅游产品，满足不同游客的物质和精神文化需求，推动智慧云冈建设再升级。

2018年云冈云游网更是大力推动全民营销模式的落地，让每一个古都人都成为旅游的参与者与受益者，真正将大同打造成全景、全时、全民、全业、全域旅游示范区，让更多的人了解云冈，神往大同！

[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]

(责任编辑：侯瑞)

大足、安岳行纪

李雪芹

2016年12月5-8日，受单位委派赴四川省乐山市参加“峨眉山——乐山大佛申遗成功20周年纪念活动”并参加了为此举办的专题研讨会。之后赴大足、安岳石窟考察，受到了同仁们的鼎力相助，在此向大足石刻研究院的陈卉丽、米德昉、黄能迁、胡蓉及讲解员，安岳石窟的陶新等同仁表示感谢。此次参观受益匪浅，感触颇多。欣喜之余用笨拙的笔写下感受，以飨大家。

一、雾中游大足

对于久居塞外的我，雾的概念十分模糊。大同虽说也有雾，但发生的频率不高，虽有大雾迷漫，却很快消失殆尽。来到乐山、来到大足，“雾”让我印象深刻，甚至有点着迷的感觉。一切都笼罩在浓雾中、若隐若现。空气中似乎还有淡淡的雨丝，湿湿的却看不到下雨的痕迹。原以为太阳升起后，就会云开雾散，结果是全天沉浸在雾茫茫的仙境中。从乐山到成都再到大足，一天的奔波，日落时分才住进酒店。

第二天一早，大足石刻研究院研究中心的黄能迁老师专程送我们上宝顶，15公里的路程、由于道路的通畅很快就到了，大雾迷漫让我们看不太清楚沿路的风景。大足石刻博物馆笼罩在大雾之中，高大的建筑隐隐约约十分神秘。胡蓉馆长接待了我们，并派讲解员陪同参观。我们顺着老路进宝顶参观石窟（此处现在为出口），寒冷的季节加上大雾，窟区内游人稀少，我们大概是最早进入窟区的游客。浓浓的大雾好像为宝顶的大佛湾披上了一层薄纱，细细的水珠顺着树叶滴到路面上，很多地方长满了青苔，多少有一些湿滑。沿着窟前小路、跟随讲解员开启了参观考察的模式。讲解员温馨的提示与颇有韵味的解说，让我多少想起了曾经的自己，与这位女孩一样充当着古代佛教艺术宝库的解说员，在游客与古代文明之间扮演着沟通的角色，用自己的讲解为游客了解古代文明尽一份力量。如此的美景、颇具韵律之感的讲解、生动翔实的雕刻艺术，让我沉浸在古代文明的海洋中，如痴如醉、如入仙境。

大足石刻是重庆市大足区境内摩崖造像的石窟艺术总称，约有70多处、近10万尊造像，其中以宝顶山和北山的摩崖石刻最著名，以佛教题材为主，兼有儒、道内容，现有造像开凿年代集中在唐末与宋代，雕刻内容丰富、规模巨大、技艺精湛，是中国晚期石窟艺术的典范。

宝顶石刻由“第六代祖师传密印”的赵智凤于公元1174-1252年间（即南宋淳熙至淳佑年间）陆续开凿的，历时约70年，是在统一构思、有组织的安排下雕刻而成，为一座造像近

万尊的大型佛教密宗道场。以圣寿寺为中心的大佛湾为主体，周雕图像 360 余幅，以六道轮回、广大宝楼阁、华严三圣、千手观音像最具特点。

U 字形的山湾里，不同内容的雕像静静地伫立，雕刻中鲜明的时代性让人过目难忘。作为中国晚期佛教艺术的典型代表，用生动有趣的图像、深入浅出地解读佛教教义，就好像一本内容丰富且寓意明确的教科书。“牧牛图”的雕刻表现了佛教教化、调伏心性的过程。全长约 30 米，分 10 个画面、雕有 10 名牧人与牛，牧人代表修行者，牛代表修行者的心，驯牛的过程即是修行者调服心意，悟禅入门的过程。图像从最初牛的任性不羁到最终调伏内心变得温驯，通过形体的变化表达内心的调伏过程，将佛教教化作用表达得清楚明白。像一部动漫，图文并茂、直指人心，可见当时人对佛教教义的理解与对生活的高度概括能力。

千手观音造像高约 7.7 米，在约 88 平方米的崖面上共雕有 830 只大手环绕佛的周围，掌中雕有法器、佛眼及小佛，因此大手加小手共计 1007 只手，是名符其实的千手观音，被誉为“天下奇观”。造像采用纵横交错、上下重叠、左右对称的表现手法，集雕塑、彩绘、贴金于一体，状如孔雀开屏。历经 8 年的保护维修，如今的千手观音金碧辉煌、光彩夺目。一只只大手从佛身伸出，变化万千无一雷同，如此的造像需何等的运筹与精准的雕刻，祖国博大精深的文化与传统技艺令我们肃然起敬。

养鸡女是大足石刻中又一著名的雕像，是地狱变中的一幅。按因果之说，杀鸡吃鸡是犯戒之作，因此养鸡是造成杀鸡冤孽的根源。可养鸡又是百姓生活中最常见的活动。图中的养鸡女发髻挽起，穿交领小袖衣，著高腰长裙。她将鸡笼掀开，群鸡相继跑出，两只鸡还在笼边争食一条蚯蚓，画面生动有趣。旁侧则题有“大藏经言，佛告迦叶，一切众生养鸡者入地狱”。但工匠将这位最终走进地狱的养鸡女刻画得如此美丽动人，或许是工匠倾慕已久的女性。这种充满艺术感染力的作品，抵消了人们对地狱的恐吓，“像教”的作用发挥到极致。

走出大足的宝顶山，浓雾依旧，我回头望着新建的山门，思绪万千。我不止一次地到过 大足，随着阅历的增加，每次的感受都有所不同。每次都有新的认识与理解，感谢古代的艺术 家为我们留下的这部巨大的教科书，偶尔翻阅会让自己的灵魂受到洗涤。面对宝顶的大佛 湾，我倒走着离开，佛湾渐渐远了，两边的树与宽阔的道路占据了视线中的大部，但大足依 然在我的注目中，我想让这种记忆多一些留在我的脑海中。

二、北山石窟

宝顶山距北山石窟不到 20 公里，在大足博物馆的职工食堂吃过午饭后，搭便车到北山石 窟继续参观。

北山摩崖造像位于大足县城龙岗镇北 1.5 公里处，开凿于唐景福元年至南宋绍兴三十一年（892-1162），以龙岗山大佛湾为中心，周围还有观音坡、营盘坡、佛耳岩、北塔寺等五 处，我们只去了龙岗山即北山。在长达 500 米的山崖上，窟龕状如蜂房，通编为 290 号，存 有造像 5000 余尊，以雕刻细腻、精美、典雅著称于世，展示了晚唐至宋中国民间佛教信仰及

石窟艺术风格的不同特点，被誉为唐宋石刻艺术陈列馆。其中晚唐造像端庄丰满，衣薄贴体，颇具盛唐风韵。五代的作品则小巧玲珑，文饰繁缛，装饰华丽。宋代造像则以观音最为突出，个性鲜明，体态优美，比例匀称，装饰艳丽。

孝经碑位于北山长廊之首，为一篇孔子论述“孝”的文章，有古、今两种版本，南北朝时古本就较少流传，在此发现古文孝经碑，实属一大奇观。我们跟随讲解员的讲解，仔细听了孔子对于“孝”的定义与不同层次孝的标准，接受了中国传统文化中对于“孝”的解读，从而补了十分重要的一课。

沿着石壁一路看过来，窟龕内容各有特色，雕刻精美、细腻，加上淡淡的色彩，更显艺术的魅力。转轮经藏窟（编号第 136 窟）前用铁栅栏拦起，游人不得进入。我们扒在栏杆上，尽情享受石雕带给我们的晚餐。这是一座长方形的平顶窟，开凿于南宋绍兴十二年至十六年，窟内中央雕转轮经藏，与窟顶相接，类似于中心塔柱。但功能不同，它是诵经的替代物，与喇嘛寺中的经轮相同。每个经轮上都雕满纹饰，华丽多姿。窟内造像内容丰富，既可独立成龕，又相互关联。正壁雕释迦牟尼坐像，左右两壁造像对称布局，雕刻有序。造像面相适中，衣饰华丽，璎珞缀满全身，想象不到的奢华。由此可见，南宋时期四川的富庶与文化的繁荣。

同样看到了孔雀明王造像（编号为 155 窟），孔雀驮着明王站立于窟内偏后的地方，孔雀长缘圆眼侧面观看，神态十分专注，双翅打开，羽翼丰满。背上雕明王端坐于莲花座上，神形兼备、呼之愈出。左右两侧壁满雕千佛，排列整齐有序。看来孔雀明王的题材在四川比较流行，在我们看过的大足、孔雀洞均有相同的题材雕刻，只是表现形式上略有变化。

观无量寿佛经变相窟（第 245 号），是一座内容丰富、雕刻层次分明、人物众多的洞窟。观无量寿佛经变相又称西方净土变，是流行于唐代的一种题材。正壁刻“西方三圣”，中央的阿弥陀佛与两侧的观音、大势至菩萨坐于莲花座上，其间和两侧雕刻有菩萨、罗汉等或坐或立，静听佛祖讲经说法。其华盖上雕楼阁殿宇层叠，数道毫光直达窟顶，顶上莲花、宝树、祥鸟、瑞兽排列其间，一片祥和。佛前宝楼台阶错落有序，勾栏望柱间饰图案。窟外两侧雕“三品九生”“未生怨”“十六观”。这里殿堂林立，佛音飘荡，展示了一幅唐代礼佛、敬佛的盛大场面。据统计共雕刻人物造像 539 身，各种器物 460 余件，在中国石窟同类题材造像中首屈一指。是研究唐代四川佛教造像及建筑不可多得的实物资料。据介绍，大足石刻博物馆的场馆建筑就是以此为蓝图构造的。

其实在北山雕刻中，观音造像是一大特点，不同的观音形象让我们称奇。就像这尊水月观音轻松地坐于座上，身体微侧，一臂支撑于座上，另一臂搭于屈起的膝上，正悠然地观看水中之月。如果除去佛教赋予的身份外，她更像一位生活中的妙龄女郎，青春美艳。

由于时间的关系，我们匆匆看完下山。准备明天的行程。

三、安岳石窟

看安岳石窟是我多年来的夙愿，此次大足之行，得大足、安岳同仁的鼎力相助，如愿到

了安岳。短暂的两天，在陶新老师的倾力安排下，参观了6处石刻，印象深刻。从大足到安岳大概有80公里的路程，山路崎岖、坡陡弯多，如果没有陶新老师的带领，我们大概找不到几处可看的石刻。

安岳，古称普州，位于四川盆地中部，地处巴、蜀要塞，扼成渝古道要冲。安岳石窟，指县境内开窟（龕）造像、摩崖造像、石刻佛经及与宗教有关的各种石刻的总称。时代始于南梁武帝普通二年（521），盛于唐宋两代，延至明清直到民国，现存大小造像10万余尊。几乎每个乡都有大型石窟（刻）造像遗存，其中卧佛院、毗卢洞、千佛寨、圆觉洞、华严洞、茗山寺、玄妙观、孔雀洞等处的规模最大，内容丰富，艺术精湛，被誉为“中国石窟艺术的又一伟大宝库”。

安岳石窟以佛教造像为主，兼有道、儒，是三教合一造像的宗教艺术载体。窟龕中所刻的佛教人物及各种经变故事，除反映佛国世界外，也涉及中国古代的社会现实和世俗生活。雕刻刀法娴熟，刻工精细，形象生动而富有情趣。

安岳石窟有别于北方大规模集中造像的特点，以一山、一壑、一石为单元，数量众多的龕像遍布于乡镇村落。众多的石刻单元与颇具规模的石窟造像，浓缩了中国石窟艺术的精华，形成了独具特色的地方风格，在中国石刻艺术史上具有上承敦煌、云冈、龙门，下启大足石刻的地位。此次我们参观的毗卢洞、华严洞、茗山寺、孔雀洞均位于大足到安岳县之间，而千佛寨、圆觉洞则位于县城附近。

（一）孔雀洞摩崖造像

从大足到安岳的公路盘旋在山间，虽不陡峭、但弯道较多。孔雀洞位于安岳县双龙街乡孔雀山上（距大足不足20公里，距安岳县城约55公里）。汽车在一个拐弯处停下，我们沿路旁的小道步走不足百米就可看到了一处红墙绿树围绕的寺院，石窟就置于木构建筑内。据说明代僧人崇智依像建寺，故此这里又被称为孔雀禅院、孔雀寺。现存造像多为宋代所刻，共10龕（关于编号，有不同的说法：在1997年四川人民出版社出版的《安岳石窟艺术》中称有9龕，在2008年四川美术出版社出版的《安岳石窟》中称有10龕），存有造像70余尊，最具特点的是孔雀明王像的雕刻。2006年被国务院公布为全国重点文物保护单位。

进入大门，对面就是孔雀明王窟。简单的窟檐建筑遮挡了窟内的部分光线，加上雾天、洞窟内的光线有点昏暗。洞窟高7.4米，宽4.4米，进深2.7米。窟内中央雕刻的孔雀高达2.3米，圆眼，尖喙，脖子伸直，身躯圆润，通身羽毛重叠，机警的神态与细部准确地刻画，将一只高贵可爱的孔雀置身于佛国世界。背上驮起盛开的八叶莲花，孔雀明王现四臂之躯，头戴化佛冠，面容俊秀，胸前璎珞环绕、装饰华丽，著双领下垂式大衣，左手执莲蕾、左下手捧蟠桃，右手毁、右下手托贝叶经，结跏趺坐于莲华上。此形象是据《孔雀明王经》所刻，构思奇巧，造型独特。其后壁上方，刻着俗人袍服的十天人像，立于云上，文武装扮均有，面部表情各异，双手合十或双手拱揖呈礼佛状。两侧壁刻二组“孔雀明王经变图”，是大足北山孔雀明王像的姊妹篇、同类题材中的佳品。

另一组造像位于孔雀明王洞的左侧，上部雕有五佛，据说“文革”时雕像被破坏，现有

造像为近年重塑并重彩描绘，以失原貌。下层有小佛龕雕刻，其中有2龕保存的还十分完好，风格与孔雀洞相近，应是同期或略晚的作品。

据介绍山上还保存有一座高达10米的唐塔，我们却没有看到。一来是我们的功课做的不好，二来浓雾弥漫、绿树遮挡，我们在寺前确实没有看到，是遗憾也是再次考察的理由。

（二）茗山寺摩崖造像

从孔雀洞出来，我们继续在山里穿行，山道上车辆不多，路旁的青菜与树木高低错落，远处的群山若隐若现，有云山雾罩之感，温暖湿润的气候造就了一方青山绿水，与塞外有着天壤之别。

茗山寺位于安岳县顶新乡民乐村虎头山巅（距县城东南约60公里），又名虎头寺，与孔雀洞相距不远。这里群山逶迤、山高谷深，当年能在这山间古道上开龕造像，让人感受到佛法无边及信仰的泛滥。盘山小路仅可通过一车，两侧是深沟或大田，走到一个叉路口，由于坡太陡、我们选择下车，顺着小路蜿蜒前行。路旁的毛竹苇叶生长旺盛，田间还有鹅鸭之类游走，安逸之情随处可见。茗山寺始建于唐代元和年间，现存造像多为北宋时期作品，共有编号龕窟13座，存有摩崖造像63尊，石刻圆雕31尊，碑刻题记27通。造像形体高大，其中5—7米高的大佛就有8尊，题材有毗卢佛、文殊、观音、大势至等，造像数量不多，但规模不小。2006年被国务院公布为全国重点文物保护单位。

石窟分布在一座不太高的小山丘上，一条小路像银色的长带绕在山顶的窟前；一侧为峭壁，透过浓密的树枝可见山下的房屋与田地，偶然听到远处传来的汽车喇叭声，才从恍惚间回过神来，云雾缭绕下的我还以为自己在佛国里流连，如此的美妙，岂是未到者能够体会到的。走了没多远就到了茗山寺石窟，山前有一排平房，显然闲置，一块“国保标志石”倒是十分醒目。由于石窟地理位置偏僻、交通不便，正式职工很难在此常住，只有“文保员”在此驻守。他们默默无闻，也没有太多的专业知识，凭着对“老佛爷”的敬畏之心，专心认真地做好每一天，既要保证文物本体的安全，还要保障窟区内的环境卫生，其辛苦是自然的。正是这些活跃于基层的无名文保员，才使得许多价值连城的国宝得以妥善保管，我们应该感谢他们。

由于时间仓促，我没有记录洞窟编号的详细位置，所以文中的窟号之说有可能不太准确。顺着山的右侧走，回时知与洞窟编号的顺序相左，最先看的是第8号窟，俗称观音堂，窟前有木构建筑。窟内正壁左刻观音菩萨、右刻大势至菩萨，高达6.2米，着实让人惊叹。菩萨头戴镂空宝冠、冠中饰坐佛，二冠有相似之处，但细部雕刻略有差异。胸前饰网状璎珞下垂，内著低胸长裙，外著通肩式袈裟。衣着华丽，局部还存有色彩，十分明艳。跣足立于高台上。造像表情端庄凝重、比例适中，衣纹线条流畅飘逸，略有风化。左右壁分置六菩萨像，合为十二圆觉。大部分菩萨的头部被毁，令人十分寒心。窟内还有碑记，其中一方上书“观音泉水”之字，据说此窟有泉水，但没有看到。

这尊佛像（第5号窟）位于浅龕内，窟顶及左右龕壁均已毁掉，但龕内的毗卢遮那佛保存得却十分完好。头戴化佛冠，冠顶与窟顶岩石相接，使尊像与窟壁连为一体，多了一重保

护的筹码。这是工匠在开窟之前就已考虑好的，他熟知岩石的性能，又极具保护意识，因此才能雕得如此周详。花冠正中雕坐佛、座下出两道豪光直插窟顶，冠周镂空雕缠枝花叶，异常繁缛，可见当时雕刻技艺的成熟与高超。冠与额头间雕2排螺髻，十分别致。佛像脸庞圆润，五官紧凑，如若宫娃。著双领下垂袈裟，双手结内缚印。挺拔的身躯如玉树临风，直指人心。由于像前约2米之外就是峭壁，站在佛前需仰视才得以见到佛的真容，但内心深处早已感受到佛法的庄严。

第3号窟雕文殊菩萨像，头戴五叶佛冠：即上置五叶内各饰一尊坐佛、下用花朵与璎珞缀连，冠后饰巾、自然垂于肩头。花冠真像一只花团锦簇的花篮，团花朵朵、十分华丽。菩萨面相圆润，细目长眉，小嘴薄唇。低垂的眼睑仿佛注视着芸芸众生，很有亲和力。著通肩衣，帔帛搭臂而下。胸前饰短璎珞，左手托经书外伸1.5米。后壁左右各雕四小圆龕，内刻坐佛，左侧保存完好。窟额刻“现师利法身”五个双钩大字，以示雕刻主题。这尊造像很好地解决了尊像的力学问题，他手中所托经书看似不大，重量却不轻，加上悬空于外，时间久了会出问题。工匠将佛衣与帔帛重叠地铺于左臂上，并使之自然地垂落于地面上，让原本突出壁面1.5米的手臂瞬间变得大部分与山岩连为一体、仅悬空了经书这一部分，从而合理地解决了手持经卷的佛手重量问题，使这种前伸的手臂历经约千年依然保存完好。也使整尊立佛依然站立在此，供后人瞻仰。我感慨古人的伟大，在如此偏僻的小山沟里会出现如此雕刻精美的佛像，“高手在民间”还真不是一句空话。

第2号窟正面雕观音、大势至菩萨，岁月的流逝在佛身上留下了隐隐的暗纹，别有一番韵味。左侧的观音菩萨，头戴高冠、将发丝束挽，冠中雕一阿弥陀佛立像。菩萨五官俊秀，细眉凤目，小嘴。颈饰项圈，著双领下垂衣，云肩披覆，圆润的左臂上戴有手镯，双手于腹前捧一经篋，结跏趺坐于莲台上，沉稳端庄，风化的自然纹路平添了几分神秘之感。大势至菩萨头戴高花冠，冠中雕一高耸的宝塔、塔底层小龕内雕一尊坐佛，其服饰、坐姿与左侧的观音像基本相同，唯双手于腹前捧钵不同。

由于赶时间，没来得及回味就随同伴们走出，原来我们一行已绕山顶一圈，现已回到原点。才看到了“茗山寺”寺院的大门与牌匾，还有旁边的“茗山寺简介”石碑，照相收好，等回家后仔细品味。我好像还没有看够，还分不清东南西北。这里的大像比较突出，且雕刻的细腻传神，远非一般的工匠所为，他们必定是雕刻世家或专职的佛像雕塑家，他们将佛的威严与菩萨的端庄融进每一尊造像里，赋予尊像鲜明的时代感与地域特点。这里的菩萨花冠可谓精彩，几乎没有雷同，虽然是石雕，却看到了花的艳丽、云的飘逸，图案的精妙、构图的严谨令我瞠目。

（三）华严洞摩崖造像

位于安岳县城东南50多公里石羊镇赤云乡华严洞村的箱盖山上。凿有大小二窟，内有宋代造像159尊，历代碑刻题词24处，2006年被国务院公布为全国重点文物保护单位。

坐着汽车在山里绕，我早已没有了方向，不知走到了哪里，直至来到一个不大的广场上停下，才知到了华严洞石窟。这个广场很小、容纳不了几台车，但附近似乎没有太多的平地，

多为崎岖不平的山路。石窟就坐落在断崖上，断崖似刀削一样、岩顶上长满大树，一些树根包裹在崖壁上像一张大网，也是一景。广场的另一侧是峭壁。石窟外围用围墙圈起，走进窟区，洞窟正在维修，地面上有工程所需之物堆放。二座洞窟一字排开，我们先看了了华严洞，窟前有木构建筑构成前廊，门额之上高悬“华严洞”字迹的牌匾。窟内高约6.2米，宽约10.1米，深11.3米。洞窟内的空间比较大，正壁雕高达5.2米的华严三圣像。居中的毗卢遮那佛，面相方圆，顶饰螺髻，上用宝冠束起，髻珠中飘出云霞、内置的是一尊“柳本尊”坐像，我最初还以为是佛像呢！花冠满贴金箔，与绿色的螺髻形成强烈对比。身披袈裟端坐于铺锦的莲座上。左右两侧雕普贤与文殊菩萨像，均头戴花冠，冠中雕一坐佛，周饰团花，贴金装饰。面容凝视，双目微启。胸前雕有短璎珞，上著大衣，下著长裙，一腿曲盘、一腿下伸、脚踏莲花，舒相坐于各自的坐骑上。大象的温驯与狮子的张狂均定格在菩萨座下，和谐统一。三像背后都有圆形头光，分饰了不同的装饰纹样，倒也生动。两角各雕一像，左侧似道教真人打扮，左手持书写有“合论”二字；右侧为僧人，左手握经书一卷，残存“那略”之字。题词中有“释迦、夫子”恭听佛法的记载，故此象征仙佛同宗、三教同源。像前有仿木制的石雕长案作为供桌，立面雕花刻云，与木制没有什么区别，真是巧夺天工之作。

左右壁下部的高坛同样雕为仿木的供桌，立面浮雕花卉动物图案，取意吉祥美好。上雕10尊菩萨坐像，华严宗称为“十大弟子”。左侧的第1位雕金刚菩萨，头戴宝冠、正中饰坐佛，慈眉善目，胸前饰短璎珞，著双领下垂大衣，左肩雕环系搭牵衣襟。舒相坐于铺锦的高台上，左脚踏仰莲。造像端庄俊秀，精细的雕刻让菩萨平添了几分妩媚与华贵。再看这尊身著覆头衣的辨音菩萨像，头戴化佛冠，佛像乘坐一缕香烟端坐于云头、结跏趺坐突出于帽外，严实的帽沿难掩精雕细琢的花冠，菩萨面相秀美妩媚，神态安详。她真得像邻家的小女、温婉可爱，却又执着信仰，双目紧闭、闻法悟道。我仿佛从她的脸上读出了闻法的喜悦，又感受到她内心的平静如水。这需要多深的道行才能将她的内心世界刻画得如此精准，千年前的工匠做到了，堪称大国工匠。

上层雕“善财童子五十三参”中的十参，题材广泛，人物生动，殿堂楼阁、祥云缭绕，表现了佛国世界的美妙。在此我觉得故事内容的描述不是重点，参杂其间的建筑样式客观、逼真地记录了宋代的建筑样式，颇有时代感，才是这组雕刻中重要的历史资料。你看三层的重檐歇山顶楼阁高耸于天际，它非皇宫就是大殿，因为建筑的等级决定了其身份。楼阁面宽三间，檐柱粗大，柱顶置斗，屋檐翼角飞起，顶置瓦垅。当心间门扉开启，好像刚刚有人进入。逐层向上收分，因此建筑高大挺拔。与两侧隐入的殿顶组合，显现了一处寺院或宫殿的建筑规格。

另一窟为“大般若洞”，位于华严洞的旁侧，窟前有二层的木构楼阁，由于施工，四周用安全网封住，洞窟内光线昏暗。洞窟的空间较大，中央释迦牟尼像高达2.3米，著袈裟，体态丰满。洞的两侧壁分雕十大弟子、二十四诸天、十八罗汉。借着微弱的光线只能看个轮廓。

华严洞虽说只有二座洞窟，其雕刻无论从尊像内容的布局还是雕刻水平都是一流的，它展示了本地的宗教信仰与雕刻技术的成熟。

（四）毗卢洞

出了华严洞石窟，我们乘车继续下一站的行程，由于不熟悉环境，因此下一站到底有多远，心里不清楚。浓雾下也看不太远，只见沿途多山，怪石林立。事实上不多久就到了，文管处掩映在树丛中，入口处还有两处小摊位，虽不营业，至少说明这里的游客还是比较多的，一边的墙上张贴红纸，书写着捐款人的姓名与捐资数额，据说每年都要举行一次这样的活动，为修补石窟捐资。对于当地的老百姓而言，觉得是一种善行，愿意做这样的捐出，表现了淳朴的民风。由于已过上班时间，山门已关，好在有陶新老师的帮忙，我们得以顺利进入。

进入景区，一块大石上用中英文介绍了毗卢洞的概况并绘有游览示意图。“毗卢洞，位于县城东南 50 公里的石羊镇油坪村的厥山上。有摩崖造像 465 尊，碑碣 14 通，题刻 18 件，古建筑 10 座。毗卢洞造像，开凿于宋，延至明、清。主要造像分布于毗卢洞、幽居洞、观音堂、千佛洞中。造像题材以密宗为主，最精美的有柳本尊行化图，水月观音、华严三圣、三身像、捐资人群像等龕窟，其中“柳本尊行化图”以构图奇绝、图文并茂、深厚的地方特色见长，是贴近北宋现实生活的典范，独开了四川密宗造像的先河。水月观音（俗称紫竹观音）造像，是雕刻大师们博彩众家之长，运用写实的手法，创造出来的石刻珍品，使她永远独步于艺术的顶峰。毗卢洞中的“柳本尊传记”和“柳本尊行化图炼文”是研究四川密宗与第五代祖师柳本尊生平、行为、行化、传承、教义等宝贵的文献。2001 年被国务院公布为全国重点文物保护单位。“文物重点保护范围面积 2.08 公顷，一般保护范围面积 9.31 公顷。”碑文中的简介，让我们在最短的时间内了解毗卢洞的历史与内容，并急于进洞窟看实物。

毗卢为梵语，意为“清静法深”，因此众多的寺院建有毗卢殿、毗卢寺等。此处的毗卢洞也取此意。现有洞窟 20 座，分布在长达 120 米的山崖上。我们顺着山势、最先看的是“柳本尊十炼图窟”（现编为 8 号窟），是这座密宗道场的核心与标志。窟顶外上部雕有五个小圆龕，内雕五佛。窟内宽约 14 米，进深约 4.5 米，在高达 6.6 米的石壁上，分层雕刻不同内容的形象。以柳本尊成佛的形象为中心，左右两侧对称雕刻其剜眼、断臂、割耳的具象，怵目惊心，旁侧刻有炼文。造像规模宏大，内容丰富，布局严谨，主题鲜明，雕刻精美，保存完好，具有鲜明的四川地方特色。修行图既有本尊行化的直观图像，又有文字解说，就像一本刻在崖壁上的连环画，图文并茂，雅俗共赏，是一部哲理丰富、教义精深、深入人心、教化众生的读本和生活指南。今天看它，依然有现实意义。

千佛洞，因洞内雕有摩崖小佛 320 尊而得名。前有窟檐，中央有天井，因此光线可以满足观看。正壁雕西方三圣像，高达 3 米，均为南宋作品。正面及左右坛基立面雕有小圆龕，内各雕一尊佛像，高约 20 公分。称千佛其实所造之像并不是佛，而是当时捐资造像的僧、尼、会首、供养男女等功德主。他们各居一小圆龕内，装扮各异，手势各不相同，表情端庄，虔心礼佛。旁侧均有名号或法号。如此统一规划、集中雕刻的功德主像，在其它石窟中实属罕见。这样的雕刻让我突然想到云冈石窟供养题记，数量那么多的造像碑或纵或横，除少数外、大量的碑刻上没有留下任何文字，它们是在开凿之初就预留好的，为什么会不刻文字？假如没有市场需求，开凿者为什么不沿用早期的博山炉，而改为碑的样式？其出现的目的，不仅

是供养，而是要彰显供养者供养的目的与地位。因此在汉风的影响下，出现大量的“石碑”，却鲜有文字留存。推想：北魏时期，石窟开凿时，设计者已为有佛教信仰或需求的功德主留下了可以表达自己造像意愿的空碑，一旦有人认购（出资捐资），就会根据功德主的要求在碑上写下铭记镌刻在此，以显功德。就像这窟内的小圆龕，每龕右侧内均有捐资人的姓名一样。当然目前在云冈还找不到这样猜测的证据。

观音堂位于突出的岩石上，下部雕窟，前有两柱支撑。窟内刻于北宋的“紫竹观音”，被誉为东方美神，中国的“维纳斯”。水月观音戏坐于高高的山岩草团上，左脚踏莲。头戴化佛冠，面容圆润清秀，柳叶眉、丹凤眼，鼻梁挺拔，小嘴微启，肌肤细腻富有弹性，似一位少女，端庄温雅，令人过目难忘。袒上身，披云肩，斜披络腋，胸、腹、膝上饰璎珞，左手撑地，右手抚膝。下著长裙，帔帛绕臂垂于体侧。像后有身光，绘有紫竹、净瓶等。左右两侧雕有观音救八难图，又称为“观音经变”图。其中观音像的雕刻极为精美，是安岳石窟中的佳作之一。

毗卢洞的雕刻无论从内容、还是雕工均令我十分震撼，它的雕刻特别富有生活气息，许多形象与生活十分接近，因此特别有亲近感。我觉得它的图像就像是一幅生活场景，用鲜活的雕刻语言告诉你，这就是信仰。

天色已晚，我们需离开此地，因为距县城还有 50 公里的路程。

（五）圆觉洞摩崖造像

吃过早饭，详细问了酒店服务员圆觉洞的具体位置及行走路线，据说位于县城东约 1 公里的云居山上。离我们住的地方不太远，由于时间还早，决定走着过去。县城小巷较多，担心走错方位、不断地问路人，最终决定打车上山。汽车在公路的边上停下，左手就是广场，小食摊已摆出，说明游人较多。由于浓雾笼罩，眼前的一切都很朦胧。广场前有两根高大的蟠龙柱，旁侧有石雕的方亭灯，中央有高大的石牌坊，上书“圆觉洞”三个金灿灿的大字，十分醒目。台阶宽广、中央雕龙形，气势恢宏。右侧的石壁上浮雕与圆觉洞有关的故事画。这里的山势不高，感觉不足百米。据介绍石窟就分布于山的南北两面，北区长达 75 米，存 22 个龕窟，造像 87 尊；南区长约 111 米，有 81 个龕窟，造像 1844 尊，造像历经唐、五代、宋，前后近 400 余年。2006 年被公布为全国重点文物保护单位。

按照指示标志的引导，我们先从北区开始参观。一座佛塔耸立于崖壁上，浅浅的佛龕衬托着佛塔的高耸，是晚唐时代的作品，共 13 层，高达 8 米。下为须弥座，塔身第一层较高，内雕一尊坐佛，其余塔身层间距较低矮，三面开有圆拱门，但无造像，逐层收分，塔檐飞起，顶饰项轮。雕刻简洁，大概是这里最早的雕刻作品。

第 13 号窟是一座开凿于五代的明王龕，正壁雕像分上下两层，上层雕三佛端坐于莲座上，正中佛背光中央出两道毫光直达窟顶，显示了强大的佛国气场。下层雕明王像，三头六臂，双手交臂或手持兵器，面目狰狞，动作有力。特别是左右两侧上部还雕有五旗，有将士出征的气势。下部雕刻牛头、马头，虽已风化，但神韵还在。它们共同护卫在佛前，表现了强烈的护法意识。

紧挨明王龕的是莲花手观音窟，敞口拱形，外壁右侧有石砌的痕迹。龕内中央雕观音立像高达6.2米，头戴化佛冠、佛像双手于腹前捧一莲花，冠饰华丽繁缛，璎珞垂于额前。菩萨像广额圆颐，眼神睿智，遍身璎珞，雍容华贵，体态端庄。左手轻捏带柄的莲蕾，右手放在左手腕上，跣足立于莲台上，头部与上半身微向左侧倾斜，端庄又亲切。后世曾对菩萨进行施彩描画，局部还保存有鲜艳的色彩。此像刻于北宋，但有唐风。右侧下壁站立4个供养人，标有姓名题记。是全家出资礼佛的例证。

圆觉洞前有简易的窟檐，时代不详。窟内造像为北宋。正壁雕三身佛，中央为毗卢遮那佛，左为释迦牟尼佛，右为卢舍那佛，均坐于莲台上。左右两侧坛上各雕五尊圆觉菩萨，并在右侧壁上雕有“圆觉洞”三字。圆觉菩萨的方座印象深刻，下为低矮的方座，中层雕相对较高的方座，上为须弥座，好像是三座叠加。与造像的高度几乎一致，甚至还要高一些。因此特别突出。

南区造像多为五代。雕刻内容庞杂，以小龕为主，内容多为一佛二菩萨二弟子、十六罗汉、毗沙门天王、千佛、地狱变相等，并雕有充满世俗情趣的图像，反映了安岳地区佛教在民间的流行情况。其中第60号的“地狱变相”龕雕刻精美，主要表现目莲救母的故事。龕正中刻目键连尊者，形象与地藏王相同，舒相坐于铺帛的金刚座上，头戴风帽，袈裟衣纹流畅铺于座前，左手握摩尼宝珠于腹前，右手执锡杖。座下刻莲叶与莲蕾簇拥、右侧还有小狗匍匐。左右两侧分上下层雕刻冥府十王与小吏。正中下部刻“业镜”，内刻目连之母青提夫人生前杀生、死后坠地狱遭小鬼棍棒追打的情节。其旁侧雕小使持卷诉案，鬼卒打青提夫人。龕底部刻地狱中各种惩罚场面，铁狗、铁蛇等图像，人物形象生动，个性鲜明，时代感强，且大部保存完好。此处的地狱变当然无法与大足石刻中的同类内容相比，但无疑是当地特别流行的一种造像题材，其教化作用不可小觑。

圆觉洞石窟区内还有其它景观，景区内树木成林，葱郁一片，由于游人极少，我们参观得十分顺利，可以在龕旁认真观看或拍照，也可以回头看一看景区的环境，多一些体验。

（六）千佛寨摩崖造像

千佛寨摩崖造像位于县城西北2.5公里的大云山。由于没有公交车，我们乘出租车前往。先按原路返回县城再向西北走，一路上坡陡弯急，好在行人与车辆不多，到达停车场时空无一人，环顾四周有点荒凉。司机说此处难打车，如需要请联系，内心倍受感动。

大门的一角有售票处，询问后得知公园不收门票、自由参观。有森林公园简介，但内容已残缺。摩崖石刻位于森林公园里，门口空无一人，环境似乎有点乱。顺小路进山林，找到了“千佛寨简介”石碑“千佛寨位于县城西北2.5公里的大云山。文物通编号105号，有摩崖造像3061尊，摩崖佛塔7座，唐碑3块，历代题记26处。古遗迹1处，古建筑2座。千佛寨摩崖造像，始于隋，盛于唐、五代、两宋，延至明、清。历经千百年的营建，使它形成了一座气势恢宏的天然石刻陈列馆。特别是唐、宋石刻中的药师经变图、西方三圣、一佛四菩萨、八菩萨、弥勒佛、释迦说法等龕窟，是中国石刻宝库中的精品。尤其是《药师经变图》中的内容全部刻造了出来，是全国现在石刻中绝无仅有的一铺造像。石刻中，穿长裤帔帛，

裸上体的男飞仙；系项圈、饰璎珞、帔帛、束带的力士，也属全国石窟的凤毛麟角。此外《唐栖岩禅师授戒》和唐代著名高僧玄应手书题记是稀世珍品。”另外千佛寨如今还存有寨墙，保存尚好。千佛寨素以规模宏大、营造时间长而著称，有安岳石窟艺术陈列馆之美誉。2006年被国务院公布为全国重点文物保护单位。

千佛寨是安岳石刻中开创最早、造像延续时间最长的一处。其中唐到宋代的400多年是营建的鼎盛时期。造像龕窟以小型、平顶、桃形唐龕为主。龕沿多以六朵莲瓣装饰，不同于安岳地区的其它石窟。南岩以“释迦说法图”为主，北岩多刻站立的佛、菩萨像。千佛寨的力士像特点突出，高不过1米，高发髻，椭圆形脸，薄唇、翘鼻、深目，横眉平视前方，胸肌发达，腹部略突，下着短裙，小腿青筋突起，显示其无穷的力量。

千佛寨的得名也与其所刻的千佛龕特别多有关，现存的105龕中，刻千佛的有8处，佛像达2000余尊。与此地流行大乘佛教的禅宗有关。所刻千佛不仅数量多，且艺术水平较高，一尊10公分左右的小像也刻画生动，手势各异，实属不易。特别是坐在莲叶上的佛像千姿百态，清静自如，是不可多得的艺术珍品。

由于是森林公园、再加上雾天，游人十分稀少，我们好像是唯一的参观者。漫步在幽静的林间小道上，静的能听到自己的心跳声，如此环境倒也可以体悟一下古人的情怀。由于山路崎岖，部分洞窟编号不清，我们看的不系统，有的地方较高、也不能上去，个别洞窟还用栅栏门拦着、或许精品就在其中。无奈。

林间铺满落叶的小路、多有凄凉之感。跟着感觉走、看到石窟就停下，也分不清东南西北与窟号，只觉得唐风浓郁。第55号龕口右侧的这尊力士像，建于唐代，宝珠束发，面相威猛，圆眼突出，裸上身、胸肌发达，下穿裙、腰束带。右手曲肘握拳，左手伸直下按，双脚用力踏地。工匠用简单的雕塑语言，为我们刻画出一位勇猛无比、力大如山的武士，神形兼备，呼之愈出。

第56号窟顶部坍塌，造像局部风化严重。正壁刻一佛四菩萨像，剩余壁面刻排列有序的小千佛。其中菩萨像的雕刻特别精美，头戴高花冠，宝缙垂肩，项后有桃形头光，内饰五朵小圆莲。面相丰圆，弯眉细目，薄唇严抿，表情严肃。裸上身，披云肩，璎珞蔽体。整尊造像珠光宝气，装饰华丽，特别是冠饰，装饰细腻，千变万化，令人称奇。

我们还看到了七立佛的雕刻，位置较高，环看四周无人看管、又未设栏杆，我一时兴起顺着台阶爬了上去，这是一组用八像的形式表现七立佛的题材，与云冈石窟第11窟西壁七立佛的表现形式完全一致，在主要壁面上雕七立像，分别著袈裟与菩萨装，在拐过的另一面刻一尊立像。这样的构图沿袭了犍陀罗的样式，在中国早期石窟中也有雕刻，出现在这里也不奇怪，只是在服饰上更世俗化了。

药师经变窟开凿于唐代，除局部残损外，大部保存完好，是一座十分难得的精品窟。窟内正中央端坐的药师佛，面部略有缺损，却神韵犹存。顶饰华盖、缀饰璎珞与宝珠，再上满雕含苞待放的莲花，随时有花雨飘下之幸运。佛的左右各雕四菩萨，错落有致。头戴花鬘冠，著通肩大衣或裸上身，胸前满饰璎珞，帔帛横过腹膝两道，跣足立于莲台上。造像比例修长，头显得特别小，华丽的装束表现了唐代国势的富庶与人民生活的满足。有意思的是两侧壁浮

雕故事的雕刻，极具生活气息。左侧雕“十二大愿”，右侧雕“九横死”。用特别小的人物形象表现经文中的全部内容，对各种死亡的描述较为隐晦，但主题明确，每幅的旁边留有纵长方形铭刻石，应该是题写经文的地方，可惜文字不存（只是猜测）。佛上部左右两侧各有一身飞天，裸上身、穿长裤，乘着长长的飘带飞到佛的身边，是少有的男性飞天，这种形象是其它石窟中罕见的。

在石窟间找到了“千佛寨文物管理处”的招牌，一位大姐坐在凳上织着毛衣，严守着自己的工作岗位。该县将一处国家重点文物保护单位放于森林公园内，这种做法的初衷是好的。但从当天的情况看，公园的管理不到位，杂乱无章。景区中这么重要的文物，仅凭一道铁栅栏门和挂在石壁上的探头就能保障它的安全问题吗？游人少，不等于不用管理，相反我觉得更应该加强管理，才能确保文物的安全。其二，这么重要的文物，缺少必要的文字介绍，洞窟的编号就画在旁边，有的地方还找不到，不方便游人的参观。

我们用了近两天的时间，参观了安岳石窟中的六处国宝单位，还有像卧佛院、玄妙观、木鱼山等多处石窟没有去看、十分遗憾，也为今后再到安岳留下一个理由。总之，此次参观虽然是“跑马观花”，但对其有了一个直观的认识，安岳石窟不像大足石刻那样规模宏大、集中表现，但精美的造像与独特的地方特色令人惊奇。安岳石窟的雕刻时间跨度大，是大足石刻的先锋与模板，由于它的出现，才有大足石刻的辉煌。雕刻过于分散的布局确实为管理带来极大的不便，财力、人员都无法得到有效的保障。在此向奋战在一线的文物工作者表示敬意。文中编号可能不太准确，不妥之处请大家指正。

[作者：云冈石窟研究院文博研究馆员]

(责任编辑：侯瑞)

云冈石窟研究院大事记

(2016. 7-2017. 6)

2016年

7月8日 中央民族大学一行12人由副教授马赞峰带队，在云冈石窟进行为期20天的专业实习。

7月8日~11日 美国佛吉尼亚卫士理学院考察组一行8人来到云冈石窟进行参观考察，并就文化遗产地的保护经验进行了座谈交流。

7月12日 著名雕塑家、国家画院雕塑院（执行）院长陈云岗被聘为云冈石窟研究院美术馆名誉馆长。

7月14日 下午，全国人大常委会委员、浙江省人大常委会副主任姒健敏一行7人来到云冈石窟，就“历史文化遗产保护工作”进行专题考察调研。

8月3日 由山西省委宣传部、大同市委、大同市人民政府主办，大同市委统战部、大同市文物局、云冈石窟研究院承办的“云冈文化旅游品牌与数字化建设研讨会”在大同隆重召开。

8月4日 上午，由山西省委宣传部、大同市委、大同市人民政府主办，市委统战部、市文化局、云冈石窟研究院承办的“天下大同 大美云冈——山西·大同云冈文化旅游招商系列活动”启动仪式在云冈石窟景区举行。

8月9日 中宣部副部长孙志军一行莅临云冈石窟景区，就推动基层文化服务和文化产业发展展开调研，山西省委常委、宣传部长胡苏平陪同调研。

8月10日 北京大学历史系教授、北京大学中国古代研究中心主任荣新江，甘肃省博物馆书记王裕昌，吉林省博物院院长李刚，陕西历史博物馆副馆长程旭，河南博物院纪检书记葛聚朋，西藏博物馆唐聪丽，山西省考古研究所研究员张庆捷等参加“平城—敦煌”学术研讨会的60余位专家学者莅临云冈石窟参观考察。

8月19日 “我是这流动的存在”——青海热贡龙树画苑唐卡展在云冈美术馆隆重开幕。

9月4日 下午，由中国公共关系协会、大同市人民政府主办的源·2016“影像的力量”闭幕式暨马爽云冈石窟音乐会在云冈第20窟广场举办。

9月8日 上海大学党委副书记夏小和一行到云冈石窟进行考察。

9月10日 2016中国奥运冠军助力山西旅游发展大会·健康中国大同行主题系列活动在云冈石窟景区正式启动。

9月19日 下午，美国弗利尔艺术博物馆教授王纯杰夫妇一行参观云冈石窟。

9月22日 下午，中央文史馆馆员、《云冈石窟全集》学术顾问葛剑雄莅临云冈石窟，参观云冈景区。

10月17日 中央电视台中国电视剧制作中心导演张绍林一行莅临云冈石窟进行考察采风。

11月1日 “从敦煌出发——‘丝路明珠’的复兴与创新美术作品展”在云冈美术馆隆重开展。

是月 在中国博物馆协会、中国文物报社组织召开了“十二五”文物保护科学和技术创新奖评审会议上，云冈石窟研究院石质文物保护关键技术研究项目被评为“十二五”文物保护科学和技术创新一等奖。

12月14日 著名作曲家、中国文联副主席、中国音协党组书记徐沛东来到云冈石窟景区参观。

12月29日 上午，由大同市文物局组织的“云冈石窟窟区（一期）消防给水工程”四方验收工作会议在云冈石窟研究院召开。

12月31日 上午，云冈石窟研究院与山西唐韵古壁画研究院的合作项目——山西大同沙岭北魏墓室摹制法抢救方案座谈会在云冈石窟研究院举行。

12月 在人民网旅游大数据中心2016年11月发布的全国5A景区双微影响力排行榜中，云冈石窟景区排名第十九，是本次榜单中排名第一的山西景区。

是月 人力资源和社会保障部和国家旅游局联合授予云冈旅游区管理委员会“全国旅游系统先进集体”称号。

2017年

1月11日 特大开本《云冈石窟佛造像典藏卷》，在北京国际会展中心进行首发。

1月 由北京建筑大学牵头，中国文化遗产研究院、云冈石窟研究院等共同参与研究的大型复杂文物信息留取与虚拟保护关键技术的研究与应用课题荣获中国测绘地理信息学会的2016年测绘科技进步一等奖。

1月24日~2月4日 云冈石窟研究院王雁翔书记率代表团，赴德国参加法兰克福国际纸制品展——“东方文化元素”文创产品展。

2月10日 著名艺术家、艺术教育家、文艺理论家张继刚先生在云冈石窟参观考察。

3月31日 国家旅游局局长李金早在云冈石窟景区调研，山西省副省长张复明陪同调研。

4月初 云冈石窟研究院张焯院长带领山西彩塑壁画研究保护中心主任尹刚及部分职工一行十余人到达甘肃兰州，在敦煌研究院兰州分院与敦煌研究院王旭东院长会面探讨合作事项。

4月16日 “得境取象——白羽平油画展”在云冈美术馆开展。

4月27日 云冈石窟研究院与内蒙古师范大学美术学院举行共建教学、写生基地合作签

约仪式。

5月 由云冈石窟研究院下属山西云冈文物保护修复有限责任公司承担的“山西大学毛主席塑像保护性修缮工程”顺利完工。

6月初 云冈旅游区管理委员会作为山西省唯一一家单位，入选由国家质检总局和国家旅游局评选的第三届“全国旅游服务质量标杆培育试点单位”候选名单。

6月5日 乌拉圭卡内洛内斯省省长亚曼度·拉蒙·奥斯一行参观考察云冈石窟景区，乌拉圭驻华大使费尔南多·卢格里斯陪同参观。

6月8日 英国贝利市议会教育、文化负责人克莱尔·如浮女士为团长的英国贝利市代表团一行参观考察云冈石窟景区。

6月27日 下午，墨西哥国家行动党众议员、众议院领导委员会秘书长雷诺索，国家复兴运动党众议院党团主席、众议员、众议院能源委员会副主席纳莱，革命制度党众议员、众议院城市发展及土地管理委员会主席贝多利亚等墨西哥三党议员代表团一行参观考察云冈石窟景区。

[作者：云冈石窟研究院办公室副主任]

(责任编辑：侯瑞)

《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（2018）第 03 号准印证
大同市海德印务有限公司承印