

雲岡石窟研究院 论丛

YUNGANG GROTTOES ACADEMY JOURNAL

二〇一八年 总六期

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

编印单位：云冈石窟研究院
发送对象：高校及相关科研单位
印刷单位：大同市海德印务有限公司
印刷日期：2019年9月30日
印 数：1000本

目 录

云冈石窟研究院院刊 二〇一八年 总六期

回顾与展望（张焯）.....	001
<hr/>	
双窟楷模——第7、8窟形制特征释论.....	003
梵宇华章——第7、8窟佛教造像题材释论.....	013
佛国圣殿——第9、10窟的建筑设计释论.....	025
中西合璧——第9、10窟造像题材与装饰图案释论.....	034
<hr/>	
人是图案 图案是人——云冈图像学之人形图案（王恒）.....	056
云冈石窟维摩诘图像研究（赵昆雨）.....	081
云冈第14窟开凿问题探讨（员小中）.....	096
云冈石窟飞天之分期试论（张华）.....	101
北魏石窟寺伎乐形象的类型与分期（金溪）.....	109
辽金崇佛与云冈石窟的修缮（宣林）.....	122
<hr/>	
云冈石窟第21-30窟及第5窟附窟差异性风化因素初步研究（卢继文、李彬）.....	128
云冈石窟盐类析出物与石雕表面破坏形式的关系研究（任建光、胡翠凤）.....	137
浅谈云冈石窟预防性保护工作（范潇）.....	144
浅谈计算机辅助考古线图绘制（王娜）.....	149
古建筑油饰彩画防火研究（董凯）.....	154

一尊明代髹漆夹纻彩绘菩萨像制作材料与工艺分析（石美风）	160
《大同云林寺》序言（张焯）	168
大同云林寺传略（刘东虹）	174
大同云林寺调查综述（侯瑞、吴娇）	177
大同云林寺宗教、艺术种种浅探（李尔山）	186
大同云林寺的水陆画与水陆仪轨（王雁卿）	213
大同云林寺彩塑壁画时代的初步考察（张海蛟、尹刚）	231
重新认知两晋南北朝对中国音乐文化的价值（项阳）	239
北魏历史和文化的考古学表现（韦正）	248
大同北魏墓葬佛教图像浅议（张志忠）	264
北魏寺院经济初探（郭静娜）	275
大同市城区及附近古代城墙调查简介（曹臣明）	282
大同观音堂（李雪芹）	287
云冈百年（云冈石窟院史编写组）	295
云冈石窟博物馆新展陈的设计思路（张焯）	313
宿白先生与云冈石窟的情缘（张焯、王雁翔）	317
天下石窟看“云冈”	
——来自世界文化遗产国家5A级景区云冈石窟的报告（李久标、宣林）	319
云冈石窟研究院大事记（2017.7-2018.6）	327

Contents

Yungang Grottoes Academy Journal 2018 (Total 6)

- 001 Review and Prospect (Zhang Zhuo)
-
- 003 Twin Caves Model —— A Study on Structure Characteristics of Cave 7 and Cave 8
- 013 A Perfect Combination of Western and Chinese Arts —— A Study on Themes of Buddhist Statues in Cave 7 and Cave 8
- 025 Buddhist temple —— A Study on Architectural Design of Caves 9 and 10
- 034 Chinese and Western —— A Study on Theme and Decorative Patterns of the Statues in Caves 9 and 10
-
- 056 Man is the Pattern and the Pattern is the Man —— Humanoid Pattern in Yungang's Iconography (Wang Heng)
- 081 A Research on Vimalakirti Images in Yungang Grottoes (Zhao Kunyu)
- 096 A Discussion on Digging Problem of Cave 14 in Yungang Grottoes (Yuan Xiaozhong)
- 101 A Discussion on Stage of Flying Apsaras in Yungang Grottoes (Zhang Hua)
- 109 A Typological and Stage Study on Buddhist Musical Images in Grotto Temples of Northern Wei Dynasty (Jin Xi)
- 122 Worship of Buddha in Liao and Jin Dynasties and Restoration of Yungang Grottoes (Xuan Lin)
-
- 128 A Primary Research on Different Weathering Factors in Cave 21–30 and Cave 5–40 in Yungang Grottoes (Lu Jiwen, Li Bin)
- 137 A Study on Relations between Salt Precipitate and Destructional Forms of Sculpture Surface in Yungang Grottoes (Ren Jianguang, Hu Cuifeng)
- 144 A Simple Discussion on Preventive Protection Work (Fan Xiao)
- 149 A Simple Discussion on Computer–Aided Archaeological Line Drawing (Wang Na)
- 154 Fire Prevention Research on Paint and Colored Drawing on Ancient Buildings (Dong kai)

- 160 Material & Workmanship Analysis of A Painting Bodhisattva Figure in Ming Dynasty (Shi Meifeng)
-
- 168 Preface to Yunlin Temple in Datong (Zhang Zhuo)
- 174 Biography of Yunlin Temple in Datong (Liu Donghong)
- 177 Summary of the Investigation of Yunlin Temple in Datong (Hou Rui, Wu Jiao)
- 186 On Religion and Art of Yunlin Temple in Datong (Li Ershan)
- 213 Shuilu Paintings and Rites of Yunlin Temple in Datong (Wang Yanqing)
- 231 A Preliminary Study on the Age of Coloured Sculpture Murals in Yunlin Temple of Datong (Zhang Haijiao, Yin Gang)
-
- 239 Recognizing the Value of Chinese Music Culture in the Wei, Jin and the Southern and Northern Dynasties (Xiang Yang)
- 248 Archaeological Expressions of the History and Culture in the Northern Wei Dynasty (Wei Zheng)
- 264 A Discussion on Buddhist Images of Tombs in the Northern Wei Dynasty in Datong (Zhang Zhizhong)
- 275 A Preliminary Research on Monastery Economy in the Northern Wei Dynasty (Guo Jingna)
- 282 A Brief Introduction to Investigation of Ancient Ramparts in and Around Datong City (Cao Chenming)
- 287 Guanyingtang in Datong (Li Xueqin)
-
- 295 The Hundred Years History of Yungang (Writing Group)
- 313 The Design Thought of the new exhibition of Yungang Grottoes Museum (Zhang Zhuo)
- 317 The Relationship between Mr. Su Bai and Yungang Grottoes (Zhang Zhuo, Wang Yanxiang)
- 319 Yungang is Second to None in the World —— Coming From World Cultural Heritage Site and National 5A-Class Scenic Spot: Yungang Grottoes (Li Jiubiao, Xuan Lin)
-
- 327 Chronicles (2017.7–2018.6)

回顾与展望

张焯

云冈院史馆是继云冈博物馆、云冈美术馆、石兵美术馆、皮影木偶表演院、陈云岗雕塑艺术馆等陆续面世之后，又一个公共展示的项目，是云冈文化多元化、景区内容多样化的最初成果，也是云冈石窟研究院贯彻落实省市委领导关于在大同建设“百座博物馆”的具体行动。

回顾云冈石窟一百年来的艰辛历史，从寂寞的寒村里出现日本探险家的身影，到国际学术界掀起云冈研究的热潮；从中华民族文化意识觉醒，到逐渐升温的文物保护行动；从云冈村民搬出穴居多年的洞窟，到最终全部撤离云冈；从佛像、佛头被盗的无政府状态，到设置专门的保护机构，以至今天的大景区形成。千年伟大的云冈石窟，经历了百年伟大的历史变迁。是中国共产党的英明领导、各级政府的大力支持，全体大同人民的倾情奉献，铸成了云冈石窟的再度辉煌。把这段光辉而曲折的历史，用珍贵的历史影像、实物形式呈现给游客，无疑是新时代的要求和云冈石窟研究院的职责。

近年来，云冈石窟研究院、云冈旅游区管委会以复兴大同历史文化为己任，在石窟文物保护、学术研究和云冈景区建设、管理等方面取得了长足的进步。五华洞窟檐建设和各项保护工程，频传捷报；民族争





气工程二十卷《云冈石窟全集》，全部出版完成；三维激光扫描和 3D 打印，实现了大体量石窟的整体复制和数据储存；云冈旅游保持了 16 年持续增长，今年更迎来了 30% 以上的井喷式增长。废物利用、低碳环保、水土保持，正在形成新的云冈模式。云冈景区正逐步进入全国最好的旅游区行列。

百年的沧桑巨变，凝聚着一代又一代云冈人的艰辛与汗水，在此向一百多年来为云冈石窟的研究、保护、环境改善做出贡献的人们，致以深切的缅怀和最崇高的敬意！

[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]

(责任编辑：王雁卿)

双窟楷模

——第7、8窟形制特征释论

第7、8窟位于云冈石窟群的中部，是继昙曜五窟之后开凿的一组双窟（图1、图2）。两窟外观宏伟，各具窟门、明窗，壁阔约22.5米。中央及两侧突出三道石墙，构成双窟前室。中墙南端增大为龟趺丰碑，残高约10米，文字早已风化全无；外侧二墙南端内折斜抹，对称形成门拱式，既具庄严感，又凸显出龟碑的中心地位。这三堵墙体残高不一，推测北魏时是等高的，并且东与第5、6窟外壁的佛塔顶端、西与第9、10窟顶脊（考古发现的北魏仿木石雕宫殿形屋脊）大致在同一等高线上。就是说，当年毗邻开凿的这三组双窟，虽然外表设计各不相同，但立式建筑法度森严的理念相同、高度相当，属于统一规划、陆续建设的宏大工程。特别是第5、6窟三塔耸立的外形塑造，很可能是接受了第7、8窟前庭三墙齐挺并变形如门柱的启示。

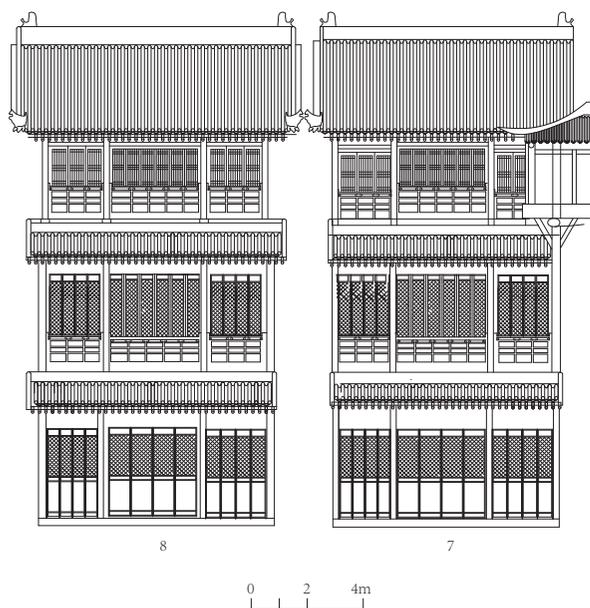


图1 第7、8窟木结构窟檐测绘图

测量：云冈石窟研究院 电脑绘制：王娜

从丰碑两侧进入的东西前室，原本没有屋顶，但在北魏以后的漫长岁月里大约有过木构搭建。今天我们看到的第7、8窟窟檐，便是依靠北壁和前室三墙架建而成的，分别为两座硬山式木结构单坡阁楼，上下三层，面阔三间，高约17米。这种窟檐，是国家1993年按照原有清代阁楼样式重新修建的。其中第7窟楼阁的第三层与东邻的第6窟外阁第四层有廊道相连。清代阁楼，约于顺治四年（1647）前落成。民国白志谦的《大同云冈石窟寺记》载：“弥勒殿……洞外，有一木匾曰‘西来第一山’，系顺治四年兵部尚书兼都御史马国柱所题。”周一良的《云冈石佛小记》载：“‘西来第一山’匾，据《一统志》乃世祖所书，旁书：顺治四年岁次丁亥菊月之吉，兵部尚书兼都御史马国柱立。”这里不论书匾者为谁，既然立匾，阁楼建设固在其先。可堪对应者，唯光绪《左云县志》保留的顺治三年（1646）《重修云冈石佛寺碑记》，碑文作者姓名无存，疑即明末大同总兵姜瓖。若此推测不误，则明代已有第7、8窟佛阁建筑。

二十世纪初，日本和中国学者曾对云冈诸窟名称进行调查，第7窟既为“西来第一山”，

亦名“西来第一佛洞”“准提阁菩萨洞”和“弥勒殿”（图3）；第8窟名曰“佛籁洞”。对此二窟的保存情形及主要特征，后来水野清一在《云冈石窟调查记》中记述：

在第7窟外仍有木造的堂宇，其上挂着“西来第一山”的匾额，眼下荒凉着。原来任凭农家使用，有大的石臼（石碾），最近好像曾作为兵舍的药局使用过。到处是散乱的处方笺、书信残片和药的刺鼻异味。第8窟之上有“佛籁洞”的匾额，建筑物没了，前不久建筑物还在，洞外堆积着的瓦片说明了这些。第7窟、第8窟是同样的结构，在没有天井（窟顶）的前室有小隧道相通。长方形的窟型、分二层的北壁、分四层的三壁、入口的三面六臂神、上窗的树下修仙像等，第7、8窟全部一致，无疑是同时营造的。这二洞的浮雕特别深，雕像圆圆的，唐草纹装饰大且悠然舒畅、富有变化。与中央群的其他诸窟迥然不同，风格接近于西方的“昙曜五窟”，应是中央窟群中最早的。……以此为最初样式，可以逐步区分其左右洞窟的早晚关系。而其最完备的形式是第5、6窟。……第7、8窟的前室没有天井，想当初一定有过什么样的建筑。所以我们对发掘特别期盼，结果什么东西也没挖出来，除了近代的瓦片散落，全是碎岩片的堆积，深有三米余。^[1]

一、洞窟形制的重大变化

第7、8窟开凿于文成帝“昙曜五窟”之后，属于云冈中期石窟中最早开凿的一组双窟，大约是献文帝时代武州山石窟寺建设扩大化的作品^[2]。

双窟左右对称布局，均为前后室结构。三墙与后壁围拢的两个前室，平面俱为长方形。第7窟前室约8.5米×7.5米，第8窟前室约8.8米×7.7米；顶部露天，地面低于后室，面积也较后室宽大。四壁垂直开凿，外面的雕刻全部风化失形，而内壁的雕刻犹有残留。南壁的双门道设计，西方式建筑意味浓郁，然中央龟趺丰碑却完全是中华传统样式。二前室夹墙靠近北壁处，开出2.46米高的拱顶甬道连通东西。这样的甬道设计还出现在第9、10窟前室，属于云冈最早诞生的两组双窟的共同特征。

双窟后室形制相同，平面均为长方形，大小相当，高约13米；四壁自下而上略有收分，相邻壁面及四壁与窟顶交接处界线分明。洞窟设计严谨，布局规整，南壁中央开窟门、明窗，北壁分为两层

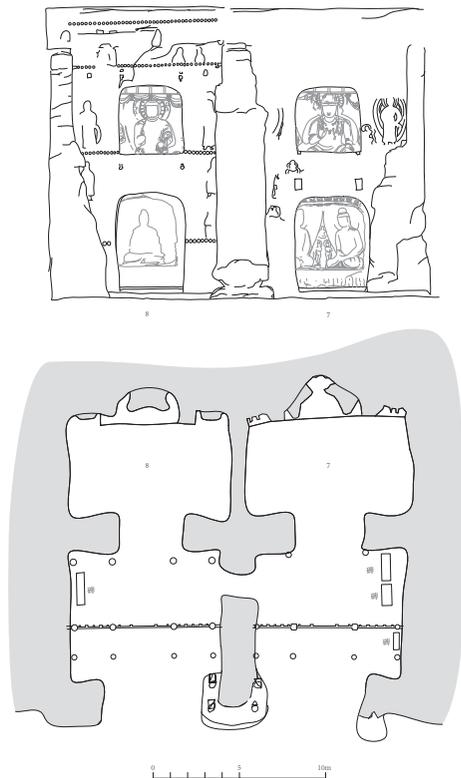


图2 第7、8窟立面、平面测绘图

测量：云冈石窟研究院 电脑绘制：王娜 杨慧敏

大龕，其余壁面为四层双龕。整个洞窟雕饰为框架结构，每层龕像都由平行的带状忍冬纹、莲瓣纹横分；龕像之间，有纵向设计的塔、菩萨及墙壁交线分隔。双龕之下为忍冬纹带，再下是底层，高约 1.8 米。环壁的供养人行列全部风化，隐约能看出人形。这样的底层设计，在后来的第 6 窟、第 9、10 窟及第 1、2 窟，转变为佛经故事连环画长卷和供养人行列的两层雕刻。壁面顶层为端坐莲台（莲瓣纹）、上饰下垂三角垂饰的坐佛列像。窟顶凿平基藻井，飞天绕莲华旋舞。整个洞窟内部雕刻，既有强烈的变化效果，又被框定在严格的秩序之中。

第 7、8 窟的窟形，较云冈最早开凿的“昙曜五窟”（第 16 至 20 窟）变化巨大。“昙曜五窟”俱为平面椭圆形、穹隆顶的大像窟，不论学者推测其为印度草庐式，抑或中国北方游牧民族的毡帐型，其简约、质朴的特征是显而易见的。第 7、8 窟形制骤然复杂：没有屋顶的前室，长方形的洞窟，而且是双窟对称设计。从外表看，第 7、8 窟以中央龟趺丰碑为中轴，两侧立式梯形石墙为门柱与东西墙连体，对称而设；北壁的窟门与明窗成双成对。不仅如此，从今天残留在中墙两侧壁面的千佛、东西墙内壁的佛经故事图对应雕刻的现象分析，两相对称的原则是全面而严格的。这种中轴与对称的原则，既是希腊、罗马建筑的特征，也是犍陀罗佛教造像中普遍遵循的法则。从分窟看，第 7、8 窟的窟形窟制几乎相同，每一洞窟的中轴、对称原则及对称基础上的个体变化原则，均被严格遵守。与前室墙面雕刻同样精妙的是，两个洞窟的龕式、造像及表现的佛教内容东西对应，在装饰意义的角度形成了整体对称。

另外，方形洞窟在建筑难度、雕刻面积上远远胜过了穹顶洞窟，其建筑设计性、装饰艺术性更高，给人以强烈的宫殿感、神圣感和宗教仪式感。这样的高度变化，标志着云冈石窟走上了世界建筑与宗教艺术的辉煌舞台。

二、双窟壁面的对称布局

第 7、8 窟前室北壁正中，上开明窗，下凿窟门。壁面风化严重，但从第 7 窟窗门外侧残留的多层造像观察，其与印度阿旃陀的大拱门洞窟外壁的雕刻十分相似。大约下层为护法立像和坐像龕、供养人，中层为呈类半跏趺坐姿的神像，上层为立佛像，再上层似乎也是立像。这种纵向造像的组合方式，似为表现佛国不同层次的“果位”关系。尽管二窟前室的所有壁面严重风化，但仍隐约可见各壁下部的供养人行列、跪式供养人行列及他们头顶上的横悬式



图 3 20 世纪 40 年代第 7 窟外景

（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第四卷，
京都大学人文科学研究所，1952 年）

仿木构屋檐。第7窟前室东壁与第8窟前室西壁上，均分层分栏浮雕佛本生故事画面，中有重层楼阁，人物附有榜题。而第7窟前室西壁与第8窟前室东壁(即中墙两面)，均雕刻千佛，间有小龕。如果将雕刻佛本生故事的壁面用“a”表示，雕刻千佛的壁面用“b”表示，那么双窟前室东西四壁的造像配置就是“abba”。作为云冈最早出现的双窟，第7、8窟运用的这种具有开创性意义的壁面设计，在随后出现的双窟(第9、10窟前室和第1、2窟)中沿袭，成为云冈双窟壁面雕刻的重要特征之一。

主窟(后室)壁面的对称性设计更为复杂。北壁(正壁)造像布局相同，均为上下两层大龕。下层俱为圆拱龕，第7窟龕内为二佛并坐，第8窟龕内为单一坐佛。圆拱龕两侧各有一立菩萨龕，可惜风化得仅剩轮廓。上层俱为盃形帷幕式通壁大龕，帷幕前悬，龕内空间巨大。龕内设五像组合，所有主像如圆雕般凸现。深龕高像，居高临下，宛若上演佛国大戏的高台巨幕，

给人强烈的压迫和震撼感(图4)。

第7窟龕内，中央主像为交脚弥勒菩萨，两侧为倚坐佛像；第8窟中央为倚坐佛像，两侧为交脚弥勒菩萨。龕内东西壁，迎面对坐思惟菩萨各一，他们跷脚向外的舒相坐式，显得自由生动，似乎缓解了些许高像危坐产生的压抑气氛。这样的总体设计，以上龕大像为中心，下龕佛像为核心，上下呼应、左右对称，突出表现了佛国天宫的庄严伟大。特别是高空大龕内交脚弥勒与倚坐佛位置的互换，加之思惟菩萨的巧妙搭配，形成了宗教思想内涵丰富、艺术创作新颖独到的造像组合。双窟重点表达的是佛教弥勒信仰主题，带给信众的是对未来世界的无限憧憬。在建筑美学意义上，则显现出设计者努力营造宫殿般或大剧院式壮丽场景的理想，其

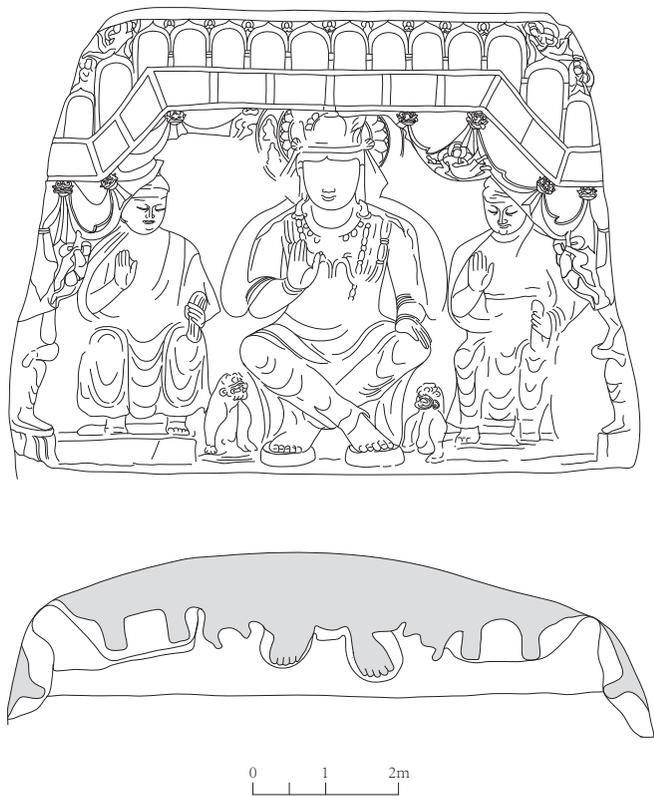


图4 第7窟后室北壁上层盃形龕像立面、平面测绘图

测绘：王娜、潘鹏

建立在不断追求艺术创新基础上的作品，堪称云冈石窟的经典佳作。

东、西、南壁的设计布局(图5)，主要是为了配合正壁主像而提升整个洞窟的宗教氛围。除了底层供养人列像和顶层列佛，双窟壁面重点为四层龕：东西壁由圆拱龕、盃形龕两种龕式搭配分布，南壁则加入了宝盖龕，整体形成了具有排列组合规律的变化关系。其中，东西

两壁的龕式，上三层按照并列两个圆拱龕、两个盞形龕、两个圆拱龕的形式交替出现，最下层则是圆拱龕与盞形龕的并列组合；南壁上三层，盞形龕、圆拱龕、宝盖龕两两对称分布，最下层则以盞形龕与宝盖龕对应出现。既强调规范，又体现变化。特别是第7、8窟壁面出现的圆拱龕与盞形龕交替分布的方式，几乎成为云冈所有双窟壁龕的通例。随后开凿的双壁龕式，都在此模式的基础上进行规律性的组合。这样的龕式组合，也在云冈中期一些单体洞窟中多次出现。上述三种龕形及龕像搭配的方法，在犍陀罗雕塑中都有表现，属于西来样式。

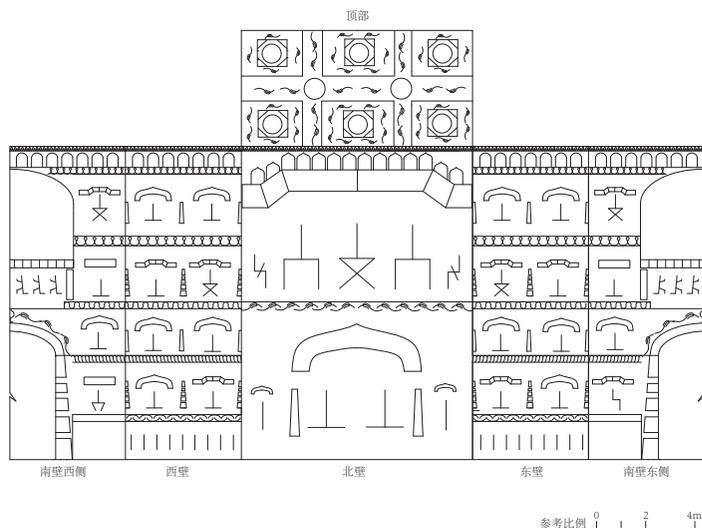


图5 第7窟后室壁面和窟顶龕像布局示意图

设计：王恒 电脑绘制：乔峰

三、窟门、明窗及雕刻

云冈的大型洞窟都既有窟门又有明窗，俱为拱形或长方形。明窗的设置自然是为了增加采光通路，这样的石窟模式早在古印度就已经出现。“昙曜五窟”是云冈的开山之作，窟门高窄、明窗宽大，这样设计虽然窟内明亮，可以一览无余，但外观却给人头重脚轻的感觉。此类窗大于门的洞窟，云冈还有第11窟和第13窟，属于为数不多的窟例。相比之下，大致从第7、8窟开始，云冈石窟的明窗、窟门设计出现了明显的改变。

第7、8窟的明窗变窄，窟门相对放宽，明窗略小于窟门。这样下大上小的比例关系较为协调，外观视觉效果舒服了许多，洞窟虽因此略显昏暗，却增加了几分神秘气氛。随后的第9、10窟和第5、6窟，明窗与窟门宽度相当，比例适中；第12窟，第1、2窟及晚期诸窟，明窗则往往要比窟门小得多。稍有不同的是第3窟，因有前室二门分为两重，尽管外窟门两侧凿出明窗，但通过后门进窟的光线不足，所以上层的明窗直接凿成高大的拱门式样，较下面的窟门略显宽大。至于第11窟和第13窟，我们现在形成的认识是：可能开窟时间较早，但窟内雕刻过程颇为周折、漫长，所以门窗比例承袭的是“昙曜五窟”的旧式。

应该说，第7、8双窟的设计与施工是统一而完整的，仿佛一气呵成，规范而流畅。既不像“昙曜五窟”那样先凿成窟内大佛，然后逐步增设内外雕饰，也不似第11、12、13窟这样一组三窟的设计、建造过程（第12窟基本上按计划完成，而第11窟与第13窟中途变动，壁面雕刻系拼凑而成）。因此，第7、8窟应属云冈石窟中完美、完整洞窟的代表性作品。



图6 第7窟明窗东西壁树下比丘坐禅形象拓片

(采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第四卷，
京都大学人文科学研究所，1952年)

第7、8窟两窟的明窗与窟门雕刻尤为精彩。明窗俱为拱顶，拱壁外侧风化，拱壁内侧顶部雕为弧形翻转的两条蛟龙。龙首下，各有一立式菩萨，站在束帛座上。拱壁两侧，下为山峦，拔地而起的是姿态苍劲、婀娜的大树，一东一西，枝叶繁茂，由两壁一直伸向拱顶相对。树荫下，分层各端坐一披覆头式衣物，头部侧向歪斜，似呈瞌睡状的坐禅比丘形象，虽与佛经所谓“顶脊端直、不动不摇、不委不倚，以坐自誓，肋不拄床”的禅坐要求相去甚远，却可能是现实情形的生动写照，也是佛教禅法思想的明确宣示（图6）。

窟门拱顶正中雕一团莲，四周飞天起舞。内侧上拱边框为连续排列的忍冬叶，周围设伎乐天。拱内侧壁分为上下层，上层雕出多头多臂神像：第7窟东壁三头四臂、西壁三头六臂，交脚而坐；第8窟东壁三头八臂、西壁五头六臂，分别骑牛驾鸟，充满了浓烈的异域情调。下层俱为执金刚神，手持金刚杵或三叉戟：第7窟为逆发胡人形象，一边一像；第8窟的人物头顶长出双翼，一边两像。

第7窟南壁窟门两侧，雕刻着一对塔形门柱（图7）。塔身方形、分三层，每层有两身雕刻为童子相貌的夜叉，两人做出相互戏谑的动作，生动而有趣。塔底是举塔力士，高约1.7米，风化得仅剩轮廓。塔顶为向两旁舒展的山花蕉

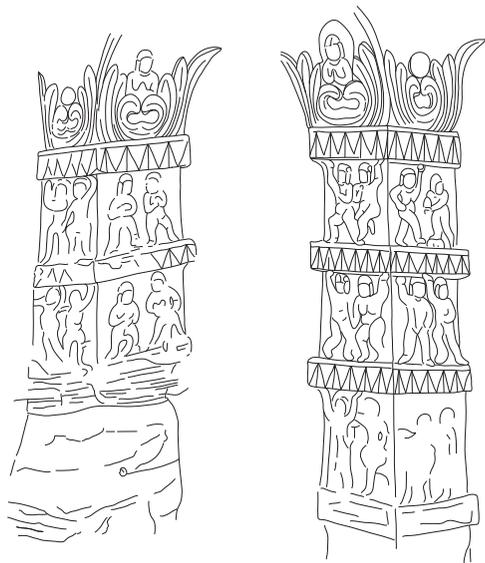


图7 第7窟后室南壁门柱线描图

原图绘制：王恒 电脑绘制：杨慧敏

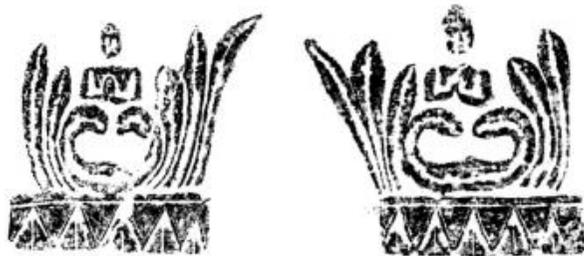


图8 第7窟窟门两壁方塔塔顶山花蕉叶化生像拓片

(采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第四卷，京都大学人文
科学研究所，1952年)

叶，居中盘坐童子（图8）。这样的塔形门柱，尽管在犍陀罗的雕塑中尚未见有完整表现，但在多层建筑雕刻中每层安置两位人物，在台座下面雕塑托举力士，在柱头或建筑顶部植物丛中涌现化生造型，都属于犍陀罗艺术的常见图案（图9）。云冈石窟出现的类似塔柱，明显来源于犍陀罗艺术，是一种模仿与创新的关系。当然，犍陀罗雕刻多以装饰板浮雕形式出现，而云冈是将那些石板浮雕变成了建筑实体雕刻，即真实的石窟雕刻。造型艺术的适用与变通，不可避免。恰巧，第8窟南壁门侧相同位置的雕刻更为典型，可作上述观点的辅证：下方人物风化得已看不出是否有托举姿势，但上面出现的不再是门柱，而是一组忍冬束腰的双茎四团莲造型（图10）。这种超现实的艺术化样式，在犍陀罗雕塑中没有发现，我们只能视作云冈艺术家的大胆创造。

值得注意的还有二窟明窗与窟门间的横向长方形龕，上挂帷幕，两旁立柱，龕内雕刻六身或胡跪、或呈类半跏趺坐姿而生的供养天。应该说类似长方形的画面雕刻，在犍陀罗造像中十分常见。人物多被框定在两柱式屋顶之下，屋檐或有植物叶带，或有编织造型，柱身或圆或方，柱头为下层齐挺、上层向前、向左右伸展的“山”字形植物阔叶，或由希腊科林斯式柱头演化而来。具有戏剧性变化的是，第7、8窟将其改造为窟门与明窗间的夹龕，上方改挂帷幔，侧柱的方圆因浅雕而淡化，特别是柱头变成了梁思成先生所谓“元宝形”的浅浮雕，仅具象征意义而已。云冈这种下变方底、上为堆圆、两侧向外翻卷弯曲的柱头雕刻，图案化倾向明显，既没有科林斯式柱头的繁缛，又不似爱奥尼亚式柱头的圆转、单纯，令今天的研究者大惑不解。其实，在犍陀罗浅浮雕中已经出现此类柱头的简化雕刻，其形状亦简约如“山”^[3]。云冈第7窟的元宝式柱头，我们无法确定这是匠人的随意冒刻，还是设计师的有意简化，反正出现的是一种莫名其妙的变形。无论我们将这一特殊位置灵活处理形成的新龕式，是否称为“云冈发明”或“云冈新式”，但如此囫圇吞枣般的模仿和改造，还是令人有些诧异。不过，这种似是而非的变形，也给了我们一些启示，那便是云冈某些雕刻虽受到犍陀罗艺术的影响，但并非完全模仿。其相似之处往



图9 犍陀罗科林斯式柱头石雕

（采自奈良博物馆《奈良·丝绸之路博览会》纪念文集，1988年）

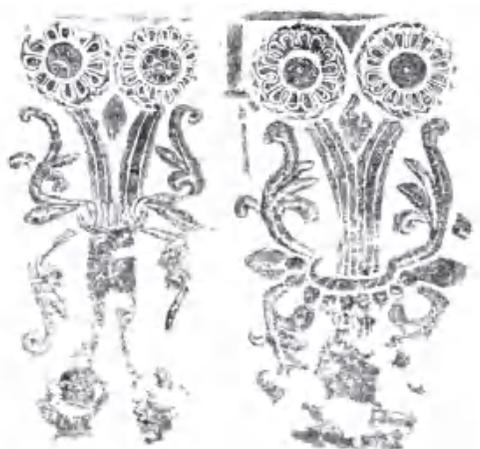


图10 第8窟后室窟门柱拓片

（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第五卷，京都大学人文科学研究所，1951年）

往表现在微观，即佛经故事题材与造型方式等方面的继承。而云冈雕刻艺术的宏观主题始终独立而超然，即大窟大像所反映的专制主义和皇权至上精神。

四、壁面塔柱、龕柱的继承发展

除了上述第7窟塔形门柱外，第7、8窟壁面龕像之间出现了更多的塔柱。在二窟东西壁的四层双龕中，第一层和第三层的龕间、龕侧各耸立着一方形塔，每层三座、上下六座塔。第7、8窟上三塔的造型一致，俱为四层塔，每层双佛并坐。塔下有托举力士，塔上是外舒内卷的山花蕉叶；下三塔由于壁面放宽，变得更加宽大，第7窟为四层塔，第8窟为三层塔，每层并列两个小型坐佛圆拱龕，下面没有托举力士，塔上的山花蕉叶中涌出化生童子。这样的山花蕉叶方塔，统一出现在第7、8窟中，大致可以认为是云冈最早出现的塔形。此后的云冈诸窟中，山花蕉叶塔依然流行，但变化悄然而至，大约逐步增加了须弥座和塔刹，平顶三角纹横边变成了正梯形瓦垄顶，最终演化为中国方塔的标准样式。至此，中西两式方塔交相辉映，成为这座华美皇家石窟的一大装饰特色。

第7、8窟并列圆拱龕的龕间龕侧，分别雕有两种不同的龕柱装饰，一名束帛座，一名旋涡纹，俱系圆拱龕拱尾龙形前身站立的基座形态（图11、图12）。束帛座，亦名束草座，在云冈石窟十分普遍，坐者多为婆罗门、梵志或菩萨形象，但在犍陀罗雕刻中没有发现，不过由于犍陀罗多有莲花、树叶、草垫等植物或编制坐具，我们依然可以感觉到束帛座是外来的，源头可能是印度；旋涡纹的名称，也许并不合适，它是由忍冬枝叶束腰部向上下左右伸出的、

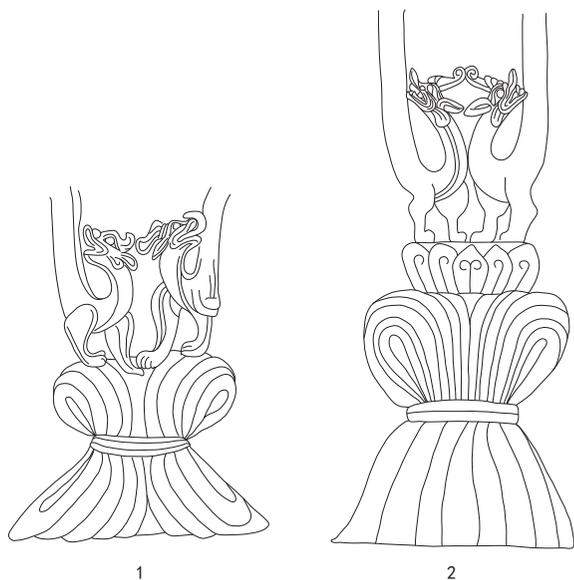


图 11 云冈石窟的“束帛”式龕柱线描图

1. 第7窟后室东壁上层双龕“束帛”式龕柱
2. 第8窟后室东壁上层双龕“束帛”式龕柱

原图绘制：王恒 电脑绘制：杨慧敏

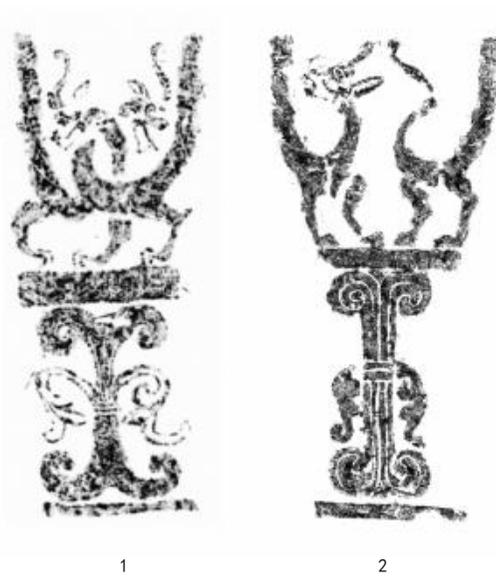


图 12 第7、8窟后室壁面龕柱拓片

1. 第7窟后室西壁第二层龕柱
2. 第8窟后室东壁第二层龕柱

（采自〔日〕水野清一、長廣敏雄《雲岡石窟》第四卷、第五卷，
京都大學人文科學研究所，1951-1952年）

两对螺旋形植物卷式的装饰，可能与希腊爱奥尼亚式柱有一定关系。云冈这两式龕柱，雕刻得非常简略，完全是装饰化的。就像前述窟门、明窗之间的元宝形柱头，仅具轮廓线条，仿佛追求的只是一种仪式性美感，强调对历史的继承。然而，其简约的设计不仅表现了艺术上的继承与发展，也因地制宜地适应了云冈石窟浮雕的现实需求。这两式龕柱是北魏平城时代宗教的刻板与艺术的灵活相结合的典型例证。

五、平基藻井窟顶

第7、8窟主室窟顶为平面长方形，建筑结构采用了中国传统的平基藻井样式。双窟窟顶均为仿木梁架六格平基，东西一梁，南北二枋。由于洞窟北壁上层大龕的帷幕南推，突出、外悬将近一米，挤占了窟顶空间，而顶部梁枋必须与窟壁框架雕饰相对接，因此使得北面三格平基明显窄于南面。平基格内为抹角叠砌，如覆斗；藻井略为方形，井心雕出一团莲，四周绕以飞天。枋间交接处亦雕凸团莲，梁枋上飞天曼舞。第7窟藻井中有双飞天托举摩尼宝珠形象，第8窟平基梁枋上有飞天手捧博山炉形象，这两种象征佛教传承与供养意义的艺术形象，充满神圣感、庄严感（图13），在后来的云冈洞窟中亦多有表现。



图13 第7、8窟后室窟顶飞天托举摩尼宝珠和博山炉线描图
1. 第7窟后室窟顶平基中央格内双飞天托摩尼宝珠线描图
2. 第8窟后室窟顶平基枋中央双飞天托博山炉线描图

原图绘制：王恒 电脑绘制：杨慧敏

平基藻井作为中国木构建筑的屋顶造型之一，大约流行于汉代之后，由于级别较高，专为上层阶级所用，其样式目前仍保留在北方不少古墓室中。云冈第7、8窟的平基藻井窟顶，既是北魏建筑的真实反映，也是中国传统建筑形式融于佛教石窟雕刻的典型范例。从此，云冈中晚期的窟顶、窗顶均频繁出现了曼妙莲天，赋予中华佛国圣殿仙境般的浪漫。

六、第7、8窟的营造意义

第7、8窟展现出的是一种全新的石窟开凿形式和理念，带有明显的西方宗教建筑特征。石窟不再是一佛独尊的洞窟，而是诸佛共和的殿堂，大乘佛教的思想贯注其中。洞窟设计规整、

内外呼应、重点突出、层次分明，充分运用中轴、对称、重复、变异等建筑艺术语言，实现了宗教、建筑和艺术完美统一。整体采用方形洞窟结构和框架式装饰原则，融中华传统与西方规制于一体，创造性地实现了佛教石窟寺建筑里程碑式的发展。

第7、8窟的崭新模式，随即成为武州山石窟寺营造的母体样板。在洞窟形制方面，影响了从第9、10窟，第12窟，第3窟等前室后殿式洞窟，到第5、6窟，第1、2窟外庭简化的双窟，再到更加简约而形式多样的民间开凿的小型洞窟，引领了云冈中后期建设的发展方向。在洞窟装饰方面，全壁分层雕刻形成主流，即便是大像早成的“昙曜五窟”的内外壁面补刻，也难免受其影响。特别是那些造型经典、装饰简约的小洞窟，很快成为风行民间的社会时尚，有力地推动了北魏佛教石窟寺向全国各地的发展。

作为云冈繁荣时代最流行的开窟形式，以第7、8窟为先导的双窟建设，不仅符合北魏宗教和石窟艺术发展的审美要求，还受到当时社会政治背景的巨大影响。从文成帝命昙曜为太祖以下五皇祖在云冈开窟五所，到北魏迁都洛阳后，宣武帝诏令有司为其父孝文帝和其母文昭皇太后在龙门开窟二所，四十余年间，武州山石窟寺一直是拓跋皇室为其祖先建窟祈福之所。献文帝和孝文帝父子在位期间，陆续开凿了第7、8双窟，第9、10双窟，第11窟，第12窟，第13窟，第5、6双窟，第1、2双窟和第3窟，至少十二座大型洞窟。有理由相信，这些洞窟都应是为北魏“五帝”之后的帝后开凿的。目前，国内学术界津津乐道的双窟与“二圣”之说，固然有理，但恐非大家主张的孝文帝和冯太后二人。历史恐非我们今天想象得那么简单。即便其中确有冯太后之窟，也只能与夫君文成帝合为双窟。云冈石窟至少建有十七位北魏帝后的安魂圣窟，龙门石窟则保留了孝文帝夫妻及宣武帝的精神寄托。如果将云冈与龙门视作北魏皇朝祖庙，甚至说成是北魏历史的陈列馆，似乎也无不妥。因此，云冈的双窟、三窟或单窟，无疑都是北魏特定政治条件下的产物，内容复杂、背景幽深，需要我们认真细致地考量，不可因轻率而失于武断。

注释：

[1] 水野清一：《云冈石窟调查记》，王雁卿译，《东方学报》，京都大学人文科学研究所，1949年第9期。

[2] 云冈石窟在北魏的开凿时间分为早、中、晚三期，但学术界对早、中期的认识不同，分歧主要在第7、8窟。宿白先生《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》（宿白：《中国石窟寺研究》，文物出版社，1996年）一文认为，第7、8窟开凿于孝文帝初期；张焯《〈鹿苑赋〉与云冈石窟》（张焯：《云冈石窟编年史》，文物出版社，2006年）一文推测，第7、8窟属于献文帝时代云冈石窟进入营造高潮的产物。

[3] 栗田功：《ガンダーラ美術》，株式会社二玄社，1988年。

（责任编辑：陈洪萍）

梵宇华章

——第7、8窟佛教造像题材释论

第7、8窟是云冈最早出现的一组双窟。由于设计、施工统一执行，不仅洞窟形制相同，雕刻题材相近，而且具有同一主题思想和雕刻风格。双窟整体对称而设，前室东西壁分别雕刻着佛经故事和千佛像，在体现大乘佛教思想的同时，也构成了双窟两两相对的壁面布局形态。后室北壁上层均为弥勒大龕，下层配置二佛并坐（第7窟）或单个坐佛像（第8窟），其他三壁分层分段布置佛龕，下层为立姿供养人行列。在以佛像、菩萨像为主要尊奉对象的同时，当时的人们还特别注重护法形象的塑造和各种装饰图案的展示。其中，各类护法人物分布于窟门、龕楣、塔底和窟顶等处，既是对佛教护法部众的生动描写，也是艺术装饰的重要组成部分。整个洞窟的设计布局，重点突出、层次分明、和谐有序、华美壮丽，具有强烈的宗教仪式感。

二窟造像内容丰富，表现形式多样，集中反映了大乘佛教思想及其弥勒信仰。在各类佛教人物的安排、形象的塑造刻画等方面，不仅体现了东西方佛教演化的轨迹和雕刻艺术的相互融合，也彰显了北魏民族和睦、繁荣昌盛的社会状态。

一、弥勒信仰主题鲜明

弥勒在佛经中是释迦悬记的未来佛，北朝弥勒信仰曾经盛行一时。清人叶昌炽《语石》卷五叙述当时的造像内容曰：“所刻之像，以释迦、弥勒为最多，其次则定光、药师、无量寿佛、地藏菩萨、琉璃光、卢舍那、优填王、观世音。”叶氏之说，系就存世佛雕而言，对于皇家主导营造的云冈石窟也为适当。

云冈石窟的弥勒造像十分普遍，流行于北魏造窟运动的始终，且多以交脚菩萨的造型出现。在早期开凿的“昙曜五窟”中，第17窟为穹隆顶式交脚弥勒大像窟。中期以后，弥勒风气转盛，第13窟被再度建造为弥勒菩萨大像窟；第7、8窟则创造出崭新的弥勒天宫全景式洞窟；随后完成的第10窟、第1窟后壁主像皆为交脚大像；第3窟外台中央为弥勒殿阁。弥勒主题洞窟占到了北魏皇家石窟的半数以上。与此同时，云冈的弥勒天宫图像与释迦故事图像等趋于成熟，共同成为中国北方石窟中最流行的雕刻主样。

云冈弥勒信仰的升温与北魏皇权政治需要有关，也与冯太后女主临朝的现实契合，带有强烈的国家意志色彩。有关弥勒净土的佛经宣称：释迦预言，他入灭后弥勒将继承佛统，自兜率天降生，并召集龙华三会，普度众生。那时世界将变得非常美满，人寿延长，安稳快乐，没有水火刀兵之灾。又说信仰弥勒者，死后得以往生兜率天宫、免除轮回、永不退转。正是

这样的弥勒故事，迎合了当时历经百年战乱、苦难深重的中国北方民众的意愿，成为北魏统治者粉饰太平、诱导民俗的理想教材。于是，弥勒信仰在平城时代日益盛行。

云冈第7、8窟的建设，大约依据佛教关于弥勒佛的经文记述而专题创作。从丰碑入口走进前室，呈现的是空灵的、佛法无所不在的十方世界；穿过天神严守的窟门进入后室，即刻投身于无比辉煌的诸佛圣殿。周壁列佛异龕，层层上升；正壁二佛并坐，代表着过去与现在；上方则突出巨大的弥勒龕，象征着即将到来的灿烂明天。在弥勒盂形大幕龕内，交脚菩萨（《弥勒上生经》）、倚坐佛像（《弥勒下生经》）和思惟菩萨三种形象欢坐一堂。第7窟中央为交脚菩萨，两侧分列倚坐二佛和二思惟菩萨；第8窟中央为倚坐佛像，两侧分列二交脚菩萨和二思惟菩萨。五圣像所在的盂形大幕临空架建，雕饰华美，龕楣内外飞天翩跹、处处梵呗、精彩绚丽，是为弥勒所在“兜率天宫”也。整个洞窟庄严有序，雕刻风格和谐统一，烘托、渲染出佛经描述的无限壮丽美妙的弥勒天国景象和不可思议的幸福生活。如此伟大的组合雕塑，令我们对北魏云冈匠师的非凡创造力产生无尽的赞叹。

第7、8窟将交脚菩萨、倚坐佛像、思惟菩萨集中于同一弥勒龕中，大约是云冈佛像搭配的一项发明，也开创了云冈双窟以交脚菩萨与倚坐佛像相互搭配的先河。第9窟后室主像为倚坐佛像，两侧为立姿菩萨，而前室北壁窟门两侧为交脚菩萨龕，东西壁分别为交脚菩萨和交脚佛像龕。第10窟后室北壁主像应为交脚菩萨，两侧为思惟菩萨，而前室北壁窟门两侧为倚坐佛像，东西壁分别为交脚佛像和交脚菩萨龕。双窟不仅主室主像互相对应，而且前室壁面交相呼应，同时创造出前所未见的交脚佛像新样式。第1窟北壁为交脚菩萨，两侧为思惟菩萨；第2窟北壁似为交脚佛像或倚坐佛像，两侧为立姿菩萨，东西壁面龕像同样是双窟对应。

与此同时，弥勒天宫的龕式及配像也在不断翻新。如果说第17窟和第13窟的弥勒大像尚无兜率天宫的概念，那么第7、8窟则是对弥勒净土的全新阐释，盂形帷幕龕式的兜率天宫造型首次出现并成为样板。从此，云冈弥勒居住的兜率天宫多采用盂形帷幕龕式，并在第9、10、12窟改为庀殿龕式，个别弥勒也坐进圆拱龕中。在第9窟前室东壁和第10窟前室西壁的上层庀殿龕内，俱为交脚菩萨和二思惟菩萨，而其对面壁面的庀殿龕内都是交脚佛像与二立姿菩萨。第12窟前室东壁的庀殿龕内，是交脚菩萨和二思惟菩萨；西壁庀殿龕对应的则是交脚佛与二倚坐佛。此类弥勒世界的崭新造像模式的出现，极大地丰富和拓展了云冈佛像的雕刻画面，有效地加深了石窟雕刻的富丽堂皇之感，成为云冈中晚期石窟艺术的一大特色。

二、禅观思想表达清晰

第7、8窟前室东西四壁，分别雕刻着佛经故事和千佛像两种题材：第7窟东壁和第8窟西壁为佛经故事，第7窟西壁和第8窟东壁为千佛像。佛经故事（本生故事、本行故事、因缘故事等）讲述的是佛陀前世今生的事迹，千佛像则是表达“过、现、未三劫各有一千佛出现世界也”^[1]，属于典型的大乘佛教思想。在佛教石窟寺院中，两者均是僧人修禅观像的主要内容。此二窟东西壁高约14米，宽约7.5米，壁面雕刻蔚为壮观。僧众置身其前，观瞻、

敬拜，如对净土。更加神妙之处是，二窟明窗内壁两侧大树下的坐禅比丘的形象塑造，完全是佛教生活的写真。雕刻者直接将禅观与禅悟的践行者置身于其冥想的佛国世界之中，大胆而贴切，仿佛具有沟通天人、现场示范、启迪信心等功效，意义非凡，达到了出神入化的高度。

北魏文成帝复兴佛教，借重凉州等地西来禅僧开凿云冈石窟，禅法自然成为云冈雕刻的一项创作主题。自“昙曜五窟”的禅定大佛及千佛的大量出现，到第7、8窟之后禅观、礼拜场所的宫殿化设计，再到石窟外壁兼行禅习的小型窟龕，云冈石窟的禅学思想明确，雕刻的禅修方式周详，始终将彰显佛教禅法的图像作为重要内容加以表现，并随着新式洞窟的出现而创作出新的表现形式。

三、菩萨、天人刻画生动

云冈石窟的供养者形象有三种类型：一是供养菩萨，着菩萨服装，戴菩萨宝冠，手持供养物立于主佛两侧或相应位置；二是供养天，高发髻而无宝冠，装束自由，侍立佛侧或跪拜佛前；三是供养人，即建造窟龕的出资者，往往是北魏人的形象，男女分列，侍立于窟龕之下，也有侍于佛之侧的特殊情况。第7、8窟后室南壁窟门上方的供养天龕像和明窗两侧的立姿供养菩萨，在云冈众多菩萨、天人的塑造中，设计尤为巧妙，形象生动感人。

（一）优雅卓越“六美人”

第7、8窟均在后室南壁明窗与窟门间，雕造出一高约1.8米、宽约4米的长方形帷幕龕，内置供养天六身，左右各三身，侧身相对。这是云冈唯一专为供养天设置的壁龕，龕像的安置方式在双窟中也是独具特色的。龕内的供养天身材比例协调、姿势优美、典雅迷人。杰出的画面布局和优雅的人物塑造，使这六身供养天成为云冈艺术中最为突出的作品之一，被称为“云冈六美人”。

石窟中的供养天，往往依据其人物特征，出现在佛、菩萨的两侧。而此龕处在洞窟南壁的核心位置，正对北壁主像，意义非同一般，更加突出地表达了天人们对佛法的渴仰和对佛、菩萨的礼敬，同时也体现出洞窟的整体设计特征。第7窟头顶高髻、具圆形光头的六身供养天全部为胡跪姿势。耳珰、项圈、臂钏、腕镯齐全，西侧第二身天人胸前还佩璎珞、龙形饰。天人们有的双手合十，有的双手互握，有的手捧供物。唯西侧第一身天人右手抚心，左手贴腹，大拇指与食指相交为圆，余指自然伸展，形态特殊。尽管诸天人手脚姿势略有不同，但全部都表情端庄，微露笑意，仿佛正在聚精会神地听佛说法。

第8窟的供养天形象变化较多：首先是下肢的变化，除东西两侧的二人依然为胡跪姿势外，其余四形象为类半跏趺的自在坐姿。这种坐姿既不同于佛像的跏趺坐，也不同于菩萨的交脚坐、半跏趺坐等，而是两腿弯曲向外扩张，双脚于中央相会或相叠，看起来较为自由，呈现一种自在之相；在手势方面，除东侧第一身、第三身和西侧第二身为供养天常见的手势（双手持供养物或合十于胸）外，其他均为变化形式：西侧第一身的右手持供养物置于胸前，左手如莲花指放在腹部；东侧第二身和西侧第三身形象，手势动作为对称形式，一手持供养

物于胸，另一手下垂于腿后。所有天人同样是表露着闻法的喜悦。供养天姿势和手势的变化，是在佛教艺术表现中追求形式多样化的结果。这种多样化不仅阐释了佛教的思想内容，也促进了艺术表现的不断深化。

第7、8窟后室的这两个供养天造像龕，无论是龕形式样表现，还是人物形象刻画，都表现了设计和制作上的精益求精，使人在观察和欣赏中产生了很大的愉悦感。“美的享受”在这里真正实现了。不知何时，人们将第7窟的供养天造像称为“云冈六美人”，无疑这是今人对古代艺术家朴素而真切的赞誉。

（二）丽质、生动的供养菩萨

在第7、8窟后室明窗两侧，分别对称设置了两位少女般的供养菩萨，她们跣足站立在束帛座上，面对北壁大龕的弥勒主像，双手持物或合十作礼。同样的设计布局，还出现在第9、10窟，说明这两对双窟的“亲缘”关系。这些立姿供养菩萨，身材匀称、装束整齐、动作协调，富有艺术美感。其中，最有特点的是第8窟明窗西侧立姿菩萨。该菩萨像高约2米，头戴日月花冠，长发披肩，具素面圆形头光，身着紧身长裙，斜披络腋，双臂挎帔帛。菩萨双手合十，头略略右倾，笑意盈盈；左腿直立，右腿稍曲，脚掌着地，形态自然轻松。特别值得一提的是人物面部的露齿一笑，嘴角微微上翘，露出一排整齐的牙齿，脸颊下方的一对酒窝更显其天赋丽质，是云冈石窟中唯一露齿微笑的菩萨造像。同样在大同，华严寺薄伽教藏殿内的露齿供养菩萨名扬天下，被人们誉为“东方维纳斯”或“永恒的微笑”，认为她是辽代艺术家歌颂生活、对美不懈追求的创新之举。殊不知云冈石窟此露齿微笑菩萨早已存在，兴许还是辽塑创作构思的源泉，亦未可知。

四、“文殊问疾”彰显大乘

在第7窟后室南壁窟门两侧，东为盂形龕，内雕维摩诘像；西为宝盖龕，内刻文殊菩萨像。这样的对应设置，反映的是佛经“文殊问疾”的故事，描述的是文殊师利与维摩诘对演佛法的场景。“文殊问疾”载于大乘典籍《维摩诘所说经》中，该经初由三国时期的月氏僧人支谦在吴国译出，名《维摩诘经》，东晋十六国时期鸠摩罗什在姚秦长安再译，名为《维摩诘所说经》，也就是今传译本。维摩诘，意译“净空”“无垢称”，是佛典中现身说法、辩才无碍的代表人物。经中说他是毗耶离城的一位贤达居士，曾经以染病为由，向释迦牟尼遣来探望的文殊师利等佛徒宣扬大乘深义。维摩诘认为，解脱不一定出家，只要在心地上修行，虽有资生而无所贪，虽有妻妾而远五欲，仍可成就菩提。这一开放式的佛教理论，自然受到不愿放弃世俗享受且又渴望出世幸福的官僚士大夫阶层的欢迎。

《维摩诘经》及经变画的流行，大约始于晋代。东晋名士顾恺之在建康瓦棺寺创作的维摩诘壁画，曾经轰动京师。对于该画的特点，唐张彦远《历代名画记》卷二有如下评说：“顾生首创维摩诘像，清羸示病之容，隐几忘言之状。”现今存世的维摩诘画像，以甘肃炳灵寺第169窟11龕壁画为最早，主人公为拥被半卧于榻上的菩萨模样，旁边一菩萨装侍者拱手而立。

与上述早期的维摩诘形象比较，云冈诸窟中出现的“文殊问疾”的雕刻，显得更加成熟。

第7窟后室南壁窟门两侧分别雕塑的维摩诘和文殊，是云冈首度出现的《维摩诘经》场景。可惜此尊维摩诘像残损严重，仅具坐姿人形，大致猜测与第6窟、第1窟的维摩诘造型相近。第6窟南壁明窗与窟门间的文殊、维摩诘对坐像，图案框定在华丽的屋形龕内，坐在榻上的维摩诘身穿睡袍式的大衣，头戴尖顶帽，右手执麈尾，从容自信，毫无病态。且因龕内居中位置为佛陀，对侧为文殊，这使得清谈的场面更加庄严。而第1窟的维摩诘龕与第7窟的位置相同，在窟门东侧，维摩诘造型和第6窟的基本相似，龕式也为屋形。然而在云冈晚期民间开凿的小型窟龕中，文殊与维摩诘多以佛像龕左右上隅分塑的形式出现，间有对坐形式，二者同样重要。循此发展脉络，可以洞察云冈维摩诘雕刻的创作思想。

云冈中期以后大量出现维摩诘题材的雕刻，丰富多彩，即便是迁都洛阳之后，在龙门石窟中这个题材也多有表现，集中反映出北魏大乘佛教信仰的盛行。究其原因，一是《维摩诘经》所宣扬的般若性“空”，与中国老庄哲学所倡导的“无”异曲同工。特别是维摩诘、文殊问答的场面，契合了魏晋以来官僚士大夫崇尚的手执麈尾，谈空说有的清谈之风。石窟造像中，维摩诘居士手执麈尾、高谈佛法，大概正是当时社会时尚的真实写照；二是维摩诘作为世俗居士而取得佛法成就，为官僚士大夫等社会中上层阶级树立起学习的榜样。不失田宅美眷而又能超脱出世，实现“不可思议解脱”，使社会上众多在家修行的居士看到了追求的目标，这对于佛教的发展壮大具有重要的现实意义。

五、护法天神阵容强大

在云冈诸窟中，第7、8窟的护法队伍最为庞大，天王、执金刚神、夜叉、乾闥婆、紧那罗等护法形象集中出现，体现了明显的、神圣不可侵犯的护法思想。

（一）摩醯首罗天与鸠摩罗天

二窟后室窟门可谓“警卫森严”，门拱下层为“全副武装”的执金刚神，上层为多头多臂的天王。第7窟天王，东为三头四臂，西为三头六臂，人物头戴菩萨花冠，两侧的头戴尖帽，异域特色鲜明。第8窟天王，东为三头八臂的摩醯首罗天骑神牛，西为五头六臂的鸠摩罗天驾孔雀。其形象大约来源于古印度神话中的天神湿婆和毗湿奴，他们一位可以毁灭宇宙，另一位则能够创造世界。这种将婆罗门教大神转化为佛教护法神的现象，是印度密教思想的反映，完全属于西来像法，为中西石窟寺的绝版遗存。这些云冈中期洞窟出现的新形象，护法性质明确，特别是摩醯首罗天和鸠摩罗天二像，造型奇特、线条分明、镌刻精美，堪称云冈艺术的上佳之作。

摩醯首罗天，汉译为“大自在天”。唐《音义》曰：“摩醯首罗，正云‘摩醯湿伐罗’，言‘摩醯’者此云‘大’也，‘湿伐罗’者‘自在’也。谓此天王于大千世界中得自在故也。”萧梁《经律异相》卷一《天部》曰：“摩醯首罗天，梁言大自在，又名‘净居’。……法云菩萨多作此天王形，有八臂三眼，骑大白牛。”云冈第8窟窟门东壁和第12窟后室顶部东侧平棊格内

坐骑卧牛的神像，以及第 10 窟前室北壁门窗间须弥山东侧的三头四臂神像，大约都是摩醯首罗天。而第 8 窟者雕刻细腻、形象饱满，最具代表性：中央一首最大，戴菩萨宝冠，宽脸丰硕，前额刘海向两侧整齐分开，如菩萨模样；两侧首略小、戴尖顶帽、略带笑意。三首面容温和庄严，呈现出持重稳健的形态。八臂中，左侧三臂风化剥失，下臂叉腰；右侧三臂分别托日、持弓和拎如意，下臂执握葡萄状供养物于胸前。由此可知，消失的左三臂当托月、持箭和拎有其他宝物。该像侧坐于牛背，身体前倾、动感明显。云冈石窟塑造出的摩醯首罗天，内容之多超越了最初龙树菩萨在《大智度论》中记述的“八臂三眼，骑白牛”的摩醯首罗天的形象。其形象不论是中亚创造抑或云冈发明，都是当世硕果仅存、弥足珍贵。

鸠摩罗天，是为“大梵天”。唐玄奘《音义三》曰：“鸠摩，正言‘究摩罗浮多’。究摩罗者，八岁已上，乃至未娶者之总名也。旧名‘童子’。‘浮多’者，旧译‘云真’，言童真地也。或云‘实’，亦是一义。今当为相，言童相也。经顺俗名，以童标八地已上菩萨也。或云‘法王子’者，别号也。”萧梁《经律异相》曰：“大梵天王，名曰‘尸弃’，……颜如童子，名曰‘童子’，擎鸡、持铃、捉赤幡、骑孔雀。”云冈石窟所雕的鸠摩罗天形象，突出的有三处：一在第 8 窟后室窟门西壁；二在第 10 窟前室北壁须弥山之西侧；三在第 12 窟后室窟顶西侧之平棊格内。云冈的鸠摩罗天形象，也以第 8 窟者为最：五头六臂，乘金翅鸟，手擎鸡，又持弓箭、日月。特别精彩的是其五首的容貌雕刻，额发卷曲、侧发下垂，颜若喜悦童子，天真烂漫，造型古朴、生动悦人。诚如唐玄奘译《大毗婆沙论》所谓：“尊者马胜，遂发诚心，愿大梵王，于此众现。应时大梵，即放光明，便自化身成为童子，首分五顶，形貌端严，在梵众中，随光而现。”

云冈第 8 窟的鸠摩罗天，着重从面相入手刻画其童子形象。五个面容都丰满圆润，少年的稚气通过发自内心的笑容表现得淋漓尽致，弯曲翻卷的头发更体现出幼童柔细头发的特征。与第 10 窟和第 12 窟的鸠摩罗天身着云冈早期菩萨装不同，此鸠摩罗天近乎裸体，只在腹部以下刻出几条弯曲的阴线，表示其着短身围裙。人物身体结构曲线分明，仪态自然大方，表现了当时雕塑者十分成熟的设计思想和高超的造像能力。

（二）力士、金刚神与夜叉

力士者，“大力之士夫也。拘尸那城有力士之一族。”^[2]第 7、8 窟后室东西壁雕刻的方形塔之下，均有呈托举状的下蹲力士。云冈的托举力士形象比较普遍，往往被塑造为肌腱发达、上身袒露、下穿犊鼻裤的童子形象。他们或托举塔、或托举龕柱、或托举龕座。除第 7、8 窟力士为下蹲式，云冈其他洞窟力士的身姿均为半蹲式和站立式。

执金刚神之名，本指手持金刚杵的侍从力士。“具名执金刚神。又名金刚手，金刚力士等。为执金刚杵护佛法之神祇。”^[3]在云冈专指守护在窟门两侧，手执金刚杵、三叉戟等兵器的武士。第 7 窟窟门外侧两边各有一逆发金刚力士，可惜风化严重，形象残失殆尽。第 8 窟窟门下层两边雕金刚力士各二，外侧的形象因风化严重仅具轮廓，内侧的形象上身完整，头戴羽冠，一手握三叉戟，一手举金刚杵，于窟门两边相对而立。门神的形象，在西方的起源我们尚不知晓，中国则自汉代已有。《汉书》卷五十三《广川王传》记：“其殿门有成庆画，短衣大袴长剑”。然而，云冈石窟中出现的羽冠、三叉戟、金刚杵等金刚力士，显然与中华传统形象不尽一致。

我们可以推测，其主源或来自中亚佛教，远源涉及希腊、罗马因素，属于中国早期佛教中体现的外来艺术形象。特别是头顶羽冠，似为希腊赫耳墨斯神的羽翼。日本水野清一、长广敏雄在《云冈石窟》第12卷《云冈雕刻的西方样式》中讲：“（人物）帽子两端伸展翅膀，是墨丘利神明显的标志，让人不由得联想到希腊、罗马艺术的影响。这尊奇特的雕像，融合了海神的三叉戟，酒神的权杖，是罗马后朝神像的替代品。它融合了众神，至少具有众神中的一部分特征。”

夜叉，又名“药叉”，意即“勇健”，为佛教护法八部众之一。按鸠摩罗什注《维摩诘经》言，夜叉有三种：“一在地，二在虚空，三天夜叉也”。

第7、8窟后室北壁上层盂形大龕两侧的帷幕上，均雕刻了手挽帷幕的天夜叉，身体弯曲、帔帛翻飞、充满活力。在此后开凿的第9、10、12等窟中，他们的逆发、卷发形象，大多刻在佛龕的上楣、明窗的上顶及窟顶平基藻井的周围，或呈飞舞状，或为捧托状，或为掷击跳跃状，姿态变化多样。

（三）乾闥婆与紧那罗

“乾闥婆”与“紧那罗”，是佛和菩萨的乐舞侍从。随着佛教向中国的传播，这两种形象逐渐中国化，被称为“飞天”。云冈飞天均被有计划地雕刻在洞窟中，以第7、8窟者布局最为严谨，雕刻最为精美。

乾闥婆即奏乐者，称“乐伎”。“又作健达婆……鞞陀罗等。译曰香神、嗅香、香阴、寻香行……又八部众之一，乐神名。不食酒肉，唯求香以资阴身……与紧那罗同，奉侍帝释而司奏伎乐。紧那罗者法乐，乾闥婆者修乐。”^[4]第7、8窟后室的伎乐天有两组：一是北壁上层盂形大龕上方的天宫伎乐，这是云冈出现最早的天宫伎乐组合。横排并列的十余个圆拱龕中，每龕各一手持乐器演奏的乐伎，仿佛构成一支交响乐队。这些天宫伎乐形象与同时期的供养天一致，具高发髻、圆头光，穿紧身式服装，双臂跨帔帛，呈半身直立演奏状；二是后室南壁窟门上端的伎乐天，其形象与天宫伎乐迥然不同，留无髻逆发或髡发，头具圆光、身着紧服、帔帛翻飞、身屈腿踞，手执不同乐器，呈飞行演奏状。第7窟窟门上端，中央雕刻着摩尼宝珠，两侧雕逆发伎乐天各三；第8窟窟门上端的伎乐天，分置于窟门的左右上角，每边各二、飞行奏乐。这四身伎乐天的发式特别，与云冈其他飞天不同，呈现的是所谓“索头辫发”。

《南齐书·魏虏传》曰：“魏虏，匈奴种也，姓拓跋氏。……亦谓‘鲜卑’。被发左衽，故呼为‘索头’。”索即绳索，索头显然是指辫发，即将头发编成辫子。第8窟这四身乐伎的索头辫发，在细节上虽有不同，但均为头顶中央与左右两鬓留发的样式。其两鬓下垂之辫发有长有短，长辫更有以带束之者（图1）。同样的发式，还见于大同博物馆藏北魏司马金龙墓出土的石雕柱础的四角童子形象。髡头辫发或散发，是中国北方少数民族的发式特征，显然属于云冈艺术本土化的例证。这种辫发样式，还出现在此后开凿洞窟的夜叉形象中（第6窟、第19-2窟等）。

紧那罗即歌舞者，称“舞伎”。“又作紧捺罗，……旧译曰人非人，疑神。新译曰歌神。即乐神名，八部众之一。”^[5]第7、8窟后室窟顶的平基藻井均为两排三格，共有六方藻井。

每方藻井内中央雕刻团莲，四周围绕飞天。南排中央格为主藻井，有飞天八身，其余五方藻井飞天数量递减，总有二十六身。加上梁枋的十四身，整个平基藻井雕有飞天四十八身。这些飞天头顶高冠，上身斜披络腋，戴项圈、臂钏、腕镯，下身穿紧身裙裤，双腿或分或并，呈旋转飞行状。他们或双或单，或持物或空手，身体丰满、姿态优美，绕臂的帔帛轻盈流畅，成为云冈飞天雕刻的初始特征。

第7、8窟这种身着紧服、丰满多姿、两腿分开、双脚赤裸的飞天形象，表现了较多的外来艺术特征。梁思成等学者认为：“云冈的露脚、肥笨呈跳跃状的飞仙，是本着印度的飞仙模仿出来的”^[6]。而云冈石窟随后出现的高发髻、短衫长裙、脚不外露、小腿上翘如尾翼的飞天形象，则表现了中国“汉刻中鱼尾托云的神话人物”特点。由此可以感觉到，云冈中期洞窟内激荡着无限的创新动力。



图1 第8窟后室南壁窟门东西两侧乐伎发式线描图

1. 东侧上方乐伎 2. 东侧下方乐伎
3. 西侧上方乐伎 4. 西侧下方乐伎
原图绘制：王恒 电脑重绘：陈洪萍

六、装饰设计意味浓重

第7、8窟是继“昙曜五窟”之后云冈石窟全面创新的首个工程，也是云冈为数不多的统一设计施工、一气呵成的皇家石窟。作为引领云冈新式洞窟雕刻时尚的“样板”，第7、8窟成为我们观摩、研究的重点。从中既能感受到北魏佛教思想的时代特点，又可看到洞窟整体设计中的建筑原则、龕式布局、题材表达、雕刻特色和装饰图案等北魏时代的艺术表现。其中，装饰意味尤为突出。

（一）装饰图案异彩缤纷

云冈石窟的雕饰纹样十分丰富，大致可分为植物、动物、人物、山岳、建筑等类型。走进第7、8双窟，第5、6双窟，第9、10双窟，第1、2双窟和第12窟，犹如进入庄严肃穆的佛国殿堂，空阔、规整、奢华、绚丽，给人以强烈的节奏感、仪式感和神圣感。作为云冈首创的宫殿式洞窟，第7、8窟创设的雕饰图案和装饰原则，成为此后洞窟营造追仿的模板。

一是由忍冬纹带、莲花纹带、并列小坐佛和三角帷幔纹带构成的横向隔断，将窟壁雕刻上下分层；二是由佛塔、立式人物和龕侧立柱等构成的纵向隔断，将各式佛龕和佛传题材左

右分段。这样的经纬划分，形成了匀称的格式网状结构，确保了洞窟雕刻的层次性、规范性和稳定性，避免了因造型繁复带来的杂乱无章；三是主壁大龕及佛像为洞窟的核心所在，中轴线、两侧对称等原则由此彰显。在这个特别的、风格鲜明的盂形大龕中，佛与菩萨形象伟岸、雕饰华丽，特别是龕楣的雕饰最为繁复，由飞天、伎乐、垂幔、连珠、兽面等多种纹样组成，既奢华巧丽，又保证了主题明确；四是窟门、明窗上的雕饰设计，佛龕、纹带、飞天、圣树、执金刚神等等，与洞窟内容相协调，起到了对应烘托主佛、联系两壁的一体化功效；五是佛龕分别为盂形、圆拱、宝盖龕等，菩萨、化佛、供养、狮子、龙首、帷幔、山岳、束帛纹饰繁多，内容丰富、变化多端；六是窟顶采用传统的平基藻井格式，莲华盛开、飞天漫舞，一派欢乐吉祥的佛国景象。整个洞窟就像一座装饰艺术的展览馆，绚丽多姿、异彩纷呈、磅礴大气，给人以视觉的冲击和美的享受，进而转化为虔诚的宗教情感等行为。

（二）装饰元素中西合璧

第7、8窟的装饰图案，在吸收中国传统艺术的基础上，大量引入西方元素，凸显了丰富的多元性特征。梁思成等《云冈石窟中所表现的北魏建筑》一文指出：

云冈石刻中的装饰花纹种类奇多，而十之八九，为外国传入的母题及表现。其中所示种种饰纹，全为希腊的来源，经波斯及犍陀罗而输入者，尤其是回折的卷草，根本为西方花样之主干，而不见于中国周汉各饰纹中。……而此种以三叶草为主的连环纹，则多见于波斯、希腊雕饰。佛教艺术中所最常见的莲瓣，最初无疑根源于希腊水草叶，而又演变而成为莲瓣者。……其他饰纹如璎珞、花绳及束苇等，均为由犍陀罗传入的希腊装饰无疑。但尖齿形之幕沿装饰，则绝非希腊式样，而与波斯锯齿饰或有关系。……以兽形为母题之雕饰，共有龙、凤、金翅鸟、螭首、正面饕餮、狮子，这些除金翅鸟为中印度传入，狮子带着波斯色彩外，其余皆可说是中国本有的式样，而在刻法上略受西域影响的。……对汉代或更早的遗物有相当认识者，见到云冈石刻的雕饰，实不能不惊诧北魏时期由外传入崭新花样的数量及势力！盖在花纹方面，西域所传入的式样，实可谓喧宾夺主，从此成为十数世纪以来，中国雕饰的主要渊源。

需要指出的是，第7、8窟的建筑与装饰设计，尽管具有明显的西来特征，但并非简单的模仿，而应属于综合创新。西方因素固然繁多，云冈并非直接临摹，而是经过建筑师与雕刻家的重新构思与创作才实行的。大约而言，设计师可能是外来的，工匠则是中国的，审查决策者则为鲜卑或汉人。其中，可能存在斟酌、取舍、折中及适形选择、模仿变异和传统手法等等。中西合璧、创造新式，当为云冈石窟艺术的最大特色。关于这一点，我们从云冈其他双窟或新窟造型的翻新、雕饰的变化中，也可以得到印证。

（三）莲花与忍冬

莲花纹与忍冬纹是云冈石窟中运用得最为广泛的艺术装饰图案。云冈的装饰艺术，从建

筑意义上讲，形成于第7、8窟，发展、完备于中晚期诸窟。第7、8方形双窟，统一设计，统一施工，属于云冈皇家工程中最早完成的示范性洞窟，其装饰元素、图案骤然丰富，洞窟整体装饰性原则由此确立，特别是率先采用连续莲瓣与连续忍冬形成的壁面横向纹饰带及竖向雕饰隔断后形成网络框架结构，成为云冈维系所有洞窟雕刻秩序的统一法度。

莲花可以说是佛教最具象征意义的装饰图案，几乎无所不在。云冈的莲花图案，除了起到分隔壁面单元、层级的功能之外，亦起到装饰佛座、佛台，点缀窟顶拱顶，烘托宗教气氛等非凡作用。第7、8窟窟门拱顶和后室平基藻井上的团形莲花，为旋舞的飞天提供了中心点；双窟前室相通之甬道拱顶的大团莲，也不失时机地表现了佛法的存在。云冈的莲花造型多种多样，单瓣与双瓣，线刻与浮雕，单独与并列，有花蕊与无花蕊，有枝茎与无枝茎，可以说是按照莲花的不同生长期的造型和不同雕刻环境的需要而变形设置的。如第8窟后室南壁窟门两侧的立式长茎缠枝四角团莲的创作，主要是为了对应第7窟相同位置的塔柱；同为隔离带的双瓣连续式莲花图案，为了与第8窟有所不同，第7窟的莲瓣、莲叶上加了“J”和“o”形阴刻线，仿佛花蕊或莲子（图2）。出现在两窟后室明窗下的龕楣方格中之莲花，更雕刻出莲花绽放的多种姿态（图3）。

回折的卷草纹样，我们今天在各地出土的汉画像石上多有发现，与云冈波浪式的忍冬纹大同小异，可能当年梁思成先生没有见到过。但在云冈石窟用作装饰图案的忍冬纹更加多样，既有波形忍冬纹，也有上下联动的蝶形忍冬纹（第7窟后室西壁第1层龕下残存一段，目前仅在此处发现），还有单列忍冬纹（在第7、8窟后室东西壁第1层双龕上和南壁门拱上端）（图4），亦有单体忍冬纹（第7、8窟后室东西两壁第2层双龕间）。然而，此二窟出现的忍冬纹设计，只是云冈忍冬图案展示

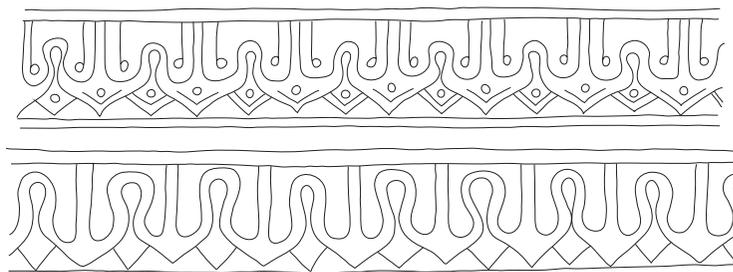


图2 第7、8窟后室东西壁莲瓣纹线描图

原图绘制：王恒 电脑重绘：陈洪萍

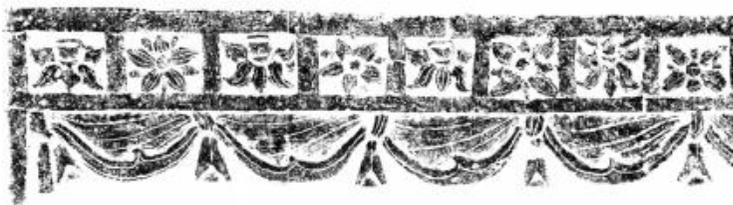


图3 第8窟后室南壁方龕龕楣格内莲花纹拓片

（采自〔日〕水野清一、長廣敏雄《雲岡石窟》第五卷，
京都大學人文科學研究所，1951年）

的开始，在随后诞生的诸窟，特别是第9、10窟中，忍冬纹的应用更为广泛，造型更为复杂，组合式、复合式忍冬图案进一步出现并达到极致。

莲花与忍冬图案的大量使用，丰富了云冈洞窟的装饰之美。但是装饰过度，也易使人产生不适的感觉。如第8窟南壁窟门两侧的莲花与忍冬组合而成的门柱，即立式长茎缠枝四角

团莲，上下双莲并开，双茎中部束环，两侧忍冬纹缠绕，像一对盛开的花篮端放在门拱两侧。应该说，这种属于非结构性的权宜装饰，略显唐突，是为云冈的孤例，其他窟中再无此表现。

（四）狮子与兽面

狮子是印度早期佛教中最突出的标志，建于公元前三世纪阿育王敕柱顶端的雄狮（图5），是佛法威震四方的象征。云冈的狮子雕刻，一是出现在佛、菩萨座位两侧，即所谓狮子座；二是被雕刻在第9、10窟前的棱柱之下，为驮塔巨兽。其中，第7、8窟后室北壁大龕弥勒座两侧的双狮（图6），是云冈出现最早、雕刻最精美的狮子形象。这对狮子虽仅雕刻出头部及前半身，但塑造得昂首露齿、胸鬃外翻、身毛密卷、雄健活泼。从艺术造型来看，明显源于印度早期佛教艺术中的狮

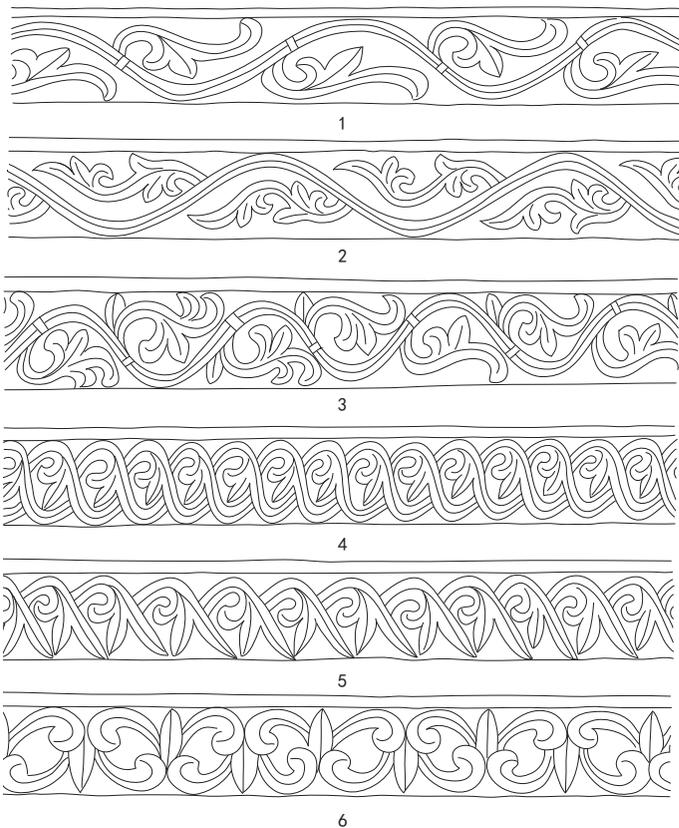


图4 第7、8窟后室东西壁多种形式的忍冬纹线描图

1. 2. 3. 波形忍冬纹 4. 5. 叶头叶尾连接的单列忍冬纹
6. 上下联动的蝶形忍冬纹

原图绘制：王恒 电脑重绘：陈洪萍



图5 阿育王柱头四雄狮石雕

（采自金申《印度及犍陀罗佛像艺术精品图集》，中国工人出版社，1997年）



图6 第7窟后室北壁大龕弥勒座两侧狮子线描图

原图绘制：王恒 电脑重绘：陈洪萍

子形象。

兽面形象是中华传统装饰图案，在第7、8窟中有两种表现：一是“兽面宝冠”，雕刻在南壁佛龕内的胁侍菩萨头顶宝冠上（图7，1、2）；二是“兽面铺首”，出现在北壁上层盂形龕龕楣下的弧形帷幕上（图7，3）。前者为化生形象，意谓“众生皆可成佛”；后者装饰意味浓重，同时也体现了佛教护法的思想。就艺术造型而言，北魏时期的铺首，较汉代的兽面纹饰更具写实精神，也更加丰富多彩。

总之，从第7、8双窟开始，云冈建设进入了更为辉煌的中西文化交融时期。

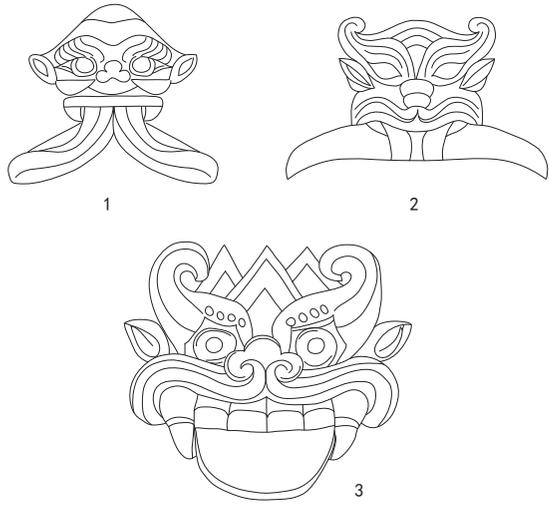


图7 第7、8窟图案化兽面

1. 第7窟后室南壁胁侍菩萨宝冠兽面
2. 第8窟后室南壁胁侍菩萨宝冠兽面
3. 第7窟后室北壁上层盂形龕龕楣铺首兽面

原图绘制：王恒 电脑重绘：陈洪萍

注释：

[1][2][3][4][5] 丁福保：《佛学大辞典》，上海书店出版社，2015年。

[6] 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，1933年。

（责任编辑：陈洪萍）

佛国圣殿

——第 9、10 窟的建筑设计释论

第 9、10 窟位于云冈石窟群中部，与东侧的第 7、8 窟一样，属于北魏统一设计、施工并完成的双窟，2014 年新建一座七间木结构窟檐以保护文物（图 1、图 2）。晚清以来，两窟因与西邻的第 11、12、13 窟一起被重新彩绘，故合称“五华洞”。这 5 座洞窟，大约与第 7、8 窟同时规划于献文帝与孝文帝时代，但营造完成时间不尽相同。第 7、8 窟率先竣工，第 9、10 窟紧随其后，而第 11、12、13 窟一直延续至孝文帝太和十三年（489）左右。其中，既有继承早期昙曜五窟形制的大像窟（第 13 窟），又出现了由中心塔柱支撑窟顶的塔庙窟（第 11 窟），更有融合中西多元建筑文化于一体的佛殿窟（第 9、10 窟，第 12 窟）。在洞窟类型、壁面布局、造像题材、装饰图案、艺术造型和雕刻技法等方面，都达到了一个继往开来的新高度（图 3）。

历史上，第 9、10 双窟所属的寺院及名称不详^[1]，唯民国初年日本学者关野贞、小野玄妙调查云冈石窟时考证第 9 窟名曰“释迦洞”“阿閼佛洞”，第 10 窟名曰“持钵佛洞”“毗卢佛洞”。两窟相互毗邻，第 9 窟外东侧和第 10 窟外西侧各竖立高大多层佛塔，以为双窟一体化之标志^[2]。洞窟外壁各自并立两根石柱，均为三开间；双窟共用一个屋顶，合成统一的外观造型（图 2）。两窟均由前室（堂）和后室（殿）组成，对称均衡、大小相当；各个壁面的设计，也力求同一、对应。前室平面俱呈长方形，第 9 窟东西宽约 12 米，第 10 窟东西宽约 11 米，南北均长约 4 米，高约 10 米。南壁为通顶列柱，北壁上开明窗、下辟窟门，与后室相通；两窟前室隔墙后端开有拱顶小甬道，这种双窟相通的设计，还见于第 7、8 窟。后室的空间也大致相同，高约 9.6 米，宽约 11 米，南北进深约 6 米（至主像台座仅约 3 米）。北壁以大像为主尊，第 9 窟原为倚坐佛，第 10 窟为交脚菩萨，高达窟顶，曲面逼仄的空间应是

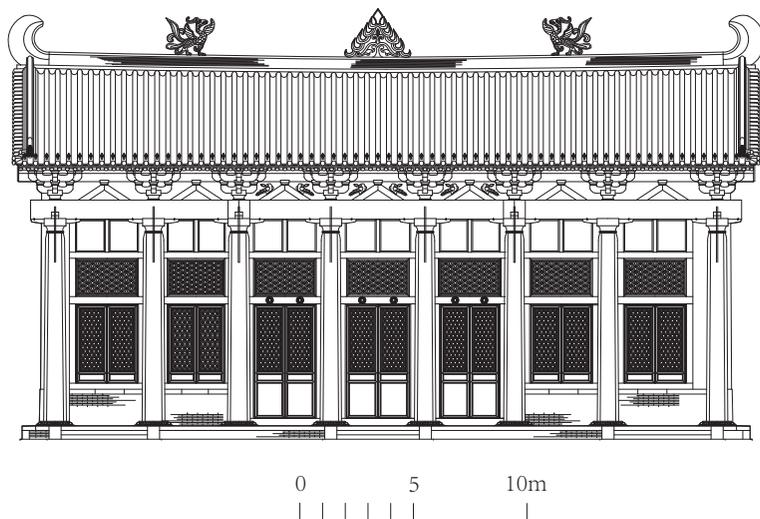


图 1 第 9、10 窟外木结构窟檐测绘图

测量：云冈石窟研究院 电脑绘制：王娜

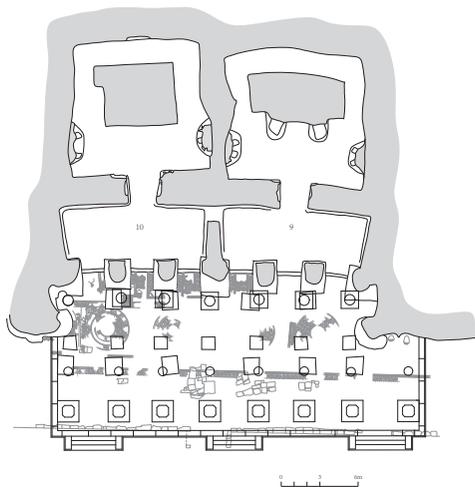
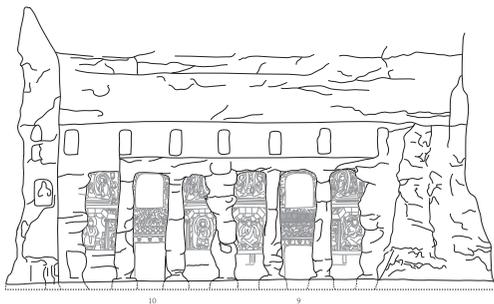
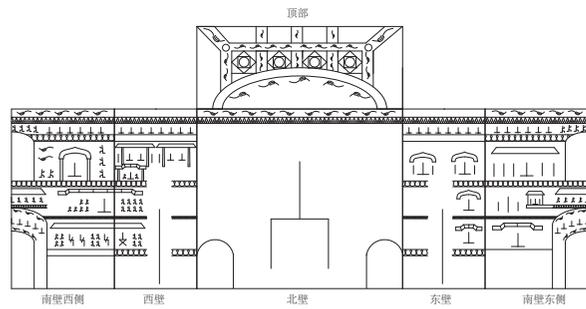
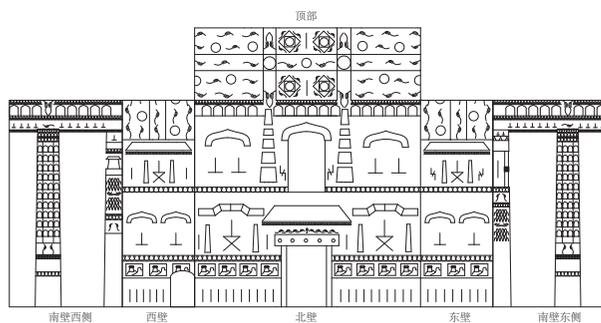


图2 第9、10窟立面、平面测绘图

测量：北京建工建方科技公司、山西省地勘局217地质队、
云冈石窟研究院 电脑绘制：王娜



后室



前室

参考比例 0 2 4m

图3 第9窟前后室壁面和窟顶龕像布局示意图

设计：王恒 绘制：乔峰

沿袭了昙曜五窟的程式，但大像的背后都设置了绕行礼拜的“诵经道”，属于新的创造。东西壁各雕1身胁侍菩萨大像，第9窟为站姿，第10窟为舒相坐姿。后室空间与昙曜五窟内部的不同之处在于：两窟南壁为平整的立面，其完整的建筑与雕刻设计由精美的前室自然过渡而来。我们今天看到的北壁泥塑主像及台座，属于北魏大像水蚀风化后的后代重塑；东西壁菩萨的包泥彩绘，也与主像重塑时间大致相当。

双窟前庭也是统一设计和营造的。1938年，日本京都大学调查队曾对第9、10窟窟前地面进行局部发掘，发现了北魏基岩上的纹饰雕刻。1972年和1992年，云冈石窟文物保管所的两次考古发掘，进一步获得了这组洞窟前庭地面的全面遗存信息（图2）。遗迹显示，在第9、10窟窟前地面上，东西排列着4朵浅浮雕大团莲图案，外框为莲瓣纹饰带和联珠纹饰带；在列柱之间（甬道）和莲花周围，均有龟背纹雕刻。这样的窟前基岩地面雕饰，在云冈独一无二，体现了这组双窟特殊的结构形制与窟内外的完整性原则。

如果说云冈第7、8窟的建筑特征为西来样式，那么第9、10窟则属于中国传统的汉式殿堂。作为北魏王朝最为宏大的皇家佛教寺院，云冈石窟这组佛殿式双窟效仿当时首都平城宫殿建筑的样式，自然属于对西来石窟寺模式的创新工程，因此更富有民族特色，从中折射出外来

佛教艺术在中国“改梵为夏”的发展过程。

一、对完整结构双窟的考古学观察

关于第9、10窟的双窟问题，水野清一、长广敏雄、宿白等前辈学者从考古、美术角度都曾有过精辟的论述。根据20世纪初的老照片及先后3次窟前考古获得的资料和研究成果，使我们对这组双窟的认识更为清晰。

（一）石窟外立壁的基本情况

第9窟与第10窟的外观相同，正立面均为面阔三间的仿木结构建筑。原状为棱形的明间柱，现在外侧风化剥落得几近圆柱；两窟隔墙和东西墙前端的大象，及象背驮承之物也因风化残缺不全；两窟共用同一屋檐，其外壁上部毁坏严重，但残存遗迹表明，原为仿木结构的窟檐样式。这样，我们依据从前室看到的列柱背面和3头大象及上部的残存，结合窟顶外壁的窟檐遗迹，参照窟内壁面的仿木建筑物雕刻，仍然可以用考古方法复原出其原始佛殿的形状，从而展示其完整的“双窟”理念。

首先是列柱的样式问题。两窟明间的左右石柱，皆为中西合璧的廊柱式建筑结构的组合形式。石柱由柱头、柱身、基座组成。柱顶上置皿板与栌斗。柱身呈八棱形，向上略有收分，正面边宽约为斜面的两倍，因此四面浮雕为两列小佛龕，而斜面为单列小佛龕。柱子下部基座，由方形柱础、狮子、束腰平座等共同组成。方形柱础的四立面，均浮雕两两相对的兽形图像，共托一物，风蚀严重。狮子为圆雕，四腿直立于石础之上，考虑到坚固问题，狮子的腹部也与柱础连体；狮子背上的束腰平座，四面浮雕各种忍冬纹，座上四角以山花蕉叶装饰，每面的山花蕉叶之间都刻出一对跳跃的童子人物，动感强烈、富于变化，这显然是第7、8窟后室壁面塔柱柱头装饰的进一步发展。如此精美、壮观的立柱样式，是为希腊、罗马、中亚、印度与中国等多种文化交融的产物。

其次是两窟东西壁墙前端的雕刻问题。第9、10窟前室的东壁相对而立，但壁面布局和雕刻内容，却是第9窟东墙与第10窟西墙相同，第9窟西墙与第10窟东墙相同。这样的双窟对应设计原则，应该也表现在两窟东西壁墙前端部分的雕刻上。根据严重风化的残留雕刻，我们仍可确定：一是两窟隔壁墙前端和第9窟东墙、第10窟西墙前端，下部均为圆雕的站立大象，大象背负须弥山，上部为带有建筑造型的佛龕；二是虽然须弥山和佛龕因风化失却完整，但其造型应与第9窟东墙和第10窟西墙的前端相同，第9窟西墙与第10窟东墙（即隔墙两侧）的前端相同。这样3头大象承驮立壁的建筑外观，可以从每座洞窟前室南壁两侧观察清楚，它与两窟共用的屋檐，将第9、10窟深深嵌入统一的宫殿式建筑体之中，形成了完整意义上的双窟结构。

如果进一步推测，大象身负的须弥山与佛龕建筑的造型，或与第9、10窟前室北壁的佛殿、须弥山主题思想相呼应。说明北魏设计师充分考虑到“双窟”建筑的整体营造理念，使其对称与均衡的特征全方位体现。

最后是两窟的屋顶形式问题。在云冈石窟采用廊柱式窟门外立面的洞窟之中，第9、10窟和第12窟最为突出。后者窟外的仿木构建筑的雕刻遗迹较多，业已证明为一座四柱三开间、庑殿顶的崖阁形式^[3]；而前者崖壁风化变形严重，考察其原来的样式只能借助于过去的考古记录和老照片。外崖面上方是向内凹入且被削平的立壁，其下端平面形成两层台阶，屋顶早已面目全非。但是从照片上残损的柱头和大斗上的外壁崖面来看，在第10窟明间斗拱的补间铺作部位不仅残存着少许的人字拱残痕（图4），而且两窟上部残存屋顶的檐下明显地保留着拱眼壁。因此，两窟上的仿木构屋顶应该存在过。至于屋顶上的正脊和瓦垄等雕刻已没有残存遗迹可寻，须做进一步的探索研究。



图4 20世纪30年代第9窟至第13窟前景

（二）前庭地面装饰性雕刻遗迹

第9、10窟的双窟特征，还表现在前庭基岩地面的铺装雕刻上。此处地面前后经过3次考古发掘，尤以1992年的发掘最为全面，揭示出的前庭台基和地面雕刻图案，有助于我们了解这组双佛殿窟的设计构思。

前庭台基的南墙距前室门槛约12米，呈东西方向，用砂岩石块包砌。台基外侧修凿得比较规整，而内侧与基岩相衔接之处则参差不齐，石块上下和左右之间的缝隙及石块与基岩交接处均用黄土填充。值得注意的是，台基南侧正对第9、10窟两窟之间中央隔墙的位置，有一条宽约3.4米、南北向的踏道连接，踏道长度因发掘范围受限具体情况不明（图2）。而台基南墙的东西分别向第8窟前和第11窟前的两侧平行延伸，且与两边相邻洞窟的台基之间没有分界线，整个台基的南墙是为一体，所以说这个台基系一次性修筑完成。不过，此处台基的南墙上部和台面多被明清时期修建的民房建筑破坏。20世纪70年代在对这组洞窟维修加固时，在前庭东西长24.65米、南北宽约11米的范围内，发现了辽金时代铺设沟纹方砖的地面，且在方砖之下的基岩面上，保留着北魏时的地面铺装雕刻。

北魏时前庭地面的图案雕刻，由于长期使用磨损风化及后代修建窟檐的柱穴侵毁，多有残损，但整体图案形象依然清晰（图2）。地面东西向分布着4朵包有方形外框的浅浮雕团形莲花图案；团莲图案基本与两窟明间的4根石柱相对应，莲蓬的中心距石柱基座南侧仅约3米。每朵团莲的直径为3.1米-3.4米，3层莲瓣环绕，莲瓣均为饱满的双瓣，中间的莲蓬素面无饰。在团形莲花的外围，是雕饰莲瓣、联珠纹带的方形边框，框内四隅填充忍冬纹图案，形成了4个莲池。在4个莲花图案之间，形成了3条南北方向的甬道。中间甬道南面与台基外的踏道对应，北面正对着承驮须弥山造型的大象，是为双窟的中轴线；左右两侧甬道，直接通向前室明间，分别是两座洞窟的中轴线。四莲花图案的南北两侧，各有一条东西方向的甬道，北侧甬道与进入两个洞窟前室的6条窟门甬道相通，这样在窟前形成了经纬分明、四

通八达的礼佛路网。所有甬道的地面均为龟背纹雕刻，边饰为莲瓣纹和联珠纹。其团莲图案与龟背纹甬道相映生辉，俨然佛国庄严之路（图5）。

前庭地面雕刻的统一化设计，加深了我们对第9、10窟双窟概念的认识。作为维系两个洞窟相互连接的纽带，前室外壁立面和前庭地面雕刻，都是该双窟一体化的重要表现内容。

它们与洞窟内部对应的设计雕刻，共同构成了双窟的组合特征。可见，由前庭、前室和后室等三部分构成的第9、10窟佛殿窟，无论在每一个洞窟的具体结构、前后室之间的关系，还是在两窟的组合等方面，都可谓云冈石窟最具有完整意义的一组双窟。

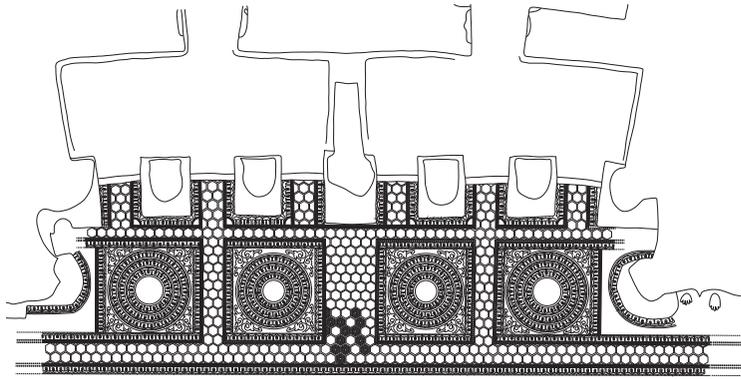


图5 第9、10窟前庭地面铺装复原图

设计：刘建军 电脑绘制：赵晓丹

二、洞窟的基本形制与建筑细节

第9、10窟的宫殿式建筑形制，大概是云冈石窟中最为复杂和经典的。近年来大同地区发现的北魏尉迟定州墓、宋绍祖墓等，也都出现了类似的仿木建筑石棺椁的葬具（图6、图7），大致与云冈早、中期营造洞窟的时间相当，石材也很可能来自开凿中的云冈石窟。同样的时间，同样的产地，同样的风格，表达出共同的时尚，丰富了我们对于佛殿类洞窟的认识。

（一）殿堂窟的窟型与柱式

第9、10窟的前室平面皆呈横长方形，南壁设通顶列柱，四壁交角基本为直角，壁面向上收分，其上端与略呈长方形的窟顶衔接得非常自然。后室平面大致亦为长方形，北壁雕大像，东西壁各立胁侍菩萨像；北壁大像的左右下方凿出洞口，形成一条甬道供信仰者右绕礼拜。东西侧壁和南壁之交角几乎为直角，但北壁与东西壁之间却没有明显的界线，完全是弧形面的相交，壁面向上收分，与略呈矩形委角的窟顶自然衔接。

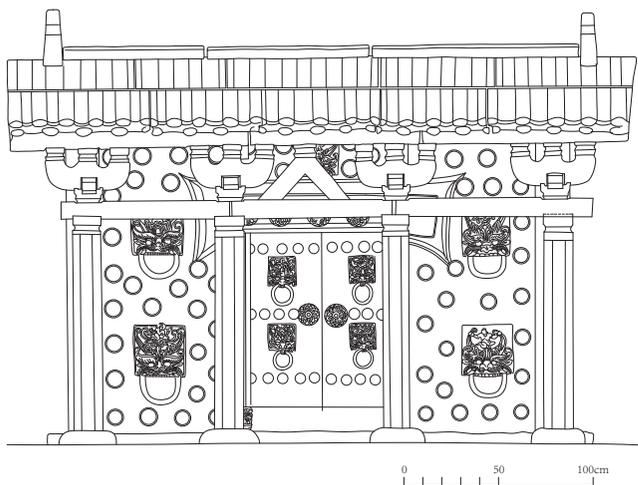


图6 北魏宋绍祖墓石椁正立面图

（采自刘俊喜主编《大同雁北师院北魏墓群》，文物出版社，2006年）

电脑重绘：赵晓丹

两窟的通面宽和进深尺度略有差距，但洞窟的结构与类型完全相同，且以共用的隔墙为中轴线相互呼应。如前室的构造、南壁列柱配置及隔墙下部后端连接两窟的甬道，甚至包括前室和后室壁面的分栏布局、窟顶的基本结构等，都在表明两窟的对应关系。而连接前后室的明窗装饰样式、拱门构造形式及前后室壁面上的雕刻内容等，注重形式的变化，讲究对应关系，保持规划一致，创造出统一和谐、令人惊叹的双窟结构形式，成为北魏皇家营造的佛教石窟典范。

21世纪初出土的北魏尉迟定州墓和宋绍祖墓，前者的石椁封门石上，刻有“太岁在丁酉，二月辛巳朔，十六日丙申，步胡豆和民莫提尉迟定州……”铭记^[4]，时为文成帝太安三年（457）；后者的石椁顶板瓦垄和墓铭砖上，都刻有孝文帝太和元年（477）题记^[5]。这两座有确切纪年的墓室内均安放着一座仿木构石椁（图6、图7），样式为前廊后室结构，属于与云冈第9、10窟和第12窟近似的殿堂建筑类型。其廊柱、斗拱、额枋、梁架、屋顶、门庭等构件齐备，结构与木结构建筑大致相同。这是十分罕见的北魏平城时期建筑实例，也是北魏建筑技术在墓葬中的再现。若做进一步的大胆假设，此类石椁的出现，也许是当年开凿云冈的匠师所为，显然与近年来大量出土的墓葬棺床、墓志及生活类石雕冥器等一样，都属于具体而微的仿现实产品，适应了古人“视死如生”的葬俗需要。这样，就为我们研究北魏平城的宫殿建筑，特别是云冈殿堂窟的开凿，提供了珍贵的实物参考资料。

第9窟前室的长方形平面，东西宽约12米，南北进深约4米；后室的矩形平面，东西宽约10.7米，南北进深约6.2米（至西壁北端诵经道入口）。若以此例，与尉迟定州墓、宋绍祖墓等仿木构石椁进行比较，洞窟前室相当于石椁的前廊部分，洞窟后室相当于石椁的后室部分。二者的平面结构完全相同，而且彼此宽窄比例也相当接近，前室或前廊的长宽约为3:1，后室的长宽约为5:3。由此表明，当时的殿堂类建筑有着通行的尺度标准。

石窟与石椁前的石（列、廊）柱都是八棱形的，但具体形状与构件组合差异较大。首先

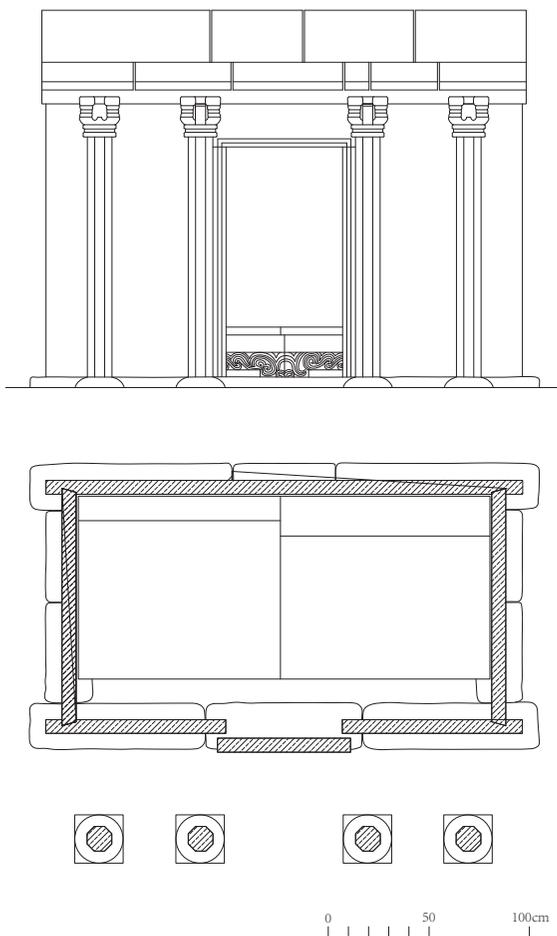


图7 北魏尉迟定州墓石椁立面、平面图

（采自大同市考古研究所《山西大同阳高县尉迟定州墓发掘简报》，
《文物》2011年12期）
电脑重绘：赵晓丹

是柱形的不同。石窟列柱下部为复杂的狮子基座，上部为八棱柱和皿板、栌斗，柱身向上收分明显；而两座石椁的廊柱下为覆盆式柱础（尉迟定州墓的覆盆为素面，宋绍祖墓的覆盆之上雕有莲花与龙纹），上为柱头和皿板、栌斗（尉迟定州墓为单独分体构件，宋绍祖墓的两组构件连成一体），中间柱身上下等粗，向上没有收分。除第9、10双窟外，云冈第12窟前室的列柱也是下粗上细的样式。石窟列柱的这种变化，还大量地出现在洞窟壁面雕刻的屋形龕和盨形龕中，如第9窟前室东壁屋形龕的龕柱，第10窟前室西壁屋形龕的龕柱，第12窟前室东西壁屋形龕的龕柱，第11窟东西壁盨形龕的龕柱等。有趣的是，第9、10窟前室北壁盨形龕的龕柱，不仅柱身为下粗上细的云冈普遍样式，而且八棱柱的柱头还是爱奥尼亚样式。所以说，云冈中期洞窟的列柱，既有浓郁的西方建筑艺术色彩，又融入中华传统的建筑框架之中，反映出中西文化交融的时代特征^[6]（图8）。



图8 印度马摩拉普兰石窟 (Mamallapuram)

（采自肥塚隆、宫治昭《世界美术大全集·东洋编 第14卷·印度》，小学馆，1999年）

其次是斗拱的差异。457年的尉迟定州墓石椁造型比较简约，其4根廊柱之上各施一栌斗，柱头相邻的栌斗之间则无横向额枋构件连接，所以两柱之间无补间铺作斗拱，仅有柱头铺作斗拱，因此柱头铺作斗拱直接承接方（圆）形额枋，上承屋顶。拱正面呈弓形，拱身下面雕出皿板、栌斗，拱上两端各雕出一个方形小斗，而且各种斗与拱身同雕在一块石料上，是一组十分简单的一斗二升斗拱。无论是斗还是拱的比例、样式、结构等，都不够准确。而477年的宋绍祖墓石椁则呈现出结构完整、造型精美、雕饰华丽的建筑风格。廊柱上的斗拱构件齐全，大斗之上横承一道额枋，枋上的柱头铺作为一斗三升拱，补间铺作为人字叉手，其上又设置一道横向檐枋，上承屋顶，屋檐雕刻出椽子和瓦垄。这样就形成了斗拱与梁架之间稳固、合理的结构，其构件齐全、榫卯完备、交叉连接适度，忠实地反映了北魏木构殿堂建筑的完整造型。与云冈诸窟壁面雕刻的仿木结构建筑样式，可谓异曲同工。此外，宋绍祖墓石椁的柱础、棺床、铺首、门簪、门枕等华美雕刻，也与第9、10、12窟的装饰意味相近。从中，大体可以看出北魏建筑逐渐演变的过程。

不过，云冈第9窟前室东壁上层的屋形龕和第10窟前室西壁上层的屋形龕又有新的变化，在檐柱大斗与额枋之间增加了新构件——替木。替木的出现，应系建筑力学方面所需，用以稳固建筑构件之间的连节点。同样，从残存的第9窟前室南壁列柱之上观察，其大斗两侧斗口新增的替木也被精美的夜叉形象所代替，这似乎与印度桑奇大塔门额上的夜叉女十分相似，说明北魏匠师的设计不仅仅注重功能，同时也关照了建筑装饰的艺术效果，完全是纵览中西文化之后深思熟虑的艺术创作。

需要指出的是，第9、10窟列柱下部的方形柱础、狮子、束腰平座组合而成的柱基，第

9窟前室东墙前端、第10窟前室西墙前端和两窟隔墙前端的大象座，均出现狮子和大象。这两种动物形象在公元前后的印度、中亚佛教艺术遗迹中大量出现，云冈此类雕刻明显来源于西方。

（二）洞窟形制与窟门结构

在昙曜五窟平面椭圆形、穹隆顶大像窟形制的基础上，云冈中期洞窟大量改型为立体方形或长方形、前后室结构，甚至采用了中国传统的汉式殿堂建筑形制。这样的洞窟，建筑空间与雕刻面积更大，相应的设计要求与难度也更高。特别是双窟的设计，独立于组合的问题尤为精深，需要进行全面、完整的规划考量。

其中，窟门、明窗结构与壁面雕刻内容，势必也被统一到整体洞窟设计之中。首先是第7、8窟，其前室与后室之间的窟门、明窗，皆为印度、中亚等地常见的圆拱形制，而下面窟门两侧的护法形象与上面明窗两壁的树下坐禅僧人及窟门、明窗周围的雕刻内容，与后室正壁主尊造像遥相呼应，形成了一座佛教殿堂的完整结构。其次是第9、10窟，其前室与后室之间的明窗仍沿用圆拱形制，而窟门形式发生了变化，中国传统的过梁式门洞被运用到石窟中。第10窟窟门内外都采用了方正的过梁式门洞，而第9窟窟门却是两种门洞的组合。其前室窟门为过梁式门洞，门框呈方形，上面有横（门）额，门额两端伸出立颊（立框）之外，整个门框皆凹入洞窟的壁面之内。因此形成了洞窟壁面沿着门框四周抹成斜面的状况，它表现的是在厚墙中装木门的形象。但后室的门洞则为圆拱形，拱梁立面也大致与洞窟的壁面持平。这样，前室的过梁式门洞与后室的圆拱门洞在门道内进行组合时，门道前后的结构方式发生了变化，于是在过梁式门洞与圆拱门洞交接之处的横额两端出现了一个三角形区域，上面填补为忍冬纹雕饰。我们推测，这可能属于北魏过梁式门洞与圆拱形门洞两种不同结构进行融合时的初步尝试。近年发掘的大同县陈庄北魏墓（北魏迁都之后），是目前发现的一座墓门结构比较完整的考古实例，其墓门外框为砖砌的弧拱形，顶部呈拱尖状，其外抹白灰，门框内边饰红色边框。门洞内嵌有石质封门，由兽头门枕石、立颊条石、半圆形门额等组合门框，双门板为长方形^[7]。这样的方形过梁式墓门被套在圆拱门洞之内，大约正是后世常见的砖构拱门建筑的初始实践。

第10窟的前室与后室两侧都采用了过梁式门洞，由于门额及两侧立框都凹入壁面，使门额横楣上的5枚高浮雕莲花门簷十分突出，更衬托出门楣与边框上的复杂图案装饰的精美与富丽。这种窟门随后即在中期大窟中流行，如洞窟形制为大像窟的第13窟，规模最大的塔庙窟第6窟。同时，也在云冈中期后段洞窟的佛教故事图像上出现，如第2窟东壁的国王出城狩猎图中的城门，第6窟东壁下层的太子出游四门图中的城门。甘肃嘉峪关市曹魏甘露二年（257）墓中壁画有坞堡的图像^[8]，平面略作方形，高墙厚壁，墙上设女墙，过梁式门开在夯土墙上，应该是当时过梁式门洞的现实反映。目前发现的北魏时期的最早考古实物，是太和元年（477）宋绍祖墓石椁的椁门。它由门额、立框与门槛组成了一个完整结构的门，整个门和门扇凹入椁壁之内；门额横楣的样式呈燕尾状，中间窄、两头宽（图9）。其结构与云冈第9、10窟的过梁式门洞相似，属于典型的汉式风格建筑门拱结构与样式，与印度、中亚古代石窟

寺建筑的窟门结构完全不同，包括门额与立框等细部雕刻图案的显著区别，反映了佛教石窟艺术中国化发展及演变的过程。

尽管第9、10窟这组双窟在前室入口列柱上方和洞窟壁面屋形龕等处雕刻成“一斗三升拱”“人字叉手”及屋檐，并且前室通往后室也为过梁式窟门结构，明显地模仿汉式木结构建筑形式，最早体现出云冈中期洞窟中国化的倾向，但是不能忽视这组前后室窟的八棱列柱下部动物造型和前室北壁盂形龕两侧立柱的简约柱头装饰元素，皆显示了与印度、中亚等地的密切关系，反映出这组洞窟雕刻“中西合璧”的特征。



图9 北魏宋绍祖墓石椁门结构图

(采自刘俊喜主编《大同雁北师院北魏墓群》，文物出版社，2006年)

注释：

[1] 据《大金西京武州山重修大石窟寺碑校注》(宿白：《大金西京武州山重修大石窟寺碑校注》《北京大学学报(人文科学)》，1956年第1期)一文推测，辽金云冈十寺中的崇福寺即第9、10双窟。

[2] 云冈双窟外壁东西两侧均矗立高塔或其他对称的石雕形象。但因年代久远，多风化严重，现仅残存少许雕刻或仅见轮廓。其中第9、10窟外壁东西两侧高塔之东塔，隐约可见四层塔形龕像。1992—1993年考古时发掘出地面基岩后，发现有两只疑似狮爪的雕刻，由此说明，高塔或由狮子承驮。与其相对应位置，位于第10窟外西侧现存宽约4.7米、高约1.3米的向南凸出的平台，是为与第9窟外壁东侧高塔相对应的双窟西侧高塔之塔基。该塔基上方崖壁现存云冈晚期龕像表明，此高塔在北魏时已经坍塌。

[3] 云冈石窟文物保管所、文物保护科学技术研究所：《云冈石窟建筑遗迹的新发现》，《文物》1976年第4期；姜怀英、员海瑞、解廷凡：《云冈石窟新发现的几处建筑遗址》，《云冈石窟(一)》，文物出版社，1991年。

[4] 大同市考古研究所：《山西大同阳高县尉迟定州墓发掘简报》，《文物》2011年第12期。

[5] 刘俊喜主编：《大同雁北师院北魏墓群》，文物出版社，2006年。

[6] 此为印度马摩拉普兰(Mamallapuram)石窟，亦称马哈巴利普兰Mahabalipuram)石窟入口，其立柱样式，狮子为坐姿。虽然该洞窟为公元7世纪印度教石窟，但从印度教多承袭佛教的现象来看，或许在石窟营建等艺术层面，也可见到类似形象。

[7] 山西省考古研究所、大同市考古研究所：《山西省大同市大同县陈庄北魏墓发掘简报》，《文物》2011年第12期。

[8] 嘉峪关市文物清理小组：《嘉峪关汉画像砖墓》，《文物》1972年第12期。

(责任编辑：侯瑞)

中西合璧

——第 9、10 窟造像题材与装饰图案释论

第 9、10 窟是北魏献文帝至孝文帝时期开凿的一组双窟。从宏观角度看，双窟空间结构完整统一，佛教造像主题突出，壁面布局整齐规范，雕刻设计严谨细腻，内外雕饰无不完备，堪称云冈石窟皇家建筑最为辉煌的典范。第 9、10 双窟的窟室形制、造像组合、壁龛布局、装饰图案、雕刻风格等，较云冈早期洞窟发生了显著的变化。既显示出孝文帝时代远取魏晋旧章，近效南朝新制而进行一系列改革的影响，又反映了佛教艺术辗转西来，因不同地域、民族、文化的聚集而互相交融的中国化过程。

一、继承第 7、8 窟的佛教弥勒主题

尽管都是前后室洞窟，而且有着前后继承关系，但第 9、10 窟的建筑空间结构较第 7、8 窟还是发生了重大变化。前室立柱与庑殿顶，后室穹隆顶与诵经道的设置，使之成为一组新型的洞窟形制。与此相适应的佛教造像布局，也发生明显的变化。

安置主像的后室均雕刻三尊大像：第 9 窟北壁为高约 9.8 米的倚坐佛像，东西两壁为高约 5.3 米的立姿胁侍菩萨；第 10 窟北壁的北魏雕像水蚀风化殆尽（现有坐佛像为新塑作品，此前为明清塑像）。从雕像残存的双肩轮廓，头光与身光中的坐佛、飞天、火焰纹等雕刻，及明清佛座两侧下部突出的双脚脚尖推测，这应是一尊不低于 9.8 米的交脚菩萨大像，东西两壁各为高约 6 米的思惟菩萨像（后世包泥彩绘）。如此情形说明，第 9、10 窟双窟主像所代表的主题，与第 7、8 窟同为佛教弥勒信仰思想，而且表现得更加突出、直白和明确。

交脚菩萨和倚坐佛的造像，不仅以洞窟主像的形象示人，还出现在两个洞窟前室的北壁窟门两侧。第 9 窟是交脚菩萨，第 10 窟为倚坐佛，正好都与后室诸佛区别开来。而出现在第 7、8 窟后室弥勒龛下的二佛并坐像，此时则改变在交脚菩萨（弥勒上生）和倚坐佛（弥勒下生）的上方，形成了具有三世佛思想的新型龛像配置。同时，第 9、10 窟前室的東西两壁，也采用了交脚菩萨和交脚佛像双窟壁面对称的形式，即第 9 窟东壁和第 10 窟西壁为交脚菩萨，其两侧为思惟菩萨；第 9 窟西壁和第 10 窟东壁为交脚佛像，其两侧为胁侍菩萨。这样的内外呼应、左右对置的专题创作，持续、重复、深化、强调了弥勒世界的真实感，成为北魏弥勒信仰与弥勒天宫最为庄严的表述内容。

我们还注意到，与云冈先期的交脚菩萨及其两侧菩萨龛像有所不同，在第 9 窟前室东壁与第 10 窟前室西壁的上层三间式屋形龛的梢间内，思惟菩萨身旁雕刻了茂盛的大树（图 1），表现了佛经记述的弥勒菩萨在龙华树下修行、思惟的场景，也暗喻了弥勒在龙华树下成佛的

故事。《佛说弥勒下生经》云：“弥勒菩萨有三十二相，八十种好，庄严其身黄金色。尔时人寿极长，无有诸患，皆寿八万四千岁。女人年五百岁，然后出适。尔时弥勒在家，未经几时，便当出家学道。尔时去翅头城不远，有道树名曰‘龙花（华）’，高一由旬，广五百步。时弥勒菩萨坐彼树下，成无上道果。”佛教所谓“龙华三会”，即弥勒成佛后在龙华树下先后三次说法的盛会，经文并宣称：“昔时于释迦牟尼佛的教法下未曾得道者，至此会时，以上中下根之别，悉可得道。”

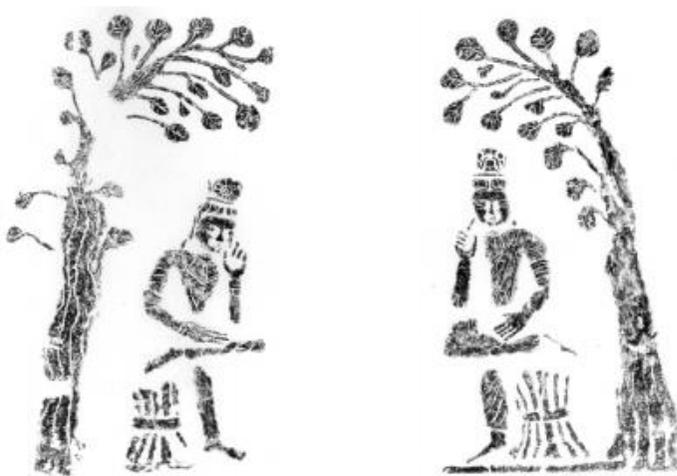


图1 第10窟前室西壁思惟菩萨拓片
（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第七卷，
京都大学人文科学研究所，1952年）

弥勒像与二佛并坐像，都是云冈石窟中大量雕刻的龕像形象，多以单独形式出现。大约自第7、8窟开始，弥勒龕像与二佛并坐龕像同时以主像的身份出现，开创了佛教艺术表达三世佛思想的新形式，并且成为最具云冈特色的龕像组合。弥勒龕在上，二佛并坐龕在下，这样的龕像组合形式，一直延续到云冈晚期造像中。有趣的是，在第9、10窟前室北壁两侧，二佛并坐龕在上，弥勒龕在下。这种独特的龕像组合，显然更多的是出于美学的考虑，所以并未被后来的造像者追仿。

二、大乘佛教护法思想的全面彰显

第9、10窟统一完整的建筑设计，主要体现在双窟的空间结构与建筑形态上；而统一完整的宗教思想，则着重表现在弥勒信仰下的时空、形象变化及大乘佛教护法思想的体现。

（一）须弥山与阿修罗

在第10窟前室北壁的明窗与窟门间，雕刻着一幅以山岳为构，众多人物、动物和植物等组合的画面。其中央是上下群山，山峦起伏，生机盎然；山腰二龙缠绕，龙头外向，形成了下大上小、中间细的须弥山造型；两侧各雕三头四臂和五头六臂的天神形象，手举日月、弓箭等，岿然踞坐。这就是著名的云冈须弥山图（图2），讲述的是二龙王、帝释天与阿修罗王战斗的故事。须弥山，又名妙高山，在古印度神话中处于世界的中心，位于一小世界的中央，后为佛教所采用。佛经中说：山中“花果繁盛，香风四起，无数之奇鸟，相和而鸣，诸鬼神住于其中”；须弥山顶是忉利天，有三十三天宫，为拥护佛陀的大神帝释天所居。阿修罗，又译“阿须伦”，也是统御鬼神的魔头，为佛教所谓“地狱、饿鬼、畜生、阿修罗、人、天”

等六道之一。他居于大海深处的阿修罗宫，神力巨大，是好战的恶神。《法苑珠林》卷5《战斗部》载：

如《增一阿舍经》云：“尔时世尊告诸比丘，受形大者，莫过阿须伦王，形广长八万四千由延，其口纵广千由旬”。又《长阿舍经》云：“阿修罗大有威力，而生念言：‘此忉利天王及日月诸天行我头上，誓取日月以为耳珥。’渐大瞋恚，加欲捶之，即命舍摩黎、毗摩质多二阿修罗王及诸大臣各办兵仗，往与天战。时难陀、跋难陀二大龙王身绕须弥周围七匝，山动云布，以尾打水，大海浪冠须弥。忉利天曰：‘修罗欲战矣。’诸龙鬼神等各持兵从次。交斗，天若不如，皆奔四天王宫，严驾攻伐，先白帝释。帝释告上，乃至他化自在天、无数天众及诸龙鬼前后围绕。帝释命曰：‘我军若胜，以五系缚毗摩质多阿修罗，将还善法堂，我欲观之。’”“于是帝释现身，乃有千眼，执金刚杵，头出烟焰，修罗见之，乃退败，即擒质多修罗。系缚将还，遥见帝释，便肆恶口。帝释答曰：‘我欲共汝讲说道义，何须恶口？’”

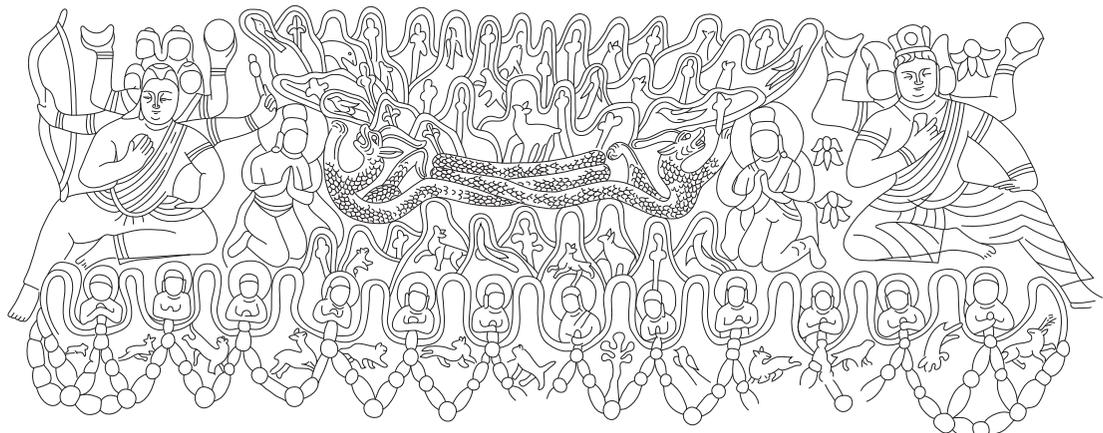


图2 第10窟前室北壁窟门上方须弥山线描图

原图绘制：王恒 电脑重绘：赵晓丹

第10窟前室北壁的须弥山图，正是依据上述佛经故事进行的情景想象。手托日月、多头多臂的二位天神形象，或为阿修罗王，或为自在天，都系诸天大神。此时，他们已然不再飞扬跋扈，而是皈依佛法后的和颜悦色，成为佛陀的八部护法天众。在佛教的传播、发展历程中，往往通过降服“外道”来壮大自己，收编神鬼为护法队伍，目的就是要普度众生和表明佛法无边。这里，对称设置的护法天神形象，给人以庄严、威猛、神圣不可侵犯的视觉艺术效果。

云冈石窟的多头多臂天神形象，主要集中在第7、8、9、10、11、12等皇家大窟，晚期的第35、39、5-11等洞窟也有出现。这样的形象，原本属于印度婆罗门教诸神，后被佛教收为八部护法。除云冈之外，新疆库车的克孜尔石窟中也多有表现，再后则转入密教之中。因此，

此形象大约属于西来像法，是佛教艺术特殊时期的产物。

第7、8窟的多头多臂神像，被雕刻在窟门内壁；第9窟和第12窟，刻于后室窟顶平棊之中；第10窟出现于前室北壁，第11窟表现在中心塔柱顶端。特别是第11窟塔柱顶部的须弥座上，四面雕刻为山花蕉叶出阿修罗王的柱头样式，与窟顶相连。这种由希腊科林斯式柱头转化而来的艺术表现，在云冈一般多为山花蕉叶出化生童子形象，而此处改变为阿修罗神像，显然属于创新。该窟窟顶四面，俱呈等腰梯形，每个梯形内各有一对缠绕的双龙，与塔柱上方的一阿修罗神像对应。如此形成的八龙王与四阿修罗王的“天庭聚会”，绝非偶然，乃是特殊安排，而且出典有据。《妙法莲花经·序品》中记述，佛在耆闍崛山，与罗汉、菩萨等大众集会说法，前来听法的有八大龙王、四大阿修罗王等。云冈的诸天表现，大约俱由佛经演绎而来。

此外，在第9、10双窟之间和两侧，还矗立着三座由大象承驮的须弥山柱。虽然因风剥雨蚀，窟外部分已完全风化，但大象后半身犹有残迹，重峦叠嶂，动植物遍布，也有层叠状的龙身缠绕山间，那便是二龙缠绕须弥山的造型。按照须弥山顶有帝释天居住的三十三天宫殿的佛经描述，二窟之间共用的须弥山柱顶，分别在第9窟西侧和第10窟东侧都雕刻了瓦垄顶的方形屋，以表示诸天所居宫殿。同时，在第9窟东侧和第10窟西侧的须弥山顶，分别雕刻了“儒童本生”立佛像和结施无畏手印的坐佛像，以表示过去佛和现在佛。遗憾的是三座须弥山柱的外形全失，当年的样式只能在想象中推测了。

（二）昙曜的云冈法缘

在第9、10窟前后室的数百平方米壁面上，严格按照上下分层、左右分段的形式，雕刻了北魏时期流行的各类佛教故事图像。经过约一个世纪的研究和探讨，目前大多数经变故事雕刻的名称得到确认。如第9窟前室的“睽子本生”“鹿头梵志和婆藟仙”“罗睺罗因缘”；第10窟前室“儒童本生”“难陀为佛所逼出家得道缘”“天女燃灯供养缘”等佛经故事。再如第9窟后室的“鬼子母失子缘”“尼乾子投火聚为佛所度缘”“天女华盖供养缘”“兄弟二人俱出家缘”“八天次第问法缘”“须达长者妇获报缘”；第10窟后室“魔王波旬欲来恼佛缘”“大光明王始发道心缘”“吉利鸟缘”“妇女厌欲出家缘”等佛经故事。

如此众多的佛本生、因缘故事雕刻，均来源于有关譬喻谈和因缘谈的佛教经典中，无不体现佛法宏大宽容、力量无穷的特点。这些大乘佛教故事，生动有趣而富有哲理，通过列表统计、归纳的方法，可以寻找其时代脉络（见表1）。

表1 第9、10窟16种故事图像与佛经对照表

编号	内容	位置形象	经书	时代及译者
1	睽子本生	第9窟前室东、西、北腰壁浮雕连环画	六度集经	（三国）康僧会
2	骷髏仙和婆藟仙	第9窟前室北壁明窗两侧对坐梵志像	付法藏因缘传	（北魏）吉迦夜、昙曜
3	罗睺罗因缘	第9窟前室西壁北侧圆拱坐佛龕	杂宝藏经	（北魏）吉迦夜、昙曜
4	鬼子母失子	第9窟后室南壁西侧第2层屋形龕	杂宝藏经	（北魏）吉迦夜、昙曜

5	八天次第问法	第9窟后室南壁西侧第3层盂形龕	杂宝藏经	(北魏) 吉迦夜、昙曜
6	尼乾子投火缘聚为佛所度缘	第9窟后室南壁西侧上层坐佛龕及两侧人物	杂宝藏经	(北魏) 吉迦夜、昙曜
7	兄弟二人俱出家缘	第9窟后室南壁东侧立佛像及两侧人物	杂宝藏经	(北魏) 吉迦夜、昙曜
8	天女华盖供养缘	第9窟后室南壁东侧第3层屋形龕	杂宝藏经	(北魏) 吉迦夜、昙曜
9	须达长者妇获报缘	第9窟后室西壁上层屋形龕	杂宝藏经	(北魏) 吉迦夜、昙曜
10	难陀为佛所逼出家得道缘	第10窟前室北壁东侧	杂宝藏经	(北魏) 吉迦夜、昙曜
11	天女燃灯供养缘	第10窟前室东壁第2层南侧浮雕	杂宝藏经	(北魏) 吉迦夜、昙曜
12	儒童本生	第10窟前室东壁中层立佛像宝盖龕	六度集经	(三国) 康僧会
13	吉利鸟缘	第10窟后室南壁东侧第4层屋形龕	杂宝藏经	(北魏) 吉迦夜、昙曜
14	妇女厌欲出家缘	第10窟后室东壁第3层盂形龕	杂宝藏经	(北魏) 吉迦夜、昙曜
15	魔王波旬欲来恼佛缘	第10窟后室南壁上层西侧坐佛像圆拱龕	杂宝藏经	(北魏) 吉迦夜、昙曜
16	大光明王始发道心	第10窟后室南壁窟门西侧下层屋形龕	贤愚因缘经	(北魏) 慧觉等

上述16种因缘故事，少数来自传播已久的佛典，多数出自北魏武州山石窟寺的开创者昙曜大师与西僧吉迦夜共译的《付法藏因缘传》和《杂宝藏经》中。据此推测，云冈石窟的雕凿与当时流行的佛教经典密切相关。

昙曜来自佛教入华的第一昌盛之地凉州（今甘肃武威），“以禅业见称”（《高僧传·玄高传》）。文成帝恢复佛法后，拜曜为帝师，其首倡开凿武州山石窟，并于460年担任沙门统，成为北魏王朝的佛教领袖。他不仅是当时佛教复兴的策动者，更是大规模佛教建设的指挥者、践行者。史称他主持了第16、17、18、19、20窟的建设，开启了云冈开窟造像的历史帷幕，并在武州山石窟寺召集高僧翻译佛经，还建议皇帝确立了北魏社会的寺院经济制度。从上述第9、10窟本生故事中，我们再度发现了昙曜的身影，由他组织翻译的佛经故事直接转化为石窟雕刻，说明云冈中期营造的皇家洞窟与他也有密切关系。

三、石窟建筑的中国化进程

进入第9窟，首先映入眼帘的是前室北壁中央的庀殿顶窟门浮雕（图3）。窟门为方柱过梁式结构，其上的庀殿顶由正脊、垂脊、鸱尾、瓦垄等组成，屋檐下有一斗三升人字拱雕刻，构成了一个完整意义上的中华传统门楼样式。还有，在窟门梁柱上雕饰着莲花门簷、联珠纹和复合忍冬纹，屋脊上装饰有金翅鸟、三角火焰纹，屋檐与门梁之间雕刻着飞天、华绳等组合图案，以上种种可谓极尽奢华。这些吉祥图案的表达，在体现佛教含义的同时，也强烈地反映出东西方文化艺术交融的特点。与此同时，第9、10窟前室东西壁上的交脚弥勒，也都端坐在了中式屋顶与西式棱柱或塔柱组成的三间式屋形龕中（图4）。而后室甚至将一座包括

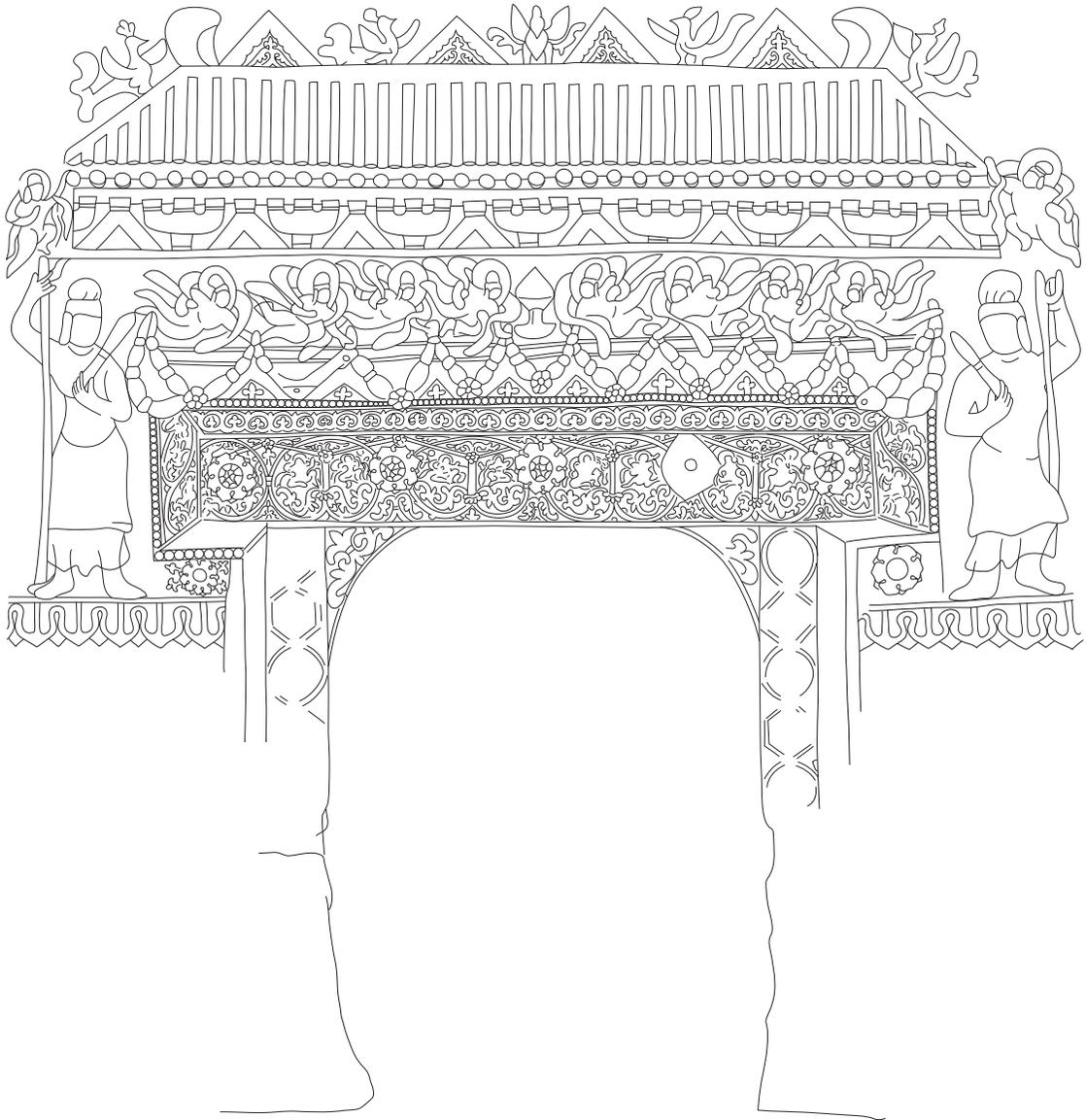


图3 第9窟前室北壁窟门线描图

原图绘制：王恒 电脑重绘：赵晓丹

踏步、月台、勾栏在内的中华佛殿式建筑，雕刻在南壁东侧的“兄弟二人俱出家缘”故事图像中（图5）。当然，我们不会忘记，第9、10双窟的最大建筑特征还是表现在其整体外形上，那依然是中式屋顶与西式廊柱组成的庑殿建筑样式。

我们注意到，西来的石窟寺建筑艺术，在此首次将中国传统的宫殿形象雕刻出来，转化为中国观众熟悉的场景；用中国最庄严、最崇高的宫殿建筑形式，赋予了西方教主最尊贵的地位与身份。即便是一些诸如门框、门楣的细节雕刻，也采用了类似于汉代“镂绘青琐”的装饰^[1]，反映的大约也是北魏平城宫廷建筑彩画的风格。第9窟外方内圆的窟门券设计，

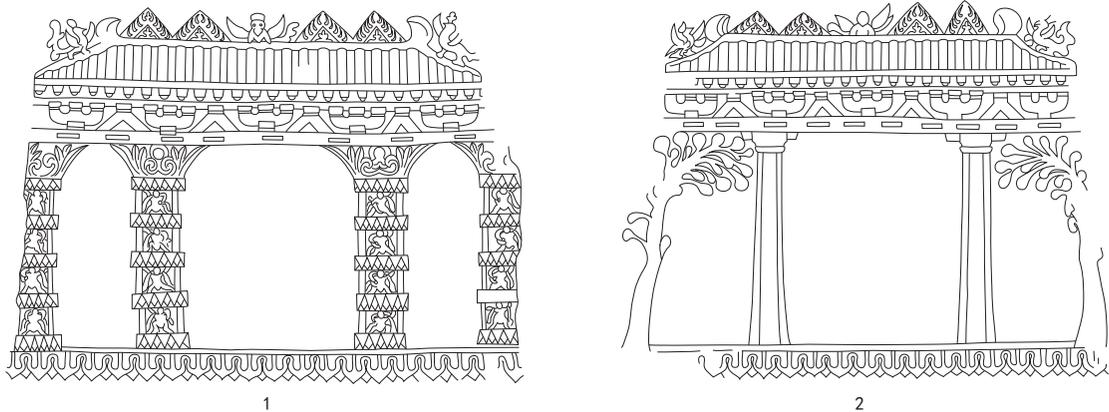


图4 第10窟三间式屋形龕线描图

1. 第10窟前室东壁上层层屋形龕 2. 第10窟前室西壁上层层屋形龕

原图绘制：王恒 电脑重绘：赵晓丹

体现出艺术多样化的特点。一方面模仿中国传统建筑形式将前室窟门凿为过梁式方形口；另一方面为了保持洞窟原有特征或意与第10窟方门相区别，将门洞内里部分雕为圆拱形。这种内外不同形状的窟门结构令人惊诧，但经过云冈匠师充满魔力的双手，竟然取得令人耳目一新的艺术效果。

我们还注意到，早期的昙曜五窟中，仅有第17窟为弥勒大像，而诸佛洞窟俱为平面椭圆形穹隆顶，并无佛居天宮的概念。到第7、8窟创建时，弥勒的地位骤然提升，不仅成为双窟正壁的主像，而且代表兜率天宮的盪形帷幔龕大量出现。盪形龕中端坐的，可能有上升兜率天宮说法的佛陀形象，更多的则是交脚弥勒菩萨和弥勒佛像。总之，大约由于弥勒信仰的流行，佛陀不再以单纯居住于窟室示人，代之以华盖之下、天宮之中游行教化、说法度众的综合形象。然而，第9、10窟采用的中国宮殿建筑样式的窟形，及中国传统建筑形式的屋形龕，则进一步强化了佛陀在人间或天國的尊贵地位。这仿佛说，佛陀距离我们并不遥远，就住在百姓崇敬的皇宮中。这是一段具有划时代意义的佛教艺术发展历程，从伟大的修行者，到天國极乐世界的缔造者，又回归到人间幸福的倡导者、主宰者。石窟艺术的中国化、世俗化进程顺理而成章。



图5 第9窟南壁东侧二兄弟出家故事图像中的寺院拓片

(采自〔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)

尽管中国建筑形式占据了主导位置，但第9、10窟中的西方建筑因素仍多有表现。仅就柱式、柱头而言，便有四种以上：一是在第9窟前室西壁和第10窟前室东壁的两个交脚佛像

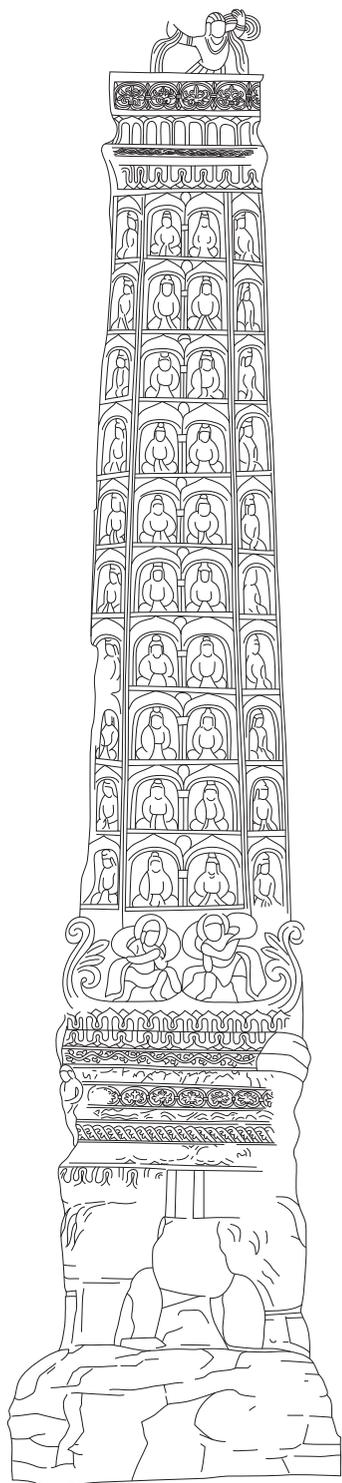


图7 第9窟前室南壁西侧列柱

原图绘制：王恒 电脑重绘：赵晓丹

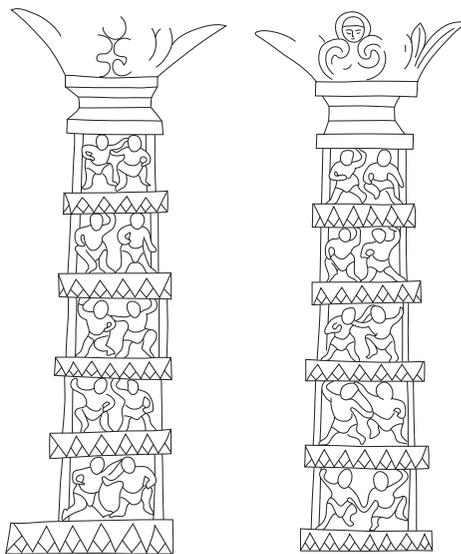


图6 第9窟前室北壁明窗口两侧
双夜叉塔柱线描图

原图绘制：王恒 电脑重绘：赵晓丹

屋形龕内，仍然采用了第7、8窟出现的方形层塔上置科林斯式柱头的形式（图4，1）；而在双窟明窗的两侧，也雕刻了同样的西方柱式，但在柱身与山花蕉叶之间添加了一个须弥座。二是两窟前列柱的下部，由方形基座、圆雕狮子和束腰须弥座共同构成了柱座，须弥座上伸出山花蕉叶（图6）；中部柱身为向上逐渐收分的八角柱，柱头上置炉斗，近似于希腊的多利安式柱头，形成了中西多种成分组合的列柱形式（图7）。三是双窟前室北壁两侧的交脚菩萨与倚坐佛的盂形龕下，使用了由忍冬纹与绳纹组成的八角柱，及源自希腊的爱奥尼亚式柱头（图8）。四是第9窟前立壁东侧，大象驮承须弥山上的圆雕八角短柱（图9）。“柱头略像方形小须弥座，柱中



图8 第10窟前室北壁西侧盂形龕柱头

（采自〔日〕水野清一、長庚敏雄《雲岡石窟》第七卷，京都大學人文科學研究所，1952年）

下部，由方形基座、圆雕狮子和束腰须弥座共同构成了柱座，须弥座上伸出山花蕉叶（图6）；中部柱身为向上逐渐收分的八角柱，柱头上置炉斗，近似于希腊的多利安式柱头，形成了中西多种成分组合的列柱形式（图7）。三是双窟前室北壁两侧的交脚菩萨与倚坐佛的盂形龕下，使用了由忍冬纹与绳纹组成的八角柱，及源自希腊的爱奥尼亚式柱头（图8）。四是第9窟前立壁东侧，大象驮承须弥山上的圆雕八角短柱（图9）。“柱头略像方形小须弥座，柱中

段绕以莲瓣雕饰，柱脚下又有忍冬草叶由四角承托上来。这个柱的外形极似印度式样，虽然柱头柱身及柱脚的雕饰，严格地全不本着印度花纹”^[2]。

上述中华传统与西方多元文化特质的建筑艺术组合，代表了北魏平城时代中西文化交流大潮的方向，呈现出丰富多彩的风貌。不同地域、不同特色艺术表现形式的碰撞、交融和有机结合，统一服务于佛教思想主题，展现出佛教走向世界，世界归于佛教的伟大历史命题。这样杂糅的建筑艺术和美术设计，在视觉上并无不协调之感，相反恰到好处地表达了天国、盛世的繁华与庄严，成为云冈石窟建筑艺术空前的绝唱。如此纵情交融的东西文化胜景，在世界范围内亦属罕见。

四、装饰巧丽的繁缛图案

站在第9、10窟外，我们感觉到的是华美与大气。双窟设计完整，对称而规范，门窗装饰华丽，龕像层次有序，平基藻井锦绣灿烂。鉴于双窟近乎图案化的龕像设计和强烈的艺术装饰意味，前辈学者多将其中出现的装饰图案与西方或中国早期样式对比，以确定其源流和时代特征^[3]。这样的研究意义重大，且有深入探究的必要。

（一）人形的图案化表达

人形图案化，是将人的形象作为图案素材加以使用的美术创作。广义的人形图案，包括石窟中常见的对称人物图像，如对应出现的单尊佛像、二佛并坐、一佛二菩萨等龕像，窟门明窗两侧的菩萨、力士、梵天、梵志、夜叉等，顶部成对的飞天等。狭义的人形图案，是将图案化的人形组合利用，如连龕的佛像、伎乐天，连串的天人、佛菩萨、供养人、化生童子及千佛壁等，以突出装饰对象的视觉美感。这些人形图案化的运用，在第9、10窟中相当普遍。

1. 双夜叉的图案化运用

科林斯式柱头层塔，在云冈第7、8窟最早出现，明显属于西来样式，主要功能在于装饰。其第7窟后室窟门的三层装饰塔，第9窟前室北壁明窗两侧的五重装饰塔，及第1窟北壁两端的装饰层塔中，每层都有1对夜叉形象。这种塔中夜叉的形式，似乎具有明确的图案性特征。第7窟塔夜叉基本为裸体，身体上的阴刻帔帛线，仿佛只是刻画在皮肤上的花纹。第9窟的塔夜叉，只穿犊鼻裤，赤裸的上身，大大的脑袋，短粗的四肢，圆润的形体曲线，如同小儿形象。他们相互戏谑、舞蹈，生动活泼、饶有风趣（图10）。第10窟前室东壁的交脚佛像屋形龕（图4，1），由四根科林斯柱头层塔撑起，塔柱四层，各层雕刻一夜叉，帔帛翻飞、姿

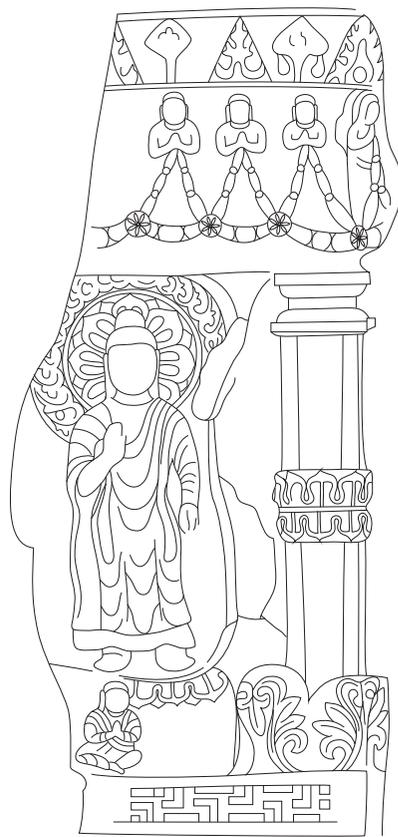


图9 第9窟前室南壁东侧
圆雕八角短柱线描图

原图绘制：王恒 电脑重绘：赵晓丹



图 10 第 9 窟前室北壁明窗两侧层塔内双夜叉

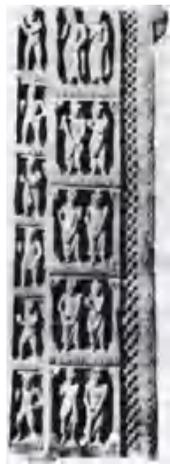


图 11 犍陀罗艺术之门侧壁

(采自〔英〕约翰·休伯特·马歇尔, 王冀青译《犍陀罗佛教艺术》, 甘肃教育出版社, 1989 年)



图 12 犍陀罗艺术之佛龕旁的双夜叉

(采自栗田功《カンダラ美術 I》, 株式会社二玄社, 1988 年)

态各异。虽为单夜叉，但上下左右各有对应，其艺术形式与双夜叉又并无二致。

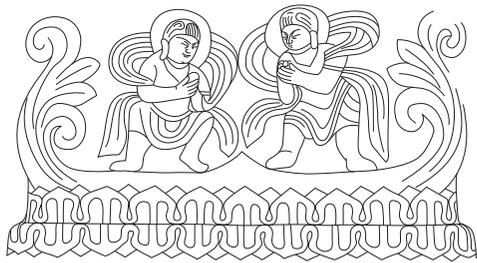
这些在云冈最繁荣期出现的人物艺术造型，在犍陀罗佛教雕刻中屡见不鲜，属于佛教护法思想的一种表现。马歇尔所著《犍陀罗佛教艺术》^[4]，将其作为“门侧壁”予以介绍（图 11）。其中出自栗田功《犍陀罗佛教艺术》^[5]的一幅佛龕旁的双夜叉形象（图 12），几乎与云冈第 7 窟、第 9 窟层塔中的双夜叉造型完全相同，只是雕塑的男童完全裸体。显然，将护法夜叉形象安排在门窗或佛龕的两侧，用来表示对佛法的护持，是从犍陀罗到云冈石窟一脉相承的艺术设计思想。

此外，双夜叉的进一步表现也出现在第 9、10 窟。一是双窟前列柱狮子基座之上、山花蕉叶之间都站立着二夜叉。其中第 9 窟两柱内侧上的形象保存较好（图 13），二夜叉索头辮发、头大身短，具头光、挎帔帛，下身着犊鼻裤，上身赤裸，双手合十或捧物供养。不仅表达了佛教护法意义，也彰显出强烈的艺术装饰意味。二是第 10 窟前室东壁龕间的三层装饰塔下的双夜叉。不同于经常出现在塔底的托塔力士，这二夜叉各举左手，右手下垂抚膝，双腿分开，略呈跳跃状，其艺术启发明来自层塔中的双夜叉形式。

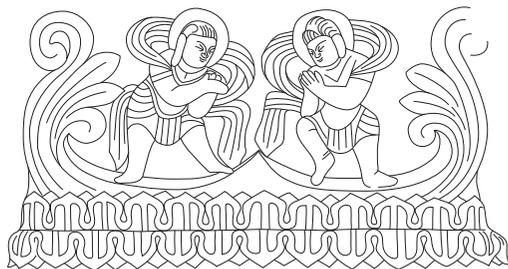
2. 化生童子的图案化运用

云冈石窟中雕刻的童子形象很多，大概由于儿童天真烂漫、稚嫩可爱，代表着真挚、明媚与美好。其中，植物化生童子的表现也很丰富，多呈莲花化生、忍冬化生、山花蕉叶化生等；还有一些童子的化生特征不明显，或在龕间涌出，或在虚空、山间手持华绳，大约也应属于化生之列。化生童子往往结伴出现，因此图案化倾向明显。

一是莲花化生童子。云冈的莲花化生至



1



2

图 13 第 9 窟前室南壁列柱内侧二夜叉线描图

1. 第 9 窟前室南壁东侧列柱双夜叉
2. 第 9 窟前室南壁西侧列柱双夜叉

原图绘制：王恒 电脑重绘：赵晓丹

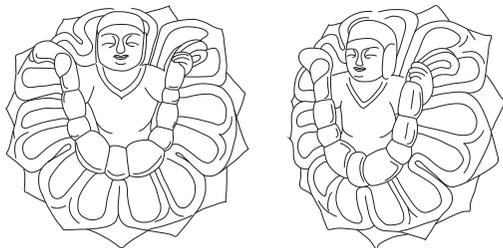


图 14 第 10 窟后室南壁门楣上莲花化生形象门簪线描图

原图绘制：王恒 电脑重绘：杨慧敏



图 15 北魏莲花化生形象瓦当

(2010 年出土于云冈石窟，现存云冈石窟博物馆)

少有两种：一种是团形莲花，一种是垂瓣莲花。垂瓣莲花化生童子，往往刻在盃形龕的格子内，在第 9、10 窟后室壁龕中就有表现；有的属于补白雕刻，如第 16 窟明窗东壁二佛并坐龕侧。团形莲花化生童子比较多见，以第 10 窟后室门额上的 5 枚莲花童子门簪最为精美（图 14）。这些高浮雕莲花化生形象，似“天外来客”般涌现在布满花纹图案的门额上。他们由莲花门簪的中央向上伸出头部和胸部，双手持举的华绳自然下垂呈“U”形，显得清纯可爱、神采奕奕。形象的凸出优美，品质的脱俗高雅，令人叹为观止。毫无疑问，这是佛教艺术中的极品佳作，想必凝聚了东西方艺术家的卓越智慧和漫长探索。较此稍显简约的北魏团莲童子瓦当，近年来在大同市多有出土，形象多样（图 15）。

二是忍冬化生童子。在忍冬纹造型中添加化



图 16 司马金龙墓棺床侧面拓片

生人物、动物的图案，多见于北魏墓葬出土的砂岩石雕棺床（图 16）；在云冈石窟中，则主要表现在第 9、10 窟的石门梁柱表面。这些出自北魏武州山工匠之手的石雕忍冬图案，俱采用浅浮雕形式，设计繁复，造型优美，忍冬藤蔓或呈“S”形波浪状，或作椭圆形、圆形、环形、六边形等组合图案。其图案造型具有对称性、重复性和变异性等美术特点。在各个忍冬纹单元中，不仅有姿态各异的人物，也有形象不同的龙、凤（鸟）、鹿、虎等动物。为了增强图案的整体效果，往往将人物的姿势、动态融入卷草纹的韵律，将动物的肢体雕刻为忍冬形，甚至将缠枝忍冬变成了复杂的交龙形象（图 17）。

忍冬纹带中的化生形象，或为一组人物，或为一组动物，或由人物、动物交替组合，而司马金龙棺床忍冬纹中人与动物结伴组合（图 16）。所有人物形象，俱如小儿的五短身材，穿短裤（犊鼻裤），裸肢体，挎帔帛，坐、站、蹲、卧、奔，姿态各异；整体形象又如护法夜叉，司马金龙棺床等则主要表现为伎乐天形象。大多数忍冬化生

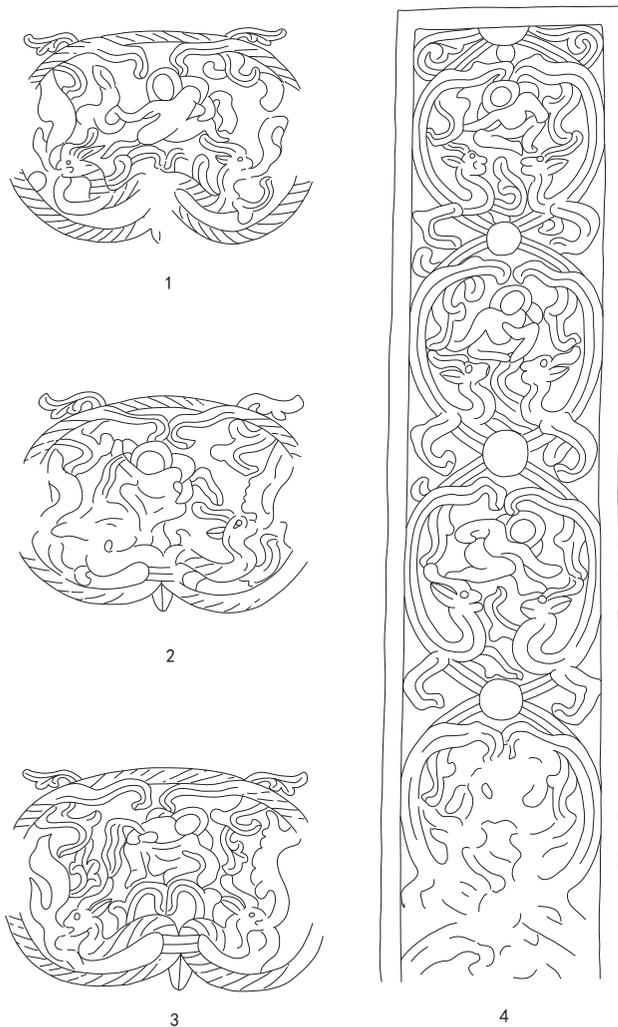
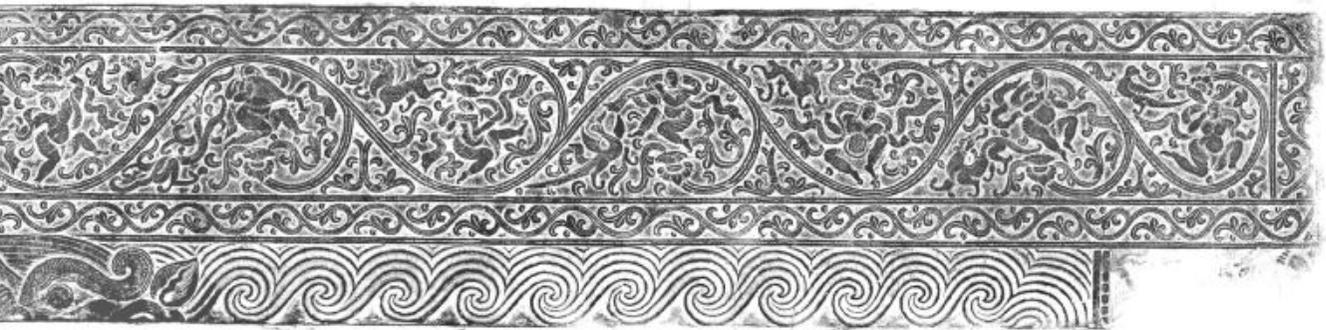


图 17 龙形出化生图案线描图

1. 2. 3. 第 10 窟前室北壁门楣出化生形象龙纹

4. 第 10 窟窟门南侧出化生形象龙纹

原图绘制：王恒 电脑重绘：杨慧敏



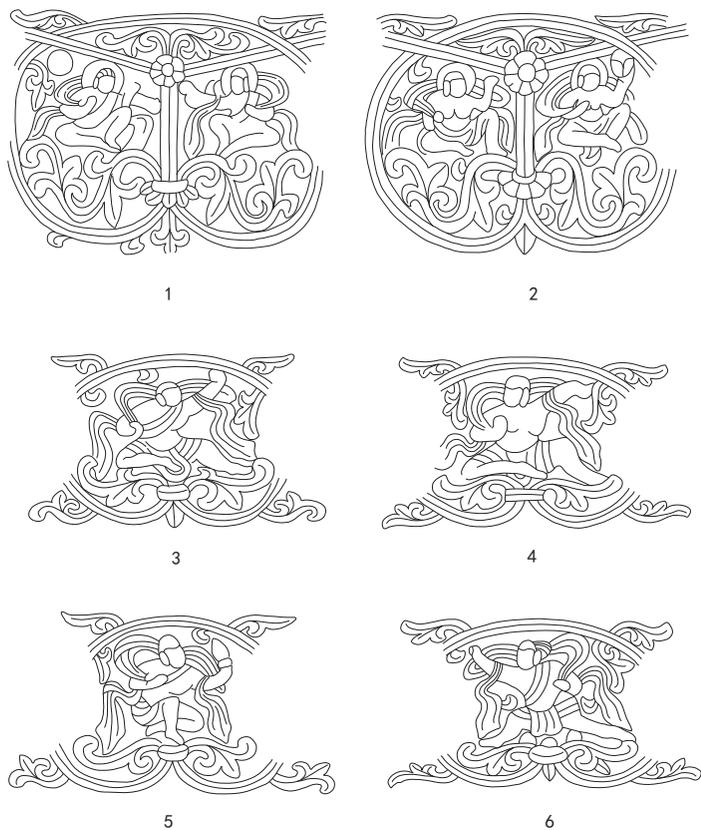


图 18 横向忍冬化生童子线描图

1. 2. 第 9 窟前室北壁窟门楣双化生形象环形忍冬纹
3. 4. 5. 6. 第 10 窟后室门楣单化生形象环形忍冬纹

原图绘制：王恒 电脑重绘：杨慧敏

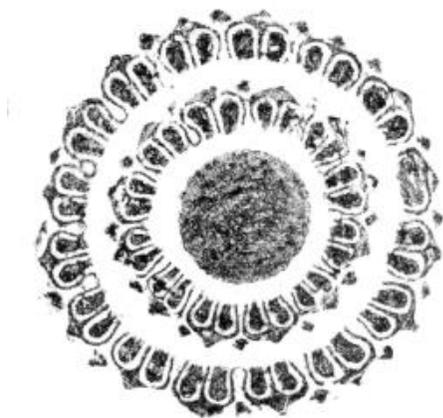


图 19 第 9 窟明窗顶部飞天托莲拓片

(采自 [日] 水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第六卷，京都大学人文科学研究所，1951 年)

为单人像，但第 9 窟前室门额为环形忍冬套圭双人像（图 18，1、2）。如此构成的繁盛饱满、妙趣横生的艺术图案，令人眼花缭乱。

（二）团形莲花的多样化表现

莲花，属莲科草本植物。团莲造型，在古罗马的石棺上就已出现。大约因其“出淤泥而不染”，“守一茎一花之节”的高贵品质，被佛教视为圣物，成为佛教的象征。云冈石窟的莲花雕刻形式多样、数量巨大，并具有强烈的图案化特征。关于云冈莲花图案的种类及运用，我们在第 8 窟释论中已经讲述，这里着重介绍团莲。

1. 顶部的团形莲花

从第 7、8 窟出现平基藻井窟顶开始，莲花与飞天成为云冈洞窟顶部的主要雕饰。尽管第 9、10 窟后室窟顶衍生出各种梵天、夜叉形象，但整个前后室平基藻井的莲花与飞天主题并未改变。与此同时，曾出现在第 7、8 窟门拱顶部的团莲与飞天，在第 9、10 窟转移到了明窗的顶部（图 19），而且单圈团莲被放大为双圈团莲，莲周飞绕的 8 身飞天，取法第 7、8 窟中最为隆重的飞天组合。按照窗顶平面的随形雕刻，飞天有大有小，共同烘托出繁华、热烈的空间气氛。

这种莲瓣如双乳般美丽的团莲，又被称为宝装团莲，是最具云冈特色的莲花图案，并成为云

冈中晚期方形平顶洞窟的主要顶饰。与宝装团莲花（莲瓣双“U”形）相对应的，是第9、10窟顶部雕刻的单层团形莲化（莲瓣单“U”形）图案。它们不仅出现在平基枋上和藻井中，还有由飞天托举的形式（图20）。作为图案化的植物造型，单层团莲较宝装团莲更为写实，也更显朴素、原始。

2. 高浮雕凸出状莲花

云冈的宝装团莲与单层团莲，均由环状莲瓣与圆盘状莲蓬组成，圆盘上偶有莲子雕刻，这应是莲花完全盛开的样式；而出现在第9、10窟的高浮雕莲花，莲蕾凸出，则应是莲花初开的形态。首先是双窟前室门额上的高浮雕宝装团莲门簪，外翻的莲瓣表现为两层，代表多重，莲心是花瓣层叠组成的乳状花苞，形象饱满生动。这些莲花门簪横排于门楣面上，在填饰化生人物的浅浮雕环形忍冬底纹的衬托下，显得高贵脱俗（图21,1）。其次是第9窟窟顶枋梁上对称出现的高浮雕、乳钉状单层团莲，外翻的莲瓣亦为两层，代表多重，莲心花瓣层叠包裹为球状花蕾，形象蓬勃饱满（图21,2），较门额上的团莲门簪更显霸气。

至于第10窟后室门楣上装饰的高浮雕、化生童子团莲门簪（图14），则属于升华了的杰作，宗教意义更为强烈，动感形象更为经典。总之，第9、10窟中的莲花雕饰，代表了云冈高峰期的装饰艺术水平。

（三）忍冬纹饰的婀娜柔美

忍冬，即金银花，半常绿缠绕灌木。忍冬纹，即类似忍冬科植物的花纹，东汉后期开始出现，南北朝时最为流行，常作为绘画或雕刻等艺术品的边饰。特别是作为云冈石窟装饰艺术的主要图案之一，忍冬纹饰的运用可谓登峰造极。在继承第7、8窟的单列忍冬纹和波形忍冬纹的基础上，第9、10窟出现了大量设计雕刻精湛、装饰意味浓重、形式结构多样的忍冬图案，成为中国佛教石窟中不可多得的艺术珍品。其集中表现在双窟石门的梁柱之上。

其一，云冈常见的波形忍冬多为横向，在柱式装饰中则转变为纵向波形（图22,1）。其二，

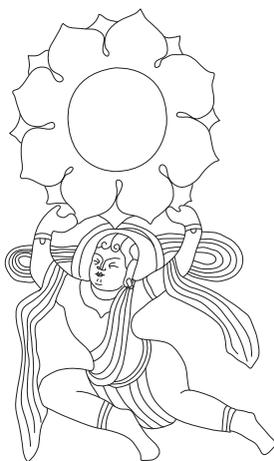


图20 第9窟顶部飞天托举团莲线描图

原图绘制：王恒 电脑重绘：杨慧敏

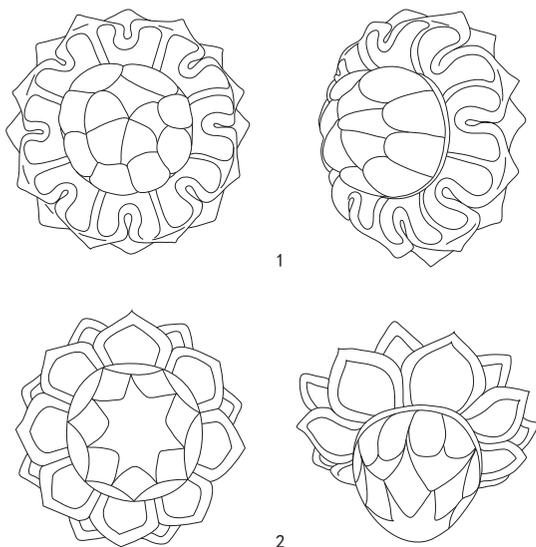


图21 第9窟高浮雕莲花线描图

1. 第9窟前室门楣莲花门簪 2. 第9窟前室顶部高浮雕莲花

原图绘制：王恒 电脑重绘：杨慧敏

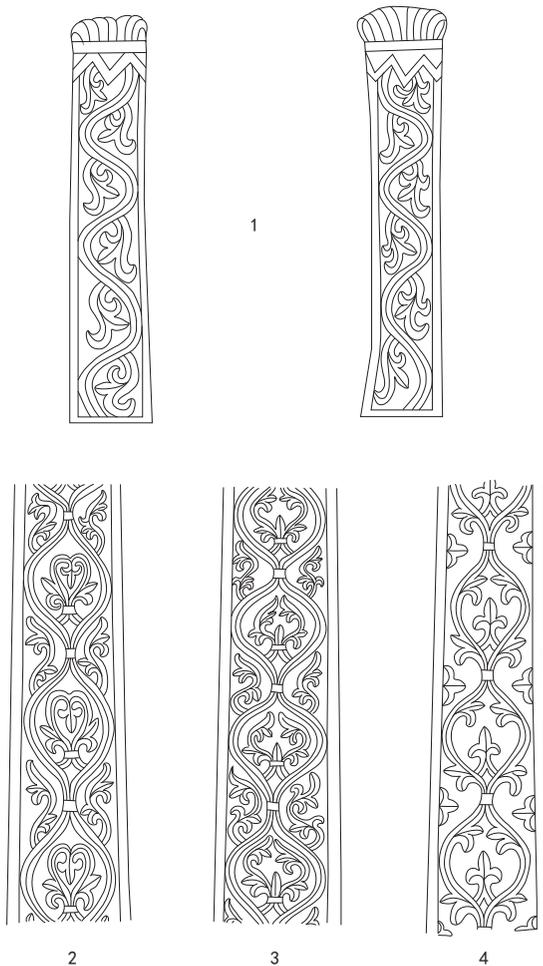


图 22 纵向忍冬纹线描图

1. 第 9 窟后室南壁西侧圆拱龕柱忍冬纹
2. 第 9 窟前室北壁西侧盂形龕柱忍冬纹
3. 第 10 窟前室北壁东侧盂形龕柱忍冬纹
4. 第 10 窟后室南壁上层圆拱龕柱忍冬纹

原图绘制：王恒 电脑重绘：杨慧敏

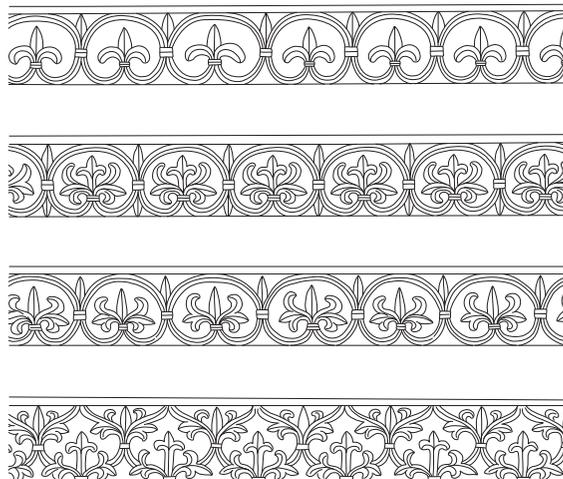


图 23 各类环形忍冬纹线描图

原图绘制：王恒 电脑重绘：杨慧敏

将两条纵向对称波形忍冬纹做缠枝后组合为橄榄状，内雕一“心”形忍冬纹饰，成就了一种较波形忍冬更加饱满的新式忍冬纹带（图 22，2、3、4）。其三，横向环形缠枝忍冬纹。这是一种由一个个单体环形忍冬纹缠枝连接而成的图案，有四种样式（图 23）。在这些比较简洁的椭圆环形忍冬纹中，所有变化都在于“三叶”造型的增加或减少。其四，套圭环形忍冬纹。圭是古代帝王诸侯行礼所用的玉器，上尖下方。所谓套圭环形忍冬纹，是在环形忍冬图案上增加了类似圭形的直线及折边，使忍冬纹饰图案化增加，内容显得更丰富，连接更紧密（图 24）。其五，出化生忍冬纹。在各类忍冬纹间雕刻各种化生形象（童

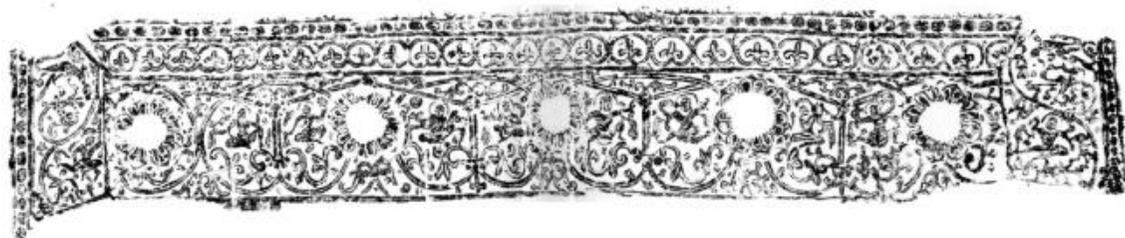


图 24 第 9 窟门楣套圭环形忍冬纹拓片

（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第六卷，京都大学人文科学研究所，1951年）

子、夜叉、龙、鸟等)，将忍冬藤蔓的缠绕与化生形象的多姿有机地结合起来，形成变化多样、动感强烈、造型饱满的图案，既具有强烈的宗教寓意，又具有浓重的装饰意味。这是云冈中期洞窟最具特色的装饰图案，其造型可分为：

1. 波形化生忍冬纹。在第9、10双窟的楣面斜侧面和门柱面上（图25，1、2），仅有的两个波形单元均有一盛开的忍冬花，而化生分别为鸟形和人形。由图25，3、4、5可见，似乎每个波形图案都有一忍冬花和人物化生，雕刻也仿佛更为繁缛。

第10窟后室窟门上方和左右两侧的斜面门框上，也是横竖统一的波形化生忍冬纹，但以龙鸟间隔式出现（图26）。

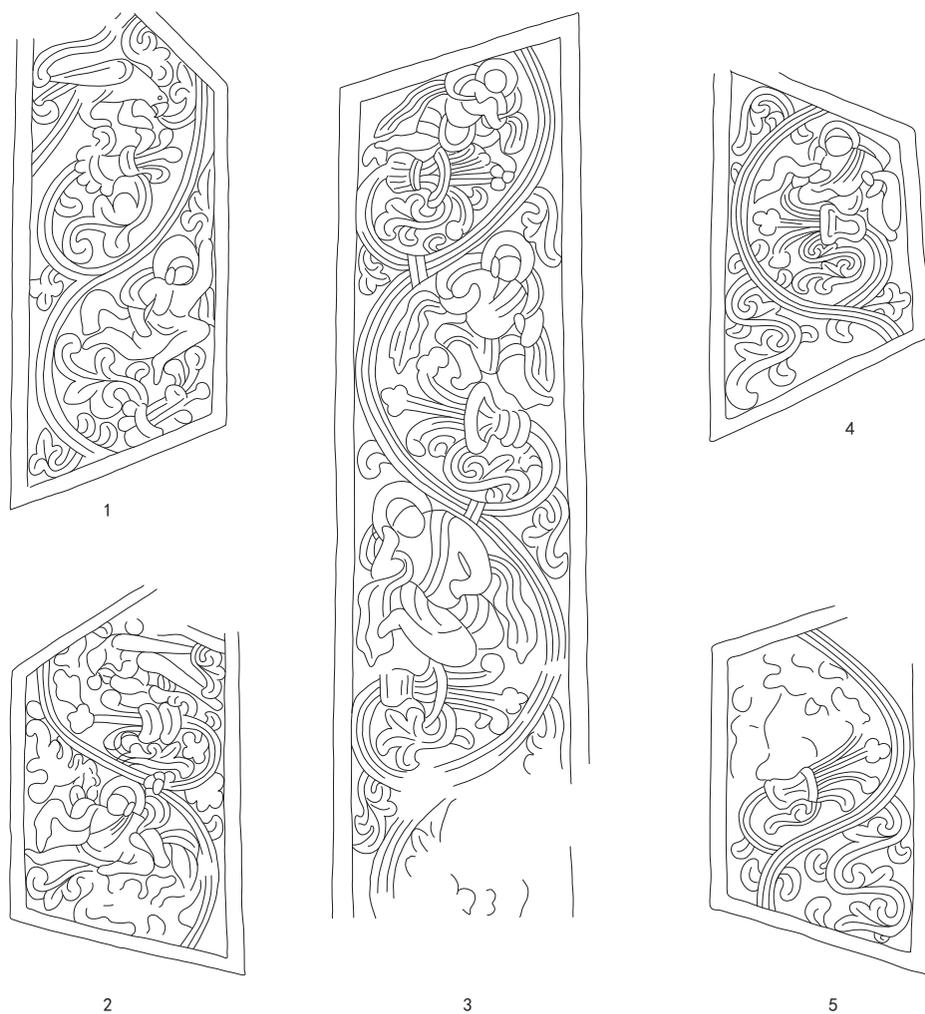


图25 纵向忍冬化生童子线描图

1. 第9窟前室窟门楣西侧面 2. 第9窟前室窟门楣东侧面 3. 第10窟前室北壁门柱外侧忍冬纹
4. 第10窟前室北壁门楣内西侧忍冬纹 5. 第10窟前室北壁门楣内东侧忍冬纹

原图绘制：王恒 电脑重绘：杨慧敏

2. 横向环形化生忍冬纹。既有图 18, 1、2 所示第 9 窟前室门楣上每个环形单元和圭形“竖轴”线条两侧的双童子化生, 也有图 18, 3、4、5、6 所示第 10 窟前室门楣上每个环形单元雕刻的单身童子。特别是环状化生忍冬纹中的套圭直线及折角处的小型莲花, 使椭圆形单元图案更加多姿。

3. 纵向环形化生忍冬纹。出现在第 10 窟窟门中, 一体化地布局在窟门东西两壁和门顶。外侧与内侧的雕刻有所不同, 但都是椭圆形单元内出化生的二方连续式图案(图 26, 1)。外侧柱面化生皆为人形, 环圆的下方是一对龙的龙首及前肢; 内侧柱面化生为鸟兽交替形, 没有交龙, 只为对称的忍冬叶饰。同样以忍冬枝蔓组成的椭圆形单元, 前者环环相连, 连接处为莲花结; 后者无缠枝、花结, 仅是将连接的忍冬枝蔓并列延长了一段, 形成新的艺术形式。

4. 纵向龟背形化生忍冬纹。出现在第 9 窟窟门, 也是一体化地布局在窟门东西两壁和门顶。由忍冬枝蔓构成的圆环和六边龟背形间隔出现, 圆环内为化生童子, 六边形内则交替出现龙、鸟化生(图 26, 2)。两种图案单元的交接处与六边形转折处, 均以小型莲花做结; 单元内的化生下方, 为两个三叶忍冬的缠枝形式, 单元外的三角地带亦由三叶忍冬填充。

云冈如此丰富的忍冬纹饰, 大约亦非北魏忍冬图案的全部。1965 年敦煌莫高窟石缝中出土的“太和十一年广阳王慧安造刺绣幡”, 其横幅忍冬纹花边(图 27), 即由圆环与联珠状六边龟背纹叠套组成, 属于一种与云冈组合忍冬纹相似的新款图案。但是, 其中忍冬枝叶全部与圆环形分离脱节, 改变了忍冬纹卷曲、组合的形式与意义。我们今天无法判

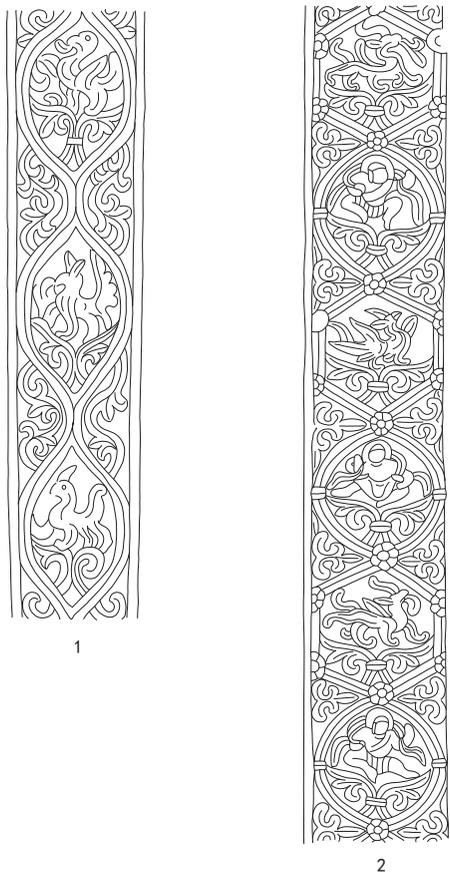


图 26 纵向化生形象忍冬纹线描图

1. 第 10 窟门拱顶部化生形象忍冬纹
2. 第 9 窟门拱顶部龟背形出化生形象忍冬纹

原图绘制: 王恒 电脑重绘: 杨慧敏



图 27 北魏平城刺绣残片(敦煌出土)

(采自屈志仁、James Watt 等《China Dawn of a Golden Age, 200-750 AD》, 耶鲁大学出版社, 2004 年)

断这是北魏绣工的创新还是随兴之作。

（四）龙形图案的护法情怀

作为佛教护法形象，云冈石窟中龙的表现源自犍陀罗艺术。最早是第 17 窟交脚菩萨大像胸前的龙形饰（有称其为“蛇饰”者），然后是诸窟龕楣、明窗、窟顶、门拱、须弥山及龙王灌浴等等，俱为双龙或系双龙基础上的组合，表现的大约是佛经中二龙王故事题材。第 7、8 窟首先出现二龙连尾的圆拱龕、明窗拱楣造型（图 28，1），并以龙首返顾的形式，贯穿于云冈龕像制作始终。随后的第 9、10 窟中，龙的形象更为全面，表现的内容更加丰富，装饰意味也更加明确。

第 9 窟前室明窗两侧和西壁双圆拱龕的龙形（图 28，2），较第 7、8 窟形象更为成熟、经典。虽保留了龙首返顾的基本特征，但龙的身形大变，鳞片圆柱状的拱形龙身被雕镂的飞

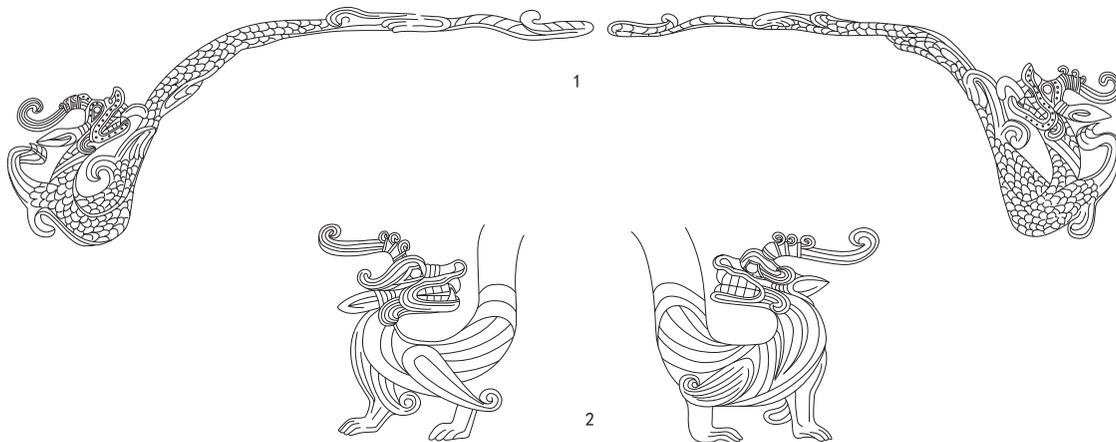


图 28 明窗两侧龙形线描图

1. 第 7 窟后室明窗两侧至上缘龙形 2. 第 9 窟后室明窗两侧龙形

原图绘制：王恒 电脑重绘：赵晓丹

禽与飞天完全覆盖，龙的前身独立成形。特别是明窗两侧的龙首生动、凶悍，前胸肌纹扭曲、强而有力，霸气十足。而站立在西壁圆拱龕之间的二龙，则更具装饰意义。

双窟的须弥山雕刻，以第 10 窟前室明窗与窟门间的二龙缠绕形象保存完好（图 2）。二龙鳞片圆柱状的身形修长，层叠缠绕三匝，龙首向外伸展，张力十足。与云冈多数龙首相对的二龙缠绕形象不同。

第 9、10 窟装饰图案的多样性，也体现在龙形忍冬纹的创作上。双窟前室北壁的门楣、门柱及斜面的浅浮雕几何图案就是这种形式。即将二龙身体雕刻为忍冬枝蔓一样的圆形或椭圆形，中央出现化生形象的二方连续式图案（图 17）。

1. 门楣龙形出化生形象图案。该图案出现在第 10 窟前室门楣上，是作为五个凸出莲花门簷的底衬而设计雕刻的（图 17，1、2、3）。在门簷之间的由二龙身体组成的椭圆环形内，二龙前身于下侧中央会合打结后，进入环内两侧分开，变为两个向外对称的龙首。二龙之上是舞蹈状的人物形象，周围龙的前后肢与弯曲婀娜的忍冬叶片难分彼此。整体图案华丽、优美。

2. 门柱纵向龙形出化生形象图案。该图案出现在第10窟前室门楣之下，是与门楣龙形出化生图案相配套的纵向表现形式。近乎圆形的图案，是由双龙身体对曲组成，环形联结处以小朵莲花做结。与门楣的龙形图案相同，龙身无鳞，而呈忍冬茎蔓状。龙首向下，龙尾上交，作分开再合拢的弧线运动。下方的交会莲花点，以两龙爪与下图龙尾做结。另外的两龙前爪雕刻于圆外两侧，两龙回首于圆内对视。龙首之上出化生人物（图17，4），周围依然是龙的后肢与忍冬叶片的混淆雕饰。

3. 忍冬纹内的龙形雕刻。在第9窟前室窟门内壁面和顶缘的纵向缠枝忍冬纹，及第10窟后室门楣和门柱两侧斜面上的波形忍冬纹内，均有独立的龙形与其他化生形象，以间隔出现的形式填饰（图29）。虽然这些龙形表现有所区别，但均以其图案化的设计思想一致。为

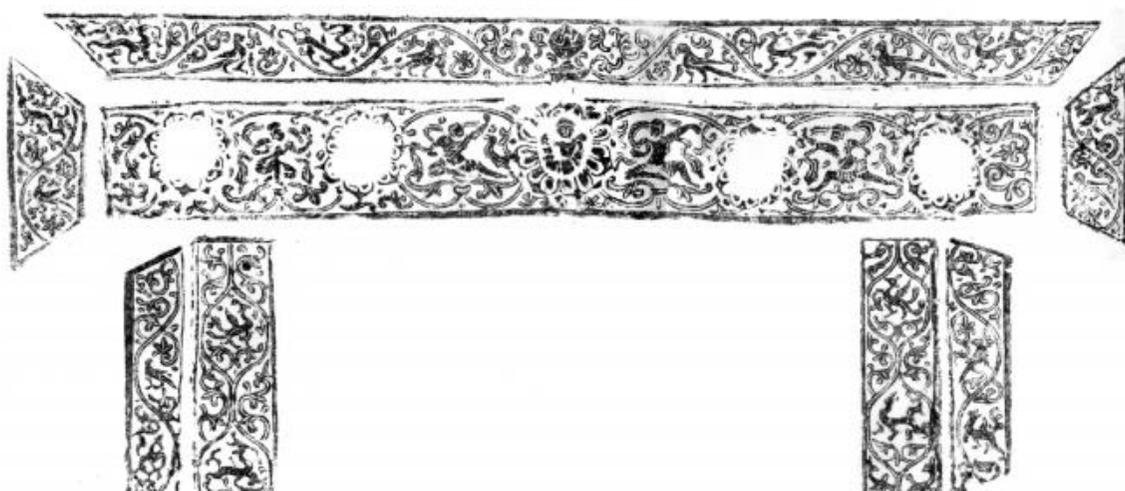


图29 第10窟后室南壁门楣门框忍冬装饰图案拓片

（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第七卷，京都大学人文科学研究所，1952年）

与整体图案相协调，有的将忍冬叶片雕刻在龙身上，有的甚至将龙爪雕刻为忍冬叶片的形状。作为这一艺术思想的延续，第6窟后室门柱也在纵向缠枝橄榄形忍冬纹内填饰了龙形雕刻。

（五）金翅鸟的雄健与山林鸟的多姿

金翅鸟，又名妙翅鸟，梵语音译为“迦楼罗”，八部众之一。佛经载：“翅翻金色，居四天下大树上，两翅相去三百三十六万里，取龙为食。”金翅鸟王，亦譬喻佛。金翅鸟在云冈的出现，以第9、10双窟为最。

一是降落在中国式建筑的屋脊上，如在第9窟前室窟门的庑殿顶上（图30），及两窟前室东西壁上层的屋形龕上（图4）。屋脊上的金翅鸟，俱呈展翅欲飞状，或三或五，以横脊中央的正面鸟形为中心，两侧对称分布的鸟形都为侧身剪影。这样的中心与对称式金翅鸟的设计安排，贯穿于云冈屋形龕的始终。最为特殊的是，在第12窟前室西壁的屋形龕脊中央，雕刻出一人面鸟喙、头戴宝冠的鸟王，这种佛经中称为“迦陵频伽”或“妙声鸟”“好声鸟”的出现，明显与第12窟前室天宫乐舞的主题有关。

二是圆拱龕形两侧的双凤鸟（金翅鸟），如第9窟前室明窗西侧的二佛并坐圆拱龕两侧，后室门拱两侧；再如第10窟前室明窗两侧，及明窗西侧的二佛并坐圆拱龕两侧（图31，1、2）。这四对金翅鸟立于束帛座或莲座之上，属于圆拱龕拱尾雕饰。显然，第10窟明窗两侧的双鸟，用以对应区别第9窟明窗的双龙。两窟明窗东西侧的二佛并坐龕拱尾，东为双龙，西为双鸟，相互区分，且双鸟之形、所站之座均有差异。如此丰繁而有规律的变化，令人眼花缭乱，难以言表。全面突破和超越了第7、8窟首现的圆拱龕双龙和明窗拱形交尾双龙的形式。

关于建筑物上雕塑的凤鸟，其源非一。中国各地出土的汉代陶制建筑明器、画像石雕刻的建筑顶部，往往都有停落的凤鸟，这是否属于佛教传说中的金翅鸟，不得而知。在犍陀罗佛教艺术雕刻中，我们看到了更多的鸟形：有拱顶建筑上的落鸟，有三角形建筑构件中的鸟，有波形忍冬内的鸟，有水中之鸟，有推车大鸟，还有站在莲台上的正面展翅鸟。此外，在圆拱形建筑的两侧拱尾，也雕刻有鸟头形象。因此，云冈雕刻在屋脊上的金翅鸟，可能有两个源头，而圆拱尾出现的双凤鸟，不论是站立在束帛座上，还是莲花座上，都源自犍陀罗艺术。

云冈雕刻的山林之鸟，首先出现在第8窟明窗拱顶的树冠枝叶之间。在第10窟须弥山图像中，为数众多的飞鸟又与其他动植物一起出现在圆顶山间（图32），与犍陀罗艺术中的妙翅鸟相同，俨然成为佛教装饰图像的素材之一。

（六）山岳图案的自然与神话意境

第10窟北壁塑造的须弥山形象，以双龙缠绕束腰、上下山峦起伏的形式出现（图2）。

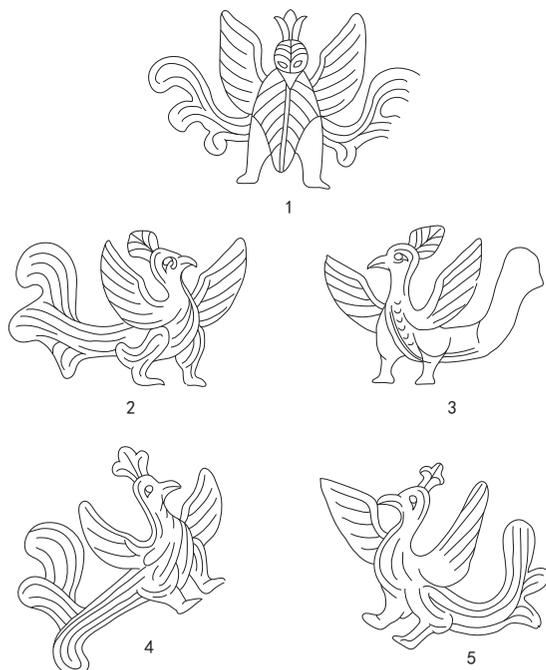


图30 第9窟前室北壁窟门楼屋脊上金翅鸟线描图

1. 正脊中央鸟形 2. 正脊右侧鸟形 3. 正脊左侧鸟形
4. 右侧垂脊鸟形 5. 左侧垂脊鸟形

原图绘制：王恒 电脑重绘：杨慧敏

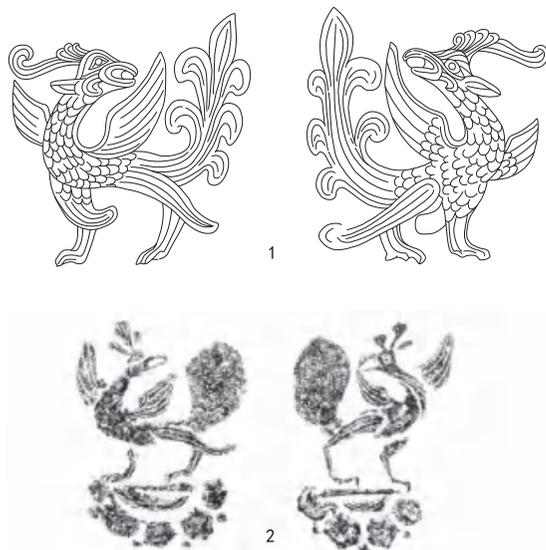


图31 第10窟鸟形线描图及拓片

1. 第10窟前室明窗两侧金翅鸟
2. 第10窟前室北壁明窗西侧二佛并坐圆拱龕拱尾金翅鸟拓片
（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第七卷，京都大学人文科学研究所，1952年）

原图绘制：王恒 电脑重绘：杨慧敏

整个须弥山画面宽约 5.3 米，高约 1.7 米，雕刻山岳纹三层。最下层山峦间，雕刻 12 身手牵华绳的化生童子形象，山中有兔、鹿、虎、猪、狐、鸟、树等雕刻。华绳童子之上的第 2 层山峦，层叠雕刻出 10 个山头，每座山中仍有一动植物形象。龙身上方的第 3 层山峦更加重叠繁复、高低错落，约有 30 余个山头，雕刻着鸟、兔、猪、猴、虎、鹿、狼、狐及树木形象。二龙近前，各有一跪拜式天人。须弥山两侧，西为五头六臂，手持弓箭、日月等的阿修罗王；东为三头四臂，手持太阳和月亮的阿修罗王。

这一须弥山雕刻，由连绵起伏与层叠起伏的两种山岳纹构成，山间生机盎然，山外神龙、梵王对立，佛教故事寓意其中。这是云冈山岳图案中最精彩的一幅，也是装饰图像中的经典作品之一。同时，其表现的佛教神话故事场景，增加了我们对第 7、8 窟门拱上梵天大神雕刻的认知。

（七）精美的摩尼宝珠和博山炉

在云冈石窟的装饰雕刻中，摩尼宝珠与博山炉的地位重要，具有传承佛法、供养佛陀的

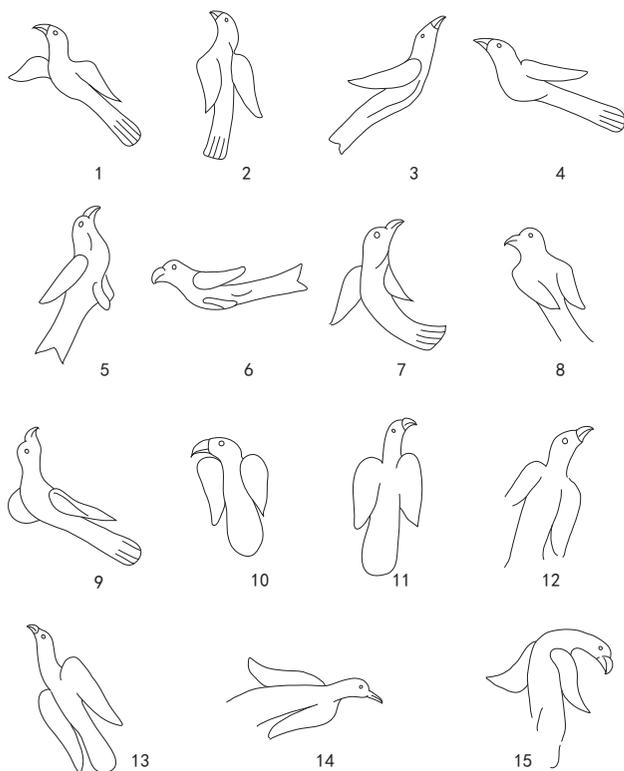


图 32 第 8 窟或第 10 窟的飞鸟线描图

1-9. 第 10 窟前室北壁窟门上须弥山中的飞鸟

10-15. 第 8 窟明窗顶部林间飞鸟

原图绘制：王恒 电脑重绘：杨慧敏

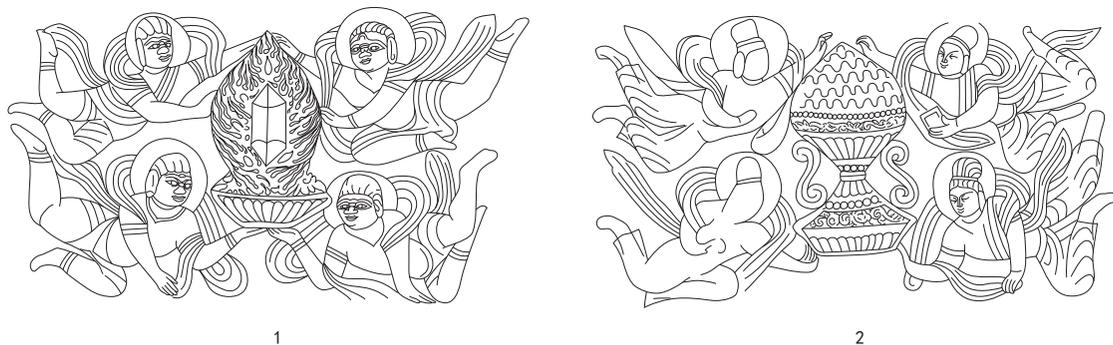


图 33 第 9、10 窟窟门顶部的摩尼宝珠与博山炉线描图

1. 第 9 窟窟门顶部飞天簇拥摩尼宝珠 2. 第 10 窟窟门顶部飞天簇拥博山炉

原图绘制：王恒 电脑重绘：赵晓丹

作用和意义。由于二者在画面布局上的核心地位，往往形成对称装饰图案，视觉美感突出。第7、8窟窟顶出现的摩尼宝珠和博山炉，均由二飞天拱托，门楣上的表现也不显眼。但第9、10窟的情况大变。首先，在窟门顶部分别雕刻出四飞天簇拥供奉的场景（图33）。第9窟为摩尼宝珠；第10窟为博山炉，莲座、忍冬纹、联珠纹、火焰纹等组织图案更加清晰，艺术感强烈。其次，在后室门楣重复表现出双飞天供奉。第9窟圆拱楣上位为博山炉，下位为摩尼宝珠；第10窟横梁忍冬纹中央为博山炉。可谓内外呼应、上下联动，热烈而显耀，成为云冈装饰艺术的一例典范。

纵观云冈第9、10双窟的非凡创作，无疑是5世纪佛教石窟艺术走向中国化的里程碑。其聚集东西方艺术元素之众多，图案样式之丰富，创作变化之繁复，系统设计之严谨，建筑成就之高超，在华夏石窟寺中绝无仅有。如此庄严、华美的艺术殿堂，体现了拓跋鲜卑开放与包容的时代精神，展示出中华民族积极进取、追求卓越的伟大性格。

注释：

[1] 《汉书·元后传》：“曲阳侯根骄奢僭上，赤墀青琐。”孟康注：“以青画户边镂中，天子制也”。东汉张衡《西京赋》“青琐丹墀”，刘逵注：“琐，户两边以青画琐文”。

[2] 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，1936年。

[3] 长广敏雄、水野清一，王雁卿译：《云冈石窟装饰的意义》，《文物季刊》1997年第2期；宿白：《中国石窟寺研究》，文物出版社，1996年。

[4] （英）约翰·休伯特·马歇尔，王冀青译：《犍陀罗佛教艺术》，甘肃教育出版社，1989年。

[5] 栗田功：《ガンダーラ美術Ⅰ》，株式会社二玄社，1988年。

（责任编辑：侯瑞）

人是图案 图案是人

——云冈图像学之人形图案

王 恒

作为公元5世纪的大型佛教艺术作品，云冈石窟记录了1500年前佛教及其艺术发展的辉煌成就。254个洞窟18000多平方米的雕刻面积展示了丰富多姿的美术画面，其中多元的图案化表达更成为石雕艺术史上不可多得的珍贵资料。我们注意到，在石窟艺术创作中，古代云冈佛教艺术家在继承和吸收印度犍陀罗、秣菟罗等佛教艺术基础上，创造性地将中华传统揉合其中，极大地丰富和发展了艺术内容和表达形式。其中，在以佛菩萨像为中心的艺术策划和雕刻实践中，使用龙形、鸟形、莲花、忍冬等佛教传统动植物图案化艺术形象的同时，也根据各类佛教人物所体现的宗教意义，将几种特定人形（千佛像、化身佛、夜叉、飞天、化生等）作为石窟壁面图案化设计的素材，创作出丰富多姿的艺术作品。

一、佛像的图案化表达

在佛菩萨像塑造中，云冈表现了极大的艺术创造性。并将千佛像、化生佛像作为主要创作塑造题材，进行了多种形态的图案化设计，不仅阐释了佛教意义，也成为云冈装饰图案中的重要内容。

（一）千佛像图案化实践

作为佛教大乘禅法思想的重要表现内容，千佛像代表了佛教意义上的一个重要思想，“谓过、现、未三劫各有一千佛出现世界也。”^[1]，即是与三世佛互为印证的佛教“十方诸佛”之说，是佛教禅观的重要内容之一。因此云冈从早期到晚期的洞窟造像中，多有千佛像的雕刻，甚至还出现了洞窟内四壁满雕千佛像因而被称为“万佛洞”（第15窟现存各类造像约13695躯。其中佛像13379尊，菩萨像39身，护法像75身，其它像198身）的洞窟。不同的表现组合，创造出多种千佛像图案化形式。

1. 千佛像壁面装饰

由于千佛像布局上具有的无限制横竖排列特点，它们在早期昙曜五窟（第16窟至第20窟）内外壁面的大范围雕刻，在体现佛教意义的同时，开创了云冈将千佛像作为重要装饰图案的基本形式。及至中晚期洞窟，壁面上满雕千佛像亦是常见形式，并成为佛教信仰与艺术装饰有机结合的突出榜样。其中，四个壁面满雕千佛的第15窟；第7、8窟前室（第7窟东壁和第8窟西壁对称安排）整壁面的千佛像等，都给人们留下深刻印象。具体而言，在洞窟内外

壁面上大面积千佛像布局雕刻中，出现了诸如有龕式千佛像排列和无龕式千佛像排列；横竖对齐排列与上下错缝排列等不同的排列形式，使大面积千佛像雕刻丰富多姿（图1）。

2. 千佛像单元组合

在不少中期洞窟中，以千佛像为主要内容的方形单元与各种龕像同在左右。这种以独立单元形式出现的表现形式，可称其为千佛像单元。作为丰富壁面的一个组成因素和艺术分子，与其它龕像一起，构成丰富多姿的洞窟壁面艺术形态。千佛单元的出现，是社会佛教组织或个体佛教信仰者表达宗教情感的艺术作品，也传递了北魏平城大乘佛教信仰在社会的极大普及。既是云冈中期洞窟的一个特点，也使其具有了十足的装饰意味。其中，第10窟明窗东西两壁千佛像，第11窟东壁南侧壁面上的“太和七年”造像单元千佛像及其下层的大型单元千佛像，第6窟东壁中层中央段的方形单元千佛像，第13窟东壁南侧上层的单元千佛像等等，都给人留下深刻印象。其中，第11窟“太和七年”造像单元千佛像，内容丰富、设计雕刻精湛，表现最为突出（图2）。这种将千佛像置于盂形龕弥勒、圆拱龕坐佛像、圆拱龕二佛并坐两侧，并有方形龕三菩萨和铭记碑刻与两侧众供养人的上下结构形式，成为云冈千佛像图案中的重要作品。这里，佛教意义上的千佛像与中间的佛菩萨像同样重要，与此同时，将千佛像横竖整齐排列的图案化内容置于两侧，使其装饰画面的作用充分体现。当然，画面上方出现的天宫伎乐，亦是装饰图案中的重要内容。这种由多种龕像有机搭配组合的图案形式，是云冈中期造像人物图案化设计雕刻的普遍现象。

3. 千佛列像洞窟装饰

该装饰形式首先出现在第7、8窟。之后，在有计划开凿的洞窟中特别是双窟中多有表现。虽然不同洞窟中的设计安排不同，但这些以千佛

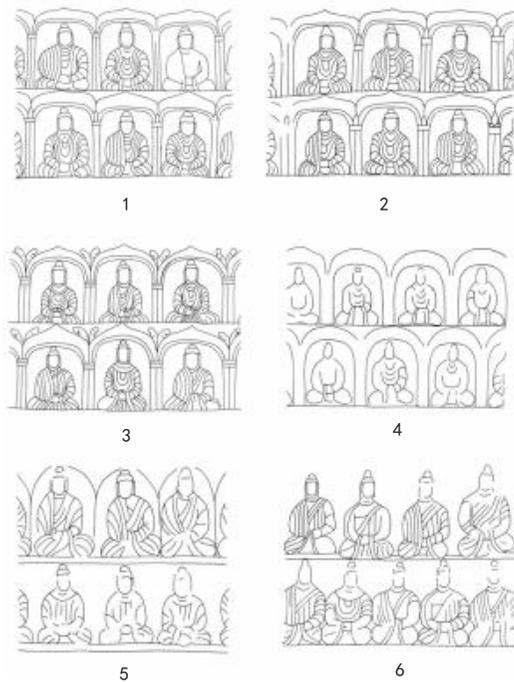


图1 千佛像壁面装饰

1. 第18窟南壁 2. 第16窟南壁 3. 第19窟南壁
4. 第16窟东壁 5. 第18窟东壁 6. 第18窟南壁西侧

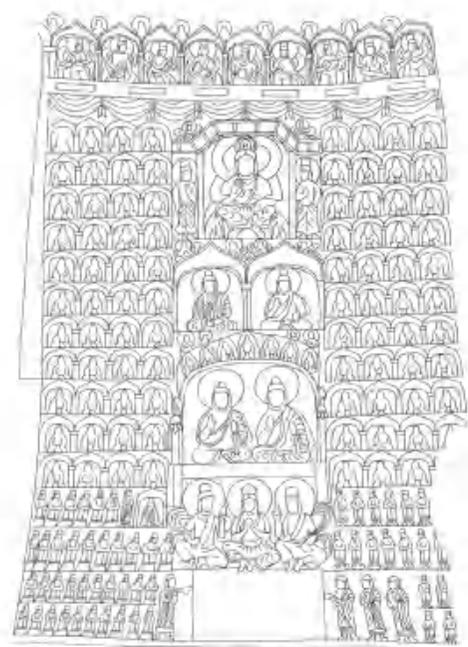


图2 第11窟东壁太和七年造像单元

像为主要内容的图案性雕刻似乎成为一些大型洞窟的装饰定势。在最先出现的第7、8窟后室的东西南三个壁面的最上层，位于最上层的三角帷幔与莲瓣纹之间横向排列千佛像（图3，1），整齐划一、形式新颖，但内容上显得较为单一。这种表现很快就出现了改观。在以后出现的同类型千佛列像装饰中，内容不断丰富，形式更加多样，表现更加华丽。第9、10窟前室南北两壁的千佛列像（图3，2）的上方不仅有三角帷幔，还在最上方雕刻了装饰性很强的天宫乐伎列龕。第1、2窟的千佛列龕（图3，3）基本上继承了第9、10窟的形象。而至第6窟（图3，4），这种具有同样设计理念的装饰出现了更加丰富的雕刻内容：衣襟下摆为扇形的千佛列像间出现了双手合十的天人；双手牵瓔珞的化生童子不仅有两侧的团莲，还有弧形帷幔的映衬；上方依然是天宫乐伎列龕。

显然，出现在有计划开凿的大型洞窟中的这种以千佛列像为主要内容的装饰图案，是随着洞窟开凿的进程而日益繁缛绚丽的。

4. 千佛列像龕楣装饰

将千佛列像雕刻在圆拱龕楣面上，使其成为圆拱龕楣面的装饰内容，在早期洞窟中就有充分的表现，由于各个楣面大小不同，使得千佛像数量也不尽相同，较大的楣面中雕刻了数量较多的千佛像，较小的楣面则千佛像数量较少。但不知什么原因较早出现的这种楣面千佛列

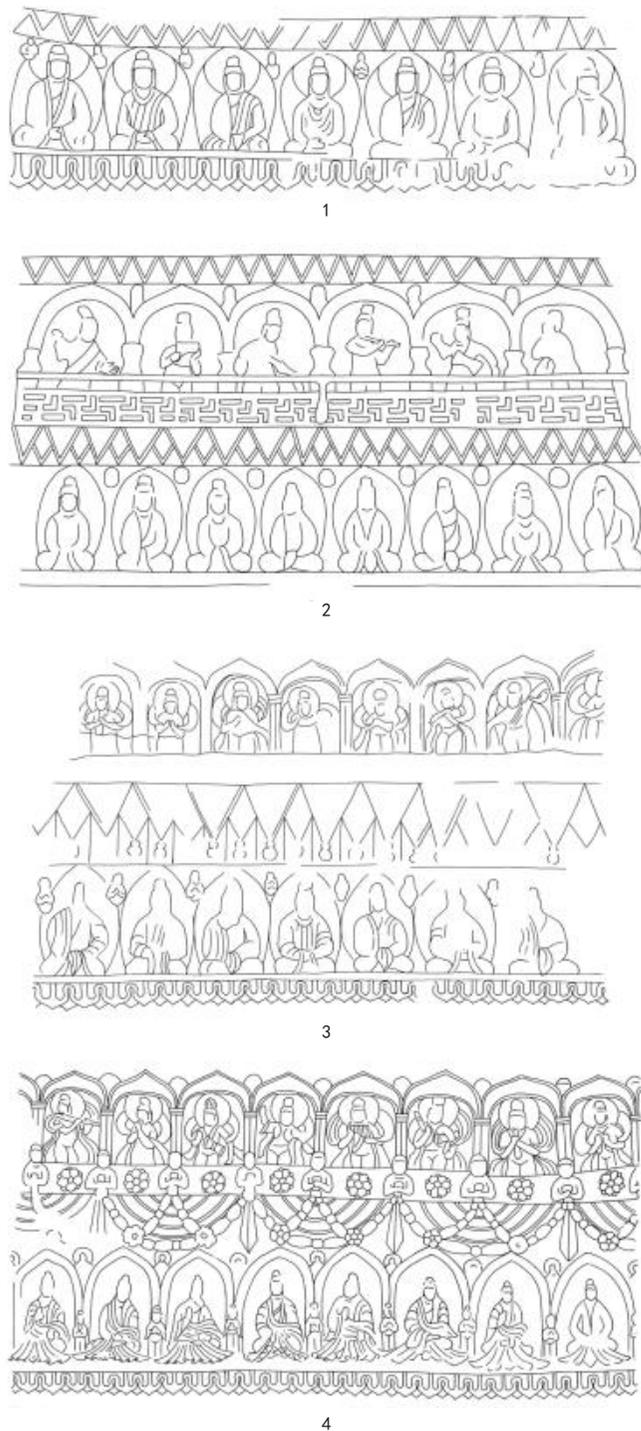


图3 千佛列像洞窟装饰

1. 第8窟后室西壁 2. 第9窟前室南壁上层中段
3. 第2窟东壁南侧上层 4. 第6窟东壁上层

像，每尊佛像的距离并非平均分配，体现了较多的随意性。但这种情形很快就得以改善。雕刻在第17窟明窗东壁二佛并坐圆拱龕之楣面千佛像（图4，1），就出现了将千佛列像平均分布的情形，这一做法极大地提高了千佛列像在圆拱龕楣面中的装饰意义。并且由于龕楣形象所然，中央的佛像两侧安排了数量相等的列像，形成总体数量为7尊的奇数形态（图4，2、3）。以后，从早期到晚期的圆拱龕楣面上出现的千佛列像，虽然由于龕楣大小不同而数量有所变化，但少者5尊多者9尊（或更多的奇数形式）的奇数形态没有改变。只是在雕刻华丽的龕楣中，楣面上下出现了飞天或天人手牵华绳的作品，装饰性得到了进一步提高。同时，盃形龕楣上也出现了千佛像的整齐排列：一种是将千佛像置于云冈晚期常见的折屏式盃形龕楣上，具有透视效果的凸出长方格内各雕刻一尊坐佛像（图4，4），图案性效果进一步增强；另一种是将盃形楣面各段（每个盃形龕楣面可分为五段，即中央最高平行格一段，两侧八字格两段，两侧楣尾平行格两段）原来经常雕刻的若干方格取消，各段只雕刻出与相邻格间隔的边，即是以各段为单位的长格形状。并在各段中雕刻不同数量的坐佛像圆拱龕（图4，5）。

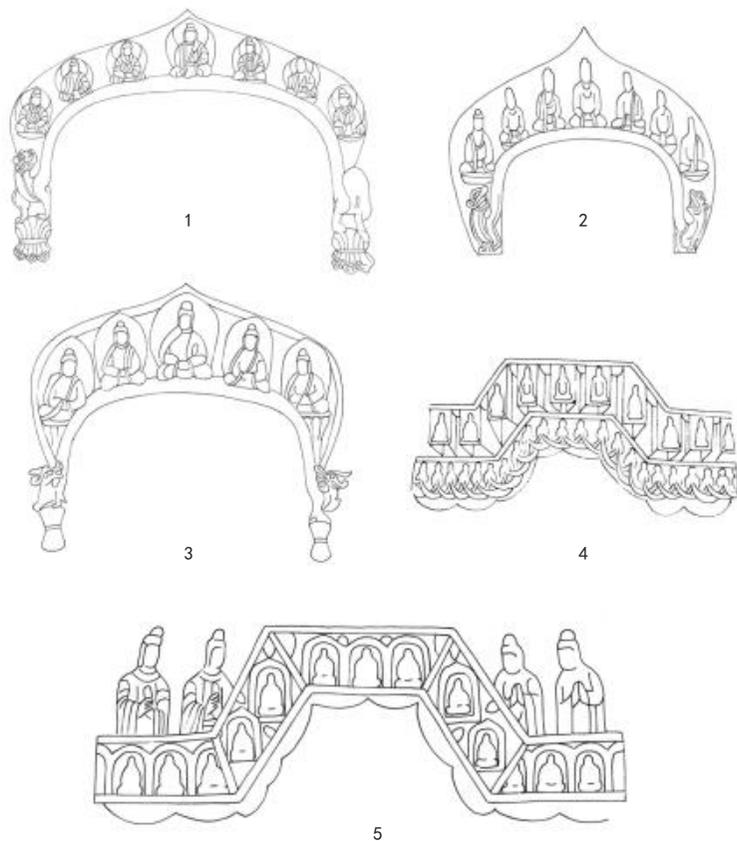


图4 千佛列像龕楣装饰

1. 第17窟明窗东壁二佛并坐圆拱龕楣
2. 第11窟西壁中层坐佛像圆拱龕楣
3. 第5-11窟西壁坐佛像圆拱龕楣
4. 第11-5窟东壁三间式盃形龕楣
5. 第26窟西壁上层三间式盃形龕楣

5. 二佛像树下禅定

在第5窟窟门东西两壁上层，两尊坐佛像一左一右呈禅定手印坐在一棵大树两侧的图案（图5）特别引人注目。这里的主角当然是二尊佛像，但树形的造型似乎更加吸引眼球：粗壮树干上多条纹路显示了树的苍老，树冠上繁盛枝叶表明大树生命力的强劲。二佛像端坐树干两侧，形成一幅庄严、丰满的宗教画面，更是一幅对称、美观的艺术作品，其强烈的图案性效果不容置疑。无疑，又是一个宗教与艺术相互倚照结出的丰硕果实。

在云冈，不乏两尊佛像并排端坐的图像，多为根据《妙法莲花经·见宝塔品》塑造的多宝、

释迦二佛并坐像，其主要特点是二佛像均为左手与愿、右手无畏手印的说法形象。而这里的二佛则均是双手于腹间相会叠加，两拇指尖相对的禅定手印。由此得知，这是一对履行《涅槃经·圣行品》之律、在树下坐禅修行的佛像。显然，这是一幅用心刻画的静修禅法之境界。佛教的圣树来源于自然而不同于自然，天空上舞动身姿的紧那罗，已然与飘飞的莲花化生一起，迎候着芸芸众生的光顾。优美树形与两侧对称坐佛构成的图案，成为云冈装饰艺术中的典型艺术画面。

（二）化佛像图案化实践

化佛像，即化佛，谓“佛菩萨等以神通力化作之佛形也。”^[2]由此，在云冈石窟艺术中，首先是在佛菩萨像背后光芒中雕刻了与千佛像形态装束一致的若干禅定坐佛像，以为化佛之身；其二是在第18窟主尊立佛像的衣服上雕刻大量化佛像，以示为佛之“法身”在光中出无量“化佛”至十方世界化度众生也；其三是在菩萨像宝冠中央雕刻化佛，是为化佛宝冠也。

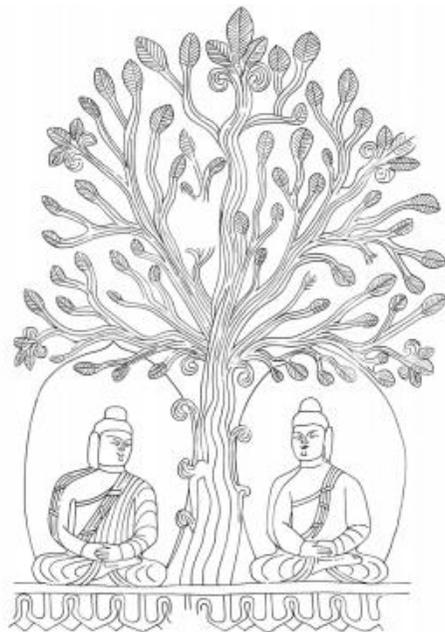


图5 第5窟窟门东壁上层二佛禅坐大树下

1. 佛菩萨背后光芒中的化佛图案

在云冈，佛菩萨像背后光芒多有化佛图案。以圆形头光和舟形身光的形状布局：圆形头光中的化佛紧靠主佛像头内圈的莲瓣纹，有的一圈有的两圈，呈圆形布局；舟形背光中的化佛分列主佛像身姿两侧，呈弧形布局。第17窟南壁西侧圆拱龕内的坐佛像背后光芒（图6）最具典型性。我们看到，这是一幅以莲瓣纹、化佛和火焰纹共同组成的佛像背后光芒图案，其中的化佛形象作为核心内容，是整体图案的主角。此外，在不少佛菩萨像背后光芒中，往往还有忍冬纹和化身飞天的存在。

2. 第18窟主尊化佛袈裟图案

高达15.5米的第18窟主尊立姿大佛像之袒右肩袈裟上雕满小型佛像，被誉为“千佛袈裟”，亦为化佛袈裟。袈裟上雕刻的禅定坐佛有的弧形排列，有的纵横之状。如佛像左侧手臂衣袖按照阶梯状衣纹雕刻为纵向化佛排列形式（图7，1）；腹部则按照弧形衣纹形式雕刻为弧形化佛排列形式（图7，2）。化佛与衣纹互为倚照，形态自然、庄严富丽，动感强烈、变化无穷。其雕刻设计既体现佛教意义又具有美术图案化意味，是为云冈石窟雕刻设计中最具个性特征的艺术作品。

3. 菩萨宝冠化佛图案

即是雕刻在菩萨像头顶宝冠中央的化佛图案。在云冈，雕刻精细、造型优美者的化佛宝冠在大型菩萨造像中最为突出。在这些化佛图案的设计雕刻中，坐佛像形态与千佛像一致，



图6 第17窟南壁西侧圆拱龕内坐佛像背后光芒

为禅定手印跏趺坐姿，其图案性装饰效果主要通过坐佛像与周围纹饰图案的组合来体现。从这个视角出发，三种形式值得说明：一是旋轮、联珠纹化佛宝冠图案。以第18窟主像东侧肋侍菩萨宝冠（图8，1）为代表：中央圆形花盘由双层旋轮与联珠纹组成，禅坐佛像端坐其中；两侧花盘雕刻了立体感很强的高浮雕“S”形饰物，花盘间的空隙处则以三角联珠纹架托起单体忍冬花纹装饰，固定宝冠的带状物，雕刻为三个较短的突出形状。其下侧为由宝冠后垂于耳后呈三角形形状的宝冠垂裙。二是团形莲花化佛宝冠。以第6窟中心塔柱东面下层重龕内交脚菩萨宝冠（图8，2）为代表：中央禅定坐佛像端坐于莲花中心，两侧莲花中创造性地雕刻了身姿秀美，飘带翻卷的化生飞天形象。这种化生飞天的艺术创作，源于早期菩萨化佛宝冠。第17窟南壁东侧佛龕左右两侧肋侍菩

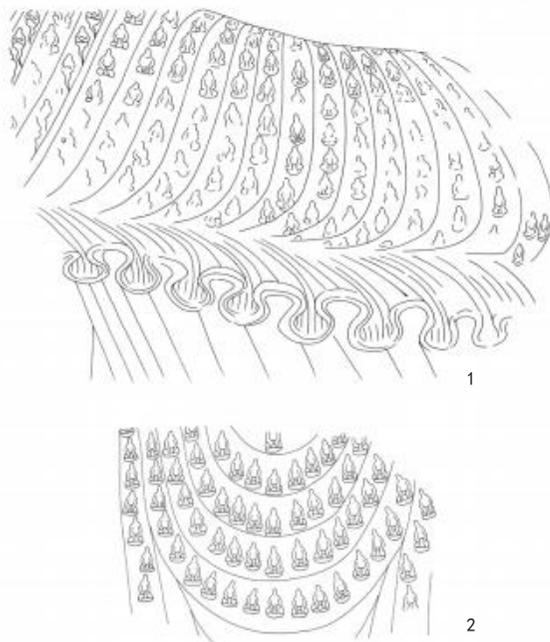


图7 第18窟主尊化佛袈裟图案

1. 第18窟主尊佛像左臂衣纹化佛 2. 第18窟主尊佛像腹部衣纹化佛

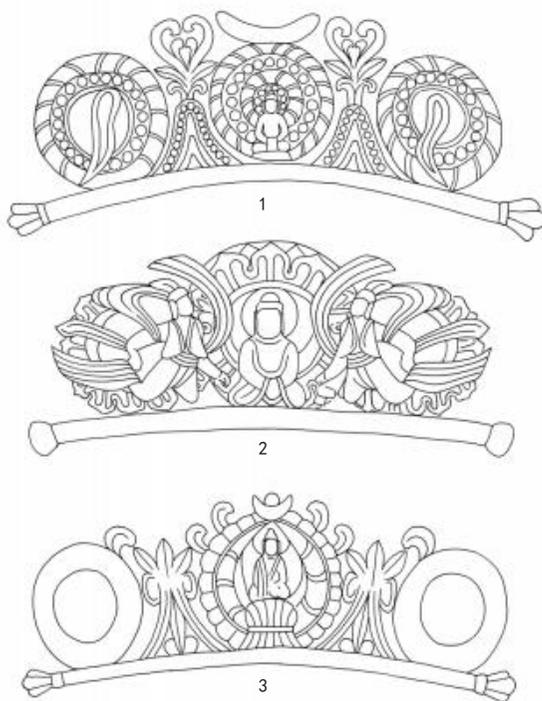


图8 菩萨宝冠化佛图案

1. 第18窟东壁菩萨宝冠 2. 第6窟中心塔柱东面下层菩萨宝冠
3. 第11窟东壁中层菩萨宝冠

萨的化佛宝冠，在三个花盘之间的上部，就对称雕刻了两身飞天形象。三是化佛高坐束帛座宝冠。在第 11 窟和第 13 窟的菩萨像化佛宝冠中都可以看到。其中第 11 窟东壁第 3 层中部盂形龕交脚弥勒造像的化佛宝冠（图 8，3）最为突出：以莲瓣纹围成的花盘中，坐佛不仅装饰了舟形身光，还高高地坐在一个“束帛”上，在化佛宝冠中，成为雕刻设计最精细的形式之一。

二、护法像的图案化表达

在云冈众多护法形象的图案化雕刻设计中，夜叉与飞天（乾闥婆和紧那罗）的图案化设计最为突出。

（一）夜叉图案性装饰

佛教艺术中的夜叉是以人形姿态表现的。在云冈，夜叉的形象以地夜叉和虚空夜叉两种形式出现，他们或天、或地、或立、或蹲，或力大无穷、或身轻如燕，或凶如恶煞、或和蔼可亲。由此云冈的夜叉形象多有图案化塑造，其中最突出的是双夜叉塑造。

双夜叉，即是 2 身夜叉以两两相对形式出现的夜叉。有两种表现形式：

一是柱基山花蕉叶双夜叉。出现在第 9、10 窟四根前列柱后背（前半部分风化殆尽）柱基顶上（图 9，1、2）。由保存较好的第 9 窟两根列柱上的形象可见，二夜叉为索头辫发型，头部较大，身躯短粗，有头光并挎飘带，除下身著犊鼻裤外，全身几近裸体，双手合十或捧物供养。以下垂上仰莲瓣纹作承托，两侧雕刻大型山花蕉叶将二夜叉置于中央，不仅表达了夜叉作为佛教护法的保卫意义，亦彰显了强烈的美术装饰意味。

二是层塔中的双夜叉。在云冈第 1、2 窟，第 7、8 窟和第 9、10 窟三组双窟中，均出现了浮雕层塔作为门柱或壁面中的龕式装饰，并在层塔的各层间雕刻坐佛像或夜叉力士。在进一步的观察中发现，由于层塔位置不同，所雕刻的人物性质具有严格的规范：凡居于洞窟内壁面的层塔，出现的为坐佛像，而居于窟门或明窗两侧者，出现的则是夜叉力士。这一表现突出地表现在各双窟的首个洞窟，即第 1、2 窟的第 1 窟、第 7、8 窟的第 7 窟和第 9、10 窟的第 9 窟。三个洞窟中，第 1 窟北壁龕柱中的形象，由于塔柱整体风化严重，形象模糊，但由双人构成的影像轮廓清晰。第 7 窟窟门东西内侧塔柱中的形象，下层风化严重，上层保存较好，其中保存完好的窟门西侧塔柱最上层的两组形象，不仅形象塑造生动有趣，手握摩尼珠与博山炉、脚踩兽形的塑造，表现了夜叉供养和护法的佛教意义。位于窟门西壁一侧上层的双人夜叉（图 9，3），一人右腿弓步、左腿斜立，左手持供养物于胸，右手臂上举托举，浓眉圆眼珠和夸张突出的五官，表示了其凶悍的身份，将舌头伸出，表现了诙谐调皮的一面。位于其左后侧的另一夜叉，左脚垫步向前与前者左脚相会，右腿弯曲置左小腿后侧，作出跳跃动作，上肢右手握供养物于胸，左手臂上举。二夜叉动作各异、搭配协调、形象生动，具有强烈的艺术感染力。位于窟门西南壁一侧上层的二夜叉（图 9，4），一人右手抚抬起脚的右腿胯部，左手高举宝珠，左腿单独踮脚着地。位于其右后侧的另一夜叉，双手捧博山炉，左腿向前弯曲右腿踮脚着地，扭曲身姿以右腿脚踏一只匍匐于地的兽形动物。夜叉既“能噉鬼”

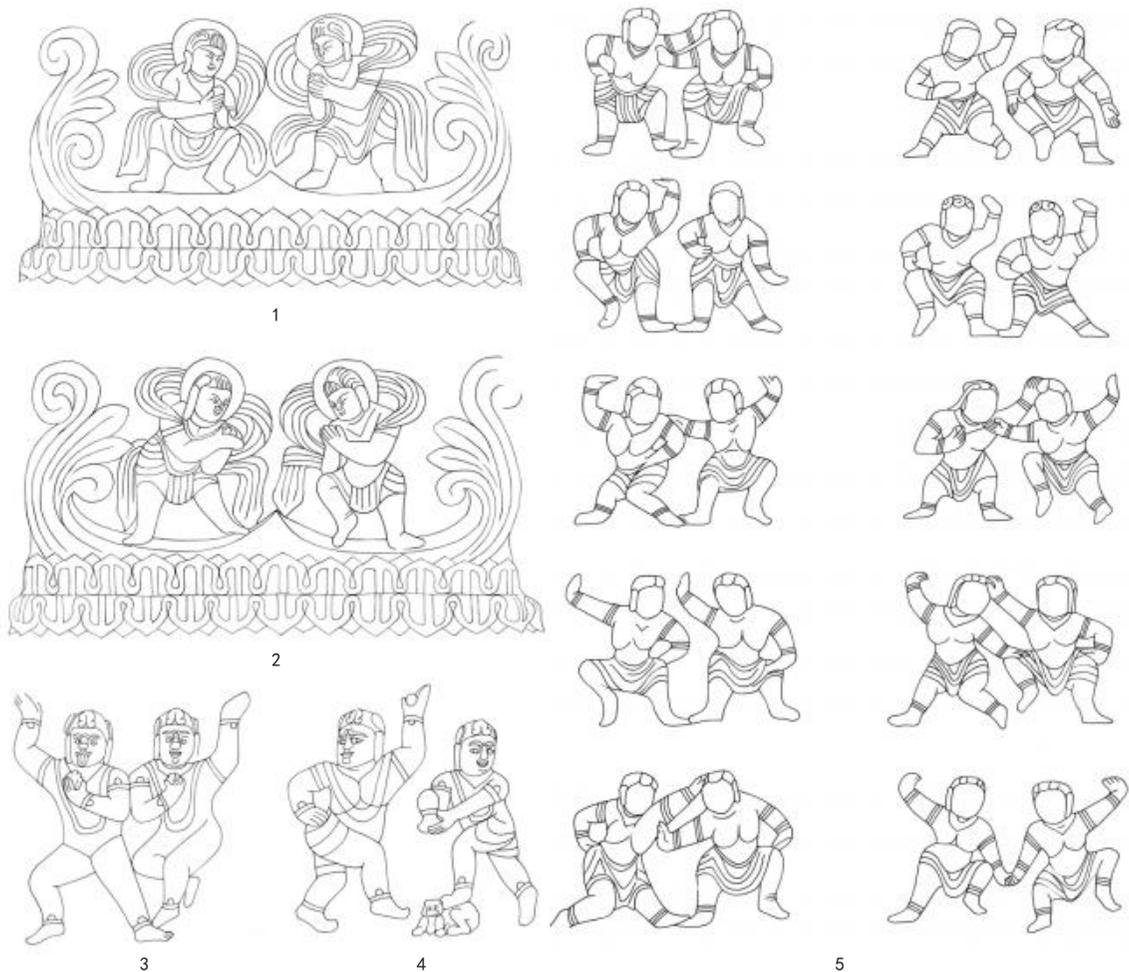


图9 夜叉图案性装饰

1. 第9窟前室南壁东侧列柱双夜叉 2. 第9窟前室南壁西侧列柱双夜叉 3. 第7窟窟门西壁塔柱上层双夜叉
4. 第7窟后室南壁西侧塔柱上层双夜叉 5. 第9窟前室北壁明窗两侧层塔中的双夜叉

而降魔护法，又具佛法供养的特征，在这里作出明确的阐释。

第9窟前室北壁明窗两侧塔柱各层中的形象（图9，5），由于处于较高位置而保存完好。云冈的这种两两相对的夜叉形象，均以童子小儿的裸体形象为塑造蓝本，有着较大的脑袋、短粗的四肢、圆润的形体曲线等，身体上的阴刻线衣纹，似乎只是刻画在皮肤上的花纹。每层安排的一对作出相互戏谑格斗形式的地夜叉，生动活泼、十分有趣。整体看，两座并列层塔的多层级二夜叉排列之图案化更加突出，其艺术感染力不言而喻。

这种出现在云冈最成熟并最繁荣时期的造型设计，既非云冈创造，亦非偶然，它是犍陀罗佛教艺术中护法思想的重要表现之一。在出土的犍陀罗艺术作品中，具有这一特性的雕刻残片屡见不鲜。在马歇尔所著《犍陀罗佛教艺术》^[3]中，至少将三幅这种形式的雕刻照片公布于众。马歇尔是将它们作为“门侧壁”来介绍的。有一幅犍陀罗图像的纵向层叠结构各层中两两相对的人物形象，几乎与云冈第7窟和第9窟层塔各层两两相对的护法人物完全一样，

只是其塑造的形象为完全裸体。显而易见，将护法形象安排在门或窗的两侧，用来表示对佛法庄严的维护并具有美术图案性装饰作用，是从犍陀罗到云冈一直继承和被延续着的。而云冈石窟将这种题材运用于计划性非常强的双窟中，除了继承犍陀罗艺术表现的佛教意义外，还兼顾了维护皇权的政治涵义。

（二）飞天图案性装饰

飞天，即佛教护法八部众之乾闥婆和紧那罗。乾闥婆与紧那罗（乐伎和舞伎）无论在护法职能上，还是在两者关系上，都是不可分开的一个整体。虽然他们分别为八部众中的两种护法形象，但其活动往往相互配合、形影相随，两者共同构成歌舞乐神。表现在佛教艺术中，乾闥婆与紧那罗常常以多姿的飞行状态同时出现在一个画面中，被形象地称之为“飞天”。佛教艺术中的飞天形象往往被塑造得广袖流畅而身姿婀娜，其图案化设计亦非常突出。在云冈，飞天形象不仅数量大并且形式多样。主要安排于窟顶、明窗、门拱、龕楣等位置。

1. 顶部乾闥婆与紧那罗

云冈多数洞窟中都在窟顶雕刻了飞天形象（乾闥婆与紧那罗），较为突出的是出现在窟顶呈平棊格设计的洞窟中。在这些飞天造像中，有的是不持乐器而呈舞蹈状态的紧那罗形象，有的是手持乐器亦作出舞蹈姿态的乾闥婆形象。窟顶平棊格紧那罗形象以中期洞窟为主，第7、8窟，第9、10窟和第12窟等洞窟都有这种雕刻，图像设计疏密有序、秩序井然。其中第7、8窟表现的最为突出。窟顶平棊格乾闥婆形象以晚期造像为主，第5-11窟、第27窟、第29窟、第30窟、第36-2窟和第38窟等洞窟都有这种雕刻，其中第5-11窟和第38窟表现的最为突出。此外，在第9、10双窟的窟门和明窗顶部，亦有保存完好、设计雕刻精细的飞天图案。

（1）第7、8窟后室顶部的紧那罗图案

第7、8两个洞窟后室顶部的平棊分为6格，南侧中央格为主藻井，中间为团莲，四周各雕刻2身飞天，共8身飞天，他们头顶高冠，上身斜披络腋，戴项圈、臂钏、腕钏，下身穿紧身裙，二裸脚明显分开，他们手持供物，成双成对，抬头侧身飞翔于天际。在其他平棊格内和平棊枋上分别绕团莲飞翔着6身、4身和3身飞天，整个平棊藻井雕团莲8朵，围绕团莲雕刻飞天48身（图10,1）。

我们注意到，6个平棊格内均有6至8位飞天围绕一朵团莲形成一个方形图案，6个较小的方形图案以平棊枋及其枋上飞天和团莲为纽带，形成横三纵二的窟顶平棊飞天艺术图案。这里，除飞天形象外，团莲、平棊枋等素材，均是组成完整图案不可或缺的重要内容。

双窟在内容上的紧密联系，除了直接可视的艺术形式外，亦以佛教信仰中的象征物作为重要内容表示出来。在第7、8双窟后室顶部，成双成对飞天形象中居中位置最突出的一对（第7窟位于顶部南侧中央格内，第8窟位于顶部梁枋中央），分别手托摩尼宝珠和博山炉，以表达佛教的禅法传承与供养（图10,2、3）。这些形象的设置，与双窟佛教意义的表达相互呼应、完整统一。

此外，分别出现在平棊格内和平棊枋上的成对飞天，由于位置不同而具有不同的姿态形式。平棊枋上的飞天，由于没有左右或上下的限制，飞天形象往往表现的较为舒展，并以对

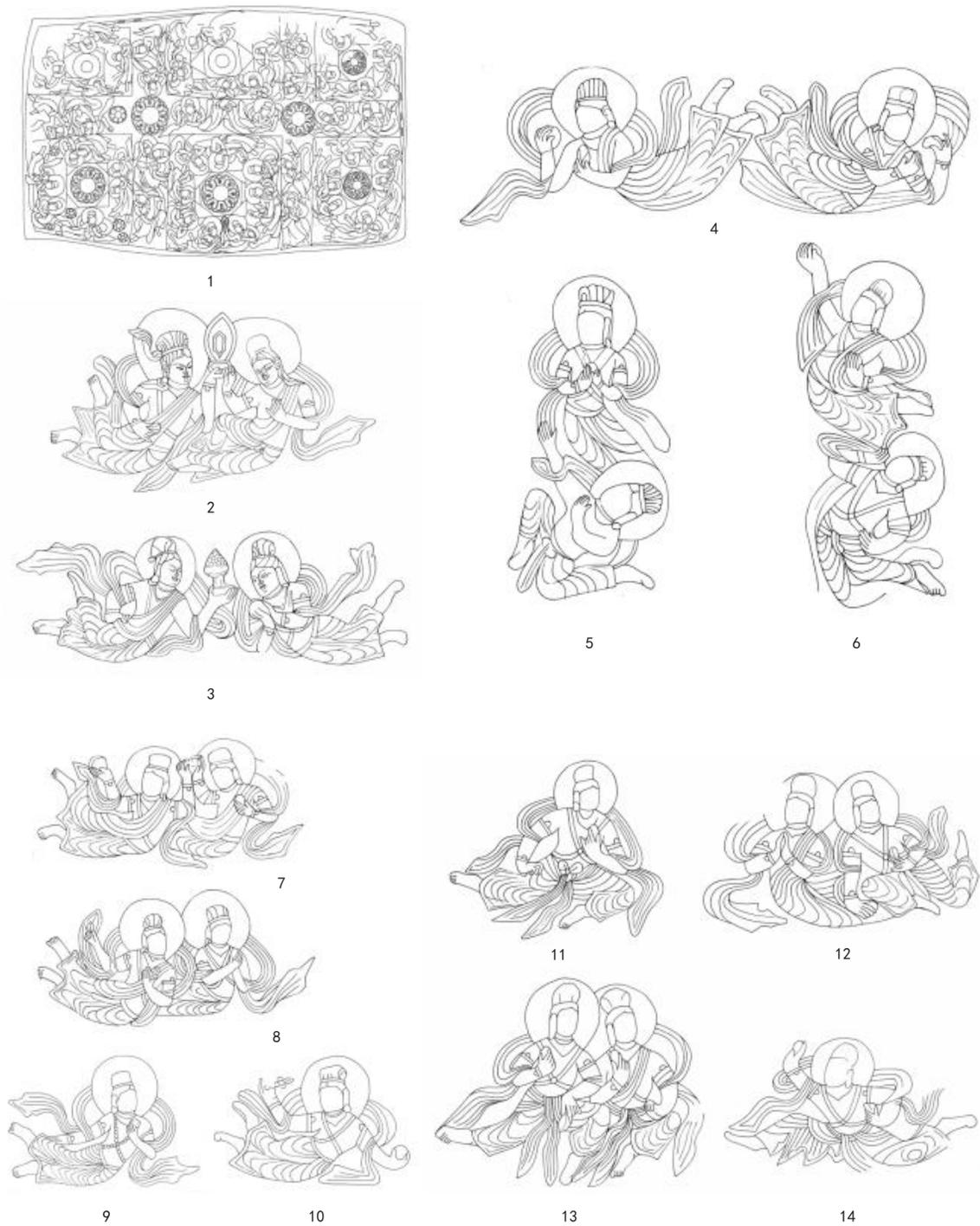


图 10 第 7、8 窟后室顶部的紧那罗图案

1. 第 7 窟后室顶部
2. 第 7 窟后室顶部平基中央格内双飞天托摩尼宝珠
3. 第 8 窟后室顶部平基中央双飞天托博山炉
4. 第 7 窟后室顶部平基枋横向双飞天
5. 6. 第 7 窟后室顶部平基枋纵向双飞天
7. 8. 第 7 窟后室顶部平基格内双飞天
9. 10. 第 7 窟后室顶部平基格内单飞天
11. 第 8 窟后室顶部腰间挽结带单身飞天
12. 第 8 窟后室顶部双身飞天
13. 第 8 窟后室顶部腰间叠压结带双身飞天
14. 第 8 窟后室顶部奔跑单身飞天

称或上下的关系出现（图 10，4、5、6）；平棊格内的飞天围绕中央的藻井团莲，或单手或共同托举供养物以逆时针方向旋转（右旋）飞行（图 10，7、8、9、10）。成对飞天位于后边的一身，或肢体或飘带往往叠压于位于前边的一身，给人以并行飞翔的透视感受。位于东西两侧平棊格内的单独飞天，双手均持供养物，姿态各异，或抚胸向前飞行，或伸展双臂向前飞行。

在两个窟顶的设计理念完全一致的基础上，与第 7 窟的同类图像比较，在飞天图像的设计雕刻中，第 8 窟具有自身的特点：一是 6 平棊格中东北侧的两个格内的飞天并非全部右旋，出现了方向不同的飞天形象；二是围绕团莲的飞天，无论成对飞天还是单独飞天，其身材比例下身更长、裙装或裤装更宽大，腰带更美观飘逸，有的挽结固定，有的叠压固定；三是穿裤装的飞天，身体下肢动作夸张，甚而出现双腿分开呈 180 度的奔跑飞行状，姿态协调自然、动感强烈（图 10，11、12、13、14）。

（2）晚期洞窟顶部的紧那罗图案

在不少云冈晚期洞窟中，北壁主像的身光已然向上延伸至窟顶，两侧各形成一个三角形位置，于是古代艺术家就因地制宜地在这里雕刻了一双对向飞行的飞天，表现了身材修长、飘带流畅、手握供养物的晚期飞天特征。第 5-3 窟和第 13-18 窟均雕刻了这种形式的顶部飞天（图 11，1）。此外，在一些较小型的晚期平面方形洞窟中，出现了一种只有一个四角呈圆弧的方形顶部设计，其中格内的对向飞天占满整个窟顶。第 11-5 窟的形象较为典型（图 11，2）：

在两身飞天婀娜的飞行姿态中，双肩臂飘飞出广博舒暢的飘带，飘带间的部分叠压使二者交互辉映、融为一体。特别引人入胜的是浅浮雕素面塑造，人物五官、身姿，飘带、服饰等均只雕出轮廓而无任何纹饰，加之二飞天弯曲前膝与边框的自然叠压，已然使图案的艺术表达炉火纯青了。

（3）晚期洞窟顶部的乾达婆图案

晚期石窟的平棊形式与中期的有所不同，在顶部平棊中的枋已经不是突出的立体形象，而是略高于方格只起到“象征”作用的浮雕了。因此在雕刻人物形象时，往往打破了格内外及格与格之间的界限，在平棊格内外任意施展。第 38 窟和第 5-11 窟所雕飞天乐伎就是在这种

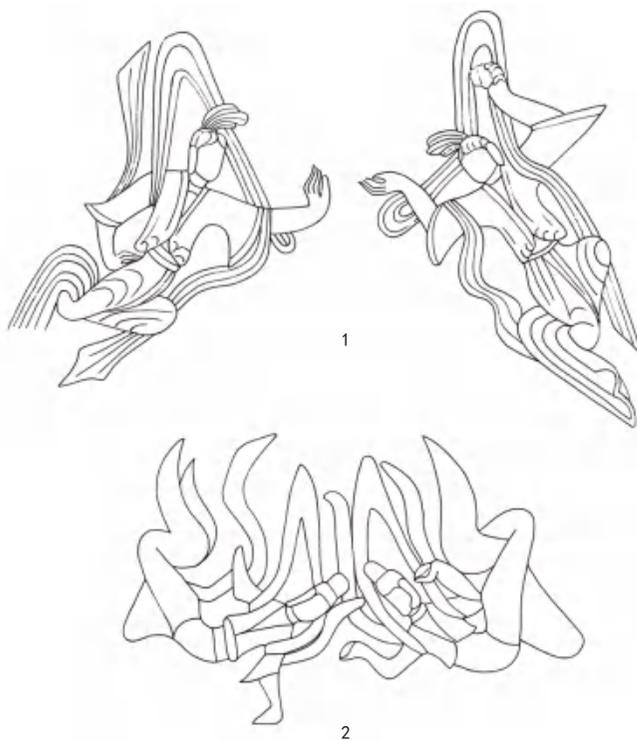


图 11 晚期洞窟顶部的紧那罗图案

1. 第 13-18 窟顶部对向飞天 2. 第 11-5 窟顶部对向飞天

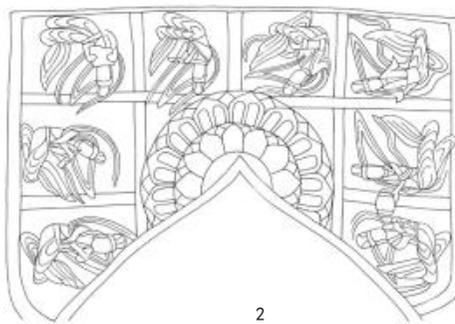
没有格状支条约束条件下完成的，从而使乐伎身姿更加灵活机动，动作更加飘逸舒展。她们腰身修长，头顶高冠，上身穿小襦，下身著长裙，一腿弯曲一腿舒展，不见脚，而以呈翅膀状的尾翼图案替代。以此艺术化处理表达飞行特征，是云冈晚期飞天形象的主要特征之一。

第38窟顶部的飞天乐伎（图12，1）是在12个平基格中围绕窟顶中央圆形“诸天仆乘”及其化生图案展开的。5对10身飞天乐伎成双成对，或持乐器或双手合十，或手托圆盘或二人奏乐。飞行姿态上：或向前昂首飞翔，或侧身挺腰飞翔，或展臂鼓腹飞翔，或下肢前抬颌首向后飞翔。所持乐器可见曲颈琵琶、排箫、箏、篪、钹、胡笳、五弦琵琶、笙、竽、篪、羯鼓、担鼓、琴、细腰鼓、横笛等。



1

第5-11窟顶部图案（图12，2）以团莲为中心，北壁主佛像的身后光芒已然延伸至莲花之中，使窟顶图案呈下部凹形的异形状。窟顶平基格内雕刻了演奏埙、箏、排箫、横笛、毛员鼓、腰鼓、两杖鼓的8个飞天乐伎。身材修长，飘带翻飞，人物的部分身体或服装、飘带、乐器等，多与平基枋有或多或少的接触和叠压，飞天形象自由潇洒，图案布局交互自然，是云冈乐伎雕刻的精品之一。其中位于顶部东北侧的两个平基格内，一身飞天双手托鼓体，另一身飞天双手各执鼓槌作演奏状，二人配合演奏两杖鼓的形象生动自然。



2

图12 晚期洞窟顶部的乾达婆图案

1. 第38窟顶部 2. 第5-11窟顶部

（4）窟门明窗顶部飞天图案

在第9、10窟窟门和明窗顶部，分别雕刻了飞天簇拥摩尼宝珠与博山炉和飞天舞团莲的图案。

第9窟窟门顶部的摩尼宝珠和第10窟窟门顶部的博山炉分别由4身飞天簇拥（图13，1、2）。两窟飞天形象之发型与衣着不同，表达了多元形式的人物塑造。前者为犊鼻裤紧身衣逆发型飞天，后者为络腋大裙高发髻飞天。但在图案设计上，无论是画面布局还是人物姿态，均完全一致，是为统一设计分别雕刻、艺术上完整一致的图案化形象。

第9、10窟两窟明窗均为飞天簇拥团莲花图案（图13，3、4）。第9窟的形象是，中央为二重莲瓣大团莲，周围由8身飞天环绕托持，团莲四角的4身飞天较大，为穿犊鼻裤的逆发童子形；团莲四面的4身飞天较小，为穿紧身衣的高发髻飞天形象。她们身体悬于空中，

双臂舒展柔美，飘带翻飞于空中，形象自然活泼。第10窟的图案与前者在设计思想和画面布局上完全一致，只是围绕在团莲周围的8身飞天的形象塑造与前者相反，身材较大的飞天着紧身衣头顶高发髻；身材较小的飞天穿犊鼻裤呈逆发型。同样表达了多元形式的人物塑造。

2. 造像龕楣内外的乾闥婆与紧那罗

云冈石窟的很多造像龕楣内外，都雕刻有飞天造像。只是不少造像龕楣上所雕飞天比洞窟窟门上所雕的形象更加细致入微。这说明，在以飞天体现护法并装饰画面的创作中，因造像龕更加具体直接而受到特别的关注和重视。其中圆拱龕上部的飞天造像与雕刻于洞窟窟门上部的飞天造像布局相仿，都是以龕楣上部中央为起点，向两侧布置飞天形象。

作为开凿较早的中期洞窟，出现在第7、8窟和第9、10窟两组双窟中的佛教人物造像，多表现了身材短粗、曲线明显、姿态多样的特点，而包括乾闥婆和紧那罗在内的所有飞天形象，是这种特点表现最为突出的形象。其中出现在第10窟前室北壁明窗东西两侧大型二佛并坐圆拱龕内顶部的飞天（紧那罗）形象（图14，1、2）具有代表性：古代艺术家因地制宜地将一对飞天置于龕内二佛并坐顶部中央的三角区域，凸显曲线美的人物身姿动作与极具动感的飘带同样自然流畅，二身背靠背的飞天互伴互舞，成就一幅动感强烈的艺术图像。

作为云冈规模最大、设计最严谨、雕刻最精美、艺术表现最成熟的洞窟，第6窟中心塔柱和洞窟四壁的多龕式楣面内外，亦出现了数量大、形象饱满的乾闥婆和紧那罗形象。

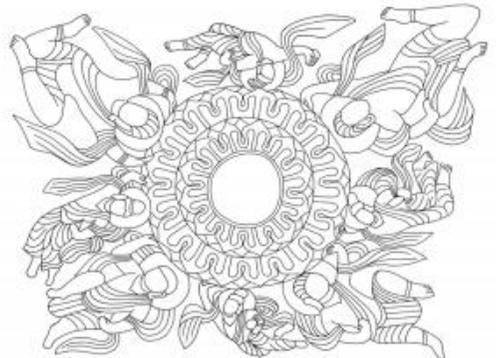
南壁窟门两侧坐佛像圆拱龕楣面千佛列像上下，分别列队雕刻了舞者紧那罗。中心塔柱下层圆拱盃形重龕中的内龕楣拱上下沿，不仅有舞者紧那罗，也有持乐器列队飞行的乾闥婆。



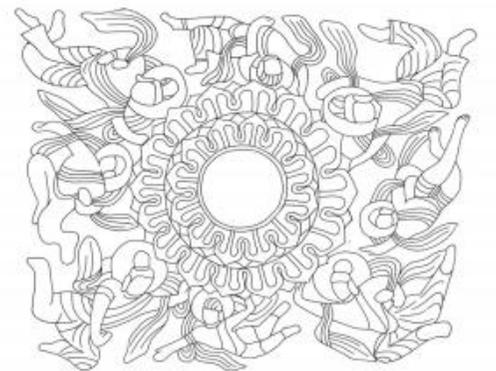
1



2



3



4

图13 窟门明窗顶部飞天图案

1. 第9窟窟门顶部飞天簇拥摩尼宝珠
2. 第10窟窟门顶部飞天簇拥博山炉
3. 第9窟明窗顶部飞天簇拥团莲
4. 第10窟明窗顶部飞天簇拥团莲

这些以镂空形式出现的飞天形象，是云冈窟形装饰中最杰出的设计雕刻之一，体现了云冈营造繁荣期的最高成就。

位于第6窟中心塔柱下层四面的四个大型造像龕，因为是立体重龕形式（内为圆拱龕，



图 14 造像龕楣内外的乾闥婆与紧那罗

1. 第10窟前室北壁东侧圆拱龕内顶上紧那罗
2. 第10窟前室北壁西侧圆拱龕内顶上紧那罗
3. 第6窟塔柱东面下层中央盂形格内飞天
4. 第6窟塔柱南面下层盂形格内对向飞天
5. 第6窟塔柱西面下层八字盂形格对向飞天
6. 第6窟中心塔柱下层东面盂形龕弧形帷幕上的飞天
7. 第6窟中心塔柱下层西面盂形龕弧形帷幕上的飞天
8. 第6窟中心塔柱北面上层立佛像背光上方飞天
9. 第34窟西壁圆拱龕左右两上隅飞天
10. 第21窟东壁上层盂形龕楣面飞天乐伎

外为盃形龕)，从而包罗了两种龕式的飞天布局形式：内为圆拱龕楣，楣面宽大，分三层布像，中间层是一排小型坐佛像，上层布置了中央为二飞天手托博山炉的一排相向飞行的紧那罗，下层布置了持乐器飞行的乾闥婆；外为盃形华绳龕楣，上层为盃形方格，每格置一飞天或飞行夜叉（两者间隔布置），飘带翻飞、莲花朵朵，下层在化生童子手牵华绳（璎珞）形成的帷幕式弧线内，雕刻了夜叉飞天形象。身材匀称、动作协调、飘带流畅、自然生动的造型，成为云冈极具代表性的飞天形象。东南西北四面的盃形龕楣面，均设计7个盃形格，各格内均雕刻不同动作姿态的飞天，共有飞天28身，其中东西北三面中央三格的中心格内，均为双手分别抛收飞行莲花的飞天，斜侧身体、回首侧面、飘带向上翻飞，面容自若从容（图14，3）。塔柱南面中央三格的左侧两格内，雕刻了一双对向飞行的紧那罗，二飞天具有与抛收莲花的飞天同样的服饰、同样长而流畅的飘带，只是将身姿向前弓为“C”形，以体现向前飞行的姿态（图14，4）。出现在两个八字格内的飞天，则随着盃形格形象的变化而变化，二飞天正面跪姿对向飞行，飘带向上飘扬，裙摆分别布于左右两侧，形象生动自然（图14，5）。

夜叉飞天，多出现在盃形龕楣下的弧形帷幕上。位于塔柱东面下层弧形帷幕中心的一对飞天（图14，6）身体健硕，左侧飞天戴项圈，袒露上身，下穿紧身短裤（犍鼻裤），右手向前托举供养物向前飞行，右侧飞天上身斜披络腋，下穿紧身短裤，右手在后握飘带，左手向前托举供养物向前飞行。塔柱西面八字格下的弧形帷幕上雕刻的一对飞天（图14，7），是为因地制宜所雕刻的形象。左侧飞天赤裸上身、戴项圈、著短裙，身姿舒展，左侧上下肢体位于低位，右侧上下肢体位于高位，双手各握供养物，作回首舞蹈姿势，姿态优美，是飞天中的精品。右侧飞天双腿向后自然弯曲，作腾空跃起状，右手下握圆形供养物，左手托举博山炉，形象温和自然。

此外，手托类果盘并有升腾气焰的飞天形象，出现在第6窟中心塔柱上层东西南北四面立佛像背光上两侧的三角带（图14，8）。由于这些服饰装束类同于中心塔柱下层四面盃形龕楣格内的飞天形象处于较为狭长的位置，连同其手托果盘式供养物及其升腾的气焰，使他们的身姿显得更加修长舒展。

继承第6窟飞天形象最典型的飞天形象，莫过于第34窟西壁圆拱龕外两侧的紧那罗了。圆拱龕楣两侧的三角位置，分别雕刻2身对向飞天，身姿舒展、形象秀丽，图案设计上的对称性亦为云冈晚期飞天形象的代表作品（图14，9）。

晚期洞窟中的龕楣面也不乏以飞天为素材设计雕刻的图案性画面。其中第21窟东壁上层盃形龕楣面（图14，10）最具代表性：出现在6个盃形格内的6身飞天乐伎分别持行鼓、箏、腰鼓、琵琶、箏、横笛等乐器，以各自所在方格为界，广袖长舒、飘带翻飞，姿态婀娜。

3. 大型乐伎对称图案

亦即以对称形式出现在窟门周边三面（上、左、右）的大型乐伎形象。最为突出的是第7、8窟后室南壁窟门两侧的形象。强烈的装饰性特征使其成为云冈人形图案设计中的精品。

这是云冈石窟较早出现的乐伎人物，其形象特征与云冈早期造像一致，呈现四方脸形，四肢短粗的特点。他们身着紧身服装，雕刻头光，臂挎飘带，手执不同乐器作演奏状。

第7窟窟门上方中心雕刻摩尼宝珠，宝珠两侧各雕刻3身夜叉乐伎（图15，1、2、3、4、5、6）。其中紧靠摩尼宝珠的4身乐伎，身体灵巧，双腿自由弯曲，相向持笙、排箫、埙、横笛等乐器边飞行边演奏。两侧的乐伎为自由站立状，东边的1身乐伎，以右脚为重心，双脚分开站立蕉叶上，双手怀抱笙、排箫、埙、横笛等乐器边飞行边演奏。西侧的1身乐伎，双脚分开站立蕉叶上，右手臂抱琵琶琴箱于胸，握拨弹奏，左手握琴颈，手指弯曲似压弦。

第8窟的夜叉乐伎雕刻位置同样在后室南壁，只是4身乐伎分别于窟门的左右两个上角对称布局（图15，7、8、9、10）。东侧上为演奏曲颈琵琶飞行状的夜叉，下为演奏笙、排箫站立状的夜叉。西侧上为演奏横笛飞行状的夜叉，下为演奏细腰鼓站立状的夜叉。两两对称的图案性设计跃然壁上。

4. 飞天连续图案

即是左右两组姿态相同、方向一致的飞天，以相向对称形式出现的飞天图案。这种形象亦出现在窟门和龛式楣面中。

(1) 门楣飞天连续（图案）

在具有前后室结构的洞窟中，开辟窟门的壁面往往位于前后室之间，因此保存较为完整，其周边的艺术雕刻亦保存完好。最突出的是第9、10窟和第12窟。就飞天连续图案而言，第9窟与第12



图15 大型乐伎对称图案

1. 排箫 2. 埙 3. 笙 4. 横笛 5. 笙
6. 琵琶 7. 横笛 8. 笙 9. 笙 10. 腰鼓

窟两个洞窟前室北壁窟门上的形象最具代表性（图 16，1、2）。两组图案的中心均是表达佛教供养意义的博山炉，两边以对称形式雕刻连续飞天。不同之处有两个：一是排列队形不同，第 9 窟的形象为与其方形窟门相应的“一”字形，第 12 窟的形象则是与其椭圆拱形；二是飞天手握供养物不同，第 9 窟飞天共牵璎珞，第 12 窟飞天有的手握供养物，有的双手合十，或有的前联后抚，形成互为存系的连续式人形图案。

同样形式的飞天图案，也出现在晚期洞窟中的窟门楣上，突出的代表是第 11-9 窟（图 16，3）。左右各 3 身飞天身姿舒展、比例适当，两臂上举手牵交叉的弧形璎珞。一幅强烈的图案化作品跃然壁上。

（2）龕楣飞天连续

这种与窟门楣飞天连续图案设计雕刻思想一致的作品，多出现在盂形龕楣中。其主要特点是飞天连续形式依附于盂形龕形状的八字形。有两种表现形式：

一是飞天于楣面之下。如第 13 窟东壁盂形重龕楣楣面下的飞天连续图案（图 16，4），此图案不仅将飞天雕刻的细致入微，璎珞亦是写实性很强的雕刻。二是飞天出现在龕楣盂形格内。如第 11 窟东壁两侧龕柱为浮雕塔的盂形龕楣的形象（图 16，5），六个盂形格内各雕 1 身飞天，飞天以手牵或臂挽璎珞互为联系，飞天身姿舒展、姿态自若；雕刻为素面的交叉连续璎珞似缎带、似帷幕，图案的秀美新颖。是为云冈飞天手牵璎珞连续图案中的变化形式。

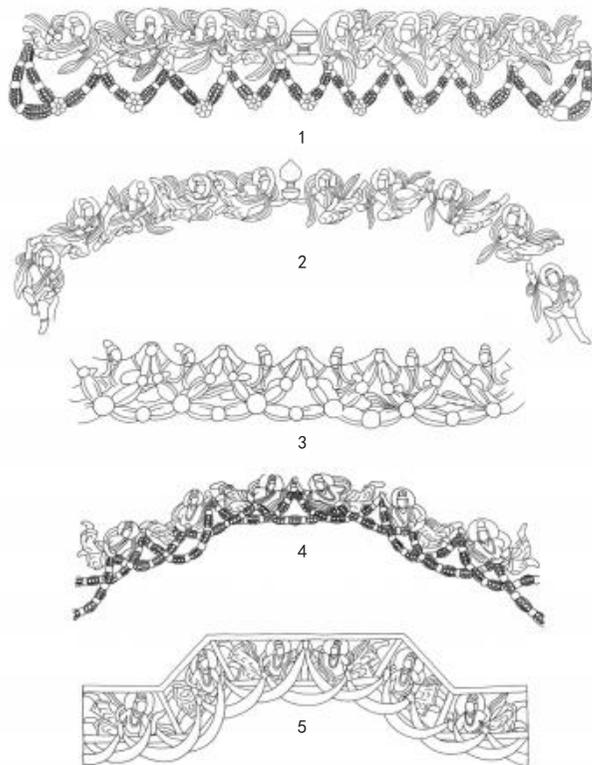


图 16 飞天连续图案

1. 第 9 窟前室北壁窟门楣飞天连续
2. 第 12 窟前室北壁窟门楣飞天连续
3. 第 11-9 窟窟门楣飞天连续
4. 第 13 窟东壁盂形重龕楣飞天连续
5. 第 11 窟东壁盂形龕楣飞天连续

三、化生形象的图案化表达

化生乃佛教中的“四生”^[4]之一，谓依托无所，忽而生者也。《俱舍论》说：“有情类，生无所托，是名化生。如那落迦天中有等。具根无缺，支分顿生。无而歎有，故名为化”。在丁福保《佛学大辞典》中，将佛教中“佛菩萨为济众生以神力变作种种者”，称为“佛菩萨化生”；将“受佛之教化新生于佛家之身也”，称为“法身化生”；将“信佛智之人随九品之行业各化生于莲花中”，称为“极乐化生”。

云冈石窟作为佛教雕刻艺术之集大成者，在塑造化生形象时，以“极乐化生”表现的最为突出。在佛教中，极乐化生是与极乐胎生相比较而存在的。佛教以为，“极乐之往生人有胎生与化生二种。疑佛智而修种种善业之人，生于边地之宫殿，五百岁间不能闻见三宝，是名胎生。信佛智之人随九品之行业各化生于莲花中，身相光明顿具足，名曰化生”^[5]。《无量寿经》曰：“若有众生，明信佛智乃至胜智，作诸功德，信心回向，此诸众生，于七宝华中，自然化生。”

云冈石窟的极乐化生形象，正是由各种宝华中来，有莲花化生、蕉叶化生、缠枝忍冬化生、持华绳化生等等。这些极乐化生形象，多出现在浮雕塔顶、门楣、龕楣上，他们不仅述说了佛教教义之神奇，还渲染了这些图案性雕刻在石窟壁面上的装饰作用。

（一）莲花极乐化生图案

在佛教中，莲花最为清静、柔软，所以佛坐、佛坐姿、佛手印等均以莲花为美为冠。因而，莲花极乐化生，成为众化生中最端正秀美的化生形象。

1. 第10窟后室门额高浮雕莲花极乐化生

这是云冈石窟化生形象中雕刻最精美的一处。5个高浮雕莲花极乐化生形象，似“天外来客”住于布满花纹(忍冬出化生)图案的门额上。他们依托莲花，双手持璎珞自然下垂呈U形，由莲花中央向上伸出头部和胸部，显得活泼可爱、神采奕奕(图17, 1)。形象的凸出优美和品质的高贵庄重，在这里集中体现。显然，这是佛教艺术中极其成熟的作品，要达到这种程度，绝非在一朝一夕发挥一个艺术家的才能所能完成的，它意味着前人的努力，是以更早期的艺术家艰辛的尝试为前提的。

我们看到，这些莲花化生之所以形象饱满、生动突出，除以高浮雕宝装圆形莲花为衬底外，其双手张开手牵U形璎珞的设计，亦成为一个重要的表现因素。在云冈，手牵璎珞的化生形象多有出现。在佛像龕楣、窟门和呈整体性设计的洞窟壁面上，若干化生童子以双手牵下垂璎珞的形象组成华丽而热烈的横向连续式图案，不仅成为壁面、佛龕、拱门等洞窟不同位置的装饰内容，还表示了对佛的“璎珞”供养。除第10窟的莲花化生门簷外，较突出的化生图案还有第6窟中心塔柱下层四面重龕外层盂形格下呈弧形状的手牵璎珞化生形象，第6窟四个壁面上层天宫乐伎列龕下呈平行连续式图案的手牵璎珞化生形象，第10窟前室北壁窟门与明窗间须弥山峦的手牵璎珞化生形象等。

“编玉而悬于身者”为璎珞，是古印度有钱男女身上经常佩戴的装饰物。佛教艺术兴起后，将这种华丽的饰物佩予菩萨。与此同时，对佛陀的璎珞供养也成为“十大供养”之一。佛教艺术中常常以供养天手牵璎珞飞翔于窟龕间，云冈石窟的很多窟龕都出现了供养天人牵璎珞飞舞的画面。而以化生形象手牵璎珞作为供养雕刻于壁面及龕楣门楣，不仅是佛教艺术在渲染佛教内容上的需要，也是在形式上追求变化，从而使艺术画面更加富丽堂皇，达到“庄严法相”的目的。

2. 第5窟门拱顶部浅浮雕团莲化生

该窟门顶部4身飞天内侧(北侧)，间以大小不同团莲5个，个个团莲中央雕出化生形象(图17, 2)。这种大小不同且不规则布置的团莲，使人在视觉上感到她们似乎是一个个活动

不定的“精灵”，时而飘来，时而远去。在紧那罗（飞天）于空中自由飞翔的映衬下，形象生动地显示了“依托无所，忽而生者”的化生特点。在这里，古代云冈艺术家以高超的美术设计，阐述了佛教中化生“无而歟有”的形象特征。

3. 出现在壁面龕楣或壁面图像空隙处的莲花化生

(1) 第9窟后室南壁盂形龕楣格内莲花化生。这种化生形象虽然为浅浮雕形式，但其图像的美感完全可与第10窟后室门簷上的化生形象相媲美。莲花中浮现出的化生童子，其飘带夸张地向两侧飞扬（图17，3），表现了高超的艺术设计才能。无论中央的化生童子，还是其两臂所挎飘带及其下部的莲瓣，均体现了强烈的图案性设计意图，无疑，这里的装饰意味依然明显而浓烈。

(2) 壁面图像空隙处的莲花化生，早中期洞窟中均有出现。第16窟南壁东侧圆拱龕楣右侧的空隙处，就雕刻了一个图案性很强的莲花化生（图17，4）。中期洞窟的第9窟前室北壁和南壁出现的莲花化生（图17，5、6），则表现了更加活泼的形象塑造。虽然二者在面目表情与合十手印等方面近乎一致，但出于美术创作需求而雕刻的莲花瓣则出现了不同的形

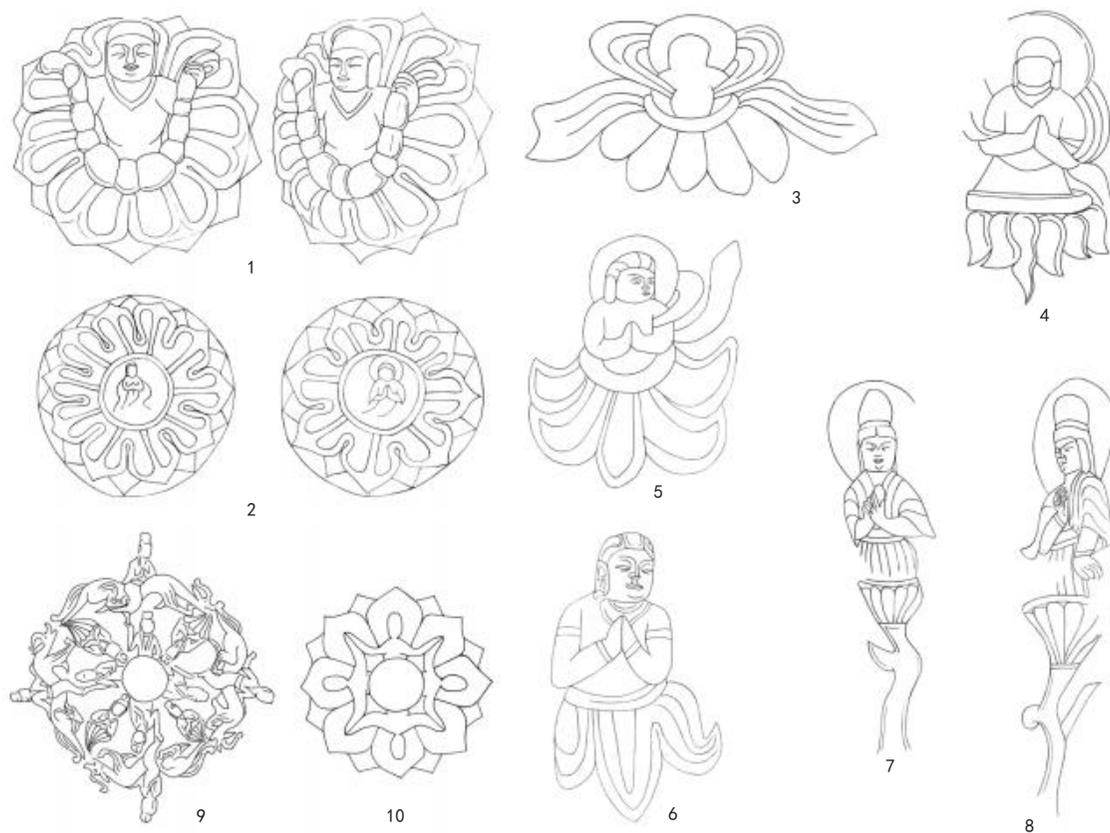


图17 莲花极乐化生图案

1. 第10窟后室窟门顶部莲花化生
2. 第5窟窟门顶部莲花化生
3. 第9窟后室南壁东侧盂形格内化生
4. 第16窟南壁东侧圆拱龕内化生
5. 第9窟前室西南角上层化生
6. 第9窟前室北壁明窗西侧化生
7. 第6窟西壁中央供养群右侧化生
8. 第6窟西壁中央供养群左侧化生
9. 第38窟顶部团莲花化生
10. 第33-3窟顶部团莲花化生

式表现。

(3) 供养群中的莲花化生。出现在第6窟上层立佛像两侧的供养群中，西壁上层中央立佛像两侧的莲花化生形象最具典型性(图17, 7、8)。与上述莲花化生有两个不同:一是人物面目装束既非童子也非夜叉而是头顶高髻,手捧供养物的天人;二是承托人物形象不是开放的莲花,而是上仰圆锥形莲盆,下方雕刻了树干和叶片,以表达化生之生命力量,形象生动、美不胜收。

4. 窟顶莲花化生形象

两处窟顶极乐化生形象具有代表性:一是第38窟,二是第33-3窟。

第38窟虽然规模不大,但内容丰富独特,雕刻细致入微,不仅是云冈晚期的精华,也是云冈石窟中最具代表性的洞窟之一。该窟窟顶极乐化生形象雕刻,更是云冈石窟独一无二的艺术杰作(图17, 9)。以中央圆形高浮雕含苞欲放莲蕾为中心,向东南、西南、西北、东北四个方向化出以右手托举骑飞龙天人的化生童子,与此同时,位于东西南北方位的四龙头张嘴各出一化生童子,双手合十,端现于四周,与托举骑飞龙天人之化生童子,上下相向安排,这里没有上下左右之分,莲蕾、莲叶、天人、飞龙、相向化生等众多形象,组成一个紧凑有序、动感强烈的圆形空间,将佛教“运动——变化”^[6]理论演绎的淋漓尽致。

第33-3窟窟顶极乐化生形象雕刻在团莲中心的第二层,8枚莲瓣间隔出4身化生童子,手牵手形成的圆形图案美不胜收。这种将宗教意义寓于纯图案性的设计雕刻,令人叹为观止(图17, 10)。

(二) 塔顶蕉叶化生

以浮雕塔为佛龛间隔,是云冈石窟洞窟壁面设计的一大特点。在第1、2窟,第6窟,第7、8窟,第9、10窟和第12窟等雕刻华丽的中期洞窟中,都有这种表现。其中不少浮雕塔柱之顶,以若干由短到长,由中心向两侧呈“扇形”状展开的蕉叶装饰,蕉叶中心呈现出一个童子形象(图18),亦称塔顶极乐化生。

无独有偶,著名佛教艺术考古学家马歇尔在《犍陀罗佛教艺术》中介绍了一件出土于巴基斯坦斯瓦特的“科林斯柱头”,这一柱头的叶形装饰物中探出半个身子的人物雕像,他说:“柱头上第一次出现小菩萨像是在加罗加拉(公元211—217年在位)统治时期”,并且指出这种构思并不是“从罗马引入的”。他说:

如果确有模仿的话,与其认为东方模仿西方,倒不如说是西方模仿了东方,因为在早期印度派的作品中,就喜好这一种题材:活泼的药叉或提婆从叶丛或花朵中探出身来。我们不妨举出一件实物为证:山奇窞堵坡西门南侧柱上就有著名的“生命和吉祥之树”,时间为公元前1世纪,显然,这一构思极有可能是通过佛教艺术中这一拿手题材进入犍陀罗艺术的。

其实,马歇尔所讲的就是极乐化生形象。也就是说,极乐化生形象被安置于塔顶柱头上,

是早期印度派佛教艺术的产物，在历经三、四个世纪后传递到云冈，成为佛教雕刻艺术不朽的形象表现。但这种表现并非一成不变，在以佛陀形象为主要崇拜对象并且装饰形式多样化的云冈石窟，塔顶上的化生形象绝不会象早期佛教艺术那样予以着重描绘，而只是用浅浮雕形式进行一般化的塑造。但这种具有创新意义的一般化模仿塑造，是以成双对称形式出现的，这种情形至少在第7窟窟门两侧的方形塔顶上有了上乘的表现。我们看到，位于东西两侧的双手合十化生童子，面部分别朝向洞窟内北壁主像位置，与此相应，童子两侧的山花蕉叶并非对称：位于东侧的童子面向右侧，于是右侧的蕉叶随之减去一片（图18，2）；位于西侧的童子面向左侧，于是左侧的蕉叶随之减去一片（图18，1）。这种洞窟整体设计中的对称形式之美感，只有亲临现场方能领略其妙。

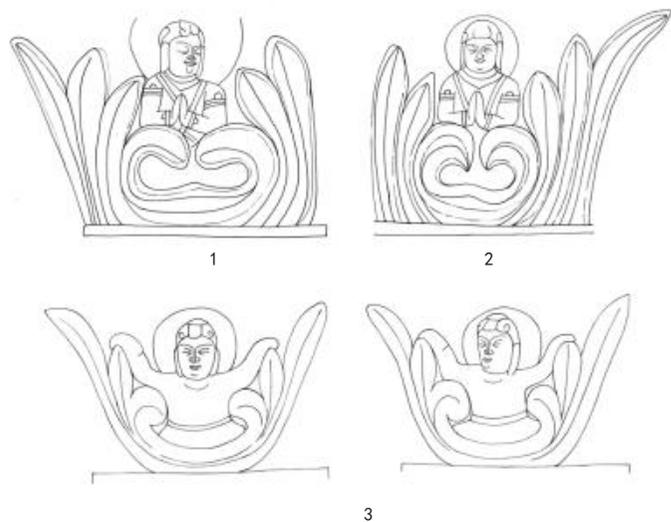


图18 塔顶蕉叶化生

1. 第7窟窟门西壁山花蕉叶出化生 2. 第7窟窟门东壁山花蕉叶出化生
3. 第12窟前室北壁西侧圆拱龕右侧塔顶蕉叶化生

多样性的设计雕刻形式，已然适应于蕉叶化生。在第12窟前室北壁明窗两侧圆拱龕左右龕柱顶部，位于蕉叶中的化生童子被塑造为高浮雕形象，双手分开并以左右手抚压蕉叶的形象（图18，3），是为化生形象的多样性刻画之一种。

（三）椭圆形或S形忍冬、龙形化生

在第6窟门楣、门柱，第9窟前室北壁窟门楣、门柱，第10窟门楣、门柱都设计雕刻了缠枝忍冬极乐化生形象和龙形极乐化生形象。这些形象有如下特点：

1. 以浅浮雕为表现手法，设计精细周到，雕刻线条流畅。将忍冬藤蔓或龙形肢体设计为椭圆形或S形单元，单元内的化生形象与对称设计的忍冬纹或龙纹所构成的艺术图案，饱满完整、美不胜收，具有强烈的视觉冲击力。

2. 置身于忍冬纹或龙形肢体纹中的化生形象，雕刻出全身，并挎飘带，坐姿、站姿均形式多样，显示了较大的动作幅度，形象似护法夜叉。

3. 椭圆形单元内的化生形象有双人者，亦有单人者。双人者以套圭“竖轴”为界将椭圆形单元分为两部分，左右各雕呈对称形的坐姿化生（图19，1、2）；单人者将化生置于椭圆形单元中心，周边的忍冬纹或龙形纹均以对称形式围绕。其中第10窟后室门楣上的一个椭圆形单元内的化生，还手托了一枚摩尼宝珠，体现了佛教禅法意义（图19，5）。

4. 门柱两侧的忍冬化生图案不仅具有对称性，还具有变化性。一是纵向连续缠枝单元形状与化生形象的变化，出现在第9窟窟门内两边（图19，11）。在纵向图案中，忍冬分别以

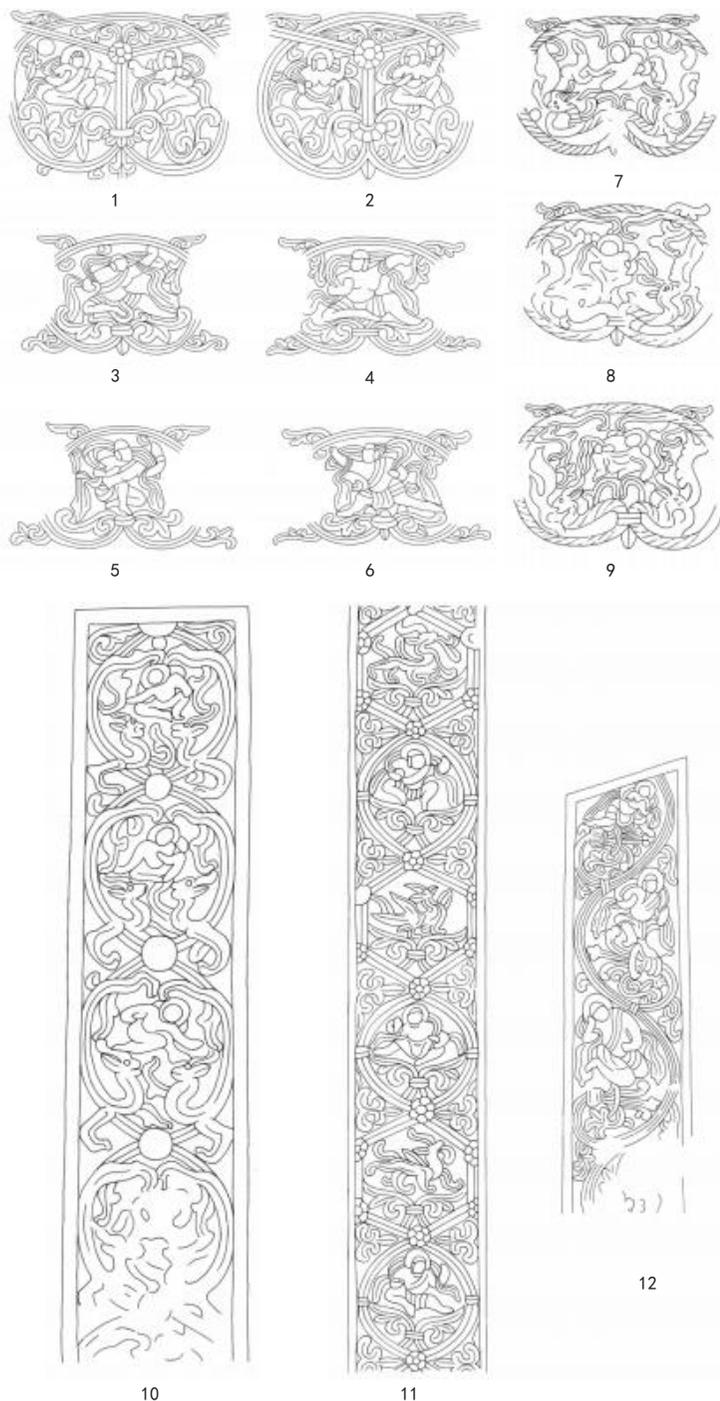


图 19 椭圆形或 S 形忍冬、龙形化生

1. 2. 第 9 窟前室北壁窟门门楣双化生环形忍冬纹
3. 4. 5. 6. 第 10 窟后室窟门门楣单化生环形忍冬纹
7. 8. 9. 第 10 窟前室北壁门楣出化生龙纹 10. 第 10 窟窟门南侧出化生龙纹
11. 第 9 窟门拱顶部圆形、龟背形与人形、龙形间隔化生图案
12. 第 10 窟前室北壁窟门柱外侧忍冬开花化生图案

圆形和龟背形间隔，化生形象则是人形与龙鸟形的间隔。

5. 忍冬花的塑造，使图案更加繁盛活泼。在第 9、10 窟前室窟门两侧（包括门楣两侧），纵向 S 形忍冬化生中的各个单元内，均出现一朵盛开的忍冬花，上方的化生童子灵巧活泼、姿态多变（图 19，12）。

（四）忍冬枝头出化生和化生树

这些形象的最大特点是化生形象出自于植物雕刻的顶端、末梢或枝杈间。

1. 忍冬枝头出化生形象

出现在第 11 窟南壁西侧圆拱龕楣雕刻中（图 20，1）。这是一个以圆拱龕楣形状为创作平台的图案性设计：中间最高处雕刻双手合十、头后圆光、臂挎飘带的莲花化生像，其下两侧各雕长尾鸟形，其肩膀生出忍冬枝蔓，并向两侧以波状形式延续，其间以上下回旋缠枝忍冬末梢开花形式，各出面向中央合十供养的化生童子 4 身。由于在中央化生头光以及忍冬枝蔓的空隙处恰到好处地点缀了小型忍冬叶片，使整体形象具有更加强烈的图案性效果。

2. 化生树

两种形式，一是树梢两个枝头分别出化生童子的化生

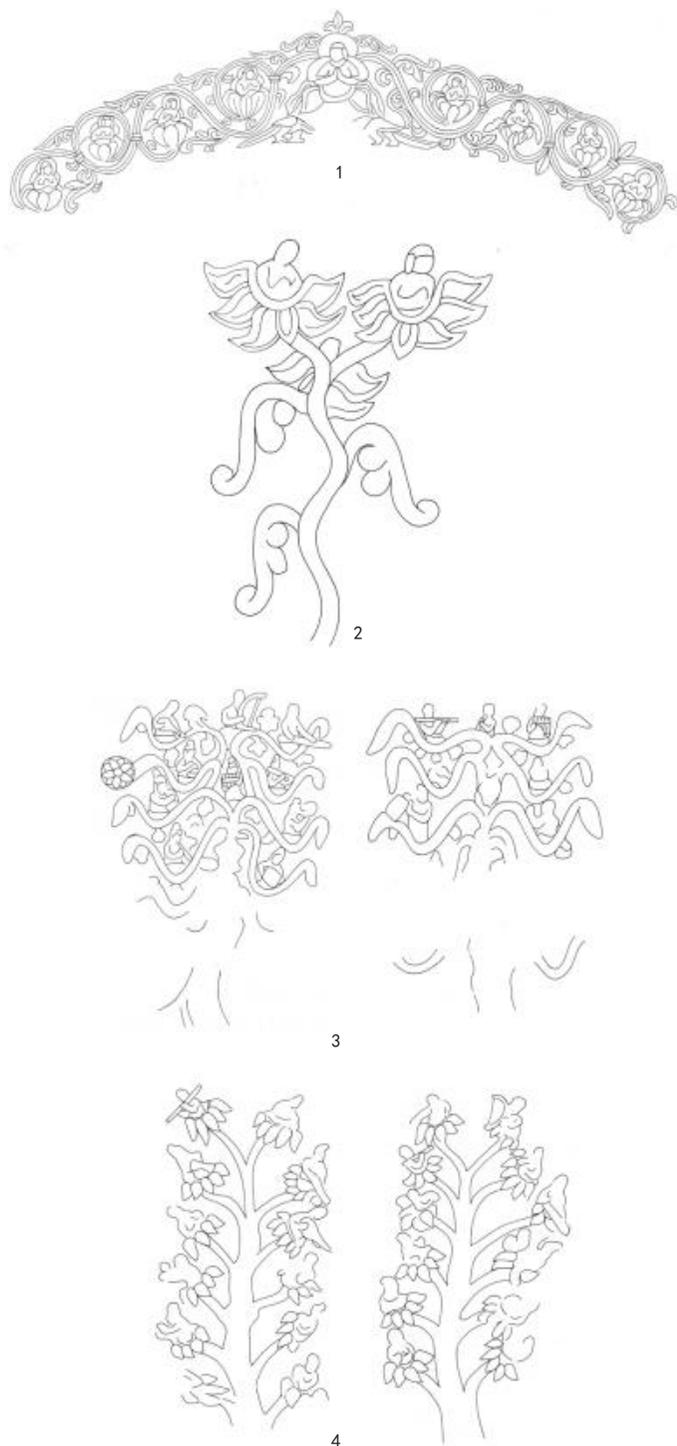


图 20 忍冬枝头出化生和化生树

1. 第 11 窟南壁西侧圆拱龕龕楣忍冬枝头出化生
2. 第 18 窟南壁西侧立佛像右侧化生树
3. 第 38 窟东壁下层化生音乐树 4. 第 38 窟西壁下层化生音乐树

树,出现在第 18 窟;二是多枝头、枝叶出化生乐伎的音乐树,出现在第 38 窟。

第 18 窟的化生树(图 20, 2)位于洞窟南壁西侧中层“阿输迦施土缘”立佛像右侧。画面以浅浮雕的形式雕刻一颗向上弯曲生长的树,其树叶雕刻为三叶几何式“S”形状,树的上方分出两枝,分别在两枝分杈处和两枝顶端,各安置一朵莲叶舒展的莲花,花心出化生童子形象。构图简单、寓意深刻。宗教思想与艺术创造的神奇合作,成就了雕刻史上不朽的艺术作品。

音乐树这一中国早期佛教石窟寺中的珍品,出现在第 38 窟东西两壁。是一种将化生乐伎(乾闥婆)与艺术化树形相结合的图案化设计雕刻。4 棵音乐树,两种形象塑造,想象丰富、设计巧妙、形象殊胜。

第一种形象塑造为树枝呈波浪形的音乐树,在窟内东壁(图 20, 3)。壁面中上层雕刻佛像龕和三层佛像,下层中间是竖长方形的铭记位置(无文字),两棵音乐树雕刻于铭记位置两侧,再两侧是礼佛人物群像。音乐树的下半部分皆已风化,上半部分主杆分若干层(可见三层)分别坐演奏乐器的乐伎人物,音乐树的树枝皆呈波浪形向两侧伸展,各树枝的波浪之底谷坐一乐伎人物。北侧音乐树残存乐伎人物 10

身，可辨有阮咸、箜篌、箏、箏篥、排箫等乐器。南侧音乐树残存乐伎人物 8 身，可辨有横笛、箏篥、排箫、羯鼓等乐器。

画面显示，以上两棵树枝呈波浪形的化生乐伎音乐树，具有明显的艺术写意色彩，试图表现佛国音乐树的神圣与华丽。

第二种形象塑造为树枝呈斜直形状的音乐树，在窟内西壁。壁面上层雕刻大型盂形帷幕倚坐佛像龕，下层中间是竖长方形的铭记位置（无文字且中间有裂隙），两棵音乐树雕刻于铭记位置两侧，再两侧是礼佛人物群像（图 20，4）。这种形式音乐树的形状比较接近自然树形，虽然树的下半部分有所风化，但北侧的一棵可以看到较为粗大的树根。多个树枝的枝头上安置一个莲花化生乐伎人物。由于这些乐伎风化严重，残存化生乐伎多仅见轮廓，乐伎手持乐器仅可辨箏篥、箜篌和横笛。

与该洞窟东壁树枝呈波浪形的化生乐伎音乐树相比较，以上两棵化生音乐树的整体形象具有明显的写实色彩，但大树各层枝头上的莲花化生乐伎，依旧表达了佛国音乐树的神圣与华丽。

云冈的音乐树雕刻，可谓是佛教传说、艺术设计与现实生活有机结合的典型代表。据说释迦牟尼是在菩提树下得道，菩提树又称乐音树，所谓“微风吹树叶，而出音乐之声也”。当然，这是人们通过对菩提树的美好追忆，而歌颂佛陀之神奇伟大，同时也曲折地反映了佛教与音乐的密切关系。与此同时，将演奏不同乐器的乐伎人物作为化生置于图案化的树枝间与枝头上，试图以图像的形式阐释佛教天国妙声之鸣。

四、余论

综上所述，作为以偶像崇拜为主的古代宗教艺术形式，云冈图像中以人物形象为主要素材的图案性设计已然非常普遍。作品之丰富优美，不仅给予瞻仰者以愉悦自豪感，还为追求艺术者以丰富的素材、心灵的震撼和创作灵感。成为云冈艺术装饰中的重要图案之一。其中给人留下最深刻印象的是，古代佛教艺术家将宗教思想与艺术设计进行了创造性地结合，而这种结合表现的如此得心应手，是直到今天都令包括艺术家在内的所有人叹为观止。达到如此高度的历史原因很多，其中最应该重视的是 1500 年前发生在欧亚大陆之间的多元文化融合。这种似乎没有任何束缚



图 21 第 6 窟东壁上层中央单元
一佛二菩萨及其周围人物

的碰撞融合所产生的艺术形式，在云冈雕刻发展的高潮阶段表现的更加成熟和多元，不仅出现了像第 11 窟东壁“太和七年”造像单元中由天宫乐伎、千佛像和供养人群簇拥的不同类龕式（盂形龕、圆拱龕、方形龕等）造像（交脚菩萨、坐佛像、二佛并坐、盘坐菩萨等）的杰出作品（图 2），还出现了以一佛二菩萨为中心，将乐伎、舞伎、飞天、夜叉、弟子、化生等众多人物分布两侧，形成由多种佛教人物组合而成的，画面布局对称、气氛热烈活泼、装饰意味浓厚的大型艺术图案（图 21）。

注释：

[1] 丁福保：《佛学大辞典》，文物出版社，1984 年。

[2] 丁福保《佛学大词典》：佛菩萨等以神通力化作之佛形也。观无量寿经曰：“无量寿佛身，如百千万亿夜摩天阎浮檀金色……。彼佛圆光，如百亿三千大千世界，于圆光中有百万亿那由陀恒河沙化佛。”是佛变现之化佛也。法华经普门品曰：“若有国土众生，应以佛身得度者，观世音菩萨即现佛身而为说法。”观无量寿经曰：“当观观世音菩萨，此菩萨身长八十万亿那由他由旬……，其圆光中有五百化佛。如释迦牟尼佛。一一化佛有五百化菩萨。”是菩萨变现之化佛也。

[3]（英）约翰·休伯特·马歇尔著，王冀青译：《犍陀罗佛教艺术》，甘肃教育出版社，1989 年。

[4] 佛教三界六道有情所产生之四种类别，即胎生、卵生、湿生、化生。

[5] 同 [1]。

[6] 《长阿含经》曰：“一切万物无常存者”。宗教文化出版社，1999 年。

[作者：云冈石窟研究院文博研究馆员]

（责任编辑：吴娇）

云冈石窟维摩诘图像研究

赵昆雨

东晋兴宁中（364），瓦棺寺初置，顾恺之于寺北小殿画维摩诘像，“画讫，光彩耀目数日”，这被公认为是史上最早的维摩诘像。“自隋已前多画屏风，未知有画幛”^[1]，事实上，早在西晋，“善人物”的张墨即已作“屏风一，维摩诘像”^[2]，只是不及顾创维摩影响广远而已。

如今，顾创维摩诘像早已沦佚，未能传世。现知存世最早的维摩诘图像实例是炳灵寺第169窟西秦时代的壁画^[3]，该窟北壁共见两例：一是10号龕主佛西胁侍菩萨，头戴宝冠，立姿，若非旁侧墨书“维摩诘之像”题记，实难分辨其属。另一是11号龕长方形帷帐内的维摩诘，头梳高髻，长发披肩，上身半袒，下身盖被褥，半卧榻上示疾，头顶上方绘伞盖（图1），旁侧墨书“维摩诘之像”题记。此像虽有“清羸示病之容”，却无“隐几忘言之状”，



图1 炳灵寺第169窟北壁11号龕“维摩诘之像”

或可理解为顾创之前的作法，亦或为画工依经自创。故然，炳灵寺169窟维摩诘像没有形成影响仅为孤例，但其居帐、蓄须、卧躺等细节特征，被此后的维摩诘造像吸收。时隔约半个世纪，维摩诘像在云冈第7窟（471～494）粉墨登场，其居帐、执麈、戴尖顶帽、蓄三角须、坐榻示疾的样式，不仅吸收了南朝维摩诘像的特点，还结合了北魏平城地域社会生活的因素，形成戎华兼采的全新样式。继而，云冈第1、2窟、第6窟均效之，至云冈晚期，维摩诘造像已遍及武州山大小窟龕。正如宿白先生所说：“平城既具备充足的人力、物力和包括工巧在内的各种人才；又具有雄厚的佛事基础，包括建寺造像的丰富经验；还和早已流行佛教的西域诸国往还密切，包括佛像画迹的传来。在这种情况下，北魏皇室以其新兴民族的魄力，融合东西各方面的技艺，创造出新的石窟模式，应是理所当然的事。”^[4]

经调查，云冈现存维摩诘图49幅（分布位置以及题材内容详见列表），题材内容丰富，表现形式多样，有问疾品、菩萨行品、香积品、观众生品、嘱累品等，均依据鸠摩罗什译《维摩诘所说经》雕刻。

云冈石窟维摩诘故事雕刻一览表

分期	窟号	分布位置	龕内主像				表现样式			位置				题材内容	维摩诘居坐形式			补充说明	小计	
			坐佛	二佛并坐	倚坐佛	交脚菩萨	对框式	同框式	多框式	文殊		维摩			居帐	坐榻	隐几			
										左	右	左	右							
早期	19	北壁佛手支柱	√				√				√	√		问疾品			√	云冈晚期补龕	1	
	19-2	北壁	√				√				√	√		问疾品			√	延昌四年补龕	1	
中期	1	南壁窟门东侧											√	香积品		√			1	
		南壁窟门西侧													佛国品		√		主像非维摩诘，坐榻	1
	2	南壁窟门西侧						√		√				观众生品？					1	
	5	南壁西侧	南壁东侧	√					√		√	√			问疾品					1
									√	√			√		问疾品		√			1
										√	√			√		菩萨行品		√		
									√					嘱累品					1	
	5-10	西壁	√				√				√	√		问疾品			√	云冈晚期附窟	1	
	5-11	西壁	√				√				√	√		问疾品		√	√	云冈晚期附窟	1	
	5-34	西壁			√		√				√	√		香积品			√	云冈晚期附窟	1	
	5-36	南壁窟门西侧	√				√				√			√	问疾品			√	云冈晚期附窟	1
		西壁龕南壁					√	√			√			√	问疾品					1
	6	后室南壁						√			√	√		菩萨行品		√			1	
6-1	北壁	√				√				√	√		问疾品			√	云冈晚期附窟	1		
7	南壁窟门两侧					√				√			√	问疾品		√			1	

分期	窟号	分布位置	龕内主像				表现样式			位置				题材内容	维摩诘居坐形式			补充说明	小计	
			坐佛	二佛并坐	倚坐佛	交脚菩萨	对框式	同框式	多框式	文殊		维摩			居帐	坐榻	隐几			
										左	右	左	右							
中期	8	南壁窟门东侧					√							题材不明	√				2	
		南壁窟门西侧												佛国品?	√					
	11-16	南壁窟门两侧					√				√	√		问疾品		√		云冈晚期附窟	1	
	13	南壁				√	√				√	√		问疾品					1	
√						√				√	√		问疾品			√		1		
晚期	13-4	西柱北面	√				√				√	√		问疾品			√		1	
		西柱东面		√			√					√		问疾品			?		1	
		东壁窟南壁				√	√				√	√		香积品			√		1	
		南壁	√								√	√		问疾品			?		1	
	13-12	西壁	√					√			√	√		菩萨行品					1	
	13-32	西壁	√				√			√			√	问疾品		?			1	
	14	西壁						√			√	√		观众生品			√		1	
		东壁					√			√			√	问疾品			?		1	
		东柱南面					√						√	问疾品					1	
	31	后室南壁						√			√	√		问疾品?		√			1	
	32-10	北壁						√					√	香积品	√				1	
	32-11	北壁					√			√			√	问疾品			√		1	
	32-12	西壁			√		√				√	√		香积品			√		1	
	32-15	南壁						√			√	√		观众生品			√		1	
	33-3	北壁					√								香积品	√				2
															佛国品?					
	西壁	√				√			√			√	观众生品	√		√		1		

分期	窟号	分布位置	龕内主像				表现样式			位置				题材内容	维摩诘居坐形式			补充说明	小计
			坐佛	二佛并坐	倚坐佛	交脚菩萨	对框式	同框式	多框式	文殊		维摩			居帐	坐榻	隐几		
										左	右	左	右						
晚期	35	窟门东壁						?			√			问疾品				延昌四年造像龕	1
		南壁		√			√				√	√		问疾品		√	√		1
	35-1	西壁	√			√				√	√		问疾品	√		?		1	
	36-3	西壁			√			√			√	√		问疾品			√		1
	37	南壁						√			√	√		问疾品		√			1
	39	南壁		√			√				√	√		问疾品			√		2
					√		√				√	√		问疾品			√		1
						√	√					√	√		问疾品			√	
			√			√					√	√		问疾品					1
总计																			49

一、云冈维摩诘图像出现的历史机缘

北魏太延五年（439）八月，太武帝亲率攻打凉州。九月，北凉亡；十月，徙其宗室、士民三万余家于平城，沙门佛事遂皆俱东，平城成为北方新的佛教文化中心。凉州造像集团是开创云冈早期（460-471）昙曜五窟（第16-20窟）的最基本力量，沙门统昙曜“以禅业见称”，由其主持营建的这五所洞窟，注重表现符合习禅僧人谛观的形象，作风概括洗练。和平六年（465），年仅25岁的文成皇帝驾薨，12岁的拓跋弘即皇帝位，是为献文帝。皇兴元年（467）秋八月，献文帝行幸武州山石窟寺，此行可认为是预示昙曜五窟的竣工^[5]，同时也标志云冈献文时代的来临——即云冈中期洞窟营凿工程开启。

云冈维摩诘造像题材出现在中期之始的第7、8窟。第7窟后室南壁窟门东侧雕“维摩示疾”，西侧雕“文殊来问”（图2），这也是有史以来最早的维摩、文殊作对称布局的形式。第8窟后室南壁窟门两侧同样对称布局维摩诘经故事题材，因风化漫漶，内容不明。第7、8窟是一组前后室结构



图2 第7窟后室南壁“问疾品”

的双窟，约凿于孝文帝延兴元年（471）前后。孝文帝时年四岁，乳臭未干，营窟造像之事显然与他无甚干系，冯氏尽管“家世奉佛”，但至少也在献文帝承明元年（476）六月暴崩之前，冯氏的精力与兴趣不在武州山。因此，这组双窟应是献文帝势力所为。

献文帝天安元年（466），刘宋徐州刺史薛安都举城归附，彭城入魏，佛教相传。其中，昙度、慧记、道登三位高僧，原在徐州受业于僧渊传习成实论，昙度神清敏悟，鉴彻过人；慧记兼通数论；道登善涅槃、法华。皇兴三年（469）五月，徙青齐二州人口至平城。山东入魏前归辖刘裕、东晋南朝达60余年，其地佛教多承魏晋风尚，重义理，阐教法。青齐之地高僧、艺匠北上至平城，为平城佛教艺术注入了新鲜的南朝风气。北凉佛教造像集团式微，来自河北、山东、长安等地工匠成为营窟造像的主流。此时，随着徐州、长安这些义学发达地区的佛教成为平城佛教的新来源，《法华经》、《维摩诘经》题材内容在云冈石窟中开始盛行。

由炳灵寺169窟卧榻维摩诘像到云冈第7窟产生的坐榻维摩诘像，此间主要原因是受到了流行于北魏平城墓葬壁画中的墓主人坐榻像的启发与影响^[6]。早在汉代画像石、画像砖中，刻画坐榻人物像即已为传统，魏晋时期墓葬中更是屡见不鲜。辽阳上王家村晋代壁画墓右小室正壁宴饮图中的男主人，居榻端坐于方榻上，头戴冠，蓄须，右手持麈尾，背后设朱色屏障^[7]。云南昭通后海子东晋壁画后室（北壁）下层，墓主人头戴平顶小冠，右手执麈尾，盘膝坐于蒲垫上^[8]。北魏平城墓葬绘画中亦多见坐榻人物像，太延元年（435）沙岭破多罗太夫妇墓中有两幅墓主人坐榻像，一幅是漆皮画，男主人头戴黑色风帽（图3），“上唇绘有两撇八字胡，下巴绘有一撮山羊胡，面部涂红。身着褐色交领袍衫，有红、黄边饰，服饰通体宽大。左手放在黑色兽足的凭几上，右手握着一个红柄团扇（麈尾），上施黑、红两色，图案是一条站立的黄色回首龙。女主人……与男主人并坐于榻上。榻后为一漆围屏，围屏红色边框，中心部分遍涂黄色，用红色勾画菱形纹”^[9]。另一幅是墓室东壁壁画（图4），男主人“头戴垂裙的黑帽，身着窄袖交领袍衫，左手扶在黑色凭几上，右手持麈尾举于肩。……两位主人的靠背上有鱼鳞纹装饰”^[10]。和平二年（461）梁拔胡墓壁画中，墓主人头戴黑色鲜卑帽，端坐于帷帐内的床榻上，身后有长方形围屏，床榻下画出壶门。1997年出土的智家堡北魏墓石椁壁画上，男主人同样是“头顶戴有垂裙的黑

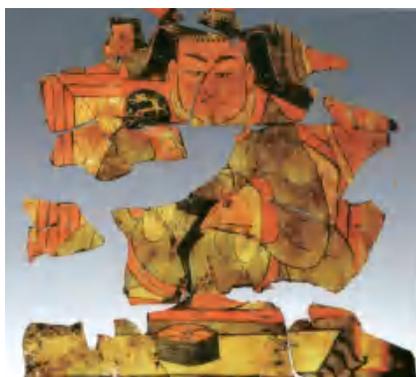


图3 北魏沙岭壁画墓墓主人坐榻漆皮画

（采自大同市考古研究所《山西大同沙岭北魏壁画墓发掘简报》，《文物》2006年第10期）

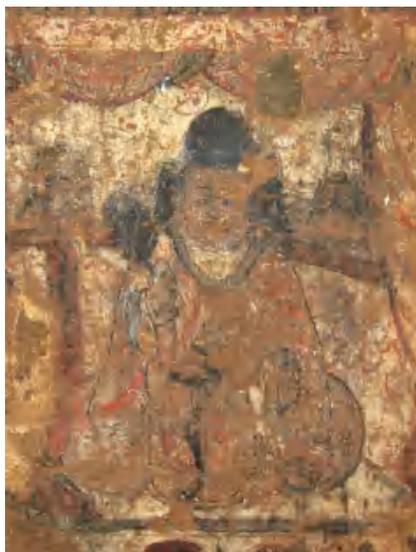


图4 北魏沙岭壁画墓东壁墓主人坐榻像

帽，面部涂红，身着粉红色窄袖交领袍衫，服饰通体宽大，衣袖袖口较窄而上部宽大。右手持麈尾举于肩，麈尾椭圆形，有兽面图案，外围为兽毛，兽面用墨线勾勒，通体敷红色。身前置三兽足红色凭几。男主人左臂弯曲抚于其上。夫妇所坐之榻……两侧有立杆，支起一帐架，上为菱形红色帐顶。顶部及两侧立杆都有帐幔，束于顶部与两侧杆上。墓主人夫妇背后有围屏，上沿边框涂成红色，下面为垂鳞纹”^[11]。其它如云波里北魏壁画墓等，也都出现了墓主人坐榻、后设曲尺形围屏的形象。墓葬绘画中如此成熟并且为数较丰的手举麈尾、居帐坐榻的贵族人物形象，可说是云冈创造产生坐榻维摩诘样式的艺术源泉。

二、云冈维摩诘故事图的表现样式

云冈维摩诘图像自第7、8窟产生以来，至“终乎正光”的晚期洞窟，经历了50余年，此间不仅题材内容异常丰富，表现形式也富于变化。总的来看，主要有以下几种形式。

（一）对框式

这是云冈最先出现的维摩诘故事构图样式，又分二型：一者，同一故事题材内容中的人物作对称布局，如“问疾品”，文殊、维摩诘隔门对坐。进入云冈晚期，洞窟规模缩小，南壁空间基本上被窟门占据，文殊、维摩诘则转至佛龕拱楣外两隅相隔而对（图5）。此式中，一般多以文殊居右、维摩诘居左进行配置。另一，同经不同题材内容作对称布局，此式初见于第8窟后室南壁，后至第1窟更为典型。第1窟南壁窟门东侧雕“香积品”，西侧雕“佛国品”，二者既有区别又有关联，反映了洞窟设计的统一性。



图5 第5-11窟西壁对框式“问疾品”

（二）同框式

文殊、维摩诘置于同一画面的故事表述形式，有时佛陀也加入其中，如第6窟“菩萨行品”，维摩诘为方便度众，佯装有病，文殊菩萨受命问疾，二人相见后高谈阔论，互斗机锋，阐释佛法。最后，维摩诘以不可思议之神通力会同文殊共见佛陀，佛陀“各令复坐，即皆受教”。画面中，释迦居中，文殊置右，维摩诘置左（图6），整个画面充满轻松愉悦的情绪而不失庄重。第14窟前室西壁第二层南侧凿一方龕，表现“观众生品”故事内容^[12]。画面中，维摩诘衣宽身瘦，右手举麈尾；文殊像残，但依据残存轮廓可辨识其面向维摩诘。天女身着菩萨装，左手提下垂状的莲花，右手持如意，立于他们二人之间，面部朝向维摩诘（图7）。第31窟后室南壁方形龕内的“问疾品”故事图，文殊、维摩诘也同框出现（图8），文殊居右，左手抚膝，右手上举，倚坐于台上，裙长及地。左侧的维摩诘身体后倾，倚坐榻上，这也是云冈晚期少有的坐榻维摩诘像。第32-10窟外崖大场景式的“香积品”浮雕故事也属于此类构图形式。

（三）多框式

西晋以来，维摩诘画像“并不是作为宗教信仰供奉而绘制的，一直到东晋前期情况还是



图6 第6窟南壁
同框式“菩萨行品”



图7 第14窟西壁
同框式“观众生品”



图8 第31窟后室南壁
同框式“问疾品”

如此”^[13]。张墨、顾恺之、陆探微以及张僧繇等人所画维摩诘均为单人像。这一情形发生改变，始于袁倩。据《太平广记》记载：“齐袁倩，陈郡人。……善图写，画人面与真无别。”^[14]袁倩活动于刘宋、南齐、梁初，师从陆探微，“北面陆氏，最为高足。象人之妙，亚美前脩。……又维摩诘变一卷，百有余事，运思高妙，六法备呈，置位无差，若神灵感会，精光指顾，得瞻仰威容。前使顾、陆知惭，后得张、阎骇叹”。^[15]此谓“维摩诘变一卷，百有余事”，贺世哲先生推测袁倩的这幅《维摩诘经变》很可能类似于顾恺之《女史箴图卷》与《洛神赋图卷》那样的长卷变相图^[16]。

很难讲袁倩的维摩诘经变长卷会不会影响云冈，又如何影响云冈，但南朝出现此类图像样式已是事实。具有连续故事表现特点的多框式维摩诘故事图，云冈出现在第5窟（图9）。该窟南壁西侧现存一组补刻造像龕^[17]，三个尖楣圆拱龕一字并排，龕内均一佛趺坐，人物造



图9 第5窟南壁多框式维摩诘经变故事

型与风格完全一致，显然是经过统一设计精心构创的。每龕龕基位置处都留出方形题铭石，两侧侍立僧侣，最外侧雕维摩诘经变故事，所有人物均不刻划面部、衣饰等细节。西龕下半部早年被凿毁，但题铭石右侧可识一坐佛残迹，内容不明，故事由此向东发展。中龕为“问疾品”内容，文殊居左，舒相坐，旁立一高发髻侍者；维摩诘居右，头戴尖顶帽，左手持麈尾，右手后撑，旁立一俗装供养者。东龕，左侧雕“菩萨行品”，文殊居左，坐于高台上，侧身正与右侧的维摩诘对话，维摩诘整体形象小于文殊，左手持麈尾，右手后撑，坐于矮榻上。二者之间雕一佛高高在上，手结禅定印，结跏趺坐，有如第6窟南壁“菩萨行品”雕刻那样。右侧雕“嘱累品”，一交脚弥勒坐于长方形台座上，面部转向西侧，表示与前面故事情节有关

联性，这是云冈石窟中的一种特殊雕刻语言。弥勒双手合掌，双足由地神托扛，旁立一菩萨，亦面西而观。“嘱累品”是《维摩诘所说经》中的最后一品，短小、精简，主要讲释迦嘱咐弥勒要广宣流布此经，利益群生。弥勒当即表示：“若未来世，善男子、善女人求大乘者，当令手得如是等经，与其念力，使受持读诵，为他广说。世尊，若后末世，有能受持读诵、为他说者，当知皆是弥勒神力之所建立。”^[18]如果不是在像第5窟这样一个特定的、具有连续性的故事体系中让弥勒登场，“嘱累品”这样的题材的确不易表现并被认识。由此让我们想到诸如第5-36、13-4、39窟等在盂形龕拱楣外布置文殊、维摩诘题材，龕内雕交脚弥勒像的实例中，亦不知是否与“嘱累品”题材存有有关联。

多框式故事图既可以龕为单元独立成篇，又具前后发展的连续性，此式较早地在云冈出现，显示了当时平城在粉本资源上以及艺术家的设计能力方面所占据的优势。

三、云冈中、晚期维摩诘故事图题材内容及其特点

（一）中期洞窟

云冈中期洞窟约开凿于孝文帝太和年间（471-494），是云冈石窟营造工程最辉煌的阶段，窟内造像风格胡汉交糅，外来佛教石窟艺术发生中国化由此开始。本期以大型洞窟为主，多为模拟汉式传统建筑样式并成组结对的双窟，主要有第7、8窟、第9、10窟、第1、2窟及第5、6窟四组，另有第11、12、13窟一组。其中，第7、8窟是此期最早的一组双窟。

云冈中期时，维摩信仰虽得到高度重视，但尚未形成通俗信仰。中期洞窟内现存维摩诘造像题材20余幅，但真正意义上属于此期的尚不足一半，其他多为穿插于中期洞窟内外的晚期窟龕造像。不过，中期维摩诘故事图虽然数量不多，影响却极大，它们全部设计在洞窟的南壁，均为大型造像龕形制。第7、8窟借助窟门作对框式布局，这种形式直接影响了第1、2窟，后者则在题材内容设计上进行了一些调整变化。文殊、维摩诘造像自第7窟首现，无论其造型还是表现样式均显示出成熟的设计理念——维摩诘头戴尖顶帽，蓄三角形须，著交领半袖上衣，左手上举执叶形麈尾，右手扶榻面西而坐，身后有靠背（图2），隔门与文殊菩萨相对；伞盖下，文殊菩萨头戴三面宝冠，上身斜披络腋，左腿屈盘，右腿垂地，坐于方形台几上。文殊顶伞盖、维摩诘居帐的空间规划布局形式、维摩诘独特的造型从这时起就已成为典范并影响余后。

本期维摩诘故事图，刻意避免题材上的雷同。第7窟突出表现的是“问疾品”，第8窟窟门两侧亦设计对框式的故事画面，但题材内容不同于第7窟，二龕均为帐形龕，龕旁竖立大型莲花装饰支架，高大的粗茎分出两枝，枝头各一团莲，粗茎腰部绑缚花卉，两侧舒放忍冬叶，具有浓郁的外来风格。东侧龕帐内主像头部崩毁，仅存圆形头光，著田相格、袒右肩僧裙（图10，1），内衬僧祇支，左手叉腰，右手上举，面向东，舒相坐姿。他的对面原来有一身形较小的人物造像，现已风化殆尽，二者应作对话状。最上端七身供养天并排合掌，残损不堪。该画面因与主像对坐的关键性人物已不复存在，具体题材内容尚不清楚。西侧龕内主像为剃

发形（图 10, 2），无头光，或表现的是弟子，亦或为贵族信众。其左手高举，右手叉腰，身体前探，坐姿不明。身后现存三俗装人物，头戴大头垂裙帽，类似鲜卑装束。主像的对面残存一异域人



图 10 第 8 窟后室南壁

1. 东侧 2. 西侧

（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第五卷，京都大学人文科学研究所，1951 年）

物形象，圆脸，深目，五官集中，戴大耳环，面露悦色，其身形较小，右手上举，似与主像在作交谈状。二人举手之上方有不明雕刻遗痕，若此处原雕为两身俗装人物像，那么加上现存的三身，画面可能表现的是“佛国品”题材内容，即主像为毗耶离城长者子宝积，五身俗人代表五百长者子，与其对坐的人物是正在讨论净土问题的舍利弗。总之，第 8 窟南壁表现的是为维摩诘故事题材无疑。

第 1 窟南壁窟门东西两侧对称布局屋形龕，西侧龕内表现的是“佛国品”故事内容^[19]。此处着重谈一下东侧龕的题材问题，该龕内以维摩诘为主像，倚坐于方形床榻上（图 11），上穿交领半袖衣，领襟镶边，衣服上阴刻弧形纹，袖口宽博。维摩诘右手后撑，左手应持麈尾，惜手部已崩毁，身后雕背屏。下端，二身着通肩僧衣的比丘双手合掌胡跪。维摩诘的左前方雕一菩萨装人物，身形既矮又小，侧身倚坐于方台上。上身披十字交叉帔帛，下裙贴腿，左手平伸，右手上举，与维摩诘对话交流。在已见的文章中，多认为此中表现的是文殊与维摩诘。水野清一、长广敏雄即说：“东侧龕是以维摩为中心，配以文殊菩萨的屋形龕……是对《维摩诘所说经》的形象化表现，与第七窟南壁东、西龕的形式相异，与第六窟南壁相近。但将维摩与文殊同纳一龕，且以维摩为主尊，实为异例。”^[20]就云冈来看，凡文殊与维摩诘同时出现的场景中，二者一概作对等表现，无主次之分。此处，“文殊菩萨”既矮又小并为侧面像，其尊格岂不被矮化？对此，该文又如是解释：“将维摩诘塑造得较大，而文殊相对较小，尤为值得注意。此场景显然用于阐明鸠摩罗什所译《维摩诘所说经》的情节，其中维摩诘是主要人物，



图 11 第 1 窟南壁“香积品”

文殊菩萨只是次要角色，因此维摩诘自然塑造得比文殊大。”^[21]

近来，又有研究者认为该画面表现的是借座灯王故事^[22]，亦不可取。

2017年纽约亚洲艺术周展上，第1窟南壁东龕维摩诘被盗头像现身，像高35.5cm，年少型维摩诘头戴长筒帽，长眉细目，蓄三角形短须，笑容超然。由1921年东京文求堂与山本写真馆发行的山本明与岸正胜摄影集《云冈石佛》中可看到第1窟南壁东侧龕被盗前的旧照，屋形龕脊顶左上角可见一托钵飞天，其身后另雕一飞天，手中托着更大的器物，照片中只取其身体一半，亦或举钵。非常巧合的是，之前我们曾掌握一件卢芹斋编号为937的石雕飞天藏品资料，该像高30.48cm，头梳高发髻，右手叉腰，左手正是托一口大钵。据当时的记录资料显示，其出处及时代被标注为“河南龙门石窟6世纪灰砂岩雕刻”，事实上这是错误的。经比对研究，此正是云冈第1窟南壁被盗飞天像^[23]（图12）。托钵飞天虽游离于龕外，却是该故事题材中的一个极其重要的细节。



图12 第1窟南壁飞天被盗前后对照

据《维摩诘所说经》“香积佛品”，维摩诘运用不可思议之神通力，给大众示现自己的化身是如何到众香国请回香饭供诸闻法菩萨用食，借此方便，演说佛法：“于是舍利弗心念：日时欲至，此诸菩萨当于何食？……维摩诘即入三昧，以神通力示诸大众上方界分，过四十二恒河沙佛土，有国名众香，佛号香积，今现在。其国香气，比于十方诸佛世界人天之香，最为第一。……于是香积如来以众香钵盛满香饭，与化菩萨。……时化菩萨既受钵饭，与彼九百万菩萨俱。承佛威神及维摩诘力，于彼世界忽然不现，须臾之间至维摩诘舍。时维摩诘即化作九百万师子之座严好如前，诸菩萨皆坐其上。是化菩萨以满钵香饭与维摩诘，饭香普熏毘耶离城及三千大千世界。”^[24]画面中托钵的飞天即维摩诘化身的菩萨，其身后随行飞天若亦手中托钵，则代表由众香国同行的菩萨。如此，该画面表现的是“香积品”故事内容，龕内与维摩诘对坐的人物是舍利弗，而非文殊菩萨。

第2窟南壁东半部早年已坍塌崩毁，所雕内容无从考知。西侧龕内雕刻内容虽得以幸存，却因风化漫漶以及被盗原因而残缺不齐。屋形龕内主像为一菩萨，右手上举，侧身向东，其前前后后有一些比丘及供养者，最重要的是右侧著通肩衣人物，双手合掌侍立，具圆形头光，其头部被盗，由盗凿残迹看，不似比丘，疑有冠饰。毫无疑问，主像是为文殊，惟缺少了维摩诘“搭戏”，仅凭其本身难辨题材内容。王友奎先生依据壁面上开敷的莲花认为，此处表现的是“观众生品”题材^[25]，至少目前是可信的。

第6窟南壁窟门与明窗之间开凿大型屋形龕，表现“菩萨行品”故事（图6），幅宽达3.8米、高2.6米，可见维摩诘题材在窟中之重。龕内，佛像梳波状发式高居须弥座上，双目俯视，唇薄含笑，右手上举施无畏印，左手施与愿印。右侧，文殊头戴花蔓冠，弓眉，细目，长耳，

表情温雅。帔帛宽博遮臂，左手搭膝自然下垂，右手微握上举，收右腿坐于四足矮榻上，身后有模拟现实生活中的围屏，这样的木质实物已见于北魏司马金龙墓中。辩才无碍的维摩诘居佛左侧，头戴尖顶帽，一络长须，微眯的双目透射出睿智和深邃。维摩诘左手托倚床榻，后有网状饰纹的围屏。榻多用于坐，少于卧，画面中的维摩诘正是身体后倾、垂足而坐的样子。独坐一榻，本身就是尊贵与傲慢的表现。维摩诘右手高举麈尾，上穿交领长袍，衣服上用阴线刻出波状花纹，腰间系带收身，袖口宽博，下穿裤，足蹬鞋。维摩诘这种高蹈超世的风度受到无数名僧名士的效仿追摹。

（二）晚期洞窟

太和十八年孝文帝迁都洛阳以后，平城已然沦为一座废都，正消耗其曾为一代京师的最后奢华。远离了政治思想的束缚，由留居平城的中下层官吏及百姓营凿的云冈晚期洞窟（494～525），犹如挣脱脐带般的自由与超越。这一社会时期，讲论《法华》、《维摩》蔚然成风，孝文帝本人亦“尤精释义”，云冈晚期维摩诘造像得到空前的发展，仅“问疾品”故事图即达26处。“维摩示疾当然是一种方便，他以此方便说法教化众生。但更重要的是他的整个人格就是方便的显现。这是完全不同于拘于戒律与教条的自由开放的人生。在他的身上体现了大乘佛教居士阶层的弘通开放的先进的思想潮流。提倡方便，大大发展了大乘佛教开阔自由的一面，突出了它的重实践的品格”^[26]。

随着佛教艺术发展的中国化，云冈晚期维摩诘造像标志性的三角形须被抹平，服饰亦胡风不再，特别是下裳后部，特别注重表现垂散的密褶。第32-15窟南壁画面右端的文殊菩萨，身体微微前探，与对面的维摩诘论道（图13）。文殊身披帔帛，菩萨装，但呈结跏趺坐姿，在云冈，这样的坐姿只通用于佛像。文殊身上披覆的帔帛在腿面上交叉，悬覆台座的衣裾同样表现为佛衣的样式，这些都是新的变化。文殊菩萨身旁合掌恭立一人，穿交领宽袖袍，头顶竟然雕出只适于表现佛像的肉髻，很难想象，工匠出于怎样的心念要完成这组人物造像表现。画面左侧的维摩诘头戴尖顶帽，身披氅衣，左手扶几，右手执麈尾，神情沉静自若。旁立一俗装女性，头梳双髻，上身穿宽袖交领衣，下穿裙，左手上举托莲，右手微抬亦似执莲，面迎维摩诘。画面表现的是“观众生品”的题材内容。



图13 第32-15窟南壁“观众生品”

云冈晚期维摩诘题材画幅一般都较小，但对维摩诘造像内心深层的表现却开始注重，第32-11窟北壁的维摩诘，头戴尖顶帽，外披氅衣，内穿交领汉装，左手执桃形麈尾，右肘凭几而靠，舒相而坐。他低首自乐，笑容意味深长，表现了“明了众生心之所趣，又能分别诸根利钝”的机敏睿智（图14）。

第35窟南壁窟门与明窗之间的维摩诘故事图雕刻，相对来讲画幅为云冈晚期最大。该

故事图的布局位置受染于之前的第6窟，场景设计在一横长方形的屋形龕内（图15），右半崩毁，仅左半残存。维摩诘头戴尖顶帽，上围大氅，内著对襟衣，半躺于方台上，台上另设隐几。维摩诘左手扶几，右手执麈尾上举，背靠围屏。特别是其相交的两腿，飘扬的裙摆，如御风的飞天一样，表现手法自由不拘。

本期坐榻维摩诘像基本消失，一改为“曲木抱腰”的隐几。隐几，亦称凭几，是基于跏坐之姿而配置的生活用具，放于就坐者身前，疲倦时可将前臂搭放在几上，汉末始流行。汉代的隐几几面呈长方形，类似案几，魏晋南北朝时期与其不同，几面呈曲弧形，三兽蹄状足，“弧曲的弧面向外，人坐时凭几高度如腰处，人可凭隐其上”^[27]。隐几在平城北魏墓葬壁画中的应用要早于云冈石窟雕刻，北魏沙岭壁画墓男主人绘画即坐隐几，弧曲几面的正中央突出一条黑色兽足几腿，墓主人一手搭扶几上。太和十八年以后，云冈始见隐几雕刻，其制与墓葬壁画中所见完全一致。第13-4、14、32-15、35窟都刻意表现出隐几的弧曲，第5-34窟维摩诘身前只雕一条兽足腿以象征隐几。第5-11窟西壁维摩诘右手执麈尾，左手扶隐几，身前不见半圆弧形的几面，身体明显后仰，分明是将曲弧转向后面当靠背使用，隐于身后不见，这倒真正称得上是“隐几”。这样的实例另见于第32-11、19窟等。当然，这也许是出于匠人对隐几构造及其使用上的认识问题。

云冈晚期，净土信仰开始在平城传播并流行，洞窟中屡见“托生净土”^[28]“愿托生西方妙乐国土，莲花化生”^[29]“长辞苦海，腾神净土”^[30]等造像题铭。作为大乘经典的维摩经本身即蕴含着深刻浓厚的净土思想，此时的维摩信仰显露出由崇尚玄学清谈转向对来世佛国净土的追求，因此，反映维摩诘示现神通、教化众生的故事雕刻内容不断涌现。特别是关于“诸余净土之所无有”的众香国“香积品”，不但故事场面大，人物亦多。第32-10窟摩崖浮雕画面右端有一攒尖顶方亭（图16），顶边装饰花蕾及宝珠状物，所见三个角也都雕有金博山，亭柱间悬挂垂幔。亭内，维摩诘宽衣博袖，坐于床榻上，尽管风化，从轮廓大致可以看出其左手执麈尾前伸，举目前望。帐外，法树下聚集了很多天女，她们均面东拱手而立，瞩目致礼。亭顶上方共有3身飞天驰翔，其中二飞天体形较大，天带灵动，她们手捧圆钵，侧脸端视亭



图14 第32-11窟北壁维摩诘



图15 第35窟南壁维摩诘图像中的隐几

内的维摩诘尊者，此捧钵送香饭的二飞天，一是维摩诘的化身，另一是众香国随行的菩萨。此外，树冠上方还有一体形较小的飞天，准确的说是一莲花化生童子，他左手上举，右手单托一物，也类似饭钵，或许这里强调的是净土之饭。画面左半部崩毁无存，估计是文殊菩萨出场的阵势。此浮雕故事图布局形式独特，人物造型灵秀飘逸，这种造像风格的作品在云冈突然而生，应是受到来自洛阳地区粉本的影响。



图 16 第 32-10 窟外崖浮雕“香积品”

类似雕刻风格的图像另见于第 33-3 窟，该窟窟门拱楣两侧浮雕维摩诘故事（图 17），两幅画面中的人物各自呼应，分明各具焦点，说明是两个故事题材内容。左侧画幅中浮雕一座单层多边覆钵塔形，下有须弥座，覆钵上立三刹。故事的主体内容锈蚀漫漶，可辨识一菩萨装人物，于叶片形高座上呈舒相坐姿，对面另有两人探身说话。画面可能表现的是“佛国品”中维摩诘所在的毗耶离城。毗耶离在今印度比哈尔邦首府以北的巴萨尔，这里是当时佛教兴行的地方。佛陀在毗耶离城说法时，维摩为方便度众，从妙喜国化生于该城当居士，委身俗世，辅助佛陀教化。“于是佛以足指按地，即时三千大千世界若干百千珍宝严饰，譬如宝庄严佛无量功德宝庄严土，一切大众叹未曾有，而皆自见坐宝莲华”^[31]。右侧画幅中的主体是一座几近风化了类四阿式帐顶，顶上饰物隐约可见，帐内维摩诘像已无存。帐外，文殊菩萨头戴冠，迎面相对，身后分别有执伞盖、持团扇和举幡旗的侍者。值得注意的是停驻在上空的一飞天，虽然略有风化，仍可辨识其右手上举，左手自然下垂，手中托一圆钵（图 18），可能表现的是“香积品”故事内容。事实上，云冈晚期“香积品”故事雕刻更多情况下是通过托钵飞天的人物形象，赋予画面更多的内容表达，画面构图更合理，雕刻技艺娴熟。如第 13-4 窟盂形龕，龕楣外左右两上隅，右端雕文殊跌坐像，左端雕维摩诘坐隐几，一方面是“问疾品”的格局，但二人之间另雕一飞天，飞天双手捧钵驰向维摩诘，另一方面又表现“香积品”的内容（图 19），画面中人物结合紧密，布局得当，一幅画面中贯穿了两个故事内



图 17 第 33-3 窟外崖窟门上方浮雕维摩诘故事
（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第十五卷，
京都大学人文科学研究所，1955 年）



图 18 第 33-3 窟外崖窟门
上方右侧持钵飞天

容。第 5-34 窟西壁、第 32-12 窟西壁也出现了同样构图的“香积品”画面，只是文殊、维摩诘之间的飞天改为 2 人共同捧钵，则更增了一些装饰意味（图 20）。



图 19 第 13-4 窟南壁“香积品”



图 20 第 5-34 窟西壁“香积品”

固然，维摩诘经源于印度，但维摩诘造像创自中国。更确切地说，其萌发于六朝，经西秦过渡，定型于云冈。云冈之前的维摩诘造像，尚处概念化阶段。云冈石窟以肇，开创了维摩诘造像的新样式、新题材、新时代，由此产生的维摩诘图像模式对北朝诸石窟寺形成了广泛深远的影响，即便隋唐，犹存其遗风。

注释：

[1][2] 张彦远：《历代名画记》，人民美术出版社，1963 年。

[3] 炳灵寺第 169 窟北壁 6 号龕外东侧，现存建弘元年（420）墨书题记，这是中国石窟寺有确切纪年的最早洞窟。

[4] 宿白：《中国石窟寺研究》，文物出版社，1996 年。

[5] 按犍陀罗造像传统，洞窟中的主像一经镌就，该窟即告完工。昙曜五窟亦或若此。

[6] 邹清泉：《北魏坐榻维摩画像源流考释》，《敦煌研究》2010 年第 4 期。该文认为，北魏坐榻维摩画像即由汉晋坐榻人物演绎而来，源头在云冈。

[7] 李庆发：《辽阳上王家村晋代壁画墓清理简报》，《文物》1959 年第 7 期。

[8] 云南省文物工作队：《云南省昭通后海子东晋壁画墓清理简报》，《文物》1963 年第 12 期。

[9][10] 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。

[11] 王银田、刘俊喜：《大同智家堡北魏墓石椁壁画》，《文物》2001 年第 7 期。

[12] 关于此故事题材内容的考释，参见卢少珊：《北朝隋唐维摩诘经图像的表现形式与表述思想分析》，《故宫博物院院刊》2013 年第 1 期。

[13] 宿白：《张彦远和历代名画记》，文物出版社，2008 年。

[14] 李昉等：《太平广记》，《四库全书》第 347 册。

[15] 张彦远：《历代名画记》，人民美术出版社，1963 年。

[16] 贺士哲：《敦煌壁画中的维摩诘经变》，《敦煌研究文集：敦煌石窟经变篇》，甘肃民族出版社，2000 年。

[17]（日）水野清一、长广敏雄著，中国社会科学院考古研究所编译：《云冈石窟》第二卷，科学出版社，

2014年。认为此处“最初可能计划雕凿二佛并坐龕，只是后因某种原因而变成如今的三个小龕”。

[18] 鸠摩罗什译：《维摩诘所说经》，《大正藏》第14册。

[19][20] (日)水野清一、长广敏雄著，中国社会科学院考古研究所编译：《云冈石窟》第一卷，科学出版社，2014年。

[21] 同[1]。

[22] 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6期。

[23] 赵昆雨：《云冈石窟流失造像复位研究》，《敦煌研究》2018年第5期。

[24] 鸠摩罗什译：《维摩诘所说经》，《大正藏》第14册。

[25] 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6期。

[26] 孙昌武：《中国文学中的维摩与观音》，天津教育出版社，2005年。

[27] 杨泓：《逝去的风韵》，中华书局，2007年。

[28] 出自第4窟南壁正光口年为亡夫侍中平原太守造像铭：“□亡者托生净土，西」■■■■■■□之玄源神？□□明于？」■■■■皇祚永隆，惠泽其敷，」■■■■□灵相？识凭□□」■■■■」正光□□■月廿三日■。”今已不存。

[29] 出自19-2延昌四年清信士元三造像铭：“延昌四年，岁次乙」未，九月辛丑朔，十」五日乙卯，清信士」元三？为？亡？父母王凤皇」■■■■亡■■■■」■■造像一区。上为」皇帝陛下、鹵皇太」后，下？及七世父母、所生」父母，愿？托生西方妙乐国土，莲花化」生。■愿己身■■■。”

[30] 出自第38窟外壁窟门上方造像铭：“藉此微福，愿亡儿生々遇□，长辞苦海，腾神净土。”

[31] 鸠摩罗什译：《维摩诘所说经》，《大正藏》第14册。

[作者：云冈石窟研究院科研办主任、文博副研究馆员]

(责任编辑：吴娇)

云冈第 14 窟开凿问题探讨

员小中

云冈第 14 窟位于昙曜五窟东端山体边坡，东接山体自然冲沟，西邻第 15 窟。洞窟形制为前后室结构，后室弧形壁面，穹隆形顶，具有早期洞窟的风格。中部两通方柱支撑大型盝形龕幕，作为三开间式的过道，也是前后室分界。窟内岩层纹理发育杂乱，历史上窟内渗水严重，以致后室主像不知何时受损坍塌，只剩靠近地面腿部轮廓依稀可辨，壁面上方遍布断石，视之凄惨。在现有最早的影像资料中，原设计支撑在前壁和窟中部四根柱体就有三根柱体坍塌不存，窟顶呈坍塌断面，一副破败不堪的场景（图 1）。窟内东柱为北魏开窟原始柱体，旧照片可看出曾经岌岌可危的姿态。新中国成立后加强对石窟的保护，在 1962 年对东柱进行了化学灌浆加固（图 2）。前壁在 1994 年按原状重新补砌，加砌两通柱体及上方崖壁，同时补砌了窟内西柱（图 3）。经过几次大的抢险和维修，窟内坍塌情况得到根本治理，渗水逐渐减少。

第 14 窟现存造像有中期、晚期风格，其开凿年代前人主要有三种说法：一是阎文儒先生在《云冈石窟研究》一书中，根据造像风格，将第 14 窟纳入第二期（迁洛前），与第 16 窟、第 5、6 窟、第 19-2 窟、第 21 窟、第 22 窟和第 11 窟外壁诸龕同期开凿。二是宿白先生在《云冈石窟分期试论》、《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》等文中，根据洞窟形制、造像组合，通过考古类型学方法并结合历史背景分析，将第 14 窟纳入第三期（迁洛后）。三是彭明浩博士在《云冈石窟的营造工程》一书中，根据开凿空间层次、窟壁对应关系以及龕像形制，将第 14 窟分上层中期、下层晚期分别开凿，并且第 14 窟早于



图 1 第 14 窟旧貌

（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）



图 2 1962 年东柱裂隙灌浆加固

第15窟和第16-1窟。以上三说各有侧重，不能以对错而论，各期造像共存是许多洞窟存在的现象。本文想讨论的是主像的形态及最初的设计意图，及此窟开凿的原始意义。

在主造像方面，一直没有资料证明曾经雕造的主像身份，宿白先生在上世纪七十年代曾推测后壁主像是弥勒菩萨。直到1992年窟内考古发掘，发现了埋于地面下站立于莲台的双足（图4），才表明了原主像是一尊立佛，不是交脚或倚坐姿态。立佛双足和莲台的形式如同第16窟、第18窟，只是规模小了些，壁面下部有残留外张的衣纹下摆。从壁面上方两侧可看出主像曾经雕刻过的火焰纹背光残留。主像两侧与东西壁交接处，有高出壁面残坏，疑似为胁侍的身躯，从胁侍头光位置看，可见素面桃形的痕迹。可以说，此窟后壁主像原来是一佛二胁侍三尊像组合。根据平均8米的窟高判断，主像高度在7-8米之间，接近第5窟东西壁胁侍佛的高度。胁侍像的高度约3.5米（含头光），体旁有疑似帔帛的角尖，可能为菩萨身份。面对风化严重到惨不忍睹的石壁，我们不禁会想，原来的主佛是什么样式呢？好在我们可以从昔日影像中看到一点蛛丝马迹。在1940年旧照中，第14窟内地面散落许多石块，西边地面上长约1米（据与其后西壁方龕宽度1.5米比较）的坍塌落石表面有折带纹饰，属偏袒右肩袈裟，断面疑似弧形（图5）。仔细对比分析云冈各式袈裟衣纹走向，石块疑似主佛身躯腰腹部右侧的衣纹，右上至左下走向折带纹为常见的胸前样式，折带纹下方左上至右下走向的衣纹为腹部“U”形衣纹的一部分，这也是最难辨别的地方。从衣纹比例和石块大小看原像体量，应该不是胁侍造像。根据云冈石窟早期和中期几身著偏袒右肩式袈裟释迦立佛的形象（如第18窟高约16米的主像和南壁西侧高约1米的小像，还有第10窟东壁立佛）身躯比例（第10窟西壁立佛身躯例外），定位相同部位，缩小或放大立佛，可以判定衣纹落石原雕立像高度大约在7-8米之间（图6）。倘若如此，第14窟北壁主像即为身著偏袒右肩式袈裟的立佛形象，造像时间应为云冈第一期，至迟是北魏服饰

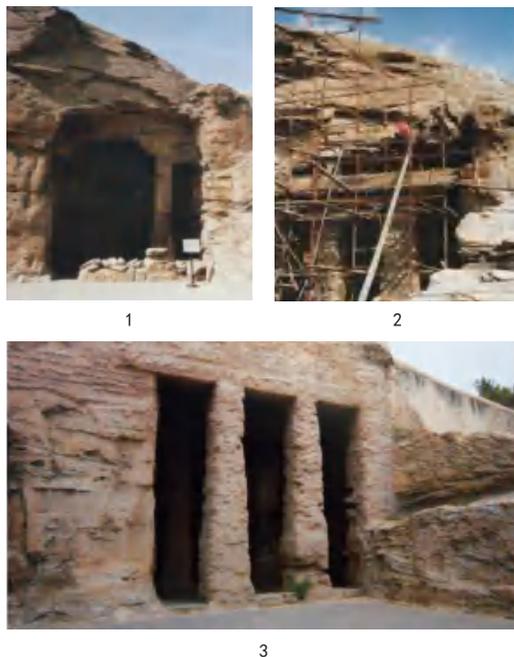


图3 1994年第14窟“八五”维修工程修缮前后
1. 第14窟原貌 2. 维修加固现场 3. 修复后的第14窟
（采自云冈石窟文物研究所《云冈保护五十年》，文物出版社，2005年）



图4 第14窟主像
双足

图5 第14窟内落石
（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）

的地方。从衣纹比例和石块大小看原像体量，应该不是胁侍造像。根据云冈石窟早期和中期几身著偏袒右肩式袈裟释迦立佛的形象（如第18窟高约16米的主像和南壁西侧高约1米的小像，还有第10窟东壁立佛）身躯比例（第10窟西壁立佛身躯例外），定位相同部位，缩小或放大立佛，可以判定衣纹落石原雕立像高度大约在7-8米之间（图6）。倘若如此，第14窟北壁主像即为身著偏袒右肩式袈裟的立佛形象，造像时间应为云冈第一期，至迟是北魏服饰

改革之前的形式，而且是按计划完工的（足部和莲台完整）。立佛手印无外乎两种，究竟为右手施无畏？（似第10窟前室立佛）还是左手抚胸？（似第18窟主佛）我们通过壁面残留现状仔细观察，发现相当于立佛右臂位置有凸起岩体，并且上面有曾经修复所凿小洞，依此可以判断，原立佛右手抬于胸前掌心向外施无畏印（同图6手印）。旧照中几块看起来石质较好的落石还表明，开窟造像的初期，后壁岩石状况比现在好得多，但也不能排除类似第20窟西立佛那样，剔除不好的泥质岩层用好的岩石替补（这种办法在昙曜五窟主佛身上都有过应用）。总之是裂隙、渗水加速了北壁风化，导致最终坍塌。时隔近八十年的今天，当时照片中的石块早已不知踪影，我们无法去亲眼目睹实物，但能

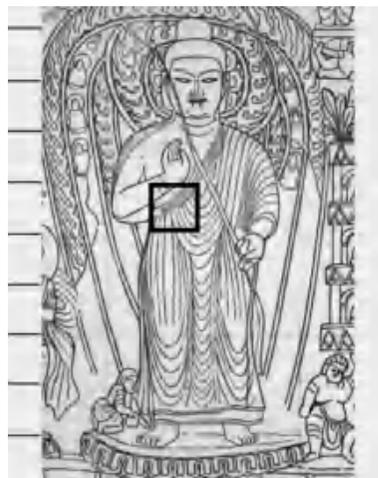


图6 第14窟落石衣纹位置示意

从旧影中寻出新发现，还要感谢日本东方文化研究所摄影师羽馆易及其助手戊亥一郎，在当年拍摄时留下了坍塌落石的珍贵影像，使得今天我们面对空阔的壁面，还可以穿越时空，有依据地想象1500年前曾经站立佛像的模样。云冈石窟北魏造10米以上大像窟有昙曜五窟（第16-20窟）、第5窟、第9、10窟、第13窟等9个窟（第3窟后室三尊造像学界认为大约在初唐开凿，故不计在内）。第14窟立佛高度接近第9、10窟后室主像。作为单尊佛窟，是否也有昙曜五窟那样的帝王象征寓意呢？答案留给后来人做解。

从洞窟形制看，云冈石窟具有前后室的格局从云冈早期后段至中期前段出现，如第7、8窟、第9、10窟、第12窟等几座窟都是这种形制。第14窟起初设计应该同第9、10窟、第12窟一样。待前后室空间开出，后室完成了主像的雕造，之后不久因某种原因停止了营造。后来的补雕从上往下，从外往里进行，对石窟前室进行了修整。窟中部的两通方柱在云冈少有，笔者大胆推测，是后来修整时把前后室隔墙从贴壁处打通，而故意留下的支柱，这样做可能是为了应对后壁山体渗水，改变潮湿阴暗的不得已的办法，这样也就可以理解窟内方柱存在的理由，即不是设计者的初心，而是改造者别出心裁的结果（图7），甚至连前壁两柱也可能是打通窟门东西两侧留下的。窟内方柱上方盂形龕幕也是顺势而为之，第7、8窟、第12窟后室北壁上层盂形龕幕，第10窟后室主像上方盂形龕幕，第6窟北壁下层盂形龕幕等处表现了类似的样子。从现状看，窟顶中部由前后室隔墙变身而来的盂形龕幕，是施工中的智慧设计，与其说是用来装饰，不如说是用来做横梁支顶更能发挥它的作用。古人似乎也了解该处地质条件，察觉

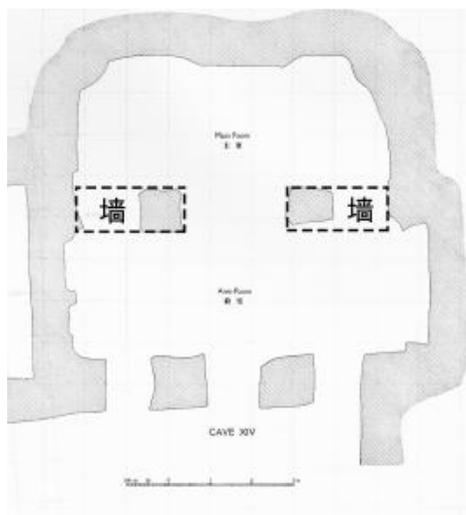


图7 第14窟平面图

到这个窟顶潜在的危险，设计保留成这个盂形龕幕式的横梁。确实，在后来某个时间，前室窟顶东部发生了东北—西南方向斜切状坍塌，前方的两通柱体也没能顶住而随之倒掉，最终这个窟成为损毁惨重的洞窟之一。修整后的前室长方形、平顶，东西壁面稍向内凹进而略宽于后室，这是明显区别于后室壁面弧形穹顶的结构布局。前室东西壁面造像各自分层但不彼此对称，造像内容不相关联，西壁按计划完整地雕了中上层，东壁雕了中层。后室东西壁补雕造像看起来对称些，属统一规划（图8）。从窟内佛像身着没有结带的袈衣博带式袈裟看，

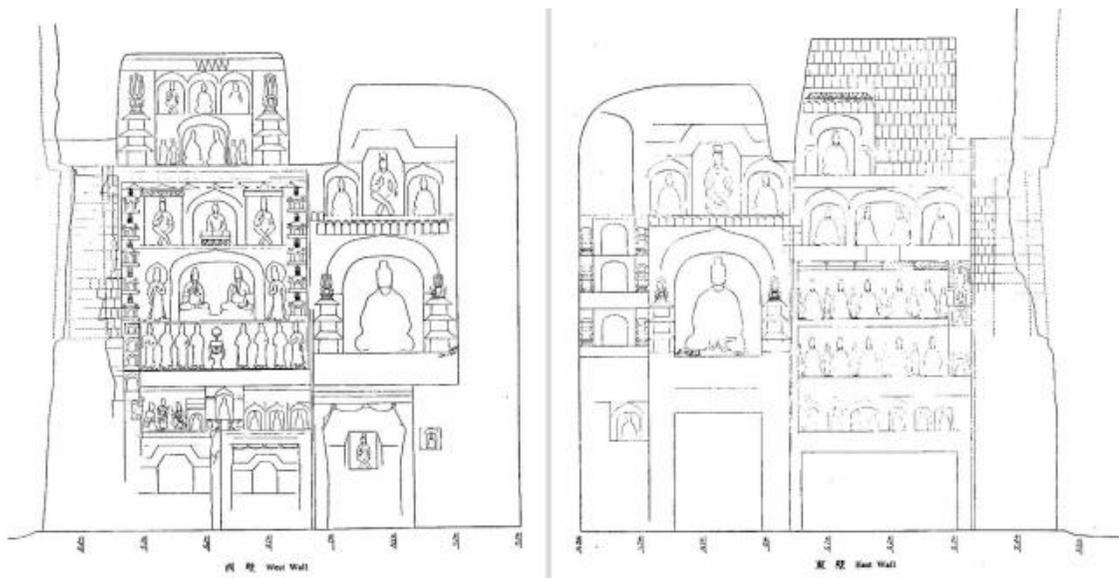


图8 第14窟东西壁造像布局

（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《雲岡石窟》第十一卷，京都大學人文科學研究所，1953年）

时间应处在太和十八年（494年）孝文帝革衣服之制前后。那么打通前后室隔墙的行为比这个时间更早一些。窟内千佛方柱体上晚期形象风格表明，原来柱体可能是没有雕刻的，千佛是打通隔墙，留柱体之后补雕的。这一时期，昙曜五窟窟前大型木建筑大约已经建成，外壁补雕的千佛向窟内蔓延。晚期在前后室下层壁面续雕部分方龕。

既然开窟，必有其原因，既然造像，也必有其意义。第9、10窟是设计雕造的双窟，故意不开大像（仅约山体高度的一半）。第7、8窟同样，窟内很高大，只是设计上由大像窟而转为佛殿窟，壁面分层并对称雕刻，装饰更为华丽多样。第12窟也是如此。换言之，中期洞窟在国力逐渐兴盛和汉文化影响增强背景下，更注重对佛国天堂的阐释，对佛教信仰的表达，对皇权“二圣”的歌颂。不像早期窟塑造的大像有着单一的帝佛合一、天下独尊的寓意，而是向更加重视大众体验，体现大乘佛教人人可成佛的普世理念方向发展。第14窟毗邻昙曜五窟，虽说是前后室的设计，但在后壁造了一尊立佛，不能说不是对大像窟的模仿，只是因空间条件被限制了。作为佛殿窟也不像第7、8窟、第9、10窟双窟互为一组，也不像第12窟那样独立完整。第14窟并没有与之配对的窟，如果勉强配对，只能是与第13-4窟，即山体冲沟东侧未完工的一座窟，位置与第14窟隔冲沟对称。这样看可能也是牵强附会了。第

13-4窟外壁设计是仿木结构，两柱三间，顶有出檐，工程没有完工，开凿一半后废弃。第14窟外壁设计据彭明浩博士推测也曾是仿木构建筑式样（图9），那也是有可能的，毕竟柱体支撑的上部如果没有出檐就不是中国木结构殿堂式建筑。但是，笔者认为，起初在前后室石窟形制没有成熟的阶段，空间上模仿墓室分前后，

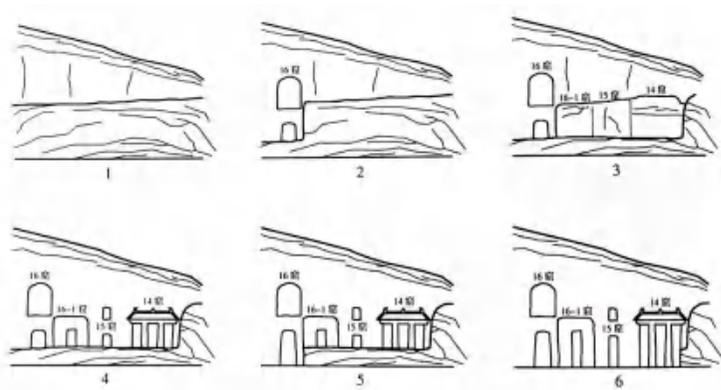


图9 第14窟外观

（采自彭明浩《云冈石窟的营造工程》，文物出版社，2017年）

但独立的前廊柱不一定有，就像第7、8窟前室外壁，形式就不明朗。云冈石窟从早期大像窟发展到中期佛殿窟，洞窟形制过渡的进程处在不同的历史阶段，匠人体系派别发生了变化，有西来凉州派的，有东来青徐派的，可能还有其他派的。石窟表现出来的建筑形式也应是多元共存的，后来熟悉汉民族传统和善于借鉴外来建筑工艺的能工巧匠占了上风，设计出第9、10窟、第12窟那样成熟的廊柱式仿木构建筑外观。而在此之前的殿堂窟，估计是一个没有模式的、缺少规范的阶段。倘若如此，第14窟即为云冈最早的前后室形制的洞窟。

综上所述，本文认为第14窟前后室形制在云冈最早出现，是早期大像窟向中期佛殿窟形制变化的转折点，为中期前后室佛殿窟之嚆矢。后室天尊立佛与早期大像窟一脉相承，具有帝王象征意义。前室在后来的改造中打通了前后室隔墙，保留两通支柱，形成一窟四柱的独特窟形。以上认识属管中窥天，无如山铁证，似无稽之谈，存此拙篇，就教于方家。

[作者：云冈石窟研究院遗产监测中心主任、文博副研究员]

（责任编辑：吴娇）

云冈石窟飞天分期试论

张 华

飞天形象是中国佛教艺术中常见的造像题材。在云冈石窟造像题材中，飞天形象约有二千余身。飞天在表现式样上的不同特点，是佛教艺术逐渐演变过程的时代产物。本文试对比分析，略述拙见，祈请方家指正。

一、飞天与云冈飞天的表现形式

“飞天”的形象活泼可爱，在佛教艺术造型中颇为生动。起渊源于古印度，为佛教八部护法神之一，是佛和菩萨的侍从。佛教经典记载有“乾闥婆”“紧那罗”等名称，《大智度论》卷十记载：“鞞（乾）闥婆是诸天伎人，随逐诸天，其心柔软，福德力小灭诸天……甄陀罗（紧那罗）亦是天伎，皆属天，与天同著同坐，饮食伎乐皆与天同。……有时天上为诸天作乐。”^[1]随着佛教向中国的传入和发展，飞天的形象逐渐中国化。“飞天”一词，最早见于《洛阳伽蓝记》卷二“石桥南道有景兴寺，亦宦官等所共立也，有金像犍，去地三尺，施宝盖，四面垂金铃七宝珠，飞天伎乐望之云表”^[2]。在我国古代飞天还有“飞仙”“天人”等称谓，是不纯粹的石窟造像之一，也装饰于宫室殿堂中，被称之为我国古代雕刻和绘画艺术中美的化身，并给人以极强的动感，为许多艺术家所挚爱。

云冈雕刻中的飞天在石窟中出现的位置，主要在窟顶、龕楣、佛像背光及佛龕龕内，其次出现在龕内帷幕、龕额、佛传故事龕以及门拱与明窗顶上。但龕楣和窟顶飞天表现最多。云冈石窟佛龕类型多种，佛龕龕楣内雕刻的内容不同，其中雕刻有飞天式样的龕形有尖拱龕、盪形龕、圆拱龕、华盖龕及复合龕；窟顶雕饰莲花、飞天、龙、诸天仆乘等相间之，其中飞天和莲花是窟顶的主要构成部分，产生的艺术效果颇为精美。因此在这芸芸的舞动形象中，其形象的配置变化多样，云冈飞天的表现形式，有些曼舞翩跹，有些奏乐飞翔，有些则持物供养，从表现的题材和职能来看，可分为两种，一种手中持乐器，为伎乐飞天，即佛经中所说的乾达婆和紧那罗；另一种手中承日月、宝珠、莲蕾、博山炉或鲜花，为供养飞天。此两种形象同时向佛献衣供养佛的在《法华经》中有记载：

尔时四部众、比丘、比丘尼、优婆塞、优婆夷、天龙、夜叉、乾达婆、阿修罗、迦楼罗、紧那罗、摩睺罗伽等大众，见舍利弗于佛前受阿耨多罗三藐三菩提记，心大欢喜，踊跃无量，各各脱身所著上衣，以供养佛。释提桓因、梵天王等与无数天子，

亦以天妙衣、天曼陀罗华、摩诃曼陀罗华等，供养于佛。所散天衣住虚空中而自回转，诸天伎乐百千万种，于虚空中一时俱作，雨众天华……”^[3]。

二、云冈飞天的雕刻式样与特征

云冈石窟雕刻有数量颇多的飞天形象，在此我们不可能详尽每一躯飞天，只能寻其典型的飞天式样进行分析探讨，故本文按石窟雕刻中的飞天式样的特征，进行分类，从中找出变化差异。下面就其头饰、服饰和姿态等不同特点分述如下：

A式：头戴宝冠，具桃形头光，颈饰项圈，臂、腕佩钏，肩披飘带；露足，长裙紧贴双腿，身躯呈现出双腿向后微弯的折腰姿态；双手置于胸前或一手持物外扬。菩萨的装束，表现了印度式风格。此种飞天的式样在克孜尔石窟颇为盛行，可称之为“菩萨形”飞天。例见于云冈第17窟东壁、第20窟北壁西侧（图1，1）。

B式：头梳高髻，圆形头光，颈饰项圈，臂、腕佩钏，斜披络腋，下著长裙，露足，腰部弯曲呈“V”型姿态；个别展开双手呈飞翔状。此式飞天具有女性特征。例见于云冈第5、6窟和第7、8窟后室东西壁诸龕内顶部及北壁龕楣内等（图1，2）。

C式：略同B式，飘带在身后呈圆环状，裹臂自肘绕出飘扬体侧，例见于云冈第17窟西壁龕楣中（图1，3）、第7、8窟后室窟顶及南壁、第9、10窟前室北壁、第11窟西壁第3层中部等；不过飞天出现多种姿态，或身躯呈现出向后微弯双腿的折腰姿态；或交叉两腿向后弯曲；或一腿曲膝，另一腿弯曲后扬向上（图1，4）；或一腿弯曲，另一腿向后伸直，例见于第7、8窟后室窟顶（图1，5、6）。

D式：略同B式，头梳高髻，具圆形头光，左手抚胯、右手朝外持物（莲蕾），双腿向后弯曲，赤足，颈饰项圈，戴臂腕钏，肩绕飘带，上身著十字璎珞，下身著羊肠大裙。衣纹、飘带、头光等均用线刻表现。从整体来看，这身飞天身体丰腴，四肢舒展，毫无僵硬之感，应该表现的是女性形象。例见于第8窟门拱西侧（图1，7）。另外相对的东侧（图1，8）有一身头戴帽、左臂高举（左手残毁），右手置于胸前的飞天，手指刻划优美，掌心内线刻的花枝精细，但弯曲的右臂与齐挺的右肩，腿部粗壮，胯骨宽大，胸肌强壮，刻划的似乎有些僵硬，圆形的头光、飘带、衣纹、佩饰均为线刻，表现的应该是男性形象。

E式：细高髻向后弯或逆发形，颈饰项圈，臂、腕、足佩钏，斜披络腋，飘带在身后呈圆环状，裹臂自肘绕出飘扬体侧，呈现出一腿曲膝，另一腿弯曲后扬向上；或一腿弯曲，另一腿向后伸直的姿态。例见于云冈第9、10窟前室北壁（图1，9）、西壁和后室南壁以及第12窟后室东壁第3层等。

F式：细高髻向后弯，无头光，短衫，长裙裹足，飘带在头上呈尖弧状，自两臂绕出向上飘扬。多见于云冈中、晚期石窟。例见于第1窟北壁盂形龕楣内、第5、6窟诸龕、第11、13窟壁及西部窟群等（图1，10）。

G式：逆发或细高髻向后弯，斜披络腋，显示飞动的姿态，但无飘带。见例于第1、2窟

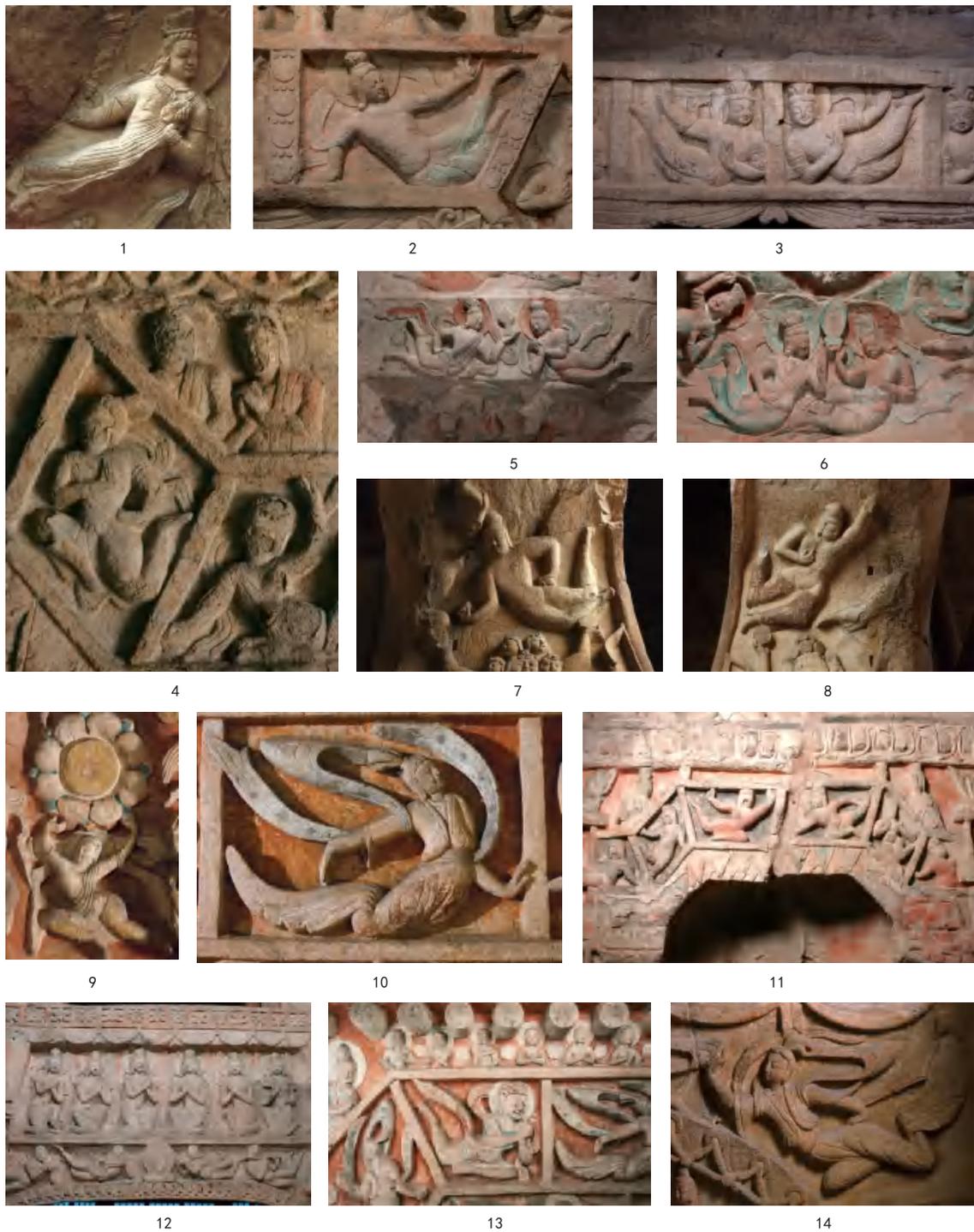


图1 飞天雕刻式样

1. 第20窟北壁西侧飞天
2. 第7窟后室北壁上层盂形龕龕楣飞天
3. 第17窟西壁立佛龕楣飞天
4. 第2窟盂形龕龕楣飞天
5. 第8窟后室窟顶中部飞天
6. 第7窟后室窟顶飞天
7. 第8窟窟门门拱西侧飞天
8. 第8窟窟门门拱东侧飞天
9. 第10窟前室窟顶东侧飞天
10. 第6窟中心塔柱南面下层龕楣飞天
11. 第1窟西壁盂形龕龕楣内飞天
12. 第7窟后室南壁门楣上部伎乐飞天
13. 第6窟中心塔柱下层南面龕楣飞天
14. 第34窟西壁上部北侧飞天

东西壁盂形龕楣内（图 1，11）。

H 式：剃发形，圆形头光，颈饰项圈，臂、腕佩钏，上身裸，下著长裙，露足，双腿后扬向上。两手持各种乐器，飘带在身后呈圆环状。飞天的发形式样具有童子像特征，例见于第 7 窟后室南壁门楣上部等（图 1，12）。

I 式：逆发形，两眼突出，颈饰项圈，臂、腕、足佩钏，斜披络腋，例见于云冈第 6 窟中心塔柱等（图 1，13）。

J 式：面相清瘦，尖下颌，折腰式腿部向上弯曲的形象，例见于第 24 窟、第 38 窟等晚期洞窟（图 1，14）。

三、云冈飞天的发展演变

根据以上飞天式样的特征和位置情形以及前贤对云冈石窟的窟室分期^[4]，并从相同或相近的情况来综合分析，分组推论云冈飞天形象的发展演变及相关问题。

第一组：第 16-20 窟

此组是由昙曜主持开凿的五个窟，又称之为“昙曜五窟”。此五窟的主像形体高大，占据窟内大部分面积，窟壁并非按计划开凿，有些飞天形象为后期补刻。我们分析与窟内造像特征的相同，而与后期飞天的存在较大差异的 A 式飞天形象。

第 18 窟东西壁华盖龕呈高浮雕半圆立体形，上部雕凿方格，格内镌刻飞天与莲花，飞天形体似弓（图 2）。第 19-1 窟窟顶图案现保存不太好，佛像背光直抵窟顶中心，前部为三身飞天，风化严重，但形体亦似弓。第 20 窟主像的背光装饰意味浓厚，保存完好。在火焰纹的最外侧上角，雕刻两组格外夺目的飞天。体态壮硕，头戴宝冠，眉眼细长，面相方圆，斜披络腋，下裙紧贴双腿，线刻透体；装饰有项圈、臂钏和腕钏，具备了菩萨的装束；飘带自两臂绕背后自然飞扬，一手持莲放于身后，一手置于胸前，呈现出身形矮壮、赤足向后微弯双腿的折腰姿态，凌空飞舞（图 1，1）。



图 2 第 18 窟西壁华盖上的飞天

此组的飞天形体似弓，束长裙，飘带不飞扬。尤其是第 20 窟飞天的特征造型趋向菩萨形象，戴宝冠，粗拙淳朴，简淡洒脱，颈带项圈，臂、腕佩钏等装饰，具有印度式造像风格，其式样可称之为“菩萨形”飞天，是云冈石窟最具代表性的飞天。

第二组：第 7、8 窟，第 9、10 窟及第 12 窟

此组包含 B、C、D、E、H 式飞天，飞天的形象特征趋向多样性，采用中国式的人物装饰和姿态，具有特异的形象，借用中国式文化传统，改变了北朝石窟浓厚宗教气氛的面貌，创造出多彩的新式样。

第7、8窟东西壁诸龕内顶部及龕楣内雕刻头梳高髻，圆形头光，颈饰项圈，臂、腕佩钏，斜披络腋，下著长裙，露足，腰部弯曲呈“V”型姿态。个别展开双手呈飞翔状，此式飞天的式样具有女性特征。第7窟北壁下层二佛并坐龕内顶部飞天相向，龕外上部的供养天斜披络腋，为逆发形。特别是第8窟窟顶飞天上身斜披络腋或十字璎珞，大部分下身著羊肠大裙（图3，1），也有出现两腿分开的裙裤，如窟顶东南部藻井内的七身飞天，自如飞翔于莲花四周，丰腴的体态优美动人，其中南侧的一个飞天的形象活泼健壮，双手向下弯曲，左腿在前弯曲，右腿在后舒展，呈大跨步的姿态，值得注意的是裙裤上的腰带，自腰间下垂至大幅度分开的双腿之间的空间，充满了动感。此飞天是第8窟佛教艺术造型中非常独特的形象（图3，2）。

第9、10窟飞天形象飘带自双臂向后飘扬，双足、腕部均裸露；手中持物也各不相同，有中央支条上手捧博山炉的飞天，也有手持莲蕾或宝珠的飞天；飞天飞翔于窟顶，丰腴的体态优美动人，具有真实动感的效果。此式飘曳的飞天为了有广阔的飞翔空间，围绕摩尼宝珠、博山炉或莲花，旋转飞翔，内外呼应、左右衔接，以飞舞、奔腾、旋转的动势把顶部牵动着飞翔起来，反映云冈佛教艺术进一步升华（图3，3、4、5）。

除高发髻外，亦出现逆发形，颈饰项圈，臂、腕、足佩钏，斜披络腋，飘带在身后呈圆环状，裹臂自肘绕出飘扬体侧，呈现出一腿曲膝，另一腿弯曲后扬向上；或一腿弯曲，另一腿向后伸直的姿态。见例于云冈第9、10窟前室北壁、西壁和后室南壁以及第12窟后室东壁第3层



图3 第二组飞天

1. 第8窟后室窟顶飞天 2. 第8窟后室窟顶藻井飞天 3. 第9窟后室南壁与窟门顶部飞天 4. 第10窟窟门顶部飞天
5. 第10窟明窗莲花与飞天 6. 第9窟前室北壁明窗上部飞天 7. 第10窟前室北壁第3层西侧龕楣飞天 8. 第12窟前室顶部飞天

中部等（图3，6、7）。

第12窟明窗顶部，四飞天轻歌曼舞，嬉戏在一朵盛开的大莲花周围。前室窟顶为长方形八格平基藻井。平基八格中都饰有斗四天花，井心饰团莲，莲花藻井整齐有序，飞天伎乐环绕四周，每个井心内四侧均绕以八身高发髻飞天，露足；“支条”纵横面上共雕有二十身逆发飞天；在窟顶与四壁相接处有着八身高浮雕逆发夜叉伎乐，“支条”边沿八躯逆发形飞天，飞天之间另雕七躯立式（现存六身，有一身塌毁）逆发形伎乐天，体形健硕，袒露上身，眼眶深凹，眼睛凸圆，或舞或乐，极具异域风格。乐者各持箏篥、琵琶等乐器演奏，举止轻盈，具有鲜明的北方少数民族性格特点。其身体上接窟顶，下连窟壁，既有支撑作用，又具有装饰意义，是云冈石窟雕刻中最大的乐舞形象，为云冈特有。尤为可叹的是南侧正中的穿着红裤的夜叉，两脚交叉，扭腰耸胯，双手合掌高举，以两食指相拨击作弹指，似在指挥着一场旷世的大型佛国音乐盛会（图3，8）。

第二组的飞天数量多，变化大，不见依样仿制早期样式，而是进一步吸收了中国汉文化的新形象，飞天的形象特征趋向多样性，采用中国式的人物装饰和姿态，已经突破了第一组的那种形象，以自由活泼的姿态和新鲜飘逸、流畅奔放的形象展现于窟内，遍布窟顶、龕楣等处，组成了各种不同姿态的新形象。

第三组：第1、2窟，第5、6窟

第三组飞天主要为F、G、I式飞天。其中第1、2窟东西壁盃形龕楣内及背光中的飞天，逆发或细高髻向后弯，斜披络腋，显示飞动的姿态，飘带在头后呈尖弧状式样，与第5、6窟的飞天相同。第1、2窟平顶由莲花与飞天构成的图案，窟顶与四壁的边饰已没有建筑上的意义，而成为纯粹的装饰了。第1窟窟顶前部浅浮雕三朵大团莲，莲花北侧雕五躯飞天，露足，飘带轻扬，体态健硕，这些飞天姿态各异，不乏生动的情趣。从云冈窟顶雕饰的莲花、飞天等形象，佛教艺术家把这一洞窟最高部分充分利用起来，刻琢成巧妙奇绝的一幅幅窟顶图案，表示无穷的威力和吉祥的妙境。这些飞天虽不是石窟内的主要造像，但从位置上来看飞天表现在洞窟的最高、最中央，无疑地显示出其在石窟造像中占据相当的地位（图4，1）。

第5、6窟龕楣内的飞天上身著短衫，下著裙，身姿自然弯曲，衣裙裹足飘扬成翼状，头后的长长的尖弧状飘带缭绕于臂之上，凌空飞舞的飞天与旋转的莲花动势，赋有生命力，遨游飞翔。此组飞天，主流是模仿了北魏平城本土的形象主题，应用飞天灵动飘逸的形象特征，



1

2

3

图4 第三组飞天

1. 第1窟窟顶飞天 2. 第5窟西壁中部南侧龕楣飞天 3. 第6窟中心塔柱龕楣飞天

使雕饰图案从内容到形式达到完美的统一，表现了北魏这一时期和平城这一地域的水平技术和盛行手法。云冈石窟的中期飞天，承袭了汉民族的传统，又影响到龙门、巩县等石窟，因此，从云冈的昙曜五窟到龙门乃至巩县石窟反映了北魏一代的飞天形象的发展脉络，是北魏飞天造像演变的实例（图4，2、3）。

第四组：第21-45窟以及第5、6、13窟等附窟

此组石窟飞天（J式）是前三组的延续，随着时代的变迁，焕然一新，清秀飘逸，飞动的表现更为夸张，具有纤细秀美的特点和潇洒俏丽的风采。第25窟窟顶保存完好，窟顶近似方形，为规则的九格平基。中心格内二龙戏珠，其余格内相间雕饰莲花与飞天，靠近窟口处的飞天格，内各一飞天，花式高髻，手托日、月，相向面朝莲花，不露足，身著交领对襟衣，门襟下摆成弧形，飘带飞扬。第27-1窟窟顶为正方形，中心为一重瓣大团莲，四角各一飞天，身躯修长，著交领对襟、长飘带。第34窟西壁尖拱龕龕楣两侧的飞天，相向飞舞，长裙飘扬，双足收敛不露足，姿态细腻传神，清瘦的面颊与纤细的腰身，体现出的舒展、秀婉曲折，是云冈晚期石窟中最唯美的飞天，翩翩的美姿和新颖的构思具有欢快明朗的情趣。第40-7窟北壁本尊背光直抵窟顶，背光顶端上饰有三叶忍冬，周绕四身高发髻伎乐飞天，各持横笛、琵琶等，凌空飞舞，合韵皆吟法曲。第38窟北壁尖拱大龕内雕释迦、多宝并坐像，龕楣上雕有十六身手牵华绳的飞天，高高的发髻，龕下雕有六手持乐器的飞天，长长的帔帛，上下舞乐呼应，与龕中安静的佛像相衬托，显得动静相宜。特别是窟顶的四周十方格内各雕飞舞奏乐的飞天，飞天或手持乐器、或翩翩起舞，飘飘欲仙簇拥着团团绽放的莲花，在形式上所刻饰的莲花与伎乐飞天均没有全部在格内，而是打破规矩，自由随意地翱翔飞舞，飞天长飘带飘逸飞扬，长裙作鱼尾状。形式活泼，造型生动，时而急速翱翔，时而轻歌曼舞，不同于前三组式样，也不重复模仿其它的格式，而是凭借高超的设计和巧妙的技能进行新的创造，欢愉奔放，令人心旷神怡。窟顶飞天围绕团莲旋转飞翔，内外呼应、左右衔接，以飞舞、奔腾、旋转的动势把整个窟顶牵动着飞翔起来。这种藻井复杂而华丽的飞天，是前期所见不到的，为云冈石窟的上乘之作（图5，1、2、3）。



1

2

3

图5 第四组飞天

1. 第38窟窟顶飞天 2. 第25窟窟顶飞天 3. 第13-18窟顶部飞天

云冈晚期的飞天高发髻，面型更为清瘦秀丽，飞天的服饰基本上同中期一样，无论是舞蹈的飞天，或手持乐器的伎乐飞天，均翩翩起舞，飘逸洒脱，舞姿生动。上身对襟小袄，下

身长裙曳地，但不露足，均为裹足长裙，裙裾鱼尾上翘，肩头环绕飘带等特征，特别是平顶莲花飞天的窟顶是平面的天花，飞天形象在建筑意匠上也不起构造作用，只是起到更加精美的装饰效果。中心团莲与飞天的翱翔空间，与前几组的布局形式迥然不同，不是当作人间居室屋顶装饰，而是被视为佛国天宫的飞天。飞天相接盘旋飞舞，扬臂展翼挥带翱翔，与莲花集合于一体来表现，反映云冈佛教艺术进一步中国化。

四、结语

云冈早期飞天形体壮硕，裸露上身，斜披络腋，著大裙，无飘带，飞动的姿态较笨拙，露足。中期飞天头梳高发髻，耳戴环饰，飘带绕臂向外飞扬，或袒露上身，或著短衫，有的赤足，有的不露足。晚期飞天高髻向后扬起，清瘦秀丽，体态修长，上穿对襟短袖小袄，下著裙裾裹足如鱼尾上翘，肩头飘带环绕，飞舞的姿态十分灵动飘逸。

飞天形象的雏形虽渊于印度，但印度的飞天，几乎没有飞动的翼状，不过是以翅膀舒展开表现而已，具有动感的形象则是东传中国后的新发展。概观云冈整个石窟雕刻中的飞天形象，飞天的变化是显而易见的，表现在式样上的不同特点，就会发现它的时代阶段性非常明显，随开凿时代的早晚富于变化，既有印度式的风格，又创造了新的飘曳动感的形象，这些形象贯穿于云冈整个石窟中，直接地反映了北魏当时的音乐和舞蹈的形象。我们知道，佛教艺术来源于印度，五世纪时期的中国佛教艺术品一方面承袭了西来的印度风格，另一方面又融合中国传统艺术，这是北魏时期设计工匠的新创意，从云冈飞天不同式样和演变发展，可窥出北魏匠师是如何艰辛地进行着艺术创造的，可以说飞天是佛教艺术逐渐演变过程中的时代产物，影响了北魏之后的北方石窟，是佛教艺术在云冈石窟的民族化、世俗化和多元化的真实写照。

注释：

- [1] 鸠摩罗什译：《大智度论》（卷十），上海古籍出版社，1991年。
- [2] 周祖谟：《洛阳伽蓝记校释》（卷二），上海书店出版社，2000年。
- [3]（日）高楠顺次郎编：《法华经·譬喻品·第三》，《大正藏》第9册，台北新文丰出版公司，1932年。
- [4] 宿白：《云冈石窟分期试论》，《中国石窟寺研究》，文物出版社，1996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：吴娇）

北魏石窟寺伎乐形象的类型与分期

金 溪

平城、洛阳等北魏统治核心及其周边地区的大型石窟中，均有数量颇多的伎乐造像。一直以来，这些伎乐形象在石窟寺考古界和音乐史学界都是颇为重要的课题。近些年来，音乐考古学、音乐图像学等学科日益成熟，石窟寺伎乐图像越发引人关注。不过，目前对北魏石窟寺伎乐图像的研究主要集中于具体形象，尤其是其中雕刻的乐器种类，及其与北魏世俗社会所使用的胡汉音乐的关系。而伎乐形象的类型、分期及其原因，似乎较少有人涉及。本文选择云冈石窟、龙门石窟与巩县石窟这三座北魏最重要的石窟寺，将其中的伎乐形象作为研究对象，从整体上对图像类型进行梳理、分期，并对图像演变的原因略作归纳。

北魏石窟寺的伎乐形象可以分为伎乐天、伎乐人，以及佛传图等叙事性浮雕中的伎乐形象等三种类型，其中又可分为若干小类。这些类型并非同时出现的。在北魏石窟寺的三个历史分期中各具代表性的几种伎乐图像类型，彼此之间有明确的区别。

一、北魏石窟寺伎乐形象的类型

（一）伎乐天

伎乐天是北魏石窟伎乐形象最为主要的类型，可以进一步分为天宫乐伎、供养伎乐，以及伎乐飞天三类。不同类型的伎乐天，在造型、服装、姿态及于窟龕中所处的位置等方面均存在差异。

1. 天宫乐伎

天宫乐伎指的是佛经中所描述的，执乐器作歌舞的天女。从现存佛教文献来看，最早提及天宫乐伎的，是北凉沮渠京声所译《佛说观弥勒菩萨上生兜率天经》：“此摩尼光回旋空中，化为四十九重微妙宝宫，一一栏楯，万亿梵摩尼宝所共合成。诸栏楯间，自然化生九亿天子五百亿天女。一天子手中化生无量亿万七宝莲华，一一莲华上有无量亿光，其光明中具诸乐器。如是天乐不鼓自鸣，此声出时，诸女自然执众乐器，竞起歌舞。所咏歌音，演说十善、四弘誓愿。诸天闻者，



图 1 云冈第 11 窟南壁第二层西侧
佛龕龕楣天宫乐伎

皆发无上道心。”^[1] 学界一般认为，沮渠京声入刘宋后所译诸经，对北魏佛教有明显的影
响，这种影响很可能也体现在云冈石窟造像中：云冈石窟现存的天宫乐伎形象，往往被雕刻在洞
窟壁面最上层——如龕楣所雕出的栏台上，其表现形式通常为每个乐伎各占一个尖拱龕，这
些尖拱龕排列紧密整齐，而以立柱彼此隔开，在云冈第9窟、第10窟等窟龕中，还以镂空勾
栏作为装饰（图1）。这种造型一致的天宫乐伎造像，应该就是根据“诸栏楯间……诸女自然
执众乐器，竞起歌舞”的经文雕刻的。天宫乐伎造像通常着长袍，配飘带，以头光表明其天
人身份，姿态基本为站姿与胡跪，其中站立者身姿较为婀娜，常见摆胯姿态，可以看出表演
歌舞的意图。

2. 供养伎乐天

供养伎乐指的是石窟造像中围绕主尊的供养天人中手持乐器，以音声供养佛的天人形象。
鸠摩罗什译《妙法莲华经》卷四《法师品第十》载“于此经卷敬视如佛，种种供养——华、香、
璎珞、末香、涂香、烧香，缯盖、幢幡、衣服、伎乐，乃至合掌恭敬”^[2]，是所谓十种
供养，伎乐供养虽列于末位，但仍是供养佛的重要方式，故同经卷一《方便品第二》载
偈云：“若使人作乐，击鼓吹角贝，箫笛琴箏
篪，琵琶铙铜钹，如是众妙音，尽持以供养。
或以欢喜心，歌呗颂佛德，乃至一小音，皆
已成佛道。”^[3] 供养伎乐天的装束与天宫乐
伎基本一致，同为着长袍，佩飘带，有头光，
只是其发型种类较多，除最为常见的束发于
顶以外，亦有戴冠及绾双髻者。这一类型的伎乐形象，与天
宫乐伎的主要差异有二：其一，供养伎乐天往往与其他供养
天人同列，并无尖拱龕将其一一分开。其二，虽然衣着相同，
亦多以站姿或跪姿出现，但供养伎乐天的仪态较为肃穆，直
立时无婀娜摆胯，也未见对身体线条的刻画，大抵是由此将
天宫中的表演者与虔信者加以区分（图2）。



图2 云冈第16窟南壁西侧佛龕龕楣一侧供养伎乐天

3. 伎乐飞天

伎乐飞天是最为人知的石窟伎乐形象，虽然其数量实际
上少于天宫乐伎，但在各个石窟中都是重要的造像类型。伎
乐飞天主要出现在龕楣、窟顶等位置，其图像与另外两种伎
乐天有明显的区别，而自身又分为两类形象：一类飞天躯体
多裸露，衣衫、裙裾、飘带皆较短，赤足，较为粗壮（图3），
另一类则脸型清秀，梳高髻，着长裙，不露足（图4）。从形
态上来看，前一种较为朴拙，后一种较为精致飘逸。学界一



图3 云冈第12窟前室窟顶
吹鬲篥飞天乐伎

般认为，这两种样式的区别是由于时间先后和汉化程度的差异造成的^[4]。还有一些学者认为，现存的飞天中，应分为乾闥婆、紧那罗与夜叉三种类型，其中紧那罗是“飞天舞伎”，手持乐器的伎乐飞天则是乾闥婆与夜叉乐伎两类，形象差异是由于身份差异造成的^[5]。



图4 云冈第15窟西壁第二层中部佛龕上部伎乐飞天

（二）伎乐人

肖兴华《云冈石窟——南北朝民族大融合带来了音乐繁荣的历史见证》称：“在云冈石窟的设计中，人们根据自己的想象和愿望在人间的石窟中雕出了佛国的图像，为佛服务的伎乐人却是现实生活中乐伎的写照，他们的地位低下，在每个佛洞中不是在遥远的天边，就是在雕满层层佛像或供养人的壁脚之下，实际上是供统治者享乐的音乐奴隶。”^[6]实际上，处于“遥远的天边”和“壁脚之下”的伎乐形象，并非同一种类型，他们的存在也并非均为“为佛服务”。与处在“天边”，“为佛服务”的伎乐天相比，处在壁脚，相对来说更倾向于“为人服务”的伎乐形象，则应被称为伎乐人。

伎乐人在北魏石窟中出现较晚，而且因为其在石窟中所处的固定位置，现存的伎乐人雕刻大多风化颇为严重。但作为一个独特的图像类型，它与伎乐天的形象在服饰、姿态、所处位置等各方面都有根本性的差别。

首先，与往往处于壁面最高层、第二层以及窟顶的伎乐天相比，伎乐人的形象始终出现于洞窟的壁脚或佛龕下方的佛坛上，这种位置的差异中，蕴含了“天宫”与“人世”，“天人”与“凡人”的本质区别。其次，伎乐人形象的服饰很少有伎乐天所着的修身长袍，大多为世俗服装，虽有铍帛飘带，但基本没有刻画出头光。发型虽大多为顶上束髮，但与伎乐天相比，并无对发髻上的波纹的刻画，亦无发饰，甚至还有额前梳发这种带有胡人特征的发式出现。第三，虽然伎乐人所持乐器的种类与伎乐天没有显著差别，但是伎乐人并不是以站姿或胡跪姿态进行演奏，而是一律使用踞坐或胡坐的姿态，并不具有环绕于世尊周围的伎乐天所表达出的肃穆感。此外，三种类型的伎乐天往往都带有女性特征，相比之下，伎乐人形象从脸型、五官、发型和身材来看，都带有明显的男性



图5 巩县石窟第3窟东壁壁脚伎乐人

特征（图5）。

综上种种，可知伎乐人是与伎乐天泾渭分明的图像类型。学界普遍认为，这一类雕刻所描画的是世俗乐人的形象。然而，伎乐人与伎乐天不但代表着两种截然不同的身份，而且也代表着两种截然不同的形象来源以及两个目的不同的石窟寺建设阶段。下文将对相关问题展开论述，在此暂不详论。

（三）叙事性雕刻中的伎乐形象

除了在窟顶、主尊周围、壁脚等处雕刻的伎乐形象以外，还有一类伎乐形象，是在佛传图、因缘图等叙事性浮雕中，或作为佛或菩萨的仪仗，或作为某一场景的参与者，或作为装饰元素出现的乐伎，其中比较典型的是涅槃图中的伎乐形象。例如云冈石窟第38窟北侧佛龕下方刻佛涅槃图，其下层有六个伎乐人组成的乐队。白法祖译《佛般泥洹经》卷下曰：“世尊灭度，……理家及民，举佛金床，还入王城。诸天以名宝盖覆佛床上，幢幡导从。华香杂宝，其下如雪。十二种乐，皆从后作。天人龙鬼，莫不举哀。”^[7] 则这组乐人与其他雕刻在佛龕下方的伎乐人不同，并非表现世俗乐工形象，而是根据经文的描绘，构成佛涅槃时的场景。

在云冈石窟的佛传图中，常常有伎乐形象作为仪仗或装饰元素出现，例如第6窟中心柱西面下层的佛传画《乘象归城》（图6）与同窟中心柱北面下层的《太子回宫》中，均有一乐伎吹横笛，一乐伎弹琵琶，在太子所乘象前导引。同样的伎乐形象也出现在一些菩萨造像中，例如第5-1窟南壁门东上层有骑象菩萨像，其前有击细腰鼓、吹排箫、吹笛与击腰鼓的四身伎乐；第9窟后室明窗西壁的普贤菩萨像，其前有弹琵琶、吹横笛的伎乐天各一身为导引。这种伎乐形象大多以一弹琵琶一吹横笛的两身伎乐天为组合形式，有可能反映了其粉本来源地的宫廷仪仗音乐的某些形态。

以上是北魏石窟寺中最为常见的三种伎乐形象类型。值得注意的是，这三大类型，乃至其中各个小类的图像，并不是从北魏开凿石窟寺之始即已出现，也不是同时出现在石窟造像中的。从时间上来看，伎乐形象出现在北魏石窟寺中，可以分为三个阶段。



图6 云冈第6窟中心柱西面下层《乘象归城》中的伎乐天

二、北魏石窟寺伎乐形象的分期

关于北魏石窟寺开凿分期，因为龙门石窟的北魏诸窟与巩县石窟的开凿时段基本一致，一直以来，学界的争论主要集中于云冈石窟的分期。本文依从宿白先生的分期方式，将云冈石窟分为三期：第一期为昙曜五窟；第二期为自孝文帝登基直至迁都洛阳这一阶段开凿的石窟^[8]；第三阶段为迁洛之后直至北魏灭亡这段时间内开凿的石窟。从时间上来看，云冈石窟

的第三期与龙门、巩县石窟基本一致，因此本文将后二者与云冈第三期归为同一时期。分析伎乐形象的变化过程可以发现，在这三个历史阶段中，石窟寺中的伎乐形象都恰好呈现出与前期不同，且带有代表性的新面貌。换言之，北魏石窟寺中伎乐形象的变迁，与石窟寺开凿的这三个历史阶段是相吻合的。因此，在此借用这一分期方法，将石窟寺伎乐形象的变迁过程及阶段特征概述一二。

（一）第一期

北魏石窟寺中的伎乐形象并非从开窟早期即已出现，而是随时间推移而逐渐增多的。在以昙曜五窟为代表的云冈石窟早期造像中，对伎乐的描绘甚为罕见且未成系统。赵昆雨称，早期洞窟中今仅存四例伎乐雕刻，而其中有二例系后期补刻，位置多于南壁或拱楣外，居从属地位^[9]。这一时期之所以几乎没有伎乐形象在石窟中出现，一方面固然因为当时的造像技法尚未发展到可以精致地雕刻主尊周围装饰性元素的程度，另一方面也与当时开窟造像的目的及其背后的政治原因有直接关系。这一问题，留待本文第三部分进行讨论。

（二）第二期

宿白先生《平城实力的集聚和云冈模式的形成与发展》文中称：“云冈第二期窟室主要开凿在云冈石窟群中部东侧，有第7、8窟，第9、10窟，第5、6窟和第11、12、13窟；还有开凿在东部的第1、2窟和第3窟等。它们的共同特点是汉化趋势发展迅速，雕刻造型追求工丽。而融进的西方因素，虽仍有些新的内容，但似已侧重于护法和装饰。可以估计云冈第二期窟室开凿时间，应在公元471年至公元494年之间或稍后。”^[10]第二期是伎乐形象集中涌现且迅速形成体系的阶段，几乎所有窟室中均雕有大量伎乐形象。伎乐形象的激增，可以算作宿白先生所谓“侧重于护法与装饰”的一个表现。而这一时期伎乐形象的阶段性特点是，伎乐天的三种子类型——天宫乐伎、供养伎乐与伎乐飞天均已出现，以天宫乐伎的数量最多。然而，至少在现存的第二期图像中，未见伎乐人类型出现。

三种伎乐天形象最常出现的位置均为龕楣。其中天宫乐伎基本仅在龕楣一处出现；供养伎乐除了出现在龕楣外，也有处于供养天人行列中，位于主尊两侧的情况，例如云冈第6窟西壁上层中部佛龕左侧供养天人群像中演奏乐器者；而伎乐飞天已经出现了从龕楣向窟顶转移的趋势，因此可以见到位于四壁与窟顶交接处的形象，如云冈第12窟前室窟顶的四身伎乐飞天（图7）。

从现存情况来看，第二期窟龕的龕楣场景常常由飞天（包括伎乐飞天）、供养天人（包括供养伎乐）和天宫乐伎组合构成，其中不乏两种乃至三种伎乐天类型组合搭配的情况（图8）。这种组合搭配，使



图7 云冈第12窟前室北壁上层天宫乐伎与伎乐飞天

得窟龕的最上方呈现出诸乐并做，欢愉祥和而又虔诚礼赞的天宫场景。

除了三种类型的伎乐天外，作为情景参与者与装饰因素的伎乐形象也已经出现在第二期的窟室中，例如上文提及的第6窟佛传图中的仪仗伎乐，以及第9窟后室明窗西壁的普贤菩萨像身前的伎乐等。另外，赵昆雨认为第5-4窟明窗上的伎乐形象也是这一阶段的作品。^[11]赵昆雨虽然指出明窗上的伎乐形象比较少见，但仍将其称为“伎乐天”，而李治国、刘建军的《云冈石窟雕刻艺术》在论及第9窟普贤像身侧伎乐时，也



图8 云冈第11窟西壁第一层南侧
佛龕龕楣供养伎乐与飞天

使用了这个称呼。诚然，从身份上说，这些演奏伎乐的天人确实可以被称为伎乐天，但是从性质上来说，这类形象却与上文的三种伎乐天存在差异。天宫乐伎等伎乐天，是作为第二期窟室经过整体规划而表现出的天宫场景的一部分存在的，与主尊存在着内在联系，因此作为侍奉者和供养者环绕在主尊周围。而明窗上的伎乐天图像并不具有这样的功能，只是起到装饰的效果。之所以在明窗上出现的情况较少，正是因为这种装饰性的伎乐形象，并非第二期石窟有意表达的内容。

（三）第三期

上文已经提到，本文所说的“第三期”，指的是魏孝文帝迁洛之后，直至北魏末年的石窟造像。然而，在河阴之变之后，洛阳及周边地区由皇家或者贵族和高级官僚主持的，成体系、成规模的开窟造像活动基本停滞，因此，所谓“第三期”，主要指的是孝文帝迁洛之后至宣武帝、孝明帝时期，在云冈、龙门与巩县三座石窟寺开凿的石窟。与前两期相比，云冈第三期的窟室较小，分布亦较为散乱。学界对云冈第三期窟室有几种不同的编号体系，例如这一时期最具代表性的吴忠伟为亡子吴天恩所造窟，即有第38窟、第50窟、第43窟三种编号方式。本文仍依宿白先生的编号方式。

之所以将云冈第三期与龙门、巩县这两座地域上有所差别的石窟归为同一类，有以下几个原因。

首先，云冈第三期、龙门与巩县石窟中重要窟室的开凿时间基本相同。陈明达先生曾指出，北魏一代，自云冈、龙门至巩县石窟寺，年代蝉联，脉络分明，是研究北魏雕刻艺术发展最可靠的标准^[12]。

其次，云冈第三期造像与洛阳周边的北魏中后期石窟造像，在题材和形态上有着鲜明的一致性。

孝文帝迁洛后，平城作为重镇，在城市与佛教信仰方面，均未见衰落。直到隋唐时期的《历代三宝记》《法苑珠林》《续高僧传》等佛教著作，论及北魏的云冈石窟时，仍不乏称其为“北台石窟寺”之例，似是迁洛之后存在平城的北台石窟寺与洛阳的南石窟寺并称的情况。而

龙门石窟开窟之初，就确立了借鉴云冈模式的方针。《魏书·释老志》曰：“景明初，世宗诏大长秋卿白整准代京灵岩寺石窟，于洛南伊阙山，为高祖、文昭皇太后营石窟二所。”^[13] 宿白先生指出，“从窟室形制到细部装饰，凡云冈、洛阳所共同具有的，主要应源于云冈。当然也不排除在云冈第二期窟室进一步汉化时，吸取了某些中原因素，但从窟室整体观察，洛阳地区北魏窟室式样，无论孝明以前，抑孝明以后，其主要来源应是云冈”^[14] 虽然这段论述主要针对的是龙门对云冈第二期的借鉴，但云冈第三期与龙门石窟伎乐形象中均出现了一系列新模式，且彼此基本相同，却与云冈第二期存在显著区别。由此可以看出，云冈第三期与龙门石窟并不是在云冈第二期的基础上分别独立发展的，而是具有高度一致性与同步性。

对云冈模式的学习与继承也体现在巩县石窟寺中，这在窟形、窟内样式、造像题材乃至伎乐雕刻等方面均有体现。由此看来，云冈、龙门、巩县三座石窟寺一脉相承的关系，不仅体现在时间先后上，也体现在雕刻模式与图像类型的延续性上。张华《云冈石窟窟顶雕饰图案》称，“云冈石窟平顶窟顶图案……只表现出从云冈、龙门到巩县这一时期的特征。可以说龙门莲花洞、魏字洞是云冈的继续发展，巩县第五窟是云冈的传承结果”^[15]。这种继承与传承的关系，是体现在包括伎乐形象在内的多方面的。

第三期，伎乐形象仍颇为多见，但是出现了迥异于第二期的特征。具体表现为：

第一，在伎乐天类型内，第二期数量甚多的天宫伎乐、供养伎乐两种子类型基本消失。伎乐飞天类型仍然存在，但是很少如第二期的飞天一样出现于龕楣。从现存的伎乐图像来看，第三期仅有的三处出现于龕楣（或门楣）位置的伎乐飞天，分别位于龙门石窟皇甫公窟窟门楣、龙门石窟交脚弥勒龕龕顶和巩县石窟第一窟中心柱西面主龕龕楣（图9）。其中皇甫公窟窟门与巩县第一窟中心柱西面主龕的伎乐飞天均为在龕楣（或门楣）两侧对称的两身，一弹琵琶，一吹横笛，与第二期时所常见的，手持多种乐器的多身伎乐飞天占满一排空间的情况不同。而交脚弥勒龕的伎乐飞天虽然并非对称的两尊，而是在背光上方排列，分别为吹排箫、吹笙等，不过其形态为剃发，赤裸上身，赤足，在本期飞天中颇为罕见。宿白先生将此窟定为孝文帝迁洛不久后所开^[16]，这排伎乐飞天确实表现出了第二期形态的特征，有可能说明它是龙门石窟中较早开凿的一龕。



图9 龙门交脚弥勒龕龕顶吹笛、吹笙伎乐飞天

天宫乐伎、供养伎乐形象消失，伎乐飞天数量减少且不再雕刻于龕楣，在云冈三期、龙门与巩县石窟是一致的。究其原因，大概有新信仰的出现与开窟者的社会阶层原因两方面。

1. 新信仰的出现。自北魏中期开始，《维摩诘经》在北方日益受到推崇，龙门石窟各龕龕的龕楣图像基本固定为文殊师利与维摩诘对坐说法图，它取代了伎乐天的位置，直接造成伎乐形象的减少。此外，弥勒信仰的盛行，大概也改变了伎乐形象的布局，使其向窟顶转移，

以表达兜率天宫的场景。

2. 开窟者身份变化。平基藻井式内顶是带有等级色彩的殿堂建筑，往往是皇家或显贵所主持开凿的窟室才能够使用，因此在第二期皇家开凿的双窟中出现较多。另一方面，往往是经过整体规划开凿的洞窟，才有余力着意雕刻壁面与窟顶的装饰因素。云冈第三期窟室与龙门的古阳洞等重要洞窟为多人分别开凿的小龕，因此客观上造成了伎乐天形象的大幅度减少。

第二，在第三期中，伎乐飞天主要出现的位置由龕楣上移至窟顶，并出现了平基格窟顶与莲花窟顶的两种不同类型。

1. 平基格窟顶

平基格窟顶从云冈第二期即已出现，是将殿堂建筑平基藻井式内顶借用到石窟中的产物。云冈第二期的平基格窟顶中已经出现了飞天，但是并无伎乐飞天。第三期的平基格规整且有逐渐变小的趋势，其中以云冈石窟第38窟窟顶最为典型：平基藻井四周方格内，雕有奏乐和舞蹈的飞天共计二十身，所持乐器有曲颈琵琶、排箫、笙、箜篌、箏、横笛、瑟、管、琴、鼓等^[17]（图10）。然而在龙门石窟中，未见雕刻有伎乐飞天的平基格窟顶。



图10 云冈第38窟平基格窟顶伎乐飞天

2. 莲花窟顶

在窟顶雕刻一朵大莲花，四周围绕飞天，也是从第二期开始出现的窟顶形式。在第三期，这种形式的伎乐飞天在云冈第三期与龙门石窟均有出现，但是有所区别：云冈第三期的莲花窟顶以平顶中央雕刻莲花为主，如第30窟，窟顶近方形，环绕莲花雕刻出伎乐飞天，所持乐器有横笛、排箫等^[18]。而龙门则以穹隆顶中心高浮雕出莲花为主，宾阳中洞、宾阳北洞及皇甫公洞等几座龙门石窟最为重要的北魏窟室窟顶均为这种形式：宾阳中洞窟顶共计十身飞天，其中八身手持乐器，皆面向正壁主像。在主佛背光南侧的四身所持乐器依次为笙、笛、阮与细腰鼓，北侧四身所持则为磬、排箫、箏与铜钹；宾阳北洞窟顶与宾阳中洞类似，亦为伎乐飞天围绕莲花飞舞^[19]；皇甫公洞窟顶莲花周围计有伎乐飞天六身，所持乐器有琵琶、横笛、笙、排箫等。

第三，世俗乐舞形象这一新图像类型在第三期出现并定型。

这是第三期最重要的伎乐图像类型新发展。世俗乐舞形象均位于壁脚和佛龕基部，可以进一步分为伎乐形象与百戏形象，而百戏形象也往往与伎乐形象搭配出现。

1. 伎乐人形象。伎乐人形象见于巩县石窟第1、3、4窟壁脚，云冈第38窟西壁、东壁壁脚等处。其服饰、仪态、姿势的特征已见于上文论述。巩县石窟的1、3、4窟中，除了第1窟北壁与第3窟北壁所刻为异兽像，第4窟东壁所刻为神王像外，其余各个壁面的壁脚所刻均为伎乐人群像，由于数量众多且风格统一，因此极具典型意义。这种形式虽然出现较晚，

且处于不甚引人注意的位置，但是却成为影响深远的固定模式。在南北朝后期的皇家石窟、江南的皇家石窟，乃至隋唐时期的龙门石窟造像中，都可以见到雕刻于壁脚的伎乐人形象。^[20]

在云冈第38窟，有一类甚为特殊的“音乐树”形象。雕刻于云冈38窟东壁、西壁基部（图11）。中间是长方形的铭记位置，两侧为两棵音乐树。东壁音乐树北侧现存十个乐伎人物，分别演奏阮咸、箜篌、箏、箏、排箫、横笛、胡笳、笙等乐器，南侧现存乐伎人物八身，分别持横笛、海螺、排箫、细腰鼓、羯鼓等乐器。由于“音乐树”图像仅见于此窟，而且细节十分丰富，因此原本具有相当重要的价值，然而，这两处音乐树图像都尺寸较小，又处于靠



图11 云冈第38窟东壁、西壁基部音乐树

近地面的位置，因此风化磨损明显，尤其是西壁的音乐树损毁严重，图案几乎不易分辨。关于音乐树图像的寓意，学者并无定论，但一般认为与佛经中的“七宝诸树”有关。康僧铠译《佛说无量寿经》卷上载无量寿佛之国“七宝诸树，周满世界……荣色光曜，不可胜视。清风时发，出五音声。微妙宫商，自然相和”^[21]，又云“第六天上万种乐音。不如无量寿国诸七宝树一种音声千亿倍也”^[22]。然而，若是描绘西方净土的景象，于理不应置于壁脚，因此，学者们往往认为这是北魏工匠根据当世的伎乐人形象刻画出的西方净土中诸天伎乐在七宝树上奏乐供养的情景^[23]。

2、百戏形象。百戏形象，指的是云冈第38窟北壁壁脚的两组“幢倒伎”。这两组图像，被描绘为两人进行百戏表演，六身伎乐人为其伴奏的形象，伎乐人使用乐器有箏、横笛、细腰鼓、排箫、琵琶等。关于幢倒伎形象的来源，学者常引《妙法莲华经文句》卷二之下解释四乾闥婆王之语“此是天帝俗乐之神也。乐者幢倒伎也，乐音者鼓节弦管也，美者幢倒中胜品也，美音者弦管中胜者也”^[24]来论述在佛经中，乾闥婆即为幢倒乐神^[25]。然而《妙法莲华经文句》以及同样较早提及幢倒乐神的《维摩经文疏》均为隋代智者大师所撰，现存隋前佛教文献中似未见有此说。相反，后秦佛陀耶舍与竺佛念共译《长阿含经》中曰：“及作众声、贝声、鼙声、歌声、舞声、缘幢倒绝、种种伎戏：入我法者，无如此事。”^[26]可见当时已传译的佛经中，幢倒作为俗乐是被加以禁绝的。当然，佛经中的禁止，并不妨碍缘幢在很多佛教国家成为佛教仪式中的表演内容，因此，窃以为此处的幢倒伎，所表现的可能是世俗中的缘幢表演场景。

以上是北魏石窟寺伎乐形象的几种主要类型及其在不同分期中的更迭过程。经过梳理可以清晰地看出，伎乐形象的演变、石窟寺建造阶段有高度一致的同步性。上文针对一些图像

类型出现和消失的原因进行了简单的分析，但是尚未触及本质。某种特定类型的伎乐形象为何会在某个阶段出现？其来源和目的是什么？下文将对此略作阐述。

三、伎乐形象等图像类型的更替与国家性佛教节庆仪式确立的关系

在北魏石窟寺的第二、三期，还有其他一系列图像类型出现，它们虽并非音乐图像，却与这些伎乐图像直接相关。如第二期出现了佛传、因缘、本生等连环画式的故事性浮雕组图，第三期出现了神王、异兽图像与更具典型性、代表性的世俗社会上层供养人礼佛图形象。这些图像并非彼此孤立地出现，而是经常被综合使用。比较明显的例子是，第三期石窟中出现了一系列将第二、三期的图像类型结合使用的窟室：云冈第38窟佛龕基部出现了佛本行图、供养人礼佛图、伎乐人像与百戏幢倒伎的结合^[27]；龙门石窟宾阳中洞东壁南北两侧壁面均分为四层，自上而下分别是：第一层构成文殊师利问疾的故事；第二层为本生故事图；第三层为帝后礼佛图；第四层各刻五神王。巩县石窟则确定了窟门内两侧壁面的数层礼佛图与最下层伎乐人图相搭配的模式。归根结底，北魏大规模开窟造像，是基于其寓政治于佛教信仰之内的“象教”意识形态，而图像类型的新出、更替与搭配，则是带有明确目的性的具体措施。

北魏石窟寺修造的三个阶段中，伎乐形象与其他图像类型的同步变迁，从深层来讲，体现出的是北魏政府的佛教政治思想从一开始的“拜天子即是礼佛”转变为侧重“沙门敷导民俗”，并逐渐加以完善的过程；而每个阶段内，新图像类型的出现，都与北魏政权以佛教“敷导民俗”的意图密切相关，并且推进了大型佛教仪式逐渐成熟，最终成为国家节日的进程。分而论之，每一期造像类型与国家佛教政策的关系如下。

1. 第一期：佛陀崇拜与皇帝崇拜的结合。

北魏石窟寺第一期是“拜天子即是礼佛”思想体现最为明确的阶段。它实际上属于北魏前期由道人统（后更名为“沙门统”）直接主持的皇家造像工程的一部分。北魏前期的皇家造像，不论是石像还是金铜造像，都致力于将佛像塑成帝王的容貌，云冈昙曜五窟正是其代表。但从另一个角度说，昙曜五窟等造像与其说是树立佛陀的权威，不如说是通过佛陀树立皇帝的权威，是将皇帝视为“当今如来”的北魏前期佛教观的具体体现。正因如此，昙曜五窟注重的是主尊本身的威严性，而非营造一种使人心向往之的天宫乐土氛围，所以在窟内外的装饰元素方面并不甚措意。这是造成第一期石窟中伎乐形象和其他装饰性图像类型均颇为少见的重要原因。

2. 第二期：由皇帝崇拜向佛陀崇拜的转化，石窟寺“教化”、“悟俗”作用提升。

云冈第二期造像的一个重要特征，是石窟图像类型的骤然变化与增加，从根本上来讲，这是北魏政权希望运用佛教意识形态所达到的政治目的有变，以至于石窟寺的功能发生了根本性的变化。它意味着，“拜天子即是礼佛”已开始让位于新的佛教治国意识形态。上文曾经提到，很多第二期图像都可以从佛经中找到直接来源，其准确程度甚至细化到，天宫乐伎与供养伎乐所持的乐器，基本都是佛经中曾提及的。这正是第二期石窟装饰性图像的一个重要特征——

根据佛经描述，在佛像周围雕刻各种礼赞、供养佛的场景，构建出弥漫欢愉虔诚氛围的天宫景象，及展示佛陀生平及思想的图像，以便在佛教庆典和寺院活动中进行宣讲，逐步完善佛教的教化作用。

由于云冈石窟是有明确的目的性，又在较为集中的时间内经过整体规划而开凿的皇家石窟，因此其第二期石窟的题材、内容与艺术风格等方面具备相当高的一致性，形成了与第一期迥异的体系。这一时期石窟布局明显经过规划和构思，虽然各种元素和图像呈现出爆发式增长，但却并不杂乱，且有明确原则贯穿其中：由主尊佛像、天宫乐伎、供养天（包括供养伎乐）、飞天等元素构成的天宫场景基本位于洞窟的顶层，一方面符合佛经描述和世人对“天宫”的想象，另一方面，斑斓的色彩、各种天人虔诚微笑的表情，以及仰视的视角，给人造成望之若云霞的感觉，从而激发观者的惊叹、敬畏与向往感。

3. 第三期：“拜天子即是礼佛”基本让位于“沙门敷导民俗”，世俗社会的佛教庆典仪式场面体现在石窟寺图像中。

自孝文帝登基开始，是一个佛教仪式飞速发展，国家性佛教节日得以定型的阶段，《洛阳伽蓝记》中所记载的大量全民性佛教节庆活动即是其结果。从《洛阳伽蓝记》《魏书·释老志》等现存文献来看，此时最为典型和重要的佛教节庆仪式是佛诞日的庆祝活动。而在佛教仪式中，音乐都是重要组成部分：虽然由于缺乏文献记载，我们难以确知北魏在佛诞日等佛教节日的仪式中，使用了哪些具体曲目，但《洛阳伽蓝记》中对于佛诞日庆典的记载，每一条中都伴随对伎乐表演的记录，这说明，此时佛诞日等大型佛教仪式中所使用的仪式音乐已蔚为大观。其中有一条记载值得分外注意，即《洛阳伽蓝记》“景明寺”条所载“尚书祠部曹录像凡有一千余躯。至八日，以次入宣阳门，向闾阖宫前受皇帝散花。于时金花映日，宝盖浮云，幡幢若林，香烟似雾。梵乐法音，聒动天地。百戏腾骧，所在骈此”^[28]。其中涉及的宝盖、幡幢、金花、香烟、梵乐、百戏等元素，不但构成闾阖宫前堪称佛诞日高潮的一幕，而且与第三期石窟中的供养人、礼佛行列、壁脚伎乐人群像、幢倒伎等新出现的图像类型基本重合。由此看来，第三期石窟中世俗形象大量增加并被搭配使用，是因为当时某些大型佛教仪式已经定型，在这些仪式中的信众、伎乐人、百戏杂伎等不同身份的人物，都被堪称实录地记载在壁面浮雕上。

可见，在第三期石窟中构成复合图案的伎乐、百戏等形象，相当程度上体现了当时佛教仪式中的表演内容，可以借以直观了解宣武、孝明时佛诞日等佛教节庆仪式的面貌，并与文献相互印证。这说明，在北魏石窟建造的第三期，“拜天子即是礼佛”的观念虽未完全消失，但已非北魏皇家倡导的主流，“沙门敷导民俗”的模式已经基本形成。

四、结语

北魏石窟的伎乐形象的变化，是与以佛诞日庆祝仪式为代表的国家性佛教庆典活动的成形同步的。北魏石窟寺第二期，即云冈第二期的诸窟，表现出依照佛经构建和完善佛教美

术形象，以使世俗民众向往天宫净土，崇敬佛陀，加强教化作用的特点，是以“悟俗”为目的。而第三期石窟中融合伎乐、百戏、礼佛图、佛传图等多种元素的图像，则比较忠实地记录了大型佛教仪式中，帝后、贵族、百官、士女等社会阶层较高的人士散华行香等行为的面貌、仪仗队列的人员与排列，及这一场合下的仪式乐队构成和所使用的乐器、百戏杂伎乐的种类等等。需要注意的是，第二期对各种伎乐天的刻画，很多是基于佛经记载而来，未必与北魏时乐队结构、乐器使用等现实情况完全相对应。而第三期的伎乐人基于现实的佛教庆典仪式中的音乐表演而来，可与文献相互印证，相比之下更具有重要的音乐史和佛教史意义。

注释：

[1] (日)高楠顺次郎编：《大正新修大藏经》(以下简称《大正藏》)第14册，台北新文丰出版公司，1932年。

[2][3]《大正藏》，第9册。

[4] 持这一观点的有赵昆雨、蔡仪等。参见赵昆雨《云冈第5-4窟的时代属性》(载于中国古迹遗址保护协会石窟专业委员会、龙门石窟研究院编《石窟寺研究》第二辑，文物出版社，2011年)、蔡仪《云冈石窟的雕刻》(载于云冈石窟文物研究所编《云冈百年论文选集(一)》，文物出版社，2005年。)

[5] 持这一观点的有阎文儒、王恒等。参见阎文儒《云冈石窟研究》(广西师大出版社，2003年)、王恒《云冈石窟佛教造像》(书海出版社，2004年)。

[6] 云冈石窟研究院编：《2005年云冈国际学术研讨会论文集·研究卷》，文物出版社，2006年。

[7]《大正藏》，第1册。

[8] 宿白《平城实力的集聚和云冈模式的形成与发展》称：“云冈第二期的年代，我们曾根据《金碑》记载推测：第7、8窟为孝文帝初期开凿；第9、10双窟是文明太后宠阉钳耳庆时于‘太和八年(公元484年)建，十三年(489)毕’工的；第5、6双窟的第6窟完工于太和十八年(494)迁洛之前，第5窟和云冈最大的第3窟都因迁洛而中辍。……可以估计云冈第二期窟室开凿时间，应在公元471年至公元494年之间或稍后。”见云冈石窟文物保管所编《中国石窟·云冈石窟(一)》，文物出版社，1991年。对于云冈第二期诸窟的性质与开凿时间，学界至今仍争论不休。本文基本不涉及这方面的争论，暂统一依宿白先生的结论。

[9] 赵昆雨：《云冈北魏伎乐雕刻探微》，《云冈百年论文选集(二)》，文物出版社，2005年。

[10] 云冈石窟文物研究所编：《中国石窟·云冈石窟(一)》，文物出版社，2005年。

[11][12] 赵昆雨《云冈第5-4窟的时代属性》称：“一般认为，第5-4窟属云冈晚期。……本文通过对第5-4窟内仅存造像的考察，试说明该窟是一个独立的窟室，约完工于太和十三年(489年)之前，属云冈中期前期窟。”又称“明窗西壁雕刻伎乐天，上方一乐伎，仅存一小半部分，呈细长条形。由遗迹可知，其为剃发型，圆形头光，手持短颈曲项琵琶。下方也应有一人物，但其形态不确定，考虑到上边是为琵琶乐伎雕刻，推测此处同样还是乐伎表现，由上角残留的弓形痕迹来看，可能是竖箜篌伎者。在明窗上表现伎乐的雕刻形式，云冈较少见。”见中国古迹遗址保护协会石窟专业委员会、龙门石窟研究院编：《石窟寺研究》第二辑，文物出版社，2011年。

[13] (北齐)魏收：《魏书》，中华书局，1997年。

[14] 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，2005年。

[15] 云冈石窟文物研究所编：《中国石窟·云冈石窟(二)》，文物出版社，2005年。

[16] 宿白：《洛阳地区北朝石窟的初步考察》，《中国石窟·龙门石窟(一)》，文物出版社，1991年。

[17] 李治国、丁明夷：《第38窟的形制与雕刻艺术》，《中国石窟·云冈石窟(二)》，文物出版社，2005年。

[18] 张华:《云冈石窟窟顶雕饰图案》,《云冈百年论文选集(二)》,文物出版社,2005年。

[19] 温玉成:《龙门北朝小龕的类型、分期与洞窟排年》,《中国石窟·龙门石窟(一)》,文物出版社,1991年。

[20] 如北齐北响堂石窟第三窟的正壁基坛、主室左右二壁基坛上所雕为伎乐人群像(参见陈传席主编《中国佛教美术全集·雕塑卷 响堂山石窟》,天津人民美术出版社,2014年),梁普通四年(523)成都万寿寺康胜造像的基座前下方有舞伎群像(参见张雯《成都地区南朝石造像与南京栖霞山南朝窟龕的分期与比较》,《石窟寺研究》第二辑),龙门石窟唐代古上洞正壁壁脚、万佛洞南壁壁脚刻有伎乐人群像(参见《中国石窟·龙门石窟(二)》)。

[21][22]《大正藏》,第12册,台北新文丰出版公司,1983年。

[23] 李治国、丁明夷:《第38窟的形制与雕刻艺术》,《中国石窟·云冈石窟(二)》,文物出版社,2005年;通一、董玉祥:《云冈第五〇窟的造像艺术》,《云冈百年论文选集(一)》,文物出版社,2005年。按第38窟与第50窟是不同的编号体系对吴忠伟为吴天恩所造窟的称呼,在本文中统一称为第38窟。

[24]《大正藏》,第34册。

[25] 同[23]。

[26] 同[7]。

[27] 云冈第38窟北壁佛龕佛龕下部正中原刻铭记,两侧对称刻出幢倒伎及伎乐人、乘象投胎与踰城出家两幅佛传图,以及男女供养人像等。佛龕下部两端,分别雕刻有男女供养人礼佛行列;东壁佛龕下部正中原刻铭记,两侧刻音乐树及男女供养人礼佛图;佛龕下部刻音乐树及供养人礼佛图。李治国、丁明夷《第38窟的形制与雕刻艺术》,《中国石窟·云冈石窟(二)》,文物出版社,2005年。

[28] (北魏)杨衒之撰,周祖谟校释:《洛阳伽蓝记校释》,中华书局,2010年。

[作者: 中国音乐学院音乐研究所讲师]

(责任编辑: 吴娇)

辽金崇佛与云冈石窟的修缮

宣 林

鲜卑族建立北魏政权后，在都城平城开凿了雄伟壮观的云冈石窟，石窟依山开凿，东西绵延一公里，现存大小窟龕 254 个，造像 59000 多尊，唐朝人道宣记载“龕之大者，举高二十余丈，可容三千人”。酈道元的《水经注》中记载“栒比相连三十余里”，根据调查发现云冈石窟除主体 1 公里外，东西相延 15 公里，西起焦山寺，东至观音堂，还开凿了鲁班窑石窟、吴官屯石窟、青磁窑石窟等。北魏是迁都平城以后才开始接触佛教，当时佛教也在寻找政治上的依靠，他们宣称皇帝即如来，统治者欣然接受，重视佛教发展，修建石窟寺院。据记载，当时仅京城僧尼就达两千人，寺院一百多所。武州山石窟寺作为皇家佛教活动场所，僧尼众多、寺院相连，《水经注》记载：“武周川水又东南流，水侧有石祇洹舍并诸窟寺，比丘尼所居也，其水又东转迳灵岩南，凿石开山，固岩结构，真容巨状，世法所希，山堂水殿，烟寺相望，林渊锦境，缀目新眺，栒比相连三十余里”^[1]。北魏兴建石窟寺极大地促进了佛教的发展，崇佛习俗直到辽金仍被统治者接受。

一、辽代崇佛与大修云冈石窟

（一）辽代崇佛

辽代统治者重佛崇佛比北魏鲜卑统治者有过之而无不及。自太祖耶律阿保机在 912 年就“以所获僧崇文等五十人归西楼，建天雄寺以居之，以示天助我雄武。”^[2]之后太宗即位，比起其父，更笃信佛教，祈佛活动，屡见史籍。继太宗之后，世宗、穆宗、景宗，更为崇佛，“以沙门昭敏为三京诸道僧尼都总管，加兼侍中。”^[3]侍中为朝廷命官，任命一个僧人为侍中，可见对佛门的重视。辽圣宗、兴宗时期，崇佛达到了鼎盛，修建寺院、刊印佛经，《续通鉴》卷四十二记“十一月……戊戌，辽命皇子梁王召僧论佛法。辽主重佛教，僧有正拜三公、三师兼政事令者凡二十人。”卷四十八记“辽主溺浮屠法，务行小惠”^[4]。并投入了大量的人力物力刊印佛经，留下了大量的佛家经典，如《辽藏》《契丹藏》《大般若经》《大宝积经》等。在西京大同府修建上、下华严寺、观音堂、南堂寺、禅房寺塔，扩建邓峰寺，数次重修灵丘觉山寺，在应县修建文殊寺，寺内的释迦木塔是现存的最高、最古老的木结构寺塔，其建筑之精美，无与伦比。而且，某些有地位、有名望的人起名字也与佛有关，如辽圣宗的皇后名为萧菩萨哥、辽道宗的皇后起名为萧观音，还有名耶律观音，大定府少尹尚暲的孙女名文殊，太和宫副使耶律弘益的夫人萧氏弥勒女，静江军节度使萧孝忠的一女儿名萧天王女、一女

名萧观音女，可见辽之崇佛兴盛，充分说明了佛教在其生活中的重要影响。

辽代统治者之所以崇佛，一是政权建立初期利用佛教来完成移民政策。辽代占领了幽云十六州后，由于此地战乱频繁人口锐减，所以辽统治者便把在战争中俘获的其他民族（包括汉族、渤海人、女真人）强制移民到此，而这些民族都是信奉佛教的，所以辽统治者便利广造佛塔寺庙用佛教来安定移民、稳定人心。二是缓和统治阶级与民众之间的矛盾，达到维护其统治的目的。辽朝是少数名族建立的政权，其在生活习惯、思想文化与汉族存在明显的不同，难免会有民族矛盾。而辽统治者重视佛教，上至达官贵人、下至普通百姓，都信奉佛教，这样不同民族的人通过佛教这一共同的信仰联系在一起，极大地缓和了民族矛盾和社会矛盾，并促进了民族融合。

（二）大修云冈石窟

自北魏孝文帝迁都洛阳后平城即被遗弃，且大同地处苦寒之乡，戎马生郊，所以乍盛乍衰。后又经北周武帝、唐武宗、周世宗的大规模灭佛运动，北周武帝在建德三年（574）进行灭佛运动，使得“数百年来官私佛寺，扫地并尽”“关陇佛法，诛除略尽”^[5]。唐武宗在会昌年间（841-846）进行了大规模的灭佛，这次灭佛运动被佛教徒称为“会昌法难”。云冈石窟在灭佛运动中也饱受摧残，且历经百年的风雨侵蚀，云冈石窟难免残败。到唐朝也未有大的修缮动作，直到辽时期，大同被定为西京，且西京成为辽重要的佛教要地，云冈石窟得到大规模的修缮。

从历史上来看，契丹对佛教的诚笃有过于女真族。云冈石窟的历代修缮以辽代皇室的重修为最具规模。根据宿白先生的《大金西京武州山重修大石窟碑》校注中记载“辽重熙十八年，母后再修、天庆十年赐大字额、咸雍五年禁山樵木，又差军巡守、清宁六年又委刘转运监修……屡次重修”^[6]。重修实例如第11窟中心塔柱南壁下龕，主佛被包泥彩绘，两侧的胁侍菩萨为辽代补刻。可见，辽代对云冈石窟有过规模较大的修缮工程。据《辽史》可知“辽重熙十八年，母后再修”中的母后者，为辽圣宗钦哀皇后，兴宗母萧氏，也称章圣皇太后。钦哀皇后早年比较暴戾，犯下许多过错。重熙三年，欲废兴宗而立少子重元，被废幽。后帝召僧讲《报恩经》后，悔悟。迎奉太后回京。十八年时，重修云冈石窟，概是兴宗为母后祈福。1992年在内蒙古赤峰市发现了重熙十八年建塔碑三块，署曰“南阎浮提大契丹国章圣皇太后特建”。由此可见，佛教修庙祈福在辽统治者心目中的重要地位。又根据近年来在云冈石窟的调查、清理、发掘，以及抗日战争时期日本人的发掘，逐渐证实了辽代在云冈确有浩大的修缮工程，与《大金西京武州山重修大石窟碑》中所记载的屡次重修符合。辽代的修缮工程自云冈主体一公里以迄与东西15公里都有涉及，具体工程如下：

1. 对云冈石窟主体部分的修缮

对云冈主体部分的修缮主要是石窟前的佛寺营建。据曹衍的《大金西京武州山重修大石窟碑》记载及宿白先生的《大金西京武州山重修大石窟碑》校注“西京大石窟寺者，后魏之所建也，凡有十名，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。”此十名中：通乐见《续高僧传》卷一《昙曜传》、《开元释教录》卷六、《古今译经图记》卷三、《贞元新定释教目录》卷九；灵岩见《魏书》卷一一四《释老志》、

《续高僧传》卷一《昙曜传》、《开元释教录》卷六、《贞元新定释教目录》卷九；天宫见《魏书》卷一一四《释老志》^[7]。北京图书馆藏的成化《山西通志》卷五所记：“石窟十寺，在大同府城西三十五里，后魏时建……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（“载”疑为“魏”之讹）所修石佛二十龕。”根据宿白先生推测此“十名”约自辽代开始，约在明中期以后，十寺荒废。由此可知，云冈石窟在第1至20窟窟前都曾修有木结构的寺庙，这种前木后石的特殊建筑结构，即为佛寺，“十寺”之称由此而来。其形状与原貌大体类似于清朝所建的第5、6窟的石佛古寺。据考古发现，在第3窟窟前，第9、10窟窟前，第11至13-4窟窟前均发现辽金时期的柱穴及与之对应的梁孔，由此可推断当时在石窟前有木结构的建筑。自1933年起到建国后，在第5、8、9、11、12、13窟窟前及昙曜五窟窟前分别发现了大量的辽代的石柱础、铺地方砖、兽面瓦当和陶片^[8]等。因其发现位置在石窟前面，所以就可以和安装在窟前的木结构联系起来。由此，我们便可推断出辽代在这些石窟前确实都兴修了巨大的木结构建筑。

2. 对云冈石窟以东寺院的修建

主要是对观音堂、佛字湾一带的修建。根据《乾隆大同府志》卷一五所载“观音堂，府城西十五里佛字湾，辽重熙六年（1037）建。”^[9]，由此可知，观音堂地处大同城西15里的佛字湾，而根据考证佛字湾位于云冈石窟东15里的范围内，所以观音堂、佛字湾都为云冈石窟东西15公里延伸的范围内。

据史料所载，观音堂始建于辽重熙六年（1037），屡次焚毁、重修，现在所看到的观音堂由清朝顺治八年（1651）总督佟养量重建。现观音殿内尚存一尊辽代砂岩石雕的观音大像，且根据发掘，观音堂及其附近出土许多辽代沟纹砖。此外，在观音堂之西石崖壁上留有高丈余的双钩“佛”，佛字湾因此而得名。《乾隆大同府志》卷十五《祠祀》载：“观音堂，府城西十五里佛字湾，辽重熙六年建，明宣德三年修，……”。大同学者姚斌先生称：大同自古就为少数名族集散地，是古之交通要道，塞外少数民族各部落向中原王朝朝贡、互市、通商、和亲都要经过此路。辽代战争不断，百姓生活困苦，在此交通要道上盗匪猖獗。于是修建观音堂，又刻“佛”字，以规劝世人诚心向佛、与人为善。张焯先生在《云冈石窟编年史》一书中提到：观音堂为众多寺院的门户，建观音堂、书大“佛”字，即有到此步入佛境之意。

3. 对云冈石窟以西寺庙的营建

主要是鲁班窑石窟前寺庙的营建与焦山石窟的寺院营建。曹衍的《大金西京武州山重修大石窟碑》中所载：“十寺之外，西至悬空寺，在焦山之东，远及一舍，皆有龕像，所谓栉比相连者也。”按云冈石窟以西，傍武州川水，现存的北魏石窟遗迹共有三处：一为鲁班窑石窟，在云冈石窟西南。二为吴官屯石窟，从云冈石窟西行，上溯约4公里。三为焦山石窟，从云冈沿武州川西行约15公里。据考古调查，鲁班窑石窟窟顶遗存可见三个文化层，自上而下分别为表土层、辽金文化层和北魏文化层^[10]，且在石窟崖壁上残存有梁孔的痕迹。由此可以断定，在辽代，鲁班窑石窟前确实曾经建有木结构的屋檐。后毁于辽末天祚帝保大年间，明代在其上面建有烽火台，并没有重修寺院。所以鲁班窑石窟自辽末毁坏后，再没有修复，荒废至今。

关于焦山石窟，王逊《云岗一带勘察记》载：“焦山南坡的这一组庙宇和石窟，按时代也许可以分作这样三期：明、辽金和北魏。木构建筑部分和壁画、塑像以及各种装绘都是明代风格，残存二碑也已经明白指出创建的年代。……道释不分正是明代的风气。第二层东大窟就坐佛像法，可推断为辽金故物，而残存二碑也都记载旧有焦山寺。……各庙正殿之为石窟，大概都是利用旧窟改建的。否则，没有理由凿成为第一层和第二层那样不合规制的殿堂的。当然，辽金旧窟也可能有因袭北魏的旧窟。”^[11]

辽代重修云冈石窟除了统治者崇佛、重视佛教发展，用佛教达到缓和民族矛盾实现其统治的目的外，据南宋《佛祖统计》卷四十四有记“西京龙门山石龕佛岁久废坏，上命沙门栖绘工修饰，凡一万七千三百三十九尊。”^[12]可见，辽代重修云冈石窟，也一定程度上受了宋朝修龙门石窟佛像的影响。

二、金代崇佛与重兴云冈石窟

（一）金代崇佛

金代为女真族建立的政权，基本沿袭了辽代对佛教的政策，其崇佛的原因与辽类同。女真族的祖先就有崇佛的习惯，《金史》中就有“金之始祖讳函普，初从高丽来，年已六十余矣，兄阿古迺好佛”^[13]的记载，《三朝北盟会编》记载女真人“奉佛尤谨”^[14]。金灭辽时，把辽代兴建的寺庙大半毁了，这一方面是战争的结果，另一方面和金太祖完颜阿骨打对佛教的淡漠有关。但在夺取政权后，第二代太宗完颜晟执政后很快对佛教热衷起来，这与少数民族在文化上的民族自卑感有关，少数民族由于其生产力水平相对低下，文化建设相对比较薄弱，使其不得不吸取中原民族的文化来加强自身的文化建设，强化民族认同感。这种文化上的劣势在战争时期体现的不明显，一旦夺取政权，少数民族文化上的劣势就暴露无遗，就必须利用文化来加强各民族的认同感，达到统治的目的，所以统治者便开始注重文化建设，佛教便是少数民族强化民族认同感的重要工具。所以，为了促进佛教的发展，金太宗完颜晟不但自身皈依佛门，还每年设立斋会，熙宗时，对僧侣颇为优渥，在上京修建了储青、庆元等六座寺院，到金世宗时期，佛教发展达到全盛，很多寺院都是在这一时期修的。对佛经的刊印也做出了极大的贡献，最大的贡献是刊印了《大藏经》的金刻本。女真族建国以后在五京都修建了大量的寺院。其对西京云冈石窟的修缮也是崇佛重佛的表现。

（二）金代重兴云冈石窟

《三朝北盟会编》卷五中记载：辽天祚帝在保大二年（1122），自中都西逃到云中（今大同），经云冈入天德军。随后金兵又追逐天祚帝，官军所到之处，大同府城内寺院都遭到毁坏。金大定二年（1162）僧省学在《重修薄伽教藏记》中云“至保大末年，伏遇本朝大开正统，天兵一鼓，都城四陷，殿阁楼观俄而灰之”。曹衍的《大金西京武周山重修大石窟碑》中记“先是亡辽季世，盗贼群起，寺遭焚劫，灵岩栋宇，扫地无遗。”都记录了凡是辽天祚帝沿途所经过的地方，寺庙楼阁都遭到了焚毁，况史书中明确记载天祚帝逃到了石窟寺，那云冈石窟遭

到金兵的毁坏确属无疑。金代在取得政权后随即开始崇佛，云冈石窟也得到了修缮。

1. 完颜宗翰对云冈的保护

金代沿袭辽代的设置陪都的制度，继续设大同为西京陪都。而且还设置了元帅府。《金史》卷五十五《百官志》一：“都元帅府，掌征讨之事，兵罢则省。天会二年（1124）伐宋始置……”^[15]。金代把西京大同府作为南下征伐宋朝的前沿阵地，设置元帅府总领西京的一切事务。而且史书中有“非亲王不得主之”的记载，说明金代统治者对西京大同府的重视程度是很高的。根据《金史》卷二《太祖纪》的记载，“故元帅晋国王……己巳至西京，壬申西京降……（七年六月）宗翰为都城……驻兵云中”，同书卷三《太祖纪》“（天会三年）十月甲辰，诏诸将伐宋……宗翰兼左副元帅……自西京入太原，……（闰十一月）癸巳，宗翰至汴，丙辰，克汴城……（五年四月）宗翰、宗望以宋二帝归”，同书卷七十四《宗翰传》记载“是时，河东寇盗尚多，宗翰乃分；留将士夹河屯守，而还师山西……（六年）以宗翰为国谕右勃极烈兼都元帅”，同书卷四《熙宗纪》“（天会）十三年，以国谕右勃极烈都元帅宗翰为太保，领三省事，封晋国王。……十五年……七月辛巳……宗翰薨”。即完颜宗翰（粘罕）在天辅六年（辽保大二年，1122）攻下了辽的西京大同府，后在天会五年（宋靖康二年，1127）灭了北宋，俘虏了北宋徽、钦二帝北上，之后，由于山西地区盗贼较多，所以还师山西，一直驻在西京。史书上说明了完颜宗翰从辽保大二年（1122）至天会十五年（1137）这十五年间，一直是掌管着西京。

据曹衍的《大金西京武周山重修大石窟碑》记载“本朝天会二年，大军平西京，故元帅、晋国王到寺随喜赞叹，晓谕军兵，不令侵扰。并戒纲首，长切守护。”“九年，元帅府以河流近寺，恐致侵啮，委烟火司差夫三千人，改拨河道。”此时正是宗翰总理西京的时期，所以改拨河道应与宗翰有关。宗翰改拨河道即改变武州川水的流经方向。在金代以前，武州川水东南流，经石窟由西向东从窟前流过，所以才有《水经注》中“山堂水殿，烟寺相望”的情景。但武州川水不断侵啮石窟，破坏佛像，完颜宗翰差人改拨河道，保护石窟，保全了佛像，是云冈石窟保护史上的大事。

2. 禀慧修复灵岩大阁

曹衍的《大金西京武周山重修大石窟碑》记载：“皇统初，缙白命议，以为欲图修复，须仗当仁，乃请惠公法师主持。师既驻锡，即为化缘。富者乐施其财，贫者愿输其力于是重修灵岩大阁九盈，门楼四所，香厨、客次之纲常住寺位，凡三十楹，轮奂一新。又创石垣五百余步，屋之以瓦二百余楹。皇统三年二月起工，六年七月落成，约费钱二千万。自是，山门气象，翕然复完矣。”皇统三年至六年，惠公法师即禀慧禅师，在任主持期间，通过化缘，富者出钱，贫者出力，用了长达六年的时间修复了灵岩大阁。灵岩大阁，可能是1993年在第3窟前发现的辽金时期面阔九间的建筑遗存。

辽金民族在他们进入华北地区并建立政权后，就大量吸收了中原汉族文化，其中，对佛教的重视，就是对汉族文化的吸收。辽金民族崇佛与其民族自卑与民族自尊的矛盾心态有很大的关系。由于其自身是游牧民族，在文化建设方面与中原民族有很大的差距，所以在其用武力征服了中原民族后，马上重视其文化建设，吸收中原的文化以缓和民族矛盾，以增强民

族认同。所以，佛教对巩固辽金统治起到了极大的作用，而辽金统治者也因佛教对其统治的作用而重视佛教的发展。

辽金统治者对佛教的重视，使得佛教在这一时期得到了飞速的发展，其发展的一个重要表现就是寺院的修建，而云冈石窟是我国佛教石窟艺术中的杰出代表，辽金时期对云冈石窟做出大规模的修缮活动，是其崇佛的最好例证。对这一时期的佛教研究，有利于我们更深刻的了解各民族的文化融合，也对佛教在我国的发展情况有了更深刻的认识。

注释：

- [1]（北魏）酈道元注，杨守敬、熊会贞疏：《水经注》，江苏古籍出版社，1989年。
- [2]（元）脱脱等：《辽史·太祖本纪上》，中华书局，1974年。
- [3]（元）脱脱等：《辽史·景宗本纪上》，中华书局，1974年。
- [4] 李焘：《续资治通鉴长编》，中华书局，1995年。
- [5]（唐）释道宣：《续高僧传》，中华书局，2014年。
- [6][7] 宿白：《〈大金西京武州山重修大石窟寺碑〉校注——新发现的大同云冈石窟寺历史材料的初步整理》，《云冈百年论文选集（一）》，文物出版社，2005年。
- [8]（日）水野清一：《云冈石窟调查记》，《东方学报》第九册、第十一册，1949年。
- [9] 吴辅宏：《乾隆大同府志》卷一五，大同市地方志办公室点校，2007年。
- [10] 孙瑜、闫宏彬、张志忠：《鲁班窑石窟病害调查及保护研究》，《中国国家博物馆馆刊》2018年第9期。
- [11] 王逊：《云岗一带勘察记》，《雁北文物勘察团报告》，1951年。
- [12]（宋）释志磐：《佛祖统计》卷44，上海古籍出版社，2012年。
- [13]（元）脱脱：《金史·世纪》，中华书局，1975年。
- [14]（宋）徐梦莘：《三朝北盟会编·政宣上帙三》，海天书店铅印史学研究所社校本，1939年。
- [15]（元）脱脱：《金史》卷五五《百官志》一，中华书局，1975年。

[作者：云冈石窟研究院办公室副主任、文博助理馆员]

（责任编辑：王雁卿）

云冈石窟第 21-30 窟及第 5 窟附窟 差异性风化因素初步研究

卢继文 李 彬

一、前言

开凿于公元五世纪的云冈石窟是人类遗存的伟大艺术宝库，以其宏大的建设规模和精美的雕刻驰名中外，具有无与伦比的价值。受特殊自然气候、地质结构及地理环境等因素的影响，不少雕像受到不同程度的风化侵蚀，尤其是第 21-45 窟和众多附属中小洞窟的佛龕，由于长期暴露在风吹日晒雨淋的环境中，自然损坏最为严重。2015 年我们开始关注，主要从第 21-30 窟及第 5 窟东侧附窟这些小型窟龕的差异性风化现状调查研究入手，探讨云冈石窟差异性风化的主要影响因素。



图 1 云冈石窟第 21-30 窟保存现状概况

二、第 21-30 窟及第 5 窟东侧附窟保存现状

（一）第 21-30 窟保存现状

第 21 到 30 窟大小不一，保存 28 个中小型石窟窟龕，大多数石雕风化严重，一些小型佛龕的雕刻已经很难辨认出原有形貌，仅第 27-2 和 28-2 窟保存现状较好（图 1），在风化严重的石窟周围，显得难能可贵。

（二）第 5 窟东侧附窟保存现状

在第 5 窟东侧的 10 个附属洞窟中，仅第 5-40 窟保存现状较好（图 2），其余均风化严重。究竟存在什么差异性的因素？减缓了风化速度，让其得以幸运地保存下来，这是我们关心和

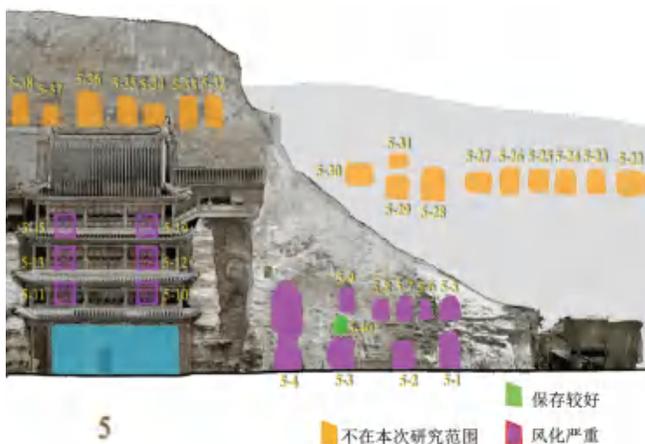


图 2 云冈石窟第 5 窟东侧附窟保存现状概况

研究的重点。

三、云冈石窟差异性风化因素探讨

(一) 地层岩性的差异性

砂岩本身由颗粒物、杂基和胶结物组成，但云冈石窟的砂岩组成较复杂（表1）。颗粒物由石英、长石和岩屑成分组成。填隙物成分更为复杂，由不同比例的粘土杂基、铁质、钙质和硅质胶结物组成。表1中岩石标本来自B7号钻孔的未风化岩芯，位于核心区五华洞北侧。从石窟底板下的岩层到窟顶上部岩层，比较具有代表性。其中长石含量一般10-20%，变化相对不明显；石英含量10-65%，岩屑含量15-75%，且石英含量与岩屑和粘土杂基负相关。在石窟壁面差异性风化观察中，石英含量高的相对风化较弱，形成突起；而岩屑和粘土杂基含量高的相比最易风化，形成凹槽（图3）。

表1 云冈石窟钻孔标本岩矿鉴定结果表

样品 编号	主要颗粒成分			胶结物	结构
	石英	长石	岩屑		
B7-1	-	-	70-75%	钙质胶结物 5-10%，粘土杂基 10-15%	粉细砂结构
B7-2	-	-	60-65%	粘土矿物为主，铁质次之	泥状结构
B7-3	35-40%	10-15%	25-30%	粘土杂基 <5%，胶结物（少量铁质、少量硅质、钙质 20%）	粗中粒状结构
B7-4	30-35%	15-20%	35%	粘土杂基（少量），胶结物（少量硅质、少量铁质、钙质 15-20%）	中粗粒砂状结构
B7-5	45-50%	15%	25-30%	粘土杂基 <5%，胶结物（硅质 <5%、少量铁质）	粗粒砂状结构
B7-6	55-60%	10-15%	25%	粘土杂基 <5%，胶结物（少量硅质、少量铁质）	粗粒砂状结构
B7-7	20-25%	5-10%	60-65%	粘土杂基 10-15%，为主，铁质胶结物次之。	细砂结构
B7-8	40-45%	20-25%	15-20%	少量粘土杂基，胶结物（少量铁质，钙质 20-25%）	粗粒砂状结构
B7-9	45-50%	15-20%	25-30%	粘土杂基 <5%，胶结物（少量硅质、少量铁质、少量钙质，均 <5%）	粗中粒砂状结构
B7-10	35-40%	20-25%	25-30%	粘土杂基 5%，胶结物（少量白云岩、少量铁质、少量钙质）	含砾粗中粒砂状结构
B7-11	40-45%	20-25%	25-30%	粘土杂基 <5%，胶结物（少量硅质、少量铁质、少量钙质）	含砾粗粒砂状结构
B7-12	10%	5%	<45-45%	粘土杂基 5%，胶结物（铁质 1-5%、菱铁矿 5%）	粉砂质细粒砂状结构

在以往的研究中，闫宏彬等对不同矿物温度变化时产生的周边压力不同进行过研究^[1]。黄继忠等对碳酸盐和长石水解、可溶盐再结晶对岩石产生的破坏作用进行过研究^[2]，本次不再做重复研究，本文主要探讨砂岩中岩屑颗粒物和粘土杂基组分的风化作用。2003年的岩矿鉴定结果显示，砂岩岩屑中富含黑云母、白云母和绿泥石等水敏性矿物，尤其是在中细砂岩中含有5%以上的粘土矿物，是典型的水敏性矿物，典型特征是遇水以后的膨胀性（表2）和颗粒运移^[3]。云冈石窟砂岩中的伊利石、高岭土遇到水膨胀系数都在40%以上，这是由于粘土矿物与水接触时，其表面的负电荷对水的吸附作用及交换性阳离子的水合作用，使粘土矿物的表面及结构层间形成一层水化膜，这种水化膜以氢键与粘土矿物相连。粘土矿物的水敏性使富含岩屑和粘土质的中细砂岩在水的作用下，最先风化崩解，形成凹槽。



图3 第28窟北壁岩性和差异性风化分布图

1. 含石英长石岩屑砂岩，中细粒结构，泥质胶结
2. 石英长石砂岩，中粗粒结构，钙质、泥质胶结
3. 长石岩屑砂岩，中细粒结构，泥质胶结
4. 长石石英砂岩，粗粒结构，钙质、铁质胶结

在对第28-2、27-2、5-40窟的详细工程地质和水文地质调查中发现（图4，1、2、3），第28-2、27-2窟主要雕刻在厚层粗砂岩层，其上下部为中细砂岩层发育区，N28-1和N28-2两条中细砂岩在第27窟东西两壁上可以清晰观察到，顺层理的鳞片状风化强烈，形成条带凹槽。相比含泥质中细砂岩，这两窟所在的长石石英砂岩抗风化能力较强。这是造成差异性风化的内在因素。

表2 不同粘土矿物饱水膨胀率

粘土矿物	饱水膨胀率 (%)	粘土矿物	饱水膨胀率 (%)
钠蒙脱石	形成胶体	伊利石	47.5
钙蒙脱石	107	高岭土	42

（二）构造节理的差异分布

2003年建设勘察设计研究总院在云冈石窟测得节理面积4340平方米，测得节理588条，平均每平方米节理数为0.136条。其中，41-60°方向162条，占27.6%；81-90°方向174条，占29.6%；290-300°方向57条，占9.7%；350-360°方向63条，占10.7%，其它方向上的节理不发育。节理优势方向是41-60°和81-90°，即北东向剪切节理和东西向张节理（叠加卸荷）为区内最发育的节理。

第21-30窟区主要发育有东西向、北东向两组裂隙。裂隙之间相互切割，加上风化裂隙

的作用，使窟区裂隙的发育与分布变得比较复杂。尤其是石窟开凿后，边坡岩体的平衡受到破坏，卸荷应力的作用又进一步加剧了东西向构造裂隙的开裂，使之延伸加长，裂隙宽度增大，对洞窟岩体的破坏性最大。东西向主要裂隙的两侧还分布有次一级的羽状、枝状、雁状等小裂隙，和北东、北西向裂隙交叉成网状，分布在窟内不同部位，形成以东西向卸荷裂隙为主的渗水通道。

而对于研究区内保存较好的第28-2、27-2和5-40窟具有一个共同点，就是石窟后侧都有明显的贯通裂隙，

一方面可能影响石窟的稳定性，但是从另一方面看，石窟后侧的贯通裂隙应该是石窟山体地下水的最佳排泄通道，阻止了水分继续向裂隙南侧的石窟运移，从而有利于石窟保持一个相对干燥的环境与相对稳定的空间。

（三）岩体中水分的差异分布

在云冈石窟保护历史中，水害一直作为保护工作的重要研究对象，本次通过对云冈石窟第21-30窟的病害统计（表3），发现水分的差异分布是造成差异风化的关键因素。在不计算外立壁的情况下，第21-30窟洞窟内面积约为655.74平方米，严重风化区域面积约为368.64平方米，严重风化区域面积已经超过一半，达56.2%。

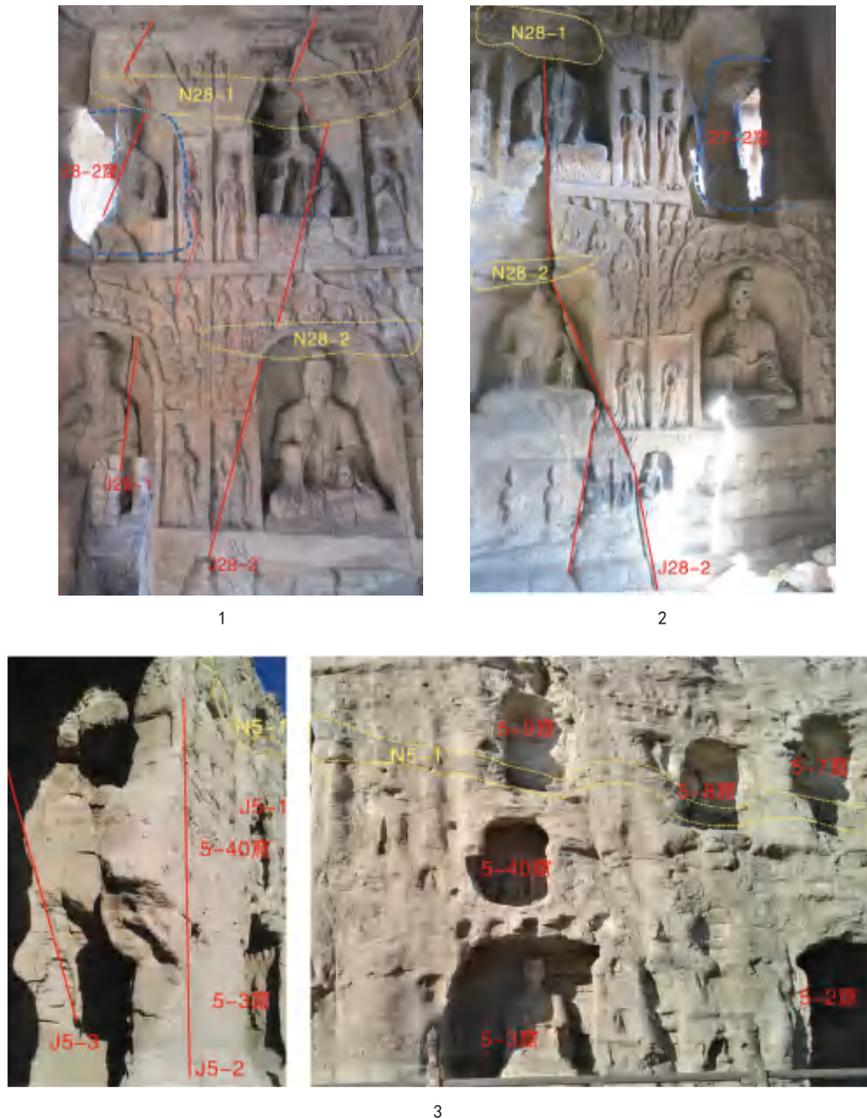


图4 洞窟工程地质水文地质特征图
1. 第28-2窟 2. 第27-2窟 3. 第5-40窟

表 3 云冈石窟 21-30 窟表面风化状况统计表

编号	规格	壁面	总面积	严重风化面积	严重风化发育区域	主要类型
第 21 窟	宽 8.0 深 2.8 高 8.5	北	102	102	全部	片状、鳞片状、粉状、孔洞沟槽状、盐害、风化裂隙
		西	30.9	15.47	中、下	片状、孔洞沟槽状
		东	30.9	4.2	下	片状、碎块状
		顶	26.88	26.88	全部	鳞片状
第 22 窟	宽 2.3 深 1.5 高 3.3	北	11.39	5.38	中	片状、鳞片状、孔洞沟槽状
		西、东、顶坍塌				
第 23 窟	宽 3.9 深 2.6 高 3.75	北	19.01	19.01	全部	鳞片状、粉状、盐害、风化裂隙、波纹状
		西	9.75	0.88	北	鳞片状、粉状
		东	-	-	崩塌	-
		顶	11.15	2.73	北	片状、盐害
第 24 窟	长 2.95 深 2.8 高 3.4	北	13.04	13.04	全部	粉状、盐害、波纹状
		西	13.33	3.4	北	粉状、盐害、波纹状
		东	13.33	3.4	北	鳞片状、粉状、盐害
		顶	9.09	0.89	北	片状、鳞片状
第 25 窟	长 3.4 进 2.75 高 2.9	北	12.82	12.82	全部	粉状、盐害
		西	10.37	2.75	下	片状、粉状
		东	10.37	3.48	北	片状、鳞片状、粉状
		南	9.86	3.3	窟门	鳞片状、粉状
		顶	9.35	3.06	北	片状、鳞片状
第 26 窟	长 2.53 深 2.35 高 2.45	北	8.06	4.55	中、下	粉状
		西	6.91	2.35	下	鳞片状、粉状
		东	6.91	0.39	北	粉状
		南	6.2	1.98	窟门	片状、鳞片状、粉状
		顶	5.95	2.28	北	粉状
第 27 窟	长 4.4 深 3.85 高 4.95	北	30.49	15.25	上、中	鳞片状、粉状
		西	26.68	5.35	上、下	鳞片状、粉状
		东	26.68	1.79	上、下	片状、鳞片状、粉状
		南	3.24	2.11	下，窟门	鳞片状、粉状
		顶	16.94	12.71	北，西	片状、鳞片状、粉状
第 27-1 窟	长 1.2 深 0.5 高 1.8	北	2.17	2.17	全部	鳞片状、粉状
		西	0.9	0.9	全部	鳞片状、粉状
		东	0.9	0.9	全部	鳞片状、粉状
		顶	0.6	0.6	全部	片状

编号	规格	壁面	总面积	严重风化面积	严重风化发育区域	主要类型
第 27-2 窟	长 1.2 深 1.2 高 1.8	北	2.17	0.9	局部	鳞片状、粉状
		西	1.44	1.44	全部	鳞片状、粉状
		东	1.44	1.44	全部	鳞片状、粉状
		顶	2.16	2.16	全部	片状
第 28 窟	长 2.3 进 2.5 高 3.1	北	9.27	4.64	中、下	鳞片状、碎块状
		西	10.08	5.04	中、下	鳞片状、碎块状
		东	7.75	1.75	下	碎块状
		顶	5.75	5.75	全部	鳞片状
第 28-1 窟	长 1.2 深 0.4 高 1.8	北	2.16	2.16	全部	鳞片状、粉状
		西	0.72	0.72	全部	鳞片状、粉状
		东	0.72	0.72	全部	鳞片状、粉状
		顶	0.48	0.48	全部	片状
第 28-2 窟	长 1.95 深 2.0 高 2.3	北	4.49	0.8	局部	粉状、鳞片状
		西	4.6	2.5	南	粉状、鳞片状
		东	4.6	3.2	南	粉状、鳞片状
		顶	3.9	2.1	南	鳞片状
第 29 窟	长 4.15 深 3.2 高 4.6	北	24.82	15.77	上、下	片状、鳞片状、粉状、碎块状
		西	19.14	6.4	上、下	片状、鳞片状、粉状、盐害、碎块状
		东	19.14	8.64	上、下	片状、鳞片状
		南	8.37	4.54	上、窟门	片状、鳞片状
		顶	13.28	4.43	北	片状、鳞片状
第 30 窟	长 4.0 深 3.4 高 5.2	北	27.72	27.72	全部	粉状、孔洞沟槽状、鳞片状
		西	22.98	5.78	下	粉状、孔洞沟槽状、鳞片状
		东	22.98	22.98	全部	粉状、孔洞沟槽状、鳞片状
		顶	13.94	2.05	北	鳞片状
合计		北	250.6	207.2	82.7%	板状、粉状、鳞片状
		西	157.8	52.98	33.6%	粉状、孔洞沟槽状、鳞片状
		东	145.72	52.89	36.3%	粉状、孔洞沟槽状、鳞片状
		顶	101.62	55.57	54.7%	板状、片状、鳞片状
		合计	655.74	368.64	56.2%	

注：规格单位为米，面积单位为平方米。

其中北壁和顶部风化最为严重，北壁 82.7% 壁面已严重风化，主要风化类型为板状、粉状和片状风化；其次为顶部，54.7% 壁面严重风化，主要风化类型为片状和鳞片状风化；东西两壁保存状态相对较好，西壁 33.6% 和东壁 36.3% 严重风化，主要风化类型为板状、粉状和孔洞沟槽状风化，主要位于壁面北侧和下部。

通过对风化病害的统计分析，发现风化与水电关系最为密切。有渗漏水的北壁和顶部风化最为严重，与渗漏水较近的东西两壁北侧风化程度次之，而远离渗漏水的壁面南侧即使受

到坍塌影响，也是石窟中保存较好的壁面位置。

顶部为 N28-1 含泥质中细砂岩与粗砂岩互层，东西向贯穿节理 J28-1 和 J28-2 在遇到该中细砂岩带，出现明显的间断和错位，使地下水在从上部地层向下渗流的过程中遇到阻隔，不能顺畅地向下运动，而沿中细砂岩水平运动，从而延长了地下水的渗流路径，并阻断向裂隙南侧的第 28-2、27-2 窟运移。

第 5-40 窟具有相似的工程地质和水文地质环境（图 4，3），石窟顶部为 0.5-0.8 米厚的中细粒泥质砂岩夹层 N5-1，使从上向下运移的岩体水分受到阻断。同样在第 5-40 窟内和北侧山体均发育有东西向贯通节理 J5-1 和 J5-2，尤其是 J5-2 节理是山体内地下水最佳排泄通道，从而隔断第 5-40 窟与山体的水分联系，有利于保持一个岩石含水率相对稳定环境，减缓了风化作用。

综上所述，第 28-2、27-2、5-40 窟有几项共同特点：1、石窟上部为中细粒砂岩；2、下面有石窟空区；3、石窟与山体之间有东西向贯通节理隔开。独特的岩性和裂隙分布，形成了相对稳定的水分分布特征，从而使这三个石窟得以幸运地保留下来。

（四）日照的差异

云冈石窟位于北纬 40.1°，一年当中最大太阳高度角 73.2°，冬至日最小太阳高度角 26.2°，所以在窟内接收光照最强的是地面，东西两壁次之。接受光照最弱的是北壁，夏季基本照射不到北壁，冬季在（高度 - 深度 / 2）以下能够照射到。石窟接受日照的范围主要受深度、高度和朝向的影响。

为了简化分析，仅考虑研究与第 28-2、27-2 和 5-40 窟形制相似的小型窟，对比分析其高度、深度和朝向差异是否与风化差异有关。通过调查统计（表 4），与第 5 窟附窟中第 5-40 窟形制一致或相似的洞窟中，仅有第 5-40 窟保存较好，而处于相似深度、高度和朝向的第 5-9 窟已经完全风化；第 28-2 窟和第 27-2 窟与周边相似形制石窟也具有同样的规律，说明单一的日照因素不是造成第 5-40 窟差异性风化的主要原因。

表 4 第 21-30 窟与第 5 窟部分附窟的宽度、高度、深度统计表

单位：米

小型窟	宽度	高度	深度	保存状态	小型窟	宽度	高度	深度	保存状态
第 5-1 窟	1.92	3.2	3.4	严重风化	第 24-1 窟	1.6	2.4	1.3	严重风化
第 5-2 窟	2.0	2.5	3.2	严重风化	第 24-2 窟	0.6	0.9	0.7	严重风化
第 5-3 窟	2.8	2.4	-	严重风化	第 25-1 窟	0.9	1.5	1.1	严重风化
第 5-4 窟	2.6	7.6	6.1	严重风化	第 25-2 窟	1.5	2.2	1.3	严重风化
第 5-5 窟	1.5	1	1.3	完全风化	第 26-1 窟	0.8	1.5	0.9	严重风化
第 5-6 窟	0.9	1.2	1	完全风化	第 26-2 窟	1.0	1.1	1	严重风化
第 5-7 窟	1.1	1.3	0.8	完全风化	第 26-3 窟	0.95	1.15	-	严重风化
第 5-8 窟	1.1	1.5	0.9	完全风化	第 26-4 窟	0.8	1.4	3	严重风化

第 5-9 窟	1	1.5	0.8	完全风化	第 27-1 窟	1	1.8	0.5	严重风化
第 5-10 窟	1.2	1.5	0.92	保存较好	第 27-2 窟	1.0	1.4	1.2	保存较好
第 22-1 窟	1.85	1.8	1.3	严重风化	第 28-1 窟	1.1	1.6	0.4	完全风化
第 22-2 窟	1.0	1.5	0.7	严重风化	第 28-2 窟	1.95	2.3	2	保存较好
第 23-1 窟	2.1	2.4	1.5	严重风化	-	-	-	-	-

(五) 风蚀与降雨的差异

大同地区属大陆性季风半干旱气候，其特点是：四季分明，冬季晴冷，降水少；春季少雨，干旱，风多风大；夏季温暖，雨量集中；秋季清凉。“风多”是大同市的基本特征之一，主导风向一般为西或西北风。云冈地区年平均降雨量为 423.8 毫米，大部分集中在 7-8 月。本次仅以 2015 年 9-12 月气象数据为例，对不同风向的降雨量进行分别统计，主要考虑雨水冲刷对石窟壁面的影响。统计结果显示（表 5），9-12 月降雨累计 118.24 毫米，主要集中在 9 月，降雨时优势风向是东北（0-30°）、西南（121-150°）和西北向，分别占到降雨量的 14.7%、29.3% 和 13%。由于石窟朝南和南偏东，约占总降雨量 56.9% 的 90-270° 风向的降雨都会冲刷石窟壁面。本次研究的第 5 窟附窟和第 21-30 窟大致都朝南，稍偏东 5-10°，最易受到 90-180° 风向时降雨的冲刷，这可能是本次所研究的石窟风化严重影响因素之一。而局部朝南偏西的壁面保存状态较好，如第 21 窟东壁。但重点研究对象第 28-2、27-2 和 5-40 窟与周边严重风化的石窟并没有明显风吹雨淋的差异，所以该单一因素可能不是引起石窟差异风化的主要原因。

表 5 云冈石窟 2015 年 9-12 月不同风向累计降雨量统计表

单位：毫米

风向	9 月降雨量	10 月降雨量	11 月降雨量	12 月降雨量	合计	比例
0-30°	11.64	0.54	5.04	0.12	17.34	14.7%
31-60°	0.18	0	0.24	0	0.42	0.4%
61-90°	0.66	0.06	0.36	0	1.08	0.9%
91-120°	5.7	0.48	5.1	0.24	11.52	9.7%
121-150°	17.22	4.14	12.6	0.72	34.68	29.3%
151-180°	2.04	1.12	1.62	0.12	4.9	4.1%
181-210°	2.46	0.18	1.02	0	3.66	3.1%
211-240°	1.44	0.06	1.86	0.06	3.42	2.9%
241-270°	4.14	-	4.92	0	9.06	7.7%
271-300°	8.28	-	7.14	0	15.42	13.0%
301-330°	5.28	-	5.7	0.18	11.16	9.4%

331-360°	2.94	-	2.58	0.06	5.58	4.7%
合计	61.98	6.58	48.18	1.5	118.24	100.0%
91-180°	24.96	5.74	19.32	1.08	51.1	43.2%
181-270°	8.04	0.24	7.8	0.06	16.14	13.7%

四、总结

本文综合分析了地层岩性、构造节理、水文分布、日照及风蚀与降雨等因素，探讨了引起第 21-30 窟和第 5 窟附窟等中小型洞窟差异性风化的主要因素，尤其对影响第 28-2、27-2 和 5-40 窟保存状态的关键因素进行了分析，形成以下基本结论：

1. 岩性差异是石窟风化差异的内在因素，中细粒含泥质砂岩在地下水作用下最容易风化，粗粒长石石英砂岩抗风化能力相对较强；
2. 水是石窟风化的关键性的外在因素；
3. 独特的岩性和节理分布，特别是上部中细粒含泥质砂岩相对隔水，后侧山体贯通性节理、下部石窟空区构成良好排泄通道，是造成第 28-2、27-2 和 5-40 窟保存相对较好的关键因素。

以上结论对云冈石窟水害治理具有重要研究意义和指导作用，应该深入地研究并把握这种关系，尝试性地改变洞窟风化因素，做好隔水、疏水工作，则是我们采取主动性和预防性地来减缓石窟风化的一项有利措施。

注释：

[1] 闫宏彬、黄继忠、赵新春、郝临山、李海：《温度、湿度的变化对云冈石窟保存的影响》，《山西大同大学学报（自然科学版）》，2007 年第 23 卷第 3 期。

[2] 黄继忠、袁道先、万力、闫宏彬：《水岩作用对云冈石窟石雕风化破坏的化学效应研究》，《敦煌研究》，2010 年第 6 期。

[3] 建设综合勘察研究设计院：《云冈石窟治水工程勘察报告》，2003 年。

[作者：云冈石窟研究院副院长；辽宁有色勘察研究总院山西分院副院长、高级工程师]

（责任编辑：陈洪萍）

云冈石窟盐类析出物与 石雕表面破坏形式的关系研究

任建光 胡翠凤

一、前言

云冈石窟位于山西省大同市西郊武周山南麓，石窟依山开凿，东西绵延 1 公里。开凿于北魏和平年间，距今已有 1600 年的历史。现存主要洞窟 45 个，大小窟龕 254 个，造像 59000 余尊，雕刻面积达 18000 平方米，雕刻内容丰富，为我国规模最大的古代石窟群之一。云冈石窟是皇家授意兴建的第一座佛教石窟群，为中国佛教石窟艺术高峰期的经典杰作，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，具有极高的历史、艺术、科学、文化和社会价值。1961 年云冈石窟被国务院公布为全国重点文物保护单位，2001 年列入《世界遗产名录》，2007 年评为国家 5A 级旅游景区。

云冈石窟区域属温带大陆性半干旱气候，年平均气温 7-10℃，1 月最冷，月平均气温 -11.4℃，7 月最热，月平均气温 23.1℃；年平均降水量 432.8 毫米，雨季集中在 7-9 月，月最高降水量达到 100 毫米以上；年平均蒸发量 1748 毫米，其中 6 月最大蒸发量为 801.8 毫米，12 月蒸发量为 74.9 毫米；年积雪在 20 毫米左右，冻结期为 10 月下旬至次年 4 月，平均冻结深度 1.5 米，全年无霜期 120 天。云冈石窟顶部属高台地构造剥蚀低山丘陵区，南临十里河，北为低山丘陵，窟区内被南北向自然大冲沟（东谷、西谷）分割为东、中、西三部分。出露中侏罗统上部和第四系中上部地层，云冈佛像开凿于中侏罗统上部云冈组（J2y）砂岩透镜体上。十里河为区域内地表水唯一较大季节性河流，地下水主要有风化壳网状裂隙潜水、第四纪冲洪积层孔隙潜水以及上层滞水等类型。云冈石窟四周被煤矿包围，环境条件较差。

千百年来，由于自然和人为因素的摧残破坏，云冈石窟风化病害十分严重，以物理风化和化学风化作用为主。主要风化类型有以下几种：①粉状风化，在许多石雕表面产生一层白色粉末状或絮状风化产物，手触即落（图 1，1）；②片状风化，石雕表面呈薄片状剥落，薄片厚度随岩石中矿物颗粒的粗细而不同，粗砂岩形成的薄片厚度在 3-4 毫米，细砂岩形成的薄片厚度在 0.5-1 毫米。薄片常翘起卷曲，往往有多层重叠，在片与片或片与岩体间常有白色粉末状或雪花糊状物（图 1，2）；③带状、洞穴状风化，是指与层理大致平行，凹凸相间呈带状或洞穴状的风化形态，大小不一，风化深度 10-30 厘米，它是与岩性有关的差异性风化（图 1，3）；④板状风化，是指开挖洞窟造像后，在窟内拐角及高大佛像突出的部位，形

成大致平行壁面的卸荷裂隙，逐渐呈板状剥落，板厚在 2-4 厘米，风化严重的壁面剥蚀洼入 1.2-1.7 米（图 1，4）。上述的粉状与片状风化状态，往往不能截然分开，它们普遍存在于石雕上。

在云冈石窟洞窟内各壁分布着各种形态的盐类析出物。较为普遍的是棉絮状，质白而疏松，少数浅黄色，干涸后呈黄褐色，有的富集成团，也有连成片状（图 2，1、2）；其次为钟乳状，灰白色，较坚硬，突出于壁面的颗粒直径约 1-2 毫米，若连在一起便呈泉华状（图 2，3）；还有少数呈皮壳状的薄膜覆盖于岩石的表面，干涸后发生龟裂、翘起（图 2，4）。盐类形成的自然因素主要是地下水对砂岩的溶滤作用，使岩层中含有钙、镁碳酸盐的胶结物及黄铁矿结核被水氧化水解^[1]；另外，云冈石窟石雕上的盐类沉积来源也有人类活动因素引起的，如人类在此生活居住、圈养牲畜就是洞窟内下部盐类的来源之一。除此之外，建国后维修中不恰当地使用普通水泥造成的盐类聚集与环境污染造成的盐类增加^[2]。盐类的运移和堆积与水的运移条件有很大的关系^[3]。云冈石窟石雕表面的主要盐类矿物有：白云石、方解石（云石）、水碳镁石（三水菱镁矿）、六水泻盐、多水菱镁矿、水菱镁矿、石膏、泻利盐、赤铁盐、矽钙石、无水芒硝、天然碱等十多种^[4]。

云冈石窟风化砂岩中盐类最常见、最广泛，其以矿物结晶和水合作用对岩面造成了严重的破坏^[5]。云冈石窟存在的水患是盐类运移的主要原因^[6]。同时石雕风化与盐类析出有着密不可分的关系。黄克忠、曲永新、黄继忠等人就云冈石窟盐类存在的形态、种类、来源及对



1 2



3 4

图 1 云冈石窟风化类型

1. 粉状风化 2. 片状风化 3. 带状、洞穴状风化 4. 板状风化



1 2



3 4

图 2 云冈石窟盐类析出物形态

1. 第 3 窟后室南壁棉絮状盐类析出 2. 第 3 窟后室东壁棉絮状盐类析出
3. 第 5 窟诵经通道南壁泉华状盐类析出 4. 第 9 窟前室北壁皮壳状盐类析出

岩石的破坏原理做了较详细的探索研究^[7]。但已有的研究对盐类析出物与石雕风化病害的关系没有进行深入的探讨。本文将综合采用各种技术手段,包括:XRD法矿物组成的定量测试、酸碱中和法CO₂含量测定、盐类矿物和硅酸盐矿物的定性鉴定等方法,探析云冈石窟风化砂岩的破坏形式与其岩面所伴生的盐类析出物的关系,其研究成果不仅有利于世界文化遗产云冈石窟的风化病害及盐害的治理,而且为我国同类型的石窟文物保护工作,认识风化砂岩的破坏形式与盐害关系,提供了科学的方法和手段,对于我国石窟文物保护具有重要意义。

二、采集盐类样品与制备

为了探析云冈石窟风化砂岩的破坏形式与盐类析出物的关系,选取云冈石窟常见的两种风化病害类型,分别为粉末状风化类型和片状风化类型进行研究。作者于冬季2月初分别在云冈第9窟前室北壁、第10窟前室北壁和第3窟后室南壁进行了盐分样品采集,共计五个样品,并及时送至中国科学院地质研究所进行盐分成分测试。

经观察所采集样品具有两种类型,一类为软质絮状毡状粉状物和伴生的薄岩片,另一类为软质粉状絮状物与风化岩屑相分离物。为了研究不同盐类矿物形成条件、盐类析出物成分与石雕表面岩石风化破坏形式的关系,还必须研究与它们伴生的岩片、岩屑颗粒的矿物成分,以寻求不同破坏形式的原因。通过筛分处理,先分别将>0.25毫米的岩屑、岩片和中粗砂粒和<0.25毫米粉状物相分离,并分别碾细至<0.074毫米(过200目筛),对前者进行全岩XRD法矿物组成的定量测试与酸碱中和法CO₂含量测定,对于后者则进行盐类矿物和硅酸盐矿物的定性鉴定。

三、测试结果分析

(一) 对盐类所伴生的岩片、岩屑颗粒的矿物成分进行XRD法矿物组成的定量测试和酸碱中和法CO₂含量测定

风化岩片、岩屑全岩XRD法矿物定量测试结果表明(图3,表1),这些样品的主要矿物为石英(44.5-69.4%)、钾长石(8.6-22.3%)、高岭石与云母(13.6-28.5%)。

表1 风化岩片、岩屑全岩XRD法矿物定量测试及酸碱中和碳酸盐(CO₂)测定结果

分析号	样品号	取样地点	样品特征	石雕表面脱落岩片及>0.25毫米岩屑、颗粒							
				XRD法矿物成分定量测试结果(%)							CO ₂ (%)
				石英	钾长石	斜长石	方解石	白云石	菱铁矿	高岭石与云母	
5221-2	YG9-1	第9窟前室北壁西侧	浅灰色软质毡状絮状物粉状物与硬质砂岩岩片	56.1	8.6			7.7		27.6	8.81

5222-2	YG9-2	第9窟前室北壁东侧	浅灰色厚0.5-1.5毫米风化岩片与片后软质粉状析出物	51.5	21.0				3.3	24.5	5.16
5223-2	YG10-1	第10窟前室北壁西侧	灰色厚0.5-2.5毫米硬质风化岩片与粉状析出物	44.5	22.3				4.7	28.5	6.44
5224-2	YG3-1	第3窟后室南壁东侧	灰色直径>0.25-3.5毫米风化岩屑与粉状物共存	67.4	14.8				1.7	16.1	1.42
5225-2	YG3-2	第3窟后室南壁中部	灰色直径0.25-5.0毫米风化岩屑与粉状物共存	69.4	16.1				0.9	13.6	1.19

酸碱中和法和CO₂含量测定结果显示(表1),这些岩石样品中含有少量碳酸盐,如白云石(7.7%)、菱铁矿(0.9-4.7%),但没有检测出方解石(含量<1%),表明石雕表面的方解石遭到了水的强烈溶解。曲永新先生曾对云冈煤矿(十三矿)煤层顶板云冈群砂砾岩和云冈石窟砂岩物质成分进行研究,发现云冈石窟的砂岩在成岩过程中普遍遭受酸性地下水的蚀变作用,斜长石已普遍转化为自生高岭石,这与此次测试结果中没有斜长石的结论是一致的。另外,不同样品中,风化小岩片、岩屑中虽普遍含有碳酸盐(CO₂)矿物,但含量高低明显不同,含量高低与石雕表面岩石破坏形式似乎有关。

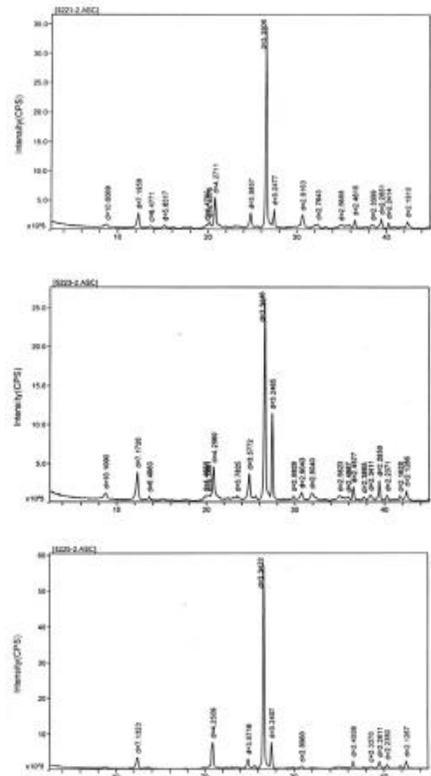


图3 对盐类所伴生的岩片、岩屑颗粒物进行XRD法矿物组成的定量测试

(二) 对<0.25毫米的软质粉状、絮状细颗粒物进行XRD法矿物组成的定量测试和硅酸盐矿物的定性鉴定

<0.25毫米的软质粉状、絮状细颗粒物XRD测试结果表明(图4,表2),他们并非全部为盐分矿物,其中仍然含有较多细粒石英、高岭石、伊利石(云母)和长石。而第一类盐分矿物即为岩片伴生的析出物主要盐类为六水泻盐(MgSO₄·6H₂O),同时伴生少量石膏(CaSO₄·2H₂O);第二类矿物的主要盐类则为石膏。

六水泻盐是不稳定的盐类矿物，在潮湿环境下吸水可转化为泻盐 ($MgSO_4 \cdot 7H_2O$)，而泻盐在干燥环境下失水后也可转化为六水泻盐。

表 2 < 0.25 毫米软质粉状絮状物沉淀物 XRD 测试与硅酸盐矿物的定性鉴定结果

分析号	样品号	取样地点	样品特征	< 0.25 毫米粉状絮状物沉淀物 XRD 结果	
				硅酸盐矿物	盐类矿物
5221-1	YG9-1	第 9 窟前室北壁西侧	浅灰色软质毡状絮状物粉状物与硬质砂岩岩片	石英为主，次为高岭石，少量伊利石和长石	以六水泻盐为主，伴生少量石膏
5222-1	YG9-2	第 9 窟前室北壁东侧	浅灰色厚 0.5-1.5 毫米风化岩片与片后软质粉状析出物	石英为主，次为高岭石，少量伊利石（云母）和长石	以六水泻盐为主，伴生少量石膏
5223-1	YG10-1	第 10 窟前室北壁西侧	灰色厚 0.5-2.5 毫米硬质风化岩片与粉状析出物	石英为主，次为高岭石，少量伊利石和长石	以六水泻盐为主，伴生少量石膏
5224-1	YG3-1	第 3 窟后室南壁东侧	灰色直径 > 0.25-3.5 毫米风化岩屑与粉状物共存	以石英、高岭石为主，少量伊利石（云母）和长石	石膏
5225-1	YG3-2	第 3 窟后室南壁中部	灰色直径 0.25-5.0 毫米风化岩屑与粉状物共存	以石英、高岭石为主，少量伊利石（云母）和长石	石膏

四、讨论

根据以上的测试结果，对采集盐分样品的盐类析出物与云冈石窟岩面不同风化破坏形式的关系进行探讨认为（表 3）：风化岩片、岩屑的主要岩石矿物以石英为主，次为高岭石，少量伊利石和长石，矿物成分基本一致。但其中盐类矿物的含量，因风化岩石表面风化病害的类型不同而不同，即：片状风化砂岩碳酸盐含量高，而粉状风化岩石中碳酸盐含量却很低；

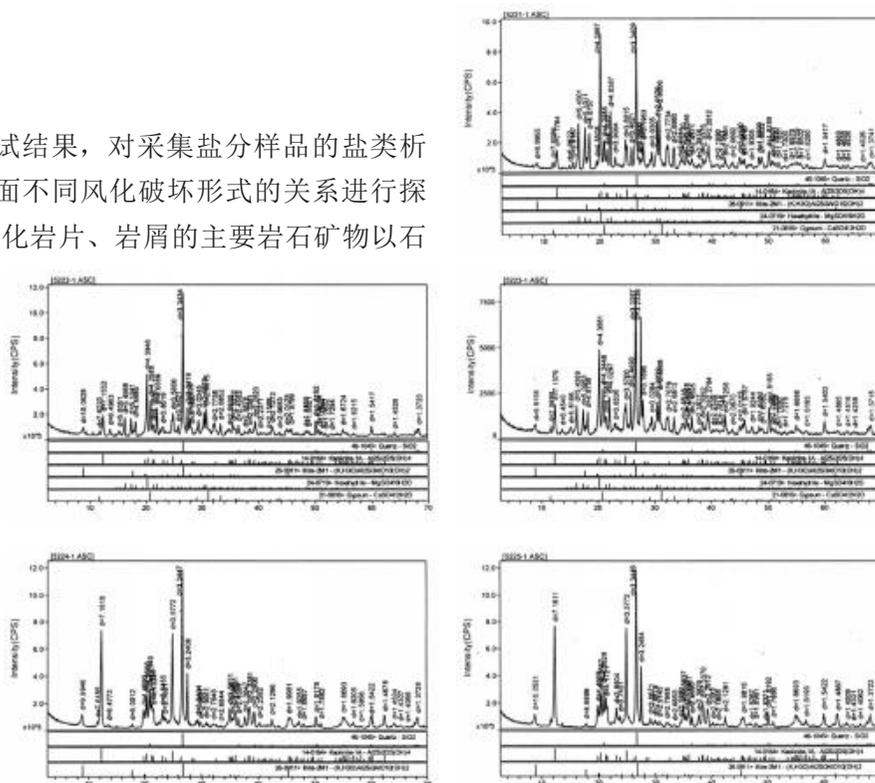


图 4 对 < 0.25 毫米软质粉状、絮状细粒物进行 XRD 法矿物组成的定量测试

仅片状风化砂岩上的盐类析出物以六水泻盐为主，同时含有少量石膏，而粉状风化砂岩盐类析出物为石膏。

表 3 风化岩石的破坏形式与盐类矿物的关系表

样品号	风化岩石			盐类矿物	备注
	病害类型	矿物成分	碳酸盐 (CO ₂)		
YG9-1	片状风化	石英为主， 次为高岭石， 少量伊利石 和长石	白云石 (高)	以六水泻盐为主， 伴生少量石膏	片状风化：高碳酸 盐岩石矿物，盐类 矿物以六水泻盐为 主，少量石膏
YG9-2	片状风化		菱铁矿 (高)	以六水泻盐为主， 伴生少量石膏	
YG10-1	片状风化		菱铁矿 (高)	以六水泻盐为主， 伴生少量石膏	
YG3-1	粉状风化		菱铁矿 (低)	石膏	粉状风化：低碳酸 盐岩石矿物，盐类 矿物为石膏
YG3-2	粉状风化		菱铁矿 (低)	石膏	

测定结果还表明，风化小岩片、岩屑中虽普遍含有碳酸盐 (CO₂) 矿物，但含量高低明显不同，含量高低与石雕表面岩石破坏形式似乎有关。含量高者 (YG9-1、YG9-2、YG10-1) 对石雕表面起明显的胶结作用，成岩片状分布，阻止盐分析出表面，因此盐类析出物形成聚集和盐胀作用使之裂开 (翘起)。而碳酸盐含量低的胶结作用弱，风化岩屑与盐分混杂共存。

按盐类矿物的溶解度大小，它们的沉淀次序是方解石 (CaCO₃)、白云石 (CaMg(CO₃)₂)、菱铁矿 (FeCO₃) 形成在前，石膏居中，泻盐形成在后，以及碳酸盐的胶结作用在前，硫酸盐形成在后，并产生盐胀作用，这是产生片状破坏的原因之一。盐类矿物成分不同与石雕表面岩石的破坏形式，特别是碳酸盐胶结作用的强弱关系，是此次测试研究的新进展，也是今后深入研究的问题之一。

而风化砂岩岩面的风化病害类型与其所伴生的盐类矿物是泻盐还是石膏，就云冈砂岩而言，不完全取决于云冈石窟的风化岩片、岩屑和全岩，而是由其洞窟内的微环境起决定作用。片状风化及泻盐盐和石膏出现频次最大的是在进深小，受外界影响大，环境变化剧烈的洞穴。粉状风化和石膏结晶多出现在的内部进深加大，环境较为潮湿、稳定的洞穴。

在云冈石窟，许多洞窟后壁及所雕凿的石雕表面都是粉末状风化病害大量出现的地方，而粉状物是以石膏为主的盐类，其形成和分布都与水的活动密切相关。石窟内的渗水、外部的凝结水和底部的毛细水与空气中的氧气、二氧化碳、二氧化硫等长期跟石雕表面的长石、胶结物中的钙质、粘土类矿物进行水合作用和溶滤作用，同时水将盐类带到石雕面集聚而成含水盐类矿物，这些盐类与风化产物被淋滤掉落后，石窟表面往往只剩下一些石英颗粒，手触即落。

石雕表面的片状风化病害多出现在洞窟内的前部和外立壁，其薄片常翘起卷曲，往往有多层重叠，在片与片或片与岩体间常有白色粉末状或雪花糊状物，多为碳酸盐和以六水泻盐

为主，伴生少量石膏的硫酸盐水化物。此类风化在日照、通风较好的地点更为明显，其成因较复杂：首先，由于地下水沿层理、裂隙通道渗透至表层，一旦水分蒸发，可溶性盐类便从水中析出结晶，在表层聚集，逐渐把孔隙堵塞，使水另辟通道，沿薄弱面渗出；其次，由于当地温差大，矿物的膨胀系数不同（石英的体积膨胀系数约是长石的1倍），产生不同的涨缩应力，便造成平行壁面的开裂。

五、结论

1. 云冈石窟岩面不同风化破坏形式与其伴生的盐类析出物的关系为：风化病害类型不同，风化岩片或岩屑中碳酸盐矿物的含量不同，同时其所伴生的盐类矿物也不同。片状风化砂岩碳酸盐含量高，盐类析出物以六水泻盐为主，同时含有少量石膏；而粉状风化岩石中碳酸盐含量却很低，其盐类析出物为石膏。

2. 碳酸盐（ CO_2 ）矿物含量含量高者对石雕表面起明显的胶结作用，而碳酸盐含量低的胶结作用弱，风化岩屑与盐分混杂共存。按盐类矿物的溶解度大小，它们沉淀次序是方解石（ CaCO_3 ）、白云石（ $\text{CaMg}(\text{CO}_3)_2$ ）、菱铁矿（ FeCO_3 ）形成在前，石膏居中，泻盐形成在后，以及碳酸盐的胶结作用在前，硫酸盐形成在后，并产生盐胀作用，这是产生片状破坏的原因之一。

3. 盐类矿物成分不同与石雕表面岩石破坏形式，特别是碳酸盐胶结作用的强弱关系，是此次测试研究的新进展，也是今后深入研究的问题之一。

4. 云冈石窟风化砂岩岩面的风化病害类型与其所伴生的盐类矿物析出受洞窟微环境控制。片状风化及泻利盐和石膏出现频次最大的是在进深小，受外界影响大，环境变化剧烈的洞穴。粉状风化和石膏结晶多出现在的内部进深加大，环境较为潮湿、稳定的洞穴。

注释：

[1] 潘别桐、黄克忠：《文物保护与环境地质》，中国地质出版社，1992年。

[2] 黄继忠、袁道先：《水与盐对云冈石窟石雕的影响初探》，《文物世界》2005年第4期。

[3] 同[1]。

[4] 曲永新、黄克忠、徐晓岚、吴芝兰：《大同云岗石窟石雕表面和表层的粉状物及其在石雕风化中的作用研究》，《全国第三次工程地质大会论文选集（上卷）》，1988年；潘别桐、黄克忠：《文物保护与环境地质》，中国地质出版社，1992年。

[5][6] 黄继忠：《水对云冈石窟石雕的作用及防治对策》，中国地质科学院博士论文。

[7] 曲永新、黄克忠、徐晓岚、吴芝兰：《大同云岗石窟石雕表面和表层的粉状物及其在石雕风化中的作用研究》，《全国第三次工程地质大会论文选集（上卷）》，1988年。

[作者：云冈石窟研究院环境监测中心副主任、文博副研究馆员；山西大同大学讲师]

（责任编辑：陈洪萍）

浅谈云冈石窟预防性保护工作

范 潇

预防性保护的概念起始于 1930 年罗马国际文物保护会议，其起初主要是针对馆藏文物，方法是通过控制其内部环境，以达到减轻或推迟馆藏文物劣化为目的^[1]。经过近九十年的发展，这一概念的应用已经不局限于馆藏文物，其手段也扩展到风险防范、管理决策、公众意识等众多方面。

近年来，随着中国文物保护事业的快速发展及其与国际接轨程度的不断加深，“预防性保护”（preventive conservation）的理念也越来越多地受到了国内文物保护行业的关注。

2016 年 12 月印发的《国家“十三五”文化遗产保护与公共文化服务科技创新规划》，相比较于 2012 年 6 月印发的《国家“十二五”文化和自然遗产保护设施建设规划》而言更多提到的是对文化遗产的“预防性保护”，而非前一个五年计划中所强调的“抢救性保护”。

2018 年 10 月，石质文物预防性保护及风险管理学术研讨会在云南省剑川县召开。在此基础上，研讨会形成了《剑川共识》，特别提出要成立不可移动文物预防性保护专委会，建议成立由全国各研究机构、科研院所、科技企业组成的石质不可移动文物预防性保护科技联盟。

从对文物“抢救性”到“预防性”保护的转变，虽仅有两字之差，却无疑显示出国家和国内文物保护人员对文物保护工作的要求在向更高和更深的层面上不断提升。

然而，如何能够让基层保护单位的文物管理者和修复人员更好地认识和理解这个转变，从而真正将文物的预防性保护工作重视和践行起来？显然，对于以往所进行的预防性保护工作实践进行梳理显得至关重要。

云冈石窟是我国最具代表性的石窟寺之一，始建于北魏和平初年，主体雕刻于侏罗系云冈组长石石英砂岩、长石岩屑砂岩夹粉砂质泥岩中。石窟历经 1500 余年的自然环境影响，大多数石刻风化严重，洞窟整体稳定性极差，部分洞窟坍塌严重。云冈石窟自 1955 年成立专门的管理机构以来，一代又一代的云冈人做了大量保护管理工作^[2]，其中一部分工作就是以预防性保护作为理论指引，极大程度上减缓了石窟的劣化过程。云冈石窟保护工作进行了七十余年，留下了许多宝贵的经验，本文对云冈石窟的预防性保护工作进行梳理，方便指导以后的保护工作。

一、洞窟病害调查

各个洞窟存在什么病害？它们分布状况如何？各洞窟病害的轻重缓急如何？如果不经

仔细的调查，人们往往只是知道一个大概，没有精细的调查对比数据。

进入二十一世纪以来，云冈石窟定期组织石质文物保护专业技术人员根据需求逐年开展洞窟病害调查工作，旨在摸清云冈石窟洞窟健康状况，指导云冈石窟保护工作的方向。

结合国家规范，我们制定了适用于云冈石窟需要的“云冈石窟病害调查图示标准”，并取得大量的病害调查图件和报告，这些数据的积累，使管理者对石窟存在的病害有了较为深入的了解，为石窟保护管理决策提供了大量的依据。

二、周边环境整治

云冈石窟在历史上很长一段时间处于无人看管状态，周边村民更是曾经在洞窟内烤火居住、蓄养牲畜，二十世纪四十年代才逐步将村民迁出洞窟。

云冈石窟周边大小煤矿众多，距石窟仅 350 米的 109 国道每天通过的煤车达 16000 余辆，煤尘和废气污染十分严重。1992 年起，政府投资 2.6 亿，在距洞窟 1500 米以外建设了一条运输新线，将原有公路开辟为云冈旅游专线，从根本上减轻了环境污染对石窟的危害。

特别的是，进入二十一世纪以来，借助大同市政府古城改造的东风，将原窟前道路移至后山，同时开展了大规模绿化工作（图 1）。以上环境整治工作未雨绸缪，虽不能像博物馆的相对封闭环境一样进行控制，但也做到了周边区域小环境的相对优化，降低了石窟暴露在有害气体、固体颗粒物之下的程度，达到不可移动文物预防性保护的目地。



图 1 云冈石窟周边环境
1. 整治前 2. 整治后

三、保护性建筑

北魏雕刻时，外壁面均处于裸露状态，受到日晒雨淋的影响。所幸从北魏起，辽金、明清时期修建了木构窟檐。上世纪九十年代依据其原形制，修复了第 7、8 窟前保护建筑，并于 2012 年开始新建了五华洞窟檐（图 2）。



图 2 云冈石窟五华洞
1. 修建窟檐前 2. 修建窟檐后

保护性建筑的修建，既能防止雨水对洞窟外壁面的直接冲刷，又能防止阳光直接照射引起的表面温度剧烈变化，同时也能在一定程度上使洞窟内部环境处于相对稳定的状态，是对石窟寺保存环境防控最有效的预防保护措施。

四、危岩体加固工程

历经 1500 余年的自然劣化，云冈石窟大量洞窟坍塌严重，许多岩体岌岌可危，随时有掉落的风险。建国后，从第 1、2 窟前立壁和间墙加固开始，石窟管理机构陆续对大部分存在隐患的洞窟采取了化学灌浆、锚杆加固等一系列抢救性保护措施，基本解决了洞窟坍塌问题。

然而，虽然洞窟大片坍塌的问题已基本解决，然而中小尺度的危岩体掉落问题一直存在，为了预防其掉落，保障游客和文物



1 2
图 3 云冈石窟五华洞危岩加固工程
1. 加固前 2. 加固后

的安全，近年来陆续开展实施的“五华洞危岩体”“第 3 窟危岩体”“第 21-30 窟危岩体”等加固工程，也可以说是一种预防性保护的措施，做到“防患于未然”（图 3）。

五、窟顶防水工程

水是对石雕影响的根本性因素^[3]，云冈石窟除了毛细水、凝结水和壁面冲刷的威胁外，大气降水通过裂隙渗入洞窟威胁最大。从上世纪九十年代与美国盖蒂保护研究所合作的现场实验，到现在正在策划的窟顶防水及展示工程，以及保护人员每年定期开展的窟顶排水渠整修清理，都是针对裂隙渗水所采取的根本措施。这些措施的目的是有效的阻断水源渗漏，使石雕免受物理和化学侵蚀，减缓风化，达到预防保护的目的。

六、洞窟日常保养

近年来，云冈石窟存在的小型板状、片状岩石的掉落逐渐引起我们的重视。通过搭设脚手架近距离观察后发现，表面雕刻大多存在片状起翘，粉状风化和微小裂隙切割等小型病害。倘若置之不理，表面最精美最有价值的雕刻将会消失殆尽。于是从 2015 年起，云冈石窟研究院组织专业技术人员开展石窟的日常保养工作，经过四年的实践，保护队伍已日趋成熟，相关工艺和制度也逐步完善。

日常保养工作所针对的片状、板状岩石往往内部结构脆弱，一旦掉落到地上难以复原，几乎无法实施被动性的修复工作，只有通过日常保养，在其掉落前通过加固、粘接等措施，提前预防，才能保证表层雕刻的稳定性，保障云冈石窟的价值得以延续。

七、壁面玻璃防护

自从石窟对外开放至上世纪七、八十年代，由于管理人员缺乏，窟内常有游客人为涂写乱画的痕迹，特别是在距离地面2米范围内游客能够接触到的地方，不仅受到毛细水上升的影响，游客触摸时汗液中的盐会残留在雕刻表面，不稳定状态的岩石也可能因受到外力作用而掉落。

为了解决保护与利用的矛盾，我们在游客可触摸到的地方设置可拆卸的玻璃隔墙进行隔离，这样既预防了游客无意的触摸，又不影响游客的参观和欣赏，也能根据实际需要随时拆卸（图4）。

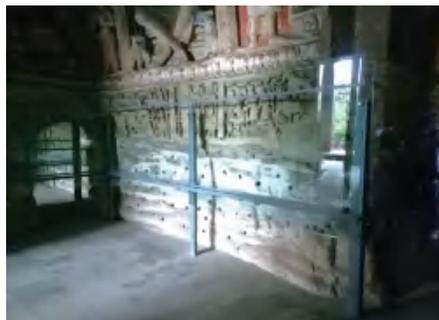


图4 可拆卸玻璃隔墙

八、微环境监测

自上世纪以来，云冈石窟的微环境监测经历了从人工、半自动到全自动的变化，为洞窟保护积累了详实的资料数据（图5）。2017年新成立遗产监测中心，旨在为云冈石窟的保护管理提供决策依据，及早发现问题，宏观把控，预防控制（图6）。



图5 微环境监测设备

九、法规和规划

上世纪末，1996年国家文物局首次批复了《云冈石窟规划》，1997年9月山西省八届人大常委会第三十次会议批准公布《大同市云冈石窟保护管理条例》，这标志着云冈石窟的保护进入到有理可依，有法可据的阶段。

此后，为了适应新形势，2011年实施了新的《云冈石窟保护总体规划（2008-2025年）》，2018年5月山西省第十三届人民代表大会常务委员会第三次会议批准公布新修订的《云冈石窟保护条例》。

这些法规和规划的发布，对云冈石窟的发展规划、景区管理、游客行为等方面进行了指

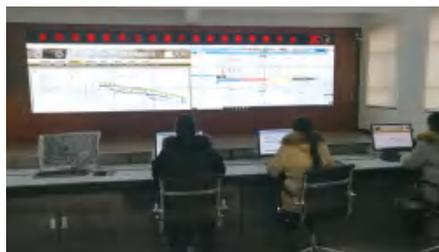


图6 新建成的监测中心

导和约束，也对不利于云冈石窟的因素给予预防。

十、总结与展望

综上所述，云冈石窟的保护管理工作围绕预防性保护理念已经开展了近七十年，并取得了极好的效果，因此今后的保护工作也不应背离其理念和方法。

与此同时，云冈石窟未来的预防性保护工作也应从以下几个方面推进：

1. 开展洞窟微环境研究，试图像馆藏文物一样找到适合云冈石窟保存的微环境条件，并开展相应的模拟实验。

2. 在尽量不改变、少改变洞窟整体风貌的前提下，为洞窟建造保护性建筑，减缓壁面自然风化影响，控制微环境。

3. 不断改善周边环境，周边工矿企业应响应政府节能减排的号召，为石雕保存创造最理想的条件。

4. 不断开展防风化加固材料合作研究，努力找到一种或多种适宜的切实能够保护表层雕刻，提升其强度的材料。

注释：

[1] 詹长法：《预防性保护问题面面观》，《国际博物馆》2009年第3期；凌勇、胡可佳：《国内外预防性保护研究述评》，《西部考古》2011年第0期。

[2] 黄继忠：《云冈石窟的科学保护与管理》，《文物世界》2003年第3期；李治国：《云冈石窟科技保护研究五十年》，《文物世界》2004年第5期；苑静虎、石美凤、温晓龙：《云冈石窟的保护》，《中国文化遗产》2007年第5期。

[3] 黄继忠、袁道先、万力、闫宏彬：《水岩作用对云冈石窟石雕风化破坏的化学效应研究》，《敦煌研究》2010年第6期。

[作者：云冈石窟研究院文物保护修复研究室文博馆员]

(责任编辑：陈洪萍)

浅谈计算机辅助考古线图绘制

王 娜

考古绘图是文化遗产保护工作中重要的基础性工作，是具体地把制图学应用于考古工作和研究中。考古绘图利用绘图反映出土遗物的大小形状、花纹和质地的真实面目，达到见图如见物的效果，为科学研究提供可靠的资料。经过多年来的实践和总结，已经形成了一套比较成熟和规范的方法和理论。但是传统的考古线图绘制方法有耗费时间长、准确度低等缺点。由于风化腐蚀等原因，许多文物表面附有斑驳的纹理，这使得人眼分辨其原始的形状是一件困难的事情。另外，绘图人员的经验也对测量的结果会有很大的影响，特别是在对于大场景的测绘中，人眼的视觉误差对线图绘制的影响是不可避免的。因而考古绘图需要具备科学化、标准化、数字化等特征。本文着重从考古绘图的数字化着手，利用数字摄影、三维激光扫描、多视角影像三维重建获取遗迹、遗物正投影的图像数据，再使用计算机对其进行制图，最后形成规范的数字化考古图样。

一、三维模型辅助考古器物线图绘制

为了解决传统线图绘制中存在的问题，新的技术和设备越来越多地用于提高测绘的效率和准确度。利用三维数字化技术，我们可以将一个复杂的物体在几分钟或者几小时内进行高精度的三维重建。与二维图像相比，它具有更强的空间直观性，而且成图的精确度更高。重建得到的数字模型可用于辅助制作考古线图。整个过程快速、准确，并且不受对象的尺寸和颜色的限制。首先可通过 Agisoft PhotoScan 三维模型重建生成高质量的正射影像，利用正射影像图结合 AI、SAI 等软件进行线条的编辑处理并生成高精度的线图。精度高，低成本，简易高效，能极大的提高考古绘图的质量与效率。

以云冈石窟龙王庙沟西侧窟前遗址出土的瓷枕为例，将瓷枕连同设置好标记点的米格纸置于稳固的器物自动旋转拍摄平台上拍摄，通过转动旋转台拍摄器物的各个角度，同样需要高中低 360° 多视角拍摄，保证拍摄时每张照片角度大于 5°，重叠率不小于 60%，每拍摄一圈后调整相机角度，再拍下一圈。（对于敞口器物，一定要将器物内壁一起拍摄，方便生成器物厚度）。从不同角度围绕瓷枕以最佳成像焦距拍摄多幅数字影像（图 1，1），然后根据计算机视觉原理，使用三维建模软件对获取的全部数字影像进行相互匹配，生成瓷枕的表面三维点云（图 1，2），同时可看到瓷枕的点云数加载影像信息后生成网格及纹理实现瓷枕三维模型的重建（图 1，3）。导出瓷枕所需要绘制的各面视图。最后，绘图人员在三维特征线和三

维模型平行投影的正射影像图上进行线条的编辑处理,完成瓷枕最终的线图绘制(图1,4、5)。

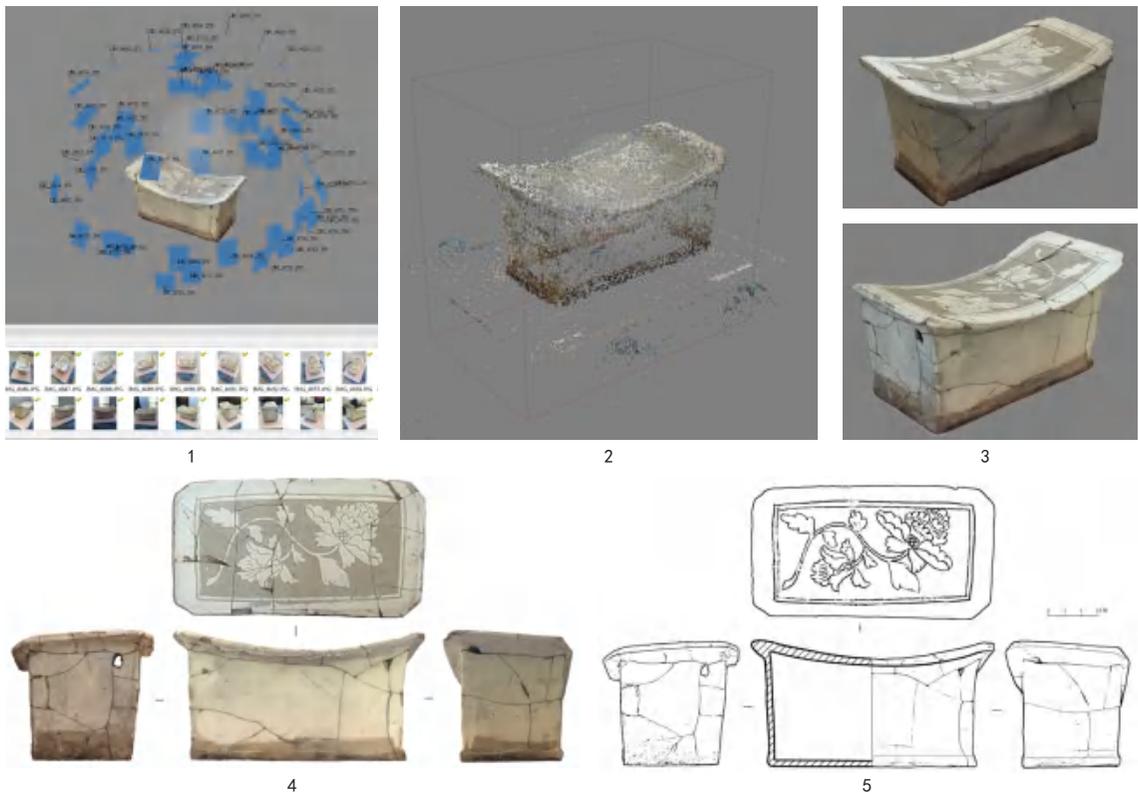


图1 瓷枕考古线图绘制流程图

1. Agisoft PhotoScan 进行多幅数字影像匹配
2. 通过 Agisoft PhotoScan 建立器物密集点云
3. 通过 Agisoft PhotoScan 建立器物模型
4. 瓷枕三维模型导出图
5. 瓷枕考古线图

通过器物三维重建可准确地把握器物特征,可准确绘制枕面四角切削的位置、四壁内收的角度及枕面剔一周凹弦纹。如人工手绘测量凹弦纹内剔的缠枝牡丹花纹,会存在不定的误差。从图1,4左图可清晰看到枕边有一孔,中空,通过导出图可准确绘制孔洞位置及此壁面厚度。同时可根据考古绘图的需求,利用三维模型重建导出所需绘制不同的面。

对于有特殊制作工艺的建筑构件如筒瓦、板瓦等,不仅要在线图中反应形状、厚度,而且要体现其制作工艺。如用传统手绘的方式体现其制作工艺,只能通过对器物的文字叙述结合照片来完成。通过三维模型重建生成高质量正射影像的方法获得器物的正射影像图结合Photoshop的动作命令可以准确地获取器物的质感。以云冈山顶考古出土的筒瓦、板瓦为例,筒瓦,泥质灰陶,轮制,内壁印布纹,且凸面有纵向磨光痕迹(图2,1)。板瓦,泥条盘筑,凸面有陶拍拍打的痕迹,凹面布纹细,有竖向刮压痕迹,下沿有水波状指压痕14个(图2,3)。通过Photoshop动作命令直接获取布纹质感,及陶拍拍打痕迹,从而精确反应出器物的制作工艺(图2,2、4)。

传统的考古绘图局限于硫酸纸的绘制,存在图纸易变形,且不易修改,不易保存等缺陷。而计算机辅助考古绘图实现图纸随时保存,且绘制线图为矢量图,对于器物局部较为精美处

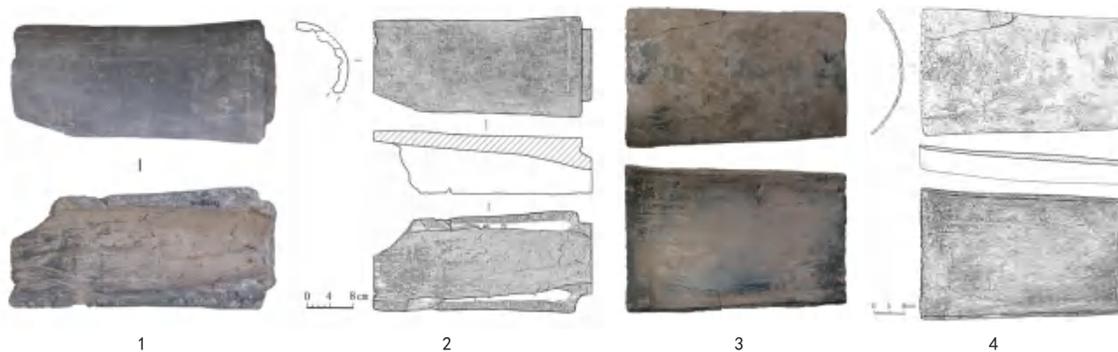


图2 云冈石窟出土的筒瓦与板瓦
1. 筒瓦 2. 筒瓦线图 3. 板瓦 4. 板瓦线图

可任意放大。以云冈石窟山顶考古出土陶器为例，其外壁有数周不规则绳纹，密集，局部有叠压，腹部饰一周附加堆纹，手纹压制（图3）。可通过软件直接将器物纹饰精确的转化成线图。在图形的处理方面，传统田野考古绘图绘制的器物图、遗迹图等需要用墨线描图，单独绘制45°剖面线，而运用多视角三维重建技术和AI等软件可以一次性完成上述步骤。



图3 陶器的线图及局部绘制

二、三维模型辅助大体量石雕线图绘制

对于石窟佛像的线图绘制，传统大体量佛像的绘制方法是以手量测绘为主，最终绘制的线图存在不同程度的变形及耗时长、不易修改、不易保存等问题。且完成线图分辨率不高，对于佛像精美之处无法矢量放大，局限于佛像图片打印后的大小，后期出版印刷存在诸多问题。利用多视角三维重建技术获得的三维影像能够满足考古绘图的精度要求，可通过此方法完成最终线图的绘制，现以云冈石窟第7窟后室北壁上层佛龕为例进行说明（图4，1），对于此佛龕模型的获取，多视角三维重建不受石雕空间的局限。在前期获取佛龕照片的过程中，对于数码相机的设置需要使用光圈优先（A档）拍摄，并且在尽可能短的时间内完成拍摄，使每幅数字影像的亮度、反差、阴影等情况比较一致。因而需要光圈值一般为8或10左右，以确保数字影像具有足够的景深；曝光时间不低于1/60秒（视拍摄者具体情况而定），尤其对于石窟而言普遍存在光线不充足，容易造成获取照片的亮度、阴影等不一致，光线比较暗的时候需要适当增加感光度或使用三脚架进行拍摄。照片要求清晰、无反光，且无空白区。利用佛龕的模型，通过对模型横切或者纵切在软件Agisoft PhotoScan中可导出整体佛龕的剖面图，以及佛龕中各佛像的剖面图。获取的佛龕整体剖面图可以测量得到左右两侧思

维菩萨的进深尺寸（图4，2），并结合 Adobe Illustrato 绘图软件和手绘板，以导出的佛龕正摄影像图作为底图来绘制线图（图4，3），最终完成矢量线图的绘制（图4，4）。Agisoft PhotoScan 软件成本低、易操作且效率高，但缺点为对计算机配置要求较高。



图4 云冈石窟第7窟后室北壁上层佛龕考古线图绘制流程
1. 通过三维重建得到佛龕的模型 2. 通过三维重建得到佛龕各视图及其剖面
3. 运用 Adobe Illustrator 绘制佛龕线图 4. 完成佛龕矢量线图

三、三维模型辅助考古遗迹图绘制

对一个遗迹来说，考古线图应包含平面图、立面图、剖面图等。利用计算机辅助的方法，考古人员可以根据所需要的视点方便地获得相应的平行投影图。以陕西省西安市丰京遗址为例，首先位于遗迹四角处放置控制点（图5，1），然后进行平行摄影方式，连续拍建立整体遗迹的照片，然后填补被遮挡的部分，如图蓝色方块部分为拍照的位置（图5，2）。运用 Agisoft PhotoScan 对所拍照片进行计算获得遗迹模型，并导出遗迹平面图，及所需剖面图（图5,3），结合手绘板运用 Adobe Illustrator 软件以导出视图作为底图来完成所需线图（图5,4）。

四、总结

通过实例介绍应用 Agisoft Photoscan、Adobe Illustrator 和 Adobe Photoshop 软件绘制考古器物图的方法。首先应用 Agisoft Photoscan 软件对器物进行多视角三维影像重建，

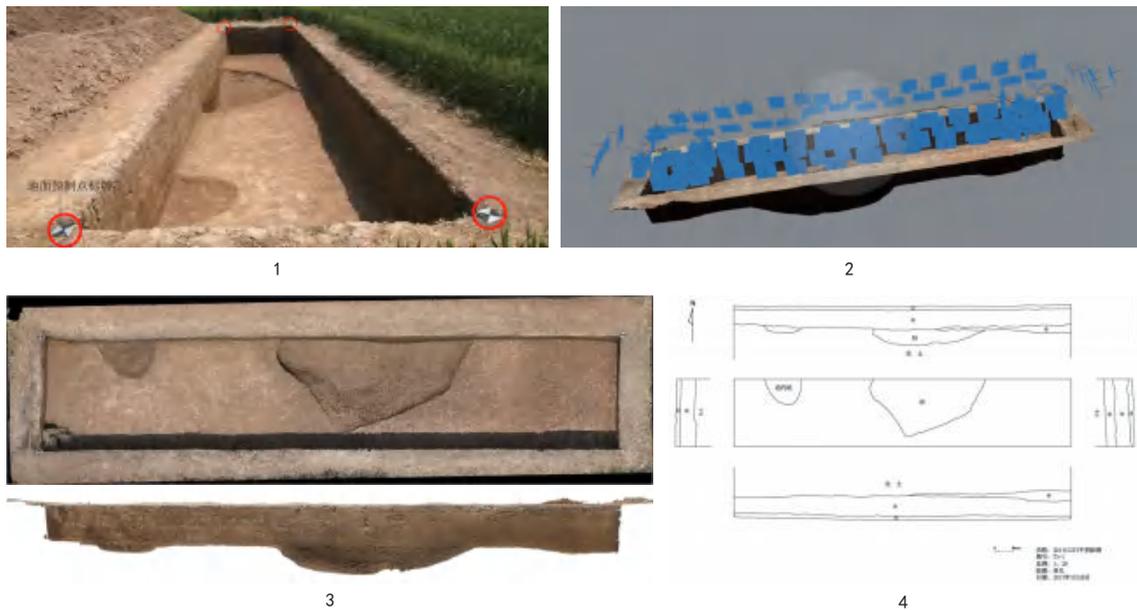


图5 丰京遗迹线图绘制流程

1. 根据遗迹现场放置地面控制点标牌
2. 通过 Agisoft PhotoScan 进行遗迹三维重建模型
3. T5 遗迹导出正摄影像
4. 运用 Adobe Illustrator 绘制的遗迹线图

获取符合绘图要求的器物正射影图像，然后应用 Adobe Illustrator 软件绘制器物的轮廓和剖面，最后应用 Adobe Photoshop 软件绘制器物纹饰。实际运用在云冈石窟 1992-1993 年考古以及云冈山顶考古和云冈全集的线图绘制中，这种绘图方法适用于绝大多数器物，不仅成图精准度高，而且又易操作、省时高效。

在将来的工作中，这些计算机辅助制作的线图可以用于雕刻风格的分类等考古学分类研究。另外，通过结合考古专家的知识，引进先进的科技设备，加大制图软件的开发、应用力度，使计算机快速、便捷、精确地绘制各类遗迹、遗物图成为现实。我们可以开发针对各类不同对象的线图绘制工具，使得线图绘制更有效并且提高线图的质量。

[作者：云冈石窟研究院数字中心文博助理馆员]

(责任编辑：陈洪萍)

古建筑油饰彩画防火研究

董 凯

一、实验目的

古建防火问题一直是一个难题，传统的油饰彩画工艺也在防火阻燃方面没有什么好的办法，古今多少木构古建被大火毁于一旦。随着时代的发展，防火材料的不断研制更新和演变，现已研究出比较成熟的透明防火材料。这次实验用的两种透明防火材料均为近些年研究出的新型防火材料，在室内木构件与家具等运用较多，但在古建中运用较少。与古建油饰彩画中的各种材料是否能够完美结合，也没有成熟的案例，所以想在此通过实验研究。在传统油饰工艺的基础上，将现代防火材料与传统古建油饰材料相结合，使其能够起到防腐、防水、防潮、耐磨、延年的作用，还能起到防火阻燃的作用。

众所周知，古建油饰传统工艺中经过钻生油和罩油，颜色会有变化，变深和变亮。所以还要经过实验对比防火材料是否对腻子、木板的颜色有所影响，对比在传统工艺加入防火材料和不加入的效果，从而判定出防火材料对油饰整体颜色效果的影响。另外也可以对比出在刷完各种材料后，本来颜色统一的腻子和原木会有什么变化，以便根据颜色变化的多少来调配腻子，在具体施工中得以运用。

二、实验材料

防火实验选择两种不同的透明防火材料，PC60-1 饰面型防火涂料和水基型阻燃处理剂，选择透明材料的目的是能够不影响木料原有的风貌，完全展示出原有的样貌。

其它实验用材料有红花梨木材、烧杯、生桐油、熟桐油、水、汽油、刷子、喷灯、砂纸、刮板、铁红、地板黄、桔红、铁黄、炭黑、银朱等。

三、防火材料实验

实验所用两种防火材料为水溶性透明防火材料，均有国家质量监督检验中心出示的检验报告，综合判定质量合格，阻燃时间达到国家标准（ ≥ 15 分钟）。

实验要点是将现代的防火材料与传统古建油饰材料相结合，不但能够起到防腐、防水、防潮、耐磨、延年的作用，还能起到防火阻燃的作用。

木构建筑要通过防腐来延长其使用寿命。油饰传统材料中，生桐油油质透明，耐候性好，不易老化，较熟桐油稀，干燥慢，有防水、防潮、防腐的作用。但生油结皮后易起皱且光亮度差，故传统油饰彩画工艺中很少作为面层涂料使用，而熟桐油则在古建中常作为罩面油。

因此，下面的实验均采用先上生桐油，最后上熟桐油的步骤进行。实验用木块来源于同一块木材，方便在相同木料情况下对比实验效果（图 1，1、2）。

（一）PC60-1 饰面型防火涂料实验

饰面型防火涂料是引进公安部四川消防研究所生产的水溶性膨胀型防火涂料，它不含油脂和有机溶剂。经国家防火建筑材料质量监督检查中心（NFTC）检测，各项指标均达到优级，同时还达到美国 NFPA703 标准及 ASTM 标准 A 级。PC60-1 饰面型防火涂料由多种防火材料和助剂聚合而成，该涂料遇火后迅速膨胀，发泡形成较厚的炭化隔热层，用来隔绝热量传播及火灾的蔓延。

实验一：首先将生桐油满刷于打磨好的红花梨实验木块表面，等其完全干透后，再将饰面型防火涂料满刷于实验块上，待其干透后再上一遍。之后以同样的方法再满刷熟桐油两遍（图 2，1、2）。

结论：从实验一可以看出，PC60-1 饰面型防火涂料和生桐油可以很好地结合，均匀地涂刷于表面，干透后木材颜色变深。饰面型防火涂料刷一遍后，漆膜光亮，刷两遍会更加明显。

实验二：首先在打磨好的红花梨实验木块表面，满刷两遍饰面型防火涂料，操作方法同上。然后将生桐油满刷于实验块上，待其完全干透后，再以同样的方法满刷熟桐油两遍（图 3，1、2）。

结论：从实验二可以看出表面效果和实验一基本相同。

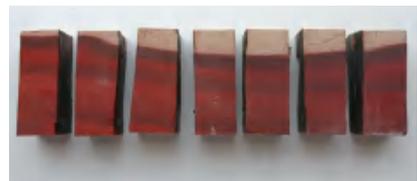
（二）水基型阻燃处理剂实验

水基型阻燃处理剂是公安部四川消防研究所的最新成果，它是有机、无机复合阻燃剂与酸、金属氧化物在一定条件下，反应而成的一种高效防火阻燃透明液体。

实验三：首先将生桐油满刷于打磨好的红花梨实验



1



2

图 1 实验用木材

1. 红花梨木材 2. 平分的实验块



1



2

图 2 实验一效果图

1. 先刷生桐油后刷饰面型防火涂料干透效果
2. 刷两遍熟桐油干透效果



1



2

图 3 实验二效果图

1. 先刷饰面型防火涂料后刷生桐油干透效果
2. 刷两遍熟桐油干透效果

木块表面一遍，等其完全干透后，将水基型阻燃处理剂满刷于实验块上一遍。干透后再以同样的方法满刷熟桐油两遍（图4，1、2）。

结论：从实验三可以看出，先刷生桐油后刷水基型阻燃处理剂时，水基型阻燃处理剂在实验块表面形成水珠，使其无法均匀涂刷，干后表面形成斑点状。

实验四：首先将水基型阻燃处理剂满刷于打磨好的红花梨实验木块表面一遍，等其完全干透后，将生桐油满刷于实验块上，干透后再以同样的方法满刷熟桐油两遍（图5，1、2）。

结论：从实验四可以看出，水基型阻燃处理剂和生桐油能够均匀涂刷于实验木块表面，干后平整，刷后对木材颜色影响较少，容易渗入木块且没有漆膜，基本与刷之前没有变化，最后刷完生桐油颜色随之变深。

实验五：先将水基型阻燃处理剂满刷于实验块上，待其完全干透后再上一遍，共两遍，之后的其它步骤同实验四（图6，1、2）。

结论：从实验五可以看出，实验效果与实验四无明显差别，水基型阻燃处理剂依然能够很容易的渗入木块。

实验六：将水基型阻燃处理剂满刷于实验块上三遍，之后所有步骤和方法同上（图7，1、2）。

结论：从实验六可以看出，实验效果与实验三和四无明显差别，但水基型阻燃处理剂渗入较前两次缓慢，十分钟后才全部渗入。

防火材料实验结论：从PC60-1饰面型防火涂料的两个实验可以看出，不论先上生桐油后上饰面型防火涂料，还是先上饰面型防火涂料后上生桐油，两者都可以很好地结合，均匀地涂刷于表面，且干后效果相同，使木材颜色变深。饰面型防火涂料刷一遍后，漆膜光亮，刷两遍会更加明显。

通过实验三和实验四可以看出，先刷生桐油后刷水基型阻燃处理剂时，水基型阻燃处理剂在实验块表面形成水珠，使其无法均匀涂刷，干后表面形成斑点状；而先刷水基型阻燃处理剂后刷生桐油时，就能够均匀涂刷，干后也平整。所以接下来的实验五和六均选择先刷水基



1



2

图4 实验三效果图

1. 先刷生桐油后刷水基型阻燃处理剂干透效果
2. 刷两遍熟桐油干透效果



1



2

图5 实验四效果图

1. 先刷水基型阻燃处理剂后刷生桐油干透效果
2. 刷两遍熟桐油干透效果



1



2

图6 实验五效果图

1. 两遍水基型阻燃处理剂后刷生桐油干透效果
2. 刷两遍熟桐油干透效果

型阻燃处理剂后刷生桐油。实验四、五、六中所刷的水基型阻燃处理剂依次为一遍、两遍、三遍，刷后对木材颜色的影响很小，都已渗入且没有漆膜，木块基本与刷之前没有变化，最后刷完生桐油颜色随之变深。

(三) 防水实验

两种防火材料均为水溶性防火漆，怕雨水冲刷，所以古建筑外檐防水问题必须在实验中解决。在传统油饰材料中，熟桐油常作为罩面材料，具有油膜光亮、坚硬、有弹性、有韧性、耐水、耐磨、干燥快、能长期保存的特点。理论上能够解决雨淋问题，所以下面的实验将观察两者在水中能否结合紧密，达到防水效果。

实验：将实验块在水中浸泡一天，然后取出擦干表面积水，观察其防水情况。据观察，所有实验块表面没有受水影响产生的变化，用手揉搓表面漆膜，也没有卷曲、龟裂等现象。

结论：通过实验，所有实验块均能防水，表面没有受水影响产生的变化。

(四) 燃烧实验

实验：使用喷灯对准实验块表面，用 1000 度的火焰进行实验。实验块分别为实验一、二、四、五、六的木块和仅刷生、熟桐油的实验块。实验分三组进行，实验一、二的木块为第一组，实验四、五的木块为第二组，实验六的木块和仅刷生、熟桐油的木块为第三组。每组燃烧二十分钟后熄火，之后对比燃烧后的情况，观察阻燃时间和阻燃效果等。

第一组实验结论：通过以上实验可以看出（图 8，1、2、3），实验一、二所用木块从开始至三分钟火势较旺，之后火势明显减弱。燃烧十五分钟后移开喷灯，木块表面没有燃烧，燃烧过程中用铁刀划过表面有炭化层。当燃烧至十七分钟时，关闭喷灯，木块起火，表面已没有炭化层。待三分钟木块火焰自然熄灭后，左侧木块燃烧掉的厚度约为 1.2 厘米，右侧木块约为 1.4 厘米。

第二组实验结论：经过实验（图 9，1、2、3），发现两实验块从实验开始就一直在燃烧，没有间断，且火势要较之前实验的大。

燃烧十七分钟后关闭喷灯，木块自燃，三分钟后火焰自燃熄灭。测量实验四木块燃烧厚度约为 2.5 厘米，实验五木块燃烧厚度约为 2 厘米。

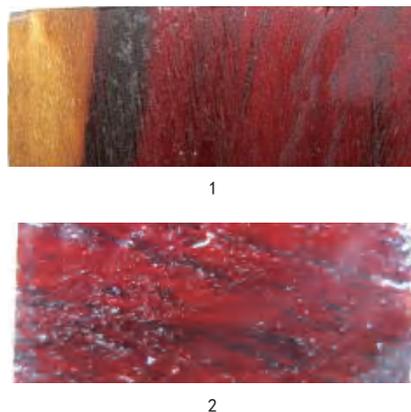


图 7 实验六效果图

1. 三遍水基型阻燃处理剂后刷生桐油干透效果
2. 刷两遍熟桐油干透效果



图 8 第一组木块燃烧实验（左为实验一木块，右为实验二木块）

1. 顶面
2. 正面
3. 侧面

第三组实验
 结论：经过实验（图 10, 1、2、3），刷一遍生桐油两遍熟桐油，未上防火材料的木块和实验六所用木块从实验开始就一直燃烧，没有间断，火势大。燃烧十七分钟后关闭喷灯，木块自燃，三分钟后火焰自燃熄灭。未上防火材料的木块已基本燃烧殆尽，全部变黑，

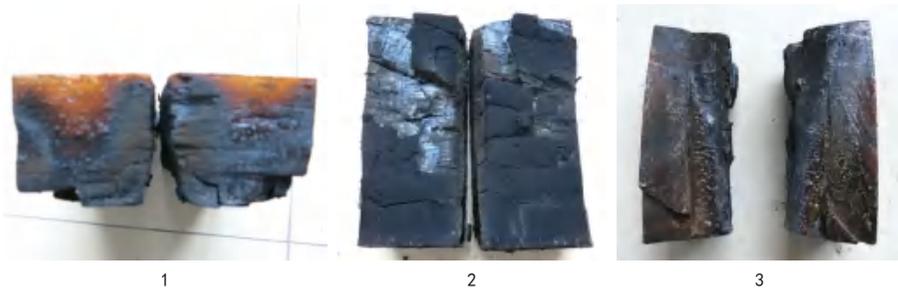


图 9 第二组木块燃烧实验（左为实验五木块，右为实验四木块）
 1. 顶面 2. 正面 3. 侧面



图 10 第三组木块燃烧实验（左为实验六木块，右为未刷防火材料的木块）
 1. 顶面 2. 正面 3. 侧面

而测量实验六木块燃烧掉的厚度约为 1.8 厘米。

燃烧实验结论：通过实验，所有刷过防火材料的实验块均能起到一定的防火作用。对比来看，水基型阻燃处理剂效果不够明显，只能减缓燃烧速度，阻燃时间不能达到要求。而 PC60-1 饰面型防火涂料的两个实验效果显著，15 分钟内火焰并没有突破该涂料所形成的炭化隔热层。经实验对比，在同一时间内，实验一木块燃烧厚度比实验二的厚 0.2 厘米，所以实验结果得出使用先刷两遍 PC60-1 饰面型防火涂料，后刷生桐油的方法（实验二）防火效果最好。但是，桐油钻生步骤为传统油饰工艺中非常重要的一步，它直接关系到木材防腐的效果，如不先刷生桐油，就无法使其侵入到木材当中，防腐效果会大大减弱。因此，综合考虑应选择实验一中先刷生桐油一遍，然后刷 PC60-1 饰面型防火涂料的方法，这样既能起到很好的防腐效果，也能达到国家防火标准。

（五）表面效果实验

为保留木材原有样貌，可小面积上地仗层。如果调配与木材相近颜色的地仗来处理，就能更好地统一木材表面颜色和填补木材裂缝。实验选择有红白相间，有缝隙且表面不平整的红花梨木板（图 11, 1、2），在如何填补缝隙，找平木材表面，协调表面颜色做以下效果实验。

将调配好的仿红花梨色颜料放入腻子中均匀搅拌，然后用相应大小的刮板将腻子刮于所需的地方。待完全干透后用砂纸打磨平整（图 11, 3）。之后将实验区域分为四块，从左至右依次为：第一块区域先刷一遍生桐油，后刷两遍 PC60-1 饰面型防火涂料，再刷两遍熟桐油；第二块区域先刷两遍 PC60-1 饰面型防火涂料，再刷一遍生桐油，最后刷两遍熟桐油；第三

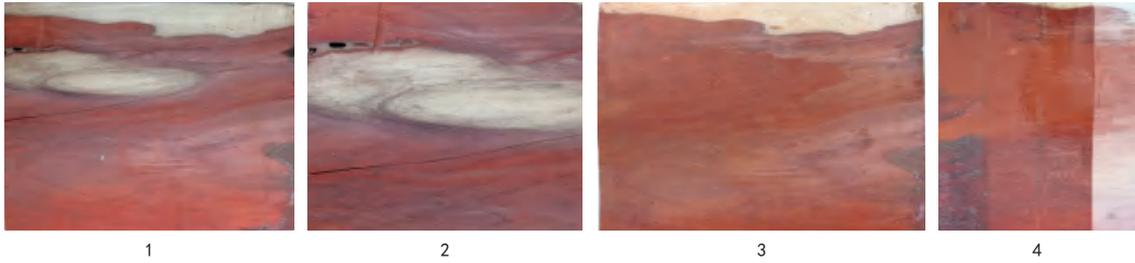


图 11 表面效果实验

1. 红花梨实验用木板打磨后效果 2. 红花梨实验用木板局部不平整、裂缝处
3. 左上局部上完腻子的效果 4. 刷桐油和刷饰面型防火涂料的对比效果

块区域仅刷 PC60-1 饰面型防火涂料，第四块区域仅刮好有色腻子，不刷桐油和防火材料（图 11，4）。通过对比发现，刮有色腻子使木板整体色调统一，效果比较理想。

结论：通过使用调配好颜色的腻子填补缝隙、找平木材表面、协调不统一的表面颜色后，整体色调统一，效果比较理想。之后经过涂刷生桐油和饰面型防火涂料的实验，发现先刷生桐油的区域，腻子与木材变色差距较大，颜色变深，漆膜光亮，所以在具体施工中，要根据实验中颜色的对比差来加深腻子的颜色，使其最终效果达到色调统一。

四、总结

通过以上实验证明，现代防火材料是可以和古建筑油饰彩画传统工艺相结合运用的。实际操作中可先在古建筑表面刷生桐油一遍，后刷 PC60-1 饰面型防火涂料两遍，再刷熟桐油一遍，既可以起到防腐、防水的作用，又能达到国家防火标准。最后为了使表面色调统一，只需将腻子颜色调配的比原木色更深一些，来填补缝隙、找平木材表面即可。

希望通过此实验为解决当下古建筑的防火问题提供些理论依据，在保留原古建油饰彩画施工工艺的基础上，更好地发展古建筑防火的技术，以减少火灾引起的文物损失。

[作者：云冈石窟研究院数字化室副主任、可移动文物保护修复室负责人、文博助理馆员]

（责任编辑：陈洪萍）

一尊明代髹漆夹纆彩绘菩萨像制作材料与工艺分析

石美风

一、前言

夹纆胎造像，又称干漆像、脱胎像、脱活像、脱纱像等。夹纆器的制作方法，是以泥模塑型，以猪血及生漆混合涂料裱糊麻布于其上，干固后，以骨粉、石粉或碳粉之混合灰料刮之，整塑器形，视器物的情况依次调整操作至理想状态，然后用水泡软，脱去泥胎，最后进行表面彩绘装饰^[1]。这类造像内部中空，表层髹漆，故轻便而坚固，是我国古代造像艺术中独具风格的一类。

2014年，山西博物院文保中心修复了一尊明代夹纆胎彩绘菩萨像（山西省朔州市右玉县博物馆藏）。在修复过程中，工作人员进一步了解了其结构，并对造像残块材质进行了分析，初步探明了该造像的制作工艺。

二、髹漆夹纆菩萨像的保存情况

尊塑像高1.2米，残损严重（图1，1）。头冠和飘带为后期以素泥制作后补装于塑像上，无彩绘装饰，且左侧衣服飘带残断处可见内部铁丝骨架（图1，2）；覆莲底座正面大块残缺，



图1 髹漆夹纆菩萨像

1. 塑像修复前 2. 残断的飘带内部铁丝骨架出露 3. 莲花座表面夹纆层起翘 4. 造像木质底座 5. 木质手臂 6. 腹部白色絮状物

可见起翘的纤维织物层（图 1, 3）；塑像内部中空，木质底座有较大裂隙，且较为松动（图 1, 4）；手臂为木质材料，手掌可见木质裂纹（图 1, 5）；胸部以下表层析出大量白色絮状物（图 1, 6）；表面有多处裂隙和残缺，装饰层起甲脱落严重，状况极差。

三、样品及分析检测方法

（一）样品

收集修复过程中脱落的有完整剖面结构的塑像胎体残块（图 2）、塑像内腔贴敷的纤维材料及塑像表面白色絮状物。

（二）分析检测方法

1. 超景深数码显微镜

（1）仪器设备：日本基恩士 VHX-600 超景深数码显微镜；上海金相机械设备有限公司 XQ-1 型金相试样镶嵌机，试样直径 22mm；上海光相制样设备有限公司 MP-2B 型磨抛机。

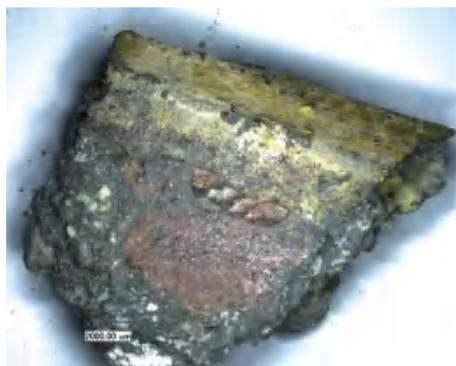


图 2 塑像底座胎体残块

（2）样品制备：从残块上切割剖面结构完整的样品一块，按照金相镶嵌制样的方式，采用白色的酚醛树脂进行镶样，制成直径 22mm 的圆柱状样块。然后在磨抛机上以 500r/min 的速度打磨至出露样品剖面，再于绒布上进行干磨剖光处理，得到较为平整光滑的剖面。

2. 激光拉曼光谱仪

（1）仪器设备：法国 HoRIBA 公司 X-pLORA 显微拉曼仪，配备三个激光器：532nm，633nm，785nm；50×物镜；光栅 1200。

（2）样品制备与检测：夹纹像表面除通体金饰外，局部有红色颜料彩绘，如塑像的唇部。采集唇部起甲部分掉落红色颜料颗粒，于显微激光拉曼光谱仪下，进行 532nm 波长激光下，5×10 秒扫描。

3. 红外光谱仪

（1）仪器设备：布鲁克光谱仪器公司 VERTEX 70 红外显微镜，分辨率 4cm⁻¹，扫描范围 6000 cm⁻¹-400cm⁻¹，扫描时间：100s，光阑 6mm，金镜进行背景扫描，15×镜下检测。

（2）样品制备与检测：将残块样品置于显微镜样品台上，聚焦红色漆层表面，调节光阑，检测区域 5mm 范围。

4. 扫描电镜-能谱仪

（1）仪器设备：德国 FEI 公司 Quanta 650 扫描电镜，OXFORD(牛津)产 X-MaxN 50 型能谱仪。

（2）样品制备与检测条件：用手术刀仔细切取样品残块剖面各层物质微量，用导电胶将其黏贴于样品台上，置于仪器样品腔中进行 SEM-EDS 检测分析。检测电压：高真空条件下 HV:

15Kv, 工作距离 WD: 10mm, Spot size:5.0, 输出计数率不低于 20%。

四、结果与讨论

(一) 数码显微镜观察

VHX-600 超景深数码显微镜下观察未进行镶嵌的残块样品, 可见该塑像残块表层为金饰层, 然后为红色漆膜涂层, 涂层下为灰黑色的胎体结构 (图 3, 1)。

镶嵌后残块剖面结构显示, 该残块从金饰层表面到内部胎体填料层之间, 共有四层结构 (图 3, 2): 金饰层、红褐色结构层、红色结构层、填料。在 100 倍镜下图像 (图 3, 1) 显示, 表面金饰层紧密吸附于下层红褐色基体表面。将金层 A 区域放大至 200 倍后的在区域 B 中, 可观察到起翘的极薄金箔 (图 3, 3), 可知该金饰工艺为贴金。经测量, 在 200 倍镜下, 金饰层厚度约 $15.30\ \mu\text{m}$, 红黑褐色表层厚约 $80.5\ \mu\text{m}$, 红色层厚度约 $57.5\ \mu\text{m}$ 。金饰层下层的红褐色结构层, 表面反光, 结构致密均匀, 是漆类材料。红色结构层坚硬而致密, 质地均匀, 有一定的强度, 类似陶质。填料层材料结构疏松, 质量较轻, 基本是灰质夹杂沙粒。

另外, 塑像内腔表面贴敷的纤维材料, 经纬分明, 组织稀松, 显微镜下鉴定该织物是麻布 (图 3, 4), 推测是苧麻纺织而成。

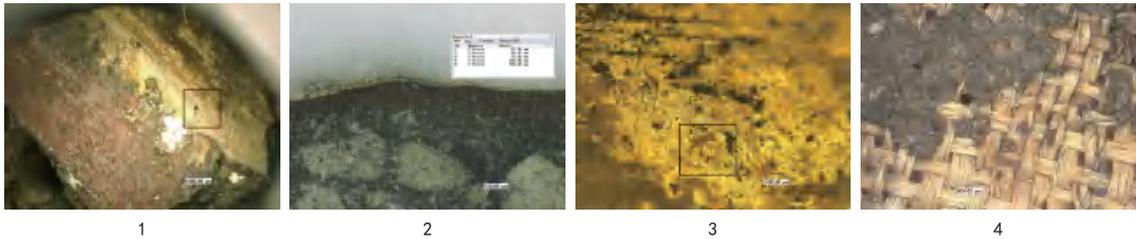


图 3 数码显微镜观察结果

1. 显微镜下样品情况 2. 残块样品剖面 3. 贴金层 (200×) 4. 内腔表面纤维织物外

(二) 激光拉曼光谱检测

由谱图可见, 造像唇部红色颜料颗粒的拉曼特征峰位置为 (图 4): 245.5cm^{-1} , 278.5cm^{-1} , 334.5cm^{-1} , 与标准图谱库中朱砂的特征峰相对应, 可知塑像表面的红色颜料是朱砂。

(三) 红外光谱分析

由红外显微分析, 造像表面漆膜类材料的出峰位置为 (图 5): 3474cm^{-1} 、 2933cm^{-1} 、 2861cm^{-1} 、 2365cm^{-1} 、

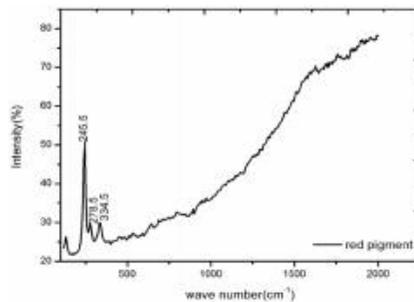


图 4 红色颜料的拉曼图谱

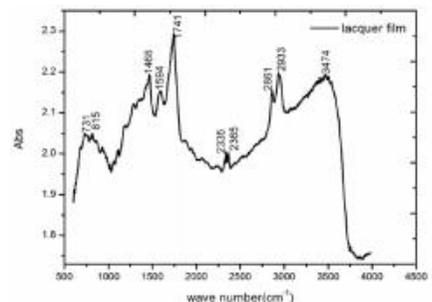


图 5 漆膜材料的 FTIR 谱图

2335 cm^{-1} 、1741 cm^{-1} 、1594 cm^{-1} 、1468 cm^{-1} 、815 cm^{-1} 、731 cm^{-1} ，该特征峰是大漆类的红外特征峰，可知该物质是大漆。

(四) 扫描电镜 - 能谱仪分析

1. 金饰层材料

在我国古代传统的金饰工艺中，金色颜料除了金粉、金箔外，还有金属色的铜粉或铜与金的混合物。

对该塑像表面的金饰层进行 SEM-EDS 分析（图 6，1、表 1），结果显示，该金饰层的主要成分是金（Au），含量可达到 52.13%。可见，该金饰层确实采用了金箔。

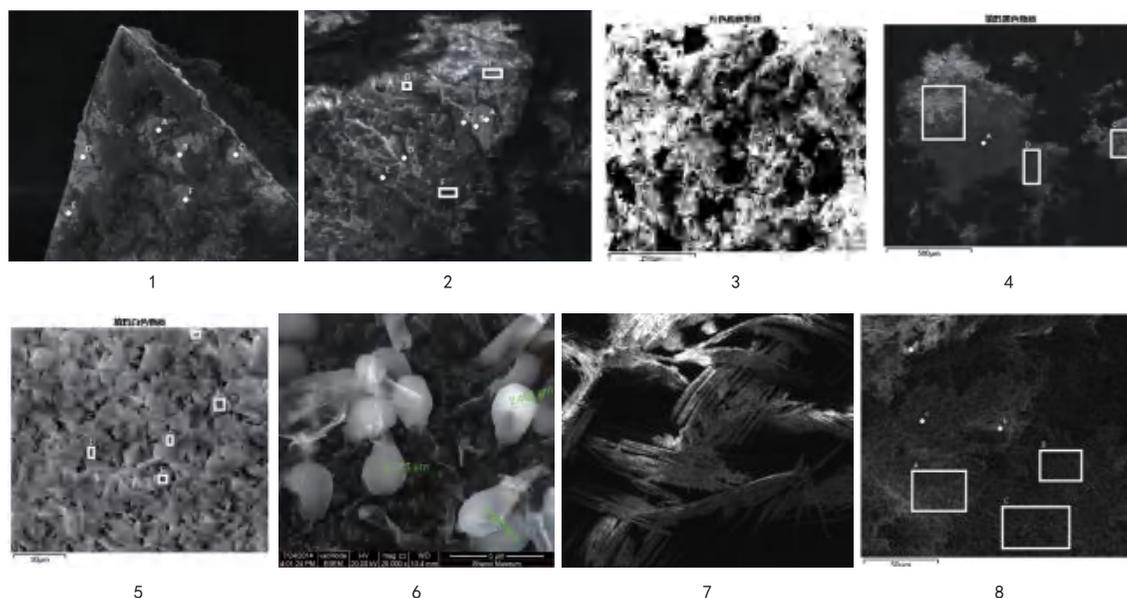


图 6 SEM 图像

1. 金层的 SEM 图像 2. 红色漆层的 SEM 图像 3. 红色结构层的 SEM 图像 4. 填料中黑色物质的 SEM 图像 5. 填料中白色物质的 SEM 图像
6. 白色絮状物质的 SEM 图像 7. 内部腔体表面的纤维织物的 SEM 图像 8. 纤维织物表面黑色物质的 SEM 图像

表 1 金饰层的元素组成与含量（质量百分含量为 100%）

元素	位置					
	A	B	C	D	E	F
C	9.85	12.14	14.03	14.41	14.06	13.50
O	34.44	39.60	43.84	43.88	43.08	47.18
Na	0.42	0.92	0.31	0.23	0.50	0.72
Mg						0.44
Al	0.59	0.49	0.47	0.34	0.23	2.26
Si	0.61	0.66	0.79			3.96
Cl		0.59				0.52
K	0.29	0.58	0.32			1.07
Ca		0.19				0.35

Fe						0.91
Cu	1.67	1.02	0.93	1.09	0.90	
Ag		0.97	0.80	0.96		
Au	52.13	42.84	38.51	39.09	41.24	29.11

2. 红褐色结构层

观察推断，金层下层的暗红色涂层为大漆类材料。经过 SEM-EDS 分析（图 6，2、表 2），监测点 C、D、E、F、G 的碳（C）和氧（O）含量较高，应该是有机物的成分；监测点 A、B 的汞（Hg）含量高达 50%，是朱砂的成分。可见，红褐色结构层主要是有机物中包含朱砂。可以推断，该层材料是用红色的朱砂调色的大漆类物质。

表 2 红褐色结构层的元素组成与含量（质量百分含量为 100%）

元素	位置								
	含量 (%)	A	B	C	D	E	F	G	H
C		7.76	7.54	27.03	26.28	27.14	27.08	26.71	27.13
O		34.98	34.08	72.30	71.17	72.50	72.38	71.77	72.48
Na				0.37	0.27	0.09	0.21	0.20	0.16
Mg				0.06	0.22	0.06	0.06	0.15	0.05
Al				0.06	0.20	0.07	0.06	0.05	0.06
Si								0.04	
S		6.86	6.59		0.07			0.07	
Cl					0.12			0.11	
K				0.03	0.16		0.03		
Ca				0.15	1.51	0.14	0.18	0.52	0.12
Hg		50.40	51.79					0.37	

3. 红色结构层

红色结构层物质坚硬，类似陶质。SEM-EDS 分析显示（图 6，3、表 3），红色结构层应该主要是金属氧化物组分，其中，铁（Fe）含量达 9.26%，可能是陶土材料中添加铁红颜料调色而成。

表 3 红色结构层的元素组成与含量（质量百分含量为 100%）

元素	O	Mg	Al	Si	S	Cl	K	Ca	Mn	Fe
含量 (%)	47.85	1.79	8.54	21.93	0.19	0.43	2.70	3.68	3.62	9.26

4. 填料层

填料层材料主要是灰黑色疏松灰土类夹杂沙粒的混合材料，对其中的黑色灰土类和白色粉末状物质进行分析，SEM-EDS 检测结果显示（图 6，4、表 4），黑色物质中，氧（O）含量最高，钙（Ca）、铅（Pb）、硅（Si）含量也相对较高，该物质应该是金属氧化物为主。结合实际观察，推测填料中的黑色物质是石粉和炉灰类材料；白色物质中（图 6，5，表 5），除了高含量的氧（O），非金属的氮（N）、磷（P）、硫（S）、氯（Cl）等元素的含量也相对较高，而金属元素主

要是 Ca，此外是 Na、Mg、K，此含量均较高。由此可知，白色物质主要是非金属氧化物，金属氧化物略少，且富含钙元素，推测该物质应该是动物的骨粉。从采集的塑像表面白色絮状物质的低真空条件下的 SEM 图像（图 6，6）可见，该白色物质为微生物，应该是塑像内部有机物在高湿度条件下发生生化反应所致。

表 4 填料中黑色物质的元素组成与含量（质量百分含量为 100%）

元素	位置				
	含量 (%)	A	D	C	B
O		49.53	58.53	63.53	56.56
Na		1.15	1.29	1.31	1.27
Mg		1.82	1.73	1.99	1.77
Al			1.82	2.72	2.28
Si		0.83	8.48	6.53	5.29
P			0.71	1.12	0.88
S			0.99	1.46	0.91
Cl		1.23	1.71	1.75	1.76
K		0.49	0.93	1.11	1.00
Ca		24.33	15.54	18.48	17.96
Fe			0.70		1.29
Br		1.41			
Pb		19.21	7.58		9.04

表 5 填料中白色物质的元素组成与含量（质量百分含量为 100%）

元素	位置						
	含量 (%)	A	B	C	D	E	F
N			19.76	21.54	20.89	16.64	21.29
O		66.46	45.83	46.11	53.29	35.06	50.40
Na		3.49	3.42	4.20	3.34	5.65	3.11
Mg		2.77	2.36	3.36	2.16	4.20	2.17
Al		0.39	0.26	0.34		0.34	
Si		0.56	0.28	0.27		0.36	
P		3.39	4.32	1.56	3.24	1.93	3.70
S		5.80	7.08	4.70	5.38	7.31	5.97
Cl		6.40	6.31	7.79	4.49	12.78	5.25
K		2.44	3.76	1.55	2.86	2.54	2.87
Ca		8.30	6.60	8.58	4.36	13.19	5.23

5. 布纤维内表面黑色物质

塑像内部腔体表面的纤维织物，在 50× 镜下可见明显的纺织组织（图 3，4）。SEM 图像（图 6，7）显示，该纤维织物老化劣化严重。

SEM-EDS（图 6，8、表 6）结果显示，该纤维织物内表面吸附塑像胎体的残留黑色物质主

要是含碳（C）和含钙（Ca）物质。

表 6. 纤维织物表面黑色物质的元素组成与含量（质量百分含量为 100%）

元素	位置		A	B	C	a	b	c
	含量	(%)						
C			26.62	26.49	26.26	25.74	26.25	26.08
N								0.37
O			71.97	71.77	71.45	70.78	71.14	71.70
Na					0.05			
Mg			0.13	0.16	0.12	0.14	0.09	0.14
Al			0.10	0.12	0.10	0.31	0.08	0.13
Si			0.12	0.18	0.14	0.37	0.09	
P			0.09		0.14		0.07	
S			0.25	0.24	0.30	0.33	0.25	0.30
Cl			0.11		0.15		0.07	
Ca			0.61	1.05	1.28	2.34	1.13	1.28
Pb							0.84	

五、结论

明清时期的夹纻胎造像，由于裱布层数的增加，胎骨也逐渐增厚，造成了佛像分量较重，造像臃肿，线条不够流畅。尽管该造像艺术价值不高，但其造像工艺充分展示了佛像夹纻工艺的复杂性，具有一定的研究价值。通过对该像胎体各层进行材质和结构的解析，并结合文献资料分析，推测其制作过程为：

1. 制作内模：从塑像形体与塑像内部腔体来看，腔体内部臀部、胸部空间较大，腿部空间较小，若是木胎作内模，后期不易使胸部、臀部脱胎。推测该塑像采用不耐水的泥料制作塑像内胎；

2. 在内胎表面裱糊麻布：待内模干固后，采用生漆将质地柔软，强度较好的苧麻织物裱糊在内胎表面，形成夹层；

3. 在麻布表面施加填料：将碳粉采用生漆调和后涂刷于麻布表面，形成隔离层。碳粉材质较轻，具有一定的憎水性和一定的防腐功能，可有效防止塑像在脱模时吸水过多而变形。之后，将用生漆调和适当比例的炉灰粉、石粉、骨粉、细沙等的膏状填料糊敷在碳层表面，增加塑像的肌肉组织。待第一层填料干燥后，再在其表面裱糊麻布，施加填料，逐渐塑造出塑像的肌肉；反复多次操作，直到塑像身体形态良好。根据对底座残端部分的观察，该明代夹纻麻布夹纻层至少有十层，因此塑像体态丰满；

4. 脱去内胎：造像逐层夹纻完成肌肉的塑造后，再于其表面裱糊一层麻布。待造像完全干燥后，将其浸入水中，使得内模变软，逐渐将内模泥胎去除，初步完成造像的形态塑造。

5. 安装手臂：将提前制作好的与塑像身体协调的木质手臂安插在身体上，调整至理想状态；将铁丝骨架安装在造像身体上，调整出飘带的形态后，用以大漆调和铁红的颜料，再掺合细质灰粉的红色膏状物塑造出飘带的形态；

6. 外表装饰：用以大漆调和铁红颜料，再掺合细质灰粉的红色膏状物，作出造像外表的衣饰璎珞、花冠、耳饰、衣褶等细节纹饰。同时，制作塑像莲花座的花瓣、珠饰等装饰品后，粘贴在莲花座表面；采用红色颜料将塑像内部腔体涂刷上色；

7. 安装木质底座：将提前制作好与造像底部大小相同的木质底座安装固定在造像上，给塑像以支撑；

8. 彩绘装饰：采用朱砂调和的大漆在造像通体涂刷红色表层，作为贴金底色；通体粘贴金箔；在造像的唇部、冠饰、璎珞等需要施彩的部分用朱砂上色。

注释：

[1] 周亚东：《夹纻考析》，《漆艺研究》，2007年。

[2] 王丽琴、樊晓蕾等：《测量脆弱漆膜强度的夹具的研制及其在漆器修复中的应用》，《文物保护与考古科学》，2013年第3期。

[作者：山西省文物保护研究中心文博馆员]

(责任编辑：陈洪萍)

《大同云林寺》序言

张焯

2017年初，大同李尔山、阳高孟民二先生约我，言欲为阳高县云林寺出本研究性画册，向云冈石窟研究院“搬兵借马”。因我久闻云林盛名，且叹其建筑、壁画、雕塑之美不为世人所知，遂欣然应诺。今年初夏，调查组的图稿放上了我的案头，邀我作序。推脱无计，只好放下手中活计，对阳高县及其云林寺进行一番考究。

阳高位于大同之东120里，自古为边陲大邑。汉置高柳县，唐称清塞军，辽设长青县，金改白登县，明创阳和卫，清名阳高县。两千年间兴替屡变，城池不恒。金元白登县，城址在今县东南大白登村，清顺治《云中郡志》卷2所谓“白登村在城南二十五里，乃白登县之遗。”明代阳和卫，在白登河（南洋河上游）之北，今县沿袭。明成化《阳和庙学记》（正德《大同府志》卷14）云：“昔我太祖高皇帝创治是卫于白登之阳，至洪熙改之，复以高山卫附之。两卫雄峙，烟火万家，屹然一巨镇也。”近日，我再诣云林，观察寺旁城墙夯土，土质纯净，确系生地新筑，因知“云林古寺”早不过明代（图1）。



图1 云林寺全景图

关于阳高城的建置历史，乾隆《大同府志》卷12记载最详：“城池，元白登县地，明洪武三十一年废；命中山王徐达筑阳和城，周九里三十步，高三丈五尺，池深三丈；门三：东曰成安，南曰迎暄，西曰成武；上各建楼，窝铺一十有四，门外各建月城。天顺二年，始城高山与阳和为二卫，以指挥、千户领其事。景泰元年，设立督府。万历二十九年，总督、尚书杨时宁檄副使刘汝康、同知孙渊如、副使刘汶砖甃南关厢，以资保障；巡抚翟鹏、副使刘汝康各为记。崇正四年，总督、侍郎魏云中于望台上每面修建望楼六座，砖甃全城。国朝顺治三年，废高山城，裁去指挥、千户世袭之官；并两卫为一，曰阳高卫，以掌印一员领之。顺治五年姜瓖变，移府治于阳高城，陟卫为府。今云中郡坊，其遗迹也。顺治八年，复府治于大同，阳高仍为卫。顺治十三年，裁汰督府、兵道等官。雍正三年，改卫城为县城。”上述文字记录，与顺治《云中郡志》、雍正《阳高县志》大同小异。关于明代阳和卫的几个问题，颇需商榷。

其一，阳和卫城非徐达所筑。考诸史籍，中山王徐达卒于洪武十八年（1385），清代诸志谓其洪武三十一年“筑阳和城”，明显错误。明正德《大同府志》卷2曰：“阳和卫城，高山卫附。洪武三十一年筑。……东半属阳和卫，西半属高山卫。”文中没有提到徐达。更为权威的《明太祖实录》记：洪武二十六年二月初六日，“置大同后卫及东胜左右、阳和、天城、怀安、万全左右、宣府左右十卫于大同之东，高山、镇朔、定边、玉林、云川、镇虏、宣德七卫于大同之西，皆筑城置兵屯守。”可见，阳和卫城之创，始于洪武二十六年（1393），终于洪武三十一年（1398），凡六年而成，与徐达没有干系。

清代方志之误，大约由于明万历三十一年成书的《宣大山西三镇图说》：“本城，洪武三十一年大将军徐达以砖创，高三丈七尺，环九里一分。”由于该书主编杨时宁，时任宣大总督，位高名隆，后人遂深信不疑。然而，杨公何以如此不慎？我猜测，也许与《明太祖实录》中的另一条记载有关：洪武二十五年八月初六日，“命徐膺绪为大同护卫世袭指挥佥事。膺绪，中山武宁王次子也。”徐达之子徐膺绪，就任大同护卫军职的第二年，正好赶上了大同诸卫的筑城之役。莫非是他主持了阳和卫城的修筑，从而导致后人以讹传讹？但查《明史》本传，没有提及，只能存疑。

其二，阳和卫城包砖砌筑，杨时宁谓在洪武三十一年，而清代方志俱云明万历、崇祯年间。查阅《明英宗实录》：正统十年八月初一日，“命蹇天城、阳和、大同左右四卫土城，以临边故也。”正统十一年十二月二十五日，“大同总兵官、武进伯朱冕奏：‘天城、阳和二处筑城功用浩大，请暂借天城、镇虏、阳和、高山四卫屯军并力，免其明年籽粒。’从之。”由此可见，洪武末年所筑阳和卫城是土城，正统十年（1446）后奉旨蹇筑，始为砖城。

其三，“天顺二年，始城高山与阳和为二卫”句，不可解。按《明宣宗实录》记：洪熙元年（1425）十一月二十日，“改高山、玉林、镇虏、云川四卫经历司隶山西行都司。初，四卫自洪武中隶山西行都司，后调保定、涿州、雄县。至是，以镇守大同武安侯郑亨言，复调大同左、右、天城、阳和屯守，经历司亦改隶焉。”就是说，此时将移驻河北的四卫兵重新调回大同，高山卫协守阳和，玉林卫协守右卫，镇虏卫协守天城，云川卫协守左卫。于是，到清代演化为阳高、右玉、天镇、左云四县。其中，阳和卫的一城二卫格局，亦即正德《大同府志》所谓：“阳和卫城，高山卫附。……东半属阳和卫，西半属高山卫。”因此，天顺二年（1458）“始城”者，只能理解为分城而治。

关于云林寺的历史沿革，今天可供我们考证的文字盖寡。一是大雄宝殿内，东西壁壁画上角的“施财檀越”“舍财官士”题记；二是清顺治《云中郡志》中，收录的徐化溥《重修西寺碑记》；三是大雄宝殿内，现存的清宣统元年（1909）《云林寺重修碑记文》木碑。

《云林寺重修碑记文》略云：“阳邑西南角，旧有云林古刹，碑碣无存，不知创建何代；屡次兴废，难以稽查。自光绪中年，有南门外接厂净土寺瑞莲和尚照管此地。阅至二十一年，有超尘禅师衣钵相传，皈依同列。见刹坏落，目睹心伤，同请众善信士狐裘集腋，鸠工（庇）（庇）财；二僧经理未及大有展布，不过聊为补葺，无增为有，旧更为新。……至二十八年，恒远和尚遽集于此，大展精神，后请众善信士募化布施；恒远和尚独立维持，赞襄圣事。寺

内正殿座像站像俱为金妆，上面左右僧室一毕完新，东西神殿（接）（揭）换瓦皮；东面新添客堂三间，西面新起斋所三间。又有钟鼓两楼，焕然一新。南面开设小山门两处。至于南极过殿神像庄严，更觉金碧辉煌。惟大山门微觉朴素，尚未完固。……宣统元年岁次己酉菊月上浣谷旦，住持僧恒远。”从上述碑文，可以窥知云林寺在清末重修时的情形，而光绪二十一年（1895）之前的残破，说明古寺已衰败多年，以至于寺僧众善不晓其创建于何代，兴废过几次。但是，寺名云林，且为“旧有”，坐落于阳高县城的西南隅，一如今天。

徐化溥《重修西寺碑记》，收录在清顺治九年（1652）大同知府胡文焯修纂《云中郡志》卷13《艺文志》中，文曰：“本城西寺，古刹也，亦胜刹也。規制坻嵒，古邃金碧，水陆莫与京。自累年彫边，所在鸞顶、猕池多即圯坏。……寺正殿倾欹，长廊以外乱甃从草离离。……前居士李长者，讳馨，慨然有辇金入寺之愿，募僧祖智，心力绝类，愚公移山，大费芒鞋。自崇祯九年迄今，历十（白）（年）所事将竣。其补葺修建大殿、东西地藏殿、天王、金刚殿，凡五座。一时圯者甃，侈者轩，黜黜者免。……近又创建钟、碑二楼，围廊十间，修然大备，继其权舆。……”按：徐化溥，阳高人，顺治初里选“岁贡”，后参与《云中郡志》编撰并作跋。其《重修西寺碑记》，大约撰于顺治二年（1645）；文中“近又创建钟、碑二楼，围廊十间”等语，恐为编入《郡志》时补言。总体观察，当时重修的西寺院落规整，大殿、天王殿、金刚殿，约在南北中轴线上；东西两侧为地藏殿，前建钟鼓楼，外环廊房。近似于大同善化寺一样的严整。碑记作者徐化溥谓之“古刹也”，言其历史悠久；“胜刹也”，言其香火胜地；“水陆莫与京”，则专指其殿宇壁画彩塑之精美。但奇怪的是，徐先生既没有追述寺院的创始，也没有讲述曾经的辉煌，更没有提到寺庙正式的名称，而仅以“西寺”俗名冠之。

查阅雍正七年（1729）成书的《阳高县志》，卷2《祠宇》曰：“华严寺，即西寺，敕建。……云林寺，在西街。”而该书卷1《阳高城署图》（图2）中，绘有“西寺”，位在城内西南角，南北两殿，西侧一殿，庙门东开。至于云林寺，没有绘出，可能为小寺，无足轻重。此外，乾隆《大同府志》卷15《祠祀》记载的更为明确：“华严寺，即西寺，在城西南隅。明崇（正）（祯）间，邑人李馨重修，徐化溥记。……云林寺，在城西街。”可以肯定，今天仍然被阳高人称为“西寺”或“西大寺”的云林寺，至少

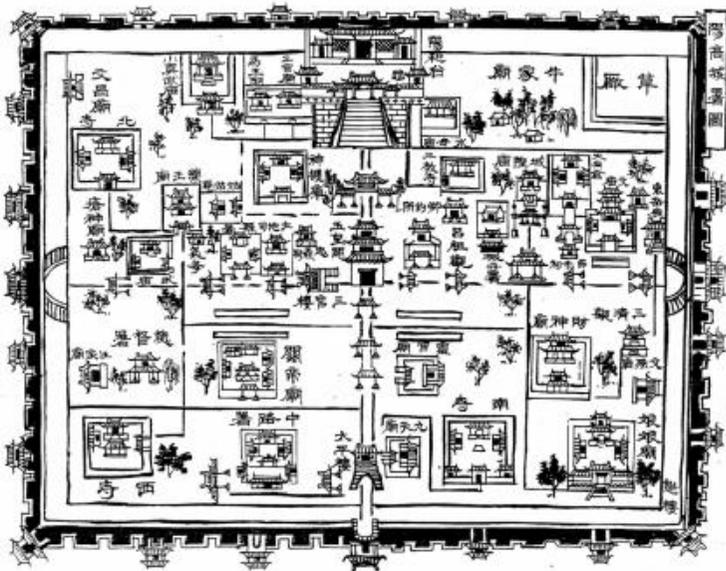


图2 清雍正七年（1729）阳高城署图

在清代乾隆四十一年（1776）编纂《大同府志》之前，正名为华严寺。此华严寺，既为“古刹”，且为“敕建”，创置于明代，毫无疑问。但奇怪的是，大约到在清中期，原本位于县城西街的云林寺，竟然张冠李戴，在不知不觉中，顶替了华严寺之名。这段尘封的历史，现已无从解答。不过，我想道理也许并不深奥，就像上世纪中叶以来“大同县”的废立更迭一样，原本管辖或寄居大同城，1971年外移西坪镇，2018年改名云州区，期间纷扰，很快归于无闻。要之，这便是历史，是特定历史条件下的演绎。

在云林寺现有建筑中，只有大雄宝殿为明代遗构。单檐庑殿，面阔五间。殿内彩塑、壁画繁富，共同构成一堂释道儒齐聚的佛教水陆大法会场景。在东西墙壁画的右上角，分别留有“施财檀越”“舍财官士”墨书题名，东为信官、信女、信士等89人，西为监收官、禅师、官士、舍人等76人。近年来，云冈石窟研究所辖的山西彩塑壁画保护修复中心，为云林寺大殿彩塑壁画编制维修方案，张海蛟、尹刚撰文指出：这两方题记中的“禅师澄鑑、洪勉、善如、善觐、開講、道成”，“信女妙顺、妙贵、妙祥、妙定”，官士“张普海、师普缘”等，明显属于佛教僧俗弟子名字；若与大同华严寺内明成化元年（1465）《重修大华严禅寺感应碑记》中的僧俗弟子法名对照，其表示辈分的“澄、道、善、妙、普”五字，两寺俱有。说明二者时代十分接近。

我想，这无疑是一个重要发现。因为云林寺在明代也叫华严寺，很可能属于大同府城内大华严禅寺的分院，或由大华严禅寺出家的僧徒住持建设。所以，我们有必要对照《重修大华严禅寺感应碑记》，做更进一步的研究。

第一，大华严禅寺大雄宝殿初设三佛，后增为五。其三佛之设，与阳高云林寺大殿主尊性质一致。《感应碑记》曰：“圣朝宣德间，高僧洽南洲弟子了然禅师来就说法，……募缘四方，历二年，遂造金像三尊，由京师遥请至此。……严大雄殿，安毗卢三像。……至宣德四年，……推首僧澄涓住持焉。澄涓既没，复荐首僧资宝任为住持，化缘塑佛二尊，共辇为五如来。及构天花棋枰，彩绘檐棋，灿然大备。至景泰五年，宝示寂灭，复举首僧正贤任为住持。又能补葺墙壁、阶砌。贤示寂后，今推德僧喜敬迁为住持，恐其久而没前人之善，乃具始末，谒文以记之。”按：大华严禅寺大雄宝殿内，明宣德二年从北京请回木佛三尊安置，后来住持资宝又添设二佛于左右，构成五方佛的格局。直到今天依旧。其初设三佛，分别是中央毗卢遮那佛（即大日如来、释迦牟尼佛），左右东方药师佛、西方阿弥陀佛。与目前阳高云林寺（明代华严寺）大殿设立的“横三世佛”，性质、理念完全相同。如果阳和卫华严寺确系府城大华严禅寺之分院，而三佛塑像亦效仿主寺，则时间应在宣德二年（1427）之后，景泰五年（1454）之前。

第二，云林寺大殿壁画的檀越舍财题名中，“信女妙顺、妙贵、妙祥、妙定”与官士“张普海、师普缘”等，属于在家念佛弟子。《重修大华严禅寺感应碑记》亦然，其碑阴所书，除寺僧妙旺之外，“十方檀越”中“妙”“普”辈，全部有名有姓，以“善女人”“善男人”排列。而“善”字辈僧，《感应碑记》中无，但有“张善广”“杨善秀”两位檀越。由此表明，两处檀越可能属于一脉法眷，然辈分高低、出自何师，已不可知。

能够体现僧传辈分的是《感应碑记》背面的“本山僧”名单：“妙旺、道宣、清福、嘉著、觉本、道能、清侣、远智、觉福、德玉、名伦、通福、喜春、喜瑜、净能、净玉、澄湛、道心、喜珏、喜受、澄满、继通、喜琛、远受、通海、远慧、远祥、道真、继达、道祥、喜文、净连、行涓”等33人，若加上碑文提及的历任住持澄涓、资宝、正贤、喜敬，以及“本寺比丘喜祥立石”，所知38僧。无奈，其中法名多样，既有本寺僧，大约也有外来僧，区分辈分实难。但是，“澄”字辈明显居前，澄涓宣德四年（1429）因为“首僧”而任住持；碑阴的首位题名“钦差、提督五台僧录司右觉义澄存”，显然属于本寺走出去的耆宿高僧。“道”字辈的也仿佛靠前，有道宣、道能、道心、道真、道祥等。成化元年（1465）刻碑时，当红的应该是“觉”、“净”、“喜”辈者僧人。“觉”字辈，除觉本、觉福外，本碑阴第二位题名“副都纲觉明”，在同殿同年树立的《释迦如来成道记》碑中作“僧纲司副都纲觉明”，该碑前言“京都大庆寿寺沙门臣觉同，敬奉令旨，顿首书丹”，他俩明显属于与大华严禅寺有亲缘关系的僧官。“净”字辈，除净能、净玉、净连外，《释迦如来成道记》碑中署“临济下嗣法沙门湛秀、慧果、净澄、净晓”。其“释净澄，字孤月，姓张氏，宛平人也。……明天顺初元，言返清凉，道声远震。代王请诣内掖问道，感白光袭室之异，为舍资建刹五台山华严谷，额曰普济。”（民国喻谦《新续高僧传四集》卷19《明五台山普济寺沙门释净澄传》）。至于“喜”字辈僧人，应属后起之秀。除现任住持喜敬，尚有喜祥、喜春、喜瑜、喜珏、喜受、喜琛、喜文等，他们应是当寺的青壮主体。就是说，阳和卫华严寺大殿彩绘壁画的时间，应该比成化元年更早一些，因为当时只有禅师澄鑑、道成等名字，不见再有下传弟子。

第三，《重修大华严禅寺感应碑记》曰：了然禅师“于宣德二年孟夏之月，迎佛入城。……时则有若边将王安侯郑公亨、太监郭敬……同出其内帑，鸠工庀财，戮力为之，严大雄殿，安毗卢三像。”值得注意的是，此番热衷于佛事的镇守大同太监郭敬，正是二十二年后阳和惨败、土木之变的罪魁祸首。

据《明英宗实录》，正统十四年（1449）七月十五日，“大同总督军务西宁侯宋瑛、总兵官武进伯朱冕、左参将都督石亨等与虏寇战于阳和后口，时太监郭敬监军，诸将悉为所制，师无纪律，全军覆败。瑛、冕俱死，敬伏草中得免，亨奔还大同城。”次日，“车驾发京师亲征。是举也，司礼监太监王振实劝成于内。”二十七日，“车驾次天城西。”二十八日，“车驾次阳和城南。时伏尸满野，众益寒心。”二十九日，“车驾次聚落驿。”八月初一日，“车驾至大同。”初二日，“驻蹕大同。王振尚欲北行，镇守太监郭敬密告振曰：‘若行，正中虏计。’振始惧。自出居庸关，连日非风则雨，及临大同，骤雨忽至，人皆惊疑。振遂议旋师。”初三日，“车驾东还。……初，议从紫荆关入。王振，蔚州人也，始欲邀驾幸其第，继而又恐损其乡禾稼，复转从宣府行。”初六日，“车驾次白登。”十四日，“车驾次土木。”明日，遭蒙古骑兵围剿，官军死伤数十万，英宗被俘，王振被杀，铸成千古奇冤。

翻回头，再看雍正《阳高县志》卷2《祠宇》，全县57座庙宇中，“敕建”者有三：“泰山庙，在东门，敕建。相传正统帝北狩，尝现灵呵护。……华严寺，即西寺，敕建。……来福寺，即南寺，敕建。”其泰山庙，县志说与明英宗被俘有关；来福寺之名，耐人寻味，明显具有追

福之意。二寺敕建，暂不理论。这里，单说华严寺之建。

前文证得大殿壁画绘于明成化元年（1465）之前，而且具有水陆法会超度亡灵的性质；同时推测殿内横三世佛，大约塑于宣德二年（1427）至景泰五年（1454）之间。那么，该寺的创建必定与正统十四年（1449）阳和兵败有关。不难想象，英宗皇帝率大军两度驻蹕阳和卫，看到城外“伏尸满野”的惨状，听到四处嚎啕悲伤的哭啼，自然心生哀愍；而随行的大同府蔚州籍权宦王振，为帝倚重而平素佞佛，此时定会启奏圣上，为阵亡的将士收尸招魂，敕建佛寺，祭奠亡灵。大约正因如此，当随后的土木之祸爆发后，王振旋即成为祸国殃民、死有余辜的奸贼，臭名昭著，人所不齿；由他倡议敕建的华严寺虽仍完成，但故事缘由不可告人。碑碣无存，讳莫如深，难怪明末乡贤徐化溥闪烁其词。所以，到在清代中叶，干脆改名为云林寺，永绝丑闻。

呜呼，哀哉！古语曰：“靡不有初，鲜克有终。”凡世间之事，虽云成败难料，但终究因果必然。以上论述、判定，或为一己之见，或为侥幸偶合。重要的是想正本清源、释疑解惑，有补于家乡历史，有助于艺术传统。同时，感谢李尔山、孟民、张海雁、王雁卿、侯瑞、吴娇、张海蛟、尹刚等各位同仁的辛勤劳动。雕文代序，庶几心平。抱歉，抱歉！

[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]

（责任编辑：侯瑞）

大同云林寺传略

刘东虹

云林寺，位于山西省大同市阳高县龙泉镇新华街南路文物巷24号，明代建筑。2006年国务院公布为第六批全国重点文物保护单位。云林寺西傍明阳和卫西城墙，故俗称“西大寺”。始建确凿年代不详，据清雍正七年（1729）《阳高县志》载：“云林寺西街敕建，同进敕建的庙宇有泰山庙在东门，广宁寺即北寺，来福寺即南寺，均系明代建筑”。

寺院坐北朝南，原为三进四合院建筑格局。寺内中轴线自南向北依次布列金刚殿（山门）、天王殿、大雄宝殿、藏经楼，两侧分别有钟鼓楼、配殿、耳房等建筑。据雍正七年县志中“阳高城署图”所绘西寺图显示，清雍正年间藏经楼已无存，仅剩两进院落。

云林寺后世修葺最早有记者是清顺治九年（1652）之《云中郡志》。该志《重修西寺碑记》载，明崇祯年间（1628-1644），云林寺寺院颓败，自明崇祯九年（1636）起历时十年进行补修，“其补葺修建大殿、东西地藏殿、天王殿、金刚殿，凡五座”。经过这次补修，云林寺面貌焕然一新。同记又载，清顺治年间（当在1652年前），云林寺又“创建钟、鼓楼，围廊十间，修然大备，继其权与。”

现存清宣统元年（1909）《云林寺重修碑记文》，光绪二十一年（1895），寺僧对寺院进行了小规模修补：“二僧经理未及大有展布，不过聊为补葺，（无）增为有，旧更为新”。光绪二十八年（1902）至宣统元年（1909）寺僧又先后对寺院进行了较大规模的修葺：“寺内正殿座像站像俱为金妆，上面左右僧宝一毕完新，东西神殿接换瓦皮；东面新添客堂三间。西面新建斋所三间，又有钟鼓两楼，焕然一新。南面开设小山门两处。至于南极过殿神像庄严，更觉金碧辉煌。同时在寺后东侧空地“新盖上穿堂三间，凿井一圆，前开大门一所，后正神堂三间”。此次修葺使云林寺面貌再次得以改观。但大山门未作进一步修葺，“微觉朴素，尚未完固”。此外，将藏经部分划为空地，留待日后重建。

上世纪五十年代，云林寺被列为省级文物保护单位。1952年至1984年云林寺由阳高一中占用。据1983年《阳高县人民政府关于修缮云林寺所需资金的请示》报告称，文革期间寺院改为校办工厂，遭到严重破坏。东西配殿及天王殿佛像，在此期间全部毁损。由于大雄宝殿当时用作一中库房，殿内塑像、壁画得以保留。依据此报告，1983年山西省文物局拨款维修了云林寺殿顶和墙壁。

1984年10月，阳高县成立文物管理所，获得政府授权管理云林寺。80年代末，在寺院西南侧阳和卫城墙上辟洞门。1989年两次阳高地震发生后，寺院“破坏程度加剧，梁架走闪，山墙倒塌。大雄宝殿东五架梁出现裂缝，顺梁与金柱榫接处拔开，多处出现险情”。县文管

所在大雄宝殿内临时支顶了五根木柱，并修整了大殿瓦顶，从而维持了大殿不塌不漏的局面。90年代初，文管所又重修（建）东、西配殿，翻修天王殿。

2006年，国务院将云林寺列为全国重点文物保护单位，2014—2015年，国家拨款370万元对云林寺大雄宝殿、天王殿、东西耳殿及院落进行全面维修。占地面积由原来的3200平方米扩大到现在的7000平方米，2017年复建了山门，使云林寺建的历史信息得以保护，部分原貌得到恢复。

云林寺大雄宝殿为明代长方形遗构（图1）。面阔五间，进深八椽，总面积278平方米。单檐庑殿顶，大殿置于台明之上，台明前接月台。前檐明、次间均为四门六抹格扇。明间、梢间格心窗棂图案纹饰繁复而无雷同，雕工高超，是明代木雕精品，与建筑为同期作品。大殿共计施拱4种45攒，斗拱均为七踩三重昂（翘）计心造，结构简练，制作规整，力学美学结合巧妙。



图1 大雄宝殿全景图

殿内平面使用减柱之法，使内部空间高深开阔。大殿内共有同时期泥塑27尊，比例适度，体态自然。壁画面积约200.2平方米，色彩清雅明丽。主尊三世佛像，端坐莲台，下为生灵座，宝像庄严，重金妆塑，面目丰润，安详肃穆。从底座到背光高达8米。三厝主尊均设背光，施悬塑工艺，三屏内分别塑明王、伽兰、力士，伴以飞天、迦楼罗等密宗造像，动感飘逸、夸张适度、技艺高超。现在佛前塑迦叶、阿难二弟子，高约3.5米，虔敬恭良，睿智深沉。佛台两侧塑金刚密迹、散脂大将二护法，高约4.5米，孔武有力，威而不悍。两厢台座塑十八罗汉，座高1.73米，表情自然、神态各异、形象逼真。大殿东、西、北三面绘满水陆壁画，共124组，规模宏大，人物众多，内容广博，形象生动。北壁两分上层绘十佛，中层绘十菩萨，下层绘十明王，刻画细腻，肃穆庄重。三世佛后扇面墙绘观音、文殊、普贤“三大士”，神情娴静，表情自然。画面均采用工笔线描设色，笔法流畅，色彩清丽、造型准确，是明代壁绘水陆之杰作。殿内建筑构件通体施彩，绘以花卉、忍冬、寿字和龙纹，与塑像、壁画，既浑然一体，又交相辉映。

云林寺的建筑、塑像、壁画，被称之为“明代艺术之三绝”。其真实地反映了明代阳高佛教信仰的兴盛状况，是中国佛教第三高潮在辽代兴起后的余续，是元明以来中国北方佛教水陆法会的实物范例，是大同地区佛教文化的重要组成部分。寺院的现存文物真实地记录了该寺自明代以来僧侣及信众屡次修葺、补建、重建的历史，脉络清晰，弥补了史料记载的不足。

作为建在明代九边重镇——大同阳和卫的一座皇家诏敕的水陆大寺，云林寺依城墙而建（城墙即寺墙），真实地反映了明代卫城和寺庙的内在关系，是研究明代卫城设计建造引入宗教理念的重要实物资料，对于研究中国明代北部边境气候灾变，汉族政权与北部民族政权的战争与融合以及其它政治、经济、商贸、外交课题，都具有独特的价值。

作为晋冀蒙三角地带一座高级别的明代建筑，云林寺展现了明代前期的空间构造艺术，其中既包括巍峨的大木构，也包括精湛的小木构，是研究长城沿线木构建筑地域风格的实证资料。其所独具的丰富地域特色：檐部不等步架及大尺度推山的做法反应了地方性营造法对于传统法式的的渗入，内额用材粗大、柱子有侧脚而无升起以及柱子内外砍斜卷刹等都是研究明代木构建筑独特的实例。

作为可能具有皇家捏塑范式和壁画粉本的云林寺泥塑和壁画，体现了明代中期以前较高的雕塑和绘画艺术造诣。为研究我国佛教艺术的发展和流变提供宝贵的实物例证。塑像和壁画内容丰富，携着大量的时代信息，对于研究明代的宗教、世情、风俗文化以及礼乐、服饰制度，都是非常宝贵的资料。此外，云林寺塑像、壁画的用材用料也具有非常明显的独特性，泥料坚实、颜色艳丽，历千年而不朽不垮、不裂不退，亦可开辟新的研究领域。

作为全国重点文物保护单位，云林寺是大同地区重要的历史文化遗产，是宗教艺术之林中一株瑰丽的奇葩，是展示和传播阳高杰出历史文化的重要载体。保护云林，传播云林，打造云林文化名片，对于发展地方政治经济文化都有着非常积极的意义。

[作者：阳高县文物管理所所长]

（责任编辑：侯瑞）

大同云林寺调查综述

侯 瑞 吴 娇

近年来，社会各界出于对历史文化遗产的重新认识与重视，纷纷提出对本地域的文化遗存进行盘点摸底，以更好地保护历史财富、传承地域文化。大同市是国务院首批公布的二十四座历史文化名城之一，古迹名胜比比皆是。大同市阳高县云林寺是明代正北向长城防卫体系中的一座佛教大刹，建置特殊，建筑巍峨，该寺主殿——大雄宝殿保存完好，其佛背光悬塑、水陆壁画、十八罗汉像，有“明代艺术三绝”之称，是一座具有很高历史、艺术价值的佛教宝库。为了更好地保护云林寺，展示和传播云林文化，2017年4月，在阳高县政府支持下，阳高文物管理所与云冈石窟研究院合作，聘请李尔山、张焯、王雁卿等大同知名专家担纲，并由张海雁负责摄影工作。经过一年紧张而有序，夜以继日的工作，拍摄了大量精美图片，专家们更是通过查阅多方资料并与其他寺庙对比甄别，终于将云林寺的建筑、塑像、壁画所反映的建置时代、艺术源流、艺术内容、宗教文化、历史价值查明理清，提出许多新颖独到的见解，为学界进一步认识云林寺打开了一个新的窗口。调查员侯瑞、吴娇则撰写了详细的寺庙调查报告，希望为后人更为全面地认识、研究云林寺提供一些线索，现综述如下。

一、建置与建筑

云林寺，又名云林禅寺，俗称西寺，相传为敕建，创建年代不详，坐落于山西省大同市阳高县龙泉镇，其西部紧邻明代阳和卫城西城墙。据大雄宝殿内现存的清宣统元年（1909）《云林寺重修碑记文》木碑记载，清光绪、宣统年间进行过修缮和扩建。1984年划归于文物部门管理；阳高云林寺在1996年、2006年期间先后被山西省人民政府和国务院公布为省级重点文物保护单位、第六批全国重点文物保护单位。

云林寺坐北朝南，整体文物建筑群南北长约67.2米，东西长约53.6米，占地面积现约7000平方米。原来的建筑为三进院落布局，中轴线自南至北依次布列，金刚殿（山门）、天王殿、大雄宝殿、藏经楼，历经几百年沧桑，现仅存一进院落，由天王殿、大雄宝殿、东西配殿和东西耳殿组成。天王殿和东西配殿文革期间遭严重破坏。上世纪九十年代，云林寺寺院文保工程依照原寺格局风貌复建，天王殿和东西两个配殿均为面阔三间、进深二间的悬山式屋顶建筑，殿内原有雕塑及物品现已不复存在。寺院西南侧明阳和卫城城墙外围，新建有山门，西配殿南侧建有文物库房及文管所办公室，大雄宝殿东北角建有杂物房（图1）。

现存大雄宝殿为明代遗构，面阔五间（19.5米），进深四间（13.4米），殿内面积约278

平方米，建筑结构采用的是单檐庑殿顶，檐下斗拱六铺作，檐伸广远，坡度较陡，用材断面合理，制做规整，飞檐恢弘。屋顶采用大式瓦作，筒瓦骑缝，屋面为灰瓦绿琉璃剪边，屋脊上有特制的琉璃脊瓦，正脊两端有琉璃鸱吻、中心置琉璃宝顶，前后两个立面上还雕饰有琉璃花草。垂脊上排列 5 个神兽，依次为骑凤仙人、龙、凤、狮子、天马，垂脊顶端和中部各有一个张口琉璃龙头，屋檐的下檐端有保护梁头的琉璃套兽，筒瓦最下面有龙纹琉璃瓦当和龙纹如意形琉璃滴水。大殿平面置于高约 0.5 米的台明之上，台明前接约 0.3 米高月台，整个平面呈“凸”字型，月台前设垂带踏跺。四周设阶条石一周，宽约 0.3 米，高约 0.2 米，大殿室内外及月台地面用方砖十字错缝铺墁。与垂带石相接的阶条石上置有一对回首对望的蹲狮，胸前系铃，雕琢质朴；在两边角石上放置莲花台座，其上亦有一对栩栩如生的石狮子。正面明间和次间十二扇隔扇门一字排开，均为四门六抹隔扇门，隔心设计分为六对，满雕菱花纹，明间隔心为三交六椀，次间为三交六椀、双交四椀混用，工艺繁复、技艺高超；绦条板上装饰有植物纹和几何纹。梢间设直棂窗，门槛中部设分心石。后檐明间安板门，整个建筑风格静穆庄重。

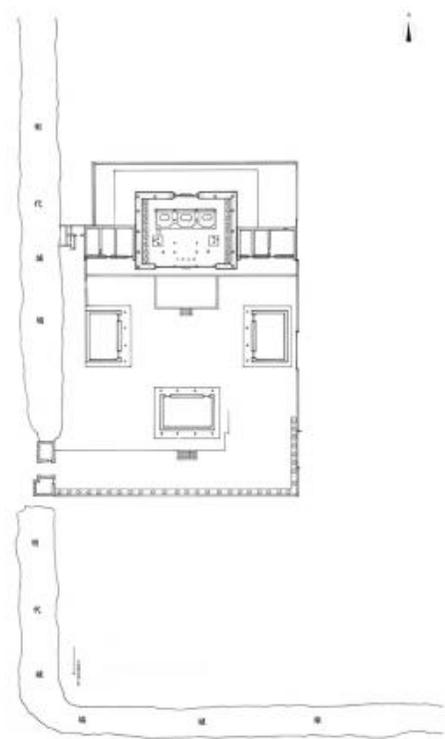


图 1 云林寺平面图

殿内梁架结构采用彻上露明造，避免了屋顶构架的木材朽坏；梁枋部分制作手法简要精练而古老质朴，后排梁枋之下的花篮式垂花雕饰与上部的梁枋彩饰、两侧的雀替相配合，美轮美奂。大殿共计施拱 45 攒，均为七踩三重昂（翹）计心造，纵横交错的构件层层相叠铺设，相互连接得十分稳固，很好的把力学与美学融合在一起。大殿内外斗拱间施有拱眼壁画 89 幅，部分画面已脱落无存，现据所表现的主题内容分三种：佛像、神龙、花草。大殿外正面 12 幅，内绘五彩祥云、宝相花和姿态各异的神龙，西墙 10 幅，后墙 12 幅，东墙 10 幅，均绘各种花草；大殿内正面 13 幅，西墙 10 幅，后墙 12 幅，东墙 10 幅，均绘坐于莲花座上的佛像。殿内柱同配列为金箱斗底槽的变体，是殿堂与厅堂相结合的结构形式。建筑构件遍体施彩，梁枋上绘有色彩艳丽、图案丰富的和玺彩画和旋子彩画。柱网布局采用了建筑中常用的移柱和减柱造法，面施构造木柱 24 根，只在殿堂中设东、西两根明柱，使室内空间显得高大而开阔，突出了佛坛的主体位置。前檐柱及殿内明柱底均设 0.5 米高覆盆式柱础，清代于明间两缝五架梁下、前檐处各加支柱一根，1989 年地震后，文管所又于前檐内额及两次间五架梁下加设支柱五根，并在柱底设素面方形柱础。后檐金柱间设扇面墙，扇面墙前置长 3.6 米，高 0.8 米的佛台三座，上为力士扛顶生灵宝座，上承仰覆莲台，坐三世佛。东、西两山墙沿墙置泥砌佛台，分列十八罗汉，使得整个大雄宝殿古朴典雅、华丽宏伟。

大雄宝殿内现存清宣统元年（1909）《云林寺重修碑记文》木碑，通高 2.44 米，底座高 0.57 米，边长 0.8 米，彩绘吞云吐火、腾云驾雾的神龙；碑身高 1.87 米，边长 0.72 米，通体黑色金字，四边镶彩绘花纹木框，上书内容为：

自未觉皇垂教大圣降临，众庶憑生群黎蒙益，精舍创始于天竺，寺院肇立于汉朝，佛之由来盖已久矣。阳邑西南角，旧有云林古刹，碑碣无存，不知创建何代；屡次兴废，难以稽查。自光绪中年，有南门外接厂净土寺瑞连和尚照管此地。阅至二十一年，有超尘禅师衣钵相传，皈依同列。见刹坏落，目睹心伤，同请众善信士狐裘集腋，鸠工（庇）（庇）材；二僧经理未及大有展布，不过聊为补葺，无增为有，旧更为新。人力难济，天工难知。厥后净土寺时逢大雨，基础不立，佛庙坍塌，僧舍剥落，神人无依。超尘见几而作，远适五台云林古刹工程，又议讓瑞连和尚修理。不意大工未就，瑞连圆寂。献花和尚经理，嘆孤掌之难鸣，惟众擎而易举，大为踌躇，极力区处，不能振作。至二十八年，恒远和尚遽集于此，大展精神，后请众善信士募化布施；恒远和尚独立维持，赞襄聖事。寺内正殿座像站像俱为金妆，上面左右僧室一毕完新，东西神殿（接）（揭）换瓦皮；东面新添客堂三间，西面新起齋所三间。又有钟鼓两楼，焕然一新。南面开设小山门两处。至于南极过殿神像莊严，更觉金碧辉煌。惟大山门微觉樸素，尚未完固。此寺内外之一大观也。而其寺内之后面两隙之地亦多，东面之隙地最为宽阔，新盖上穿堂三间，凿井一圆，前开大门一所，后正神堂三间，此皆瑞连和尚之修理也。盖不敢没其功云。数年之间，日新月异，工程告竣，前后布施有同云集。今将喜舍资产姓氏芳名开列于左：阳高县儒学附生李兴德撰文，蓝翎六品衔山西陆军普通科毕业派往陆军步兵队二标二营见习贾峻山书丹，钦加同知县衔赏戴花翎特授阳高县正堂加六级纪录十次孙符泰施银贰佰两，直隶宣化府西甯县诰封朝议大夫井星衢率子象旋孙中憲大夫五品同知县衔汝湘施银壹佰两，太谷县南席村武逢泰书丹，宣统元年岁次己酉菊月上浣穀旦，募化经理人（略）。

二、塑像

大殿内共有塑像 27 尊，其中主佛像 3 尊、弟子像 4 尊、护法像 2 尊、罗汉坐像 18 尊，形态自然，造型饱满，色彩丰富，设计感强，给人强烈的艺术感染力。雕塑基本保存完好，少部分因环境因素造成残损。

大殿正面建有高大的主佛坛，坛高约 0.8 米，面宽约 12.4 米，上面塑有“横三世佛”，通高约 5.4 米，皆施重金妆，面目圆润丰满，仪态端庄威严。中央主尊佛像为娑婆世界释迦牟尼佛，东侧为东方净琉璃世界药师佛，西侧为西方极乐世界阿弥陀佛。三世佛身后的背光象征佛的智慧之光，普照万物，光明常在，是佛教造型中不可缺少的重要组成部分。背光直接通向大殿顶部，高约 5.0 米，为全泥悬塑，镂空浮雕，上塑形象立体生动、活灵活现、出

神入化、独具匠心。三世佛皆结跏趺坐于叠涩式仰覆莲花座上，整个佛座为矩形三退单层壶门莲花座，彩绘及立体人物加浮雕花纹做装饰，少部分壶门和连珠纹已残损脱落，十分讲求对称、均衡的韵律美。

中央释迦牟尼佛垂目微睁，朱唇微抿，通体金装，半腰束裙，袒右式佛衣覆肩，裙衣无带钮，左手施说法印，右手施降魔印。背光分层组合，三重装饰纹样，依次为大宝相花纹、小宝相花纹饰衬托六拏具、外层为火焰纹，极具立体感。背光中上部塑有迦楼罗，鸟首人身，黑体金翅。迦楼罗下为一对供养童子，作舞蹈状。背光中层塑四朵盛开的宝相花，花心中有四小坐佛（其二脱落残损），花周围有三首六臂明王八躯，雄姿孔武，相貌险怪。据密宗尊奉之大日教令八明王数，当为：孔雀明王、马头明王、不动明王、降三世明王、军荼利明王、大威德明王、金刚夜叉明王、无能胜明王（因明王手印多已残损，法器多已毁失，已难一一断认）。背光下层为二护法，依主尊现说法相，当为金刚密迹和散脂大将二天王。三层中均有莲花纹饰、及翼马、翼鹿、狮象瑞兽穿插搭配，层次分明，绚烂夺目。佛座通高1.6米，最下面的五层为矩形三退砖砌叠涩式，在每一层矩形的边角都用泥塑浮雕花做装饰纹样，第五层上面为彩绘泥塑宝莲华，正面五瓣，每退后加两瓣，其上为矩形浮雕花卉纹样，再上为神态逼真的异域托举力士和双花抱球小立柱、盘龙柱，壶门内镇的狮子于座下。再上层为彩绘泥塑宝莲华，正面五瓣，每退后再加两瓣，矩形三退立面在其上，连珠纹装饰上下边缘。其上为复式宝莲华，造型宽大，莲瓣宽肥，对称分布。

东侧的东方净琉璃世界的药师佛弯眉杏目，樱唇微噤，清秀典雅，着袒右式佛衣覆肩，前胸袒露，内披僧祇支，腰间以带打结束之，左手掌心向上自然舒展置于胸前，右手捻药丸。木质贴金背光制式与释迦牟尼佛基本相同，上层亦为迦楼罗与二舞蹈供养童子。中部花纹样式为三朵傲然盛开的西番莲，有脚踏彩云的八大神祇分列两侧（左侧有一躯脱落不名）。依药师佛格，此八神当为《梁朝傅大士夹颂金刚经》（《房山石经·二十八册》页605）中之消灾祛难八金刚。即：青除灾金刚、辟毒金刚、黄随求金刚、白水净金刚、赤声金刚、定除灾金刚、紫贤金刚、大神金刚。外层采用了卷草纹和火焰纹搭配的式样，变幻多端，纷繁华丽。台座装饰也与释迦牟尼佛基本相同。但壶门内所镇为独角怪兽，两角扛顶力士亦现不同姿态。

西侧的阿弥陀佛杏目垂视，嘴角微敛，神色和蔼，通肩袈裟，衲衣偏袒右臂，胸前以蓝色衣带束长裙，衣纹立体平弯，双手叠置于足上施禅定印，庄重慈祥。背光三重装饰纹样，依次为大牡丹纹、小牡丹纹、外层为两层火焰纹，花萼相辉，纷繁立体。背光上部也塑有迦楼罗，另现人首鸟身，亦作金翅黑体。并有二舞蹈天人捧奉。背光中部牡丹花间塑雍容华贵之十二圆觉菩萨，即佛陀寂灭时守候身边的十二位大德：文殊、普贤、普眼、金刚藏、弥勒、清静慧、威德自在、辩音、净诸业障、普觉、圆觉、贤善首。个个脚踏祥云、亭亭玉立，俨然一派富丽堂皇，慧欣和畅的极乐境界。佛座与中央释迦牟尼佛像的佛座组合形制亦大致相同，其佛座上的小柱子为双花抱灯笼。扛举力士瞪目龇牙，肌肉结实，举臂张力，生动传神。一部分装饰已脱落，露出黄土本色。座下同样镇压着怪兽。

释迦牟尼佛座前有迦叶、阿难两位弟子侍立，通高约3.5米，台座高约0.6米。迦叶位

于释迦摩尼佛东侧，老者模样，长眉深目，头部略倾，张嘴含笑，袒胸露骨，身着通肩蓝绿格僧衣，双手相抱于胸前，虔诚恭敬，显示出上首弟子的深沉。阿难位于释迦牟尼佛西侧，青年模样，双目低垂，略带笑意，斜披朱红格袒右肩袈裟，双手合掌于胸前，恭肃站立于石莲花座上，似在仔细聆听佛法。迦叶、阿难脚下台座共分五层，最上面一层与塑像的接触面为莲台，下面是向下翻开的花瓣，再次是上方形台、束腰、下方形台，方形台上绘有花形图案。迦叶、阿难台座前各有一位弟子，迦叶前的弟子中年模样，目视下方，面容平静，内穿靛蓝交领团花僧衣，外披袒右肩红色水田格袈裟。阿难前的弟子少年沙弥相，面容清秀，杏眼微睁，含蓄温婉，内穿水绿交领团花僧衣，外披袒右肩红色水田格袈裟，左肩搭扣，衣纹整洁。两位弟子皆双手袖于衣内置于腹前，跏趺坐，神情专注，虔心悟道。

佛座前是高大的护法天王，体态魁梧，重装铠甲，威武勇猛，形态各有特点，一左一右从表情和姿势上也形成一定的对比，形象生动，惟妙惟肖。服饰飘逸自然，采用写实的手法表现，细致精美。人物性格也很鲜明，威严、庄重的形象表现得淋漓尽致。东侧是左护法天王散脂大将，身高约为4.5米，浓眉杏目，嘴唇紧闭，表情平和，眼神坚毅，刚正严明，英气逼人。头戴宝瓶镶金花冠，身穿兽纹锁子甲，宝缯飘舞，帔帛飞扬，坚实厚重的甲胄和柔软飘逸的飘带产生了鲜明而强烈的视觉对比。肩兽为藏青和朱红色搭配，胳膊和腹前、腿上穿有蓝绿鱼鳞甲，威严有力。从姿势造型上看，身体稍向左后方倾斜，两腿自然分开站立，右手执戟，左手握拳，宽胸挺腰，形体宏伟，豪迈强壮，不怒而威。西侧是右护法天王密迹金刚，身高约为4.5米，粗眉倒吊，双眼突出，绀发丝丝分明，面目狰狞，威武严肃。头戴绚丽金冠，身穿重装甲胄，飘带翻飞，肩兽与飘带为粉绿和朱红色搭配，护项为金黄色，朱红边兽面。腹部、腿部、腕部的错甲为群青配朱红色装饰，各个部位铠甲形制不同，关节部位均有兽面张口护甲，全身装饰繁复细腻，有条不紊。从姿势造型上看，上身稍向右前顷，剑立于身前，右手张开手掌抵于剑柄末端，刚健有力，左手半握靠近腰间，肘部弯曲朝向身体侧后方，右腿在前，左腿在后，叉足而立。整体塑造出天王勇猛夺人、威风凛凛的气势。

大雄宝殿东西两壁前砌砖台基，其上相向列置十八罗汉，分为两组，左右各九尊。台基高约1.1米，长约13.2米，中间宽约1.3米。基上罗汉座高约0.6米，宽约0.6米，座横长与台基长度同尺寸（13.2米），上绘赭色花纹、蓝绿卷草纹、几何纹。东列九尊罗汉像由北向南依次为：因揭陀尊者、注荼半托迦尊者、庆友尊者、伐那婆斯尊者、迦理迦尊者、罗怙罗尊者、戍博迦尊者、伐阇罗弗多罗尊者、半托迦尊者。西列九尊罗汉像由北向南依次为：阿氏多尊者、那伽犀那尊者、宾头罗尊者、跋陀罗尊者、诺矩罗尊者、苏频陀尊者、迦诺迦跋厘堕阇尊者、迦诺迦伐蹉尊者、宾度罗跋罗堕阇尊者。云林寺的工匠们在接受和继承前代的艺术观察方法和表现技巧的基础上不断整理和消化，创造出符合本地域世俗审美追求的罗汉造像风格，对罗汉的脸形、身段、姿势，一直到神态、肤色、衣饰，进行了十分精心的设计和塑造，使得十八罗汉造像拥有着自身独有的特点。在风格上继承了我国宋代以来写实传神、通俗质朴的审美取向，艺术表现写实生动、形象逼真而又极具生活气息。达到了技术与艺术、内容与形式、形象与思想的统一，集中体现了明代的审美精神，反映了明代中期前当

地人趋向精致典雅的审美情趣和对宗教的自我理解。造像体态健硕，魁梧挺拔，坐姿平均高度都达到 1.7 米以上，造型比例适当，头部与身体的比例约为 1:5，头部浑圆饱满，五官端正，颈部短粗，肩部宽厚而平直，身形轮廓整体呈舒张之势，身体各面向之间多采用近方形转折过渡，挺阔伟岸，增强了罗汉的雄壮气势。总体看云林罗汉造像真切而有神韵，远观有饱满厚实的形体轮廓，近观又有丰富的层次变化。人物栩栩如生，有的表现得爽朗自在、直率认真，有的表现得能言善辩、雄才果敢；有的年长者表现得饱经风霜、吃苦耐劳、懂得人世甘苦，而有的年轻者显得纯真虔诚，慧根卓然。有的表现得清高恬淡，远于尘世；而有的则举手投足，凝神沉思之际，尽显世态人情，使人感到众多的罗汉就是生活在人世间的一众高僧大德。

云林十八罗汉像，是明代写实主义的艺术典范，造型稳健，个性鲜明，面容神态刻画细微、特征明显，头部的朝向几乎均为正面，脸型方中带圆，五官简练紧凑，表情各不相同，神态生动传神，姿势迥然各异。在服饰表现上，重工艺、重装饰、重神采，样式讲究，种类丰富，纹样秀美，细节精致，不厌其繁（见下表）。罗汉多内着僧衣，外披袈裟，僧衣和袈裟的层次表现丰富而有韵律，僧衣上多施沥粉团纹图案，袈裟衣缘均有花纹装饰，色彩明快、大方得体；运用圆雕加浮雕的处理方式，真实地再现衣服的存在状态，衣纹整体线条流畅精细、疏密有度、松紧适宜，繁复而不失整洁，衣褶随身体动态变化、排列有序，转折处衔接恰当，起伏处严谨工整；衣服有的整肃厚重、有的飘逸轻薄，细节刻画精当，极富质感。

十八罗汉服饰表

服饰		罗汉名	
通肩袈裟	内无僧衣	因揭陀尊者、伐那婆斯尊者	
	内穿百纳裙	阿氏多尊者	
袒右肩袈裟	内穿通肩僧衣	注荼半托迦尊者、迦诺迦伐蹉尊者	
	内穿交领僧衣	左肩带扣、挂牌	庆友尊者、戍博迦尊者
		左肩带扣	那伽犀那尊者、宾度罗跋罗堕阇尊者
		胸前打结	迦理迦尊者、半托迦尊者
	左肩无装饰	伐阇罗弗多罗尊者、宾头罗尊者、苏频陀尊者	
袈裟覆头搭右肩	内穿交领僧衣	罗怙罗尊者	
未披袈裟	穿交领僧衣	跋陀罗尊者、诺矩罗尊者、迦诺迦跋厘堕阇尊者	

三、壁画

壁画分布于大雄宝殿内北壁、东壁、西壁以及扇面墙两面，总面积约 200.2 平方米，其中北壁约 60.0 平方米，东壁约 33.2 平方米，西壁约 33.5 平方米，扇面墙背面约 73.5 平方米。北、东、西三壁共绘制画面 124 幅，人物 547 位。

（一）北壁

北壁壁画与东西壁水陆画相连，由大殿北门分割成东西两侧，每侧分上、中、下三层交

又分绘十佛、十菩萨及十大明王，共绘画面 34 组，其中 33 组带榜题，出现人物 47 位。这种排列在水陆画的构图布局上较有特色，使得佛教正位神祇的数量显著增加。壁画以青绿为底色，祥云环绕，人物形象同中存异，各具特色。

上层从东至西为东方阿弥佛（应为阿閼佛）、炽盛光王佛、圆满报身佛、释迦牟尼佛、毗卢遮那佛、弥勒尊佛、南方宝生佛、北方成就佛、药师琉璃光佛、西方阿弥陀佛。佛像高度均为 1.05 米。螺髻高耸，顶置宝珠；面相方圆，垂目初睁；裸上身，斜披袈裟；半跏趺坐于仰覆莲台生灵座上，肃穆庄重。中层从东至西为日光菩萨、无尽意菩萨、大势至菩萨、观世音菩萨、文殊师利菩萨、普贤菩萨、药王菩萨、弥勒菩萨、药上菩萨、月光菩萨。菩萨像高约 0.95 米。头戴宝冠，面相丰腴，双眼微睁，慈眉细目，衣着华丽，裙带飘扬，端庄慈祥。下层从东至西：大威德明王、大威德大轮明王、大无能胜明王、大威德大笑明王、焰鬘德迦明王、大德步掷明王、大降三世明王、甘露军吒利明王、大不动尊明王、马鸣首明王。明王像高约 0.95 米，上方显化菩萨像高约 0.2 米。明王三头六臂，须发飞动，肌肉健硕，怒目传神，手持法器，降服鬼卒。气势凶猛，令人毛骨悚然。

北壁与东西壁相接处分绘人物十七尊，榜题三组为：四大菩萨、四藏王菩萨众及九大声闻。泛指万劫大千中显密各宗一切自觉及觉他者。菩萨身姿挺拔，或赤脚立于莲台之上，或手结法印，待于云端之中；声闻身披袈裟，姿态自然，神情各异，与十佛、十菩萨、十明王构成阵容宏大的水陆上座。

（二）东壁

东壁壁画共绘画面 46 组，均带榜题，画面中共出现人物 234 位，高度约 0.4-0.7 米。

上层自北向南：大阿罗汉（一组四人）、无色界四空天众（一组五人）、色界四禅九天众（一组四人）、欲界六欲天主（一组六人）、北极紫微大帝（一组五人）、人马天蝎天秤双女狮子巨蟹（一组六人）、角亢氏房心尾箕（一组七人）、斗牛女虚危室壁（一组七人）、天龙八部圣众（一组四人）、三台华盖星君（一组三人）、北极四圣真君（一组四人）、主水主火主昼主夜（一组四人）、天地水三官大帝（一组三人）、矩畔拏王众（一组四人）、往古帝王王子众（一组七人）、往古忠臣良将（一组六人）、往古孝子顺孙（一组五人），共 17 组，84 人。

中层自北向南：大阿罗汉两组（每组四人）、色界三禅九天众（一组四人）、忉利帝释天主（一组四人）、五方五帝尊神（一组五人）、太阳金木水火土星君（一组六人）、阴阳金牛白羊双鱼宝瓶魔蝎（一组六人）、奎娄胃昂毕觜参（一组七人）、南斗老人六司星君（一组八人）、乾达婆阿修罗众（一组四人）、普天列曜星君（一组三人）、四直使者众（一组四人）、大罗刹女众（一组五人）、药叉神众（一组四人）、诃利帝母众（一组五人）、往古妃后嫔女众（一组六人）、儒流释道尼女冠（一组七人）、往古贤妇烈女（一组七人），共 18 组，93 人。

下层自北向南：大阿罗汉（一组四人）、江河井泉四龙王（一组四人）、大梵天王（一组四人）、太岁罗睺计都紫炁月孛（一组五人）、四大天王（一组四人）、井鬼柳星张翼轸（一组七人）、北斗九皇星君（一组九人）、天曹诸司判官（一组四人）、文勋官僚众（一组六人）、往古九流百家（一组十人）、水居飞空（一组七飞禽），共计 11 组，57 人物，7 飞禽。

东壁南北两侧上方各有一幅墨书题记《施财檀越》，其中南侧除标题，未见任何内容，北侧字迹为“信官田疇 鄧氏 信女 妙順 妙貴 妙祥 胡氏 妙定 于氏 信士田礼 劉安 龐林 徐 陳惠 信官 邵通 信官 薛玉 林三 郭銳 王雍 趙忠 趙文 趙吳 趙恕 武得英 趙聰 馬旺 谷清 谷洪 谷浩 張雄 王信 王傑 宋志剛 王順 王銘 王鑑 王鉞 張聰 張玉 張能 郭惠 常子蘭 張玉 徐聰 閆才 胡完 李成 李柰 景勝 王英 王瓚 邵海 王成 王秀 馮清 王名 馬讓 梁勝 米勝 張能 李朋 崔能 胡彪 趙能 李俊 徐政 楊見 曹忠 武英 齊洪 鄭雄 趙升 馬能 耿聰 王見 閻鑿 崔彪 米英 薛春 張楊 王斌 張雄 馬英 邵福 趙文秀 輔仲名 林文燾 張鑑 鄭氏”。

（三）西壁

西壁壁画共绘画面 44 组，均带榜题，画面中共出现人物 231 位，高度约 0.4-0.7 厘米。

上层自北向南：后土圣母（一组六人）、西岳金天顺圣帝（一组五人）、四滨四海龙王众（一组五人）、江河淮济四渎龙神（一组五人）、守斋护戒诸善神众（一组五人）、顺济龙王（一组五人）、大将军黄旛白虎蚕官五界（一组五人）、吊客丧门大耗小耗宅龙神（一组六人）、阎罗秦广楚江宋帝五官王（一组五人）、变（卞）成泰山平等都市转轮王（一组五人）、金银铜铁四轮王众（一组七人）、起教阿难尊者（一组五人）、兴教面然鬼王（一组三人）、往滥无辜自刑身死（一组五人）、军阵杀伤水火漂焚（一组五人）、严寒大暑兽咬虫伤鬼（一组四人）、误死针医横遭毒药（一组五人），共计 17 组，86 人。

中层自北向南：东岳天齐仁圣帝（一组六人）、中岳中天崇圣帝（一组六人）、南岳司天昭圣帝（一组五人）、五湖百川龙神（一组六人）、主风主雨主雷主电龙神（一组五人）、三元水府大帝（一组五人）、安济夫人（一组四人）、太岁太煞博吉游太阴神（一组六人）、护国护民城隍社庙土地众（一组五人）、阴官奏书归忌九坎伏兵力士（一组五人）、坚牢地神菩提树神金刚座神（一组三人）、地府三司都判官（一组五人）、地府六曹判官（一组六人）、牛头马面官曹阿傍（一组八人）、饥荒殍饿病疾缠绵（一组六人）、御冤报恨自缢身亡（一组五人）、堕胎产亡讎冤报恨（一组八人）、身殁道路客死他乡（一组五人），共计 18 组，99 人。

下层自北向南：北岳安天元圣帝（一组六人）、陂池井泉龙神（一组五人）、五方严（龙）王神众（一组七人）、主田主稼主病主药神（一组六人）、金神飞廉上朔日畜神（一组五人）、五道监斋善恶二部（一组四人）、行病鬼王五瘟使者（一组五人）、饮严（食）不净饥火织然（一组八人）、地居傍生六道（一组七物），共计 9 组，46 人。

西壁南北两侧上方各有一幅墨书题记，其中南侧只见黑色边框，北侧为《捨财官士》，内容是“監收官劉惠 張普海 白聰 李通 王玉 胡浩 郭海 禪師澄鑑 洪勉 善如 善觶 開講道成 霍全 胡讓 趙剛 楊宣 管祥 羅雄 王見 舍人王英 王見 張全 陈俊 周名 孫見 裴能 李全 李玉 王升 楊寧 王秀 趙彪 尚玘 張洪 霍能 南宣 趙俊 楊玉 程彪 師全 董清 董季 鄭清 樊還 李通 王才 韓禹 邵海 馮敬 陳淮 陳亨 郭慶 毛子勝 閆旺 楊俊 毛子秀 李寧 李廣才 廣文 廣勝 郝濱 张清 王文秀 裴玘 岳旺 岳住 郝整 孟福海 師普缘 孟福全 刘信 馮英 張福吳 張成 岳全”。

（四）扇面墙背面

扇面墙背面以山石、海水为背景，绘“三大士”像。画面共出现人物35位。色泽以青绿朱红为主，清丽典雅，线条法度精当，表现力极强，画面内容识为“準提法三大士”，宗教内涵丰富。

中央为观音菩萨坐像（準提观音），像高约2.0米。菩萨圣容庄严，佛衣飘拂，钿珮瑯明。顶髻中有阿弥陀化佛，双环头光与背光相交，头光两环间有梵文陀罗尼经咒五字置于莲花之内（湮漫不清待识）。身后两侧现护法金刚像两尊。菩萨右山石上覆包袱角，上置经书与杨柳净瓶。菩萨身后上方左侧绘有“玄奘取经图”，共17人，画面中白马驮着经卷，似取经归来盛大场面。菩萨座下右侧绘龙女与四海龙王，龙王均作人间帝王形象，题榜曰：“四海龍王禮聖容”。左侧绘善财童子与五湖龙王，龙王均为龙首人身，榜题作：“五湖龍招朝巍像”。

观音菩萨两侧为文殊菩萨（左）、普贤菩萨（右），分别坐于青狮与白象之上。文殊、普贤像高2.5米，亦作庄严圣容，现头光。“三大士”像外侧，绘二位胁侍龙王，高2.3米，亦现头光，捧持法物左右躬候。此为密宗胎藏界难陀、跋难陀二龙王，属準提观音座下胁侍。此外，在扇面墙释迦牟尼佛两侧绘两位胁侍菩萨立像，高约2.2米。菩萨体态丰腴，佩胸饰、腕臂钏、脚钏，裙带飘扬，赤足立于莲台之上，左面菩萨双手端盘内置花卉，右面菩萨盘内置山岳。

云林寺四壁水陆绘画是一个法系鲜明保存完整的佛画艺术整体，绘画笔法细腻，线描与赋色技法纯熟，人物形象生动，反映了明代民间宗教绘画的高超技艺。通过对云林水陆画的宗教文化背景与绘画艺术研究，我们可以看出明代初期三教融合思想已经渗透到中国社会的各个方面，成为中国传统文化的有机部分，并与民间信仰、民风民俗融为一体，同时可以看出明代中国水陆画的发展状况。水陆画既是宗教绘画，又是民俗艺术，民间艺术家们正是借助宗教题材塑造栩栩如生的艺术形象，表现自己的审美观念、审美情趣与审美追求，展现世俗倾向和民间色彩。云林寺水陆画中的人物描绘传承着山西元代以来宗教人物画的传统，而且有着深厚的地域文化底蕴，题材范围更加广泛，形成了雅俗共赏的艺术风格。对于中国美术史研究、佛教史研究、儒释道三教融合史研究、边塞文化研究、信仰民俗研究、中国古代服饰研究等提供了重要的资料。

阳高云林寺大雄宝殿集建筑、塑像、壁画于一体，具有极高的艺术和人文价值，对于研究明代的建筑结构、雕塑水平、水陆壁画及其所体现出的社会发展状况，尤其是佛教艺术的发展和流变有着重要的意义。但是多年来隐没于塞北军镇之中，鲜为人知，此次李尔山老师和张焯院长带领的团队进行为期一年的调查工作，将云林寺的文化面貌更加细致完整地呈现出来，为今后的研究工作提供了准确详实的基础资料。

[作者：云冈石窟研究院信息资料室文博馆员；云冈石窟研究院考古研究室文博馆员]

（责任编辑：王雁聊）

大同云林寺宗教、艺术种种浅探

李尔山

大同云林寺位于大同市辖阳高县西关。这座处长城中段边陲重镇上的佛教大刹，原是一组完整的建筑群，坐北向南，中轴线上依次有金刚殿、天王殿、大雄宝殿，以及垛殿、钟鼓楼等。据清雍正七年（1792）《阳高县志》载，云林寺“系明代建筑”且“由皇帝下诏”而建。现仅存大雄宝殿、天王殿和配殿。

云林寺虽然已不可览其全貌，但所遗大雄宝殿，亦足称三绝：殿宇巍峨伟壮，是为大观；塑像庄严异焕，是为尚品；壁画宏博雅丽，是为巨制。且三绝均成就于朱明一朝，后清代虽有修葺增补，但终归难掩一气呵成之大象，固更为弥足珍贵。

惟留遗憾的是，云林寺由于年代久远，边地战火频仍，兴建倾圮之事少人追记，加之寺观损毁十之六七，刻石碑记仅有清宣统一座木碑孤立，唯言晚清修复事，鸠工初建之朝只字不存，后世方志记述既少且略，语焉不详：言其明代成就，但不知何年；言其皇家所勅，但不知何帝；使其身世难成确论。

因于此，我们在对云林寺殿、像、画三大类遗存进行再一次全面细致调查的基础上，尝试用一种全新的方法，对其进行再分析、再认识。即：通过遗存所表现出的宗教思想、传承、派别、特点等，研究其兴建和制作时所秉持的经典和仪轨；根据经典及仪轨所蕴含的崇拜方式和意义，探寻其兴建和制作者的思想动机及欲达之社会功能；又据此动机及功能，辅之以对建筑艺术、雕塑艺术和绘画艺术特色的分析研究，寻找其与明代某一时段天时、地缘、人文形势的对应关系；在没有刻石、文字、建筑标记等直接证据的情况下，以期对云林寺的兴建时间、意义、价值等，获得更多新的判断。

上述工作，于2017年，在阳高县政府全力支持、云冈石窟研究院直接参与下，断断续续进行了一年，研究工作取得了一些共识。下面按：一、云林寺之佛教法系，二、云林寺之社会功用，三、云林寺之艺术特色，作分论。

一、云林寺之佛教法系

云林寺大雄宝殿，面阔五间，进深四间，覆单檐庑殿顶，殿内柱列为金箱斗底槽变体，殿、厅混构，施移柱减柱之法，佛坛突显。主坛三厝，须弥座镇压生灵，上置仰覆莲台，释迦、药师、阿弥陀横三世佛结跏趺上坐，庄严巨壮；背光高大，直及彻上露明造，迦楼罗视下，宝相、番莲、牡丹花繁复，金焰灿烂，花间分别悬塑八大明王、八大金刚、十二圆觉菩萨等。三主像间，

塑迦叶、阿难二弟子，合十恭立，温良虔敬；坛前为密迹、散脂二护法，壮硕伟岸，威猛奇绝。左右侧坛列坐十八罗汉，佛衣繁复，妙态传神，各显睿智司属。三面殿壁及扇面墙满绘丹青，重彩平涂，沥粉贴金，金碧辉煌。北壁为十佛、十菩萨、十明王，扇面墙为观音、文殊、普贤三大士，东西两壁万象包罗，纳天堂、人间、地狱，古往今来，佛、道、神、圣及百态众生，亡魂冤鬼图 124 幅，共成一体之全堂水陆大法会。

云林寺殿、像、画，气势宏博，妙法庄严，技艺非凡，直观折射出的是佛教某宗某派完整的而不是支离的，严谨的而不是拼凑的，有序的而不是无章法的法统特色。因而，清雍正时方志称其为“由皇帝下诏而建”，则完全是可信的。但是，要弄清楚其究竟是归属于佛教哪家哪派之法系，则先要认真回溯大同地区（按照地缘历史应扩大为长城一线之燕云地区）古代佛教传承流布的情况，方得以厘清云林寺之法统归属，才可进一步搞清楚，明朝的皇帝为什么要下诏勅建该寺。

（一）后北魏时代大同地区佛教的传承

大同地区古代的佛教，属于公元三世纪前后沿古丝绸之路规模性传入中国之汉传佛教。在佛教初传中国前 200 多年的容受期中，上演的第一次毁法灭佛就发生于大同，即北魏王朝的首都平城。从公元 444 年始，北魏太武帝拓跋焘接受司徒崔浩和天师道寇谦之的建议，由下诏禁止私养沙门到诛杀佛徒、焚毁经像，苛虐废佛长达六年。释史称“太武法难”。但是，在他死后十年，即公元 460 年，他的孙子文成帝拓跋濬即行复法，崇佛之风益盛。举全国之力开凿了巨大的皇家佛教工程——云冈石窟，开启了真正全国意义上的佛教东传华夏的第一个高潮。

北魏之后一直到宋，中原及晋廷南渡后的江南地区又先后发生了，北周武帝、唐武宗、后周世宗三次大规模灭法，而大同地区均有幸逃脱或较少罹难。尽管汉胡争锋，兵戈不息，但佛教却获得一以贯之的传布。

公元 574 年到 578 年，北周武帝宇文邕下令灭佛，史载：“毁破前代关山西东数百年来官私所造一切佛塔，扫地悉尽。融刮圣容，焚烧经典。八州寺庙，出四十千，尽赐王公，充为第宅。三方释子，灭三百万，皆复军民，还归编户。”此时的大同地区，因突厥势力南压，处于北周与突厥的割据间隙之上，而北周为灭北齐，对突厥采取亲和政策，故北周灭法，大同（其时称云中）较少涉及。

唐武宗李炎灭佛发生在公元 842 年至 845 年，这三年间，据《旧唐书·武宗本纪》载：“天下所拆寺四千六百余所，还俗僧尼二十六万零五百，收充两税户；拆招提、兰若四万余所，收膏腴上田数千万顷，收奴婢为两税户十五万人。”而此时的大同地处唐与回纥兵锋交错的前沿，由于安史之乱后唐王朝势力渐衰，武宗时代，虽然有“会昌中兴”之说，但在藩镇割据条件下，毁佛命令并未在大同地区得到贯彻。

公元 955 年发生了佛教传入中国后的第四次法难，后周世宗柴荣下诏禁止百姓私自出家，规定僧尼必须在国家公认的戒坛受戒，不许创建寺院或兰若，违反的僧尼，课以严刑，未受敕额的寺院，一律废毁。民间的佛像、铜器，限五十日内交由官司铸钱，私藏 5 斤以上者一

律处死。总计，此难废毁寺院 30336 所，大量的佛像及钟、磬等法器被铸成通钱。而在这一法难中，大同地区以及整个燕云十六州，已于 17 年前即公元 938 年被后晋皇帝石敬瑭割让给了契丹，所以也未受波及。

由于在后三次大规模法难中免遭祸灭，迢迢北边成了中原及南方佛教三宝纷纷北逃的避难所。更因大同地区本有北魏崇佛高潮的余绪，加之长期地处边塞，兵锋交错，民众对佛教止争息战的精神企盼，大同及整个燕云地区便成了佛教东传华夏在唐代两都（长安、洛阳）掀起的第二次高潮被熄灭后再次复兴的策源地。客观情况正是这样，当中国历史进入宋辽对峙的历史时期，一个新的佛教高潮便在辽朝勃然兴起，世界佛教史公认，当时“东亚佛教文化中心在辽而不在宋。在精神文化领域，辽代契丹王朝最繁荣的是佛学，不光深刻影响了中国金元及明清的佛教，而且也影响了朝鲜、日本及整个东亚地区的佛教”。大同是辽朝的西京，至今依然赫然可见的大同华严寺大雄宝殿、薄伽教藏殿、应县佛宫寺释迦塔等绝冠弘教建筑的出现证实，大同地区是辽朝佛学发生、发展及传布的核心地区。我个人认为，认识这一点非常重要，乃是我们认识后北魏时代大同地区佛教传承的重要指归，当然也是我们今天打开大同云林寺这座佛教宝库的钥匙。

（二）辽代佛教要略及义理特征

契丹族原无佛教信仰，但随着耶律阿保机统一邻部，扩大经略，便着意吸收中原文化，以延揽汉人，收买民心。大约在公元 10 世纪初佛教信仰就逐渐流行于契丹的宫廷贵族之间。到了辽太宗会同元年（937），耶律德光从石敬瑭手中取得了燕云十六州，由于这一带地方原来佛教盛行，辽王朝利用佛教的政策亦益见显著。其后诸帝，都对佛教特加保护，在圣宗、兴宗、道宗三朝（982-1101），佛教遂臻于极盛。在此前后 200 年间，辽代佛教从传布的层面上看，呈现出如下一些特征，即：皇室崇仰、平民热衷、佛宫广布、高僧辈出。

在阿保机时期，已初步奠定了契丹人信仰佛教的基础。太宗时代则开启了真正意义上的辽朝佛教。根据《辽史·礼志》记载：“太宗幸幽州大悲阁，迁白衣观音像，建庙木叶山，尊为家神。”这就是说，从耶律德光始，已改变了契丹的祖宗家法，使契丹王族的拜山仪式有了新的祭祀程序和方式。把佛教崇拜对象纳入了辽王朝的崇拜体系之中。世宗、穆宗和景宗（947-982）这三朝，辽代佛教逐步发展起来，而圣宗、兴宗和道宗（982-1101）这三朝，对佛教的尊崇则是达到了沉醉的程度，特别是道宗耶律洪基，在即位之前就修习梵文，进入所谓“有若生知，殊非性习”的境界。他不但广泛涉猎释教经典，而且撰写佛教著作，是公认的佛学大家。

在皇室的带动下，辽朝的贵族、官僚，以至平民百姓几乎无不认同和支持佛教，他们的信仰非常虔诚，且较少功利，具有平民化而非世俗化的特点。如《辽史·道宗本纪》所载：太康四年“诸路奏饭僧尼三十六万”。辽王朝把饭僧作为一种功德善事，其主要目的，是为国家祈福，庆贺战功，超度阵亡将士，赈灾济贫等。一岁而饭僧 36 万，这在佛教兴起第二个高潮的唐代也不曾有过。

正因为此，整个辽朝才会从上至下君主臣民一体不惜血本地大兴佛教建筑，以至我们在

千年之后看到的都是惊天巨作。诸如我前面提到的应县木塔（道宗清宁二年 /1056）、大同华严寺（道宗清宁八年 /1062），还有天津蓟县独乐寺观音阁（圣宗统和二年 /984）、宝坻广济寺三大殿（圣宗太平五年 /1024）、辽宁义县奉国寺（圣宗开泰九年 /1020）等等。有寺必有僧，西京大同府所辖的五台山（并非今常所谓之五台山，而是河北蔚州境内之“小五台山”，与阳高毗邻），是辽代华严教学的中心。辽圣宗、道宗都曾亲临五台山金河寺设斋供奉三宝，其名声盛极一时，对辽境各地佛学有很大的影响。五台山金河寺沙门道啟，极负盛名。还有燕京圆福寺总秘大师觉苑，都是辽代华严和密教学的代表人物。

尤值一论的是辽代佛教的义理性特征。世界佛教史认为，唐代高层次的经院佛学在10-12世纪的中原地区呈现出明显的断裂性，但在燕云地区却表现出较强的延续性。辽代的佛学继承了唐代传统，表现出中世的特征：教义繁琐的华严宗占据主流，精于思辨，高僧学识渊博，佛学著作理论色彩浓厚，具有国际性影响。同时，辽朝还特别注重密教的研究，高僧祖述唐代善无畏、一行所传胎藏系密教，并将其密法会通于华严宗圆融无碍的经典教义之中，形成了与不空所传金刚系密教相近的全新的理论特色。唐密作为唐代佛教最巅峰中最为隆重的派别，武宗灭法后在汉传佛教的大部分地区几近灭绝，而在辽朝境内重新上演，“辽密”也就成了汉传密教史的重要一页。上文谈到，辽道宗耶律洪基，燕京圆福寺总秘大师觉苑，五台山金河寺沙门道啟，都是这方面的大学者。特别值得注意的是，五台山金河寺道啟，俗姓杜，辽道宗清宁二年（1056）生于大同。他的弟子们称他“博学则侔罗什之多闻，持明（密法）则具佛澄之灵异，禅心镜净神游华藏之间，戒体冰清行出尘劳之外。”意思说道啟大师在显教的闻思成就堪比精通经、律、论三藏的鸠摩罗什大师，而秘法成就则如同晋代的高僧佛图澄大师一样。道啟时称显密圆通大师，在金河寺完成了《显密圆通成佛心要集》，“穷显密之根源，尽修行之歧路。”代表了辽朝义理佛学的最高成就，也为华严融通密法开通了新的法脉，即“準提法门”。

辽代对于佛教经典的编刻，亦有其独到的成就，这就是契丹藏的雕印和房山石经的续刻。契丹藏的倡刻，因缘自于圣宗太平元年（1021），得着宋刻蜀版大藏经《开宝藏》的印本。辽藏和宋版不同的特点，在于内容上尽量补充宋版所缺少的写本，收入了《华严经随品赞》《一切佛菩萨名集》《随愿往生集》《释摩诃衍论》《大日经义释》《大日经义释演秘钞》《释教最上乘秘密藏陀罗尼集》等当时流传于北方的特有经论译本以及辽朝对于《华严经》和密教的研究成果。全藏在燕京刻印，共579帙。刻版始于兴宗重熙年间（1032-1054），完成于道宗清宁八年（1062）。大同华严寺之薄伽教藏殿就是专为收藏这部藏经而建，至今还保留着辽代木构重楼式藏经柜38间，及两组柜间上层飞架天空楼阁5间，雕刻精美绝伦，为海内孤品。这部藏经的印本未传入南地，但曾送到高丽，给《高丽藏》再雕本的校补订正以很大影响。另外，始于隋代的涿州房山云居寺石经刻造，于唐末终绝后，也在辽圣宗太平七年（1027）开始续刻。州官奏请，皇帝拨款支持，并派高僧主持其事。兴宗时，更施给多额内帑，续刻规模甚大。到道宗，完成《涅槃》《华严》《般若》《宝积》四大部之后，又续刻其他经典47帙，以及此后民间集资续刻的44帙约5000片，其底本都自于这部《契丹藏》。契丹藏印本现已全部散佚

无存，直到1978年修理应县木塔时，才在塔中发现50轴残卷，使今人一睹契丹藏的冰山一角，而对于契丹藏编刻的大概，及其工程和价值，则借助大量续刻的房山石经，得以确立。

辽代以华严为主，融通密教义理的特征影响广泛而深远。形成了辽朝一代及金元乃至明清北方地区最重要的佛教法系，亦成为当朝及后代北方特别是燕云地区佛教僧团建设、经像建设、寺观建设的重要思想指南。

（三）云林佛像壁画法系归属

在大同地区大量的辽代及后世佛教寺庙遗存之中，可以清晰地看到一条带有法统性质的轨迹，那就是华严宗和密宗的通融与结合。这其中，大同华严寺之薄伽教藏殿是具有源头意义的。前文述及，此殿的功用是珍藏《契丹藏》的辽朝皇家图书馆。现在呈现在我们面前的塑像群是一个原汁原味的华严经论大法会。法会活泼生动，畅所欲言，华严经圆融无碍的思想十分突出。但是法会并非单纯表达华严一宗的世界观，华严诸圣们结跏趺端坐于有明王摄服的生灵座上，密教思想的通入，亦十分明显。应县佛宫寺释迦塔、大同善化寺大雄宝殿，都是辽或辽以前的大型佛教场所，但由于战乱，塑像和壁画则贯穿辽金两代。其中所折射的则是华严经之法身佛思想与密教五智如来的结合。浑源永安寺为元代大刹，主殿由元高僧溥光雪庵匾题“传法正宗殿”，殿内主像依然是华严诸尊，而北壁大型壁画则是密宗的十大明王（宿白先生认为此画呈元代画风）。华严寺大雄宝殿，为辽建巨观，居全国佛殿之最，殿内塑像毁于辽金交替之战，明代重塑时遵从了善化寺大雄宝殿之法系。本文所论及的云林寺也是一座明代大刹，其所表现的宗教思想，也同上述这些寺庙一样，行走在同一的宗教轨辙之中。同样是华严宗和密宗的通融与结合。

据一，从云林寺大雄宝殿主供说起——

大雄宝殿主供“横三世佛”（图1），横三世佛是汉传佛教显宗各派共同崇奉最为常见的崇拜方式。中央主尊为娑婆世界释迦牟尼佛，主尊左侧为东方琉璃世界药师佛，右侧为西方极乐世界阿弥陀佛。这一崇拜方式体现着空间维度中三佛即万佛、我佛无所不在的宇宙观，属最经典、最普适的大乘思想。然而这一宇宙观的形成则是《华严经》的独到贡献。华严首创佛的法身概念。在此之前的小乘佛教之教主释迦牟尼是以真实的肉身存世的，他是教主，是导师，不是千变万化的神。而华严思想则认为释迦牟尼本尊仅仅是佛陀的应化身。他所创建的绝对真理——佛法则是一个永恒的法身，这个法身在宇宙间不仅在时间的维度上是永恒的，而且在空间的维度上是无所不在的。佛号称之为卢舍那，唐译为毗卢遮那。这样就在理论上完成了由一佛向万佛的过度。从而也实现了大乘教与小乘教的分宗。《华严经》还将法身和化身统一起来，使它具有了一体两面的特性，既具有法性特性又具有人格化，释迦牟尼和毗卢遮那是同身异名各表内涵的佛教本尊。当需要显示时间维度时，本尊是现在佛，当需要显示空间维度时，本尊是中央佛。所以，“横三世”佛信仰体现的是华严“中道理体”的思想。

特别值得注意的是云林寺大雄宝殿这组“横三世”佛的背光和佛座。三屏高大的背光中悬塑各类佛教人物，其中中央释迦牟尼佛背光中塑八大明王。这在存世的汉传佛教造像中非常少见，甚至是仅见之例。密宗把真言和陀罗尼称为“明”，又将具有这种咒力者称为“持明



图1 大雄宝殿主佛、弟子、护法

王”，所以，由真言和陀罗尼的神秘能力产生的尊格，就叫做明王。如果说，如来代表佛的实际悟道，菩萨掌握慈悲救济，那么，明王就让人人的内心培养出坚强的意志。基于这种密宗教义，明王一般是作为佛菩萨的意志力体现出来，即所谓教令轮身，以摧破众生之烦恼，垂迹利济大千世界。把明王塑于佛陀的背光之中，其旨就是要表现这种意志力，使佛的“自性轮”体、“正法轮”体、“教令轮”体臻于完备，这既传布了密宗教义，也补充了华严精神。与背光相对应的是佛座，三世佛结跏趺端坐莲台，莲台下是“生灵座”，四角由力士扛顶。“生灵座”也是密宗供奉的重要标志物。把象征邪魔或异教的鬼怪邪兽踩在脚底或镇于台下，所显示的正是佛之教令轮身的无比神威。所以云林寺大雄宝殿之主尊供奉是一组佛教义理极为深刻的典范之作。他所表达的思想既本真地体现了辽代以来佛教华严为主触通密教的法统，也迎合了大同地区平民百姓长期尚佛形成的崇拜习惯。

据二，关于云林寺大雄宝殿扇面墙之“三大士”壁画——

这是一幅占据整个墙面的超大型壁画（图2）。中央主尊绘观音菩萨，此观音头光中有五朵莲花，花心中现梵文陀罗尼经咒（字迹湮漫不清无法辨认）。菩萨被佛衣，垂璎珞，佩臂钏，现坐姿于海中山石上；左为普贤菩萨，右为文殊菩萨，分别坐于榻上，白象青狮分别伺卧其侧。二菩萨亦作庄严圣容，画面清雅、疏朗，丹青妙绝。观音座下，左绘帝王相四海龙王与龙女，右绘龙首人身相五湖龙王与善才，均躬立聆听圣示。画面两侧绘捧奉砗磲、珊瑚及莲华、宝珠二龙王，现头光，身份当为胁侍。以龙王为胁侍的三大士像极为少见。考据观音造像仪轨，唯金刚智所译《佛说七俱胝佛母准提大明陀罗尼经》中有准提观音以难陀、跋难陀二龙王为胁侍之仪，此为密教仪轨，正好给予观音头光中的陀罗尼经咒以合理解释。故云林寺“三大士”画应是以准提观音为主尊的准提法门“三大士”。法源属于前文所述辽朝蔚州小五台金河寺道



图2 大雄宝殿扇面墙“三大士”壁画

啟大师所传法脉。

佛学常识明喻：文殊与普贤是《华严经》里的二位上首菩萨，是为法身佛毗卢遮那的左右胁侍，即所谓“华严三圣”。这是汉传佛教崇拜方式中，最为根本的组合。然而“三大士”崇拜形式的出现，由观音菩萨取代了毗卢遮那佛的位置，使观音具有“佛格”，这一现象显然非同小可，影响也至为深远。究其根源，大约可上溯到唐武周时期。名重一时的华严宗高僧法藏，曾以华严禅观结合密教十一面观音的修法，参赞军国大事且每每“灵验”不已，很得天后武则天的信任。崔致远《唐大荐福寺故寺主翻经大德法藏和尚传》中载：“神功元年契丹拒命出师讨之，特诏藏依经教遏寇虐……法师盥浴更衣建立十一面道场置观音像行道，始数日羯虏靺鞨王师无数神王之众，或瞩观音之像浮空而至，犬羊之群相次，逗挠月捷以闻。天后优诏劳之曰：蒯城之外兵士闻天鼓之声，良乡县中贼众覩观音之像，醴酒流甘于陈塞，仙驾引纛于军前，此神兵之扫除，盖慈力之加被。”台湾佛学家赖鹏举居士认为：“法藏所值国难而欲降伏怨敌，则原有华严诸尊中显有不足”，便“转由密典中救取适宜的菩萨以为辅助。”可见，最初密宗的观音被请到华严诸尊中来，因缘自于“事功”。《佛说十一面观世音神咒经》记载：“若有他方怨贼欲来侵境，以此观世音像面正向之，种种香花而为供养，取胭脂大如大豆，诵咒一千八遍，涂像左厢嗔面，令彼怨敌不能前进。”法藏大师之所为就是依此教义，请观音来退契丹入侵之敌的。

在佛教传播与发展的过程中，义学与禅观相互影响，对“三大士”造像的产生，具有推波助澜的作用。华严重义学，强调的是“理”，密教重禅观，强调的是“事”，义学与禅观的相互影响，理与事的相辅相成，是“三大士”造像出现的理论前提。实际作用是推高了观音菩萨的法统地位，鼓起了“观音热”。

我们目前所能看到的“三大士”造像之中，早期的观世音菩萨都是以密教观音的形态出现，或为十一首、或为八臂、或为三十二臂、或为千手千眼。如太原天龙山石窟西峰第9号窟的“三大士”，为唐代造像，即以二臂十一面观音居中，文殊、普贤二菩萨分骑驾狮象立于观音之左右。晚唐敦煌莫高窟161窟的正面为十一面观音曼荼罗，左壁为文殊变，右壁为普贤变。都充分说明，整个唐代，“三大士”造像都是华严与密教的结合。

我在上文中已提到辽代是唐代佛教退潮后新的高潮策源地。观音热在辽朝传播，不光是所难免，而是理所当然。早在太宗时，耶律德光已把观音菩萨作为契丹人的保护神。伴随辽朝列祖列宗对于佛教态度的不断升温，观音菩萨渐次成了护国佑民，消灾赐福，救苦救难的万能神。至今，我们仍可从天津蓟州观音阁的观音泥塑巨像身上领略当时观音崇拜的热度。值得关注的是那时观音的形象，依然是唐法藏大师请入华严的密教十一面观音。

在大同城西云冈石窟东隅有一座观音堂，始建年代或辽或金，一直在争论（我赞同金代所建，见李尔山著《天上飞来丈六观音》），寺中供圣观音与八大明王石雕像，这一组合亦为国内孤例。明清碑刻云：有丈六观音，率明王自西天万佛洞飞来，剿灭武周川中的蛤蟆精，平息了武周山水患，故建寺以供养。此神异传说与法藏大师请观音阻契丹入境虽事功各异，但义趣相通。亦需关注的是此时的观音形象，是辽密之圣观音了（后演化为东密六观音之一）。但观音的团队依然是唐密宗的。

大同地区再下来的涉及观音崇拜的遗存，就是这幅画在云林寺扇面墙上的大型“三大士”壁画了。这尊观音绘为汉传水月观音法像，但其法系则属密宗準提观音法门。準提观音主救人间道众生，这与云林大雄宝殿为水陆殿的主体功能是契合的（将在第二部分详述）。同时，这幅壁画亦是云林寺属于华严融通密教法系的又一佐证，说明了北方观音崇拜的广泛性、独特性及其社会功用高度泛化现象到明朝依然在延续。

据三，关于主佛坛前之二护法天王——

云林寺大雄宝殿三世佛前塑二躯护法天王，身形伟硕，顶盔贯甲。佛左侧为粉白脸像，直目平视，手持方天戟；右侧为金红脸像，瞪目下睨，手按降魔杵（图1）。由于缺乏较权威的原始记载，对于此二像的识别一直分歧很大。有的认为是须弥山四方天王中的二位，另有认为是韦驮天（粉白面）和阿修罗天（金红面）。2010年冯骥才先生主编的《大同雕塑全集》出版，其中寺观部分佛造像的识别工作由云冈石窟研究员王雁卿担纲。王雁卿认为这两尊护法天王分别是密迹金刚和散脂大将。我赞同王雁卿的观点。不光是因依《金光明经》仪轨所示，“汉传一些佛寺常将散脂大将与密迹金刚塑在一起，散脂白面善相，密迹金面怒相，他们都是佛门中的大护法，护持佛法，利益众生”之通例，更主要是这两位护法神的“神格”符合大同地区长期存在的佛教法系。

密迹金刚，又称秘迹力士、秘密主，梵文译为“夜叉王”，是给佛陀担任警卫的夜叉神的总头目。其原是印度婆罗门教神话中的半神，密教经论《大日疏经》卷一说：“西方谓夜叉为秘密，以其身口意速疾隐秘，难可了知，故旧翻或为密迹。若浅略明义，秘密主即是夜叉王也。”散脂大将，又译作“散支”“半支迦”“僧慎尔耶药叉大将”“正了知药叉大将”等，意思也是

密神，经常居于地上或居于空中，领二十八部鬼神，在佛教经典的流布处，随时保卫着说法者，消灭诸恶，令其获得安隐；仍以身口意三密而加被之。

由此可知，这两位天王的职责是：一、为佛陀的贴身护卫，二、依身、口、意三密保护佛法及传教者，三、掌握并管理大千世界中的一切秘密。而这一切恰恰是密教最本初的经典教义。在佛陀的众多护法中，他们不仅离佛更近，而且更能体现华严融入密教的法统精神。因此，云林寺大雄宝殿中不塑其他护法，而只塑密迹金刚和散脂大将，是建造者法系思想成熟且精到的体现。

总而言之，大同云林寺大雄宝殿是一处法系十分清晰，上有法源可寻，下有历史性崇拜基础可依，总体设计符合佛教一定派别教义逻辑的重要遗构。就其设计理念而言，应属“皇帝下诏”敕建这一级别的工程。

二、云林寺之社会功用

云林寺之殿宇、塑像、壁画结合在一起留给世人总的印象是一个完整的全堂水陆大法会的场景。既然是水陆法会，那么，就佛教的义理和事功而言，云林寺就不是一所只着重义理，宣扬圣教，仅具有一般育化意义的宗教场所了。而是在宏扬佛教义理的同时，有着更为直接或更为具体的事功诉求的。这一点我在分析大雄宝殿扇面墙“三大士”壁画时，已经从源流上论证了其“义学与禅观相互影响，理和事相辅相成”的崇拜实质。其实，再现整个水陆法会场景的意义也是一样，因为水陆道场的缘起，也是一种对于“事功”的追求。这关乎建寺的初心，亦即所谓云林寺之社会功用。要搞清楚这个问题，需从“水陆”的缘起和传布说起。

（一）水陆的缘起与传布

“水陆”，原本兴起于我国南方。南宋和尚宗鉴所撰的《释门正统》传，肇始者是南朝梁武帝萧衍。缘起是梁武帝之妃郗氏亡，郗氏生前生性嫉妒，且谤佛、诋法，不敬三宝，死后，梁皇欲做功德为之超度，梦见一位神僧告诉他，“六道四生受苦无量，何不作水陆普济群灵？诸功德中最为第一。”武帝醒来后，向和尚们询问，“水陆”是怎么一回事？无人知晓。最后是南朝高僧志公提醒武帝，“广寻经论，必有因缘。”“帝因志公之劝，搜寻贝叶，早夜披览，及详阿难遇面然鬼王建立平等斛食之意，用制仪文，遂于润州（今镇江）金山寺修设。帝躬临地席，命僧佑禅师宣文”（《释门正统》卷四）。其年代或说在天监七年（508）。对于这一“水陆”缘起的故事，多数研究“水陆”的专家，不以为然，认为其是唐代佛徒善士追荐亡灵活动的一种伪托，而水陆法事，实起源于唐。我有保留的接受这一观点，亦认为“水陆”之源在唐，但十分重视这一故事所透露的另外信息。一是“水陆忏法”的初衷不在义理，而在事功，非常直接的诉求是追荐超度亡灵，这是佛教世俗化的一种表证，对研究后世“水陆”的流布是有重要意义的。二是阿难与面然鬼王因缘的引入，恰恰标志了唐代密宗在“水陆”缘起时的痕迹。《救拔焰口饿鬼陀罗尼经》中说：佛在迦毗罗城尼具律那僧伽蓝，为诸比丘并诸菩萨说法。尔时阿难独居闲静处习定。至夜三更，有一饿鬼，名曰焰口（“焰口”是“面然”之异译）。

于阿难前说：“却后三日汝命将尽，生饿鬼中。”阿难心大惶怖，疾至佛所，陈说此事，并启示教。“时佛为说无量威德自在光明殊胜妙力陀罗尼，谓诵之即能免饿鬼苦，福寿增长。修此法时，于一切时，取一净器，盛以净水，置少饭及诸饼食等，右手按器，诵陀罗尼七遍，然后称多宝、妙色身、广博身、离怖畏四如来名号，取于食器，泻净地上，以作布施。若施婆罗门仙，即诵此陀罗尼二七遍，投于净流水中。若诵三七遍，奉献三宝，则成上味奉献供养。”我认为密宗的这一“无量威德自在光明殊胜妙力陀罗尼”修法，渐次演化成“诸仙致食于流水，群鬼致食于净地”之义，才是“水陆”的真正源头。《救面然饿鬼陀罗尼神咒经》最初是唐武后时由实叉难陀译出，其后不空三藏又译出《救拔焰口饿鬼陀罗尼经》，二经所依同本唐代译华，说明“水陆”的起源确实在唐而非南朝。

“水陆”虽源自于唐，但我们今天却难于看到唐代关于水陆法事的记载，更无相关仪轨现世，只是在黄休复《益州名画记·张南本条》，郭若虚《图画见闻记·张南本条》等画史书中描述蜀地画师张南本作水陆功德中了解一点端倪。我想这种现象与中唐上层儒家知识精英韩愈等人掀起的反佛思潮有关，阻碍了唐密事功性、咒语化崇拜热的蔓延，当然更与此后发生的武宗大规模灭法有直接因果。但这并不等于“水陆”在唐中晚期没有发展。北宋元祐八年（1039），苏轼在家乡四川眉山为亡妻宋氏设水陆道场，并撰《水陆法像赞》十六篇（史称眉山水陆，见《东坡后集》卷十九）。苏轼在像赞的序中说：水陆道场随后世增广，唯有四川保存古法，而且画像及设施仍然保持着原来的风格。“眉山水陆”所秉持之“古法”，和张南本画的水陆画其实是一致的。说明虽然韩愈反佛、武宗灭法，使中原地区佛教出现断层，“水陆”随之销声匿迹，但在偏远的四川尚留余韵。同时，我们在东坡居士的序文中还感受到了“水陆”到了宋代已劫后重生，正恣肆“增广”着，“眉山水陆”这是一例。北宋元丰七、八年（1084、1085）苏轼的僧界挚友佛印和尚住镇江金山寺，曾亲自主持水陆法会，盛况空前，为一时之观，称“金山水陆”。因后世效其仪轨，遂驰名释史，这更是一例。与苏轼同时期的名僧宗赜在他的《水陆缘起》中说：“今之供一佛、斋一僧，尚有无限功德，何况普通供养十方三宝、六道万灵，岂止自利一身，亦乃恩沾九族。……所以江淮两浙、川广、福建，水陆佛事，今古盛行。或保庆平安而不设水陆，则人以为不善。追资尊长而不设水陆，则人以为不孝。济拔卑幼而不设水陆，则人以为不慈。由是富者独力营办，贫者共财修设。”这说明在宋代“水陆”已经成了全国性、普及型宗教活动，事功诉求由单纯的追荐超度亡灵演化成了祈福求安孝慈祝幼拔危解困全能型法仪了。不过还有一点需要注意，宋代（主要是北宋）“水陆”如此泛化，但并未波及朝廷，这大约和宋廷从真宗赵恒起一直崇道有关。另外，此时辽代正在崇佛的热浪之中，但“水陆”却少见北上，原因是辽朝兴佛重于义理，有中世风，相对鄙视功利。此前文已尽述，不再赘。

“水陆”成为皇家之行为，应该是始于元代。金、元南侵，中原易主，杀戮极重，超度流行，特别是辽佛望后，义学渐终，禅观之法，密咒之门，大行其道。为“水陆”进入国家意志层面创造了条件。如，元延祐三年（1316），朝廷设水陆大会于金山寺，命江南教、禅、律三宗诸位法师说法，参加的僧众达一千五百人。如，至治二年（1322）朝廷再修水陆法会，

规模也很大。月江正印禅师（1267-1343）在《金山大会归上堂》中云：“金山大会，诚非小缘。山僧得与四十一人善知识，一千五百比丘僧，同入如来大光明藏，各说不二法门，共扬第一义谛。”又如，至治三年（1323）夏四月元英宗硕德八剌敕命京师万安、庆寿、圣安、普庆四寺，扬子江金山寺，五台山万圣佑国寺作水陆法事七昼夜。英宗皇帝也仿梁武帝萧衍故事，“于流水、净地施食有情、普济群灵，作水陆道场，修无上功德，求佛保佑。”这些国家级的大法会以为帝后祈福为多，再就是遭遇战争，无论胜败，都以水陆法会祈愿或超度，成了朝野之常例。蒙元倾覆，汉祚复归，大明朝廷仍旧以儒立国，但对佛抑而不排，“水陆”之法犹在朝廷应用之列。如明初洪武元年至五年（1368-1372），相继于南京蒋山设广荐法会（即水陆道场）其中以洪武五年（1372）正月所修法会之规模为最大，请四方名德与会。太祖朱元璋曾命宗泐（1318-1391）作《赞佛乐章》八曲，使太常奏曲歌舞；天子与群臣均赴会礼佛。法会仪式，具见于宋濂《蒋山寺广荐佛会记》。再向下便到了云林寺的时代了。

（二）“水陆”仪轨及云林寺水陆画之要害

“水陆”能够在时间维度上，于历朝历代留下轨迹，在空间维度上得以广泛传布，靠的是法统仪轨，仪轨是法会传承播布的灵魂。“水陆”初创时依《救面然饿鬼陀罗尼神咒经》，便有假托梁武帝的所谓梁皇《水陆仪》（即《梁皇宝忏》）了。到北宋神宗时，即有东川推官杨锸的三卷《水陆仪》出现，后在苏轼《水陆法像赞》的基础上，北宋僧宗贇增删为四卷，又由南宋志磐法师续成六卷《水陆新仪》。此后历代都有修订，最后以《法界圣凡水陆法会修斋仪轨》入藏。这是我十年前研究大同籍浑源县永安寺水陆画时提出的观点（见李尔山著《人神朝佛 水陆镇边——浑源永安寺壁画浅析》）。那时在研究中虽然已有“水陆分南北”的概念，但并不知入藏的《法界圣凡水陆法会修斋仪轨》其实并非水陆法会（特别是北方“水陆”）唯一的参照和文献依据。2010年，北京鲁迅博物馆研究员戴晓云博士发表论文，认为《法界圣凡水陆法会修斋仪轨》只是“南水陆”之仪轨，而“北水陆”的修斋仪轨是由所谓“金山旧仪（指梁皇水陆仪）”另途辗转而成的《天地冥阳水陆仪文》，而且基本认定东川推官杨锸的三卷《水陆仪》即是“天地冥阳水陆”之前身，就是“北水陆”仪文。我暂时虽未弄清此《天地冥阳水陆仪文》如何由“金山旧仪”辗转而成？杨锸三卷凭什么只是“北水陆”而非南北水陆的共同源头？但经过比对，承认《天地冥阳水陆仪文》确实是明清北方水陆法会实践的文献依据。也是我们这次所研究的对象——大同云林寺“水陆”的文献依据。

在这次云林寺的调查中，云冈石窟研究员王雁卿带领的小组，经过认真比对，认为，“云林水陆”所秉持的仪轨就是《天地冥阳水陆仪文》。这是这次寺庙调查最有意义的收获。王雁卿文《大同云林寺的水陆画与水陆仪轨》指出：“云林寺（水陆）场面宏大、人物众多，布局呈‘主居正统，宾于两侧’特点。云林寺东、西、北三面壁画人物多达124组，与《天地冥阳水陆仪文》所言：‘方今仪轨约类乃百二十殊’相符。”其中正位神祇之布局也与仪文中“三结坛台高丈二，东西南北四门开。三十七尊居正位，十大明王护八方。”的颂偈描述坛场布置及神祇数量非常吻合：“云林寺北壁绘有正位神祇正是37位：十佛十菩萨20尊，两侧四大菩萨4尊、四藏王菩萨众4尊、大阿罗汉4尊、声闻5尊，恰好是37尊，另有十大明王护八方。”

尤其值得重视的是王雁卿在研究过程中发现云林水陆所绘的三世十方佛像组合包含了戴晓云博士在论证北水陆仪轨（即《天地冥阳水陆仪文》）时所引证的山西稷山青龙寺水陆所绘“三身”加“四方”加“炽盛光”的八佛组合，足证其所持同一仪轨无疑。云林水陆亦属北水陆的典型代表之作，而且发展得更加完善。

云林寺北壁所绘佛组合从东至西为：东方阿閼佛、炽盛光王佛、圆满报身佛、释迦牟尼佛、毗卢遮那佛、弥勒尊佛、南方宝生佛、北方成就佛、药师琉璃光佛、西方阿弥陀佛。这个组合是拆解汉传佛教显、密诸宗最普适最常见的四种崇拜方式，即“三身佛”“五方佛”“横三世佛”“竖三世佛”，形成的新的组合拜教仪式。“三身佛”与“五方佛”都以毗卢遮那为主尊，去掉一个重复，得佛号7；“横三世”与“竖三世”都以释迦牟尼为主尊，去掉一个重复，得佛号5；合为12。再去掉显密方位重合的阿弥陀和现、应重合的释迦佛，则是“云林水陆”的“十佛”组合了。这里特别需要指出的是，在此“十佛”之中，原属显宗的“竖三世”的燃灯佛被删去了，换成为密宗所奉释迦牟尼佛之教令轮身炽盛光佛。王雁卿研究员十分看重炽盛光佛对于水陆功用的意义，我也认为这一调换意义非同小可。其一，说明水陆仪轨在形成、发展、流布过程中的强烈的密教色彩。这一点恰恰是与我在一部分中所论及的云林寺的法系是相一致的。其二，进入“十佛”组合之炽盛光佛的佛格标志了“水陆”之法，诉诸功利的而非仅阐释义理的崇拜功能，而这一点恰恰是“云林水陆”之要害所在。

炽盛光佛，又称炽盛光如来、摄一切佛顶轮王。相传释迦牟尼在须弥山顶讲道，折伏诸天，而称金轮佛顶，由于从毛孔放出无数光明，故云炽盛光。据唐不空译《炽盛光大威德消灾吉祥陀罗尼经》云：“尔时释迦牟尼佛在净居天宫，告诸宿曜、游空天众、九执大天及二十八宿、十二宫神、一切圣众，我今说过去娑罗王如来所说炽盛光大威德陀罗尼除灾难法，若有国王及诸大臣所居之处及诸国界，或被五星陵逼，罗侯、慧孛妖星照临所属本命宫宿及诸星位，或临帝座于国，于家及分野处，陵逼之时或退或进，作诸障难者，但于清净处，置立道场，念此陀罗尼一百八遍，或一千遍，若一日二日三日，乃至七日，依法修饰坛场，至心受持读诵，一切灾难皆悉消灭，不能为害。”解释炽盛光陀罗尼，必是百人百解，凡属灾疫流行、鬼神暴乱、兵贼入侵，或是世人遭受厄难、怨家陵逼、恶病缠绵，等等，都可获得垂应。但必须承认，炽盛光陀罗尼所针对的核心问题是“国王大臣及诸眷属一切庶民，或被五星罗睺计都彗孛怪恶诸宿，陵逼帝座于国于家并分野处所属宫宿，灾难竞起。”即民间所谓“贼星犯主”的问题。“五星罗睺计都”是梵历中之“九执”。梵历以九星配日，而定吉凶。九星为：日曜（太阳）、月曜（太阴）、火曜（荧惑星）、水曜（辰星）、木曜（岁星）、金曜（太白星）、土曜（镇星）、罗睺（黄幡星）、计都（豹尾星）。九星与日时相随躔逐而不离，均依轨按道守距而行，故称“九执”（梵称“九执历”，唐开元年间传入我国，曾为我国历法所采用，后删弃）。人们认为九曜的位置、亮度发生变化及与其它天文气象因素之间的相侵相挠，皆能致人间祸患，必须祠炽盛光佛以禳解。由于这是宇宙大格局上的禳解，由此而形成的炽盛光佛崇拜也是至高至上。特别是禳解带有全局性的大灾大难，祈禱国泰民安，炽盛光陀罗尼法当为首要。

认识水陆仪轨所依核心经论由《救面然饿鬼陀罗尼神咒经》向《炽盛光大威德消灾吉祥

陀罗尼经》的转换，以及由这种变化而产生的水陆法会由单纯的追荐超度亡灵向更广大范围国家层面的祈福消灾功能的转换，特别是认识北水陆仪轨中所包含的炽盛光佛崇拜，其意义至关重要。由此我们便可窥知明朝皇帝之所以敕建云林寺的真正动机：首要的是为了镇边或超度边关阵亡将士亡灵；其次是为禳灾或为饱受战祸和天灾折磨的国家祈福。

（三）明代大同地区地缘环境与水陆修斋可能存在的对应关系

被俗世称作“贼星犯主”的国家层面的灾变，从一般意义上讲，不外乎两种：一是兵祸，一是天灾。那么在明朝大同地区这两类灾变的情况怎样呢？

关于兵祸——

应该说明前期即洪武、永乐两朝北部边境是相对安宁的。明成祖死后，明朝军队停止北伐，死守长城各口，此时北部蒙古分裂成三部：西部的瓦剌、中部的鞑靼、东部的兀良哈台。仁宣之后，瓦剌击败鞑靼，兀良哈台在瓦剌的挤压下分裂为福余、泰宁、朵颜三部分最后投降明朝，于是明朝北方在宣德、正统年间形成瓦剌一家独大的局面，瓦剌首领脱欢拥立原来元朝皇室后裔脱脱不花为可汗，自称丞相。正统四年（1439），脱欢死，其子也先继，自称太师准王。实际控制了瓦剌和鞑靼两大部的统治权。也先雄才大略，西攻哈密，控制西域要道，东略辽东，威胁朝鲜，日渐跋扈，成为明朝北方严重的边患。正统十四年（1449）七月，也先率军大举南下，攻掠大同。边报传至京师，宦官王振（籍河北蔚县与大同阳高邻）蛊惑明英宗朱祁镇御驾亲征。在未作充分准备的情况下，英宗领兵五十万北出居庸关，向大同进发。大军未至大同，兵士已乏粮。八月初，大军抵达大同，王振得报前线各军屡败，因而惧不敢战，又立即折回，回师至土木堡（河北怀来境），被瓦剌军追上，兵士死伤过半，英宗被俘，王振被护卫将军樊忠用锤打死，此即震撼整个大明朝的所谓“土木之变”。关于土木之变清雍正时的阳高县志上亦有追记。该志《巡幸》记：“明正统十四年帝北狩回銮驻蹕阳和”，说明英宗朱祁镇从大同折返回京时曾驻阳高。

“土木之变”后，明廷和瓦剌相互博弈极富戏剧性。明廷中，由于兵部侍郎于谦的中流砥柱作用，在皇帝被俘后社稷并未猝然垮塌，而是迅速作出调整，拥立朱祁镇的弟弟朱祁钰为新君，年号“景泰”，是为代宗。并成功地组织了“北京保卫战”。也先大战略没有实现，转而求其次，即以英宗为绑票，到沿边各军镇，要挟开城，或索钱索物，朱祁镇亦曾被押至临阳高城下，但是守城将士已奉兵部令，不给开关（这一细节对本文的讨论十分重要）。在明英宗已无任何利用价值的情况下，也先也调整了方略，为了引发明朝内部“二主之争”，就将明英宗释放还朝。后话便是，代宗病重，朱祁镇发动“夺门之变”，复辟成功，废景泰帝为郕王，腰斩于谦，开始了他的第二个执政年号“天顺”。

天顺之后，经成化、弘治、正德、嘉靖，直到隆庆五年（1571）明朝封蒙古俺达汗为顺义王，同年开放通贡互市，从此基本结束了明朝与蒙古各部兵戎相见的局面。在此前这100多年间，明边正北，一直烽火不息。我的粗略统计（从英宗第二个年号天顺元年起至嘉靖三十年止）北边战事亦有百余次，除明孝宗“弘治中兴”一段稍显安定外，几乎年年有战，甚至一年多战。较大的战事，如，天顺年间，蒙古诸部进入河套，史称“套寇”。诸寇“出套则寇宣（化）、

大(同)三关,以震畿辅。”其中尤以鞑靼部吉囊、俺答兄弟最为剧烈。为了应对“套寇”威胁,明朝又掀起新一轮边务整饬。又如,成化八年(1472)至十三年(1477),大同巡抚李敏主导修筑北部长城,史载“计修边墙、壕堑、墩台九万三千七百七十九丈,”约合300公里,相当于大同镇防线的全线长度(后人称“小边”长城)。即使这样,也抵挡不住吉囊、俺答兄弟的强横入掠。吉囊拔都和小王子俺答动辄犯边,频繁时一个月四入边境,每每万骑。成化十九年(1483),俺答率部攻至大同城下,焚毁代王别墅。代王胁迫总兵许宁与巡抚郭镗冒险出战,“死者千余人”,大败而归。再如,正德十二年(1517)冬十月小王子俺答再犯大同,明军五万人御敌,正德皇帝朱厚照私自出京参与并指挥了这一战役,据《明史》载:“甲辰,小王子犯阳和(阳高),掠应州。丁未,(帝)亲督诸军御之,战五日。辛亥,寇引去,驻蹕大同。”此事雍正年阳高县志也有记载:“(明)正德十二年九月帝幸阳和。”嘉靖年间的战事记有:嘉靖十年(1531),吉囊把都连续两次攻掠大同。十二年(1533),大同明军哗变,镇守总兵官李瑾被杀,代王逃往宣府镇。吉囊把都率五万鞑靼军入援哗变明军,裹挟千人而去。十四年(1535),吉囊把都又连犯大同,明廷抽调保定、延绥等镇官军入援,嘉靖十九年(1540)吉囊拔都又两次攻略大同,杀死指挥使周岐。嘉靖二十一年(1542),吉囊与俺答各领七八万骑攻入山西,越大同、抵雁门,掠朔州、宁武、岚县、静县、交城、太原、汾州、平阳等十卫、三十八州县。明都指挥使固宁战死,山西居民家园尽毁,一片血光狼藉。嘉靖二十四年(1545)蒙古军从阳和、天成以及边外的青梁寺、剪子关进攻大同,总督侍郎翁万达迎敌获胜,史称“鹁鸽峪、铁裹门之战”。嘉靖二十七年(1548),大同总兵周尚文识破蒙军诱惑,历时一月对峙,挫败了俺答的进攻,史称“弥陀山血战”。嘉靖二十九年(1550)俺达率领六、七万骑自密云古北口溃墙入塞,到京师东直门外校场炫耀,官军无人敢挡其锋。兵部尚书丁汝夔令坚壁不发一矢。于是,俺答部在城外自由焚掠,骚扰八日。饱掠后又攻大同,大同总兵张达、副总兵林椿英勇出战,将帅双双战死……

史料证实:从天顺初到嘉靖中晚,这百年边患集中发生在大同镇到宣化镇之间的长城防线上,而且阳高(阳和)首当其冲。

关于天灾——

论及明代天灾,不能不提中国气象史上所谓“明清小冰期”。“小冰期”名称,由荷兰气象学家弗朗索瓦·埃米尔·马泰于1939年创立。指出自大约15世纪初始,全球气候进入一个寒冷时期,通称为“小冰期”。而因这个时期几乎跨中国明清两代,所以在中国也称为“明清小冰期”。具体来说,有的学者认为又可以分出三个明显的小冰河期(可理解为寒冷期):(1)自明代中叶之英宗天顺二年(1458)至明世宗嘉靖三十一年(1552)。(2)自明代末叶后半期之神宗万历二十八年(1600)至清代前叶之圣祖康熙五十九年(1720)。(3)自清宣宗道光二十年(1840)至清德宗光绪六年(1880)。很多学者专论认为,这次小冰期给中国农业社会带来巨大的打击,甚至成为战争爆发的导火索。在明代中叶第一小冰河期北方少数民族频繁入侵,战乱频发,尤其明朝与瓦剌鞑靼之间厮杀惨烈,其中就有“土木堡之变”。而1640年到1700年是这次小冰期中最冷的时期,这与大规模农民起义爆发,清军南下入关,明王朝彻

底垮塌的时间也是一致的。

由于明清小冰期第一冰河期与我所置之明中叶之边患集中区完全吻合，我查阅了山西省地方志办公室研究员张杰所编撰的《山西自然灾害史年表》。此表明代 1449 年到 1581 年的灾情集中时段与本文立论时段 1457 年到 1551 年，大部分时间相吻合(上限多 8 年，下限少 30 年)。这个不约而同的吻合，不是偶然的机缘巧合，而是在理性分析基础上的认识契合。

《山西自然灾害史年表》载：1449 年到 1581 年的 132 年间，山西省灾害频仍，计：旱灾 99 次、水灾 72 次、雹灾 57 次、虫灾 26 次、霜灾 18 次、地震 16 次、瘟疫 16 次、风灾 21 次、雪灾 13 次，共 321 次，年均达 2.41 次。在山西雁门关外的晋北地区这一时段的灾害摘录如下：成化三年（1467）地震；成化九年（1473）水旱，免粮 2 万石；成化十二年（1476）水灾，免税粮；成化十五年（1479）旱灾；成化十六年（1480）旱灾；成化十七年（1481）旱灾；成化十九年（1483）旱蝗灾，六月雨雹，大如鸡卵；成化二十年（1484）地震，旱；弘治七年（1494）旱灾，免粮；弘治八年（1495）六月旱旱；弘治九年（1496）旱灾，免秋粮；弘治十一年（1498）旱灾，免粮；弘治十二年（1499）旱灾，免粮；弘治十三年（1500）旱灾，免粮；弘治十七年（1504）水灾，免粮；正德元年（1506）早雹；正德三年（1508）二月旱；正德四年（1509）旱灾；正德八年（1513）大旱，免粮；正德九年（1514）大雨雹；正德十一年（1516）大旱，免夏粮；正德十四年（1519）旱涝相仍，雨雹为害；正德十五年（1520）大雨雹，霜灾，免粮；嘉靖元年（1522）旱饥，雨雹，免夏税；嘉靖二年（1523）赤地千里大旱，雨雹大如鸡子，深四五尺；嘉靖三年（1524）旱灾，免夏粮；嘉靖四年（1525）旱灾；嘉靖五年（1526）雨雹大如鸡子，免税粮；嘉靖六年（1527）八月雹灾；嘉靖七年（1528）七月大水；嘉靖九年（1530）瘟疫；嘉靖十五年（1536）飞蝗蔽天伤稼；嘉靖二十年（1541）六月旱；嘉靖二十三年（1544）雨雹，大水；嘉靖二十四年（1545）正月地震，雹灾；嘉靖二十六年（1547）旱，旱饥；嘉靖二十七年（1548）旱；嘉靖二十九年（1550）旱；嘉靖三十一年（1552）大同镇饥，人相食。左云大荒，人死大半（后略）。上述资料显示，大同地区明代中叶，天灾不仅频仍，而且程度十分严重，有的年份甚至极为惨烈。

在那个时代，无论是兵祸飞来，还是天灾骤降，民间以至朝廷，乞求上苍、神、佛，给予庇佑都是正常的。尤其是朝廷，期冀以水陆佛力镇边，用施食超度亡灵，或虔诚供养司灾之神，为万民禳灾祈福，都是上上善举，最大功德。上述分析的大同地区两大类灾变情况是相互对应的，而且二类灾情与云林寺水陆的社会功用也存在着非常充分的对应关系。在这个时段中的大明朝廷颁敕诏命，在深入信仰佛教的地区建一座以镇边、禳灾、超度、祈福为功用的佛教水陆大寺，无疑是合情合理的。

当然，我还以为：在封建帝制的条件下，朝廷的意识形态会更加看重兵祸的危害。毕竟瓦剌贼兵是从大同破“边墙”而入，俘虏了大明的英宗皇帝，而且还押着他到阳高边城去“赚关”。这种恐怖的教训和奇耻大辱无论是对于英宗皇帝本人或是后任的帝王们都应是刻骨铭心的。我持此论绝不是妄加猜测，本文第一部分论及的云林寺大雄宝殿扇面墙三大士图所蕴藏的密意，以及本章所论炽盛光佛进入十佛组合中之密意，都能折射出这座寺庙深藏的帝王心

术。除此，还有一实例可为旁证：本文所及的阳高县（明代大同阳和卫与高山卫之合称）是明大同军镇的左翼，其右翼则是右玉县（明代大同右卫和玉林卫的合称），右玉在明天顺四年也兴建一大寺，名宝宁寺，建寺时明廷赐水陆帛画一堂共 139 幅，以为镇边之宝（现藏山西省博物馆）。宝宁水陆与云林水陆言其为无独有偶之事，并非完全没有道理。更何况，云林寺就是明代阳和卫城的一个组成部分，其事功用意昭然若揭。

若谈禳灾，在大同地区以及延拓到整晋北、冀北、陕北，首当其要的是旱灾，尤其小冰期中，气温变冷，雨带南移，大旱接月连年，赤地千里，饥民造反，强虏入寇，都会接踵而至。我在前述的资料中已例举：在明中叶 132 年中，就发生了 99 次旱灾，这是真正的“十年九旱”（另有 72 次水灾，其实在“三北”水灾常常是大旱的另一种形式，所谓“无雨天干透，雨来水漫头”）。处于这种气候环境中，当地民间本有非常普遍的作法祈雨之俗，当此之时，皇家敕旨建寺，或抚灾于后，或预灾于前，若得法雨甘霖，自是皇恩浩荡。我在云林水陆中看到一个非常特别的现象：这是一个“多龙”的法会。主佛座下压得有龙，观音、文殊、普贤“三大士”召见的也是龙。两壁水陆画之中龙就更多了。东壁下层绘江河井众四龙王四位；西壁上层绘四滨四海龙王众五位，江河淮济四渎龙神五位，顺济龙王五位；西壁中层绘五湖百川龙神六位，主风主雨主雷主电龙神五位；西壁下层绘陂池井泉龙神五位；加上扇面墙“三大士”胁侍二龙王；及观音座下，左绘四海龙王四位，右绘五湖龙王五位；全堂水陆共画了 9 组 46 位龙王或龙神。在同一水陆中绘出这样多的龙王龙神，而且有 11 龙直接进入扇面墙的三大士画中，这个现象是很特别的，甚至可以说是存世水陆画中仅见的个例。龙神是中国民间神话中管理江河湖海井泉池沼司职风雨雷电之主神，这样多的龙在云林水陆中出现，甚至是重复出现，充分说明禳灾，特别是消除长城沿线危害最大的旱灾造成的浩劫，以及其可能引发内乱和外患的恐怖，也是皇家敕建该寺的一大初衷。

三、云林寺之艺术特色

走进大同云林寺的大雄宝殿，人们都会有一种敬畏从心底油然而起。这种敬畏对于信者，或许来自宗教的精神力量，但对于更多的人而言，则是来自艺术所生发出的美的力量。

作为一座大型佛教单体建筑，云林寺大雄宝殿的艺术美是完整的、丰富的、同时也是个性的。所谓完整，是言其庙建统一设计，一气呵成，形成了建筑艺术、雕塑艺术、绘画艺术有机结合的整体，而且后世破坏较少，保存相对完整。所谓丰富，是言其建筑样式机心密布，雕塑形态睇视充盈，壁画彩绘百态千姿。所谓个性，则是说云林寺的建筑、造像、壁绘，虽不乏可类比者，但绝无雷同。不仅没有邯郸学步之弊端，而且诸多方面还创造了海内孤例。

（一）建筑艺术

大同地区具有我国最丰富且是最高级别的古代建筑遗存群落。恒山悬空寺，北魏建筑，奇险卓绝，是我国现在存世之最古老的木构建筑。后北魏时代，特别是辽以后，大同古建更呈现出“朝不断线，代有巨构”的特点。如：应县木塔，辽建，木构宏大无朋，国之最。华

严寺大雄宝殿，辽建金修，为中国最大佛殿。华严寺薄伽教藏殿，辽建藏经殿，现存原装藏经柜及“空中楼阁”为最古老最复杂最精美之小木构，海内孤品。善化寺三殿（天王殿、三圣殿、大雄宝殿）二阁（文殊阁、普贤阁），跨辽金两代，为国内古老之宏大古建群落。关帝庙主殿、浑源县永安寺传法正宗殿为元代建筑。再接下来便是云林寺大雄宝殿、孔庙大成殿等明代建筑了。这些古建是大同古都天际线上的独特风采。而其各有千秋的建筑技艺和审美遗韵亦是大同古代文化极其绚烂的一章。

云林寺大雄宝殿面阔五间，进深四间，平面呈长方形，单檐庑殿顶，坡度陡耸，外观巍峨。对于此殿首挈其要的是认识其在佛教寺庙中的等级，在中国式的大屋顶建筑中庑殿顶的级别为最高，此乃古建常识。我比较了山西多座有名的明前建筑遗存，如高平开化寺大殿（宋代建，单檐歇山顶），朔州崇福寺大殿（金代建，单檐歇山顶），稷山青龙寺大殿（元末明初建，悬山顶），平遥双林寺大殿（明天顺年间建，悬山顶），繁峙公主寺大殿（明代建，悬山顶），还有北京著名的法海寺大殿（明正统年间建，单檐庑殿顶），这其中只有大同云林寺和北京法海寺这两处称谓是奉皇帝诏命而建的佛寺使用了最高等级的庑殿顶。而且殿顶上的装饰部件也是最高级别的，如四条垂脊上的蹲兽，自前至后为：骑凤仙人、龙、凤、狮、天马，后接垂兽龙首，这和故宫太和殿垂脊前五兽是完全一致的。其它寺庙大殿虽然也是“五脊六兽”，但殿顶有别，蹲兽不同，可见在等级森严的中国古代社会，这种规制是绝对不可僭越的。

关于云林寺大雄宝殿的建筑风格及殿内布局特点我把它归纳成如下一个概念系统，即：“金箱斗底槽变体”加“高坡屋面”加“厅堂殿堂混构”加“减柱移柱构造”加“彻上露明造彩绘”加“三面无通道近壁坛台。”何为金箱斗底槽变体？即是大殿的结构不采取在殿脊垂直下方施设中柱之法，而用三分梁、五分梁、抱头梁等，把殿顶的压力全部传导到外圈的檐柱和内圈的金柱网上，使整个大殿的梁架结构形成一个“覆斗状”。何为高坡屋面？即在“四阿顶”的定制下，尽量拉开殿脊和殿檐的垂直距离，使殿顶的坡度变陡，使檐柱能够直接受力，减少殿顶垂直压迫大殿空间的力量。何为厅堂、殿堂混构？即大殿不设檐廊，把门户直接与檐柱重合，将金柱圈外之“厅”与金柱圈内之“殿”合为一体，有效加大了殿内的使用面积。何为减柱移柱构造？即是通过改变柱上梁与枋的结构，把开户处金柱减去或移开，全殿共施构造木柱 24 根，只在殿堂中设东、西两根明柱，使室内空间显得高大而开阔，突出了佛坛的主体位置。何为彻上露明造彩绘？即不设天花藻井，裸露殿顶梁架结构，通体直接彩绘，并推后扇面墙，让主坛造像处在最大高程、最深后进、最阔前庭的视域之中。何为三面无通道近壁坛台？即主坛、二副坛造像贴壁而塑，坛、壁之间不留通道，使塑像与壁画融为一体，相互补充，显现画中有像，像间有画的风格，视觉效果更加饱满而悠远。同时，让坛台前留出最大的空间来，显示整个大殿佛怀宽敞宇宙如度。

上述分析说明，云林大殿作为大同地区古建筑群落中的一员，明显传承着优秀传统建筑文化的基因，其设计可谓机心密布。面阔五间进深四间本不算大，但因梁架特别，起脊拉高，屋面盈瞩，殿宇巍峨，顿然显示出皇家敕建的高贵气派来。其内，也由于厅、堂混构及减柱移柱法、彻上露明造应用得法，在有限的空间之中，获得最充量的艺术效果：前庭开阔敞亮，

像体高大舒展，视觉饱满充盈，亦无不昭示其与民间凡素寺庙之大不同。很显然这是一种从始至终着眼全局的设计。殿宇型制、造像体量、壁绘内容统筹谋划，有机统一，一气呵成，实大匠作所为之。

在评价云林大殿的建筑特色时，需要特别提示的是移柱减柱法的应用。移柱减柱之法，亦称“移、减柱造”，在古代木结构建筑中，将若干金柱移位，增加或减少柱距，以达到所需要空间和功能的做法，称“移柱造”；而通过改变梁架把力传导到檐柱上，抽掉部分前庭金柱，则为“减柱造”。这种作法常见于宋、辽、金、元时代的建筑中。在建筑史上，一般认为是因为宋代的营造法式限制较少，以致于建筑设计能有较大弹性创造空间，才会有移减柱造这样的手法出现。但由于施用这种营造法，用材要求、技术要求（特别是对屋面力的传导和计算）极高，稍有差池，便会致建筑垮塌，非大匠作而不能为也。所以，到了明代这种营造法便被渐渐弃用。留世的作品一般是明中期以前所建，如故宫的保和殿。明后期及清代绝少存世之例。这也成为明清古建断代的重要参考之则。

（二）塑像艺术

云林寺泥塑共 27 尊，另三主尊背光中置小型悬塑人物 36 个。27 尊塑像分别为主尊 3，弟子 4，护法 2，罗汉 18。在这组造像之中，十八云林罗汉是最负盛名的。这组罗汉分两列垂足半坐于紧靠东西两壁的坛台之上，体量略倍于常人。根据王雁卿 2010 年的确认，主佛左列为：因揭陀尊者、注荼半托迦尊者、庆友尊者、伐那婆斯尊者、迦理迦尊者、罗怙罗尊者、戍博迦尊者、伐闍罗弗多罗尊者、半托迦尊者。右列：阿氏多尊者、那伽犀那尊者、宾头罗尊者、跋陀罗尊者、诺矩罗尊者、苏频陀尊者、迦诺迦跋厘堕阇尊者、迦诺迦伐蹉尊者、宾度罗跋罗堕阇尊者。直观看，这是一个十分典型的“中国罗汉群”。就像是一夥中国僧侣列坐在一起。造型的身高比例，体态面相，以及动静举措，思忖笑频，无不张显他们是大汉民族的血肉之躯凝固在这里。论出典，这十八尊者都是古印度真实的佛教修士，他们的造型亦都有梵典仪轨，应称“经变”。一般为卷发虬髯，高鼻深目，其姿离奇古怪。但云林寺的艺者，完全抛开这些，按照自己对于经论的理解，进行全新的创作。使“十八罗汉”这个舶来的佛教传统题材呈现出完全成熟的中国化平民式的艺术效果。也就是说这组罗汉身上折射的是中国文化，汉族心性。如左列的那位伐那婆斯尊者（图 3, 1），还有左列的半托迦尊者（图 3, 2），其像敦厚、壮硕、睿智深沉，而不示任何矫揉之态，这是中国上千年“中庸”道统在雕塑中的显现，当然也是契合了印度大乘龙树中观学派的思想精髓。这当是这组雕塑所追求的精神特质，是其第一大特色。

云林寺的艺术家们，特别追求写实、传神的艺术效果，非常注重人物的心理刻画。如右列的跋陀罗尊者（图 3, 3），他似乎迅速抑制了因眼前的一幕不平所产生的情绪波动，而重归《心经》所云“心无挂碍”之境界，心理活动捕捉极其微妙，既通人性也合佛理。再如右列的那伽犀那尊者（图 3, 4），俨然一副年轻顿悟者的形象，这一刻之前，他或听佛论道、或精研佛典、或面壁苦思，然而他突然间彻悟了，他的内心充满着光明和宁静，胜乐而又不全形于色。眉宇、眼神、口型、面部肌肉的变化，一切都惟妙惟肖，真是神来之作。明代佛教是禅宗长足发展

的时代，仅此一像，时代宗风尽在其中了。不借助大的肢体动作，仅仅通过人物的一颦一笑，来揭示人物的内心世界，并赋予特别的宗教义理，手段极其高明，这是云林泥塑的第二大特色。

云林寺彩塑的第三大特色是作品宜简、宜繁、精于细节处理。这就像我们今天的人们欣赏明代的家具一样，总体感觉是简朴的、谦和的、不肆声色的，但细细看来却是精心的、匠心缜密的，尤其细节处理常现不可复制的绝活。还如右列的那伽犀那尊者(图3,4)，此像有“三绝”：一绝是前述的呈顿悟之色的面相。二绝是手姿，一手在头顶上轻轻一弹，仿佛拨开了脑洞；另一手在怀前默默一掐，仿佛打开了心机，真是妙不可言。三绝是其袈裟衣带钩部位服饰的细节处理，衣纹繁密而又顺理成章。薄厚叠加而又各俱质感，加之色块和贴金图纹交错，恍然让人如直睹佛衣飘忽。再如右列之迦诺迦伐蹉尊者(图3,5)，这是一位精神矍铄的老僧形象，表情若有所思，为了表现他老者和觉者的双重特征，艺术家们对他的面部皱纹变化和胸部骨骼突显进行了细致的刻画，循机理而现真实，求变化而达传神，使作品达到了“不动之动”的艺术真谛。



图3 云林寺罗汉

1. 伐那婆斯尊者 2. 半托迦尊者 3. 跋陀罗尊者 4. 那伽犀那尊者 5. 迦诺迦伐蹉尊者

总而言之，云林彩塑亦是大同地区不可多得的艺术珍品。但是，如果仅仅是看到这一点，我觉得并未真正认识到云林寺彩塑的价值。2010年冯骥才先生来同考察认为大同应该称“中国之雕塑艺术之都”。他的立论依据是：云冈石佛五万，所蕴含的古希腊雕塑艺术的唯美主义，印度纪元前五百年宗教的义理主义，中国古代一千六百年前政治神秘主义一朝碰撞放射出的艺术之光，让全世界惊瞩。后云冈时代雕塑艺术之流亦极尽其波澜壮阔之能事。大华严寺薄伽教藏殿之华严法会组群，辽代泥塑，美仑美奂，其中合掌露齿胁侍菩萨已成大同广交四海宾朋，飞出国门的和颜悦色。善化寺大雄宝殿二十四诸天，文藏善念，武显霸气，特别是女性，静若处子，动是惊鸿，让世所惊叹，那是金代的代表作。而云林寺的塑像以及华严寺大雄宝殿的塑像则是明代佛造像的杰出代表。我认为，把云林彩塑放在“中国雕塑之都”的概念中来认识——如果说云冈石刻艺术是中外多元文化烘焙的产物，如果说大同辽金彩塑是汉胡文明的结晶，那么，云林泥塑就是纯汉元素的艺术瑰宝。如果说云冈石窟的石刻佛陀是唯美主义的，如果说华严薄伽教藏的“合掌露齿”菩萨是浪漫主义的，那么，云林的罗汉就是写实主义的。这三者，委实是大同作为中国雕塑艺术之都的三块厚重的基石。在创作上，三者是

一个薪火相传的优秀传统，在审美上，三者又是一个各有千秋的神异流变。中国雕塑艺术史认为，明这一时期雕塑，总体呈写实主义的审美意趣，比之唐宋，造像又回到了平民现实的审美之中：造像，面相丰润而富于情感，表情庄重而不失柔和，身材匀称而姿势协调，衣着贴身而转折自若。我认为云林十八罗汉像就是这种“明代范式”的精典之作。

在大同佛教造像中还有同属明代的另一组杰作，那就是大华严寺大雄宝殿的五智如来和二十诸天。据明成化元年《重修大华严禅寺感应碑记》载，五尊主佛中间三佛最早为毗卢三像，为宣德年间了然禅师由京城请来的三尊木质金身佛像，初为“三身佛”。经过两代住持和尚的更替，到宣德、景泰年间，资宝师任住持时，又化缘补塑泥像两尊，碑文云：“……首僧资宝，任为住持，化缘塑佛两尊，共辏五如来”，于是变作“五方佛”了。主坛左右两列二十天塑造时间当在其后或同时。若拿云林十八罗汉与华严二十诸天作比，其技艺或在仲伯之间，甚至华严之像有逊于云林。论规模阵势和威仪华严诸天确有长处，但论生动传神却在云林罗汉之下。云林寺庙虽小，却明显带有皇家级别的风范。

另外，我还将云林二护法之一的散脂大将与山西平遥双林寺护法之一的韦驮天作比（图4），平遥双林彩塑亦天下闻名，与平遥古城共为世界文化遗产。我发现此两像更有异曲同工之妙。两护法均为中华形象，粉面武士，刚中有柔，武中蕴文，威而不悍。造型比例准确，孔武有力，甲冑分明，细节考究，实为明塑中少见之艺术珍品。据考，平遥双林彩塑大约完成于明天顺五年（1461）前后，云林彩塑亦当不远。



1



2

图4 护法像

1. 云林寺散脂大将 2. 平遥双林寺韦驮天

（三）壁画艺术

云林寺的壁画同样是一座绚丽的艺术宝库。上文已多次谈到云林寺壁绘是一堂大型水陆画，画面分布于大雄宝殿内北壁、东壁、西壁以及扇面墙两面。壁画总面积约200.2平方米：其中北壁约60.0平方米，画面34幅，所绘人物47人，置榜题33处；东壁约33.2平方米，画面46幅，所绘人物234人，置榜题46处；西壁约33.5平方米，画面44幅，所绘人物231人，置榜题44处；扇面墙背面约73.5平方米，画面1幅2组，所绘人物35人，置榜题2处；另扇面墙正面主佛夹隙中绘二位胁侍菩萨，总计：画面126幅，所绘人物547人，置榜题125处。

这堂水陆内容包括了天堂、人间、地府三界，释、道、儒三教所有佛、神、仙、圣，即佛教中的诸佛菩萨、明王、尊者、护法，道教的日月星辰、五岳四渎、风雨雷电所有尊神，还绘有儒家宣扬的圣帝贤妃、文忠武烈及民间的孝子节妇、戍边甲士等等，另外还有地狱中的枉死冤魂、无主饿鬼、战歿亡灵……其既是宗教崇拜的产物，又是世情风俗的写照。对于这堂水陆不少艺术评论认为其“人物众多，却浑然一体，形成了一个总的节奏和韵律。画面色彩和谐，气韵生动，人物飘逸自然，表现手法极为成熟，达到形神兼备，呼之欲出的艺术境界。”我个人认为这样的评价，仅可以作为一个一般的艺术绪论去理解。这堂水陆画更深刻、更个性的特色在于以下四点：

特色之一，别具一格之构图，在明代水陆中有一定的开创意义。水陆壁画构图常见的有两种样式。第一种：因受宋代神仙卷和元代朝元图的影响，图中所绘人物，分列朝着主尊所供方向，瞩目、趋进、礼拜等等，人神熙熙攘攘纷纷扬扬而进，故称之为“人神共进图”。这种构图现多见于元代。第二种：是连环画式的，即在壁面上分割划框，区别榜题，然后再将人物分组，按故事情节入画。这种构图在明清代大量采用。云林寺的水陆与这二者皆不同，而是按照正面视图，把人物或内容分组布局在壁面上，然后用祥云把各个小画面连成一壁完整的大画面，做到分合自由，浑然一体。尤其是壁画亦能和前面的塑像有机相融，但凡壁面被前面罗汉遮隐的部分，便不再安排内容，只画祥云，直观看去画面既完整无损，罗汉塑像又似在画中。我以为这种构图方式的形成，大致有两个原因，一是受了水陆帛轴画粉本的影响，因为帛轴必须分组，且必是正面视图，移至壁上也就成了组合式画面。二是由于殿堂原因，必须因地制宜，要做到像画两全，这是一个最好的解决办法。很显然，云林寺出现的这种效果，无论是“人神共进图”，或是“连环画式”都无法达到。若依逻辑推理，这种构图方式，当在“人神共进图”之后，而在“连环画式”之前。所以，我认为云林水陆的这种构图方式，在明代或许是有开创意义的。

特色之二，整体的青绿色彩，彰显着前世盛行的主流艺术格调。云林水陆的用色，基本采用平涂设色。主色多用石青、石绿，至今犹觉清新雅观。众所周知，中国寺观壁画总体色调是偏于青绿色的。我们现在能看到的，山西高平开化寺的壁画（宋）、大同灵丘觉山寺塔壁画（辽）、山西朔州崇福寺壁画（金）、山西芮城永乐宫壁画（元）、山西稷山青龙寺壁画（元末明初），以及阳高云林寺壁画（明）都是如此。“青绿调”的形成，大约于寺观绘壁在唐代滥觞之初以山水为背景有关。清代画家张庚说：“画，绘事也，古来无不设色，且多青绿。”画史云：中国山水，“先有设色，后有水墨”，设色画中“先有重色，后有淡彩”。一般的讲，重彩设色平涂者称“大青绿”，在水墨的基础上敷以淡青淡绿者称“小青绿”，而在时间概念上，“大青绿”要早于“小青绿。”由于大面积山水背景绘事形成的用色习惯，导致即便不以山水为背景的佛道人物画的主色调也偏向青绿了（人物服饰亦多用青绿，或用青绿打底填充空间）。云林寺水陆画用色虽然不是十分浓重，但仍属设色平涂，是在偏早的“大青绿”范围之中的。需要特别说明的是到了晚明及清代，由于“渲染之法”的普遍推广，甚至“没骨画法”也在绘壁中施用，加之佛教世俗化日深，人物背景更多的使用五彩祥云、火焰等等，“青绿调”的

格局才被打破。如大同浑源永安寺的水陆（清早期、见李尔山（《人神朝佛 水陆靖边》）东西两壁，人物各分上中下三列，其间隔绘以大面积火焰纹和五色祥云纹，这堂水陆在直观上已无青绿之感了（图5）。

特色之三，高超的线描技艺，秉持了元代壁绘艺术的传统手法。

云林壁画最基本的表现手法是线描，所谓设色

是在线描的基础上进行的。笼统地讲，中国画的艺术就是线的艺术，这是由我们的绘画工具决定的。因此，一幅壁画的质量如何，首先要看的是线描的技艺怎样（纸本帛本绘画亦是一样）。在中国寺观壁画史上，已成定论的认识是：元代壁画的线描技艺具有无可争议的顶级水平。我所观看的壁画，在元代以前，从灵丘觉山寺辽绘、高平开化寺宋绘、朔州崇福寺金绘，到达芮城永乐宫元绘，线描技艺是一路上升的，峰值就在永乐宫之《朝元图》。此后，便渐行渐颓了。可见的遗存如稷山青龙寺元末明初绘、繁峙公主寺明弘治绘、浑源永安寺清康熙绘。上述这些寺庙都在山西，我都一一详细看过，仅就线描的技艺高下而言，阳高云林水陆的位置应在稷山青龙寺之下，与繁峙公主寺处于仲伯之间，或略优于公主寺（图6）。云林水陆以扇面墙“三大士”中之準提观音像最具代表性。全图使用铁线描法（菩萨腰部缘帛似有重描痕迹），线性粗细均匀，回转连贯，一气呵成。面部、胸、臂、手等姿体裸露部分用线极其圆润细腻，富于质感与弹性，表现力极强，说明执笔的艺术家是得了元代线描艺术真谛的。

特色之四，精准的人物造型，延续着前代优秀粉本的传承基因。研究水陆画，不能不涉及到“粉本”问题。因为“粉本”带着水陆的遗传基因，决定着水陆众多人物的基本造型。需要提示的是山西水陆画数量为全国之冠，其间流传的粉本，血统亦十分高贵。据清雍正年间的《山西通志》记载，山西平阳城南水陆社保存有唐代吴道子的水陆画120幅，此社因画而得“水陆”之名。这一记载，虽近乎传说，可不以为据。但是，水陆画的朝拜主尊、罗列诸神的组合方式，确是最早见之于吴道子的《五圣朝元图》。吴道子（685-758）是唐开元年间的宫廷画家。传说他为寺庙画壁三百，所绘人物“天衣飞扬，满壁风动”故有“吴带当风”之美誉纵贯古今。他的《五圣朝元图》对后世影响极大，而且直接导致了佛道神仙画粉本的产生、发展和流传。（现今流传的宋《朝元仙仗图》和宋《八十七神仙卷》其实就是《五圣朝元图》的部分粉本），前述的芮城永乐宫的元代《朝元图》与之有着非常紧密的源流关系。据



1

2

图5 水陆壁画青绿色调对比

1. 云林寺 2. 永安寺

王雁卿研究员的考证，13世纪时山西南部已有专门的绘画“作坊”，以朱好古、马君祥为首的民间画家班子异军突起，元代最具特色的壁画基本都是由晋南地区所创，芮城永乐宫即是其巅峰之作。我在上文多次提到的稷山青龙寺水陆画则可能是晋南坊的坐后之作（风格与永乐壁画十分接近）。元歿明兴，明朝前期，曾有过宫廷专门延请画家绘制作水陆画的史实，如散落于法国吉美博物馆和美国克里芙美术馆的明代水陆，即是明景泰五年（1454）命太监尚义、王勤等提督监造的施予寺院的水陆画。上文提到的明英宗天顺四年（1460）赐予右玉宝宁寺的一堂水陆帛画，亦当出于这批画师之手。我在十年前就曾关注过阳高云林寺水陆和右玉宝宁寺水陆之间的关系，认为这两堂水陆，虽然壁帛有别，但是至少在明王的绘制上使用了同一个粉本。这次王雁卿又发现，稷山青龙寺的明王使用的也是这一粉本。

这种“三堂明王一粉

本”的现象至少可以说明两个问题：一、明宫廷水陆画家们在奉诏画水陆画时，使用和改造了元晋南绘画作坊的稿本。二、青龙寺水陆、宝宁寺水陆、云林寺水陆，三者有着极近的亲

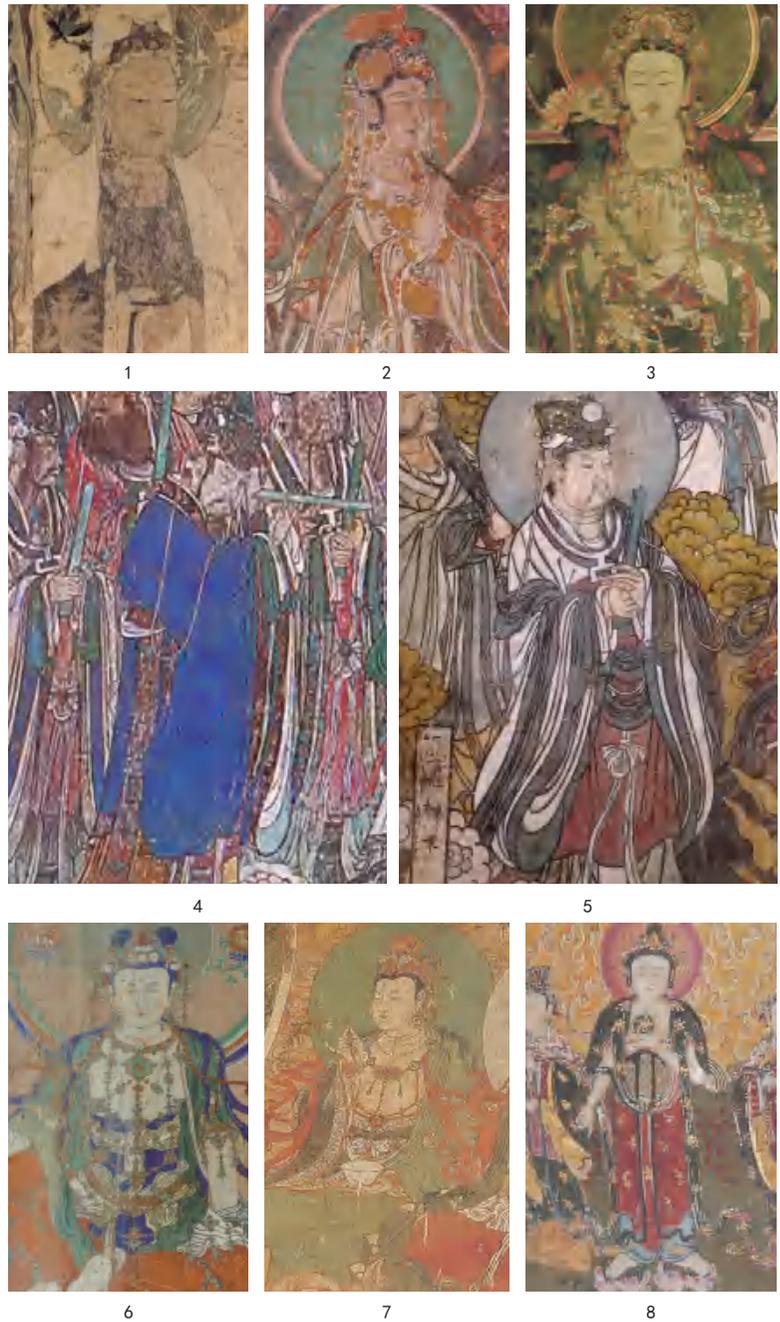


图6 古代寺宫壁画线描技艺

1. 灵丘觉山寺（辽） 2. 高平开化寺（宋） 3. 朔州崇福寺（金） 4. 芮城永乐宫（元）
5. 稷山青龙寺（元末明初） 6. 阳高云林寺壁画（明前期）
7. 繁峙公主寺（明弘治） 8. 浑源永安寺（清早期）

缘关系。另外，我在这次研究过程中，还注意到了云林寺壁画和北京石景山法海寺壁画也存在一定的亲缘关系。两寺都在大雄宝殿的扇面墙背面绘制了“三大士”像，其中观音菩萨的构图，无论是坐姿、面相、臂腿的动势措举，足形、手印，佛衣款式，都非常接近甚至相同。虽不能说二者使用了同一粉本，但至少是有着参照关系的（图7）。法海寺兴建于明正统四年

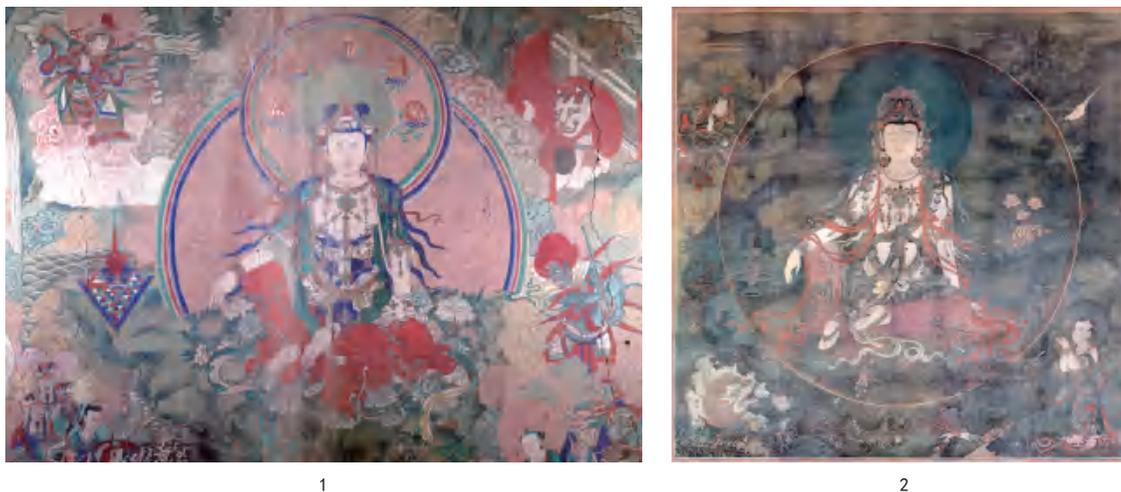


图7 观音菩萨
1. 云林寺 2. 法海寺

(1439)，其壁画素以明代院体画的典范作品而著称于世。从时间上推断，法海寺的院体壁画与宝宁寺御製水陆画应都是这一时期（从1439年到1460年上下相差仅20年）宫院画师们的作品。稷山青龙寺水陆处在这一时期之前，其晋南作坊之粉本可能被选用，而阳高云林寺水陆则处其后，作为皇帝敕建的寺庙有可能用上了皇家院体本。这是四寺壁画粉本内在关系最合理的解释。或因云林水陆真拥有院体粉本的高贵基因，故其造型可评为三句话：人物形象俊美典雅有飘逸之气，画面章法弛张有度现制宜之巧，丹青技艺炉火纯青见大匠之风。

结 论

以上云林三论：云林寺之佛教法系，云林寺之社会功用，云林寺之艺术特色，有两个共同的立论基础，即：一、“系明代建筑”，二、“由皇帝下诏”而建。这是清雍正七年（1729）《阳高县志》留给后人可资考证的文字资料，本次考察通过对云林殿、像、画规制风格全面的调查研究，认为清雍正县志记载是可信的。又据此，结合大同地区后云冈时代的佛教传承情况，“北水陆”的流布情况，明代正北向之边患情况，山西北部明中叶的天气灾害情况等，就云林寺的宗教文化现象和艺术功能展开更深研讨，并选择有关联的市内、本省、个别外省十多所寺庙之对应情况进行比较研究，得出如下结论：

1. 大同地区在后云冈时代佛教发展通顺，再无大的教难，特别是在辽朝得以长足发展，直接唐代佛教之余绪，成为以华严学为主融通密法的义理性佛学系统的策源地，直接影响了

其后金、元、与明中期以前该地区的佛教，留下了数量可观的庙建、造像、壁画，及少量经典等历史遗存。云林寺之造像，壁画，华严为主融通密法的倾向十分明显。应属这个法系后期具有代表性的杰出遗构和法物。

2. 云林寺大雄宝殿总体是一座“水陆殿”，即表现佛教水陆法会场景的大殿。本文非常充分的考虑了自明中叶始之“明清小冰期”气候异变所致山西北部频繁而惨烈的自然灾害，以及由此引发的明代正北向瓦剌、鞑靼人不断入侵长达百余年之边患，其中更有明第六任皇帝朱祁镇被瓦剌俘虏这样的大事件，等等天时和地缘政治因素。作为“由皇帝下诏”而建的“水陆”法仪，其功用是非常明确和直接的：其一、镇边和超度战争亡灵，其二、禳灾和安抚灾区民心。

3. 云林寺之殿、像、画，是大同地区北魏、辽金、明清三大古迹遗存中最后一个时期保存非常完整的优秀作品。殿建属于北宋李诫《营造法式》中已备述并多见于宋、金、元和明前期的杰出范例；塑像（主要指罗汉造像）体现了流行于明代中期以前的平民化写实主义风格，且臻于炉火纯青，品格可以与平遥双林寺明塑论仲伯；水陆画符合“北水陆”即《天地冥阳水陆仪文》之仪轨。构图、色泽、线描、造型均可与明中期或稍前多个同类作品互参照比对，品位属于上乘，并在粉本问题上——是否具有明前期皇家院本血统？暂时存疑。

4. 关于云林寺建具体断代意见。对于云林寺的具体建筑年代，大同有不少学者进行过探讨。其中云冈石窟研究院彩塑壁画中心张海蛟著文提出其下限当为明万历三十年（1602）。依据是：清雍正七年（1729）《阳高县志》内绘的阳高城署图所显示的城内建筑布局与万历三十年（1602）时的阳高县城形制基本相同，这说明云林寺之始建时间绝不会在明万历三十年之后。张海蛟未提具体的上限，但强调了一条时间概念很强的重要史料，即：云林寺大雄宝殿东西壁壁画的右上角“施财檀越”题记有“澄鑑、洪勉、道成、善如、善解、妙順、妙貴、妙祥、妙定、張普海、師普綠”，与大同寺大华严寺明成化元年（1465）的《重修大华严禅寺感应碑記》中同样有“澄、道、善、妙、普”此五种法号首字在一碑共存的现象，说明二者时代十分接近。以此推定云林寺兴建的上限有可能在明天顺（成化元年前一年即天顺八年）和成化年间。这样，上下时域大约有140多年（天顺元年/1457年到万历三十年/1602年共145年），基本涵盖了“土木之变”后的整个明中期，与我的讨论所设定时间范围没有任何出入，且为较直接性证据。所以我支持张海蛟关于云林寺属明中期所建的结论（详见张海蛟《大同云林寺彩塑壁画时代的初步考察》）。

另据我的研究，对以上的基本断代时间框架作细节性补充：

1. 考虑到“皇帝下诏”而建的特定历史前提，寺建下限或可以提前到嘉靖元年（1521）。理由是嘉靖帝朱厚熜，迷信方士，尊尚道教。在道士的怂恿蛊惑下，曾多次下令毁佛教寺庙。北京大能仁寺、大慈恩寺、天宁寺、潭柘寺等名寺，均在这一时期遭遇破坏或拆毁。因此在嘉靖一朝绝不可能发生皇帝敕诏兴建佛寺的可能。而后隆庆朝的6年和万历朝的前30年，由于徐阶、高拱、张居正先后执辅，国力上升，“明清小冰期”又处两个峰值间的较暖期，天灾相对较少，边境相对宁静，已无需要建“水陆”镇边、禳灾，更兼隆庆、万历已属明晚期，

云林殿、像、画，风格均与之不符。故，基本断代时间框架自嘉靖元年始的后84年（含嘉靖48年、隆庆6年、万历30年），完全可以“斩尾”。

2. 在所余60多年的时间里，明朝共历四帝，即天顺帝朱祁镇（二次执政）8年、成化帝朱见深23年、弘治帝朱佑樞18年和正德帝朱厚照16年。其中朱佑樞是明中叶最为励精图治的贤君，开创了“弘治中兴”的业绩。在军事方面，依靠兵部尚书马文升为主要代表的朝臣，对京军整顿与北边守御做了种种努力，提高了军队战斗力，赢得了相对安定的外部环境。尤其对鞑靼的反复多次入侵，均进行有效打击，使其败走。最著名的战役有：1488年都指挥廖冰击败小王子于兰州，1497年甘肃总兵官刘宁败小王子于凉州，1500年甘肃参将杨燾败小王子于黑山，1503年朱晖袭小王子于河套。在经济方面，虽然天灾难免，但朱佑樞力求节俭，诏减皇宫的开支与供奉，禁止大兴土木，以缓解人民负担。屡次下诏，禁止宗室、勋戚侵占民田，鱼肉百姓；尤其多次下诏减免一些地方的夏税、秋税。因而弘治一朝没有发生大规模的农民起义。全国人口数由弘治元年（1488）的50207934口，增至弘治十七年（1504）的60105835口。17年人口净增1千万，实属不易。还有朱佑樞励精图治，亲贤臣远奸佞，在位期间裁抑宦官及佞幸之臣，太监梁芳、外戚万喜及其党羽均被治罪。又淘汰传奉官2000余人；罢遣佛教禅师、道教真人等240余人；佛子、国师等780人，追回诰敕印仗，遣归原籍。因此，在弘治朝较少可能发生由皇帝敕诏兴建佛寺以镇边或禳灾的事件。正德帝朱厚照在位16年（1505—1521）由于有“弘治”中兴余威，他执政前期北部边境一直较为安定。正德十二年（1517）鞑靼小王子再次卷土重来，朱厚照亲临前线，以自称威武大将军“朱寿”的名号调集长城一线的军队参与作战，此战中，朱厚照体现出了不凡的军事天赋，首先派少量部队引蛇出洞，牵制住敌军主力部队，再不断增加兵力来消耗敌军的锐气。最终以小王子败退告终，这便是“应州大捷”。这场战役使得明帝国北方边境暂时安定了一段时间。据此，若着眼于云林寺的镇边功能，在正德年间似乎也无皇帝赐建的可能。

3. 经过排除，我认为云林寺在天顺、成化这两个年号共30年间兴建的可能性为最大。首先，张海蛟文所提：成化元年（1465）《重修大华严禅寺感应碑记》中有与云林寺“施财檀越”题记中同样的“澄、道、善、妙、普”五种法号，这本身就是一条重要依据。其次，在明中期诸帝中，天顺帝朱祁镇和成化帝朱见深父子所面临的因兵祸和天灾带来的政治危机最为严重。朱祁镇是“土木之变”的苦主，被俘前曾驻驂阳高，被俘后又押到阳高城下“赚关”，这种恐怖和屈辱对于他是何等的刻骨铭心自不待言，而且在他丧失权力的景泰年间，从景泰三年开始，连续三四年，山西、山东、南北直隶及浙江、江西、湖广、云南、贵州大部分地区，连遭旱灾、水旱、地震、虫蝗等灾害。为了赈济灾民，明廷不得不以“冠带荣身（农户个人出米赈灾千石者朝廷给予终身荣誉）”“纳米入监（个人纳米可以换取监生身份）”及“纳米为僧道（个人纳米可以换佛道出家的度牒）”“纳米为吏典”等措施来救灾。此次大灾后的景泰八年他复辟重新掌权，作为一个笃信佛教的皇帝，依靠宗教的神秘力量来应对危机，这是顺理成章的事情。成化帝朱见深虽然不像乃父那样运背，但即位后面临的危机也是深重的。天顺仅八年，瓦剌之惊还未完全消散，鞑靼“套寇”之患又起，诸寇“出套则寇宣（化）、

大(同)三关,以震畿辅。”为了应对“套寇”威胁,明朝又掀起新一轮边务整饬,成化八年至十三年(1472-1477),大同巡抚李敏主导修筑北部长城,史载“计修边墙、壕堑、墩台九万三千七百七十九丈”,约合300公里,相当于大同镇防线的全线长度(后人称“小边”长城)。成化年间天灾尤为肆虐,成化十五、十六、十七三年(1479-1481)连旱,塞上饿殍遍野,十九年(1483)又发旱蝗灾,六月雨雹,大如鸡卵。同年,“套寇”俺答部攻至大同城下,焚毁代王别墅,代王胁迫大同总兵许宁与巡抚郭躄冒险出战,死千余人,冒险而归。成化二十年(1484)大同又遭地震,房屋尽毁。这种旱蝗接踵,雨雹俄联,外寇凌逼,天地震动的恐怖形势,完全有可能迫使成化帝在采取其他政治经济军事措施的同时,去思考宗教措施。其三,天顺帝朱祁镇和成化帝朱见深都是崇佛之君,而且都有敕建佛寺或敕赐法物的先例。北京石景山法海寺建于明英宗正统(朱祁镇的第一个年号)四年(1439),建者是明英宗的太监李童,英宗亲赐“法海禅寺”匾额。据法海寺修建完工后第二年(1444)所立由明工部营缮所副京口陈敬所书的经幢言,修建该寺的捏塑官陆贵、许祥,画士官宛福清、王恕,画士张平、王义、顾行、李原、潘福、徐福要等都是供奉于明宫中之艺官艺士,而非一般民间匠人。据《帝京景物略》记,天顺年间明英宗对原正统年建的京师黄村寺敕赐“顺天保明寺”,扩增旧制,以彰黄村寺尼吕姑曾拦驾阻其御驾亲征大同的功德。还有上文提到的天顺四年英宗敕赐大同右玉宝宁寺镇边水陆一套。成化帝朱见深虽不像其皇考那样因切肤之痛而对佛教如此殷勤,但也有敕封佛寺之举见诸于史:明成化八年(1472),“宪宗(朱见深)察知南阳宛城云朝寺年久失修,遂特赐‘万岁牌’和土地五百亩,拨圣款,命封邑南阳的唐府国主(宪王琼烜)遴选梓匠,再次扩修重建。”所以,天顺成化两朝,朱祁镇朱见深父子诏命大同府阳高建水陆大寺镇边禳灾,不仅动机充分,而且具备信仰根基。

云林寺约建于明天顺、成化这30年间,这是一个参考性结论,因为任何合乎情理的推论,充其量只是推论而已,但不妨怀诚以示,而俟后证。

(本文图4,2采自金维诺著:《双林寺彩塑》,天津人民美术出版社,2007年;图5,2、图6,1、7、8采自柴泽俊、贺大龙著:《山西佛寺壁画》,文物出版社,2006年;图6,2、3采自山西省古建筑保护研究所编:《开化寺宋代壁画》《佛宫寺释迦塔和崇福寺辽金壁画》,文物出版社,1983年;图6,4采自山西旅游景区志丛书编委会编:《永乐宫志》,山西人民出版社,2006年;图6,5采自丁凤萍、李瑞芝编写:《稷山青龙寺壁画》,河北美术出版社,2011年;图7,2采自王淑芳编写:《法海寺壁画》,河北美术出版社,2007年;云林寺壁画均由张海雁拍摄)

[作者:原大同日报社社长]

(责任编辑:侯瑞)

大同云林寺的水陆画与水陆仪轨

王雁卿

明代水陆仪轨分为南北水陆，南宋志磐法师续的《水陆仪文》和明末祿宏依志磐仪轨制成的《法界圣凡水陆胜会修斋仪轨》因行于四明和古杭等南方地区为“南水陆”。而北水陆仪文是继承金山旧仪盛行于北方地区的诸家水陆仪轨版本^[1]。据戴晓云博士的考证研究，北水陆仪轨是《天地冥阳水陆仪文》。仪文在山西地区刊刻和流行，如国图本《天地冥阳水陆仪文》卷末尾写有：祝赞圣皇王万代江山帝道永遐昌豈大明正德十五年正月十五日山西太原府文水县广报寺募缘比丘文宝。元明清时期在北方地区流传的《天地冥阳水陆仪文》中所奉请的水陆神祇和北方地区现存的元明清水陆画中的神祇完全相同。通过比较考证，阳高云林寺明代水陆画对应之仪轨就是北水陆仪轨《天地冥阳水陆仪文》，本文结合仪文对云林寺壁画的具体神祇的形象、内容进行考释。

参照《天地冥阳水陆仪文》仪轨的具体内容，水陆法会召请的神祇人物主要在“邀请正位”“迎请天仙仪”“召请下界仪”“命请冥殿十王仪”“召请往古人伦仪”“召请孤魂仪”等科仪中。

阳高云林寺场面宏大、人物众多，布局呈“主居正统，宾于两侧”特点。云林寺东、西、北三面壁画人物多达124组，与《天地冥阳水陆仪》所言：“方今仪轨约类乃百二十殊”^[2]相符。

一、第一组 正位神祇

仪文曰：

三结坛台高丈二，东西南北四门开。

三十七尊居正位，十大明王护八方^[3]。

三结坛台，我们似乎可以理解为云林寺北、东、西三面砌台塑像。又要结坛又要南北开门，所以砌有扇面墙，形成两个北壁，既可安置塑像又可在正位绘神祇。仪文说“三世诸佛，诸大菩萨，并乃僧祇劫内，流转生灭道中”，即主要包括了佛、菩萨、罗汉、护法、声闻等“三十七尊”。云林寺北壁正位所绘正是37尊：十佛十菩萨20尊，两侧四大菩萨各4尊、四藏王菩萨众4尊、大阿罗汉4尊、声闻5尊，恰好是37尊居正位，下层绘有十大明王护持八方（图1）。

（一）佛

按仪文，法会祈请的佛有毗卢遮那佛、圆满报身卢舍那佛、释迦牟尼佛、弥勒尊佛、药师琉璃光佛、西方阿弥陀佛以及十方三世一切诸佛。云林寺北壁从东至西为东方阿弥（闍）佛、



1



2

图1 云林寺北壁正位神祇
1. 西侧 2. 东侧

炽盛光王佛、圆满报身佛、释迦牟尼佛、毗卢遮那佛、弥勒尊佛、南方宝生佛、北方成就佛、药师琉璃光佛、西方阿弥陀佛^[4]，在这些诸佛中存在着好几个交叉的组合。有三身佛：法身佛毗卢遮那佛，报身佛卢舍那佛，应身佛释迦牟尼佛。有三世佛：横三世佛为中央释迦牟尼佛、东方药师佛、西方阿弥陀佛，纵三世佛有过去佛燃灯佛、现在佛释迦牟尼佛、未来佛弥勒佛。有五方佛，分别是东方阿閼佛、南方宝生佛、西方阿弥陀佛、北方不空成就佛、中方毗卢遮那佛，共同组成十方三世一切诸佛^[5]。即云林寺十佛以“三身佛”“五方佛”“竖三世佛”“横三世佛”组合，去掉重复，形成新的十佛组合，其中特别的是，以在佛事忏法仪上盛行的炽盛光王佛代替了过去佛燃灯佛。

炽盛光佛，又称炽盛光如来、摄一切佛顶轮王。相传释尊在须弥山顶成道，折伏诸天，而称金轮佛顶；由于从毛孔放出无数光明，故云炽盛光，其力可教令折伏日、月、星宿等诸天神祇，天变地异、风雨灾难时所修的秘法。据唐不空译《佛说炽盛光大威德消灾吉祥陀罗尼经》云：“尔时释迦牟尼佛在净居天宫，告诸宿曜、游空天众、九执大天及二十八宿、十二宫神、一切圣众，我今说过去娑罗王如来所说炽盛光大威德陀罗尼除灾难法，若有国王及诸大臣所居之处及诸国界，或被五星陵逼，罗侯、慧孛妖星照临所属本命宫宿及诸星位，或临帝座于国于家及分野处，陵逼之时或退或进，作诸障难者，但于清净处，置立道场，念此陀罗尼一百八遍或一千遍，若一日二日三日乃至七日，依法修治坛场，至心受持读诵，一切灾难皆悉消灭，不能为害……受持读诵此陀罗尼者，能成就八万种吉祥事，能除八万种不吉祥事……令诸众生依法受持，一切灾难皆悉消灭来能为害，受灾为福皆得吉祥”^[6]。即凡属国界不安、灾疫肆虐、国家暴乱、兵贼入侵、危急存亡，或是世人遭受各种灾难，遭怨家凌逼、恶病缠身等，皆可修治坛场受持读诵以消灾避祸，并获福无量。中国古代历来重视天象历法，占星预测世事。炽盛光佛又是与星宿相结合的，密教经典《佛说大威德金轮佛顶炽盛光如来消除一切灾难陀罗尼经》中以炽盛光陀罗尼能破除灾星，若人行年被金木水火土五星及罗睺计都日月诸宿临身。灾难竞起。我有大吉祥真言名破宿曜。若能受持志心忆念。其灾自灭变祸为福^[7]。佛教又宣称“上从王者，次及储君、后妃、采女、下及百寮、道俗、凡庶”均可从炽盛光法中受益^[8]。《天地冥阳水陆仪文》中也明确提到：“游空天众，北极紫薇大帝，诸位太乙星君，日月二宫天子，东斗西斗，南辰北辰、五方上帝之尊、九执大天之众、三台八座、二曜四辰、二十八宿分列四方，十二宫辰周罗八表，乃至尽虚空之所统、普遍炽盛光之所降，大星小星，普天灵众，循环世界，照耀乾坤，应祸福与人间，舒光辉于昼夜”。又说“佛会起难遭之想，炽光如来影里，福被群生，虚空藏菩萨身中，性融万行”^[9]。

据日本学者牧田谛亮研究，宋代慈云遵式（964—1032）首次于《金园集》卷中的“施食正名”提到“水陆”这一名称。遵式在杭州提倡葬礼习俗改行佛教斋事而废止酒肴，以至屠户、酒肆买卖不振。他曾编纂了《金光明忏法补助仪》《金光明最胜忏仪》《炽盛光道场念诵仪》等多种忏仪。其中《炽盛光道场念诵仪》以不空翻译的《炽盛光大威德消灾吉祥陀罗尼经》为基础，记述炽盛光佛顶法的坛场念诵法。称当国王、国家危急存亡时，遇日月蚀等天变时，无论男女、比丘、比丘尼，欲免诸眷属及一切庶民灾难时，可于清净处设道场，念诵此陀罗尼百八遍或一千遍，若一日乃至七日，依法修治坛场受持读诵，一切灾难自然消灭不能为害。所以，炽盛光法从唐末到宋初曾广泛流传^[10]。

炽盛光佛统摄九曜诸星辰也是佛教造像绘画中的常见题材，盛唐以来由于密宗的发展，对炽盛光佛及诸曜星宿的崇拜盛行起来。唐吴道子曾绘炽盛光佛及诸星曜像。至少在元末明初进入水陆画，如山西晋南的青龙寺元代水陆画。稷山青龙寺腰殿主尊，除西壁三佛完整外，东壁、南壁主尊今已不存。据学者考证复原：南壁门楣上方，不仅是南壁正中，更是全殿水陆画的中心。在民国时被割取盗走，下落不明。此主尊的两侧为黄道十二宫神，其他壁面同一层次（高度）的神也属天界之神，包括二十八宿、黄道十二宫、南斗六星、帝释、梵天、

四值使者、四禅九天等众。因此判断此处为炽盛光佛^[11]。明王朝的皇宫内也信奉持诵消灾吉祥陀罗尼，明成祖永乐九年至十年（1411-1412）内廷泥金书写《大乘经咒》，其中有“大威德炽盛光如来消灾吉祥陀罗尼”及插图，相信它能够保国佑君^[12]。

据李尔山先生《大同云林寺宗教、艺术种种浅探》研究，明代敕建云林的真正动机首要是为了镇边和超度边关阵亡将士之灵，其次是为了禳灾，为饱受战祸和天灾折磨的国家祈福。明代大同地区的兵祸从正统年间的“土木之变”起，从天顺、成化、弘治、正德到嘉靖晚期近百年间，大同镇到宣化镇之间长城防线的战事有百余次之多，阳高首当其冲。明英宗朱祁镇被瓦剌军俘虏，后还被作为对明朝的要挟押至阳高城下^[13]。据《明实录》记载和《山西自然灾害史年表》统计，在“明清小冰期”中的第一冰河期（明代中叶英宗天顺二年至明世宗嘉靖三十一年）大同地区发生地震、风雨雹、旱蝗灾等各种灾害多达82次，旱灾、雹灾、地震等灾伤几乎是年年出现，多次地震也会有所波及阳高。地震以及地震以后的各种瘟疫、后续灾害，连年的水雹旱蝗灾害，以及频繁不安宁的边祸就促使朝廷希望用水陆法会的形式消灾解厄，于是常年处于灾害恐慌的当地人民在水陆画十佛中的选择就有了炽盛光佛，禳灾祈福。

如前所述，青龙寺腰殿西壁主尊三身佛、东壁主尊四方佛和南壁主尊炽盛光佛组合构成水陆画之正位系统。宝宁寺位于山西晋北与内蒙古自治区相接的右玉县旧城内，创建于明天顺四年（1460）。旧藏有一套绢质卷轴水陆画，共计139幅。学界多认为宝宁寺水陆画为明代作品，或是依据元代粉本绘制。这堂水陆画是因明正统十四年（1449）土木之变后由明英宗赏赐给宝宁寺的，敕赐以镇边疆，而为生民造福者也。由此推测右玉宝宁寺也为三身佛和四方佛组合，剩余两佛一尊为阿弥陀佛，另一尊身份编号9无名号的佛也应是炽盛光佛。^[14]除此三例以外，目前存世的水陆画主尊都不是这种组合^[15]。所以稷山青龙寺、右玉宝宁寺与云林寺关系密切，三身佛和四方佛组合应该是元末明早期水陆流行的组合。消灾避祸求吉祥招福正是云林建寺的宗旨，秉承元末明初青龙寺的佛像组合，所以炽盛光佛出现在云林寺的水陆画中。关于三寺相联的关系我们在明王部分继续讨论。

目前遗存中的最早图像炽盛光佛坐于双轮车上，周围众曜星官簇拥，行进于祥云之间^[16]。五代辽宋时，炽盛光佛呈结跏趺坐于莲



图2 辽代《炽盛光佛降九曜星官房宿相》



图3 云林寺炽盛光佛

座之上^[17]，如大足北山佛湾第39龕乾德四年（922）的佛龕中炽盛光佛结跏趺坐，双手结定印并捧八辐金轮（残）。距阳高不远的辽代应县佛宫寺释迦木塔出土的纸本木版彩绘挂幅《炽盛光佛降九曜星官房宿相》炽盛光佛双手捧金轮坐于莲座之上（图2），表现了炽盛光佛的仪轨。原属山西洪洞广胜寺下寺元明两代的两铺炽盛光佛题材的壁画分别藏于美国堪萨斯城的纳尔逊—阿特金斯博物馆和费城的宾夕法尼亚大学博物馆。其中纳尔逊博物馆藏的元代《炽盛光佛会图》中炽盛光佛居中结伽趺坐于莲花座上，左手端持金轮，右手作说法状，两边侍立日曜菩萨和月曜菩萨。云林寺的炽盛光佛同样左手捧金轮，右手上举作说法状，座下供养香炉（图3），显然是元代以来炽盛光佛仪轨的延续。

（二）菩萨

按仪文，法会祈请的有大圣观世音菩萨、大智文殊师利菩萨、普贤菩萨、大势至菩萨、虚空藏菩萨、金刚手菩萨、除盖障菩萨、地藏王菩萨、十信十行十住十回向十地位中金刚心内诸菩萨。而云林寺北壁所绘的菩萨从左至右为日光菩萨、无尽意菩萨、大势至菩萨、观音菩萨、文殊菩萨、普贤菩萨、药王菩萨、弥勒菩萨、药上菩萨、月光菩萨。

云林寺的十大菩萨可能要从药师佛说起。药师佛全称为药师琉璃光如来，又称大医王佛，医王善逝或消灾延寿。仪文中说：“南无一心奉请，法身皎洁，报体圆明，证琥珀之真容，现琉璃之妙像。毫辉玉彩，发紺青螺，双持六愿接群生，独起悲心迎品愿。十二大愿，药师琉璃光佛”。据《药师如来本愿功德经》，药师佛成道以前发十二大愿，如“自身光明炽然照耀无量无数无边世界”“使众生饱满所欲而无乏少”“使一切不具者诸根完具”“除一切众生众病、令身心安乐、证得无上菩提”“使众生解脱恶王劫贼等横难”“一切皆得诸根具足身分成满”“众患悉除无诸痛恼。乃至究竟无上菩提”“以我福力。皆得解脱一切苦恼”“先以最妙色香味食饱足其身。后以法味毕竟安乐而建立之”“随诸众生所须之具皆令满”“以无边无限智能方便。令无量众生界受用无尽，莫令一人有所少乏”“能满一切愿，除一切不祥，生一切福德，来一切罪障”^[18]，这些都是世间人们所向往的。当有灾难，即“人众疾疫难。他国侵逼难。自界叛逆难。星宿变怪难。日月薄蚀难。非时风雨难。过时不雨难”等七灾八难之时，供养药师琉璃光如来，则国家安稳，风调雨顺，丰衣足食，逢凶化吉，息灾增益，祛病延命，一切恶相皆即隐没，各种灾难消除，得到现世的安乐和福报。且“无救、无归、无医、无药、无亲、无家”者，只要供养药师佛，就能满足所愿。正是符合了明代阳高地区当时历经各种兵祸、灾害和地震及震后灾难的众生所需求，所以药师佛与水陆法会关系密切，不可缺少。“在宋代之后，水陆道场中的药师佛是独供的。因为药师佛所发的‘十二大愿’都是解决人们生活中所遇到的基本问题，诸如生老病死、衣食住行方面的困难供养药师佛可以免除‘九横死’，而这‘九横死’是人生因遭各种天灾人祸所至的非正常死亡。特别是药师佛能使‘幽冥众生，悉蒙开晓，随意所趣，作诸事业’，这是水陆法会的宗旨。”^[19]云林寺塑像中有药师佛，北壁十大佛中还有药师佛，可见药师佛在云林水陆法会中地位非常重要。

唐三藏法师玄奘所译《药师琉璃光如来本愿功德经》云：“若闻药师琉璃光如来名号，临命终时，有八大菩萨，其名曰：文殊师利菩萨，观世音菩萨，得大势菩萨，无尽意菩萨，宝

檀华菩萨，药王菩萨，药上菩萨，弥勒菩萨。是八大菩萨乘空而来，示其道路，即于彼界种种杂色众宝华中，自然化生。”^[20]即修持药师佛法门，在临终时会得到药师佛的八大菩萨指引，顺利到达西方极乐世界，还生人间也是多饶财宝，仓库盈溢，形相端正，眷属具足，聪明智慧，勇健威猛如大力士。

佛教中药师佛又为东方琉璃世界的教主，与日光遍照、月光遍照菩萨共同组成“东方三圣”。药师三尊化导救济有情众生，尤其拯救伤病痛苦众生，使之得到安乐利益。日光遍照、月光遍照菩萨位于无数菩萨众之上首，能持药师琉璃光如来正法宝藏。能辟除魔障及天灾，除去一切障碍与病痛，并成就一切善法、远离各种怖畏。前揭元代广胜寺下寺大雄宝殿和前殿的壁画中都绘有炽盛光佛与药师佛，二佛并绘就是因为洪洞在元大德年间遭遇特大地震灾难，扫地俱空，尽皆土平。二佛相配就是借助炽盛光佛作为消灾除难的上天统治者的功能，利用药师佛作为人间除灾致福的支配者的功能，期待炽盛光佛能抵御来自自然界尤其是来自天界的灾难，而药师佛则被请来为善男善女们提供最强大的保护以及免遭受兵祸、疾病和其他伤害^[21]。药师佛两侧有日光菩萨和月光菩萨，炽盛光佛两边也侍立日曜菩萨和月曜菩萨。虽然药师佛的两位胁侍并不是日、月天体的化现，而炽盛光佛的眷属原也没有补处菩萨，不过民间信众和画师工匠们不会拘泥于这些差别。以《炽盛光佛会图》和《药师佛会图》壁画来说，图中既表现了日、月的化身，也在佛两侧上首菩萨的位置描绘出日光和月光^[22]。据研究，大同城内的大华严寺正壁南北梢间分别在明代（景泰五年，1454）时对称绘药师佛会和炽盛光佛会，看来“炽盛光佛+药师佛”组合在明中期晋北也是流行的。云林寺供炽盛光佛，也供药师佛，在十大菩萨中采用了药师佛经中的八大菩萨，把药师经中宝檀华菩萨换成了人所乐见的普贤菩萨，加上了炽盛光佛和药师佛的两大胁侍菩萨即日光菩萨和月光菩萨，在此组成十大菩萨，突显了云林寺对炽盛兴佛和药师佛的重要地位。而仪文中的虚空藏菩萨、金刚手菩萨、除盖障菩萨、地藏王菩萨则绘在北壁西侧，名为“四藏王菩萨众”。

（三）四大菩萨、四藏王菩萨众

四大菩萨中从右至左手印为双手合十、执如意、双手合十、持经书，应该分别为地藏、观音、文殊、普贤菩萨。前3尊着袈裟，文殊菩萨着菩萨装。虽着佛衣，但佩胸饰、腕臂钏、脚钏，裙前垂下璎珞。

四藏王菩萨众，着袈裟，从左至右，除盖障菩萨右手持如意，左手托山岳。虚空藏菩萨手结“虚空藏印”，即二食指起，相捻而成宝形，二大姆指相靠，其余交叉。金刚手菩萨右手握金刚杵。地藏王菩萨头戴五佛冠，左手捧宝珠，右手持锡杖。

（四）大阿罗汉

北壁西侧绘有4尊罗汉，榜题“大阿罗汉”，据《弥勒下生经》中提到，佛陀留有四大罗汉用以弘扬传播佛法，但此时此地应该仅是为了对应仪文37尊像的。转向东壁又有16尊罗汉，显然云林寺以东壁为上。

（五）明王

从东至西：

大威德明王，是无量寿如来的教令轮。明王通体兰色，粉发上竖。戴摩尼宝珠云头冠，佩兽面胸饰，腰带饰铐。左上手托花瓶，中手执梵文印牌，下手握胃索，右手上执杨柳枝，中手执兽面盾牌，下手拄金刚杖，胯下骑黑牛，怪兽抱着右足，左足由着官服鬼托着。其形象与山西稷山元代寺庙青龙寺大威德明王（孟，孙文推测为甘露军吒利明王^[23]）形象相同（图4）。

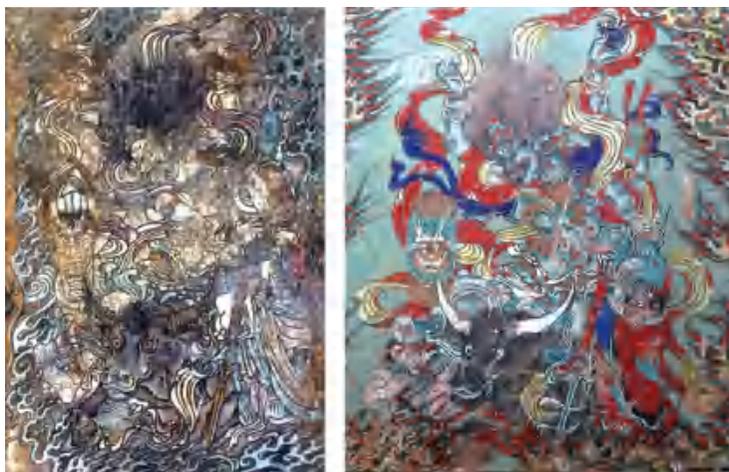


图4 青龙寺大威德明王与云林寺大威德明王

大威德大轮明王，弥勒菩萨变现忿怒大轮明王。头戴骷髅冠，黑发冲天，佩白珠颈饰，璎珞胸饰。左上手托盂，中手握弓，下手抓怪兽犄角，右上手上举金刚杵，中手举幡，下手拉弦。胯下一青龙，明王左腿侧有举左手似在逃跑的怪兽，左脚踩仰面怪兽，右脚由一兰颜白眉怪兽托举。与青龙寺大力明王形象相同，与山西右玉明代宝宁寺大威德降三世明王相近^[24]（图5）。



图5 青龙寺大力明王与云林寺大威德大轮明王

大威德无能胜明王，南方地藏菩萨变现忿怒大威德无能胜明王，白肤黑发，头戴兽面冠，佩云头璎珞饰，左上手执棍，下手悬璎珞，右上手持八

卦幡，下手握小怪兽颈部，左右中手于胸前结印。胯下一青虎，左腿挡一青面粉发怪兽，右身侧有一双爪伸出的兔形兽。与青龙寺不动尊明王形象相近，唯左上手举斧（图6）。

大威德大笑明王，东南方虚空藏菩萨变现忿怒大威德大笑明王。骑张嘴侧头之麒麟，绿色披帛，头冠饰相背的兽头，璎珞莲花颈饰，莲花下垂红色飘带，左上手举白莲一枝，中手执骷髅，下手抚腰。右上手托经卷，中手持珠，下手拄剑。右足踏仰面躺地小鬼，左足踏女鬼，与青龙寺大笑明王形象相同，左足踏黄衣老者，老人还手托明王脚，背一葫芦，冒青烟。还与宝宁寺大威德大力明王形态相近（图7）。

焰发德迦明王，东北方文殊菩萨变现忿怒大威德焰发德迦明王。左上手高举五指张开，

中手持镜，下手握弓箭。右上手高举骷髅短杖，中手二指扣弦，下手结印。胯下青狮，右足踏青面鬼，与青龙寺降三世明王（孙、孟；《中国寺观壁画全集》认为是大力明王^[25]，错）形象相同。与宝宁寺大威德不动尊明王形态近似（图8）。

大德步掷明王，西南方普贤菩萨变现忿怒大威德步掷明王。赤发上竖，项链穿骷髅，腹前交叉璎珞，裸上身。左上手执法器类锯齿刃金刚杵，中手握象鼻，下手以二指转一黄钏，右上手食指顶金色火轮，焰火燃起，中手持剑，下手掌向左前方伸出，五指展开，掌中有珠。明王下跨六牙白象，右脚踏裸身怪物，一女子托其左脚。仕女头戴大花，颈部缠蛇，右侧身后还有一张牙舞爪龙形怪兽的头被另一兽含在嘴里。与青龙寺的焰漫德迦明王形象（孙、孟；《中》为步掷明王，错^[26]）相同，二者互为左右镜像。还与宝宁寺的同名明王、石家庄毗卢寺的步掷明王普贤菩萨相同（图9）。

大降三世明王，上方金刚手菩萨变现忿怒大威德降三世明王。赤身獠牙，黑发上竖，额饰冠，花瓣状颈饰，斜披络腋，上手举箭与剑于头顶相交，左中手持珠下垂，右中手持宝盖，两下手横置剑，左手抚剑，骑带角青兽，龙头人身怪兽托明王右足，左足踏匍匐的红卷毛青面兽，画面漫漶不清。与青龙寺无能胜明王（孙、孟；《中》认为是军吒明王是错的^[27]）形象相同，唯蛇缠绕颈，右中手换成曲尺矩，与宝宁寺焰发德迦明王形态相



图6 青龙寺不动尊明王与云林寺大无能胜明王

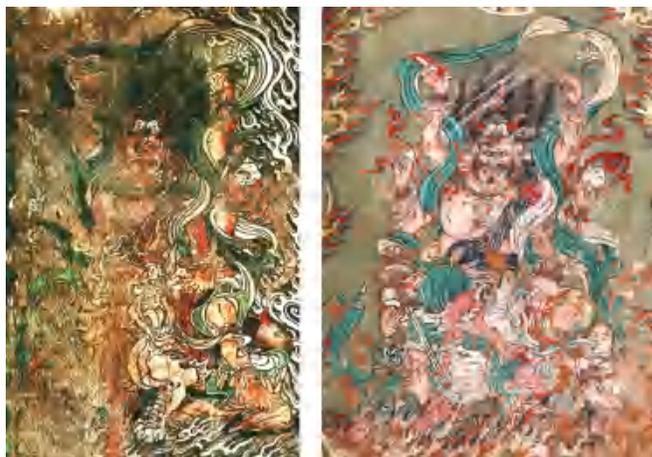


图7 青龙寺大笑明王与云林寺大威德大笑明王



图8 青龙寺降三世明王与云林寺焰发德迦明王



图9 青龙寺燄漫德迦明王、云林寺大德步掷明王、宝宁寺步掷明王

近，法物有差（图10）。

威德甘露军吒利明王，北方阿弥陀佛变现忿怒大威德甘露军吒利明王，青面獠牙，莲花颈饰，最上面的双手举刀剑相交，左中手下伸，右中手举蛇缠螺，左右下手于胸前相对结印，胯下骑虎，虎爪压着一软体怪兽，明王左足踏兰发怪兽。与青龙寺大轮明王（孙、孟；《中》为牺尊明王^[28]，错）形象相同（图11）。与宝宁寺大威德大笑明王形态相近，法物有差。



图10 青龙寺无能胜明王与云林寺大降三世明王

大威德不动尊明王，东方除盖障菩萨变现大威德不动尊明王。明王肤色粉白，佩项圈，兽面胸饰，斜披络腋。左上手上举金刚杵，中手托胜，右上手举金刚铃，中手提净瓶，瓶中向上放光，两下手横握斧，胯下仅见黑色鳞身蛇，右下足踏匍匐女鬼，右腿外侧藏一头戴黑帽、满脸奸笑的人。青龙寺榜题为步掷明王，肤色发绿，奸笑之人为猴脸，二者互为镜像。与宝宁寺大威德无能胜



图11 青龙寺大轮明王与云林寺威德甘露军吒利明王

明王很相近（图12）。

马鸣首明王，西方观世音菩萨变现忿怒大威德马首明王，头戴三子叉，黑发上冲，上牙咬下唇，颈佩如意形宝饰，两侧宝装莲花中央穿出红色饰带，全身黑紫色。上双手举日和月，中手持幡、棒，棒头有仰月形饰，下两手于胸前结印，左手持珠绳。胯下白马，左脚前伸，右脚残。马右侧有一兽首人身怪物头后仰，嘴大张，双手向上作揖，身体缠绕白蛇，背着宝剑，仰拜明王。青龙寺的马首明王还可见此怪物身披龟甲，做单腿跪状。此马鸣首明王之图像特征与《宝宁寺水陆画》榜题为“右第五，大威德变现忿怒大轮明王”图像特征相同^[29]（图13）。



图12 青龙寺步掷明王与云林寺大威德不动尊明王



图13 青龙寺马首明王、云林寺马鸣首明王、宝宁寺大威德变现忿怒大轮明王

古代绘画粉本代代相传，如大德步掷明王，唐达磨栖那译《大妙金刚大甘露军掣利焰鬘炽盛佛顶经》云：“尔时普贤菩萨，现作步掷金刚明王，以右手把一旋盖，左手把金刚杵，遍身作虚空色放火光焰。”云林寺大德步掷明王右上手食指顶金色金轮，即是旋盖，左上手执金

刚杵,与记载相同。说明唐代各明王形象已定稿,后代延承。日本高僧圆仁随遣唐使团在西安、扬州、五台山等地收集佛教文物带回日本,其中就有《八大明王像》一卷^[30]。有趣的是,云林寺的大德步掷明王形象与宝宁寺的同名明王、石家庄明代毗卢寺的步掷明王普贤菩萨以及青龙寺的燄漫德迦明王形态相同,云林寺的明王造型均可以在青龙寺找到相同的形象,名字不同,说明元代晋南壁画的粉本在明代的北方流传。

有明一代,明代统治者请宫廷画家绘制了许多水陆画,如散落于法国居美博物馆(Musee Guimet)和美国克里芙(Cleveland Museum of Art)美术馆的明景泰五年(1454)命御用太监尚义、王勤等提督监造的施予寺院的水陆画^[31],明英宗天顺年间赐予宝宁寺的水陆画等,明英宗正统九年(1444)还在宫廷设置收藏、印制汉文佛经并负责举行佛事活动的机构“汉经厂”,同类机构还有番经厂、道经厂。而宫廷绘画家大多是浙派画家,浙派画家是生于“南水陆”系统地区,为了绘制宫廷所需要的“北水陆”系统水陆画,极有可能拿北方流传的粉本进行描绘和改造^[32],所以,宝宁寺水陆画内容有许多画面表达了元代的社会风气,有的学者以此认为是元代绘画^[33]。还有一个可能,元末绘制的青龙寺水陆画应是因为元代大德七年(1303)平阳发生大地震,余震持续六年之久,大震之后又遭遇连年大旱,人民死伤无数,朝野震惊。稷山在至正七年(1347)五月又“地裂水涌崩城陷屋”,所以,就在青龙寺的腰殿绘水陆做法求福。明初虽过百余年,阳高云林寺绘制水陆画之时会想到元末大地震后晋南的水陆画,晋南一带元明时期各类宗教绘画有着优良的传统和深厚的基础。或去晋南索要粉本,或是聘请晋南匠师来绘。青海都乐明代西来寺寺院原山门西山墙上墨书的《佛门弟子杨蕃创建佛寺始末根缘记》一文,记载此佛寺创始人之一的杨士恩乃山西省平阳府曲沃县人,在建寺过程中,“恩即下山西购买钉丝,诸色颜料缙金,取匠本寺,打造佛金”,此文中还记述“庚戌年三月,善士傅士荣下绛州取塑匠四人,三月起,八月完。辛亥年正月,居士杨遇贤下山东取画士四人,三月到,八月画完……”^[34]。说明明代晋南作坊的粉本在晋北流传,民间粉本进入宫中,宫中粉本又传入民间,民间粉本也在民间流传,可能还有多个粉本因不同的流传组合供高僧和画师们选择。从云林寺水陆画的人物来看,明王造型与元代稷山青龙寺的明王造像形态基本相同,甚至连帔帛翻飞的角度都一样。与明代右玉宝宁寺明王大多相近,但三寺明王的法名相异,这也许是流传下来的粉本已经混淆错乱,或者是画师错识明王身份,安置有误。说明云林寺至少在明王绘画的粉本上完全运用了元末明初的晋南作坊的粉本,颜色不同说明粉本为线稿。表明明代早中期晋北水陆粉本借用了晋南的水陆粉本。

(六) 声闻(弟子)

仪文中,声闻(弟子),包括舍利佛等一切尊者、大迦叶等一切尊者、目犍连等一切尊者、憍陈如一切尊者。北壁左下侧有5位僧人形象却无榜题,据仪文,此处有可能就是佛初转法轮的憍陈如尊者、跋提迦尊者、卫跋尊者、摩诃那摩尊者、阿说示尊者。

(七) 天龙八部、帝释梵王参随三宝一切护法神祇众

云林寺的忉利帝释天主(一组四人)、大梵天主(一组四人)放在天仙神众中,天龙八部圣众(一组四人)、四大天王(一组四人)放在星宿神众之后。

“如是，诸佛菩萨，罗汉圣僧，十大明王，不舍慈悲，已降道场，于香坛内”^[35]。

二、第二组 两壁神祇

云林寺东西两壁神祇分上中下三排，神祇的排列以纵向几组为单位并依其地位和司职分成不同的等级组合分向主壁前行，东、西壁的人物面部统一朝北，形成一个对称的图像系统，也可以叫做“礼佛式”构图。每个壁面神祇的组合和排序与《天地冥阳水陆仪》中的“水陆牌位”左六十位、右六十位极其接近，只是神祇的取舍略有不同，神祇的排序也略有差次，还有位置前后颠倒混入其他神众的。下文按仪文与水陆牌位考释云林寺水陆排序和众神祇取舍。

（一）东壁

队伍前置大阿罗汉（四组十六人）。东壁四组各四人，共十六罗汉，榜题同样为“大阿罗汉”。云林寺北壁和东壁所绘罗汉每四人一组，每组内有一名具“庞眉大目”“朵颐隆鼻”“胡貌梵相”的罗汉^[36]，其他则相貌端庄、态度谦和、或老或少，面容与中土世俗人相近。

我们同样与稷山青龙寺腰殿北壁东侧的罗汉相比较，发现两寺罗汉在形象、个性、持物上有许多可相对应的地方。都有一尊手持杖且身旁随虎的罗汉（苏频陀尊者）、一尊手捧经菜的罗汉、一尊右手上举钵的梵相罗汉（伽伐蹉尊者）、一尊手拿羽毛扇的罗汉（迦力迦尊者）、一尊手持莲花（青龙寺为云头如意？）的罗汉、一尊手执如意的梵相罗汉、一尊手执如意的中土罗汉（伐那波斯尊者）、一尊手捧物回首的罗汉，云林寺罗汉更严谨有序，循律守规，缺乏活力，有明代风格（图14）。

1. 天仙神祇

罗汉之后跟随天王天仙，“具妙色身”，神祇一方面在天地宇宙和水陆胜会中承担重要功能，另一方面参佛礼圣，消除罪障，证得菩提。云林寺天仙诸神有无色界四空天众（一组五人）、色界四禅九天众（一组四人）、欲界六欲天主（一组六人）、色界三禅九天众（一组四人）、忉利帝释天主（一组四人）、五方五帝尊神（一组五人）、大梵天王（一组四人）、四大天王（一组四人），在此混入应该在西壁前列的水府神众江河井众四龙王（一组四人），共计9组。

诸仙神众有：无色界四空王众、色界四禅九天众、欲界六欲天主、色界三禅九天众。

佛教诸天有：忉利帝释天主、大梵天主、四大天王。

道教诸神有：五方五帝尊神。五方五帝还担有为人天、地狱、鬼神、修罗等未达圣位之流开通五路，以便他们有路来临水陆法会，共济升沉之苦。

2. 星府诸神

北极紫微大帝（一组五人）、太阳金木水火星君（一组六人）、太阴罗睺计都紫炁月孛（一组五人）、人马天蝎天秤双女狮子巨蟹（一组六人）、阴阳金牛白羊双鱼宝瓶魔蝎（一组六人）、角亢氏房心尾箕（一组七人）、斗牛女虚危室壁（一组七人）、奎娄胃昂毕觜参（一组七人）、井鬼柳星张翼轸（一组七人）、南斗老人六司星君（一组八人）、北斗九皇星君（一组九人）、普天列曜星君（一组三人）、天地水三官大帝（一组三人）、天曹诸司判官（一组四人）、北极



1



2

图 14 罗汉图

1. 云林寺东壁 2. 青龙寺腰殿北壁东侧

四圣真君（一组四人）、四直使者众（一组四人），加上天龙八部圣众（一组四人），共计 17 组。

在这一大组神祇中，云林寺比仪文和水陆牌位还多出三台华盖星君（一组三人）和主水主火主昼主夜（一组四人）二组神祇，前者在仪文的“游空天众”中曾提到“北极紫薇大帝，诸位太乙星君，日月二宫天子，东斗西斗，南辰北辰、五方上帝之尊、九执大天之众、三台八座、二曜四辰、二十八宿分列四方，十二宫辰周罗八表”。主水主火主昼主夜神祇，元代青龙寺腰殿东壁主夜大神众、主昼大神众、主火大神众、主水大神众与主土主林神众、主苗主药神众在一起，石家庄毗卢寺为主病药苗稼昼夜之神，昼夜合二为一尊，着道装，手托卦象^[37]，显然主水主火主昼主夜应该属于地祇神，云林寺可能因有主水之神而错置于天仙界里。

3. 阿修罗众

东壁的后二列为下界神祇中的阿修罗众和往古人伦众。乾达婆阿修罗众（一组四人）错置于普天列曜星君和四直使者众之前。之后随大罗刹女众（一组五人）、药叉神众（一组四人）、矩畔拏王众（一组四人）、诃利帝母众（一组五人），计 5 组。

4. 往古人伦众

最后一列的往古人伦众有：往古帝王王子众（一组七人）、往古忠臣良将（一组六人）、

往古孝子顺孙（一组五人）、往古妃后嫔女众（一组六人）、儒流释道尼女冠（一组七人）、往古贤妇烈女（一组七人）、文勳官僚众（一组六人）、往古九流百家（一组十人）、水居飞空（一组七飞禽），计 9 组。

（二）西壁

1. 地祇神和水府神

从北至南，是下界神祇的地祇神和水府神众。

尊超于五帝之前有后土圣母（一组六人），摄地祇之尊的五方五岳圣帝有：东岳天齐仁圣帝（一组六人）、西岳金天顺圣帝（一组五人）、中岳中天崇圣帝（一组六人）、北岳安天元圣帝（一组六人）、南岳司天昭圣帝（一组六人），统水府之众有：四滨四海龙王众（一组五人）、江河淮济四渎龙神（一组五人）、五湖百川龙神（一组六人）、陂池井泉龙神（一组五人）、五方龙王神众（一组七人）、守斋护戒诸善神众（一组五人）、主风主雨主雷主电龙神（一组五人）、三元水府大帝（一组五人）、顺济龙王（一组五人）、安济夫人（一组四人），计 16 组。

大将军黄旛白虎蚕官五界（一组五人）、吊客丧门大耗小耗宅龙神（一组六人）、太岁大煞博吉游太阴神（一组六人）、阴官奏书归忌九坎伏兵力士（一组五人）、护国护民城隍社庙土地众（一组五人）、主田主稼主病主药神（一组六人）、金神飞廉上朔日畜神（一组五人），计 7 组。

坚牢地神菩提树神金刚座神（一组三人）错置于后，计 1 组。

在此坚牢地神菩提树神金刚座神（一组三人）不见于仪文中一心奉请，也不见于水陆牌位。单独奉请神祇中的坚牢地神、菩提树神、金刚座神属于佛教护法。元代青龙寺腰殿东壁有坚牢地神众，一梵貌武将双手结于胸前，十指交叉，捧金刚杵，头上方有“乾”符。右肩上方有“坤”符^[38]。云林寺坚牢地神菩提树神金刚座神一组像中也有一位梵貌逆发者，双手持“乾”、“坤”符。

正是“上来恭请，地祇圣众，水府真灵，已降道场，于香坛内。”

“次当召请者，即是大力阿修罗王等众，将伸迎请，凭秘密言”，云林寺的阿修罗众位于西壁，与仪文的水陆牌位相当。

2. 冥府神祇

阎罗秦广楚江宋帝五官王（一组五人）、卞成泰山平等都市转轮王（一组五人）、金银铜铁四轮王众（一组七人）、地府三司都判官（一组五人）、地府六曹判官（一组六人）、牛头马面官曹阿傍（一组八人）、五道监斋善恶二部（一组四人），计 8 组。

在此金银铜铁四轮王众（一组七人）不见于仪文中一心奉请，也不见于水陆牌位。金银铜铁四轮王众，据佛经，转轮王者。俱舍十二云。轮王出世为在何时。几种几俱何威何相。从此洲人寿无量岁。乃至八万岁有转轮王生。减八万时。有情富乐寿量损减。众恶渐盛。非大人器故无轮王。此王由轮旋转应导威伏一切名转轮王。施設足中说有四种。金银铜铁。如其次第。胜上中下。逆次能王领一二三四洲。谓铁轮王王一洲界。铜轮王二。银轮王三。若金轮王王四洲界。……四种轮王威定诸方亦有差别。谓金轮者。诸小国王。各自来迎。作如

是请。我等国土宽广丰饶安隐富乐多诸人众。唯愿天尊亲垂教敕。我等皆是天尊翼从。若银轮王自往彼土威严近至彼方臣伏。若铜轮王至彼国已宣威竞德彼方惟胜。若铁轮王亦至彼国现威列阵克胜便止。一切轮王皆无伤害。令伏得胜已各安其所居^[39]。又“金银铜铁轮。若人以金为轮。此人是上上品。以银为轮是上品。以铜为轮是中品。以铁为轮是下品。若人以铁为轮。此人为一洲王。以铜为轮为二洲王。以银为轮为三洲王。以金为轮为四洲王”^[40]。金轮望风顺化。银轮遣使方降。铜轮震威乃服。铁轮夺戈始定。在明代早期昭化寺西壁下层做“金银铜铁五湖百川诸龙神众”，四神每个神的头一侧分别画有金、银、铜、铁四个小轮，代表各自的身份^[41]，与龙神众放在一起。而早在元代青龙寺腰殿南壁有“金银铜铁龙王众”。每个寺庙壁画上王众的形象均头戴冠，着官服，袖手或执笏板显然有误。云林寺的此组神众身旁还有三个小随从，红发蓝颜、黑发褚脸，红脸高帽，手捧红盘，盘内摞金锭或银锭。云林高僧或画师正是按冥府神祇仪轨画，并配上小鬼与金银锭（图15）。



图15 金银铜铁轮王众
1. 云林寺 2. 青龙寺

3. 孤魂

起教阿难尊者（一组五人）、兴教面然鬼王（一组三人），是孤魂冤鬼的引导之神。后随行病鬼王五瘟使者（一组五人）、往滥无辜自刑身死（一组五人）、饥荒殍饿疾病缠绵（一组六人）、饮食不净饥火炽然（一组八人）、军阵杀伤水火漂焚（一组五人）、御冤报恨自缢身亡（一组五人）、严寒大暑兽咬虫伤鬼（一组四人）、堕胎产亡讎冤报恨（一组八人）、误死针医横遭毒药（一组五人）、身殁道路客死他乡（一组五人）、地居傍生六道（一组七物），计12组。

这一组的行病鬼王五瘟使者，在仪轨的一心奉请中并没有出现，但见于水陆牌位中，位于面然鬼王和孤魂之间。古人相信瘟疫疾病均由神鬼主掌，因宗教的演化，瘟神从疫鬼变为瘟神^[42]，据隋《绘图三教源流搜神大全》载，五瘟使者在天上为五鬼，在地上为五瘟。主国民有瘟疫之疾，此为天行时病也。分东青西白南赤北黑中黄瘟鬼，又对应夏秋春冬中瘟，职责收瘟摄毒、扫荡污秽，保佑人畜兴旺，五谷丰登。形象特点是兽头人身，身披五色袍，各执一物。一人执杓子并罐子，一人执皮带并剑，一人执扇，一人执鎚，一人执火壶^[43]，持器施法降瘟。云林寺的五瘟使者，头戴幞头者，手握袋；马头者，右手举勺，左手提桶；鸟头者，手持芭蕉叶；虎头者，背着长颈壶，窜出白色热气；鸡头者，手执鎚。与晋南元代青龙寺的五瘟使者众形象极其相近，形象、姿态、持物一样，连肩部的围肩也相同，不过鸟头者

与鸡头者持物互换，站位也有所不同，显然是同一个粉本又有变化（图16）。五瘟使者在同时代的水陆画中常见，如明代石家庄毗卢寺、繁峙公主寺、蔚县故城寺（旧属山西大同府）、蔚县重泰寺（旧属山西大同府）、灵石县资寿寺、太谷县范村圆智寺、灵丘县觉山寺等水陆画，清代还有浑源永安寺等。这些神祇自古是民间比较崇奉的神祇，兵祸之后、自然灾害之后瘟疫肆虐，供奉行病鬼王五瘟使者可以满足人们祛病驱瘟之愿望，所以五瘟使者自然也被加入水陆画的神祇谱系中。



1
2
图16 五瘟使者
1. 云林寺 2. 青龙寺

云林寺东西两壁神祇队伍下层的末尾各绘水居飞空和地居傍生六道，属于孤魂类，傍生道中的。

青龙寺的水居飞空众有雄鹰、麻雀、凤凰、仙鹤、龙、凤鸟。而云林寺的水居飞空有7个，相对简化，上部三对仙鹤、孔雀、凤凰鸟类相对飞翔，种类仍为鸟和龙，且构图方面上为鸟下有龙，龙形相近，可能云林寺画师加以改变。云林寺的地居傍生六道在青龙寺名为地居飞空众，在构图和动物形象、形态上非常相近，上有苍松雄鹰，中间立经幢，幢下一侧有虎、狮、象、牛、马、豹、龙等动物有情众，包括中间经幢莲花台上落爪衔食的小鸟都相同，互为镜像（图17）。



图17 云林寺地居傍生六道和青龙寺地居飞空众

三、结语

1. 本文通过对云林寺水陆画的图像程序作出系统的解读，可知云林寺水陆画与明代《天地冥阳水陆仪轨》中奉请的神祇和水陆牌位极其相近，其依据的水陆仪轨应是《天地冥阳水陆仪轨》。

2. 明代中叶大同地区战祸不断，地震、水雹旱蝗等灾害频发，为镇边或超度边关阵亡将

士亡灵，保佑国土安宁，为当地人民禳灾祈福，朝廷希望用水陆法会的形式消灾解厄，敕建了云林寺。云林寺北壁十佛以“三身佛”“五方佛”“竖三世佛”“横三世佛”组合，以在佛事忏法仪上盛行的炽盛光王佛代替了过去佛燃灯佛。十大菩萨中采用了药师佛经中的八大菩萨，加上了炽盛光佛和药师佛的两大胁侍菩萨即日光菩萨和月光菩萨，药师经中宝檀华菩萨换成了人所乐见的普贤菩萨，在此组成十大菩萨。

3. 云林寺与晋南稷山元末明初的青龙寺水陆壁画相对比，明王造像使用同一个粉本，其他佛像和神祇如炽盛光佛、十六罗汉、金银铜铁轮王、地居傍生六道等题材也有非常的相近之处，不见于仪文和牌位的神祇人物也多与青龙寺有联系。可能与明代宫廷画家运用元末兴盛的晋南作坊的水陆画粉本有关，也就是说云林寺的粉本出自明代宫廷。

（本文图2采自山西省文物局、中国历史博物馆主编：《应县木塔辽代秘藏》，文物出版社，1991年；图4、5、6、12、13均采自孟嗣徽：《古壁丹青尚有文——稷山兴化寺元代壁画遗存及其研究》，上海博物馆编：《壁上观——细读山西古代壁画》，北京大学出版社，2018年；图7、8、9、10、11、15、16均采自中国寺观壁画全集编辑委员会编：《中国寺观壁画全集·2·元代寺观水陆法会图》，广东教育出版社，2011年；图9、13宝宁寺壁画均采自山西省博物馆：《宝宁寺明代水陆画》，文物出版社，1995年；图14来自网络blog.sina.cn/chenmeijixi；图17来自网络；云林寺壁画均由张海雁拍摄）

注释：

- [1] 参见戴晓云：《佛教水陆画研究》，中国社会科学出版社，2009年。
- [2][3][4] 戴晓云：《天地冥阳水陆仪文校点》，中国社科出版社，2014年。
- [5] 孙博：《稷山青龙寺壁画研究——以腰殿水陆画为中》，李淞主编《山西寺观壁画新证》，北京大学出版社，2011年。
- [6]（唐）不空译：《佛说炽盛光大威德消灾吉祥陀罗尼经》，《大正藏》第19册。
- [7]（唐）失译：《佛说大威德金轮佛顶炽盛光如来消除一切灾难陀罗尼经》，《大正藏》。
- [8] 廖昉：《炽盛光佛再考》，《艺术史研究》第5辑，中山大学出版社，2003年。
- [9] 同[2]。
- [10] 方广锠译：《中国佛教史研究第二》，大东出版社，1984年；（日）牧田谛亮《水陆法会小考》，杨曾文、方广锠编：《佛教与历史文化》，宗教文化出版社，2001年。
- [11] 同[5]。
- [12] 同[8]。
- [13] 李尔山：《大同云林寺宗教、艺术种种浅探》，本刊。
- [14] 同[5]。
- [15] 孙博：《青龙寺水陆画中的唐密因素》，《山西档案》2013年第1期。
- [16] 参见孟嗣徽：《炽盛光佛信仰与变相》，《紫禁城》1998年第2期。
- [17] 关于炽盛光佛图像研究，可参见孟嗣徽：《炽盛光佛变相图像研究》，《敦煌吐鲁番研究》第二卷，北京大学出版社，1997年。孟嗣徽：《炽盛光佛信仰与变相》，《紫禁城》1998年第2期。廖昉：《炽盛光佛构

图中星曜的演变》，《敦煌研究》2004年第4期；廖昉：《炽盛光佛再考》，《艺术史研究》第5辑，中山大学出版社，2003年。孟嗣徽：《文明与交汇——吐鲁番龟兹地区炽盛光佛与星神图像的研究》，《敦煌吐鲁番研究》第十五卷，北京大学出版社，2015年。

[18]（唐）玄奘译：《药师琉璃光如来本愿功德经》卷下，《大正藏》第14册。

[19] 谢生保、谢静：《敦煌遗画与水陆画——敦煌唐五代时期水陆法会研究之二》，《敦煌研究》2006年第4期。

[20] 同[18]。

[21] 孟嗣徽：《元代晋南寺观壁画群研究》，故宫出版社，2011年。

[22] 同[8]。

[23] 本文所举青龙寺明王的名称见孙博：《青龙寺水陆画中的唐密因素》，《山西档案》2013年第1期，简称孙，下同。孟嗣徽：《古壁丹青尚有文——稷山兴化寺元代壁画遗存及其研究》，上海博物馆编：《壁上观——细读山西古代壁画》，北京大学出版社，2018年，简称孟，下同。

[24] 山西省博物馆：《宝宁寺明代水陆画》，文物出版社，1995年。

[25][26][27][28] 中国寺观壁画全集编辑委员会编：《中国寺观壁画全集·2·元代寺观水陆法会图》，广东教育出版社，2011年，以下简称为《中》。书中明王的画像不全，名称与孟文和孙文有所不同，经对比，除大笑明王正确外，多有错误。

[29] 同[24]。

[30]（日）圆仁：《入唐新求圣教目录》，《大正藏》第55册，新文丰出版社，1973年。

[31] 《北京文物精粹大系》编委会：《北京文物精粹大系 佛造像卷（下）》，北京出版社，2004年。

[32] 陈俊吉：《宝宁寺水陆画装饰风格与粉本传承研究》，《史物论坛》，民国97年12月。

[33] 李德仁：《山西右玉宝宁寺元代水陆画论略》，《美术观察》2000年第8期。

[34] 白万荣：《青海乐都西来寺明水陆画析》，《文物》1993年第10期。

[35] 同[2]。

[36]（北宋）黄休复：《益州名画录》，人民美术出版社，1964年。

[37] 同[25]。

[38] 同[5]。

[39] 《药师经疏》，《大正藏》第85册。

[40] 婆薮盘豆造、（陈）天竺三藏真谛译：《阿毗达磨俱舍论》第九卷《中分别世间品之四》，《大正藏》第29册。

[41] 河北省古代建筑保护研究所编：《昭化寺》，文物出版社，2007年。

[42] 史宏蕾：《神祇众相——山西水陆寺观壁画中的艺术与科技价值》，中国社会科学出版社，2013年。

[43] 《绘图三教源流搜神大全》（外二种），上海古籍出版社，1990年。

[作者：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）

大同云林寺彩塑壁画时代的初步考察

张海蛟 尹 刚

阳高云林寺的彩塑壁画规制考究、保存完整，是明代塑绘艺术的珍贵遗物。因长期偏居一隅，近年来方得到学界较为普遍的关注，如柴泽俊《山西寺观壁画》^[1]、史宏蕾《阳高县云林寺大雄宝殿明代水陆壁画》^[2]、陈丽洁《阳高云林寺初探》^[3]、陈丽洁《山西云林寺雕塑与水陆壁画研究》^[4]、贾宜潮《山西阳高云林寺彩塑十八罗汉造型研究》^[5]、冯骥才《中国大同雕塑全集》^[6]等。这些论著在述及云林寺彩塑壁画时代时，多以“明代”概之，笔者通过对云林寺彩塑壁画的现场勘察和对相关文献、碑刻、图像资料的耙梳，认为可以将云林寺彩塑壁画的时代限定在更加精确的范围之内，为学界对云林寺彩塑壁画开展更为深入的研究提供支撑。

一、云林寺概况

云林寺位于山西省大同市阳高县龙泉镇新华街居委会新华南街文物巷24号。原名华严寺，俗称西寺，为禅宗寺院，敕建，创建年代不详。整个寺院坐北朝南，原有三进院落，现仅存一进院落。中轴线上自南而北现存天王殿、大雄宝殿，大雄宝殿两侧分布东西耳殿，院内两侧分列东西配殿，其中大雄宝殿及东西耳殿、天王殿四座建筑为古建筑。大雄宝殿为明代建筑，殿内存有明代彩塑和壁画，天王殿及大雄宝殿东西耳殿为清代建筑。1996年1月由山西省人民政府公布为省级重点文物保护单位，2006年5月25日由国务院公布为第六批全国重点文物保护单位。

大雄宝殿位于寺内中轴线后部，面宽五间，进深八椽，单檐庑殿顶，绿色琉璃瓦剪边。梁架彻上露明造，三架梁上用叉手、脊瓜柱、角背承托脊檩，并巧妙地以挑尖梁头后尾分别代替了抱头梁和穿插枋。殿前月台低矮，柱头斜抹，方形素面料石柱础，外檐斗拱七踩三翘。殿内柱网为宋式中的“金箱斗底槽”变体，运用移柱和减柱造手法，扩大了殿内礼佛空间。明、次间装格扇门，棂花图案精致古朴，近似宋式“挑白毳纹格眼”，梢间为直棂窗。由此来看，其建筑形制不晚于明代中期。殿内存有明代壁画、塑像等珍贵文物。

大雄宝殿内存现塑像27尊，明代原作，清代重妆。依后槽金柱筑佛坛三间，上塑三世佛，即释迦佛、药师佛、弥陀佛，主尊两侧为二弟子及二护法金刚，沿山墙佛坛上塑十八罗汉像。塑像面容丰满，衣纹流畅，整体风格自然得体。部分塑像因局部残损，后人曾予补塑。

大雄宝殿现存壁画主要分布于殿内东西两壁、后檐墙、扇面墙北壁及四壁拱眼内外，总

面积约 230m²。北壁绘佛、菩萨、明王像，布列规整，端庄严谨，色彩以青、绿为主，深沉古朴；东西两壁绘道教仙人和儒教三纲五常的典范，各像多手执圭、笏、剑、戟等物，侧身北向，作朝贺状，与殿内塑像相呼应。色彩以青绿、赭黄、朱红为主，局部沥粉贴金，人物服饰、冠戴为明代风格。壁画人物以组出现，共计 124 组，并有榜题。扇面墙绘山水云气烘托的三大士、金刚、童子像，画面疏朗，气势宏阔，与东、西、北壁风格略有差别。

二、碑刻及相关文献的考察

据《宣大山西三镇图说》载：“洪武三十一年（1398）徐达以砖创阳和城，高三丈七尺，周九里一分。”又载：“本城砖建于洪武三十一年，岁久城砖烂损，至万历十三年（1585）复包修，高三丈九尺，周九里有奇。”“万历三十年（1602）始，续创连城于关西隅，若襟带。”又载：“嘉靖二十七（1548）等年，虏大举由此入犯，攻略甚惨，款后幸得乘暇修守城垣，坚固无几，保障无虞，惟是城内尚尔空虚，闾里潇然，驛站疲累，军民苦之，尚当召补填实，曲加存恤焉。”^[7]以上文献至少明确记载了阳和城的 4 次建设事件，分别为洪武三十一年（1398）创城，嘉靖二十七（1548）等年修守城垣，万历十三年（1585）“复包修”，万历三十年（1602）创连城于西隅。可惜均未提及云林寺的建成与修缮。

目前所知最早提及云林寺修缮事件的为清顺治九年（1652）《云中郡志》中收录的《重修西寺碑记》^[8]，其中记载，明崇祯（1628-1644）年间，云林寺寺院建筑颓败，经过居士李馨和僧人祖智的努力，崇祯九年（1636）起历时十年进行补修，“其补葺修建大殿、东西地藏殿、天王殿、金刚殿，凡五座”。经过这次补修，云林寺面貌焕然一新。清顺治年间（1644-1661），云林寺又“创建钟、鼓二楼，围廊十间，修然大备，继其权与”。

清雍正七年（1729）《阳高县志》则记载甚略：“云林寺原名华严寺，俗称西寺，敕建，创建年代不详。”^[9]

《宣大山西三镇图说》成书时间为明万历三十一年，是时任宣大山西三镇总督的杨时宁按照朝廷的要求，于万历三十年（1602）组织文武将吏对三镇进行实地调查的重要成果。将《宣大山西三镇图说》和清雍正七年（1729）《阳高县志》所绘阳高县城图像进行对比（图 1），以城内北部的阳

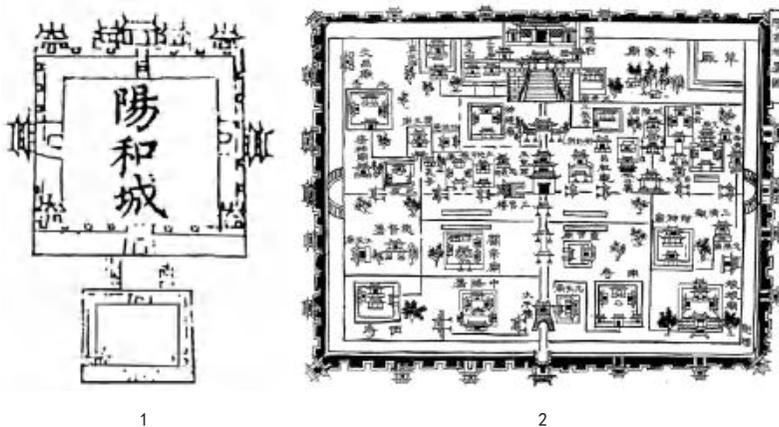


图 1 阳高县城图

1. 《宣大山西三镇图说》内的阳和城图 2. 清雍正七年（1729）阳高城署图

和台、东、西、南门为主要参照，我们发现其城署形制基本一致，并无明显区别，表明自明万历三十一年至清雍正七年间（1603-1729），阳高县城并未有大的扩建和形制的改变，所以清雍正七年（1729）《阳高县志》内绘的阳高城署图所显示的城内建筑布局与万历三十年（1602）时的阳高县城形制应是十分接近的。故暂可推断云林寺始建年代的下限当为明万历三十年（1602）。

现存清宣统元年（1909）《云林寺重修碑记文》^[10]记载，光绪二十八年（1902）至宣统元年（1909）僧人先后主持对云林寺进行较大规模的修葺。此间“寺内正殿座像站像俱为金妆，上面左右僧室一毕完新，东西神殿接换瓦皮；东面新添客堂三间，西面新建斋所三间。又有钟、鼓二楼，焕然一新。南面开设小山门两处。至于南极过殿神像，庄严更觉金碧辉煌。”目前我们所见殿内多数塑像颜料层实为晚清作品。

三、大雄宝殿内东西壁壁画功德主题记的考察

云林寺大雄宝殿东西壁壁画的左、右上角均设置题记，但左上角空置，右上角则记录了165位施财檀越、官士姓名，其中西壁76人（图2），东壁89人（图3），这些人员身份各有不同，主要为监收官、禅师、信官、信女、信士、舍人几类。监收官，即监管筹资事宜者，应是身具官职者。禅师是对僧人的敬称。古代把信佛的官员称为信官，以区别于一般信佛的信士。信女、信士均为民间的信佛者。舍人，宋元以后用以称呼权贵子弟，这里可能指本次出资的大族子弟。

题记中所列“监收官”“信官”仅记人名，未列官职，史林浩瀚，同名同姓者颇多，不仅检索不易，结论也难以令人信服。值得注意的是，题记中还列出多个禅师法号，主要有“澄鑑、洪勉、道成、善如、善觐、妙顺、妙贵、妙祥、妙定、张普海、师普绿”，《重修西寺碑记》中记有“祖智”，但未明确记录他们之间的师承和谱系关系，亦不清楚这些僧人是云林寺内的僧人，还是前来捧场的其他寺庙的僧人。除“祖智”可以明确为崇祯年间僧人外，其余者均不明，但显然是同时期存在者。



图2 西壁题记

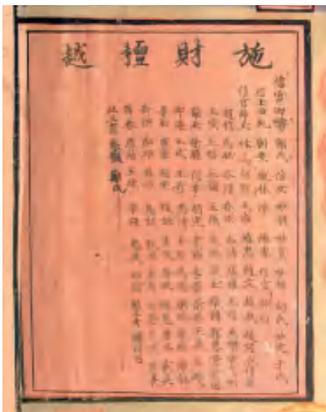


图3 东壁题记

我们在与周边寺院明代碑刻进行对照时发现，“澄、道、善、妙、普”此五种法号首字在一碑共存的现象还见于大同华严寺明成化元年（1465）的《重修大华严禅寺感应碑记》^[11]，如碑中所记：“宣德四年主持澄涓，钦差提督五台僧录司右觉义澄存，本山僧澄湛、道心，十方檀越孙普旺、王普成、程妙宝、罗妙秀、陈妙善、袁妙香、姚妙真等等。”说明二者时代十分接近。该碑还详细记录

了有关殿内佛像的事宜：了然禅师云游募缘四方，历时二年造金像三尊，由京师遥请至大同华严寺，于宣德二年（1427）孟夏之月迎佛入城；资宝继任主持后，化缘塑佛二尊，共凑为五如来及构天花棋枰彩绘檐栱。根据碑文，可知了然禅师之后的主持依次为澄涓、资宝、正贤、喜敬，即“了然禅师（宣德年间）→澄涓（宣德四年）→资宝→正贤（景泰五年）→喜敬”的传承脉络。另，该寺的明成化元年（1465）《释迦如来成道记》碑^[12]，其碑文记录有：“……成化元年岁舍乙酉仲春二十三日，僧纲司副都纲觉明，华严寺主持喜敬，临济下嗣法沙门湛秀、慧果、采口、净澄、净晓，云中义官赵普福、董工，校尉小口旗、张秉、宋珎口、李顺，石工薛辅。”其中亦记有“普”字辈者。依此来看，云林寺当时极有可能也属于临济宗一脉。

灵丘县明永乐二十一年（1423）刊《月山禅师舍利发塔铭》^[13]，其中亦记有“普”字辈者近 20 人。明天顺三年（1459）《重修柏山禅寺之碑记》^[14]则记有：“……于是乎，正統乙丑，本縣人、致仕官給事中劉翥，捨財修蓋，塑畫未周。至十四年己巳，兵亂拆毀。有苾芻净 [照]、口口、淨明、道通等募缘，運心重建，遂就此院。……”其中记录的“道通”为道字辈，“道通”其人还见于明成化六年（1470）《重修瑞泉寺》碑^[15]：“……至天顺五年辛巳，有僧道通 [与许] 士良等据十方施主，普来稽首，咸舍珍财，……”可见其在天顺年间为灵丘县的多处寺院修繕所奔走，出力甚多。“净照、净明”则与大同华严寺明成化元年（1465）《释迦如来成道记》碑中记录的“净澄、净晓”当属同辈，两碑的时代也相当。

相似的情况还见于北京明正統八年（1443）《法海寺碑》^[16]（图 4），碑中记录有“本山僧众”多人，主要辈分有“宝、慧、智、福、行、道、觉、妙、善、德、碧、普、如、天、净、性、悟、文、继”等，其中“慧”字辈僧人尤多，而“妙山、知藏善秀、妙智、普通、普光、信女刘妙秀”等法号在同碑共存的现象不容忽视。且法海寺水月观音壁画与云林寺大雄宝殿扇面墙北壁壁画可能使用了类似的粉本，此点将在下文详述。

总之，通过对云林寺大雄宝殿内东西壁壁画功德主题记的考察，“澄涓”为宣德四年（1429）华严寺主持，“普”字辈最早见于明永乐二十一年（1423）刊《月山禅师舍利发塔铭》、最晚为明成化元年（1465）《释迦如来成道记》碑中的“赵普福”，再结合僧人“道通”比较活跃的明天顺三年到天顺五年（1459-1461），大致可以确定其东、西、北壁壁画时代不晚于明成化元年（1465）。



图 4 法海寺碑刻阴

四、大雄宝殿内彩塑壁画的形制及粉本考察

从图像风格的角度考察，云林寺东西两壁的水陆法会壁画与稷山青龙寺腰殿壁画、山西

右玉宝宁寺水陆法会画有颇多相近之处。柴泽俊先生认为“(云林寺)大雄宝殿明代壁画的主题与构图,其两山墙群仙礼佛的场面与前述青龙寺、永安寺、公主寺等处水陆画略同,而北壁和扇面墙上诸佛、菩萨、明王、三大士及其侍者与前述诸寺殊异。北壁和扇面墙位于殿内上位,在位置和方向上代替了殿内所奉佛教造像。除塑像外,其壁画题材已自成体系,主居正位,宾于两侧。此乃前述青龙寺、永安寺、公主寺水陆画所未有。”^[17]总的来说,云林寺水陆画与永安寺、公主寺水陆画相比异大于同。

青龙寺腰殿建于元至元二十六年(1289),北壁因地震损毁,于元至正初年至至正四年(1341-1344)补绘。^[18]云林寺大雄宝殿北壁明王像与其北壁所绘明王像十分相像,当是云林寺明王粉本的早期表现。

宝宁寺位于山西省右玉县,存水陆画一堂,共计139幅,现存山西博物院。据明成化十年(1474)碑记,宝宁寺建成于明天顺四年(1460),弘治元年(1488)和清康熙四十八年(1709)两次重修。^[19]吴连城先生结合“重裱水陆画序”两则,认为该堂水陆画可能是天顺年间敕赐给宝宁寺,用以“镇边”的,成画的时间应也在这一时期。^[20]宝宁寺这堂水陆画与云林寺东、西、北三壁水陆画存在较强的一致性,尤其是佛、菩萨、明王、释道人物、世俗人物等的表现和组合方面,显然是使用了相似的粉本。比较典型如两处对释迦牟尼佛衣纹、须弥座(图5)和大威德步掷明王的表现手法,只是对某些装饰图案的表现进行了一定的简化。二者相比,也存在诸多不同之处,如宝宁寺水陆画中,大威德大笑明王上方双手分持金刚杵和宝铃、足踩神龙;而云林寺壁画中,上方双手分持金刚杵和宝铃、足踩神龙的明王为北壁西段的大不动尊明王。说明画师在做画时既遵循着粉本的模式又有着极大的灵活性和随意性。张焯先生和李尔山



图5 释迦牟尼佛
1. 云林寺 2. 宝宁寺

(2 采自山西博物院编《宝宁寺明代水陆画》,文物出版社,2015年)

先生均认为云林寺大雄宝殿彩塑壁画题材内容与土木堡之变后英宗抚恤镇边有关,若依此,则云林寺与宝宁寺时代相差不会太远。

宝宁寺水陆画是“敕赐”,说明这些画是画好之后带到宝宁寺的,并非就地创作,那么作画时依据的粉本必也是官方认可的标准图样。这种标准图样的前身我们可以追溯到青龙寺腰殿壁画。青龙寺腰殿北壁东端壁画左上角题字为:“绛阳石村丹青刘士通绘画水陆大殿壹座,

长男刘存得，次男刘存让、（刘）仁杨。大明丙戌年孟夏渐热月乙酉日工毕。”^[21]王泽庆先生结合稷山兴化寺和芮城永乐宫题记进行考证，认为画师刘士通可能与朱好古画派有些渊源。^[22]那么，宝宁寺水陆画和云林寺水陆画的粉本或画风也应与晋南朱好古画派有关。目前还可以初步推定的是，宝宁寺卷轴画的形制应该更加接近粉本的状态，即单幅或单组的形态。依此我们可以推测云林寺水陆画的创作，应是将这些单幅或单组的粉本按照一定的规制或顺序进行排列、组合而成的。但是画师手中的粉本一般都是经师徒或家族传承的，每个画师团体手中的粉本定然不止一种，所以出现了有的图像表现得极为相似、有些又有差异的情况。关于水陆画粉本的问题，已有许多学者做过专门研究，这里不再赘述。^[23]

需要注意的是，繁峙公主寺大佛殿东壁南上隅留有匠师题记一方：“真（正）定府塑匠任林、李钦、孟祥、张平、李珠、赵士学、陈义。画匠武剑、高昂、高进、张鸾、马秉相、赵喜。”^[24]该殿为明弘治十六年（1503）重建。体现出晋北地区不同流派画匠、塑匠的分布和活动情况。

扇面墙北壁三大士壁画与东、西、北三壁风格略有不同。三大士即观音、文殊、普贤三菩萨，以三菩萨来构建禅观的修法，充分展现了中国佛教之义学与禅观发展的高度智慧与结晶。^[25]该壁水月观音壁画的构图与北京法海寺水月观音如出一辙，可能二者绘制时使用了相似的粉本，但作画时进行了局部调整和简化。水月观音的形象流传颇久且广，根据唐张彦远《历代名画记》记载，唐人物画家周昉“妙创水月之体”。^[26]宿白先生曾对该类题材进行过梳理，并指出这类题材“越晚有点越复杂起来”^[27]。一般而言，水月观音主要表达大慈大悲观音菩萨的大乘济世思想。这种内明妙空，外行慈悲的“悲智并举”的大乘思想正是观音菩萨的基本人格。^[28]

北京法海寺原为龙泉寺，明代御用监太监李童集资，于正统四年到八年间（1439-1443）由工部营缮所改建成“法海禅寺”。在明弘治十七年到正德元年（1054-1506）间又进行过修建。大雄宝殿面阔五间，殿中壁画保存尚完好，完成于明正统八年（1443），是由宫廷画士官宛福清、王恕，画士张平、王义、顾行、李原、潘福、徐福林等51人所绘。^[29]根据郭丽平对北京法海寺的研究成果，与法海寺水月观音相似的题材还见于北京西城区明正统九年（1444）的弘庆寺石刻水月观音像^[30]（图6）。她还着重对“青绿山水”的壁画风格和明代宫廷画匠的主要来源等方面进行了探讨，认为“法海寺大雄宝殿壁画源于山西北部（晋北）辽、金寺院壁画这一风格系统，并与该地区同时代及前后的明代寺观壁画有一定传承关系，它还与邻近晋北的河北中西部、西北部等地个别寺壁画艺术风格休戚相关”。^[31]所以，云林寺大雄宝殿扇面墙北壁壁画的粉本当来源于京师，但画匠显然非皇家匠人，技术水平略有不及。



图6 弘庆寺水月观音

云林寺药师佛面部、右臂、衣纹、身体比例的塑造手法和风格与大同善化寺三圣殿主尊相近，可能为同一批或一脉工匠所做（图7）。大同善化寺三圣殿主尊为明代作品。



1 2

图7 佛像对比

1. 云林寺药师佛 2. 善化寺三圣殿主尊

五、结语

综合以上诸多方面的考察，我们初步可以形成以下几点认识：

1. 从现有证据来看：第一，“澄、道、善、妙、普”此五种法号首字在一碑共存的现象还见于大同华严寺明成化元年（1465）的《重修大华严禅寺感应碑记》；第二，云林寺大雄宝殿内的水陆画与宝宁寺水陆画（1460）使用了相似的粉本，宗教内涵均与土木堡之变后英宗抚恤镇边有关；第三，扇面墙北壁三大士壁画与北京法海寺水月观音（1443）使用了相似的粉本；第四，云林寺药师佛面部、右臂、衣纹、身体比例的塑造手法和风格与大同善化寺三圣殿主尊相近。依此，初步推断云林寺东、西、北三壁壁画绘制时间约为云林寺彩塑壁画时代当为明代中期偏早阶段，具体为1449-1465年之间，彩塑也应制作于这一时期。

2. 云林寺现存彩塑和东西北壁壁画应为同一系统工程。考虑到云林寺大雄宝殿东西两壁壁画与两侧罗汉像间距仅15-20厘米，推测其制作次序应为壁画完成之后再行塑像。据灵石资寿寺现存明正德十一年（1516）的《建水陆殿碑记》所载：明成化十六年（1480）建成水陆殿，次年金粧佛像，第三年绘水陆壁画。^[32]这则记载比较符合彩塑壁画制作的一般情况。依此，二者制作时间可能相差在1-2年。现存彩塑颜料层多数为晚清重妆，局部为建国后重妆。

3. 云林寺东西北壁与扇面墙北壁壁画使用了不同的粉本，可能都来源于京师，然后由地方画匠进行绘制的。

注释：

- [1] 柴泽俊：《山西寺观壁画》，文物出版社，1997年。
- [2] 史宏蕾：《阳高县云林寺大雄宝殿明代水陆壁画》，《山西档案》2014年第3期。
- [3] 陈丽洁：《阳高云林寺初探》，《文物世界》2012年第2期。
- [4] 陈丽洁：《山西云林寺雕塑与水陆壁画研究》，硕士学位论文，太原理工大学，2010年。
- [5] 贾宜潮：《山西阳高云林寺彩塑十八罗汉造型研究》，硕士学位论文，西安美术学院，2014年。
- [6] 冯骥才主编：《中国大同雕塑全集》，中华书局，2012年。
- [7]（明）杨时宁编：《宣大山西三镇图说》，国立中央图书馆出版、正中书局印行，中华民国七十八年。

- [8] (清)胡文焯撰,大同市地方志办公室编:《云中郡志》,山西省新闻出版局,1988年。
- [9] (清)房裔兰总裁、苏之芬纂修:《阳高县志》,《中国方志丛书·华北地方·第四〇九号》成文出版社有限公司印行,中华民国六十五年。
- [10] 现存于云林寺大雄宝殿内。
- [11] 碑刻现存于大同华严寺大雄宝殿内。
- [12] 同[11]。
- [13][14][15] 高凤山主编:《三晋石刻大全·大同市灵丘县卷》,三晋出版社,2009年。
- [16] 北京图书馆金石组编:《北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编》(第五十一册),中州古籍出版社,1997年。
- [17] 同[1]。
- [18] 青龙寺腰殿壁画的时代大致有三种说法:一为元代晚期,二为明代早期,三为元末明初。本文从元代说。
- [19] 山西博物院编:《宝宁寺明代水陆画》,文物出版社,2015年;吴承山:《右玉宝宁寺水陆画初探》,《文物世界》2010年第6期。
- [20] 山西博物院编:《宝宁寺明代水陆画》,文物出版社,2015年。
- [21] 同[1]。
- [22] 王泽庆:《稷山青龙寺壁画初探》,《文物》1980年第5期。
- [23] 参见戴晓云:《佛教水陆画研究》,中国社会科学出版社,2009年;史宏蕾:《神祇众相——山西水陆寺观壁画中的艺术与科技价值》,中国社会科学出版社,2013年。
- [24] 同[1]。
- [25] 蓝慧龄:《“三大士”造像思想探源》,《五台山研究》2013年第3期。
- [26] (唐)张彦远著,秦仲文、黄苗子点校:《历代名画记》,人民美术出版社,2005年。
- [27] 宿白:《张彦远和〈历代名画记〉》,文物出版社,2008年。
- [28] 林若夫:《从莫高窟到法海寺:中国佛教壁画演变的历史归宿》,《美术学报》2009年第2期。
- [29] 北京市法海寺文物保管所编:《法海寺》,中国旅游出版社,1995年。
- [30] 同[16]。
- [31] 郭丽平:《北京法海寺壁画及其相关的几个问题研究》,硕士毕业论文,首都师范大学,2006年。
- [32] 同[1]。

[作者:山西彩塑壁画研究保护中心副主任、文博馆员;
山西彩塑壁画研究保护中心主任、文博副研究馆员]

(责任编辑:侯瑞)

重新认知两晋南北朝对中国音乐文化的价值

项 阳

对中国音乐文化学界常以汉唐论，将两晋南北朝涵盖其中。然而整体把握会发现，中国传统音乐文化发展过程有许多重要事件发生于这一时期，极大改变了中国音乐构成，或称对中国音乐文化发展进程造成至关重要的影响。诸如左右后世国家音乐文化发展的乐籍制度；礼乐文化新发展和对雅乐重新定位；佛教进入中土后寺院音声定位，石窟寺中天宫伎乐以及迦陵频伽造像等对中原音乐文化的重要影响；周边国度、特别是西域诸国音乐文化对中原实质性介入等。随着研究的深入，这一时期对中国传统音乐文化的重要意义会越来越多显现，甚至会导致中国音乐文化史改写。学界应重新认知两晋南北朝音乐文化的重要价值。

一、乐籍制度确立对中国音乐文化发展影响深远

在一千又数百年间，对中国音乐文化造成决定性影响的乐籍制度，在既往中国音乐史著作中鲜有涉及，“通都大邑必有乐籍，论世者多忽而不察”^[1]，学界既往没有揭示出乐籍制度对中国音乐文化决定性影响和深层内涵确为憾事。我和我的研究团队在近30年间对乐籍制度做了大致梳理和阐释，学界有相对深度认同^[2]。这个群体在国家制度下生存，为专业、贱民、官属乐人，一切国家用乐意义上的创造和承载，都与这个群体密切关联。乐籍遍布全国府州郡县，虽然不同朝代对这个群体的政策有宽松和严紧之别，但在官方掌控下其音乐形态从本体意义上有着整体一致性。国家有着方方面面的相关制度，作为国家六艺之一的乐不可能出了宫廷则属松散无序样态。

乐籍制度的源头为北朝时期，《魏书·刑罚志》等多种文献可以明证，此前文献中没有明确专置乐人管理的乐籍。为官属乐人入籍，文献涉三种人：刑事犯罪人员眷属，阵获俘虏及其眷属以及因政治获罪者的眷属，以乐户称之，形成专业、贱民、官属乐人群体，承载国家礼乐和俗乐为用。这种制度对后世音乐文化发展的深远影响有待进一步揭示。

何以国家设乐籍制度养身份如此低贱的群体呢？因为乐有着稍纵即逝的时空特性。周代确立国家礼乐制度，乐与礼制仪式相须为用。礼乐面对特定对象、特定仪式和仪程、乐人各司其职群体性存在、乐之形态在仪程中固化为用，凡用乐须有乐人活态承载。两周时期明确规定国家用乐王、侯、卿大夫、士四级拥有，后世从宫廷、京师到府州郡县各级官衙中都有这个群体的存在，从礼乐为用的意义上，他们承载吉嘉军宾凶五礼仪式用乐，尚有道路仪仗为用的卤簿乐等，养这个群体是为必须。乐籍制度与国家礼乐制度的内在关联性得以显现。没有专业群体则国家礼乐文明实属空谈。

应把握这个群体对俗乐的承载。俗乐为因应非仪式情感诉求为用的乐。世俗日常生活中用乐频仍,有这个群体施展才华的巨大空间,更重个体情感细腻表达。宫廷中同样有俗乐诉求,诸如女乐的存在,只不过此前没有专设户籍管理。随时代发展俗乐类下创造出系列音声技艺类型,同样形成一条主导脉络。仪式与非仪式为用、礼乐和俗乐两条主导脉络不断发展且一以贯之,呈国家用乐整体样态。中国乐文化国家意义为引领的存在方式对民间造成决定性影响。国家专业用乐,且以乐籍制度归之的源头在南北朝时期,影响后世一千又数百年。

二、乐籍制度与礼乐制度的关系

如果不对乐籍制度深度挖掘,把握官属乐人之职能,或称其承载;如果不是回归历史语境对乐的时空特性有所认知,难以把握中国乐文化两条主导脉络且一以贯之的样态。既往音乐史著作说礼乐为两周,对后世基本忽略,文史学界更有礼乐文明在两周的认知。问题在于,汉魏以降这个官属乐人群体从宫廷到各级官府所承载、吉嘉军宾凶诸礼中为用、且在诸朝礼书中明确记载的这些仪式用乐形态应怎样定位?难道这些不是仪式用乐,或称先秦礼乐只是形而上的概念却无实质性形态意义?只有将仪式与非仪式用乐从形而下到形而上的意义整体考量,方可真正认知中国传统乐文化的真实存在。

乐户群体在乐籍制度下生存,认知其承载,会明确乐的艺术性和多种功能性。并非礼乐不具艺术性,否则孔夫子在齐闻《韶》难以被感动得“三月不知肉味”。然而,当在丧礼中亲眷们和着凄清礼声向前辈灵柩施礼,乐在此时是在制造仪式氛围。因此说,仪式用乐难说仅以审美欣赏认知。纯粹为艺术的样态更多从非仪式用乐考量。如果我们不对乐户承载进行辨析,难以把握多种功能性为用,难以对中国音乐文化两条主脉定位。官方养这个群体定是为了“有用”,究竟怎样用,综合官书正史、野史稗编以及文人笔记和地方志书等便会昭然。在历史语境下,无论礼乐还是俗乐,为用必定活态承载,特别从国家制度意义上这些为必须,其乐籍存在、或称深刻内涵便可显现,这是国家建立庞大官属乐人体系的道理。实际上自周公始,国家礼乐制度定位,从王室到诸侯国乃至地方官府所及这官属乐人一直存在,先秦文献中诸如《周礼》《仪礼》《礼记》等多种著述都有对官属乐人群体的指向,却未设户籍,当下人们对乐认知趋于“平面化”,方导致对国家用乐须由官属乐人活态承载的意义漫漶不清。对乐籍制度和乐人活态承载的辨析,导致对国家用乐深层认知,感知乐这种音声为主导技艺形态与礼乐制度和乐籍制度的内在关联。北朝确立乐籍制度,明确礼俗用乐两条主脉的国家意义,对这个群体以贱民认知固然令人愤懑,但把握乐的特性以专用户籍归之并为后世依循却是一大创造,也是对中国传统音乐文化发展实施的制度性保障。

三、外族与外国音乐融入中土意义重大

以中原为中心的周朝,奠定或称夯实了中华乐文明的核心构成。经历了汉代对西域的凿

空，在与周边国度深层交往过程中，涵盖战争、礼贡、商贸、文化交流等多层面，甚至少数民族政权入主中原，导致中原音乐文化有了丰富性内涵。其重要标识是外族和外国音乐形态不断进入，在独立存在的同时逐渐融入到中华乐文化血脉之中。汉代为初创阶段，两晋南北朝深度交往，最为显要的是周边民族和国度的多部伎，诸如天竺、安国、康国、龟兹、高昌、疏勒、高丽等。隋代国家层面定位七部伎，但相关文献显示绝非仅是这些乐部。这些外来乐部以西域为重，尚有北方和东方在中土汇聚。特别是来自西域的乐部，其形态与中土有较大差异。所以如此当是在那片土地上形成的语言与中土有差，其乐之节奏、结构与中原明显不同。有如高僧慧皎言天竺音声，所谓“梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。”^[3]中原既有音乐形态由单奇语言所出，而重复性语言创造的音乐形态，如同我们当下所见新疆乃至中亚、西亚音乐，其音乐节奏与结构与中原差异巨大。20世纪80年代，《中国民族民间器乐曲集成》总编辑部约请黄翔鹏先生等专家学者为新疆木卡姆记谱把脉，经过两次学术研讨，确定了有八又二分之一拍的节拍样态，切分节奏的大量运用与中原区域音乐形态有显著不同。试想，当下依旧如此，在当时交流不够畅通的年代又是如何呢？这种形态以多种方式进入中原，且以部伎存在，进入宫廷之中，在国家用乐机构太常设教习，依乐籍制度从全国各府州征调乐人历经15载，学习五十首以上的难曲（大曲）为业成，次曲、小曲亦在其间，其中部分乐户留置宫廷太常和教坊为用，更多专业乐人回归地方官府从事礼乐和俗乐的同时，亦将国家用乐的音乐本体（涵盖律调谱器曲）教授给地方官府中的官属乐人，如此循环往复，这是唐代“轮值轮训制”的意义，保障了音乐本体从宫廷到各级地方官府自上而下相通一致性内涵^[4]的同时，也将多部伎音乐结构的丰富性播至各地，且礼乐与俗乐共在。

由专业乐人承载的大曲、次曲和小曲，在体制内传播到府州郡县用于仪式和非仪式乐舞展演之中，特别是西域乐舞因其特色独具引发各阶层追捧，一时间所谓“洛阳家家学胡乐”者，安知其它城市不如此，安知不对中原音乐产生实质性影响？^[5]始自南北朝的乐籍制度为这种传播体制造成重要影响。由于当时音声形态其乐谱尚未完备，我们难以把握时人的唱奏，但考古发现魏晋南北朝时期的多地墓葬以及洞窟壁画、石刻造像中的乐舞和乐器图像，与文献中相关部伎乐队组合的记述，可感知这些来自西域等地的部伎乐舞对中土各地究竟产生了怎样的实质性影响。

北朝为少数民族入主中原，音乐文化不仅是与中原音乐形成交流，而是登堂入室从“国家意义”主导。当然，既在“异地”实施统治则要对既有文化传统有依循，这是鲜卑拓跋氏查找中原坟籍重塑社会礼制的道理，当涵盖国家用乐。因此，探寻北朝用乐观念至关重要。周婧婉对北朝用乐观念探讨，从其依循中原坟典，又将本民族用乐形态融入礼乐为用进行梳理，这是一种很有意思的现象^[6]。倘鲜卑政权统一中土，我们有理由相信，礼乐之核心为用的雅乐类型会掺入“胡乐”因素，这如同韩国从中土承继的《文庙祭礼乐》用到奚琴和牙箏是一样的道理。

学界以两周之“六乐”定位国家礼乐逻辑起点。周公有崇圣情结，他将黄帝、尧、舜、禹、

汤部落乐舞拿来重新定位承祀对象，对应天、地、山川、四望、先妣，以周乐对应先考。始皇帝始没有这份雅量，这是后世所谓“礼乐不相沿袭”的发端。雅乐首重国家大祀为用，对象是天神、地祇、人鬼，改朝换代这雅乐必定新创，否则有为前朝祭祖之嫌。一些朝代雅乐未备即告终结另当别论，但在动荡的南北朝时期，南朝梁武帝却在因循前提下有创造意识。他首创依天时制乐曲十二首为雅乐，直接以“雅”称谓，因不同承祀对象选择为用，开后世雅乐创造模式之先河。后世诸朝雅乐以“和”“安”“平”等命名，承继这种模式，亦有所变化，这就是最高仪式为“乐九奏，舞八佾”者，从十二首中选择并依不同承祀对象填撰乐章。但既往音乐史书对此少有提及。学界对后世雅乐一脉的确论证不足，我们的音乐文化史应将梁武帝的贡献记上浓墨重彩的一笔^[7]。

有些现象在下探后回溯可能对其深层内涵会看得更为清晰，当隋再次统一中土重建社会秩序之时，文帝敏锐地对两晋南北朝时期音乐文化重要现象总结与类分，堪称对中国音乐文化定位的重要贡献，这当然是建立在此前存在的基础之上。

隋文帝将平陈获得乐队组合定位雅乐^[8]。这其中绝大多数是两周时期业已存在的雅乐组合，所谓“华夏正声”意义，“国乐以雅为称”^[9]，为中原自产的乐制，涵盖乐律、乐调、乐器，在此基础上创制乐曲，在国家认同前提下用于最高礼制仪式，如此方为国乐——雅乐意义。恰恰是汉魏至南北朝时期西域及周边乐舞形态涌入中原，人们在有参照系情状下更好地认知自我，辨清哪是中原自产，哪是外来样态。这外来乐舞融入礼乐有一个过程，人们将汉代由军中借鉴外来所生发的鼓吹乐类型拓展其功用，使其从军中走出进入宫廷为用，继而来到各级地方官府和军镇之地。这鼓吹之乐制类型以外来乐器诸如觥箎（管子、其后则有唢呐）等领衔，不可用于雅乐。在魏晋南北朝时期，从汉代黄门鼓吹、羽葆鼓吹、骑吹、横吹等形式拓展，国家置鼓吹乐署进行管理。这种乐制类型“胡汉杂陈”，仪式为用。礼乐随时代发展其乐制逐渐丰富，至隋唐时代则有雅胡俗三分。这三种形态都可用于仪式的不同类型和层级，但雅乐核心意义不可动摇，同样属于中原创制却非雅乐类型者以俗部乐（不同于非仪式为用的俗乐概念）相称，雅胡俗三分且礼乐为用，是魏晋南北朝时期出现的重要状况。

学界认定两汉至隋唐阶段音乐本体形态最高形式是大曲，并通过相关记述去辨析两汉与隋唐大曲的差异性，但学界对大曲称谓指大型曲体还是有特定含义并未深究。魏晋南北朝时期无论中原还是外来部伎的最高形态均为大曲，西域大曲与中原大曲有怎样的差异，是否在曲体结构乃至音乐思维理念上有异？若有何以表现？都应考量；如果说从速度和结构变化是差异的一种，还应有怎样的变化呢？应刻意辨析。如果说汉魏时期的大曲其结构从所谓“艳、趋、乱”到隋唐时代大曲结构“散序；中序、拍序或歌头；破或舞遍”，问题在于，汉代属于中原制度之延续，那么，唐代大曲的这种结构显然既有汉魏中原之延续、又有西域等外来部伎大曲的加盟，这两种样态的大曲是否都会归结为同一种结构特征？若讲唐代大曲在结构上有融合，诸如《南诏奉圣乐》等新创制的大曲会怎样结构？再有，在隋代渐兴，唐代稍盛，至宋则繁声淫奏^[10]的曲子，因其曲词结构以长短为特征，这种形态与中原既有规整性结构不同，当由曲子而组合为大曲，其结构与既有的大曲结构有怎样的变化？继而考量，由西域

等地进入中原以部伎相称，其中的大曲、次曲、小曲^[11]是否对中国曲体和体裁改变造成决定性影响值得深究。

四、怎样认知两晋南北朝时期的佛教洞窟音声

魏晋以降，特别在南北朝时期，从新疆苏巴什逐渐到内地，因佛教传入开始凿建石窟寺院，使得佛教更具直观性。许多奏乐和飞天乐舞场面与石窟造像依附共生，学界多以佛教音乐相称。既往研究多探讨乐的具体内容及与佛教之关系，少有把握佛教戒律与寺院用乐矛盾性。直至姜伯勤、张弓、以及圣凯诸位先生在 20 世纪 80 年代后相关研究中对这个问题提出，其后则是王小盾与何剑平先生系统梳理佛经涉及戒律与音声以及用乐等相关著述的问世^[12]。佛教戒律明确僧尼戒乐，何以石窟寺中会塑造如此多样的伎乐形象，这些人是否为僧尼，佛教对音声与乐如何认知，引发学界思辨。以上学者均非音乐学界，提出相关问题研讨有待深入，而音乐学界既往研究对洞窟中奏乐形象以乐认定。有学者言：佛教音乐称谓已约定俗成，何必再谈佛教音声？然而，佛经和唐以前相关史料都明确这种指向，我们必须对其辨清。细想音乐学界对始自两晋南北朝石窟寺中乐舞形象以乐认知显然是正确的，问题出在乐舞承载者的身份，不把握这一点则漫漶不清。

明确佛教戒律，明确佛教自东汉传入直至南北朝时期数百年的现实存在，这一时期佛教严格执行戒律，正因为此，我们有必要对佛教在天竺时期以及传入之后所用音声的演化过程作系统探究。特别是传入中土后的初起阶段，更应刻意关注。

在《中华藏》和《大正藏》中明确因佛教戒律，天竺国有“白衣”“白徒”两种人，属社会人士“为僧作净”者，奏乐者在其中，绝不允许僧尼动乐，圣凯先生对此有论及。佛教以音声论，这音声涵盖乐。僧尼吟诵佛经和仪式中为用应属“声明”范畴，诸种在法事中为用具有音声意义者均在其间。声明为佛教五明之一种，诸如呗、赞、偈、咒、祝延、回向等，凡涉及僧尼吟诵佛经和法事为用的音声以“工具”论；世俗人等到寺院供养浮图的奏唱，应以“音声伎乐供养”论。佛经相关释解非常明确，僧尼若自以世俗歌舞则属犯戒，要受到“突吉罗”“波逸提”^[13]等惩处。那些通过茫茫戈壁和皑皑雪山以入的高僧大德持戒绝不可能携带乐器前行，犯戒之事不可为。如此，佛教进入中土开凿的这些石窟寺，从克孜尔到伯兹克里克、敦煌莫高窟、麦积山、云冈、龙门、巩义等多地石窟中与乐相关的造像雕刻应具音声伎乐供养意义。

我们还可从敦煌莫高窟出土经卷和破历中把握，相关文献明确显示有寺属音声人，为依附寺院而生存的群体，显然不是僧尼。还是属于佛经中所称“白衣、白徒”一群。当然，在中土换了一种称谓，这就是始自北朝的“僧祇户”和“佛图户”^[14]。这个依附寺院生存以供扫洒的佛图户群体其身份是“民犯重罪及官奴”，国家制度下中土寺院有这个群体存在是其时作为沙门统的昙曜法师向当朝皇帝以求并推广全国。国家沙门统主持开凿皇家寺院，设这两种人户就是为了避免僧尼犯戒，讲其它都遵从戒律，唯独伎乐音声由僧尼为之显然不通。王

仲萃先生在《魏晋南北朝史》^[15]对这两种人户身份依文献有明确辨析。张焯先生的《云冈石窟编年史》^[16]更以翔实的文献把握了北魏时期高僧昙曜依佛教戒律将白衣、白徒群体“中土化”的过程。姜伯勤先生依破历对数百年后敦煌音声人参与奏乐进行辨析：

我们要澄清唐代寺院僧人参加音乐演出的流行说法。事实上，由僧人主持的讲筵（俗讲），本质上是一种道场，由僧人都讲和俗讲法师担任其中只有梵呗、赞咏等无伴奏的清唱，并宣讲押座文、讲经文等。而设乐本质是戏场，是寺属贱口音声人担任的俳优演出，有乐器演奏。有时也演唱变文。以上的区分常常被混淆。的确，在《乐府杂录》中，我们看见唐庄严寺僧段善本是一琵琶演奏高手，这说明唐代内律的松弛。但敦煌寺院多系律寺，律文对僧人作音乐有禁制，正是在这一背景下，寺属音声人应运而生。^[17]

有意思的是，直至唐、五代敦煌寺院依旧是寺属音声人担当音声伎乐供养，文献显示所奏的乐与太常音声相关联，还是避免犯戒，若讲北朝之初由高僧大德、沙门统主持皇家寺院却让僧尼从事伎乐供养之事，如此犯戒似无可能。

两晋南北朝时期佛教寺院中的音声显系以上辨析的两分样态，从文献可以认定，然而仔细辨析一些该时段佛教石窟造像中的伎乐，便可发现似与以上类分相矛盾、或称不尽相符的现象存在，是否辨析有误？细想主要体现在石窟中的“天宫伎乐”、或称“伎乐飞天”造像类型，这是与以上解释的矛盾点。我们说，这其实不应该纠结，毕竟作为佛教造像有神化意义，即洞窟造像的创制者幻想的“天国”。佛在天国享有供奉，既与俗界不同，亦与佛教寺院的“现实”存在不同。以迦陵频伽奏乐雕像为例，这种人首鸟身的造型在南北朝时期已现，作为“共命鸟”是想象中的精灵，却又被充当供养人的角色，这是俗界供养还是天宫供养呢？应该是指后者。所以说，在石窟寺壁画中作为天宫伎乐以及迦陵频伽等，属于神化中的音声伎乐类型。如此说来，对于佛教石窟中伎乐造像应有这种理念，即并不完全等同于现实中的存在，有神化意义。天界有想象之意味，这是与僧尼音声供养和世俗伎乐供养的不同之处。所以说，虽然诸如迦陵频伽等亦有伎乐供养，但不属现实社会，基于神化和想象。换言之则是既不属于寺院中肉身存在的僧尼、亦不属于在寺院中从事供养的白衣、白徒群体，所谓“高于现实”者，这是石窟中作为飞天或称天宫伎乐的意义所在。在这种认知下会形成新课题，即应对石窟中涉及音声（涵盖乐舞）的造像辨析哪些属于现实社会中存在，哪些属于神化意义。

音声理念源自《周礼·地官》：“鼓人，掌教六鼓、四金之音声，以节声乐，以和军旅，以正田役。教为鼓而辨其声用。”^[18]由音声而及声乐，但音声显然不能等同于声乐者。僧尼音声供养为用和世俗伎乐供养为用两分理念与两周时期音声理念暗合，且音声两分理念竟然影响到唐代乐籍制度中对乐人的规定性，“唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人”。^[19]这里的各种称谓说明时人有明确类分，然而广义音声人涵盖狭义音声人成为官属乐人的总号，确应深究^[20]。这些年来，我对佛教戒律

下的音声理念以行辨析，先后有十数篇相关文论，孙云以《佛教音声为用论》立题做博士学位论文，对此有定位和厘清。^[21]应看到，由于北朝至唐、五代数次灭佛，使依附寺院生存的两种人户不再，中土佛教为生存计将音声供养与音声法事合一，历经涵化最终在明代由永乐皇帝钦赐寺庙三百余曲牌以成《诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》，为寺院僧尼使用世俗音声发放“通行证”^[22]，从此不再纠结。但应明确，恰恰是两晋南北朝时期佛教入中土严守戒律方导致两种人户的存在，辨清或称明确这些则不会在现代艺术作品中出现唐初玄奘取经高僧大德犯戒吹箫的学术硬伤。

佛教入中土的“改梵为秦”非仅是译解佛经。早期传教者多口传心授，诸如鸠摩罗什在凉州一十五载，将汉语熟练掌握之后方到长安传教，“声明”系列为用也一并改梵为秦，音声为工具须用“此土宫商”，即将佛经和相关音声行为一并改。然而，佛教中确有音声原样引入者，这就是“咒”。咒之于佛教有着相当重要的社会功能和实用功能，从音调到内容一并引入且原样为用，说天竺传入之音声用于佛教没有更多改变者应于此。然中土僧侣在因循基础上创新则另当别论，宋代禅宗之高僧普庵创制《普庵咒》，由音声引发连锁反应，以致于乐，则是另外的景象^[23]。

在北朝首个都城——平城时期佛教是否存在“改梵为鲜卑”，十年前我与赵昆雨兄有过相对深入的探讨，在下以为应该有这样的过程。当然，最终还是要融入到中土大文化之中。这样讲还是因为佛教继续东传，亦需改梵为倭、改梵为高丽者。两晋南北朝时期，整体意义上佛教戒律严格，佛教音声僧尼为用和世俗音声伎乐供养为用两分，依附寺院生存的人口中确有从事音声伎乐供养者，这个群体是世俗人口。远远望去，都在寺院中，却非均为僧尼者，应以明确。

余英时先生对于学术研究强调“节点”意义^[24]，即把握时间节点前后情状，辨析相通性和差异性，笔者深以为然。中国音乐文化在历史发展进程中有多节点，诸如朝代更迭；从外国、外族进入，则两晋南北朝是一个重要节点，其后辽、宋、西夏、金、元时代，是隋唐承继中原传统之后又一次较大变革，越来越多外来文化因素融入。从传统文化视角，国家用乐制度、用乐机构、用乐理念因外来因素影响所产生的变化应刻意考量，对于“乐府”机构内涵以及受到的具体影响亦应涵盖其中。至于因制度改变导致国家用乐理念变化，则不能不提雍正朝，国家乐籍制度解体导致国家礼乐制度或称礼俗用乐下移民间。对于中国传统音乐文化影响之大者，莫过于一个多世纪以来西方音乐文化传入，这都是应专注的课题。遗憾的是既往音乐史书对两晋南北朝时期众多学术点基本不谈，真是应该整体把握，并且设计好学术课题形成群体性攻关。“两晋与南北朝音乐文化研讨会”以汇融中外音乐文化交流重要阶段做断代和专题研究，相信拓展开来会对中国传统音乐文化发展的认知有极大助益。

注释：

[1] 龚自珍：《京师乐籍说》，《龚自珍全集》，上海人民出版社，1975年。

[2] 项阳主编：《礼俗之间：中国音乐文化史研究丛书》，上海音乐出版社。

[3] 释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》，中华书局，1992年。

[4] 项阳：《轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在》，《中国音乐学》2001年第3期。

[5] 项阳：《进入中原礼制仪式为用的西域乐舞》，《音乐研究》2017年第3期。

[6] 周婧婉：《胡夏之交融——北朝礼乐观念探析》，中国艺术研究院研究生院硕士学位论文，2016年。

[7]（元）黄镇成：《尚书通考》卷四：“梁武帝自制四器，名之为通，以定雅乐。以武舞为《大壮舞》，文舞为《大观舞》，国乐以雅为称，止乎十二，则天数也。皇帝出入奏《皇雅》，郊庙同用。皇太子出入奏《佾雅》，王公出入奏《寅雅》，上寿酒奏《介雅》，食举奏《需雅》，彻饌奏《雍雅》，三朝用之。牲出入奏《牲雅》，降神迎送奏《诚雅》，饮福酒奏《献雅》，北郊明堂太庙同用。燎埋俱奏《禋雅》，众官出入奏《俊雅》，二郊、太庙、明堂三朝同用。并沈约制辞，是时礼乐制度粲然有序。又去鼓吹充庭十六曲为十二，合四时也”。

[8]（唐）魏徵等撰：《隋书》卷十五，中华书局，1973年。“清乐其始即《清商三调》是也，并汉来旧曲。乐器形制，并歌章古辞，与魏三祖所作者，皆被於史籍。属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。苻永固平张氏，始于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。及平陈后获之。高祖听之，善其节奏，曰：‘此华夏正声也。昔因永嘉，流于江外，我受天明命，今复会同。虽赏逐时迁，而古致犹在。可以此为本，微更损益，去其哀怨，考而补之。以新定律吕，更造乐器。’其歌曲有《阳伴》，舞曲有《明君》《并契》。其乐器有钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箏篪、筑、箏、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等十五种，为一部。工二十五人”。

[9]（唐）魏徵等撰：《隋书》卷十三《音乐上》，中华书局，1973年。“国乐以‘雅’为称。取《诗序》云：‘言天下之事，形四方之风，谓之雅。雅者，正也。’止乎十二，则天数也。乃去阶步之乐，增撤食之雅焉”。

[10] 王灼：《碧鸡漫志》，《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社，1959年。

[11] 唐代太乐署教乐中同一部伎类下分为大、次、小。“太乐署教乐，雅乐大曲三十日成，小曲二十日。清乐大曲六十日，大文曲三十日，小曲十日。燕乐、西凉、龟兹、疏勒、安国、天竺、高昌大曲，各三十日，次曲各二十日，小曲各十日。高丽、康国一曲。鼓吹署鞀鼓一曲十二日，三十日一鼓，一曲十日，长鸣三声十日，铙鼓一曲五十日。歌、箫、笛一曲各三十日。大横吹一曲六十日，节鼓一曲二十日。笛、箫、篪、笙、桃皮篪一曲各二十日。小鼓一曲十日，中鸣三声十日，羽葆鼓一曲三十日。鐃于一曲五日，歌、箫、笛一曲各三十日。小横吹一曲六十日。箫、笛、篪、笙、桃皮篪一曲各三十日成”。《大唐六典》卷十四，近卫公府藏版，昭和十年京都帝国大学文学部印。

[12] 姜伯勤著：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，中国社会科学出版社，1996年；张弓：《汉唐佛寺文化史》，中国社会科学出版社，1997年；谭蝉雪：《唐宋敦煌岁时佛俗——正月》，《敦煌研究》2000年第4期；圣凯：《论中国佛教对生产作务态度的转变》，《法音》2000年第8期；王小盾、何剑平：《汉文佛经中的音乐史料》，巴蜀书社，2002年。

[13] 《弥沙塞和醯五分律》卷十四载：尔时诸比丘尼自歌舞，诸居士讥呵言：“此比丘尼自歌舞如淫女人。”诸长老比丘尼闻种种呵责，乃至今为诸比丘尼结戒，亦如上说。从今是戒应如是说：“若比丘尼自歌舞，波逸提。式叉摩那沙弥尼突吉罗”。王昆吾、何剑平：《汉文佛经中的音乐史料》，巴蜀书社，2002年。

[14]（公元469年）初昙曜以复佛法之明年，自中山被命赴京，值帝出，见于路，御马前衔曜衣，时以为马识善人。帝后奉以师礼。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。昙曜奏：平齐户及诸民，有能岁输谷六十斛入僧曹者，即为“僧祇户”，粟为“僧祇粟”，至于俭岁，赈给饥民。又请民犯重罪及官奴以为“佛图户”，以供诸寺扫洒，岁兼营田输粟。高宗并许之。于是僧祇户、粟及寺户，遍于州镇矣。昙曜又与天竺沙门常那邪舍等，译出新经十四部。又有沙门道进、僧超、法存等，并有名于时，演唱诸异。转引自张焯：《云冈石窟编年史》，文物出版社，2006年。

[15] 王仲荦：《魏晋南北朝史》（下册），上海人民出版社，1980年。

[16] 张焯：《云冈石窟编年史》，文物出版社，2006年。

- [17] 姜伯勤:《敦煌艺术宗教与礼乐文明》, 中国社会科学出版社, 1996年。
- [18] 《周礼注疏·卷十二》, 文渊阁《四库全书》全文电子检索版, 上海人民出版社, 1999年。
- [19] 欧阳修、宋祁:《新唐书》卷二十二《礼乐十二》, 中华书局, 1975年。
- [20] 项阳:《中土音声人理念的存在与消解》, 《黄钟》2017年第1期。
- [21] 项阳的系列文论《宗教音声与礼俗用乐》即将由上海音乐出版社出版; 参见孙云:《佛教音声为用论》, 中国艺术研究院研究生院博士学位论文, 2013年5月。
- [22] 项阳:《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》, 《中国音乐》2009年第1期。
- [23] 项阳:《普庵咒赞, 释俗交响》, 待刊。
- [24] 陈致:《余英时访谈录》, 中华书局, 2012年。

[作者: 中国艺术研究院音乐研究所研究员]

(责任编辑: 吴娇)

北魏历史和文化的考古学表现

韦 正

北魏文物是北魏历史与文化的载体，也是今人理解北魏历史和文化的重要媒介。

北魏历史与文化是中国历史和文化发展到特定阶段的产物，具有丰富的内容和深邃的内涵。在认识北魏历史和文化特殊性的基础上，才有可能认识北魏文物的特殊性。这种在中国历史和文化中表现出来的特殊性，对北魏本身而言，则是北魏文物的基本性质，是北魏文物之所以为北魏文物之原因所在，这是首先需要明确的。北魏历史和文化的发展不是孤立的，不能脱离之前的历史和文化以及周边地区的文化而独自生长。因此，在认识北魏文物的基本性质的同时，也不能忽略其所蕴含的其他方面的历史和文化信息。

北魏文物丰富多彩，面貌千差万别，但在总体上都可以从上述两个方面加以认识。下面将集中讨论北魏历史和文化的特殊性，以及这种特殊性在考古学文化上的表现，兼及其他文化对北魏的影响。

一、北魏历史和文化的特殊性

北方草原民族与中原农业民族之间的冲突是中国古代历史上的永恒主题之一。秦汉之前，中原华夏民族挟上古以来的彪悍之气，在华夷之争中占据优势，将所谓戎狄夷蛮驱之于四裔。魏晋南北朝开始，北方草原民族气势日盛，中原政权在冲突中每每南风不竞，多以仓皇南渡、苟延残喘并被消灭而告终。但入主中原的北方草原民族政权多战而不胜，或胜而不久，如氏秦、如后唐、如辽、如蒙古。如将起源于农业地区，但深染草原之风的女真也算在内，则还可以包括金政权。这些北方政权各自有其颇具特色的政治制度、经济活动、文化思想和艺术，但就中国古代历史的内在进程来说，不能不说，这些政权的影响不那么大。中国历史长河自有其流向，秦汉以后决定流向的要素是华夏传统的儒学思想及与之配套的政治体系，入主中原的北方政权对这个要素的态度与策略将决定他们在中国历史中的地位。遗憾的是，上述政权或坚持本民族文化的纯洁性、或胡法汉法并存，或食华夏文化而不化，所以，多在突然侵入中国历史长河的主流并激起巨浪之后不久，就归于销声匿迹。拓跋鲜卑建立的北魏政权则不然，它本来是落后的，但它不仅主动融入到中国历史长河之中，而且还塑造着中国历史长河的形态和走向。

经过近四百年的安定和统一，秦汉帝国在制度建设、财富创造等方面都取得巨大的成就，但也产生了极大的问题，而且这些问题在体制之内难以解决。汉末问题的表象是主荒政谬、

小民失怙、豪族猖獗，实质问题是整个社会的结构性失调。秦汉帝国建立的最大政治成果是以官僚制代替先秦的贵族制，最大思想成果是罢黜百家、独尊儒术。理想状态下，选贤举能是官僚制的基本原则，按照国家政令和法规履行职守是官僚的基本工作，通过在税收、治安、征兵等工作贯彻国家政令和法规，从而将以皇帝为代表的政府和普通民众有机地联系在一起是官僚制的基本职能。官僚制度代表的是一种公权，它所力图维护的是公共权益，它赋予皇帝为首的政府、各级官僚和普通民众以各种权利的同时，也对它们提出制约，以实现公与私的平衡，以制止各种腐败行为，以使国富民强、社会安定。儒学思想则从理论高度对君臣关系、伦理与法律关系给出说明。如果皇帝是英明且克制的，如果官僚是能干且廉洁的，如果法规是公允并得到执行，如果小民是勤劳而奉法的，社会就会健康地运转起来。然而，秦汉帝国的官僚制与儒学思想都有内在的严重缺陷。

首先，秦汉官僚制是君权至上前提下的有限的官僚制。天子一词就表明皇帝的权力来自上天而不可制约，但就生物形态来讲皇帝实与常人无异，七情六欲与无边的权力一旦结合，其为善也大其为恶也巨。不幸的是，秦汉，特别是东汉的皇帝多生于深宫之中，长于宦竖、妇人之手，不闻善声，多见恶行。大概西汉之文景武宣、东汉之章明之外，秦汉皇帝多性情智度不及常人而欲望弥天，他们多将国家作为自己的家产，将官僚机构作为向百姓敲骨吸髓的工具，他们随时可以发布敕令、派出宦官，而打乱政府的正常运转。在皇帝制度的绝对权威面前，官僚制度只是个配角，有时连配角都不让演。秦汉祸乱败亡之源，皇帝与皇帝制度首当其冲。

其次，官僚制度的运转有赖于官员的推动，运转的好坏取决于官员的才能与良心。不幸的是，秦汉的官员选拔制度并不完善。在官僚群体中占最大份额的文职官员的选拔来自于察举和征辟——没有标准可言的不靠谱的选举办法，这种貌似公开、公平、公正的选举办法很快成为主选者培植亲信，成为当权者培养接班人以垄断权力的工具。在官员选拔中没有规则，只有潜规则。其中，东汉的官僚群体风气尤其坏、危害尤其大，他们的触角从州郡伸到京师，因利益和喜好结成不同的群体，彼此攻讦的同时，又与外戚、宦官等集团勾结和冲突。东汉社会被撕裂为各种不同的群体，小民除了贡献赋税徭役外，被忽略被蔑视，他们不是转死沟壑，就是投告无门，失去现实希望的他们很容易就成为各种民间宗教的信徒，一旦有风吹草动，就准备起来闹事。

再则，虽非官僚制本身，但与官僚制内在缺陷有关，给秦汉以及两晋南朝社会带来全面影响的是大地主土地所有制的无节制发展。秦汉虽然是大一统的帝国，作为社会细胞的农民基本上还是生活在古远以来形成的聚落之中，耕种可能来自原始村社时期的土地。春秋时期开始，生产工具和技术的进步，使不少荒地开垦出来。商品经济的出现，赋予了农产品经济价值，进一步促使了土地的垦殖，土地也被赋予了直接的交换价值，成为贵族官僚千方百计罗致的对象。由于春秋战国以来，旧的贵族制度不断破坏，秦汉早期采取打击贵族豪强地主的政策，使作为国家编户齐民的农民的土地所有权基本没受到外部的威胁。但是，在世代相传的继承性之外，农民的土地并没有国家法律上的保证。而且，随着时代的变化，秦汉执

行打击贵族豪强政策的官员们自身逐渐变成具有政治背景的新贵族新豪强地主，他们还积极地参与商业活动，积累了更多的兼并土地的资本。此外，秦汉国家虽然以吏为师，制定颁布了许多法律条文，但面对大一统国家这样巨大的政治体和经济体，仍然是非常缺乏统治和管理经验的，特别是在商业领域、在地方社会，商人和官员自主运作的空间很大，运动式的清理打击工作只能治标不能治本。汉景帝时的晁错已经说：“今农夫五口之家，其服役者不下二人，其能耕者不过百亩，百亩之收不过百石。……勤苦如此，尚复被水旱之灾，急政暴虐，赋敛不时，朝令而暮改。……于是有卖田宅、鬻子孙以偿债者矣。而商贾大者积贮倍息，小者坐列贩卖，……无农夫之苦，有阡陌之得。因其富厚，交通王侯，力过吏势，以利相倾……。此商人所以兼并农人，农人所以流亡者也。今法律贱商人，商人已富贵矣；尊农夫，农夫已贫贱矣。”^[1]至于官吏强占民田，与商人勾结巧取豪夺民田的事情几乎无时无刻不在上演着。汉武帝发动了中国历史上最大规模最大强度的打击不法官吏和豪强地主的行动，既说明这些人物势力之大达到了什么样的程度，也标志着秦汉国家无法从根本上解决这个问题。汉武帝之后，国家失去了治理土地兼并的能力，从此大地主庄园经济的发展一日千里，东汉两晋政权都依靠世家大族地主而维持，并发展出门阀士族政治。无论如何美化，门阀士族时代对国家和大多数人而言都是黑暗的时代，是一个注定没有前途的时代，而其赖以存在的基础就是大地主土地所有制经济。

平坦富庶的中原地区是周边力量进行角逐的天然舞台，这种地理形势有利于大型国家的建立。中国历史上从三代时期的东西之争转变为秦汉时期开始的南北之争，不断促使广大地域内文化认同感的加强。但古代中国是一个农业社会，各个地区之间经济上的联系不是那么紧密，那么，文化认同感的维持就很重要。秦汉庞大的帝国建立后，更迫切需要一种与大一统相适应的理论。董仲舒应运而生，他为儒家学说重新构建了理论体系，这一体系广泛吸收道家、阴阳五行家、法家学说，论证了天人感应、奉天法古、德刑并用或礼法合一的合理性，当然也顺带论述了官僚行政系统的政治正确性。天与社会是董仲舒论证的两端，用天来解释社会是他的基本思路，在他那里的“天”不仅是自然之天，也是伦理之天，还是宗教之天。表面上看，他用“天”来解释、规范人的思想和行为，实际上，他是将社会发展过程中产生的伦理、宗教赋予到天那里，转而用天的名义说出来，为人间的伦理、宗教的存在和实行提供终结依据。因此，在董仲舒儒学中，对“天”本身的阐述是很不充分的，没有取得充分的宗教意义，当天灾人祸频发之时，这个学说就很容易受到质疑。这就是东汉末年王朝尚未灭亡，但人心早已四分五裂，道教、玄学以及佛学随后蜂拥而起的原因所在。思想史上的危机，与政治危机、民族危机同时并发，华夏传统文明的活力正在衰退，在历史的胡同中越走越窄，越走越危险。

秦汉帝国四百年历史造成的问题是全社会性的、结构性的，而且在帝国体制的框架内无法解决。三国西晋继承了秦汉帝国的全部问题，逃亡到南方的东晋政权又将这些问题悉数带走，并传给了南朝。东晋十六国、南北朝时期，如果不是北方各民族的融合需要一个过程，如果不是北方草原政权入主中原后花了很长时间摸索统治模式，逃亡到南方的中原政权大概

未必能够维持到隋朝的出现，说不定东晋时期就被清除出历史舞台了。按理来说，在北方强大的军事压力下，南方应该振作自励，虽不能痛除自身的痼疾，但也不至消沉一日胜过一日，最后被隋军如摧枯拉朽般唾手而灭。因此，这不能不让人发出疑问，从官僚制的运作不灵，到大地主经济的过度发展，再到儒家思想的被搁置，在这些表面的技术性失误下面，是否秦汉帝国集大成的华夏农业文明本身还存在天生的缺陷。这是一个宏大的、不可能在这里展开讨论的话题，这里只能将我们的认识直接展现出来，那就是拓跋鲜卑建立的北魏国家包含的大量草原文明成分恰是对治秦汉以来各种结构性问题的良药，用陈寅恪先生异常生动的语言来说：“取塞外野蛮精悍之血，注入中原文化颓废之躯，旧染既除，新机重启，扩大恢张，遂能别创空前之世局。”或许可以作这样粗略的划分，秦汉之前的中国文化是农业文明的文化，北魏开始的文化是农业文明和草原文明相结合而成的文化。中国文化从北魏开始调整了方向，进入一个新阶段。中国历史长河更宽了，波浪更加壮阔了。这就是拓跋鲜卑北魏政权在中国历史上特殊地位之所在。当然，北魏并没有完成这一历史进程，更没有看过最后的成果，北魏当时充满的是变革、冲突和反复。这一进程的真正完成是唐代。通常而言，鲜卑国家指以拓跋鲜卑为主体直接建立的北魏政权，也可包括从北魏政权分解而来的东魏北齐、西魏北周政权，当然也可以包括种族和制度都与北朝一脉相承的隋和早期唐政权。北魏是起始发轫的阶段，那么，相对于秦汉帝国的结构性弊病，北魏政权究竟有哪些对文化基本面貌有直接影响且不同于秦汉时期的制度设计？

贵族协议式的集权方式制约了皇帝权力的过度膨胀。北魏实行皇帝制度，但与秦汉和南朝皇帝相比，北魏皇帝的权力不那么突出。北魏皇帝有个性残酷者而无施行暴政者，北魏的灭亡也是国家方针大计的连连不当，而与某个皇帝无直接关系。源自部落时代的贵族民主制度长期发生影响，是北魏皇权有所节制的主要原因。北魏长期实行内外朝制度，许多重大决策，外朝提议后，要经内朝复议方可施行。“内朝是这一时期北魏独特的制度，是当时人们对待奉在拓跋皇帝近旁的侍臣集团的称谓。而且在孝文帝改革前，内朝几乎都由鲜卑等胡族人士组成，其中地位较高的成员，参与国家的大政，发布皇帝诏令，并回答皇帝的垂询，在国政上承担着重要的责任。”^[2]内朝的主要成员是拓跋鲜卑帝室十姓为主，加上内入诸姓、四方诸部的长老。这些鲜卑旧贵族的庞大力量在史籍中没有得到充分的记载，他们群起抵制孝文帝改革是难得的一次记录。逯耀东、何德章研究认为，孝文帝迁都洛阳实乃仓促之举，主要是孝文帝重定庙号、改革官制、废除西郊祭天等措施严重挑战了旧贵族的利益，所以他们联合起来阻挡孝文帝。西郊祭天的象征意义特别强，祭坛上竖立的七尊“木主”代表拓跋鲜卑部落联盟时期的七个核心部落。北魏皇帝即位仪式上也用黑毡蒙七人进行。“北魏都平城时皇帝即位的这种仪式，无疑源于部落联盟时代首领由核心部落共同推举产生的传统，它与西郊祭天活动一并显示了帝室十姓在北魏前期特殊的政治权力，北魏皇帝至少在形式上还是一个由他们共同拥戴的部落首领。……太和十六年西郊祭天废而不止，应当是鲜卑旧贵族‘宾国诸部大人’群其反对的结果。……在这种情况下，他（指孝文帝）得出平城乃‘非用武之地，非可文治，移风易俗，信甚为难’的结论，就不难理解了。要彻底实现自己文治的理想，只

有离开鲜卑族人群聚而‘宾国诸部大人’环峙的平城；要防范因改革在政治上失势的鲜卑旧贵族可能发起的叛乱活动，也只能离开平城，寻找一个更安全的地方。”^[3]不过，孝文帝的理想只是部分实现，鲜卑旧贵族多留在了平城，但迁洛以后，皇权与诸王之间的矛盾又激烈起来，这在宣武帝时期充分表露出来。宣武帝在史上以宽和著称，但其在位期间，咸阳王元禧、北海王元详、京兆王元愉相继发动叛乱，被污叛乱的还有彭城王元勰，四王均被杀，其他诸王不同程度地受到宣武帝的猜疑和贬斥。宣武帝有意提升汉人士族的地位，削弱宗室的地位和影响，最终还是为加强皇权作努力。皇权与宗室、旧贵族的斗争此后一直存在，宗室、旧贵族的影响未能完全清除，唐代完善的三省制度的建立与此也有相当的关系。

大土地所有制可谓秦汉魏晋六朝的附骨之疽，但被北魏剷除了，其办法是实行了众所周知的均田制度。均田制是中国有史以来第一次国家出面给农民分配土地，真正实现了耕者有其田，使社会财富的实际提供者——农民在心理上获得前所未有的安定感，他们成为支持政权和保障国家安全的根本力量。北魏的覆灭不是由于农民起义所致，北朝隋唐社会经济在战后的迅速恢复都与均田制有直接关系。从制度渊源上来说，西晋的占田、课田制，北魏初都平城就开始实行的计口授田制都刺激了均田制的产生。均田制得以实施，也与北魏政治控制大量的田地和人口有关。北魏政府对土地实行平均分配而不是其他方式，比如说领主制或屯田制，但北魏政府都没有这么做，这还是与北魏政府的原始平等主义思想有关。与早期阶段，特别是战争时期视汉人和其他民族的战俘为奴隶或多余的累赘不一样，北魏统治者认识到他们的价值，特别是在农业生产中的巨大价值，转而给予他们一定的社会地位。北魏政权给予鲜卑部落民以带有原始色彩的均等待遇，这种平均主义思想很自然地移用到汉族为主的农民那里，这种根植于草原文明的平等思想大概是促成均田制诞生的主要动因。均田制除了为北魏至唐早期国家的存续提供经济基础外，还具有很多其他方面的重要社会意义，这里仅举其一点：为国家提供了源源不断的士兵队伍。北魏后期部分汉人已经获得当兵资格。虽然终北朝汉人兵士无法与鲜卑兵士的数量和战斗力相比，但是随着民族差异的逐渐泯灭，随着四海一家局面在隋唐时期的实现，不是种族而是编户齐民的身份成为选拔兵士的出发点，均田制下的农民都获得了参加选拔的资格。直到唐高宗、武则天时期均田制逐渐破坏后，唐朝的兵源才有所匮乏而转求他途，足见均田制之意义。

与均田制并行，意义同样重大的是三长制的施行。通过这一制度，北魏将乡里的控制权从大族手中夺取过来，将政权的触角伸到社会的最底端，从而有效地控制了社会。秦汉两晋南朝对基层社会控制的手段和方法也会给北魏统治者以启发，但三长制的制度设计主要还应来自于拓跋鲜卑的历史经验。在争霸中原的过程中，为了调集更多的优势兵力，北魏实行了离散部落的政策。部落民虽然在宗亲关系上仍与本部保持关系，但在政治和军事上，部落民首先是属于皇帝和北魏国家，部落首领如果不被任命公职，就不能指挥调动本部落民众从事政治和军事活动。北魏历史上几乎没有发生鲜卑部落的反叛，与这个制度有很大关系。在控制中原地区后，北魏曾顺应现实状况，实行了较长时间的宗主都护制，以承认汉人大族对地方和民众的控制权换取他们对北魏政权的支持。但在冯太后时期果断推行了三长制。这实

质上是在中原地区实行的一次“离散部落”之举——将汉民众从大族头人的麾下夺取出来，划归国家直接管理，使民众再一次成为国家的编户齐民。在一定程度上，这是恢复了战国秦汉之旧，但由于同时设计了均田制度，北魏的农民因此要比先前的农民有生活保障，因而社会容易安定。同时，带有补偿性地，给汉人大族以政治和文化上的权利，比如说，允许大族和他们的子弟参与到各级政权的核心部门和位置上，要求大族依次与上至公主的各级鲜卑贵族通婚。大族家族组织是不可能遽然解散的，但是他们在乡里的行政权力是受到制约的，他们利用乡里作为军事力量的途径则被堵绝。国家、大族、普通百姓的关系前所未有地达到了一种和谐。

北魏上述政策上的举措，有些受到秦汉统治经验的启发，但多数是依据北魏社会的具体情况而制定的，因而取得了比较长久的良好的社会效果。其中，注重保护鲜卑民族普通民众的利益，并利用均田制，事实上保护了汉族普通民众的利益，这种带有“民本”色彩的政治思想是有别于秦汉时期的根本性特点，也是北魏之后历经权力更迭，但北方社会和政权能够散而复聚、颠扑不破的根本原因所在。

我们将秦汉六朝与北魏的政治文化进行简单的对比分析，并不是为了说明孰优孰劣，而是为了说明北魏历史与文化的特殊性和特殊意义。上面列举的北魏制度的确可以救治秦汉六朝之弊，也是不争的事实。当然，我们不是说北魏政权尽善尽美，它当然有它的历史局限性。北魏因六镇处置不当，失去了立国的基础，是惨痛的历史教训。但东魏北齐、西魏北周以及隋唐，却进行了补救，找回了鲜卑及汉民众的支持。孝文帝改革虽一度给鲜卑带来难以承受的痛苦，但却带来了鲜卑与汉族的真正融合，带来了草原文明与农业文明的彻底交融。秦汉文化的弊病被清除了，合理的成分被继承了，特别是儒家学思想作为国家意识形态在唐代的再次确立，三省六部制主干的官僚制度的完善都是兼容南北、扬长避短的基础上获得的，古代中国在唐代达到发展的巅峰，其根基是北魏奠定的。北魏在中国历史上的功劳大矣、地位重矣。

二、北魏历史和文化特殊性在考古学的表现

上述北魏国家和社会的形态和结构，造就并制约着北魏文化的基本面貌，以物质文化资料为主的北魏考古发现对此也有所反映。具体而言，在城市形态、墓地布局、等级制、墓室壁画等考古学基础内容方面，北魏考古材料呈现出与北魏国家和社会特质直接关联的新情况新特色，而与秦汉及后来的两晋南朝时期有显著差别，这是认识北魏考古学文化需要确认的前提。当然，北魏从来没有停止与外界的交流，但对于脱胎于草原文明的北魏而言，从中原继承的汉晋文化、从南方交流而来的文化虽然也很重要，但只能在北魏居于辅助地位。至于从域外传来的文化，除佛教来，其他都是点缀性的，更不能改变北魏文化的实质。无论是汉化、还是封建化、还是佛教化、抑或西方化，都只道出了北魏文化的某一方面。北魏融合草原文明与农业文明于一体，创造出别开生面的新文化模式，才是北魏文化的根本特征。下面从城

市形态、墓地布局、等级制、墓室壁画四个方面进行讨论。

城市形态是一个社会的“外衣”，一个社会的宇宙观念、权力结构、经济形态、人群关系都会直接或间接地在城市形态中体现出来。在中国古代城市史，特别是都城发展史上，北魏平城和北魏洛阳城的城市形态都是非常引人注目的，尤其是北魏洛阳城的形态清晰完整，极富代表性。北魏洛阳城整体呈方形，作棋盘状的封闭性的区块划分，以宫城为中心，有南北向的中轴线。这种形态为后来的东魏北齐邺南城、隋唐长安洛阳城所继承，并影响到中国的东邻日本，可见其在中国乃至东亚城市史上地位之重要。北魏洛阳城这种宏大、严整、封闭的都城形态为中国都市史中的创举，之前没有任何一座中国都城是这种形式，联系到北魏社会形态也与之前的中国各个阶段有别，不能不认为北魏洛阳城的外部形态与北魏的社会形态之间具有某种对应关系。北魏的社会结构是比较标准的金字塔形，最下面是部落民和均田农民，他们的身份、地位和经济能力几乎完全相同，都均匀地分布在北魏社会的底层。不同的是，北魏的部落民是北魏的基本军事力量，是最下级的武士，是所谓的国人武装，他们是城居的，而均田农民则住在郊外或乡村之中，这种情况有点类似于先秦的“国”、“野”之别。无论是北魏平城，还是北魏洛阳城，在城市规划时，在划定宫殿官署范围的同时，必须安排这些部落民在城市中的位置，这是此前中国古代城市所没有遭遇过到的情况，而且之前的中国古代城市也没有需要一下子安排这么多的人口。这一新情况或许也可以看作北魏皇权受到一定制约的表现吧。城市必须进行规划，中国中原北方地区巨大的平原让人最容易想到的就是按照棋盘状进行空间划分，并修建坊墙。历史有惊人的相似之处，同样本为草原民族的蒙古在入主中原后，也修建了类似的城市，那就是元大都。从平面布局，到地块的安排，元大都几乎都是北魏洛阳城的再现。草原民族以部落民为根本，素朴的平均主义思想再一次深刻地影响到都城的规划。

拓跋鲜卑在入主中原之前，未闻有城市建设。拓跋鲜卑与匈奴关系很深，匈奴的城市在外贝加尔湖一带有发现，但形态与北魏平城和洛阳城完全不是一回事。那么，拓跋鲜卑从几乎没有城市发展到北魏洛阳城这样的巨大城市是完全自发发展起来，还是受到中原城市的影响，是需要回答的问题。实际的情况大概是，中原城市给了北魏洛阳城以影响，但北魏洛阳城的形态主要还是为了适应北魏国家和社会的结构和形态而形成的。大量的自然形成的不规则城市外，轮廓呈方形的城市在中国新石器时代已经出现。先秦时期方形城市已经成为主流。从有关文献记载看，城市人口集中居住在封闭的区域内是先秦时期的基本样态。汉代在中原地区也有棋盘状划分的城市如山东章丘东平陵城、高密城阴城、安徽固镇谷阳城，在今内蒙古境内汉人移民新建的城市也多呈棋盘状。可以说，与不规则的城市一样，棋盘状的城市也是中国古代城市的基本形态。这些规则的城市很多在北魏时期依然存在，特别是北魏一度曾欲迁都的曹魏邺北城的形态就非常规则而且呈封闭状态，因此，北魏洛阳城的规划和建设不可能不受到中原城市的影响，这是它无法回避的历史条件。但是，需要看到，无论是地方城市，还是都城，之前的中国古代城市没有一个发展成为洛阳城这种形态，其根本原因就在于之前中国古代城市属于农业文明城市，城市除统治者外，主要生活的是为侍候统治者的奴仆、

为统治者生产奢侈品的手工业者和为数不那么庞大的军队。城市是以统治者的宫殿或官衙为中心而发展的，其他人员存在职业、身份上的以类相从，因而城市中会呈现小区域的规则化，但城市总体规划则付之阙如，而且没有必要。中原地区的古代社会不存在类似于北魏那样的均质的社会基础，而且没有那么多的人口需要同时安排，所以，不可能发展出北魏洛阳那样的城市形态。因此，我们说，北魏洛阳城利用了中原地区古代城市的基础，在此基础上生长出北魏特色的城市之果。

城市是活人的世界，墓葬则是死者的世界。人会移动、城市会发生变化，用城市研究人与人之间的关系存在着显著的不确定性，墓葬则不然。墓葬是一系列丧葬活动的最终结果，丧葬活动则通常以人类最基本的血缘、家族、族群关系为基础而进行，因此，墓葬是研究血缘、家族、族群关系的重要资料。不同社会发展阶段，血缘、家族、族群关系会表现出很大的差异，墓葬也会对这种差异有所反映。北魏墓葬中最堪注意的是族坟墓现象。大同南郊电焊器材厂墓群是一处平民墓地，明显经过一定的规划，发掘出的 160 余座墓葬只有个别打破关系。以中间朝南的一大组为界，墓地可以划分为三个部分。每一部分似还可作更仔细的划分，如西边一大组的南端存在西向和南向的墓葬各有若干座，中间部分东向和西向的墓葬各有若干座，北端墓葬多朝西，但与中间部分有较大的间隔（图 1）。甚至还可以作进一步的划分，中部靠东 M73—M75 号 3 座墓葬形态相似，与

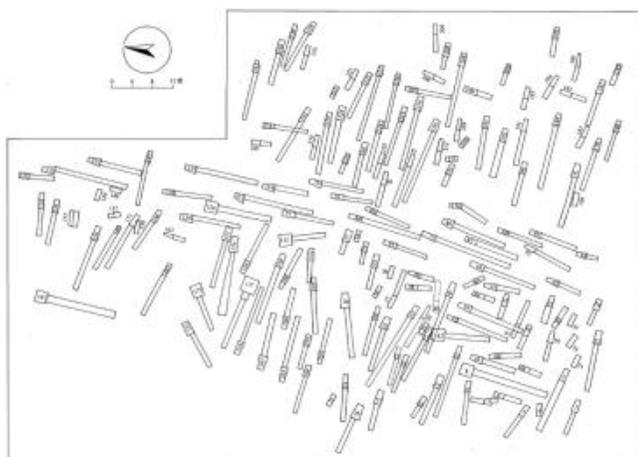


图 1 大同南郊北魏墓群墓葬分布图

（采自山西大学历史文化学院、山西省考古研究所、大同市博物馆《大同南郊北魏墓群》，科学出版社，2005 年）

周边墓葬的距离较远，似可自成单元；中部靠北端的墓葬被偏洞室的 M157 号墓隔开。北侧一大组也存在类似情况。看来这个墓地的主体部分是在一定时间内连续形成的，而且可能代表平城北魏墓葬的一个相对早期阶段。族坟墓不仅体现在鲜卑国人，鲜卑皇室也是如此。据宿白先生的研究，孝文帝长陵是洛阳瀍河两岸北魏墓区的中心，其子恪（宣武）景陵位于它的右前方，恪子诩（孝明）定陵在距长陵较远的左前方。距长陵较近左前方的高地埋葬了自拓跋宏七世祖拓跋珪（道武）子孙以迄拓跋宏自己的一支子孙。其布局是以拓跋珪（道武）子孙的墓地为中心，宏六世祖嗣（明元）、四世祖晃（景穆）、二世祖弘（献文）的子孙的墓葬位于右侧；宏五世祖焘（太武）、三世祖濬（文成）子孙和宏子怀一支的墓地位于左侧。……拓跋珪以上的什翼犍（昭成）、鬱律（平文）后裔的墓地，则远离这块墓地，甚至分散到这个大墓区的北部边缘。墓葬的排列方式系不同辈分按前后布置，同辈按长幼一线布置。这个大墓区集中的对象有：不久以前还是一个氏族（皇室元氏）、一个大氏族（九姓帝族）的死者；同属于一个联盟而又类乎兄弟氏族（勋旧八姓）的死者；同一个联盟的其他部落的死

葬了自拓跋宏七世祖拓跋珪（道武）子孙以迄拓跋宏自己的一支子孙。其布局是以拓跋珪（道武）子孙的墓地为中心，宏六世祖嗣（明元）、四世祖晃（景穆）、二世祖弘（献文）的子孙的墓葬位于右侧；宏五世祖焘（太武）、三世祖濬（文成）子孙和宏子怀一支的墓地位于左侧。……拓跋珪以上的什翼犍（昭成）、鬱律（平文）后裔的墓地，则远离这块墓地，甚至分散到这个大墓区的北部边缘。墓葬的排列方式系不同辈分按前后布置，同辈按长幼一线布置。这个大墓区集中的对象有：不久以前还是一个氏族（皇室元氏）、一个大氏族（九姓帝族）的死者；同属于一个联盟而又类乎兄弟氏族（勋旧八姓）的死者；同一个联盟的其他部落的死

者（其他内入的余部诸姓）……。类似的墓群还有大同七里村墓群、迎宾大道墓群等。

《周礼·春官·墓大夫》：“掌凡邦墓之地域，为之图。”郑玄注：“凡邦中之墓地，万民所葬地。”《周礼·春官·冢人》：“冢人，掌公墓之地，辨其兆域而为之图。”大同南郊电焊器材厂墓群和洛阳瀍河两岸墓地大概分别相当于邦墓地和公墓地，它们都属于所谓的族坟墓。从新石器时代直到春秋时期，基于直接血缘关系的家庭和家族组织始终没有发展到突破宗族或族群的程度，春秋之前的宗族或族群墓葬比比皆是，经常被提及的如新石器时代的华阴横阵墓地、商代的殷墟西区墓地、西周的翼城大河口霸国墓地、三门峡虢国墓地、侯马晋侯墓地等等。春秋以后的族坟墓就比较难以确认了，可能是工作较少的缘故，更主要的是大型墓地虽然不少，但不易确定整个墓群具有超越家庭或家族的组织关系。春秋时期开始，由于国君开始试图实现对核心家庭的直接支配，宗族或族群关系受到冲击，此后愈演愈烈，到了秦汉时期，族坟墓在中原地区完全绝迹了，家族墓地成为基本形态。北魏的族坟墓虽然与中国古代历史上的族坟墓很相似，但显然不是向中国古代学习的结果，也与北魏国家脱胎于草原政权无直接关系，而是北魏的社会状况决定的。虽然北魏很早就解散部落，但拟定的祖先和血缘关系在北魏普通民众那里仍然是很强的联系纽带，仍然是普通民众精神和心理上的最终归宿，这当然也与北魏政权注重保护本民族的传统和文化有关。说到底，族坟墓仍然可以看作北魏政权为了争取军功贵族和国人武装的充分支持而在文化上所作的让步吧。

中国古代是等级社会，等级制的严密程度和渗透到社会生活中的深度反映着国家对官僚贵族的人身控制状况。秦汉时期虽然已经在现实社会中建立了比较完善的官僚制，但官员的国家公职身份在离职后自动解除，国家不再给离职官员提供制度性的利益和身份保障，离职官员得自己另谋生路。考古发现最多的是墓葬，从秦汉普通墓葬中，我们看不出等级性的差异，就是因为普通官员的死亡只是其家族内部的事情，国家对他们的丧事并不介入。从出土和传世文献看，秦汉时期有葬律。秦代为时短暂，墓葬发现较少，葬律与墓葬之间的关系尚不明确。汉代的葬律主要针对的是王侯。王爵和侯爵是汉代国家正式承认的爵位，并且可以世袭，王侯是真正的贵族，王侯之外的人无论官职有多高，理论上讲都是庶民，他们即使很富足，有能力在墓葬中埋藏许多珍贵物品，但王侯特有的黄肠题凑墓葬形制、玉衣等随葬品却绝对不是普通人物所能觊觎的。就丧葬而言，秦汉可以说是爵本位。就社会的发展阶段和法制建设的状况而言，迁洛之前的北魏显然不及秦汉时期，但就等级制度向丧葬活动的渗透方面，北魏却走到了秦汉时期的前面。大同地区发掘了数以千计的北魏墓葬，虽然很多墓葬资料没有公布，但已经公布的资料已经可以感知到等级制的存在。大同南郊电焊器材厂169座墓没有出土一件陶俑。约相当于五世纪中期的大同田村墓陶俑共有11件，其中1件可能是镇墓俑外，另外10件俑都是生活类的侍从俑。七里村、迎宾大道等墓地出土的陶俑数量也非常少。但是，五世纪七十年代的宋绍祖墓出土人物俑共113件，可分为七种，分别为甲骑具装俑、鸡冠帽武士俑、风帽仪仗男俑、披铠步兵俑、男侍俑、女侍俑、胡人伎乐俑。这是目前所知年代最早的北魏墓葬出土大型俑群，它与数量少而单调的田村墓俑群有天壤之别（图2）。比宋绍祖墓年代略晚的司马金龙墓共出土陶俑367件，除少数几件镇墓俑外，都是

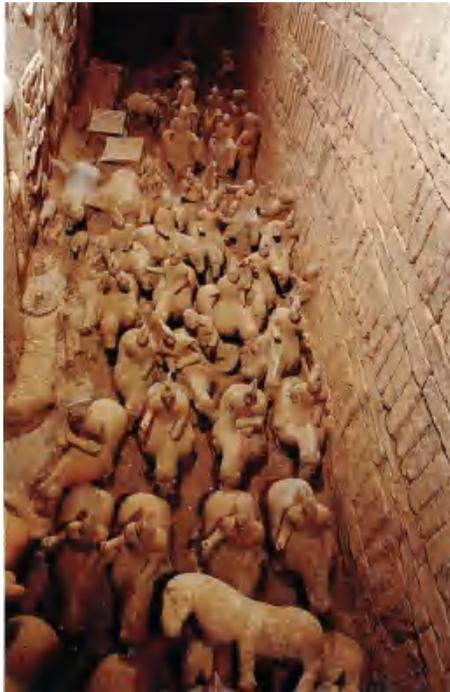


图2 大同雁北师院北魏宋绍祖墓（M5）墓室东侧俑群出土状态

（采自大同市考古研究所《大同雁北师院北魏墓群》，文物出版社，2008年）

人物俑，种类形态与宋绍祖墓的基本形同，只是增加了跪坐女侍俑和女乐俑。与宋绍祖、司马金龙墓可作对比的是，大同文瀛路北魏墓、雁北师院 M2、墓主身份为“平远将军”的雁北师院 M52 出土陶俑形态与宋绍祖墓、司马金龙墓的相似，但没有武士俑和仪仗俑，可见这两类俑具有身份与等级象征意义。司马金龙墓不仅陶俑数量大，而且多为带釉俑，当是其身份高于宋绍祖的缘故。武士俑和仪仗俑是地下的“武装力量”，与侍奉墓葬个人的侍从俑不同，具有“公共”性，表现的是权力和威严。宋绍祖和司马金龙的身份都很高，他们的丧事不可能不为北魏皇帝所知晓，他们墓葬中埋藏了权力和威严的武士俑和仪仗俑，表明了皇权对墓主身份延续到地下世界的认可。如果说北魏平城时代，这类身份性陶俑的使用还因为材料的不那么丰富而似乎只体现在高级人物那里，北魏洛阳时代的情况就表明，北魏政府用随葬陶俑作为体现等级制的手段已经向中低级别官员扩散了。洛阳北魏江阳王元乂墓出土陶俑数百件，常山王元邵墓出土陶俑 115 件，北魏度支尚书杨机墓出土陶俑 86 件，河间北魏瀛洲

刺史邢峦墓出土陶俑约 80 件，偃师北魏射声校尉染华墓出土陶俑 29 件。这些墓葬虽多被盗，但陶俑并不是盗窃的主要目标，所以总体上仍能反映等级状况。为什么北魏能够超越秦汉将等级制度体现到墓葬方面，这与魏晋时期建立了官品制度有关。阎步克先生指出，秦汉的官阶是军爵和禄秩支撑的“爵—秩体制”，其中秩级的性质是“职位分等”，其中品位结构有很多粗糙之处。魏晋南北朝时期的等级秩序向“品位分等”大幅度偏转。魏晋出现的官品被北魏继承，官员之间的等级秩序清晰地展示出来，这为等级制度向丧葬活动渗透创造了便利。官职与爵位的普遍并授则是另一项制度上的便利。北魏实行五等爵制，授爵的范围很广，几乎有官就有爵，而且爵位有实际利益。更关键的是，北魏的爵位、官职甚至将军号都有世袭的可能性。因此，北魏的官职、爵位、将军号几乎是三位一体的，有一就有其二。准汉代对王侯的丧葬活动加以规定，北魏丧葬礼制施之于本朝有爵者，乃顺理成章之事，由此造成等级制的扩散和严密为意料之中。当然，北魏为什么实行官职、爵位、将军号三位一体，则又不能不追本溯源至其以军功贵族和国人武装为国家之支柱了。

墓室壁画的绘制与中国墓葬建筑材料从木材转变为小砖有直接的关系。木材适宜建造竖穴墓，小砖能够建造穹隆顶、券顶等墓顶形式，并在一侧开门，从而使墓室空间与地面上的房屋相似，中国古代墓葬由此发生了从竖穴向横穴的历史性转变。这个转变是在西汉中晚期发生的，墓室壁画也就从这个阶段开始出现了。拓跋鲜卑传统使用的是洞室墓——竖井或斜

坡式墓道，沿着墓道的方向向内掏洞，然后将梯形木棺塞进去，这种墓葬在大同平民墓地中发现很多。由于与中原汉族的接触，北魏在建国前后不久就开始接受汉族的横穴砖室墓，并开始 在墓室中绘制壁画了，当然，在开始阶段有能力这样做的尚限于鲜卑的高级贵族和官员墓，如大同沙岭七号墓。壁画是一种绘画，在反映社会生活场景方面有很强的表现力，能够弥补文献资料、陶器等随葬品的不足。北魏平城时代是北魏社会发生急速变化的时期，在定都平城的近百年时间内，北魏从一个脱离部落联盟不久的新兴国家转变封建帝国，北魏社会生活的各个方面随之发生了各种各样的变化，墓室壁画对此也有所记录。年代尚在北魏完全统一黄河流域的大同沙岭七号墓壁画除了人物服饰为鲜卑装外，主要的壁画题材和布局方式都可以明确追溯到汉晋中原地区墓室壁画那里去，如墓室正壁的夫妇并坐图，侧壁一面是浩大的卤簿出行行列（图 3），另一面是以百戏助兴的大型庖厨、飨宴场景，只有个别地方反映了与草原生活的关系，如穹庐、宰羊场景等。在沙岭七号墓中还发现很多的漆皮，经拼对，发现其中也有夫妇并坐图，夫妇二人的服饰尚有汉式服饰特点。看来，现在发现的墓室壁画是后来绘制的，还特别将墓主夫妇的服饰明确绘成鲜卑装了。这说明，入主中原前后，拓跋鲜卑就力图表现自身的文化了，但在发达的汉晋文化面前他们还只能被动地接受，至少他们还不具备用绘画来自主地表达自身文化的能力。但是，如大同全家湾 M9（461 年）等墓葬所示，五世纪中期时，墓室壁画的内容发生了显著的变化，墓主夫妇并坐图依然存在，汉晋特色的庖厨、百戏、飨宴图画面严重缩小并退居辅助位置，狩猎图成为重要的内容（图 4）。狩猎图不仅在墓室壁画中，在棺板画中也是重要的内容，由此不能不认为这是拓跋鲜卑用绘画来表现本民族的社会生活了。如果仔细观察，还能够发现狩猎图表现的并不是普通的打猎活动，而是有章有法的军事训练。也即这些狩猎图具有军事检阅、演习性质，相当于中国古代的大蒐礼，而且文献中直接将北魏皇帝领导的狩猎活动称为大蒐，如《魏书》卷二十九《奚斤传》载：“太宗大阅于东郊，治兵讲武，以斤行左右丞，大蒐于石会山。”又如《魏书》卷二十八



图 3 大同沙岭七号墓出行图壁画局部

（采自大同市考古研究所《山西大同沙岭北魏壁画墓发掘简报》，《文物》2006 年第 10 期）



图 4 大同全家湾北魏墓 M9 东壁狩猎图壁画局部

（采自山西省考古研究所、大同市考古研究所《山西大同南部全家湾北魏墓（M7、M9）发掘简报》，《文物》2015 年第 12 期）

《和跋传》载：“后世祖蒐狩猎之日，每先祭之。”大蒐活动先秦时期中原各国经常举行，但秦汉以后就消失了，北魏的大蒐礼也不是从中原而来，而是其民族特性和社会发展阶段所自带的，狩猎图是北魏历史和文化特殊性在考古学的绝佳表现。五世纪后期时，情况又发生了变化，有壁画的墓葬很少了，就是在有壁画的墓葬中，飨宴、狩猎图也都消失了，墓室壁画的布局变为墓主夫妇并坐于主壁，两侧分别为鞍马、牛车出行图的雏形。限于篇幅，对这种新布局出现的原因和意义这里不作分析，只能就狩猎图的消失略作交代。简单地说，狩猎图的消失是畜牧业在北魏经济中不再占据重要地位、北魏军队不再需要通过大蒐礼达到训练目的的缘故。北魏进入中原地区后，与农业经济相比，畜牧经济的落后性就表现出来。由于国家规模、军队数量不断扩大增加，粮食问题越来越严重，迫使北魏逐步放弃原来的畜牧经济，转而发展更加稳定高产的农业经济。同时，北魏军队国家化的程度也在不断提高，原来需要通过大蒐礼达到训练目的的部落兵越来越少了，大蒐礼举行的必要性也因之降低，孝文帝几乎没有主持过大蒐礼就可见一斑。

三、其他文化的影响在考古学上的表现

北魏国家所具有的草原文明基因和所处的社会发展阶段决定着北魏历史和文化的基本面貌，即使在孝文帝发动改革、迁都洛阳之后，这个基本面貌仍然没有实质性的改变，这是我们不主张无限制地使用汉化、封建化等概念的原因所在。这些概念使用起来很方便，但掩盖了历史的复杂性和真实性，特别是汉化一词，更让人觉得带有更多的民族主义色彩，这无疑会影响到对北魏历史和文化认识的客观性。然而，北魏毕竟是一个年轻的国家，社会文化的很多方面，特别是在物质文明的创造方面，北魏的确是相对落后的，他们只能从其他文化之中汲取营养，接受其他文化的影响。在给予北魏以显著影响的各种文化中，华夏文明影响最大。北魏入主的是中原地区，主要面对的是汉人，特别是北魏统治阶级上层接触的主要是汉族士人，这些汉族士人是汉晋文化在中原地区的传承者，他们的影响当居首位。源自汉晋而又发展变化了的南方地区在文化上长期自视甚高，而且也是北魏羡慕的对象，特别是在孝文帝当政之后，因此，来自南方文化的影响可居其次。外来文化之中，佛教的影响同样巨大，但它局限在某些方面，而且经过了北魏的选择和改造。与佛教同时而来的西方的工艺和审美趣味尽管属于表面层次，但对北魏的影响也很大。下面我们立足考古材料略作说明。由于考古材料比较琐碎，只能举例说明。

北魏对于遗留在中原地区的汉晋文化，原来为其所无而又需要者，只能直接接受，其他则加以改造而接受。前者可以明堂，后者可以普通的建筑为例。明堂是汉儒依据经典和想象而制造出来的一种神圣建筑，以草原立国的北魏本没有明堂所内涵的天地阴阳观念，当然更没有这种建筑。孝文帝在接受了华夏传统的天地阴阳观念后，还付诸行动，在平城南部建造了明堂。平城明堂遗址已经发现，位于今大同府城南城墙外约2公里处向阳东路附近的柳航里。整个明堂遗址的外部为一个巨大的环形水渠，外缘直径289—294米，内缘直径255—259米，

水渠宽约 18—23 米。水渠内侧岸边的四面分别有一个凸字形夯土台，突出的部分伸入水渠。夯土台长 29、宽 16.2 米。环形水渠以内的陆地中央有一个正方形夯土台，边长 42 米。中央夯土台与四边夯土台的方向一致，轴线略偏东（图 5）。水渠缘边设置石岸，用长约 1 米的大石砌成，显得非常壮观^[4]。中央的方形土台和外围的水渠象征着天圆地方，四边的建筑为配合一年四个季节而建，渠水则象征着四季的循环往复。史载孝文帝曾与文化大臣反复讨论明堂之制，还发生不少意见上的分歧，但实际上主要是对细节理解的不同，基本思想没超出汉儒。对于普通的建筑，北魏就可以加以改造了，其中最重要的考古发现是在建筑中设火炕，将床加高。大同操场城发现了北魏一号建筑遗址，北魏洛阳城中也发现一些建筑遗址，但这些建筑遗址的地面以上部分多不存，所幸北魏墓葬中保存了不少相关建筑材料，丰富了对北魏建筑室内状况的了解。五世纪中期以后，平城地区出现了一批带有棺台的墓葬，如大同迎宾大道 M78、大同七里村 M14、大同文瀛路墓、大同宋绍祖墓等墓葬，这些棺台的共同特点是紧贴墓壁而建，或一面，或两面呈曲尺形，或三面呈凹字形，这也正是火炕的特点。火炕为了送暖通烟，贴壁而砌为最佳选择。棺台倚壁砌筑而中空，与火炕的建筑方法也相同。汉晋北魏早期墓葬既无棺台，也绝不贴壁而置棺。这种新出现的事物，揆之于现实生活，当与火炕关系莫大。王雁卿引用了有关考古材料和文献资料：“火炕的考古材料最早出现于中国的东北地区，黑龙江友谊县魏晋时期的凤林古城二号房址发现有曲尺形火炕。吉林省通化市万发拨子遗址也发现了三座魏晋时期的火炕遗迹。文献资料中《水经注·鲍丘水》：‘水东有观鸡寺，寺内起大堂，甚高广，可容千僧，下悉结石为之，上加涂墍，基内疏通，枝经脉散，基侧室外，四出爨火，炎势内流，一堂尽温。’”^[5]比火炕影响更大的是高足床榻的出现和逐渐推广。大同沙岭七号墓中，棺材还直接放置在地面上，壁画中饮宴的人物席地而坐，墓主夫妇也是端坐在矮榻上，完全是一幅汉晋时期席地起居的生活方式。但是，五世纪中期的尉迟定州墓、田村墓葬中都出现了石棺床，高度分别为 30、25 厘米，虽然比东汉的石床略高，但还称不上是高足棺床。可是，时隔不久，司马金龙墓的石棺床已经高达 51 厘米，此后发现的石棺床高度都在 50 厘米左右，完全称得上是高棺床了。由于西方具有使用高床具的传统，北魏又青睐西方文化，所以学术界多将高棺床归结为西方文化的影响，其实大概不然，有可能是相反，火炕影响了可移动床榻高度的提升，起初的目的也是为了防寒。床榻提高了，其他家具的提高也成为必要，这可能促进了对西方家具的引进。

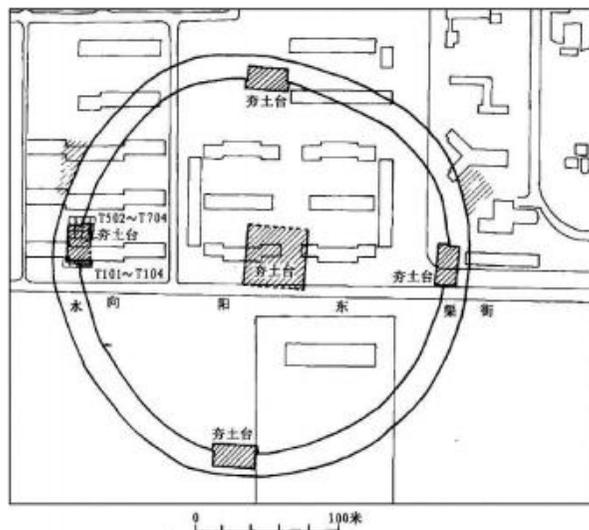


图 5 北魏平城明堂遗迹平面图局部

（采自王银田《山西大同市北魏平城明堂遗址 1995 年的发掘》，《考古》2001 年第 3 期）

考古发现是在建筑中设火炕，将床加高。大同操场城发现了北魏一号建筑遗址，北魏洛阳城中也发现一些建筑遗址，但这些建筑遗址的地面以上部分多不存，所幸北魏墓葬中保存了不少相关建筑材料，丰富了对北魏建筑室内状况的了解。五世纪中期以后，平城地区出现了一批带有棺台的墓葬，如大同迎宾大道 M78、大同七里村 M14、大同文瀛路墓、大同宋绍祖墓等墓葬，这些棺台的共同特点是紧贴墓壁而建，或一面，或两面呈曲尺形，或三面呈凹字形，这也正是火炕的特点。火炕为了送暖通烟，贴壁而砌为最佳选择。棺台倚壁砌筑而中空，与火炕的建筑方法也相同。汉晋北魏早期墓葬既无棺台，也绝不贴壁而置棺。这种新出现的事物，揆之于现实生活，当与火炕关系莫大。王雁卿引用了有关考古材料和文献资料：“火炕的考古材料最早出现于中国的东北地区，黑龙江友谊县魏晋时期的凤林古城二号房址发现有曲尺形火炕。吉林省通化市万发拨子遗址也发现了三座魏晋时期的火炕遗迹。文献资料中《水经注·鲍丘水》：‘水东有观鸡寺，寺内起大堂，甚高广，可容千僧，下悉结石为之，上加涂墍，基内疏通，枝经脉散，基侧室外，四出爨火，炎势内流，一堂尽温。’”^[5]比火炕影响更大的是高足床榻的出现和逐渐推广。大同沙岭七号墓中，棺材还直接放置在地面上，壁画中饮宴的人物席地而坐，墓主夫妇也是端坐在矮榻上，完全是一幅汉晋时期席地起居的生活方式。但是，五世纪中期的尉迟定州墓、田村墓葬中都出现了石棺床，高度分别为 30、25 厘米，虽然比东汉的石床略高，但还称不上是高足棺床。可是，时隔不久，司马金龙墓的石棺床已经高达 51 厘米，此后发现的石棺床高度都在 50 厘米左右，完全称得上是高棺床了。由于西方具有使用高床具的传统，北魏又青睐西方文化，所以学术界多将高棺床归结为西方文化的影响，其实大概不然，有可能是相反，火炕影响了可移动床榻高度的提升，起初的目的也是为了防寒。床榻提高了，其他家具的提高也成为必要，这可能促进了对西方家具的引进。

南方文化对北魏的影响可举洛阳城中轴线、青瓷手工业、墓志为例。北魏洛阳城以东阳门——西阳门大街为界分隔成南北两部分，以南部分正对宫城南门阊阖门的是洛阳城内最宽的南北向街道——铜驼街。这条宽达 40 余米的街道为北魏洛阳城的中轴线，两侧集中布置了中央官署和庙、社等机构。在铜驼街西侧，距宫城约千米处还建有著名的皇家寺院——永宁寺。这种布局大概参考了南方建康城。东晋建康城的宫城前开东西向道路，并延伸至外城城门，成为贯通全城的东西大道。宫城南门为大司马门，北对太极殿，南对东晋伊始已改名为宣阳门的都城南门。在由大司马门而出，经宣阳门向南的御道东西两侧修建了宗庙、社稷。左思《吴都赋》称吴都：“列寺七里，侠栋阳路。屯营栉比，解署棊布。”南京大行宫一带发现东吴、东晋、南朝沿用的南北向大路，是建康宫城前的重要道路。史载孝文帝曾派蒋少游到建康城摹写宫殿，因此，北魏洛阳城与南方建康城的相似不是偶然所致。青瓷手工业对北魏发生影响是北魏迁都洛阳之后。北魏平城时代已有零星的青瓷器从南方流入北方，如司马金龙墓所出土唾壶，这些青瓷器是非常珍贵的奢侈品，既不便携带，北方也完全没有仿制的能力。迁都洛阳的同时，孝文帝将北魏的南界推进到汉水一线，而此时正值长江中游制瓷业在南方地区独占鳌头之际。六朝制瓷业东吴西晋时期本以浙江地区为中心，东晋时期长江中游地区制瓷业已经发展到与下游地区相匹敌的程度，南朝时期长江下游地区已经被中游地区超越了，具体表现在长江中游产品的质量、数量、行销范围都超过下游地区。在北魏宣武帝景陵等墓葬中发现的青瓷器风格、特点与长江中游的瓷器非常接近，有学者甚至认为就是从长江中游输入的。不过，从北魏洛阳城大市遗址出土的瓷器看，碗、钵的特征与长江中游地区还是有一定差别的。在邙城附近的东魏墓葬中也发现了不同于南方地区的瓷器。因此，在北魏晚期已经具备青瓷生产能力的可能性还是要考虑的。但不管如何，北方制瓷业都是在南方的影响下发展起来的没有疑问。墓志也是南方影响北方的典型例证。477 年下葬的宋绍祖墓还是长方形砖志，年代略早的司马金龙妻姬辰墓志为边长近 30 厘米的方砖，484 年的司马金龙墓志为石质圆首方形，但在河北赞皇发掘的 505 年的李氏家族墓地中出现了与南朝墓志相似的方形石质墓志，这显然是北魏迁都洛阳与南朝密切接触后的产物。当然，北魏是一个善于模仿敢于创造的国度，时隔不久，北魏就发明了覆斗形的墓志盖，就又走在了南朝的前面了。

佛教在当时的南北方都非常流行。中国传统思想缺少对超现实世界的系统构想是佛教终究要侵入中国的根本原因，汉末以来儒学粗糙性的暴露、虚伪性的被揭露和钳制力的下降是佛教在东晋十六国时期发生全面影响中的契机。南北方的社会基础不一样，对佛教的取舍也不一样。南方是重义理的士大夫佛教，普通民众没有社会地位可言，在史籍中几乎见不到他们的言行，他们很可能没有与佛教发生多少接触。北方则不然，鲜卑贵族本来没有多高的文化修养，义理既不为他们所急需也不为他们所易懂；遗留在中原的汉晋士人的趣味受到鲜卑皇室贵族的左右，他们所秉承的前代学风又以朴实见长，制约了他们对义理的探讨；普通的鲜卑民众以及后来的均田农民，他们所拥有的社会地位允许他们接触到佛教，但义理也非他们所需。北魏统治阶级和普通民众的这个状况决定了他们所需要的佛教是能为他们解决具体问题的佛教，他们的具体要求无非就是生者无病无痛、多福多寿，死者早生极乐、福佑生者，

具有明确的现实性是北魏佛教的基本特点，这也是我们理解北魏佛教的出发点。具体而言，以云冈昙曜五窟为代表的北魏大型洞窟主要是为了证明“圣上即当今如来”（图6），是一种造神行为，表达礼佛之意、为皇帝祈福之意只居其次。北魏时期开凿的大量石窟多为禅修之用，这种禅修僧人大概也多为实际的福利，无关佛教的解脱。北魏及此后雕刻的大量造像碑题记更直接以功利为目的，恰如王昶所言：“综观造像诸记，其祈祷之词，上及国家，下及父子，以至来生，愿望其除，其余鄙俚不经……幸生畏死，伤离乱而想太平，迫于不得已，而不暇计其妄诞也。”^[6]近年来在大同发现的若干北魏墓葬中具有与佛教相关的内容，进一步证明了北魏佛教的功利性。固原北魏墓出土漆棺前档上有力士形象（图7），大同湖东一号墓出土铜饰件为童子化身形象，大同智家堡石椁壁画中手持莲蕾的侍者与佛教供养人特别相似。最近大同追缴到一批完整的石椁，其四壁及顶部石板都满绘佛像。这些现象与汉晋时期佛教因素大量出现在作为随葬品的青瓷器、铜镜等物上，特别是出现在专门制造的随葬明器魂瓶上相似。北魏佛教在相当程度上用于填补道教构想的地下世界的空缺之处，用于满足人们从地下升仙的希望，大概都是需要考虑的情况。

大同平城遗址和墓葬中、内蒙古乌兰察布伊和淖尔北魏墓中都出土有直接来自西方的金银器、玻璃器、珠饰等物。大同北魏墓中出土有北魏制造的玻璃器，洛阳城遗址中出土有仿玻璃器的陶碗。大同北魏墓出土的一些釉陶器装饰具有金银器特征。西方风格的图案、纹样发现的更多。西方文化大量涌入北魏是异常突出的现象。北魏并没有直接控制西域，但是，很多粟特商人甚至移民进入北魏境内是当时中外贸易史上的新现象。还值得注意的是，拓跋



图6 云冈昙曜五窟之一第20窟



图7 固原北魏墓漆棺前档线图及局部

（采自宁夏固原博物馆编《固原北魏墓漆棺画》，宁夏人民出版社，1988年）

鲜卑本是游牧民族，在入主中原后，他们通过欧亚草原之路与西方联系的途径并没有中断，这大概是在洛阳，反而是在平城和附近地区发现较多的直接来自于西方的奢侈品的原因所在。当然，正如我们前面所言，这些物品的输入和仿制品的产生丰富了北魏人民的生活，使北魏社会平添了几分异域色彩，但是，这些因素没有改变北魏社会和文化的基本性质，就像现在的西方物品大量进入现代中国而没有改变现代中国的性质一样。

注释：

- [1] 晁错：《论贵粟疏》。
- [2] (日)川本芳昭著，余晓潮译：《魏晋南北朝——中华的崩溃与扩大》，广西师范大学出版社，2014年。
- [3] 何德章：《论孝文帝迁都事件》，《魏晋南北朝史丛稿》，商务印书馆，2010年。
- [4] 王银田、曹臣明、韩生存：《山西大同市北魏平城明堂遗址1995年的发掘》，《考古》2001年第3期。
- [5] 王雁卿：《山西大同出土的北魏石棺床》，《文物世界》2008年第2期。
- [6] 王昶：《金石粹编》卷三十九《王女晖等造像记》末附《北朝造像诸碑总论》。

[作者：北京大学考古文博学院教授]

(责任编辑：吴娇)

大同北魏墓葬佛教图像浅议

张志忠

随着佛教传入中国，东汉至魏晋墓葬出土遗物中，开始出现类似佛像的装饰，如山东沂南画像石墓、四川乐山麻浩崖墓等，不过当时这些佛教图像主要是神仙性质^[1]，不能就此认为佛教因素真正渗透到墓葬中来。至南北朝时期，神仙思想进一步衰落，北魏墓葬中仙禽瑞兽等神仙类图像名目和数量明显减少，反映现实生活如家居、宴饮、车马出行、田猎等图像开始流行并显著增加。迁都平城后，由于皇室和上层统治者大力推崇，佛教迎来在中国第一个发展高峰期，地面寺院与石窟寺建造众多，佛事活动日趋规范化，平城成为当时北方佛教文化中心。在这种背景下，佛教文化必然影响到当时人们生活的各个方面，墓葬习俗也不例外，大同北魏墓葬出现了摩尼宝珠、莲花、护法神、童子、力士等佛教象征性图像，表明佛教已与墓葬发生了内在的联系，许多学者对此作过论述^[2]。去年，在大同城南富乔发电厂抢救的石椁壁画墓，四壁和顶部出现了全景式佛教图像，与云冈石窟中期洞窟题材惊人相似，应该是目前考古发现的特例，说明此时佛教真正渗透到墓葬习俗之中。本文对此略抒己见，以求证方家。

一、佛教象征性图像

大同北魏墓葬发现的佛教象征性图像，大多出现在墓室壁画、石椁、石棺床、漆棺、铺地砖上，作为墓葬不可缺少的因素而存在，主要题材有摩尼宝珠、莲花、护法神、童子、力士等。本文一般不涉及随葬品，除沙岭壁画墓等几座纪年墓外，其他墓葬的年代笼统地认定为北魏平城太和时期。

（一）摩尼宝珠图像

沙岭壁画墓^[3]是平城地区现存最早的北魏纪年墓，位于大同御东墓葬保护区，坐东朝西，为长斜坡墓道砖构单室墓。根据漆皮残片的隶书题记，墓主人为破多罗太夫人卒于北魏太延元年（435年）。墓中壁画有墓主人夫妇并坐画像、出行、庖厨、门卫武士、瑞兽、伏羲女娲等题材，显示了对于汉代壁画墓传统的继承发展。甬道顶部的伏羲女娲未持规矩，中央是围绕火焰纹的摩尼宝珠，与传统的伏羲女娲形象有很大区别（图1）。

（二）莲花图像

智家堡石椁墓^[4]位于大同城南，坐北朝南，狭窄的墓室内放置有屋型石椁，石椁北壁中间为墓主人夫妇图像，左右各有男女侍者并列站立。两侧山墙上端绘有持幡仙人。石椁南壁

两侍女之间绘有大型忍冬纹，石椁顶部共有六朵大型忍冬纹。东壁绘有四名男性侍者，面朝北侧墓主夫妇，手中各持一朵莲蕾，周围也有莲蕾点缀（图2，1）。这种题材显然不是来自墓葬图像传统，却近似佛教供养人的表现。



图1 沙岭壁画墓甬道顶部

文瀛路壁画墓^[5]位于御东新区文瀛湖西侧，坐北朝南，长斜坡墓道砖构单室墓。因常年积水，壁画大部分损毁脱落，仅棺床立面、东北壁券顶及甬道保存有部分画面。东北壁券顶绘有星象图，下为横枋、一斗三升及人字栱，表现现实生活的房屋结构，棺床前的长方形踏步平面绘有三朵莲花图像（图2，2）。

云波里北魏墓^[6]位于大同城南，坐东朝西，长斜坡墓道砖构单室墓。墓葬破坏严重，壁画残存于墓室四壁和甬道两侧。南壁为狩猎图，东壁中央绘有墓主人坐像，周围是表现家居生活和宴饮的场景，墓主房屋周围和宴饮人群之间点缀有大量的莲蕾图像（图2，3）。

迎宾大道16号墓位于城东，坐西朝东，为长斜坡墓道砖构单室墓。墓葬壁画大部分损毁或脱落，保存较好在墓室四壁下部和甬道两侧。北壁为反映家居生活和宴饮的图像，南壁绘有狩猎场景，甬道两侧绘有镇墓武士，全副武装，手握剑或长矛，站立于圆形莲台之上^[7]（图2，4、5）。

规三路10号墓^[8]位于御东新区，坐北朝南，为长斜坡墓道砖构单室墓。墓室中并排置三棺，由于受到盗扰，棺盖板被弃于棺旁，出土遗物较少。比较特殊是墓室和甬道底部全部用模印有莲花纹的长方形砖铺地（图2，6）。

相同的莲花图案经常出现在北魏墓石椁、石棺床、帐础上，如太和元年（477）宋绍祖墓，石椁门楣上刻有五朵莲花门簪（图2，7），两扇石门把手处刻有两枚莲花纹铺首。公安局石椁墓^[9]为和平元年（460）墓，门楣上刻有五朵莲花门簪（图2，8），门框两侧刻有两枚莲花纹铺首。永固陵石门框上浮雕束莲花（图2，9），后室顶部嵌石雕刻有莲花图案。大同县陈庄北魏砖墓墓门雕刻莲花门簪（图2，10）、墓顶中央彩绘莲花图案（图2，11）。

（三）护法神图像

1995年大同城南怀仁县丹阳王墓^[10]，甬道两侧彩绘有护法神，三首四臂，身躯健硕，腹部突起，上身裸露，穿短裙，赤足，周身缠绕帔帛，随身体舞动飞扬，周围装饰莲花、莲蕾。东壁护法神，右侧一手执戟、一手执金刚杵抚腰，左侧一手作捧物状、一手握于胸前（图3，1）；西壁护法神，右侧一手执长兵、一手拢于胸前，左侧一手举鼓锤、一手置于胯间（图3，2）。

文瀛路壁画墓，甬道东壁绘有一护法神，长卷发，尖耳竖立，佩戴耳饰，眉心间有一目。身体魁梧，戴项圈和臂环，周身缠绕红色帔帛，上身赤裸，赤足。左手持一黑色长柄锤，左



1

2

3



4



5



6



9



7



8



10



11

图2 大同北魏墓葬中莲花图像

1. 智家堡石椁墓南壁 2. 文瀛路壁画墓棺床前踏步 3. 云波里北魏墓东壁 4. 5. 迎宾大道16号墓北壁、南壁
6. 规三路10号墓莲花铺地砖 7. 宋绍祖石椁门楣 8. 公安局石椁墓门楣 9. 永固陵石门门框 10. 11. 陈庄砖墓门额、墓顶

脚踩锤头，右手持一长兵器，面向甬道外站立（图3，3）。

2011年冬天抢救清理的公安局石椁墓，石椁前壁外面门框两侧彩绘有一对护法神图像，右侧图像湮漫不清，很难识别，左侧图像尚可辨认，为长卷发，双目圆睁，阔鼻大嘴，面目狰狞。尖耳佩有耳饰，身材健硕，似戴有项圈和臂环，周身缠绕红色帔帛，上身赤裸，赤足。左手拢于胸前，右手挽于肩部，左足直立于兽身、右足踮脚尖踏兽身（图3，4）。

云波里壁画墓，墓室西壁南侧仅下面存有壁画，周围是红色边框，画面中仅保存一双赤足，面向甬道，右侧是飘动的帔帛，周围点缀有莲蕾。北魏壁画墓人物造型大都穿鞋或靴，没有赤足的形象。参考画面位置和旁边飘动的帔帛，该人物应为护法神图像（图3，5）。

（四）童子、力士图像

永固陵^[11]始建于北魏太和五年（481年），历时8年而成，太和十四年（490年）冯太后死后葬于这里。由墓道、前室、甬道、后室组成，在甬道南端石券门门框两侧下浮雕捧蕾童子，童子着帔帛，身躯健硕，西侧童子有头光（图4，1），东侧童子则未见头光（图4，2）。

司马金龙墓^[12]石棺床雕工精细，雕刻内容类似云冈而更生动、细致，有13个形态各异的伎乐童子，均头梳髻发，额头中部留有发髻，两耳各垂一撮长发，上身裸，下身着犊鼻裤，佩戴项圈、臂钏、足钏，帔帛从颈后绕两肘飘于身体两侧，或舞蹈或弹奏各种乐器（图4，3、4）。

湖东北魏1号墓^[13]残存左侧板、前挡板、后挡板及棺床部分，左侧板采用联珠圈排列组合而成，联珠纹中心与外侧，均彩绘有伎乐童子。童子上身裸露，赤足，并有帔帛缠绕，



图3 大同北魏墓葬中的护法神图像

1. 2. 丹阳王墓两壁 3. 文瀛路壁画墓甬道东壁
4. 公安局石椁墓石椁外门外壁 5. 云波里壁画墓西壁



图4 童子、力士图像

1. 2. 方山永固陵门框童子像 3. 4. 司马金龙墓石棺床童子像 5. 湖东1号棺侧板童子像
6. 二电厂37号墓漆棺南侧板童子像 7. 8. 宋绍祖墓石槨力士像 9. 10. 11. 司马金龙墓石棺床力士像 12. 文瀛路壁画墓力士像

可辨识的乐器有排箫、横笛（图4，5）。

二电厂37号墓^[14]位于大同城南，坐北朝南，为长斜坡墓道砖构单室墓。漆棺安放于墓室西部，由于棺木糟朽，漆皮大多剥离或脱落，保存较差。东侧板下部采用联珠纹排列成一排，圆形联珠纹内间隔绘瑞兽和童子，额头中部留有发髻，上身裸露，下身着犊鼻裤，赤脚，佩戴项圈、臂钏、足钏（图4，6）。

太和元年（477年）宋绍祖墓^[15]，仿木石椁周身刻有铺首衔环浮雕，共计22枚，石椁正面西侧下方的铺首上部，浮雕一人物，头有圆形背光，肩臂之间缠绕有帔帛，动作舒展，形象飘逸（图4，7）。东侧下方的铺首上部，同样浮雕一人物，体态健硕，胸部丰满，戴有项圈和臂环，双手紧握兽角，形象生动（图4，8）。

司马金龙墓石棺床床足以连珠纹为边框，框内高浮雕四个力士，力士身躯矫健，上身裸，两乳突出，下身着犊鼻裤，佩戴臂钏、腕钏、足钏，帔帛从背后绕两臂飘于身体两侧。中间二力士反身相对，呈胡跪状，颈佩长及腹脐的璆珞，一手反托上部的兽牙，一手抓着兽面两边的獠牙（图4，9）；两侧足的力士呈半蹲状，反举双手作承托石床的姿态（图4，10、11）。

文瀛路壁画墓棺床立面绘一力士图像，力士上身、腿部裸露，赤足，肌肉发达，左手拄树棍状物，右手屈臂托举棺床（图4，12）。

二、佛教图像

2015年5月，接到举报在大同城南富乔发电厂抢救回一座北魏石椁^[16]，清洗拼对、修复后基本可以复原。实地调查该墓为长斜坡墓道土洞墓，坐北朝南，距2009年发掘的梁拔胡壁画墓直线距离350米。石椁由地袱、四壁、梁和顶板组成，为长方形屋宇形式，悬山顶，面阔2.42、进深1.79、高1.67米（图5）。北部安放石棺床，雕刻有忍冬纹和水波纹图案（图6），人骨架和随葬器物均已失落。通过了解，与此石椁同时还出土了一块墓志铭，经多方打听，获得了一些墓志铭信息，墓志铭为上圆下方，纪年为大代皇兴三年（469），墓主人为幽州燕郡安次县人韩受洛拔的妻子，名为邢合姜，原籍定州润河郡人，后移到长安冯翊郡万年县，享年六十六岁。

石椁前壁，正中开门，外壁门楣为不规则长方形，两侧上下扩展成梯形状。雕有门簷5枚，中间为莲花图案，两侧为削边长方形，阴刻米字纹样。门框两侧彩绘两位护法神，相向而立。具圆形头光，竖立耳，逆发后披，上身裸露、体形健硕，肩臂之间缠绕红色帔帛，下身着短裤，

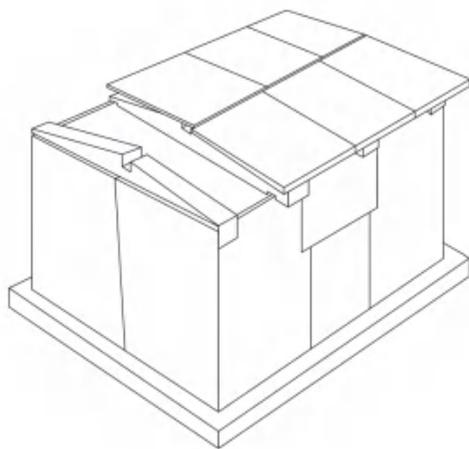


图5 富乔发电厂石椁结构示意图



图6 富乔发电厂石棺床

裸露小腿，赤脚，双手柱金刚杵（图7，1）。

石椁北壁为正壁，由3块石板组成，左侧石板仅存右下角。正中彩绘二佛并坐于宽大的须弥座上，上部为尖拱形龕。二佛均具圆形头光，身后为舟形背光，面相

丰腴，双眼细长，嘴角上翘，显得和蔼可亲，左侧着无边饰袒右肩服装、右侧着衣纹较密通肩式服装，二佛头部和上身相对内倾，施说法印，相向说法之状呼之欲出，龕顶上饰三朵莲花，二佛间画长方形题记框。右侧彩绘一尊坐佛，圆形头光，身后舟形背光，结跏趺坐于长方形佛台之上。佛像面相方圆，细眉长眼，高鼻薄唇，大耳宽肩，眉间饰白毫相。双手施禅定印，身着衣纹较密通肩式服装，上有宝盖和莲花装饰。左侧绘供养菩萨赤脚站立于莲台之上，圆形头光，头束圆髻，脸庞丰腴，身材匀称，上身斜披络腋，下穿紧身裙，肩臂之间帔帛飘动，侧身面向主像，双手合十于胸前，表现出虔诚的神态，头上有长方形题记框。右侧为婆薮仙，无头光，束发，唇上及颌下留有胡须，裸上身，瘦骨嶙峋，着短裙，双腿微曲，赤足站立，身体微倾，双手托雀于胸前，仰面望着主像，头顶升出一朵枝叶茂盛的莲花。背光左上角为虚空夜叉，圆形头光，上身赤裸，双臂缠绕帔帛，下身着犊鼻裤，作飞行状。下层通体为排列整齐的供养人队伍，中间为博山炉，博山炉左右各为前导供养僧人，身着僧衣，手端容器，均为胡人形象。左侧紧跟为男性供养人（现存5人），头戴垂裙黑帽，帽顶浑圆，后有覆带，身穿鲜卑衣裤。右侧紧跟6位女性供养人，头戴垂裙黑帽，帽顶低矮，中间下陷，身穿鲜卑衣裙，双手拢于袖中，每个供养人前面均有长方形题记框（图7，2）。

东壁由2块石板组成，上层绘二尊坐佛像，两佛之间及两侧绘三朵枝蔓高大含苞欲放的莲花，均为圆形头光，身后舟形背光，上有宝盖，面相方圆，细眉长眼，高鼻薄唇，大耳宽肩，身着较密衣纹通肩式服装。左侧佛像结跏趺坐于圆形莲台之上，施禅定印。右侧佛像结跏趺坐于长方形佛台之上，眉间饰白毫相，施说法印，二佛间彩绘一身立姿供养菩萨，圆形头光，头束圆髻，身材匀称，肩臂之间帔帛飘舞，下穿紧身裙，侧身面向右佛像，双手捧物作供养状。下层通体为排列整齐的供养人，以左侧佛像为主尊，中间为博山炉，左侧为2位男性供养人，均为汉人。右侧前导供养僧人，为胡人形象，赤足，后面跟随6位女性供养人，均为汉人，每个人前面均有长方形题记框（图7，3）。

西壁由2块石板组成，上层绘二尊坐佛像，均为圆形头光，身后为舟形背光，上有伞形宝盖，面相方圆，细眉长眼，高鼻薄唇，大耳宽肩，眉间饰白毫相。左侧佛像身着较密衣纹通肩式服装，结跏趺坐于圆形莲台之上，施说法印，主像左侧彩绘一供养菩萨，赤脚立于莲台之上，圆形头光，头束圆髻，身材匀称，肩臂之间帔帛飘舞，双手合十与胸前，侧身面向主像。右侧佛像身着袒右肩佛衣，结跏趺坐于长方形佛台之上，左手举于胸前作说法印，右

手自然下垂，放于双手合十作胡跪状的罗睺罗头顶，作抚摸状，表现释迦与其子罗睺罗相会的情景。主像两侧彩绘供养菩萨，均为圆形头光，头束圆髻，身材匀称，肩绕帔帛，侧身面向主像，赤脚分开站立，双手捧物作供养状，供养菩萨背后是三朵枝蔓高大含苞欲放的莲花。下层通体为排列整齐的供养人，以右侧佛像为主尊，中间为博山炉，靠近博山炉为前导供养僧人，均为胡人形象，身着通肩遮蔽右肩臂服装，赤足，一手置于胸前，一手前伸作供养状，左侧跟随的8名男性供养人，均为汉人，双手合十，右侧跟随的2名女性供养人，均为汉人，双臂拢于胸前，供养人前面均有长方形题记框（图7，4）。



图7 富乔发电厂北魏石幢佛教图像

1. 前壁外侧 2. 北壁（正壁） 3. 东壁 4. 西壁 5. 前壁内侧 6. 顶部

南壁由3块石板组成,上层彩绘七佛坐像,呈一字形排列。均有圆形头光,身后为舟形背光,面相方圆,细眉大眼,高鼻薄唇,大耳宽肩,身着较密衣纹通肩式服装,结跏趺坐于莲台之上,施禅定印,坐佛之间装饰以莲蕾,头顶上装饰宝盖。下层门框两侧彩绘两只朝向墓门相向站立的镇墓兽,昂首挺胸,形状似虎,圆眼阔鼻,双耳竖立,张嘴露齿,吐长舌作咆哮状,脊背上竖立向后的双翼,颈部、四肢有飘动或卷曲的鬃毛,周身饰黑色虎纹图案,空隙处点缀有形状不同的各色莲蕾。右侧镇墓兽下颌长须飘扬,尾巴翻卷向下;右侧镇墓兽肥硕的尾巴卷曲向上,使整个画面显得动感十足(图7,5)。

顶部由8块石板组成(现缺一块),绘有六组飞天。飞天均有圆形头光,脸型丰圆,直鼻大眼,大嘴大耳,头束圆髻,上身斜披络腋,下穿紧身裙,周身帔帛缠绕飘舞,双腿向后微曲,露足,双手摆出不同的姿势,或双手捧莲蕾,或一手在胸前捧托莲蕾,一手伸展挽帔帛,或两臂平展伸张,或双手挽帔帛在凌空飞舞,飞天之间空隙处装饰有莲蕾(图7,6)。

三、几点认识

根据已发表的考古资料,大同北魏墓中仙禽瑞兽等神仙类图像数量明显减少,出现了大量反映现实生活场景图像,如家居、宴饮、车马出行、狩猎、庖厨生活等内容,表明神仙思想在墓葬习俗中正逐渐走向衰落,沙岭壁画墓(435)甬道顶部彩绘伏羲女娲,以摩尼宝珠取代日月,代表了天界的光明,是大同北魏墓尝试采用佛教新形式的最早实例。随着佛教迅速传播发展,佛教文化潜移默化地影响着人们的生活,墓葬出土了大量莲花纹器皿、化生佛饰件、童子配饰等都是很好的例子。因此顺理成章,莲花、护法神、童子、力士等图像出现在墓葬中,只是不再像东汉末用佛像直接来表现,而是采取佛教象征性图像,间接地表达宗教信仰和诉求,说明佛教思想已被民众认识并接受,人们理解到佛教偶像并不适用于丧葬的情况。

大同北魏墓选择莲花、护法神、童子等作为装饰图象,每种图像在墓葬中都有相对固定位置。莲花是北魏墓中最常见的装饰图案,从壁画到石椁,从墓顶嵌石到铺地砖,从石棺床到帐础雕刻,都可以见到莲花的身影,在佛教艺术中,莲花为圣洁之物,也是净土的象征,墓葬频繁出现莲花图像,意在营造净土世界氛围。护法神位于墓门或甬道处,将佛教护法神取代镇墓武士作为墓葬守护神,同样为了保护墓主人安宁,但墓室的宗教寓意却发生了质的改变;童子图像多出现在漆棺四周和墓门两侧,意味着接引墓主往生净土,带有免除生死轮回的含义。可见,佛教象征性图像进入墓葬是经过慎重选择的,采用的图像和安放的位置,反映了造墓者和墓主人对佛教内涵的理解。

富乔发电厂石椁壁画墓一反常态出现了全景式的佛教题材图像。北壁正中彩绘二佛并坐,两侧各绘三尊坐佛,佛之间为供养菩萨,西侧绘有外道婆薮仙和罗睺罗因缘场景,南壁彩绘七佛坐像,下层为三组排列整齐的供养人队伍,顶部彩绘六组飞天。壁画整体布局、题材和形象与云冈石窟中期洞窟雕刻如出一辙,可以说完全模仿佛寺或龛窟布局和题材进行彩绘,是目前发现北魏墓中唯一实例。壁画几乎全部为佛教题材,只有石椁门两侧彩绘相向站立的

镇墓兽，和石椁北部安放的石棺床，是北魏墓中常见到的内容，该墓传统丧葬题材成了陪衬，给人的感觉仿佛置身于佛教的殿堂，把死者往生佛国的美好愿望表现的淋漓尽致。目前虽然是大同北魏墓中仅有的个例，但从一个侧面反映了佛教思想对北魏文化、价值观念和墓葬习俗影响的深刻程度。

石椁壁画墓将二佛并坐图像置于正壁中央，两侧各置三尊坐佛，二佛并坐明显成为石椁壁画的中心，究其原因有着深刻的社会内涵。二佛并坐形象来源于《法华经》，强调众生皆有佛性，人人皆能成佛，因而在社会各阶层传播甚广。云冈早期石窟就已出现，中期更加普遍，而且雕刻于显著位置，显示了举足轻重的地位。二佛并坐造像的发愿文中，多铭刻“为父母造像”，可以说具有明确的身份指代性和纪念性宗教活动。汉代以来，上层贵族墓葬中就已出现夫妇并坐画像，大同北魏壁画墓中更加常见，该墓正壁中央以二佛并坐代替传统夫妇并坐图像，说明造墓者将二佛形象解读为父母在天国的代言人，认为礼拜二佛就是礼拜父母，希望通过父母在二佛身上找到寄托^[17]。北魏前期僧人法果带头礼拜皇帝，并言“我非拜天子，乃礼佛也”。文成帝即位后“诏有司为石像，令如帝身”，证明昙曜五窟造像以北魏帝王为原型，佛教与政治联姻走向世俗化可谓一脉相承，墓葬中夫妇并坐与佛教二佛并坐紧密地联系在一起，是佛教走出寺院石窟，真正进入到墓葬的最好注解。

通过了解和多方打听，虽然获得了一些墓志铭信息，但是因为不是正式发掘出土，所以对于这些信息是不是该墓的内容，存在许多疑问，需要进一步做工作，找到墓志铭，与石椁一起做石材成分分析，也许有助于问题的解决。从获得信息看，墓主人既非官吏，也非贵族，更没有记载信仰的内容。就石椁的规模，绝对不是一般平民能够建造的，至少也应属于大地主阶层。壁画以现实生活中礼佛、拜佛场景为蓝本，反映了墓主人生前的生活和宗教信仰，表达了墓主人礼佛向往理想世界的意境。总之，佛教因素在北魏墓葬中不是孤立存在，而是多样化地、有规模地出现。内容从一般的花纹到人物形象，形式从单体的形象到系统化的墓室佛教题材布局，佛教因素介入墓葬，是传统丧礼让步的结果，也是对佛教本质的突破^[18]。

注释：

[1] 温玉成：《公元1至3世纪中国的仙佛模式》，《敦煌研究》1999年第1期。

[2] 林圣智：《墓葬、宗教与区域作坊——试论北魏墓葬中的佛教图像》，《美术史研究集刊》第24期，台湾大学艺术史研究所印行，2008年。杨莹沁：《汉末魏晋南北朝时期墓葬中神仙与佛教混合图像分析》，《石窟寺研究（第三辑）》中国古迹遗址保护协会石窟专业委员会，2012年。

[3] 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。

[4] 王银田、刘俊喜：《大同智家堡北魏墓石椁壁画》，《文物》2001年第7期。

[5] 大同市考古研究所：《山西大同文瀛路北魏壁画墓发掘简报》，《文物》2011年第12期。

[6] 大同市考古研究所：《山西大同云波里路北魏壁画墓发掘简报》，《文物》2011年第12期。

[7][8][9][10] 资料正在整理中。

[11] 大同市博物馆、山西省文物工作委员会：《大同方山北魏永固陵》，《文物》1978年第7期。

[12] 山西省大同市博物馆、山西省文物工作委员会：《山西大同石家寨北魏司马金龙墓》，《文物》1972

年第3期。

[13] 大同市考古研究所:《大同湖东北魏一号墓》,《文物》2004年第12期

[14] 资料正在整理中。

[15] 大同市考古研究所:《大同市北魏宋绍祖墓发掘简报》,《文物》2001年第7期。

[16] 资料正在整理中。

[17] 张保珍:《二佛并坐像在中原地区的初流布》,《南京艺术学院学报》2014年第1期。

[18] 韦正:《试谈南朝墓葬中的佛教因素》,《东南文化》2010年第3期。

[作者:大同市考古研究所所长、文博研究馆员]

(责任编辑:王雁卿)

北魏寺院经济初探

郭静娜

从十六国开始，中国北方的广大人民遭受着异族统治者的蹂躏。敦煌藏经洞出土的最早的卷子《譬喻经·出广演品·出地狱品》卷末题记：“甘露元年（359），三月上旬汉人及杂类被诛向二百人，愿蒙解脱，生人信敬三宝……”写经人一方面表示生者要信奉三宝，另一方面祈祷死者因信仰得蒙解脱，这里看不出写经者对统治者的仇恨。宗教用美好的来世安慰他们，使他们甘心忍受现实中的磨难，因此南北朝初期佛教成为大多数人民信奉的对象。同时，异族统治者也需要利用宗教这个精神武器作为奴役人民的手段和工具。晋释道安曾说：“不依国主，法事难立”^[1]，可见封建统治需要宗教，宗教也需要依靠统治者。

一、寺院经济的形成

在佛教初创期，释迦牟尼与其教徒依靠信徒捐赠，没有固定的修行处，更没有寺院经济之说。但随着佛教东传及其不断发展，僧尼的数量呈上升的趋势，据唐代僧人法琳《辩·正论》所记，北魏太延四年（438）仅有僧尼数千人，到北魏末年（528）佛寺已达3万处，僧尼200多万人。北周建德三年（574）佛寺有4万处，僧尼3.25万人。梁时最盛，佛寺达2846处，僧尼8.27万人；陈时有佛寺1232处，僧尼3.2万人。佛教托钵乞食的方式不足以供给整个僧团。因此佛教逐渐融合中国本土文化，僧人开始在固定的场所修行，于是寺院经济随之产生。寺庙经济就是以寺院为主体的经济，根据寺院聚集物质财富的运行机制而形成的经济现象，它的生产者与消费者均为寺院所属僧人。佛教的广泛传播带来寺院经济的急剧发展。北齐武平年间“凡厥良沃，悉为僧有”^[2]。梁武帝时“都下佛寺五百余，穷极宏丽。僧尼十余万，资产丰沃。所在郡县，不可胜言”^[3]，雄厚物质财富的积聚使僧侣的高低阶层更为分明，造就了以高级僧侣为主的寺院地主，使寺院的财产集体所有制受到了破坏，产生了寺院财产私人所有制。如吴郡西台寺多富僧，其中法释就拥资百万^[4]。“道人道研，为济州沙门统，资产巨富”^[5]。寺院财产的不断私有化，富有僧人的出现，标志着寺院地主经济的最终形成。除此之外，信徒对僧尼的捐赠（布施）由最开始的生活用品，逐渐发展到土地山林等生产资料。

二、北魏寺院经济的形成

北魏早期佛教并不发达，这与当时的封建经济不发达有关。当时鲜卑族落后的经济残余

并未完全消退，阻碍了封建经济的发展。孝文帝的汉化运动，不仅仅是姓氏服饰的汉化，更是经济制度方面的汉化、封建化。孝文帝对佛教寺院推行僧祇户制度，这为北魏寺院经济的发展开辟了一条新道路。它把平齐户及凉州军户变为寺院的佃户。可是除了少数的平齐户、凉州军户之外，还有很多一般民户。南北朝初期，寺院剥削的对象是寺内的下层僧人，僧祇户制度建立以后，则变成人数众多的民户。这样寺院就有了雄厚的经济基础，很大程度上为孝文帝以后至齐周之间佛教的兴盛奠定了物质基础。

北魏寺院经济的发展脉络基本是以昙曜任沙门统为界，呈现出不同的发展状态。昙曜任沙门统之前，关于北魏寺院经济的情况文献记载很少，但从北魏的佛教发展史来看，仍可发现端倪。据文献记载拓跋鲜卑部在迁都平城之前，其多信奉杂卜、巫术，对佛教不了解且不信奉。后来由于拓跋部的统治者与中原地区的交往日趋频繁，所以对于黄老及佛教等文化才开始有所了解。之后道武帝于天兴元年（398）下诏，命令有司在京城（平城）内修建宫寺，以供信徒修行、居住。同年又建造了五级佛图、耆闍崛山及须弥山殿，另外还设置了讲堂、禅堂、沙门座^[6]。这应是关于北魏统治者赐地建寺的最早记载，由此拉开了北魏寺院经济发展的序幕。之后太祖皇帝又以师礼征召赵郡沙门法果，并任命其为道人统，让其帮助自己“综摄僧徒”，可见此时北魏佛教的发展速度是相当快的，已由建国之初“未建图宇，招延僧众”，变为需要专门设置僧官来管理僧团，说明此时僧尼的数量已不在少数。僧尼数量的不断增加，促使寺院经济的不断发展，由此可见此时北魏寺院经济已由晋时的初步形成发展到了一定的规模。太延五年（439）太武帝拓跋焘平定凉州，将当地大量的僧人、工匠及平民迁移到了平城，这次迁移促使平城的佛教兴盛起来，但同时太武帝下令让五十岁以下的僧人还俗，太武帝下诏的原因应是多方面的，却反映出此时北魏寺院经济虽已初具规模，但还没有发展到能够供养大量僧尼的规模。

三、北魏寺院经济的发展

公元446年，太武帝下令灭佛，大量寺院、佛像、经书被毁，僧尼或是被坑杀或是出逃，又或是被迫还俗。此时，佛教受到了重创，寺院经济也由建国之初的初具规模衰退为瘫痪、无序的状态。文成帝继位后下诏复法：“今制诸州郡县，于众居之所，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，出于良家，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，其郡遥远台者十人。”^[7]可见在复法之初，文成帝就开始兴建寺庙，并度化了大量百姓出家。同时道人统师贤，也在寺庙中为太祖以下五帝主持修建了尺寸较大的佛像，这些由统治者赐地，捐资修建寺庙、佛像，度化大量百姓出家为僧等诏令的颁布实施，客观上促进了佛教及寺院经济的恢复与发展。

北魏寺院经济由复法之初的恢复状态到繁荣发展，沙门昙曜做出了巨大的贡献。公元437年，太武帝平定凉州，昙曜随之迁移到平城。和平（459—465）初年，师贤去世，沙门昙曜接替师贤的职位，并将道人统改名为沙门统。昙曜在复法的过程提出的一系列措施对当

时佛教及寺院经济的发展均起到了促进作用：1. 建议文成帝在武州山开凿石窟寺。武州山石窟寺（云冈石窟）是由皇帝出资、选址开凿的皇家石窟，早期石窟均为大窟大像，佛像都在十米之上，中期石窟雕刻细腻、内容丰富，彰显了皇家石窟雍容华贵、富丽堂皇的风格。石窟主要编号洞窟有 45 个，佛像 59000 余尊，此次工程不仅是由统治者赐地，同时还由皇家出资。北魏统治者对佛教的政策支持，侧面反映了当时寺院经济的繁荣。2. 对寺院经济进行改革。昙曜建议凡是每年能上交谷物六十斛到寺院的平齐户或平民，就成为“僧祇户”，其所上交的粮食就叫“僧祇粟”，这些粮食用于在欠收的年岁赈济百姓。同时又让犯有重罪的人及官奴成为“佛图户”，派这些人洒扫寺庙，耕种田地，并交纳一定数量的粮食。此建议在文成帝准许之后，僧祇户、僧祇粟、佛图户遍布各个州镇。“僧祇户”由平齐户及诸民组成，其中还有一些是凉州军户，其身份低贱，是由官府配给僧曹的，分配于教团或僧曹后，受到僧曹的奴役与剥削，但其耕种的土地并不属于寺院，同时“依照内律，僧祇户不得别属一寺”。佛图户是将部分犯重罪的人及官奴分配给寺院，“以供诸寺洒扫，岁兼营田输粟”^[8]，其耕种的土地应是寺院的土地，所以佛图户是属于寺院的寺奴。虽然昙曜在诏书中讲到僧祇户所上交的僧祇粟，在庄稼欠收的年份，用来赈济百姓，但也出现了僧曹及寺院侵占百姓劳动成果，剥削奴役百姓的现象，且这种行为愈演愈烈，给当时的百姓带来了沉重的负担，但从北魏寺院经济发展的角度来看，大量寺奴的出现以及僧祇粟的上交均成为促进寺院经济发展的因素之一。

公元 467 年，献文帝下诏在永宁寺建造七级佛图，佛像高达三百尺，为天下第一。之后又于天宫寺建造释迦牟尼立像，佛像高四十三尺，共用去赤金约十万斤以及黄金约六百斤。皇兴（467—471）中，又构建三级石佛图，高十丈，为京华壮观^[9]。高祖继位后，又在西山建造了鹿野苑石窟，以供献文帝修禅。以上建设工程均是皇帝赐地、出资的行为，大量土地的赐予以及资金的支持客观上促进了寺院经济的发展。统治者在政策与行为上的支持，促使北魏当时建寺成风，所以面对此种情况在延兴二年（472）孝文帝下诏：建造寺庙，只要高敞显博，也就足以辉煌显赫了，不需要相互攀比，耗竭钱财，务求高广，劳民伤物。可见当时的佛教信徒无论贵族或是平民为了表达对佛教的虔诚，或修建规模庞大的寺庙，或竭尽所能向寺庙捐献财物，因而也促使了当时寺院经济的繁荣发展。随着佛教的繁荣发展，“自兴光至此，京城内寺新旧且百所，僧尼 2000 余人，四方诸寺 6478，僧尼 77258 人。”^[10]由此可见当时京城及其附近寺庙、僧尼的数量已是十分庞大，能够供养如此多的僧尼，当时寺院经济也应是相当繁荣的。

四、北魏寺院经济的内容

通过对北魏建国之初至永平四年史料的分析，可以看到当时北魏寺院经济的表现形式主要有：

首先为土地财产。北魏佛教寺院土地的来源有这样几种：一种是国家赏赐的。据唐特赐寺莊山林地土四至记碑记载：“……至太和十八年，本寺崇修大会，赶甘露降。后帝还洛阳，

至十九年，特赐寺莊，大河南至大横岭，东至龙港塞，南至武遂溝，掌石州嶺分水。西至大河南水松嶺，西吴小溝子，大河北五十嶺分水……”；第二种是寺院购买或者抢夺来的。释老志中记载：“侵夺佃民，广占田宅^[11]”；寺院土地的第三种来源为信徒捐赠。对于捐赠给寺院的土地根据信徒心理的出发点可以分为两种：第一种是出于对佛教的虔诚信仰而捐出土地以供养僧尼。据文献记载：“未几，天下丧乱，加以河阴之酷，朝士死者，其家多舍宅，以施僧尼，京邑第舍，略为寺矣。”^[12]可见有很多信徒把家宅捐赠给僧尼，以做寺庙。他们之所以这样做，是为了广积福业。而百姓捐赠土地的另一个原因是逃避赋税、徭役。教团和寺院僧尼在国家政策的支持下拥有免除赋税、徭役的特权，因此一些百姓为了逃避繁重的赋税、徭役就将土地捐与寺院，并且依附于寺院。笔者认为昙曜所讲到的僧祇户就属于此种情况。平齐户及诸民每年向僧曹上交六十斛粟就可以成为僧祇户，同时僧祇户的户籍就属于僧曹，因此也就拥有了免除赋税、徭役的特权。寺院土地第四种来源是佛教寺院的侵占。据文献记载：“自迁都已来，年逾二纪，寺夺民居，三分且一。”^[13]也就是说自北魏迁都以来，建寺所用之地，已经侵占了百姓居住地的三分之一了，那么所造成的后果是“侵夺细民，广占田宅，有伤慈矜，用长嗟苦。”^[14]可见寺院所占土地数量之大，面积之广，已经给百姓带来了沉重的灾难。

寺院经济中，最重要的是土地，只有拥有土地，广大僧尼才可以抛弃佛教原有的云游乞食的生活状态，在固定的场所安心修行、传教。北魏寺院的土地分为两种：一为建寺用地。这一部分土地在北魏历史上多为统治者赏赐。如道武帝就曾下诏在京城修建寺院。文成帝时又耗资赤金二万五千斤黄金建造宏伟高大的佛像，之后又在武州山修建了举世闻名的石窟寺。之后孝文帝不仅修建了鹿野苑石窟，同时又在方山修建了思远寺。宣武帝继位后又于洛阳伊阙山修建了石窟。以上所建寺庙、佛像均为皇帝下诏、出资，所以寺庙所占用的土地也应由皇帝赏赐的。除了建寺用地外，寺院土地的第二种用途为耕种。僧尼的生活不仅需要固定的居所，而且需要粮食的供给。一般来讲，皇帝在赐地建寺的同时，还会将寺庙周围的土地赏赐给寺院，以用作寺院的日常供给，据《高僧传》卷五《释道安传》记载：“驱役田舍，至于三年，执勤就劳，曾无怨色，笃性精进，斋戒无阙。”^[15]文中记载释道安在田间劳作三年，勤劳精进，没有怨色，说明僧人在田中耕作乃是常事。据文献记载北魏太武帝之所以发现寺庙中的不洁之物，是由于在此间寺庙牧马，也就说明在寺院中种植有农作物。而这间寺庙可以用来做皇家放牧的场所，也说明此间寺庙应为皇帝下旨建造，那么皇帝在赐地建寺的同时，也就将寺庙周围的土地赐予寺院，用来提供僧尼的日常粮食供给。随着佛教的发展，僧尼数量的增加，寺院所拥有的土地也越来越多，所以后来昙曜提出了将犯重罪的人及官奴作为佛图户补充给各个寺院，这些人劳作的内容就包括每年耕种寺庙的土地，并且上交粮食。

其次为商业经营。僧尼进行商业贩卖活动在汉末三国时期就有记载。据《高僧传》卷一《安清传》记载：“吴末行至扬州，使人货一箱物以买一奴。”^[16]这应是对僧人商业活动较早的记载。那么关于北魏寺院经济中商业经营的具体内容在史料中也有记载，具体表现在：首先为寺院田圃出产物的售卖。一般来讲寺院拥有土地后除建造僧尼的居所外，大多用来耕种，那么大量土地所产之物如粮食、蔬果、花卉等，除了供给僧团外，剩余的也用于售卖。而寺院的这

种经济行为也是得到佛律肯定的,如《梵网经菩萨戒本疏》卷第二《盗戒第二》载:“僧祇律云:供养佛华多听转卖,买香灯油;犹故多者转卖著佛无尽财中。”^[17]佛律的这种规定,本是天竺社会现实需要的反映,但这些经典却成为佛教东传之后,寺院及僧尼售卖田圃产物的理论根据。据史料记载:太武帝在平叛盖吴的途中,曾在长安寺庙的麦田中牧马,由此可以推想能够为大量战马提供饲料,那么此间寺庙麦田的数量应是很多的,因此每年土地的出产物除了供给僧人的生活需要,剩余的也用来售卖;其次是行医售药。寺庙经营药物的原因,很大一部分原因是由于很多僧尼精通医术,同时寺院经济中本就有此传统。如高僧佛图澄就曾使石勒的儿子石斌起死回生。而北魏的道人统师贤,也擅长医术,因此高僧师贤也会采集、种植药物以备救人之需。这些药物在满足僧尼需求的同时,也会售卖。在售卖药物的同时,擅长医术的僧人还会医治百姓,但通常不收钱财,更多是以其他形式获取报酬。随着北魏佛教的发展,寺院的商业经营也越来越繁荣,据文献记载:“今之僧寺,无处不有。或比满城邑中,或连溢屠沽之肆,……梵唱屠音,连檐接响,像塔缠于腥臊,性灵没于嗜欲,真伪混居,往来纷杂。”^[18]寺庙本来应该建于幽静的山林之中,但在北魏末期寺院却大多建在闹市中,寺庙位于闹市区更利于寺庙商业的经营。

再次为借贷业。由于在《梵网经菩萨戒本疏第二》写道:“塔、僧二物出息互贷,分明疏记”,^[19]所以寺院经济中包含借贷业也属正常。据文献记载:“僧祇之粟,本期济施,俭年出货,丰则收入。”^[20]可见当时僧曹就已经将僧祇粟在灾年出货给百姓,而在丰年时再收回,说明北魏的寺院经济中就包含有借贷业。

最后为存储业。北魏时寺院经营的存储业以存储贵重物品为主。据文献记载:“命有司案诛一寺,阅其财产,大得酿酒具及州郡牧守富人所寄财物,盖以万计。”^[21]由此可知当时在该寺庙中存储有大量官吏及富人的财物,可见寺院经济中的存储业这时已经存在,很可能寺院还通过为他人存储财物来获取一定的报酬,而存储的内容仅以贵重物品为主。但是当时寺院经济中的存储业并没有经过太武帝允许,所以当太武帝知道此事后勃然大怒,这也是导致灭佛的原因之一。

五、北魏寺院经济发展产生的矛盾

北魏寺院经济在发展的过程中也产生了许多不可调和的矛盾,这些矛盾主要表现为:首先是僧侣地主与农民、奴隶之间的矛盾。魏晋南北朝时期是封建庄园经济占据统治地位的时期,所以此时寺院经济的经营就模仿了封建庄园经济的模式,那么寺院的僧尼或僧曹的僧官也就成为了僧侣地主,这些僧侣地主依靠对土地的所有权而对农民或是奴隶进行剥削和压迫。据文献记载:沙门统昙曜所提出的“僧祇户”、“佛图户”就是僧侣地主所剥削的对象。有的僧祇户甚至由于不能忍受僧侣的剥削而至官府申诉,据文献记载:“都维那僧暹、僧频等,进违成旨,退乖内法,肆意任情,奏求逼召,致使吁嗟之怨,盈于行道,弃子伤生,自溢溺死,五十余人。”^[22]可见当时僧曹的僧官对僧祇户的剥削已经相当深重,导致百姓怨声载道。其

次是世俗地主与僧侣地主之间的矛盾。这里所说的世俗地主不仅指拥有大量土地的封建庄园主，同时还包括国家中最大的地主即皇帝。而世俗地主与僧侣地主之间的矛盾主要表现在两个方面：1. 争夺土地的矛盾。从北魏建国定都平城以来直至北魏结束，北魏的统治者在政策、行为上均对佛教予以支持，如道武帝、文成帝、献文帝、孝文帝等都建造了大量的寺院与佛像。那么在皇帝下诏建寺的同时，也将土地赐予了僧团，同时寺院土地的来源还包括官吏、贵族以及百姓的捐赠，这样一来在北魏晚期寺庙的数量就已达到三万多座，而且据《魏书》记载当时的寺庙已遍布京城，街道的寺庙甚至连缀成片，而寺庙所占之地已经占据了民居土地的三分之一，这样不仅给百姓带来了沉重的负担，而且也侵犯了地主阶级的利益。2. 争夺劳动力所产生的矛盾。由于僧曹及寺院拥有免除赋税、徭役的特权，所以很多平民为了逃避这些责任，而依附于寺院，但是随着所依附人口数量的增加，僧侣地主就会与世俗地主产生一定的矛盾。据史料记载：“前被敕以勒籍之初，愚民侥幸，假称入道，以避输课，其无籍僧尼罢遣还俗……”^[23] 这道诏书颁布于太和十年（486）的冬天，可见此时已出现为了躲避课税而出家的人，而且这种现象已经非常普遍。同时《魏书》记载熙平二年（517），灵太后下诏禁止僧尼私自度化奴婢及奴婢子出家为僧尼，并且对于有私自度化行为的僧人给予严厉的惩罚，但这些诏令都没能有效遏制百姓出家的风气。据文献记载：从兴光（454—455）至太和（477—499）年间，平城内的寺庙达上百所，僧尼有 2000 余人，全国的寺庙有 6478 所，僧尼有 77258 人^[24]。至延昌（512—515）中，全国的寺庙数量有 13727 所，徒侣愈众。至正光（520—525）以后，“天下多虞，工役尤甚，于是所在编民，相与入道，假慕沙门，实避调役，猥滥之极，自中国只有佛法，未之有也。略而计之，僧尼大众二百万矣，为寺三万有余，流弊不归，一至于此，识者所以叹息也。”^[25] 可见北魏出家的人数呈逐渐增加的趋势，这不仅使劳动力的数量急剧减少，而且也使国家所征收的税额大量减少，由此加深了世俗地主与僧侣地主在劳动力占有方面的矛盾。

六、北魏寺院经济的影响

寺院经济的发展对于佛教、僧团的发展及国家的统治都产生了巨大的影响，对于佛教、僧团的影响主要表现为积极与消极两个方面：积极方面为随着寺院经济的不断发展，经济实力的增强，也使对僧尼的供给越来越有保障，因此僧尼可以更好地修行、译经、传教，从而达到支持僧团活动、促进佛教发展的目的。消极方面为由于寺院经济的发展，经营活动及内容的增加，不可避免地使僧尼产生了世俗之心，从修道传业变得唯利是图，据史料记载永平二年（509）冬，沙门统惠深曾上言：提出出家之人不应积八不净物，说明当时已有大量僧人私自积攒财物。而寺院经济中的商业与借贷业的发展，也助长了僧尼的私有观念，尤其是一些僧官利用职务之便谋取一些利益，如有的僧官就擅自翻改券契或是将僧祇粟以很高的利息出贷，以赚取高额利润，由此也导致佛教更加的世俗化与庸俗化。

对于国家统治的影响主要表现为：佛教本是在一定的社会环境、统治者的支持、百姓的

心理需要这几方面因素的共同作用下发展起来的，但是随着佛教的发展，寺院经济也随之发展起来，并且呈现出越来越繁荣的状态。但是寺院经济在发展的过程中总会与封建地主阶级的利益产生不可调和的矛盾，如对土地的争夺、对劳动力的争夺等，这些都会对封建统治者的政治、经济造成一定的阻碍，因此为了防止或是打破这些阻碍，封建统治者一般都会在佛教发展到一定程度的时候，予以抑制，于是就产生了灭佛事件，北魏的太武灭佛实际上就是通过对佛教的压制，从而达到削弱寺院经济、佛教势力的目的，其最终的想法就是巩固封建统治，所以笔者认为从某种角度来考虑，当寺院经济强大时，佛教的发展也就处于无序化，那么此时国家的政治、经济一定也处于无序与衰落的状态。因此从历史的角度来看，宗教对于国家政治、经济的影响应该是巨大的。

注释：

- [1]（梁）释慧皎，汤用彤校注：《高僧传》卷五《释道安传》，中华书局，1992年。
- [2]（日）高楠顺次郎，渡边海旭：《大正藏》第52册，大藏经刊行会，1924年。
- [3]（唐）李延寿：《南史》卷七十《郭祖深传》，中华书局，1975年。
- [4]（齐）沈约：《宋史卷三十五》《郭祖深传》，中华书局，1975年。
- [5]（梁）释慧皎，汤用彤校注：《高僧传》卷十一《释玄高传》，中华书局，1992年。
- [6][7][8][9][10][11][12][13][14]（北齐）魏收：《魏书》卷一百一十四《释老志》，中华书局，1974年。
- [15][16]（梁）释慧皎，汤用彤校注：《高僧传》卷十一《释玄高传》，中华书局，1992年。
- [17]高楠顺次郎，渡边海旭：《大正藏》第24册，大藏经刊行会，1924年。
- [18]（北齐）魏收：《魏书》卷一百一十四《释老志》，中华书局，1974年。
- [19]（日）高楠顺次郎，渡边海旭：《大正藏》第40册，大藏经刊行会，1924年。
- [20][21][22][23][24][25]（北齐）魏收：《魏书》卷一百一十四《释老志》，中华书局，1974年。

[作者：云冈石窟研究院接待办副主任、文博馆员]

（责任编辑：吴娇）

大同市城区及附近古代城墙调查简介^[1]

曹臣明

调查资料分析，大同市城区及附近的古代城墙，从建筑时代上大致可分为四个阶段：第一阶段为战国、汉代，第二阶段为北魏，第三阶段为唐和辽代，第四阶段为明代。

一、战国汉代的城墙

上世纪八十至九十年代调查，最早发现了汉代平城县城墙的遗迹，是分布于现在的操场城东墙、北墙、西墙的内侧，以及由此向南至明代府城北墙中段南侧，在这四段墙体位置上断续分布。北、西两面墙保存较多，西墙南段残缺；东墙大部分基础尚在；南墙在明代府城北墙中段的南侧断续存在。在此四墙范围内，为汉平城县的分布范围^[2]（图1）。

确定其为汉代墙体的主要依据有两点：第一，由于操场城东、西、北三面墙内存在着依次从外向内倾斜靠压的三层以上的地层叠关系，汉代的墙体属于从上向下的第三层，又由于第一、第二层特征明显属于明代、北魏时期墙体，所以为第三层墙体确定为汉代提供了参照依据。汉代墙体在地表上残高2-5米，宽1.5-4米，地表下深约2米左右。夯土为深褐色或灰褐色五花土，大部分地段的土经过掺合，含砂。夯层薄厚不一，为7-20厘米，剖面细观也有弧形夯窝，表明是用“馒头形”夯具夯实，夯层平面也用这种夯具大致取平，留下圆底为木或石夯所为。部分壁面存有夹棍的洞眼和草绳的绳眼。第二，这一范围内地下分布的汉代文化层堆积，以及范围外面除东面临河外均有汉墓分布，也是两个重要的证据。另有一种观点认为汉代平城县的范围不会超过操场城南部，因为操场城西墙南段大部分现均为明代墙体，而且发现过辽代墓葬。笔者认为这并不影响汉代范围的向南延续。因为首先早期遗迹的位置上被晚期的遗迹现象所打破、叠压，是符合考古学地层规律的，况且操场城东墙内侧向南，早期墙体尚存。其次，参照汉代文化层分布范围，最南在明代府城北侧的北魏酒家对面的华西购物中心，地表下曾发现连续的、丰富的汉代至战国文化层遗迹。

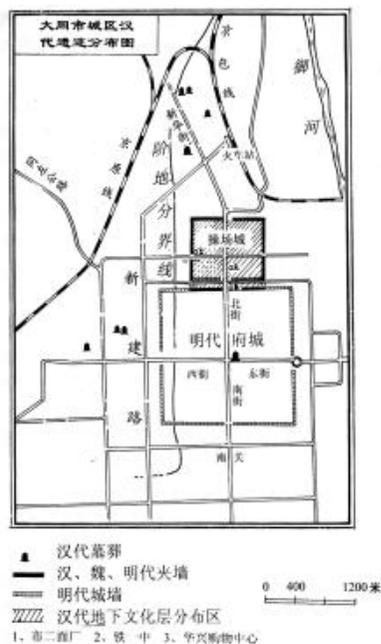


图1 大同市城区汉代遗迹分布图

2004年平城考古队第二小组在操场城北墙、西墙解剖时发现在现地表下，汉代夯土墙之下还斜压着一道墙体，夯层平面呈大波浪状，夯具可能很大，当时还不能判断其时代。2007年操场城二号遗址发掘时，发现了具有战国时期特征的半圆形对兽纹、植物纹、及圆形同心圆纹三种瓦当^[3]，是大同城最早建于战国时期的直接证据。另据大同博物馆内藏有御河东岸马家堡村附近出土的战国时期的青铜器数件，如山字纹铜镜（图2）等，经分析为墓葬出土的组合器物，这也证明战国时期附近有居民定居。



图2 马家堡出土战国山字纹铜镜

二、北魏夯土墙

北魏时期的夯土墙比较明确的有：安家小村一带东西向夯土墙、操场城及向南一带的汉平城外侧增筑墙体。其它墙体如河东古城村西墙、齐家坡西南御河河边的一段东西向夯土墙，可能与北魏有关。

（一）安家小村一带东西向夯土墙

位于北郊西起上皇庄东，经下皇庄北、安家小村南、“3528”厂北、白马城北、马家小村南、向东一直延伸至马铺山西侧附近，全长约9公里。夯层约厚7-15厘米，土质用深浅二色土掺合而筑，御河西岸一段大部分用圆底的“馒头形夯具”夯成，御河东岸西段用部分圆形平底的金属夯具夯成，东段用圆底的“馒头形夯具”夯成。目前，御河西岸的破坏严重，保存较差，只存下皇庄北面一段；御河东岸除了临近河边的保存较差外，十年前大多保存得较好，断续可见，现在破坏严重，只有北面平行的壕沟大部分还在。这段城墙的年代，原定为北魏道武帝时的鹿苑墙和明元帝时的北苑墙，据《魏书》记载：“泰常六年……发京师六千人筑苑，起自旧苑，东包白登，周回三十余里”。但是据最近调查材料和对文献重新考证，应该是利用了北魏之前其它时代的长城体系的一部分，如《魏书·帝纪一》记载，道武帝拓跋珪于天兴二年（399）二月建鹿苑，“南因台阴，北距长城，东包白登，属之西山，广轮数十里”。周回几十里鹿苑，北部依靠前代的长城，不会太远，就在附近。北魏鹿苑和北苑，是在前代长城体系中的一部分如“当路塞”之类墙体的基础上重新修筑的。

（二）操场城东、北、西墙及明代府城北墙中段墙体

操场城东、北、西墙中从外向内的第二层叠压关系的夯土墙体，宽约2米，夯层厚约7-13厘米，个别地方厚15厘米，土质较细密，由深浅两种土掺合而成。北墙、西墙部分地方发现夯层平面一部分用圆形平底的金属夯具夯成（边缘规整，底面及光滑平坦，推测系金属夯具所为），一部分为圆底的夯具夯成。这两种做法与明堂夯土的做法完全一致。东墙、南墙只发现馒头形夯具的夯窝。夯土中包含物为汉代陶片和木炭粒。故推测其为北魏道武帝、至明元帝前期时的平城墙体，以及后来建郭城后平城的内城墙体，后期有与宫城重合的趋势。

（三）明代府城内侧夯土墙

明代府城内侧存在早期夯土墙，早已被考古界所发现，上世纪七、八十年代宿白先生、解廷琦先生、张畅耕先生等均已提到过。九十年代，大同市博物馆对该城墙进行过详细的解剖和调查，大致分为内外两层，内侧墙体夯层较薄，约为5-10厘米，夯层平面均为圆底馒头形夯窝，用深浅二色土掺合而成。侧立面没有草绳洞眼，夹棍洞眼上下距约2米，左右距约1-1.3米。与操场城第二层夹墙、古城村西墙的做法较接近。通过与文献对应，暂定为北魏至唐代时期的夯土墙。近年，张志忠先生调查发现从结构上可分为三层，并认为最内层为北魏时期墙体，认为可能是“周回二十里”的外城（加上操场城）^[4]。殷宪先生在这方面也有很多极重要的论证，倾向于认为是郭城的一部分^[5]。据笔者近年调查，明府城除北墙中段外，其余四面墙体内侧的最内和中间一层夯土墙体，虽然从断面可以看到为两次的断面痕迹，但是从夯土厚度、土色、夯窝痕迹等方面观察，二者结构非常接近，难以断代。但是从包含物方面，细分还是有些区别：包含物均较少，最内侧的包含物有少量汉代、战国时期的陶片、瓦片，个别地方有北魏方格纹陶片，可以暂定为北魏时期；中间的夯土包含物，大部分地段与最内侧的近似，北面偏东的“大同市幼师学校”北墙，内侧墙体塌落，露出大段中间一层的夯土，包含大量北魏中后期才会有的磨光黑瓦片、以及大量的兽骨碎片，推测为北魏之后的唐或辽代增筑、修筑。不论怎样，其最内侧墙体都是作为研究北魏时期城墙的重要参考资料。

（四）古城村西墙及齐家坡村西南的夯土墙遗迹

御河东岸的古城村西侧，有一道南北向的夯土墙，现残长约50米，早先时候向南延续很长，夯土结构文化内涵与明代府城最内侧墙接近，附近地面散落很多北魏的陶片、瓦片。根据《水经注》关于如浑东水“其水自北苑南出，历经城内，河干两湄，太和十年，累石结岸”的记载分析，郭城是跨如浑水而建的，那么，这一段夯土墙很可能就是北魏郭城的东墙北段部分。《读史方舆纪要》引《城邑考》：“今城东五里无忧坡上有平城外郭，南北宛然，相传后魏时故址”。

齐家坡西南约200米即今北都桥东端南侧附近，早年曾保存着一段东西向残长不足10米的夯土墙，残高约2米，附近发现北魏特有的饰暗划纹、方格纹的灰陶片。夯土及夯筑作法与古城村西墙一致。这段墙可看作是北魏郭城南墙东段的参考点^[6]。2013-2014年的考古调查，在南起齐家坡村南、向北经马家堡村西北、再向北与古城村西墙前的地面连成一线，并向西达御河西岸、与二猴圪塔北魏夯土台前地面为同一高度的地表下，发现续断的、但多处联成片的北魏陶片、兽骨等灰土堆积的文化层分布遗迹。这些遗迹的发现，为御河东这一片地点可能为北魏平城郭城范围提供了新材料。

三、唐至辽代城墙

前面提到，明代府城墙除北墙中段外的其余墙体，从外向内有三层夯土。最外和最内分别为明代、北魏时期夯土，中间的一层夯土，在结构上与最内层的北魏时期的夯土做法较接近，但包含物不一致。如在北墙中段与北部操场城南墙长度、位置对应的一段，因该是汉平

城的南墙。但在府城北墙东段，即“大同市幼师学校”北面，最内侧墙体被挖掉，露出中间一层的夯土墙体，包含大量磨光黑瓦片、以及大量的兽骨碎片。根据近年对大量北魏瓦件研究得出的结论分析，北魏平城早期的瓦为内面布纹的素面瓦，但板瓦边缘有手捏纹，而晚期才出现黑色的磨光瓦，这可能与孝文帝时期改“尚土德”为“尚水德”有关，所以建筑上大量使用磨光黑瓦。另外，在明代府城南墙中层的夯土里发现规整的双瓣莲花纹陶盆底部残片，这种纹饰与开凿武周山石窟中的莲花纹风格一致，《大同南郊北魏墓群》发掘报告中对陶器纹饰的早晚期分析研究，陶器上出现莲花纹属于北魏平城中后期。而操场城南面即明府城范围出现的北魏城垣，属于汉平城南面扩建城垣的工程，约完成于平城早期的明元帝时期，不会出现磨光黑瓦和莲花纹陶片，之后的平城时期也没有筑城垣的工程。因此，包含此类遗物的夯土墙体应该是晚于北魏的其它时代的墙体。

据史料记载，唐代有过对“大同军城”的修筑工程。据《王忠嗣碑》记载：742年壬午（唐天宝元年）“公始以马邑镇军，守在代北，外襟带以自隘，弃奔冲而蹙国河东，乃城大同于云中，……。”^[7]

又据《新唐书》卷133《王忠嗣传》：

……拜左金吾卫将军，领河东节度副使、大同军使，寻为节度使。……天宝元年（742年），北讨奚怒皆，战桑干河，三遇三克，耀武漠北，高会而还。时突厥新有难，忠嗣进军碛口经略之。乌苏米施可汗请降，忠嗣以其方强，特文降耳，乃营木刺、兰山，谍虚实。因上平戎十八策，纵反间于拔悉密与葛逻禄、回纥三部，攻多罗斯城，涉昆水，斩米施可汗，筑大同、静边二城，徙清塞、横野军实之，并受降、振武为一城，自是虏不敢盗塞。

由上面的材料可推测，明代府城中间层次的墙体，很可能为唐代天宝元年（742）王忠嗣所筑的大同军城。另据大同博物馆于御河东曹夫楼附近发现一块唐碑《唐故定襄郡定襄府果毅都尉安定梁君墓志铭并序》，墓主梁秀于天宝七载（748）“殁于新城之东原礼也。”可见河西的城为刚建成不久。大同博物馆馆藏的唐贞元六年（790）《常俊墓志》和贞元九年（793）《武青墓志铭并序》中最早提到墓主葬于“大同军城”附近。

明代府城内的古城墙原来与北面的操场城是相连的，合起来是周回二十里，这也是辽代云州即大同府的范围，这一规模一直延续到金元时期。

其后，辽金元时期可能在原基础上进行过修补。如南墙内侧雁塔下的一段，与北魏时期的夯土墙相比较，夯层较厚，夯窝稍大。

四、明代城墙

大同市区及附近明代城墙，比较明显。府城为明代洪武五年（1372）徐达“因旧土城南

之半增筑”，即依据旧城南半部的基础上增筑，周长十三里。在这里需要强调的是，增筑的明代府城显然是截掉了旧城的北半部。夯土墙遗迹位于大同府城最外侧。洪武二十五年（1392）封代王并建王府。北小城为明代景泰年间（1450-1457）巡抚年富所筑，周长六里，其夯土墙位于今操场城东、北、西三墙外侧，及南墙的全部。其中西墙南段（从操场城西街路南约10多米开始起）地表以上均为明代墙体。东小城、南小城为明代天顺年间（1457-1464年）巡抚韩雍所筑，周长各五里，嘉靖、隆庆年间又加高、加厚^[8]。

这些明代夯土墙的特征是，夯土土质较疏松，土色为黑灰色五花土，含砂粒较多较大，夯层厚10-15厘米，有的达20厘米；夯层平面平坦无痕，为大型工具——石碾夯筑。夹棍的洞眼和草绳绳眼分布清晰而有规律。夹棍洞眼直径5-10厘米，上下两排交错排列，上下距为50厘米，左右为70-100厘米。绳眼直径为2-3厘米，排列的上下距为夯土的本身厚度约10-15厘米。夯土内包含大量辽金时期至明代的陶片、瓦片、瓷片，而且还有大量的煤炭渣。大同城区地下文化层的调查材料表明，城区居民最晚于金代开始大量使用煤炭取火，郊区和乡村则可能有例外。而在此之前的各类文化层中均为使用木炭的迹象，这是区别明代与明代以前夯土墙的一个重要标志。

注释：

[1] 本文以时代为顺序对大同市城区及附近古代城墙做了简要介绍，拙作《平城考古若干调查材料的研究与探讨》一文（见《文物季刊》2004年第4期）对一些城墙的结构形态调查的较详尽。本文则又补充了近年的一些调查新成果和新材料。

[2] 曹臣明：《汉代平城县调查初步》，《山西省考古学会论文集（三）》，山西古籍出版社，2001年。

[3] 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。

[4] 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。

[5] 殷宪：《北魏平城考述》，《北朝研究》第七辑，科学出版社，2010年。

[6] 这段墙体，原址处于原沙岭汽车学校（在沙岭村东的御河东岸）北侧明代城堡再北约200米左右的御河东岸上。其南面200米远原有一段明代堡墙，市考古所曾做过调查并解剖了明代堡城西墙。《御河东岸古城址被发掘考证》，见《大同日报》2002年8月13日，但调查未到达和涉及本文所指的这段夯土墙。

[7] 张焯：《云冈石窟编年史》，文物出版社，2006年。

[8] 参见清道光年间黎中辅纂《大同县志》卷五“营建”。

[作者：大同市博物馆副馆长、文博副研究馆员]

（责任编辑：王雁卿）

大同观音堂

李雪芹

观音堂位于大同市城西约7.5公里的佛字湾附近，十里河水从寺前缓慢流过。佛寺坐北朝南、依山而建，现存主要建筑有三龙壁、山门、戏台、腰门、关帝庙、财神殿、观音殿、钟鼓亭、三真殿，占地面积约2300平方米。寺中除主体建筑外，还存有辽代、明清造像21尊，清代壁画70.39平方米，明清时期碑刻14通，明代石雕宝瓶1对。观音堂建筑布局紧凑，台殿楼阁由南向北、迭层升高，小巧玲珑，造像壁画精美传神，是大同地区一座独具特色的寺院。



一、观音文化与观音堂

观世音菩萨，梵文 Avalokiteśvara，又称观自在菩萨、光世音菩萨等，是佛教四大菩萨之一。常与大势至菩萨一道侍阿弥陀佛左右，称为“西方三圣”。具有无量的智慧和神通，大慈大悲，普救人间疾苦。当遇到灾难时，只要念其名号，便前来救度。唐代为避讳太宗李世民，称为观音菩萨。

观音信仰传入中国的时间较晚，传入的方式是译经。有关观世音信仰的译经，始于《法华三昧经》六卷（已佚），竺法护于西晋太康七年（286）译《正法华经·光世音普门品》，指出观世音菩萨具有菩萨心肠，有能力为世人解除灾难，帮助世人脱离苦海到达极乐，因此观世音菩萨渐受人们的喜爱。之后的鸠摩罗什于姚秦弘始八年（406）译出《妙法莲花经·观世音菩萨普门品》，影响范围更大。隋仁寿元年（601），阇那崛多、达摩笈多共译添品《法华经普门品》之偈颂，刘宋时昙无竭译《观世音菩萨授记经》。随着广说观世音菩萨功德之法华经信仰的普及，观世音信仰亦深入民间，亦演变为一种文化。观音形象也经历了由“伟男子”向“妙女子”的转变，成为中国佛教艺术史上的奇迹。特别是元代以来，民间的观音信仰十分流行，更加注重观音救苦救难、送子送福、商旅平安、保驾护航，其影响远非其它佛教形象所能比拟。

大同地区的观音信仰起步较早，在北魏开凿的云冈石窟就有观音造像，现存有明确纪年的太和七年（483）造像龛，龛中刻有榜题“观世音菩萨”，碑文记述了“敬造石庙形像九十五尊及诸菩萨”的情况，此处的“诸菩萨”应指该龛造像中出现的文殊、势至、观音三

大菩萨。综观石窟造像，虽然没有以观音菩萨为主尊造像的雕刻，却因石窟中“法华”思想的盛行，观音的形象亦不在少数。拓跋鲜卑集团致力于汉化改革，积极提倡汉化，而观音信仰与儒家文化的“孝道”思想契合，因此，在平城地区佛教盛行的背景下，观音信仰的流行也是必然的。

唐代在云冈第3窟中雕刻“西方三圣”，两侧立观音、大势至菩萨，造像高大精美，说明观音信仰在民间的流行。

辽金时期，大同作为陪都，佛教十分流行，著名的观音堂始建于辽重熙六年（1037），修建的背景仍是消灾除患，造福一方。此为当地为观音建寺有明确记载最早的实例。明清时期，大同地区的观音信仰更为普及。据清道光十年（1830）《大同县志》载，城内观音殿有二座，“一在鼓楼东街，一在西箭道”，另在口泉南山之阴修有观音阁。

明万历三十五年（1607）《重修城西十五里观音古刹碑记》载“云中城西越十五里之遥有观音古刹，流传原地名蛤蟆石湾，怪物数扰害其间，民用不宁，道路阻塞，金重熙年（应为辽——笔者注）之六月又九日忽大士现丈六金身，偕左右菩萨明王从秦万佛洞飞往水门顶山头，从此妖魔降灭，地方宁谧。……繇是大众鸠工立寺”。由此可知，观音堂的始建源于一段传说，而观音堂的存在使民有所依、情有所寄。从此山路平坦，商旅平安，妇人求子、儒生求学都有了去向，渐渐地这里成为大同地区声名鹊起的佛寺，西来东去的人们在此供养、歇脚，求子求福的人们在此发愿、供养，僧人们亦在此举办法会极力宣扬，观音菩萨成为保一方平安的神圣。

二、观音堂的布局与建筑

观音堂平面布局为纵长方形，坐北朝南，南北长约58.3米，东西宽约39.6米，三进院落布局（原始布局不详），现存建筑为清代遗构。中轴线上布有戏台、腰门、观音殿、三真殿，两侧对称分布有关帝庙、财神殿、钟楼、鼓楼及碑廊。

三龙壁位于山门前，为明代遗物，是大同现存唯一的双面琉璃照壁。壁长12米，高6米，厚1.2米。壁座为须弥座，壁身的前后两面各有三条黄色巨龙，壁东面是旭日东升，西面是明月当空。

山门位于中轴线东侧，为砖券门洞，门额上砖雕“观音堂”三字。由门洞西行十几步台阶进入观音堂的前院，前院由戏台、关帝庙、财神殿及腰门组成。

平台南端为戏台，坐南向北，建于距地面约8米高的砖石券洞上，下为车马人行通道。其始建年代不详。“清道光八年（1828），首饰行重修乐楼”（乐楼就是现称的戏台）。碑记同时记载了清嘉庆十七年（1803）至道光十六年（1837）间六次大修的事实。戏台正对腰墙正中的腰门，一座悬山顶门楼。

东西两端各有一高起的平台，台上各建一殿且不对称，西侧殿与腰墙齐平，东侧殿则向南突出约一米。据大清同治十年（1871）《重修观音堂并移建关帝庙记》“观音殿前另有关帝

殿焚毁，岁庚午突有议，移圣像于前殿。”可见原配殿是在中院，因焚毁才将所供神祇请到前院，于1871年重建关帝庙于腰墙东侧。清光绪二十六年《重修观音堂碑记》中的《新创修财神殿碑记》“于观音堂庙内西南角创修财神殿恭塑神像”可知，位于腰门西侧的财神殿创建于1900年。两殿均为硬山顶，前接卷棚抱厦。

进入腰门即为中院。东西两侧设置钟亭、鼓亭与碑廊，正中置观音殿。钟、鼓亭均为五角攒尖顶，内悬钟、鼓。其北侧为卷棚顶碑廊，内各置二碑。

观音殿面阔三间，进深两间，悬山顶覆以青色琉璃瓦。殿前增置抱厦，以扩大佛事活动的场地，后有玄关，是观音堂最主要的建筑。

出观音殿，一座砖券窑洞与木构楼阁相结合的建筑置于院中，名为三真殿。下层砖券窑洞三间，当心间门额上砖雕篆书“昭格”^[1]两字，窑洞檐下是由砖刻帷幔衬托小巧精致的二十二朵斗拱由垂柱隔成三间。两侧外跨楼梯通向二层，为木构建筑，正中为三开间硬山顶结构，两侧各一垛殿，前有回廊相连。立于廊前全寺面貌尽收眼底。

三进院落的观音堂，布局严谨，特点鲜明。首先山门不建在中轴线上，而处于中轴线偏东的位置，与一般的佛寺布局不同。而且它与佛寺不在一个平面上、位置明显低于寺院平面，表现了建筑设计者巧妙利用地形构造山前寺院的聪慧，这样的布局具合理性，又不失偏颇。第二，戏台置于过街石卷洞上，如此的设计，既不妨碍原本的道路通行，又为寺院酬佛献戏提供舞台，绝妙地置换出一个较大的平台，为礼拜者观像供养提供场所。第三，东西配殿建于前院，且不对称布局，满足了人们在一处寺院同时供养不同神佛的供奉心理。第四，建筑不仅有木构，还有砖石结构和木构混搭的形式，说明其建筑的不同时间和民间建筑的属性。

三、观音堂的造像与壁画

观音殿是一座不大的佛殿，面宽三间（9.2米），进深二间（5.2米）。内置21尊石胎泥像，石胎为砂岩石较为细腻，与云冈石质基本相同。在石雕的基础上添加彩绘，空间紧凑，十分拥挤。

中央有一高达6米的观音立像直达屋顶平基，菩萨头戴化佛冠、周围缠枝环绕，面颊丰满、神情端庄、眉目清秀传神。颈饰珠串、下缀长璎珞，长裙曳地，裙腰束带打结下穿环璧，帔帛经双肩下垂上搭双臂垂于臂前，赤足立于莲花座上。右手上举、拇指与中指相捏，左手握拳横置胸前。周身色彩华丽、金光耀眼。头顶平基的做法，使“丈六金身”名不虚传。

左右两侧各立一胁侍菩萨像，高2.8米。头戴花蔓冠、宝缙贴耳下垂，面相丰圆适中，表情庄严肃穆。颈饰项圈，双手结印。内著僧祇支，外著袒右肩式袈裟，侍立于观音菩萨左右。

胁侍菩萨两侧各立一菩萨像，著菩萨装。其中左侧菩萨头戴花蔓冠，面相圆润，弯眉细目，宽鼻小嘴，面贴金箔。颈饰三重珠串，下接串珠于胸前穿环后下垂。上衣低束，下著长裙、腰束带打结，肩饰披巾，帔帛绕臂在腿前呈三道U形，衣着饰红、蓝、绿色。

与观音像形成鲜明对比的是东、西两侧的八大明王立像，面目狰狞、形态夸张。均为石胎泥塑，或瞋目怒视或狂欢大笑，或一面多臂或多头多臂，或面露獠牙或血口大张，神情怪异，动感强烈。手持各种法器，降伏十方众魔，别具风采。

以上的 13 尊石胎泥塑像均为辽代作品，其风格与大同华严寺塑像接近。

靠近窗前，与八大明王并列的还有二尊护法像，他们身著铠甲，表情严肃。

观音立像前还有一组清代的石胎泥塑像，中央为接引佛，肉髻高耸，表情端庄，著袈裟。舒相坐于莲花山石上，造型有点怪异。两侧各雕 2 身侍女像，作虔诚供养状。

观音立像的背后还有一尊观音化身天大将军降伏“蛤蟆精”的塑像，将军顶盔披甲，脚踩“蛤蟆精”，形象传神有趣，显然是工匠结合了观音堂传说而特地塑造的一尊化身像。

观音堂的壁画位于观音殿东、西、北三壁及玄关东、西两侧壁上。殿内东西墙壁画分上、中、下三层，每层 4 块壁画，画间以忍冬纹相隔，最外边镶以黑色长方形边框，形成小块壁画界隔分明、整壁画面统一协调的布局。东壁内容以鸠摩罗什译“妙法莲花经”第二十五品“观世音菩萨普门品”之偈颂部分为依据的经变画，每幅均有榜题^[2]。西墙构图与东墙相同，内容为观音菩萨十二大愿图。具体内容见表。

东山墙壁画内容一览表

		编号 1	编号 2	编号 3	编号 4
上层	榜题	盗贼转慈心	巨浪不能没	推击悬日寓	蛇驼闻声去
	布施	信心弟子 本城益泰成敬施	信心弟子 本城钱行敬施	信心弟子 本城布商敬施	信心弟子 申君诏、申君选敬施
	偈颂	或值怨贼绕 各执刀加害 念彼观音力 咸即起慈心	或漂流巨海 龙鱼诸鬼难 念彼观音力 波浪不能没	或在须弥峰 为人所推堕 念彼观音力 如日虚空住	蜿蜒及蝮蝎 气毒烟火燃 念彼观音力 寻声自回去
中层	榜题	毒龙无敢害	雷电感应散	毒药归自身	临刑刀断坏
	布施	信心弟子 本城钱行敬施	信心弟子 本城首饰行敬施	信心弟子 本城义成功敬施	信心弟子 孙继业敬施
	偈颂	或遇恶罗刹 毒龙诸鬼等 念彼观音力 时悉不敢害	云雷鼓掣电 降雹澍大雨 念彼观音力 应时得消散	呪诅诸毒药 所欲害身者 念彼观音力 还着于本人	或遭王难苦 临刑欲寿终 念彼观音力 刀寻段段坏
下层	榜题	火坑现莲池	枷锁脱囹圄	恶兽回身走	逢凶逐落山
	布施	信心弟子 本城天福斋敬施	信心弟子 本城义承永敬施	信心弟子 ……	信心弟子 ……
	偈颂	假使兴害意 推落大火坑 念彼观音力 火坑变成池	或囚禁枷锁 手足被扭械 念彼观音力 释然得解脱	若恶兽围绕 利牙爪可怖 念彼观音力 疾走无边方	或被恶人逐 堕落金刚山 念彼观音力 不能损一毛

西山墙壁画内容一览表

		编号 1	编号 2	编号 3	编号 4
上层	榜题	终果入恒沙	东土送西天	引善度金桥	慈航渡有缘
	布施	信心弟子 本城恒盛良敬施	信心弟子 吏部郭恒辰敬施	信心弟子 本城义兴铺敬施	信心弟子 申顺敬施
	内容	12. 果修十二愿 舍身引进去出家 修行证道似恒沙 五湖四海功成就 头带金冠入红霞	11. 弥陀受记愿 洛伽佛国在西天 朝朝花蕊结成莲 东土有个善男子 送在西方净土天	10. 接引西方愿 幢幡宝盖乐逍遥 西方路上有金桥 观音菩萨来接引 接引众生上金桥	9. 度尽众生愿 菩萨造下一只船 拴在娑婆海岸边 观音菩萨为船主 不度无缘度有缘
中层	榜题	虔心脱锁难	救灭三涂狱	因果须看经	一洒火变莲
	布施	信心弟子 邹毓凤敬施	信心弟子 袁宗唐敬施	信心弟子 王缓敬施	信心弟子 本城当商敬施
	内容	8. 枷锁解脱愿 犯法遭刑在狱中 身连枷锁苦难行 志心持领观自在 自然枷锁解脱身	7. 誓灭三涂愿 奈河里面苦南行 铜蛇铁狗尽来侵 观音菩萨来救苦 永灭三涂地狱门	6. 常行平等愿 不信因果不看经 为人贪财又贪名 弥陀加持常有念 随似观音平等心	5. 甘露洒心愿 火炕腾腾起黑烟 众生里面叫声冤 观音忙把甘露洒 一洒火炕化成莲
下层	榜题	风波释危险	常持讽救苦	诸佛礼南海	发愿度阎浮
	布施	文字湮灭不清	文字湮灭不清	文字湮灭不清	文字湮灭不清
	内容	4. 能除危险愿 五湖四海因似风 东南西北来相逢 众生多有危险难 一心称念观世音	3. 寻声救苦愿 为人得病卧高床 不请明医点药方 志心称念观自在 自然身体得安康	2. 常居南海愿 大海洪波万丈深 洛伽山高起青云 诸天圣众共围绕 逍遥自在礼观音	1. 广发弘誓愿 广发弘誓大愿心 度尽阎浮世上人 有缘千里来相会 无缘对面不相逢

另外在东、西山墙上部的三角区内，画有水墨画，东墙共有 6 幅组成，内容为山、水、梅、兰。西墙 6 幅，内容为山、水、松、竹。

北墙壁画分为 3 组，东、西两侧组合为十八罗汉渡海图，海面波涛涌动，空中云雾缭绕，龙王现身相助，众罗汉皆古貌苍颜立于其上，人物个性鲜明，表现出罗汉渡海的神通与修行的道行。

玄关东壁为观音菩萨二胁侍之一的龙女作法图，西壁为观音菩萨二胁侍之一的善财参明智居士图。

该殿壁画有二种表现形式，一为工笔重彩画，一为水墨画，其绘制年代约在清代，且不

是由一批画工同时完成，历经数次才告完工。

四、儒释道融合的观音堂

观音堂最初所建为一所佛寺，供奉的主要对象是观音菩萨，这一点从寺内现存碑文及造像中可以证明。修建观音堂是为歌颂礼拜观音菩萨降妖灭灾的圣迹而作。寺中观音殿内现存的辽代石胎塑像数尊，应是原寺院遗存。辽末保大二年毁于兵火。明、清两代数次重修，现存建筑及寺院规制为清代。

清乾隆四十三年（1778）《装塑观音堂三真圣像记》载“观音堂旧有三真窟殿，不知启自何代。于乾隆三十六年秋为暴雨浸塌，今已基址俱废。……观音堂三真窟殿，颍洧年代符锡孙公忝代辞命修建告竣”。殿内原塑释、道、儒三真像，现已无存。三真殿中门上方石雕匾额“昭格”，“昭格”原指降临吉祥、勤勉地感动上天，后渐引申出神灵之意。三真殿二层檐下外侧各雕“浮云观”“月落亭”，道教气息弥漫。

观音堂内同时出现观音殿、关帝殿、财神殿、三真殿，而名称依然为观音堂，这在大同地区十分少见^[3]，这样的佛寺布局及供养对象，是大同明清时期三教合一、宗教信仰世俗化、功利化的客观反映。观音堂经过数百年的不断修建，完成了由一座佛寺蜕变为三教合一寺院的转变，其信仰、功能更加完善。一座寺院具有了不同的供养主题，满足了几乎所有百姓供养的需求，折射出大同地区明清时期儒释道融合，重新演变出一种全新的世俗信仰体系。

大同地区在平城时期，儒佛道之间既有碰撞也有融合，曾经爆发的“太武灭法”事件，冲突的结果导致三教的融合。道教由此提高了理论建设，儒教打开了文化视野，佛教则完成了中国化的历程，其共同点是提高了为封建王朝服务的水平。辽、金时期大同是陪都，依然是多民族融合的地区，观音堂坐落在大同通往内蒙古、也就是古代“走西口”及北方“丝绸之路”的咽喉要道上，佛寺的设立原本就是为了保障行旅安全、为人们提供精神上的安慰。明清时期，大同的军事、商贸地位更加重要，特别是清代“丝绸之路”衰落后，另一条中国大陆上的“茶叶之路”就经大同中转分二路，一路通向张家口、呼和浩特、恰克图，一路经大同过杀虎口、呼和浩特、到恰克图。而到杀虎口的行人、车队需经观音堂前的武州川西进方可到达，观音堂位居武州川的入口处，成为必经之地。因此上至王公、总督，下到商家、行者及有求者，他们捐资重修观音堂，将他们的诉求汇集一处，于是中国儒家的关老爷、佛教的观音菩萨、儒释道的三真人、民间的财神爷，全部入住于此，表达了人们祈求平安、渴望幸福的朴素心理。

五、观音堂大事记

1037年（辽重熙六年），观音堂始建。现仅存辽代石雕像13尊。

1122年（辽保大二年、金天辅六年）毁于兵火。

1428年（明宣德三年）重修。

1449年（明正统十四年）重建。

1607年（万历三十五年）续建，并由福建布政使司右布政使、前奉敕分巡冀北兵备道、山西右参政、提督学校副使、云杜陈所学撰碑《云中城西十五里观音古刹碑记》。现存寺中。

1627年（天启七年），石刻陀罗尼宝瓶一对，总高2米，上刻陀罗尼经。现置于观音殿前。

1649年，姜瓖兵变，再次焚毁。

1651年（顺治八年），总督佟养量重建观音殿。《重修观音堂大殿碑》镶嵌于门廊东侧。“幸所属诸员忻然乐助，随告成兹殿。虽造庙将像为肖陋小，不踵前人之迹，不使废弛……”。大清顺治八年岁次辛卯仲夏之吉，钦命总督宣大山西、兵部右侍郎佟养量谨撰。

1708年（康熙四十七年），《修路碑记》立于观音殿抱厦内西侧。记载“大同云西大路观音堂佛字湾至云岗山路崎岖……杨荣等与寺僧圆龙募缘捐修”的史实。

1713年（康熙五十二年），重修观音堂山门。《重修观音堂山门记》镶嵌于观音堂山门东壁。

1734年（雍正十二年）刊《礼观音堂有序》碑，现立于门廊西侧。

1763年（乾隆二十八年），《重修观音堂碑记》立于观音殿门外西侧。“旧寺重新彩焕梵宇群瞻”。《碑志》记述乾隆四十九年后大同县都尉李堂府为观音堂增立各庙养瞻之地。碑立观音殿门口东侧。

1771年（乾隆三十六年），观音堂三真窟殿因暴雨坍塌。《修建观音堂三皇定殿叙》镶嵌于三真殿门口西侧。“兴修建之志得以併全矣，于是泛材捐工，计浦五月于千厥成也，意虽致旃林，再辟幸启造之原因，可溯调将工程苟完……”。

1778年（乾隆四十三年），装塑三真殿内圣像。《装塑观音堂三真圣像记》。

1797年（嘉庆二年），补修观音堂。道光二十三年《重修观音堂碑记》记。“嘉庆二年补葺后得渐摧残不有人焉。”

1811年（嘉庆十六年），重修观音堂。道光二十三年《重修观音堂碑记》记。

1812—1817年（嘉庆十七年至二十二年），重修观音堂。道光二十三年《重修观音堂碑记》记。“始于十七年服之来岁残缺，虽振而金碧未彰，延及二十二年又各捐资募化始得金身灿然。但正殿败瓦渗漏急宜振新，乃工资不给意中止矣”

1825—1828年（道光五年到八年），重修观音堂。道光二十三年《重修观音堂碑记》记。“道光六年孙缙绪不忍亏一簣之功弃九仞之力。独往西口募大钱二百九下，将此修葺。偶睹殿内栋宇几于析陷，觅村更易之际输金已整两所需尤多。众方踌躇间，适顾亲王路经瞻拜，见其工费弥繁，怜衔石之诚、普众沙之惠，随损银七十两，且携缘后化众善士大钱二百七十千零，可谓甘露双垂、慈云并覆矣。”

1828年（道光八年），“首饰行重修乐楼”。道光二十三年《重修观音堂碑记》记。

1830年（道光十年），重修观音堂。道光二十三年《重修观音堂碑记》记。立于西碑廊北侧。“（道光）九年工作复兴，鸠工众士同力经营，至十三年秋，殿宇内外无弗改观而落成矣”。

1836年（道光丙申年）刊《宋通记》，镶嵌于西碑廊北墙中央。“不数日得同志十八人折

钱五十五千，有奇清举式并立侍各像，宜补修祖粧点处，次第之而光明于是乎大放，前后需工料费七十二千钱……。”

1843年（道光二十三年），重修观音堂。道光二十三年《重修观音堂碑记》记。

1871年（同治十年），重修观音堂并移建关帝殿。《重修观音堂并移建关帝殿记》碑立于观音堂观音殿前抱厦东侧。

1900年（光绪二十六年），刊立《重修观音堂碑记》，现立于西碑廊南侧。“众槩共举俾殿宇焕然庄整，庙貌灿然光辉……”“观音堂庙内西南角创修财神殿，恭塑神像以报佛麻……”。

1911年（宣统三年），《重修云郡城西观音堂庙碑记》立于东碑廊北侧。“新建楼殿五间彩像佛殿”。即指三真殿二层的五间建筑。

1952年4月23日，成立“大同市文物管理委员会”，9月成立“大同市古迹保养所”。办公地址设在上华严寺前院。开始对大同市地上地下文物的调查、登记和处理工作。

1955年4月，原大同市古迹保养所更名为山西云冈古迹保养所，所设于云冈，其管理范围共有六处，包括上下华严寺、善化寺、九龙壁及观音堂。

1960年5月19日，公布为大同市文物保护单位之一。

1979年全面维修观音堂，整修观音殿与三龙壁，拆除东西早年坍塌的禅房。

1989年9月，成立山西云冈石窟文物研究所（内含大同市古建筑保管所），负责管理善化寺、九龙壁、观音堂。

1992年6月，大同市古代建筑保管所与山西云冈石窟文物研究所分离独立，观音堂划归大同市古代建筑保管所管理。

1996年1月12日，被山西省人民政府公布为第三批省保单位。

2013年，列入第七批全国重点文物保护单位名单。

2016年8月，观音堂划归云冈石窟研究院管理。

注释：

[1] 昭格：有说指朝鲜管理道教的专门机构“昭格署”。

[2] 此内容与图表1、2选自邓星亮、尹刚《大同观音堂壁画》一文，发表于《山西大同大学学报（社会科学版）》第20卷第5期，2015年。

[3] 特别是清代的大同地区，尤其是农村，将多名神仙供在一座寺院内，称为全神庙，而非称为佛寺。

[作者：云冈石窟研究院文博研究馆员]

（责任编辑：王雁卿）

云冈百年

云冈石窟院史编写组

谨此纪念为云冈石窟复兴做出贡献的人们！

一、发现云冈

1. 寂寞的寒村

公元五世纪，在佛教东传的时代浪潮中，北魏皇家营造了武州山大石窟寺。然而，从其惊雷般诞生的伊始，云冈石窟即不可避免地走上了一条漫长的衰落之路，尽管历朝历代都有过修复的善举。到二十世纪初，饱经千年沧桑的云冈呈现出一片荒凉、破败的景象，延绵一公里的石窟群被前代的军堡残垣分隔东西，西部洞窟变为民居、马厩，炊烟漆像，无复庄严；东部洞窟坍塌、颓废，明清崖刻，无复风骚；中部孑然独存的石佛古寺，香客寥寥，早已不再是众善趋鹜的清修胜地。末世的孤寂，浸入行道者的诗句。



中西部窟群外景（20世纪30年代）



第20窟露天大佛
（20世纪30年代）



在第40窟内嬉戏的
孩童（1920年）



古道中的二马抬轿
（20世纪30年代）



东部窟区前古道上驶过的
马拉轿车（1933年）



站在大佛膝上的儿童
（20世纪30年代）



第15窟前搭建的民房
（20世纪30年代）



五华洞前的民居院落
（20世纪30年代）



居住在第18窟内的
村民（1920年）

2. 博士的发现

1902年6月，日本工学博士伊东忠太等在中国进行考察旅行，无意中踏入石佛寺破败的庙门，博士惊讶地发现这里竟保存着最为壮观的北魏石窟建筑群，其艺术形式直接来源于西方，且与日本的推古式若合符节。随后，他发表的《云冈旅行记》《支那山西云冈石窟寺》，引起了世界学术界的注意与兴趣。1907年，法国汉学家沙畹（E. Chavannes）携摄影师来到云冈，不久将其拍摄的云冈石窟和龙门石窟等古迹照片，著成《北中国考古图录》出版。从此，云冈石窟名声鹊起，开始成为海内外学者和艺术家的一大巡礼地。



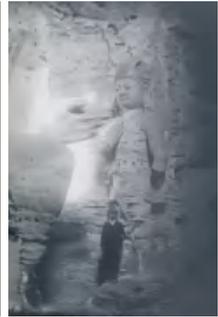
伊东忠太（1867-1954年）
日本著名建筑史学家



伊东忠太（右一）在
第20窟大佛前留影



沙畹（1865-1918年）
法国著名汉学家



沙畹在第3窟留影
（1907年）



石佛寺山门
（1907年）



第20窟远眺
（20世纪30年代）



西部石窟前的云冈堡门
（20世纪30年代）



第3窟外景
（20世纪30年代）



第6窟前院
（20世纪30年代）



20世纪30年代的
写生画家

3. 佛像的劫难

然而，与中外研究者一道前来的，还有各色探宝者和为帝国主义列强收罗文物的古玩商，他们诱雇云冈村民、流氓，甚至串通军方，盗凿佛像、佛头，胆大妄为。迄 1929 年 9 月，国民政府古物保管委员会派员前往云冈进行调查统计，共损毁、丢失石佛 96 尊。这些流失海外的云冈造像，目前主要分散在日本、法国、美国、德国等国家。



1933 年 9 月 28 日《北洋画报》发布的云冈石佛被盗消息



第 16-1 窟北壁菩萨像被盗前后



第 16-1 窟东壁中层圆拱龕内佛像头部被盗前后



第 40 窟东壁盂形龕右侧思惟菩萨头部被盗前后



第 6 窟明窗西壁白马吻足马头被盗前后



二、认识云冈

1. 云冈研究的兴起

云冈石窟的研究，始于金代曹衍撰《大金西京武州山重修大石窟寺碑》，继以清初朱彝尊《云冈石佛记》。但真正学术意义上的研究，则是百年之事。最初半个世纪的云冈研究，以日本学者居多，大村西崖、塚本靖、关野贞、常盘大定、小野玄妙等，主要探讨云冈石窟的建筑特征和艺术源流；中国学者则重在解析云冈历史与建筑，介绍邻邦的研究成果。1933年9月，梁思成等中国营造学社同仁考察云冈石窟，对北魏石窟建筑进行了测绘研究。



朱彝尊（1629-1709年）
清初文学家



陈垣（1880-1971年）
历史学家、宗教史学家



汤用彤（1893-1964年）
哲学家、佛学家、国学大师



1933年9月，梁思成等营造学社
同仁赴云冈考察途中



途中小憩
(左起莫宗江、林徽因、刘敦桢)

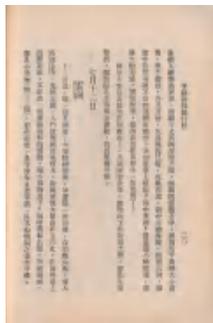


林徽因在西部窟内

梁思成、林徽因
在第7窟前



曹衍撰《大金西京武州山
重修大石窟寺碑》影印件
(1147)



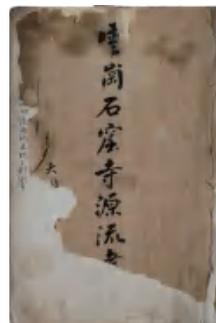
冰心在《平绥沿线旅行记》
发表的《游云冈日记》
(1934)



北京大学周一良在《考古
学社社刊》发表《云冈
石佛小记》(1936)



中华书局出版的白志谦
《大同云冈石窟寺记》
(1936)



大同学者厉寿田著
《云岗石窟寺源流考》
手抄本(1937)

2. 日本学者的探索

日本侵华期间 1938-1944 年，以水野清一、长广敏雄为首的京都大学调查队，对云冈石窟进行了详细的调查。其摄影、实测、线描、拓片、论文等研究成果，结集为十六卷本《云冈石窟》巨著，1951-1956 年陆续出版，代表了当时云冈研究的最高水平。水野、长广指出：云冈艺术可分为西方外来与中国传统两个方面，其西方样式具有多元性，是带有浓郁中亚（此指新疆）色彩的凉州风格的再现，明显受到西域石雕、泥塑、壁画等影响，而早期雕刻显示出的是犍陀罗风格、中印度风格和中亚风格。中国传统主要表现在动物雕刻、仿木构建筑等，石窟造像明显存有一个逐步中国化的过程。



1939 年 10 月，在日军飞机上拍摄的云冈石窟



日本京都大学调查队对第 20 窟大佛进行搭架测量



长广敏雄与德日军官



京都大学调查队员的休憩讨论



日本照相师用镜子反光摄影



(日)水野清一、长广敏雄著《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》，京都大学人文科学研究所，1951-1956 年



日军侵占大同后在第 20 窟大佛前的集体照



中国技师徐立信拓印石雕



洞窟内的现场计算



测绘五华洞

3. 云冈事业的繁荣

1947年，宿白先生在整理北京大学图书馆善本书籍时发现《金碑》，并于1956年发表《大金西京武州山重修大石窟寺碑校注》一文。此后，陆续发表了《云冈石窟分期试论》《〈金碑〉的发现与研究》《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》等系列文章。从历史学与考古学角度，对云冈历史和艺术进行了全方位的探讨，取得了突破性进展，基本厘清了云冈石窟的历史沿革和分期脉络。2006年，张焯《云冈石窟编年史》问世，成为云冈石窟的第一部通史。其中《〈鹿苑赋〉与云冈石窟》《徐州高僧与云冈石窟》《〈金碑〉小议》《全真道与云冈石窟》《云冈筑堡与古寺衰微》等论文，解决了历史上的诸多疑问，标志着云冈学走向成熟。



1950年11月，中央人民政府副主席宋庆龄参观云冈石窟



1950年，中央文化部派考古学家裴文中、美术家王逊等率雁北文物考察团到云冈石窟，并发表了《雁北文物考察团报告》



北京大学阎文儒、宿白先生与56级同学在云冈石窟考察合影



1963年4月6日，中央政治局常委、中央委员会总书记、中央军委常委、国务院副总理邓小平，中共中央书记处书记、全国人大常委会委员长、北京市委书记、市长彭真等参观云冈石窟



1977年5月8日，荷兰王储贝娅特丽克丝公主（1980年登基）参观云冈石窟



1977年9月19日，中共中央副主席叶剑英参观云冈石窟



1980年7月31日，全国政协副主席十世班禅·额尔德尼·确吉坚赞一行参观云冈石窟



1981年8月10日，国务院副总理余秋里参观云冈石窟



1983年8月1日，中共中央书记处书记、中宣部部长邓力群参观云冈石窟



1984年6月28日，全国政协副主席杨成武参观云冈石窟



1988年7月5日，全国首届石窟寺考古培训班在云冈石窟举办



1988年8月10日，中共中央政治局常委乔石参观云冈石窟



1989年8月18日，中共中央政治局常委、书记处书记李瑞环参观云冈石窟



1991年8月21日，原中共中央主席、军委主席、国务院总理华国锋参观云冈石窟



1994年3月21日，中共中央政治局委员、书记处书记、中纪委书记尉健行参观云冈石窟



1994年7月27日，全国人大常委会副委员长、民盟中央主席费孝通参观云冈石窟



1999年9月10日，中共中央政治局委员、国务院副总理温家宝参观云冈石窟



2000年10月4日，中共中央政治局委员、国务院副总理钱其琛参观云冈石窟



2001年8月13日，中共中央政治局委员、国务院副总理吴邦国参观云冈石窟



2001年8月19日，中共中央总书记、国家主席、中央军委主席江泽民视察云冈石窟



2004年5月15日，班禅·额尔德尼·确吉杰布参观云冈石窟



2005年7月云冈国际学术研讨会召开，国内外300余位学者参加，提交论文160多篇



2007年3月25日，中共中央政治局常委、全国政协主席贾庆林参观云冈石窟



2008年7月29日，中共中央政治局常委、国务院副总理李克强参观云冈石窟



2011年9月24日，国务院副总理王岐山视察云冈石窟



2011年9月28日，全国人大副委员长成思危、全国政协副主席黄孟复参观云冈石窟



2015年10月23日，云冈皮影木偶院演职人员与荷兰国王威廉·亚历山大家合影

4. 考古发掘的推动

云冈石窟研究的推进，也得益于五个阶段的考古发掘。1938年和1940年，水野、长广等对第8窟与五华洞（第9-13窟）窟前遗址、昙曜五窟窟前遗址、西部山顶和东部山顶北魏寺庙遗址，以及龙王庙附近辽代寺庙遗址，分别进行了小规模考古发掘；1972-1974年，云冈石窟文物保管所为配合洞窟维修加固工程，对五华洞窟前遗址进行了较大规模的考古发掘；1987年，为保护龙王沟西侧石窟，进行了窟前清理发掘；1992-1993年，为配合“八五”保护维修与窟前地面降低硬化工程，云冈石窟文物研究所与山西省考古研究所联合进行了大规模的窟前遗址（第9-20窟）和第3窟考古发掘；2008-2012年，云冈石窟研究院与省考古所对中西部窟顶防水区域进行了考古勘探和发掘，发掘出北魏和北魏辽金佛教寺院遗址。大量建筑遗址和零散文物的出土，极大地丰富了我们对于历代石窟寺院及其生活的认识。



1938年与1940年日本京都大学调查队的考古发掘

1. 龙王庙沟遗址出土的辽金瓦件
2. 保存在日本京都大学的云冈瓦当、绿釉板瓦和“通乐馆置”白瓷罐
3. 发掘龙王庙沟遗址
4. 被雇清运尘土的云冈村童



1972-1974年第9、10窟外壁顶部平台的考古发掘

1. 清理的辽金梁槽和托脚槽
2. 辽金建筑构件
3. 辽金瓦件



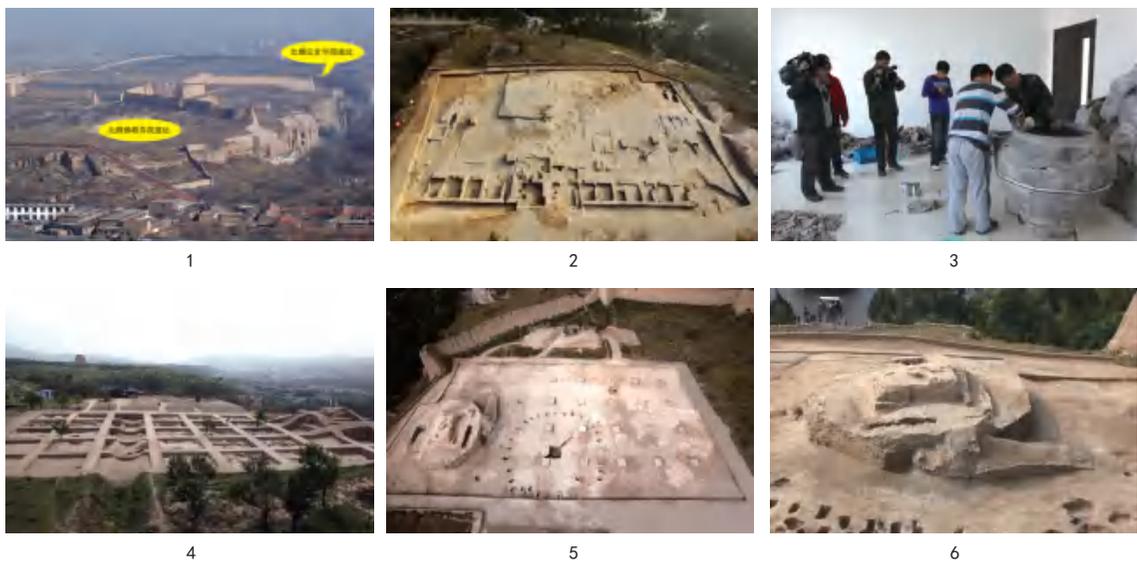
1987年龙王庙沟西侧的考古发掘

1. 辽代厅堂遗址
2. 辽代僧房建筑遗址
3. 辽金瓷枕
4. 辽金鸡腿瓶



1992-1993 年窟前遗址考古发掘

1. 1992-1993 年昙曜五窟窟前遗址发掘现场
2. 第 20 窟西立佛坍塌碎块遗迹与实验室拼对组合初形
3. 第 9、10 窟窟前出土的历代地面柱穴遗迹
4. 第 14-20 窟窟前约 25 米处发现的北魏河坝遗迹
5. 第 13 窟窟前的辽金建筑遗址
6. 第 3 窟窟前遗址的发掘现场
7. 第 3 窟内的北魏取石遗迹，被评为“1993 年全国十大考古新发现”
8. 北魏菩萨身像
9. 北魏瓦当
10. 辽金陶兽头
11. 北魏螭首
12. 北魏菩萨头像
13. 北魏弟子头像



2008-2012 年云冈石窟窟顶北魏辽金佛寺遗址考古发掘

1. 2008-2012 年，窟顶考古发现的北魏佛寺遗址位置图。本次考古发现，印证了北魏郦道元《水经注》所述“山堂水殿，烟寺相望”的记载
2. 西部窟顶发掘的北魏佛寺遗址
3. 中部窟顶北魏辽金佛教寺院遗址出土的辽金陶瓮
4. 中部第 5、6 窟窟顶的北魏辽金佛寺遗址发掘现场
5. 中部窟顶北魏辽金佛寺遗址全貌。本次发掘被评为“2011 年全国十大考古新发现”
6. 中部窟顶出土的北魏始建、辽金包筑的佛塔遗址

三、保护云冈

1. 保护意识的觉醒

上世纪二十年代，云冈村村民监守自盗引发全国性的舆论声讨过后，1931年秋，大同县成立云冈石佛寺保管委员会，设警员守护石窟。随后，山西骑兵司令赵承绶在此修建“云冈别墅”。1935年，县政府在石窟南二百余米外，开建云冈新村，每户一院，四间石券窑。1939年秋，村民全部搬离石窟。1942年夏，蒙疆政府编制发行《大同石佛保存计划》，尽管当时并无实施的可能。



1934年9月，国民政府军政部长、北平军代委员长何应钦等在云冈石窟大佛前合影



1934年11月5日，蒋介石偕夫人宋美龄等乘火车到达大同，并参观云冈石窟



1933年3月，大同地方政府组成调查队对云冈周边环境进行测绘、规划



1935年大同县建设委员会全体会员于测量云冈地形后，在云冈别墅前留影（中间带眼镜者为骑兵副司令白濡清，其右为县长卢宗孚）



1933年3月，大同义和摄影社在云冈石窟拍摄



1932年山西骑兵司令赵承绶修建“云冈别墅”



《大同石佛保存计划》（1942年）

2. 建国后重点保护

新中国成立后，党和政府高度重视云冈的保护工作。成立古迹保养所，清洁环境，植树造林，修缮古迹。1961年3月，云冈石窟成为国务院首批公布的全国重点文物保护单位。六十年代，针对洞窟普遍存在的裂缝、坍塌、剥落风化等严重问题，组织国内专家开展地质勘查、病害调查及保护材料和方法的研究，率先在第1、2窟进行试验工程，采用锚杆牵拉、环氧树脂灌浆粘接和传统加固技术，效果良好。同时，云冈石窟保护项目被列入国家科委十年规划。1973年9月15日，周恩来总理陪同法国总统蓬皮杜参观云冈，提出了三年修好石窟的目标任务。随后的1974-1976年，国家文物局组织力量对所有濒危洞窟和造像进行了大规模的抢救加固，基本解决了洞窟的稳定性问题，最大限度地保持了石窟的原貌。云冈石窟如获新生。三年工程中采用的“围岩裂缝灌浆加固技术”，荣获1978年首届全国科学大会奖。



1



2



3



4



5



6



7



8



9

二十世纪五、六十年代的保护措施

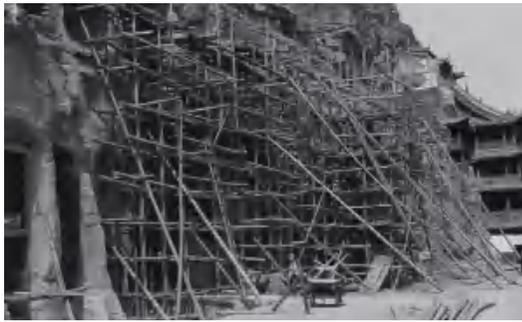
1. 1954年利用砂岩碎石修筑的保护围墙
2. 1956年改山门前坡道为月台，扩建台前广场
3. 1957年修整平展的中部窟群地面
4. 1961年，中国古代建筑修整所姜佩文所长、杨玉柱、苏良赫等在云冈测绘时合影
5. 1955年进行的石佛古寺山门、过殿和第5、6、7窟窟檐整修
6. 50年代后期游客在云冈古迹保养所门前留影
7. 1964年，解廷藩同志对第14窟佛柱裂缝进行化学材料灌浆粘接
8. 1964-1965年，云冈西部窟群加固工程现场
9. 1964年5月，大同市级机关干部在云冈中西部石窟前进行植树绿化



1



2



3



4



5



6



7



8



9

二十世纪七、八十年的保护工程

1. 1973年9月15日，周恩来总理陪同法国总统蓬皮杜参观云冈石窟
2. 1973年9月15日，周总理在云冈接待室前向中外记者宣布：三年修好云冈石窟
3. 1974年，第9、10、11窟外立壁的搭架维修现场
4. 三年修复工程前后的第19窟主佛
5. 三年修复工程前后的第1、2窟外壁
6. 1983年，王恒庆师傅正在修复第1窟中心塔柱
7. 1974-1976年，对第1窟东壁加固现场
8. 1975年夏，正在对第20窟露天大佛左耳裂缝进行压力灌浆粘接的工人们
9. 1976年9月，国家文物局局长王冶秋率专家组验收云冈三年工程，与山西省委宣传部长卢梦及施工人员合影

3. 保护的辉煌期

石窟崩塌问题解决之后，石雕的防风化成为主题。九十年代前半期的云冈“八五”保护工程，是按照田纪云副总理的指示精神，通过降低硬化窟前地面，修建第7、8窟保护性窟檐和山顶防水排水设施等综合手段治理水害，取得了初步效果；后半期进行的109国道云冈段改线工程，则彻底解决了运煤车辆粉尘污染对石窟环境的危害。同时，云冈石窟研究所与中国文物研究所、美国盖蒂保护研究所、德国wacker公司合作开展了诸多科研工作。1997年，《大同市云冈石窟保护管理条例》获得了省人大的批准。2000年，山西省人民政府批准并公布《云冈石窟规划》。2002年，省政府与国家文物局联合召开云冈石窟防渗保护工作会议，启动了防水工程。2007年，西部窟群严重渗水问题得到治理。2012-2015年，五华洞危岩加固，彩塑壁画修复，地面雕刻遗址展示，保护性窟檐建设全面完成。云冈石窟保护进入辉煌时期。



1990年2月22日，国务院副总理田纪云视察云冈石窟



“八五”维修保护工程领导小组第一次工作会议



饱受煤尘和粉尘污染的石窟佛像身披黑色“袈裟”



九十年代以来，距离云冈石窟350米的109国道煤车滚滚



第8窟窟檐“八五”修建工程现场



西部窟群“八五”维修加固工程现场



1992年，中美专家考察西部山顶防渗排水试验工程



1998年，德国专家实验应用硅酸乙酯加固风化岩样



1998年国家投资2.6亿元，将109国道改至云冈后山，原有公路辟为云冈旅游专线



2007年夏，云冈文保中心重修西部窟顶排水渠与护坡



辽宁有色地质局与云冈石窟文物保护修复中心联合进行五华洞危岩加固工程



敦煌壁画保护中心与云冈彩塑壁画修复中心合作维修五华洞泥塑、壁画现场



2012年6月27日，五华洞岩体加固及窟檐建设工程开工剪彩仪式



2014年新建成的五华洞窟檐外景

四、创新云冈

1. 世界遗产申报成功

世纪之交，云冈石窟再度迎来大发展的机遇，如世界遗产申报，五A级旅游景区申报，云冈大景区环境综合治理等。1999年10月，云冈石窟申报世界遗产工作启动。次年，山门前建筑拆迁与广场建设、云冈峪绿化、十里河云冈段蓄水工程等陆续开展。2001年12月14日，云冈石窟被联合国教科文组织世界遗产委员会列入《世界遗产名录》。2007年5月云冈石窟成为国家首批五A级旅游景区。



2000年4月27日，云冈石窟申报《世界文化遗产名录》委员会全体会议召开



2000年10月，大同市领导视察云冈石窟周边环境治理工作



2006年11月，大同市领导检查云冈石窟申报五A级景区的环境治理工作



2000年冬，窟前拆迁与建设



2001年建成的云冈石窟广场



2001年12月14日0点30分，联合国教科文组织世界遗产委员会第25届全会一致通过云冈石窟列入《世界遗产名录》。云冈职工深夜欢庆



2002年，在北京举行的世界遗产证书颁发仪式



2001年获得世界遗产证书



2007年5月被评为国家5A级旅游景区

2. 云冈环境综合治理

2008年春，大同市委、市政府决定进行古城改造、新城建设和云冈石窟周边环境综合治理三大工程。按照《云冈石窟保护规划》要求，当年完成了云冈旅游道路两侧的建筑拆迁和植树绿化，并在云冈峪口的小站村东开建云佛新村，以安置云冈镇搬迁居民；同时在云冈山后，再次规建了一条长6.8公里的绕行道路，以确保云冈封闭式景区的形成。2009年云冈大景区建设全面展开，拆迁云冈镇、云冈村、张寺窑、竹林寺、校尉屯、麻村、工人村等一镇六村，涉迁居民5170户；新建了游客中心、昙曜广场、礼佛大道、帝后礼佛群雕、灵岩寺、云冈博物馆、演艺中心、食货街、云冈石窟研究院等17处建筑，计5万多平方米。另外，十里河云冈段河坝加固蓄水、云冈生态停车场、围墙、道路、绿化，以及旅游专线路面重修。至2010年9月，云冈景区各项配套服务设施全部建成，旅游环境焕然一新。



2008年2月8日，大同市代市长耿彦波视察云冈峪



2009年3月，开始拆迁的晋华宫工人村



2009年5月10日，耿彦波市长与云冈村民现场对话



2009年3月，搬迁前的云冈镇云冈村



2009年5月30日，搬迁后的云冈村



2009年8月，新建成的云佛新村



气象一新的云冈石窟大景区俯瞰



2009年6月11日，王君省长视察云冈景区建设



2010年5月10日，国家文物局局长单霁翔视察云冈景区建设



2010年7月30日，中宣部部长刘云山、文化部部长蔡武视察云冈景区建设

3. 多元文化发展

随着大景区的形成，云冈石窟研究院的工作步入了多元化、全方位发展的快车道。一是响亮地提出了“五A级景区，六A级管理”的口号，全面提升旅游服务水平；二是不断完善、丰富景区文化设施，云冈博物馆、云冈美术馆、皮影木偶表演院、石兵美术馆、北魏射艺场、云冈艺术创作基地等陆续开张；三是深入开展云冈学研究，组织编辑《云冈石窟雕塑全集》《云冈窟前遗址发掘考古报告》《云冈窟顶遗址考古发掘报告》《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》等大型著作，目标是改写“云冈在中国，研究在日本”的学术屈辱历史；四是面向文物保护未来，建立云冈石窟监测中心、石质文物保护修复中心、数字中心、彩塑壁画保护修复中心，馆藏文物保护修复中心等，与国内知名院校联合攻关，云冈石窟保护成果丰硕；五是大力发展云冈文化特色产品，2016年顺利通过了国家质检总局“全国佛教文化与石窟艺术旅游产业知名品牌示范区”验收。



2011年6月21日，中日云冈学术研讨会在研究院会议厅举办



2013年3月14日，我院与青岛出版集团签订《云冈石窟雕塑全集》编辑出版协议



2013-2017年，洞窟全面拍摄



2014年8月，我院与北京大学文博学院合办“佛教考古教学研究实习基地”挂牌仪式



云冈数字中心工作人员采用三维激光扫描第18窟



2014年5月5日，我院与浙江大学、北京建筑大学、天津测绘院等共同举办“石窟寺三维数字化规范研讨会”



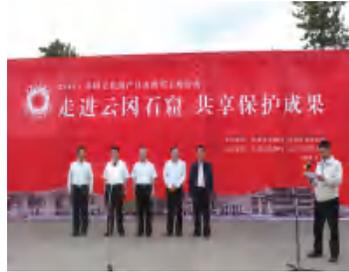
2014年8月17日，我院与浙江大学合作建立“文物数字化研究中心”揭牌仪式



2015年4月10日，我院与敦煌研究院联合成立“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”挂牌暨山西省第三期彩塑壁画文物修复技术培训班开班仪式



云冈彩塑壁画保护修复中心工匠
对馆藏残缺壁画进行维修



2015年6月13日,山西省文物局
“中国文化遗产日”主题活动
在云冈石窟举行



2015年8月16日,台湾觉性地球协会
举办“云禅·觉修”
文化交流活动



2015年12月31日,云冈石窟研
究院职工书画摄影雕塑作品展在
和阳美术馆开展



2016年6月7日,《云冈
石窟艺术展》在北京建筑
大学图书馆开幕



2016年,云冈彩塑壁
画修复中心完成的大同鼓楼油饰彩画保护
工程



2016年8月3日,“云冈文化旅游品
牌与数字化建设研讨会”在大同宾馆
召开,省委副书记楼阳生出席并讲话



2016年6月15日,云冈美术馆
开馆暨“朝花夕拾——鲁迅的
美术世界”展开幕



2016年,云冈石质文物保护修复中心
与辽宁有色地质局合作悬空寺
危岩抢险加固工程



2017年8月6日,山西省委书记骆惠宁
在云冈石窟调研并指导工作



云冈数字中心在北京明十三陵
进行文物数字化



云冈石窟荣获“全国佛教文化与石窟
艺术旅游产业知名品牌示范区”

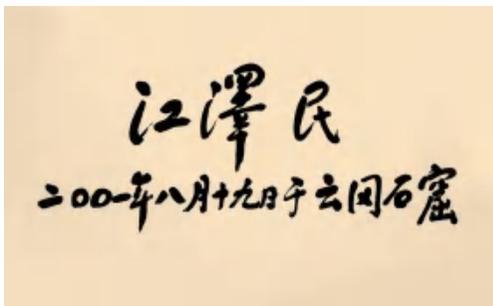


2018年6月5日,云冈石窟
研究院院长张焯荣获“2016-
2017绿色中国年度人物”

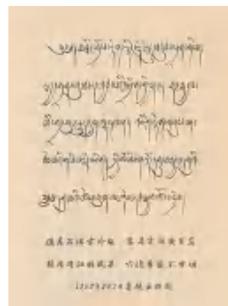
五、名人翰墨



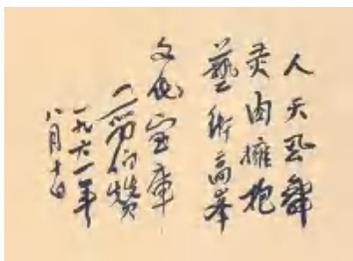
国家副主席董必武题诗



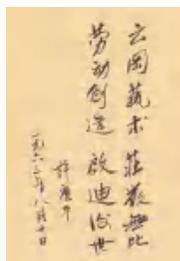
国家主席江泽民题字



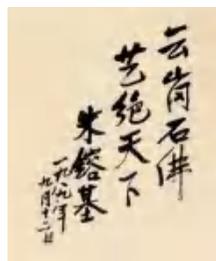
中国佛协主席喜饶嘉措赋诗



历史学家
翦伯赞留言



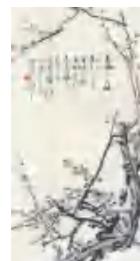
鲁迅夫人
许广平留言



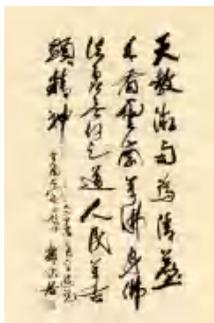
上海市委书记、市长
朱镕基题词



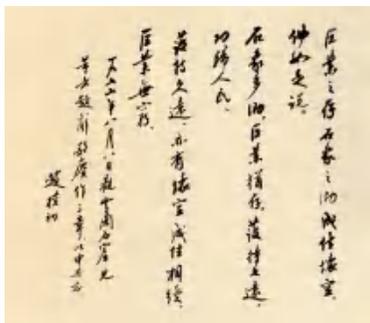
中共北京市委书记处
书记邓拓题诗



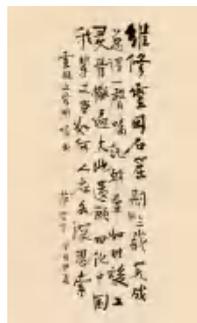
著名画家
关山月绘画



著名学者
郭沫若题诗



中国佛教协会会长
赵朴初题诗



全国政协副主席
萨空了题诗



著名作家
姚雪垠题词

自二十世纪初京绥（今京包）铁路开通，前来云冈石窟观瞻的学者、政要和旅游者日众，摄影、绘画、歌咏、报道屡见报端。解放后，因专司机构的设立，逐渐积累了一批珍贵的名人笔墨遗产，从中我们可以感受和分享他们当年在云冈佛陀前获得的快乐与灵感。

（责任编辑：陈洪萍）

云冈石窟博物馆新展陈的设计思路

张焯

一、主题思想

云冈石窟是鲜卑民族由渐兴发展到骤盛的伟大见证，同时也是中华艺术融合西方美术走向隋唐鼎盛的辉煌巨作。在展示内容方面，应与云冈石窟相呼应，力求达到一种相辅相成、相得益彰的建设效果。陈列馆的形式设计要体现古典、厚重、大气的风貌，主要展示石窟开凿的历史背景以及民族、佛教、艺术内涵，形成不同于各地各类陈列馆的独有特色。

二、核心展示内容

十六国南北朝是我国北方民族割据纷争的历史时期。少数民族间相互吞并，企图争霸北方。鲜卑族拓跋部在混战中崛起、壮大，形成强有力的骑兵队伍。自北魏建立，定都平城，大同作为北方政治、经济、文化中心将近一百年。北魏统治者不惜花费大量国力，雕凿了举世闻名的旷世之作——云冈石窟。云冈石窟博物馆应将鲜卑族拓跋部发展过程中的重要历史事件，尤其是有关云冈石窟开凿的历史以石雕造像群的形式展示给观众。

第一展厅

居中摆放“北魏武州山石窟寺全景沙盘”，着力展现郦道元《水经注》所描述的“山堂水殿，烟寺相望”胜况。周围环绕情景故事石雕群，主要展现鲜卑族拓跋部在大同建都 97 年间由兴起到昌盛的重要历史瞬间。

雕刻素材：

1. 鲜卑发源。鲜卑族拓跋氏原居于额尔古纳河、大兴安岭北段，统幽



云冈石窟博物馆

都之北，广漠之野，畜牧迁徙，射猎为业。（大兴安岭北段嘎仙洞中，有太平真君四年题刻，为太武帝拓跋焘祭祖祝文。）

2. 建立代国。登国元年，拓跋珪纠合旧部，大会于牛川（今内蒙古锡拉木林河），即代王位，定都盛乐。

3. 参合陂之战。登国十年（395），代王珪叛燕，燕主遣兵八万伐魏。相持数月，珪率骑兵二万追击后燕于参合陂。次日战，燕军大败。燕兵四五万人，一时放仗敛手就擒，珪竟坑之，其遗进去者不过数千人。

4. 迁都平城。天兴元年（398），道武帝即帝王位，自盛乐迁都平城，改国号曰魏，北魏王朝正式建立。始营宫室，建宗庙，立社稷。自此平城作为北魏的政治、经济、文化中心近一百年。

5. 法果拜帝。道武帝迁都平城，鲜卑族在内迁汉化的过程中逐渐接受佛教。皇帝偶闻河北沙门法果诚行精至，于是召入京师，任命为“道人统”，统领全国僧徒。当时南朝僧人不拜天子，法果则以道武帝为当今如来，提出拜君如拜佛的礼佛观。礼佛与礼皇帝的双重意义，奠定了北魏佛教昌盛基调，成为后来云冈石窟开凿的契机之一。

6. 明元祭山。道武帝末年，清河王拓跋绍侍宠凶悍，太子拓跋嗣每每相劝，概不听从。拓跋嗣恐怕他企图谋反，于是到武州山、车轮山避难祈福。公元409年，清河王弑死道武帝，篡夺皇位。拓跋嗣秘密与朝廷重臣联系，至城西指挥群臣杀死拓跋绍母子，入城即皇帝位。明元帝认为两山的神灵对他有所保佑，遂定武州山为神山，作为皇家的常祭之所，每年皇帝都要亲自前来祭拜。

7. 统一北方。公元423年，太武帝拓跋焘即位，击溃柔然、赫连夏、北燕等地。太延中，凉州平，徙凉州民三万余家于京师，敛财无数。沙门佛事皆俱东，象教弥增矣。

8. 太武灭佛。太平真君六年（445），卢水胡人盖吴聚众反于杏城（今陕西黄陵西南）。太武帝兵伐长安（今西安），途中见佛寺藏有兵器、妇女及大量财物，疑沙门与盖吴勾结谋反。崔浩劝帝灭佛。于是北国寺庙佛像尽毁，沙门惨遭诛杀。

9. 昙曜逃亡。昙曜，西域人，年少时出家。后传教至北凉，以禅业著称。太延五年（439），太武帝灭北凉，昙曜随僧民被迁平城，受到太子晃礼遇。太平真君七年（446），太武灭佛，昙曜誓死守法，太子缓宣诏书，劝谕再三，昙曜才密持僧服、法器离开平城，逃于山泽而至中山（今河北定县）。此时周边地区的沙门也闻讯逃匿，佛像经论遂多得密藏。

10. 活埋崔浩。崔浩所修《国史》中有蔑视鲜卑族，“宣扬国恶”之言辞，众鲜卑人劝帝杀之。太平真君十一年（450），太武帝下诏处死崔浩，诛连五族，其族人及姻亲被杀者百余人。

11. 文成复法。太武帝崩，皇孙文成帝即位，诏令复法，当日亲自为灭佛时假做医生的西域沙门师贤等五人落发。文成帝任命师贤为道人统，为皇帝雕造石佛像。像成之后，其面部及足下各有黑石，竟与文成帝身上黑痣的位置相同。

12. 马识善人。昙曜于复法的第二年（453），自中山被命赴京，恰逢文成帝出巡，御马衔住昙曜僧服，众人以为“马识善人”。之后文成帝以昙曜为师。昙曜向文成帝建议，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。此为云冈之始也，因昙曜主持，后名为“昙曜五窟”。

13. 胡僧献像。太安初年，有师子国（即今斯里兰卡）的胡沙门邪奢遗多、浮陀难提等五人，到京都平城贡奉三尊佛像。他们历经西域诸国，凡见佛影迹及肉髻，诸国工匠画师摹写者，没有能比得上难提所造之佛像。距离十余步，视之炳然，转近转微。之后，又有沙勒国僧人将佛像画本带至平城。可见云冈石窟造像与印度、中亚、新疆的佛教艺术有着渊源关系。

14. 命匠选工。献文帝即位后，因母后干政而退隐山寺，亲临武州山指挥石窟开凿，任用梵僧汉匠，分窟建设。云冈进入大规模开凿阶段。

15. 昙曜译经。昙曜任职沙门统，与天竺沙门常那邪舍等翻译佛经十四部，有《付法藏因缘经》、《杂宝藏经》等。又有道进、僧超、法存等高僧名极一时，各有建树。按旧传第3窟前为昙曜译经台。

16. 太和改制。北魏太和年间，孝文帝在祖母冯太后的支持下，推行汉化改革，实行郡县制、三长制、均田制，完成了拓跋鲜卑封建化的过程。

17. 王遇造窟。据《金碑》记载，宦官钳耳庆时（羌族人汉名王遇）信佛教，太和中建诸多佛寺，雕饰巧丽，甚为精美。太和八年（484），王遇为国祈福，造崇福寺，约今第9、10窟。

18. 唱帝鹿苑：北魏太和五年（480），凉州僧团涉嫌谋反而失宠。徐州高僧北上平城，逐渐受到朝廷重用。高僧昙度应孝文帝之邀，与其法弟道登北上平城，昙度为冯太后师，道登为孝文帝师，慧纪住持武州山石窟寺。云冈佛像受汉化影响，逐渐改为细颈溜肩的“秀骨清像”风格，并成为迁都洛阳后龙门石窟造像的样板。

19. 迁都洛阳：太和十七年（493），孝文帝率20万大军南伐，至洛阳，天下霖雨，帝欲继续南下，群臣跪于马前阻拦，遂同意迁都。平城僧侣随之走向全国，云冈石窟造像模式也在北中国广泛推广，甚至西向影响了敦煌、麦积山石窟。

第二展厅“云冈集珍”

陈列云冈出土的文物、大同市北魏墓葬出土的云冈砂岩雕刻；复原云冈石窟游客看不到或风化严重的小窟、壁面；设现代化环形影幕厅，用九头三维立体声像设备展示云冈石窟宏大的开凿场面和细致的雕刻工序；雕刻曹衍《大金西京武州山重修大石窟寺碑》，书写朱彝尊《云冈石佛记》；安排石匠现场制作云冈砂岩石刻纪念品。

第三展厅“胡风汉韵”

展厅中陈列鲜卑族的日常生活用品，以及汉化过程中鲜卑族的服饰、文字、姓氏、生活用品以及房屋的对应变化。恢复云冈石窟中反映的北魏宫廷乐队、乐器，举办西域特色的胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞、力士舞、飞天舞等小型表演，举办北魏服饰秀，以生动、形象的表演形式反映北魏社会生活场景。此外，在展厅某空间内设品茗区，游人可以一边品茶，一边欣赏独具特色的娱乐表演。

第四展厅

为备用展厅，用于中外博物馆文物巡回展或作为报告厅便于专家、学者传道、解惑。

三、服务功能的人性化设置

为游客提供轻松、休闲的环境，充分体现人文关怀，是现代博物馆中的一项重要内容。对此，事先要有所策划。

1. 利用展厅空间，设多个电脑触摸屏，以便游客及时了解景区信息。此外还可为游客提供参与性的互动项目，如泥塑、陶艺、雕刻、穿胡服摄影、学少数民族舞蹈等。
2. 利用场馆空间，设置文物精品书店、文创产品店、资料复印等。

[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]

(责任编辑：王雁卿)

宿白先生与云冈石窟的情缘

张焯 王雁翔

宿白先生生于1922年，1944年毕业于北京大学史学系。1948年北京大學文科研究所攻讀研究生肄業，1951年主持河南禹县白沙水库墓群的发掘，1952年起先后在北京大學历史系和考古系任教。曾任中国考古学会名誉理事长、北京大學教授。2016年7月，首届中国考古学大会，授予其中国考古学会终身成就奖。

先生，不仅是一种称谓，更蕴含着敬意与传承。可堪先生之名者，不仅在某一领域独树一帜，更有着温润深厚的德性、豁达包容的情怀，任风吹雨打，仍固守信念。宿白先生一生中，在宗教考古、建筑考古、印刷考古和版本学等领域多有造诣，著有《白沙宋墓》《藏传佛教寺院考古》《中国石窟寺研究》等著作，期间，宿先生多次来云冈石窟实习考察（图1），并著有《“大金西京武周山重修大石窟寺碑”校注—新发现的大同云冈石窟寺历史材料的初步整理》《云冈石窟分期试论》《〈大金西京武周山重修大石窟寺碑〉的发现与研究——与日本长广敏雄教授讨论有关云冈石窟的某些问题》

《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》《恒安镇与恒安石窟——隋唐时期的大同与云冈》等文章，为云冈石窟的考古研究保护发展做出了卓越的贡献。



1



2

图1 宿白先生在云冈石窟

1. 1955年宿白先生（前排左五）和北京大学历史系考古专业1952级同学在云冈石窟实习
2. 1988年7-9月，国家文物局在云冈石窟举办“第一届石窟考古培训班”宿白先生安排筹办并教授课程

1938至1945年八年间，日本京都大学的学者水野清一、长广敏雄对云冈石窟进行了全面调查，其研究成果《云冈石窟——公元五世纪中国北部佛教石窟寺院的考古学调查报告》，代表了当时日本学者对云冈石窟的最高研究水平。但宿白先生却结合文献与考古实际，质疑日本学者的云冈分期方法论。

1947年，宿白先生在整理北京大学图书馆所藏善本书籍时，在缪荃荪传抄的《永乐大典》天字韵《顺天府》条引《析津志》文内，发现了《大金西京武州山重修大石窟寺碑》（简称《金碑》）的原文。该碑撰于金代皇统七年（1147），原碑实物早已不可寻踪。其所述内容涉及了北魏历

代开窟建寺的问题，更可贵的是弥补了唐代贞观至金代皇统约五百年间云冈石窟修建的历史空白，这是云冈研究史上当时尚不为人知的文献。

碑文中提到两块北魏碑记：“一载在护国，大而不全，无年月可考。一在崇教，小而完。”后一碑末云：“大代太和八年建，十三年毕。”这是云冈石窟有明确营造时间的记载，可惜现在已不能目睹。根据《金碑》记述，1956年宿白先生发表了《金碑校注》论文，使“云冈分期论”以及一些悬而未决的问题得到了解决和佐证。1978年，宿白先生在《考古学报》发表《云冈石窟分期试论》一文，系统论述自己的观点。该文一经发表，便引起了国内外学者的广泛注意。由于日本学者早在20世纪初便开始了对云冈的考察和研究，20世纪30年代就已有数位学者发表了相关研究文章。而宿先生文献与考古实际相结合做出的结论，对日本学者的云冈分期方法提出了挑战。

作为日本佛教考古研究的权威，长广敏雄自然并不信服宿白先生的观点，他先后两次撰文，激烈反驳了宿白先生的研究，甚至对先生所用文献的真实性提出质疑。1982年，宿白发文答复了日本学者的质疑，并论证了所用文献的真实性。时隔近半个世纪，最终，长广敏雄于1990年在《中国石窟》丛书《云冈石窟（二）》（日文版）中《云冈石窟第9、10双窟的特征》，在其中一个“注”中终于承认：“从文献学角度出发，宿白教授的推论当无误，因而分期论也是符合逻辑的，作为‘宿白说’，我现在承认这种分期论。”

这场宿白先生与日本学者的论争，最终确立了中国历史考古学家所创立的中国石窟寺考古学的学术地位，宿白先生也被公认为中国佛教考古的开创者。而宿白先生的“霸气”在很大程度上来源于他作为一名学者的坚守。

宿白先生带给我们太多的敬畏和触动。坚守书房，著就一本本考古著作；潜心治学，方能成为一代大家。先生一生挚爱考古，潜心学术，著作等身，终于成为改写中国考古历史的人。考古就是一个寂寞的行业，如何在一生的岁月长河中，专注学问、不事浮华，时间已经给出了答案。

（宿白（1922-2018），男，汉族，辽宁沈阳人，著名考古学家、北京大学教授，1944年毕业于北京大学史学系。他是中国佛教考古和新中国考古教育的开创者，曾任北大考古系第一任系主任、中国考古学会名誉理事长。作为历史考古学上集大成者，在宗教考古、建筑考古、印刷考古和版本学等领域的造诣为学界所公认，著有《白沙宋墓》《藏传佛教寺院考古》《中国石窟寺研究》等著作，2016年获得首届中国考古学会终身成就奖。）

[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；云冈石窟研究院、云冈旅游区管理委员会党总支书记、正高级政工师、主任编辑]

（责任编辑：侯瑞）

天下石窟看“云冈”

——来自世界文化遗产国家 5A 级景区云冈石窟的报告

李久标 宣 林

补天地之缺，绘山河之秀。在北国风光、千里冰封之际，我们来到位于国家历史文化名城大同西北部的云冈石窟大景区，置身于北魏地理学家郦道元曾经描述的“山堂水殿，烟寺相望，林渊锦境，缀目新眺”的璀璨美景之中，行走在景区整洁宽敞、美观大方、四通八达的各条林荫道路上，“真容巨壮，世法所稀”的鲜卑皇家石窟固已伟矣，令人叹为观止；近年新增设的云冈博物馆、美术馆、院史馆、皮影木偶表演馆等多种文化项目，更是让人流连忘返。漫步大景区，湖光山色，锦绣无限，利用当地开山废石、道路废水泥块、石材厂废料、铁道旧枕木、建筑剩余的边角木料、工矿淘汰机具、碑头碾盘碌碡等旧石雕制作的各式景观：云冈文化墙、塔林、雕塑、园路、广场、厕所、木栈道、小木屋、木桌凳、售货亭、铁罐屋、碎石子停车场等等，吸引了众多游客驻足、摄影、赞叹。云冈人用他们的聪明才智，极大地丰富了景区的文化旅游内容，寓教于乐，体现出宽阔的人文情怀。特别是大胆引入低碳节能、旧物利用、变废为宝的环保理念，既解决了固体废料对当今社会生活环境的污染，又创造性地赋予新增景观建筑古色古香，与千年石窟群空间环境相互协调、相得益彰。

驰名中外的云冈石窟，位于大同市郊 16 公里的武州山南麓，石窟依山开凿，东西绵延约 1 公里。现存主要洞窟 45 座，大小窟龕 254 个，石雕造像 59000 余尊，为我国规模最大的古代石窟群之一，与敦煌莫高窟、洛阳龙门石窟并称为中国三大石窟艺术宝库。1961 年被国务院公布为全国首批重点文物保护单位，2001 年被联合国教科文组织列入世界遗产名录，2007 年被国家旅游局评为首批国家 5A 级旅游景区。

2008 年年初，大同市委、市政府启动云冈石窟大景区建设工程。历时三年，总投资约 20 亿元，完成了周边环境治理，扩建后的景区面积较原先增大了近八倍，各项旅游服务设施全部建成，重现了郦道元《水经注》中描述的人间胜景。之后，云冈石窟研究院又以长达七年的时间，拾遗补缺，逐渐完善，使云冈景区呈现出优美环境、多彩文化、人性化服务等全



新面貌。他们秉承艰苦奋斗的本色，坚守过日子的情怀，展现大国工匠的风采，用锲而不舍、久久为功的理念，创造出富有时代特色的“云冈精神”。2016年，云冈石窟景区接待游客150万人次，旅游总收入超过1.2亿元，较十年前均增长了三倍。被中宣部授予全国文明单位称号，被国家质量监督检验检疫总局命名为全国首家佛教文化与石窟艺术旅游产业知名品牌示范区，被国家人社部和国家旅游局评定为全国旅游先进集体，成为山西省文化旅游行业的一面旗帜。

—

守护家园创新业。曾子曰：“士不可以不弘毅，任重而道远。”小日子要过好，需要全家人的共同努力，云冈石窟这个大家庭要过出不同凡响的光景，就需要有一个好的班子、一个好的带头人，带领大家守望好祖先的珍贵遗产，实心实力建设景区，干出一番人无我有、人有我优、彰显云冈精神的业绩来。

如何能留住游客，这恐怕是所有文化景区负责人最在意的事情。十年前的云冈石窟，游客平均游览时间只有一个小时；环境改造工程完成之初，游览时间也只有两小时左右；而2017年“十一”小长假期间，游客在云冈景区平均逗留时间超过了四小时。是什么原因，留住了游人的脚步？云冈旅游区管委会主任、云冈石窟研究院院长张焯回答得很干脆：“靠的是不断增加的云冈景区文化内涵和艺术魅力。”他介绍道：2009年3月，云冈石窟核心景区建设开始，打造“绿色云冈、人文云冈、和谐云冈”，让云冈大景区与“世界文化遗产”地位相匹配。该工程治理区域东起晋华宫铁路桥，西至十里河云冈村转弯处，北到339省道，南接十里河南岸山坡，总面积224万平方米，其中核心景区面积120万平方米。在景区建设过程中，云冈石窟研究院干部职工除积极配合建筑施工外，还需完成石窟区对外开放、正常接待游客的任务，在工作量巨增的情况下，我们主动向市政府请缨，承担了景区围墙建设任务。当时设计单位提出用青砖做墙的方案，我们认为青砖除造价高之外，也与云冈的自然环境不够协调；大胆利用339道路改线工程的开山废石，这种砂岩废石与云冈山体一致，最为和谐。按照传统的砌筑方法，成功修筑了云冈后山的砂岩围墙。近年来，我们不断完善景区功能，新增园路、憩园、景观五十多处，大量使用传统石雕和具有历史年轮的旧物件，使景区处处彰显出历史文化气氛。同时增设了美术馆、院史馆等六座文化场馆，游客看罢石窟看场馆，看罢场馆看景观，许多年轻人从来没有见过的如此多的旧时代物件，大家更没有见过如此采用的艺术化造型组合，纷纷拍照留念。据统计，2012年以来，云冈大景区共使用当地砂岩废石、水泥路破碎块、石材厂边角废料、城市废路牙石、旧建筑石条、石雕、废木材等数十种废旧材料，建设了大约十万平方米的石墙、道路、水渠、水池、石屑停车场等景观，投入资金3000余万元，消化固体垃圾废料3万多立方米，为国家节省资金约1亿元。目前在全国乃至全球的上千处世界遗产地中，大规模使用建筑废料和旧石材、旧材料美化环境、变废为宝的，只有中国的山西大同云冈石窟大景区。

位于云冈停车场正北的山坡上，“云冈文化墙”像轩亭廊榭一样环绕着云冈石窟研究院，与周边环境浑然一体。从远处看，文化墙粗粝古拙、沉稳厚重，石材仿佛经过了精心的挑选。近前细看，原来都是用过的水泥块等废料。水泥块上凿鏊留下的斑斑痕迹依然清晰，凹凸不平的质感自然而生动。墙体上每隔一段还规整地嵌着半柱体，是工厂废弃的烟囱石砌筑。排列有序的石块之间，有许多处随机镶嵌的青石板，这些石板像名山胜境的摩崖碑板，上面已刻下了魏碑、隶书体的《般若波罗密多心经》《八大人觉经》《月下云冈记》等碑记。云冈人还为它取了一个诗化的名字——“兰阁”（胡语“美好”之意），并撷取王羲之书法镌刻在文化墙上。据了解，云冈大景区建设初期，全市还有众多工程项目同时开建，初具规模的云冈大景区更像是一座毛坯房。武周山下的云冈人精益求精、耐心细致地对大景区进行现代与传统相融合的“精装修”。施工废料与世界文化遗产、国家5A级旅游景区好像风马牛不相及，在2017年3月4日举行的云冈石窟旅游区创建“全国佛教文化与石窟艺术旅游产业知名品牌示范园区”研讨会期间，文物、质检专家通过实地参观考察，高度评价了云冈景区利用水泥块和旧石材等废料“拾遗补阙”的艺术创意和化腐朽为神奇的精彩之举。最先提出废物利用并绘制文化墙蓝图的张焯院长陪同笔者现场观摩，边实地查看，边介绍工程实施的情况。他说景区停车场依山而建的保安执勤室、监控室，都属于小而精的水泥块建筑，既回归自然，又时尚大方，与云冈文化最为贴切，颇为景区增色。然而它和文化墙一样，都由收集来的城市道路垃圾创制。执勤室下边那条顺路而下的人行便道，原本没有，前年经过了拓宽形成，有效解决了旅游旺季人车争道问题。原来露天的排水渠改用铁篦覆盖，两侧一边用的是石材厂扔掉的青石片铺装，一边利用水渠边楞水泥面，请石匠师傅剔凿勾框后，产生了石质效果，既简约实用又美观大方，丝毫不显寒碜，反而独具匠心。同样情形也体现在停车场西侧的人行道上，用五华洞窟檐工程剩余的表皮板制作的木栈道覆盖了露天明渠，原有城市化的水泥砖道被加入了云冈勾栏纹样的碎石片，立刻呈现出园林道路特色；旁依的山坡上，石碌碡围拢树池，石碑头华丽成列，大小石碾盘和旧石件组合成双塔，美轮美奂。在研究院院内的小停车区，地面用不规则的石料铺成，还进一步组成八卦图案。这是临近山西的内蒙古丰镇石材厂废弃的边角料，即全国闻名的“丰镇黑”。“我们大量使用废弃材料，不完全是为了省钱，更只是想提醒世人：万物皆有妙用，请勿暴殄天物。”张焯说。

笔者注意到，景区新近改建的多条园路和广场，有的使用了当地砂岩片石，有的用旧石条、旧水泥砖，有的用碾盘石、河卵石，更多地使用了丰镇石材厂遗弃的表皮石，那斑驳的千年包浆，古韵苍然。在云冈美术馆和北魏射艺场等处，还用上了铁路淘汰下来的黑色枕木。浓浓的怀旧色彩，让许多游客想起儿时的火车站。景区电瓶车环线九个停靠站，点缀了大量的老石雕构件，石碑头、石碑座、石碌碡、拴马桩、上马石等等，主题风格相同，但各处风景有别。在第20窟露天大佛广场、南建筑群广场和几个厕所广场，以及景区路边各处，摆放着各种自然形状的原木长凳和木桌，最长的有13米，也都是工程剩木。游人既觉新鲜好奇，又感方便惬意。他们还在东山停车场用废弃大木桩摆设出艺术矩阵，营造出禅意园林的枯山水景观效果。物尽其用，匠心独具，不仅让散佚民间的石刻有了很好的归宿，又为云冈大景区

增添了传统意韵浓厚的沧桑感。

特别让笔者看好的是利用废旧材料新建的景区公厕。公厕外观朴拙，水泥块砌墙，石碌礅叠柱；内部温馨装潢，竟然五星级标准。大景区建成时，山门、食货街西口和山上停车场都没有厕所，附近的犄角旮旯就成了游客缓解内急的地方。针对游客需求，研究院迅速增建了几处环保型公厕。山门旁的公厕建在月门内的高大建筑下，既方便游人，又不显山露水；食货街出口的公厕临近皇家气派的大殿，为了与周边环境保持和谐，公厕位置选在了靠边的南侧，颜色是低调的水泥灰色，并且降低了高度。同时，放大窗户引入自然光，无需用电；冲厕之水也使用了中性水，完全符合党中央提出的厕所革命要求。对于这样大规模的“拾遗补阙”、变废为宝的举措，张焯讲：北魏开凿云冈石窟，采用减法凿挖，斩掉了半座山体，我们在云冈古河坝、山顶寺院遗址、北魏墓葬等处发现了那些凿窟废料的有计划使用，由此可以看到古人循环利用自然资源的环保意识，并启发了我们对景区建设的思索。从这一角度来讲，我们传承的依然是云冈文化，一千五百年前北魏师匠留给我们的节约理念与精神财富。据了解，云冈研究院去年启动的鲁班窑石窟保护工程，所用材料仍以施工废料为主。张焯说：政府斥巨资建设了云冈大景区，云冈人有责任和义务保护好这一国际化旅游胜地，让游客在这里感受到历史的年轮和人文的情怀。我们希望通过云冈石窟的影响力，传播环保节能理念，带动全社会走可持续发展之路，贡献更多的绿色GDP，为子孙后代留下一片净土。

二

文化传承谱新篇。孔子曰：“知之者，不如好之者；好之者，不如乐之者。”北魏王朝开凿云冈石窟持续了六、七十年，传至于今已逾十五个世纪。经过无数次劫难的云冈石窟，目前迎来了它的历史机遇期，让祖先创造的艺术宝库永恒保存，发扬光大，造福子孙，成为云冈人沉甸甸的责任和历史使命。

学术界有个说法：“云冈在中国，研究在日本”。至今，保留在云冈石窟研究院特藏室的水野清一、长广敏雄等日本学者的云冈研究巨著，依然是中国学者绕不过去的学术高峰。民间开凿的敦煌石窟诞生了富有国际影响力的敦煌学，而“春风举国裁宫锦”般打造出的北魏皇家工程云冈石窟，却尚未形成与其历史地位相匹配的云冈学。云冈石窟的研究一定要有云冈人的声音，这是让云冈万佛走出洞窟、走向世界的历史问卷。这些年，云冈人默默耕耘、励精图治、发愤图强。《云冈石窟编年史》《云冈石窟词典》《中国雕塑全集·云冈》《云冈石窟佛传故事》《平城丝绸之路论文集》等二十余部学术著作先后出版，二百余篇学术论文陆续发表，《云冈石窟研究院院刊》创办发行，云冈学的根基正在夯实。特别是张焯编著的《云冈石窟编年史》，旁征博引，巨细无遗，考订详密，形成了一部完整的云冈石窟通史，为云冈学研究奠定了坚实的基础。2014年，云冈石窟研究院组织考古研究人员对窟前、山顶考古出土文物进行整理，启动了《1992-1993年云冈石窟窟前遗址考古发掘报告》和《云冈石窟山顶寺院遗址考古发掘报告》的编写工程。这两部考古报告将由文物出版社出版，许多云冈历史

上的谜团有望彻底澄清。

云冈石窟的保护与利用，云冈人要有自己的话语权；云冈石窟的研究与创新，云冈人更要走出自己的新路。这既是对有着一千五百年历史的文物古迹的承诺，又是对守护这一人类共同财产的自信。2017年6月24日，凤凰卫视资讯台在黄金时段播出了《云冈石窟壁画保护专辑》，完整报道了云冈石窟研究院组织修复、临摹大型古代壁画的事迹。电视片详细介绍了大同沙岭北魏墓葬壁画的考古发掘与艺术价值，以及这座目前发现的北魏最精彩的墓葬壁画濒临消失的危机；突出记录了云冈研究院彩塑壁画保护修复中心与内蒙古姚智泉壁画摹制团队的合作抢救性工作。最初的摹制并不理想，尽管美术师的画技不凡，但纯艺术的模仿给人似是而非的感觉，明显没有抓住北魏匠师的时代脉搏，初稿方案被云冈专家否定了。原因是摹制人员对北魏平城历史和北魏画风缺乏了解，对一些壁画脱落处进行了“艺术想像”式的补描，没有考古依据，达不到最大限度地接近壁画原迹的要求。为此，张焯等专家赶赴包头，对画稿进行把关指导。会商决定，由云冈研究院成立了专家辅导组，帮助摹制团队辨识壁画形象、内容，提供考古图案参照和文物历史方面的学术支撑。为了提高效率、方便对接，摹制团队移师云冈美术馆，按照专家组建议，采用了临摹之前先画线图，渐次补绘成形的新方法，并多次带领画工前往大同博物馆、北朝艺术博物馆参观学习，现场讲解北魏人物、服装、车马、配饰方面的历史知识。摹制工作渐入佳境，“下真迹一等”的视觉效果基本呈现，一年多来受到前来云冈的中外专家的一致好评，实现了云冈人让古壁画永恒保存的美好愿望。

在全面开展洞窟考古调查工作中，云冈石窟十余年前首次采用了三维数字扫描技术。在此基础上，近年来组建了云冈石窟数字中心，对主要洞窟进行三维激光扫描、数字建模、智能化数据库建设。并与浙江大学、武汉大学、北京建筑大学等高等院校联合，开展洞窟复制试验，编制全国石窟寺高浮雕数字化行业标准。目前，该项工作逐步走在了国内同行业前列。云冈数字中心采用3D打印技术，原大复制的第12窟和第18窟能够像积木一样组装拆解，便于异地巡展，为云冈石窟走向世界提供了可能。数字中心研发的“一种定量测量砂岩质文物表面风化速度的方法”，获得了国家发明专利授权；与北京建筑大学协作研发的“可反复拆装的手脚手架”，获得了国家实用新型专利证书；《大型复杂文物留取与虚拟修复关键技术研究与应用》，获得中国测绘地理信息学会颁发的2016测绘科技进步一等奖。

让笔者特别感兴趣的是云冈石窟东部的“古道车辙”。它在一段紧靠石窟的岩石地面上，是上世纪六十年代清理窟前积土时发现的两道古老铁轱辘车辆碾压出的沟槽。这段“古道车辙”，沟槽深约0.16米，间距1.3米，据考证属于辽金代以前铁轱辘车碾压的轨迹，证明了云冈石窟前历史古道的存在，是我国丝绸之路印记的真实遗存，见证了北魏平城时代中西文化交流的繁荣。北魏太武帝拓跋焘平定西域后，中西交通再次复兴，而武州山大石窟寺成为平城丝路的前站。辽金元数百年间，这里仍是胡汉之间的重要孔道。云冈石窟所在的云冈峪，西通内蒙古、陕西，东连大同、河北。云冈峪沿线北魏石窟众多，青磁窑、鲁班窑、吴官屯、焦山寺等小石窟群依然保存。2008年，该院在制定云冈保护规划时，曾对云冈峪的文化遗存调查摸底，共发现春秋到民国的实体文物35处。这些石窟、城堡、烽燧、墓葬、窑址成片成线，

加上自古以来的村落遗址、近现代的煤矿工业遗址，构成了全国少有的历史文化旅游资源带。云冈人的目标是，打造云冈峪山水人文胜景，实现与朔州右玉西口文化、内蒙古昭君文化的有机衔接，形成长约 250 公里的边塞文化旅游长廊。

云冈石窟是千年佛教结出的硕果，其本身就是多元文化的集大成者，佛学、美术、建筑、历史、民族、民俗、音乐、舞蹈、服饰等等，可谓中西合璧，包罗万象。最初是新建了云冈博物馆、周总理纪念室，而后是石兵美术馆、云冈写经院、云冈美术馆、云冈院史馆、云冈写生基地、孝义皮影木偶表演馆、北魏射艺场等，在满足海内外游客多种文化需求的同时，也彰显出云冈人虚怀若谷、海纳百川，对民族传统文化的热爱与眷顾。周总理纪念室原为云冈石窟接待室，1973 年秋周恩来总理陪同法国总统蓬皮杜参观云冈时，曾在这里休憩并对中外记者宣布云冈石窟三年维修工程的决定。研究院将接待室恢复原状，辟为周总理纪念室。他们从大同市淘来一批上世纪七十年代的物品充实展馆，并向游客滚动播放当年的新闻纪录片，缅怀那个令人难忘的日子。2017 年春天，著名作家王蒙前来参观时，睹物思人，感慨万千，欣然为周总理纪念室题写匾额。石兵美术馆是一座依山而建的仿古四合院，院内三个展厅全方位介绍了大同籍的“人民艺术家”石兵先生的一生及其艺术成就。不仅为大景区增添了一抹文化亮色，而且让这位家乡名人的时代作品有了理想的归宿。云冈美术馆由云冈食货街的停业饭店改建，采用了极简化的装修，白墙白顶，朴素大方。2016 年 6 月开馆以来，成功举办了“朝花夕拾”——鲁迅的美术世界、青海热贡唐卡展、丝绸之路画展、白羽平油画展、张俊明油画展和台湾文创产品展等一系列高水平展览，获得了广大观众的认可和称赞。该馆还特辟油画厅和壁画厅，收藏了四十余幅国内实力派画家的云冈题材画作，以及馆藏修复的明清壁画和北魏沙岭墓葬壁画临摹作品。研究院与中央美院、天津美院、西安美院等高校共建云冈写生创作基地，不断邀请专业画家入住，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。2013 年以来，该院与青岛出版集团合作，全力编辑出版大型学术研究著作《云冈石窟雕塑全集》。全书共二十卷，每卷分题撰写洞窟研究论文，彩色图版和线描、测绘相结合，全面展示云冈艺术。目前该书的精华照片，已结集为《云冈石窟佛造像（典藏卷）》出版。《全集》于 2016、2017 两年出齐，这是首次全面反映、系统研究云冈石窟雕刻艺术的学术巨著，代表了百年云冈研究的最高水平和最新成果。

点点滴滴看多元，星星点点看特色。近年来，云冈石质文物保护中心、馆藏文物修复中心，在完成云冈石窟保护工程之外，还承接了恒山悬空寺崖壁保护工程、大同古城墙修复工程等，目前已成为山西文物战线的核心力量。

三

云冈精神写春秋。《孟子》曰：“有为者，辟若掘井，掘井九仞而不及泉，犹为弃井也。”固本培元，是云冈人不计名利、敢于担当的职业情怀；迎难而上，是云冈人顽强拼搏、锐意进取的豪放气概；志存高远，是云冈人自强不息、勇攀高峰的本色体现。“过日子精神”已然

成为云冈人秉持的人生哲学。

汉代王符《潜夫论》中说：“夫人之所以为人者，非以此八尺之身也，乃以其有精神也。”那么我们怎么理解“云冈精神”呢？2016年国庆节，山西省常委、大同市委书记张吉福视察云冈工作时，实地观看了各处生态停车场、山间石头拦洪渠、废水泥块文化墙、旧石废木料人行道、旧石雕佛塔景观，现场听取了云冈石窟研究院彩绘泥塑文物保护修复、美术基地创作等工作汇报后，张吉福称赞云冈石窟总是过段时间就有新变化、新气象，一语中的地指出这是一种勤俭持家的“过日子精神”。

人总是要有一点精神的，一个单位、一个景区的精神面貌，无需长文解读，只需关注一下细节，细节体现品位，细节彰显精神。

久久为功、利在长远的创业观。2010年秋，云冈大景区初具规模，但文化内涵不足、人性化服务欠缺，如：配套小景观、小广场、小园路、休憩桌椅、服务设施、参与性娱乐项目一概全无，尚有许多不完善的细节需要调整。张焯满怀深情地说：市委、市政府投巨资把云冈景区的大框架搭好了，云冈人如果只是坐享其成而无所作为，上愧对祖先，下愧对百姓，于情于理都说不过去。于是，他们做起了“拾遗补缺”的事情。这便有了我们前面讲述的利用开山废石建造大景区围墙，捡回城乡道路废水泥块设计文化墙、石头屋，收集民间旧石雕，华表、石柱、栏楯、古碑、碾盘、碌碡、拴马桩、塔件，以及工程剩木、废弃石料、工矿机具等装扮景区。让细节表达水平，使云冈石窟大景区处处显示出浓厚的艺术氛围和人文关怀。

在景区电站沟北的山坡上，矗立着北魏开国皇帝拓跋珪的骑马铜像。这是大同人格外熟悉的一尊青铜雕塑，最早安放在城市中心的红旗广场，用以纪念战国时代创建大同城池的赵武灵王。由于赵武灵王雕像脚踩的马镫较考古实物证据早了六个世纪，而饱受文化学者的质疑，后来铜像被拆迁闲置于大同公园内。2016年，征得有关部门同意，云冈石窟研究院将其改立在云冈山巅，并重新取名。2017年国庆黄金周之前，研究院又在新开辟的北山停车场树立起三只巨大的彩色凤凰，名曰“凤皇归昌”，依然是旧物重新，来自于大同城南高速路口、被拆除的城市雕塑。张焯说：任何大型雕塑都是投巨资而建，集中了当时决策者、设计师、雕塑师的文化考量，具有唤起民众记忆、承载历史文化价值的功效与作用。我们不花本钱，择地而用，赋予其崭新的意义，既丰富了云冈景区的文化内涵，又接续了大同历史文脉，何乐而不为？

笔者注意到，新近修改的《云冈石窟保护管理条例》已将覆盖120公里的云冈峪旅游区，打造连接西口文化、昭君文化的云冈理念贯穿其中，可见云冈人的胸怀是何等的宽广。

勤俭持家、艰苦奋斗的责任心。大同年降水量380毫米，是个严重缺水的城市。云冈石窟大景区改造工程中，种植油松、樟子松、杨树、槐树、五角枫、丁香、山杏等约20万棵，景区绿化率达到了82%。如何养护这片人工森林，浇水是最大的难题。自来水没有，井水不够用，云冈人首先想到的是“求助于天”。这些年，每逢天降瑞雪，研究院就全员上阵，将道路、广场积雪全部清运到附近的树池中，保墒灌溉。同时，改造土埂式树池为锅底形，扩大树木的受雨积水面积；新建的道路、广场注重调节地面高差，确保雨水自然流入草坪、树池。大景

区刚刚形成那几年，每逢大雨，山洪、泥沙俱下，景区一片狼藉。近年来，云冈人不断构筑防洪防涝系统，一是在山上兴建的备用停车场全部采用石屑子面层，不做硬化，既不损害土壤，又能涵养水源。二是在停车场边缘环设石头水渠，收集雨水，美化环境。三是在山坡道路聚水处垒砌、扩建水池，犹如园林小景；而水池与石渠底部用废水泥块随形摆放，不用水泥封堵，以利于积水缓慢下渗，自动浇灌坡地树林。特别令人钦佩的是，云冈人还在东西山顶修建了两个小水库，虽然库容都不足一千立方米，但实现了旱季泵抽十里河水上山，再通过管道回流浇灌大片的树林。笔者跟随张焯拾阶而上，只见东山顶上的一池碧水，状如敦煌月牙泉，周围的山坡林木郁郁葱葱。水池底部一色废水泥块，护坡是云冈砂岩片，池边的曲径铺设了锯痕斑斑的丰镇黑，旁边还点缀着磨盘、碌碡、栓马桩。全都是云冈特有的废旧石材。当山顶水池蓄满之后，还可以打开闸门，顺流形成瀑布，分流到停车场外环的石头水渠。张焯介绍说，东山此前是麻村搬迁后的一片建筑废墟。我则不禁惊叹，这里哪里还有什么废墟，简直就是留云借月般的山水园林景观。野趣质朴，浑若天成。他自豪地说：“当地石材最显地方特色。开始，大家担心使用废旧材料不符合世界遗产地的高度，以为大景区就得大投入。通过几年的实践，我们认识到，景区的建设与保护在于用心。只要使用得当、精益求精，最丑的废料也能变成最美的景观，花小钱一样能办成大事情。”

木欣欣以向荣，泉涓涓而始流。元旦过后，笔者再次来到了尽管已是冰天雪地、数九寒天的云冈石窟，但见来自国内外的游客络绎不绝，漫步在第34窟窟前2017年铺设的“云冈古堡墙遗址”路上，夕阳斜照，透过松林洒下一道道金色余辉，温馨而宁静。远处的露天大佛，依然是挺拔健硕、面带微笑，仿佛在向我们召唤。张焯深情地说，云冈石窟是一个民族自强、文化自信的象征，当年鲜卑人包容东西、海纳百川的恢弘气度，无时无刻不在感染着我们今天的云冈人。守护瑰宝，续写历史，“云冈精神”其实与“过日子”精神一脉相承。打造云冈文化的新篇章，绘制石窟艺术的新画卷，为大同市乃至山西的文物旅游事业作出贡献；加强石窟保护力度，提升学术研究水平，为中华民族争光、争气，是新一代云冈人责无旁贷的历史使命。我们前方的路还很长。

[作者：山西日报报业集团报研中心副调研员、高级记者；云冈石窟研究院办公室副主任、文博助理馆员]

(责任编辑：陈洪萍)

云冈石窟研究院大事记

(2017. 7-2018. 6)

2017 年

7月16日 云冈石窟研究院与山西大学历史文化学院共建“文物考古教学与研究基地”，并举行挂牌仪式。

8月6日 山西省委书记骆惠宁在云冈石窟调研并指导工作。

8月13日 北京大学考古文博学院与云冈石窟研究院共建“佛教考古教学与科研基地”，并举行签约挂牌仪式。

9月6日 山西省委常委、宣传部部长王清宪考察调研云冈石窟景区工作。

是日 以“中国古都·天下大同”为主题的2017大同云冈文化旅游活动月在云冈石窟第20窟前广场启动。

9月9日 云冈石窟研究院院长张焯应邀在上海震旦博物馆作题为“东方佛教的第一圣地”的专题讲座。

9月16日 由云冈石窟研究院和忻州师范学院主办的首届“一带一路”图像乐舞重建复现研讨会在山西大同瑞洲酒店开幕。

是日 “云禅生活——云冈·台湾文创特展”在云冈美术馆开展。

9月18日 世界文化遗产调研评估组在云冈石窟，就景区的机构管理、遗产保护、工程建设等方面开展现场考察评估并指导工作。

9月21日 印度耆那教代表团一行参观考察云冈石窟。

是日 在山西省旅游发展委员会主办的第三届山西省旅游发展大会上，云冈云游网发起的“三小时经济圈”全域旅游目的地 LOTS 平台战略联盟签约成功，省旅发委副主任操学诚代表山西签约。

9月23日 2017“影像的力量”中国（大同）国际摄影文化展暨“一带一路·天下大同”全媒体国际文化交流活动在云冈石窟昙曜广场正式启幕。山西省委常委、大同市委书记张吉福出席活动。

9月30日 “全国佛教文化与石窟艺术旅游产业知名品牌创建示范区”挂牌。

10月2日 山西省常委、大同市委书记张吉福，大同市委副书记、市长武宏文等市领导在云冈石窟景区调研旅游运行情况，看望慰问节日期间一线工作人员。云冈石窟研究院院长张焯、书记王雁翔陪同调研并汇报工作。

10月21日 阿兰·蓬皮杜沿着父亲——曾任法国总统乔治·让·蓬皮杜44年前走过的路，

携妻参访云冈石窟景区。

10月23日 云冈石窟研究院、云冈旅游区管委会书记王雁翔带领党员干部赴和阳美术馆参观“砥砺奋进的五年”大同市党的十八大以来五年成就展。

10月31日 云冈石窟研究院数字中心研发的“一种定量测量砂岩质文物表面风化速度的方法”获国家发明专利（颁发证书）。

11月7日 云冈石窟研究院院长张焯应邀参加在北京建筑大学举办的2017年全国博士后交流会暨“建筑遗产保护与协同创新学术论坛”。并作《云冈石窟遗产保护与创新发展的简要回顾》主题发言。

11月10日 嘉峪关市委副书记、中国社科院日本研究所副所长杨伯江带领嘉峪关市考察团一行考察调研云冈石窟景区。

11月17日 龙门石窟研究院院长余江宁考察调研云冈石窟景区。

11月24日 《云冈石窟全集》印制开机仪式在雅昌（北京）艺术中心正式启动。

11月27日 华强集团董事长张恒春一行参观考察云冈石窟景区。山西省省委常委、大同市委书记张吉福陪同。

11月29日 由大同市人民政府主办，云冈石窟研究院承办，梁思成纪念馆、中国民族建筑研究会、大同北魏雕塑艺术创意发展有限公司协办的“中国·大同北魏风格建筑群项目设计研讨会”在云冈石窟研究院举办。

12月2日 大同丝路文化项目筹备会议在云冈石窟研究院召开。香港丝路文化协会联席主席、清华大学巴基斯坦文化传播研究中心资深研究员梁晓新，云冈石窟研究院以及博物馆相关专家学者参加会议。

12月7日 民主党全国委员会成员艾里克·伯克哈德为代团长的意大利民主党干部考察团（副议长级）一行参观考察云冈石窟景区，中联部八局正处级参赞金旭东陪同。

12月15日 韩国环境部长金恩京一行参观考察云冈石窟景区。大同市委常委、副市长冯苏京，市外侨办主任刘峰陪同。

12月16日 云冈石窟第3窟西后室原比例三维打印复制项目落成揭幕仪式在山东省青岛城市传媒集团广场举行。

12月26日 由中国美术学院图书馆、青岛出版集团、云冈石窟研究院主办的“观像映物，心意相对——云冈石窟艺术影像展”在中国美术学院象山校区图书馆开幕。

2018年

1月12日 由云冈石窟研究院和北京大学考古文博学院主办，北京大学赛克勒考古与艺术博物馆承办的“另一个世界的想象——大同沙岭7号北魏墓葬与云冈石窟艺术展”在北京大学赛克勒考古与艺术博物馆开展。

1月14日 上午，云冈石窟研究院与大同大学签订战略合作框架协议。云冈石窟研究院

院长张焯、山西大同大学校长冯锋出席并签约。

1月26日 在山西省十三届人大一次会议大同代表团分组会议上，山西省人大代表、云冈石窟研究院院长张焯提交议案：打造“大云冈”景区，将云冈峪现存的从春秋时期到民国时期的35处文化遗迹全部纳入景区。

是月 《云冈石窟保护关键技术研发及应用》项目获国家文物局提名申报国家科学技术进步奖二等奖。大同市爱国卫生运动委员会授予云冈旅游区管理委员会“爱国卫生先进单位”称号。

2月5日 山西省精神文明建设指导委员会授予云冈石窟“2016-2017年度山西省文明景区”称号。

2月7日 下午，以副省长岸彼隆为团长的柬埔寨暹粒省代表团一行参观考察云冈石窟景区。山西省对外友协副会长靳云艳，大同市委常委、副市长冯苏京陪同。

2月22日 大同市委常委、常务副市长刘振国调研云冈石窟景区安全管理工作。

是月，中央文明委发布公告：云冈石窟景区顺利通过“全国文明单位”复查验收，继续保留“全国文明单位”荣誉称号。

3月16日 山西省文物局党组书记、局长雷建国考察调研云冈石窟景区。山西省文物局党组成员、总工程师赵曙光参加调研。

3月22日 大同鲁班窑石窟抢险加固工程技术交底会议在云冈石窟研究院召开。

4月8日 日本NHK电视台英文频道摄制组在云冈石窟研究院数字中心进行专访，云冈石窟研究院院长、云冈旅游区管委会主任张焯接受采访，并展示了近几年在数字文物保护方面的新技术和新举措。

4月11日~13日 中央电视台英语新闻频道《旅游指南》栏目组在云冈石窟拍摄《你所不知道的大同》。

4月15日 “思接千古·传承文明——王可伟油画艺术展”在云冈美术馆开幕。

4月25日 云冈石窟研究院与山西大学美术学院共建实践教学与研究基地。

是月 山西旅游品质榜组委会授予云冈石窟景区“2017山西十佳品质旅游景区”称号。

5月初 由中国社会科学院舆情实验室、中国旅游报社、中国旅游影响力调查课题组、人民网舆情数据中心等机构主办的“中国旅游影响力调查2018——山西省最具影响力十大景区”调查结果公布，云冈石窟以旅游影响力指数综合得分88.6的成绩位列第三。

5月5日~8日 云冈石窟研究院王雁翔书记随大同市政府代表团访问柬埔寨暹粒市，并与吴哥窟管理总局就云冈石窟与吴哥窟的友好交流与合作进行了协商。

5月8日 爱奇艺《博物奇妙夜》在云冈石窟录制。张焯院长陪同嘉宾马未都参观并协同拍摄。

5月12日 由云冈石窟研究院联合复旦大学、同济大学、龙门石窟研究院、大足石刻研究院、辽宁有色勘察研究院共同发起的石窟寺保护创新联盟正式成立。

5月15日 西藏拉萨市政协副主席、西藏文化旅游创意园区党工委书记朱梅品参观考察

云冈石窟景区。山西省考古所副所长王晓毅，大同市文物局调研员方伟陪同考察。

5月20日 清华大学土木系地下工程研究所程晓辉教授、郭红仙教授和中央民族大学马赞峰教授一行到云冈石窟调研石质文物保护修复工作。

5月31日 山西省第十三届人民代表大会常务委员会第三次会议批准，《云冈石窟保护条例》自2018年8月1日起施行。

6月5日 在湖南长沙举办的世界环境日会议上，张焯院长被全国人大环境与资源保护委员会、全国政协人口资源环境委员会、生态环境部等六部委联合授予“2016-2017绿色中国年度人物”中国环保领域最高奖项。

6月7日 北京首都开发控股（集团）有限公司党委书记、董事长潘利群先生赠云冈石窟研究院文史资料暨云冈石窟研究院聘潘利群先生为名誉研究员赠聘仪式在云冈石窟研究院举行。

6月12日 由云冈石窟研究院、西安水陆画博物馆主办的“明清水陆画展”在云冈美术馆开展。

6月20日 大同“一带一路”文化艺术研究院筹备委员会正式成立，筹委会办公室设在云冈石窟研究院。

6月25日 由大同市文化局、大同广播电视台、云冈石窟研究院主办的2018“一带一路”云冈石窟文化、玄奘文化科学艺术研讨会开幕仪式在云冈石窟举行。

6月29日 中国城市规划设计研究院院长杨保军参访云冈石窟景区。大同市委副书记、市长武宏文，市文物局局长刘建勇陪同。

[作者宣林：云冈石窟研究院办公室副主任、文博助理馆员]

(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

大同市海德印务有限公司承印