

# 雲岡石窟研究院 论丛

YUNGANG GROTTOES ACADEMY JOURNAL

二〇一九年 总七期

主 编：张 焯  
常务副主编：王雁翔  
副 主 编：何建国 贾天睿  
编辑部主任：王雁卿  
执行主编：吴 娇  
责任编辑：侯 瑞 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：山西海德印务有限公司  
印刷日期：2020年12月4日  
印 数：1000本

# 目 录

云冈石窟研究院论丛 二〇一九年 总七期

谈《云冈石窟全集》20卷的编辑出版(张焯).....	001
塔庙铭法——第11窟释论.....	005
华乐圣殿——第12窟释论.....	021
众生祈愿——第13窟释论.....	034
又见大佛——第14、15窟和第16-1窟释论.....	049
付法藏与三世佛——云冈艺术所反映的宗教主题释读(王恒).....	062
云冈大佛礼拜空间的转变(彭明浩).....	078
云冈石窟第3窟新发现铭文浅释(员小中、王雁翔).....	086
云冈石窟第7、8窟佛经故事文化因素比较研究(郭静娜).....	093
云冈石窟的金刚力士(贾玲婵).....	109
武州川与云冈石窟(崔晓霞).....	124
武州塞考(徐国栋).....	129
云冈三则——阅读常盘大定、关野贞两博士的《中国文化史迹》第一辑 (塚本善隆著、王雁卿译).....	139
高僧力宏法师与云冈石窟之因缘(韩府).....	147
超声波检测技术在世界文化遗产地云冈石窟保护中的应用 (任建光、卢继文、任志伟、杨进、孟田华).....	152
云冈石窟风化特征与风化产物研究(邓云、王金华).....	162
石窟寺病害调查方法——以云冈石窟为例(张润平).....	169
山西阳高云林寺彩塑壁画制作工艺与材料研究 (张海蛟、尹刚、刘洪斌、白雪、张晓娟、郇力钟).....	177

盂县藏山祠周边岩体工程地质特征研究（范潇、闫宏彬、温晓龙、齐彦明、黄宇）.....	185
<hr/>	
关于佛像起源的新证据（德立芙著 何志国、许夏叶译）.....	189
北魏邢合姜石椁壁画研究（李梅田、张志忠）.....	201
大同北魏沙岭7号墓壁画所见车舆辨析（吴娇）.....	209
大同新荣区铙钹考释（侯瑞）.....	216
“大同”三析（宋志强）.....	228
<hr/>	
历史机遇和社会责任的汇聚——亲历《云冈石窟全集》的制作有感（王恒）.....	233
此生不枉云冈人（赵昆雨）.....	238
《云冈石窟全集》：“云冈学”走向成熟的标志（李尔山）.....	241
《云冈石窟全集》：云冈人的骄傲（张海雁）.....	244
云冈石窟研究的重大标志性成果——写在《云冈石窟全集》出版之际（李君）.....	247
一花一世界——读《云冈石窟全集》（张庆捷）.....	251
一座城市的文化支撑——写在《云冈石窟全集》问世之际（张新明）.....	255
艰苦奋斗创新路 实心实力琢云冈（丁锐）.....	259
云冈文化的精神分量（赵富义）.....	263
那片祥云——浅论《云冈石窟全集》的出版意义（申尧）.....	268
<hr/>	
如何进一步做好网络中心工作（王雁翔）.....	274
创建云冈学 让人类认识云冈（姚斌）.....	277
努力开发博物馆的文化教育功能——以云冈石窟博物馆为例（张旭云）.....	281
基于游客需求视角的云冈石窟旅游纪念品深度开发研究（李冠征）.....	285
蒋介石在大同（郝永欣）.....	291
民国初年的库伦边贸——关于怀安周家库伦边贸的访谈（文莉莉）.....	295
<hr/>	
云冈石窟研究院大事记（2018.7-2019.6）.....	301

# Contents

Yungang Grottoes Academy Journal 2019 (Total 7)

- 
- 001 On the Compilation and Publication of The Complete Works of Yungang Grottoes (Zhang Zhuo)
- 
- 005 The Pagoda Spreads Buddhism ——A Study of Cave 11
- 021 The Palace of Music——A Study of Cave 12
- 034 All Beings Pray ——A Study of Cave 13
- 049 See also the Giant Buddha—— A Study of Cave 14, Cave 15 and Cave 16-1
- 
- 062 Fu Fa-zang and Trikalea Buddhas——Interpretation of Religious Theme Reflected in Yungang Art (Wang Heng)
- 078 The Alteration of The Worship Space of the Huge Buddhist Statue in Yungang Grottoes(Peng Minghao)
- 086 A Brief Explanation of Newly Found Inscriptions in Cave 3 of Yungang Grottoes (Yuan Xiaozhong, Wang Yanxiang)
- 093 A Comparative Study on Cultural Factors of Buddhist Scriptures in Cave 7 and Cave 8 of Yungang Grottoes (Guo Jingna)
- 109 Vajrapani in Yungang Grottoes (Jia Lingchan)
- 124 Wuzhou Chuan and Yungang Grottoes (Cui Xiaoxia)
- 129 A Textual Research of Wuzhousai (Xu Guodong)
- 139 Yungang Grottoes——Read the first volume of Chinese cultural history by Tokiwa Daijo and Sekino Tadashi (Authored by Tsukamoto Zenry a,Translated by Wang yanqing)
- 147 The relationship between the eminent monk LiHong and Yungang Grottoes(Han fu)
- 
- 152 Application of Ultrasonic Nondestructive Testing Technology in the Protection of Yungang Grottoes, a World Cultural Heritage Site(Ren Jianguang, Lu Jiwen, Ren Zhiwei, Yang Jin, Meng Tianhua)
- 162 Study on Weathering Characteristics and Weathering Products of Yungang Grottoes(Deng Yun, Wang Jinhua)
- 169 Diseases Investigation Method of Grotto Temples——Taking the Yungang Grottoes as An example(Zhang Runping)
- 177 Study on the Production Technology and Materials of Painted Murals in Yunlin Temple, Yanggao County, Shanxi Province(Zhang Haijiao, Yin Gang, Liu Hongbin, Bai Xue, Zhang Xiaojuan, Tai Lizhong)
- 185 Study on Engineering Geological Characteristics of Rock Mass around Cangshan Temple in Yu County ( Fan Xiao, Yan Hongbin, Wen Xiaolong, Qi Yanming, Huang Yu )

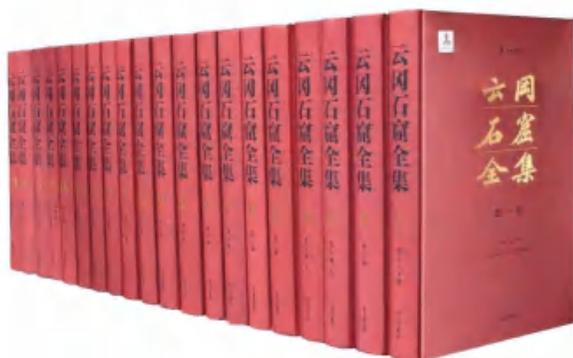
- 
- 189 New evidence of the Buddha's origins (Authored by J.E. Van Lohuizen–de Leeuw, Translated by He Zhiguo, Xu Xiaye)
- 201 A Study on the Mural of Xinghe Jiang Shi Guo in Northern Wei Dynasty (Li Meitian, Zhang Zhizhong)
- 209 A Discrimination of the Chariot Seen in the Mural of Tomb No.7 in Shaling of Northern Wei Dynasty in Datong (Wu Jiao)
- 216 On cymbals in Xinrong District of Datong (Hou rui)
- 228 Three Analysis of Da Tong (Song Zhiqiang)
- 
- 233 The Convergence of Historical Opportunity and Social Responsibility – The Experience of making Complete Works of Yungang Grottoes (Wang Heng)
- 238 This life is worth Yungang people ( Zhao Kunyu )
- 241 Complete Works of Yungang Grottoes: a sign of maturity of Yungang studies (Li Er Shan)
- 244 Complete Works of Yungang Grottoes: the pride of Yungang people (Zhang Haiyan)
- 247 Major landmark achievements of Yungang Grottoes research—At the time of publication of the Complete Works of Yungang Grottoes (Li Jun)
- 251 A flower makes a world—Reading the Complete Works of Yungang Grottoes (Zhang qingjie)
- 255 The cultural support of a city—Written at the time of publication of the Complete Works of Yungang Grottoes (Zhang xinming)
- 259 Work hard to create a new road and solid strength to build Yungang (Ding rui)
- 263 The spiritual weight of Yungang culture (Zhao fuyi)
- 268 The piece of auspicious clouds—A Brief Discussion on the publishing significance of The Complete Works of Yungang Grottoes (Shen yao)
- 
- 274 How to do network center work better (Wang yanxiang)
- 277 Creating Yungang Studies, Introducing Yungang to the World (Yao Bin)
- 281 Efforts to develop the cultural and educational functions of the museum—Taking Yungang Grottoes Museum as An Example (Zhang Xunyun)
- 285 In-Depth Development of Tourist Souvenirs in Yungang Grottoes from the Perspective of Tourists' Needs (Li Guanzheng)
- 291 Jiang Jieshi in Datong (Hao Yongxin)
- 295 The Trade in Kulun During the Early Republic Period—An Interview on the Business of the Zhou Family in Huai An (Wen Lili)
- 
- 301 Chronicles ( 2018.7–2019.6 )

## 谈《云冈石窟全集》20卷的编辑出版

张焯

从我记事起，父亲先后在晋华宫和云冈矿上班，云冈石窟留给我的印象是，颠簸的公共汽车和长长的红墙。后来读大学选学历史，研究生专攻魏晋南北朝，再后来回大同市政府工作，又到云冈石窟研究所任职，冥冥之中，一路朝佛。

2002年进入云冈工作，惊讶地发现那是一部无字的天书，只有形象，没有记录。查看中外学者的研究著作，仅具粗略的认识框架，缺乏清晰的整体面貌。于是，下定决心，广征博引，昼夜四载，编撰完成了《云冈石窟编年史》。寻古人足迹以分期，理历史脉络以明辨，考天下形势以框定，庶几以免盲人摸象、张冠李戴、信口雌黄之谬。2006年10月任云冈石窟研究院院长，2007年解决西部13个洞窟的漏水问题，2008年兼云冈旅游区管委会主任，随后是连续三年的云冈大景区建设。



2012年初，冯骥才主编的《中国大同雕塑全集》出版发行。是年秋，冯先生约我到天津，结识时任青岛出版集团董事长孟鸣飞，希望我们联手推出云冈石窟。在随后的双方互访中，我们商议出版一套能够全面反映云冈石窟的图书。2013年3月14日，《云冈石窟全集》编辑出版签字仪式举行，从此开启了跨越七年的学术探索之旅。

云冈石窟是公元五世纪中西文化纵情交流中诞生的艺术宝库，是中华佛教早期石窟艺术的最绚丽作品。1961年被国务院公布为第一批全国重点文物保护单位，2001年被联合国教科文组织列入世界文化遗产名录。然而，正如世界众多古代文明被漫长的岁月尘埃所湮没一样，云冈石窟的发现仅逾百年。

1902年6月，日本工学博士伊东忠太等踏入云冈石佛寺破败的庙门，博士惊奇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关注。1907年，法国汉学家沙畹来到云冈，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巡礼之地。

最初半个世纪的云冈研究，以日本学者居多，主要探讨云冈石窟的建筑特征和艺术源流；

中国学者陈垣、梁思成、周一良等，则重在解析云冈历史与建筑，介绍邻邦的研究成果。日本侵华期间1938年至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研究。其摄影、实测、线描、墨拓、论文等，结集为16卷32本《云冈石窟》巨著，于1951年至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，是带有浓郁中亚色彩的凉州风格之再现，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、仿木构建筑等方面。云冈石窟造像明显存有一个逐步中国化的过程。



1947年，宿白先生在整理北京大学图书馆善本书籍时发现《大金西京武州山重修大石窟寺碑》文，并于1956年发表了《大金西京武州山重修大石窟寺碑校注》。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开凿分期脉络和历史沿革。进入新世纪，《云冈石窟编年史》问世，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》等文章，解决了历史上的诸多疑问。特别是从1938年至2012年的五次云冈石窟考古发掘，以及最近数十年大同城市周围北魏墓葬、遗址的发现，极大地丰富了对北魏社会和云冈石窟的认知，标志着云冈学走向成熟。因此，编写出版一部全面、系统、科学的《云冈石窟全集》，成为时代的呼唤。

2013年，《云冈石窟全集》编辑工作启动。首先是制定总体规划，明确了按窟分卷、全面翔实、图文并茂的编纂方向，同时逐步形成了统一规范的编辑凡例。其次，从摄影、扫描、绘图、撰稿到排版、印刷，确定分项任务、责任人员和操作原则，以及分工协作事项，按时间顺序推进。第三，各卷负责人承担分卷的图版编排、说明和洞窟释论的初稿，主编与副主编负责审稿、统筹等工作。第四，出版事项由青岛出版社负责，云冈石窟研究院配合。

摄影是最早动手和最具艰辛的工作，当时组成了云冈、大同、北京、西安四个小组，配备洞窟搭架与清尘人员，逐窟拍摄。拍摄原则是从整体到细节，既要彰显洞窟完整的结构逻辑，全面表述所有壁龛内容，包括风化失形的部分，又要突出经典造像艺术效果，兼顾装饰纹样的采集表达。可以说，彻底改变以往选美式摄影的做法，采用了拉网式的全方位策略，力求毕其功于一役，构建起全面、完整的云冈石窟彩色影像数据库。其中，贡献最大的是张海雁同志，数十年的石窟摄影经验和临近退休的拼搏壮志。

测绘与绘图工作，也是一项硬性任务。2005年制作的“云冈石窟外立壁正射影像图”，采用了三维激光扫描测绘技术，全面、准确记录了云冈石窟群的整体布局、外部形态和尺寸数据。在此基础上绘制的“云冈石窟群外立面实测线描图”，清晰、完整、科学、准确，是本世纪云冈石窟测绘的最新成果。实地调查制作的“云冈石窟编号洞窟现存佛教造像数量统计表”，第一次准确提出云冈石窟现存各类佛教造像为59265尊（身）。2014年成立的云冈石窟研究院数字化中心，与北京建筑大学、浙江大学、武汉大学、大同市测绘院、天津市测绘院等单位合作，采用三维激光扫描与多图像三维重建技术，陆续对云冈第1至5窟、五华洞和第18窟、20窟、38窟、39窟等进行了数据采集，为本书的编写提供强有力的支撑。同时，新一代云冈人全程参与了考古线图的绘制，老同志发挥了传、帮、带作用。

各卷的研究文章与图版说明，虽然文字量不大，却代表着云冈石窟研究院的学术高度。特别是洞窟释论，既要讲述每一洞窟的特征、特色，更要穿插讨论云冈石窟的各类学术问题，见仁见智，难度颇大。云冈石窟总序，张焯撰文；总论，王恒撰写，张焯审改；分窟释论，由各卷责任人提供，王恒阅改，张焯审定；图版说明，由赵昆雨统稿，王恒审定。就是说，基本实行了三级负责制。最难产的是分卷释论，这是第一次对云冈石窟从外到内、从微观到宏观的彻底剖析，不同于往昔学者的大体探究。没有成说可循，初稿参差不齐，甚至惨不忍睹，往往经由王恒大幅删改或全面返工，再经张焯二度易稿。考订、圆说、增论，每篇文章的终审都在一个月以上。每每取舍两难、痛苦不堪，自言坚守，再坚守！

出版社与研究院核心人员组成的排版、装帧、校色与校对团队，驻厂监印，反反复复，旷日持久。刘咏、申尧、乔峰、王恒、赵昆雨、张海雁、员新华、员小中等默默奉献，追求完美，站好了最后一班岗。本书终卷付梓之际，青岛出版集团新任董事长王为达先生带队访问云冈，云冈石窟与青岛出版集团的合作揭开了新的一页。



《云冈石窟全集》收录彩色与黑白照片7000余幅，线描图、拓片图400多幅，文章23篇。前19卷全景式展现了石窟群的所有雕刻内容，第20卷总结概述了历次考古发掘成果，谓之“全集”，名副其实。从20多万张彩色照片中遴选精华，于一个世纪研究后升腾思想，可以说，本书凝聚了几代云冈人的追求与梦想。系统性、全面性，是本书的编纂原则；学术性、创新性，则是主要目标。其中，不乏新的认识：将云冈石窟首次定位为大乘佛教进入中华大地后的最大建筑与艺术再造工程，探索其不同凡响的新模式。一是大乘佛学宇宙观的植入。云冈早期昙曜五窟的主题思想是十方三世一切诸佛，而非单纯的三世佛；云冈所有洞窟的窟顶与壁面之间，或环列倒三角形天幕，或横排莲花、千佛、天宫乐伎，将佛国世界与虚空世界区分开来，

表达出浩瀚宇宙和佛法无边的大乘理念。二是北魏弥勒信仰的盛行。针对云冈中期洞窟开凿的宫殿化倾向及其弥勒主像特征，联系北魏末年不断爆发的弥勒大乘起义，明确提出平城时代弥勒净土思想的升温和云冈兜率天宫洞窟的创造，与佛教千年预言临近有关，与北魏皇权政治需要有关，与广大民众追求和平、幸福的理想愿望有关。三是就云冈石窟的开凿与方法，规划与设计，造像与艺术，佛龕与组合，佛柱与佛塔，音乐与服装，引进与吸收，分期与特征，规律与变化，官办与民助等问题进行深入探讨，产生了大量新颖的学术观点。

编纂本书的难点在于超越，目的在于改写“云冈在中国，研究在日本”的学术历史。记得2007年初，我去拜望宿白先生，他的一句话令我如芒在背：“你当了云冈的院长，如果再不搞研究，那你也是历史罪人。”现在，终于可以长出一口气了，起码我自己觉得无愧此生。当然，本书的学识和精细，肯定存有一定缺陷；内容也有阙漏，如云冈附近的鲁班窑、吴官屯、青磁窑、焦山寺和鹿野苑等小型石窟，以及散落在各地博物馆、收藏者手里的云冈北魏砂岩石雕，都未纳入编辑范畴。大约只能以后再添续集了。

最后，我想感谢冯骥才先生，感谢孟鸣飞先生，感谢李尔山先生，感谢康明训先生，感谢李治国先生，感谢已故的赵一德先生，是大家促使我一步一步深入云冈石窟；感谢青岛出版集团和云冈石窟研究院的各位同仁，是大家的齐心协力实现了我们的云冈之梦。

[作者：云冈石窟研究院院长、山西省石质文物保护研究中心主任、文博研究馆员]

(责任编辑：王雁卿)

# 塔庙铭法

## ——第 11 窟释论

第 11 窟位于云冈石窟群中部，东邻第 10 窟，西与第 12、13 窟为一组同时规划建设 的洞窟（2014 年新建一座七间木结构窟檐以保护文物，图 1）。这三窟与第 9、10 窟，因晚清以来 同时彩绘而号称“五华洞”，均系云冈艺术走向成熟时期的作品。民国初年，日本学者关野贞、 小野玄妙调查云冈石窟，了解到第 11 窟 名曰“四面佛洞”“接引佛洞”，第 12 窟 名曰“倚像洞”“离垢地菩萨洞”，第 13 窟 名曰“弥勒洞”“文殊菩萨洞”，大约 都属于后人的随意称谓，显然多数失却 了洞窟的本真含义。第 11 窟内高约 13.3 米，东西长约 9.8 米，南北进深约 9.5 米，中央的方形塔柱直抵顶部，属于中心塔柱式洞窟。作为云冈石窟中最早出现 的塔庙窟，第 11 窟的建筑式样大约取 法于新疆石窟或佛殿<sup>[1]</sup>。按照现行云冈 分期，该窟属于北魏云冈中期石窟，但 洞窟开凿后不久即告停工，未按原计划 实施。洞窟壁面的龕像应是若干年后陆 续雕刻的，因此缺乏统一、规范的布局， 明显带有无序性和随意性。这些零星的 补刻，终北魏一朝也没有全部完成。不过， 由于该窟规模宏大，造像内容丰富，艺术 装饰多样，而显得风格鲜明，别具魅力 与神韵。尤其是雕刻、补刻与改刻之间， 往往透露出王朝政治与社会风尚变动的 信息，反映出石窟开凿的一些规律性问 题，对我们具有启迪作用。

分布在洞窟外立壁的 17 座小型窟龕， 均被编为第 11 窟的附属洞窟。这些北魏 云冈中晚期的小型窟龕，亦不乏设计周

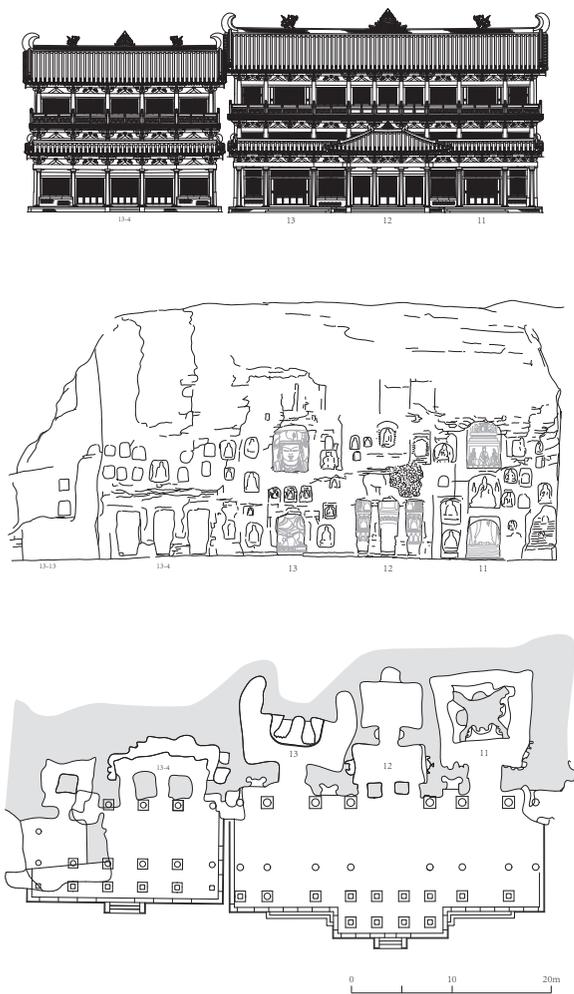


图 1 第 11、12、13、13-4、13-13 窟平面、立面测绘图  
(测量：云冈石窟研究院、北京建工建方科技公司、山西省地勘局 217 地 质队 电脑绘制：王娜)

密、雕刻精美的艺术佳作。

## 一、宝塔亭亭颂佛陀

进入第 11 窟，首先映入眼帘的是高大挺拔的中心塔柱，塔分上下两层，由塔基、塔身与塔顶组成。方塔下层高大，约为总高度的三分之二，东、南、西、北四面设龕，各有一立佛雕塑，属于《金光明经》宣讲的“四方四佛”题材。上层亦为四面佛龕，正面雕刻交脚菩萨及半跏趺坐思惟菩萨像，东、西、北三面均为并列二立佛像。塔顶须弥座上，山花蕉叶肥大而舒张，三首阿修罗像居中，与窟顶相连。这座云冈最早的石窟方塔，与后来出现的塔窟之塔及普遍盛行的出檐式方塔显著不同，更多地体现了西域建筑的艺术特征：

一是方窟方塔，首见于新疆库车森木塞姆石窟中的单层方柱佛塔，也见于新疆残存的夯土佛殿遗址。云冈第 11 窟方塔上下分层而无出檐，是典型的中亚少雨地区的房屋特点。二是上下塔层之间，以表示室内顶部的三角垂饰和表示室外屋顶的三角间宝珠装饰，西域风格尽显其中。三是塔柱上层南面的交脚、思惟弥勒三像，是云冈常见的弥勒信仰题材，而东、西、北三面龕中的二佛并立，是云冈独一无二的造像形式。四是塔顶山花蕉叶簇拥的阿修罗王形象，其造型来源于古印度神像和犍陀罗艺术中的科林斯式柱头的装饰。

除了第 11 窟，云冈的中心塔柱窟还有第 1 窟、第 2 窟、第 4 窟、第 5-28 窟、第 6 窟、第 13-13 窟和第 39 窟。其中，第 5-28 窟和第 13-13 窟规模较小，洞窟和塔柱雕刻均未完成；第 4 窟也没有全部竣工，塔柱为平面长方形的特殊形制，东、南、西、北四面均为一佛、二菩萨题材（东西面各一铺，南北面各二铺，共六铺）；其余俱为大型洞窟。营造顺序大致为第 11 窟、第 6 窟、第 1 窟、第 2 窟和第 39 窟，这些中心塔柱设计完整、雕刻精细、蔚为壮观。云冈上述八塔，虽然平面均为方形，但造型与雕刻无一雷同。充分体现出云冈石窟建设的一致性与连续性，及北魏匠师蓬勃、自信的创作精神。

云冈洞窟中的中心塔柱，多为平面方形，亦有长方形，多数塔柱底大顶小，塔身呈向上逐渐收分的样式。即便是顶部壮大的方塔，塔身也存在收分的情形。与新疆早期中心塔柱窟只在正面开龕造像不同，云冈石窟的中心塔柱四面开龕造像，雕刻内容、式样基本一致，虽有变化，大约都有佛经依据。云冈编号为主要洞窟的 6 座塔窟，其塔柱样式各有特点（图 2）：第 11 窟是两层通体的西方式结构；第 6 窟两层，是瓦垄屋顶出檐与方形宝盖顶相结合，并雕刻塔中塔的结构；第 1 窟两层，是一斗三升拱瓦垄屋顶出檐与方形宝盖顶相结合的结构；第 2 窟 3 层，是一斗三升人字拱瓦垄屋顶出檐式，檐下有廊柱的结构；第 4 窟是平面长方形的单层式结构；第 39 窟是完全的中国阁楼式五层塔楼结构。云冈诸窟塔柱式样各异、多姿多彩，且表现出逐步中国化的进程。

中心塔柱洞窟来自西域窠堵坡式“支提窟”。支提，集聚之意，以积聚土石而成之也。唐道世《诸经要集》卷三中曰：

《僧祇律》云：初起僧伽蓝时，先规度地。将作塔处，不得在南、不得在西，应在东、应在北，不侵佛地、僧地。应在西作、南作僧房。佛塔，高显处作。不得塔院内浣染、晒衣、唾地。得为佛塔四面作龕，作师子、鸟兽、种种彩画，内悬幡盖。得为佛塔四面造种种园林、花果，是中出花，应供养塔。……佛言：“亦得作支提。有舍利者名‘塔’，无舍利者名‘支提’。如佛生处、得道处、转法轮处、佛泥洹处，得作菩萨像、辟支佛像。佛足迹处，此诸支提，得安佛华盖供养。若供养中，上者供养佛塔，下者供养支提。”

早在佛教之初的无佛陀形象时代，塔就是最重要的供养对象。印度著名的巴尔胡特塔、桑奇大塔等早期窣堵坡塔，主要结构为塔基台、覆钵体和塔顶相轮等。阿旃陀石窟中的支提窟，大约是佛塔走进洞窟的初始。佛教北传之后，佛塔大概始如中亚民居建筑，出现了通体方形或多层样式。东汉时期，佛教进入中华，《魏书·释老志》记佛塔形式曰：

自洛中构白马寺，盛饰佛图，画迹甚妙，为四方式。凡宫塔制度，犹依天竺旧状而重构之，从一级至三、五、七、九。世人相承，谓之“浮图”，或云“佛图”。

这里，魏收讲得很清楚，中国汉晋以来的塔，就是在古印度的窣堵坡之下，加重楼构建而成。现存云冈石窟内的各级塔雕，正是印度佛塔走向中国化的最初样式。诚如梁思成、林

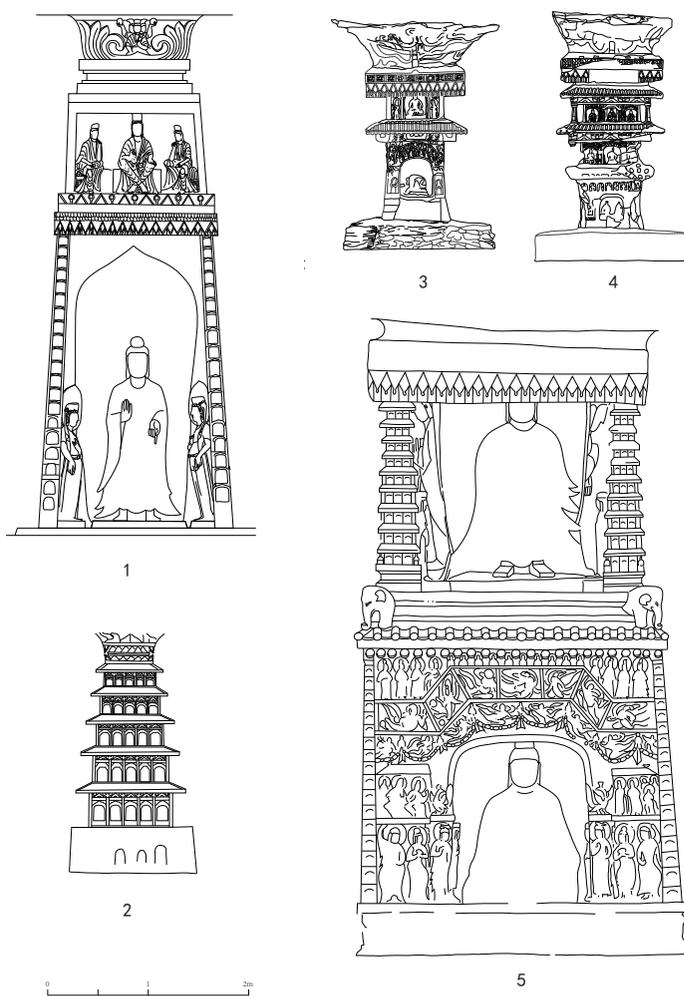


图2 云冈各类中心塔柱南面测绘图

1. 第11窟 2. 第39窟 3. 第1窟 4. 第2窟 5. 第6窟

((1、5) 采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第八卷·第九卷，京都大学人文科学研究所，1953年)

(2、3、4) 测量：北京建工建方科技公司 电脑重绘：刘欢

徽因、刘敦桢在《云冈石窟中所表现的北魏建筑》一文所述：

云冈石窟所表现的塔分两种：一种是塔柱，另一种便是壁面上浮雕的塔。……云冈塔柱，或浮雕上的层塔，必定是本着当时的木塔而镌刻的，绝非臆造的形式。因此云冈石刻塔，也就可以说是当时木塔的石仿模型了。……中国楼阁向上递减，顶上加一个窄堵坡，便是中国式的木塔。

云冈石窟的佛塔，可以说是无处不在，北魏当年山上山下浮屠林立，窟内窟外层塔庄严，一派佛国圣地景象。近年来的考古发掘显示，在石窟群东侧山顶，山顶堡墙东侧（第5、6窟上方）和堡墙西侧（第39窟以西），乃至西与云冈隔河相望的鲁班窑石窟山顶，都发现有北魏至辽代的寺院遗址。而这些初始状态的寺院，均以大型佛塔作为供养、礼拜中心，此即古人所谓“塔院”也。山下石窟的佛塔分布更广，首先是前面讲到的8座塔窟之塔，然后是矗立在洞窟外壁的塔，再就是洞窟内部壁面浮雕塔。窟外雕刻之塔，如第1、2窟窟门东西的单层石塔，第3窟前室顶上平台东西的三层石塔，第5、6窟外壁的3座九级石浮屠，及第9、10窟前室东西的两座九级塔（西塔约在北魏开凿时即已崩塌）等。最丰富多彩的塔雕在石窟内部，主要出现于第1、2窟，第5、6窟，第7、8窟，第9、10窟和第11、12、13窟等中期大型洞窟壁面。这些洞窟壁面的浮雕佛塔现存140余座，作为中国最为古老的各式塔样，具有重要的历史、建筑和艺术价值。

在第11窟内，除了高大的中心塔柱外，四壁、窟门、明窗等位置均有佛塔雕刻，总计遗存34座。各类浮雕塔表现了多种艺术形式，在佛教图像表达上，可分为供养塔和装饰塔两种。

首先是供养塔，特征有三：一则以独立形式出现；二则多倾向于高浮雕；三则塔基或塔基下有供养人行列。此类单纯供养的佛塔，在云冈数量不多，且往往不够典型。第11窟约有供养塔5座，其艺术塑造引人入胜。其中，最为突出的是南壁明窗东侧的供养塔（图3）。这座高浮雕方塔，三级结构，呈现出粗短壮实的风格。塔基宽大，供养人分男女排列两侧，簇拥博山炉而立；每层塔的檐下有大斗，侧柱上有转角斗拱，均为出一挑式具有象征意味的华拱；上层并列三龕坐佛，中层为交脚菩萨盃形龕及两个坐佛像龕，下层雕二佛并坐龕及一对侍立菩萨；塔顶为须弥座上覆钵塔，梯形山花蕉叶出化生童子，塔刹相轮层叠，顶部雕刻宝珠，两侧长幡飘飞。此塔与其他浮雕塔比较，特殊之处在于塔身两侧侍立、身躯硕大的供养菩萨，及塔顶上方以阴线刻出的华盖造型。由于该塔

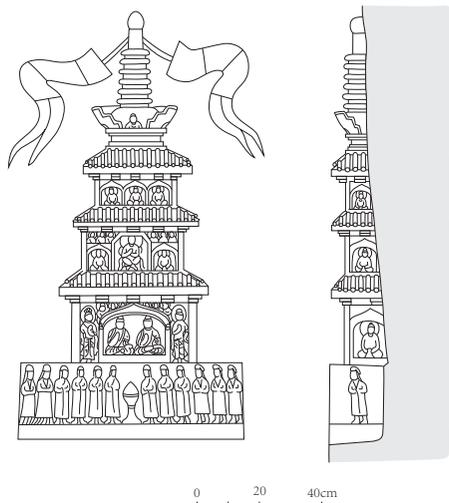


图3 第11窟南壁明窗东侧高浮雕供养塔线描图

原图绘制：王恒 电脑重绘：赵晓丹

占据了一个佛像龕的位置，且具有供养与礼拜的完整性，因此与同壁其他佛龕一样，属于一个社会群体（即塔基雕出形象的供养人）出资雕刻、供养的独立形式。

该塔的高浮雕性质明显，塔体明显凸出壁面，以至于能够立体雕出供养人和造像龕等不同层次形象。类似的高浮雕作品最特出者，是第5窟南壁两侧的大象驮塔造型，只是那属于对称表现的壁面装饰塔，巨大而突出。不过，我们感觉两者在艺术创作上，应当有一定的承袭关系。

第11窟的浮雕供养塔，还有南壁明窗西侧的五级浮屠，西壁中上层南侧的七级浮屠，西壁七佛南侧的三级浮屠及中心塔柱下层东北上角的层塔。云冈具有供养性质的塔形，还见于晚期洞窟的第26-1窟(图4)。那是一个小型敞口洞窟，窟内正壁浅浅地雕出一座五层塔的雏形，别无他物，显然属于没有完成的洞窟，似在等待出资施主的光临。但是，作为洞窟中唯一的形象，此塔实际已是供养、礼敬的对象了。

其次是装饰塔。特征有四：一是对称分布龕像两侧或单独立于两龕之间；二是多为浅浮雕；三是塔基位置没有或少有供养人形象；四是作为整体龕式造型的组成部分。在云冈，这是一种数量较多的佛塔形式，特别是龕像两侧对称雕刻的层塔，在洞窟龕像装饰中十分常见。第11窟中，有十余个双塔龕像，塔形既有外来的覆钵式单层塔，也有中国传统阁楼式多层塔；被装饰的龕式，既有圆拱龕，也有盂形龕，还有组合龕；双塔既有位于龕外两侧的，也有置于龕楣之下两侧的(图5)。可谓形式多样、丰富多彩。如此众多的新式浮雕塔龕的出现，显然受到云冈中期石窟大量佛塔设计的影响。其中，一些图像还具有特别的艺术表达和宗教含义：

一例是明窗东壁底层圆拱龕两侧的一对单层装饰塔(图6)，覆钵塔样式，须弥座上开二佛并坐龕，覆钵两侧为山花蕉叶，塔顶竖立三刹，呈“山”字形。虽然半球形覆钵依然是塔形的主体，但须弥座式塔基和“山”形塔刹，均体现了云冈中晚期佛塔艺术形象的特点。另



图4 第26-1窟北壁浮雕塔



图5 第11窟东壁龕楣下装饰双塔的盂形龕拓片

(采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第八卷·第九卷，京都大学人文科学研究所，1953年)

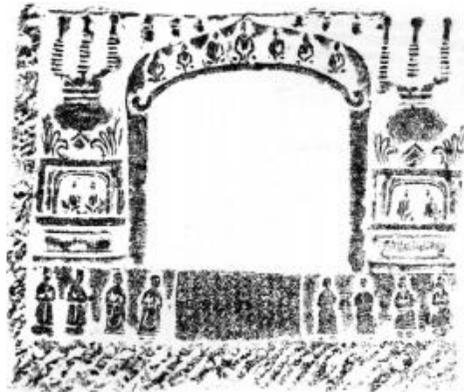


图6 第11窟明窗东壁底层两侧装饰一级佛塔的圆拱龕拓片

(采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第八卷·第九卷，京都大学人文科学研究所，1953年)

一例是南壁明窗下西侧的一对由力士托举的五级装饰塔（图7），不仅造型高大，而且是内夹两龕的做法。其上龕为交脚弥勒，下龕为二佛并坐，这是云冈洞窟中罕见的装饰形式。交脚菩萨是未来佛弥勒，并坐二佛是现在佛释迦和过去佛多宝，这是云冈中期以后出现的三佛或三世佛组合，完全不同于云冈早期释迦居中，二佛（过去佛、未来佛或其他）侧立的传统格局，明确反映出云冈中后期佛教思潮的变化，即弥勒信仰的盛行。

云冈石窟的佛塔，自昙曜五窟初成之后，大约经历了从塔窟、塔寺到洞窟内外壁立的发展过程。其中心塔柱窟之塔的演变，渐趋中国化、多样化；其石窟壁面之塔，也日益中国化、多样化和龕式化，展现出北魏佛教与云冈艺术发展的独特魅力和内在规律。特别是石窟佛龕之间或龕像两侧雕刻塔形，是云冈中期洞窟壁面装饰的主要手段之一。自第7、8窟始，第9、10窟，第1、2窟，第5、6窟等继之，表现出强烈的规划设计性质，是这种装饰艺术的主创之地。从第7、8窟和第9、10窟壁面龕像间的外来方形层塔，到第1、2窟和第5、6窟的中华阁楼式层塔，充分展现了东西方文化碰撞、融合的历史进程。这种火花四溅的建筑、装饰艺术尝试，导引了云冈石窟激情迸发的创新运动。由国家工程建立的中心塔柱与对称性塔形布局，到善信男女出资捐刻的小石窟、龕窟、壁龕中塔的运用，供养塔与装饰塔尽情发展，简约化、实用化、随意化的创作轨迹未曾停歇。在洞窟内壁，龕像之间的佛塔单独而立，犹如中心塔柱的设立；龕像两侧的双塔，则是对中期大型石窟装饰塔的承袭，不仅有第5窟南壁对称刻出了的大型中国式双塔，也有第11、第13等窟壁面龕像的两塔。与此同时，双塔又被设立在第5-23窟、第11-9窟、第12-1窟和第12-2窟等门侧。总之，云冈中后期佛塔的循序渐进式演化，成为北魏佛教石窟艺术发展的一个缩影。

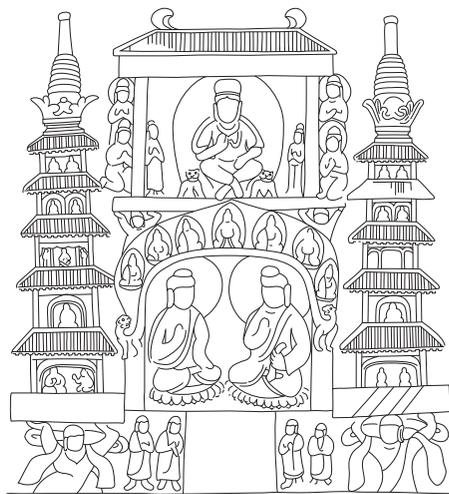


图7 第11窟南壁明窗下西侧组合龕及两侧五级装饰塔线描图

原图绘制：王恒 电脑重绘：赵晓丹

## 二、题铭殷殷表心愿

石窟造像附设的题铭文字，既是龕像镌建的记录，更是捐造者祈求美好生活的心迹表露。目前，云冈石窟中发现的北魏造像题记共30处（49条）。水野清一、长广敏雄编《云冈石窟》第2卷《云冈金石录》（1955年出版），记录有28处（46条）；2001年和2013年，云冈石窟文保人员在第5-40窟和第5-1窟，新发现两处（3条）。这些题刻主要出现在云冈中西部洞窟，特别是早中期皇家未完成洞窟，及中后期民间开凿或补刻洞窟；铭刻时间从太和七年（483）到正光年间（520-524），跨度约40年。从中，可以帮助我们瞭望北魏云冈石窟的开凿历程，



图8 第11窟东壁太和七年碑拓片

(采自〔日〕水野清一、長廣敏雄《雲岡石窟》第十六卷，京都大學人文科學研究所，1956年)

解析整个工程进展和诸多历史疑团，是我们深入认识云冈不可多得的资料。第11窟是北魏题刻最为集中的洞窟，共有10处（14条），且多数可以确定为孝文帝太和年间的留题。这些以发愿文书形式出现的题刻，所透露的历史、文化、宗教信息非常珍贵。其中，以东壁南侧上层大型单元造像下的太和七年碑（图8）和明窗东壁下层的太和十九年碑（图9）尤为珍贵，意义重大。



图9 第11窟明窗东壁下层太和十九年碑

第11窟的太和七年（483）碑，是云冈北魏题铭中文字最多、最完整的碑记。碑文24列、341字，记载了北魏京师地区54位信徒自愿在武州山石窟敬造95尊佛像的史实，文曰：

太和七年，岁在癸亥，八月卅日，邑义 / 信士女等五十四人，自惟往因不积，生在 / 末代，甘寝昏境，靡由自觉。微善所钟，遭 / 值圣主，道教天下，绍隆三宝，慈被十方， / 泽流无外。乃使苕夜改昏，久寝斯悟。弟 / 子等得蒙法润，信心开敷，意欲仰酬（酬）洪 / 泽，莫能从遂。是以共相劝合，为国兴 / 福，敬造石庙形象九十五区（躯）及诸菩萨。 / 愿以此福，上为 / 皇帝陛下、太皇太后、皇子，德合乾坤， / 威逾转轮，神被四天，国祚永康，十方归 / 伏，光扬三宝，亿劫不随。又愿义诸人、 / 命过诸师、七世父母、内外亲族，神栖高境， / 安养光接，托育宝花，永辞秽质，证 / 悟无生，位超群首。若生人天，百味天衣， / 随意食（餐）服；若有宿殃，堕洛（落）三途，长 / 辞八难，永与苦别。又愿同邑诸人，从 / 今已往，

道心日隆，戒行清洁，明鉴 / 实相，晕扬慧日。使四流顷竭，道风 / 常扇，使漫山崩颓，生死永毕，佛性明 / 显，登阶住地。未成佛间，愿生生之处， / 常为法善知识，以法相亲，进止俱游。 / 形容影响，常行大士，八万诸行，化度 / 一切，同善正觉，逮及累劫先师七世父。

这是云冈石窟现存最早的北魏造像记。该题记于孝文帝巡视武州山石窟寺 4 个月后出现，恐非偶然，大约是石窟寺开凿对民间开禁的标志。邑义，亦曰义邑、社邑，是北魏初始盛行的一种民间佛教社团组织。以一族或一村的僧俗组成，由僧尼担任邑师，有邑主、邑老或邑长、邑正，成员称邑义、邑人、邑子、邑徒等。原本为共同造像而发起，后来兼及诵经、写经、修建窟寺等宗教活动。

我们注意到，在铭记上方 3 身菩萨像的两边，标刻有“文殊师利菩萨”“大势志（至）菩萨”“观世音菩萨”等字样，点明了 3 位菩萨的身份。将此 3 位等觉菩萨并列且附设榜题，这在云冈造像中属于罕见之例，具有明显的大乘佛教思想表达<sup>[2]</sup>。类似造像，还见于第 5 窟南壁西侧和第 19 窟南壁西侧的一铺三菩萨形象，虽然没有出现各位菩萨的题名，但布局形态完全一致。与此同时，在铭记东侧的 3 身弟子像和 3 尊菩萨像东侧的一弟子像面前，分别刻有“邑师法宗”“邑师昙秀”“邑师普明”和“邑师道育”等字样，表明了他们的法师身份。这些被刻出名字的法师与没有题名的僧尼，均排列在各列供养人队伍之首，是这支五十四僧俗邑义社团的组织者，也是集资雕刻该铺造像的策划者。

无独有偶，在第 11 窟明窗东壁下层的太和十九年铭记的两侧，亦有供养人形象及榜题文字：碑铭左侧的 4 身男性供养人，前二为僧装，后二为俗装，依次题刻着“比丘惠空侍佛”“比丘赵口忍口”“比丘田文莲”，第 4 位字迹不清；碑铭右侧的 4 身女性供养人，前二僧服，后二裙装，题刻文字分别为“比丘尼法口子”“比丘尼法土口”“比丘周氏”“比丘阿口道口”。我们不晓得周氏、阿道被称为“比丘”是否是雕刻工匠之误，但这里的供养人号称“比丘”或“比丘尼”，显然不同于太和七年碑中的“邑师”。由碑铭发愿文可知，此系故常山太守田文彪妻周氏为其亡夫、亡媳、亡女造“释迦文佛、弥勒二躯”的一家之行为，也与太和七年碑的集体行为有所不同。

不过，尽管两方题铭的供养主体不同，祈愿目的略异，但二者的印证关系十分明确，为我们提供了北魏平城时代佛教发展的若干信息。首先，邑义社团在北魏太和年间的佛教活动中表现活跃，他们将开窟捐龕造像作为树立功德、修行供养的一种具体方式。这些基层僧尼和邑善信士的加入，一方面填补了武州山皇家石窟寺建设的空白，丰富了云冈石窟的艺术品种，增添了皇家石庙的大众化供养基础；另一方面改变了云冈石窟统筹建设的基调，标志着全社会宗教运动和热潮的兴起。其次，北魏建设云冈中期特别是太和年间，佛教组织或佛教信仰者的石窟造像行为，是在传法僧人的引导下进行的。排列在供养队伍前面的邑师、僧尼，既是引领者，也是供养人。第三，造像龕下的铭记或博山炉两侧的供养人列像，严格以“男左女右”的秩序排列。太和七年碑铭左侧的男性行列，领队僧人雕刻出宗教称谓；但右侧女

性行列的领队僧侣未雕名字，大约属于徒弟辈分。单就僧人而言，便有形象大小和题名与否之别，说明其邑义组织有着严格的等级区分。太和十九年碑铭两侧的供养人各有4身，皆有题名。左侧僧俗俱称“比丘”，右侧僧为“比丘尼”、女为“比丘”。

此外，上述两方题铭的书法价值，也是不容忽视的。

### 三、龕像軀軀竟巧麗

云冈第11窟，给人的最初印象是一种诧异的感觉。宏伟的洞窟高大挺拔，高大的是窟，挺拔的是塔。作为云冈第一座塔窟，最初的设计规划应该是完整的，窟门、明窗、方塔、方窟、平顶等等。但是，统一完成的大约先后为窟顶飞龙、环顶四壁莲花带和塔柱大部分雕刻，其余壁面雕饰都是后来补刻。这些大面积的补刻，由于出资人、资金、造像意愿不同，导致了泛滥的随意性，洞窟失却了皇家工程原有的整齐划一步调。普见于第1、2、5、6、7、8、9、10、12等窟壁面的横向装饰隔离带没有出现，纵向均等的结构更无体现。由于大小不同、形制各异的龕像的无序“垒砌”，使得洞窟壁面杂乱无章，艺术空间关系产生了一种不稳定的状态。然而，即便是这座云冈最失规范的洞窟，亦并非乏善可陈，许多自成一体的造像单元中，出现了设计精湛、装饰华美、雕刻巧丽的龕像，不少创作可称绝世之作。

#### （一）八龙翔空的窟顶造型

第11窟以方形塔柱为中心的窟顶，在东南西北4个平基格内各雕刻出二龙缠绕形象，由此形成了佛经所谓八大龙王的图像。鸠摩罗什译《法华经·序品第一》曰：

佛住王舍城耆闍崛山<sup>[3]</sup>中，……有八龙王：难陀龙王、跋难陀龙王、娑伽罗龙王、和修吉龙王、德叉迦龙王、阿那婆达多龙王、摩那斯龙王、优钵罗龙王等，各与若干百千眷属俱。……尔时世尊，四众围绕，供养、恭敬、尊重、赞叹，为诸菩萨说大乘经，名“无量义”，教菩萨法，佛所护念。

这样的窟顶八龙设计，象征着八大龙王聚集灵鹫山，参加法华盛会场景。

在云冈，窟顶雕刻八龙形象的还有第1、2窟和第15窟。第15窟虽非中心塔柱洞窟，但其窟顶围绕中心团莲雕出与第11窟同样的斜枋，四方梯形平基内亦各雕二龙缠绕，形成与第11窟同样形式的八大龙王形象。第1、2窟的窟顶八龙图案，也与第11窟有所不同。中心塔柱的顶部向上弧形与窟顶相连，窟顶都没有平基格，四方八龙顺势舒张、铺展于塔顶与窟顶。这种中心塔柱与窟顶连为一体的设计雕刻，使缠绕的龙形具有了更大的自由空间。

#### （二）四方四佛主题的中心塔柱

第11窟中心塔柱下层四面各塑高约3.8米的立佛像，各自面向东、南、西、北，是为佛教中的“四方四佛”。《佛说观佛三昧海经》云：“东方有国，国名‘妙喜’，彼土有佛，号曰‘阿閼’……南方有国，国名‘欢喜’，佛号‘宝相’……西方有佛，国名‘极乐’，佛号‘无量寿’……”

北方有国，国名‘莲花庄严’，佛号‘微妙声’。”四方四佛，大约属于佛教宇宙空间观念中的一种最常见的表达。在第11窟中心塔柱上层，南面为交脚弥勒与二思惟菩萨，东北西面各为二立佛。

第6窟中心塔柱上层雕造的四方四佛，亦体现了同样的宗教意义。同为塔柱窟的第1、2窟及第39窟，塔柱四面佛像的变化更大、龕像更多。就佛教思想而言，无论是四方四佛、五方五佛，乃至十方十佛等等，都是佛教宇宙世界的空间观念，意即佛法无所不在的大乘思想。云冈四方四佛造像虽然不多，但仅有的两处都塑造在两个大型洞窟之中的中心塔柱四面，不仅贴切地表现了佛经意义，又非常有利于人们的观看和瞻仰，其用意就是宣传佛教的博大与无边。

### （三）庄严宣法的过去七佛

在佛教宇宙和时间观念中，七佛是包括释尊在内的连续出世并入灭的过去7位佛陀，弥勒是将来成就伟业的未来佛。七佛题材大约出现在公元前的印度，以7棵菩提树或7座佛塔表示。犍陀罗艺术中，出现了完整的七佛形象（图10），呈次第出世教化之意。在我们见到的犍陀罗图像中，七佛均为立姿，站在长方形的屋宇下，两侧为科林斯式浮柱，但立像并列为8身，其最后者，当为弥勒。七佛头顶发髻，披通肩式袈裟，末位的弥勒头顶宝冠，胸挂璎珞。除排列第六的迦叶佛外，其他形象均为举右手于胸的施无畏手印。

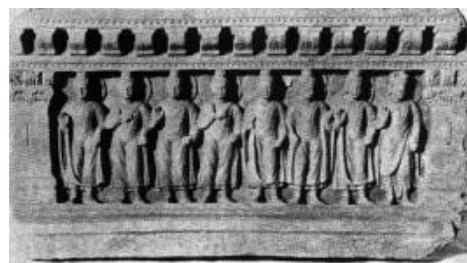


图10 犍陀罗过去七佛与弥勒菩萨石刻

（国家文物局教育处：《佛教石窟考古概要》，文物出版社，1993年）

中华佛教的七佛形象，以克孜尔石窟及北凉石塔的雕刻为最早。云冈石窟的七佛造像，应是沿袭犍陀罗传统。站立第11窟门口抬头西望，壁面中层的大型屋檐龕内，七立佛造像庄严伟岸，他们面容慈祥，着褒衣博带式服装，右手上举为施无畏印，衣袂飘飘，呼之欲出。这是云冈七佛造像的典型之作，也是佛教造像艺术中国化的突出代表，与犍陀罗七佛与弥勒的模板颇为近似：一则，依然是横向长方形画面，但科林斯柱式建筑变成了中国的瓦垄顶屋形龕；二则，所有立佛不再是通肩式袈裟，而是改穿褒衣博带式中国服装；三则，西壁立佛共有7尊，然北侧2尊严重风化，仅存高浮雕轮廓。西壁立佛现存5尊立佛均为举右手于胸的施无畏手印，但紧靠西壁的北壁另有一立像（已风化坍塌）遗迹，其高度与西壁佛像一致，可以断定是弥勒。这种七佛与弥勒在空间上的区分现象，是云冈雕刻的又一重大变化。弥勒的特殊地位，更表现在第13窟“弥勒洞”的整体布局上。很明显，上述与犍陀罗相异的七佛与弥勒造像变化，是佛教艺术发展在北魏时代的中国化特色使然。

### （四）单元造像的艺术创新

太和七年之龕像组合，可以说是第11窟中最富创意的造像单元（图11）。该单元造像占据了一块竖长方形的壁面，上部为天宫伎乐列龕和连续的帷幔，下面是营造的主图像。图像中轴共5层雕刻，自上而下为：交脚菩萨盂形龕、二坐佛像圆拱龕、二佛并坐圆拱龕、三菩

萨并坐方形龕和碑铭。上3层两侧为千佛造像龕，下两层两侧为供养人行列。画面整齐划一、主次分明，内容丰富而全面，将碑铭所述五十四人“敬造石厝形像（象）九十五区（躯）及诸菩萨”的内容完整塑造出来。特别是诸佛

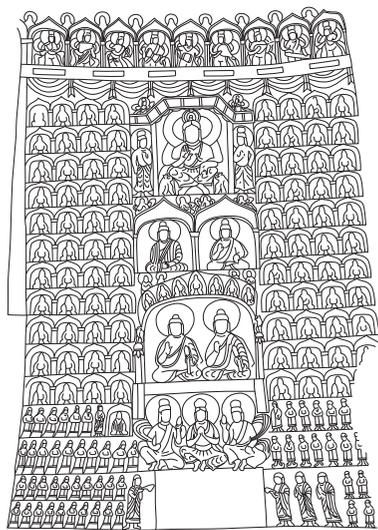


图 11 第 11 窟东壁太和七年造像单元线描图

原图绘制：王恒 电脑重绘：赵晓丹

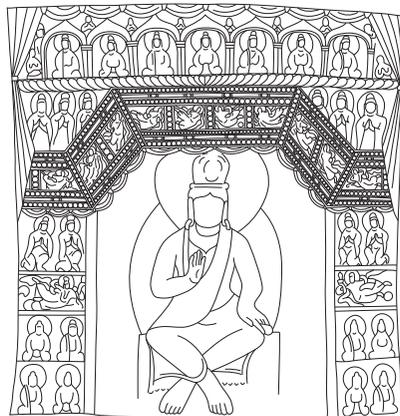


图 12 第 11 窟西壁双线龕楣盂形龕线描图

原图绘制：王恒 电脑重绘：赵晓丹

与菩萨的雕刻及次序安排，代表了北魏平城时代的佛教信仰和社会时尚。从中可以看到，大乘佛法无所不在的基调，佛陀出世的道行，弥勒菩萨的后来者居上，三大菩萨的救世与引领及僧俗共仰的场景等等，宛若一幅生动的佛教历史画卷。这样的群体性创作，表达了一个佛教基层组织的单元造像行为和共同的理想追求。单元作品整齐美观，艺术风格特色鲜明。

与此同时，在一些独立单元龕像中，还出现了不少具有特别装饰形式的龕型。无论是西壁中层以联珠纹双线装饰的盂形龕龕楣（图 12），及采用简约柱头装饰斗拱的屋形龕（图 13），还是南壁将龕楣以缠枝忍冬出化生装饰的圆拱龕龕楣（图 14），各种龕式装饰设计，都给人



图 13 第 11 窟西壁斗拱柱头屋形龕拓片

（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《雲岡石窟》第八卷·第九卷，京都大學人文科學研究所，1953年）

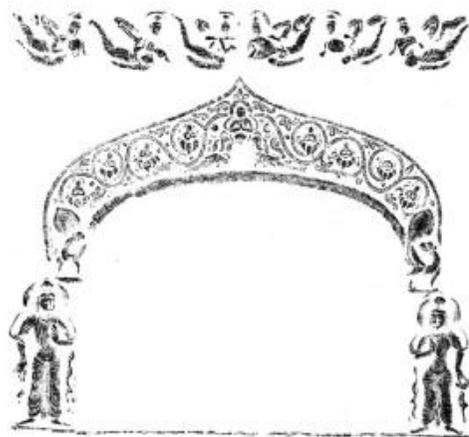


图 14 第 11 窟南壁西侧缠枝忍冬出化生圆拱龕龕楣拓片

（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《雲岡石窟》第八卷·第九卷，京都大學人文科學研究所，1953年）

以新颖别致、眼前一亮的艺术冲击力。这些自成一体的龕像单元，成为云冈乃至世界佛教石窟寺中具有唯一性特征的艺术造型。

#### （五）辽代风格的胁侍菩萨

据《大金西京重修武州山大石窟寺碑》记载，辽兴宗重熙十八年（1049），道宗清宁六年（1060）、咸雍五年（1069）、寿昌五年（1099）和天祚帝天庆十年（1120），对云冈石窟进行过维修。20世纪以来的考古与研究显示，辽代对云冈的重修工程浩大。除了窟前、山顶的遗址外，洞窟内的修像行为也很明显。观察现存遗迹，我们获知辽人修整云冈造像，采用了无像处补刻，剥蚀壁面或石像上包泥彩绘彩塑，甚至改刻等手法。这些修像方式，均在第11窟中有所表现。西壁七立佛的最末两尊佛像，20世纪仍存有辽代的包泥彩塑（图15），可惜不久即被剥皮、捣毁。中心塔柱下层南面立佛两侧的胁侍菩萨像，则呈现了典型的辽像风格，显然是在北魏造像基础上的重新雕刻（图16）。当然，塔柱下层各面立佛身上的包泥彩塑，相较明清之作而言，更具古意，造型更具美感，均应为辽塑。

此外，明确是辽代遗物的云冈造像，还有第13窟南壁七立佛中东侧第1尊和第2尊两个完整头部，第37窟东壁坐佛像网目状的背光等。

### 四、附属洞窟多精美

编为第11窟附属洞窟的17座小型洞窟，均属于云冈中晚期洞窟。其中不乏保存良好、造像精美、装饰富丽的精品，也不乏在社会宗教发展或艺术表现方面具有突出意义的作品。

#### （一）保存良好的第11-16窟

这是云冈晚期洞窟中保存最完整的洞窟之一，窟形为四壁三龕式，壁面布局规整，龕像形式多样，宗教主题明确，设计雕刻精细。正壁（北壁）主像为二佛并坐圆拱龕，东西壁分别是交脚菩萨盂形龕和坐佛像圆拱龕，



图15 第11窟西壁中层七佛中最末二尊佛像

（采自〔日〕水野清一、長廣敏雄《雲岡石窟》第八卷·第九卷，京都大學人文科學研究所，1953年）

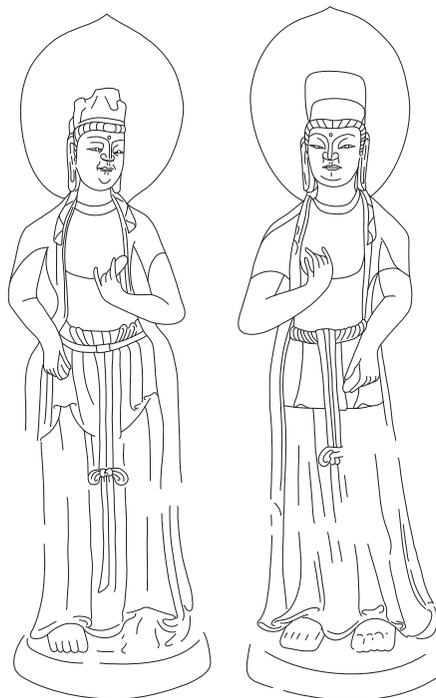


图16 第11窟中心塔柱南面主尊两胁侍菩萨线描图

原图绘制：王恒 电脑重绘：赵晓丹

属于云冈常见的龕像配置，所谓过去、现在、未来三世均有佛陀也。

从洞窟底部的供养人列像，我们可以获取如下信息：一是该窟保存了云冈最完整的供养人行列，核心人物被安置在主像脚下（图 17），附属人员分男女排列在东西侧龕下。二是该窟的建设投资，俱由雕刻在三龕下方的供养人群体统筹捐献。三是主像下方的 8 身供养人，男女各 4 身、相对而立；核心人物大约是一对夫妇，头上悬有背后侍者撑起的伞盖，前面各有一僧人手托香炉引领，后面还有一随从；除侍者外，每位人物（包括东西侧壁的随从）肩上均刻出长方形的题名榜块，可惜没有刻字，大约当时是墨书。四是所有人物的衣装，都与第 11 窟内的单元龕像下面的供养人不同，男性改为袍装，头戴进贤冠，女性也不再戴风帽。总之，这是云冈石窟少有的贵族、官僚礼佛图像。将其视为北魏迁都洛阳后出现在龙门及巩县石窟中的帝后礼佛图的先声，大概无误。



图 17 第 11-16 窟北壁龕下供养人线描图

原图绘制：王恒 电脑重绘：赵晓丹

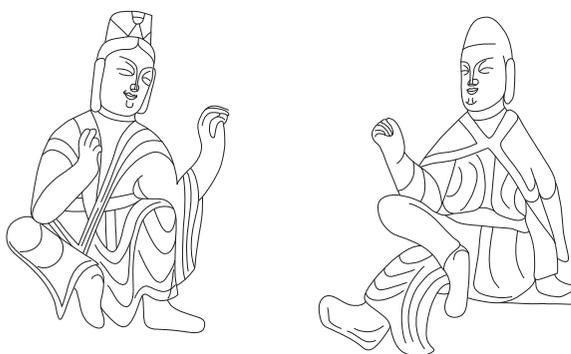


图 18 第 11-16 窟南壁佛经故事线描图 文殊问疾

原图绘制：王恒 电脑重绘：赵晓丹

雕刻在南壁窟门两侧上方的文殊问疾图像（图 18），不同于较早的第 7 窟及其后的第 6 窟的同类形象，可谓简约而传神。无论是文殊还是维摩诘，服装都显示了宽大的特点。维摩诘跷腿及二人分别举手的动作，着意刻画出畅谈佛法、宣扬大乘的状态，是云冈晚期文殊问疾图像的代表性作品。

将“服务于”正壁佛龕的胁侍菩萨安置在东西壁北侧，是本窟统一设计的又一特点。与此同时，将托举高浮雕菩萨的力士像雕刻为浅浮雕形式，亦可称其为艺术创作上的云冈特色。这种由高浮雕和浅浮雕相结合，共同构成一幅完整艺术图像的作品，还出现在第 5-10 窟南壁西侧的“布发掩泥”造像中，该立佛为高浮雕，铺发于地的儒童为浅浮雕。两幅作品的同一艺术实践，表现了北魏云冈匠师娴熟、高超的艺术造诣，也体现出云冈晚期造像在艺术表达上的多样性特点。

与洞窟四壁相辉映，窟顶的平基雕刻亦颇精彩（图 19）。尽管窟顶并非正方，但九格平基的设计将空间较为均匀地分隔开来；中央格内为缠绕的二龙，四面四格内为环绕的飞天，四角四格为相同的团莲，既规整又灵动。其中央的二龙缠绕形象尤其突出：龙首向南相对而视，长而弯曲的独角，宽扁前额，双爪拥宝珠，龙身对称交缠，装饰意味浓郁。云冈石窟的窟顶，不论是否为平基藻井，多由莲花、飞天、伎乐天、翔龙、天人等装饰。晚期洞窟窟顶

出现龙形图案的，还有第 15 窟和第 25 窟，但二窟顶部均因风化严重而不完整。因此，保存完好的第 11-16 窟顶部雕刻便弥足珍贵。

## （二）第 11-14 窟及其铭记的标尺性意义

这是一座雕刻在崖壁高处的二佛并坐圆拱龕，虽然龕外风化坍塌严重，但龕内身着褒衣博带式服装的两尊坐佛，依然挺拔健硕。据日本水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第 2 卷《云冈金石录》记载，此龕外东侧壁存有题刻，铭曰“太和十三年七月廿二日□□敬造”，这是一个重要的时间节点。北魏孝文帝太和十年（486）开始自上而下推行服制改革，太和十八年最终完成，太和十三年（489）正处于最高统治者与上层品爵官僚初服衣冠之时。正在营造中的云冈石窟难免遭受影响。宿白先生《北朝造型艺术中人物形象的变化》一文指出：“云冈第 11 窟龕外东侧上方的第 11、14 龕造像，该龕下方镌刻铭记中的时代是太和十三年。此后，服饰繁缛、造型清秀成为时尚，风行北魏领域”。具体而言，就是云冈造像的褒衣博带、秀骨清像样式，逐渐成为主流。因此，这龕造像及铭记对于云冈研究，当具划时代意义。

云冈造像中的所谓褒衣博带，泛指宽大繁缛的服装形式，是将僧人袈裟雕刻得较为宽大，有同于北魏服制改革中施行的士大夫服装。在云冈佛像的褒衣博带中，可以清楚地看到三衣，即大衣、中衣和内衣的层次关系。但大多数菩萨像则依据佛教经典“首冠华蔓，身佩璎珞”的描述，多以宝冠、络腋、璎珞、帔帛、项圈、臂钏、腕镯等加以装饰，只有较少数的菩萨像穿了三衣。其中两身就出现在第 11-17 窟（图 20），该窟主佛两侧手捧供养物的供养菩萨，所着三衣主要突出中衣和内衣，将暴露面较多、由胸腹下垂的中衣雕刻为层层“U”形阴线，内衣下部由于腿的弯曲突出也有较多露出，虽然大衣暴露不多，但通过适当延长两臂下垂的阴刻线，体现了大衣的宽松潇洒。

云冈中晚期造像的所谓秀骨清像，是相对于面相丰圆、双肩齐挺、胸部厚实的早期造像而言的较清秀的人物形态。今天看到的南北朝佛教人物绘画中，表现

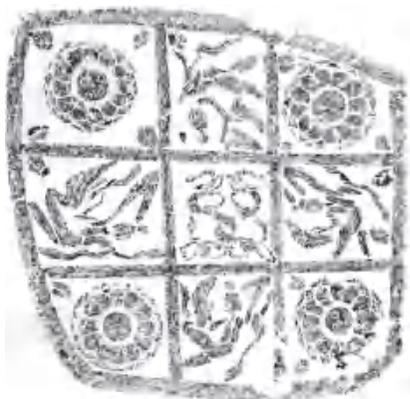


图 19 第 11-16 窟顶部拓片

（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第十卷，京都大学人文科学研究所，1953 年）



图 20 第 11-17 窟主尊两侧供养菩萨线描图

原图绘制：王恒 电脑重绘：赵晓丹



图 21 第 11-8 窟主尊两胁侍菩萨线描图

原图绘制：王恒 电脑重绘：赵晓丹

为面目清癯、身姿修长、棱角分明的艺术特点。就石窟造像而言，秀骨清像的源头正在云冈，明显是受到汉地画风影响所致。云冈造像中典型的秀骨清像，出自包括第 11 窟附窟在内的相当一部分中晚期窟龕造像。第 11-8 窟的一对胁侍菩萨像（图 21），身材优美修长，服装衣纹流畅，帔帛穿环交叉，是云冈秀骨清像中最突出的代表。同时我们看到，由于艺术潮流使然，就连菩萨像的桃形头光也“清秀”起来了。

### （三）附属洞窟的精品装饰

在第 11 窟的附属洞窟中，无论是洞窟形制设计，还是装饰图案，都有不俗的表现。其中，将双塔作为洞窟门柱所构成的新型窟门形制，及将双飞天设计雕刻为具有强烈对称性图案用以装饰窟顶的艺术创作，都值得一提。

首先是双塔窟门形制，即雕出三面立体的瓦顶出檐式层塔作为窟门柱的装饰形式。云冈此类窟门现有 4 座，均为晚期小型洞窟：第 5-23 窟、第 11-9 窟、第 12-1 窟和第 12-2 窟。其中，第 11-9 窟保存状态最好（图 22）：窟门两侧为立体中国式瓦顶出檐五重塔，每面每层并排两个圆拱坐佛龕，塔顶雕刻须弥座、覆钵、相轮和刹顶宝珠。塔顶面向窟门方向呈 45 度斜角，对称雕刻出天夜叉，与连续弧形帷幕门头边框形成造型独特的窟门样式。窟门上楣，雕刻了表示屋内的下垂三角垂饰横纹带和表示屋外顶部的三角间隔圆形宝珠纹。三角垂饰下方，6 身飞天三三相对，手持华绳，拉出了交叠的 5 个半环，华美精彩。窟门下方的雕刻风化较重，然左右两侧的狮子活灵活现。由残存的造型分析，窟门仿佛是安厝在一座中央留有铭记位置的须弥座上。



图 22 第 11-9 窟窟门线描图

原图绘制：王恒 电脑重绘：赵晓丹

这样的双塔窟门设计，既可看作是云冈晚期出现的新型窟门形制，也可视为早中期双塔装饰的延续和发展，同时又是多种装饰手法的集中体现。其一，这种窟门双塔属于云冈固有建筑样式的缩小变形。如第 1、2 窟，第 3 窟，第 5、6 窟，第 7、8 窟，第 9、10 窟等，窟外都有双塔之设，且为双窟构建的最重要特征之一。同时，以浮雕双塔对称装饰壁面的情形，不仅出现在第 5 窟南壁，更已呈现为第 11 窟和第 13 窟壁面的浮雕双塔龕像，成为云冈一种重要的装饰艺术方式。晚期窟门双塔的创新，实为云冈双塔形式的再应用。其二，窟门下方中央留有方形铭记位置的须弥座。因左右两侧雕有狮子形象而被称为须弥狮子座，显然是继承了第 11 窟圆拱龕下方须弥座的形式。这种须弥座与狮子的组合，是云冈中晚期雕刻多样化的产物。其三，窟门上楣的飞天手牵华绳图案，是云冈常见的洞窟壁面最上层及佛像龕楣装饰的雕刻内容。其四，双塔与连续弧形帷幕交接处，由对称天夜叉填充而形成拱形口，造

型美观、自然流畅，体现了佛教内容护法的要求。天夜叉在此替代了窟门两侧的金刚力士形象，是云冈晚期艺术求新求变的一则成功实例。

其次是顶部双飞天图案，即在洞窟顶部只雕刻了2身飞天，并将其融为一体的图案形象。这一窟顶浮雕形式出现在第11-5窟（图23），2身飞天婀娜的飞行姿态中，由双肩臂挥洒出广博舒畅的帔帛，帔帛与身形的对应舞动，使二者交互融合，形态互补，化为一个整体。特别引人入胜的是，无论人物五官、身姿，还是帔帛服饰，俱为素面浅浮雕，无任何纹饰，却似影像浮现。加之二飞天弯曲前膝与边框的自然叠压，图案性的艺术表达已然炉火纯青。另一种窟顶双飞天，出

现在第11-4窟、第5-3窟和第13-18窟，是在延伸至窟顶的佛菩萨像背光所形成的空白地带，随形填补2身飞天，构成了“人”字形图案。这样的晚期窟顶浅浮雕，就显得更加图案化、装饰化了。



图23 第11-5窟顶部拓片

（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第十卷，京都大学人文科学研究所，1953年）

#### 注释：

[1] 中心塔柱窟，又名塔庙窟、支提窟，大致来源于印度阿旃陀的窣堵坡式支提窟。在新疆早期佛寺遗址和龟兹（库车）石窟中，塔形出现了正方样式，是中国现存最早的塔庙和塔庙窟。云冈石窟的中心塔柱窟效法于新疆。

[2] 鸠摩罗什译《妙法莲华经·序品第一》曰：“一时，佛住王舍城耆闍崛山中，与大比丘众万二千人俱，……文殊师利菩萨、观世音菩萨、得大势菩萨……等菩萨摩訶萨八万人俱。……尔时世尊，四众围绕，供养、恭敬、尊重、赞叹，为诸菩萨说大乘经。”

[3] 耆闍崛山，梵名，即灵鹫山，亦称灵山、鹫岭、鹫峰。在古印度王舍城（今印度哈尔邦底赖雅）东北，因山顶形似鹫而得名。

（责任编辑：王雁卿）

# 华乐圣殿

## ——第12窟释论

在云冈石窟群中部偏西，以第12窟为中心，东邻第11窟，西邻第13窟，形成了一组三窟的建筑布局，均开凿于北魏云冈中期。故而，在2014年建成的五华洞保护性窟檐中，对此三窟采用了统一风格的大型木结构阁楼造型（见前卷释论图1）。

第12窟，清代名曰“离垢地菩萨洞”，现代因其前室有大量演奏乐器的造像而名之“音乐窟”。洞窟具前、后室，平顶，为一座典型的佛殿窟<sup>[1]</sup>。前室东西长约7.5米，进深约4.1米，窟高6.65米；后室东西长约6.4米，进深约4.8米，窟高约7.1米。洞窟设计规范、布局整齐、雕饰华丽，基本按照原计划完成，因而具有统一的艺术风格（图1）。位于外立壁上方的4个晚期补刻小龕，被编入第12窟的附属洞窟。

### 一、洞窟形制和窟内布局

第12窟内外的形制设计，无论是外立壁与整体洞窟形制，还是前后室壁面分层布龕和顶部平基藻井等，均体现出皇家宫殿式建筑格局的规范性和完整性。

#### （一）中华殿宇式佛窟

与第9、10窟一样，第12窟也是前室置列柱区分前后室的宫殿设计样式，只是规模较小，单窟而已。由于包括4根列柱在内的窟外崖壁严重风化，除可明确其为三开间体量外，其余外貌已难辨识。幸而在1973年的洞窟清理中，我们在窟外列柱上方发现了石雕庑殿顶遗迹，其正脊保留长约3.6米（距离地面高约9米），两端雕有鱼尾状鸱尾，脊中雕有金翅鸟，石雕瓦垄、角脊明显。因而，我们根据列柱内侧柱头上的栌头、皿板、阑额等完整保存的造型装饰，并参照窟内前室东西壁展现的“屋形龕”整体样式，得以推知，洞窟外观应为一座三开间的殿堂式崖阁建筑<sup>[2]</sup>（图2）。

第12窟前室的左右边柱，是与石壁连为一体的高浮雕，而中间二列柱各自独立为圆雕。其列柱下部为须弥座上置山花蕉叶出单童子形式，不同于第9、10窟中间列柱的狮子承托须弥座样式，上置山花蕉叶出双童子造型。八角柱身也有区别，第9、10窟为纵列双佛龕和单佛龕交替，而第12窟柱身两侧棱面变为纵列忍冬纹带。柱头均置皿板、栌斗、额枋等建筑构件，并承载着上部的梁枋、斗拱与窟檐。显然，这两座中国式的佛殿建筑有着共同的设计理念，只是第9、10窟为一组双窟，布局、设计更加复杂。

作为宫殿式佛窟，第12窟的洞窟形制，即前堂后室的完整组合，在一定程度上更加准确地反映出北魏平城时代的宫殿建筑面貌，揭示了当时佛寺建筑模拟宫殿建筑的历史事实。无

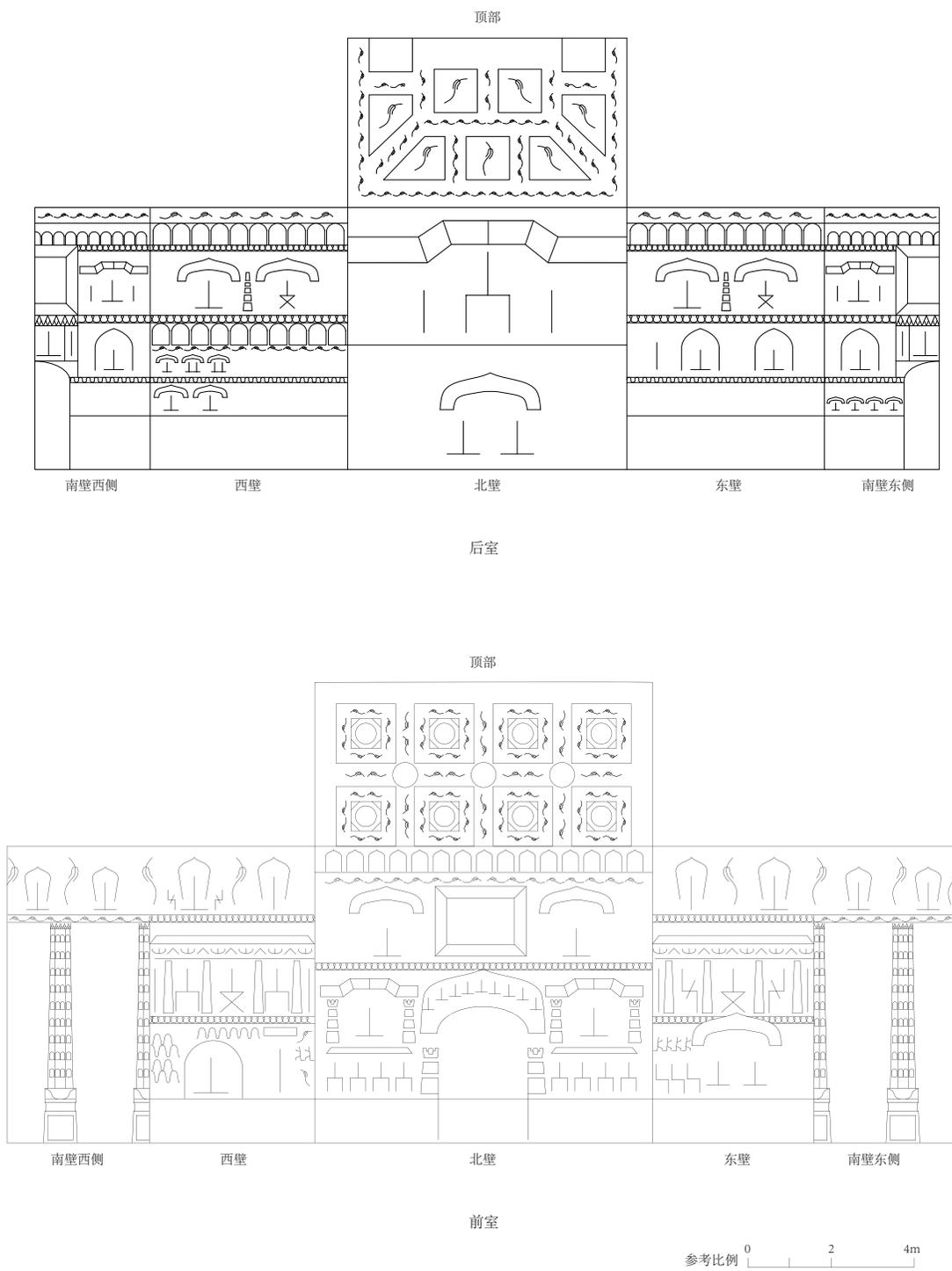


图1 第12窟前后室壁面和窟顶龕像布局示意图

设计：王恒 绘制：乔峰

独有偶，近年来大同地区出土的北魏墓葬考古显示，其墓室中的石雕棺椁建筑模型<sup>[3]</sup>（图3），正与云冈第12窟形制最为接近，形成互为印证的北魏宫殿建筑之基本造型。

## （二）窟门、明窗的变化

云冈石窟的窟门与明窗以拱顶型为主，先后有所变化。早期的昙曜五窟明窗大于窟门，显得头重脚轻。从第7、8窟开始，云冈匠师便将拱顶门窗设计得宽窄适中，窟门略宽于明窗。在随后建设的第11、12、13窟中，第11窟的窟门接近了明窗的宽度；第13窟因是大像，继续沿袭昙曜五窟上大下小的式样，但明窗尺度明显缩小；第12窟则不仅将明窗缩至很小，而且首次改为近正方形，形成拱顶窟门与方形明窗相结合的新式组合。同时，第9、10窟的窟门与明窗更进一步发生变化，明窗均保持了略拱的形状，而第10窟窟门改为嵌入式门楣与门框，第9窟门顶设计为外方内拱，体现出求同存异的创作理念。到第1、2窟，第5、6窟和第3窟，则又分别坚持了门窗相当或上小下大的法则。云冈中期洞窟如此调整门窗大小关系，一则显得稳定、舒适，符合了人的视觉审美特点；二则因明窗的缩小，意味着光线的减少和集中，有利于营造洞窟的神秘氛围；三则窟门的相对放大，方便了信众入窟参观礼拜。正是这种循序渐进、不断深化的改革实践，让我们再次领略到古代匠师在艺术创作道路上不懈追求的精神。

北魏云冈中期洞窟的建设，属于一种全新理念的创造。窟门与明窗的雕刻，也表现了规范对称的设计和高超熟练的艺术造诣。第7、8窟明窗内壁，菩提大树参天，树下禅僧寂坐，菩萨侧立。第12窟由于明窗采用方形，平顶上的图案与两壁区分开来，雕刻出独立的双层莲瓣的团莲，四角飞天环绕；东西两壁外侧，雕刻的依然是树下比丘坐禅形象，但图案已转为横向。以上三窟不同之处在于，第12窟明窗两侧的佛龛大约是后期凿除大树主干后的再雕刻，属于“打破关系”之例。同样的明窗顶部与两壁图案分离的现象，也在第9、10窟、第5、6窟、

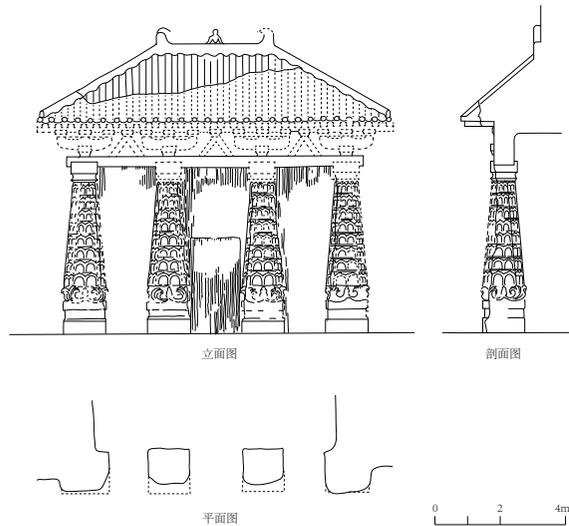


图2 第12窟外壁复原图

（云冈石窟文物保管所：《中国石窟·云冈石窟·一》，文物出版社，1991年）

电脑重绘：王娜



图3 北魏宋绍祖墓石椁

（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）

第 11、13 窟发生，似成为定式，其图案雕刻更趋复杂。

第 12 窟方形明窗的外缘被设计雕刻为斜面的形式。斜面之上，前室部分是伎乐天、忍冬纹图案，后室部分为忍冬化生鸟形图案。不同于第 9、10 窟明窗斜边的装饰手法，这里是将斜面装饰图案框定在方形“镜框”之内，是一种全新的展示形式。

云冈诸窟的窟门雕刻设计亦无雷同。第 7、8 窟的窟门内壁，拱顶为莲花飞天，两壁分层雕刻，上为戴冠或不戴冠多臂神像，下为手持三叉戟的翼冠或逆发金刚神。第 9、10 窟的窟门内壁，顶部为环绕摩尼宝珠或博山炉的飞天。第 9 窟两壁分层，上为供养天，下为立式门神，手持三叉戟的金刚神被安置在后室门侧；第 10 窟两壁均为高大的手持金刚杵的翼冠金刚神。第 12 窟的窟门拱顶为交互缠绕的二龙，两壁门神是戴花冠、项链的金刚神形象。第 5、6 窟的窟门顶部为飞天莲花。第 5 窟两壁分层，上为树下二佛，下为翼冠金刚神；第 6 窟两壁高大的金刚神已被后世包泥覆盖。第 1 窟窟门仅存拱顶的交缠二龙，壁像磨灭。

第 12 窟门顶的二龙缠绕形象，与下壁菩萨装金刚神的组合，在云冈是全新的。特别是双龙雕刻（图 4），龙首强健挺拔，龙爪尖利有力，龙身流美缠绕，龙形图案中忍冬叶的点缀等，都给人留下深刻印象。

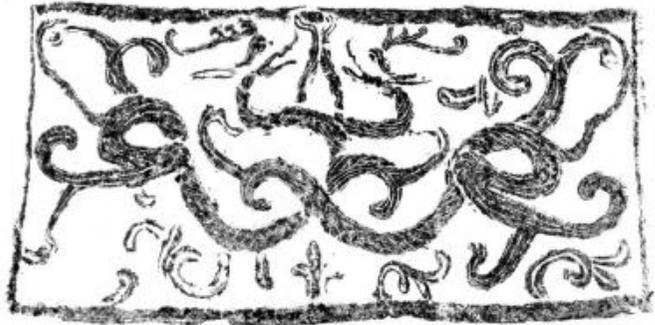


图 4 第 12 窟窟门顶部二龙缠绕拓片

（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第八卷·第九卷，京都大学人文科学研究所，1953 年）

前室北壁的窟门柱和门楣，似乎借鉴了圆拱龕的装饰设计，却更加华丽、繁缛。门柱为高浮雕二层方塔，是云冈少见的二重塔式；每层塔上的双层间隔，仿佛代表了隐层（副阶）的存在，更是云冈塔形中的唯一。门楣为圆拱形，中间并列 9 尊坐佛，上边框是拱卫宝珠的飞天（两侧各 7 身），下边框是弧形环列的 10 身伎乐天。这些天人高高浮起，动感十足，热烈而紧凑，突出了窟门的中心地位。

（三）壁面布局与龕式设计装饰

### （三）壁面布局与龕式设计装饰

来到第 12 窟，无论前室还是后室，壁面雕刻整齐划一、色彩鲜艳，给人以热烈、庄重之感。前室北壁是以窟门、明窗展开的龕像布局，东西壁是以屋形龕为主的 4 层对称安排；后室南壁和东西壁，均以窟门与明窗为中心，呈现系统设计。由此构成了云冈单窟中最具计划性的壁面布局。这种在结构设计与艺术装饰方面比较成熟的作品，显然是建立在深思熟虑和以往洞窟营建经验的基础之上。一些细节的安排，如前室壁面，将明窗计划为与两侧龕像同样的高度、宽窄，实现了壁面左右成行、上下匀称的理想形式；将门楣左右上隅与两侧龕式上隅的供养天，雕刻为同样规模、同样形式，使之有机地融为一体；将门柱设计为与两侧屋形龕保持同样的高度，形成层次上的自然过渡等等，无不体现了云冈匠师不懈的追求与精益求精的艺术创作精神。

龕形选择及装饰十分讲究。圆拱龕和盪形龕，这两种云冈的基本龕式，是第12窟的主要选择对象。它们被布置于前室北壁上两层，方形明窗两侧搭配圆拱龕，拱形门楣两侧安置盪形龕；后室明窗两侧是改变了内容的盪形龕，东西壁为并列圆拱龕。中国传统式屋形龕，也被安置于前室东西壁中层，进而又出现在北壁下层。这些显然表明，与第9、10窟这两处前廊后殿式辉煌洞窟，属于同一理念、同一团队、同一时间的统筹设计、施工。窟内唯一的方形龕，被安排在后室南壁的明窗与窟门间，不仅位置显赫，其体现法华思想的二佛并坐像，也是云冈经常出现的模式。尤其突出的是后室南壁窟门上隅及东壁平行的舟形龕（图5），这是一种以佛像舟形背光为轮廓的造像龕形式，佛龕周围簇拥着各类供养者，营造出大众云集、皆大欢喜的热烈场面与欢乐气氛。



图5 第12窟后室南壁东侧舟形坐佛龕线描图

原图绘制：王恒 电脑重绘：王娜

所谓舟形龕，属于“方便”的命名，其图像设计，似乎与第10窟后室明窗西侧“恼佛缘”的龕式造型近似。然而，云冈类似坐佛像周围雕刻众多人物的图像，如“降魔成道”“降伏火龙”等，其龕内顶部俱为圆拱形，且无龕楣，或可称之为无龕楣圆拱龕。但第12窟的舟形龕，虽无龕楣，却在舟形背光的顶部，由托举摩尼珠的二飞天组成尖顶形状，这种龕式非同凡响。对佛菩萨“居住”的各类龕式进行创作，是云冈石窟装饰设计的重点之一，从中我们可以触及古代艺术家的创新脉搏。

所谓舟形龕，属于“方便”的命名，其图像设计，似乎与第10窟后室明窗西侧“恼佛缘”的龕式造型近似。然而，云冈类似坐佛像周围雕刻众多人物的图像，如“降魔成道”“降伏火龙”等，其龕内顶部俱为圆拱形，且无龕楣，或可称之为无龕楣圆拱龕。但第12窟的舟形龕，虽无龕楣，却在舟形背光的顶部，由托举摩尼珠的二飞天组成尖顶形状，这种龕式非同凡响。对佛菩萨“居住”的各类龕式进行创作，是云冈石窟装饰设计的重点之一，从中我们可以触及古代艺术家的创新脉搏。

在第12窟佛龕的雕刻图案中，有两种装饰设计值得一议。首先，是兽形兽面装饰。这种既表达佛教护法思想又极具艺术装饰意味的形象，在该窟有不同表现：一是兽形兽面斗拱，出现在前室西壁三间式屋形龕的一斗三升人字拱上（图6），其中的半身卧狮形象，被梁思成等先生指认为“与波斯兽形柱头相同”<sup>[4]</sup>。无独有偶，第1窟中心塔柱下层四面的斗拱雕刻，有着类

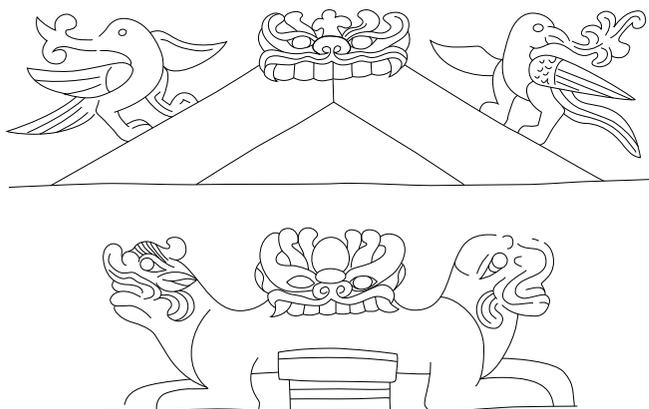


图6 第12窟前室西壁兽形兽面斗拱线描图

原图绘制：王恒 电脑重绘：王娜

似的兽形兽面装饰（图7）。不同的是，第12窟人字形叉手顶端雕刻的兽面，在第1窟被改换为多臂天人或羽人形象。二是盂形龕帷幕上的兽面帷幕束结。在第12窟前后室对称设置的盂形龕中，龕楣下方垂挂的弧形帷幕上，都雕刻了兽面样式的帷幕束结。其兽面形象应是来自汉代盛行的门饰铺首，亦可称之为“铺首”。我们注意到，这种将兽面作为帷幕束结的做法，早在第7、8窟就已出现（图8）。相比较而言，第12窟的兽面束结略显潦草粗糙，但所有弧形帷幕的转角处都雕出了兽面束结，属于盂形龕帷幔的完整造型。云冈晚期洞窟的帷幕龕，也多装饰了兽面束结，如第30窟西壁方形龕，第32-12窟北壁方形龕，第33-4窟北壁方形龕等。我们认为，这种表现在石窟中的弧形帷幕及兽面束结，应该是现实宫廷生活的反映。

北魏的兽面装饰似乎属于与佛教造像同样盛行的社会时尚，大量出现在平城时代的墓葬中。无论是棺板上的衔环铺首，铜质、铁质、锡质、鎏金，还是石椁、棺床上的兽面，均造型精美、样式纷繁，成为超逾汉以来装饰艺术的一枝奇葩，一个中西文化纵情交融的典范。如北魏宋绍祖墓的仿宫殿式石椁上的四面雕刻<sup>[5]</sup>（图9），图案多样，与云冈第7、8窟的兽面帷幕束结十分近似。这些较云冈兽面显得更加繁缛细腻的艺术雕刻，与其周边的团形莲花共同构成的佛教护法图像，从另一个侧面反映了北魏时代佛教信仰的深入及造型艺术的社会流风。

其次，是塔形装饰。第12窟前室窟门及两侧的盂形龕，均以方形塔柱作为门柱和龕柱。方形层塔门柱，最早出现在第7窟后室窟门两侧。方形层塔龕柱，不仅见第12窟前室南壁盂形龕下，还见于第10窟东西壁盂形龕下。更为奇妙的是，第9窟前室西壁和第10窟前室东壁屋形龕下也为方塔，第9、10窟前室北壁还以复合式的方塔作为明窗与侧龕的分界。如此复杂的方塔壁龕装饰，其实均由第7、8窟后室东西壁龕间的方塔演化、创新而来。云冈的塔柱，不仅具有重要的佛教涅槃意义，其具有的浓郁装饰意味，明显属于



图7 第1窟中心塔柱兽形兽面斗拱拓片  
（采自〔日〕水野清一、长庚敏雄《云冈石窟》第一卷，  
京都大学人文科学研究所，1952年）



图8 第7窟后室北壁上层盂形龕帷幕及  
兽面结拓片  
（采自〔日〕水野清一、长庚敏雄《云冈石窟》第四卷，  
京都大学人文科学研究所，1952年）



图9 宋绍祖墓石椁外壁的浮雕兽面拓片  
（刘俊喜：《大同雁北师院北魏墓群》，大同市考古  
研究所，文物出版社，2008年）

西方装饰艺术的云冈化、中国化的再发展。

值得关注的是，第12窟后室的佛塔发生了新的变化。在东西两壁上层的两个并列圆拱龕之间，出现了中国式层檐方塔。与前室不同，这里的塔形既不作为龕柱，也不是龕式两侧的对称塔形，而是双龕间的间隔装饰。如果说这种龕间置塔设计形式沿袭的是第7、8窟后室东西壁程式，那么改西域式方形层塔为中国式层檐方塔则是一个划时代的问题。从常理分析，云冈中的中国式阁楼层檐塔的诞生，应在屋形龕出现方形层塔支撑之后。就是说，第12窟后室东西壁龕间的方形层檐塔，及第1、2窟东壁龕间的方形层檐塔，俱由第9、10窟前室壁面屋形龕和方塔发展而来。此后，阁楼式层檐方塔遂成为云冈北魏晚期统一的塔式，西域的方塔程式遂寿终正寝。

从第7、8窟后室的方形塔装饰，到第12窟前室和第9、10窟前室方形塔装饰的多样化，再到第1、2窟东西壁方形塔与方形檐塔对等装饰，最后发展到第12窟后室，及通行于云冈晚期的方形檐塔装饰……云冈浮雕佛塔勾画出一个逐步演变、逐渐中国化的完整轨迹。

#### （四）平基藻井的创新

第12窟前室的长方形窟顶为八格平基，由东西一梁、南北三枋构成。每格内雕一抹角叠砌斗式藻井，井心雕团莲，四周绕以飞天；枋梁交叉处，亦雕莲华，却是双层团莲；枋拱上，各雕成对的飞天（图1）。后室的长方形窟顶平基改作异形，两根向东南和向西南的斜枋，将平基分为7格；以呈倒“品”字形的3个方格为中心，格内雕刻多臂或多首护法神像；两侧4个直角梯形格内，随形雕出一屈腿天人。前后室这两个方形窟顶，规模相当、先后呼应、严整规范。

云冈第12窟和第9、10窟的窟顶，基本上都属于长方形，前室的平基藻井各有不同，但整齐划一、风格相近，都是在第7、8窟基础上的变化。这3座洞窟的后室窟顶图案雕刻变化最大，完全突破了第7、8窟的规范程序，是围绕后壁主像的创新设计。一是斜枋的出现；二是护法神像的雕刻；三是平基藻井图案多样性的呈现；四是周围弧形环壁的不同装饰带雕刻（第7、8窟为三角纹带）。上述多姿多彩的变化，具有开创性意义，直接引导了云冈中晚期洞窟窟顶装饰艺术的多元化发展，极大地丰富了对古代建筑平基藻井顶棚装饰的想象与认知。

## 二、弥勒信仰与佛教题材布局

第12窟后室北壁严重风化，上下层分置的龕像已模糊不清，但下层龕内遗留的左右两个背光、上层大型盂形龕式（现存弥勒泥像为后世补塑）明确无误，参照早先出现的同类洞窟正壁龕像设计，即可判断其下龕为二佛并坐，上龕为弥勒菩萨或弥勒佛的三世佛组合。正是由于前后室弥勒主题的呼应关系，依据佛经中弥勒的不同时空形象，在前室东西壁的三间式屋形大龕内，分别雕造出交脚坐弥勒菩萨、舒相坐弥勒思惟菩萨（《弥勒上生经》）和交脚坐弥勒佛、倚坐弥勒佛（《弥勒下生经》）。准确无误地表明了该洞窟弥勒信仰的主题<sup>[6]</sup>。

我们注意到，第12窟后室北壁的龕像布局，完全继承了第7、8窟。其上层通壁盂形龕内的造像虽毁于水蚀，后世依形补塑为弥勒泥像，但大龕的宽度和深度，无疑应有多尊造像，当不排除北魏当年3至5尊造像的可能。前室东西壁的弥勒龕像设计，显然与第9、10窟前室东西壁的弥勒龕像有过统筹考虑，相似而不尽相同。第12窟前室的弥勒形象，东壁屋形龕内为交脚菩萨及两侧思惟菩萨，西壁屋形龕内为交脚弥勒佛及两侧倚坐弥勒佛。其东壁龕的三菩萨，与第9窟前室东壁龕和第10窟前室西壁龕全同，但前者龕楣悬有垂幔，龕外两侧各立供养天，后者思惟菩萨改在菩提树下；其西壁龕的三弥勒坐佛，不同于第9窟前室西壁和第10窟前室东壁之交脚佛及两侧立姿菩萨，且前者龕楣有华绳幔，龕柱为八角柱，后者龕顶为圆拱形，菩萨头上有飞天，柱为四级方塔。在如此似是而非的屋形龕三弥勒造像中，云冈匠师的聪明才智表现得淋漓尽致。在充分尊重佛教教义的前提下，匠师们实现了弥勒世界的不同时空、不同形象的塑造，表达出同样的弥勒信仰主题，令人叹为观止。

在第12窟其他佛教题材的选择安排上，当时也十分注重壁面不同题材造像构图的对称性。如前室北壁明窗东侧的“鹿野苑初转法轮”与西侧的“四天王奉钵”对置，均采用了坐佛像圆拱龕表达方式，在龕像装饰完全一致的前提下，由细节区分内容：前者坐佛为右手举在胸前的施无畏印，座前设三宝及一对卧鹿，两侧是听法僧侣和供养俗人；后者佛像高坐莲台，手拥食钵，两侧内壁各有二天王跪姿捧钵，下为托举力士和供养天。这种双双配对的安排，也体现在其他壁面的佛教题材雕刻上。突出的有前室东西壁最上层的两组龕像，南侧一组是坐佛像龕。东壁为“降魔成道”，西壁为“婆薮仙与鹿头梵志”。虽然前者为佛经故事，后者非本生故事，但二者在图像上的对称搭配十分恰当。北侧一组是立佛像龕，东壁为“布发掩泥”，西壁为“阿输迦施土”。同为本生故事，各有童子形象，为一组合适的对称图像安排。最为精彩的是前室南壁列柱上方的5身夜叉乐伎：中央指挥，两侧击鼓，外侧吹奏，其间所夹4个龕，其主尊坐佛像姿态各异，双双对称排列，并出现了云冈唯一的佛陀苦修形象。这种中为主轴、两侧对称的壁面造像布局，是云冈石窟普遍遵循的法则。

热衷于禅修以追随弥勒往生兜率天，是南北朝佛教信仰者的重要追求。出现在明窗东西壁的僧人树下修禅形象以体现禅观思想，是继第7、8窟之后再次出现的同类型题材。其思想的深入和艺术表现上的对称格局，显而易见。但奇怪的是，大约北魏后期，洞窟的开凿者进行了重新改作，铲除掉明窗壁面内侧树干等原有雕刻，重刻出东壁坐佛像圆拱龕和西壁二佛并坐圆拱龕，保留了外侧一尊比丘树冠下坐禅的造像。

雕刻在后室南壁东侧的“商主奉食”龕，是云冈石窟中位置最佳、规模突出的一幅由马匹和骆驼为佛陀运送粮食的供养场面（图5）。主尊坐佛像两侧各有4身商人供养者，分别以背驮粮食的二马和二骆驼表示对佛的供养，其中马匹为站立状，骆驼呈卧姿，表示供养物已经送达佛陀身边。商人形象的塑造是根据佛经中关于商人向释迦牟尼奉献食物的情节。言说时人“以蜜麪而奉上佛”，而佛无盛食之钵，于是“四天王奉钵”。佛“即便普受四王之钵，累置掌上按令成一，使四际相现”<sup>[7]</sup>而受之。对此，第8窟后室东壁第2层，以圆拱双龕的形式并列塑造了“四天王奉钵”与“商主奉食”的故事画面。而在第12窟，与后室南壁“商

主奉食”具有顺序关系的“四天王奉钵”图像，则出现在前室北壁明窗西侧，似乎故事题材让位于图像的对称布局了。但这一“不妥”安排，有意无意地使前后室关系密切了许多。

在云冈，类似以马匹和骆驼运送粮食供养于佛的图像，还出现在第16-1窟西壁上层，第17窟窟门东壁，第37窟西壁等处。这些图像虽然出现的位置不甚重要，但将供养人塑造为头戴圆形毡帽、身穿对襟上衣系腰带，且面貌憨厚朴实的形象，显示出明显的中国北方风格。亦即将北魏平城地区普通人的形象塑造出来，表达了不仅从前的印度娑跋利村人“以蜜麩而奉上佛”，今天的北魏人会将更多食物供养于佛，以表达自己的虔诚之心。

### 三、形神兼备的乐舞天人

形式多样、华丽多姿、数量集中的乐舞形象，使第12窟有了“音乐窟”的美誉。其中前室雕刻的各类手持不同乐器的音乐伎特别引人入胜。

首先是雕刻在北壁最上层的天宫乐伎。这是一个以壁面通栏形式塑造的由14个圆拱联龕排列组成的伎乐天形式。所谓天宫，亦即天人之宫殿也。天宫乐伎，即是在天宫为佛菩萨服务的乐舞者（也具护法意义）。这里，14身乐伎各占一圆拱龕，龕间并用立柱、紧密相连，联龕间上隅的童子像平添了更多的朝气与活泼。乐伎从东到西分别为担鼓、塤、义嘴笛、细腰鼓、琴、箜篌、箏、琵琶、箏、横笛、琵琶、排箫、齐鼓、吹指等演奏形象，结构宏大、形式侈丽、场面壮观。

在云冈，天宫乐伎顾名思义地一般雕刻在洞窟壁面的上部或顶端，或安排在单元画面雕刻的最上层。出现天宫乐伎的洞窟，还有第1、2窟，第6窟，第7、8窟，第9、10窟，第11窟，第13窟等。初步统计，云冈各窟总共有天宫乐伎雕刻近四百身。

其次是供养天乐伎。供养天是云冈石窟常见的佛教人物，这种将头发高高束起打结，着紧身衣服，头后有圆形头光，并披帔帛的形象，几乎出现在所有洞窟中。供养天手中执乐器者，是为供养天乐伎。第12窟前室明窗框斜面的上、左、右三面上，布满了供养天乐伎。上方斜面的供养天乐伎，以中间坐佛像为中心，两侧各雕4身，所持乐器，左侧为曲颈琵琶、横笛、排箫、细腰鼓；右侧为法螺、担鼓、五弦琵琶、合掌（拨指）。左（东）侧斜面雕乐伎4身，分别为合掌（拨指）、箏、细腰鼓、排箫；右（西）侧斜面雕乐伎5身，分别持横笛、箜篌、细腰鼓、塤、曲颈琵琶。

第三是飞天乐伎。飞天，传说是专门散布香气，能奏乐、舞蹈的天神。梵语“乾闥婆”者，为八部众之一，侍奉帝释天而司奏伎乐，即天上的音乐师。所以，佛教石窟中出现飞天乐伎，就是很自然的事情了。在第12窟前室门楣下缘，环列10身飞天乐伎，分别怀抱腰鼓、担鼓、琵琶、塤、羌笛、琵琶、横笛、腰鼓、排箫、担鼓等乐器，五五相对飞行，并呈演奏状。

与天宫乐伎的正襟危坐、有序排列的乐团形式不同，云冈石窟的飞天乐伎仿佛属于自由音乐家的组合：或在窟顶，或在龕楣，或在门楣；或绕团莲，或护佛龕，或饰门拱。边飞行边舞奏，飘逸洒脱、动感强烈，是石窟雕刻艺术中最优美的造型之一。除了第12窟，飞天乐

伎还不同程度地出现在第6窟，第7、8窟，第9窟，第11窟，第13窟，第15窟，及第21、27、29、30、38等洞窟中。据统计，云冈现存飞天乐伎近二百身，数量仅次于天宫乐伎。

第四是夜叉乐伎。第12窟前室顶壁交接的弧面上，突出地雕刻了手执不同乐器、站立演奏的6身夜叉形象。南壁3身：中间者双脚交叉而立，两手高举、对拨食指；东侧者挎腰鼓，西侧者挎担鼓。东南角和西南角各一，手捧箏箏和埙，另外一个位于东壁上方，手执曲颈琵琶（图10）。与其相对的西壁上方位置，今为岩石断面空白，原本应该也有过一个夜叉乐伎（按照云冈乐伎安排规律，可能是演奏笙篪或五弦者），但古时其已断裂损毁，后被清代泥彩覆盖。

这些有头光的夜叉乐伎，体形较大、滚圆粗短，身着犍鼻裤，上身只在裸体上雕刻了些许带状的阴线刻纹（十字缚带），均为镂空式高浮雕作品。除头部和下肢与壁面结合外，身体的中部完全与壁面分离，是云冈乐伎中唯一塑造为近似圆雕形式的高浮雕作品（图11）。与第9、10窟前室窟顶托举平棊枋的天夜叉的变形样式相比，他们体态正常，只是为了表现夜叉乐伎身在虚空，而将他们的下肢屈膝雕刻并高低不一，似为跳跃飞行状的形态罢了。其中央双手高举者，扭腰耸胯、两腿交叉，手指呈拨击状，仿佛为指挥领舞者。通过拨指发声及身体动作指挥乐队的演奏，与现代乐队中的指挥和戏曲音乐中鼓师的作用相当。

夜叉为八部护法之一，在云冈石窟的雕刻中，往往与飞天（乾闥婆与紧那罗）形象穿插出现在佛像龕的上下左右。云冈石窟所雕刻手持乐器的夜叉形象，皆为虚空夜叉形象，位于洞窟顶或在壁面之上呈现飞行姿势。其中大型夜叉乐伎像，早在第7、8窟已经出现于后室南壁的窟门周围了。

大致说来，云冈中期洞窟开凿的宫殿化倾向，可能与北魏时代弥勒信仰的逐渐兴盛有关。佛经中对兜率天宫壮丽景象的描述，可能深刻地影响了云冈石窟的建设。飞天、夜叉、飞天

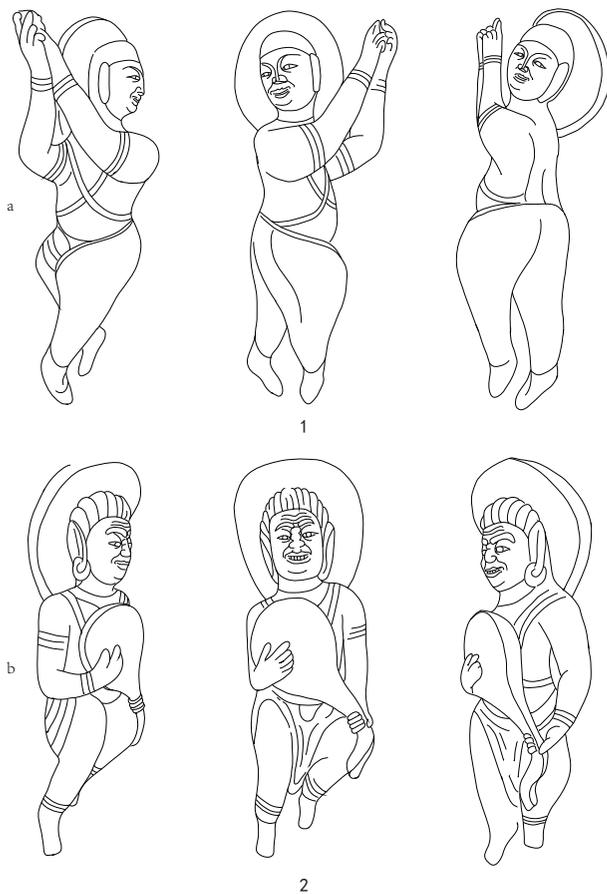


图10 第12窟前室南壁上层中间和东壁上层北侧的夜叉乐伎线描图

1. 拨指（第12窟前室南壁上层中央） 2. 琵琶（第12窟前室东壁上层北侧）  
原图绘制：王恒 电脑重绘：王娜

乐伎、夜叉乐伎、天宫乐伎等天界音乐舞蹈形象随之而来，并成为云冈中后期洞窟的重要装饰雕刻内容。据初步统计，仅洞窟雕刻的乐伎形象，可辨认的就有740余身，保存完好的各类乐器雕刻有29种、500余件。其中保存乐伎乐器数量最多的是第6窟，现存各类乐伎形象186身，可辨认乐器大约有23种、120余件。至于雕刻装饰有飞天、夜叉的洞窟数量则更加庞大，几乎遍及所有石窟，包括早期昙曜五窟后来的补刻内容。由此，我们可以强烈地感受到云冈石窟中古人对美好生活的迫切向往，由是形成充满激情的宗教艺术行为。

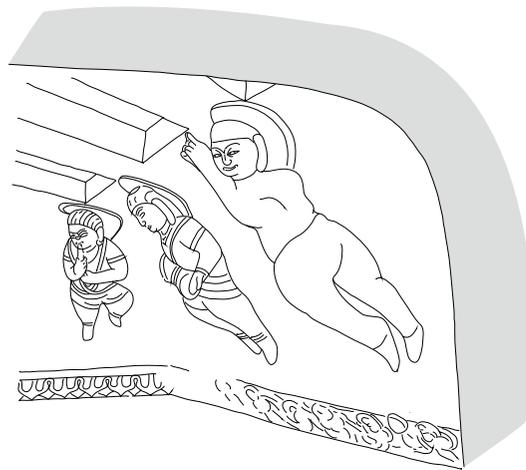


图 11 第 12 窟前室东南角上层乐伎布局示意图

原图绘制：王恒 电脑重绘：王娜

佛教在其漫长的发展过程中，形成了佛、法、僧为一体的传播方式，讲经说法、巡行教化等宣传活动，往往以音乐作为辅助手段，起到民众喜闻乐见的社会效果。萧梁释慧皎《高僧传》卷十三论曰：

夫音乐感动，自古而然。是以玄师梵唱，赤雁爱而不移；比丘流响，青鸟悦而忘翫。昙凭动韵，犹令鸟马蜷局；僧辩折调，尚使鸿鹤停飞。……鸟兽且犹致感，况乃人神者哉？……故经言：“以微妙音歌叹佛德”，斯之谓也。……梵音深妙，令人乐闻者也。然天竺方俗，凡是歌咏法言，皆称为“呗”。至于此土，咏经则称为“转读”，歌赞则号为“梵呗”。昔诸天赞呗，皆以韵入弦管。五众既与俗违，故宜以声曲为妙。

就是说，古印度的佛经法言，均合韵律，用歌咏方式传唱，中国人称梵文诵经为转读，谓歌赞法偈为梵呗。诸天赞呗之音韵，原本都可以用管弦乐器演奏，但中国人因语言、习俗不同，所以更适宜诵经和用梵音歌曲表达。联系到云冈石窟中的伎乐天雕刻，其相貌、服饰等俱为西来样式，我们猜测，都应属于“以微妙音歌叹佛德”的天竺方俗。

慧皎大师又讲：

东国之歌也，则结韵以成咏；西方之赞也，则作偈以和声。虽复歌赞为殊，而并以协谐钟律，符靡宫商，方乃奥妙。故奏歌于金石，则谓之为乐；设赞于管弦，则称之为呗。夫圣人制乐，其德四焉：感天地、通神明、安万民、成性类。如听呗，亦其利有五：身体不疲、不忘所忆、心不懈倦、音声不坏、诸天欢喜。是以般遮弦歌于石室，请开甘露之初门；净居舞颂于双林，奉报一化之恩德。其间随时赞咏，

亦在处成音。至如亿耳细声于宵夜，提婆扬响于梵宫。或令无相之旨，奏于簾笛之上；或使本行之音，宣乎琴瑟之下。并皆抑扬通感，佛所称赞。……自大教东流，乃译文者众，而传声盖寡。良由梵音重复、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。是故金言有译、梵响无授。

就是说，中国的金石而歌，天竺的管弦设赞，都合乎音律。金石奏唱，通灵而安民；管弦赞呗，助兴而欢乐。不论无遮佛会的弦歌，净居天人的舞颂，还是细声夜唱、梵宫巨响，甚或簾笛、琴瑟演奏的佛乐，都抑扬顿挫，得到佛陀的赞赏。然而，佛教传至中国，因为语言、音韵不同，所以只注重了经文的翻译而忽略了法偈的咏唱。

关于佛经的传声问题，慧皎大师又讲：

始有魏陈思王曹植，深爱声律、属意经音。既通般遮之瑞响，又感鱼山之神制。于是删治《瑞应本起》，以为学者之宗。传声则三千有余，在契则四十有二。其后帛桥、支钥亦云祖述陈思，而爱好通灵、别感神制、裁变古声，所存止一十而已。……逮宋齐之间，有昙迁、僧辩、太傅、文宣等，并殷勤嗟咏、曲意音律，撰集异同、斟酌科例、存仿旧法，正可三百余声。自兹厥后，声多散落、人人致意、补缀不同。所以师师异法、家家各制，皆由昧乎声旨，莫以裁正。

关于梵呗的传唱问题，慧皎大师又说：

原夫梵呗之起，亦肇自陈思。始著《太子颂》及《睽颂》等，因为之制声，吐纳抑扬，并法神授。今之皇皇顾惟，盖其风烈也。其后居士支谦，亦传梵呗三契，皆湮没而不存。世有共议一章，恐或谦之余则也。唯康僧会所造《泥洹》梵呗，于今尚传。即敬谒一契，文出双卷《泥洹》，故曰“泥洹呗”也。爰至晋世，有高座法师初传觅历。今之行地印文，即其法也。钥公所造六言，即大慈哀愍一契，于今时有作者。近有西凉州呗，源出关右，而流于晋阳，今之《面如满月》是也。凡此诸曲，并制出名师，后人继作，多所讹漏。或时沙弥小儿，互相传授，畴昔成规、殆无遗一，惜哉！

就是说，中华传承的佛经音乐先天不足。虽然从三国曹植、支谦、康僧会等先贤开始循法补缀，欲将佛教对音乐的理解和运用介绍给中国社会。但是，存世旧法甚寡，遗留无几，且讹漏不堪。正如云冈石窟中展现的诸天乐舞形象，虽然形象丰富多彩，但我们也许永远不会再了解其演奏的是何种“微妙”歌曲。

美术与音乐作为佛教传播最重要的手段，自然是按照教义的要求来表现。作为5世纪中国最辉煌、最大规模的佛教石窟寺，云冈石窟中雕刻的歌舞乐伎、乐器，虽然只是佛菩萨尊

像的附属装饰，但其反映出的东西方文化艺术交流、交融及北魏社会乐舞发展的时代特征，却是中国音乐史上弥足珍贵的绝响。

#### 注释：

[1] 佛殿窟，亦名殿堂窟，属于前堂后殿、方形洞窟形式，约由早期寺院佛殿建筑演变而来。现存最早的佛殿窟出现在河西地区，为十六国时期所建。北魏后期至于隋唐，成为石窟寺洞窟形制的主流，宋元以后基本消失。云冈的佛殿窟集中在中期洞窟中，以第7、8窟、第9、10窟、第1、2窟和第12窟为代表。俱为平顶方窟，四壁开龕造像，且左右对称布局。晚期的佛殿窟多设小窟龕，多表现为四壁三龕式或四壁重龕式。

[2] 姜怀英、员海瑞、解廷凡：《云冈石窟建筑遗址的新发现》，1976年。

[3] 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。刘俊喜：《大同雁北师院北魏墓群》，大同市考古研究所，文物出版社，2008年。

[4] 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。

[5] 刘俊喜：《大同雁北师院北魏墓群》，大同市考古研究所，文物出版社，2008年。

[6] 在云冈，将弥勒作为主像的洞窟有第1、2窟，第3窟，第7、8窟，第9、10窟，第11窟，第13窟，第15窟，第17窟等主要大型洞窟，晚期小型洞窟中亦有许多洞窟将弥勒作为主像。

[7] 求那跋陀罗《过去现在因果经》。

（责任编辑：王雁卿）

# 众生祈愿

## ——第13窟释论

云冈新建的五华洞木构窟檐阁楼，依据洞窟内外特征，将第11、12、13窟集中于一座对称的阁楼内，楼内西侧即是第13窟。进入洞窟，一尊高约13.6米的交脚菩萨端坐其中，他脚踏莲花、头顶穹隆，巨大的身躯占据了整座椭圆形洞窟的大部分空间（窟宽约11米，进深约9米）。尽管千年的风化水蚀令菩萨形体残破，但其高大伟岸的身姿，仍让人震撼和惊叹。环顾洞窟四周，东、西、南三壁是琳琅满目的各类龕像，全然不同于昙曜五窟那种穹隆顶大像窟的壁面，分布千佛龕或对称佛菩萨布局。作为设计理念完备的北魏云冈中期大像窟，第13窟南壁中层的七佛立像，庄严宏伟；东壁下层胡跪式供养天，整齐划一；窟门两壁的执金刚神，明窗两壁的供养菩萨，窟顶华丽的蛟龙、环形忍冬等雕刻，成为洞窟佛教内容和艺术表达的主要构架。遗憾的是，东西壁的许多龕像随意布置，缺乏统一的规范性，大小不一、形式散乱，失却了整体之美。不过如若仔细观察，也不乏设计精湛、雕饰巧丽的艺术精品。

在洞窟外立壁及西侧崖壁上，存有北魏云冈后期雕刻的窟龕37座，均被编为第13窟的附属洞窟。这使得第13窟在云冈成为仅次于第5窟（附属洞窟40个）的拥有众多附属窟龕的洞窟。

### 一、交脚菩萨主像与弥勒信仰

第13窟和第17窟是云冈两座主尊为交脚菩萨的大像窟，也是弥勒信仰在北魏石窟中开风气、立典型的表现。二窟由于思想性及建筑形制相同，开凿时间相近，因而呈现出大同小异的特征：一是窟门虽然均为上大下小的拱形样式，但后来营造的第13窟窟门变宽，显得更为协调、舒适。二是从窟外地平线观察，第17窟内大像超过设计高度，由上向下开凿的结果是地面降低、落脚太深，与昙曜五窟整体不在一个平面上，既不便观瞻，又不够舒展。第13窟则通过减缩大像尺度，取得了像与窟的均衡和谐。三是洞窟内虽然都是平面椭圆形穹隆顶，但第13窟南壁与窟顶的联系使洞窟顶部趋近于方形，因此窟壁雕刻也与中期方形洞窟布局的格调一致。四是交脚大像的手势有所不同，第17窟大像的双臂因悬空而断裂，显然当年的开凿者已经注意到这一风险，所以第13窟大像的左手改作落于膝上，右臂贴身举胸，且在臂下增设了托臂力士。综上所述，第13窟的建造技术较第17窟更加先进、合理。

#### （一）第13窟交脚菩萨主像的特点

##### 1. 造像沿袭了北魏云冈早期艺术风格

尽管第13窟开凿于昙曜五窟之后，主像身躯（图1）也较第17窟大像低了约2米，但

同样被置于平面椭圆形的穹隆顶洞窟之中，在服饰上依然坚持了云冈早期风格：扁平状项圈，胸前璎珞、龙形饰，臂钏，腕钏，上身斜披络腋，下身着大裙等。这表明两个洞窟在开凿时间上较为接近，营造理念与手法基本一致。

#### 2. 与七佛像对应的三佛或三世佛配置

云冈早期的第17窟，北壁主像是交脚菩萨，东壁雕刻胁侍坐佛像，西壁雕刻胁侍立佛像，表现出三佛或三世佛的不同形态。第13窟虽仍以北壁交脚菩萨为主像，但三世佛思想，改由对应南壁七佛立像表示，8尊像表达的佛教时空概念更为具体、明确。这一造像方式的改变，不仅明确了过去六佛（毗婆尸佛、尸弃佛、毗舍浮佛、拘留孙佛、拘那含牟尼佛、迦叶佛）的身份，还在强调佛教弥勒信仰的同时，增加了艺术形式的多样性。

#### 3. 妙趣天成的托臂力士

由于主像体型庞大，第13窟菩萨圆雕的、举起的右手因重力的原因不可悬空，于是云冈匠师为其“量身定制”了一位四臂力士来托举巨臂。这一设计简直妙不可言，在稳妥解决了巨大手臂的支撑问题之余，将弥勒菩萨的伟岸与护法力士的神勇恰如其分地结合起来，既入情入理，又震撼人心。明显超越了第17窟主像左臂下束帛柱给人的生硬、牵强之感。不过，我们也感觉到这尊力士的艺术造型，与主像在雕刻风格上存有一定的差距，可能是匠师先前预留石坯，考虑周全后再行雕刻的。

#### 4. 菩萨脚面上的石核

第13窟大像的敷泥彩绘，起码应是清代之前形成的，北魏的原雕被覆盖在泥皮之下。随



图1 第13窟主像线描图

（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第十卷，京都大学人文科学研究所，1953年）电脑重绘：王娜



图2 第13窟顶部线描图

原图绘制：王恒 电脑重绘：王娜

着时间的推移，局部泥皮脱落，露出石雕本体。20世纪80年代，有人在交脚菩萨脱去泥皮的右脚面上发现有棕黑色的石核，其颜色质地与周围岩石截然不同。参照《魏书·释老志》的记载，推测第13窟主尊就是兴安元年（452）文成帝诏有司制作的“令如帝身”的石像<sup>[1]</sup>。

#### 5. 弥勒光云垂天际

由于水蚀风化，第13窟主像背后的佛光雕刻大多消失，东侧的火焰纹图案略存，而主尊头冠前延伸至窟顶的身光和光云则保存完整，并与窟顶天龙雕刻融为一体（图2）。夹在背光火焰纹与二龙雕刻之间的横向连环忍冬纹区域就是光云，这是云冈佛、菩萨像中雕刻面积最大、保存最完整的光云图案。

光云，据《赞阿弥陀佛偈》曰：“光云无碍如虚空，故佛又号无碍光，一切有碍蒙光泽”。丁福保《佛学大辞典》曰：“佛光被于一切，譬之垂天之云。”虽然云冈大部分佛像背光之上没有雕出光云，但所谓“垂天之云”还是出现在第17窟、第12、13窟和第9、10窟的一些佛、菩萨像的背光上方。这些佛、菩萨像之舟形背光或圆形头光上方，涌现出云朵状的光云（或光晕），犹如正在升起的半环天幕。云冈佛像头顶光云均为素面，只有第13窟主尊交脚菩萨和第10窟后室东壁思惟菩萨的光云，内置连环忍冬纹作为装饰，更显富丽堂皇。除此之外，云冈的其他造像均未见有光云之设。

#### （二）云冈的弥勒塑造与北魏的弥勒信仰

弥勒信仰大约兴自两晋，至北魏王朝盛极一时。唐长孺先生《北朝的弥勒信仰及其衰落》（载中华书局1983版《魏晋南北朝史论拾遗》）一文讲：

汤锡予先生曾列举自汉至魏弥勒净土经典共十五种，现存七种。这些有关弥勒的佛经中宣扬信念弥勒，死后得以往生兜率天宫，免除轮回、永不退转；还说释迦预言，久后弥勒将自兜率天降生，那时世界变得非常美满，人寿八万四千岁，安稳快乐，没有水火刀兵饥馑之灾。有个大城叫翅头末（或译“鸡头”），由转轮圣王僊佉治理，弥勒就托生在此城中，他出家学道，在一棵奇异的龙华大树下悟道成佛。他在树下三会说法，初会九十六亿人，次会九十四亿人，三会九十二亿人，一齐获得所谓“阿罗汉果”。当然，这些向往兜率的宣传无非用于麻痹人民反抗斗志的精神鸦片烟，在这个分裂动乱的时代，对于饱受各种灾难的人民却具有很大的诱惑力，所以统治者自北魏皇帝以下曾经造了很多的弥勒像，以便诱引人民把希望寄托在往生兜率和弥勒降生。

的确，云冈石窟中出现了大量的弥勒造像，其数量仅次于佛陀。在第1-20窟等主要洞窟中，以弥勒为主像的竟多达12个。早期的昙曜五窟，仅第17窟为交脚弥勒大像窟；而中期弥勒主像窟迅速增加，如第7、8窟，第9、10窟，第11、12、13窟，第15窟，第1、2窟和第3窟等，西部窟群中的弥勒塑造更比比皆是。如果说第17窟、第13窟的菩萨大像窟属于得风气之先的话，那么从第7、8窟开始，兜率天宫胜景则成为云冈弥勒信仰的崭新表现。不单

单是洞窟形制和造像龕式的推陈出新，还出现了多种形式的弥勒造像。云冈弥勒以交脚菩萨像为基本原型，后来又出现了头顶肉髻、交脚而坐的弥勒佛像，头顶肉髻、倚坐的弥勒佛像，头戴宝冠、舒相坐并，体现沉思手势的弥勒菩萨像，头顶肉髻、穿菩萨装、交脚而坐的弥勒佛像（第5窟西壁）等样式。与此同时，几乎所有洞窟的壁面上，均出现了大量依据经典塑造的弥勒龕像：有单独的交脚菩萨龕，双交脚菩萨龕（第11窟西壁），交脚菩萨与两侧的思惟菩萨龕，交脚佛像龕、交脚菩萨龕与二佛并坐龕组成的三世佛组合等等。

云冈弥勒造像及信仰的充分展现，为我们描绘出一幅北魏平城时代社会发展、文化繁荣的壮观景象。作为中国最大的皇家石窟寺，云冈石窟大量弥勒信仰作品的出现，不仅体现了北魏统治者企图皇权永固、国家昌盛的政治愿望，更突出反映了广大民众祈求和平、追求幸福的心声。正是如此强烈的宗教信仰热潮，成就了云冈伟大的佛教艺术壮举。

## 二、七佛像的云冈特色

雕刻在第13窟南壁明窗与窟门之间的七佛龕像，庄严肃穆、高贵典雅、气象非凡。龕高约3米、宽约9米，呈一字排列的7尊立佛，身高均约2米，是南壁的中心图像。与北壁交脚弥勒菩萨主像遥相呼应，构成了三世佛造像理念。

### （一）七佛与弥勒的新组合

第13窟主尊交脚弥勒与对面的七佛造像组合表达的三世佛思想，是中华佛教空间艺术塑造的新创举。既不同于云冈第11窟西壁七佛与北壁弥勒转角连接的表现方式，更不同于犍陀罗艺术中七佛与弥勒的并列图像。如果说第11窟七佛与弥勒的组合，只是对犍陀罗七佛与弥勒并列图像的继承或初步调整，那么第13窟南壁七佛像与北壁弥勒的安排，则完全脱离了犍陀罗艺术的程式。在宗教意义上，可以说是发生了根本性的变化，七佛俱成往事，弥勒横空出世，不仅意味着艺术画面上的改变，更意味着佛教弥勒时代的降临。

云冈晚期的第32窟和第36-2窟都出现了七佛立像的塑造。其中，第32窟位于窟门西壁的形象因其周围造像风化，没有发现弥勒像；而第36-2窟北壁的七佛立像上方塑造了盂形龕的交脚弥勒，弥勒龕与七佛像的上下组合，在体现三世佛思想的同时，依然表达了弥勒菩萨即将降临世界、拯救众生的主题思想。

### （二）七佛像的装饰与辽代修像

横贯第13窟南壁中心的七佛立像，与北壁交脚弥勒大像，明显是全窟的中心思想，那是一种虔诚的宗教思想，杰出的艺术构思。整个长方形屋形龕的设计十分讲究，上方是三瓦垄顶组合，屋脊上停落着鸚鵡样的金翅鸟，中间主屋瓦垄顶上有三角纹，下露椽头，两侧对称的屋檐下改设宝盖形的帷幕，将七佛分为中三边二的布局，但依然是等距离的排列方式。七佛各踏莲台，身材适中、造型饱满、秀丽典雅，宽大的褒衣博带式服装和阶梯式衣纹的有序，俨然是非常成熟的艺术表现。身后通体的舟形背光，由中央向两侧叠压，装饰得华丽无比；背光间的交角处，添置了相向飘舞的飞天。整体艺术造型属于充满活力的北魏太和风格。

加上后世缤纷的施彩，使这幅雕刻面积近 30 平方米的龕像，给人以佛佛神采奕奕，处处绚烂华丽的视觉享受。

然而，在 2012 年洞窟调查时我们发现，七立佛的东侧二尊佛像的面容与其他五佛完全不同，属于两种造像风格（图 3）。其头顶肉髻略显扁平，头面宽大、额头稍窄，眼皮鼓垂、鼻形浑圆、耳郭肉圆、下颌纹明显等，与北魏风格差异明显。通过近距离观察发现，此两尊佛像头后与壁面连接处均有缝隙，说明是后世的补塑加装。历史上类似云冈早年毁坏佛像的情况并不罕见，往往亦非自然脱落，多系人为毁砸，只是目前尚难确定其发生时间与动机。

从历史记载与洞窟遗迹来看，云冈石窟自北魏落成后，历朝历代都曾有过不同程度的维修保护和补塑重光，其中属辽代的力度最大。据《大金西京重修武州山大石窟寺碑》记载，唐贞观十五年（641），辽重熙十八年（1049）、清宁六年（1060）、咸雍五年（1069）、寿昌五年（1099）和天庆十年（1120）等都有过前述举动。现存石窟群范围内的辽代遗迹，既有北魏至辽代的大型山顶寺院遗址<sup>[2]</sup>，也有洞窟前出土的辽金文化层<sup>[3]</sup>。洞窟内的石像雕刻和包泥补塑，诸如第 11 窟中心塔柱南面的两身胁侍菩萨和第 37 窟东壁坐佛像网目状背光等，都可认定为辽代所为。更重要的是第 13 窟内的铭记中，就有明确的辽代造像记录<sup>[4]</sup>。

因此，比较辽代佛像风格，我们认为七立佛中的东两尊佛头像大致为辽代制作安装。如其不误，二佛头已“补位”将近千年，而原雕毁坏极可能在唐武宗灭佛之时。另外，石质黏结尽管今天有很多办法，但能否如辽代工艺一般，历经千年，依旧牢固，是我们需要认真研究并向古人学习的课题。

### 三、天人、菩萨供养情

第 13 窟东壁下层的供养天列像和明窗东西壁对称雕刻的立姿供养菩萨像，不仅是窟内围绕主像有计划设计的重要内容，也是云冈新出现的龕像表现形式。

#### （一）东壁供养天列像

在东壁下层，我们清楚地看到一排侧身向北、单腿胡跪的供养天形象，现存 9 身。有的双手合十，有的手捧供养物，有的手托博山炉。这种列像龕的设计雕刻及在洞窟中所处的位置，是供养天形象在云冈石窟中的新表现。其特点是，天人形象以通壁的形式占据洞窟壁面

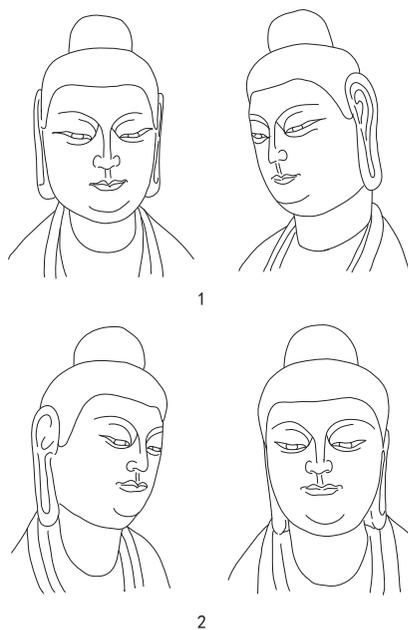


图 3 第 13 窟南壁七佛立像东侧二佛像头部线描图

1. 东侧第 1 尊佛头 2. 东侧第 2 尊佛头

原图绘制：王恒 电脑重绘：王娜

中的一个层位。比较云冈晚期第 36 窟表现的同类情形，整齐划一的胡跪供养天出现在东、西、南三壁的同一层位（第 2 层）。可以推知：第 13 窟通壁供养天也应是一个环壁连贯的整体，只可惜西壁和南壁由于水蚀风化，今天不能够看到。东壁的供养天列像，由于雕造时间较晚，虽然其主体形象与较早的昙曜五窟和第 7、8 窟的同类雕刻基本一致，但供养天双手分别托举博山炉和拈花手的出现，似乎增加了更广泛的宗教思想表达；在服装纹饰的设计中，出现了绾结络腋和绾结裙裤的结扣带，看起来就更加自然生动了。

供养天是云冈石窟壁面常见的人物形象，几乎所有洞窟都有其身影，总数大约 6000 余身。云冈供养天的装扮，大多是将头发高高绾起打结，形成所谓的大髻，穿着紧身式服装，并佩以帔帛。供养天往往对称分布在佛像的周围，单膝跪（胡跪）或双膝跪，如第 20 窟大佛的火焰纹背光内外都有胡跪的供养天。许多情况下，供养天以隐没下肢、凸显上身的样式出现在造像龕上方或龕楣。以群像形式出现的供养天，也多拱卫在佛菩萨像周围。以通壁形式将供养天对称排列，最早出现在第 7、8 窟后室南壁的“六美人”方形龕，采用了直接面对主尊的方式；第 13 窟和第 36 窟的供养天长龕，则是这种形式的进一步发展。如果说围绕佛像雕刻的供养天是该龕佛像的供养者，那么第 7、8 窟，第 13 窟，第 36 窟壁面的供养天列像，则属于洞窟主尊造像的供养者。这一统筹设计，在表现佛教教义的同时，体现出北魏匠师在把握艺术创作的整体和局部关系上的高超驾驭能力。

附带提一下第 13 窟南壁西侧的大型坐佛像龕中的供养天。该龕略呈长方形，佛坐在圆拱尖楣龕内的双狮须弥座上，环龕是小龕坐佛和弥勒。龕外上方有一列飞天共同拉举华绳供养带，两侧各竖排一行或捧物、合十的半身供养天。圆拱龕龕楣的飞天供养也十分热闹。特别是龙首拱尾上出现了一对胡跪式供养天，双手高举华绳显现供养姿态（图 4）。这种胡跪华绳供养形象在云冈较少见到，多见的是童子或天人联手呈现二方连续的华绳供养图案，及单独一对飞天手持华绳的形象。这样的情形，当然也非独创，似乎表明北魏艺术家不再满足于单纯的装饰图案式表现，而是寻求更加热烈、更加丰富的表演形象罢了。由此说明，云冈中晚期佛教的普及与扩张，催生了更为多彩多姿的艺术表达方式。



图 4 第 13 窟南壁西侧坐佛像龕两侧供养天线描图

原图绘制：王恒 电脑重绘：王娜

## （二）明窗供养菩萨

第 13 窟明窗东西壁各雕一立姿供养菩萨（图 5）。这对菩萨身高约 2.3 米，头光、身光具足；头戴素面宝冠，发辫披肩、耳饰分明；上身裸露，佩扁平项圈、龙形饰、璎珞、臂钏、腕钏等；下身穿贴身纱裙，阴刻线纹细密流畅，显得富丽高贵，颇具印度早期佛教造像的女性特征。

东壁菩萨右手托举摩尼宝珠，左手拎净瓶；西壁菩萨左手托举博山炉（后世安装木窗时凿残）。二菩萨各自转首朝向洞窟主像作礼。同时，二供养菩萨脚下雕刻山岳，头侧雕刻日月，表示了“与山川同在，与日月同辉”的寓意佛法不朽的思想。

摩尼宝珠和博山炉对等形式的安排，最早出现在第7、8窟后室顶部和第9、10窟窟门顶部。这些以飞天托举或簇拥的摩尼宝珠和博山炉的形象设计，不仅强调了双窟的紧密关联，还将佛法传承与供养内涵紧密联系起来。摩尼宝珠表达了“灯明”的传承，博山炉表达了“明香”之供养，正即鸠摩罗什译《大智度论》所谓：“四角皆悬摩尼宝珠以为灯明，及四宝香炉常烧明香”。大约在第13窟明窗首次出现供养菩萨手托摩尼宝珠与博山炉的形象之后，第6窟东西壁上层南立佛的胁侍菩萨，也各出现了一手捧摩尼宝珠和博山炉的供养菩萨（图6），这表明云冈石窟设计思想的整体连贯性。当然，第5窟南壁窟门上隅的两位供养菩萨手托博山炉，更突出了供养的意义，在艺术家的眼里，是强调的意思。

我们还注意到，第7、8窟和第9、10窟两组双窟的后室明窗内侧的立姿供养菩萨，前者站在束帛座上，后者由下蹲的力士托举，均是早于第13窟明窗菩萨的设计样式。虽然他们没有第13窟的菩萨高大，但位居明窗两侧并面向洞窟北壁主像的设计思想完全一致。就是说，第13窟明窗两壁的一对供养菩萨，在位置安排、形态设计上借鉴了第7、8



图5 明窗东西两壁供养菩萨线描图

（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第十卷，京都大学人文科学研究所，1953年）电脑重绘：王娜



图6 第6窟东西两壁手捧摩尼宝珠和博山炉的供养菩萨线描图

1. 第6窟东壁南侧上层捧摩尼珠供养菩萨
2. 第6窟西壁南侧上层捧博山炉供养菩萨

原图绘制：王恒 电脑重绘：王娜

窟，第9、10窟明窗的菩萨規制。比较前者，更加突出地改变为整壁造像；手托摩尼宝珠和博山炉的对等安排，则取法于两组双窟的窟顶与门顶设计。

#### 四、丰富多彩的龕式造像

云冈第11、12、13窟的整体规建，主要表现在石窟外部建筑形式的独立性和完整性，而石窟内部的开凿与雕刻则相差很大，时间跨度也长。第12窟大体按计划持续完成；第13窟按大像、窟顶、七佛、通壁式供养天龕及对称设置的龕像等大致框架，有计划地实施；第11窟则除窟顶、中心塔柱坚持了整体规范原则之外，其余壁面杂乱无章、随意补缀。与云冈第3窟的粗具外形、内部仅一铺大像的情形相比，第11、13窟可以说是断断续续、举步维艰、勉强完成。我们今天虽不知道其营造经历，但猜测一定遭遇了外在的某种重大变故，例如献文帝遽崩或太和五年的法秀谋反事件等等。就是说，原本是统一进行的国家工程，被搁置下来，被迫引进了民间资本，转换为零散的民众捐建项目。然而，云冈这些被放弃的计划和中途停工的洞窟，留给我们的虽然是遗憾和谜团，但却有助于我们深入了解石窟开凿的程序、佛教当时的情况、艺术风格的流变等丰富内涵。

所以，在第13窟东、西、南三壁的龕像分层布局中，既有计划性很强的设计，也有雕刻时间不一、大小不等的龕像。令人称道的是，其中不乏构思严谨、雕刻精良的艺术佳作和具有独特魅力的龕式造像。

##### （一）有计划开凿的龕像精品

南壁具有明显规范性特征并雕刻精细的龕像，除明窗门之间的七立佛外，当属窟门两侧对称布置的大型坐佛龕了。这种内设圆拱龕的方形造像单元，完整而规范，多出现在第11窟和第13窟中。将圆拱龕置于大型须弥狮子座上，外缘上层飞天牵华绳，两侧排列供养天，内环满布千佛像的画面布置，体现了云冈中后期龕像雕刻繁缛、华丽的特点。这两个东西对称的圆拱龕，最大不同是东侧龕拱尾为鸟首返顾，西侧龕拱尾为龙首返顾。这种传承与创新相结合的对称艺术设计，既彰显了佛教的护法思想，也表达了中国传统“龙凤呈祥”的因素。

如此注重繁复装饰的设计，还表现在一些体量较小的龕像中。例如，位于窟门东侧、紧靠东壁的一个雕刻面积不足半平方米的坐佛圆拱龕（图7）中。坐佛两侧各有一胁侍菩萨，菩萨头顶各有一高浮雕飞天；龕柱为束帛柱头，上为鸟首返顾的拱尾，龕楣坐列七佛；龕楣外侧上方是左右手持琵琶、五弦等乐器的二乐伎，仿佛正在为佛演奏。环龕三面雕刻，略呈方形单元画幅，上方是一排手牵华绳的飞天，两侧为半身式手持乐器的供养天，下立弟子像。方形单元上面为屋顶，饰三角纹和三角垂饰；下面仿佛是基座；中央为铭题位置，两侧各有二当世供养人。男女供养人的方位竟与常见样式相反，外侧突然雕出一对回首狮子，如须弥座而非须弥座。显然，这是一种堆砌内容的龕像营造方法，用以满足捐龕人的求全心理。不过，图案间的层叠，高浮雕与浅浮雕的结合，增加了画面的空间感，也增加了变化。这无疑是云冈中后期造像自由化倾向的反映。

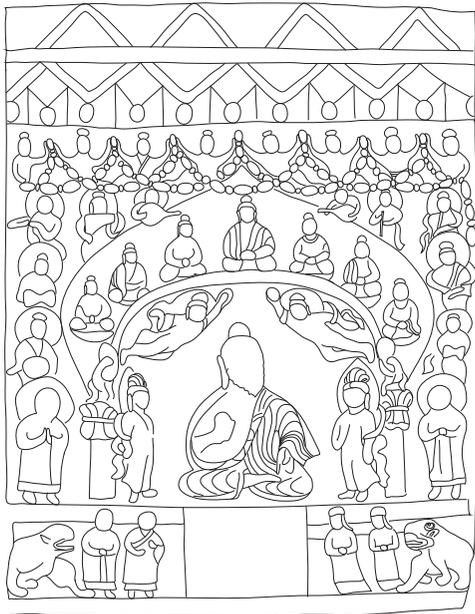


图7 第13窟南壁窟门东侧第2层第4小龕线描图

原图绘制：王恒 电脑重绘：王娜

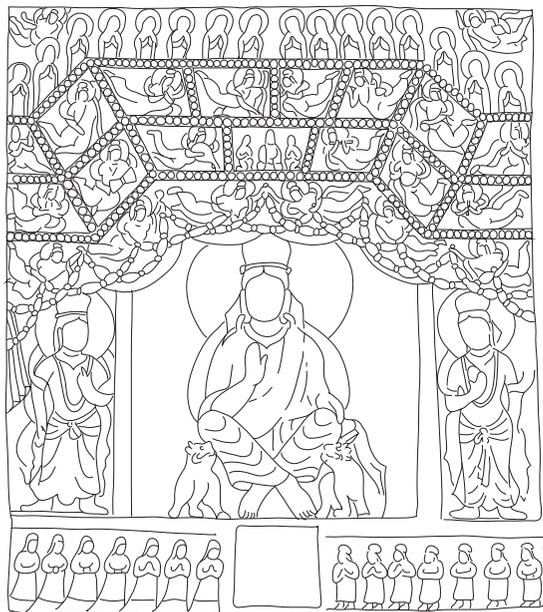


图8 第13窟东壁重楣盩形龕线描图

原图绘制：王恒 电脑重绘：王娜

## （二）千佛像单元的东西两壁对称

洞窟西壁中下层的北魏雕刻因水蚀风化无存，现有包泥施彩之龕像应是明清时代所为。但是，上层的千佛像单元保存较好，且与东壁上层的一幅千佛像单元规模一致、形态同一，属于两厢对称的设计雕刻。

千佛图像的对称设计，早已出现在第10窟明窗两壁，而这种对称性的千佛雕刻继承的是第7窟前室西壁和第8窟前室东壁的千佛对称设计。这些对称出现的千佛图像，虽然横竖成行的千佛像没有变化，但处于图案中心位置的坐佛圆拱龕发生了变化。一是圆拱龕位于千佛壁的中央下部，雕刻规模增大；二是龕像的雕刻认真细致、内容丰富。这种情形不仅表现在第13窟，也表现在第11窟的千佛像单元中，体现了云冈中后期千佛龕造像的审美特点和适用标准。明显区别于第5窟明窗两壁、第6窟东壁千佛图案，那种圆拱龕缩小至方壁正中央，单纯的装饰美感渲染。

## （三）东壁交脚菩萨重楣盩形龕

这是云冈唯一重叠雕刻着两个龕楣的盩形龕，出现在第13窟东壁第3层的中心（图8）。该龕内容丰富、装饰华丽，略呈竖长方形，明显大于周围的壁龕。主像为头戴化佛冠的交脚弥勒，其服饰形象几乎与本窟主尊完全相同，只是略显丰满；膝下雕双蹲狮，龕壁雕合十诸比丘；两侧梢间，各雕一立姿菩萨。盩形龕龕楣是用联珠纹装饰的上下两层结构，共15个分格，上八下七。上层格内是相向飞行的天人，下层中央格内设一坐佛和二胡跪天人，两侧格内是伎乐天。龕楣下方连续弧形帷幕上，以飞天手牵交叉式华绳装饰；龕楣顶上是整齐排列

的供养僧人，两上隅各雕一飞天。令人诧异的是，龕下男女供养人左右各设7身，仿佛属于一个大家族，但中央铭记的位置被凿成方坑。

如此雕饰华美的双楣盂形龕，应该是云冈艺术成熟时期的作品。类似的联珠纹盂形框，还见于第11窟西壁的盂形龕。这些对弥勒兜率天宫进行的隆重装饰，处处体现出社会承平的气象。反映了北魏时期，特别是孝文帝太和年间，朝野弥漫的弥勒信仰氛围，反映了人们对美好世界的崇敬与向往。

#### （四）塔形龕和龕承驮圆拱龕

在东壁大小不等、布局凌乱的壁龕中，出现了两种云冈较为少见的龕像形式：一是北侧的坐佛塔形龕，二是南侧以龕承驮的坐佛圆拱龕。

该塔形龕是在坐佛圆拱龕上方加出的一个半圆形的覆钵塔（图9），或者说是 在一座窠堵坡塔的腹部 开出一个坐佛圆拱龕。圆拱龕楣面雕有7身坐佛，龙首返顾拱尾，由二力士托举；龕外两侧为胁侍菩萨，龕楣上侧和左右雕满护法天人、乐伎。上方的塔形为半圆形覆钵式，中央雕刻须弥座上蕉叶出塔刹，塔刹顶部为宝珠。

云冈类似的塔形龕还出现在三个窟：一是第11窟明窗东壁下层，太和十九年圆拱龕两侧的覆钵塔形龕，二是第6窟中心塔柱上层，四角九层圆雕塔下的小型覆钵塔，三是第14窟前室西壁上层，装饰在组合龕两侧的“串珠”式覆钵塔形龕。这些塔形龕，多作为装饰塔形出现，是为了整体建筑装饰图案服务的。但第13窟塔形龕属于单独出现，且被塑造得庄重繁缛，这是迄今在云冈石窟中发现的唯一特例。作为中国早期佛教造像图案，云冈塔形龕既区别于古印度与犍陀罗的窠堵坡，又不同于北凉石塔的造型，而与藏传佛教寺院的塔和汉传佛教寺院的僧塔外形相近。在体现涅槃思想的同时，具有龕式艺术多样性的艺术意义。

东壁中层南侧的一个坐佛圆拱龕的下层，通常安排雕刻供养人与题记，实际安排在中间，但中央的铭记又被整体凿除。两侧刻有3身供养人和一对卧狮，最外侧各出现了龟形龕承（图10）。这两只龕承被安置在台座上，雕刻虽然粗糙，但其头部前伸、圆眼大嘴，双足用力支撑，形象生动，仿佛力大无穷，承驮起整个龕像。这在云冈洞窟壁龕中是唯一特例。这种情况大



图9 第13窟东壁北侧塔形龕线描图

原图绘制：王恒 电脑重绘：王娜



图10 第13窟东壁南端第3层第2排龕基左侧供养人、狮子、龕承

约受到了第5窟，第6窟和第7、8窟外大型雕刻——龟趺丰碑和焱质驮塔的启发。象征无穷力量与无限生命的中国文化符号，加上西来像法的影响，在云冈又一次实现了中西合璧、浑然一体的伟大创造。

## 五、供养人折射的时代特征

供养人，即佛像、佛龕、佛窟的供养者；在云冈，大致包括僧人在内的石窟开凿发起人和出资人。他们是佛陀的信徒，其中有皇族、贵戚、高官、富商，也有庶民百姓。人们相信通过布施、供养，就能得到佛菩萨的眷顾，赐予其现实或来世的福祉。为了记录他们的奉献与功德，他们的形象被雕刻在洞窟中的供养人位置。

云冈石窟中供养人的表现，一是洞窟壁面最下层，二是佛像龕或佛塔基层。前者几乎遍布所有洞窟，特别是皇家开凿的大型石窟，供养人整齐排列，且有榜题姓名，可惜均因水蚀风化而面目全非；后者往往出现在允许民间捐资刻像的云冈中后期，体现在大型洞窟的壁面和私人营造的小型窟龕中。因为这些悬壁龕像的位置较高，所以大多保存完好，雕刻的题记、榜名尚有留存。第13窟大约由于公建私助的性质使然，便既有窟壁最基层的供养人行列，其东壁、南壁的高浮雕立姿人像隐约可见，他们是洞窟规划的大功德主；也有雕刻在佛龕基层的供养人，捐建该龕像的是某些僧俗团体或家族成员。这些形态各异的供养人雕刻，从不同角度折射出北魏佛教发展的时代特征。

### （一）以鲜卑人为主体的供养人形象

在第13窟中，无论是壁面下层供养人行列的大像，还是之上不同佛龕下的供养人小型群像，除了领队僧人之外，所有男女均着鲜卑式服装。人物头戴垂裙风帽（或谓风帽、鲜卑帽），垂裙及肩。男式帽顶高且软，脑后因包裹辫发而略耷；女式帽顶部较平，由4片硬质布料缝合而成，中缝线明显。男性穿长衣及膝的裤褶装，女性穿长裙曳地的襦褶装。这样的装束，大都显得很厚实，应是北方寒冷地区的特点。虽然今天我们尚不清楚当时北方各民族服装的差别，但据此猜测为鲜卑民族的服装，大致不误。显然，在这个北方民族鲜卑化的时代，以鲜卑人为主导开凿石窟似也在情理之中。

### （二）龕像捐刻的社会广泛性

在南壁与东壁约40多个像龕中，雕刻有供养人形象的17个。其中，东壁交脚菩萨盪形龕雕刻面积最大，约5.5平方米；南壁东侧的一个坐佛圆拱龕最小，雕刻面积不足半平方米。由此形成的壁面龕像布局颇为零乱，形态也表现不统一。不仅表明雕凿时间的不同，雕刻主题的差异，还有“因地制宜”的特点。就是说，洞窟的补刻处于无序或者随意的状态。不同社会阶层、不同经济能力的信众，或团体、或家族、或个人，均可开龕造像，实现或部分实现其宗教理想的物质化，寄托其立功德、种福田的愿望。

### （三）体现以男性为主导的社会形态

南壁窟门两侧的供养人像，身高1.2-1.4米，面向窟门，由高到低依次排列，他们均为

男性。东壁第5层三龕下的39身供养人，是本窟龕像下供养人数最多的队伍，除为首的僧人外，其余全部是穿着鲜卑式服装的男性。相反，我们在石窟内没有发现过纯粹以女性供养人组成的龕像。虽然大多龕下供养人男女分列，约半数为女性形象。她们被安排在铭记位置的右侧，但以男性为主导的社会形态显而易见。

#### （四）供养人位置和姿态的自由化

在第13窟壁龕的供养人雕刻中，出现了两种特殊现象：一种是将供养人雕刻在龕柱位置，另一种是出现了五体投地的供养人形象。前者两例，分别出现在东壁最上层的千佛造型中央的坐佛圆拱龕，及南壁西侧二佛并坐圆拱龕中；后者两例，分别出现在东壁第5层北侧的小型坐佛圆拱龕，及第6层北侧的二佛并坐圆拱龕中。

虽然云冈不乏在龕柱位置上塑造人物的作品，但往往是以执金刚神等护法神表达护法力量，或者是以供养菩萨、天人表达佛国天宫中的供养精神。这里将供养人刻在龕柱的位置，一方面说明云冈中后期的传统艺术表达让位于对艺术多样性的追求；另一方面也体现了信徒们的宗教热情，即将这种情感形象化的迫切要求。将供养人雕刻为五体投地的姿态，更加体现了这些。这种虔诚的宗教情感，在佛经中比比皆是，如《楞严经》云：“阿难闻已，重复悲泣，五体投地，长跪合掌”。五体投地，是向佛陀敬行的大礼，超过世俗最隆重的礼节，在犍陀罗石刻艺术中早有表现。云冈佛陀本生故事题材中，“布发掩泥”的画面出现多次。不过在北魏现实生活中，即使人们礼拜佛像习以为常，但将普通供养人的形象刻上窟壁，在皇权营造的宗教殿堂之中，还是有僭越之嫌。在云冈其他洞窟中并无此例。

## 六、沧桑无名窟

与第13窟并列的西侧，是一座外形为仿木构殿堂式的三开间洞窟，屋檐、方柱、前梁初具规模，但窟内建筑空间尚未展开。这座残窟没有留下名谓，近代学者习惯称之为“无名窟”，1987年被编号为第13-4窟。作为云冈石窟群中占据了一个显著位置的大型残窟，第13-4窟的洞窟形制及窟内雕刻，都具有鲜明的个性。

#### （一）一座留有遗憾的殿堂式洞窟

从洞窟外残存的形态观察，此三开间列柱式洞窟顶上，凿出宽约13.5米，纵深约3.5米的中国式单出水瓦垄顶，前出檐明显，且檐下有足够面积用来雕刻斗拱模型（现残存晚期小型龕像）。窟内顶部现存厚重的三平棊梁枋。其中南北向的二直枋将顶部一分为三；东南—西北向的斜枋在东侧平棊格内（西侧平棊格有坍塌痕迹，应该有对称的斜枋）。由此推测，这只是一个原设计为方形或长方形的平棊窟顶的二分之一或三分之一。再由洞窟内杂乱的地面、壁面，及不规则的取石痕迹等现象推测，此洞窟现有的进深，也仅是原设计的二分之一或三分之一。显然，这是一个连窟内空间都没有完成即被弃置的洞窟。

综合观察，无名窟的初始设计，大约是一个与第12窟形制具有相近特点的殿堂式结构洞窟，属于云冈最为规整、华美的方顶洞窟类型。该洞窟或在云冈中期启建，与其邻近的第

11、12、13 等洞窟一起设计施工。但窟内空间尚未掘出，便遭遇了大约同样的停工原因。沦为这座充满晚期民间补刻造像的洞窟。我们在深入体会云冈一系列皇家方顶石窟的精巧设计之后，对无名窟的命运产生无尽的想象和惆怅。

## （二）一座没有主像却龕像丰富的洞窟

这是一个连窟内空间开凿都没有完成的洞窟。北壁不规则的石台上高低不一、凹凸不平，西侧还存有似为便于掘进取石的几步粗糙台阶，俨然是一个工地。主室、主像尚属勾画之中，却戛然而止。官贵的宏图虽然湮灭，民间的愿心开始活跃。在洞窟东壁、南壁二列柱间的横梁，直至顶部的平棊枋等位置上，见缝插针般布满了大小不一、形制不各异、具有云冈晚期风格各类龕式造像。

首先，东壁出现窟中窟的（西壁用碎石封堵的一个不规则口子）形式，即在洞窟内壁上再开洞窟的方式。东壁的 3 个窟中窟呈“品”字形布局，虽然风化严重并有坍塌，但残存的雕刻显示，这些窟中窟均为云冈晚期常见的四壁三龕式洞窟。其中，下层南侧洞窟外的圆拱形窟内坐佛及窟口龕楣雕刻秀丽，窟门两侧的执金刚神（部分坍塌），是云冈晚期出现的新形式（第 5-11 窟、第 35 窟、第 39 窟等洞窟的门外两侧均雕刻执金刚神）。这种窟口的设计形式，一直延续到龙门石窟等北朝洞窟中。

其次，是各类造像及布局的变化。初步统计，第 13-4 窟现存佛教造像近 700 躯，是云冈所有附属洞窟中保存各类造像最多的洞窟。坐佛像、立佛像、千佛像数量最多，交脚菩萨、思惟菩萨、胁侍菩萨、供养菩萨应有尽有；飞天、护法、供养、弟子多有出现；文殊、维摩对坐像偶露真容；圆拱龕、盂形龕、方形龕、屋形龕等各类龕式共存。可见，云冈早中期形成的佛教题材，在这里均有不同程度的表达。

相较于东壁的窟中窟，其他各处（其中两个列柱上数量最多）的龕式造像更显杂乱无章。虽然其中不乏雕刻精细者，但造像水平普遍粗糙，龕像布局参差不整。千佛像的随意摆放，不同龕式的紧促排列，不合理的打破关系（剔掉先前的龕像，再凿新龕的做法），不对称、不协调的图像等现象比比皆是。这些“因地制宜”的率意行为，似乎是信众中缺乏经济能力者所为。人们在较为方便的地方镌佛造像，以表达虔诚之心，企盼今天的供养行为，能够换来现世的利益和来生的幸福。

## 七、从斩山为壁到刻线造像

在无名窟外的西侧，是北魏当年开山斩壁留下的山体。由东向西望去，山体约呈 60° 的截面，山坡向南接地处，与石窟立壁直线距离约 10 米。这些遗留的山体，正好反映出武州山开窟前的山貌。截面石壁上，也开凿有若干晚期小洞窟。这样的山体斜坡截面，在云冈还有第 14 窟东侧、第 3 窟两侧、碧霞洞（第 3 窟附窟）两侧等残留遗存，也就是古籍所谓“斩山为室”“斩山为窟”的真实物证。由此，使我们明白了石窟开凿的第一道工序。北魏时期云冈的斩山工程规模巨大，应系分期分批、陆续完成。最早的应是西部的昙曜五窟（即《魏书·释

老志》“凿山石壁，开窟五所”），然后是中部诸窟，再后是东部的第1、2窟和第3窟，最后是第21窟以西的石窟和龙王沟石窟。由于统一规划，石窟壁面俱为垂直状，且主要洞窟基本处于同一个水平线上。

关于古代石窟的开凿方法，一直是学术界感兴趣的话题，云冈研究者对此也有过一些探讨<sup>[5]</sup>。特别是对斩山为壁、窟开门窗、取石掘进等云冈开凿程序和方式，均有不同程度的推测和论述，而对于窟内造像的刻画雕凿过程，却鲜有评论。幸运的是，近年来我们在洞窟调查中，发现一些整体洞窟或局部壁面、壁龛未完成的洞窟。这些残留的开凿、雕饰的痕迹，为我们展示出许多有趣的现象，也为我们了解古人开窟造像的程序与过程提供了鲜活的素材。其中，位于第13窟明窗西侧的第13-30窟内，留存了较多的开凿制作痕迹，既有未完成的半成品，也有已完成并雕刻精美的造像，堪称典型。

这是一座规模较小的方形洞窟，东西宽约1.8米，高约2.2米，进深约1.2米。窟内壁面上，布满了粗糙的石花（雕凿痕迹）。北壁圆拱龛内的二佛并坐像均雕出粗坯，面相、服饰、手印基本成型。刻出轮廓的佛像背光，亦布满粗糙的凿痕（图11）。龛楣只是用阴刻线勾出外轮廓，但其西侧的3尊小坐佛却被完整雕出，东侧坐佛仅有线刻轮廓。东西壁的坐佛像也都是半成品，其西壁佛像的褒衣博带式装束已完成



图11 第13-30窟北壁龛内二佛头部

大半。细腻的阶梯式衣纹，流畅的衣带飘落至佛像左臂上，但脖颈以上的头部和佛像右臂上方及肩部，却刻痕累累，并有似乎因操作不慎造成的石胎缺损。东壁坐佛像虽然轮廓清楚，并雕刻出面部五官，但尚未做进一步的精细处理，佛像及周围的雕刻形象均粗糙不平。

洞窟内的菩萨像，虽然也没有全部完成，但西壁龛外的二形象已然是完整的立姿胁侍菩萨了。特别是佛像右侧的菩萨，不仅面容、衣纹、手势等都细节已打磨得形象生动，连桃形头光也光滑平整。这尊凸现在石花壁面的立姿菩萨，如出水芙蓉，简直就像一幅别开生面的现代派作品。在洞窟顶部中央，用阴刻线刻画出内外两重的圆形，这显然是一团形莲花的轮廓。较小的内圆为莲芯，较大的外圆为盛放的莲花瓣圈。

第13-30窟所体现的营造信息，使我们大致能够推测出一个洞窟（至少是晚期的小型洞窟）的开凿程序：首先是确定洞窟规模，凿出石窟大体形制、空间后，按照设计在相应的壁面上以阴刻线刻出龛式形状和造像形态。其次是凿出各壁面高浮雕人物造像，包括头部、身姿、手势、服装等。进一步将高浮雕周边多余的石头剔除，以便凸出形象，并在这些低于高浮雕的壁面上，继续以阴刻线的形式刻出设计的其他形象或图案（如帔帛、身光等）的范围。第

三步是对人物形象轮廓进行较细致的刻画，表现人物面部五官、衣纹形式、手型等。第四步是以细致的工具对人物形象进行精细打磨，完成人物形象的整体塑造。最后则是对龕式、壁面装饰图案和窟顶进行雕刻和打磨。

另外，该窟西壁坐佛像的残迹表明，虽然佛像主体的大部分雕刻已经完成，但在进一步雕刻修饰脖颈以上的面部时出现了破损，左肩部也因失误出现缺损。这种情况大约在开窟工程中时常遇到，或许是致使该窟工程中辍的原因，或许不是。总之，通过这些遗存的古迹，我们有机会从工程施工的角度来认识云冈，是一件有趣的事情。

#### 注释：

[1] 陆屹峰、员海瑞：《云冈石窟开创问题新探》，《中原文物》1988年第7期。

[2] 张庆捷、张焯、黄继忠：《云冈石窟窟顶西区北魏佛教寺院遗址》，《考古学报》2016年第4期。

[3] 《云冈窟前遗址发掘获重大成果》，《中国文物报》1994年1月16日第1版。

[4] 第13窟南壁窟门西侧第2层龕下的辽代题记有多字残存，水野清一、長廣敏雄《雲岡石窟》第二卷《云冈金石录》云：“■■■■■■■■■■ 马 / □张 ■ 间 ■ □ 妻寿 ■ □ □ / □ □ 征 ■■■■■■■■■■ / 契丹 ■■■■■■ 郭 ■ 四 ■ / ■■■ 耶律 ■■■■ 教 ■ 征 ■ / 妻 ■■■■ □ □ / 郭 ■ 署传 ■ 彳 ■■■■ 妻 □ 氏 / 张通 ■ 判 ■ 官 行 ■■■■■■ / ■■■■ 妻张氏 ■ / □ 大小一千八百七十六尊 / 戊 ■ 午 ■ 十二月一日建六月三十日毕”。

[5] 吉村怜：《石窟工事過程の想像》；長廣敏雄：《中國文化史跡雲岡石窟遺跡：解説編》，東京：株式会社世界文化社，1976年；云冈石窟文物研究所，山西省考古研究所，大同市博物馆，《云冈石窟第3窟遗址发掘简报》，《文物》2004年第6期；杭侃：《云冈石窟的开凿工程》，《中国文化遗产》2007年第5期。

（责任编辑：王雁卿）

# 又见大佛

## ——第 14、15 窟和第 16-1 窟释论

第 14 窟、第 15 窟和第 16-1 窟为并排三窟，位于云冈西部窟区最东端，西侧即著名的昙曜五窟（第 16、17、18、19、20 窟）。这三窟的外壁，处于昙曜五窟立壁的延展面上，但第 16-1 窟则明显凸出立面，应该是建造者利用了昙曜五窟削山为壁后东侧余留的山体，浅挖成窟。因此说明，这三窟均属于昙曜五窟形成之后再补凿的石窟，规模都不是很大，应该是古人根据剩余的有限山体设计开凿的。三窟内部雕刻所显示的云冈中晚期风格，支持了这一推论。同时，也似乎表明这是一组统一规划、开凿的洞窟。

此外，这三窟外立壁残留的千佛形态，与昙曜五窟外立壁千佛的大小、排列完全一致，表明它们曾经整体设计、一体雕饰，那么时间当然也相对较晚。这样的一体化建设，还表现在其外壁与昙曜五窟前壁曾经有过统一架设的窟前木构建筑。在 1993 年的考古发掘中，考古人员在昙曜五窟和此三窟窟前的地面上发现了排列有序的长方形柱穴，这些柱穴与崖壁上的梁孔遗迹相对应<sup>[1]</sup>。依据目前云冈石窟研究院窟前考古资料整理推测，应当属于北魏更晚时候的保护性建筑。

由于处在云冈中西部交界的天然冲沟之侧，沟坡的下降使得补凿洞窟的规模受限，因此三窟的体量较毗邻的昙曜五窟低了一个级别，加之风化与坍塌严重，所以清代以来没有留下洞窟名称，以往的研究者也不甚重视，竟无窟名。但是，其洞窟形制、壁面布局、造像特征各有千秋，别具趣味，不可小视。

### 一、第 14 窟的惊人发现

第 14 窟位于西部窟区最东端的岩坡之下，由于窟顶山岩裸露、岩层较薄，所以历史上遭受的水害尤为严重。到 20 世纪前叶，该窟前壁上部、前列柱和窟内西侧方柱等俱已塌毁，窟内仅余的东侧方柱也拦腰折裂，并有纵向贯通的裂隙。洞窟随时都有彻底崩塌的可能（图 1）。

#### （一）修复后展现的独特窟形

针对这座严重风化、坍塌在即的残窟，1962 年，国家开展了抢救性保护工程。文保人员对岩体裂隙进行了环氧树脂灌浆加固，对窟顶渗水山岩采取了顶部封护、后壁导引等



图 1 20 世纪 40 年代拍摄的第 14 窟外景

（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）

治理措施，减缓了雨水对岩石及壁面的侵害，初步维持了洞窟的稳定。20世纪80年代，又对第14窟外东侧上方的冲沟蚀空带进行了加固。1994年，为了从根本上解除第14窟的险情，国家又组织专家实施了更为缜密的加固修复方案。依据洞窟前壁和窟内西侧残存的3个方立柱基，采用内浇筑钢筋混凝土框架，外包砂岩料石和水泥砂浆的方式，补砌恢复了3根立柱和前壁上部的坍塌岩壁，基本解决了洞窟的稳定性问题。

补砌复原后，呈现在我们眼前的是一座四柱式、前后室形制的第14窟。其外壁为二列柱、三开间形式。根据窟内留存的东侧方柱造型与雕刻，其下部有补雕小龕，上部四面为排列整齐的无龕千佛像，由此推测原有的3根方柱大约都有上部千佛和下部造型雕刻。特别是前立壁的双柱，柱体外侧的千佛面应与昙曜五窟及第16-1窟、第15窟外壁的千佛雕刻风格一致。窟内的东西方柱直抵窟顶横梁，石梁上留有盂形帷幔垂缘雕刻，并将洞窟分为前后两个窟室。前室为平顶长方形，东西宽约7.8米，南北进深约4.2米（含柱），窟高约8米；后室为马蹄形穹隆顶，东西宽约7.1米，南北进深约4米（含柱），窟高与前室基本相同。前室宽度略大于后室。由于前后双列柱的间距较小，边长约1米的4根石柱占据了太多的空间，使得洞窟内部局促。这样的四柱式洞窟形制，在云冈是独一无二的。

应该说，第14窟是继第9、10双窟和第12窟之后，云冈又一座前后室结构的列柱式洞窟。其更为独特的：一是外壁的三开间形式并非中国式的庑殿顶，而是满雕千佛像并与西侧各窟整齐划一的立壁形式。二是洞窟前后室没有隔墙，也非门洞，而是由双立柱及上部的盂形帷幔区分前后关系。三是洞窟四柱布局密集，且呈不规则四边形，既不同于第9、10、12窟的双棱柱，也有别于“无名窟”（第13-4窟）的粗壮方形列柱形式。四是窟内仅存的方柱上部，为平行无龕式千佛雕刻，与云冈所有大型千佛列柱（包括第6窟北壁盂形龕下双柱）的小圆拱龕佛像形式不同。总之，第14窟给我们的印象全然是一种借鉴了前后室结构的洞窟，是在大型帷幕龕基础上进行创新的杰作。

## （二）立姿大佛的发现

在1993年对第14窟内部地面的考古发掘中，我们将严重风化的北壁之前的沙土清理后，地面中央出现了一双大脚，脚后的壁面显露出双腿间下垂的三角状衣襞，其上略凸出的下半身轮廓也便明确。随着揭露面积的扩大，一个高逾30厘米，东西直径约3.2米，南北半径约2米的高浮雕莲花台面显露真容。顺着北壁向上观察，穹隆顶北侧左右均残存有身光火焰纹轮廓。由此明确，这是一尊高约7.5米或以上的立姿佛像（图2）。与云冈其他大像窟一样，大佛的背光几乎铺满窟顶的弧面。结合北壁两侧转角处凸出的石胎及地面向上两米多残存的桃形头光（菩萨像头光特征），该洞窟的主像应是一佛、二菩萨组合。

云冈的大窟大像，如昙曜五窟、第13窟、第9、10窟，第5窟等，其中脚踏团莲座、头抵穹隆顶的立姿大佛，仅见昙



图2 第14窟北壁立佛像残存

曜五窟中的第18窟（高约15.5米）和第16窟（高约13.5米）两例，新发现的第14窟主像成为第3尊同类型的立姿主佛像。与此同时，我们也注意到，第18窟是由三佛、二菩萨组成的五像组合，第16窟为无胁侍单像，而第14窟的一佛、二菩萨组合，属于大像窟中的又一新式，体现了云冈洞窟的差异性或区别性建设的原则。

### （三）有计划开凿的中型洞窟

如上所述，尽管第14窟的开凿时间较晚且体量略小，却与云冈早中期皇家大型石窟在设计思想上一脉相承，是一座有计划开凿的中型大像窟。作为云冈新发现的第11座正壁主像为大佛形式的洞窟，第14窟的出现，为昙曜五窟以来确立的象征北魏帝王的大窟大像又添新成员；也让百年以来就大像指认某位皇帝的研究与猜想，变得更加扑朔迷离。

在风化残破的第14窟中，正壁（后室北壁）为一佛、二菩萨主像，与之搭配的前后室东西两壁，龕像基本对称而设。除下层龕像为晚期补刻外，中上层龕像大致为有计划的雕凿。后室东西壁分作三层：上层以交脚菩萨盃形龕为主体，内侧有一小坐佛圆拱龕；中层为较大、较深的坐佛圆拱龕，龕外两侧为三层出檐阁楼塔；下层深龕仿佛雕刻了帷幔，东壁为坐佛，西壁龕内未完成即被改刻。前室东西壁造像有些零乱，大致都是七层龕像，上下存有组合关系。其中西壁龕像保存较好，并在一定程度上体现了设计严谨、雕刻精美的特点。整个洞窟的装饰性雕刻，多用塔形和千佛。

从洞窟主像、壁面龕像、塔形装饰、千佛补白及多层布局等特征综合分析，第14窟体现了北魏云冈中期风格。似乎与云冈第6窟龕像的布局和人物形象特点相近，但是失却了整齐划一的纵横框架结构，也失却了统筹规划下的分层、划界布局。很明显，由于没有了统一的国家投资，窟壁龕像只能采取分区认捐、布施镌刻的方式，因而显得零散无序，丧失了中期经典洞窟的肃穆感与辉煌感。换句话讲，这依然是一座有计划开凿但无约束性雕饰的“烂尾工程”。若大胆猜想，该窟的营造时间可能在孝文帝太和十年之后，并受迁都事件的影响，造成工程停滞。因此，此后的下层补刻则更显粗率。

### （四）佛塔与龕像的表现

1. 东西方合璧的塔形。云冈石窟的装饰塔，从第7、8窟东西两壁开始，逐渐成为洞窟不可或缺的雕刻内容。山花蕉叶式多层塔、窄堵坡式单层塔、出檐式仿木构多层方塔等，形式多样。主要以对称方式出现在龕两侧或造像之间，往往形同龕柱，对壁龕乃至洞窟起着意义上的支撑或屏障的作用，并与壁面的横向装饰带构成网格框架，共同维系着洞窟空间的秩序与稳定。当是云冈中期洞窟达到的建筑装饰艺术高峰的重要特征之一。但第14窟的塔，由于佛龕布置零散且显得杂乱无章，仿佛只是壁龕两侧的附属物，似不得已而为之。

一是多层中华阁楼式的装饰塔。在第14窟前室西壁上层组合龕和后室西壁中层圆拱龕两侧，均雕刻了三层阁楼式装饰塔（图3），塔身为浅浮雕，略胜图案而已。其三刹并立的形制，与第6窟壁龕间的五层装饰塔、第1窟东壁和第2窟西壁的装饰塔完全一致。这样的塔式，在第11窟和第13窟也曾出现。以中国阁楼建筑为主体，将印度覆钵塔及相轮宝珠塔刹置于顶部的塔式，在云冈非常多见，应是流行于北魏佛教寺院的实物写真。但三刹造型的多层塔，

则表现了更强的装饰意义。

二是单层覆钵塔的套叠表现。第14窟前室西壁中层组合龕两侧，覆钵三刹塔层层套叠，似孩童摆搭的积木，又如同壁龕两侧悬挂的串饰。这样“随意摆布”的塔雕，在云冈其他洞窟不曾发现。相似的单层覆钵塔，出现在第11窟明窗东壁的一个有“太和十九年”题记内容的坐佛像圆拱龕两侧，用于龕形的装饰；第6窟中心塔柱上层四角九层阁楼式方塔的塔基四角，雕出了立体圆雕式单层覆钵塔。这种梵语为“窣堵坡”的塔形，均在塔身开出一个坐佛像圆拱龕，以象征佛的存在。大约属于具有古印度风格的中亚塔式。

上述第14窟雕刻的两种塔形，无一例外地在塔顶并列了三塔刹，形如“山”字，具有明确的图案装饰效果，或即佛教三宝等象征意义。这样的三刹设计，我们在东西方众多佛塔实物或图像中不曾见到，大约属于云冈石窟的独创样式。

2. 龕像的中晚期过渡。在第14窟前室西壁中上层，出现了两组由不同龕式构成的五龕组合单元。组合形式均为上下两层：三小龕在上，为坐佛像与交脚菩萨像；一大龕在下，为二佛并坐像。而后室东西壁上层龕像虽风化严重，仍可看出一个是交脚菩萨盂形大龕，一个是二佛并坐圆拱小龕。不论其佛龕为上下、左右组合，抑或龕内的佛菩萨位置如何变化，表达的都是三世佛思想。与云冈其他洞窟造像区别在于：本窟在云冈普遍流行的二佛并坐与弥勒龕像上下组合形式的基础上，又增加了并列关系；在第9、10窟盛行的一座屋宇下三尊弥勒的样式，本窟改为在同一帷幕下，两侧置华盖交脚弥勒菩萨，中央圆拱龕莲台设弥勒坐佛像。不单单是龕式组合造型的变化，大约其中也包含着展现弥勒成佛场景的意义。反映了北魏佛教发展的阶段性趋势，具有接近云冈艺术晚期的特点。

在造像方面，依然保持了云冈中期以来释迦、多宝与弥勒的三世佛模式，但造像配置趋于自由。通过龕像的新型组合，不拘一格地将二佛并坐、坐佛像和交脚菩萨有机地置于一幅完整画面中，突破了以往一窟一壁不同时出现二佛并坐和坐佛龕的成规。在装饰方面，不仅出现了组合龕两侧成串的装饰塔，塔檐下的流苏或串铃，更别出心裁地设计雕刻出宝盖龕、方形帷幔龕两侧下垂流苏纹的新样式（图4）。佛龕顶部的雕刻也趋繁复，三角纹、联珠纹、联龕千佛、并列天人等刻意的组合搭配，有违常法。近似于第11、12、13窟和无名窟（第13-4窟）中表现的无序状态，却更自信。在这里，我们感觉到工匠追求细节到了痴迷的地步。

从保存较好的西壁观察，佛菩萨的身材比例适中，形象表情到位，技法娴熟细腻，依然是云冈中期的风格。佛像着“V”形衣领的宽博袈裟，胸前无结带，衣纹雕刻流畅。菩萨身材曲线轮廓明晰，服装亦显宽博，十字帔帛无穿壁，头戴三圆日月冠。



图3 第14窟后室西壁上层装饰塔拓片

（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）

佛龕的造型，既有中期常見的龕式，也有晚期常見的龕式。後室東西壁圓拱龕拱尾的二龍返顧、龕旁的三層出檐閣樓式塔、龕楣緣華繩交叉等樣式，是中晚期常見的幾種裝飾手法的糅合；盃形龕與圓拱龕的組合，也是中晚期雕刻中常見的組合形式。前室西壁中層組合龕中，圓拱龕拱尾的鳥首返顧、龕楣波式忍冬紋出化生

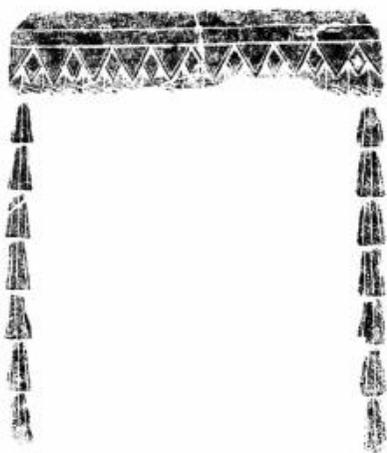


图4 第14窟前室上层宝盖龕两侧下垂流苏龕式拓片

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



图5 第14窟前室西壁上层圆拱龕式拓片

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

鳥形等樣式（圖5），是第6窟和五華洞常見的題材；龕式兩側下垂流蘇、龕柱上端置蓮花化生童子等形式，則在晚期窟中多有出現。其寶蓋（華蓋）兩側下垂流蘇紋的龕形，是首次出現的新龕式，也是雲岡晚期石窟中方形龕的雛形。

#### （五）特色題材和造像

1. 《維摩詰所說經》之《觀眾生品》故事。在前室西壁南側第2層，鑿進一弧形方龕，打破了原有雕刻，刻的是《維摩詰所說經》經變的故事畫面。是龕，維摩和文殊分坐兩側，與雲岡其他“文殊問疾”畫面形象相若。維摩衣寬體瘦，右手舉塵尾；文殊像殘，但輪廓可見其面向維摩。不同的是，兩者之間站立着一菩薩裝人物，左手提下垂狀的蓮花，右手持如意，面向維摩。經云：“時，維摩詰室有一天女，見諸大人聞所說法，便現其身，即以天華散諸菩薩、大弟子上。華至諸菩薩，即皆墮落，至大弟子便著不墮，一切弟子神力去華不能令去。”依經文，站在畫面中間的菩薩裝持花人物，應是“戲弄”舍利弗等人的天女。同時，這也是我國目前所知最早的《觀眾生品》經變圖像。作為初創，可知畫面設計尚未定型，比如此圖中未出現舍利弗的形象。而到了雲岡晚期，這一故事圖的表現形式基本固定為如第33-3窟西壁（圖6）那樣，維摩面前立持花天女，文殊面前立比丘（舍利弗）的構圖模式。



图6 第33-3窟西壁中上部

2. 立姿和胡跪供奉天行列。在文殊問疾龕上，有一條胡跪式供奉天裝飾帶，再往上的壁面凹刻長龕，是一排站立的供奉天。裝飾帶上有些風化，淺浮雕出大約15身側身胡跪或呈跏趺坐姿的供奉天，雙手合十、帔帛翻飛。立姿供奉天龕，中間是地神托舉博山爐形象，兩側

各为4身站立的供养天，头顶高髻，上身十字披帛，下着长裙，一手上举胸前。尽管天人的身躯大多残损，但修长婀娜的风姿犹在。这两列供养天之上，便是庄严供养的主题：二佛并坐与弥勒菩萨组合龕。

胡跪或跏趺坐姿的供养天行列，在第7、8、9窟内窗门之间曾有完美的表现，但云冈的立姿供养形象，往往只有门窗两侧的供养菩萨，或洞窟下层与佛龕下面的世俗供养人形象。第14窟将立姿供养天以列队形式雕刻在龕像下，属于云冈艺术创作中的新形式；同时，也反映出该窟营造设计有失统筹的性质。

在龕像下方，以供养天取代现世僧俗供养人的表现形式，在五华洞中已然出现。其中，第11窟南壁西侧的一个装饰华丽的二佛并坐与交脚弥勒组合龕下，就雕刻了供养天列队簇拥博山炉的形象。此龕的雕像组合，与上述第14窟西壁组合龕的主题相同，三世佛表现形式相近，区别只在于弥勒出现的数量和佛龕周围的装饰不同。龕下的供养天（或供养菩萨）排列也大体一致，只是前者五五对应，均雕出大半个身子，没有小腿和脚；而后者四四对应，俱为立姿全身像。由此对照说明，云冈石窟图像演变具有前后继承关系。一方面是坚守宗教主题的普遍原则；另一方面是求新求异的逻辑思维。

3. 十佛组合。在第14窟前室风化漫漶的东壁上，分层雕刻似乎颇为单纯和随意。第2层和第5层都是单佛龕与二佛并坐龕的排列，夹在中间的第3、4层各雕五坐佛，上层为宝帐顶，下层为帷幔龕，合为一组十佛雕刻。佛像形象清秀，左手置膝，右手呈施无畏印，跏趺而坐，姿态一致；褒衣博带式服装而无结带，仿佛云冈后期的细颈削肩样式；身后的舟形身光及光云浮出很浅，轮廓为阴刻线。坐佛之间，雕刻有双手合掌的立姿菩萨像。在云冈，较大的坐佛组合有第10窟南壁门窗间的七佛，及第5窟南壁门窗间的上下八佛（共16尊佛），上下五佛的十佛组合仅此一例。

## 二、第15窟的万佛世界

从远处看第15窟，狭窄的窟门和明窗，仿佛局促于第14窟与第16-1窟之间。走进洞窟，东西宽约5.6米，南北进深约4.4米，窟高约9.9米，果然是一个逼仄的竖向空间（图7）。这样四面合围的立方体，令人不由抬头向上观望，目光停留在上层空间。在那里，四壁齐耸、千佛排列、直达窟顶，给人以宇宙、佛国浩渺无垠的感觉。因此，第15窟又有“千佛洞”“万佛洞”或“导佛洞”

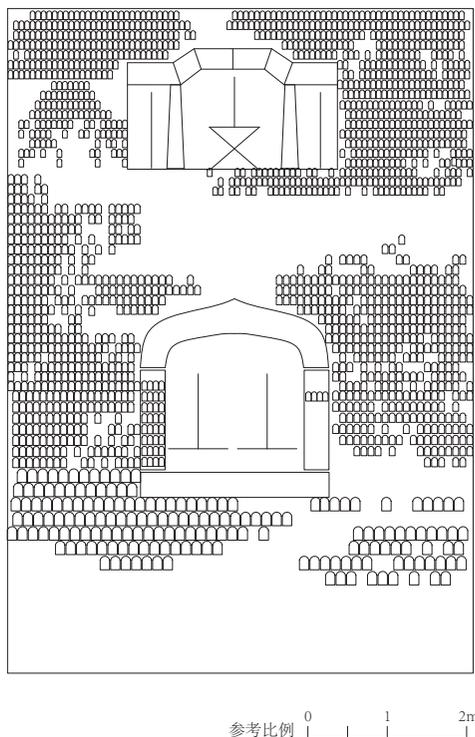


图7 第15窟北壁龕像布局示意图

设计：王恒 绘制：乔峰

等俗称。

洞窟的设计直白而简洁，平顶竖立方空间，四壁上部略收，窟顶平面小于地面面积；窟壁俱为上下两部分画幅设计，约以4米的高度为界线，下部雕刻浅龕图案，上部几乎一体为千佛壁，小小的龕像，密密麻麻的排列方式，仿佛令人一览无余。但仔细观察，全窟设计规整而有变化，变化中有规矩，规矩中有突破。

窟顶为中央团莲，四角斜枋平棊，四面的等腰梯形内，各雕双龙缠绕，是为八大龙王。四壁上部雕清一色的单佛小龕，密密匝匝、纵横交织、整齐划一，交壁小龕内偶有二佛出现。然北壁（正壁）上部的千佛丛中，雕凿出云冈中期常见的弥勒与释迦、多宝组成的三世佛主题：上方是三间式盂形龕，可惜龕中的弥勒像风化殆尽，两侧稍间的菩萨像仅见立姿；下方是二佛并坐圆拱龕，龕中的释迦、多宝外形剥残。在东西壁宽阔的千佛幅面中央，也众星捧月般对称雕刻了一个小型坐佛龕。大约由于西壁与第16窟间距太小，致使西北角一处薄壁贯通，断面最小厚度约5厘米。

洞窟中最显著的雕刻变化，发生在四壁的下部。一是北壁、南壁（包括窟门、明窗侧壁）下部排列整齐的千佛龕变大，每个龕像几乎是上部小龕的一倍。二是东西壁下部没有了千佛，改变为对应设置的层龕，东壁二层，西壁二层中又在南侧生出第3层。三是四壁接近地面的部分水蚀严重，雕刻风化模糊，东壁下层龕像似乎没有全部完成；北壁底层雕刻一排小型二佛并坐龕和坐佛龕，南壁西侧底层雕出一个坐佛龕和一个二佛并坐龕，可能属于计划之外的补刻。

据初步统计，第15窟现存千佛造像达13200余尊，加上其他各类造像，总数达13600余身，约占云冈石窟现存59000余身各类人物造像的23%。由于千佛龕像占据了超大面积，加之弥勒信仰下的三世佛主题及顶部的八龙雕刻，整个洞窟集中表达了十方三世皆为佛国、平等众生皆可成佛的大乘佛教时空观念。这无疑是云冈石窟走向成熟时期的伟大创作。

### （一）不同形式的三世佛表达

以弥勒信仰为主题的三世佛布局，是云冈中晚期洞窟最为流行的样式。第15窟的龕像设置，可以说充满了三世佛思想。在北壁（主壁）宽阔的千佛造像中，上置交脚弥勒菩萨盂形龕，下设释迦与多宝二佛并坐圆拱龕，形成了整个洞窟的灵魂与主题（图7）。这样的弥勒三世佛布局，创始于第7、8窟北壁，复现于第12窟后室（主室）北壁，甚至该窟在南壁明窗窟门之间也刻出了二佛并坐形象，以对应正壁主佛，再次强调了三世佛的主题思想。除此之外，交脚弥勒菩萨与七佛（过去六佛与释伽佛）的组合，体现的是三世佛主题。例如第10窟（原雕像已塌毁，现有造像为近年塑造）、第13窟北壁的交脚弥勒大像，与南壁明窗窟门之间的七坐佛、七立佛像，分别构成了对应的三世佛格局。第11窟西北壁的七佛与弥勒的8尊立像，也代表了三世佛的时空次序。而且交脚弥勒菩萨与七立佛的组合，也有对应出现在千佛丛中的，例如云冈晚期的第36-2窟，同样表达了三世佛思想。上述两种弥勒三世佛组合，虽然佛像配置明显不同，但大乘佛学的多佛思想与三世佛的法统传承观念完全一致。

第15窟西壁千佛之下，第2层南侧大铺图像雕刻中，上部对应刻出两个造型相同的三间

式盪形龕及两侧的宝盖龕组合，表现的也都是三世佛主题。中央盪形龕内的交脚菩萨，代表了未来成佛的弥勒；右侧宝盖龕下的立佛脚下，雕刻有匍匐状的小儿，表现的是过去的定光佛授记故事。对应过去和未来，那么左侧宝盖龕下的立佛像，自然只能是当今如来释迦牟尼。尽管龕式组合和佛像造型发生了变化，但宗教主题依然为三世佛。

我们知道，在犍陀罗雕刻艺术中，多用“布发掩泥”故事图像中的定光佛代表过去佛，以表述前佛授记后佛的法脉关系（图8）。在云冈，虽然多以二佛并坐中的多宝佛代表过去佛，但犍陀罗的表达形式依然沿用，例如上述两龕造像中的定光佛授记。特别是在云冈一些晚期开凿的洞窟中，窟门或明窗两侧，往往雕刻为对称的立佛像（如第5-10窟、第29窟、第35窟、第36窟、第37窟等），其中保存较好的造像下方多有童子形象的雕刻，或为“布发掩泥”，或为“阿输迦施土”，故事中的佛像俱为过去佛。由此说明，以不同的艺术形式表现相同的佛教主题，是云冈艺术的一大特征。

第15窟西壁下部的上层北侧，为一大型组合龕（图9），两侧悬挂的流苏，与第14窟前室西壁诸龕相同；组合龕内，刻出一个尖楣圆拱龕，置一坐佛、二菩萨；在圆拱龕左右两侧下方，各有一立于莲台之上、宝盖龕之下的佛像，尽管立佛身躯较主佛小了很多，但同样与坐佛构成了三世佛<sup>[2]</sup>的格局。这样的三佛、二菩萨形式，正与云冈第20窟的早期佛像组合完全一致。由此说明，不论龕形与佛像如何变化，主像或释迦或弥勒，云冈的三世佛主题始终得到遵循。

与西壁龕像相对应的东壁下部上层龕，表现的仍然是三世佛题材：北侧是坐佛圆拱龕，南侧为二佛并坐圆拱龕。他们之间是一种平等的、并列的关系。同样形式的小型龕像，也出现在洞窟北壁、西壁最下层和南壁窟门西侧最下层，甚至于洞窟上部的千佛壁面。这应是北魏云冈匠师的惯性表达。

## （二）模仿双窟的一铺双龕表现

一是表现形式的双窟特征。左右两组龕像，上为交脚菩萨与二立佛的三世佛布局，下为结施无畏、与愿印的坐佛像，周围伎乐天、菩萨、比丘、双狮、池沼等装饰性雕刻几乎全同。由此表达出双龕间相辅相成的紧密联系，明显沿用了云冈双窟设计的理念与方式。特别是上下格局的弥勒龕与坐佛龕，束茎忍冬装饰的龕柱，让我们立刻联想到第7、8窟的创造。



图8 犍陀罗石雕佛经故事：布发掩泥  
（栗田功：《ガンダーラ美術Ⅰ》，株式会社二玄社，1988年）



图9 第15窟西壁第1层第2排3造像单元组合北侧单元龕像

二是主题思想的高度一致。在相同龕像的组合中，弥勒是表现的核心，包括立佛像、坐佛像、胁侍菩萨、供养天、伎乐天、弟子、双狮、池沼等各种宗教内容，一切都是为了烘托弥勒世界的庄严与美好。通过人物间的不同组合，表达了佛教三世佛思想和弥勒信仰主题。

三是装饰图案多姿多彩。主要有：圆拱龕龕楣华绳纹、盂形龕龕楣飞天形、宝盖下缘帷幕纹，还有拱尾的龙形，龕柱之忍冬，龕柱下的卧狮、飘飞的莲花等等。云冈此前诸窟造像中出现的人物、动物、植物图案多有再现，共同构成了完美的佛国胜景（图10）。

四是池沼浮雕写实生动。出现在上龕之下、博山炉双狮两侧的，是两组鱼鸟水草池沼（图11），这是云冈为数不多的水池或大海雕刻图案<sup>[3]</sup>。游动的鱼儿，荡漾的五叶水草，飞翔、降落或游弋的水鸟，动感强烈，构成一幅美好的自然生态景象。这里描绘的是否是佛经中西方极乐世界的“七宝池”？不得而知。

五是弟子、僧人云集。下层坐佛龕的两侧，各塑造出两列三排供养僧人的形象，共24身。除下排外侧的4身护法金刚外，其余20身均为弟子像。这些雕刻在龕式两侧的高僧大德，或系佛经中记述的释迦诸大弟子，或为佛教历史上有过重大贡献的人物。此外，两组龕像下方均设置方形铭记位置，并在每侧雕出了4身供养人，全部是比丘形象，总共16位供养僧人。他们应是建造双龕的功德主。如此规模的高僧群体与造像僧团，我们在云冈其他洞窟中尚未见到。

云冈石窟的营造投资情形可能相当

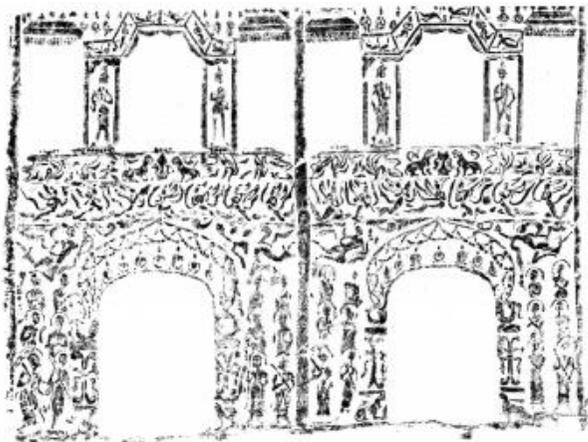


图10 第15窟西壁第1层第2排三造像单元组合南侧及中部单元外壁龕像拓片

（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）

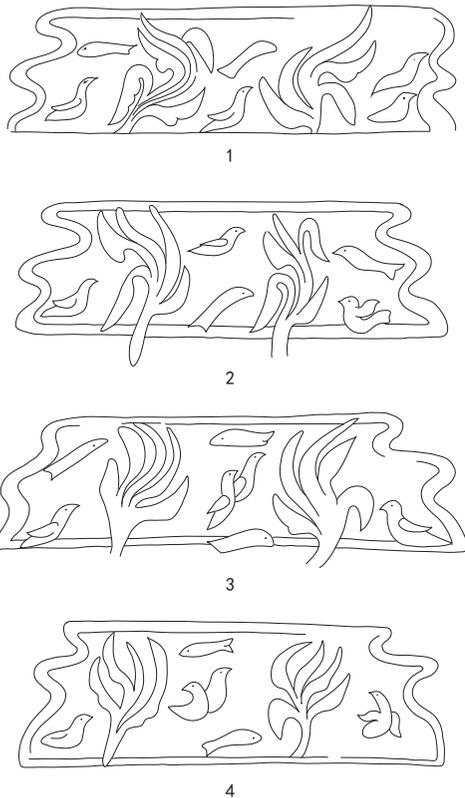


图11 第15窟西壁第1层第2排三造像单元南侧及中部单元装饰带池沼线描图

1. 南侧单元右侧池沼 2. 南侧单元左侧池沼 3. 中部单元右侧池沼 4. 中部单元左侧池沼

原图绘制：王恒 电脑重绘：王娜

复杂，既有皇家出资或各种特权行为，也有民间宗教组织的虔诚活动。大致而言，如果是国家行为，应无须体现出资、出工者的形象，但从中期洞窟开始，大功德主的形象往往被安排在洞窟壁面的最下层。而在一些整体未能完工的洞窟中，局部龕像的功德主（或供养人）形象被雕刻在龕像下方。许多中晚期龕像下的供养人雕刻，往往由呈现比丘形象的“邑师”率领，众善跟随。可见，僧人是石窟寺建设的引领者。具体到第 15 窟这样的大型洞窟，没有表现开凿功德主的形象，可能属于国家行为；但其西壁这样较大型的造像单元，则体现了某寺院的僧团所为，反映了平城佛教势力的兴盛。

### （三）装饰繁缛的晚期龕像

位于上述龕像北侧的坐佛龕（图 9），同样显示出设计周密、雕饰繁缛的特点。这是一个在方形装饰龕内套装了圆拱龕及两侧宝盖龕的组合龕形式。坐佛像圆拱龕居中，两侧为立佛像宝盖龕，外层则是一个规模较大的方形装饰龕。其中，人物形象清秀，龕式配置巧妙，装饰图案华丽。方形装饰龕的顶部，三角纹与半圆纹相间；帷幔呈鳞形纹、折叠纹和弧形纹，两侧卷帘高束，下垂的铃铎形流苏垂地。圆拱龕龕楣雕 13 尊坐佛，上缘饰华绳，下缘饰飞天，拱尾饰鸟形，井然有序；周遭列佛、弟子、天人，次第不乱。图案紧凑而丰富，各类装饰的叠加搭配合理，动静相宜、恰到好处，显示出云冈晚期雕刻的精致与娴熟。

与此西壁组合龕像相对应的东壁上，也出现了两个并列的大型龕像，分别为坐佛龕和二佛并坐龕。尽管壁面雕刻风化严重，仍可看出其外框都是方形装饰龕，其龕式配置、人物造型、装饰内容、雕刻风格等，都与西壁北侧的重龕基本一致，但细节表现绝无雷同。由此我们得知，这些艺术风格相同的龕像，应该是同时设计和雕刻完成的。

总体观察第 15 窟表现的佛教思想与内容，令人感慨其弘扬的宇宙无限、佛国无量的思想，弥勒世界作为信仰的主题，三世佛的法统清晰。整个洞窟开凿的策划者和实施者，也许正是专门供养该窟的寺院僧团组织。当然，尽管我们目前已发掘出云冈山顶部分的北魏寺院遗址，但还无法判定云冈具体洞窟与山顶寺庙的对应关系。

## 三、第 16-1 窟的佛像劫难

这是一个凿于第 14 窟至第 20 窟间崖壁的小型洞窟，崖壁长达 120 余米。洞窟一半嵌入崖壁之内，一半凸出崖壁之外，显然属于北魏孝文帝后期石窟开凿自由化的产物。由于在第 15 窟与第 16 窟之间，并表现出较多北魏云冈中晚期造像的特征，日本学者水野清一、长广敏雄的《云冈石窟》将其编为第 15 窟的附属洞窟（15A）。1949 年以后，我们将之编为第 16-1 窟。

### （一）与第 15 窟相近的设计理念

第 16-1 窟平面呈长方形，平顶，东西宽 4.35 米，南北进深约 2.5 米，上下高约 6.7 米。前立壁及前部窟顶早已崩毁，窟门仅存下半部，形成了直面开敞的残窟。窟内面积局促，几乎是与第 15 窟同样的纵向空间。虽然如此，窟内整体布局相当严谨，壁面雕刻繁而不乱（图

12)。

北面正壁的主体雕刻分为四层，每层并列三龕。其上两层（第3、4层）完成时间较早，且每层一组，交替式布置：上组为交脚弥勒菩萨盃形龕居中，两侧为坐佛像圆拱龕；下组为坐佛圆拱龕居中，两侧为交脚弥勒菩萨盃形龕。弥勒信仰主题鲜明。下面两层龕像的情况发生显著变化，一是龕形繁复，二是佛像缩小，三是浮雕趋浅，显然属于云冈晚期补刻作品。其上层（第2层）并列三龕，均为盃形龕，每龕皆一铺五像，两侧均为一坐佛、二胁侍、二立佛，中央为交脚菩萨、双胁侍菩萨及双思惟菩萨。这样的龕形与龕内五像样式，属于云冈窟龕造型发展的趋势，大约也是晚期以弥勒信仰为主题的佛教三世佛表现的最成熟形式。其下层（第1层）造像风化严重，东西似为坐佛圆拱龕，中央变形为单佛像浮雕排列，龕形不明。

东西二壁的上部龕像对称设置，东、西、南三壁下部全为千佛。在与北壁第3层和第4层平行的位置，东壁、西壁分别为二佛并坐圆拱龕和坐佛圆拱龕。很显然，这三上壁的10个龕造像属于云冈中期稍后的作品。在与北壁下两层龕像等高的区域（约3.4米以下），东、西、南三壁均是千佛，令人回想起第15窟的千佛奇观。两者的区别在于：第15窟的千佛布局更加宏大、高远，在四壁上部一致的基础上，又有南北壁下部千佛对应；而第16-1窟的千佛壁改刻在洞窟下部，且东、西、南三壁全同。从此角度分析，这两个洞窟的设计大概做过互相对比。是第16-1窟的形成启发了第15窟的设计，还是第15窟的设计影响了第16-1窟的变化，目前尚无合理解释。此外，在洞窟四壁的最下面，还松散地分布了一排小型坐佛龕，大约也是晚期补刻。

总之，从第16-1窟反映的佛教哲学思想来看，是与第15窟相同的弥勒信仰为主题的三世佛，及大乘佛学宇宙空间观念的再现。这样的宗教艺术化形象，向我们展现出孝文帝迁都前后的北魏佛教思潮和流行趋势。那似乎是一种逐步走向极端的颓势。

## （二）别具特色的雕刻造型

第16-1窟的窟顶北部残存平基三格，东西向并列。中央雕刻双层团莲，周围飞天起舞；两侧为团龙、忍冬补白。在云冈，顶部团莲是云冈石窟常见的图案，但团龙雕刻却仅此一处。由此可见，无论该窟平面长方形的窟顶是2×3的六格形式，还是3×3的九格形式，都是一

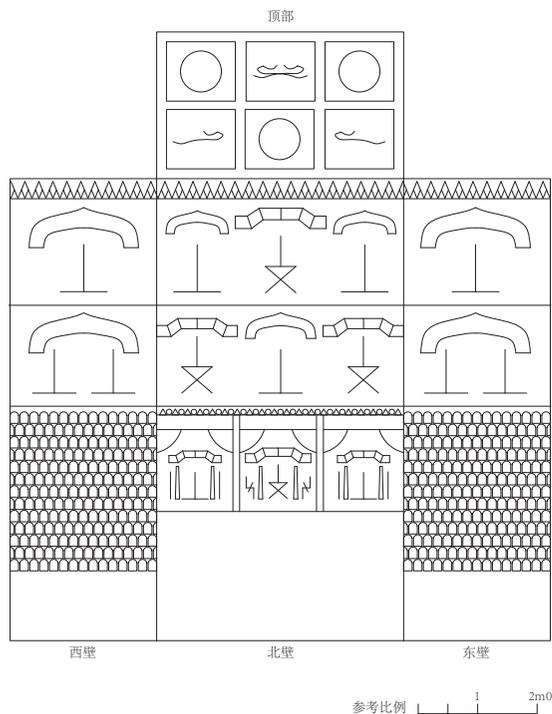


图12 第16-1窟壁面龕像布局示意图

设计：王恒 绘制：乔峰

个云冈窟顶装饰艺术的创新之作。当然，这里纵横的梁枋变得不再粗壮，平棊内的形象也变成了较浅的浮雕。

该窟壁面的龕像都属于云冈石窟成熟时期的样式，龕式设计具有浓郁的装饰意味，庄重、大方、规范。特别是一些龕内的佛菩萨服装，出现了向外翻成三角状的衣领，不同于其他洞窟的形象。类似的翻领服饰，在龙门古阳洞北海王元详太和二十年（498）龕中，交脚菩萨亦为翻领（图13），应与云冈同脉相传。这种带有中亚民族服装特色的雕刻样式，是由活动在平城的西域商团带来，还是其他渠道传来，有待研究。

西壁上层圆拱龕左侧，雕刻出“商主奉食”佛教故事情节。画面中的商人与背驮粮食的马匹重叠布局、错落有致，形象塑造得生动写实。是云冈目前发现的类似题材图像中，保存较好、画面感较强的一幅。

### （三）令人发指的野蛮盗窃

令人瞩目的是，第16-1窟北壁三龕佛像被盗后留下的黑洞。凿痕累累、惨不忍睹。这是20世纪“文明世界”对落后国家的文化肆意摧残的凿凿物证。曾经完整保存一千五百余年的龕像（图14），横遭戕坏。其中最精美的两尊交脚菩萨像，现在分别收藏于美国大都会艺术博物馆和法国赛努奇博物馆（图15、图16）。

这是云冈石窟历史上最丑恶的一场浩劫，被盗佛像数量至今无法确定。据大同厉寿田《云冈石窟寺源流考》追述：“云冈山岩多系沙石，不能持久。诸佛窟龕，风雨侵蚀、山水渗剥，历千数百年，今尚存三分之二，诚属侥幸。国人弃之荒郊，不知爱护，一任村夫愚妇、牧童



图13 龙门石窟古阳洞北壁第51龕

（采自刘景龙：《古阳洞：龙门石窟第1443窟》，科学出版社，2001年）



图14 20世纪初的第16-1窟



图15 美国大都会艺术博物馆藏交脚菩萨像



图16 法国赛努奇博物馆藏交脚菩萨像

野老之破坏，甚为可惜。四十年前，有日本人来寺研究考查，发表言论，介绍于世界，价值倍增。

于是，日本之考古家纷纷阴谋攫取石佛以资研究，并且陈列于日本之博物馆。于是勾结本地之奸民，盗窃折毁，转售日人，希图渔利。一佛能售银币数十圆，一佛头能售数圆。自此石佛痛遭巨劫，尤以民国十八年五月至八月中，所损甚多。西部诸窟破坏特甚，有全身凿去者，有将佛头凿去者，总数约在千数以。”1929年（民国十八年）官方的调查数字更为确实：国民政府古物保管委员会的常惠撰写的《云冈石佛之厄运》（载1930年第8期《燕京学报》），列表统计云冈诸窟丢失佛头96个；国民政府中央研究院历史语言研究所赵邦彦撰写的《调查云冈造像小记》，列表统计云冈石窟与鲁班窑石窟被盗佛头137个。也有学者记述：“经1929年7月11日调查，云冈已惨遭破坏。佛头即损失了三百多个，售价大洋三百元至千元不等。”（傅振伦《雁北考古日记》）。这些被盗窃的云冈造像，后来全部流落海外，目前主要分散在日本、美国、法国、德国等国家。

20世纪云冈文物的第二次流失，发生在1938至1944年日军侵华期间。以水野清一、长广敏雄为首的日本京都大学调查队，对云冈石窟进行了长达七年的实地调查。期间，考古发掘和零散收集的各类文物，陆续以“研究”为名运往日本，主要

保存在京都大学人文科学研究所。部分云冈文物在其1945年试图携带出境时被中国海关扣留，目前保存在上海博物馆。

2008年开始，云冈石窟研究院开展了对流失海外的云冈造像的调查与数字虚拟技术复位研究。我们热切期盼云冈文物能够早日回归。

#### 注释：

[1] 第14至20窟的建筑遗迹位于窟前地面基岩上，从西向东排列着24个大柱穴，形制为圆角长方形，长1.25-1.7米，宽0.8-0.9米，每个大柱穴的四角外侧又有4个小圆柱穴。大柱穴北距石窟前立壁约8米，与石窟立壁上方残留的长方形梁孔相对应，属于同一时代的建筑遗存。详见《云冈窟前遗址发掘获重大成果》，《中国文物报》1994年1月16日第1版。

[2] 按佛教理念，得道者没有过去、未来、现在的分别。况且，作为过去佛的多宝佛还现身释尊说法的现场，以助其教化（《法华经》）。所以，“三世佛”是一个相对的概念。又据丁福保《佛学大辞典》“三佛”条下：“法佛、报佛、化佛也。”此言“三身佛”也。显然，在没有明确其身份的情况下，三尊佛之组合形式，称“三佛”亦无不可。编按

[3] 第9窟明窗东壁的莲花池（菩萨所坐大团莲由水池中生出），第13窟东壁北侧须弥座下的波浪式大海（水中雕刻游鱼、鸟）。

（责任编辑：王雁卿）

# 付法藏与三世佛

——云冈艺术所反映的宗教主题释读

王 恒

丁福保《佛学大辞典》这样定义“付法藏”：“如来灭后，迦叶尊者结集法藏，二十年受持，付嘱之于阿难，阿难付嘱之商那和修，乃至辗转至于师子尊者，是为付法藏。付法藏因缘传之所记者是也。”由此，又作专条：“《付法藏因缘传》六卷，元魏吉迦夜等译。记迦叶等二十四人之付法因缘……。”查收于《大正藏》第五十册之《付法藏因缘传》，凡六卷：卷一记世尊临涅槃时以法摩诃迦叶；卷二记摩诃迦叶以法付嘱阿难。阿难付嘱摩田提事；卷三记摩田提以法付嘱商那和修，商那和修付嘱优波菊多，及阿恕伽王皈信正法事；卷四记阿恕伽太子法增坏日及优波菊多化诸弟子因缘；卷五记教界人等马鸣、龙树比罗传法之次第；卷六记龙树以法付嘱迦那提婆，罗睺罗，僧加难提，僧伽耶舍，鸠摩罗驮，闍夜多、婆修槃陀、摩奴罗、夜奢鹤勒那及师子比丘。译者是北魏三藏吉迦夜与昙曜。

昙曜，北魏佛教高僧。凉州（今甘肃武威）人，《高僧传·玄高传》云：“凉沮渠牧犍时有沙门昙曜，亦以禅业见称。”北凉太傅张潭伏膺师礼。北魏“太延中，凉州平，徙其国人于京邑，沙门佛事皆俱东”（《魏书·释老志》），昙曜来到平城，为太子拓跋晃（景穆帝）所知礼。太武灭法，“曜誓欲守死，恭宗亲加劝喻，至于再三，不得已，乃止。密持法服器物，不暂离身，闻者叹重之”（《魏书·释老志》）。“和平初（460），师贤卒，昙曜代之，更名沙门统。初，昙曜以复佛法之明年（453）自中山被命赴京，值帝出，见于路，御马前衔曜衣，时以为马识善人，帝后奉以师礼。昙曜白帝于京城武州塞凿山石壁，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，编于州镇矣。昙曜又与天竺沙门常那邪舍等，译出新经十四部”（《魏书·释老志》）。由此证实，昙曜既是北魏佛教领袖，也是佛经翻译家；既是佛教教义的传播者，也是佛教艺术的见证与实践者，当然也是云冈石窟开凿的主持者，这一点，已然被一个世纪以来的云冈石窟研究者所认可与肯定。

以文献记载结合图像艺术特征看，云冈石窟大约是在“太武灭法”继而“文成复法”以后才开始建造的。在佛教遭受过沉重打击之前提下，作为北魏佛教领袖并主持开凿云冈石窟的昙曜，其考虑的出发点和角度就与“太武灭法”前有很大的不同。因而，昙曜在云冈译经中的主要一部是《付法藏因缘传》，所谓“付法藏”，即自佛涅槃后起始，一代代地将佛法传至永远，直接的方法就以佛教“过去、现在、未来”三世佛<sup>[1]</sup>作为基本内容做出宣示。同时，

在末法<sup>[2]</sup>思想甚嚣尘上之背景下，选择了着眼于“未来”的弥勒信仰作为主题的造像理念。并成为北魏云冈早期、中期、晚期各阶段从未改变的造像宗旨。

## 一、突出艺术对称的三世佛布局

视觉艺术中的对称安排，是云冈石窟龕像设计中最为突出的表现，这一特点首先出现在以昙曜五窟为代表的大像窟中。三尊头顶肉髻的佛陀以中间高大，两侧略小的形式布局在洞窟中。早期的第20窟<sup>[3]</sup>，第19窟，第18窟，第16窟，中期的第5窟等洞窟均是此种安排。同时，5个洞窟表现出四种形式：第一种，北壁坐佛较大、东西壁立佛较小的一坐佛二立佛形式，如第20窟和第5窟（图1）；第二种，北壁立佛较大、东西壁立佛较小的三立佛形式，



图1 三世佛布局  
1. 第20窟 2. 第5窟内景

如第18窟（图2）；第三种，三洞“八”字对称、跏趺坐佛居中央大洞、二倚坐佛居两侧小洞的形式，如第19窟（图3）；第四种，中央立佛居北壁、两侧立佛在窟门两壁的三立佛形式，如第16窟（图4）。

以上云冈昙曜五窟及各大像窟之三佛造像的共同点是，正壁中央佛像形体高大<sup>[4]</sup>，占据了洞窟内的大部分空间，左右佛像形体较小，位置形态对称一致，三佛的形体塑造及其位置安排体现出高度的对称性特点。但在“过去、现在、未来”之尊像认知上，即使将北壁佛像视作现在佛，由于东西壁两尊佛像几乎完全一致而难以辨别其过去或未来之性质。以此说来，在象征三世佛的基础上，其美术意义更加突出明确。与此同时，在第19窟的三佛塑造中，还出现了不同的造像风格和佛装差异。



图2 第18窟



图3 第19窟三洞三佛



图4 第16窟三佛

其中最为突出的是第19窟的两个耳洞，即第19-1窟（东耳洞）和第19-2窟（西耳洞），与其窟内壁上既有早期风格，也有中晚期风格的龕像一样，两个耳洞内的倚坐佛也呈现出完全不同的艺术风格，东耳洞佛像披偏袒右肩袈裟，衣纹厚重，整体形象古朴雄健，呈现了云冈早期造像风格。西耳洞佛像着褒衣博带服装，形态端庄中透出些许秀气（面部曾经做修补），同时其头光中秀骨清像式的人物雕刻及其火焰纹样式，则明显地呈现出北魏云冈晚期艺术特征。由此表明，在最初的设计雕刻没有完成前提下进行的中晚期续建工程中，虽然造像风格及其服装形式有所改变，但无论是艺术上的三佛对称，还是宗教上的“三世佛”思想，仍依旧如初地被贯彻执行。

初地被贯彻执行。

## 二、早期洞窟以弥勒为主像的“三世佛”布局

出现在第17窟，这个昙曜五窟中保有早期造像风格较多的穹窿顶大像窟之北壁，塑造了一尊高达15.6米的交脚菩萨，是为端坐在兜率天宫的未来佛弥勒。东西壁各凸现一个大型盂形龕，龕内的造像均是头顶肉髻之佛陀，西龕是左手与愿、右手施无畏之说法相立佛，即为过去佛；东龕佛陀双手结禅定手印结跏趺坐，当是现在佛。占据窟内绝大部分空间的交脚菩萨与东西两壁龕内佛像，无论是人物塑造风格，还是佛菩萨服装雕刻形式，体现出一致的云冈早期特征，是为一气呵成之艺术作品（图5）。

先说代表未来佛的主尊交脚弥勒菩萨。大乘佛教正觉菩萨中的第一位就是弥勒菩萨。佛经说，弥勒“生于兜率天内院。彼经四千万岁（即人中五十六亿七千万岁）下生人间，于华林园龙华树下成正觉，初过去之弥勒，值佛而修得慈心三昧，……”（《佛学大辞典》）。所以，弥勒就是兜率天弥勒净土的弥勒。不仅弥勒净土是佛教信仰者向往的地方，而且弥勒也能为人们带来幸福的生活。弥勒的下世，可以使“一种七收”“雨润和适”<sup>[5]</sup>。因而人们对弥勒的供



图5 第17窟三像

养非常重视。一件据称产生于3—4世纪被称为“佛钵供养”的犍陀罗艺术作品中，交脚菩萨双手叠掌抚胸端坐于三间式盂形龕的明间，两个梢间内各有立姿人物（图6）。俨然，早在犍陀罗时代就出现了将弥勒塑造为交脚坐式的艺术造像。其宗教背景当是社会意识形态中的佛教弥勒信仰。与此同时，随着弥勒经典的译出，从两晋时代（221—265）起弥勒信仰开始在中国流行。自从西晋竺法护<sup>[6]</sup>译出《弥勒下生经》后，鸠摩罗什、沮渠京声<sup>[7]</sup>等相继译出多种弥勒经典，于是便逐渐出现弥勒的信仰者。根据目前的资料，汉地最早的弥勒信仰者应该是生活并活跃在公元4世纪佛教界的释道安<sup>[8]</sup>。之后，弥勒信仰在中国迅速流行，成为中国早期最为流行的净土法门。同时，在5世纪北朝社会开始大量出现弥勒造像，“龙华三会”与“忏悔灭罪”成为造像题记发愿文中的主题<sup>[9]</sup>。作为北魏皇家石窟寺院的云冈石窟，雕刻出数量庞大的弥勒造像并将其作为主像敬仰在大像窟中，就是很自然的事情了。其中第17窟中的主尊交脚菩萨，不仅是云冈最早出现的大型弥勒造像，也成为中晚期以弥勒为主像的“模式”性样本。



图6 犍陀罗艺术石雕交脚弥勒



图7 第15窟西壁上层三龕三世佛

次说西龕内代表过去佛的立佛像。以立佛象征过去佛的艺术表达，早在犍陀罗艺术时代即已形成，云冈依然继承了这一西方传统。最明白不过的阐释，出现在晚期的窟龕设计中，其中第15窟西壁上层的两个并列的三世佛龕像组合（图7）最具代表性。中间盂形龕明间内

的交脚菩萨代表未来弥勒，两侧宝盖龕内的立佛分别为过去佛和现在佛，其中右侧立佛脚下雕刻了五体投地的匍匐小儿（布发掩泥），此尊立佛即是过去定光佛，左侧的立佛像叙述佛陀成道后的游行教化事，即现在释迦佛。

我们知道，在犍陀罗艺术中，多以“布发掩泥”之定光佛代表过去佛。到了云冈，虽然多以二佛并坐中的多宝佛代表过去佛，但犍陀罗的表达形式依然盛行，包括第15窟西壁的此两组并列龕像在内的不少造像，依然将定光佛作为重要塑造对象。特别在一些有计划开凿的晚期洞窟中，南壁窟门或明窗两侧往往雕刻为对称的立佛像（第5-10窟，第29窟，第35窟，第36窟，第37窟等），除坍塌或残存者外，保存较好的造像中往往可见小儿雕刻，是为“布发掩泥”或“阿输迦施土”，均是过去佛的形象。

由此推定，位于第17窟西壁立佛当是代表了过去佛，并与东壁禅坐佛、北壁交脚菩萨一起，形成了过去、现在、未来三世佛的组合。就此形成以弥勒信仰为主题的云冈三世佛组合形式。

再说东龕内代表现在佛的禅坐佛。过去佛和未来佛都已在位，那东壁的禅定坐佛大约就是现在佛了。我们知道，除第17窟外，大型禅定坐佛还出现在早期的第20窟和中期的第5窟，并且遵从“诸尊之造像，皆以释迦牟尼佛之形象为基本”的原则，以主尊身份从而代表现在释迦牟尼佛端坐于洞窟正壁。然而，姿态完全相同的禅定坐佛，在第17窟却被置于东壁之“次要”位置，显然是由于将交脚菩萨置于正壁而出现的“新状况”。虽然此尊坐佛的形态及其衣纹雕刻与早期其它造像一样，但进一步深入观察不难发现，在龕内顶部及其佛光中都出现了其他早期佛像龕不曾出现的“摩尼宝珠”。

笔者统计，出现在第17窟东壁禅定坐佛像背光（图8）和龕内顶部的摩尼宝珠有三种26枚：第一种是雕刻在佛像头光中的火焰摩尼宝珠，现存19枚，佛像右侧风化严重，部分不存；第二种是佛像龕顶背光外左右两侧摩尼宝珠由小到大的变化形成过程，共6枚；第三种是佛像头光中心飞天簇拥摩尼宝珠，1枚。其中，第二种龕顶佛像背光外左右两侧飞天接托的6枚摩尼宝珠（图9）最为生动：飞翔在空中的飞天以单手臂接托一个体形呈椭圆形的摩尼宝珠，此摩尼宝珠分为底盘、主体和核心三个部分：底盘雕刻为半月形，上方主体为桃形，主体中央以椭圆形状雕刻了宝珠的核心，核心又以阴刻线分为上下左右四个部分，摩尼宝珠周边均雕刻为滚圆形，颇富立体感。与此同时，在飞天接托摩尼宝珠之上方，直至佛像背光顶尖，还雕刻了一大一小两个椭圆形（卵

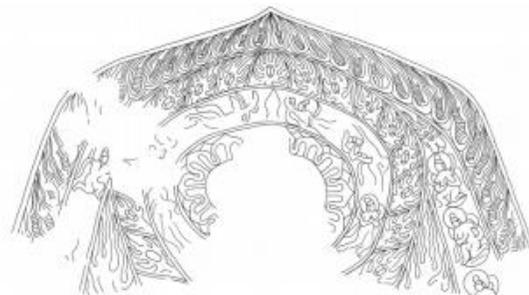


图8 第17窟东壁大龕坐佛像背后光芒图



图9 第17窟东壁坐佛龕内顶部

形)的凸出物:它们或是小型化的抑或是初始状的摩尼宝珠,与飞天以手接托的摩尼宝珠一起,表达了宝珠由小到大直至宝珠“分瓣”并出现“底座”和舟形“光焰”的变化过程。这一强烈描述宝珠动态过程的雕刻,是摩尼宝珠出现不同表现形式的重要提示;它们或是飞天在天宫向人间抛洒如意摩尼珠,作为佛舍利,“明灯”般地指引着佛教禅法传承之光明道路。

第17窟东壁盂形龕内禅定坐佛周围数量大、样式多并极具个性的摩尼宝珠雕刻,强调了现在佛在宗教意义上的重要作用。作为佛教“承上启下”的核心,释迦牟尼佛承担了佛教禅法传承的重要使命。

### 三、龕像组合之三世佛

即洞窟形制变化引起壁面龕像形式变化进而形成的三世佛组合形式。众所周知,云冈从早期到中期过度的重要标志之一是洞窟形制的变化。以第7、8窟和第9、10窟为标志的前堂后殿式的方形洞窟形制,不仅使中国建筑形式成为佛教石窟营建的新形式之一,也使壁面龕式布局特别是主要龕像的设计安排出现了新的“模式”。

穹窿顶大像窟平面椭圆形的特征,使东、西、北壁形成连续的完整弧面,各壁面间并无明确的界限。如此,横向布局的三尊大像虽居不同方位却在同一面上,“三世佛”一体化得以充分表达。而在方形洞窟中,在各壁面之界限明确的前提下,以洞窟正壁(北壁)塑造主像成为必然的选择。于是,在第7、8窟两个洞窟的后室北壁,就出现了上下两龕组合而成



图10 第7、8双窟北壁

“三世佛”的龕像组合形式(图10)。两个洞窟的后室北壁均是上盂形龕、下圆拱龕之组合,云冈首组双窟隆重推出以上下两龕形式同现正壁并作为主像的龕像布局。

由此,我们在双窟“内容统一”之前提下作进一步探讨:第7窟下方龕内为过去多宝佛与现在释迦佛,上方龕内的五像均是弥勒,交脚菩萨依据《弥勒上生经》塑造,倚坐佛依据《弥勒下生经》塑造,思惟菩萨当是弥勒思惟像;第8窟下方龕内为现在释迦佛,上方龕内五像均是弥勒,只是将倚坐佛塑在龕中央,交脚菩萨在其两侧而已,思惟菩萨依旧在龕内两端。如此双窟的联合演绎,在特别强调弥勒(既有交脚菩萨也有倚坐佛,弥勒龕在两个壁面重复出现)的前提下,还使现在释迦佛在第7窟与过去多宝佛出场的同时,又单独出现身于第8窟。

如此，在这组“三世佛”龕像组合的设计雕刻中，虽然不能说“轻视”对过去佛的表达，但至少可以说特别重视对未来弥勒和现在释迦的塑造。这一点，在云冈以后的大型造像中（如第6窟）依旧被贯彻执行。

无论是云冈石窟分期研究结果，还是洞窟形制及其壁面龕像布局，乃至各类造像样式、仿建筑雕刻等方面，第9、10窟都是继第7、8窟之后立即开凿的双窟。在此组双窟后室北壁主像分别是倚坐佛（第9窟）与交脚菩萨<sup>[10]</sup>，毫无疑问地突出了弥勒主题。与此同时，还继承第7、8窟之“三世佛”龕像组合，将二佛并坐龕与弥勒造像龕之龕像组合置于前室北壁窟门两侧（各置一组，双窟共有四组），龕式组合中将二佛并坐龕置于上方，弥勒龕置于下方，做出艺术上的变化调整；在对弥勒的刻画中，第9窟的弥勒龕内是交脚菩萨（图11，1），第10窟的弥勒龕内是倚坐佛（图11，2）。如此安排，在记录北魏云冈时期弥勒信仰盛行之社会



图11 第9、10窟前室北壁  
1. 第9窟 2. 第10窟

宗教背景的同时，也彰显了云冈中期洞窟形制、壁面龕像布局的丰富多姿。

显然，云冈石窟所反映的北魏弥勒信仰始终伴随着“三世佛”主题的塑造而存在。就是说，无论是官方的开凿还是民间的补刻，在宗教意义的表达上无不具有严格的规范。在佛教信仰与弥勒崇拜的问题上，体现了国家意志与社会民众思想的高度一致性。第7、8窟后室正壁和第9、10窟前室北壁出现的弥勒与二佛并坐以及弥勒与坐佛的组合，是对第17窟“三世佛”布局的重新编排，使之更具兜率天宫的壮丽之美，由此开创了云冈石窟以弥勒为主题的“三世佛”图像之新的样式。这种平面化的“石庙形象”成为不少中晚期洞窟的主像安排形式。中期第12窟后室北壁（正壁）上弥勒龕、下二佛并坐龕，第5-4窟上交脚弥勒龕、下二佛并坐龕；晚期第15窟正壁上交脚弥勒龕、下二佛并坐龕，第36-2窟上弥勒龕（1尊交脚菩萨及其胁侍菩萨和2尊倚坐佛），下“七佛”立像等，都是这种安排的典型洞窟。在第35窟，还模仿第7、8窟后室北壁的主像设置，将弥勒与二佛并坐的上下龕组合和弥勒与坐佛的上下龕组合置于窟门东西壁上（图12），成为晚期洞窟追仿第7、8窟正壁“三世佛”龕式组合形式的特例。

与此同时，此种形式的“三世佛”造像单元，还频繁地出现在云冈中晚期洞窟中的壁面上。虽然只是社会佛教组织或个体功德主的自我行为，或仅是壁面上众多龕像中的一个造像单元，却也表达了以弥勒为主题的“三世佛”之宗教理念。这些寓“三世佛”于弥勒信仰中的图像组合，有的保存了龕前铭文，在发愿的同时明确了龕像的宗教内容；有的尽管没有铭文宣示，但所表达的佛教信仰主题亦毋庸置疑。在此，列出4例所处位置显赫、雕刻设计严谨细致的图像予以说明：



图12 第35窟窟门东西壁

一是第17窟明窗东壁的“惠定造像”（图13）。整体图像的上方龕是盂形龕内明间交脚菩萨及其两梢间内的思惟菩萨，下方是圆拱龕内二佛并坐及其龕外左右胁侍菩萨。龕下铭记有“发愿造释加、多宝、弥勒像三区”之造像内容记录，并明确时间是“太和十三年（489）”。当是雕刻在早期洞窟中的中期造像，龕像风格亦体现了这一特点。这是云冈造像中一则极为珍贵的题记，保留完整，且有明确纪年<sup>[9]</sup>。太和年间，正值北魏孝文帝改革和武州山石窟建设对民间开禁之时。我们注意到，这一宗教表达与铭记内容吻合一致的龕像组合，不仅符合弥勒信仰主题，也是云冈以上下组合龕形式表现“三世佛”思想的代表性作品。

二是第11窟南壁西侧的上下二龕组合单元（图14）。同样是上交脚菩萨盂形龕，下二佛并坐圆拱龕。运用多种图案加以装饰是此造像单元的重要特点。首先是以8联龕天宫伎乐为造像单元上部之装饰；其次是造像单元两端各纵向雕刻合掌胡跪于莲花台上的8身供养天，从而使上下龕式一体化特征更加明显；再次是将供养天众护持博山炉置于龕下，成为造像单元的底部界限。最具宗教之颂扬和艺术之装饰意味的是，在上下两龕之间横向雕刻了三三相对的6身飞天乐伎队列，与上部的天宫伎乐形成佛国“梵呗”的上下呼应，这种在一个造像单元内同时出现两种伎乐形式的设计雕刻，在云冈并不多见，足见其设计雕刻对表达宗教“传承”之“三世佛”的颂扬。



图13 第17窟明窗东壁“惠定造像”

三是第11窟南壁西侧上层的屋形、圆拱龕上下组合龕（图15）。上方屋形龕内交脚菩萨，



图 14 第 11 窟南壁西侧左侧盪形、圆拱组合龕



图 15 第 11 窟南壁西侧上层屋形、圆拱组合龕图



图 16 第 5 窟西壁中层南侧组合龕

下方圆拱龕内二佛并坐。由于是一个具有较强独立性的单元结构，表现形式上，不仅具有上下结构的特征，并且具有造像配置上的整体对称特点。同等规模大小的屋形龕与圆拱龕上下结构，两侧为力士承托五级瓦顶层塔，龕前中央方形铭记两侧雕刻供养人。非常明显，这是一种与盪形、圆拱组合具有同样佛教意义（三世佛）的组合龕。只是将外来的盪形龕变为中华的屋形龕，并在组合龕两侧雕刻了中国式的阁楼式佛塔。由此看到，这个融入强烈中国建筑艺术特征的组合龕，说明云冈中期佛教雕刻艺术中国化的实践，已然达到了很高的水平。

四是第 5 窟西壁南侧的“三世佛”组合龕（图 16）。这一位居西壁下层南端的组合龕，亦是上交脚菩萨盪形龕，下二佛并坐圆拱龕之组合。作为云冈中期较晚的大型洞窟，第 5 窟的造像风格已然具有了一些“秀骨清像”特征，亦可谓中期向晚期过度之作品。二佛的褒衣博带，菩萨的十字帔帛和至踝大裙，甚至是龕外上下的各类供养人物之袈裟、服饰，都体现出宽大潇洒的特点。最为特别的是，在此造像单元中的上方龕明间（内雕交脚菩萨）两侧的梢间内，既不是思惟菩萨也非立姿胁侍菩萨，而雕刻了 4 位立姿供养僧人。这是一个具有强烈象征意义的安排，应与南北朝时代的弥勒信仰有关。汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》<sup>[11]</sup>中的“释道安”章下设“弥勒净土之信仰”一节曰：“道安每与弟子法遇、道愿、昙戒等于弥勒前立誓愿生兜率。而安公之愿生兜率天宫，目的亦在决疑。”显然是，僧人们已然求得往生而来到弥勒所在之兜率天宫。这里，虽然不能确定此四位石雕僧人是象征道安及其三位弟子的造像，但仅是此种特别安排，即可确认佛教“弥勒信仰”在北魏云冈时代愈加浓烈的事实。

#### 四、第 6 窟中心塔柱所设“三世佛”

众所周知，第 6 窟是云冈规模最大的中心塔柱洞窟，也是设计最精细，雕刻最华丽，内

容最丰富，保存造像最多的精华洞窟，亦是云冈中期较晚开凿的洞窟。以洞窟形制、壁面布局及其造像风格观察，应是在总结以前开窟造像的基础上，兼收并蓄的综合性佛教石窟艺术作品。其特点，不仅仅是佛像头顶肉髻的右旋式波形花纹和潇洒博大的褒衣博带式佛衣，或是大型圆拱、盂形龕式重叠，及与传统圆拱龕和盂形龕并列的屋形龕等艺术形式表现，也不仅仅是出现在中心塔柱下层四面龕外两侧和壁面上的佛传故事龕像画面，更在于体现云冈时代的宗教特征。“三世佛”的造型组合当然不会缺席，并且在继承以往的基础上，创造出更加辉煌大气的造像组合，即是以中心塔柱下层为展示舞台的“三世佛”设计安排。

中心塔柱下层四面圆拱、盂形重龕内的4尊佛菩萨造像（图17）如下：南面是坐佛（图17，1）、东面是交脚菩萨（图17，2）、北面是二佛并坐（图17，3）、西面是倚坐佛（图17，4）。仔细分析不难发现，其造像来源于第7、8窟后室北壁“三世佛”的佛菩萨组合式。即：既有东面据《弥勒上生经》雕刻的交脚弥勒（菩萨），也有西面据《弥勒下生经》雕刻的倚坐弥勒（佛陀），毫无疑问，二者象征未来佛；既有北面过去多宝佛与现在释迦佛之二佛并坐，也有南面象征现在佛的单坐佛。一目了然，俨然是过去佛、现在佛和未来佛的“三世佛”组合。但与以往（第7、8窟和第9、10窟等）“三世佛”龕像布局不同，新的“三世佛”组合跃然而现，平面化的“扁平”状组合被立体化的大空间组合所取代。

与此同时，此组造像在现在佛圆形头光中雕刻出“摩尼宝珠”火焰纹，为我们准确识别造像性质提供了条件。首先看南面的坐佛，虽然佛身为后世敷泥补塑之形，然其背后光芒雕刻却是完整的北魏雕刻（图18）。于此不难发现，佛像圆形头光的外周，出现了与前述第17窟东壁盂形龕内坐佛头光外周同样的单列摩尼宝珠火焰纹，其象征意义当为一致，是为现在佛。以此赋予释迦牟尼佛法“传承”之重任。其次看北面龕内左侧坐佛，同样在圆形头光（图19）外周发现了同样的单列式摩尼宝珠火焰纹。其意义似乎更为重要，它为我们确认云冈大量“二佛并坐”造像中过去多宝佛和现在释迦佛的位置作出重要提示，即龕内左侧佛陀是现在释迦佛，右侧则是过去多宝佛。



图17 第6窟中心塔柱下层  
1. 南面 2. 东面 3. 北面 4. 西面



图 18 第 6 窟中心塔柱南面佛像



图 19 第 6 窟中心塔柱北面龕内左侧佛像

## 五、七佛与弥勒构成的“三世佛”

佛教以为，“释迦前有六佛，释迦继六佛而成道，处今贤劫。文言将来有弥勒佛，方继释迦而降世”（《魏书·释老志》）。因此，在犍陀罗时期的石雕板中，往往并排 8 尊立像，其中佛像 7 尊，是为过去六佛和现在释迦佛，谓之“七佛”，之后还塑造了一身与“七佛”身高一样却头戴宝冠的弥勒菩萨立像，形成过去六佛，现在佛和未来弥勒共 8 身立像并列的造像形式，实现了“三世佛”的完整组合（图 21）。在云冈，七佛与弥勒的组合形式，现存 4 处，分别



图 21 犍陀罗七佛与弥勒雕刻

但在第 11 窟，第 13 窟，第 32 窟和第 36-2 窟。但它们与犍陀罗图像相比较，组合形式及其图像布局发生了重大变化。除第 32 窟的图像因风化仅见西壁的四佛立像外，其余三处的组合形式及其图像布局明确可见。

（一）第 11 窟的七佛与弥勒像。在该窟西壁中层北侧宽约

7.4米，高约2.4米的横向开阔式的中国瓦垄顶屋形龕下雕刻了7尊立佛（其中北侧的两尊风化严重但轮廓明确。现完整保存5尊像），个个褒衣博带，神采奕奕，不仅是石窟寺“七佛”题材的突出表现，也是佛教造像艺术中国化的代表作品(图22)。同时，与西壁7尊立佛同层位的北壁可见一个立像位置已然坍塌，其中的造像应是弥勒。如是，虽然将弥勒置于另一壁面，但其图像的延续及其残存轮廓与西壁立像高低一致的设置，无疑是云冈“七佛与弥勒”的在“三世佛”组合中与犍陀罗画面最为接近的设计安排。



图22 第11窟西壁的过去六佛和北壁的弥勒

(二) 第13窟的七佛与弥勒像。我们知道，该穹窿顶大像窟的主像与早期第17窟一致，为象征未来佛的交脚弥勒大像(图23, 1)。但过去佛和现在佛并未出现在东西壁，而是在南壁窟门上方横向长达11米的壁面通栏大龕内，雕刻出并列的7尊立佛(图23, 2)，当是象征过去六佛和现在佛的“七佛”。由此，继第17窟之后，虽然是云冈再次出现以交脚弥勒大像为主像的“三世佛”组合，但造像特征及其组合形式出现了重大变化，第一次出现了七佛立像与交脚弥勒的组合，也是第一次出现“三世佛”中“弥勒”与“七佛”的面对面组合形式。如果说第11窟内的“七佛”与“弥勒”图像是略有调整后的犍陀罗式“仿照”作品，那此种组合则是云冈新的艺术创造，其前提同样是佛教弥勒信仰在北魏社会的盛行。



1

2

图23 第13窟七佛与弥勒像

1. 北壁主像 2. 南壁七佛

(三) 第36-2窟的七佛与弥勒像。这是一个规模较小且仅开窟门的单窟室晚期洞窟，但却是一个设计雕刻严谨、壁面布满“千佛”、按计划完成的洞窟。我们看到，作为洞窟正壁，其北壁在千佛像映衬下，上有以弥勒为主的五龕组合（中间主龕较大，内交脚菩萨；两侧各开两龕，两个上龕各雕倚坐佛，两个下龕各为立姿供养菩萨），下是通栏雕刻的7尊立佛（图

24)。其至少有两个特点：一是云冈唯一将“七佛”立像置于洞窟正壁的洞窟；二是云冈唯一以上方弥勒龕、下方七佛像的组合，以象征“三世佛”的形式。同时我们注意到，在上方五龕组合中，既有交脚菩萨，也有倚坐佛，继承了第7、8窟和第9、10窟所示之“弥勒信仰”特征；主像“三世佛”出现在千佛壁上的形式，则与第15窟正壁（千佛像映衬下，上为交脚菩萨，下为二佛并坐）一致。



图24 第36-2窟北壁

## 六、晚期洞窟的三壁三世佛

特指窟内北壁和东西壁各雕一像（或一组一龕）组合为“三世佛”的云冈晚期较小型洞窟。中部窟区的第5-2窟，第5-10窟，第5-11窟，第11-16窟，第13-6窟，第13-12窟（西壁和南、北壁），第13-16窟，第13-17窟，第13-18窟，第13-20窟，第13-22窟，第13-31窟，第13-32窟，第13-35窟，第13-36窟等15个洞窟，西部窟区的第23-1窟，第32-15窟，第35窟，第37窟，第39窟窟门西壁小窟（西壁和南、北壁）等5个洞窟，共有20个洞窟俱为此种安排。

这些表达三世佛思想的造像布局，正壁多雕刻坐佛，其他两壁有的俱为坐佛；有的分别雕凿坐佛和交脚菩萨或倚坐佛；还有的正壁雕坐佛，其他两壁雕立佛（图25）；更有个别洞窟（如第37窟）正壁雕交脚菩萨，其他两壁雕坐佛（图26）。

过去二佛并列的三壁三世佛。此种特殊形式出现在第13-16窟（图27）。洞窟西壁两尊立佛并列象征过去佛，北壁圆拱龕内坐佛象征现在佛，东壁盂形龕内交脚菩萨象征未来佛。其特殊之处在于象征过去佛的两尊并列的立佛像。我们看到，虽然因窟外崖壁风化导致壁面南侧的立像仅存较少部分，但还是清楚地看到一身双手合十、胡跪地



图25 第13-6窟三壁布局  
1. 西壁 2. 北壁 3. 东壁

面的小儿将头发下垂其左的形象，当是儒童本生中的“布发掩泥”立佛像；左侧一尊衣纹保存良好的立佛（头部被盗）右手持钵，下有“叠罗汉”状三小儿“以土为谷”贡献者，是为“阿输迦施土”因缘故事。我们知道，在以犍陀罗艺术为代表的早期佛教石雕中，上述两种佛经故事中的立佛多象征过去佛，但少见同时出现。由此，云冈将不同佛教故事中的两尊过去佛并列的艺术表达，具有明显的创新意义。显然，这些犍陀罗时期已经定型的过去佛形象，在云冈时代既可以单独复制，也可以联合演绎。

龕式造像与无龕式造像结合的三壁三世佛。这种形式的三壁三世佛造像，在早期的第17窟已为榜样。在云冈晚期的第5-10窟（图28），第5-11窟和第13-22窟三个洞窟中的三世佛塑造中，北壁主像均为无龕式造像，东、西壁俱为龕式造像。显然，将以往造像方式及其艺术设计上的成功范例引入实践，成为云冈晚期洞窟三壁三世佛造像的手法之一。

无龕式三壁三世



图26 第37窟内景



图27 第13-16窟三壁布局

1. 西壁 2. 北壁 3. 东壁



图28 第5-10窟三壁布局

1. 西壁 2. 北壁 3. 东壁



图 29 第 13-18 窟三壁布局  
1. 西壁 2. 北壁 3. 东壁

佛。洞窟正壁及左右壁面的主要造像塑造为不具龕式的高浮雕形式，是云冈大像窟常见的做法（如第 5 窟、第 18 窟、第 20 窟等）。这种艺术表达形式虽然在以龕像为主要表达形式的中期洞窟中销声匿迹了，但在晚期的一些洞窟中似乎又有所回归。最具代表性的是第 13-18 窟（图 29），西壁和北壁坐佛和东壁交脚菩萨（分别象征过去、现在、未来三世佛），均是无龕式的高浮雕塑造。显然是借鉴了早期洞窟的形式，同时体现了晚期洞窟安像布局的灵活性，亦是云冈晚期石窟追求艺术多样性的一种表现。

（本文插图中的照片引自青岛出版社 2017 年出版的《云冈石窟全集》；线图为作者自绘。）

#### 注释：

[1] 丁福保《佛学大辞典》“三世佛”条：“三世者，过去现在未来也。过去佛，为迦叶诸佛；现在佛，为释迦牟尼佛；未来佛，为弥勒诸佛。此即佛经所云三世诸佛也”。

[2] 谓佛灭后经过正像二法后（正法五百年，像法一千年），即为末法时期，这个时期最长，达一万年之久。末者微也，转为微末。此时，虽有教而无行、亦无正果，是为末法。云冈石窟开凿之前，北魏曾遇“太武灭法”，此而“诸有佛图形象及胡经，尽皆击破焚烧，沙门无少长悉坑之”（《魏书·释老志》）。此后不久开凿的云冈石窟，不仅以石像坚固之而为之，更设计制作了大量“弥勒”形象，人们期盼其早日下世成佛救世。

[3] 第 20 窟现存北壁主尊坐佛和东胁侍立佛，西胁侍立佛北魏时即已坍塌，壁面上残存立佛头光及其双脚和脚下的莲台。在 1992 年的考古发掘中，于其前方地面的北魏文化层内，发现了人为掩埋的佛像衣纹方石 133 件，经整理对接，应是当时试图修理西立佛未成功进而埋入地下的佛像衣纹石雕块之遗留。

[4] 第 20 窟主像高 13.7 米，第 19 窟主像高 16.8 米，第 18 窟主像高 15.5 米，第 16 窟主像高 13.5 米，

第5窟主像高17.4米。

[5] 见后秦龟兹国三藏鸠摩罗什译《佛说弥勒下生成佛经》。

[6] 竺法护，又称昙摩罗刹（梵 Dharmaraksā），月氏人，世居敦煌郡，八岁出家，礼印度高僧为师，随师姓“竺”，具有过目不忘的能力，读经能日诵万言。为了立志求学，不辞辛劳，万里寻师，不但精通六经，且涉猎百家之说。

[7] 沮渠京声：（？～464），世称安阳侯。先祖为甘肃天水临城县胡人（匈奴族）。幼时即受五戒，锐志于内典之研究。凡所读经，皆能背诵。少年时代曾西度流沙至于阗，于衢摩帝大寺巧遇印度著名学者佛陀斯那，并向其请教道义，受《禅要秘密治病经》。后东还至高昌，得《观世音》、《弥勒》二观经各一卷。回到河西之后，即译出《禅要》。数年后，北魏拓跋焘攻灭凉州，沮渠京声南奔于刘宋，“晦志卑身，不交世务。常游止塔寺，以居士自毕”。他初出《弥勒》、《观世音》二观经、丹阳尹孟顛见之，称善。及与相见，即雅崇爱。乃设供饌，厚相优瞻。后有竹林寺比丘尼慧浚，闻京声诵禅经，请其翻译。沮渠京声仅以十七日，即出五卷。后又在钟山定林上寺出《佛母泥洹经》一卷。宋大明末年（464），遘疾而卒。

[8] 释道安（312—385），南北朝时高僧，翻译家。本姓卫，常山抚柳（河北冀州）人。十二岁出家，受“具足戒”（僧侣的最高戒律）后，二十四岁至邺城（河南临彰县），成为佛图澄的弟子。佛图澄死后，道安因避战乱，颠沛流离于冀、晋、豫一带，后在襄阳，长安等地总结了汉代以来流行的佛教学说，整理了新译旧译的经典，编纂目录，确立戒规，主张僧侣以“释”为姓。培养了慧远，慧持等高僧。

[9] 位于云冈第17窟明窗东壁有三世佛之上下组合龕（上交脚菩萨盃形龕，下二佛并坐圆拱龕）下，留存《比丘尼惠定造释迦多宝弥勒像记》曰：“大代太和十三年，岁在己巳，九月壬寅朔，十九日庚申，比丘尼惠定身遇重患，发愿造释迦、多宝、弥勒像三区。愿患消除，愿现世安稳，戒行猛利，道心日增，誓不退转。以此造像功德，逮及七世父母、累劫诸师、无边众生，咸同斯庆。”

[10] 由于早年主像风化坍塌，第10窟现有坐佛为新的塑造。

[11] 汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》，中华书局，1983年。

[作者：云冈石窟研究院文博研究馆员]

（责任编辑：吴娇）

# 云冈大佛礼拜空间的转变

彭明浩

昙曜五窟作为北魏云冈石窟的代表，大像雄奇伟，闻名于世，其中尤以第20窟露天大佛最为著名（图1）。但第20窟前壁坍塌，才导致大像完全袒露出来，而对比其东侧保存相对较好的四窟，均留有前壁，上下开有明窗和窟门，在外需通过这些洞口才能看到大佛的形象，而非第20窟大像般一览无余。因此，云冈的大佛在北魏开凿之时，人们如何设计窟内大像及其礼拜视线，就值得考虑。以下按佛教考古学对云冈石窟的分期<sup>[1]</sup>，试论各期大佛礼拜空间的情况，以窥其历时转变。



图1 云冈第20窟大佛

## 一、云冈第一期

和平初（公元460年），“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”<sup>[2]</sup>，这五座大窟，即今云冈西区编号第16-20窟，也称为“昙曜五窟”，为云冈的第一期洞窟。洞窟平面均呈马蹄形，穹隆顶，正壁大像，占据了洞窟大部分面积，两侧壁多雕凿一尊较小的佛像，与大像共同组成“三佛”题材<sup>[3]</sup>。

洞窟中的大像，从礼拜空间和视线考虑，从外到内有以下三方面值得注意的现象。

（一）昙曜五窟外20余米，发现有当时的武州川河道，河道北侧有石砌的护堤，第20窟前的河岸上还有平面见方的码头遗址<sup>[4][5]</sup>，说明当时平城居民也可能由水路来礼佛，靠近石窟的堤坝即是古道路遗迹，与大佛拉开了一定距离，从这一位置，可透过明窗看到各洞窟大像的头部，这一视线关系，应该是古人特别的考量：窟内主像虽高，但洞窟进深较浅，大像贴近前壁，整个上半身向前探出略微下斜，头部均在明窗所对位置，目光下视，使人们从陆路和水路，均可以巡礼各窟大佛（图2）。其中，第18窟主体造像较为复杂，除正壁大像外，在两侧还浮雕有十大弟子，其明窗较其它洞窟开得更大，当是有意让人看到这一完整的正壁布局。

（二）从窟前河道、道路来到洞窟前，这一过程中，并没有合适的角度直视大像。而再一次得见较为完整的大像，则是在窟门下。窟门空间虽相对较小，但在窟门上沿和大像腿部



第 19 窟 第 18 窟 第 17 窟  
图 2 云冈第 17-19 窟从河堤位置礼拜大佛视线



第 19 窟 第 18 窟 第 17 窟  
图 3 云冈第 17-19 窟从窟门下方礼拜大佛视线

框定的视角却可以仰观大像全貌（图 3），而进入洞窟，反没有合适的角度观礼大像。这是因为昙曜五窟，除第 16、18 窟为立像、窟底空间较宽敞外，第 17 窟主尊交脚、第 19、20 窟主尊结跏趺坐，底部均被大像巨大的腿部占据，若进入洞窟，空间狭小，向上的视线也容易被大像巨大的腿部遮挡，无法直视大像头部（图 4）。

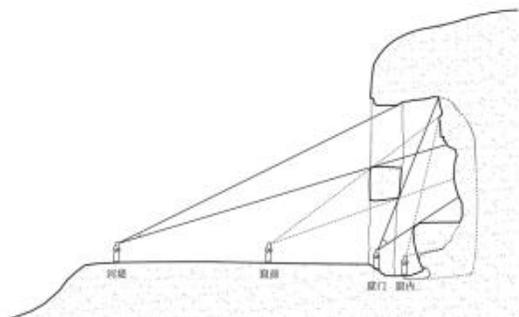


图 4 云冈第 17 窟礼拜视线分析图

一些细节也显示出洞窟内部的功能安排：

第 19 窟前左右两胁洞，各雕一大佛，虽不能与主窟大像规模相比，但也是高近 10 米的大像，这两窟虽也有窟内空间，但窟门高居于直壁上方，人们无法登窟。第 17 窟除大像交脚的腿部较高，入内上视不便看到大像的上半身，且大像脚部和足下莲花占满了窟底空间，地面凹凸不平，并没有完工，也非有意让人进入的安排；昙曜五窟中第 16 窟室内空间较大，这一方面因其主尊做立像，另一方面，该窟造像样式已为新式，开凿较晚，一定程度上反映了后文所论第二期的礼拜空间。

（三）昙曜五窟内部壁面也没有完全统一的设计。五窟的开凿，虽名为皇帝营造大像，但洞窟工程并不单纯，除大像外，各洞窟壁面均有杂乱分布的小龕，这些小龕样式较早，且都分布在壁面上方，大佛周边的千佛和身光火焰纹还避让部分小龕开凿，说明它们并非后期补凿，而是伴随开窟工程的造像行为<sup>[6]</sup>，从第 20 窟西壁残存小龕旁所刻“□□□及知识造多宝佛□区”“佛弟子□□为七世父母所生父母□□”等题记看，<sup>[7]</sup>其造像主身份并不高，而以僧众为主，则昙曜五窟工程实则有民间势力参与，他们雕凿的龕像在大像两侧壁和洞窟前壁，而大像才是洞窟的主体。从这一现象可见，昙曜五窟实则仍以五座大像为核心工程，并没有强调洞窟空间，只是为雕凿大像，向岩体内掘凿岩体出坯，才形成了马蹄形平面穹隆顶的窟形，而前壁由于受力和防护作用，无法完全开敞，才适应性地利用明窗、窟门组织礼拜视线。

综上，云冈一期洞窟，主要是雕凿大佛，未完全安排洞窟内的礼拜空间，它仍是倾向于大龕的视觉效果，当时人们当主要在外礼拜。窟前壁出于工程考虑，没法完全开敞，开明窗

和窟门施工，人们可从远处透过明窗看到大佛头部，又可靠近在窟门下方一窥大佛全景，但进入窟内，反倒没有很好的礼拜视线，因此，当时的设计即是让人巡礼，远观，而不驻留，以大佛头部为视觉中心，这也是其不强调窟内大像周边壁面设计的原因。

## 二、云冈第二期

云冈第二期洞窟，开凿于献文至孝文迁洛以前，集中于武州山中区，现编号为第5至第13窟，这一时期，除大像窟外，云冈新添了中心柱窟和方室窟，流行双窟组合形式，其中第5、6窟，第7、8窟，第9、10窟，第11、12、13窟均有组合关系<sup>[7]</sup>，这些洞窟中，凿有大像的洞窟有第5、9、10、13窟，相较于第一期的大像窟，其礼拜空间发生了明显改变。

其中，第9、10窟较早开凿，也最具代表性：首先，大像所在的窟体前加构了石质窟檐，形成前后纵列的双室布局，大像位于后室，若要礼拜大像，即使站在窟外、通过前部檐柱和后室明窗可以大略得见，但由于岩体的阻隔，光线昏暗，并没有云冈一期洞窟那样直接的礼拜观感，而要一窥大像全貌，只能进入洞窟室内（图5）。相比于昙曜五窟内部空间，第9、10窟大像，均在后室的后壁，与前壁拉开了一定距离，提供了人们入窟礼拜的空间，也展开了礼佛的视线。大像上部雕凿有华盖，形成了一个较为独立的空间，这反映了大像只是洞窟内部的一部分，人们进入窟室，看到大像的同时，也能看到周边壁面上雕凿的龕像，它们相较于昙曜五窟，布局明显整严、完整，当为统一的安排。更值得一提的是，在第9、10两大窟后部，均开有隧道，形成可以绕佛礼拜的步道，且窟室底层和隧道两壁，均雕有等身高的供养人像，烘托了礼拜氛围，也是当时礼佛场景的反映。

第5窟与第13窟，虽与云冈一期洞窟类似，为平面马蹄形、穹隆顶的洞窟，但大像在洞窟内的空间位置较昙曜五窟有明显变化：首先，无论是同为结跏趺坐佛的第19窟和第5窟，还是交脚菩萨的第17窟和第13窟，第二期洞窟正壁大像相对前壁距离，明显拉开，佛前留有充分的室内空间，人们入内，有较为宽敞的空间礼拜大像，一览洞窟各壁面像设（图6）；同时，第5窟大像身后也凿有隧道，明显也有让人入内周回礼拜的意图；再者，两窟周边壁

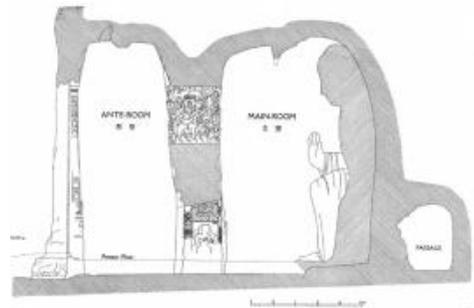


图5 云冈第9窟剖面

（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）

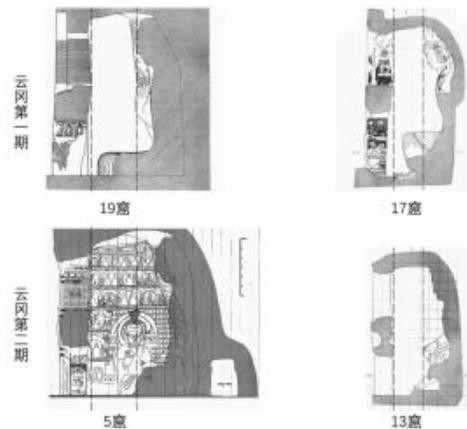


图6 云冈第5窟、13窟与昙曜五窟剖面对比图

（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》测绘，京都大学人文科学研究所，1951-1956年）

面龕像，虽仍为民众集资开凿，但已明显有规划，不是完全零散分布，而是成排布局，更有组织性，这很可能也考虑到了入窟观礼侧壁龕像的整体效果。

值得说明的是，云冈中区仅第13窟大像身后没有开凿隧道，这类似于昙曜五窟，有早期性质，部分学者从第13窟布局和像设样式出发，认为第13窟为二期最早的洞窟，与昙曜五窟相衔接<sup>[8]</sup>，这从洞窟类型的角度有一定的合理性。但大型洞窟不能单看主体像设和平面布局，若作整体的观察，其周边壁面龕像，也与昙曜五窟壁面龕像类似，有众多配合大像工程开凿的小型龕像，这些龕像布局紧密，大多属于原始工程，其前壁正中，开凿有新式的七佛造像，

布局严整，造像表面与上下壁面一致，不可能为后期补凿，则说明第13窟工程经历了新旧服饰的转变，相对于第7、8、9、10满壁旧式造像的洞窟，应该较晚，当已进入太和中期<sup>[6]</sup>。

云冈第二期早于第13窟的第9、10窟和晚于第13窟的第5窟，均在大像后开凿隧道，但第13窟后部未开，有一定特殊性，这还需回归其自身空间设计来分析。实际上，比较云冈中区雕凿大像的洞窟，只有第13窟大像两侧没有胁侍佛或菩萨，因此其两侧壁较为完整，未受到胁侍造像的分隔，可营造连续的主题。其在壁面底部雕凿两排飞天和供养人像，表达了贯通的礼拜场景，而这一题材，也见于第5窟和第9、10窟隧道两壁（图7），可见，第13窟把上述三窟匝道绕行的内容设置于洞窟侧壁，

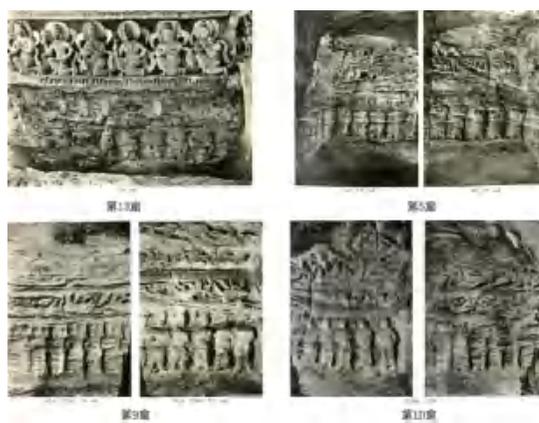


图7 云冈第13窟侧壁与第5、9、10窟隧道壁面比较

（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》，京都大学人文科学研究所，1951-1956年）

人们入窟，造像居于正中，周围环绕供养人造像，虽无大像身后具有实际功能的隧道，也营造了周回礼拜的空间意向，从这一角度出发，或有助于理解第13窟的特殊性。

相较于早期洞窟，第二期大像窟另一普遍的特点，是加强了窟口和窟顶的整体设计，各窟窟门和明窗两侧都有胁侍造像，常见相对的力士、神王、菩萨、禅定比丘，门窗顶部还有众飞天托摩尼宝珠等形象，明显经过了统一规划，而窟顶也装饰藻井平基或双龙图案，更体现了整体的一致性。另外，窟内下壁，这些信众最为直观的位置，也多增加了供养人、佛传故事等连续的设置。以上统一规划的雕饰内容，在人进入洞窟的过程中，以及人进入洞窟环视四周和仰视窟顶时，都是主要的视觉中心，可见，当时营建石窟时已特别注意到了入窟礼拜视线的多角度安排，使这一礼拜过程更为完整，这也是第5、13窟与第一期洞窟的根本区别。需要补充的是，第16窟作为昙曜五窟较晚开凿的洞窟，除前面已提到的主尊样式和平面空间外，还在于窟门两侧对称雕饰两胁侍立佛，从属于洞窟整体设计，但该窟明窗两侧和窟顶都没有统一设置，也说明了它的设计仍不完整，反映了其在一、二期之间的过渡特征。

另外值得注意的是，二期洞窟也开始出现中心柱窟，其中中区有第6窟与第11窟，这两窟分别与第5窟和第13窟形成组合洞窟。中心柱窟与大像窟从空间结构上看差异巨大，但从

礼拜空间的构成看，它们均有围绕主体造像周回礼拜的设计，实则有内在的相通性。这种相通性，不只是在云冈石窟，在更早的新疆和河西石窟中，即有明显表达。以克孜尔石窟为例，其主体洞窟平面，均在中后方设置中心柱，柱体前方（两侧偶尔会有）设置佛像，后隧道内多设涅槃像，供人绕行礼拜，其发展至后期，还出现单造一立像，而围绕大像腿部设绕行的通道<sup>[9]</sup>，这说明，在设计者眼中，中心柱窟目的即是使人可绕行礼拜，这一环绕于中心的礼拜视线设计，聚焦于塔或立佛。印度本土流行以塔为中心的洞窟空间，是塔庙窟的源头，而佛教的原始教义，反对偶像崇拜，以收藏佛舍利的佛塔，作为佛的象征，礼塔即是礼佛，因此，中心塔和后来发展出的中心佛，实则是相通的礼拜空间和窟体设计。云冈第5窟、第13窟以大像为中心，第6窟、第11窟以塔为中心，第5、6窟前有对称的高塔、中立大碑，有整体规划，第11、13窟也以第12窟为中心对称分布，两侧对称立塔，从这一角度可见，云冈第5、6窟和第11、13窟的组合构成，也更明确的反映了两者的空间同构，说明中心柱窟与大像窟内在的统一性，两者都有环绕的周道，供人们入窟绕行礼拜（图8）。

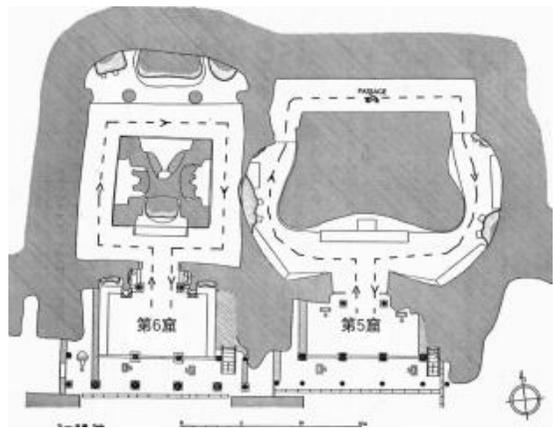


图8 云冈第5、6窟平面及窟内绕行礼拜路线  
（采自〔日〕水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第二卷测图为基础，  
京都大学人文科学研究所，1955年）

综上可知，云冈第二期洞窟，当信众观礼之时，从外观多只知其窟，不知其像，需进入洞窟才能礼拜。部分洞窟前部加建石质前廊，起到气氛导入和空间缓冲的作用，穿过它进入后室才得见大像，突然的视线转变带来心理的冲击。大像处于窟内环绕流线的视觉中心，绝大多数大像身后开有隧道，与中心塔柱窟有相同的绕行线路，周回礼拜的过程，也可近距离观礼周边龕像，这也是洞窟壁面讲求整体设计、分栏布局的原因。

### 三、云冈第三期

太和迁都至北魏末，为云冈第三期，这一时期，云冈已无开凿大窟的实力，主要的工程多为民众在空余岩壁上开凿的中小型窟龕，集中于西部窟群。第三期没有新开的大像，但人们开始着手对早期大型洞窟进行改造，其最大的变化，是在窟外加构窟檐建筑。

现云冈东中西三区大型洞窟前，均有窟前建筑柱础、铺地等遗迹，洞窟壁面上也存大型建筑梁孔。这些建筑的年代，原来多存有争议，但通过壁面北魏千佛造像避让建筑梁槽分布<sup>[6]</sup>，以及窟前遗迹的地层关系和大量出土的北魏建筑瓦件和生活用品<sup>[10][5]</sup>，均说明北魏即建有窟檐建筑，而其又打破了昙曜五窟及第9、10窟原始壁面，则只可能在迁都以后。

北魏迁都之前，僧人居住修行的寺院在武州山顶部<sup>[11][12][13]</sup>，而洞窟作为礼拜场所，主

要面向世人，与寺院分离；迁都以后，石窟前加建窟檐建筑，且窟檐建筑连为一体，则有将各窟统合、联合管理的意图，这反映了云冈僧众重新改造石窟布局，形成前后一体、空间相连的石窟寺院。这一改造造成窟面景观发生了巨大的变化，人们再无法从外部直接礼拜大像，

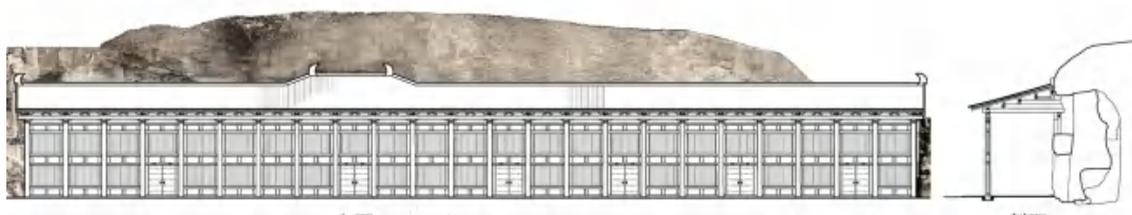


图9 云冈昙曜五窟前窟檐建筑复原示意图

只能进入建筑、再穿过窟门才能礼拜，形成了一完全封闭、前后多重的礼拜空间（图9）；对于不知道石窟的人们，来到云冈，首先看到的是寺院，寺院成为了主体和第一印象，只有先进入寺院，再入窟，才能得见奇美的大像，云冈十寺之名<sup>[14]</sup>，也因此而起。

由于窟檐建筑的遮挡，洞窟缺少自然采光，与早期开放、明亮的气氛形成了鲜明的对比，反映了石窟进一步封闭，昙曜五窟大像直截了当的表达已经消失，而中原文化中内敛、含蓄的思想逐渐显现，代表了佛教空间的中国化，是石窟逐渐模拟中国寺院的明显标志。洞窟室内，也出现了平棊等代表本土建筑室内顶部的标志，反映了入殿礼拜的空间表达。而穿过殿宇和前廊，才得以一窥大佛，也与宫殿、居址的合院空间和重殿格局相通，成为了石窟最自然的中国化改造。这不仅发生在云冈石窟，也同样出现在龙门、巩义、响堂、天龙等北朝石窟，这一历史趋势背后的社会、宗教背景，尚需深入探索<sup>[15]</sup>。

#### 四、礼拜空间转变的缩影——云冈第20窟

以上云冈大像礼拜空间由外向内、再逐渐加强空间纵深层次的变化过程，也反映在部分洞窟的历时改造中，其中最具代表性的，还是第20窟（图1），它可视为云冈礼拜空间转变的缩影。

第20窟坐佛相较于其它几窟大佛而言，朝向略偏西，可能这一带正是山岩转向位置。大佛距洞窟前壁很近，现状虽前壁坍塌，但窟底尚保留有前壁西墙遗迹，其与大像腿部仅有1米间距，可见窟内空间非常紧迫。且第20窟内部地平，相对于东部其它诸窟均较高，从窟外地面无法直接到达该窟，因此，第20窟相较于其它诸窟，更不便于入内礼拜。

第20窟前壁，很可能受岩质影响，在大窟开凿后不久即坍塌<sup>[16]</sup>，也连带造成了西侧胁侍佛倒塌，当时人们还将佛像散碎的石块收集起来，开榫口以便复原，这些大小残石，出土于窟前遗址基岩之上的北魏地层，则从考古发掘现象，也可证第20窟坍塌较早<sup>[11][17]</sup>。

前壁坍塌后，第20窟大佛完全袒露了出来，人们随即进行了一系列改造工程，最突出的，是在第20窟大像身后开挖了隧道。现壁面上仍可见隧道洞口，它们破坏了大像两侧壁面浮雕

的胁侍菩萨，显非原始工程，考虑到云冈二期洞窟普遍在大像窟后凿有隧道供人绕行，则第20窟补凿的隧道，可能也在这一时期。开通了隧道，即说明了人们可以近距离礼拜大佛，而第20窟高出地面近2米，则需要登窟的条件。现窟前保存有石砌的台阶，从石质、砌筑方式和其功能考虑，也当是北魏的改造<sup>[18]</sup>。

至云冈第三期太和迁洛后，昙曜五窟前加建起窟檐建筑，窟前地面上檐柱柱础在台阶之前，则说明第20窟被窟檐完全覆盖，反映了第三期改造对洞窟景观和礼拜空间的整体颠覆。北魏的窟檐建筑并不长久，但加建窟檐的活动，在北魏之后仍有持续，现窟前北魏地层之上，还有很厚的辽金文化层，在第20窟北魏大型梁孔之下，大像头部两侧，还较密集地分布有两排较小的方形梁孔，可能为辽金时期重修窟檐的遗构。

综上所述，第20窟从外部瞻礼，改为登台入内周回巡礼，再到窟前加构建筑完全遮蔽，生动地反映了云冈窟群礼拜空间的历时转变。而时过境迁，这些改造均没有保存下来，现窟檐坍塌、台阶遮覆、隧道封闭，第20窟反更为直接地显露出来，呼应了其原始礼拜空间设计，且相较于其最初受制于前壁明窗、窟门的外部观礼视线，大像一览无余，直指人心，使第20窟渐成为云冈石窟的代表，这不免让人感叹历史的戏剧性。

## 五、结语

石窟的礼拜空间，不论是印度的塔庙窟，还是中国的早期石窟，不论是礼拜窟，还是禅窟、僧房窟等，都一直强调内部空间的使用，都以人入内瞻礼、禅观等活动为基本功能安排。因此，云冈早、中、晚三期礼拜空间从外部瞻礼到入窟绕行礼拜、并逐渐加强空间纵深层次的转变过程，与其说是一种历时变化，倒不如说是向传统石窟入窟礼拜空间的回归。因此，云冈昙曜五窟，在本文作为探讨的起点，但从整个石窟空间营造的历史看，却具有值得重视的特殊性，这一脱离了常规内部礼拜空间的洞窟如何产生？前辈学者不仅探讨了其部分形式的来源，也强调“它应是参考前规，融以新意，有自己的显著特色”<sup>[19]</sup>。

从本文所述洞窟礼拜空间角度，也可看到昙曜五窟不同于以往任何石窟的独特气质。洞窟与其说是窟，倒不如说是将一般龕像放大数十倍，雕凿于山体之中，由于前壁需配合支撑厚重的窟顶，无法完全开敞，创造性地利用明窗、窟门组合，通过这两洞口空间组织礼拜视线，这是此前任何时代都没有过的创造。窟口直面大道，展现皇家威严，昭示功德、教化世人的意图不言自明，与当时灭佛后复法的特殊历史背景息息相关，也与北魏王朝统一整个北方的恢弘气魄交相辉映。而且这些石窟，并非单纯的皇家工程，从壁面其它龕像可见，它在大像开凿时即有社会僧众各阶层的参与，虽是象征性地陪衬，但对于当时的信众而言，也是无尚的精神参与，在这样的历史语境中，石窟也成为了我们反观其背后社会人群的一个窗口。

### 注释：

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

- [2] (北齐)魏收:《魏书》,中华书局,1974年。
- [3] 刘慧达:《北魏石窟中的“三佛”》,《考古学报》1958年第4期。
- [4] (日)水野清一,長廣敏雄:《雲岡石窟:西曆五世紀における中國北部佛教窟院の考古學的調査報告(第七卷)》,京都大學人文科學研究所,1952年。
- [5] 山西省考古研究所、大同市博物館、云岡石窟文物研究所:《关于云岡石窟窟前遺址發掘工作成果的初步報告》,北京大學圖書館宿白贈書室藏,1993年。
- [6] 彭明浩:《云岡石窟的營造工程》,文物出版社,2017年。
- [7] (日)水野清一,長廣敏雄:《雲岡石窟:西曆五世紀における中國北部佛教窟院の考古學的調査報告(第十三、十四卷)》,京都大學人文科學研究所,1954年。
- [8] (日)岡村秀典:《雲岡石窟の考古学》,臨川書店,2017年。
- [9] 宿白:《新疆拜城克孜尔石窟部分洞窟的类型与年代》,《中国石窟寺考古》,文物出版社,1996年。
- [10] 云岡石窟文物研究所、山西省考古研究所、大同市博物館:《云岡石窟第3窟遺址發掘簡報》,《文物》2004年第6期。
- [11] (日)水野清一,長廣敏雄:《雲岡石窟:西曆五世紀における中國北部佛教窟院の考古學的調査報告(第十五卷)》,京都大學人文科學研究所,1955年。
- [12] 云岡石窟研究院、山西省考古研究所、大同市考古研究所:《云岡石窟窟頂西區北魏佛教寺院遺址》,《考古学报》2016年第4期。
- [13] 山西省考古研究所、云岡石窟研究院、大同市考古研究所:《云岡石窟窟頂二區北魏辽金佛教寺院遺址》,《考古学报》2019年第1期。
- [14] 宿白:《〈大金西京武州山重修大石窟寺碑〉校注——新发现的大同云岡石窟寺历史材料的初步整理》,《中国石窟寺研究》,文物出版社,1996年。
- [15] 彭明浩:《中国石窟寺窟前建筑的发现与研究》,《中国文化遗产》2018年第5期。
- [16] 杭侃:《云岡第20窟西壁坍塌的时间与曇曜五窟最初的布局设计》,《文物》1994年第10期。
- [17] 员小中、王雁翔:《久别重逢的石雕——云岡石窟窟前出土的几件石雕找到了位置》,《敦煌研究》2016年第2期。
- [18] 殷宪、刘俊喜:《云岡第20窟原始窟形初探》,《2005年云岡国际学术研讨会论文集(研究卷)》,文物出版社,2006年。
- [19] 宿白:《平城实力的聚集和“云岡模式”的形成与发展》,《中国石窟寺研究》,文物出版社,1996年。

[作者:北京大学考古文博学院助理教授]

(责任编辑:吴娇)

# 云冈石窟第3窟新发现铭文浅释

员小中 王雁翔

2019年4月，云冈石窟第3窟危岩体加固工程开始启动。6月14日，笔者在施工现场调研时，在第3窟后室三尊像与窟顶间的崖壁上（图1），发现了六处铭刻文字，其字数不等、大小不一、内容各异、时代不明。从位置和字迹情况看，应为历史上某阶段石窟开凿或修缮后工匠留刻的痕迹。这对于缺少文字记录的云冈石窟来说，显得极为珍贵，在空旷的第3窟内出现铭刻文字真是出人意料，更是一大惊喜。这些铭刻或许对研究第3窟的开凿和历史活动有所帮助。本文试将这几处铭文作一初步探讨，公之于众，就教于方家。

第3窟是云冈石窟规模最大的洞窟，形制特殊，始凿于北魏，唐、辽、金时代窟前曾有过建筑活动。石窟斩山开凿，东西长约50米，高约27米。洞窟分前后室，前室凸出主立壁，内部一分为二，互不相通，各有一门两窗，彼此对称，顶部东、西各矗立一座三层方塔，双塔之间的中央位置有一方形窟室，主像为弥勒菩萨。方形窟室与双塔间主壁面有两孔明窗与后室相通。明窗上方崖壁有12个长方形梁孔横成一排，梁孔向内深入转折向上垂直通顶（图2）。洞窟后室空间广大，平面呈“凹”字形，东西宽约43米，左右有南北向耳洞纵深约15米，地面残留大面积取石痕迹。中部凸出岩柱西侧有一佛二菩萨造像，题材为西方三圣（阿弥陀佛、观世音菩萨、大势至菩萨）造像组合，学界普遍认为三尊像是初唐时期作品（图3）。

1993年7至8月，第3窟窟前地面和前室地面进行了考古发掘，发现北魏开凿石窟留下的未完工基岩地面（图4）；唐代整理的窟前地面及修筑的台基；金代修建的殿堂建筑遗迹的夯土筑基等<sup>[1]</sup>。考古结果告



图1 铭文位置示意



图2 第3窟外景



图3 第3窟三尊像

诉人们，第3窟开凿于北魏，但是没有最终完成，唐代、金代分别在窟外构筑过建筑物。后室地面开窟取石遗迹、壁面上下空间隔层断续的遗迹，揭示了石窟开凿的方法和顺序。这一考古发现，荣获了当年的“中国十大考古发现”。

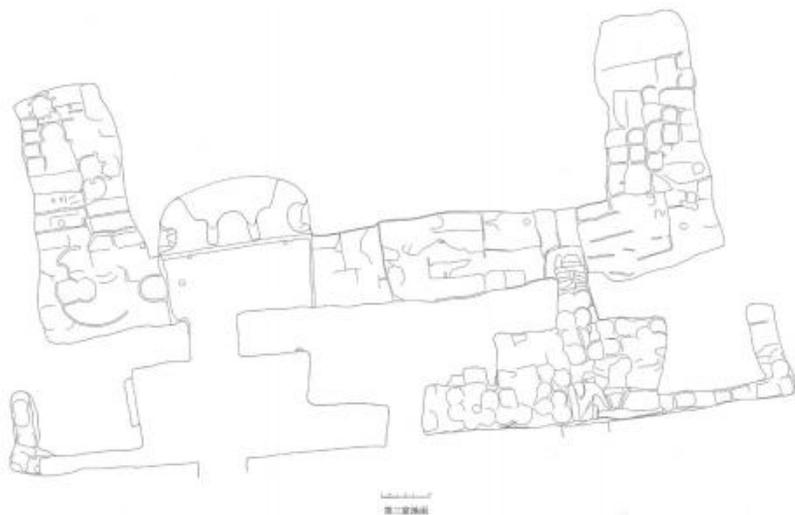


图4 第3窟地面取石遗迹

后室柱体西侧的一佛二菩萨三尊像，是具唐代风格的造像。主像高10米。除造像之外还有些施工建筑遗迹，在三像外两侧岩体上有数个纵列方坑遗迹与前壁方坑遗迹对应。有研究者<sup>[2]</sup>认为：三尊像开凿时，上下空间隔层还在，在上部空间凿完大佛头部后，打开隔层凿大佛下部及两侧菩萨。这些壁面方坑痕迹在上下隔层痕迹之下，因此推测是当下部空间造像时施工脚架所留痕迹。

新发现的铭刻文字处于上层空间，在三尊像上方与窟顶间凹凸不平的取石后的自然断面上，这个位置除非施工时有脚架可至，否则是难以到达的。所以可排除游人无聊所为，也非官方敕令，而应该是匠人们对自己辛劳付出的一种印记。其中两处字迹下方有再次剔平石面的凿痕，有打破关系。这几处铭文自东向西分别是：1、“川州张德”（高30、宽7厘米）“德”字下方有向下的凿孔打破了字迹（图5）；2、“衛”（繁体字，方17厘米，旁边“亻”形痕迹，似为“衛”字初刻而后弃之笔画）（图6）；3、“寺僧法义供 / 弟子馬仁优？僧”（幅高50、宽30厘米，每字方约10厘米）（图7）；4、“杜虎”（每字方约10厘米）（图8）；5、“宋文信”铭刻（每字高约8、宽约6厘米）（图9）；6、“李”字铭刻（方约21厘米，三尊像西侧竖向断壁上，）（图10）。

上述六处铭文中，有两处含有的地名、人名信息的铭刻值得关注：



图5 “川州张德”



图6 “衛”

一是“川州张德”。此处铭文最后一字被一向下的凿孔打破，凿孔位置原来是否还有字不得而知。凿孔口径上大下小，内悬挂有打制铁钩，铁钩粗细似今之细钢筋，形状由横、竖、弯钩两部分组成，横铁左右向卡在凿孔上口内，钩柄穿过凿孔下垂约10厘米，并向北弯折，补角约30度，钩尾闭环，环口约可穿笔。向上提时，铁钩卡顿不能抽出。钩环向下延长线在北壁的投影正是主像造型的中线位置，由此推断挂钩应与下方壁面主像有关。

铭刻中“川州”应为地名，笔者检索史料，查到有关的记载如下：

【中京道】川州，长宁军，中，节度。本唐青山州地，太祖弟明王安端置。会同三年，诏为白川州。安端子察割以大逆诛，没入，省曰川州。初隶崇德宫，统和中属文忠王府。统县三：弘理县，统和八年以诸宫提辖司户置。咸康县、宜民县，统和中置。<sup>[3]</sup>

辽朝应历元年（951年），改白川州设置川州。治所在咸康县（今辽宁省朝阳市东北）。包括今辽宁省朝阳市、义县北部。金朝大定年间并入懿州，承安年间恢复，治所在宜民县（今辽宁省北票市东北）。泰和年间并入义州、兴中府。元世祖时恢复。明太祖洪武年间废除川州。<sup>[4]</sup>

由此可知“川州”为辽代中京道所辖州名，属长宁军，级别为中，设节度使。原本唐青山州地盘，辽太祖弟安端设置，辽太宗会同三年（940）赐名“白川州”。安端的儿子因大逆



图7 “寺僧法義供 / 弟子馬仁优? 僧”

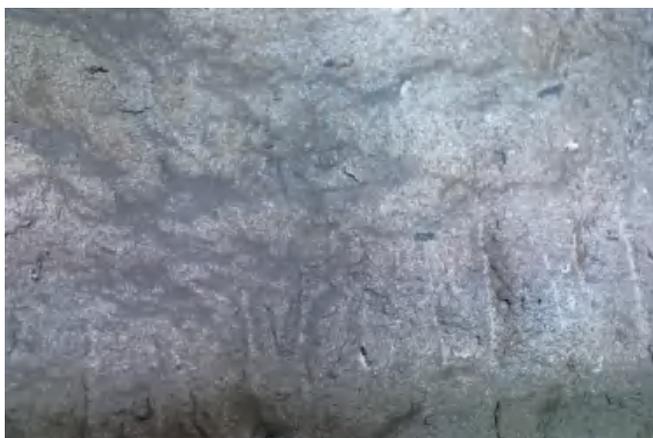


图8 “杜虎”



图9 “宋文信”



图10 “李”

罪处死后，应历元年（951）白川州被官府没收并省称为“川州”。初属辽圣宗太后崇德宫帐，统和（为辽圣宗的年号，983年-1012年）中归属大丞相、晋国王韩德让（耶律隆运，谥号文忠）府。统辖三县。金代废，元初复置，明洪武年间又废。

“中京道，辽统和二十五年（1007年）置，治所在中京大定府（今内蒙古宁城县西南大明城），辖境东至今辽宁锦州市、义县，北至今内蒙古赤峰市、敖汉旗，南至今河北秦皇岛市及其西北长城一线，西有今河北滦河流域。金初改置中京路。”<sup>[5]</sup>由上可知“中京道”之名称使用约一百余年，没有“川州”之名称使用时间长。铭文中张德来自辽代中京川州地区，应该属实。其名字出现在造像上方开窟取石的崖壁上，可以说他只是来西京大同做苦力的工匠之一。

处于辽宋边境的佛国圣地云冈石窟，除上述来自辽都的人，也有来自北宋地区的人。笔者于2009年在云冈石窟第2窟明窗西侧“云深处”题刻字后，曾发现有“贝州得一之章”方形篆书印章铭刻，这方印章居于铭刻石面中央上方，周围草书文字，颇有书画味道。经查史料，“贝州”北周始置，后来清河郡、贝州两名反复更替，于北宋庆历八年也就是辽重熙十七年（1048）以后改称“恩州”。可见，“贝州”铭刻出现的时间早于《大金西京武州山重修大石窟寺碑》<sup>[6]</sup>（以下简称《金碑》）所记“辽重熙十八年（1049），母后再修”的时间。“川州、贝州”等辽宋时代州名在石窟的出现，是南来北往的人士在石窟活动的见证。第1、2窟前考古出土实物中，有多款识的北宋钱币出现，年代多属辽宋和好之后，跨度长达百年。历史上自979年起宋朝北伐，至1004年宋辽订立澶渊之盟，经过二十五年的战争后，宋辽缔结盟约，燕云地区领地争端得以缓和，云冈峪边地交通得以改善。

辽金时代国主佞佛，云冈石窟曾进行过较大规模的修缮，据《金碑》记载：辽重熙十八年（1049），母后再修；天庆十年（1120），赐大字额；咸雍五年（1069），禁山樵木、又差军巡守；寿昌五年（1099），委转运使提点；清宁六年（1060），又委转运使兼修。金天会二年（1124）改拨河道，皇统三年至六年（1143-1146），重修灵岩大阁九楹、门楼四所等。由以上记载可知，辽代官方对石窟修缮、关注长达半世纪，接近北魏开凿石窟的时间长度。金代改拨河道属官军行为，而皇统年间的修缮则属民间行为，王禀慧住持并化缘，费钱两千万。

今天，我们从云冈石窟数次考古发掘情况看，窟前有多处辽金建筑遗迹，甚至向西在十里河对岸的鲁班窑也发现大规模辽代建筑。窟顶东、西有辽代寺院遗址、铸造场地。可见辽代在云冈进行过大规模的建设。而留下的字迹只有第13窟南壁一方小小的契丹官员家属修像记，其文字细小，刻在北魏佛座前原来预留的铭石面上，反映出民间修像者对佛像的敬畏。上述“川州、贝州”等地名，同样细小隐蔽，同样显得稀有而珍贵。

二是“寺僧法義供 / 弟子馬仁优？僧”。此处铭文位置在上述“川州张德”西侧，刻字兼隶楷之形。相对于其他几处单独姓名，这算是个二人（含）以上师徒小团队。“寺僧”二字点明，此处铭文出自本寺僧人。“寺”字有两个含义，一指官署名，如大鸿胪寺等；二指佛教庙宇名，如白马寺等，这里的“寺”字笔者理解属于后一种，说明这时的武州山石窟前，至少第3窟前存在有寺院。云冈历史上北魏有“灵岩寺、通乐寺”，唐代有“僧寺、尼寺”，辽代更是有

十所寺庙各具其名，金代复建有“灵岩大阁”，明清有“石佛古寺”。铭文中的寺说的是哪个寺，实难定论。现存的北魏造像铭记里，没有“寺僧”的提法，这种称呼在云冈出现估计是北魏之后才有。铭文中的“寺僧”二字为异体字，在历代书法中像此处“寺”字的写法少见，而“僧”字写法在楷书体和碑刻中多见。“法義”，作为名词，指法度义理，还可指以“法”结义的组织，类似于以“邑”结成的“邑义”。在北朝后期，以法结义的方式超越了以地区结义的方式，“法义”一词有取代“邑义”一词的倾向，如北魏正光四年（523）河南省偃师市《法义三十人造像记》、大魏孝昌三年（527年）济南历山《法义兄弟一百余人造像记》、北魏永熙三年（534）《法义兄弟等二百人造像记》、大魏武定二年（544）《王貳郎法义三百人等造像记》等，这些造像记里，“法义”后面的人数就是这个“法义”组织的规模。

在此处，“法义”前边有“寺僧”，连起来理解就不是指佛法义理，后边既有“弟子”人名，也就不专指义团组织。笔者认为这里的“法義”指的是僧人的法号。“法”字辈的僧人在云冈比较少见，在第11窟太和七年（483）造像题记旁边引导僧里有“邑师法宗”铭文。还有在北魏孝文时期帮助昙曜在武州山笔录佛经的南朝人刘峻，字孝标，本名法武。在《魏书·释老志》中，法字辈的名僧也不足十人。再查阅明清现存的云冈碑石，也没有法字辈僧人记录。这位铭刻为法义之名的僧人可能原本就是位普普通通的僧人。

后一句“弟子”的“第”是“弟”的异体字，古代同“第”，而“第”又通“弟”。“第”的写法在隶书和碑刻中有例可寻，云冈北魏造像铭记里“弟子”的写法在早期为“弟”（第20窟西壁），晚期为“第”（第5-1窟南壁）。“子”字刻于行外旁侧，概表示谦让。“弟子马”后面似有二字合在一起，分开上下是“仁”和“优？”，如果是二字合一的，则难以辨认是何字，如分开两字就可能指的是马姓的两位弟子。以上异体字用法和个别字的处理方式表现出私刻铭文的随意性。

此铭刻上方有一小小的带勾的符号标记，意义不明，疑似定位标志，如果和前述“川州张德”下方的铁挂钩有关，那法义及其弟子可能就是悬挂铁钩并与之扩展作业有关联的人。马姓弟子名字下边的“僧”字如连在一起读，甚不好理解，既是弟子就不便提僧，况前面有寺僧之僧。此处的“僧”如果与前句下边的“供”字联系起来作“供僧”，反倒是很容易理解，意指施舍财物供养僧人。从铭刻字迹上看，“供僧”二字似乎比其他字要粗壮有力，入石更深，并且与上边的字间距要大些。此处铭刻是否有意强调“供僧”两个字的意义？如果寺僧与弟子一起进行供僧活动，并记录于此，是否意味着法义师徒在这里曾经进行过一场有纪念意义的宗教活动？场面或许大，人也或许多。而这个时间，不好确认。有供僧活动，起码有寺庙存在，有众僧存在，或许，寺庙里也有了佛像。

在第3窟西明窗东壁，凿进一方龕，龕底呈锅底状，北面开口正对北壁大佛面部，研究者认为这是燃灯用的储油锅<sup>[7]</sup>，油灯光亮透过方孔可以照亮后室的主像。试想，如果前面没有寺庙遮阳，这种照明只在夜晚起作用而白天不需要。可见，石油锅制造之时，窟前必有寺庙建筑，内部阴暗，需要长明灯来照亮窟内，主要是让人看到佛像。而这种设施建设也可算作供僧之举吧。供僧举动有大有小，供奉瓜果香油之类恐怕不值得去书写。所以，法义和他

的弟子一定做了件有意义的事，值得纪念，我们今天已无法知晓。

其余四处“衛”“杜虎”“宋文信”“李”基本是人名姓氏，其中“卫”的繁体一般多作“彳”旁，此处作“亻”旁，为异体字。异体字出现在碑志中也叫碑别字，是刻字工匠的一种手法。这位“衛”氏匠人把姓氏刻的很大，可能此人有点身份地位，而且刻了两笔画又换了个岩石状况好的地方重刻，可见其有充足的时间和耐心，只刻出一字，也显示出其宗族观念和自我克制意识。“杜虎”“宋文信”两处铭刻，字体小且在不显眼的地方，有一定隐藏和胆怯心态。“李”字尺寸最大，有隶书形体意蕴，从其所处位置来看，年代或晚于上述几处铭刻。

通过对以上铭文的分析，我们得出以下几点粗浅认识：一、辽代中京川州人张德，参与了第3窟后室的工程，时间可能在第3窟三尊造像之前或后期妆奁之前，是最早将名字刻到崖壁上的人。二、本寺僧人法义及马姓弟子，在第3窟做过供僧活动，时间在张德所做工程之后，在三尊像完成之后或后期妆奁后，活动时窟前已有寺庙建筑，有僧人住寺。三、“衛”、“杜虎”、“宋文信”几人或是与前述人员同时代，但辈分资历略低，留名位置在右侧。“李”字铭刻时间应该最晚，或晚于上述人所处时代。四、第3窟主佛面部及上身有方形凿孔，内有铁钉至今存在，似乎曾经妆奁，如放中线施工，则时间在张德所做有关工程之后，说明张德所做是开窟或造像工程。五、《金碑》中“母后再修”指辽兴宗的母亲辽圣宗钦哀皇后，如若装奁属再修，那张德有可能就是辽圣宗时参与初修的人，初修内容是否包含三尊像的开凿？不能排除。六、法义及其弟子的供僧活动或与妆奁有关，明窗上的长明灯抑或在妆奁时设置，他们的活动与张德活动有一定时间间隔。新发现的第3窟几处铭刻中，“川州”二字意义重大，他指明了工匠的来源地，而这个地名又有史可查。关于“川州”这一地名比较权威的考证，是周振鹤主编、余蔚著《中国行政区划通史》第二编第三章《中京道府州城县沿革》中“头下白川州-白川州-川州”条，著者经过严谨的论证，得出结论是：“该川于天禄五年（951）所发生的改变，仅是改变归属，改名之事，却另有其时”，“直到辽末，白川州才徙治宜民县，并改名川州。至天庆六年（1116）《辽史》方载有‘川州’”。<sup>[8]</sup>按余蔚的说法，刻在云冈石窟的“川州”二字的时间应该不早于辽末金初这个时间段。此时间段内云冈石窟修护活动有辽“天庆十年（1120），赐大字额”；金“天会二年（1124）改拨河道”，都似乎与第3窟无关。而与第3窟有关的是“皇统三年至六年（1143-1146）重修灵岩大阁九楹、门楼四所等”，却没有提到开窟造像或修像。如果默认“川州”二字是张德此时留刻，则金代皇统年间（1141-1149）是铭刻时间下限。虽然元代至正五年（1345）出土的《重修川州东岳庙碑》<sup>[9]</sup>中仍有“川州”之称，但笔者认为元代在云冈石窟开窟修像或建筑的可能性不大。明代边事战乱，更无可能。在历史上，川州和云冈在佛教上有某种渊源。川州曾经是东晋十六国时期慕容氏燕政权的都城龙城的属地，也就是今天的辽宁省朝阳市地界。朝阳市号称“三燕”（前燕、后燕、北燕）都城。北魏孝文帝太和年间（公元485年前后），在三燕龙城宫殿旧址上，冯太后为其祖父北燕王冯弘祈寿冥福和弘扬佛法而修建了“思燕佛图”，即今天朝阳北塔前身。这时的朝阳属北魏营州昌黎郡龙城县，还没有“川州”这个名称。北魏太和二十三年（公元499

年) 营州刺史元景在距朝阳东六十多公里的义县开凿万佛堂为皇室祈福, 这个石窟含有云冈、巩县、龙门等地石窟造像的风格, 显示出北魏都城主流造像艺术向东辐射的印记。到了辽金元时期, 少数民族建立的政权依然崇信佛教, 辽初和辽重熙十三年两次维修了朝阳北塔。辽代兴宗、道宗时期在云冈的建筑工程浩大, 对云冈佛像有过补塑妆奁, 均有遗迹见存。云冈辽代“十寺”之名、《金碑》中“重熙十八年母后再修”说明辽代在云冈的工程是皇家性质的, 第3窟铭文带有私刻意味, 从这点上看, 无论如何不能算到辽代皇家工程里。而金代王禀慧化缘重修灵岩大阁为个人善举, 可能有工匠私刻留名的机会。

#### 注释:

[1] 云冈石窟文物研究所、山西省考古研究所、大同市博物馆:《云冈石窟第3窟遗址发掘简报》,《文物》2014年第6期。

[2] 彭明浩:《云冈石窟的营造工程》,文物出版社,2017年。

[3] (元)脱脱等:《辽史·卷三十九》,中华书局,1974年。

[4]360百科.<https://baike.so.com/doc/7559240-7833333.html>.

[5]360百科.<https://baike.so.com/doc/25714830-26803734.html>.

[6] (明)谢杰:《顺天府志》,北京大学出版社,1983年。

[7] 张焯主编:《云冈石窟全集》第一卷释论,青岛出版社,2017年。

[8][9] 周振鹤主编、余蔚著:《中国行政区划通史》,复旦大学出版社,2012年。

[作者:云冈石窟研究院、山西省石质文物保护研究中心遗产监测中心主任、文博副研究员;云冈石窟研究院、山西省石质文物保护研究中心党总支书记、正高级政工师、主任编辑]

(责任编辑:吴娇)

# 云冈石窟第 7、8 窟佛经故事文化因素比较研究

郭静娜

## 一、概述

云冈石窟第 7、8 窟属云冈石窟二期工程<sup>[1]</sup>最早开凿的洞窟，分为前后两室，平面均呈长方形，且在前室有一甬道使两窟相通。由于第 7、8 窟洞窟形制相同，雕刻内容、布局相似，也被称为一组双窟。这组洞窟虽属同一时期完成，但包含丰富的文化。从佛教传播的传统理论分析，云冈石窟应受到丝绸之路沿线地区文化的影响，如犍陀罗、秣陀罗、西域、凉州等文化。现学术界对于云冈石窟的文化分析研究成果不多，最全面的当首推水野清一、长广敏雄所著的《云冈石窟》<sup>[2]</sup>该著作不仅逐窟对洞窟雕刻进行了详细描述，同时也对洞窟中的文化因素进行了分析，但仅限于建筑样式、雕刻风格、纹饰风格的研究，并没有涉及佛经故事。水野清一、长广敏雄在《云冈石窟装饰的意义》<sup>[3]</sup>一文中对云冈石窟的龕型、装饰纹样、背光、佛座等装饰的文化源流进行了研究。之后王恒在《从犍陀罗到云冈——对云冈石窟雕刻艺术表现中有关片段的讨论》<sup>[4]</sup>一文中认为犍陀罗佛教文化对云冈石窟产生了直接的影响，但仅以“鹿野苑说法”的雕刻内容、第 18 窟弟子头像的造像特点和安置方式、屋型龕的装饰特征为例进行分析。李静杰在《犍陀罗文化因素在中国的传播发展》<sup>[5]</sup>一文中虽涉及到云冈石窟的佛传雕刻，但仅限于对其中犍陀罗文化的分析，可见现学术界均没有对云冈石窟的佛经故事所包含的文化进行全面的全面研究。

佛经故事分为两类：佛本生故事和佛传故事（佛本行故事），且在古印度地区就已存在。佛本生故事在中印度的佛教美术中数量很多，而犍陀罗美术中本生图却很少<sup>[6]</sup>。佛传故事在较早的中印度古代初期的巴尔胡特、桑奇大塔有所表现，而大量表现佛传故事的作品却出现在犍陀罗佛教艺术中<sup>[7]</sup>。随着佛教的东传，佛经故事也成为丝绸之路沿线石窟常表现的题材，如克孜尔千佛洞、库木土喇石窟、敦煌莫高窟、麦积山石窟、云冈石窟等，因此佛经故事本身在其布局、内容、构图等方面就蕴含着丰富的文化。鉴于此，本文将云冈石窟第 7、8 窟中的佛经故事为研究对象，同时结合犍陀罗佛教艺术、以及能够反映早期佛教文化<sup>[8]</sup>的克孜尔千佛洞、敦煌莫高窟，探究云冈石窟第 7、8 窟佛传故事的文化因素。

## 二、佛经故事中的文化因素

云冈石窟第 7、8 窟的佛经故事主要分布于前后两室的东壁上，前室雕刻佛本生故事，

后室雕刻佛传故事。但因前室风化严重，雕刻内容不可辨识，故论文仅对两窟后室东西两壁可辨识的佛传故事进行分析。

第7窟后室佛传故事主要分布于东西两壁第二层（图1），布局整齐有序，内容彼此呼应，其具体内容表现如下表：

表1 第7窟后室东、西壁佛经故事

东 壁				西 壁			
二 层	二小层	南龕	北龕	北龕	南龕	二小层	二 层
		四天王奉钵	三迦叶皈依	耶舍皈依	四天王奉钵		
	一小层	风化	风化	初转法轮	降服火龙	一小层	

第8窟后室佛传故事也分布于东西两壁的第二层，与第7窟相同，两壁佛传故事雕刻分布整齐、对称，内容相似或一致（图2）。具体雕刻内容列表如下：

表2 第8窟后室东、西壁佛经故事

东 壁				西 壁			
二 层	二小层	南龕	北龕	北龕	南龕	二小层	二 层
		四天王奉钵	商主献食	风化	风化		
	一小层	降魔成道	梵天劝请	风化	风化	一小层	

从表一、二中可以看出第7、8窟后室东西两壁佛传故事雕刻的规律主要表现为两壁北龕故事内容相关，南龕故事内容一致。



图1 第7窟后室东西两壁雕刻

（采自《云冈石窟全集》）

图2 第8窟后室东西两壁雕刻

（采自《云冈石窟全集》）

键陀罗佛教艺术、克孜尔千佛洞、敦煌莫高窟、云冈石窟中所表现的佛传故事不仅在图像位置、图像构成、内容表现以及故事的排列组合等方面具有相似性，且具有独特性，鉴于云冈石窟第7、8窟的时代性，本文将主要选取克孜尔千佛洞、敦煌莫高窟开凿于5世纪初的洞窟逐一进行对比分析。

#### （一）图像的位置布局

在犍陀罗佛教艺术中有大量浮雕用于表现佛陀一生的故事，这些浮雕一般位于寺院、窣堵波等佛教建筑的阶梯、墙壁、门廊等位置<sup>[9]</sup>，这些均为信徒最易关注、最适合观赏的位置，佛传故事雕于此处，宣教功能不言而喻。例如在出土于西克里的窣堵波上雕刻了佛陀一生中重要的十三个场景，这些浮雕位于塔身中央，且围绕塔身一周均匀分布，在信徒绕塔礼拜的同时还便于观瞻，以回顾佛陀的一生事迹（图3）。



图3 佛传窣堵波，西克里出土，现藏于拉合尔博物馆

（采自穆罕默德·瓦利乌拉·汗、陆水林译：《犍陀罗—来自巴基斯坦的佛教文明》，五洲传播出版社，2009年）

克孜尔千佛洞有大量佛经故事，但第110号洞窟中佛传故事表现最为完整，基本再现了释迦牟尼的一生。关于110号洞窟的开凿时间现存三种观点，德国人认为开凿于600年前后，阎文儒先生认为开凿时间为公元5世纪初至7世纪，龟兹研究所认为该窟的时代约为公元6世纪<sup>[10]</sup>。同时根据洞窟的题材推测该洞窟的开凿时间也大约为5、6世纪前后<sup>[11]</sup>。鉴于克孜尔千佛洞开凿时间精确的困难性以及佛传故事的保存现状，对于第110号洞窟的开凿时间笔者以多种观点的上限为标尺。

该窟由前室和主室组成，前室平面呈方形，平顶。西壁北端开门道，北壁中部开门道，主室平面呈方形，纵券顶。从故事的内容来看佛本生故事大多绘于顶部，佛传故事多数绘于洞窟四壁的中部。

敦煌莫高窟5世纪之前的洞窟主要有268、272、275、257、254、259、248窟，其中268、272、275窟应为最早的洞窟。从故事位置来看，本生、佛传故事大多分布于洞窟的四壁。但本生故事皆绘于四壁的最下段，如254窟的“萨埵饲虎”与“尸毗王割肉贸鸽”均绘于佛龕之下。佛传故事绘于四壁的中段，如268窟南壁中段绘有“太子出游四门”。<sup>[12]</sup>从数量来看佛本生故事的数量在早期洞窟中多于佛传故事。

云冈石窟第7、8窟的佛传故事位于后室东西两壁的第二层，该层位于距地面1.5米处，与洞窟主壁（北壁）下层龕、南壁窟门的高度基本一致，从人体视角的角度看此处最适宜信徒观瞻，同时从礼拜的顺序来看，信徒由窟门进入主室后，首先应是观瞻西壁佛传雕刻，礼拜北壁主尊像后，最后观瞻东壁佛传雕刻，这样的礼拜顺序不仅符合佛教由左至右（顺时针）的礼拜顺序，同时从佛传故事发展的先后顺序来看也最为合适。

佛传故事在犍陀罗佛教艺术中占有重要地位，在佛教东传过程中，丝路沿线石窟中佛传故事同样占有较大比重。佛传故事居于洞窟显著位置，且适合信徒观瞻，其宣教作用不言而喻。云冈石窟第7、8窟佛传故事的位置布局与功用不仅继承了犍陀罗佛教艺术，同时与西域、河

西早期石窟也具有相似性。

## （二）图像构成及内容表现

关于佛陀生平的译经数量很多，较有代表的：昙无讖所译《佛所行赞》（2世纪创作）、竺法护所译《佛说普曜经》（1—3世纪创作）、支谦所译《太子瑞应本起经》等。佛传故事雕刻在创作中不仅以佛经为蓝本，同时还融入当地的传统文化与民间传说。接下来本文将针对云冈石窟第7、8窟中佛传故事的图像构成及内容，同时结合犍陀罗艺术、克孜尔110窟相同题材的图像进行对比分析。由于敦煌莫高窟开凿于5世纪之前的洞窟中佛传故事数量较少且题材不丰富，故在此不述。

1. 降服火龙。此故事讲的是释迦牟尼成佛后在传道过程中向异教徒迦叶借宿，“迦叶曰：‘不爱也。中有毒龙，恐相害耳。’佛言：‘无苦。龙不害我。’重借至三。迦叶言：‘然，大道人德高，能居中者大善。’佛即澡洗前入火室，持草布地，适坐须臾，毒龙瞋恚，身中出烟；佛亦现神，身中出烟。龙大忿怒，身皆火出；佛亦现神，身出火光。龙火佛光，于是俱盛，石室尽燃，其炎烟出，如失火状。迦叶夜起，相视星宿，见火室洞然，噫噫言：‘咄！是大沙门端正，可惜不随我语，竟为毒火所害。’佛知其意，于其室内，以道神力，灭龙恚毒，降伏龙身，化置钵中。迦叶惶遽，令五百弟子人，持一瓶水，就掷灭火；而一瓶者，更成一火，师徒益怖，皆言：‘咄咄！杀是大沙门。’明旦佛持钵盛龙而出，迦叶惊喜问：‘大道人乃尚活耶？器中何等？’佛答言：‘然，吾自活耳。是钵中者，可言毒龙，众人所畏，不敢入室者也。今者降之，已受戒矣。’<sup>[13]</sup>。在犍陀罗佛教艺术中，降服火龙的作品很多，一般有两种形式：第一种释迦牟尼身着袒右肩式袈裟施禅定印，结跏趺坐于火室内，火室外表现了迦叶正率领五百弟子救火的场景。这些弟子有的在爬梯子、手持水罐扑火，有的从梯子上下来似要取水。在佛座之下雕有佛钵和蛇，似乎正在收伏火龙。这件浮雕着重表现的是迦叶率众弟子救火的场景（图4，1）。第二种释迦牟尼身着通肩式袈裟立于树下，头部微低，注视着手中的钵，钵内雕有收伏的火龙。两侧雕迦叶及众弟子，他们看到被收伏的火龙，表现出十分惊异的表情与姿态，增加了画面的生动感，这件浮雕着重表现的是迦叶及弟子对于佛陀法力的赞叹（图4，2）。

克孜尔110窟佛传故事主要分布于洞窟主室的西壁、北壁、东壁。其中降伏火龙位于西壁下栏（图4，3）<sup>[14]</sup>。但保存较差，仅能看到画面局部，从残存的画面辨析：整个画面分为两部分，画面左侧佛陀似乎坐于拱形的石室内，门沿处有火苗窜出。石室上方左右两侧各有一人物手持水瓶似乎在灭火。画面右侧绘有两位人物，一位似为佛陀，佛陀旁边应为迦叶，迦叶低头凝视，凝视之物似为钵中火龙。

云冈石窟第7、8窟的降伏火龙位于第7窟西壁第二层第一小层南龕，具体表现为：释迦牟尼身着半袒右肩式袈裟，右手施无畏印，左手持钵置于腿部，结跏趺坐于圆拱龕内。迦叶形象略小，胁侍于佛陀两侧。龕外在起伏的山峦间雕有数位头梳高髻的形象，他们有的手持水瓶，有的正在将瓶中的水浇出，有的似在往高处攀爬。这表现的应是迦叶五百弟子扑火的场景（图4，4）。

关于此题材图像的构成方式及雕刻内容，三地的艺术表达各有特色，以下表呈现：

表 3 降伏火龙的图像构成及雕刻内容

图像来源	图像构成	雕刻内容
犍陀罗艺术	单画面，以佛陀为中心，左右对称，突出庄严肃穆感，但左右两侧人物姿态的多样，略显生动性。画面布局繁复，不留空白。	主要通过灭火或降伏火龙予以表现
克孜尔石窟	双画面，布局简单，以佛陀为中心，左右对称。	灭火和降伏火龙两个情节同时出现，突显故事的连续性
云冈石窟第 7 窟	以龕像形式表现，以佛陀为中心，左右两边对称，中心人物与其他形象大小差别较大，画面疏密有致，凸显中国化。	将两个内容融合，龕外为灭火，龕内为降伏火龙。在有限的空间内表达更多的内容。



1



2



3



4

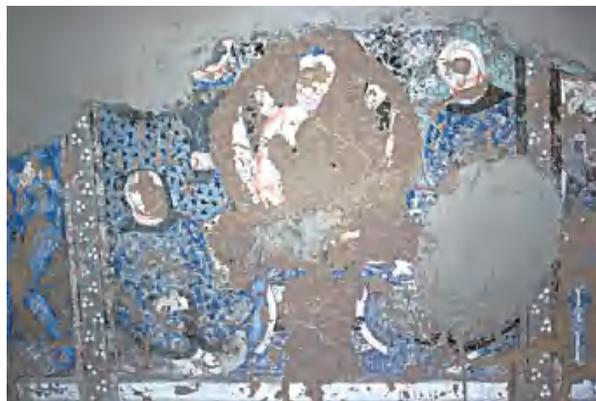
图 4 降伏火龙

1. 藏于密歇根大学艺术博物馆（采自孙英刚、何平：《图说犍陀罗文明》，三联书店，2019年）
2. 藏于拉合尔博物馆（采自孙英刚、何平：《图说犍陀罗文明》，三联书店，2019年）
3. 克孜尔千佛洞 110 窟 4. 云冈石窟第 7 窟降伏火龙（采自《云冈石窟全集》）

2. 初转法轮。此故事讲的是“尔时世尊，又自思惟，彼王师大臣所遣，憍陈如等五人瞻视我者，皆悉聪明。又过去世，于我发愿应先闻法，我今宜当为此五人先开法门。又自思惟，古昔诸佛转法轮处，皆悉在于婆罗奈国鹿野苑中仙人住处又此五人，所止住处，亦在于彼，



1



2



3

图5 初转法轮

1. 初转法轮（孙英刚、何平：《图说犍陀罗文明》，三联书店，2019年） 2. 克孜尔石窟110窟鹿野苑  
3. 云冈石窟第7窟（采自《云冈石窟全集》）

我今应往至其住处转大法轮。”<sup>[15]</sup> 此题材在犍陀罗佛教艺术中十分常见，画面中通常佛陀居中，身着通肩大衣，结跏趺坐于佛座之上。憍陈如等五位弟子围绕坐于佛陀两侧似在虔诚听法。佛陀身后雕有手执金刚杵的护法，佛座下雕双鹿回首代表佛陀讲法地鹿野苑，佛座旁边或下方所雕法轮则代表初转讲法（图5，1）。同时该题材也有以法轮代表佛陀的表现。

克孜尔110窟鹿野苑初转法轮图像位于主室东壁中部，图像残缺不全，画面中释迦牟尼居中，身着袒右肩式袈裟，结跏趺坐，两侧绘五比丘像，现存两位。双鹿及法轮的图案均已残缺（图5，2）。

云冈石窟第7、8窟初转法轮的图像位于第7窟后室西壁第二层第一小层北龕。在盂形龕内释迦牟尼身着半袒右肩式袈裟，右手施无畏印，左手握衣带，结跏趺坐。两侧雕憍陈如等五位比丘及其他听法者，他们均双膝跪地，双手合十，以示虔诚。但此雕刻保存不完整，双鹿及法轮的雕刻无法辨识（图5，3）。

表 4 初转法轮的图像构成及雕刻内容

图像来源	图像构成	雕刻内容
犍陀罗佛教艺术	以佛陀为中心，左右两边对称，构图突显稳定性与庄严性，人物大小有差别，但不明显。	佛陀右手抚摸法轮或施无畏印，左手均握衣带，弟子均头顶磨光，雕有执金刚护法。
克孜尔石窟	以佛陀为中心，左右两边对称。	壁画不完整，佛陀手印不可辨识，弟子均头顶磨光。
云冈石窟第 7 窟	以佛陀为中心，左右两边对称，人物大小对比强烈，主题突出。	佛陀右手施无畏印，左手握衣带，弟子头顶肉髻。

3. 四天王奉钵。此故事讲的是佛陀成道后，“佛念先古诸佛哀受人施法皆持钵，不宜如余道人手受食也。时四天王，即遥知佛当用钵，如人屈申臂顷，俱到頹那山上；如意所念，石中自然出四钵，香净洁无秽。四天王各取一钵，还共上佛：‘愿哀贾人，令得大福。方有铁钵，后弟子当用食。’佛念取一钵不快余三意，便悉受四钵，累置左手中，右手按之，合成一钵，令四际现。”<sup>[16]</sup> 在犍陀罗佛教艺术中，此题材十分重要，不仅因为这是对释迦牟尼布道过程的宣教，同时犍陀罗地区对于佛钵的礼拜也十分流行。在犍陀罗佛教艺术中，佛陀位于画面的中心，身着通肩大衣，右手施无畏印，左手持钵，结跏趺坐于须弥座之上。佛陀左右两侧四天王的形象融合了希腊、罗马、伊朗、印度四种神的特征，<sup>[17]</sup> 他们手捧钵盂，进献给佛陀（图 6，1）。

克孜尔 110 窟的四天王奉钵位于主室东壁中部。画面中佛陀位于中心，两侧各雕有三位人物，且对称。由上至下第一、二位为头戴宝冠的天王，天王将手中的钵盂进献给佛陀。第三位为身着世俗服饰的商人，两位商人手捧钵盂似在向佛陀进献食物（图 6，2）。

云冈石窟第 7、8 窟的四天王奉钵位于第 7 窟东、西壁第二层第一小层的南龕以及第 8 窟东壁第二层第二小层的南龕。在圆拱龕内释迦牟尼居于中心，身着半袒右肩式袈裟，右手施无畏印，左手握衣带，结跏趺坐。四天王位于左右两侧，他们头戴素面冠，双手捧佛钵，双膝跪地，虔诚地向佛陀进献（图 6，3）。

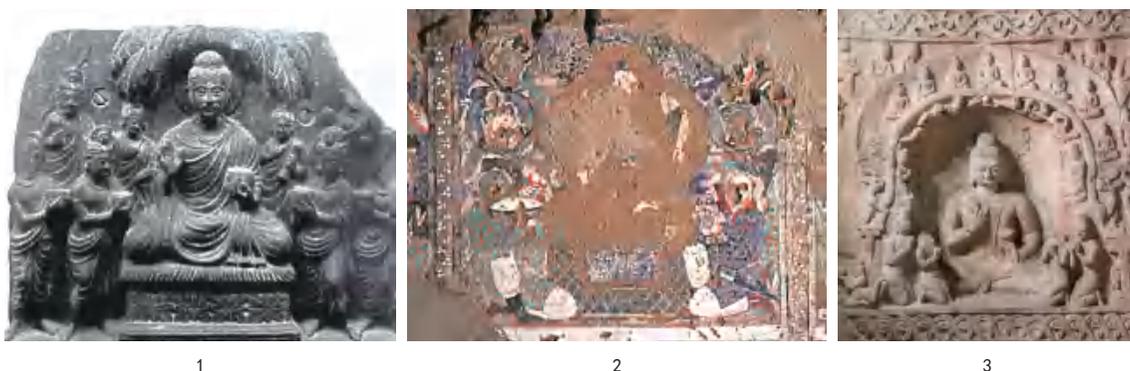


图 6 四天王奉钵

1. 四天王奉钵（孙英刚、何平：《图说犍陀罗文明》，三联书店，2019 年）
2. 克孜尔石窟 110 窟四天王奉钵、商人奉食
3. 云冈石窟第 7 窟（采自《云冈石窟全集》）

表 5 四天王奉钵的图像构成及雕刻内容

图像来源	图像构成	雕刻内容
犍陀罗佛教艺术	以佛陀为中心，左右两边对称，构图突显稳定性与庄严性，人物大小有差别，主题突出。	佛陀右手施无畏印，左手托佛钵。 天王身着印度贵族服饰，手捧佛钵。 佛陀左右两侧雕有执金刚护法。
克孜尔石窟		壁画将四天王奉钵和商人奉食融合表现。
云冈石窟第 7、8 窟		佛陀右手施无畏印，左手握衣带。 四天王头戴宝冠，身着汉化菩萨装。

4. 耶舍皈依。此故事讲的是“尔时有长者子，名曰耶舍，聪明利根，极大巨富，阎浮提中，最为第一……佛言耶舍，汝便可来，我此今有离苦之法，耶舍闻已，所着宝屐，价直阎浮提，即便脱之，渡于恒河，往诣佛所，见三十二相，八十种好……其父即便得见耶舍，心大欢喜，语耶舍言，善哉善哉，汝为此事真实快也，既能自度，又能度他。汝今在此故，令我来得见道迹，即于佛前，受三自归，于是阎浮提中，唯此长者，为优婆塞，最初获得供养三宝……尔时又有耶舍朋类五十长者子，闻佛出世，又闻耶舍于佛法中出家修道，各自念言。世间今者有无上尊，长者子耶舍，聪慧辩了，才艺兼人，乃能舍其豪族，弃五欲乐，毁形守志，而为沙门。我等今者复何顾恋不出家耶，作是念已，共诣佛所……佛言善来比丘，须发自落袈裟着身，即成沙门。尔时世尊，又为广说四谛，时五十比丘。”<sup>[18]</sup> 在犍陀罗佛教艺术中，表现耶舍皈依的雕刻几乎不见，但在克孜尔石窟、云冈石窟中该题材却频繁出现。在克孜尔 110 窟该题材位于后室东部中栏。整个画面分为左右两部分，左侧一女子躺于床榻之上，一男子坐于床榻边缘。右侧一男子双臂上举站于水中（图 7，1）。

耶舍出家位于云冈石窟第 7 窟后室西壁第二层第二小层北龕。该故事以佛龕的形式表现，在圆拱龕内，释迦牟尼雕于中间，右手施无畏印，左手握衣带，结跏趺坐。佛陀两侧雕弟子像，弟子头戴宝冠，双手合十，坐于束帛座上，该形象应为耶舍（图 7，2）。

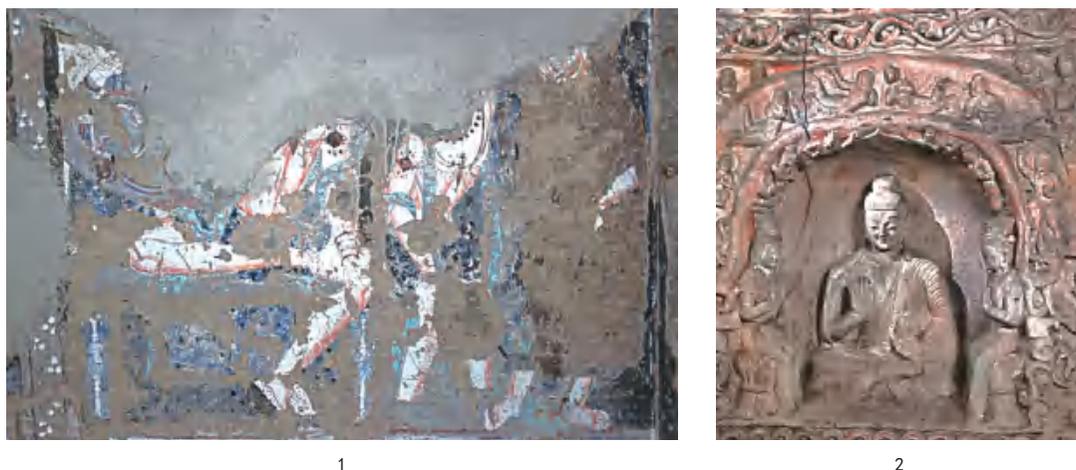


图 7 耶舍出家

1. 克孜尔石窟 110 窟（采自《克孜尔第 110 窟佛传艺术》） 2. 云冈石窟第七窟（采自《云冈石窟全集》）

表 6 耶舍皈依的图像构成及雕刻内容

图像来源	图像构成	雕刻内容
克孜尔 110 窟	画面分为左右两部分，选择故事的两个情景予以表现，但前后又具有连续性。	画面主要表现了佛经中关于耶舍出家故事的两个情节，一是耶舍看到入睡宫女的丑态，二是耶舍渡过大海走向佛陀。画面内容生动、清晰，与佛经所记内容基本相符。
云冈石窟第 7 窟	画面以释迦牟尼为中心，耶舍位于佛陀左右两侧。	以佛龕为表现形式，中间雕释迦牟尼，耶舍位于左右两侧。此表现形式突出耶舍皈依佛陀的内容，对于其他情节没有表现。

5. 三迦叶皈依的故事与降伏火龙的故事具有关联性，迦叶三兄弟及其弟子在被佛陀的无边法力征服后，终于皈依佛陀。佛经如此记载，“佛语迦叶：‘汝非罗汉，亦不知道真。胡为虚妄，自称贵乎？’于是迦叶心惊毛竖，自知无道，即稽首言：‘大道人实神圣，乃知我意志。宁可得从大道人禀受戒作沙门耶？’佛言：‘且还报汝弟子，报之益善。卿是大长者，国中所承望，今欲学大道，可独自知乎？’迦叶受教，还告诸弟子：‘汝曹知乎？我目所见，意始信解，当除须发，被法衣，受佛戒，作沙门。汝等欲何趣？’五百弟子曰：‘我等所知，皆大师恩，师所尊信，必不虚妄，愿皆随从得为沙门。’于是师徒，脱身裘褐，及取水瓶杖屣诸事火具，悉弃水中……迦叶及五百弟子，须发自堕，皆成沙门。“优为迦叶有二弟：次曰那提迦叶，幼曰竭夷迦叶。二弟各有二百五十弟子，庐舍列居水边。见诸梵志，衣服什物，诸事火具，皆随水流。二弟惊愕，恐兄师徒五百人，为恶人所害，大水所漂。即与五百弟子，逆水而上。见兄师徒，皆作沙门。怪问：‘大兄年百二十，智慧高远，国王吏民，所共宗事。我意以兄为是罗汉，今反舍梵志道、学沙门法，此非小事。佛岂独大，其道胜乎？’迦叶答言：‘佛道最胜，其法无量。我虽世学，未曾有得道神智如佛者也。其经戒甚清静，我今以见慈心度人，以三事教化：一者道定神足，变化自然；二者智慧，知人本意；三者经道正行，随病与药。’二弟各顾谓诸弟子：‘汝等欲何趣？’合五百人，俱同声言：‘愿如大师。’即皆稽首，求作沙门。佛言：‘可诸沙门来。’二弟及五百弟子，皆除须发，即随佛后，复成沙门。”<sup>[19]</sup>

犍陀罗佛教艺术中也有表现迦叶三兄弟礼拜佛陀的雕刻，在图像中释迦牟尼位于画面中央，佛陀右手施无畏印，左手握衣带，结跏趺坐于须弥座之上，佛陀左右两边雕有迦叶三兄弟及弟子。他们面朝佛陀，双手合掌礼敬。画面中迦叶三兄弟表现的十分生动，他们姿态各异，位于佛头左侧第一位的老者应为迦叶，其身后的两位应为迦叶的两位兄弟（图 8，1）。

克孜尔 110 窟三迦叶皈依的图像位于后室西壁下部，但图像尽毁几乎不可辨识，故在此不述。

云冈石窟第 7 窟三迦叶皈依位于东壁第二层第二小层的北龕，在圆拱龕内，释迦牟尼坐于中央，仅存头部，迦叶兄弟位于佛陀的两侧，但现仅存一位，该形象头梳高髻，高鼻深目，左手抚膝坐于束帛座上（图 8，2）。

表 7 三迦叶兄弟皈依图像构成及雕刻内容

图像来源	图像构成	雕刻内容
犍陀罗佛教艺术	画面以释迦牟尼为中心，两边雕三迦叶兄弟呈对称状。	画面表现人物较多，不仅有三迦叶兄弟，还有众弟子，人物皆面向佛陀，双手合十呈礼敬状。人物雕刻生动，姿态各异。
云冈石窟第 7 窟		故事以佛龕的形式表现，佛陀两侧雕迦叶二兄弟。整个画面简单、主题突出。



1



2

图 8 三迦叶皈依

1. 三迦叶兄弟礼拜佛陀（孙英刚、何平：《图说犍陀罗文明》，三联书店，2019 年） 2. 云冈石窟第 7 窟（采自《云冈石窟全集》）

6. 降魔成道讲的是：“于是第六化应声天，天上魔王，见菩萨清静无欲，精思不懈，心中烦毒，饮食不甘，伎乐不御，念：‘是道成，必大胜我。欲及其未作佛，当坏其道意。’魔子萨陀，前谏父曰：‘菩萨行净，三界无比，以得自然神通，众梵诸天亿百，皆往礼侍，此非天王所当沮坏，无为兴恶自亏福也。’魔王不听，召三玉女：一名欲妃，二名悦彼，三名快观，使行坏菩萨意。三女皆被罗縠之衣，服天名香瓔珞珠宝，极为妖冶巧媚之辞，欲乱其意。菩萨心净，如琉璃珠，不可得污。三女复白曰：‘仁德至重，诸天所敬，应有供养故天献我。我等好洁，年在盛时，天女端正，莫有殊我者，愿得晨起夜寐供侍左右。’

“菩萨答曰：‘汝宿有福，受得天身，不惟无常，而作妖媚，形体虽好，而心不端。譬如画瓶中盛臭毒，将以自坏。有何等奇，福难久居，淫恶不善，自亡其本。死即当堕三恶道中，受鸟兽形，欲脱致难。汝辈乱人正意，非清净种，革囊盛屎而来，何为？去！吾不用汝。’其三玉女，化成老母，不能自复。魔王益忿，更召诸鬼神，合得一亿八千万众，皆使变为师子熊罴、虎兕象龙牛马、犬豕猴猿之形，不可称言。虫头人体，蜿蜒之身，鼈龟之首而六目，或一颈而多头，齿牙爪距，担山吐火，雷电四绕，护持戈矛。菩萨慈心，不惊不怖，一毛不动，光颜益好。鬼兵退散，不能得近。”<sup>[20]</sup> 在犍陀罗佛教艺术中降魔成道图像主要有两种表现形式，第一种释迦牟尼位于中央，佛陀右手施触地印，左手握衣带，结跏趺坐于须弥座之上。

佛陀两侧雕手持武器的魔兵，形态各异。佛陀右下角雕魔王及其儿子萨陀，萨陀挽着魔王手臂，似在阻止其拔剑。左侧表现的是放弃攻击后的魔王，他左手上举，似乎十分懊恼。须弥座前雕两位身穿盔甲的魔兵，他们手持刀剑、盾牌扑倒在地。第二种释迦牟尼位于中心，左右两边雕魔兵，呈对称状。魔兵手持兵器扑向佛陀，画面的左上角雕手持金刚杵的执金刚神，须弥座前雕地神(图9,1)。

克孜尔石窟110窟的降魔成道位于后室北壁上方半圆端面上，画面残缺，仅存手持兵器的魔兵，魔兵表情狰狞，形态各异。魔王波旬手持长剑欲攻击佛陀。残留的须弥座上绘有地神(图9,2)。

云冈石窟第8窟的降魔成道位于东壁第二层第一小层北龕，此故事以华盖龕的形式表现，佛陀雕于中央，两侧雕魔兵，魔兵手持兵器扑向佛陀。魔兵逆发，双目瞪圆，神态生动，但部分雕刻风化无存(图9,3)。位于第10窟<sup>[21]</sup>后室南壁明窗右侧的降魔成道图像保存较好，在圆拱龕内佛陀位于中央，两侧魔兵手执兵器，须弥座前雕两位倒地的魔兵(图9,4)。

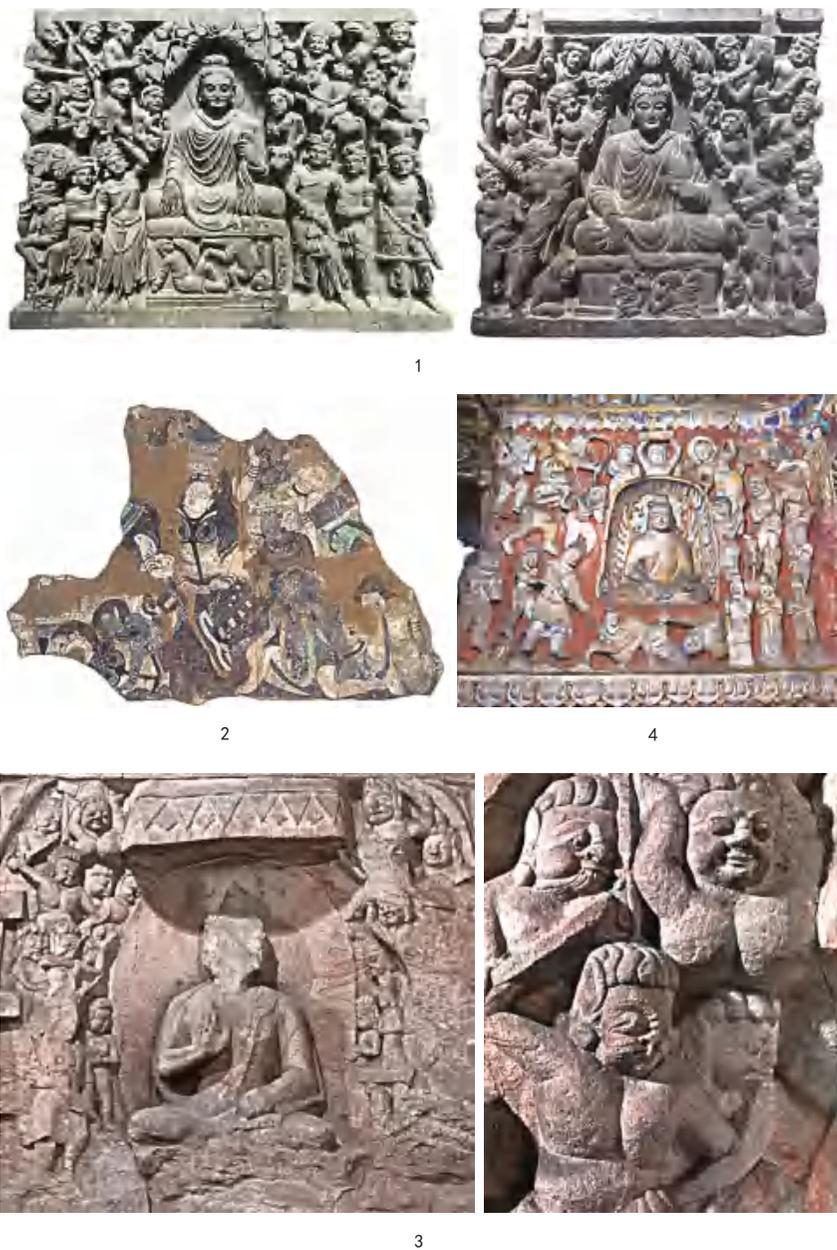


图9 降魔成道

1. 降魔成道(孙英刚、何平:《图说犍陀罗文明》,三联书店,2019年) 2. 克孜尔110窟  
3. 云冈石窟第8窟 4. 云冈石窟第10窟

表 8 降魔成道图像构成及雕刻内容

图像来源	图像构成	雕刻内容
犍陀罗佛教艺术	画以佛陀为中心，左右两边对称，画面布局紧凑，几乎不留空白。	魔兵数量众多，形象丰富、生动，魔兵大多以人和动物的形象表现，对佛经所载内容予以较为全面的呈现，整个画面突显神圣感。
克孜尔 110 窟	保存不完整，不可辨识	画面不完整，从现存图像看魔兵形象更为生动、多样，突显想象力，更加突出魔兵的狰狞与凶残。
云冈石窟第 8 窟	以佛陀为中心，左右两边对称，但画面布局较为简单，疏密有致。	魔兵多以人、动物的形象出现，但数量不多，表意性更加明显，突显中国化。

7. 梵天劝请讲的是“佛放眉中光，上照七天。梵天知佛欲取泥洹，悲念：‘三界皆为长衰，终不得知度世之法，死即当复堕三恶道，何时当脱？天下久远乃有佛耳，佛难得见若优昙华，今我当为天人请命求哀于佛，令止说经。’即语帝释，将天乐般遮伎下到石室……“佛意悉知，便从定觉。梵天白佛言：‘从久远以来，适复见佛耳。诸天喜踊，欲闻佛法，当为世间说经，愿莫般泥洹。众生愚闇，无有慧眼，唯加慈导，令得解脱。诸天人中，多有贤善，好道易解，亦有精进，能受戒法。畏于地狱三恶道者，愿开法藏，为现甘露，受者必多。天下无佛时，我见余道人，具有三毒自意合作经典。人尚学其不至诚法，何况佛之清净无淫怒痴？愿佛说法，使众生得闻至诚之道。”<sup>[22]</sup> 犍陀罗佛教艺术中“梵天劝请”是非常重要的题材，表现该题材的作品数量很多。在犍陀罗艺术中，佛陀位于画面的中央，右手施无畏印，左手握衣带。梵天与帝释天位于左右两侧，梵天头发绉起，衣着简单。帝释天敷巾冠饰，佩戴项圈耳饰。他们皆双手合十跪于佛前，请求佛陀不要自行涅槃，继续传法布道（图 10，1）。

克孜尔 110 窟的“梵天劝请”位于后室东壁，画面分为三部分，左侧佛陀右下方跪一天神，双手合十面向佛陀。佛陀右上方绘一女性树神礼拜佛陀。画面的右侧绘有立姿的佛陀，一外道双手举起走向佛陀（图 10，2）。

云冈石窟第 8 窟梵天劝请位于后室东壁第二层第二小层北龕，在楣拱龕内佛陀结跏趺坐

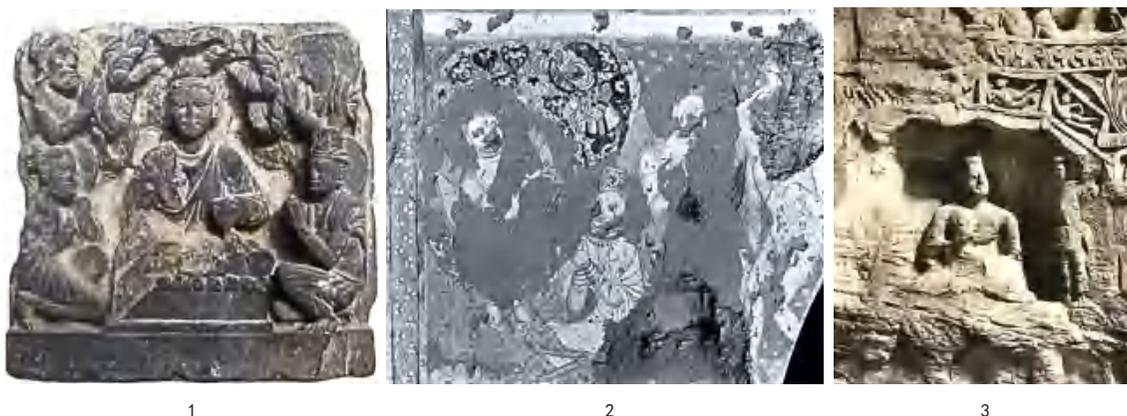


图 10 梵天劝请

1. 梵天劝请（孙英刚、何平：《图说犍陀罗文明》，三联书店，2019 年） 2. 克孜尔 110 窟梵天劝请 3. 云冈石窟第 8 窟

于其中，但保存不完整。佛陀左右雕站姿的菩萨，但左侧已风化，右侧仅存轮廓。依轮廓辨析胁侍菩萨头梳高髻，右手置于胸前，左手执净瓶，似在礼拜佛陀。左右两侧胁侍菩萨表现的应是梵天与帝释天。佛陀头部两侧还雕有护法天神，现仅存右侧雕刻（图 10，3）。

表 9 梵天劝请图像构成及雕刻内容

图像来源	图像构成	雕刻内容
犍陀罗佛教艺术	以佛陀为中心，左右两边对称，画面布局紧凑，几乎不留空白	雕刻内容较为清晰地表现了佛经对梵天劝请故事的记载
克孜尔 110 窟	画面根据表现内容分为三部分，构图组合灵活	画面内容丰富，将梵天劝请、树神询问、遇到外道优波迦摩三个故事融于一个画面
云冈石窟第 8 窟	以佛陀为中心，左右两边对称，画面布局较为简单，疏密有致	雕刻内容与犍陀罗佛教艺术相似，但梵天、帝释天的形象有所改变，更加程式化

8、商主献食讲的是“佛定意七日，不动不摇。树神念：‘佛新得道，快坐七日，未有献食者，我当求人令饭佛。’时适有五百贾人，从山一面过，车牛皆蹶不行。中有两大人，一名提谓，二名波利，怖还与众人俱诣树神请福，神现光像言：‘今世有佛，在此优留国界尼连禅水边，未有献食者。汝曹幸先能有善意，必获大福。’贾人闻佛名，皆喜言：‘佛必独大尊，天神所敬，非凡品也。’即和麩蜜，俱诣树下，稽首上佛。”<sup>[22]</sup>在犍陀罗佛教艺术中此题材数量较多，主要有两种表现形式。第一种为在画面中佛陀位于中央，佛陀左侧雕商队，提谓、波利二商人手提盛有食物的袋子献给佛陀，商人身后雕驮有货物的牛。佛陀右侧表现的是为佛陀献食后离开的商队。第二种的表现形式为佛陀位于中心，左右两侧雕商人，商人敷巾冠饰，手握一袋麩麦奉献于佛陀。

克孜尔 110 窟的商主奉食位于主室东壁中部，与四天王奉钵组合为一个画面。画面构图及内容已在四天王奉钵的故事中叙述，在此不述。

云冈石窟第 8 窟的商主奉食位于东壁第二层第二小层北龕，画面中佛陀位于中央，左右两侧雕商人，商人双膝跪地，双手合十礼拜佛陀（图 11）。



图 11 云冈石窟第 8 窟商主奉食

表 10 商主奉食图像构成及雕刻内容

图像来源	图像构成	雕刻内容
犍陀罗佛教艺术	以佛陀为中心，左右两边对称，画面布局紧凑，几乎不留空白	雕刻内容分为两种，一种较为详细地表现了该故事；一种仅表现了商主奉食的场景
克孜尔 110 窟	画面以佛陀为中心，四天王与商主位于左右两侧，画面疏密有致	画面内容丰富，将四天王奉钵与商主奉食共同表现于一个画面，同时商主手捧食器呈现出供养的姿态
云冈石窟第 8 窟	以佛陀为中心，左右两边对称，画面布局较为简单，主次人物表现明显，疏密有致	雕刻内容与犍陀罗佛教艺术相似，但商主未呈现出奉食的姿态，而呈礼拜状

通过对三地八个同一题材佛传故事的图像构成及雕刻内容的对比分析可知：三地图像的构图基本以佛陀为中心，左右两侧对称，但克孜尔的个别图像出现多种故事的组合，云冈石窟第 7、8 窟佛传故事图像以佛龕形式表现，画面布局简单、疏密有致、佛陀与其他人物的大小对比关系较为明显，主题突出。从雕刻内容看三地图像均再现了佛经的相关记载，但克孜尔的图像内容更为灵活，想象力更为丰富，本土化也较为明显。云冈石窟第 7、8 窟图像内容不仅突显本土化，且人物形象渐趋程式化，且明显受到犍陀罗佛教艺术的直接影响。

### （三）图像中的本土文化

云冈石窟第 7、8 窟佛传故事的图像不仅受到犍陀罗佛教艺术的影响，同时又突显本土文化。1. 鲜卑文化。在“商主奉食”图像中，佛陀左右两侧的商人形象一改犍陀罗图像中敷巾冠饰的形象，变为身着夹领短袖短衫、头戴垂裙风帽、脚穿短靴的鲜卑形象；2. 汉文化。犍陀罗佛教雕刻中人物形象众多，可见当时的艺术家力图将佛经的内容详尽表现。云冈石窟的故事雕刻却改繁为简，对众多人物进行了概括，同时仅提取故事的核心内容加以表现；3. 云冈文化<sup>[23]</sup>。在犍陀罗艺术中，佛陀一般身着通肩大衣，两侧人物有的束发绺起<sup>[24]</sup>，有的敷巾冠饰<sup>[25]</sup>，有的头部磨光<sup>[26]</sup>。在云冈石窟的故事雕刻中佛陀一般身着半袒右肩式佛衣，两侧人物有的头梳高髻、有的头戴宝冠，世俗社会中的服饰装扮在佛教世界里得以呈现。犍陀罗艺术中梵天与帝释天的形象也变为头戴宝冠的菩萨形象。

### （四）图像中的宗教与政治文化

云冈石窟第 7、8 窟中的佛传故事主要表现了佛陀悟道后传法过程中的故事，其中很多情节含有浓郁的神话色彩，凸显了佛陀的法力无边，本文暂不考证故事的真实性，仅从故事内容本身出发探究所反映的宗教与政治文化。四天王奉钵、商主奉食乃至牧牛女献糜、猕猴献蜜等题材在内容上具有相似性，都是为佛陀进献食物，这类题材在犍陀罗艺术中数量较多，也侧面反映了两方面内容：1. 反映了佛教的发展状况。在佛教发展初期，佛陀及弟子没有固定的修行场所及稳定的生活来源，此时寺院经济尚未形成，日常生活的必需品全部依赖信徒施舍、供养，因此佛传故事中关于信徒施舍食物的内容出现较多。随着佛教的不断发展北魏时寺院经济已形成一定规模，虽然僧尼有了固定的修行场所，寺院经济也逐渐繁荣，但施舍仍是寺院僧尼生存、发展的基础，也是信徒表达诚心最主要的手段<sup>[27]</sup>。因此关于为佛陀奉食的题材在云冈石窟也频繁出现，表达了佛教对施舍、供养这种修行方式的倡导；2. 佛法的传

承以及社会的安定。佛钵在犍陀罗艺术中占有重要地位，是宗教、政治符号及传法信物（图 12）<sup>[28]</sup>。佛钵不仅象征着佛法的传承，而且也是转轮王供养的圣物，佛钵所到之处，君民安乐。佛钵消失，人民陷入灾难<sup>[29]</sup>。

四天王奉钵的图像在云冈石窟第 7、8 窟中不仅多次出现<sup>[30]</sup>，且成为连接其他故事的主线，重要性可见一斑。云冈石窟作为由皇家出资开凿的石窟，洞窟内容的设计不仅符合佛教发展的需求，而且也表达了统治者的主观愿望——希望佛教能不断传承、发展。统治者成为转轮王，建立丰功伟业。



图 12 弥勒立像、燃灯佛授记

（采自孙英刚、何平：《图说犍陀罗文明》，三联书店，2019 年）

三迦叶皈依、降伏火龙、耶舍皈依都是关于降服外道的故事，在故事中突显了佛陀法力无边，同时这类故事也反映了佛教初创期在发展过程中存在的困难。在佛教初创期，古印度同时存在多种教派，如何壮大佛教僧团，使外道皈依是当时释迦牟尼面临的主要问题。三迦叶皈依、降伏火龙属于一个故事的两个情节，在这个故事中佛陀使五百外道弟子皈依佛教，这件事是佛教僧团的首次壮大，在佛教发展史上具有重大意义。耶舍皈依也是佛教僧团的一次扩大，促进了佛教的发展。

降魔成道、初转法轮、梵天劝请是释迦牟尼成道、布道过程中最重要的情节。这三个故事不仅在佛陀一生之中占有重要地位，而且也是佛教创立、发展的重要结点，在洞窟中选取此类题材予以表现，意在向信徒宣教佛陀一生的经历及佛教发展的历史。

### 三、结论

云冈石窟第 7、8 窟前后两室的東西两壁雕刻、设计了若干佛经故事，前室以佛本生故事为主，但风化严重。后室以佛本行故事为主，保存较好，表现了佛陀一生之中的重要时刻。

故事雕刻不仅呈现出浓郁的艺术特色，同时还表现出本土、宗教与政治文化。通过对犍陀罗佛教艺术、克孜尔石窟壁画以及云冈石窟第 7、8 窟佛经故事雕刻对比分析可知：从传统佛教传播论来看，云冈石窟的故事雕刻应同时受到犍陀罗、克孜尔、凉州佛教文化的影响，但从同题材佛教艺术的图像构成及内容来看，云冈石窟的佛教艺术明显受到犍陀罗佛教文化

的影响比例较大，不仅如此在佛经故事表现位置的选取、题材的选择上也继承了犍陀罗佛教艺术对佛教题材的理解和认识，同时呈现出浓郁的本土和云冈特色文化。

#### 注释：

- [1] 宿白：《云冈石窟分期试论》，《考古学报》1978年第1期。
- [2]〔日〕水野清一、长广敏雄：《云冈石窟》，科学出版社，2014年。
- [3]〔日〕水野清一、长广敏雄，王雁卿译：《云冈石窟装饰的意义》，《文物季刊》1997年第1期。
- [4] 王恒：《从犍陀罗到云冈——对云冈石窟雕刻艺术表现中有关片段的讨论》，《文物季刊》1999年第3期。
- [5] 栗田功著，周昀、唐启山译：《大美之佛像——犍陀罗艺术》，文物出版社，2018年。
- [6][7] 宫治昭著、李萍译：《犍陀罗美术寻踪》，人民美术出版社，1978年。
- [8] 此处的早期指公元5—6世纪。
- [9] 孙英刚、何平：《图说犍陀罗文明》，三联书店，2019年。
- [10] 新疆龟兹石窟研究所：《克孜尔石窟内容总录》，新疆美术摄影出版社，2000年。
- [11] 宿白、丁明夷、马世长、雄西：《中国石窟·克孜尔石窟（一）》，文物出版社，2018年。
- [12] 樊锦诗、刘永增：《敦煌鉴赏50窟》，江苏美术出版社，2007年。
- [13][15][16][18][19][20][22][27]〔日〕高楠顺次郎，渡边海旭：《大正藏 第3册》，大藏经刊行会，1924年。
- [14] 新疆龟兹石窟研究所：《克孜尔石窟内容总录》，新疆美术摄影出版社，2000年。
- [17] 孙英刚、何平：《图说犍陀罗文明》，三联书店，2019年。
- [21] 云冈石窟第10窟与第8窟同属第二期，但开凿时间相对晚。
- [23] 在云冈石窟表现的独特文化。
- [24] 表现修行者。
- [25] 表现贵族。
- [26] 表现出家人。
- [28]〔北齐〕魏收：《魏书》卷一百一十四《释老志》，中华书局，1974年。
- [29] 孙英刚、何平：《图说犍陀罗文明》，三联书店，2019年。
- [30] 根据图像设计的规律分析：四天王奉钵在第7、8窟各出现两次。
- [31] 孙英刚、何平：《图说犍陀罗文明》，三联书店，2019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)

# 云冈石窟的金刚力士

贾玲婵

## 一、金刚力士的概念

关于金刚力士，《佛学大辞典》：“金刚力士，与金刚神、执金刚、持金刚、金刚夜叉、密迹金刚等皆同。执金刚杵护持佛法之天神也<sup>[1]</sup>。”可见，金刚力士又称金刚神，属金刚神系的夜叉。夜叉，是梵语的音译，又称药叉、闍叉、夜乞叉，译言能噉鬼，捷疾鬼，勇健，轻捷，秘密等<sup>[2]</sup>。《妙法莲花经》中对夜叉的解释是能飞腾空中的鬼神<sup>[3]</sup>。夜叉根据活动空间又可分为不同的类别，《注维摩诘经》载：“罗什曰：夜叉，秦言贵人，亦言轻捷。有三种：一在地，二在虚空，三天夜叉也<sup>[4]</sup>。”

夜叉和金刚力士的关系，《大毗卢遮那成佛经疏》载：“西方谓夜叉为秘密。以其身口意。速疾隐秘难可了知故。旧翻或云密迹。若浅略明义。秘密主。即是夜叉王也。执金刚杵常侍卫佛。故曰金刚手<sup>[5]</sup>。”可见，金刚力士是夜叉的一种，一些著作和文章对此也多有论述<sup>[6]</sup>，得出的结论也都认为，金刚力士是佛教当中的夜叉衍化而来，是夜叉之王，等级相比一般的夜叉较高。

## 二、云冈石窟金刚力士的考古学研究

本文讨论的主要是中期洞窟的金刚力士，大多身材高大舒展，扭臀侧身，一腿直立，一腿微曲，侧脸朝向窟内或龕内，手持金刚杵和戟（也有少数不持法器的），立于窟门、佛龕两侧，根据头部造型，可分为A型、B型和C型。

A型戴鸟翼冠，有双翼和单翼，此处不再细分。此型金刚力士脸型方圆，大眼弯眉，嘴角微微上扬，表情温和，毫无凶恶之态。根据服饰不同，又可分为Aa和Ab两个亚型。

Aa型身穿铠甲，姿态不尽相同，据此分为三式：

I式：一手握金刚杵置于胸部，一手高举执三叉戟，见第8窟后室窟门（图1，1）。

II式：一手叉腰，一手上举握有金刚杵，胳膊上搭着从背后绕过来的飘带，见第10窟后室窟门（图1，2）。

III式：一手上举，一手叉腰，不持法器，见第5窟窟门（图1，3）。



图1 Aa型金刚力士

1. 第8窟后室窟门拱东侧 2. 第10窟后室窟门拱东侧 3. 第5窟后室窟门拱东侧

Ab型身披交叉天衣，分布在第6窟中心柱。西面佛龛右侧金刚力士一手上举、一手叉腰，且下巴处还留有一撮山羊胡须（图2，1）；东面佛龛左侧一身一手上举、一手放置在胸部（图2，2）；南面佛龛左侧则一手叉腰、一手放置在胸部（图2，3）。



图2 Ab型金刚力士

1. 第6窟中心塔柱西面佛龛右侧 2. 第6窟中心塔柱东面佛龛左侧 3. 第6窟中心塔柱南面佛龛左侧

B型头戴鲜卑帽，身穿紧身长袍。第9窟前室北壁门楣两侧金刚力士一手握金刚杵置于胸部，一手高举执“卍”型戟（图3），此型表情虽不至凶狠，但侃然正色，相比A型的轻松愉快，要沉静严肃的多。

C型头戴高冠。体型瘦削单薄，根据冠的样式可分为二式：

I式：冠四周交替出现三角形和圆形图案。表情凶悍，横眉怒目，见第12窟窟门西壁（图4，1），肌肉隆起，表情愤怒。

II式：冠后部垂有两根飘带，眼球凸出，头向上扬起，脖颈修长，金刚杵搭在肩上，见第15窟西壁圆拱龕西侧（图4，2），相比I式，更加单薄瘦小，且略显沧桑，有点像年过半百的老者，少了威严和气势。

随着时间的早晚云冈石窟金刚力士的形象发生了变化，表情从最初的愉快温和，变得愤怒咆哮；身形也从高大魁梧变得单薄瘦削；法器从金刚杵和三叉戟，到只持金刚杵，发展到最后不持法器。

### 三、金刚力士形象分析

#### （一）体态和手势

云冈石窟的金刚力士一腿直立，一腿微曲，这种姿势下，身体重量分配不均，通常将重心放在一条腿上，看上去有动态之感，但在佛教艺术中属于直立神像的沉思式<sup>[7]</sup>，叉腰在佛教造像中是比较散漫的手势，不带有任何象征意义<sup>[8]</sup>。

#### （二）法器

金刚力士所持的法器，主要有金刚杵、三叉戟和“卍”型戟。金刚杵，《佛学大辞典》：“梵语伐折罗，原为印度之兵器，密宗假之，以譬坚利之智，断烦恼，伏恶魔。……以金石或木材作之<sup>[9]</sup>。”“起初，金刚杵是‘吠陀’雅利安人的众神之主因陀罗的典型法器，后来成了湿婆的法器，几乎与三叉戟的象征含义毫无二致<sup>[10]</sup>。”金刚杵是古代印度的兵器，佛教吸纳印度民间的众神，连同他们手执的法器也一并引入。

金刚力士手执的三叉戟，通常也被认为源于印度，可是观察印度教中湿婆所持三叉型武



图3 第9窟前室北壁门楣两侧B型金刚力士



1 2

图4 C型金刚力士

1. 第12窟窟门西壁 2. 第15窟西壁圆拱龕西侧

器<sup>[11]</sup>，在分叉处多呈现为曲线（图5），和云冈的三叉戟差别明显。

我国成都曾家包汉墓画像石上发现有三叉型的器具<sup>[12]</sup>，从图像中可以看到位于武器架的最上层（图6，1），有研究认为这可能是中国最早的三叉型兵器<sup>[13]</sup>。

根据考古资料，不管是东汉以前，还是之后很长一段时间，最常见的武器有戈、矛、戟、剑等，并未发现三叉形兵器的实物甚至图像，直到在云冈出现。后来出现的镜、钁、叉等类似三叉戟的兵器（图6，2），最早是古人用于捕鱼、狩猎和收拢谷物的工具，农民战争中常把这类农具作为武器来使用，最后才发展成兵器，

且大都创制于宋元以后<sup>[14]</sup>。经观察，这件三叉型兵器，中齿较两侧偏长，两外齿和中齿平行，既没有内收也没有外撇的趋势，三齿都是圆锥状，齿端尖锐，和云冈石窟金刚力士手中的三叉戟截然不同。

在陕西地区发掘的粟特人墓葬中，发现了和云冈石窟类似的三叉戟，虽然墓葬时间在北魏之后，但可以帮助寻找云冈石窟三叉戟的来源。1994年，陕北靖边大夏统万城遗址东侧发现的翟曹明墓<sup>[15]</sup>，在彩绘贴金的石雕墓门上，各刻一身手持三叉型兵器的胡人武士（图7，1），据荣新江先生研究，墓主翟曹明应是北周晚期统万城的西胡代表，和粟特人有着不解之缘<sup>[16]</sup>。陕西陇县原子头M22<sup>[17]</sup>，出土有一对武士形象的银箔饰片，其中一身持三叉形兵器（图7，2），墓葬早年被盗，墓主身份不明，但银饰人物形象、服饰等均与西域胡人相似。陕西杨陵区的武周沙州刺史李无亏墓<sup>[18]</sup>，两扇墓门均线刻一身武士，其中一身也手执三叉戟。据研究，墓门武士面部为胡人形象，所持兵器及头饰反映着浓厚的胡人特征，构图组合也与靖边发现的

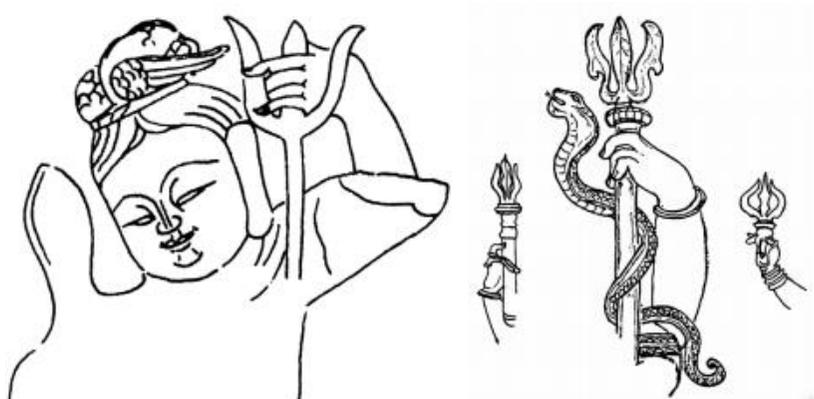
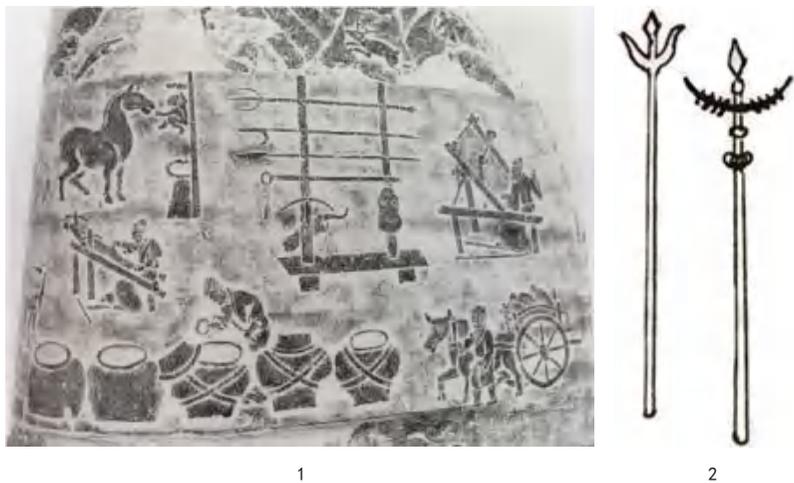


图5 金刚力士所执三叉戟



1

2

图6 我国早期的三叉型兵器

1. 我国成都曾家包汉墓画像石上发现的三叉型器具 2. 镜、钁等类似三叉戟的兵器

彩绘贴金石门上的部分特征相近<sup>[19]</sup>。

这种三叉戟应是粟特人曾经使用的武器，古代粟特人聚居于今中亚地区乌兹别克斯坦、塔吉克斯坦和吉尔吉斯斯坦等国境内，其文化曾受到欧亚不同区域文化的影响，所以三叉戟是否为粟特人创造需要进一步考证。

在时间更早的贵霜王朝金币上，我们发现了类似于云冈的三叉戟，这些金币的正面为国王像，背面为湿婆像，国王和湿婆的手里都握有三叉戟（图8，1）。云冈石窟B型金刚力士还手持“卍”形戟，在洛阳出土的宁懋石室上雕刻有武士也手持“卍”形戟，凑巧的是，在贵霜王朝迦腻色迦一世时期（约公元127-140年）的一枚金币上，正面有一位站立的国王手执“卍”形兵器<sup>[20]</sup>（图8，2）。



图7 粟特人墓葬中的三叉形兵器

1. 翟曹明墓石雕墓门所见的三叉型兵器 2. 陕西陇县原子头银箔饰片所见的三叉形兵器



图8 贵霜王朝金币上发现的兵器

1. 手握三叉戟 2. 手执“卍”形兵器

贵霜王朝是大月氏人在公元1世纪中期建立的，在迦腻色迦王统治时期，贵霜王朝达到鼎盛期，统治范围西边与安息相邻，东达葱岭，南达印度河流域，并向东南扩展到恒河中游。早在东汉、魏晋时期包括贵霜商人还有粟特人在内的丝绸贸易规模已经很庞大了，到东晋南北朝时期，中西之间的文化交流又比东汉魏晋有了进一步的发展，他们不仅把自己国家的文化带到东方，还传播了周边地区的文化<sup>[21]</sup>。这种三叉戟极有可能是贵霜王朝与中亚粟特文化交流融合的结果，而粟特人又将这种文化现象沿古丝绸之路带进中国，出现在入华粟特人的墓葬石雕及金属篆刻饰件中。

### （三）冠饰

云冈石窟金刚力士的冠饰，最具特点的莫过于鸟翼冠（图9，1），关于鸟翼冠的来源，早期研究认为有两种，一是汉代以来的羽林、虎贲之冠，《后汉书·舆服志下》载：“武冠，

俗谓之大冠，环纓无蕤，以青系为纆，加双鷩尾，竖左右，为鷩冠云。五官、左右虎贲、羽林、五中郎将、羽林左右监皆冠鷩冠，沙縠单衣<sup>[22]</sup>。”结合实际，一般羽林、虎贲军士在头盔左右两侧各插着一根羽毛；二是《大唐西域记》卷一‘迦牟试国’的神话传说，该书完成于唐朝，在时间上相对滞后，更何况是神话传说，因此这两说都不具有说服力。

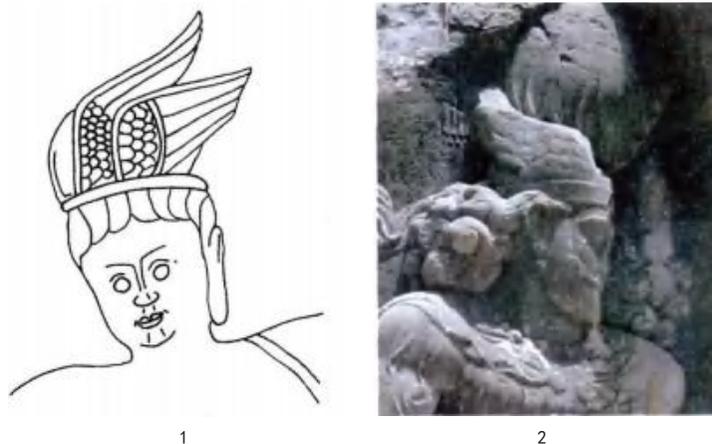


图9 头戴鸟翼冠的金刚力士

1. 云冈石窟第10窟后室窟门拱东侧 2. 萨珊波斯王朝雕像

在萨珊波斯王朝(221-651)

第五代王巴赫拉姆二世(在位期间224-293)的雕像上发现的鸟翼冠<sup>[23]</sup>(图9, 2), 与云冈石窟的鸟翼冠非常相似。萨珊波斯建立于公元226年, 642年为大食所灭, 其势力西达两河流域, 东到阿姆河, 包括今天阿富汗的大部, 是西亚的大国。根据《晋书·西戎》记载<sup>[24]</sup>, 当时中国与西域及中亚的联系不是很频繁, 而《魏书·西域》中记载的国家数量明显增多, 且开始出现波斯<sup>[25]</sup>, 说明北魏时中国与西方的交流逐渐加强, 据统计, 在北魏恢复佛法到迁都洛阳时期, 北魏与波斯之间的往来总共五次, 这是官方记载的政府之间的接触, 民间私下的商业、文化交流可能更加广泛和频繁, 西域各国及中亚、西亚的文化随政府使节和商人到达平城, 促进了东、西之间各方面的交流与融合。

B型金刚力士头部, 近距离观察发现, 这种帽屋为圆形、帽筒向后塌下的装饰应为鲜卑帽。

鲜卑人戴帽子, 史书确有记载, 《太平御览》引《北齐书》:“后主武平中, 特进侍中崔季舒宅中池内, 莲茎皆作胡人面, 仍着鲜卑帽。俄而季舒见煞<sup>[26]</sup>。”又《南齐书·王融传》中, 王融在给皇帝的上疏中谈到鲜卑族, “冠方帽则犯沙陵雪, 服左衽则风骧鸟逝<sup>[27]</sup>。”可见, 鲜卑人确实戴帽, 而且戴帽的目地是为了保暖和抵挡风沙。

从考古发现的图像资料看, 鲜卑帽的样式有很多, 大致可分为四种: 第一种帽身是饱满的圆形, 为大头长裙帽; 第二种是帽身为长筒形的高顶长裙帽; 第三种因帽身可见十字形痕迹线, 被称为十字长裙帽; 第四种帽身末端向后下方垂坠<sup>[28]</sup>。云冈石窟的样式应属第四种(图10, 1), 只是看不到后面的垂裙, 2009年5月山西省大同市御东新区文瀛北路发现一座北魏壁画墓<sup>[29]</sup>, 两棺床之间的矮墙立面上绘一侍者(图10, 2), 头戴鲜卑帽, 帽身较短向后塌下, 和B型金刚力士头部造型一模一样, 而且可以明显看到脖子后面的垂裙, 推测云冈石窟金刚力士的鲜卑帽原本也是有垂裙的, 只是因为浮雕的原因, 无法展现出全貌。

C型金刚力士的冠上多了飘带。《魏书·西域·龟兹》记载:“龟兹国, ……其王头系带, 垂之于后, 坐金师子床<sup>[30]</sup>。”《洛阳伽蓝记》载:“从捍摩城西行八百七十八里, 至于阆国。

于阗国王头着金冠，似鸡幘，头后垂二尺生绢，广五寸，以为饰<sup>[31]</sup>。”龟兹国王和于阗国王头后面披着长二尺、宽五寸的飘带，根据描述，和云冈石窟中期后段金刚力士冠上的飘带非常相像。

#### （四）服饰

金刚力士的服饰，根据保存情况大致可分为三种：上身穿半袖短甲，下身为战袍，应是中原地区武士的服饰；呈“X”



图 10 帽身末端向后下方垂坠的鲜卑帽

1. 云冈石窟所见的鲜卑帽样式 2. 文瀛北路北魏壁画墓侍者所戴鲜卑帽

型的交叉天衣，也称帔帛，在佛教造像多见于菩萨的服饰；还有一种是上衣为圆领、对襟，短袖紧身，束腰，下摆作平裾，下身似乎为紧身裤，脚部穿皮靴，这种样式，应为北朝“袴褶”服的一种。传说袴褶服起源于战国时期赵武灵王胡服骑射，学者们普遍认为袴褶是北方的胡服，最先在军中使用。

袴褶也是鲜卑族的服饰，《资治通鉴·齐纪三》齐永明九年（491年）载，“魏旧制，群臣季冬朝贺，服袴褶行事，谓之小岁；丙戌，诏罢之<sup>[32]</sup>。”又《南齐书·魏虏传》载，永明十年“上遣司徒参军萧琛，范云北使。宏西郊，即前祀天坛处也。宏与伪公卿从二十余骑戎服绕坛，宏一周，公卿七匝，谓之蹋坛<sup>[33]</sup>。”关于此处戎服，《资治通鉴》又载：“使人之来，唯赍袴褶，此既戎服，不可以吊，唯主人裁其吊服<sup>[34]</sup>。”可知，这里的“戎服”就是袴褶。说明在北魏时期，袴褶曾是祭祀和朝贺等重要场合的正式服装，不仅文武百官，而且皇帝也穿袴褶，这种最先在军队中流行起来，适合骑马作战的戎服，在北魏时期成为上至王公贵族，下至黎民百姓都穿的服饰。

袴褶服的具体样式，根据沈从文先生的研究，除膝下加缚，分大小口，此外终难明确<sup>[35]</sup>。从墓葬出土的画像石、陶俑及石窟壁画、石刻中可以看到，南北朝时期的袴褶，基本都是上衣下裤。具体到样式可分很多种，上衣有圆领或交领，对襟或左衽，袖子有宽袖、窄袖及短袖，其长短，分过膝、及膝和不过膝，下摆有的为曲裾，有的为平裾，裤子类似今天的合裆长裤。因袴褶在军中使用，所以也可看到袴褶服配套铠甲。

第9窟金刚力士所穿圆领、对襟的长袍，腰间还有束带，这种与袴褶配套的腰带，在汉族和少数民族服饰中都有，汉名“躡蹠带”<sup>[36]</sup>，胡名“郭洛带”。胡服中，躡蹠带的作用，除了使衣服贴身，动作利索外，还可以垂挂各种日常生活小物品。但是，云冈石窟金刚力士的腰带上没有看到垂挂的物件，古代中原袍服也配有大带、革带，且均无饰件，因此，有可能是受中原地区服饰文化的影响。前面提到的大同北魏壁画墓侍者（图10,2），穿圆领对襟、腰间束带的衣服，和云冈金刚力士的服饰非常相像，敦煌莫高窟西魏第285窟也有类似的袴

褶服<sup>[37]</sup>，只是下摆为曲裾（图 11）。

脚部因雕刻风化，不太容易分辨，按照鲜卑族的习俗，应为皮靴，长靴的好处是乘骑作战或外出。鲜卑帽、袴褶、蹀躞带、皮靴是鲜卑族及许多北方少数民族的传统服饰，这套完备的服装是鲜卑族不分男女穿戴的常服<sup>[38]</sup>。紧身、窄袖的设计，利于骑射，而且行动起来更为灵活，便于在草原活动，袴褶的流行正是受到少数民族骑马、畜牧游猎生活及草原环境的直接影响。



图 11 敦煌莫高窟西魏第 285 窟人物所穿袴褶服

## 四、其他地区的金刚力士

### （一）印度地区

印度现存最早的护法夜叉见比德尔科拉石窟，雕凿年代为公元前 2 世纪后半<sup>[39]</sup>，较桑奇大塔四座塔门略早。比德尔科拉石窟第四窟的护法夜叉（图 12，1），各持一标枪，手握长方形盾牌，左侧佩刀，刀柄位于腰与左手间，右侧宽大的剑鞘中插一短剑。

桑奇大塔四座塔门内侧，也对称雕造两身护法夜叉，佩戴华丽的饰物，东门右柱的夜叉手里执武器和莲蕾（图 12，2）；北门右柱的一身，右手握一朵莲花（图 12，3）；位于西门右柱的夜叉，左手持矛，飘带从身后绕到两只臂膀上自然的垂下来（图 12，4）。

观察发现，比德尔科拉石窟和桑奇大塔塔门两侧的夜叉，身体基本朝正前方，模样大同小异，装饰华丽，手握标枪，和云冈石窟的金刚力士相比，除位于窟门两侧，在造型及所持法器上并没有多少相似之处。

### （二）犍陀罗地区

与早期印度派艺术不同，犍陀罗艺术中，金刚力士开始手持金刚杵出现在佛陀身边。在一件犍陀罗浮雕作品上<sup>[40]</sup>，佛陀的左侧站着一身金刚力士（图 13，1），看起来强壮结实，左手执金刚杵，右手自然下垂，满脸



1



2

3

4

图 12 印度地区的金刚力士

1. 比德尔科拉石窟第四窟的护法夜叉
2. 桑奇大塔东门右柱的夜叉
3. 桑奇大塔北门右柱的夜叉
4. 桑奇大塔西门右柱的夜叉

胡须，头发散乱的披着，没有任何装饰物；穿着为希腊的短齐通（或束腰外衣），又被称为阿克索米斯式短衣，都是侍者的衣服<sup>[41]</sup>。另一件佛与金刚手组合图像的浮雕<sup>[42]</sup>，金刚力士紧随在佛的身后，形象和前面的金刚力士相似（图 13，2），只是头高高扬起，左手执金刚杵，右手高举拂尘。

还有一件“初生佛陀七步”的浮雕作品<sup>[43]</sup>，佛陀站在伞盖之下的正中央，在画面最左侧有一立姿天神（图 13，3），其身份尚不清楚，但是侧脸面向佛陀，扭臀侧身，一腿直立，一腿微曲，一手置于胸部，一手上举的姿态和云冈石窟 6 窟中心柱下层的金刚力士极其相似。

### （三）以龟兹为中心的西域

我国新疆地区，在古代称为西域，是中西方沟通交流的重要媒介，这里曾经建立过很多国家，经济繁荣，文化多元。尤其崇信佛教，后世发现了大量的佛教遗存，主要集中在塔里木盆地北缘，丝绸之路北道沿线的绿洲，西起古代疏勒（今喀什一带），经龟兹（今库车一带）到高昌（今吐鲁番一带），都有石窟和寺院遗迹。其中以龟兹境内的石窟遗迹最为集中，数量多、规模大，开凿延续时间也长，所以了解新疆石窟，龟兹石窟是重点。

古代龟兹，包括今天新疆的库车、新和、沙雅、拜城、阿克苏一带，是古代西域诸国中的大国，佛教传入龟兹的时间，学术界没有定论，就目前所知，从 2 世纪以后，东来传教、译经的人士中，已有来自龟兹的僧人和居士，到 4 世纪时，龟兹地区已经成为丝绸之路北道的佛教中心。龟兹最大的石窟群是克孜尔石窟和库木吐拉石窟。

克孜尔石窟位于库车县与拜城县之间的克孜尔镇，在龟兹石窟中最具代表性，是规模最大、开凿较早、保存最完好的一座石窟，大约开凿于 3 世纪，4 至 5 世纪是其盛期，最晚的洞窟大约属于 11 世纪。目前在克孜尔石窟内没有发现开凿的确切纪年，也没有相关的文献记载，多年以来中外学者在克孜尔石窟的分期断代方面有许多看法<sup>[44]</sup>，其中以宿白先生的观点最具代表性。他们的分期各有特点，但在某些洞窟的分期上能达成一致，为客观起见，选取大家都认同的较早的第 77、80、97 窟。



图 13 犍陀罗地区的金刚力士

1. 犍陀罗浮雕上的金刚力士
2. 佛与金刚手组合图像的浮雕
3. “初生佛陀七步”的浮雕

第 77 窟主室东壁有一金刚，坐在束帛座上(图 14,1)，右臂上举，持一尘尾，左手在胸前，执一金刚杵，头戴呈“Y”形鸟翼冠；第 80 窟“降服六师外道”壁画里，有一身头戴尖角方冠的金刚力士(图 14, 2)；第 97 窟主室正壁也是“佛降服六师外道”图，



1



2



3

图 14 克孜尔石窟的金刚力士

1. 第 77 窟主室东壁 2. 第 80 窟“降服六师外道”壁画  
3. 第 97 窟主室正壁“佛降服六师外道”壁画

佛的两侧各一身金刚力士，左侧戴尖角方冠，右侧戴狮头皮冠<sup>[45]</sup>(图 14, 3)。

克孜尔石窟的金刚力士，除表现为空中飞行外，还出现了坐姿。金刚力士面相丰圆，表情淡定从容，头戴的狮头皮冠和“Y”形鸟翼冠，受犍陀罗艺术的影响，而尖角方冠，根据研究，这种头冠代表了很高的身份和地位，源于龟兹本地<sup>[46]</sup>。新疆盛行小乘佛教，不管是单身，还是成对的金刚力士都出现在佛的身边。

#### (四) 以武威、敦煌为中心的河西走廊

河西走廊指甘肃兰州以西的河西地区，自张骞通西域后成为古代丝绸之路之上沟通中国与西方的重要通道。魏晋时期，河西地区的政治、经济、文化中心在凉州，即今天武威。《魏书·释老志》记载：“凉州自张轨后，世信佛教，敦煌地接西域，道俗交得其旧式，村坞相属，多有塔寺”<sup>[47]</sup>，两晋南北朝时期，河西地区建立的政权都比较重视佛法<sup>[48]</sup>。由于统治者的大力提倡，推动了佛教及佛教艺术的发展，这里的天梯山石窟可能是中国最早的石窟，举世闻名的敦煌莫高窟也位于河西走廊的西端。

北凉是公元五世纪初在河西走廊建立的政权，从公元 397 年建国，到 439 年为北魏所灭，存在 43 年。北凉石塔，目前出土 14 座，3 座流向海外，时间大概在 5 世纪 20 年代到 60 年代之间，其中马德惠石塔和沙山塔均雕有手持三叉的力士或武士形象<sup>[49]</sup>。

马德惠石塔，出土于酒泉石佛湾子，纪年为 426 年。在八面形的塔基上，阴线刻八身力士像(图 15)，都为坐姿，有蹲坐、交脚坐，其中七身手执三叉戟，一身双臂上举。有趣的是，云冈石窟第 13 窟南壁



图 15 马德惠石塔阴刻的力士像

明窗东侧圆拱龕外，左右两侧各刻四层，也是八身力士像，手执各类法器，几乎与马德惠石塔上的八身刻像一模一样。

敦煌莫高窟约开凿于4世纪中叶以后，根据洞窟的年代分期<sup>[50]</sup>，在北魏时期洞窟中发现了金刚力士。第257窟应是莫高窟最早的金刚力士（图16，1），所戴宝冠已残，竖眉瞪目，穿胸甲、束战裙，因手臂已残，无从知晓其是否持法器。第435窟中心柱东面龕的北侧也有一身（图16，2），时间稍后，身穿交叉天衣，突目高鼻，横眉怒目，脖子上的青筋暴起，一手臂残，一手置于胸前。在第254窟的因缘图中有一身金刚力士（图16，3），右手持金刚杵，坐姿、造型和新疆克孜尔石窟第77窟的金刚力士非常相似。



图16 敦煌莫高窟北魏洞窟中的金刚力士  
1. 第257窟的金刚力士 2. 第435窟中心柱东面龕北侧的金刚力士  
3. 第254窟因缘图中的金刚力士



图17 麦积山石窟北魏时期的力士塑像  
1. 第83窟 2. 第112窟 3. 第139窟 4. 第154窟

顺带说一下，在河西地区以东有麦积山石窟和炳灵寺石窟，麦积山石窟在北魏时期开凿的洞窟数量较多，发现力士塑像的北魏洞窟分别为第83窟（图17，1）、第112窟（图17，2）、第139窟（图17，3）、第154窟（图17，4）。

可以看到，麦积山石窟的力士像，和西域、敦煌、云冈石窟中期前段金刚力士在形象上有很大区别，身形显得有些瘦削，从面部表情看，竖眉瞪目，都比较凶悍，这倒和云冈中期后段的金刚力士有些相像，只是发型有的为光头，有的头发在头顶扎成高髻，身穿交叉天衣。因手部残毁严重，无法判断是否持有法器。

## 五、中国的门神形象

很多研究把分布于窟门两侧的金刚力士，习惯性的称为门神，那么佛教文化中的金刚力

士，是否有受到中国传统文化当中门神的影响？本小节试作分析。

《礼记·月令》载：“孟春之月，日在营室，……其祀户，祭先脾<sup>[51]</sup>。”据作者考释，门的一扇叫做户，这里的“户”指户神，为五祀之一。又载：“孟秋之月，日在翼，……其祀门，祭先肝<sup>[52]</sup>。”这里的门，指双扇相阖之门，与前面的单扇之户不同。可知，虽没有具体形貌，但不管是户还是门，说明上面都已出现神像并进行祭祀。

关于祭拜门神比较明确的记载，见于《礼记·丧大记》：“大夫之丧，将大殓，……君释菜<sup>[53]</sup>。”据注，君释菜，这是行祭门神之礼，此时也只是望门而拜，仍然没有具体的门神形象。

《周礼·地官·师氏》载，“师氏掌以美诏王。……居虎门之左，司王朝<sup>[54]</sup>”。因路门上画有虎，故称虎门，这里出现了以虎作为门神的情形，但不清楚是一只还是成对。在门上画虎的习俗延续到了汉代，东汉初期王充《论衡·订鬼篇》中引《山海经》曰“沧海之中，有度朔之山。上有大桃木，其屈蟠三千里，其枝间东北曰鬼门，万鬼所出入也。上有二神人，一曰神荼，一曰郁垒。主阅领万鬼，恶害之鬼，执以苇索而以食虎。于是黄帝乃作礼以时驱之，立大桃人，门户画神荼、郁垒与虎，悬苇索以御凶魅。有形，故执以食虎<sup>[55]</sup>。”这里除虎作为门神之外，还出现了神荼、郁垒。

《汉书·景十三王传》载，广川惠王越的孙子名为去，“其殿门有成庆画，短衣大袴长剑<sup>[56]</sup>。”颜师古注曰：“成庆，古之勇士也”，中国的门神由人们想象出来的形象逐渐发展成现实中的武士。要想了解汉代门神的形象，只能根据近年山东、河南等地汉墓出土的画像石、画像砖上的门画人物进行考察<sup>[57]</sup>，河南洛阳北郊东汉墓，在M689甬道的东西两壁上各有一身相对而立的武士，东壁立像穿浅黄色衣服，手臂伸起，戴冠，嘴唇宽厚；西壁立像穿红色衣服，手臂上举，束圆髻，巨目圆睁，嘴半张，样貌凶悍，根据形象与所处位置，被认为是“御凶魅”的门神—神荼、郁垒<sup>[58]</sup>。

到魏晋南北朝时期，门神从穿着宽袍大袖的神荼、郁垒，变成了身披金盔、金甲的将军门神<sup>[59]</sup>，但在山西怀仁县北郊北魏墓出土的两身门神<sup>[60]</sup>，一首四臂，一手握金刚杵，一手置于胸前，一手按胯，侧脸，袒胸露腹，扭腰翘臀，从形象和手执的法器明显可以看出受到佛教影响。

汉代开始，墓葬壁画和石刻上出现的门神，不管是神话人物，还是现实中的武士，都成对侧身相对而立，表情严肃，甚至凶悍狰狞，看起来威武庄严，发展到南北朝时期，受佛教影响墓葬中出现了手握金刚杵的门神，反过来金刚力士也可能受到中国门神的影响，或许正因如此，云冈石窟的金刚力士由中期前段的面露微笑，渐渐变得严肃，发展到后期甚至有些残暴凶狠。

## 六、云冈石窟金刚力士形象来源浅析

我国石窟寺成对出现的金刚力士，通常被认为源于印度早期佛教寺院和石窟门道两侧的门神形夜叉<sup>[61]</sup>，这种观点不无道理，但最关键的是金刚杵、三叉戟等这些原本早在印度民间

流行的法器，没有出现在印度护法夜叉的手中，却出现在云冈，而形制又与在印度宗教时不同。

根据前文的分析，从金刚力士手持法器的演变路径可以看出，金刚杵在犍陀罗地区开始出现，三叉戟与贵霜王朝金币和粟特人墓葬中发现的一致；金刚力士的冠饰，出现了波斯国王、西域国王的头冠等；北魏统一北方之后，平城成为丝绸之路的东端，平城与西域、中亚、西亚的往来频繁，而且大量的考古资料也证明了北朝时期黄河两岸，尤其是山西，曾活跃着大量的粟特人。除此之外，金刚力士有的单身追随在佛的身边，有的成对分布在窟门或佛龛两侧，这固然与信仰大、小乘佛教有关，但也不尽如此，金刚力士的职责，与中国古代的门神非常接近，而且云冈金刚力士侧身而立、面朝窟内的姿态，及后期出现横眉怒目、双拳紧握的变化，这些新的特点都可以站在门神的角度去解释，结合中华民族历来喜欢成双成对，讲求对称协调之美的习惯，将二者结合起来，这较早出现于中原地区的门神性质的金刚力士就不难理解了。

因所处位置、发挥作用类似，所以很自然的将云冈石窟的金刚力士和印度护法夜叉联系起来，但二者并无直接的影响关系。综观以上分析，云冈石窟金刚力士大致可分为两个阶段，早期形象体现了中亚、西亚地区的艺术风格，并夹杂有鲜卑文化元素，这应该与当时的时代背景有很大的关系，发展到后期，北魏汉化改革，受中原汉地门神艺术的影响，其形象开始向单一汉风转变。金刚力士在东传的路上，不断被沿途的国家、民族用自己的文化加以理解和创造并向外传播，进入中国在汉文化和鲜卑文化的影响下成为今天看到的形象，因此也成为中西之间、胡汉之间文明交流的见证。

最后还有一点，云冈中期前段金刚力士手执金刚杵、三叉戟，发展到后段不仅没有在中国兵器文化影响下变成汉式的剑、戟之类，而是逐渐消失了，在莫高窟、麦积山北魏洞窟中，也有这种形象的金刚力士，但因保存状况和时间问题，很难断定是受哪一方影响。

#### 注释：

[1] 丁福保：《佛学大词典》，文物出版社，1984年。

[2] 丁福保：《佛学大词典》，文物出版社，1984年。

[3] 赖永海主编，王彬译注：《法华经》，中华书局，2013年。

[4]（后秦）僧肇：《注维摩诘经》，线装书局，2016年。

[5]（唐）释一行：《大毗卢遮那成佛经疏》，毗卢出版社，2011年。

[6] 霍旭初：《龟兹金刚力士图像研究》，《敦煌研究》2005年第1期；李崇峰：《佛教考古：从印度到中国》，上海古籍出版社，2014年；李翎：《早期金刚手图像考》，《新疆师范大学学报（哲学社会科学版）》2014年第5期；党措：《宗教学视野下的金刚手研究》，《西藏大学学报》2017年第4期。

[7][8]（德）施勒伯格，范晶晶译：《印度诸神的世界—印度教图像学手册》，中西书局，2016年。

[9] 丁福保：《佛学大词典》，文物出版社，1984年。

[10]（德）施勒伯格，范晶晶译：《印度诸神的世界—印度教图像学手册》，中西书局，2016年。

[11]（德）施勒伯格，范晶晶译：《印度诸神的世界—印度教图像学手册》，中西书局，2016年。

[12] 成都市文物管理处：《四川成都曾家包东汉画像砖石墓》，《文物》1981年第10期。

[13] 张煜珽：《北周石雕武士所持三叉形兵器初探》，《文博》2017年第1期。

- [14] 魏兵:《中国兵器甲冑图典》,中华书局,2011年;敬晓庆:《中国兵器文化概要》,西安出版社,2017年;梅文:《兵器》,黄山书社,2016年。
- [15] 尹夏清:《陕西靖边出土彩绘贴金浮雕石墓门及其相关问题探讨》,《考古与文物》2005年第1期。
- [16] 荣新江:《北朝隋唐粟特人之迁徙及其聚落补考》,《欧亚学刊》2004年第6期。
- [17] 宝鸡市考古工作队、陕西省考古研究所:《陇县原子头》,文物出版社,2005年。
- [18] 王团战:《大周沙州刺史李无亏墓及征集到的三方唐代墓志》,《考古与文物》2004年第1期。
- [19] 尹夏清:《陕西靖边出土彩绘贴金浮雕石墓门及其相关问题探讨》,《考古与文物》2005年第1期。
- [20] 湖北省博物馆:《犍陀罗佛教艺术》,文物出版社,2017年。
- [21] 宿白:《考古发现与中西文化交流》,文物出版社,2012年。
- [22] (宋)范曄:《后汉书》,中华书局,1965年。
- [23] 林玲爱:《二至六世纪佛教艺术中的鸟翼冠与冠带主题一以西亚、犍陀罗、西域间的交流为中心》,《许昌学院学报》2013年第4期。
- [24] (唐)房玄龄:《晋书》,中华书局,1974年。
- [25] (北齐)魏收:《魏书》,中华书局,1974年。
- [26] (宋)李昉:《太平御览》,中华书局,1960年。
- [27] (梁)萧子显:《南齐书》,中华书局,1972年。
- [28] 包铭新:《中国北方古代少数民族服饰研究1匈奴、鲜卑卷》,东华大学出版社,2013年。
- [29] 刘俊喜、高峰、侯晓刚、杨庆胜、江伟伟、马雁飞:《山西大同文瀛路北魏壁画墓发掘简报》,《文物》2011年第12期。
- [30] (北齐)魏收:《魏书》,中华书局,1974年。
- [31] (北魏)杨衒之,周祖谟校释:《洛阳伽蓝记校释》,中华书局,2013年。
- [32] (宋)司马光:《资治通鉴》,中华书局,1956年。
- [33] (梁)萧子显:《南齐书》,中华书局,1972年。
- [34] (宋)司马光:《资治通鉴》,中华书局,1956年。
- [35] 沈从文:《中国古代服饰研究》,商务印书馆,2011年。
- [36] 吕一飞:《胡族习俗与隋唐风韵》,书目文献出版社,1994年。
- [37] 包铭新:《中国北方古代少数民族服饰研究1匈奴、鲜卑卷》,东华大学出版社,2013年。
- [38] 谢静:《敦煌石窟中的鲜卑族服饰文化研究之三一北朝鲜卑族服饰对隋唐及后世服饰的影响》,《2005年云冈国际学术研讨会论文集(研究卷)》,文物出版社,2006年。
- [39] 李崇峰:《佛教考古:从印度到中国》,上海古籍出版社,2014年。
- [40][42][43] (英)约翰·马歇尔,王冀青译:《犍陀罗佛教艺术》,甘肃教育出版社,1989年。
- [41] (意)多米尼克·法切那,安娜·菲利真齐,魏正中、王姝婧、王倩译:《犍陀罗石刻术语分类汇编》,上海古籍出版社,2014年。
- [44] 常书鸿:《新疆石窟艺术》,中共中央党校出版社,1996年;宿白:《克孜尔石窟部分洞窟阶段划分与年代等问题的初步探索》,《新疆克孜尔石窟考古报告》第1卷,文物出版社,1997年;霍旭初、王建林:《丹青斑驳千秋壮观—克孜尔石窟壁画艺术及分期概述》,《龟兹佛教文化论集》,新疆美术摄影出版社,1993年;廖旸:《克孜尔石窟壁画分期与年代问题研究》,《艺术史研究》第三辑,中山大学出版社,2001年;李瑞哲:《龟兹石窟寺》,中国社会科学出版社,2015年。
- [45] 因97窟残毁严重,图片不是很完整,所以选取了188窟保存较好的金刚力士图片,虽时代不同,但是金刚力士的形象相似,不影响对比。

- [46] 霍旭初:《龟兹金刚力士图像研究》,《敦煌研究》2005年第3期。
- [47] (北齐)魏收:《魏书》,中华书局,1974年。
- [48] 汤用彤:《汉魏两晋南北朝佛教史》,商务印书馆,2015年。
- [49] 张宝玺:《北凉石塔艺术》,上海辞书出版社,2006年。
- [50] 樊锦诗、马世长、关友惠:《敦煌莫高窟北朝洞窟的分期》,《中国石窟·敦煌莫高窟》,文物出版社,1987年。
- [51][52] 杨天宇:《礼记译注 上》,上海古籍出版社,2016年。
- [53] 杨天宇:《礼记译注 下》,上海古籍出版社,2016年。
- [54] 杨天宇:《周礼译注》,上海古籍出版社,2016年。
- [55] (东汉)王充:《论衡》,上海人民出版社,1974年。
- [56] (东汉)班固:《汉书》,中华书局,1962年。
- [57] 戴欣佚:《中国民间门神崇拜源流初探》,《金陵科技学院学报(社会科学版)》2005年第4期。
- [58] 赵振华、邢建东:《河南洛阳北郊东汉壁画墓》,《考古》1991年第8期。
- [59] 袁恩培、陈倩:《门神形象的造型特征分析》,《贵州大学学报(艺术版)》2007年第4期。
- [60] 徐光冀:《中国出土壁画全集》,科学出版社,2012年。
- [61] (日)八木春生:《中国北魏时代的金刚力士像》,《宿白先生八秩华诞纪念文集 下》,文物出版社,2002年;李崇峰:《佛教考古:从印度到中国》,上海古籍出版社,2014年。

[作者:银川市文物管理处科员]

(责任编辑:吴娇)

# 武州川与云冈石窟

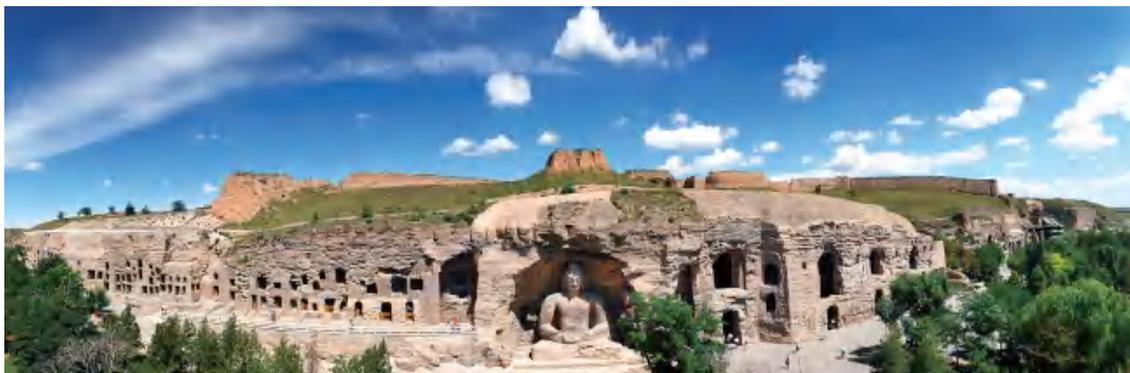
崔晓霞

云冈石窟古称武州山石窟寺。武州山下有一河流，古称武州川水。武州川即今十里河，是御河的一级支流，属海河流域永定河水系。该河在左云县境过去称“肖画河”，现在通称十里河。该河汇阴山、洪涛山系大小支流 20 余条。源于左云县沙岭北坡的常家洼村西沟和曹家堡村九峰梁北麓以及辛家窑村后梁等沟谷，向北于南六里村附近汇成一河，经左云县城西南 0.5 公里处廖家河、马家河汇入，绕城西合乔家窑河又东北折，有道河（《水经注》称“圣水”）、南沟河、马市楼河、双泥河、廖家堡河、七磨河、鹊儿河汇入，横贯左云县境东西，流经左云 7 个乡镇，由鹊儿山镇石墙框村东出县境，在左云县境内全长 50 公里，流域面积 931 平方公里。从大同市燕子山入大同境内，流经高山、云冈、马军营、平旺、北村 5 个乡镇，至田村入御河。干流全长 89.3 公里，河床宽度 150—200 米，流域面积 457.1 平方公里，多年平均径流量 0.4 亿立方米，雨季洪峰流量 905 立方米 / 秒。每年 9 月下旬左右结冰，3 月下旬左右解冻。属季节性河流。近年来天旱时有间断性干涸。因河出小站向南阳而又东南流向，因而至市十里，而东南又十里，所以改称十里河。

沿今十里河北岸是一条通往左云、右玉及内蒙古的同左公路。此路古称参合径，因杀虎口古称参合口故名。《水经注》载“参合陁，北俗谓之仓鹤陁，道出其中，亦谓参合口”。是大同与内蒙之间的主要通道。本为武州川河道。原在武州河河槽内，与水同道。于公元前 475 年就由战国时赵国开辟。由今河北蔚县经阳原南、大同、左云、右玉至内蒙古和林格尔、托克托、包头、止于五原的东西大道。秦始皇于公元前 215 年巡游河北时，曾过代至雁门（今右玉南），到达云中（今内蒙古托克托县北）。西汉竟宁元年（前 33）王昭君出塞和亲，在平城东胜店（后改为“琵琶老店”）休整小住后，遂经此路出塞，过右玉山梁时，驱车不前，至今还留下昭君乘骑的马蹄印痕，此地遂称“蹄窟岭”。北魏天兴元年（398）拓跋珪率众由盛乐迁都平城，正是走的这条道路，拓跋珪在平城建都后，改号皇帝，改元天兴，“营宫室，建宗庙，立社稷”，进行一系列大规模的首都建设。“诏有司正封畿，制郊甸，”将西至善无（今右玉南古城村）划为畿内元地。“端经术（道路），标道里（里程）”，此路更加繁忙。

鲜卑族原为多神信仰，到太祖拓跋珪时“平中出，经略燕赵，所适郡国佛寺，见诸沙门、道士，皆致精敬，禁军旅无有所犯。……”（《释老志》）。在平城建都后，天兴元年下诏，在京城修建佛寺，始作五级佛图、耆闾崛山及须弥山殿等。

明元帝拓拔嗣继承了道武帝的政策，数次祈祷于武州山，并封该山为“常祀”之地。《魏书·礼记》载，“太宗（明元帝）永兴三年（411），帝祷于武周、车轮二山”。“及即位坛兆，



后因以为常祀。岁一祭，牲用牛。帝皆亲之。无常日”。可见武州山已被皇帝封为“神山”“灵山”，确定为“常祀”之山。第一任“道人统”法果和众僧常住于此。道武帝、明元帝、连太武帝在内，都多次来此祈雨、拜佛，遥祭祖宗。随着太武灭佛，文成复法，佛教复兴，沙门昙曜住武州，帝尊礼为师，师贤死后，代为沙门统，劝帝在武州山开凿石窟，其建议正合文成帝的心意，即得到文成帝的批准，于是倾皇家之实力，“于京城西武州塞，凿山石壁，开窟五所，镌建佛像各一。”

武州山位于云冈峪西侧，北侧西起高山，东至马武山，长约 15 公里，主峰云冈，海拔 1189 米。为何要在武州山开凿石窟，一是因为武州山是佛教圣地，是明元帝确定的“常祀”之山。二是这里是交通要道，离京都平城较近。岗上砂岩适宜造像。三是为太武帝废佛忏悔灭罪。四是追念北魏建国以来五帝，“诏有司为石像，令如帝身。”以示追孝供养之意，以此完善佛教为皇权服务。五是昙曜祈愿佛法，永远不灭，是以发宏愿凿石佛，以留千古。诚如《大金西京武州山重修大石窟寺碑》载：“虑不远不足以成大功；工不大不足以传永世。且物之坚者莫如石，石之大者莫如山，上摩高天，下蟠原地，与天地而同久”。

武州山石窟寺竣工后，盛极一时。《水经注·灤水》称，“凿石开山，因岩结构，真容巨壮，世法所稀，山堂水殿，烟寺相望，林渊锦镜，缀目新眺。”《水经注》撰于北魏太和年间，与石窟寺开凿年代不远，其繁盛至此。这里的山与堂、水与殿、烟与寺各各对望，无疑当时石窟寺有“堂”“殿”“寺”的建筑存在，且给人的印象是这些建筑物和自然相对峙，又相当壮丽。从历年考古发现，即知北魏时已有木造窟檐存在，印证了《金碑》所记。从“山堂水殿”，说明那时的武州川水是从石窟前由西向东滔滔而流。

据 1992 年 4 月云冈石窟第 9-20 窟遗址考古发掘，在第 9-20 窟南 25 米处，发现武州川水旧河道。2003 年在云冈石窟门外挖沟埋水管时，也发现大量鹅卵石，证明是古河道遗址。在今云冈石窟第 3 窟东 45 米处的岩石地面上，遗存有铁轱辘轨迹，现存车渠中心距离 1.3 米。车渠（石头壕）深 0.16 米。此车道是古驿道参合径遗址，证明当时武州川水从石窟前流过，车道沿武州川水北岸沿而建。当时石窟寺以石窟为主、一切礼佛、译经、佛事活动均在石窟中进行。

金代，对武州山石窟寺进行了全面整修。首先于天会九年（1131）“委烟火司差夫三千，

改拔河道”南移，以防水浸石佛。即将武州川水由窟前向南移百余米，即移至现在十里河道的位置。皇统三年（1143）二月，请惠公法师主持“重修灵岩大阁九楹，门楼四所……凡三十楹……又创石垣五百余步”（《金碑》）。河道南移，石窟寺有了发展空间，这才重修了灵岩等寺，又建立了四座山门，创建了寺庙围墙。“云冈自是山门气象，翕然复完矣。”参合陁道路也随着河道南移至河畔，重新辟道。

在云冈路上略东有辽代建筑观音堂前部，上为造型别致的戏台，台下券洞即为古道涵洞，此涵洞呈东西方向，涵洞高8.3米、宽11.4米、长9.4米，均为沙石灰砌，是车马人行通道，地面石路上多有车辙痕迹。

在观音堂西300米处的北崖火成岩上，有摩崖石刻“佛”字，2米见方，正楷，中间突出，两边下凹，豪放刚直，刀笔功力颇厚，为不可多得的书法佳作。也是辽代遗迹，且与此路有着直接关系。据观音堂现存明万历三十五年（1607）碑载，“流传原地名蛤蟆石湾，怪物扰害其间，民间不宁，道路阻塞。辽重熙六年（1037）六月又九日，忽大士（观音菩萨）现丈八金身，偕左右菩萨明王，从秦万佛洞飞往水门顶山头（指观音堂对面马武山山头），从此妖魔降灭，地方宁谧，父老聚族而议……大众鸠工立寺。”这段玄而又玄的碑文，反映了长期处于战火连绵的大同各族人民祈求和平安定，希冀神灵庇护的心态。也提示武州川自古为交通咽喉要道，碑中的“怪物”“妖魔”，即指其地过去常有绿林盗贼出没，拦路抢劫越货。故此，除建观音堂外，又摩崖雕刻“佛”字，以规劝人们改过自新，诚心面佛，使此道畅通无阻。不难看出，辽契丹、金女真同北魏鲜卑统治者一样，为了维护其统治，不惜重金大兴佛寺的良苦用心。



明代云冈建堡城，为重要军事孔道。据《三云筹俎考·险隘考》载，“西路云冈等六堡，则制府杨公博因被围后，相地棋列资为唇齿而长驱之虏骑遂蹶南路……云冈堡，嘉靖三十七年土建，本堡东西当镇城、左卫之孔道，旧城地形卑下，北面受敌于崖，北创筑一堡，移官军处之，仍存旧堡，以便行旅。近因新堡缺水，复于二堡相联，东西筑连墙二道，中有敌台、铺房，万一有倣，庶取水者，有所趋避，而戍守者恃为重关此该堡之两利也。”同节又载，嘉靖三十七年（1558）为防蒙古，在云冈周围“添设中心、云阳、云西、黄土、红土五堡，召募军三千六百名，马四十二匹，八月复添设云冈堡，召募军五百名。”这就是前面提为“云冈六堡”。云冈堡分上下两堡（也称旧堡和新堡），嘉靖三十七年（1558）建下堡，因北面受敌，又于万历二年（1574）筑新堡于云冈顶上，高三丈五尺，周一里五分，设火路墩八座。因新堡吃水困难，又将新堡与旧堡两面修筑连墙联接起来，中间有敌台、铺房，内驻操守一员，

坐堡把总一员，军 217 名，马 12 匹，贮粮 88 石 9 斗 2 升，草 2117 束。现存云冈石窟明嘉靖四十三年（1564）《重修云冈堡碑》和万历十四年（1586）《云冈镇城题字碑》均可印证。

明代云冈石窟十寺尚存，也曾经有过修葺，但由于长期处于战火之中，人民过着“寇掠者无虚日，废寝难安”的生活。加上在云冈建立军堡，两边界墙将云冈石窟截成两段，使石窟寺支离破碎。到崇祯十七年，李自成的大顺军陷大同后，派“过天星”张天琳率军驻扎云冈。次年张天琳逃离时，将十寺烧毁，三代重建“楼阁层凌”“一方胜境”的木构窟檐毁于一旦，诚为可惜！

明代的武州道成为蒙古入贡的必经之道和蒙汉人民贸易的重要通道。隆庆五年（1571）秋与蒙古贸易的茶马贡道，确定为武州道后，这里经常是“贡使络绎，商队接踵”“往来接送及延住弥月”。这里又三设马市，蒙古以牛羊骡驴及皮货，换中原的绸缎布绢棉和茶叶，除官市外，尚有民市、月市和小市，互市场面颇为火爆。蒙古香客也多为云冈石窟参佛献供，布施修庙。形成



明清时云冈石窟以石窟、楼阁及佛殿为主体的多重寺院式布局，按中轴线布置建筑，保持了传统寺庙山门、过殿、大佛阁、配殿、钟鼓楼的形式。

清代大同又成为连接蒙古和欧洲的商品集散地，山西商人在这条路上马帮、驼帮终年不绝。据云冈现存清乾隆十七年（1752）五月二十四日《重修云冈大路碑记》称，“云冈堡大路，东近神京，西连云朔，南通三晋，北达九夷，诚内外一统之通衢，四通八达之要路。”因年久失修，在云冈石窟住持僧寂容和尚的倡导下，众善出资，遂修成平宽之大道。又过了 150 年，到光绪二十八年（1902）该道大同至云冈段，由当地龙探头村（今西村）村民王砺捐资雇工，进行修补。清宣统三年（1911）裁驿归邮后，此道划为邮道。1934 年局部建成站车道。

民国二十四年（1935）八月一日平绥铁路开办云冈旅游专列，每星期六及节假日，从北京前门和西直门乘车，到大同云冈旅游，实行一条龙服务，代售大同站到云冈的汽车、人力车票，沿途供给膳食，实行全程服务。当时不少国内外专家、学者前来旅游，云冈逐渐驰名，有关研究云冈的论文也见诸于国内外期刊报端。1937 年 11 月至 1938 年 9 月日军强抓民工将大同至左云 71 公里全部修建成可通汽车的公路。1938 年 9 月 20 日，伪蒙疆汽车公司的客货汽车开始运行。

新中国成立后，1952 年将大同至云冈段修成油路。1954 年修至右玉，折向西北达杀虎口，故名大（同）杀（虎口）线。1959 年将路基拓宽 7.5 米，路面拓宽 3.6-5 米。1969 年建成三级公路；1980 年该线改称“大（同）清（水河）线”；1987 年全线划入“109 国道”，该路始自北京，途经冀、晋、内蒙古、宁、甘、藏等省（区），止于拉萨的国道。1991 年修成二

级公路。1993-1995 年路基拓宽 14.3 米，路面宽 9 米。为了保护云冈石窟，防止污染，1997 年 1 月 10 日 109 国道云冈段改线工程进行了论证敲定。同年 11 月举行奠基，该工程的实施是我国第一条为保护文物而改线的国道。1999 年 9 月 1 日



16 公里的云冈旅游专线开通。一改过去粉尘弥漫、煤灰遍布的旧景，呈现在人们面前的是一片新绿，专线两旁是 3 米高的松树泛着生机，柏树绿篱墙沿路伸展，沿途山坡上杜松、侧柏郁郁葱葱，沿途花坛草坪使云冈峪变成一片充满生机的绿色世界，给往日的荒山秃岭披上了绿装。

2000 年 1 月云冈石窟正式启动申报《世界遗产名录》。对石窟内外进行了全面整治，完成了云冈石窟前第一期拆迁任务及绿化任务。经过国际古迹遗址理事会专家拉菲克·姆高博士亲临考察评估。于 2001 年 12 月 14 日在联合国教科文组织世界遗产委员会二十五届全会上一致通过，云冈石窟被列入《世界遗产名录》，标志着云冈石窟不仅属于大同、属于中国、而且属于世界。

为了改善云冈峪的生态环境，大同市于 2003 年，在十里河云冈景区段修建两道拦河橡胶坝低水头拦蓄，形成水面 17 万平方米，调蓄库容 22 万米。一泓平湖呈现在古老的武州川中。随着云冈主题公园的规划兴建，再现当年“山堂水殿，烟寺相望，林渊锦镜，缀目新眺”的景象。

[作者：云冈石窟研究院副院长、山西省石质文物保护研究中心副主任、文博副研究馆员]

(责任编辑：吴娇)

# 武州塞考

徐国栋

“塞”这个词在字典中的解释其中一条是指“边界上险要的地方”，“关塞之置，内以察奸佞，外以御寇敌，大易所谓设险守国者也。”<sup>[1]</sup>在古代边防上具有重要意义，它是防止敌人进攻，保卫国家的天然屏障，起着“一夫当关，万夫莫开”的作用。

云冈石窟研究院为了保护石窟防止风化，在石窟顶部做了防渗工程。2008年通过钻探发现山顶部是片遗址区，遂抢救性发掘。通过考古发掘，遗址中出土了许多战国时期的遗物，如陶片和骨角器等。遗址中除了大量的灰坑外，无其它遗迹现象。对于此遗址的性质，根据文物遗存特点，应为战国时期一据点遗址，再结合史料，与史书中记载的武州塞位置相符合，所以在此对这一古老的边塞进行一些探讨。

武州塞是山西北部一处很著名的关塞，它在战国秦汉时期抵御北方的匈奴发挥了重要作用。

对于武州塞的具体位置，史书中并没有给予一个明确的区域范围，只是很模糊地说明在晋北一带，所以最终造成一些争议。目前，关于历史上武州塞的地理位置的认识有以下几种观点：

1. 武州塞在马邑，《水经注》引《晋太康地记》：“昔秦人筑城于武周塞内，以备胡，城将成而崩者数矣。有马驰走一地周旋反复。父老异之，因依以筑城，城乃不崩，遂名马邑。”干宝的《搜神记》以及《元和郡县图志》等都对这一说法有所提及，由此，有人认为马邑即是武州塞的位置，马邑城应在武州塞的范围之内。

2. 武州塞在左云，此种观点从清代《山西通志》<sup>[2]</sup>中得来，“左云县：秦武州塞地，汉为武州县治，隶雁门郡。王莽改曰桓州。”所以后来有不少人认为现在的左云县城就是武州塞<sup>[3]</sup>。

3. 武州塞在云冈。这种观点与云冈石窟有密切关系，《魏书》中对云冈的开凿有这样的描述：“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。”云冈石窟所处的山脉为武州山，石窟前的河被称之为武州河（川），云冈石窟曾经也被叫做武州山石窟。因为其独特的地理位置和环境特点，所以云冈和武州塞有了密切的联系。

4. 武州塞在今五寨<sup>[4]</sup>。《辽史》中有“魏置神武县，唐末置武州。后唐改毅州。重熙九年复武州，号宣威军。”<sup>[5]</sup>及至后来的史书记载中部分认为武州塞即此地。

从以上史料记载中我们无法分辨出武州塞的具体位置，可谓各有各的道理，众说纷坛。先抛弃这些纷争，我们可以试着一点一点地从史料中寻找线索，再结合当今的考古发现，也

许会解决这千年来的争议。追根溯源，从武州塞建立的时间说起。

## 一、武州塞设立的时间

武州塞设立于何时？对于武州塞的记载最早出自《史记》，《史记》中记载了汉武帝元光元年王恢诱匈奴单于入武州塞的事迹。及至后来的史书中均有所提及，但对其年代的设立并没有说明。《辽史》中记载为赵惠文王时期所置，“武州，宣威军，下，刺史。赵惠王置武州塞。魏置神武县，唐末置武州，后唐改毅州。重熙九年复武州，号宣威军。”<sup>[6]</sup>关于赵惠王置武州塞一说因为在其他史书中并没有提及，所以该种说法目前尚无法证实。然而，《水经注》和《元和郡县图志》中均引用《晋太康地记》中的说法“秦人筑城于武州塞内”<sup>[7]</sup>，《史记正义》中也引用此说。《史记·高祖本纪》中也有“七年，匈奴攻韩王信马邑”的记载<sup>[8]</sup>，这说明马邑在西汉之前已经存在。综合从这些只言片语的记载分析可知，武州塞应该设立于秦代之前的战国时期。

武州塞所处地理位置属于雁北地区，在战国时期属于赵国的国境范围。赵国对雁北地区的开辟始于赵武灵王时期，“赵武灵王亦变俗胡服，习骑射，北破林胡、娄烦。筑长城，自代并阴山下，自高阙为塞。而置云中、雁门、代郡”<sup>[9]</sup>，武州塞即是当时雁门郡的辖制范围。

## 二、从史书中的探讨

武州塞因武州山而得名，史书中对此关塞的记载还是很多的，但大多是间接提及，很少正面讨论。最早提到此关塞的即是《史记》。《史记·匈奴列传》<sup>[10]</sup>、《史记·韩长孺列传》<sup>[11]</sup>均有记载，另外《汉书·窦田灌韩列传》<sup>[12]</sup>和《汉书·匈奴传》<sup>[13]</sup>中也均提到了武州塞，而且这几处记载均为同一件事情，即汉武帝元光元年王恢诱匈奴单于入武州塞的事迹。

《汉书·窦田灌韩列传》中对此事迹记载的稍详细：单于爱信，以为然而许之。聂壹乃诈斩死罪囚，县其头马邑城下，视单于使者为信，曰：“马邑长吏已死，可急来。”于是单于穿塞，将十万骑入武州塞。

当是时，汉伏兵车骑材官三十余万，匿马邑旁谷中。卫尉李广为骁骑将军，太仆公孙贺为轻车将军，大行王恢为将屯将军，太中大夫李息为材官将军。御史大夫安国为护军将军，诸将皆属。约单于入马邑纵兵。王恢、李息别从代主击辎重。于是单于入塞，未至马邑百余里，觉之，还去。语在《匈奴传》。塞下传言单于已去，汉兵追至塞，度弗及，王恢等皆罢兵。

到了北朝时期，北魏平城时代，其都城平城即今大同市，与武州塞的位置较近。《魏书》和《北史》中均有关于武州塞的记载。这两部史书提及武州塞的同时均提到了武州山石窟，即是今天的云冈石窟。

《魏书·释老志》中记载了云冈石窟的开凿：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。<sup>[14]</sup>

《魏书·显祖纪》中：秋八月，（慕容）白曜攻历城。丁酉，行幸武州山石窟寺。戊申，皇子宏生，大赦，改年。<sup>[15]</sup>

《北史·魏本纪》中记载了孝文帝时期的几次巡幸武州山和武州山石窟寺：（延兴）五年春……（五月）丁未，幸武州山。

（太和元年）五月，车驾祈雨于武州山。

（太和）六年，（三月）辛巳，幸武州山石窟寺，赐贫老衣服。<sup>[16]</sup>

《北史·齐本纪》中有这样的记载：二年十二月，阿至罗别部遣使请降，神武帅众迎之，出武州塞，不见。大猎而还。<sup>[17]</sup>

到了隋唐时期，武州塞作为一地名被继续使用。《隋书》、《旧唐书》和《新唐书》中均有关于武州塞的记载。

《隋书·音乐志》中有一处涉及武州塞的音乐作品记载：第十五，汉《上邪》改名《平瀚海》，言蠕蠕尽部落入寇武州之塞，而文宣命将出征，平殄北荒，灭其国也。<sup>[18]</sup>

《旧唐书·地理志》中有一处涉及武州塞的记载：善阳 汉定襄地，有秦时马邑城、武周塞。后魏置桑乾郡。隋为善阳县。

马邑 秦汉旧名，久废。开元五年，分善阳县于大同军城置。<sup>[19]</sup>

《新唐书·循吏列传》中有一处武州塞作为军事要塞的描述：卢钧节度太原，表宙为副。是时，回鹘已破诸部，入塞下，剽杀吏民。钧欲得信重吏视边，宙请往。自定襄、雁门、五原，绝武州塞，略云中，逾句注，遍见酋豪，镌谕之。<sup>[20]</sup>

到了辽金时期，武州塞的边防地位仍十分重要，《辽史》和《金史》中对此进行过专门的记录。

《辽史·地理志·西京道》中有武州条：武州，宣威军，下，刺史。赵惠王置武州塞。魏置神武县。唐末置武州。後唐改毅州。重熙九年复武州，号宣威军。<sup>[21]</sup>

《金史·地理志》中仍然有武州的专门记载：武州，边，下，刺史。大定前仍置宣威军。户一万三千八百五十一。县一：宁远 晋故县。<sup>[22]</sup>

到了明清时期，尤其是明代，该区域的军事地位仍十分重要，不过，边塞逐渐成为长城和堡子等防御设施。

从这些史书中看，武州塞作为一处边塞重地在中国历史上延续了很长时间。在这很长的历史阶段，其名称也出现了变化。两汉时期，武州塞之名还是统一的，但到了汉后北朝时期，武州衍生为“武周”的现象出现。一个值得注意的现象是在我国的二十四史中，武州仍写作“武州”，但在一些历史地理书籍中，“武州”与“武周”同时出现。

《水经注》是我国古代一部重要的历史地理类书籍，它对后期的历史地理书籍和地方志有重要影响。《水经注·灤水》对武州塞周边武州山和武州川水有很详细生动的描述：

如浑水又南，与武周川水会。水出县西南山下，二源翼导，俱发一山。东北流合成一川，北流迳武周县故城西，王莽之桓周也。又东北右合黄水，水西出黄阜下，东北流，圣山之水注焉。水出西山，东流注于黄水。黄水又东注武周川，又东历故亭北，右合火山西溪水。

……武周川水又东南流，水侧有石祗洹舍并诸窟室，比丘尼所居也。其水又东转，迳灵岩南，凿石开山，因崖结构，真容巨壮，世法所稀。山堂水殿，烟寺相望，林渊锦镜，缀目新眺。川水又东南流出山。《魏土地记》曰：平城西三十里，武周塞口者也。自山口枝渠东出入苑，溉诸园池。苑有洛阳殿，殿北有宫馆。一水自枝渠南流，东南出，火山水注之。水发火山东溪，东北流出山，山有石炭，火之热同樵炭也。又东注武州川，迳平城县南，东流注如浑水。

……桑乾水又东南流，水南有故城，东北临河，又东南，右合漂水，乱流，枝水南分。桑乾水又东，左合武周塞水。水出故城，东南流出山，迳日没城南，盖夕阳西颓，戎车所薄之城故也。东南日中城，城东又有早起城，亦曰食时城，在黄瓜阜北曲中。其水又东流，右注桑乾水。

……如浑水又东南流，迳永固县，县以大和中，因山堂之目以氏县也。右会羊水，水出平城县之西苑外武周塞。<sup>[23]</sup>

从《水经注》中可以发现介绍同一件事物时出现了“武州”和“武周”相混用的现象。这种现象在以后的历史地理及方志书籍中都有出现。然而，历史地理中对此记载较详细，但这种详细的记录使得这种争议渐渐明朗化，不再有以前的那种模糊性。

明代纂修的《山西通志》把武州塞与武州山的关系分割开来，武州山与武州川均写作“武周”，而武州塞仍为“武州”，此“武州”与“武周”似是指两个事物，不再是《水经注》那样的同种事物混淆。

武周山，在大同府城西二十里，武周川水出焉。

武周川，出武周山西白羊山溪谷中，引为石渠，流经府城南十五里，东南合如浑水，故又名合河，入桑干，一名黑河。

武州城，在岢岚州北一百十里，朔州西一百五十里。周围五里二百步，本赵武州塞。<sup>[24]</sup>

到了清代，这两种观点得到了进一步发展，出现在了不同的历史地理书籍中。

清代纂修的《山西通志》中认为左云县为武州塞地，且武州塞为一个大的区域范围而不是一小块儿地方。

“左云县——秦武州塞地，汉为武州县治，隶雁门郡。”

“武州塞为今朔平全境。《晋地道记》：秦人筑城武州塞内，名马邑城。此在府南。《魏土地记》：平城西三十里有武州塞口。此在府东。《水经注》：羊水出平城县之西苑外武州塞。此在府北。汉元光二年，王恢诱匈奴入马邑，遂入武州塞是也。《辽史》以为赵惠文王置塞，虽无可证，要其立县不始于汉，而自东汉县城南徙，历代不复经营，城邑之可考者寥寥也。旧《志》以县在汉为陶林、沃阳、马邑三县境，北魏为善无、沃阳、参合三县地，无大参差，而竟不知即为武州故县。又谓唐会昌中于北齐紫河镇置宣德县，左云地得其半。案：以宣德为唐置，《辽志》云尔，其故城在大同西北八十里之拒墙堡界，连助马路，即金、元之宣宁县也，亦非隋紫河镇。”<sup>[25]</sup>

《光绪怀仁县新志》也支持清《山西通志》的观点。“其水又东流，注桑干河。盖古武周

塞，地势辽阔，盘踞数千百里，北至大同之武周川，南盡怀仁之黄花岭北。诸水虽支派各别，而均谓之武周塞水。”<sup>[26]</sup>

然而，《读史方輿纪要》中对于武州塞却有另外一种观点，与明代《山西通志》相类似。“武州城，朔州西百五十里，南去岢岚州百十里。战国时，赵之武州塞也。汉为武州县，属雁门郡。武帝元光二年，王恢诱匈奴入马邑，匈奴遂入武州塞，未至马邑百余里，知汉有伏兵，还出塞。后汉末，县废。后讹为武周。魏主焘破柔然，高车、敕勒诸部皆来降，其部落附塞下而居，自武州塞以西，谓之西部，以东谓之东部，依漠南而居者，谓之北部。崔浩曰：平城首西百里有武州城，盖非汉之故城也。《续通考》：善阳县有武周塞，辽于此置神武县，盖因后魏神武故城而名，属朔州。重熙九年，置武州治焉。亦曰宣威军，金人省县入州，元因之，明初废。其故城周五里有奇，镇西卫分军戍此，为屯留堡。《志》云：武州有八馆地，辽置馆舍于此，因名。宋靖康初，夏人因辽人内侵，乘虚画取河外武州等八馆地，即此。”<sup>[27]</sup>

同样持此观点的还有《雍正朔州志》和清代的《云中郡志》。“武州城，在（朔州）境西，本赵武州塞，汉为雁门郡武州县，晋改县曰新城，后唐李克用生神武州即此，辽金为武州。”<sup>[28]</sup>

“武州城：朔州西一百五十里，本赵武州塞，汉改为县，属雁门郡。晋改为新城，后唐李克用生此。金为武州，治宁远县。”<sup>[29]</sup>

纵观武州地名的演变和发展，我们可知，在辽代之前，武州的地理位置还是比较一致的，即《史记》《汉书》《魏书》《北史》《旧唐书》和《新唐书》中所载的武州塞都为同一处地方。《辽史》和《金史》中武州所在地宣威军则与之前的武州不同。辽金时期的武州在今山西五寨县，与之前的武州塞差距较大。然而，一些史书和方志提此武州即说为故武州塞地应是被地名误导所致。

武州作为地名在我国具有悠久的历史，而且在历史上仍在不断变化着。首先是“州”被讹为“周”，这种文字上的改变似乎是武州演变的源流，直至今日，原来的武州山和武州河仍被写作“武周山”和“武周河”。

其次，随着历史的发展，一些其他地方相继被取名武州，这种状况在南北朝时期尤其明显。这个时期山西繁峙、湖南常德等地均被叫作武州。如《隋书·地理志》中“有东魏武州及吐京、齐、新安三郡，寄在城中。”<sup>[30]</sup>，此武州即今繁峙。《陈书·世祖本纪》中有“甲子，分荆州之天门、义阳、南平、郢州之武陵四郡，置武州。其刺史督沅州，领武陵太守，治武陵郡。”<sup>[31]</sup>此武州为今常德。唐朝时期曾改武都郡等地为武州，河北宣化也被叫作武州，《辽史·地理志》有这段记载“归化州，雄武军，上，刺史。本汉下洛县。元魏改文德县。唐升武州，僖宗改毅州。后唐太祖复武州，明宗又为毅州，潞王仍为武州。晋高祖割献于辽，改名。”<sup>[32]</sup>可见当时地名变化的反复无常。从史书上看，尽管武州地名变化无常，但武州和武州塞是分开的，武州塞仍为以前的关塞，地理位置并没有变化。

第三，到了辽金时期，在武州置宣威军、刺史，此时的武州在今山西五寨。此时武州地名仍然在变化，但武州塞的位置开始有了改变。《辽史》中记载武州的同时也认为武州为故武州塞地。这种改变开启了后来关于武州塞地理位置争议的先河，所以后来的史书和地方志中

都会有不同的观点，有的甚至相互杂糅。

### 三、对武州塞区域位置的历史学分析

尽管史书中对武州塞的记载间接而零散，但关于其区域位置还是可以发现出大致轮廓的。

武州山即是今大同西部的系列山脉，其中有武州河东西向穿过，武州塞之名应出自此处。明代《山西通志》中对武周山有这样的记载“武周山，在大同府城西二十里，武周川水出焉。”<sup>[33]</sup>《史记》和《汉书》中均记载了汉武帝时期的事件“单于入汉长城武州塞。未至马邑百余里。”从此条可知，武州塞应在汉长城和马邑之间。关于雁北地区汉长城的位置，《左云县志》<sup>[34]</sup>中载“左云的汉长城段，从张家场乡猪八洼村起，分南北两支，北支经长城岭、小厂子、后辛庄村达宁鲁堡，长12公里；南支经张家场、田村、施家村向北延伸至宁鲁堡与北支会合，长20公里。会合后，沿五路山向西延伸。其延伸部分成为明长城的基础”。对于这段长城遗迹，笔者曾经对左云张家场乡长城岭村的长城段做过调查，长城轮廓清晰，绵亘数公里，长城为东西向延伸，残高约2米，宽约3米，坍塌严重，部分区段成缓坡状，上面长满杂草。该段长城距离其南边的十里河（流经武州川）约5公里。

马邑建设于秦朝，两汉时期位置没有变化，汉末大乱，北方少数民族趁机南下侵边，许多郡县南迁。建安末，魏武帝北征，集荒郡之人又立马邑县，属新兴郡。晋改属雁门郡。今天的马邑古城位置当与古代大致相同。《史记》中所说“未至马邑百余里”从今天来看应该在今左云范围内。从《史记》中来看，匈奴南下侵边，未至马邑百余里，而今马邑以北百余里的区域应是武州塞的范围。

《水经注》引用《魏土地记》曰：“平城西三十里，武周塞口者也”，还有“（浑水）右会羊水，水出平城县之西苑武州塞”。从此判断，武州塞应该为一面积较大的范围区域，而不是一个小地方。纵观这些史书，清代王轩纂修的《山西通志》对武州塞的说明还是比较到位的，“武州塞为今朔平全境”，清代的朔平府为今朔州加左云一带，面积宽广。“雍正三年，于（右）卫置朔平府，并置右玉县，为府治，改左云、平鲁二卫为左云县、平鲁县，以大同府之朔州及所属之马邑县，并边外新设之归化城理事厅同来属。乾隆二年，移将军驻绥远城。六年，以归化厅隶归绥道。十五年，并旧属之宁朔、怀远二所为宁远厅，仍隶于府。嘉庆元年，裁马邑县，并入朔州为乡。光绪十年，改宁远厅隶归绥道。于是领县三，州一：右玉、朔州、左云、平鲁。”<sup>[35]</sup>清代李长华、姜利仁纂修的《光绪怀仁县新志》也赞同这一观点，“盖古武周塞，地势辽阔，盘踞数千百里，北至大同之武周川，南盡怀仁之黄花岭北。诸水虽支派各别，而均谓之武周塞水。”<sup>[36]</sup>作为大区域范围的武州塞，似乎也是对一些史书记载上的印证。

### 四、当前考古发现上的证据

考古学是通过历史遗存实物资料来研究古代历史的一门学科，它有很大的科学性。我国

考古学的前身为金石学，在其研究的过程中一直起着证经补史的作用。上世纪初，随着西方考古方法理念的引入，考古学有了本质上的变化和发展，但其传统的“证经补史”功效依然在文化研究中起着重大作用。由于我国历史文化的延续性，历史时期的许多事迹、人物、地理等内容都已囊括进了史书，但是，浩如烟海的史料有时候并没有能够使事物清晰展现，相反却因为多种描述而变得模糊不清，这时候，考古学便能够发挥其独特作用。

2007年，笔者在左云进行长城资源调查时，在县城东北侧古城村十里河边的一烽火台旁发现一处面积较大的遗址区（图1），遗址区位于十里河的南岸，紧靠河边。遗址区面积约有5000平方米。地表散落着大量的陶片，器形有罐、盆、甑、豆等。陶片外的纹饰多为绳纹，也有弦纹、附加堆纹等（图2）。另外，该遗址表面还散落有许多瓦片，瓦片中板瓦居多，筒瓦少见。板瓦凸面饰粗绳纹，凹面有方格纹，方格纹有长方形和菱形两种样式。



图1 左云县张家场乡境内的汉长城遗迹

从该遗址表面的遗物来看，其年代应不晚于汉代，而发现的大量瓦片则说明该遗址应为一处有着大量建筑物的遗址，很有可能为一处古城。这些瓦片与大同市区操场城遗址发掘出土的汉代瓦片质量和样式相似，但又有一些小的差别，操场城遗址出土的汉代瓦片中筒瓦居多，而该遗址发现的瓦片中板瓦居多。在遗址的西侧有一南北向的墙体建筑遗迹，轮廓清晰，但坍塌严重，北侧有一明代烽火台。从该遗址沿着十里河往东，很快就会到达云冈。关于这处遗址，《左云县志》认为是春秋时北狄白羊族所修建的古城遗址，为白羊部落指挥中心，汉元帝竟宁元年重修后为武州县城，明洪武四年，先后为大同都卫、大同行都指挥使司、镇朔卫驻地<sup>[37]</sup>。从遗址的陶片质地和器物类型来看应该为汉代遗物，所以，遗址性质应为一处汉代古城遗址。



图2 左云古城村遗址散落的陶片

2008年，云冈石窟研究院为配合西部窟顶的防渗工程，对西部窟顶进行考古钻探。这次共钻探约2000平方米的面积，结果发现了一片面积较大的遗址区（图3）。钻探工作结束后，紧接着对遗址区域进行发掘，发掘工作从2008年的7月初开始一直延续到了10月份。

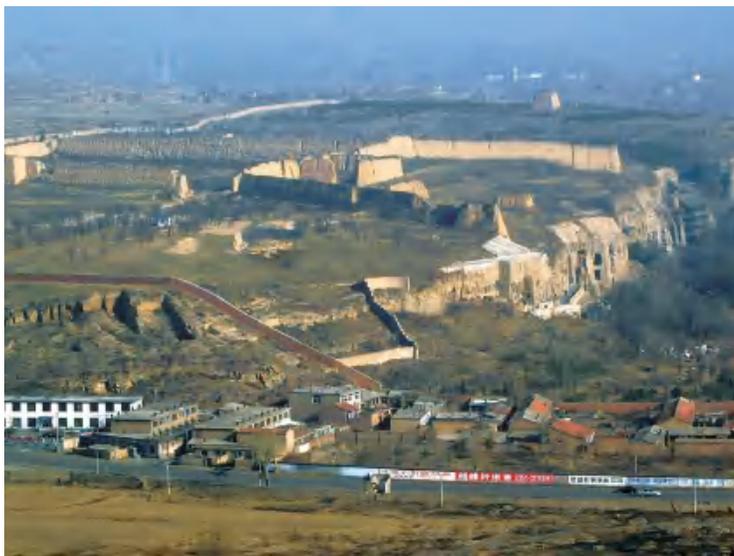


图3 云冈西部窟顶遗址区

在西部窟顶发现了一些夯土遗迹，夯层不均匀，厚5—24厘米，较粗糙，包含有许多沙砾。发现了大面积的灰土区，灰土中夹杂有许多灰陶片，这些陶片夹砂和泥质均有，陶胎较粗糙，器形可分辨的数量较多的有罐、盆、豆、甑等日常用的器形，另外还出土有一些高等袋足或三足器形。这些陶片外侧大部分饰绳纹，有的绳纹很粗，如那些夹砂陶片上的纹饰，另外还有弦纹、附加堆纹、锥刺纹等。该区域除了

出土有这些陶片外，还出土了一些骨器和角器。

云冈西部窟顶出土的这些遗物带有明显的早期特点，这从出土的陶片质地纹饰上可以看出，陶胎比左云古城村遗址要粗糙，另外出土的袋足器型则可以反映出其年代应该较早，可能早于汉代。这些遗迹和遗物特点以前在云冈是没有发现的，同样在左云古城村遗址和操场城遗址汉代文化层中也没有发现。所以说，这次云冈西部窟顶的考古发掘具有重要的意义，它至少证明了在云冈石窟开凿前的汉代或汉代以前，窟顶位置处就有人类的活动，且数量可观。

这两处地点的考古调查和发掘有以下几点要素：左云古城村的遗址从地面散落的陶片来看应该比云冈西部窟顶遗址的陶片要晚；左云古城村遗址地面散落的瓦片从纹饰与质地上来看与大同操场城遗址出土的汉代瓦片相似或相同。大同操场城遗址为北魏平城时代的宫殿建筑遗址，在北魏文化层下方叠压着汉代文化层<sup>[38]</sup>，史书记载也是汉平城县城的位置，西汉时期建。云冈窟顶遗址出土的大量早期陶片，不管从陶质上还是从陶片纹饰上判断应属于战国时期遗物，另外，出土的一些高等早期器形陶片更证实其年代要早于汉代。

左云古城村遗址西北侧紧靠十里河，遗址的部分已被河水冲刷毁坏。《水经注·灤水》中有“武州川水北流，径武州县故城西。”<sup>[39]</sup>的记载，此处的武州县故城指的是汉代建立的武州县城。所以，左云古城村遗址很可能就是汉武州县城遗址。

武州塞设立于战国时期，云冈窟顶遗址出土的大量战国陶片似乎与武州塞有某种联系。云冈窟顶地势险要，武周河从山下绕过，山顶较平坦，站在山顶可以俯视整个河谷地区，并能看到远方的辽阔地带，是一个绝佳的军事要地。所以，在窟顶发现陶片并不奇怪，但其军事意义重大，可能为一军事据点。

结合史书记载，战国之前的雁北地区人烟稀少，为游牧民族占据。到了战国赵武灵王时期，雁北地区才得到了开发。“赵武灵王亦变俗胡服，习骑射，北破林胡、娄烦。筑长城，自代并

阴山下，自高阙为塞。而置云中、雁门、代郡”，武州塞也应当设立于战国时期。从云冈窟顶遗址发掘出土的陶片来看，它们带有明显的中原地区文化色彩，不应该是游牧民族遗物。另外，大面积聚集的遗存说明当时的人数应该不少，遗址位于云冈山顶，其位置特点说明其军事意义应大于生活意义。《水经注》中描述云冈石窟的位置时说到“平城西三十里，武周塞口者也”，在云冈窟顶发现的大面积遗存可能是武州塞的一个关口遗址。

## 五、结语

武州塞是我国历史上一个古老而著名的边塞，在千年的历史长河中，武州作为地名也在不断发生变化，从而导致了武州塞地理位置的模糊性。从前面的探讨分析中可知武州塞作为一处大的区域范围的可能性似乎更大，因为这样才会与史书中的记载相印证，同时也能给一些争议找到合理的解释。云冈石窟窟顶遗址的发掘对武州塞的研究有重要意义，《魏书》中明确地记载了云冈石窟的地理位置“京城西武州塞”，《水经注》中也有“平城西三十里，武周塞口者也”的明确描述。北魏平城遗址即在今大同操场城区域，其与云冈的直线距离有 14.6 公里，这正好与《水经注》中的武州塞口相一致。所以云冈窟顶遗址的发掘对武州塞的研究具有不容忽视的意义。然而，毕竟年代久远，一些重要的史实还有待进一步的考证和研究。

### 注释：

[1]（明）李侃修、胡谧纂：《山西通志》，中华书局，1998 年。

[2]（清）王轩等纂修：《山西通志·卷二八》，中华书局，1969 年。

[3] 见大同市门户网站介绍。

[4] 见山西省文物局网站中武州城条。

[5][6]（元）脱脱：《辽史·第四十一卷·地理志五西京道》，中华书局，1974 年。

[7]“昔秦人筑城于武周塞内，以备胡，城将成而崩者数矣。有马驰走一地周旋反复。父老异之，因依以筑城，城乃不崩，遂名马邑。”，最早出自《晋太康地记》，被《水经注》等引用。

[8]（西汉）司马迁：《史记·卷八·高祖本纪》，中华书局，1973 年。

[9]（西汉）司马迁：《史记·匈奴列传》，中华书局，1973 年。

[10]（西汉）司马迁：《史记·卷一百一十·匈奴列传第五十》，中华书局，1973 年。

[11]（西汉）司马迁：《史记·卷一百八·韩长孺列传第四十八》，中华书局，1973 年。

[12]（东汉）班固：《汉书·卷五十二·窦田灌韩传第二十二》，中华书局，1983 年。

[13]（东汉）班固：《汉书·卷九十四上·匈奴传第六十四上》，中华书局，1983 年。

[14]（北齐）魏收：《魏书·释老志第十·志第二十》，中华书局，1974 年。

[15]（北齐）魏收：《魏书·帝纪第六·显祖纪》，中华书局，1974 年。

[16]（唐）李延寿：《北史·卷三·魏本纪第三》，中华书局，1974 年。

[17]（唐）李延寿：《北史·卷六·齐本纪上》，中华书局，1974 年。

[18]（唐）魏征：《隋书·卷一十四·志第九·音乐中》，中华书局，1973 年。

[19]（后晋）沈昉：《旧唐书·卷四十三·志第十九·地理二》，中华书局，1975 年。

- [20] (北宋) 欧阳修:《新唐书·卷二百一十·列传第一百二十二·循吏》,中华书局,1975年。
- [21] (元) 脱脱:《辽史·第四十一卷·地理志五·西京道》,中华书局,1974年。
- [22] (元) 脱脱:《金史·卷二十四·志第五·地理上》,中华书局,1975年。
- [23] (北魏) 酈道元(著)、陈桥驿(校证):《水经注校证·卷十三·灤水》,中华书局,2007年。
- [24] (明) 李侃修、胡谧纂:《山西通志》,中华书局,1998年。
- [25] (清) 王轩等纂修:《山西通志·卷23-30》,中华书局,1969年。
- [26] (清) 李长华(修)、姜利仁(纂):《光绪怀仁县新志·卷二》,《中国地方志集成·山西府县志辑》,凤凰出版社、上海书店、巴蜀书社,2010年。
- [27] (清) 顾祖禹:《读史方輿纪要》,上海书店出版社,1998年。
- [28] (清) 汪嗣圣修:《雍正朔州志》,2010年。
- [29] (清) 胡文焯纂:《云中郡志·卷二》,1988年。
- [30] (唐) 魏征:《隋书·卷三十·志第二十五·地理中》,中华书局,1973年。
- [31] (唐) 姚思廉:《陈书·本纪第三·世祖》,中华书局,1982年。
- [32] (元) 脱脱:《辽史·第四十一卷·地理志五·西京道》,中华书局,1974年。
- [33] (明) 李侃修、胡谧纂:《山西通志》,中华书局,1998年。
- [34] 左云县志编纂委员会:《左云县志》,中华书局,1999年。
- [35] (清) 王轩等纂修:《山西通志·卷二八》,中华书局,1969年。
- [36] (清) 李长华、姜利仁纂修:《光绪怀仁县新志·卷二》,《中国地方志集成·山西府县志辑》,凤凰出版社、上海书店、巴蜀书社,2010年。
- [37] 左云县志编纂委员会:《左云县志》,中华书局,1999年。
- [38] 山西省考古研究所等:《大同操场城北魏建筑遗址发掘报告》,《考古学报》2005年第4期。
- [39] (北魏) 酈道元(著)、陈桥驿(校证):《水经注校证·卷十三·灤水》,中华书局,2007年。

[作者: 邯郸市博物馆文保文创部主任、文博馆员]

(责任编辑: 吴娇)

## 云冈三则

——阅读常盘大定、关野贞两博士的《中国文化史迹》第一辑

塚本善隆 著 王雁卿 译

关野贞、常盘两博士在中国美术和中国佛教的研究方面所成就的伟大业绩，无需赘述。两博士的足迹，几乎遍及中国各地，在他们调查基础上开展的研究以及两位博士的研究成果，无法复制追随，非常强势，给我们带来迫力。他们调查过的地方，目前可能还有去不了的地方，即使可以去，博士们实地所见的遗物遗迹也被破坏了，或者即便在，也可能有不少失望。而且这些遗物遗迹是中国文化研究上的重要基础。如今两博士在长途跋涉的年月间，克服非常的困难，收集这些珍贵的中国文化各方面的基础资料，集大成为《中国文化史迹》十二辑，眼下已经放在我们的书桌之上。当下研究中国文化成为日本的紧急事务，而且在当地的实物调查，处于至难状态之时，系统地收集这些宝贵的基础资料，并以优惠的价格提供给我们，我们向两位博士和出版书店，表示深深的感谢。其中第一辑，有图版 120 页 295 张图，介绍了（一）云冈，（二）大同，（三）山西五台山，（四）山西龙山。

首先呈现的是云冈佛教文化的盛状（图 1）和辽金时代大同各个寺庙的遗迹，再往南让我们探访并欣赏到山西的灵山，即可以作为中国第一的佛教灵地，从北魏到隋唐宋元以来直到现在，聚集着佛徒信仰的五台山，还有南部远望着汾河平原的龙山，排列着珍贵的宋末元初道教（全真教）石窟。这一辑可以获得旧山西省宗教文化的大观。而且附有 120 页的“解说”又加了数十幅图，图版解说详细又恳切。实则是一本山西宗教文化的基本教科书，可以作为最权威的指导书推荐给



图 1 云冈石窟第 6 窟白马吻足像

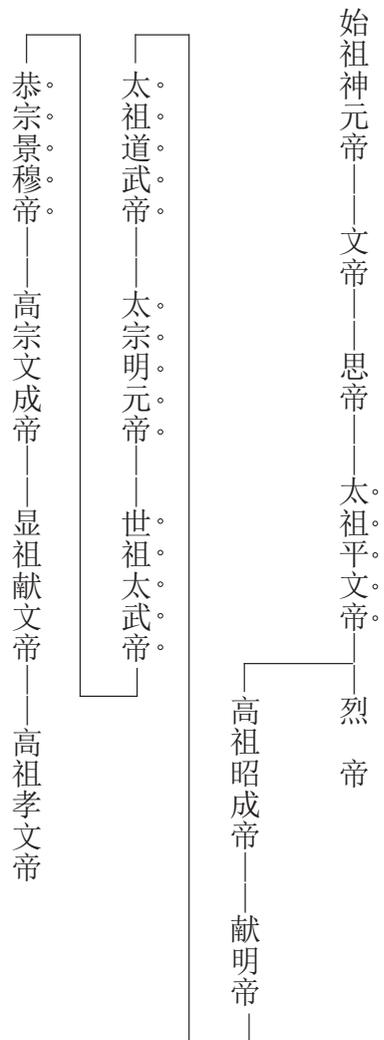
大众，应该是无任何异议的。

然而，我们明白对拥有广博的土地、悠久历史的中国的研究，不是一代数人的力量可以成就的。以这个基本教科书为指针一定会给予新的研究补正，这就是此书刊行的意义，另外也是末学对于两博士的功业的报恩行。我曾承诺对此书写评论，拜读解说时，注意到一二个错误，并对若干见解存有异议，所以起稿一小文。眼下在中国文化研究上最关键之时，是为了让本书的出版成为推动斯学的最高权威，更有不让末学妄信两位大家所说，不让斯学的进步变得迟滞，为此，胆敢不顾年轻妄为，执起批评之笔，原本于匆促间起稿，也许会产生误解、谬误，希有幸得到指教批评。

### 一、关于昙曜的五窟与五帝——（解说）石窟开凿的动机之项

云冈大石窟，兴起于北魏太武帝废佛毁释之后的澎湃兴佛运动，是护法运动的结晶。作为帝师还有沙门统再兴佛教教团的总监昙曜，是来自甘肃省凉州的沙门，灵活自如地运用手腕，瞬间成功地再现了原来的佛教盛况，紧密联结佛教与朝廷的关系，动用国家的财产和劳动力而成就了云冈石窟。从蒙疆地方南下游牧狩猎的北魏帝室拓跋部族，在离中原较遥远偏北的晋北大同定都（398年）以来，一百年间的文化大融合中，成就的最高峰就是这个大石窟群。不久，羡慕中原中国文化的北魏帝室迁都洛阳，舍弃了部族固有的一切习俗，溶融进汉文化之中，但云冈石窟，是在他们还未舍弃其固有的文化习俗风气之时成就的。在这里我们看得出已经在中原的风土中发展育成的佛教，与从中国的西部，还从越过国境来自中亚和印度而来的各种佛教文化，还未成为浑然一体不可分割的中国佛教的诸相。特别是拓跋部族的佛教仰慕的并非中原的汉族佛教，应引起密切的注意。

那么关于云冈石窟的开凿，《魏书·释老志》记：昙曜，白帝（高宗文成帝），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。此五窟为谁而造未写。解说者据《释老志》比上条记述之前的“兴光元年（西历454年，即复佛第三年）秋，敕有司于五级大寺内，为太武已下五帝，铸释迦立像五，各长一丈六尺”的记事，断定昙



曜奏请的五窟也无疑是为“太祖以下五帝”而造。我认为这个推定如果没有其他断定的结论，如此认为应该是不错的。那么此五窟是指从第16窟到第20窟，没有任何异议，唯难以赞同的是对“太祖已下五帝”的解释。

解说者说：开窟造佛因是为了对先亡的五帝追孝供养，尽心于太祖以下的五帝，下图历代魏室中关于太祖平文帝以下，除去烈帝、高祖昭成帝、献明帝，即划黑点的五帝。

假若《释老志》所说的“太祖已下五帝”，全部必须是已崩后的帝王，从太祖道武帝到开凿时在位的帝王（文成帝）只能数着四个帝王，向上追溯北魏的帝系可追到太祖平文帝，大致上似乎合道理。特别是当时道武帝的庙号是烈祖。太祖的庙号是平文帝（关于这一点解说未指明）。如上所述，这应该是很巧妙的说明。然而，太祖以下的五帝，不能解释为从太祖道武帝到包含现在的皇帝（文成帝）五代吗？

“太祖以下五帝”是对《魏书》文字的解释。那么，从《魏书》的用例来解释较为妥切。通观《魏书》，太祖一词作为指平文帝的文字从没用过。太祖全部说的是道武帝的事。平文帝就记作平文帝。在《释老志》中，太祖一词屡屡被提起，全是道武帝的事，不是平文帝的事情，也没有关于平文帝的任何记事。如果是作为北魏祖庙而开凿的石窟，应对七庙应计划开七窟。太祖道武帝在大同定都即帝位之始，首先也为奉祀始祖神元皇帝开窟。另在《释老志》特别提到“昭成还至襄国（石赵之都），乃备究南夏佛教事”，也可能考虑为在太祖道武帝以前的魏室中，与佛教关系特别深的一人，即为昭成帝造石窟。这些事情因为只是想象的，暂时搁置，至少《魏书》还有《释老志》中，太祖之字是使用在道武帝之事上，《释老志》中的行文“太祖已下五帝”，当然应该解释为“太祖道武帝已下五帝”。

那么，在太祖以下的五帝中，一般认为是否可以加进现在的皇帝。至少我主张这样比较好。至少读《魏书》、读《释老志》上，这个方面不仅是理所当然的读法，即使在石窟的实际方面，这样也比较好理解，还很好地表现了北魏佛教的特色，为现在的皇帝造窟造像鲜明地显示了北魏佛教的特色，作为昙曜时代的造像，同样在《释老志》有载。即上述引用的为太祖以下五帝铸造五释迦像，这段话之前又这样说，曰：“是年（文成帝兴安元年，452，即复佛许可诏发放之年）诏有司为石像，令如帝身。既成，颜上足下，各有黑石，冥同帝体上下黑子，论以为纯诚所感”。说的是文成帝即位，允许佛教复兴，首先，作为朝廷的兴佛事业就是造像，以现在的帝身作佛像。偶然因为混在石材中的石墨，与帝身上的墨子所在表现一致，对于长久废佛以来后直接迎来兴佛时代的人们，为其纯诚所感而感激。既然是兴佛的首次造佛就应比作是现在的皇帝，为太祖以下五帝造的释迦像之一也应有现任皇帝，这种理解无可非议，特别是这个兴佛事业中最大的计划为云冈的五窟之一相当于现皇帝也可以说是颇自然的。

另外，在北魏，特别是在大同奠都时代的中央佛教界，有的是把现在的皇帝比作“当今的如来”敬礼的例子。即北魏第一代的佛教教团统帅者道人统法果对太祖道武帝就已经是这样的，如《释老志》云：太祖闻其（法果）名，诏以礼征赴京师。后以为道人统，绾摄僧徒。（中略）初法果每言，太祖明叡好道，即是当今如来，沙门宜应尽礼，遂常致拜。谓人曰，能

鸿道者人主也，我非拜天子，乃是礼佛耳。看来，在以强暴的武力和绝对的君主权统一支配北中国的拓跋魏之下，为了安全保留佛教教团，从而去弘扬佛教，这样做是无奈但有利的方法。而且，这种以“弘佛教的天子即当今的如来”态度，通过在中央活动的道人统（之后的沙门统）法果，使不信奉佛教的北魏朝廷急速受到佛教的教化，加固了大同佛教隆盛的基础。如今大同的佛教曾遭遇废佛毁释，正是再次勃兴之时。此时与法果一样，在京都被委任为沙门统，在中央充当佛教再兴前卫的昙曜，正是把弘法的君主文成皇帝作为一个“当今的如来”，开凿大窟安置其佛形，应该毫无异议吧。

在理解了这种北魏佛教历史的发展后，特别是从拓跋部族的佛教，官吏沙门统的见地出发，我们来看看所谓昙曜的五大窟，即从第16窟到第20窟的造像。特别要关注其中央的第18窟。

第18窟本尊比起佛陀的感觉更像是巨人、王者，与其他本尊的不同在于披着新奇的袈裟，是表现了无数小佛的袈裟。废佛七年间几乎断灭的佛教，因文成帝而复兴，作为沙门统开凿石窟的发愿者昙曜，请求兴佛的君主同意开窟造像，并全身心致力于佛教的再兴。昙曜把佛教代代相承，永续不绝作为其毕生的事业，为此努力翻译编纂《付法藏因缘传》，尽力于云冈石窟的开凿。把弘法的天子比作当今的如来，只有文成帝才可胜任。我觉得让从无数的过去佛到佛不断相传弘法不绝的佛教在现在兴隆的“皇帝即如来”的今上皇帝，表现为著无数佛像的袈裟的巨人如来，也不是不可以。这是在强力的统一要求下，君临中国本部之地的拓跋专制君主权威下的佛教。只有在这种当今皇帝佛像下，才有可能保证现在的兴佛护法。还有在这个巨尊的身后，开凿了其他窟不见的数身比丘和罗汉像。这些像嬉戏般微笑，也可理解为“复佛诏令，天下承风，朝不及夕”的过程中，欢喜的北魏佛徒在今上皇帝之前表示欢喜感谢的姿态，也可理解为付法传承的各位祖师的欢喜姿态。昙曜五大窟的中央窟，表现的是以文成帝为当今如来兴佛为中心的佛徒的感谢欢喜，表现付法的不断不灭，这样想似乎颇好理解。当然这是我的想象。没有可以立证的文献，不可固执己见，总之，所谓五帝以平文帝以下认定的方法，违背《魏书》的自然解读法，故难以赞同。

## 二、平城的永宁寺和洛阳的永宁寺——（解说）造像样式之项

在解说第14页，“献文帝在北台的永宁寺建七级佛图，孝文帝在罗什译经的旧堂所，立三级浮图。其中，波斯的菩提达摩说永宁寺的塔在阎浮提也未曾见过，不由得礼拜渴仰”。这样写是不应该出现的误解，即把平城（大同）的永宁寺与洛阳的永宁寺混淆了。献文帝所建的永宁寺（464建）七级塔，不用说，在当时的帝都平城，即今天的大同，其记事也在《魏书·释老志》，另外关于此塔详细情况在北魏酈道元《水经注》中也有记载。前者曰：“起‘永宁寺’构七级佛图，高三百余尺，基架博敞，为天下第一”。《水经注》卷十论永宁寺的七级浮图：“其制甚妙，工在寡双”。在帝都平城（大同），是第一位气派的塔。

其后，孝文帝南迁洛阳。帝都平城有过多的寺院，特别是迁都之前，因为帝都的佛寺成

为逆反阴谋的根据地，发动了对帝都洛阳带来大冲击的事件（沙门法秀的谋反事件），所以孝文帝吸取教训，决定在新都洛阳城内只建一僧寺一尼寺（参照拙作《北魏的佛教匪》）。其中一僧寺是洛阳永宁寺，建于肃宗的熙平（516—517）中，恰好历经平城永宁寺建立后五十年，是朝廷建立的大寺，是洛阳第一的庄严无极的木造高层建筑——九层大塔，投入了莫大的费用。其塔的发愿者是带来北魏洛阳佛教全盛时代的灵太后胡氏（宣武帝的皇后）。

《释老志》记：“灵太后，亲率百僚，表基立刹，佛图九层，高四十余丈，其诸费用，不可胜计”。熙平元年（516）举行盛大的建塔立刹式，推测是神龟二年（519）时落成。北魏郦道元《水经注》（卷十六）中记载了平城的永宁寺塔事，同样也记载了洛阳的永宁寺九层佛图，“塔的下基方十四丈，自金露盘下至地四十九丈，取法代都（平城）七级（即大同永宁寺七级塔）而又高广之（下略）”，写下了与实地参观的大同永宁寺的比较记事，还与法显《佛国记》中印度的雀离浮图的高大相似，以最高级的辞汇，感叹其结构的壮妙。接着杨衒之的名著《洛阳伽蓝记》（卷一）中也详细记录了永宁寺的历史，其九层塔：“架木之主，举高九十丈，有刹复高十丈，合去地一千尺”。一千尺的木造高层建筑，好像稍稍有些夸张。然而，灵太后携孝明帝登塔眺望，发现视宫中如掌内，临京师若家庭，下令禁止一般人攀登。杨衒之亲自登临塔顶，惊叹建筑之高，“下临云雨”，垂一百二十个金铎，穷极造型巧致，触目惊心。波斯国人菩提达摩见此塔叹称世界无比，此事也出自《洛阳伽蓝记》。即菩提达摩见到的是洛阳永宁寺的九层塔，并不是大同的永宁寺七层塔。

北魏从大同迁都到洛阳，而且两者佛教均颇盛，稍不留神两都的记事容易混淆，在《佛教大事表》等也发现数个错误。比如现在所说的同名的寺，不留神就被混淆，两寺各代表北魏的大同帝都时代和洛阳帝都时代，各在不同帝都敕建的寺院。菩提达摩作为禅宗仰望的祖师，据说他曾远赴雁门关外，到晋北的大同游化，所以也容易产生问题，以此来订正后学的疑惑。

### 三、思惟菩萨与如意轮弥勒说

“解说”云冈露天大佛以西的西部诸小窟说明中的图版第71之(2)。“以交脚像的佛为中心，左右以半跏的菩萨像胁侍。这个菩萨的姿态或是如意轮观音或弥勒，同日本中宫寺的菩萨相同。应是中宫寺菩萨的源头，认定此像为观音应该不错（47页）”。解说者好像把半跏菩萨像认为是观音。

中宫寺的菩萨像乃至日本的半跏菩萨像是弥勒还是如意轮，在此不论及。如清少纳言在《枕草纸》中说：佛以如意轮观世音最能关切人心，好支颐的模样，真个慈悲。日本从中古以来，如意轮观音的信仰很给力，与当时弥勒菩萨信仰还没有那么大魅力有关，半跏菩萨也好像多被当做如意轮观音，日本情况另当别论。在中国北朝造像的半跏菩萨像，是太子思惟像或者当作单纯的思惟菩萨，就有在造像铭上明记思惟菩萨的例子。如内藤藤一郎已经汇集了关于思惟菩萨像的很多事例，其下配马的明显表现的是释迦传一节的太子思惟像（图2），也有不

少没有马的，在树下的一对思惟菩萨像。这些每个形象都可以在云冈的造像中见到（参照《东洋美术》四、五、六、八连载，内藤藤一郎的《梦殿秘佛与中宫寺本尊》）。《法苑珠林》卷91等记载了东晋徐州吴寺的有关太子思惟像因缘故事——与东晋法显三藏的印度旅行有关，造其模像，此像特别在北魏时代的大同与邺城兴盛，唐代相州大慈寺也安置了这样的故事。所以在印度和北中国存在着实物可证明此像已经在印度西域流行，在北魏以来的北中国相当流行。关于这类半跏思惟菩萨详细情况，见前述的内藤氏的论文，还有一个应该注意的是对北魏以来北中国佛教有重大影响的北凉县无谿翻译的佛典中，显示了太子思惟像的流行。如有名的佛教文学《佛所行讚》的出城品第五，述说太子乘骏马游园林看到路边的农夫的苦劳和虫被吃掉的情形，不堪怜悯之情，从马上下来于树下沉入思惟。



图2 北齐思惟菩萨像

太子性慈悲 极生怜悯心 慨然兴长叹  
 降身委地坐 观察此众苦 思惟生灭法  
 自荫阎浮树 端坐正思惟 ... ..  
 建立此威仪 遗像见于今

建立此威仪的遗像，推定就是半跏的太子思惟像。这两句也许原文没有，是译者加入的，至少说明在南北朝时代存在这种太子思惟像。

北凉的佛教与北魏大同佛教关系深厚，特别是云冈的指挥者沙门统是县无谿译经传道之地凉州知名的僧人，即北凉佛教系的人。无疑县无谿对云冈石窟佛教的影响也不少。在云冈开凿太子思惟也是无可非议的。

总之，半跏的思惟菩萨像，原来表现的是释迦佛传中的一个场面，即表现的是还未成佛时代的释迦太子思惟的姿势。这种场面在释迦传中还可以看到几个。如《佛所行讚》所表示的是园林出游时的树下思惟，也有太子出城与白马别离时的思惟，还有之后在林中思惟的姿势。或是太子单独思惟像，或者左右呈一对以舒适的姿态，作为释迦像或弥勒像的胁侍而配置（图3、4）。作为释迦像的胁侍表示的是其还未成佛时代的，即做菩萨时慈悲众生的思惟姿态，理解为最简单的一铺三尊式佛传艺术就好。然而，一般在诸佛像的左右装饰性的配置，

渐渐地好像也失去了太子时代的释迦思惟姿势特定的意义。单就以一般菩萨的思惟像用作诸尊像的胁侍，特别是以这种舒适的姿态作为趺坐（图3）或交脚坐像的胁侍，在云冈和龙门常常多以交脚像为主尊形成三尊像。



图3 北魏弥勒菩萨和思惟菩萨

那么，用此来解说云冈西方D窟中央交脚像配置的左右像。交脚像在云冈和龙门都不少。而且这种北魏时代的交脚像，在龙门造像的铭文等有不少记为弥勒之名，所以应该是弥勒像。此交脚像因头戴宝冠而推察出为菩萨形，是将来要在这个世界成佛的弥勒现在的姿态，即表现为在兜率天的弥勒菩萨。那么，此像的左右胁侍的半跏思惟像是什么呢？作为弥勒的胁侍，释迦未成佛时代的太子思惟像是一种变化。内藤氏把此三尊形式像的中尊比作弥勒。认为其胁侍不是弥勒像是当然的，这种半跏思惟像配在两旁，其姿势恰好与中尊的交脚倚像对照。就这样来配，并没有想定是何等特定的菩萨，不过是随意加入的（《东洋美术》）。



图4 北魏弥勒菩萨和思惟菩萨

内藤先生说法的后半部分大致上可以赞成，但还是对前半说法有异见。我认为佛教美术方面在弥勒中尊的左右，不管是否还以弥勒另外的姿态表现，就不能断言“当然并不是弥勒像”。一个场面中同样的佛和菩萨出现数回。这是在佛教美术中常见的情况。在弥勒净土图中中央本尊弥勒佛之外，左右在宝树下还表现了弥陀立像（图4）。最初，左右画了数个一样的弥陀。作为将来世界的佛主表示在待机中的弥勒菩萨的胁侍思惟菩萨，表示了弥勒菩萨慰问众生的姿态，这样理解不是不可能，也不是不可思议。如在释迦佛像的左右以太子思惟像为胁侍菩萨表现是同样的。

关于北魏时代交脚菩萨的胁侍表现为半跏菩萨像，我赞成内藤氏不应把思惟菩萨仅仅赋与固有菩萨名的说法。然而我认为其中尊是弥勒菩萨，在弥勒信仰兴盛的时代，此半跏思惟像也可以表现为弥勒菩萨慰问众生的姿态。

这种佛的左右胁侍配置一对思惟菩萨像很广泛，太子思惟像本来的意义逐渐消失，不是

什么菩萨只是作为思惟菩萨普通名词的菩萨，而且随应一般社会的信仰对象的变迁强弱再次变化，或者作为弥勒或是甚至作为观音。这种姿态的单独菩萨像也传至朝鲜、日本，作为弥勒菩萨，也作观音菩萨应该说并非需要什么理由。这种半跏思惟菩萨像变迁史，在此不再评论。

总之，在北魏造像中作为交脚尊像（非佛，戴宝冠的菩萨像）的胁侍半跏思惟像，今解说者以云冈的像作为问题，我觉得“配弥勒的思惟菩萨”单纯这样理解最妥当。可以考虑为弥勒菩萨的一个姿态，难以认可是观音。

以上是我匆匆一览两博士的解说所注意到的一二个错误，另外又陈述了我的若干拙见，这些丝毫不减低《中国文化史迹》十二辑在学术界的重要性。本书的重要性主要在其图版，还有两位大家实地调查的记录。不论是谁做，也难以期待全部达到完璧无瑕的程度。对广博悠远的中国文化史的诸多资料的解说，多少有点儿失误是难免的。我们祈祷这项特别重要的十二辑大型出版物能按预定完成。无疑会让日本国民更加关心中国的文化，还有研究中国文化发展上，发挥重要的功绩，然而，现今共著者关根博士已经不在，常盘博士尚健在，但会更忙了，我们祝常盘博士更加健康，祝愿通过博士门下的各位先生，共力援助这项大事业，更完备地出版，而且不要让老博士更加过劳。（昭和 14 年 7 月 7 日）。

[作者：日本佛教学者；译者：云冈石窟研究院考古研究室主任、文博研究馆员]

（责任编辑：侯瑞）

# 高僧力宏法师与云冈石窟之因缘

韩 府

对于今人来说，“王建屏”一定是个十分陌生的名字，要是说到“力宏法师”那一定更是要大摇其头了，这两个名字绝对无法与歌星“王力宏”相提并论。要是说到力宏法师与云冈石窟还有一段因缘，那恐怕对于某些云冈石窟的研究者而言，也是一无所知的。王建屏正是力宏法师的俗名，要知道在清末乃至民国年间，起码在山西来说，力宏法师可绝对称得上是一代名僧、高僧、革命先驱、著名爱国人士。本文对力宏法师与云冈石窟的因缘略作探索。

云冈石窟在近代重新为世人所重视，实在是从日本学者伊东忠太的宣传开始的，以至于人们把这一事件叫作“发现”——一般的说法是，伊东忠太“发现”了云冈石窟。在国内，最早对云冈石窟做了详细考证的是一代史学大师陈援庵先生。1918年10月，陈援庵先生作出《记山西大同武州山石窟寺》一文，次年春发表于《东方杂志》第十六卷第二、



图1 《山西大同武州山石窟寺记》

三号。数年之后，山西出版了一本名为《山西大同武州山石窟寺记》的小册子（图1），内收陈援庵先生这篇力作，及日本学者伊东忠太氏的《支那山西云冈石窟寺》长文。因为是以书的形式出版，照例是应该有篇序文的，为此书作序的就是当年大名鼎鼎的高僧力宏法师。

以下对这篇序言略作介绍，以飨同道，以见法师与云冈石窟之甚深因缘。序文题目为：“大同武州山石窟寺序”<sup>[1]</sup>。严格来说，此题目是不符合要求的，因为序是给书作的，此书之名为《山西大同武州山石窟寺记》，那么序题应该是《〈山西大同武州山石窟寺记〉序》才对；再退一步说，即使是给陈援庵先生的大作作序，其题又应该是《〈山西大同武州山石窟寺记〉序》。现在的题目，成了给“石窟寺”作序，显然不通。之所以会是这样，很可能是力宏法师作序

时手中并无此书之准确名称，只是按其基本意思暂时拟了题目，以待编辑者修改。而后来的编辑或者是忽略，或者是鉴于法师之名望，未敢擅改，遂成此状况。

开篇即大处着眼，从世道人心上说起：“人为天地之心、万物之灵者，以其能转移乎天地万物。世为仁圣贤哲之世，则天地位，万物育；世为奸憸谗慝之世，则天地闭，万物否。此自然之理也。夫天地万物之隆替由于人，而人之邪正则本乎心，今天下之颠倒祸乱，可谓亟矣，三纲沦，九法斲，人惟权利是骛，而不知礼义为何物，较洪水猛兽之变乱为尤烈也。有心世道之人，莫不思所以挽救而匡正之，然多注重于法律制度，思欲以制裁配置之法，使仅足供范围措置之用，而不可以洗心涤虑，使人皆返于太始、太素之本来面目乎？”<sup>[2]</sup> 其实是提出了一个极其重要的问题：如何匡世风、救人心。作者还直言不讳地指出：法律属于“形而下者”，不可以“洗心涤虑”，使人返本——回到内典所谓之“本来面目”。

以下笔锋一转，捧出大医王——释迦牟尼佛。“大雄氏为三界大师、四生慈父，三千大千世界之众生尊之为调御丈夫、天人师者，非以其解脱世网、独标真谛，令天下世人皆知禄位名富为须臾间事，而鄙夷厌弃之观念，反而求诸妙觉圆明之实际理地，而后天下之秩序不期定而自定矣。”<sup>[3]</sup> 指出：尊佛之教诲，则可生厌弃功名利禄之心，达于“妙觉圆明之实际理地”，这样天下的秩序自然“不期定而自定”。

再下，切近主题，说到云冈石窟——当时多称武州山石窟寺。“然而，大雄氏往矣，后世极信仰尊崇之致，为之开山斩石、凿窟镂形，巍然高位于悬崖绝壁之上。凡涉身来前者，瞻仰徘徊，无不悠然生敬报之心。如大同武州山石窟寺，其尤至伟而至奇者也。顾以全球之上，独洛阳伊阙与大同之武州窳此神功钜制，颀颀并峙。乃伊阙之石窟久著于全国，武州之石佛几乎闇焉不彰。”<sup>[4]</sup> 指出当时的一种奇怪现象：世人对云冈石窟几乎是无人知晓。然后再切近主题，谈到这本小册子。“直至民国肇建，有议员新会陈援庵、日本博士伊东忠太两氏，先后考据其历史，研究其建筑，著为论述图说，宣而扬之；又得官于晋者赵、张、许、曹、吴、冯诸人纪游唱和，而后其名始表现于世。造物于此，岂漫然呈露，而无奥义玄理寓于其间耶？”<sup>[5]</sup> 这段话几乎概括了全书的主要内容：议员陈援庵、日本博士伊东忠太两氏的学术文章，山西官员赵、张、许、曹、吴、冯诸人的纪游唱和之作，即《云冈唱和集》。然而在结尾处，提出一个重要问题：云冈石窟的出现真的是偶然事件？造物主在这件事上是不是寄托了什么深邃的意思了呢？

再下，先说世界的规律，之后揭橥出云冈石窟“出世”之奥义：“盖有形有象之天地人物，皆难逃乎成住坏空之劫数。吾儒之书足以阐明此理者，莫如邵子之《皇极经世》。其言元会运世也，则本于《易》之太极递生加倍而遂显暴乎天地盛衰否泰之理。当夫世之将乱也，宇宙之内必先未其乱之之兆；当夫世之将兴也，必先未其兴之之兆。今夫世界人类之心理日趋于平等博爱，而急思铲锄乎阶级压抑之旧制，而不使稍存其根蒂，而抑思天下之最平等博爱者，舍佛其奚归耶？夫天地间之著见于外者，皆表也，夫就表以求表之理，而思以治理其表，吾未见有能奏其效者也。盖表不始于表而始于里，必里之诚于中者厚，而表之形于外者长也。《易》曰：‘和顺积中，英华发外’，非此义乎？佛氏多言出世之法，而人间则属住世之事，似

乎两无瓜葛也，而亦知积人成世，世为人所铸造，而使之为治为乱者也。使人皆宏出世之愿，而不贪不染、不住不着，随缘化度，彼竞争剥夺之事，自何而来乎？呜呼，此大同武州山石窟寺出现于民国世代之玄旨乎？”<sup>[6]</sup> 法师按照《周易》和《皇极经世》的原理，指出云冈石窟的“出世”，是世之将兴之兆。佛教所改造的恰是人心，教导世人“不贪不染”“随缘化度”，这样世界上自然就没有“竞争剥夺”之类事情。而这大概才是云冈石窟于民国年间“出世”的奥义所在。有必要说明的是，“和顺积中，英华发外”之语出诸《乐记》，而非《周易》。法师行文时必仅凭记忆而作，故为白璧之玷。以下又进一步深究这一奥义：“今日之中华，合汉满蒙回藏五大民族而建一共和国，而一千四百余年以前所创之武州山石窟寺适于此时而驰闻于全球，其微奥之玄机，不可深长思耶？夫天地之秘蕴，必遇至人而始发，如河为伏羲出图，洛为神禹出书是也。而至人之神悟亦必假天地之奇缘而始启，如释迦睹明星而成道，孔子因获麟而兴歌是也。今武州山石窟寺之出现非即转移世道人心，化竞争为和平之奇缘乎？”<sup>[7]</sup> 此截乃序文最高明、最精彩之处。将云冈石窟的出世，看作世道人心将要转移变化，世界将由竞争走向和平的征兆和先机。

再下面先是提议在这个难得时代，我们不可以常人自居，“值此而淡漠视之者，未免以常人自居也。值此而思所以光大而发挥之者，其亦望至人而心仪也。”<sup>[8]</sup> 法师的好友张汉杰等人对云冈石窟的修建做出了一定的贡献，“同人等躬逢其际，弗敢自为菲薄，因思本固有之神迹，补苴而缘饰之，殿庑斋厨更新建置，园沼台榭分部安排，既足为习静之丛林，更可供骋怀之胜地。近依乎京绥铁轨之中枢，远接乎蒙藏谒台之孔道。都会华夷之人，接谈可聚一室；证道探奇之士，晤对可期崇朝。从此，五洲万国之伦类，顿免隔阂之伤；宗教学术之歧殊，亦有融洽之会。”<sup>[9]</sup> 最后点出了修葺云冈石窟的巨大意义：五洲万国的交通，宗教学术的融洽。

最后，法师告诉人们，此书后面还附有张汉杰、李官亭诸君增修、扩建云冈石窟的图纸，“合为一编，以供同志之披览。倘亦乐所赞许，示之教而予之助也。不揣管见，妄及世出世法之相为表里、佛与众生之是一非二，发为枝言，著之编首，藉其挽既倒之狂澜，觉本具之良心，是则区区之隐愿也夫。”<sup>[10]</sup> 最终在文末点题：自己在序文中所发的这些言论，是希望“挽既倒之狂澜”，让世人“觉本具之良心”，创造出一个全新的中国乃至全新的世界。文中之张汉杰，本名张树帜，“汉杰”为其表字，又作“汉捷”，山西崞县人，时任晋北镇守使，驻守大同。李官亭，本名李德懋，大同著名拳师、清末革命家，辛亥革命后任大同军政府都督，“官亭”为其表字。纵览全文，不难看出，力宏法师的序文果然十分精彩，不但赞颂和肯定了陈援庵和伊东忠太的学术、山西众官的诗歌，以及张汉杰等人的建设规划，而且对云冈石窟的出世“发明”出深而远、玄且妙的意义。更为难得的是，法师不失当行，从佛教的角度向世人揭示佛陀的教义：洗心涤虑，从而改造世道。这样，一方面可以纠正世人对佛教的偏见，以为佛教是仅仅让人不问世事的；另一方面，虽在危难之际，仍对国人极尽鼓励之能事，让国民看到民族的光明未来，并为之努力奋斗。总之，法师站得高、看得远、解得透，能见人之所未见，道人之所未道。文末的落款是“中华民国十一年孟冬之初吉终南山竹林寺释力宏序于大同镇守使署之西园”。短短几十个字，给我们传递的信息很多：一、时间在民国十一年，即公

元 1922 年。二、其时法师驻锡陕西终南山竹林寺。三、作此文时，法师寓居时任大同镇守使张汉杰的“西园”。

前文已说过，力宏法师对于今人来说已经十分陌生，因而，有必要对此公之生平略作介绍。力宏法师，俗姓王，名建屏，字树侯，清同治九年腊月初十（1871 年 1 月 30 日）生于山西忻州城西 50 里车道坡。其家世代务农，生活贫寒。但难得本人颖悟嗜学，即使为人佃牧，亦终日手不释卷，7 岁时三天熟诵《三字经》，20 岁中秀才，23 岁补廪。光绪二十三年（1897）入太原令德堂读书，为公认的高才生。光绪二十六年（1900）因宣传革命，入狱被囚两年。光绪三十一年（1905）于山西农林学堂就读，经赵戴文介绍加入同盟会。三十四年（1908）转入山西陆军测绘学堂，联络张汉杰等人入同盟会，同年受同盟会山西支部委派到包头、萨拉齐一带从事秘密活动。民国四年（1915）春，被选为省二届议会议员，同时被《晋阳日报》社长梁硕光聘为主笔。是年秋，由终南山悟真寺妙舫法师剃度，皈依佛门，法名力宏。从 1915 年至 1921 年，除佛事活动，一直主笔《晋阳日报》，同时任私立中和中学教员，兼任国民师范国文讲师。民国九年（1920），仍主笔《晋阳日报》，是年秋，日本学者常盘大定来华访寻佛迹，法师襄助其往访净土宗祖庭交城玄中寺，开创了日本佛子朝礼净土祖庭玄中寺之先河。此事可见其与日本学术界之因缘。民国十一年（1922）于五台山成果庵受“十戒”。后历任太原市南、北十方院住持，双塔寺、崇善寺方丈，太原市佛教会会长。民国十七年（1928）5 月，赴北平任京西万寿寺方丈。翌年，任北平佛学会副会长，主持出版《佛学月刊》。民国二十年（1931），返乡任山西省佛教会会长。日本侵华期间，积极参与抗日斗争。1941 年 7 月，遵妙舫老和尚遗命主持赵城广胜寺。因闻日军要抢走佛教宝典《赵城金藏》，与太岳区领导人薄一波联系，由抗日政府组织部队和兵民将这一珍贵国宝送往太岳区保存。是年 7 月，日本常盘大定率领日本佛教代表团再来太原，法师遂与之共同举办了中日两国佛教徒参加的严修县鸾大师圆寂一千四百周年法会。1950 年 3 月 25 日，以 80 岁高龄在崇善寺圆寂。

尽管如开篇所说，无论是说法名“力宏”也罢，还是说俗名“王建屏”也罢，总之今人对此公实在是陌生的。但是，在山西文化界，尤其是忻州对力宏法师的生平还是基本清楚的。如果我们用心搜索，在网上有时也能够找到对力宏法师较为详细的生平介绍。但是，似乎都没有提到法师与云冈石窟的这段因缘，也没有提到法师曾在终南山竹林寺驻锡，更没有介绍法师的这篇序文的。因而，重新拜读、欣赏和研究法师的这篇大作，不仅可以填补云冈石窟研究史上的一段空白，而且有助于完善法师的生平记录，再说得远一些，大师的卓见对于正在努力实现中华崛起的“中国梦”的中国人民来说，也无疑具有指引和鼓舞的作用。

以上对力宏法师的序文略作疏解，并初步揭示法师与云冈石窟乃至大同的因缘。至于法师与史学家陈援庵先生是否相谗，何人倡导、为什么由法师作序，还需求日作进一步的探索。笔者的基本认识是：法师与大同镇守使张汉杰本为同乡，相识甚早，作序之议或出乎张氏；以单行本的形式印刷陈援庵、伊东忠太之文或许亦为张氏所倡导。以公而言，印刷发行两位学者的文章，有利于推进云冈石窟的研究；印刷《云冈唱和集》，有利于提高云冈石窟的知名度、扩大云冈石窟的影响力。以私言之，印行《云冈唱和集》及扩建云冈石窟的图纸，小则

可以保存自己之诗作，大则可以使自己流芳百世，甚至于名垂千古。——事实上，若非此书之存世，世人绝难知当年曾有晋省官吏游览云冈石窟并作唱和之盛举，亦不知镇守使曾对云冈石窟有维修、扩建之善业。从序文的作者及全书的内容来看，张汉杰极有可能是此书的策划者以及出资人。如果真是这样的话，别的且不说，张汉杰可说是云冈石窟乃至大同文化的有功之臣。自然，力宏法师之序文的影响，恐怕远比张氏之事功更为久远。

（力宏法师之序作于一九一八年十月。载于《东方杂志》第十六卷第二、三号（一九一九年二、三月）。后与日本伊东忠太《支那山西云冈石窟寺》一文合订出单行本时，又作了修订。今即采此修订本，原无标点，新式标点系本文作者所加。）

**注释：**

[1]-[11] 未署名《山西大同武州山石窟寺记》。

[12] 尚操撰文、郝树侯校订：《力宏法师传略》。

[作者：中共大同市委党校教授]

（责任编辑：侯瑞）

# 超声波检测技术 在世界文化遗产地云冈石窟保护中的应用

任建光 卢继文 任志伟 杨 进 孟田华

云冈石窟位于山西省大同市西郊武周山南麓，开凿于北魏和平年间，距今已有 1600 年的历史。现存大小窟龕 254 个，雕像 59000 余尊，雕刻面积达 18000 平方米。云冈石窟为皇家授意兴建的第一座佛教石窟群，是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，具有极高的文物价值。1961 年云冈石窟被公布为全国重点文物保护单位，2001 年被列入《世界遗产名录》。

云冈石窟所在区域属温带大陆性半干旱气候，冬冷夏热，多风少雨。云冈石窟顶部北属高台地构造剥蚀低山丘陵区，南临十里河，窟区内被南北向自然大冲沟分割为东、中、西三部分。出露中侏罗统上部和第四系中上部地层，云冈佛像开凿在中侏罗统上部云冈组 (J2y) 砂岩透镜体上<sup>[1]</sup>。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影响，云冈石窟地质病害十分严重，有的甚至已威胁到文物本身的安全，其现状令人担忧，如风化、裂隙等病害，急需应用超声波无损检测技术对云冈石窟文物病害进行检测、评价。

超声波属于弹性波，具有无损和高分辨率的特征，其在岩体介质中传播时，能够了解岩体内部的风化状况、裂隙分布及缺陷几何形态等结构特征，被广泛应用于岩土体和石质文物建筑等工程问题的无损检测中。利用超声波进行无损检测始于 20 世纪 30 年代，1958 年 Mamillan M<sup>[2]</sup> 首次使用超声波探测石质文物建筑，1991 年 Köhler W<sup>[3]</sup> 提出了一种根据超声波脉冲速度值将大理石的损坏度划分为 5 个等级的分类系统。我国从 20 世纪 50 年代初开始逐步引进超声波检测仪器，在石质文物的超声波应用方面，孙进忠、陈祥等人<sup>[4]</sup> 利用超声波法检测了浙江义乌古月桥桥身长条石、北京故宫汉白玉栏板和西黄寺抱鼓石等石质文物，何发亮等人<sup>[5]</sup> 应用超声波层析技术检测了泸定桥东桥台的内部结构和病害，马涛等人<sup>[6]</sup> 应用超声波技术对彬县大佛寺石窟风化岩石的加固效果进行了评价。进入 21 世纪，云冈石窟利用超声波在石窟文物的保护中做了大量工作，取得了较好的检测效果，为制定石窟保护措施提供了理论依据和技术支持。

## 一、超声波检测技术原理

### (一) 物性特征

超声波在石质文物中的传播速度与岩石材料的保存状况直接相关，超声波波速高对应保存状况好，波速较低则说明岩石保存状况差。石质文物保存状况的差异受岩体的风化程度、裂隙的发育程度等因素的影响。用风化岩石与新鲜岩石的纵波速度之比值可以来表征判定岩石的风化等级，根据国家标准《岩土工程勘察规范》计算得出云冈石窟风化砂岩的波速比与风化程度的关系（表 1）。

表 1 云冈石窟风化砂岩的波速与风化等级的划分标准

国家标准			风化程度	描述
速度范围 (m/s)	速度比	风化等级		
0-593	<0.2	6	残积土	新近沉积，包括残积土
593-1185	0.2-0.4	5	全风化	结构几乎完全破坏，风化裂隙及其发育
1185-1778	0.4-0.6	4	强风化	结构大部分破坏，风化裂隙很发育
1778-2371	0.6-0.8	3	中等风化	结构部分破坏，风化裂隙发育
2371-2667	0.8-0.9	2	微风化	结构基本未变，有少量风化裂隙
2667-2963	0.9-1	1	未风化	岩芯新鲜，偶有风化痕迹和裂隙

## （二）超声波检测技术原理

目前采用超声波探测石质文物结构形态主要用到透射波法、反射波法和折射波法，在云冈石窟病害超声波检测研究中主要选用平面超声透射波法，其原理如图 1、图 2 所示。

当发射器 T、接收器 R 的间距较近时，超声波沿表面风化层首先到达 R，此时读取的声时

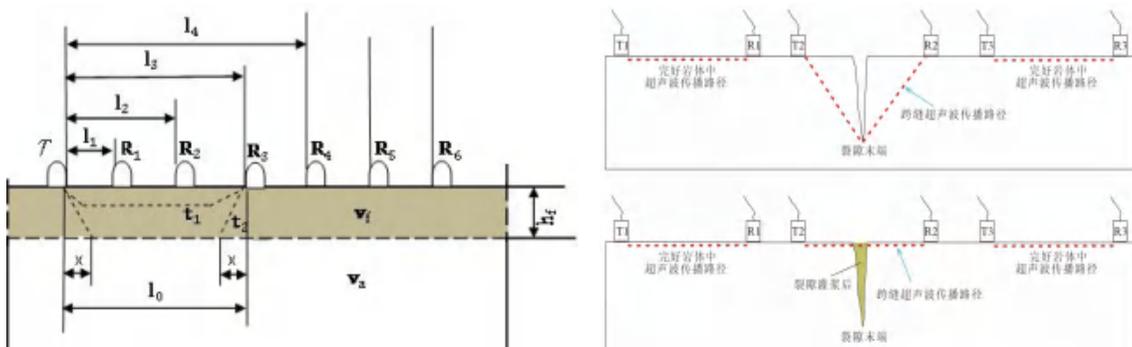


图 1 实际声速分布和裂隙灌浆前后超声波传播路径示意图

值反映了风化层岩石的传播速度。随着 T、R 间距增大，部分声波穿过风化层，沿未风化岩石传播一定间距后，再穿过风化层到达 R，比沿风化层直接传播的声波早到达或同时到达 R，计算可检测岩石风化程度。同时，超声波具有良好的指向性，若遇到裂隙等缺陷，将发生反射、绕射等现象，根据不同波形及首波声时、波速、波幅等声学参数的变化特征可分析判断岩石内部裂隙结构、位置和形状等。另外，还可以比较岩石处理前后超声波波速的变化，评价石质文物保护处理的效果。数据采集方式采用“收发同步”和“定发移收”（图 2），选择普通胶水作为超声波检测的耦合剂。



图2 超声波数据采集现场

## 二、超声波检测技术在云冈石窟保护中的应用

### (一) 超声波在探测窟前列柱风化结构中的应用

云冈第9、10窟前雕凿四根八角列柱，为殿堂廊柱式的雕刻形制，带有明显的希腊、罗马式的建筑风格，为当时中西方文化的交流与融合的典范。列柱露明通顶，上细下粗，柱面各雕十层佛像，柱下为须弥座，座置于大象柱础上。朝北柱面雕刻保存完好，朝南柱面全部和朝东、西柱面部分雕刻已风化殆尽。

#### 1. 测区测线布置

选取云冈第9窟前室东列柱（09E）作为测区，布置测线24条，分三层，自下而上分别为U09E1、U09E2和U09E3层，每层布置8条测线，方向分别为东北（EN）、正北（NN）、西北（WN）、正西（WW）、西南（WS）、正南（SS）、东南（ES）、正东（EE），每条测线测点9-65个不等（图3）。

#### 2. 结果分析

##### (1) U09E1层剖面解释

U09E1层剖面距地面133cm，周长510cm，东西最宽处114cm，南北长

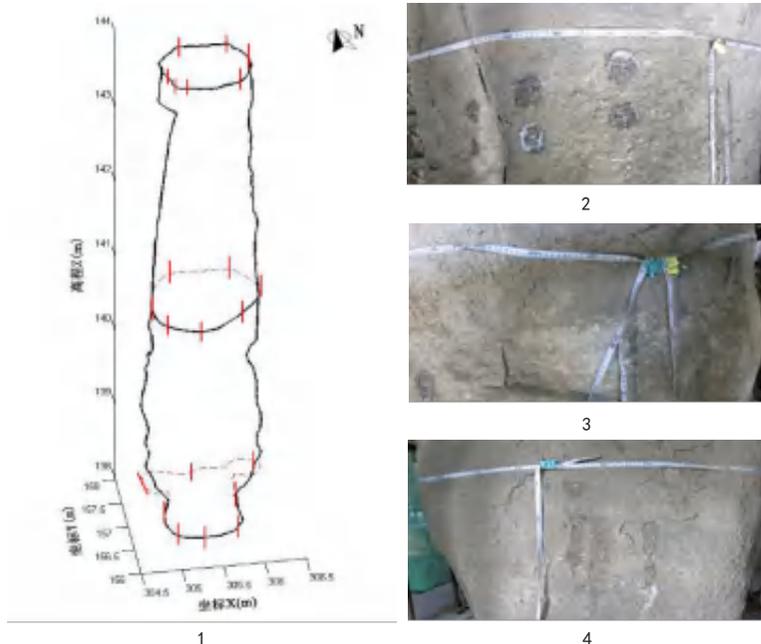


图3 09E列柱测区及各层测线布置图

1. 09E列柱线图 2. E3层测线布置图，高度711 cm  
3. E2层测线布置图，高度395 cm 4. E1层测线布置图，高度133cm

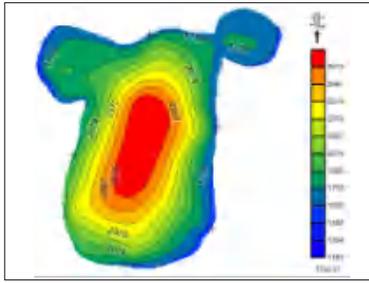


图4 超声波 U09E1 速度分布图

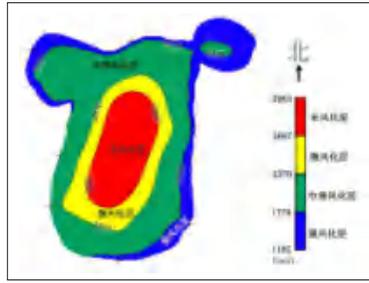


图5 超声波 U09E1 分层图

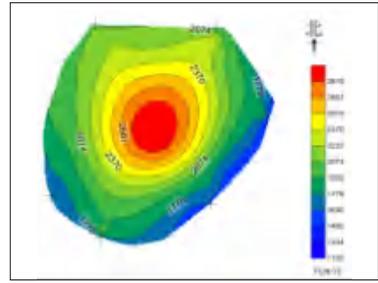


图6 超声波 U09E2 速度分布图

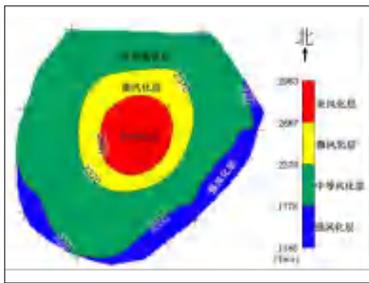


图7 超声波 U09E2 分层图

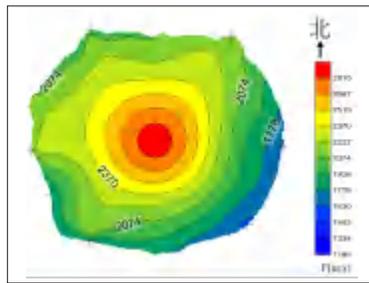


图8 超声波 U09E3 速度分布图

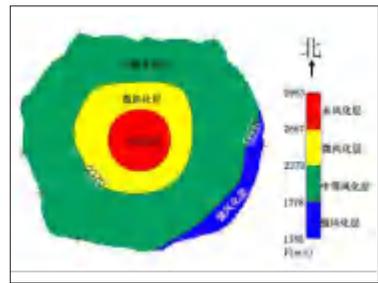


图9 超声波 U09E3 分层图

105cm。图4、5显示，根据表1超声波波速范围与风化等级的对应关系将该剖面划分为4层风化层。位于西北、正北、东北、正东、东南、正南测线的表层属强风化，其中东北测线象腿除强风化最严重，主要为地下毛细水活动所致。表层正西、西南向为中等风化。就风化深度而言，东南向风化深度28.4cm，其中强风化层厚7cm，中等风化层厚13.8cm，微风化层厚7.6cm；正西风化深度15cm，其中中等风化层厚8.3cm，微风化层厚6.7cm。未风化岩心南北长49.6cm，东西宽约21cm，面积0.224m<sup>2</sup>，占该层平面积16.41%。总之，列柱底层（U09E1层）东北大象腿部风化最为严重，其次为东南柱面，正西、西南柱面风化较轻。

### (2) U09E2 层剖面解释

U09E2层剖面整体距地面高度395cm，周长380cm，最宽处135cm。图6、7显示，其位于西南、正南、东南、正东测线的表层属强风化，而中等风化层靠近东北、正北、西北及正西测线表层。另外，东南方向岩体表层剥落达22cm，现存岩石风化深度34.7cm，其中强风化层厚11cm，中等风化层厚15cm，弱风化层厚8.7cm；而正北风化深度32.7cm，其中中等风化层厚20.3cm，未风化层厚12.4cm；未风化岩心最大直径40.5cm，面积0.135m<sup>2</sup>，占该层平面积9%。东南附近表层风化较为严重。

### (3) U09E3 层剖面解释

U09E3层剖面整体距地面高度711cm，周长310cm，最宽处110cm。图8、9显示，其位于正南、东南、正东测线的表层风化属于强风化，而其余方向为中等风化。东南方向风化深度约40cm，其中强风化层厚度9cm，中等风化层厚度21cm，微风化层厚度约10cm；正北方向风化深度30.5cm，中等风化层厚19cm，微风化层厚11.5cm；未风化岩心最大直径27.5cm，面

积  $0.058\text{m}^2$ ，占该层平面积 6.3%。总之，东南附近表层风化较为严重，而东北、西北、正北附近风化程度较轻。

从整体综合来看（图 10、11），云冈石窟第 9 窟前室东列柱南侧风化较北侧严重，东侧风化程度较西侧严重，底部风化较顶部严重。

## （二）超声波在石窟表层裂隙检测中的应用

### 1. 测区选择、工程布置及测量方式

云冈石窟岩体表层裂隙纵横延伸，相互交切，造成石窟及雕像表面岩体发生滑移、脱落、垮塌等现象，严重影响了文物的艺术价值和观赏价值。

根据裂隙发育情况、形态特征，结合岩体测试面粗糙起伏程度、测试条件等因素，由西向东选择 10 块区域作为裂隙测试研究区（图 12），以每一测区内发育特征明显的单一裂隙为试验研究对象，根据选定裂隙的延伸方向、几何特征等布置测线及测点，所有测线均垂直于裂隙延伸方向。

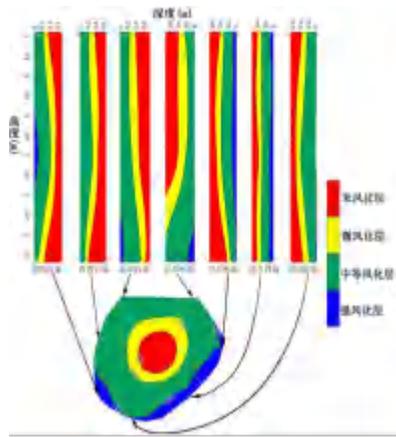


图 10 各个方向不同高度速度剖面图

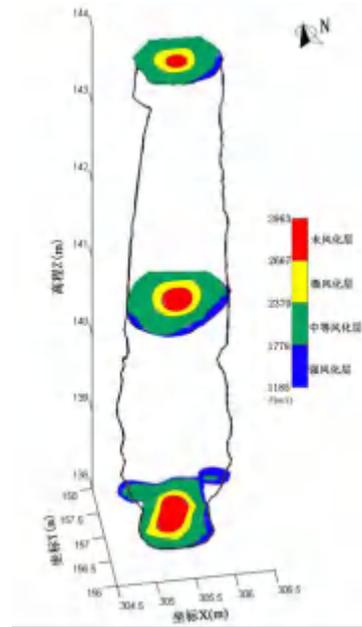


图 11 测区风化情况图

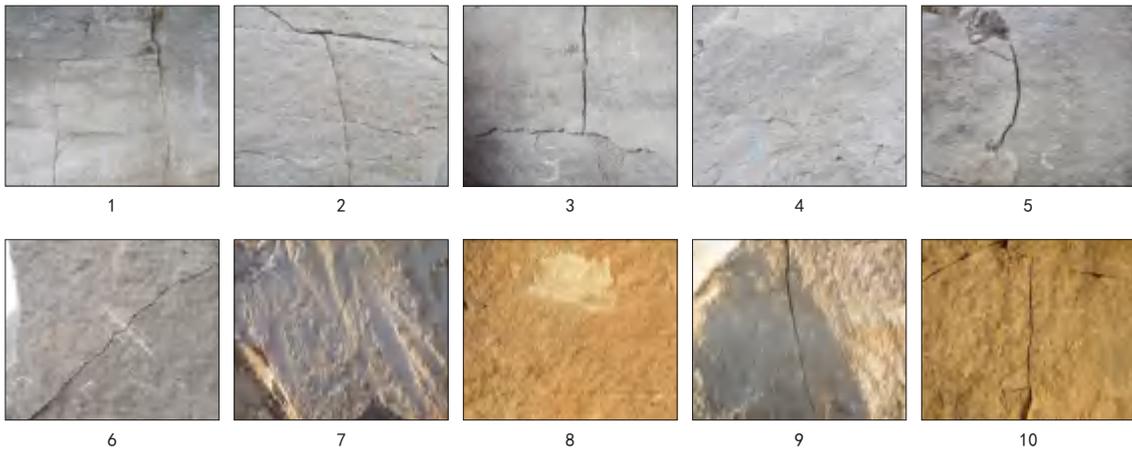


图 12 云冈石窟砂岩裂隙测试区

1.1 区 2.2 区 3.3 区 4.4 区 5.5 区 6.6 区 7.7 区 8.8 区 9.9 区 10.10 区

### 2. 结果分析

在测线不同位置测量的首波声时，通过收发间距和声时计算出波速，根据测量物理量之

间的关系绘制波速平面等值线图。结果显示,各个测区裂隙异常反映完全相同,均为低速分布,波速低于  $0.4\text{mm}/\mu\text{s}$ , 由近向远波速值增大,  $0.4\text{--}0.7\text{mm}/\mu\text{s}$  等值线之间可以认为裂隙影响范围。等值线与裂隙轴线近于平行, 异常范围与裂隙的尺寸规模有一定的联系, 邻近裂隙位置等值线密集, 变化梯度的大小可直接反映裂隙的相对深浅。无裂隙破碎区域, 波速为  $0.8\text{--}1.2\text{mm}/\mu\text{s}$ 。

1号测区两条带状低速分布区正是裂隙的位置及特征反映, 左侧小裂隙位置表面岩体遭风化, 致使原有表层“波浪”状刻痕磨蚀, 故波速较右侧大裂隙还低, 等值线较密, 变化梯度大; 右侧大裂隙较宽, 其影响范围较大, 以  $0.7\text{mm}/\mu\text{s}$  波速值为界, 其周边波速等值线较密, 分布范围大(图13)。

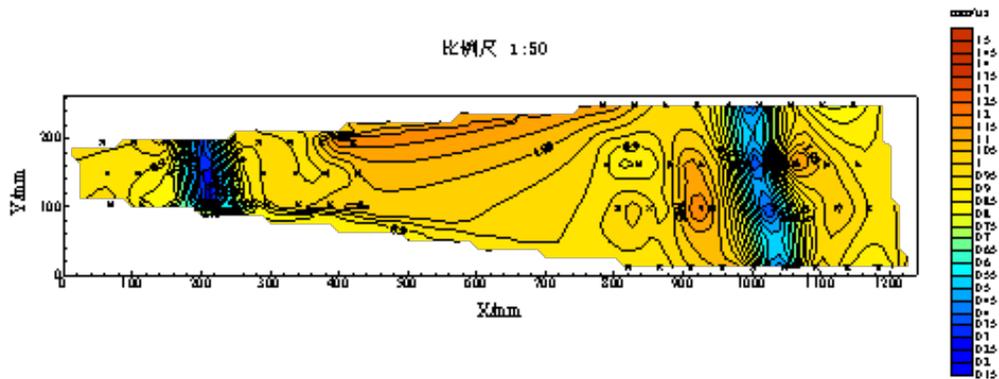


图13 1号测区超声波波速平面等值线图

5号测区测试表面呈向内凹陷的微弧形, 裂隙位置的波速特征表现为条带状中间低速带间断分布, 说明该裂隙末端起伏不平或是裂隙内部被部分填充导致裂隙深度不相等, 裂隙位置等值线密集分布, 梯度变化快, 但影响范围并不大, 周边岩体较为完整, 波速变化不大(图14)。

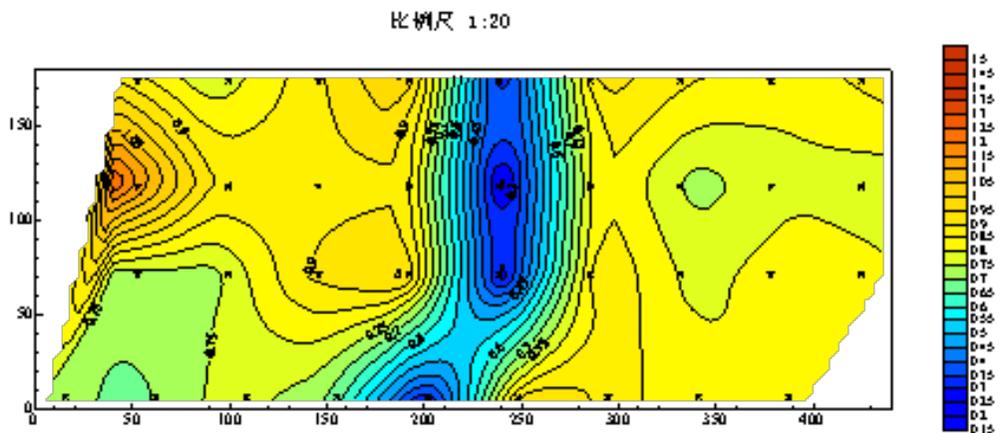


图14 5号测区超声波波速平面等值线图

10号测区岩体较为致密，高速区域波速相对均匀，裂隙反映明显，异常分布反映了裂隙的延伸方向，裂隙下端弯曲形成低速异常向外凸出，裂隙右侧等值线平直，岩体完整致密程度区分明显，等值线梯度变化较大，定性分析该裂隙较深，其内部无杂质填充（图15）。

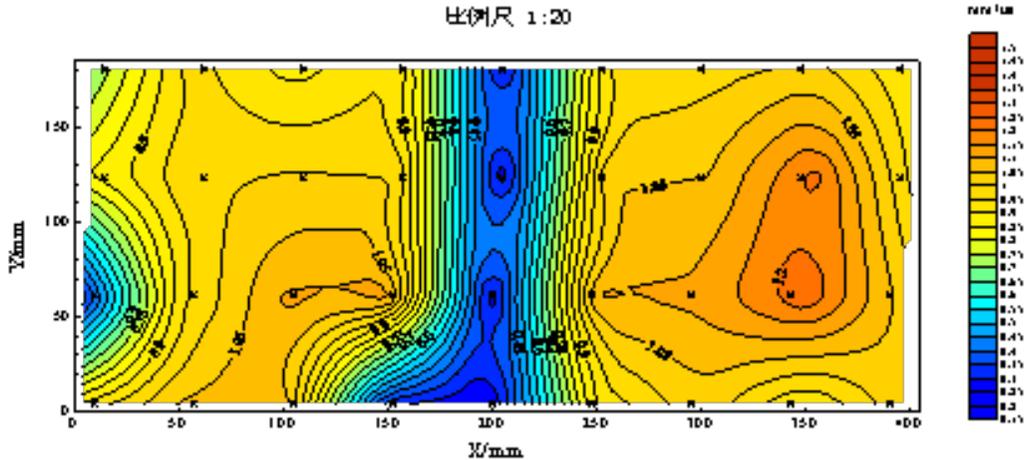


图15 10号测区超声波波速平面等值线图

总之，在云冈石窟裂隙详细调查的基础上，根据测试面条件选择不同发育特征及规模的裂隙，利用超声波法进行检测。超声波检测中的波速等值线图能够很好地反映裂隙异常情况 & 特征，但计算深度与实际之间存在较大差距。

### (三) 超声波在裂隙灌浆效果检测与评价中的应用

灌浆加固是处理裂隙最常用的技术方法。在云冈石窟选择1区、5区和10区作为裂隙灌浆加固区域。因当地天气骤降、环氧树脂材料不固结等原因，选用石膏作为灌浆加固试验材料，以便于快速凝结，完成现场测试。石质文物裂隙灌浆通常按照裂隙内部清理→裂隙口封护→灌浆加固→做旧处理→检测、评价等步骤实施（图16）。裂隙灌浆后，缝隙被填充，其弹性波的传播时间及波速等特征必然发生变化。根据云冈石窟现场实际情况 & 特点，分别采用“收发同步”“定发移收”等单面测量方式获取不同的声时参数。



图16 云冈石窟裂隙灌浆加固处理步骤  
1. 内部清理 2. 裂隙封堵 3. 灌浆加固 4. 做旧处理

#### 1. 超声波检测与评价

##### (1) “收发同步”测量

1号测区大裂隙灌浆加固后，在原有测线上重复“收发同步”测量，加固前后相同测线声时 -

测点曲线发生明显变化（图 17、18），主要是在跨缝位置的测量值，大幅度降低，其值基本接近无裂隙区域的声时值。1-6 线和 1-7 线加固前后裂隙位置声时值相差约  $110 \mu s$ ，变化幅度极大。1-7 线虽在裂隙位置声时值降低，但还可看见相似的特征，说明裂隙底部灌注较为密实，上部由于表层封堵黏土薄层与灌浆材料之间有空隙，导致还有微弱的裂隙特征反映。

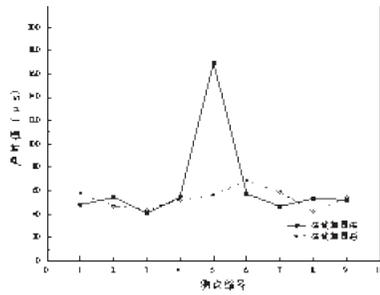


图 17 1-6 线灌浆加固前后声时对比曲线

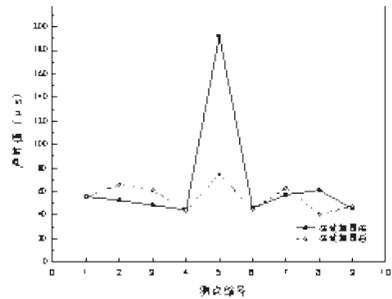


图 18 1-7 线灌浆加固前后声时对比曲线

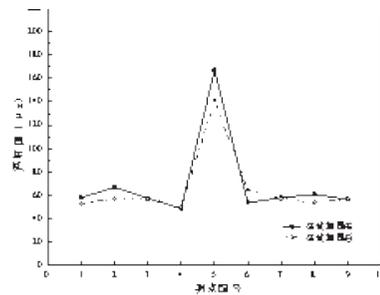


图 19 5-1 线灌浆加固前后声时对比曲线

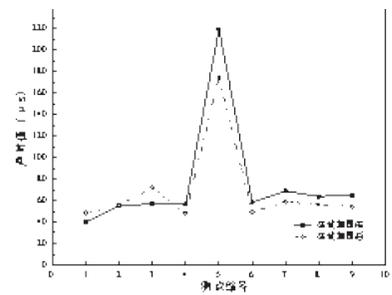


图 20 5-2 线灌浆加固前后声时对比曲线

5 号测区灌浆加固前后声时 - 测点曲线性状相近（图 19、20），各测线跨缝位置声时值也有所降低，但与灌浆之前相比，其减小幅度较小，变化范围  $30-45 \mu s$ ，而与裂隙周围位置声时相差  $90 \mu s$  以上，说明该区灌浆量不足，裂隙内部尚未充满。

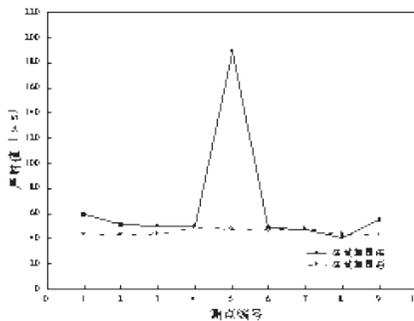


图 21 10-2 线灌浆加固前后声时对比曲线

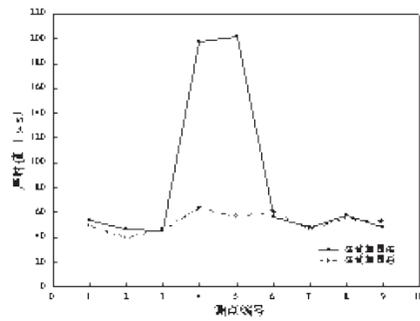


图 22 10-4 线灌浆加固前后声时对比曲线

10 号测区灌浆加固前后变化明显（图 21、22），10-2 线灌浆后跨缝位置声时值趋于无裂隙位置岩体近表层声时值，曲线近水平分布，可见灌浆材料完全填充裂隙，较密实，且与裂隙壁胶结较好；灌浆后 10-4 线裂隙位置声时值较加固前极大降低，与周围声时平均值接近，灌浆效果较好。

“定发移收”实测结果较为明显的反映了灌浆加固前后裂隙位置及随后各测点的声时变化，跨缝位置声时值突变程度明显减小。加固前不同测线的声时曲线大体可以分为三段，而

加固后的声时曲线以跨缝之前的收发间距为拐点，基本可以分为两段，两段近似直线线性分布，后段较前段倾斜。1号测区1-4线与1-6线均反映了这样的特征（见图23、24），与灌浆之前相比具有明显的加固效果。10号测区灌浆之前声时曲线变化特征不明显，主要是固定发射换能器一测周围岩体存在小范围破碎，对超声波发生能量有衰减作用，但在250mm跨缝位置，其声时值较跨缝之前也符合突变特征，灌浆加固之后曲线变化明显（见图25、26）。

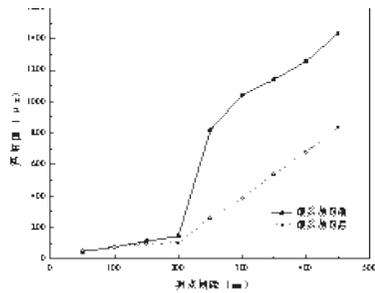


图 23 1-4 线灌浆加固前后声时对比曲线

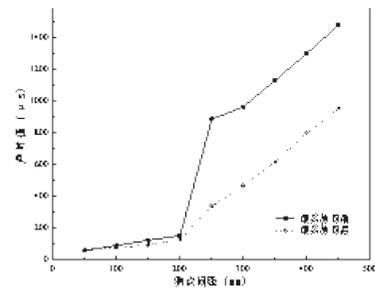


图 24 1-6 线灌浆加固前后声时对比曲线

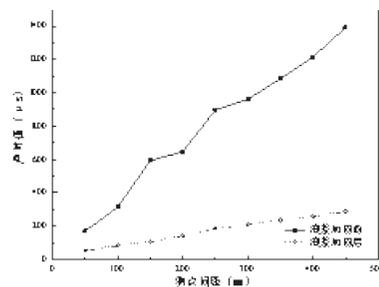


图 25 10-1 线灌浆加固前后声时对比曲线

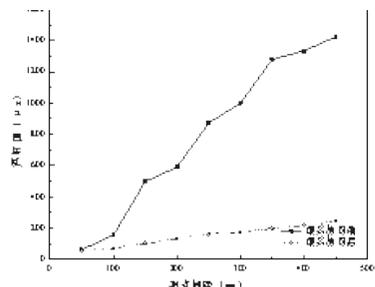


图 26 10-2 线灌浆加固前后声时对比曲线

### 三、结论、问题及建议

(1) 云冈石窟第9窟前室砂岩东列柱南侧风化较北侧严重，东侧风化程度较西侧严重，底部风化较顶部严重。

(2) 石窟表层裂隙检测中超声波波速等值线图上的裂隙位置均呈清晰明显的为低速异常反映，等值线与裂隙轴线近于平行，异常形状反映了裂隙的延伸方向，邻近裂隙轴线位置等值线密集分布，变化梯度大小可以定性确定裂隙相对深浅。

(3) 裂隙灌浆加固前后，超声波“收发同步”测量结果在裂隙位置发生明显变化，灌浆后超声波不再绕射裂隙末端传播，其值趋近于线性特征分布。“定发移收”测试结果反映了灌浆加固前后裂隙位置和随后各测点的声时变化，能够明显的表征裂隙的加固效果。

从实际勘测结果来看，超声波检测技术对砂岩列柱内部风化结构探析、裂隙检测及裂隙灌浆效果评价具有有效性。特别是采用不同超声波测量方式对云冈石窟表层裂隙灌浆效果进行检测与评价，取得了良好效果，从而为云冈石窟的保护与修复提供技术依据。但超声波检测技术还存在问题及有待提高的地方，如由于测线布置密度以及表层耦合接触等问题，增大

了整体测量误差,使得分析结果精确性有待于提高;在数据采集过程中,石柱部分表层疏松,触手即落问题的处理;还有检测完成后耦合剂的残留清洗问题等。同时建议在重点异常区及复杂勘查区开展进一步精细检测,加强对弱异常提取,提高检测精度;进一步进行超声波法的石柱内部高分辨率成像研究,尝试多种检测方法综合分析以提高结果的准确性。

#### 注释:

[1] 山西省地质矿产局第三综合勘察公司.大同云冈石窟工程地质勘察报告.1990(云冈石窟研究院存).

[2] Mamillan M. Method devaluation des dégradations des monuments en pierre', in Proceedings of the 6th International Congress on Deterioration and Conservation of Stone, 1988, 19-24.

[3] Köhler W. Untersuchungen zu verwitterungsvorgängen an Carrara-Marmor in Potsdam-Sanssouci, Berichte zu Forschung und Praxis der Denkmalpflege in Deutschland, Steinschäden-Steinkonservierung, 1991, (2):50-53.

[4] 孙进忠、陈祥、袁加贝等:《石质文物风化程度超声波检测方法探讨》,科技导报,2006年8期。

[5] 何发亮、李苍松、谷明成等:《声波CT技术在泸定桥东桥台内部结构探测中的应用》,文物保护与考古科学,2001年13期。

[6] 马涛、孙渊、Simon S:《乾陵石刻内部裂隙的超声波探测研究》,文物保护与考古科学,2004年14期。

[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;云冈石窟研究院副院长,副研究馆员;云冈石窟研究院文博助理馆员;中国地质大学(北京)地球物理与信息技术学院教授、博导;山西大同大学物理与电子科学学院副教授]

(责任编辑:陈洪萍)

# 云冈石窟风化特征与风化产物研究

邓 云 王金华

云冈石窟位于山西大同市西约 16km 的武州山南麓，原名武州（周）山石窟寺，明代改称云冈石窟。为佛教向东传播后，新疆以东最早出现的大型石窟群，云冈石窟佛教艺术按开凿时间及风格<sup>[1]</sup>分为早期、中期、晚期 3 个阶段，是皇家开凿石窟的典范，与其他早期石窟在风格和规模上均有较大差异。云冈石窟目前暴露于窟外壁的雕像与题记更是全部消失<sup>[2]</sup>。在所消失的雕像中，被盗的雕像约 1000 余尊，而风化破坏才是造像消失的主要原因。关于云冈石窟风化形态的研究自 20 世纪 60 年代已经有较多研究成果，本文通过对风化特征的分类及风化产物的研究进行梳理和总结，为防止风化进一步破坏提供参考。

## 一、云冈石窟开凿与地质条件的关系

云冈石窟洞窟开凿规模、方式等均与地质条件有着密切关联，云冈石窟位于大同侏罗纪沉积盆地西缘，东侧距离位于盆地东缘的青磁窑约 8km，窟区内的地质构造情况较为单一<sup>[3]</sup>。云冈石窟及其雕刻品均雕刻在长石石英砂岩层，向东西两侧变薄形成透镜体，长石石英砂岩层不仅在厚度上变化较大，同时还有岩性上的变化，而石窟的风化程度、类型等均在一定程度上受岩性的控制。严绍军副教授将云冈石窟划分为 11 层（表 1）。

表 1 云冈石窟地层划分一览表

层位	岩性	分布位置	稳定性问题特征
1	泥岩	仅在 3 窟区以东壁面底部及 9、10 窟底部局部出露	云冈石窟砂岩陡壁的软弱基座，加剧崖壁卸荷作用，有利于崖壁形成与卸荷裂隙发育 <sup>[4]</sup>
2	长石石英砂岩	窟区崖壁面底部均有出露	构成了崖壁底部主要岩石，雕刻底部与基座岩层。危及石窟壁、柱等稳定性
3	石英长石砂岩	窟区崖壁面底部均有出露	抗风化能力强，均匀性好，差异风化是此层位的主要病害，主要原因是由于发育的泥质条带导致局部破坏
4	粉砂质泥岩、页岩	仅窟区东段（1-3 窟）崖壁面中部出露，至 3 窟东边缘尖灭	抗风化能力极差，故而出现风化凹槽，使得上层岩层处于悬空状态
5	石英长石砂岩	窟区崖壁面中上部均有出露，与第 3 层共同构成了佛像雕凿的主要岩层	主要为片状脱落，表面风化严重，此层是 3 号窟西侧大型石窟的顶板，顶部顺层掉块严重

6	砂岩、粉砂质泥岩互层	主要分布于龙王沟东西两侧山体上，主要分布3窟顶部和龙王沟西侧平台	3窟最为发育，形成风化凹槽，导致崖壁表面岩体大量掉块崩塌
7	长石石英砂岩	在1窟以东、五华洞窟区及14窟以西的崖壁上上部出露	表面片状开裂严重。由于中间夹杂泥岩，极易容易形成风化凹槽，出现局部掉块现象
8	泥岩	该层在云冈石窟崖壁出露较少，仅3窟区东侧局部出露	发布范围有限，对3窟东地形有所影响
9	长石石英砂岩	仅在1窟东侧、3窟及五华洞窟区崖壁顶部出露	易风化，表面片状开裂。构成崖顶地层，卸荷块体发育
10	长石石英砂岩	仅在5-10窟段崖壁顶部出露	下部砂岩风化后上部悬空，同时构造裂隙、卸荷裂隙发育，形成规模较大的块状危岩体
11	长石石英砂岩	仅在3窟顶部出露	

由此可见，云冈石窟的开凿大小和位置与地层分布有较大关联，云冈石窟主要砂岩地层为第2、3、5、7层，上述地层是石窟主要开凿和顶板部位，从岩石均匀性来看，3、5层是石窟造像开凿较好地层，也是石窟的主要分布层位，如1、2窟在东部，此处厚为8-15m，故洞窟高度均在8m左右，较厚之处为第5-16窟，故该段的洞窟规模最大。而西部石窟厚度逐渐变为5m左右，因此西部的洞窟一般规模较小。当透镜体厚度较高时，各窟一般为大型洞窟；而当透镜体厚度较薄时，则一般开凿为小型窟龕。由此可见，地质构造是窟型大小的最主要控制因素之一，也反映了古人因地制宜、因势利导的聪明智慧。

## 二、云冈石窟风化特征及成因

云冈石窟开凿于钠质胶结的长石石英砂岩上，抵抗风化能力较弱，并且胶结能力较差，这是窟内普遍遭受风化的内在条件<sup>[5]</sup>，但具体的影响有下列几个方面。

在岩性不均一，粗细粒砂岩相互成层的情况下，一般是粒度较小的岩石要比粒度粗的岩石风化得更加强烈些，第2窟西壁锯齿状风化岩石，第3窟后室南壁锯齿状风化岩石均可见此种现象。若中粗粒砂岩中含暗色矿物的条带时，因暗色矿物多为黑云母类，极易风化，若暗色矿物的条带较密集，也易于导致整体岩石风化加剧，暗色矿物条带所在处，因风化较剧烈而向壁面内深凹形成深坑，这一问题在东部和中部窟群中出现较多。在含长石石英砂岩砾石中大部分为粉砂岩，因粉砂岩易于风化，常常迅速被破坏，仅残余空洞，这在各窟均可发现。若岩性较均一，但交错层理较发育时，往往可以在岩石的原生构造处风化较剧烈，而形成沟槽。由上可知，岩石的矿物粒径大小、成分组成以及原生构造对岩石的风化程度均有较大影响。前述的受岩性控制的各种风化形态大部分都是因为岩性差异而引起的差异风化的结果，另外，岩石本身的孔隙率和吸水性等也会对风化产生影响。

黄克忠先生曾将石雕分为粉状风化、页片状（波壳状风化）、带状洞穴状风化、板状风化<sup>[6]</sup>。另外，《大同云冈石窟岩石风化调查报告》<sup>[7]</sup>根据控制岩石风化的内在因素，将风化类型分为：

①发育在砂岩岩石中的风化类型，包括刷落状风化、页片状风化、锯齿状风化、洞穴状风化、网格状风化；②发育在裂隙中的岩石风化类型，包括板状风化、砖块风化、圆块风化；③发育在粉砂质岩石中的风化类型，包括碎块状风化、劈柴状风化、波状风化等。之所以出现分类的差异，主要是因为分类的标准和角度不同，将形态、发育部位和形成原因等杂糅在一起。然而据笔者实地考察，认为部分风化类型虽命名不同，但其所指相同，本文结合已有的分类标准，对不同分类标准中同一类型但不同称谓的风化进行合并描述。将云冈石窟风化类型归纳为以下几种。

### （一）粉状（刷落状）风化

主要发育于中粗粒砂岩表面间或在细砂岩及粉砂岩上的一层粉末状或絮状风化产物，粉状风化部位的岩性一般比较均匀。主要表现为沿崖壁呈不规则的分布，风化处的表面一般也较为平坦，与层理关系较小，在表层常有白色粉末，矿物颗粒间疏松不密实，部分已脱落，残留的矿物一般凸于岩石表面上，白色粉末手触之即落<sup>[8]</sup>。多见于石窟下部及东部窟群，且多风化强烈。其中粉状物是由不同类型的盐组成，它的分布和成因均与水有密切关系。而石窟外部的凝结水、窟内的渗水和底部的毛细水与空气中的 $\text{CO}_2$ 、 $\text{SO}_2$ 、 $\text{O}_2$ 等，长期对石窟表面的长石、胶结物中的钙质以及黏土类矿物发生水合溶滤反应，同时水又将盐类带到石窟的表面而形成聚集的盐。



图1 粉状（刷落状）风化

当胶结物被淋滤之后，此时石窟表面则仅剩没有胶结物的石英颗粒，即为粉状物或絮状物（图1）。

### （二）页片状（波壳状、鳞片状）风化

页片状风化主要存在于石窟的表面，表现为薄片状剥落，薄片的厚度与矿物颗粒粗细大小密切相关，粗砂岩形成的薄片厚度在3-4mm，细砂岩形成的薄片厚度在0.5-1mm。页片的表面常常翘起或卷曲，且一般多层重叠。在片与岩体或片之间常有白色粉末状或雪花糊状物（当到达片内一定深度时减少或消失），关于页片状风化的成因，可能是水深入岩石以后，经过长期的溶蚀及温差作用而导致的岩石表层发生涨缩所致。其产物多为碳酸盐和硫酸盐的水化物，质较坚硬，均匀的附于页片的背面。其成因系多种因素造成。由于地下水沿裂隙通道和层理渗透至表层，经过水的蒸发后可溶性盐析晶，并且由于盐在表层的聚集，孔隙逐渐被堵塞，使水只能沿薄弱面渗出。另外，云冈石窟所处的大同地区温差较大，矿物的膨胀系数不同（石英的体积膨胀系数约是长石的一倍），产生不同的涨缩应力，便造成平行壁面的裂隙（图2）。

### （三）带状（洞穴状、蜂窝状）风化

指与层理平行，凹凸相间成洞穴状或带状的风化形态<sup>[9]</sup>。带状风化常分布于含大量粉砂岩或砂质页岩的砾石和透镜体的粗粒砂岩中粒砂岩上，由于其抗风化的能力较弱，导致差异

风化。一般表现为不规则的洞穴。

带状风化是与盐性有关的差异性风化。因为云冈石窟砂岩的层理交错发育，含有泥、粉砂岩夹层及大小砾石，砾石风化后则形成不同大小的洞穴，其中薄夹层或透镜状的粉砂岩，由于含泥量较高，经水的分解后，带状凹槽深度可达到10-30cm。另外由于砂岩中胶结物泥质与钙质的比值不同，在水的侵蚀作用下，其风化形态也不相同。此类风化对石窟的破坏较严重，水渗透出露位置的洞穴往往比较大<sup>[10]</sup>（图3）。

#### （四）板状（砖块状、圆块状）风化

板状、圆块状、砖块状风化在形态上不同，但由于其均主要是受应力重分布作用而形成的，故将其划为一类。这些风化类型都发生在裂隙发育的砂质岩石中，常形成与壁面平行的减荷裂隙，呈板状剥落。板厚为2-4cm，然而在有地下水流长期作用的位置，分布高度大多都在1.5m以下，如图4所示。

虽然板状、圆块状、砖块的形态不同，但上述风化形态的形成原因都与裂隙有关，并且矿物间的微裂隙十分发育，水则沿裂隙通道活动，导致石窟表面盐类聚积。裂隙是造成水进入窟内侵蚀石雕的通道，危害较大的主要有3种：第一种为岸边减荷裂隙，它平行崖壁排列，离崖壁30m范围是其发育带，愈近崖壁密度越大，间距为1.5m、5m、8m等。裂隙上宽下窄，平均裂隙宽度0.5-2cm。第二种是构造裂隙，裂隙面平整闭合延伸远，每组裂隙间距小。第三种是风化裂隙，普遍存在于窟顶部5-10m范围内，大多呈树枝状和毛发状。



图2 页片状（波壳状、鳞片状）风化



图3 带状（洞穴状）风化



图4 板状（砖块状、圆块状）风化

如前所述，各种风化类型都是不同因素的影响下风化过程不同的表现。但不同风化类型之间也存在一定的联系。在各种风化类型中，以粉状（刷落状）风化类型为主，其他风化类型大部分是在刷落状风化的基础上派生的，因此，可将以上风化类型归结为由于刷落状风化受到某些特殊因素影响而表现为其他形态。

关于刷落状与页片状风化的关系，在岩壁比较平坦的情况下，往往可以发现：在刷落风化岩石的某一部分尚叠加有页片，同时在页片与壁面之间，通常充填有白色粉末。由此现象可以初步推断部分刷落风化岩石的表面原应有页片的覆盖，当页片下坠以后，就使壁面呈现刷落状风化的形态。

探索各种风化类型的关系，实际上也是了解各种因素的影响下岩石风化过程的重要方面，这不仅对保护维修工程有意义，同时对掌握岩石风化过程的规律也是有意义的。

### 三、云冈石窟风化产物

岩石风化产物最典型的的就是絮状物质，一般分布在被风化的长石周围，初步推断絮状物质可能为长石以及砂岩的胶结物风化而成。其白色、疏松、少数干燥后成淡黄色，多填充于壁面上岩石孔隙附近，如岩石表面有窟坑时可大量集中成团状。絮状粉末物质分布在呈刷落状风化的岩壁表面，另外也可分布在页片状风化岩石的小页片间，往往在揭开页片后，均可发现有絮状物质的充填。

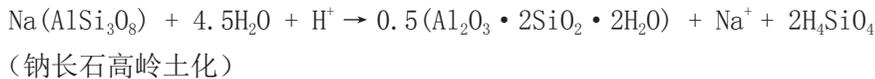
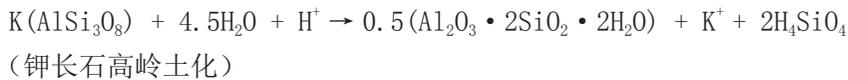
絮状物质加盐酸后，一般起泡微弱，甚至不起泡。其成分多为水化物， $\text{SiO}_2$ 、 $\text{Al}_2\text{O}_3$ 、 $\text{Fe}_2\text{O}_3$ 、 $\text{K}_2\text{O}$  等含量均比新鲜岩石要大大减少， $\text{Fe}_2\text{O}_3$  则稍有增加，其余， $\text{Na}_2\text{O}$ 、 $\text{CaO}$  等则变化不大（表 2）。上述化学成分可以说明，絮状物质为岩石风化的产物。

表 2 风化产物与新鲜岩样的化学成分对比

样品	风化产物量 /%	新鲜岩样量 /%
$\text{SiO}_2$	34.78	74.66
$\text{Al}_2\text{O}_3$	7.31	12.29
$\text{Fe}_2\text{O}_3$	1.34	1.17
$\text{FeO}$	0.59	1.64
$\text{MgO}$	10.62	0.56
$\text{CaO}$	1.48	1.72
$\text{Na}_2\text{O}$	0.22	0.32
$\text{K}_2\text{O}$	1.62	2.62
$\text{H}_2\text{O}$	9.14	3.18

砂岩颗粒成分主要为石英和长石，风化岩样中含有大量的黏土矿物及少量的石膏，通过对不同风化程度的样品进行分析，由于碳酸盐胶结物对酸作用非常敏感，而石英对酸作用不敏感，可以通过建立碳酸盐胶结物与石英的比值评估风化程度。因此云冈石窟岩石风化不但

与胶结物的破坏有关外，砂岩颗粒中的长石黏土化也是一个重要的原因。反应如下：

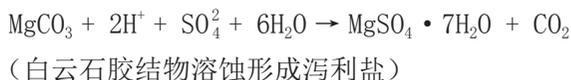
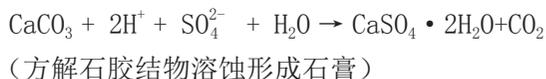


除此之外，水岩反应是另一导致风化的重要原因，其中碳酸盐胶结物溶解较早发生且对岩体强度软化影响最大，而长石等矿物的水解则导致岩石力学强度降低，可溶盐类矿物结晶削弱了已风化岩石表面颗粒间的作用力；而含铁胶结物由于受浸水的影响，在赤铁矿发生转变的过程中，其力学强度也受到了极大破坏。

可溶盐发育可以看作是导致风化破坏的另一重要不利因素，也是伴随风化破坏的衍生产物，其破坏作用主要体现在文物表层富集，导致文物表层粉化，导致造像模糊、壁画脱落等；同时，可溶盐在反复结晶与溶解的过程中，产生非常巨大的结晶挤压力，导致岩石内部结构破坏，强度降低。另外，当可溶盐在岩石结构面富集时，将会导致挤压作用，加上尖端应力集中，加速局部危岩体的发育。

云冈石窟可溶盐集中在较高含水量的岩体中。在长期渗水部位虽然也有短期可溶盐的富集，但水体冲刷将可溶盐溶解带走。目前可溶盐发育比较集中的主要在两个部位：一个是上部，顶部平台雨水入渗导致岩体表面泛盐；另一个是底部，地下毛细水上升导致石窟底部约1.5m高范围大量析出可溶盐。

云冈石窟可溶盐主要为石膏、六水泻盐、七水泻盐等硫酸盐。其主要反应过程如下：



长石高岭土化过程中，形成的 $\text{K}^+$ 、 $\text{Na}^+$ 离子可以与 $\text{SO}_4^{2-}$ 离子进一步形成 $\text{K}_2\text{SO}_4$ 和 $\text{Na}_2\text{SO}_4 \cdot 10\text{H}_2\text{O}$ 芒硝。上述盐类均具有水合能力，在干湿交替的环境下，特别容易在岩石的孔隙内产生结晶压力而导致岩石损坏<sup>[4]</sup>。

云冈石窟处于干燥气候条件，无论是泻利盐、石膏或者芒硝，在干燥气候条件下，容易失水。而一旦空气潮湿，就又向高水盐转化。在晶体形成与转换过程中，不断向岩石微小孔隙渗入、结晶，结晶过程产生巨大的挤压力导致岩体结构破坏，强度降低。

由此可见，云冈石窟风化产物主要为矿物的高岭石化和胶结物的流失，以及其产物与 $\text{SO}_4^{2-}$ 离子的反应产生可溶盐。

#### 四、总结及展望

研究石窟岩石风化问题，不仅是对文物保护有重要的意义，而且其成果对其他类似的建

筑工程也有着一定的参考价值，甚至还可以对岩石风化理论提供一定的资料。

在今后的工作中，应将风化特征分类详细化和规范化，除概略性分类外，还需对各部石窟内不同部位、不同岩性上岩石风化特征及形成原因进行深入探讨，并关注风化程度在一定时间内的变化。需要对不同窟型、同一洞窟不同位置进行全面的监测，包括温湿度、渗漏水情况、窟底潜水面变化情况、窟区外围地下水动态、气体类型及含量等，探讨风化的影响因素。另外对窟内不同部位、不同岩性、不同风化类型岩石进行系统的矿物组成以及岩石的孔隙度、渗透率、含水性等性质的研究也至关重要。总之，风化问题的研究是一个较复杂也较为重要的课题，还需要长期的研究和探讨。

#### 注释：

- [1] 谷敏：《北魏时期的云冈石窟》，太原，山西大学，2013年。
- [2] 王媛：《云冈石窟第9、第10窟窟前立柱形制考》，杭州，中国美术学院，2011年。
- [3] 黄继忠：《云冈石窟地质特征研究》，东南文化，2003年5期。
- [4] 严绍军、陈嘉琦、窦彦等：《云冈石窟砂岩特性与岩石风化试验》，现代地质，2015年29(2)。
- [5] 苑静虎、丰晓军：《云冈石窟风化研究》，文物世界，2004年5期。
- [6] 黄克忠：《云冈石窟砂岩石雕的风化问题》，水文地质工程地质，1984年3期。
- [7] 黄继忠、袁道先：《水岩作用与云冈石窟石雕风化病害研究》《2005年云冈国际学术研讨会论文集（保护卷）》，大同，云冈石窟研究院，2005年。
- [8] 牟会宠、杨志法、伍法权：《石质文物保护的工程地质力学研究》，北京，地震出版社，2000年。
- [9] 刘强：《基于生物矿化的石质文物仿生保护》，杭州，浙江大学，2007年。
- [10] 黄继忠：《世界文化遗产云冈石窟的防水保护》，文物保护与考古科学，2008年20(S1)。

[作者：山东省菏泽市文化和旅游局公务员；复旦大学文物与博物馆系研究员]

(责任编辑：陈洪萍)

# 石窟寺病害调查方法

——以云冈石窟为例

张润平

## 一、前言

病害调查是文物保护工作的基础，石质文物保护也不例外，现行的与石质文物病害调查相关的标准主要有《石质文物病害分类与图示》(WW/T 0002-2007)与《石质文物保护工程勘察规范》(WW/T 0063-2015)，目前的石质文物病害分类、图示及调查工作主要在以上两个规范基础上开展。具体病害调查工作到底该如何科学有效的开展，以上两个标准并未过多提及，现在并没有适用的规范。近年来，云冈石窟进行了比较多的病害调查工作，包括第1、2、5、9、10、11、12、13、18窟、罗汉堂周边及龙王庙沟洞窟、鲁班窑石窟病害调查等等，逐渐总结出一套针对石窟寺的病害调查方法。

病害调查工作主要分为外业和内业，外业指在现场进行的具体调查工作，包括病害分类、辨识、描述、测量、现场绘图、摄影等工作，简而言之就是各种病害信息、数据的采集；内业指在室内对外业采集回来的数据进行电脑录入、分类、统计、CAD制图、报告撰写等工作。具体涉及的内容有病害调查工具、人员配备、工作流程等。

## 二、病害调查工具及设备

病害调查工具和设备也可分为外业和内业部分。

### (一) 外业工具及设备

1. 相机：主要用于拍摄病害照，细部病害照片，工作照；
2. 绘图工具：病害调查表(A4)、病害调查底图(如洞窟壁面正射影像图、线描图等均可作为底图)、A4绘图夹板、黑色碳素笔、铅笔、橡皮、彩笔(用于现场绘制病害图，每组有3-5种即可，方便绘图员记录)；
3. 测量工具：测距仪(60-100m)、地质罗盘(用于测量裂隙走向、倾向、倾角等)、卷尺(100m、50m及5m)、细绳(备用，测量不规则病害及使用卷尺不方便时)、三角板及20cm直尺(备用)；
4. 照明工具：手电筒或者头灯(强光)。
5. 其他辅助设备：梯子、升降机及脚手架等，在具体工作中，特别是调查大型洞窟的时

候往往会用到该类设施。

现在一般也采用平板电脑现场记录病害信息和绘图，绘图工具减少了，方便快捷，也可节省大量的内业工作，但是对电脑的要求较高，相信随着文物保护经费的不断投入，这种方法可以很快普及。

## （二）内业工具及设备

外业完成后需要转入内业进行图表录入、照片整理、病害图绘制及编制病害调查报告，主要用到的设备及辅助软件有：

### 1. 辅助软件

（1）图形软件：主要有 AutoCAD（主要用于绘制病害分布图），Photoshop（部分照片及图片的修整），Photoscan（主要用于前期制作洞窟壁面的正射影像图）。

（2）图表及统计软件：主要有 SPSS（统计产品与服务解决方案）、Excel（表格、图形及统计），实际工作中 Excel 基本可以满足调查所需。

（3）文本软件：主要是 Word、Adobe Acrobat（PDF 文件制作及编辑）用来出具调查报告及病害图纸。

### 2. 硬件

（1）计算机：要求能够保证以上所用辅助软件流畅运行；

（2）打印机：用于前期表格、底图及后期报告的打印，出具调查底图及病害分布图时最好使用彩色打印机。

## 三、人员配备及分工

根据病害调查的工作内容和技术要求，外业工作一般建议配制 4 名工作人员，分别为：记录员、绘图员、摄影员与测量员，实际工作中可以根据具体情况增减人员，但一般不应少于 3 人，否则工作效率会大大降低；内业工作可以缩减人员，但建议至少固定 2 人，即记录员及绘图员。要求调查人员能够熟悉石窟寺病害主要类型、各病害病害特点及各种病害的调查要素和关键点。具体人员分工及职能如下：

### （一）记录员

1 人，外业进行相关文字及数据的记录，要求准备现场记录表，主要为各类病害调查表；内业整理记录内容及数据统计、分析，一般情况下记录员作为工作组的核心人员负责统筹管理整个调查工作并负责撰写最终的调查报告。

### （二）绘图员

1 人，外业绘制病害图；内业整理病害图，CAD 绘制病害图。要求事先准备调查区域底图（包括外立面及洞窟各壁面正射影像图、照片等），熟悉相关绘图标准（我们根据现有标准及石窟寺特有的病害编制了相关标准及图示，此处不祥述）。

### （三）摄影员

1人，外业拍摄病害照片、工作照，内业整理相关照片，包括照片分类及调整，要求熟练掌握各类型病害的拍摄方法、各种相机的使用及PS等相关软件。

#### （四）测量员

1人，主要从事外业工作，测量病害的基础数据，要求熟悉各种病害的测量要素及测量方法，熟练使用各种测量设备，如地质罗盘、测距仪等。

以上人员我称之为病害调查“四大员”，是病害调查中最为科学、合理，也是工作效率最高的人员配制，为保证工作质量，每个项目“四大员”应该固定，具体工作中各类人员应该相互了解各工种业务，培养病害调查“多面手”。

## 四、工作流程

调查工作流程一般分为前期准备、现场调查、资料整理、报告撰写几个步骤。

### （一）前期准备

前期准备工作主要包括病害底图、病害统计表的制作打印，调查人员培训，调查工具准备。

#### 1. 病害底图

病害底图指的是标示病害的底版图，主要有外立面图和洞窟壁面图之分，早期多用考古线描图，现在多用正射影像图，其优点是直观、易于辨别、出图精美，正射影像图一般通过倾斜摄影或三维激光扫描两种方法获取相关素材，再通过 Agisoft Metashape Professional 等专业软件建立模型获取。如图 1 就是应用无人机倾斜摄影方法获取的云冈石窟龙王沟西侧外立面正射影像图。目前云冈石窟病害调查使用的正射影像图都是通过数字中心提前制作的。



图 1 云冈石窟龙王沟西侧外立面正射影像图（尚美斌等制作）

#### 2. 病害统计表

病害统计表主要参考《石质文物保护工程勘察规范》（WW/T 0063-2015），结合每种病害需要记录、统计的不同要素分类制作，如图 2 分别给出了危岩、裂隙、剥离三种常见病害的统计表。

### 3. 人员培训及工具

人员培训包括相关规范文件的学习、各类型病害的识别、病害调查流程和方法的学习、各工种相关技术及设备的学习和熟悉，同时应该对所调查的洞窟形制、尺寸、主要病害及可能遇到的困难等有所了解，做好充足的准备。各工种人员负责准备各自需要的设备及工具，并负责相关设备的保养和维护。具体内容前文已述及，此处不赘言。

#### (二) 现场调查

现场调查是病害调查工作的核心，各工种应在记录员的统筹组织下开展相关工作，

每种病害的确定应当在集体讨论的前提下确认类型、分布范围、分布特点等相关要素，统一观点后应按照病害统计表的相关要求进行记录、绘图、摄影、测量，并逐个填写，防止漏记。需要注意的是记录表中填写的所有内容均应该在现场如实填写，内业只做整理，尽量不做修改。

#### 1. 调查顺序

病害调查的顺序参照考古学调查的顺序开展，即以石窟自身的结构按照由前到后、由左及右、由下至上的顺序，壁面调查按照逆时针方向开展，即左壁、正壁、右壁、前壁、窟顶的顺序，如坐北朝南的洞窟即为东壁、北壁、西壁、南壁、窟顶。外立面按照从左至右顺序，有前后室的洞窟先前室再后室，塔庙窟先洞窟再塔柱。以坐北朝南的洞窟为例，不同位置病害调查的顺序如下：

外立面 东——西

洞窟 前室——后室

壁面 东壁——北壁——西壁——南壁——窟顶

塔柱 东壁——北壁——西壁——南壁

门洞 东壁——顶部——西壁

明窗 东壁——顶部——西壁

单个壁面 下——上，左——右；对于大的壁面，一般需要分层调查，分层方法可根据壁

病害统计表（危岩）

编号	区域	壁面	位置	形态	长/m	高/m	厚/m	体积/m <sup>3</sup>	边界条件	破坏模式	严重程度	其他说明	照片编号

病害统计表（裂隙）

编号	区域	壁面	位置	走向(°)	倾向(°)	倾角(°)	迹长/m	隙宽/mm	裂隙性质	填充情况	有无渗水	病害程度	其他说明	照片编号

病害统计表（剥离）

编号	区域	壁面	位置	长/m	高/m	面积/m <sup>2</sup>	剥离类型	病害程度	其他说明	照片编号

图2 病害统计表示例（危岩、裂隙、剥离）

面内容按照由下至上的顺序自然分层。

顶部 东——西，北——南

病害编号及记录时按照以上顺序逐个病害调查并编号记录。

## 2. 病害调查及记录

现场病害调查时应以一种病害全窟调查完后再进行下一个病害的调查工作，这样方便记录及编号，同时对该病害的认识更具备整体性。对于需要搭设脚手架进行调查的大型洞窟，有时因为条件所限，可以在一个区域调查完所有病害后再换下一个区域。

### (三) 资料整理

资料整理是内业的主要工作之一，主要包括现场记录表的整理统计和病害图的绘制。

#### 1. 现场记录表整理

记录员应如实将现场记录表的内容填写至 excel 电子表格中，并进行必要的统计整理，如病害面积、长度（裂隙）统计，主要病害筛选等，应制作病害统计总表，或根据需要制作饼状图、柱状图等，便于洞窟整体病害情况进行分析（表 1、2）。

表 1 云冈石窟第 5 窟附窟残缺病害统计表

序号	洞窟编号	病害编号	发育区域 / 位置	立面正投影面积 / m <sup>2</sup>	体积 / m <sup>3</sup>	病害程度	其他说明备注	照片编号
1	5-16	C(5-16)1	5-16 窟洞口西侧	0.2135	0.075378	严重	32×76×20cm, 锯齿状残缺	
2	5-22	C(5-22)1	东壁门洞顶部	0.1121	0.017936	严重已不存	59×19×16cm (长×高×厚, 下同)	565-567
3	5-23	C(5-23)1	东壁门洞南侧	0.0448	0.009408	严重已不存	28×16×21cm	563-564
4	5-24	C(5-24)1	东壁门洞北侧	0.2552	0.056144	严重已不存	22×116×22cm, 处于纵向大裂隙下部, 该部分应由裂隙切割脱落不存, 建议增加立柱以保证上部岩体稳定性	560-562
5	5-26	C(5-26)1	东壁门洞北侧	0.2860	0.037180	严重已不存	26×110×13cm	557-559
6	5-27	C(5-27)1	东壁南侧	0.1378	0.034450	严重已不存	26×53×25cm	546-547
7	5-27	C(5-27)2	东壁北侧	0.0875	0.014000	严重已不存	35×25×16cm	548-549

8	5-28	C(5-28)1	塔柱下层西北南，北壁与西壁交接处	0.1380	0.009600	严重已不存	15×92×7cm 已脱落不存，造成上部悬空	255-259
9	5-28	C(5-28)2	塔柱西壁下层南侧与南壁通透	0.0270	0.00540	严重已不存	15×18×2cm 形成通透孔洞	260-262
10	5-29	C(5-29)1	东壁南侧	0.2397	0.059925	严重已不存	47×51×25cm，形成通透孔洞	550-552
11	5-29	C(5-29)2	东壁门洞南侧	0.1079	0.014027	严重已不存	13×83×13cm	553-554
12	5-29	C(5-29)3	东壁门洞北侧	0.3700	0.025900	严重已不存	37×100×7cm	555-556
13	5-37	C(5-37)1	北壁东侧下部	0.2890	0.037570	严重已不存	34×85×13cm 与 5-36 西耳洞南壁相通	9709-9710
14	5-38	C(5-38)1	门洞顶部西侧	0.2850	0.099750	严重已不存	120/70×35×30cm，近似梯形	9830-9832
15	5-38	C(5-38)2	南壁与西壁交接处下部	0.0300	0.001500	严重已不存	15×20×5cm 形成通透孔洞，与 5-39 北壁相通	9833-9834
合计				2.6235	0.493308			

表 2 云冈石窟第 5 窟附窟外立面病害总量统计表

序号	病害类型	数量 (条/处)	迹长 /m	立面正投影面积 /m <sup>2</sup>	壁面总面积	面积比例 %	体积 /m <sup>3</sup>
1	裂隙	299	639.533		2174.564		
2	危岩体	71		162.24	2174.564	7.46	91.311
3	剥离	30		495.58	2174.564	22.79	
4	孔洞状风化	36		159.26	2174.564	7.32	21.815
5	人工修补	17		389.31	2174.564	17.9	373.293
合计		453	639.533	1206.39		55.47	486.420

## 2. 病害图绘制

绘图员应按照现场绘制的纸质版病害图绘制 CAD 版正式图纸。绘制洞窟内病害图时，应按壁面图顺序展开，便于对整个洞窟病害的总体把握。如图 3，东、北、西壁按顺序平面展开，窟顶沿与北壁的交接处向上展开。

各病害区域绘制好后，应该按照病害图例对病害进行相应的填充（裂隙除外）。目前石窟寺病害及图例还没有一个完整统一的样式，我们参考《石质文物保护工程勘察规范》（WW/T

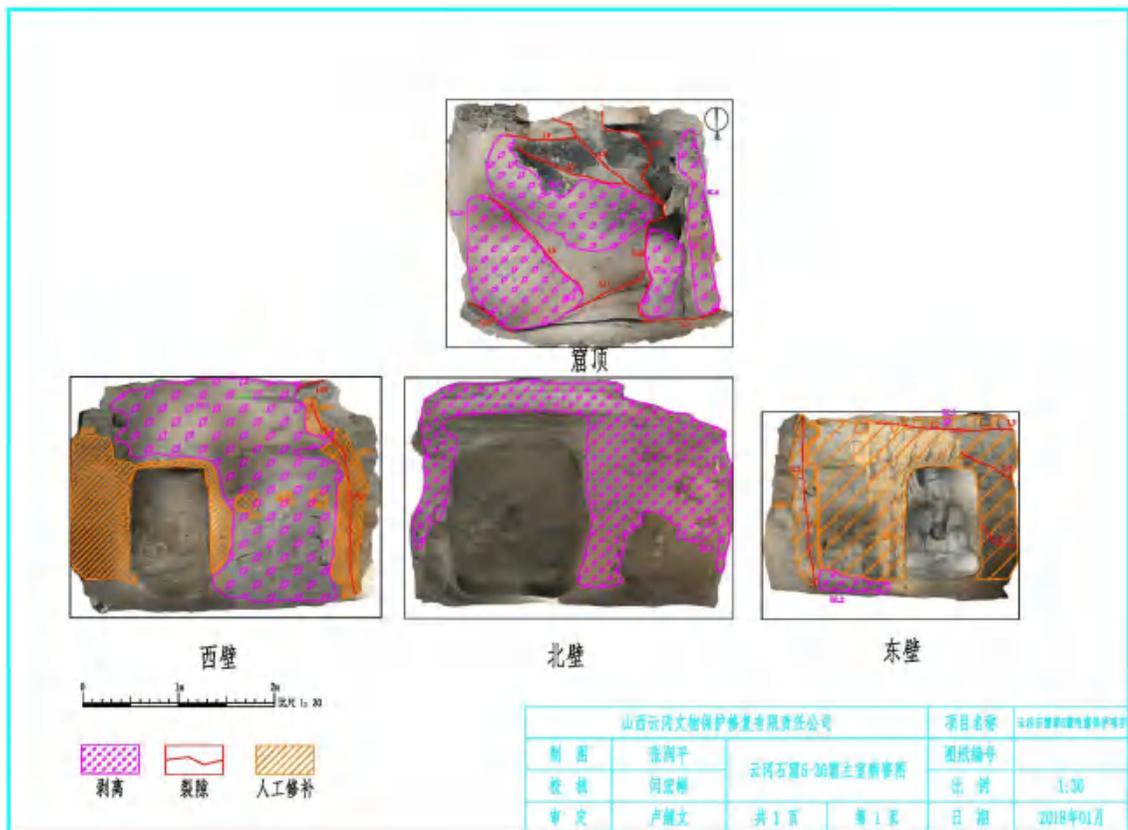


图 3 云冈石窟第 5-36 窟主室病害图

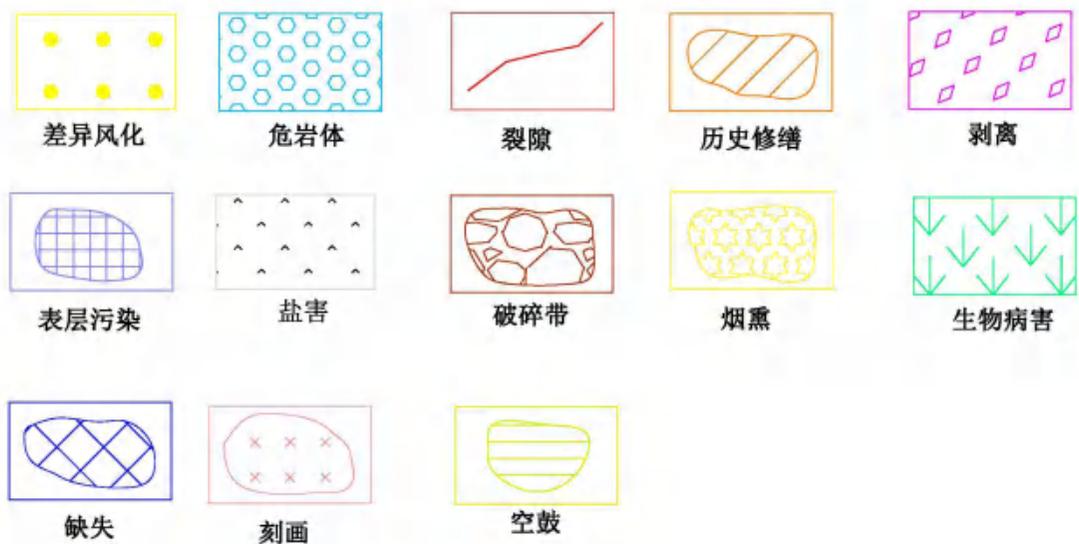


图 4 部分病害名称及图示（完善中）

0063-2015)、《石质文物病害分类与图示》(WW/T 0002-2007),结合近期的石窟寺调查工作制作了针对石窟寺常见病害及图示规范,随着工作的不断开展,该规范也会不断完善成熟并最终成型。

#### (四) 报告撰写

一个病害调查项目一般包括一组石窟,如“云冈石窟罗汉堂周边及龙王庙沟洞窟抢险加固工程”前期勘察工作中共涉及27个洞窟的病害调查工作及七个区域的外立面调查工作;也有针对一个大型洞窟做的病害调查(如云冈石窟第5窟)。根据调查对象的不同,报告形式略有差异,但一般都包括石窟简介、价值评估、病害信息几个部分。

病害信息中应包括病害概况和详情。病害概况中应对整个调查区域做整体的病害分析评估,包括病害种类、总数量、总长度(裂隙)、面积、总体量(危岩等)、分布特点等,应附《病害总量统计表》及相关饼状图、柱状图等;病害详情中,应针对每一种病害展开,详细说明该病害的分布特点、危害形式及形成原因等,每种病害都应该附典型照片。病害统计表及病害图纸做为附件放在调查报告后。

## 四、小结

文物保护作为新兴的学科还不成熟,病害调查工作也是如此,虽然看似简单,但要做到科学、合理、规范还需要我们不断努力。本文主要针对石窟寺病害调查的整体流程展开,实际工作中涉及到的细节问题很多,比如各种病害照片的拍摄方法,每种病害表现形式不同,需要拍的方式也不同;再如石窟寺病害的分类定名,目前仍缺少相关规范,是否能从定量或半定量的角度来给病害进行分类定型,这都需要大量科学工作的支撑。相信随着文物工作者的不断努力求索,病害调查工作能够更加系统化、科学化,真正形成一个合理的体系。

[作者:云冈石窟研究院工程师,文博助理馆员]

(责任编辑:陈洪萍)

# 山西阳高云林寺彩塑壁画制作工艺与材料研究

张海蛟 尹刚 刘洪斌 白雪 张晓娟 邵力钟

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27尊，壁画235平方米（图1），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。

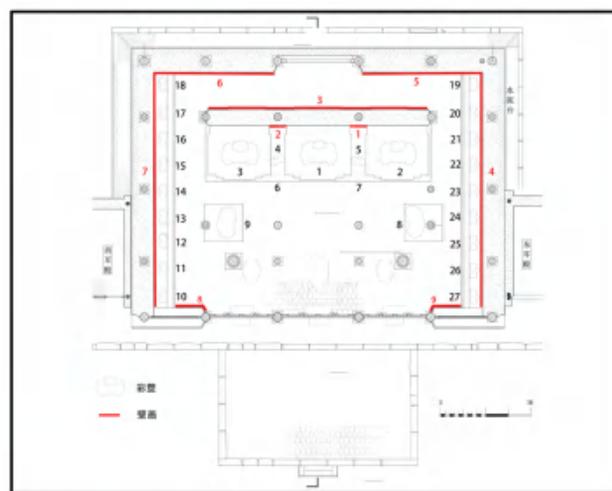


图1 云林寺大雄宝殿彩塑壁画分布示意图

2015年，受阳高县文物管理所委托，山西彩塑壁画研究保护中心在现场调查的基础上，利用金相显微镜观察彩塑壁画颜料层的剖面显微结构；利用x射线荧光分析、x射线衍射分析、扫描电子显微镜（SEM）及能谱分析（EDS）、显微共聚焦激光拉曼光谱分析等方法研究颜料层的化学成分、颜料的组成成分，从而确定彩塑壁画制作工艺、颜料成分，比较全面地揭示了云林寺大雄宝殿彩塑壁画制作工艺和使用材料的情况，丰富了我们对古代彩塑壁画制作工艺和材料的认识。

## 一、彩塑制作工艺

云林寺大雄宝殿现存塑像多有残缺破损之处，通过对这些区域的仔细观察，结合多种现代分析检测技术，获得了一些彩塑骨架、泥胎、裱纸、颜料等制作工艺和材料方面的重要信息，主要表现如下：

### （一）骨架（木质、金属）

云林寺大雄宝殿塑像整体保存较好，从20号塑像右手残缺处，8号、9号天王底部等处

均可见外露木骨架，木骨架粗细程度因塑像体量的不同而有别。木骨架的外围捆草情况不明，但见有麻绳。

9号天王后侧衣摆内部泥层大面积脱落，可见其衣摆是由数块木板围拼而成，木板上端固定于主骨架四周。由于该塑像胸腹部泥层较厚，暂时无法进行有效的X-探伤检测（200kv和300kv的设备均穿不透）（图2，1、2）。

根据目测观察，推测可能使用了3根以上的主骨架相互连接的方式，双腿骨架向下插入地面，向上贯通至腰部，自头部到后侧衣摆贯通的骨架架设和固定在腿部骨架之上，这些主骨架之间可能还存在其他的支撑和加固方式。

三身主尊塑像的背光均采用了木龙骨榫卯连接的框架形式，周边埋植粗铁条一周，铁条之间以细铁丝连接。

以2号、3号主尊背光较为明显（图2，3-5）。

此外，一些塑像的手足、飘带、法器等处还可见金属骨架。金属骨架的优点在于便于弯转曲折，做出更细致生动的造型。金属骨架的表面并非直接上泥，而是需要事先用麻纸将金属骨架缠绕包裹（图2，5）。

这些金属骨架应是明代遗物。我国古代的铜铁拉拔技术约出现于宋，明清时期得到了较大的发展，有关记载既多且十分明确，当时的浙江、山西、广东等地都有了铁丝生产，产品种类亦迅速增加。

宋少府监文思院有“拔条作”，内侍省造作所有“拽条作”，《梦梁录》记杭州有“铁线巷”当系拉拔铁丝所在。

《元代画塑记》内也记载了许多制作泥塑时所用的铁丝物料，如：“大德三年十一月十六日。法师张松圣言。北斗殿前三清殿左右廊已盖毕。其中神像未塑。奉旨。可与阿尼哥言。其三清殿左右神像。凡所用物皆预为储备……方铁条八百九斤。莞豆铁条六百一十七斤。菘豆铁条三百斤。黄米铁条三百四十一斤。针条一百六十一斤……”

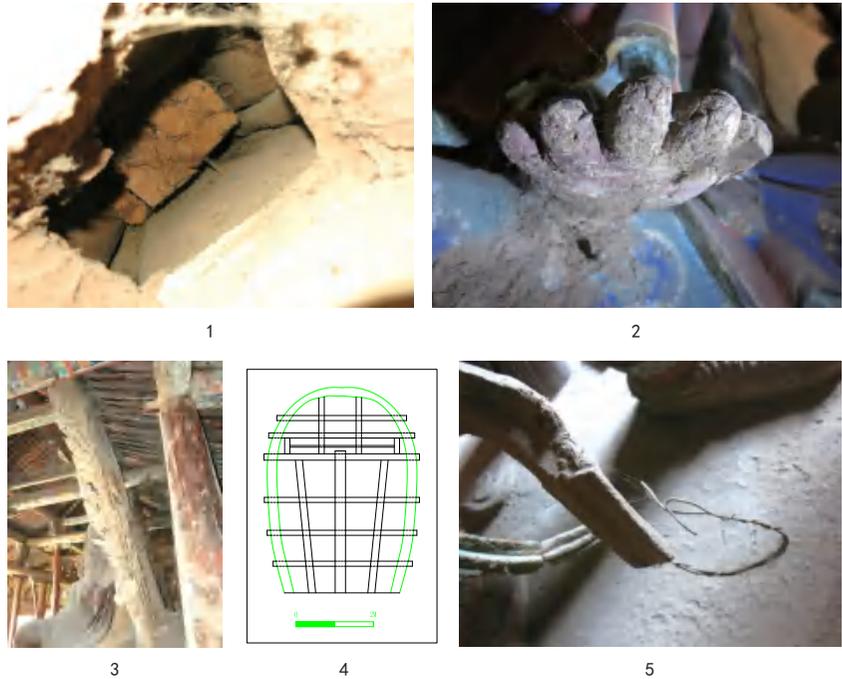


图2 云林寺大雄宝殿彩塑骨架

1. 8号塑像内部骨架 2. 22号塑像脚部木骨架 3. 3号主尊背光背面  
4. 背光木龙骨框架示意图 5. 9号天王飘带金属骨架

明代内务府有“拔丝作”，这些作坊都是专门从事铁丝拉拔的，所得产品按直径粗细分为“黄豆”“绿豆”“高粱”“黄米”“小米”“油丝”“花丝”“毛丝”各种规格。唐顺之《武编》“前集”卷五“铁”条：“泽潞出快，上等铁，丝铁，如黄豆大，长丈余，用工最多；次等铁，条鍊（铁），中凿三眼；三等，手指铁，凿五条纹。”这里的“丝铁”显然是拉拔成的。同书接着还送到了广东铁丝：广东条铁，今人用抽铁丝，造大器不用。”可见当时山西、广东等地都有铁的抽丝生产。明《天工开物》卷十“锤锻·针”条详述了拉拔制针的整个过程，云：“凡针，先锤铁为细条，用铁尺一根，锥成线眼，抽过条铁成线。逐寸剪断为针。先鏊其末成颖，用小槌敲扁其本，刚锥穿鼻，复鏊其外。”然后入釜渗碳，之后淬火。此最值得注意的是：铁线必须通过“线眼”，工艺原理与现代拉拔生产工艺基本一致。

清代山西晋城、广东佛山等重要冶铁中心都有铁线行，用当地所产熟铁拔丝。<sup>[1]</sup>尤其是佛山，其产品无处不在。《广东新语》卷十五“货语·铁”：“诸冶唯罗定大糖基炉铁最良，悉是锛铁，光润而柔，可拔之为线，铸镬亦坚好。”陈炎宗：《乾隆佛山忠义乡志》卷六“乡俗志”，“铁线：有大缆、二缆、上绣、中绣、花丝之属，以精粗分。铁锅贩于吴、越、荆、楚而已，铁线则无处不需，四方贾客各运而转惠之，乡民仰食于二业者甚众。”

## （二）泥胎

经目测和显微观察，云林寺彩塑的泥胎主要为粗泥层和细泥层两层。粗泥层为掺杂麦草调制而成，细泥层位掺杂麻刀调制而成。借助 X 射线衍射分析，我们对其胎土成分进行了检测，并对其土壤粒度级配进行了分析。

### （1）泥胎成分

采用 XRD 对样品化学成分进行了分析，主要成分基本相同，均为石英、长石等，与粘土矿物的化学成分基本相符（图 3）。结果见表 1。

表 1 X 射线衍射结果

样品编号	取样位置	主要化学成分	取样位置
16	细泥层	石英，钠长石	9 号罗汉背后衣摆残缺处
17	粗泥层	石英，钾长石	8 号罗汉背后衣摆残缺处

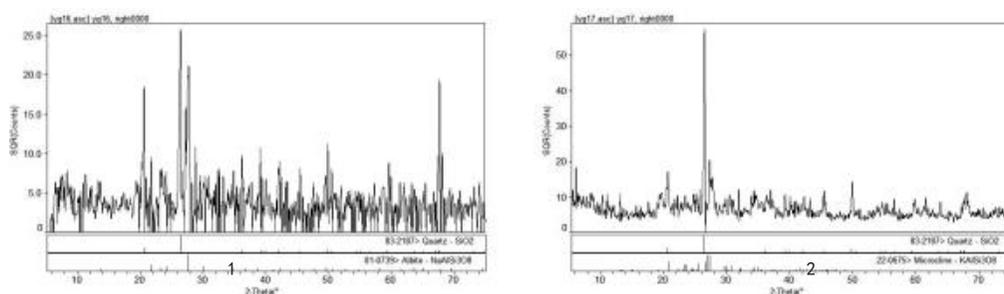


图 3 XRD 图谱

1. 细泥层 2. 粗泥层

## （三）彩塑妆奁

云林寺塑像可见的妆奁工艺大致可分两类。一类为身体部分的裱纸、用色和沥粉贴金、拨金，另一类为脸部的粉脸。

### 1. 裱纸

据《中国传统工艺全集·雕塑卷》，“彩画的塑像可分旧像过色变新和新胎着色两种不同的做法。多年的旧像胎需重新着色时，由于长年受烟熏和尘土的浸蚀，像身的表层已挂满了油泥污染。必须先用碱水清污除尘，擦净，过矾水、糊纸与旧底隔开以免咬色，再素地出白，过矾水重新彩画。新塑的泥胎彩画着色，不做糊纸工序”。另关于彩塑制作“打磨和上底粉”的记述为：“对塑造完成的泥塑表面先要打磨光洁，接着用胶或浆糊裱上一层绵纸，再进行压模，使表面更细致坚固。然后用白粉和上胶水再涂一层，干燥后用细砂纸轻轻打磨光滑，成一个白色的泥塑形体”。此外，《中国佛教百科全书（柒）·雕塑卷》中亦有关于裱纸的记述：“中国造像不论石雕，还是泥塑、木雕，都有妆彩的要求。以石雕为例，石雕完成的妆彩，并不是直接把色彩涂饰在石面上，而是用韧性极好的棉纸、皮纸在需要上色的部位粘贴数层，每贴一层都要用硬短毛刷反复敲打，目的是粘贴紧密合缝，不留空隙，把雕刻造像每一部分都完整显现出来。纸张干燥后再行赋彩。”

依据上述记载，以及云林寺大雄宝殿塑像残存的裱纸现状，尚未发现叠压在早期颜料层之上者，可能为明代裱纸（图4，1）。推测其目的一方面是为彩塑更为牢固，另一方面为便于施彩，将颜料层与胎体分隔开。只是有些部位打压不够充分或胶结材料老化，造成后期裱纸脱落、起翘。

我们在11号罗汉座台右侧对裱纸层进行取样，经三维视频显微观察可见裱纸层的表面附着有红色颜料（图4，2）。扫描电镜-能谱仪的检测结果显示样品纤维上附着的颗粒的主要组成元素为Ca、S、Si、Mg、Al等，推测其成分为石膏。这些信息表明，敷彩时是在裱纸层之上先施粉层，再施彩。裱纸可能使用了宣纸（图4，3）。

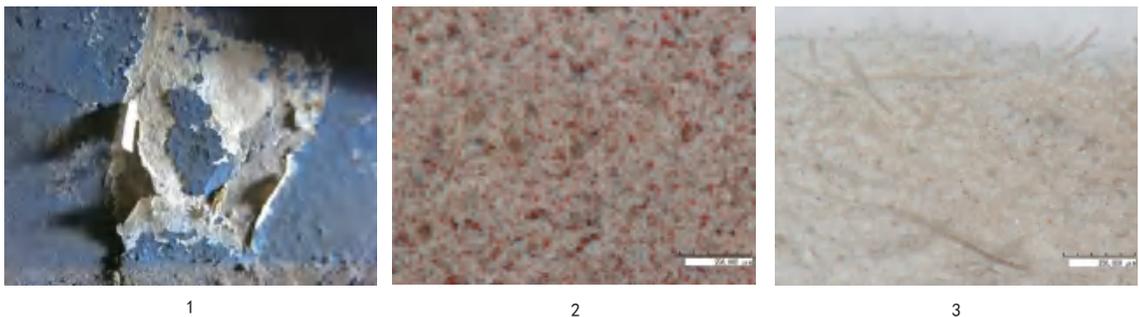


图4 云林寺塑像裱纸

1. 主尊须弥座裱纸层 2. 11号罗汉裱纸层表面颜料显微照片 3. 11号罗汉裱纸层显微照片

### 2. 用色

目测观察，云林寺彩塑的用色主要有红、蓝、绿、白、黑、金等。我们采用显微激光拉曼光谱仪对样品中颜料化学成分进行了分析，结果表明样品中黑色颜料显色成分为炭黑，红色颜料显色成分为铅丹、朱砂和铁红三种，蓝色颜料的显色成分为群青（表2、图5）。

表 2 拉曼光谱仪检测结果

样品序号	样品描述	拉曼光谱仪分析结果	取样位置
1	黑色颜料	黑色颗粒成分为炭黑	27 号罗汉左腿外侧
2	蓝色颜料	蓝色颗粒成分为群青	26 号罗汉左腿外侧
3	黄色颜料	红色颗粒成分为 $Pb_3O_4$ (铅丹)	25 号罗汉左腿外侧
4	红色颜料	红色颗粒成分为 $HgS$ (朱砂)	26 号罗汉右腿内侧
7	淡蓝色颜料	蓝色颗粒成分为群青	9 号天王背部
8	上层红色颜料	红色颗粒成分为 $HgS$ (朱砂)	9 号天王腹部铠甲
11	橘红色颜料	红色颗粒成分为 $Pb_3O_4$ (铅丹)	9 号天王左腿外侧
14	粉红色颜料	红色颗粒成分为 $HgS$ (朱砂)	8 号天王左手

因部分颜料成分检测无果，故我们采用扫描电镜 - 能谱仪对这些样品进行了检测，检测

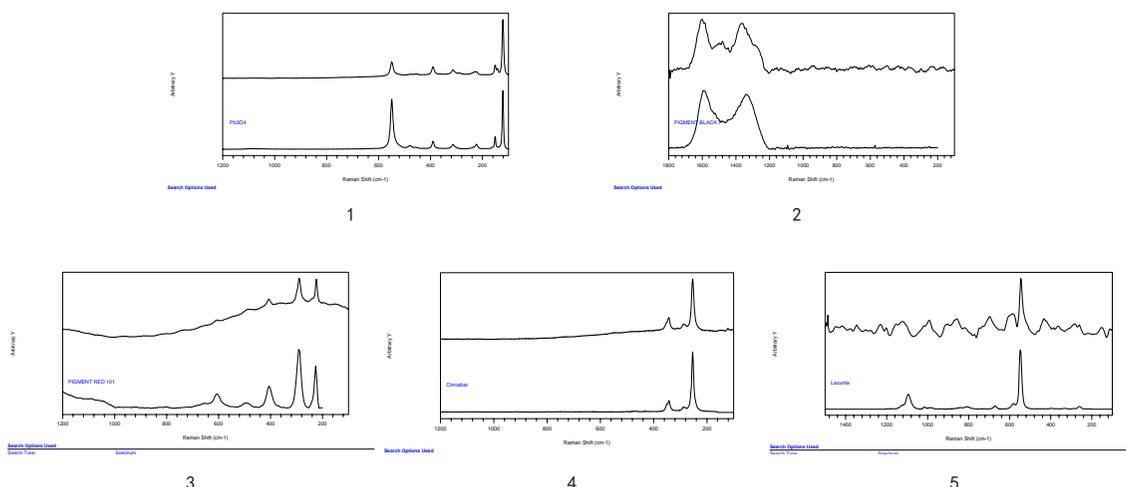


图 5 拉曼光谱图

1. 铅丹 (样品编号: 2014DYN-3) 2. 炭黑 (样品编号: 2014DYN-1) 3. 铁红 (样品编号: 2014DYN-9)  
4. 朱砂 (样品编号: 2014DYN-8) 5. 群青 (样品编号: 2014DYN-7)

结果表明金色颜料的显色成分为金，绿色的显色成分为巴黎绿和碱式氯化铜两种，棕色的显色成分为铅丹或者铁红 (未确定)，白色和粉层显色成分为铅白，检测结果见表 3。

表 3 扫描电镜 - 能谱仪结果

样品序号	样品描述	扫描电镜 - 能谱仪结果	取样位置
5	白色颜料	主要组成: Pb, Si, Al, Ca, Mg 等, 推测其显色成分为铅白	25 号罗汉左手中指
6	绿色颜料	主要组成: As, Cu, Si, Al, Ca, S 等, 推测其显色成分为巴黎绿	9 号天王背部左侧
8	绿色颜料	主要组成: Cu, Cl, Ca, Mg 等, 推测其显色成分为碱式氯化铜	9 号天王腹部铠甲
9	棕色颜料	主要组成: Si, Pb, Al, Fe, Ca 等, 推测其显色成分为铅丹或者铁红	9 号天王腹部铠甲 边缘妆饰

10	金色颜料	主要组成: Au, Si, S, Al, Ca, Ag 等, 其整体 Au 占比为 17.48%, 局部含金量较高的 Au 占比为 30.59%	11 号罗汉左腿外侧
12	金色颜料	主要组成: Au, Si, S, Al, Ca, Ag 等, 其整体 Au 占比为 3.74%, 局部含金量较高的 Au 占比为 26%	2 号主尊左腿莲花座连接处
13	亮绿色颜料	主要组成: As, Cu, Si, Al, Ca, S 等, 推测其显色成分为巴黎绿	4 号阿难腹部
15	裱纸层	纤维上附着的颗粒的主要组成: Ca, S, Si, Mg, Al 等, 推测其成分为石膏	11 号罗汉右侧座台连接处
18	粉层	主要组成: Pb, Si, S, Ca, Al, K 等, 推测其显色成分为铅白	8 号天王手部

云林寺彩塑的用色中, 红色、绿色和蓝色均值得注意。其红色有铅丹、朱砂和铁红三种, 说明云林寺彩塑表面红色颜料的使用是经过多次妆奁的结果。绿色颜料为巴黎绿和碱式氯化铜两种, 蓝色颜料为群青。巴黎绿属一种合成颜料, 又称为鸡牌绿、德国绿等, 1814 年首次在德国合成, 19 世纪 50 年代应用于中国的水彩画和卷轴画。<sup>[2]</sup> 在一些清末的建筑彩画及寺庙壁画中均有发现。王丽琴等人对中国北方 27 处古建油饰彩画中绿色颜料的分析结果均为巴黎绿。<sup>[3]</sup> 人造群青也是清末开始传入并大量使用的。<sup>[4]</sup> 这些情况表明, 云林寺彩塑表面的绿色和蓝色颜料应是清末以后妆彩的遗留。

云林寺大雄宝殿塑像在历史上确实经历过多次妆奁, 有明确记载的为宣统元年、民国二十八年、一九九三年三次。彩塑颜料层存在多处重层现象, 也反映了这点(图 6, 1)。

通过三维视频显微观察, 我们发现多数彩塑均存在重层的情况, 如 9 号天王腹部铠甲处可见表层为红色、底层为绿色(图 6, 2); 26 号罗汉左腿外侧可见表层为蓝色颜料、底层为红色颜料(图 6, 3); 27 号罗汉左腿外侧可见表层黑色、底层为绿色(图 6, 4)。

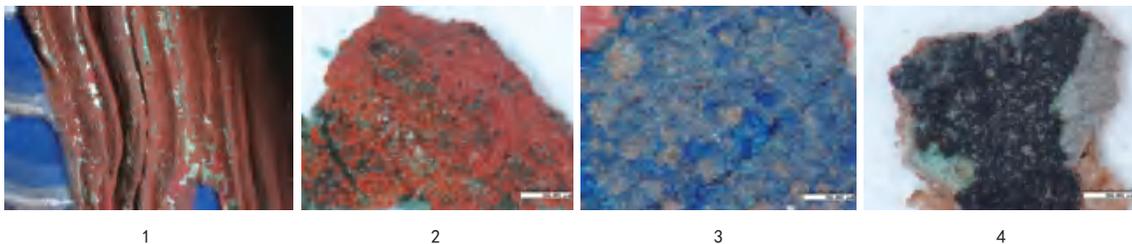


图 6 云林寺彩塑重层颜料

1. 9 号塑像飘带 2. 9 号天王腹部铠甲颜料显微照片 3. 26 号罗汉左腿外侧颜料显微照片 4. 27 号罗汉左腿外侧颜料显微照片

### 3. 沥粉贴金

沥粉的主要作用是突出线条和图案, 衬托金的光泽。云林寺大雄宝殿塑像所见沥粉主要分布在塑像衣纹、冠饰、腰带等处。正面三尊主尊像还可见明显的贴金痕迹, 有的金箔边沿整体与泥胎脱离(图 7, 1), 且其表面可见较多的油渍, 当系贴金时使用金胶油作为粘合剂所致(图 7, 2)。

### 4. 拨金

云林寺大雄宝殿明代迦叶像胸部可见拨金工艺(图 8)。拨金工艺在大同善化寺大雄宝殿

金代二十四诸天塑像、北京大慧寺明代彩塑亦可见到。这种工艺始于何时，尚不清楚，据《民间画工史料》记载，拨金方法为在贴金工作完成后，用蛋清和色在金箔上普遍着色，凡是需要妆饰图案的部分，再用铁钎子或竹钎子把纹饰拨划。王世襄先生在《清代匠作则例汇编——佛作、门神作》内对此亦有记述：“取鸡蛋黄调各种



图7 云林寺塑像沥粉贴金

1. 主尊腿部及手部的金箔接缝 2. 11号罗汉左腿外侧金色颜料显微照片

颜色，按需要在周身涂着。这时像上的金色已完全罩没在颜色之下，不复外露。再次在像上描绘花纹图案。最后用签子将描有花纹之处的颜色拨去，露出底金，自然形成金色的纹样，不见笔痕，宛如生成……同样的技法在南方也流行，经向薛仁生访问，所述与上同，但不曰拨金而称‘碎金’（或锥金），拨时主张用杉木做签。鸡蛋黄调色，取其性粘而脆，胶着力虽强，历久不变，但剔拨时却容易落下，可以随心所欲地做出花纹来。因此，它适宜做拨金之用，是任何其他粘着剂所不能代替的”。

#### 5. 粉脸

粉脸是专门加工彩塑面部的一种工艺。《民间画工史料》内记载了三种粉脸方法：一是把上等铅粉（铅白）在乳钵中搗细，用轻胶水、开水冲匀，冷却，把上层水倒入另一碗，取下层使用，用时加入少许芝麻油、清胶。二是将白土搗细，黄蜡加猪油加热至熔化状态，加入白土，再加入少许清水，用力搅拌，炕干捏作圆团。使用时放入盆中，加清水冲成米汤状稀稠，加入胶水，用软刷子在素胎面部轻刷三、四次，用粗布和短鬃刷打磨，光泽即出。三是用蛋黄加清水调和颜料烘染。此外，民间还有使用胶矾水粉脸的做法。云林寺大雄宝殿塑像的粉脸工艺更接近胶矾水粉脸的效果（图9）。

#### 6. 模制、贴装及其他

云林寺大雄宝殿塑像还见有大量模制的装饰附件，这些附件均为用泥贴附在塑像本体之上（图10）。飘带的固定，体量较大的塑像多用长20-40cm的铁钉固定在本体上。另，阿南脚下坐台背面残损严重，裸露出大量土坯砖，也有个别青砖。结合壁画支撑体亦为土坯墙，推测三尊主尊须弥座的砌筑材料可能也是土坯砖。

综上所述，云林寺彩塑的制作既遵循了传统制作工艺，又体现了其个性和创新，为研究



图8 迦叶腹部拨金局部



图9 8号天王脸部



图10 主尊须弥座边缘贴附妆饰开裂

明代彩塑制作工艺与材料提供了珍贵详实的资料。云林寺彩塑的制作工艺大致如下：制作骨架→填充胸腹腔体（木板或谷秆）→粗泥层塑大形→细泥层塑造细节→制作贴装装饰附件→裱纸→施白粉层→施彩→沥粉贴金。

## 二、壁画制作工艺

根据云林寺大雄宝殿壁画局部残缺处观察，壁画支撑体为土坯墙体，地仗为粗泥、细泥，之上为白粉层，颜料施于其上（图 11，1、2）。具体结构为：土坯支撑体→粗泥、细泥层→白粉层→颜料层。

### （一）壁画支撑体

根据现场观察，壁画支撑体为土坯墙体，参见图 21。

### （二）地仗层

壁画地仗层分为粗泥层和细泥层，经 X 射线衍射分析可知，两者黏土矿物成分均为石英和长石。粗泥层中的植物纤维是麦草，细泥层中的植物纤维是麻刀。

### （三）白粉层

经扫描电子显微镜分析可知，白粉层主要成分为铅白。

### （四）颜料层

经壁画颜料的激光拉曼光谱和扫描电子显微镜分析结果可知，壁画红色颜料为朱砂和铅丹，蓝色颜料为群青，绿色颜料为巴黎绿，黑色颜料为碳黑，白色颜料为铅白，褐色颜料为  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ，金色为 Au。



1



2

图 11 云林寺壁画制作工艺  
1. 拱眼壁土坯砖支撑体  
2. 残缺处可见的细泥、粗泥层

## 注释：

[1] 华觉明等：《世界冶金发展史》，科学技术文献出版社，1985 年。第 591 页。

[2] Feian Y. Chinese Painting Colors: Studies of Their Preparation and Application in Traditional and Modern Times. Washington: University of Washington Press, 1988.

[3] 王丽琴《中国北方古建油饰彩画中绿色颜料的光谱分析》，《光谱学与光谱分析》，第 30 卷，第 2 期，2010 年 2 月。

[4] 夏寅《显微镜探知中国古代颜料史》，《文博》2009 年第 6 期。

[作者：云冈石窟研究院壁画中心副主任、文博馆员；云冈石窟研究院壁画中心主任、文博副研究馆员；山西云冈彩绘泥塑文物保护修复有限公司总经理、文博馆员；云冈石窟研究院壁画中心、初级美术员；山西云冈彩绘泥塑文物保护修复有限公司、文博助理馆员；云冈石窟研究院壁画中心、助理工程师]

（责任编辑：陈洪萍）

# 孟县藏山祠周边岩体工程地质特征研究

范 潇 闫宏彬 温晓龙 齐彦明 黄 宇

藏山祠坐落于太行山西麓，山西省东大门的阳泉市孟县北 18 公里处，地理位置在北纬 38° 13′ 18.6″ 与东经 113° 17′ 56.6″ 区域之间，海拔高度为 1087 米，东临石家庄，西接太原市，南望娘子关，北倚五台山和西柏坡。藏山因春秋时期程婴于此藏匿“赵氏孤儿”而得名<sup>[1]</sup>。藏山祠始建年代无以考证，据现存《神泉里藏山神庙记》碑载推断，最晚为金大定十二年（1172）。2013 年 3 月被列入第七批全国重点文物保护单位。

藏山祠周边岩体以白云岩和石灰岩为主，上方崖壁高差约 80 米。由于该区域节理发育，与近水平层理交错切割，形成大片的危岩区域，这些区域除了位于古建筑上方外，也是游客游览的必经之路，对古建筑本体和游客都是重大威胁，加之该区域地质构造作用强烈，一些危岩体的稳定系数预估已经接近临界状态，在藏山祠建筑群之间还有多处近期坠落形成的“夜来石”，个体较大，皆是上方危岩体崩塌坠落而来，也说明了藏山祠周边的岩体稳定性十分脆弱。

## 一、区域地质特征

### （一）地貌

本区处于太行山中部西麓，地势总趋势为西高东低，丘陵起伏，大部分为石质和土石山区，经长期水流切割，风化剥蚀，使岩层裸露。藏山祠所处区域地势平坦，周边为群山环绕，高低落差极大，仅通过若干峡谷与周边相通。

### （二）地层岩性

区域资料显示<sup>[2]</sup>，藏山风景区主要出露奥陶系地层，属于吕梁山-太行山分区，由老到新依次发育奥陶系下统亮甲山组白云岩（O<sub>1</sub>1）（也有资料把亮甲山组划为三山子组三段<sup>[3]</sup>）和奥陶系中统下马家沟组（O<sub>2</sub>X）。

经过实地勘察结合区域地质资料，将研究区地层划分为三个层位，岩性特征见表 1，藏山祠周边以第①层白云岩为主，第②、③层位于其正上方。

表 1 藏山祠周边岩体岩性特征

序号	岩石名称	岩性特征	所处地层
③	青灰色、灰黑色 厚层灰岩	风化面灰黑色，局部因流水溶蚀作用覆盖 次生碳酸钙呈白色乳状，层厚 0.5-3m， 亮晶结构，层状构造，波痕发育。	

②	青灰色薄层灰岩 夹黄色泥灰岩	风化面灰黑色，新鲜面青灰色，亮晶结构，层状构造，层厚 0.5-5cm，层与层之间夹黄色灰泥岩，夹层层厚 0.1-3cm。	奥陶系中统下马家沟组 (O2x)
①	黄白色中厚层亮晶白云岩、灰质白云岩	风化面黄-黄灰色，局部因表层生物生长呈黑色，层厚 20-50cm，新鲜面黄白色，亮晶结构，层状构造。	奥陶系下统亮甲山组 (O11)

## 二、藏山祠周边岩体工程地质特征

### (一) 矿物组成及微观形态

对藏山祠周边岩石样品薄片在偏光显微镜放大 40 倍观察，岩性为粉晶、细晶含灰质白云岩，晶粒结构，晶粒大小 0.01-0.05mm 不等，块状构造（图 1、2）。岩石主要矿物成分为白云石和方解石，两者含量约占岩石的 95% 以上，其中白云石含量在 75% 以上，方解石多以填充物及脉状分布，此外还含有约 5% 的粘土矿物和其他碎屑。

### (二) 物理性质

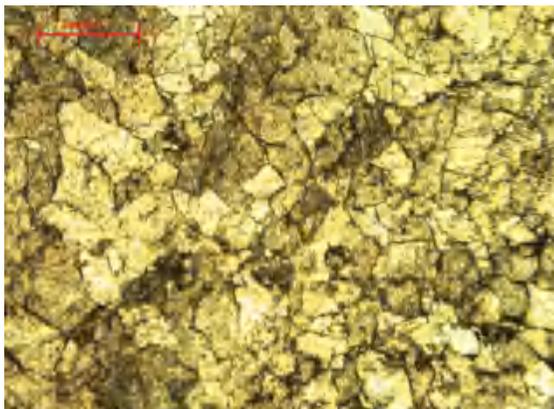


图 1 细晶含灰质白云岩（放大倍数 4×10）

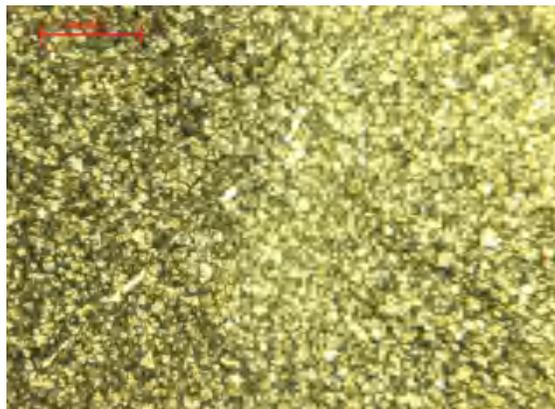


图 2 粉晶含灰质白云岩（放大倍数 4×10）

按照 GB/T23561《煤和岩石物理力学性质测定方法》，采用万能压力机、电子天平和鼓风干燥箱等设备对藏山祠周边岩体 3 组岩石进行物理、水理和力学性质指标测试，实验环境条件温度 22℃，湿度 38%，测试结果见表 2。

表 2 藏山祠周边岩体物理、水理、力学测试结果

序号	天然密度 /g·cm <sup>-3</sup>	含水率 /%	抗拉强度 /MPa	抗压强度 /Mpa		软化系数	变角剪切	
				饱和状态	天然状态		内摩擦角 / (°)	黏聚力 /MPa
1	2.78	0.08	3.93	51.7	55.7	0.93	37.8	6.61
2	2.82	0.05	4.33	61.6	65.2	0.94	38.8	6.66
3	2.80	0.04	3.65	61.4	66.2	0.93	36.5	5.74

测试结果显示，岩石天然密度在  $2.78-2.82\text{g}/\text{cm}^3$  之间，略大于白云岩经验数据  $2.1-2.7\text{g}/\text{cm}^3$  和石灰岩经验数据  $1.8-2.6\text{g}/\text{cm}^3$ <sup>[4]</sup>，说明藏山祠周边岩石较为致密，不易风化，但因其主要成分为白云石和方解石，在酸雨条件下易发生溶蚀。

### （三）水理性质

虽然藏山祠所在区域冬季气温在  $0^\circ\text{C}$  上下波动，但其岩石含水率仅为  $0.04-0.08\%$ ，同时岩石属于坚硬岩类，因而冻融作用对岩石强度的影响不大。

### （四）力学性质

岩石天然抗压强度为  $55.7-66.2\text{MPa}$ ，属于硬质岩，饱和抗压强度为  $51.7-61.6\text{MPa}$ ，软化系数  $0.93-0.94$ ，浸水后强度变化不明显，属于不软化岩石，抗水抗风化性和抗冻性较强。

岩石抗拉强度  $3.39-4.33\text{MPa}$ ，内摩擦角  $36.5-38.8^\circ$ ，粘聚力  $5.74-6.66\text{MPa}$ ，内部结合程度较好。

## 三、藏山祠周边岩体主要工程地质问题

藏山祠周边岩体主要存在的工程地质问题是裂隙发育、溶蚀和崩塌，而岩石风化对岩体的影响相对较轻。

### （一）岩体裂隙

藏山祠周边岩体裂隙主要受层理和节理控制，风化裂隙仅在水流聚集的地方发育。层理结合较紧密，产状平缓，倾角在  $4-10^\circ$  之间，仅在临空区域裂开。岩体结构稳定性主要受节理影响，节理走向主要集中在  $340-20^\circ$  和  $80-100^\circ$  两个区间内，且以近 SN 向为主，节理走向分布见图 3。两组节理近垂直，倾角均大于  $80^\circ$ ，导致岩体被切割成长柱状，成为岩体发生崩塌的诱因。

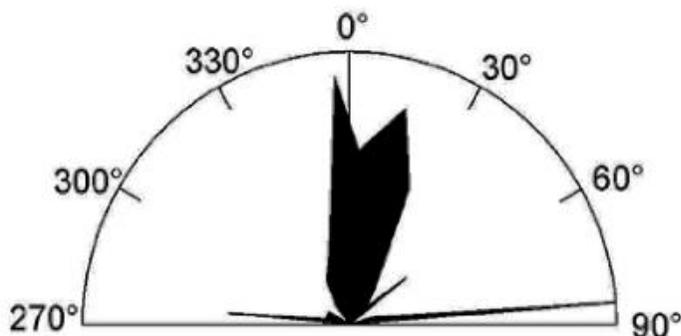


图 3 藏山祠周边岩体节理走向玫瑰花图

节理近垂直，倾角均大于  $80^\circ$ ，导致岩体被切割成长柱状，成为岩体发生崩塌的诱因。

### （二）溶蚀

区内水文地质条件较发育，藏山祠东侧八角亭处的“滴水岩”景观，就是常年有地表水活动形成的，其水量受大气降水影响，冬季水少时形成冰柱，该瀑布使周边岩体不断向内溶蚀，并使上方岩石悬空。此外，由于区内岩石均为石灰岩和白云岩，因而溶洞十分发育，特别是在藏山祠上方的石灰岩中，溶洞更是成片发育，位于藏山祠上方“拜水洞”景观就是溶蚀作用形成的较大溶洞。裂隙的发育会加大溶蚀范围从而削弱结构面的力学性质，加速岩体崩塌。

### （三）危岩崩塌

藏山祠周边岩体遭受过多期多向的构造作用，层面、断层、节理裂隙等软弱结构面极其发育。与此同时，崖壁岩体持续风化崩解，在小型块石风化掉落的同时，形成的凹腔越来越大，上部岩体悬空区域也不断增大，岩体处于持续卸荷状态，卸荷裂隙有逐渐加宽的趋势，加上较强烈的区域地质构造作用，危岩体的整体稳定性也受到一定的影响。若任其进一步发展，在暴雨、地震等不良作用下，现处于临界稳定状态的危岩体将有发生大规模的崩塌风险，对下方游客的人身安全和古建筑群的安全保存构成直接威胁。

#### 四、结论

藏山祠古建筑群周边岩石类型主要为白云岩和石灰岩，物理力学性质较好，但岩体在早期强烈的构造作用下，近垂直相交的陡立节理十分发育，岩体延节理面被切割成长柱状，同时由于岩体长期暴露在自然界中，晚期自然界各种营力的综合作用使原本构造裂隙十分发育的岩体愈发破碎，危岩体极为发育。受自重作用，不断发生坠落坍塌，由于上部岩体失去支撑作用，其结构稳定性不断降低，岩体继续发生卸荷变形，一些危岩体的应力集中部位已发生明显开裂，如果发生崩塌或倾倒，落下的较大危岩会对下方的古建筑群造成毁灭性的打击，同时威胁游客的人身安全，亟需对危岩进行加固治理。

#### 注释：

- [1] 韩向军：《“赵氏孤儿”与藏山忠义文化》，名作欣赏，2016年。
- [2] 山西省地质矿产局：《山西省区域地质志》，北京，地质出版社，1989年。
- [3] 王晓青、徐思成、宋俊雷：《中条山西南段三山子组地层划分与区域对比》，华北国土资源，2015年6期。
- [4] 《工程地质手册》编委会：《工程地质手册（第五版）》，北京，中国建筑工业出版社，2018年。

[作者：云冈石窟研究院文物保护研究室，文博馆员；云冈石窟研究院文物保护研究室主任，文博副研究员；云冈石窟研究院文物保护研究室，文博助理馆员；辽宁有色地质一〇一队有限责任公司岩土一处处长，高级工程师；辽宁有色地质一〇一队有限责任公司岩土一处副处长，高级工程师]

（责任编辑：陈洪萍）

## 关于佛像起源的新证据

德立芙 著 何志国 许夏叶 译

1905年，阿尔弗雷德·福歇（Alfred Foucher）发表了其代表作《犍陀罗的希腊—佛教艺术》第一卷，之后的1918年至1945年间，他又发表了由三部分内容组成的第二卷。虽然时光流逝，这本书依旧是一本致力于研究印度西北部早期艺术非常重要、各个方面最详细的著作。

不过，福歇的观点仍然处在维多利亚时代，那时的人们极其欣赏印度艺术的希腊化风格（图1）。融入了许多西方元素的犍陀罗风格给人一种19世纪欧洲流派浮雕的感觉，会让人对其与其它充满活力的印度艺术作品风格的不同而产生困惑。他们能够识别出一些与欧洲文化遗产相似的地方，就像在某种程度上，感觉到“像在家里一样”。福歇与他的前辈们不同，他并不认为犍陀罗风格是欧洲艺术的分支。但是，他对这个印度艺术流派的崇敬之情仍然令他相信，尽管隔着遥远的时空距离，公元9世纪的印度尼西亚艺术家是“在亚洲东部掌握希腊风格的最好学生”<sup>[1]</sup>。今天，再也没有人接受他的观点，即认为建造爪哇岛的婆罗浮屠或者印度尼西亚其它纪念碑的雕塑家们是犍陀罗希腊大师们最得意的弟子。当然，福歇的另一些观点，例如，他认为第一尊佛像是由其所谓的“犍陀罗的希腊—佛教艺术”创作的观点<sup>[2]</sup>，至今仍然偶尔有一些支持者<sup>[3]</sup>。

1913年，他在一篇著名的文章中再次重申了该观点，这次他给文章取了一个醒目的标题：《佛像的希腊起源》<sup>[4]</sup>。这篇文章第二部分有一个雕塑，现藏于白沙瓦（Peshawar）博物馆（图2），福歇描述这个雕塑是他“所见到的最美的、可能也是最古老的佛像”<sup>[5]</sup>。有些人对福歇这个佛像起源的理论表示怀疑，维克多·高鲁博（Victor Galoubew）甚至提出与福歇完全相反的可能性，他认为是秣菟罗（Mathura）流派创造了第一尊佛像。他



图 1



图 2

阅读了福歇1924年出版的著作之后提出了该观点<sup>[6]</sup>。但是，他的想法似乎没有引起人们的关注。无论如何，总的来说福歇的理论在当时是被大家普遍接受的。然而，当库马拉斯瓦米（Coomaraswamy）著名的《佛像的起源》一文在1927年发表时<sup>[7]</sup>，才真正引起了争议，整个学术界分成两派：一些人支持福歇，另一些人则同意库马拉斯瓦米的观点<sup>[8]</sup>。

库马拉斯瓦米主张，秣菟罗的艺术家们独立创造了以人的形象来表现佛陀（图3）。根据他的分析，秣菟罗艺术家们是以早期夜叉形象为基础创作了最早的佛像（图4、5）。这些夜叉雕像代表了兴旺和丰产的典型形象，然后形成了早期印度艺术风格的共同特征。这些夜叉雕像身形高大站立，穿着印度服装，下身穿长裙，帔帛绝大部分情况下斜披在胸前。他们最明显的身体外貌特征就是腹部肥大。从某一个角度观察，如果我们忽略雕像上的首饰，就会发现秣菟罗早期佛立像的确表现了与这些夜叉形象明显的相似性。人们因而倾向于相信库马拉斯瓦米观点是正确的，即这些夜叉形象提供了秣菟罗早期佛陀立像的模本。关于是犍陀罗、还是秣菟罗首先以人的形象表现佛陀的问题，库马拉斯瓦米总结道：“我更倾向于以常理推定秣菟罗更为可能，但是还没有证据。我们可以肯定的是最早的佛像类型与当地雕像类型相似”<sup>[9]</sup>。



图3



图4



图5

1949年，我提出了许多论点，试图证明秣菟罗的早期佛像很可能比那些属于犍陀罗风格的佛像要早<sup>[10]</sup>。二十年以后，我于1970年总结如下：“在秣菟罗，有关印度教、耆那教和佛教的偶像哪一个率先出现的课题几乎辩论了长达半个世纪。但是，以前有关犍陀罗地区创造了佛像、然后由秣菟罗复制的观点通常已经被抛弃，除了很少的一些学者仍然支持福歇的‘佛像的希腊起源’的看法。现在，大部分学者倾向于相信这两个地区中心各自独立地创作了佛像”<sup>[11]</sup>。例如，持这类观点的达尼（Dani）在1965年写道：“我们应当牢记，犍陀罗的佛像类型并不是起源于秣菟罗，同样，秣菟罗的佛像也没有起源于犍陀罗。这两种类型的出现是基于僧人的佛教观念，或许同时来源于两个地域的艺术风格和传统”<sup>[12]</sup>。然而，就在最近，哈德（Hartel）大胆地进一步写道：“秣菟罗起源说在竞争中更有一些优势”<sup>[13]</sup>。哈德看来同意我在1949年阐述的观点，认为是秣菟罗地区首先以人的形象创立了佛像。

从政治角度看，我们或许会形容目前大家接受秣菟罗和犍陀罗之间“力量平衡”的状态，时间顺序上秣菟罗稍微早些。然而，我想提请大家注意的是，由22尊组成、值得关注的犍陀罗雕像可能会改变这一现状。这些雕像都拥有一些相同的类型特征，明显地构成了一个紧密相关的组群。其中的两件是我在1951年第一次访问印度和巴基斯坦时发现的。第一件浮雕躺在拉合尔（Lahore）博物馆的库房里（图6）<sup>[14]</sup>，它是在罗利延·唐盖（Loriantangai）地区出土的。雕像中的佛陀被一群双手合十的礼拜者围绕，佛祖坐在铺有美丽的绣花布的台座上；我们可以看到，在他的头部上方精美的树枝上悬挂着信徒们供奉的花环；浮雕的底部边缘是重叠的玫瑰形装饰。

第二件浮雕也是我在1951年发现的，它在加尔各答的印度博物馆里（图7）<sup>[15]</sup>。这尊

雕像也在罗利延·唐盖地区发掘出土，它的一些微小细节上与前一件雕像非常相似，如台座上铺的绣花布，还有底



图 6



图 7



图 8

部边缘处的重叠玫瑰形装饰。虽然部分浮雕缺失，但两件雕像之间相似之处很明显，所以应该是同一艺术家，或者至少是同一作坊的产品，地点肯定是在罗利延·唐盖地区或者附近，因为这两件雕像都在那里被发现。两件雕像的石材都是绿色亚氯酸盐岩石，这种石材在印度西北部早期雕刻中经常使用<sup>[16]</sup>。此外，还有一些细节特征可以表明这两座雕像属于年代非常早的作品，关于这一点会在后文中提到。

1951年以后，我陆续发现了更多的犍陀罗雕像，其类型明显与前面中讨论的两尊雕像风格相近。所有这些雕像均由绿色的亚氯酸盐岩石雕凿。从风格上来说，此类雕像与秣菟罗早期佛像都非常相似。其中一些印度西北部雕像实际上与当时的秣菟罗类型极其接近，看上去就像复制的一样。鉴于这个事实，几乎可以肯定，秣菟罗地区比犍陀罗地区更早创造了以人为形象的佛陀。现在，我们不得不反问自己，秣菟罗雕刻家率先创作的佛像之后，在犍陀罗艺术家们也开始用人的形象表现佛陀之时，是否影响了他们？不过，在深入探讨这个问题细节之前，让我们先来概括一下秣菟罗和犍陀罗经典佛像的特征。

秣菟罗佛像因为佛像头顶的螺髻(Kapardin)或缠发圆髻，通常被称为卡帕丁类型(图8)。佛像通常由带斑点的红色砂岩雕刻。这类佛像其最显著的特征是，佛像身着透明材质的帔帛，仅覆盖在左肩，右肩袒露；结跏趺坐，露足；佛举起右手施无畏印，眼睛睁大，直视面对者；头发紧束在头顶卷成圆髻；佛坐在简朴的台座上，台座通常有几个狮子，但也不是所有的台座都有狮子<sup>[17]</sup>。艺术家们经常在佛的头部上方刻画菩提树，佛就是在这棵树下成道的。有时候在雕像顶部两边有飞天，他们作为神或者半神飞向佛，以表达敬意。在早期雕像中还可以看到很多这样的例子：有两个神像站立在佛的两侧，分别代表因陀罗(Indra)和梵天(Brahma)<sup>[18]</sup>。

典型的犍陀罗佛像的特征则完全不同，而且经常与秣菟罗佛像正好相反。雕像的石材几乎都是灰色的片岩(图1)。双肩通常被袈裟覆盖<sup>[19]</sup>，袈裟衣料不像秣菟罗佛像的那样透明，但表现出优美、下垂的褶皱纹。佛的双腿通常被衣物覆盖；佛双眼经常半闭，就像在冥想深思。与秣菟罗的佛像在头顶束成一个圆发髻相比，犍陀罗佛像头发呈波浪状，偶尔是卷曲的，因为这是在古印度到处可见的苦修者的普通发型。佛像持不同的手印，坐在低矮的台座上。台

座经常由狮子或者雕刻的腿支撑，台座前侧有浮雕装饰主题或场景，或者从台座上垂直向下悬挂袈裟；没有在秣菟罗经常刻画的菩提树，两侧也没有神灵飞翔在天空。在秣菟罗经常站立在佛两侧的因陀罗和梵天，一般没有出现在犍陀罗雕像之中<sup>[20]</sup>。从以上这些现象我们可以清晰地看出，秣菟罗和犍陀罗的佛像代表了两个完全不同的类型，关于两个艺术中心各自独立地创造了以人的形象代表佛陀的假设看来是符合逻辑的。

现在让我们进一步观察这组 22 件西北印度早期佛像，我们已经在前面看到两个在罗利延·唐盖的例子（图 6、7）。据我所知，截止目前，所有这些佛像都是由绿色亚氯酸盐岩石雕凿的（图 9-19）<sup>[21]</sup>，没有例外。这些佛像的穿着式样和秣菟罗的卡帕丁佛像一样。例如，帔帛只覆盖左肩。事实上，很大一部分佛像几乎全部袒胸，不像经典的秣菟罗卡帕丁风格的习惯，部分胸被衣袍遮盖。与秣菟罗样式类似，下部的腿和脚没有衣物覆盖。头发紧束，没



图 9



图 10



图 11



图 12



图 13



图 14



图 15



图 16



图 17

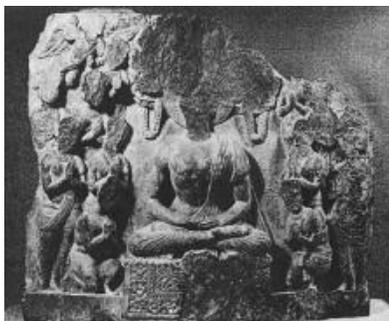


图 18



图 19

有犍陀罗样式通常的波浪或螺发，还有佛像头顶的圆髻通常比较低甚至是平的（图 11）；就像秣菟罗佛像一样，眼睛睁大，直视对面人。大部分佛像施禅定印，坐姿，但是有三尊佛像举右手施无畏印（图 16、17）<sup>[22]</sup>。在一件浮雕像中，佛伸出右手，去接受身边四天王（lokapalas）之一送来的钵（图 15）。几乎所有的这类早期佛像的表现形式，就像很多秣菟罗佛像一样，都被刻画坐在一棵树下，而且，通常由因陀罗和梵天陪伴<sup>[23]</sup>，这也是我们经常看到在卡帕丁样式中看到的。一些西北印度的雕像在顶部附近有飞翔的半神形象，如秣菟罗类型。有时这些形象被雕刻为紧那罗（kinnaras）（图 12、16），有时他们又像天使（图 14、18）。从所列这些相似点来看，我认为，可以清楚地看到这组早期的犍陀罗佛像与典型的秣菟罗卡帕丁类型紧密相关。

然而，这组雕像从四个方面提醒我们，在秣菟罗，耆那教造像比最早的典型卡帕丁佛像还要早（图 26）。毫无疑问，这些年代相当早的耆那教造像在首个秣菟罗以人的形象表现佛陀之前，几乎理所当然地成为佛坐像的原型。第一，上述那组早期犍陀罗佛像显示了表达佛像禅定印姿势的倾向，虽然有三尊佛像采用了在典型卡帕丁类型中常见的无畏印。然而，在拉合尔博物馆里的一尊很早的秣菟罗佛像也采用了禅定印（图 27）。如此看来，秣菟罗初期佛像的手印姿势尚不固定。第二，那组所有的早期犍陀罗佛像就像早期秣菟罗耆那像一样，坐在简洁的台座上，台座没有狮子。而通常典型卡帕丁类型佛座有狮子。当然，有一些卡帕丁佛像也坐在简洁、没有狮子的台座上<sup>[24]</sup>。从某种意义上讲<sup>[25]</sup>，这些雕像明显属于我们眼前正在讨论的秣菟罗相当早的、以人形表现的佛陀像。上面提到的两点，在秣菟罗的最早的耆那造像上都可以看到，似乎暗示这组 22 尊犍陀罗佛像与秣菟罗佛像存在最紧密的联系。当时，典型的卡帕丁类型佛像尚未完全定型。这个结论大概可以由下述事实所支持：我们讨论的这组所有佛像都有八字胡，并且与前文中提到的那尊拉合尔博物馆相当早的秣菟罗佛像一样（图 27）。

当我们更仔细地研究这组佛像的细节，就会看到其中一些风格元素显示这些浮雕属于印度西北部最早的雕像。我们在上文第一点指出，这组早期佛像的风格细节中，几乎所有的浮雕都具有优美的平行线表现的贴体衣纹（图 11）。我们经常看到在公元前二世纪末期的印度早期雕像中看到这种特征<sup>[26]</sup>。此外，我们可以看到，在立像的长裙下部衣褶纹像水波一样向下流淌（图 11、13）。从某种程度上看，这些下垂衣纹特征与印度艺术早期类型风格相似（图 4）<sup>[27]</sup>。第三，佛像的脚和盘腿方式在很多浮雕中被刻画得很生硬（图 6、11），如同我们现在讨论的耆那教早期造像（图 26）和拉合尔的秣菟罗早期佛像那样（图 27）。最后，供养人头上的异常简洁的头巾用两、三根光滑的细绳捆扎（图 11、13、14、19），然后在头上交叉缠绕。后来的秣菟罗和犍陀罗佛像中，常见的华丽的头巾珠宝和精巧复杂的玫瑰花饰在此时尚未出现。这些简洁的头巾与年代属于公元初期的雕像接近<sup>[28]</sup>。上面提到的这组早期犍陀罗浮雕风格细节的四个特征似乎表明，它们的年代在公元前 1 世纪末期到公元 1 世纪前半段之间。这个基于风格比较的依据来源于意大利人在布特卡拉（Butkara）I 遗迹的发掘结果，这些遗迹给出了绝对年代。这组 22 尊佛像中的 17 尊就在该地点发掘出土。它们都属于法切那（Faccenna）

的第一组或者称为“线刻”组，这些遗迹在发掘证据中都有明确年代，属于公元前1世纪末期到公元1世纪早期阶段<sup>[29]</sup>，恰好与风格背景显示的时期相符合。

关于这方面，布特卡拉 I 出土的一件浮雕值得我们注意。众所周知，在印度艺术的佛教偶像时期出现之前，是无佛像时期。当时，佛并不是以人的形象表现的。他的形象在一个特殊的场景中以旁证或替代的象征物来展示，例如一棵菩提树，一个空着的台座或一双脚印。一些秣菟罗浮雕证明该雕像流派也经历了无佛像时期（图 20），但是，犍陀罗流派总是被认为属于唯一的佛教偶像时期。



图 20



图 21

试引比瓦尔（Bivar）所说：“犍陀罗雕像定义的一个本质部分……是一种以人为形象表现佛像的艺术”<sup>[30]</sup>。多宾斯（Dobbins）也同样暗示：“……佛像的石雕在早期贵霜时代被引入犍陀罗，或许不会在迦膩色伽之前”<sup>[31]</sup>。

然而，有一些浮雕可以证明西北印度流派出现在无佛像阶段末期之前。例如我们提到的布特卡拉 I 出土描绘三十三天由来的雕像，与秣菟罗雕像几乎使用同样的方式（图 20、21）。在这两件雕像中，比丘尼跪在三道宝阶的底部，她面前的佛祖并不是以人的形象出现的。巴尔胡特（Bharhut）的一件雕像刻画了同样的场景<sup>[32]</sup>。布特卡拉 I 的雕板上用两个脚印来表现佛陀。唯一的不同是，布特卡拉 I 的雕板两只脚印是在三道宝阶底部，而巴尔胡特的雕板一个脚印在三道宝阶的顶部，另一个在底部。这样的浮雕证明了犍陀罗流派出现在无偶像阶段末期之前，比迄今大家假设的时间要早得多<sup>[33]</sup>。此外，布特卡拉 I 的雕像显示，印度西北部的早期雕塑家们紧密地跟随着印度其它地区的艺术传统。最后，这些相关雕刻没有呈现希腊风格影响的痕迹。从表现衣纹紧密的平行线和梵天衣裙下摆衣纹像水波一样向下流淌这两个特征，我们可以从这一组早期犍陀罗雕像中发现许多。这些证据都意味着该组雕像在无佛像阶段末期之后及时出现，因此，它代表了偶像的最初阶段，开始时期应该为公元前一世纪末。在印度其它地区，从无佛像阶段到有佛像阶段的变化大体同时发生，所以，这再次说明犍陀罗风格与印度其它地区的发展一致。

从以上我们对秣菟罗和西北印度地区的典型类型的佛像，以及这组有意思的犍陀罗早期雕像的讨论中，可以明显地看到该组雕像与秣菟罗的卡帕丁类型的关联。这个结论可导致三种可能性：1. 这些西北印度的早期雕像是以卡帕丁类型为模仿对象的；2. 它们代表了犍陀罗地区艺术家们的独立创造，后来被秣菟罗雕塑家们复制；3. 犍陀罗地区和秣菟罗地区各自独立地创造了同样类型的佛像。最后一种可能性看来可以排除，因为我们在两种类型中看到了大量引人注目的相似性，而且在当时，恒河流域与西北印度之间存在紧密的文化联系，导致持续、广泛思想和物质交流，这个是在其它地方也注意到的过程<sup>[34]</sup>。所以只剩下两种

可能性：犍陀罗复制了秣菟罗，或者秣菟罗复制了犍陀罗。

我们以这组 22 尊雕像研究了犍陀罗早期偶像阶段的许多细节，现在是时候更仔细观察秣菟罗最早佛像的代表了，因为它或许为剩下的两种可能性提供一个答案。我在 1949 年广泛地讨论过秣菟罗地区属于偶像时期最初阶段的四件浮雕<sup>[35]</sup>。其中的三件浮雕上的佛像看来身躯肥胖（图 22-24），这使我们想起那尊大腹便便的早期夜叉像，按照库马拉斯瓦米的说法，那是最早充当人类主宰形象代表的模型（图 4-5）。其中，两件浮雕中佛的胸部完全袒露（图



图 22



图 23



图 24

22、25)。另外两件浮雕中佛的帔帛覆盖了左肩，右肩袒露，与典型的卡帕丁类型一致。在这两件浮雕中，佛的肉髻明显低平，佛的双手、双脚和盘腿被刻画得非常生硬，让我们联想起秣菟罗的耆那造像最早表现方式中生硬的双腿和双手的姿势（图 26）。其中一件浮雕，佛坐在带狮子的台座上（图 23），但是，另一件属于早期偶像阶段的雕像证明了这种坐姿类型与当时典型的卡帕丁类型规则不符<sup>[37]</sup>：肥胖的身躯，完全袒露的胸部，低平的肉髻和生硬的手脚姿势，我们看到的这类早期佛像并没有在典型的卡帕丁佛像中显现（图 8），因此，看来它属于秣菟罗早期偶像阶段的特征。



图 25



图 26



图 27

所有这些风格特征表现在拉合尔博物馆的一尊非常早的佛像上，该像造型夸张（图 27）<sup>[37]</sup>。虽然它发现在西北部，但属于秣菟罗流派雕刻品，因为雕像的材质是著名的红沙石。雕像高 120 厘米，虽然不是最大的，但也相对较大，属于早期秣菟罗流派坐佛。

雕像中佛采用禅定印坐姿。到目前为止，据我们所知，该像没有台座或宝座，它现在很可能被分离后已经丢失了。该雕像过于肥胖，胸部完全袒露，但是身躯的下部围绕一条腰带，可以推测被覆盖。艺术家用一种极度笨拙的方式刻画了盘腿，与早期耆那造像盘腿和我们刚刚讨论过的四尊佛像的一些特征很相似（图 23、24、26）。掌心向上，双手的姿势，刻画方式比模仿的早期耆那造像和佛像甚至更加笨拙，肉髻比四件中的某些早期佛像浮雕更加低平（图 23、24）。因此，拉合尔雕像虽然以一种夸张的甚至原始简单的形象表现，但是它显现出在这组所有雕像中的独特性。这似乎意味着，该像可能是我们迄今所知的秣菟罗早期偶像阶段最古老的佛像。

除了上面提到的早期细节特征，这尊佛像圆下巴，眼睛和眼睑的刻画方式，眉毛几乎呈水平线的形式也很有意思。这些元素经常用在公元前一世纪后半叶的佛像上<sup>[38]</sup>，因此，似乎可以认为，拉合尔佛像可能是在那个阶段前后制造的。其尺寸和很早的特征使该像成为一尊几乎独一无二的雕像。这件雕像在犍陀罗发现很有意义，但该像在犍陀罗的发现并非唯一。在古代，还有三尊卡帕丁类型秣菟罗雕像也进口到犍陀罗。一尊在谢汗·德里(ShaikhanDheri)由剑桥-白沙瓦探险队发掘出土（图 28）<sup>[39]</sup>，另一尊在巴利·德里(BhariDheri)发现（图 29）<sup>[40]</sup>，还有一尊由意大利考古队在斯瓦特(Swat)布特卡拉 I 发现（图 30）<sup>[41]</sup>。所以很明显，秣菟罗作坊里制作的雕像在西北印度有大量需求<sup>[42]</sup>。另一方面，不太清楚秣菟罗地区是否发现早期犍陀罗佛像，尽管在那里偶尔也发现几件西北印度后期佛像<sup>[43]</sup>。因此，秣菟罗佛像的代表很早就一直出口至犍陀罗。此外，还要指出的是，犍陀罗至今尚未制造出像秣菟罗偶像阶段很早的代表——大腹便便的佛像。所有这些都意味着，卡帕丁类型佛像不太可能由西北印度发明创造，随后被秣菟罗复制和发展，最后却在犍陀罗地区完全消失。看来，上述讨论的各种因素都指向相反的方向：即秣菟罗的作坊首先创造出了以人为形象的佛陀，随后迅速传播到西北印度，在那里，这种佛像类型被当地艺术家复制，产生了引起我们注意和讨论的那组很早的犍陀罗佛像，它们



图 28



图 29



图 30



图 31

具有与秣菟罗卡帕丁类型如此显著的相似性。

在这些早期犍陀罗雕像中，宝座下缺乏秣菟罗典型卡帕丁类型所具有的狮子支撑，以及就像拉合尔佛像和秣菟罗早期耆那造像那样，佛陀经常施禅定印。这两个细节事实似乎表明，在年代被推测为公元一世纪中期的著名经典的卡帕丁类型佛像出现之前，这组 22 件犍陀罗浮雕就已经复制了秣菟罗的样本。这些推理与这一组雕像形成年代、基于类型的比较和发掘证据相吻合。

回到开头，我们可以肯定的是，本文与福歇的“佛像的希腊化起源”的观点相距甚远，就现在情况而言，看来并非犍陀罗，而是秣菟罗成为了佛陀形像的诞生地。材料明确显示，福歇在 1905 年撰写的名著似乎不允许有其它结论。然而，我们的最终研究结果则不容置疑，与福歇试图证明的观点正好相反。

总而言之，让我们快速浏览一下犍陀罗佛像早期类型在其随后阶段的发展情况。由于来自西方希腊化的影响日益增加，一些变化迅速进入佛像之中。首先，佛的双肩均被长袍覆盖，但头发仍然紧束，肉髻依然扁平，双眼睁大，双足未被衣物覆盖（图 31）。差不多同一时期，可能是由于秣菟罗的进一步影响，多见佛施无畏印（图 32）。在这个进程中，佛的肉髻发展成球茎状的顶髻<sup>[44]</sup>。到下一个阶段，佛双脚也被衣物覆盖（图 33），虽然一开始双脚仍然露在外面，甚至双手偶尔也被衣袍覆盖（图 34）。从西方而来的进一步影响逐渐导致佛像波浪形肉髻的形成（图 35）。通过之前和随后阶段的发展，形成了佛像的基本程式特征：佛坐在树下，梵天和因陀罗双手合十站立佛的两侧（图 32-35），顶部附近偶尔还有飞天（图 31、32，可能还有图 33）。看来，把属于逐渐变化阶段的雕像类型年代划在一世纪是合理的<sup>[45]</sup>。

这个发展最后终结于具有犍陀罗自身独立风格、典型佛像的形成（图 1）。我们可以说，到此时形成了佛像的两个类型：西北部的希腊化佛像和秣菟罗典型的卡帕丁型佛像。在二世纪中叶，秣菟罗艺术家开始复制犍陀罗佛像的一些风格元素<sup>[46]</sup>，例如双肩都被衣物覆盖，被误读



图 32



图 33



图 34



图 35

的波浪状肉髻刻画成蜗牛壳状的螺发。随着时间的推移，犍陀罗地区反过来也复制了一些秣菟罗佛像的细节，如蜗牛壳状的螺发。从偶像时期初期到随后的几世纪，对于秣菟罗和犍陀罗而言，自始至终是一个持续、相互给予和索取的过程。互相交流的结果是丰富了各自艺术流派的内容。公元五世纪，白匈奴攻击和破坏了西北印度佛教文化，有趣的犍陀罗风格走向了可悲的终结。而另一方面，秣菟罗风格却继续繁荣，逐渐改变风格，到笈多（Gupta）时期，在秣菟罗或鹿野苑（Sarnath）等中心，创造出了印度大地上有史以来、同样也是世界上最精美的佛像。

（本文选自《1979年南亚考古》（South Asian archaeology 1979）一书，该书是南亚考古学家协会的第五次国际会议的论文集。文中彩图为译者更换。）

#### 注释：

[1] 福歇.A.《犍陀罗的希腊-佛教艺术》-Etude sur les origines de l'influence classique dans l'art bouddhique de l'Inde et l'Extreme-Orient, Paris, 3 vols., 1905-1951, tome 1, 1918-1922.

[2] 同上。

[3] 罗兰德 (Rowland), B., 佛像的演变, 纽约, 1963; Franz, H. G., Buddhistische Kunst Indiens, Leipzig, 1965.

[4] 福歇.A., 《佛像的希腊起源》, Annales du Musee Guimet, Bibliotheque de vulgarisation, tome XXXVIII, Chalon-sur-Saone, 1913.

[5] 同上。

[6] 高鲁博的评论见于 Bulletin de l'Ecole Francaise d'Extreme-Orient, tome XXIII, 1924.

[7] 库马拉斯瓦米, A. K., 《佛像的起源》, The Art Bulletin, vol. IX, no. 4, 1927.

[8] 在 [7] 中提到的文章发表的前一年, 库马拉斯瓦米曾经在写过一篇同样主题的短文章, 名为《佛像的印度起源》, 发表在 Journal of the American Oriental Society, vol. 46, 1926. 不过, 还是 [7] 中发表的长篇文章, 才开启了这个话题的热烈讨论。

[9] 库马拉斯瓦米, op. cit., 1927.

[10] 德立芙, J. E., 《“斯基泰”时期——走近公元前1世纪到公元3世纪北印度的历史、艺术、碑刻文字和古文字学》, Leiden, 1949, ch. 3. 从下面的文章内容会清楚地看到我在注释 10 中一文的 169 页的观点有轻微的修改。在我接下来的关于秣菟罗和犍陀罗之间的文化关系研究指出两者间紧密的联系, 秣菟罗的时间优势可能少于半个世纪, 甚至只有几十年, 见德立芙的文章《犍陀罗和秣菟罗: 印度艺术诸方面文化联系》, 发表于 Symposium at Los Angeles County Museum of Art - October, 1970, Leiden, 1972.

[11] 德立芙, op. cit., 1972.

[12] 达尼 (Dani), A. H., 《谢汉·德里 (Shaikhan Dheri) 挖掘古迹——1963 和 1964 季 (Pushkalavati 的第二城市探寻)》-Bulletin of the Department of Archaeology - 白沙瓦大学, vol. 11, 1965-66. 相似的观点见 Hallade, M., 《犍陀罗类型和佛教艺术的演变》伦敦, 1968.

[13] 哈德, H., Das Bild der Gotter entsteht, Museum fur Indische Kunst Berlin - Staatliche Museen PreuBischer Kulturbesitz, Braunschweig, 1978.

[14] 拉合尔 (Lahore) 博物馆, no. 1634.

[15] 印度博物馆, 加尔各答, register no. 5058, serial no. 366, 见 Majumdar, N. G., 《印度博物馆雕像指南》, pt II, 《犍陀罗的希腊佛像流派》, 德里, 1937, 这些浮雕和一些其它雕像被描述为证明犍陀罗雕像推迟到公元 5 世纪或之后。

[16] 这并不是指所有用这类石材雕刻的雕像都是早期的, 也不是说所有早期浮雕都用这种绿色亚氯酸盐岩石, 但是很明显早期犍陀罗流派常用这种石材, 不过在后来就很少使用了。

[17] 例如 [24][25]。

[18] 德立芙, op. cit., 1949.

[19] 右肩袒露的佛像属于后来较晚的时期, 见德立芙, 同上。

[20] 有几件雕像上这两个神和其它一些神一起出现在佛祖两侧。但是, 只有在一些佛传故事特殊场景中, 佛的两侧才出现梵天和因陀罗的浮雕。

[21] 除了此文中提到的 13 件佛像, 还有 9 件转载于法切那 (Faccenna D.), *Sculptures from the Sacred Area of Butkara I (Swat, W. Pakistan)*, pt. 2, Rome 1962, pls. CCVIIa, CCIXb, CCXIa-b, CCXVIIa-b.

[22] 第 3 件施无畏印的佛像转载于法切那, op. cit., pl. CCXVIIa.

[23] 梵天是苦行者的发型, 因陀罗包着头巾。他们的位置是在佛的左边还是右边, 在这批早期佛像中明显尚未固定规范。

[24] 例如 Vogel, J. Ph., *La sculpture de Mathura*, *Ars Asiatica*, vol. XV, Paris - Bruxelles, 1930, pl. LVI, a.

[25] 德立芙, op. cit., 1949, pl. XXI, Fig. 34, 在 pp. 174-175 有讨论。

[26] 例如我们前面提到的在牛津 Ashmolean 博物馆的早期陶制品, 见 Johnston, E. H., *A terra-cotta Figure at Oxford*, *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, vol. X, 1942. 有这种垂褶衣纹的雕像在很多地方都有, 例如在 Pitalkhora, 见 Deshpande, M. N., *The rock-cut Caves of Pitalkhora in the Deccan*, *Ancient India*, no. 15, 1959.

[27] 巴特那夜叉被认为更早, 它并虽然没有显示与这组早期犍陀罗浮雕长裙下部衣褶纹一样表现奇特的平行线, 然而, 衣褶纹表现方式相同。例如, Pitalkhora, 见 Deshpande, op. cit., pl. LVII, D 或 Jaggayyapeta, 见 Rowland, B., *The Art and Architecture of India - Buddhist - Hindu - Jain*, London, 1953.

[28] Joshi, N. P., 《秣菟罗雕塑》(一本欣赏秣菟罗考古博物馆的雕塑的手册), 秣菟罗, 1966: 公元前 1 世纪; Vogel, op. cit., pl. XLIX, a: 公元 1 世纪初; 《印度艺术珍宝》, 展览手册, 巴黎, 1960, 2<sup>nd</sup> ed., nos. 82 and 108, pls. 18 (Sanci): 50-25 B. C. and 19 (秣菟罗), 后面的年代标注太晚, 应该属于 1 世纪初。

[29] 法切那 (Faccenna), D., 《意大利在巴基斯坦的考古发掘项目 (IsMEO): 犍陀罗艺术和建筑的一些问题》, 贵霜时期的中亚 - 贵霜时期中亚的关于历史, 考古和文化的国际会议会议记录, 杜尚别, 1968 年 9 月 27 日 - 10 月 6 日, vol. I, 莫斯科, 1974.

[30] Bivar, A. D. H., *Hariti and the Chronology of the Kusanas*, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 33.

[31] Dobbins, K. W., *Gandharan Art from stratified Excavations, East and West*, N. S., vol. 23, nos. 3-4, 1973.

[32] 德立芙, op. cit., 1949, Fig. 3 on p. 81; Barua, B. M., *Barhut*, 3 vols., Calcutta, 1934-1937, book III, *Aspects of Life and Art*, pl. XLVIII, Fig. 48; Coomaraswamy, A. K., *La sculpture de Bharhut*, *Annales du Musee Guimet, Bibliothéque d'art*, N. S., tome VI, Paris, 1956, pl. XI, Fig. 31

[33] 在另一个犍陀罗浮雕中刻画了佛陀第一次讲法的场景, 佛陀是以一双脚印的方式表现的, 见福歇 (Foucher), op. cit., 1905-1951, tome I, Fig. 219; 马歇尔 (Marshall), J., *The Buddhist Art of*

Gandhara - The story of the Early School, its Birth, Growth and Decline, Cambridge, 1960, pl. 37, Fig. 59.

[34] 德立芙, *op. cit.*, 1972.

[35] 德立芙, *op. cit.*, 1949. The discussion in ch. 3 and especially pp. 155-168 is well summarized by Sharma, R. C., *Pre-Kaniska Buddhist Iconography at Mathura*, *Bulletin of Museums and Archaeology in U. P.*, nos. 5-6, 1970.

[36] 德立芙, *op. cit.*, 1949, pl. XXI, Fig. 34.

[37] Mus. no. H. 671. 这件雕像被博物馆定义为耆那像, 但是该像的肉髻以及不完全裸露的事实证明了这是一件佛像。

[38] 比较, 例如, Joshi, *op. cit.*, pls. 18 and 21.

[39] 达尼 (Dani), *op. cit.*, pp. 40 and 42, pl. XVIII, Figs. 4 and 5 (not 1 and 2 as mentioned on p. 42).

[40] Khan, M. I., *Mathura Objects in Taxila Museum*, *Journal of the Asiatic Society of Pakistan*, vol. XI, no. 1, 1966, esp. Figs. 1-2; Khan, F. A., *Architecture and Art Treasures in Pakistan - Prehistoric, Protohistoric, Buddhist and Hindu Periods*, Karachi, 1969, p. 118, bottom.

[41] 泰德 (Taddei), M., *India, Archaeologia Mundi*, Geneva, 1970; Taddei, M., *Monuments of Civilization - India*, London, 1977.

[42] 在这一点上犍陀罗再次没有例外。在印度各地人们发现了秣菟罗雕像的一长串地址, 见德立芙, *op. cit.*, 1972, p. 39. Sonkh. 现在当然也要加上。

[43] 在德立芙, *idem*, note 71 中提到的在秣菟罗或附近发现的 16 件犍陀罗佛像, 最近被我个人在秣菟罗博物馆检查了一下, 没有一件是早期的。

[44] 同样观点见泰德 (Taddei), *op. cit.*, 1970.

[45] 萨基奇德里 (Shah-ji-ki Dheri) 的佛施无畏印坐于迦膩色迦舍利盒顶部像非常符合这个阶段的发展特征。很明显与我们提到的那组早期 22 件浮雕相关, 基本样式是梵天和因陀罗双手合十站在佛的两侧。佛的头发仍然紧束, 还不是波浪状, 但是双肩和双脚已经被衣袍覆盖, 显示了这件雕像还是晚于我们提到的那组早期浮雕, 属于随后发展的阶段。

[46] 关于这个发展的更详细的讨论可以在德立芙, *op. cit.*, 1949, pp. 180-231 中找到。

[作者: 阿姆斯特丹大学教授; 译者: 华东师范大学美术学院教授; 华东师范大学美术学院硕士研究生]

(责任编辑: 吴娇)

# 北魏邢合姜石椁壁画研究

李梅田 张志忠

2015年，大同市考古研究所在大同城南富乔发电厂抢救回一批彩绘画像石板，可复原为一座房形石椁，属于一座被破坏了的坐北朝南的长斜坡墓道土洞墓。石椁由地袱、四壁、梁和顶板组成，为长方形屋宇形，悬山顶，面阔2.42、进深1.79、高1.67米(图1)。椁内北部安放石棺床，雕刻有忍冬纹和水波纹图案，人骨架和随葬器物均已不存。另据调查，与该墓同出的还有一块圆首长方形石墓志，可知墓主是葬于北魏皇兴三年(469)的邢合姜，是幽州燕郡安次县人韩受洛拔之妻(图2)。房形椁是北魏平城时期十分流行的葬具，大同地区发现了不少石椁和木椁，很多都有彩绘或浮雕的图像。但这座房形石椁的图像十分特殊，全是佛教题材而不见当时流行的世俗内容。在内壁彩绘了14尊坐佛(原有15尊，其一阙)及飞天、供养人、护法神兽等形象，整个椁室俨然一座埋在地下的佛殿。

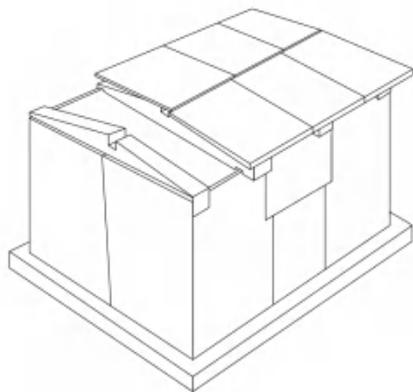


图1 邢合姜石椁复原示意图

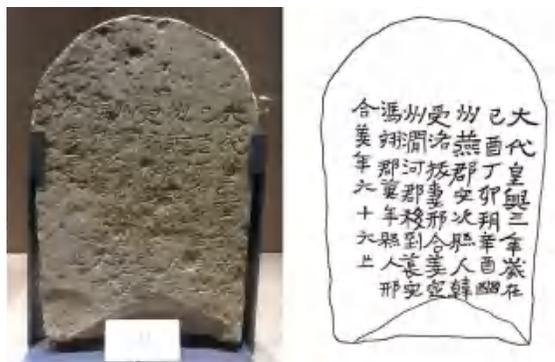


图2 邢合姜墓志

石椁现藏于大同市考古研究所，墓志藏于北朝艺术博物馆。张庆捷、张志忠曾先后披露过这座石椁的画像内容，<sup>[1]</sup>但还未引起学界的足够注意。鉴于这是迄今所见的唯一一座佛殿式石椁，对于探讨北魏平城丧葬美术的内涵、佛教与丧葬的互动等问题都具有十分重要的意义，因此我们有必要作进一步探讨。

## 一、画像配置与空间意涵

石椁正壁由三块石板拼成，绘三个并列的尖拱龕。中央大龕内彩绘二坐佛，释迦、多宝并坐于长方形须弥座上，分别着偏袒右肩和通肩袈裟，施说法印。二佛之间有一个长方形龕

记框，原应有墨书题记。龕顶上饰三朵莲花。左侧龕已佚。右侧龕内绘一尊禅定坐佛，着通肩袈裟，龕的上方绘有屋宇和莲花，左上角绘飞行的虚空夜叉，坐佛两侧绘站立的菩萨和婆薮仙，左侧的菩萨赤脚踏立于莲台上，双手合十面向坐佛；右侧的婆薮仙瘦骨嶙峋，上身赤裸，下着短裙，赤足站立，手持一物于胸前，面向坐佛作问道状，头顶有一朵盛开的莲花。正壁三龕的下层共用一列供养人，以香炉为中心。香炉两侧是由托钵胡僧引导的世俗供养人行列，左侧有5位男性供养人（可能缺失一位），右侧有6位女性供养人，所有供养人皆着鲜卑服装，人像前都有长方形题记框（图3）。



图3 石椁正壁（北壁）

东西侧壁的图像配置相同，各绘2个并列大龕，根据下层香炉的位置，应是以外侧龕内的坐佛为主像。其中西壁外侧龕内的主像身着偏袒右肩袈裟，左手作说法印，右手亲抚罗睺罗头顶，两侧有供养菩萨；内侧龕内的坐佛着通肩袈裟，施说法印，左侧有供养菩萨。东壁外侧龕内的主像施禅定印，内侧龕内的坐佛施说法印，左侧有供养菩萨。两壁坐佛的下层都是以香炉为中心的供养人行列，西壁香炉的左右两侧分别是8名汉装男性供养人和2名汉装女性供养人，东壁香炉左右两侧分别是6名汉装女性供养人和2名汉装男性供养人，各供养人行列皆由1名胡僧引导（图4）。



1 2

图4 石椁侧壁  
1. 西壁 2. 东壁

前壁（南壁）由3块石板拼成椁门和门梁。椁门外壁绘躬身相向而立的门吏。内壁分上下两层，上层是一列坐于屋宇之下的七尊坐佛，下层椁门两侧是口吐长舌的神兽（图5）。



1 2

图5 石椁前壁  
1. 内壁 2. 外壁



图6 石椁顶部（局部）

顶部由8块石板拼成（现缺一块），绘有六组飞天。飞天皆有圆形头光，脸型丰圆，上身斜披络腋，下穿紧身裙，周身帔帛缠绕，双腿向后微曲，露足。6组飞天姿态各异，或双手捧莲蕾，或一手捧莲蕾，一手挽飘带，或两臂伸张，或双手挽飘带凌空飞舞。飞天之间以莲蕾点缀（图6）。

这是一座模拟佛殿的石椁。画像布局严谨、层次清晰、主题明确，正壁的“二佛并坐”和前壁的“七佛”是着重表达的佛教主题。此在已发掘的大量北魏平城墓葬中显得十分特殊。

虽然佛教入华之初，佛教元素就已开始向传统丧葬渗透<sup>[2]</sup>，但在整个汉唐时期，外来的佛教与本土的丧葬基本保持独立发展的轨迹，二者之间有着明确的界限。前贤们对此已有深刻的认识，如俞伟超认为南北朝至隋唐时期佛道活动主要在寺观中进行，而并不在世俗的葬俗中表现出来，故而墓室画像中很少看到直接表现佛道信仰的内容<sup>[3]</sup>。巫鸿认为佛教艺术与墓葬美术维持着平行发展的“双轨”局面<sup>[4]</sup>，可以看成传统的墓葬美术为了自身的独立性而有意识地拒绝异类宗教艺术的同化<sup>[5]</sup>。林圣智也认为南北朝时期墓葬图像与佛教美术分属两种不同的范畴，佛教图像被有意识地排除在墓葬之外<sup>[6]</sup>。汉唐时期佛教与丧葬之间的“双轨”关系表明二者在对待死亡的态度和处理死亡的方式上大不相同，观念和仪式上各有边界。

佛教题材在北魏平城墓葬中也极为常见，在各等级的墓中都有或多或少的呈现，如丹扬王墓<sup>[7]</sup>、沙岭壁画墓<sup>[8]</sup>、云波里路壁画墓<sup>[9]</sup>、湖东一号墓<sup>[10]</sup>、文瀛路壁画墓<sup>[11]</sup>、方山永固陵<sup>[12]</sup>、司马金龙夫妇墓<sup>[13]</sup>、迎宾大道16号墓<sup>[14]</sup>等砖室墓，以及解兴石堂<sup>[15]</sup>、宋绍祖石椁<sup>[16]</sup>、智家堡石椁<sup>[17]</sup>、张智朗石堂<sup>[18]</sup>等房形石椁。这些墓葬或石椁中出现了大量的力士、童子、莲花、忍冬、摩尼宝珠、赤足护法神等佛教象征性图像。但从它们所处的空间位置看，大多位于次要位置，如侧壁、墓（椁）门、甬道、棺床的侧面和腿部等处，而作为墓室视觉中心的正壁部位极少直接表现佛教的内容，画像的主题仍是汉魏以来流行的墓主夫妇宴饮场景。这种情况表明平城佛教之盛已经深深影响到丧葬图像的选择，但并没有改变墓室空间营造的主旨—祖先崇拜和升仙。

但是邢合姜石椁是个例外，完全改变了传统墓室空间的营造主旨。我们可以从礼仪活动的场景来考察画像配置及其空间意涵：

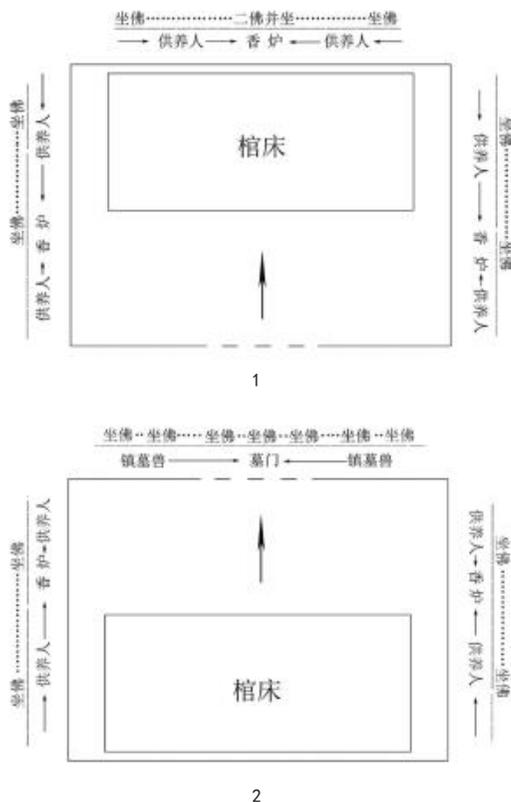


图7 椁室画像配置示意图

1. 内外向内 2. 由内向外

图 7, 1: 参加葬礼和祭礼的人是椁室画像的“观者”。观者进入椁室, 其视觉中心在正壁前的石棺床及正壁画像。在这类模拟宅第的墓室空间里, 石棺床上的死者是被祭祀的对象, 而正壁画像是对死者来世生活的想象, 正中的墓主像象征着来世世界的死者灵魂。但此石椁以象征过去的二佛并坐像取代了传统的夫妇并坐像, 下层以香炉为中心的供养人行列取代了供奉饮食的侍者行列。左、右侧壁的图像是正壁图像的延伸, 共同构建了佛殿式的场景。在这个观者与死者灵魂的互动空间里, 空间的涵义已不同于传统的墓室, 祭祀空间变成了礼佛空间, 对死者灵魂的祭祀变成了礼佛, 来世的死者不再是世俗的人物, 而是脱离了六道轮回的佛。

图 7, 2: 当葬礼结束, 墓室被封闭之后, 石椁变成了死者灵魂独享的空间, 棺床上的墓主成为新的“观者”。前壁上层的七佛坐像成为新的视觉中心, 下层椁门两侧的神兽承担了护法的作用。两侧壁坐佛下层的供养人行列皆以偏于外侧的香炉为中心, 将观者的视线由内向外引向前壁的七佛。西壁主像旁的罗睺罗代表了重生, 而前壁的七佛象征着未来。如此, 前壁的七佛成为了墓室封闭后的画像主题, 空间的主旨变成了反映净土信仰的七佛世界。从正壁到侧壁、前壁, 随着画像内容的延伸, 发生了从过去向未来的过渡。

## 二、平城佛教与丧葬的互动

邢合姜石椁的空间营造主旨与此前所见的平城墓葬, 乃至整个汉末至隋唐墓葬都大不相同, 尚属考古发现的孤例, 但从北魏平城佛教信仰的背景来看, 它的出现又存在一定的必然性, 反映了平城佛教与丧葬的密切互动。

正壁中央大龕内作为过去佛的释迦、多宝并坐像处于最突出的地位。二佛并坐是云冈石窟的常见题材, 贯穿了云冈开窟的始终。据统计有 385 个二佛并坐龕, 几乎每个洞窟中都有, 其中原因一般认为与《法华经》的盛行、冯太后与孝文帝共同执政而号称“二圣”有关<sup>[19]</sup>。此墓纪年是皇兴三年(469), 孝文帝尚未登基, 与其强调二佛题材与“二圣”的关系, 不如说是工匠对熟悉题材的选择。云冈造像与平城墓室可能遵循了一些共同的粉本, 工匠们将熟悉的二佛题材“活用”到墓室里, 取代了传统的夫妇并坐像。石椁正壁和左右侧壁佛像下部的供养人行列皆以香炉为中心, 以胡人邑僧引导, 男女分列左右, 这种图式也贯穿于云冈石窟的始终。从昙曜五窟开始就出现了以香炉为中心、由僧人引导的男女供养人行列<sup>[20]</sup>。供养人图像在云冈已经形成较为固定的程式, 工匠在制作石椁时直接借用石窟图式是很有可能。

前壁的七佛题材反映了十六国北朝流行的净土信仰, 类似题材在 4-6 世纪的西域、河西非常常见, 以北凉石塔上的七佛最为突出(426 至 436 年间), 14 件石塔大多刻有过去七佛和弥勒菩萨<sup>[21]</sup>。净土是佛徒追求的脱离了生老病死诸般苦恼的天堂, 是相对于娑婆世界的秽土而言。十六国北朝时期十分流行弥勒净土信仰, 包括弥勒上生信仰(弥勒在兜率天宫)和弥勒下生信仰(弥勒在娑婆世界)。在弥勒下生之后、释迦出现之前有过去六佛: 毗婆尸(Vipasin), 尸弃佛(Sikhin), 毗舍浮(Visvahu), 拘留孙(Krakucchanda), 俱那含牟尼

尼 (Kanakamuni), 迦叶波 (Kasyapa), 与释迦一同组成七佛。七佛题材是弥勒下生信仰的主要表现方式, 最早产生于中亚犍陀罗地区, 在中国境内的克孜尔石窟、河西炳灵寺 169 窟 (西秦建弘元年, 420 年)、北凉石塔等都发现了较早的七佛题材<sup>[22]</sup>。值得注意的是, 邢合姜石椁的七佛要早于云冈石窟。云冈中期才开始出现大量的七佛题材, 如第 10、11、13、35、38、36-2 窟等。除了第 36-2 窟以七佛为主尊外, 多出现在龕额内。最早纪年的是 11 窟东壁上层太和七年 (483) 龕, 可以看做云冈较早的七佛样式<sup>[23]</sup>。第 10 窟可能是太和八至十三年 (484-489) 宦官钳耳庆时营造的崇福寺<sup>[24]</sup>, 在前壁窟门上方横列了一排七佛坐像。这说明邢合姜石椁的七佛题材并非来自于云冈石窟, 而可能源自遥远的河西地区, 反映了七佛信仰随着佛教的东渐而先被平城百姓所接受的事实。也就是说, 云冈的七佛造像是在平城民间净土信仰的基础上产生的。

从佛殿化的邢合姜石椁来看, 本土丧葬与佛教之间发生了密切的互动, 互动的思想基础是佛教净土观与传统生死观的交融。东晋佛陀跋陀罗 (觉贤) 译《佛说观佛三昧海经》:“(毗婆尸佛) 若有众生闻我名者, 礼拜我者, 除却五百亿劫生死之罪, 汝今见我, 消除诸障, 得无量亿旋陀罗尼, 于未来世当得作佛…… (拘留尸佛) 见此佛者, 常生净国, 不处胞胎, 临命终时, 诸佛世尊必来迎接见七佛已见于弥勒, 见弥勒已贤劫菩萨, 一一次第, 逮及楼至各放光明……”<sup>[25]</sup> 礼拜七佛可以临终时往生弥勒净土, 这是一种不同于升仙的死亡观, 但同样是对死亡的关切、对未来的憧憬。在墓室空间里, 汉魏传统常以引魂升天表达成仙的愿望, 以西王母世界代表美好的仙境, 而佛徒则以礼佛、造像方式表达对七佛主宰的净土世界的追求。云冈石窟的空间设计往往蕴含了生死之间的时空转换涵义, 汪悦进以云冈第 38 窟为例, 认为各壁的佛像排列方式具有特别的时空内涵: 东壁的七佛、释迦、弥勒菩萨象征着过去、现在、未来的共存, 着眼于现世; 西壁为象征未来的弥勒佛独占, 表现的是来世, 而北壁的释迦、多宝二佛具有生界与死界交汇的内涵, 左右两侧的涅槃、罗睺罗因缘像等分别代表了死亡与新生, 北壁下层的骑象与骑马代表了出生和入死, 石窟空间象一个时空体一样表现了亡灵腾升净土的完整过程, 石窟的设计者附会佛教图像以安抚吴家亡子<sup>[26]</sup>。与 38 窟类似, 邢合姜石椁四壁的图像安排似乎也体现了生与死的时空转换: 从代表过去的二佛向左右两壁延伸, 西壁主像旁的罗睺罗代表了重生, 而前壁的七佛代表了未来的净土世界, 佛教净土观与传统生死观的界限被淡化。

第 38 窟窟门上方有云冈石窟最长的造像铭《吴氏忠伟为亡息冠军将军华口侯吴天恩造像》, 有“愿亡儿……腾神净土……愿口亡儿, 常谒口口”等语<sup>[27]</sup>, 寄托了希望亡灵往生净土的愿望, 所谓“腾神”指灵魂飞升之意, 是升仙的习惯表达方式, 只不过在这里飞升的目的地不是仙界而是净土, “常谒”的对象也不是西王母而是代表未来的弥勒。年代接近的第 35 窟主尊是交脚弥勒, 楣拱内凿七佛, 门口东侧龕内铭记“惟口代延昌四年正月十四日。恒雍正口尉, 都统华堂旧宫二常主匠, 为亡弟安风翰造弥勒并七佛立侍菩萨, 比丘道口口化口”, 也明确表达了希望亡灵往生弥勒净土的愿望<sup>[28]</sup>。类似的造像铭记在平城十分常见, 表明平城百姓的生死观已深受净土信仰的影响。当时以造像为死者往生净土、为生者祈福的做法十分

普遍。汤用彤先生论及北朝佛教，“北朝法雨之普及，人民崇福之热烈，可于造像一事见之。……其宗旨自在求福田利益：或愿证菩提，希能成佛；或冀生安乐土，崇拜佛陀；或求生兜率，得见慈氏（弥勒）。或于事先预求饶益；或于时候还报前愿。或愿生者富贵；或愿出征平安；或愿病患除灾”<sup>[29]</sup>。在这种背景下，佛教与传统丧葬在对待死亡的态度和处理死亡的方式上发生了密切的互动。

平城佛教与丧葬的互动是通过匠作交流和粉本互通实现的。林圣智根据平城墓葬中大量使用佛教图像的情况，提出“区域作坊”概念，认为同一区域内的作坊团体不但制作佛教造像，也制作墓室图像，因为作坊的运作机制，佛教图像与墓葬图像之间产生了关联<sup>[30]</sup>。这对制度草创时期的平城社会来说应是符合事实的，平城生活空间、宗教空间和丧葬空间虽功能各异，但在图像粉本的选择上似乎并没有严格的界限，常见粉本互通的现象，如在方山永固陵的墓门石刻、宫殿建筑构件、石棺床和房形石槨上，往往采用风格十分一致的母题或装饰性纹样，很多都与云冈石窟纹样相同<sup>[31]</sup>。

粉本的互通应与平城时期的匠作体制有关，著名匠作大匠如王遇（钳耳庆时）、蒋少游、李冲等负责了平城至洛阳的很多工程建造，他们往往同时兼作宫殿、陵园、寺庙、宅第与佛教造像。其中王遇的经历最能反映平城的匠作体制，根据《魏书》、王遇墓志、晖福寺碑等材料，可知宦官王遇出身关中羌豪，自孝文帝时开始“枢机左右，历奉三帝”<sup>[32]</sup>。深得冯太后信任，“遇性巧，强于部分。北都方山灵泉道俗居宇及文明太后陵庙，洛京东郊马射坛殿，修广文昭太后墓园，太极殿及东西两堂、内外诸门制度，皆遇监作。……赵脩之宠也，遇还宗承，受敕为之监作第宅”<sup>[33]</sup>。平城的许多大型皇家建设都是由他主持完成，除了方山永固陵外，他可能更擅长于寺院土木建筑的设计施工，如思远寺、平城东郭外寺庙建筑群、家乡修建的晖福寺等都是他的建筑成果<sup>[34]</sup>。云冈第9、10双窟可能是王遇在太和八至十三年（484-489）营造的崇福寺<sup>[35]</sup>。王遇是一位兼作皇室宫殿、造像、寺庙、陵园的工匠首领，他在平城的建造活动集中体现了当时宗教空间、丧葬空间和生活空间之间的匠作交流。

### 三、结语

北魏邢合姜墓以复古的房形石槨为葬具，但以佛像壁画模拟了佛殿式的场景，表达了完全不同于中原传统的空间营造主旨。以“二佛”和“七佛”题材取代了传统的夫妇并坐和升仙图式，祭祀空间变成了礼佛空间，对死者的来世想象变成了净土世界，从石槨的正壁到侧壁、前壁的画像表现了由过去向未来的过渡。邢合姜墓虽是目前考古发现的孤例，但反映了平城佛教与丧葬的频繁互动，除了平城深厚的净土信仰土壤外，还因平城匠作体制造成的图像粉本互通。

#### 注释：

[1] 张庆捷：《献给另一个世界的画作——北魏平城墓葬壁画》，上海博物馆编：《壁上观——细读山西古代

壁画》，北京大学出版社，2017年；张志忠：《大同北魏墓葬佛教图像浅议》，Shing Muller, Thomas O. Hollmann, and Sonja Filip:《从考古与文献看中古早期的中国北方》(Early Medieval North China: Archaeological and Textual Evidence), Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2019.

[2] 佛教初传时期的佛教元素最先出现在东汉墓葬中，如四川彭山崖墓、乐山麻浩崖墓、山东沂南画像石墓、滕县东汉画像石墓、内蒙古林格尔壁画墓等，以长江流域最为多见。1990年代初，南京学者阮荣春、贺云翱等与日本学者合作对长江流域及两广10省进行了实地采访，收集到300多件与早期佛教有关的文物，将其中部分器物编为《佛教初传南方之路文物图录》，除了早期发现的长江上游崖墓石刻、摇钱树上的佛像外，还甄别出大量长江中下游吴晋时期铜器、青瓷器、魂瓶上的佛像及可能与佛教有关的胡人俑，参南京博物院等编：《佛教初传南方之路文物图录》，文物出版社，1993年；阮荣春：《佛教南传之路》，湖南美术出版社，2000年。

[3] 俞伟超：《中国古墓壁画内容变化的阶段性——〈河北古代墓葬壁画精粹展〉座谈会上的发言提纲》，《文物》1996年第9期。

[4] 巫鸿：《全球景观中的中国古代艺术》，三联书店，2017年。

[5] 同上。

[6] 林圣智：《图像与装饰——北朝墓葬的生死表象》，台湾大学出版中心，2019年。

[7] 怀仁县文物管理所：《山西怀仁北魏丹扬王墓及花纹砖》，《文物》2010年第5期。

[8] 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。

[9] 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。

[10] 山西省大同市考古研究所：《大同湖东北魏一号墓》，《文物》2004年第12期。

[11] 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。

[12] 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。

[13] 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。

[14] 大同市考古研究所：《山西大同迎宾大道北魏墓群》，《文物》2006年第10期；张庆捷：《献给另一个世界的画作——北魏平城墓葬壁画》，上海博物馆编：《壁上观——细读山西古代壁画》，北京大学出版社，2017年。

[15] 张庆捷：《北魏石堂棺床与附属壁画文字——以新发现解兴石堂为例探讨葬俗文化的变迁》，北京发现中国考古学研究中心编：《两个世界的徘徊——中古时期丧葬观念与礼仪制度学术研究论文集》，科学出版社，2016年。

[16] 山西省考古研究所、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。

[17] 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。

[18] 张庆捷：《献给另一个世界的画作——北魏平城墓葬壁画》，上海博物馆编：《壁上观——细读山西古代壁画》，北京大学出版社，2017年。

[19] 王恒：《二佛并坐及其佛教意义》，《文物世界》2002年第1期。

[20] 李雪芹：《云冈石窟供养人图像形式分析》，《山西大同大学学报（社会科学版）》2017年第1期。

[21] 殷光明：《北凉石塔造像研究》，载《法藏文库·中国佛教学术论典·佛学硕、博士论文》第九辑，佛光山文教基金会，2003年；张宝玺：《北凉石塔艺术》，上海辞书出版社，2006年。

[22] 关于七佛造像的研究，参魏文斌、唐晓军：《关于十六国北朝七佛造像诸问题》，《北朝研究》1993年第3期；殷光明：《北凉石塔上的易经八卦与七佛一弥勒造像》，《敦煌研究》1997年第1期。

[23] 王雁卿：《云冈石窟七佛造像题材浅析》，云冈石窟研究院编：《2005年云冈国际学术研讨会论文集》，文物出版社，2006年。

[24] 宿白：《“大金西京武州山重修大石窟寺碑”校注——新发现的大同云岗石窟寺历史材料的初步整理》，

《北京大学学报》1956年第1期。

[25] 《中华大藏经》第22册《佛说观佛三昧海经》卷10《念七佛品》。

[26] 汪悦进：《佛教石窟的时空观及图像附会——云冈第38窟北魏雕刻布局构思浅议》，巫鸿主编：《汉唐之间的宗教艺术与考古》，文物出版社，2000年。

[27] 水野清一、長廣敏雄：《雲岡石窟：西曆五世紀における中國北部佛教窟院の考古學的調査報告》第十五卷本文，京都大學人文科學研究所雲岡刊行會，1955年。

[28] 水野清一、長廣敏雄：《雲岡石窟：西曆五世紀における中國北部佛教窟院の考古學的調査報告》第十五卷本文，京都大學人文科學研究所雲岡刊行會，1955年。

[29] 汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》，商务印书馆，2015年。

[30] 林圣智：《图像与装饰——北朝墓葬的生死表象》，台湾大学出版中心，2019年。

[31] 不同空间的平城纹样研究，参王雁卿：《北魏平城时期的装饰纹样》，载王银田等著：《北魏平城考古研究——公元五世纪中国都城的演变》，科学出版社，2017年。

[32] 王遇卒于正始元年（504），墓志出土于洛阳北邙山，参齐运通、杨建锋编：《洛阳新获墓志（2015）》，中华书局，2017年；王银田：《〈王遇墓志〉再考》，载王银田等著《北魏平城考古研究——公元五世纪中国都城的演变》，科学出版社，2017年；周伟洲：《北魏〈王遇墓志〉补考》，《西北民族论丛》2018年第2期。

[33] 《魏书》卷九十四《阉官传·王遇》，中华书局标点本，1974年。

[34] 辛长青：《羌族建筑家王遇考略》，《文史哲》1993年第3期。

[35] 宿白：《“大金西京武州山重修大石窟寺碑”校注——新发现的大同云岗石窟寺历史材料的初步整理》，《北京大学学报》1956年第1期。

[作者：中国人民大学历史学院考古文博系教授；大同市考古研究所所长、文博研究馆员]

（责任编辑：王雁卿）

# 大同北魏沙岭 7 号墓壁画所见车舆辨析

吴 娇

大同北魏沙岭 7 号壁画墓是考古发现的一座有纪年（公元 435 年）的北魏平城时代早期墓葬，墓葬为长斜坡墓道砖构单室墓，由墓道、甬道、墓室三部分组成，墓室平面呈弧边长方形。壁画分布在墓室四壁和甬道顶、侧部，东壁为正壁，绘墓主人夫妇并坐图；北壁是一幅盛大的车马出行图；南壁以布障分宴饮和劳作两个场面；西壁墓门两侧为高举盾牌的武士形象<sup>[1]</sup>。在北壁、东壁、南壁的壁画中绘制有“辂”、卷棚牛车、粮车等不同形制的车舆，车舆结构独具特色，本文以此为切入点，对壁画中所见的各类车舆结构和类型进行辨识，进而分析北魏平城时代早期的车舆文化，管中窥豹，祈请指正。

## 一、“辂”

北壁车马出行图中间是一辆高大的马车，前部为红黑相间的四匹马，马首鞮具依稀可见，连接四马的衡为简单的木棍状，控制马的缰绳仅见一条，马尾上翘，马蹄呈快速奔驰状，内侧马的左侧有一头戴垂裙皂帽、着交领衣的御者。主车装饰豪华，顶部有伞盖，伞骨显露。四条飘带从不同方向随车马行进自由飘动，粗壮结实的车程撑起伞盖；车折形前屏泥低矮，但左右车舆较高，且有外凸平置的车轳；车轮有幅 16 条，车毂下方有飞铃；墓主人头戴垂裙黑帽，身着交领衣，袖手端坐于车上。该车最引人注目的当属车后斜插的旗帜，外侧大旗有下垂的旒（飘带）七条，杆首内卷呈钩状，垂挂一装饰物，内侧小旗随风飘扬，杆首状况不明（图 1）。



图 1 北壁主车“辂”

《晋书·舆服志》记载“辂”：“斜注旂旗于车之左，又加棨戟于车之右，皆橐而施之。”<sup>[2]</sup>孙机先生认为“以棨戟与旂旗相配且成定制，仅见于辂。”<sup>[3]</sup>北壁主车车后一大一小两旗，大旗即旂，小旗应为棨戟所韬绣囊。因此，该车应为“辂”。

辂，通“路”。最早见于《周礼》记载“王之五路”“五路”以装饰不同而定名，作为帝王用车，分别用于不同的场合。《晏子春秋》《诗经·秦风·渭阳》分别提到“辂车乘马，君乘之上”“我送舅氏，曰至渭阳。何以赠之？路车乘黄……”可见，辂车是级别较高的车舆类型。东汉辂车的地位再次被提升，《白虎通义》“路者，君车也”。“目前汉代的考古材料中，尚未能识别出哪一种车代表当时的辂。辂的特点至晋代才明确起来。”<sup>[4]</sup>晋代“法驾行则五路各有所主”。关于“辂”的图像见于顾恺之《洛神赋图》（宋摹本）（图 2.1）、隋代莫高窟 296 窟、420 窟、唐代懿德太子墓（图 2.2）、长乐公主墓的壁画及之后各代的《大驾卤簿图》中，均为比北魏时期晚的辂，但可以看出不同时代辂的形制变化。北魏沙岭 7 号壁画墓是目前所见年代较早的以“辂”为主车的出行仪仗图，是目前唯一一处北魏时期的“辂”车形制，为研究北魏“辂”的特点以及“辂”的时代发展序列提供了直接证据。如上所述，“辂”是汉晋以来的帝王用车，而以车马为主的出行图更是汉晋壁画墓的主要特色，可见北魏定都平城初期对汉晋车舆制度的高度重视。

历代舆服志对不同等级“辂”的配置有明确的规定。《魏书·舆服志》记载“皇太子、皇子皆鸾辂立乘，龙旂九旒驾驷；公安车，龙旂八旒，驾三马；侯车，七旒，驾二马；子车，六旒，驾一马。”<sup>[5]</sup>张庆捷先生对沙岭壁画墓漆皮残文进行考证，并将破多罗氏诸官职与《南巡碑》所载官员比较，推测墓主人为公爵的可能性较大<sup>[6]</sup>，那么墓主人乘坐的“辂”应是“龙旂八旒，驾三马”，但壁画中的“辂”却是大旗七旒，驾驷马，其与《魏书》的记载不同，但马匹数与《后汉书·舆服志》《晋书·舆服志》的记载相符，《晋书·舆服志》载

“玉路驾六黑马，余四路皆驾四马……”“车，……天子所御则驾六，其余并驾四。”沙岭壁画中北壁主车“辂”出现与史书记载不相符的情况，究其原因，北魏沙岭 7 号壁画墓为北魏早期墓葬，此时鲜卑族处于创制的初始阶段，尚



1



2

图 2 辂

1. 《洛神赋图》中驾四匹马的辂（采自顾恺之《洛神赋图》，中信出版集团，2016 年）
2. 唐代懿德太子墓壁画中的辂（采自徐光冀主编《中国出土壁画全集·7》，科学出版社，2012 年）

未形成完整的规制。正如《魏书》所言，“太祖世所制车辇，虽参采古式，多违旧章”。

## 二、卷棚牛车

卷棚牛车见于东壁和南壁，东壁卷棚牛车位于墓主人夫妇右前方（图3），车辆前方一女子身着交领长裙，回首望牛，手牵缰绳驭车同行。驾牛浑圆壮实，辕木较直，轭末端上卷。

车厢较小，车舆前部画面破损，据所残留的痕迹可知，棚顶中央平坦，但拐角处略呈弧形，且顶部末端高，中间凹，车后红色垂帘。南壁通幃卷棚车保存相对较好（图4），双辕，辕木较长且上翘；车厢略呈方形，棚顶前后高中间凹，前部为竖长方形交木框架结构，无出檐，后有剪角出檐且有长方形可上下开启的门户。车厢前后均有垂帘，前部两层垂帘，外层长度约为车厢高度的三分之一，后部红色垂帘及地。《三国志·魏志·阎温传》注引《魏略·勇侠传》：“孙宾硕，乘犊车，将骑入市。观见歧，疑其非常人也……乃开车后户，顾所将两骑，令下马扶上之。……宾硕闭车后户，下前檐。”南壁卷棚牛车与此处提到的犊车相似，有可以开闭、供人上下的后户，并有前檐，即垂帘。两车车厢上部均设通幃帐幔，幃即车幔，通幃是指车舆和驾牛的上方支起的帐幔，用于防止阳光暴晒。《晋书·舆服志》载“通幃车，驾牛，犹如今犊车制，但举其幃通覆车上也，诸王三公并乘之。”



图3 东壁卷棚牛车



图4 南壁卷棚牛车

卷棚牛车流行于魏晋时期，河西地区画像砖绘制的卷棚牛车，车厢较长，但低矮，车顶卷曲（图5.1）。酒泉市丁家闸5号墓<sup>[9]</sup>女墓主出行图中的四辆卷棚牛车，车厢逐渐变高，车厢前部出现固定帐幔的竖杆及绳索，车顶可能有偏幃帐幔（图5.2）。此外，西晋墓葬出土了一定数量的陶牛车，车箱较小，略呈方形，车顶平坦但拐角处呈圆弧形。如山东邹城西晋刘宝墓出土的陶牛车（图5.3）。与之相比，东晋辽宁朝阳袁台子壁画墓<sup>[10]</sup>（图5.4）及高句丽壁画中<sup>[11]</sup>所见卷棚牛车，车厢甚高，但前后均有垂帘，棚顶卷曲，设通幃帐幔（图5.5、6）。

北魏沙岭7号墓壁画中所见的卷棚牛车车厢较低，近方形，棚顶平坦，拐角处呈圆弧形，整体结构与西晋卷棚牛车相似度较高。但车厢前后垂帘多见于魏晋时期高句丽地区的墓葬壁画，沙岭壁画中车厢前部垂帘有所改进，出现内外两层。与魏晋时期卷棚牛车相比，沙岭壁画墓所见卷棚牛车最大的不同点在于车顶结构。车顶平坦，且前后高中间凹是北魏卷棚牛车的一



图5 魏晋时期的卷棚牛车

1. 河西地区卷棚牛车画像砖 (采自徐光冀主编《中国出土壁画全集·9》, 科学出版社, 2012年)
2. 酒泉市果园乡丁家闸5号墓卷棚牛车 (采自徐光冀主编《中国出土壁画全集·9》, 科学出版社, 2012年)
3. 山东邹城西晋刘宝墓出土的卷棚陶牛车 (采自胡新立《山东邹城西晋刘宝墓》, 《文物》2005年第1期)
4. 德兴里古壁画墓绘制的卷棚牛车 (采自耿铁华《高句丽古墓壁画研究》, 吉林大学出版社, 2008年)

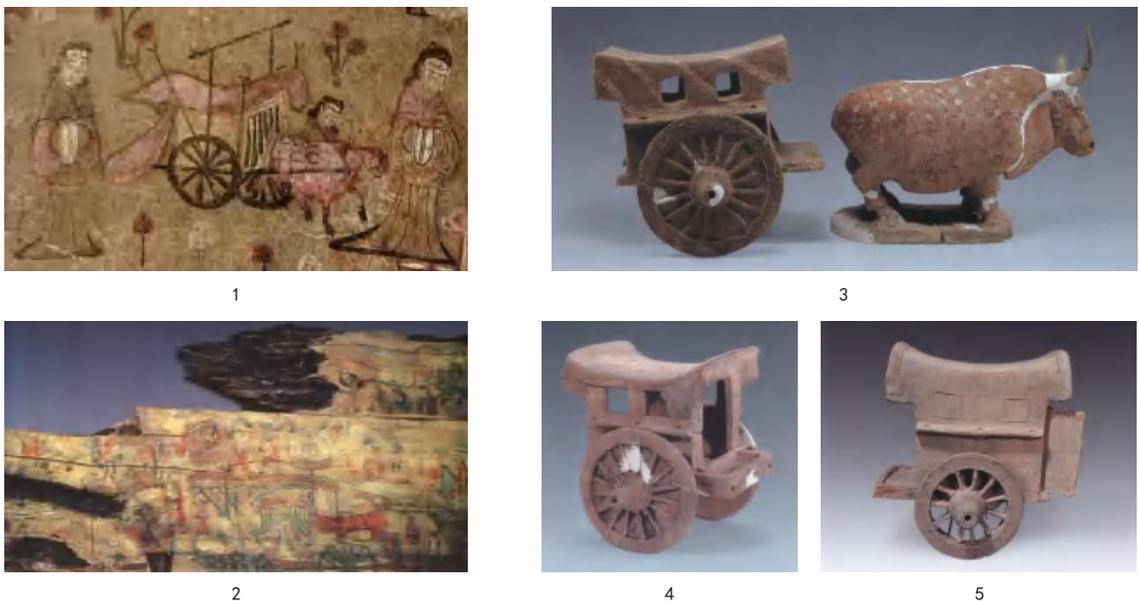


图6 北魏平城地区的卷棚牛车

1. 解兴石堂 (采自北朝艺术研究院编著《北朝艺术研究院藏品图录·青铜器·陶瓷·墓葬壁画》, 文物出版社, 2016年)
2. 智家堡棺板画 (采自刘俊喜、高峰《大同智家堡北魏墓棺板画》, 《文物》2004年第12期)
3. 雁北师院M2 4. 宋绍祖墓 (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)
5. 云波路北魏墓 (采自大同市考古研究所《山西大同云波路北魏墓(M10)发掘简报》, 《文物》2017年第11期)

大特点，解兴石堂、智家堡棺板画等墓葬壁画中绘制的卷棚牛车以及雁北师院北魏墓群、宋绍祖墓、云波路等北魏墓中随葬的陶卷棚牛车均可看到（图6）。到北齐，卷棚牛车顶部为等高的半圆形卷棚顶，且车顶前后出檐较大；隋唐继承北齐卷棚车特点，但棚顶两端上翘极其明显，整体呈翻卷状。由此可见，北魏定都平城初期，效仿魏晋卷棚车制，但在此基础上进行改进，并形成了独具特色的车舆类型。

## 二、粮车

粮车绘于南壁宴饮图步障西面（图7），共6辆，分两排放置。双辕，辕木较直，车辕下以“X”形架支撑；軹板较长；车身四角立柱厚重，略倾斜；车厢较深，车身均用木板横向围



图7 南壁宴饮图

挡，其中3辆车插有竖杆；车辐均在10条以上；6辆车均载满货物，或因所装货物种类不同，顶部形态略有差异，上排东侧2辆顶部呈鼓包状，西侧2辆则呈尖顶状且上部有黑点状装饰。下排东起第一辆粮车车身左右插有耒耜，第二辆货车立体效果较强，四角立柱粗壮，横竖交叉的木杆密度较大。值得注意的是，这6辆车的车轮一侧均有长方形的框线。框线红线起稿，黑线定稿，说明其应该是实际存在的车舆组件或与其相关的组件。

此外，南壁最东面中部靠下的位置有一辆货车，据所残留图像推测，与西面第一排车辆东侧粮车形制基本相同。

此类粮车目前仅见于此处和广远将军妻母之墓的局部石板壁画<sup>[12]</sup>中（图8），这两处货车均位于粮仓附近，且满载呈鼓包状或尖顶状的货物，据货物形态推测其可能为粮食；再者，南壁下排第一辆货车，车身左右插有耒耜（图9）。《晋书·舆服志》“耕根车，天子视耕所乘者也。……置耒耜于轼上……”<sup>[13]</sup>，可见车上置耒耜与农业有密切关系，故此类型车可能是



图8 广远将军妻母之墓局部石板壁画

(采自北朝艺术研究院编著《北朝艺术研究院藏品图录·青铜器·陶瓷·墓葬壁画》，文物出版社，2016年)



图9 插有耒耜的车



图10 南壁屋顶式车舆

专门用于运载粮食的货车。

粮车及粮仓的大量绘制体现了北魏建国初期以食为本，以礼治国的方针。《魏书》卷一百一十《食货志》“太祖定中原，接丧乱之弊，兵革并起，民废农业。方事虽殷，然经略之先，以食为本……劝课农耕，量校收入，以为殿最。又躬耕籍田，率先百姓。”粮食是宴饮活动不可或缺的材料，而壁画中的宴饮场景也绝非“现世家居生活”，其表现的可能是古代的乡饮酒礼<sup>[14]</sup>。《诗经·幽风·七月》卒章有“九月筑场圃，十月纳禾稼。黍稷重穆，禾麻菽麦。嗟我农夫，我稼既同，上入执宫功。……九月肃露，十月涤场，朋酒斯飧，曰杀羔羊，跻彼公堂，称彼兜就，万寿无疆。”即九月里修好打粮场，十月里纳粮入仓库。等到农事已毕，打谷场已清扫干净，就大杀羔羊，大办酒宴。其中“飧”即指乡饮酒礼，乡饮酒礼是始于周代的一种嘉礼，《礼记·射义》：“乡饮酒之礼者，所以明长幼之序也。”沙岭南壁所绘场景（图7）与《诗经》所载近乎完全一致，步幃以西满载粮食的货车与粮仓并存，下部二侍从合作宰羊；步幃以东的场景则体现“在乡饮酒礼上，尊者长者恭顺地居于上座，卑者恭顺地居于下座，敬酒行礼依次而进行，等级秩序由此而强化”<sup>[15]</sup>。故停置粮车，是酒食之会的一部分，既反映出北魏平城时代早期对粮食的重视，又蕴含着拓跋鲜卑建国之初对汉晋礼制的高度重视。

此外，南壁西面下排车辆还有一辆结构特殊的屋顶式车舆，双辕，辕木较长且上翘，前部有连接辕木的颈軛；庀殿顶，上密布卷翘形、向内弯曲的“鸱尾状”装饰；轸板较长，前后凸出；车身呈方形，四周封闭，亦有横竖杆交叉围挡，车轮一侧有长方形的框线（图10）。车身的围挡结构和前后突出的轸板与粮车基本相同，且车厢前后均无垂帘，推测其为载物的

輜重车。《说文》云：“輜一名駟车，前后蔽也。蔽前后以载物，谓之輜车。载物必重，谓之重车。”

### 三、结语

大同北魏沙岭7号墓壁画中所见车舆，分布在墓室主要壁画题材中，可见拓跋鲜卑定都平城后对车舆的高度重视，车舆制度是古代文化建设的重要内容，是体现礼制最外显的标识物<sup>[16]</sup>，《南齐书·舆服志》“文物煌煌，仪品穆穆。分别礼数，莫过舆服。”从车舆制度可知拓跋鲜卑定都平城征服北方后文化建设的过程。此墓壁画中的车舆类型多为汉晋墓葬中常见的车舆类型，说明拓跋鲜卑定都平城早期以汉晋华夏传统文化为摹本，将舆服之礼和乡饮酒礼贯穿其中，有选择地进行利用与改造，形成了北魏的独特的文化面貌。

#### 注释：

- [1] 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。
- [2]（唐）房玄龄等：《晋书》卷二十五志第十五舆服，中华书局，1974年。
- [3][4] 孙机：《辂》，《中国古舆服论丛》，文物出版社，2001年。
- [5]（北齐）魏收：《魏书》卷一百八之四礼志四，中华书局，1974年。
- [6] 张庆捷：《北魏破多罗氏壁画墓所见文字考述》，《历史研究》2007年第1期。
- [7] 山西省考古研究所、大同市考古研究所：《山西大同南郊全家湾北魏墓（M7、M9）发掘简报》，《文物》2005年第12期。
- [8] 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。
- [9] 甘肃省考古研究所：《酒泉十六国壁画墓》，文物出版社，1989年。
- [10] 辽宁省博物馆文物队、朝阳地区博物馆文物队、朝阳县文化馆：《朝阳袁台子东晋壁画墓》，《文物》1984年第6期。
- [11] 耿铁华：《高句丽古墓壁画研究》，吉林大学出版社，2008年。
- [12] 大同北朝艺术研究院：《北朝艺术研究院藏品图录 青铜器 陶瓷器 墓葬壁画》，文物出版社，2016年。
- [13] 同[2]。
- [14] 韦正：《五世纪中后期的平城——以墓葬资料为中心的观察》，《从考古与文献看中古早期的中国北方》，2019年。
- [15] 阎步克：《中国古代官阶制度引论》，北京大学出版社，2010年。
- [16] 华梅等：《中国历代〈舆服志〉研究》，商务印书馆，2015年。

[作者：云冈石窟考古研究室、文博馆员]

（责任编辑：王雁卿）

# 大同新荣区饶钹考释

侯 瑞

2018年秋季,云冈石窟研究院征集回13件窖藏于新荣区的饶钹(后文称:新荣饶钹),具体出土位置和保存形式已无从知晓。本文仅就这批饶钹的形制和铭文进行考释,希冀确定其年代、出处、用项。并在此基础上,对辽金时期大同佛教僧侣管理机构以及铜禁政策进行粗略的探讨。

## 一、佛教乐器饶钹传入中国之概述

饶钹是一种打击乐器,古称铜钹、铜盘、铜钵。“其圆数寸,隐起如浮沔,贯之以韦,相击以和乐。”<sup>[1]</sup>饶钹属“八音”中的金类,构造简单,形状为笠形金属片,用响铜制成,中部隆起的半球形部分称“碗”或“帽”,顶部钻有小孔,用皮革条或绸布拴系,以使用手持握,两面为一副,相击振动发音。若细分,饶与钹是有区别的:饶面薄而翘,帽小而顶平(帽径约当全径的1/6-1/4);钹面厚而平,碗大而顶圆(碗径约当全径的1/2);民间将碗大的称钹,帽小的称饶。大小相同的饶与钹,饶音低于钹而余音较长。<sup>[2]</sup>

铜钹本为佛教乐器,约随佛教传入我国,时间当不晚于公元4世纪。法显(337-422)所著《佛国记》中有那竭国醯罗城(今阿富汗贾拉特阿巴德东南)供奉佛顶骨“敲铜拔”的记载。在北朝(386-581)开凿的云冈、龙门、麦积山石窟伎乐中,就已看到其与各种乐器的组合形式。铜钹传入中国后,其名称的文字记载略有不同。“钹”[bó],初始大约是梵语部分字音的音译。这种形制的舶来乐器在中国最早称其为“拔”[bá]或“跋”[bá]。追溯相关史料,作为乐器名,“拔”或“跋”在东晋时就已见之典籍。而后,《北齐书·神武帝纪上》载:“初,孝明之时,洛下以两拔相击,谣言曰:‘铜拔打铁拔,元家世将末。’”<sup>[3]</sup>文中“拔”即为“钹”,这里以铜拔、铁拔隐指拓跋、贺跋,言其俱现衰败之兆。唐代慧琳《一切经音义》载:“铜拔,亦为跋……有作钹,无所从。”又说:“古字书无钹字,近代出也。……《考声》云:‘钹,乐器名。’《经》:‘从金作钹,俗字也。’”<sup>[4]</sup>说明在最初,钹、拔、跋,三个字在使用上比较含混,钹系后来成为专名。

文献记载铜钹作为乐器用以伴奏歌舞的历史,最早可追溯到前凉张重华永乐元年(346年)。《隋书·音乐志》载:“天竺者,起自张重华据有凉州(346—353),重四译来贡男伎,天竺即其乐焉……乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜拔、贝等九种,为一部。”<sup>[5]</sup>钹在隋代九部乐中,用于天竺、西凉、龟兹、安国和康国五乐中。到了

唐代，除以上五乐外，还在扶南乐以及燕乐、法曲中用到铜钹，并有“正铜钹”（主器）与“和铜钹”（副器）配合使用。钹在宫廷多部伎的胡乐中大量应用，主要是操控节奏。这些音乐多属当时西域少数民族音乐。“唐末，乐器散亡，辽得之，具于大乐，皇上行幸则用此，而优伶于剧场、僧道于佛事亦有之。”<sup>[6]</sup>

这里特别需要注意的是，钹在辽国宫廷礼乐中的应用。辽廷设有独立的大乐机构，排练和演奏规模都很大，经常演奏唐代闻名的乐曲。辽代大乐中的乐器有：玉磬、方响、擗箏、筑、卧箏篥、大箏篥、小箏篥、大琵琶、小琵琶、大五弦、小五弦、吹叶、大笙、小笙、鼙篥、箫、铜钹、长笛、尺八笛、短笛。<sup>[7]</sup>据《辽史》记载，在辽圣宗统和元年册封太后和天庆元年为太上皇祝寿等场合都曾演奏过大乐<sup>[8]</sup>。辽代的鼓吹乐，“短箫铙歌乐，自汉有之，谓之军乐。辽杂礼，朝会设熊罴十二案，法驾有前后部鼓吹，百官卤簿皆有鼓吹乐。前部：鼓吹令二人，……铙十二……。后部：鼓吹丞二人，……铙十二……”<sup>[9]</sup>，说明辽时，铙已在宫廷仪仗中用于鼓吹乐。

铙钹在佛教典仪中的运用更为普遍，据陈旸《乐书》载：“铜铙，浮屠氏所用浮沔，器小而声清，世俗谓之铙，其名虽与四金之铙同，其实固异矣。”<sup>[10]</sup>浮屠，梵文佛陀之译名。由此可知，铙最初也用于佛教音乐。寺院僧侣常常会举行宗教仪式宣传佛教教义，在仪式中会加入乐器伴奏以渲染气氛，铙钹在佛教中既是乐器也是法器，与其他佛乐器一起配合使用。相关记载颇多，据唐代释怀海《敕修百丈清规卷八法器章第九·铙钹》云：“凡维那揖住持、两序出班上香时，藏殿祝赞转轮时，行者鸣之。遇迎引送亡时，行者披剃、大众行道、接新住持入院时，皆鸣之。”<sup>[11]</sup>即在寺庙中主事者上香、祝赞、送亡、剃度、迎接新主持等诸多活动中，铙钹常有使用。通常是行者（“行者”，通常指方丈的侍者，及在寺院服杂役尚未剃发的出家者）握持鸣奏。可见，在佛教典仪中铙钹属于伎乐供养具之一，使用时间、地点和人员均有严格要求。但随着时间推移，使用开始普及化和世俗化。辽宋之后，从宫廷到民间，铙钹成为鼓吹乐、吹打乐、锣鼓乐和佛教、道教音乐重要的乐器，越来越受到大众的喜爱。

## 二、“新荣铙钹”形制与同类出土物件之比对

2018年云冈石窟研究院征集的新荣铙钹共13件。根据形制尺寸认定为：钹，11件；铙，2件。大铜钹钹面直径56-62厘米、碗径26-29.5厘米、碗高9-10厘米。小铜钹钹面直径约26厘米左右、碗径15厘米左右、高5.8-6.5厘米。铙的铙面直径约26厘米、帽径约8厘米、高约4.5厘米。

“新荣铙钹”形制特征为：

（一）均为铜质，圆形，宽折沿，碗底部内敛，顶呈弧形隆起，顶心有一圆孔。钹的碗径约为钹面直径的1/2左右，铙的帽径约为通体直径的2/3，且边缘较薄。

（二）所有铜钹的碗面相连处几乎是内向上升后外凸再内收成半球状，在半球状下形成一道明显的凸棱，这是其与现代铜钹的明显区别（现代铜钹的碗与钹面相连处直接呈曲线上升

再内收成半球状)。

“新荣铙钹”除 5、6 号残损严重，残存钹面不见文字，其余有隆突的一面边缘均刻画有文字，有些成对的刻铭相同，9、10 号铜钹有两处刻铭。由于铙钹锈蚀较大，部分铭文模糊不清，难以辨识。详细信息见下表。

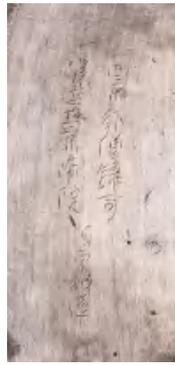
序号	铙/铙面直径 (cm)	碗/帽径 (cm)	碗/帽高 (cm)	铙/铙面边缘厚 (cm)	完残情况	铭文刻字 (……表示难以辨识之字, [] 为笔者不确定之字)	备注
1	62	29.5	10	0.2	整体基本完整 (图 1, 1)	西京都僧录司 官……京南院 何荣和造 (图 1, 2)	
2	61.3	28.6	10	0.3	整体基本完整, 钹面有裂隙 (图 2, 1)	西京都僧录司 官……七峰山院 (图 2, 2)	
3	56	26		0.3	钹面基本完整, 碗残缺 (图 3, 1)	迭刺南 [ 庙 ] 官匠 (图 3, 2)	
4	57	26.5		0.2	钹面基本完整, 碗残缺 (图 4, 1)	西京都僧录司 官……慈氏院 (图 4, 2)	
5	57	26.5	9	0.2	钹面缺失大半, 碗完整 (图 5)		
6	57	26.5	10	0.2	钹面缺失大半, 碗完整 (图 6)		
7	26	14.5		0.3	钹面基本完整, 碗残缺 (图 7, 1)	宣宁县慈氏院官…… (图 7, 2)	
8	26	14.5		0.3	钹面基本完整, 碗残缺 (图 8, 1)	宣宁县慈氏院官…… (图 8, 2)	
9	26	15.2	6.5	0.4	整体基本完整 (图 9, 1)	迭刺南 [ 庙 ] 官匠 迭刺部……道院 (图 9, 2)	
10	25.7	15.2	6.5	0.4	整体基本完整 (图 10, 1)	迭刺南 [ 庙 ] 官匠 迭刺部……道院 (图 10, 2)	
11	26.5	8	4.5	0.2	铙面基本完整, 帽顶有裂隙 (图 11, 1)	迭刺南 [ 庙 ] 官匠 (图 11, 2)	
12	26.6	8.3	4.5	0.2	铙面基本完整, 铙面、帽顶有裂隙 (图 12, 1)	迭刺南 [ 庙 ] 官匠 (图 12, 2)	
13	26	15	6.1	0.4	钹面基本完整, 碗残缺 (图 13, 1)	西京大石窟寺 (图 13, 2)	

按照尺寸和铭文比对, 钹可对成 4 对: 2 对大的 (1 和 2、5 和 6), 2 对小的 (7 和 8、9 和 10), 3 件单只 (3、4、13)。铙可对成 1 对 (11 和 12)。这几件铜钹, 器物上未见明确的纪年, 而窖藏中又无其它出土物佐证。可资比较的材料主要有内蒙古博物馆藏的几件铜钹:

一是征集于乌兰察布盟凉城县的“西京都官山院钹”<sup>[12]</sup> (图 14, 1), 黄铜质, 宽折沿微翘, 碗颈呈半圆形隆起, 有穿孔, 宽沿边缘篆刻一行铭文“西京都僧录司 官……七峰山

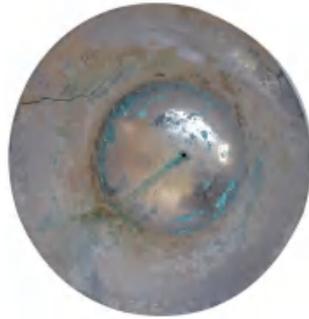


1



2

图1 1号铜钹  
1. 完残情况 2. 铭文刻字



1



2

图2 2号铜钹  
1. 完残情况 2. 铭文刻字



1



2

图3 3号铜钹  
1. 完残情况 2. 铭文刻字



1



2

图4 4号铜钹  
1. 完残情况 2. 铭文刻字



图5 5号铜钹



图6 6号铜钹



1



2

图7 7号铜钹  
1. 完残情况 2. 铭文刻字



1 2

图8 8号铜钹  
1. 完残情况 2. 铭文刻字



1 2

图9 9号铜钹  
1. 完残情况 2. 铭文刻字



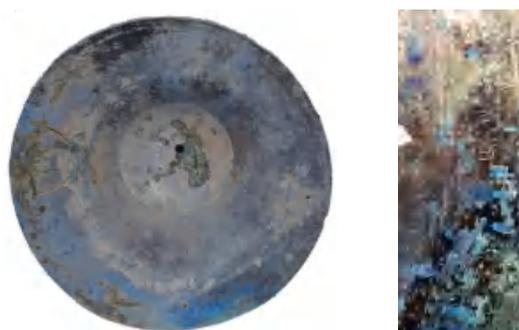
1 2

图10 10号铜钹  
1. 完残情况 2. 铭文刻字



1 2

图11 11号铜钹  
1. 完残情况 2. 铭文刻字



1 2

图12 12号铜钹  
1. 完残情况 2. 铭文刻字



1 2

图13 13号铜钹  
1. 完残情况 2. 铭文刻字

院”（图14，2）。通高11.3、直径61、碗径28.3、壁厚0.3厘米。与新荣2号铜钹形制和铭刻完全相同。

二是征集于乌兰察布盟凉城县的“凉城铜钹”（图15）<sup>[13]</sup>。黄铜质，形体阔大，宽折沿，

碗部呈半圆形隆起，有穿孔。素面。通高 10.2、直径 60.8、碗径 28.1、壁厚 0.3 厘米。与新荣 1、2 号铜钹形制大小相仿，只是无铭文刻字。

三是征集于赤峰市巴林左旗的一对“临潢府比道院官”铭铜钹<sup>[14]</sup>（图 16）。黄铜质，宽折沿，脐内敛，顶弧形隆起，有穿孔。沿边缘线刻一行铭文

“临潢府比道院官”。相对称另一侧线刻一“金”字。通高 4.5，直径 20.8、厚 1.7 厘米。据铭文推断，“此乐器应是上京临潢府下属掌管礼乐事务机构比道院所属乐器，而比道院可能是专管寺庙礼乐的基层管理机构”。<sup>[15]</sup>

在《中国音乐文物大系 II·内蒙古卷》中上述四件铜钹年代都定为辽代。除了以上四件，1961 年在内蒙古凉城县境内某庙宇内发现了一批辽代窖藏。其中有七对大小不等的铜钹（现存内蒙古呼和浩特博物馆）。最大者直径 61 公分，内刻蓝、金二色双龙纹，外面有“丰州富民县”字样，当为制造产地。丰州富民县辽时属西京道，故地在今天呼和浩特市东 23 公里<sup>[16]</sup>，窖藏地凉城与本文“新荣饶钹”属辽（金）西京同一辖地。

除此，可比较的材料还有：1978 年河北平泉宋营子大营子西场出土 7 件铜钹<sup>[17]</sup>，仅存的 1 对直径 26.5、高 6、厚 0.3 厘米，外沿刻有“铜院官金（押）”。1992 年本溪歪头山镇边牛地区曾出土金代佛教密宗法器，包括铜钹 9 件<sup>[18]</sup>，

有 6 件背部边缘刻画文字并画押，文字内容为：“铜院官”及画押 4 处，“东京僧司”及画押 2 处，“□直院寺官”及画押 1 处。1996 年瓦房店市杨家满族乡台后村出土 6 件铜钹<sup>[19]</sup>，所有铜钹的碗面相连处几乎也是垂直上升后外凸再内收成半球状，在半球状下形成一道明显的凸棱。其中一件铜钹钹面刻有“铜院官（押）”，另一件铜钹钹面边缘处一侧刻有“铜院官（押）”，另一侧刻有“复州都纲司（押）”。河北平泉宋营子大营子西场、本溪歪头山镇边牛地区、瓦



图 14 西京都官山院钹

1. 铜钹正面 2. 铭文刻字



图 15 凉城铜钹



图 16 临潢府比道院官铜钹

房店市杨家满族乡台后村窖藏的年代均定为金代。

从形制来看，新荣铜钹与以上所列铜钹极其相仿，初步对比基本可以确定其所属年代为辽金时期。

### 三、“新荣饶钹”铭刻文字之断识

在新荣饶钹中，可见“西京”“宣宁县”“七峰山”“迭刺部”“西京都僧录司”等五种名称。这些名称可为饶钹所属年代和地点提供极为重要的指归。

#### （一）关于“西京”

西京，原名云州，据《辽史·地理志》载：“晋高祖代唐，以契丹有援立功，割山前、代北地为赂，大同来属，因建西京……辽既建都，用为重地，非亲王不得主之”<sup>[20]</sup>。辽实行五京制度，陆续建成上京临潢府、东京辽阳府、南京析津府、中京大定府，辽兴宗重熙十三年（1044年），升云州为西京，设西京道，大同府，为辽最后确立之陪都。

金灭辽之后，传承辽代的五京制度，并沿用除了上京之外的其余四京。金改辽西京道为西京路。西京路辖二府（大同、德州）、七节镇、八刺郡、三十九县、九镇。其中大同府辖大同、云中、宣宁、怀安、天成、白登（今阳高县南）、怀仁七县，奉义（大同市东北）、窟龙城（岱海附近）、安七疃（怀仁安宿疃）三镇。

新荣饶钹中的1号、2号、4号、13号，都刻有“西京”字样；7号、8号上刻有“宣宁县”字样，为金代西京路大同府辖县；据此基本可以判断，这几件铜钹为辽西京道或金西京路所属乐器。

#### （二）关于七峰山

七峰山，这一地理名称在古籍中所见甚多，但位于“西京”的七峰山只有一座。《读史方輿纪要》载：“七介山在府境。宋元嘉十六年，柔然闻魏主焘伐姑臧，乘虚深入，至善无七介山，平城大骇，遣军拒却之于吐颓山。《志》云：“今府西南四十五里有七峰山，或以为即七介山也。善无见前代州”。<sup>[21]</sup> 以此可以确定七峰山地理位置，即位于山西大同市口泉峪南侧、市区西南26公里处。

另从志书记载可知，七峰山上曾有一座始建于唐的佛教寺庙，名为禅房寺，该寺在辽代曾有过一次规模较大的重建。到了清朝道光时，禅房寺已圯废，只有禅房寺塔保留至今。志书所载录如下：（1）正德《大同府志》记：“禅房寺，在府城西南五十里，唐天宝间建”。<sup>[22]</sup>（2）清顺治《云中郡志》载：“禅房山，城西南六十里，上有寺塔，皆创自辽”<sup>[23]</sup>。（3）清道光《大同县志》载：“禅房山，在月窟岭南，距城六十五里，山阳有禅房寺，今已圯废。”<sup>[24]</sup>

“新荣饶钹”中，2号铜钹上刻有“七峰山院”铭文，所以，1、2号这对铜钹，可能是辽（金）专门用于禅房寺法事法会的佛教乐器。

#### （三）关于迭刺部

迭刺部，契丹遥辇氏八部之一，是辽朝北面朝官系统——北大王院和南大王院的前身。

辽太祖耶律阿保机就出生于该部，公元916年迭刺统一邻部，建立了契丹国。天赞元年(922年)，阿保机为了加强中央集权，“分迭刺夷离为北、南二大王，谓之北、南院”。自此，“辽国官制，分北、南院。”“北面治宫帐、部族、属国之政，南面治汉人州县、租赋、军马之事。”<sup>[25]</sup>

迭刺部的建制以及名称，到金代一直被保留和使用。据《金史》记，大定二十三年(1183年)，“迭刺、唐古二部五紘，户五千五百八十五，……”<sup>[26]</sup>；“大定二十七年(1187年)，……户部遣官询问……西京路西京酒使司、白登县、迭刺部族、天成县七处，除税课外，愿自承课卖酒。”<sup>[27]</sup>“迪烈(又作迭刺)女古部族，承安三年(1198年)改为土鲁浑扎石合节度使”<sup>[28]</sup>等，即在金代，迭刺部作为独立的部族依然存在。

新荣1号铜钹上刻有“官……京南院 何荣和造”，何荣和在史籍中不见记载，推测应是迭刺部南院制造铜钹的工匠名字。新荣3、9、10、11、12号铙钹上皆刻有“迭刺南[庙]工匠”铭文，推测这5件铜钹属于迭刺南院掌管的庙宇工匠所锻造。以上7件(含与1号成对的2号铜钹)，都与契丹族迭刺部南院对于铜钹制造的管理和监督有关。

辽与金均属于塞北前后迭代的民族王朝，其政治制度方面有极其相似且相继传承的关系。由“西京”和“迭刺”的历史建置时间和在史籍中的记载至少可以说明刻有“西京”和“迭刺”铭文的铜钹其所属年代的上限在1044年，即辽建西京以后。同时充分考虑到北、南院的设置为辽朝核心部族迭刺部中央级别的管理机构，这7件铜钹更有可能为辽时制造。

#### (四) 关于宣宁县

宣宁县，为古县名，位于大同西北40公里长城下，新荣区拒墙堡西南。在拒墙堡西1华里处仍保留有古宣宁县城遗址，是辽、金时代汉蒙边贸城。史载：“宣宁城 府西北八十里。《辽志》：唐会昌中，以西德店置德州。契丹开泰八年，复置，治宣德县。县亦唐会昌中置，汉桐过县地，高齐紫阿镇也。《金志》：辽德州昭圣军治宣德县，金州废。大定八年，改县曰宣宁，属大同府。元因之。明初废。”<sup>[29]</sup>到嘉靖二十四年(1545年)时，废宣宁县改名拒墙。由此可知，历史上的宣宁县名起于金大定八年(1168年)，止于明嘉靖二十四年(1545年)。

“新荣铙钹”7、8号铜钹上刻有“宣宁县慈氏院官……”字样，先不考虑铜钹本身的制作时间，其文的铭刻年代上限至少应为1168年，当属于金代。

另外，关于“慈氏院”方志上也有记载。《山西通志》记：“慈氏院在西北三里重门山，金大定二年勅建慈氏清凉二院，山因名慈氏焉”。又云：“县西五里有重门山，一名慈氏山。”看来是重门山因建“慈氏院”而更名为慈氏山了。另，清凉院在怀仁县西二十里之清凉山上，怀仁县与宣宁县相邻。《云中郡志》载：“清凉山，在怀仁县城西二十里，山有砖塔及有利国铁冶。”<sup>[30]</sup>可见，慈氏院建于金大定二年(1162年)，在其不远又有专门冶铁的机构。据此可基本考定，7号、8号和刻有“官……慈氏院”字样的4号铜钹，皆可能出自慈氏院。加之慈氏院的建置时间也在金代，与铭文的铭刻年代上限1168年完全相符。上述三件，器物本身可以是辽代造，但铭文金刻是确定无疑的。

#### (五) 关于僧录司

辽朝大兴佛教，以承袭唐代义理性佛教而称于世界佛教史。辽国境内佛寺林立，僧尼众

多，于此相适应辽的僧官制度也非常完备。辽的各级僧署及僧职名号，自辽圣宗朝伊始，从其内部结构看，其多因唐制，或有损益创革。以燕京为例：设有管内左右街僧录司，相应的职位有都僧录、僧录、僧判等，该机构为掌管某一区域僧务的地方僧司。辽国的上京、中京和东京皆设有管内僧录司，主官有都僧录、僧录判官、僧录等（西京比东部各京晚建近百年，缺乏直接资料，但应相差不多）。各京僧司互不统属，分理诸京各路之佛事。<sup>[31]</sup>金统治者也设置了中央到地方的各级僧官。据《大金国志·浮图》载：“在京曰国师，帅府曰僧录、僧正，列郡曰都纲、县曰维那……僧录、僧正帅府僧职也”<sup>[32]</sup>。金代僧录司的情况与辽代相仿，金代僧录司主要设置在五京及路一级行政机构中，可以佐证的资料有：在宣宁县古城西约5里、扬州窑村东北3里之处，有一座石造和尚灵塔，在石幢西侧面开头刻有“大金西京宣宁县开佑寺故都僧录侍菩萨戒成慧大师。金大定十六年”的题刻<sup>[33]</sup>。1996年，在辽宁瓦房店市台后村发现的金代窖藏中，出土有一件金代铜锅，口沿边缘上刻有“东京僧司（押）”的字样<sup>[34]</sup>。此外，南京也设有僧录司，僧人浩公曾任南京僧录。石造和尚灵塔题刻、内蒙古博物馆馆藏铜钹和本文的“新荣铜钹”铭文中明确刻有“西京都僧录司”，说明辽与金在“道”“路”的僧官机构设置上都有“僧录司”。

西京都僧录司就是总管西京佛教诸事的机构。据此推断，“新荣饶钹”中带有“西京都僧录司”字样的1、2、4号铜钹应是辽金西京统辖范围内僧录司所属寺庙的佛教乐器。有一单只铜钹上刻有“西京大石窟寺”字样，在金代曹衍撰《大金西京武州山重修大石窟寺碑》中记载：“西京大石窟寺者，后魏之所建也……”，文中所提西京大石窟寺即为始建于北魏平城（今山西省大同市）的云冈石窟。辽金统治时期，云冈石窟是皇家礼佛的重要场所，会举行法事法会等活动，典礼仪式、梵呗唱诵必然少不了伴奏乐器。所以，刻有“西京大石窟寺”铭文的13号铜钹，当是辽金时期专门为云冈石窟佛教法事法会制造的乐器。

#### 四、与“饶钹铭刻”相关涉之铜禁问题

除了上述文字断识和同类出土物件比对之外，“新荣饶钹”还有一个由铭刻引出的附加问题：那就是辽金时代的“铜禁”问题。一般地讲，饶钹面上是没有铭文刻字的，新荣区出土铜钹上所刻文字其实是辽金铜禁政策的实物见证。

辽代随着贸易的发展和手工技术的进步，铜钱与铜制品的需求也与日俱增。因此，辽朝政府也适时加强了对于铸铜锻铜所用原材料的限制与管理。开泰年间（1012-1021），“诏禁诸路不得货铜铁，以防私铸，又禁铜铁卖入回鹘，法益严矣。”<sup>[35]</sup>西夏拱化元年（1063年），“灵夏产铁少铜，凉祚遣人私与契丹民市易，契丹主下诏禁之”<sup>[36]</sup>。可见禁止铜出境，是辽国的基本国策。金代是中国历史管控铜资源最严的时期，铜是国家重要的战略物资，非常稀缺和贵重。因在制造器物上耗量也很大，全国缺铜，故屡颁铜禁令。如：正隆二年（1157年），“冬十月，初禁铜越外界，悬罪赏格。括民间铜铨器，陕西、南京者输京兆，他路悉输中都。”<sup>[37]</sup>大定“八年（1168），民有犯铜禁者，上曰：‘销钱作铜，旧有禁令。然民间犹有铸镜者，非

销钱而何?’遂并禁之。十一年二月,禁私铸铜镜。旧有铜器悉送官,给其直之半。惟神佛像、钟、磬、钹、钴、腰束带、鱼袋之属,则存之。十二年正月,以铜少,命尚书省遣使诸路规措铜货。能指坑冶得实者,赏。”<sup>[38]</sup>所以当时有这样的评说:“正隆而降,始议鼓铸,民间铜禁甚至,铜不给用,渐兴窑冶。凡产铜地脉,遗吏境内访察无遗,且及外界,而民用铜器不可阙者,皆造于官而鬻之。既而官不胜烦,民不胜病,乃听民冶铜造器,而官为立价以售,此铜法之变也。”<sup>[39]</sup>由于铜禁严格,铜器不能随便使用,铜钹的铸造也自然而然受到了必要的管制,无论是官府还是民间用铜,都必须经过相关管理机构审核、批准。内蒙古博物馆和新荣带有铭文的铜钹,就反映了辽金的铜禁情况,刻在上面的铭文,就相当于审核和批准使用的“许可证”和已“记录在案”的实物。

另外,新荣饶钹集中窖藏,其原因也可能是辽金统治者为了增加铸钱,公开收铜,禁止私藏所致。金“大定间定制,民间应许存留铜铨器物,若申卖入官,每斤给钱二百文。其弃藏应禁器物,首纳者每斤给钱百文,非器物铜货一百五十文,不及斤者计给之。在都官局及外路造卖铜器价,令运司佐贰检校,镜每斤三百十四文,……钹钴饶磬每斤一贯九百二文,铃杵坐铜者二贯七百六十九文。”<sup>[40]</sup>官方大量收铜,铜制器物可以变卖钱财。到了泰和四年(1204年),“命百官议所以足铜之术”,一位宰臣想出办法:“铜冶听民煎炼,官为买之。凡寺观不及十人,不许畜法器。民间铨铜器期以两月送官给价,匿者以私法坐,限外人告者,以知而不纠坐其官。寺观许童行告者赏。俟铜多,别具以闻。”<sup>[41]</sup>国家已强制规定不允许私自隐藏铜器,否则就是犯法。饶钹持有者或是为了保留铜钹、免入官府,或是为了储蓄谋利、集中收聚而有意掩埋。

## 五、结论

根据以上考证,得出如下结论:

1. 通过对“新荣饶钹”的器型分析,特别是:“所有铜钹的碗面相连处几乎是垂直上升后外凸再内收成半球状,在半球状下形成一道明显的凸棱”(图17),这一基本特征与内蒙乌兰察布市凉城县、呼和浩特市、赤峰市巴林左旗,以及辽宁本溪、瓦房店、河北平泉等地出土的同类器物之特征相比较,属相同、相似、相近型。



图17 新荣铜钹器型

上述同类器物已经鉴定为辽或金佛教乐器,本文13件饶钹亦当为辽金时旧物。

2. “新荣饶钹”中的1、2、4、13号,都刻有“西京”字样;7、8号刻有“宣宁县”字样,为金代西京路大同府辖县;另1、2、4号上刻有“僧录司”字样,亦当为辽(金)西京僧官机构。这批饶钹应为辽西京道或金西京路佛教寺庙使用之乐器,具体可能是僧人日常课诵、礼佛或大型礼仪活动所用。刻字时间上限可锁定为1044年,即辽兴宗重熙十三年建西京以后。

3. “新荣饶钹”1号铜钹上刻有“官……京南院何荣和造”。何荣和推测应是迭刺部南院

制造铜钹的工匠名字。新荣区 3、9、10、11、12 号钹上皆刻有“迭刺南[庙]官匠”铭文，推测这 5 件铜钹属于迭刺南院掌管的庙宇工匠所锻造。以上 7 件(含与 1 号成对的 2 号铜钹)，都与契丹族迭刺部南院对于铜钹制造的管理和监督有关。契丹迭刺部南院为契丹中央政府管理庶务(北院为管理军事之机构)的机构，据此，可以初步认定这 7 件铜钹为辽代佛教乐器。

4. “新荣钹” 7、8 号铜钹上刻有“宣宁县慈氏院官……”字样，4 号铜钹刻有“官……慈氏院”字样，共 3 件，考虑到“宣宁县”为金大定八年(1168 年)所设县，慈氏院为金大定二年(1162 年)所设佛教机构，这 3 件制造年虽也可前置到辽，但欠缺直接证据，所以，认定为金大定后造则更加稳妥。

5. “新荣钹”中，1 号上刻有“西京都僧录司 官……京南院 何荣和造”，2 号上刻有“七峰山院”，完全可以认定为辽代西京都僧录司专为七峰山禅房寺制作的乐器。13 号铜钹(单面)上刻“西京大石窟寺”可认定为西京都僧录司专为云冈石窟制作的佛教乐器，具体制作时间，暂时无法确定属于辽代或金代。另外，5 号、6 号铜钹钹面残损严重，在现存钹面上无铭文，依器型判断为辽金乐器，且因与另 11 件为同一窖藏，亦可暂定为辽建西京后物，但究竟属辽或属金？亦无法细分。

这 13 件“新荣钹”，为辽金西京僧录司的建置提供了实物佐证，丰富了辽金僧官制度的史料，同时也印证了辽金实行铜禁政策的历史事实。

#### 注释：

[1] (后晋)刘昫：《旧唐书》卷二十九志九《音乐》，中华书局，1975 年。

[2] 乐声：《中华乐器大典》，文化艺术出版社，2015 年。

[3] (唐)李百药：《北齐书》卷一《神武帝纪》，中华书局，1972 年。

[4] 惠广棕：《小谈钹字的由来》，《乐器》1983 年第 3 期。

[5] (唐)魏征等：《隋书》卷十五志第十《音乐》，中华书局，1973 年。

[6] 徐珂：《清稗类钞》第十册《音乐类》，中华书局，1986 年。

[7] (元)脱脱：《辽史》卷五十四志第二十三《乐志》，中华书局，1974 年。

[8] (元)脱脱：《辽史》卷五十四志第二十三《乐志》，中华书局，1974 年。

[9] (元)脱脱：《辽史》卷五十四志第二十三《乐志》，中华书局，1974 年。

[10] (宋)陈旸：《乐书》卷一百二十五，《文渊阁四库全书》第 0211 册，上海古籍出版社，2003 年。

[11] (唐)释怀海撰：《敕修百丈清规卷八法器章第九·钹》卷八第四页，哈佛燕京图书馆中文善本特藏本。

[12][13][14] 中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系 II·内蒙古卷》，大象出版社，2007 年。

[15] 赵爱军：《新征集的两件带铭文乐器》，《中国文物报》2001 年 2 月 18 日第二版。

[16] 隗芾：《契丹乐舞考》，《社会科学战线》1989 年第 1 期。

[17] 张翠荣：《平泉出土刻“铜院”铭铜钹和铜镜》，《文物春秋》1994 年第 2 期。

[18] 姜大鹏：《本溪边牛金代窖藏密宗法器考》，：《辽金历史与考古》2013 年。

[19] 赵云积、刘俊勇：《辽宁瓦房店市台后村金代铜钹窖藏及有关问题》，《北方文物》2000 年第 3 期。

[20] (元)脱脱：《辽史》卷四十一志第十一《地理志五》，中华书局，1974 年。

- [21] (清) 顾祖禹:《读史方輿纪要》卷四十四《山西六》第十八,光绪 27 年二林斋藏版、图书集成局铅印本。
- [22] (明) 张钦:《大同府志》卷四《寺观》,大同地方志办公室,1987 年。
- [23] (清) 胡文焯:《云中郡志》卷之一《方輿志》,大同地方志办公室,1988 年。
- [24] (清) 黎中辅:《大同县志》卷四《疆域》,山西人民出版社,1992 年。
- [25] (元) 脱脱:《辽史》卷四十五志第十五《百官志一》,中华书局,1974 年。
- [26] (元) 脱脱:《金史》卷四十六志第二十七《食货一》,中华书局,1975 年。
- [27] (元) 脱脱:《金史》卷四十九志第三十《食货三》,中华书局,1975 年。
- [28] (元) 脱脱:《金史》卷二十四志第五《地理上》,中华书局,1975 年。
- [29] (清) 顾祖禹:《读史方輿纪要》卷四十四《山西六》第十五,光绪 27 年二林斋藏版、图书集成局铅印本。
- [30] (清) 胡文焯:《云中郡志》卷之一《方輿志》,大同地方志办公室,1988 年。
- [31] 谢重光、白文固:《中国僧官制度史》,青海人民出版社,1990 年。
- [32] (宋) 宇文懋昭:《大金国志》卷之三十六《浮图》,崔文印《大金国志校证》,中华书局,1986 年。
- [33] 高海泉:《左云史话》第五十六回《从德州到宣宁县城址一直议不休》,高海泉博客 2017-10-08。
- [34] 赵云积、刘俊勇:《辽宁瓦房店市台后村金代铜铍窖藏及有关问题》,《北方文物》,2000 年第 3 期。
- [35] (元) 脱脱:《辽史》卷六十志第二十九《食货志下》,中华书局,1974 年。
- [36] (清) 吴广成:《西夏书事》卷二十,中国古典精华文库。
- [37] (元) 脱脱:《金史》卷四十八志第二十九《食货三》,中华书局,1975 年。
- [38] (元) 脱脱:《金史》卷四十八志第二十九《食货三》,中华书局,1975 年。
- [39] (元) 脱脱:《金史》卷四十八志第二十七《食货三》,中华书局,1975 年。
- [40] (元) 脱脱:《金史》卷四十八志第二十九《食货三》,中华书局,1975 年。
- [41] (元) 脱脱:《金史》卷四十八志第二十九《食货三》,中华书局,1975 年。

[作者:云冈石窟研究院信息资料室、文博馆员]

(责任编辑:侯瑞)

# “大同”三析

宋志强

“大同”一词，最早见于《尚书·周书·洪范》：“稽疑：择建立卜筮人，乃命卜筮。曰雨，曰霁，曰蒙，曰驿，曰克，曰贞，曰悔，凡七。卜五，占用二，衍忒。立时人作卜筮，三人占，则从二人之言。汝则有大疑，谋及乃心，谋及卿士，谋及庶人，谋及卜筮。汝则从，龟从，筮从，卿士从，庶民从，是之谓大同。”综合各种占卜迹象和各方意见，结果都一致，谓之“大同”。

庄子(约前 369- 前 286)在《庄子·天下》“大同而与小同异，此之谓小同异；万物毕同毕异，此之谓大同异。”这里的“大同”：“不过许多小异之中，也尽有大同的成分存在。”<sup>[1]</sup>《汉书·西域传上·大宛国》：“自宛以西至安息国，虽颇异言，然大同，自相晓知也。”亦是此意。

## 哲人诠释的“大同”

《庄子·在宥》：“颂论形躯，合乎大同，大同而无己。”列子在《冲虚经·黄帝》：“子夏曰：‘以商所闻夫子之言，和者大同於物，物无得伤阂者，游金石，蹈水火，皆可也’”“‘民无嗜欲，自然而己。’人的身心与天地自然万物融合为一，‘养心’应‘忘物’，达到无我的境界，是谓道家之“大同”。正如《吕氏春秋·有始览》所讲：“天地万物一人之身也，此之谓大同。”

《礼记·礼运》：“大道之衍也，天下为公，选贤与能，讲信修睦，故人不独亲其亲，不独子其子，使老有所终，壮有所用，幼有所长，矜寡孤独废疾者皆有所养，男有分，女有归，货恶其弃于地也，不必藏于己，力恶其不出于身也，不必为己，是故谋闭而不与，盗窃乱贼而不作，故外户而不闭，是谓大同。”这是战国末至汉初儒家提出的一种理想社会，是一个高于“小康”的社会，是儒家“仁”的最终归途，是儒家的“大同”。

与孔子(前 551- 前 479)几乎是同一时代的乔达摩·悉达多(约前 624- 前 544，一说前 564- 前 484)，创立了佛教。佛教的净土世界中一切人物、自然景观都是庄严、清静、完美、良化的。《维摩经·佛国品》所云：“若菩萨欲得净土，当净其心，随其心净，则佛土净。”“净土信仰，到曹魏康僧铠译出《无量寿经》始臻完备。此经设计了一个无贫困饥寒、无战乱痛苦、人们相处如兄弟的理想王国，所谓极乐世界。关于极乐世界的理想，系出于对彼岸的幻想，是极度厌恶现状的反映，因而与儒家设想的大同世界和道家的寡民小国都不相同。”<sup>[2]</sup>

比儒家创始人孔子晚出生 200 多年，创立了斯多噶学派的古希腊哲人芝诺(约前 336- 前 264)，在其《共和国》一书强调：我们的家庭安排不应该受城市或区域所限，仿佛每一个人都被不同的法律体系所区隔；而是应该把所有的人都视为公民同胞、邻居朋友。因此，天下

应该存在一种共同的生活方式与秩序，使我们就像一群共享鲜草的羊群，为一种共同的法律所滋养。斯多噶学派的政治思想是：世界主义与人人平等。这是古希腊芝诺式的“大同”。

较芝诺晚出生 1700 多年的英国人托马斯·莫尔（1478-1535），是欧洲早期空想社会主义学说的创始人，他在其名著《乌托邦》（1516）一书中是这样描述的：“乌托邦”是南半球的一个岛国。在那里，社会的基础是财产公有制，人们在经济、政治权力方面都是平等的，实行按需分配的原则。公民们没有私有财产，每十年调换一次住房，穿统一的工作服和公民装，在公共餐厅就餐，每人轮流到农村劳动二年，官吏由秘密投票方式选举产生，职位不得世袭。居民每天劳动六小时即能满足社会需要，其余时间从事科学、艺术、智慧游戏活动。没有商品货币关系，金银被用来制造便桶溺器。乌托邦人也奉行一夫一妻制和宗教自由政策。莫尔的结论非常明确：私有制乃万恶之渊藪。私有制使“一切最好的东西都落到最坏的人手中，而其余的人都穷困不堪”。因此，“只有完全废除私有制度，财富才可以得到平均公正的分配，人类才能有福利。”这是深感资本主义前期——资本原始积累之初，“羊吃人”给人民带来深重灾难后，托马斯·莫尔设计出的“乌托邦”式的“大同”。

把经学的公羊“三世”说同《礼记》的“大同”思想、西方资产阶级的进化论、空想社会主义思想杂糅起来，设想人类历史是由“据乱世”进入“升平世”，最后将达到“太平世”即“大同世”。这是康有为提出的建设一个变为“无邦国，无帝王，人人相亲，人人平等”极乐的“大同”世界。他主张用改良的方法去实现“大同”。1949年，毛泽东在《论人民民主专政》一文中说：“康有为写了《大同书》，他没有也不可能找到一条到达大同的路。”<sup>[3]</sup>

同样受儒家“大同”思想的影响的孙中山先生，从一个《上李傅相书》的改良主义者，到要求“举政治革命、社会革命毕其功于一役”<sup>[4]</sup>的革命者，以革命的方式实现着他“天下为公”、自由、平等、博爱的“大同”。

1990年12月，费孝通赴日出席“东亚社会研究讨论会”，做《人的研究在中国》的演讲，会议结束时，写下了“各美其美，美人之美，美美与共，天下大同”16个字的题词。当今世界，生活在地球不同区域的人们之间的往来、沟通、交流越来越密切了，面对各个国家和不同民族要承认差异的现实、理解差异的必然、宽容差异的存在，形成一个共荣共存的和谐世界，谓之“大同”。

就当今世界格局而言，全球化是一种大趋势，然不同种族、不同区域、不同国家在漫长的发展进程中，创造的独特文化、传统、信仰和价值观，仍以国别性、多样性呈现。在承认和尊重世界的多样性的前提下，通过相互学习借鉴，以交流促发展，让世界更加绚丽多彩、更加充满生机和活力，共同创造和谐的“大同”世界。

## 年号中的“大同”

年号纪年，是我国古代史上特有的产物，始于汉武帝“建元”（前140-前135）。年号的拟定，均选寓意吉利祥瑞之词，同时会体现帝王的治国理念，以期国运昌隆。除帝王更迭改

元外，帝王在位期间改元一般是“以天瑞命”，顺天命以求变新。

北魏永熙三年（534），魏孝武帝兵败逃往长安投奔宇文泰，经十四帝，凡一百四十九年的北魏灭亡。高欢立清河王亶年仅十一之子善见为帝，改元天平，是为东魏孝静帝。宇文泰后鸩孝武帝，立元宝炬为帝，是为西魏。魏从此分为东、西。北魏的分裂再一次唤起南朝梁武帝萧衍一统南北的欲望，以为天赐良机。遂于这一年的冬十月丁卯，以信武将军元庆和为镇北将军，率众北伐<sup>[5]</sup>。两月后的次年（535）春正月戊申朔，改元“大同”，大赦天下<sup>[6]</sup>。以示北伐的决心和对一统的期盼。北伐同样如前，无终而果。梁武帝“大同”年号计十二年，公元546年改元“中大同”。

颜之推（531-约595）《颜氏家训·风操》：“今日天下大同，须为百代典式，岂得尚作关中旧意？”王利器（1911-1998）集解：“此当隋时而言，隋统一天下（589），结束南北对峙局面，故云‘大同’。”<sup>[7]</sup>

《隋书》卷六二《刘行本传》：“于时大同，四夷内附，行本以党项羌密迩封域，最为后服。”亦于上同，是一统之意。

唐时南诏国（738-902），它是西南地区第一个统一的王朝，也是西南历史上最强大的王朝。领域现云南全境及贵州、四川、西藏、越南、缅甸的部分土地。由蒙舍诏首领皮罗阁在738年建立，直到937年被段思平所灭，建都太和城（今大理）。九世南诏国王隆舜（又名世舜、法），877年-897年在位期间曾用过“大同”的一个年号。起用年代不详，止于888年。

契丹会同九年（946）十二月，契丹灭后晋，三十万铁骑直驱入中原。次年（947），耶律德光（902-947）抱着入主中原的雄心进入开封，后晋大臣都对他表示：“天无二日。夷、夏之心，皆愿推戴皇帝！”<sup>[8]</sup>二月丁巳朔（初一），耶律德光在开封举行了登位大典，建国号大辽，大赦，改元“大同”。<sup>[9]</sup>

辽太宗耶律德光曾问冯道（882-954）说：“天下百姓，如何可救？”这位在乱世历五代十帝、中国历史上唯一的“十朝元老”回答道：“此时百姓，佛再出救不得，惟皇帝救得。”<sup>[10]</sup>然，耶律德光的一统夷夏、救蕃汉人民出水火的“大同”梦，只做了八十二天就破灭了。辽太宗“大同”年号也只八个月，大同元年九月被世宗耶律阮的“天禄”年号代之。

在东北地区出土的蒲鲜万奴官印中有“大同”年款，据考证是女真人蒲鲜万奴（？-约1233）所建的“东夏国”（1215-1233）使用过的年号。金贞祐二年（1215），蒲鲜万奴逃往东京（辽阳），之后叛金自立，于农历十月自称天王，国号大真，年号“天泰”，后改元“大同”。

“大同”年号一直使用到1233年蒲鲜万奴被蒙古军兵俘虏，东夏国灭亡止。

中国古代“大同”年号全部出在分裂时期的偏安政权或少数民族政权，是“大一统”思想在特定历史阶段的一种折射，是值得深究的。分裂造成的对立、战乱带来的痛楚，使人们对“大同”的诉求，变成对“大一统”现实渴望。同时，这里也有在文化上争“正统”的成分，是民族融合和文化融合的产物。再则，1931年“九·一八”事变后，日本帝国主义侵占了我整个东北地区，1932年3月1日，在日寇扶植下成立伪满州国，由溥仪担任执政，年号“大同”，成立满州国不过是其侵占东三省的政治幌子。伪满州国“大同”年号用了两年，溥仪1934年

3月1日登基称帝，年号“康德”。日本帝国主义以建立“王道乐土”“大东亚共荣”的所谓“大同”世界为名，行侵略扩张之实，注定以失败告终。另外，日本第51代天皇平城天皇（774-824）于806-810年用年号“大同”。809年时，他因为身体病弱，于是让位给异母弟神野亲王，也就是嵯峨天皇（786-842），自己则隐居在平城京。

## 地名中的“大同”

北周大同城，557年北周替代了西魏，并灭了北齐，暂时统一了我国北方。560年北周的第三位皇帝宇文邕登基。宇文邕为了加强中央集权，于561年在居延地区设置了军事机构“同城戍”，驻地就在“大同城”。所谓“同城戍”，就是驻扎军队的地方，其实就是兵营。

隋文帝开皇三年（583年），在此置同城镇，归西凉州管辖。唐天宝年间设同城守捉、宁夏军管辖，治所在今内蒙古额济纳旗达来呼布镇。

隋大同城，因旁有大同川而得名，唐时名永清栅，曾为天德军治所，故址在今内蒙古乌拉特前旗北乌梁素海南岸。《隋书·长孙晟传》载：“（开皇）十九年（599），染干因晟奏，雍闾作攻具，欲打大同城。诏发六总管，并取汉王节度，分道出塞讨之。”《资治通鉴胡三省》：“中受降城西之大同川，乃隋大同城之旧垆。”《唐书·地理志》：“天德军。乾元后徙屯永济栅。故大同城也。”这里的“故大同城”就是隋大同城。《读史方舆纪要·陕西》：“及天德城在中受降城西二百余里，古大同川地，隋大同城故墟也。宋白曰：‘大同城故墟，在牟那山钳耳觜之地。东南至中受降城二百里，西南渡河至丰州百六十里，西至西受降城百八十里，北至磻口三百里，西北至横塞军二百里’。”

唐大同军城，“开元五年，析善阳于大同军城置。”<sup>[11]</sup>先置朔州马邑县，后移治云州城，即今山西大同。《旧唐书·地理志》：“河东节度使，掎角朔方，以御北狄，统天兵、大同、横野、岢岚等四军，忻、代、岚三州，云中守捉。”“大同军，在代州北三百里，管兵九千五百人，马五千五百疋。”<sup>[12]</sup>“大同军防御使。云州刺史领之，管云、蔚、朔三州。”<sup>[13]</sup>

辽西京大同，《辽史·地理志五·西京道》：“同光三年（后唐年号，925），复以云州为大同军节度使。晋高祖代唐，以契丹有援立功，割山前、代北地为赂，大同来属，因建西京。”又“初为大同军节度，重熙十三年升为西京，府曰大同。”由此，固定在代北的这一地名“大同”沿用至今。

历史上用“大同”做地名的区域，都在农牧交界线偏北一线，而且，北周、隋唐都是戍边驻军之地，辽西京大同也为辽宋交锋之地，是很值得回味的。求大同、存小异、止干戈。亘古至今，生存和发展是人类不变的主题之一，共荣共存的和谐的“大同”世界是各民族共同的追求。

现在，台湾地区用“大同”做地名或路名的最多。

台北大同区位于台北市西边，由于台北市孔庙位于本区，区名取自孔子《礼记·礼运·大同篇》。大龙峒保安宫也位于此区，涵盖大稻埕与大龙峒两大区域；大稻埕曾繁华一时，目前

市区较为老旧，有许多早期洋房，也是传统食材（南北货）、汉药、纺织品及工业用品的集散地。

另外还有：台北市大同村；桃园县中坜市有大同路；南投县有大同街、大同村；台南县有（东区）大同路和（新营市）大同路；新竹县有大同街；云林县有（斗六市）大同路；高雄县有大同村等。

国内以“大同”为地名或路名的逐很多，如：大庆市大同区，位于大庆市西南部，区政府所在地为大同镇；上海的大同路等等。

附：朝鲜“大同门”“大同法”“大同江”“大同门”位于朝鲜民主主义人民共和国的首都平壤市之“大同江”畔，始建于公元6世纪中期的高句丽时代，原来是“长安城”的“东门”。经历过无数次的改建，现存的建筑是16世纪的壬辰卫国战争时期后，在1635年重建的样貌。它以花岗岩为地基，上建两层楼房，中间有拱形大门，门楼上挂著两块横匾，分别以汉字书写有：“大同门”及“挹灏楼”。

需要指出的是，就在这个时期朝鲜仁祖（1595-1649，李氏朝鲜的第16代君主），推广实施了“大同法”。所谓“大同法”是按照土地面积，将贡物统一为米谷的纳税制度。它免除没有土地的人民向国家交纳粮食，是朝鲜李朝在整个统治时期进行的最重要的一次改革。它增加了国家的财政收入，促进了朝鲜农业、手工业和商业的全面发展，弥补了战争造成的巨大损失，稳固了李朝对朝鲜的封建统治，对朝鲜历史乃至东亚历史的发展产生了深远的影响。

“大同江”是朝鲜第五大江，发源于朝鲜咸镜南道狼林山东南坡海拔2184米处，向西南方向流，先后流经平安南道、平壤市，在南埔附近汇入西朝鲜湾，最后注入浩瀚的黄海。汉魏时代“大同江”称为“列水”；隋唐时期被称为“溟水”。

#### 注释：

- [1] 夏丏尊、叶圣陶：《文心》，开明出版社，2017年。
- [2] 杜继文：《中国佛教的多民族性与诸宗派的个性》，科学出版社，2018年。
- [3] 《毛泽东选集》，人民出版社，1991年。
- [4] 《孙中山选集》，人民出版社，2011年。
- [5][6]（唐）姚察、姚思廉：《梁书》卷三《武帝下》，中华书局，1973年。
- [7] 王利器：《颜氏家训集解》，中华书局，1993年。
- [8][9]（元）脱脱：《辽史》卷四《太宗下》，中华书局，1974年。
- [10]（宋）薛居正：《旧五代史·冯道传》，中华书局，1976年。
- [11]（北宋）欧阳修、宋祁：《新唐书·地理志》，中华书局，1975年。
- [12][13]（后晋）刘昫：《旧唐书·地理志》，中华书局，1975年。

[作者：中国古都学会副秘书长、大同市古城保护和修复学会副会长兼秘书长]

（责任编辑：王雁卿）

# 历史机遇和社会责任的汇聚

——亲历《云冈石窟全集》的制作有感

王 恒

2006年到2008年期间，云冈石窟研究院张焯院长三次见我，以同样的内容，同样真诚的口吻，邀请我回云冈做洞窟的考古学调查工作。言谈必有云冈的他，具有极强的历史责任感，并向我转述去拜望石窟寺研究大家宿白时，老先生的一句话：“你当了云冈的院长，如果再不搞云冈研究，那你也是历史罪人。”值此，我为自己曾经在云冈工作、也非常热爱云冈而自豪，更被张焯的执著所感动。于2008年2月20日即给张焯打电话，表达了去云冈的意愿，电话中他的回答斩钉截铁，兴奋之情溢于言表，立竿见影地找部长办理了借调，并于第二天出发，带我到龙门石窟一同了解龙门石窟研究院正在进行的洞窟考古调查事宜。本人第二次到云冈上班的历程（第一次是1985年至2002年）由此开始。

众所周知，早在60年前即有日本16卷32本《云冈石窟》调查报告问世。虽然这一世界上第一部现代意义上的大型石窟寺考古学报告，成为我们接触到的最“权威”的云冈研究成果，但基于云冈丰富的宗教艺术内涵，日本人的《云冈石窟》调查报告终究是一部不很全面的学术著作。为此要做出新的工作，就要仔细梳理一个多世纪以来云冈研究的点点滴滴。为此，作为还没有领军的“领军人物”的我，就要先行一步。经过几年的收集积累及最后8个月的“冲刺”，于2011年集撰完成了2300余个词条、80万字的《云冈石窟辞典》，并于2012年付印出版，为下一步工作打下良好的基础。“有意栽花花不开，无心插柳柳成荫”，机遇降临于2013年3月14日，《云冈石窟全集》编辑出版签字仪式后，随即成立了由张焯院长任主编，我和赵昆雨担任副主编的《全集》编撰委员会。是岁，六十花甲的我正式从市委宣传部退休，可以全身心地投入云冈了。

## 一、凡例与图版编排

凡例是大型书籍的宗旨、内容和编纂体例的文字，也是作者认为应该注意的地方。就多卷本的《云冈石窟全集》而言，在图版排序、文字表达等方面制定统一标准至关重要。由于在《全集》制作过程中不断出现新问题，因此凡例也经历了反复的修改完善。

图版编排的统筹及其灵活性原则。首先，特别注意洞窟形制及其壁面布局的整体性表述。各卷（特别是有计划开凿的洞窟）开篇力争将洞窟各壁面做出全方位展示，北壁（正壁）的庄严肃穆、东西壁的整体对称、南壁的宏伟、窟顶的绚丽，一一呈现。其次，在壁面的顺序

表达中，因正壁反映洞窟主题，因此是首先叙述的内容。而此后各壁面的顺序，则以佛教礼拜时的顺时针形式做出表述，即北壁、西壁、东壁，以及包括窟门和明窗在内的南壁，最后是窟顶和地面。再次，面对云冈龕像的对称性特点，将龕式两侧具有明显对称安排的图像，集中在一个页面上，在突出云冈图像特征的同时，给人以对称的美感享受。再次是图像编排中上下置图的灵活性。在遵循凡例的基础上，依照图像在洞窟中的位置做出合理安排至关重要。特别是在包括中心塔柱在内的所有多层塔的编排中，做到因材施教。如第6窟中心塔柱的编排，打破以壁面为组的叙述，采用了以层位为组的方式。即按照南、西、北、东的顺序，先叙述塔柱第一层的四个面，既保持了相同艺术内容的连续性，也符合人们的观瞻实际。再叙述塔柱上层的图像，无论是面向四方的立佛像，还是倚靠在四角圆雕九层塔的八大菩萨，使这些形象更加突出，既符合古人设计的雕刻本意，也强化了艺术形象的视觉冲击力。

捋顺窟门、明窗与壁面的关系。其中前后室之间的窟门、明窗最为敏感，也很重要。在不少相似书籍中，多将窟门和明窗作为相对独立的内容做出叙述。经过多年来的观察研究我们发现，云冈不少洞窟中的前室北壁之窟门、明窗的艺术雕刻，尽管相对独立成图，但亦与周边其他图像在视觉上保持了协调完整，设计雕刻中的艺术衔接非常明显。而无论是窟门还是明窗，内部壁面的雕刻，则往往是服务于后室的图像。如第7、8窟和第9、10窟两组最具典型意义的双窟，窟门东西两壁的护法金刚、天人或化生童子均面向后室主像。第8窟的摩醯首罗天和鸠摩罗天，不仅天人面向后室正壁，其坐骑之神牛和孔雀，亦面向后室。而两组双窟位于后室明窗两侧角的立姿菩萨，更是面向后室北壁、虔诚供养于佛陀的供养者。在第6窟这一并非前后室结构的洞窟中，其明窗东西壁的太子思惟与白马吻足两幅盂形龕像，当是与窟内现存东、南壁佛传故事情节连为一体的内容，自然是窟内图像的组成部分。由此凡例做出“居于前后室之间的窟门明窗，位于前室部分的窟口、窗口内容在前室北壁中进行，其余内容在后室南壁中进行”的图版表述方式。

## 二、释论安排

按照体例要求，《全集》各卷均应有符合本卷所述洞窟特征（或出土文物）的《释论》。虽然云冈石窟研究已有一个多世纪，但对云冈各洞窟的特征、特点做出一个较为恰当的分析论述，并非易事。云冈在开凿设计上的强烈计划性，使石窟在佛教意义表达和艺术设计的展示中，体现出强烈的系统完整性。由此，要对某个洞窟做出特征、特点分析，不仅要全面、准确“研读”这个洞窟，往往还要将其置于整个石窟群中，并为其做出一个恰当的定位。不仅是开凿时间一致、位置相邻的洞窟，即使在造像分期中开凿时间不同、距离较远的洞窟间，亦会出现或多或少的联系。而这些联系往往揭示了北魏佛教及其艺术的发展脉络，对我们认识和了解其在公元5世纪前后的特点和面貌，具有重要意义。如，在第11窟（第九卷）的释论中，我们就对云冈石窟所有中心塔柱进行了排比对照，将石窟群中主要中心塔柱洞窟中的塔柱以全比例形式展示出来，不仅一目了然地看到不同洞窟的规模大小，也从塔柱形制的变

化，知晓了方形塔柱由外来样式逐渐演变为中国样式的融合轨迹，亦可洞察各座塔柱乃至所在洞窟的早晚排序。再如，为方便读者准确了解和认识云冈双窟的宗教主题、洞窟形制、仿建筑雕刻，以及艺术展示中的对称关系等云冈双窟独有的特征。在第7、8窟和第9、10窟两组内容形制规范、且具有典型意义的双窟的《释论》撰写设计中，采用上下两卷、整体阐述的方式，即双窟释论中的上卷（第7窟和第9窟）主要阐明双窟的洞窟形制和建筑特点；下卷（第8窟和第10窟）主要阐述双窟的宗教内容及其艺术特色。

### 三、插图选择与线图绘制

石雕图像是欣赏和研究云冈石窟的出发点和归宿。由此，与《全集》各卷文论所涉内容相联系的插图必不可少。主要有四种：一是测绘图，二是拓本，三是旧照片，四是艺术线图。

#### （一）测绘图

历史上对云冈石窟的实地测绘有三次：一是日本学者1938年至1945年的测绘，成果发表在1952年至1956年出版发行的《云冈石窟》中（第18窟的测绘图发表于1975年）；二是中国古代建筑修整所1960年至1963年的测绘，资料存档；三是1986年至1988年和1994年文化部文研所与环保部勘察院的近景摄影测绘。其中部分成果先后

发表于《中国石窟·云冈石窟》和申报世界遗产的文本《云冈石窟》中。近期的测绘始于2005年，以三维激光扫描测绘技术制作的云冈石窟群立面正射影像图，全面准确地记录了石窟群立面的具体尺寸、洞窟布局及其相互关系，洞窟外部形态和石窟群整体形象一览无余。在此图基础上绘制的云冈石窟实测线描图，弥补了云冈石窟长久以来没有全景正射实测线描图的缺憾。与此同时，对石窟群各洞窟进行了平面测绘。

根据《云冈石窟全集》文论所需，除完全使用2005年以来立面图和部分平面图外，历史上的测图也有部分使用。

#### （二）拓本

对浮雕形式的艺术来说，通过拓印取得真实、原大并具特别艺术特色的图像资料，是考古学重要的资料取得方式。但对于砂岩结构的云冈石窟来说，日益严重的风化剥蚀，使很多艺术作品的内部和表面都已经“憔悴”不堪，再也经不起墨拓这种人为活动对它的再“摧残”了。由此，我们在文论的需要之处，将在二战期间日本雇请中国匠师拓制的、同样发表在水野清一、长广敏雄《云冈石窟》中的部分艺术拓本作为插图使用。

#### （三）旧照片

自1902年云冈再次被世人所知后，就不断有国内外参观者来云冈考察游览，随即就有云冈的照片不断散布各地。而对云冈石窟做系统拍摄者，首推法国探险家沙畹，再就是1938年至1945年日本学者对云冈进行实地考察学调查期间的摄影照片。发表在水野、长广《云冈石窟》的云冈黑白照片，不仅数量巨大且具有较好的品质，在图像取景方面的突出表达，堪称上品。由此，我们在文论中选取质量上乘或今日已无法拍照的图片作为插图予以使用。

#### （四）艺术线图

这是文论中使用最多的插图形式。在将具有典型意义的图像作为重点介绍时，将这些经过合理取舍绘制的云冈图像墨线作品作为插图，在帮助读者深化对《全集》文论的认识方面，具有重要作用。为使艺术线图在书籍页面中保持风格与线条上的一致性，我们使用 Adobe Illustrator 电脑软件进行了线图的矢量化绘制，使这些线描图显得更加统一完整。

### 四、大同青岛聚北京

洞窟摄影工作以及文字撰写基本完成后，青岛出版社选择北京雅昌艺术中心为《云冈石窟全集》的排版装帧印刷单位，因而从 2016 年到 2019 年，云冈石窟研究院和青岛出版社的编撰、编辑、排版、校对、签字印刷等《云冈石窟全集》联合制作队伍，一直在位于顺义的雅昌所在地驻守工作。《全集》总图数 18902 幅，总字数达 13500 千字，如此庞大文化工程的制作完成，团队精神十分重要。无论是云冈石窟研究院还是青岛出版社，既要有自身内部的有效沟通，又需与对方的协调合作。

#### （一）清晨的电话铃声

作为副主编，主编张焯给我的任务是把握总体，重点起草“凡例”，第一、二卷总论和释论的撰写和其他各卷释论的阅改，并确定和配置《全集》所有文稿中的插图。同时要求，一定将总论和各卷释论稿交与主编审定。这是作为《全集》主编和云冈石窟研究院院长的责任，更是一位历史学家和云冈学人的历史担当。因繁忙的行政管理工作占据了张焯太多的时间和精力，于是每每利用早上 5 时到 8 时三个小时的时间，来审阅我传给他的文稿。无论在大同还是北京，每遇清晨我的手机铃响，屏幕显示的一定是“张焯”，讨论的问题又一定是《全集》的某篇释论或某个问题。从文稿内容所涉及的洞窟图像到引用文献；从前人的研究到我们的论点等等，无不是探讨的内容和仔细推敲的对象。如此电话连线，我再次体会了张焯院长综合基础的扎实和历史学家洞察力的敏锐。

#### （二）合作的愉悦和收获

20 卷《云冈石窟全集》工程浩大，各卷本的文字表达、图版排序，乃至卷本之间的内容统一衔接等等，都需要及时得到妥善解决。为此，这三四年间，我和昆雨、海雁、新华、小中、雁卿等几个人，从大同到北京成为常态。与青岛出版社总编辑、《全集》统筹刘咏，青岛出版社艺术出版部主任、责任编辑申尧，美术编辑乔峰和图释核红张凯歌等几位出版人互为合作伙伴和良师益友。一同干活、一同吃住、一起商议、一起争辩。工作中，除图版、文字编辑方面的事宜外，还涉及大量宗教艺术的阐述问题。佛教方面诸如佛教名词的发音和释读，佛教人物的分类和性质，云冈雕刻中人物服饰的名称和作用，各类佛教人物的手印、坐姿，云冈图像表现的佛教思想等等，这些在平常看似不是问题的问题，在制作《全集》中成了必须认真对待的问题。图版安排中诸如遵守“凡例”前提下的图像对称性问题，图版选择中的裁剪问题，书籍装帧中封面的颜色、内页重点图像的强化等问题。工作中，不同的见解有之，

面红耳赤的争论有之，而更多的是心心相通和追求《全集》完美的心愿。每当工作超时至晚，大家涌至酒馆小有斟酌，是为释放，亦以为乐。总之，经过北京的“奋战”，在圆满完成《全集》制作任务的同时，深化了对云冈的认识，增长了知识，收获了满满的友谊。

### （三）坚守云冈的品质

在《全集》的图版选取中，虽然已有约 20 万张数码照片可供选择，但在具体操作中依旧出现了不少欠缺，多是集中拍照时“拥挤”所致的用光和角度问题。于是大量的补拍任务就落到了摄影师张海雁身上。自《全集》进厂排版，到编辑完成的约三年时间内，海雁无数次地往返于大同、北京之间，克服了冬寒夏暑和其他干扰，补拍照片数千张，出色地完成了任务。与此同时，在选用的近一万八千多张图中，彩色图版占到近一半，对这些图版进行印刷前的色彩校正，关乎《全集》最终的整体效果。对此，雅昌方面安排了具有 20 多年工作经验的高级技师代国建承接此项工作，同时，云冈石窟研究院也需选派一位对云冈图像质感和色彩非常熟悉、且具有实践经验又仔细认真的摄影师到北京与雅昌的调图师共同承担。于是，任务就落到一岁来云冈，成长在云冈，退伍回云冈，已然退休的云冈摄影师员新华身上。此项任务的要求是：在自然光线下，图片色彩最大程度与洞窟图像接近，各卷本之间的色彩要统一，卷内各图以及邻接图片的色彩还要高度一致。为达到这一要求，反复过程一再出现，有的照片重复数次做出调整。自 2016 年到 2019 年，三年时间 1000 多天，新华在北京的时间达到 600 多天，一次连续在北京的时间就长达 5 个多月，且不说家人的感受，就是雅昌员工也惊讶不已。作为现代企业的雅昌，员工流动频繁，仅为《全集》服务的电脑操盘手就更换了四拨，而员新华则往往被不少员工认为是雅昌的同事了。

[作者：云冈石窟研究院文博研究馆员]

（责任编辑：侯瑞）

# 此生不枉云冈人

赵昆雨

有一件事，对我触动很大。

那是1991年，我对云冈石窟中的佛经故事图像进行摸底调查。说到“爬洞窟”，石窟人都知道是一个什么概念，高高低低、大大小小的洞窟，土里来土里去，得攀爬个遍。只可惜那些年条件差，没有照相机，即便是最廉价的，一切只能依靠用文字记录去表述所见的图像。第35窟东壁有一幅“舍身饲虎”本生故事图，这看起来很令人激动，一是这个故事出名，也很有趣；再者，画面构图非常典型，诸如此者，云冈唯一。但因山体渗水，这幅故事图已出现严重的“空鼓”（洞窟石质病害之一）现象，画面中的主人公当时就剥落无存，下端围绕他向上跃起的几只小老虎尚清晰。

一晃十几年过去了。2003年，我重新回归云冈佛经故事的专题，这时的条件优越了，当我带着先进的摄影装备兴冲冲地进入第35窟——那心仪的“舍身饲虎”故事图前，我惊怔住了，那个位置上空茫一片，好像从来就没发生过什么似的。

没了，曾经的故事图荡然无存，不留一丝痕迹。光线不算透亮的洞窟里，徒留下恻伤、叹惋的我。后来，我几乎查遍所有的中外图像资料都没有找到这幅图的影子，哪怕是一个模糊的侧影，最终把希望寄托在我们俗称的大本书16卷——即由水野清一、长广敏雄合著的《云冈石窟》考古学调查报告，毕竟，这套书中有共计黑白图版1711幅。孰料，同样未果。直至2012年，偶然在一张上世纪80年代由张海雁拍摄的第35窟东壁全景中寻得了它。

一张图，复活了一段历史。

云冈不能等，也等不起。云冈每时每刻都在风化中，就像一位年衰的老人，无可抗拒。

如果能将云冈逐窟、逐壁、逐像全部拍摄存档，形成一个庞大的图像数据库，无论什么时间，想看哪个洞窟哪尊佛像，都能像探囊求物般地一一找到，同时那该是多美啊。

能够推出一套全面反映云冈石窟不同时期、不同洞窟、不同艺术风格与样式特点的图像全集，是历史赋予我们的使命和责任。这也是云冈人的梦。

机遇来了。

2012年冬，张焯院长应青岛出版集团之邀前往青岛商谈合作出版项目。此前，我们已大致规划了《云冈石窟全集》出版项目的初步构想，《全集》总卷次拟定20卷，原则上每一个规模较大的洞窟单独成卷，较小洞窟如第1~4窟可合并组卷，各卷次排序按现在洞窟编号顺序，全面反映云冈石窟雕刻艺术的样式表现及其时代特点。

青岛是一个多彩的城市，即便是在冬日里。那天，当张焯院长向青岛出版集团孟鸣飞董

事长谈起出版《云冈石窟全集》的意向时，我看到孟董事长神采飞扬，目光都是亮的，他们二人一拍即合，一项创世纪的出版工程就这样缔结了。

历史，让合适的时间遇到了合适的人，然后成就了一件伟大的事。

2013年6月，云冈石窟全集进入实质性工作阶段，成立了由张焯院长任主编、王恒及我任副主编的《云冈石窟全集》编著委员会。我年轻，有精力，另外兼负三组拍摄团队的协调工作。图版，是云冈全集的主体，洞窟拍摄工程浩繁，实际拍摄中，基本上遵循这样一个逻辑关系，首先表现洞窟与毗邻洞窟的关系，然后分别展示该洞窟内部空间的结构、窟内空间与窟内造像的关系、造像与造像之间的关系等，个别造像还要求有各个层次不同侧面的特写镜头。尽管先期对摄影方面的难度以及工作量做出了预估，最终完成这项工作过程中所经历的艰辛和拍摄周期之漫长都超出了想像。

全集从最初立项时，张焯院长就展现出敏锐的洞察力和果敢的行动力，每一卷的卷首论文是全集的重中之重，也可以说是全集的灵魂，在这方面，张院长可谓殚精竭虑，《云冈石窟全集》在学术研究上取得的高度与深度，正取决于此。副主编王恒老当益壮，将自己二三十年来对云冈研究的思索与智慧都凝结在全集之中，许多线图都是他忍着眼痛亲自上手绘制的。在北京雅昌编辑工作室，我赞誉他就像一座塔，每天都准时准点矗在电脑桌前。摄影师张海雁寒来暑往投身于洞窟中，以饱满的激情和执着的耐力拍照，有些洞窟受自然光的扰乱，需要夜间拍摄，无数次看到他都是在夜深时走出窟区。全集中几乎百分之九十的图片都来源于他和另一位摄影师员新华的镜头下。青岛出版集团的乔峰长时间驻扎在雅昌，他本是全集的美编，但事实上他工作的范围早已超越了本职，现在与他聊云冈时，他可以如数家珍地娓娓道来。除此而外，云冈石窟研究院还有一支老中青三代人结合的学术研究团队，其中一些人在洞窟工作已经三、四十年，他们熟悉洞窟，功底扎实。所以说，《云冈石窟全集》的诞生，遇到了云冈石窟研究院阵容结构前所未有的好时代。

全集进入后期文字编辑阶段，图版说明总计约50万字的修改工作由我负责，这项工作更像是一场修行，与我同修的还有另一位“苦行僧”——全集责任编辑——青岛出版集团申尧。我俩封闭在雅昌艺术中心的屋子里，不远处就是首都机场，飞机从起步时的低吼到冲刺时的尖啸，再到升空后的隆隆作响，都如临现场般在耳畔聒噪。每天在



《云冈石窟全集》副主编赵昆雨  
与责任编辑申尧讨论改稿

这样的音声背景下，亦不知对情绪会产生怎样的影响。统稿过程中，我们有争执，也有统一；有坚守，也有顺应；有短暂的无语，也有长久的欢愉。我俩改过的稿纸，像世界水系分布图，密织交错。我们浸在水中划行，尽管艰难，但心中装着彼岸。2017年春，母亲不幸去世，安葬完母亲后的第三天，我就赶赴雅昌改稿，那时全集的改稿工作已进入倒计时阶段。人的一生中，有些事是为了自我的成就与快乐而为，从佛教的角度，那叫“小乘”。还有些事，如《云冈石窟全集》，它就像一株硕大的菩提之树，润泽后人取得无数成果，这种造福后人的事是“大乘”。我作为武州山的一介过客，能值遇像云冈全集出版工程这样的机缘，并能为此付出自己的真诚与努力，打心底里对自己说，你不枉曾从佛前走过。

若此，尚不足矣？

今天，云冈人克服重重困难，坚持不懈，《云冈石窟全集》这部规模大、观点新、图版全、历时长的鸿篇巨制，终于推呈到世人面前。重视历史、研究历史、借鉴历史是中华民族5000多年文明史的一个优良传统。当代中国是历史中国的延续和发展。新时代坚持和发展中国特色社会主义，更加需要系统研究中国历史和文化，更加需要深刻把握人类发展历史规律，在对历史的深入思考中汲取智慧、走向未来。《云冈石窟全集》无疑是云冈石窟研究史上的一个巅峰，是云冈石窟发展史中一座巍然耸立的丰碑，也是云冈人献给中华人民共和国成立70周年的一份厚礼。可以相信，它必将对推动云冈乃至中国石窟寺研究的发展产生长远、深刻的影响。

[作者：云冈石窟研究院科研办副主任、文博副研究馆员]

(责任编辑：侯瑞)

## 《云冈石窟全集》：“云冈学”走向成熟的标志

李尔山

二十大卷 60 万字 9000 个图版的《云冈石窟全集》出版面世了。她带着黄钟大吕般的乐章走出云冈，走出大同，走向全国及至世界的一个个文化殿堂……

《云冈石窟全集》的出版不啻为大同文化史上的大事件。若论及世界文化遗产，这部书的问世，在世界佛教艺术史上的影响也将是深沉的、隽永的。作为云冈文化的一位虔敬者、大同文化界的一个老人，此时此刻似乎不能只止于“感慨”而已！

话题应当从“云冈学”说起。若说云冈有“学”，坦率讲是生发于日本人的“见识”，先有伊东忠太，后有水野清一、长广敏雄等，在上世纪之初及三四十年代，他们发现并较全面地考察了云冈石窟，让世界通过日本人的眼球知道了此处与贫民居处和牲畜棚圈混杂在一起的东方佛教圣迹。其时我们的祖国正在日军的铁蹄下呻吟，神州荡板，学术凋零，于是落下个“云冈石窟在中国，云冈研究在日本”的历史话柄。虽说学术无国界，国人到底意难平。

中国学人最早注目云冈者，大约应是陈垣先生，1918年10月，陈垣与叶恭绰、郑洪年以及京绥铁路俞人凤、翟兆麟、邵善闾三位京绥工程师，一行六人同游云冈石窟，并作《记大同武州山石窟寺》，后又作《云冈石窟寺之译经与刘孝标》。作为历史学家、佛学家，陈垣的关注点是两个：一是中国历代史籍关于云冈石窟的记述，他作了梳理。二是北魏云冈译场对于佛经的翻译，厘清了石窟开凿者沙门昙曜在经学上的贡献。陈垣的拓荒是了不起的，可称“国学踏入云冈第一足”，但比之日本人对云冈的研究，严格意义上讲，究竟是在外围。

真正第一个进入云冈石窟核心研究领域的中国学者是北京大学的宿白先生。宿师仁勇睿智哲思，是本土云冈学的开创者和奠基人。1947年，他在整理北大图书馆善本书籍时，从缪荃孙抄《永乐大典》残本《顺天府志》中，发现《大金西京武州山重修大石窟寺碑》一文，这是云冈石窟研究史上尚不为人知的文献。他据此写作《〈大金西京武州山重修大石窟寺碑〉校注》一文，由此开启了他的石窟寺研究，这也是宿白佛教考古的发轫之作。1978年，他正式发表《云冈石窟分期试论》，以考古学为立足点，综合分析平城时期北魏王朝复杂的政治格局、宗教取向、经济状况、汉化胡化等文化性状，包括民族战争与融合、上层封建性制度改革等，形成了一套完整的理论体系。较之日本学者分窟别的考古和研究更具有宏观性、综合性和引领性，因而成为现代云冈学的真正基石。《云冈石窟分期试论》后收入他的《中国石窟寺研究》一书，以此而确立了他“中国考古学一代宗师”的学术地位。

然而，在宿白分期之后，在新世纪到来之前，所谓云冈学基本上是“曲高和寡”的局面。宿白是全中国的宿白，而非云冈一窟之宿白，后学没有跟进，特别是大同地方云冈学术研究

无人“帅”得起来，造成云冈学先是“有外无内”，后则“有基无建”。直到上世纪末，一位年富力强的历史学者张焯走进云冈——2002年为云冈石窟研究院副院长，2006年晋升为院长，成为云冈的掌门人。

张焯的学术之路可以分为两个阶段：2006年前，他其实是沿着陈垣先生的方向，依托他的史学专长，在追寻云冈石窟的去脉来龙，前世今生。这是一个地道的孤奋之作：四年时间肝食宵衣，寒毡坐破，铁砚磨穿，完成了洋洋60万言的《云冈石窟编年史》。以考据和引证的方式标定了云冈石窟在中国历史长河中的确切坐标，以及其作为佛教的客观存在与社会方方面面所发生的各种联系和影响。这是一部由云冈学打通历史学的基础性著述，成为云冈研究的工具书。2006年后，张焯的学术活动更多的是以引领团队的方式表现出来，他既见贤思齐，又思贤若渴，内选外聘，较短时间便在云冈蔚起了“斯文”之风。特别是他以倾心的礼遇，请回了王恒，调入了王雁卿，擢拔了赵昆雨，重用了张海雁……形成了一个云冈研究的核心团队。这个有理想、有情怀、有学养的知性集体十年如一日地追随云冈之学，专司专属于云冈研究，产生了一大批研究成果，其中最重要的成果就是：在宿白先生40年前奠定的学术基础上建起了一座全新的云冈学之厦——张焯主编的《云冈石窟全集》诞生问世了。

我评价《云冈石窟全集》是新的云冈学之厦，并非仅仅着眼于其在形式上的“大而全”，而更加看重的是《全集》内在肌理上的科学性、系统性和完整性。首先，这部巨著是在宿白等先贤云冈研究的基础上架构起来的。尤其是宿白先生的云冈分期论，这是一块科学而完整的理论基石，以这样的考古理论作为根基，《全集》的学术地位不仅可靠牢固，而且更具权威性。其次，这部《全集》是张焯前期大作《云冈石窟编年史》之后编辑面世的。因此，云冈石窟的开凿动因、工程经历、宗教作用、文化影响等等，其与社会背景所发生的万缕千丝的联系，会被揭示得更加真实、清晰和系统，这就从根本上提高了《全集》的实证性和可信度。其三，这部《全集》是在一系列新的考古发掘，获得新发现，取得新认知的情况下完成的。

从1938年至2012年云冈石窟共进行过五次考古发掘，所有新的发现和研究成果都被收入《全集》之中，《全集》的内容更加丰富，所涉及的领域更加广博和全面。其四，这部《全集》是在数码时代全新技术条件下完成的。全面、准确地记录了云冈石窟群的整体布局、外部形态和尺寸数据。精确调查了云冈石窟编号洞窟现存佛教造像数量及体量。完



李尔山绘云冈石窟

整制作了云冈石窟现存 59265 尊佛造像和各类雕凿杂什的图像资料。形成了全新的精准的宏大数据库系统，使《全集》真正具备了唯一性。其五，这部巨著成书于云冈石窟列入世界文化遗产名录之后。随着云冈研究国内国际交流逐步深入展开，“云冈价值”已获得了更高层次和更广泛领域的认知。诸如云冈石窟在世界文化史上的地位，在世界佛教艺术史及国际雕塑艺术上的地位，在中国民族融合史上的地位，在佛教传播及法系迁变史上的地位等重大课题上都已有了许多可喜的突破。这不仅给予了编撰者一种凤凰涅槃式的心态，也为《全集》注入了难得的前瞻性。

此外，还必须着重提及，这部巨著成就于云冈石窟开凿 1600 年后的一个最为辉煌的历史时期。新中国成立后，国家和地方政府高度关注云冈石窟，实施重大的保护性建设共有三次：1973 年周恩来总理参观云冈后实施三年保护工程，2001 年云冈石窟列入世界文化遗产前后的全面整治工程，2008 年大同古城复兴战略中云冈景区三年大迁建。张焯所领导的云冈人，是云冈沧桑巨变的见证者，当本世纪二十年代云冈石窟进入全盛，誉满四方，八面来风之时，他们既有主人翁的自豪，又有劳动者的感慨。由他们来编辑出版《云冈石窟全集》，这是一种历史的期许。《云冈石窟全集》这种“原生性”的回归，标志着云冈学真正进入了成熟期。

在过往的年份中，云冈学界的人们会时不时地提起水野清一、长广敏雄们的那部“全集”（考古调查报告）。可以预期，随着张焯主编的《云冈石窟全集》的出版，那本旧“全集”会被作为一个值得珍惜的历史过程渐渐收藏起来，束之高阁。因为云冈学有了新的里程碑！

最后补一笔，说说我与《全集》的那份缘。2009 年，大同市人民政府委托冯骥才先生主编《中国大同雕塑全集》，为此成立了两个委员会。我作为贯通两委的办公室主任，成了编辑出版工作的“总提调”。其时张焯先生带领的团队负责其中《云冈卷》的编辑工作。我们曾在天津携手合作，共襄盛举。2012 年大书由中华书局印出发行，引出了一位新朋友，那就是青岛出版集团的董事长孟鸣飞。孟鸣飞到天津大学冯骥才文学艺术研究院走访取经，我负责接待和介绍，因得悉青岛出版社是出版量和效益久居全国鳌头的企业，便想把他与云冈撮合在一起。于是恳请冯先生也约张焯先生一同来津相见。于是，强强联手自此而始，那年初冬，我陪张焯先生应邀赴青，达成出版《云冈石窟全集》的意向。

双方“七年联手铸一剑，终见倚天立青霄”，我非云冈人，但是云冈友，为能与全集有这份因缘而深感快慰。有道是：虽无西厢月下福，乐做红娘也由衷。

[作者：原大同日报社社长]

（责任编辑：侯瑞）

## 《云冈石窟全集》：云冈人的骄傲

张海雁

《云冈石窟全集》华丽面世，对于我们云冈人来说，是一件值得骄傲的宏伟工程。作为云冈人，我感恩云冈石窟研究院院长张焯，感恩为《全集》辛苦付出的所有云冈同仁，大家的共同努力圆了云冈人多年的梦想。

我感谢张焯院长为我们摄影团队提供的各种服务和保障。护膝、手套、工具……细微之处彰显云冈“掌门人”对下属员工的厚爱，渗透着张焯院长对摄影团队的浓浓暖意和无限关怀。

《云冈石窟全集》需用大量的图片，拍摄云冈就是与佛对话，有时候真觉得那些佛像有话对我说。

我于上世纪70年代末来到云冈石窟工作，对石窟艺术的认识很有限。虽然知道是佛教艺术宝库，但认为它也就是一座石头山。但与佛像相处了40年的时光，越来越感觉到这些石佛是有生命的。北魏在短短几十年中，开凿出这么宏大又华美的石窟群，着实难得。显然，古代匠师对石佛有着非常深刻的理解，并具有高超的技艺，才能雕刻出如此精美的佛像。有时候我带着相机走进石窟里，可以细细地看一上午——不按快门。

文物摄影是个杂活儿，其中最重要的是对拍摄对象和图像做到较全面、准确的了解，才可事半功倍，否则就会失败。例如，佛经故事中的人物往往与图像中的图案装饰具有千丝万缕的联系，图像内外那些似乎无关紧要的雕刻，也许是故事中不可或缺的内容。稍有忽视，就会在构图取舍时造成内容的不完整，一旦发表，轻者贻笑大方，重者授人以柄，遗憾许久。所以，只有精通图像所要表达的故事情节，才能完成每个场景的拍摄工作，有的还需要文物摄影师多年的



张海雁拍摄第7窟后室照片

实践和认知积累才可完成。

云冈石窟是以高浮雕为主的佛教艺术，进入洞窟，琳琅满目的装饰图案和庄严肃穆的佛像菩萨，无不给人以强烈的震撼。以摄影形式准确表达其特征特点，无疑是摄影者最重要的课题。光的运用和角度的选择固然重要，但对艺术造像的宗教艺术性理解更为关键。前两年在拍摄云冈石窟第6窟第3层的时候，忽然就拍不下去了。面对近似圆雕式的佛像面容，非常地不可思议，似乎无论哪个角度的取景，都不能表达我们直视他的感觉：他在直视你，又在关心你；他在忽视你，又在教导你，他似乎要讲些什么……我不禁试问：创造他、给他以如此情愫的古代匠师，是以怎样的情怀、怎样的心力塑造了他？几天的思索后似乎有了不一样的感觉：造就云冈石窟的古代匠师，他们既是养家糊口的匠人，也是敬拜佛陀的信徒，更是攀登艺术高峰的雕刻家。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，是以更早期的匠师艰辛的尝试为前提的。于是自己经过反复尝试，以多角度取景，多层次布光，对同一尊佛陀面部进行了不同角度、不同布光的数次拍摄，经过比对、选取，虽说有很大进步，却也仅是能够满足当时的需要了，进一步的工作还需要做出不懈的努力。

摄影技术在云冈石窟的运用方面（拍摄需取得主管部门许可），说明两点：

一是由于云冈石窟的造像都在洞窟里面，在拍摄时大部分都需要灯光来补充光源，这样才能更好地表现出造像雕刻的细节。每次拍摄我都到现场仔细观察、选择角度、合理布光。如拍摄第5窟大场景的时候，就需要十多个助手进行光源布置，以达到完美的画面效果。

二是在两维平面上用光影表现三维空间，需要对石窟和佛像有一种空间上的理解。我在拍摄时，是以还原和表现古代雕刻艺术家的雕刻艺术为宗旨。在构图上，要端端正正，方方正正，清晰度要高，色彩还原要准确，每个细节要看得清楚，对佛像最好是略有仰视，不能有古怪的光影。

说完了文物摄影的技术活儿，我再谈谈石窟造像的拍摄。

说实话，在云冈工作这么多年，我对云冈石窟的每一尊造像都有着一种深深的情结。40年来，无论寒暑，不分昼夜，怀着虔诚和敬畏，拍摄云冈佛像，与大佛对话，向北魏文化致敬。作为云冈人，我为云冈骄傲，为云冈自豪。

云冈佛像亲切自然，逼真动人。前几年，云冈露齿萌菩萨成为网红。我一直关注着云冈露齿菩萨。从上世纪90年代，我就开始注意这尊菩萨。云冈石窟石刻的露齿菩萨比华严寺的彩塑露齿菩萨早500多年。两相比较，彩塑露齿菩萨富丽华贵，石刻露齿菩萨则更显质朴；彩塑用的是加法，石刻用的是减法。减法的石刻难度更大，如果雕凿时一斧子错凿下去，就很难补救了。面对古人留下的艺术瑰宝，我们只有调动自己的全部经验积累，把最美的影像呈现给世人，才对得起开山造像的前人。

文物摄影也是如此。每次一进入洞窟，全身心地投入拍摄，好像所有的劳累都会烟消云散。那段时间，几乎天天都要在洞窟内拍摄，每天至少得拍摄十几张照片，而且每一张的拍摄难度也很大。为了抓住一个瞬间，绞手架爬上爬下，有时爬到与佛非常近的距离时，真的感觉

是在与佛对话，那种敬畏与虔诚，只有深入，才能感知。冬天，洞窟内温度低，有时冻得连相机也“罢工”了，只好把电池取下放在胸中取暖，而这时我的手也冻得僵硬了，只好不住地哈气。夏天，洞窟外面炎热似火烤，进入洞窟又好像进入了空调房，一冷一热，感冒是常有的事，但一想到为了一项浩大的工程而拍摄，再大的困难也能克服。有时很累了，应该歇息一下了，我就找一张 CD，那音乐的旋律正好与洞窟所体现的意境相吻合，静静地听，慢慢地品味，困乏也会立马消失。



张海雁拍摄云冈石窟全景照片

云冈石窟既是我的工作单位，又是我热爱的艺术之家。情系云冈 40 年，我觉得云冈是全天候、全景式的：深藏洞窟的诸佛菩萨，千姿百态的造像，经摄影团队聚焦彰显，走向外面的世界；四季轮回中的云冈大景区，晨光晚霞中的山堂水殿，雨中雪后的佛国气象，春风秋色里的林渊锦境，都有我们云冈摄影团队的深刻影像诠释。

回顾 40 年守望云冈的影像历程，与民间开凿洞窟形制较小、以壁画著称的敦煌石窟不同，云冈石窟是动用国家力量开凿的皇家艺术宝库，造像数量多、体量大、水准高，融合了东西方艺术特色，而这又有别于同为皇家工程的龙门石窟。所以，北魏王朝留下的云冈石窟值得每一个大同人为之自豪。石窟摄影是艺术的再创作，摄影家必须以自己独特的创作风格和审美能力，充分体现石窟寺的文物价值和艺术价值。同时，在尊重历史原貌的基础上，以艺术的眼光去发现最佳的拍摄视角，通过多种摄影技术手段，表现石窟造像深刻的文化内涵。

[作者：云冈石窟研究院石窟美术室主任、文博研究馆员]

(责任编辑：侯瑞)

# 云冈石窟研究的重大标志性成果

——写在《云冈石窟全集》出版之际

李 君

中华民族素有“盛世修典”的传统。2013年3月14日，云冈石窟研究院与青岛出版集团签订了一项重要的出版协议，即由青岛出版集团投资，云冈石窟研究院编著《云冈石窟全集》。历时七载，20卷本皇皇巨著《云冈石窟全集》终于问世，为当今之盛世再添一大典，为中华文化增加一张亮丽的名片。

2017年10月的一天，我随云冈石窟研究院张焯院长来到位于北京北郊的雅昌艺术中心看望长期在这里驻扎的《云冈石窟全集》写作团队。在这里，无论是在电脑前，还是在餐桌上，抑或在空旷走廊、狭小的驻地，每一位成员所思所做所说均是《全集》的事，从头发花白的王恒老书记到风度翩翩的赵昆雨研究员，还有云冈自己的摄影师员新华、张海雁等，都热烈地与张焯院长汇报着阶段的成果，讨论着面临的难题。我在旁边竟插不上一句话，我默默地听着他们的讨论乃至争论，看着他们专注的神情，不禁心生感慨。幸亏有张焯院长这位众望所归、勇于担当、每日只能利用清晨的时间逐字逐句修改全书文稿的领头人，有这么一批有才学、忘我执著的云冈人，才能使全集的写作驶向前进的轨道；幸亏有这么一支团结一心、目标一致的队伍，才能使《全集》的出版渐行渐近。我默默地祝福他们顺利写作，暗暗地期盼全集早日问世。

种如是因，收如是果！一晃两年过去了，2019年7月，我重访云冈石窟，甫一见面，张焯院长就兴致勃勃地告诉我《全集》终于出版了，并让工作人员捧出了这套巨著让我欣赏。望着这一册册发着暗红色光芒的厚重的巨著，不禁心生敬畏之情，急欲净手焚香探视宝藏，仔细翻阅，愈觉步入了绚丽的佛教艺术宝库。

《全集》以张焯先生的“东方佛国的第一圣地”开篇，如黄钟大吕，气势磅礴。总论则以王



北京雅昌艺术中心工作现场

恒先生的“云冈石窟群”领衔，对云冈石窟做了高度的概括介绍。继之以洞窟编号为序，逐洞对其进行文字描述，然后展示洞窟照片，最后为图版说明。第1—19卷全面展现了石窟群的所有雕刻内容，第20卷对云冈石窟历次考古发掘进行总结。全集可以分为文字、实测线图、照片三大主要叙述载体，收录彩色与黑白照片7000余幅，线描图、拓片400多幅，文章23篇，

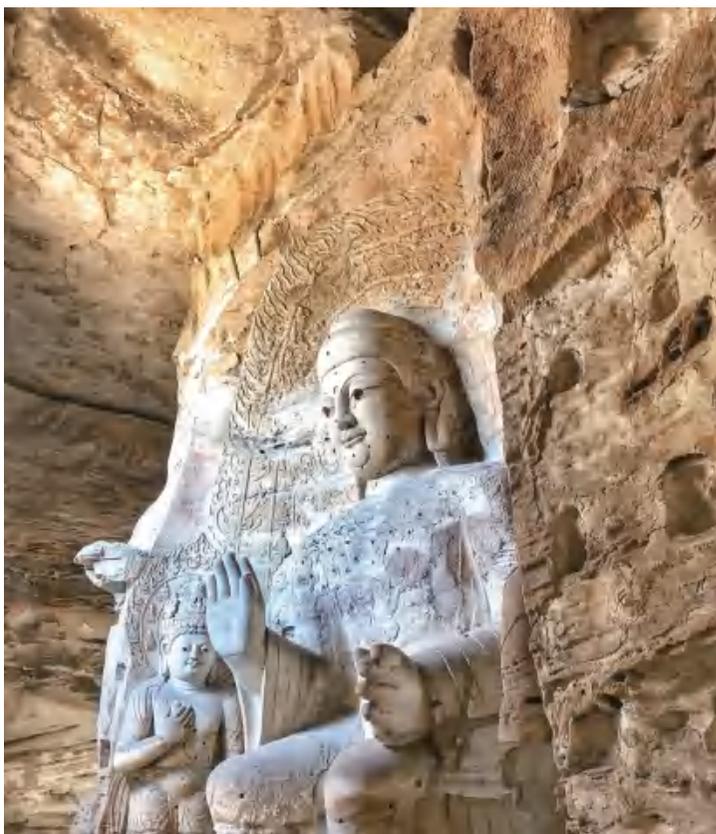
三种形式相辅相成，共同对云冈石窟进行全方位地展示。这种展示并非一般的泛泛介绍，而是在深入研究的基础之上，更高层次的展示。

《全集》“释论”的文字可以用惜字如金来形容，每句话、每个字都要言不烦，微言大义，对各洞窟设计形制、内容、艺术特点、学术争议、作者观点等都如实托出，充分吸收了历史文献、考古发掘、艺术分析等研究成果，既是对各窟、各尊造像的高度概括，又是在目前研究基础上的深入研究。“图版说明”看似简单，实则言简意赅，体现了作者精深的研究和熟练的驾驭能力，对读者来说是必不可少的内容。

对于各位研究者来说，各种线图是必不可少的，因其能够提供洞窟和各类造像精准的形制和比例关系，在《全集》里，这类实测线图极为丰富，既有各洞窟的平面和立面实测图，也有单体佛像和各种细部图；既有当代所绘制，也吸收了水野清一、长广敏雄《云冈石窟》



第13窟窟顶



第3窟西后室

中的实测图，之所以如此，我考虑作者是从变化的角度来看上世纪 30—40 年代造像的保存状况和当前面临的保护问题。尤其令人赞叹的是第一卷末页的六折页超长云冈全景图，恰似《江山万里图》，独具匠心，一面为云冈全景照片，一面为实测全景线图，云冈石佛寺上下左右一览无余，尽收眼底。

大量丰富的彩色照片是本书的特色与重头。在照片拍摄和选择方面，体现了《全集》作者技术水平和良苦用心。例如第一卷中第 3 窟后室一佛二胁侍菩萨的照片，从不同角度展现不同的内涵。图 183 由东向西拍摄，拍摄角度为微仰视，在四周幽暗的背景中，由明窗和窟门透进光线，恰好照在佛和右胁侍菩萨身上，光线明亮而柔和，在巨大的黑暗空间中，突出居中的佛像和菩萨。透过黑暗见到了面庞慈祥、面容柔美的佛像，无论从构图还是从光线明暗对比等方面，在真实性的基础上具备了很高的艺术性。图 184 又从西向东，斜侧面微仰视拍摄，光线呈现出了柔和的、不同层次的渐变，使人们从另外一个角度对全窟有了进一步的理解。而图 185 以三幅连续折页的形式对后室主佛及二菩萨以仰视的角度和广角镜头进行全景拍摄，使人们对此洞窟造像组合有一个全面完整的认识。这种以高角度仰视拍摄，突出了佛像的高大和庄严，同时，以佛像为中心明亮而柔和的光线，又向四周逐渐变暗。从图 186 到 194 又分别从不同的角度、不同的方向对佛身躯、头部、手部进行细部特写，神态慈祥、面庞丰满、鼻梁挺直、唇线清晰。从图 196 到图 207，又对左右侧两尊胁侍菩萨进行了多角度、多方位的展示。这些照片完整地还原了造像的形制与神情，完好地展示了造像的砂岩颗粒质感，完整地诉说了造像历经千年现在所面临的侵蚀与病害。仅仅一个洞窟后室，就展示了这么多不同角度、方位和部位的照片，且每一张都精彩非常，有所侧重，把云冈石窟的每一个角落、每一个细节都发掘出来展示给观众。能做到这些，我认为就是云冈人的无私大度。

《全集》突出体现了资料的完整性，叙述的系统性，观点的原创性。云冈石窟最新学术研究成果表现在三个方面：一是对国内、国外关于云冈石窟研究成果的介绍与合理吸收；二是对云冈石窟历次考古发掘成果的报告和阐释；三是云冈人多年来孜孜不倦的学术认识。如首次将云冈石窟定位为大乘佛教进入中华大地后的最大建筑与艺术再造工程；云冈石窟早期昙曜五窟的主题思想是十方三世一切诸佛，而非单纯的三世佛；北魏弥勒信仰的盛行等新观点，这些都是云冈石窟研



第 13 窟主佛像

究者多年来苦心探索的结晶。

能够圆满此无上之法果，我想，一是体现了云冈石窟研究院上上下下团结一心的团队精神。无论是在职工作人员，还是退休老同志，都急切改变云冈学术研究的历史局面，展示当代云冈学术研究的水平，在这项任务面前表现出无私的奉献和团结协作的精神。二是体现了云冈石窟研究院在管理方面的能力和效率。作为一家国际性的大景区，研究院既要接待好每年两百万的中外游客，又要保护好此处历经千年风雨的文化遗产，还要对其进行深入细致地发掘研究。千头万绪汇聚到了张焯院长这里，都在他的手中处理得井井有条，纷杂而有序。在处理好这些事情的同时，他又组织牵头做出版《云冈石窟全集》这一浩大工程。这都证明了云冈石窟研究院在管理方面的科学效率。

云冈人怀珠而不私，蕴玉而不藏，以利益一切众生之心，把云冈石窟所有洞窟资料全部奉献给世人，这是从上个世纪初年以来，一百多年来研究成果的集大成者。《全集》的面世，对于广大关心喜爱和研究云冈石窟的人来说，手捧巨著，犹如置身人间净土的佛国世界，大有“此身已在含元殿，更向何处问长安”之感。

在某种程度上，观此书比在现场参观还要清晰，因为在现场参观无法对洞窟上部和光线暗淡的角落看清楚，而此书全方位、无死角地为广大读者敞开了大佛的心胸。《全集》的出版一改研究云冈必依赖水野清一、长广敏雄于上世纪50年代编著出版的16卷《云冈石窟》的历史，成为当今及今后长时期研究云冈石窟不可或缺的著作，是云冈石窟研究史上一项重大标志性成果，是云冈石窟研究史上的一座丰碑。

云冈石窟作为世界文化遗产地，《全集》也是世界性的，《全集》的出版与世界文化遗产名实相符，为全世界打开了一座佛教艺术和中华历史的宝库，更激励后学在此基础上“唯当勤精进，自强行胜修”，把云冈石窟的研究传播推向更高一层楼。

三千繁华，弹指刹那，百年过后，唯此《全集》流传。

[作者：山西大学历史文化学院教授、博士生导师]

(责任编辑：侯瑞)

# 一花一世界

——读《云冈石窟全集》

张庆捷

最近，有幸拜读云冈石窟研究院张焯院长任主编，王恒、赵昆雨任副主编的20卷本《云冈石窟全集》（以下简称《全集》），收录彩色与黑白照片7000余幅，线描图、拓片图400多幅，研究文章23篇，共60余万字。《全集》包含着云冈学人数十载心血和研究成果。更可喜的是，作者皆为云冈学者，如张焯、王恒、赵昆雨、张海雁、刘建军、王雁卿、员小中、李雪芹、张华、吴娇。这



《云冈石窟全集》项目启动仪式

几位我很熟悉，年富力强而又功底深厚，热爱云冈，守护石窟，且有多年积累，谈论诸窟佛像，滔滔不绝，如数家珍。

云冈石窟是中国三大石窟之一，也是中原最早开凿的大型石窟群，佛教东传，从东汉始，经历魏晋，逾二百年，结晶于北魏首都平城武州山。石窟气势宏大，东西元素结合，多民族文化荟萃，被学界称之为“云冈模式”。北魏郦道元《水经注》卷十三《漯水》载云冈原貌：“武周川水又东南流，水侧有石祇洹舍并诸窟室，比丘尼所居也。其水又东转，迳灵岩南，凿石开山，因崖结构，真容巨壮，世法所缔，山堂水殿，烟寺相望。”唐道宣《续高僧传》卷一《昙曜传》继而描述云冈石窟：“龕之大者，举高二十余丈，可受三千许人，面别镌像，穷诸巧丽，龕别异状，骇动人神，栴比相连三十余里。”道宣所言正是云冈石窟的真实写照，至今游览，犹觉惊心动魄，令人顶礼膜拜，叹为观止。这得多大才华，方能设计出如此“穷诸巧丽，龕别异状，骇动人神”的石窟寺院，开创者昙曜以及继任者究竟来自西域哪个国家？有着怎样的非凡经历。

云冈石窟是北魏留给后世的瑰宝，是建筑、雕塑和壁画的结合体，体系庞大，内容精深，涉及佛教和北魏社会诸领域，是公元五世纪北中国社会缩影。其研究始于上世纪初叶，1902年，日本学者伊东忠太考察云冈石窟后，率先发表云冈考察报告：《北清建筑调查报告》和《中国山西云冈石窟寺》，引起国际学界的震撼与关注。百年来，云冈石窟研究，由微渐著，已然枝繁叶茂，逐渐成参天大树。北大宿白先生是中国佛教石窟考古的开创者，也是云冈学升华的推动者。他明确指出，云冈石窟具有极重要的价值：“云冈石窟是新疆以东最早出现的大型石窟寺群，又是当时统治北中国的北魏皇室集中全国技艺和人力、物力所兴造，……云冈石窟影响范围之广和影响延续时间之长，都是任何其他石窟所不能比拟的，……因此，云冈石窟就在东方早期石窟中占有极重要的地位，对它的研究在很大程度上成了研究东方早期石窟的关键，对它研究的深入与否，直接影响一大批石窟的研究工作。”（《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》，云冈石窟文物保管所《中国石窟·云冈石窟》（一），北京：文物出版社，1991年，176-197页）。长期以来，认识——解读——研究云冈石窟，形成佛教考古的“哥德巴赫猜想”，许多学者为此投入毕生精力。

本世纪起，云冈石窟研究院形成以张焯为带头人的研究团队，平时各有自己的研究方向，有课题汇聚攻关，在学术界非常活跃，产生《云冈石窟编年史》《云冈石窟辞典》《云冈石窟佛教故事雕刻艺术》《云冈石窟供养人调查与研究》等专著和一大批很有影响的论文，提出许多新证据和新见解，夯实编写《全集》的基础。如此活力四射、激情澎湃的研究团队，放眼当今，似乎并不多见。从2013年3月至今年6月，该团队全身心投入《全集》的编撰，每人负责几个石窟的编写，历时6年多，遍览中外研究成果，经历艰苦卓绝的查寻收集、对比辨析、核对归纳、敲定格式、统一名称、整理撰写、拍照绘图等科研环节，数易其稿，终于完成《全集》这本皇皇巨著。

《全集》将云冈洞窟全部收纳，依洞窟次序展开，依照洞窟内涵，或一个洞窟一卷，或几个洞窟一卷。各卷开篇是一篇《释论》，《释论》内，作者论述了本卷所收洞窟的布局和特点，也探讨分析了该石窟引发的学术问题。读者读过《释论》，便会掌握该洞窟的布局、特征以及与其他洞窟的联系。《释论》与附属图片后的图版说明，虽然文字量不大，却代表着云冈石窟研究的学术高度。如在第11窟（第九卷）释论中，作者对云冈石窟所有中心塔柱做了排比对照，将石窟群中主要中心塔柱洞窟中的塔柱以全比例形式展示出来，不仅搞清楚方形塔柱由外来样式逐渐演变为中国样式的融合轨迹，亦为洞察各座塔柱乃至所在洞窟的早晚排序。

《全集》的亮点之一是配置了7000余幅清晰照片。照片与制图是《全集》的重要组成部分，据编者说，为保证学术性第一和信息完整，拍摄原则是从整体到细节，既要表现系统的洞窟结构和所有壁龛内容，包括风化失形的部分，又要突出经典造像艺术效果，兼顾装饰纹样的采集表达。摄影师张海雁、员新华参与全程工作，照片从拍摄到选择，都是反复考量，精益求精。

《全集》中云冈石窟实测线描图比较突出，这是采用了三维激光扫描测绘技术制作的成果。三维激光扫描测绘技术首次准确地记录了石窟群立面的具体尺寸、洞窟布局及其相互关

系，在此基础上绘制的云冈石窟实测线描图，弥补了云冈石窟长久以来没有全景正射实测线描图的缺憾。2014年，云冈石窟研究院成立数字化中心，并且与北京建筑大学、浙江大学等单位展开合作，采用三维激光扫描与多图像三维重建技术，陆续对云冈第1至5窟、9至13窟、第18窟、20窟、38窟、39窟等进行了数据采集，为本书的编写提供强有力的支撑。

为获得石窟造像全部信息，云冈石窟研究院专门制作了“云冈石窟编号洞窟现存佛教造像数量统计表”，组织实地调查，准确统计出云冈石窟现存各类佛教造像为59265尊（身）。通过大量细致扎实的工作，再加上好时代、好领导、好团队几大因素，编撰《全集》的条件业已成熟。

《全集》前19卷展现石窟群的所有雕刻，第20卷是考古部分，概述以往日本学者的考古调查和新中国成立以来云冈多次考古发掘的新收获，如窟前遗址发掘和山顶遗址发掘，发现了窟前密集柱础、山顶塔基、寺院和辽金铸造遗址，印证了《水经注》描写云冈石窟“山堂水殿，烟寺相望”的布局和雄浑气象。

阅读该书，有个很突出的特点，与《云冈石窟全集》书名一致，就是“大而全”。《全集》所上图片，不单单是数量庞大，将云冈大小石窟资料尽数囊括，远超以前诸版本，而且石窟内部许多细节，形态各异的佛像、菩萨、供养人、建筑、纹饰、乐舞、服饰、壁画、题记、动植物等，应有尽有，等于把云冈石窟信息全部储存，汇集于本书，传于后人。

《全集》兼顾了学术性、艺术性和资料性，价值显而易见，粗浅归纳，至少有如下几个方面：



第6窟佛像

一、承前启后。《全集》将大小石窟资料全部收入，保存了云冈石窟的完整图像资料，这是文化传承的基本工作，也是最重要工作。在此之前，历经一千五百年风吹雨打，石窟雕刻丧失不少，徜徉于石窟之间，随处可见斑驳遗痕，宏丽的石窟内外，许多雕刻悄然消失，石窟旧貌，再难恢复。痛惜之余，云冈人组建石质文物保护机构，竭尽全力保护现状，杜绝损害，留传后世。而《全集》就是一种恰当的传承方式，既有继承，也有传递。传承文化遗产，对子孙后代负责，是云冈人义不容辞的历史使命。

二、总结提升。《全集》是对学界百年来对云冈石窟研究的总结，云冈研究至今走过百余年路程，发表的论文和著作数以百计，认识、观点各有不同，《全集》在充分体现云冈丰富内涵的基础上，还凝聚了迄今为止学界对云冈石窟的研究精华。择优汰劣，

云冈研究的中外优秀成果，都在本书体现。云冈学人还根据自己多年的研究，提出许多新的观点和解读，比如，云冈早期昙曜五窟的主题思想是十方三世一切诸佛，而非单纯的三世佛；针对云冈中期洞窟开凿的宫殿化倾向及其弥勒主像特征，探讨了北魏的弥勒崇拜和影响；通过洞窟常见中心塔柱的比较，搞清楚方形塔柱由外来样式逐渐演变为中国样式的融合轨迹，同时为洞窟的排队分期找到新的证据。此外对双洞窟形制、源流的探讨，对云冈石窟佛教雕塑与佛经关系的探讨，均突破前人研究，具有很大意义。

三、引领作用。学术价值是该书的灵魂，正如《全集》主编《后记》所说：“系统性、全面性，是本书的编纂原则；学术性、创新性，则是主要目标。”该书问世，以资料更丰富、图片更清晰完备，后来居上，傲立学界，与60年前水野清一、长广敏雄编撰的《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》互补并行，代表了新中国成立以来云冈学的最高水平，成为云冈石窟研究的里程碑式鸿篇巨制，标志着云冈学登上新的学术平台。全书既没有厚今薄古，也没有厚古薄今，采用多种方式和新技术，将北魏遗迹全貌、一千五百年的兴衰演变、历朝历代的增补、损毁、修葺、云冈学者的最新观点等，忠实记录在册，必将作为云冈研究的必备书，引领后来学者向云冈学纵深开拓。

一花一世界，一树一菩提。再次披览全集，字里行间，洋溢着云冈人凝心聚力、笃志进取的高尚情怀。云冈学不是学术孤岛，与敦煌学以及散布各地的佛教石窟有着千丝万缕的联系，石窟研究方兴未艾，石窟保护任重道远，期待云冈学人继续砥砺前行，放飞梦想，再攀高峰。

[作者：山西省考古所原所长、山西文博大家]

(责任编辑：侯瑞)

# 一座城市的文化支撑

——写在《云冈石窟全集》问世之际

张新明

这些年，大同市真的变了，从一个渐行衰微的煤城，转化为一座迸发活力的现代城市。不仅是优雅的道路与建筑，日益丰富的城市生活，还有充满自信的寻常百姓。一座城市的繁荣，往往表现在许多方面，但核心必定是文化。作为大同人，令我们引以为豪的，当然是曾经的辉煌历史，即北魏都城、三代京华、九边重镇。而物化的文明遗迹，看得见、摸得着的，主要是大同古城与云冈石窟。特别是云冈石窟，作为世界文化遗产，大同人民心中的精神家园，长久地吸引着我，给了我理解这座城市文化的足够信心。我以为，今天最能代表大同文化复兴品位的，就是云冈石窟大景区。所以，每当与朋友们谈起云冈，谈起近年来云冈的发展变化，我总是滔滔不绝，似乎有一种说不完、道不尽的感觉。

十年了，我仿佛不能自拔地每天都在关注云冈，关注着云冈石窟的每一条消息，关注着云冈石窟研究院的“领头雁”张焯先生。尽管我去云冈的次数不多，平时跟张院长的接触也有限，但我知道张焯在做什么，云冈正在发生哪些变化。

我知道近年来云冈石窟的学术研究动态。创设《云冈石窟研究院院刊》，为莘莘学人搭建研究平台，推动云冈学的形成；举办各种形式的培训班、研讨会、公开课，内容涵盖历史、宗教、考古、建筑、美术、服饰、音乐舞蹈和文物保护等方面，包罗万象；设立北魏研究中心，促进大同历史特别是北朝文化的研究；开展院校合作，北京大学、浙江大学、天津美院、北京建筑大学、北京画院、天津师大、敦煌研究院、内蒙古师大、山西大学、太原理工大学、景德镇陶瓷大学等科研、实习基地，纷纷在云冈石窟研究院挂牌；张焯先生的《东方佛教第一圣地》《云冈景区建设中的环境保护实践》等专题讲座，也唱响了大江南北。



我知道云冈景区的多元文化发展。云冈博物馆，讲述了鲜卑民族、北魏王朝以及武州山石窟寺背后的故事；孝义皮影木偶表演院，演绎着“马识善人”的昙曜故事；云冈美术馆，常年举办各种艺术展览和云冈油画作品展览；石兵美术馆，展出了大同籍画家石兵先生的一生佳作；陈云岗雕塑艺术馆，陈列了这位著名雕塑家的数十年心血作品；云冈影像厅，循环播放云冈石窟介绍影片，同时兼为老电影机博物馆；云冈院史馆，用大量珍贵的旧照片和实物资料，展现云冈石窟一个世纪的沧桑巨变；云冈文创店，开发出众多浓郁地方特色的文化产品；小南堂茶食吧，恢复了北魏风格的甜食系列；云冈书屋，形成了景区内最为亮丽的阅读空间；今年，云冈石窟研究院主创的“西天梵音”舞蹈，每天演出八场，尽显胡风胡韵的云冈艺术特点。丰富多彩的文化盛宴，提振了云冈的知名度、美誉度，游客的参观逗留时间，由过去的一个小时增加到足足半天。

我还知道云冈石窟文物保护事业的发展。他们在原有的石质文物保护中心基础上，新组建了山西彩塑壁画保护修复中心、数字化中心、可移动文物修复中心。开展了大同沙岭北魏壁画墓、太原北齐徐显秀墓壁画、宣化辽代张世卿墓壁画的复制工作；进行了大同鼓楼彩绘，大同关帝庙、汾阳太符观、阳高云林寺、五台广济寺、新绛福胜寺、云冈罗汉堂、五华洞等彩塑壁画的勘察设计和保护修复工程。积极传承工匠精神，每年对云冈洞窟进行病害检查和险情抢修，有效地延缓了文物的寿命；主动承揽省内外各项文物保护项目，完成了悬空寺崖顶危岩加固、山西大学毛主席像修复、鲁班窑石窟抢救性保护等；同时，修复了大量的陶器、瓷器、铜器、铁器、石刻、砖瓦、纸质等馆藏文物。三维激光扫描与数字打印技术全面应用，完成了云冈石窟研究院、大同市档案馆大量纸质资料的数字化储存工程；云冈第3窟、第12窟和第18窟等比例3D打印复制完成，分别进驻青岛、深圳、北京，成为云冈文化宣传的形象大使。

我更知道云冈景区的低碳发展。他们秉承了北魏师匠让荒山秃岭幻化为佛教艺术宝库的传统，大量收集农业时代的废石雕刻，工业时代的废石材、废木头、废水泥块、废钢铁机具，坚持旧物利用、变废为宝、水土保持、低碳环保的科学理念，用艰苦奋斗、过日子精神，拾遗补缺，装扮大景区，创造出古朴典雅、古香古色的人文景观。石塔、铁塔，废水泥块墙体、旧水泥管门柱，环保厕所、环保建筑，与千年石窟群的环境和谐共生、美轮美奂、物尽其用。

经过六年精心打造，使麻村、校尉屯废墟转变为东山菩提艺术区，工人村垃圾沟变成了果树沟。太空舱式铁罐公寓、废水泥管胶囊公寓、蒸汽机车公寓、禅修四合院，吸引了来自全国各大美术院校的师生，开创了世界文化遗产地文物保护与环境保护的中国典范。张焯先生因此获得了国家六部委设立的最高环保奖项——“2016-2017绿色中国年度人物”，成为山西省唯一获此殊荣者。在那次公开推荐中，得票117314张，位居第一，充分体现了大同人民的意愿，这为后工业时代钢铁文明记忆的保留，提供了一条崭新的样板道路。

近年来，云冈石窟荣获国家级文明单位、全国知名品牌创建示范区、全国旅游服务质量标杆培育试点单位、2017年美团点评最具影响力景区、2018中国品牌旅游景区TOP20强、2018全国5A级旅游景区综合影响力排行山西第一，山西省唯一的全国先进旅游单位，等等。

这一切成绩的取得，都源于云冈人的奉献精神，也源于张焯先生对养育他的这片厚土的深沉之爱。

最近，我又得知张焯先生率领的团队完成了一桩学术争气工程。他们用了七年时间推出了20卷本《云冈石窟全集》。我为他们高兴，为他们祝贺！

这一巨著的问世，彻底打破了百年来“云冈石窟在中国，云冈研究在日本”的神话，填补了云冈石窟研究的空白，是新中国成立70年来云冈研究的最新成果。同时，将云冈石窟的学术研究推上了历史巅峰，成为云冈学确立的标志。

张焯先生是土生土长的大同人，上世纪八十年代毕业于山西大学历史系，随后又获得天津师范大学历史学硕士学位。上学时，勤奋刻苦，曾手抄《史记》全书。毕业后，在大同市市级机关工作十四年，口碑甚佳。2002年到云冈石窟工作，2006年担任云冈石窟研究院院长，从此开启了漫漫十八年的云冈研究、保护与文化创新之旅。

云冈石窟是北魏王朝开凿的一座旷世杰作，是公元五世纪中西文化交流的历史见证，其中蕴涵着深邃而博大的佛教文化艺术。张焯讲：“研究云冈，不可以固步自封，更不能井中窥天。我们必须站在帕米尔高原的山巅瞭望东西，来确定云冈石窟在世界文明发展史中的坐标位置，去发掘其中的文化源流，去发现其中的文化高度。”于是，他一头扎进书海，全身心投入云冈石窟研究；同时，沿着西北丝绸之路，一站一站地走完新疆、甘肃、陕西、河南。历时四年，完成了《云冈石窟编年史》这部通史著作。该书取材广泛，视野开阔，史证翔实，既是一部云冈石窟史，也是一部中国佛教史，更是一部大同地方史，为如今的云冈研究奠定了坚实的基础。该书获2006年度山西省社科联“百部（篇）工程”一等奖。

在此期间，张焯连续撰写了《大同古代道路交通》《鹿苑赋与云冈石窟》《“褒衣博带”与云冈石窟》《徐州高僧与云冈石窟》《隋炀帝与云冈石窟》《〈大金西京重修武州山石窟寺碑〉小议》《金元之际全真道入据云冈石窟》《云冈筑堡与古寺衰微》等多篇论文。其中，《徐州高僧与云冈石窟》一文，受到中国文博大家宿白先生的高度肯定。近年来，张焯先生撰写的《东方佛教第一圣地》，更成为云冈研究的经典美文。

2006年底，张焯主持云冈石窟研究院工作之后，立刻着手解决西部13个洞窟的渗漏水问题。当年冬天，发现了这些洞窟窟顶的融雪透水的成因。他讲：“云冈石窟历经1500多年保存至今，绝不能因为我们的工作不到位而再遭伤害。”第二年，紧急抢修西部窟顶，根除了西部洞窟漏水的所谓“云冈保护难题”。随后，全力配合市委、市政府进行了三年的云冈大景区建设。

2011年，张焯等云冈学者参与了冯骥才先生主编的《中国大同雕塑全集》编纂。2013年，由冯先生牵线，青岛出版社与云冈石窟研究院签约出版《云冈石窟全集》。随后，双方各自成立了工作团队，开始了长达七年的摄影、绘图、撰文、编辑、印刷。可以说，通过这部大书的创作，云冈石窟的学术队伍逐渐形成并走向成熟，构筑起一支老中青三结合的科研团队。干中学，学中干；互相启发，相互补台；紧密配合，全线出击。随之，引深了一系列学术认识，攻克了一个个悬疑难关，实现了百年云冈研究的全方位突破，产生了一大批科研成果。

可以说,《云冈石窟全集》的编撰出版,凝聚了云冈研究团队每一位成员的心血,更凝结着张焯、王恒、张海雁、赵昆雨等老同志的情感。从制定总体规划,明确编撰方向,统一编辑凡例,到摄影、扫描、绘图、撰稿、校对、校色,直到印刷、装帧,度过了2000多个艰辛的昼夜,终于实现了云冈几代人的梦想,完成了中国老一辈学者的嘱托。张焯满怀感慨地说:“《全集》的出版,代表了这代云冈人的生命高峰。创建更加全面、更加完整、更加科学的云冈学体系,是历史赋予我们的使命。再苦再难,今生无憾!”

值得一提的是,在这次《全集》编写过程中,云冈人真正摸清了自己的家底。他们把1938年至2012年云冈石窟的五次考古发掘,所有的新发现和研究成果都收录于全集之中。从洞窟图像到线描图,再到各类补充性资料,形成了全新的精准的宏大数据系统,使《全集》真正具备了唯一性。过去一直认为云冈石窟共有51000余尊造像,而这次通过精确的清点、计算,云冈造像数量达到了59265尊,增加了8000余尊。难怪大同学者李尔山先生激动地说:“从考古学角度讲,多一尊佛像也是不得了了。这是一个颠覆性的概念。云冈石窟终于有了自己清晰的家底!”

望着眼前如此厚重的20卷本《云冈石窟全集》,我心潮澎湃,浮想联翩。这不仅仅是一部学术著作,更不仅仅是一部云冈文化的著作,而是我们大同一座城市崛起的象征,我们大同人自信自强的象征,是支撑我们这座城市的精神灵魂,也是支撑我们大同人筋骨强健的生命养分。衷心感谢云冈人的无私奉献!

[作者:大同市文联副主席]

(责任编辑:侯瑞)

## 艰苦奋斗创新路 实心实力琢云冈

丁 锐

对于大同人而言，云冈石窟是个传奇，也是一份骄傲，更是一种难以割舍的思念。一千五百多年的风霜雨雪，唯一不曾改变的是一张张未见苍老的佛颜。作为老大同人，在我经历的人生中，无数次往返云冈，大约每尊佛前都曾多次照面。记得第一次去云冈，是上世纪60年代初，刚刚学会骑自行车的我，中学放假，一鼓作气，连推带骑，到了离市区16公里远的云冈，完成了颇为自豪的“远征”壮举。从此，便与大佛结下了不解之缘，至今记忆犹新。那时的云冈石窟，可以自由进出，无需门票，到处断壁残垣，乱石嶙峋，有些洞窟中还有牛羊和人的粪便。即使如此，宏大的石窟，庄严的佛像，精美的雕刻，还是留给了我终身难忘的印象。

随后在大同工作的几十年里，经常陪同亲朋好友或外地宾客参观云冈。特别是在世纪之交，因创建全国优秀旅游城市和举办云冈文化旅游节，作为组委会工作人员，我到石窟的频率更繁。可以说，亲眼目睹了云冈石窟的维修、保护、申遗、扩建等一系列变迁，自认为对于云冈算得上是足够了解。前几年退休后，就没再去过云冈。今年7月的一天，过去的小朋友、如今的云冈石窟研究院张焯院长，邀我再游景区，遂与大同阳光记者团的老友们相约而往。竟然发现，云冈远非昔日所忆，新的景观、新的场馆、新的文化，新的水准，琳琅满目，令人目不暇接。惊讶之余，不禁对相识多年的张焯刮目相看。

认识张焯，是在1988年9月，大同市政府办公厅接收了一位硕士研究生，天津师范大学毕业，专业是中国魏晋南北朝史。那时的硕士生很少，大同市市级机关独此一苗，属于凤毛麟角类人物，大家自然而然都很关注他。在市政府，张焯一干就是十年，主要从事综合文字写作。文章



第5窟

是其优势，而历史研究更是他的独擅。2002年4月，他从市纪检委调任云冈石窟研究所当副所长。短短四年后，编撰出版了《云冈石窟编年史》，首次理清了云冈石窟的历史脉络。我曾私下祝贺他找到了自己的人生归宿，学有所用矣。

2008年春，大同市政府启动了云冈石窟大景区建设工程，历时三年，几经周折，云冈峪发生了翻天覆地的变化。特别是云冈石窟周边环境焕然一新，拆迁了一镇六村。扩建后的云冈景区面积达到2.3平方公里，游览区域较以前扩大了十倍，重现了北魏地理学家郦道元《水经注》所描述的“山堂水殿，烟寺相望，林渊锦境，缀目新眺”的人间胜景。云冈石窟遂由单一景点幻化为一个功能齐全的综合性地景区。这是继1973年周恩来总理陪同法国总统蓬皮杜参观云冈时提出的三年维修工程，以及2001年云冈石窟为申报世界文化遗产而进行的整治工程之后，又一次更大规模的建设，堪称云冈发展千年历程中的里程碑。作为云冈石窟研究院的院长，张焯参与其中，出谋划策，保障开放，应对责难，应系“挨板子”最多者之一。

2013年，大同市许多在建工程转入暂停，云冈景区也面临着能否继续打造、升华的问题。张焯在彷徨之际，召集职工会商，讲：“云冈大景区，政府投巨资建设了一流的基础设施，接下去的任务就是往里边装文化。就像人家替我们盖起了房子，室内装修、庭院园艺，难道还要指望别人吗？我们云冈人如果只会坐享其成、无所作为，那就是不称职，上愧祖先，下愧百姓，于情于理都说不过去。”

从说出这些激情洋溢的语言，到如今七年匆匆而过，云冈大景区再度发生了质的转变。云冈博物馆步入正轨，皮影木偶表演院推出新剧；云冈美术馆、石兵美术馆、陈云岗雕塑馆、云冈放映厅、云冈文创店陆续改造完成，对游客免费开放。今年，又建成开张了云冈书屋、云冈院史馆，以及全天候演出、体现云冈“胡风胡韵”的西天梵音舞蹈。大景区多元文化发展的新格局，彻底改变了过去单纯参窟观佛、游客只逗留一个小时的云冈之旅。张焯不无感慨地说：“今天的云冈，旅游内涵越来越丰富，且对60岁以上老年人和不少特殊群体实施免票。其实，门票收入已经不是我们追求的目标，更重要的是留住游客的脚步，赢得游客的时间，让大同市各行各业从中受益。”

张焯陪我们参观景区时，边看边说，如数家珍。前些年的大景区建设，由于时间紧、任务重，工程质量出现问题。几年间，研究院几乎对所有建筑屋顶、园路、地下管道进行了修整或重铺。欠缺的设施、必要的景观，不断添置、完善。经费不足，想办法节约；古韵难求，用旧物件装点。大量使用云冈沟砂岩废石、城郊水泥路翻修时破碎的水泥块、丰镇石材厂遗弃的边角料，以及农村的旧石条、碑头、碾盘、碌碡石、拴马桩，工厂煤矿的废钢铁、旧枕木，古城护城河掘出的下水管，云冈窟檐工程剩余的废木材等，创新制作出各类园林景观小品。陆续增设了5个石屑子停车场，7个环保型公厕，8公里长的景观墙，11个电瓶车停靠站，13个休憩小广场，50多条林间道路和无障碍通道，以及大量石塔、柱廊、废钢铁雕塑等。追求低碳环保，让废物变宝，物尽其用；实施水土保持，收集雨雪，灌溉树木。七年间，共使用固体垃圾废料3万多立方米，节约资金1亿多元，开创了世界文化遗产地独特的生态环保中国范例。正因如此，去年张焯被国家五部委评选为2016—2017绿色中国年度人物。兴许是久

沐佛光的缘故，我俩多年后的这次再见，仿佛岁月的刻刀并未在他的面容上留下多少痕迹，张焯依旧是那张谦和的笑脸。

云冈西部第21至45窟，是北魏孝文帝迁都洛阳后民间开凿的精华洞窟。2007年，张焯在抢救性维修西部十余座窟顶严重漏水的洞窟时，将石窟前崎岖不平的乱石坡改造为宽阔的游步道。从去年到今年，又将更西端的陡峭山坡开辟成延伸至景区末端的行步道。路面全部采用丰镇石材厂遗弃的山皮石和大同城市道路改造废弃的马路牙石，古色古香；护栏用煤矿退役的方铁柱和大铁链



用煤矿废卷扬机铁筒制作的“太和塔”

制作，凝重而大气；路侧的木栈道和玻璃观景台，更是令人称绝。最西头，还用废旧石材垒砌起一座挺拔的“北魏无名僧匠纪念塔”。整个西部石窟前道路，历时十三年终于告竣，实现了窟前游览线的整体贯通。我想，这并不是一条简单的游览道路，其中饱含着张焯院长对云冈石窟的无限挚爱和执著情怀。

在参观散布景区的各处废石建筑、钢铁雕塑和矿车花坛，特别是看到了我们熟悉的赵武灵王铜像、三凤凰雕塑时，我笑问张焯：“你如何想到废物利用？”他一脸严肃地说：“大同市是全国能源重化工基地，经历了半个多世纪的辉煌。如果现在将陆续关停煤矿的旧机具都卖到废品收购站，然后化为铁水，那我们大同的这段特殊历史的记忆，就会永远消失。”我不得心头一紧，呆若木鸡，原来这“破烂”之中大有文章。这些年，我们大同人，拆毁的东西太多了，是时候该冷静下来了，考虑为后代儿孙留点什么！

在不断完善云冈景区硬件建设的同时，张焯还把工作重心放在了文物的保护、研究方面。近年来，云冈石窟研究院成立了石质文物、彩塑壁画、馆藏文物和数字化等四个文保中心，几乎每年都有一系列保护修复项目开工，不仅做云冈石窟的维修工程，还承揽省内兄弟单位的保护项目，甚至走进了北京十三陵和故宫。对此，张焯很坦率，他讲：“文物保护修复能力，是一个文化遗产单位的综合实力体现。云冈石窟研究院作为全国文物行业的龙头单位之一，我们有义务做大做强文保事业。再者，我市的学生大学毕业难找工作，如果没有新兴的产业，如何养得起未来的百万城市人口？现在市委、市政府狠抓新能源工业，我们文物战线也应作一份贡献。”我感动了，从心里赞成这位小老弟。

在云冈，我们还看到了研究院门前悬挂的北京大学、浙江大学、北京建筑大学、天津美术学院、景德镇陶瓷大学、山西大学、敦煌研究院等国内高校和科研单位的实践基地牌匾，体现了今天的云冈石窟研究院海纳百川、联合发展的大气度，当然更是他们借力发力的高明之处。用平台招徕人才，用事业吸引人才，用感情留住人才，使得云冈石窟研究院聚集起一

批老中青结合的创新团队，难怪云冈的3D数字打印技术走在了全国文物系统前列，难怪云冈的第3窟、第12窟、第18窟实现了原大复制。然而，最令我感慨的是，在张焯的办公室看到了整齐排列的20卷本《云冈石窟全集》。这套新近出版的学术著作，由青岛出版社投资一千万元完成，凝聚了张焯等云冈人七年的心血，更实现了半个多世纪以来中国学者的民族争气之梦。同时，也终结了“云冈在中国、研究在日本”的百年学术之憾，标志着云冈学走向成熟，云冈石窟的发展跨入了新的历史阶段。

在许多人眼里，张焯是一个想干事、会干事、能干成事的人。相对于一些人考虑的职位，他淡漠得多，一头扎进云冈就是十八年。他孜孜以求的是云冈学的创建，云冈大景区的提升，以及作为一名大同人要为大同作贡献的良知。面对成绩，他没有沾沾自喜，也非踌躇满志。他设想的是以云冈石窟为核心，串联云冈峪沿线青磁窑、鲁班窑、吴官屯、焦山寺等小石窟，乃至古戍堡、古窑址、旧村落和煤矿遗址等，构筑中国北方独具特色的历史文化集群；并倡议推动与右玉西口文化、内蒙古昭君文化相衔接的二百五十公里的边塞历史文化长廊。我们相信，这一宏伟蓝图终究会成为现实。

蓦然间，我想到了清代的一位大同籍名人，黄河总督栗毓美。《清史稿》本传录有史家对他的评论：“栗毓美实心实力，卓为当时河臣之冠，不独砖工创法为可记也。”质朴勤奋，向来是大同人的性格，佛在心中，路在脚下，梦想在远方。张焯以及所有云冈人的云冈之路还在继续。我为云冈人喝彩！

[作者：大同市市政府原副秘书长]

(责任编辑：侯瑞)

# 云冈文化的精神分量

赵富义

云冈石窟是公元五世纪中西文化交流中诞生的伟大艺术宝库，云冈研究是百余年来形成的国际文化显学。一直以来，有“云冈在中国，研究在日本”之说，成为中国学者心头挥之不去的学术屈辱。今年夏至，由青岛出版集团投资，云冈石窟研究院历时七载编辑的20卷本《云冈石窟全集》出版问世，将云冈研究再次推上新的学术高峰，成为中华文化自强、自信的又一里程碑。为让读者深入了解这部恢弘大气之作，《大同日报·走进云冈》版将分期推出“《云冈石窟全集》——云冈研究的‘争气工程’系列谈”，以飨读者。本期推出赵富义撰写的《云冈文化的精神分量》一文。

人的一生，是与某些客观事物相牵相伴的。那些表面上看似无关紧要的东西，随着时光的流逝，会从你的物质生活侧面转移到精神世界之中，并成为你生命的一部分。这就是所谓“事业”或“使命”，一种赋予人类生命意义的信念，一种支配你为之奋斗的力量。我在云冈石窟感受到了这种信念与力量。

作为大同人，我自小就知道云冈石窟，长大后又把云冈大佛作为向外地朋友炫耀的对象。由于多年从事电化教育影像工作，我逐渐喜欢上摄影；再后来，在市人大常委会担任教育科学文化卫生工作委员会主任，开始意识到我们这座城市是最有价值的摄影艺术宝地。2012年11月，我期待的机会突然出现了。云冈石窟研究院的张焯院长找我谈话，说与青岛出版集团合作，计划编著一部庞大的《云冈石窟全集》。他拟组织北京、大同、云冈三支摄影团队，同时拍摄云冈所有洞窟。我心中暗喜，当即表示愿意效劳，并迅速组建了大同摄影小组。

从那时起，我的生活便加进一项重要内容。每天下午下班后驱车20公里，与摄影师伙伴前往云冈石窟拍照。最初的三年拍摄十分紧张艰苦，云冈石窟研究院雇佣的搭架工，次第在关闭洞窟中搭建起“满堂架”，各摄影小组轮流进入拍摄，限定时间，不得拖延影响其



作者在第19-1窟留影

他小组的进度。由于云冈石窟的雕刻主要保存在洞窟内，所以拍摄一般为灯光片，我所带领的小组拍摄时间主要集中在夜晚。云冈的冬夜，寂静而漫长，洞窟内寒气逼人，尽管我们穿着厚厚的保暖羽绒衣、棉鞋，可拍摄时间久了，冰冷透骨，手足冻僵。后半夜，实在坚持不住了，跑到保卫科的值班室暖暖身子，然后再次进窟，直到重新冻僵。夏天的云冈算是凉爽，洞窟中虽然不热，但湿气很重，灯光下蚊蝇飞舞，每个人的胳膊和脸上被蚊子叮咬得伤痕累累。为了抓紧时间，每天游客一散场，我们就进入洞窟拍摄，基本顾不上吃晚饭，一直拍摄到黎明为止。这时，东方泛白，红霞渐浓，我们走在回研究院宿舍的路上，彼此无语；疲惫的是身体，活跃的是大脑，浮现在眼帘的是诸佛菩萨。那一姿一式，一花一叶，端庄而秀美，笑意而专情，令我神魂痴迷，心中的满足与欢喜是没人能懂的。

从进入云冈拍照的第一天起，我们就抱定了永不回头、坚持到底的决心。翻阅前辈摄影家的作品，讨论取景方式、角度和效果，互相交流拍摄感受，不断切磋技艺、收获。黑夜拍片，周日看片、审片，兴致勃勃。除了过大年的几天外，几乎全年的休息天和节假日都泡在了云冈。每次爬上高高的脚手架，站在木板搭平的摄影台，脚下在晃动，因此不敢动作太大，怕摇晃使影像模糊，必须屏气观察、移动、对焦，等到脚手架稳定后再拍照。不敢多喝水，怕上厕所，一下一上，耽误时间；不敢大声说话，怕惊扰别人的拍摄，打断了的摄制意图，往往再找不回来；不敢心浮气躁，害怕损坏文物，或者稍不留神，从架子上摔将下来。洞窟里一片寂静，只有清脆的快门声和内心对佛陀的祈祷。千年的石像，冰冷的岩壁，空寂的气场，没有谁比我们更知道佛窟长夜的孤寂味道。

首轮摄影结束后，接下去的是补片，相对自由了许多，相对来说算是享受，可以别出心裁地自我发挥一番。寒暑俱往，时光匆匆，我们小组拍摄、上交了数万张洞窟照片，可谓收获满满。现在看来，我们这些编外摄影师的创作，虽然自己相当得意，但其实还不够专业，偏重了艺术探索，缺少了文物规范，因此被《全集》采用的并不算太多。不过，我们自己已尽到了一名大同人的责任，所有照片都是怀着敬畏之心拍出的。当然，张焯院长很满意，他曾对我坦言：“摄影师的尽心尽力，我从不怀疑。但我最担心的是大家的安全问题，十几米高的绞手架，为了一个画面而反复折腾，有时临崖悬空拍摄，有时伏地缩身挤兑，时刻有坠落或闪失的危险。因此，醉心拍照者是你，提心吊胆者是我。”

在《云冈石窟全集》制作过程中，摄影既是首要任务，也是最艰辛的工作。走进云冈洞窟，为每一龛精彩的或残缺的艺术造型留下珍贵的影像资料，就像北魏当年的云冈师匠，一凿一铲，一琢一磨，都是在做功德。回忆七年的摄影历程，夜以继日，仿佛生命被翻倍延长。同时，也真正领悟了云冈佛造像的神奇。因为是高浮雕，不像平面壁画那样单纯，换个角度则影像骤变，不同光线则效果迥异，要想拍出理想的图像，无疑需要反复思量 and 不断摸索。我从心底感谢张焯院长的深谋远虑。他要求的拉网式拍摄，为云冈石窟研究院积蓄起全面完整的影像数据库；他让不同摄影经验和专长的团队共同拍摄云冈，可以相互促进、相互学习、取长补短，丰富云冈影像形式与图像记录。当然，他也给了我个人一次珍贵的实习拍摄机会，近距离与云冈诸佛厮守，去观察、体验、感悟那些卓越的北魏艺术家的非凡创作，去聆听、领

会那尊尊佛菩萨的窃窃私语。了解昙曜大师的设计思想，理解北魏信众的热切期盼，读懂云冈师匠的艺术创新和追求奉献。在这座旷世无双、巧夺天工的佛教艺术宝库中，我仿佛捕捉到了那个消逝已久的鲜卑民族身影，他们的喜怒哀乐，他们的尊严与信仰。而佛陀的无数故事，令我心驰神往，一往情深。

每当我走进洞窟，昂首与高达十几米的主佛对视，与笑意涟涟的胁侍菩萨挥手，与排排端坐的千佛问好，仿佛穿越过 1500 年的漫漫时空，如同与旧识嘉友聚会，心中的那份惊喜无以言表。第 6 窟栩栩如生的释迦故事，第 9、10 窟富丽堂皇的兜率天宫，第 12 窟前室正在上演的音乐盛会，第 13 窟南壁气宇轩昂的七位立佛……我在惊叹北魏匠师高超技艺的同时，也为他们对佛教的虔诚和执着而感动。那些令我魂牵梦绕的佛影，总是在夜深人静时与我相见。“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”；“众里寻他千百度，那人却在灯火阑珊处”。云冈之美，一顾倾城，再顾倾国；云冈之恋，一旦相识，终生难舍。七载非常日，梦中长相守，我已抱定了今生今世的眷恋与无悔！

今年 7 月，《云冈石窟全集》正式出版了。这部 20 卷本煌煌巨著，将云冈研究推上了新的学术高峰，改写“云冈在中国，研究在日本”的学术历史，成为中华文化自信自强的又一里程碑。这是云冈人半个多世纪的“争气工程”，是整整七年的心血铸就的新高度。我手捧沉甸甸的大书，忍不住热泪盈眶，浮想联翩。无论酸甜苦辣，无论荣辱得失，云冈这座艺术宝库已经丰盈我的生命，已经重新拨转了我的人生航向。

在云冈石窟盘桓的这七个年头，我早已将自己视作云冈人的一员，亲眼目睹了云冈大景区的逐年变化，亲身经历了云冈人为丰富景区旅游文化内涵而进行的各项努力。一座座场馆的陆续开张，一条条道路的次第铺设，一个个景观的不断呈现，以及《云冈石窟研究院院刊》、《云冈石窟全集》等等的编辑与出版。其实，云冈人的倾情付出，表现在无数看似微不足道，却又饱含深意、不可或缺的工作细节上。这些决定云冈大景区品位、品质的细节，往往容易被人忽略。譬如，每年增设的林荫小道，最大可能地利用废旧砖石，突出时代年轮与岩石包浆，而非现代工业感；强调差异性、美适度，而非抄袭雷同。又如，停车场采用不破坏大地土壤的石屑子铺面，建筑物利用城市道路翻新遗弃的



作者在第 6 窟拍照

废水泥块，将环境保护理念与生态保护原则有机结合。不论是广场还是路面，全部略带坡度，有的刻出沟槽，以确保雨水流入周围的树坑。再如，冬天清扫积雪，全部进入树池，滋养林木；夏天的雨水，全部导引进入水池、水渠，再自流浇灌树林。这样才能确保我们这片半干旱的土地绿树成荫，枝繁叶茂。还有，各种石质、木质、铁质材料以及废水泥下水管，变成了景区无处不在的桌椅、板凳、秋千、情侣屋，创造出大量充满诗意的休憩空间，放慢了游客的脚步。

最令我钦佩的是云冈人的保洁意识，不管是清洁工、园林工、讲解员、保安人员，还是研究院的干部、职工，谁看到地上的烂纸、塑料、烟头、杂物，都会弯腰捡起来，塞进垃圾箱。完全是一种习惯的动作，一种自觉的行动。没有谁发出抱怨，也没有谁获得奖励。每年员工捡到游客的钱包、手机，总是迅速归还到游客手中。

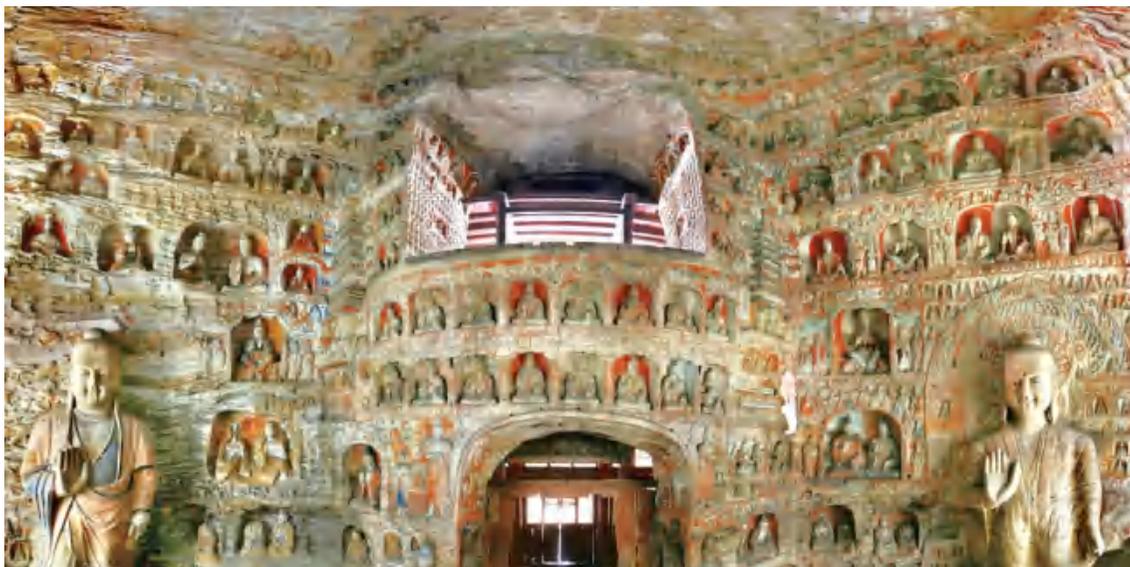
张焯是一位拥有宽阔胸襟的云冈石窟研究院院长。他讲：“新中国成立70年来，大同一直是国家的能源重化工基地，这是大同历史上的一段辉煌时期。然而，我们今天所处的时代发展得太快了，农业时代刚刚结束，大工业时代行将过去。如果听任关停煤矿的钢铁机具废弃、消失，我们大同的这段历史也将无存。所以，我们有责任和义务保存大同的历史记忆，打造云冈峪多层次、多时空的历史文化长廊。”从细微处着眼，面向未来发展，我在张焯院长身上看到了大同的希望，看到了一位硕学长兄的无私情怀。大视野、大格局、大胸怀、大气量和大理想，我为云冈人的艰苦奋斗精神点赞，为张焯院长的过日子精神喝彩！大同美好明天，需要这样的创业者和守护者。



第11窟后室东壁

如果说，夏秋是云冈大景区繁花似锦、游人如织的旺季，那么冬春便是云冈石窟休养生息的淡季。每当冬闲的下午，我常常看见张焯院长拿着一把手锯，在树林中穿梭，整修树形，修剪树枝。我的心里好生感动，不由得举起相机拍摄下他的身影。他却俏皮地跟我打招呼：“锻炼身体啰。”云冈景区20多万棵树木，葱葱郁郁，茁壮成长，就是因为有这么一个人在竭力呵护。这是一种什么样的情怀，看似平凡，其实伟大。

日本学者长广敏雄，上世纪在云冈住过几个夏天，他在《云冈石窟日记》中写道：“云冈是一个足以打败人类的地方。”他的这句话，让我寻思了很久。既然石佛可以战胜人类，那么说明这种征服一定是精神性的；既然是精神上的征服，那么必定具有不可抗拒的力量。现在我明白了，我们大同人热爱云冈，建设云冈，服务云冈，宣传云冈，一切来源于云冈文化的



第5窟内

力量，来源于中华民族海纳百川、包罗万象的创造力量。当代云冈人的敬业精神，实质上是北魏祖先创业精神的延续。这种时代传承的云冈文化的精神分量，也正是我们大同这座历史文化名城的精神分量。

最近获悉，云冈石窟研究院与江苏美术出版社签约合作，启动了一项新的科研项目，即编纂出版《云冈石窟分类全集》。这是云冈人继《云冈石窟全集》成功出版后的再度发力，也是云冈研究的深化细化工程。我衷心祝愿云冈学术再谱新篇，云冈事业蓬勃发展。

[作者：大同市人大常委会教科文卫工作委员会主任]

(责任编辑：侯瑞)

# 那片祥云

——浅论《云冈石窟全集》的出版意义

申尧

“云冈是无法绕开的！”

与研究历史、文化的专家在一起的时候，每每听到这样的喟叹。

甚至，有的学者跟我说，云冈问题是萦绕在他们心中的一个“结”，无法“直面”。这是为什么呢？其中一个很简单的道理，便是缺乏研究的资料；进一步说，缺乏全面、系统的图像资料。

## 一、图像学意义

美国美学家帕诺夫斯基提出了图像学三个层次：第一层次是解释图像的自然意义；第二层次是“图像志分析”；第三层次是解释作品更深的内在意义和象征意义。对这三个层次的解释各有不同，按照我的理解，第一个层次是图像的观察、计量层面，解决的是“是什么”的问题；第二层次是图像的历史意义和人文价值，解决的是“意味着什么”的问题；第三个层次则是更深层面的“为什么”的问题。

令人遗憾的是，以图像学的角度，有些专家（见下文）对云冈石窟进行研究，甚至还未突破第一个层面。虽然在许多著作之中，对云冈的一些影像，不同专家有自己独到的理解，但亦是零缣片楮，浅尝辄止，或作行文逻辑一渡之用。这其中的一个非常重要的原因，还是缺乏全面、系统的图像资料，以及依据这些资料描绘的宏伟画卷。云冈石窟的研究还有向更高层面发展的巨大空间。

如凡例所言，《全集》实现的，是“以摄影、测量、扫描等手段采集、描绘的图片资料为主，依靠云冈石窟开凿以来的全部史料，集数十年国内外专家研究的成果，以客观、可靠的文字，全面记录云冈石窟的大型、多卷本书籍。”是目前记录云冈石窟图像资料最多、最全的大型、多卷本书籍。我们面临和试图解决的，就是在这样空前详备资料基础上，如上述图像学意义所说，建立图像志，为我国学界突破第二层次、叩问第三层次建设资料基础。

## 二、看尽洛阳花

“直须看尽洛阳花，始共春风容易别。”这是宋代欧阳修的名句，其中含义读者自可体会。

根据这句词和本文之主旨，有一个逻辑上的问题，姑妄设瓦砾之论，待后发之玉。既然云冈石窟此前未有全面细致的影像出版披露行为，则根据云冈石窟零星的影像，引为后世学术结论之证据，则存在学术风险。因研究北魏以后佛教造像等专家，未得云冈全貌，万一出现其所未见的证据，对已经形成的结论难道不是一种危机吗？

如上所说对于云冈，采取“绕着走”的态度的专家并不少。拿新近比较热门的《犍陀罗文明史》来说，普林斯顿大学博士，浙江大学历史系教授、博导孙英刚先生的这本厚厚的大书是我看的最好的书之一，看了三遍还意犹未尽，受教良多。即便如此，也存在上述的问题，由于云冈全集出版较晚，作者对云冈图像知之不多，偶发议论（两四处），却未中其节，殊堪遗憾（孙英刚，何平：《犍陀罗文明史》，三联书店，2018年）：

“古代人类世界文化交流的频繁和深度，远超今人想象。犍陀罗艺术通过丝绸之路再次传入中国，把希腊文化元素也带了进去。虽然受到中土文明和审美观的影响而有所变化，但些人物形象和场景仍然保留了很多西方元素。比如，龟兹壁画中众多的裸体人像跟希腊人崇尚人体美有间接的关系。隋唐时期的陪葬武士陶俑中，也有类似赫拉克利斯的形象。麦积山的一尊武士像也是头戴虎头或者狮头盔，手持大棒。北齐大臣徐显秀墓出土的一枚戒指上，清晰地描绘了这位希腊大力士的身影。”（第84页）

云冈石窟第3窟东侧之菩萨形象，头冠中的兽面形象是典型，手持金刚杵（大棒）、头戴羽冠的形象在第10窟门侧矗立（《云冈石窟全集》第八卷第16、17页）。相关的形象不止于此，可谓比比皆是。作者举出麦积山石窟、北齐墓葬的武士为例，独对正当其时、内容丰富得多的北魏国家级工程——云冈石窟避而不谈，显然不太了解。

“观音菩萨的形象有一个演进的过程。随着时间推移，头戴化佛的冠饰、手持慈悲的莲花成为观音的固定造型。化佛作为观音的身份标志出现在笈多王朝以后。在中国，南北朝时期的观音像不多，而且没有发现有头戴化佛冠的例子，说明这一时期化佛冠还没有成为观音的固定标志。化佛冠成为观音的特有标志，出现在隋朝以后。”“云冈和龙门石窟中的化佛冠饰多出现在作为主尊的交脚菩萨头冠上，很可能也是弥勒菩萨。”（第536页）



第10窟窟门两侧护法像

作者已断言“没有发现有头戴化佛冠”的观音形象，后面又说“化佛冠饰多出现在作为主尊的交脚菩萨头冠上”，按此逻辑，胁侍菩萨有化佛冠作何解释？这样的情景恰恰出现在云冈石窟第17窟南壁东端第3层龕内（《云冈石窟全集》第十四卷第210、216、218页）。按照

云冈石窟相关资料，考证其为阿弥陀佛和观世音、大势至二菩萨，也就是西方三圣。是否即为其说，有待进一步考证，但似不可以断言“化佛冠成为观音的特有标志，出现在隋朝以后”。

相关的例子，在其他书籍中比比皆是，就不列举了。

产生这种情况，并非学者之过，主要原因就是云冈石窟图像体系没有出版、公之于众。

不夸张地说，《全集》的出版，可能将修正甚至颠覆学界一些认知，重新定义北魏佛教历史的细节。有些专家的论文可能就此要改一改了。



第8窟后室南壁胁侍菩萨

### 三、文物保护意义

随着1900年6月22日，敦煌藏经洞被无意发现，揭开20世纪中国文化地理“再发现”的序幕。社会、政治秩序的混乱和崩溃，让一个文化的中国显露在世界面前，不可计量的物质性的文化遗产“尘满面、鬓如霜”，依然残存着华贵的盛世面目，令举世震惊。有人说“敦煌，吾国学术之伤心史也”，诚然，大量的文物流失海外，大量遗迹遭到野蛮破坏，但从另一个层面说，敦煌等大量文化遗产的劫难，也强烈刺激了濒于崩溃的民族自信心，令其自觉自醒，故而不可全目为负和之结局。西方世界在野蛮打开东方宝库之后发现，这个古老的文明，远非他们所蔑视的野蛮和落后，而是超出他们想象的辉煌灿烂。

想象还远未停止，敦煌藏经洞发现引发了列强窥探、巧取豪夺中国古代文物的野心，也给世界史学界打开新的天地。1902年日本建筑学家伊东忠太考察云冈石窟，并发表旅行记。这座象征五世纪人类多元文化、多民族融合过程中最高艺术成就的艺术殿堂，向20世纪的人类社会射出璀璨光华。

1938年至1944年，日本京都大学调查队的水野清一、长广敏雄在云冈进行了七年的摄影、测绘调查，并于上世纪五六十年代陆续出版，是迄今最早系统整理云冈石窟影像及物理数据的著作。但由于战争仓促，云冈石窟尚未完成一系列基础保护、发掘工作，技术上的时代限制，也未能全面系统地对单体造像，刻饰的彩色影像、洞窟三维数据的采集，编辑体例亦不统一、前后矛盾，这就造成了虽有首创之功，未能完备之憾。这也是在侵略战争的遮蔽下，对别国文化遗迹进行非法考察的性质所决定的。从历史的眼光来看，其打着学术发现旗帜的背后，隐藏的也是强势的政治军事心理，以及这种心理暗示的文化权威。

随着新中国的成立，国家对云冈石窟进行全面的加固、修复、考古发掘、保护，对坍塌、

崩裂、错位、残缺的石窟群进行了彻底整修，重新进行编号，使之达到总数 254 个洞窟之多，数十年间考古新发现层出不穷，窟前保护建筑土木庄严壮观，远超历朝历代，诚为云冈石窟开凿 1500 余年以来未有的盛况。重现了北魏郦道元《水经注》中“山堂水殿，烟寺相望，林渊锦镜，缀目新眺”的情景。

去年不幸故去的中国著名考古学家，原中国考古学会名誉理事长、北京大学教授宿白先生便跟长广敏雄进行过云冈分期的论战，折冲之间，宿老靠着考证功夫，从北京大学图书馆所藏善本书籍、缪荃荪传抄的《永乐大典》天字韵《顺天府》条引《析津志》文内中辑出《大金西京武州山重修大石窟寺碑》，并加以校注论述。经过两次激烈的论战，长广敏雄终于承认：“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。”令日本人心服口服。这还是上个世纪的事，经过改革开放几十年的发展，我国的学术水平已经改变了“云冈在中国，学术在日本”的现象。在《全集》编辑的七年当中，还不断有新的考古发现，从造像资料占有上，远远超过了日本人，这个答卷就是《云冈石窟全集》。

自 1902 年首度采取摄影手段进行影像记录、线描、拓摹、测绘以来，洞窟的面貌一直在发生变化，有积极意义的也有不幸的。因战乱、自然环境的变化、风洗雨磨，洞窟有些造像已经消失或者流出海外了。在《全集》拍摄后，为了保护洞窟，经国家文物局批准，云冈石窟研究院组织力量在五华洞之前修建了保护性的建筑，《全集》中的五华洞外景已经不可再得。《云冈石窟全集》的出版不仅仅是出版界的大事，本质上是对云冈石窟的保护和研究。这些因素都让《全集》的出版显得弥足珍贵、意义非凡。

#### 四、《全集》的独特之处

《全集》大致分为艺术价值、人文价值和科学价值三方面。因历史学、考古学也是建立在科学基础之上的人文学科；艺术也是文化的一个方面，人文还包括宗教现象的研究。总的来说，《全集》具有独一无二的人文价值！

因其艺术价值不止包括本书精彩而全面的摄影、独特的叙述方式、宽大的开本、典雅的设计和一流的印刷品质等等，其主体乃是一千五百多年前，历时近七十年、数十万古人参与创造的一次大型艺术活动。据此次出版之前的清理，共有人物形象 59265 躯。据日本人估算，像昙曜五窟这样的大型洞窟，一个窟使用的人力就十多万人甚至接近二十万人。于是便相信史书上说秦始皇动用了七十多万人“穿治骊山”修建陵墓的活动的真实性。

这样的一个巨大工程，其创造力是非常惊人的。时至今日，专家们还在梳理没有被发现，或者没有被关注的造像。大量的雕刻都独具个性、精彩绝世，体现了鲜卑这个消失民族的群体审美，体现了佛教传入中国之后像法流传初期的过程，体现了五百年间、中国北方十多个少数民族政权的社会、生活、民族、文化、意识形态变迁（从后汉时期到北魏正光年间）。

兹举二例，从云冈石窟到孝文迁洛之后的龙门石窟，佛像衣着逐渐从袒肩式的古印度或

中亚游牧民族服饰变成褒衣博带式的汉服，这里面就包含着至少三重意义：改梵为夏、民族融合、继汉启唐。另一个例子就是魏晋南北朝时代翻译佛经事业与西方造像技术的阶段性传入，在云冈石窟当中，表现得非常明显（拟留待下一篇文章展开）。《云冈石窟全集》反映的，是这三个词的宏大视觉叙事。

## 五、出版过程

《全集》从策划到出版历时七年，整理图像凡二十余万张、数百万字，参考资料几可充栋，艰苦之历程、丰富之程度令人梦中难忘！先不论洞窟和其结构如前后室、明窗、窟门、廊柱、窟顶等等本身存在整体性、对应性、呼应关系，简单概括一下具体形象：飞禽走兽、龙飞凤翥、象奔马走、鹿伏鸡鸣、云升水降、风动火腾、花开树摇等自然风物；佛本生故事、本行故事等各种复杂的宗教情节，显扬隐喻、贯穿始终，令人眼花缭乱；佛菩萨、比丘比丘尼、优婆塞优婆夷、宗教团体、飞天夜叉、天王魔鬼，乃至士农工商等各种人物不一而足；威严的帝王，健谈的贵族，礼佛的王侯乃至卑贱的奴仆，无不反映；还有楼台庭院、塔庙宫殿、池沼野苑更是广博繁复。各种衣服、首饰、花纹比比皆是。把这些编清楚、讲明白，这个工作量是非常庞大的。

作为本书的责任编辑，首先关心的就是名类、方位、计量、文字数字客观、准确、严谨的问题。坦率地说，这方面的工作虽然已经处处留心，因随着出版周期的延长（原定三年，实际上七年），学习在深入，认识也有个过程，故而难说前后编辑标准完全一致，但已经竭尽全力。打算领写一篇专门的文字，说明《云冈石窟全集》编辑体例建立和逐渐完善的过程，就教方家。

## 六、结语

平生喜欢云，喜欢观察这些变幻莫测的形象，具体而又抽象，气势磅礴而又活灵活现。似地上世界的隐喻，又似孩童漫手的涂鸦，从不雷同。

云冈是个看云的好地方，除了一两次下雨看不成，其余时间每次去都能看到好看的云。那里的云并不铺陈，却充满灵性，在光影的配合下，显得柔和而又神秘。往往一抬头，便会惊叹一声：祥云！

云冈石窟研究院的老师如整天待在洞窟内外的赵昆雨并不在意，因为看得惯了。

和那些虚幻不实的云不同，云冈石窟



所在岩体，是“侏罗系大同统和云冈统上部岩层的一个砂岩透镜”，这些石头的年龄在一亿四五千万到两亿年之间。这没什么，上亿年甚至更古老的石头在我们身边俯拾皆是，从文化意义上说，一亿年的石头跟瞬息万变的云没有什么不同，只有被赋予文化的意义，才具有文化价值。这片山体的价值源于被一千五百年前的人群赋予了独特的文化意义。

如是，在人寿短促的时代，匠人把自己生命的意义，留在了59265尊造像和数不清的雕刻痕迹上，那些亿万年的石头，从那时起才有了生命。

如是，一百年来，朔北荒草煤尘之中，这些生命重光于世、令举世震惊，这些生命在时空映照之下得以“复活”，被重新赋予现代社会的价值。

如是，历经七年，《云冈石窟全集》让每一个复活了的生命有机会向世人展现焕发青春的光彩。而且，这充满故事的七年，本身就被赋予了独特的意义，就像将一块亿万年的石头雕刻成了塑像一般，在缺乏文史资料的历史背景下，影像档案意义上的新云冈，诞生了！

从一个世纪前“谁在收藏云冈”，盗卖云冈的文物，非法调研我国的文化遗产，到如今“谁在理解云冈”，从文物层面逐渐深入，其背景是我们日益强大的国家。独一无二的时代，造就了独一无二的出版。

《云冈石窟全集》的出版，首先便要依靠云冈石窟研究院的专家。非常感谢张焯院长安排专家、组织力量，分阶段进行攻关，包括副主编王恒、赵昆雨，总摄影张海雁等，都付出了巨大的心血；还有各分卷主编和摄影师如员小中、王雁卿、员新华、刘建军、李雪芹、张华等；本书的出版得到冯骥才、丁明夷、葛剑雄、杭侃先生等等先生的支持。感谢青岛出版集团的领导对《全集》的出版给予坚决的支持。

自云冈石窟开窟造像以来，还有千千万万的古代艺术家，他们劳其一生为佛造像，连名字都没有留下。还包括为新中国佛教考古事业奠定基础、以一己之力支撑中国佛窟寺学术尊严的宿白先生。

一并向他们表达最大的敬意！

[作者：青岛出版社文化艺术中心总编辑]

(责任编辑：侯瑞)

# 如何进一步做好网络中心工作

王雁翔

网络中心是云冈石窟研究院对外宣传的重要平台。近年来，网络中心的工作有许多可圈可点之处，创意、创作、创新的作品多了，广为传诵转发的作品多了，内容、形式新颖的作品多了。如“南山南·云冈石窟版”吸引眼球、触人心弦；官微作品《锦绣未央说哪里 北魏平城拓跋情——1600年前大同的故事》三天点击量超过38万；官方微博发布的《云冈石窟张院长开讲啦》《大同暹粒结友城 云冈吴哥联珠璧·云冈旅游区管委会与吴哥窟管理总局签署谅解备忘录》，浏览量也突破20万以上。大同新闻网、文博山西、市领导们、广大粉丝、其他微信群等纷纷关注云冈石窟的网络工作，各大新媒体互相联系，互相推送，形成了宣传合力，扩大了云冈石窟的知名度、美誉度和影响力。



在现有良好态势下，应再接再厉，做好以下几方面工作：

一、新闻报道要及时准确，反应快速，发挥新媒体的优势，在第一时间发布云冈石窟新闻。要注意新闻报道的时效性，第一时间率先发布，这是新闻界的规矩，应成为一条纪律。网络中心工作人员要有抢时效意识，发布独家新闻意识。除了技术性原因，当天需要发的当天发，上午发布的决不拖到下午，及时报道重大活动和各个节日活动。

二、严格落实履行逐级审稿、编改、签发制度。按照写、编、校改、定稿、签发流程，理顺发布程序。制定规章制度，规范完善采、编、校、发、技术维护的正常运行机制，奖优罚劣，奖勤罚懒。明确岗位职责，每一期内容发布都要标明采写、编辑、责编、编审，并分别署名，文责自负，属于哪一环节责任、哪一环节负责。做到认真、严谨、细致，要有责任心，不可麻痹大意。新闻无小事。作为新媒体的官网、官微，新闻发布出去，全世界人都可以看到。所以，一定要守好阵地，把好关口。包括网站上发布的学术论文，也要认真审核，页面定时由专人负责更新内容。对工作不到位、不负责，导致发生各种问题的，要予以处理、处罚、调整。鼓励先进，出精品，出影响力大、在朋友圈广为传诵的优秀作品。每年要评选出各类好新闻奖项，予以奖励。在工作中要培养人才，发现人才，推出人才，让属虎的上山，属龙

的下海，八仙过海，各显其能。

三、与其他新闻媒体互动互补，形成传播合力，共同推动云冈石窟对外宣传工作。大同日报七版每周三（改每周五第八版）刊发“走进云冈”专版，网络中心要考虑用何种方式或形式把专版内容放在官微、官网里，形成报、网、微互动互补。

四、网络中心工作人员是一个集体，要有分工，有合作，有协作，有团队意识、团队精神。特别是重大活动的采写报道，重大题材的采访报道，依靠团队力量、集体力量，分兵把口，各管一面，最后集纳一起，形成一个整体报道，要利用整体优势，体现整体效果，这样报道才能达到全方位、多角度、百花齐放的效果。

五、做好网络工作，不光是开拓市场，而且要创造市场，要向海尔集团学习。开拓已是较低档次的运作，是在已有的东西中去挖掘整理出新。比如：学术研究的内容、云冈造像的内容、景区景观内容等等。而创造是全新的，无中生有的，这就是创新，创新就有生命力、有新意，就会赢得大家关注和认可。要学会运用各种方式方法，把工作生活中司空见惯的、其他领域学科的东西，运用到宣传工作中来。就如同地下的煤，埋在地下什么也不是，挖出来才可以作为动力、能源，燃烧发热。再精细化加工就可升值成焦油、味精，还能衍生出一系列新的化工产品来。一块玉石的毛坯，就是一块石头，经挖掘加工，雕刻修饰，就成了艺术品，价值非凡。

山西晚报主任（现副总编）、文博山西公众号创始人吕国俊评价云冈石窟官微，见解独到、有特色、有新意。动态新闻多，内容丰富，而且能形成热点关注。这是对我们工作的肯定，是表扬激励，又是鞭策。

七、互联网、新媒体是一个新的平台，是发挥年轻人聪明才智的平台，大家要高标准、严要求、多学习，学各种知识，尤其要对云冈石窟博大精深的艺术深入钻研学习，成为专家，成为行家里手。同时，要了解云冈保护、管理、景区建设的各个环节、方方面面。作为从事网络新媒体工作的人，同时学习新闻专业知识，熟知消息、通讯、评论、调查报告、特写等不同题材的区别，熟练掌握新闻写作的各种方法、体裁。并且成为杂家，有广博的知识面，涉猎天上地下，古今中外。不断充实自己的知识库，熟练驾驭好语言艺术，文字表达技艺。



第8窟南壁明窗东侧菩萨

从事新闻工作的人是幸运的人，应该珍惜、热爱自己所从事的工作。曾担任过《光明日报》记者、国家新闻出版署副署长、人民日报社副总编的梁衡先生说过：“如果有条件，每个年轻人，无论他将来干什么工作，最好都先当四年记者，这是另一种大学。我只知道自己经过这个阶段后由天真变得实在，由浮躁变得深沉，……使我能以新的态度对待以后的人生。”我们没条件去新闻媒体专门从事新闻工作，但在云冈石窟，有网络中心这么一个平台，也是新闻发布的平台，采、编、校、审过程基本一样，你们是幸运的，多少年后你们会感谢自己的人生过程曾经有这么一段经历！梁衡曾写出过许多优秀文章，《晋祠》《夏》《武侯祠，一个七百年的沉思》《跨越百年的美丽》《把栏杆拍遍》等多篇散文入选中学课本。他有句座右铭叫“采访勇如初生犊，写作巧似绣花妇”。他认为，采访是与外部世界的接触，要有两军相遇勇者胜的勇气，有个“敢”字。敢不敢于山穷水尽时再寻一村，敢不敢在人家关上大门时再敲几下门，敢不敢面对棘手的事件偏向虎山行，敢不敢下“就要写”的决心等。这都是要克服的困难，就像侦察员，要拿回情报。

写作要利用好采访来的材料，还有平时储存的材料，即背景材料，这是平日知识、思想的积累。写作时，孤身一人，反观内心，翻腾脑海，遣词造句，举例引典。巧字上做文章。如何排列组合，像碳元素，排列不一样，就可能成了石墨，软；可能成了金刚石，硬。写出好文章，全靠剪裁组合，推敲润色。

希望大家在实践中学习，学习中实践，在学习实践中增长才干，成为一个有用之才！

（在云冈石窟研究院网络中心工作会议上的讲话）

[作者：云冈石窟研究院、山西省石质文物保护研究中心党总支书记、正高级政工师]

（责任编辑：侯瑞）

## 创建云冈学 让人类认识云冈

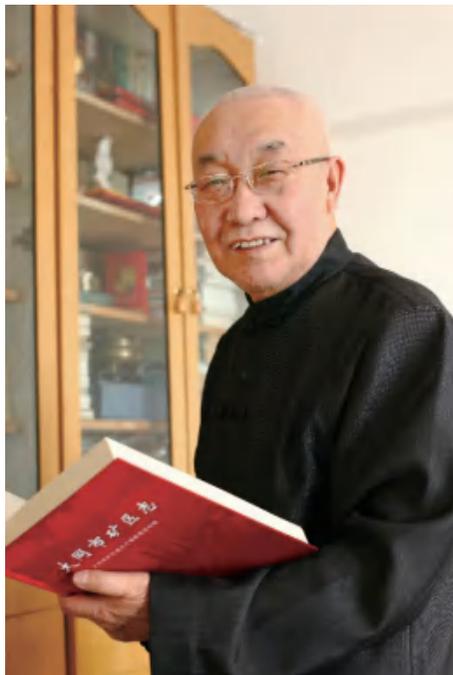
姚 斌

云冈石窟以规模宏大、题材多样、雕刻精美、内涵丰富而享誉海内外。它是世界文化艺术宝藏中的一颗璀璨夺目的明珠，是世界石窟艺术史上最壮丽辉煌的篇章。是中国佛教史上的一块里程碑，是北魏王朝历史、社会、文化、民族心态、民情风俗的忠实记载。它以典型的皇家风范而区别于其他早期石窟。以融合东西、贯通南北的鲜明的民族化进程为特色，在石窟构建中独树一帜。云冈石窟从不同侧面展示了中国石窟艺术风格，独创“云冈模式”，对中国石窟文化的创新与发展有着重大的贡献，具有重要的历史、艺术、科学和鉴赏价值。

1984年7月，华北局书记李雪锋来同重游云冈石窟时曾题有：“努力建立云冈学，继甲骨学、敦煌学，争取创办此学的中坚地位，我党政和社会各界历史艺术学界从各方面予以支援，以示中华民族社会主义伟大的创造力量。”经过18年，在各级领导的重视下，对云冈石窟进行了全面的维护和修葺，对云冈周边环境进行整治，使云冈石窟于2001年12月14日被联合国教科文组织正式列入《世界遗产名录》，从此，云冈石窟不仅属于中国，也属于世界，属于人类。

“云冈学”的构建牵动了众多有识之士，而且成为势在必行的一项浩大工程。云冈学应当是以云冈石窟为研究对象，集宗教、雕刻、美术、音乐、舞蹈、建筑、政治、经济、文化、历史、地理、民族、民俗等诸多学科在内的综合性的一项系统工程。云冈学作为一种与多种学科交叉的跨边缘的综合学科及其自身的博大精深，要求人们对云冈石窟从纵到横、从宏观到微观、从顺向到逆向、从主体到客体、从艺术到审美、从宗教到民俗等。进行多视角、多层次、多线条、多因素、多功能的综合研究。包括云冈学理论、云冈学应用和云冈学发展史等内容。

云冈石窟由北魏的“山堂水殿，烟寺相望，林渊锦镜，缀目新眺”的壮观景象。随着北魏王朝迁洛乃至灭亡，丧失了它的显赫地位。千百年来对云冈石窟的记载、研究，自北魏郦道元的《水经注》及专记平城魏都建筑的《北都略记》（三卷，见《隋书·经籍志》未著撰者姓名，应为北魏时代人所撰。此书《旧唐书·经籍志》已不著录，唐开元前已佚亡）记载以来，历代学者、高僧、文人等微有著录，就中魏收、道宣和曹



衍诸人所记略为详贍。明代以来，通志、府志、郡志、县志因陈相袭，虽有记载，惜无创见。清代朱彝尊最早《石佛记》，初开研究范例，但语焉不详。至于历代咏云冈的诗词文赋虽不乏其作，然皆抒情叹赏之作，尚不能窥及底里。加之近 350 年来，闯军战火，姜瓖降叛，清军屠城，阎冯、晋奉军阀混战，日军入侵，云冈备受兵燹之祸，使之失闻日久。

迨至上世纪初，日本人伊东忠太调查云冈，撰写《云冈旅行记》、法国沙畹调查云冈，发表《云冈图解》等著文、摄影公诸于众，才赫然引起人们的注目，方使云冈石窟名声复振。上世纪 30 年代，冰心、雷洁琼、郑振铎、吴文藻、顾颉刚等著名专家、学者、作家纷纷前来观瞻，写以游记、散文等著作，介绍于世。同时中国著名学者陈垣、梁思成、林徽音、刘敦桢、丰子恺、刘慧达、阎文儒、周一良、宿白等先后有论著公诸于世，提出中国人对云冈石窟早有见识之论，成为云冈学的前奏，为云冈学的研究奠定了基础。

第二次世界大战前后，日本学者塚本善隆、小野玄妙、关野贞、常盘大定、水野清一、长广敏雄等广为撰文发论。日本学者在侵华期间，还对云冈石窟进行现场调查、考古发掘、测绘照相、拓片等。于 1955 年出版 16 卷 16 开本《云冈石窟》，成为一时图文并茂的宏著。虽为侵华掠夺之产物，亦可为“云冈学”提供可贵资料。

同时，生活在大佛脚下的一批当地学者，上世纪 30 年代的白志谦、厉寿田以及近年的赵一德、李治国、负海瑞、王恒、王建舜等先后撰文写书，以乡土情怀与地缘的优势，对云冈石窟提出相当细致的分析和论证，为云冈学奠定了又一块坚实的基础。

纵观云冈学之研究，一是集中在云冈石窟的开凿年代上，有三说，一为“神瑞”说，据《大唐内典录》，认为开凿于明元帝（拓跋嗣）神瑞元年（414）。二是“和平”说，依据《魏书·释老志》，认为开凿于文成帝（拓跋濬）和平初年（460）。三是“兴安”说，依据《魏书·释老志》，认为开凿于文成帝（拓跋濬）兴安二年（453）。其中和平说影响广泛，得到认同。而近年又有许多学者，据《释老志》所载：“昙曜白帝……”是“昙曜五窟”主像竣工后向皇帝上奏，而非请示开窟。此论多有论证，颇有见地。“兴安”之说，不无道理。

二是集中在云冈石窟考古分期上。北京大学教授宿白先生于 1978 年发表《云冈石窟分期试论》，是至今奉为圭臬之作。是按石窟形制和造像内容、样式发展，将云冈分为三期：第一期石窟为中部 16～20 窟，开凿年代 460～465 年，被称为“昙曜五窟”。其形制各窟大体上都摹拟椭圆形平面，穹窿顶的草庐式，造像主要是三世佛和千佛。主像形体高大，占据窟内面积的大部分。

第二期主要石窟有 7、8 窟，9、10 窟，6、7 窟，1、2 窟，这四组双窟和 3、11、12、13 窟。开凿年代为 467-493 年。其形制平面多方形，多具前后室，有的窟中立塔柱，有的后壁开隧道为礼拜道。壁面雕刻做上下重层，左右分段。窟顶雕平基。造像不如一期高大雄伟，形象题材多样化。

第三期主要分布在 20 窟以西 4、14、15 窟及其岩面小窟。其特点，没有成组的窟，中、小窟多，布局多样的小龕遍布云冈各处。洞窟内趋方整，塔洞、千佛洞、四壁三龕式和四壁重龕式的洞窟为本期流行窟式，窟口外面崖上出现券面和力士等雕饰。

这一分期是以宿白为代表的中国考古学者集中多年之研究考察，建立在科学对比和史料研究的基础上，是得到共识且被公认的论断。以后虽有日本长广敏雄的驳议，但经中国学者丁明夷反驳之后，尚未再起波澜。当然尚须探讨的问题颇多，有待云冈学构建中逐步深入。

三是有关“云冈模式”问题。云冈石窟开凿于北魏政权最辉煌的时期，是以国家的政权力量、经济力量为保证而成就的最大的石窟群，具有规模宏大、气势磅礴、有严密的计划性及浓厚的政治皇权背景。“二佛对坐”、“双窟”正是北魏孝文帝时既有皇帝在位，又有太后临朝，即“二圣”之反映。我国学者认为，这是云冈石窟乃中国石窟步入“全石化”的首创，又把佛帝合一引入造像的主题，其影响范围之广，延续时间之长，是任何其他石窟所不能比拟的。诚如，宿白先生说：“云冈石窟在东方早期石窟中占有极为重要地位，对云冈石窟的研究在很大程度上成为研究东方早期石窟的关键，研究的深入与否，直接影响一大批石窟的研究工作”。

四是对云冈石窟的内容研究，是中国学者最具成就的结晶。陈垣先生在上世纪30年代的《记大同武州山石窟寺》中所提的论点，所得的结论至今仍是研究云冈石窟的方向，诸多问题仍未得解。所以陈先生当是云冈学创建的领路人。此外，梁思成先生的《云冈石窟雕塑中所表现的北魏建筑》，从建筑学角度、周一良先生从历史学角度、刘慧达先生从《北魏石窟与禅》的角度、戴藩豫从《云冈石窟与域外艺术》相比较的角度、阎文儒从云冈石刻造像题材的角度等均从不同方面、不同角度提出论述，代表了国内外学者的研究成果，多是寓意隽永，不可磨灭的。

五是云冈石窟的佛教造像题材上，国内外学者有较深的见解。不仅论证出中国佛教史上北魏这一段空白填补要靠云冈石窟，而且对大乘佛教的发展上，从云冈石窟中发掘出许多重要的实证，是很了不起的成果。

自刘慧达先生的《北魏石窟中的三世佛》发表后，云冈造像题材已成定势。上世纪80年代，大同地方学者赵一德先生发表《云冈昙曜五窟的佛名考校》文中提出“五方佛”说后，打破了这种沉闷，似乎更实现了大乘信仰的气氛。其后敦煌研究院的贺世哲先生发表《关于十六国北朝时期的三世佛造像诸问题》（《敦煌研究》两期刊载），强调了“三世佛”的地位，驳议了赵一德“五方佛”说。赵于上世纪90年代，也在《敦煌研究》刊载《云冈佛母塔洞的宫闱内幕》从云冈6窟塔柱上的五佛，重申“五方佛”的佛教教义。也回应了贺世哲先生的驳论。这样使问题突出，研究生动，使造像题材的研究逐步深入，“云冈学”的曙光已见绽露。当然“三世佛”、“五方佛”的争议，远没有结束，后来者自会有高论问世，云冈学也将更丰满。

随着云冈学的创立，建议云冈石窟研究所创办《云冈学研究》期刊，以此为园地，联系国内外专家、学者开展云冈学的综合研究。根据实际设立栏目，使其生动活泼，引人入胜，以推动云冈学向纵深发展。

其次是加强和充实云冈石窟研究所的科研力量，使研究所成为云冈学研究的核心，使其成为高层次的研究机构，逐步发展为研究院。

三是在云冈旅游节期间，举办北朝研究学术研讨会，聘请对云冈石窟确有建树的国内外专家、学者进行学术交流。每次应确定专题，集中研究探讨，使其成为国际性的学术研讨会。

四是大力宣传云冈学，应集中精力，编纂一部纵贯一千六百年，横涉石窟百科，内容丰富，资料翔实，体例完备，特点鲜明，存真求实的《云冈石窟志》。作为向国内外公开发行的最权威的资料性文献。同时有计划、有组织、有步骤地出版发行《云冈学系列丛书》，诸如：云冈论文选、云冈散文选、云冈诗歌选、云冈传说选、云冈佛传故事选等等，将云冈石窟的精粹展示于世人，让云冈学发扬光大。

五是在大同大学历史系中，专设云冈学专业，培养专门人才，可聘云冈学研究卓有成就的专家、教授讲课。使云冈学研究注入新鲜血液，后继有人。

云冈学的构建这是一项浩繁的文化建设工程，云冈研究所应凝聚有志于云冈学研究的人才，揭开云冈面纱，走进云冈殿堂，让人类认识云冈，享受这一共同遗产。让云冈学成为中华学术界的一支奇葩。

[姚斌（1938—2018）曾任大同市地方志办公室副主任、山西省地方志协会理事、大同市政协文史委员会委员、高级编审，负责主编《大同地方志》《大同年鉴》（1986—1997）、《大同市志》；主持整理点校出版明正德《大同府志》、清顺治《云中郡志》、清道光《大同县志》等旧志。一生致力于大同地方史志研究，他对大同地方史志与地方传统民俗文化均有很大的贡献，一生笔耕不辍。]

（责任编辑：陈洪萍）

# 努力开发博物馆的文化教育功能

——以云冈石窟博物馆为例

张旭云

云冈石窟博物馆是云冈石窟文化的延伸，是一座与云冈石窟相配套的文化场馆，以实物为支撑，系统的展示出云冈石窟的发展脉络，用新技术新方法直观地表现云冈石窟开凿的方法及文物保护理念(图1)。云冈石窟博物馆自成立以来，秉承传统博物馆的文化教育功能，坚持“请进来”、“走出去”、让文物“活起来”的原则，采用多种方式将沉睡在库房中的馆藏文物成为社会公众所共享的公共文化成果。



图1 云冈石窟博物馆外景

## 一、坚持“请进来”，讲好云冈故事

### (一) 以人为本，建设群众喜欢的博物馆

博物馆的建设是为观众服务的，就是让更多的观众“高兴而来、满意而去”。以云冈石窟为例，在大景区建设中，考虑到观众在参观云冈石窟的过程中会有许多疑问得不到及时解释。于是，2011年在云冈石窟景区西部建成云冈石窟博物馆，博物馆占地面积约15000平方米，建筑面积6640平方米，属于半地下式建筑。云冈石窟博物馆外观是忍冬纹样，运用大跨度的拱形屋顶形成了一个大写意，多波浪式的结构，隐喻了中外文化艺术的交流；下沉式广场四周环绕的数条放射状砖壁式通道，反映了云冈多元文化的汇聚。这是一座以佛教石窟寺院文化为专题的博物馆，馆藏文物与标本出土于云冈及其周边地区(图2)。



图2 云冈石窟博物馆内景

云冈石窟博物馆设计陈列，从服务观众的角度出发，考虑到与云冈石窟的关系。在布展中，突出云冈文化的多角度展示，结合近年来云冈出土的文物，讲述北魏历史及石窟开凿的方法。使云冈石窟博物馆成为广大观众进一步提升云冈文化知识的良好场所。

### (二) 创新讲解方式，建设人性化博物馆

云冈石窟在为公众普及知识同时，首先是重视云冈博物馆讲解员的培养和培训。要求讲解员在吃透既有知识的前提下，还要不断充实自己，及时吸收历史文化特别是云冈研究的新成果，并将其融入到讲解词之中。同时，要求讲解员在自身仪表、接待用语等方面符合云冈讲解员标准，做到高文化品位讲述和真情讲述的有机结合，为游客提供难忘的云冈游览经历。其次是通过义工培训，及时补充讲解队伍。为了更好地迎接旅游旺季，满足国内外各阶层游客的需求，每年3月份举办义务讲解员培训、义工培训工作。有针对性地在大同大学、大同商校、大同一职中等学校的学生中，采取自愿报名和择优录用相结合的方式招收义务讲解员，对其进行系统化的云冈文化知识培训，结合以老带新的方法，使这些还未步入社会的有志青年掌握更多知识，在较短时间内即可胜任工作，既满足了大量观众参观的需要，也学到了云冈历史文化知识。第三是增加导览服务设施。我们将在博物馆内全面覆盖无线网络，推广应用二维码语音导览、APP导览、微信语音导览等科技手段，使观众能够了解展览详情。

### （三）邀请国内外专家举办专题讲座

云冈石窟博物馆经常举办专题讲座，邀请国内外专家及云冈石窟研究院教授为大家授课。内容为中国石窟发展史、中国佛教史、中国古代建筑史、考古学通论、中国美术史、石窟艺术赏析等。近年来还先后邀请专家做了题为《粟特人对丝路佛教的贡献：石窟、考古、艺术》《撒马尔罕古城大使厅壁画：唐朝、波斯、白匈奴、突厥在中亚的进出》《在最遥远的地方寻找故乡——13-16世纪意大利与中国的跨文化交流：一个展览的研究与策划》《犍陀罗、秣菟罗与中国佛教艺术》等专题学术讲座；云冈石窟研究院院长张焯作了《东方佛教的第一圣地——云冈石窟》的讲座。每场精彩的讲座都获得了与会专家与学者们的热烈掌声，并受到大家的一致好评。

### （四）博物馆要“因人而宜”，学会“讲故事”

面对“90后”“00后”参观群体“看不懂、不好看、看不下去”的实际，云冈石窟博物馆在展陈上采用了实物、图版文字、绘画、模型等传统布展方式，并兼以视频播放、三维立体影像演示等多种多媒体高科技手段相结合设计。从大厅进入展厅穿过一个约10米长的时光隧道。LED字幕由一条条光束代表着一道道朝代更迭的年轮，使人们穿越历史时空，梦回北魏王朝（图3）。在中轴线两侧各长70米的大屏幕，展现了拓跋鲜卑建立北魏王朝，营造云冈石窟的宏大场景，气势磅礴、引人入胜。



图3 云冈石窟博物馆内景

## 二、让博物馆最大化地“走出去”

### （一）特别展的魅力

在北京大学赛克勒考古与艺术博物馆展出的“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”，成为云冈文化展的开山之作。在开展前，云冈石窟网站及北京大学赛克勒考古与艺术博物馆就在微信公众平台开始对外宣传、透露展览，引起各界的关注。该展览推出的二维码，使很多游客能够快速获得清晰的文物图片和详细的说明资料，而且还可以同步分享给自己的亲朋好友，这种由观众自发性分享或转载的推广形式，在更大的范围中推广和宣传了博物馆。展览开幕当天，相关媒体用电视、报纸及直播的形式宣传了此次展览，得到了观众好评。

此外，云冈石窟博物馆先后与浙江大学、苏州大学、北京建工大学等各大高校，联合举办了“东方佛教的第一圣地——云冈石窟艺术展”，以图片、实物、书籍、多媒体为媒介的多元化展览方式，立体呈现了云冈石窟的风貌，让参观者可以透过展览全方位、多层次地了解云冈石窟的经典艺术魅力。

### （二）复制文物的震撼

多少年来，照片和画册等宣传品成为云冈石窟对外宣传的主要手段，而像敦煌石窟那样将复制洞窟搬到外地外国去展览，受制于大型雕塑作品临摹复制的难度，在云冈只是一个梦想。换句话说，云冈大型洞窟造像的复制，一直制约着云冈石窟的对外展示。现代科学技术的发展，为云冈突破这一瓶颈开辟了道路。2006年伊始，云冈石窟研究院与北京建工大学合作对云冈石窟外景及部分洞窟进行激光三维扫描，取得3D点云数据。2017年，云冈石窟一举打破了空间和时间的限制，实现全国首个3D打印等比例复制，使“云冈石窟3号窟艺术馆”落户青岛，让青岛的观者足不出户，就能身临其境地感受到云冈石窟的雄伟壮观和雕刻艺术的博大精深，成为展现云冈文化的又一个平台。

### （三）奔跑的云冈文化大篷车

云冈石窟博物馆将采用云冈大篷车的形式，宣传云冈石窟。在国际博物馆日和文化遗产日等节日到来之际，在云冈景区及学校、社区、农村、部队举办活动，并且和电视台、电台举办互动活动，扩大宣传受众群体。让博物馆的每位讲解员成为宣传云冈文化的尖兵，发挥他们的优势，编写各种宣传品，使大家逐渐成为云冈石窟文化的专家学者；云冈石窟博物馆采用图文并茂的形式，开展“世界文化遗产——云冈石窟走进社区”活动，让社区（特指大同市平城区北街街道太阳城社区）居民不单单了解云冈石窟的历史，还知道了文物背后的故事。展板宣传既方便了社区群众利用闲暇时间对家乡优秀历史文化遗产的了解，又增强了居民对文物的热爱和保护意识。

## 三、从沉睡到苏醒，让更多文物“活”起来

### （一）提高馆藏文物利用水平

云冈石窟博物馆定期对文物展品进行更换，丰富展示，让展览手段多样化，更具吸引力。这样，讲解员的讲解知识才会更广泛，讲解更有情节故事，更吸引人，使参观云冈石窟的游

客更多走进博物馆，加深对云冈石窟文化的认识。

## （二）博物馆文化创意产品开发

云冈石窟文创产品是以博物馆的馆藏为设计基础，开发、设计适合本馆文化内涵的文物商品，有拓片、书籍、明信片、书签、冰箱贴、书包、U盘等，这些文创既走进日常百姓生活，又拉近了观众与博物馆的距离，加深公众对博物馆的文化认同感。

## （三）让文物活起来、把好故事讲出来

让“国宝”文物“活起来”，将沉睡在库房中的文物“苏醒”，能够让更多的观众感受到“生命”的文化传奇。云冈石窟现存造像 59000 余尊，因为风化水蚀、地震损毁，以及清代和民国时期被盗的石像等文物多达 1400 余件。其中，流失海外有据可查的有 300 多件。云冈石窟博物馆中“佛像陶眼”（图 4），是云冈石窟第一件“回家”的文物。1932 年美国商人劳伦斯·史克门来到云冈参观，从当地村民家里发现了这件造型奇特的琉璃眼珠，此珠呈水滴状，内胎为土黄色，胎质疏松，含有小气孔；前端半球体表面上，涂有一层厚重的黑釉，尾端未施釉。史克门先生经过仔细观察，辨认出这是石窟佛像上的眼珠，他仅仅用了一块大洋，从村民手里买下了这个琉璃眼珠带回美国，收藏在美国纳尔逊美术馆中。1985 年 7 月 19 日，漂泊海外 50 多年后的这颗“佛像陶眼”有幸回到云冈石窟，这是时至今日，唯一一件回归云冈石窟的流失海外文物，它开启了云冈石窟流失文物回家之路。我们期盼流失海外的“云冈游子”，早日回“家”。



图 4 佛像陶眼

云冈石窟博物馆是云冈石窟的补充和拓展，是为广大观众深入学习云冈石窟文化的一个更加直观的展示场所。通过参观博物馆使广大观众增强爱国主义情怀，也使每位进馆的观众在最短的时间内，接受与云冈石窟文化有关的科普知识，了解石窟开凿背后的历史故事及对今天的教育作用。云冈石窟博物馆激发创造力和想象力，在教育形态上更加多元化，努力拓展博物馆的文化教育功能。

### 注释：

[1] 江枫：《博物馆的文化传播——引进来与走出去》，区域博物馆的传承与创新——江苏省博物馆学会 2013 学术年会论文集，2013 年 9 月。

[2] 李玲：《将受众引进来，让博物馆走出去——谈新时期博物馆教育理念的与时俱进》，中国博物馆协会博物馆学专业委员会 2013 年“博物馆与教育”学术研讨会论文集。

[3] 焦丽丹：《如何让馆藏文物“活起来”》，中国博物馆，2015 年 3 期。

[作者：云冈石窟研究院陈列馆管理科副科长、文博副研究员]

（责任编辑：陈洪萍）

# 基于游客需求视角的 云冈石窟旅游纪念品深度开发研究

李冠征

当下旅游业已成为国民生活中必不可少的一部分，旅游购物更是占有日益重要的地位。据数据统计，中国内地许多旅游地纪念品的收入在旅游业的总收入比例长期徘徊在 20% 左右，甚至有些旅游地纪念品收入比例不到 10%，由此，如何提升旅游纪念品购买比例引起了很多学者的关注。

学者金成采用实地调查法，研究延边朝鲜族民俗旅游纪念品存在的问题、现状、市场分析、开发措施及意义<sup>[1]</sup>。于海清对旅游纪念饰品的现状进行分析，分析了旅游纪念饰品的材质定位和设计策略及市场推广策略<sup>[2]</sup>。学者张晓琳采用文献研究法对旅游纪念品的定义、基本属性、旅游纪念品视觉形象设计的必要性等进行整理，提出承德市场上相关旅游纪念品在涉及开发中存在的问题，并通过探索性的方法从旅游纪念品的视觉形象设计角度提出新的设计思路<sup>[3]</sup>。王子华对国内外旅游纪念品发现现状进行对比，并将该对比结果借鉴在开发原则及策略中<sup>[4]</sup>。作者毛雅坤以陕西历史博物馆纪念品市场的现状为背景，总结陕西历史博物馆纪念品设计的不足之处，并就历史博物馆纪念品的设计元素提出建议<sup>[5]</sup>。何康宏采用实地考察法、访谈调查法、个案研究法、问卷调查法，对长沙地区湘绣文化旅游纪念品设计现状研究进行了深入分析和研究<sup>[6]</sup>。对于云冈石窟的旅游纪念品来说，应结合景区独特艺术内涵，学者伍玥，对云冈石窟的建造历史、艺术价值的形成与独特性及艺术价值的发展及变迁原因进行了全面总结<sup>[7]</sup>。柏俊才将一个外来游牧民族对中原汉文化的向往和惧怕进行了具体全面的剖析，对研究北魏前期文化和文学精神有重大意义<sup>[8]</sup>。

综上所述，国内学者对旅游纪念品的研究主要集中在大尺度旅游目的地纪念品的研发，很少有学者以景区为研究范围，对其纪念品开发进行深入研究。因此本文以山西省大同市云冈石窟景区为例，利用问卷调查获取数据，研究其旅游纪念品存在的问题及游客对旅游纪念品的需求，以期对云冈石窟旅游纪念品的深度开发提供相关对策，丰富云冈石窟旅游购物产品，增加景区旅游收入。

## 一、数据来源和研究方法

### （一）数据来源

本文研究所使用的数据是问卷调查和实地访谈所得。调查时间在 2018 年 2 月 19 日至 3

月1日，调查地点为云冈石窟景区，调查对象为来访景区的游客。本次调查共发放300份，共回收297份，回收率高达99%。问卷的主要内容为个人信息采集及游客对旅游纪念品及云冈石窟旅游纪念品开发现状的一些看法和建议。

## （二）研究方法

本文首先对景区内部商铺进行实地调查，通过实地调查能够最直接地了解商家的经营模式、商品种类、人员组成等情况。同时，也能发现旅游纪念品及市场所存在的问题，这对旅游纪念品的开发与设计有很强的指导意义。其次通过问卷调查，了解游客对云冈石窟纪念品的态度，同时针对游客不满意的地方进行深度访谈，了解其真实需求。最后，利用统计分析法，用Excel将所得数据进行汇总，并进行分析。调查样本的人口统计学特征见表1。

表1 调查样本人口统计学特征

调查内容		结构比例 (%)	调查内容		结构比例 (%)
性别	男	36.59	收入	2000元以下	34.15
	女	63.41		4000元左右	19.15
年龄	25岁以下	56.76		6000元左右	21.95
	25-35	17		8000元左右	4.88
	35-45	17		10000元以上	19.51
	45-55	5			
	55岁以上	4.33			
学历	小学	2.44			
	初中	1.15			
	高中、高技	2.44			
	大专	33			
	大学本科及以上	60.98			

## 二、研究结果

### （一）购买方式

游客购买纪念品的统计结果见图1。

调查结果显示，完全有计划，会理智购买的游客占到42%，可见，对于纪念品的购买，绝大部分游客都会有预期的计划。不做计划，看到喜欢的就买的游客占到34%。有一定计划，但会冲动购买的游客占到24%，作为旅游纪念品本身来讲，其承载着旅游地丰富的文化内涵和地域特色，如果旅游纪念品题材新颖并且外形精美，也会激发游客的购买欲望，所以在旅游纪念品的深度开发中，应

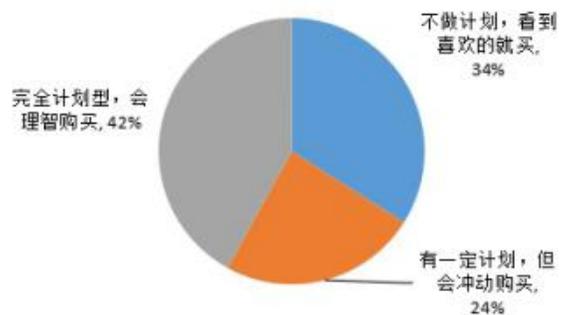


图1 游客购买方式

该尤其注重其文化性及地域性。

## （二）购买动机

游客对纪念品的购买动机统计结果见图 2:

游客购买旅游纪念品为了纪念去过某地的占 43.76%，馈赠亲友占 22.39%。绝大部分的游客购买旅游纪念品是为了纪念自己来过某地和馈赠亲友。由此可以看出，旅游纪念品不仅具有纪念性，还具有馈赠性。其次购买旅游纪念品的动机依次是向别人表明自己去过某地、被精美的外观所吸引、其他和自己使用。可见，纪念品是旅游地形象的“缩影”，对旅游地形象的传播与识别具有重要作用，所以纪念品的设计必须体现当地文化特色。

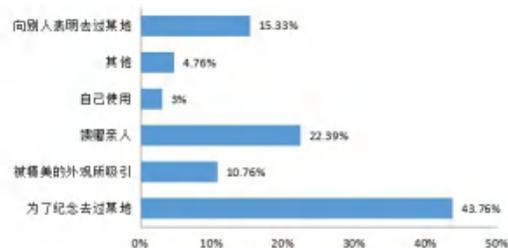


图 2 游客购买动机

## （三）纪念品价格感知

游客认为纪念品合适的价格统计结果见图 3:

表中有 38.34% 游客认为旅游纪念品应该在 100 元以下，原因是各大景区普通纪念品千篇一律，且质量较差。云冈石窟景区旅游市场目前未针对国内游客开发高档次产品，长期以来，云冈石窟景区内的高档旅游纪念品的开发和销售对象均定位为境外游客，价格也十分昂贵。所以在国内游客的感知中认为纪念品合适的价格应在 100 元以下。有 33.33% 的游客认为价格应依纪念品而定，随着旅游业的发展，纪念品市场也不断丰富，游客对纪念品的质量及款式等都有了新的需求，如果纪念品选材独特、做工精良、款式新颖，也会激发游客对高质量、高价格纪念品的购买意愿。

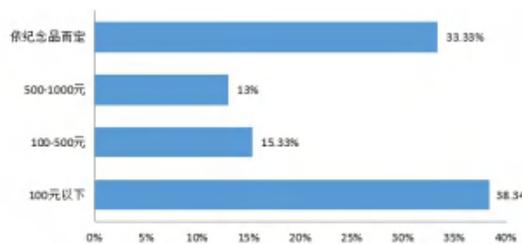


图 3 游客纪念品价格感知

## （四）对“特色”的理解

游客对特色的理解统计结果见图 4:

根据问卷结果显示，有 40% 的游客认为有特色的旅游纪念品中的特色应该是产品包含文化内涵和历史意义，有 27.34% 的游客认为是纪念品的产地应具有独特性。作为旅游纪念品，应该具备该地区的标志性元素和符号，因此旅游纪念品应以旅游地独特的自然风光和人文古迹为创造元素，在旅游地特有原材料的基础上进行加工制造，这样才能更加新颖、奇异，更受游客喜爱。

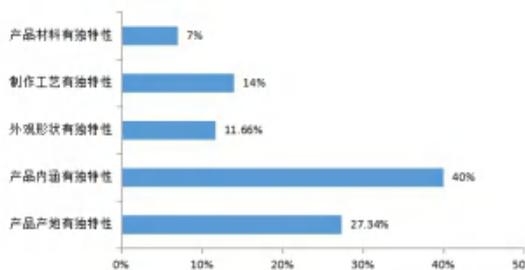


图 4 游客对“特色”的理解

## （五）是否期望参与制作体验

游客是否愿意参与到纪念品制作中的统计结果见图 5:

根据统计结果得出, 65% 的游客希望参与到纪念品的制作与体验中, 纪念品不仅是证明游客来过某地, 更是游客美好回忆的寄托, 游客通过参与到纪念品的制作和体验中, 进一步加深其情感归向。制作和体验将纪念品与游客紧密联系, 这不仅带动纪念品的销售, 也会衍生出其他的服务项目, 促进景区盈利。

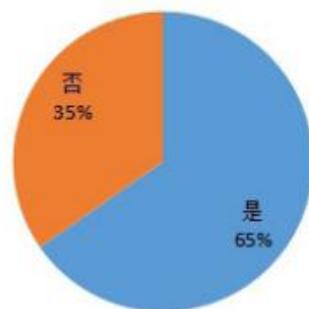


图 5 游客是否期望参与制作意愿

### (六) 处置方式

游客对购买纪念品的处置方式统计结果见图 6:

调查结果显示, 45% 的人会将纪念品当做装饰物精心摆置, 纪念品具有工艺美的特性, 是游客去过一地的象征, 因此, 多数游客会将其当做工艺品在家中摆设。让旅游纪念品在生活中体现使用价值的旅游者占 29.34%, 旅游纪念品的使用价值体现在它所发挥的作用, 旅游纪念品不光要具备纪念价值, 更应该从功能上发挥作用, 让其能为游客的生活增添乐趣。

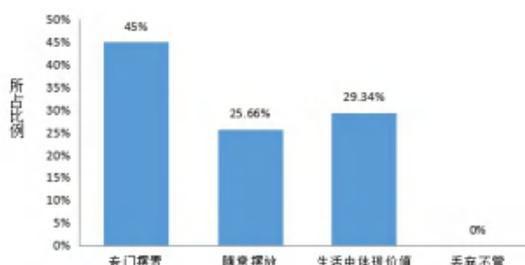


图 6 游客纪念品处置方式

### (七) 纪念品购买偏好

游客购买纪念品的偏好的统计结果见图 7:

从调查数据中可以看出, 游客对于云冈石窟现有的旅游纪念品中, 喜好倾向于煤雕的占 40%、云冈娟人占 17.34%、剪纸占 14%、石刻占 12.66%、木艺占 10.34%、挂珠手串占 5.66%。由此可以看出, 所占比例最高的是采用大同当地特有材质煤矸石制作的煤雕。大同又被称为“煤都”, 煤矸石是采煤过程和洗煤过程中排放的固体废物, 是一种在成煤过程中与煤层伴生的一种含碳量过低、比煤坚硬的黑灰色岩石。云冈石窟作为具有鲜明时代特征的艺术瑰宝, 其深厚的历史文化价值和精湛的雕刻艺术水平被誉为“东方石雕艺术宝库”。因此, 煤矸石加上非物质文化遗产雕刻工艺的煤雕纪念品, 深受游客喜爱。

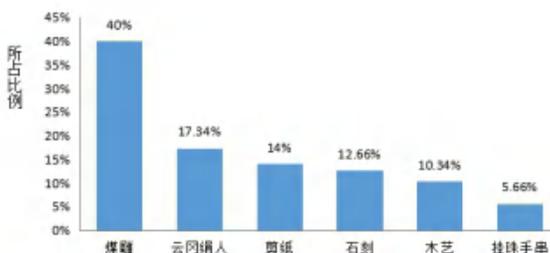


图 7 游客纪念品购买偏好

### (八) 存在问题

根据结果显示, 云冈石窟内的旅游纪念品存在的问题最为严重的是同质化, 占 28%, 缺乏创新性, 占 16.66%, 文化附加价值不高占 8.66%。究其原因因为景区目前的纪念品多为体现佛教文化的挂珠、手串, 这些纪念品在山西及全国其他佛教景区比比皆是, 并不能体现云冈

石窟的特色。其次，缺少成熟品牌占到 8%，缺少成熟品牌对游客的购买产生了困扰，游客无法辨别纪念品质量的好坏及是否物有所值。

表 2 游客认为云冈石窟旅游纪念品目前主要存在的问题

主要问题	百分比 (%)
文化附加价值不高	8.66
缺乏创新	16.66
美观性差	7
实用性不高	4.34
缺少成熟品牌	8
同质化较为严重	28
粗制滥造	3.66
没有纪念价值	7
价格昂贵	5
不上档次，送不出手	4
购买环境差，无购买欲望	4.34
不存在问题	3.34

### 三、结论及建议

#### 1. 结论

通过研究得出，云冈石窟游客中，大多数在购买旅游纪念品时通过自己决定。购买纪念品多是为了纪念去过云冈石窟。游客在购买时最看重旅游纪念品的质量，在现有的纪念品中，游客以煤雕最为喜爱。在游客感知中，认为旅游纪念品的价格在 100 元以内最为合适。游客在购买纪念品时，尤为看重纪念品所包含的文化性，游客认为有特色的旅游纪念品应该是纪念品本身的内涵具有独特性，且在购买纪念品中，游客都希望能够参与到制作与体验中。对于购买到的旅游纪念品，绝大部分的游客会将其专门进行摆置。通过问卷调查得出，云冈石窟景区内旅游纪念品存在问题最为严重的是同质化，其次是纪念品多数缺乏创新性、文化附加值低，没有属于自己的成熟品牌及美观性较差。

#### 2. 建议

##### (1) 旅游纪念品制作应体现景区文化及当地特色

云冈石窟的旅游纪念品开发中，既要突出云冈石窟佛教文化的特色，又要与大同市整体文化特色相吻合。在材质选取上，可利用大同当地的煤矸石、砂岩作为原材料；在技术方面，可与当地的非物质文化遗产铸造技艺相结合，如：铜火锅的铸造技术，煤雕的雕刻技艺等。在形象刻画方面，应体现石窟内各种佛教元素，如：莲花纹、忍冬纹、飞天等。

##### (2) 划分档次，合理制定旅游纪念品价格

游客的消费能力存在很大差别，应根据不同游客的消费水平设计出不同档次的纪念品。

如，针对消费能力较低的游客，可以设计实用性较强的小物件，如佛教元素的钥匙扣、冰箱贴等，价格制定在 100 元以下；对于消费能力中等的游客，可利用当地材料设计出文化性和工艺性较强的纪念品，如煤雕摆件、砂岩佛教雕刻等，价格制定在 500 元以下；对于消费能力较高的游客，可在设计及包装精美性上进行提升，同时增加游客体验性，如云冈绢人等，价格制定在 1000 元左右。

### （3）设计纪念品制作体验环节，增加游客体验性

制作体验能将纪念品与旅游者紧密联系，云冈石窟在开发此方面有独特的优势。2012 年，为了大力弘扬云冈石窟佛教艺术文化和山西省非物质文化遗产，市政府特聘请山西孝义厚德皮影表演团队在景区驻演，演出剧目以云冈石窟历史剧为主，内容将云冈石窟的雕刻过程及历史背景做了有机的结合，用动态的形式展现出来，吸引了大多数游客前来驻足参观，欣赏完皮影戏的游客也会购买皮影工艺品，如果能将皮影工艺品的制作技术融入到游客购买中，这样不仅带动纪念品的销售，同时给游客留下较为深刻的感知。

### （4）培育当地旅游纪念品品牌

随着纪念品市场竞争的日益激烈，现已发展成为品牌的竞争，当游客面对云冈石窟纷繁复杂的旅游纪念品进行选择时，“特色鲜明、质优物美、价格公道”的品牌形象对消费者具有重要的引导作用，品牌已成为旅游纪念品的一种核心竞争力。云冈石窟可以采用大同当地煤矸石、砂岩等特色材质及特色非物质文化遗产雕刻技艺，打造独具特色的当地纪念品，建立地域性品牌形象。同时，应注重规范完善市场管理，保护原创知识产权。旅游纪念品的原创性是纪念品的灵魂，但纪念品的艺术创意很容易被复制，因此有必要通过著作权、商标权、专利权等措施保护原创设计。对扰乱旅游市场、破坏旅游品牌的行为进行严厉打击，以促进云冈石窟旅游纪念品品牌的健康发展。

## 注释：

- [1] 金成：《延边朝鲜族民俗旅游纪念品开发策略研究》，延边大学，2011。
- [2] 于青海：《旅游纪念饰品的设计与推广》，中国地质大学，2009。
- [3] 张晓琳：《旅游纪念品视觉传达设计与开发》，吉林大学，2015。
- [4] 王文金：《地方特色建筑模型旅游纪念品开发设计研究》，山西大学，2015。
- [5] 王子华：《吉林省旅游特色纪念品开发研究》，东北师范大学，2010。
- [6] 毛雅坤：《“一带一路”背景下的陕西历史博物馆旅游纪念品设计开发》，艺术教育，2017 年。
- [7] 何康宏：《基于湘绣文化的长沙地区旅游纪念品设计研究》，湖南大学，2015。
- [8] 王敏庆：《佛塔受花形制渊源考略——兼谈中国与中、西亚之艺术交流》，世界宗教研究，2013 年。
- [9] 伍玥：《论云冈石窟艺术价值的形成和发展》，上海交通大学，2012。

[作者：云冈石窟研究院接待办]

（责任编辑：陈洪萍）

# 蒋介石在大同

郝永欣

大同市，不仅是中国首批 24 个国家历史文化名城之一、中国首批 13 个较大的城市之一、中国十大古都之一，还是国家新能源示范城市、中国优秀旅游城市、国家园林城市、全国双拥模范城市、全国性交通枢纽城市、中国雕塑之都、中国十佳运动休闲城市。境内古迹众多，不仅在当今吸引着无数的海内外游客，在历史上也是许多政要莅临的地方。

1934 年 10 月，中央主力红军开始了万里长征，也使蒋介石得以目光北顾，对华北各省进行巡视。24 日，蒋介石由开封抵达北平<sup>[1]</sup> 巡视，11 月 3 日，从北平乘专列西行赴察哈尔省<sup>[2]</sup> 巡视，经居庸关、青龙桥，登了八达岭长城；4 日上午抵达张家口，下午赶赴张北参观了察哈尔省立畜牧科职校。5 日上午 9 时，蒋介石在张家口出席了党政军扩大纪念周并训话，还召见了察哈尔省的党政军要员。午后携夫人宋美龄、秘书长杨永泰<sup>[3]</sup>、侍卫长宣铁吾<sup>[4]</sup> 等乘专列赴大同。

1934 年 11 月初的大同，已进入冬季，人们早已穿上了厚厚的棉衣。5 日，在寒风阵阵中，大同火车站被晋绥军部队围的水泄不通，站台上岗哨星罗密布，大同的地方政要也早早等候在站台之上，为的是迎接国民政府军事委员会最高长官蒋介石的到来。

下午 5 时，随着火车发出一声悠长的汽笛声，在隆隆的轰鸣声中，火车徐徐驶入大同站，淡白的蒸汽在寒风中弥漫开来。火车停稳后，站台上时任晋绥军骑兵司令的赵承绶<sup>[5]</sup>、六十一军军长李服膺<sup>[6]</sup> 及大同地方政要、各界代表达二百余人上前迎接。车门打开，蒋介石身着黄呢军服，佩短刀，外披黑色斗篷，精神极佳地走下了火车。出站时，蒋介石还频频向欢迎他的士兵还礼致意。

出站后，蒋氏夫妇在大同地方政要的陪同下，乘坐汽车抵达云冈石窟参观。由于大同的冬天日照时间短，通常在下午 5 点以后天就黑了下來。根据当时居住在云冈村的孙巨民老人在上世纪 90 年代时讲述，蒋介石夫妇参观云冈时，为了安全警卫和便于蒋氏夫妇参观，士兵们背对背高高地举起火把，



以人墙形成一条明亮的通道，供蒋氏夫妇行走参观。一些爱看热闹的老百姓站在远处观望着。蒋氏夫妇一边看，一边发出了对云冈石窟造像的赞美。但当从第5、6窟院参观到第7窟以西的洞窟群时，发现老百姓的房子紧靠洞窟，并且有人将家什杂物堆放于洞窟内，甚至有的洞窟被老百姓用来圈养家禽牲畜，蒋介石即刻指示赵承绶，尽快在距石窟较远的南面盖房，将老百姓从洞窟处迁出。

蒋介石参观云冈石窟的时间并不是很长，6点半时就迅速地返回了，当晚就住在专列上，火车在大同站停靠了一晚，第二天就去往了归绥<sup>[7]</sup>，8日又从归绥乘专机前往太原视察。

蒋介石在其当天的日记中对大同充满了赞美，日记中写到：“日来沿途山河秀丽，土质膏腴，不减江南风致，如果再有茂林修竹，则江南不及矣。”<sup>[8]</sup>

11月6日，蒋介石从大同离开，去往归绥，但对大同之游，仍意犹未尽，在当天的日记当中，蒋介石将在大同时的感受写了下来：“沿途山河秀丽，大同城郭雄伟，气魄浩荡，不愧为北魏都城。”<sup>[9]</sup>

1934年11月7日，《申报》以《蒋在云冈游览》为题进行了报道，原文内容如下：

北平 蒋昨日下午四时乘汽车于严密警卫下，赴云冈浏览，今晨继续浏览。（六日专电）

1934年11月9日的《申报》和《中央日报》又进行了详细报道，内容相同，均为中央社归化社电，原文内容如下：

◎归化 蒋委员长专车、五日午后五时抵大同，赵承绶、李服膺、及各界、达二百人、集站欢迎、蒋偕宋美龄、杨永泰、宣铁吾等下车、当乘汽车浏览云冈石佛、六时半返专车、五日夜停大同、六日午前十一时西行、傅作义王靖国先至平地泉候迎、专车六日晚九时抵绥垣。（七日中央社电）

11月5日与9日的报道中在时间上有一点出入，5日的报道为下午4时，9日的报道为下午5时。根据蒋是在中午以后才离开张家口的，按火车行驶速度推算，5时抵达大同是较为准确的。而且9日的消息是随行的中央社发布的。

蒋介石离开大同后，大同县政府奉令筹建云冈新村，新村址仍在窟前，只不过是把住户与佛洞隔开而已。新村为石券窑，每院四间（每间约一丈宽）正窑，一户一院，1936年基本完成。这一工程的实施，将老百姓从云冈石窟迁出，也对云冈石窟保护起到了一定的作用。

另：关于蒋介石在大同的二点内容考证

（一）《大同今古》2000年第1期曾刊登过一篇名为《蒋介石莅同印象》的文章，大致内容如下：

蒋介石来同视察了云冈村小学。时云冈村学校，多年失修，校舍简陋，学生无几。为了给蒋介石留下好的印象，时任大同县长卢宗孚和晋绥军骑兵司令赵承绶、副司令白濡青商议决定从城里借些学生前来充数，装饰一下门面。5日早上8时许从大同城内大同县立第一高等小学校借来了三、四十名学生及老师，连同桌凳，用四五辆马车拉到了云冈村学校。大约10点多钟，蒋介石前来视察，学生们均端坐在教室，老师也在讲授着课程。蒋介石视察之后，云冈村中午还给老师学生们吃了顿熬窝瓜沾黄糕，下午才把老师和学生们送回了城里。

此文错误及疑点颇多：

1. 蒋介石来到大同的时间是1934年11月5日下午5时，所以不可能上午十点多钟去视察云冈村学校。

2. 蒋介石也不可能在参观云冈石窟前去视察了学校。因为蒋介石来到云冈石窟时已经是下午6点，而当时的季节日照时间短，5点以后天就黑了下来，又无电灯，所以无法上课。并且蒋介石在云冈石窟停留的时间也很短，根据1934年11月9日《申报》的报道，可以看到蒋介石在6点半就从云冈石窟返回了。

3. 蒋介石在张家口、归绥、太原的所有行程，无论是开会、视察布防、学校和参观景点，在当时的《中央日报》《申报》《大公报》上均会报道出来，但蒋介石在大同的报道只有游览了云冈石窟，并无其他。再有，根据蒋介石的前后行程来看，蒋只是从张家口去往归绥时路过大同停留一下，所以也只安排了云冈石窟的参观，并没有要视察其他的安排。

综上所述，可能是在蒋介石要来大同时，时任大同县长卢宗孚和晋绥军骑兵司令赵承绶、副司令白濡青作为视察项目做了安排，5日将借来的学生及老师，连同桌凳拉到了云冈村学校。但因蒋介石来同时间比较晚，所以把视察学校这个项目取消了。

(二) 过去认为孔祥熙也随蒋氏夫妇来到大同，并有一张三人合影为证。实则孔祥熙并没有同蒋氏夫妇一起来到大同。1934年11月6日的《中央日报》刊登有“财政部长孔祥熙昨（五日）上午十一时由沪乘容克飞机于十二时四十五分抵明故宫飞机场……下午三时赴金陵女子文理学院……”的新闻。可以说明在蒋氏夫妇参观云冈石窟时，孔祥熙还在南京。

此照片登载在《古都大同系列丛书——老大同》一书中，与蒋介石在大同火车站的照片为同一个页面。书中标明“1934年蒋介石与宋美龄在下榻的院子里与孔祥熙合影”。

1934年11月9日的天津《大公报》刊登有“(太原八日下午七时发专电)蒋委员长偕夫人宋美龄女士及宣铁吾随员八日午由绥起飞，此间得讯后，即准备欢迎。……孔祥熙十一时半亦由太谷赶到……。”也就是说，孔祥熙是在太原才和蒋氏夫妇会合的，所以照片应

为三人在太原见面以后的合影，也可能是在其它时间地方的合影，也未可知。。

#### 注释：

[1] 北平：今北京。

[2] 察哈尔省：建于1912年，中国旧省级行政区，简称“察”。1952年11月撤销察哈尔省建制。雁北专区、大同市及察南专区之天镇县划归山西省，察北、察南16县改为张家口专区，连同张家口市、宣化市归属河北省管辖。

[3] 杨永泰（1880-1936），字畅卿，国民党高级官员，蒋介石首席智囊，政学系的巨人。广东茂名高州大井镇大坡山村人，北京政法专业学校毕业。

[4] 宣铁吾（1896-1964），字惕我，浙江诸暨枫桥人。黄埔军校第一期毕业。国民革命军京沪杭警备副总司令，国民革命军陆军中将。1932年任蒋介石侍从参谋、少将侍卫长等职。

[5] 赵承绶（1891-1966），字印甫，山西省五台县槐荫村人，曾任晋绥军骑兵司令、军长，抗战时任晋绥军第七集团军总司令、太原绥靖公署野战军总司令等职。新中国成立后，任中央水利电力部参事室参事、山西省政协委员。1930年1月至1937年9月期间任大同警备司令。

[6] 李服膺（1890-1937），字慕颜，山西省崞县人，保定军校步兵科第五期毕业。早年从军跟随阎锡山，1930年任官至阎锡山的第5军军长，1931年先后任国民革命军68师师长，后来68师改编为61军，他就任军长等职位，与傅作义、赵承绶、王靖国等人被称为阎锡山的十三太保。1937年8月，李服膺奉令率六十一军在天镇县抗击日军进犯，浴血奋战十天之久。在接到阎锡山下令撤退的电报后，李服膺率部撤出防线，天镇失守。结果被阎锡山以擅自后退为由枪决。

[7] 归绥：今呼和浩特。

[8] 秦孝仪：《蒋介石大事长编初稿》卷三，1978年。

[9] 秦孝仪：《蒋介石大事长编初稿》卷三，1978年。

[作者：大同市平城区档案馆]

（责任编辑：陈洪萍）

# 民国初年的库伦边贸

——关于怀安周家库伦边贸的访谈

文莉莉

## 一、采访背景

元代北边有供亿蒙古部落之役，明朝中期开茶马互市。满清抚降蒙古，汉蒙贸易遂兴，并拉动了中俄商贸以及中国北疆地区经济繁荣。一方面是晋冀陕等地的人们纷纷移居口外，到呼和浩特、包头等草原地区垦荒谋生，另一方面是从事商业贸易，特别是长途贩运，走大库伦（今乌兰巴托），往恰克图。关于大库伦，当时中国北方更多以方言“大圪圖”称之，意为四面围起来的地方。1924年蒙古人民共和国成立（1946年中国政府承认外蒙古独立），首都库伦改名为乌兰巴托。由于目前学术界对这一段边贸记述较少，史料阙略。

近年来草原丝路、茶马商道逐渐回到人们视野，受到更多人的关注。如何审视草原商道文化，挖掘其深刻内涵，成为值得我们关注研究的新课题。2018年有幸结识周月英和周绪山二位老人，姐弟二人均年近九旬，他们出生于河北怀安，其父曾是清末民初组织车队走西口，到库伦贸易的商贩，一度拥有牛车上百辆，在当地小有名声。所以，采访周月英、周绪山姐弟二老，记录其父来往贸易的经历，对于研究草原丝路及茶马商道或有意义。

## 二、采访对象

周月英，1928年生，出生于河北怀安，1951年随夫迁家到山西大同。

周绪山，1931年生，出生于河北怀安，1958年毕业于北京大学法律专业，后分配到宁夏回族自治区高级人民法院工作。

## 三、采访回忆录

文莉莉：您二老祖籍是哪里的？可以介绍一下您们的家庭吗？

周绪山：我们祖籍在浙江绍兴。明朝时，祖先因任军职迁居北方，后定居怀安县城。怀安县城北郊白龙山脚下，原先有一座占地一顷六十亩的周家坟，就是我们祖先的陵域。陵墓前沿建有高大的石门石柱，石门上刻有周将军三个大字，里边是宽阔的甬道，再往里是一代代祖先的坟墓，将军和其他十几位有功名的祖先，墓边都竖有石碑，铭记着他们的功劳业绩，

墓地十分雄伟壮观，不少坟墓因年代久远已经下陷。从我高曾祖父开始，由于老坟太挤，便 在老祖坟脚下另辟了新坟茔。少年时期，每年清明节和旧历七月十五，我都要随父亲或哥哥 们去坟上祭祖，同时到老坟参拜观瞻。上坟的途中，以及在坟地参拜祭祖前后，父亲和哥哥 们往往会讲一些祖先们的故事进行家训教育，同时藉以鼓劲，解除路途劳乏。1947年我考入 畜牧科职业学校到外地上学，因此中断了每年必去祭祖的习惯。1957年安葬父亲的灵柩，是 我最后一次去祖坟。1958年我从北京大学法律系毕业，后被分配到宁夏回族自治区工作，就 再没有机会去了。文化大革命期间，我家的祖坟被夷为平地，改作农田。

我的曾祖父叫周振玉，是清朝的武举人。童年时，家里还保存着曾祖父留下来的七星宝 剑、佩刀和三、四把腰刀。当时，我受古代小说影响，崇尚武术，常拿出这些刀剑玩弄。我 出生时祖父和继祖母还在世，大约我刚过一岁，他们就先后去世了。我祖父叫周仲仁，以农 为业，生有俩子俩女。长子周鼎，是我的伯父，娶妻柳氏，生有三个儿子。次子周颐，是我 父亲，生于1888年，属鼠，24岁那年娶了我的母亲王氏。我母亲生于1897年，属鸡。父母 生下我们兄弟姐妹十多个，存活了五男二女。我还有两位姑母，大姑的夫家姓董，二姑的夫 家姓张，都在怀安县城居住。祖父母在世时，我们阖家一起生活，伯父和父亲的子女统一排行。 我父亲的长子周绪久，字云光，1914年生，属虎，排行老大；次子周绪田，字玉圃，1916年 生，属龙，排行老二；伯父的长子周绪西，字志胜，1917年生，属蛇，排行老三；我父的三 子周绪弼，字辅安，1919年生，属羊，排行老四；伯父的次子周绪光，1921年生，属鸡，排 行老五；我父的四子周绪岐，1923年生，属猪，排行老六；伯父的三子周绪相，1924年生， 属鼠，排行老七。姐姐周月英，1928年生，属龙，女孩未统一排行；我于1931年生，属羊。 因祖父不久去世，伯父和父亲分居，我的排行改为老五；我妹周风英，1938年生，属虎。

祖父在世时，我家是十几口人的大家庭。当时，我的大哥、二哥和伯父家三哥都已结婚。 我出生前家里处于鼎盛时期，祖父在家亲自经管着两顷农田，雇工耕种。伯父在张家口开设 一家面铺，经营面粉加工和销售业务。父亲经营着一百多辆牛车组成的车队，从怀安和张家 口穿过坝上及蒙古草原到大库伦（乌兰巴托）做买卖。当时外蒙古还是中国的领土，蒙族人 民以游牧为生，当地的生活必需品依靠内地供应，父亲从张家口和怀安运去的日用工业品很 受当地欢迎，而且利润丰厚。

**文莉莉：**您父亲是从什么时候开始做买卖的？

**周月英：**小时候我爹经常给我们讲周家的发家史，我祖爷爷是清朝的武举人，家中还算 殷实。祖爷爷去世后，爷爷除拥有几顷良田，还继承了一家客栈，可住宿，也可提供餐食。 但因祖父吃不了苦，也不善经营，客栈生意日渐清淡。我爹从小聪明好学，十几岁就主动帮 家里干活儿，客栈买卖全靠他勉强维持。后来生意实在难做，于是就到一家跑库伦的山西商 人那里做了伙计，这家就是每年组织商队跑大库伦做买卖的。我爹好学、肯吃苦，深得山西 老掌柜信任，掌柜还时不时做几样山西拿手菜犒劳他。

**周绪山：**我父亲每年跟随掌柜家的车队跑库伦，从怀安出发前储备大量物资，开春出发， 穿过草原到库伦，联系商家销售带来的货品，同时筹办购买当地的特产方物，整修几个月再

往回赶，差不多年底回到怀安。由于父亲聪明厚道，走到哪儿人缘也不错，并且很快学会了一口流利的蒙语，并可用蒙文记录账本，后来还“搞到”了一本非常难得的穿越“坝上”的私人通关护照。父亲在商道一线结识很多蒙古族朋友，往往给予很多便利。在荒芜草原上，父亲也结识了一批“道儿上”的朋友，一路上保驾护航。长久以来，父亲在老东家的买卖中深悟生意门道，练就了一身好本事，也积攒了诸多人脉，几乎成了东家的顶梁柱。

**文莉莉：**您父亲后来一直在山西商人那里待下去了吗？

**周月英：**没有，我爹给东家干活儿不足十年，虽学了本事，但东家给的报酬也就勉强糊口，后来索性请辞单干，在怀安县城开了家面铺，经营面粉生意，同时做点黑酱和自酿醋的买卖。我爹24岁那年经人牵线娶了家中还算殷实的娘，因他为人活套踏实，姥爷对他很是喜欢，也非常信任。姥爷看准了我爹在山西老掌柜家学的看家本事，资助他50两银子做本钱重拾老本行走大库伦。爹很快置办了二、三十辆牛车，先帮本地商户来往库伦运送物资，自己也顺便捎点本地商品到库伦做点小买卖。于是，爹积攒了些生意本钱，不断扩大规模，牛车增至了上百辆，也不再为其他商户跑运输，而是拉上自己购买或赊账的物资跑大库伦，那时候我们家也算是当地有钱的大户人家啦。

**文莉莉：**那就是说，您父亲大约1912年开始自立门户跑大库伦。每年几月份出发？出发前需要做哪些准备？

**周绪山：**每年春节过后二、三月份，父亲组织的上百辆牛车队伍从家出发，到达大库伦，路程约两、三个月。出门前，父亲要同家人一起祭拜车队中的头牛，头牛两角各扎五彩绳，牛角和车上都贴一副对子，对子上写有“月行千里”和“日走八百”。头牛前摆供桌，桌上置香炉、贡品、茶盏及酒盅。父亲在桌前叩拜头牛，上香、烧黄表、茶酒淋于桌前，愿牛神护佑一路平安，生意顺遂。祭牛神结束，便要起身上路，头牛车辕正中系一个铁质的大铃铛，每隔二十辆牛车系两个略小的铃铛，以便在路途中互相照应、跟紧队伍。随着父亲出发前的一声呐喊“走嘞……”，五十多名伙计赶着上百辆牛车出发了，路上跟随四、五只头大健壮的“蒙古狗”（可能是藏獒）看护物资。车上满载砖茶、绸缎、布匹、瓷器、搪瓷用品、糖等大量物资，此外还有水罐、莜面、牛羊咸肉酱、用苕蓝腌制的大腌菜、锅灶、帐篷及毛皮铺盖等生存用品，每车货物千斤左右。据父亲讲，百十辆牛车一齐出发特别壮观，望着第一辆牛车已出城门，最后一辆车还未挪窝，叮当声不绝于耳。父亲的车队一走就是大半年，待到11月左右才能归来。

**文莉莉：**早听说走口外的路上环境恶劣，充满艰险，这五十多人和一百多辆牛车都能走到库伦吗？

**周月英：**爹的车队过了张家口、张北县，“上了坝”就即将进入荒无人烟的蒙古草原地带，临行前带走的五十多人，过了坝口仅留6—8名，这几个人都是爹精挑细选、有手艺的匠人，称为“老信儿”。这些“老信儿”大多正值壮年，有满身绝活儿，一个人能招呼约20辆牛车。紧急关头，这些壮小伙儿还能抵御土匪狼群。路途中牛车出了问题，他们还能做木匠、铁匠活儿，修理车辆，或为牛钉铁掌。如果途中有人或牛生病，他们还能扎针或用土方治病。最神奇的是，他们能凭借太阳星宿辨方向，还知道哪里有水源便于停留。走库伦的路途中大漠

茫茫，老信儿可不能缺，所以他们的酬劳相对较高。听爹说，一次他们的车队在途中遭遇土匪，土匪持枪劫持物资，亏得这些伙计们厉害勇猛，几番周旋后把土匪制服了，还送到了就近的安监局。虽然路途艰险，环境恶劣，只要有此经验的“老信儿”在，每次都能安全到达库伦。

**文莉莉：**那车队一天能走多长的路程？路途中又怎么吃饭睡觉？

**周绪山：**他们以有水源处为一站，一天约走50里路。每到休息地，便架好土布缝制的帐篷，帐篷外支起用三根铁圈和三根等高铁条打制的桶状锅架，用劈柴和沿途拾捡的干牛粪当燃料，就能烧火做饭。他们的主食以莜面“拿糕”为主，就是在烧开的沸水中倒入莜面，迅速搅动成糕状，配上临行前家里熬制的咸肉酱，或是沿途拔来用盐腌渍的沙葱，就算是他们的美餐了。这里要特别说一下，那装肉酱和水的扁篓子是自家特制的，口小肚大，是家人用竹条编织，内部糊多层麻纸，再用料礞石粉打成稀糊多次刷在麻纸上，成型的扁竹篓，可盛水、酱等液体或糊状食物，且密封不见光，便于长期保存。除了莜面，他们有时也用开水冲泡一些炒米、炒面，有时也熬些粥，加上干馍和熟肉干，一顿饭也算将就过去了。

**周月英：**听爹说，他们晚上临睡前，会把车从牛身上卸下，将车围成一圈，车圈内又将牛围成一圈，最内圈是车队中的帐篷，就像摆车阵一样，实在有趣。晚上，在帐篷里铺块毛毡，以隔地气。爹的铺盖是娘用一整块骆驼毛皮对折缝制的，驼毛朝上，松软暖和。睡觉时，从铺盖卷口处往进一钻，保暖不透风。听爹讲，有次夜晚风雪交加，由于人们赶了一天路，疲惫不堪，被褥筒里又相当暖和，睡得踏实。早上醒来，只觉得身上沉重，怎么也起不来，定睛一看，原来一夜的风雪早将他们的帐篷刮倒，被子上还有一层厚厚的积雪。

**文莉莉：**走趟库伦真的太不容易了，到了目的地，那么多货物怎么在短时间内卖出去？返程之前又要做哪些准备工作呢？

**周月英：**他们从怀安到库伦，路途将近三个月，到达库伦已是人困牛乏。卸下货物，老信儿负责照顾牛到草原上放牧，我爹则忙于销售货物、回收货款，同时购买回头物资，如毛皮、毛毯、药材等，得空也会给家人和孩子们买些黄油、奶酪、奶皮子、洋糖等当地物品。因我爹会说蒙语，能用蒙文记账，加之诚实经营，在库伦结识了许多生意上的朋友，在当地蒙族人中赢得了很好的声誉，多年来买卖顺风顺水。待货物备齐，大约已至8、9月份，这时的牛儿又养得壮实如初，备好行李物资打点返回，至秋末冬初回到怀安。

**文莉莉：**做买卖真是不容易，跑一趟将近一年。回到家里，总该歇歇了吧？

**周绪山：**哪儿能呀！回家还有好多事情要做呢。他们回行的车队在到达张北坝口前，家里就已收到来信，随即会派四十多位伙计上坝接车。父亲在张家口将大部分货物分销到各商铺，少量剩余则拉到怀安在集市中零售。回到怀安，家里临时雇了很多伙计。跑库伦回来的车，会被围立在自家院子或邻居院墙上，修车伙计在大院中穿梭忙活着整修车辆，以备来年。牛被寄存到怀安县城各处酒坊中，有专门雇佣的伙计按时将酒糟和高粱、黍子壳充分搅拌，再用耙子扬洒晾凉喂牛。家里也会存留二十几头牛，牛粪晒成饼状做燃料。在牛群活动范围内，为保持干燥，常以细沙铺垫，等到来年开春，这屎尿沙子已堆积很厚一层，牛的排泄物与沙子混合又是绝好的肥料，可为庄稼施肥，剩余的就卖掉补贴家用。不得不说，我父亲真是一

位精明的买卖天才！就这样，一家人热热闹闹过个年，大年里除了祭牛羊神、灶王爷、吃八大件、拜年发红包之外，父亲还会讲述去往库伦路途中经历的点滴，或惊险刺激，或新鲜有趣，孩子们听得津津有味。过了年，开春又要准备货物，开启新的征程。

**文莉莉：**这买卖一直做到什么时候呢？

**周月英：**自给山西老掌柜跑库伦，再到自己单干，我爹跑库伦做买卖大约二十年，生意一直很顺利。从鼎盛走向衰落，始于1924年外蒙古宣布独立。那年他们的车队刚到库伦不久，大量货物卖了未收回货款，而剩余部分货物还没来得及销售，就被外蒙当局和苏联红军强行驱逐回国，全部货物都损失在库伦。爹和伙计们沮丧着一路回来，途中遇到中国政府武力收复外蒙军队，便被征用去中蒙边界运输弹药和给养。百十辆车队征用一年，因任务紧急繁重，牛畜、车辆损失严重，结束服役仅剩余十几辆牛车。又因前一年在库伦损失的货物大多赊账，回到怀安后我爹拿出老本、变卖家产清账还钱，因此也欠下大量外债，家族产业元气大伤。从此，我们家的生意再没有踏入外蒙。为了偿还债务，爹顶着高利贷，带着剩余的十几辆牛车，经营张家口到二连浩特的运销生意。记得爹当时是从怀安出发到张家口采购干果、花生、红枣和布匹等物资，到二连换购当地的羊皮和盐，换购商品大多在张家口销售，偶尔剩余的盐也在怀安集市里摆摊清货。总的来说，跑二连的买卖勉强糊口，生意大不如前。

**周绪山：**当时真是祸不单行，伯父的面铺遭合伙人诈骗而倒闭，无奈之下，将家产和债务都推给父亲，带着家眷到察北康保县另谋生路。父亲则变卖了全部土地房屋、大部分车辆和较值钱的家什，偿还了部分债务。然后顶着高利贷，负债营运跑二连，春去冬回，以养家糊口，偿还债务。

**文莉莉：**那就是说，外蒙古独立后，您父亲一直经营从怀安到二连浩特的生意，那跑二连的买卖大约持续多久？

**周月英：**1937年，日本人的侵华战火很快蔓延到张家口和怀安县，几位哥哥相继失业。乱世间，为了谋生，我爹跑二连的买卖从未间断。因爹当时年过五旬，常年在外跟车，实在有些力不从心，于是决定让待业在家的二哥、三哥接班代管车辆，四哥因左脚残疾跟车劳动。日本人实行的物资管制，导致社会物资奇缺，同时也创造了有利的商机。经商量，哥哥们开始经营张家口到康保县的运输生意，每周一趟，主要是替商户从康保县往张家口贩运粮油。因从怀安出发时是空车，哥哥们会捎带贩运些木料和其它日用品到康保销售。但是，这是违犯日寇物资统治规定的，要冒很大风险，他们采取夜行昼伏的办法，秘密运营。几年间，哥哥们胆大心细，勤奋经营，除一次大的闪失，被没收了全部货物，其余都较成功，渐渐积攒了资本。此外，抗战前二哥曾在庆玉隆商铺当伙计，因表现出色，商铺歇业时，掌柜的分给二哥一匹骡子和其它一些实物，仅这匹骡子就卖了四千元，加上哥哥们几年间跑运输的赢利，到1945年还清了全部债务，还买进了有名的黄家湾村豪华住宅，实现了家运中兴。

**文莉莉：**那您哥哥们跑从怀安到康保县的买卖一切顺利吗？

**周绪山：**其实也不容易。1948年7月，他们押着货车在张北县被八路军连人带车紧急征用，车上卸下的货物被车倌李万玉偷偷卖掉。这无异于晴天霹雳，因当时生意较好，哥哥们

想扩大经营规模，就以十六石小米的价格赊购了两匹骡子，以每月几匹市布的租金，租赁了一辆胶车，没想到刚跑第一趟生意就遭遇意外。要知道，我们用什麼偿付骡子价款？又用什麼维持全家十六口人的生活？当时全家人都愁坏了！还是父亲经历的事儿多，没有被困难吓倒，一方面将当年农田里打的粮食尽数还了赊购骡子的欠款，不足部分请求人家宽限；一方面又重新装备了一辆牛车，亲自上阵，继续经营从怀安到康保的运销生意。

经打听，我的两位哥哥将车留在冀热辽军区，八路军给他们打了借条，允诺解放后持借条来拉车和骡子。哥哥们离开冀热辽军区，在回程的路上，刚走到国民党军占领的赵川，就被国军扣留，关在关子口。按照规定，须从张家口打上“铺保”（担保书）才能放人。我赶忙到两位哥哥曾经当伙计的两家商店，请掌柜为他们打了铺保，并连夜送到关子口，部队才释放了两位兄长。我们回家后，正赶上过中秋节，虽然车没有回来，但人回来就是大喜事。一家人高高兴兴地过了个团圆节，过几日两位哥哥继续拉牛车跑运输，偿还债务，养家糊口。

**文莉莉：**那您家里跑运输的生意大约持续到什么时候？

**周月英：**记得我爹是在一九五七年春天患食道癌去世的，那时我已随夫嫁到山西大同。老爷子离世后，我们兄弟姐妹七人，四个儿媳，三个孙子女，披麻戴孝，把我爹的灵柩送到怀安城北郊白龙山脚下的祖坟安葬。随后在表兄董军的主持下分了家。当时我家的主要财产一辆胶轮大车和三匹骡马，已加入运输合作社，二十几亩土地也加入了农业生产合作社。还有一套前后两院的住宅、二十四间房屋和碾房畜圈，以及家中财物也属于我家所有，所谓“家中财物”即爹继承了祖父母、娘继承了外祖父母及本家一个奶奶共三家财产，共有家具、器具衣物、农具、书籍、供器等数千件。其中仅立柜、箱子、桌椅板凳、高桌圆桌就一百多件，瓷器家具，可供办几十桌客人的酒席使用。供神的铜、锡供器如香炉、香筒、书灯、蜡扦子之类几十件。一个制钱串编成的铜钱供器重达几十斤等等。这些家产，抵偿几匹市布的外债，可谓绰绰有余。大哥、四哥和老五表示放弃继承权利，也不承担偿债义务，二哥随已入运输社的马车为运输社员，继承了入社马车的股权，三哥随已入社土地为农业社员，继承了入社土地的股权和家中财物。所欠外债由二哥三哥负责偿还，一套住宅当时没分，兄弟五人均可使用。自此，我们老周家跑商业贸易的历史也就此结束了。

**文莉莉：**感谢二老的精彩回忆。

岁月沧桑，往事如烟，像老周家这样跑大库伦的车户，经历的仅仅是清末民初中蒙贸易中的最后一段艰难行程，但这恰恰是最生动、最为珍贵的历史记忆，可以弥补丝绸之路早已湮灭的实录史料。

[作者：云冈石窟研究院接待办副主任、文博馆员]

(责任编辑：陈洪萍)

# 云冈石窟研究院大事记

## (2018.7-2019.6)

### 2018年

7月3日 在建党97周年之际，云冈石窟研究院党支部组织党员干部、入党积极分子前往全国爱国主义教育示范基地——灵丘县平型关大捷纪念馆参观学习，实地接受革命传统教育。

7月19日 云冈旅游区管理委员会、云冈石窟研究院召开党员大会，选举产生中共云冈旅游区管委会、云冈石窟研究院总支部委员会。大会以无记名投票方式，差额选出王雁翔、张焯、李立芬、卢继文、刘晓权、崔晓霞、杨琦7位同志为新一届党总支委员会委员。在第一次党总支委员会上，王雁翔当选党总支支部书记，张焯当选党总支副书记。

7月24日 由农工党大同市委员会和云冈石窟研究院主办的《2018中国云冈·杨昫霖书画艺术展》在云冈美术馆开展。展期一周。

8月2日 云冈足球队冠名成立仪式在云冈石窟景区20窟大佛前举行。

8月8日 由中国国家画院主办，云冈石窟研究院和中国国家画院雕塑院承办的“写意中国——2018中国国家画院研究员‘我的十年’文献展暨作品巡展”开展仪式和“陈云岗雕塑艺术馆”揭牌仪式在云冈美术馆举办。

8月17-18日 “云冈石窟窟顶考古遗址与明代戍堡保护与展示工程”设计方案论证会在北京召开。中国文物学会原副会长黄克忠，中国文物学会副会长安家瑶，敦煌研究院原副院长李最雄，中国文化遗产研究院原总工程师侯卫东，中国地质大学文化遗产与岩土文物保护技术研究中心原主任、总工程师方云，复旦大学研究员王金华，山西省考古所原书记张庆捷等专家到会指导。中国古迹遗址保护协会副主席、清华大学国家遗产中心主任、世界遗产研究委员会副会长吕舟，清华大学文化遗产保护研究所总建筑师崔光海等设计人员参会。

8月18日 在“2018中国大同·北魏文化论坛”闭幕式上，中国魏晋南北朝史学会会长楼劲将“中国魏晋南北朝史学会北魏研究中心”牌匾授予云冈石窟研究院。

8月20日 大同市环境保护局、大同市教育局联合发文（同环发〔2018〕165号）授予云冈石窟研究院“中小学生环境教育社会实践基地”称号。

8月22日 以日本大牟田市市长中尾昌弘为团长的日本大牟田市政府代表团和日中友好第十次大牟田市市民访华团一行参访云冈石窟。

是日 由山西省文物局信息中心和云冈石窟研究院联合组织的山西省文物局第一届文物数字化实操培训班在大同市举办。本次培训时间两周。

8月30日 云冈石窟研究院院长张焯应邀在敦煌研究院莫高窟数字展示中心作“东方佛教第一圣地”专题公益讲座。

8月31日 云冈博物馆馆长刘建军等参加《文明守望》之走进博物馆节目的录制，向观众讲述镇馆之宝“佛像陶眼”前世与今生的故事。

8月 位于云冈景区礼佛大道南侧的云冈影视厅正式面向游客开放。

9月6日 山西省委常委、宣传部长廉毅敏在云冈石窟进行调研。大同市委副书记、市长武宏文，大同市委常委、统战部长黄岑丽等参加调研。

9月10日 十二届全国政协委员、中国国民党革命委员会中央委员会委员、民革中央画院副院长韩必省先生墨宝《大同赋》捐赠云冈石窟研究院。

9月14日 云冈石窟第18窟1:1复制服务项目中期验收会在北京建筑大学大兴校区召开。

9月15日 上午，云冈石窟研究院与景德镇陶瓷大学共建艺术创作基地。

9月17日 东北亚地区地方政府联合会秘书长洪钟庆一行参观考察云冈石窟景区。

9月30日 大同市副市长郭蕾深入云冈石窟景区调研。

9月 山西省人力资源和社会保障厅、山西省旅游发展委员会联合授予云冈旅游区管委会“山西省旅游系统先进集体”称号。

10月9日 云冈石窟研究院在武汉大学测绘与遥感国家重点实验室召开“云冈高浮雕石窟复杂纹理自动匀色”项目验收会。

10月10日 由云冈石窟研究院与浙江大学合作，利用3D打印技术原大复制出的世界上最大的可移动的第12窟“音乐窟”，在深圳顺利通过专家验收。迈出了云冈石窟“行走”世界的第一步。

10月11日 云冈石窟研究院在浙江大学召开“云冈石窟海量三维模型数据网络展示系统”项目验收会。

10月16日 “郝志国书画作品展”在云冈美术馆开幕。

10月19日 美国敦煌基金会理事长、比尔·盖茨之母咪咪·盖茨(Mimi Gates)女士为团长的美国敦煌基金会代表团一行参观考察云冈石窟景区。

10月21日 由山西省文物局主办，云冈石窟研究院、山西彩塑壁画研究保护中心承办的“2018山西彩塑壁画保护修复及日常保养培训班”在大同市区开班。29日结课。

10月27日 乐山大佛景区管委会书记陈有波一行10人考察调研云冈石窟景区。

11月2日 由光明日报、中国青年报、法制日报、央广山西站等组成的中央级媒体采访团一行来云冈石窟采访参观景区消防安全风险防控工作。

11月13日 下午，云冈石窟研究院院长张焯应邀在大同大学作了题为“东方佛教的第一圣地”的专题讲座。讲座由翟大彤副校长主持。

11月16日 云冈石窟研究院参加由中华人民共和国文化和旅游部、中国民用航空总局、上海市人民政府共同主办的2018年中国国际旅游交易会。

11月20日 上午，由江苏理工学院、云冈石窟研究院主办的“千年壁画、百年沧桑——

古代壁画暨流失海外珍贵壁画再现传播与展示巡回展”（云冈美术馆站）在云冈美术馆开展。

11月23日 由国家文物局指导，中国博物馆协会、中国自然科学博物馆协会主办的第八届“中国博物馆及相关产品与技术博览会”在福州市海峡国际会展中心举办。云冈石窟研究院携数字化成果参会。

11月26日 云冈石窟研究院院长张焯应邀在景德镇陶瓷大学作“东方佛教第一圣地——云冈石窟”专题讲座。

12月7日 云冈石窟研究院院长张焯应邀在北京画院作“东方佛教第一圣地——云冈石窟”专题讲座。北京画院党委书记刘宝华主持讲座。

12月10日 “改革开放40周年西方媒体看山西”主题采访团一行来到云冈石窟景区参观采访。

12月11日 云冈石窟研究院院长张焯应邀在山西师范大学历史与旅游文化学院作“东方佛教第一圣地——云冈石窟”专题讲座。山西师范大学历史与旅游文化学院车效梅院长主持。

12月12日 “华夏古文明，山西好风光”2018全国网络媒体看山西采访团一行40多人来到云冈石窟景区参观采访。

12月15日 云冈石窟保护科研工作会议在云冈石窟研究院召开，来自复旦大学、陕西科技大学、辽宁有色勘察研究院、北京国文琰信息技术有限公司、上海复旦建筑规划研究院有限公司以及云冈石窟研究院相关人员参加。

12月19日 2018中国品牌旅游发展论坛在人民日报社举办。云冈石窟荣膺“2018中国品牌旅游景区TOP20”榜单。

12月21日 由中国艺术研究院音乐研究所、云冈石窟研究院主办的“魏晋南北朝音乐文化研讨会”在北京召开。来自中国艺术研究院音乐研究所、云冈石窟研究院、华中师范大学、广州大学、中国社会科学院、浙江音乐学院、西安音乐学院、浙江师范大学、中国音乐学院、忻州师范学院等多家单位的多名专家、学者进行了发言并交流讨论。

12月24日 上海博物馆党委副书记朱诚一行，在云冈石窟景区进行参观调研。

12月30日 张焯院长率队赴扶贫联络点——广灵县平城南堡村调研。调研期间张焯院长查看了清代戏台维修情况和村容村貌治理情况，并确定了下一步的工作重点，即：帮助平城南堡村搞好绿化美化，整治村容村貌，大力扶持经济林种植、家畜养殖及农产品深加工等项目，进一步加大文化扶贫力度，积极构建文明和谐的新农村。

12月 大同市委市政府授予云冈石窟研究院“脱贫攻坚帮扶工作先进集体”称号。

## 2019年

1月初 为推动脱贫攻坚工作深入开展，云冈石窟研究院组织医疗队伍，走进广灵县作瞳乡平城南堡村进行了为期三天的精准扶贫义诊送药活动。

1月10日 大同市中小学生生态环境教育社会实践基地揭牌仪式在云冈石窟研究院举行。

大同市环保局局长赫瑞，大同市教育局副局长王希术，云冈石窟研究院院长、云冈旅游区管委会主任张焯及云冈石窟研究院相关科室负责人部分职工参加了揭牌仪式。云冈石窟研究院、云冈旅游区管委会书记王雁翔主持揭牌仪式。

1月13日 云冈石窟研究院主办的“2019年云冈金牌讲解员大赛”在云冈石窟游客服务中心举行。

1月15日 山西省思想政治工作研究会第六次会员代表大会在太原召开。会议审议通过了《山西省思想政治工作研究会章程》，选举产生了省思想政治工作研究会第六届理事会。云冈旅游区管委会为理事单位，云冈石窟研究院、云冈旅游区管委会书记王雁翔当选理事会理事。

1月17日 云冈旅游区管委会、云冈石窟研究院2018年度安全工作总结表彰会召开。云冈石窟研究院院长、云冈旅游区管委会主任张焯，副院长、副主任李立芬、卢继文，研究院各科室及景区各公司单位负责人参加会议。云冈石窟研究院、云冈旅游区管委会书记王雁翔主持会议。

1月18日 中国艺术研究院音乐研究所研究员，项阳在云冈石窟景区游客服务中心作了题为《重新认知两晋南北朝对中国音乐文化的价值》的主题讲座。

1月19日 中国社会科学院文学研究所首席研究员范子焯应邀来我院举办题为《人类初音与文学异彩——口簧艺术及其诗歌呈现》的讲座。

1月24日 上午，“2018年度云冈石窟研究院官网、官微优秀作品表彰会”在云冈石窟研究院召开。

1月25日 上午，云冈旅游区管委会、云冈石窟研究院召开军队退役人员迎新春座谈会暨走访慰问活动。云冈旅游区管委会、云冈石窟研究院书记王雁翔与我院退役军人热烈座谈并发放了慰问品。

是日 云冈旅游区管委会、云冈石窟研究院召开专题会议，传达市纪委十五届四次全会精神 and 全省宣传部长会议精神。

2月13日 大同市政协副主席、民盟大同市委主委许进娥一行，在云冈石窟景区进行考察调研。云冈旅游区管委会主任、云冈石窟研究院院长张焯陪同。

是日 上午，为丰富我院干部职工的文化生活，促进身心健康，提升综合素质，我院工会举办的第六届迎新春体育竞赛活动拉开帷幕。

2月18日 上午，按照大同市委和上级主管部门的统一安排部署，云冈石窟研究院召开了2018年度领导班子和领导干部考核大会。

2月22日 下午，按照大同市委部署，云冈石窟研究院召开“改革创新、奋发有为”大讨论动员大会，就云冈石窟研究院做好开展大讨论活动的工作进行部署。

2月25日 由外交部和山西省人民政府举办，以“新时代的中国：山西新转型 共享新未来”为主题的外交部山西全球推介活动在外交部蓝厅举行。云冈石窟20窟复制窟亮相外交部蓝厅山西全球推介会。

2月27日 青岛出版集团党委书记、董事长王为达一行，在云冈石窟景区进行考察调研，云冈石窟研究院班子成员与王为达一行就双方进一步扩大加强交流合作进行了座谈。

3月1日 上午，由云冈石窟研究院主办的“意象平城——张渝学艺六十年习作展”在云冈美术馆开展，共展出作品103幅，展期为一个半月（二月二十八日至四月十六日）。

是日 下午，山西省文物局人才培养与信息化创新成果报告会在太原召开。会议主要任务是回顾总结2018年人才和信息化工作成果，安排部署2019年人才和信息化工作。云冈石窟研究院院长张焯、数字化研究室主任宁波受邀参加。

3月5日 下午，云冈峪文化长廊景区旅游总体规划设计专家座谈会在云冈石窟研究院多功能厅召开。大同古城保护与修复研究会会长安大钧，原大同市地方志办公室主任要子瑾，原大同市城市规划局副局长张渝，大同市文物局调研员方伟，大同市古建所所长白志宇，晋华宫矿山公园副经理陈霞，云冈区高山镇书记王纵驰，上海复旦规划建筑设计院副院长敬东，上海对外经贸大学会展与旅游学院教授姚昆遗，大同市国旅董事、工会主席武孝，山西省考古研究所研究员张庆捷等参加座谈。云冈石窟研究院院长、云冈旅游区管委会主任张焯主持会议。

3月18日 上午，云冈石窟研究院（云冈旅游区管委会）团支部换届选举大会召开。云冈石窟研究院、云冈旅游区管委会党总支书记王雁翔，党总支纪检委员杨琦，团支部书记宁波及我院全体团员参加会议。经差额投票选举，选举出5位团支部委员。团支部委员召开会议，选举产生了由董凯任团支部书记，何勇、王蓓任团支部副书记，贺玉任组织委员，庞慧宇任宣传委员的新一届云冈石窟研究院团支部委员会。

3月22日 上午，全国人大外事工作委员会副主任林建华、山西大学副校长杭侃一行，在云冈石窟景区进行参观调研。大同市副市长郭蕾，大同市文物局局长刘建勇，云冈石窟研究院、云冈旅游区管委会书记王雁翔陪同。

是日 山西省“三晋英才”支持计划启动大会在省委党校会堂召开，云冈石窟研究院干部职工集体收看了“三晋英才”支持计划启动大会实况转播。我院院长张焯入选2018年度山西省“三晋人才”支持计划高端领军人才，我院数字中心主任宁波入选2018年度山西省“三晋人才”支持计划青年优秀人才，我院遗产监测中心副主任任建光入选2018年度山西省“三晋人才”支持计划拔尖骨干人才。

3月23日 下午，著名导演陈凯歌与著名演员艺术家陈红、张涵予、郭涛、霍思燕、金巧巧等人参观云冈石窟。

3月25日 云冈石窟研究院召开增强“脚力、眼力、脑力、笔力”教育实践工作动员大会。

是日 《云冈石窟分类全集》编辑出版筹备座谈会在云冈石窟研究院多功能会议室召开。云冈石窟研究院院长、云冈旅游区管委会主任张焯，江苏美术出版社副总编辑毛晓剑及我院相关研究人员参加会议。

3月26日 按照省、市委部署要求，为更好地领会“改革创新 奋发有为”大讨论的精神，学习先进，对标一流，云冈石窟研究院党总支组织党员干部观看了全省“改革创新 奋发有为”

大讨论报告会视频。

3月29日 应云冈石窟研究院邀请，《雕塑》杂志副主编、《中国雕塑年鉴》执行主编、中国工艺美术学会雕塑专业委员会秘书长陈培一来我院作题为《云冈石窟的综合价值及成就述略》专题讲座。

3月30日 上午，应云冈石窟研究院邀请，敦煌研究院副院长赵声良在云冈石窟景区游客服务中心作了题为《走向人间的净土——敦煌经变画艺术》的专题学术讲座。讲座由云冈石窟研究院、云冈旅游区管委会书记王雁翔主持。云冈石窟研究院院长、云冈旅游区管委会主任张焯，副院长、副主任李立芬、卢继文，多所高校专家学者及我院全体职工参加了此次讲座。

4月3日 台湾新党主席郁慕明带领“长城与抗战缅怀之旅”参访团一行，在民革山西省委会副主委、大同市人大副主任刘美等有关人员的陪同下，参访云冈石窟景区。云冈石窟研究院、云冈旅游区管委会书记王雁翔陪同。

4月11日 上法兰西大区副主席、加莱地区主席、加莱市市长娜塔莎·贝查尔为团长的法国加莱市代表团一行参观考察云冈石窟景区。市外侨办主任刘锋，云冈旅游区管委会、云冈石窟研究院书记王雁翔陪同参观。

4月16日 云冈石窟研究院副院长卢继文主持召开了云冈石窟第3窟、第14窟、第21-30窟三个抢险加固工程的四方交底技术会议。设计单位分别对三个项目的设计方案进行技术交底并对施工单位提出的问题给予了答复。

4月17日 大同市人大常委会主任赵向东率市人大常委会考察团一行50余人来到云冈石窟景区考察调研。大同市人大常委会副主任张翠萍、雷雪峰、冯境城、王淑琴，秘书长郭普跃等一同调研。

4月20日 上午，由云冈石窟研究院、榆林市文联、西安市美术家协会主办的“境由心生——中国古代脱模泥佛擦擦艺术暨西安市长乐未央美术作品展”在云冈美术馆开展，共展出中国古代脱模泥佛擦擦艺术品203件和西安市未央区美协的美术作品51幅，展期为一个月。

4月21日 中国当代艺术研究院院长、中国油画学会副主席、重庆文联主席罗中立一行参观云冈石窟景区。

4月23日 市委“改革创新 奋发有为”大讨论第十三督导组莅临云冈石窟研究院指导工作。云冈旅游区管委会主任、云冈石窟研究院院长张焯，云冈旅游区管委会、云冈石窟研究院书记王雁翔，副主任、副院长李立芬，卢继文陪同。

4月25—27日 第二届“一带一路”国际合作高峰论坛在北京举办。云冈石窟研究院作为第二届“一带一路”国际合作论坛会场布置的合作单位，为峰会制作完成了一件3D打印作品“丝路光影”，这件“一带一路”的主题性创作雕塑由云冈数字化科室与国家会议中心运营团队共同设计完成。

4月26日 下午，我院特邀北京大学考古文博学院教授韦正在云冈作题为《中国古代建筑的第一次升高——南北朝建筑新变化试说》专题讲座。

4月29日 上午，大同市庆祝“五一”国际劳动节暨首届“大同工匠”命名大会在市工人文化宫一宫举行。我院职工李白云获得“大同工匠”荣誉称号。

4月30日 由云冈石窟研究院主办，山西澜石文化艺术交流有限公司承办的大型乐舞表演《西天梵音》在云冈石窟景区南建筑群（20窟大佛对面）拉开首演序幕。

5月初 中国地质科学院地质研究所苏德辰研究员和孙爱萍等人，向云冈石窟研究院相关专家介绍了他们于2018年12月25日，在云冈石窟发现的侏罗纪古地震遗迹。本次古地震事件发生在距今1.6至1.8亿年间的侏罗纪，填补了该时期华北古地震记录的空白。此次发现的因古地震导致的液化砂岩岩柱是国内最早发现的、产出最集中、规模最大的新发现。

5月8日 山西出版传媒集团董事长贾新田一行，在云冈石窟考察调研。云冈石窟研究院院长、云冈旅游区管委会主任张焯，云冈石窟研究院、云冈旅游区管委会书记王雁翔与贾新田一行就双方加强战略合作进行了座谈并达成共识。

5月13日 全国政协委员，江苏省政协主席、党组书记，住苏全国政协委员活动召集人黄莉新带领住江苏全国政协委员考察团一行27人莅临云冈石窟景区进行考察调研。

5月15日 根据市委统一部署，云冈石窟研究院召开市委第五巡察组巡察市云冈石窟研究院党总支动员会。出席会议的有，市委巡察办副调研员冯炜，市委第五巡察组组长胡德顺，副组长宋世保、刘秀峰，联络员高飞，副科长级干部王琛辉，巡察干部刘珂、陈丽、李德胜，纪委监委驻市文化和旅游局纪检监察组组长赵晓东，纪检监察员张玉成。市文物局党组成员、调研员方伟也参加了会议。

5月17日 太原理工大学与云冈石窟研究院共建“传统文化与创新基地”揭牌仪式在云冈石窟研究院举行。

是日 云冈石窟研究院和青岛出版集团编辑出版的《云冈石窟全集》完成最后一卷的校稿编辑，双方代表在北京雅昌艺术中心签字付印。

5月21日 云冈石窟研究院党总支召开“改革创新 奋发有为”大讨论总结交流会。云冈石窟研究院、云冈旅游区管委会党总支书记王雁翔传达市委会议精神并作总结，党总支委员、副院长、副主任李立芬、卢继文及我院各总支委员，各支部书记、副书记，各科室负责人参加了会议。云冈石窟研究院、云冈旅游区管委会党总支副书记、院长、主任张焯主持会议。市委第13督导组组长、市委宣传部副调研员顾晓及督导组成员参加了会议。

5月23日 北京国家会议中心副总刘克赠送云冈石窟研究院锦旗“数字科技融合千年文明 3D打印服务一带一路”，以表示对我院为第二届“一带一路”国际合作高峰论坛设计创作雕塑的感谢。

5月27日 2019环太原国际公路自行车赛长城赛段在我市左云县开赛。终点设在云冈石窟，并于终点处云冈石窟景区20窟大佛前广场进行了颁奖仪式。山西省体育局副局长程中平，大同市副市长郭蕾，大同市体育局局长高东森，云冈区委书记苏智，大同市公安局副局长宋世义，云冈石窟研究院院长、云冈旅游区管委会主任张焯等领导为获奖选手颁奖。

是日 印度国家博物馆研究所副所长、艺术史研究室主任阿努帕·潘达夫妇一行参观考

察云冈石窟。中央美术学院人文学院副教授，神户大学文化学研究科博士王云，云冈石窟研究院院长、云冈旅游区管委会主任张焯，云冈石窟研究院考古研究室主任王雁卿陪同。

5月29日 云冈石窟研究院院长张焯应邀在中央美术学院作了一场题为“云冈石窟——东方佛教的第一圣地”的专题讲座，中央美术学院城市设计学院副教授张峻明主持讲座。

是日 全国政协常委、安徽省政协副主席夏涛带领安徽省政协调研组在云冈石窟景区对宗教文化保护情况进行考察调研。安徽省政协民宗委主任殷光临，副主任刘飞跃、释慧庆，中国基督教协会副会长陈田元等参加考察调研。山西省政协民宗委驻会副主任张建忠，大同市政协副主席王德成，云冈旅游区管委会、云冈石窟研究院书记王雁翔陪同。

6月10日 上午，由云冈石窟研究院主办的“乡关何处——金纬油画作品展”在云冈美术馆开展，共展出油画作品51幅，展期为一个月。

6月18日 由云冈石窟研究院主办的“跨越边界——云冈石窟研究院佛教艺术建筑考古工作坊系列”在云冈石窟研究院举办。参与本次工作坊的有牛津大学古典艺术研究中心主任、副教授 Peter Stewart，佛罗里达国际大学教授衣丽都 (Joy Lidu Yi)，北京大学考古文博学院教授李崇峰，北京大学考古文博学院教授魏正中 (Giuseppe Vignato)，云冈石窟研究院院长、研究员张焯，山西省考古研究所研究员张庆捷，云冈石窟研究院相关专家学者和部分职工及各大新闻媒体等。

6月中旬 云冈石窟研究院对云冈石窟第3窟危岩体进行加固施工过程中，在3窟后室三尊像与窟顶间的石壁上，发现了多处铭刻，字数不等、大小不一、内容各异、时代不明，从位置和字迹情况看，应为历史上某阶段石窟开凿或修缮后工匠留刻的痕迹。其学术价值有待进一步研究。

6月28日 第二届全国青年运动会“山西燃气杯”火炬传递大同站起跑仪式在世界文化遗产地——云冈石窟景区县曜广场举行。此次火炬传递亮点为“山堂水殿 湖上接力”，云冈石窟研究院接待办主任崔晓霞作为第37棒火炬手完成了湖上火炬接力。

6月30日 由大同市委统战部举办的全市统一战线“同心同行七十载，携手奋进新时代”趣味运动会，在大同市体育运动学校开赛。我院派出12人组织党外知识分子精英队参加比赛并获得一等奖。

(责任编辑: 侯瑞)

## 《云冈石窟研究院论丛》投稿须知

《云冈石窟研究院论丛》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。

《云冈石窟研究院论丛》编辑部

山西海德印务有限公司承印