

雲岡石窟研究院院刊

YUNGANG GROTTOES ACADEMY JOURNAL

二〇一四年 总二期

《云冈石窟研究院院刊》投稿须知

《云冈石窟研究院院刊》是云冈石窟研究院主办的专业出版物，每年出版一辑。以云冈学发展为宗旨立足云冈、面向国内外，主要刊发云冈学及其相关的宗教、历史、文保、艺术等学科的论文、资料、研究信息等。我们本着百家争鸣的精神，竭诚欢迎国内外专家学者惠赐佳作。

作者投稿，一般不超过 15000 字，文字一律用现行规范简化字（如因研究需要用繁体、异体、俗体字，请标注清楚；特殊字形，请另纸描绘）。来稿请附作者简介（出生年月、性别、籍贯、工作单位、职务、学位、研究方向）、详细通讯地址、邮政编码、电话、电子信箱，并附 200 字以内的汉、英文题目、内容摘要和 3-5 个关键词。补充说明的注释以及引文出处和参考文献，一律用文末注（引用图书资料，请详注作者、书名、版本的出版地、出版者、出版年份、页码；期刊详注作者、文章标题、刊物名、年度、刊期、页码，报纸详注作者、文章标题、报纸名、日期、版次）。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。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。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：ygskwz@126.com。

《云冈石窟研究院院刊》编辑部

目 录

云冈石窟研究院院刊 二〇一四年 总二期

画出云冈的高尚美（张焯）.....	001
<hr/>	
兜率之约——从道安弥勒信仰到云冈弥勒塑造(王恒).....	005
云冈石窟第三期诸窟（八木春生）.....	024
几尊欧美藏云冈流失造像的复位研究(赵昆雨).....	046
云冈新发现的补雕佛头之谜——兼谈第3窟三尊像(员小中).....	060
云冈石窟乐舞图像中的“琴”初探（李美燕）.....	071
云冈石窟昙曜五窟开凿时期的佛龕（熊坂聪美著 李梅译）.....	087
云冈石窟第3期诸窟组合龕的研究（因幡聪美著 李梅、邵学成译）.....	108
<hr/>	
九五之尊在云冈巨佛雕刻中的体现（力高才）.....	123
云冈第13窟供养人考察（李雪芹）.....	130
云冈石窟的构造与造像浅析（张华）.....	149
论披巾在云冈石窟造像服饰中所起的作用（崔晓霞）.....	160
石窟寺中的树神像（解华）.....	165
<hr/>	
山西省的由来（张焯）.....	168
《大方等陀罗尼经》的“十二梦王”石刻图像研究（刘建军）.....	173

大同出土的北魏漆棺（王雁卿、高峰）.....	185
浅谈开阖美学在福胜寺悬塑造像中的运用（张进）.....	201
<hr/>	
云冈石窟泥塑加固方法的研究（苑静虎、温晓龙、牛春）.....	209
五华洞壁画及泥塑彩绘病害原因分析及保存现状评估（闫宏彬、郭宏、孙延忠、康文友）..	245
文物的科学价值探析——以云冈石窟为例（任建光、黄继忠、胡翠凤）.....	249
云冈石窟第2窟现状调查图制作方法（宁波）.....	257
明胶在彩绘泥塑文物保护修复中的应用（尹刚）.....	266
<hr/>	
云冈石窟研究院科研课题项目规划指南（云冈石窟研究院）.....	275
五华洞壁画彩塑抢救性保护加固工程进展简论（卢继文、闫宏彬、尹刚）.....	278
云冈石窟的百年研究（侯瑞）.....	283
纪念赵一德诞辰八十周年座谈会综述（纪元元）.....	292
<hr/>	
云冈丁香分外香（王雁翔）.....	298
云冈之云（聂还贵）.....	301
云冈舞蹈走出国门 长袖飞天舞动世界（王和平）.....	304
百善孝为先，孝道在云冈（齐迎红）.....	308
用时代的眼光看云冈（王天奎）.....	311
云冈佛像：泥巴、砂砾岩与佛的故事（张伟、仇春霞）.....	313
<hr/>	
云冈石窟研究院大事记（2013.7-2014.6）.....	324

画出云冈的高尚美

张焯

受职业的影响和偏爱，我经常向参拜云冈的美术界朋友发问：“佛教艺术是中华传统美术的主脉，云冈石窟属于中西合璧的巅峰巨作，为什么我们的艺术家总是敬而远之，漠不关心？”被我搞得一头雾水的朋友回答说：“佛像难绘难塑，非一日之功。”其实，我明白个中的奥秘：云冈艺术太过古典，远离现实，犹如老屋深巷，人迹罕至。时下，各美院师生或奔走于名山大川，或热衷于标新立异；而体制内外的艺术家，多趋利途，专意媚俗。时事如此，无可厚非。再有，我们的美术教育太过高雅，学者只想称“家”，而不屑成“匠”。究其根源，大约与中国美学的品评标准有关，对具象写真向来轻贱，宣扬的是形而上的超然。殊不知古人云：“皮之不存，毛将焉附？”

回顾近现代史，从虎门销烟、抵制洋货的民族觉醒，到“超英赶美”、“全盘西化”、“收购美国”等激进梦想的陆续破灭，将近两个世纪过去了，当今中国正重塑自我。而百年中国美术史，从引进、吸收到犹豫、彷徨，痛苦思变的煎熬，又何尝



写生作品——云冈四月

不是如此？中学为体，西学为用，重找自我，彰显个性，百家争鸣，无疑成为当代美术发展的标向。具体到油画创作，与民族文化、传统艺术相结合，从中汲取营养和灵感，走中国特色的道路，正逐渐为广大美术工作者所共识。

众所公认，大唐是中华艺术最繁荣、最辉煌的时期，中外文化纵情交流，造型艺术精彩纷呈。但就唐代佛造像而言，实逊于南北朝盛行的西来样式。唐初，道宣大师讲：“造像梵相，宋、



历史画系列——云冈石窟第3窟

齐间，皆唇厚、鼻隆、目长、颐丰，挺然丈夫之相。自唐来，笔工皆端严、柔弱，似妓女之貌，故今人夸宫娃如菩萨也。”（宋释道诚《释氏要览》卷2《造像》）。所谓“宋齐”，是以南朝为正统而言，实际指的是长江以北大兴佛事的北魏王朝；“梵相”，即流行于中土的犍陀罗佛像艺术；“挺然丈夫之相”，则非云冈大佛莫属。唐代“笔工皆端严、柔弱”，缺失的显然是北魏时期特有的雄浑与阳刚。由此可见云冈石窟在中国美术史上的地位。

公元五世纪，北魏王朝结束了中国北方五胡乱华的局面，出兵西域，迎来了中国历史上第二次中西文化交流的高潮。源源而来的佛教与佛教艺术，主导了彼时的社会风尚、精神追求和审美意趣，促进了华夏美术的多元化发展，诞生出云冈、敦煌、龙门等石窟艺术的千古绝唱，使之成为中华民族亘古不朽的文化遗产和精神家园。研习、传承、弘

扬如此伟大的艺术经典，扭转现今迷惘、颓废、浅薄、庸俗的画坛之风，理应成为当代美术工作者义不容辞的历史责任。

画家李藻华，多年从事风景、人物画创作，2012年来到北魏故都大同，走进云冈这座全皇家营造的佛教石窟寺，他被彻底震撼了。更准确地说是震慑，一种莫名其妙的感动，一种五体投地的冲动，一种发自内心的敬畏。令他惊骇的，不仅仅是犍陀罗风格的伟岸大佛，也不仅仅是端庄喜悦的菩萨众神，还有处处可见的古印度和希腊、罗马的建筑遗式，以及纷繁而又规整的各种装饰图案，更重要的是云冈有着庄严、祥和的艺术气场，展现出的是佛国天堂般的崇高与壮丽。出于一种无法割舍的眷恋，让他下定决心留在云冈，用颜彩来表达他心中的感悟。



油画家李藻华近照

然而，当李藻华搬进云冈研究院为他准备的大画室之后，他渐渐感到了压力。对于一位画家来说，云冈的含义并非简单。它是一曲神话，是由北魏平城时代饱经战争创伤、生活极端痛苦的奴隶工匠，为追求和平、幸福、理想、尊严而创造出的人间神话。它是一座丰碑，是由汇集千年像教经验的胡僧释子，为宣扬佛法、震惊世界而树立起的艺术丰碑；

它是一部史诗，是由一支雄心勃勃的马背民族，为纪念鲜卑皇祖的文治武功而精心编导的英雄史诗。如何描述如此波澜壮阔的历史背景下诞生的艺术巨作？无疑是一次前所未有的挑战。

首先，对云冈佛教图像的阅读、审视，是一个由形式到内容、由外在到内在、由浮浅到深入的无限循环往复的不间断过程。无论是现代美术家，还是试图复原历史的考古学者，在



历史画系列——云冈石窟第 11 窟

云冈面前，均不能一蹴而就地知晓云冈艺术“真谛”。只有经过反复观察、仔细品味、深入思考、认真比对，才有可能通过图像的传递，接受更多的古代信息，领悟其中高僧意匠的卓越构思与娴熟技艺。

其次，画云冈佛像，起初难以把握的是形，方中带圆的丰满；然后则是韵，简洁而略显粗犷；最后感觉到的是神，黄色、泛红色砂岩的质感，水波纹律动的年轮，阳光般灿烂的神情。



云冈石窟造像系列——第 6 窟明窗

那些不仅外在形式优美，而且具有深邃的宗教艺术内涵的雕刻图面，才可能进入画家视野，引导他创作出具有历史美感的、使大家得以共鸣的优秀作品。

李藻华无数次穿行于洞窟之间，用手中的相机记录下令他感动的景象与画面，记录下时光流转中短暂呈现的神圣气场，记录下默默凝视时感觉到的人神对话。他先是被北魏工匠高超的造型能力折服，随后是被千姿百态的和谐气氛所感动，再后是被博大、宽宏的宗教精神所陶醉，由此一步步走近云冈，走进洞窟，进入当年建筑、雕刻艺匠的内心世界。他的油画，也渐次从生硬到娴熟，从单体到组合，从形肖到神似，从重点刻画到局部写意，从光影纪实到氛围营造，不断发现，不断感悟，不断深入，可谓渐入佳境。



云冈石窟造像系列
——第17窟西壁胁侍佛



第11窟西壁七立佛

三年时间匆匆而过，今天展现在我们眼前的李藻华云冈系列油画，形神兼备，美轮美奂。既有小幅剪影的精彩，更有巨幅大像的壮观。他用油画特有的表达方式，突显出砂岩石雕的体量感，强化了云冈艺术的冲击力，再现了北魏时代的历史场景。他将自己心中的激越，凝结为精准的表达，抒发出洗练的挥洒，实现了笔触与色彩的水乳交融、浑然天成。无论描写神采奕奕的佛像，还是勾勒岁月沧桑的佛影，无不表现出动人心魄的云冈精神。那是一个民族、一个时代的象征，真诚、自信、阳光、博爱、伟大，充满了积极向上的阳刚之气，洋溢着普度众生、走向辉煌的高尚之美。

我们期待着更多的美术家走进云冈，来体味、挖掘、创作，只有世界皇家宗教艺术才具有的骇动人神的高尚美。同时，也期盼着对高尚之美的追求与表现，成为当代艺术创作和时代精神的主旋律。



云冈石窟造像系列
——第16窟主佛

[作者为云冈石窟研究院院长、大同市云冈旅游区管理委员会主任]

兜率之约

——从道安弥勒信仰到云冈弥勒塑造

王 恒

内容提要：随着两晋之际大量弥勒经典的译出，弥勒信仰成为佛教信仰的重要特征之一。作为弥勒信仰的代表人物，道安成为实践弥勒信仰的榜样。弥勒信仰延续至北魏平城，云冈出现了大量的弥勒造像，在第1至第20窟20个主要洞窟中，以弥勒为主像者达到11个。与此同时，在各个洞窟中均出现了大量根据佛教经典塑造的弥勒形象，甚至出现了表现民众弥勒信仰场面的画面。

关键词：道安 弥勒信仰 云冈 弥勒塑造

作者简介：王恒，男，汉族，1953年生，山西省大同市人，文博研究馆员，1985年开始从事云冈石窟研究，原山西云冈石窟研究所党支部书记、第一副所长。

兜率（梵名 Tuṣita，巴利 Tusita，藏文 Dgah-idan），佛教天宫之一。意译为“上足”、“妙足”、“知足”、“喜足”等。谓于五欲境，知止满足，为欲界六天中之第四天名。分内外二院，内院为弥勒菩萨的净土，外院为天人享乐的地方。对弥勒的描述，较有代表性的是鸠摩罗什^[1]所译《大智度论》：

过去久远，有佛名弗沙，时有二菩萨：一名释迦牟尼，一名弥勒。弗沙佛欲观释迦牟尼菩萨心纯淑未，即观见之，知其心未纯淑。而诸弟子心皆纯淑。又弥勒菩萨心已纯淑，而弟子未纯淑。是时弗沙佛，如是思惟，一人之心，易可速化，众人之心，难可疾治。如是思惟竟，弗沙佛欲使释迦牟尼菩萨疾得成佛，上雪山于宝窟中入火定……

佛经说，弥勒“生于兜率天内院。彼经四万岁（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，……”^[2]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（在家或出家的人们）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”。^[3]因而人们对弥勒的供养非常重视。很多经论中都把弥勒当作一个菩萨，而且是一个“功行满足，位登十地”^[4]的正觉菩萨^[5]，正觉菩萨与佛非常接近，一转就成佛了，因此，也被称为未来弥勒佛。

佛教认为，弥勒在兜率天宫时的活动为上生，在娑婆^[6]世界的活动为下生。因此，弥勒

信徒们希望能死后往生兜率天宫，与弥勒同处一处，将来随弥勒一起下生娑婆世界。

一、佛教弥勒信仰渊源与道安弥勒信仰

弥勒信仰是在两晋时期随着弥勒经典的译出而开始流行，自从西晋竺法护^[7]译出《弥勒下生经》后，鸠摩罗什、沮渠京声^[8]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^[9]了。

梁慧皎^[10]《道安传》曰：“安每与弟子法遇等于弥勒前立誓愿生兜率。”《竺僧辅^[11]传》曰：“后憩荆州上明寺，单蔬自节，礼忏翹勤，誓生兜率。”《昙戒传》^[12]曰：

后笃疾，常诵弥勒佛名，不辍口。弟子智生侍疾，问何不愿生安养。戒曰：“吾与和尚等八人同愿生兜率，和尚及道愿等皆已往生，吾未得去，是故有愿耳。”言毕，即有光照于身，容貌更悦，遂奄尔迁化，春秋七十，仍葬安公墓右。道安与僧辅、法遇、昙戒、道愿等八人，立誓往生兜率，必在襄阳。盖法遇于苻秦取襄阳，即与其师别也。

鉴于释道安在中国佛教史中的重要地位，现代国学大师汤用彤^[13]先生在其著作《汉魏两晋南北朝佛教史》中，设专章^[14]予以介绍，更由于道安突出的弥勒信仰，特在该“释道安”章下设“弥勒净土之信仰”之一节。文中，汤先生引经据典遍数道安弥勒信仰之言行：

（一）发表誓言。

据《高僧传》，道安第一次所读之经为《辩意经》。而现存之北魏法场译之《辩意长者经》之末，有弥勒佛授决云云。弥勒受记于释迦，留住为世间决疑^[15]。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。故僧睿（安公弟子）《维摩序》有曰：“先匠所以辍章遐慨，思决言于弥勒者，良在此也。”

（二）勤勉自觉。

安公《僧迦罗刹经序》文，载僧伽罗刹死后与弥勒大士高谈。其《婆须蜜经序》亦谓婆须蜜集此经已，入三昧定，如弹指顷，神升兜率，与弥勒等集乎一堂。且曰：“对扬权智，贤圣默然，洋洋盈耳，不亦悦乎！”而此序中谓入三昧定，神乃升兜率，可见安公之弥勒念佛，仍得禅定原意。虽昙戒死时，口诵弥勒名号不辍，但当时人仍知念佛乃禅之一种。如《广弘明集·僧行篇》载《僧景行状》有曰：“初法师入山二年，禅味始具，每敛心入寂，偏见弥勒。”《高僧传》载智严以事问天竺罗汉，“罗

汉不能判决，乃为严入定，往兜率宫谘菩萨（严之师觉贤，亦曾定中往兜率见弥勒）。”而《慧览传》曰：“达摩（西域比丘）曾入定，往兜率天，从弥勒受菩萨戒。”又《道安传》中，谓安梦见梵道人，头白眉毛长，语安曰：“君所注经，殊合道理。我不得入涅槃，住在西域，当相助弘通，可时设食。”后远公知所见为宾头卢，乃立座饭之，世世成则。传又谓安公将死前十一日，忽有异僧来告其须浴圣僧。安请问来生所住处。彼乃以手虚拨天之西北，即见云开，备睹兜率妙胜之报。此异僧谓即宾头卢。按宾头卢为不入涅槃在世护法之阿罗汉，其性质亦与弥勒菩萨相似也。

（三）翻译经卷。

据《乐邦文类》载遵式《往生西方略传序》，称安公有《往生论》六卷，唐怀感亦引及道安《净土论》（但古今目录均未著录）。

……

《弥勒》经典，在安公以前已有译出。据《祐录》，知《安录》载有竺法护译之《弥勒成佛经》、《弥勒菩萨本愿经》失译，《弥勒经》、《弥勒当来生经》。

（四）制作形象。

苻坚曾送结珠弥勒像至襄阳（《僧传》云，送像五尊。又谓安在襄阳造铜佛像，《广弘明集》载有慧远晋襄阳丈六金像序，疑代安公作。传并言时有一外国铜像，其髻中得舍利。又《珠林·敬佛篇》言，道安造弥陀像一躯，叙事显出附会，不可信。如言像上铭云，太元十九年（394）造。但其时安公已卒于长安矣）。或亦知其特崇弥勒。

二、北朝社会弥勒信仰及云冈弥勒造像

圣凯法师《论弥勒礼忏仪的演变与发展》^[16]一文指出：“道安以后，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，在五世纪北朝的民间社会则开始大量出现了弥勒的造像，‘龙华三会’^[17]与‘忏悔灭罪’是造像题记发愿文中的主题。”这里，不得不明确地指出的是，不仅是民间社会，作为北魏皇家石窟寺院的云冈石窟，亦出现了数量庞大的弥勒造像。初步统计，仅现存的倚坐佛像、交脚佛像和交脚菩萨、思惟菩萨等表示弥勒不同时空形象的造像即达到 792 尊之多。

云冈第 1—20 窟等大型洞窟中，主尊造像为弥勒的有 11 个洞窟，其中 3 组双窟：

（一）第 1、2 窟。主尊为交脚菩萨和交脚佛像。

（二）第 3 窟。主尊交脚弥勒菩萨与善财（弥勒阁楼）。

(三) 第7、8窟。主尊弥勒三像(交脚弥勒菩萨、倚坐弥勒佛像、舒相弥勒菩萨)。

(四) 第9、10窟。第9窟后室主尊倚坐弥勒佛像;第9、10窟前室东西两壁交脚弥勒菩萨与交脚菩萨,北壁交脚菩萨与倚坐弥勒佛像等。

(五) 第12窟。主尊倚坐弥勒佛像;前室东西两壁交脚菩萨与思维菩萨,交脚佛像。

(六) 第13窟。主尊交脚弥勒菩萨。

(七) 第15窟。正壁上弥勒,下二佛并坐。

(八) 第17窟。主尊交脚弥勒菩萨。

此外,西部晚期洞窟中的第30-2窟和第37窟的北壁盂形龕内,均雕刻交脚弥勒菩萨像。

在云冈,弥勒形象有六种形式表现:一是佛像形式。与其他佛像外貌一致,洞窟中主像为三世佛^[18]中的一尊为弥勒佛。二是交脚佛像形式。头顶肉髻、穿佛装或头顶肉髻、穿菩萨装。三是交脚菩萨像形式。头顶宝冠、穿菩萨装。四是倚坐佛像形式。五是舒相坐思维菩萨形式。六是交脚欲起菩萨像形式。

弥勒造像在云冈洞窟中体现一定宗教和艺术意义的安置如下:



图2 a 第17窟主尊交脚弥勒菩萨
b 第17窟主尊交脚弥勒菩萨复原线图



图1 第18窟三世佛

(一) 三世佛中的未来弥勒佛。这种形象多塑造为顶上肉髻的立佛像,其外貌与其他立佛像一致,如第5窟主像三世佛,第6窟北壁下层三世佛,第18窟主像三世佛(图1),第20窟主像三世佛等;

(二) 三世佛中的弥勒菩萨。这种形象塑造为头顶宝冠、身着菩萨装的交脚菩萨像,如

第17窟的主尊交脚弥勒菩萨像(图2a.b);

(三)与七佛像同时出现、并突出表现的弥勒。如第13窟主尊交脚菩萨像(南壁七佛列像,北壁交脚菩萨)(图3a.b);

(四)与七佛像并列的弥勒形象。如第11窟西壁瓦垄屋顶下七佛像和北壁弥勒像(图4)(此形象完全风化坍塌,具体形象不明,但与西壁七佛像的位置关系明确,是为弥勒。其创作源泉来自于犍陀罗艺术^[19]中过去七佛与弥勒菩萨图像^[20]);

(五)在双窟中予以突出表现的弥勒菩萨与弥勒佛像。如第1、2窟北壁主像(第1窟弥勒菩萨,第2窟弥勒佛像),第9、10窟前室东西两壁(第9窟东壁弥勒菩萨,西壁弥勒佛像。第10窟东壁弥勒佛像,西壁弥勒菩萨)等(图5a.b)。

(六)交脚弥勒菩萨、倚坐弥勒佛、舒相坐思惟弥勒菩萨同时出现。如第7、8双窟后室北壁上层大龕造像组合(图6),第9、10窟前室西北三壁的弥勒形象(第9窟北壁窟门两侧为交脚弥勒菩萨,第10窟北壁窟门两侧为倚坐弥勒佛像。双窟前室东西两壁交脚菩萨两侧的舒相坐思惟菩萨。第12窟前室亦如此)。



图3 a 第13窟北魏主像 b 第13窟南壁七佛



图4 第11窟西壁七佛和北壁已风化弥勒



图5 a 第10窟前室西壁交脚菩萨 b 第10窟前室东壁交脚佛



图6 第7窟后室上层盂形龕

(七) 主像交脚、胁侍舒相三弥勒菩萨龕像^[21] (图7)。

(八) 交脚弥勒与善财童子在弥勒阁楼^[22]。存第3窟弥勒洞北壁盂形龕 (图8)。

(九) 二交脚弥勒菩萨并坐^[23] 盂形龕形式。存第11窟西壁上层龕像间 (图9)。

(十) 壁面中与二佛并坐同时出现的交脚菩萨龕像形式。

(十一) 交脚欲起菩萨像形式。往往出现在窟门明窗等接近洞窟外的位置，如第18窟明窗东壁南侧和第33-4窟东壁南侧的交脚欲起弥勒菩萨等，以表示弥勒即将由兜率天宫下凡成佛救世 (图10a. b)。

(十二) 装饰隆重同佛陀。在云冈，举凡以龕式装饰的弥勒形象，早中期的交脚弥勒形象



图7 第5窟南壁西侧三菩萨龕



图8 第3窟弥勒洞主像



图9 第11窟西壁上层二交脚菩萨并坐

多以盂形龕裝飾。中期以后出现了以屋形龕裝飾交脚弥勒的现象^[24]。两种龕式均设计严谨、雕刻华丽、形式多样。同时，弥勒形象多为狮子座^[25]，以象征佛法的强大。其背后光芒，亦非其他菩萨仅雕刻心形头光，而是雕刻了与佛陀形象完全一致的圆形头光和舟形背光，并以化佛、飞天以及莲瓣、火焰等图案隆重装饰（图 11）。此外，还出现了地神^[26]托脚的交脚弥勒（图 12a. b）。

（十三）弥勒信仰场面。在第 5 窟南壁西侧第四层，三个圆拱坐佛像龕各自下方的铭记位置两侧，塑造了供养人弥勒信仰活动的场面（图 13）。这些由三个纵向长方形铭记位置间隔成四个场面的图像，位居同一个大型叠涩座上。但遗憾的是由于西侧龕式下方被凿坍塌，仅存中间和东侧圆拱龕以下的两个完整场面和西侧的一个不完整场面了。西侧不完整画面可见 4 人；中间的画面雕刻 7 人，其中站立者 3 人，欲交脚者 1 人，逍遥坐摇麈尾者 2 人，升至空中盘腿坐者 1 人；东侧的画面雕刻共 3 人，其中站立者 2 人，交脚者 1 人。

在云冈，造像龕下中间置铭记位置，并将排列整齐的立姿供养人（出资雕刻龕像者）雕刻于两侧的画面随处可见。而这里出现的龕下铭记位置两侧的供养人雕刻，则并非排列整齐的立姿形象，其特点有二：一是横向排列的三个龕式联为一体，并将包括各自下方铭记位置及其两侧的供养人雕刻在内的所有内容，由一个大型叠涩座承托。二是将龕式铭记位置间的邻近空间合并，并打破常规雕刻了姿态不一的供养者，以表达供养人的弥勒信仰活动。就画面中供养人的四种不同姿态，我们试作如下分析：1、在东侧和中间的两个完整画面中，分别出现了一个交脚坐姿人物和一个欲交脚坐的人物，这显然是一种追随式的模仿，模仿弥勒坐姿，以表达自己愿往生兜率并与弥勒同处一处，将来随弥勒一起下生娑婆世界。2、中间画面中的两个摇麈尾的人，是为要将自己学习佛法以及修行的体会告诉大家，以唤起更多人的佛教弥勒信仰。3、画面中升至高处的跏趺坐人物，已然往生弥勒净土了。4、站立的供养人多靠近铭记位置，表达了普通供养人对佛法的敬仰。

（十四）说法手印赋予弥勒。说法，亦即释迦成就佛道后将自己悟得佛教“真谛”传于弟子及众生的举动。由此的重要象征是手印的结法。丁福保《佛学大辞典》总结的三种“说法手印”是：（一）左右手各捻其无名指与拇指之指头，余指舒散，左手仰于心前，右手覆于其上，而勿使相着；（二）捻两手中指与拇指，无名指与头指散而稍曲，使小指直立，横左手按于胸上，竖右手安于乳；（三）捻两手头指与拇指，中、无名、小三指并舒，左手仰掌，安



图 10 a 第 18 窟明窗东壁欲起弥勒菩萨
b 第 33-4 窟上层南侧交脚欲起弥勒菩萨



图 11 第 9 窟前室北壁西侧交脚弥勒菩萨



图 12 a 第 12 窟东壁地神托脚弥勒菩萨
b 第 5-12 窟东壁地神托脚弥勒菩萨

于胸上，以右手腕著于中指等头，以掌向外。以上三种不同结法的说法手印，被次第分为“化报法三身说法之相”。云冈雕刻的说法像很多，但多数说法像均以举伸展之右手于胸，左手掌伸开掌心向外的无畏、与愿手印，亦即无畏与愿说法。应与社会上曾经出现排斥佛法的事件有关。而符合佛教文献说法手印的形象，则仅出现在第6窟的弥勒身上，即是中心塔柱东面下层大龕和西壁第三层南起第一龕内的交脚菩萨身上。他们均为左手仰掌，右手覆于其上的说法手印（图14）。将弥勒说法与娑婆世界的和谐无争结合起来的动机，源于人们期盼未来世界的和谐美满。



图13 第5窟南壁西侧弥勒信仰图像

（十五）菩萨装交脚弥勒佛像（图15）。是为云冈

特殊造像形式，即穿着菩萨服装的佛像。此特殊造像出现在第5窟西壁第四层北侧。圆拱龕内一佛二菩萨，主像交脚佛像，左手抚左膝，作降魔印，右手伸展于右胸，作无畏说法印。佛像肉髻高耸，面相饱满方圆，身姿挺拔，上身交叉帔帛之两侧上翘于双臂，下身系长裙，跏趺于狮子座上。此著菩萨装佛像，虽然在云冈只发现一例，但却置于大型洞窟之中，显然有其雕刻依据而不是贸然之作。作为大乘佛教的主角，弥勒是居住在兜率天宫内院的补处菩萨。然而作为未来佛，弥勒的下世，可以使“一种七收”“雨润和适”。因此，人们期盼他早日下世成佛救世。为此，在佛教艺术的表现中，虽然弥勒多被塑造为菩萨像，然亦有将其塑造为佛像的。在云冈，就有不少于10余处弥勒佛像的出现。但著菩萨装的弥勒佛则只此一例。云冈艺术家将弥勒既是菩萨，又一定是佛的特点，在此交叉而隆重地表现了一番。

三、云冈弥勒造像之社会含义

弥勒造像及各种信仰画面在云冈的表现，展现了一幅北魏云冈时期弥勒信仰的壮观景象。作为中国第一座大型皇家石窟寺院，在充分表达政治含义的同时，大量出现的弥勒造像，体现了云冈独特的佛教艺术风貌。就弥勒造像的表现而言，不仅出现了依据《观弥勒上生兜率天经》塑造的交脚弥勒菩萨像和思惟菩萨像，根据《弥勒大成佛经》和《弥勒下生经》塑造的弥勒佛像。还出现了弥勒与善财童子在阁楼，二交脚弥勒菩萨并坐盂形龕，著菩萨装的交脚弥勒佛以及交脚欲起弥勒菩萨^[27]像等特殊的弥勒形象。不可忽视的是，云冈石窟五组大型双窟（第1、2窟，第3窟，第5、6窟，第7、8窟，第9、10窟）均表达了强烈的弥勒信仰含义。由此，云冈双窟与弥勒信仰的关系问题，亦成为人们进一步探讨的重要内容。以上种种，充分说明北魏云冈时期弥勒信仰的广泛性和普遍性。可从以下两个层面解析说明：

第一、象征皇权永续的弥勒信仰。

众所周知，在以象征五位北魏皇帝^[28]著称的昙曜五窟，多以三世佛为主像进行图像表达，三世佛中当然有未来弥勒佛的存在。但特别要指出的是，其中第17窟的三世佛塑造，不是以三尊佛像组成的三世佛，却是以两尊佛像和一尊交脚菩萨组合而成为三世佛，并且将交脚菩萨像塑造为高达15.6米的主尊（见图2），占据洞窟大部空间，突出于中心地位。由此人们推测，此即象征了没有继位当皇帝就因废佛事件^[29]就死去的皇太子拓跋晃^[30]。如是，这种极具象征意义的安排，就为我们提供了



图14 第6窟西壁交脚盂形龕



图15 第5窟西壁著菩萨装弥勒佛像

北魏皇室之所以奉信弥勒的重要线索。

北魏自太祖拓跋珪^[31]信仰佛教并建立主管佛教事务的僧官制度^[32]后，北魏的社会发展稳步前进。无论道武帝“好黄老，颇览佛经”，还是明元帝^[33]“又崇佛法，京邑四方，建立图像，仍令沙门敷导民俗”^[34]，佛教均在社会文化发展方面起到润滑剂作用。但在太武帝时期发生灭佛事件不久，由于宦官宗爱陷害许多太子宫的属官被杀，拓跋晃惊惧而死。亦因拓跋焘使用刑罚过于残酷，诛戮太多。正平二年三月被宦官宗爱暗杀。导致北魏皇室发生短期内内政政变^[35]，虽经大臣平息迎来文成帝拓跋濬，但隐隐中的皇室创伤，使文成帝及其北魏政权不得不留恋过去文化建设时期的社会平稳。灭佛事件不仅使佛教受到打击，似乎亦成为北魏政权不稳定的原因了。于是，文成帝即位后，本着以静为治的方针，于兴安二年（452）十二月，下诏解除佛禁，恢复佛法。并允“诸州郡县，于众居之所，各听建佛图一区，任其财用，不制会限”。《释老志》：

天下承风，朝不及夕，往时所毁图寺，仍还修矣。佛像经论，皆复得显。

至此，随着佛教的复兴，佛教艺术以前所未有的规模和速度，在北魏国土上生成壮大。《释老志》：

是年（452），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。论者以为纯诚所感。

显然，这是文成复法之后的第一项佛教建设工程。值得注意的是，此项被记录在案的重要工程的最终作品，既未言及其在平城的位置，亦未言及其形象的性质，佛像乎？菩萨乎？对于现在的我们来说，这大概是一个不大不小的问题了。直到1988年，问题被提出来并做了回答。当年的《中原文物》第1期，发表了陆屹峰、员海瑞《云冈石窟开创问题新探》一文，文章认为，第13窟

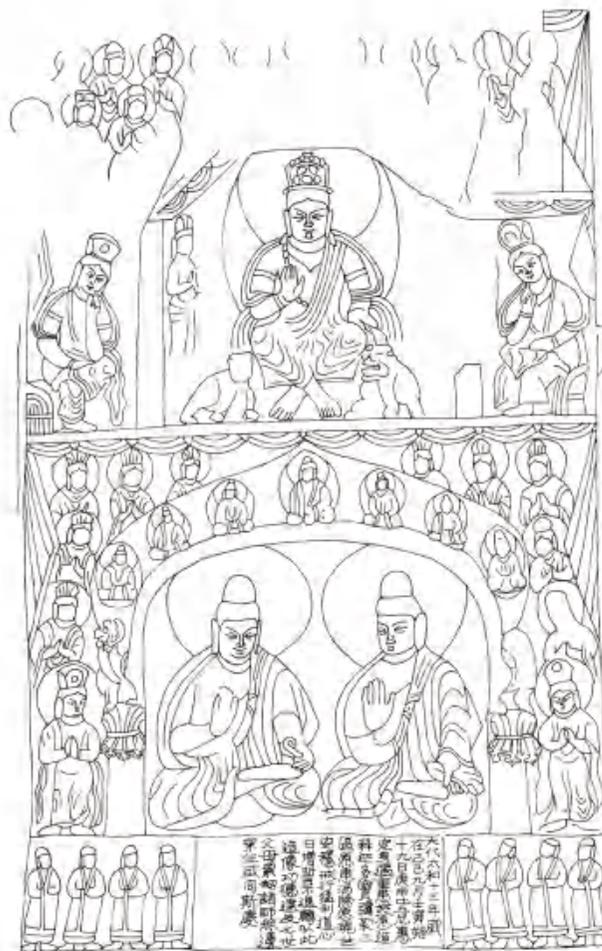


图 16 第 17 窟明窗东壁惠定造像组合

高达 13.5 米的主尊交脚菩萨像即是文成帝“诏有司为石像，令如帝身”的作品。其根据是，该造像右脚面上，发现了直径约 6.5 厘米的两颗似为镶嵌的黑石。显然这是一个具有重要意义的发现，无论这些出现在菩萨脚面上的“黑石”，是人为镶嵌的，还是因“纯诚所感”而自然现出的天然石结核^[36]，均与《释老志》所记相符（因面部存敷泥层，有无“黑石”不得而知）。不仅回答了石像所在的位置，即云冈石窟，也回答了石像的性质，即交脚弥勒菩萨。同时也将云冈石窟的开凿年代提前到了公元 452 年。笔者以为，这一结论不仅符合皇帝即“当今如来”^[37]的思想，更与北魏皇室“灭佛”事件后试图以佛教弥勒信仰着眼于“未来”的寄托，企盼统治平稳、政权永久的思想有关。继而又在五级大寺“为太祖已下五帝，铸释迦立像”^[38]。亦再次出现了象征皇帝的弥勒形象。按照云冈石窟分期^[39]说，云冈石窟的开凿顺序中，继昙曜五窟之后即是第 7、8 双窟的开凿，而 7、8 窟后室北壁上层的主像配置，更进一步地出现了通过思惟、交脚、倚坐三种坐姿体现弥勒不同时空状态的大型龕像。当然，这不是偶然的，其深刻的思想根源和行为动机不言而喻。而第 9、10 双窟中主要造像的多姿态弥勒配置，依旧沿袭了同样的思想动机。以后的云冈洞窟造像，无论主像的配置，还是其它位置的设计雕刻，一直延续了对弥勒形象的重彩塑造，无不与北魏统治者以弥勒信仰期盼永久的思想有关。

第二、社会俗僧的弥勒信仰。

初步统计表明，云冈石窟雕刻弥勒形象最多的洞窟，除早期的第 17 窟（76 尊）外，就是第 11 窟和第 13 窟了，分别为 73 尊和 49 尊。这一情形，不仅与洞窟主像为弥勒有关，亦与石窟开凿者的扩大有关。有保存于第 11 窟东壁南侧的《邑义信士女等五十四人造石厝形像九十五区及诸菩萨记》为证。此邑义^[40]信士造像碑记雕刻于太和七年（483）。此碑不仅是目前发现的时间最早的北魏铭记，同时它还是云冈北魏铭记中文字较多、具有重要意义的铭记。从碑记内容看，这是一个具有组织性的集体造像活动。多年以来，这条铭记最重要的文献作用是，证明了北魏太和年间参与云冈石窟造像活动者，除皇室、官吏、上层僧尼外，亦有在俗的邑善信士等。结合云冈中期石窟造像之内容和形式表现，“进一步说明云冈这时已成了北魏京城附近佛教徒的重要宗教活动的场所”^[41]。碑文所云“文殊师利菩萨、大势至菩萨、观世音菩萨”，说明了碑记上方三身菩萨像的形象性质，其中虽然未名弥勒，却是以三尊正觉菩萨像阐明了着眼于未来的思想动机。

当佛教石窟的开凿由皇室、贵族扩大至普通社会佛教组织，再由这些组织进一步扩大至更加广泛的僧俗民众，通过佛教思想追求和试图实现个性理想，就成为不少人通过雕刻形象表达自身追求的重要方式了。而这些具有个性特点的理想，正好与佛典中对弥勒的描述产生了共鸣。佛经在叙述人们供养礼拜弥勒菩萨之好处时说：“我（释迦牟尼）灭度后，四众八部，闻名礼拜，命终往生兜率天中，若有男女犯诸禁戒，造众恶业，闻是菩萨大悲名字，五体投地，诚心悔一切业，速得清净”^[42]。为指导人们庄严供养弥勒，《观弥勒菩萨上生兜率天经》说：

未来世中，诸众生等，闻是菩萨大悲名称，造立形像，香花衣服，缯盖幢幡，
礼拜系念，此人命欲终时，弥勒菩萨放眉间白毫大人相光，与天工丽曼陀罗花，来

迎此人，此人须臾即得往生。

当然，人们总是试图通过为弥勒造像积德，就可能实现“天下太平”，“雨润和适”，从而达到“人常慈心，恭敬和顺”，“一种七获”的目的。于是，弥勒信仰极易成为社会佛教意识形态的重要内容。

关于北魏云冈弥勒信仰，从云冈洞窟中零星保存的造像铭记中，亦有明确表达^[43]。其中突出的是雕刻于第17窟明窗东壁的“惠定造像铭”，曰：

大代太和十三年（489），岁在己巳，九月壬寅朔，十九日庚申，比丘尼惠定身遇重患，发愿造释加、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。

对此条铭记的阐释，早在1989年即有大同人文学者辛长青《云冈第十七窟比丘尼惠定造像题记考释》发表于《北朝研究》1989年创刊号。文章通过对造像铭的分析考释后作出9项结论，其中最后两项有如下认识：

……

8、通过惠定造像题记的考释，启迪了我们对云冈石窟一个粗浅的和基本的认识。云冈石窟可以分为三种工程。即皇家工程……；官吏工程……；还有民间工程。民间工程又可分为僧尼工程和善男信女、老百姓的工程……。

9、惠定造像题记说明了北魏在太和年间弥勒信仰已经是相当普遍的。但它反映在云冈石窟的造像上不仅仅局限于中部洞窟。

以上两点认识，一是肯定了云冈工程广泛的社会性特点，二是说明了北魏平城时代佛教弥勒信仰普遍性特点。由此观点出发，我们来观察“惠定造像铭”上方的石刻图像（图16）：分二层造像，下层为二佛并坐圆拱龕，即是过去多宝佛和现在释迦佛；上层为三间式盂形龕，明间交脚菩萨狮子座，即是处于兜率天宫内院的弥勒，两梢间为对称舒相坐思惟菩萨，即是面对“一人之心，易可速化，众人之心，难可疾治”的弥勒，决定“使释迦牟尼菩萨疾得成佛”的思惟形象。

我们看到，这是一个与铭记内容十分一致的形象组合，也是一个由过去现在未来三世佛组成的造像单元。这种单元组合，不仅符合弥勒信仰的宗旨，亦是云冈自早期石窟（昙曜五窟）就突出表现的三世佛系统的延续和深化。因此，云冈石窟的弥勒信仰，始终伴随着“三世佛”主题的塑造而存在。也就是说，在云冈，无论是官方的营造，还是民间的开凿，在宗教意义的表达上，无不具有严格的规范。仅在弥勒信仰的问题上，就体现了皇权与僧众、百姓的高度一致性。由此，我们发现，在不少洞窟壁面上，由二佛并坐龕与交脚弥勒龕组成的单元雕

塑比比皆是。这些寓“三世佛”于弥勒信仰中的图像组合，尽管没有铭文宣示，但所表达的佛教信仰主题是不容置疑的。

以上所述表明：从佛教弥勒经典传译中国开始出现的弥勒信仰，由于其内容深刻而描述浅显，并与人的自然属性、社会属性和人生道路高度契合，从而引起汉地上至皇室政权，下到普通百姓的高度共鸣。而由东晋时北方高僧道安提倡并实践的弥勒信仰，更使这种信仰不断加深和传递扩展。直至北魏开凿云冈石窟，弥勒形象得以全方位表现，神采奕奕的弥勒形象使信仰方式从以文思信，达到文形兼备、信仰者入脑入心的程度，似乎就要看到弥勒下世送来和谐幸福了。而云冈之后的佛教信仰，有圣凯法师《论弥勒礼忏仪的演变与发展》一文，不仅备述“南北朝时期有关弥勒礼忏仪的制作”，亦有“唐、五代时期弥勒礼忏仪的制作与流行”和“明代如惺《得遇龙华修证忏仪》无不延续着这种属于大众的宗教思潮”的论述。

（本文图 2a、图 3a. b、图 4、图 5a. b、图 6、图 7、图 8、图 13、图 14，由张海雁、员新华、张旭云提供；图 1、图 2b、图 11，引自水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第四卷、第六卷、第十二卷；图 4、图 9、图 10a. b、图 12a. b、图 15、图 16，由作者自拍或自绘）

注释：

[1] 鸠摩罗什（344 ~ 413）。其父名鸠摩罗炎，母名耆婆，属父母名字的合称，汉语的意思为“童寿”。祖籍天竺，母亲为龟兹人，从小出家，先后学过大乘佛教理论。前秦建元十八年（382），苻坚派部将吕光率兵伐龟兹，临行前嘱吕设法带回罗什。384年吕光破龟兹获罗什。但回来途中听说前秦灭亡，故占据凉州以为王。鸠摩罗什在凉州居16年。401年（弘始三年）后秦军灭西凉，于是罗什被姚兴请到长安，开始佛经翻译事业。从弘始三年到十五年（401~413）罗什去世的十余年间，他与弟子等共译大小乘经律论35部294卷。

[2] 见丁福保《佛学大辞典》第1384页“弥勒”条 文物出版社1984年版。

[3] 见后秦龟兹国三藏鸠摩罗什译《佛说弥勒下生成佛经》。

[4] 宋天竺三藏求那跋陀罗译《过去现在因果经·卷第一》。

[5] 正觉菩萨，即“正等正觉”菩萨。“等”即是等于佛，还没成佛；对宇宙人生的看法、想法，与诸佛如来非常接近，所以称之为“正等正觉”。弥勒菩萨，文殊、普贤二菩萨，观世音、大势至二菩萨等均为正觉菩萨。尤其是弥勒菩萨，是为未来佛，亦常称为弥勒佛。因此在佛教艺术的塑造中，多将正觉菩萨塑造的与佛像一样庄重。云冈石窟中许多交脚弥勒菩萨像，如第13窟和17窟主像，第6窟中心塔柱东面下垂交脚菩萨等，不仅装饰了与佛像同样的头光、身光等背光光芒，其周边的胁侍供养者亦与佛像一致。

[6] “娑婆”是梵语的音译，也译作“索河”、“娑河”等，意为“堪忍”。根据佛教的说法，人们所在的“大千世界”被称为“娑婆世界”，教主即释迦牟尼佛。娑婆世界为释迦牟尼佛教化的世界。此界众生安于十恶，堪于忍受诸苦恼而不肯出离，为三恶五趣杂会之所。

[7] 竺法护，又称县摩罗刹（梵 Dharmarakṣa），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。

[8] 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。乃设供馔，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。

[9] 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，二十四岁至邙城（河南临漳县），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。

[10] 慧皎（497～554），南朝梁时僧人，佛教史学家。会稽上虞（今属浙江）人。出家后博通内外学及佛教经律。住会稽嘉祥寺，春夏讲经传法，秋冬专心著述，撰《涅槃义疏》10卷，《梵网经疏》3卷行世（今已佚）。曾住会稽宏普寺博览该寺藏书。因对梁僧宝唱所撰《名僧传》不满，遂集前人资料，依据史籍、地志、僧传等，采各家之长，于梁天监十八年（519）撰成《高僧传》（即《梁高僧传》，简称《梁传》、《皎传》），14卷，记汉明帝以来400余年间数百名僧人传略，为汉传佛教史上第一部较系统的僧传，所创僧传体例为后世所依。承圣二年（553），为避兵乱迁居湓城（今江西九江）。

[11] 《高僧传》卷五：竺僧辅。邠人也。少持戒行执志贞苦。学通诸论兼善经法。道振伊洛一都宗事。值西晋饥乱。辅与释道安等隐于濩泽。研精辩析洞尽幽微。后憩荆州上明寺。单蔬自节礼忏翹勤。誓生兜率仰瞻慈氏。时琅琊王伉为荆州刺史。藉辅贞素请为戒师。一门宗奉。后未亡二日。忽云明日当去。至于临终妙香满室梵响相系。道俗奔波来者万数。是日后分无疾而化。春秋六十。因葬寺中僧为起塔。

[12] 《大正藏》第五十五卷。

[13] 汤用彤（1893～1964），字锡予，祖籍湖北省黄梅县，生于甘肃省渭源县。中国著名哲学史家、佛教史家，教育家、著名学者。曾任北京大学副校长，校长，中国科学院哲学社会科学部委员。现代中国学术史上会通中西、接通华梵、熔铸古今的国学大师之一。与陈寅恪、吴宓并称“哈佛三杰”。

[14] 汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》“第八章释道安”，中华书局1983年3月出版。

[15] 决疑。即解决疑难问题，判断疑案。《左传·桓公十一年》：“卜以决疑，不疑何卜？”《鹖冠子·天则》：“圣王者有听微决疑之道。”《史记·循吏列传》：“公以臣能听微决疑，故以为理。”司马贞索隐：“言能听察微理，以决疑狱。”唐代白居易《答卜者》诗：“知君善《易》者，问我决疑不。”明代刘基《郁离子·枸橼》：“夫使者所以达主命，释仇讲好，决疑解纷。”汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》第二分第二十章：“嵩在建业，常诣真谛之弟子法泰决疑。”佛教决疑多指弥勒决疑。即许多修佛者，在有佛法疑难问题不能自决时，常于定中上升到兜率天宫向弥勒菩萨请教。

[16] 百度搜索《显密文库·佛教文集》。

[17] 佛教故事：弥勒菩萨于龙华树下成道的三会说法。又称龙华会、弥勒三会，略称龙华。乃指佛陀入灭后五十六亿七千万年，弥勒菩萨自兜率天下生人间，出家学道，坐于翅头城华林园中龙华树下成正等觉，前后分三次说法。昔时于释迦牟尼佛的教法下未曾得道者，至此会时，以上中下根之别，悉可得道。

[18] 三世佛，佛像组合形式之一。丁福保《佛学大辞典》“三世佛”条：“三世者，过去现在未来也。过去佛，为迦叶诸佛；现在佛，为释迦牟尼佛；未来佛，为弥勒诸佛。此即佛经所云三世诸佛也。”“三世佛”题材是云冈石窟表现最多的内容。其中将“三世佛”以三尊并列佛像雕刻在一起的作品，最突出的是大型椭圆形洞窟，如昙曜五窟（除第16窟）、第5窟等均是以“三世佛”题材为洞窟主要内容。但各座洞窟中所雕刻的“三世佛”，又表现了不同的形式。一是中间坐佛像两侧立佛像形式，第20窟和第5窟即是这种形式；二是将三尊佛像分别置于主洞窟和两侧耳洞窟的形式，第19窟即是这种形式；三是三尊佛像皆为立姿形象的形式，第18窟

即是这种形式；四是将交脚弥勒作为主尊的形式，第 17 窟即是这种形式。此外，在云冈其他洞窟中，亦有三世佛题材的塑造，有以三世佛为洞窟主像的，亦有一些造像龕为三世佛题材的。

[19] 即犍陀罗佛教艺术，佛教艺术流派之一。发祥于印度半岛西北部（今巴基斯坦北部），而这片土地古名犍陀罗，所以后世的考古学家们将该地区出土的佛教艺术品所呈现的一种特殊风格或所代表的的一种特殊流派定名为犍陀罗佛教艺术。其基本特征是：采用古希腊、罗马的艺术技巧和艺术形式以宣传印度佛教思想内容。迄今为止，所发现的犍陀罗佛教艺术作品都是雕刻作品。犍陀罗佛教艺术初启于公元前 1 世纪，发育在公元 1 世纪，成熟于公元 1~3 世纪，进化并终结于 4~5 世纪。佛教艺术的研究者普遍认为，佛像最初产生于犍陀罗。这是因为受到希腊罗马自由思想的影响，在希腊罗马早有制作各种神像的传统。犍陀罗佛像的脸型长方，眉与眼距离较近，眼眶微深，半睁或常态，视前下方。额高，眉间有白毫。鼻梁高且直，与眉脊连接，鼻翼较窄。嘴唇轮廓显著，嘴小，嘴角深陷，常有胡须。表情娴静和祥，微有笑意。额中部发际前伸，两鬓有发，由前向后梳理的头发呈波状缕发，晚期亦有其他发型。顶上肉髻于头顶稍前，如同束扎而成。面型倾向欧罗巴人种，后期表情渐入俗套。其他佛教人物的塑造亦与同时期佛像接近。此外，犍陀罗佛教艺术在图像布局、仿建筑雕刻、人物服饰、装饰等方面，均具有明显的欧洲文化风格。

[20] 见国家文物局教育处编《佛教石窟考古概要》第 261 页。文物出版社 1993 年出版。

[21] 交脚、思惟三像龕，云冈造像之一种。即交脚菩萨为主像，两侧胁侍为对称形式舒相坐菩萨像的龕式。这种造像组合往往以盂形龕装饰。贯穿了从早期到晚期的整个云冈时代。是为一种强化大乘佛教“弥勒决疑”的造像形式：双手叠压于胸的交脚弥勒菩萨端坐方座上；左侧胁侍菩萨以左手指抚腮，右手抚右腿，左腿垂地作左舒相坐于束帛座上；右侧胁侍菩萨以右手指抚腮，左手抚左腿，右腿垂地作右舒相坐于束帛座上。毫无疑问，中间的交脚菩萨是为弥勒，他已然是在兜率天宫内院的补处菩萨。两侧的思惟菩萨，亦应是所谓“思惟成佛”的弥勒。

[22] 弥勒阁楼。佛经记载的“天堂”式建筑。亦即善财童子历经千辛万苦，终于寻到由弥勒“弹指”开启的大阁楼。东晋天竺三藏佛驮跋陀罗所译《大方广佛华严经卷第五十八·入法界品第三十四之十五》曰：“……于此南方有一国土名曰海涧，彼有园林，名大庄严藏。于彼林中有大楼观，名严净藏。……彼园中有菩萨摩訶萨，名曰弥勒。”同经卷第五十九《入法界品第三十四之十六》曰：“尔时善财童子，敬绕弥勒菩萨，合掌白言：唯愿大圣开楼观门，令我得入。尔时弥勒菩萨，即弹右指，门自然开，善财即入，入已还闭。尔时善财，观察楼观，广大无量犹如虚空”。云冈最大的第 3 窟应是寓意“弥勒阁楼”形态的洞窟。位于主洞窟外平台顶部平台之中央的矩形“弥勒洞”，洞中正面盂形龕内雕刻了主像交脚菩萨像及其两侧的立姿比丘形象，即是弥勒菩萨和善财童子。此“弥勒洞”尽管单个洞窟规模不是很小（外形高约 5.4 米，东西宽约 8 米，南北进深约 3.7 米，内室空间体积约为 65.3 立方米），但以此洞为中心的整个洞窟，不仅具有双前室空间，还有规模巨大的后室空间；不仅在各前后室开辟了主要空间，还在这些主要空间的两侧开辟了耳道。然而在这整体空间达到约 86757.3 立方米及其面积巨大的壁面上，则没有看到任何佛教雕刻内容。这一现象正与经文中“广大无量犹如虚空”的意义相吻合。显然，第 3 窟的开凿状况与华严经叙述的“弥勒阁楼”有着吻合关系：弥勒洞位于由前室顶部构成的平台之上，高高在上。是为“楼观”也。矩形洞中交脚弥勒菩萨端坐其中，身边两侧明显塑造了双手合十的童子形象。善财童子已然进入弥勒阁楼。正所谓“观察楼观，广大无量犹如虚空”也。

[23] 二菩萨并坐龕。云冈特殊造像形式。即二位交脚菩萨同坐于一个龕式中的形象。这一造像龕出现在第 11 窟西壁上层南侧，盂形帷幕龕内，二身交脚菩萨像端坐其中，左侧菩萨双手抱于胸前，作供养手，右侧菩萨右手举于胸。除此手势不同外，其余穿着、装饰均一致：饰圆形头光，戴宝冠，垂宝缯，面相方圆，上身袒裸，下束长裙。两个相同造像于同一龕式中，是云冈“二佛并坐”的常见形式，有其塑造的佛经依据。但将两位交脚菩萨置于同一龕式中，则不见佛经根据。云冈艺术家作此造像，虽然只此一例，但极大地强化

了弥勒在佛教中的重要地位，也表达了期盼弥勒早日下世造福人民的愿望。

[24] 盂形、屋形两种龕式的交替时间，虽有以中期最早的第9窟出现屋形龕伊始，但却没有明确的时间界限。亦即屋形龕出现后，直至云冈晚期，依旧有大量交脚弥勒像是以盂形龕装饰的。

[25] 狮子座，佛教艺术造像座之一种。在叠涩座（须弥座）或方形座的两侧各雕刻反顾狮子头的造像座即是狮子座。《智度论》曰：“佛为人中狮子”，以示佛的伟大力量和神圣。为了在佛教艺术中体现这一意义，人们就在佛像座的两侧雕刻了狮子的形象。狮子形象是印度早期佛教艺术最突出的、表示佛法可以“威振四方”的象征性雕刻。在云冈，有将狮子形象雕刻在佛像龕下方者，如第35-1窟西壁佛龕下二大象以鼻承托“博山炉”的供养形象，双象身后各有雄狮侧卧的形象；也有雕刻在“涅槃像”两侧者，如第11窟西壁南侧坐佛圆拱龕下的卧狮形象。其中最大量出现的是在将狮子形象雕刻在佛座的两侧，即两只雄狮的头和前爪分别由佛座两侧对称向中心回头相望的形式，这种雕刻形式就被称之为“狮子座”。狮子座在云冈的表现形式大致可以划分为两种，即方座式狮子座和叠涩座（须弥座）式狮子座。一般来讲，狮子座以交脚菩萨龕中最为多见，但由于第7、8窟和第9、10窟出现了交脚佛像的形式，因而在云冈中晚期洞窟中也往往可以见到交脚佛像坐狮子座的画面。与此同时，云冈的狮子座所雕刻的狮子形象，也表现了不同的形态。有：回首狮子形式，如第9窟前室北壁窟门东西两侧盂形龕中交脚菩萨所坐狮子座的狮子形象；面向外的侧面狮子形式，如第7、8双窟后室东西两壁第三层外侧的盂形坐佛像龕中的狮子座之狮子形象；须弥座上下层包容狮子形式，如第13窟南壁窟门西侧圆拱坐佛像龕狮子座。

[26] 地神，大地之神。《周礼·夏官·校人》“凡将事于四海山川”唐贾公彦疏：“山川，地神。土色黄，故用黄驹也”。而于佛教，地神，名曰坚牢，女神也。《最胜王经》八曰：“此大地神女名曰坚牢”。《诸天传》曰：“地祇乃总号。安住不动皆地神故。坚牢乃别名”。此地神意义与夜叉金刚力士同出一辙，因而以此形象托举交脚菩萨及其供养菩萨，成为云冈石窟菩萨造像形式之一种。

[27] 欲起弥勒，云冈特殊造像形式。即交脚菩萨分开双腿即欲起立的形象。此造像出现在第18窟明窗东壁上，这是一个塑造了几个同样龕式主像同为弥勒菩萨的壁面。此一特殊造像位于壁面南侧，由于常年在风吹雨打之中，左侧龕式造像风化严重。三间式盂形龕，左侧梢间已然毁坏，明间左侧亦不完整，主像头部风化，只存高浮雕宝冠及头像轮廓，面部五官风化模糊。菩萨身躯左侧虽风化严重，却可见身姿挺拔，两侧溜肩，双翘角帔帛披上身，下系长裙明显。双手臂部分风化，但见左手臂于左膝，右手边上举。左右两下肢稍许分开，左下右上作欲交脚而未交脚状，与周边及云冈大量交脚菩萨姿势形成鲜明的不同。这一特殊形式造像塑造了一个给人以极大的动感的弥勒菩萨，亦即弥勒即要起身离去的形象。显然，这是云冈艺术家的创造，代表了北魏时代佛教意识形态对期盼弥勒下世，带来“一种七收”“雨润和适”的幸福。

[28] 道武帝拓跋珪，明元帝拓跋嗣，太武帝拓跋焘，景慕帝拓跋晃，文成帝拓跋濬。

[29] 即太武灭法，指发生于北魏太武帝太平真君七年（446）的灭佛事件。太武帝拓跋焘是为北魏定都平城（大同）后的第三位皇帝。《魏书》记载，在即位之初，他也信仰佛教，在平定凉州后，在迁徙大量人口的同时，亦将凉州地区的佛教僧徒带入京城，使平城佛教很快发展起来。他经常与高德沙门谈论佛经。四月八日佛诞节总是亲临门楼观赏行像仪式，并散花敬意。但与此同时，道士寇谦之通过司徒崔浩接近太武帝，使其逐渐信奉道教。致使太武帝改年号为“太平真君”，并至道坛接受符箓。公元438年，太武帝下令50岁以下的沙门一律还俗，以充兵役。444年，更下令禁止官民私养沙门。太平真君七年（446），因盖吴之乱太武帝出兵，偶尔在长安一寺院内发现藏有武器、酿具及官民寄存的财物。又有暗室，沙门与贵室女私行淫乱等事。太武帝大怒，认为佛教与盖吴叛乱有关，随“诏诛长安沙门，焚破佛像，敕留台下四方，令一依长安行事”。使“土木宫塔，声教所及，莫不毕毁矣”。但太武灭法活动很快就烟消云散了。“佛伦废终帝世，积七八年。然禁稍宽弛，笃信之家，得密奉事，沙门专至者，犹窃法服诵习焉。”正平二年（452），文成帝拓跋濬继位，改元兴安，即下诏恢复佛法，允“诸州郡县，于众居之所，各听建佛图一区，任其财用，不制会限”。

所谓“天下承风，朝不及夕，往时所毁图寺，仍还修矣。佛像经论，皆复得显”（《魏书·释老志》）。“太武灭法”是佛教传入中国后遭受的第一次沉重打击。虽然延续时间不长，且由于太子的暗中阻碍未达目的，但这一行动在中国佛教史上具有重大影响，并且影响了后来的中国佛教发展进程。

[30] 拓跋晃（428～451），北魏太武帝拓跋焘的长子，公元432年被立为皇太子，在他年长后，太武帝经常让他监国视政。拓跋晃尊崇佛教，在公元446年的“太武灭法”事件中，具有监国职权的拓跋晃极力挽救。《魏书·释老志》：“时恭宗为太子监国，素敬佛道。频上表，陈刑杀沙门之滥，又非图像之罪。今罢其道，杜诸寺门，世不修奉，土木丹青，自然毁灭。”并“缓宣诏书”，为复法保存了力量。《魏书·释老志》：“恭宗言虽不用，然犹缓宣诏书，远近皆豫闻知，得各为计。四方沙门，多亡匿获免，在京邑者，亦蒙全济。金银宝像及诸经论，大得秘藏。”公元451年，由于宦官宗爱陷害许多太子宫的属官被杀，拓跋晃惊惧而死，追谥景穆太子，次年，其子文成皇帝拓跋濬即位，追尊拓跋晃为景穆皇帝，庙号恭宗。

[31] 拓跋珪（371～409），北魏开国皇帝（386～409在位），鲜卑族人。《魏书·太祖纪》：“太祖道武帝，讳珪，昭成皇帝（拓跋什翼犍）之嫡孙，献明皇帝（拓跋寔）之子也”。公元376年，前秦灭代国，拓跋珪被母亲贺兰氏携走出逃。10年后的385年，15岁的拓跋珪趁前秦灭亡、北方混乱的机会重兴代国，在盛乐即位为王。又在次年即386年改国号“魏”，是为北魏，改元“登国”。公元398年，他将国都从盛乐迁到平城（今大同），并自称皇帝。拓跋珪复国当政，积极扩张疆土，戎马一生，并不排斥汉族文化，对佛教有敬意之心。《魏书·释老志》：“太祖平中山，经略燕赵，所迺郡国佛寺，见诸沙门、道士，皆致精敬，禁军旅无有所犯。帝好黄老，颇览佛经”。经营平城之时，于“天兴元年（398）……敕有司，于京城建饰容范，修整宫舍，令信向之徒，有所居止。是岁，始作五级佛图、耆闍崛山及须弥山殿，加以缋饰。别构讲堂、禅堂及沙门座，莫不严具焉”。佛教在平城发展起来。又于皇始中集中高僧大德，设立僧官道人统，管理佛教事务。《魏书·释老志》：“皇始中，赵郡有沙门法果，诚行精至，开演法籍。太祖闻其名，诏以礼征赴京师。后以为道人统，绾摄僧徒。每与帝言，多所愆允，供施甚厚”。因而，在文成帝复法之后，即便为拓跋珪及其已下五位皇帝铸造释迦立像。《魏书·释老志》：“兴光元年（454）秋，敕有司于五级大寺内，为太祖（拓跋珪）已下五帝，铸释迦立像五，各长一丈六尺，都用赤金二万五千斤。”

[32] 僧官制度，古代为管理全国佛教事务而设置官吏、机构的制度。始于北魏前期和后秦，此后各朝沿袭，代有变革。初称监福曹，后改名昭玄寺，设置大昭玄统一员，昭玄统、都维那若干员，亦置功曹、主簿员，以管诸州、郡、县沙门曹。北朝寺职也已纳入到僧官系统中，所以僧官也分中央、地方和基层三级。其任务是：编制僧尼户籍，制定寺院建制、僧尼定额，发放度牒，任命下属僧官以及寺庙住持，主持重要的建寺、塑像与译经活动，管理僧尼日常生活及处理违法事件。北魏僧官始于道武帝皇始中。《魏书·释老志》：“初，皇始（396～398）中，赵郡有沙门法果，诚行精至，开演法籍。太祖闻其名，诏以礼徵赴京师。后以为道人统，绾摄僧徒。”是为汉地僧官之始。后来的道人统由北魏沙门师贤担任，北魏和平初年（460）师贤去世后，由昙曜继任并同时更名沙门统。

[33] 拓跋晃（428～451），北魏太武帝拓跋焘的长子，公元432年被立为皇太子，在他年长后，太武帝经常让他监国视政。拓跋晃尊崇佛教，在公元446年的“太武灭法”事件中，具有监国职权的拓跋晃极力挽救。《魏书·释老志》：“时恭宗为太子监国，素敬佛道。频上表，陈刑杀沙门之滥，又非图像之罪。今罢其道，杜诸寺门，世不修奉，土木丹青，自然毁灭。”并“缓宣诏书”，为复法保存了力量。《魏书·释老志》：“恭宗言虽不用，然犹缓宣诏书，远近皆豫闻知，得各为计。四方沙门，多亡匿获免，在京邑者，亦蒙全济。金银宝像及诸经论，大得秘藏。”公元451年，由于宦官宗爱陷害许多太子宫的属官被杀，拓跋晃惊惧而死，追谥景穆太子，次年，其子文成皇帝拓跋濬即位，追尊拓跋晃为景穆皇帝，庙号恭宗。

[34] 见《魏书·释老志》。

[35] 正平二年（452）二月，宗爱杀死太武帝，密迎南安王拓跋余入宫，立为皇帝，改元永平。宗爱自

封为大将军、大司马、太师、都督中外诸军事，领中秘书，将军事大权全部控制在自己手里。南安王余为太子庶子，他当上皇帝后自知并非众望所归，内不自安，便广赐财物，收买人心，以至“旬月之间，府藏虚竭”。对于宗爱独揽大权，南安王亦十分不满。这年十月，他不甘心做傀儡皇帝，密谋夺权。宗爱得悉后，就指使小黄门贾周害死南安王。秘不发丧，图谋为乱。当时担任羽林郎中的代人刘尼得知了这一消息，即找殿中尚书源贺商量。源贺是一个非常有胆识的大臣，他分析宗爱弑逆，必然要图谋不轨，便暗中申通南部尚书陆丽和禁军将军长孙渴候等，密谋定策，发动兵变，杀死宗爱。并迎接太武帝之孙拓跋濬入宫，继承皇位，改元兴安，是为文成帝。（摘自杜士铎主编《北魏史》185～186页。山西高校联合出版社1992年出版）

[36] 石结核就是在沉积岩里边渗进了含氢氧化物的水分子或金属离子的溶液，从而改变了沉积岩的内部结构，导致一部分岩石的硬度大于其他岩石，从而形成了各种形状的石结核。它们的化学成分与岩石并无二致。

[37] 《释老志》：初，皇始（396～398年）中，赵郡有沙门法果，诚行精至，开演法籍。太祖闻其名，诏以礼徵赴京师。后以为道人统，统摄僧徒。……初，法果每言，太祖明睿好道，即是当今如来，沙门宜应尽礼，遂常致拜。谓人曰：“能鸿道者人主也，我非拜天子，乃是礼佛耳。”

[38] 《释老志》：兴光元年（454）秋，敕有司于五级大寺内，为太祖已下五帝，铸释迦立像五，各长一丈六尺，都用赤金二十五万斤。

[39] 一、水野清一、长广敏雄《云冈石窟·第十六卷》“云冈石窟造营次第年表”。京都大学人文科学研究所报告，1956年出版；二、宿白《云冈石窟分期试论》，收入作者《中国石窟寺研究》一书，文物出版社1996年出版。

[40] 邑义，南北朝时期出现的由佛教徒组成的信仰团体。这些信仰团体有帝王、官僚、贵族组成的；有僧团比丘、比丘尼组成的；有豪族大姓为中心组成的；也有以村邑小区为范围组成的。以上这些数据被保存在佛教石窟、崖壁、寺院、佛像等上面。城乡小区佛教信仰团体，以邑、邑义、合邑、都邑、邑仪、义邑、法仪、法义等名称来代表。其中以“邑义”的名称最多。云冈第11窟东壁上方的“太和七年（483年）碑记”，就书写了“邑义信士女等五十四人造石庙形像九十五区及诸菩萨”的事迹。

[41] 见宿白《中国石窟寺研究》中《云冈石窟分期试论》一文 文物出版社1996年出版。

[42] 《法苑珠林·上·业因部第四》。

[43] 云冈洞窟内的铭记中，目前至少发现有三条中的文字中出现了“弥勒”二字，这些出自于普通僧众的雕刻铭记，明确表达了弥勒信仰的至高无上。它们是：一、位于第17窟明窗东壁，铭于太和十三年（489）的《比丘尼惠定造释迦多宝弥勒像记》；二、位于第11窟明窗东壁，铭于太和十九年（495）的《妻周氏为亡夫造释迦文佛弥勒二躯记》；三、位于第35窟窟门东壁，铭于延昌四年（515）的《常主匠造弥勒七佛菩萨记》。

[2013年中日云冈学术研讨会论文]

云冈石窟第三期诸窟的編年

八木春生

内容提要：云冈石窟第三期诸窟的营造一直持续到 520 年左右，如果能完成其编年等基础研究的话，对于云冈石窟整体的评价有很大的意义。本文对西方诸窟中的中型以及小型窟进行了考察比较。通过分析可知，进入延昌、正光年间，西方诸窟中的小型窟，不仅与中型窟以及第二期诸窟外壁所开凿的小型窟有关系，而且与昙曜五窟中的补刻小龕也密切相关，因此可以说从这一时期开始，第三期诸窟从整体上是相互关联的。

关键词：云冈石窟第三期诸窟 第二期诸窟外壁小型窟 工人系统

作者简介：八木春生，男，日本人，1961 年生，日本筑波大学艺术学系教授，从事中国佛教美术史。

序：在山西省大同市的云冈石窟中，北魏迁都洛阳之后所开凿的第 3 期窟龕（即所谓的第 3 期诸窟），包括了中央部的第 14、15 窟以及东部的第 4 窟，还有分布在第 11 至 13 窟外壁崖面及其西侧一带，以及第 5、6 窟上方及其东侧一带的窟龕，而分布最为集中的是在第 20 窟以西的西部地区。在这片区域，有 21 窟至 45 窟等中型窟，以及穿插于其间的大量中小型龕。与昙曜五窟以及第 2 期诸窟这些由国家发起营造的窟不同的是，第 3 期诸窟的规模极小，同时壁面的装饰也变得简单，并且被认为受到了龙门石窟的影响，因此人们对第 3 期诸窟的关注比较少，相关的研究也进展缓慢。而宿白则认为，这一时期营造的“第三期中小窟室的总数在一百五十座以上”，“许多第一期、第二期开凿的窟室内，窟口两侧也多有第三期补凿的小龕，其数量不下二百个”^[1]。因此他认为第 3 期诸窟是云冈石窟的营造过程中“窟室式样最繁杂的阶段”“云冈第三期工程并未衰落，和第一、二期相比，只是没有大型窟室而已”。并且，第 3 期诸窟的影响也波及到了龙门等石窟，因此应该将其放在与昙曜五窟及第 2 期诸窟同等重要的位置去考虑^[2]。

自从迁都之后，龙门石窟取代了云冈石窟的中心地位，同时北魏皇室也不再发起国家级的营造活动，这些都对云冈石窟造成了很大的影响。接近完工的第 5 窟等一些石窟的开凿被中止，也有像第 3 窟一样，在基础工事阶段就被放弃的石窟。但另一方面，没有迁往洛阳而是留在云冈石窟的一些工匠^[3]，继续着开窟造像的工作，这一结果，就是这一时期石窟的规模虽小，但也造就了北魏后期屈指可数的石窟群。当然，第 3 期诸窟有很多是从第 2 期中继承的，而且这一时期窟龕的壁面构成也被简化。但不能否定的是，对于第 3 期诸窟的研究有助于我们解决一些昙曜五窟以及第 2 期诸窟中不太能被理解的问题，例如倚坐佛的尊格等。一直延续到 520 年左右为止的第 3 期诸窟，如果能完成其编年等基础研究的话，对于云冈石

窟整体的评价有很大的价值。此外，弄清楚第3期有着怎样的工人集团，以及明确其与第2期的工人集团之间的关系的话，这无疑可以增进我们对第3期时的云冈石窟的理解。

此前，笔者已经对第3期诸窟的中型窟（第21、23、24、25、27、28、29、30、31、33、34、35、37、38、39窟）进行了编年。但是当时几乎没有涉及到离地面较远高处的子编号的小型窟以及小龕^[4]。在西方诸窟的第31窟至33窟之间的崖面上，有许多集中地开凿在一起的中小龕。对这种状况出现的原因进行考察的话，不仅可以了解到中型窟与中小龕之间的关系，而且也助于解决其各自的工人集团等问题。本文将在以西方诸窟为中心进行讨论的同时，兼及探讨这一地区所开凿的中型窟以及中小龕之间的关系。

在第20窟前塌落的石块中，发现了景明4年（503）铭的昙媚造像石刻^[5]，第28-2窟东壁有正始4年（507）的追刻龕，第35窟门口有延昌4年（515）铭的追刻龕。随着窟号的推移时代也渐渐向下，由此我们可以推测，西方诸窟基本上是从第21窟开始逐渐向西建造的。坐佛像的悬裳座越往西越完备，而花网纹样等形式则越来越简略，这些也证实了这一推测的正确性。如西方诸窟的分布图所示，大体可以划分为第21至30窟，第31窟至37窟，以及第38窟及其以西诸窟龕这3组。为了方便讨论，笔者将它们分别命名为西方诸窟东区、中央区和西区。虽然西方诸窟的中型窟在最初时期（第21窟至第23窟）窟的形式还未定型，但从第24窟开始至中心塔柱窟的第39窟之间的窟，大多采用三壁三龕或将壁面分成上下两层这两种形式。本文将从东区中型窟的第24窟，以及与其相邻且形式相近的第25窟开始论述。

一、西方诸窟东区的中型窟

A. 第24、25窟

第24、25窟都是长方形平面和平顶天井的中型窟，北壁和东壁、西壁各开一龕，采用三壁三龕的形式。这是第2期诸窟所没有的窟形式。第24窟高3.4米，东西2.95米，南北2.8米。第25窟高2.9米，东西3.4米，南北2.75米^[6]。这两个窟不仅位置接近，而且在窟的内容方面也有很多共通点，因此被认为有很密切的关系。和第2期的大多石窟一样，不能否定它们可能是成对开凿的，当然这两窟也不尽相同。



图1

第24窟中，北壁坐佛像的右边配置交脚菩萨像，左边配置坐佛像，这十分罕见。（图1）东西两壁都是二佛并坐像配胁侍菩萨像。坐佛像虽然风化严重，但是可以辨认出从腹前垂下的袈裟被右足从中间分开，至少形成了2个U字形，这与第6窟中原始的悬裳座不一样。天井被分成了9块，飞天围绕着中央的莲花逆时针方向飞翔。



图 2



图 3



图 4

第 25 窟中，北壁设二佛并坐像，左右配交脚菩萨像作为胁侍。东、西壁都是坐佛像配以胁侍菩萨像的三尊像。壁面下层刻有供养者，这是第 24 窟所没有的。坐佛像身着汉民族式袈裟，右足将袈裟及裳从中间分开，虽然不太分明但是形成了 4 个 U 字形（图 2）。此外，第 25 窟南壁门口左右各雕出 1 体立佛像，第 24 窟的已经破损不存。西壁侧的立像，是迁都前的石窟中也曾数次出现过的阿育王施土因缘图（图 3）。和迁都之前一样，表现的是 3 个童子合力将土捧入释迦的钵中的情景。而东壁侧仅表现出立佛像而没有其他特别的场面（图 4）。胁侍菩萨像的天衣呈 X 字状交叉并穿过玉环，这是第 5、6 窟中所没有的形式。和第 24 窟一样，天井被分割成 9 块，但是中央表现的是交龙。此外，交龙的上下左右雕出莲花，四个角落还刻出飞天，中间的 2 体飞天手中各捧太阳和弯月（余下的 2 体不明瞭）。

B. 第 27、29 窟

这两个窟，相较于第 24、25 窟而言，有着更多的共通形式，也许当初是被成对开凿出来的。第 27 窟高 4.95 米（东、西壁 4.4 米，南、北壁 3.85 米），第 29 窟高 4.6 米（东、西壁 4.15 米，南、北壁 3.2 米），都是中型窟，北、东、西壁都被分成上下 2 层。这（上下两段龕的形式）和三壁三龕式都是西方诸窟典型的壁面形式。两窟都是仅在北壁的上下层里各开凿 3 龕（东、西壁的上下两层里各开凿 2 龕），窟顶中央凿莲花，周围划分出 8 个梯形，里面满刻飞天。由于位置相近并且具有很多共通形式，不难看出营造这两个窟的工人之间有着密切的联系。但是，第 27 窟的北壁上层 3 龕全是交脚菩萨像（图 5），而



图 5

第29窟北壁上层中央龕是倚坐佛像（但两窟都是只有中央的一龕像是以半跏思惟像为胁侍的，图6），而且，前者的西壁上层南壁侧可以见到以弟子像为胁侍的交脚菩萨像龕，而后者在同样的位置是以菩萨像为胁侍的坐佛像龕。由此可以认为，两窟之间，交脚菩萨像与倚坐像，以及交脚菩萨像与坐佛像之间有着互换性，在像的配置方面并没有重要的思想根据。虽然在第2期诸窟中（第9窟与第5窟等）也可以见到交脚菩萨像与半跏思惟像的组合，以及胁侍以弟子像的交脚菩萨像，



图6

但是胁侍以半跏思惟像的倚坐像在第29窟之前几乎不存在。两窟的坐佛像都是露出右足，但是在第27窟中可以清楚的看到袈裟以及从其下露出的裳形成4个U字形（图7）组成了悬裳座（与第24、25窟相异）。第27窟中，三壁都在下段的最下层中央设小龕，在其左右刻帷幕及供养人。另外，第29窟的南壁的东壁侧刻有阿育王施土因缘图（第27窟中由于这一部分塌落而不能确认，图8）。

C. 第26窟、28窟

在第27窟的左右两侧，开凿了方形平面平顶天井的第26窟和第28窟。第26窟高2.45米，东西2.53米，南北2.35米。北壁的楣拱额龕内刻有二佛并坐像，其左右配倚坐佛像。楣拱额内刻数体坐佛，坐佛被置于“折叠格”内（水野清一和长广敏雄将此称为「折屏風式のわく」，宿白将其称为“折叠格”）。与此相同形式的化佛，在第35窟门口的延昌4年（515）铭的交脚菩萨像龕上的楣拱额中也能见到（图9，^[7]）。东、西壁是上下两段的形式，上层的楣拱额龕内是胁侍以半跏思惟像的交脚菩萨像，下层的尖拱额内设二佛并坐像，此外，上下两



图7



图8



图9



图 10



图 11

层都在壁面的两端雕出菩萨立像（图 10）。

第 28 窟与第 24、25 窟相同，都是三壁三龛的形式。窟高 3.1 米，东西 2.3 米，南北 2.5 米。北壁置二佛并坐像。东壁毁坏，西壁设坐佛像及胁侍弟子像和菩萨像。有意思的是，西壁尖拱额的上部左右两侧，刻出逾城出家（南壁侧）和犍陟吻足（北壁侧）的场景（图 11）。在第 2 期诸窟中，第 6 窟的明窗左右壁以及第 2 窟中心塔柱西面等处可以看到犍陟吻足场景的先例，但这些都没有与逾城出家的场景成对的出现。如此看来，这两个场面可以被认为是因为在佛传中时间相近而被组合在一起的。这个尖拱龛虽然有花网纹样的装饰，但没有像第 25 窟中那样的手持花网的童子，取而代之的是用小圆形花纹样将花网固定在额上（图 11、2）。同样的纹样在第 29 窟也可以见到，因此第 28 窟、第 29 窟以及第 27 窟的造营年代应该相近。此窟上方的第 28-2 窟的门口，凿有正始四年（507）和延昌三年（514）铭文的两个小龛^[8]。



图 12



图 13

这两龕都很朴素，但前者中有由4个U字形组成的悬裳座（图12）。因此，第27、29、28窟的开凿时间可以考虑为在正始四年（507）左右。但是第28窟的位置处于也许是成对开凿的第27与29窟之间，因此其时间应该略晚，由此也可以知道中型窟并不一定是按照由东往西的顺序开凿的。

D. 第30窟

这个窟高5.2米，东西4米，南北3.4米，方形平面和平顶天井。三壁都是上下两段龕的形式。北壁上下层各开三龕，下层设三个坐佛龕，上层的中央设倚坐像龕，左右配置交脚菩萨龕。这种壁面构成与第29窟相同（图13）。但是第30窟的话，东壁的上下层都是各置2体坐佛，而西壁的上层置1体坐佛，其左右雕出像胁侍一样的立佛像。坐佛头顶的天盖雕出兽面的装饰，帷幕垂下（图14）。南壁的西壁侧上层可见降魔图，下面刻有犍陟吻足和维摩、文殊像^[9]（图15）。此窟的降魔图中，描绘出了倒在释迦身前的军队，与第10中的降魔图相类似。在这些的下方，还雕出1体坐佛^[10]。天井没有分区，中央和四角雕出二重圆的纹样，周围刻有逆时针飞翔的飞天。遗憾的是，南壁东部破损。



图14



图15

西壁的坐佛像身着汉民族式袈裟并露出右足，袈裟及从其下垂下的裳形成4个U字形组成了悬裳座。与第27窟相比，此处下层的U字形更加分明，悬裳座整体也更长，这种定型化的悬裳座形式，被指出与510-520年代的龙门石窟古阳洞所见的相近似^[11]。这尊像虽然从胸部垂下长带，但带子并不是用来绑住内衣的，而更像是附属于内衣的^[12]。此外，与第25窟

和第 29 窟所不同的是，此窟的南壁门口两侧没有采用阿育王施土因缘图。

二、西方诸窟中区的中型窟

A、第 31 窟

第 31 窟由前室和后室组成，前室北壁上开设明窗。虽然是“这一带少见的大石窟”（窟后室高 5.7 米，东西 4.8 米，南北 3.7 米），但是前室南壁全部不存，北壁的龕像也大多是后来补刻的^[13]。明窗的东西壁刻有骑象像和骑马像（图 16），明窗的天井中雕出朝向主室方向飞翔的 4 体飞天。前室与后室的构成，以及在明窗上施以雕刻，这些都是第 2 期诸窟的重要特征。第 9 窟明窗的西壁也有骑象像。第 2 期中，这些都是与山岳纹样成对出现的，但此窟中，骑马、骑象像的下面没有刻出山岳纹样^[14]。取而代之的是在上方雕出帷幕，这是第 9 窟中所不见的。门口的东、西壁刻力士像（图 17），天井刻交龙，这样的先例在第 12 窟等第 2 期诸

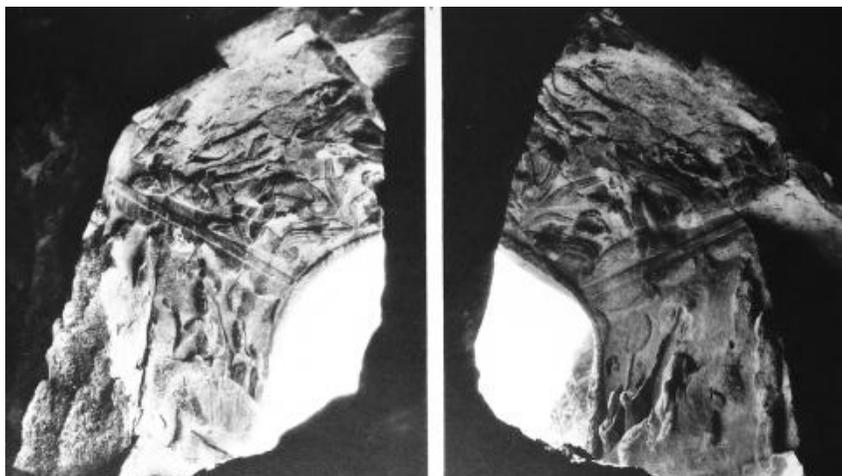


图 16



图 17

窟中也能见到。但第 2 期的力士像一定是朝向窟内站立的，而在这个窟中，力士像则是朝向窟外的。后室几乎完全风化所以细节不太明瞭，三壁都是采用的上下两段龕的形式。但是北壁下层只雕出二佛并坐像，上层的中央设交脚菩萨像，其左右胁侍以半跏思惟菩萨像，西壁侧刻维摩、文殊像（东壁侧由于风化不能确定）。东、西壁都是下层设坐佛像 1 体，上层设佛倚坐佛像和交脚菩萨像各 1 体^[15]（图 18），南壁也是上下分两层，在门口两侧合计刻有 4 体坐佛像。

B. 第 33、34 窟

这两个窟，具有若干共通形式并且位置也相近，因此也可以被考虑为是成对开凿的。但是窟的大小有些差异。

第 33 窟是高 5.15 米，东西 5.4 米的方形窟，天井大概是平顶。南壁虽然完全塌坏，但可以知道原来是三壁三龕的形式。北壁置二佛并坐像，其左右胁侍有菩萨像和弟子像（图



图 18



图 19

C. 第 35 窟

在由 3 叶的半忍冬纹所装饰的外壁门口的两侧，刻有力士像，其中一尊手握金刚杵一样的东西。窟高 4.85 米，东西 4.5 米，南北 3.6 米。三壁三龕的形式，平顶天井，但天井上的雕刻已不存。与第 27 窟同样，在壁面下段的空间中刻出帷幕和供养者。门口的左右壁的追刻中有一个延昌 4 年（515）铭的交脚菩萨像龕，所以这个窟的开凿年代应该在 515 年之前^[20]。

这个窟有明窗，左右侧壁雕出多面多臂的湿婆（东壁）和毗湿奴（西壁）。这种组合与第 8 窟门口左右壁的相同^[21]。明窗的天井中雕出莲花。窟的北壁设坐佛像，西壁设倚坐佛像，东壁设胁侍了半跏思惟像的交脚菩萨像。壁面上部可见千佛。坐佛像由于风化而细部不

19)，西壁可以看到交脚佛像。东壁也可见交脚像，但无法判断是否为佛像。在第 7、8 等窟中也可见到交脚佛像^[16]。西壁交脚佛像的旁边（北壁侧）雕出阿育王施土的场面（图 20，南壁侧损坏）。东壁交脚像的北壁侧残存了坐佛。东、西壁都在壁面的最上部雕出了天盖装饰，这和本文至此为止所见的所有窟相同，但不同的是此窟的尖拱额上部还刻出千佛。

第 34 窟虽然与第 33 窟相类似，但是规模较小（窟高 3.8 米，东西 3.6 米）。与第 33 窟不同的是，此窟壁面的下层刻供养者，并且各个壁面的中央都开设小龕。而供养者排列在帷幕下这点与第 27 窟相同。尖拱额上利用小圆花纹样将花网纹固定住，这一点与第 28、29 窟相同。北壁虽然雕出二佛并坐像，但与第 33 窟的区别在于是以 2 体菩萨像作为胁侍的。东、西两壁都是中间置坐佛像，左右胁侍立佛像。坐佛像的右足将袈裟和裳分成 4 个 U 字形，形成悬裳座。尖拱额的上部刻出两列千佛。西壁的北壁侧刻出释迦手抚跪着的罗睺罗头部的罗睺罗因缘图（图 21），南壁侧刻立佛^[17]（也许是儒童布发本生图），东壁的北壁侧刻阿育王施土因缘图（南壁侧由于破损，像的配置不明）。在云冈石窟中，阿育王施土因缘图和儒童布发本生图的组合有数例^[18]，可以在第 2 期诸窟中的第 12 窟前室上层西北角和东北角看到。安田治树认为，这个组合的原型应该是来自犍陀罗和阿富汗^[19]。但是第 34 窟中并没有采用这个组合。



图 20



图 21

分明，交脚菩萨像保存状态良好，可以看到 X 字状的天衣穿过玉环，并且佩戴 U 字形的颈饰，这些都很有特色。造像头上的楣拱额是在“折叠格”中刻化佛的形式。西壁楣拱额的南壁侧刻有逾城出家图（北壁侧不明），东壁楣拱额的南壁侧刻涅槃图（图 22）。东、西壁的北侧都由于风化或塌落等原因而无法得知原来的情况，云冈石窟中涅槃图的例子非常少，此处被认为是与舍身饲虎图组合在一起的^[22]（图 23）。实际上，也确实能看到几头类似于小老虎的形象。这样的话，东壁表现的是释迦之死以及释迦前世之死，而西壁的逾城出家图很有可能是与托胎灵梦图组合在一起，表现的是向新世界启程。在第 28 窟中，逾城出家图与犍陟吻足图组合在一起。但在第 31 窟明窗的左右壁以及第 5-11 窟南壁中，逾城出家图是与托胎灵梦图组合在一起的，因此，这个窟中的是托胎灵梦图的可能性比较高。



图 22

南壁分上下两层，西壁侧下层是降魔图（图 24），上层是儒童布发本生图（图 25），东壁侧下层是火龙调伏图（图 26），上层雕出立佛像。此外，明窗的下方雕出屋形龕，里面有维摩和文殊像。这个窟的坐佛像与第 34 窟的相类似，袈裟和裳被右足从中间分开并且形成 U 字形，但特别的是，裳的背面也被刻画出来，所以一共形成了 6 个 U 字形，这是至今为止的悬裳座中没有明显表现出来的。火龙调伏图和降魔图在第 6 窟与 12 窟，以及第 7、8 窟中可以见到。

火龙调伏图在第 7 窟的后室西壁的第 1 层南壁侧，降魔图在与其相背的第 8 窟的后室东壁第 1 层的南壁侧雕出，而在第 6 窟中，前者在东壁中层北部，后者在西壁中层中部，因此，在第 2 期诸窟中，这两个图像之间也许有什么联系^[23]。也许可以认为是第 35 窟的工人进一



图 23



图 24



图 25



图 26

步发展了第 2 期诸窟中的一些先例，使它们成对的组合在了一起。第 35 窟的降魔图中，在释迦的头上可以看见举着山或是口中吐出什么的魔物，在火龙调伏图中，龕被山岳纹样围住，顶部的两人向释迦泼水，从细节部分来看可能与第 6 窟的图像有密切的关系。这个窟中大多数成对的图像可以在第 2 期诸窟中找到原型，例如湿婆像和毗湿奴像，维摩和文殊像等。但此窟中也出现了前所未有的新组合，例如涅槃图与舍身饲虎图这样时间序列上的组合。此外，在儒童布发本生图的下面刻出降魔图，以及在可能是阿育王施土因缘图的下面刻火龙调伏图，虽然意义不明，但这个窟给人的印象是尽可能表现成对的图像。

D. 第 36、37 窟

第 36 窟是高 3.6 米，东西 2.3 米，南北 1.3 米的小型窟，壁面分上下两层。北壁下层是坐佛像，上层设半跏思惟菩萨像和胁侍以菩萨立像的交脚菩萨像。西壁下层设倚坐佛像，上层设坐佛像，东壁下层设交脚菩萨像，上层设坐佛像。此外，南壁上层的明窗左右都刻立佛像，下层的门口两侧可以辨认出有坐佛（但是西壁侧风化）。明窗和门口之间雕出 5 体小型的立佛像。天井被分成 3 块，中央雕出两朵莲花，其左右各刻出 1 体飞天。



图 27

第 37 窟高 4.7 米，东西 3.9 米，南北 3.5 米，是三壁三龕的形式。北壁雕出交脚菩萨像以及胁侍菩萨像，交脚菩萨像所在的龕内还刻出弟子像（图 27）。东西壁都设坐佛，西壁坐佛像的尖拱额的南侧刻射箭太子像（图 28），北侧刻举象的太子像。东壁坐佛像的尖拱额的南侧刻莲花



图 28

和托胎灵梦图（图 29），北侧刻九龙灌顶图。这些图像大多都可在第 6 窟的佛传图中见到，另外，举象太子图可以在受到第 6 窟强烈影响的王母宫石窟中见到。不难看出，这应该是佛传中时间相近的两个场景被组合在了一起，东、西两壁都是按照佛传的进行而由南向北的配置图像的。



图 29

下层中供养人和帷幕一起被雕刻出来。南壁的明窗和门口之间刻二佛并坐像，以及呈现交谈状的 2 体菩萨像，还有维摩、文殊像等（图 30）。与第 25 窟和第 27 窟相同，门口的左右都雕出立佛像，此外明窗的左右壁还雕出逆发的天人像。天井被分成 9 块，大概是中央刻莲花，周围环绕飞天。明窗的左右壁刻浮雕，东、西壁刻佛传图等点与第 35 窟类似。总之，这两个窟的特点是与第 2 期诸窟有很大关联性。



图 30

三、中型窟的特点

A. 窟的形式

中央区的第 31 窟的后室北壁以及东、西壁采用的是上下两段龕的形式，第 33 窟以西的中型窟采用的是三壁三龕的形式。东区的第 27、29、30 窟的北壁以及东、西壁采用的是上下两段龕的形式，第 24、25 窟采用的是三壁三龕的形式，由此可知中央区继承了东区窟的形制。而实际上，第 34 窟与第 27 窟在一些细节部分也可以看到联系。在窟的大小方面，东区的第 24、25 窟高 3 米左右，东西及南北宽 3 米左右，而第 27 窟和第 29 窟高 5 米，东西及南北都近 4 米宽。中央区除了前后室兼备的第 31 窟，第 33 窟也是高 5 米左右，东西及南北超过 5 米宽，第 34 窟较小，高 3.8 米，东西宽 3.6 米。另外，第 35 窟和第 37 窟与第 27、29 窟规模相近。采用上下两段龕形式的第 36 窟，高 3.6 米，东西 2.3 米，南北 1.3 米。由此可知，从东区至西区的窟的大小并不一定是逐渐增大的，窟的规模与窟的壁面形式之间也没有必然联系。

西方诸窟中，自第 31 窟之后大规模的石窟仅见第 39 窟。第 3 期中开凿出这样兼具前后室的石窟并不是一件容易的事。这无疑与第 14、15 窟以及第 3、4 窟等从第 2 期开始的大规模窟的开凿活动的有关。第 33、34 窟以后，中型窟从上下两段龕的形式向三壁三龕形式转变的一个原因，也许是因为上下两段龕的形式需要雕出更多的佛像，而为了避免这种情况所以壁面形式才发生了变化。另一方面，南壁继续采用上下两段龕的形式，这是因为门口两侧有“显然相对应的空间”，这符合大量使用成对图像的要求。

B. 成对的图像

东区与中央区的中型窟有很大区别，例如在东区不太显眼的成对的图像，在中央区中很常见。当然，东区也能在第 24 窟的门口左右看到阿育王施土因缘图和立佛的组合，这可能与第 19 号窟的明窗左右雕出的 2 体立佛像（罗睺罗因缘图和立佛像）有关系。在中央区，与因缘图或者佛传组合在一起的二体立佛像，可以在第 34 窟西壁，第 36 窟明窗左右，第 37 窟门口左右见到。除此之外，在中央区里还有第 31 窟的骑象像与骑马像，第 35 窟的湿婆与毗湿奴像这样的雕在明窗左右壁的图像，以及第 35 窟南壁的从第 2 期诸窟继承的降魔图与火龙调伏图等，而这些都是东区所没有的。在第 35 窟东壁的南壁侧中出现了涅槃图与舍身饲虎图这样表现死亡的新的组合形式。第 37 窟的东西壁，雕出举象的太子和射箭的太子，以及九龙灌顶和托胎灵梦图等，由此可以看出，中央区中对于“成对”的概念要强于东区。

横向排列的维摩、文殊像可以在第 1 窟中找到祖型，在东区的第 30 窟中也能见到。中央区的话，第 31、35、37 窟中可以见到。但第 37 窟中，这与二佛并坐像以及 2 体呈对话状的菩萨配置在一起。由此可以理解到，中央区的工人们注重图像的设计感而忽视其象征性，最优先考虑的是壁面构成。由此可以联想到第 2 期诸窟的明窗左右壁也并不一定雕出同样的图像。第 9 窟中，明窗西壁是骑象菩萨像，东壁是坐在池中生出的莲花上的菩萨像。虽然成对图像的增加是从第 33 窟开始的，但其出现应该是以西方诸窟中罕见的兼具前后室的第 31 窟为契机的。在这个窟中，雕出了第 2 期诸窟所流行的门口左右的力士像以及门口天井的交龙像。因此，在中央区中成对图像的流行，可以看做是第 2 期诸窟的延长。

C. 尊像的配置

东区的第 22、25、26、28 窟的北壁，没有采用上下两段龕的形式，雕出了二佛并坐像。第 21 窟与第 23 窟是以二佛并坐像为主尊，第 24 窟是在东西壁配置二佛并坐像。但北壁采用上下两段龕形式的第 27、29、30 窟中并不见二佛并坐像。另一方面，中央区里，采用上下两段龕形式的第 31 窟的后室，北壁下层设二佛并坐像，而三壁三龕形式的第 33、34 窟也雕出了二佛并坐像。第 35、37 窟虽然采用了三壁三龕形式但不见二佛并坐像，而上下两段龕形式的第 36 窟也没有二佛并坐像。也就是说，在东区中，后半期出现上下两段龕的形式后便不雕出二佛并坐像，而里中央区，最初期的上下两段龕形式的窟中采用了二佛并坐像，但到了后半期的第 35 窟以后，二佛并坐像又消失了。

第 35 窟中，北壁设坐佛像，西壁设倚坐佛像，东壁的半跏思惟像的左右配交脚菩萨像。第 36 窟虽然是上下两段龕的形式，但下层设倚坐佛像配交脚菩萨。在云冈第 2 期诸窟中，交脚菩萨像与倚坐佛像有对应关系，被认为分别是弥勒菩萨和弥勒佛^[24]，但也有观点认为不同的坐姿只是由于注重设计感，倚坐佛像并不是弥勒佛。如果采用前者的观点的话，第 35 窟便与东西壁配置 2 体交脚菩萨像的第 33 窟相同，是一佛二弥勒像的构成。与此相对的，如果采用后者的观点的话，这个窟并没有特定的主题思想。

四、西方诸窟的中小龕

A. 东区

东区的中小龕开凿在中型窟与中型窟之间以及其上方。有第 22-1、22-2、23-1、24-1、24-2、25-1、25-2、26-1、26-2、26-3、26-4、27-1、27-2、28-1、28-2、29-1、30-1、30-2、30-3、30-4 龕等合计 20 个龕被开凿出来。虽然近半数空龕以及内容不明的龕，但是第 24-2、25-2、28-2、30-4 是坐佛龕，第 22-1、23-1、26-2、27-1、27-2、28-1 是三壁三龕形式的龕。第 25-1 龕是上下两段龕形式的，第 24-1 龕的北壁设二佛并坐像，东西壁是上下两段龕的形式。



图 31



图 32

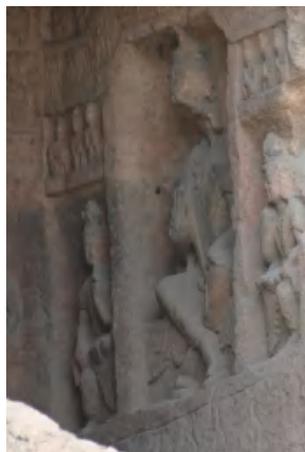


图 33



图 34

这其中保存状态比较好的第 24-2 龕(坐佛龕)，主尊的右手掌正面前方，左手下垂，第 4 指与第 5 指似乎是屈指的，右足前端从袈裟中露出趺坐。袈裟和裳分成 4 个 U 字形，形成悬裳座(图 31)。第 25-2 龕是椭圆形平面，北壁是右手施无畏印的坐佛像，左右胁侍着菩萨像和弟子像。西侧的弟子像是老年，这些造像的上方刻出千佛。第 28-2 龕中，北壁设有右手施无畏印左手握着袈裟一端的坐佛以及胁侍菩萨像。入口附近的左右壁中有此前提到过的正始 4 年(507) 铭

以及延昌 3 年铭(514) 的追刻小龕。天井中浮雕出飞天。三壁三龕形式的第 23-1 龕中，北壁是右手施无畏印左手握衣端的坐佛以及胁侍菩萨像(图 32)。裳分成 4 个 U 字形，形成悬裳座。东西壁雕出坐佛以及胁侍，每个像周围都充满了千佛(但是东壁主尊缺失)。天井有一部分残缺，原来也许是分成 9 格，其中刻莲花和飞天。此外，第 27-2 窟中，北壁是右手缺失左手结与愿印的坐佛，龕外还刻出胁侍菩萨像，西壁破损，东壁刻胁侍了半跏思惟像的交脚菩萨像(图 33)。这之上的楣拱额里刻出“折叠格”，里面刻化佛，交脚菩萨身披 X 字状天衣，交叉部分有环玉装饰，这些都是中央区比较晚的石窟里才出现的形式。天井的中央刻大莲花，周围环

绕4体飞天。第25-1龕是罕见的采用上下两段龕形式的中小龕，天井大部分损坏。北壁的上层刻2体交脚菩萨，下层配2体坐佛，西壁的上下层各刻出2体坐佛（图34）。

B. 中区

中区的第31窟以西至第33窟的东边一带中小龕很密集。这里有第32-1、32-2、32-3、32-4、32-5、32-6、32-7、32-8、32-9、32-10、32-11、32-12、32-13、32-14、32-15、33-1、33-2、33-3、33-4、33-5、33-6、33-7、33-8龕等合计23个小龕。第32-7、32-15龕是坐佛龕；三壁三龕形式的龕有32-2、32-3、32-6、32-11、32-12、32-13、32-14、33-6、33-7等龕；上下两段龕形式的有32-9龕；仅东西壁具备上下两段龕形式的有第32-4、32-5、33-1、33-2、33-3、33-4等龕。此外，第34窟以西还有第35-1、35-2、36-1、36-2、36-3、36-4、37-1、37-2等8个龕。这其中，坐佛龕有第37-1龕；而第35-2、36-1（右壁千佛）、36-2、37-2龕是三壁三龕的形式；第35-1龕只有东西壁是上下两段龕的形式的。

三壁三龕式的第32-12龕的北壁中，带有帷幕天盖的宝帐内可以看到右手施无畏印左手握衣端的坐佛，袈裟和裳的前部可能被右足分成两部分（图35）。帷幕中刻出兽面这点与第30窟的西壁类似。宝帐外两侧刻胁侍菩萨像和弟子像，但与第25-2窟不同的是弟子像站在胁侍菩萨的外侧，这与第33窟的北壁相类似。天井的中央似乎刻着大莲花。相邻的第32-13龕中天盖两侧配半跏思惟像，从这点可以看出与第32-12龕有着密切的关系。

上下两段龕形式的第32-9窟的北壁，下层设二佛并坐像，其两侧各有2体胁侍菩萨像，上层设半跏思惟像，其两侧胁侍交脚菩萨像（图36）。东壁的上下层都破损了，原有的造像

不存，西壁下层设坐佛像及胁侍菩萨像，上层的中央设倚坐佛像，两侧分别胁侍有2体菩萨像和坐佛像。这样的壁面构成以及倚坐像的脚踝部的类似裤腿边缘的表现，都是至今为止所不见的形式。第33-3窟的北壁中帷幕从宝帐的天盖



图 35



图 36

垂下，宝帐内设二佛并坐像及胁侍菩萨像，西壁是上下两段龕的形式，上层的宝帐内设坐佛，其上方两侧刻维摩、文殊像，在此下方各刻出3体弟子像。下层中央的宝帐内刻出被地天举着脚尖的双脚菩萨像，左右刻出树下半跏思惟菩萨像（图37）。东壁应该是上下两段龕的形式，但破损很严重，上层的上部还残存着带有天盖的宝帐的一部分，北壁侧刻出在象背上安坐的

菩萨像，下层刻出树木下的摩耶夫人和释迦诞生的场面（图 38）。乘象菩萨像在第 32-4 窟外壁东侧上部也可见。天井中央刻大莲花，周围分成 4 块，各刻出飞天。

第 34 窟的西边有三壁三龕形式的第 36-1 龕和第 36-2 龕，前者的西壁满刻千佛（图 39）。后者的北壁以及东、西壁也几乎充满了千佛，北壁上方的宝帐内中间刻交脚菩萨像，两边刻倚坐佛像和胁侍菩萨像，东西壁上方的尖拱额内刻坐佛以及胁侍菩萨像，各刻在小的方形龕内。第 36-1 龕的天井中央似乎雕出大莲花，第 36-2 龕的天井分成 6 块，里面配飞天。第 35-1 窟的北壁设坐佛，坐佛的足尖将袈裟和裳分开形成 4 个 U 字形，东、西壁采用上下两段龕的形式。东壁的造像已不存，西壁上层设佛倚坐像，下层雕出坐佛像，后者的左右两侧对称的安置了维摩、文殊像（图 40）。



图 37



图 38



图 39



图 40

五、中型窟和中小龕（小型窟以及坐佛龕）的关系

A. 中型窟和中小龕（小型窟）的造营顺序

东区的中小龕中常见椭圆形平面龕内设坐佛的形式，但到了中央区，具有方形平面并且纵深加深的窟龕有所增加，而坐佛龕减少。由此可以看出，中央区在开设中小龕的时候，将其造得“与石窟相类似”的意识要强于东区。虽然一直以来都是统称为中小龕，但是除了椭圆形平面的坐佛龕以外，其他的考虑为小型窟比较妥当。这一点从几个遗存下来的小型窟的天井的形式与中型窟相类似也可以看出来。从营造的顺序来看，如果是先在上方开凿小型窟以及坐佛龕，再沿着地面在剩下的空间中开凿中型窟，这比较难以想象。所以，东区应该是先开凿了中型窟，然后在这些窟的周围开凿了一些附属的小型窟以及小型龕。第 23-1 窟和第 24-2 窟主尊的悬裳座虽是由 4 个 U 字形组成的但很短，而这附近的中型窟的第 25 窟也采用了这个形式，因此这三个窟的开凿时间应该很相近^[25]。而位于中央区前端的第 31 窟的营造打破了这种在中型窟的周围开凿小型窟以及坐佛龕的模式。第 31 窟与第 33 窟相隔了一些距离，而这两窟之间所开凿的小型窟与坐佛龕的数量几乎与东区的第 20 窟以西至第 30 窟的西

部这之间的数量相当。也就是说，在受到第2期诸窟强烈影响的具备前后室以及上下两段龕形式的大型窟的第31窟被开凿之后，暂时只开凿了一些小型窟以及坐佛龕。开凿第31窟这样的大型窟需要很多时间，所以结果就是在其西侧的很大一片空间里只开凿了小型窟以及坐佛龕。而第33窟和第34窟之间未见小型窟和坐佛龕的原因，大概是在第33窟工事开始时，第31至33窟之间的小型窟以及坐佛龕大多尚未完成。由此可以认为小型窟和中型窟的工人系统是不同的^[26]。但从第34窟往西，第35窟开始，中型窟与小型窟以及坐佛龕的开凿时期再次变得相近。

B、中央区的中型窟与小型窟的影响关系

东区后半区的中型窟里，上下两段龕的形式有所增加，但是小型窟里三壁三龕形式所占的比例较大。而第32窟周围，仅东、西壁是上下两段龕形式的小型窟比较集中，离地面较近的第32-4、32-5窟以及这之上的33-1、33-2、33-3、33-4窟等6个石窟也可能是这种壁面形式。距地面约有5米高的第32窟，从外面无法得知其内部的样子，内容总录上也没有记载。但是结合东、西壁的拓本进行想象的话，可能也是上下两段龕的形式。在这个窟的周围，可以见到几个是上下两段龕式壁面形式的小型窟，这应该不是偶然。开凿在离地面较高位置的第32窟，虽然被认为是中型窟，但是与小型窟有着密切的关系，所以应该将其分进小型窟组。

东区的小型窟，即使是三壁三龕形式，北壁也很少雕出二佛并坐像，这与东区的中型窟有很大的不同。另一方面，中央区的第32窟附近的窟龕中不仅能见到几例二佛并坐像，第32-12窟的北壁帷幕中还刻出兽面，且主尊的两侧配置身长不一的菩萨像与弟子像等，可以认为与第30窟西壁以及第33窟有联系。第32-12窟的西壁雕出维摩文殊像，这在第32-9窟西壁、第32-11窟北壁、第33-3窟西壁、第35-1窟西壁中也能见到。

以上所举的几例维摩文殊像都是设在主尊两侧且相对，这与中型窟里处在同侧并相对的形式有所不同。此外，第33-3窟上层是骑象菩萨像，下层刻释迦诞生图，这些应该是各自与什么图像组合在一起的，可能从第32窟附近的小型窟起，成对图像的使用逐渐开始增加。而且这些小型窟（包括第32窟）采用的都是上下两段龕的形式，应该与第31窟有关系。第35窟周围的第35-1、35-2、36-1等窟，与第35窟一样北壁没有刻二佛并坐像，且南北壁雕出不同的像。从以上这些事例可以看出，中央区里中型窟与小型窟的关系要比东区里的更密切，小型窟与中型窟呈同样的发展趋势。

六、第2期诸窟外壁的小龕以及小窟

A. 第11至13窟外壁崖面的小型窟以及坐佛龕

第3期的小型窟以及小龕，除了西方诸窟以外还有一些分布在第11至13窟的外壁以及西侧一带。其中年代最早的是第11-4龕。这个龕的主尊所着的袈裟还没有汉民族化，所以大概是与第9、10窟同时期的。第11-7龕以及第11-6、11-10龕紧随其后，稍晚一些的是第11-14龕（489年）以及第12-1龕（500年）^[27]。这样的话，这些龕大多不属于第3期，

而应该是第 2 期末期。虽然第 11-17、11-8 龕以及第 12-1 龕中（图 41），主尊的右足将腹前的袈裟分成 2 部分，但除此之外其他小龕的本尊大多不具备悬裳座，这也包括第 11-14 龕。值得注意的是，第 11-10、11-17 龕、11-8 龕的壁面满刻着千佛（图 42），以及第 11-7 龕是椭圆形平面，且在左右壁刻交脚菩萨龕（图 43）这两点。也就是说，西方诸龕的东区及中央



图 41



图 42



图 43

区的诸龕都与第 11 龕附近 500 年以前所开凿的小龕有所关联，或许可以认为西方诸龕是受到了第 11 龕外壁周围小龕的影响。例如，像第 11-9 龕那样具备方形平面及左右壁，形式上接近小型龕但没有纵深，第 12 龕东侧的第 12-2 龕虽然左右壁采用上下两段龕形式，但是本尊并没有悬裳座。

与第 11 龕附近的小龕不同的是，第 13 龕附近有很多未完工的小龕，因此它们的开凿时间应该略晚^[28]。这些 13 龕附近的小龕里，像第 12-1 龕一样纵深加深，平面由椭圆形向方形转变，近似于小型龕的龕增多。第 13-15、13-16、13-17 龕，这 3 个龕并列的开在明窗与门口之间，每个都在北壁雕出足尖将袈裟与裳分成 4 个 U 字形组成悬裳座的坐佛。且每个龕都在东壁刻交脚菩萨像，西壁各刻二佛并坐像、阿育王施土、坐佛。北魏后期，阿育王施土图与儒童布发本生图发生混淆，表示的是过去佛，所以与东壁的交脚菩萨像组合在一起，这 3 龕表示的应该是三世佛（图 44）。

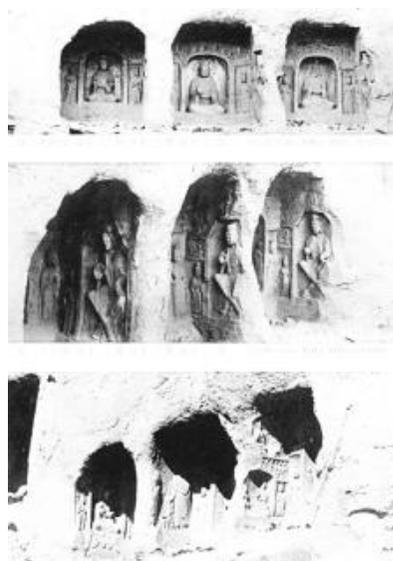


图 44

B. 第 2 期诸龕外壁崖面的小型龕（第 11-16、第 5-11、5-10 龕）

第 11-16 龕是第 11 龕至 13 龕的外壁崖面中比较大的一个小型龕，能明显的区别于其他的小龕，打破了太和 13 年（489 年）铭的第 11-14 龕的一部分。北壁设二佛并坐像，西壁设坐佛像，东壁设交脚菩萨像，因此这个龕的主题为三世佛的可能性很高。北壁的二佛并坐像中，坐佛的足尖将袈裟与裳以及裳的内侧分成 6 个 U 字形组成悬裳座（图 45）。但西

壁的坐佛的裳的内侧没有被分开，只能见到4个U字形（图46）。南壁门口两侧的立佛像中，东壁侧的佛像的脚下刻出儒童布发本生图，头部上方刻文殊像（图47）。此外，门口东壁侧的另1体立佛的头部上方刻维摩像。天井被分割成9块，中央刻交龙，四角刻莲花，余下的部分刻飞天。第5-11、5-10等窟与这个窟有一些类似形式。两窟都是北壁与西壁刻坐佛，东壁设交脚菩萨像。北、西两壁的坐佛的悬裳座的形式，都是坐佛的足尖将袈裟与裳的前部分割成4个部分，同时裳的内侧也被分成2部分，即由6个U字形组成悬裳座（图48）。因此，这两窟的造营时期应该晚于

局部采用这种形式的第11-16龕。除此之外，第5-11、5-10窟及第35窟中可以见到，而第11-16窟中没有的形式还有很多，例如交脚菩萨戴着U字形的首饰且两脚尖被地天举起，楣拱额内有“折叠格”式化佛。此外，第5-11、5-10窟与第35窟中，交脚菩萨肩部的天衣两端高高翘起，胁侍菩萨像的天衣交叉的地方装饰有玉环，由此可以看出这3窟之间有密切的影响关系（图49、22）。第5-11窟、5-10窟中，西壁坐佛像的左右配维摩、文殊像，第5-11窟南壁门口两侧刻出阿育王施土图（东侧壁）与立佛，第5-10窟的刻儒童布发本生图（西侧壁）与立佛像，在这些造像的上部，第5-11窟刻逾城出家 and 托胎灵梦图，第5-10窟只刻出托胎灵梦图。



图 45



图 46



图 47



图 48



图 49

C. 第2期诸窟外壁的小型窟与西方诸窟

第11窟周围坐佛龕的营造时间要早于西方诸窟东区的始凿时间，第11-7窟那样东、西壁设交脚菩萨像可以被视为第33窟（西方诸窟中央区）的先例，由此可知西方诸窟中央区也受到了第11窟周围小龕的影响。但在第11窟的周围坐佛龕是主流，因此很难想象这些龕的工人与西方诸窟的工人是同一个系统的。而且在第13窟附近，已经发生了坐佛龕向小型窟转变的趋势，这应该是早于西方诸窟中央区的。另一方面，小型窟的第11-16窟门口两侧的儒童布发本生图（不是阿育王施土图）与立佛的组合等，应该是受到了西方诸窟的间接影响。虽然北壁与东、西壁各配置不同的图像表现三世佛，但成对使用的图像只有维摩文殊像，而

没有像第 5-11 窟中所见的逾城出家、托胎灵梦图等的组合。从交脚菩萨的诸种形式来看，第 5-11、5-10 窟比第 11-16 窟要迟，而与第 35 窟的营造时间相接近。这样的话，从第 11-16 窟向第 5-11、5-10 窟发展的时候，第 2 期诸窟外壁小型窟的工人们持续着自立的发展，且不能否认这也可能影响到了西方诸窟中央区后半的第 35 窟。所以，也应该考虑到第 5-11、5-10 窟模仿了受第 11-16 窟影响的第 35 窟这种可能性。不管怎么说，第 35 窟中左右对称性突然减弱应该是与第 11-6 窟有关的，第 35 窟整体的主题可以理解为是三世佛。第 5-11 窟中与逾城出家图组合在一起的是托胎灵梦图，因此第 35 窟西壁的逾城出家图也可以被考虑为是与托胎灵梦图组合在一起的吧。此外，北壁主尊为交脚菩萨像，东、西壁设坐佛像的第 37 窟应该也与第 5-11、5-10 窟有关系。

七、西方诸窟西区（第 38 窟）

位于西区东端的第 38 窟中雕出很多成对的图像。此窟高 1.8 米，东西 1.98 米，南北 1.45 米。位于离地面 2 米高左右的位置，虽然现在作为中型窟被编号了，但是称为小型窟可能更合适一些。第 38 窟及其周围的小型窟 38-2、38-3、38-4 窟的北壁主尊都为二佛并坐像。第 38-2、38-3 窟是三壁三龕式的小型窟，第 38-1 窟是仅东壁为上下两段龕形式的小型窟。

第 38 窟北壁的二佛并坐像的西壁侧雕出 2 体菩萨像和罗睺罗因缘图，东壁侧雕出 1 体菩萨像和涅槃图。最下层的中央设铭区并刻出杂伎（都卢寻橦），左右各刻骑马像（西壁侧）和骑象像（东壁侧）。西壁的楣拱额中刻出“折叠格”及化佛，龕内有倚坐佛像。东壁是上下两段龕的形式，上层是胁侍以半跏思惟像的交脚菩萨像，下层刻胁侍以菩萨像的坐佛像（图 50）。交脚菩萨像的两脚由地天支撑着，这种形式在第 35 窟门口和第 33-3 龕西壁下层的交脚菩萨像中也能见到^[29]。交脚菩萨像的左右都分成两层，上层设倚坐佛像，下层设坐佛像。下层的坐佛像的南壁侧是儒童布发本生图，北壁侧很可能是阿育王施土因缘图。有先行研究认为，东壁不仅仅是单纯的上下两段龕形式，其整体是表现了三世佛的“复合龕”^[30]。第 19-1 窟的明窗中也能看到同样形式的追刻龕，第 24-1 龕的西壁也采用了这种形式。



图 50

南壁门口的西壁侧分成 4 层，从上往下依次为降魔图，初转法轮图，以及屋形与楣拱额组合在一起的特殊形状的龕（里面设交脚菩萨）。东壁侧最上层是火龙调伏图，接下来的是三道宝阶，最后是雕鹫怖阿难入定缘说话图^[31]。天井如同棋盘状，交叉点上装饰有玉环一样的纹样。中央刻大莲花，其外侧有骑象像和手捧日月乘着凤凰在空中飞翔的天人（图 51）。

第 38 窟北壁的本尊回归到了二佛并坐像，西壁置倚坐佛，东壁可以算是上下两段龕的形式，上层设交脚菩萨像，此窟从整体上可以被认为是表现了三世佛题材。但是，这与东壁以及窟整体都是三世佛主题的第 35 窟有一些区别。第 38 窟不再注重左右对称性，壁面间的联系也减弱，而且中央区常见的成对的图像，例如骑马像与骑象像，阿育王施土因缘图与儒童布发本生图，火龙调伏图与降魔图等

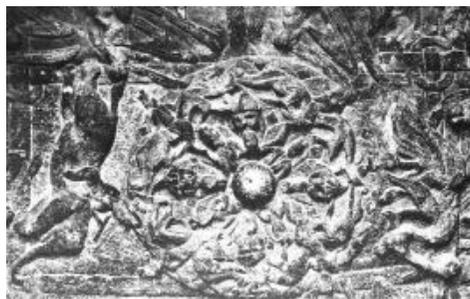


图 51

被繁琐的堆积在一起。除此之外还出现了罗睺罗因缘图与涅槃图，初转法轮图与三道宝阶图，还有骑象像与乘着凤凰手捧日月的天人等这样意义不明的组合。这个窟离地面较高且规模较小，应该归在小型窟类比较合适。但此窟的北壁设二佛并坐像，并且和中央区的中型窟一样从第 2 期诸窟中继承了很多成对的图像。由此可以知道，西区里的离地面较近的中型窟与其周围的小型窟，其开凿的工人虽然不一样，但是两者在内容上很相近，区别并不明显。

虽然无法确定第 38 窟的造营年代，但北壁下层里刻出了杂伎（都卢寻橦），而南北朝时佛教美术中出现杂伎图是在 520 年代。并且这个石窟的窟门上部有吴天恩造窟记，这则题记中虽然没有纪年铭，但是有“腾神净土”的语句。延昌 4 年（515）铭的第 19-2 窟西壁下部的龕中也能见到“愿托生西方妙乐国土”的语句，此外正光年间（520-525）的第 4 窟中也有“托生净土”的语句，因此第 38 窟开凿于延昌、正光年间的可能性很大^[32]。在延昌、正光年间所开凿的第 38 窟里可以看到西方诸窟的中型窟与小型窟的工人系统的融合，而且东壁中还有第 19-1 窟明窗左右壁所采用的复合龕。综合以上种种，我们可以知道这个时期的西方诸窟的小型窟，不仅与中型窟以及第 2 期诸窟外壁所开凿的小型窟有关系，而且与昙曜五窟中的追刻小龕也密切相关，因此可以说第 3 期诸窟从整体上是相互关联的。

八、结语

在第 3 期诸窟中，至此为止一直个别营造的工人系统（西方诸窟里的中型窟营造系统，小型窟及小龕的营造系统，第 2 期诸窟外壁的小龕及小型窟营造系统，昙曜五窟中的追刻的营造系统）终于进入了相互影响并开始紧密联系在一起时期，并且在西方诸窟西区中开凿出了第 39 窟这样的大型中心塔柱窟。除此之外，第 3 期的中心塔柱窟还有第 4 窟和第 5-28 窟。在第 39 窟里，中心塔的 4 面各被分成 4 层刻出了小龕。最上面两层可以确认出南北、东西面具有对称性，但是第 3、4 层有一部分崩坏。前壁中刻出了包含有儒童布发本生图和阿育王施土因缘图等成对图像的复合龕，另外在北壁以及东、西壁中，刻出一个个被千佛围绕的小龕，龕中设坐佛。北壁小龕里不设交脚菩萨像，这种形式让人联想到第 36-2 窟。但是由于中心塔柱和壁面的千佛及小龕，现阶段此窟整体的象征性不明。总之，在这里出现了第 3 期诸窟中至今未见的拥有新的主题思想的窟。

此窟中心塔的顶部刻出山岳纹样，这在第 1、2 窟中也可以见到。但是，西区里突然开凿出这种石窟的原因，以及与第 5-28 窟、第 4 窟等第 2 期诸窟外壁崖面的和迁都洛阳以后所开凿的石窟之间，有着怎样的关系等许多重要的问题还残留着。特别是在这次的分析研究中明确了第 2 期诸窟外壁崖面的一些坐佛龕和小型窟影响到了西方诸窟，但这些小窟龕与第 2 期诸窟之间有着怎样的关系依旧不明瞭，这是很重要的课题。在以后的研究中，希望能够通观云冈石窟诸龕，对其中的造像进行比较，以此来考察第 3 期诸窟的工人系统，并且兼及云冈石窟的工人系统和云冈石窟的营造体制。

注释：

[1] 宿白《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》192 页（云冈石窟文物保管所编著《中国石窟 云冈石窟 1》平凡社、1989 年）。

[2] 宿白《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》192、193 页（云冈石窟文物保管所编著《中国石窟 云冈石窟 1》平凡社、1989 年）。

[3] 八木春生《中国南北朝時代における摩尼宝珠の表現の諸相》23 页（《雲岡石窟文様論》法蔵館、2000 年）。

[4] 八木春生《雲岡石窟第三期諸窟についての一考察》（《中国仏教美術と漢民族化》法蔵館、2004 年）。

[5] 宿白《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》194 页（云冈石窟文物保管所编著《中国石窟 云冈石窟 1》平凡社、1989 年）。

[6] 本文所采用的是云冈石窟文物保管所的新编窟号，关于窟室的大小，参见云冈石窟文物保管所编著的《中国石窟云冈石窟 1》（平凡社、1989 年）中的《内容总录》。

[7] 水野清一·长广敏雄《西端諸洞》83 页（《雲岡石窟》第 15 卷、京都大学人文科学研究所、1955 年）。

[8] 水野清一·长广敏雄《西端諸洞》75 页（《雲岡石窟》第 15 卷、京都大学人文科学研究所、1955 年）。

[9] 第 29 窟的南壁虽然有很大一部分都损坏了，但在西壁侧残存有坐佛，不过仅由此很难判断原来是否雕出这样特殊的图像。

[10] 水野清一·长广敏雄《西端諸洞》47 页（《雲岡石窟》第 15 卷、京都大学人文科学研究所、1955 年）。

[11] 具体可以参见冈田健·石松日奈子《中国南北朝時代の如来像着衣の研究（下）》227 页（《美術研究》第 357 号、東京国立文化財研究所、1993 年）。

岩井共二氏所著《中国南北朝時代における裳懸座の展開》（《佛教藝術》第 212 号、毎日新聞社、1994 年）的第 46 页中指出，现存的具备这种悬裳座形式的有纪年铭的造像中，龙门石窟的正始 3 年（506）铭的古阳洞龕從仆射长秋承祀允造像龕的佛坐像是最早的例子，且永平年间（508-511）的造像中也可以看到很多类似的例子。

[12] 具有同样带子的内衣可以在麦积山石窟第 126 号窟中见到。（冈田健·石松日奈子《中国南北朝時代の如来像着衣の研究（上）》198 页（《美術研究》第 356 号、東京国立文化財研究所、1993 年））。

[13] 水野清一·长广敏雄《西端諸洞》47 页（《雲岡石窟》第 15 卷、京都大学人文科学研究所、1955 年）。

[14] 关于明窗的山岳纹样，可参见八木春生论文《雲岡石窟における山岳文様について》（《雲岡石窟文様論》126~148 页、法蔵館、2000 年）。

[15] 但东、西壁的倚坐像都是在北壁侧雕出。

[16] 水野清一·长广敏雄《雲岡石窟》第 4 卷、图 55（京都大学人文科学研究所、1952 年）。

[17] 水野清一·长广敏雄《西端諸洞》52 页（《雲岡石窟》第 15 卷、京都大学人文科学研究所、1955 年）。由于风化严重，仅能在佛立像的左脚下见到类似的膨起，但不能确定是否真的为儒童本生布发图。

[18] 既往研究中曾认为阿育王施土因缘图和儒童布发本生图的组合在第 5-11、12、19-1、35 窟中可以见到（安田治樹《雲岡石窟の彫刻にみられる本縁説話—アショーカ施土物語と燃燈仏授記本生》、《佛教藝術》第 135 号、毎日新聞社、1981 年；水野清一·长广敏雄《西端諸洞》、《雲岡石窟》第 15 卷、53 页、京都大学人文科学研究所、1955 年）。

但这其中，第 5-11 窟中虽然有阿育王施土因缘图但无儒童布发本生图；水野清一、长广敏雄认为第 35 窟中有类似阿育王施土因缘样的图像，但实际上，与儒童布发本生图相对应的是立佛。与此相反的是，虽然至今为止没有人指出，但在第 38 窟的东壁的与儒童布发本生图相对应的位置上，可以见到像阿育王施土因缘图一样的痕迹。而第 19-1 窟的门口，确实存在这样的组合。

[19] 安田治樹《雲岡石窟の彫刻にみられる本縁説話—アショーカ施土物語と燃燈仏授記本生》（《佛教藝術》第 135 号、毎日新聞社、1981 年）。

[20] 水野清一·长广敏雄《西端諸洞》52 页（《雲岡石窟》第 15 卷、京都大学人文科学研究所、1955 年）。

[21] 水野清一·长广敏雄《西端諸洞》52 页（《雲岡石窟》第 15 卷、京都大学人文科学研究所、1955 年）。

[22] 赵昆雨《云冈石窟 佛教故事雕刻艺术》（江苏美术出版社、2010 年）。

[23] 在第 12 窟中，这两个图像并没有被设在相对应的位置中。另外，第 30 窟中现在只能看到降魔图，现阶段无法得知原本在其所对应的位置（南壁东部上层）是否刻有火龙调伏图。

[24] 水野清一·长广敏雄《第 7 洞の特徴》37 页（《雲岡石窟》第 4 卷、京都大学人文科学研究所、1952 年）、李静杰《雲岡第 9·10 窟の圖像構成について》（《仏教藝術》第 267 号、毎日新聞社、2003）。

[25] 但不能否定的是，小型窟以及坐佛龕中也有一些是比较晚期开凿的。

[26] 第 33-6 与第 33-7 窟有些特殊，它们不仅并列的刻在第 33 窟东侧，而且周围见不到小型窟和坐佛龕。这两个小窟和第 33、34 窟一样是三壁三龕的形式。但是，第 33-6 窟虽然和第 33 窟一样北壁设二佛并坐像，东壁置交脚菩萨像，但它的西壁为坐佛像，而不是像 33 窟那样刻出有特色的交脚佛像。作为中型窟造营重启的第 33 窟，虽然可以认为它是受到了第 33-6 与第 33-7 窟的影响，但第 33 窟的位置离小型窟有些远，因此也可以考虑为是在此之间的空白区域开凿了受第 33 窟一定影响的小型窟（第 33-6、33-7 窟）。

[27] 水野清一·长广敏雄《第 11-13 洞外壁》29 页（《雲岡石窟》第 10 卷、京都大学人文科学研究所、1953 年）。

[28] 水野清一·长广敏雄《西端諸洞》42 页（《雲岡石窟》第 15 卷、京都大学人文科学研究所、1955 年）。

[29] 西安的 470 年代初期的作品中（例如陕西省博物馆藏兴平县出土的皇兴 5 年（471）铭交脚佛像）也可以见到交脚像的双足被地天托举的表现。但不知为何，这种形式在云冈出现的较迟，于第 2 期诸窟末期出现，在第 3 期诸窟中流行。

[30] 因幡聡美《雲岡石窟第三期諸窟に見られる複合龕に関する研究》（《中国考古学》第 13 号、日本中国考古学会、2013 年 12 月）。

[31] 李治国·丁明夷《第 38 窟的形制与雕刻艺术》209 页（云冈石窟文物保管所编著《中国石窟 云冈石窟 2》平凡社、1990 年）。

[32] 李治国·丁明夷《第 38 窟的形制与雕刻艺术》212 页（云冈石窟文物保管所编著《中国石窟 云冈石窟 2》平凡社、1990 年）。

[2013 年中日云冈学术研讨会论文]

几尊欧美藏云冈流失造像的复位研究

赵昆雨

内容提要：云冈石窟雕像被盗，主要发生于1907～1935年间，以1915～1930年最为猖獗。这些造像主要流散于日本、法国、德国、美国等国家，经调查，藏于欧美的有48件。本文即主要讨论流失欧美地区的云冈造像。通过艰苦的洞窟实地调查与反复比对，其中15件造像得以复位。

关键词：云冈 流失 欧美 复位

作者简介：赵昆雨，男，1964年生，汉族，内蒙古自治区兴和县人，文博馆员，研究方向为石窟佛教艺术，云冈石窟研究院文物考古研究室副主任。

近代西方人走进云冈石窟，是从法国汉学家沙畹开始的。

1907年，42岁的沙畹第二次入华，遍历晋冀鲁豫陕等地文物古迹。这年，他初至云冈考察，拍摄了大量照片，后收于1909～1915年间出版的《北中国考古图录》（以下简称沙畹《图录》），78幅珍贵图片首次向西方展现了云冈石窟举世无双、壮丽无比的雕刻艺术。自此，云冈石窟进入有图像记录的时代。

1922年，继沙畹之后，瑞典斯德哥尔摩大学教授喜龙仁由天龙山石窟转道云冈石窟考察，后于1925年在伦敦出版《五至十四世纪的中国雕刻》（以下简称喜龙仁《中国雕刻》），再次向世人彰显云冈石窟雕刻艺术恢弘瑰丽的皇家气象。

然而，20世纪初的云冈，荒寂凋敝，大小窟龕任由村民占居。最初，这些村民对石窟雕像造成的影响尚限于日常生活中的损毁。自沙畹、喜龙仁通平城、刊宏著后，时隔几个世纪，云冈之名，重新震耀于世，一批批朝觐石窟佛教艺术的学者、游人不断涌向塞北古道，这路上，也混杂着居心叵测的文物窃贼，迨及这些外国不法文物商贩进入云冈后，诱以渔利，个别不义村民竟开始专营凿窃盗卖佛像之勾当。1929年9月20日，国民政府古物保管委员会委派常惠前往云冈查勘，他在调查报告中举列96处被盗佛头。尽管县中密查偷盗及伤毁佛像的事情，并于该年逮捕拘押了孙庆寿、邓万寿、苏玉宽、王海以及邢有功、邢润喜父子等盗佛者，然惩治力不够，后竟悉数放归，甚至其中的某人还在建国后的村委会担任要职。另，当时潜逃不逮的苏远来、邢老孩、邢狗子、兰福海等四人尽返乡后，亦不见任何追纠，除老光棍邢老孩于60年代初因其他原因上吊自尽外，其余诸人均安逸闲适，放任归田。故此，1929年后的云冈，虽然县中开始派警察驻守，原先猖獗的盗凿之风方见收敛，但盗凿佛像之事仍有发生，村民家中藏几块石雕造像是为常事。1932年，美国堪萨斯城纳尔逊美术馆拉里·史克门（Larry Sickman）先生即轻易地从村民家中购得云冈佛眼一枚（已于1985年捐赠云冈

石窟研究院前身：云冈石窟文物保管所)。

据一份日本大阪市立博物馆藏品收购清单显示，该馆于1910年9月25日分别购得两个来自云冈石窟的佛头（该馆编号：8502、8503），这是目前所知云冈雕像被盗有时间可考的最早记录。一件雕像一旦被凿离赖以依托的崖体，就像一个被从母亲身边剥离的孩子，接下来要面对的将是曲折、动荡、多舛的命运。例如下面这尊佛像（图1），被盗后先是流失日本，寄藏于出光美术馆。出光美术馆由经营石油业的出光兴业公司创办，受资金危困影响，该公司曾遭遇濒临破产之厄，当时卖出一些藏品用以缓解、过度，该像应在其列。因为在2003年3月26日纽约佳士得拍卖会上，人们惊异地看到了这尊具有云冈晚期雕刻风格的结跏趺坐佛像。美籍华人陈哲敬挚爱中国古代雕刻艺术，将其购得，后捐赠中国。另如现藏于美国旧金山亚洲艺术馆的这件菩萨头像（图2），原为日本山中商会编号373的藏品。山中商会是二十世纪上半叶国际最大的中国古董销售商之一，在英伦、美国相继开展中国文物拍卖。第二次世界大战（1941）前，其在北京、纽约、波士顿、芝加哥均设有分店，许多中国文物都是经该商会转售到欧美文物市场的。该商会藏有数件云冈造像，其中的这件雕像在1943年流入纽约市场，后被美国人艾弗里·布伦戴奇购得。布伦戴奇，1887年9月28日生于美国，1952年当选为国际奥委会主席，他收藏有大量亚洲艺术品，1971年移居德国前，捐献了所有珍藏，这件菩萨头像应属其列。可见，每一件流失造像的背后，都掩藏着一段悲情、传奇的流转故事。



图1 原日本出光美术馆藏坐像



图2 旧金山美术馆藏菩萨头像

总的看来，云冈石窟雕像之被盗，主要发生于1907～1935年间，以1915～1930年间最为猖獗。经调查，目前已知流失欧美的云冈造像有48件，它们分布在法国、美国、德国等国家。其中，以美国为最。第一次世界大战（1914）爆发后，欧洲整体经济惨遭重创，中国文物艺术市场的国际重心由欧陆巴黎转向美国纽约。流失美国的云冈造像主要见藏于纽约大都会美术馆、哥伦比亚大学、旧金山亚洲艺术馆、纳尔逊美术馆、哈佛大学赛克勒博物馆、波士顿美术馆等；法国则主要见藏于巴黎色努斯基博物馆与吉美博物馆等；德国见藏于科隆东亚艺术博物馆。另外，法国巴黎卢芹斋（C. T. Loo）、英国艾斯肯纳齐（Eskenazi）、美国阿瑟·赛克勒（Arthur Sackler）以及美籍华裔陈哲敬等私人藏家也藏有一定数量的云冈雕像。

2008年始，在张焯院长的高度重视与支持下，我们展开对流失海外的云冈造像进行调查与复位研究。在实际工作过程中，基本上使用排除法并结合数字复位技术施展完成。首先，根据流失造像的雕刻风格与特点，确定其时代属性，即分析它属于云冈早中晚三期中的哪一期洞窟，然后划定初步的调查范围；其次，根据其尺寸大小，选择对应大小的龕像，进一步缩小比对范围；最后，结合旧照片资料以及被盗造像上的残留色迹与外廓形状，同石窟壁面上残存的盗凿创面进行比对，通过数字模拟复位手段观察论证，考定其归属位置。被盗文物体积越大、外廓越不规则，越容易复位。凡盗凿后恣意进行砍削修饰外廓者，复位时最为困难。近年来，经过艰苦的洞窟实地调查与比对，我们已经使流失欧美的15件云冈造像得以复位。以下，就这一部分内容逐一说明。

F1. 第1窟佛头

云冈中期（471-494）。

像高39cm，原为日本私人收藏，1948到1991年借给洛杉矶艺术博物馆。1993年6月在艾斯肯纳齐个人收藏展《中国早期墓葬和寺院艺术》上展出，说明该造像已转为他藏。埃斯肯纳齐，意大利籍犹太人，伦敦古董商，世界上最大的古董商，经营东方古董的世界级泰斗。

造像面相丰满，广额，柔和的双眉线条与鼻子部分连成一线（图3），细长的眼睑，轮廓清晰的长耳，“古风式微笑”的厚唇^[1]。该像风化较严重，表面残留斑驳的、夹杂着绿色与黑色的颜料痕迹。被盗凿后，肉髻剥蚀，鼻端略残损。



图3 英国埃斯肯纳齐藏佛像



图4 第1窟西壁佛像头部被盗前后

据1995年10月大阪市立美术馆編集发行的《中国の佛像——庄严なる祈り》图版说明，称此像系第2窟西壁第1龕左侧被盗佛头。从该像的造像特征以及面部黑色斑迹与其故属佛龕色迹对照来看，我们认为此像更接近云冈第1窟西

壁龛（图4）。此头像约失于1925年后。

F2. 第2窟佛像

云冈中期（471-494）。

像高38.1cm，为法国卢芹斋私人所藏。卢芹斋，浙江湖州人，目前流通于海外的中国古董，约有一半是经其来远公司售出的，他在欧美古董界大名鼎鼎。1909年，卢芹斋与法国色努斯基博物馆馆长 Mr. d' Ardenne de Tizac 会晤，馆长向他呈示了一件石雕佛像后让他产生一种强烈的冲动，即开发（实际上就是贩卖）中国石雕造像艺术市场领域。卢芹斋与多次贩卖天龙山石窟造像的戴福葆（即戴润斋，自称 J. T. TAI）颇得过从，卢芹斋提供资金，戴润斋组织珍品，二人频繁交易。卢芹斋的来远公司在美国纽约、英国伦敦乃至法国巴黎均有分店。二战期间，卢芹斋的古董得到吉美博物馆的保护，出于回报，他后来向吉美博物馆捐赠了部分藏品。现藏于该馆的云冈造像不知是否与此有关。

1988年，美国纽约阿波罗出版社推出《中国及其远东艺术》（Collection Of Chinese And Other Far Eastern Art）一书，它是1941年11月~1942年4月卢芹斋纽约拍卖专场和1943年日本山中商会纽约拍卖专场两大古董公司所有拍卖品的图文合集。此像为卢芹斋编号944的藏品（图5）。佛像高肉髻，面颊丰满，眉线、眼角上挑，嘴角内收，薄唇浅笑，神



图5 法国卢芹斋藏佛像



图6 第2窟东壁第1龛佛像被盗前后

情恬静。

第1、2窟独处云冈东端，失于管理，是云冈诸多被盗洞窟中受害最严重的一组。偌大的洞窟中，无论大小造像，几乎找不出一尊具有完整面容的造像，惨烈之状不堪言表。1933年，东京青山山本写真场出版了山本明的《震旦旧迹图汇（云冈石窟）》（以下简称山本明《震旦图汇》）。作者在出版序言中说：“大正八年（1919）以后，付出了相当的代价，拍摄了大量的遗迹照片，曾送给少数来访者。回国时带回底片一千余份，得诸位先生赞同，结集出版。……第壹篇为云岗石窟的照片，它们从260幅中挑出，是我自以为最好的一百幅。”该画册出版时间虽晚，但实际拍摄时间起于1919年。画册中，第1、2窟壁面佛龕内造像尚处于明清时彩绘包泥覆盖中。三年后，喜龙仁《中国雕刻》中，一切发生了重大变化，这些佛像面部、身体上的泥皮已被剥落，不过造像还是完整的，几乎没有缺失。其中第2窟东壁第1龕佛像照片（图6）对于我们来说弥足珍贵，它与卢芹斋这尊佛像极其相似，经比对，确认此处即其故属位置。

F3. 第4窟佛像

云冈晚期（494-525）风格。

像高40.6cm，原为美国纽约私人收藏，2005年参加纽约苏富比《精美瓷器和艺术品》拍卖。许多藏品的原收藏者亡故后，其后人缘于多种因素，或捐赠，或将其直推拍卖市场。所以，直至2013年苏富比拍卖会上，仍可看到有云冈雕像出现。

这尊佛像高肉髻，额头广平，长眉细目，高鼻直梁，大耳，面容饱满近于方形，笑容含蓄（图7）。由其造像风格并结合原始图像资料来看，与云冈第4窟关系密切。第4窟处于武周山龙



图7 美国纽约私人藏佛像



图8 第4窟中心塔柱佛像被盗前后

王沟谷沟边坡，岩石结构疏松，石英颗粒粗大，强度低，容易剥落。同样地，比之其他洞窟，盗凿时也更容易。事实亦如此，该窟中心柱四面原本均雕立佛，南面、北面各为二佛并立，东面、西面各为一立佛，如今，所有佛像及其胁侍菩萨头部全被盗凿（图8）。日本藤井卯兵卫藏有南面西立佛头像一尊，面部还可以看到长石风化破坏后附着在雕像表层的白色的结晶盐斑迹（图9），二者造像的风格与特点极其相似。山本明《震旦图汇》、喜龙仁《中国雕刻》等图册中均有第4窟未遭盗凿前的图像记录，通过进一步比对，可以认为此像是该窟中心柱立佛之一。

F4. 第16-1窟佛像

云冈中期（471-494）。

像高41cm，现藏美国哈佛大学赛克勒博物馆。赛克勒是美国一位具有远见的艺术品收藏家，他从三十年代开始收藏中国艺术品，不但门类广泛，而且多为精品。20世纪60至70年代，



图11 第16-1窟西壁佛像被盗前后

赛克勒先生将自己收藏的大部分中国文物精品捐赠给纽约大都会博物馆赛克勒中国早期石雕艺术品展厅、普林斯顿大学艺术博物馆赛克勒展厅、哥伦比亚大学等。

该造像高肉髻，髻顶被削掉些

许，呈平顶状。佛像细眉长眼，鼻高而直，两翼分明，嘴角内含，面相慈和，是云冈佛教雕刻艺术中的精品（图10）。长广敏雄在1939年9月6日的日记中写道：“当说起在徐州有相当美的石佛时，木下先生便说以前到这里时，也见过实在很美的造像……最后木下先生所记得的是第15A窟的二佛并坐像，现在已被破坏，什么也没有了……”



图9 日藏第4窟佛头



图10 哈佛大学赛克勒博物馆藏佛像

木下先生失望地回去了。”^[2] 木下先生，指日本诗人、剧作家、小说家、美术史家与医学学者木下杢太郎（1885—1945），木下所说的“实在很美的造像”，即为本例佛头。

此像系第 16-1 窟东壁中层尖楣圆拱龕内二佛并坐像左侧佛像头部（图 11），窟壁上现存盗凿创面高 45cm。我们发现，在佛龕内壁上方，佛像被盗前就有一条横跨全龕的裂隙，裂隙刚好通过被盗佛像的髻部，因此，该像被盗后，髻顶一定会缺失一小部分，形成比较平齐的样子。由石窟中现存右侧坐佛来看，佛像面部曾经施彩，呈黑色，也可能是氧化变黑，被盗造像面部也应该有相同的色泽。此像正符合这些条件。

F5. 第 30 窟立佛像

云冈晚期（494—525）。

像高 132cm，原为法国巴黎古董商查尔斯（Charles Vignier）旧藏，现藏法国吉美博物馆。吉美博物馆是由里昂工业家爱米尔·吉美（Emile Guimet）于 1889 年建立的，1927 年归属法国博物馆总部。查尔斯被称为世界三大私人藏品持有者之一，卢芹斋当年曾将滞留的八件石雕，请求他帮助分销。

这尊立佛像高肉髻，长眉细眼，面相清瘦，削肩，举右手，施无畏印，左手施与愿印（图 12）。褒衣博带式袈裟，右领襟横过胸前搭左腕滑下，腹部垂下的部分佛衣呈“V”形，衣服沿缘褶纹翻卷，十分华丽。佛像跣足而立，面部表情空漠。

此像系第 30 窟西壁上层立佛像（图 13）。沙畹《图录》中，



图 12 法国吉美博物馆藏立佛

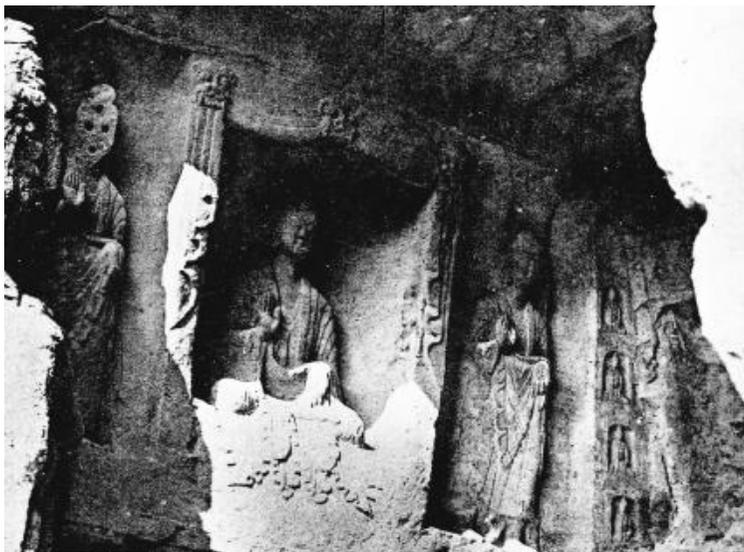


图 13 第 30 窟西壁佛像被盗前后

该像尚完好无损，至喜龙仁《中国雕刻》，已见被盗，因知其被盗于1907～1922年间，属云冈较早被盗佛像之一。佛像目前保存尚好，但身上可看到两道明显的切割裂隙，第一道是在佛像左腕、右腕之间，第二道是在佛足部，分成三截，均系盗凿时所致。为什么会去这样做？或因为该造像过于高大，窃凿时需要切分成几块；亦或因为佛像身高体重，需切割分身，否则，装箱以及接下来偷运出国的漫长道路，换乘水陆交通工具等等，一装一卸，都会造成极大困难。

F6. 第33窟佛像

云冈晚期（494-525）。

像高38.1cm，现藏美国堪萨斯城纳尔逊美术馆。

造像脸型较长，高肉髻，细眉，双目微眯，嘴角内含，微露笑意，从容而优雅（图14）。

耳轮长大垂肩，鼻子原雕像已毁，现代重新进行了修补。此像系第33窟西壁“阿输迦施土”故事图中立佛头像（图15），窟壁上留下的盗凿创面高49cm。喜龙仁《中国雕刻》中，该佛像尚完整。1938～1944年，日本水野清一、长广敏雄等在云冈进行调查、拍照和实测工作，后由日本京都大学人文科学研究所陆续出版了他们合著的《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》共十六卷三十二册（以下简称《云冈16卷》），该著中大量的图片资料反映了1938～1944年间云冈石窟的存在状况。该著中，此佛头见失。故此，推测其失于1925～1938年间。



图14 纳尔逊美术馆藏佛像

F7. 第36窟佛像

云冈晚期（494-525）。

像高35cm，原为美国华

侨周锐于上世纪30年代在纽约购得，后被美籍华人陈哲敬购藏。2006年，陈哲敬又将其捐赠中国国家文物局。

造像磨光高肉髻，眉间刻白毫，脸型修长，广额，直鼻，薄唇，双眼微眯，神态恬静安详。削肩，褒衣博带，衣襟横搭左腕（图16）。



图15 第33窟西壁下层佛像被盗前后

此系第 36 窟南壁西侧立佛上半身（图 17），与其对称布局的东侧佛像除面部被凿毁外，其余保存尚完整，二者相较，雕刻风格与形体姿态别无二致（图 18）。

见录于《中国古佛雕 - 哲敬堂珍藏选辑》，觉风佛教艺术文化基金会，1989 年。



图 16 陈哲敬原藏佛像



图 17 第 36 窟南壁西侧佛像被盗后



图 18 第 36 窟南壁东侧佛像

P1. 第 16-1 窟交脚菩萨像

云冈中期（471-494）。

像高 128.7cm，现藏美国纽约大都会美术馆。造像头戴高冠，冠饰化佛，冠下辫发缕缕，分向两侧。菩萨面颊丰圆，双目微启，嘴角微翘含笑，颈饰项圈，左手抚膝，右手上举（手部半残），身形挺秀劲健。帔帛自双肩搭下，宽博遮臂，垂至腹部处呈“X”形交叉后顺腿面折向身后。下衣轻薄贴体，下摆八字形散开，底边原雕密褶翻卷如波，盗凿后毁失（图 19）。

此像的位置已早有定论，系属第 16-1 窟北壁上层中央盂形龕内交脚菩萨像（图 20）。这



图 19 纽约大都会美术馆藏交脚菩萨像



图 20 第 16-1 窟北壁上层龕菩萨像被盗前后

里想探讨的是其被盗时间。

按沙畹《图录》中，该像见存。1918～1924年期间，东京大学东洋建筑史专家关野贞与中国佛教史专家常盘大定在云冈石窟拍摄大批照片，后于1939年由东京法藏馆刊行出版《支那文化史迹图版》。该著尽管出版时间晚，并且图册中也偶会补充他人拍摄的时间略晚作品，但主体上还是反映了1924年前云冈石窟的存在状况。著中，该像亦见存。至喜龙仁《中国雕刻》中，该像见失，即其约被盗于1918～1925年间。近期发现，在一本1944年由大都会艺术博物馆远东艺术部馆长阿兰牧师编著的《大都会艺术博物馆之中国雕塑》中，提及这尊交脚菩萨像是美国罗杰斯基金会于1922年入藏的，编号为22.134。这样，该像被盗时间可锁定在1922年。

P2. 第16-1窟交脚菩萨像

云冈中期（471-494）。

像高167cm（图21），原为法国人王涅克（L. Wannieck）收藏，1922年入藏法国巴黎色努斯基博物馆。王涅克，法国著名古董商，他打着传教士的幌子，很早就在大同及周边地区活动，大量收购古代文物。1923年，他曾在浑源参与竞购李峪村出土的“浑源彝器”。



图21 巴黎色努斯基博物馆藏交脚菩萨像



图22 第16-1窟北壁中层左龕菩萨像被盗前

此像的位置同样早有定论，为第16-1窟北壁中层左侧盂形龕交脚菩萨像（图22）。造像头戴高大的宝冠，额留辫发，眉线平直厚重，双目微合，鼻高而直，嘴角微露笑意。颈饰项圈，左手平伸置膝头，右手并拢上举。帔帛宽博，于腹部上方交叉，裙下摆横折向两侧。造像体态雄浑丰满，神情庄静温婉。据沙畹《图录》知，该像原具圆形头光，两臂衣袖尖角高翘翻飞，被盗凿后，这些细部刻画均遭破坏。

P3. 第27窟交脚菩萨像

云冈晚期（494-525）。

像高129.5cm（图23），现藏美国纽约大都会美术馆，1948年，由罗伯特·雷曼赠送，编号48.162.2。

头戴素面高冠，冠见裂残，双目微启，鼻梁高挺而长，嘴角内收，笑容神秘。造像身姿挺拔端庄，右上手举，左手曲臂悬置腿面上。飘逸的帔帛由双肩搭下，随着身体的起伏而变化，

在小腹处交叉而落，大裙贴腿。被盗后创洞高达 163cm。

此像系第 27 窟东壁上层盂形龕交脚菩薩像（图 24）。与其相对应的西壁另一尊交脚菩薩像，因面部出现的一道裂隙而得以幸存下来。

关于此交脚菩薩像，近世多误将其附会为第 16-1 窟中层中央毁失的那一尊像，包括水野、长广也说，“原来在第十五 A 窟的交脚像，二个收藏在纽约的大都会美术馆，一个收藏在巴黎的 Cernuschi 美术馆。”由沙畹《图录》可清楚地看到，此处原为一结跏趺坐佛像，身著通肩袈裟，即便今日，仍可清楚地看到洞窟中残留的佛坐姿残迹，只是，当时佛头即已被盗。说明在 1907 年沙畹到来之前，云冈石窟造像被盗现象即有发生，但为数不多。《云冈 16 卷》中，此佛像身体部分竟亦被盗毁。按常理，没有了佛头的身体部分不是盗贼的选择目标，这使我们考虑到它的背后，——即第 16 窟南壁。果然，背面是千佛和一尊受到千佛叠压（存在打破关系）的禅定坐佛像，研究价值极高。



图 23 纽约大都会美术馆藏交脚菩薩像



图 24 第 27 窟东壁被盗后的空洞

地看到，此处原为一结跏趺坐佛像，身著通肩袈裟，即便今日，仍可清楚地看到洞窟中残留的佛坐姿残迹，只是，当时佛头即已被盗。说明在 1907 年沙畹到来之前，云冈石窟造像被盗现象即有发生，但为数不多。《云冈 16 卷》中，此佛像身体部分竟亦被盗毁。按常理，没有了佛头的身体部分不是盗贼的选择目标，这使我们考虑到它的背后，——即第 16 窟南壁。果然，背面是千佛和一尊受到千佛叠压（存在打破关系）的禅定坐佛像，研究价值极高。

P4. 第 39 窟菩薩头像



图 26 菩薩头像

云冈晚期（494-525）。

见载于 JORG TRUBENR ZUM GED-CHTNIS, Klinkhardt And Biermann Verlag, 德国柏林, 1930 年出版。

菩薩头戴花蔓宝冠，面形削长，眼细鼻直，薄唇含笑（图 25），神情温雅，清秀俊逸。

此系第 39 窟门拱东壁龕内交脚菩薩像头部（图 26）。沙畹《图录》中该像见存，1921 年 9 月，东京文求堂与山本写真馆发行的《云冈石佛》图册中亦见存；《云冈



图 25 第 27 窟东壁交脚菩薩像

16卷》中见失。故，失盗于1921~1938年间(图27)。

P5. 第40窟菩萨头像

云冈晚期(494-525)。

像高35.5cm，现藏美国纽约大都会美术馆，1942年，小约翰·D·洛克菲勒夫人捐赠。洛克菲勒家族是19世纪末以石油业发迹，新兴崛起的世界顶级富豪，标准石油公司、芝加哥大学、著名的协和医学院

以及“911”事件中倾塌的双子大厦等等，都是这个六代不倒的世界第一家族财富、慈善与权力的标志。洛克菲勒家族六代人收藏了全世界十几万件艺术品，捐赠无数。

此菩萨像头戴山岳形花蔓宝冠(图28)，额前头发人字形分向两侧梳开，一缕发梢沿鬓角飘下。细眉，双目低视呈思索状，上眼睑浮肿略鼓凸。唇部抿起内含，鼻子原雕已毁，现代重新修补，鼻翼外张等距明显不够。造像面型略长，显得清瘦疏括，头部整体向左方侧斜倾，说明这是一尊思惟菩萨像。造像左下颌似有破损处，应是与竖起的食指相接点，这在原图中可以看到。此系第40窟东壁盂形龕右侧思惟菩萨头像(图29)。过去所见文字材料中均



图27 第39窟门拱东壁菩萨头像被盗前后



图28 纽约大都会美术馆菩萨像



图29 第40窟东壁菩萨像被盗前后

指认此像为云冈第30窟造像。1987年，台湾发行一枚“北魏云冈菩萨头”邮票，即为此像，票面文字人云亦云地称其出自云冈第30窟。

Q1. 第1窟维摩诘头像

云冈中期（471-494）。

像高36cm，见载于《JORG TRUBENR ZUM GEDACHTNIS, Klinkhardt And Biermann Verlag》，德国柏林，1930年出版。

显然，这是表现笃信佛教、辩才无碍、智度无极、神通广大的维摩诘造像。不过，这里的维摩并非石窟中惯见的那种头戴尖顶帷帽、蓄着三角形胡须的中年形象，而是一张看起来英姿勃勃的少年面孔。头戴平顶筒形帽，额头可见一排细密的头发。眉线上挑，细目垂视（图30）。

此系第1窟南壁东侧屋形龕内维摩诘头像。因其题材特殊，雕刻技艺精湛，人物刻画生动，颇得瞩目，图像资料较多，复位时相对容易。喜龙仁《中国雕刻》中尚完整，约失于1922年后（图31）。



图30 维摩诘头像



图31 第1窟南壁维摩头像被盗前后

Q2、Q3. 第1窟供养天像

云冈中期（471-494）。

一对供养天像（图32），A高52.5cm、B高49.6cm，原为查尔斯·B. 哈特收藏，现藏波士顿美术馆。

此属第1窟南壁拱门楣内供养天众之一。其中，供养天A位于东端（目前还没有找到可供对照的旧照片资料）；供养天B可以复位，位于拱楣内西端（图33）。二天人均梳高发髻，

面相丰瘦适中，表情和悦、谦恭，双手合掌，单腿半跪礼敬。宽松的天衣上用阶梯式刀法刻出密集衣纹，给人以端静沉稳之感。

Q4. 第1窟托钵飞天

云冈中期（471-494）。

像高 30.48cm，这件收藏于法国卢芹斋（编号 937）的灰砂岩质造像（图 34），一直被认为是来自河南龙门石窟 6 世纪的雕刻作品。

飞天头梳高大的发髻，右臂弯曲以手叉腰，左手托一大钵。上穿短襦，下著大裙，腰束带。这件雕像具足云冈中期造像味道，但手中托举着的超乎寻常的大钵，最初难免让人与民国赝品联系。喜龙仁《中国雕刻》中有一幅第1窟南壁的照片，窟门东侧屋形龕脊顶上角那身飞天引人注目，经复位研究后确认，此托钵飞天正是该处位置原雕像（图 35），约失于 1922 年后。



图 32 波士顿美术馆藏供养天 A、B



图 33 第1窟南壁拱门楣内供养天被盗前后



图 34 法国卢芹斋藏飞天



图 35 第1窟南壁龕上角飞天被盗前后

注释：

- [1] [英] 艾斯肯纳齐《中国早期墓葬和寺院艺术》，1993 年 6 月，纽约。
- [2] 长广敏雄著 王雁卿译《云冈日记》，文物出版社，2009 年。

[2013 年中日云冈学术研讨会论文]

云冈新发现的补雕佛头之谜

——兼谈第3窟三尊像

员小中

内容提要：本文就第13窟新发现的补雕佛头样式，追寻继北魏之后云冈修复的历史踪迹。从时代背景及史料、造像风格方面进行判定，揭示辽代在云冈工程中的一些鲜为人知的故事，从中也为我们今天的保护修复提供一些启示。

关键词：云冈石窟 辽代 新发现 第3及13窟

作者简介：员小中，1968年生，男，汉族，山西省大同市人，文博馆员，研究方向为石窟考古、石窟艺术，云冈石窟研究院考古研究室副主任。

一、发现经过

云冈石窟第13窟南壁，拱门与明窗之间，雕刻了七尊2米多高的立佛，俗称“七立佛”。七立佛服饰、姿态一致，内著僧祇支衣，中衣结带下垂，外著褒衣博带袈裟，衣角外扬。左手施与愿印，右手上举胸前施无畏印。区别只是三重圆形头光与三重舟形身光内的图案组合略有变化。立佛上方的庑殿顶将他们分为三组，中间三尊为一组，两侧两尊各为一组。

七立佛如出一模，排列整齐，又在高处，使得人们猛然看不出有什么破绽。过去看长广、水野《云冈石窟》考古报告中的七立佛图片（如图1），感觉东边两尊面相和手印与其它立佛不一样，但没有太多的怀疑，而且报告说明文字中也只说手印与其它不同，没有谈论面相。2012年秋，当我们核对洞窟内容总录到这个地方时，惊讶地发现，东边两尊佛的头部和左手



第1尊

第2尊

第13窟南壁七立佛

图1

是后加上去的，而且头部与后壁有间隙，颈部和左手的粘接做的很隐蔽，不到近前是根本看不出来的。（如图2）



第1、2尊佛头粘接痕迹

第1、2尊手部粘接痕迹

图2

二、造像风格

第1、2尊补雕的石佛头造型与其它不同，我们与第4尊试做比较（如图3）。第4尊是七佛中间的一尊，从褒衣博带袈裟样式看，为北魏太和十三年（489）服饰改革之后的产物。佛像头顶肉髻较大，额头平直较宽，眉眼和唇尽管经清代人按当时的审美墨画、涂红，依然可看到北魏的蛾眉长眼，直鼻方唇，大耳垂肩，丰瘦适宜的面相，以及超凡的神情。

第1、2尊像头型较扁长，写实性明显。佛像头顶肉髻较小，额头略窄，铲地眉棱，眼皮鼓垂，眼角上挑，浑圆肉鼻，唇中垂尖，人中窄沟，重下颏纹。第1尊耳不垂肩，唇小、面秀，似女性。第2尊耳垂肩，唇宽，面壮，似男性。站位也合男左女右尊卑顺序。

第1、2尊左手掌心向外，五指并拢的手印也与其他几尊不同。其他五尊佛左手姆指捻压收回的中指和无名指，食指、小指伸出，通常这两种手印均称为与愿印。



三、年代推测

既然造像风格不是北魏的，那么是那个年代的呢？两尊像粘接部位均在彩画之下，就是说整个洞窟彩画之前，这两尊佛头及手部已经安置好了。

追溯历史，会让我



第1尊

第2尊

第4尊

图3

们思绪清晰起来。清朝历代对云冈有不同程度的修建、补塑和彩画工程。从第5、6、9窟前碑文上可知大概。对记载检索,可以找到清代关于五华洞修建的信息:1、光绪十七年(1891)兴和县王永昌购买民院,装彩五华洞,修饰东西两楼,金装大佛全身(第9窟民国九年碑)。2、光绪拾九年(1893)(第13窟南壁墨书)3、大清光绪二十年(1894)重修,揽画工人天镇县□□傅孟秋之月(13窟东壁第3层盂形龕右墨书)。

以上三条有关信息,是光绪年间王永昌发起的一个维修行为里的三个时间点。其中后两条书写在第13窟,一条在南壁,一条在东壁。由此可知此两条墨书应是所在壁面重修装彩完工的纪念,西壁有大面积的补塑、彩画,从其塑像现状和色彩看,也是此次工程对象。我们拿窟内泥塑及画佛头像和两补雕佛头比对,形象相去甚远,再看清代除13窟外的其它窟修补,也同样如此。并且没发现有石材修复佛头的例子。所以光绪年间13窟的重修没有用石材,两尊佛头不在此时安装。

元、明两朝云冈佛事衰落。金、元之际,道家全真教入主云冈,在云冈东部窟留下活动遗迹。元朝尊崇藏传佛教,另外《马可波罗游记》中记述当时大同是大汗(忽必烈)狩猎范围,其他人不得打猎入内,云冈处在山中,可想而知。元代游人墨书题记只出现在东部第4窟和西部第33窟,中部窟区似乎被管辖或控制,不见有游人题记,更不用说修补之事。

明朝的云冈成了军事和边关重地,以防御、交通为主。云冈东入口显山露水的1、2窟前环境成为“云中八景”之一。这时期用石材修补佛像显然谈不上。

辽、金两朝分别是契丹、女真族建立的少数民族王朝,笃信佛教。《大金西京武州山重修大石窟寺碑》^[1]里对辽、金时期的石窟保护和维修做了详细记载。

辽代工程:

辽重熙十八年(1049),母后再修。

清宁六年（1060），又委刘转运监修。

咸（熙）〔雍〕五年（1069），禁山樵牧，又差军巡守。

〔寿〕昌五年（1099），委转运使提点。

天庆十年（1120），赐大字额。

金代工程：

本朝天会二年（1124），大军平西京，故元帅、晋国王（宗翰）到寺随喜赞叹，晓谕军兵，不令侵扰。并戒纲首，长切守护。又奏，特赐提点僧禅紫衣，并“通慧大德”号。

九年（1131），元帅府以河流近寺，恐致侵啮，委烟火司差夫三千人，改拨河道。

皇统初（1143年2月起至1146年7月），缙白命议，以为欲图修复，须仗当仁，乃请惠公法师住持。师既驻锡，即为化缘。富者乐施其财，贫者愿输其力，于是重修灵岩大阁九楹，门楼四所，香厨、客次之纲常住寺位，凡三十楹，轮奂一新。又创石垣五百余步，屋之以瓦二百余楹。皇统三年二月起工，六年七月落成，约费钱二千万。自是，山门气象，翕然复完矣。”

从以上记载可知，辽重熙十八年（1049）母后再修和清宁六年（1060）刘转运监修都是对石窟本体修护。其它“禁山樵牧”、“改拨河道”、“山门气象”等等都是外围的保护行为。所以金代修复佛像可以不考虑。我们先把辽金两朝佛像修复定格在辽代母后再修和刘转运监修这个时期。

隋、唐两朝也曾有过对石窟的维修。隋大业三年（607）秋，隋炀帝杨广巡游云冈石窟^[2]。张焯从唐人释道宣《广弘明集》中收集的隋炀帝与其臣诸葛颖的各一首“游方山灵岩寺诗”^[3]中仔细分析，断定二诗描述的是云冈石窟。并从诗句中看出“隋朝的武周山灵岩寺石窟基本保持着北魏的风貌，只是显得沉寂、苍凉了许多。”第3窟的后室的三尊像，日本学者关野贞、常盘大定认为可能是隋炀帝为其父文帝所建。如果是那样，隋代对云冈石窟也做过一些建设、保护工程。

“唐贞观十五年（641），守臣重建”是《金碑》对唐代云冈建设的唯一记载。

唐时，还有一位来自五台山的俨禅师“每在恒安修理孝文石窟故像”^[4]。“每”即常常、经常，“恒安”即大同，“孝文石窟”是古时云冈石窟的别称。俨禅师在云冈修理的故像，通常人们认为是第5窟佛像的袈裟装束。俨禅师于咸亨三年（672）上了五台山中台南三十里的石室，并修释迦、文殊、普贤等像，死于咸亨四年（673）。俨禅师对故像的修理在时间上似乎不固定，手法不明确，具体修的那些像也不知，但既谈“修理”就不是造像，无非是敷泥施彩的修补行为。“孝文石窟故像”可以理解为在中部窟，第13窟这两尊补雕头像可以存疑。

隋唐以前至北魏末期，战事频发，云冈处在被破坏期，谈不上修复佛像。云冈石佛在后

三次（北周武帝、唐武宗、后周世宗）灭佛运动中恐怕损毁不少。我们看到东、西部窟群中好多佛头位置有小洞的，是早已被毁的，小洞大都是后世修复的遗迹。第 13 窟的这两尊佛头也有可能在这几次毁佛中遭破坏，七立佛的另五尊左手与愿印的食指无一完整，可做旁证。另外还可找到好多佛像头部、手部被破坏的地方，清代做了部分修补。

回顾完历史，我们只能有二个阶段可以认为有补雕佛头的可能。一是辽代的母后再修和刘转运监修，二是唐代的俨禅师修理孝文石窟故像。

辽代云冈窟前有十寺之称，遍布东西。根据考古发现确有寺院存在。而且近年发现石窟山顶上也有辽金时期的僧房，以及铸台、熔炉。窟前木结构建筑成了辽代云冈的主要工程，从遗留的市内建于辽重熙七年（1038）的下华严寺、辽清宁二年（1056）的应县木塔可看到当时寺院建筑的宏伟气势和精湛工艺。造像留存也可在下华严寺看到。云冈佛像的修复有一则造像题记为我们提供了至为珍贵的线索。这则题记正在第 13 窟南壁下层西侧佛座上，现已风化不清，日本学者上世纪四十年代做了记录，内容如下：

“■■■■■■■■彳？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]

从这个题记我们知道以下信息：修像是在原像的基础上进行。修像者为汉人和契丹人家族，人数十人左右，季节属冬春，时间七个月，工程量大小一千八百七十六尊。那么计算下来平均每天每人可修一尊。修的是哪些像？我们可以确定清代重修、彩画以前修补的全为这次所修。

对题记中“契丹”“戊午”两个关键词检索，发现辽代有“戊午”纪年的有三个：穆宗应历八年（958）；圣宗开泰七年（1018）；道宗大康四年（1078）。有“契丹”国号的有二个：神册元年（916）太祖耶律阿保机称帝，始建契丹国；统和元年（983 年 6 月）圣宗耶律隆绪改辽为契丹^[6]。两者结合考证，辛长青认为：圣宗开泰七年（1018）既有“契丹”国号，又有“戊午”纪年，是此题记最合适的时间^[7]。张焯则把时间定在道宗大康四年（1078）并认为：辽修云冈，事由母后，1018 年未成气候。且文中“契丹”，不一定是国名；即便是，也不足为凭。因为 982 年的《许从赉墓志》犹称“契丹国”，说明当时的称谓并不严格^[8]。为严谨起见，我们遵从后说。确定时间为 1078 年戊午，在辽道宗时期。

从辽重熙十八年（1049）母后再修开始到辽大康四年（1078）已经有 30 年的时间了，辽人修像由皇家渐入民间，这些善男信女修像的初衷，不难理解，首先是为国祈福，为皇帝祈福，然后是对自家的祈福求愿，就像北魏太和七年造像题记的祈福顺序一样。

辽道宗耶律洪基（1032-1011），为辽朝第八位皇帝，辽兴宗长子，母为仁懿皇后萧挞里。重熙二十四年（1055）继帝位，改元清宁。清宁八年（1062）建华严寺，奉安诸帝石像、铜

像（《辽史·地理志》）。就是说在道宗继位八年时，他主持兴建了辽代皇家的宗庙大同上华严寺（下寺建于重熙七年 1038），并安置了先帝的石像、铜像。这给我们提供了辽代开石像的依据，并且是为先帝。这样我们知道了辽人有刻石像的习惯，更增信第 13 窟这两尊石佛头是题记中的那些官员及妻子们所为。



华严寺辽塑

13 窟第 1 尊

图 4

我们还可以从造像分格上和比题记时间较早的下华严寺辽代泥塑做对比。（如图 4）

我们看到，两像除身份不同、泥塑与石质的区别外，脸型和五官的造型表现是一致的，是具同时代审美观的。当然辽塑中的每尊人物表现都有变化，但根本的审美特征相差不大。在有明确题记和具有相同造像风格的情况下，我们放弃唐代俨禅师曾在 13 窟修像的想法。所以基本确定，13 窟七佛中第 1、2 尊佛头就是辽代作品。

四、人物身份

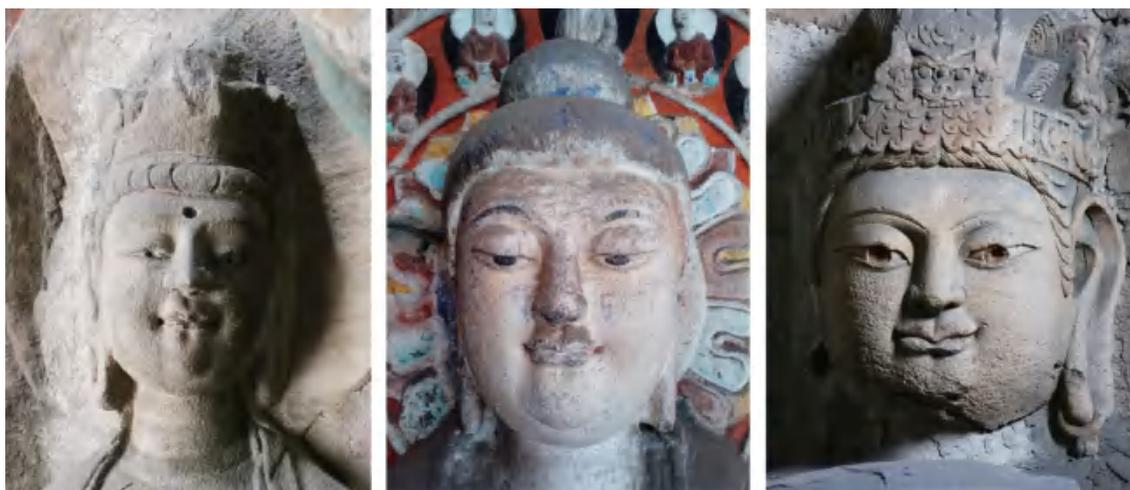
既然确认是辽道宗时期补雕了石佛头，又具男女相，那么他们肯定有所象征，就像昙曜五窟象征五位皇帝一样。他们是谁呢？上面说了辽道宗继位八年时修了大华严寺，并奉安诸帝石像、铜像。《大同府志·卷六·古迹》^[9] 记载：“铜石像在舍利坊华严寺中。按《辽史》，清宁八年建华严寺，奉安诸帝铜石像，石像五，铜像六，内一铜像袈裟垂足而坐，余俱常服。今并失所在。《金史》，世宗大定六年夏五月幸西京华严寺，观故辽诸帝铜像。《元史》石天麟传云：辽国主、后铜像在西京者，今尚有之。是铜像元时尚存，而石像元亡矣。”辽道宗是辽代第八位皇帝，诸帝石像、铜像中最多可能供奉的是前七帝，十一尊像里可能有四尊为女性，即皇后。这也是铜石像里有女性的证明。

辽代崇佛有甚，道宗的父亲兴宗被佛法感召出了家。道宗更是天生的佛徒，清宁六年（1060）在燕京奉福寺皈依佛门。他笃信佛教，积极支持佛事活动，兴建华严寺，崇尚华严宗，刻印契丹藏和建筑寺塔，“一岁而饭僧三十六万，一日而祝发三千”（《辽史·卷二十六·本纪第二十六》）。《金碑》中提到的五条辽代对云冈的修护记录，其中有三条是道宗时期的作为：“清宁六年（1060），又委刘转运监修。；咸（熙）[雍]五年（1069），禁山樵牧，又差军巡守；[寿]昌五年（1099），委转运使提点。”时间跨度约四十年。可以说道宗对云冈是个有功的人。那些蒙荫恩泽的官人们在修像的同时能忘了这位对佛虔诚入髓的皇帝吗？除了皇帝可以

与佛同体，还有别人敢吗？七佛褒衣博带袈裟与冕服如出一辙，七佛是过去庄严劫中三佛和贤劫中四佛，我们不去定名，只是第 1、2 尊补雕放在了最后（七佛之右）不起眼而又合理的位置，足以体现用心所在。所以，据以上拙词，斗胆推测，第 2 尊男性头像就是道宗耶律洪基（1055-1101）的化身。看他的生卒年份，只有 47 岁。在同一屋檐下的第 1 尊女性模样像，自然代表道宗宣懿皇后萧观音。

萧观音（1040—1075），史载其“姿容冠绝，工诗，善谈论。自制歌词，尤善琵琶。”四岁就嫁给当时为燕赵国王的耶律洪基为妃，称得上是青梅竹马的一对夫妻。辽道宗与萧观音所生的皇太子耶律浚开始参预朝政后，大权久掌的耶律乙辛感到失落、愤懑，他就想把太子废掉。这时皇上沉湎游猎，荒于政事。萧皇后颇以为患，曾多次上疏相劝，陈说利害。皇上看了萧观音的奏折后，除赞赏萧观音的才华外，对她所提的建议却极不赞同。萧观音屡屡上疏，时间久了，皇上心里颇觉厌烦，渐渐疏远了萧观音。萧观音曾为此作《回心院》词十首。倾诉了萧观音失宠后的凄凉之苦，抒发了对重新得到丈夫爱恋的渴盼之情。此时，耶律乙辛为了保住他的权位，决心除掉太子，并设计一条斩草除根之计。暗中派人作《十香词》，进一步挑拨离间，并买通宫婢二人，叫其拿着《十香词》去状告皇后与赵惟一私通。辽道宗派耶律乙辛和辽北府宰相张孝杰查办此事。耶律乙辛对赵惟一施加种种酷刑，又捕风捉影把教坊艺人高长命抓来，严刑拷打，两人都屈打成招。辽道宗盛怒之下下令将赵惟一灭族，斩高长命，勒令萧观音自尽。萧观音悲愤交加，含泪写下了一首绝命词后自缢而死（年仅 36 岁）。公元 1081 年，耶律洪基察觉上了当，便废黜了耶律乙辛及其党羽。大康九年，道宗追封故太子为昭怀太子，以天子礼改葬。同年十月，耶律乙辛企图带私藏武器到宋朝避难，事泄被诛。萧观音极为出色的才华使得清代的朱彝尊、纳兰性德等大家也作诗文，表露对萧观音遭遇的同情和惋惜。^[10]

可以想象，当道宗发现被人利用而亲手杀死自己才貌双全的女人，是多么悔之恨晚呀。



第 11 窟西胁侍

第 2 尊

第 3 窟东胁侍

图 5



华严寺辽塑



第3窟西胁侍

图6

而其国人对萧皇后更应崇敬有嘉，把她和道宗放到一起，也算是人民愿望的体现。我们看到第1尊头像和辽塑的菩萨像是多么的相似。

至此人物身份可以落定，云冈石窟中多了位辽代皇帝和皇后的化身。不过当事人可能并不知情。这两尊像可以说是集团势力或民间人士心目中对道宗夫妇功绩和地位的认可。

五、附带推测

在对比佛像风格的过程中，发现云冈第3窟三尊像颇具辽风。此三像开凿年代现存几种说法：一、梁思成认为是北魏晚期的。二、关野贞、常盘大定认为是隋代的。三、宿白、阎文儒等认为是初唐或盛唐的。四、温玉成、水野清一等认为是辽代的。究竟是哪个正确呢？我们可以用第2尊像和第3窟东胁侍比较一下，见图5。

对比观察，第2尊像铲地眉棱、眼眶、眼角、鼻形、嘴型与第3窟东胁侍手法是多么一致。第11窟西胁侍是在北魏原像上改造，除鼻、嘴略似，其它部位不大相似。

我们再看下与辽塑的头光对比：

观察头光火焰纹路，虽然材质一木一石，构图不一样，但起伏手法，流线走向，旋起的卷头，岔纹的出路，来源于同一审美心理，整体风格是一致的，见图6。

据以上对比，第3窟“北魏说”似无可能性，从手法上找不到这样的例子。“隋代说”如果拿第11窟塔柱南面两胁侍（阎文儒先生认为是隋代）^[11]为标本的话，面相和服饰上是有区别的。“唐代之说”是就唐时弥陀净土的信仰和像的丰腴体胖特征而言的。前边提到，《金碑》

记述“唐贞观十五（641）年，守臣重建”。“守臣”应指驻守边防的军臣，“重建”，未提到像，应指窟前被毁的建筑物或是云冈地区的边防设施。窟前古道是连接内地和漠北的重要通道。唐太宗李世民贞观年间（627-649），开疆拓土，稳固边陲，北御突厥来犯。大同地名频繁更替为：“北恒州、定襄县、云中县、云州”。^[12]足以说明大同在唐代作为边地与北部突厥或地方割据势力拉锯战的事实。“贞观十五（641）年”正是北部边境稍事安息的时期。接着“贞观十六年（642）和十九年（645）唐太宗两次派兵五路进军漠北。”直到“贞观二十三年（649）...漠北大定”^[13]。之后仍屡有动荡，永淳元年（689），云中为突厥所破。开元十八年（730）复置云州及云中县的时候，治所才回归到现在的大同城所在地。

盛世修佛，很难想象战乱期间的边地会有修佛的举动，就第3窟三尊像其规模和气势来说，不是个人或守臣能建的了， “守臣重建”这样的轻描淡写与造像工程难以匹配。况且，当时佛教中心在都城长安，现在彬县大佛寺、麟游慈善寺、庆阳北石窟等都是“长安模式”的产物。之后向东波及，在太原天龙山、洛阳龙门等中原地区也开窟、建寺，唐王朝佛教传播方向不经大同。而俨禅师是个人修像行为，他在咸亨三年（672）上五台山石室之前，在云冈修像的时间、规模均不得知。俨禅师去五台山石室时，也正是洛阳奉先寺卢舍那大佛开工那年。这样，从时间、力量、背景来说第3窟开在唐初有点勉强。

从风格上看，辽代造像继承唐代典雅端庄遗风，吸收南宋造像写实手法，又融入了契丹和北方地区传统的审美情趣和表现技法，因而在整体风格上体现出多元文化融合的特点，展现出辽代造像独特的文化艺术风貌。其艺术特征表现为：造像肩部宽阔，胸肌隆起，有刚健的气势，佛像面形圆鼓，比唐代略显肥胖，佛像上身着袒胸式袈裟，下身着长裙，衣褶较多，衣纹质感比唐代明显强烈。菩萨像多戴高花冠，束高发髻，花冠的形式很特别，类似契丹贵族的头冠^[14]。从冠饰、头光样式看，3窟东西胁侍具有少数民族那种神秘、奇异、高贵、粗放的特点，面相与13窟第1、2尊头像及华严寺辽像相似。

从时间上看，辽代半个世纪以上的时间在云冈进行过空前的修建行为，难以想象当年的盛景。比如现在看到云冈窟前崖壁上众多的梁孔、椽孔，可能是当时的“十寺”建筑的痕迹。几乎所有较大窟拱门、明窗上的槽坑，都显示石窟曾经装过门窗，一定时期内起到遮风挡雨、保护佛像的作用。几乎所有窟内造像身躯残断面都有修补用小洞，说明曾进行过大规模修补。几乎每个窟下部石壁上可见到的修补用的小圆洞都显示石窟曾经补塑、整饰一新。许多窟内黑、白、红、石绿等陈旧的色彩和异样的图案都显示曾经有过长时期认真的彩画。还有诸多大佛的眼珠，也可能是那时安装的。而清代修补规模有限，利用原有槽坑安了部分门窗，利用原有小洞进行了部分补塑。

从历史背景看，兴宗、道宗时期崇佛极盛，在修的同时，有可能再建。建的位置应该离开北魏像区，第3窟后室成为首选。第3窟三尊像被称为“西方三圣”，即阿弥陀佛、观世音菩萨、大势至菩萨。东胁侍冠中狮子形面是“人中狮子一佛”的代号，所以是观世音。西胁侍冠中的宝瓶《观无量寿经·观大势至菩萨》中明确为“盛诸光明，普现佛事”，所以是大势至。这组造像是佛教宣称的西方极乐世界的三位尊神。据《阿弥陀经》记载，阿弥陀佛具有不可

思议的功德，如果众生临命终时念诵他的名号，他将手捧莲台，率领二十五位大菩萨前往接引，观音菩萨和大势至菩萨是上首菩萨，是阿弥陀佛接引众生往生西方极乐世界的重要助手。这种造像组合显然不是为某个人所做。而是提供观想偶像，体现某种愿望，是为普度众生而作。就像北魏窟内宣扬弥勒净土信仰，而体现出的交脚菩萨与坐佛的组合。

对于兴建华严寺，推崇华严宗的兴宗、道宗父子，西方三圣与华严三圣是不同的。兴宗在位，一直被其母后专权控制，但孝敬非常。“辽重熙十八年（1049），母后再修。”强调的是母后的意愿，而不提兴宗。“母后者，辽圣宗钦哀皇后、兴宗母萧氏，也称章圣皇太后。钦哀，辽宁省博物馆藏石刻《哀册》作‘钦爱’。钦哀狠戾，初为官人生兴宗，圣宗崩，自立为皇太后，摄政，枉杀嫡后。重熙三年，欲废兴宗而立少子重元，被废幽。后帝召僧讲《报恩经》，悔悟，奉迎太后回京，侍养孝谨。十六年太后病，帝驰往视疾；痊愈，遂两度大赦境内。十八年，重修云冈石窟，盖兴宗为母后祈福也。清宁三年（1057），钦哀死”^[15]。

是否可以认为三尊像就是兴宗为母祈福的实物。三尊像所在的巨大空间也正是华严经中“广大无量犹如虚空”^[16]的弥勒楼观的写照。从重熙十八年（1049）到重熙二十四年（1055）兴宗去世时，六年的时间，大约可以造完。兴宗希望其母能在西方三圣的指引下快乐往生，而“后常不悖，帝崩，殊无戚容”（《辽史·卷七十一·后妃·圣宗钦哀皇后萧氏》），萧氏对兴宗的死没有一点哀痛之情。“即皇帝位于柩前”的道宗不会不把这事看在眼里，两年后待萧氏死后，兴宗之子道宗还可能继续了某些妆奁和改造工程。直到“咸（熙）[雍]五年（1069），禁山樵牧，又差军巡守。”可视为辽代官方工程的结束。

第3窟主像脸上和身上方形小洞和铁钉有别于其他窟内的圆形修补小洞，现在石质面相依然完好，说明当时造像不久又做了泥塑或其他材质的面容，不是以现在面相展示与人的，以致面相得到较好的保护，只是留下满脸的“伤疤”。三尊像的两侧壁面也有槽坑痕迹，与南壁槽坑对应，显示曾经有过构建，当然，这也可能是金代“灵岩大阁”的组成部分。

六、修护启示

在云冈我们看到，几个少数民族政权国力昌盛时修护的时间长、规模大，如辽、金和清代。可能与拓跋鲜卑同北方各族源渊和风俗信仰有关。历代的修复使得石窟延年益寿，光照后世。我们从现存遗迹大约了解到当时的一些修护办法，其中有利有弊。兴建窟檐，安装门窗能遮风挡雨，然而最近有人提出新看法，认为过去木结构窟檐毁于战火时，对前壁石窟熏烤，以致石质酥松，造成大面积的破坏。而且，窟檐对后室的通风有碍，不利于凝结水汽排出；修复佛像，能兴隆佛法感化众生。但修像时大部分采取了在原雕像上打洞、定桩，以便结网补塑的行为，当时可能修葺一新，但当泥皮再次剥落，千疮百孔的面貌呈现出来，感觉那些洞的破坏程度更大。第13窟这两尊石佛头像，是修复的比较成功的例子，从痕迹看，头后部、颈部好像用榫卯的办法，先安置对位，然后采用某种混合胶粘接，现在看来依然结实如初，尤其是手腕部位和第2尊颈部，做的无可挑剔。

从中给我们在修复方面得到一些启示：一、抢救第一，对即将消失的造像、泥塑或壁画，要使其存在为本，不计大小、材质。二、在争取国家项目资金支持、政府主导的同时，吸引民间投资，将善款纳入维护基金，修复完按施主署名。三、修复要尊重原形态，尽量使用原材料，不对原形像再次破坏。注重传统办法、物理办法、使用亲和力好的、水性的、渗透性和可逆性好的材料，监测材料衰减期，设修复周期预警。四、修复应保留时代风格，不必仿造，要做施工和完工记录，不止在档案里或碑刻上，在实体上也应有直观记录，让后人有据可寻，把当代的修复放到历史的长河里看。在实施过程中有些行为会受到谴责，但对文物本体是有益的。近年已修复或正在修复的佛像和壁画也应留迹，以备后人评判。五、安全防护不应只在窟前环境针对行人，对窟内造像也应有音视频，会同温湿度、病害、裂隙等方面联合监测，观察落石、飞鸟甚至人的活动。六、完善石窟档案，建立三维模型数据库、内容总录文字、分窟详细照片、考古线图等多种形式和介质储存现在石窟状态。

注释：

[1] 《顺天府志》全一册 43~53 页 北京 北京大学出版社 1983 年。

[2] 清《大同府志》巡幸条有几次出巡记录：“隋炀帝大业三年夏四月，车驾北巡。六月至雁门，谕边郡文武朝于行宫，饰庐清道，以候乘舆。奉觞上寿，宴赐极厚。四年春三月，车驾出塞，巡长城。秋八月，亲祠恒岳，河北道郡守毕集，免所经郡县租调一年。十一年秋八月，帝自太原巡北塞，幸雁门。”

[3] 《谒方山灵岩寺诗》：梵宫既隐隐，灵岫亦沉沉。平郊送晚日，高峰落远阴。回幡飞曙岭，疏钟响昼林。蝉鸣秋气近，泉吐石溪深。抗迹禅枝地，发念菩提心。《奉和方山灵岩寺应教》：名山镇江海，梵宇驾风烟。画棋临松盖，凿牖对峰莲。雷出阶基下，云归梁栋前。灵光辨昼夜，轻衣数劫年。一陪香作食，长用福为田。

[4] 《大正藏》51 册史传部唐·慧祥《古清凉传》：俨，本朔州人也，未详氏族，十七出家。……然其道业纯粹、精苦绝伦、景行所覃、并部已北一人而已，每在恒安修理孝文石窟故像。虽人主之尊，未参玄化，千里已来，莫不闻风而敬矣。

[5] 水野、长广《云冈石窟》第二卷附录《云冈金石录》第十三洞南壁《张间口妻等修像记》。

[6] 清·李有棠《辽史纪事本末》上册 卷首纪年表 北京 中华书局 1983 年。

[7] 辛长青《云冈石窟的辽代修建工程》《大同史论精选》姚宾主编 北京 新华出版社 1994 年。

[8] 张焯《云冈石窟编年史》237 页，北京 文物出版社 2006 年。

[9] 清 吴辅宏 乾隆大同府志 大同市地方志办公室标点。

[10] 据百度百科修改缩写。

[11] 参见阎文儒《云冈石窟研究》第 264-265 页 桂林 广西师范大学出版社 2003。

[12] 参见清吴辅宏纂辑《大同府志·卷一·沿革》大同市地方志编纂委员会办公室整理重印 2007 年。

[13] 参见罗琨、张永山《中国军事通史第十卷·唐代军事史》第 171-193 页，军事科学出版社 1998 年。

[14] 海的梦想《雅昌艺术论坛网——雕刻造像板块——辽代佛像特点》。2010-7-7。

[15] 张焯《云冈石窟编年史》北京 文物出版社 2006。

[16] 东晋佛驮跋陀罗《大方广佛华严经卷第五十九·入法界品》。

[2013 年中日云冈学术研讨会论文]

云冈石窟音乐图像中的“琴”初探

李美燕

内容提要：云冈石窟的音乐图像是了解北魏（386～534年）佛教音乐的一把钥匙，然从前人的研究成果来看，其音乐图像中全箱式的“琴”型乐器究竟是古琴、古筝、瑟或卧箜篌，观点个殊。本文之目的即在对云冈石窟音乐图像中的“琴”型乐器做研究，以实地考察结合文献史料来论证这些“琴”型乐器很有可能是中国传统的古琴。这些音乐图像中的“琴”非但可为古琴在北魏时期的空白多添一笔，亦可对古琴为中国传统文人艺术，在北魏时期既融入鲜卑族文化，亦成为佛教音乐所用之乐器，提供有力的证据。

关键词：云冈石窟 音乐图像 音乐考古 古琴 北魏

作者简介：李美燕，女，台湾屏东大学中国语文学系教授。

一、前言

云冈石窟在今山西省大同城西16公里的武州山南麓，武州川（今十里河）北岸。北魏旧称武州山石窟寺或代京灵岩寺。石窟倚山开凿，东西绵延约一公里。现存大小窟龕254个，主要洞窟45座，造像51000余尊。^[1]云冈石窟的兴建，从北魏文成帝开始凿昙曜五窟，经献文帝、冯太后，到孝文帝迁都，皇家经营约40年，完成了所有大窟大像的开凿……迁都之后，武州山石窟建设仍延续了30年，直到正光五年（524）六镇起义的战鼓响起。^[2]根据宿白的考证，云冈石窟的开凿时间可分为三期：第一期（文成帝时期，约452～465年）有昙曜五窟（今第16～20窟）；第二期（孝文帝迁都洛阳之前，约465～494年）包括东部第1～3窟及中部第5～13窟；第三期（自迁都洛阳前后迄孝明帝正光年间，约494～524年）。^[3]

自20世纪以来，云冈之学的研究举凡佛教、历史、美术、考古、建筑、古迹维修与保护……等多元视角的成果日益丰硕，有目共睹。然而，云冈石窟之乐舞研究却仍是个有待再开拓的领域。据云冈石窟研究院的研究资料统计，云冈石窟中目前有22个洞窟雕刻乐器形象，尚存各种乐器雕刻近530件、28种，乐队组合60余组，^[4]其中包括有气鸣乐器（横笛、义觜笛、异形笛、箎、排箫、吹叶、埙、笙、螺、角、长笛）、弦鸣乐器（琵琶、竖箜篌、五弦、阮咸、琴、箏）、膜鸣乐器（腰鼓、毛员鼓、担鼓、鸡娄鼓、杖鼓、两杖鼓、齐鼓、手鼓、铁鼓、鼓、铜钹、碰铃）、其他（弹指、拃、吹指）等。^[5]

前人对于这些乐器也曾给予关注与探索，尤以对乐器的考名与辨识的研究居多数，这些研究成果提供给后人按图索骥之便。然在前人考名与辨识的结果中，又可见彼等对其中的琴型乐器究竟是古琴、古筝、瑟或卧箜篌的研究尚属阙如。前人对这些琴型乐器的说法几乎皆

一致，如同赵昆雨所说：“石窟中，由于风化水蚀诸原素，琴、箏、卧箏篥的弦数、指法等细部刻划均泐蚀漫漶，难于分辨，即便偶有弦可识，亦不足为据，只能由其面板箱外观形制上推测”，^[6]因此，赵昆雨的作法是在乐器雕刻分布一览表中，将琴、箏、卧箏篥三种列为一项。^[7]换言之，所谓的琴型乐器有可能是古琴、古箏、卧箏篥，甚至是瑟，至今仍无法辨识。

今本论文的研究目的即在探讨这些琴型乐器是否有可能为中国传统文人音乐中的古琴？在研究步骤与方法上，笔者先回顾从先秦到六朝的出土文物、雕像与画像中的琴，再将实地考察的结果结合文献史料的内容来讨论。在实地考察方面，笔者于2013年8~9月赴云冈石窟研究院进行调查与研究，针对云冈石窟的音乐图像及图像中的琴型乐器做考察；在文献史料方面，以《魏书》的记载为主，同时，也参酌建立在亚洲文化交流背景下的东亚乐器史、形制及风格研究来探索，以提出对云冈石窟音乐图像中的琴型乐器的初步研判。

二、回顾先秦至六朝考古文物中的“琴”

在研究本课题之前，让我们先回顾一下先秦到六朝的出土文物、雕像与画像中的琴。

今日可见最早的古琴出土实物，包括：1978年湖北省出土的战国时期曾侯乙墓的十弦琴^[8]（图1^[9]）、五弦琴^[10]（图2^[11]）和1973年湖南省出土的马王堆汉墓的七弦琴（图3^[12]），以及2002年战国中晚期湖北省枣阳市九连墩古墓群第二号墓西室出土的浮雕十弦琴^[13]等（图4^[14]）。就这些楚地出土的古琴之形制而言，尺寸短小，琴面起伏不平，没有标志音阶的琴徽，且皆以一足安于面板后部之琴尾上，半截琴箱随时可以开启，琴腹较窄，^[15]实与今日可见的唐琴相距甚远。北京故宫博物院的郑珉中即认为，传世七弦琴与出土的楚琴本来就是不同的两种乐器，它们之间确实没有什么继承关系。^[16]笔者同意郑氏的观点，楚地出土的这些疑似古琴前身的乐器，不论在形制上、可能的演奏方法上皆与传世的七弦琴相去甚远。

而从音乐考古文物中也可发现少数魏晋南北朝时期的古琴，其中，最常为人们津津乐道者即是江苏省南京市西善桥宫山的竹林七贤壁画墓中的砖画，在嵇康抚琴图像（图5^[17]）的这块砖画的画面上，显然可见嵇康席地抚琴的画面将古琴的首尾弄颠倒，但其所弹之古琴的形制与隋唐时期的古琴实已相距不远。然而，此图像的年代至今却颇多异议，早年多倾向早期



图1 曾侯乙墓十弦琴



图2 曾侯乙墓五弦琴



图3 马王堆汉墓七弦琴



图4 九连墩古墓十弦琴



图5 嵇康抚琴图



图6 琴阮合奏图（摹图）

的东晋、晋宋之际说，20世纪八九十年代多倾向中期的宋后期、齐说，近年多倾向晚期的齐梁陈说。^[18]因此，这幅嵇康抚琴的砖画如果有可能是出自齐、梁、陈时期，也就不宜作为本论文研究北魏古琴形制的参照。^[19]

此外，1965～1966年山西省大同市石家寨出土的北魏司马金龙墓，其中也有乐伎与乐器雕刻，然而，并未见琴型乐器。^[20]2000年发现于大同市城东水泊寺乡曹夫楼村的一处北魏墓葬群中有北魏太和元年（477年）的宋绍祖墓，在其石椁正壁上有一人弹阮咸，另有一人弹奏琴型乐器^[21]（图6^[22]），然而，琴型乐器的部分被弹阮咸者的身躯所遮，无法完整地辨识。又1953年在陕西省西安市草厂坡出土的北朝墓中有两名抚琴女俑^[23]（图7^[24]），就其形制来看，琴面略宽，琴身显短，是否为古琴也很难说，因为我们必须考虑当年雕塑工匠本身所具有的音乐知识与技术水平，雕塑工匠本身对于古琴不一定熟悉，加上出土的抚琴俑本是作为陪葬的明器之用，工匠不一定需要对一样陪葬的乐器做很精细的刻划，只需大略地就其外型做象征性的表达即可，因此，这些出土文物是否能作为隋唐以前古琴的证据，尚需再考察。

换言之，如果云冈石窟中的琴型乐器真是中国传统文人音乐中的古琴，则既可成为我们考察北魏古琴形制与内涵的重要材料，亦可让我们对北魏的胡汉兼融的情况有更深入的了解。所以，笔者以实地考察为主，辅以文献史料做比对，来探讨云冈石窟音乐图像中的琴型乐器是否有可能即是中国传统文化中的古琴。



图7 抚琴女俑

三、云冈石窟中“琴”型乐器的实地考察

笔者在考察云冈石窟音乐图像中的琴型乐器前，先参照《中国音乐文物大系·山西卷》及诸前人研究成果，^[25]并浏览日本水野清一与长广敏雄的《云冈石窟：西历五世纪における中国北部佛教窟院の考古学的調査報告》，再实地于云冈石窟逐一做审视与考察，将前人的资料逐一核对与补正。基本上，笔者发现前人的每一笔纪录几乎都可在洞窟中找到其位置。然而，在考察的过程中也发现少许前人未见的音乐图像。最后，整理出石窟中的音乐图像分布在第1、2、6、7、8、9、10、11、12、13、15、16、17、21、29、30、35、37、38窟。

尔后，将云冈石窟音乐图像中有琴型乐器的位置做一整理，而可见其主要分布在中期的第2、6、9、10、11、12、13窟，晚期

的21、38窟，大抵不出前人所观察的范围，^[26]但前人并未专门对琴型乐器再做深入的描述与探讨。笔者则对这些琴型乐器在石窟中的位置做了更精确的记录与描述，但以明确可辨识者为主，不包括完全风化、泐蚀漫漶、几乎看不见者。以下即将云冈石窟音乐图像中有琴型乐器分布的洞窟立面图（云冈石窟的座向是坐北朝南，第1窟起为东向，由东往西，至第45窟，如图8^[27]）及位置，表列如表1。

在云冈石窟中的乐伎，大致上有飞天乐伎（包括顶部飞天乐伎、法华飞天乐伎、楣龕飞天乐伎、窟顶飞天乐伎、盃形格飞天乐伎）、天宫乐伎、化生乐伎、百戏供养乐伎、供养人乐伎（包括法华供养人乐伎、宫中供养人乐伎）、供养天人乐伎（包括：明窗供养天人乐伎、供养天人乐伎群）、夜叉乐伎等等诸种类型。^[29]上述云冈石窟音乐图像中的琴型乐器，主要出现在天宫乐伎身上，少数出现在供养天人乐伎、飞天乐伎、化生乐伎的图像中。

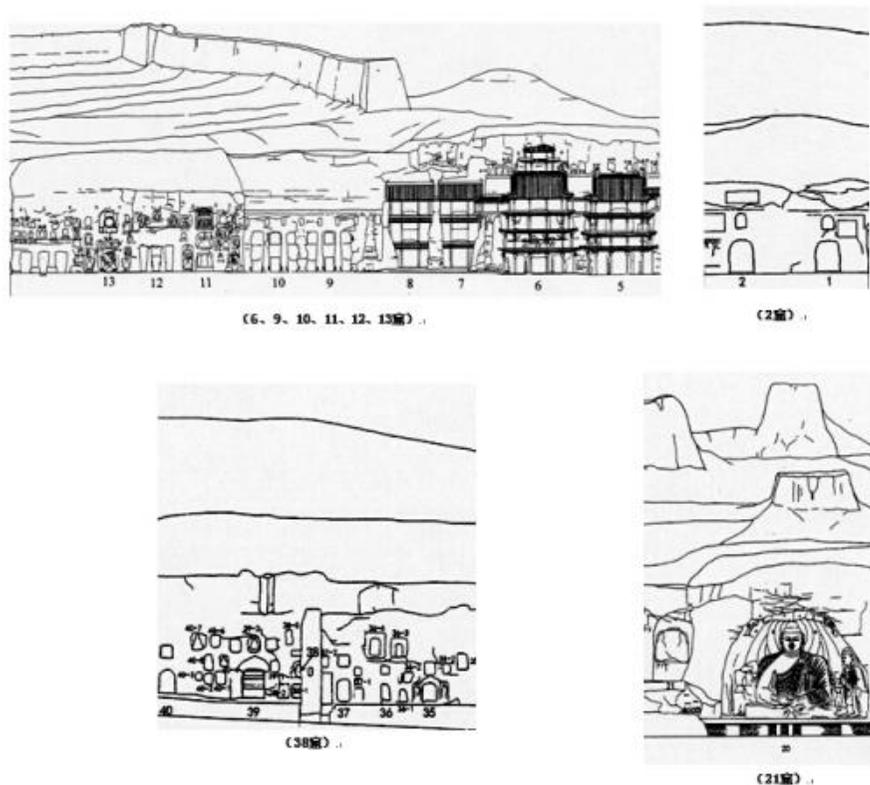


图8 琴型乐器分布之洞窟立面图

前人（肖兴华、赵昆雨、项阳）对这些「琴」型乐器的考察，观点个殊，^[30]表列如表2（其中注明为无者，表示该琴伎为前人所未见）。

表1 石窟中「琴」型乐器的位置

序号	洞窟编号 ^[28]	位 置	乐伎类型
1	第2窟	东壁（自北向南）第1位	天宫乐伎
2	第6窟	正室东壁上层约30身乐伎（自北向南）中第7位	天宫乐伎
3	第6窟	正室东壁上层约30身乐伎（自北向南）中第8位	天宫乐伎
4	第6窟	正室西壁上层约29身乐伎（自北向南）中第14位	天宫乐伎
5	第6窟	正室北壁上层约19身乐伎（自西向东）中第4位	天宫乐伎
6	第9窟	前室北壁上层19身乐伎（自西向东）中第4位	天宫乐伎
7	第10窟	前室北壁上层19身乐伎（自西向东）中第6位	天宫乐伎
8	第11窟	正室东壁上层近窟顶12身乐伎（自北向南）中第8位	天宫乐伎
9	第11窟	正室中心塔柱面南左右两边各5身乐伎，东边（自下往上）第1位	供养天人乐伎
10	第11窟	正室南壁靠明窗处18身乐伎（自东向西）中第9位	天宫乐伎
11	第11窟	正室南壁靠明窗处18身乐伎（自东向西）中第15位	天宫乐伎
12	第11窟	正室东壁菩萨盂形龕上10身站立乐伎（自北向南）中第5位	供养天人乐伎
13	第11窟	正室南壁上层菩萨盂形龕上8身供养乐伎（自西向东）中第1位	供养天人乐伎
14	第12窟	前室北壁上层14身乐伎（自西向东）中第6位	天宫乐伎
15	第12窟	前室北壁上层14身乐伎（自西向东）中第10位	天宫乐伎
16	第13窟	正室东壁至南壁上层窟顶12身乐伎（自东向南）第1位	天宫乐伎
17	第13窟	正室东壁至南壁上层窟顶12身乐伎（自东向南）第11位	天宫乐伎
18	第21窟	东壁盂形龕楣中6身伎乐飞天（自北向南）第1位	飞天乐伎
19	第38窟	藻井中19身伎乐飞天中有1位	飞天乐伎
20	第38窟	东壁音乐树14身乐伎中有1位	化生乐伎

列表2中所参见的数字，如赵昆雨〈云冈石窟乐舞雕刻研究〉一文的列表仅指出统计数字，并未明确指出乐器所在洞窟的位置，经笔者多次进出第11窟（窟内上下高约13.3公尺），并亲自攀爬工程鹰架（塔架），自地面至窟顶逐层检视后发现，除了笔者在表列中的6个琴型乐器外，项阳在《中国音乐文物大系·山西卷》中第六节云冈石窟乐器图像总录中还列有正室南壁靠明窗处8身乐伎中第6位也是琴伎，然笔者实地考察的结果，8身乐伎（自东向西）除了前两位尚依稀可见外，其余皆已近乎风化与坍塌。

另外，赵昆雨的表列第38窟有4个琴型乐器，然据笔者亲自攀铝梯爬上2公尺高的洞窟口考察的结果，只能找到两张琴型乐器。而向赵昆雨求教，他已无法记得当年所见的各种乐器的所在位置。而林莎在〈云冈石窟乐器图像补正与辨识〉一文中还提到第16窟南壁东向下层龕上站立13人，其中10身站立乐伎中（自东向西）的第10位所持者为琴型乐器，^[32]然经笔者进入第16窟南壁考察的结果，该乐伎因风化的缘故，已漫涣不清，无法确定是否为琴

伎，故暂不列入表格之中。

表 2 前人对琴型乐器的判读

时期	序号	洞窟编号	项 阳	肖 兴 华	赵 昆 雨
中期窟	1	第 2 窟	琴伎	箏伎	琴箏卧箏篎
	2	第 6 窟	琴伎	无	琴箏卧箏篎
	3	第 6 窟	琴伎	无	琴箏卧箏篎
	4	第 6 窟	琴伎	箏伎	琴箏卧箏篎
	5	第 6 窟	琴伎（或箏）	箏伎	琴箏卧箏篎
	6	第 9 窟	琴伎	无	琴箏卧箏篎
	7	第 10 窟	琴伎	箏伎	琴箏卧箏篎
	8	第 11 窟	琴伎	箏伎	琴箏卧箏篎
	9	第 11 窟	琴伎	箏伎	琴箏卧箏篎
	10	第 11 窟	琴伎	无	琴箏卧箏篎
	11	第 11 窟	琴伎	箏伎	琴箏卧箏篎
	12	第 11 窟	无	箏伎	琴箏卧箏篎
	13	第 11 窟	无	箏伎	琴箏卧箏篎
	14	第 12 窟	三弦伎	箏伎	琴箏卧箏篎
	15	第 12 窟	卧箏篎伎	箏伎	琴箏卧箏篎
	16	第 13 窟	不清楚	无	琴箏卧箏篎
	17	第 13 窟	笛伎 ^[31]	无	琴箏卧箏篎
晚期窟	18	第 21 窟	箏伎	无	琴箏卧箏篎
	19	第 38 窟	箏伎	无	琴箏卧箏篎
	20	第 38 窟	琴伎	无	琴箏卧箏篎

因此，从前人对云冈石窟音乐图像中的琴型乐器的判断来看，大致可分为三种情况：一、赵昆雨在无法确认的情况下，一概以琴箏卧箏篎称之；二、肖兴华一概称之为箏；三、项阳认为大部分是琴，而晚期的 21 窟和 38 窟是箏，

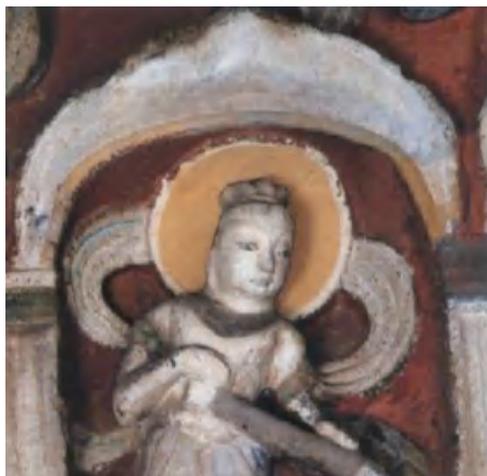


图 9 第 12 窟前室北壁上层 14 身乐伎（自西向东）中第 6 位



图 10 第 12 窟前室北壁上层 14 身乐伎图（自西向东）中第 10 位

12窟则是三弦和卧箜篌（图9^[33]、图10^[34]）。然而，肖兴华与项阳都没有说明其判读的理由为何。

另外，当我们仔细审视云冈石窟中这些琴型乐器可以发现，琴伎的雕塑几乎都是右手弹弦，而左手按弦（图11^[35]），例外者是第11窟正室中心塔柱面南左右两边各5身乐伎，东边（自下往上）第一位，姿势是相反，左手弹弦，右手按弦（图12^[36]）；第13窟正室东壁至南壁上层窟顶12身乐伎（自东向南）中第一位，则是将乐器斜倚在左肩上来弹（图13），而第11位也是左手弹弦、右手按弦（如图14）。依据笔者弹古琴的实际经验来看，若依左手弹弦、右手按弦的姿势，不论是琴首朝上或朝下，都不可能弹琴。又如第13窟正室南壁上层窟顶12身乐伎（自东向南）中第11位显然是在弹琴，然而，将琴倚在左肩上弹琴，就实际弹琴而言，也是不可能。这里有可能是工匠不会弹琴，而在雕刻时弄反了方向。同样地，即使是箏或瑟，也不可能以左手弹弦、右手按弦的姿势弹奏，因为箏和瑟的琴首也是朝右，尤其是瑟，相较于琴与箏又更为巨大，更不可能将瑟倚在肩膀上弹奏。



图11 第9窟前室北壁上层天宫乐伎中第4位（自西向东）琴伎



图12 第11窟正室中心塔柱面南，东边（自下往上）第1位



图13 第13窟正室东壁至南壁上层窟顶12身乐伎（自东向南）中第1位



图14 第13窟正室东壁至南壁上层窟顶12身乐伎（自东向南）中第11位

四、文献史料与其他相关研究的参照分析

除了实地考察以外，笔者也试着从文献史料中找寻可能的线索。首先参考《魏书》的记载，《魏书》乃（北齐）魏收奉敕撰，^[37]是今日了解北魏音乐的重要文献；同时，也参见建立在亚洲文化交流背景下的东亚乐器史、形制及风格的相关研究来参照分析。基本上，由《魏书》可以发现琴、箏、卧箜篌，甚至是瑟都有记载，但显而易见地，古琴的记载远多于箏、瑟与卧箜篌。据笔者的统计，表列如表3。

表3 琴、瑟、箏与卧箏篥的记载

《魏书》	琴	瑟	箏	箏篥
帝纪	0次	0次	0次	0次
志	24次	7次	2次	0次
列传	30次	8次	4次	2次

在整部《魏书》中提及箏篥者仅见两处，一是“乌洛侯国，……乐有箏篥，木槽革面而施九弦”（列传第八十八，页2224），另一是“康国者，康居之后也。……有大小鼓、琵琶、五弦箏篥。”（列传第九十，页2281）。在《魏书》中并未提及卧箏篥，但有明确地指出箏篥的形制——木槽革面而施九弦。事实上，卧箏篥可见于1932年辽宁省辑安县西岗发现的高句丽古坟群舞踊冢壁画中。^[38]虽然也是窄窄长长的琴型乐器，但弹奏者的右手拿着细拨状的东西在弹着弦，^[39]而且面板上有固定柱。^[40]因此，笔者认为云冈石窟中的琴型乐器不太可能是卧箏篥。

而《魏书》中瑟的记载可见于多处，然其中与形制有关者仅见于《魏书·乐志》有“旧《志》唯云准形如瑟十三弦，隐间九尺”（页2835）这段话，可见瑟的面板宽大，音箱较长。从云冈石窟中的琴型乐器的乐伎雕刻来看，显然彼等所持之乐器都可以放置在两膝前弹奏，并无像瑟如此巨大之形制者，同时，这些琴型乐器的表面皆无瑟柱，因此，云冈石窟中的琴型乐器也不太可能是瑟。

至于《魏书》中有关箏的记载出现过六次，列传所记载者皆无法提供箏的形制或其他与箏本身相关的数据，只有在《魏书·乐志》中可见两笔有关的资料，其一是施柱如箏（页2835），可以肯定北魏时期所使用的箏在表面上有柱；其二是北魏孝武帝永熙二年（533年）尚书长孙稚、太常卿祖莹建议沿用魏晋的四厢宫悬，其中有箏的记载：

普泰中，前废帝诏录尚书长孙稚、太常卿祖莹管理金石。永熙二年春，稚、莹表曰：……。依魏晋所用四厢宫悬，钟、磬各十六悬，埙、篥、箏、筑声韵区别。（页2836～2839）。

从这笔记载可知箏在北魏末年时是宫廷礼乐使用的乐器之一。另外则是在《魏书》中仅见的两位弹箏人士，一位是可能为文成帝年间的孙世元，^[41]早卒，生平背景不详；另一位是孝文帝年间的儒生徐遵明，^[42]此外，《魏书》中就没有其他有关古筝的线索。因此，笔者再透过汉魏六朝的八篇《箏赋》：（后汉）侯瑾《箏赋》、（魏）阮瑀《箏赋》、（晋）傅玄《箏赋》、（晋）顾恺之《箏赋》、（晋）贾彬《箏赋》、（晋）陈窈《箏赋》、（梁）简文帝萧纲《箏赋》、（陈）顾野王《箏赋》来看，^[43]其中（魏）阮瑀《箏赋》记载有“身长六尺、柱高三寸”；傅玄《箏赋》则有“中空准六合，弦柱拟十二月”；贾彬《箏赋》有“列柱参差，招播摇也”。^[44]可见古筝的身长较古琴来得长，而面板上有柱，柱高三寸，参差不齐地排列，且系有十二根弦。

换言之，若以外表的形制来看，柱高三寸是古筝表面上非常明显的特征，然而，云冈石

窟中的琴型乐器没有一件表面刻画有柱，少数几张表面上刻画有弦者，如：第六窟正室北壁上层约 19 身乐伎（自西向东）中第 4 位、第 10 窟前室北壁上层 19 身乐伎（自西向东）中第 6 位、第 38 窟藻井 19 身伎乐飞天中有 1 位等，其弦数皆未超过七根弦。如果再参照五代隋唐以后其他石窟的古筝图像，^[45] 则可发现筝的造形几乎一眼望去即可辨识，面板比较宽大，有些甚至还明白地标示筝弦和柱（图 15^[46]）。然而，其他的北魏石窟如：巩义石窟寺，



图 15 五代时期莫高窟第 98 窟南



图 16 北魏时期巩义石窟寺
第 1 窟东壁脚供养乐伎



图 17 北魏时期巩义石窟寺
第 4 窟北壁脚供养乐伎

其中亦有琴型乐器的雕刻，即与云冈石窟的造型颇为接近，在雕刻的视角上都是着眼于琴型乐器的侧面，而且琴型乐器的摆放是一端置于膝上、另一端则倾斜抵住地面（图 16^[47]、图 17^[48]）。

再从《魏书》中有关琴的记载来看，在与瑟、卧箜篌、箏相比之下显得数量颇多，可见北魏拓跋氏虽是来自北方的异族，然上自达官贵族、文人士子，甚至是逸士，依然在传承古琴在中国文化中的核心价值观，换言之，北魏在推行汉化之时，对古琴作为文人艺术的象征地位有一定程度的关注。然这些文献中的记载也仅止于片段，并未见任何有关古琴的形制、弹琴的技艺，或其他与古琴本身相关的记载。因此，倘若古琴是云冈石窟音乐图像中的乐器之一，是在什么样的情况下才有可能呢？

众所周知，云冈石窟的兴凿其实是反映北魏的政治意识，^[49]《魏书·释老志》记载着北魏太武帝拓跋焘（408～452 年）在太平真君七年（446 年）接受大臣崔浩的建议，下诏灭佛（页 3033-3034），太武帝死后，文成帝拓跋浚继位，才使佛法复行天下。尔后有北魏高宗文成帝拓跋浚诏有司为石像，令如帝身的史实。^[50] 换言之，云冈石窟的兴凿其实是反映帝王意识型态的皇家大工程，故每一个洞窟里错落有致的大小窟龕、佛像，琳琅满目的雕塑艺术造像与装饰图案……等都是在反映强盛的北魏王朝的风貌。而当年这些大批兴凿洞窟图像的设计者与雕塑工匠所具有的高艺术水平，绝非一般泛泛之辈。因此，我们可以暂且做如此的推测，云冈石窟的音乐图像是既要符合佛教的天乐之美，也要反映出当年宫廷生活中的某些真实情境，而不是一般平民百姓的生活，其音乐图像中的琴型乐器很可能与宫廷音乐有关。^[51]

所以，我们可以将考察的范围聚焦在北魏时期的宫廷音乐来看，其中最重要的参考文献

即是《魏书·乐志》，据蔡秉衡的研究，《魏书》是中国第一个少数民族政权的正史书写，^[52]而其中〈乐志〉的笔法乃是沿着儒家思想的音乐观来书写，^[53]文本所呈现的几乎是华夏王朝兴起时，对于庙堂音乐的继承情形，鲜卑的他者形象在此完全隐没，这是《魏书·乐志》很特别的地方，^[54]换言之，《魏书·乐志》中所书写的北魏宫廷音乐的沿革其实是与其接受儒家的礼乐教化有关，在这个情况下，古琴作为儒家乐教的道器，其雅正和平之音为历代文人士子所肯定，必然会受到北魏宫廷所重视。因此，笔者即以北魏帝王年表为纵轴，就《魏书》记载的琴人的生平年代与云冈石窟的兴凿分期对照来看，表列如表 4。

表 4 北魏琴人的生平年代与云冈石窟的兴凿分期对照表

北魏帝王年表 ^[55]	北魏琴人的生平年代	云冈石窟的兴凿分期
高宗文成帝拓跋浚 (452 ~ 465 年)		第一期 (约 452 ~ 465 年)
显祖献文帝拓跋宏 (466 ~ 471 年)		第二期 (约 465 ~ 494 年)
高祖孝文帝元宏 (471 ~ 499 年)	酈道约(约 486 ~ 549 年) ^[56] 、李苗(约 484 ~ 530 年) ^[57] 、李谧(约 483 ~ 515 年) ^[58]	
世宗宣武帝元恪 (500 ~ 515 年)	酈道约、李苗、李谧、元顺(生卒年不详) ^[59] 、谷浑士恢(生卒年不详) ^[60] 、裴蔼之(生卒年不详) ^[61] 、柳谐(约 502 ~ 528 年) ^[62] 、柳远(约 499 ~ 539 年) ^[63]	第三期 (约 494 ~ 524 年)
肃宗孝明帝元诩 (516 ~ 528 年)	酈道约、李苗、谷浑士恢、裴蔼之、柳谐、柳远、元叟(生年不详，卒于 528 年) ^[64] 、陈仲儒(生卒年不详) ^[65]	
孝庄帝元子攸 (528 ~ 530 年)	酈道约、李苗、柳远、杨侃(生年不详) ^[66]	
惠哀帝元晔 (530 ~ 531 年)	酈道约、柳远、杨侃	
节闵帝元恭(前废帝) (531 年)	酈道约、柳远、杨侃(卒于节闵帝年间)	
顺文帝元朗(后废帝) (531 ~ 532 年)	酈道约、柳远	
孝武帝元修 (532 ~ 534 年)	酈道约、柳远	
东魏孝静帝元善见 (534 ~ 550 年)	酈道约、柳远	

从上述表列的内容可以发现，《魏书》记载的琴人在孝文帝时即已可见，其中除了姜永^[67]的年代不详外，大部分都集中在宣武帝及孝明帝年间，有些琴人的年代甚至延续到东魏结束。同时，对照云冈石窟的分期来看，可见在石窟第二期和第三期兴凿时，也正是古琴在达官贵族（如：元顺、元叟、酈道约、李苗、谷浑士恢、杨侃、陈仲儒）、文人士子（如：裴蔼之、柳谐、柳远），甚至是逸士（如：李谧）之间流行的时机。

再根据宿白的研究得知，文成文明冯太后（442～490年）一家世代奉佛，其重释教直接影响孝文帝，孝文帝礼重高僧，也研读释论，上行下效，使得“平城及其附近广建佛寺”，直至近年大同市东郊和北郊方山都发现了佛寺遗址，出土了大批相当于太和时期的彩塑，有佛、菩萨、飞天等残体，皆设彩涂金，塑造精致^[68]；同时再参见《魏书·乐志》记载文明太后与孝文帝推行汉化而重视礼乐之事。如：

十五年冬，高祖诏曰：“……今方厘革时弊，稽古复礼，庶令乐正雅颂，各得其宜。”

十六年春，又诏曰：“礼乐之道，自古所先，故圣王作乐以和中，制礼以防外。

然音声之用，其致远矣，所以通感人神，移风易俗。”（《乐志》，页2829）

可知文明太后与孝文帝既重释教、礼重高僧，也研读释论，同时更大力推行汉化，汲取儒家的礼乐教化观，以建立一个胡、汉兼融的宫廷礼乐制度。因此，在皇家兴建的云冈石窟中出现反映宫廷音乐的伎乐雕像，其中有古琴其实是可以得到合理的解释。故笔者认为云冈石窟的音乐图像中的琴型乐器确实有可能是古琴，古琴经过北魏这个拥有强大的生命力与多元包容性的民族之手，不只是存在于达官贵族、文人士子，甚至是逸士的生活中，而且很有可能是宫廷音乐的角色之一，因而成为云冈石窟中佛国音乐的乐器雕像之一。

五、结论

云冈石窟音乐图像中的琴型乐器在乐器辨识的考察上，一直是一个难解的课题，就外观而言，有可能是古琴、古筝、瑟或卧箜篌等。经笔者亲自到云冈石窟研究院对洞窟做实地的调查与研究后，发现其中的琴伎约有20身，几乎都出现在天宫伎乐中，仅少数出现在供养天人伎乐、飞天伎乐及化生伎乐中。换言之，这类琴型乐器作为佛国天乐的天宫伎乐之一，乃成为一个明显的特色；再结合《魏书》来考察，可见其中有关古琴、古筝、瑟与卧箜篌的记载，以古琴最多，其次是瑟，古筝及卧箜篌极少。由于瑟的体制巨大，且有柱，不可能是天宫伎乐的琴伎所持的乐器。卧箜篌的考古文物仅见于高丽壁画中，日本学者林谦三认为，即是后来传入韩国的玄琴。^[69]因此，这类琴型乐器也不太可能是卧箜篌。倘若是中国传统的弦乐器，不是琴，就是箏。

然而，箏在《魏书》中的记载极少，至今在汉魏六朝的其他出土文物、雕像与绘画中皆未见有关古筝的材料，仅能从汉魏六朝的八篇《箏赋》来考察，可知箏的表面上有柱，柱高三寸，参差不齐地排列，并系有十二根弦。然而，这些特质在云冈石窟的音乐图像中的琴型乐器中皆未见。相对地，《魏书》中记载着古琴在达官贵族（如：元顺、元叡、酈道约、李苗、谷浑士恢、杨侃、陈仲儒）、文人士子（如：裴嵩之、柳谐、柳远），甚至是逸士（如：李谧）之间流行的史实，加上文成文明冯太后与孝文帝皆笃信佛教，同时也在宫廷中力倡儒家的礼乐教化，以达到胡、汉融合的目的，身为儒家乐教之道器的古琴必然为其所关注与重视，因此，

在反映宫廷音乐的云冈石窟的乐伎雕刻上的琴型乐器是古琴，可能性非常高。

总之，透过本论文之探讨可提出如下之初步成果，其一，笔者亲自在云冈石窟做实地考察，详尽地描述与记载这批琴型乐器的位置与类型，弥补前人在考察上的少许疏漏与不足之处；其二，透过文献的参照分析，笔者提供这批琴型乐器有可能为古琴的线索，这批琴型乐器可作为古琴在鲜卑族文化中存在，甚至是古琴在北魏如何与佛教音乐及雅、俗、胡乐结合的实证材料；其三，透过先秦至六朝的出土文物、雕像与画像材料及东亚乐器史、形制及风格研究的相关材料，从时间和空间上延伸做比较，而证实云冈石窟的这批琴型乐器可以作为我们了解北魏古琴的音乐图像与考古的重要物证。

（附记：本论文之写作承蒙云冈石窟研究院张焯院长给予宝贵的机会，提供良好的研究条件；赵昆雨主任提供图书、资料与带领笔者进洞窟考察等各方面的协助，王恒书记、王雁卿、解华老师的多方指引及文莉莉、樊莉女士的关照……，还有院内上下诸师友的照应始得完成。谨向云冈石窟研究院致上最高的敬意与真诚的感谢。）

参考文献：

- [1] 水野清一、长广敏雄.1952-1975。《云冈石窟：西曆五世紀における中國北部佛教窟院の考古学的調査報告》。京都：京都大学人文科学研究所云冈刊行会。
- [2] 王子初.2004。《中国音乐考古学》。福州市：福建教育出版社。
- [3] 王子初、王芸.2000。《文物与音乐》。北京市：东方出版社。
- [4] 王恒.2000。《司马金龙墓石雕乐伎乐器研究》。《文物世界》5：32-35。
- [5] 王恒编纂.2012。《云冈石窟辞典》。南京市：江苏美术出版社。
- [6] 朱敏.2010。《从八篇〈箏赋〉看汉魏时期箏乐的发展》。硕士论文，南京音乐学院。
- [7] 李科友.1987。《贵溪崖墓出土的古代乐器》。《文物》1：32-33+38。
- [8] 肖兴华.2006。《云冈石窟：南北朝民族大融合带来了音乐繁荣的历史见证》。收于《2005年云冈国际学术研讨会论文集》。云冈石窟研究院编。北京市：文物出版社。642-653。
- [9] 林莎.2006。《云冈石窟乐器图像补正与辨识》。收于《2005年云冈国际学术研讨会论文集》。云冈石窟研究院编。北京市：文物出版社。657-674。
- [10] 林谦三.1996。《东亚乐器考》。北京市：人民音乐出版社。
- [11] 岳莹.2010。《汉魏六朝中国箏弦数小考》，《成才之路》14：82。
- [12] 岳莹.2010。《汉魏六朝中国箏的形制小考》，《成才之路》15：84-85。
- [13] 岳莹.2011。《汉魏六朝箏赋中箏的形制》，《佳木斯教育学院学报》2：47。
- [14] 侯峰.2010。《云冈石窟乐伎研究》。硕士论文，陕西师范大学音乐学院。
- [15] 韦正.2011。《六朝墓葬的考古学研究》。北京市：北京大学出版社。
- [16] 陕西省文物管理委员会.1959。《西安南郊草厂坡村北朝墓的发掘》。《考古》。285-287+325-326。
- [17] 宿白.1996。《中国石窟寺研究》。北京市：文物出版社。
- [18] 宿白.2010。《试释云冈石窟的分期一〈云冈石窟卷〉画册读后》，《文物》7：63-65。
- [19] 张焯.2006。《云冈石窟编年史》。北京市：文物出版社。

- [20] 张焯主编. 2012. 《中国石窟艺术: 云冈》. 南京市: 江苏美术出版社.
- [21] 项阳、陶正刚主编. 2000. 《中国音乐文物大系·山西卷》. 郑州市: 大象出版社.
- [22] 黄翔鹏. 1989. 《均钟考—曾侯乙墓五弦器研究(上)》, 《黄钟》(武汉音乐学院学报), 1: 38-51.
- [23] 黄翔鹏. 1989. 《均钟考—曾侯乙墓五弦器研究(下)》, 《黄钟》(武汉音乐学院学报), 2: 83-91.
- [24] 杨家骆主编. 1980. 《新校本魏书附西魏书》. 台北市: 鼎文书局.
- [25] 赵一德. 1998. 《云冈石窟文化》. 太原市: 北岳文艺出版社.
- [26] 赵昆雨. 1990. 《北魏司马金龙墓乐器雕刻考索》. 《乐器》2: 3-5.
- [27] 赵昆雨. 2007. 《云冈石窟乐舞雕刻研究》, 《敦煌研究》2: 34-43+116.
- [28] 刘俊喜、张志忠、左雁. 2001. 《大同市北魏宋绍祖墓发掘简报》. 《文物》: 19-39+2+1.
- [29] 刘俊喜主编. 2008. 《大同雁北师院北魏墓群》. 北京市: 文物出版社.
- [30] 刘晓伟. 2007. 《云冈石窟乐器图像初探》. 硕士论文, 山西大学音乐学院.
- [31] 刘国胜. 2003. 《湖北枣阳九连墩楚墓获重大发现》. 《江汉考古》2: 29-30.
- [32] 郑珉中主编. 2010. 《故宫经典: 故宫古琴图典》. 北京市: 紫禁城出版社.
- [33] 孺子莘主编. 2009. 《中国石窟寺乐舞艺术》. 北京市: 人民音乐出版社.
- [34] 蔡秉衡. 2012. 《脱夷入华: <魏书·乐志>隐没他者的笔法寻迹》, 收于《中国音乐史学论集》. 台北: 国泰文化事业有限公司. 449-505.

注释:

- [1] 参见张焯主编, 《中国石窟艺术: 云冈》, 页 23.
- [2] 参见《中国石窟艺术: 云冈》, 页 23.
- [3] 参见宿白, 《云冈石窟分期试论》, 《中国石窟寺研究》, 页 76-88.
- 宿白, 《试释云冈石窟的分期—〈云冈石窟卷〉画册读后》, 《文物》7: 64. 注 [2] 以上皆以开凿石窟的时间言, 有的窟内龛像雕造较晚, 甚至迟至北魏以后.
- [4] 参见赵昆雨, 《云冈石窟乐舞雕刻研究》, 《敦煌研究》2, 页 34.
- [5] 参见《云冈石窟乐舞雕刻研究》, 页 34-38.
- [6] 参见《云冈石窟乐舞雕刻研究》, 页 36.
- [7] 参见《云冈石窟乐舞雕刻研究》, 页 36.
- [8] 参见王子初, 《中国音乐考古学》, 页 236-241.
- [9] 图片参见 <http://hk.chiculture.net/0506/html/pop-picture/c29a.html>, 下载日期: 2013 年 9 月 23 日.
- [10] 参见黄翔鹏, 《均钟考—曾侯乙墓五弦器研究(上)》, 《黄钟》(武汉音乐学院学报) 1, 页 38-51. 黄翔鹏, 《均钟考—曾侯乙墓五弦器研究(下)》, 《黄钟》(武汉音乐学院学报) 2, 页 83-91.
- [11] 图片参见 <http://hk.chiculture.net/0506/html/pop-picture/d23.html>, 下载日期: 2013 年 9 月 23 日.
- [12] 图片参见 <http://www.guqinyz.com/mq/hd/201210/143.html>, 下载日期: 2013 年 9 月 23 日.
- [13] 参见刘国胜, 《湖北枣阳九连墩楚墓获重大发现》, 《江汉考古》2, 页 29.
- [14] 战国(公元前 475~前 221 年), 通高 7.5 厘米、通长 73.5 厘米、宽 25 厘米, 2002 年湖北枣阳九连墩 2 号墓出土, 湖北省博物馆藏. 图片及文字介绍参见 <http://www.hnmuseum.com/hnmuseum/whatson/>

chu/exhibition016.html, 下载日期: 2013年9月23日。

[15] 参见郑珉中主编,《前言》,《故宫经典 故宫古琴图典》,页12。

[16] 参见《故宫经典 故宫古琴图典》,页13。

[17] 图片参见 <http://www.baike.com/wiki/%E5%B5%87%E5%BA%B7> (223%EF%BD%9E263), 下载日期: 2013年9月23日。

[18] 参见韦正,《六朝墓葬的考古学研究》,页214。

[19] 北魏(386~534年)在公元534年分裂为东魏与西魏。东魏于550年为北齐所取代;西魏则于557年为北周所取代,统称为北朝。孙吴、东晋(317~420年)及宋(420~479年)、齐(479~502年)、梁(502~557年)、陈(557~589年)统称为六朝,而宋、齐、梁、陈合称为南朝。换言之,北魏与齐、梁、陈之间在时间上虽有交迭,然仍有数十年的差距。

[20] 参见王恒,《司马金龙墓石雕乐伎乐器研究》,《文物世界》,第5期,页32-35;赵昆雨,《北魏司马金龙墓乐器雕刻考索》,《乐器》,第2期,页3-5。

[21] 参见刘俊喜、张志忠、左雁,《大同市北魏宋绍祖墓发掘简报》,《文物》,页19-39+2+1。

[22] 参见刘俊喜主编,《大同雁北师院北魏墓群》,页129。

[23] 参见陕西省文物管理委员会,《西安南郊草场坡村北朝墓的发掘》,《考古》,页285-287+325-326。

[24] “弹琴俑高22.5厘米”。参见佟春燕,《文物里的古代中国》中册。图片及文字介绍参见 <http://www.chnmuseum.cn/tabid/438/InfoID/80120/frtid/285/Default.aspx>, 下载日期: 2013年9月23日。

[25] 参见项阳、陶正刚主编,《中国音乐文物大系·山西卷》,页338-341;肖兴华,《云冈石窟——南北朝民族大融合带来了音乐繁荣的历史见证》,《2005年云冈国际学术研讨会论文集》,页642-653;林莎,《云冈石窟乐器图像补正与辨识》,《2005年云冈国际学术研讨会论文集》,页657-674;赵昆雨,《云冈石窟乐舞雕刻研究》,《敦煌研究》2,页34-43+116。

[26] 参见《云冈石窟乐舞雕刻研究》,页42。

[27] 参见王恒编纂,《云冈石窟辞典》。图8以书末附页的原图为基础,截取与本文相关的部分而成。

[28] 云冈石窟的洞窟编号有四种,一是传统的名称,如第6窟名为释迦佛洞、如来殿、大四面佛洞,二是日本的水野清一和长广敏雄的编号,三是1964年的编号,四是1987年的编号。笔者在表格中采用1987年的编号。参见王恒编纂,《云冈石窟辞典》。云冈石窟洞窟编号和曾经使用洞窟名称对照表。

[29] 参见《云冈石窟辞典》。飞天源于印度,名叫干闥婆,……大多安排在窟顶和佛龛楣或门拱上,或绕团莲,或护佛龛,或饰门拱,边飞行边奏乐,……在云冈,飞天乐伎的数量仅次于天宫乐伎……。(页458) 天宫乐伎,即是为天宫服务的乐伎。……全部雕刻在洞窟壁面的上部顶端,或安排在单元画面雕刻的最上层。……在云冈石窟全部乐伎雕刻中占到一半还多……天宫乐伎的人物形象……高发髻,并具圆形头光,穿紧身服装,双手臂挎飘带。每个乐伎占有一个圆拱龛,龛龛紧密相连,往往并用立柱,并雕刻束结相连,……第9、10窟的天宫乐伎列龛前,还雕刻了勾栏纹样的栏楣,更显富丽。……在第11窟和第13窟,天宫乐伎是以一个方形雕刻画面为单位,占有这个画面最上层的位置。

化生乐伎,……即雕刻于音乐树枝杈枝头上演奏乐器的乐伎人物。(页462)

供养天人乐伎,……没有菩萨的宝冠,只是将头发高高束起打结,着紧身服装,多数佩以飘带。(页467)

[30] 除了肖兴华、赵昆雨及项阳三者,笔者也查阅林莎,《云冈石窟乐器图像补正与辨识》,页659-674。此文乃参照日本学者水野清一与长广敏雄的《云冈石窟》16卷本,中央音乐学院民族音乐研究所、中国音乐研究所分别拍摄的《云冈石窟》音乐图像照片样本(一册,袁荃猷摄)、《云冈石窟》音乐图像照片样本(六册,董建国摄)及《中国音乐史图鉴》等出版物中的图片与文字纪录做增补。然而,经笔者逐一核对,发现

其中的内容有些许与事实未尽符合之处。又参见刘晓伟,《云冈石窟乐器图像初探》,以及侯峰,《云冈石窟乐伎研究》,彼等也曾将云冈石窟的乐器做详尽的列表,不过刘晓伟与侯峰都是以项阳与陶正刚《中国音乐文物大系·山西卷》及林莎的《云冈石窟乐器图像补正与辨识》为依据,故笔者皆未将彼等的资料列入表中。

[31] 第13窟的正室上下高约13.6公尺,此琴伎的位置在正室东壁至南壁(自东向南)最上层窟顶第11位。项阳在此写成笛伎,有可能是自下往上看时产生误判。事实上,笔者亲自攀爬工程鹰架(塔架)至窟顶检视后,确定是琴伎,不是笛伎。

[32] 参见《云冈石窟乐器图像补正与辨识》,页662。

[33] 图片参见《中国音乐文物大系·山西卷》,页319。

[34] 图片参见《中国音乐文物大系·山西卷》,页320。

[35] 图片参见《中国音乐文物大系·山西卷》,页316。

[36] 图12、图13、图14皆笔者亲自拍摄所得。

[37] 本文中所引用《魏书》内容,悉皆参见杨家骆主编,《新校本魏书附西魏书》,台北:鼎文书局。以下同引自《新校本魏书附西魏书》者,皆在引文末以括号注明页次,不另做注。

[38] 参见林谦三,《东亚乐器考》,页197-198。

[39] 参见《东亚乐器考》,页198。

[40] 参见《东亚乐器考》,页202。林谦三指出,“卧箜篌,古来以为是瑟类,然其不同于瑟、箏,又不同于琴,盖由于有这固定柱”。

[41] 孙世元为孙绍之兄,生卒年不详。“绍兄世元早卒,世元善弹箏,绍后闻箏声便涕泗呜咽,舍之而去,世以此尚之。……,永熙二年(笔者按:533年)卒,时年六十九。”(列传第六十六,页1726)。笔者据孙绍之年推算,其兄孙世元大约是文成帝年间的人士。

[42] 徐遵明(约474~529年)“时弹箏吹笛以自娱慰……(永安)二年(笔者按:529年)……为乱兵所害,时年五十五”(列传儒林第七十二,页1855)。

[43] 参见朱敏,《从八篇〈箏赋〉看汉魏时期箏乐的发展》。硕士论文,南京音乐学院。

[44] 参见岳莹,《汉魏六朝中国箏弦数小考》,《成才之路》14:82。

岳莹,《汉魏六朝中国箏的形制小考》,《成才之路》15:84-85。

岳莹,《汉魏六朝箏赋中箏的形制》,《佳木斯教育学院学报》2:47。

[45] 目前汉魏六朝的其他出土文物、雕像与绘画皆未见古箏的材料。参见王子初、王芸,《文物与音乐》,页97-98。迄今考古发现的箏更为稀罕,只有2例3件。见于1991年江苏省吴县市长桥镇长桥村出土的一座战国墓中,通长132.8厘米,为12弦箏;1978~1979年江西省贵溪崖墓的两件古箏,通长为167.3厘米与173.5厘米,为13弦箏,约为战国早期遗物。这三件出土古箏的明显特征是“形似平底独木船”、“箏尾酷似船尾,弯弯后翘”。

[46] 图片参见孺子莘主编,《中国石窟寺乐舞艺术》,页301。

[47] 图片参见《中国石窟寺乐舞艺术》,页485。

[48] 图片参见《中国石窟寺乐舞艺术》,页495。

[49] 参见《中国石窟寺研究》,页76。宿白引《魏书·释老志》、《魏书·礼志》而提出文成帝以其帝王形象为蓝本雕造佛像,一方面为了祈求他们自身的安全和冥福;更重要的另一方面,显然是在继续利用太武废佛(446年)以前,佛教徒宣扬皇帝即是当今如来的欺骗手段,妄图借此缓和人民的反抗。

[50] “是年,诏有司为石像,令如帝身。既成,颜上足下,各有黑石,冥同帝体上下黑子。论者以为纯诚所感。兴光元年秋,敕有司于五级大寺内,为太祖已下五帝,铸释迦立像五,各长一丈六尺,都用赤金二十万五斤”(页3036)。

[51] 参见赵一德,《云冈石窟文化》,页 291。赵氏也提出类似的观点:它的艺术形象与实物素材却取材于现实生活,所以这些音乐舞蹈的形象,再现了一千五百多年前中国北方若干少数民族的文化状况,完整而生动地保留了北朝时期鲜卑人的文化景观。

[52] 参见蔡秉衡,《脱夷入华:〈魏书·乐志〉隐没他者的笔法寻迹》,收于《中国音乐史学论集》,页 451。

[53] 参见《脱夷入华:〈魏书·乐志〉隐没他者的笔法寻迹》,页 455。

[54] 参见《脱夷入华:〈魏书·乐志〉隐没他者的笔法寻迹》,页 459。

[55] 参见张焯,《云冈石窟编年史》,帝王年表乃在位年代,非生卒年代。

[56] 酈道约(约 486~549 年)为酈道元之弟,“颇爱琴书……年六十三,武定七年(笔者按:549 年)卒”(列传第卅,页 951-952)。

[57] 李苗(约 484~530 年)“解鼓琴”(列传第五十九,页 1597),“……(李)苗浮河而歿,时年四十六。(庄)帝闻苗死,哀伤久之”。(列传第五十九,页 1596)。

[58] 李谧(约 483~515 年)“……惟以琴书为业,有绝世之心”(列传逸士第七十八,页 1932),“延昌四年(笔者按:515 年)卒,年三十二”(列传逸士第七十八,页 1937)。

[59] 元顺为文宣王任澄之子,生卒年不详,“解鼓琴。……世宗时,上《魏颂》,文多不载。”(列传第七中,页 481)。

[60] 谷浑士恢,生卒年不详,“少好琴书。初为世宗挽郎,除奉朝请。正光中,入侍,甚为肃宗宠待。”(列传第廿一,页 782),历经世宗与肃宗二帝。

[61] 柳谐为裴蔼之的妻舅,裴蔼之的生卒年不详,“(裴蔼之)好琴书。其内弟柳谐善鼓琴,蔼之师谐而微不及也。”(列传第五十九,页 1568)。裴蔼之为裴叔业之子,裴叔业卒于世宗年间,年六十三(列传第五十九,页 1567)。故笔者推测裴蔼之约为世宗及肃宗年间之人士。

[62] 柳谐(约 502~528 年)善鼓琴,以新声手势,京师士子翕然从学。除著作佐郎。建义初,于河阴遇害,时年二十六。(列传第五十九,页 1577)。河阴之变发生于孝庄帝元子攸建义元年(528 年)。

[63] 柳远(约 499~539 年)好弹琴、“放情琴酒之间……元象二年(笔者按:539 年),客游项城,遇患卒,时年四十。”(列传第五十九,页 1576、1577)。

[64] 元叡为高阳王元雍之子,生年不详,“爱玩琴书”。

(列传第九上,页 558),元叡与其父高阳王元雍皆于河阴之变中遇害。

[65] 陈仲儒,生卒年不详,“神龟二年(笔者按:519 年)夏,有司问状。仲儒言:……仲儒在江左之日,颇爱琴”(《乐志》,页 2833)。

[66] 杨侃,生年不详,“颇爱琴书”、“庄帝将图尔朱荣也,侃与其内弟李晞、城阳王徽、侍中李彧等,咸预密谋。……普泰初(笔者按:节闵帝元恭年号)……,秋七月,为天光所害。”(列传第四十六,页 1281、1284),历经孝庄宗至节闵帝。

[67] 姜永,生卒年不详,“善弹琴”(列传第五十九,页 1591)。

[68] 参见宿白,《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》,《中国石窟寺研究》,页 132-134。

[69] 参见《东亚乐器考》,页 209。今日朝鲜称为玄琴的六弦十六柱乐器,是高句丽古坟壁画所见四弦十余柱的同类乐器之后裔,由于后者并见于更古的辽阳壁画,推定是卧箏篥。

[2013 年中日云冈学术研讨会论文]

云冈石窟昙曜五窟开凿时期的佛龕

熊坂聪美 著 李梅 译

内容提要：本研究选取了第 11 至第 13 窟外壁的窟龕为研究对象，对其和第二期以及西方诸窟之间的影响关系进行了考察分析。根据分析我们可以知道，这些外壁窟龕大致以略晚于 500 年为界限，分为前后两个阶段。随着分析的深入，还探明了这一带的造像活动中前期阶段的第 11、12 窟外壁窟龕的一些特性，并且有些特性还影响到了第 5 窟外壁窟龕。

关键词：北魏 云冈石窟昙曜五窟 外壁窟龕

作者简介：熊坂聪美，女，日本人，1987 年生，日本筑波大学博士三年级，人间总合科学研究科世界文化遗产专攻。

序：山西省大同市云冈石窟的开凿始于和平初年（460），由通称“昙曜五窟”的五个窟开始营造。昙曜五窟由东至西编号为第 16～20 窟，据称是为北魏建国以来的五位皇帝而造^[1]。昙曜五窟最大的特点在于各窟均造一巨大佛像作为主尊，由此，昙曜五窟也被称作“大佛窟”。

继昙曜五窟之后，470～490 年代前期之间开凿的石窟群称为“第二期诸窟”^[2]，此时将木造建筑形式融汇于洞窟内外，壁面由多种浮雕有序装饰，风格有别于“昙曜五窟”。昙曜五窟的壁面分布着大大小小的佛龕，显得无秩序且缺乏计划性。现今展现于世人眼前的佛龕的状态是经过各个时期种种造像活动之后积累而成的。

过去对昙曜五窟的理解偏重于和第二期诸窟的对比，很多研究在没有充分地对壁面佛龕进行调查的情况下，将后期佛龕一概归为补刻并认为其与开窟初期的计划毫无关系。然而，经过笔者详细考察之后发现，一部分佛龕的造像相比于第二期诸窟，反而与昙曜五窟的造像样式具有多处相似点。为全面了解 460 年代的造像活动，正确理解昙曜五窟，有必要明确佛龕当中包含多少 460 年代石窟开凿初始时的造像，明确其中是否包括石窟开凿计划中的佛龕，以及其与石窟内的基本造像（主尊、胁侍、壁面上层的千佛等）的关系。

本文将昙曜五窟开窟时期（460 年代）的佛龕称作“第一期龕”，首先着手明确第一期龕与第二期以后的补刻造像的区别。其次，通过分析已确定的第一期龕，由云冈石窟 460 年代佛龕的营造情况进而推断昙曜五窟的洞窟营造顺序，同时明示第 18 窟第一期龕的特殊性。

一、研究背景及各相关定义

A、先行研究与相关问题

关于昙曜五窟的佛龕主要有水野清一、长广敏雄两位学者的研究^[3]。《云冈》（云冈刊行

会，京都大学人文科学研究所云冈刊行会）图版解说等中已经触及到佛龕与佛龕之间的打破关系以及一些样式十分相像的造像。在此研究中，可明确判定为补刻的大多数佛龕均已提到，对其他没有直接提到的造像也给出许多可进行判断的依据。尤其在与昙曜五窟佛龕的关系上，两位学者在研究早期便已指出，第20窟佛龕中包括二佛并坐像龕^[4]，而其“并非后期补刻”。同时提出，第18窟西、北、东壁上层主尊两侧的大龕有可能具备“辅助石窟诸尊的意义”^[5]的作用。然而，两位学者始终态度谨慎，在讨论其他洞窟佛龕的制作时期时，针对一部分佛龕提出其为“初期之作”或“初期样式”，但同时又避免明确指出其是否与石窟基本造像同时制作，而且对于其是否有可能是基于开窟计划一点也仅点到为止。

另外，昙曜五窟以及第11、13窟壁面“无秩序”地刻有许多佛龕，长广氏将下方附有供养人的佛龕称为“APN” (apart-niche)^[6]。这一称呼意为“互不相关的供养人或发愿人所开的小龕”，将其与第二期诸窟依据缜密计划所开的佛龕区别开来。长广氏在分析“APN”之后发现，供养人中央置香炉的“A”型出现时期要早于供养人中央有题记方形区划的“B”型，而“B”型佛龕基本占据了明窗以及门口。同时发现昙曜五窟迁洛前后所开佛龕中包含一些胡服供养人，说明孝文帝服制改革逐渐影响到民间，反映到造像活动中尚经过了一定的时间。长广氏认为，正如“APN”这一称呼所代表的，昙曜五窟以及第二期诸窟的佛龕整体均为单独的造像活动的产物，它们基本略晚于石窟的营造活动^[7]。

在中国国内，有关这一内容的研究不多。杭侃氏于探讨第20窟西壁坍塌时期的过程中，提出此窟的部分佛龕样式上应属于第二期^[8]。而近年，王雁卿氏针对这一看法提出不同见解^[9]。王雁卿氏着眼于第20窟佛龕与东、西壁立佛光背的打破关系，指出佛龕早于佛立像光背的完成，支持水野及长广两氏的见解^[10]。

以上这些关于佛龕与大窟关系的讨论，其中富含重要的见解但尚不完整。目前急需针对佛龕做一个全面的分析研究。第20窟佛龕与主要造像之间的打破关系是否见于其他洞窟的佛龕，尚需要做进一步细致的观察。早期佛龕与洞窟造像之间究竟有无关系，或有何关系，这是深入了解昙曜五窟的重要问题。

B、第一期龕的条件

第一期龕造像的特征或条件如下。

①打破关系

佛龕与石窟营造初始的造像毗邻时，根据对其打破关系的观察可以判断出两者的前后关系或两者是否有可能是同时计划营造的造像。如果佛龕完成在先，佛龕的含义便超出其为460年与昙曜五窟同时制作的范畴。在这一意义上说，在一般认为是补刻的佛龕当中，至少一部分佛龕与石窟开凿时的基本造像同一时期制作，或其作为壁面的构成要素包括于原计划之中。

②样式特征

与佛龕进行比较的第一期的基准作例为各石窟的主尊、胁侍等大像（图1），以及其光背上所刻天人、化佛、千佛等小像（图2，10，17，22，25）。理解第一期样式的特征需要两



图1 昙曜五窟主尊头部比较 [左起为第20, 19, 19-1, 18, 17窟主尊]

者结合，而两者又是性质相异的造型表现。关于大像，在一定程度上五窟整体具有统一规划，造像身体厚重，面部由“极度简洁的线与面”^[11]表现，具有一般所谓“云冈样式”的基本特征。而小像某些地方与大像呈现同样特征，但并不具有统一规划，尤其细节上体现出制作工艺或工匠集团的技术特征，各个洞窟均体现出各自的特色^[12]。本文中佛龕基本上归属小像类。



- 面颊与下颔丰满
- 短颈、宽肩、双臂与上体略长
- 佛从像膝部浑圆，有厚度
- 衣文刻线不规则
- 上身不显厚度，表面扁平

图2 第20窟第一期基准造像的特征

第一期造像与第二期诸窟造像的差异有以下几点。首先为嘴角与面颊，第一期基准作例嘴角微上翘，显示出一种古朴的微笑，而第二期之后的造像（图3）嘴角与面颊以及眼角互动，表情略显柔和。其次为身体比例，第一期基准作例头部与身体不甚协调，而第二期诸窟造像逐渐接近人体比例。造像衣纹由第17窟以后逐渐井然有序，刻纹极浅。佛龕在进入第二期后，进深加深，龕像也由此逐渐接近圆雕。另外，昙曜五窟的明窗、门口上的佛龕于样式和形式上均为补刻^[13]，无需赘言，包括第17窟明窗东侧太和十三年（489）铭龕^[14]。



图3 第7窟主室西壁第三层南龕

③形式特征

汉化造像^[15]一目了然即为补刻。受孝文帝太和十年（483）服制改革的影响，着衣形式模仿汉族传统服饰，其后昙曜五窟内的补刻佛龕小型居多。关于第二期以后的细节表现，水野、

长广两氏提出许多相关见解，另外，八木春生氏指出藤座式柱头与拱端的形式变化^[16]，以下内容将参考这些研究。

C、研究对象

昙曜五窟共有 407 个佛龕^[17]，本文研究对象不包括明窗以及门口的龕、汉化造像龕、风化严重的龕、未完成的龕。龕高不满 50 厘米的佛龕在石窟空间中重要程度较低，许多风化严重，所以基本除外，但与大型佛龕有打破关系时，将酌情对其进行讨论。由此，本文研究对象为 76 个佛龕，以下（）内的数字表示佛龕的编号。

二、昙曜五窟第一期龕

A、第 20 窟

研究对象 7 个，佛龕（1，2，9，10，11，12，13）^[18]（图 4）。

①打破关系

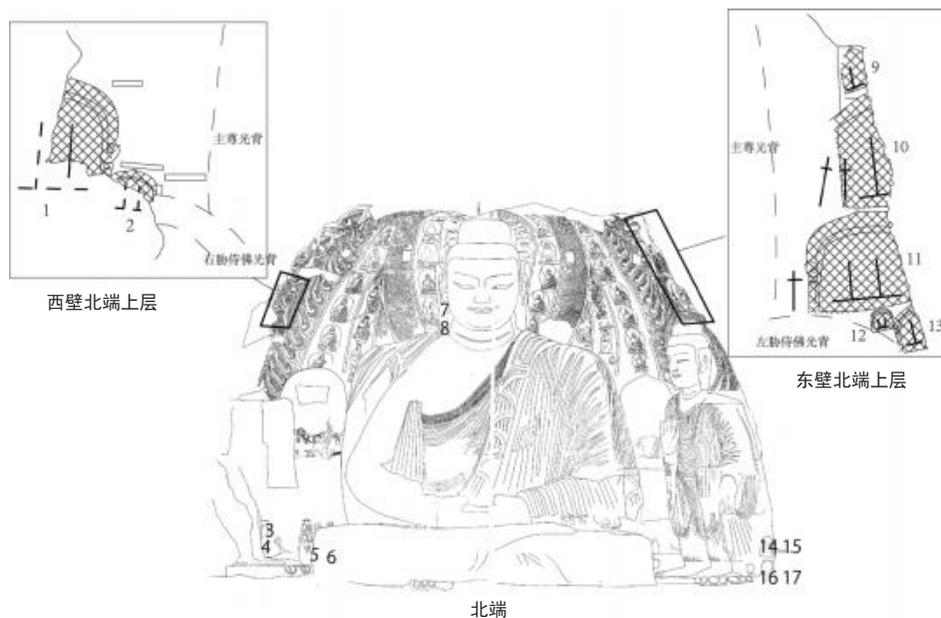


图 4 第 7 窟主室西壁第三层南龕

王雁卿氏已有详述，佛龕（2）由断面观察，佛龕拱梁略高于光背上所刻的唐草纹样^[19]。假设头光完成之后补刻了这一小龕，佛龕拱梁应与唐草纹样底面相平或更低。同样的前后关系还见于东壁佛龕（12）与佛立像光背内的唐草纹样（图 5）。即这两个例子佛龕的完成先于佛立像光背。

接着是主尊光背、外围供养天与佛龕（1）的关系（图 6）。主尊光背外围浮雕的供养天高于光背外缘的火焰纹样带^[20]。其与佛龕（1，2）同处一个底面，而佛龕周围的天人像高



图5 第20窟佛龕〔12〕
和东壁佛立像背光



图6 第20窟佛龕〔1, 2〕
及其周围

出主尊光背的底面。由此，面向主尊的供养天与佛龕〔1〕为同一时期连续所凿。佛龕〔2〕和佛龕〔12〕可判断为第一期龕。

②样式

佛龕〔1, 2, 9, 10, 11, 12, 13〕及其附属供养天等〔图7〕均与本窟第一期造像〔图2〕具有同样

特征：方圆形头部，短颈宽肩，上体扁平伸展。由此，第20窟佛龕〔1, 2, 9, 10, 11, 12, 13〕可定为第一期龕。

B、第19窟

研究对象两个，佛龕〔3, 7〕^{〔21〕}〔图8〕。



图7 第20窟佛龕
〔9~13〕

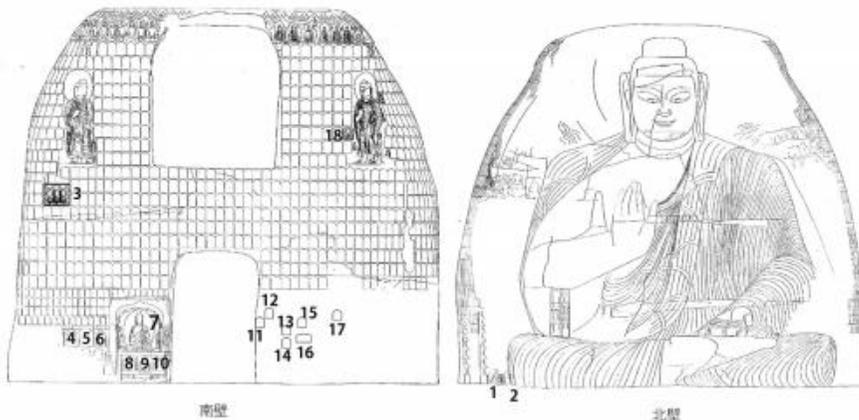


图8 第19窟佛龕分布图
〔网状部分为第一期龕〕

①打破关系

本窟中层以上的千佛应属于开窟计划之内^{〔22〕}，其中佛龕〔3〕与左右千佛之间存在缝隙，略显不自然〔图9〕。很明显，千佛是依据此龕环绕所刻，可见佛龕〔3〕为第一期龕。

②样式

本窟第一期基准作例〔图



图9 第19窟佛龕〔3〕



图 10 第 19 窟 [上段] 以及第 19-1 窟 [下段] 第一期基准造像的特征

10) 与此二龕比较，佛龕 (3) 的特征与部分千佛一致，如头部纵长，眼线细长，口角紧绷，还有发际的弧度等处。与此同时，身体雕凿表现也十分近似。而佛龕 (7) 不见第一期龕所特有的生硬和古拙。

由此，第 19 窟仅有佛龕 (3) 为第一期龕。

C、第 19-1 窟

研究对象 14 个，佛龕 (4, 5, 6, 7, 12, 15, 20, 26, 30, 35, 36, 37, 38, 39) (图 11) [23]。

①打破关系

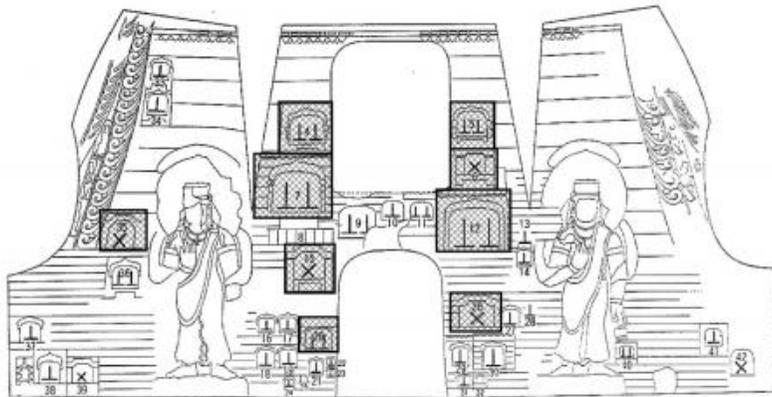


图 11 第 19-1 窟佛龕分布图
(网状部分为第一期龕)



图 12 第 19-1 窟前壁
上层佛龕 (5, 6) 与千佛

佛龕（5，6，12）高出周围的第一期千佛，其完工应早于千佛的完成（图12）。明窗左右东侧佛龕（4）与周围千佛之间也为同一前后关系。佛龕（35）没有完工，佛龕左手一方的千佛很明显由于此龕的制作而中断，所以此龕也属第一期龕^[24]。



图13 第19-1窟的第一期龕（部分）[左起为佛龕〔7，15，26〕]

②样式

其他龕与本窟第一期基准作例（图10）相比较，佛龕（26）的菩萨交脚像与千佛的关系比较紧密（图13），佛龕（20）虽然没有完工，但造像头部略圆，肩宽，身体雕凿古拙等特点与前述佛龕与千佛等近似^[25]。佛龕（7，15）造像立体有厚度，不适于与千佛进行单纯比较，但其头部较大，面颊与下颚饱满，身体丰圆，造像线条简洁古拙，与本窟大像等相似。

而佛龕〔30，36，37，38，39〕^[26]略有不同，造像双眉呈弧状，嘴角上挑，头部与身体比例协调，衣纹整齐，应为第二期补刻^[27]。

综合上述，第19-1窟佛龕（4，5，6，7，12，15，20，26，35）可定为第一期龕。

D、第19-2窟

研究对象3个，佛龕〔9，14，15〕^[28]。本窟不见第一期基准作例，故有必要与开窟时期基本一致的19及第19-1窟的第一期造像进行比较而确定其中的第一期龕。

佛龕〔9〕（图14）与第19以及第19-1窟的千佛等具有一些共同特征，额头扁平，双眉横直，鼻梁高耸且眼线细长，五官略向中央集中（插图10）。形式方面也较近似，佛龕周围配置多个供养天，外围上部有帐幔，与第19-1窟佛龕〔7〕等近似，应为同一时期制作。

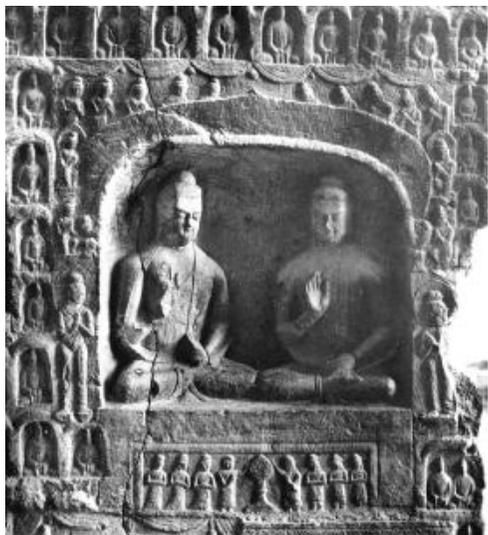


图14 第19-2窟佛龕〔9〕

而佛龕〔14，15〕^[29]明显区别于第一期造像，其头部、颈部、肩部的连接以及大小，面颊及嘴角等的表现不见第一期特有的古拙，制作时期应稍晚。

综合上述，第19-2窟仅有佛龕〔9〕为第一期龕。

E、第18窟

研究对象28个，佛龕〔2，3，4，5，6，10，12，13，14，19，20，21，22，24，25，

28, 29, 32, 33, 35, 39, 40, 49, 50, 51, 53, 56, 57) [30] (图 15)。

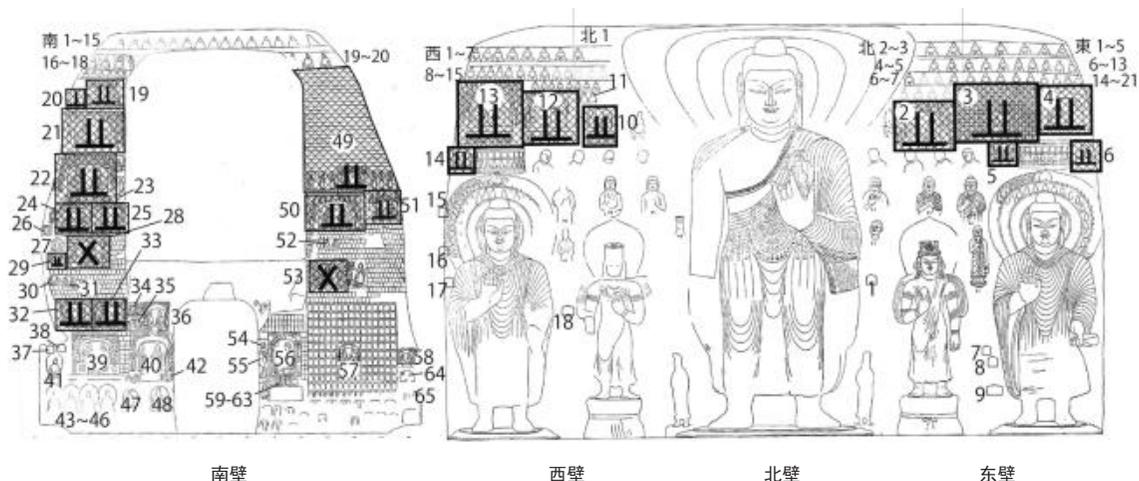


图 15 第 18 窟佛龕分布图（网状部分为第一期龕）

①打破关系

首先，中层十大弟子像后的天人像毗邻的佛龕〔2, 3, 5, 10, 12〕应为第一期龕。佛龕〔2〕下部供养人像的一部分因十大弟子的头光而欠缺。其中，佛龕〔3, 5〕与天人像高低相错，稍显不自然（图 16）。佛龕〔10, 12〕与天人像的关系显示，佛龕层面应高于天人像层面，可见原计划当中将佛龕底边排列在一条水平线上，而天人像的头光及其头部则利用佛龕以外的壁面而雕。由此，天人像刻成以前，此处几个龕内至少有一部分已经完成或计划完成。

此外，南壁佛龕〔19〕顶上的千佛依照佛龕的倾斜显然可见大小有所调整 [31]。佛龕〔49〕上层刻满千佛，其与壁面最上层即由上数第二层的第一期千佛之间留有缝隙，说明此龕的完成早于第三层千佛的开工时期。

②样式

其他佛龕与本窟第一期基准作例（图 17）相比较，佛龕〔4, 6, 13, 14, 20, 21, 22, 24, 25, 28, 29, 32, 33, 50, 51, 53〕均呈现同样特征，略显粗壮 [32]（图 18）。其中佛龕〔4, 13〕等大型龕尤其倾向显著。较小型佛龕的造像手臂雕凿略细，但造像整体的印象以及面部特征等基本相同。由此，以上佛龕极有可能与千佛等同一时期制作，为第一期龕 [33]。



图 16 第 18 窟佛龕〔3, 5, 10〕和天人像之间的打破关系



- 眉线呈弧状。
- 短颈，宽肩。
- 头部呈方形或卵形。
- 佛像像口小。
- 上身不显厚度，表面扁平。
- 面颊与下颚丰满。
- 衣纹刻线不规则。

图 17 第 18 窟第一期基准造像的特征

另一方面，佛龕（35，39，40，56，57）均为补刻，其雕刻方式不同于第一期基准作例，雕凿较细腻，双臂与上身之间存存间隙（图 19）^[34]。

综合以上，第 18 窟佛龕（2，3，4，5，6，10，12，13，14，19，20，21，22，24，25，28，29，32，33，49，50，51，53）为第一期龕。

F、第 17 窟



图 18 第 18 窟的第一期龕（部分）[上段左起顺序为佛龕〔2，4，13，50，21〕]

研究对象 20 个，佛龕（3，4，5，8，9，18，34，35，38，40，41，42，43，44，57，59，60，61，62，72）^[35]（图 20）。

①打破关系



图 19 第 18 窟的补刻龕例（部分）〔左起为佛龕〔39, 40, 56〕〕

佛龕（4）的龕上部帳幔為浮雕形式，高於其上方的千佛（圖 21），可見此龕與千佛為同一時期或早於千佛完成。南壁佛龕（59, 60）與上方的千佛，或西壁的佛龕（18）^[36] 與其周圍的千佛也為同樣情況。

② 樣式

本窟第一期基準作例與第 18 ~ 20 窟的造像相比，整體呈現立體感，線條圓潤（圖 22）。具有相同特征的佛龕為（4, 18, 34, 38, 42, 57, 61, 62），其中（4, 18, 42, 57, 61）口小而下顎豐滿，頭部與身體比例等與壁面上層的千佛類似（圖 23）。佛龕（38, 62）身體與雙臂略細，頭部較小，身體雕凿比較接近東壁大龕內的佛坐像^[37]。佛龕（3, 5, 40, 41, 43, 44, 72）與第 11 及 13 窟造像等^[38] 在樣式以及裝飾形式上顯示出密切關聯，佛龕（35）與第 8 窟造像^[39] 等在樣式上一致。佛龕（8, 9）與太和十三年（489）題記龕等在面貌上極為近似^[40]。

綜合以上，第 17 窟佛龕（4, 18, 34, 38, 42, 57, 59, 60, 61, 62）為第一期龕。

G、第 16 窟

本窟不同於其他窟，洞窟營造中途而廢，主尊的完工較晚。然而上層千佛及東、西、南壁中層呈水平排列的七龕“呈現雲岡初期的特征”，“中層以上的壁面基本（於初期）完成”^[41]。由此，此窟的研究對象為東、西、南壁七龕以外的佛龕（3, 49）^[42]。

① 打破關係

佛龕（3）與周圍千佛的關係值得注意。與佛龕相鄰的上方的千佛更加小於其上方的一列千佛，很明顯是為填補佛龕之間的空隙而刻（圖 24）。龕上部帳幔高出上方千佛的底面，可見在千佛完成之前佛龕至少已在計劃之內^[43]。

② 樣式

佛龕（3）進深較深，造像面頰至下顎豐滿，寬肩，身體雕凿表現古樸。其特征較本窟大型的第一期龕而更為接近上層的千佛（圖 25）。而佛龕（49）面相及面幅略窄等特點與第 11

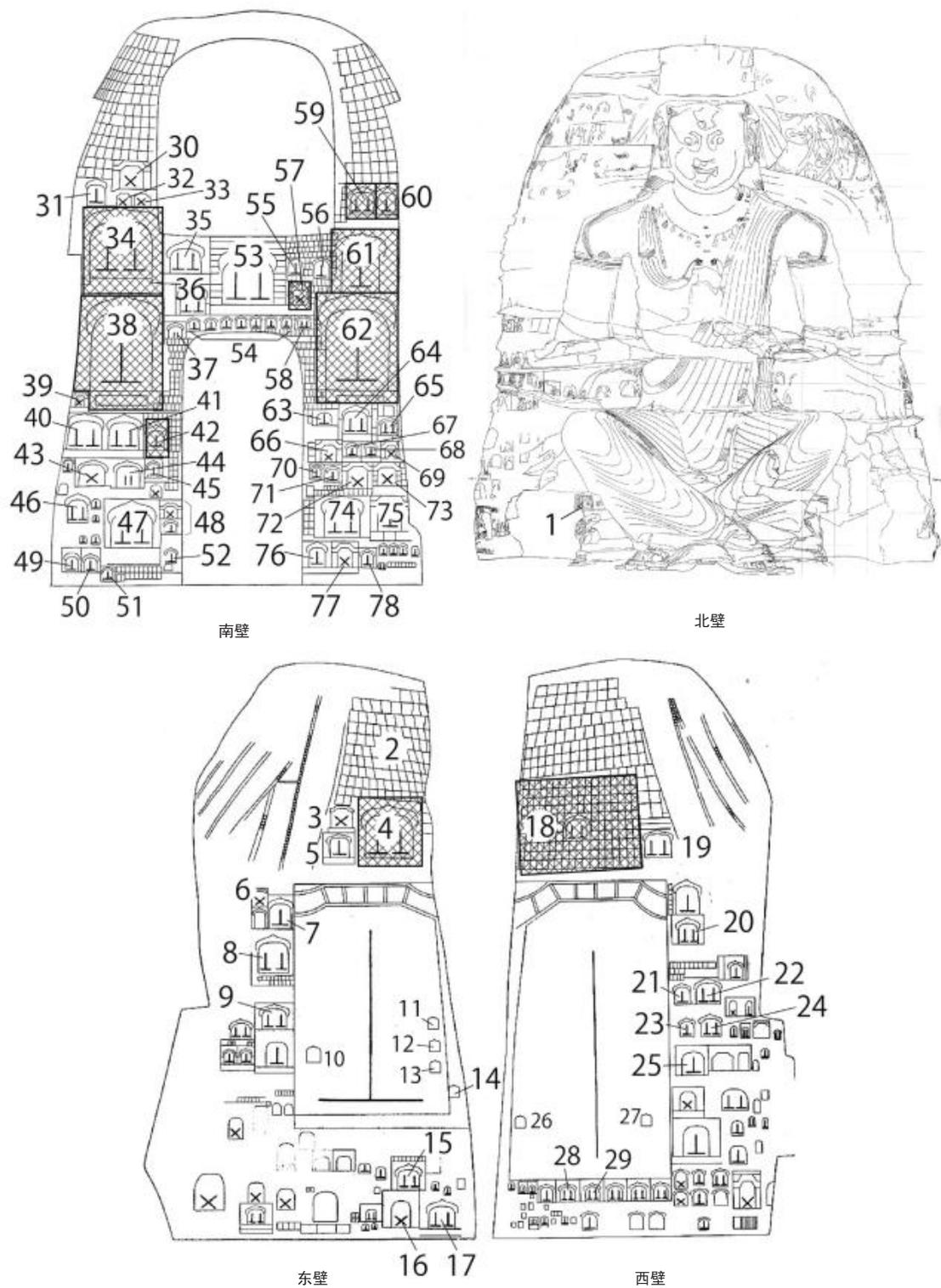


图 20 第 17 窟佛龕分布图（网状部分为第一期龕）



图 21 第 17 窟佛龕〔4〕部分与整体



· 口小，下颚丰满。

· 宽肩，肩部至胸部浑圆。

· 头部呈方形或卵形。

· 衣纹线规则，间隔均匀。

图 22 第 17 窟第一期基准造像的特征



图 23 第 17 窟佛龕〔61〕



图 24 第 16 窟佛龕〔3〕与周围的千佛

窟等同样，应为第二期后期以后所造^[44]。

由此，第16窟除东、西、南壁七个大龕以外，佛龕（3）为第一期龕。



图 25 第 16 窟第一期基准造像的特征

三、第一期龕与昙曜五窟的营造顺序

上述昙曜五窟内 76 个研究对象中，有 52 个为第一期龕，与第 17、16 窟的大龕合计共为 61 个（表 1）。以下分析第一期龕的所在位置、三种形式所包含的意义及分布等，以此为线索确定大窟营造的先后关系。

A、第一期龕的所在位置

首先关注第一期龕的所在位置，分析石窟空间与佛龕关系的变化。作为整体特征，南壁（前壁）第一期龕较多。主尊以及胁侍佛、菩萨为中心的昙曜五窟中，四壁当中尤其前壁空白较多。前壁从窟外无法看到，在石窟营造过程中，前壁即使雕凿与营造计划无关的造像也会由于它不醒目的位置而无碍于国家主导的造像活动。第 19-2 窟等在较早时期便停止营造的洞窟中，前壁开有第一期龕说明在各窟营造初始就开始了佛龕的雕凿。

而其他壁面所凿第一期龕的配置各有特色。第 20 窟中，壁面大部分由主尊及大像的光背所占，雕凿佛龕的空白较少，佛龕主要分布在主尊以及东、西壁立像光背外侧的一些缝隙中，可见其没有选择的余地，只能挤在光背之间的空隙里。第 19 窟中，壁面整体布满千佛，有意图地在壁面不留空白，佛龕仅有一个。两胁窟也倾向于在前壁雕凿，似乎没有规律。在这几个窟中，佛龕的雕凿与洞窟营造同步，但其在基本造像及石窟空间的功能和意义上基本没有辅助作用。

另一方面，第 17 窟中，东、西壁巨大的佛龕内造有佛坐像及立像各一身，南壁门口左右有佛坐像大龕一对。仅限于大龕来说，明显可见营造计划当中包括使用佛龕装饰石窟壁面，值得注意。第 16 窟中，七大龕以南壁中央坐像龕为中心左右水平对称分布。可见，第 17、

16窟在营造主要造像初始，已经有计划安排了较大型佛龕的位置，有目的地使用佛龕装饰壁面。在佛龕与壁面的处理上，第17、16窟与第20、19窟意识上有较大差别。

表1 昙曜五窟第一期龕与各类造像数目

石窟编号	第一期龕	各类造像数（件）			
		二佛并坐像	佛坐像	菩萨交脚像	其他·不明
第20窟	{1, 2, 9, 10, 11, 12, 13}	5	1	0	1
第19窟	{3}	1	0	0	0
第19-1窟	{4, 5, 6, 7, 12, 15, 20, 26, 35}	5	0	4	0
第19-2窟	{9}	1	0	0	0
第18窟	{2, 3, 4, 5, 6, 10, 12, 13, 14, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 28, 29, 32, 33, 49, 50, 51, 53}	20	1	2	0
第17窟	{4, 18, 34, 38, 42, 57, 59, 60, 61, 62}，东西壁大龕	4	6	1	1
第16窟	{3}，东西南壁七大龕	3	3	2	0

与以上诸窟相比，第18窟中，大型的第一期龕的位置十分特殊。第18窟在昙曜五窟当中不仅第一期龕为数最多，上层大龕均于第一期完成，且为二佛并坐龕。西、北、东三壁上层的大型二佛并坐龕（2, 3, 4, 10, 12, 13）底边基本水平^[45]。第18窟平面接近椭圆，二佛并坐像有意识地水平环绕主尊。在昙曜五窟当中，第18窟明窗最为开阔，由外向内可较容易地看到窟内尤其是壁面上层。由此可见，本窟第一期龕与基本造像之间不能说完全没有关系^[46]。

仅观察第一期龕的所在位置，第18窟尊像的选择与配置极具特色，略显纷杂，不及第17、16两窟排列有序，第18窟第一期龕的分布状态恰好处于第20、19窟和第17、16窟所见的分布状态之间。可见，第18、17、16窟至少部分佛龕在计划之内，五窟的佛龕雕凿顺序以第20、19窟为先，第18窟随后，第17、16窟最后。

B、第一期龕的形式——佛龕周围的边缘线

接着关注佛龕的边缘线。佛龕边缘线直接关系到工匠如何认识和理解一个佛龕区划的问题，边缘线也明确显示与第二期以后补刻的区别。

第二期以后的补刻龕如第17窟明窗东侧太和十三年(489)题记龕^[47]，佛龕边缘浅雕直线，与周围相区别。如果这一独立形式即为佛龕的完成形式，可由第一期龕的发展变化追溯这一形式的形成过程。其大致分为两种，一，佛龕周围没有任何线刻，根据佛龕周围天人的朝向

勉强区别于周围诸像；二，佛龕周围有不规则线刻，或以高低有意无意所形成的界线区别于其他部分^[48]。饶有兴味的是，前者仅见于第20窟，而后者普遍见于第20窟以外的第一期龕。边缘线显示出佛龕定型化、独立化的过程，其中第20窟第一期龕为昙曜五窟中最为质朴的形式。换言之，第20窟很有可能为壁面雕刻佛龕最早的窟^[49]。

C、第一期龕的形式——与千佛组合

第一期龕中，佛龕周围出现千佛围绕。这一形式仅见于第18和17窟，可见始自第18窟。在这两个窟中，这个形式又仅限于二佛并坐像龕^[50]，依据《法华经》见宝塔品，其体现释迦与多宝两佛会面时召集的释迦的分身诸佛^[51]。

与其相关的形式尚见于第18、17、16窟第一期龕尖拱额内所刻化佛^[52]。化佛在第18窟有16处^[53]，为第一期龕，分为9~13身，数目不定（图18）。而在第17、16窟中统一为七身^[54]。即第17、16窟的营造工匠将第18窟出现的多佛表现统一为过去七佛。第18窟中仅限于二佛并坐像龕，而在第17、16窟将其扩展至坐佛龕^[55]。

综合以上，第18窟二佛并坐像龕的两种多佛表现很有可能基于同一依据。千佛以外，尖拱额内数目不定的多佛表现在此也表示十方分身诸佛。

D、第一期龕的形式——比丘像、婆罗门像

比丘像及婆罗门像作为比较特殊的胁侍仅见于二佛并坐像。比丘像及婆罗门像时而单方面出现，时而同时出现。仅比丘像出现的有第19-1窟佛龕（12），第18窟佛龕（2，21），第17窟佛龕（61），第16窟佛龕（3），共五处。仅婆罗门像出现的只有第19窟佛龕（3），而两者同时出现的也仅有第19-1窟佛龕（7）^[56]。相比而言，比丘像龕数量多，分布广，而婆罗门像仅限于一个时期^[57]。由此可见，二佛并坐像与比丘像的组合富含一种较深刻的含义，同时又与婆罗门像的出现和消失有着某种联系。

现存先行作例中没有二佛并坐像与比丘像的组合。二佛并坐像依据《法华经》，其中心思想在于“一乘”，一切众生均可成佛，包括声闻、女人及恶人等，而具体体现这一思想的场面即为授记。《法华经》中反复强调授记，十大弟子以及众多人物接受了释迦的授记^[58]。横超慧日氏特别注意到十大弟子的授记分为几个场面，强调声闻成佛。他同时指出其结果显效，意在强调护持法华经的人均可以成佛^[59]。据此，二佛并坐象征法华经，其近旁的比丘，即声闻像为法华经以授记作为救济的一个象征^[60]。

另一方面，成对的婆罗门像一般为婆薮仙和鹿头梵志^[61]。而在云冈，第9窟前室明窗左右，在敦煌莫高窟，有第254窟等例子，均晚于昙曜五窟第一期龕。第一期龕中，婆罗门持物不明，故难以明确判断其为鹿头梵志或婆薮仙，仅知其为一细瘦婆罗门。婆罗门像特意安置于二佛并坐像左右，且有时与比丘像一同置为二佛并坐像的胁侍，说明在此需要和比丘像相呼应。首先，两者的相通点在于均表现修行者，不同点在于不都是佛教徒。比丘在法华经里接受释迦的授记，而授记场面中不见婆罗门出现。然而法华经倡导一切众生均可成佛，婆罗门不为佛教徒，但作为未来的佛教徒也存在成佛的可能。佛龕一般在二佛两侧配置比丘和婆罗门或者仅置婆罗门，但第18窟以后，基本不见二佛左右配置婆罗门像。与比丘像相比较，

婆罗门像仅作为与二佛并坐像有间接关系的一个选择而置于胁侍位置。从以上变化可见，第19-1窟第一期龕的完成早于第18、17、16窟。第18窟二佛并坐像作为胁侍选择性地保留了的比丘像，同时第18窟对后续洞窟给予了影响。

E、小结

综合以上第一期龕四个要素的分布与发展变化的情况，第一期龕第20窟最先完成，接着为第19窟，第18窟继后，第17、16窟最晚，由西至东顺次完成。这一第一期龕的先后顺序也应当和五窟营造完成的先后顺序密切关联。迄今为止的研究认为，昙曜五窟的营造顺序基本为第20、19、18窟在先，第17、16窟随后^[62]，大体分为如此两个阶段。本文通过分析开窟时期的佛龕，发现第18窟为一个转折点，如：①开始采用佛龕作为壁面装饰的一个部分，可见其针对石窟空间在认识上有了新的变化。②出现二佛并坐像与千佛的组合形式。③选用比丘像作为二佛并坐像的胁侍（排除波罗门像作为胁侍）。以上三点，在第17、16窟得到发展并且影响到第二期诸窟。

四、第18窟的造窟思想

接着，探讨第18窟成为转折点的原因，及其一系列变化所包含的意义。第18窟内所刻佛龕数量在昙曜五窟中居首，且大部分为二佛并坐像，其极有可能与《法华经》有关。在此结合《法华经》，讨论本窟一大特色的大型二佛并坐像龕与窟内主尊及十大弟子像等基本造像的关系。

首先，窟内大型二佛并坐像分布于较高位置，这一点见于《法华经》见宝塔品。大龕附有供养人像，基于“尔时大众。见二如来在七宝塔中狮子座上结加趺坐。各作是念。佛座高远。唯愿如来以神通力。令我等辈俱处虚空。即时释迦牟尼佛。以神通力接诸大众皆在虚空”^[63]。释迦与多宝住于虚空，释迦以神通力接大众升于空中^[64]。

其次为窟内其他部分。本窟二佛并坐像龕据前述发生了几个变化，而同样的构图形式也见于基本造像当中，如主尊表面所刻无数千佛，以及主尊周围称为十大弟子像的“比丘像”。这两个图像形式非常特殊，均在中国找不出具有直接渊源关系的先行作例^[65]，而在佛龕与洞窟基本造像之间能发现两者的接洽点饶有兴趣，值得关注。

主尊表面的无数千佛呼应本窟第一期龕常见的佛龕周围以及尖拱额内的千佛，可窥见，至少本窟工匠集团之间具有较强的意识表现千佛。当然千佛意识不仅限于本窟，第19窟壁面整体也刻满千佛。但本窟主尊刻于袈裟表面的千佛并非单纯的千佛，其由莲华化生逐渐转向佛的形象^[66]，加之本窟莲华化生所表示的净土的生命诞生^[67]的图像，图像整体表现佛的永继不灭。《法华经》如来寿量品中，释迦指出佛寿命永继^[68]，故而本像十分有可能为释迦像。

壁面上层主尊周围的二佛并坐像下方刻有比丘群像，其为十大弟子的同时，又与二佛并坐像龕的胁侍比丘一样，与授记密切相关。其他与授记相关的图像尚有本窟阿育王施土因缘图^[69]，有学者指出第19窟罗喉罗因缘图也和授记有关^[70]。到第二期又出现定光佛授记，在

第 12 窟以及第三期第 13-16 和第 39 窟中其与阿育王施土对称分布^[71]。显而易见，有关授记的图像在云冈石窟反复出现。而在昙曜五窟出现的一些与授记相关的图像值得注意，因为在昙曜五窟中令人联想成佛或净土的图像仅可见装饰天井或天盖等的飞天、莲华化生^[72]，以及拱端的狮子、龙等一些象征性图案，还没有出现见于第二期窟的基于中国传统升仙思想所表现的乐园空间^[73]，也没有丰富的故事图。所以在这个阶段，授记几乎是唯一能够具体唤起佛教徒令其认识“成佛”这一最终目标的图像，或具体描绘救济。另外，授记也包括佛法继承的含义，符合北魏佛教的个性，以强调皇统的继承以及永继^[74]。笔者认为以上两者的结合是授记图像形式趋向多样并在云冈石窟持续得以出现的理由。

上述第 18 窟所见几个特征性的要素可由《法华经》得以解释，其组合在严格意义上并非经文的具体图像化，但由其提炼出的授记（十大弟子）、神异事迹（已灭度的过去佛多宝佛的出现与释迦显现神通力）、释迦的永恒性（主尊佛立像）等元素，与佛教徒或普通人所向往的成佛以及不死这一最根本愿望息息相关^[75]。即如授记相关图像所代表的一样，均为当时尽其所能将其图像化的结果，以倡导人们信仰佛教，广积功德。同时它与昙曜五窟营造活动一脉相承，孜孜以求成佛后的世界，在云冈长河中先于第二期窟，为其构筑乐园式空间奏响前奏曲。

五、结语

以上明确划分出昙曜五窟第一期龕，通过分析而知 460 年代云冈石窟佛龕的变化，佛龕与洞窟空间关系的变化。昙曜五窟作为国家主持营造的事业，雕凿大佛的同时，在早期（第 20、19 窟）营造阶段，于壁面不醒目的地方开始雕凿佛龕。至第 18 窟逐渐开始与洞窟基本造像紧密联系，并积极而广泛地用于装饰壁面。至第 17 窟，大型佛龕渐次形成并以此庄严洞窟壁面。昙曜五窟由西向东阶段性地发生的一系列围绕佛龕与洞窟内部空间的变化，表明这些变化并非在第二期诸窟中突然出现，以佛龕装饰壁面的意识是逐渐始于昙曜五窟的，由此可见昙曜五窟与第二期诸窟之间存在着承续关系。同时，第 20 窟至第 18 窟第一期龕的大多数以二佛并坐像为主，可联系《法华经》方便品“若人为佛故建立诸行像刻雕成众相皆以成佛道”^[76]。完全可以想象，对于复佛不久 460 年代参与云冈造像活动的人们来说，至少在这一时期《法华经》可谓是他们最大的经典、思想依据。针对佛龕与洞窟空间关系转折点的第 18 窟，本文将分析重点集中于佛龕与窟内各造像的共通点，依据当时最为流行的《法华经》对其图像进行了分析和解释。而这些图像构成为何出现于第 18 窟，其与后续第 17、16 窟之间在营造思想上存在何种关联，中途放弃营造的第 16 窟的原有营造计划具体为何等问题，尚有待今后继续研究和考察。

（附记：本文于 2012 年云冈石窟研究院主办的中日云冈石窟学术研讨会以及 2012 年 9 月日本美术史学会东支部例会上口头发表，经增删修改后写成此文。在石窟调查当中，承蒙

云冈石窟研究院张焯院长及赵昆雨先生大力支持，写作时得到研究院王恒先生、王雁卿老师以及清华大学李静杰教授的指点，在此表示衷心的感谢。本研究为日本平成二十四年度科学研究费补助金（特别研究员奖励费）的部分研究成果。）

注释：

[1] 关野贞、常盘大定《支那佛教史迹评解二》，（佛教史迹研究会，1926年）27～28页。

[2] 指第1、2、5、6、7、8、9、10、11、12、13窟。

[3] 水野清一、长广敏雄《雲岡石窟 西曆五世紀における中国北部仏教窟院の考古学的調査報告：東方文化研究所調査》。以下统称为《云冈》（云冈刊行会，京都大学人文科学研究所云冈刊行会，1951～56年）。

[4] 《云冈》第13、14卷（1954年）83～84页。

[5] 《云冈》第12卷（1954年）34页。

[6] 长广敏雄《雲岡石窟の謎》，《佛教藝術》134号（1981年）。此处没有供养人像的佛龕不在研究对象之内。

[7] 近年，石松日奈子氏提出“初期曇耀五窟内不见供养人”，并指出云冈石窟出现胡服供养人像在于第二期，与沙门统曇耀的失利有关。《雲岡中期石窟新論—沙門統曇耀の失脚と胡服供養者像の出現—》，《MUSEUM》587号（东京国立博物馆，2003年）32页。

[8] 杭侃《云冈第20窟西壁坍塌的时间与曇耀五窟最初的布局设计》，《文物》1994年第10期。

[9] 王雁卿《冈第20窟立佛与佛龕》，《敦煌研究》2005年第5期。

[10] 作为结论，王氏提出两种可能，第20窟早期佛龕的制作时期在于皇兴元年（467）献文帝行幸之后，或460～465年与石窟开凿完全相同的时期。

[11] 长广敏雄《雲岡と龍門》（中央公论美术出版社，1964年）39页。

[12] 《云冈》13、14卷，43页。

[13] 同书13～15，22，26页，第12卷17～19，28，29页，第11卷（1953年）34～36页。

[14] 《云冈》第12卷图版12～21。

[15] 有关造像汉化，以下研究比较详尽。

长广敏雄《雲岡石窟における仏像の服制》，《東方學報》京都15-4（1947年），

杨泓《试论南北朝前期佛像服饰的主要变化》，《考古》1963年第6期，

小杉一雄《中国仏教美術史の研究》（新树社，1980年）152～174页，

冈田健、石松日奈子《中国南北朝時代の如来像着衣の研究（上下）》，《美術研究》356、357号（东京文化财研究所，1993年），八木春生《仏教造像の漢民族化》（法藏馆，2004年）。

[16] 八木春生《雲岡石窟に見られる『籐座式柱頭』についての一考察》《佛教藝術》197号（1991年）。

[17] 各洞窟佛龕的编号有的沿用了水野、长广两氏的编号。对于包含未编号佛龕的洞窟，笔者对其付与新的编号。

[18] 《云冈》第14卷（1954年）图版20，37～41，46～49页。

[19] 同书，图版49。

[20] 同书，图版47B。

[21] 《云冈》第13卷（1954年）图版16，25～27。

[22] 《云冈》第13、14卷40页。

[23] 《云冈》第13卷图版71，72，74～79，81A，82，87，89～91，第13、14卷第10图，中国石窟

雕塑全集编辑委员会编《中国美术分类全集 中国石窟雕塑全集 第3卷云冈》(以下统称《美术分类全集3》)(重庆出版社,2001年)图版219,220。

[24]《云冈》第13卷图版87。

[25]同书,图版77B。

[26]同书,图版82,87,89~91。

[27]佛龕(36)与龕内及龕外造像差异明显。鉴于此像上方佛龕(35)中途停止营造,很有可能其于第一期开始雕凿,但又于中途放弃,龕内造像于第二期完成。

[28]《云冈》第13、14卷第12图。

[29]《云冈》第13卷图版119,120。

[30]《云冈》第12卷图版91~93,95,97~102,127。

[31]云冈石窟文物保管所编《中国石窟 云冈石窟》第2卷(平凡社,1990年)图版170。

[32]《云冈》第12卷39页。

[33]另外,佛龕(28,53)等菩萨交脚像的楣拱龕可见拱额内飞天与莲华化生像交替这一特征。如此装饰与本窟东、西壁佛立像的天盖侧面相同。莲瓣尖外挑,飞天身体呈U字型弯曲的形式也和天盖装饰一致。

[34]如佛龕(35)楣拱额边缘线及内部装饰以细腻的浅浮雕进行表现,但与有楣拱额的佛龕(28,53)等相比较,细腻程度更胜一筹。(39,40)为邻接佛龕,与第一期大小近似的佛龕(22)相比较,后者手臂与身躯如块状结合,前者手臂较细并与上身之间形成空隙,表现自然。佛龕(57)也显示同样特征,而佛龕(56)上身略细。佛龕龕内上方左右可见透雕飞天。水野、长广两氏已指出(《云冈》第12卷60页)此种形式于第13窟频繁出现。

[35]《云冈》第12卷图版25~43,54,55。

[36]佛龕(18)周围环绕千佛,而这些千佛与其上层及北端千佛于样式上相同,但大小有异,属于佛龕(18)。其与上层千佛之间不见破坏痕迹,形成一个略显不自然的缝隙,可见不会晚于上层千佛。

[37]《云冈》第12卷图版29,40,43,44。

[38]《云冈》第12卷图版42,第10卷(1953年)图版18,《美术分类全集3》图版162。

[39]《美术分类全集3》图版202,《云冈》第5卷(1951年)图版83,88。

[40]注14及图版43,54。

[41]《云冈》第11卷(1953年)43~44页。

[42]同书,第43图,图版105,《美术分类全集3》图版188。

[43]《美术分类全集3》图版188。

[44]《云冈》第11卷图版105,第8、9卷(1953年)图版46。

[45]南壁上层大龕均为二佛并坐像龕,与其他三壁相比配置略不规则。

[46]注5。

[47]注14。

[48]前者为注18及插图5,6,后者为插图9及《云冈》第13卷图版71,74,76。

[49]注16。八木春生氏在昙曜五窟“藤座式柱头”的形式分析中指出,第20窟(本文为第一期龕,佛龕(1,11))藤座式柱头的形式不见于昙曜五窟的其他洞窟,呈现尚未完成的状态。同时指出,藤座上另加座垫的反映犍陀罗美术的表现出现于第18窟佛龕(53)。

[50]昙曜五窟补刻龕以及第11、13窟等当中,二佛并坐像以外的尊像周围也出现千佛围绕的形式。

[51]《大正新修大藏经》(以下统称大正藏)第9卷,32页下。水野、长广两氏对此已有观点指出。《云冈图像学》,《云冈》第8、9卷(1953年)。

[52] 水野、长广两氏称这一形式为“中国所特有的尖拱额”。《雲岡石窟裝飾の意義》,《云冈》第4卷(1952年)。

[53] 第18窟佛龕(2, 4, 6, 12, 13, 14, 19, 21, 22, 24, 25, 29, 32, 33, 49, 51)。

[54] 《云冈》第12卷图版25, 第11卷图版66, 80, 109。

[55] 第7、8窟等第二期诸窟的大型佛龕尖拱额内重新启用七身以上的化佛形式。这或许与佛龕大小有关系,其表示过去七佛在第17、16窟以后并没有单纯定型化。

[56] 这些龕内,仅第17窟佛龕(61)并非二佛并坐像龕,而为佛坐像龕。

[57] 第二期诸窟以比丘像为二佛并坐像胁侍的例子见于第9、10窟,另外,在第11, 13窟等二佛并坐像以外也积极采用。而婆罗门像不为胁侍,仅作为佛传等的人物出现。

[58] 十大弟子于比喻品、授记品、五百弟子受记品、授学无学人记品四处接受授记。作者认为法华经成立时,“佛性”“如来藏思想”的成佛理论根据尚未确立,故有必要以授记这一具体形式来表现一佛乘。由此,授记于《法华经》所示的重要程度要超出其他任何经典。

[59] 横超慧日《法華思想の研究》(平乐寺书店,1971年)44~45页。

[60] 李静杰氏于《北朝后期法华经图像的演变》(《艺术学》2004年第21期)指出,云冈第三期第38窟北壁主尊二佛并坐像右侧倚坐佛手抚比丘头顶,应为法华经中得以强调的授记图像。

[61] 松本荣一《燉煌畫の研究》(东方文化学院东京研究所,1937年)757页,《云冈》第8、9卷(1953年)63页,敦煌文物研究所编《中国石窟 敦煌莫高窟》第1卷(平凡社,1980年)231,232页。

[62] 宿白《云冈石窟分期试论》《考古学报》1978年第1期。

[63] 大正藏第9卷,33页下。

[64] 关于这一点,久野美树氏于《二仏並坐像考》(《MUSEUM》第446号,东京国立博物馆,1988年,8页)认为,云冈第11窟南壁上层东部雕有二佛并坐像的塔形浮雕最下方所刻供养人像为听闻众。另外,长冈龙作氏更为具体地指出供养人的可能性,认为其为“于灵鹫山目见宝塔出现,由释迦大显神通力而升于虚空”的众人。《『奉為の造像』論—主体・祈願・表現》,《奉為の造像研究》平成18[2006]年度~平成21[2009]年度科学研究费补助金(基盘研究(B)研究成果报告书)。

[65] 第18窟主尊尊格说法不一,有卢舍那佛、释迦佛、定光佛等。相关研究如下。

• 卢舍那佛:

松本荣一《燉煌畫の研究》(东方文化学院东京研究所,1937年)291~315页。

吉村怜《盧舍那法界人中像の研究》,《美术研究》203号(国立文化财机构东京文化财研究所,1959年),《曇曜五窟論》《佛教艺术》73号(1969年),《盧舍那法界人中像再論—華嚴教主盧舍那仏と宇宙主的釈迦仏》,《佛教艺术》242号(1999年)。

另外,常盘大定认为其“表现《华严经》卢舍那佛或《梵经》大中小的释迦”(《支那佛教の研究》春秋社,1938年,513页)。

水野清一氏主张避免武断定论,并指出作为卢舍那佛确切的实例不早于500年,其以前中国是否制作卢舍那佛尚有疑问。《いわゆる華嚴教主盧遮那仏の立像について》,《东方学报》京都第18册(1950年)。

• 释迦佛:

水野清一、长广敏雄《云冈》第12卷(1954年)40页,

宿白《云冈石窟分期试论》,《考古学报》1978年第1期,

丁明夷《关于云冈石窟分期的几个问题—兼与长广敏雄先生商榷》,《世界宗教研究》1981年第4集,Angela Falco Howard, The Imagery of the Cosmological Buddha, Leiden, 1986.

宫治昭《宇宙主としての釈迦仏—インドから中央アジア・中国へ—》,《曼荼羅と輪廻—その思想と

美術》(佼成出版社, 1993年),

石松日奈子《北魏仏教造像史の研究》(ブリュッケ, 2005年),

大原嘉丰《『法界佛像』に関する考察》(曾布川寛编《中國美術の圖像學》京都大学人文科学研究所, 2006年),

曾布川寛《雲岡石窟再考》,《东方学报》京都第83册(2008年)。

• 定光佛:

小森阳子《雲岡石窟曇曜五窟論—第一八窟本尊定光仏説の提起—》,《佛教艺术》266号(2003年, 初刊《艺术史研究》第3辑, 中山大学出版社, 2001年)。

[66] 关于此点, 注65吉村怜氏于1959年曾詳述。

[67] 吉村怜《雲岡における蓮華化生の表現》,《美术史》37号(1960年)31页。

[68] 大正藏第9卷, 42页下。

[69] 《云冈》第12卷图版103~106。

[70] 李静杰氏于《北朝时期定光佛授记本生图像的两种造型》(《艺术学》No. 23, 国立台北艺术大学美术史研究所, 2007年)指出, 南朝可能已将罗喉罗因缘与定光佛授记作为一对图像进行表现。此三种图像于云冈流行的原因原因在于法华经的传布, 尤其阿育王施土因缘中, 孩童献土的供养行为与《法华经》方便品中所记以简单的供养行为达到成佛的目的的一节具有相同之处。

[71] 八木春生《雲岡石窟第三期諸窟についての一考察》,《美学美术史论集》第14辑(成城大学大学院文学研究科, 2002年)。

[72] 第19-1窟天井及菩萨交脚像龕(15), 第18窟东、西壁佛立像天盖与同窟菩萨交脚像龕(28, 53), 阿育王施土因缘图侧, 第16窟南壁东龕, 中央中龕、西龕。

[73] 八木春生《雲岡石窟における山岳文様について》(上)(下),《MUSEUM》524、525号(东京国立博物馆, 1994年)。

[74] 水野清一氏于《雲岡石窟における二、三の因縁像》(初刊《羽田博士颂寿纪念东洋史论丛》1950年, 《中国の仏教美術》平凡社, 1968年收录)指出, “其并非单纯的血缘父子, 而是佛法的创建与其继承者的因缘”。

小森阳子氏着眼于此(注65论考), 认为罗喉罗因缘图与阿育王施土因缘、定光佛授记图像一并为与授记相关的图像。作为这一图像反复出现的理由, 小森氏指出, 表现授记的佛法继承与永存不灭的图像模式很有可能与北魏皇室主导开凿的云冈石窟所表现的皇家继承并永继的思想相重叠。

[75] 塚本善隆氏指出, 《法华经》作为北魏时期中国佛教界的指导性佛教典籍的同时, 又具有大众性, 它所受到广泛支持的一个原因就在于“讲述了许多佛所示的神异事迹”(《支那佛教史研究北魏篇》弘文堂书房, 1942年)。

[76] 大正藏第9卷, 8页下。

[2013年中日云冈学术研讨会论文]

云冈石窟第三期诸窟组合龕的研究

因幡聪美 著 李梅、邵学成 译

内容提要：云冈石窟第三期中出现了“组合龕”这一特殊的佛龕形式。组合龕是在由直线所划分出的长方形区域内，于固定的位置配置特定题材的补刻龕。在昙曜五窟内壁面的补刻以及西方诸窟的壁面中可以见到多处组合龕。本文旨在揭示云冈第三期诸窟全貌的一个环节，选取了第三期众多补刻龕中最具特色的组合龕，考察其内容含义及形成的过程。根据考察分析，笔者认为组合龕整体上所表现的是“三世佛”这一原本由一个石窟所表达的思想。并且，组合龕可能是由第三期中掌握了第二期诸窟造像相关信息的工匠所制作出的“窟”的替代物。

关键词：北魏 云冈石窟第三期诸窟 补刻龕 三世佛

作者简介：因幡聪美，女，日本人，1987年生，日本筑波大学博士三年级，人间总合科学研究科世界文化遗产专攻。

一、前言

云冈石窟位于山西省大同市的西部，开凿于武州川北岸崖壁，东西延伸约一千米。北魏时期，沙门统昙曜向文成帝奏请在岩壁上开凿五个洞窟，由此开始了云冈石窟的营造，其时间从北魏和平元年（460）持续到北魏末正光年间（520—525）左右。其中，第三期诸窟主要是指迁都洛阳以后所开凿的窟室和造像。

本文研究对象为第三期诸窟补刻龕^[1]中极具特色的组合龕（笔者命名），对其成立过程和含义进行讨论。组合龕是在由直线所划分出的长方形区域内，于固定位置配置特定题材的补刻龕。这种组合龕于第三期诸窟，见于昙曜五窟中的补刻龕以及窟室的壁面，是第三期中反复出现的一种形式。关于第三期造像的先行研究很少，因此，迁都洛阳之后的云冈石窟的营造情况并不明瞭。而对于第三期诸窟造像活动的研究，有助于了解第三期诸窟与周边石窟以及同期的造像之间的影响关系，给予北魏后期佛教美术的研究新的启发。第三期除开凿中小型窟以外，尚在壁面空白处进行了很多补刻，但是这些补刻龕并没有引起重视。值得注意的是，补刻龕中也存在组合龕这一具有特殊含义的龕。本文将通过对组合龕的考察，以窥见第三期诸窟营造状况的一斑。

二、云冈石窟第三期概要

先行研究中，对于云冈石窟的营造时期大致分为三段^[2]。

初期（第一期）为460年代开凿的第16窟至20窟这五个石窟，一般认为其为文成帝等五位皇帝所开凿，称为“昙曜五窟”，各窟室巨大，其内雕凿佛像。第二期的开始时间虽然存在争论，但基本认为是在470年代初期。第二期从470年左右开始到494年迁都洛阳为止，有第7、8窟，第9、10窟，第11、12、13窟，第5、6窟，第1、2窟等。继昙曜五窟之后，第二期也盛行开凿大型窟，但洞窟形式和窟内构成、造像配置、主题等开始多样，丰富多彩。其中，第5、6窟造像的服制发生了很大变化，其区别于第一期和第二期中期轻薄贴体的西方式的着衣方式，开始采用汉族贵族式的着衣方式。第三期为494年北魏迁都洛阳后的营造时期。这一时期的石窟从第二期中继承了服制的汉化、洞窟形式、主题思想等多种要素，主要为位于21窟以西的西部诸窟（下文中第21窟至45窟统称西方诸窟），中部的第14、15窟以及东部第4窟、第11窟至第13窟外壁所刻小窟，还有第5、6窟上方的小窟等。这种中小型窟的数量约有150个。第三期不同于第一期和第二期，没有大型窟，多为中小型窟^[3]，出现了三壁三龕式和上下两段龕式等新的窟形式。除此之外，昙曜五窟和第二期诸窟等大型窟的空白壁面上所雕刻出的补刻龕也包含在第三期中。昙曜五窟以及第二期诸窟大多由皇室主导，统筹规划，窟室内具有一定的思想性和统一性。而第三期诸窟是由一部分遗留在旧都平城的贵族和其他发愿者自由开凿的^[4]。



图1



图2

与云冈石窟的整体研究成果相比，先行研究中对于第三期诸窟的关心较少。北魏石窟营造的中心一般认为随迁都转向了洛阳龙门石窟，这一认识以及第三期窟室和造像缺乏详尽调查一点，造成第三期诸窟长期未受重视。此外，中小型窟以及补刻龕数量庞大，且损毁严重，另有部分因重修而有异于建造当初等原因，石窟编年进展缓慢，因此无法从整体上把握第三期的内容。最初提及到第三期诸窟的是水野清



图3



图4

一和长广敏雄两氏^[5]，两氏归纳总结出第三期诸窟部分大致的特征，探讨了与洛阳新开凿的龙门石窟之间的关系，认为龙门样式可能传播到云冈第三期。此后，宿白氏将西方诸窟的洞窟形式进行详细分类，并且与龙门石窟进行了比较。宿白氏尚考虑到当时平城和云冈石窟两地的情况，认为第三期并非单向从龙门接受了造像的信息，其也影响到龙门石窟的营造^[6]。李治国氏、丁明夷氏^[7]和八木春生氏将焦点集聚在造像特征上。其中，八木春生氏认为，西方诸窟中多采用含义和造形类似的“成对的图像”^[8]。

以上是关于第三期诸窟的一些主要的先行研究，其讨论的重点基本以西方诸窟的窟室和造像为中心。第三期诸窟的营造是以西方诸窟的中小型窟为中心展开的，与此同时，其一大特点在于众多的补刻龕，关于这些补刻龕的研究不可或缺。



图 5

三、组合龕的概要

水野清一、长广敏雄两氏曾指出，第三期的补刻当中，昙曜五窟门口壁面的补刻中可见到若干特殊形式的佛龕^[9]。这些佛龕分别在昙曜五窟第 19-1 窟门口东、西壁（图 1、2），第 19-2 窟门口左壁（图 3），第 18 窟窟口东壁（图 4），第 16 窟南壁下层等处。其形式是在龕的四周用直线围成长方形，其内划分出几个区域，中央上下为两个稍大的龕，其两侧纵向各设三个小龕，其中固定的位置配置特定的图像。这种形式的佛龕大多最上方为宝盖，其下横置一列坐佛小龕（多为七尊小坐佛）。在佛龕上部约整体的四分之一处有楣拱额，上刻花绳。楣拱额之下的中央上段设有交脚菩萨像，其左右胁侍有半跏思惟像，中央下段设坐佛像，其胁侍为二菩萨像。在中央区的两侧各设有三个小龕，与交脚菩萨像同高度的上段为倚坐佛像，中段为坐佛像，而下段左为儒童布发本生图，右为阿育王施土因缘图。最下层横列供养人像（图 5）。



图 6

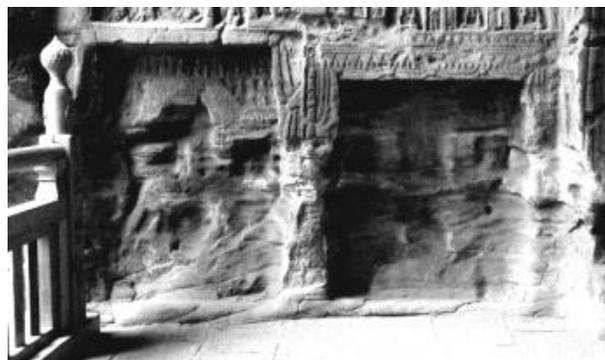


图 7

水野、长广两氏简单描述了这种补刻龕的造像样式及其制作年代的先后关系，而此后未见关于这种形式的佛龕的研究。笔者将这种在特殊的



图 8



图 9



图 10

构成内配置各种题材的补刻龕命名为“组合龕”，以下将对其进行考察。组合龕大多分布在昙曜五窟的门口，此外第 16 窟和第 14 窟等窟的壁面中也可见到（图 6、7），可以看出这种形式的龕反复出现，其雕凿是有意识的。另一方面，同属于第三期的西方诸窟中也可见到同样形式的组合龕，如第 24-1 窟东壁、西壁（图 8），第 38 窟东壁（图 9），第 38-1 窟东壁（图 10），第 39 窟等。组合龕在昙曜五窟中多出现在门口或壁面的某个部分，而西方诸窟壁面亦可见同样的形式。由此可知，组合龕并不仅仅是昙曜五窟中的一种补刻龕，在西方诸窟中作为壁面的构成形式用于窟室当中。可见，第三期的这种组合龕形式应有其特殊的含义。

四、研究方法

第三期诸窟中开凿了很多中小型窟以及无数的补刻龕，但对于这些窟龕的调查并不详尽，因此编年研究也进展缓慢。现阶段，西方诸窟的编年尚未确定，难以将其中出现的组合龕形式与昙曜五窟中补刻的组合龕进行形式上的比较。因此本文对西方诸窟壁面出现的组合龕形式略加提及，主要目的在于明确第三期诸窟作为补刻出现的组合龕的形成过程及其含义。

五、组合龕中各主题的起源

组合龕最大的特征在于固定的位置配置特定的题材（交脚菩萨像，倚坐像，结跏趺坐佛，阿育王施土因缘图与儒童布发因缘图），其内容清晰。组合龕这种形式于第三期第一次出现，而交脚菩萨像与坐佛像的上下组合以及倚坐像与交脚菩萨像的并列组合等形式已见于云冈第二期诸窟。由此可知，制作组合龕的工匠应该是掌握着第三期以前造像的信息。在此，笔者总结出组合龕的七项特征，明确各特征出现于云冈的时期以及洞窟。这七项特征如下所示：

- ①交脚菩萨像与坐佛像的组合（图 11）
- ②交脚菩萨像与如来倚坐佛像并列的组合（图 14）



图 11



图 12



图 13

③楣拱额之下划分为三个区域（图 17）

④坐佛像下摆的表现（图 20）

⑤地天的表现（图 23）

⑥交脚菩萨像下方合掌而跪的小人像（图 23）

⑦阿育王施土因缘图与儒童布发因缘图的配置（图 25a, 25b）

5.1 结果

以下为①~⑦项的调查结果：

①交脚菩萨像和坐佛像的组合

第二期 第 7 窟 主室北壁（交脚菩萨与二佛）

第 11 窟 主室南壁下层西侧龕（交脚菩萨与二佛）

主室南壁中层东侧龕（交脚菩萨与二佛，左右并列）

第 13 窟 主室南壁上层东侧龕（交脚菩萨与二佛）

主室东壁下层龕（交脚菩萨与二佛）

第 17 窟 明窗东侧太和 13 年铭龕（交脚菩萨与二佛）

②交脚菩萨像和倚坐佛像并列的组合

第二期 第 7 窟 主室北壁上层（倚坐、交脚与倚坐）

第 8 窟 主室北壁上层（交脚、倚坐与交脚）

第 13 窟 主室东壁下层北侧龕（造像汉化后）

③楣拱额之下划分成三块区域

第二期 第 11 窟 主室南壁上层西部交脚菩萨像龕

主室东壁上层太和七年（483）铭龕

- 主室西壁楣拱额龕下整体部分
- 第 13 窟 主室南壁上层东侧交脚菩萨像龕
主室南壁上层西侧交脚菩萨像龕
- 第 5 窟 主室西壁楣拱额龕下整体部分（含坐佛像）
- 第 6 窟 主室东壁下层南侧龕（初转法轮像）
主室西壁下层南侧交脚菩萨像龕

④坐佛像下摆的表现

- 第三期 第 15 窟 东壁下层北侧坐佛像及二佛并坐像

⑤地天的表现

- 第二期 第 11 窟 主室西壁下层东侧交脚菩萨像龕
第 12 窟 前室东壁交脚菩萨像龕

⑥交脚菩萨像足下合掌而跪的小人像

- 第二期 第 11 窟 主室南壁下层拱门西侧交脚菩萨像龕
主室东壁中层交脚菩萨像龕
- 第 5 窟 主室西壁上层交脚菩萨像龕
- 第 6 窟 主室西壁下层南侧交脚菩萨像龕

⑦佛传图的配置

- 第一期 第 18 窟 西壁（阿育王施土因缘图）
- 第二期 第 10 窟 前室东壁腰壁（儒童布发本生图）
第 10 窟 前室东壁（儒童布发本生图）
第 12 窟 前室西壁上层北侧，东壁北侧（阿育王施土因缘图与儒童布发本生图）
第 5 窟 明窗东壁上层北侧（儒童布发本生图）

①项中上段置交脚菩萨像、下段置坐佛像的例子（图 11），在石窟的内部构成变得多样化、复杂化的第二期诸窟中可以见到。交脚菩萨像和坐佛像分别刻在方形的小龕内，明确作为一组图像表现出来的见于第 11 窟和第 13 窟（图 12、13）。在云冈，交脚菩萨像与二佛并坐像（释迦佛与多宝佛）的组合最初出现于第 7 窟。第 11 窟、第 13 窟交脚菩萨与坐佛像或者二佛并坐像左右并列的例子增多。

②项中交脚菩萨像与倚坐佛像并列的形式（图 14）第二期诸窟见于第 7、8 窟。第 7 窟主室北壁中，贯穿整个壁面的楣拱额龕之下，中央设交脚菩萨像，两侧设倚坐像（图 15）。



图 14

此外，第8窟主室北壁上层中央设倚坐佛像，两侧胁侍交脚菩萨像（图16）。与组合龕同样中央设交脚菩萨像，两侧设倚坐像的形式见于第7窟。但是第7、8窟之后，交脚菩萨像与倚坐佛像并列的形式几乎不再见到，直至第三期西方诸窟方再次出现^[10]。



图 15

③项为楣拱额之下竖直线划分出的区域（图17）。组合龕中，楣拱额下的交脚菩萨像、半跏思惟像、倚坐像之间，由直线划分出共计五个区间。第一期昙曜五窟中不见如此像与像之间用直线明确划分的例子。第二期诸窟中见于第11窟主室南壁西侧交脚菩萨像龕以及东壁上层南侧的太和七年（483）铭的交脚菩萨像龕（图18）等，楣拱额的交脚菩萨像龕划分成三个区间。第11窟西壁与此相同，楣拱额龕大多划分为三个区间，中尊与两侧胁侍像所在的区域明显得以区分。第5、6窟中也可见到若干处同样的形式，第5窟主室西壁的楣拱额龕几乎都采用如此形式。而第6窟中则见于主室东壁下层中央的楣拱额的坐佛龕，主室东壁下层南侧的楣拱额的初转法轮像龕，主室西壁下层南侧的楣拱额的交脚菩萨像龕（图19）。另外，第三期西方诸窟以及其它补刻龕的楣拱额的下方均如此划分。



图 16

④项中的坐佛像结跏趺坐，右手上举施无畏印，左手于膝前施与愿印，略显溜肩（图20）。从胸前的部分可见袈裟之下还有一层底衫，结带于胸前外露下垂至膝。袈裟为汉式着衣方式，两膝下下摆部分折叠匀整，如展开的扇子。昙曜五窟与第二期诸窟不见如此下摆的表现。但在与昙曜五窟的第16窟相邻的第三期的第15窟中，东壁下层北侧的坐佛像以及相邻的东



图 17



图 18



图 19



图 20



图 21



图 22

壁下层南侧的二佛并坐像中可见到同样的表现（图 21、22）。

⑤项中地天两手支撑交脚菩萨像双足，其大多仅表现出上半身（图 23）。地天见于第 11 窟主室西壁下层东侧的交脚菩萨像龕以及第 12 窟前室东壁的交脚菩萨像足下。

⑥项中，组合龕交脚菩萨像两侧各有一身带有头光合掌而跪的小人像（图 23）。其尚见于第二期诸窟第 11 窟的主室南壁下层拱门西侧的交脚菩萨像龕以及东壁中层交脚菩萨像龕等。西壁最上层南侧交脚菩萨像龕以及中层与下层的大多数交脚菩萨像旁均能见到跪着的小人像。

此外，第 11 窟主室西壁下层东侧龕中（图 24），两手托举交脚菩萨像双足的地天与合掌跪于交脚菩萨像两侧的小人像首次同时出现。相邻的第 12 窟前室西壁设有交脚菩萨像的屋形龕里，划分交脚佛与倚坐像柱子下方，以及造像台座的下部两侧均可见合掌而跪的小人。第 5 窟主室西壁上层楣拱额龕内的交脚菩萨像，



图 23



图 24

以及第 6 窟的主室西壁下层南侧交脚菩萨像旁也能见到合掌而跪的小人。

⑦项中，中央下段坐佛龕左下为儒童布发本生图（图 25a），右下为阿育王施土因缘图（图 25b）。儒童布发本生图中的立佛曲臂上举至肩，左臂微曲置于腰部。立佛的足旁一童子匍匐而跪，其上立小像。佛传图，此图像判断为儒童布发本生图时，伏地而跪布发童子之上的小像一般为菩萨立像。儒童布发本生图不出现于第一期昙曜五窟，于第二期见于第 10 窟前室东壁以及腰壁^[11]、第 12 窟前室东壁上层以及第 5 窟的明窗东壁上层等处。

阿育王施土因缘图中，立佛正面而立，左臂伸向近旁的几个童子。童子共三人，一双手

撑地屈膝在下，一踏其在上，一作支撑状。同样的图像亦表现阿育王施土因缘故事的场景。一般认为是阿育王施土因缘的图像见于第一期第 18 窟南壁以及第二期诸窟第 12 窟前室上层西北角。

这两个图像组合以成对形式出现是在第二期第 12 窟。第 12 窟中，前室东壁上层北侧为儒童布发本生图，与此相对，西壁上层北侧为阿育王施土因缘图（图 26a、26b）。

5.2 分析

根据以上①~⑦项的分析结果可知，这些形式大多出现在第二期后期第 11 窟、第 13 窟以及第 5 窟中。和第二期前期壁面具有统一计划性的第 7、8 窟以及第 9、10 窟相比，第 11 窟和第 13 窟等窟的壁面大多布满了大小不一的小龛。这七项中，第

④项的坐佛像衣裙下摆的表现不见于第二期诸窟，仅在第三期开凿的第 15 窟中可以见到，但第 15 窟以外的第三期诸窟中均不见与④项同样的下摆形式。尤其西方诸窟坐佛像大多袈裟由腹前垂下，单足从中一分为二，下摆呈左右对称形状。因此，制作组合龛的工匠应掌握第 11 窟与第 13 窟的造像形式以及第 15 窟服制等相关信息^[12]。

组合龛第一印象为左右对称，而实际上，中央下段坐佛龛两侧分别为儒童布发本生图与阿育王施土因缘图，因此并非完全对称。这两种图像的题材非常相似，均为“伸臂朝向童子的立像+立像旁的小童子像”。八木春生氏指出，西方诸窟造像的特征之一便是多采用成对的图像。成对的图像如阿育王施土因缘图与儒童布发本生图，骑马像与骑象像，湿婆像与毗湿奴像等，其含义与造型均类似。图像两个一组，置于窟内相对的位置上^[13]。成对图像的使用在第二期诸窟中便已出现，阿育王施土因缘图与儒童布发本生图的原型可追溯至犍陀罗和阿富汗斯坦，这两种图像在云冈明确地组合在一起表现的仅见于第二期第 12 窟。而两种图像成对表现的作例的增加，则在于热衷于选用各种成对图像的第三期诸窟中^[14]。可见，组合龛的制作基于第二期诸窟信息的基础之上。从第 15 窟造像所显示的一些关系可以看出，组合龛的制作为昙曜五窟补刻及昙曜五窟周边洞窟进行制作的工匠^[15]。



图 25a



图 25b



图 26a



图 26b

六、组合龕图像构成的意图

组合龕中，交脚菩萨像、倚坐像、阿育王施土因缘图及儒童布发本生图均配置在固定的位置。以下将一一对其象征意义进行解读，进而讨论组合龕尊像构成的特征。

6.1 交脚菩萨像

第17窟明窗东壁太和十三年(489)龕中，题记“释迦多宝弥勒三区”为交脚菩萨与二佛并坐像的组合。“释迦多宝”为二佛并坐像，弥勒即为交脚菩萨像，而在云冈基本认为交脚菩萨为弥勒^[16](图27)。依据交脚菩萨尊像判定的先行研究，菩萨交脚像即为弥勒已成定论^[17]。

6.2 倚坐像

在云冈，倚坐为如来像，袈裟为通肩、偏袒右肩等西方形式或汉式着衣，大部分举右手结施无畏印^[18]。如来倚坐像在六世纪中叶流行于东魏、北齐地区，唐代逐渐增加。倚坐像的先行研究中，关于云冈交脚菩萨像与倚坐像在对称位置以成对形式出现的作例，有研究指出其为未来佛弥勒和现在佛释迦的关系^[19]。另一方面，交脚菩萨像与倚坐像出现时，其表现兜率天宫的弥勒和弥勒下生成佛，并有研究认为其尊格为弥勒下生后的弥勒佛^[20]。

北魏如来倚坐像的尊格判定问题不仅存在于云冈，其依然存在许多不明之处与可商榷的余地。组合龕中弥勒菩萨即交脚菩萨像左右的倚坐像是为释迦，还是弥勒菩萨下生现为未来身姿的弥勒佛，其判定比较困难。云冈不见有题记的倚坐像。如来倚坐像中，河北曲阳修德寺址出土的白玉像两体有题记，北魏正光元年(520)题记“释迦”与正光四年(523)题记“弥勒”并存^[21](图28、29)，可见在北魏，如来倚坐像这一形式并没有明确其为当今的释迦牟尼佛还是未来下生成佛后的弥勒佛^[22]。

6.3 阿育王施土因缘图与儒童布发本生图

组合龕中的阿育王施土因缘图^[23]由立佛与三个童子像组成。其讲述释迦于王舍城托钵之际，遇一群孩童在路旁游戏。孩童们见佛来到，顿起布施之心，其中一人将玩耍时用泥土做

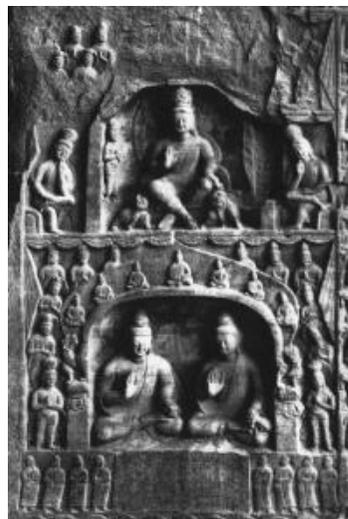


图 27



图 28



图 29

成的谷物献于佛钵。释迦预言这个童子转世为转轮圣王阿育王，护持佛法，建塔八万四千以供养佛舍利。组合龕中，左手伸出的立佛为释迦，邻近施土的有三个童子，立于跪姿童子之上的即为阿育王的前世身姿。这一图像不仅表示释迦预言施土童子转世为佛教的护持者阿育王，而且象征积德行善。

儒童布发本生（定光佛授记本生图）^[24] 在组合龕中为立佛与布发小像，旁边一菩萨立像。这个故事讲述释迦前世为少年婆罗门修行者（儒童），恰逢定光佛宣扬佛法，即向卖花女买莲华五支，散花祈愿将来成佛。于是奇迹发生，莲华停于佛的头上。少年见地淤泥，布发于上，佛足蹈而过，即得授记。健陀罗浮雕有许多布发本生的例子。云冈第12窟以后，立佛（定光佛）与跪姿小像（儒童）以及菩萨立像的组合即象征这一本生场景，表现释迦前世为少年时，接受过去佛定光佛的授记，预言未来成佛。阿育王施土因缘与儒童布发本生图均表达积德行善，两图的组合也见于健陀罗以及阿富汗，可见图像组合源自这两个地区。在云冈，第12窟前室东西壁配置这两种图像于对称位置，有研究指出在此对其的图像性质相似已有认识^[25]。北魏后期，有图例在阿育王施土因缘图上做题记为儒童布发本生图（=定光佛授记）（图30）。两图故事不同，但图像形式相似，均为立像和童子的组合，或为立佛伸手向童子，或为立佛旁立童子。同时，童子向佛积善行德一点也相似，由此，在北魏后期两者略有混淆，有研究指出阿育王施土因缘图在当时也作为过去佛的图像认同^[26]。如有混同，即便阿育王施土因缘图也表示儒童布发本生图所示过去佛授记其将来成佛。

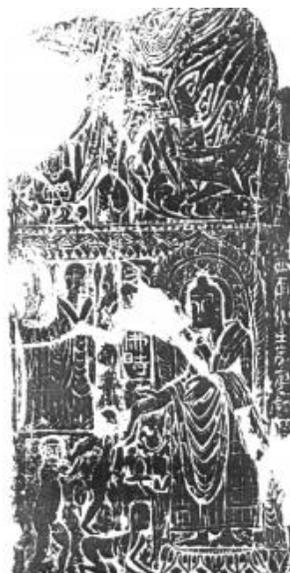


图 30

6.4 组合龕尊像构成的特征

组合龕中，交脚菩萨像、倚坐像、结跏趺坐佛、阿育王施土因缘图、儒童布发本生图均位于固定的位置，由此可以想见其尊像组合显示一个主题，表示一种意义。首先，组合龕中央下段结跏趺坐佛如为释迦佛，其上段交脚菩萨像左右同列的倚坐像的尊格需要认定。先行研究中认为，倚坐像或为释迦佛，或为下生后的弥勒佛，或难以判定其尊格。组合龕中，倚坐像与未来佛弥勒菩萨像左右并置，位置高于结跏趺坐佛释迦佛，说明龕中倚坐像并非为释迦佛，其为下生后的弥勒佛。另外，阿育王施土因缘图与儒童布发本生图的形式和意义均近似，两者混同而表达儒童布发本生图的意义，由此，这两铺佛传图均表示过去佛授记其未来成佛。

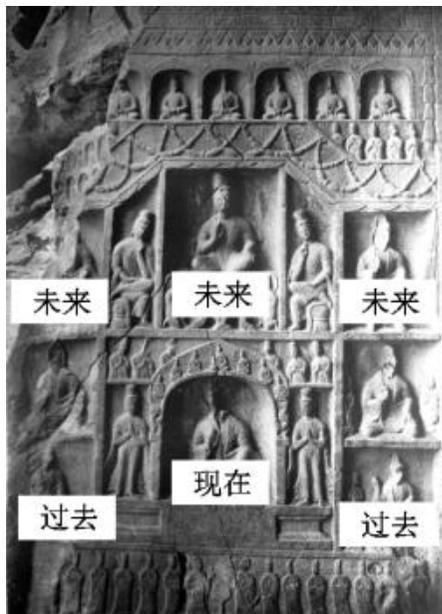


图 31

组合龕中，交脚菩薩像（彌勒菩薩）·倚坐像（彌勒佛）·結跏趺坐佛（坐佛）·兩種圖像（過去佛授記其未來成佛）必然出現，表示過去、現在、未來的“三世佛”這一組合形式選置于龕中（圖 31）。眾所周知，雲岡石窟奏請開窟的沙門統曇曜曾經譯三世佛經多部，窟內造像突出三世佛而倍受重視。三世佛在第一期、第二期等諸多窟內出現，以示石窟為皇帝、皇室所造^[27]。而由窟室整體表現三世佛的思想體現在組合龕內，組合龕又作為補刻出現在壁面空白處，可見其作為開鑿簡易化洞窟來代替大型洞窟或開鑿石窟的一種替代而存在。

七、結語

洛陽遷都以後營造的第三期諸窟與內容豐富，制作華麗的第一期、第二期窟相比，有傾向認為其不具備顯要特色。本文討論的組合龕是於第三期首次出現的一種特殊的形式，組合龕的分析可以說發掘出迄今尚未展示出全貌的第三期造像的一個特征。

組合龕的制作出於掌握第二期後期造像信息的工匠之手，他們活動於曇曜五窟周邊參與造像。組合龕表示過去、現在、未來的三世佛，取代原本體現在一個窟室內的思想，將其表現在一個龕面上，為一替代物。洛陽遷都以後營造的第三期諸窟多為規模較小的中小型窟，並有大量的補刻龕，可見這一時期自由開放，接受更多的寄進開窟造像。在這一狀況之中，組合龕替代開鑿洞窟但又達到供養三世佛的目的。

本文主題為第三期刻於曇曜五窟壁面上的補刻龕——組合龕，分析了其意義。而筆者於第三期西方諸窟內發現多處將組合龕的形式利用一個壁面進行表現。由此可見，體現三世佛的組合龕展現於窟室內的一個壁面，說明補刻龕與窟室造像之間存在着相互影響關係。本研究關於第三期諸窟，而包括與龍門石窟以及北魏後期的周邊石窟等的關係未有充分的調查，今後將在組合龕的認識之上做更深入的考察。

（附記：本文基於 2012 年 7 月在雲岡石窟研究院舉办的學術研討會及 2012 年 12 月在日本九州國立博物館舉办的日本中國考古學會 2012 年度大會上的牆報發表。在本屆研討會及大會上得到諸多研究人員的指導，在此表示衷心的感謝。雲岡調查期間受到雲岡石窟研究院的全體支持，拍攝了所需圖片，在此一併致以深深的謝意。）

圖版出處：

圖 1 水野清一、長廣敏雄《雲岡石窟》，第 13 卷，京都大學人文科學研究所，1954 年。

圖 2 水野清一、長廣敏雄《雲岡石窟》，第 13 卷，京都大學人文科學研究所，1954 年。

圖 3 2011 年，筆者攝影。

圖 4 2011 年，筆者攝影。

圖 5 筆者作成。

圖 6 2011 年，筆者攝影。

圖 7 2011 年，筆者攝影。

图 8 2012 年，筑波大学大学院熊坂聪美氏摄影。

图 9 《中国石窟 云冈石窟二》，平凡社，1990 年。

图 10 2012 年 笔者摄影。

图 11 笔者根据图 1 作成。

图 12 水野清一、长广敏雄《云冈石窟》，第 8 卷，京都大学人文科学研究所，1953 年。

图 13 水野清一、长广敏雄《云冈石窟》，第 10 卷，京都大学人文科学研究所，1953 年。

图 14 笔者根据图 1 作成。

图 15 水野清一、长广敏雄《云冈石窟》，第 4 卷，京都大学人文科学研究所，1952 年。

图 16 水野清一、长广敏雄《云冈石窟》，第 5 卷，京都大学人文科学研究所，1951 年。

图 17 笔者根据图 1 作成。

图 18 2011 年，笔者摄影。

图 19 水野清一、长广敏雄《云冈石窟》，第 3 卷，京都大学人文科学研究所，1955 年。

图 20 笔者根据图 1 作成。

图 21 2011 年，筑波大学大学院李梅氏摄影。

图 22 水野清一、长广敏雄《云冈石窟》，第 11 卷，京都大学人文科学研究所，1953 年。

图 23 笔者根据图 1 作成。

图 24 水野清一、长广敏雄《云冈石窟》，第 8 卷，京都大学人文科学研究所，1953 年。

图 25a、25b 笔者根据图 1 作成。

图 26a、26b 2011 年，笔者摄影。

图 27 水野清一、长广敏雄《云冈石窟》，第 12 卷，京都大学人文科学研究所，1954 年。

图 28 及图 29 杨伯达（松原三郎译）《埋もれた中国石佛の研究》，东京美术，1985 年，图 8（释迦如来倚坐像，正光元年铭）及图 6（弥勒如来倚坐像，正光四年铭）。

图 30 李静杰《中国北朝期における定光佛授记本生图の二種の造像について》，《美学美术史》第 17・18 号，名屋古大学大学院文学研究科美学美术史研究室，1999・2000 年。

图 31 笔者根据图 1 作成。

注释：

[1] 补刻不属于石窟内当初的造像计划，而是之后在石窟内的壁面空白处中所开凿出来的龕与造像。云冈石窟中从第二期开始至第三期，补刻很盛行。第二期诸窟的壁面大多是有计划性的被开凿的，因此不太见到补刻。但昙曜五窟的壁面中可以见到很多第二期至第三期时开凿的补刻。

[2] 关于云冈石窟的分期与编年的研究，参见长广敏雄《大同石佛艺术论》，高桐书院，1946 年，水野清一、长广敏雄《云冈石窟造营次第》，《云冈石窟》补遗卷第 16 卷，京都大学人文科学研究所，1956 年、长广敏雄《云冈石窟 中国文化史迹》，世界文化社，1976 年、宿白《云冈石窟分期试论》，《考古学报》，1978 年第一期、宿白《平城における国力の集中と〈云冈样式〉の形成と发展》，《中国石窟 云冈石窟一》，平凡社，1989 年、吉村怜《云冈石窟编年论—宿白、长广学说批判—》，《国华》1140 号，1990 年、石松日奈子《云冈中期石窟新论—沙门统昙曜の失脚と胡服供养者像の出现—》，《MUSEUM》587 号，东京国立博物馆，2003 年等。

[3] 参见水野清一、长广敏雄《终章 西端诸洞の特徴》，《云冈石窟》第 15 卷，京都大学人文科学研究所，1955 年，63 页。

[4] 参见注 3 水野清一、长广敏雄两氏论文、宿白《平城における国力の集中と〈云冈样式〉の形成

と发展》，《中国石窟 云冈石窟一》，平凡社，1989年，197页。

[5] 水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第15卷，京都大学人文科学研究所，1955年。

[6] 参见注4宿白氏的论文199页。

[7] 李治国、丁明夷《第38窟の窟形式および雕刻艺术について》，《中国石窟 云冈石窟二》，平凡社，1990年。

[8] 八木春生《云冈石窟第三期诸窟についての一考察》，《中国佛教美术と汉民族化》，法藏馆，2004年。

[9] 水野清一、长广敏雄《第二章 第十九窟A洞 第十九窟B洞》，《云冈石窟》第13卷、第14卷，京都大学人文科学研究所，1954年，22页，水野清一、长广敏雄《图版解说(1) 第19A洞》，《云冈石窟》第13卷、第14卷，京都大学人文科学研究所，1954年，57页—58页。

[10] 西方诸窟的第29窟北壁、第30窟北壁里都有交脚菩萨像和倚坐像并列的形式，且都是中间为倚坐佛像，两侧交脚菩萨像。

[11] 第10窟前室东壁腰壁的儒童布发本生图的表现具有一定的叙事性，不同于第10窟东壁以及第12窟前室和第5窟明窗那样的单尊像。关于这种差异，

安田治树认为“第10窟的图的表现形式以及图像的大概内容模仿了犍陀罗，且进一步发展了犍陀罗的表现形式”“第12窟的儒童布发本生图所见到的图像构成以及表现形式无疑可以从阿富汗斯坦的遗存作品中找到先例”，参见安田氏的论文《云冈石窟の雕刻にみられる本缘说话—アショーカ王施土因缘图と燃燈佛授记本生图》，《佛教艺术》135号，1981年，42页。

[12] 第11窟是云冈中最早采用中心柱式窟形的石窟，其东壁最上层有太和七年(483)铭造像，因此可知此时第11窟已经被开凿出来了。第13窟是设有弥勒菩萨大像的大佛窟。

[13] 八木春生《云冈石窟第三期诸窟についての一考察》，《中国佛教美术と汉民族化》，法藏馆，2004年，193页—194页。

[14] 这两种图像成对表现的例子，可以确认的有第三期诸窟的第35窟、第39窟、第5-11窟。也有像第25窟、第29窟、第33窟、第34窟那样，由于一部分的壁面损坏而无法当初是否为成对的。此外，还有和很难被认为是表现故事场面的立佛像一起出现的情况。参见八木春生《云冈石窟第三期诸窟についての一考察》，《中国佛教美术と汉民族化》，法藏馆，2004年，193页—194页。

[15] 昙曜五窟以及第二期诸窟中没有与组合龕的形式完全相同的龕。但是第17窟门口东侧的第三期的补刻龕里，可以见到与组合龕的相似的形式。第17窟门口东侧的补刻龕被刻在长方形的区域里，虽然小龕的大小不规则，但中央是略大的上下两段龕，两侧是略小的三段龕这种形式，与组合龕是一致的。参见水野清一、长广敏雄《第二章 第十九A洞 第十九B洞》，《云冈石窟》京都大学人文科学研究所，1954年，22页。

[16] 云冈中除了第17窟明窗的太和十三年铭龕以外，没有其他的弥勒铭造像。但龙门石窟的古阳洞中可以看到很多弥勒铭像龕。参见东山健吾《敦煌莫高窟北朝尊像の图像学的考察》，《东洋学术研究》，第24卷第1号，东洋哲学研究所，1985年，80页、塚本善隆、水野清一、长广敏雄、春日禮智《龙门石刻录》，《龙门石窟の研究》，座右宝刊行会，1941年，243页。

[17] 关于交脚菩萨像的先行研究，参见大村西崖《支那美术史雕塑编》，《佛书刊行会》，1915年、水野清一《云冈石窟とその时代》，富山书房，1939年、水野清一、长广敏雄《龙门石窟总论》，《龙门石窟の研究》，座右刊行会，1941年、上野照夫《弥勒像の图像学的考察》，《塚本博士頌寿記念仏教史学論集》，塚本博士頌寿記念会，1961年、东山健吾《敦煌莫高窟北朝尊像の图像学的考察》，《东洋学术研究》，第24卷第1号，东洋哲学研究所，1985年、松浦正昭《菩萨像の发生と展开》，《菩萨》展图录所收，奈良国立博物馆，1987年、石松日奈子《中国交脚菩萨像考》，《佛教艺术》178号，每日新闻社，1988年等。

[18] 关于倚坐像的先行研究，参见水野清一、长广敏雄《云冈图像学》，《云冈石窟》第8、9卷本文，

京都大学人文科学研究所, 1953年、东山健吾《敦煌莫高窟北朝尊像の图像学的考察》,《东洋学术研究》,第24卷第1号,东洋哲学研究所,1985年、李静杰《麦积山第10号碑像の图像构成について》,《鹿岛美术研究》年报第19号别册,东京鹿岛美术财团,2002年、石松日奈子《弥勒坐势研究—施无畏印・倚坐の菩萨像を中心に》,《北魏佛教造像史の研究》ブリュッケ,2005年等。

[19] 参见水野清一、长广敏雄《云冈图像学》,《云冈石窟》第8、9卷本文,京都大学人文科学研究所,1953年,5页、东山健吾《敦煌莫高窟北朝尊像の图像学的考察》,《东洋学术研究》,第24卷第1号,东洋哲学研究所,1985年,90页-92页。

[20] 参见李静杰《麦积山第10号碑像の图像构成について》,《鹿岛美术研究》年报第19号别册,东京鹿岛美术财团,2002年,33页。

[21] 参见杨伯达(松原三郎译)《埋もれた中国石佛の研究》,东京美术,1985年,图8(释迦如来倚坐像,正光元年铭)与图6(弥勒如来倚坐像,正光四年铭)。

[22] 参见东山健吾《敦煌莫高窟北朝尊像の图像学的考察》,《东洋学术研究》,第24卷第1号,东洋哲学研究所,1985年,92页、石松日奈子《弥勒坐势研究—施无畏印・倚坐の菩萨像を中心に》,《北魏佛教造像史の研究》ブリュッケ,2005年,250页-251页。

[23] 关于阿育王的故事,参见汉译经典《阿育王传》卷一、《阿育王经》卷一、《杂阿含经》卷二十三、《贤愚经》卷三、《付法藏因缘传》卷三等的记载。关于阿育王施土因缘图的先行研究,参见水野清一、长广敏雄《云冈图像学》,《云冈石窟》第8、9卷本文,京都大学人文科学研究所,1953年、水野清一《云冈石窟における二、三の因缘图》,《中国的佛教美术》平凡社,1968年、安田治树《云冈石窟の雕刻にみられる本缘说话—アショーカー王施土因缘图と燃燈佛授记本生图》,《佛教艺术》135号,1981年、李静杰《中国北朝期における定光佛授记本生图の二種の造像について》,《美学美术史》第17、18号,名古屋大学大学院文学研究科美学美术史研究室,1999—2000年等。

[24] 儒童布发本生图是定光佛授记本生故事的图像化表现。这个本生故事可以参见南北朝末期所译经典《修行本起经》、《太子瑞应本起经》、《六度集经》、《异出菩萨本起经》、《四分律》、《增一阿含经》、《过去现在因果经》等。这些经典中所记载的定光佛授记本生故事在细节上有些差异,佛教史以及佛教思想史也对其的成立过程显示出了极大的关心。关于其图像,本文中所述的的大致的场面在贵霜朝统治的西北印度、犍陀罗、阿富汗斯坦等美术作品中可以见到。关于儒童布发本生图的先行研究,参见水野清一、长广敏雄《云冈图像学》,《云冈石窟》第8、9卷本文,京都大学人文科学研究所,1953年、安田治树《云冈石窟の雕刻にみられる本缘说话—アショーカー王施土因缘图と燃燈佛授记本生图》,《佛教艺术》135号,1981年、李静杰《中国北朝期における定光佛授记本生图の二種の造像について》,《美学美术史》第17、18号,名古屋大学大学院文学研究科美学美术史研究室,1999—2000年等。

[25] 参见注24安田治树氏的论文44页。

[26] 李静杰《中国北朝期における定光佛授记本生图の二種の造像について》,《美学美术史》第17、18号,名古屋大学大学院文学研究科美学美术史研究室,1999—2000年,35页、李静杰《北朝时期定光佛授记本生图像的两种造形》,《艺术学》第23卷,台北艺术大学美术史研究所,2007年,70页—72页。

[27] 参见刘慧达《北魏石窟中的“三佛”》,《考古学报》1958年第四期、魏文斌《麦积山石窟初期洞窟三佛造像考释》,《敦煌学辑》2008年第3期,兰州大学等。

[2013年中日云冈学术研讨会论文]

九五之尊在云冈巨佛雕刻中的体现

力高才

内容提要：云冈石窟早、中两期的开凿贯穿的是“龙飞九五”“飞龙在天”的思想，体现的是佛教必须为皇权服务的原则。所谓佛像主尊，体现的就是帝王威仪；所谓的佛国净土，体现的是大魏天朝。

关键词：九五之尊 云冈石窟 早、中两期的开凿

作者简介：力高才，男，汉族，1942年生，山西应县人，大同市三晋文化研究会副会长、大同市云冈书画院院长。

云冈石窟座落于大同城西武周塞中，距大同城约 15 公里。大约从明代开始，武周山、武周塞改称云冈、云冈峪，武周山石窟寺也改称云冈石窟。云冈石窟开凿于北魏平城，是由北魏皇朝直接主持实施的国家工程，这样说主要指的是它的工程的前期和中期，至于工程的后期，进行于北魏皇朝迁都洛阳之后，系由当时恒州地方官绅所主持所安排，已经没有了皇家的尊严和气魄。石窟依山开凿，按文物部门原来所作的顺序编号，从东到西，编为 53 个大窟，附编了一些小龕小窟。53 个大窟及其附属小窟又分为东、中、西三部分，即东部四窟（1-4）、中部九窟（5-13）、西部四十窟（14-53）。整体上共 1100 多个龕窟，造像 51000 余尊。虽有这么多的龕窟和造像，但真正 10 米以上的大佛，只有九尊。按从西至东的顺序，这九尊大佛分别是 20、19、18、17、16 等五个窟即昙曜五窟和 13、10、5、3 等四个窟的主尊大佛，加起来共是九尊。这九尊大佛的高度，分别是 13.7 米、16.8 米、15.5 米、15.6 米、13.5 米、13 米、10.2 米、17 米、10 米。按《魏书·释老志》说：“昙曜白帝（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。”这里的高者七十尺，次六十尺，我认为有两点值得注意，第一此乃昙曜五窟的窟内高度，即从窟底到窟顶的高度，而不是大佛的高度，因为窟高是大于佛高的。第二，这里的高者七十尺次者六十尺，尺的实际长度，用的是北魏前尺即晋后尺的标准，一尺约等于现代的 0.245 米。只有注意到时这两点，魏收所说的高七十尺次六十尺才能与今云冈昙曜五窟的实测大致符合。至于九尊大佛后四尊的高度，也和前五尊一样，要看它的所在窟的窟内高度。这四个窟只有第 5 窟的窟内高度略同于昙曜五窟，其余三个窟的窟内高度都比昙曜五窟的窟内高度低，这明显是受了山岭体势的影响，因而其大佛的高度不得不有所降低。但是总体来看，这九个窟的窟形不同，结构布局不同，雕像之间的人物关系不同，主尊大像的姿态表情也不同，但其高度都超 10 米，符合郦道元《水经注》所说的“真容巨壮，世法所稀”，也符合魏收《魏书·释老志》所说的“雕饰奇伟，冠于一世。”

于是我们需要探讨的问题，就自然而然地浮出了水面：早期的昙曜五窟为何是五？中期

为何又续凿四个大窟合起来是九？答案只有一个：云冈石窟早、中两期的开凿贯穿的是“龙飞九五”“飞龙在天”的思想，体现的是佛教必须为皇权服务的原则。所谓佛像至尊，体现的就是帝王威仪；所谓的佛国净土，体现的是大魏天朝。为什么是这样呢？原因在于北魏统治者认为佛与帝不过是一枚金币的两面，正面是佛，背面是帝，佛为世尊，帝为至尊，佛即是帝，帝即是佛，甚至北魏统治者可以穿戴佛菩萨的服饰衣冠出现于正面。至于九五之尊的思想，九五本是《易经》中的卦爻位，九是阳爻，五是第五爻，《易·乾》：“九五，飞龙在天，利见大人。”九是阳数的最高位，五是阳数的最中位，九五含有至尊中正的意义。龙得到天时地利，飞腾在天，据有无限的活动空间，犹如白日当空，居高临下，普照大地，潜力无穷。以人事比拟，就是刚健中立的伟大人物，已据有统治地位，这就是龙飞九五、九五至尊。因而这一爻，以飞龙在天普降甘霖，象征伟大人物的德泽普及万物。早期的昙曜五窟，就是从九五至尊的五得阳位之中正，即最理想的地位而来的。昙曜五窟的主尊大佛，分别象征五位北魏皇帝，第20窟象征道武帝拓跋珪，第19窟象征明元帝拓跋嗣，第18窟象征太武帝拓跋焘，第17窟象征景穆帝拓跋晃，第16窟象征文成帝拓跋浚。文成帝之后，还有献文帝拓跋弘、孝文帝拓跋宏，应当指出，这孝文帝拓跋宏正是云冈工程中期直到迁都洛阳时的国家元首，曾多次亲临云冈指导中期工程的进行，《魏书·高祖纪》对此多有记载，例如延兴元年（471）五月丁未“幸武州山”；太和元年（477）五月乙酉“车驾祈雨于武州山（拜佛求雨）”；太和四年（480）八月戊申“幸武州山石窟寺”；太和六年（482）三月辛巳“幸武州山石窟寺”；太和七年（483）五月戊寅朔“幸武州山石窟寺”；太和八年（484）秋七月乙未，“行幸方山、石窟寺。”这还不包括负责云冈石窟设计和施工的有关部门与其负责人，以及常住云冈参与工程建设并提出意见和建议的高僧大德，给他的请示汇报，从他那里得到指示后加以贯彻执行。孝文帝关于云冈石窟的一系列作为，主要是继续昙曜五窟开凿时确立的指导思想，在继续开凿的大窟中，雕造好文成帝之后的天子与佛合一的形象。但是文成帝之后只产生了两位皇帝，即献文帝和孝文帝自己，如果只雕刻他们二位，显然和九五至尊的九不符。但这个问题不难解决。当年景穆太子其实只是太子，并未登基为帝，但因为是文成帝之父，文成帝毕恭毕敬地把他的像雕刻进第17窟中。这就是“故事”，孝文帝完全可以照着葫芦画瓢，把自己的太子拓跋恂的像也雕在一尊佛像上，占据一个窟。还有祖母太皇太后冯氏，是她把孝文帝抚养长大的，为培养孝文帝，老太太费了许多心血，教育孝文帝兢兢业业治国理政。老太太两度临朝称制，第一次是挽救朝廷危机，第二次动机不纯，利私的目的大于利公，但她是太和改制的真正发动者和决策者，这次改革是中国历史上最完美的改革，不但推动了拓跋鲜卑和一大批少数民族的封建化，使他们的经济生活从游牧转徙走向农耕文明，而且增强了北魏皇朝的综合国力，从经济基础上层建筑都整合了胡汉两大文明系统的优点，为中国社会走向盛唐制造了条件。因而文明冯太后对北魏皇朝、对中国隋唐统一大业功不可没。即便对孝文帝父子，即孝文帝与其太子拓跋恂，老太太的劬劳之勤也都可圈可点。这里特别说说太子恂。太子恂字元道，刚生下来，其母就按拓跋珪所立“子贵母死”制度被赐死，文明太后又主动承担了抚育他的责任，把他带在身边。四岁时，太后为他取了名和字。作为长子，又是冯太后抚育大的，所

以他作为太子的身份，本来是笃定了的。太后卒于太和十四年（490），太和十七年（493）七月恂被立为皇太子。太和十九年（495）孝文帝迁洛。迁洛时太子恂十三岁。但这孩子“体貌肥大”，十余岁就类似成人。他后来的被废，这里不多谈了。如果冯太后在世，孝文帝不可能迁都洛阳，不迁都洛阳，孝文帝和太子恂也不会发生矛盾导致太子被废，迁洛以后的事是谁也想不到的。因而平城时期，云冈石窟中期开窟造像为太子恂和冯太后各造一尊主像，各占一个窟，不但是完满实现“九五至尊”观念的需要，也是当时政坛现实状况的反映。孝文帝当时肯定向冯太后表述了在云冈石窟为太子恂和冯太后开窟造像的意图，最终得到太后许可，他才能做好这项工程的全面安排。于是我们看到了中期四尊帝王所占各窟的情形：第13窟的主尊象征献文帝拓跋弘，第10窟后室的巨尊象征孝文帝，第5窟的主尊大像为太子恂，第3窟的主像为冯太后。冯太后作为一位杰出的政治家、卓越的改革家，又一次显示出了她那政治女强人的风格：和她不与丈夫文成帝合葬金陵，而要在方山为自己单独建永固陵一样，在云冈开窟造像她也不和文成帝合占第16窟，而要自己独占一窟即第三窟；也和她不与众多的拓跋鲜卑男人共处一个陵园一样，她在云冈石窟为自己开窟造像远在他们之东，类似方山永固陵的宁愿独处一地；也和那些拓跋鲜卑的男皇帝都雕成佛的装饰不同，她把自己雕成了三贤十圣菩萨的最后一阶——妙觉菩萨，她明白妙觉菩萨就是佛，就如同自己不是皇帝其实就是皇帝一般。更有一层，她要求把第3窟的菩萨像刻造成女性模样，保持她的女性本色，于是我们就看到了面部丰满圆润，肉质感很强，头戴宝冠，发髻梳拢向上而后下披双肩编成辫子的模样，衣着贴体袒露胸部，肩披络腋，双耳垂鬟的女菩萨宛然入目。其胁侍两个女菩萨，不过是冯太后侍女的化身。说这第3窟是北魏开窟唐人造像，不过是臆说而已，说三尊人物是西方三圣，全然不顾人物本身给出的昭示，更是痴人说梦。

有人可能会说，拓跋鲜卑原来是文化落后的草原游牧民族，他们怎么能懂得《易经》的高深学问，而把它运用到云冈石窟的开凿上呢？这是对拓跋鲜卑平城时期汉文化水平的低估。其实早在拓跋鲜卑的始祖拓跋力微时，就开始学习汉文化。力微元年正是曹魏文帝黄初元年（220），力微开始与汉族政权和亲。魏元帝景元二年（261），力微派长子沙漠汗到曹魏国都洛阳参观学习，建立友好关系。沙漠汗以拓跋鲜卑部太子身份留居洛阳，“为魏宾之冠，聘问交市，往来不绝，魏人奉遗金帛缯絮，岁以万计。魏晋禅代，和好仍密。”晋武帝泰始二年（266）沙漠汗归国，可见他第一次使魏，在洛阳住了六年。晋武帝泰始十年（274），沙漠汗第二次出使，在西晋洛阳又住了大半年，被西晋并州刺史卫瓘留阻于太原两年，方才返国，途中拓跋鲜卑内讧，沙漠汗被诸部大人害死于平城。沙漠汗是拓跋鲜卑的先进人物，汉化程度很深。他的三个儿子桓帝、穆帝、思帝都很了不起，桓帝与穆帝系一母同胞，在拓跋鲜卑分国为三部时，两人各统一部，以平城和盛乐两地为政治中心，但更多地偏重于南部的平城，穆帝服从其兄桓帝。桓穆二帝重用汉人卫操、卫雄、姬淡、段繁、卫崇、卫清、王发、范班、贾庆、贾循、李壹、郭乳等帮助自己治国治兵，支援西晋并州刺史（先为司马腾后为刘琨）与匈奴刘渊的政权汉（前赵）和石勒的后赵作战、屡次获得胜利，大破渊众于西河、上党、蒲子，又破匈奴白部、铁弗部、刘聪部等，晋朝曾封桓帝为鲜卑大单于。桓帝卒，穆帝代统国家，晋封穆

帝为代公，鲜卑大单于，割陜北五县于代。又进封代王、食代、常山二郡，可以自署官职等。帮助桓穆二帝治国理政的卫操、卫雄等二十余人，经桓穆二帝向晋朝表奏，都受封有官职爵位。沙漠汗小儿子拓跋弗，为其妃兰氏所生，曾为拓跋鲜卑首领，但在位仅一年，后谥为思帝，其子平文帝郁律，生烈帝翳槐、昭成帝什翼犍，二人先后为代王，正是昭成帝什翼犍这一支系，后来成为北魏皇朝的创业垂统者。什翼犍重用汉人燕凤、许谦，此二人皆为通儒，“博综经史，明习阴阳、讖纬之学”，为什翼犍治理国家的左辅右弼，并向什翼犍太子拓跋寔传授儒家经典。由此看来，拓跋鲜卑早就懂得了易经这门学问，对龙飞九五之说成竹在胸了。况从北魏皇帝拓跋珪开始，大量重用汉族士人建章立制，体国经野，至文成帝拓跋浚，已历五帝四世，汉化程度更深，懂得九五至尊之说，不足为奇。补充说一句，拓跋帝王之崇佛甚至佞佛，很大程度上，是认为此教在汉族士庶中流传甚广，已成汉族文化的组成部分，要进入汉地统治汉人，不想学习尊崇也得学习尊崇，所谓形势比人强，决不因为它是胡教自己也是胡人才习学。

北魏皇朝开基立国时，开国皇帝拓跋珪，追尊拓跋毛至拓跋寔（珪父）二十八代先祖为帝，皆给以谥号，但只给力微、郁律、什翼犍三人，帝号之外加庙号，即神元皇帝拓跋力微为始祖，平文皇帝拓跋郁律为太祖，昭成皇帝什翼犍为高祖。拓跋珪崩，上谥宣武皇帝，庙号烈祖。他儿子拓跋嗣于泰常五年，改谥拓跋珪为道武。以后，拓跋嗣谥为明元，庙号太宗；拓跋焘谥为太武，庙号世祖；拓跋晃谥为景穆，庙号恭宗；拓跋浚谥为文成，庙号高宗；拓跋弘谥为献文，庙号显祖；拓跋宏谥为孝文，庙号高祖。孝文帝太和十五年，废去平文帝拓跋郁律太祖庙号，改尊烈祖道武皇帝拓跋珪为太祖。因此，当文成帝居尊据极，立即复兴佛法时，那时的始祖是力微，太祖是郁律，高祖是什翼犍，拓跋珪是烈祖道武帝。如果我们坚信昙曜五窟所雕的五尊大佛是从道武帝开始，下及明元、太武、景穆、文成，一共五帝，那么我们就不得不佩服文成帝小小年纪，竟有如此睿智的认识和截断众流的勇气。因为放着始祖、太祖、高祖三位你都不雕，而直接就从烈祖开始雕刻，这不是大不敬、大不孝吗？但文成帝敢冒拓跋贵族之大不韪，是以他对拓跋帝业的正确认识为依据的。实际上，力微、郁律、什翼犍这几个历史人物的活动，只能算是拓跋帝业的序幕，《魏书》把他们都放在《序纪》中，就是这个意思。真正在蒙古高原、并冀云朔金戈铁马纵横驰骋，打出一片江山的，是道武帝拓跋珪。道武帝创下帝业，其他几个皇帝不但守住了帝业，而且继续发扬光大，因而应该进入昙曜所雕大佛的行列。然而其中还有一个原因很重要，那就是按照九五至尊说，当时必须雕五尊巨佛以表示北魏皇朝刚健中正符合天命，既不能多，也不能少，于是只能从烈祖开始了，始祖、太祖、高祖三位只好割爱舍弃。文成帝在雕谁不雕谁的设计盘算上是有私心的，不能认为他纯粹是以拓跋帝业为标准决策此事的，他老子拓跋晃生前一天皇帝未当，被他雕入昙曜五窟，他自己是现任皇帝，尚无谥号庙号，但必须雕入。也许按照九五至尊之说，他想到的是首先他父亲拓跋晃和他自己就须占两位，然后往前推，那就是太武、明元、道武，到了道武，恰满五位，就此打住。说文成英明睿智有道理，说他存有私心也有道理。你想，他敢把始祖、太祖、高祖三位都舍去不雕，明摆着是认为这三位不过是代王，算不得皇帝，这不是实事求是吗？至于其他贵族群臣的认识如何，他并不征求他们的意见。事实上，直到太和

十四年（490），也就是兴安二年（453）之后38年，孝文帝让群臣讨论北魏按“五德终始”说究属何德时，群臣发表意见，仍认为“然此帝业，神元为首”，“平文、烈祖，抗衡苻石，终平燕氏，大造中区。”不但王业、帝业不分，而且评价历史人物很不公允。直到太和十五年（491）孝文帝评论祖先说：“远祖平文功未多于昭成，然庙号为太祖；道武建业之勋，高于平文，庙号为烈祖。比功校德，以为未允。朕今奉尊道武为太祖，与显祖为二祧，余者以次而迁。”这才又恢复到文成帝的认识上。

昙曜五窟始凿的年代，一直众说纷纭，笔者采用的是兴安二年（453）说，不采用和平元年说。事实是，兴安元年（452）文成帝下诏复法，此年他就命有司造了一尊石像，要求模样高低和他一样，造成之后，额上腿下各有黑石，竟然暗中和文成帝身上黑痣的部位相符合。前些年有人发现云冈石窟第13窟的主尊大佛，腿上所敷的泥皮脱落后现出了黑石来，于是就认为这尊佛像象征文成帝。我不这样看，一者仅仅脚部有黑石，额上的泥皮仍在，看不到有无黑石，因此仍不能证明“颜上足下各有黑石”。二者即使将来这尊佛像脸部的雕刻参照了文成帝为自己单独雕的那尊石像，那尊石像“如帝身”，模样个头和文成帝一样，而13窟这尊高13米的大佛像，你能说他“如帝身”吗？而且那尊石像，是不是佛像，《释老志》并没有说。昙曜在兴安二年（453）返回平城，受到文成帝礼遇，昙曜于该年建议文成帝在平城西郊武周山山崖凿山开窟，镌建佛像五大尊，文成帝欣然同意。兴安作为年号，只有二年，明年即为兴光元年。兴光元年（454）秋，文成帝命有司在道武帝所建五级大寺中，“为太祖以下五帝，铸释迦立像五，各长一丈六尺，都用赤金二十五万斤。”（《魏书·释老志》）正是在云冈石窟的始凿之年上，表现出了兴安二年说与和平元年说两种说法的巨大差异。兴安二年说认为在云冈开窟造像是昙曜的创意，昙曜在太武灭佛的四、五年间，鉴于普通的佛教经像悉数被毁，想到若要佛像万古长存，就得雕成与山崖等高的大石佛，那就是崖壁上开窟造像。你想，在黄色炸药尚未发明的年代，再没有这样的佛像更保险更耐久了。这样的点子，只有亲历了太武之厄的沙门才能想得出来。兴安二年文成帝批准了昙曜开窟造像的计划，昙曜和朝廷有关部门正在实施中，但昙曜五窟工程量浩大，必然耗时费力，文成帝急不可耐，于是想到以铜铸五尊大佛像的办法，象征从道武到他本人五位皇帝，置于道武当年建造的五级寺中，各高一丈六，也很壮观。《释老志》叙述这件事时的“为太祖以下五帝”这句话中的太祖，为史官追述之语，这里的太祖当然是拓跋珪而不是文成帝那时的太祖拓跋郁律。而坚持云冈开窟造像和平元年（460）说者，却认为昙曜是在文成帝铸就五尊大铜佛之后的和平元年才向文成帝建议在云冈开窟造像，不但时间上推后八年，而且把造五尊大佛象征五个皇帝的创意说成文成帝的了，是文成帝的以铜铸佛启发昙曜想到了以山凿佛。如果是这样，昙曜从兴安二年返回平城直至和平元年，八年之中只是诵经坐禅而已，因为佛教界的大事都有道人统师贤顶着，他不用操心。这样的和尚只是个庸僧而已，哪里配称高僧。文成帝铸成五尊大佛象征五个皇帝七年之后，他才建议在云冈开窟造像五尊也象征五个皇帝，不过是愚人千虑必有一得而已，这样的人决不是佛教界精英，也不能领袖沙门。和平说之误人实在太深，而衮衮诸公至今津津乐道，令人不解。

以儒家经典《易经》中“九五飞龙在天”的思想指导云冈石窟的开窟造像，始于文成帝，终于孝文帝，至今这九尊大佛赫然在目。这两位皇帝都是儒学、佛学两门学问综博精思之人，故能以儒典之极则，筑佛祖之形神。神言秘策儒门藉之以治国；梵经圣论，佛家用之以范世。合二教精华用之于云冈石窟，文成、孝文有大功。文成初创，凿五佛而较易，孝文续后，开四窟则更难。我因此谨草此文，求正于方家。

写在这里，文章本来已经结束了，但实际上还有些问题需要解决，所以还得缕述一番。问题主要是两个，一个是云冈中期的双窟。双窟无非是洞窟的一种组合形式，正如王恒所说，通常是指同一形制、同样规模、内容相连并紧靠在一起的两个洞窟，两个洞窟紧靠在一起共用一个前庭，并在前庭紧靠两窟崖壁左右各竖立突出的塔柱。他认为，云冈第1第2两个窟属于同一形制、同样规模、内容相连的双窟，第3窟是后室相通的双窟，第5窟第6窟属于规模一致而形制不同的双窟，第7第8两个窟和第9第10两个窟属于前室相通的双窟等（《云冈石窟辞典·窟龕形制·双窟》）本来双窟的开凿雕刻是为了改变昙曜五窟在形制上平面呈椭圆形、草庐穹隆顶、中间一尊大佛的单调形式，将窟龕形制多样化，便于造成繁缛富丽、多变凸出、夸张夺目的艺术效果，也便于更多更好地利用窟室空间。除此而外，并无其他特殊寓意。但是我们的研究者，却认为双窟的出现，与太和年间冯太后临朝称制，北魏官僚多把冯太后和孝文帝拓跋宏并称为“二圣”有关，多组双窟是当时特定政治形势的产物。其实双窟和二圣，风马牛不相及也。那种认为双窟与二圣有必然联系的说法，创自宿白，虽不能说是影射史学，至少也是一种比附史学。试问，别人称冯太后和孝文帝为二圣，冯太后和孝文帝可以不表态地默认，但云冈石窟是皇家工程，是由孝文帝亲自主持安排的，孝文帝岂敢把自己和冯太后并列称为“二圣”？从家庭人伦角度说，冯太后是孝文帝的嫡祖母，孝文帝是冯太后的庶孙，这里的嫡、庶是区分身份的。冯太后是文成帝正妻，而孝文帝的亲祖母即献文帝的生母却是文成帝的妾。按这种情况，孝文帝决不敢把自己和祖母并列，何况他又是冯太后一手抚养大的，冯太后对他有养育之恩。孝文帝是个孝子顺孙，《魏书·皇后列传》说：“自太后临朝专政，高祖雅性孝谨，不欲参决，事无巨细，一禀于太后。”“初，高祖孝于太后，乃于永固陵东北里余，预营寿宫，有终焉瞻望之志。”他营造的这个“万年堂”，规模才是永固陵的一半。从这些表现看，他决不可能在云冈开窟造像工程中把自己和冯太后平列看待，造些双窟暗寓此意。从冯太后来说，她如果知道孝文帝开双窟暗寓此意，必定发雷霆之威，她是不会允许孝文帝在政治威望上、政治影响力上和自己平等的。太后专政时，孝文帝单独处理的只有一些朝廷小事，无关宏旨；他所办的大事，则是冯太后决策之后他去执行。

需要解决的另一个问题，则是用所谓“两佛并坐”象征冯太后和孝文帝共同掌权执政。两佛并坐是一种造像组合，在云冈石窟中大量存在，据统计有380余处，而且石窟早、中、晚的三期造像中都有。大体上都是以两个圆拱龕容纳二佛并坐于一个平台上对面谈话，二佛皆结跏趺坐，左手肘自然置于左腿上，右手臂屈臂上伸而施无畏印。二佛并坐之典出于《法华经》，该经《见宝塔品》记叙了释迦与多宝两佛并坐对话的故事，内容大致是：释迦牟尼正为四坐弟子宣讲《法华经》，忽然空中发出巨大响声，有七宝塔自地涌出，升向空中，从上

传出多宝佛的说话声，赞叹释迦说法的高妙。此时释迦讲经坛的周遭，已是众佛众菩萨围绕，以大乐说菩萨带头，大家纷纷请佛祖运用神通，开启宝塔。释迦牟尼即离座起于空中，一切四众起立合掌，注目佛祖，只见佛祖以右手打开七宝塔户，里面传来轰隆轰隆的巨大声响，如同以钥匙打开关门一般，众人都看见多宝佛在塔内，坐在狮子座上，全身完好，如入禅定，众人又听到虚空中传出他的声音：“善哉善哉！释迦牟尼佛，快说是（此）法华经，我为听是经故而来至此。”这里释迦牟尼的弟子们，看到这位过去无量数千万亿劫前天度（涅槃）的多宝佛，说出这样的话，无不欣喜赞叹，纷纷把芬芳的天华抛向二佛。这时多宝佛在宝塔中分出自己的半个座位，请释迦牟尼进塔来坐，释迦牟尼进入塔中坐在多宝佛给他空出来的半个座位上，也和多宝一样结跏趺座。此时大众看见二人并坐，都想让释迦牟尼运用神通把他们与他们的座位一齐起到空中，让他们倾听释迦为多宝讲法华。果然释迦把他们都起到空中坐稳，这才给多宝佛开讲法华。综合上述几点，可以看出，所谓“二佛并坐”象征冯太后和孝文帝共同掌权，同样不靠谱。为什么？首先，试问孝文帝在政治运作层面，是和冯太后并坐共同处理朝政吗？当然不是。事实是冯太后坐着他站着；冯太后让他坐，冯太后坐在正面，他则坐于冯太后的左下侧（胡人以左为上），他是绝对不敢和太后并坐的。当然，他也面对群臣，否则皇帝太无威仪。实际情况是如此，负责领导安排云冈石窟帝王象征的孝文帝，敢塞些私货进去，把象征他自己和冯太后的佛像搞成二佛并坐，他是吃了狮子心豹子胆了吧？其实二佛并坐的形制只是为了改变一下昙曜五窟即早期一佛独尊的单调形式的手段而已，这种单调早期的造像者就觉察到了，所以他们就开始雕刻了一些两佛并坐像。正因为二佛并坐像出现很早，而且只有美学上的对称意义，别无其他政治寓意，中期孝文帝才在无意中允许工匠们继续使用。太和十四年冯太后逝世，太和十九年迁都洛阳，此后早不存在“二圣掌权”了，但晚期工程中仍存在大量的“二佛并坐”浮雕，这也表示“二佛并坐”毫无政治寓意，前后是一贯的。如果冯太后当年得知孝文帝用“二佛并坐”图案象征她和孝文帝共同执政，而孝文帝又单独为自己凿刻一尊大佛作为象征，整个石窟给她留下的地位，就只是在一些龕中和孝文帝并坐，老太太不气疯才怪呢！事实上我们的许多研究者，认为孝文帝就是这样安排的。只有我第一次认为云冈大佛中有一尊象征冯太后。其次，冯太后精通汉文化和佛学，对“两佛并坐”的宗教内涵她是明白的，如果真的用涅槃于千百亿劫前的多宝佛来象征她，用释迦牟尼佛来象征孝文帝，则她就是一尊“死佛”，而孝文帝则是“生佛”，这样的事她会答应吗？真是那样，孝文帝就完蛋了，工匠们个个也得死。总之是以“二佛并坐”象征“二圣掌权”之说，无异于痴人说梦，这就是差之毫厘谬以千里了。

云冈第 13 窟供养人考察

李雪芹

内容提要：第 13 窟是云冈石窟中期雕刻的大型洞窟之一，窟内雕刻了数量较多的供养人造像。通过对该窟供养人图像的调查，客观、真实、系统地记录该窟中供养人图像的保存现状，并结合历史文献、题记等资料对供养人图像所反映的问题进行了综合研究。为全面综合研究云冈石窟提供资料。

关键词：供养人 鲜卑服 铭刻石

作者简介：李雪芹，女，汉族，1960 年生，山西省大同市人，文博研究馆员，主要从事石窟寺考古与资料信息工作。云冈石窟研究院资料研究室主任。

第 13 窟是云冈石窟中部雕刻的大型洞窟之一，开凿于北魏云冈第二期^[1]。平面呈马蹄形，穹隆顶，四壁向上略收。洞窟壁面分层布龕雕刻佛像，主像为交脚弥勒菩萨像，高达 12.95 米，头戴花冠，右手上举置于胸前，左手弯曲抚于左膝上，双脚交叉坐于方形座上。主佛背后巨大的背光占据了北壁并延伸到窟顶。整座洞窟雕饰华丽，布局严谨。本文试图就此窟中雕刻的供养人图像做一调查，由于西壁雕刻残毁严重、后代予以重新泥塑，已失北魏造像原貌，故不在此讨论范围（附属洞窟^[2]由于条件限制，不能全部进入调查，且多为后期补刻故在本文中也不做讨论）。

一、第 13 窟供养人现状调查

1、供养人雕刻的基本资料：

第 13 窟现存供养人形象，主要分布在东、南两壁，计有 19 组，共雕供养人形象 152 躯。分组记录如下：

东壁壁面基本上保存北魏石刻，局部有后期补刻佛龕。清代在壁面上赋彩重妆，故而色彩艳丽。整座壁面由

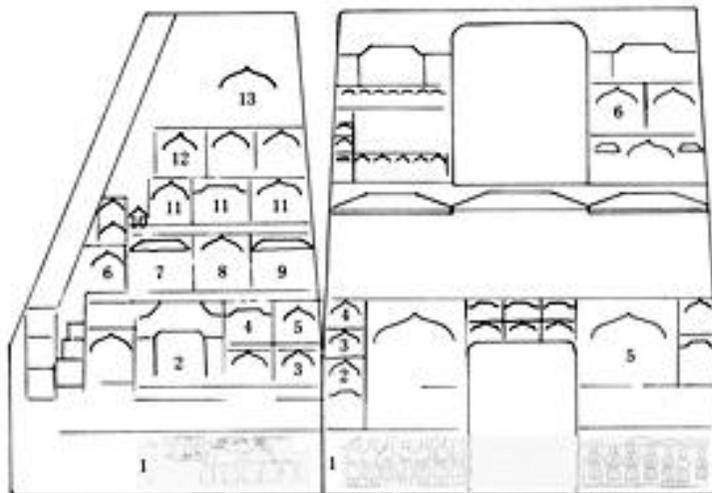


图 1 第 13 窟东壁和南壁供养人位置图

下至上可分8层，每层分隔界限较清楚。本次记录遵循从下至上、从右到左（以壁面的左右而论）的原则进行，个别层中布局较零乱，又分单元说明（位置关系参见图1）。

东壁第1组：

位于东壁第1层，帐形龕下原雕像均已毁掉、数目不祥，现存8躯也仅为轮廓，可辨认圆帽垂裙。与南壁第1组合并为一组造像，刻于石窟壁面最下层，形成以洞窟主尊佛像和门拱为中轴线的供养关系。均为男性，着鲜卑装。尺寸几乎与真人等大，是该窟中体量最大的一组供养人像。

东壁第2组：

位于第3层中间单元佛龕下。盂形龕内雕一交脚菩萨坐于狮子座上，右手上举施无畏印，左手握净瓶置于左膝上。上身斜披络腋，胸前饰蛇饰与长璎珞，下著羊肠大裙。龕下正中为方形铭刻石，后又凿刻、现呈凹进形，清代涂以黄色。左右两侧各雕供养人行列，左侧：雕7躯身着鲜卑装的男性供养人，均头戴圆帽垂裙，帽顶向后拖下，著交领窄袖衣，衣长过膝，腰束带，下著小口裤，其中前2位者双手合捧一物，第3位者双手合十，后4位者将双手拢在袖中。其中前4位将下部原有的隔梁打破，凿出双脚穿靴，后3位脚看不清楚。清代将底色涂为红色。右侧：雕7躯身着鲜卑装的女性供养人，均头戴圆帽垂裙，帽呈筒形，著交领窄袖衣，衣长过膝，下著长裙且向后拖，不露足。前3位者双手捧物置于胸前，后4位者将双手拢在袖中。后背隐约可见红色。该组供养人像服饰只雕刻轮廓，没有细部刻画，因而显得非常笨拙。

东壁第3组：

位于第3层南侧单元。该单元由4个佛龕构成，呈上下两列，供养人的编号分别为3、4、5组。

第3组位于本单元下层，佛龕南侧与南壁东侧相接，其上为第5组。圆拱龕内雕一坐佛，右手上举施无畏印，左手握衣角置于左膝上。龕下正中雕一纵长方形铭刻石，无字，后世涂以黄色。铭刻石两侧雕供养人行列。左侧：雕3躯身著鲜卑装的男性供养人，头戴圆帽垂裙，帽顶中部向上突起，顶部向后拖下，著交领、直襟窄袖衣，衣长过膝，下穿裤，脚穿靴，双手拢于袖中。第1位者清代满涂蓝色，第2位帽顶局部残留蓝色、裤子残存浅绿色，后背可见红色。右侧：雕3躯身著鲜卑装的女性供养人，头戴圆帽垂裙，顶部向下凹陷，帽筒中部有横纹（好似高髻），著交领、直襟窄袖衣，衣长过膝，下穿长裙略向后拖，不露足。双手拢于袖中。第2位者清代满涂淡蓝色，身躯右侧有近年灌浆后留下的痕迹，后背涂为红色。

东壁第4组：

位于第3层南侧单元上层北龕。与第5组相连。盂形龕下雕一坐佛，右手上举施无畏印，左手置于左膝上，两侧各雕一尊交脚菩萨端坐于莲花狮子座上。佛龕下饰莲瓣，中间刻长方形铭刻石，后世涂为黄色。左右各雕刻3躯僧人供养者，雕刻十分粗糙，细部不详。左侧：均为胡跪式，服饰不清。首位双手托香炉（或圆形器物）。后2人双手合十。右侧：3位均为胡跪式，服饰不清，双手合十呈供奉状，中间者的腿部还残存部分蓝色。后背为红色。

这一组供养人造像，雕刻十分粗糙，不知是工匠水平所致，还是后代有所更改，总的来说与其他造像风格存在非常明显的差距。

东壁第5组：

位于第3层南侧单元上层南龕。圆拱龕内雕坐佛，右手上举施无畏印，左手呈触地印，佛像内著僧祇支、外著半袒右肩式袈裟。龕下正中刻方形内凹状铭刻石，斜纹雕痕明显，有可能是为镶嵌而作。左侧：紧靠铭刻石为一供养人正面雕刻，头戴圆帽垂裙，著交领窄袖衣，腰束带、衣长过膝。下着裤，脚穿靴。双手持长柄香炉，炉体呈圆形柱状，柄置于炉的顶部。其后雕一狮子侧面形象、再后雕一狮子正面像。供养人身上隐约可见蓝色，狮子正、侧面像满涂黄色。右侧：为2僧人，著交领袈裟，窄袖，衣长及脚踝处，内衣长于外衣，衣呈直筒形，露足。双手合十呈供养状。身上残存部分蓝色与黄色。其后雕一狮子侧面形象，后面雕一狮子正面形象。后背为红色。

东壁第6组：

位于第4层最北侧，可能是后期补刻的佛龕。圆拱龕内雕一坐佛，右手施无畏印。供养人位于须弥座前，中为博山炉，左右各雕一躯供养人，服饰不辨。左侧呈跪式，双手合十。右侧坐姿不详，双手全十，两像呈相对式。须弥座白、黄、红三色间染。

东壁第7组：

位于第4层北侧，左为第6组，右为第8组。屋形龕内雕一坐佛，右手上举施无畏印，左手握衣角横置左膝上。龕下正中雕方形铭刻石，无字。龕左右各雕一列供养人。左侧：雕5位立式供养人，前2位为僧人供养。首位双手合十，着交领袈裟，衣袖宽大，露脚。第2位著半袒右肩式袈裟，左侧衣绕左臂下垂，双手合十。后3位为男性供养人，头戴圆帽垂裙，著交领窄袖衣，衣长过膝，下穿裤，脚穿靴，双手拢于袖中，侧身面向中央。头部残存部分蓝色，第4位者身涂赭色。右侧：雕5位立式供养人，前2人为僧人，双手合十。首位著交领袈裟，衣袖宽大至脚踝处，露脚。第2位著交领袈裟，外罩袈裟短于内衣，露脚，双手合十。后3位为女性供养人，双手拢于袖中呈站立状，头戴圆帽垂裙，上穿交领窄袖衣，下著祠色式长裙及地且向后拖，不露足。其中第1、3、5位身涂白色，第2位身涂淡绿色，第4位身涂赭色。

东壁第8组：

位于第4层中部，北侧为第7组，南侧为第9组。外方形帐式、内圆拱龕，龕内雕二佛并坐像，均著半袒右肩式袈裟，右手上举施无畏印，左手握衣角竖置于左膝上。龕下正中雕方形铭刻石，清代墨书“佛”字及边框。左侧：雕7位僧人供养，均著半袒右肩式袈裟，袈裟的一角上绕将拢于袖中的双手挡住，衣长及脚踝处。首末位者身涂红色，第6位身可见淡绿色。右侧雕8位僧人供养，均著半袒右肩式袈裟，衣角上绕将拢于袖中的双手遮挡，衣长及脚踝处，露脚。其中第1、6位身涂赭色，3、7位身涂淡绿色。底为红色。

东壁第9组：

位于第4层南侧。其左为第8组。屋形龕下雕一坐佛，著半袒右肩式袈裟，右手残留手指上举，左手握衣角竖置于左膝上。佛座中为方形铭刻石，两侧有较宽的边框，内涂白色，

隐约可见“佛”字。铭刻石两侧各雕一只狮子，侧卧、头部正视铭刻石。其后雕2身供养人，面似胡像。左侧：首位穿交领、宽袖袈裟，腹部前有装饰，衣长及脚踝处，双手合捧莲蕾，上半部呈圆球状，下半部雕三瓣莲叶，身涂赭色。后者穿半袒右肩式袈裟，衣角上绕将双手遮挡后下垂在腹间，衣长至脚踝处，露足。身涂淡绿色。右侧：首位穿交领宽袖袈裟同左，涂赭色，双手合捧莲花。柄呈弯曲状，莲花上部雕饰模糊、下部雕为垂莲瓣式。后者穿半袒右肩式袈裟，衣角上绕将双手遮挡后下垂在腹间，衣长及脚踝处，露足。身涂绿色。底涂红色。

东壁第10组：

位于东壁第5层最北侧，南侧为第11组。佛龕较小，可能为后期补刻佛龕。外帷幕内圆拱龕，中雕坐佛，双手呈说法印。佛龕下中雕方形铭刻石，无字，后世涂为白色。两侧各雕一躯五体投地状供养人。头戴帽，服饰不清，男女不辨。

东壁第11组：

位于第5层，此组供养人是该窟中雕刻数量最多的一组，而且同为男性供养者。壁面雕有3个佛龕，从北往南分别为圆拱龕内雕坐佛，盂形天幕龕内雕交脚菩萨，圆拱龕内雕二佛并坐。该列供养人雕于此三龕之下。中为长方形铭刻石，清代在其上涂黄色、边饰白色，并墨书“阿弥陀佛”四字，两侧分别雕供养人。左侧，前2身为僧人，后18身为供养人，共计20位，其中第20位供养人头部残损。二僧人所着服饰亦不相同。首位者著半袒右肩式袈裟，质地厚重，衣长至小腿上部。右手上置胸前，左手横置腹间。第2位著交领袈裟，内衣长至脚踝处。其后的供养人服饰基本相同，均为头戴鲜卑帽，帽顶浑圆且向后倾，垂裙至肩。身着交领衣长至膝下，窄袖，衣身直筒，下着裤，脚穿靴。双手合十侧身呈供养状，据服饰断定为男性供养人行列。第2、4、10、18位身涂红色，第4、9、13、16、19位身涂淡绿色。右侧：雕2位僧人及17身供养人基本同南侧，两位僧人均著交领宽袖袈裟，脚穿靴。首位僧人左手托摩尼宝珠，右手置胸前，第2位双手拢于袖中。其后的供养人服饰同左。第2、5、10身供养人身涂淡绿色，第8、13身涂赭色，其余涂为白色，底为红色。

东壁第12组：

位于第6层最北侧。圆拱龕内雕二佛并坐，佛座为方榻式，供养人位于座内凹处。中为博山炉，两侧各雕2躯呈五体投地状供养人。头戴帽，身着田相衣（衣纹为方格状，类似于第7窟明窗东侧僧人的服装样式）。左侧第2位身涂淡绿色。男女不辨。

东壁第13组：

位于第7层千佛壁中间，圆拱龕内雕一佛坐于须弥座上，右手施无畏印。佛像内著僧祇支、外著半袒右肩式袈裟。供养人位于该龕方形龕柱上，左侧：头戴鲜卑帽，帽顶低矮，中间下陷，垂裙至肩。交领衣长到膝下，衣襟向左倾斜，窄袖，腰束带，领、衣襟、下摆均有缘。下着裤，脚穿靴。双手拢于袖中，面部侧向主尊造像，为男性供养人。后世涂白色。右侧：头戴鲜卑帽，帽顶低矮、中间下陷，垂裙至肩。著交领左衽衣，衣长至膝下，束腰，窄袖，领口衣襟、下摆均有缘。内著赭色裙，长及脚踝处，露靴。双手拢于袖中，面部侧向主尊造像。

东壁第2层雕一列供养天人，有头光。发髻高耸，均呈胡跪状，双手合十或手中捧物侧

身面向主尊呈供养状。颈饰项圈，上身或裸或斜披络腋，下著羊肠大裙。因是供养天人，故不在讨论范围。

南壁凿有一门一明窗，基本上保存原有雕刻，清代在其上重新施彩，故色彩艳丽，风格与东壁相同。南壁依现状可分为6层，共雕有供养人7组，分别记述如下。

南壁第1组：

第1组分为两部分，位于南壁最下层（第1层）、分列于门拱两侧。西侧（左侧）现存7身，均侧身向窟门方向，是该窟供养人雕刻中身躯最高大者。从东往西身高基本呈递减状，靠近门拱者居首位，头戴鲜卑帽，帽顶浑圆，垂裙至肩，著交领窄袖衣，衣长及膝下，腰束带，衣服厚重，用阴刻线表示衣纹。下着裤，双脚呈八字形，穿靴。双手合十置于胸前。其余的服饰相同。东侧（右侧）现存7身，造像与西侧基本相同。唯双脚站立的姿势不同（右数第2身、7身除外），呈双脚朝左前方并拢样式。

南壁第2组：

位于门拱东侧，第2层圆拱龕外右侧下方，纵列四龕，第2组位于第2龕下。其上为第3组。方形帐式龕内雕圆拱龕，内一佛坐于方形须弥座上。主佛头毁，右手残，著半袒右肩袈裟。座前正中雕刻博山炉，两侧为供养人行列。左侧为2身胡跪式供养人，侧身面向博山炉，穿圆领宽袖僧衣，双手捧物置于胸前。露足。可能为僧人形象。身后雕一回首狮子。右侧同左侧造像相同。

南壁第3组：

位于第2组之上，其上为第4组。方形帐式龕内雕圆拱龕，内一佛坐于方形须弥座上。头残，佛像内著僧祇支、外著半袒右肩式袈裟。右手上举施无畏印（残），左手握衣角置于膝上，须弥座前雕供养人行列。中间为横长方形铭刻石，无字。左右各雕2身僧人形象。左侧：僧人。第1身内穿圆领衣，外著双领下垂式袈裟，衣长及脚踝处，露足。双手拢于袖中、侧身作供养状。第2身与第1身相同。其身后雕一回首狮子。右侧雕刻同左侧。

南壁第4组：

位于第3组之上，其上为七立佛下的莲花座。盂形龕下雕尖拱龕，内一佛坐于方形须弥座上。头残。主佛右手上举施无畏印，左手置于膝上，佛像内著僧祇支，外著半袒右肩式袈裟。须弥座前中为方形铭刻石，无字，后代涂黄色。供养人行列分左右排列。左侧：女性。第1身较为高大，头戴圆帽垂裙，帽顶浑圆状且稍向后塌，窄袖，双手拢于袖筒。衣长及膝下，内裱色裙及地且向后拖。服饰较厚重。第2身相对较小，帽饰与第1身相同，服装略有不同。厚重的大襦呈直筒状及地，不见裙摆后拖。二供养人背后雕一侧面回首的狮子形象。右侧：僧人。第1身，内著僧祇支及脚踝处，外著半袒右肩式袈裟且从头部绕过，衣长较僧祇支略短。双手执长柄式香炉，柄后部呈弯曲状。第2身内著僧祇支及脚踝处，外著双领下垂衣且衣从头部绕过，双手合十。其身后雕一回首狮子。

南壁第5组：

位于门拱西侧，第2层龕下。外方形帐式龕内圆拱龕，内雕一佛端坐于须弥座上，双手残毁，

著半袒右肩式袈裟。须弥座束腰处留有方形铭刻石，上残存辽代造像铭字迹。座下依稀可辨立式供养人行列，残存基本轮廓者有3人，服饰不清。

南壁第6组：

位于明窗西侧第4层上部右侧，圆拱龕内雕二佛并坐，龕楣素面后世涂为白色、有红色“名佛洞”3字。佛像内著僧祇支、外著半袒右肩式袈裟，右手上举施无畏印，左手握衣角置于左膝上。龕柱上各雕2身供养人。左侧：首位似僧人，下著裙，著半袒右肩式袈裟，双手捧物侧身面向佛龕。头部涂有蓝色，裙涂为赭色，袈裟涂为淡绿色。第2位，男性，头戴圆帽垂裙，著交领、直襟、窄袖衣，下着裤，脚穿靴。双手捧物于胸前呈供养状。头部及衣涂为蓝色，裤涂为赭色。右侧首位，头饰卷发，服饰同左首位，双手合十侧身呈供养状，头部涂为蓝色，身涂淡绿色。第2位双手拢于袖中，女性。头戴圆帽垂裙、中央下凹，外著交领、斜襟、窄袖衣，下著赭色裙，不露足。帽、上衣涂为蓝色，裙涂为赭色。

该佛龕下雕一列供养天人形象，中为圆柱状物，下接两侧供养天人手握的长柄香炉，两侧的供养天人或双手合十、或手中持净瓶、柄香炉供养，应该说与龕柱两侧的供养人组合成一个完整的供养。（表1：供养人统计表）

表1 供养人统计表

编号	位置与龕形	主尊与胁侍	僧	男	女	中间供物	供养姿态
东1	东壁第1层	交脚菩萨		8			与南壁下层供养人为一个整体。立
东2	第3层中部盂形龕下	交脚弥勒菩萨		7	7	铭刻石凹进	立
东3	第3层南侧下部尖拱龕下	坐佛		3	3	竖长方形铭刻石	立
东4	第3层盂形龕下	坐佛	6				倚坐 交脚
东5	第3层南侧上部尖拱龕下	坐佛	2	1		铭刻石凹进	立
东6	第4层北侧小尖拱龕下	坐佛		2		方形铭刻石	胡跪
东7	第4层屋形龕下	坐佛：袒右肩、2胁侍	4	3	3	方形铭刻石	立
东8	第4层外方内尖拱龕下（楣内七佛）	二佛并坐： 袒右肩袈裟、2胁侍	15			铭刻石墨书“佛”	左右均为僧人立
东9	第4层屋形龕下	坐佛：袒右肩、2胁侍	4			铭刻石	立
东10	第5层北侧外帷幕内尖拱龕下	坐佛：袒右肩袈裟		2		方形铭刻石	五体投地
东11	第5层以盂形龕为中心的三龕之下（尖拱 盂形 圆拱）	坐佛 交脚菩萨 二佛并坐（2胁侍手提净瓶）	4	35		方形铭刻石上后代墨书“弥陀佛”	左右均为男性立

东 12	第 6 层北侧尖拱龕下	二佛并坐		4		博山炉	供养人为五体投地
东 13	最 7 层尖拱龕龕柱上	坐佛：袒右肩		1	1		立
南 1	门拱东西两侧	交脚弥勒菩萨像		14			立
南 2	南壁门拱东侧下层外方内拱龕下	坐佛：袒右肩袈裟 2 胁侍	4			博山炉	胡跪（不辨男女）
南 3	南壁门拱东侧中层外方内拱龕下	坐佛：袒右肩袈裟 2 胁侍	4			横长方形铭刻石	
南 4	南壁门拱东侧上层外盂内拱龕下	坐佛：袒右肩袈裟 2 胁侍	2		2	方形铭刻石	立
南 5	门拱西侧第 2 层龕下	坐佛、半袒右肩式袈裟		3		方形铭刻石，残存字迹	男女不辨
南 6	明窗西侧第 4 层上部右侧	二佛并坐：半袒右肩式袈裟。无胁侍	2	1	1		位于龕柱两侧，立
南 7	门拱下侧拱角处		4				
合计	说明：分不清男女者一律列入男性		51	84	17		

南壁第 7 组：

位于南壁门拱上方上下并排雕 6 龕，龕下损毁，残存左右角，右侧雕 2 身僧人供养，左侧 2 身僧人供养。为后期补刻。并被拱门打破。

另外，在南壁门拱西侧圆拱龕的西侧，还雕有一盂形龕，内雕一尊交脚弥勒佛端坐于方座上，右手上举施无畏印。龕下正中为香炉，两侧雕伎乐供养天人及狮子。左侧现可辨有鼓，左侧现存一身，呈胡跪状，双手合十，披帛绕臂而过。此供养天人所处的位置应是供养人所在，但形象是供养天人，故不在讨论范围之内。

2、残存题记、墨书辑录

在第 13 窟开龕造像的同时，就预留造像题记的位置，多位于龕下正中，通常称为铭刻石。大多呈方形或长方形，尺寸不大不等。因石质较粗糙、加上文字雕刻较浅，所以今天已很难看到十分清楚的文字。幸运的是日人水野清一、长广敏雄著《云冈石窟——公元 5 世纪中国北部佛教石窟寺院的考古调查报告》中详细的记录了 20 世纪 30 年代云冈石窟主要洞窟内的造像题记，为今天我们认识云冈石窟提供了十分珍贵的文字资料。据《云冈石窟》中“金石录”所记，第 13 窟中的北魏题记十分零碎，分布于东、南两壁。现全部摘录如下。

东壁有：“a、弟？二辰？子； b、法、、…光？、、； c、、…、…亡？…父…□…起？； d、愿、、中正； e、邑子贾？； f、佛弟子、、为亡？、、。”

南壁有：“A、比丘普□、B、□州道？人僧、、； C、、道人…僧合？； D、□…□…翁…造； E、、…郭？、。”

辽代的题记有《张间□妻等修像记》“、、、、、、□马…□张间□妻寿□□…徵、、、、…契丹、、、、郭四…□□耶律、、教徵妻、、□□…郭署傅□、妻□张通判官行、、、、、、妻张氏、…”

口大小一千八百七十六尊...戊午十二月一日建六月三十日毕”位于南壁门拱西侧第2层龕下。

清代的墨书有东壁“大清光绪二十季重修 揽画工人 天镇县口口傅孟秋之月”、“阿弥陀佛”、“佛”、“便是西天”、“佛光普照”等，南壁有“光绪拾九年”、“古佛洞”、“万佛室”等。

二、供养人造像的位置与组合

第13窟中现存有19组供养人雕刻，是云冈石窟供养人雕刻数量较多的一座洞窟，其中最高大的供养人位于石窟壁面的最下层^[3]（图2）。

他们侧身面向窟门，形成以主尊——窟门为中轴的供养核心，是新出现的供养形式。而在同类供养人行列雕刻中，一般都是以洞窟正壁主尊为中心，供养人位于窟内壁下层，侧身（或顺时针方向）面向主尊佛像，形成以主尊为供养对象的造像样式。在云冈石窟中最早出现大型供养人行列的是第7、8窟^[4]，现存供养人雕刻就是以后室北壁佛龕为中心，均侧身面向佛龕呈供养状。再如迁都洛阳后雕刻的此类供养人行列^[5]，一般也是以正壁佛龕为中心呈侧身供养状。

第2种为僧人供养行列。僧人供养人雕刻占了一定的比例，共有5组，约占供养人雕刻的三分之一。虽然都是以僧人形象出现，但组合的形式不完全相同：

1、单纯的僧人供养行列（图3）。有2组，均位于东壁上中层，二组的表现形式也

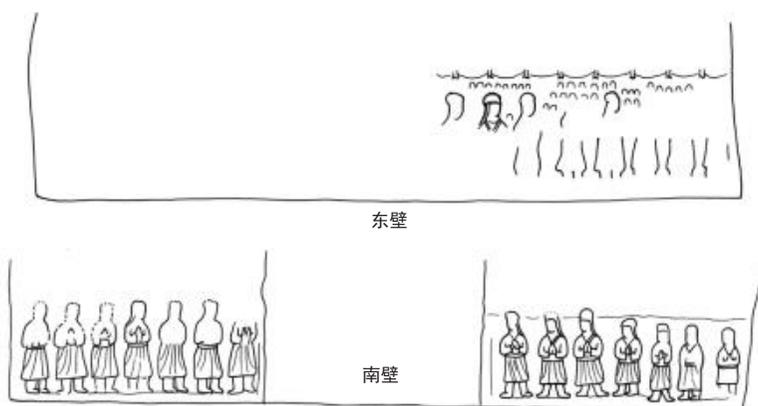


图2 东壁与南壁第1组供养人行列

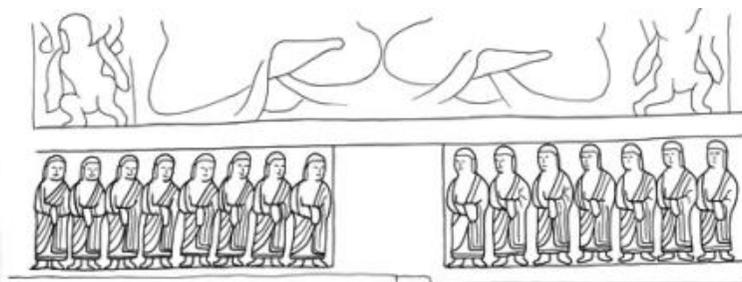


图3 东壁第8组僧人供养人

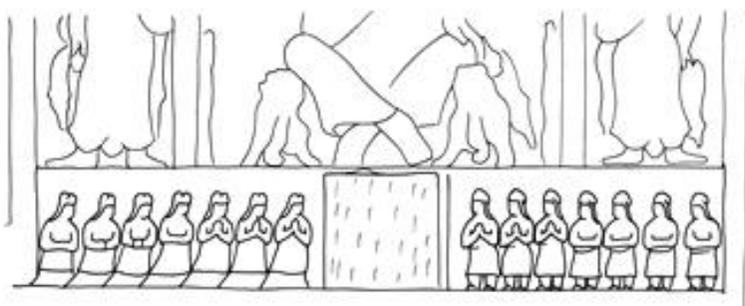


图4 东壁第7组下供养人行列

不相同，一组为立式，另一组为胡跪式。2、狮子+僧人供养的形式，只有1组，位于东壁，该组雕刻突出了狮子，供养僧人则位居从属的地位置于狮子之后。3、僧人+狮子的供养形式，有2组，均位于石窟南壁东侧。其中僧人+狮子的组合在云冈石窟第一期洞窟中初露端倪^[6]。第二期石窟中沿用了第一期石窟的造像组合，更突出了狮子的形象。

第3种为男左女右的世俗供养形式（图4）。男左女右的世俗供养人行列，是云冈石窟供养人行列的固定表现形式，人数不等，但左右位置关系明确。现存5组，其中有2组雕刻在佛龕龕柱上，男左女右分列。其余3组虽为男左女右，但中间有铭刻石雕刻。

第4种组合为僧人+供养人形式（图5），这也是云冈石窟供养人行列最基本的形式之一。存5组。有3种表现形式，1、二僧人+男左女右式。在供养人行列中，以2位僧人为引导，后跟随世俗供养人行列，男女分列左右。

2、二僧人+男性供养人行列。此列供养人雕刻，以二僧人为引导僧，随后左右雕刻男性供养人行列，共雕39人，占据3个佛龕的供养人位置。是该洞窟中供养人数量雕刻最多的一组造像。此组供养人雕刻是经过认真考虑后统一设计并雕刻的，在云冈石窟供养人雕刻中较为独特。一般情况下，供养人均为一龕或一窟为一组，而此组雕刻将3组佛龕组合在一起，供奉的主尊几乎涵盖了这一时期主尊造像题材：坐佛、二佛并坐、交脚弥

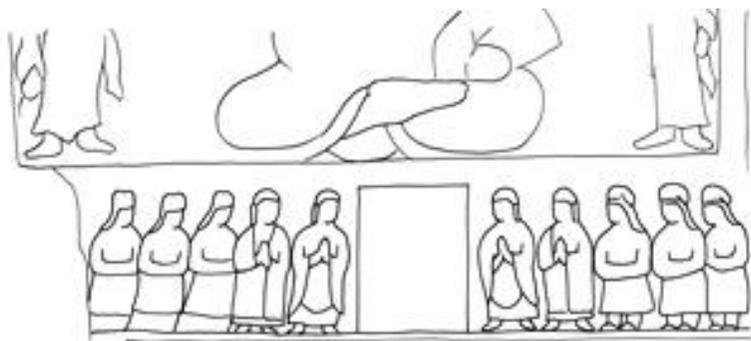


图5 东壁第2组供养人行列

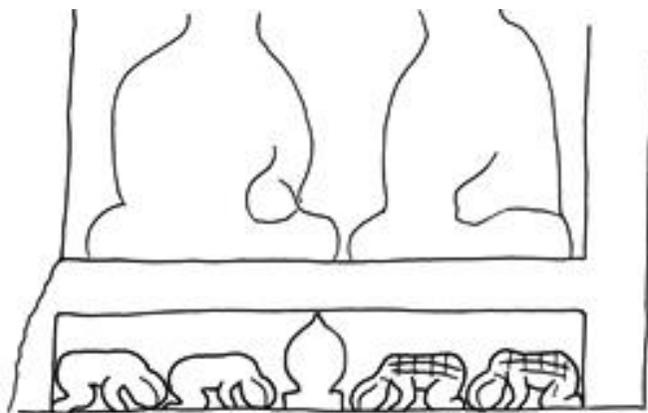


图6 东壁第12组供养人行列

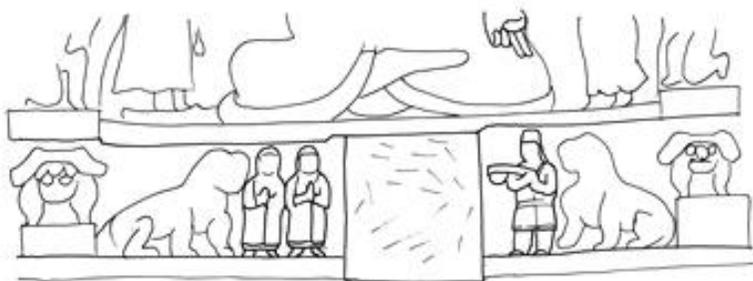


图7 东壁第5组供养人行列

勒菩萨。3、左2女+右2僧人的供养式。该组供养人雕刻，突出了女性的地位，且著鲜卑装。

第5种供养人组合形式单一，但雕刻样式特殊，在供养人雕刻中较为罕见。出现五体投地式供养人（图6）。

第6种，不对称式。左侧为一供+侧狮子+正狮（图7），右侧为一僧+一供+侧狮子+正狮。这种不对称关系的出现有可能是受到壁面位置的客观局限，但出现的供养+狮子+狮子的造像组合应引起我们的关注。是新出现的组合关系。

第13窟供养人的雕刻样式较为丰富，是研究云冈石窟雕刻的重要组成部分。在云冈石窟第一期洞窟中，已出现了供养人雕刻，但数量有限，多数以单列供养形式出现，组合变化较少，并且供养人雕刻的形体也相对较小，没有出现与真人大体相等的供养人像或供养行列。此时的供养人大体上是男女分列雕刻，或前有引导僧的出现。雕刻时间有待商讨。第二期石窟中，由于洞窟形制发生了变化，造像内容及组合也随之发生了变异，大中型佛龕的大量雕刻为供养人行列的雕刻提供了平台，因而第二期石窟中供养人行列的雕刻数量与表现形式均较第一期有十分明显的变化。新出现了大型供养人行列，同时供养人雕刻的数量也明显增加，供养人所处的位置也较为重要，这说明此时开窟造像者也想借雕刻佛像的机遇将自己的形象雕刻在洞窟中，以此表明自己的政治地位及经济能力。

从第13窟供养人造像的位置和组合关系来看，男性供养人所占的比例相对较大，客观上说明拓跋集团在北魏时期已走进封建社会的鼎盛时期，男性成为社会的主导人群，相对而言，女性的社会地位由过去的至尊逐渐走向低落。调查统计说明，在152躯供养人雕刻中（除去僧人雕刻的数量），男性占84位，而女性仅占17位，女性雕刻的数量不足男性数量的五分之一。充分说明男性是社会的生力军，居社会的主导地位。也可以说此窟的开窟者，应该是北魏最高统治者或他们的家族成员。他们在社会中有显赫的政治地位和超群的经济能力，因而才有可能在洞窟中突出表现自己，故供养人雕刻的数量才有大幅的增加。第二突出了僧人的社会地位。在该窟造像中，僧人的形象共51躯，约占供养人雕刻的三分之一，说明此时平城地区的佛教势力十分强大，僧人的社会地位也相对较高。在一座洞窟中，出现如此多的僧人供养形象，说明此时的佛教是统治者治国的核心思想基础。僧人的供养形象，不仅以单列出现，而且以导引僧的身份出现在世俗供养人的首位，其教化的作用十分明确。第三，在洞窟中出现大型供养人行列，此列供养人是云冈石窟中为数不多的大型供养人行列之一。第13窟的形制沿袭了第一期洞窟的样式，但壁面布局上与第一期洞窟明显不同，用分层布龕的形式取代了满壁千佛的雕刻，所以洞窟中供养人雕刻的数量才会大大增多，才有可能出现大型供养人行列。第13窟中的分层布龕又有别于第7、8窟中的分层布龕，第7、8窟中的分层，是利用装饰纹带将壁面分为数层，而第13窟中的分层没有用装饰带隔开，是在装饰带的位置上雕刻了大量的供养人形象，但分层的做法是十分明确的。尽管看起来有点零乱，其分层的目的还是十分明显的。

综上所述，云冈石窟第13窟中雕刻的供养人，是云冈石窟供养人雕刻的一个缩影，通过对该窟供养人雕刻的认知，对研究云冈石窟及北魏社会的发展提供一些历史信息，也是对此

窟供养人调查的初衷。

三、供养人与主尊的关系探讨

谈到供养人的雕刻，势必会涉及到与主尊关系的探讨。在第 13 窟雕刻的 19 组供养人中，只有一组是将洞窟的主尊造像作为供养的对象，而其他供养人的雕刻均是以佛龕作为供养的对象。

主尊造像是一座洞窟或一座佛龕的主要造像内容，供养人一般雕刻在主尊的两侧或佛龕（窟）的下层。这里试图通过供养人与主尊造像的位置关系（表 2），阐述这一窟所表现的主要佛教思想内容。在第 13 窟雕刻的供养人中所供奉的主尊有坐佛、二佛并坐、交脚菩萨、组合式四类^[7]。分别做一陈述。

表 2 供养人与主尊造像的位置关系

位置编号	龕形	主尊名称	供养人姿态与数量	备注
东 1 组	方形帐式龕	交脚菩萨	男 8，立。与南 1 组合并	为洞窟主尊
东 2 组	盂形龕	交脚菩萨	左男 7，右女 7，立	
东 3 组	尖拱龕	坐佛	左男 3、右女 3，立	
东 4 组	盂形龕	坐佛	左右各 3 僧，交脚、倚坐	
东 5 组	尖拱龕	坐佛	左男 1，右僧 2，立	
东 6 组	尖拱龕	坐佛	左右各男 1，跪	
东 7 组	屋形龕	坐佛	左僧 2 男 3，右僧 2 女 3 立	
东 8 组	外方形内尖拱龕	二佛并坐	左僧 7，右僧 8 立	
东 9 组	屋形龕	坐佛	左右各僧 2 立	
东 10 组	外帷幕内尖拱龕	坐佛	左右各 1、五体投地	
东 11 组	尖拱龕、盂形龕、尖拱龕	坐佛、交脚、二佛并坐、	左僧 2 男 18，右僧 2 男 17，立	
东 12 组	尖拱龕	二佛并坐	左右各 2，五体投地	
东 13 组	尖拱龕	坐佛	左男 1、右女 1，立	位于龕柱上
南 1 组	方形帐式龕	交脚菩萨	男 14，立	位于门拱两侧
南 2 组	外方形内尖拱龕	坐佛	左、右各僧 2，胡跪	
南 3 组	外方形内尖拱龕	坐佛	左右各僧 2，立	
南 4 组	外盂形内尖拱龕	坐佛	左女 2，右僧 2 立	
南 5 组	外方形内尖拱龕	坐佛	残存 3 男，立	位于龕座下
南 6 组	尖拱龕	二佛并坐	左僧 1 男 1，右僧 1 女 1	位于龕柱上
南 7 组	门拱上的组合龕		左右各 2 僧	位于拱弯处

1、坐佛

主尊为坐佛者是第 13 窟供养人与主尊关系雕刻的主要表现形式。在 19 组供养人雕刻中，主尊为坐佛者占 12 幅，占总雕刻的 63%。虽然都是坐佛，但其表现形式不太相同。①主像是坐佛，佛龕为尖拱龕，共有 5 组，尖拱龕由圆拱龕派生，源于古代印度的建筑形式。在云冈石窟第一期洞窟中没有尖拱龕的雕刻，最早出现于第 7、8 窟，流行于云冈石窟第二、三期雕刻。②主尊是坐佛，佛龕为屋形龕，有 2 组。屋形龕是直接模拟佛寺建筑的一种中国式佛龕，流行于云冈石窟第二期洞窟的雕刻中。此种龕形的供养人均雕刻在佛龕下，表现的是施主在佛寺的供奉。③主尊是坐佛，佛龕为盃形龕。盃形龕表现的是一种平顶屋的建筑，源于犍陀罗，在云冈石窟雕刻中表现的非常丰富。第 13 窟中只出现 1 组，龕饰华丽，较为少见。在云冈石窟盃形龕雕刻的主尊造像中，大多数表现的是交脚弥勒菩萨或交脚佛。而此组雕刻则为坐佛，说明此时的佛教依然流行三世佛，且弥勒信仰呈上升趋势。④主尊为坐佛，佛龕为复合形龕，外为方形帐式龕、内为尖拱龕或外盃形龕内尖拱龕。复合形龕亦出现在云冈石窟第二期洞窟中，是将二种不同的龕形整合在一起，华美不俗。共有 4 组雕刻。不论龕形如何变化，其供奉的主像均为坐佛（释迦牟尼），这是共性。

2、二佛并坐

释迦、多宝二佛并坐像是从云冈石窟初创时期就出现的一种造像题材。《妙法莲花经·现宝塔品第十一》曰“即是释迦牟尼佛，入其塔中，坐其半座，结跏趺坐。尔时大众，见二如来在七宝塔中师子座上结跏趺坐。”《思惟略要法》曰“三七日一心精进，如说修行，正忆念法华经者，当念释迦牟尼佛于耆闍崛山与多宝佛在七宝塔共坐”。以二佛并坐的形式表现法华信仰是云冈石窟的主要表现手段，亦是北魏时期最重要的法华图像。炳灵寺第 169 窟内第 11 号壁面下方的西秦时期彩绘释迦、多宝二佛并坐说法图，是目前我国最早有关此类题材的绘画^[8]。第 13 窟供养人雕刻中、主像为二佛并坐者共有 4 组。

东 9 组主尊为“释迦、多宝”对坐像。主像内著僧祇支、外著袒右肩式袈裟，边饰折带纹。右手施无畏印，左手持上面雕有装饰纹的衣角。此造像手中所持衣角，其形状有别于犍陀罗石雕像手持的衣角折纹，近似藏于台湾故宫博物院，造于太和元年、高 40 厘米的杨氏造释迦文佛像。这种图像在云冈第一期洞窟中也有表现^[9]。

东 11 组：有 3 组龕像依序雕刻，三龕并列、龕形有别，且主尊造像各不相同。从北往南依次为 1、尖拱龕楣中雕七佛，内雕坐佛；2、盃形天幕龕，内雕交脚菩萨；3、周雕坐佛的圆拱龕，内雕二佛并坐。三龕龕形不同，主尊不同，服饰不同，然而供养人形象却一字排开，39 身均等大小，均为男性鲜卑人。尤其是处中间位置的盃型天幕龕，主尊为交脚菩萨，二胁侍为思惟菩萨，三尊像均头戴宝冠，斜披络腋，造像组合与雕刻与第 17 窟东壁第 3 层北侧的佛龕相同^[10]。

编号为东 12 组的主尊造像位于东壁上层北端，佛龕较小，供养人的雕刻为五体投地式，分别置于佛座下、铭刻石两侧。编号为东壁第 8 龕者，为复合形佛龕，外方形帐式、内为尖拱龕。供养人位于龕下，均为僧人。从以上 2 组佛龕雕刻中看，主尊为二佛并坐者，佛龕均为尖拱龕，

供养人为男性或僧人，其中第8龕下的僧人供养者共计有15身，也是这座洞窟中僧人供养数量较多的一处。大量僧人供养人的雕刻，说明僧人的社会地位较高。

3、交脚弥勒菩萨

有2组。其中一组为洞窟主尊，另一组佛龕为盃形龕。第13窟主尊为交脚弥勒菩萨，在洞窟最下层的东、南、西三壁，分别雕有与真人等大的供养人形象，这是云冈石窟第二期洞窟供养人雕刻的新变化。突出了供养人的位置，并将他们在洞窟中显著之处表现出来。该窟以交脚菩萨为主尊，高度近13米，原雕像被后世重妆，面部、躯干与四肢等部位现已露出原雕。菩萨头戴三珠宝冠，面相丰圆，慈祥端庄。两肩宽厚，颈戴项圈，胸前佩蛇饰与璎珞，上身斜披络腋，下著羊肠大裙，左手抚膝，右手作说法印。在主尊对面则雕刻了七佛形象，形成弥勒+七佛的造像组合。

七佛，北魏时期雕刻佛像的重要内容之一。《长阿含经》卷一《大本经》中记：“佛告诸比丘，过去九十一劫时世，有佛名毗尸如来至真，出现于世。复次比丘，过去三十一劫，有佛名尸弃如来至真，出现于世。复次比丘，即彼三十一劫中，有佛名毗舍浮如来至真，出现于世。复次比丘，此贤劫中，有佛名拘楼孙，又名拘那含牟尼，又名迦叶，我今亦于贤劫中，成最正觉。”

又说：七佛由于时代不同，也代表几种不同劫中的人寿。因此功德主在选择造像题材的同时也选择了供养的功利性^[11]。可见，不管什么时代，任何一种艺术图像的出现和形成，都具有一定的时代背景和客观意义。

编号为东2组，装饰华丽的盃形龕内雕一尊交脚弥勒菩萨端坐于狮子座上，头戴化佛冠，面相丰圆，颈饰项圈，胸前佩蛇饰及璎珞，右手上举施无畏印，左手提净瓶置于左膝上。龕下正中被后世凿为凹形方状铭刻石，供养人左右分列雕刻，左为男性，右为女性，均著鲜卑装。左手提净瓶的交脚弥勒菩萨像最早出现在贵霜时代的犍陀罗雕刻中，这里出现这种造像元素，说明造像艺术的承袭关系。交脚弥勒菩萨像头戴化佛冠，据《弥勒下生经》载“以严天冠，共天宝冠有百万亿色，一一色中有无量百千化佛”。盃形龕内雕交脚弥勒菩萨像，表明在兜率天宫内院为天人说法的场面，是云冈石窟交脚弥勒像雕刻的主要表现形式。往生弥勒净土亦是北魏当时佛教的主要思潮。

4、组合式

编号为东壁第11组的供养人，是以三个佛龕为供奉对象，中为盃形龕内雕交脚弥勒菩萨，左为圆拱龕、内雕二佛并坐，右为尖拱龕、内雕坐佛，三铺造像的主尊各不相同，却设计了同一组供养人来供奉，这是一个新的组合形式。释迦牟尼坐佛、二佛并坐、交脚弥勒菩萨像三种主像几乎涵盖了云冈石窟主尊造像的全部内容。也可以说，这三铺主尊造像就是当时佛教流行的主要趋势。龕下左右分列雕供养人，每侧的供养人在僧人的引导下列队供奉，共雕了39人，是此洞窟中雕刻供养人数量最多的一组。

从第13窟供养人雕刻所供奉的主尊造像来看，坐佛（释迦牟尼佛）占绝大多数，这是一个不可忽视的现象。北魏平城时期，佛教的发展已达到新的高峰。虽然前期发生过灭佛事件，

但佛教发展总的趋势还是十分强劲。云冈第一期流行的三世佛题材，突出表现的是佛教历史的悠久，所以主尊多为三世佛（以释迦牟尼佛为主尊），当然也有个别窟是以弥勒菩萨（如第17窟）作为主尊供奉的。到云冈第二期，由于洞窟形制发生了重大变化，由穹隆顶变为平顶，由平面马蹄形变为平面方形或长方形，规整的壁面为雕像提供了更大的可用面积和观像空间，因而这一时期佛像的雕刻较前期发生了较显著的变化，上下重层、左右对称的洞窟佛像布局代替了原有的四壁多雕千佛的造像格局。这也极大的丰富了云冈石窟的造像内容。所以这一时期的造像是云冈石窟三期造像中内容较丰富、变化最多的一个时期，更是佛教在遭受重创后得到空前发展的具体表现。

北魏佛教的最大贡献之一就是恰到好处地解决了拜佛与忠君的关系。从佛教传入中国开始，礼佛与忠君就成为制约其发展的一个瓶颈，儒家以忠孝为中心，而佛教视出家礼佛为至上。北魏沙门法果首先解决了拜佛与忠君的关系。他主张拜佛就是拜天子，皇帝就是当今如来，礼佛就是忠君。这种思想极大地迎合了当时统治者的心理，说出了最高统治者想说又无法说出的政治主张。北魏的最高统治者一方面将佛教作为自己统治的思想武器之一，另一方面又积极接受汉文化的学说，并将二者有效地结合起来，为以后孝文帝推行的汉化政策奠定了一定的基础。

四、第13窟供养人雕刻特点

通过对第13窟中供养人雕刻的实地调查，使我对该窟中雕刻的供养人形象有了一定的认识，丰富的图像内容对深入研究云冈石窟同类题材具有重要参考价值。

1、供养姿态的探讨

供养姿势：可以分为二类，一类为僧人供养姿势，另一类为世俗供养姿势。

僧人的供养姿势有二种，第一种为立式，但供养人供奉的手势有所不同。①双手合十。②手中持物。③双手拢于袖中。④双手分开置于胸前。不同的手势将原本虔诚的供养演绎地充满生活情趣，使单一的姿势变得鲜活起来，仿佛将生活中供养的瞬间定格在壁面上。第二种为五体投地式。这2组雕刻由于造像较小、较粗糙，所以单从形象上看似乎看不太清楚。只能从服饰上看，从裹着的方式看为僧衣，上面雕有方格故判断为田相衣，或为覆头衣。其中东12组雕像位于东壁上层偏北处，龕呈拱形，楣内饰忍冬纹，主像为二佛并坐，风化剥蚀较严重，清代重新用泥塑造，已失北魏原貌。两坐像微呈八字，说明其雕刻的年代相对较早。下为方形座，中为博山炉，左右各雕2身五体投地状的供养人。同样的雕刻还见1980年大同城南轴承厂北魏遗址出土的一座单体造像中^[12]。一尊弥勒菩萨交脚坐于狮子座上，下为束腰式须弥座，座中为博山炉，左右各雕1身五体投地式供养人，其供养姿势与云冈的样式相同。

世俗供养人的供奉姿势，呈现出多种不同的样式，本窟中供养人雕像可归纳为4种，第1种最常见，为立式。这是供养姿势的主流，无论僧俗、不管男女均呈站立姿，或双手合十、或双手持物供养、或双手拢于袖中，皆呈毕恭毕敬状态。第2种为胡跪式，这种供养的姿势

在北魏云冈石窟雕刻中比较常见。第3种为五体投地式,这种姿势较为少见。第4种为箕踞式,这种坐姿应是胡人的坐式,而汉人呈这样的姿势是大不敬的一种行为。而第13窟中出现了这样一组供养姿势,是不经意间表现了鲜卑人的生活习性,还是工匠有意安排?是一个令人深思的问题。

从供养人雕刻的姿式来看,立式是主角,且大多数呈毕恭毕敬之态,反映了供养者的心态是虔诚的,这之中流露了一定的汉文化因素。众所周知,鲜卑人封建化的速度较快,而该窟供养人中既有五体投地式,又有胡跪式、箕踞式。这几种姿式反映出鲜卑人平日生活的姿式,立式且双手合十则更多地表现的是佛教传承与汉文化的遗韵。

2、供养人服饰

①、僧人服饰:第13窟供养人雕刻中僧人所占的比例约为三分之一,除单独成行者以外,更多的时候是作为导引僧雕刻在供养人行列的首位。服饰的主要样式有:第1种为半袒右肩式袈裟。袈裟是僧人的法服,又称为赤布僧伽梨。以长布绕腰络腋,覆左肩、右臂呈半袒状,这是该洞窟僧人供养者的主要服饰。这种服饰源于古代印度人的日常样式。第2种为双领下垂式袈裟,这种衣服是以袈裟盖双肩,双领下垂于胸前或相交于胸前,领口处露出僧袷支。第13窟出现的双领下垂式袈裟(以东7组中右侧第2位供养人为例)、均为双领下垂至胸部,内著裙,下露脚。第3种为通肩衣(以东7组中右侧第1位供养人为例),这种服饰亦源于印度犍陀罗佛像的样式,但该窟中的雕刻较为简单,衣纹上没有细部刻画。圆领、宽袖至肘下部,衣呈直筒形,腿部下方有一向上的圆弧、表示衣纹,露脚。衣服质地厚重。第4种为田相衣。田相衣就是在上述袈裟上雕刻出横竖呈方格状的形式(以东12组中的供养人为例)。由于该像雕刻为五体投地式,且人物形象较小,所以难以辨清其服饰的样式,从背部的衣纹中可见方格状雕饰,所以将其服饰定为田相衣。这种服饰在云冈石窟第一期洞窟中就有雕刻,特别流行于北魏太和年间,但到北魏迁都洛阳后,云冈石窟雕刻中难觅其踪。

②、男性服饰:男性供养人雕刻数量超过该洞窟供养人雕刻总数的二分之一,服饰均为鲜卑装,没有出现汉人装束。第1种头戴圆帽(以东13组中左侧男性供养人为例),帽顶低平,中部有下凹,表示缝帽之接缝。垂裙斜到肩部,交领、直襟、收腰、窄袖,衣长及膝下,领、襟、袖口有宽边,意为镶皮毛。衣下摆向外侈,且有三层雕饰,是新创的下摆样式。脚穿靴。第2种头戴圆帽,帽顶材质较软,故塌向脑后。垂裙垂向肩部或直或略带弧度。交领、直襟、窄袖,腰束宽带或呈束腰状,领、袖口有宽边,下着小口裤,脚穿靴。没有太多的细部雕刻,有的只雕出轮廓。

③、女性服饰:第1种:头戴圆帽垂裙,帽顶中部下陷一条线(用以表现帽顶作十字线缝合的痕迹),帽边饰宽带以固定帽子,垂裙斜垂至肩部。内著圆领内衣,外著右衣襟压左衣襟、衣襟斜向左侧的直襟衣,窄袖,衣长及膝下,下穿衲色裙。脚穿靴。袖口、衣襟均饰宽边,表示为镶边制作。双手上下重叠拢于袖筒内(以东13组中的供养人为例)。第2种:圆帽垂裙,帽顶方正,帽子高度与面部比例约2:3,帽顶也无法辨识十字缝痕迹。领口、衣襟,窄袖界限不明确。只是笼统地刻出衣长过膝,下为裙的样式,无靴。这种服装样式类似于简

笔画，只有轮廓，没有细部刻画（以东2组中的供养人为例）。第3种：圆帽垂裙，帽顶方正，帽顶较低平，著交领直襟衣，窄袖，内衬褐色裙，不露足。衣服质地厚重，类似于棉衣（以东3组中的供养人为例）。或只雕出衣服轮廓，没有细部刻画，裙摆也明显地向后拖。

3、手中持物：

云冈石窟供养人中，大部分是双手拢于袖中或双手合十呈供养状，特别是第一期雕刻的供养人形象，基本上均是双手合十或双手拢于袖中，个别佛龕下的供养僧人有手托、或手抚博山炉的情形。第二期开始大量出现手中持物供养者形象，特别是长柄香炉的出现应值得广泛关注。

第1种形式为僧人手托摩尼宝珠。东4组左侧第1位供养人，由于雕像较小，且雕刻十分粗糙，所以仅能看出大概。该供养者呈坐姿，双手捧摩尼宝珠，但形制不清。另一位手托摩尼宝珠者为东10组中右侧首位导引僧，立姿，左手单臂托摩尼宝珠。

第2种为手执莲花，有2种样式。这种样式在云冈石窟第一期雕刻中就已出现，即手中持有带茎的供物，顶部多为莲花之类。第13窟中出现的一种为莲蕾，圆形饱满，像一支含苞待放的花朵，拿于供养者手中。第2种样式、像一朵盛开的莲花，下部莲瓣分为6瓣呈仰状下垂。

第3种手中持物为长柄香炉。长柄香炉出现在第二期雕刻中，该窟内共雕刻了3只长柄香炉且样式不同。A、直柄，香炉为杯式，四周无装饰花纹雕刻。B、豆式：柄尾曲、前部直柄，香炉置于直柄的下方。香炉呈豆式，直腹、粗颈、圆底。C、复合式。下部为杯式直柄香炉，上部与另一器物相连。此物为供养天人所持。

香炉，《佛学大辞典》的解释为“烧香之器。金银制者谓金香炉，土制者谓之土香炉，造二层形者谓之火舍香炉。皆供于佛前。导师所持者谓之柄香炉，有柄之香炉也。”又称为手炉、提炉、香斗等。香斗又称长柄手炉，是带有长长的握柄的小香炉，多用于供佛。柄头常雕饰莲花或瑞兽，常薰烧香粉或香丸。长柄香炉在我国北朝开凿的石窟中就有雕刻，最早的柄香炉出现于炳灵寺的西秦壁画中^[13]，敦煌最早出现于第285窟。这个窟有明确纪年，开凿于西魏大统四、五年（538、539年）间，柄香炉为女性供养人所持^[14]。敦煌到唐代洞窟中柄香炉广为流行。

云冈石窟第13窟共雕有3只长柄香炉，不但长柄香炉的样式多变，多为导引僧所持，这个特点十分明显。炳灵寺第169窟中手持长柄香炉者为供养菩萨，晚于云冈石窟开凿的敦煌第285窟中手持柄香炉的为女性供养人，这两处手执长柄香炉均不是供养僧人。龙门石窟古阳洞南壁有正始四年（507）安定王元燮为亡祖考妣等造释迦像记，屋形龕内雕一佛二菩萨，龕下中间刻造像记，两侧浮雕列队行进的供养人，队列最前面有比丘尼引导，供养行列贵族气氛浓厚，雍容华贵。导引僧手执长柄香炉。元燮为太武帝之孙，于宣武帝之初袭王位，拜太中大夫等职，延昌四年卒。该供养人行列中的导引僧，手执长柄香炉，其后的供养行列贵族气息强烈，在一定程度上说明手执长柄香炉的导引僧的地位相对较高。以此可否说明手持长柄香炉的僧人的地位较一般的导引僧要高。也可以换句话说，平城地区聚集着大批高僧大德，在修行的同时，还大量做功德之事，开凿石窟修佛像是集大功德的事情，所以僧人们趋

之若婺。在开窟造像的同时将自己的形象也记录在案。另外长柄香炉的样式也较丰富。柄有长短之分、曲直之别，香炉的样式也不尽相同。南2组中的长柄香炉样式与敦煌第285窟中女性手执的长柄香炉样式基本相同，所不同的是云冈雕刻中的香炉柄更长特别是弯曲的部分较长，供养人需双手才能执握，并且长柄弯曲垂于胸前；而敦煌的长柄香炉、柄相对平直，下弯处较短，只用左手握在长柄弯曲处。由于敦煌是壁画，所以细节描述更多更充分，而云冈石窟是浮雕，所以细节表示不是很充分。

4、供养人雕刻特点

在现存的19组供养人雕刻中，位于窟壁最下层的供养人雕刻体量最大，几乎与真人的身高相等，他们居于窟壁东、南、西（已风化无存）三壁最下层，均侧身面向窟门，以窟门和主尊造像为中心线，形成一个供养合围。他们身穿鲜卑服饰，双手合十，虔诚地拱立在人们视线所及最显眼的地方。这是新出现的一种供养形式，值得关注。这种设计有两种可能，一是这样形成的供奉主尊为弥勒菩萨+七佛，是第13窟中最重要的造像组合。七佛立于南壁中层，分立三个屋形龕中，与七立佛对面的是该窟中的主尊——弥勒菩萨像。这正好说明七佛与未来的弥勒佛共同构成一个完整的过去、现在、未来的三世佛体系。七佛出现的时间较早，《阿含经》卷一《大本经》云“过去劫有毗婆尸佛、尸弃佛、毗舍牟尼佛、现在劫有拘楼孙佛、拘那含佛、迦叶佛、释迦牟尼佛”。既然有过去佛与现在佛，按照佛教的“三世”说法，还应该未来佛，于是佛教又编造出弥勒菩萨，说其将继续释迦牟尼后成佛。七佛加弥勒菩萨的艺术造型，在2~3世纪的犍陀罗艺术中已经出现。而云冈石窟最早出现这种组合的就是第13窟。而围绕这个组合的供养人雕像又是该窟中最大的一组造像，其雕刻意义不言而喻。

第二，这样的设计有可能是以当时皇帝礼佛活动作为供养主像而专门构思的，如果是以窟内主尊为供奉对象，则供养人的排列应以主尊为中心点，侧身面对主尊造像才是。选取侧身面对主尊与窟门的中轴线为供养对象，有别于云冈同类题材的雕刻。《魏书·释老志》“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。论者以为纯诚所感”。虽造佛像，但竣工时发现所造佛像与现皇帝有相同的特征。换句话说，就是以当今皇帝为楷模造像，这应该说是当时开窟者的初衷^[15]。“我非拜天子乃礼佛耳”的话语说出了当时社会佛教依附皇权发展的历史真实。皇帝就是佛，就是现世的主宰。所以主尊造像定为交脚菩萨像——未来佛，使雕刻中的交脚菩萨与当时的皇帝处于相等的地位。可见开凿此窟的功德主用心良苦。

2、在该窟供养人雕刻中，世俗供养人的服饰全部为鲜卑装，没有一例出现汉式服装，这是该窟供养人雕刻的一大特点。

3、在龕柱位置出现供养人雕刻。这种形式的供养人雕刻共有2组，奇特之处就是刻在龕柱的位置上。此位置应为供养菩萨所占，而此处却赫然雕刻了身穿鲜卑装的供养人形象，较为特别。或许暗示此龕的功德主为鲜卑贵族或另有他意？有待进一步考察。

4、男女分列供养，是云冈石窟世俗供养人雕刻的一大特点，一定程度上反映了中国封建社会男女有别的思想。男性位于左侧，是汉民族尚左传统的折射。从侧面反映了北魏社会已

从氏族社会过度到封建社会，处于封建社会的上升时期，一定程度上说明男性的社会地位高于女性。

5、出现五体投地式供养形式。此类供养人雕刻所处的佛龕均较小，且不是窟壁的主要位置较为隐蔽，有可能是后期补刻的小佛龕。供养人位于佛座下，现存2组。供养人雕刻为五体投地式（图6），这种供养人样式，在云冈石窟中十分罕见。在其他供养人雕刻或绘画中亦较为少见。这是古代印度礼佛的最高礼仪。五体：即左右膝、左右手和头。《中阿含经》云：“二肘、二膝，顶名轮也，亦云五体投地。先正立已合掌，右手褰衣，屈二膝已，次屈两手，以手承足，然后顶礼，起顶头，次肘，资助膝，以为次第”。《楞严经》“阿难闻已，重复悲泣，五体投地，长跪合掌，而白佛言”。由此可知，五体投地是向佛敬行的大礼，此时将供养人雕刻为五体投地式，正说明佛教在平城地区的漫延和信众对佛的崇拜。这种供养形式在克孜尔石窟第47窟后室东端壁画中也有表现^[16]。另外五体投地样式的雕刻，在云冈石窟还出现在佛教故事中^[17]。

6、供养人行列的中部，以方形铭刻石取代了第一期洞窟中供养人行列中间的博山炉，从中可多少看到汉化对石窟造像的影响。

7、洞窟壁面的分层布龕没有使用装饰带隔开，而是雕刻了供养人的形象起间隔作用，这是该窟供养人造像的另一个功能。

结束语

以上就云冈石窟第13窟中雕刻的供养人进行了一系列的讨论，通过对该窟供养人雕刻的认真比对，目的想使大家对这个洞窟的供养人有一个较全面的认知，这样就有一个问题摆在我们面前：云冈石窟供养人出现的时间？也就是说供养人雕刻是与主要造像是同时完成的吗？在云冈石窟第一期洞窟中就有为数不少的供养人雕刻，但不能说明第一期洞窟中的供养人就是早期雕凿的。严格地说云冈石窟供养人的雕刻晚于洞窟内主像的雕刻，但不会晚很多。也就是说云冈石窟供养人形象最早应出现在第一期晚期或云冈第二期的早期，云冈第二期晚期是供养人大量雕刻的一个时期。

第13窟中的供养人（除僧人外），全部穿鲜卑装，而且服装的样式较为简单，男装衣襟多斜直，女装的裯色裙基本上呈直筒装，说明其雕凿的时间相对较早。这样就提出另一个问题：第13窟的开凿时间？宿白先生在《云冈石窟分期试论》中称第13窟在开凿后不久即停止了原计划，之后陆续雕凿了不少无统一安排的小龕，是云冈第二期洞窟中较晚的石窟。通过对供养人造像服饰的研究，发现该窟中的供养人没有出现汉式服饰，说明该窟的开凿时间不一定是在云冈第二期的晚期，其开凿时间相对应提前一些。当然也不排除后期开凿的佛龕完全依照早期样式的做法，许多工作还有待进一步研究。

以上是对第13窟中供养人雕刻的基本调查与探讨，依此推论出的一些观点可能存在较大问题，在此有请于方家指正。

(附记: 本文插图由员小中同志绘制, 在此表示感谢。)

注释:

[1] 分期采用宿白先生的观点。详见《云冈石窟分期试论》,《考古学报》1978年第1期。

[2] 第13窟共有附属洞窟37个,分布于洞窟外立壁及石窟外西侧,大多开凿于云冈石窟第三期。本文在调查时还没有加窟檐,附窟不能自由进入调查,故此文章中沒有附窟调查的内容与讨论。

[3] 云冈石窟第一期石窟中的供养人雕刻多位于龕下,雕刻的时间有待进行探讨。第二期出现中大型供养人行列,最早现于第7、8窟中,位于窟内墙壁下层,高度在1.5米以下,但风化十分严重,具体形象难辨。

[4] 宿白:《〈大金西京武州山重修大石窟寺碑〉校注》“第7窟和8窟则在前室东、西壁下面都雕有供养人行列”,惜风化难辨。原文发表于《北京大学学报》1956年第1期。

[5] 龙门石窟中的古阳洞、火烧洞、路洞中的供养人,左右分列、一字排开,面向佛龕。

[6] 第18窟明窗西侧坐佛龕下雕供养人行列,就为僧人+狮子的供养组合。关于云冈石窟早期洞窟中供养人雕刻的时间还需认真考虑,不能单纯地认为早期洞窟中的供养人就是云冈最早的供养人雕刻,而应该综合考虑云冈石窟供养人出现的时间问题。

[7] 在东壁第11组供养人雕刻中出现了一组供养人供奉3个不同佛龕的组合形式,分别是尖拱龕、盂形龕、尖拱龕,供奉的主尊分别是坐佛、交脚弥勒菩萨、二佛并坐,故将其称为组合式。

[8] 详见《中国石窟·永靖炳灵寺》中董玉祥《炳灵寺石窟综述》一文,文物出版社1989出版。

[9] 第18窟南壁下层圆拱龕内雕二佛并坐像,其中右侧佛像手中持衣角与本龕佛像相似。

[10] 第17窟东壁第3层北侧的佛龕为纵向排列,主尊造像依次为二佛并坐、交脚菩萨、坐佛。

[11] 详见张先堂《古代敦煌供养人的造像供养活动》,《敦煌研究》2007年第4期

[12] 这尊造像现陈列于大同市博物馆的北魏展厅内。

[13] 参见《中国石窟·永靖炳灵寺》,文物出版社。1989年出版。

[14] 参见《中国石窟·敦煌石窟》卷一图版第123,文物出版社,1989年出版。

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

[16] 详见《中国石窟·克孜尔石窟》卷一(图版150),文物出版社出版。

[17] 见云冈第10窟后室南壁门拱东侧佛传故事雕刻中。这种样式的雕刻还见大同博物馆北魏厅陈列的一组石刻中,该石刻于1980年出土。山西博物苑亦陈列一尊从大同征集的北魏时期的交脚弥勒菩萨像下亦有这种样式的供养人。这种造型在大同地区出现频率较高,应引起关注。

云冈石窟的构造与造像浅析

张 华

内容提要：本文通过云冈石窟的构造形式，与石窟造像题材存在着组合内涵的变化关系，探讨分析不同用途的石窟构造与造像共同组合成的佛教石窟艺术，既有因时间不同而发生的演变，也有宗教信仰和社会历史背景的政治内涵变迁的因素；既不同于印度石窟，又有极大的创新和发展，形成的石窟构造空间设计和造像题材的内容，亦与社会的需求密不可分。另外北魏时期云冈石窟的构造形式与造像组合，表现出宗教内涵与政治内涵合二为一的主题思想，正是当时宗教观念和历史背景下的产物，在中国艺术和建筑史上占有十分重要的地位。

关键词：云冈石窟 构造 造像

作者简介：张华，女，汉族，1965年生，山西省大同市人，文博专业副研究馆员，主要从事石窟寺考古研究，云冈石窟研究院数字化研究室副主任。

世界著名的云冈石窟，作为佛教圣地，至今保存有颇具规模的建筑遗迹与数量众多的造像。自北魏文成帝和平初年（460年）始至迁洛后的孝明帝正光五年（524年），将近六十余载的时间，营造了主要洞窟45个和附属洞窟209个，大小造像51000余尊，雄伟恢宏，成为中国佛教雕刻史上的辉煌巨作。酈道元《水经注·灑水》记载：“武州川水又东南流，水侧有石，祇洹舍并诸窟室，比丘尼所居也。其水又东转迳灵岩南，凿石开山，因岩结构，真容巨壮，世法所稀，山堂水殿，烟寺相望，林渊锦镜，缀目新眺。”可见云冈骇动人神的盛况。

石窟艺术是一种宗教内涵浓郁的艺术，然云冈的石窟构造和造像共同组合成的佛教石窟艺术，既与宗教内涵相切，又与政治内涵有着密切的关联。既不同于印度石窟，又有极大的创新和发展，形成的“云冈模式”代表着北魏时代水平^[1]，亦影响到北中国各地的佛教石窟，在中国艺术和建筑史上占有十分重要的地位。

兹按云冈的石窟构造形式与造像风格的相互关联，分析如下：

一、云冈早期（即460～470年）的石窟构造与造像

南北朝时期佛教兴盛，北朝佛教就是从北魏到北周这一时期北方中国的佛教发展情况。北魏当时是由一个少数民族——鲜卑族拓跋部建立起的一个国家。都平城（今大同）时朝野大力传播和推广佛教，致力于建造佛教寺院，公元460年（和平元年）文成帝拓拔濬委以高僧昙曜住持，营造了大型石窟寺佛教艺术——云冈石窟，“和平初，（道人统）师贤卒。昙曜代之，更名沙门统。……昙曜白帝，於京城西武州塞，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。”^[2]魏书中记载的“开窟五所”就是昙曜五窟，即现编号的第16～20窟，这一时期是云冈营造的初创期。

云冈初创期的昙曜五窟是云冈石窟开凿时间最早、规模最大、系统性强的洞窟，分布在云冈窟群的西部区域。五窟构造形式相同，造像内容也颇为一致。是北魏时期（460～470年）平城地区开凿石窟的新样式，雕饰奇伟。因此这一时期在石窟构造和造像组合上共同形成了云冈早期艺术风格。

（一）在石窟构造上，是马蹄形（椭圆形）平面、穹隆顶的洞窟形制，正壁造大像一尊；或三壁各造大像一尊，洞窟因壁面随主尊像而相应地高广，壁面雕千佛或为多层列龕。由于此期洞窟的构造在主室正壁前，雕一高大的造像，故称为大像窟，因其主体造像高大，占窟内较大空间而得名，亦称大佛窟。其宗教功能是用于礼拜供养和禅观的场所。云冈这一时期大像窟除第20窟前壁塌毁，其余的构造形式是在洞窟本身空间里的壁面凿出大像，与最早的巴米羊石窟和龟兹石窟大像窟的形制有所不同。在巴米羊（今阿富汗中部）地区的两个大像窟不在洞窟中，而是露天的摩崖大像。即使最早的龟兹大像窟也与云冈仿草庐的形制完全不同，龟兹大像窟是以巴米羊大像窟为粉本开凿而成的，与中心柱窟相近，但在中心柱前塑立佛像，两侧壁前也有塑像^[3]。云冈昙曜五窟是吸收了犍陀罗与龟兹石窟的某些做法，但又有自身的独特创造，它极其明显的共同特征是应雕凿巨像而形成统一大像窟模式。尤其应该指出的是，出现的则是成组的建筑结构布局，它是由五个单体洞窟并列组成的，构成了一组东西互为毗邻的石窟群（图1），这种成组的石窟构造是平城地区根据当时的社会条件创造出来的独特的建筑布局，呈现出特殊的建筑艺术风格。

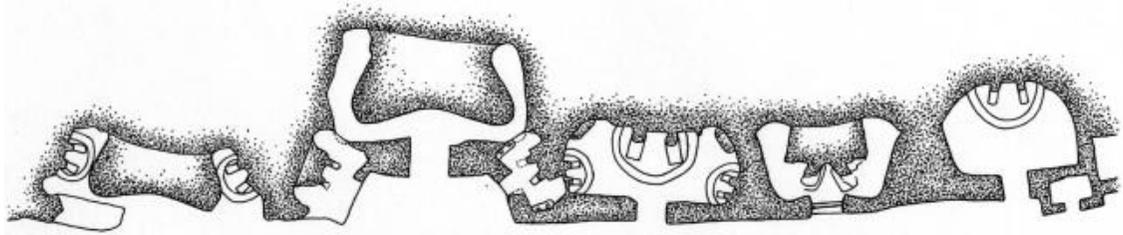


图1 昙曜五窟平面图

（二）在造像题材上，昙曜五窟造像内容颇为一致，除第16窟主像是单一的释迦立佛，其他第17、18、19、20窟洞窟主像雕刻的是当时盛行的《法华经》佛教经典三世佛（过去、现在、未来）题材，形象高大（图2），这种雕造大像的概念应来源于犍陀罗（巴米羊大型造像）；主像占据洞窟主体空间，窟形的窟底佛像前的面积狭窄，使人们只能仰视大佛，在空间上显出尊像宏伟的气势，产生出一种敬畏感，强化了佛教的感染作用；在宗教上以三世佛来体现佛法永存后世的思想，三世佛的表现形式是北魏复法后具有时代特征的造像组合，把佛教内容的恢弘蕴含融入其中，更显出佛的庄严伟大。另从窟内外壁面雕刻形式来看，除20窟前壁已崩塌，其他四窟均大量雕刻了千佛题材，这些数量可观的千佛造像与主像对应为三世千佛图像，反映出来世“作佛”的宗教内涵。

昙曜五窟这种特殊艺术风格的形成，除宗教的内涵外，政治内涵亦影响着艺术形象的塑造，这源于社会的政治需求。文成帝执政期间，为了加强皇权，利用复法之诏书，特指出佛教是“助王政之禁律，益仁智之善性，排斥群邪，开演正觉”^[4]，因而，文成帝复法初年（452年）依照礼佛即拜皇帝率先“诏有司为石像，令如帝身”^[5]，雕造石像来巩固、维护封建统治的皇权地位，我们可以推测昙曜五窟的主像可能效



图2 第18窟

仿北魏皇帝的形象。因此昙曜五窟作为皇室开凿的最早洞窟，与当时的社会历史背景有密切的关系，五窟中的造像正是当时历史潮流下的时代产物，反映出北魏佛教具有强烈的国家政治色彩的特征。

二、云冈中期（即471～494年）的石窟构造与造像

孝文帝执政期间，北魏的皇室贵族崇佛祈福之风愈演愈烈。当时皇室的文明太后冯氏，亦对佛教特别信崇，孝文帝颇受冯氏的影响，《魏书·释老志》记载：“太和元年（477年）三月，又幸永宁寺设会，行道听讲，命中、秘二省与僧徒讨论佛义”。开始提倡佛教义理之学，

与此同时，禅、理兼重，既礼禅僧，又敬法师，佛教发展大大地超越了前代，于是孝文帝都平城时云冈石窟开窟造像工程达到了空前的规模和发展。这一时期是云冈营造的发展、兴盛期。

此期开凿的窟室，是源于西方的佛教石窟艺术转折为东方化的发展期。无论石窟的构造形式，还是造像的艺术风格都呈现出一个很重要的现象——汉化，传统的中国建筑形式融入了石窟构造中，来自印度的佛教造像和艺术风格以及南方、西域、中亚等地方的艺术风格进行

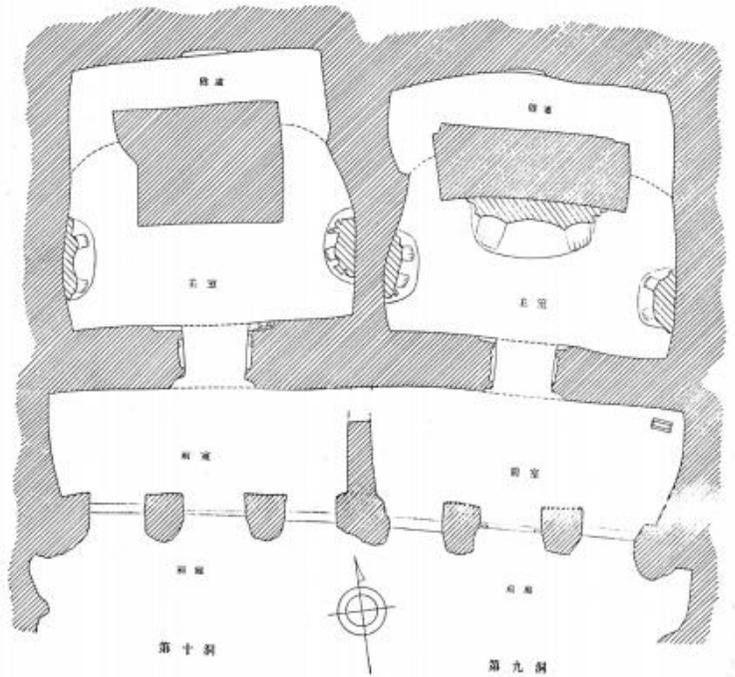


图3 第9、10窟平面图



图4 第9、10窟外壁

汲取、改造、创新和发展，使云冈石窟艺术的中国化渐趋成独有的风格。这一时期在石窟构造和造像组合上共同形成了云冈中期艺术风格。主要有五组洞窟：第7、8窟，第9、10窟，第1、2窟，第5、6窟和第11～13窟等，分布在云冈窟群的中、东部区域。

（一）石窟的构造主要有佛殿窟和塔庙窟，这两种石窟构造形式虽然不同，但在石窟艺术上，体现了北魏云冈中期石窟的造像要求、审美观念变化和社会需求。

1、佛殿窟是寓礼拜和讲经于一体的窟形，第7、8窟，第9、10窟这两组双窟和第12窟是佛殿窟的典型代表，是从我国早期汉式殿堂的建筑艺术传承演变而来的。

洞窟是由前室和后室构成（图3），前室正壁上开明窗，下凿拱门；后室壁面分层列龕，各造像一尊；或正壁造大像一尊，左右两侧下方凿有礼拜道。洞窟平面一般为横长方形，壁面的布局上都采用了汉式殿堂的形式，横向的装饰纹带沟通了整个洞窟壁面之间的组合联系，因而，壁面之间的造像组合完美，加强了壁面布局的整体效应。洞窟顶部为平基藻井式顶，窟顶与四壁交接处之间的界线分明，平基藻井式顶周围与四壁相连之处饰以三角垂帐，形成了空间统一宽敞的殿堂形制。这种将洞窟分成前后两个殿堂“空间”的构造建筑手法，既缩短了洞窟顶部的空间跨度；又意使壁面所容纳雕刻内容更加丰富，为佛教艺术表现提供了宽阔的空间序列环境。同时洞窟前室是外部空间与洞窟后室空间的过渡，在建筑意匠上似乎让人们从现实人的世界进入到佛的天国，而在这里产生意绪上的转化。

第7、8窟前室原依崖面架木构屋顶，第9、10窟和第12窟前室前方列楹柱（图4），上方崖面雕有设斗拱的仿构窟檐，直接体现了汉代殿堂的建筑形式的特征，颇具汉魏以来中国建筑“金楹（金柱）齐列，玉舄（柱础）承跋”的遗风。这是北魏平城新的模式，采用传统民族风格的木构殿堂形式来表现佛国世界。

这些窟室的构造，无论是成组的双窟抑或单窟，若从洞窟壁面在总体布局上以横向分层为特点，基本上形成了统一的模式。洞窟壁面的布局形式和窟顶的平基藻井，它不仅符合中国人的审美观念，而且颇具有怡人的氛围。佛殿是供奉佛像设的主要场所，可见，云冈洞窟出现的平面方形、平基藻井顶、重层布局的壁面及窟口崖面上的雕饰斗拱的窟檐外貌，都是北魏建筑匠师模仿当时寺庙佛殿的表现。为我们探讨这一外来宗教建筑的中国化过程提供弥足的形象资料，是研究中国传统的木构建筑殿堂的翔实例子。这正与北魏孝文帝时期鲜卑民族进行汉化的一系列措施相一致，它是汉化之风在佛教石窟上的客观反映。

2、中心塔柱式窟，又称塔庙窟。是北魏石窟的一种主要窟型，最初根据印度“支提”窟形制，演变成与窟顶衔接，起到支撑窟顶荷重的作用，所以在我国得以长期延续发展下来，此式洞窟在北魏云冈中期洞窟中表现为主流。在云冈中期洞窟第6、11窟（图5）和第1、2窟中具体地模仿中国式木塔，其中第2窟更比较接近木造塔（图6），使窟内的整体布局更像当时的中国寺院。中心塔柱式窟在云冈不论何种形式都表示塔庙窟。第1、2塔庙窟与其他塔庙窟不同的是塔占石窟面积相对小。因而，这二窟虽比较小，但拥有大窟的构造，并明确地反映了当时我国北朝盛行的一种以塔为中心的佛寺布局。

云冈中心塔柱式洞窟形制，虽与印度支提的石窟形制相类似，但全窟雕凿成四面绕行的

空间形式，是专为僧徒作回绕中心塔进行礼仪活动而设，《菩萨本行经》：“若人旋佛及旋佛塔所生之出得福无量也”。显然这与当时的宗教信仰活动有密切的关系，同时它也更具体表现出当时我国盛行的中国寺院了。

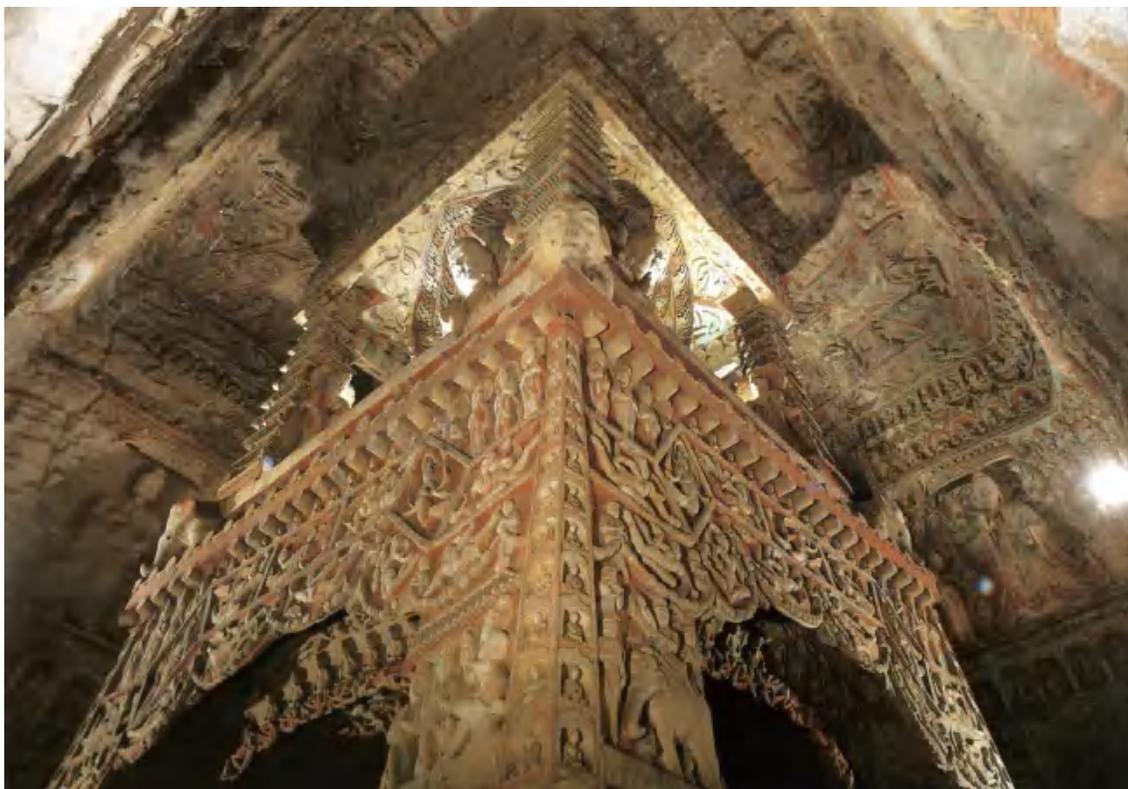


图5 第6窟中心塔柱

石窟中有塔的设置应与用于礼拜供养进行宗教礼仪的活动有关。云冈中心塔柱式窟内的中心柱就是为“入塔观像”而设的，龕内的造像是供禅观像所用。“入塔观像”确是修持禅法必不可少的宗教行为，在云冈出现的中心塔柱所具有的佛教寓意，亦是供僧侣和善男信女参拜所用，由于禅观的需要，礼拜须从“入塔观像”开始。

3、云冈发展期雕凿的大像窟，第5和13窟承袭了昙曜五窟流行的式样，但在石窟的壁面布局和窟室空间上有了显样的创新。例如：第5窟为马蹄形平面，穹隆状窟顶仍保存了早期石窟的构造。同时，壁面布局沿承汉式殿堂的式样，以上下分层、左右列段的重层布局，这种布局与昙曜五窟壁面的千佛图像式样有了显样的创新，这与中期佛殿窟的壁面布局一样，是孝文帝时期云冈石窟艺术的显



图6 第2窟中心塔柱

露特点。而且洞窟内的空间明显扩展了许多，没有昙曜五窟那种给人以空间的狭小，并在后壁凿有礼拜道，创造了一个符合佛教仪轨“右绕”的甬道式空间。

(二) 在造像题材上，用途各异的石窟构造，在分布上往往呈现某种内在的联系，与此相适应佛教造像亦有不同的艺术效果。

第5窟沿用了昙曜五窟的洞窟构造与造像布局，洞窟的主尊造像亦是三世佛题材，主尊像前虽拓展了一定的空间，但佛像的气势与昙曜五窟一样宏伟高大(图7)；而第6窟后室北壁盂形帷幕龕内和第7、8窟的后室北壁上层各构成的一个小空间，雕凿的主尊造像题材，却没有大像窟的主尊三世佛恢宏高大。因此二种不同构造洞窟的造像之间形成了鲜明的对比，取得了不同的艺术效果。可见，洞窟的构造不同，主尊像所处的位置不同，给人的视觉也自然不同，这里既有宗教的因素，又受时代的作用。因此以不同的构造形式表现同一造像题材，给人的感受和产生的艺术效果也就不一样。

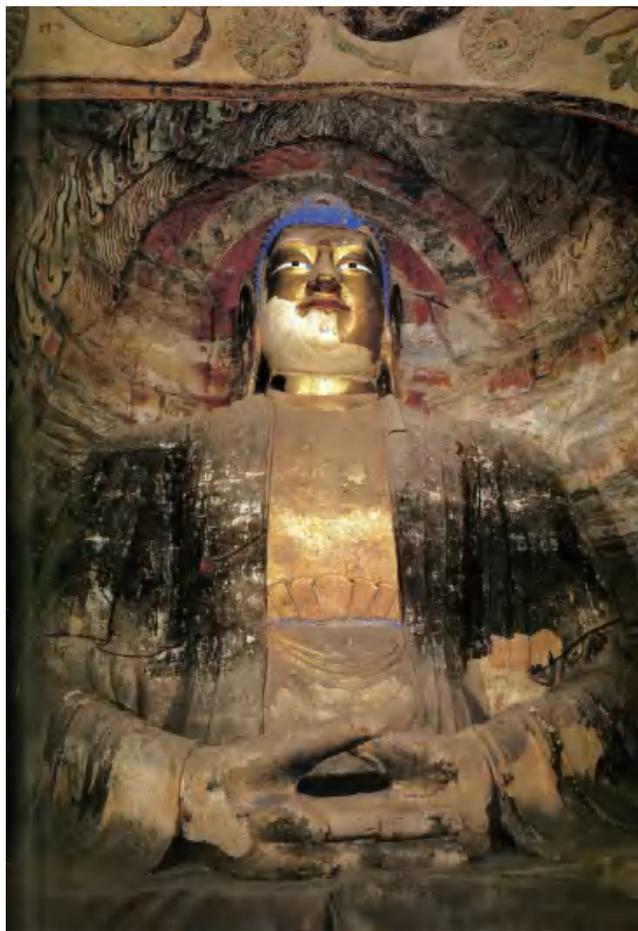


图7 第5窟主佛

除三世佛题材外，释迦佛或交脚弥勒菩萨的主尊造像，一般分别出现在两个单体布局的窟内，佛殿窟的第9、10窟这两窟的主像，第9窟主像为释迦佛；第10窟主像为弥勒菩萨。另一塔庙窟的第1、2窟后壁的主像，第1窟主像为未来佛的弥勒菩萨，第2窟主像为现在佛的释迦佛。二者相辅相成，这一点和第7、8双窟、第9、10双窟共通。成组镌刻，形成一种新的造像组合，这表明宗教信仰内涵和政治需求的因素形成的双窟构造亦涵有造像题材的变迁，因此这两组窟分别并列成组的洞窟之间存在着组合关系。

雕刻的内容说法图像的题材占据了洞窟每个壁面主要位置，分别布置不同层数和不同数量的说法列龕。中心塔窟形制的第1、2窟这组双窟相对窟顶较低，因而壁面雕刻一层列龕；佛殿窟的第7、8窟和第9、10窟以及第12窟则为二至四层列龕。值得注意的是，在第7、8窟后室的下二层列龕首先出现了佛传故事画题材，时间稍晚的第9、10窟后室南壁中部三层全部雕刻因缘故事画题材。此期洞窟中的释迦、多宝二佛并坐造像题材^[6](图8)，在佛像组

合中表现数量颇多，并在布局上雕刻于重要位置。

至于云冈中期开凿成组的双窟构造和二佛并坐像，亦所涵盖的政治内涵，很可能和当时尊奉孝文帝、太皇太后为“二圣”有关，孝文帝参政，冯氏听政有着密切的关系，因而当时尊奉孝文帝与冯氏为“二圣”或“二皇”。可见，北魏的佛教有强烈的国家色彩，这不仅体现为一种宗教活动，而且体现于云冈的石窟构造与造像上。

因此，孝文帝时期云冈艺术在构造形式和造像内容上都发生了巨大的变化，创造出的新式样，经过于太和十八年迁都洛阳前更加完善。这个时期的造像题材中，主要雕造的形象是佛、菩萨，弟子，除说法图和佛传故事画外，还有护法神像，供养人和维摩诘经变等，几乎包含了云冈石窟雕刻艺术的全部内容，它是云冈艺术发展的最兴盛时期。

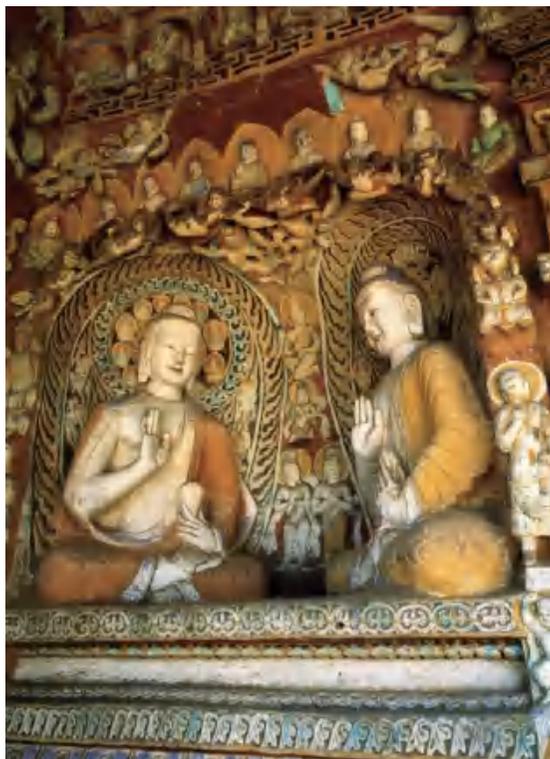


图8 第9窟前室北壁

从而形成既追求形式规矩，又注意内容效果的云冈中期艺术风格，并直接影响到在洛阳开凿的龙门石窟和敦煌北朝石窟。固然云冈与敦煌地处遥远，但敦煌北朝的石窟构造几乎与云冈中期洞窟相同，同时在造像风格上亦与中期相同的。

三、云冈晚期（即494～524年）的石窟构造与造像

公元494年（太和十八年）孝文帝迁都洛阳以后，云冈石窟的皇室营造工程基本结束。然而朝中的旧贵仍频繁地往来于洛阳与平城之间，平城并未荒废，仍然是北魏时期的佛教要地，云冈石窟凿窟造像之风乃在延续，开凿了大量的中小型洞窟。直到北魏正光四年（523年）六镇随变，平城落入义军之手，于524年平城地区盛极一时的云冈石窟北魏营造工程才停止。这一时期在石窟构造和造像组合上共同形成了云冈晚期艺术风格。

云冈此期洞窟虽然数量较多，但都属于中小型窟室。主要分布在第20窟以西，第4、14、15窟和11窟以西崖面上的小窟或小龛，第4至6窟间的小窟，总数达一百五十余座。此外，在许多中、中期开凿的洞窟还补刻了一些小龛。从洞窟中现存铭记来看，亦充分表明迁洛后，佛教在平城地区的中下阶层蔓延起来，这是云冈石窟晚期开窟造像活动的一个显著特点。

（一）这一时期石窟构造实际上属于中期佛殿窟和中心塔柱窟基本窟形的缩小型，但变化显著，既存在着共性，又表现出差异，这种差异的演变反映出当时社会文化的变迁，是云冈

的石窟构造最繁杂的阶段。其中缩小型的佛殿窟与中期相比较，演变的共同规律，一是在规模上缩小了；二是在结构上简化了；三是在布局上不同了。因此，北魏晚期出现一种新的窟形——三壁三龕窟，这种颇有代表性的北魏石窟构造，数量接近七十座，约占晚期中小型窟室总数的二分之一弱，其中第37窟是这类窟的典型代表。它的流行程度，集中地体现了北魏晚期的新风。

北魏晚期出现的另一种新的石窟构造是四壁重龕窟，四壁重龕式窟是因石窟正壁和左右壁各凿一龕而得名，约十余座，它的洞窟构造演变于云冈中期佛殿窟的第7、8窟缩小型，如在云冈第5—2窟与第11窟至第13窟之间，第27窟、29窟、32—14窟等。一般平面为横长方形（接近方形）、平顶，四壁均开两层大龕。以雕刻精致，题材丰富，保存完好的第38窟（图9），堪为云冈北魏晚期的代表性洞窟。该窟平面作横长方形，四壁开龕造像，窟顶为平基顶，为一小型精美洞窟。窟内北壁和西壁为单龕，东壁为二层龕，南壁为三层龕，属于四壁重龕窟。龙门石窟的魏字洞、药方洞及巩县石窟第5窟等都属此窟型，为云冈四壁重龕式窟传统的发展期。



图9 第38窟东壁

此外，第39窟中心塔柱完全演变成传统的楼阁式仿木塔柱（图10）；第15窟窟内雕刻千佛像最多的洞窟，纵横镌刻了两种不同组合形式的千佛龕；因此三壁三龕窟、四壁重龕窟、中心塔柱窟以及千佛洞等一些典型洞窟，反映了云冈北魏晚期窟室变化的繁杂情况。



图10 第39窟中心塔柱

（二）在造像题材上，三壁三龕式和四壁重龕式的洞窟北壁的主像不仅出现了《法华经》的释迦多宝并坐像。同时按照禅观要求，把有关形象联缀起来。譬如上龕雕弥勒，下龕雕释迦。这是承袭北魏中期流行《法华三昧经》所要求的主要内容，雕出了《禅经》所提出的幻想的主要对象。

一般云冈常见的三壁三龕窟主像布局的组合有二类，即释迦多宝并坐像和单一的坐佛。北壁主像为释迦多宝二佛并坐像见于第11—16、23、28、33、33—6、34窟等，而弥勒菩萨

像通常出现在东壁或西壁的大龕内。四壁重龕窟，后壁主像多为上龕弥勒菩萨，下龕释迦坐佛，有的洞窟如 38 窟雕出了“雕鹫怖阿难”的形象（图 11），以表示禅定的坚心，这表明晚期窟龕的造像，更加向禅观的方面发展。

开窟以造像为主，中心塔柱窟和千佛洞的石窟构造亦雕出了《法华三昧经》所要求的内容，正是这种宗教观念的产物，体现于造像活动上。

四、小结

1、佛教石窟需要供人顶礼参拜的造像，也需要构成这种参拜的精神状态的建筑空间，那么石窟的构造与造像的雕凿共同构成了这个供人参拜的空间的功能。造像首先要从石窟的构造上寻求统一完整的

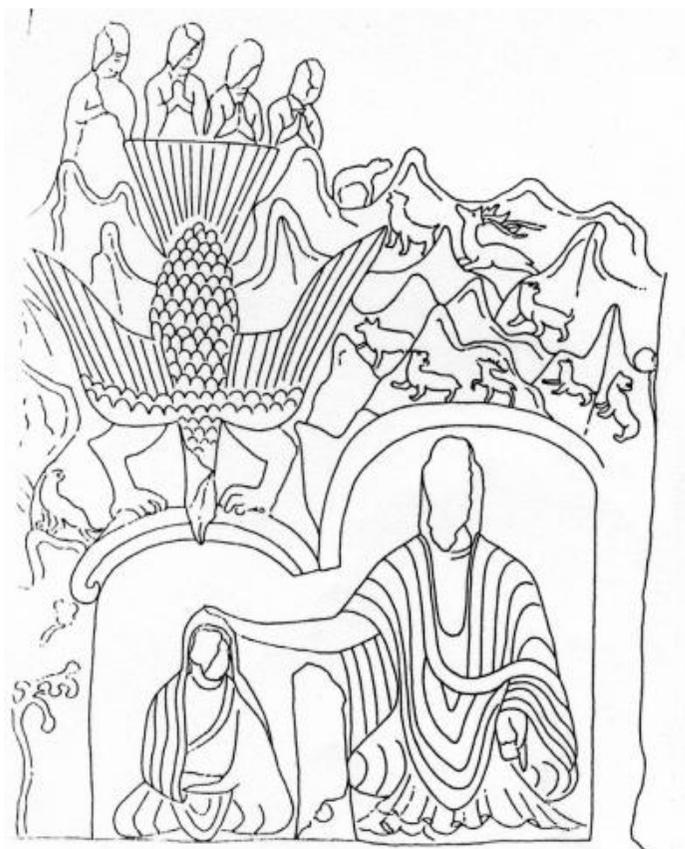


图 11 第 38 窟南壁

以适应石窟建筑，因此，云冈北魏匠师在设计规划上有一个整体布局，一般来说，云冈每一时期或每一洞窟的造像题材各有侧重。早期主要围绕过去、现在、未来佛这一主题，在这个建筑结构空间中按照尊像、菩萨等，各自的一定等级程序排列位置，石窟的构造空间按照功能设计，高大的主尊造像是参拜者集中敬仰的对象，反映了三世佛的“佛法永存后世”思想；中期造像主题较为繁缛，由于受到中原文化因素影响，出现释迦、多宝并坐像和佛经故事等，如第 7 窟首先开始出现《法华经》的释迦多宝佛并坐造像和维摩诘经的维摩诘与文殊对坐造像等，强调了大乘思想。其中此期的二佛并坐像的大量雕刻和突出表现与当时大力宣扬《法华经》有直接关系，反映了《法华经》等大乘思想；第 6 窟和第 9 窟等雕刻的佛传故事则又是一种重要的造像题材形式，要比正壁的主尊颇具重视程度，这种内容表现在中心塔柱和壁面的，与其他龕像相互呼应的布局构造，更集中加强参拜者的信念。另外，此期洞窟出现的上下分层、左右分段的布局，每层内容都突出一定的重点，彼此间有区别又有联系；晚期也有迹象可寻中期兴盛的造像内容，但洞窟构造出现新的式样，是符合禅观的需求。所以，云冈石窟三个时期在石窟构造方面和石窟造像内容组合方面均具较大的形制区别与造像差异。

2、洞窟构造与其窟内造像内容，并与社会需求有着密不可分的关系。云冈洞窟的构造，

既体现出符合造像内容和布局的需求，又对题材和设计也要产生影响，这是一套既反映佛教思想体系，又显示了艺术构思上的完整设计，然而更为重要的是适应了社会需求和佛徒礼拜之活动功能，那么这三者的关系，随着时间的变化而演变，因此，在云冈当时不同的时期所表现的不尽相同。可见，早期的洞窟构造和造像内容有一个鲜明的特点就是：主要内容是三世佛和菩萨的连续组合，其思想内涵与北魏五位统治者连续的情况相符合，这种情况，正与北魏和平年间平城地区宣扬的佛教思想，以及与《魏书·释老志》所载的史实相符合；中期也出现三世佛之题材，但在此期造像中并不占主导地位，这时期的一个突出之点，就是围绕反映“禅礼兼重”思想。在当时北魏太和年间的平城上自君王，下至世庶，莫不热衷佛教，其石窟之恢弘、雕刻之精致，较它处之显赫，不仅在石窟构造上出现新的形式，而且在造像内容上也出现了新的题材和式样，这正是太和年间云冈石窟最兴盛时期的具体表现，那么造像题材丰富与演变，又是与盛行大乘佛教有着不可程度的联系；晚期突出之点是注重“禅经”。

总之，开凿石窟是渊源于古印度，但云冈石窟这些似乎各个时期完全不同的石窟构造，除了具有本身的特点外，在多数情况下均与同时代的流行式样相一致，这是由于不同的流行式样同时决定于当时的宗教内容和政治需求。在石窟构造上来说，云冈石窟不同用途的构造形式，与石窟造像存在着组合内涵的变化关系，它是通过石窟的构造形成一个空间，同时通过造像与这个构造之间的关系来表现北魏佛教艺术。既有因时间不同而发生的演变，也含有宗教信仰和社会历史背景的政治内涵变迁的因素，这些均影响了艺术形象的塑造。因此，云冈石窟的构造空间设计和造像题材的内容之间与社会政治需求密不可分。

注释：

[1] 宿白：《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》，《中国石窟寺研究》，北京：文物出版社，1996年，第114页。

[2] 《魏书·释老志》，中华书局，1984年。

[3] 韩翔、朱英荣：《龟兹石窟》，新疆大学出版社，1990年。

[4] 《魏书·释老志》中华书局，1984年。

[5] 《魏书·释老志》中华书局，1984年。

论披巾在云冈石窟造像服饰中所起的作用

崔晓霞

内容提要：本文将着重从云冈石窟人物造像所配披巾的敷搭方式，与人物造像的相对位置关系，颜色形态及扭转状态的表现等多方面论述其在云冈石窟造像服饰中所发挥的作用。

关键词：披巾 云冈 作用

作者简介：崔晓霞，女，汉族，1974年生，山西省大同市人，文博副研究馆员，十几年来专职于宣传接待以及学术研究工作，云冈石窟研究院游客接待办主任。

服饰，作为见证人类整个文明发展历程的重要载体，其本身的功能也从最初的防寒遮羞，发展到装饰人体，继而体现穿着者的身份、气质、品味。俨然已经成为了穿着者精神世界对外展示的重要窗口和本身气质的一种延伸。云冈石窟，这座人类艺术的宝库中，自然也少不了形式多样的服饰。它们或华丽或质朴，却都承载和表现出了雕刻艺术家们登峰造极的艺术修为和对于雕刻艺术极大的热忱。云冈石窟造像的服饰元素丰富多样，而笔者认为，这其中最为出彩的当属造像所配的披巾。披巾，作为服饰组成中的重要元素，或飘逸或凝练。由于其出色的可塑性是其他服饰元素所无法比拟的，因此在云冈石窟造像服饰中大量的出现，也成为了人物造像精神特质最为清晰的注解。本文将着重从云冈石窟人物造像所配披巾的敷搭方式，与人物造像的相对位置关系，颜色形态及扭转状态的表现等多方面论述其在云冈石窟造像服饰中所发挥的作用。

一、披巾的敷搭方式

披巾作为表现人物状态的重要装饰物，在人物不同的状态下会呈现出不同的敷搭方式。披巾与飞天的搭配方式最为常见，而飞天的状态都是极具动感的。云冈石窟中的飞天按人物的性别可以分为两类：

1. 男性裸半身飞天：此类飞天多出现于龕楣，此类飞天多体现出早期西来样式的朴拙，但也不乏飞天应有的飘逸与动感，人物多侧身，前臂自然前伸，后臂后摆于体侧自然延展。中



图1 第6窟中心塔柱北面下层龕楣格内飞天

国古代雕刻与绘画艺术历来以写意见长，这一特点在以宗教神话为题材的绘画和雕刻作品中则更为突出，作为云冈石窟雕刻艺术中飘逸与灵动的化身，飞天佩戴披巾的方式自然也是灵活多样，以体现人物的空灵。如第6窟中心塔柱下层北面外层龕楣格间装饰的飞天（图1），披巾与飞天前伸臂的接触方式为敷搭，并不会缠绕于前臂，绕臂部位多为肘部。后臂的披巾会绕臂半周。绕臂方式多为由体后敷搭至肘部再绕臂一周，也有少数此类飞天其披巾在后扬臂的绕臂部位下移至手部。



图2 第9窟前室北壁明窗楣上 逆发飞天

2. 女性飞天：此类飞天的佩带方式则有所不同，披巾与身体的接触部位首先为肩部，经肩部由后绕至体前，再缠绕于肘部，末端扬起。除这两种较为普遍的敷搭方式外，也有一些特例，如9窟前室北壁天宫伎乐列龕中的一逆发形飞天（图2），敷搭于前伸臂的披巾末端并未自由飘动，而是改由后曳臂持握，飘逸中又显得严谨而稳重。



图3 第11窟南壁圆拱龕主像两侧素面冠菩萨

3. 此外，呈不同姿势的造像其披巾的敷搭方式也有所不同。呈跪姿或站姿的造像多为静态，因此相较于飞舞于九天的动态飞天，其披巾敷搭方式便略显庄重。如第10窟主室南壁上层东侧胡跪状供养天，合掌半跪，由于双手合十，上肢为相对对称分布。所配披巾于肘部触臂，绕臂一周后自然下垂，左右两侧披巾，其敷搭方式及下垂走势皆为镜像对称分布。又如第11窟南壁，尖楣圆拱龕，并坐二佛，左右两侧各一素面冠菩萨（图3），右手上举持与愿印，左手自然下垂。虽两臂姿势不同，但由于菩萨呈站立状，因此两侧披巾并未展现出过多的飘逸，而是沿人体中心线呈镜像对称分布，大气端庄。第11窟南壁盂形龕内交脚菩萨（图4），头戴化佛冠，袒胸露臂，佩璎珞，项圈，腰束羊肠大裙，右手上举持无畏印，披巾于体后绕于肘部后自然下垂，同样呈镜像对称分布。



图4 第11窟南壁下层西部交脚菩萨

二、披巾本身的形态，样式，纹饰及披巾末端纹理的表现形式

第6窟中心塔柱下层北面龕格内的飞天乐伎，男性飞天的披巾在其体后部分为半弧形，有些则根据双臂的延展程度呈一字形展开。且体后部分披巾的高度均低于头部。形态总体较为圆润，回转弯折较为平滑。而旁边的女性飞天其披巾的体后部分均高于人物发髻（图5），



图5 第6窟中心塔柱北面下层龕楣格内女性飞天



图6 第13—18窟窟顶飞天

且整体形态较为突兀，类似于尖锐的椭圆体，绕臂后陡转上扬，整体形态呈几字形。造型抑扬陡转，映衬出女性飞天的动感和飘逸。又如13-18窟顶部两位飞天舒展自如（图6），披巾线条更加不规则，衬托出女性飞天的潇洒与曼妙。又如17窟南壁立菩萨袒上身（图7），佩项圈，短璎珞，左手持莲蕾，右手自然下垂。披巾整体并未飘扬，而是大体贴合身体的外廓线，与人体若即若离。过于贴合则无法表现造像的飘逸，过于离散则无法体现人体优美的曲线。披巾下垂部分走势与造型裙摆外廓线精密契合，静而不滞，将菩萨瞬息万变中最美的一刻定格下来，是难得的以静衬动的佳作。而第8窟主室北壁盂形龕帷幕底部一逆发形夜叉，转身侧望，大眼露齿，背部的披巾紧贴于体表。神灵的飘逸感顿失，取而代之的是人物的质朴与生动。



图7 第17窟南壁立菩萨

三、披巾的纹饰

第6窟中心塔柱下层北面外层龕楣格间的飞天所佩的披巾纹饰比较简单，只有表面所刻

的三条阴刻纹,而披巾末端却展示出较为丰富的各种表现形式。如第7窟主室南壁6供养天(图8)三人一组,半跪相对,披巾绕肩贴跨下行,末端垂于足跟处,形如宝剑剑锋,将披巾的凝



图8 第7窟主室南壁供养天

练表现的淋漓尽致。又如第13窟明窗东壁一立菩萨(图9),头戴素面冠,左手提净瓶,右手托摩尼宝珠。披巾搭臂翻扬,边缘饰有多重褶皱,形如绶带。披巾表面的阴刻线也增多至4道。13窟东壁盂形帷幕龕,龕内雕有一交脚菩萨,两侧各有一胁侍菩萨,所佩披巾末端褶皱更为繁复,立体感顿显。



图9 第13窟明窗东壁立菩萨

四、披巾末端扭结的表现手法

为了表现披巾舞动感,其末端通常会做扭结状,而表现的手法也是多种多样。如第8窟,窟门西侧鸠摩罗天上方的一尊飞天(图10),人物主体采用浅浮雕手法来表现,而所佩披巾则采用阴刻纹作为表现手法。为了表现出披巾舞动的意境,披巾末端做扭结状,而扭结的表现手法也非常简洁和巧妙。披巾表面三根阴刻线在扭结处出现断点,三条另外的阴刻线从他处的三点再度延伸,并未延续此前披巾正面的三根阴刻线,以此来表示后三条阴刻线所代表的平面为披巾的反面,而正反两面的出现也证明了披巾发生了扭

结。披巾表面三根阴刻线在扭结处出现断点,三条另外的阴刻线从他处的三点再度延伸,并未延续此前披巾正面的三根阴刻线,以此来表示后三条阴刻线所代表的平面为披巾的反面,而正反两面的出现也证明了披巾发生了扭

结，从而增添了披巾和人物的飘逸感。又如第9窟明窗东壁（图11），坐莲菩萨两旁各一供养天，左侧一尊供养天所佩披巾，体后部分为扭结状，扭结后的部分与之前未扭结的部分呈前后交错状。

同样在左臂缠绕后下垂的一段披巾也分为前后两段。披巾用前后交错敷搭的表现手法使本是平面的浅浮雕立体感骤增。体现出云冈石窟造像风格写实的一面，与此前第8窟门拱处飞天所佩披巾的表现手法相比一繁一简，



图10 第8窟门拱西壁鸠摩罗天上方飞天

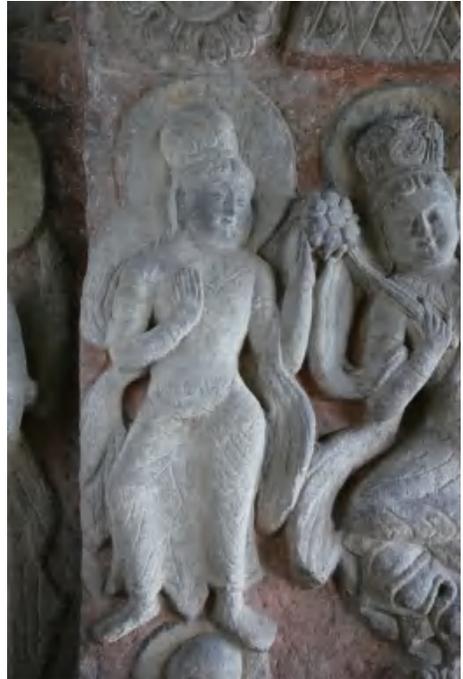


图11 第9窟明窗东壁北侧供养天

但都体现出艺术的无比精妙。

五、披巾的雕刻表现手法

云冈石窟造像所佩披巾大多采用浅浮雕雕刻技法，但也有少数特例，如第8窟门拱西侧鸠摩罗天上方的一尊飞天，人物主体采用浅浮雕技法，而所佩披巾则使用阴刻纹来表现，寥寥数条阴刻线将披巾的轻薄曼妙体现到了极致。同时，壁面上的阴刻纹与肘部所刻阴刻纹严丝合缝，衔接分毫不差，使得披巾整体的连贯性得到了体现。而披巾下垂部分呈扭结状，则是以阴刻纹的不连贯性体现出披巾的回转飞扬。不同类型的阴刻线表现手法相映成辉，和而不同，体现出雕刻艺术的妙不可言。

综上，本文从披巾的形态，样式，纹饰以及与人物造像的相对位置关系等几方面，对这一云冈石窟人物造像中常见的服饰元素进行了论述，表明了披巾在表现云冈石窟人物造像的气质及精神特质方面所起到的无法替代的作用。

石窟寺中的树神像

解 华

内容提要：作为天部护法神王之一的树神，虽将印度佛教艺术中药叉和药叉女作为原形，但在其发展过程中，更多的受到了本土文化思想的影响，其形象更易于为世人接受。随着北凉昙无讖宣扬的万物有灵和多神主义思想的广为推广和流行，神王像大量在石窟寺中雕刻，不难看出它所具有的护持佛法、护世、护塔的作用，它的地位不断被提升。

关键词：树神 神王

作者简介：解华，女，汉族，1974年生，山西省大同市人，文博馆员，研究方向为石窟佛教艺术，云冈石窟研究院资料信息研究室工作。

云冈石窟第六窟（470-493年）中心塔柱南面下层（见下图），雕刻出一繁茂树下，身披帔帛、曲腿坐于台上的树神形象，它与中心塔柱雕凿的释迦牟尼成佛故事情节连贯，学者多认为是“树神现身”。这一情节在较早期的佛传经典中多有记载，如东汉康孟详、竺大力译《修行本起经》、三国吴支谦译《太子瑞应本起经》、西晋竺法护译《普曜经》、南朝宋求那跋陀罗译《过去现在因果经》、南朝宋释宝云译《佛本行经》等等。据《普曜经·欲生时三十二瑞品第五》载：“佛语比丘：满十月已，菩萨临产之时，先现瑞应三十有二：一者后园树林自然生果，二者陆地生青莲华大如车轮，三者陆地枯树皆生华叶，四者天神牵七宝交露车至，五者地中二万宝藏自然发出……三十二一切树神，半身人现，低首礼侍……”。以“树神现身”为象征，简洁明了烘托出天降三十二瑞应的场面，画龙点睛，为以后的佛传故事做了铺垫。

树神应属神王系列，为天部护法神之一。在佛教中，为佛护法的不单是天龙八部，自然界的一切事物都是佛的护法。东晋佛陀跋陀所译《大



方广佛华严经》中：“彼佛众会一切天龙八部鬼神乃至无量净居诸天，地神、风神、海神、火神、树神、丛林药草城廓等神，皆悉云集，奉觐世尊听受正法”，可见诸神王名称众多，无处不在。早期的佛教经典就对各神王有所提及，如东晋法显译《佛说大般泥洹经》、西晋竺法护译《佛说海龙王经》、姚秦竺佛念译《菩萨从兜率天降母胎说广晋经》、萧齐天竺三藏昙摩伽陀耶舍译《无量义经》、北齐万天懿译《尊胜菩萨所问一切诸法入无量门陀罗尼经》以及北凉昙无讖译《金光明经》和《大般涅槃经》。其中在《大般涅槃经·寿命品》中记述了佛涅槃时声闻、菩萨四众、天龙八部人非人等都来奉请供养，其中就有龙、鸟、树、风、象、狮子、山、河八神王的描述。可见“神王”泛指众多的护法神，而石窟寺中所雕刻的神王像只是其中一部分。

神王像在北朝时期较为流行。北凉石塔（426-436年）上雕刻的神王像应是我国迄今发现最早的形象。此外，在龙门石窟、巩县石窟、安阳宝山灵泉寺大留圣窟、响堂山石窟、须弥山石窟等均有成组神王像的雕刻。但是，目前唯一明确标明各神王名字的标尺之作是，东魏武定元年（543年）骆子宽等七十人造石佛立像台座上，所刻有的十神王像，每像旁均有标题：狮子神王、鸟神王、象神王、珠神王、风神王、龙神王、河神王、山神王、树神王、火神王。这为我们提供了神王形象比较与定名的可靠依据。这些神王均借物来象征各自身份，如山神王手托一山、树神王怀中或背后有一树、风神王怀抱一风袋、河神王肩扛一鱼、珠神王口吐串珠、火神王手持火钳、鸟神王鸟首人身等，表达方式形象贴切，一目了然。这种以象征的手法来表现佛教内容应是佛教艺术最主要的特征之一。

早期的树神像应受到印度佛教艺术中药叉和药叉女的影响。药叉与药叉女是印度民间信仰自然的精灵或生殖的精灵。药叉是男性精灵，药叉女是女性精灵。药叉居住在山林旷野之中，守护地下的宝藏，因此被视为财神；药叉女往往栖息果树花木之中，促使生命滋长繁衍，因而被视为树神，后被佛教吸收列为佛的“天龙八部”之一。在印度的村落里、圣树下、宫殿前或佛塔旁都供奉有药叉和药叉女的雕像，起到守护神或门神的祈福、祥瑞、辟邪作用。药叉造型一般为贵族装扮，造型浑厚壮硕，充满豪气。药叉女是印度的树神、生殖的精灵，不仅主宰植物的丰饶多产，而且司掌人类的生殖繁衍，因此在造像学上就要求她们具有女性的性爱诱惑力和感官挑逗性。印度现存桑奇大塔东门的药叉女雕像（公元前1世纪末至公元1世纪初），全身构成了富有律动感的S型曲线，身姿优美、极富动感，被认为桑奇乃至全印度雕刻中最美的女性雕像之一。但是这种形态不会被深受传统文化熏陶的中国佛教徒所接受，在神王像的创作过程中，他们只能以传统的神仙思想去理解，使其继承先秦汉魏以来，中国传统文化的神怪模样，逐步成为符合中国佛教的神灵，这些神王像我们看起来并不感到陌生。

在北凉石塔中，最早雕刻神王像的是马氏塔（426年）和沙山塔。上面雕刻的神王像大都呈跪、坐姿，手持三股叉或双手举莲盆，这种姿态多依照佛经中的描述加以表现，加之中国传统的神仙思想去理解，在这些神王的上方都刻八卦符号，并严格将形象与八卦象征的人伦形象对应。这样依据了佛经中对神王的记述，将印度艺术中的药叉作为原形，以世俗人物为主，采用同时期石窟造像上的一些艺术形象，综合形成了北凉石塔上的神王形象。经过本

土思想不断改造的神王形象，更容易让人接受，广泛流传。

在这种明显受地域文化特征影响的神王像中，树神表现的尤为突出。在印度树神大多是依偎在树旁，或是一手揽树，这与国内的树神怀抱或身后傍一树的布局极其相似。但印度的树神多贵族装扮，全身珠宝饰物装扮，身姿灵动，这与国内树神简洁、严谨、端庄形象大相径庭。云冈石窟的树神像仅身披帔帛，再无其他；龙门石窟宾阳中洞的树神像著袒右肩大衣，头顶饰数朵发髻，颈下饰有项圈，腰间束带，下身著长裙；巩县石窟树神的服饰则改为菩萨装，即袒裸上身，下身著裙，饰项圈与帔帛交叉；安阳宝山灵泉寺大留圣窟树神像则头戴莲瓣宝冠，著圆领紧身窄袖衣，仅刻右襟，不刻衣纹，足著靴，与北齐佛、菩萨等像的时代特征基本一致；响堂山的树神像头戴莲瓣宝冠，披紧身铠甲，足著靴，典型的北齐风格。可以看出国内树神像服饰逐步汉化，受本地区时代和文化的影响更为强烈。

云冈石窟第六窟中雕刻的树神像较其他石窟出现的年代较早，其神态安详，逆发，身披帔帛，左手上扬，右手抚胸，坐于台上，左腿自然下垂；右腿曲盘，整体形象自然、随意。树神身后右侧立一繁茂大树，雕刻技法娴熟、布局合理，树木恰如其分的填补了多余空间。整体画面随意自然。树作为树神的象征物，在表现其身份时，时时相伴。在树神身后雕刻出的树木，多在枝干上雕出呈扇形或蘑菇形树叶，这种象征性的、中国式的树木，在北魏以来的石窟或造像碑中较常见。如南京西善桥墓出土的南朝“竹林七贤”画像砖中可见同样的树形。佛经中树的种类很多，但也因早期简略的翻译，译名并不统一。早期的树木并没有按照佛经中的记载或印度及中亚传来的树木样式来描绘。后期经过艺术家们不断吸收外来文化，融合本土文化，才使之更能体现人们所认可的模样。而此时石窟寺中的树神像，多傍以这种传统的树叶呈扇形或蘑菇形的树木，没有大的改变。它们大多雕刻在树神身旁，只有响堂山雕刻的树神怀抱一树，树枝向两侧分开，较为独特。

树神作为神王系列的一员，一般分布在石窟寺中心塔柱的塔基或壁龛基坛周围，单体石雕则雕在台座两侧及背面。除云冈石窟第六窟树神像以佛传故事单独出现外，树神多与其他神王像成组出现。神王像的流行，应与北凉盛行的鬼神护世护法思想有关。众所周知，昙无讖是北凉著名译经高僧，他译经的主要内容之一，就是强化鬼神系统和禁术咒语，把万物有灵和多神主义引进佛教。如《金光明经》、《大方等大集经》等。在《金光明经》中，神王的地位被极力提高，同时也成为救护世间、护卫佛法的系统。随着神王思想的广泛传播，神王形象在石窟寺中均有所表现，正是体现了神王所具有的护持佛法、护世、护塔等作用。而树神像的服饰由简单的帔帛、下身著长裙，到与佛、菩萨相同的装饰，也可看出其地位的不断提升。

参考文献：

- [1] 《中国画像砖全集·全国其他地区画像砖》[M].《中国美术分类全集》四川美术出版社. 2006: 图版1.
- [2] 殷光明《北凉石塔研究》[M]. 台湾: 觉风佛教艺术文化基金会, 2000:223—241.
- [3] 赵声良《敦煌壁画说发图中的圣树》[J]. 艺术史研究(第四辑), 2002:223—254.

山西省的由来

张焯

内容提要：山西，旧称“山右”，《辞海》所谓“因在太行山之右（西）得名”，明显不妥。看似简单的名词背后，可能隐藏着复杂而难言的历史发展逻辑，我们有必要进行深入探讨，以正本清源。

关键词：山西 称谓 定名

作者简介：张焯，男，汉族，1963年生，河北省怀安县人，文博研究馆员，大同大学客座教授，云冈石窟研究院院长、大同市云冈旅游区管理委员会主任。

山西，旧称“山右”。作为省级行政区的称谓，《辞海》曰：“因在太行山之右（西）得名”。但是，这仅仅属于一种“想当然”式的结论。如若再问，那么“山东”呢？疑窦会马上出现，《辞海》所谓“因在太行山之左（东）得名”，明显不妥。因为若以太行山而论，堪称“山东”者当首推河北，之所以舍近求远，无疑是行政区划变更的结果，而非地理特征所主导。由此说来，看似简单的名词背后，可能隐藏着复杂而难言的历史发展逻辑，我们有必要进行深入探讨，以正本清源。

一、山西作为地理概念，起初专指关中，后来也被用指太行山以西地区

山西名称的出现，大约始于战国。当时，齐、楚、燕、韩、赵、魏、秦七国争雄，秦与六国有关山之隔，关谓函谷关，山曰崤山，遂有关东、关西（关中、关内）、山东、山西之称。《史记》卷40《楚世家》曰：“苏秦约从山东六国共攻秦，楚怀王为从长。至函谷关，秦出兵击六国，六国兵皆引而归，齐独后。”从，即“合纵”也。《史记》卷130《太史公自序》载楚汉之争时，“萧何填抚山西。”填，乃“镇”也。而《汉书》卷69《赵充国传》班固“赞曰：秦汉已来，山东出相，山西出将。……何则？山西天水、陇西、安定、北地处势，迫近羌胡，民俗修习战备，高上勇力，鞍马骑射。……自古而然，今之歌谣慷慨，风流犹存耳。”因此，清顾炎武《日知录》卷31《河东山西》曰：“古之所谓山西，即今关中。”

山西作为太行山以西地区的称谓，始见于北朝，偶见于隋唐。《册府元龟》卷622《忠节》记北魏末，“裴延隽拜太常卿，时汾州山胡恃险寇窃，正平、平阳二郡尤被其害。以隽兼尚书，为山西道行台节度、讨胡将军。”按：汾州、正平、平阳，分别即今山西离石、新绛和临汾。《北齐书》卷22《卢文伟传》云：“族人勇，字季礼。……尔朱灭后，乃赴晋阳。高祖署勇丞相主簿。属山西霜俭，运山东乡租输，皆令载实，违者治罪，令勇典其事。”晋阳，亦称并州，即今太

原,时为东魏大丞相高欢的霸府所在。《北齐书》卷11《安德王高延宗传》曰:“后主将奔晋阳,延宗言:‘大家但在营莫动,以兵马付臣,臣能破之。’帝不纳。及至并州,又闻周军已入雀鼠谷,乃以延宗为相国、并州刺史,总山西兵事。”东魏北齐都邺(今河北临漳),疆土跨太行两侧,山西、山东(指今河北)遂成熟语。隋大业“十一年,炀帝幸汾阳宫,命高祖往山西河东黜陟讨捕。”(《旧唐书》卷1《高祖纪》)。《旧唐书》卷200下《黄巢传》云:陈州刺史“赵犍求援于太原。四年二月,李克用率山西诸军,由蒲、陕济河,会关东诸侯,赴援陈州。”需要说明的是,唐代设置河东道,以太原为首府,辖区囊括今天山西省全境,但史书中的“山西”仍多指关中。

二、辽代,山西成为西京大同及其以北地区的称谓

契丹建国朔漠,后得幽(今北京)云(今大同)十六州,仿唐五京制度,将全国划分为上京(治临潢府,今内蒙古巴林左旗)、东京(治辽阳府)、中京(治大定府,今赤峰宁城)、南京(治析津府,今北京)和西京(治大同府)五个道。其西京道,地处西南,相当于今天雁北和内蒙古中部地区。西跨黄河,与西夏接壤;南界恒山,与北宋对峙。进而,因在大兴安岭、大马群山、太行山一线以西,与东部四京相隔,遂有“山西”之称。然而当时“山西”的范围不止西京,亦包括上京道的岭西地区(含今蒙古国)。对此广大区域,辽朝在西京道设立西南路招讨司(治丰州,今呼和浩特东),在上京道设立西北路招讨司(治今乌兰巴托西),统领诸部族骑兵,捍御边疆;遇事,设“山西兵马都统军司”,总统二路边防。在财赋征管方面,设“山西路都转运使司”于大同。从此,赋予“山西”新的地理概念。

《辽史》卷9《景宗纪下》载保宁十一年(979)宋太宗灭北汉而引发的战争:三月“己丑,汉复告宋兵入境,诏左千牛卫大将军韩侗、大同军节度使耶律善补以本路兵南援。……九月己卯,燕王韩匡嗣为都统,南府宰相耶律沙为监军,惕隐休哥、南院大王斜軫、权奚王抹只等各率所部兵南伐;仍命大同军节度使善补领山西兵分道以进。”据此,知大同军节度使所统“本路兵”即“山西兵”。再如卷11《圣宗纪二》载统和四年(986)宋辽西京争夺战:“三月甲戌,于越休哥奏宋遣曹彬、崔彦进、米信由雄州道,田重进飞狐道,潘美、杨继业雁门道来侵,……庚辰,寰州刺史赵彦章以城叛,附于宋。辛巳,……顺义军节度副使赵希赞以朔州叛,附于宋。……丁亥,以北院枢密使耶律斜軫为山西兵马都统,……彰国军节度使艾正、观察判官宋雄以应州叛,附于宋。……夏四月……辛丑,宋潘美陷云州。……五月……诏遣详稳排亚率弘义官兵及南北皮室、郎君、拽刺四军赴应、朔二州界,与惕稳瑶升、招讨韩德威等同御宋兵在山西之未退者。……秋七月……宋守云、应诸州者,闻继业死,皆弃城遁。……八月……己未,用室昉、韩德让言,复山西今年租赋。诏第山西诸将校功过而赏罚之。……惕稳瑶升、拽刺欽烈、朔州节度使慎思、应州节度使骨只、云州节度使化哥、军校李元迪、蔚州节度使佛留、都监崔其、刘继琛,皆以闻敌逃遁夺官。……冬十月……政事令室昉奏山西四州自宋兵后,人民转徙,盗贼充斥,乞下有司禁止。”文中所谓“山西四州”,俱属西京,

其民随宋军南迁，见《宋史》卷5《太宗纪二》：“五月……潘美还代州。徙云、应、寰、朔吏民及吐浑部族，分置河东、京西。”

三、金代及蒙古国时期，山西范畴缩小，先则指代西京，后则专指大同

女真金朝灭辽，又灭北宋，疆域南扩至淮河一线，定都燕京（时谓中都）。承袭辽朝故实，五京依旧，但改“道”为“路”。得北宋之地，将河东路分析为二，河东北路治太原府，河东南路治平阳府；改京东东路、西路为山东东路、西路，山东行政区雏形从此确定。较辽代而言，金代“山西”的范围逐步缩小，一是蒙古族崛起，蒙古高原脱离所有；二是西南、西北招讨司所统“山后诸部族”，均回缩至西京境内。因此，山西成为西京路的专称。

《金史》卷46《食货志一》记：太祖“天辅六年，既定山西诸州，以上京为内地，则移其民实之。……七年，以山西诸部族近西北二边，且辽主未获，恐阴相结诱，复命皇弟昂与孛董稍喝等以兵四千护送，处之岭东，惟西京民安堵如故”。按：山西契丹旧部东迁后，西京的主体地位加强。此前，北宋与女真共谋攻辽，约定燕云之地归还宋朝。《金史》卷3《太宗纪》曰：天会“二年春正月……甲戌，西南、西北两路都统宗翰、宗望请勿割山西郡县与宋，上曰：‘是违先帝之命也，其速与之。’”闰三月，“宗翰复奏曰：‘先皇帝征辽之初，图宋协力夹攻，故许以燕地。宋人既盟之后，请加币以求山西诸镇，先皇帝辞其加币。盟书曰：‘无容匿逋逃，诱扰边民。今宋数路招纳叛亡，……盟未期年，今已如此，万世守约，其可望乎？且西鄙未宁，割付山西诸郡，则诸军失屯据之所，将有经略，或难持久，请姑置勿割。’上悉如所请。”（《金史》卷74《宗翰传》）。金朝既毁盟约，复南下伐宋，《太宗纪》载天会四年（1126）“三月癸未，银术可围太原，宗翰还西京。”此事，《宗翰传》记作：“留银术可围太原，宗翰乃还山西。”山西成为西京的代名词。

金代末年，蒙古成吉思汗大兵南下，金宣宗迁都汴梁（今河南开封），号称南京。南宋谢采伯《密斋笔记》曰：“贞祐元年十一月至二年正月，鞑靼残破河东、河北、山东、山西，复一十七府，九十余州，镇县二十余处。”女真千里山河尽归蒙古。蒙古窝阔台汗时，西京宣德州（治今张家口宣化）地位上升，又名“山西东路”，大同府则为“山西西路”。时中书令耶律楚材奏立十路课税所，宣德、西京各设长官。既而，《元史》卷4《世祖纪二》载：中统四年（1263）八月，“升宣德州为宣德府，隶上都。”脱离了西京的管辖。从此，西京路唯大同一府，独享“山西”之名。

四、元代设河东山西道，治大同，辖全晋；明初行中书省于太原，山西省成为定名

《元史》卷91《百官志七》曰：“宣慰司，掌军民之务，分道以总郡县，行省有政令则布于下，郡县有请则为达于省。有边陲军旅之事，则兼都元帅府，其次则止为元帅府。……每

司宣慰使三员，从二品；……凡六道：山东东西道，益都路置；河东山西道，大同路置；……”按：河东山西道，亦称山西河东道；河东山西道宣慰使，亦称山西宣慰使、西京宣慰使、西京道宣慰使、大同宣慰使，是元代河东山西道的最高军政长官。最早任山西宣慰使的李德辉，在元世祖忽必烈中统年间（1260～1264）。

《元史》卷86《百官志二》曰：“肃政廉访司。国初，立提刑按察司四道：曰山东东西道，曰河东陕西道，曰山北东西道，曰河北河南道。至元六年，以提刑按察司兼劝农事。八年，置河东山西道，陕西四川道。……二十八年，改按察司曰肃政廉访司。……每道廉访使二员，正三品；……内道八，隶御史台。山东东西道，济南路置司；河东山西道，冀宁路置司；……”据《世祖纪》，至元八年（1271）“三月乙丑，增置河东山西道按察司；改河东陕西道为陕西四川道”。就是说，先有河东陕西道，此时将河东与山西合并，改组为河东山西道，总括全晋。其河东山西道按察司，又名太原按察司、太原提刑按察司。至元二十四（1287）年闰二月，“省太原提刑按察司，分置西京者入太原。”五月，移“太原按察司治西京。”二十五年二月，改“西京路为大同路。”明年八月，徙“河东山西道提刑按察司治太原，宣慰司治大同。”也就是说，最终变动的结果：大同宣慰使（从二品）掌河东山西道军民之政，太原肃政廉访使（正三品）掌河东山西道监察与农事；有元一朝，河东山西道的首府在大同。

《明史》卷41《地理志二》云：“山西，《禹贡》冀州之域。元置河东山西道宣慰司使，治大同路，直隶中书省。洪武二年四月，置山西等处行中书省，治太原路。三年十二月，置太原都卫，与行中书省同治。八年十月，改都卫为山西都指挥使司。九年六月，改行中书省为承宣布政使司。”由此可见，元代大同的地区行政中心地位，明代以后让位于太原。同时可以看到：元朝“河东山西道”，明初改称“山西等处”，山西的地理概念、范畴扩大了，终于实现了与太行山以西的地理特征相吻合。朱元璋洪武二年（1369），既于太原设立“山西等处行中书省”，太原遂为省城。山西省作为“山西等处行中书省”的简称，从此闻名于世。

我们检校明代著作，例如明初李继本《一山文集》、杨维桢《东维子集》、苏伯衡《苏平仲集》，明中期夏良胜《东洲初稿》、王祎《王忠文集》、何景明《大复集》、王世贞《弇山堂别集》、尹台《洞麓堂集》、高叔嗣《苏门集》、崔铎《洹词》，明后期阳玛诺《天问略》、汪砢玉《珊瑚网》等，均书写有“山西省”之称，足证明代“山西省”已经成名。现在有人讲：“清为山西省”（见《辞海》）、“清代始名山西省”（《山西省情概览》），陋也。

五、《辞海》对山西得名解说的错误根源

通过上述考证，我们对山西省的形成历史有了一个较为清晰的认识，可以判定《辞海》“因在太行山之西得名”的解释，似是而非。其失误在于：忽视了“山西”由地理概念到行政区划的漫长演化过程；不懂装懂，强言附会。

然而，非独辞书作者如此，我们的前辈史学大师亦迷惑不解。例如《金史》卷108《胥鼎传》曰：“自兵兴以来，河北溃散军兵、流亡人户，及山西、河东老幼，俱徙河南。”这条史料记载的是：

金宣宗贞祐年间（1213～1217），成吉思汗蒙古大军南征，太行山两侧军民避难迁徙，追随朝廷流亡河南的史实。而中华书局本《校勘记》云：“按山西与河东意复。……疑‘山西’当作‘陕西’。”其实，山西是大同府为中心的金西京路，河东指太原府、平阳府为中心的河东两路，二者既不矛盾，也不重复。

追根溯源，问题大致出自明末清初大学问家顾炎武的论断。其《日知录》卷31《河东山西》曰：“河东、山西，一地也。唐之京师在关中，而其东则河，故谓之河东；元之京师在蓟门，而其西则山，故谓之山西。各自其畿甸之所近而言之也。”这一观点，后为清末大儒梁绍壬《两般秋雨盦随笔》卷8《河东山西》所复制、重申，进一步垄断了整个学术界的认知，以至数百年间无人敢于怀疑。正是由于这两位饱学巨儒的率尔意会，导致了后代学者对“山西”的想当然解释。



北岳恒山翠屏峰

《大方等陀罗尼经》的“十二梦王” 石刻图像研究

刘建军

内容提要：北齐石刻图像出土于上世纪 90 年代山西晋城青莲寺上寺大殿的工程维修过程中。依据石刻形制和图像表现方式，初步判断是石塔其中一层的塔身主体部分。将北齐石刻图像与《高丽藏》本的《大方等陀罗尼经》记载对照进行分析，发现图像的内容应该属于《大方等陀罗尼经》中的“十二梦王”造像题材。可是，北齐石刻图像中没有出现“檀林罗”图像，其原因不明。“十二梦王”像是我国早期杂密图像的新发现，通过与莫高窟第 285 窟北壁绘制的八佛图像，山东临朐明道寺舍利塔基出土的北朝造像等石窟考古、佛教文献等方面的研究认为，北朝佛教显密不分，往往把杂密的经典、图像作为显教来看待，这是我们今后研究北朝佛教图像应该注意的一个问题。

关键词：晋城青莲寺 北齐石塔 大方等陀罗尼经 十二梦王 杂密图像

作者简介：刘建军，男，汉族，1960 年 8 月生，山西省大同市人，文博研究馆员，主要从事云冈石窟考古研究，云冈石窟研究院陈列馆管理科科长。

2000 年 6 期《文物世界》刊布了上世纪末山西晋城青莲寺出土的一件北齐石刻造像^[1]。这件刻有北齐乾明元年（即 560 年）纪年和佛经人名的石刻，清晰的榜题并没有帮助该文作者正确地识读出图像内容。笔者依据发表的照片，经过仔细辨识，发现图像的内容应该属于《大方等陀罗尼经》中的“十二梦王”造像题材。为此，2006 年 11 月 4—8 日，笔者专程赴晋城青莲寺进行实地考察，并在晋城博物馆目睹这件北齐石刻，确认是一件北朝石塔的部分塔身。下面就此部分的石塔形制、雕刻内容、杂密图像等一些相关的问题进行探讨，不妥之处敬请专家、学者指正。

一、石塔图像的内容考证

晋城青莲寺的这件北齐石刻出土于上世纪 90 年代上寺大殿的工程维修过程中^[2]。它的形状为一个接近方形的柱体，其上面保存完整，向内有宽、高各 2 厘米的两层叠涩小“台阶”（图 1）；下面毁坏严重，原状的具体情况不明。石刻四面上下稍有收分，并刻有高浮雕、浅浮雕



图 1 石塔残件照片



图2 石塔残件正面照片



图3 石塔残件正面碑文拓片

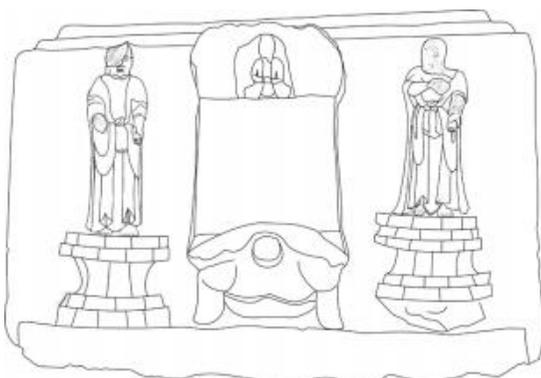


图4 石塔残件正面摹本示意图

及线刻图像。从雕刻情况观察，它适合于从四面观看。这里依据石刻形制和图像表现方式，结合高平羊头山石窟及近年出土的北朝石塔造像^[3]初步判断：它是石塔中一层塔身的主体部分^[4]。塔身宽46—46.5、深40—43、高29—32厘米。

石塔部分塔身的四面只有一面为高浮雕，刻一铺一佛二弟子的造像碑，这应是石塔的正前。其余三面为线刻礼佛图和浅浮雕佛经故事。这里根据图像的具体分布情况与排列顺序依次

以石塔正面、右侧面、后面、左侧面逐一考证图像内容。

部分石塔正面塔身的图像

中央雕刻一碑。龙形碑首，额正中刻圆拱小龕，内雕结跏趺坐佛，头残，着双领下垂袈裟，双手为禅定印。两侧为螭龙装饰。碑身刻铭文，竖书7行，每行7—10字，共64字。碑座为龟趺螭趺。碑两侧雕弟子像，跣足立于束腰座上。这样就共同构成一铺一佛二弟子造像，其组合形式在佛教造像中比较罕见，属于特殊佛教造像（图2）。现将碑文勘录如下：

大齐乾明元年岁在庚辰 / 二^[5]月癸未朔^[6]八^[7]日^[8]庚^[9]寅^[10] / 藏阴山^[11]
寺比丘昙始 / 共道俗^[12]五十^[13]人等敬造龙 / 华像一躯今得成就上^[14] / 为皇帝陛^[15]
师僧父母法 / 界众生同入萨^[16]婆若海^[17]（图3）。

铭文清楚地记载了石刻造像的时间、地点、发愿人、图像内容和祈福对象以及追求目标。碑文的“萨婆若”为佛教术语，Sarva 义为“一切”，jñā 义为“智”。慧琳《一切音义经》卷七：“萨婆若，正音萨嚩吉娘（二合），唐言一切智。即般若波罗蜜之异名也”^[18]。

左弟子高 14.5 厘米。头已残，身体丰壮，含胸挺腹。披巾从两肩搭下交叉结于腹部，再分别上绕于肘部后沿身侧下垂及地。腰系长裙，裙摆不外张。左手下置体侧，掌心朝外；右手执于胸前且残。跣足踏束腰座上，右足残缺。右弟子高 18 厘米。右额部残毁，面相丰满。体型、服饰、左手与左侧弟子相同，其中右手及手臂已残（图 4）。

部分石塔右侧面塔身的图像

整个图像由左右两部分构成：画面的左侧为线刻供养礼佛图；右侧为浅浮雕佛经故事图（图 5、图 6、图 7）。

左侧供养礼佛图上、下两列。

上列一幅礼佛图，共有四身人物像，居首者的人物形象高大，身着小领窄袖胡服，腰间束革带，下着短裙，足穿长靴，手持长茎莲花。身后三身皆为侍者，或举伞盖，或举团伞，身材略小，服装、鞋裤与前者相同。居首者前面的边框上刻有“大斋主萨定周罢”题名。

下列礼佛图的构图与上列相似。供养人均身着交领宽袖的汉式服装。居首者前面的边框上刻有“像主王文贵”题名。

右侧佛经故事图只雕刻在上列，从画面观察自左至右的图像共有四个情节，图像旁附设榜题。为了方便图像内容的考证，我们将北齐石塔图像与《高丽藏》本《大方等陀罗尼经》梦行分卷第三^[19]记载的“十二梦王”对照进行分析（参见表 1）。



图 5 石塔残件右侧面拓片

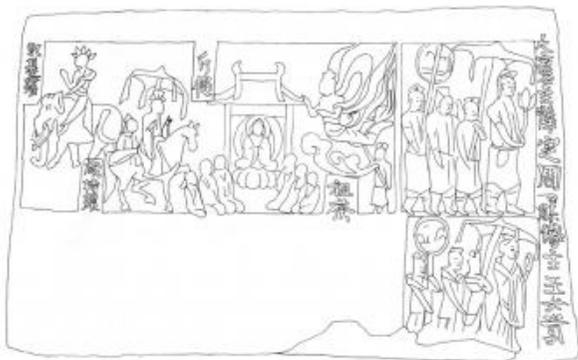


图 6 石塔残件右侧面摹本



图 7 石塔残件右侧面照片

表1 北齐石刻图像与高丽藏本《大方等陀罗尼经》

序号	北齐石刻		《高丽藏》本 《大方等陀罗尼经》梦行分卷第三
	榜题	图像内容	
1	祖荼	在一身立姿行走的人物上方飘舞着一身飞天，前面有一缕似飞腾的云彩。行人双手共执幡杆，幡盖已无。	“佛告文殊师利，善男子，若有善男子、善女人，于其梦中修通能飞悬缁幡盖从此人后，见如是者，即名[祖]荼罗。”
2	斤提	歇山顶的殿堂建筑内，雕一尊坐于莲华座上的结跏趺坐佛。殿堂前左、右两侧各有三身比丘，呈“八”字形排列，长跪合掌，朝向殿堂。	“若有善男子、善女人，于其梦中若见形像，舍利塔庙大众僧聚，见如是者，即是斤提罗。”
3	茂持罗	一身为褒衣博带骑马的人物，后面相随一个持方形幡盖的侍者。	“若有善男子、善女人，于其梦中见国王、大臣著净洁衣，单乘白马，见如是者，即是茂持罗。”
4	乾基罗	一身头戴宝冠，上身袒裸，下著短裙，着披巾的人物乘坐于六牙大象上。	“若有善男子、善女人，于其梦中若见乘象渡于大江，见如是者，即是乾基罗。”
5	多林罗	一身头戴宝冠，上身袒裸，下穿短裙的人物坐在骆驼上，行进在山峦中。	“若有善男子、善女人，于其梦中，乘于骆驼，上于高山，见如是者，即是多林罗。”
6	波林罗	一比丘僧人着双领下垂偏衫，结跏趺坐于方形高足榻床之上，上面的一隅摆放一个“经架”。	“若有比丘欲求此法，于其梦中，上于高座，转于般若，见如是者，即是波林罗。”
7			“若有比丘于其梦中，到一树下，上于戒坛，受具足戒，见如是者，即是檀林罗。”
8	禅多林罗	一侧的五身比丘长跪为“一”字形排列。另一侧的一身比丘，胡相梵貌，似正在教导对面的众多僧人。	“若有比丘于其梦中，坐佛形像，请召众僧，施設供具。见如是者，即是禅多林罗。”
9	穷伽林罗	一比丘著覆头衣，结跏趺坐作入定印，在山岳里的一个草庐之中苦修。	“若有比丘于其梦中，见有一树，华果茂盛，于其树下，入禅三昧，见如是者，即是穷伽林罗。”
10	迦林罗	一身头戴高冠，身著宽博的大衣，脚穿笏头履的人物，腰的左侧佩有一把长剑。后有一低矮的侍者相随。	“若有大王于其梦中，带持刀剑，游行四方，见如是者，即是迦林罗。”
11	伽林罗	一个赤身裸体的人物坐于方池中，双手前伸抚着池壁。水池外有一人物，持束颈瓶作倾倒状。	“若有大臣于其梦中，见有诸人，持诸水瓶，洗浴其身，盆种种香，着净洁衣，见如是者，即是[穷]伽林罗。”

12	波林罗、毒蛇	一辆由侍者驾驭的羊车上，乘坐着一夫人，行进在深水之中。前面水滩里有一条毒蛇，凌空昂首，口吐长舌。	“若有夫人于其梦中，乘于羊车，入于深水，于其水中有诸毒蛇，见如是者，即是波林罗。”
----	--------	--------------------------------------------------	-------------------------------------------

表1序号1—4项的北齐石刻榜题、画面图像所表现的情节特征与《大方等陀罗尼经》梦行分卷第三记载的“梦王”文献吻合。尤其是这件北齐石刻十分注意图像的细节表现和形象刻画，在描绘具体情节方面也各有侧重。如序号1项的梦王“祖荼”图像中人物双手持着幡杆，而“幡盖”已经“丢失”是佛经文献“飞悬缁幡盖”情节的主要表现；序号2项的梦王“斤提”图像中的“殿堂”和“僧众”是注重了佛经文献记述的场面描述；序号3、4项的梦王“茂持罗、乾基罗”图像则注意各自骑乘“马、象”等座骑特征的描绘，但是后者缺少佛经文献“渡于大江”时——“水”的图像表现等。可见，上面四个情节肯定属于“十二梦王”中的“祖荼、斤提、茂持罗、乾基罗”的图像。有关石刻榜题上“祖”字与佛经记载“𠄎”字的对照分析，本文后面将作专门讨论。

部分石塔后背塔身的图像

整个佛经故事浮雕图像只刻在石塔后面的上列，下列素面无饰。从画面观察自左至右共有四个情节，图像旁附设榜题（图8、图9、图10）。

表1序号5—9项的北齐石刻图像可以与上述佛教文献记载的“梦王”分别对应，但北齐石刻上缺少序号7项的“檀林罗”图像。其它图像的一些特征：如序号5项的梦王“多林罗”图像不仅注意骑乘“骆驼”这种“道具”特性的

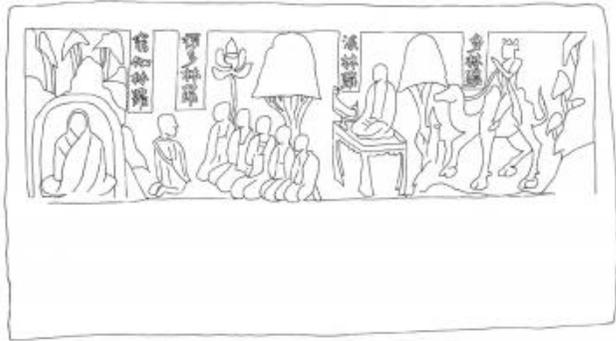


图8 石塔残件背面摹本



图9 石塔残件背面拓片



图10 石塔残件背面照片

描绘,而且也关照佛经文献记载“山”的形式表现;序号6项的梦王“波林罗”图像中的方形“高足榻床”和上面一隅摆放一个似“经架”之物是佛经文献“上于高座,转于般若”记载十分细微的情节描述,且与榜题完全符合。但是,如果从画面中比丘僧人坐于高榻之上和背后山峦中有大树两个图像来考虑情节的话,这似乎与佛经文献“到一树下,上于戒坛”记载的“檀林罗”内容又相似。那么,佛经里的“高座”与“戒坛”这两个不同的“道具”在图像上究竟如何表示,如何区别呢?这或许是北齐石刻图像中没有出现“檀林罗”图像的客观原因;序号8项的梦王“禅多林罗”图像中的“高僧”和“僧众”是注重了佛经文献记载的场景描述;序号9项的梦王“穷伽林罗”在山中苦修图像不仅与佛经文献“入禅三昧”记载相符,而且也是北朝佛教图像“禅修”最常见的表现形式。

部分石塔左侧面塔身的图像

整个图像构成与右侧面对称,并且相似。画面的右侧为线刻供养礼佛图,左侧为浅浮雕佛经故事图(图11、图12、图13)。

右侧供养礼佛图分上、下两列。

上列与下列各二幅。四幅供养礼佛图的构图、人物形象、姿态与右侧面下列的礼佛图形式大致相同。上列居首者前面的边框上刻有“大斋主闫迴”题名;下列二幅居首者前面的边框上各刻有“大像主赵敬容”、“都维那尹来界”题名。

左侧佛经故事只刻在上列,从画面观察自左至右共有三个情节,图像旁附设四则榜题。

表1序号10——12项的北齐石刻图像与佛经文献“梦王”记载的基本相符。序号10项的梦王“迦林罗”图像中腰间佩戴“长剑”是佛经文献记载最有特征的情节刻画;序号11项的梦王“伽林罗”图像中的持“束颈瓶”作“倾倒”状是侧重于



图11 石塔残件左侧面拓片

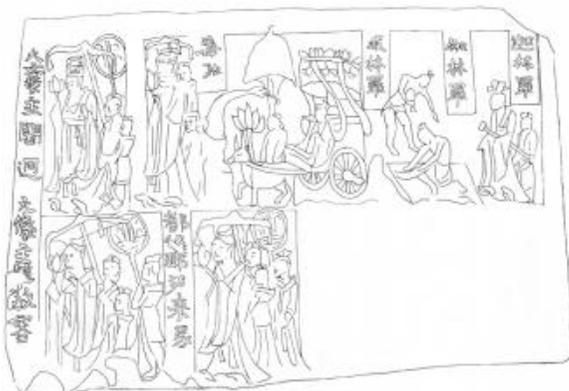


图12 石塔残件左侧面摹本



图13 石塔残件左侧面照片

佛经文献“洗浴其身”记载的场面中细节描述。可是，北齐石刻榜题的“伽林罗”名称与佛经文献“[穷]伽林罗”名称不一致，况且此佛经文献的梦王名称与序号9项梦王名称“穷伽林罗”完全重复，显然佛经记载有误。这可能是佛经在后来传抄过程中误写造成。这样依新发现的北齐石刻通过榜题和图像的对应关系，就可以校勘高丽版《大藏经》文献记载的错误。所以，这里将序号11项图像内容确定为“十二梦王”之一的“伽林罗”，应该无误。

序号12项的梦王“波林罗”图像中的乘坐“羊车”和水中“毒蛇”的“道具”与两方榜题进一步证实了图像内容。但是，这里“波林罗”梦王的名称却与序号6项的“波林罗”名称重复。而这两个内容完全不同，情节表现相异的两个故事，不可能使用了同一个名称，那么这个图像“梦王”名称的命名问题需要专门讨论。

将石塔残件的图像、榜题与《高丽藏》本《大方等陀罗尼经》对照分析发现：石塔图像仅刻有“十一梦王”佛经故事的情节，缺少“十二梦王”中的第七“檀林罗”图像和榜题。造成这个问题原因目前还不清楚，是否因为“檀林罗”与“波林罗”两个故事情节比较相似，在图像的特征表现上，容易造成两幅图像的混淆，这是有待于我们进一步研究的问题。不过，石塔图像与佛经文字描述内容及榜题人物名称基本一致。故北齐残石塔中佛经故事题材应为“十二梦王”题材无疑。

二、“十二梦王”名称的初探

经过前面北齐石塔图像的研究与考察，我们发现《高丽藏》本《大方等陀罗尼经》在记载“十二梦王”时也出现了“波林罗、穷伽林罗”两个名称重复的错误现象。为了进一步弄清楚这个问题，有必要借助近年考古、文献等方面新发现与研究成果来寻求解决。

《大方等陀罗尼经》是印度大乘佛教密教经典。5世纪初，由北凉沙门法众译于高昌郡（今吐鲁番），一说译于张掖^[20]，共四卷。据方广锬先生调查，敦煌遗书中约有16种《大方等陀罗尼经》残卷写本^[21]。其中S.1524与S.6727是此经的卷一，后面有“正光二年（521）十月上旬写讫”、“延昌三年（514）岁次甲午四月十二日，敦煌镇经生张阿胜所写成竟……”尾题。说明该经写本在五、六世纪较为流行。但敦煌S.1524写本仅残存“十梦王”名称^[22]。

在《大方等陀罗尼经》中“十二梦王”的名称和故事内容只记载在卷一与卷三，而敦煌遗书中16种写本均保存的不够完整，缺少《大方等陀罗尼经》梦行分卷三有关故事内容。因此这里不可能将北齐石刻“十二梦王”图像与敦煌写本的梦王名称和故事内容对应地进行核实比勘。经查阅《房山石经》辽金刻经时，在“覆”字号发现辽代乾统七年（1107年）《大方等陀罗尼经》刻石^[23]。但该经卷一、卷三“十二梦王”中也出现“梦王”名称重复问题。除此之外，1933年山西赵城县霍山广胜寺发现的《赵城藏》本中也有《大方等陀罗尼经》^[24]，可惜，仅存卷一、卷二、卷四。为了方便讨论“十二梦王”的正确名称，兹将相关资料列表对照如下（参见表2）。

表2显示：北齐石塔榜题、敦煌S.1524写本、《高丽藏》本、《赵城藏》本、《房山石经》

石刻均程度不同地存在着错误：北齐石刻榜题只有十一个梦王，其中的一个梦王“波林罗”名称重复出现了两次；敦煌 S. 1524 写本，仅有十个梦王，丢失了两个梦王；《高丽藏》本、《赵城藏》本、《房山石经》石刻本中“波林罗、穷伽林罗”两个梦王名称也都重复，实际只有十个梦王名称。关于这个问题，唐代僧人湛然已有所察觉，所以在《止观辅行传弘决》卷二就将“祖荼”写成“袒荼罗”；“斤提”写成“斤提罗”；“禅多林罗”写成“禅林罗”；“穷伽林罗”写成“穷林罗”或“伽林罗”；“波林罗”写成“婆林罗”^[25]。这样“十二梦王”名称就形成了一个固定格套的形式。这样，湛然将《大方等陀罗尼经》中“穷伽林罗”改写成《止观辅行传弘决》“伽林罗”的问题，亦被新发现的北齐石塔上的榜题、图像印证。

表 2 石刻、文献《大方等陀罗尼经》中“十二梦王”名称对照表

序号	北齐石刻	敦煌写本 S. 1524	《高丽藏》本		《赵城藏》 本卷一	《房山石经》	
			卷一	卷三		卷一	卷三
1	祖荼	祖荼	袒荼罗	袒荼罗	祖荼	袒[袒]荼	袒荼罗
2	斤提	斤持	斤持罗	斤提罗	斤持	斤持	斤提罗
3	茂持罗	茂持罗	茂持罗	茂持罗	茂持罗	茂持罗	茂持罗
4	乾基罗	乾基罗	乾基罗	乾基罗	乾基罗	乾基罗	乾基罗
5	多林罗	多林罗	多林罗	多林罗	多林罗	多林罗	多林罗
6	波林罗	波林罗	波林罗	波林罗	波林罗	波林罗	波林罗
7	——	檀持林罗	檀林罗	檀林罗	檀林罗	檀林罗	持林罗
8	禅多林罗	禅多林罗	禅多林罗	禅多林罗	禅多林罗	禅多林罗	禅多林罗
9	穷伽林罗	穷伽林罗	穷伽林罗	穷伽林罗	穷伽林罗	穷伽林罗	穷伽林罗
10	迦林罗	——	迦林罗	迦林罗	迦林罗	伽林罗	迦林罗
11	伽林罗	——	穷伽林罗	穷伽林罗	穷伽林罗	穷伽林罗	穷伽林罗
12	波林罗	波伽林罗	波林罗	波林罗	波林罗	波林罗	波林罗

关于“祖荼”梦王名称的问题，北齐石塔的榜题字迹非常清楚，完全可以确定。细查敦煌 S. 1524 写本上“袒”字书写的也很清晰，确实是“袒”无疑^[26]，《赵城藏》本也为“袒”字，那为什么《高丽藏》本将此字写成“袒”字？我认为原因是北朝之后书写该字时部分笔划“且”的短笔所致^[27]。后来这种“以讹传讹”的现象越来越严重，故《房山石经》石刻本中刻成“袒”与“袒”字^[28]。明永乐《北藏》本的《止观辅行传弘决》则将“祖荼”写成“袒荼罗”^[29]。而梦王“斤提[持]”的名称问题，北齐石塔的榜题刻成“提”字，敦煌 S. 1524 写本、《赵城藏》本写成“持”字；而《高丽藏》本、《房山石经》本中“持”与“提”同时出现。那么，究竟那个正确，姑且存疑，目前它不影响图像的识别和称谓。最后，“波林罗”梦王的名称，无论石刻、还是文献都出现了同一称谓的错误现象，后一个梦王暂且按湛然《止观辅行传弘决》“婆林罗”称谓，以区别前面的“波林罗”的名称。

通过以上考察可知，《大方等陀罗尼经》“十二梦王”分别为：祖荼、斤提[持]、茂持罗、乾基罗、多林罗、波林罗、檀林罗、禅多林罗、穷伽林罗、迦林罗、伽林罗、婆林罗。

三、北朝石塔图像的特点

这是早期杂密佛经传播过程中有关图像研究的新发现。杂密东传，渊源久远，但现存图像较少。关于这方面的图像研究，考古学家宿白先生指出：密教护法诸天图像见于石窟，以山西大同云冈石窟第7、8两窟为最早^[30]。其雕凿年代约在北魏孝文帝初年^[31]。公元五世纪初《大方等陀罗尼经》作为密教经典在高昌（或张掖）译出后，六世纪初在敦煌地区已经相当流行。敦煌莫高窟不仅发现有S.1524北魏延昌三年（514年）、S.6727北魏正光二年（521年）写本的《大方等陀罗尼经》写本，而且相关的图像亦有所表现。贺世哲先生在前贤基础上，经过潜心研究，细致分析和反思，核实，认为莫高窟第285窟北壁的“无量寿佛、拘那含牟尼佛、迦叶佛”题记之后，北壁的八佛图像很可能就是依据《大方等陀罗尼经》绘制的无量寿佛、释迦牟尼佛、维卫佛、式佛、随叶佛、拘楼秦佛、拘那含牟尼佛、迦叶佛等^[32]。近年，张总先生通过山东临朐明道寺舍利塔基出土的造像调查与研究，发现一件北朝残像的侧面与背面刻有出自北凉法众所译《大方等陀罗尼经》卷二的“释迦牟尼佛、文殊师利法王子、虚空藏法王子、观世音法王子、毗沙门法王子、虚空法王子、破暗法王子、普闻法王子……”等佛、菩萨之名号，以及和出自鸠摩罗什所译《法华经》序品“离婆多、必陵伽婆磋、薄拘罗、摩诃拘絺罗……”等佛弟子、罗汉之名的造像题铭。联系这些佛、菩萨、弟子、罗汉名称可以与该造像上的线刻或浮雕形象对应，因此认为这是一件雕刻《法华经》与《大方等陀罗尼经》听法之会场面于一体的佛教造像^[33]。这里，我们结合莫高窟、明道寺等地考古材料，就新发现“十二梦王”图像的一些相关问题进行分析。

首先，《大方等陀罗尼经》主要讲述的是修行、供养、礼拜、持戒、忏悔等的密咒经典，而“十二梦王”是该经宣讲忏法的主要内容之一。该经的主旨在初分卷一讲述的十分清楚，说“世尊如来前后所说诸陀罗尼门，一切世间为最，又正法中为最，又诸天中为最，众生于此以最胜法，入诸陀罗尼门观佛境界”^[34]。从卷一至卷四的内容分析：经文中的故事都与“十二梦王”（或“十二神王”或“魔王波旬”）有着密切关系。讲述的是通过“受持”摩訶袒持陀罗尼章句，能够“利益无量魔众”^[35]，更何况其他众生。不过，经文中的“魔王”等人物以正、反两方面不同形象多次出现的。一方面，魔王祖荼罗作为反面人物形象的代言人。例如卷一中文殊师利法王子在祇陀林中，劝请世尊转法轮说法，当雷音比丘复入禅定三昧，因有善根因缘，必当于贤劫成阿耨多罗三藐三菩提，成一切智，获大善利。此时魔王祖荼罗率诸众眷属欲毁雷音比丘的善根，于是愁惑的比丘放声大言：“南无十方三世无量诸佛，南无十方三世无量诸法”，此时世尊“当以摩訶袒持陀罗尼章句，伏此波旬，增彼比丘善根”，并且“说诸佛秘法”^[36]。又如，卷二中“当有波旬来坏是人善根因缘……此人应诵摩訶袒持陀罗尼章句，复应称言南无释迦牟尼佛，南无文殊师利法王子……如是菩萨摩訶萨应念其名，如是诸法王必往其所，拥护是人。今此人等，身得安乐，无诸苦恼”^[37]等等。另一方面，“十二神王”也作为正面人物形象的代言人。例如卷一中“我等十二大王，当受持是摩訶袒持陀罗尼章句……如是人等若遭苦厄，应当称我使十二神王……不久当得成等正觉”^[38]。又如卷三

中“若有善男子善女人，来诣汝所，欲求陀罗尼经者，汝当教求十二梦王，若得见一王者，汝当教授七日行法”^[39]等等。以上都可以说明“十二梦王”图像等在《大方等陀罗尼经》中“忏法”等的重要性。当然，山东明道寺舍利塔基出土的刻有《大方等陀罗尼经》中的释迦摩尼佛、文殊师利法王子等的佛、菩萨造像，是“诸比丘若值诸难”时祈求的主要对象之一，也与“魔王”有关。

其次，青莲寺北齐石塔“龙华像”与“十二梦王”图像的组合关系，符合北朝佛教末法时期祈求“弥勒”的时尚精神。《大方等陀罗尼经》中供养的对象佛和菩萨系列主要有：“十方三世诸佛、过去七佛、四方佛、无量寿佛，文殊师利、观世音”等。莫高窟第285窟北壁绘制无量寿佛与过去七佛的造像组合，在我国佛教造像中乃属首例，弥足珍贵^[40]。按经文云：供养过去七佛可以离三恶道，救摄众生，在于人天，究竟快乐；供养无量寿佛，可随意往生西方极乐世界。此外，《大方等陀罗尼经》在讲述世尊与菩萨（或弟子等）对话时多次提及“若我（佛）在世、若去世后”，其实这里“在世、去世”是分别指三世佛的现在——释迦牟尼佛和未来——弥勒佛。如果以上讨论成立话，那么，梦行分卷三曰：“佛告文殊师利法王子，若我在世、若去世后，若有善男子善女人，来诣汝所，欲求陀罗尼经者，汝当教求十二梦王，若得见一王者，汝当教授七日行法”^[41]的经文就完全可以说明供养“现在佛、未来佛”与教求“十二梦王”的关系。

北朝佛教显密不分，往往把杂密的经典、图像作为显教来看待。上述云冈石窟第7、8窟密教护法诸天图像，莫高窟第285窟北壁绘制的八佛图像，山东临朐明道寺舍利塔基出土的北朝造像，都可以说明北朝佛教造像显密不分。特别是山东临朐明道寺的北朝造像，将《法华经》与《大方等陀罗尼经》这两部显、密佛经听法之会场面的佛、菩萨、弟子、罗汉等雕刻于一体的图像，晋城青莲寺石塔融合弥勒龙华会与十二梦王图像于一石。因此，这更可以说明北朝佛教图像显密不分的情况，很容易把杂密图像作为显教图像来看待，这是我们今后研究北朝佛教图像应该注意的一个问题。

附记：这篇小文考证部分曾在2006年9月20日——22日参加“中国北朝造像与石窟·暨青州龙兴寺佛教造像窖藏发掘十周年国际学术研讨会”宣读，引起与会专家、学者们的高度关注。2006年11月4—8日，笔者专程赴晋城青莲寺进行实地考察，又承蒙晋城博物馆张广善馆长的关照，在该馆陈列中见到了这件石刻，并慨允我和黄永久兄对石刻进行实测、拓印、照相、记录等考古工作，让这件青莲寺北齐石刻的珍贵资料与大家见面。在写作过程中得到了宿白、罗照先生的热情指导，荣新江先生提供了《敦煌遗书》中的所有《大方等陀罗尼经》写本资料，在此特别表示感谢。本文的部分内容在《文物》月刊2007年10期上发表，因受刊物版面限制文字删减较多，有些问题已难以讲清楚，今在《云冈石窟研究院院刊》发表全文。

注释：

[1] 郭新明《晋城青莲寺发现北齐石刻造像》，《文物世界》2000年6期（下面简称郭文）。

[2] 关于这件北齐石刻的发现时间有两说：李会智、高天《山西晋城青莲寺史考》，《文物世界》2002年1期（下面简称李文）以为是1994年；郭新明以为是1996年。根据笔者实地调查，结合访问当时参加该项工程同志的追忆，得知1994年是石刻的发现时间；1996年是石刻被确定为有价值文物的收藏时间。

[3] 张驭寰《山西羊头山的魏、唐石塔》，《文物》1982年第3期。

[4] 笔者于2006年11月6日专程到高平羊头山石窟考察，发现许多北朝石塔的塔身与塔檐都是分别制作后进行组装。其中塔身的上端从外至里均有向上叠涩小“台阶”，象一个建筑构件榫头一样，它可以直接插入塔檐下面向内凹入的卯口，这样共同组成一层石塔。如果再进一步组合，就构成一座多层石塔。这与晋城青莲寺北齐石塔的作法基本相同。

[5] 此“二”的字笔划基本可以辨识清楚。郭文未识出该字，李文将此字遗漏。

[6] 此为“朔”字无误，写法与齐宋敬业造像铭文的“朔”完全相同。参见秦公辑《碑别字新编》第124页，文物出版社1985年版。郭文误识为“阿”字，李文认为是“朔”字。

[7] 此“八”字完全可以辨别。李文也认为是“八”字，郭文将其与后面“日”两个字合在一起误识为“谷”字。

[8] 此“日”字局部字迹已残。李文误识为“月”字。

[9] 此“庚”字的局部笔划“广”已损坏，残留下笔划与前面一行的“庚”字相同，根据1962年中华书局出版的陈垣先生着《二十史朔闰表》对照，能够肯定此字即为“庚”字，该月八日的干支即为“庚寅”。郭、李二文均未能识读。

[10] 此为“寅”字无误，其清晰可辨。郭文未识出，李文认为是“寅”字。

[11] 此“山”字与下面的寺距离太近，容易一起误识。李文将此“山”字识出，郭文将此字遗漏。

[12] 此“俗”字比较模糊，但依据笔划仍可识别。郭、李二文都将此字遗漏。

[13] 此“五十”二字十分清晰，李文误将二字颠倒。

[14] 此“上”字完整清晰，郭文误识为“止”字。

[15] 此为“陞”字无疑，郭、李二文也这样认为。其写法与魏苏胡仁造像铭文的“陞”基本相同，只是上面“帝”字的最后一笔划造成该字的变化。参见秦公辑《碑别字新编》，文物出版社1985年版，第143页。然而李文在此字后加一“下”字，似觉得铭文叙述的更为通顺，何故碑文缺此字，是否与讳避有关，待考。

[16] 此“萨”字的局部笔划已残损，郭文也认为是“萨”字，李文该字未识出。

[17] 此为“海”字，郭文将其识出，李文将此字遗漏。其写法与齐魏法兴造天宫记铭文的“海”完全相同。参见秦公辑《碑别字新编》第124页，文物出版社1985年版。

[18] “萨婆若”为梵文sarvajña的音译。Sarva义为“一切”，jña义为“智”。慧琳《一切音义经》卷七：“萨婆若，正音萨嚩吉娘（二合），唐言一切智。即般若波罗蜜之异名也。”

[19] 参见《高丽大藏经》第13册《大方等陀罗尼经》梦行分卷第三，第18页，首楞严经外二百部，台北新文丰出版公司印行，1982年。

[20] 吕建福《中国密教史》第130页，中国社会科学出版社，1995年。

[21] 据方广钊先生调查，敦煌遗书中约有16种的《大方等陀罗尼经》残卷写本。参见《敦煌大辞典》第700页，上海辞书出版社，1998年。

[22] 黄永武博士主编《敦煌宝藏》遗书第11卷第359—372页，新文丰出版公司印行。敦煌S.1524《大方等陀罗尼经》写本，尾题北魏“正光二年（521）十月上旬写讫”。

[23] 参见中国佛教协会、中国佛教图书文物馆编《房山石经》辽金刻经12，华夏出版社，2000年5月。

[24] 《赵城藏》本，参见《中华大藏经》编辑局编《中华大藏经》第22册第338—351页《大方等陀罗尼经》初分卷第一，中华书局，1987年。

[25] 明永乐《北藏》本，参见《中华大藏经》编辑局编《中华大藏经》第95册第74页湛然《止观辅行传弘决》卷二之二，中华书局出版社，1995年第1版。

[26] 黄永武博士主编《敦煌宝藏》遗书第11卷第359—372页，新文丰出版公司印行。敦煌S.1524《大方等陀罗尼经》写本，尾题北魏“正光二年（521）十月上旬写讫”。

[27] 隋晋王祭酒车洗墓志“祖”字写法与此相同，其部分笔划“且”写法即是短笔现象，写成“旦”字，即为“袒”字。参见秦公辑《碑别字新编》，文物出版社1985年版，第133页。《高丽藏》本、《赵城藏》本的“祖”字均写成“袒”字。

[28] 参见中国佛教协会、中国佛教图书文物馆编《房山石经》辽金刻经12，华夏出版社，2000年5月。第2、3、19页。

[29] 明永乐《北藏》本，参见《中华大藏经》编辑局编《中华大藏经》第95册第74页湛然《止观辅行传弘决》卷二之二，中华书局出版社，1995年第1版。

[30] 宿白《敦煌莫高窟密教遗迹札记》，该问题见论文注[5]说明，参见宿白《中国石窟寺研究》第279页，文物出版社，1996年。

[31] 宿白《〈大金西京武州山重修大石窟寺碑〉校注》；《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》，参见宿白《中国石窟寺研究》第60页、第130页，文物出版社，1996年。

[32] 贺世哲着《敦煌图像研究·十六国北朝卷》第342—347页，甘肃教育出版社，2006年。

[33] 张总《石刻中的新发现与新解读》，参见荣新江：《中外关系史新史料与新问题》第213—214页，科学出版社，2004年。

[34] 参见《高丽大藏经》第13册《大方等陀罗尼经》初分卷第一，第1页，首楞严经外二百部，台北新文丰出版公司印行，1982年。

[35] 参见《高丽大藏经》第13册《大方等陀罗尼经》初分卷第二，第2、3页，首楞严经外二百部，台北新文丰出版公司印行，1982年。

[36] 参见《高丽大藏经》第13册《大方等陀罗尼经》初分卷第一，第2页，首楞严经外二百部，台北新文丰出版公司印行，1982年。

[37] 参见《高丽大藏经》第13册《大方等陀罗尼经》初分余卷第二，第15页，首楞严经外二百部，台北新文丰出版公司印行，1982年。

[38] 参见《高丽大藏经》第13册《大方等陀罗尼经》初分卷第一，第3页，首楞严经外二百部，台北新文丰出版公司印行，1982年。

[39] 参见《高丽大藏经》第13册《大方等陀罗尼经》梦行分卷第三，第18页，首楞严经外二百部，台北新文丰出版公司印行，1982年。

[40] 贺世哲着《敦煌图像研究·十六国北朝卷》第342—347页，甘肃教育出版社，2006年。

[41] 参见《高丽大藏经》第13册《大方等陀罗尼经》初分卷第一，第3页，首楞严经外二百部，台北新文丰出版公司印行，1982年。

大同出土的北魏漆棺

王雁卿 高峰

内容提要：大同北魏墓葬出土的漆棺，有黑漆单色的，有红黑双色相拼的，漆绘装饰的主题图案有历史故事类、现实题材类，也有纯粹图案类。传统与外来元素并存，异域风格浓郁，独具时代特点。图案骨架与新疆出土的差不多同时期的纺织品图案相近，有可能起荒帷之作用。

关键词：北魏 漆棺 联珠纹 荒帷

作者简介：王雁卿，1966年生，女，汉族，河北阳原人，文博研究馆员，主要从事北魏及云冈石窟考古研究，云冈石窟研究院资料信息研究室副主任。高峰，1964年生，男，汉族，山西大同人，文博副研究馆员，主要从事北魏考古研究，大同市文物局文物监察大队队长。

大同北魏墓葬出土的葬具有木棺、石床、砖床等，有的棺与床外还有石椁、木椁，木棺下或设木棺床。一般石床、砖床多无棺，直接陈尸^[1]。木棺本色无彩无漆居多，少量彩绘、漆绘，后二者图案有相同之处，如墓主人、狩猎、宴饮、出行仪仗、庖厨等图像，而面积较大的图案式纹样，如各式联珠纹圈相套、相切等图案，目前仅见于漆棺，具有浓厚的外来风格。

一、北魏漆棺的发现

北魏考古发现漆棺多具，有单色的，有红黑双色相拼的，也有漆绘图案、图像的。单色如内蒙古察右中旗七郎山墓地M7之木棺，髹黑漆^[2]。大同七里村北魏墓群M34之木棺，髹黑漆^[3]。大同齐家坡北魏墓出土木棺内髹黑漆，外裱帛^[4]。大同大准铁路北魏墓群M9出土一

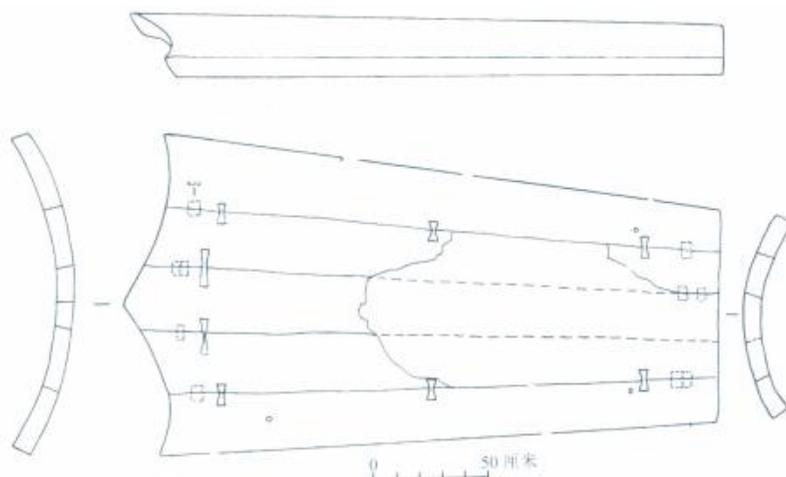


图1 内蒙古察右中旗七郎山墓地M7出土漆棺盖复原图
(采自魏坚主编《内蒙古地区鲜卑墓葬的发现与研究》)

红漆棺、一黑漆棺，下置木质棺床。髹红黑双色的如沙岭北魏墓群 M12 出土的漆棺木椁，棺盖面施黑漆，两侧饰红漆条，条宽约 2.3 厘米。棺外壁髹黑漆，内髹红漆。棺底椁上置三根垫木。彩绘漆木棺目前考古发现仅见六具，例有湖东北魏一号墓、湖东编组站北魏墓群、大同二电厂北魏墓群 M37、大准铁路北魏墓群 M9、沙岭壁画墓 M7。另在宁夏固原出土一具北魏彩绘漆棺^[5]，与大同出土漆棺装饰题材一样，时代相近，在此一并讨论。

北魏棺木的形制以大头小尾，即前高宽后低窄为其时代特色。棺盖前端多呈平齐或弧状，盖板随之呈平板状或拱形。另亦有棺盖呈拱形，前端正中向前突出呈尖状，为圭首形。此类棺型目前考古材料最早见于内蒙古察右中旗七郎山墓地（图 1），属拓跋鲜卑遗存，时代约在定都平城前后，有学者以为是五世纪中叶或五世纪末^[6]。墓地 M7 出土的此类棺型表面即施黑漆。

大同湖东北魏一号墓出土形制相同的漆木椁和漆木棺，整体呈大头小尾状，与上述内蒙古察右中旗七郎山墓地 M7 棺型相近。盖板隆起呈拱形，平面呈前大后小之梯形，前端呈圭首形。木椁内外髹黑漆。椁内棺下的棺床外髹黑漆，其上绘白色忍冬花纹。木棺棺板外经过涂灰填密、褙布、刮漆灰、打磨等工序后，髹涂黑色底漆并打磨，然后以朱红、白两色彩绘，朱色为主色调，结合黑、白搭配，华丽精美。宁夏固原出土彩绘漆棺亦是此类棺型。其他漆棺残破，其形制不清。

彩绘漆木棺主题图案有多种，有历史故事类、现实题材类，也有纯粹图案类。

大同二电厂北魏墓群 M37 出土的漆绘彩棺，漆棺顶部已残缺，只可辨大头小尾状。漆棺髹红漆为底，漆棺满身以白彩、黑色彩绘，惜多数图案不清。棺身多以白色联珠纹带为分界，绘制图案。棺前挡可辨上部有白联珠圈相接，圈内相间绘童子、瑞兽。还可辨有著鲜卑服的手持杯坐于曲足案旁。棺两侧板上部，整体布局以白色联珠圈与黑线组成的对波状环形相套，形成若干圆弧三角状或菱形区域，其中填人物、动物、人物骑兽纹等。由白色联珠构成的联珠圈圈圈相切呈四方连续状，大白联珠圈与圈之间绘由小白珠围成的小联珠圈。对波由双线构成，一条黑线，一条为双黑线之内涂白彩，白彩上绘黑联珠，且对波的上部单黑线在外，下部则黑线居内，交替变换。波形相交之处绘兽面。棺侧板底部白联珠圈相接，圈内相间绘童子、瑞兽（图 2）。

大准铁路北魏墓群 M9 出土二具漆棺，一棺髹红漆，一棺髹黑漆，二棺下置木质棺床。红棺以髹红漆为底，漆棺满身以白彩、黄彩（年久已变白）、黑色彩绘，惜多数图案不清。以白色联珠带呈圈状或菱形划分整体画面。残存的前挡两侧各有四道白联珠带，二二一组分列左右，中间绘白色联珠圈，圈内图案不清。中部图案最上层为黄色绘的奇禽瑞兽，多为凤鸟相对排列。之下为手持乐器的髡发伎乐童子，两侧各约 5 人。可辨的有双手执竖笛吹奏的，有弹琵琶、阮咸的，有打腰鼓的。人物以黑彩勾勒，卷发，长袍，足蹬皂靴，体态丰腴，生动活泼。人物之下中央用二条黄色联珠纹带绘成人字坡形，人字形下的三角形处绘一走兽动物。再下便是由白色联珠构成的各式几何形，内置奇禽瑞兽与花草纹（图 3）。右侧板一端外缘饰联珠纹、莲瓣纹，内侧为白联珠纹二道，板心用联珠纹带组成对波状圆角菱形四方连续图案，

内填虎等瑞兽动物。中部还见人物，仅可辨头戴鲜卑帽。左侧板外缘饰联珠纹一道，内饰莲瓣一周，中部有联珠纹带组成的圆角菱形的四方连续图案，但多数残破不辨。内填人物、鹿、虎、虎捕鹿等。盖板四周绘莲瓣一周，以纵轴线为中线划为左右二部分，外侧用联珠纹圆角菱形四方连续图案一排，内填动物，可辨有虎。内侧也绘较大的圆角菱形联珠纹四方连续图案，联珠略大，内填虎等动物。人物、兽鸟，黑彩勾轮廓，内填白彩。

湖东北魏一号墓出土漆椁与漆棺、漆棺床。彩绘漆椁因棺身部位不同有三种不同的联珠圈纹组合图案。漆绘棺侧板边框与后挡的边框的联珠圈纹相切以二方连续排列，圈纹以白色小圆环相接，圈内绘童子与缠枝花纹。漆棺左侧板图案由多个联珠圈纹两两相切组成上下两排复合图案。现残存五组联珠圈纹，圈与圈相切处，左右横排以兽首咬合衔接，兽面形象与大同北魏墓出土的鎏金铜铺兽兽面相同。联珠圈纹上下纵列以白色小圆环衔接。各联珠圈纹中央均绘一姿态各异手持乐器的伎乐童子，周边以朱红色绘繁缛的



1. 漆棺



2. 侧板图案

图2 大同二电厂北魏墓群M37出土的漆绘彩棺



图3 大准铁路北魏墓群M9出土漆棺前挡

忍冬花纹。圈纹相切产生的菱形格内也分别绘伎乐童子及忍冬纹。联珠圈外四分，两两相对处绘云涡纹，另外相对之处则为红彩带。童子发髻上挽，圆脸，细眉大眼，上身裸，下着犊鼻裤，跣足，臂绕帔帛向后飘扬，两腿呈交叉或胡跪式，体态丰满，四肢丰腴，颈部白彩绘珠形项饰，戴白色珠形臂钏、腕钏和脚钏。由于画面漫漶不清，童子有翩翩起舞和手执乐器的乐舞伎，可辨识的乐器有排箫、横笛（图4，1）。棺盖前端呈圭形，边框绘连续相切的联珠圈纹九组，圈纹之间套绘圆角菱形联珠圈，由中央及两侧渐小呈二方连续排列。联珠圈间用白色圆环相连，菱形相间处绘兽面，上下两端绘白环。圈纹与菱形相套形成若干圆弧三角状或菱形区域，三角内相间绘童子与奇禽瑞兽，菱形内饰忍冬纹（图4，2）。

漆棺后挡板中部绘中国传统木构建筑式样的门楼一座，白色出檐屋顶微向上翘，屋脊上置鸱吻。朱色大门以细墨彩勾画轮廓，左扇门向外半启，门内一人头戴白色尖圆顶窄缘帽，着圆领窄袖黑色衣，腰系带，探身翘首前视。门外两旁各绘左右对视的守门侍者，侍者曲身呈胡跪式，双手置于膝上胸前，均头戴白色尖圆顶四檐向上翻卷帽，着圆领窄袖红色衣，腰系带。侍者身后用朱红色绘一棵银杏状阔叶树（图4，3）。

漆棺床的露白之处，在黑色为底的漆面上以白色单线绘缠枝波状忍冬花纹（图4，4）。

沙岭壁画墓出土的漆片^[7]，从清理发掘来看，漆皮大量堆积于墓室中部呈东西向长条状分布，正是一般墓室内棺木所在位置，因此应是漆棺上的残片。图像有墓主人夫妇像、宴饮庖厨、出行、扬场、侍奉、车马、武士等。其装束均与大同北魏墓出土的陶俑相同，为鲜卑人风格（图5）。以现实题材为主题纹样，但又不乏西域风格的图案。如侧边的对波状忍冬纹，与云冈石窟第9、10窟的忍冬纹相近。

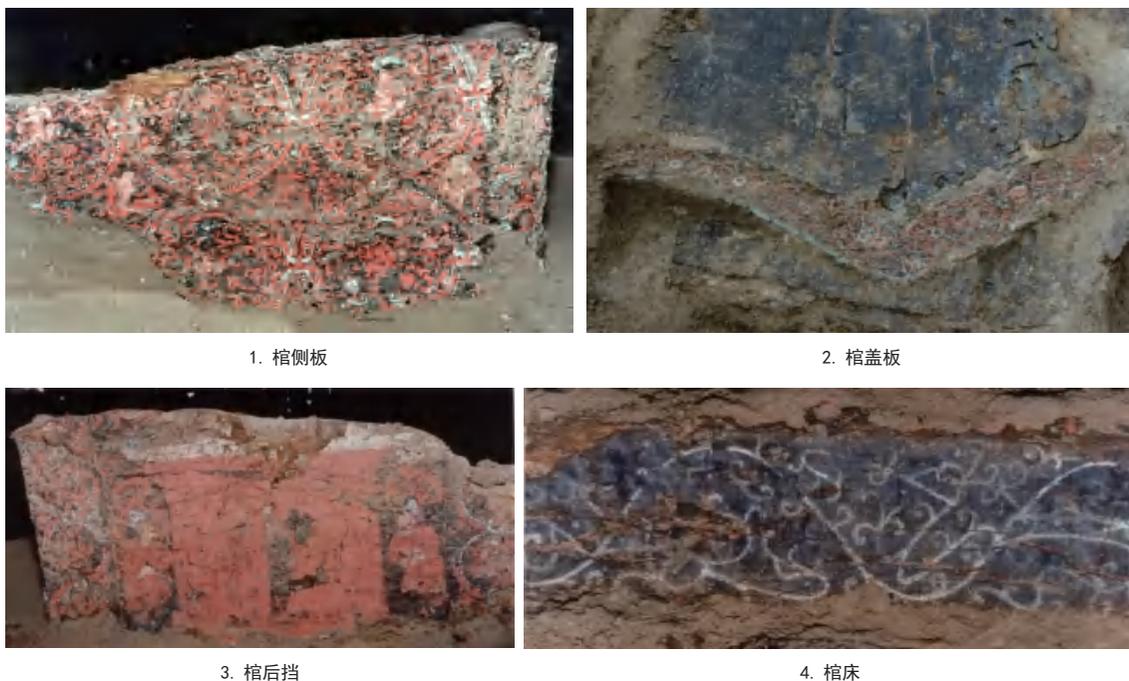


图4 大同湖东北魏一号墓出土的漆棺



1. 墓主人夫妇像



3. 庖厨图



2. 隶书题记



4. 扬场图



5. 各种人物

图5 大同沙岭壁画墓出土的残漆片
(采自《文物》2006年第10期)

宁夏回族自治区固原北魏墓出土的彩绘漆棺残片，棺已残毁。其形制与湖东北魏1号墓漆棺相近。棺盖顶部中央纵向绘一条蜿蜒流动的银河，银河之上两侧屋宇内端坐“东王公”、“西王母”，屋顶之上立鸟，两边各有日月轮。屋宇之下为对波状四方连续的忍冬纹，内填珍禽瑞兽。盖板四周边为波状缠枝忍冬纹。前挡以波状忍冬纹为边框，上部屋宇内绘著鲜卑服坐榻背依屏，右手举杯左手握麈尾的墓主人坐像及两侧站立的男女侍从。屋下有大门，门楣两端呈梯形状，横楣上有莲花门簷。门楣外侧各有四出三叶忍冬纹，其下即门外两侧各残存一身有头光裸上身的力士像。棺左右侧板绘三角火焰纹相间的孝子故事、莲瓣纹及狩猎图、其间以联珠圈与联珠龟背几何纹相套叠加呈四方连续排列，形成若干半圆及环状区域。联珠龟背各边

相接处饰圆形小花苞。联珠圈外绕一圈云涡纹，内分四个区域，左右填入对兽、对童子，下为忍冬纹相背，联珠圈间的若菱形处的三叶忍冬从上下龟背相交外伸出，似四出三叶忍冬纹。图案中间开直棂窗，窗内有男女二人。漆棺的边框有波状忍冬纹、缠枝波状忍冬纹、横向或纵向交波状忍冬纹，波内填珍禽瑞兽或忍冬纹（图6）。棺上漆画以朱漆为地人物以墨线勾勒，



图6 固原北魏墓出土的彩绘漆棺
（采自宁夏固原博物馆《固原北魏墓漆棺画》）

可能是当地鲜卑族工匠制作。其题材又有现实的，又有道教神仙题材，又有佛教的力士、童子，又有儒家的孝子故事，释道儒并举，各种忍冬、联珠、三角火焰等图案是随佛教从西方传入的，赋有时代气息。“无论是飞升成仙还是进入净土，都是一个摆脱尘世间痛苦的好去处。”反映了“北魏鲜卑的多样性以及多神崇拜的复杂心理”^[8]。

湖东编组站北魏墓出土的漆棺均为残片。从残存的漆片可以看到，漆棺以大颗椭圆形联珠带横向为界纹，之上为缠枝忍冬纹、缠枝葡萄纹，之下为联珠圈相切，相切处系莲瓣带。圈内有珍禽瑞兽、人物，人物可辨有拉弓狩猎者。另还有满脸胡髯的墓主人及头戴鲜卑帽的侍者、壶罐、树木、忍冬纹等。联珠圈构成与二电厂北魏墓群 M37 的相近，二条黑线间涂白彩，白彩上绘黑联珠。且此种线条还用于表现珍禽瑞兽的身体（图 7）。

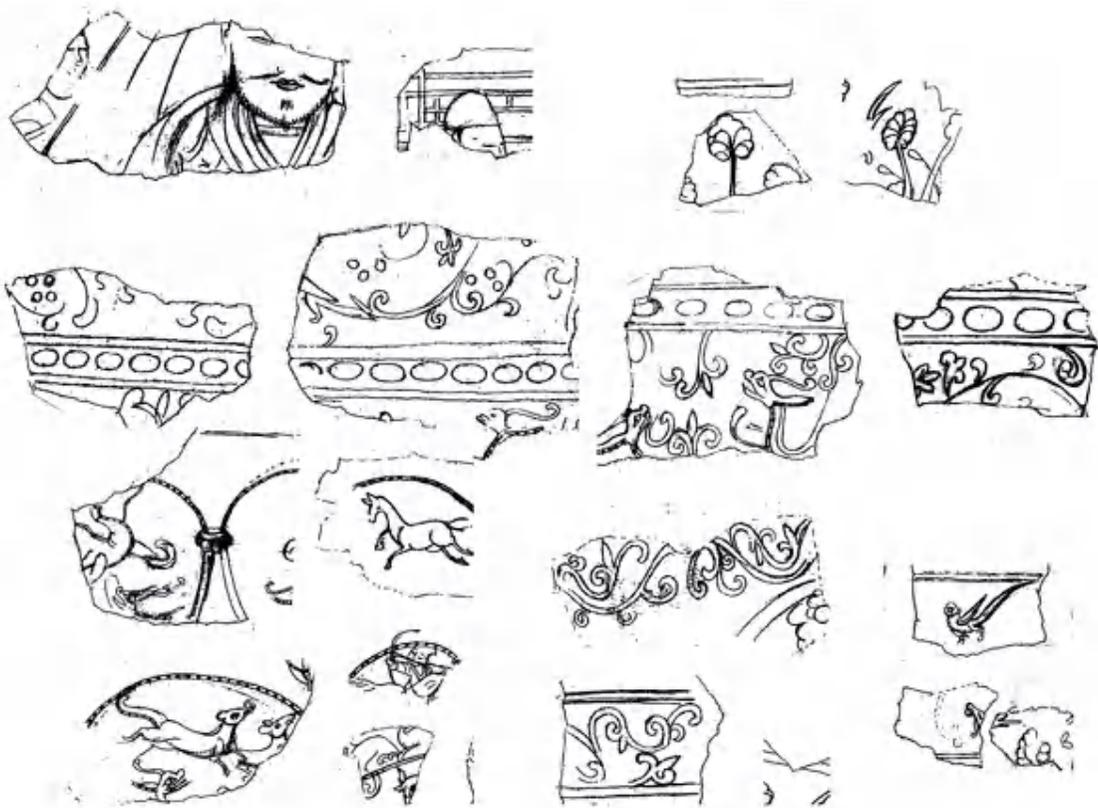


图 7 大同湖东编组站北魏墓出土的漆棺残片（高平传绘）

以漆棺做葬具是中国古代传统葬俗，目前考古材料所见最早的漆棺见于河南安阳殷墓，多次发现木棺上髹漆，“棺上一般涂红、黄色漆，有的涂漆数层。少数棺上还有彩绘，有粉红、杏黄、黑、白等四色，彩绘的图案不甚清晰，多以三角、圆圈、圆点等几何形花纹组成”^[9]。

汉时漆棺成为达官贵人的偏好，《后汉书·志第六》记“诸侯王、公主、贵人皆樟棺，洞朱，云气画。公、特进樟棺黑漆。中二千石以下坎侯漆^[10]”。战国至汉的漆棺多发现于南方

楚地，装饰纹样有龙纹、鸟纹、蛇纹、虎纹、鹿纹、羽人纹、神兽纹、仙山纹、璧纹、云气纹、几何纹等，反映了当时人们流行的纹样及丧葬观念、审美趣向。三国吴朱然墓出土二具漆棺，前室的1号棺，外髹黑漆，内涂红漆，趋于简洁^[11]。江西南昌东吴高荣墓出土三副保存完好的朱漆棺，随葬漆器15件^[12]。江苏南京仙鹤观东晋墓M6、M2均出土二具漆棺均髹黑漆，出土漆器20余件。有篋、耳杯、盒、盘、盏、唾壶、器盖等，漆器口沿及外缘多包镶铜钿，器腹及盖面还贴镶柿蒂形铺首和其他形状铜饰件，这些工艺多能追溯到中原东汉西晋墓葬，说明其间的承袭关系^[13]。

北魏时期漆棺的图案与古代漆棺装饰相比，不见云气纹、璧纹等，奇禽瑞兽不在云气中穿行，而是奔跃于联珠圈内，动物形态也更具有现实意义，有其独特的时代风格特点。传统与外来元素并存，异域风格浓郁。前者有殿堂屋宇、墓主人、庖厨生活、狩猎等，后者有缠枝忍冬纹、联珠圈纹、童子及胡人图案等。总的来说有二大类，一是以现实题材为主，一是以西域风格的图案为主，但二者又互相交融。前者以沙岭壁画墓M7漆棺、固原漆棺前挡为首，后者有湖东一号墓、二电厂M37、大准铁路M9、固原漆棺侧板等漆棺为例，图案结构不再是传统的横向并列式，而是网状结构式。

就目前所发现的北魏彩绘漆棺的图案较比同时期彩绘木棺、墓葬壁画的题材略显不同。彩绘棺及壁画所见狩猎、宴饮、出行仪仗、庖厨等图像均见于漆棺，历史故事题材目前则仅见于漆棺之上，而大量面积较大的图案式纹样，如各式联珠纹圈相套、相切等组成的图案，目前仅见于漆棺以及同时期的纺织品。

二、北魏漆棺的外来风格

北魏漆器装饰纹样中最具外来风格的有联珠纹、忍冬纹、葡萄纹等，动物纹中是有翼神兽等^[14]，还有胡人神异而新颖。关于固原漆棺的外来风格，罗丰先生在其大著《胡汉之间：“丝绸之路”与西北历史考古》之四《北魏漆棺画中的波斯风格》中曾有详尽的论述^[15]。

联珠纹流行于平城时期，可谓是随处可见。在瓦当、石柱座、石床、石砚、金属饰件上也多雕联珠圈纹，金头饰与银耳杯上焊嵌联珠纹等。联珠既有圆珠形，也有圆珠内又套小圆珠的。云冈石窟的雕刻中也是常有表现，如装饰在佛像僧祇支的边缘、背光、菩萨冠饰、臂钏之上、龕楣边框等等。漆器上的联珠有多种表现，联珠圈内填珍禽瑞兽、童子等；大大的椭圆联珠带为界纹；以联珠带为各式几何状相切相套，如环状与环状相切、龟形与环形相套、环形与菱形相套、圭形与环状相套等等。而以联珠纹为骨架组成的各式图案，是一种典型的波斯纹样。萨珊织锦是采用联珠纹最普遍的物品，在埃及、印度诸地亦发现有类似的图案^[16]。而在中国古代传统内容中找不到这样所能承袭的例子，虽也有联珠图案，如瓦当等，但如此复杂的结构来的比较突兀且应用广泛，应是受外来风格的影响，西风东传而来。

联珠纹图案在中国传入到流行再到融合的过程即大致出现于南北朝，在隋代开始流行，在唐朝达到兴盛。和中国本土的装饰纹样融合这一图案形式得到延续，实质上是中西文化交

流高潮的写照。在联珠圈东渐的过程中，这种大量包含着异域风格动物、人物乃至神祇图像的联珠纹样，应当是备受中国民众喜爱的外来形式。也融人们自身的文化理解 and 艺术形式。萨珊式联珠纹的圈内主题纹样多为单独纹样，如翼马、犬、狮子、象、野猪头、骆驼、鸾鸟、半兽半鸟的森穆夫等，这些纹样因被赋予了浓厚的宗教意义^[17]。北魏人则加入了自己所喜爱和流行的图案，如童子、莲花、奇禽瑞兽等图案。是北魏平城时期出现的新鲜图案，也无疑是萨珊艺术与佛教艺术相结合的结果。不仅联珠纹，联珠纹外围的云涡纹也有十分强烈的异域气息。早在希腊艺术中就流行，主要用于图案边饰，并在亚历山大东征期间传入东方，特别流行在中亚地区的希腊化艺术中，在中国的西北地区也十分常见^[18]。同样流行于北魏，最常见于漆绘物上。

漆棺的前挡、侧板边框等均用各种繁简的波状、对波状、交波状、龟背与环状相套忍冬纹等构成，还有四出三叶忍冬纹等。忍冬纹是来自于希腊的纹样，已为大多数专家所论及。北魏平城出土的遗物、云冈石窟是随处可见，其意义非凡^[19]。

漆棺中外来的人物形象有众多的童子、伎乐人物及胡人形象。

胡人形象有湖东北魏一号墓出土的漆棺后挡中国传统建筑门楼两侧左右的守门侍者。侍者胡相，均头戴白色尖圆顶四檐向上翻卷帽，着圆领窄袖朱色衣，腰系带（图8）。半启门

内一人头戴白色尖圆顶窄缘帽，着圆领窄袖黑色衣，腰系带^[20]。大准铁路M9漆棺前挡绘手持乐器的髡发伎乐童子，两侧各约5人。人物以黑彩勾勒，卷发，长袍，足蹬皂靴，胡相十足。结合平城出土的胡人资料^[21]，此二种胡人服饰具现实意义，是目前平城考古资料中较为少见的胡人形象。云冈石窟窟门两侧、北魏墓葬门口两侧的门神除武士外，多是裸上身斜披络腋、襜鼻裤，跣足或着军衣，帔帛环背绕肘



图8 大同湖东北魏一号墓漆棺后挡的胡人

飘于身侧，双手执兵器的力士，有的为三只眼，与固原漆棺前挡门两侧的力士相近，具有信仰上的意义。而作为门吏的胡人应是现实生活的反映，是墓主人将以胡为奴延续或“享受”到死后的世界中。

伎乐形象平城考古资料并不少见，云冈石窟更是集大成者，但卷发、着长褶衣、足蹬靴的伎乐人物还是独例，其面貌是胡人无疑，同样应是平城时期现实生活的写照。

佛教艺术中称童子为夜叉。夜叉是梵文“Yaksa”的译音，意思是“捷疾鬼”、“能咬鬼”、

“轻捷”、“勇健”。《维摩诘经·佛国品》曰：“并馀大威力诸天：龙、夜叉、乾闥婆、阿修罗、迦楼罗、紧那罗、摩睺罗伽等悉来会坐。”鸠摩罗什注：“（夜叉）有三种：一在地，二在虚空，三天夜叉也。地夜叉但以财施，故不能飞空，天夜叉以车马施，故能飞行。”因其轻捷勇健成为佛的八部护法之一。北魏漆器纹样中的童子模样与云冈佛教艺术中的童子相近，多裸上身，着犊鼻裤，肥满丰腴。发髻略有不同，漆棺的童子多发髻高挽，而石窟的童子多逆发或垂髻等。但都与中国传统纹样的童子是不同的，具有浓厚的外来气息。朱然墓出土的童子对棍图漆盘，盘中央画两个儿童在山前空地作舞棍的游戏。儿童头大、四肢短而丰腴，身着红色肚兜，下身裸，认真稚拙，别致清新。再如中国丝绸博物馆收藏的唐对波童子纹锦，织物以北魏常见的对波纹为骨架，相对的环内有两个相对的童子、相对的鹿、相对的葡萄与鸟。童子身着蓝绿色无袖衣，长至膝上，腰系浅褐色丝绦，一手微曲下垂，另一手中握一宝珠，上举至头顶。一脚踏于莲花之上^[22]。同样是上着衣、下身裸，虽然作者以为是莲花化生童子，但形象、衣饰仍是中国传统的童子样，与北魏的童子在衣饰、发髻、身体、姿态等方面均不同，这就蕴含了时代审美趣向和人们喜爱的不同（图9）。

漆器本是中国古代传统器物，而北魏漆器上绘制的图案外来风格浓郁，足证当时中西文化交流的盛况。

三、漆棺纹样与同时期的纺织品图案

漆棺图案的骨架可借用纺织品图案用语，有对波状、交波状、联珠圈相连的簇二骨架、联珠圈相切的簇四骨架、联珠圈与菱形相套的套环、联珠圈与龟背相套的套环等^[23]，其他质地的器物上少见如此繁复的纹样，而与新疆出土的差不多同时期、稍晚些时期的丝绸图案相近，均为模拟西域风格的骨架排列^[24]。漆器是中国古代的传统艺术，而漆器上的纹样则充满异域风格，与纺织品图案相近，是使用者使然，还是工匠的原因，只是绘一种流行的纹样？

对波状图案，由两条波形曲线相对合而成。北魏漆器中二方连续的对波纹见于司马金龙墓出土的漆画屏风木框、固原漆棺两侧板开窗像周边、盖板圭形前端、沙岭壁画墓M7边框漆片等。四方连续的则见于固原漆棺盖板银河两岸、棺侧板开窗的四周。前者常出现于云冈石窟第9、10窟各式纵向环状忍冬纹类。后者织锦图案见于中国丝绸博物馆收藏的北朝对狮对象牵驼人物锦、对波狮凤羊纹锦（图10）^[25]。类似的图案结构也见于平城出土的雁北师院北魏墓群M2和宋绍祖墓出土的陶马马鞍之上、陶车门上，呈四方连续分布。

交波状，由两条波形带相对相交而成。固原漆棺的交波状忍冬纹由二条波形带上下相交呈环形，一环由环顶伸出二波状忍冬纹相对，一环自环底托出珍禽瑞兽。

二电厂M37的漆棺画，左右侧板上部图案构图与固原北魏漆棺侧板画类似，纹样整体布局是以联珠圈与对波状环形或龟背形相套，属套环骨架，与中国丝绸博物馆收藏的北朝套环动物纹锦的图案结构相近（图11）。此锦的图案由套环与龟背几何纹相叠加，形成若干半圆及环状区域，其中填入对兽、对童子、卷云以及忍冬纹，联珠圈外还有一圈云涡纹。“龟

背、套环或联珠是北朝丝织物中十分常见的几何形骨架”。也与新疆阿斯塔那 M170 出土的团窠卷云对兽对凤纹锦的图案结构有同工异趣之妙^[26]。真正的锦就出现在甘肃敦煌石窟第 125-126 窟间发现的有太和十一年题记的北魏刺绣，刺绣原物应是佛幡，其边缘刺绣由圆圈与六角联珠龟背形相套，形成若干多边形区域。圈内外左右上下相对饰忍冬纹。龟背上下各延伸纵向的三点联珠。刺绣据专家研究认为是由平城一带被人带到敦煌来的^[27]。

联珠圈相连的簇二骨架见于湖东 1 号墓漆棺盖板、侧板、后挡等部位的边缘。相类的纹样多见于云冈石窟，如



- 1、2、3. 大同湖东北魏一号墓漆棺
- 4. 三国吴朱然墓童子对棍图漆盘
(采自《文物》1986 年第 3 期)
- 5. 大准铁路北魏墓群 M9 漆棺
- 6、7. 大同二电厂北魏墓群 M37 漆棺
- 8. 唐代对波童子纹锦
(采自赵丰、齐东方《锦上胡风》)

图 9 童子形象

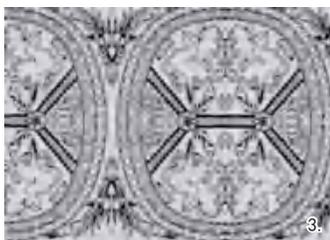
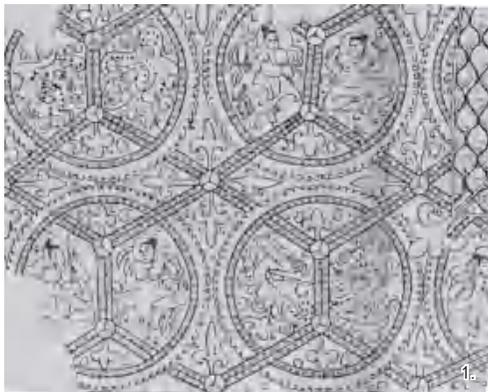


1. 北朝对狮对象牵驼人物锦
(采自赵丰、齐东方《锦上胡风》)



2. 宁夏固原北魏墓漆棺盖图案
(采自宁夏固原博物馆《固原北魏墓漆棺画》)

图 10 对波骨架



1. 宁夏固原北魏墓漆棺侧板 (采自宁夏固原博物馆《固原北魏墓漆棺画》)
 2. 大同二电厂北魏墓群 M37 漆棺侧板
 3. 北朝套环动物纹锦复原图 (采自赵丰、齐东方《锦上胡风》)
 4. 新疆阿斯塔那北朝 M170 团窠卷云对兽对凤纹锦复原图 (采自赵丰、齐东方《锦上胡风》)
 5. 敦煌发现的太和十一年北魏刺绣 (采自《文物》1972 年第 2 期)

图 11 套环骨架

第19窟、第9、10窟各式横向环状忍冬纹，还有第6窟门框、第6窟方柱天井东南隅梁上，环内是花纹或动物。还有第9窟前室北壁门框，是环状与龟背状相连，内填动物与童子。

簇四骨架也称作球路，用卷云、联珠或卷绳等纹样构成环状团窠，再将各团窠四方相联，骨架内填有成对的动物纹，骨架外的宾花图案或为对兽或为十样花^[28]。湖东1号墓漆棺侧板的联珠圈相切构成的簇四骨架图案，与中国丝绸博物馆收藏的团窠联珠动物乐舞锦图案结构相近（图12，1、2）^[29]。锦片由卷云圈构成簇四骨架，并向四方连续展开，在经向的骨架连接处用兽面铺首作纽，在纬向的连接处则以八出小花作纽。卷云圈内纹饰从上至下分四组，有象上琵琶纹骑马射鹿纹、对人对兽纹、对人纹^[30]。而湖东1号墓漆棺联珠圈横向连接处也为兽面，纵向则为小圆环，联珠圈外也有卷云涡纹。新疆阿斯塔那也出土一件联珠狩猎纹锦，不过联珠圈的经向、纬向相接处均以莲花作纽。《北齐书》卷三九《祖珽传》记祖珽与友人“为声色游。诸人尝就宿，出山东大纹绶并连珠孔雀罗等百余匹，令诸姬掷樗蒲赌之，以为戏乐^[31]”。推测此处的连珠，是联圈珠内饰孔雀，是当时常见的织物纹样。

湖东一号墓联珠圈外围绕不完整圈形、两两相对的涡纹也见于香港贺先生收藏的北朝锦缘绣片^[32]，类似于波斯题材（图12，3）。

漆棺上各式以联珠纹为组织结构的纹样，大多可以在差不多同期的丝织物上找到它们相同的或类似的纹样。我们不敢确定北朝时有漆器所绘那样的纺织品，但北魏漆工选择这些具有西亚风格丝织物上的纹样结构绘制于漆棺之上，说明这种纹饰结构已被人们所喜爱和广为流传。

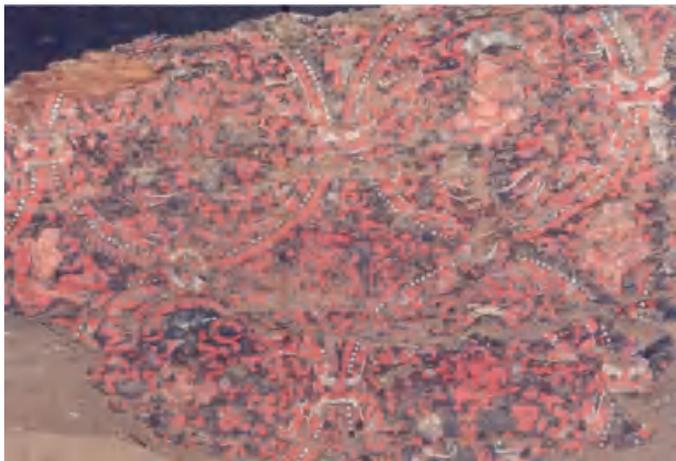
文献所载北魏时纺织纹样有仙人纹，如《魏书》卷六一《毕众敬传》：“众敬临还，献真珠珙四具、银装剑一口、刺虎矛一枚、仙人文绶一百匹。”此仙人无疑是宗教人物。《魏书》卷一百一十四《释老志》记仙人成公兴与寇谦之入嵩山隐遁，“兴事谦之七年，而谓之曰：‘兴不得久留，明日中应去。兴亡后，先生幸为沐浴，自当有人见迎。’兴乃入第三重石室而卒。谦之躬自沐浴。明日中，有叩石室者，谦之出视，见两童子，一持法服，一持钵及锡杖。谦之引入，至兴尸所，兴欬然而起，着衣持钵、执杖而去。”此二童子乃仙童也。之后的神瑞二年十月，寇谦之“忽遇大神，乘云驾龙，导从百灵，仙人玉女，左右侍卫，集止山顶，称太上老君。^[33]”此处仙人也有可能是仙童。如上所述，漆棺中的童子与中国传统的童子模样、发式、服饰都不同，所以推测有可能北魏人实际所织所绘的仙人仙童形象借用了当时流行的佛教艺术中可爱的童子模样，不同于羽人也不同于儿童。

纵观漆棺所出墓葬的出土物，与其他北魏墓葬没有多少不同，固原漆棺墓的漆棺墓主人还穿着鲜卑服，所以漆棺的西方风格与墓主人身世关系不大。

这不竟让人联想到“荒帷”。荒帷如棺罩，是真正意义上的饰棺之物。丧葬所用帷帐起源很久，据《周礼·幕人》“大丧，共帷幕帘绶”。荒帷的设置乃是对死者生前居室中帷幄一类设施的模仿。大概为避免他人看到棺柩时产生恐惧或厌恶心理，在诸侯和大夫的丧礼中，常常要用白色的锦帛直接覆盖在棺上或如布囊一样套在棺上作为棺衣。有些高级贵族死后，还要另行专门设置一种类似房屋形的木构框架，其上面缝缀以布帛，作为装饰物笼罩于棺上，



1. 北朝团窠联珠动物乐舞锦
(采自赵丰、齐东方《锦上胡风》)



2. 大同湖东北魏一号墓漆棺侧板

所以荒帷又称墙柳。《仪礼·既夕礼》郑玄注云：“饰柩为设墙柳也……墙有布帷，柳有布荒”。贾公彦疏曰：“设墙柳也者，即加帷荒也。”据文献记载，棺罩周边的木框称为墙，上边的架木称为柳，整个棺罩亦可称为墙柳或柳，蒙于棺罩上面的布帛称为“荒”，围于四周的布帛称为“帷”^[34]。《周礼·天官·缝人》郑玄注：“孝子既见启棺，犹见亲之身，既载饰而以形，遂以葬，若存时居于帷幕而加文秀。”另一方面，在出殡时荒帷还可起到“华道路”的作用，如《丧大礼》郑玄注云：“饰棺者，以华道路及圻中，不欲众恶其亲也”。山西绛县横水西周倬国墓地“倬伯”夫人墓M1出土了迄今为止时代最早、保存最好和面积最大的荒帷痕迹。2007年，河南新郑战国古墓群M80也发现“荒帷”。荆州谢家桥一号汉墓曾出土四床质地各异、造型独特、纹饰华丽、做



3. 北朝锦缘绣片
(采自赵丰、齐东方《锦上胡风》)

图 12 簇四骨架

工精细的棺罩（荒帷）^[35]。北魏墓葬虽未发现过荒帷，也不见文献记载，但漆棺彩绘以纺织品图案，是否是借鉴荒帷之意，也未可知。北魏墓葬多出土石雕柱座，数量有一个、二个、三个和四个不等，一个柱座的功能有的是灯座，有的是镜座，也有可能是障座。而二个至四个则为障座，即帐座。帐形有横向单幅的障，也有四围的帐^[36]，与南朝出土的帐座功能相同。既有可能反映北魏人日常生活的设置，更是丧葬礼制中的棺饰，所以北魏有可能是随葬荒帷的，而漆棺的纺织品图案的彩绘有可能起荒帷之作用，或仿荒帷图案。

注释：

- [1] 王雁卿《山西大同出土的北魏石棺床》，《文物世界》2008年第3期。
- [2] 魏坚主编《内蒙古地区鲜卑墓葬的发现与研究》第七章《察右中旗七郎山墓地》页138，北京：科学出版社，2004年。
- [3] 资料未发表。文后未有注释者的考古资料均未发表。
- [4] 王银田、韩生存《大同市齐家坡北魏墓发掘简报》，《文物季刊》1995年第1期。
- [5] 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。大同市考古研究所《大同湖东北魏一号墓》，《文物》2004年第12期；宁夏固原博物馆《固原北魏墓漆棺画》，银川：宁夏人民出版社，1988年。
- [6] 吴松岩《七郎山墓地再认识》，《内蒙古文物考古》2009年第1期。
- [7] 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。
- [8] 诸葛恺《墨朱流韵》页120、121，北京：生活、读书、新知三联书店，2000年。
- [9] 中国社会科学院考古研究所安阳队《1969-1972年殷墟西区墓葬发掘报告》，《考古学报》1979年第1期。
- [10] 《后汉书·志第六·礼仪下》页3141，北京：中华书局，1965年。
- [11] 安徽省文物考古研究所《安徽马鞍山东吴朱然墓发掘简报》，《文物》1986年第3期。
- [12] 江西历史博物馆《江西南昌市东吴高荣墓的发掘》，《考古》1980年第3期。
- [13] 王志高、周裕兴、华国荣《南京仙鹤观东晋墓出土文物的初步认识》，《文物》2001年第3期。
- [14] 高峰、王雁卿、曹臣明《北魏漆饮食器的装饰及其纹样》，《大同大学学报》2013年第5期。
- [15] 罗丰《胡汉之间：“丝绸之路”与西北历史考古》之《四北魏漆棺画中的波斯风格》页67-73，北京：文物出版社，2004年。
- [16] 罗丰《胡汉之间：“丝绸之路”与西北历史考古》之《四北魏漆棺画中的波斯风格》页67-73，北京：文物出版社，2004年。
- [17] 尚刚《风从西方来——初论北朝工艺美术中的西方因素》，《装饰》2003年第5期。
- [18] 赵丰、齐东方《锦上胡风——丝绸之路纺织品上的西方影响（4-8世纪）》页95，上海：上海古籍出版社，2011年。
- [19] 王雁卿《云冈石窟的忍冬纹装饰》，《敦煌研究》2008年第5期。
- [20] 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。
- [21] 参见张庆捷《北朝唐代的胡商俑、胡商图与胡商文书》，《民族汇聚与文明互动——北朝社会的考古学观察》，北京：商务印书馆，2010年；王雁卿《北魏平城胡人的考古学观察》，《中国魏晋南北朝史学会

第十届年会暨国际学术研讨会论文集》页 567 — 577，太原：北岳文艺出版社，2012 年。

[22] 赵丰、齐东方《锦上胡风——丝绸之路纺织品上的西方影响（4—8 世纪）》页 212，上海：上海古籍出版社，2011 年。

[23] 对波、交波等骨架是丝绸纹样中名称，盛行于南北朝到隋唐。其实不止丝绸，同时也是装饰艺术中的流行纹样。详见扬之水《曾有西风半点香》之《“大秦之草”与连理枝——对波纹源流考》页 83，北京：生活·读书·新知三联书店，2012 年。

[24] 赵丰《中国丝绸艺术史》页 144，北京：文物出版社，2005 年。

[25] 赵丰、齐东方主编《锦上胡风——丝绸之路纺织品上的西方影响（4—8 世纪）》页 78、94，上海：上海古籍出版社，2011 年。

[26] 赵丰、齐东方主编《锦上胡风——丝绸之路纺织品上的西方影响（4—8 世纪）》页 66，上海：上海古籍出版社，2011 年。

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

[28] 赵丰《中国丝绸艺术史》页 145，北京：文物出版社，2005 年。

[29] 赵丰、齐东方主编《锦上胡风——丝绸之路纺织品上的西方影响（4—8 世纪）》页 88，上海：上海古籍出版社，2011 年。

[30] 赵丰《中国丝绸艺术史》页 88，文物出版社，2005 年。赵丰、齐东方《锦上胡风——丝绸之路纺织品上的西方影响（4—8 世纪）》页 88，上海：上海古籍出版社，2011 年。

[31] 《北齐书》卷三九《祖珽传》页 514，北京：中华书局，1974 年。

[32] 赵丰、齐东方主编《锦上胡风——丝绸之路纺织品上的西方影响（4—8 世纪）》页 12 图 8，上海：上海古籍出版社，2011 年。

[33] 《魏书》卷一百一十四《释老志》页 3050，北京：中华书局，1974 年。

[34] 王龙正、倪爱武、张方涛《周代丧葬礼器铜罍考》，《考古》2006 年第 9 期。

[35] 吉琨璋、王金平《千年奇遇的荒帷》，《中国文化遗产》2006 年第 2 期；楼淑琦《谢家桥一号汉墓出土“锦缘绢地乘云绣荒帷”的修复》，《文物保护与考古科学》2010 年第 3 期。

[36] 此例以云波里出土的帐座最为明显。见大同市考古研究所《山西大同云波里北魏壁画墓发掘简报》，《文物》2011 年第 12 期。

[基金项目：山西省文物保护科学和技术研究课题（2012-kg-31）]

浅谈开阖美学在福胜寺悬塑造像中的运用

张 进

内容提要：中国哲学讲阴阳，说阴阳化生人间万物。阴阳开启闭合，内蕴外张，谐和有度，才有世间精彩大美。所以正确的把握阴阳对待关系是我们认识世间万物的根本。本文以福胜寺弥陀殿中悬塑为研究对象，以小窥大，通过对悬塑构图布局、造型姿势、情态呼应等开阖美学运用的研究，达到对悬塑乃至整个寺观气场本身在“气”、“象”美学上的把握、认识，从而达到对福胜寺彩塑艺术价值和文物价值进一步认识。

关键词：开阖 势态 气象

作者简介：张进，男，汉族，1981年生，陕西省榆林市人，研究方向为写意雕塑创作与美术批评，中国（大同）雕塑博物馆创作员。

一、绪论

本文试图从中国美学入手，用开阖哲学理论作为切入点，通过分析弥陀殿悬塑造像的姿势造型、情态诗意、气象纵横来研究弥陀殿悬塑的艺术价值。通过自己对美学、哲学、画论、书论的粗浅认识和对该寺实地的考察，试图找到一条研究传统雕塑在形而上认识论的可能，同时希望通过对传统彩塑在修造规制、佛教人物印相、服饰等方面形而下的欣赏视界分析，为研究晋南地区元明佛教传播及本土化历史有着积极的意义。

二、福胜寺悬塑

福胜寺位于山西省新绛县泽掌镇光村，为全国重点文物保护单位。据寺内所存“尚书礼部牒”记载，该寺为唐贞观年间（公元627—649年）太宗李世民敕建，金大定三年（公元1163年）赐名“福胜院”，宋、元两代曾予补葺，明弘治十六年（公元1498年）又加以重修。整个寺院建筑错落有致，高低参差，座北向南，中轴线有山门、天王殿、弥陀殿、后大殿等四进院落，钟鼓二楼雄峙两侧，并衬以厢房、配殿，排列进然有序。

现存塑像主要集中在弥陀殿，此殿中彩塑为典型的元（主尊、胁侍、倒坐观音）、明（东西壁佛台上的坐像）遗作，其造型伦美、比例协调、空间合理，有着较高的历史文化价值和美学价值。彩塑在修造规制、佛教人物印相、服饰等方面保留了大量珍贵的历史信息，为研究晋南地区元明佛教传播及本土化历史有着重要的意义。

弥陀殿扇面墙北面的悬塑组像为倒坐观音（渡海观音）等七个人物形象，具体有：中间

的观世音菩萨、朝天子及善财童子一组，下部左右两侧各有一尊明王，底部中左侧为供养人及随侍，中右侧为一半人半鼠的人物。就构图整体结构而言，这组作品在设计上别具匠心，在人物、景物和彼此之间关系上安置得当，每个元素在构图中都起到不可或缺的作用，结构非常完整、严谨。在局部形象塑造生动传神的同时，画面整体感也非常强烈，这在山西其他寺庙的彩塑中并不多见。在平面布局上，作者巧妙地运用虚实形的关系、线条的流动感，准确地调动人物动态、法器、山石走势、水流、火焰纹和云朵的动势，将整个画面巧妙地串联起来，形成蜿蜒流动的气韵，大气而富于视觉感染力。尤其值得一提的是，这件作品中，水波纹的塑造明显呈现下大上小的变化趋势，暗示出了近大远小、由近及远的透视效果，这在山西省其他寺庙的同类作品中尚属罕见，有着较高的研究价值（图1）。



图1 福胜寺悬塑

三、美学中的“开阖”

开阖即开合，开是辟、放、动，阖是合、收、静、闭藏。《周易·系辞上》里说：“阖，闭翕也。”“一阴一阳之谓道”。鬼谷子在其《捭阖》一文中云：“观阴阳之开阖以命物”，可见“开阖之道”乃阴阳之理，亦是自然之法。开阖关系，既是掌握阴阳平衡的总原则，也是掌握事物的关键，一开一阖是事物发展变化的普遍规律。

美学中的“开阖”，多就其艺术造型规律而言的，包括对造型法则的规定性，物物如何相需和如何呼应等；二是形式营造所达到的心理观感，平衡抑或难受？三是对天、地、人三者关系的理解。

四、福胜寺悬塑中“开阖”美学的运用

4.1 对“姿”、“势”开阖美学的运用

“姿势”二字，是“姿”和“势”的合称，即物象的间架结构造型和对物象营造的动态、气势表述。“姿”更多的侧重为物象外在的形式、剪影、身姿和动作，“势”则多在物象内在蕴藉力量基础之上，而外化成为一种具有开阖、韵律的艺术形象，具有美学和诗学的特性，强调的是一种状态。所以，姿势二字，不光有形式、形体与造型规律追求，还有精神风韵呈现。作为美学品评对象重要的内容之一的“势”，在书法艺术里，其地位举足轻重。

4.1.1 构图中“姿”的开阖

(1) 构图的“下开上阖”美学运用

在中国画论里，对于构图中的开合关系论述多且精辟，《芥舟学画编》中“取势”里讲：

“如作立轴，下半起手处是开，上半收拾处是合。何以言之？起手所作窠石及近处林木，此当安屋宇，彼当设桥梁，水泉道路，层层掩映，有生发不穷之意，所谓开也。下半已定，然后斟酌上半，主山如何结顶，云气如何空白，平沙远诺，如何映带，处处周到，要有收拾而无馀溢，所谓合也。”^[1]

指的是笔墨从画幅下部万物繁杂中开启，紧张的生命个体、层层掩映的草木楼阁，皆在大地上生发无穷之意；而愈往画幅上面行进，远离了人，接近了天，慢慢归于平静，在平静中闭合，在平静中接近道家的“天地浑一”。这点上或许让我们的生命状态即刻便有了“等到风景都看透，也许你会陪我看细水长流”之感。弥陀殿扇面墙北面的悬塑组像符合这种下开上合的构图美学。这组悬塑构图中共有七个人物形象，主要形象为中间的观世音菩萨（渡海观音）、朝天吼及善财童子一组，下部左右两侧各有一尊明王，底部中左侧为供养人及随侍，中右侧为一半人半鼠的人物。就构图整体结构而言，这组作品在设计上别具匠心，在人物、景物和彼此之间关系上安置得当，每个元素在构图中都起到不可或缺的作用，结构非常完整、严谨。在局部形象塑造生动传神的同时，画面整体感也非常强烈，这在山西其他寺庙的彩塑中并不多见。在平面布局上，作者巧妙地运用虚实形的关系、线条的流动感，准确地调动人物动态、法器、山石走势、水流、火焰纹和云朵的动势，将整个画面巧妙地串联起来，形成蜿蜒流动的气韵，大气而富于视觉感染力。尤其值得一提的是，这件作品中，水波纹的塑造明显呈现下大上小的变化趋势，暗示出了近大远小的透视效果，这在山西省其他寺庙的同类作品中属于孤例。有着较高的研究价值。

“空间紧张理论”。在文艺理论里，有“起承转合”之说，在交响乐里，四个章节的情绪安排，我们懂得万事万物从生发、到高潮、到归以静合的过程。美国美学家苏珊·朗格便提出“空间紧张”理论：“构成一件造型艺术，不是靠一些互相并列的因素，而是靠那些互相影响的因素。各种因素的持续对比，形成了空间紧张（space-tensions）”^[2]

(2) “S”形构图的开阖运用

英国美学家威廉·荷加斯在《论波状线构图》

一文中说：

“如果没有S形曲线所增添的变化，会多么单调和缺乏图案感。这种曲线完全是有波状线组成的。”^[3]

在这组浮雕壁塑里，“S”构图的运用体现在两个图式里。一是渡海观音“S”形体态造型，婀娜慈悲，踏云而来，这属于画面中“S”线状在局部的体现（图2）。其二就是整个画面的“S”

形构图，从观音头部左上云层起，经过观音身体，在流云的线形引导下到观音右脚下部侍者和供养人处，形成一个较大且明显的“S”形曲线（图3）。

（3）正负形开阖的运用

在平面设计中，正负形的运用极广，所谓正负形的关系实际上是“图”与“地”的关系，就是由原来的图底关系转变而来，也称反转图

形，图形与背景交替显现，能把同一部分看作两个以上对象的图形。在我们日常生活里，当你注视一个物象的时候，这就是图形，其余部分就成了背景；但当你注视物象轮廓剪影之外的背景时，背景也成为图形。格式塔心理学家的试验表明，当一种简单规则的形呈现在眼前时，人们会感觉极为平静，相反杂乱无章的形使人产生烦躁之感，而真正引起人兴趣的形，则是那种介于两者之间的、稍微背离规则的图形，它先是唤起一种注意或紧张，继而是使观看者对其积极地组织，最后是组织活动完成，开初的紧张感消失。这是一种有始有终、有高潮有起伏的体验，是能引起审美愉悦的审美经验。

在这组悬塑里，渡海观音的身体扭动和画面构图的内在波状线条，极具曲变外张势态，与太极阴阳图式形同意合，是一种典型的正负形开阖关系（图4）。遥遥天际，芸芸苍生，我们看到是画面右边由开到阖、由天庭到下界普渡每位众生的阖的指向性；看到画面左半边右下部到天空万事合一的浑元状态。

（4）动作收放中的开阖美学

动作与姿势，通常相提并论作为一种形式感而言的。在福胜寺悬塑整个画面人物空间关系安排上，两尊明王像所有手臂、两腿均已打开，叱咤三界，姿态夸张，形成两个较大的开



图2 观音“S”体形



图3 悬塑“S”形构图



图4 悬塑“太极”图式

的气场视界。这种开的造型视界还有朝天吼的神态、半人半鼠人的惊愕，皆是对动作开启的展现。再看观音，轻微的动作扭动，大慈大悲，冥想和合，与前面所述几个形象形成鲜明的对比。这种动作上的开阖布局，更加增加了画面的动静、节奏对比的感染力。

4.1.2 “势”的开阖

(1) “势”的特点

“势”的蕴藏和展现，有顺势、逆势，有张势、敛势。紧张是收，是挤压、内敛、蓄积蕴含，还有膨胀到一定度时的爆破之前；松是舒展、是延伸，是事物休养生息时的松弛状态，是纵横之气、是剑拔弩张之气。顺势需贯气，贯气即顺势，张敛需有度。

吕凤子在他的《中国画法研究》一书中谈构图时曾指出：

“布阵”法向有二类，一张一敛，即因“布势”法只有二类，一张一敛。……张的力量是向外伸，状如辐射，会使人对之有大感、动感……敛的力量是向内集，状如辐凑，会使人对之偶深感、静感……故可说：画变有方，一张一敛；竭画之变，一张一敛。^[4]

“从‘势’的字源看，本作‘执’，后加‘力’以示‘势’是一种力的形式。这种力不是叫嚣怒张，而是一种内蕴的形式，展示了一个富于包孕的空间。”^[5]

中国书画中也讲“势”，说无势无味，无势乃平。飞流直下，一泻千里，笔墨淋漓，贯气流畅，说的是顺势。弯弓骑射，剑拔弩张，箭在弦上，引而不发；山崖悬石，欲崩还连；云卷云舒，一波三折；流云激湍，苍劲、悲壮，都讲的是在逆势中取胜。中国古代传统造像中也将“势”作为造型的美学追求，形体的舒展、线条的流畅，人物重心前倾时的欲走还留，等等，都是古代塑工匠师的独具匠心，也是前人对立体造像上开与阖的理解、把握。鸢飞鱼跃，花开花落。联势，生命联结至之势。体有其势，势势勾连。

生命的动化性。中国艺术重视静中生动，可将司空见惯的山川河流、花草房屋，赋予勃勃生机，呈现出内聚力量，外显动态的万千气象。动静结合，作为一美学理论，在中国的各类艺术里大放异彩，成为我们画画、书法较为重要的审美诉求和实践规范。中国哲学有“人不能两次趟进同一条河流”的高论，说的是运动的绝对性。“一种形态只有积蓄了一种力的内动并具外张性时，它才能使这一形态具有生命的动化性”^[6]，万事万物都处在运动当中。

(2) “势”的开阖美学在福胜寺悬塑中的运用

首先是渡海观音“抑左扬右”的体态“开阖”造型。左边身体微微弯曲，垂肩抬手，形成一个典型的扇形闭端，将观音婀娜的体段在含蓄中蕴藉、展现。右侧舒展的体态造型、流畅的弧度线形表达，将观音的健康之美、欲走还留动态恰如其分的呈现出来（图5）。

其次，“势”的开阖，表现在蕴藉和展现内在力度之美。在这组悬塑里，内在力量的蓄积的典型体现是造像中对南朝齐谢赫《六法论》里“骨法用笔”的诠释。在观音右脚脚踏着的朝天吼上，其圆目怒睁、利爪蓄力，尤其是朝天吼的两个头角（图6），造型犹如硬质利箭似



图5 渡海观音



图6 朝天吼

乎飞之既出，让人不仅联想到国画中腕力提起，笔笔见骨的北宗画派运笔，其性之刚，让人慨叹。这种内在的紧张关系的安排，是对“蓄势待发”开阖关系最好的概括。

4.2 对“神”“情”开阖美学的运用

造型的神态。中国艺术品评标准强调形神兼备，而且对神的追求尤为看重。“神”多藏于内，“情”则多是由内向外的感情显现，喜怒哀乐挂于颜，讲的是神合情开。神与情的关系实际上就是形和神的关系。朱良志先生在《取韵：追求生命的趣味》一文中这样论述“态度”二字的：

“态，即姿态，乃总体形式特点；度，是气度，指由态生发出的外在气韵风神。”^[7]

都说的是造型艺术中形象和神态合一的关系，有形而无神，形而下多显匠气，有神而无形，实为虚幻空谈。形不立，神无处着落。所以，“形神兼备”，形开才有神合。

福胜寺这组悬塑的在人物布局安排上，上下侧倚，左右呼应。观音在中，慈悲婀娜，从遥远的天宫驾云而来，下面两个明王，左右护行，威严备至。明王叱咤犷砺的表情，随侍和供养人表情凝重的神态，善财童子聪慧无邪，朝天吼圆目怒睁的向上表情和动态，下面半人半鼠者向上的惊愕，所有这几个形象，表情皆开启自然，夸张典型，将芸芸众生的生性情态在有限的空间里娓娓道来，其情亦真，其神动人。大象无形，大音希声，较之于这几个表情“大开”的形象造型，观音的婀娜体态、含蓄慈悲形成鲜明的“大合”对比。大爱无言，只有这种“大合”的“行慈境界”和气度，天地才会开合有度，精彩无限。这组悬塑里，各具情态的神情开阖关系，将悬塑造型中浪漫主义的诗意蕴藉和诗态表达淋漓尽致的展现出来，饱满生动，成为画面最精彩的一笔。

4.3 对“气”“象”开阖美学的运用

欣欣向荣，开天地氤氲之气。隋唐时期天台宗代表人物湛然认为，万物皆具有佛性。他说：

“故知经以正因结难，一切世间何所不摄？岂隔烦恼二乘乎？虚空之言何所不该？安弃墙壁瓦石等邪？ [8]

说的是佛性存在于一切存在之中，包括虚空这种存在。虽然他混淆了思维和存在的界限，极力将客观世界纳入主观世界之中。但这并不妨碍悬塑下部人间和地上万物对佛性开启的认识。

另外，从万物生长开合来讲，悬塑由下至上，水波纹从大到小直至消失，不仅体现出构图的透视远近（近大远小），还将形成近开远阖的天地氤氲之气象。构图下部，除了主体人物各具情态，还有山石云朵，氛围热烈。构图愈上愈近天空，云淡风轻，气象万千。“绚烂之极，归于平淡”，这是苏轼对生命旅程的概况。春能发生，夏能成长，秋冬能收能藏，由地及天，只有遵循阳阴惨舒的规律，四季才可能在大开大合的天地间交替显现出生机。

渡海观音自身所显现的形体是封闭的、有限的，将天地之理合于胸内；而身后汪洋大海，滔滔不绝，恒古不变，层层向外，将佛光普撒天地人间，形成一个无限“开”的气场。

澄怀方能气吞万象。中国美学讲有容乃大，只有将心打开，清心涤虑，才可能有纵横捭阖之气象，这也是佛的胸怀和境界，只有这种包容胸怀的开启，普渡众生，关照万物，才会有天地和谐思想之“大合”的哲学和美学意义。慈悲大度，智慧方能圆融，这是开阖之最高境界。

五、结论

开阖是技，也是道。中国哲学讲的生生不息到惟恍惟惚，就是一个由技达道的过程，就是一个万物并生，复归虚静，由开到阖的过程。在这个问题上，雕塑大家吴为山先生有精辟的概括，他将艺术境界分为三个层面，即诗性境界、哲性境界和神性境界，说的是由形而下开到形而上阖的过程。

在福胜寺弥陀殿的悬塑中，对构图开阖关系、空间开阖布局的准确安排和流畅的造型特点的把握恰恰体现的是悬塑造型规律中对诗性开阖的理解；而悬塑通过有限的空间造型中对形神和气象开阖美学的运用，将自身从形而下的造型规律里得以提升，达到对普渡众生的哲学诉求和神性的人文关怀上来，较好的阐释了中国传统美学开阖标准对彩塑艺术价值、文物价值在认识、探索和论证方面的方法论可能。所以，从美学角度探讨福胜寺悬塑的艺术价值，是一种切实和不可或缺的方法。福胜寺悬塑的艺术价值，对我们研究传统塑像风格及工艺、对传统文化的深入探讨和弘扬有着深远的意义。

参考文献：

- [1] 陈传席：《中国山水画史》，天津人民美术出版社，2001版。
- [2] 冯达文、郭齐勇：《新编中国哲学史》（上下册），人民出版社，2004版。
- [3] 葛路：《中国绘画美学范畴体系》，北京大学出版社，2009版。
- [4] 韩昌力：《如动如飞—气化思想与书画艺术》，南开大学出版社，2011版。
- [5] 韩玉涛：《写意论》，人民美术出版社，2009版。
- [6] 赖永海：《中国佛教文化论》，中国人民大学出版社，2007版。
- [7] 任继愈：《中国哲学史》（一二三四册），人民出版社，1963版。
- [8] 孙振华：《中国古代雕塑史》，中国青年出版社，2011版。
- [9] 王朝闻：《雕塑美学》，三联书店，2012版。
- [10] 王伯敏：《黄宾虹画语录》，上海人民美术出版社，1982版。
- [11] 王伯敏、任道斌：《画学集成》（明清分册），河北美术出版社，2002版。
- [12] 吴为山：《雕塑的诗性》，南京大学出版社，2007版。
- [13] 吴为山：《雕琢者说》，中国社会科学出版社，2002版。
- [14] 徐复观：《中国艺术精神》，广西师范大学出版社，2007版。
- [15] 俞剑华：《中国古代画论类编》（上下册），人民美术出版社，2007版。
- [16] 叶朗：《中国美学史大纲》，上海人民出版社，1985版。
- [17] 朱良志：《中国艺术生命的精神》，安徽教育出版社，2006版。
- [18] （英）威廉·荷加斯：《美的分析》，杨成寅译，广西师范大学出版社，2005版。

注释：

- [1] 王伯敏、任道斌：《画学集成》（明清分册），第603页，河北美术出版社，2002。
- [2] 苏珊·朗格著：《情感与形式》，见《如动如飞》，韩昌力著，第50页，南开大学出版社，2011。
- [3] （英）威廉·荷加斯著：《美的分析》，杨成寅译，第45页，广西师范大学出版社，2005。
- [4] 韩昌力：《如动如飞》，第353页，南开大学出版社，2011。
- [5] 朱良志：《中国艺术的生命精神》，第239页，安徽教育出版社，2006。
- [6] 韩昌力：《如动如飞》，第117页，南开大学出版社，2011。
- [7] 朱良志：《中国艺术生命的精神》，第248页，安徽教育出版社，2006。
- [8] 任继愈著：《中国哲学史三》之《金刚錍》，第46页，人民出版社，1963。

云冈石窟泥塑加固方法的研究

苑静虎 温晓龙 牛 春

内容提要：本文对云冈石窟彩塑壁画的保存现状及存在病害进行了调查，探索了云冈石窟彩塑壁画的病害机理和影响因素，通过对所选加固材料的测试分析和筛选，初步建立了合理的施工工艺路线。

关键词：彩塑壁画 病害调查 聚乙烯醇缩丁醛 施工工艺

作者简介：苑静虎，男，汉族，1962年生，河北省新城县人，文博副研究馆员，1983年开始从事云冈石窟科学保护，云冈石窟研究院文物保护修复研究室主任。温晓龙，男，汉族，1980年生，山西省大同市人，多年从事石质文物的保护工作。牛春，男，汉族，1977年生，山西省大同市人，多年从事石质文物的保护工作。

一、引言

位于中国历史文化名城大同市城西武州（周）山南麓的云冈石窟是中国石窟艺术中重要的组成部分，是世界石窟艺术史上公元5世纪中叶至6世纪初（中国北魏和平初年至正光年间）壮丽辉煌、璀璨夺目的篇章。云冈石窟始建于公元460年（北魏和平元年），兴盛于5世纪60年代至90年代，延续至6世纪20年代，是中国早期石窟艺术的代表作品。云冈石窟艺术以规模宏大、题材多样、雕刻精美、内涵丰富而驰名中外，以典型的皇家风范造像而不同于其他早期石窟，以融汇东西、贯通南北的鲜明的民族化进程为特色，在中国石窟艺术中独树一帜。云冈石窟以大量的实物形象和文字史料，从不同侧面展示了公元5世纪中叶至6世纪初中国石窟艺术风格及中国北方地区宗教信仰的重大发展变化，对中国石窟艺术的创新与发展有着重大贡献，具有其他早期石窟不可替代的历史、艺术、科学和鉴赏价值。

二、泥塑彩绘现状调查

1. 历史考证

查阅资料表明，云冈石窟在开凿后历代曾对云冈石窟进行过多次修整。唐贞观十五年（公元641年）由当地守臣对云冈石窟个别洞窟进行修建。还有资料表明唐代不仅修建第三窟后室的三尊“西方三圣”，还在第5、6窟还进行了包泥贴金。

但最为大规模修整的是辽代。据《金碑》：“辽重熙十八年（公元1049年）母后再修”，“清宁六年（公元1060年）又委刘转运监修”。研究资料表明：辽兴宗、道宗时期，辽皇室曾对

武州山石窟寺（现云冈石窟）进行过延续十年之久的大规模修整，辽代云冈的工程主要是于石窟前增建木构窟檐而成云冈十寺，它们分别为“一通乐，二灵岩，三鲸崇，四镇国，五护国，六天宫，七崇福，八童子，九华严，十兜率”。这是辽兴宗、道宗崇佛，在西京建寺的最大工程之一。寺成不足百年，“亡辽季世盗贼群起，寺遭焚劫，灵岩栋宇，扫地无遗”。同时第十三窟“修大小一千八百七十六尊”（为辽代题记）。第11窟西壁七立佛中的北面两尊（抗日战争时期毁）及中心柱面二胁侍菩萨、第35窟东壁释迦塑像和纲目纹石绿背光等均是辽代修整后的遗迹。^[1]

金代也进行过修整，金皇统三年（公元1143年）二月，由慧公法师化缘集资，“重修灵岩九楹、门楼四所”，“凡三十楹，轮奂一新”，这次修整历时三年半。^[1]

清代对云冈石窟也进行过大规模的修整，据《清代大石佛阁碑记》，清顺治八年（公元1651年）重建了云冈第5、6窟窟檐。又据《重建云冈寺记》“于康熙三十七年（公元1698年）4月5日起工至8月终告竣，修饰庙宇，庄严佛像其颜料价值并匠……工价，共用银一千六百两四钱七分”。乾隆三十四年（公元1769年）《重修云冈石佛寺记》载“又历多年，其所续建……以及金装佛像，移素诸佛，金身重整……”。同治十二年（公元1873年）《重修庙宇碑记》载：“废者修之，坠者举之，金装佛像……以迄过殿，无不焕然一新”。民国九年（1920年）《重修云冈石佛寺碑》记载“……光绪十七年装彩五佛洞，并修饰东西两楼，金装大佛全身……”。^[1]

现在不难看到古代修整石窟留下的痕迹，许多洞窟的色彩和包泥佛像以及岩壁上凿的圆孔均为古时维修所留。其方法是：圆孔内插入木楔，用麻绳相连成网状，再填泥塑像，最后贴金上彩。据推测这种方法早在辽金时期就在修整云冈石窟中应用了。十八窟明窗西侧，17窟东壁胁佛佛身都有银锭式木楔做为岩体裂隙的加固。

古代历次对云冈石窟修整大多是为了“庄严佛身”，消除残缺，使信仰者心悦诚服。

2. 保存现状调查

从现状看来，东部二窟（第1—2窟）、中部九窟（第5—13窟）及5窟顶部的罗汉殿都有泥塑彩绘，其中第5、6窟的前室的東西两壁还存有清朝的壁画。由于壁画和泥塑彩绘主要集中在五华洞（即9—13窟），因此我们对9—13窟的壁画和泥塑彩绘的保存现状作了一次详细的调查，结果见表1—表8。

表1 9窟前室

洞窟编号	9窟前室	
种类	数量和位置	保存情况
石胎泥塑	东壁 两尊 南壁 无 西壁 无 北壁 无	一般

木骨泥塑	南壁 无 西壁 无 北壁 无	
壁画	东壁面积的 10%，分布于下层两佛龕内及壁北端一纵列，上层中央佛龕内北侧大部分。 南面两柱面积的约 10% 南壁 少量 西壁 无 北壁 分布于东侧第一层佛龕内东半部及龕外东侧	东壁 一般 南壁 很差 北壁 一般

表 2 9 窟后室

洞窟编号	9 窟后室	
种类	数量和位置	保存情况
石胎泥塑	东壁 4 尊 南壁 无 西壁 2 尊，主像及其南侧各一尊。 北壁 1 尊	东壁 主像完整，最上层一尊很差，二、三层各一尊完整。 西壁 完整 北壁 较差
木骨泥塑	东壁 2 尊 南壁 无 西壁 1 尊，位于主像北侧上层。 北壁 无	东壁 上面的一般，下面的佛头丢失，很差。 西壁 完整
壁画	东壁面积的 30%，分布于南侧。 南壁 无 西壁面积的 30%，分布于主像北侧。 北壁面积的 5%，位于西侧甬道入口上方。	东壁 一般 西壁 一般 北壁 一般

表 3 10 窟前室

洞窟编号	10 窟前室	
种类	数量和位置	保存情况
石胎泥塑	无	无
木骨泥塑	无	无
壁画	西壁面积的 15%，位于下端佛龕龕内。 北壁 少量，位于西侧上下两佛龕内。	西壁 较差 北壁 一般

表 4 10 窟后室

洞窟编号	10 窟后室	
种类 \ 项目	数量和位置	保存情况
石胎泥塑	东壁 1 尊 西壁 1 尊	均一般
木骨泥塑	西壁 2 尊 北壁 1 尊	西壁 一般 北壁 很差
壁画	东壁面积的约 50% 南壁 少量, 分布于东侧顶部、下部, 西侧下部。 西壁面积的约 50%, 分布于南半部。 北壁 少量, 分布于主像周围。 顶部 少量	东壁 一般 南壁 上部很差, 下部一般。 西壁 较差 北壁 很差 顶部 一般

表 5 11 窟

洞窟编号	11 窟		
种类 \ 项目	数量	位置	保存情况
石胎泥塑	东壁 17 尊	底层南 1 尊	很差
		二层北 4 尊	2、4 龕很差, 其他一般。
		三层北 3 尊	3 龕很差, 其他一般。
		四层北 3 尊	3 龕很差, 其他一般。
		五层北 4 尊	较好
		六层北 2 尊	1 龕很差, 2 龕一般
石胎泥塑	南壁 12 尊	无规则分布	1 个很差, 2 个一般, 9 个较好。
	西壁 3 尊	下层 1 尊	较差
		上层 2 尊	完整
	北壁	无	
	中心塔柱东面 1 尊	主佛	较好
	中心塔柱南面 1 尊	一层	完整
	中心塔柱西面 1 尊	一层主佛	完整
中心塔柱北面 1 尊	一层主佛	完整	
木骨泥塑	东壁 1 尊	二层一龕	一般
	南壁	无	
	西壁 3 尊	下层北部	1 个一般 2 个很差
	北壁	无	

木骨泥塑	中心塔柱东面	无	
	中心塔柱南面	无	
	中心塔柱西面	无	
	中心塔柱北面	无	
壁画	东壁 约 22 平方米	一层约 3/4 的面积，及四、五层北侧。	一层北角很差，四，五层北侧很差，其它一般。
	南壁 少量	佛龕内	完整
	西壁 约占壁面总面积 30%	分布于上层北部，下层北部。	很差
	北壁 约占壁面总面积 10%	分布于北壁顶部	较差
壁画	中心塔柱东面约 20 平方米	一层	主佛背光两侧下方很差，其他较好
	中心塔柱南面少量	一层	完整
	中心塔柱西面约占壁面总面积的 70%	塔柱第一层下部	较差
	中心塔柱北面少量	一层	完整

表 6 12 窟前室

洞窟编号	12 窟前室	
种类	项目和数量	保存情况
石胎泥塑	无（均为石雕）	
木骨泥塑	北壁 5 尊，位于一层、二层主佛、二层狮子及两侧雕像。	很差
壁画	东壁 共约 6 平米，分布于一层及二层北侧。 南壁 约 3 平米，分布于一层。 西壁 共约 2 平米，分布于西壁北角及二层北侧。 北壁 少量，分布于一层及二层佛龕龕楣外，龕内佛的背光。	均较差

表 7 12 窟后室

洞窟编号	9 窟前室	
种类	项目和数量	保存情况
石胎泥塑	10 尊，位于东壁二层及北壁二，三层。	一般
木骨泥塑	无	
壁画	东壁 一、二层，约 5 平米 西壁 一、二层北侧 北壁 一、二层 拱门两侧 约 2 平米	一层较差，二层一般 较差 一般 一般

表 8 13窟

洞窟编号	13窟	
种类	数量和位置	保存情况
石胎泥塑	东壁 4尊, 位于二层。	一般
	南壁 无	
	西壁 19尊, 位于二一六层。	二、三、六、层一般, 四、五层较好
	北壁 2个主佛及托臂力士	较差
木骨泥塑	南壁 1尊, 位于南壁东侧2层。	较差
壁画	东壁 约10平米, 分布于二层以上北侧。	很差
	南壁 约1平米, 分布于西侧二层。	一般
	西壁 约20平米, 分布于一层南角, 二一四层全部, 六层北角。	一般
	北壁 约8平米, 分布于底座正面。	较差

从以上调查结果, 我们不难看出洞窟内北壁和壁面下层的壁画和泥塑彩绘保存较差, 中心塔柱和其它壁面靠上的地方保存较为完好。整体看来, 云冈石窟的壁画和泥塑彩绘近年来遭到了较为严重的损坏, 采用合适的材料和合理的工艺对壁画和泥塑彩绘进行加固治理是非常必要和迫切的。

3. 泥塑彩绘制作工艺的调查

关于泥塑彩绘制作工艺, 史料没有记载, 根据对云冈石窟现存的泥塑彩绘的调查, 云冈石窟的泥塑彩绘大致分为以下两种情况: 一种是泥塑形式, 包括木骨泥塑和石胎泥塑, 木骨泥塑数量较少, 石胎泥塑其中一些是在已风化的石雕上进行包泥彩绘的, 而另外一些是在保存较为完整的石雕上进行包泥彩绘的。另一种是壁画形式。两种情况其结构可分为粗泥层(又称为地仗层)、细泥层和颜料层三层, 泥层中含有植物纤维。

云冈石窟的地仗层很不均匀, 而细泥层和颜料层较均匀。研究表明大部分包泥彩绘是在原北魏圆雕上进行的, 其方法一般是先在岩体上凿孔, 然后钉木楔子, 再用草秆或麻绳连接楔子, 然后先后制作地仗层和细泥层, 最后作颜料层, 我们把这种泥塑称为石胎泥塑。另外一种是在崩塌的佛龕里重塑泥塑造像, 我们把这种称为木骨泥塑。还有一种是在浅浮雕表面上直接制作壁画, 因其厚度较薄, 这种情况一般不做木楔子, 个别因岩体情况也有镶嵌楔子的。

4. 颜料分析

我们用 X 射线荧光分析方法, 对颜料作了成分分析(表 9)。各种颜料样品的取样地点如下:

1[#]: 白色 第五窟 2[#]: 绿色 第五窟 3[#]: 土红 第五窟 4[#]: 黑绿 第六窟
 5[#]: 珠红 第六窟 6[#]: 蓝色 第九窟 7[#]: 深绿 第九窟 8[#]: 褐色 第十窟
 9[#]: 黑色 第十一窟 10[#]: 大红 第十二窟 11[#]: 黄色 第十窟

表9 颜料成分分析^[2]

样品序号	1 [#]	2 [#]	3 [#]	4 [#]	5 [#]	6 [#]	7 [#]	8 [#]	9 [#]	10 [#]
样品颜色	白色	绿色	土红	黑绿	珠红	蓝色	深绿	褐色	黑色	大红
取样窟号	第五窟	第五窟	第五窟	第六窟	第六窟	第九窟	第九窟	第十窟	第十一窟	第十二窟
颜料成分	S Si Al Na Ca Fe K P Cl Ti As Sr Zr	S Si Al Cu Ca Ca Fe Na K K Cl P Ti Pb Sr	S Si Al Ca Fe K Pb P Ti Mn Sr Zr	Si Al Cu Pb S Mg Na Ca K Hg Cl Ti As Sr	Si Al Mg S Fe Ca K Pb Hg Na Ti Sr Zr	Si Al S Ca K P Cl Ti Fe Sn Pb Sr	Si Al Cu Fe S P Ca K Cl Sr Zr Fe	S Si Al Na Ca Ca K Cl Fe Ti P Sr Cl	S Si Al Na Ca Fe Ti Sr K Cl	S Si Al Pb Hg Na Ca K Cl Fe P

我们用 X 射线衍射的分析方法，对各种颜料进行了物相分析（表 10），以确定其显色物相及物相的组成。

表 10 颜料物相分析结果^[2]

样品序号	样品现状	取样窟号	显色物相	其它物相
1 [#]	小薄片	5	石膏 (CaSO ₄ ·2H ₂ O)	石英、高岭土
2 [#]	小薄片	5	绿铜矿 ⁺ (Cu ₂ (OH) ₂ Cl)	石英、高岭土、石膏
3 [#]	小薄片	5	铅丹 (Pb ₃ O ₄)	石英、高岭土、石膏
4 [#]	小薄片	6	绿铜矿 ⁺ (Cu ₂ (OH) ₂ Cl)	
5 [#]	小薄片	6	辰砂 (HgS)	石英、高岭土、石膏
6 [#]	小薄片	9	天青石 (SrSO ₄)	石英、高岭土、石膏
7 [#]	小薄片	9	绿铜矿 ⁺ (Cu ₂ (OH) ₂ Cl)	石英、高岭土、石膏
8 [#]	小薄片	10	赭石 (Fe ₂ O ₃)	石英、高岭土、石膏
9 [#]	小薄片	11	赭石 (Fe ₂ O ₃)	石英、高岭土、石膏
10 [#]	小薄片	12	辰砂 (HgS)	石英、高岭土、石膏
11 [#]	小薄片	10	黄丹 (α-PbO)	石英、高岭土、石膏

从分析结果看来，云冈石窟所采用的颜料多为天然矿物颜料。如辰砂、铅丹作为基本的红色颜料，绿铜矿作为基本的绿色颜料等，石膏直接用作白色颜料等。各种颜料的填料均为石英、高岭土和石膏。基本颜料配以不同比例的填料，又可得到不同的色调。

5. 色度测量

我们采用 MINOLTA CR—121 色度仪对几种不同颜色的颜料进行了色度测量，具体测量数据和结果见表 11 和图 1。

表 11 色度测量数据表

测量位置	编号	Y	x	y	L*	a*	b*	颜色
11 窟东壁	1	6.6	0.361	0.375	30.8	0.7	11.0	黄色
11 窟东壁	2	0.3	0.308	0.42	1.2	-6.1	4.7	绿色
11 窟东壁	3	9.0	0.328	0.345	36	0.0	4.0	黑色
11 窟东壁	4	13.6	0.327	0.344	43.6	0.0	4.3	黑色
11 窟东壁	5	9.1	0.274	0.329	36.1	-9.7	-3.1	绿色
11 窟东壁	6	5.6	0.283	0.290	28.5	1.7	-8.1	暗蓝
11 窟东壁	7	15.2	0.384	0.356	45.9	11.2	13.4	红色
11 窟塔柱	8	14.7	0.375	0.391	45.2	0.9	19.1	黄色
11 窟塔柱	9	10.1	0.349	0.367	38.0	0.0	10.1	白色
11 窟塔柱	10	17.8	0.311	0.342	49.1	-4.2	2.7	绿色
11 窟塔柱	11	7.3	0.265	0.266	32.4	3.1	-14.5	蓝色
11 窟塔柱	12	3.6	0.254	0.249	22.3	4.0	-14.8	深蓝
11 窟塔柱	13	3.5	0.289	0.347	22.0	-7.0	0.8	暗绿
13 窟主佛	14	15.3	0.422	0.410	46.1	7.1	30.0	黄色

审核：苑静虎

实验：温晓龙 任建光

进行色度测量的目的是为下一步检验使用材料处理效果提供依据，为修复人为破坏、生物损坏等提供选材比较，同时也可对彩绘的变色褪色进行监测。色度测量是彩绘保护工艺的基本要求，因此此项工作非常必要。

三、环境条件

1. 云冈石窟的气候条件

大同地区属大陆性季风半干旱气候，其特点是：四季分明，冬季晴冷，降水少；春季少雨，干旱，风多风大；夏季温暖，雨量集中；秋季清凉，“风多”是大同市的基本特征之一，不仅风多，而且风大，年平均风速 3.0m / s。风速的变化特点是：春季风大，冬季次之，盛夏到初秋风速最小。由于特定的地形影响，全年各月均以“北风”为主导风向。具体就云冈地区而言，气温的月平均变化幅度可达

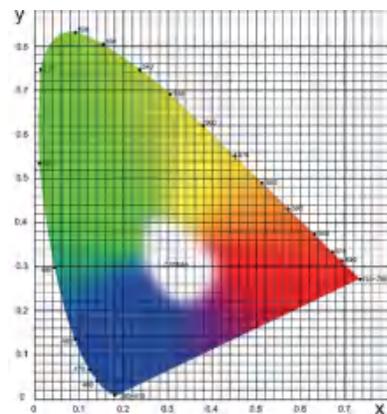


图 1 色度测量图示

40℃，日变化可达 24℃，最高气温 37℃，最低气温 -25℃。主导风向一般为西、西北风，风速最大为 216m/s，年平均为 2.59m/s。“旱”是大同市气候的又一基本特征，年平均降水量仅 384mm，雨量主要集中在 6—9 月。而云冈地区年平均降雨量为 423.8mm，大部分集中在 7、8 月，月平均 100mm 以上，年平均蒸发量 1745.8mm，6 月份最大。冻结期从 11 月至翌年 3 月，冻结深度可达 1.5m。日照夏天 9 小时，冬天 6 小时。

(1) 温湿度的变化

① 温度

云冈石窟温度变化明显，窟外日温差最大为 24℃，月温差为 40℃，全年平均日温差为

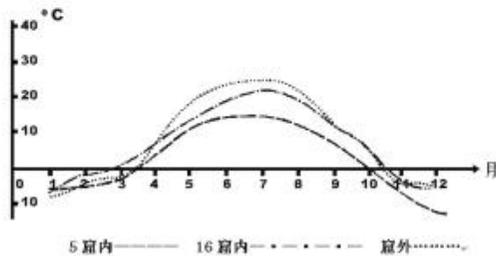
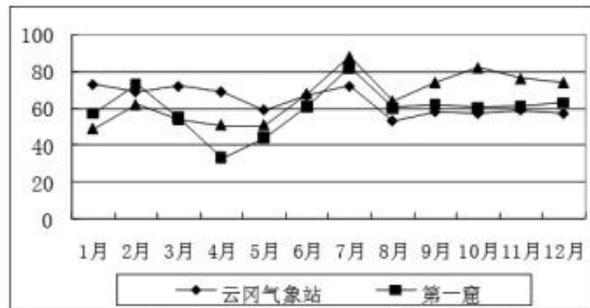
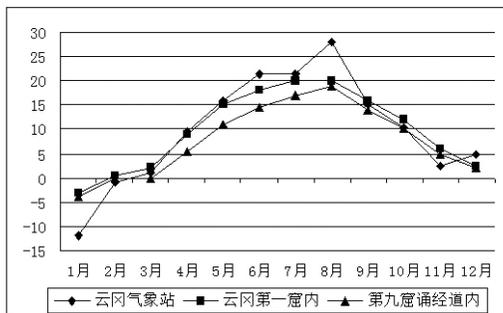


图 2 云冈石窟 1989 年每月平均温度变化图

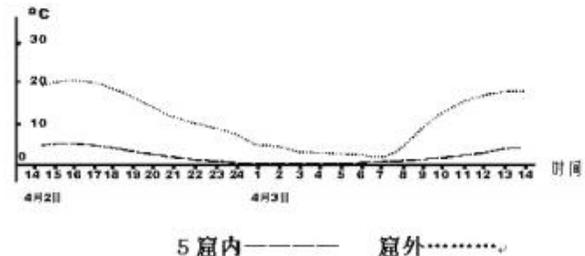


图 3 云冈石窟 1989 年窟内外日温度变化图

13.74℃，全年温度一月份最低，平均温度为 -11.4℃，七月份最高，平均温度为 23.1℃，窟内外的温度及不同洞窟内的温度变化也各不相同，5 窟内最大日温差为 10℃，16 窟内最大日温差为 16℃。窟内外及不同洞窟内温度变化见图 2、图 3。

② 湿度

云冈石窟窟外相对湿度平均为 52.6%，早晨相对湿度平均为 65.9%，中午相对湿度平均为 39.4%，晚上相对湿度平均为 52.4%。一般窟外湿度较高的月是 1、2 月，较低的月为 4、5 月。5 窟内最大日温差 39%。洞窟内外湿度变化情况见图 4、图 5。

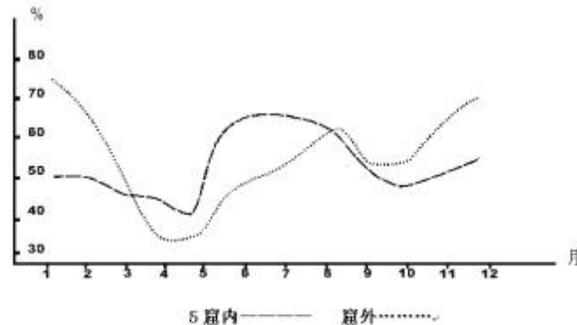


图 4 云冈石窟 1989 年每月平均湿度变化

由此可见，云冈石窟洞窟内相对湿度波动幅度较洞窟外小。冬季窟外湿度大于窟内，而夏季窟内湿度大于窟外。一日内，有窟檐的第5窟波动幅度最小，无窟檐的第16窟次之，而窟外波动幅度最大。相似地，一日内，1时至8时，湿度逐渐升高并达到最大，8时之后逐渐下降。

(2) 降水变化情况

云冈石窟的降水变化较为明显，一般降水集中在6—9两个月，其降水量为全年降水总量的77%强，一日内最大降水量为53.6mm，一月内最长连续降水量为71.4mm，连续降水时间达4天。云冈石窟分月降水量见图6。

(3) 蒸发量变化情况

云冈石窟年蒸发量是年降水量的3~4倍，蒸发量随季节的不同而变化，4、5、6、7月最大，占全年总蒸发量的57.1%，月平均超过200mm。1、2、12月最低，仅为全年总蒸发量的7.3%，月平均203.8mm。云冈石窟分月蒸发量见图7。

(4) 冰冻变化情况

云冈石窟冰冻期每年从11月开始到来年3月终，冰冻深度达1.5m，在冰冻期一般为晚上结冰，白天融冰，交替变化较为明显，云冈石窟月最高温度、最低温度变化见图8，可见全年内最高温与最低温相差均在25℃以上。

(5) 风速、风向变化情况

云冈石窟位于武周山北崖，十里河畔的云冈沟内，受地形影响，云冈沟内与大同市区的风向差别悬殊，云冈沟内气流以沿河谷向下游流动为主，风向的垂直分布

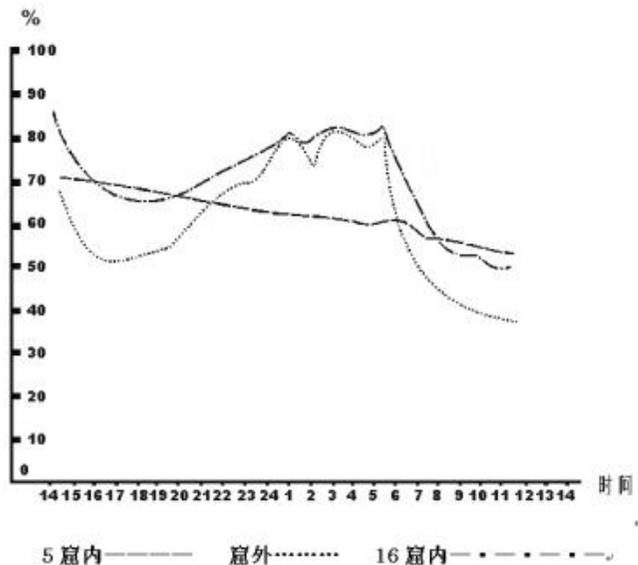


图5 云冈石窟1989年日湿度变化

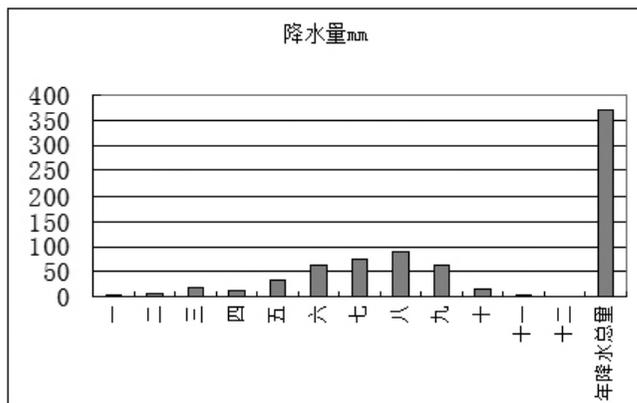


图6 云冈石窟1989年月降水量

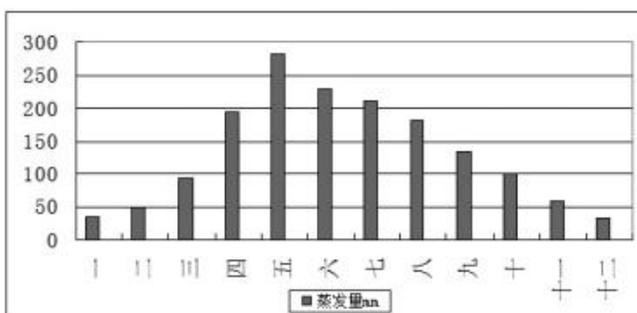


图7 云冈石窟1989年月蒸发量

也表现出明显的渠道效应，山脊以上的流动即摆脱谷地影响。

云冈沟主导风向为NW，次主导风向为WNW，其频率分别为19%，15%。风速年变化为春天风最大，而7—9月份风速最小。风速的日变化特点是：冬夏两季白天平均风速基本一样，最大风速夏季出现在15时左右，冬季出现在17时左右，在夜间20时至第二天早晨8时，平均风速冬季明显大于夏季。云冈石窟的日风速一般有以下特点：早晚风速小，中午风速大。早上平均风速为1.8m/s，中午平均风速为3.91m/s，晚上平均风速为2.07m/s。

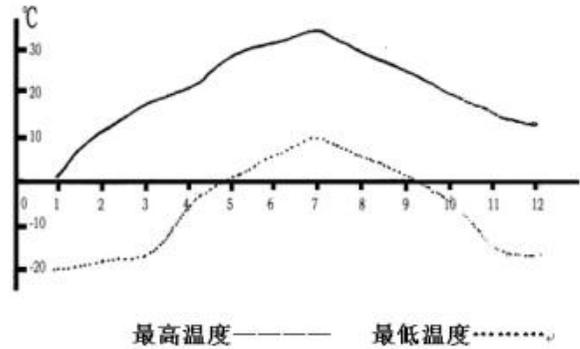


图8 云冈石窟1989年度月最高温度、最低温度变化

2. 云冈石窟的大气环境条件

云冈石窟旅游区的大气污染源主要有三种：(1) 工业污染源：主要是石窟周边各厂矿企业燃煤排放的废气和矸石山自燃产生的废气，以及煤场、煤台、运输过程中产生的煤尘。(2) 生活污染源：石窟周边区域居民取暖，炊事用煤产生的污染。(3) 交通污染源：机动车辆排放的、尾气及运输过程的扬尘及路面起尘，主要污染物是总悬浮颗粒物(TSP)、二氧化硫(SO₂)、降尘、硫酸盐化速率、氮氧化物(NO_x)和一氧化碳(CO)。对云冈石窟的大气污染物分析如下：

表12 环境空气质量一级标准

单位：mg/N·m²

污染物名称	年平均	日平均	1小时平均
SO ₂	0.02	0.05	0.15
NO _x	0.05	0.10	0.15
CO		4.00	10.00
TSP	0.08	0.12	
降尘*	月均值标准 = 清洁对照点月均值 + T/Km ³ ·月 年月均值标准 = 清洁对照点月均值 + T/Km ³ ·月		
硫酸盐化速率*	月均值标准 = 0.50mgSO ₃ /100cm ² 碱片·日 年均值标准 = 0.50mgSO ₃ /100cm ² 碱片·日		

*注：降尘及硫酸盐化速率均采用国家推荐标准。

(1) 总悬浮颗粒物、降尘及硫酸盐化速率

云冈石窟总悬浮颗粒物、降尘、硫酸盐化速率的污染是严重的。所有的单项污染指数值均大于1，这说明全部污染指数均超过国家一级标准。1999年、2000年TSP值超过国家一级标准7.0倍和7.3倍，但2000年TSP浓度值低于全市平均水平。而降尘和硫酸盐化速率从1996—2000年连续五年的年月平均值全部超标，降尘的超标倍数分别为2.0、1.8、2.3、1.5、0.4倍，硫酸盐化速率的超标倍数分别为1.9、2.2、3.2、3.1和2.2倍。

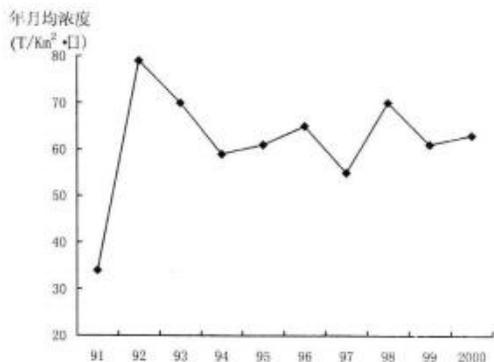


图9 1996—2000年降尘变化及对照图

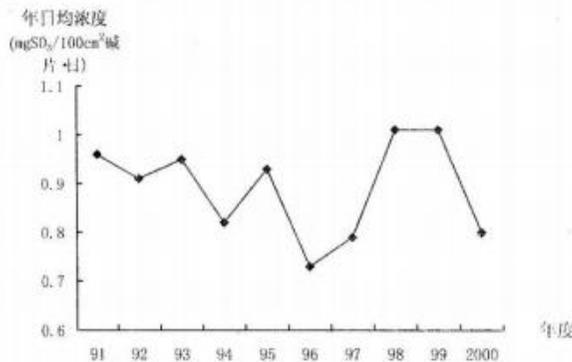


图10 1991—2000年硫酸盐化速率变化情况图

(2) 二氧化硫 (SO₂)

1999年~2000年SO₂年日均值全部超过国家一级标准,超标倍数分别为3.3倍和4.5倍。1999年除二季度外,其它三个季度均超过日均值1.6倍、1.0倍和0.4倍。2000年四个季度全部超标,超标倍数分别为2.9、1.2、0.5和0.1倍。各年度均以第一季度污染最重。

(3) 氮氧化物 (NO_x)

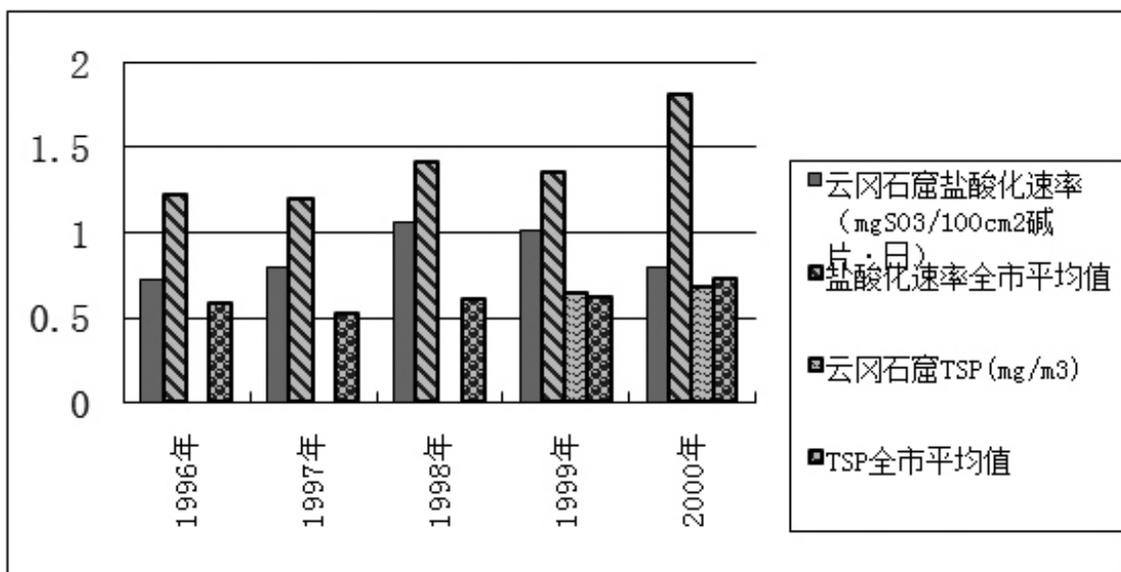


图11 1996—2000年云冈石窟与市内硫酸盐化速率、TSP对比图

年均值和各季日均值全部低于国家一级标准。2000年只有10%日均值超标。

(4) 一氧化碳 (CO)

从1999年~2000年监测结果看,云冈石窟CO年日均值和各季日均值均低于国家标准,1999年日均值超标率只有10%。

(5) 云冈石窟大气污染物的日变化规律

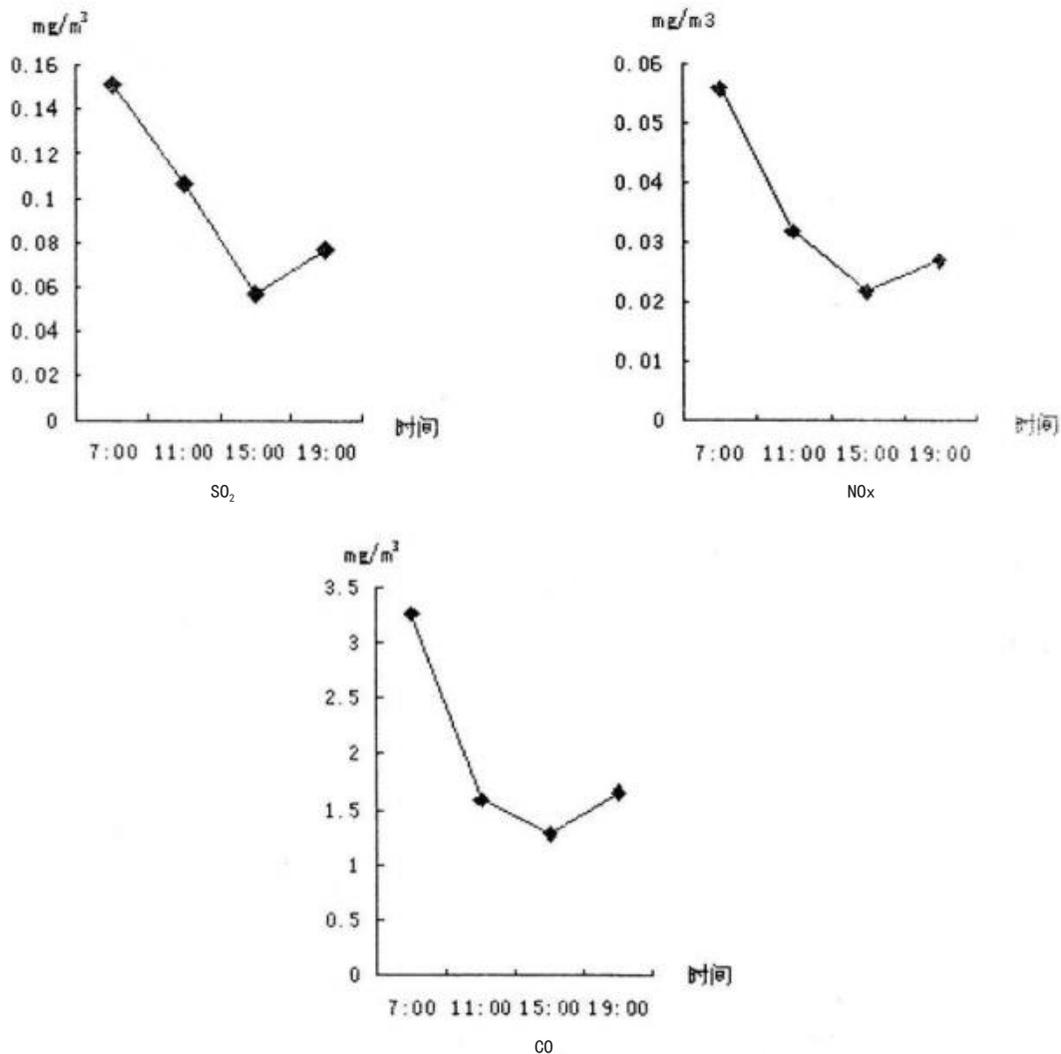


图 12 SO₂、NO_x、CO 三种污染物随时间变化曲线图

云冈石窟大气污染物浓度的日变化规律，即早 7:00 和晚 19:00 时浓度值较高，中午前后浓度相对较低，基本呈驼峰型分布规律。这与当地的气象变化规律有关，日出前贴地逆温未完全消失，大气较为稳定，不利于污染物的扩散，故出现第一个污染高峰，中午逆温消失，大气由稳定转为不稳定和弱稳定，此时污染物易扩散和稀释，这是一日之中污染物浓度最低的时候，傍晚逆温开始形成，大气又逐步转为稳定状态，因此污染物浓度上升，形成第二个污染峰值（见图 12）。

(6) 石窟附近大气气溶胶污染现状

大气气溶胶是当前我国大气污染中最主要的污染物之一。它能影响大气中的化学反应，能直接参与大气中云的形成和降水过程，能散射阳光，降低大气能见度，改变大气环境温度以及影响植物的生长，气溶胶粒子会对建筑材料起腐蚀作用，云冈石窟的泥塑彩绘亦极易受

到气溶胶腐蚀。

分析结果表明：在云冈石窟，煤飞灰 / 土壤源是该地气溶胶的主要污染源（见表 13）。冬季气溶胶的主要来源是煤飞灰 / 土壤和汽车排放，而夏季则是多源性的。

表 13 各污染源对云冈石窟气溶胶 TSP 的贡献 %

季节	源	煤飞灰 / 土壤	汽车	石灰 / 建筑	未知
	比例				
冬季		68.7	23.10		8.02
夏季		41.54	5.10	12.85	40.51

以上分析可以看出：云冈石窟的大气气溶胶污染状态主要是由当地的大气污染源局地排放造成的。所以，要保护云冈石窟，必须先治理附近地区的环境问题，尤其削减燃烧飞灰及自然扬尘，应采取燃用煤气，大量绿化的措施来减少大气中气溶胶的来源。

3. 云冈石窟的水文调查

泥塑彩绘病害机理是一个极其复杂的问题，既与泥塑彩绘本身特性有关，又与泥塑彩绘所在处的水文地质特征有关。所以研究云冈石窟的水文地质特征，对于认识云冈石窟泥塑彩绘病害机理和保护，特别是对泥塑彩绘病害的治理具有重要的意义。

史书记载，云冈石窟依山傍水，北魏郦道元曾有“山堂水殿，烟寺相望”的描述^[3]。1993 年考古发掘时，发现在石窟南侧 50m 左右确有建于北魏时期的石砌河坝，现在位于石窟南侧和西侧的十里河是明代时人为改道的。该河在南、西两侧距离石窟均在 400m 以内，为石窟范围内唯一较大的季节性河流，发源于大同市左云县曹家堡北峰北麓，由西向东流经石窟西侧与南侧，又向东 10km 左右之后在小站村附近注入大同平原，汇入桑干河，全长 76 公里，汇水面积 1210km²。河床上游宽 50m，中游宽 200m，下游最宽处达 600m，河床坡降为 1 ~ 2‰。一般流量 0.64 ~ 1.03m³/s，地表径流在枯水期较小，介于 0.062 ~ 1.5m³/s 之间；3 ~ 4 月份融雪期间，流量稍有增加，在 1.03 ~ 3.05m³/s 之间；7 ~ 9 月份雨季流量最大，在 2.23 ~ 5.34 m³/s；暴雨期间，洪水来势凶猛，达 145 ~ 351m³/s，可查最大洪峰流量 880m³/s（1969 年 7 月 30 日）。云冈石窟窟底（高程在 1136m 以上）高于河水位 10m 以上。十里河常年径流均由南北两岸各支流、泉水、降水及矿坑排水补给。冬季冻结，河床冰封至次年 3 ~ 4 月份方可解冻。十里河主流流向基本与地层走向垂直，河水补给地下水^{[4]、[5]}。

云冈石窟被周边煤矿所包围，采煤坑道远在地下水位之下，地下水已长期被疏干，属于水量贫乏的缺水区，现地下水位高程为 1120m 左右，比石窟底板标高低 10m 左右，所以地下水对云冈石窟泥塑彩绘已经构不成威胁。

4. 云冈石窟泥塑彩绘与岩石中的盐分分析测试

我们对壁画和泥塑及石窟表面砂岩含盐情况作了一个初步的分析测试，从测试结果可以

看出地仗层和石窟表面都含有大量相同的可溶性盐，这说明这些可溶性盐可能是随水的活动而聚集在岩石表层与泥塑彩绘的地仗层中的，水盐的活动致使泥塑彩绘遭受破坏。

表 14 泥塑地仗层盐份分析结果

样品 序号	检测项目及结果 (%)								备注
	Na+	K+	Ca2+	Mg2+	Cl-	SO42-	CO32-	HCO3-	
试样编号 A-1 (检验编号 A-1)	1.14	1.79	4.15	0.87	0.25	0.13	4.47	/	具体试样测试方法和试样制备见附件中实验记录一
试样编号 A-2 (检验编号 A-2)	1.31	2.10	4.38	0.99	0.20	0.37	4.51	/	
试样编号 B-1 (检验编号 B-1)	1.23	2.02	4.39	1.09	0.24	0.15	5.01	/	
试样编号 B-2 (检验编号 B-2)	1.13	2.00	4.75	1.12	0.30	0.39	5.15	/	

5. 云冈石窟渗水记录

从渗水记录可以看出，在大多数有泥塑彩绘的洞窟均有渗水，这些渗水直接影响着泥塑彩绘。反过来，从保护现状调查来看，大部分损坏严重的地方都有渗水现象。

四、存在的病害及原因分析

1. 泥塑病害种类调查

调查研究表明，云冈石窟泥塑彩绘主要有五种形式：(1) 脱落、剥离、崩塌；(2) 空鼓、裂隙；(3) 起甲、酥碱；(4) 昆虫、动物引起的病害；(5) 人为破坏。分述如下：

(1) 脱落、剥离、崩塌

- a. 脱落 (见 P-1、P-2)
- b. 剥离 (见 P-3、P-4)
- c. 崩塌 (见 P-5、P-6)

(2) 空鼓、裂隙

- a. 空鼓 (见 P-7、P-8)
- b. 裂隙 (见 P-9、P-10)

(3) 起甲、酥碱 (见 P-11、P-12)

(4) 昆虫、动物引起的病害 (见 P-13 ~ P-16)

(5) 人为破坏 (见



P-1 13 窟后室西北角



P-2 13 窟后室西壁



P-3 9窟东壁



P-4 13窟西壁



P-5 13窟北壁东北角



P-6 10窟西壁



P-7 11窟东壁



P-8 13窟主佛



P-9 五窟外室西壁画



P-10 五窟外室东壁画



P-11 11窟东壁



P-12 11窟东壁



P-13 9窟后室主佛腿部



P-14 9窟后室西壁



P-15 10窟前室东壁



P-16 12窟后室东壁主佛右肩部



P-17 5窟外室西壁壁画



P-18 13窟主佛腿部



P-19 11窟东壁



P-20 11窟西壁

P-17 ~ P-20)

2. 壁画和泥塑病害分布情况调查

(1) 9窟

① 9窟前室

- a. 剥离，东壁下层两佛龕处及东壁与北壁交会处，南面中央两柱下部；
- b. 起甲，北壁东侧下端佛像下部及东壁与北壁交会处部分起甲；
- c. 人为破坏，东壁、北壁部分有烟熏痕迹。

② 9窟后室

东壁：

- a. 剥离，位于主像头部上方的壁画边缘处；
- b. 起甲，位于上方石胎泥塑两边的壁画上；
- c. 崩塌，位于主像南侧的佛龕龕楣上；
- d. 昆虫、动物引起的病害，壁面最上层有鸟类粪便，鸟巢及鸟类活动造成的壁画跌落；

e. 裂隙，主像颈部及胸处各有横向裂隙一条；

f. 人为破坏，壁面下层各处有人为的划痕。

西壁：

a. 剥离，位于壁画北侧边缘；

b. 崩塌，主像左手大拇指上端；

c. 裂隙，下层近地面壁画上有数条大小纵横的裂隙，其中距地面约两米处有一条长约 1 米的较长裂隙；

d. 昆虫、动物引起的病害，壁面最上层有鸟类粪便，鸟巢及鸟类活动造成的壁画跌落；

e. 人为破坏，壁面下端各处有人为的划痕。

北壁：

a. 崩塌，位于主像身上，占主像身上泥塑总面积的 70% 左右；

b. 裂隙，主像右腿处有数条较小裂隙，佛身东侧亦有数条；

c. 起甲，主像双手均有不同程度的起甲，左手更为严重；

d. 昆虫、动物引起的病害，壁面最上层有鸟类粪便，鸟巢及鸟类活动造成的壁画剥落；

e. 人为破坏，壁面下端各处有人为的划痕。

(2) 10 窟

① 10 窟前室

a. 剥离，西壁下部佛龕，北壁西侧上下龕内均有脱落；

b. 起甲，西壁西部佛龕内。

② 10 窟后室

东壁：

a. 水害，北侧有阴湿；

b. 剥离，主像面部及身上各处，北侧边缘；

c. 崩塌，佛像头部南侧一裂隙南侧壁画崩塌；

d. 空鼓，下层部分空鼓；

e. 裂隙，下层有数条较小裂隙；

f. 人为破坏，下部有人为刻痕及书写痕迹散布各处。

南壁：

a. 空鼓，下部部分；

b. 裂隙，下部数条较小裂隙纵横；

c. 人为破坏，下部人为刻画严重，并有书写痕迹。

西壁：

a. 剥离，分布于各处；

b. 崩塌，主像左臂及上层南部部分；

c. 空鼓，位于下层；

- d. 裂隙，下部数条小裂隙纵横；
- e. 起甲，下部及主像头部上方，南侧上角；
- f. 人为破坏，下部有刻痕。

北壁：

- a. 剥离，佛像背部周围；
- b. 裂隙，主像身上；
- c. 起甲，主像及壁画均有起甲；
- d. 人为破坏，刻痕分布于主像身上及下部。

顶部：

- a. 剥离，分布于壁画边缘；
- b. 起甲，分布于壁画边缘。

(3) 11 窟

东壁

- a. 水害，一、三、五层北侧有盐分析出；
- b. 脱落，一、三、五层北侧大片脱落，另有局部小块脱落；
- c. 空鼓，东壁一层北侧大部分空鼓，其它局部有空鼓现象；
- d. 裂隙，一层壁画小裂隙较多而且严重，其他部分有许多小裂隙；
- e. 起甲，五层北侧残留壁画有起甲；
- f. 人为破坏，一层有较多刻痕。

中心塔柱东面

- a. 水害，北下角有盐分析出；
- b. 脱落，两侧距地面约 3 平方米的部分脱落；
- c. 空鼓，北侧局部有空鼓；
- d. 人为破坏，下部刻痕严重。

南壁

- a. 剥离，下层东侧；
- b. 崩塌，下层西侧的泥塑；
- c. 空鼓，下层东侧；
- d. 裂隙，门拱上方的一列壁画。

中心塔柱南面

- a. 空鼓，主佛左下方；
- b. 起甲，主佛身上在泥层上贴纸，然后彩绘主佛右下方的纸层起甲，（注：这种情况在罗汉殿同样出现）；
- c. 人为破坏，大量人为划痕。

西壁

a. 水害，上层水害严重，导致大部分壁画的画层及颜料层脱落；下层北部部分画层脱落，画面模糊不清；

b. 剥离，上层与石刻部分相接处，约 1.0m²；下层底部，面积约 0.4m²，厚度约 1-5cm；

c. 空鼓，上层，散落于各处；下层，亦有数处；

d. 人为破坏，下部，有人为划痕多处。

中心塔柱西面

a. 空鼓，塔柱下部南北两边部分空鼓，壁面北部靠佛头处局部空鼓；

b. 人为破坏，下部有划痕多处，黑色书写痕迹一处，佛身下部及壁面北部靠佛身下部处较严重。

北壁

a. 水害，由于水的原因，壁画大面积脱落。

中心塔柱北面

a. 剥离，下层有少量；

b. 空鼓，下层主佛的东面和西面有大量；

c. 起甲，下层主佛的东面和西面有大量；

d. 人为因素，大量人为划痕。

3. 病害成因

(1) 大面积脱落、剥离、崩塌

病害调查结果表明，水是引起泥塑彩绘破坏的主要原因，水蒸发后引起“干缩”应力，破坏了泥塑及壁画的地仗层与岩体表面的粘接结构及强度。随着地仗层与岩体粘结强度的下降，致使地仗层开裂，同时随着地仗层的木楔子糟朽腐烂，在它们自身重力作用下脱离岩体，最终导致泥塑和壁画脱落、剥离和崩塌。

(2) 空鼓

空鼓分为地仗层空鼓、细泥层空鼓与颜料层空鼓。在上述地仗层病害中，由于局部病变的迅速发展，局部地仗土粉化、脱落而造成颜料层悬空。

(3) 起甲

由于窟内气候环境的影响，画层中的水分不断蒸发，这种水的长期活动使得颜料层在湿胀作用下起甲。

(4) 昆虫、动物引起的病害

调查发现，在洞窟中有各种昆虫，鸽子、麻雀等鸟类出现，有时飞来飞去不时在泥塑彩绘表面留下划痕，致使颜料层剥落，同时在表面还发现各种昆虫和鸟类的排泄物，这些排泄物中很可能含有蛋白质之类有机物和酸性物质，危及泥塑彩绘画面。

(5) 人为破坏

调查中发现，壁画和泥塑彩绘上存在着许多人为划痕和题字，这种人为因素的破坏严重地损坏了壁画和泥塑彩绘。

4. 病害机理分析及影响因素

总体来看,洞窟 2m 以下的壁面的壁画几乎都已脱落,这些都是因为毛细水的作用所制,尤其是雨后雨水倒灌进洞窟,毛细水作用更为强烈。“八五工程”(1992—1997)之后这个问题得到了根治。其次,洞窟北壁泥塑彩绘脱落严重,个别洞窟(例如 11 窟)北壁的壁画已经荡然无存,究其原因,是因为洞窟北壁与山体相连,有水渗出,在水盐作用及其它外界因素的综合作用下泥塑彩绘脱落。而在没有渗水、通风较好的地方,泥塑彩绘保存相对较好,例如 12 窟的外室等。

(1) 病害机理

研究表明,水的存在及水盐的活动作用之间存在着密切关系。由于地仗岩体中存在大量可溶性盐分,随着水的渗透,盐分迁移至壁画地仗及颜料层表面,而且随着地仗中水分的流失,大量的盐分在地仗中重结晶形成晶体并不断积累起来。

通常,壁画和泥塑彩绘发生病变是由于壁画和泥塑彩绘内部结构中的水分蒸发引起的。随着水分的蒸发,水中的可溶性盐类就会在壁画内部(岩体表层与表下层、地仗层、颜料层)结晶,破坏壁画内部结构,从而导致壁画酥碱破碎和脱落。水分中的可溶盐结晶于何处,由洞窟空气气象环境及水的运动情况所决定。壁画和泥塑彩绘病变是一个相当复杂的物理化学过程,影响因素很多,主要有以下四个方面:①地仗层中是否含可溶盐及其含量多少;②洞窟空气气象环境;③泥塑彩绘内部的水分含量及移动方向;④洞窟岩体中所含可溶盐。所以,存在壁画和泥塑彩绘中的水分及溶解在水中的可溶盐是壁画和泥塑彩绘病害成因的基本物质条件,而水分的蒸发则是病变发生的主要原因。决定水分蒸发的关键因素有两个,其一是壁画和泥塑彩绘自身的状况(制作工艺及材料的化学成分),其二是洞窟内空气气象环境(温度、湿度、空气流通速率等)。^{[6]、[7]}

关于其一,如果洞窟岩体及地仗材料多孔,则水很容易渗入岩体内部,材料中含有可溶盐,泥塑彩绘含水的情况下,一方面溶解了这些盐,改变了壁画原本相对稳定结构;另一方面,材料中的某些矿物质随着吸水与失水而产生“湿胀干缩”效应,产生各种机械压力,彩绘的稳定性进一步到受到破坏。^{[8]、[9]、[10]}

关于其二,空气气象环境决定着壁画中水分蒸发的可能与否,因此也就决定了水分中盐的结晶过程与地点。云冈石窟壁画和泥塑彩绘材料中,围岩中的胶结物、壁画地仗土及水质等都普遍含盐,是壁画和泥塑彩绘病害产生的关键因素。但是,如果没有水的参与,只有可溶盐存在也不可能产生壁画和泥塑彩绘病变。例如 9—13 窟东西两壁的上部壁画中尽管可溶盐较多,但未遭受水的作用,至今壁画仍完好无损。此外,同是一个洞窟中的地仗材料,水所能到达的地点发生了病变,而水不能到达的地方,壁画和泥塑彩绘保存比较完整。这些都充分证明水在壁画和泥塑彩绘病变中承担着溶解、运载、富积盐分的角色,是引起壁画和泥塑彩绘病变的关键因素之一,也是壁画和泥塑彩绘病变中最为活跃的因素。因此,岩体中水分的来源及分布是决定病变发生以及发展的关键因素,也是防治病害发生首先应考虑的因素。水溶解了岩体中的可溶盐后,向壁画和泥塑彩绘表面移动,水分蒸发后,这些可溶性盐在壁

画和泥塑彩绘内部结晶，当有新的水分通过彩绘表面蒸发后，不但使得壁画和泥塑彩绘内部的含盐量越积越多，而且这些盐分的结晶位置始终处于变动之中，这样破坏腐蚀壁画和泥塑彩绘内部结构导致壁画和泥塑彩绘发生病变。^{[8]、[9]}

云冈石窟泥塑彩绘的现状调查及洞窟渗水记录表明，在大多数存有泥塑彩绘的洞窟都有渗水，而且凡渗水严重的地方泥塑彩绘几乎荡然无存，同一洞窟无渗水的干燥地方，泥塑彩绘保存较好。同时调查还表明，地仗层较厚的泥塑壁画大部分表层画层保存较好，而地仗层较薄的泥塑壁画表层病害比较严重。并且在潮湿的地方，泥塑彩绘的病害较发育。窟内色彩保存完好，而窟外保存较差。有前后室的洞窟，后室保存情况较前室好，其表现形式和病变程度因洞窟而异，总体上具有以下几条规律：

①水是壁画和泥塑彩绘产生病害的关键因素，也是我们防止病害发生要控制的关键环境因素。降水通过洞窟窟顶崖体或裂隙以及窟内的凝结水入渗到洞窟岩体中的。通过吸水、失水等过程腐蚀地仗层。病害不只是物理过程，在其病变过程中伴随化学反应发生。

②云冈石窟气象环境特点是昼夜温差大，受窟内温湿度变化的影响，壁画和泥塑彩绘中的可溶盐始终处于“溶解—结晶”的频繁活动中。

③从时间角度看，全年各月都存在着水分蒸发，每年夏季（6月—9月）是病变最严重的时期。这一时期正对应着降水量最高时期，洞窟壁画和泥塑彩绘这一期间最易受到侵蚀。由于各个洞窟环境条件的差异，病害在洞窟中的表现也不尽相同，分别称作泥塑彩绘大面积脱落、起甲病害等。

④导致云冈石窟洞窟壁画和泥塑彩绘病害发生的主要是可溶性盐类，随着洞窟温湿度变化，在泥塑彩绘表面不断发生风化、潮解，不断失去结晶水或形成结晶水合物，形成含不同水分子的结晶水合物，致使壁画和泥塑彩绘颜料层发生龟裂、起甲、酥碱，引起泥塑彩绘颜料层及地仗层剥离、脱落。^{[6]、[11]}

综合以上全部讨论结果，云冈石窟泥塑彩绘的病害机理为：由于水的作用，地仗层失去粘结力，导致地仗层与附着的岩体发生开裂，在它们自身重力的作用下发生脱落、剥离、崩塌、裂隙等。

总之，产生病害的主要原因是水的活动，同时又受气候环境、水文地质等因素影响。

（2）影响因素

①温度

温度分析研究证明，温度是引起地仗脱落的外因。随着温度变化，泥塑彩绘颜料层与地仗层、地仗层与岩层、岩层与岩层之间发生不同程度的膨胀收缩，减弱了层与层之间的结合力，致使泥塑彩绘空鼓、剥离。由于长期作用，引起壁画和泥塑彩绘地仗层脱落。^[12]

②湿度

湿度分析研究证明，湿度也是引起地仗脱落的外因之一，湿度的不断变化直接引起地仗岩体中盐分的异常活动，降低地仗材料的物理强度，造成地仗破坏^{[12]、[13]、[14]}。

③光照和相对湿度

光照和相对湿度的高低对壁画颜料老化变色影响因颜料品种不同而异。土红是一种很稳定的红色颜料，通常情况下湿度和光都不会使它产生变色。但是在高湿度条件下，土红颜料表面容易吸水，使其色度变深，但这只不过是一种可逆性的物理变化，当颜料变得干燥后又恢复原来的色度。铅白也是一种较稳定的白色颜料。通常状况下湿度变化和光照都不会使它产生明显变色。光照可以使朱砂色度明显变暗，但不受湿度变化影响。湿度和光照是铅丹变色的最主要因素，当相对湿度大于或等于 70% 时，光照加速铅丹的老化变色。^{[15]、[16]、[17]、[18]、[19]}

④水气

地仗脱落证据表明，岩体中所含的水气是泥塑彩绘地仗脱落及产生洞窟潮湿环境的重要原因^[12]，从水气的运动方向看，其水气、水分渗透方向透过岩层由内向外。洞窟地仗中水气、水分来源主要有二种可能：山顶渗水、窟内凝结水。

⑤大气环境

近年来随着外界环境的变化，洞窟环境相应地也发生了变化，外界环境也是影响洞窟环境的一个不可忽视的因素之一。^{[20]、[21]}云冈石窟环境监测表明，空气中的有害气体均超过国家一级标准。经过长期的观察，我们发现壁画和泥塑彩绘有所褪色，这和云冈石窟的环境条件是有一定关系的，当洞窟空气中的颗粒物附着在壁画和泥塑彩绘表面时，由于这些颗粒物本身具有一定的腐蚀性和表面活性，它自身不仅会对壁画和泥塑彩绘产生损坏，而且会吸附有害的潮湿气体，如二氧化硫（SO₂）、氮氧化物（NO_x）和一氧化碳（CO）等，生成酸性介质，加速对壁画和泥塑彩绘的损坏。^[22]

⑥昆虫对石窟壁画的危害

昆虫对石窟壁画的危害主要是：成虫飞行时碰撞壁画，使起甲、酥碱严重的壁画脱落；鳞粉及成虫排泄物撒落在壁画表面，严重污染壁画。更为严重的是，昆虫排泄物中的水分、有机物质与壁画地仗成分、颜料成分起化学反应，引起局部壁画颜料褪色、变色，甚至导致颜料层翘起、脱落，加速了壁画病害的发生。^{[23]、[24]、[25]、[26]}

因此，对石窟的壁画和泥塑彩绘进行全面详细的调查、对壁画和泥塑彩绘的保存现状进行评估、对壁画和泥塑彩绘的病害机理进行研究是非常必要和迫切的，而采用合适的材料和合理的工艺对壁画和泥塑彩绘进行加固治理对壁画和泥塑彩绘的保护和长期保存具有更深的意义。

五、云冈石窟壁画和泥塑彩绘分析及所用材料的测试分析

云冈的彩绘分为两种：一种是泥塑形式，一种是壁画形式。泥塑又大致分为木骨泥塑和石胎泥塑，木骨泥塑数量较少。石胎泥塑中一些是在已风化的石雕上进行包泥彩绘的，而另外一些是在保存较为完整的石雕上进行包泥彩绘的，后者就对我们采用的加固材料提出更高的要求，它既要有适当的力学强度，能够满足我们加固的需要，又要具有可逆性、无腐蚀性等，也就是说使用这种材料后既能起到加固保护泥塑的作用，又不会对包有泥塑的石雕造

成损坏。

1. 壁画和泥塑的分析

(1) 壁画和泥塑成分分析

表 15 壁画和泥塑制作成份分析结果

项目编号	试块重量 (g)	层次	厚度 (cm)	纤维 (%)	泥土 (%)	砂 (%)	取样地点
1	9.2654	画层	0.42	3.1%	66.5%	30.4%	13窟西北 角脱落处
2	8.6383	画层	0.44	2.7%	68.3%	29.0%	
3	11.1427	画层	0.51	3.5%	63.8%	32.7%	
4	7.0831	画层	0.59	3.6%	64.2%	32.2%	
5	5.0615	画层	0.58	8.4%	61.9%	29.7%	
6	67.6945	地仗层	3.21	1.7%	86.2%	12.1%	
7	55.9038	地仗层	2.82	2.2%	83.9%	13.9%	
8	106.1756	地仗层	5.81	0.7%	85.2%	14.1%	
9	59.1785	地仗层	2.43	1.0%	87.1%	11.9%	
10	58.2541	地仗层	2.22	0.8%	86.1%	13.1%	

审核：苑静虎

实验：牛春、温晓龙

(2) 壁画和泥塑比重分析

表 16 壁画和泥塑比重测试结果

项目编号	体积 (cm ³)	重量 (g)	比重 (g/cm ³)	平均 (g/cm ³)	采样地点
1	9.62	15.9022	1.653	1.529	五华洞(9—13窟)
2	6.21	8.5175	1.372		
3	9.48	14.0814	1.485		
4	13.12	19.8998	1.517		
5	17.32	27.4764	1.586		
6	1.80	2.1882	1.216	1.618	五华洞(9—13窟)
7	2.00	3.7148	1.857		
8	3.90	6.6270	1.699		
9	4.12	6.8134	1.654	1.618	五华洞(9—13窟)
10	4.20	6.9865	1.663		

(3) 厚度与重量

根据云冈现存的包泥彩绘塑像和壁画情况调查，云冈的包泥彩绘塑像的地仗层薄厚不一，最厚的地仗层厚度可达 15.0cm，最薄的地仗层为 4.0cm。画层比较均匀，平均厚度为 0.5cm。通过对云冈地仗层和画层的比重测试分别为 $1.529\text{g}/\text{cm}^3$ 和 $1.611\text{g}/\text{cm}^3$ 。由此可推算出每平方厘米的地仗层深 1cm 的厚重为 1.529g。每平方米画层深 1cm 的厚重为 1.611g。由此计算最厚地仗层每平方厘米重为 22.935g，最薄地仗层每平方厘米重为 6.116g，画层每平方厘米重为 0.806g。根据我们对云冈石窟洞窟中的泥塑、壁画彩绘的比重分析，地仗层与画层的比重分别为 $1.529\text{g}/\text{cm}^3$ 和 $1.611\text{g}/\text{cm}^3$ ，地仗最厚层为 15cm，画层平均厚度为 0.5cm，由此而计算出地仗层产生的最大应力为 $0.023\text{kgf}/\text{cm}^2$ ，画层产生的应力为 $0.00081\text{kgf}/\text{cm}^2$ 。

云冈石窟泥塑彩绘的破坏应力分为两种，一种是拉伸力，一种是剪切力。有些地方是由于拉伸力作用而破坏的，有些地方是由于剪切力作用而破坏的，还有一些地方是上述两种应力同时作用而破坏的。所以，我们选择的材料在力学强度方面应当要满足云冈石窟泥塑彩绘的加固要求。

2. 拟采用的材料

(1) 文物保护的原则

文物作为特殊的保护对象，其保护处理一般遵循以下原则：①只在十分必要的情况下，才对文物实施保护性处理；②不改变文物的原貌，保持石质品表面的美观；③在保护方面兼具有效性和持久性；④保护材料具有可逆性，以便于将来的再处理；⑤符合生态要求，在选择保护材料的同时，必须考虑施工条件和对周围环境的影响。^[27]

(2) 材料的筛选

针对云冈石窟的气象环境特征，除选用在莫高窟使用成功的聚醋酸乙烯酯乳液外，我们又考虑增加了聚乙烯醇缩丁醛和丙烯酸酯，这三种材料也是目前国际国内比较常用的壁画和泥塑修复材料。以聚醋酸乙烯酯乳液和丙烯酸酯为主要原料的产品更是种类繁多，例如普通白乳胶和 Paraloid B72。普通白乳胶可以满足云冈石窟泥塑的粘接强度要求，但它的耐水性较差，可以和水互溶，而云冈石窟有泥塑彩绘的窟内都有水的活动，所以普通白乳胶不能满足云冈石窟泥塑彩绘的加固要求，需要选用改性后的耐水性能好的白乳胶。再如 Paraloid B72，它是以丙酮作为溶剂使用的，在馆藏文物的修复方面及其他地方使用较为成熟，但在云冈石窟使用时，发现 Paraloid B72 的渗透效果欠佳，用 Paraloid B72 丙酮溶液加固塑像表面时，低浓度情况下，溶剂挥发过快、渗透时间短、粘接效果不好，且对塑像表面颜料颜色改变较大。材料筛选的同时发现聚乙烯醇缩丁醛的乙醇溶液渗透加固效果较好，而且不炫光，4115 建筑胶（主要成分为丙烯酸酯）的粘接效果较好。所以我们拟采用聚乙烯醇缩丁醛、耐水白乳胶（主要成分为聚醋酸乙烯酯乳液）、4115 建筑胶（主要成分为丙烯酸酯）作为本次研究选用的材料。

(3) 拟采用的材料

基于文物保护对材料的特定要求，我们拟采用聚乙烯醇缩丁醛、耐水白乳胶（主要成分为聚醋酸乙烯酯乳液）、4115 建筑胶（主要成分为丙烯酸酯）作为本次研究选用的材料。以下

就这三种材料的化学和物理性质作一介绍。

①聚乙烯醇缩丁醛

聚乙烯醇缩丁醛是由聚乙烯醇和丁醛在酸的催化作用下，缩合反应而成的合成树脂。聚乙烯醇缩丁醛的制备：将聚乙烯醇溶于水中，边搅拌边往溶液中加入盐酸和丁醛，在强烈搅拌下，混合物于 35℃ 回流 20min，开始析出聚乙烯醇缩丁醛，然后混合物继续反应 30min，接着升温至 50℃ 下反应 30min，再升到 60℃ 下反应 1h，冷却沉淀干燥，产品为白色粉末。聚乙烯醇缩丁醛无毒、无嗅，具有极高的透明性，良好的绝缘性，成模性和抗冲击性，耐紫外线、耐水、耐油、耐老化、耐低温、性能优良。

主要性质：1、聚乙烯醇缩丁醛依其组成不同，物理性质和化学性质不同，且随聚合度的变化，机械性质和溶液性质有所改变。2、溶解性：可溶于醇类、酯类、酮类等溶剂中，也可使用乙醇和芳香烃类混合物作为溶剂。3、相溶型：（1）相溶的树脂：酚醛树脂、脲醛树脂、三聚氰胺树脂、环氧树脂、天然树脂等。（2）相溶的增塑剂：邻苯二甲酸酯类、磷酸酯类、癸二酸及己二酸酯类等。4、具有良好的透光性、绝缘性、耐候性、耐磨、耐水、耐油、耐老化、耐无机酸和脂肪烃的作用。此外，聚乙烯醇缩丁醛无毒、无嗅、无腐蚀性。

②耐水白乳胶（主要成分为聚醋酸乙烯酯乳液）

耐水白乳胶是用聚醋酸乙烯单体经乳化聚合反应制得的一种热塑性胶，其外观为细腻粘稠白色乳液，溶于水，无毒无味、无腐蚀、无污染；具有很强的粘接力和成膜性，可在室温下干燥，粘介面柔软、抗冲击、耐老化性能优良。普通白乳胶存在着耐水性能差、耐低温性能差，粘接力低，抗冻融性能差等弊病。因此我们采用新型的耐水白乳胶，它克服了普通白乳胶的弊端，耐水耐冻融，其技术指标见下表 19。

表 17 耐水白乳胶技术指标

外观	蒸发剩余物 %	残存单体 %	灰分%	PH 值
白色乳状液	35.0±2.0	≤ 0.5	≤ 3.0	4-6

③ 4115 建筑胶（主要成分为丙烯酸酯）

4115 建筑胶具有以下特点：常温快速固化，粘接强度高，耐寒、抗热，抗湿、耐水，耐氧化、耐紫外线辐射，在 -40℃ 至 80℃ 可以使用。

这三种材料均不溶于水，而且很容易被酒精溶去，这种物理性质正好满足了我们对材料可逆性的要求，非常适用于云冈具有双层文化层（石雕层和泥塑层）泥塑的加固。

（3）实验结果分析

①测试实验结果

通过调研过去所做的工作，我们选用了聚乙烯醇缩丁醛、聚醋酸乙烯乳液酯、丙烯酸酯三种材料分别作了拉伸强度、剪切强度和粘度测试，测试结果如下。

a. 粘度测试结果

表 18 粘度测试结果

编号	测试值 (cp)	项目说明	备注
项目编号 1 [#] (检验编号 4 [#])	0	空白试样	无水乙醇 (分析纯),
项目编号 2 [#] (检验编号 1 [#])	2	3% 的聚乙烯醇缩丁醛乳液	具体配制方法见附件中实验记录二
项目编号 3 [#] (检验编号 2 [#])	4	5% 的聚乙烯醇缩丁醛乳液	具体配制方法见附件中实验记录二
项目编号 4 [#] (检验编号 4 [#])	71	7% 的聚乙烯醇缩丁醛乳液	具体配制方法见附件中实验记录二
项目编号 5 [#] (检验编号 5 [#])	3200	1 : 2 的聚醋酸乙烯酯乳液	具体配制方法见附件中实验记录三
项目编号 6 [#] (检验编号 6 [#])	3800	聚醋酸乙烯酯乳液	纯的聚醋酸乙烯酯乳液

b. 拉伸强度测试实验结果

b — 1. 空白试样 (泥块—泥块) 的拉伸强度测试结果

表 19 空白试样 (泥块—泥块) 的拉伸强度测试结果

编号	样品编号	测试值 (MPa)	平均值	说明	备注
项目编号 7 [#] (检验编号 6 [#])	7 [#] —1	0.46	0.50MPa =5.102kgf/cm ²		具体试样测试方法和试样制备见附件中实验记录四
	7 [#] —2	0.53			
	7 [#] —3	0.51			
	7 [#] —4	0.48			
	7 [#] —5	0.52			

b — 2. 聚乙烯醇缩丁醛乳液拉伸强度测试结果

表 20 3% 的聚乙烯醇缩丁醛乳液 (泥块—泥块) 拉伸强度测试结果

编号	样品编号	测试值 (MPa)	平均值	说明	备注
项目编号 8 [#] (检验编号 1 [#])	8 [#] —1	0.68	0.77MPa =7.857kgf/cm ²		具体试样测试方法和试样制备见附件中实验记录五
	8 [#] —2	0.89			
	8 [#] —3	0.74			
	8 [#] —4	0.74			
	8 [#] —5	0.80			

表 21 5% 的聚乙烯醇缩丁醛乳液（泥块—泥块）拉伸强度测试结果

编号	样品编号	测试值 (MPa)	平均值	说明	备注
项目编号 9# (检验编号 2#)	9#—1	0.81	0.84MPa =8.571kgf/cm ²		
	9#—2	0.85			
项目编号 9# (检验编号 2#)	9#—3	0.87	0.84MPa =8.571kgf/cm ²		具体试样测试方法和试样制备见附件中实验记录五
	9#—4	0.84			
	9#—5	0.83			

表 22 7% 的聚乙烯醇缩丁醛乳液（泥块—泥块）拉伸强度测试结果

编号	样品编号	测试值 (MPa)	平均值	说明	备注
项目编号 10# (检验编号 3#)	10#—1	1.27	1.22MPa =12.449kgf/cm ²		具体试样测试方法和试样制备见附件中实验记录五
	10#—2	1.25			
	10#—3	1.19			
	10#—4	1.16			
	10#—5	1.23			

b — 3. 聚醋酸乙烯酯乳液拉伸强度测试结果

表 23 1:2 的聚醋酸乙烯酯乳液（泥块—泥块）拉伸强度测试结果

编号	样品编号	测试值 (MPa)	平均值	说明	备注
项目编号 11# (检验编号 0#)	11#—1	0.58	0.66MPa =6.735kgf/cm ²		具体试样测试方法和试样制备见附件中实验记录六
	11#—2	0.72			
	11#—3	0.68			
	11#—4	0.63			
	11#—5	0.69			

表 24 聚醋酸乙烯酯乳液（泥块—泥块）拉伸强度测试结果

编号	样品编号	测试值 (MPa)	平均值	说明	备注
项目编号 12# (检验编号 5#)	12#—1	1.58	1.62MPa =16.530kgf/cm ²		具体试样测试方法和试样制备见附件中实验记录六
	12#—2	1.61			
	12#—3	1.64			
	12#—4	1.63			
	12#—5	1.64			

表 25 聚醋酸乙烯酯乳液（泥块—岩块）拉伸强度测试结果

编号	样品编号	测试值 (MPa)	平均值	说明	备注
项目编号 13 [#] (检验编号⑧#)	13 [#] —1	0.97	0.93MPa =9.490kgf/cm ²	在粘接部位外断裂	具体试样测试方法和试样制备见附件中实验记录六
	13 [#] —2	0.92			
	13 [#] —3	0.95			
	13 [#] —4	0.87			
	13 [#] —5	0.92			

b — 4. 丙烯酸酯乳液拉伸强度测试实验结果

表 26 1:2 的丙烯酸酯乳液（泥块—泥块）拉伸强度测试结果

编号	样品编号	测试值 (MPa)	平均值	说明	备注
项目编号 14 [#] (检验编号 4#)	14 [#] —1	1.33	1.27MPa =12.959kgf/cm ²		具体试样测试方法和试样制备见附件中实验记录七
	14 [#] —2	1.21			
	14 [#] —3	1.24			
	14 [#] —4	1.30			
	14 [#] —5	1.27			

表 27 丙烯酸酯乳液（泥块—岩块）拉伸强度测试结果

编号	样品编号	测试值 (MPa)	平均值	说明	备注
项目编号 15 [#] (检验编号⑨#)	15 [#] —1	1.18	1.13MPa =11.531kgf/cm ²	在粘接部位外断裂	具体试样测试方法和试样制备见附件中实验记录七
	15 [#] —2	1.07			
	15 [#] —3	1.15			
	15 [#] —4	1.13			
	15 [#] —5	1.14			

c. 剪切强度测试试验结果:

c — 1. 聚醋酸乙烯酯乳液剪切强度测试结果

表 28 聚醋酸乙烯酯乳液（泥块—泥块）剪切强度测试结果

编号	样品编号	测试值 (MPa)	平均值	说明	备注
项目编号 16 [#] (检验编号⑩#)	16 [#] —1	0.47	0.56MPa =5.714kgf/cm ²	在粘接部位以外断裂	具体试样测试方法和试样制备见附件中实验记录八
	16 [#] —2	0.58			
	16 [#] —3	0.60			
	16 [#] —4	0.62			
	16 [#] —5	0.53			

表 29 聚醋酸乙烯酯乳液（泥块—岩块）剪切强度测试结果

编号	样品编号	测试值 (MPa)	平均值	说明	备注
项目编号 17 [#] (检验编号② [#])	17 [#] —1	0.40	0.42MPa =4.286kgf/cm ²	在粘接部位以外断裂	具体试样测试方法和试样制备见附件中实验记录八
	17 [#] —2	0.47			
	17 [#] —3	0.39			
	17 [#] —4	0.41			
	17 [#] —5	0.43			

c —2. 丙烯酸酯乳液剪切强度测试结果

表 30 丙烯酸酯乳液（泥块—泥块）剪切强度测试结果

编号	样品编号	测试值 (MPa)	平均值	说明	备注
项目编号 18 [#] (检验编号③ [#])	18 [#] —1	0.58	0.65MPa =6.633kgf/cm ²	在粘接部位以外断裂	具体试样测试方法和试样制备见附件中实验记录九
	18 [#] —2	0.62			
	18 [#] —3	0.72			
	18 [#] —4	0.67			
	18 [#] —5	0.66			

表 31 丙烯酸酯乳液（泥块—岩块）剪切强度测试结果

编号	样品编号	测试值 (MPa)	平均值	说明	备注
项目编号 19 [#] (检验编号④ [#])	19 [#] —1	0.45	0.48MPa =4.898kgf/cm ²	在粘接部位以外断裂	具体试样测试方法和试样制备见附件中实验记录九
	19 [#] —2	0.51			
	19 [#] —3	0.48			
	19 [#] —4	0.52			
	19 [#] —5	0.44			

c —3. 5% 的聚乙烯醇缩丁醛乳液剪切强度测试结果

表 32 5% 的聚乙烯醇缩丁醛乳液（泥块—泥块）剪切强度测试结果

编号	样品编号	测试值 (MPa)	平均值	说明	备注
项目编号 20 [#] (检验编号 A [#])	20 [#] —1	0.55	0.55MPa =5.612kgf/cm ²	在粘接部位以外断裂	具体试样测试方法和试样制备见附件中实验记录十
	20 [#] —2	0.54			
	20 [#] —3	0.59			
	20 [#] —4	0.52			
	20 [#] —5	0.56			

表 33 5% 的聚乙烯醇缩丁醛乳液（泥块—岩块）剪切强度测试结果

编号	样品编号	测试值 (MPa)	平均值	说明	备注
项目编号 21 [#] (检验编号 A1 [#])	21 [#] —1	0.61	0.61MPa =6.224kgf/cm ²	在粘接部位以外断裂	具体试样测试方法和试样制备见附件中实验记录十
	21 [#] —2	0.57			
	21 [#] —3	0.61			
	21 [#] —4	0.61			
	21 [#] —5	0.67			

c — 4.7% 的聚乙烯醇缩丁醛乳液剪切强度测试结果

表 34 7% 的聚乙烯醇缩丁醛乳液（泥块—泥块）剪切强度测试结果

编号	样品编号	测试值 (MPa)	平均值	说明	备注
项目编号 22 [#] (检验编号 B [#])	22 [#] —1	0.55	0.57MPa =5.816kgf/cm ²	在粘接部位以外断裂	具体试样测试方法和试样制备见附件中实验记录十一
	22 [#] —2	0.58			
	22 [#] —3	0.60			
	22 [#] —4	0.55			
	22 [#] —5	0.59			

表 35 7% 的聚乙烯醇缩丁醛乳液（泥块—岩块）剪切强度测试结果

编号	样品编号	测试值 (MPa)	平均值	说明	备注
项目编号 23 [#] (检验编号 B ¹ [#])	23 [#] —1	0.63	0.64MPa =6.531kgf/cm ²	在粘接部位以外断裂	具体试样测试方法和试样制备见附件中实验记录十一
	23 [#] —2	0.65			
	23 [#] —3	0.62			
	23 [#] —4	0.63			
	23 [#] —5	0.66			

②拉伸强度结果分析

用 3%、5%、7% 的聚乙烯醇缩丁醛处理后的样品拉伸强度分别为 7.85kgf/cm²、8.571kgf/cm²、12.449kgf/cm²，拉伸强度随聚乙烯醇缩丁醛浓度提高而增大，比空白样品的拉伸强度 5.102 kgf/cm² 分别提高了 54%、68%、144%。

用 1:2 和纯的聚醋酸乙烯酯乳液处理后的样品拉伸强度分别为 6.735 kgf/cm² 和 16.530kgf/cm²，拉伸强度随浓度的降低而下降，比空白样品的拉伸强度分别提高了 32.0%、224.0%。

用丙烯酸酯处理后的样品为拉伸强度 12.959 kgf/cm²，比空白样品的拉伸强度提高了 224%。

同时，我们把泥样与岩样分别用聚醋酸乙烯酯乳液和丙烯酸酯粘接后，拉伸强度测试结

果为用聚醋酸乙烯酯乳液粘接的拉伸强度为 $9.490\text{kgf}/\text{cm}^2$ ，用丙烯酸酯粘接后的拉伸强度为 $11.531\text{kgf}/\text{cm}^2$ 。

以上所有测试的样品，拉伸后它们均没有在粘接处破坏，而是在泥样处破坏，这就说明所测试出的值均为泥样自身的拉伸强度，换句话说使用所选用的三种材料粘接后的拉伸强度均大于泥样自身的拉伸强度。

③剪切强度结果分析

我们对制备好的泥样与岩样分别用 5%、7% 的聚乙烯醇缩丁醛、聚醋酸乙烯酯乳液和丙烯酸酯进行泥样与泥样、泥样与岩样的粘接，粘接后测试其剪切强度，结果用 5% 和 7% 聚乙烯醇缩丁醛进行粘接的泥样与泥样的剪切强度分别为 $5.612\text{kgf}/\text{cm}^2$ 和 $5.816\text{kgf}/\text{cm}^2$ ，用 5% 和 7% 聚乙烯醇缩丁醛进行粘接的泥样与岩样的剪切强度分别为 $6.224\text{kgf}/\text{cm}^2$ 和 $6.531\text{kgf}/\text{cm}^2$ ；用聚醋酸乙烯酯乳液进行泥样与泥样、泥样与岩样的剪切强度分别为 $5.714\text{kgf}/\text{cm}^2$ 和 $4.286\text{kgf}/\text{cm}^2$ ；用丙烯酸酯进行粘接的泥样与泥样、泥样与岩样的剪切强度分别为 $6.633\text{kgf}/\text{cm}^2$ 和 $4.089\text{kgf}/\text{cm}^2$ 。

以上所有测试的样品，剪切后它们均没有在粘接处破坏，而是在泥样处破坏，这就说明所测试出的值均为泥样自身的剪切强度，换句话说使用所选用的三种材料粘接后的剪切强度均大于泥样自身的剪切强度。

④粘度的测试分析

我们对 3%、5%、7% 三种不同浓度的聚乙烯醇缩丁醛进行粘度测试，测试值分别为 2cp、4cp 和 7cp，而纯聚乙烯醇缩丁醛乳液的粘度为 3800cp，1:2 聚醋酸乙烯酯乳液和纯聚醋酸乙烯酯乳液的粘度分别为 3200cp 和 3800cp。所测的两种材料的粘度都随浓度的升高而增大。但聚醋酸乙烯酯乳液的粘度要高于用聚乙烯醇缩丁醛所配的不同浓度的溶液，这就说明聚乙烯醇缩丁醛在渗透泥样方面要优于聚醋酸乙烯酯乳液，而聚醋酸乙烯酯乳液的可灌性优于聚乙烯醇缩丁醛。

综合上述的测试数据分析，渗透加固材料选择聚乙烯醇缩丁醛较为合适，因为无论它的拉伸强度还是剪切强度都与泥样自身的强度较为接近，而聚醋酸乙烯酯乳液与丙烯酸酯力学强度过大，同时由于二者粘度过大，其渗透性能较差，而且渗透不均匀，这样就容易造成由于应力差异而产生的新的破坏。聚乙烯醇缩丁醛能够均匀渗透，而且配置不同浓度的聚乙烯醇缩丁醛可调节其渗透性能，对于不同情况的病害处理可采用不同浓度的聚乙烯醇缩丁醛渗透加固，最为主要的是聚乙烯醇缩丁醛渗透加固后，无色，无炫光，符合修复文物的要求，而其它材料无法与之相比，因此选用聚乙烯醇缩丁醛作为渗透加固材料较为适合。

对于加固空鼓、剥离的泥塑和壁画，则选用聚醋酸乙烯酯乳液较为合适，因为聚醋酸乙烯酯乳液具有较强的粘接强度，同时具有可灌性，可满足不同泥塑产生的应力要求。更为重要的是它具有可逆性，使用方便，不会破坏双层文化层（石雕层与泥塑层）。而对于泥塑壁画残断落块的归安复位则选用丙烯酸酯比较合适。

六、现场试验应用情况

通过上述分析我们进行了小面积的现场实验，现场工艺描述如下：

1. 泥塑壁画残断落块的归安复位

首先将残断落块用软毛刷清理干净，然后用3%的聚乙烯醇缩丁醛在画层的背后渗透，渗刷后用红外线灯烘干固化。根据资料照片，将残断落块自然拼接完整，背后编号，再绘制成修复图。根据落块大小，落块面积较大的按从上自下顺序，依次用丙烯酸酯归安复位，待前一块归安复位并固化后再进行下一块归安直至全部归安完毕；面积较小的落块可根据资料将较小的几块拼接成较大的一块，然后再归安复位，这样可以保证归安复位的准确性^[28]（见P-21）。

对于残断的泥塑，首先对残断泥塑进行临时加固，方法是在刷有桃胶的白绫纸上，将残断泥塑归安复位。然后在背后刷渗3%的聚乙烯醇缩丁醛，同样用红外线灯烘干固化，再用涂有丙烯酸酯的纱布条粘结在背后，待背胶固化后再取掉表面临时加固的白绫纸^[28]（见P-22）。

2. 空鼓、剥离泥塑壁画的灌浆加固

根据现场情况，首先制作合适的临时支护板，将要加固的部位支护，在空鼓泥塑壁画的最下方往往存有积土砂粒。在下方安装 $\phi 12$ 钢管，用小功率吸尘器吸干净积土砂粒，此法的目的是提高灌浆加固的质量。然后用白乳胶和制素泥缝堵裂隙，并隔15cm安装一个灌浆管，然后用小于 $1\text{kgf}/\text{cm}^2$ 的压力检漏，确认无漏后用1:2的耐水聚醋酸乙烯酯乳液进行灌浆，灌浆自下而上分阶段灌。在灌了一定量浆液后停止灌浆，固化后再继续灌，直至灌饱满为止。灌浆压力控制在 $1\text{kgf}/\text{cm}^2$ 以下^[28]（见P-23、P-24）。

3. 起甲泥塑壁画的修复

首先用吸耳球和软毛小排笔清除起甲壁画内外的尘土，这样可以防止壁画表面受污染，



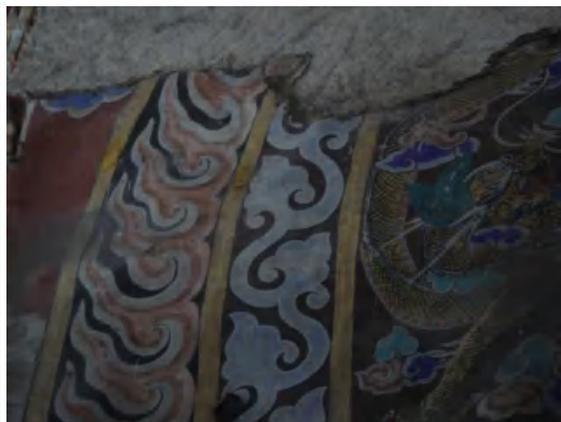
P-21 剥离、脱落的加固



P-22 残断落块的归安（力士飘带）



P-23 空鼓、剥离的灌浆加固



P-24 空鼓、剥离的灌浆加固



P-25 起甲表面处理前



P-26 起甲表面处理后

同时能保证粘接效果，然后测量并记录色度。

在起甲壁画的边缘及背部注射 3% 的聚乙烯醇缩丁醛，如果遇到起甲面积较大时，可选择壁画线条不集中的地方斜刺针眼进行注射，这样在每处注射 2-3 遍，待稍干后用修复刀小心将起甲部分的壁画轻轻贴会地仗，然后用棉球滚压，滚压的方向应从未裂口处向中心滚动，这样一方面不会使修复中的壁画产生气泡，另一方面也不会出现褶皱。检查起甲壁画全部修复完毕没有遗漏时，根据开始所测的色度值，再用选择好的适合浓度的聚乙烯醇缩丁醛喷涂一遍对壁画表面进行封护。稍干后将一平方米左右的细纺绸铺在壁画表面，用胶皮滚滚压，滚压时用力要适度以避免壁画上出现滚迹或将壁画的颜料粘在纺绸上。^{[29]、[30]}

七、结论与有待解决的问题

本课题取得以下成果：

1. 对云冈石窟现存泥塑壁画保存情况作了详细调查，查明了现有的主要病害有五种：（1）

脱落、剥离、崩塌；(2) 空鼓、裂隙；(3) 起甲、酥碱；(4) 昆虫、动物引起的病害；(5) 人为破坏。

2. 通过对环境条件的监测分析，查明了环境条件对泥塑、壁画损坏的影响，提出了泥塑、壁画的破坏机理。

3. 对三种材料进行了测试，针对不同的病害应用相应的材料进行加固处理，认为三种材料对应相应病害的加固处理是合理可行的，解决了加固材料的选择应用问题。

4. 初步建立了各种病害加固处理的工艺路线和方法，达到课题预期的目的。

5. 通过对材料的测试及现场应用情况，得出如下结论：加固空鼓、剥离的泥塑和壁画，以选用耐水白乳胶较为合适。对于泥塑壁画残断落块的归安复位，则选用 4115 建筑胶比较合适。而对起甲泥塑壁画的修复，则选用 3% 的聚乙烯醇缩丁醛较为合适。

目前，国内外还没有统一的泥塑、壁画保存情况评价标准，本课题对泥塑壁画保存情况的评价标准作了探索性研究。填补了云冈石窟壁画、泥塑病害机理研究的空白。壁画、泥塑修复加固材料的测试方法属国内首创。残断落块的归安复位工艺是国内壁画、泥塑修复工艺的一项技术创新。

同时，我们认为加固工艺的研究也非常重要。成熟的材料只有配合先进合理的工艺才能发挥出它的优良性能。影响加固工艺的因素有：(1) 技术人员的熟练程度及施工经验；(2) 合适的修复工具及临时支护工具；(3) 针对不同病害，多种修复材料和工具的交叉使用等。所以培养技术熟练、经验丰富的技术人员，制作适合不同病害的修复工具对于泥塑壁画的修复也非常重要。

另外，本课题组在盐对泥塑壁画的影响上做了一些初步研究，并作了一些盐分方面的测试，通过测试数据可以定性的看出，泥塑壁画和石窟表面砂岩中的可溶性盐成分基本相同，其定量的关系有待进一步深入研究。与此同时，通过长时间的观察发现，外面包有泥塑彩绘的石雕较没有包泥塑彩绘的石雕保存完好，且在泥塑层的表面出现少量盐分富集的现象，也就是说外面的包泥有吸盐的作用。这样就将一个新的问题摆在了我们面前，那就是包泥彩绘是否有利于石雕的保存。这个问题，我们将在以后作更深入的研究。

在课题研究过程中，我们还发现在壁画和泥塑彩绘的保存现状和病害评价方面没有统一的标准，其次，在大气环境条件对壁画和泥塑彩绘的影响方面，国内都没有深入的研究，这两个问题都有待我们探索。

参考文献：

- [1] 文物出版社，日本平凡社．中国石窟·云冈石窟．1991年．
- [2] 李海，陈顺喜，陈昆松，贾云波，解廷凡，黄继忠．云冈石窟彩绘颜料初步分析．文物，1998年06期．
- [3] 酈道元．戴校本《水经注》卷十三《瀑水》．
- [4] 建设综合勘察研究设计院．云冈石窟防水保护工程岩土勘察报告．2004年．
- [5] 建设综合勘察研究设计院．云冈石窟防水保护工程勘探报告（附件2）《地球物理勘探报告》．2004年3月．

- [6] 苏伯明, 陈港泉. 不同含盐量壁画地仗泥层的吸湿和脱湿速度的比较. 敦煌研究, 2005年第5期.
- [7] 郭宏, 李最雄, 裘元勋, 许志正, 汤家镛, 杨福家. 敦煌莫高窟壁画酥碱病害的机理研究之二. 敦煌研究, 1998年第4期.
- [8] 郭宏, 李最雄, 裘元勋, 许志正, 汤家镛, 杨福家. 敦煌莫高窟壁画酥碱病害的机理研究之三. 敦煌研究, 1999年第3期.
- [9] 郭宏, 李最雄, 裘元勋, 许志正, 汤家镛, 杨福家. 敦煌莫高窟壁画酥碱病害的机理研究之一. 敦煌研究.
- [10] 郭宏, 黄槐武. 文物保护中的“水害”问题. 文物保护与考古科学, 第14卷第1期.
- [11] 张明泉, 张虎元, 曾正中, 李最雄, 王旭东. 莫高窟壁画酥碱病害产生机理. 兰州大学学报.
- [12] 陈庚龄, 马清林. 酒泉丁家闸五号壁画墓现状调查. 文物保护与考古科学, 第14卷第1期.
- [13] 马清林, 陈庚龄, 卢燕玲, 李最雄. 潮湿环境下壁画地仗加固材料研究. 敦煌研究, 2005年第5期.
- [14] 陈庚龄, 马清林. 潮湿环境下壁画地仗修复材料与技术. 敦煌研究, 2005年第4期.
- [15] 吴荣鉴. 敦煌壁画色彩应用于变色原因. 敦煌研究, 2003年第5期.
- [16] 李最雄, Stefan Michalski. 光和湿度对土红、朱砂和铅丹变色的影响. 敦煌研究, 1989年第3期.
- [17] 李最雄. 莫高窟壁画中的红色颜料及其变色机理探讨. 敦煌研究, 1992年第3期.
- [18] 李最雄, 樊再轩, 盛芬玲. 铅丹朱砂和土红变色研究的新进展. 敦煌研究, 1992年第1期.
- [19] 盛芬玲, 李最雄, 樊再轩. 湿度是铅丹变色的主要因素. 敦煌研究, 1990年第4期.
- [20] 王岩孙. 山西古代壁画损毁成因及其保护. 文物世界, 2003年第二期.
- [21] 于群力. 空气污染对文物的危害. 陕西环境, 第10卷第6期.
- [22] 刘刚, 薛平, 侯文芳, Shin Maekawa. 莫高窟85窟微气象环境的监测研究. 敦煌研究, 2000年第1期.
- [23] 汪万福, 蔺创业, 王涛, 马赞峰. 仿爱夜蛾成虫排泄物对敦煌石窟壁画的损害及其治理. 昆虫学报, 2005, 48(1).
- [24] 汪万福, 马赞峰, 蔺创业, 徐淑青, 刘复玳. 昆虫对石窟壁画的危害与防治研究. 敦煌研究, 2002年第4期.
- [25] 唐玉明, 孙元俊, 孙儒侗, 赵凡智, 李海泉, 翟建军, 陈能煜. 莫高窟洞窟中异味气体成分试析及治理. 敦煌研究, 1990年第4期.
- [26] 马清林, 胡之德, 李最雄. 微生物对壁画颜料的腐蚀与危害. 敦煌研究, 1996年第3期.
- [27] 温晓龙. 纳米材料在石质文物保护中的应用与展望. 文物世界, 2004年第5期.
- [28] 苑静虎, 杨烈, 解廷凡. 辽宁义县奉国寺壁画整体加固技术维修工程验收报告. 1990年.
- [29] 李最雄. 丝绸之路石窟壁画彩塑保护. 科学出版社, 2005年9月.
- [30] 樊再轩. 莫高窟第九十四窟病害壁画的修复报告. 敦煌研究, 2000年第1期.

五华洞壁画及泥塑彩绘病害原因分析及保存现状评估

闫宏彬 郭 宏 孙延忠 康文友

内容提要:云冈石窟五华洞窟内保存着大量彩塑壁画,我们与中国遗产研究院合作对其病害进行了调查,认为五华洞彩塑壁画存在支撑体风化,壁画层酥碱、空鼓、大面积脱落,泥塑彩绘颜料层起甲、粉化脱落等病害,其中地仗层空鼓与大面积脱落是影响五华洞壁画及泥塑彩绘保存的主要病害。

关键词:壁画 泥塑彩绘 裂隙 空鼓 剥离 起甲 粉化 积尘

作者简介:闫宏彬,男,汉族,1971年生,山西省大同市人,文博副研究馆员,研究方向为石质文物保护、修复,云冈石窟研究院保护与修复研究室副主任。郭宏,男,中国文化遗产研究院研究员。孙延忠,男,中国文化遗产研究院研究员。康文友,男,汉族,1981年生,山西省山阴县人,多年从事石质文物的保护工作。

一、前言

云冈石窟位于山西省大同市城西 16km 的武州山南麓,石窟依山开凿,东西绵延一公里。主要编号洞窟 45 个,附属洞窟 252 个,大小造像 51000 余尊,为国内现存规模最大的古代石窟群之一,石窟开凿于北魏时期,是北魏王朝开凿的皇家石窟,以恢宏的皇家气势、精美的雕刻造像和中西合璧的艺术风格而著称于世。1961 年列入第一批全国重点文物保护单位,2001 年列入世界文化遗产名录。

五华洞是指云冈石窟第 9、10、11、12、13 等五个洞窟,因其窟内保存着大量彩塑壁画而得名。窟内造像雍容华贵、内涵丰富、色彩绚丽,多为清代作品。由于风沙、强阳光辐射、温湿度剧烈变化、粉尘污染等环境因素的长期影响,病害严重,主要有:支撑体严重风化,壁画层酥碱、空鼓、大面积脱落,泥塑彩绘颜料层起甲、粉化脱落等,这些病害严重威胁着现存壁画彩绘的长期保存与展示。

二、壁画及泥塑彩绘保存现状和病害原因分析

(1) 裂隙

壁画及泥塑彩绘地仗层开裂导致纵横交错的裂纹,裂纹最宽处达 4mm,如图 1 所示。

清代泥塑彩绘时,五华洞石刻表面砂岩风化严重,因此,壁画及泥塑彩绘的地仗层较厚,

且厚薄极不均匀，加之受本地区大气温湿度环境的影响，窟内温湿度变化较大，导致地仗层开裂。

(2) 地仗层空鼓

五华洞壁画及泥塑彩绘空鼓病害可分为粗泥层与风化砂岩支撑体分离形成的空鼓，以及细泥层与粗泥层分离形成的空鼓。前者表现为粗泥层与岩体支撑体局部脱离形成空鼓，但空鼓部分的周边仍与支撑体粘接，如图2所示。后者表现为细泥层局部脱离粗泥层，粗泥层与岩体支撑体有效粘接，如图3所示。

经现场调查和分析，细泥层与粗泥层所用材料和制作工艺不同，地仗层的细泥层由沙土和麻构成，粗泥层由沙土和麦草构成。造成两层的强度和膨胀性不同。随着窟内温度变化，受热胀冷缩效应的影响，致使两层地仗层间局部脱离鼓起，形成空鼓。空鼓病害进一步发展，在重力等因素的作用下，地仗层连同颜料层一起脱落，是影响五华洞壁画及泥塑彩绘保存最为严重的病害。

(3) 地仗层剥离脱落

剥离脱落病害可分为颜料层连同细泥层剥离脱落，以及粗泥层剥离脱落二类。二者均是由空鼓病害进一步发展，在自身重力、震动等因素的影响



图1 壁画裂痕



图2 泥塑彩绘地仗层空鼓、剥离、脱落



图3 壁画地仗层空鼓、剥离、脱落



图4 彩塑表面颜料层脱落

下，造成壁画及泥塑彩绘层大面积脱落，并在脱落处的边缘形成空鼓和剥离，参见图2和图3。

由五华洞砂岩支撑体及地仗层材料的X-射线衍射分析结果可知，两者在组成上存在较大差异。同时，地仗层中因加入麦秆、麻等植物纤维，较之洞窟岩体柔韧。由于该地区温差变化极大，受热胀冷缩效应的影响，致使地仗层与洞窟岩体支撑体局部脱离鼓起，形成空鼓。空鼓病害进一步发展，在重力等因素的作用下，造成壁画与岩体支撑体形成大面积空鼓，由于壁画地仗层较厚（5-10cm），厚重的地仗层在自身重力下造成壁画地仗层附带颜料层大面积分离脱落。

同时，地仗层脱落和剥离处暴露出的岩体进一步风化，导致地仗层与岩体粘结力的降低，加剧了壁画地仗层与岩体的剥离和脱落。

（4）壁画颜料层起甲脱落和粉化脱落

壁画颜料层普遍存在龟裂起甲和片状脱落现象，如图照片4和5所示。起甲脱落也是影响五华洞壁画及泥塑彩绘保存的最主要病害。

由壁画颜料分析结果可知，壁画颜料使用的是矿物颜料，作画时调入胶以使颜料颗粒粘接在一起并黏附于地仗层和白粉层上。受当地高温、温差变化大等环境因素影响，如果颜料中的胶含量较高，颜料层将发生龟裂，并与细泥地仗层剥离起翘。

（5）壁画及彩塑表面积尘

壁画及彩塑表面普遍覆盖着一层厚厚的土垢。由于长时间的沉积作用，积尘已经与颜料、

表面风化物粘结，使壁画及彩绘文物失去原有的光彩。灰尘的沉积一方面影响了文物的整体



图5 壁画颜料层粉化、脱落病害



图6 彩塑表面积尘

艺术风貌，而另一方面灰尘与颜料反应会造成潜在的损害，如图6所示

三、壁画及泥塑彩绘保存现状评估

(1) 病害统计

为了治理五华洞壁画及泥塑彩绘病害，我们对五华洞壁画及泥塑彩绘进行了全面勘察，在对壁画及泥塑彩绘保存现状进行了全面调查的基础上，按照国家文物局颁布的《古代壁画病害类型与图示》、《古代壁画保存现状调查》规范，对五华洞5个洞窟壁画及泥塑彩绘保存现状、病害类型及面积进行了调查统计，结果见下表。

五华洞5个洞窟壁画及泥塑彩绘病害统计（裂隙长度：m；其余m²）

病害	9窟	10窟	11窟	12窟	13窟	合计
空鼓	70.39	57.23	35.94	37.23	69.18	269.97
颜料起甲	27.71	32.03	7.71	19.69	67.32	151.46
地仗剥离	27.17	42.03	36.24	22.08	44.16	171.68
刻画	15.84	26.37	27.12	16.6	16.89	102.82
灰尘	184.17	167.57	153.61	107.06	193.82	806.23
裂隙	7.88	16.88	5.89	17.28	25.74	73.67

(2) 壁画及彩塑彩绘保存现状综合评估

五华洞壁画及泥塑彩绘的主要病害是因砂岩支撑体风化脱落，导致地仗层与其失去粘结，并形成大面积空鼓，最终在自身重力作用下脱落。因此，地仗层空鼓与大面积脱落是影响五华洞壁画及泥塑彩绘保存的主要病害，必须进行抢救性保护修复。

文物的科学价值探析——以云冈石窟为例

任建光 黄继忠 胡翠凤

内容提要：本文讨论文物的科学价值和作用、科学价值研究存在的问题、评价科学价值的标准及以云冈石窟为例进行了科学价值评定实践。认为文物的科学价值，不只是体现在文物本身反映的科学技术水平上，而且通过对这些文物的考察可以了解千、万年来自然环境或生态环境的变化。但文物科学价值的认定受到诸多因素的限制。文中认为云冈石窟选址择向、规划设计具有特色。规模和结构类型合理，并有可反映古文化特点的装饰艺术，采用的建造工艺和雕刻技法还有待考查，为古代石窟寺保护技术的杰出范例。因而在总体上对我国古文化、艺术和雕凿技术的考证具有较高的科学价值。

关键词：文物 科学价值 评价标准 云冈石窟

作者简介：任建光，男，汉族，1971年生，山西省阳高县人，文博馆员，研究方向为石质文物、文物建筑、古遗址保护研究，云冈石窟研究院文物保护修复研究室副主任。黄继忠，男，1965年生，汉族，山西原平人，研究员，至今一直从事石窟文物保护研究及管理工作，山西省文物局总工程师。胡翠凤，女，1969年生，汉族，山西省浑源县人，物理教育，山西大同大学教师。

一、文物的科学价值和作用

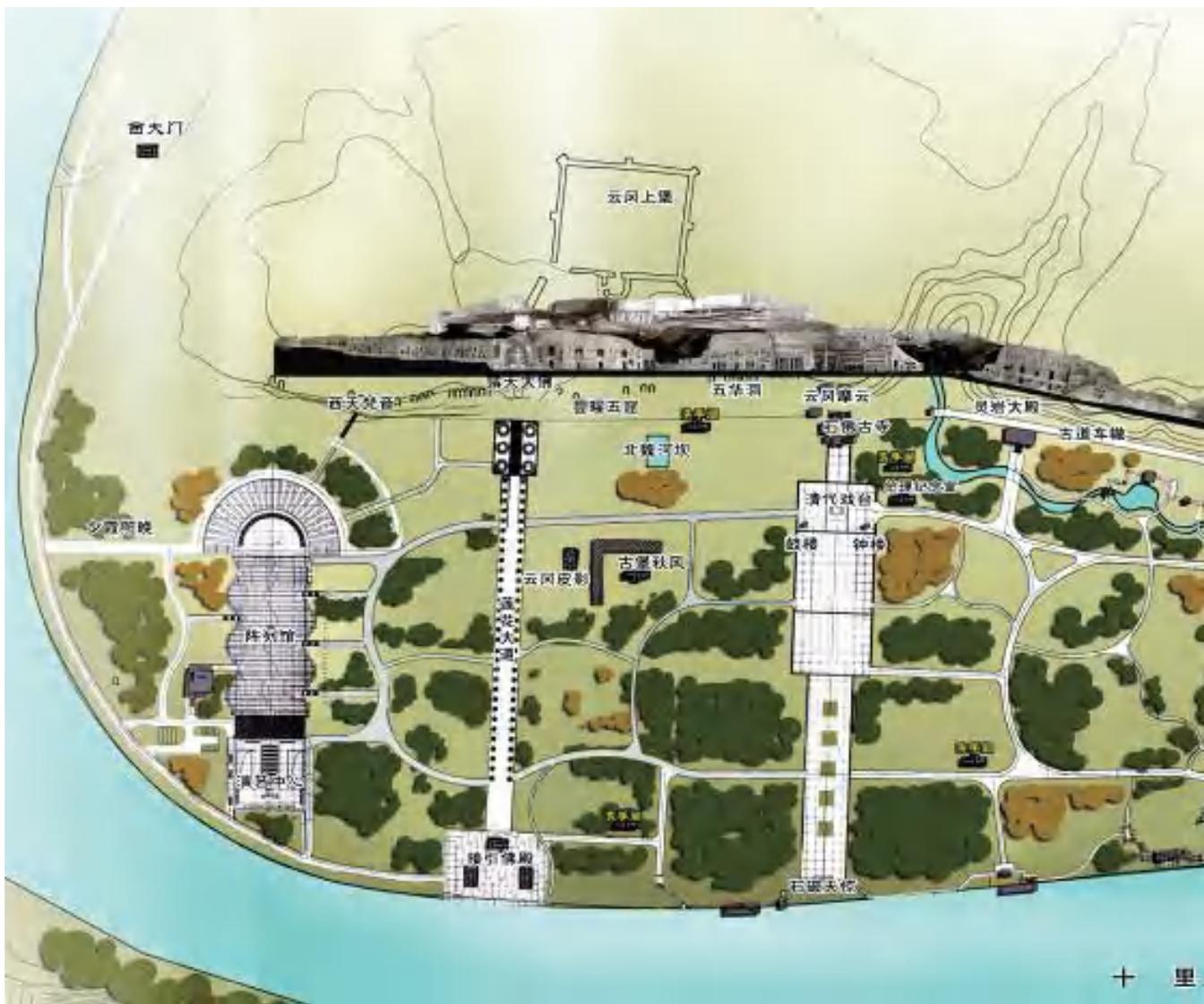
文物，旧为礼乐、典章制度的统称。《左传·桓公二年》：“文物以纪之，声明以发之”。《后汉书·南匈奴传论》：“制衣裳，备文物”。《辞海》中对文物的解释是：“遗存在社会上或埋藏在地下的历史文化遗物”^[1]。1982年11月开始实施的《中华人民共和国文物保护法》第二条明确指出了文物是人类社会活动中遗留下来的具有历史、艺术、科学价值的遗物和遗迹，是重要的文化遗产^[2]，强调文物古迹的价值包括历史价值、艺术价值和科学价值^[2]。文物的科学价值，主要是指文物体现在自然科学技术方面的价值。从不同的侧面反映了它们产生的那个历史时期人类认识自然、利用自然的程度和科学技术与生产力的发展水平，而且通过对这些文物的考察可以了解千、万年来自然环境或生态环境的变化。这有利于促进当代和未来社会的发展，充分发挥文物在社会发展进程中的积极作用。

二、科学价值研究存在的问题

文物保护的目的是真实、全面地保存并延续其历史信息及全部价值，文物保护工作的首要步骤是对文物古迹进行价值评估^[3]，文物科学价值的评估是文物价值评估的重要组成部分。

当前在进行文物的价值评估时，往往只注重对文物历史价值和艺术价值的探讨，科学价值被提及很少或忽略。甚至国际上一般将文物的价值划分为两大价值，即历史价值和艺术价值^[4]。《巴拉宪章》第五条规定：保护一个地点应当区别并考虑其文化与自然意义的所有方面，不得在损害其它方面价值的情况下无根据地强调任一方面的价值^[5]。文物的科学价值是一种独立价值，是其他两种价值所包含不了、取代不了、解释不了的，不是其他价值的衍生或发挥，而是与其他两种价值并存的第三种价值。

三、评价文物科学价值的标准



对一般文物科学价值的评估主要产生于相关的文物研究。但对国家层面的作为国保单位的文物价值，需要依据《中国文物保护准则》^[3]和《关于〈中国文物古迹保护准则〉若干重要问题的阐述》^[6]（以下简称《准则阐述》）的相关条款进行价值评估来加以认定^[4]。根据《准则阐述》2-3-3条，从文物的科学价值的4个方面进行分析，根据其是否具有对应的特征进行价值阐释。文物古迹的科学价值专指科学史和技术史方面的价值，主要表现在以下方面：

（1）规划和设计，包括选址布局，生态保护，灾害防御，以及造型、结构设计等。

（2）结构、材料和工艺，以及它们所代表的当时科学技术水平，或科学技术发展过程中的重要环节。

（3）本身是某种科学实验及生产、交通等的设施或场所。



云冈石窟景区平面效果图

(4) 在其中记录和保存着重要的科学技术资料^[6]。

四、云冈石窟文物科学价值的具体体现

云冈石窟位于山西省大同市西郊 16 公里处，古称武周(州)山石窟寺，开凿于北魏王朝，是中国石窟艺术中重要的组成部分，是世界石窟艺术史上壮丽辉煌、璀璨夺目的篇章。云冈石窟以规模宏大、题材多样、雕刻精美、内涵丰富而驰名中外，以典型的皇家风范造像而区别于其他早期石窟，以融会东西、贯通南北的鲜明的民族化进程为特色，在中国石窟艺术中独树一帜。云冈石窟以大量的实物形象和文字史料，从不同侧面展示了公元 5 世纪中叶至 6 世纪初中国石窟艺术风格及中国北方地区宗教信仰的重大变化，对中国石窟艺术的创新与发展有着重大贡献，具有极高的历史、艺术和科学价值。1961 年中华人民共和国国务院公布云冈石窟为第一批全国重点文物保护单位。2001 年，云冈石窟被列入《世界遗产名录》。

云冈石窟对考察我国古代的文化、艺术和雕凿技术具有十分重要的科学价值。在这些方面，云冈石窟至少有以下几方面的特色：

1、选址择向具有特色

云冈石窟的选址择向是一项综合性工程，既要符合佛教徒修禅及僧俗信徒拜佛以修功德的特定环境要求^[7]，同时也体现出中国传统风水观的选址理念。以“藏风得气说”、“山环水抱说”为基础的建筑风水观，对我国古建筑的选址择向有很大的影响。“取山水聚会、藏风得水之地”是建筑风水观最基本的思想。自汉代，佛教艺术传入中国，在带来外域文化的同时，也逐渐融入中原本土文化，形成了具有中原本土文化的建筑方式。建造佛寺庙宇，更是要选



云冈石窟五华洞全貌

择自然环境中的“风水宝地”。在一定程度上讲，云冈石窟之选址也与中国传统“风水”学的选址理念相吻合。“风水之法，得水为上，藏风次之。”云冈石窟得武周川之水，武周川处于北面的武周山和南面的南山之间，绿树成荫、绿绿葱葱，河水东流，水流不绝，可谓得水最佳之处；同时云冈石窟所处位置地势开阔，四面环山，东为武州山余脉，南及西南面为南山，北为植被丰茂的武周山地，为“藏风”的最佳环境；这正符合了传统风水学“藏风得水”的原则。其次，云冈石窟具有独特地形条件和气候特点，坐北朝南，背山面水，石窟分列在两级狭长的台地上，基本呈东西走向，且洞窟中轴线皆为南北走向，窟门均面南，有利于采光和通风，这又基本体现了“负阴抱阳”和“通气”之说的择向理念。第三，云冈第2窟为“寒泉洞”，有一终年不息的泉水从洞窟后壁流出，泉水清澈甘甜，正映了“以水证穴”、“穴不虚立，必有所倚”之最佳选址原则。这些都充分体现了古代先民建筑的风水观。

2、规划设计具有特色

首先是总体布局具有特色。云冈石窟东西绵延1公里，开凿于侏罗纪砂岩透镜体上，砂岩透镜体被两条自然冲沟横切，按自然地势分为三个区域：东区为第1窟～4窟，中区为第



云冈第9、10窟列柱

5窟～13窟，西区为第14窟～45窟。石窟多依山就势开凿，在整体规划布局上科学地利用了地势条件，与自然环境协调统一。从远望，云冈窟龛呈蜂窝状排列，总体上具有强烈的层次感。东区岩性为砂岩，开凿洞窟较少，只有端和尾部凿有石窟，但该区的第3窟的规划设计最为严谨。中区处于砂岩透镜体的腹部，岩性均一，开凿的大型洞窟多集中于此，且最为华丽；昙曜五窟为云冈最先开凿的洞窟，规划设计最为统一；各洞窟间相距较近，部分双窟相距更近，其中第5、6窟间壁最薄处约几厘米。西区岩性较复杂，为砂岩与二至三层的暗紫色砂质页岩互层，多数洞窟都雕凿于此，该区除25个主要洞窟外，其它小型窟龛更是不计其数。其次，云冈洞窟的开凿方案根据实际情况和需要进行过修正。有的学者根据地面高度不一样，推断第16窟原先位于第21窟的位置上，但由于该处夹有大面积的软弱层，修改了原来的设计方案，工程延后，故第16窟内出现了与其他洞窟主尊不同的造像样式^[8]。第三，云冈各洞窟窟门口位置不仅高出十里河坝顶部的标高，也均高于附近地面，避免地表水流入石窟内。这些规划设计与现代建筑的规划设计原则相符，都是科学规划设计的典型。由于这

些洞窟建于北魏，故具有难能可贵的特色。

3、合理的规模和结构类型

规模和结构类型的合理性是洞窟、洞窟群及其围岩保持稳定的关键因素。为了避免洞窟平面尺寸和跨度过大，而导致洞窟坍塌现象发生，云冈石窟规模和结构类型具有以下特征：第一，洞窟形制。云冈早期洞窟顶部为穹窿顶，其力学特征稳定；中后期洞窟顶变成了平顶，因为平顶面与岩层赋存的自然形态一致，可方便开凿施工，但顶部围岩易于在自重作用下坍塌，遂在云冈中后期出现了中心塔柱窟和前后室殿堂式洞窟，其作用分割平面和跨度尺寸，增加洞窟的稳定性。第二，廊柱式建筑结构。云冈第9、10窟和12窟的前室及部分无名窟出现了开间式廊柱结构，目的是分割洞窟前室横梁的跨度，增加其结构稳定性。第三，云冈佛像多为坐佛，仅有的几尊立佛身材失调，出现身长腿短现象，这些都是出于对佛像结构稳定的考虑。另外云冈佛像的手臂及手部多距离身体较近，是为了避免在雕刻过程中，出现手臂断裂现象。最妙的是第13窟交脚弥勒佛像左臂与腿之间雕有一托臂力士像，堪称为美学与力学完美结合的典范。第四，除个别洞窟，云冈其它洞窟间壁厚度均为1米以上，这是洞窟结构稳定的重要保证。可见对单体洞窟的结构选型和窟群的总体布置，开凿云冈石窟的前人均有仔细的考虑。对这些课题，借助现代数值分析方法和计算机技术都不难解决，但在1500年以前，对其形成周到考虑的合理方案显示着中华民族古文明的科学水平。

云冈第9、10窟和12窟的前室及部分无名窟出现了开间式廊柱结构，目的是分割洞窟前室横梁的跨度，增加其结构稳定性。第三，云冈佛像多为坐佛，仅有的几尊立佛身材失调，出现身长腿短现象，这些都是出于对佛像结构稳定的考虑。另外云冈佛像的手臂及手部多距离身体较近，是为了避免在雕刻过程中，出现手臂断裂现象。最妙的是第13窟交脚弥勒佛像左臂与腿之间雕有一托臂力士像，堪称为美学与力学完美结合的典范。



云冈第10窟莲花图案

除个别洞窟，云冈其它洞窟间壁厚度均为1米以上，这是洞窟结构稳定的重要保证。可见对单体洞窟的结构选型和窟群的总体布置，开凿云冈石窟的前人均有仔细的考虑。对这些课题，借助现代数值分析方法和计算机技术都不难解决，但在1500年以前，对其形成周到考虑的合理方案显示着中华民族古文明的科学水平。

4、令人悬念的建造工艺

石窟的开凿工程与佛像的雕造工序，文献中缺少全面的记载，但通过零星的文献记载，结合云冈第3窟北魏遗址发掘中一些新发现的未完工遗迹现象分析，可以复原其大致工序。北魏时代的每一个大型石窟的开凿都应根据预先洞窟形制的设计要求进行。首先是“斩山”，即修整崖面。开凿石窟所用工具为椎、凿，云冈出土文物中有锈迹斑斑的铁凿遗物。由于有高度差，便于施工，还要“构立栈道”。云冈石窟的“斩山”遗迹在中部窟群附近可以清楚地看到。其次，在洞窟内造像的雕凿方法方面，工程的主体工程是自上而下进行的，明窗应该承担着从上而下开凿洞窟内部时运出石料和洞窟内采光的任务。从云冈第3窟地面遗迹可以看出在进行洞窟内部雕凿的时候，是先将内部大的空间凿出，留出主要雕像的胚体，然后再对胚体进行自上而下的加工，首先凿成的是“面璞”，也就是说，洞窟内部的开凿是由粗到

精的过程，粗凿的工序完成之后，而由专门技艺的工匠完成细加工程序。第三，在造像基本完成之后，还要对其进行更细致的加工，也称之为“莹拭”、“磨砻”。佛像经过此程序打磨后，显示出“信宿隆起，色似飞丹，圆如植壁，感通之妙，熟客思议”的风采。第四，进行彩绘工作，“磨砻之术既极，绘事之艺方”。这项工序在云冈石窟保存至今的许多雕像上都可以看到，但部分颜色脱落，色彩较原来有了不同程度的变化^[8]。这种论断对于研究北魏平城地区石窟、乃至北魏其他地区石窟的开凿均有着十分重要的参考价值。

5、高超的雕刻技法

云冈石窟雕刻全部采用石雕，现存佛像 51000 余尊，有的十几米之高，有的仅几厘米之小，动植物、花卉图案更是不计其数，代表了 5 世纪世界雕刻技法的最高水平。云冈雕刻技法在继承了我国秦汉时期传统技法，又吸收了印度雕刻技法的有益成分，创建出云冈独特的雕刻风格。运用半圆雕、高浮雕、线刻等技法，将透视学、解剖学、美学融于雕刻之中，使石雕具有细腻、玲珑、逼真、造型优美、形神活脱、纹饰清晰剔透、刀工精湛、圆润光滑等特征。云冈早期佛像粗犷、威严、雄健，而中晚期生活气息逐渐变浓，趋向活泼、清秀、温和。这个时期是平直刀法过渡到圆刀刀法时期，即技法上从生硬地模仿外来雕刻风格到具有绘画风格的雕刻效果，最后形成立体形态的圆雕效果，从而最终完成了从二维平面效果向三维立体化圆雕效果的逐步发展变化。这是中国雕塑形成雕塑独立语言的重要发展时期，为雕塑艺术最终走向隋唐盛期奠定了坚实的基础。

6、古代石窟寺保护技术的杰出范例

由于长时间自然因素的影响，云冈石窟风化破坏十分严重，历史上曾有许多朝代对云冈石窟进行过维修。云冈石窟诸多洞窟中部分佛像或浮雕作品上有许多圆形小孔，为古代维修痕迹，其作用是补泥塑像、重塑金身而被重新凿刻的，是古代传统的一种修补石雕佛像的做法。其次，古人很早就意识到窟前修建木结构建筑，能起到保护石窟、延缓佛像风化的作用。除现存第 5、6 窟窟檐为清代遗存外，在云冈石窟历年的考古发掘中，发现在其他洞窟前有窟檐建筑遗迹，推断为辽金石窟建筑遗迹。第三，在考古发掘中，还发现了古河坝遗址，位于石窟南 25 ~ 50 米不等的地方，史料记载，金以前，十里河离石窟很近，窟内渗水严重，佛像风化加剧，于是金朝统治者命人南拨河道，遂成现状^[9]。历史上云冈石窟佛像的保护技术是古代石窟寺保护技术的杰出范例，对今天云冈石窟的保护具有巨大的启迪作用。

7、可反映古文化特点的装饰艺术

云冈石窟佛教故事雕刻、动物、山水、鸟、莲花等装饰图案，造型精美，题材广泛、立体观强，象征着人们对美好生活的向往，特别佛教故事雕刻更彰显了生命之华彩与文化之张扬。排箫，箜篌等古典乐器，是研究我国古代音乐的重要资料。这些都是中华民族古文明的见证，具有较高的考证价值。

五、结束语

文物的科学价值是文物价值重要的组成部分，是与历史、艺术价值并存的第三种价值。云冈石窟是中国现存石窟寺遗迹的瑰宝，构造奇特，规模、气势令人赞叹。云冈石窟主要施工工艺为凿石工艺和雕刻技法，在当时条件下能有如此合理的规划设计和结构规模及精美的石窟造型，表明这一工程是中华民族的能工巧匠创造的奇迹，对古代石窟寺的研究有较大的意义和价值。但在其科学价值评估过程中会受到以下因素制约：

(1) 文物科学价值内涵的复杂性和人们价值观念的不同，给评价文物科学价值带来了很大难度。同时文物经历了漫长曲折发展的文化历程，易受到社会制度、政治演变、经济强弱、宗教礼俗、文化兴衰等多种因素的影响，更增加了文物科学价值认定的难度。

(2) 文物科学价值的认识是一个深化过程。在认识和评价文物科学价值的具体进程中，会受到科学技术发展水平的制约。随着研究的深入，科学技术迅速发展所提供的技术手段愈多，对文物科学价值深层次的认识也会愈来愈多。

(3) 文物科学价值的评估是对文物保护单位进行充分认识、了解的基础上进行的。只有对文物保护单位进行全面、深入的调查，才可能对它的科学价值有一定的认识。这种认识经过理性化的提高，才能总结归纳出最有特色的科学价值来。

总之，随着人们价值观念的趋同、价值认定标准的确立、未来科学技术的发展及在文物保护研究中的应用，云冈石窟的科学价值将会得到更深入的挖掘，这将有利于进一步发挥云冈石窟科学价值在社会发展进程中的积极作用。

参考文献：

- [1] 老道老窑. 文物(卷名:文物博物馆)[EB/OL]. [2010-12-23]. <http://tieba.baidu.com/f?kz=1032627267>.
- [2] 全国人民代表大会常务委员会. 中华人民共和国文物保护法(2007修正)[S]. 1982, 11.
- [3] 国际古迹遗址理事会中国国家委员会. 中国文物古迹保护准则[S]. 2005, 5.
- [4] 杨璐, 黄建华. 保护、修复、研究领域中文物的价值[J], 文物保护与考古科学, 2006, 18(4):49~54.
- [5] 国际古迹遗址理事会. 巴拉宪章[S]. 1999, 11.
- [6] 国际古迹遗址理事会中国国家委员会. 中国文物古迹保护准则案例阐释[S]. 2005, 5.
- [7] 范鸿武. 云冈石窟选址研究[J], 新视觉艺术, 2011, 3:64~67.
- [8] 杭侃. 云冈石窟开凿[J], 中国文化遗产, 2007, (5):44~49.
- [9] 张焯. 云冈石窟编年史[M], 文物出版社, 2006, 2: 242~275.

云冈石窟第 2 窟现状调查图制作方法

宁 波

内容提要：一幅准确现状调查图对于文物研究、保护的重要性不言而喻。云冈石窟位于山西省大同市西郊武州山南麓，石窟依山开凿，东西绵延一公里。现存主要洞窟四十五个，大小造像五万一千余尊，为我国规模最大的古代石窟群之一。然而由于云冈石窟是高浮雕造像，绘制准确现状调查图一直都是难题。本文探讨了由三维激光扫描技术生成的正射影像图和剖面图为底图而绘制的现状调查图的方法及其特点。

关键词：石窟现状调查图 三维激光扫描 正射影像图 剖面图

作者简介：宁波，男，汉族，1982 年生，山西省原平市人，文博馆员，主要研究方向为石窟数字化，云冈石窟研究院办公室副主任、数字中心主任。

一、背景及意义

云冈石窟位于山西省大同市西郊武州山南麓，石窟依山开凿，东西绵延一公里。现存主要洞窟四十五个，大小造像五万一千余尊，为我国规模最大的古代石窟群之一。石窟规模宏大，雕饰奇伟，具有重大的历史、科学和艺术价值。

制作现状调查图能够将文物状况很好地表达，同时还可以为文物保护与修复提供基础数据和依据。现状调查图就是在底图上绘制代表各种状况图例的图。底图的精度就决定了现状调查图的精度。制作高精度的底图也就成为了本次研究的重点与难点。

二、技术路线

1、技术路线的选择

随着技术手段的发展，我们先后摸索了 3 种制作现状调查图的方法。

第 1 种：将手工绘制的线图数字化、矢量化制作成为底图，再在其上绘制现状调查图。这种方法有着明显的缺点：手工绘制的底图精度不够。如图 1

第 2 种：采用数字图像纠偏技术制作底图，再在其上绘制现状调查图。

数字图像纠偏技术与近景摄影原理相同，主要使用数码相机和图像纠偏软件来达到消除镜头球差的目的，从而获得正射影像图。但是，在我们实际运作中却发现，这种方法并不适合云冈石窟这种连续的高浮雕壁面。如图 2。

第 3 种：采用三维激光扫描技术制作底图，再在其上绘制现状调查图。

三维激光扫描技术是上世纪九十年代中期开始出现的一项高新技术，它通过高速激光扫描测量的方法，以被测对象的采样点（离散点）集合——称之为“点云”的形式获取物体或地形表面的阵列式几何图像数据。一个完整的壁面点云，经过建立三角网模型后，将若干张高清晰数码照片纹理映射到模型上（由点云模型对照片进行纠正）后，就可获得一张高清晰的壁面正射影像图。这样的图件不仅比例尺寸准确、纹理清晰，并且其色彩也近似文物本体面貌，较之人工和近景摄影测绘的线描图，有更多的文物信息体现其中。这种方法制作出的现状调查图有着显而易见的优点：精度高，在电子版中，可以直接量测距离、面积。

本次研究最终选择第3种方法来制作现状调查图。

2、技术路线的实施

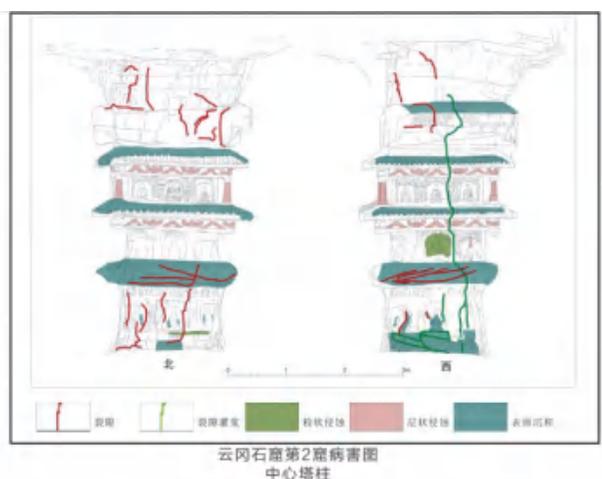


图1 病害图



图2 数字图像纠偏技术生成的正射影像图

现状调查图建立流程如图3所示。

原始数据采集包括控制测量，三维激光扫描，洞窟影像数据采集等。根据洞窟的尺寸及

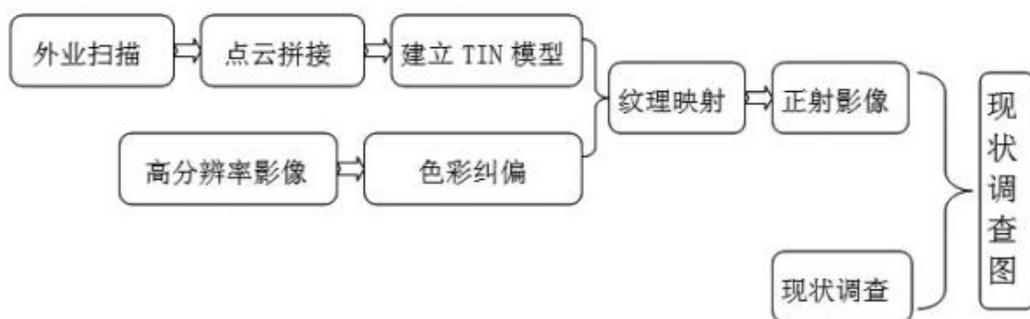


图3 技术流程图

扫描条件，三维激光扫描设备采用徕卡 Scanstation2，影像采集设备采用 Canon Eos 5D。

2.1 点云数据的获取与拼接

本次扫描采用徕卡 Scanstation2 三维激光扫描仪，基本参数如下：

测量精度：单点 4mm，模型 1mm；
 测距范围：300m@90% 反射率；
 扫描视场：360° × 270° ；
 数据采样率：50,000 points/second；
 扫描基本遵循如下原则：

(1)不同的扫描段之间保持 30% 的重叠度，不同扫描块在边界连接处应进行完全重叠扫描以便点云模型连接。

(2)每一个观测角度扫描数据尽量获取表面数据完整。

(3)遇到特征复杂或损坏严重的地方，扫描行间距要适当加密保证获取完整。

云冈石窟 2 窟高约 6.2 米，中心塔柱长宽约 3.7 米 * 4.1 米，为保证点云的完整性，我们从垂直方向 3 个不同的高度、平面位置 9 个不同的角度进行了扫描，多站重叠基本覆盖了所有表面，同时为了保证点云数据的精确性，在两站点云的拼接时，标靶的拼接精度控制在 2mm 以下，点云的精度控制在 2mm，如图 4。

2.2 影像数据采集

Constraint ID	ScanWorld	ScanWorld	Type	Status	Weight	Error	Error Vector
TargetI...	ScanWorld 1	ScanWorld 2	Coincident: Vertex-V...	On	1.0000	0.002 m	(0.000, -0.002, ...
TargetI...	ScanWorld 1	ScanWorld 2	Coincident: Vertex-V...	On	1.0000	0.002 m	(-0.001, 0.002, ...
TargetI...	ScanWorld 1	ScanWorld 2	Coincident: Vertex-V...	On	1.0000	0.001 m	(0.001, 0.000, 0...
TargetI...	ScanWorld 1	ScanWorld 2	Coincident: Vertex-V...	On	1.0000	0.002 m	(-0.001, -0.001, ...
Cloud/M...	ScanWorld 1	ScanWorld 2	Cloud: Cloud/Mesh-Cl...	On	1.0000	0.002 m	aligned [0.013 m]
TargetI...	ScanWorld 1	ScanWorld 2	Coincident: Vertex-V...	On	1.0000	0.002 m	(0.002, 0.000, -...
TargetI...	ScanWorld 1	ScanWorld 2	Coincident: Vertex-V...	On	1.0000	0.002 m	(-0.001, 0.001, ...

图 4 精度在 2mm

影像数据直接反映洞窟表面病害状况并反映壁面浮雕的自然色彩。拍摄的影像有多种用途，可以作为洞窟保护的过程资料和历史资料。为方便后期处理，在拍摄时候尽量选择垂直洞窟表面的角度进行拍摄，单张照片相幅设置到相机的最大分辨率，相邻照片之间保证 ≥ 30% 的重叠度。

2.3 采集成果统计

洞窟壁面原始数据全部获取完毕以后，得到原始数据的统计如表 1 所示：

表 1 原始数据统计表

第 2 窟壁面	5D 影像		原始扫描点云数据 (站数)
	贴图	备用	
北壁面	20	68	3
南壁面	16	46	3
西壁面	25	70	3
东壁面	24	64	3
天井	21	71	3

中央塔柱南	6	20	3
中央塔柱北	8	22	2
中央塔柱西	8	22	2
中央塔柱东	8	22	2
数据总量	16G	24	

原始照片分布如图 5 所示（以塔柱南为例），外业扫描站点分布如图 6 所示。



图 5 第 2 窟中心塔柱南照片分布图



图 6 外业扫描站点分布图

3、正射影像图的制作

在获取了第 2 窟的数据后，即可制作各个壁面的正射影像图。

3.1 三角网模型 (TIN)

三角网模型是精确表达空间不规则体的最佳模型，是一种精确的表面模型，它由点云中的相邻各点相连形成，如图 7 所示。通过成型的三角网可以方便地构建剖面，进行影像校正（纹理映射），物体表面对比分析和相关的空间量测等，本项目主要利用模型进行影像校正从而生成正射影像。



图 7 原始点云数据构建三角网模型

三角网构建需要注意几点：

- (1)去除不相干的表面数据，如边缘的杂物。
- (2)构网步长以重采样点间距为准，边界区域根据构网跨度定位 0.2m 的极限边长。

3.2 正射影像图的制作

数字正射影像图 (DOM, Digital Orthophoto Map), DOM 是对像片进行数字微分纠正和镶嵌，按一定图幅范围裁剪生成的数字正射影像集，它同时具有地图几何精度和影像特征。石

窟壁面的正射影像是石窟病害的地图表达方式，也是整个系统建立的难点和关键。其制作过程是：在原始点云经过一系列的平滑、去噪后，利用三角剖分来制作出不规则三角网（Tin）来表达石窟的实体模型，之后用采集的高分辨率影像经过色彩纠正后将纹理映射到模型上，进而得到石窟壁面的正射影像图。

纹理映射的原理是将二维的 RGB 颜色信息映射到三维的低分辨率模型的三角网面片上，这种映射关系是基于摄影测量学中的共线方程的，如图 8：

低分辨率模型上某一点 P 经透镜中心映射到数字影像上某一点 p，这两个对应点分别在各自的坐标系中，把它们联系到一起的即是 P 点、p 点和透镜中心在一条直线上，这就是共线方程的依据：

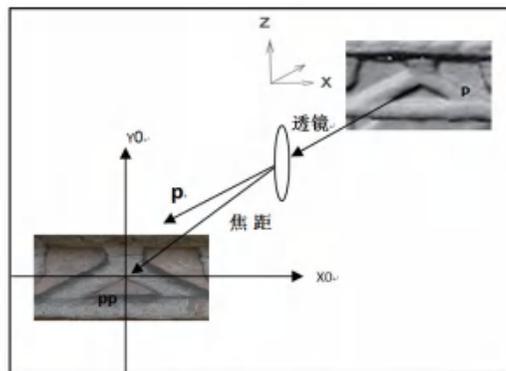


图 8 纹理映射的原理

$$x_p - x_{pp} + \Delta x = -f \frac{(X_p - X_c)m_{11} + (Y_p - Y_c)m_{12} + (Z_p - Z_c)m_{13}}{(X_p - X_c)m_{31} + (Y_p - Y_c)m_{32} + (Z_p - Z_c)m_{33}}$$

$$y_p - y_{pp} + \Delta y = -f \frac{(X_p - X_c)m_{21} + (Y_p - Y_c)m_{22} + (Z_p - Z_c)m_{23}}{(X_p - X_c)m_{31} + (Y_p - Y_c)m_{32} + (Z_p - Z_c)m_{33}}$$

其中 Δx 和 Δy 是旋转参数的改正数， m_{ij} 是旋转矩阵 R 的转置矩阵中的元素，而旋转矩阵 R 则依赖于 P 点相对与坐标轴的三个旋转角度。

一般来说，改正数由以下公式决定：

$$\Delta x = A(y_p - y_{pp}) + k_1 r^2 x + k_2 r^4 x + P_1 \{r^2 + 2(x_p - x_{pp})^2\} + 2P_2 (x_p - x_{pp})(y_p - y_{pp})$$

$$\Delta y = B(y_p - y_{pp}) + k_1 r^2 y + k_2 r^4 y + P_2 \{r^2 + 2(y_p - y_{pp})^2\} + 2P_1 (x_p - x_{pp})(y_p - y_{pp})$$

正射影像图的制作过程可用图 9 表示：

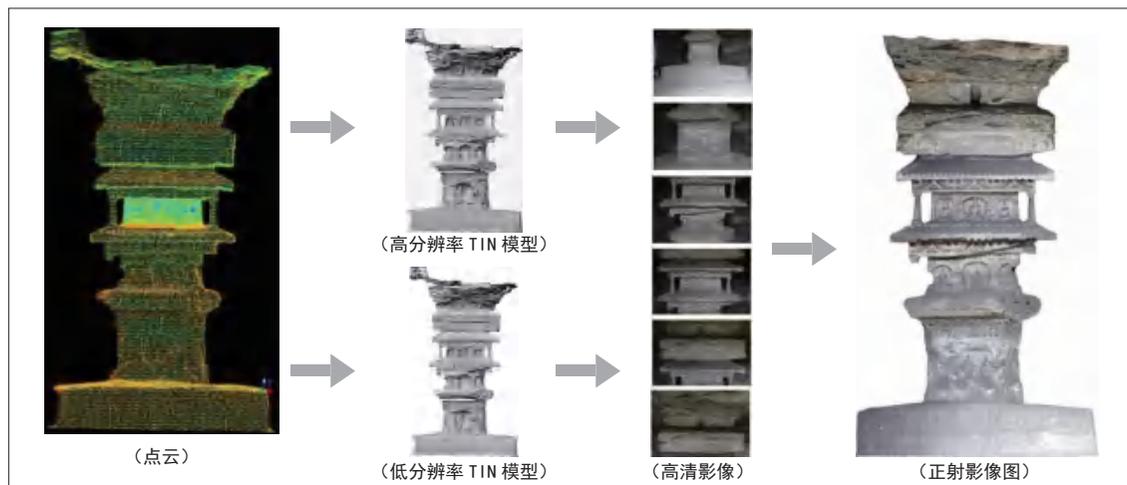


图 9 正射影像图的制作过程

4、剖面图的制作

以往的云冈石窟实测图，多为洞窟壁面正投影像线图。只有个别大型高浮雕造像作品，

才可见侧面图或剖面图。而云冈石窟是一座高浮雕非常普遍的石窟，多数高浮雕作品没有侧面或剖面图。而在完整的数字洞窟档案中，可以按照任意方向、任意高度对石窟切割，切割后生成的剖面即可修改生成剖面图。剖面图一般有两种手段：一是直接对点云进行剖切，

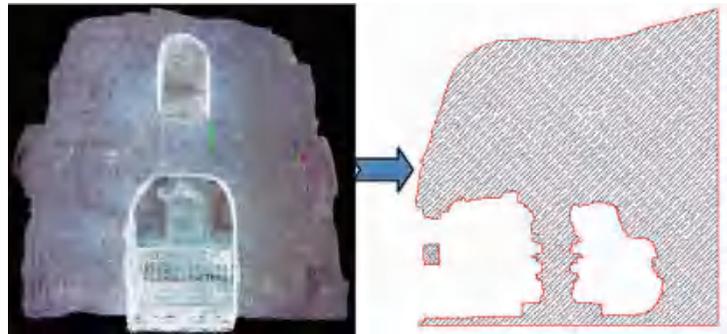


图 10 第 2 窟立剖面图

二是对基于点云建立的不规则三角网模型进行剖切，前者方便快捷，灵活性强，但精度相对较低，后者模型拟合的精度高于点云，因而制作出的成果精度也较高。图 10 为第 2 窟直剖面图。

5、正射影像图与剖面图叠加

根据激光扫描测绘技术提供的点云数据，实现了洞窟测绘中各个方向的剖面处理，使洞窟以多个角度得以全面展示，对我们准确了解洞窟形制、认识洞窟间的相互关系具有重要作用。

如在第 1、2 双窟的北壁前、塔柱后（客观条件不允许与壁面平行）做一东西向的剖面，就直接看到了该双窟两个正壁（北壁）的主像组合，即为交脚弥勒与释迦佛的组合，如图 11 所示。如以其它测绘方法取得同样图件，就显得较为困难了。

与此同时，我们在各个剖面图中叠加了与该剖面图平行的正射图像，使读者更加直观地看到剖面位置和方向，在二维平面视觉上获得了更多的洞窟信息。如在第 3 窟后室北壁主佛像正面做一纵向剖面，不仅看到了后室窟内主像的左侧手臂、下肢和东侧胁侍菩萨，还看到了前室的形制及其较薄的窟顶平台面，如图 12 所示。

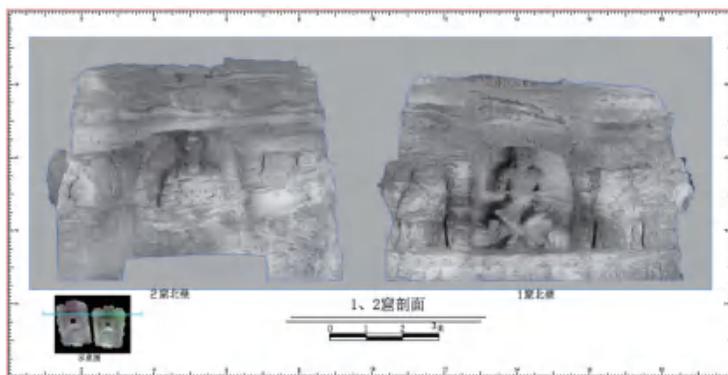


图 11 第 1、2 窟北壁剖图

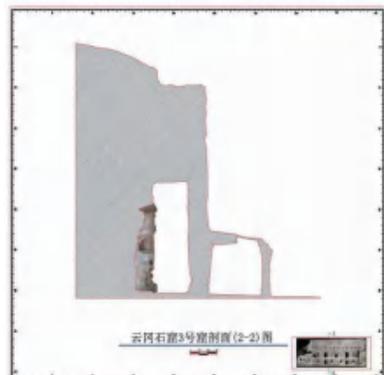


图 12 第 3 窟西侧纵向剖面图

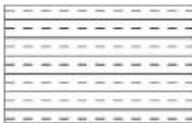
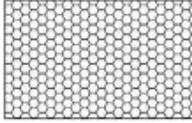
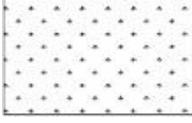
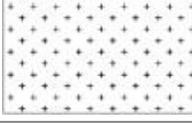
6、现状调查图的制作

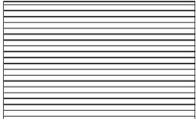
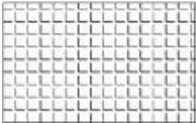
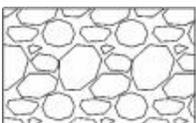
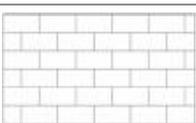
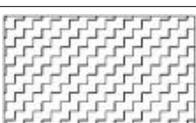
采用 autoCAD 软件制作现状调查图。

6.1 图例

由于 autoCAD 软件自身就带有很多图例，我们只需选取部分与现状情况相对应即可。如表 2 所示。

表 2 现状调查部分图例

序号	名称	图例	备注
1	残缺		绘制在病害发生部位， 平行线间隔 2 毫米左右。
2	表面沉积		同上。
3	盗凿		同上。
4	蜂窝状孔洞		绘制在病害发生部位， 六边形边长 3-5 毫米。
5	微孔		同上。
6	盐性结晶		绘制在病害发生部位， 图标间距 3-5 毫米。
7	粉化剥落		同上。
8	鳞片状剥落		绘制在病害发生部位， 平行线间距 3-5 毫米。
9	硬壳状剥落		绘制在病害发生部位， 图标间距 3-5 毫米。

10	层状剥落		绘制在病害发生部位， 平行线间距 2-3 毫米。
11	片状剥落		绘制在病害发生部位， 平行线间距 3-5 毫米。
12	板状剥落		绘制在病害发生部位， 图中正方形边长 3 毫米左右。
13	裂隙		红色折线，依据实际裂隙走向而定。
14	崩塌		绘制在病害发生部位， 图元尺寸控制在 3-6 毫米左右。
15	灌浆加固		绿色折线，依据裂隙走向和宽度确定其 宽度和走向。
16	结构加固		绘制在病害发生部位，图中长方形短边 长度控制在 5-8 毫米左右。
17	表面加固		同上
18	泥塑残迹		绘制在病害发生部位， 折线边长 3 毫米左右。
19	凿孔		绘制在病害发生部位， 六边形边长 3 毫米左右。

6.2 填充

在图层中，将相应图例填充至选定范围内就制成了一张现状调查图，如图 13。

6.3 图层

将制作好的正射影像图输出到 autoCAD 软件中，定好比例，然后在图层管理器中将不同

种类的现状置于不同图层，方便以后打印出图。如图 14。

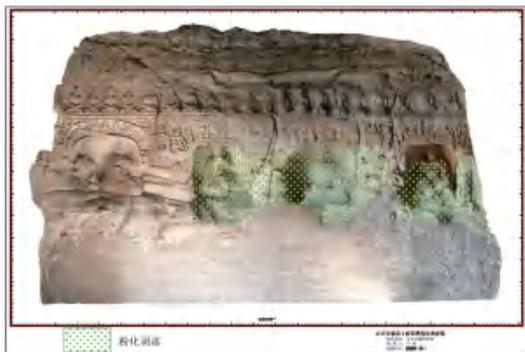


图 13 粉化剥落病害图



图 14 图层选项

三、现状调查图的特点

1、测量距离

使用 autoCAD 软件中测距工具测量距离，如图 15。

2、测量面积

使用 autoCAD 软件中测面积工具测量距离，如图 16。



图 15 测量高度

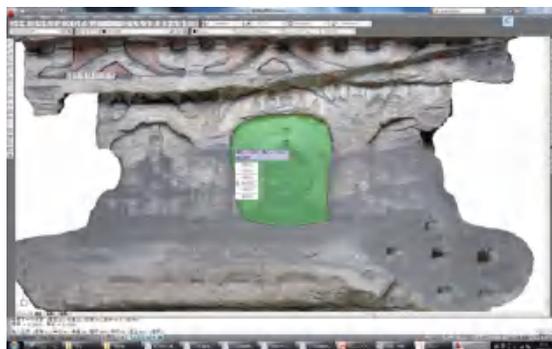


图 16 测量面积

四、结语

三维激光扫描技术不仅具有高效、准确、无接触等优势，而且能够制作形式多样的数字产品，所生成的正射影像图与剖面图同样具有准确、可量测的优点。由此绘制的现状调查图更具有直观、信息丰富的特点。

明胶在彩绘泥塑文物保护修复中的应用

尹 刚

内容提要：明胶是纯化的动物胶，是一种来源丰富的天然有机材料，具有亲水性强，侧链基团反应活性高，呈典型的两性电介质特征等诸多优良的物理与化学性质。它是水溶性蛋白质混合物，因普及性高和价格便宜，被广泛用于各类文物保护修复中，是彩绘泥塑文物理想的保护修复材料。明胶在彩绘泥塑文物保护修复中的应用，是传统材料与传统工艺的紧密结合。

关键词：动物胶 明胶 彩绘泥塑 保护修复

作者简介：尹刚，男，汉族，1973年生，山西省大同市人，文博馆员，1988年开始从事田野考古工作，云冈石窟研究院山西彩塑壁画研究保护中心主任。

胶的使用经历了一个长且辉煌的历史。在古代，它被用于“生物粘合剂”，并被广泛应用。大约在 8000 年前，位于现中东地区的穴居人，已经可以从动物组织中提取黏胶。3000 年之后，古埃及人已经完全掌握其功能^[1]。

胶是我国古代重要的调和剂和粘着剂。制胶和使用胶的历史非常久远。根据《周礼》有“施胶必厚”，《史记》有“亲于胶漆”之说^[2]，汉代有“阿胶”亦命傅制胶之说，汉魏史籍中有关胶的记述和考古资料可知，不晚于先秦至秦汉时期中国已经开始使用胶。汉代和墨已开始使用粘性较强的胶。唐代不仅用牛、驴的皮筋熬胶，用鹿的筋角制鹿胶，还用海鱼的气脬熬成鳔胶，制胶技术已很发达^[3]。

一、明胶的特性及制作工艺

明胶(Gelatin)是纯化的动物胶。动物胶(Glue)是由动物的皮肤、骨骼和肌肉中的联结肌和其它肌肉中提取的蛋白质(酰胺)制成的。主要成分是胶元蛋白，还有一些其它物质。胶元蛋白分子通过很少的化学键和氢键相结合。在水中加热时，胶元蛋白部分水解，形成分子量在 20,000-250,000 之间的水溶物。分子量集中在 40,000-50,000 之间。动物胶包括皮胶、骨胶、鱼胶等。皮胶来自于牛和羊的皮，但是许多含有来自皮革保护材料和鞣质的污染物。皮胶的分子量最高，并在凝胶和膜的状态下有最高的强度；骨胶来自于多种家养动物的骨骼。鱼胶由鱼鳔(swim bladders)的皮制成。凝胶加热后溶解，鱼胶的溶解温度为 6° C，动物胶的溶解温度为 30-50° C。加热可溶动物胶的溶剂有：水、冰醋酸、乙二醇(ethane-1,2-diol)、二甲亚砜等^[4]。

明胶在冷水中溶胀形成凝胶，最小的溶胀发生在 pH=4.8 左右。明胶的玻璃化转变温度在 210℃；在 25% 的湿度下，明胶在室温下呈橡胶状，轻微加热产生内应力的急剧增加，每升高 10° C 提高 1MPa。明胶与三价金属离子、单宁酸、醛反应形成不溶物。明胶在 pH<3, pH>9 的条件下或在酶的作用下分解很快。应用时采用热的水溶液，溶液在冷却和水分挥发下固化很快，产生膜的很大收缩。明胶不溶于冷水，但可以缓慢吸水膨胀软化，明胶可吸收相当于重量 5 ~ 10 倍的水。明胶能溶于甘油、醋酸、水杨酸和苯二甲酸等有机酸，不溶于乙醇和乙醚，呈细棒或纤维结构，由重复的肽键 -CO-NH- 缠绕成的网状组织。具有 A- 氨基酸和蛋白质的一般物理与化学性质。温水是明胶最普遍的溶剂，明胶可溶于热水，形成热可逆性凝胶，它具有极其优良的物理性质（如胶冻力、亲和力、高度分散性、低粘度特性、分散稳定性、持水性、被覆性、韧性及可逆性），因此明胶是一种要的食品添加剂，如作为食品的胶冻剂、稳定剂、增稠剂、发泡剂、乳化剂、分散剂、澄清剂等。

明胶是由动物的皮或骨经酸法或碱法熬煮而得到的蛋白质。其中甘氨酸、脯氨酸和羟基脯氨酸含量很高，是氨基酸型两性表面活性剂。它同时含有酸性的羧基-COOH 和碱性的氨基-NH₂，是一个既可带正电荷又可带负电荷的两性离子。查化学手册可知，30℃ 时的水的表面张力是 71.1 达因 / 厘米。各 PH 值的 1% 明胶溶液的表面张力均比水低。明胶具有表面活性。但是表面活性的大小受 pH 值的控制，在等电点 (pH=4.7) 附近表面活性最大，可使水的表面张力下降 15% 左右。到明胶的等电点时溶液的表面张力最低，有利于形成热力学稳定体系。但是，等电点时由于分子不显带电性，不利于分散双电层的形成。所以，应该控制 pH 值稍偏离等电点为好，这样既可保证表面张力较低，又可保证分散相具有一定的动电电位^[5]。

表 1、明胶的技术指标

项目	外观	水份 (105℃) %	灰份 (650℃) %	pH 值	粘度 mpa · s (12.5%60℃)
指标	淡黄色细颗粒或薄片	≤ 12	≤ 2.5	5.5 ~ 7.0	≥ 5.0

传统的明胶生产工艺已有悠久的历史，俗称熬胶。是热水解过程，是把经前处理的胶原蛋白转变为明胶的重要过程。胶原蛋白在水和热的作用下，其氢键断裂，三元螺旋结构解体，并进而发生轻度水解而得到 5% 稀明胶溶液。提胶的主要影响因素有温度、时间与 pH 值。如果明胶水溶液长时间地加热，还会进一步水解（降解）。温度如果过高会降低其粘度和凝胶强度。一般提取温度为 50℃ ~ 80℃^[6]。

现在明胶的提取工艺主要有碱法、酸法等。明胶成品为无色或淡黄色、透明或半透明而坚硬的非晶体物质，颜色越白质量越好。现代骨明胶的生产工艺流程^[7]如下：

兽骨→选料→锯料→砸骨→洗骨→脱脂→浸酸（脱矿）→浸灰→水洗中和→提胶→过滤→蒸发→滴胶→冷床干燥→高温烘干→粉碎→初检→拌和→包装→成品明胶。

明胶是合成树脂产生前粘接力最强的传统胶粘剂。被用于各种材料的粘接。例如：明胶-淀粉用于复粘帆布绘画；用于纺织品的修复；用于家具的粘接；利用明胶的收缩可以将绘画

层从背衬物上脱离，尤其是壁画的揭取；明胶还被用来粘接加固象牙、人骨、木材、陶瓷器、彩绘泥塑等文物。

二、明胶与其它文物保护修复材料的对比

《中国文物古迹保护准则》对文物保护修复材料的要求主要有：兼容性、可逆性、性能稳定、无毒或低毒、渗透性好、不形成僵硬外壳、不产生眩光、不改变颜色、价格适中等原则，结合国内外学者的研究成果^[8]和我们的实验，对目前文物保护领域应用比较成熟的明胶、Paraloid B72、AC-33、B60A、硅丙、聚醋酸乙烯乳液等保护修复材料进行了性能对比。实验浓度采用1~5%。现将材料的收缩性、抗折、抗压、渗透性、透气性、耐老化性等对比情况介绍如下：

1. 收缩性对比

收缩性能是评价修复材料性能的一项重要指标，所使用的修复材料加固彩塑病害前后，应有最小的收缩。比较不同含盐量的试块，采用不同浓度的修复材料加固后的收缩性能，得出如下结论：

①空白试块的收缩率随含盐量的升高而增大；

②同种含盐量的试块用不同浓度的相同加固材料加固后收缩率随加固材料浓度的升高而增大；

③相同浓度的B72和明胶加固后试块的收缩率随含盐量的升高而降低，硅丙、AC-33、B60A和聚醋酸乙烯加固后的试块随含盐量的升高而增大；

④不同浓度的加固材料加固不同含盐量的试块，B-72加固后的收缩率最大，其次为聚醋酸乙烯乳液、硅丙、AC-33、B60A，明胶最小；

⑤明胶和AC-33、B60A加固后的收缩率与空白试块最为接近。

2. 抗折对比

①B72、AC-33、B60A、硅丙的抗折强度受浓度的影响比较大，而明胶和聚醋酸乙烯受浓度的影响较小；

②比较相同含盐量不同浓度的加固材料，抗折强度最大的为硅丙，其次为明胶、聚醋酸乙烯，AC-33、B60A加固后的试块抗折强度最低，略高于空白试块的抗折强度。

3. 抗压对比

以抗折后的试块进行抗压强度的测试对比可以得出：

①空白试块抗压强度随含盐量的升高而降低。

②相同含盐量的试块用不同浓度的相同加固材料加固后，抗压强度随加固材料浓度的增大呈增大趋势；明胶加固的试块，随加固材料浓度的增大，抗压强度呈减小趋势。分析原因，浓度增大时，明胶渗透性明显降低，在试块表面成膜，影响了强度。

③比较相同浓度不同种类的加固材料加固后的试块，抗压强度最大的为硅丙，最小的为

AC-33、B60A。

4. 渗透性能对比

修复材料的可操作性是非常重要的，而评估修复材料可操作性的一个重要指标之一就是修复材料的渗透性，是否易于渗透而不会在表面形成膜，不仅与彩塑的孔隙率及修复材料的浓度有关，还与修复材料溶液的表面张力有关，表面张力大的材料不易渗透，很容易在表面成膜。

渗透性最好的是 B72，硅丙、AC-33、B60A 和聚醋酸乙烯的渗透性接近，渗透性最差的是明胶。这与明胶溶液的表面张力较大有直接的关系。

5. 透气性对比

在与试块直径相同口径容器内盛装相同体积的水，将不同浓度不同种类加固后的试块置于容器上方，周围用石蜡密封。当试块与水面间的水蒸气达到饱和时，水分将会通过试块向外界运移，透气性好的试块，水分运移较快，反之则慢。通过定时称重，测量重量的减少量，可判断试块的透气性。

透气性好的为明胶、B72 和聚醋酸乙烯，AC-33、B60A 和硅丙加固后的试块透气性较差，并且相同加固材料的透气性随浓度升高而降低。实验结果同时也表明，当加固材料的浓度较高时，容易在地仗表面成膜，会影响材料的透气性。因此，在实际操作中应适当降低加固材料的浓度。

6. 耐老化性对比

通过对修复材料加固试块的老化循环试验观察，修复材料抗老化过程中，B72、硅丙、AC-33、B60A、聚醋酸乙烯、明胶逐渐增强。经 B72 加固的试块在循环到 7 天、14 个循环时出现被破坏的现象，表面发胀；硅丙加固的试块周围出现酥碱现象；到 10 天、20 个循环时硅丙加固过的试块出现破坏现象，丙烯酸和聚醋酸乙烯加固后的试块周围有轻微的酥碱；在 14 天、28 循环时经丙烯酸和聚醋酸乙烯加固的出现破坏，明胶加固过的试块基本无变化；循环到 25 天、50 个循环时明胶加固后的试块出现轻微的破坏现象。

综合以上对比，认为明胶是六种材料中较为理想的加固材料，与其它五种加固材料相比具有低的收缩率与与泥塑胎体接近的抗折抗压强度，也有好的耐老化性能以及好的透气性。明胶在实验过程中的缺陷是渗透性较差，表面容易成膜。在实际操作中可通过适当降低加固材料溶液的浓度，采用低浓度多次渗透，不仅能避免成膜，同时也可降低加固后泥塑胎体的收缩性，达到满意的加固效果。

不同浓度的明胶特性：

5% → 流动的粘稠溶液，渗透很差；

3% → 流动的溶液，渗透差；

2% → 流动的胶液，渗透较好；

1% → 流动性较好的胶液，渗透好。

综合不同浓度胶液的渗透性和流动性及现场操作的可行性，经过浓度递减，选择明胶作为彩绘泥塑文物的加固材料的使用浓度最好为 3% 以下。

三、明胶在彩绘泥塑文物保护修复中的应用

彩绘泥塑是以粘土为主要材料进行造型，干燥后施以彩绘的传统民间雕塑工艺品，简称彩塑。传统彩绘泥塑所用的制作材料，不同时期变化不大。据《元代画塑记》[9] 塑三清殿左右廊房真像用料主要有：土（黄土、西安祖红土等）、白绵纸、净砂、稻糠、好麻、木材（柏木、朽木、槐木、椴木等）、钉掬（为“錡”）子、铁手枝条（方铁条、豆铁条、菜豆铁条、黄米铁条、针条）、明胶、黑木炭、睛目等。彩绘所用颜料大多为矿物质原料称“石色”，如石膏、石绿、银硃等等，也有用植物颜料的称“草色”，如藤黄、胭脂等。

通过对传统彩绘泥塑制作材料和工艺的检测分析，发现传统彩塑制作中常使用明胶作为裱纸粘贴、颜料的粘接和调和。而使用明胶作为彩绘泥塑文物的保护修复加固材料，是传统材料与传统工艺的结合。

1. 胎体酥粉加固应用

胎体酥粉是彩塑泥层中的可溶盐，随环境温湿度变化而溶解、结晶，所产生的膨胀、收缩反复作用使彩塑泥层结构破坏而产生的酥松粉化状态。经多次现场和实验室筛选，发现采用1.5~3%明胶加固胎体酥粉，加固后对色度影响小，表面不形成反光膜，渗透性较好，加固强度适中，耐光、耐老化等优点（图1、2）。



图1 胎体酥粉加固后



图2 胎体酥粉加固后

胎体酥粉加固保护工艺为：

- ① 选用1.5~3%明胶溶液，温度保持在60℃~65℃。
- ② 采用棉签或软毛笔蘸取2A（无水乙醇、去离子水）溶液，对需加固胎体进行渗透，以促进加固剂的渗透吸收。
- ③ 用软毛笔、棉签或针管蘸（吸）取温明胶溶液，采用滴注或吸渗的方法，对需加固位置进行单次或多次渗透加固。

2. 颜料层粉化加固应用

颜料层粉化是彩塑颜料层由于胶结力丧失，表面呈颗粒状脱落。经多次现场和实验室筛选，发现采用1~1.5%明胶加固颜料层粉化，加固后具有对颜料层色度影响小，表面不形成反光膜，渗透性较好，加固强度适中，耐光、耐老化等优点（图3、4）。

颜料层粉化加固保护工艺为：

①选用 1 ~ 1.5% 明胶溶液，温度保持在 55℃ (±10℃)。

②采用棉签或软毛笔蘸取少量 2A (无水乙醇、去离子水) 溶液，对需加固颜料层进行渗透软化，以促进加固剂的渗透吸收。

③用软毛笔、棉签或针管蘸 (吸) 取温明胶溶液，采用滴注或吸渗的方法，对需加固颜料层进行单次或多次渗透加固。

④使用纺绸包裹医用脱脂棉的拓包隔玻璃纸轻轻拍打颜料层，以提高颜料层的牢固性。

3. 颜料层龟裂加固应用

颜料层龟裂是彩塑颜料层、粉层内所含胶质材料过多，或因为细泥层的收缩变化的原因而引起。经多次现场和实验室筛选，发现采用 1.5% 明胶加固颜料层龟裂，加固后具有对颜料层色度影响小，表面不形成反光膜，渗透性较好，加固强度适中，耐光、耐老化等优点。但对于相对干燥坚硬的颜料层龟裂，可以采用电热溶胶杯 (图 5) 和精确控温电热抹刀 (图 6) 将明胶温度稳定在 60℃，以提高渗透性，并将坚硬的颜料层龟裂软化压平加固。



图 3 颜料层粉化加固后



图 4 颜料层粉化加固后



图 5 电热溶胶杯



图 6 精确控温电热抹刀

颜料层龟裂加固保护工艺为：

① 加固前 (图 7) 选用 1.5% 明胶溶液，温度保持在 60℃。

② 采用棉签或软毛笔蘸取少量 2A（无水乙醇、去离子水）溶液，对需加固颜料层进行渗透软化，以促进加固剂的渗透吸收（图 8）。



图 7 颜料层龟裂加固前



图 8 使用 2A 溶液渗透软化

③ 用软毛笔、棉签或针管蘸（吸）取温明胶溶液，采用滴注或吸渗的方法，对需加固颜料层进行单次或多次渗透加固（图 9）。



图 9 用 1.5%明胶溶液渗透加固



图 10 用电热抹刀压平龟裂

④ 在涂胶处贴修复纸，在修复纸上隔玻璃纸用 60℃ 电热抹刀轻轻将颜料层龟裂压平（图 10）。



图 11 贴纸加热抹平后



图 12 颜料层龟裂加固后

⑤ 待明胶固化 24 小时后，使用温水将修复纸浸湿，轻轻将修复纸揭取（图 11、12）。

4. 颜料层（金层）起甲回帖加固应用

颜料层（金层）起甲是彩塑颜料层发生龟裂后，进而呈鳞片状卷翘。经多次现场和实验室筛选，发现采用 1.5 ~ 3% 明胶加固颜料层（金层）起甲，加固后具有对颜料层色度影响小，表面不形成反光膜，渗透性较好，加固强度适中，耐光、耐老化等优点（图 13、14）。

颜料层（金层）起甲加固保护工艺为：

① 选用 1.5 ~ 3% 明胶溶液，温度保持在 55℃（±10℃）。

② 采用棉签或软毛笔蘸取少量 2A（无水乙醇、去离子水）溶液，对需加固颜料层进行



图 13 颜料层起甲回帖加固后



图 14 金层起甲回帖加固后

渗透软化，以促进加固剂的渗透吸收。

③ 用软毛笔、棉签或针管蘸（吸）取温明胶溶液，采用滴注或吸渗的方法，对需加固颜料层进行单次或多次渗透加固。

④ 使用纺绸包裹医用脱脂棉的拓包隔玻璃纸轻轻拍打颜料层，以提高颜料层的牢固性。

5. 裱纸层起翘回帖加固应用

裱纸层起翘是指彩塑裱纸层与粉层或裱纸层与原颜料层间由于粘接性能丧失或减弱，导致裱纸层起翘分离。严重者可导致彩塑颜料层脱落。经多次现场和实验室筛选，发现采用 1.5 ~ 3% 明胶溶液回帖加固裱纸层起翘，回帖加固后具有对颜料层色度影响小，表面不形成反光膜，渗透性较好，裱纸层加固强度适中，耐光、耐老化等优点（图 15、16）。

裱纸层起翘回帖加固保护工艺为：

① 选用 1.5 ~ 3% 明胶溶液，温度保持在 55℃（±10℃）。

② 采用针管或软毛笔蘸（吸）取少量 2A（无水乙醇、去离子水）溶液，对需回帖加固的裱纸层进行渗透软化，以促进加固剂的渗透吸收。

③ 用针管吸取温明胶溶液，采用灌浆的方法，对裱纸层进行渗透加固。

④ 使用纺绸包裹医用脱脂棉的拓包隔玻璃纸，从里向外轻轻滚压裱纸层，将裱纸层下空

气挤压干净。

⑤ 使用炒热至 60℃ 的沙包隔玻璃纸在回帖加固处进行 24 小时热敷。

四、结语

明胶属于可逆胶，不易对文物造成损害，是理想的彩绘泥塑文物保护修复材料。而且明胶可以在较长时间内防腐，具有无毒、柔韧、无异味等特性。明胶是一种应用前景广阔的粘合剂，主要优点是绿色、环保、无毒、无污染、成本低，缺点就是常温下为固态，使用不便。

明胶在彩绘泥塑文物保护修复中的应用，是传统材料与传统工艺的紧密结合。彩绘泥塑的保护研究也具有差异性。由于各类彩绘泥塑所依附的地理环境、气候特征有很大差异，而这些差异也是形成彩塑产生各种病害的主要因素。因此针对明胶在彩绘泥塑文物保护修复中的应用还需要继续不断的研究和实践。



图 15 裱纸层起翘回帖加固前

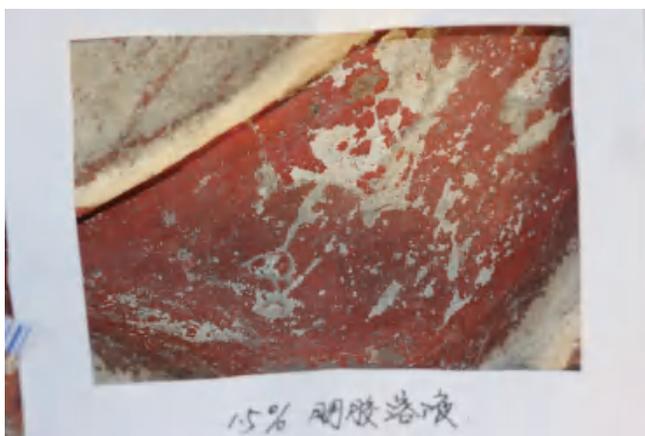


图 16 裱纸层起翘回帖加固后

注释：

- [1] 周雅婷译《明胶史》，《明胶科学与技术》2011 年 6 月。
- [2] 赵权利《中国古代绘画技法、材料、工具史纲》，广西美术出版社，2006 年 10 月。
- [3] 中国科学院自然科学史研究所《中国古代建筑技术史》，科学出版社，2000 年 1 月。
- [4] 中国文化遗产研究院《中国文物保护与修复技术》，科学出版社，2009 年 1 月。
- [5] 陈贻阶、张慧良《明胶的表面活性》，《表面活性剂工业》1990 年第 3 期。
- [6] 位绍红、许永安《明胶提取工艺及其应用的研究进展》，《福建水产》2007 年第 2 期。
- [7] 陈其康《骨明胶生产工艺》，《明胶科学与技术》2000 年 12 月。
- [8] 李燕飞等《山西介休后土庙彩塑修复材料的室内筛选研究》，《敦煌研究》2010 年第 6 期。
- [9] 佚名《元代画塑记》，人民美术出版社，1964 年。

云冈石窟研究院科研课题项目规划指南 (2015—2025)

云冈石窟研究院

为了推动我院学术研究，构筑云冈学科研平台，引导、鼓励青年学者尽快成才，特编制本科研课题规划。凡选择进行下列项目者，成果经院学术委员会评审认可后，享受外出考察、出版资助或其他物质、精神奖励。

一、历史考古研究

云冈石窟考古报告（窟前、窟顶、鲁班窑）

云冈周边石窟全面调查与研究

云冈石窟与国内外其他石窟比较研究

云冈石窟营造史研究

云冈石窟分期断代研究

云冈石窟典型洞窟研究

云冈石窟图像学研究

云冈石窟及石窟寺建筑研究

云冈石窟窟形、龕式研究

二、艺术研究

云冈石窟佛教美术研究

云冈石窟重点洞窟复制、代表作临摹

云冈石窟雕刻技法研究

云冈石窟乐舞研究

云冈石窟服饰研究

云冈石窟造像头冠、发式研究

云冈石窟图案、纹样研究

云冈石窟佛教故事研究

云冈石窟供养人研究

云冈石窟文物摄影艺术研究
云冈石窟绘画创作与研究
云冈石窟出土文物研究
北魏武州山石窟寺盛况图研制
北魏武州山石窟寺盛况浮雕
云冈景区沙盘设计制作
云冈石窟线描图创作
云冈石窟风蚀图像补绘研究
云冈图书管理模式设计
云冈博物馆展陈研究
云冈流失海外石雕研究
流散在博物馆或收藏者手中的云冈石雕研究

三、科学保护研究

云冈石窟历代建设与保护研究
云冈石窟病害研究
云冈石窟雕刻和壁画防水、防风化等保护与修复研究
云冈石窟地质、岩土、气候、水等自然环境研究
云冈石窟保护与利用研究
云冈石窟文化遗产与社会发展研究
中国石质文物保护与研究基地规划
云冈石窟彩绘与色彩研究
云冈石窟监测系统建设及监测数据处理方法研究
游客承载量研究
保护修复材料在云冈石窟的应用研究

四、数字化研究

制定云冈石窟研究资料收集与整理规划
文物信息数据库建设、档案系统建设
国内所有的相关信息收集与整理工作
云冈石窟数字化打印复制
数字档案保存与管理研究
数字化办公平台建设

三维数字建档及展示研究
数字化保护研究
古建筑数字扫描建模规范研究
数字现状图制作规范

五、综合性研究

云冈石窟与北魏佛教关系研究
云冈石窟与北魏平城文化关系研究
云冈石窟中所反映的周边民族和域外文化关系研究
云冈石窟中的汉文化、鲜卑文化、西方因素研究
云冈石窟与辽金文化研究
云冈石窟学术史研究
昙曜及僧侣研究
《魏书》、《水经注》等相关研究
云冈石窟及场馆的讲解词编写、研究
云冈景区服务管理研究
云冈景区景观设计与研究
云冈对外宣传工作研究
云冈安全管理工作标准化研究
云冈文化产业与产品开发研究

云冈石窟“五华洞”保护工程进展简论（上）

卢继文 闫宏彬 尹 刚

云冈石窟位于山西省大同市以西 16 公里处的武周山南麓。石窟依山而凿，东西绵延约 1 公里，现存主要洞窟 45 座，大小窟龕 254 个，造像 5 万 1 千余尊，最大佛像 17 米，最小仅 2 厘米，雕饰华美，气势恢宏，是公元 5 至 6 世纪北魏时期中国石窟艺术的巅峰代表。

“五华洞”是对云冈石窟编号为第 9 窟至 13 窟的俗称，因在清代施泥彩绘补塑，异常绚丽而得名；其造像和壁画雍荣华贵、雕饰绮丽、丰富多彩，是研究北魏历史、艺术、音乐、舞蹈、书法和建筑的珍贵资料，为云冈石窟群的重要组成部分。

多年以来，“五华洞”的岩体由于受雨水直接冲蚀而风化严重，岩体裂隙纵横；并且还受风沙、阳光辐射、温湿度变化和粉尘污染等环境因素的长期影响，“五华洞”面临崖体失稳，石雕风化，壁画层酥碱、空鼓、脱落，



四方技术交底工作会议

泥塑彩绘颜料层起甲、粉化脱落等诸多病害。近年来，病害存在进一步加剧的趋势，严重威胁其长期保存和展示。

为了从根本上解决各种病害，全面有效地保护“五华洞”，云冈石窟研究院先后启动了危岩体加固、彩塑和壁画修复、保护性窟檐修建三项工程；同时针对云冈石窟环境监测点分散、监测手段落后的局面，我们编制上报了《云冈石窟监测系统设计方案》，并开展相关工作。可以说，“五华洞”保护工程是云冈保护史上第一个立足于文物本体的全方位综合性抢救性保护维修工程。

一、危岩体加固工程

（一）前期工作

针对五华洞存在的地质病害，2011年云冈石窟研究院委托中国文化遗产研究院编制了《山西大同云冈石窟五华洞岩体抢救性加固保护工程设计方案》，国家文物局以文物保函[2011]786号文件，山西省文物局以晋文物函[2012]第197号和晋文物函[2012]第334号文件，正式批复设计方案。工程包括9、10窟前列柱危岩体加固和防风化治理，11窟顶板加固，11-13窟崖壁危岩体加固，11-13窟崖壁风化蚀空带剔补，11-13窟顶部人工砌体加固等内容。

经过公开招标，辽宁有色基础工程公司中标承担该工程的施工任务，山西省古建筑工程监理有限公司负责该工程的监理工作。

（二）工程情况

在申办了开工审批和质量监督手续后，我们组织四方会议进行了技术交底。工程于2012年6月27日正式施工，我们严格要求施工单位按照工程设计方案进行施工，并坚持动态信息化施工原则，根据实际情况，及时与设计单位联系，对原设计进行补充完善。

2012年8月，针对施工过程中发现的新的险情，国家文物局下发了《关于切实加强云冈石云冈石窟五华洞保护工作的函》（办保函[2012]685号），要求暂停实施云冈石窟五华洞岩体抢救性加固保护工程和窟檐修建工程，监测评估工程施工过程对石窟的影响。



工程技术专家现场指导

2013年2月，监测结果表明工程施工对文物本体没有影响，国家文物局以文物保函[2013]149号文件恢复了五华洞岩体抢救性加固保护工程施工，并要求重新制定9-10窟前列柱抢险加固方案。

2013年7月，我们按照国家局要求完成了除9-10窟列柱之外的所有加固工程。修整后的崖壁落石情况得到改观，裂隙得到了有效治理，取得了预期效果。之后，省文物局委托山西省古建筑质量监督站组织专家进行了阶段验收，认为工程质量合格。

2014年4月，我们按照国家文物局要求重新编制上报了《云冈石窟第9-10窟前列柱抢险加固工程立项报告》。待正式批复后，再编制具体的保护方案，完成第9-10窟前列柱抢险加固施工。

二、壁画及泥塑彩绘抢救性保护修复工程

（一）前期工作

针对五华洞壁画及彩塑存在的病害，2011年云冈石窟研究院委托中国文化遗产研究院，现场勘察并编制了《山西大同五华洞壁画及彩塑抢救性加固保护工程设计方案》。工程包括第9窟、10窟、11窟、12窟、13窟壁画及彩塑的抢险加固工作。国家文物局对该工程非常重视，多次提出修改意见，并于2012年7月以文物保函[2012]786号文，批复了经过多次修改的设计方案。

经过公开招标，2014年1月20日，敦煌研究院文物保护技术服务中心中标为施工单位。2014年4月15日，敦煌研究院文物保护技术服务中心与山西彩塑壁画研究保护中心签订了工程合作协议，确定了云冈石窟五华洞壁画及泥塑彩绘抢救性保护修复工程将由两家单位联合进行施工。在国内有壁画监理资质三家公司婉拒的情况下，经上级同意，云冈石窟研究院与北京方亭工程监理有限公司签订了文物保护工程监理委托书，确定该公司对工程进行全程监理。

（二）工程情况

在申报办理了开工审批和质量监督手续后，我们组织四方会议，进行技术交底。2014年4月15日，敦煌研究院文物保护技术服务中心与山西彩塑壁画研究保护中心共同委派专业技术人员二十余人，开始实施云冈石窟五华洞壁画及泥塑彩绘抢救性保护修复工程。施工过程中，我们严格要求施工单位按照工程设计方案进行施工，并坚持动态信息化施工原则，对原设计进行补充完善。

首先，开展了第9窟壁画及泥塑彩绘抢救性保护实验性修复工程，完工后先进行四方验收。7月25日，又邀请中国文化遗产研究院黄克忠研究员、王丹华研究员、故宫博物院陆寿麟研究员、中国古迹遗址理事会郑军研究员等专家对现场实验和第9窟壁画及泥塑彩绘抢救性保护修复工作进行了验收。专家认为：工程按照国家文物局批复的“山西云冈石窟五华洞壁画及泥塑彩绘抢险保护工程方案”实施，施工方法和工艺科学、合理，达到了设计要求，取得

了很好的效果；施工单位对工程进行了动态管理，保证了施工质量；资料齐全、规范；同意该工程通过阶段验收，其成果可在五华洞其它洞窟应用。

紧接着，我们又立即安排施工单位开展第 10 窟的壁画及泥塑彩绘的抢救性保护修复工作，到 9 月 14 日全部完成年度工作计划。10 月 8 日，组织了对第 10 窟的四方验收。此外，搭建了第 11 至 13 窟的工作平台，为明年顺利施工做好了准备。计划 2015 年 4 月至 10 月底完成 10、11、12 窟的壁画及泥塑彩绘抢救性保护修复工程。

三、保护性窟檐修建工程

（一）前期工作

“水害”一直是威胁云冈石窟石雕的主要问题，而修建保护性的窟檐，可以直接阻断大气降水对洞窟处石壁的直接冲刷和风沙的侵害，确保窟内温湿环境的相对稳定，有效地减轻降水和风沙对石雕造像的侵害。上世纪 60 年代开始云冈石窟已筹划修建窟檐，并先后委托中国文物研究所、北京建工学院等多家设计单位设计了多个方案，但由于在窟檐体量、风格方面存在较大争议，仅在 7、8 窟修建了仿清代风格的窟檐。2002 年，云冈石窟保护性窟檐修建工作被列为云冈石窟防水保护工程的重要内容之一，由于同样的原因，一直没有确定具体方案。2010 年 8 月大同市文物局、云冈石窟研究院向国家文物局汇报了准备修建五华洞保护性窟檐工作计划，国家文物局表示将给予大力支持。之后，云冈石窟成立了五华洞保护性窟檐工作组进行窟檐的设计前期准备工作。

2010 年 9 月，经公开招标，山西达志古建筑保护有限公司中标负责编制五华洞窟檐保护性设计方案。2011 年 3 月国家文物局以文物保函〔2011〕634 号文件批复同意进行该项工程，同年 11 月，山西省文物局批准了《云冈石窟五华洞保护性窟檐修建工程设计文件》。工程内容包括第 9、10 窟、第 11-13 窟和无名窟三组保护性窟檐修建工程。

2012 年 5 月，经过公开招标，山西古建筑保护工程有限公司、山西省古建筑工程监理有限公司分别承接五华洞窟檐修建工程的施工和监理工作。招标结束后，依法办理了开工审批和质量备案手续。

（二）工程情况

大同市文物局和云冈石窟研究院非常重视五华洞保护性窟檐修建工程，成立了以尉连生局长为组长的工程领导小组和张焯院长为总指挥的工程指挥办公室，下设综合协调、技术监督和质量三个组，力争将云冈五华洞窟檐建设工程创建为精品工程。

2012 年 6 月 27 日，工程正式开工。施工过程中，我们要求施工方严格按照窟檐工程设计图进行施工，遇到设计与现场实际不符或对某部位工程设计存在质疑，都必须和设计方进行通报并依据实际情况，做出正确的设计更改。同时，严格按照国家行业部门颁发的古建筑施工质量管理规范，认真对进场原材料、木构件成品进行质量验收，不合格的现场报废，对于施工方不服从质量管理如砖瓦料进场不接受验收程序的，即使已进行了墙体垒砌和屋面瓦

瓦的，也坚决予以纠正。

2012年，主要进行立架木料的加工；2013年，完成了窟檐基础工程和无名窟和第11、12、13窟木构立架工作，并由市文物局组织山西省古建专家进行了工程初步验收。2014年3月20日到11月30日，完成第9、第10窟窟檐大木构建筑工程，完成了屋面瓦瓦、墙体和窟内及窟檐地面的铺装工程，并且完成了窟檐内部装修；12月将全部完成门窗安装和供电、安防、遗址展示、微环境监测等配套工程，2014年12月30日正式对外开放。

四、五华洞保护工程专项监测工程

（一）前期工作

在上述工程申报实施过程中，国家和省文物局对工程监测非常重视，国家文物局文物保函[2011]634号、文物保函[2012]786号、办保函[2012]685号，山西省文物局晋文物函[2012]第197号、晋文物函[2012]第334文件中，均提到在实施保护工程的同时，应该开展文物保护单位工程施工过程和效果的监测，同时应开展文物本体及微环境监测，为评价工程效果和今后开展同类工程提供依据。

为落实国家文物局指示要求，云冈石窟研究院于2012年8月上报了《云冈石窟监测系统设计方案》。由于没有工程方案批复，无法进行招标工作。2013年10月，窟檐工程大木构架即将完工，为比较窟檐修建前后洞窟环境的变化情况，在此情况下，云冈石窟研究院办公会议确定委托方案设计单位开展必要的监测项目，并于2014年5月再次上报方案。

（二）工程情况

2014年，针对五华洞专项监测已安装了气象站，完成了管线预埋工作，并在9、10窟安装了窟内气象环境监测设备，在9、10窟明窗安装了裂隙稳定性监测设备、在11窟顶板设置了危岩体稳定性监测点、对11窟上方人工砌体开展了稳定性监测。

在努力开展必要监测工作的同时，积极和国家文物局有关部门对接，争取使五华洞监测项目的设计方案早日通过。第一步，将继续完善其他洞窟微环境监测，渗漏水监测、9-10窟窟前列柱稳定性和风化情况监测、窟檐变形及稳定性监测和凝结水控制等工作，并继续申报世界遗产监测中心的建设；第二步，我们要在五华洞监测项目完成后，在积极准备验收的同时，立即着手开始对整个窟区洞监测项目进行评估和立项申报，力争用三年左右的时间完成窟区的环境监测项目；第三步，再用三年左右的时间完成整个景区的环境监测项目；最终的目标是要完成整个世界遗产保护地的全面监测。

[作者为云冈石窟研究院副院长、文物保护修复研究室副主任、山西彩塑壁画研究保护中心主任]

云冈石窟的百年研究

侯 瑞

云冈石窟是北魏开凿、历代维修、保存至今的伟大宝库，在历史、考古、佛教、艺术等方面具有不可估量的价值。进入 20 世纪后，考古学风兴起，云冈石窟作为中国石窟艺术上第一次造像高峰期产生的典范之作逐渐进入人们的视野。百年来经过国内外专家学者的共同耕耘，云冈石窟的研究取得了丰硕成果，云冈学正日益成为一门显学。

云冈研究大致可分为三个阶段：20 世纪前半叶，以日本研究成果为重，突出艺术形式、艺术来源和艺术特点方面的研究，使用了摄影、绘画等手段，积累了丰富的云冈图像素材，公布于世后，使云冈石窟得以充分吸引学者和大众的关注。而中国国内，史学泰斗陈垣则首启研究云冈之端，从史料方面对云冈石窟进行了较为全面的考证。到了 20 世纪 50 年代，以水野清一的巨著和宿白的新成果耀世而出为契机，云冈研究正式全面步入历史考古学范畴，并走出了日本学者研究为主的窘境，出现了以宿白先生为代表研究云冈的优秀中国学者，国内的云冈研究开始真正走向自主研究的道路，在史学、考古、佛教、艺术等领域不断开花结果。同时，以长广敏雄和宿白为首的中日学者之间的长期论战，也形成了中外交流的良好模式。在新世纪伊始，这些积累逐渐迸发出前所未有的活力，以云冈石窟研究院为基础研究力量携广大研究者一道推进“云冈学”的发展，在国内外同心协力的愿景下，云冈研究正在继承发展中走向辉煌。

一、20 世纪前半叶萌发阶段

从 20 世纪初期，云冈石窟在近代失闻后重新步入学者与人们的视野以来，国内外文化史、建筑史、宗教史以及美术史等专家学者做了大量的深入调查与研究，钩沉辑佚、孜孜求索，成就显著，使云冈石窟在国际学术界受到高度关注。

上世纪初兴起的云冈研究，国际上以日本学者为主。1902 年，日本东京帝国大学建筑学家伊东忠太走进云冈，先是撰写了《云冈旅行记》，随后于 1906 年发表了《北清建筑调查报告》和《支那山西云冈石窟寺》，分别对云冈石窟艺术渊源和雕像来源进行了论述。伊东忠太这些著文引起了国际学者及世人对云冈石窟的关注，开创了云冈的百年研究之路。

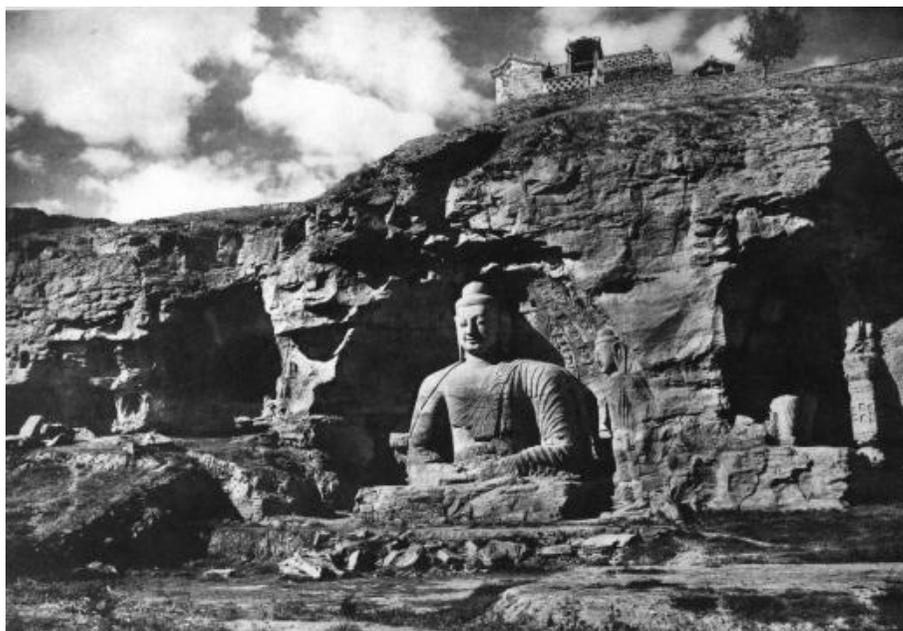
此后，日本学者研究云冈石窟的论著、图录陆续出版问世。1915 年，大村西崖的《支那美术史·雕塑篇》出版；1919 年，松本文三郎的《支那佛教遗物》出版。稍后，日本旅华摄影师山本赞七郎（山本明）以其出众的摄影技术，拍摄了大量中国名胜古迹影像，并将有关

云冈石窟的精美照片集结成册,于1921年出版了《云冈石窟》,1924年出版了《震旦旧迹图汇·第一编·云冈石窟》。1925年,由中井宗太郎解说、外村氏摄影的《大同石佛大观》,用独特的视角生动再现了云冈石窟宏伟精美的艺术形象。1926年,日本长盘大定、关野贞合著《支那佛教史迹》,全书收录云冈石窟照片119张,对云冈石窟在中华佛教史上的地位予以充分肯定,掀起了一场前所未有的云冈研究热潮。

1938年到1944年,由水野清一、长广敏雄率领的京都大学调查队对云冈石窟进行了7次调查,同时,他们还在第8窟—第13窟、第14窟—第20窟等窟前以及山顶佛寺遗址进行了考古发掘。这是迄今为止对云冈石窟最为详细的调查。在此期间及之后的时间里,先后有上田守夫《云冈の石佛》(1938),水野清一《云冈石窟与它的时代》(1940),小川晴昶《大同的石佛》(1942)、《大同云冈の石窟》(1944),长广敏雄《大同石佛艺术论》(1946)等著作出版,图文并茂,考证了云冈石窟的艺术渊源、艺术特色、历史与现状等问题,日本学者对云冈石窟的研究逐步深入化。

对于云冈石窟的研究,不仅日本学者慕名而来,法国和瑞典一些热衷于东方学的学者也开始将目光投向这一佛教圣地。

1907年,法国汉学家沙畹在云冈进行考察,拍摄了大量照片,择取其中78幅,收录于之后著成的《华北考古学使命记》和《北中国考古图录》,这些照片不仅成为当时国内外学者了解云冈石窟的一个窗口,而且对于今天的研



1938年-1944年日本京都大学调查队拍摄
(采自《云冈石窟——公元五世纪中国北部佛教石窟寺院的考古调查报告》)

究也极具参考价值 and 历史价值。1925年,瑞典学者喜龙仁著《中国雕刻——从五世纪到十四世纪》(四卷本),在伦敦出版。书中共有云冈图版66幅,同时对云冈石窟雕刻艺术的特点进行了论述,认为云冈造像明显具有印度式和汉地本土两种风格。

20世纪上半叶,外国学者就云冈石窟的研究,主要集中于云冈石窟的艺术特点、艺术渊源、艺术形式等方面,出版发表了一些影响深远的论著,对于开拓和推动东西方学者深入研究云冈石窟起到了积极的作用。

我国近代最早研究云冈石窟的学者为史学泰斗陈垣。1918年，陈垣先生到云冈石窟考察，继承清代考据学风的手法，对云冈石窟的历史沿革进行考证，于1919年发表了《记大同武周山石窟寺》一文。作者引经据典，不仅记录了云冈石窟遗存及历史风貌，还收集了清朝年间的文人诗赋，首开国内研究云冈石窟之风。后又著《云冈石窟寺之译经与刘孝标》，论述了云冈的译经情况，着重介绍了云冈石窟译经始者昙曜所译之经。

1933年，中国学者梁思成、林徽因、刘敦桢等营造学社同人考察云冈石窟，随后在合著的《中国营造学社汇刊》中，刊发了《云冈石窟中所表现的北魏建筑》一文，厘定了云冈诸窟的名称，讨论了云冈飞仙的雕刻，分析了云冈石窟表现的建筑形式和窟前的附属建筑，第一次从建筑角度研究了云冈石刻价值。1934年，叶恭绰、郑振铎等人接踵而至，郑振铎后于



1907年法国沙畹拍摄

1935年发表《云冈》一文，记述了自己在云冈石窟的见闻、感受，并对云冈洞窟进行了介绍。1936年，周一良撰写《云冈石佛小记》，文章全面论述了云冈的名称、石窟的开凿、石窟寺的数目与名称、云冈石佛之西域影响、窟内铭识，指出“云冈石佛为我国雕刻之精英，其壮伟迢丽，后世罕及”。1936年，大同学者白志谦编写《大同云冈石窟寺记》一书，本书论述了云冈石窟创建的历史、石窟现状、艺术、工艺及佛像面貌，并附有云冈造像图版，成为云冈学研究地方学派的嚆矢之作。1937年，厉寿田撰作《云冈石窟源流考》，论及云冈石窟的破坏情况和保护管理问题，并注意到对云冈窟檐遗迹的记录，是当时比较详尽的调查研究著作。1938年，汤用彤先生整理出版了《汉魏两晋南北朝佛教史》，书中有多篇有关云冈的文论，如《凉州与黄龙》、《释玄高》、《太武帝毁法》、《昙曜复兴佛法》、《北魏诸帝与佛法》、《北朝造像》等，为云冈石窟的研究提供了非常难得的历史依据和研究线索。

这一时期，中国学者秉承中国传统考据学慎重求证的治学态度，主要从史学、佛教、建筑学角度对云冈石窟进行研究，探明了云冈石窟历史渊源和佛教本土化等问题，为日后的研究树立了典范，打下了坚实的基础。

二、20世纪后半叶探索阶段

纵观20世纪的云冈研究，上半叶的云冈学主要在日本，他们基本上都是从艺术史的角度

度来研究云冈石窟的，一般只是拍照、测绘现状和临摹壁画。与此同时，中国学者为数不多的云冈著作，也为国人打开了一扇了解云冈石窟的窗户，引起了越来越多学者的重视和兴趣。20世纪50年代以后则进入一个全新的历史阶段，国内外学者都开始以包括层位学、标型学、年代学等现代科学的考古学方法，对云冈石窟等遗迹进行调查记录和学术研究。

日本京都大学的调查队在1938年至1944年，对云冈石窟测量、调查和记录之后，于1951年到1956年陆续出版了《云冈石窟——公元五世纪中国北部佛教石窟寺院的考古调查报告》，共16卷、32本。从中国的石窟寺院概况、云冈地理历史环境、云冈发展史、云冈石窟开凿、昙曜和云冈石窟、云冈图像学、云冈的西方样式、云冈装饰纹样、云冈佛传故事、云冈调查概要、云冈石窟的谱系、云冈石窟开凿次第等方面做了论述。他们的研究成果可以说是当时国内外研究云冈石窟的集大成者，内容丰富、图版详尽、影响深远，至今仍是这一领域的重要参考资料。

1947年宿白先生参加北京大学图书馆善本书籍的整理工作，发现了云冈不为人知的文献资料《大金西京武州山重修大石窟寺碑》抄本，碑文记述了云冈石窟的历史和金初寺院维修情况，引发了先生对云冈石窟的研究兴趣。50年代初期，他开始亲自到云冈石窟进行实地考察。结合已有的考古成果，1956年发表了《〈大金西京武州山重修大石窟寺碑〉校注》一文，主要说明了碑文本身存在的问题，推测了碑文所记的寺院的位置，并考订了云冈兴废的历史，标志着云冈研究的一个崭新时代的来临。1978年，他根据考古学原理，进一步写成了《云冈石窟分期试论》，对云冈石窟的分期及其艺术特点、历史背景作了全面的阐述。宿白文献与考古实际相结合做出的结论，对日本学者的云冈分期方法提出了挑战，引起了日本学者的高度重视。长广敏雄1980年在日本《东方学》第60辑发表《驳宿白氏的云冈分期论》，1981年在《佛教艺术》第134号发表《云冈石窟之谜》，对宿白先生的研究予以毫不留情的反驳，甚至公开质疑《大金西京武州山重修大石窟寺碑》碑文的真实性。1982年，宿白先生发表了《〈大金西京武州山重修大石窟寺碑〉的发现与研究——与日本长广敏雄教授讨论有关云冈石窟的某些问题》，答复了日本学者的质疑。后又通过《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》等多篇文章进一步阐释了自己的观点，对北魏平城与佛教的发展进行了全面的探讨。1990年，长广敏雄终于在《中国石窟》中承认：“从文献学角度出发，宿白教授的推论当无误，因而分期论也是符合逻辑的，作为‘宿白说’，我现在承认这种分期论。”

这场中外学者之间的论战，将云冈石窟的研究全面纳入历史考古学的轨道，厘清了云冈石窟的历史沿革与艺术脉络。更为重要的是，中国学者开始成为云冈学发展的扛鼎之人，改变了世人对“云冈学在日本”的看法。中国学者开始试图将考古学方法运用到石窟寺研究中，由过去专注佛教石窟寺造像的研究，转向同时注重石窟寺遗址文化的研究，尤其是进入70年代后，云冈石窟文物保管所（今山西云冈石窟研究院）会同中国文物研究所、山西省考古研究所、大同市博物馆等单位进行了三次考古发掘：1972年—1973年对第9、10窟窟前地面和崖面顶部以及第12窟崖面的清理，1987年对龙王沟西侧洞窟窟前地面的考古发掘，1992年—1993年对第1窟—第4窟及第9窟—第20窟窟前地面的考古发掘。这几次考古发掘均

有新发现，取得了较大收获，为建立完整的云冈佛教考古资料系统，编写考古调查与报告提供了真实可靠的实物资料，奠定了深入研究云冈石窟的基础。

50年代以来，山西云冈石窟文物保管所、北京大学考古系、中国科学院宗教研究所等众多单位的专家学者，对云冈石窟及周边石窟进行了广泛深入的调查研究后，便开始陆续出现由山西文物保护研究机构编著的一系列研究著作《云冈石窟》，尤其是1990年代与日本平凡社合作出版的两册《中国石



1992-1993年第20窟前考古发掘

窟·云冈石窟》，图录与文论并重，成为中日两国合作研究云冈石窟的肇始之作，开启了中外学者共同研究交流云冈学的新篇章。

此外，中国学者百花齐放的云冈研究成果不断涌现：刘汝醴《伟大的雕刻艺术——云冈》（1954），刘玉英《云冈图案》（1959），山西省文物工作委员会云冈文管所编《云冈石窟》（1976、1977），苏州丝绸工学院工艺美术系编绘《云冈石窟装饰》（1986），宿白（主编）《中国美术全集·雕塑编10·云冈石窟》（分册）（1988），辛长青《云冈史话》（1989），咎凯《云冈石窟》（1990），李治国编《云冈石窟》（1995），宿白《中国石窟寺研究》（1996），王建舜《云冈石窟艺术审美论》（1998），赵一德《话说云冈石窟》（三晋文化研究丛书）（1999），这些书籍从各个角度研究了云冈石窟的艺术特点和历史进程。尤其是大同著名学者赵一德先生的《云冈石窟文化》（1998），从云冈石窟的文化内涵入手，详尽地阐述了云冈石窟的历史文化、佛教文化、民族文化、民俗文化、艺术文化、外延文化等石窟文化表现，引导人们品味云冈石窟文化价值的历史和现实意义，是一部以石窟文化内涵为切入点多角度、多层次探寻云冈石窟历史的著作。



同时，日本学者对云冈石窟的研究依旧令人瞩目。1964年长广敏雄《云冈与龙门》，1974年长盘大定、关野贞《山西云冈》（《中国文化史迹》第1卷），1975年水野清一、樋口

陆康《云冈の石窟：续补·第18洞实测图》，1976年长广敏雄《云冈石窟——中国文化社会史迹解说篇》，1988年长广敏雄《云冈日记——大战中の佛教石窟调查》等优秀成果，不断为云冈研究注入新鲜血液，使云冈研究取得了长足的进步与发展。

20世纪云冈学的良性发展，不仅实现了学术研究的国际性合作，也使云冈石窟保护管理人员的业务素质得以快速提高，出现了一批石窟研究人才，他们从不同角度撰写了一系列探讨、考证云冈石窟历史、题材、艺术的论文，不但较全面系统地把握了云冈石窟的脉络，还就当前学术界存有争议的问题与云冈历史上的空白点，形成一些独到见解，使得云冈历史上未发现的诸多问题逐渐清晰起来。

三、21世纪蓬勃发展阶段

云冈学在21世纪初体现出了新特点：首先，云冈石窟研究院主导云冈研究，涌现出大批优秀人才和扎实成果，充分发挥了研究院的区位优势。其次，国际间的交流日益频繁密切，通过前两个时期的碰撞融合、积累发展，中国学者和国外学者一道共同谱写新云冈，这些条件都使得云冈研究空前活跃，真正凸显了云冈石窟作为世界文化遗产的内涵。

在新世纪伊始，众多学者将云冈研究不断推向深入，新问题、新方法不断涌现，扩大了云冈学的研究领域，加深了云冈学的研究内涵，取得了令人可喜的成果。2006年，张焯《云冈石窟编年史》问世，该书是迄今为止有关云冈石窟研究第一部最为完整的通史。研究以云冈石窟为载体，从战国一直到中华民国，时间跨越



2400余年，取材广泛，内容详尽，涉及中西文化交流史、佛教史和大同地方史，从大视角来框定云冈石窟的整个兴衰历程。其中《徐州高僧与云冈石窟》一文，澄清了孝文帝太和年间云冈造像中国化背后的历史，即凉州系高僧失宠，徐州僧匠入主云冈石窟，具有很高的学术价值。这本书的出版发行对于云冈石窟、大同古代史、中国佛教史，乃至国内外的石窟寺研究都具有重要的参考意义。2012年9月，王恒编撰的《云冈石窟辞典》付梓。该书是首部系统介绍云冈石窟文化的百科全书辞典。全书共计80万字，收录各类词条2320个，插图575幅，图文并茂，文字洗练，表述精当。本书还汇集了国内外学者对云冈石窟多年的考古调查和研究成果，具有很高的参考价值和普及意义。

在考古、学术研究领域的力作主要还有：韩府编著《历代咏云冈石窟诗萃——附历代咏大同名胜古迹历史风物诗选》（2002），阎文儒《云冈石窟研究》（2003），王建舜《云冈石窟双窟论》（2003）、《北魏云冈》（2004），聂还贵《雕刻在石头上的王朝》（2004），王恒《云冈石窟佛教造像》（2004），云冈石窟文物研究所编《云冈保护五十年》（2005）、《云冈百年论文集》（一、二）（2005），李恒成《云冈石窟与北魏时代》（2006），李雪芹、李立芬主编《云冈解读》（2006），李雪芹主编《云冈石窟研究院——带你走进博物馆》（2007），崔晓霞编《世界遗产丛书·云冈石窟》（2008）、赵昆雨《云冈石窟佛教故事雕刻艺术》（2010），王天奎《岩·时·空——云冈石窟空间艺术》（2013）等，深入浅出、各具特色，都在试图从不同研究角度入手，为读者呈现一个不一样的云冈石窟。另外，2013年6月，由聂还贵著，李莉、王丽译的《雕刻在石头上的王朝：北魏王朝与云冈石窟》的英文版《YUNGGANG GROTTOS AND NORTHERN WEI》面世，对于全世界认识研究云冈起到了积极的推动作用。这些书从历史文化、佛教造像、窟龕形制、碑文铭记、历史人物等方面对云冈石窟进行了全方位的介绍，对于了解云冈石窟具有重要的普及作用。

其次，在摄影美术领域，李治国主编《云冈》（2000）、中国石窟雕塑全集编辑委员会编《中国美术分类全集·中国石窟雕塑全集·云冈》（第三卷：李治国主编）（2001）、毛志喜著《云冈石窟线描集》（2008）、冯骥才主编《中国大同雕塑全集·云冈石窟雕刻卷》（上、下）（2010）、张焯主编《中国石窟艺术·云冈》（2011）、王晨绘著《云冈石窟装饰图案集》（2011）、张焯主编《中国皇家雕刻艺术：云冈石窟》（2013）等著作，将云冈石窟的精品雕刻和图片汇聚一册，并配有简洁精练的文字描述，以图文并茂的形式生动地展现了我国北魏石窟雕刻艺术的精华。这些书不仅为国内外专家学者研究云冈提供了云冈石窟最新最好的图片，也为普通读者走进云冈、了解云冈提供了一个更加真实生动的窗口。

早在20世纪初期，云冈石窟就引起了国外学术界的重视，为了加强国内外学者在云冈学方面的交流，2005年7月在大同市举办了我国文物界规模最大的一次国际性石窟学



第5窟主佛



第18窟东壁弟子像

术研讨会——云冈石窟国际学术研讨会，来自中、美、德、日、韩、新加坡等国家和港台地区近 300 位知名学者出席了这次盛会。会议期间广大专家学者提交学术论文 160 余篇，进行了广泛深入的交流探讨。2006 年 8 月，云冈石窟研究院将部分论文编辑出版成册：《2005 年云冈国际学术研讨会论文集》，该论文集分为《保护卷》和《研究卷》两部，内容涉及石窟形制、摩崖壁画、石构建筑、彩塑铭记、题材考证、考古发掘、科学探测、石窟保护等，丰富详尽，充分体现了多学科、多角度交叉研究的特性。本书所收录的论文，视角多样、观点新颖，代表着云冈石窟保护与研究的最新成果，对于推动中国石窟和云冈石窟的保护与研究事业的蓬勃发展具有重要的指导作用，影响深远。



近几年来，国际云冈学研究依然处于活跃

状态，为了加强与国际学术界的交流，从 2011 年起，云冈石窟研究院开始举办“中日云冈石窟学术研讨会”，每年一届，集中讨论云冈研究的前沿课题与最新发现，进行了阶段性梳理和总结，逐步形成制度化，成为进一步推动云冈研究的新形式。

时下，对云冈石窟研究较有成就的日本学者主要有：八木春生著有《云冈石窟纹样论》、冈村秀典著有《云冈石窟·遗物篇》、石松日奈子著有《北魏佛教造像史研究》，小森阳子撰有《昙曜五窟新解》文论，这些日本学者积极撰文作著，成为新世纪日本研究云冈的新生力量。

云冈石窟研究院专业人员凭借天然的区位优势，调查洞窟、掌握一手资料，在各类专业刊物上发表云冈石窟研究论文 100 多篇，从史学、考古、艺术、佛教等角度研究探讨，提出了许多新颖而独到的见解，以求逐步揭开云冈之谜。尤其在考古研究方面成绩斐然：2008 年，全面启动了洞窟考古调查工作，并首次在洞窟考古调查工作中使用了三维数字扫描技术，取得了成功。同时，2008 年—2012 年实施的云冈山顶考古发掘工作成就显著，发现的“北魏辽金佛教寺院遗址”被评为 2011 年中国十大考古发现之一。此外，云冈石窟研究院于 2014 年开始对 1992 年窟前考古发掘出土文物及相关资料进行全面整理，以确保洞窟考古调查报告的真实性。新世纪以来，云冈石窟研究院努力推动学术交流活动，大力发展考古研究工作，积极发挥作用，使得云冈研究不断朝着长效化、良性化方向发展，真正展现云冈文化内涵。

为了将百年来古今、中外的云冈学研究更好地展现给世人，2014 年 7 月 2 日，由科学出版社、东京株式会社推出的中、日文版大型《云冈石窟》巨制第一辑 7 卷 15 册亮相“第二十一届东京国际书展”，成为展出的中国图书的一大亮点。新版《云冈石窟》是中日考古专

家对 20 世纪初叶以来云冈石窟的照片资料、考古勘测资料、文物学术资料的再整理和新编辑。该巨制预计共出版 20 卷、41 分册，每卷有图版和文本各一册。目前第一辑 7 卷 15 册，已在中国和日本同时出版发行；第二辑共 9 卷 18 册，正在编辑、审稿、校核阶段，预计 2014 年下半年出版；第三辑共 4 卷 8 册，约 2000 张图片的选取工作



2008-2012 年云冈第 5、6 窟山顶寺院遗址考古发掘

业已结束，正由中日双方学者编写图注、撰写研究论文，预计 2015 年出版。这一巨著的出版，再次开启了云冈石窟中日学术交流的新纪元，不仅为中外学者进一步探索“云冈学”提供了更为详实、可靠、系统的研究资料，还为中国文化、艺术等领域提供了新的研究途径。

云冈研究经历了百年发展，硕果累累、成就卓越，但是依旧存在着诸多老顽疾、新问题，这有历史的原因，也有现实的束缚。首先，云冈研究是一项长期性、基础性的工作，现有研究资料或是匮乏或是杂乱，从石窟基础调查到历史资料整理都需要长期的踏实工作，这要求大量人力、物力的积极投入，扎实组织文献整理和考古挖掘工作，决不能毕其功于一役，而在当下，研究力量相对薄弱，研究水平参差不齐，缺乏强有力的持续支撑，导致云冈研究步履蹒跚。其次，我们看到云冈研究不论是同学科间还是不同学科间的交流，依旧远远不够，云冈研究的特殊性需要多学科交叉研究才能窥见云冈真容，这不光需要多学科的综合人才投入云冈学中，更需要多学科人员汇聚一堂，共同对一个问题展开研究，这样才能让云冈学“长新枝，结新果”。再次，云冈正处在一个前所未有的新时期，各种新式考古科学技术不断加入，各种新式历史研究方法不断涌现，这需要我们面对新情况不断学习，利用这一机遇将云冈研究继续推向更宽、更深的领域。这三方面的问题都不是一朝一夕可以解决的，需要云冈石窟研究院携手社会各界一道共同真正为云冈想、为云冈做，建设大云冈。我们要不断开拓视野、接受多方意见，在继承以往成果的基础上，敢于提出问题，站在新时代的巨大机遇面前，迎接千年云冈带来的挑战。

[作者单位：云冈石窟研究院网站]

治学楷模 魏都史家

——纪念赵一德诞辰八十周年座谈会综述

纪元元

2013年10月5日上午，纪念赵一德先生八十周年诞辰座谈会在云冈石窟研究院多功能厅召开。座谈会上，大同市委宣传部、文物局、旅游局有关领导，大同历史文化研究的专家学者以及新闻媒体朋友等齐聚一堂，共同怀念这位为大同和云冈学术研究做出过杰出贡献的里程碑式人物。

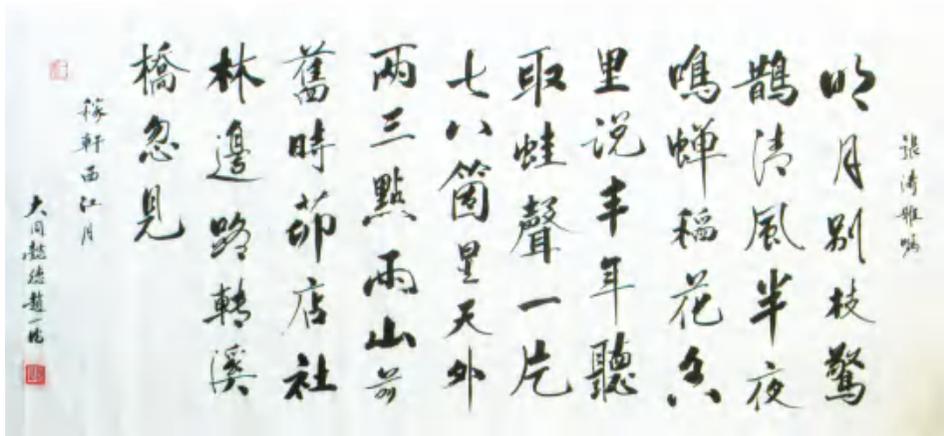


赵一德（懿德）（1933-2007），山西省大同市人。早年曾师从大同著名人士兰效汤先生习国学，后就读于大同一中，1951年考入清华大学社会系，后因国家高校院系调整，转入中国人民大学财政系，1954年毕业。先生一生从事经济工作，工作之余及退休以后，倾心于历史、古代民族、石窟文化、地方史等研究，并对碑文考证、书画考证、古籍善本书鉴定均有一定研究。曾担任中国魏晋南北朝史学会理事，大同三晋文化研究会副会长，大同历史文化名城保护专家组组长。创办《北朝研究》杂志并担任主编。参与“七五”国家课题《中国古代北方民族文化史》编撰，任副主编。主要著有《云冈石窟文化》、《中国古代北方民族文化史》、《话说云冈石窟》等专著。晚年致力于《魏书·释老志》疏议，遗憾的是只完成约1/3。

早在1987年，赵一德主持举办了首届中国北朝史学术研讨会，促成了我市的历史文化

意识与民间学术氛围的形成。他凭借扎实的古文功底、渊博的文史知识，从研究云冈、平城、北朝等课题中，寻找观点、角度，提出方法、构想，开启了大同这座被忽视已久的文物宝库的研究价值，也为后来学术后备队伍的培养付出了不可磨灭的贡献。座谈会上，姚斌、韩府、曹杰、宋杰、辛长青等现已在不同领域有所建树的专家学者，均表示曾从先生的言谈或书籍上获得过教诲。作为先生的学生、挚友，他们有的敬重先生的才学，有的仰慕先生的人品，有的感恩先生的栽培，有的赞叹先生对历史文化研究的执着……大家都在或将永被世人铭记的专注大作中或平凡之中见真情的小事里，表达了对这位已故学者的深深怀念。

谈到赵一德先生在研究云冈石窟方面的渊源与贡献，更是功不可没。他的学术论著《云冈石窟文化》，长达30余万字。书中分8章34节，从论述云冈石窟文化的内涵入手，品评了云冈石窟的文化价值，导出了云冈石窟的历史文化、佛教文化、民族文化、民俗文化、艺术文化以及云冈石窟的文化外延，云冈石窟文化与中国诸石窟的比较和影响等等，是迄今为止，从多视角、多层面全面剖析云冈石窟的一本好书。它的问世，标志着云冈研究领域，迈上了一个新台阶，具有很高的学术价值。



为了长久纪念他的品行学识、研究成果和不朽贡献，由云冈石窟研究院编辑出版，院长张焯主编、市旅游协会副会长兼秘书长贾天睿统筹的《赵一德先生八十诞辰纪念文集》也于2013年10月同期出版。书中介绍了赵一德先生的生平及主要著述，节选了几篇有关云冈石窟的经典论著，刊登了先生生前颇具价值的未刊稿，收录了至亲好友的纪念文章。纪念集从多个侧面记录了赵一德先生那种开拓者的精神、严谨治学的态度和功不可没的榜样力量，同时也希望他的这些优良品德，能通过书籍的记载形式，世代传颂。

下面是纪念赵一德诞辰八十周年座谈会发言摘登，以飨读者。

我与一德先生的师生缘

张焯

1986年秋，我随天津师大李光霁导师赴烟台，参加中国魏晋南北朝史年会。会上，听说

有位来自大同的学者，专题研究云冈石窟，于是结识了赵一德先生。

1988年秋，我毕业回大同市政府办公厅工作。一德先生时任市经委总经济师，同在一栋办公楼，遂得屡屡拜谒。后来，先生主持市汽车工业领导小组办公室工作，交往不断，再后来，同居兴同里前后楼，我又成为赵宅常客。期间，先生对云冈石窟的研究不断深入，时有新作，每每对坐讲说，令我阅读，而我只觉其字俊秀，其文优雅，其论雄辩。2006年初，我的《云冈石窟编年史》面世，先生不顾当时染病之躯，撰写书评，高度肯定，直言不足，一秉往昔严师风范。

认识一德先生二十余年，他由中年走到古稀，我从青年走出不惑，算得上是忘年之交。多年过从甚密，而一直称呼“赵老师”，不曾拜师，也不曾列入门徒，但受先生言传身教影响为多。先生的才气、学问、人品、气节，众所公认；先生的师德、师恩，早已浸润我心。这些年，我常常在想，中国文人的传统品格是什么？入仕则难免趋炎附势，迷失良知；退隐则往往批评政治，不满现实。个性、完整的人格，应该如何？竹林七贤，是耶，非耶？一德先生光明磊落，爱憎分明，淡泊名利，清高自守，肯定是一种精彩人生，颇具魏晋风度。作为先生的崇拜者，尽管耳濡目染，获益匪浅，但我深知自己的德行不逮先生者固多：得其学问，而未得其勇气；得其操守，而未得其傲骨。斯人已往，我辈安追？良可愧叹也！

我与赵一德先生之间

殷宪

1987年8月，中国魏晋南北朝史学会在大同召开了第一次全国北朝史学术讨论会。会前以大同市历史学会的名义编了《北朝研究》第一辑，以赵一德先生的《云冈昙曜五窟的佛名考校》开篇，共收入我市专业和非专业人士的论文十六篇。这次会议主要是赵一德、辛长青操办的。会议开过不久，赵一德先生又引进了一个北朝文化讨论会。可以说，赵一德先生的最大功绩就在于向全国魏晋南北朝史学界打开了大同地区北魏研究的一扇大门。

赵一德先生是位学人，学人往往有较真的毛病。赵先生如此，我更甚之。我跟赵先生之间曾为些小事争得面红耳赤，甚至拍案而起。但这些都是文人学士间交往的小插曲，无碍于彼于此、此于彼的基本认识、评价与友情。上世纪九十年代中期，赵先生曾把我和市内七八同好召到府上，意欲统一相互间对平城宫城位置的看法。2006年，市政协让我负责《晋商史料全览大同卷》的编辑，我知道老赵的祖、父都曾在包头做毛皮生意并且是颇为成功的商人，便请他写一篇大同赵家的经商史话，我说你这一辈子除了自己的学问还应当给家族留下一点东西，成此事者，非君莫属。不久差不多万数字的史话就送来了。当他病重弥留之际，我将载有新作北魏平城魏碑综述的书法杂志呈于病榻前，说这些纸张所标志的秀才人情就是我们之间的一切。他强行坐起来，紧紧地握住我的手，老泪满眶。

怀念赵一德先生

曹杰

赵一德先生是我市研究北魏历史最早，最有成就，可称是以文化角度研究云冈石窟的第一人。他写的《云冈石窟文化》一书，深受国内外学界的关注。被他的老师周一良先生赞誉“空谷足音”。他是地方上少有的知名学者。

我与他相识是在上世纪80年代初。那是个偶然的的机会，我翻阅《文史哲》期刊，看到他写的有关云冈石窟的文章，感到立论新鲜，论述深刻，语言生动，很是惊讶，便专门去他的办公室拜访了他。当时他在市经委工作，职务是总经济师。交谈中才知道他先上清华后上人大，学的是经济专业。参加工作后多数时间在工厂，后调市经委工作，业余时间却在研究地方史，并对云冈一窟一窟地研究，已在一些学术期刊发表了有关昙曜五窟、佛籁洞、佛母洞、黑石之谜等方面的好多文章，引起宿白等专家的重视，后成为中国南北朝史学会理事。

我们俩结缘北朝研究会和《北朝研究》，也结缘于《云冈石窟文化》和《北魏冯太后》两书，也可说是结缘于北魏历史的研究。他比我大两岁，可说良师、益友也是兄长。他非常关心我的《北魏冯太后》的创作，没有他提供大量的资料，没有他的鼓励和帮助，可以说我的这本书很难写成。他最后一次住医院我去看他时，他还问我《北魏冯太后》印出没有，啥时候出版？

他开启了大同北魏史研究的先河，他严谨的治学精神为我们留下了榜样，他的那些著作作为大同文化发展作出了贡献！他的去世是大同文化界的损失，让人永远怀念！

追忆赵一德先生

葛世民

我在市三晋文化研究会兼管编辑部工作。在编辑出版“大同市历史文化丛书”中，因编稿审稿的关系就与赵一德先生增多了单独接触的机会。他古文功底的扎实、文史知识的渊博、韵律对仗的造诣、引经据典的著述，无不使我深受教益。在一次编审稿件时，他对稿件中一段《魏书》中的引文，用红笔划了一个问号，并眉批：“我查遍了《魏书》，没发现有这段文字。请作者重查一下原文和出处。”这看似很平常几个字的批语，其实背后隐藏着很不平常的认真和辛苦。

2006年赵一德先生从北京看病回大同后，给我打电话，问我有没有关于辽末金初“保大之乱”的资料，我就把有这一部分资料送去一本。一天他突然叫人打电话给我说有事去他家一趟，这次见到他时已不能下床了。声音微弱地说：“一两天后我就去三医院住院，恐怕回不来了，我感谢你借给我一本要查阅的资料，趁我头脑还清楚时赶快还给你，万一我不在了，就没人知道还书给你了，就会使一套完整的书缺一本，这是最遗憾的事。”说完他闭上了眼睛，我急忙安慰。当我跟家人摆手准备离开时，他又突然睁大眼睛说：“我不能做叫别人遗憾的事。”当我回到家中不由得拿着这本书沉思好久：赵一德先生一辈子严谨做学问，认真做人，在主

观上不做叫别人遗憾的事，这大概就是一个知识分子所坚守的一条做人的底线。是的，尽量不做叫别人“遗憾的事”，也应当是我们做人的一条道德良心的底线。

怀念一德先生

高平

赵一德先生就读于清华，毕业于人大，师从学林大师季羨林先生，因此他的古文功底是很深厚的，在大同史学界中，不能誉为第一人，也应是前茅之列。因此，他的研究深度较常人来说，要深邃得多。这首先表现在他的多篇论文中，诸如《云冈昙曜五窟的帝王象征》、《云冈“十寺”的兴废沿革》、《大同金代诸碑释义》、《朱熹易碑与文征明诗碑辨考》等，这些论文具有相当的高度和深度，远非一般人所能及。而他的专著《云冈石窟文化》就更展现出他的功力和才华了。

2007年1月，一德先生病重，我与董瑞山主任、葛世民先生代表市三晋文化研究会到他家探视，那时他身体已经很虚弱了，但见到我们时他非常高兴，表现得非常乐观，看不到有半丝愁云，和我们聊了大半阵子，还念念不忘市三晋文化研究会的工作，提了一些中肯的建议，诸如如何加强学术研究工作，如何提高《大同历史文化丛书》的质量，如何加强队伍建设等，谁知这一次见面竟成了永诀，令我不胜悲痛，唏嘘不已。今天我们在这里座谈，不仅仅是如何去怀念一德先生，更重要的是如何去光扬一德先生的精神，团结起来把大同市的史志研究工作推上一个新台阶，“更上一层楼”。

斯人已去 书魂犹在

姚斌

今年10月5日是赵一德先生诞辰80周年。时光荏苒，转眼间他已离开我们6年有余，但他的音容笑貌一直留在我们脑海里，他的诸多著作仍放在我的案头枕边，他那豪爽、耿直、睿智、风趣的性格鲜活如在面前，他那嗜书如命，研究学问一丝不苟的劲头永远值得垂范，他那对工作尽职尽责、聪明的才智和才干让人钦佩敬重，他那平淡幽默的语言、说理透彻、由浅入深的推理判断让人心服口服。

1984年我被调到地方志工作，有幸与赵先生同在市政府大楼办公，有人说他很傲气，但我们谋面后，一见如故，颇有相识恨晚之感。每每在政府大院碰面后，站在那里一谈老半天，颇有说不完的话。1985年明·正德《大同府志》由地方志征集、点校、出版发行后，我将书送到他办公室，他捧着《府志》，连说：好！好！他从序言到目录，从图志到正文，不停地翻阅着，看过篇目后，他就点出“这本志书突出了明代大同的军事特点，连所选诗词都是马背上哼成的，无愧名人名志。”我惊奇他的洞察力，一语中的，道出这本府志的精华所在。直到下班铃响过，他还在翻着，在我的催促下，才抱着书回家。我才真正领会到什么叫“嗜书如命”。

生死一知己，存亡两世人。与赵兄 20 多年的相处中，点点滴滴、桩桩件件，记忆犹新，如在心头。他才储八斗，学富五车；茹古含今，咀英嚼华；随风吐玉，掷地有声。他是位大雅君子，世故且天真，厚重且轻巧，全面而独特，通儒而才子，读书写作是他人生最大的乐趣。退休以来，他把整个身心放在云冈学研究和古城保护中，笑对人生，无怨无悔。

怀念父亲

赵元申 赵冬婵

父亲离开我们已将近七年了。如果父亲还在的话，今年刚好八十岁。一直不相信父亲就这样离开了，父亲的话仿佛还在耳边：我要活到九十岁，我有很多的文章要写，有很多事要做，时间太珍贵了。可是父亲没能活到九十岁，他曾出版过书籍，创办过杂志，发表过许多论文。晚年他立志注释《魏书·释老志》，但只完成了一部分，也曾酝酿并准备资料要写《五胡十六国史》，还未动笔。一场突然来袭的疾病降临在他身上，使父亲带着未了的心愿、带着无限的遗憾、更带着割舍不掉的亲情离开了我们，每每想到这些，心里不是滋味，泪水模糊了双眼。

父亲的性格开朗，爱好广泛，工作之余，犹在古代民族史、石窟文化、碑文考证、书法等方面都颇有造诣。父亲有许多兴趣相同的朋友，记得小时候，家里经常会有客人，谈古论今。上世纪八十年代，他还家里设帐讲授《礼记》，为南寺工作人员讲解《释迦如来成道记》，并在大同市多次举办各式讲座，在当年的文博系统中学生众多。我们知之甚少的历史知识，不是从书本上、也不是从学校里学来的，而是在倾听父亲与朋友们的谈论中，从父亲给我们讲的故事中，知道了一星半点儿。父亲的朋友，老的、少的各年龄段的都有，有的是共同探讨某一个历史课题，有的是来学习和请教的，不管是熟悉的、还是初次登门拜访的，父亲总是热情接待、有求必应、共同探讨，从不以长者自居。因此，没有任何权势的父亲，却也经常是宾客盈门。

退休后，父亲淡泊名利，潜心治学，硕果累累，就像我们家客厅挂的贝雕“硕果图”一样。他曾出版了《云冈石窟文化》一书，发表了许多再现家乡历史文化的文章，以及有关碑文考证等学术性的论文，我们为有这样的父亲感到骄傲和自豪。

父亲对于我们既不是慈父，也不是严父，他不会溺爱孩子，但也不会武断地命令我们做什么，我们的相处更像是亲密的朋友，无话不谈。我们从父亲那里获得了最宝贵的精神财富，那就是“清清白白的做人，认认真真的做事”。虽然现在我们远离家乡，但每年都会回家乡祭奠父亲，缅怀亲人。父亲永远活在我们心中！

[作者单位：云冈石窟研究院网站]

云冈丁香分外香

王雁翔

在法国，“丁香花开的时候”，是指气候最好、景色最美的时候。

仲夏时节，正是云冈石窟景区最好的季节，绿树成荫，蓝天白云，空气清新，干净整洁。来自国内外的游人都被这佛国圣境的美景所陶醉。行走在礼佛大道、山堂水殿，漫步在石窟五华洞前的林荫小道上，更会被景区内随着微风飘来的沁人心脾的幽幽花香熏得人醉。是什么花开散发出如此的醉人幽香？环顾四周，原来是树林中高大的、腰粗的丁香树上一团团白色的丁香花散发出的香气。按理说，一般的丁香花早在5月份就已完成了花季，云冈的丁香花怎么6月中旬了还如此怒放、暗香浮动呢？问及一些在此工作了几十年的老人们，他们也说不清是什么品种的丁香树，但他们说云冈的丁香树很有点意思，有解放前国民党中将赵承绶种的丁香树，也有上世纪八十年代种下的丁香树，还有2008年后云冈大景区建设时种下的丁香丛等等。所以，云冈大佛脚下，从春到夏，各种各样的丁香花鳞次栉比地开放着，整



个景区始终香气缭绕，引人入醉。

云冈的丁香，从开春四月紫丁香花开，然后粉的、黄的、白的依次开放，直到六月粗大的丁香树花团锦簇、丁香花怒放。开花季节不同，花的香气也不尽相同。我感觉除了一般常见的品种，大众化的香味，比较少见的、香气袭人的应该是北京丁香，最让人难以忘怀的当属暴马丁香。

北京丁香，为木犀科丁香属下的植物，花期5月中至6月初，为少有的观花乔木之一，对环境适应性较强。大同是北京的近邻，北京丁香在云冈绽放，我以为不足为奇。

高大的、树干腰粗的好似暴马丁香，东北叫暴马子，辽宁叫青草兰，河南叫白丁香、荷花丁香。属落叶小乔木或大乔木，高4-10米，可达15米。暴马丁香主要分布在小兴安岭以南各山区，大兴安岭只有零星分布；此外，吉林、辽宁、华北、西北、华中以及朝鲜、俄罗斯的远东地区以及日本也有分布。不光有观赏价值，还有药用价值。暴马丁香花序大，花期长，树姿美观，花香浓郁，可做蜜源植物和提取芳香油，全株可入药，其嫩叶、嫩枝、花可调制保健茶叶，具有清热解毒，镇咳祛痰的作用。据说可治疗支气管癌、肉瘤、白血病、高血压、心脏病、浮肿、动脉硬化等疾病。

暴马丁香在中国西部青海还被称为佛教圣树。

人们都知道菩提树是佛教圣树，怎么又变成了暴马丁香了？相传释迦牟尼在印度菩提伽耶的一棵菩提树下成佛，由此菩提树被誉为佛教圣物。“菩提”两字在梵文中是“正觉”的意思。印度和斯里兰卡的一些寺院里，都有菩提树种植。菩提树传到中国是在梁武帝天监元年（公元502年），最早栽在中国广州的光孝寺内，供佛教徒祈拜。但中国西部的气候根本不可能种植菩提树，那里信佛教的人较多，只好选一种能替代菩提树的树来祈拜。他们认为暴马丁香的叶有点像菩提树叶，而



且暴马丁香在西部有较多的分布，各地的佛教徒祈拜也方便，后来暴马丁香就成为中国西部的佛教圣树。

青海省乐都县以南的瞿昙寺里的一棵暴马丁香，相传是明朝洪武年间修建该寺院时栽植的，距今已有六百多年的历史。青海的湟中县鲁沙尔镇，有一座举世闻名的喇嘛教圣地——塔尔寺，是佛教格鲁派的著名寺院之一。据说这座宏伟壮观的佛教寺院的修建，最早起因于一棵奇异的暴马丁香树。相传藏族地区佛教大师宗喀巴诞生以后，在他出生的地方长出一棵白旃檀树（暴马丁香树）。它根粗叶茂，树上生有约十万个叶子，每个叶片上都能自然出现一尊狮子吼佛的形象，就连树皮上也会出现许多天然身像及字迹，故名“袞本”（意为十万身像）。这棵不寻常的白旃檀树（暴马丁香）被佛教信徒誉为菩提树。

云冈石窟创建于北魏时期，那时，许多西域、凉州的高僧齐聚于此，暴马丁香作为西部的佛教圣树，栽培于云冈，当是应有之义。

我们看到云冈石窟前高大的丁香树冠上，花团锦簇的白色的丁香花，在绿叶的衬托下宛如丁香花的“香雪海”，幽香阵阵入心来。

丁香花是哈尔滨市的市花，也是我们大同市民评选出的大同的市花。

云冈石窟是世界三大石窟之一，云冈石窟景区的丁香是云冈大佛身边的佛教圣树，应该是丁香中的极品，那就堪称我们大同的市花中的极品！

花香使得游人醉。来云冈吧，让我们在细细品味东方第一佛教圣地的博大与壮观的同时，纵情陶醉在佛教圣树丁香花开游人醉的美景里。



[作者为云冈石窟研究院（云冈旅游区管理委员会）党支部副书记（主持党务工作）]

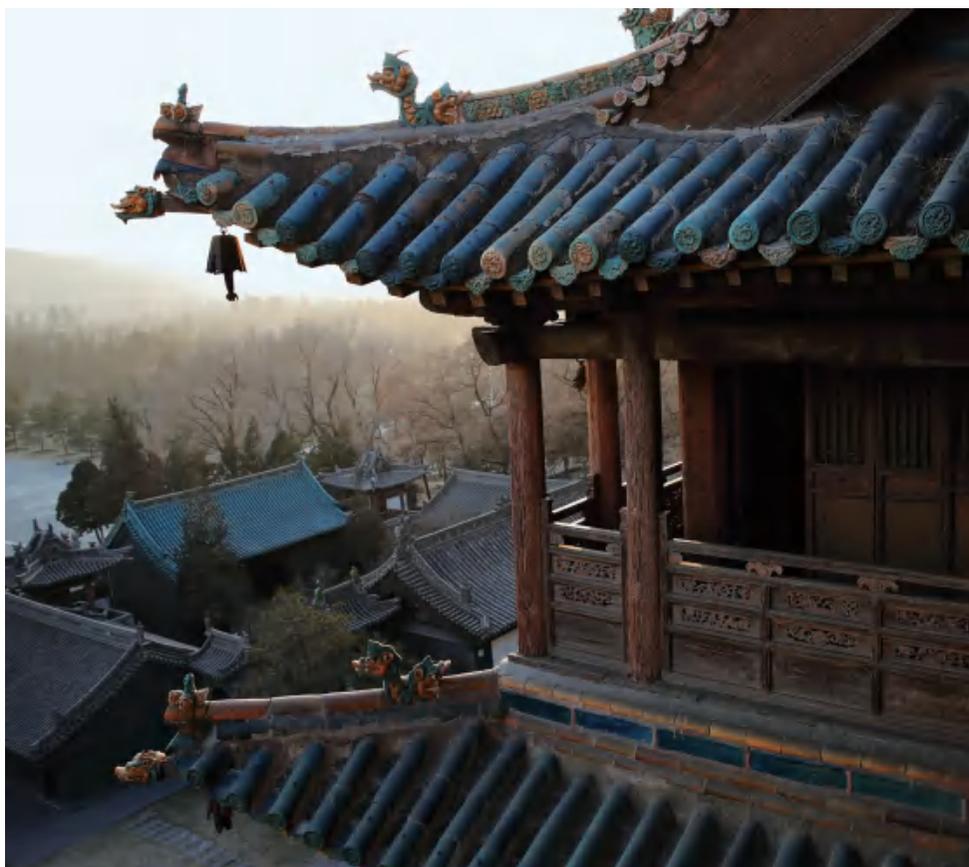
云冈之云

聂还贵

去云冈看云，看云冈之云。

云冈，一座辉耀世界的石窟造像，出自中国第一个少数民族政权——北魏王朝的皇家手笔。其开凿在今日大同西郊武州山崖壁，史称灵岩石窟寺。云冈石窟是明代以后的称谓，云冈之名，最早见于明嘉靖四十三年（1554）的《重修云冈堡记》。

初，武州山崛起生成，大地随之孕化了一片云冈云，抑或是造物主播撒了一粒石头种子，仙然入土，生根发芽，又受了云冈云的恩润惠泽，遂长就了灵性的武州山？不，干脆就是北魏王朝的开创者——游牧民族拓跋鲜卑人，把故乡嘎仙洞上空的云，穿越茫茫草原，一路带将而来，那情形如同牵着一叶飘飘忽忽、绚美多姿的风筝，或者像传说中刘邦头顶上七彩祥云，如影随形，挥之不去。



《辞源》诠释云冈说：山势逶迤，若一抹青云。

山，有仙则灵。武州山之仙，便是一片云冈云。

武州山系拓跋鲜卑人的仙山灵山，从北魏道武帝拓跋珪到明元帝拓跋嗣再到孝文帝拓跋宏，都留下了车轮滚滚、华盖锦簇奔武州山祈福的历史记载。

大同，曾为北魏王朝的皇都平城，或许因与云有未了之情，故民间亦称云中。清朝初年，宣（化）大（同）总督佟养量奉圣上之命，为云冈石窟构筑四层楼阁，以作护卫。阁楼建成，题匾额“大佛阁”三字，觉意犹未尽，又令阴刻楹联：佛境佛地乘建佛心成佛像；云山云岭带将云水绕云城。

云为山川之气，是山河大地吐纳呼吸生成的精魂。云冈初建其时，武州山一带植被天然，水草丰茂，酈道元《水经注》有证：“武州川水又东南流……山堂水殿，烟寺相望，林渊锦镜，缀目新眺。”我数次来访云冈，就为看云，看武州山的云，看云冈的云，看云冈石窟身后的云，看云冈大佛头顶的云，看云冈上空的朝霞暮彩，春云秋气。看到着迷处，竟恍恍然入了庄周化蝶意境，身有翩翩欲飞之态……

天空青蓝，高阔辽远。一朵状如白莲花的云蕾，在云冈石窟的山顶灿然绽放，那花瓣渐次放大，徐徐扩展，片刻竟排列成一队庄严云阵，在我幻觉的界面上，演化为拓跋鲜卑氏走出嘎仙洞，走下大鲜卑山，穿越呼伦贝尔大草原的宏大场景。我曾在《雕刻在石头上的王朝》一书中描述：翌晨，日出东方，万山红遍。大朵大朵簇新的阳光，绕过密匝匝的树叶，把嘎仙洞照得俨然一座青铜雕像。拓跋鲜卑悄然涌出山洞，葵花朝阳一般，齐刷刷跪向嘎仙洞，作别一个古老的传统祭祀仪式。之后，云霞一般向南方漫移。

蓦然，一卷大风袭过，一幅风起云涌、狂涛怒卷的天象图景，便高挂在对面山巅。那云势浓烈蒸腾，恢宏豪迈，若千军万马，铁流滚滚，俨然象征和演示拓跋鲜卑统一北方的一场浴火而生的惨烈战争。我不禁想到了北魏与大夏统万城之战——中国古代历史上一个著名战例。传说夏主赫连勃勃凭借国都统万城，“宫墙五仞，其坚可以砺刀斧”，迫使北魏太武帝拓跋焘久攻不下，进退维艰。拓跋焘仰天自语：若能有云雾遮城，便是天助我也。话音飘落，果见天边现露一颗云珠，状如书圣王羲之的一个墨点。这颗墨点极速膨胀放大，于惊诧之时，便形成遮天蔽日之势，若一块铁幕，将统万城锁入一片慌乱。守城夏军一时迷失了方向与目标，弓箭不知该往何处射发。而北魏将士攀云登梯，宛如雄鹰飞越城池。随着统万城的失守，大夏国遂被剪灭。

俄顷，风静云舒，花儿朵朵。眼前的画面，便是一派毡包炊烟，牛羊悠然，各民族其乐融融、和睦一家的明媚景象。魏晋南北朝，是中国历史上一段碎裂纷乱的悲惨时光，富有戏剧结果的是，一曲最雄美激越的民族融合交响乐章，由北魏王朝在京都平城轰轰烈烈谱奏完成。伴随统一北中国的胜利脚步，多族移民汇涌平城；北魏王朝的统治阶层，聚集有众多民族的精英人才；皇皇云冈石窟，即属多民族工匠包括西凉僧侣联袂雕凿之作。冯太后曾与孝文帝于灵泉池“燕群臣及藩国使人、诸方渠帅，各令为其方舞。高祖率群臣上寿，太后欣然作歌，帝亦和歌，遂命群臣各言其志，于是和歌者九十人……”“婢使千余人，织绫锦贩卖，

沽酒，养猪羊，牧牛马，种菜逐利……”

天高云流，若锦缎飞彩。叮叮当当的开凿云冈石窟的经声佛韵，仿佛一针针银质的光芒，从云缝里袅袅飞落。只要你愿意，谁都可以想象出，当年云冈云回风舞雪、旖旎华美的身姿，给那些攀援在悬崖峭壁半山腰的雕刻工匠，以无限的灵性启悟。他们凿星雕月，描花绘草，若有神助。那一窟窟、一尊尊的云冈雕像，其变化万千的线条里，雕进了多少云冈云的佛容仙貌，逸踪流影。而我还愿意作这样的构想：一个月色如画的春夜，云冈云随风潜入北魏文成帝和高僧昙曜的睡梦。翌日，两人急切相见，会心而笑，彼此的手紧紧握在一起，握成一个兴佛旺帝的愿景，握成一座光天华地的昙曜五窟，握成一壁辉煌千年的云冈。

暮色如潮，游人散尽。武州山夜静山空，月朗星疏；一株株松柏古槐，缓缓隐入幽邃深处。云冈云冉冉而升，款款浮动，薄云丽月，月新云灿，正是一月染白千云身，千云洗明一月骨。云光月辉普照着一洞洞佛窟像龕，营造出一界清澈若水的迷景幻境。借了云冈云明亮手指的指引，我的目光再度聚凝于第7—8、9—10这两组双窟里“二佛并坐”的佛像。这释迦与多宝同龕对谈的造像模式，乃北魏文明冯太后参政一朝摄政两朝的象征与暗示。冯太后是创意开凿云冈石窟的文成帝皇后、决策迁都洛阳的孝文帝祖母，她不仅主政完成了云冈第二期的宏伟建造，而且主持实施了影响深远的著名“太和改革”。作为太和改革重要内容的“均田制”，历经北齐、北周、隋、唐三百年不衰，成为隋朝统一、唐代鼎盛的一块坚固基石。像女娲是中国第一个女发明家，文明冯太后是第一个女改革家，她高举一盏“太和改革”明灯，光照北魏，留下一抹永不凋谢的灿烂，并使我们油然而生的钦敬之情，远远超越了对吕雉、武则天 and 慈禧的历史兴味……

春日新雨后，空灵照云冈。“闲爱孤云静爱僧”；“山头月，迎得云归，还送云别”。我再次来到云冈第二十窟前坐看云起，倏然，窟顶上边，两道灼灼金晕跃动飞舞之下，便有一股紫气冲天而起，并在瞬间形化为一只庞然云物，身耀万斑金鳞，足掌如火似焰，盘旋摆动，若游若翔。大佛头顶的火焰纹，霎时被映照得红光跳跃，呼呼欲燃；安祥端坐的大佛，仿佛挺了一挺身子，脸上神秘的表情，密码若解，谜底似现，微笑的花朵，念慈念悲，洒落人间……这只云化之物，龙耶？凤耶？古都大同曾被民间唤作凤凰之城，那么云冈云的这一启示，或许便是民间传说的另一个版本的演绎……

[作者为山西省文联副主席、大同市文联主席]

云冈舞蹈走出国门 长袖飞天舞动世界

——值得珍藏的出访记忆

王和平

11月5日,我应云冈石窟研究院院长张焯先生邀请,参加“2014年中日云冈艺术研讨会”。会前,天睿老兄把一本还散发着墨香、装帧考究的《云冈石窟研究院院刊》(总第一期)赠送给我,并希望我写点云冈系列舞蹈的文章。我作为云冈系列舞蹈的策划者、组织者,倾心云冈系列舞蹈,情系云冈系列舞蹈,十多年来云冈系列舞蹈的足迹遍布祖国大江南北,尤以我自豪的是它三次走出国门,登上国际舞台捧回大奖,赢得赞誉。

2002年,组织安排我到市艺校工作。到任不久,便接到为2003年大同市春节文艺晚会创作舞蹈的任务。创作云冈题材的舞蹈,是我一直以来的心愿,因为用舞蹈形态反映云冈石窟的艺术形象,是最佳的艺术表现形式。于是,由李莉(原艺校舞蹈科长,现大同大学舞蹈系主任)编舞,张永平(艺校音乐教师)负责音乐,武国发(艺术馆原馆长)设计道具与服装等的云冈舞蹈创作班子开始工作。用莲珠纹托“千手观音”的总体创作构思,把舞蹈动作形态、舞姿编排、音乐编创、莲珠纹道具创作等整合在一起,使舞蹈《云冈莲珠纹舞》逐渐呈现出来。在2003年大同春晚一亮相,引起轰动,好评如潮,特别是舞蹈中的“千手观音”造像更是深入人心。记得当年大同春晚观众投票评选最喜爱的节目,《云冈莲珠纹舞》与大同方言数来宝并列上榜,受到大同观众的喜爱和认可。此后,每年春晚市委宣传部和市文化局的领导都要求我们创作云冈舞蹈,以反映地方特色。于是,2003年、2004年又相继创作了《云冈六臂神舞》、《云冈凤箫神舞》,特别是《云冈长袖飞天舞》的诞生,标志着云冈系列舞蹈进入了一个新的阶段。云冈系列舞蹈走出照搬石窟雕像、模仿壁画动作的初级阶段,赋予了新的艺术生命和时代气息,被誉为“流动的云冈艺术”。2004年第六届中国民间艺术节上《云冈长袖飞天舞》荣获金奖;2005年云冈系列四个舞蹈获得了国家版权,成为山西省舞台艺术作品中第一个获得版权的舞蹈艺术精品。

一、出征以色列,捧回“节日杯”

我用“出征”两字完全是我的内心感受。2004年初省文化厅在全省选拔节目,报请国家文化部批准,选派大同艺校云冈系列舞蹈代表中华人民共和国赴以色列特拉维夫,参加第十九届国际民间舞蹈艺术节。接到任务之后,如何组织排练节目,如何选拔演员,我的压力是可想而知的。以色列是亚非欧三大洲的结合处,是世界上最不稳定的地区之一,被外界宣

传的恐怖而神奇。有的家长找到我，不放心让孩子前往；再加上又是国际比赛，做为地市级的艺校，感觉难当此任，一度我们有了放弃的思想。艺术节主办方得知消息后，通过外交途径表示，如果我们不能够参加本届艺术节，他们将邀请台湾组团参加。一次国际赛事，变成了政治任务。时任省文化厅厅长成葆德亲自带队，我作为秘书长跑前跑后，从在首都机场以色列单独设置的安检开始，整个行程便在紧张和兴奋中进行了。

经过十一个小时的长途飞行，我们一行二十人于凌晨五点抵达了以色列帆航运动训练基地，紧临公海，风景秀丽，一望无际的大海和一尘不染的沙滩。我们顾不得欣赏以色列的景色，顾不得旅途疲惫，也来不及倒时差，便投入到熟悉场地、联排节目、准备开幕式演出的工作中。

开幕式演出是下午举行，观众除了艺术节组委会相关人员，还有参演国的大使和参赞等。中国驻以色列大使陈志龙先生和夫人及使馆人员，在以工作和学习的华侨、留学生等专程前往祝贺。由于之前报送的是音像资料，我们的《云冈长袖飞天舞》被安排在压轴出场。当再现了世界文化遗产云冈石窟造像的《云冈长袖飞天舞》表演结束时，全场观众起立鼓掌长达十多分钟，以色列人民和外国使节，纷纷走上前台，与大使先生和演出团成员拥抱祝贺、合影留念，场面热烈，让我们所有参加演出的人员激动不已。陈志龙先生握着我的手久久不愿松开，他说：“由于中东关系，我已经很长时间没有感受这样友好气氛了。你们作为一所地方艺术学校，能创作并演出这样精彩的节目，展示了大国的风采，震惊了以色列文艺界，轰动了国际艺术节，为祖国争了光。”他勉励我们继续努力，再创佳绩。回国前，陈志龙先生在新落成的大使官邸设国宴招待演出团全体成员。据使馆人员介绍，款待演员们的标准是招待国家最高领导人的待遇，我们受宠若惊。

《云冈长袖飞天舞》等云冈系列舞蹈初登国际舞台，不仅受到以色列人民的好评，更获得了其他参加国同行的赞赏。艺术节组委会主席约瑟夫先生给予极高的评价，组委会为《云冈长袖飞天舞》颁发了艺术节最高奖“舞蹈节日杯”。以色列国家主流媒体给予了大篇幅报道。《舞蹈》杂志2004年第10期以“长袖飞天享誉以色列”为题，介绍“首次代表中国参加国际舞蹈大赛的山西大同艺校凭借《云冈长袖飞天舞》，在以色列第十九届国际民间舞蹈艺术节上，以总成绩第一的佳绩，捧回了该艺术节的最高奖项“舞蹈节日杯。”约瑟夫先生和夫人于同年8月30日亲自来到中国、来到大同，观赏了云冈石窟、考察了大同艺校，寻找《云冈长袖飞天舞》的创作灵感，

体验大同艺校学生的排练激情，盛情地再次邀请参加下一届舞蹈艺术节。国家文化部专电予以表彰，学校被市劳竞委荣记一等功，我和编舞李莉也被荣记一等功。



二、两次出访日本，影响久远

由于云冈系列舞蹈在上海旅游交流会上的演出和以色列国际民间舞蹈艺术节捧回“节日杯”、中国第六届民间艺术节获金奖的影响。在省市旅游局的推荐下，国家旅游局选派云冈舞蹈艺术团作为中国代表团演出团，参加2006年中日旅游交流年开幕式及促销演出活动。

接受任务后，我们全力以赴投入到排练和出访准备工作中。我作为出访演出团艺术总监，深感肩上的责任重大，一是参加国家代表团出访，我们的演出水平还有差距；二是日本有不少对云冈有研究的专家学者，甚至是了解云冈文化的普通百姓能不能接受云冈系列舞蹈？成为我考虑最多的问题。

2006年中日旅游年开幕式演出3月10日在日本东京赤坂王子酒店举行。中国驻日本大使王毅、国家旅游局副局长张西钦和日本国土交通省大臣北侧一雄及前首相羽田等要员参加了开幕式活动。演出节目是中日双方交替进行的。由于日方选派的是具有传统风格的伎艺表演，与云冈系列舞蹈典雅、激情、负有时代感的节目形成鲜明对比，演出取得了非常好的效果。王毅大使给予了高度评价：“云冈舞蹈艺术团的演出，增进了中日两国的交往，大长了中国人民的志气，展现了中国青少年积极向上的精神风貌，给我留下了非常深刻的印象。”演出结束后，演员们收拾服装，排队退场时，突然场灯大亮，大厅和走廊响起了热烈的掌声，活动组织方、酒店工作人员和服务人员排成两队，一直夹道欢送中国演职人员到电梯口。这是个接待过无数国家元首、世界著名的五星级大酒店，能用这样的礼节对待访演出团，是非常罕见的。这是对云冈舞蹈的认可，更是对中国文化的尊重。虽然近几年中日关系出现了两国人民不愿意看到的困境，但我深深地感觉到加强两国人民交流，改善两国关系，是两国人民的共同愿望。



2007年，是中日邦交正常化35周年，也是中华人民共和国建国58周年。我驻日使馆将举办盛大的国庆招待会，国家旅游局也将举办“中日邦交正常化35周年旅游促销活动”。2006年的日本演出，给已经担任外交部党组书记的王毅留下深刻的印象，在他的建议下，外交部、国家旅游局再次邀请大同艺校云冈舞蹈艺术团参加了上述活动。从东京都到北海道，

从秋田到岩手县，再到青森县，足迹遍布日本全岛。赴日 13 天，演出 21 场，受到两国政要及民众的高度赞赏。特别是与日本岩手县旅游界的交流活动，准备时间只有十分钟，演员们发扬敢打硬仗的作风，从补妆到整理服装道具，准时开演，节目精彩紧凑，现场气氛热烈，中日双方参会人员深受感动。舞蹈演员由于节目多，换装紧，每场演出结束，汗水浸透几套演出服。回到住地，其他团员已安然入睡，而小演员们又为第二天的演出联排队形、增减人员，有时只能睡三、四个小时。她们没有怨言，音乐一响，灯光一亮，她们又以饱满的热情，把云冈系列舞蹈展现给日本友人，为宣传云冈做出了贡献。圆满完成了驻日本大使馆国庆招待会演出、国家旅游局“中日邦交正常化 35 周年旅游促销演出活动”、札幌总领事馆国庆招待会和国际旅游展开幕式、札幌啤酒产业会馆等重要演出。国家旅游局领导王军、中国驻日公使孔铨佑和日本众议院议长河野洋平、前首相村山富士等政要和观众观看了演出，产生了深远的影响。



大同艺校云冈系列舞蹈一次参加国际比赛，两次代表国家出访日本演出，取得圆满成功。国家文化部、外交部、国家旅游局、我国驻日使馆、驻札幌总领事馆等通电子以表彰和感谢，中国新闻网等刊登演出盛况。

把云冈舞蹈展现在国际舞台上，是几代舞蹈工作者的梦想，而我有幸成为圆梦的亲历者。



[作者为大同市文联副主席、大同市舞蹈家协会主席、大同市文化艺术学校副校长]

百善孝为先 孝道在云冈

齐迎红

一、孝道传播的重要性

古老的中华民族有着深厚的文化底蕴。其中孝文化是区别于希腊文化、印度文化的重大文化现象之一。传统孝道伦理，从周公到孔子、曾子、孟子经过了由创立到成熟乃至完善的过程。秦汉以后的两千多年里，史学家文学家文人墨客，先哲圣贤，无不对“孝道”倍加推崇。正如晚清名臣曾国藩所说：“读尽天下书，无非一个孝字”，由此可见，孝文化在中国传统文化中占有极其重要的地位，也可以说是儒学礼教之基石，传统文化之精粹。

然而，随着社会形态的不断变化，人们的观念也在悄然发生着变化，受世界近代文化大潮的洗礼，人类社会逐步转型，人们的生产生活方式发生了巨大的改变，随之而来的便是对传统道德体系的巨大冲击。到了现代社会人们的家庭意识不断淡化，老年人在整个社会和家庭中的地位也随之不断弱化，传统的孝道面临巨大的挑战，“孝文化”的基础变得非常脆弱。整个社会，唯金钱至上，唯个人利益至上的思潮，甚嚣尘上。人与人之间的关系变得冷淡而脆弱。敬老尊长的传统理念，在金钱与利益最大化的现代功利主义面前显得苍白而又无力。日常生活中大肆打骂，虐待、遗弃老人的现象，甚至向年老体弱的父母巧取豪夺的恶略行径屡见报端。这些人置道德人伦于不顾，理应受到全社会的声讨与谴责。而历朝历代所推崇的孝道故事，如“亲尝汤药”、“卖身葬父”、“行佣供母”诸如此类的义事善举却鲜有耳闻。不得不说，在国家经济建设取得瞩目成果的同时，道德水平的退步，精神文明建设的不足，也是我们当代社会不应回避的突出问题。

古人云：“鸦有反哺之义，羊有跪乳之恩，”几千年的文化积淀，无数先贤义士身体力行，恪守笃行的崇孝精神是祖先伟大智慧的结晶，也是前辈遗留给我们的宝贵财富。因而我们每个青少年都要恪守孝道、尊重老人，滴水之恩涌泉相报，感恩父母、答谢社会。在自己的工作岗位上默默奉献，用自己的成就与爱心回报社会。

二、讲解员的讲解引导对传播孝道产生的积极作用

作为云冈石窟的一名合格讲解员，所要掌握的知识浩如烟海，在日常讲解中不仅仅要向游客讲述历史知识、雕刻艺术、古建风情、佛法教义、文物保护等内容，还要把我们中华传统文化的精髓之一——孝文化生动准确地传播给每一位游客。因此如何能够更好地将孝文化

融入石窟的日常讲解中有着非常重要的意义。一名学习能力、沟通能力强的讲解员，应该使用积极互动的交流方式，声情并茂，深入浅出的讲解，让人们在享受石窟艺术的同时，理解并吸收深厚的孝文化，进而激发整个社会的共鸣，达到古人立石窟数所，以教化民心的初衷。

但是，随着社会的进步，公民文化素养的提升，如今的消费者对于讲解质量的要求也愈来愈高。来到景区除了要让疲惫的身体得到放松和缓解，更希望为自己迷失的灵魂找到正确与合适的方向。而讲解员是传播文化的使者，弘扬佛法的尊者，并不只是一名引路的向导。作为一名合格的讲解员，首先要热爱自己的本职工作，努力钻研业务，不断提高自身专业水平，向社会公众提供优质的讲解服务。要紧跟时代步伐，与时俱进，在了解把握游客消费心理的基础上，调整讲解内容，提升讲解效果，利用语言这把沟通心灵的钥匙，打开游客的心灵之门。将神秘繁复的佛陀之法，玄妙高深的救世之论，完整而生动地灌输给游客。因人施讲，循序渐进。带领游客进入亦真亦幻的佛国仙境，领略金戈铁马的北魏风云之余，还要用心和灵魂去感受中华几千年的历史文化和至真至善的“孝道”美德。

三、如何结合景区实物传播孝道文化

佛教艺术自汉代与佛经同时传入中原，一方面将印度社会的宗教意识带入中国，另一方面也在不断与中国传统思想文化相互影响和融合，从而形成多民族文化融合的艺术表现形式。云冈石窟雕像艺术作为中国早期佛教石窟雕像艺术的代表作之一，在表现佛教思想的同时，又吸收了众多古印度社会生活中的寓言故事，逐渐衍生出许多符合中国传统孝道思想的石雕艺术品。其中尤以云冈石窟的第1窟和第9窟最为突出。

云冈石窟伟大的开创者和奠基人，高僧昙曜依据《杂宝藏经》中的记述，指导工匠雕刻了多达十几处以上的佛本生石雕故事图，一方面用以宣传佛教思想的“姻缘果报”，另一方面也对推广中国悠久的“孝道”文化起到了极为积极的作用。

在讲解过程中可以根据以下几个方面进行详细的介绍。

1、位置

在云冈石窟所有的石雕作品中，除了“佛本生故事图”，还有一些反应释迦牟尼生平故事的佛传故事图，然而这些佛传故事图所在的位置却并非显著而易于观赏。反观表现“睽子本生”的石雕故事图则被雕刻在了洞窟壁面与观赏者等身的高度，便于观者认真欣赏，细细品味。此故事主要讲述：古印度的修道人，名为睽子。此人心地善良，孝敬父母。由于父母年事已高、双目失明，于是便把父母接到山里，一边修行一边孝敬父母。一日，睽子身披鹿皮到山边为父母取水，却不幸误中了国王的毒箭。当时，父母生活全靠睽子来维系，而睽子又生命垂危，正所谓一箭杀三人。但睽子并不恶毒相报，而是坚持道行，忍受住命运的不公。睽子的父母得知儿子的遭遇悲痛欲绝，这对老人的哀痛和睽子的孝行感动了上天，使睽子恢复如初。国王因此推行佛法，天下大治。其中第9窟前室下层雕刻的“睽道士本生”风化较为严重，而西壁和南侧保存较好。睽子孝敬父母图位于西壁南侧第一幅。在风化较为严重的洞窟壁面上，

我们依稀可以看到睽子父母端坐在阁楼之中，睽子正在对其父母行跪拜礼，在其身后雕刻了行走中的野兽和爬在树上的猴子。可见睽子在山中一边修行一边悉心照料父母，并和山中的动物和谐相处的情形。此图左侧，又雕刻有睽子为其父母准备的水瓶和盛有食物的盘子，同时雕有6个供养人，颌首鞠躬，或双手合十或伸出双手，表示对睽子孝行的赞赏与称道。可见在当时，人们对孝道的推崇和礼赞。

2、篇幅

云冈石窟的石雕作品中，表现佛祖释迦摩尼生平事迹的佛传故事图是以连环画的形式，多幅平铺展示的，而大多数表现佛法教义的石雕作品都是在一个龕位内雕刻而成的。只有第1窟和第9窟的“睽子本生”故事图则是以十几幅的篇幅极其详细地加以展现。其中第9窟

有睽子孝敬父母图（西壁南侧第一幅）；睽子与父母入山修行图（西壁南侧第二幅）；睽子在山中与百兽为群图（西壁北侧第一幅）；睽子被国王误射图（北壁西侧第一幅）；睽子父母闻子死讯呼天抢地图（北壁西侧第二幅）；加夷国王在睽子父母面前的忏悔图（北壁西侧第三幅）；国王牵睽子父母去睽子身边图（窟门东侧）等，除此之外，第一窟东西两壁至少还有12幅画面讲述这个生动的故事。



第9窟睽子与父母入山修道

由此可见，在云冈石窟营造之时，孝道在统治者心目当中享有非常崇高的地位。而正是因为鲜卑统治者接纳了广大汉族士大夫心中“百善孝为先”的理念，北魏中期，民众安居，百姓乐业，国家经济繁荣，社会稳定，呈现出一派中兴之象，可见，良好的社会风气，以及一个民族对于孝文化的态度，深深地影响着一个民族，乃至整个国家的命运。当今的国际形势云波诡谲，大国之间相互倾轧、竞争，中华民族要想完成伟大的复兴，屹立于世界民族之林，不光需要强大的军事和经济影响力，更需要有和大国地位相符的文化影响力，文化软实力的建设迫在眉睫。当今中国的经济迅速发展，改革开放使中国创造出丰厚的物质财富，然而国人的文化修养却似乎并未跟上我们崛起的步伐。欧美各大国，争相对中国输入意识形态与文化价值观，古老灿烂的中国传统文化正在经受前所未有的冲击，此时的中国更应该大力弘扬优秀的传统文化价值观，孝文化是中国传统文化的精髓，我们作为石窟艺术和中国历史文化的传播者，要担负起文化传承，文明使者的责任，将悠久灿烂的孝文化，传播到世界的每一个角落，为中华民族的伟大复兴，贡献出自己的微薄之力！

[作者为云冈石窟研究院游客服务科副科长]

我的感受：用时代的眼光看云冈

王天銮

每次来云冈都有一种感动，看着蓝天白云下的武州山麓，石窟绵延远去，我感动上天的造化，感动人类的灵性，也感动佛教的神秘与博大。每次来云冈都是一种享受，当我漫步于石窟内外，望着静穆的佛陀，望着充满梦幻的洞窟空间，就会觉得这是享受艺术，享受历史，享受美。每次来云冈更是一种愉悦，一种超越现实、渴望生命，心灵上的愉悦；一种崇敬祖先、创造永恒，思想上的愉悦；一种回归自然、充满和谐，精神上的愉悦。

每当我走近云冈石窟，走到 1500 多岁的佛陀跟前，总有一股气息迎面扑来。这是一种光明、阳刚的气息，让你感觉温暖，让你感觉自信，感觉世界一片灿烂。这里的石窟很少有死亡，这里的妖魔鬼怪也不恐怖，这里的造像很单纯，这里的构图都饱满。每尊佛陀都威严并慈祥，他们用超然于尘世的微笑看着你；每位菩萨都年轻美丽，妖娆秀隽，眉开眼笑的楚楚动人。愉悦充斥着每个角落，辉煌体现在每种颜色和每条雕痕之间，多么伟大多么感人的视觉艺术啊！

每当我走进云冈石窟，洞窟里满眼是密密麻麻的雕塑，从上到下井然有序地排列开来，从天顶到地面被雕造得没有一点点空隙。没有文字，没有废石，精心用石头雕凿出来的塑像追述着一种梦想，追求一个充满感情的空间，讲解着佛教的超越与觉悟，展示着装饰艺术的各项规律，体现了空间艺术的真谛。用山石雕塑完整的空间来表述这一切，不能不说是伟大的奇迹，而且完成这伟大的工程，仅用了一个朝代几十年的时间。

与现代建筑相比，小小的洞窟空间局促。站在洞窟里，面对着成百上千尊佛像、菩萨像、飞天、供养人，静下心来仔细体会，你不会觉得窒息，不会觉得压抑，石窟里神秘的佛国天堂满目辉煌，会让你感觉惊奇乃至震撼，每一个洞窟的有限空间，都会给你宽阔无限的遐想。每每我流连于其中，都会问自己，那些排列整齐、呈正等腰三角形的佛陀像，那些飞逸缥缈、呈现倒三角形的飞天精灵，那些呈现等腰三角形及梯形、倒三角形组合在一起的菩萨像，那些重复出现的十几尊大立佛像，都说明了什么？它们到底有没有规律性？这些规律又说明了什么？古人在这里用尽了装饰艺术的各种元素、各种表现形式，是为了达到一个什么样的目的？达到这个目的又是为了什么？什么是云冈石窟的本质？云冈石窟最重要的价值到底在哪里？

与中国其他石窟相比，云冈石窟让我感动的不仅仅是精妙绝伦的造型和丰富多元的文化内涵，更主要的是建筑空间中视觉艺术形式上的创新。石窟建筑空间整体的布局和宏伟的气势，让人过目不忘；洞窟里高度谐调的秩序性达到了极致，出现了绚丽和谐的梦幻境界，令

人身心俱肃，甚至使人产生了强烈的与天、与地、与神秘力量沟通的欲望。职业的敏感使我有一天终于明白了：这是一座座伟大的人与神交流的空间视觉艺术圣殿，是典型的装饰艺术形式荟萃的宝藏。

人类文化从视觉的角度，可以分为文字和图像两大部分。文字是人类文明发展到一定阶段，为了更准确地传达和沟通，而创造出的符号标识系统；图像则是人类对自然世界的模仿和想象所创造的另一种表现和传达的方式。视觉艺术主要是以研究图像为主的。视觉艺术作为人类独有的交流形式，博大而精深，佛教艺术和佛教建筑是其中的一个重要的组成部分。在中国视觉艺术史上，石窟寺作为佛教建筑与佛教艺术的统一载体，具有十分重大的意义。

当今世界已进入了一个以视觉图像为中心的视觉文化时代，绘画、雕塑、建筑、电影、电视、动漫、多媒体等等相互激荡交汇，几乎无所不在。置身于这个日寸代，秉持视觉文化的大概念，再回望世界以往的建筑史、艺术史，我们或许会有新的理解和认识。站在这个时代的前沿上，今天我们再看云冈石窟也会有新的发现。

[作者为天津市美术家协会会员、世纪裕华艺术公司董事长]



云冈第5窟主尊佛像

云冈佛像：泥巴、砂砾岩与佛的故事

——张伟访谈录

采访时间：2014年8月13日

采访地点：北京 黑桥村张伟工作室

采访对象：张伟（中央美院雕塑系第六工作室导师·中国传统造型研究方向）

采访者：仇春霞（北京画院理论部助理研究员、中国艺术研究院美术学博士）

仇春霞（以下简称仇）：在您这么多年的实践与考察中，相比其他佛教造像，您认为云冈石窟造像最大的特点是什么？

张伟（以下简称张）：我认为云冈石窟是内地最早、级别最高、最重要、最具学术价值的石窟造像。从艺术造型角度看级别高是决定性的！级别高指的是它是皇家主持开凿石窟，请的雕塑家和工匠都是最高级别的，不惜工本，灭掉北凉后整个工匠系统数万人都被北魏皇帝掳到平城去建设石窟寺了。

仇：您觉得我们在品鉴云冈石窟时需要注意哪些方面？

张：我觉得关键问题在于对早期雕像制造概念的正确理解。佛教造像最早是从公元1世纪贵霜王朝开始的，再早期的佛教形象表达虽然也是立体雕塑，但只有象征性的图像或图案，没有佛像。随着马其顿国王亚历山大灭掉古希腊并带着古希腊工匠东征（历史很相像），中亚的佛教造像才开始吸取古希腊形成的雕塑形式而出现了比例匀称的人像。只有到了这个时候，佛教艺术才开始有了雕塑意识。相比之下，我们中国的传统造型，也没有如西方的人像雕塑意识，是一种更接近建筑造型的大雕塑大器物意识，在这种意识下早期的本土佛造像一定是相互影响的结果。因此我们对云冈石窟造像的理解也应该要回归到当时的语境去理解，而不是一种笼统的艺术观念，或者是用现在的艺术观念去反推北魏佛造像。

仇：您认为云冈造像风格的形成与哪些因素有关？

张：佛教造像最早的是犍陀罗模式，它首先影响了整个中亚，像阿富汗、巴基斯坦以及新疆地区。但是在传入的过程中，越到中原，风格越被改造。从个人体会来讲，我认为造像风格的形成有以下几个方面的原因，一是工匠的流动带来的技术与工具的相互借鉴，二是造

像模本样式的相互借鉴与拷贝，第三点，也是最重要的，可能只有我们做雕塑的人才能意识到的并往往被大多数人所忽略的，那就是因原材料材质本身的改变引发的造型工艺改变才是风格成因中最关键的因素。前两点容易理解，是常识，这里就不讲了，重点讲第三点。为什么中亚大多数造像跟希腊雕像也是似像非像呢？具体要从头一步步来讲：能搬动的单体石质造像除外，就只石窟造像看，当时中亚雕塑家要将人像引入佛教艺术时，最直接的参照对象是希腊雕像。但是中亚这个地方只有砂砾岩，而没有希腊那样比较柔软的密度均匀的石头。对于雕塑家来说，最好用的材料就是泥，因为泥更便于雕塑家模仿希腊雕像的某些特征和石头的质感。因此中亚地区早期的泥塑佛造像更能看出它们与希腊造像之联系，相比之下，一样的石质的造像反而距离远。泥塑不好保存，但只要是留下来的，很多都很精美如古希腊般（图1）。西域地区是粗的砂砾岩，比如克孜尔石窟，颗粒很粗糙，工匠在开凿石窟时，会将石窟开得很方正干净，然后用泥抹墙画壁画，造佛像也完全用泥，内支撑用木头。到了敦煌石窟的砂砾岩又紧实一点，除了以上的办法，还可以用来做内胎，开凿洞窟时留下石质的粗略的人形，而表层更细腻的地方就需要用泥来代替。如像北凉早期的那尊交脚菩萨就仿石造像的泥塑，衣纹都是泥条贴的（图2）。这种处理方法广泛见于河西走廊以及更靠近中原的地区。所以我们在北凉、前秦、北魏等早期石窟中见到的多是泥塑感很强的塑像，比如金塔寺、炳灵寺、麦积山的早期石窟都是这样的。其中建于北凉的金塔寺与云冈的血缘关系最近，但是云冈风格与金塔寺风格又有区别（图3）。云冈更靠近内地，材料从粗砂砾岩变成了细砂岩。粗砂砾岩是很杂的河床砂砾，大小不一，甚至夹着土，



图1 阿富汗遗址



图2 敦煌第275窟



图3 金塔寺第2窟



图4 云冈第13窟东壁供养天

而山西、陕西黄河两岸等地的泥沙细而紧，是真正的砂岩。它形成结晶比较好，这样的材质适合雕塑家直接凿出表层来，而不需要用泥来代替，砂岩易风化的特点又迫使造型出现浑厚圆拙的风格（图4）。另值得注意的是，云冈的砂岩造像是含有泥塑加法意识的减法雕刻风格，与印度地区本土造像的纯减法砂岩雕刻有区别的。再往后继续，到了龙门石窟以后，材料又变了。龙门是石灰岩，很坚硬，密度高，更适合雕凿。但是在雕凿石头时，只用锥形凿子凿圆或弧度时太费功夫，又很难细腻把握，但这种石材很适合用扁铲铲出方直的形状，因此就出现了另一种风格，有锐度的、细薄的风格（图5），这是真正的本土的北魏模式，也就是所谓的大家共识的“汉化”模式。以上我讲的这个过程就是风格变化中除了文化审美差异以外的因原材料材质本身的改变引发的造型工艺改变。



图5 龙门古阳洞

仇：这样说来，中原雕塑家是从把握泥的能力见境界的。

张：就雕塑造像来讲，用泥的好处是可以更好更精确地模仿外来的造像。另从雕塑家的身份阶层来说，费时间耗体力的工艺都不是一级匠师做的，比如上色、下大料等一般会是徒弟或次级工匠来完成。而泥更适合一级匠师从始至终制作完成一件作品，如将作品再加工成石材的，那是次级工匠的事。

仇：泥塑与石像的区别，就象古代画壁画一样，制稿、开脸都是大师傅完成，放稿到墙壁上则由徒弟去完成。

张：但是雕塑领域中的这个区别更明显。所以在雕塑文物遗存里可以看到这个现象，泥的材料虽然不贵重，但水平要比石雕高。比如洛阳永宁寺塔基出土的造像（图6），因过火烧坏了之后，原来泥做的雕塑被烧成陶幸而保存下来了，对比同时期



图6 洛阳永宁寺



图7 金塔寺第1窟

的造像要精美很多，而且手法娴熟，不可能是当地开凿龙门石窟的工匠能做出来的，确系外来的高手所为。在传统艺人的交流与迁移中，除了特殊时期，一般的情况都是精于泥塑或石雕的高级师傅带着模本在流动，指导当地的匠人或招募当地的徒弟来完成，许多地区都有自己的传统匠人，这些匠人在外来造型模式下没有更多创造性，但是对当地的材料特性熟知，及对应的工艺手法熟知。北凉马蹄寺的泥塑佛像跟云冈早期的石佛像非常一致（图7），那就是他们采用了同一批泥塑师傅的母本，或者是有直接传承关系的工匠，而中后期就逐步变化只留有神似了。

仇：云冈石窟作为重要的世界文化遗产，吸引了许多文物工作者，他们在分期方面做了很多考古工作。您是一位实践经验很丰富的雕塑家，您能不能从佛像本身的变化上讲讲风格的演变呢？

张：从雕像本身造型的特点来划分风格的演变，很多时候是来自雕塑家自身的实践经验和专业视觉阅历，这种经验虽然不像考古数据那样可量化，但却具有一定的可靠性，有些结论甚至是不需证明的。所以在造像断代方面，一个常年从事文物交易的商贩会比理论专家高明，我既不赞同铭文题记说了算，也不很赞同西方美术史的照片图像学分析法。

一般的大家已公认的分法是按开凿时间顺序的早、中、晚三期，这个没有异议，但如果从造型风格上区分的话我认为云冈佛像主要有区别明显的四类，基本和三期吻合，只是把最重要的中期又分开两类。

第一种风格是早期昙曜五窟，无论从体量还是形制明确的拷贝“中亚模式”；

第二种风格是中早期以第六窟为代表的有本土因素介入的典型砂岩浮雕“云冈模式”；

第三种风格是中晚期以第十一窟为代表的成熟的对中原石窟产生影像的北魏标准“汉化模式”；

第四种风格是晚期北魏南迁后在龙门石窟石灰岩浮雕形成的有返回云冈的“龙门模式”。

（第一阶段）早期的明显特点还是工匠在按泥塑的样式在仿制。像昙曜五窟的衣纹处理，就仿制了泥塑，泥塑是加法，搓好了泥条之后再贴上去。但石雕是减法，开凿的时候就得先留出来。石头做减



图8 云冈第20窟主尊衣纹



图9 云冈第6窟佛传故事片段



图 10 云冈第 11 窟立佛像

法容易，泥塑做加法容易，石头当泥做就比较费劲（图 8）。早期的风格与模式不是自主的取舍，而是被动的接受与拷贝。但是早期本土工匠有现成的石雕减法模式技术，之前是用在汉墓的画像石以及日常建筑、桥梁装饰上面的。于是再后来（第二阶段），随着更多的本土工匠的参与，不仅对砂岩材质能熟练地把握，而且在人物故事构图方面也开始自觉地运用了汉画像原有的强项（图 9），但在人物形象的处理上还保留着中亚的丰满圆润的泥塑风格。在后来北魏南迁进入了全面汉化时期（第三阶段），造像风格即由被动地适应转变为主动地改变，石窟寺的主设计已由早期的外来僧侣更换为本土的宫廷画师，有大量的同时期的佛教绘画遗存可以证明这一点。汉文化的线性审美逐步融入到体量审美，佛衣也变得飘逸一点，不那么笨拙，佛像体量也偏瘦小，不再壮硕，像第 11 窟的七佛，就是这方面的代表（图 10）。说明这个时期已经培养出了大批本地的雕塑家和石匠，雕塑的过程中既考虑皇家审美的需要，又充分利用材料的特性。我觉得这是最能代表中国本土风格的造像，因为它们将本地材质与本地人文的东西完美地融在一起了，它影响了之后所有的造像。云冈晚期的第四种模式，也与材料有关，但是反面的作用，因为它是把龙门石窟那种成熟的风格又反过来使用（图 11）。但龙门模式是在石灰岩的基础上得出的，龙门石头硬，剃出来的锐度特别高，而且龙门不易风化，但是砂岩风化得快，所以没有龙门适合，也不好看。



图 11 云冈第 27 窟顶部

作为一个动手的雕塑家，经验告诉我，任何一个工匠对材料的运用是第一位的，风格是第二位的。云冈石窟的早期雕塑那种肉乎乎的感觉就来自泥塑的材质感。早期是泥性的，所以是钝的。直到北魏之后，敦煌的佛像还是有点肉乎乎的感觉。但是龙门石窟就不一样，从一开始就得锐。龙门早期的东西空间大，晚期空间小，越打越薄，越打越小，这也是工匠造像受客观自然条件影响的必然所致。

仇：那是不是可以这么理解，中期以第 11 窟为代表的佛像是最好的？

张：从综合价值来讲，毋庸置疑昙曜五窟比后来的都要高。但仅从艺术水准和贡献来讲，中期石窟的汉化风格的探索更有艺术价值，因为它有创造性，是自己的东西。这也是寻找一种便捷的方式多快好省地完成工程的必然规律。比如这些衣纹，明明可以一层一层剃下来就可以，为什么还要做出贴上去的效果呢？晚期的东西最不合适，最偷懒，残破得最厉害。这倒不完全是因为风化的原因，而是工匠打得太薄，云冈的材料不适合太薄，适合厚一点。

仇：如果我说云冈石窟只有几尊佛像是很美的，估计持赞同意见的人不少。

张：我不同意这个看法。美与不美，不是按风格来讲的。如果认为他们不美，这可能与现代的审美不同有关，我们不能拿现代的审美倾向去评价中古佛像。

在雕塑家眼里，每一种风格都不存在好与坏，应该说每种风格都有做得好的，也有做得不好的。哪个风格更聪明，更适合这种材料。雕塑是靠体量说话，而不是线条说话。在这种情况下，早期在体量上的运用，更具雕塑语言。后来的东西越本土化，雕塑性越少。

昙曜五窟的东西是最特别的、最具雕塑性的。西域人本地也没有这样好的适合雕塑的地方，所以他们充满惊喜地大刀阔斧地在云冈的砂岩上留下了如此雄壮宏大的如此有雕塑气量的杰作。然后我们本地匠人便有了可以学习和复制的对象，但越到晚期就越小气了。为什么呢？因为当早期雕塑家已经去世了以后，纯粹西域的东西已经没有了，西域匠人的艺术启蒙是雕塑（泥塑），本土匠人的艺术启蒙是绘画（线描），才越做越薄。这是除了材料工艺之外的审美取向不同的影响，彼此的审美标准因之不同，各有各的优缺点吧。

仇：那是不是说晚期的东西雕和刻做得不够到位？

张：任何时候都到位，只是不合适。雕塑家一直在寻找材质与表现之间更融洽的一种方式。早期的东西有很宏大的建筑感，有结构框架意识，是在营造庙堂仪式气氛；晚期的东西是搞装修。

仇：您刚才提到吸收中原的东西，具体是指哪些？

张：绘画，本土匠做系统一直以来的基础就是绘画。

仇：我觉得北魏以后一些人物画的眼睛与云冈佛像很相似。这算是雕塑与绘画之间的联系吗？



图 12 云冈第 18 窟主尊面部



图 13 云冈第 18 窟面部仰视



图 14 云冈第 18 窟莲花台



图 15 龙门宾阳中洞莲花台



图 16 云冈第 18 窟主尊上身

张：这有些牵强，不能拿具体雕像上面的一条线去比对而下结论。我们得从云冈之前的人物画去寻找雕塑与绘画之间的关系。云冈一定是吸收了之前的绘画经验，尽管当时的雕塑家与当时的画家在同一个时代，或者雕塑家同时也是画家，但他们学习的对象一定是前人的绘画，而不可能是后人的绘画。

仇：就是说，如果我们要了解云冈石窟是不是与绘画有关系，或者究竟有什么样的联系，必须以它之前的绘画为参照。

张：传统的雕塑家或石匠一定会向绘画学习，因为他们起步的学习就是绘画，而不是直接拿泥巴临摹。绘画与雕塑的关系是有的，但是这是不同的艺术。雕塑家意识里的绘画与画家意识里的绘画有很大的区别。在画家创作过程中，他们追求的东西与雕塑家不一样，他们追求的是像笔墨、虚实等等，纯属绘画独有。而绘画在雕塑工匠的意识里起的作用只是构图作用，因为构图对于雕塑是很基础的，构图关系到取势、宽窄、力度、空间的关系，线与线的关系，完全跟笔墨没有关系。雕塑跟木刻一样，一刀下去就没法改了。比如第 18 窟的这尊佛像（图 12、13），他的眼睛雕刻得非常干净锐利。那条线刻得空间非常好，但我们不将它理解为一条墨线。如果将它理解为一条线，就降低了雕塑的境界了。

仇：那就是说，雕塑家拉出一条线，就是在拉一种结构，拉一种体量感，而不仅仅只是一条线。就像陈洪绶在画人物时，非常注意体积感，他的线条在说话，它起了造型作用，而不是一条概念化的抽象的线。所以陈洪绶的线在笔墨之外有更多可玩味的东西。

张：是的。所以像云冈石窟中的莲瓣处理（图 14），不能理解成平面上的图案和纹样。早期的莲座花瓣雕塑性极强，它有厚度感，有体量感。早期的东西更写实，更肉头。到了龙门如宾阳洞（图 15），就注重平面的韵律与布局了，处理很主动，更讲究形式和概念化的东西。

仇：您说的写实与 20 世纪的写实概念是一样的吗？

张：我说的是一样的。但当时是没有写实与非写实概念的。就是说比较而言，第一期的东西更写实一点。这里肯定会有些人持不同意见。我之所以说更写实，是因为它是从泥塑而

来的，而泥塑的东西更容易写实，而纯石头的东西容易概念化。云冈早期的形制是没有多少复制对象可参考的，匠人们想的是怎么样才能创造一个新的东西出来，一方面运用自己的成熟经验，另一方面又要创新。在创新的情况下，雕塑家需要从现实中寻找可参照的对象，比如18窟大佛的佛手，就要找个有福气的手（图16）。这尊大佛的手这么圆润，而为什么鼻头、眼睛和嘴不圆润？因为鼻头、眼睛和嘴的处理是有概念的。模本告诉他，鼻头要做得有棱角。造大像如果做得没有棱角，脸上就肉乎乎一团没有力度，这就需要提炼。下巴下面的那道线也是一个概念。这样的概念在小佛像上已经非常成熟了。因此做大的一定会将这些经验用在大像上，有些概念还没有被约定，那么就参照实物。所以后期会更多的参照早期现成的东西，而不像早期那样，参照真人。

仇：云冈有哪几尊佛像是您最喜欢的？

张：就这尊，18窟的立佛，还有20窟的坐佛。总的来讲，昙曜五窟都很完美，但这尊是我最喜欢的。它的处理高明，尤其在现场看极具震撼力，从大脚往上看很震撼（图17）。18窟的三尊都很好，但是不能看远景，远看这尊佛像没有腰，因为空间布局就是不让你退远看。这就是大匠与小匠控制力的区别。

仇：在雕塑大佛像时会不会舍弃太细节的东西？

张：不是，大佛像一定要有最细的细节，和最大的大框架，两头最重要。

仇：您能以20窟这尊佛像为例子做更详细的说明吗？



图17 云冈第18窟主尊左侧仰视

张：越大的佛像，他们的手、眼睛、嘴角的表现要更细微（图18、19）。

仇：就像画画，小画好画，一放大就空掉了。

张：对，所以大像要注意细节。如果说方方面面都要照顾到，又容易琐碎，但大的体量感一定要体现出来。比如这尊佛像的眼睛，这根线很挺，很干净，不会多一点或缺一点，特别讲究，特别精致。这就变成了器型了，就像罐子，如果一边稍微错一点，这件器物就残了。它的要求就是器的要求，如对称性、中轴线，是器物概念，而不是肖像概念（图20）。看云冈佛像不能以人体解剖学的方式去看，而是要像看瓶子、罐子、青铜器那样的方式，像耳朵、鼻子、脖子的处理。反过来说器物也有头、脖子、足、肚子等。看它的眼皮处理就不是单纯的眼皮，更多的是整体的体量。像上面特别锐利的线，这已经开始用到石头的减法的特性，用最少的减达到最强的体。

仇：从造像的角度来看，您认为云冈造像中有什么是我们值得继承的？



图18 云冈第20窟主尊侧面



图19 云冈第20窟主尊面部



图20 云冈第20窟露天大佛

张：我们不要去学云冈造像的风格。描摹风格样式很容易，但没有意义。我们现在的学习风气大都是抄近路的风气，描摹别人的风格，其实这除了文物复制外就没用了。我们要学的，云冈石窟被创造的方法，是外来的工匠如何一个新环境里充分利用本地材料，巧妙地吸收人文因素，创造出自己的东西的这个方法。我们现在面临的与古人是不一样的，我们不能不顾自身特殊的条件而一味模仿他们的风格，这样的路就不通。一种风格的演变，一种风格的形成，必定会有它自己的规律。只有把这种规律性的东西学到了，产生出来的东西才是有意义和令人敬佩的。从云冈到龙门，再从龙门折回去谈云冈，我们会发现，合适的就是最好的。而不是单纯讲哪种好，哪种不好。

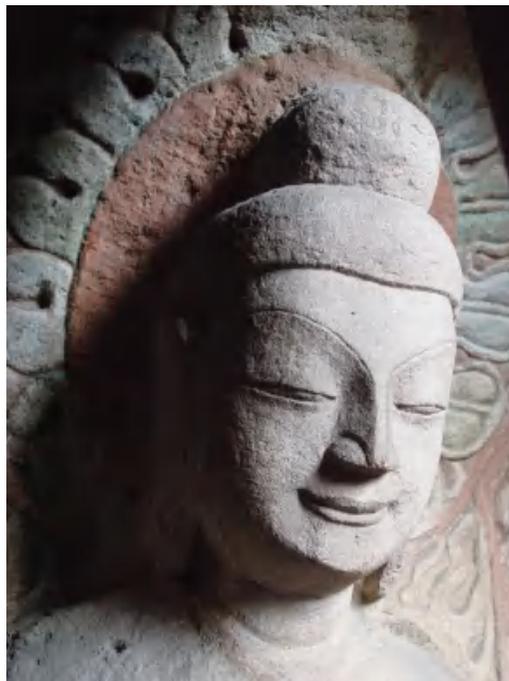


图 21 云冈第 5-12 窟佛像

另外，意识形态在风格演变过程中的作用不必再强调，更不能自以为中心。我们一直认为意识形态的作用如北魏的“汉化”是很重要的。所以认为云冈是“汉化”最重要的代表（图 21）。但通过阅读比对同时期的大量的大范围的造像，结论是模仿是第一位的，主动汉化的成分其实并不大，我们不能用反推的方法去片面理解古人的东西，或只捡好听的说。那再后来的北齐还有一次反汉化呢，但那又是一次艺术高度，雕塑又从最锐利的变回了圆浑的风格，其实这都是可以的。北齐青州，就是胡化，这说明其实怎么做都有道理，都是汉人做的。关键是雕塑家是否尊重和利用了材质本身，再运用大的审美规律创造出之前没有的东西，这才是雕塑的内核。云冈和龙门之所以有高度，是因为他们具有创造性。所有的好的创造都是有依据的，被迫的，但同时也是适合自己的。他们不会依靠外在的修饰来弥补内核之不足。

云冈石窟研究院大事记

(2013. 7-2014. 6)

2013 年

7月3日 在为期五天的首届山西文化产业博览交易会上，云冈石窟展品获优秀展示奖，同时参展的北魏砚台获得工艺美术“神工杯”铜奖。

是日 下午，中国国家画院版画院执行院长广军及其助理杨越一行6人在云冈石窟景区采风。

7月5日 大同市文物局、山西省古建筑质量监督站会同我院、辽宁有色基础公司、山西省古建筑监理公司等有关专家，对6月15日完工的五华洞岩体加固工程进行了工程验收。

是日 下午，山堂水殿灵岩寺安全技防工程施工正式启动。

7月7日 上午，中国人民大学画院执行院长李湘，《环球时报》副总编吴杰，中央电视台新闻编辑部主任、新闻频道总编辑刘桂林，中国人民大学校务委员会委员、书报资料中心主任、新闻学院教授、博士生导师盛希贵一行，在云冈石窟景区考察。

7月11日 著名艺术家六小龄童一章金莱先生参访云冈石窟景区。

7月19日 上午，中国城市经济学会秘书长张巨功、中国投资协会专职副会长张春林等一行，在云冈石窟景区参观考察，大同市委常委、宣传部长马斌和张焯院长等陪同。

7月 山西省文物局拨付100万元专项资金，用于建设我院山西彩塑壁画研究保护中心保护修复实验室。王恒著《古都大同系列丛书·云冈石窟》由山西出版传媒集团北岳文艺出版社出版发行。

8月7日 山西省副省长王一新对云冈石窟景区旅游产业发展情况及景区建设调研指导，省政府副秘书长盛佃清、省政府金融办主任郭保民、省旅游局副局长王炳武、省商务厅总经济师赵贵全等参加调研，大同市副市长操学诚、市文物局副局长刘建勇和张焯院长等陪同。

8月8日 由大同市委、市政府、山西省文化厅、省旅游局主办的2013中国（大同）云冈文化旅游节盛大开幕，本届旅游节的活动主题为“中国古都·天下大同”。

8月9日 下午，山西省作家协会副主席韩石山、三晋出版社（原山西古籍出版社）社长张继红、厦门大学教授谢泳一行参访云冈景区，并与张焯院长就景区风貌和文学创作进行访谈交流。

8月13日 上午，由住房和城乡建设部副局级监察员冯玉库为组长的创建国家园林城市专家实地考察组在云冈石窟景区检查指导工作，亲身感受景区绿树成荫、生态环境优美的新

风貌，大同市副市长刘振国和张焯院长等陪同。

8月19日 山西省第一次全国可移动文物普查大同、朔州培训班在大同宾馆开班，我院李雪芹、刘建军、王雁卿等8名干部职工参加了为期3天的培训。

8月 百度百科与我院携手打造的云冈石窟全景博物馆正式上线，电脑端和手机端网友只要登录云冈石窟全景博物馆官网，即可全方位多角度的清晰欣赏到一尊尊壮丽恢弘、精美绝伦的云冈石窟佛像。云冈石窟文物保护与修复有限责任公司成立，该公司由云冈石窟研究院全资设立，负责组织石窟寺及石刻文物保护工程勘察设计和施工。我院保护与修复室闫宏彬、任建光、康文友等与辽宁有色勘察设计院完成了第3窟以及第21窟—30窟的危岩体的勘察。我院山西彩塑壁画研究保护中心与山西省古建筑研究所联合完成《大同市关帝庙壁画保护修复方案》编制工作。作为云冈石窟研究院科研支助项目之一的王天玺著《岩·时·空—云冈石窟空间艺术》由文物出版社出版发行。

9月2日 “2013年中日云冈学术研讨会”在我院召开，大同市委宣传部副部长苏珍应邀出席，日本筑波大学教授八木春生，台湾屏东教育大学教授李美燕，天津著名画家王天玺，山西大同大学凌建英、郝春涛教授，和我院研究人员等，围绕云冈石窟的历史考古、空间艺术、乐舞图像等问题进行了深入研究探讨。

9月5日 全国人大常委会副委员长兼秘书长王晨视察云冈石窟。

9月6日 全国政协原副主席张怀西考察云冈石窟。

是日 以“感知美丽新山西”为主题的第八届全国网络媒体山西行大型采访团（50多家媒体、近70名记者）在云冈石窟采风。

9月19日 时值农历中秋佳节，由我院和台湾觉性地球协会共同组织的“月下云冈三千年”中秋文化活动当晚在云冈石窟第20窟前精彩上演，来自台湾、北京、上海、无锡等海峡两岸的近200名经济、文化界人士以及远道而来的不丹前总理肯赞·多杰等贵宾，与云冈五万一千佛共赏皎洁明月、共度美好中秋。

9月27日 “9.27”为“世界旅游日”，按照全省“美丽山西休闲游”工作部署，云冈景区当日免费接待游客2.01万人次，未出现旅游投诉和旅游安全事故。

9月28日 由山西省文物局委托陕西文物保护研究院承办、陕西文物保护修复专修学院协办，为期四个月的“山西第二期彩塑壁画保护修复专业技术人员培训班”结业，我院刘洪斌、张天宇、白雪、郇力钟、王灏5人顺利结业学成归来。

9月29日 大同市委任命王雁翔同志为云冈石窟研究院（云冈旅游区管理委员会）党支部书记（主持党务工作）。

9月 按照国家文物局《关于加强云冈五华洞保护工作的函》的要求，我院召开“关于云冈石窟五华洞专项监测的工作会议”，张焯院长及我院保护与修复研究室副主任闫宏彬、任建光等参加了会议。我院山西彩塑壁画研究保护中心完成《大同鼓楼油饰彩画保护修复方案》编制工作。

10月5日 上午，纪念赵一德先生八十周年诞辰座谈会在我院召开，市委宣传部、市文

物局、市旅游局有关领导和大同历史文化研究的专家学者以及新闻媒体朋友等齐聚一堂，共同怀念这位为大同和云冈学术研究做出过杰出贡献的里程碑式人物，由张焯院长主编的《赵一德先生八十诞辰纪念文集》同期出版。

10月7日 云冈石窟景区“十·一”旅游黄金周七天接待游客量创历史新高，同比增长11.95%，无任何旅游安全事故和旅游投诉事件的发生，实现了“畅通、安全、有序、质量”四统一的高效管理目标。

10月21日 上午，受邀为大同市委中心组（扩大）作《我国周边安全形势与钓鱼岛问题》专题报告的中国海军信息化专家咨询委员会主任尹卓少将来到云冈石窟景区进行考察。

是日 作为一名对中国文化颇有研究的外国友人——瑞士医学院院长、瑞士科学院科研基金会主席米歇尔·高 (Michel Glauser) 先生到云冈石窟景区参访。

10月27日 由国家文物局主办、中国文物交流中心承办、陕西中华文化创意研究院协办的“2013 文化遗产创意产业培训班”在陕西西安开班，我院赵昆雨、韩鹏参加了为期一周的培训。

10月 云冈石窟五华洞监测工程开始设备安装和管线安装。

11月1日 大同市人民政府任命卢继文同志为云冈石窟研究院（云冈旅游区管理委员会）副院长（副主任）。

11月11日 山西省文物局授予山西云冈彩绘泥塑文物保护修复有限公司“文物保护工程勘察设计乙级资质”。

11月18日 下午，我院召开学习贯彻党的十八届三中全会精神支部大会，主持党务工作的院党支部副书记王雁翔主持会议，院长、党支部副书记张焯和副院长刘多雄以及全体在职党员参加会议。

11月21日 我院毛志喜、任建光、文莉莉、谷敏4人从云冈石窟出发，开始为期十天的丝绸之路佛教传播路线考察。

11月25日 由山西省文物局主办的山西省文物保护工程从业人员培训班在太原开班，我院保护与修复研究室、数字中心和山西彩塑壁画研究保护中心等部门的34名干部职工参加了为期四天的培训和相关资质考试。我院数字中心主任宁波和山西彩塑壁画研究保护中心尹刚等一行10人开始为期十天相继在敦煌研究院、秦始皇帝陵博物院、陕西历史博物馆、陕西省文物信息中心等单位的考察学习，以期在考察上述单位数字化及文物保护工作等相关情况基础上，探索云冈石窟数字化和文物保护工作的建设方向，提高云冈石窟数字化和文物保护工作水平。

11月 云冈石窟五华洞监测工程完成第9、10窟窟内微环境和窟前区气象站设备安装，并在第6窟前警务室安装了临时服务器来收集数据。我院山西彩塑壁画研究保护中心与山西省古建筑保护研究所完成《山西省汾阳市太符观彩塑壁画保护修复方案》编制工作。

12月5日 下午，我院院长、党支部副书记张焯和党支部副书记王雁翔等一行4人，来

到社区结对共建单位一大同城区北街街道太阳城社区，与该社区负责人赵旭丹书记、徐润花主任进行座谈，深入了解结对社区的情况和群众迫切需要解决的问题并探索相应解决办法。

12月8日—21日 为了拓展云冈石窟景区陈列馆工作人员的视野、提高对讲解内容和工作职责的认识，院陈列馆副馆长马丽霞带领陈列馆6名讲解员先后到北京、河北、河南、陕西等地的博物馆进行了为期近半月的学习考察。

12月13日 天津美术学院副院长于世宏、研究生部部长张耀来一行来到我院，与张焯院长进行交流、探讨合作事宜，以共同促进双方文化产业的发展。

12月20日—23日 中国建筑学会举办“全国古建筑保护、修缮与规划设计培训研讨班”，我院尹刚、康文有参加学习。

12月31日 山西省文物局授予云冈石窟研究院“石窟寺和石刻保护工程”施工三级资质。

12月 云冈石窟景区被山西省爱国卫生运动委员会评为“卫生示范景区”，同时我院总务科科长王占有被授予“爱国卫生先进工作者”荣誉称号。我院保护与修复研究室完成云冈石窟“石窟寺和石刻保护工程”勘察设计甲级资质和施工三级资质申报工作。

2014年

1月4日 央视著名主持人、新闻评论员白岩松以及中国（海南）改革发展研究院院长、中国经济体制改革研究会副会长迟福林参访云冈石窟景区。

1月6日 上午，浙江大学图书馆馆长鲁东明一行来到我院，与张焯院长等就双方在数字化建设、宣传推广等方面合作事宜进行了探讨。

是日 市发改委发文《关于云冈石窟景区鲁班窑石窟基础设施建设项目可行性研究报告的批复》（同发改下务发[2014]1号），同意鲁班窑石窟基础设施建设项目立项。

1月7日—2月17日 云冈石窟景区在新浪微博全面开启“让红包飞”新年送好礼活动。活动期间抽取大批幸运博友，为其送上具有云冈石窟文化特色的新春礼品。

1月15日 上午，浙江大学文化遗产研究院李志荣教授应邀在我院，作了题为“新技术在考古中的运用”专题讲座。

是日 我院山西彩塑壁画研究保护中心张天宇结束了“2013中国古代建筑油饰彩画传统工艺及修复保护培训班”为期两个月的学习，顺利完成学业。

1月16日—21日 为进一步加强云冈石窟景区火灾防控工作力度，确保“两节”、“两会”期间云冈石窟景区的消防安全，我院成立了“云冈石窟景区今冬明春火灾防控工作领导小组”，并下设安全检查组和督查组，火灾防控工作日常检查和监督管理，连续六天进行了安全大检查，逐项进行排查整改、消除安全隐患。

1月17日 我院扶贫工作小组一行10人，在王雁翔副书记（主持党务工作）、卢继文副院长的带领下，深入扶贫联络点——广灵县作疃乡平城南堡村开展扶贫调研活动。

1月18日 北京师范大学党委书记刘川生和著名文化学者、北京师范大学教授于丹来到

云冈石窟参观交流。

1月24日 上午，我院召开2013年度接待办表彰大会，市文物局副局长王春生和院领导出席，各科室负责人和接待办全体成员参加，会上对评选出的8名优秀讲解员进行了表彰。

1月26日—27日 为确保我院管辖的吴官屯石窟和鲁班窑石窟安全，在上述两处市级文物保护单位设立岗位，安排人员24小时值守。

1月27日 我院召开年度安全工作会议，总结2013年景区安全管理各项工作，研究部署2014年景区安全管理相关事宜，王雁翔副书记（主持党务工作）主持会议，张焯院长和李立芬、刘多雄、卢继文副院长与院各科室及景区各区域负责人参加会议，会议总结了2013年全年的安全工作情况，并决定成立云冈石窟安全管理委员会并下设安全督察组和安全检查组，具体负责云冈石窟日常安全工作的指导、检查、督查和整改工作，通过了《云冈石窟研究院安全管理“一岗双责制度”》，安排部署了景区在春节期间和正月初八“八仙日”的安全管理工作。

2月9日 制订《云冈石窟研究院安全联动机制》，各部门协同保卫科共同应对突发安全事件，确保发生问题时，各部门反应迅速、处置及时。

2月17日 下午，我院在多功能会议室召开了党的群众路线教育实践活动专题学习会，会议由主持党务工作的院党支部副书记王雁翔主持，院长、党支部副书记张焯和副院长李立芬、刘多雄、卢继文出席，全体在职党员和副科以上干部参加。

2月19日 负责《云冈石窟艺术全集》出版工作的青岛出版集团项目总监、责任编辑、美术编辑等齐聚我院多功能厅，召开云冈石窟艺术全集编辑体例说明会，就全集具体卷帙编辑、图文结构、编辑体例等与我院领导及各分卷主编展开探讨。

2月20日 由中国剧协分党组书记、驻会副主席、梅花奖艺术团团长季国平，中国剧协分党组副书记、秘书长、梅花奖艺术团副团长刘卫红，中国剧协主席、梅花奖获得者、梅花奖艺术团名誉团长尚长荣带领的中国剧协梅花奖艺术团参访云冈石窟，大同市委常委、宣传部长马斌和张焯院长、李立芬副院长陪同。

2月21日 中共大同市文物局党组会议研究决定任命尹刚同志为山西彩塑壁画研究保护中心主任、丰驰同志为云冈石窟研究院保卫科科长。

2月25—27日 根据年度安全工作计划安排，我院组织全院职工及景区全体工作人员进行了一场为期三天的安全培训，由卢继文副院长主持讲授，课程内容包括观看安全宣传资料及事故视频资料、疏散演练和灭火器实践演练三部分，按照“以防为主、以消为辅、防消结合”的原则让全体职工树立起“人人都是保护员，人人都是安全员”的防患安全意识、进一步提高安全技能。

2月27日 兰州大学印度文化研究所所长毛世昌在我院举办了印度历史与文化讲座。

2月28日 中共大同市文物局党组会议研究决定任命李晔同志为云冈石窟研究院保卫科副科长。

2月 卢继文副院长编著的《古城大同》由山西传媒集团山西科学技术出版社出版发行。

3月8日—10日 我院山西彩塑壁画研究保护中心董凯、赵晓文赴西安参加了由中国建筑学会举办的“古建筑保护、修缮与现代防灾、减灾新技术培训研讨班”的学习，顺利完成学业。

3月10日 我院召开党的群众路线教育实践活动动员大会，王雁翔副书记(主持党务工作)作动员讲话，市委第12督导组莅会指导工作。

3月12日 国家文物局授予云冈石窟研究院“石窟寺和石刻保护工程”勘察设计甲级资质。

3月19日 “云冈石窟窟顶一区、二区考古遗址、明代戍堡及其周边环境抢救性保护建设工程立项”专家咨询会在北京西藏大厦召开，会议由中国文物学会世界遗产研究委员会组织，黄克忠、王丹华、吴家安等专家，就清华大学建筑学院编制的《云冈石窟山顶考古遗址和明代戍堡保护与展示利用方案立项报告》展开研讨，对该项涉及云冈石窟窟顶考古遗址保护、石窟防渗排水和石窟本体保护建设的工程进行了立项论证，大同市文物局副局长王春生、张焯院长、卢继文副院长和我院闫宏彬、任建光、宁波以及设计单位和勘察设计单位代表参加会议。

3月22日 上午，意大利文物保护修复高级研究院(ISCR)的专家一行5人参访云冈石窟。

3月25日 王雁翔副书记(主持党务工作)带领我院党员干部40余人赴右玉县，接受以“执政为民、尊重科学、百折不挠、艰苦奋斗”为核心的右玉精神教育，并结合实际讲了一堂生动的党课。

3月26日 我院与浙江大学合作开展的“东方佛教的第一圣地——云冈石窟艺术展”系列活动在浙江大学图书馆精彩开幕。

4月3日 下午，我院召开《云冈石窟艺术全集》制作安排说明讨论会，张焯院长及《全集》各卷撰稿人员与青岛出版集团有关负责人就《全集》的制作安排和说明事项进行了沟通，同时双方还就制作编撰过程中所遇问题展开了讨论。

4月8日 上午，按照我院党的群众路线教育实践活动安排，张焯院长说古道今结合实际讲党课，为党员干部讲述“云冈梦”。

是日 泰国公主玛哈扎克里·诗琳通一行参访云冈石窟景区。

4月11日 下午，我院召开支部大会，全体党员重温入党誓词，学习习近平总书记在兰考调研时的讲话精神，观看了影片《焦裕禄》，弘扬焦裕禄精神，践行“三严三实”要求。

4月12日 根据市政府办公厅“关于印发《2014年全市春季消防安全大检查工作方案》的通知”和市文物局下发的“关于印发文物安全大检查实施方案的通知”(同文物字[2014]64号)的相关要求，云冈石窟研究院为确保文物安全、旅游安全、消防安全，在全院范围内持续开展安全大检查工作。

4月15日 我院与浙江大学文化遗产研究院战略合作框架协议签约仪式在浙江大学社会科学研究院会议室举行，张焯院长与浙江大学文化遗产研究院院长曹锦炎代表双方签署协议和互赠图书，并作了“东方佛教的第一圣地——云冈石窟与平城佛教”的专题讲座。

4月19日 上午，“世界文化遗产——云冈石窟走进社区”系列文化活动在云冈石窟研究院“党员进社区”结对社区——城区北街街道太阳城社区开启。

4月28日 拓宽后山消防通道，提高消防车的反应速度，同时起到隔离带的作用；加固环景区安全防护网350米。

4月 我院保护与修复研究室编制完成了“云冈石窟第3窟危岩体抢救性加固保护工作”和“云冈石窟第20~30窟危岩体抢救性加固保护工作”的立项报告，并完成上报工作。我院山西彩塑壁画研究保护中心完成《大同左云雨安村全神庙壁画保护修复方案》编制工作。

5月5日 石窟寺三维数字化规范研讨会在我院多功能厅召开，来自浙江大学、北京建筑大学、天津测绘院、大同勘察测绘院、北京则泰集团公司及我院等多方专家学者依据多年的工作经验和合作基础，共同探讨了高浮雕石窟三维数字化过程的工作规范，以期编制形成一套完备的石窟寺数字化乃至全国行业标准。

5月7日 我院妇女工作委员会和团支部在妇女、团员代表分别选举表决后正式成立。

5月8日 云冈石窟研究院与天津美术学院合作建立教学与研究基地签约挂牌仪式在我院举行。

5月9日—11日 由大同市总工会、市体育局、市体育总会主办，市乒乓球协会承办的大同市第六届职工文化博览会乒乓球比赛在城区体校举行，以云冈石窟俱乐部冠名的我院代表队夺得团体亚军，这是我院第一次组队参加全市职工乒乓球比赛。

5月15日—18日 为确保5月19日“中国旅游日”免票活动期间安全，按照我院相关部署，各科室开展安全自查，共检查用电部位75处，发现问题6处，下达《安全隐患整改通知》2份，经保卫科及总务科共同努力，全部整改到位，为活动期间的安全工作奠定坚实基础。

5月18日 卢继文副院长带领安全督查组进行安全检查，并组织保卫科协同相关科室和部门，共同在游客服务中心、研究院办公楼、陈列馆开展安全应急处置疏散演练，确保遇到紧急情况工作人员熟悉处置流程和疏散路线。

5月19日 “中国旅游日”，云冈石窟继续对游客实行免费参观的惠民活动，景区共接待游客15万人，其中外地游客占1/3。

5月22日 我院山西彩塑壁画研究保护中心组织技术力量，现场调查了大同县火山群国家地质公园金山石窟寺，完成了《大同县火山群国家地质公园金山石窟寺现状调查报告及保护建议》的编写工作。

5月 我院保护修复研究室完成了云冈石窟第3窟及第21窟—30窟两个危岩体抢救性加固保护修复方案的编制。

6月9日 国家文物局分别以文物保护函【2014】1609号和【2014】1612号文件批准“云冈石窟第3窟危岩体抢救性加固保护工程”和“云冈石窟第20-30窟危岩体抢救性加固保护工程”的立项报告。

6月17日 我院“东方佛教的第一圣地——云冈石窟艺术展”继在浙江大学图书馆精彩谢幕之后，又在浙江图书馆一楼展厅开启了一场新的“南国之旅”，此场由我院联合浙江图书馆共同举办的文澜展窗总第196期艺术展，展期为一个月。

6月20日 为全力推动消除重大火灾隐患工作，有效维护云冈石窟消防安全形势稳定，

结合省、市人民政府、省、市文物局相关文件要求和部署，我院组织开展云冈石窟重大火灾隐患集中整治专项行动。

6月23日 云冈石窟五华洞壁画及泥塑彩绘抢救性保护修复工程技术交底会议在我院山西彩塑壁画研究保护中心会议室举行，建设单位云冈石窟研究院、设计单位中国文化遗产研究院、施工单位敦煌研究院文物保护技术服务中心、监理单位北京方亭工程监理有限公司四家单位针对施工过程中的技术难点，进行了技术交底。

6月 主打“清凉山西·晋善晋美”的主题宣传推介活动在福建福州、厦门、广西南宁、湖南长沙举行。云冈石窟景区推介展示图文并茂，院接待办副主任齐迎红作为山西省旅游推介员在四场推介会上介绍了云冈石窟景区的特色风光。《云冈石窟第9、10窟窟顶排水渠防水试验工程施工设计》方案实施顺利，经过1个多月的施工解决了第9、10窟顶板渗水问题。我院山西彩塑壁画研究保护中心完成《阳高云林寺彩塑壁画保护修复方案》和《阳高云林寺油饰彩画保护修复方案》以及《山西汾阳太符观紫薇阁壁画设计方案》和《山西汾阳太符观紫薇阁油饰彩画设计方案》编制工作。我院文物考古研究室副主任员小中编著的《云冈石窟铭文楹联》由山西传媒集团山西科学技术出版社出版发行。



云冈五华洞外景（未加盖窟檐前）

Contents and Abstracts

Yungang Grottoes Research Institute Journal 2014 (Total 2)

001/ **To Draw the Magnificent Beauty of YunGang (Zhang Zhuo) 001**

005/ **Tushita Heaven – from Daoan-centered Maitreya Worship to Maitreya Statues in Yungang Grottoes (Wang Heng)**

ABSTRACT: With a considerable number of the Maitreya scriptures being translated into Chinese in the Western Jin and Eastern Jin Dynasties, Maitreya worship became one of the most important parts of Buddhist belief. As a representative figure, Daoan set a good example of worshipping Maitreya to people. It was when Maitreya worship had been introduced into Pengcheng city that a large number of Maitreya statues appeared in Yungang Grottoes. There are eleven caves in which Maitreya statues are the primary characters among existing twenty main caves from Cave 1 to Cave 20. At the same time, a lot of Maitreya statues carved according to Buddhist scriptures as well as the sculptures expressing the scene of the average people worshipping Maitreya can be seen in many other caves.

KEYWORDS: Daoan; Maitreya worship; Yungang Grottoes; Maitreya statues

BRIEF INTRODUCTION OF THE AUTHOR: Wang Heng, male, Han nationality, born in Datong in 1953, a professor dedicated to studying Yungang Grottoes since 1985, the former Party branch secretary and one of deputy directors of Yungang Grottoes Research Institute

024/ **The Chronicle of Caves in the Third Period of YunGang Grottoes (Yagi Haruki)**

ABSTRACT: The construction of caves in the third period in Yungang Grottoes ran to around 520 A.D, the accomplishment of its basic research, like chronicling, will bring a far-reaching influence on the general evaluation of the Yungang Grottoes to a large extend. This paper presents a study and a comparison about the middle-sized and small-sized caves in the western part of Yungang Grottoes. Based on the analyses, the author suggests that, in the eras of Yanchang and Zhengguang of the Northern Wei Dynasty, the small-sized caves in the western grotto area was not only related to the middle-sized caves and the small-sized caves carved on the outside walls of caves in the second period, but also relevant to the added caves in the Five Caves of Tan Yao. Therefore, it can be concluded that all caves in the third period have been mutual related as a whole since this period.

KEYWORDS: All caves in the third period of Yungang Grottoes; small-sized caves carved on the outside walls of caves in the second period; workers system

BRIEF INTRODUCTION OF THE AUTHOR: Yagi Haruki, male, Japanese, born in 1961, a Professor of Art Department of Japan University of Tsukuba, engaged in Chinese Buddhist art history

046/ **Research on the Reset of Several Yungang Outflow Statues Collected in Europe and America (Zhao Kunyu)**

ABSTRACT: Statues theft cases in Yungang Grottoes mainly occurred from 1907 to 1935 with the years between 1915 and 1930 the most rampant. Most of these statues lost in Japan, France, Germany, America and others. The survey found that there are 48 Yungang statues collected in Europe and America. This article, therefore, mainly discusses those statues lost in Europe and America. After a tough field investigation and repeated comparisons, the author reveals the original locations of 15 of the 48 statues.

KEYWORDS: Yungang; lost; Europe and America; reset

BRIEF INTRODUCTION OF THE AUTHOR: Zhao Kunyu, male, born in 1964, Han nationality, from He County in Neimenggu Province, a researcher engaged in Buddhist grotto art, the deputy director of the department of cultural relics and archaeology in Yungang Grottoes Research Institute

060/ **Mysteries of New-found Complementary Engraved Buddha Heads in Yungang Grottoes – Also on the Three Statues in the Cave 3 (Yuan Xiaozhong)**

ABSTRACT: According to the style of new-found complementary engraved Buddha heads in Cave 13, the article follows the historical trace of the restoration of Yungang Grottoes after the Northern Wei Dynasty. The author identifies these Buddha head sculptures from many angles including time, the overall strength, historical background as well as historical materials and statuary styles, and reveals some little-known events that occurred in the Yungang engineering in Liao Dynasty, which provides the enlightenment to today's conservation and maintenance.

KEYWORDS: Yungang Grottoes; Liao Dynasty; new discoveries; Cave 3

BRIEF INTRODUCTION OF THE AUTHOR: Yuan Xiaozhong, male, born in 1968 in Datong, Han nationality, a researcher engaged in grotto archaeology and grotto art, the deputy director of the department of archaeology research in Yungang Grottoes Research Institute

071/ **First Discussion about “Qin” Appeared in the Carved Stone Music Image in Yungang Grottoes (Li Meiyuan)**

ABSTRACT: The carved stone music image in Yungang Grottoes performs an indispensable role in understanding Buddhist music in Northern Wei Dynasty (386A.D ~ 534A.D). Based on the previous research results, it can be concluded that different experts have different views about the type of “Qin” appeared in Yungang Grottoes. Studying the type of “Qin” appeared in Yungang Grottoes is the primary focus of this article.

The author, according to a field investigation and relevant historical documents, argues that these “Qin” might well be Chinese traditional Guqin, which pads the blank of Guqin’s history in Northern Wei Dynasty and provides strong support for that Guqin has, as a traditional literati art, taken on Xianbei culture and become musical instruments of Buddhist music in the period of Northern Wei Dynasty.

KEYWORDS: Yungang Grottoes; music image; music archaeology; Guqin; Northern Wei Dynasty

BRIEF INTRODUCTION OF THE AUTHOR: Li Meiyuan, female, a professor of Chinese department in Taiwan Pingtung University

087/ **Niches Cut in the Period of the Five Caves of Tan Yao in Yungang Grottoes (Kumasaka Somi, Translated by Li Mei)**

ABSTRACT: The primary focus of this work is the niches on the outside walls from Cave 11 to Cave 13. The author surveyed and analyzed the mutual influence and relationship of these niches, caves in the second period and the caves in the western grotto area. Based on the analyses, we can safely draw a conclusion that the cutting of these niches date back to two different periods, before 500A.D and after 500A.D (maybe a little late than the year of 500A.D). With more and more in-depth of analyses, it is verified that some of characteristics of the niches on the outside walls of Cave 11 and Cave 12 cut in the first period bring affection to the niches on the outside wall of Cave 5.

KEYWORDS: Northern Wei Dynasty; the Five Caves of Tan Yao in Yungang Grottoes; niches on the outside wall

BRIEF INTRODUCTION OF THE AUTHOR: Kumasaka Somi, female, Japanese, a professor of Tsukuba University

108/ **Research on the Combined Niches Cut in the Third Period of Yungang Grottoes (Inaba Somi, Translated by Li Mei and Shao Xuecheng)**

ABSTRACT: The combined niches, as a special type of niche style, started to appear in the third period of the Yungang Grottoes. A combined niche is, being an added niche, located in a linear rectangular area with a particular subject. A number of combined niches exist on the inside walls of the Five Caves of Tan Yao and the walls of caves in the western grotto area. The purpose of this paper is to reveal a part of the overall caves of the third period. The author surveyed the most unusual combined niches and found the meaning of contents and forming process of these niches. Base on the analyses, the author claims that combined niches is an expression of Buddhas of Three Periods as a whole. What’s more, the combined niches might be a replacement of “cave” carved by those craftsmen who got hold of the information of cutting caves in the second period.

KEYWORDS: Northern Wei Dynasty; overall caves in the third period of Yungang Grottoes; complementary niches; Buddhas of Three Periods

BRIEF INTRODUCTION OF THE AUTHOR: Inaba Somi, female, Japanese, born in 1987, a doctoral student in Tsukuba University

123/ **Giant Buddhas of Yungang Grottoes Reflecting the Thought of the Imperial Throne (Li Gaocai)**

ABSTRACT: Caves cut in the first and second periods in Yungang Grottoes give expression to the thought of the imperial throne and the principle that Buddhism ought to serve the imperial powers. The primary image occupied the cave precisely stands for an emperor, while the Buddhist paradise means exactly the Northern Wei Dynasty.

KEYWORDS: The imperial throne; Yungang Grottoes; the cutting of caves in the first and second periods

BRIEF INTRODUCTION OF THE AUTHOR: Li Gaocai, male, Han nationality, born in 1942, coming from Ying County of Datong, the vice-president of Datong City Three-Jin Culture Research Committee and the president of Datong City Yungang Painting and Calligraphy Institute

130/ **A Investigation of Sacrifice Providers in Cave 13 in Yungang Grottoes (Li Xueqin)**

ABSTRACT: Cave 13 is one of the big-sized caves cut in the second period of Yungang Grottoes, in which a surprisingly large number of sculptures of sacrifice providers were carved. The author conducted an investigation on the sacrifice providers' images, gave an objective, true and systematic record of these images' current preservation situation and carried on a comprehensive research on issues mirrored by these providers' images combined with some materials including historical documents and inscriptions and so on, which provides data to an overall study of Yungang Grottoes.

KEYWORDS: Sacrifice providers; Xianbei costumes; inscription stone

BRIEF INTRODUCTION OF THE AUTHOR: Li Xueqin, female, Han nationality, born in 1960 in Datong, a professor engaged in the cave temple archaeology and information and documentation work, the director of the information department of Yungang Grottoes Research Institute

149/ **A Brief Analysis of the Cave Structure and the Statue Material of Yungang Grottoes (Zhang Hua)**

ABSTRACT: As time went on, different religious beliefs and different social, historical and political backgrounds changed the combinatorial relationship between the cave structure and the statue material of Yungang Grottoes. The article analyses and discusses Yungang Buddhism grottoes art composed of various caves structure and statues materials. Compared with the Indian grottoes, Yungang Grottoes brought forth new ideas and developed greatly. Its design of the cave structure and the statue material were closely related to the social needs of that day. The author also thinks that the combination of the cave structure and the statues in the Northern Wei Dynasty shows the theme of religion and political in union, it is the product of the religious idea and historical background of that time, which occupies an important place in the history of Chinese art and

architecture.

KEYWORDS: the Yungang Grottoes; structure; Statue material

BRIEF INTRODUCTION OF THE AUTHOR: Zhang Hua, female, Han nationality, born in 1965 in Datong, an associate professor engaged in the cave temple archaeology, the deputy director of digital research department of Yungang Grottoes Research Institute

160/ **A Study of the Effect of Ribbons on Statue Costumes in Yungang Grottoes (Cui Xiaoxia)**

ABSTRACT: The author of this paper mainly discusses what effect that ribbons have on statue costumes in Yungang Grottoes in many aspects like the ways of wearing ribbons, relative position relationship between ribbons and figure statues as well as the color and state of ribbons.

KEYWORDS: Ribbons; Yungang Grottoes; effect

BRIEF INTRODUCTION OF THE AUTHOR: Cui Xiaoxia, female, Han nationality, born in 1974, an associate professor dedicated to the reception and propaganda work and academic research for more than ten years, the director of guide center of Yungang Grottoes Research Institute

165/ **Tree God in the Cave Temple (Xiehua)**

ABSTRACT: Although Tree God, being one of the Kings of God, took Yaksha and Yashi in Indian Buddhism as its prototype, it was extensively influenced by native culture and thought, thus its image are more acceptable for common people. With animism and polytheism getting more and more popular, a considerable number of sculptures of the Kings of God appeared in cave temples. It is fairly obvious that it has the function of protecting Dharma, world and pagodas, and its standing has improved continually.

KEYWORDS: Tree God; the Kings of God

BRIEF INTRODUCTION OF THE AUTHOR: Xie Hua, male, Han nationality, born in 1974 in Datong, a researcher engaged in Buddhist grotto art, working at the information department of Yungang Grottoes Research Institute

168/ **The Origin of Shanxi Province (Zhang Zhuo)**

ABSTRACT: The former name of Shanxi is “Shanyou”, which, according to Ci Hai, derives from the fact that it is on the right (west) of Taihang Mountain. It is an obvious misinterpretation. The complex logic of historical development may hide behind a seemingly simple noun. Therefore, it is high time that we stepped up action to have an in-depth study in order to clear up the origin of Shanxi Province.

KEYWORDS: Shanxi; title; name

BRIEF INTRODUCTION OF THE AUTHOR: Zhang Zhuo, male, Han nationality, born in 1963, coming from Huai’an County in Hebei Province, the president of Yungang Grottoes Research Institute, the director of

Datong City Management Committee in Yungang Tourist Area, the president of Yungang Tourism Development Co., Ltd, a visiting professor of Datong University

173/ **Research on Carved Stone Image in the Northern Qi Dynasty (Liu Jianjun)**

ABSTRACT: The carved stone in Northern Qi Dynasty was unearthed in 1990s in the maintenance procedure of Qinglian Temple in Jin City, Shanxi province. According to the style of carved stone and the expressing way of image, the author's initial assessment is that it is the main body of one of stories of the stone pagoda. Through making a comparison with some Buddhist scriptures and analyzing, it can be concluded that the content of the image is about "Twelve Dream Kings". The image of "Twelve Dream Kings" in Qinglian Temple is a new discovery of China's early Esoteric Buddhism. We should pay attention to this issue when we research the Buddha image of the Northern Qi Dynasty in the future.

KEYWORDS: Qinglian Temple in Jin City; the stone pagoda in Northern Qi Dynasty; Buddhist scriptures; Twelve Dream Kings; Esoteric Buddhism image

BRIEF INTRODUCTION OF THE AUTHOR: Liu Jianjun, male, Han nationality, born in 1960, a professor dedicated to the archaeology research of Yungang Grottoes, the director of the museum of Yungang Grottoes Research Institute

185/ **Lacquer Coffins of Northern Wei Dynasty Unearthed in Datong (Wang Yanqing, Gao Feng)**

ABSTRACT: Some lacquer coffins unearthed in graves of Northern Wei Dynasty are in black color, some are in two colors, red and black. Themes of the decorative pattern involve historical and real-life stories as well as the complete pattern. It has its own special characteristics of the times and intense exotic style with the tradition and foreign culture coexisting. The framework of pattern is similar to the pattern of textiles unearthed in Xinjiang Province during the same period, which might well serve as Huang Wei.

KEYWORDS: Northern Wei Dynasty; lacquer coffins; Lian-Zhu pattern; Huang Wei

BRIEF INTRODUCTION OF THE AUTHOR: Wang Yanqing, female, born in 1966, Han nationality, coming from Yangyuan County in Hebei Province, a professor mainly dedicated to archaeological research of Northern Wei Dynasty and Yungang Grottoes, the deputy director of the information department of Yungang Grottoes Research Institute; Gao Feng, born in 1964, male, Han nationality, coming from Datong, an associate professor dedicated to archaeological research of Northern Wei Dynasty, the captain of Datong Municipal Administration of Cultural Heritage Monitoring Team

201/ **A Brief Discussion on the Application of Opening and Closing Aesthetics in Suspension Statues of Fusheng Temple (Zhang Jin)**

ABSTRACT: Chinese emphasize the idea of Yin-Yang, the two opposing principles in nature. Correctly holding

Yin-Yang theory provides the basis for understanding world. Focusing on the suspension statues in Fushen Temple, the paper presents a study on the application of opening and closing aesthetics in composition layout of suspension statues, sculpting and position as well as the mood of the statues so as to further understand the artistic value and the cultural value of painted clay sculptures in Fusheng Temple.

KEYWORDS: Opening and closing aesthetics; situation; atmosphere

BRIEF INTRODUCTION OF THE AUTHOR: Zhang Jin, born in 1981, male, Han nationality, a professional artist in China Sculpture Museum

209/ **Research on Methods of Reinforcing Clay Sculptures in Yungang Grottoes (Yuan Jinghu, Wen Xiaolong, Niu Chun)**

ABSTRACT: This paper presents a study on the current preservation situation of murals and painted clay sculptures and existing diseases in Yungang Grottoes. The results suggest the cause and effect factors of the deterioration of painted clay sculptures and murals. In addition, through testing, analyzing and filtering selected reinforcing materials, the author initially finds a kind of reasonable and feasible construction technology.

KEYWORDS: Painted clay sculptures and murals; the investigation on diseases; construction technology

BRIEF INTRODUCTION OF THE AUTHOR: Yuan Jinghu, male, Han nationality, born in 1962, an associate professor engaged in scientific protection of Yungang Grottoes since 1983, the director of protection and maintenance department of Yungang Grottoes Research Institute

245/ **Cause Analysis of the Diseases of Murals and Painted Clay Sculptures in Wuhua Caves and the Assessment of the Current Preservation Situation (Yan Hongbin, Guo Hong, Sun Yanzhong, Kang Wenyu)**

ABSTRACT: A surprisingly large number of murals and painted clay sculptures exist in Wuhua Caves in Yungang Grottoes. We conducted an investigation on diseases of these murals and clay sculptures cooperated with China Heritage Institute. The results suggest that there are various diseases such as the support weathering, the disrupting of mural layers, detaching, large area falling off, the flaking of the surface paint layers, powdering as well as falling off and so on, among which the detaching of the overall layer and large area falling off are main causes of deterioration to murals and painted clay sculptures in Wuhua Caves.

KEYWORDS: Murals; painted clay sculptures; crack; detach; flake; peel; powder; dirt retention

BRIEF INTRODUCTION OF THE AUTHOR: Yan Hongbin, male, Han nationality, born in 1971 in Datong, an associate professor engaged in the protection and maintenance of stone cultural relics, the deputy director of the department of protection and maintenance in Yungang Grottoes Research Institute; Guo Hong, a researcher in Chinese Cultural Heritage Institute; Sun Yanzhong, a researcher in Chinese Cultural Heritage Institute; Kang Wenyu, male, Han nationality, born in 1981, engaged in conservation work of stone cultural relics.

249 / **An In-depth Analysis on Scientific Value of Cultural Relics – Taking Yungang Grottoes for Example (Ren Jianguang, Huang Jizhong, Hu Cuifeng)**

ABSTRACT: This paper discusses the scientific value and the effect of cultural relics, existing problems of studying scientific value, and standards of evaluating scientific value as well as an assessment practice targeted to the scientific value of Yungang Grottoes. It holds that the scientific value of cultural relics manifests itself in many ways, including the facts that through surveying these cultural relics, we can get more knowledge of the level of science and technology at that time as well as the changes in natural and ecological environment in millions of years. However, identifying the scientific value of cultural relics is limited because of many factors. The paper suggests that Yungang Grottoes has its own special characteristics in aspect of site selection as well as planning and design. The size and structural type of Yungang Grottoes are reasonable, and its decoration art embodies the characteristics of ancient culture, but its construction technology and carving skills remain to be seen. Being an outstanding example of conservation technology of the ancient cave temple, Yungang Grottoes plays a significant role in verifying our ancient culture, art and carving skills.

KEYWORDS: Cultural relics; scientific value; evaluating standards; Yungang Grottoes

BRIEF INTRODUCTION OF THE AUTHOR: Ren Jianguang, male, Han nationality, born in 1971, coming from Yanggao County in Shanxi Province, a research engaged in protection study of stone cultural relics, ancient buildings and ancient sites, the deputy director of the department of protection and maintenance in Yungang Grottoes Research Institute

257 / **Methods of Constructing the Investigation Map of Cave 2's Current Situation in Yungang Grottoes (Ning Bo)**

ABSTRACT: It is no exaggeration in saying that an accurate investigation map performs an indispensable role in studying and protecting cultural relics. The Yungang Grottoes is located at the south foot of Mt. Wuzhoushan, 16 kilometers from the west of Datong City in Shanxi Province. The grottoes, all cut along the side of the mountain and on a massive scale, extends for around one kilometer from east to west. There are now 45 main caves and more than 51,000 big or small-sized statues. Constructing an accurate investigation map remains a difficult problem due to the truth that sculptures in Yungang Grottoes are high relief. This article introduces the methods and characteristics of constructing an investigation map of current situation through taking orthophotos and profiles as base drawings obtained by applying the 3D laser scanning technique.

KEYWORDS: The investigation map of cave current situation; 3D laser scanning; orthophotos; profiles

BRIEF INTRODUCTION OF THE AUTHOR: Ning Bo, male, Han nationality, born in 1982, coming from Yuanping County in Shanxi Province, a researcher engaged in the cave digitization, the deputy director of the office in Yungang Grottoes Research Institute and the director of digital center

- 266/ **The Application of Gelatin in Protecting and Repairing Painted Clay Sculptures** (Yin Gang)
ABSTRACT: Gelatin is extensively used in the protection and repair of various cultural relics due to its high popularization and price advantage. It is a particularly ideal material for protecting and repairing painted clay sculptures. The application of gelatin in protecting and repairing painted clay sculptures embodies the close integration of traditional materials and traditional technology.
KEYWORDS: Animal glue; gelatin; painted clay sculptures; protection and repair
BRIEF INTRODUCTION OF THE AUTHOR: Yin Gang, male, Han nationality, born in 1973 in Datong, a research dedicated to field archaeology since 1988, the director of Shanxi Research and Protection Center for Painted Clay Sculptures and Murals in Yungang Grottoes Research Institute
-
- 275/ **Guide of Scientific Research Project Planning of Yungang Grottoes Research Institute** (Yungang Grottoes Research Institute)
- 278/ **Brief Discussion about Salvage Project of Protection and Reinforcement of Murals and Painted Clay Sculptures in Wuhua Caves** (Lu Jiwen, Yan Hongbin, Yin Gang)
- 283/ **Academic Researches on YunGang Grottoes in Recent One Hundred Years** (Hou Rui)
- 292/ **Review on a Conference Commemorating the Eightieth Anniversary of the Birth of Mr. Zhao Yide** (Ji Yuanyuan)
-
- 298/ **The cloves in YunGang Grottoes** (Wang Yanxiang)
- 301/ **The clouds of YungGang Grottoes** (Nie Huangui)
- 304/ **Yungang Dance Amazes the World** (Wang Heping)
- 308/ **Thought of Filial Piety Reflected in Yungang Grottoes** (Qi Yinghong)
- 311/ **To Understand YunGang Grottoes with Time Perspective** (Wang Tianluan)
- 313/ **Buddhist Statues in Yungang Grottoes: Clay, Sandstone and Buddha's Stories** (Zhang Wei, Chou Chunxia)
-
- 324/ **Chronicles** (2013.7-2014.6)

《云冈石窟研究院院刊》编辑委员会

主 任：张 焯

常务副主任：王 恒（聘）

副 主 任：王雁翔 李立芬 刘多雄 卢继文 贾天睿（聘）

成 员：王雁卿 毛志喜 李雪芹 刘建军 任建光

闫宏彬 张海雁 张 华 苑静虎 杨 琦

赵昆雨 韩 鹏

主 编：张 焯

编 审：王 恒 李雪芹 刘建军 王雁卿

责 任 编 辑：张海雁 赵昆雨 闫宏彬 张 华 宁 波

编 务：刘晓权 温晓龙 张 艳 杨 琦 员新华

张旭云 宣 林 樊 莉 侯 瑞 兰 静

周宇超 张建敏 解 华 周 洁

封 面 设 计：韩 鹏

英 文 翻 译：陈洪萍

同文广新（2015）第 004 号准印证
大同市海德印务有限公司承印