

雲岡石窟研究院院刊

YUNGANG GROTTOES ACADEMY JOURNAL

二〇一五年 总三期

《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

副 主 任：王雁翔 李立芬 刘多雄 卢继文 贾天睿

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 宣 林 张 艳 杨 琦 员新华

张旭云 樊 莉 兰 静 张建敏 解 华

封 面 设 计：韩 鹏

英 文 翻 译：陈洪萍

目 录

云冈石窟研究院院刊 二〇一五年 总三期

走进云冈石窟 共享保护成果(张焯).....	001
<hr/>	
中西交通杂谈(张焯).....	002
山西在北朝的历史地位——兼谈丝绸之路与北朝平城晋阳(张庆捷).....	004
云冈石窟中的丝路文化与“一带一路”精神(安大钧).....	011
“云冈模式”中的犍陀罗身影(王恒).....	014
北魏平城胡人的考古学观察(王雁卿).....	031
北魏时期的下颌托及其相关问题(宋馨).....	043
古道西风别样薰——北魏平城时代的胡风乐舞(赵昆雨).....	056
大同北魏平城丝路遗珍(张志忠、古顺芳).....	068
一对北魏龙形金耳饰的丝路信息(古顺芳).....	083
<hr/>	
禅法云冈(王恒).....	092
戎华兼采 鲜卑当歌——北魏平城时代乐舞文化中的鲜卑因素(赵昆雨).....	115
云冈石窟飞天服饰研究(杨俊芳).....	130
论云冈第6-11窟的宗教意义(员小中).....	136
关于云冈第11、12、13窟外壁窟龕的初步研究(熊坂聪美著 王雁卿、刘军淼译).....	145
<hr/>	
话说石窟的窟檐(黄克忠).....	170

北魏建国时代的佛教政策与河北的佛教(塚本善隆著 王雁卿译).....	173
云冈新发现北魏正光元年洞窟(刘建军).....	190
久别重逢的石雕——云冈石窟窟前出土的几件石雕找到了位置(员小中、王雁翔).....	201
浅析云冈洞窟形制的渊源与特点(张华).....	210
<hr/>	
云冈第9窟微环境概述(宁波).....	227
云冈第9、10窟列柱风化程度环境磁学无损评价(任建光、黄继忠、解华、康文友).....	233
恒山天峰岭景区危岩体病害调查和治理建议(闫宏彬、张润平、康文友、孙波).....	244
忻州九原岗北朝墓葬壁画色彩分析与研究(石美风、任建光、黄继忠、霍宝强).....	255
山西新绛福胜寺彩塑制作工艺探析(张海蛟).....	264
中国传统泥塑胎体制作——不同工艺使用材料的区别及作用(董凯).....	272
北魏“毛德祖妻张智朗”彩绘石椁保护修复报告(韩生存、宋志辉、唐慧娟、郝俊琦)....	285
<hr/>	
一路西行到敦煌——沿丝绸之路考察报告(云冈石窟研究院考察组).....	293
回忆麦积山石窟裂隙灌浆加固工程(解廷藩).....	310
参加大同市首届文博系统“云冈杯”讲解员大赛解说词选(云冈石窟研究院游客服务科).	315
<hr/>	
魏碑：一个王朝的发声(聂还贵).....	323
拓跋(石罔).....	326
大同老电影中的云冈石窟(张建新).....	334
<hr/>	
云冈石窟研究院大事记(2014.7-2015.6).....	338

Contents and Abstracts

Yungang Grottoes Research Institute Journal 2015 (Total 3)

- 001 Stepping into YunGang Grottoes to Share the Benefit of Preservation (Zhang Zhuo)
-
- 002 About the Communication Between Ancient China and the West (Zhang Zhuo)
- 004 Shanxi' s Historical Position in Northern Dynasty Also on the Silk Road, Pengcheng and Jinyang of the Northern Dynasty (Zhang Qingjie)
- 011 The Silk Road Culture and the One Belt And One Road Spirit of Yungang Grottoes (An Dajun)
- 014 Gandhara Art in Yungang Model (Wang Heng)
- 031 Archaeological Observation on Hu People in Pengcheng of Northern Wei Dynasty (Wang Yanqing)
- 043 The Mandible Support of Northern Wei Dynasty and Related Issues (Song Xin)
- 056 Alien Culture along the Silk Road -- Huren' s Music and Dance in the Pingcheng Era of Northern Wei Dynasty (Zhao Kunyu)
- 068 Heritages of the Silk Road During the Pingcheng Era of Northern Wei Dynasty in Datong (Zhang Zhizhong, Gu Shunfang)
- 083 Information about the Silk Road Conveyed by a Pair of Dragon-shaped Gold Earrings of Northern Wei Dynasty (Gu Shunfang)
-
- 092 Zen in Yungang (Wang Heng)
- 115 Combining the Different Advantages of Ethnic Minorities and Han People – Xianbei Factors in Music and Dance Culture of the Pingcheng Era of Northern Wei Dynasty (Zhao Kunyu)
- 130 Study on the Dress of Flying Celestials in Yungang Grottoes (Yang Junfang)
- 136 About Religious Significance of Cave 6–11 in Yungang Grottoes (Yuan Xiaozhong)
- 145 A Preliminary Study on Caves and Niches on the Outer Walls of Cave 11, Cave 12 and Cave13 in Yungang Grottoes (Kumasaka Somi, Translated by Wang Yanqing, Liu Junmiao)
-
- 170 About Cave Eaves in Yungang Grottoes (Huang Kezhong)
- 173 Buddhism Policies During the Period of Newly Establishing the Northern Wei Dynasty and the Buddhism in Hebei

(Tsukamoto, Translated by Wang Yanqing)

- 190 Newly Founded Caves Cut in the First Year of Zhengguang Era of Northern Wei Dynasty in Yungang Grottoes (Liu Jianjun)
- 201 Long-lost Stone Sculptures Found out the Location of Several Stone Sculptures Excavated in Front of Caves of Yungang (Yuan Xiaozhong, Wang Yanxiang)
- 210 A Brief Analysis on Origin and Characteristics of the Cave Style in Yungang Grottoes (Zhang Hua)
-
- 227 An Overview on Microenvironment of Cave 9 in Yungang Grottoes (Ning Bo)
- 233 Non-destructive Evaluation of Weathering Degree of Columns of Cave 9 and Cave 10 in Yungang Grottoes with Environmental Magnetism (Ren Jianguang , Huang Jizhong ,Xie Hua ,Kang Wenyong)
- 244 A Survey on Dangerous Rocks in Tianfengling Scenic of Mount Heng and Suggestion of Disaster Controlling (Yan Hongbin, Zhang Runping, Kang Wenyong, Sunbo)
- 255 Color Analysis and Research on the Tomb Mural of Northern Dynasty in Jiuyuanguang in Xinzhou City (Shi meifeng, Ren jianguang, Huang jizhong, Huo baoqiang)
- 264 The Analysis on Production Craftsmanship of Painted Clay Sculptures in Fusheng Temple in Xinjiang of Shanxi (Zhang Haijiao)
- 272 Production of Chinese Traditional Clay Body Difference and Function of Materials Used in Various Crafts (Dong Kai)
- 285 Preservation and Restoration Report on Painted Outer Coffin of Zhang Zhilang, the Wife of Mao Dezu, in Northern Wei Dynasty (Han Shengcun, Song Zhihui, Tang Huijuan, Hao Junqi)
-
- 293 Going Westward to Dunhuang A Report on Investigation along the Silk Road (the investigation group of the Yungang Grottoes Research Institute)
- 310 Recollection of the Project of Grouting and Reinforcing Crakes in Maijishan Grottoes (Xie Tingfan)
- 315 A Selected Guide Presentation in the First “Yungang Cup” Guide Contest Hold by Datong Municipal Administration of Cultural Heritage (Guide Center of the Yungang Grottoes Research Institute)
-
- 323 Tablet Inscription of Northern Wei Dynasty A Dynasty’ s Voice (Nie huangui)
- 326 Tuoba (Shi Nan)
- 334 Yungang Grottoes in Datong Old Movies (Zhang Jianxin)
-
- 338 Chronicles (2014.7–2015.6)

走进云冈石窟 共享保护成果

张 焯

尊敬的各位领导、各位专家、同志们：

上午好！

2015年6月13日，是我国第十个“中国文化遗产日”，山西省文物局与大同市政府联合在云冈石窟景区举办山西省主会场活动。在此，我代表云冈石窟研究院全体员工向远道而来参加活动的嘉宾表示衷心的感谢！向多年来重视、支持云冈石窟保护工作的各级领导表示崇高的敬意！

云冈石窟是国务院首批公布的全国重点文物保护单位，也是我国世界文化遗产地之一。1500多年的岁月沧桑，使云冈石窟不同程度地经受了自然风化和人为破坏，洞窟和雕像损毁严重，文物保护工作任重而道远。新中国建立后，党和国家高度重视云冈石窟的保护工作。半个多世纪以来，先后进行了“三年保护工程”、“八五保护维修工程”、“109国道云冈段改线工程”、“云冈石窟防水保护工程”、“云冈石窟周边环境综合治理工程”、“五华洞窟檐建设工程”等。通过多次大规模的维修保护，基本解决了洞窟的稳定性问题，极大地改善了云冈石窟文物的保存环境，防水、防风化研究与保护都取得了突破性进展，云冈景区面貌焕然一新。

在回顾历史与成绩的同时，我们也清醒地认识到：文物保护工作是一项长期而复杂的系统工程，新时代与新科技对我们的工作提出了更高的要求。为此，近年来云冈石窟研究院加强了保护专业队伍的建设，建立了文物保护中心、彩塑壁画保护中心、数字中心等科研机构，主动与北京大学、浙江大学、北京建筑大学等国内高校加强交流合作。2015年4月，我院与敦煌研究院联合建设的“国家古代壁画与土遗址保护工程技术研究中心山西工作站”在云冈石窟挂牌，全省文博系统彩塑壁画培训班也在云冈举办，这标志着我省的壁画与土遗址保护工作进入了一个新的发展阶段。我们坚信，在上级部门的正确领导下，在社会各界有识之士的支持下，云冈石窟的保护工作必将迈上一个新的台阶。

最后，衷心希望与会的各位专家和领导对云冈石窟的文物保护和景区管理工作多提宝贵意见！帮助和指导我们把云冈的事业做的更好！

谢谢大家。

下面，请省市领导为云冈石窟保护成果展揭幕。

（此文为云冈石窟研究院院长、云冈旅游区管理委员会主任张焯在以“走进云冈石窟 共享保护成果”为主题的“2015·中国文化遗产日山西省主会场活动”举行时的致辞）

中西交通杂谈

张焯

东西方之间的往来与交流，历来属于引人入胜的话题。先秦三代的情形扑朔迷离，无人能晓，我只知道殷人名商，周人善贾，秦人弼马，他们都不是中原的原住民。自汉武帝锐意远谋、凿通西域，迈出了中华帝国向外征服的第一步，也开启了中华王朝与异域邦国交往的新纪元。随后的两千余年，中西政治、经济和文化交流历朝有之，记载粗具，脉络清晰，无非陆、海二途。但“中国”者，吾祖吾先自谓天地之中心也，大国天朝无所不有，视周边为绝地，待邻邦为蛮夷，故而人家来朝的多，我方出使的少。

关于中西交通的起始问题，我向来抱有乐观态度，相信这是一种自然的互动，可能遥远到既无文字又无物证。不过，也许并非杳无证据。例如我们血管中流淌的种族基因早已不再单纯，人类进化中的杂交优势，行之既远而留痕弥新，这是不争的事实。再如人类文明的发祥，从地中海沿岸到印度半岛、华夏大地，光焰迭起，交相辉映，谁能否定其千丝万缕的联系？这是就广义而言，若从狭义来讲，更无悬念。我们知道，两河流域最早诞生了青铜冶炼术，到中国商周时代，青铜文明骤然跃上辉煌的巅峰；玻璃（或琉璃）最早在古埃及出现，西方盛产，但春秋时期位于今天湖北的一个蕞尔小国，随国生产的“随珠”却大为流行；而华夏先民发明的火药和指南针，后来竟成为西方列强发现并征服世界的利器。看来，地球一直都在转动，人类也一直在交流互动，特别是北回归线以北约 20 度的广袤区域，连绵的大陆，宜人的气候，徐徐吹拂的信风，仿佛注定会成为世界文明的摇篮，不断闪烁出人类智慧的耀斑。

汉武帝封张骞为博望侯，应是中华民族睁开眼睛看世界的标志。此后的中西交通史，经历了漫长而曲折的岁月。纵观中华王朝的外交历史，我主张以丝绸之路为主脉，按其开闭划作两汉、南北朝、唐代、宋元、清朝五个阶段。尽管每个阶段的发展历程与核心内容不同，但都曾出现过交流高峰。换言之，我国古代中西文化交流经历了五次高潮。第一次高潮，即张骞、班超出使西域，以及西域都护府的设立，打通了东西交通的孔道。第二次高潮，是北魏太武帝拓跋焘结束了北中国五胡十六国分裂局面之后，铁骑西进，“诸胡咸服，西域复平”（《魏书·食货志》）。第三次高潮，是唐太宗李世民派大将侯君集西征，破高昌，屠龟兹，置安西都护府。第四次高潮应在元代，成吉思汗的蒙古大军横扫欧亚，黄皮肤一度成为世界的主人。第五次高潮，是清朝乾隆皇帝开拓新疆、西藏。当然，十九世纪以后的近代，中西文化交流的主会场转为海疆。

拓跋王朝前都平城，后都洛阳，再后分居邺城、长安，其丝绸之路的繁荣虽仅百年，却是中西文化剧烈碰撞，佛教及其艺术源源东来、蓬勃发展的鼎盛时期。这是世界文化交流史

上一股罕见的东向大潮，同时也是一场奇特的饕餮盛宴。行将千龄的佛教与佛教艺术，在世界文明交汇的中亚犍陀罗地区，形成了出神入化、包罗万象的大乘佛学，并将其光芒射向神学空气相对稀薄的东方国度。这是一次非凡的世纪壮举，也是一场空前绝后的文化大迁徙。起初是凉州被俘的三千胡汉僧人，屈辱东迁，史称“沙门佛事皆俱东”（《魏书·释老志》），平城跃升为中华佛教的中心；然后是锐意传法的西域高僧，带着佛经，带着佛像，带着画本，随着使团，随着商队，进入遥远的中土，与日益壮大的僧团信众一道，开窟造寺，讲经说法，将中华佛教推上了不可思议的巅峰。当此之时，云冈石窟横空出世，龙门石窟凿声铿锵，敦煌莫高窟、天水麦积山规模拓展，巩县石窟、义县石窟、关陇石窟、太原天龙山、邯郸响堂山等佛陀伟业，如同创世纪般的爆裂诞生。当此之时，丝绸之路上转运的不仅仅是金银珠宝与锦绣奇珍，更重要的是超越时空的宗教思想和艺术宝藏，一种改变中国人传统文化与精神信仰的力量。这种力量，最终完全浸入东方民族的血液，几乎撑起了中华文化的半壁江山。这便是北魏中西文化交流高潮不同于历代高潮的关键，也是编辑本书的意义所在。

唐朝既是中国历史的一个高峰，也是世界艺术的一个高峰，而北魏王朝奏响的正是开启大唐盛世的前曲。我常常自问：中原地区是华夏文明的核心，但为什么王朝的更替风暴往往由边陲游牧民族掀起？夏、商二族大约由黄土高原南下，周人、秦人来自西鄙，五胡乱华的发动者或西或北，契丹、女真、蒙古、满族也都由北边崛起。这些北方蛮荒部落如狂风暴雨式地入主中原，到底给中华民族带来了什么？他们居无定所，马首是瞻；人无恒业，唯利是图；坚定勇敢，而非患得患失；睿智包容，而非因循守旧，充满了血性男儿的阳刚之气。恰似强劲的西北风，黄尘滚滚，风雨交加，带给中原新的土壤和充沛的雨雪，带给大地丰富的营养和蓬勃的生机。难道这不正是北方民族对于中华大家庭的卓越贡献吗？

（注：此文是作者为《平城丝路》一书所写的序言）



山西在北朝的历史地位

——兼谈丝绸之路与北朝平城晋阳

张庆捷

山西位于中国的中北部，黄土高原的东部，北接内蒙古草原，是古代游牧区与农耕区交错接壤的地区，从地缘政治的角度看，这种独特的地理环境，决定了它在魏晋南北朝时期成为全国最重要的地区之一。

魏晋南北朝时期（265—589），中国历史进入一个复杂多变的时期，复杂是指在原有的汉代版图上，特别是在黄河流域，涌进许多新的民族，民族之间互相争斗，矛盾凸显；多变是指西晋八王之乱后，晋室南渡，北地沦丧，导致匈奴、羯族、氐族、羌族、鲜卑等少数民族政权统治了北方，分裂割据、朝代更迭，此兴彼亡，史载其时“内难兴于戚属，外祸结于藩维。刘渊一唱，石勒继响，二帝沉沦，两都倾覆”。^[1]

今山西地区，由于地处游牧区至农业区的过渡地带，堪称诸民族汇聚最密集地区。史书记载，东汉以来，匈奴分裂为南北两部，不断有大批南匈奴人降附汉朝，被安置于今山西境内。如东汉末南匈奴三万余落（户）来降，曹操分为五部，“皆家于晋阳、河涧之滨”；内附者除匈奴外，还有乌桓降民。据谭其骧先生研究，山西境内设七八个郡，都有匈奴杂居，北部诸郡，甚至“胡多于民”。^[2]

两汉时期，在山西留下许多遗迹和遗物，遗迹如长城和数以千计的汉墓，如广武汉墓群、平朔汉墓群、天镇汉墓群。1983年始，山西考古工作者配合朔州露天煤矿建设，陆续发掘2000余座汉墓，出土文物非常丰富，均为死者生前的生活实用物品。包括各类陶器、炊具、酒具、钱币、铜器、铁器、玉器、漆器、铅器、木器等。出土的文物，陶器占70%左右，以壶、罐、灶、鼎、盒等组成了特有的汉代随葬器物的组合特征。铜器占20%左右，有礼器、食器、酒器、兵器、印章、铜镜等，其中的雁鱼灯是难得之珍品。其他杂器占10%左右，包括铁器、玉石器、漆木器、铅锡器等。在这批墓葬中，还发现了一些带有匈奴鲜卑民族特色的墓葬，出土了具有少数民族特色的文物近百件^[3]。

在右玉县，也出土过汉代器物，如中陵胡傅铜温酒樽等铜器，酒樽通体鎏金彩绘，中原器型与草原装饰浑然一体，技法罕见。器身虎、象、鹿、马等动物图案形象生动，更显富丽堂皇。口沿刻铭文“剧阳阴城胡傅铜酒樽，重百廿斤，河平三年造”。

尤其是右玉善家堡，出土过许多游牧民族墓葬，善家堡墓地出土的器物，主要有日常生活使用的陶器、铜器、工具、兵器和装饰品。兵器和其他器具品种多样，如刀、矛、斧、腰带、镇等，一反春秋战国时期以铜为主要质料的特点，进而变为铁制品，这是我国北方地区到汉

代才出现的重要文化特色。铜镜残片具有东汉后期“长宜子孙”镜的鲜明造型特征，五株铜钱也显示出东汉桓帝前后的时代风格。据发掘者研究，善家堡墓地的上限不早于东汉后期桓灵之际，下限约当魏晋时期^[4]。

善家堡墓地的出土器物，与中原同时期汉族文物相比，无论从种类方面，还是从造型特征方面，都存在明显的差异。而与内蒙古东部、东北地区和鄂尔多斯地区出土的匈奴文化及鲜卑文化相比，却表现出强烈的共性，反映了较为一致的文化背景、生产和生活方式。夹砂大口戳刺纹罐，是内蒙古完工、札赉诺尔、嘎仙洞石室、南杨家营子、伊敏东台、孟根楚鲁墓地和吉林榆树老河深墓地最具代表性的陶器，它们大多被用作炊具，器表常常残留烟迹。这些两汉时代的墓葬遗存，经过多年来的探索和论证，现已基本得出共识，确定它们为汉代鲜卑族文化遗存。反映出墓主人是来自北边的游牧民族。

忻州定襄七岩山的西晋《登高碑》也记载：“鲜卑口须鞬泥，口口大檀口口之曾孙也。率口口万四千家，以先众夷，屈口内附为官奴。”文献记载与考古发现的遗迹遗物对照，正相吻合，证实了北方游牧民族不断进入并代的历史，同时说明北朝文化是汉代北方多民族文化的继续和发展。

众所周知，魏晋南北朝 300 余年，全国政治格局经历了一个由统一走向分裂，又由分裂走向统一的过程。开始和完成这个历史过程的主体力量，都是聚集于今山西的北方少数民族。如最初打破西晋统一局面者，是避居吕梁山区的匈奴酋帅刘渊。公元 304 年，刘渊在左国城（今吕梁方山县）率领内附匈奴登基称王，建立匈奴汉国，后改成赵国（史称前赵），攻城略地，掀开了“五胡十六国”（304-439）分裂战争的序幕。

130 余年后，结束这场漫长痛苦分裂的，是定都山西的北方少数民族——鲜卑拓跋部。东汉魏晋时期，北方匈奴衰落，乌桓鲜卑崛起，特别是鲜卑拓跋部，几经磨难起落，进取不止。386 年，拓跋珪 16 岁时，恢复代国，不久又改国号为大魏，史称北魏或后魏。到 398 年，迁都平城（今大同）。至太武帝拓跋焘时，经过几代人努力，先后败后燕、攻大夏、克北燕、灭北凉、降后仇池诸国，最终统一了黄河流域，结束了“五胡十六国”时期，停止了分裂带给北方的浩劫，开创了北朝社会经济的崭新局面，历史正式进入“南北朝时期”。

北朝时期，山西有两个城市非常重要，一个是北朝前期的平城，一个是后期的晋阳，两个城市一前一后，在北朝发挥了重要的作用。平城位于今山西北部，是山西最北的城市，直接与游牧区相连，自古为军事重地。汉代，是匈奴经常出没之地。汉高祖刘邦在这里发生过“白登之围”的故事。北魏定都平城以来，以此为大本营，扩大京畿范围，迁来许多降民，平城人口不断增加，最长达 150 万，成为黄河流域最大城市。并相继推出三长制、均田制等稳定社会、促进农业、发展经济的政策，摆脱了汉魏以来社会经济不断下行的惯性，使得北方得以休养生息，再次回归到发展轨道。另外通过认同汉族官制礼俗，推动了民族融合，为迁都和北魏孝文帝深度汉化做好准备。

晋阳位于山西中部，军事意义最为重要，从北魏后期起，晋阳成为北方最重要城市。不仅是中原北大门，而且是控制北方的战略要地。北魏后期起，这种作用特别明显，尔朱荣、高欢，

都是依靠掌控并州精骑和晋阳而控制朝廷、争夺天下的。

平城、晋阳的重要性在考古资料中也有充分反映，近数十年来，随着配合基本建设，山西考古工作者在平城遗址和晋阳遗址范围内，发现许多重要遗址和墓葬，出土数以千计的器物，具有浓厚的民族特色。如平城附近发现了方形和圆形毡帐模型、煮饭的铜釜和壁画狩猎图等，均可以反映北方游牧民族逐渐汉化的演变过程。另在太武帝时期墓葬壁画内，醒目地绘着毡帐星布、牛车马群、席地而坐、宰羊饮酒的宴饮场面，反映的生活场面是典型的游牧民族生活。而在文成帝时期的墓葬壁画中，除保留驱狗放马、弯弓射箭、集体狩猎的游牧生活场景外，开始出现养殖耕牛，从事农业生产的画面。而到北魏孝文帝时期，墓葬出土物中，反应农业生产的器物、画面数量日益上升，以往的集体狩猎等场面逐渐减少。两种生产形式上下浮沉的情况，反映出两种生产方式的渗透融合及其农业生产逐渐为主的趋势。

在晋阳城遗址及其周围，同样能看到当时民族汇聚和东西交流的遗存。如晋阳遗址附近发现的北齐东安王娄睿墓即是一例，娄睿出自鲜卑，本姓匹娄，改姓后简称娄。寿阳出土的顺阳王庠狄回洛墓、太原出土的北齐大将军贺拔昌墓，其墓主都是来自鲜卑集团。斛律金父亲《斛律那瓌墓碑》的发现，证明太原地区，还活动着一些高车的部落。即使太原出土的北齐武安王徐显秀墓，其壁画和出土陶俑，相貌服饰，均有差异，显然来源于不同民族，反映出国家统一和民族融合的曲折与历史趋势。

北朝物质遗存方方面面，类别上讲，有遗址、石窟、墓葬以及形形色色的出土器物等，涉及北朝的文化、政治、军事、经济、科技和艺术诸领域，从这些物质遗存的时代变化可以清楚看到北朝文明的发展主线以及特点。

就出土遗存来看，北朝前期的服饰、器用、毡帐、车具等衣、食、住、行遗存具有浓郁的游牧民族色彩，随着时间推移，器物中的草原文化色彩日渐淡化，一种吸收了草原文化的新的汉文化最终走向主导地位。

北朝文明的发展历程实际上也是黄河流域几个世纪的历程，其中最突出的地区，应当就是山西及其周围地区。国学大师陈寅恪认为，“隋唐之制度虽极广博纷复，然究析其因素，不出三源：一曰（北）魏、（北）齐，二曰梁、陈，三曰（西）魏、周。所谓（北）魏、（北）齐之源者，凡江左承袭汉、魏、西晋之礼乐政刑典章文物，自东晋至南齐其间所发展变迁，而为北魏孝文帝及其子孙摹仿采用，传至北齐成一大结集者是也”。^[5]制度如此，文化也是如此。谈到北魏或北齐，首先需要注意山西出土资料，而山西考古出土资料，系统展示了北魏至隋唐的文化演进。

北朝考古资料，携带着北朝社会多方面的信息。这些器物，单独欣赏，可见当时的形制特点、时代水平、生活方式、工艺美术、制作技术等，集合起来观察，则可见时代发展每一阶段体现在物质遗存的特点，而将分散的器物放入长达数百年的历史长河，则可见每一类器物的源流演变与整体文化的发展脉络。

另外需要指出，山西在北朝与丝绸之路密切相关，甚至是一大历史亮点。

山西与丝路联系由来已久，清代末期，灵石县境内曾出土 16 枚罗马古钱币，由钱币文字

可知，这是罗马皇帝梯拜流斯至安敦皇帝时代（14—143）所铸，据研究者分析，应是胡商（外国商人）入华携带进来的。在平朔汉墓和广灵汉墓中，都出现胡人俑（图1）。然山西与丝绸之路保持最密切关系的时期，莫过于北朝。北朝山西与丝绸之路的关系，领先于全国其他地区，对全国乃至隋唐都有极大影响。

谈到丝绸之路，需要从平城说起，北魏定都平城近百年，平城成为该时期唯一的丝绸之路东端。什么是丝绸之路东端，也就是说，什么是丝绸之路东端的标志，这不是今人或学者讨论决定的，而是由古代社会与丝绸之路的关系决定的，这个答案，古代史学家早有定论并且记录在史。翻阅《汉书·西域传》、《后汉·西域传》和《晋书·西域传》，分别记载了西域诸国到达中原目的地（东端）的距离，《汉书》记载诸国距中原的距离，都是以长安为目的地；《后汉书》和《晋书》记载西域诸国距中原的距离，均以洛阳为目的地；由此可见史家早已把长安洛阳作为丝绸之路东端。时间进入北朝，翻阅《魏书·西域传》和《北史·西域传》，记述西域诸国，都是记载距离代（平城）多少里，如洛那国（今中亚费尔干纳盆地，位于今乌兹别克斯坦、塔吉克斯坦和吉尔吉斯斯坦三国交界处），“去代一万四千四百五十里”；粟特国（今乌兹别克共和国），“去代一万六千里”；波斯国（今伊朗）“去代二万四千二百二十八里”；大秦国（古代罗马帝国），“去代三万九千四百里”。这里没有提到长安和洛阳，可见在古代史家心目中，北魏王朝所在的平城才是丝绸之路的东端。《魏书·西域传》记载的各国概况以及与平城的距离，就是胡商和中外使节无数次奔波测量的结晶。这些资料的积累，对增进各国相互了解，推动商贸，起到至关重要的作用。

平城与西域建立关系，时在太武帝拓跋焘登基之后，攻灭北凉，其势力扩展到西域，吸引中亚人涌向平城。北魏文成帝始，平城成为丝路东端最重要城市，中西交通和交流登上一个新的阶段。丝绸之路的具体路线则是，进入新疆，穿过甘肃河西走廊和宁夏、陕北，渡过黄河，登陆山西晋河曲保德偏关诸县或有内蒙君子渡登入托克托县，这些地区，北魏均属京畿地区。

在平城遗址和晋阳城遗址及其周围，至今遗存着大量有关丝路或者西方文明的遗迹和遗物，最著名的当属云冈石窟，是佛教通过丝绸之路直通平城的最大物证，中西因素相互结合，



图1 广灵汉墓出土胡俑



图2 新出土四狮环立石灯

气势恢宏，独一无二。在平城遗址内，还出土许多外来器物，如鎏金高脚酒杯、仿波斯银盘、琉璃碗、银质耳杯、镶宝石金戒指、波斯银币，外来造型的四狮环立石灯（图2）、各种中亚伎乐俑和牵骆驼的俑、丝绸之路东传乐器等^[6]，充分显示出丝绸之路与平城的重要关系。这些器物，件件都与丝绸之路有直接关系，如在大同市博物馆展出的四狮环立石灯，其狮子造型，在印度桑奇塔附属建筑中就有类似原形，刚出土，我们就议论，此物可作为平城的logo（徽标）。另在新发现的北魏文成帝太安四年解兴石堂壁画中，居然发现箜篌演奏图，它的意义在于，这是北魏考古中发现最早的丝路器物东传的证据。根据以往的考古发现，结合云冈建造时间，前两年我们认为丝路文化被平城较广泛接受的时期当是文成帝时期，所举例证，都是文成帝和平年间的^[7]，现在看来，还可以提前到文成帝太安时期。环视黄河流域，在此时期，没有哪个城市遗址出土过如此丰富的外来器物。可以说，平城开创了丝绸之路

的新时代，特点是，汉代的丝绸之路主要与官方发生关系，而平城以后的丝绸之路，不仅把中断多年的丝绸之路再度恢复，而且来往的深度、广度与长度上都百倍地超越了两汉，深入到民间和社会诸阶层，延续到唐五代之后。

东魏北齐时期，晋阳是北方军政中心，“齐氏别都”，“霸业所在，王命是基”，胡商辐辏，商贸发达，自然成为丝路东端之一，留下许多胡人活动的记录与遗物。

据碑刻墓志资料记载，北朝以降，晋阳定居着许多粟特人，见于墓志的粟特人就有翟娑摩诃、翟突娑父子、安吐根、翟楷、虞弘及其父亲等，其中最具有代表性的是虞弘。

胡商是丝绸之路的主要过客，其踪迹可由墓葬壁画和出土骆驼胡商俑反映出来，如太原北齐东安王娄睿墓是一个壁画墓，在墓道壁画中，就有胡商驼队图，绘四人五驼组成的一个商队，满载货物。为首一人深目高鼻，似大食人形象，右手牵着驼缰。右后又有一驼，驮着装满货物的大囊袋。两驼间，一人高大修长，浓眉深眼，似为波斯人。手牵一头驮着货囊的骆驼。两驼右侧还有二人二驼，相随前进^[8]。在晋阳北齐墓和隋墓中，常见一种陶质载货骆驼模型，如张肃俗墓、娄睿墓和徐显秀墓，最生动者是隋代斛律彻墓出土两件载货载人骆驼

模型，一人坐在骆驼背上，手拿一块胡饼，边走边吃^[9]，反映了胡商在丝绸之路上的艰苦生活。

除粟特人外，并州还有许多柔然人、高车人与突厥人。柔然衰亡前后，许多柔然人与高车人迁徙到并州北部。在出土文物中，我们还能看到突厥（或柔然）人的形象，太原北齐贺拔昌墓出土的一件骑马陶质突厥人物俑最有特色，健壮的骏马背上，坐着一位游牧民族骑士，身体肥胖，头梳长发，十几条辫子留在背后，穿一件圆领窄袖宽肥红袍，脚踩马蹬。豪情满怀，一手牵着缰绳，一手举向嘴边打着口哨^[10]。类似突厥人形象，在西安北周史君墓、安伽墓、太原隋代虞弘墓出土石葬具雕刻图案中多次出现。

“粟特人”在山西的遗存很多，大致归纳为三个方面，一是带来了许多西方生产的器物，这些器物可以粗分为5类，如金银铜器、石刻绘画、陶瓷器、玻璃器和珠宝。

二是引进玻璃器制造技术和葡萄种植技术，典型例子如《魏书·西域传·大月氏国传》记载的“世祖时，其国人商贩京师，自云能铸石为五色琉璃，于是采矿山中，于京师铸之。既成，光泽乃美于西方来者。乃诏为行殿，容百余人，光色映彻。观者见之，莫不惊骇，以为神明所作。至此中国琉璃遂贱，人不复珍之”。这条史料很珍贵，不但记载了大月氏人在平城经商之事，还记载了他们把大月氏生产玻璃工艺与技术传到中原，中原从北魏起就有了自己的玻璃生产作坊，开始成批生产，市场上很多，致使此后“中国琉璃遂贱，人不复珍之”。

近年来，平城本地生产的玻璃器物，在墓葬中也有出土，如2002年冬季，大同北魏墓葬中出土了一个玻璃壶，形制与北魏墓葬中随葬的陶壶接近，可视为本地生产玻璃器的物证（图3）。

葡萄种植技术也在这时期传入民间，从北魏到隋代。一直有葡萄或葡萄酒的记载，特别是北齐时，葡萄的种植已很普遍。北齐贾思勰所著《齐民要术》中就专门谈到了葡萄的种植法、摘取法与保存法。

三是传入丝路艺术，最著名的是乐舞，如在云冈石窟，诸窟雕刻着西方传来的琵琶、箜篌、箏篥等数十种乐器，多达500余件。云冈石窟12窟因为乐器多，被称为“音乐窟”或“佛籁洞”。这些丝路传来的乐器，在北魏墓葬绘画中也是屡见不鲜，甚至多过传统乐器。此外在云冈石窟中还有造型独特的舞蹈形象，北朝唐代流行的胡腾舞与胡旋舞，在墓葬壁画器物中经常出现，成为北朝文化的重要内容。

山西北朝文明的源头有两个，一个是传统的汉族文明，秦汉以来，汉族文明已经在这里扎根繁衍。特别是北魏太武帝攻占河西，将大批文化



图3 北魏墓葬出土玻璃壶

人迁徙到平城，使山西地区的汉文化教育和环境气氛优于其他地区。另一个是游牧文明，两种文明在这里汇聚碰撞，游牧文明与汉族文明融合，孕育了新的更加富有生机的北朝文明。还有一个外来文明，算不得是源头，但是对北朝文明的形成，也有多方面贡献。

民族融合的道路漫长曲折，有流血也有收获，最大收获就是各民族文化互相碰撞与吸收，给传统汉族文化注入新鲜活力，引导北方生机盎然，经济发展。在北朝文明中，我们注意到，统一和多民族成为其中最重要的两个元素，进入中原的游牧民族甚至远来的西域诸国人全部自称属于华夏民族，最终融入汉文化中。统一已由汉族的观念升华为各族的共识与政治目标。这种新历史观，是隋唐统一的精神基础，追溯它的来源，与拓跋部定都平城、统一北方密切相关。可以说，没有北朝，便不会有一个多民族的开放统一的隋唐，也不会出现盛唐。

参考文献：

- [1] (北齐)魏收. 魏书(卷95) [M]. 中华书局, 1974.
- [2] 谭其骧. 山西在国史上的地位 [J]. 晋阳学刊. 1981, (2).
- [3] 平朔考古队. 平朔地区十年考古综述 [A]. 山西考古学会论文集(二) [C]. 山西人民出版社, 1994.
- [4] 王克林, 宁立新, 孙春林, 胡生. 山西省右玉县善家堡墓地 [J], 文物季刊, 1992, (4).
- [5] 陈寅恪. 隋唐制度渊源略论稿·叙论 [M]. 中华书局, 1963.
- [6] 张庆捷. 民族汇聚与文明互动——北朝社会的考古学考察 [M]. 商务印书馆, 2010.
- [7] 张庆捷, 刘俊喜. 丝绸之路与北魏平城胡人壁画 [A]. 庆祝宿白先生九十华诞文集 [M]. 科学出版社. 2012.
- [8] 山西省考古研究所, 太原市文物管理委员会. 太原市北齐娄靓墓发掘简报 [J]. 文物, 1983, (10).
- [9] 山西省考古研究所, 太原市文物管理委员会. 太原隋斛律徽墓清理简报 [J]. 文物, 1992, (10).
- [10] 太原市文物考古研究所. 太原北齐贺拔昌墓 [J]. 文物, 2003, (3).

[作者：山西省北朝研究中心主任、文博研究馆员]

云冈石窟中的丝路文化与“一带一路”精神

安大钧

史籍记载，佛教传入中国内地的时间是在汉明帝时期（公元 57 年至 75 年），真正兴盛于南北朝时期，第一个高潮则出现于北魏太武帝再次开通西域之后的北魏文成帝时期（公元 452 年至 465 年）和献文帝、孝文帝时期（公元 466 年至 499 年），其标志性事件，一是文成帝、献文帝和孝文帝，在集中全国财力和集聚全国高僧大德、能工伎巧开凿云冈石窟，同时还在首都平城营造了五级大寺、永宁寺等庙宇。二是佛像雕刻、雕塑，文成帝均“令如帝身”，高僧倡导“拜帝即拜佛”的佛教与政治的结合；三是一系列国家佛教制度的建立，如僧官制度、寺院经济制度、邑社制度和僧人管理制度。北魏平城时代除太武帝在崔浩的蛊惑怂恿下有过几年的灭佛行为外，从开国皇帝道武帝到明元帝、文成帝、献文帝和孝文帝都是儒、道、释三学并重，从而奠定了中华文明的“三大支柱”的根基。

公元五世纪 30 年代，北魏太武帝拓跋焘，亲自率兵自平城西征，先后攻陷了统万城、平凉、姑臧，统一了中国北方，打通了西域。在此期间，先是派遣王恩生、许纲等出使西域，因柔然敕连可汗阻拦而失败，至太延三年（437），拓跋焘“又遣散骑侍郎董琬、高明等多赉锦帛，出鄯善，招抚九国，厚赐之”。董琬等一行“北行至乌孙国”，乌孙王派向导、译员送董琬等到达破洛那国，送高明等到者舌国。董琬一行回到平城，随同而来的有包括乌孙、破洛那、者舌等在内的西域十六国的使者。从此北魏与西域之间开始互通使节。太平真君六年（445）北魏使者韩羊皮远抵波斯。波斯之名，始见于《魏书》，是北魏西使最远的国家。董琬等出使西域后，西域诸国“自后相继而来，不间于岁，国使亦数十辈矣”。董琬等出使西域是继西汉张骞、东汉班超之后的又一次国家对外交流活动，也是下启隋唐丝绸之路的重要历史事件。自董琬等出使西域，至孝文帝太和十八年（494）迁都洛阳近 60 年，平城成为丝路起点城市，所以《魏书·西域传》记载至西域各国的路程皆以代（即平城）为坐标。如乌孙国“去代一万八百里”，洛那国“去代万四千四百五十里”，粟特国“去代一万六千里”，波斯国“去代二万四千二百二十八里”，大月氏“去代一万四千五百里”，安息国“去代二万一千五百里”等等。

大同是勿容置疑的公元五世纪上承两汉下启隋唐的丝路起点，有正史文字记载为证，有大同、内蒙、宁夏馆藏的北魏平城时代的西域文物波斯银币、银盘、玻璃器、琉璃建筑构件等为证，有大地上的丝路文化遗产为证，其中云冈石窟及其周边众多北魏小石窟就是最有力的历史遗存证据。学贯中西、经多识广、精于建筑、通于美术的梁思成、林徽因、刘敦桢在《云冈石窟中的北魏建筑》一文中曾指出：“近人中，最早得见石窟，并且认识其在艺术史方面的

价值和地位、发表文章、记载其雕饰形状、考据其兴造年代的，当推日人伊东和新会陈援庵先生，此后专家作有系统的调查和详细摄影的，有法人沙畹 (Chavannes)，日人关野贞、小野诸人，各人的论著均以这时期因佛教的传布，中国艺术固有的血脉中，忽然渗杂旺而有力的外来影响，为可重视。且西域所传入的影响，其根苗可远推至希腊古典的渊源，中间经过复杂的途径，迤邐波斯，蔓延印度，更推迁至西域诸族，又由南北两路犍陀罗及西藏以达中国。这种不同文化的交流濡染，为历史上最有趣的现象，而云冈石刻便是这种现象极明晰的实证之一种，自然也就是近代治史者所最珍视的材料了。”

云冈石窟最重要的历史文化价值，就是彰显了中华民族包容开放的理念、美己之美的文化自信、美人之美的博大胸怀、美美与共的融汇能力和天下大同的崇高追求。

云冈石窟展现了中华民族包容开放的传统理念。云冈石窟本身就是佛教石窟，是印度和中亚的信仰经由丝绸之路传入中国的产物。北魏统治者对佛教文化吸纳的一系列国家行为，本身就彰显了中华民族包容开放的传统理念。

云冈石窟展现了美己之美的文化自信。从拓跋鲜卑族的角度讲，昙曜五窟的佛祖形象就体现了拓跋鲜卑统治者高大雄伟的身躯和大气凛然的旷野之气。从中华民族的角度讲，作为雄伟的佛教建筑，绝大部分都传承了秦汉两朝的建筑式样。对此，梁思成、林徽因、刘敦桢在《云冈石窟中的北魏建筑》一文中作了如下分析：“云冈石窟所表现的建筑式样，大部为中国固有的方式，并未受外来多少影响，不但如此，且使外来物同化于中国，塔即其例。印度窠堵坡方式，本大异于中国本来所有的建筑，及来到中国，当时仅在楼阁顶上，占一象征及装饰的部分，成为塔刹。至于希腊古典柱头如 *gonid order* 等虽然偶见，其实只成装饰上偶然变化的点缀，并无影响可说。惟有印度的圆拱（外周作宝珠形的），还比较的重要，但亦止是建筑部分的形式而已。”

云冈石窟展现了中华民族美人之美的博大胸怀。云冈石窟的窟形、展示的佛教教义内容，特别是众多的纹饰即有南亚、中亚的，也有西亚、欧洲的。正如梁思成、林徽因、刘敦桢在《云冈石窟中的北魏建筑》一文中所说：“云冈雕刻中，‘非中国’的表现甚多；或显明承袭希腊古典宗脉；或繁富地掺杂印度佛教艺术影响”；“装饰花纹在云冈所见，中外杂陈，但是外来者，数量超过原有者甚多。观察后代中国所熟见的装饰花纹，则此种外来的影响势力范围极广。殷周秦汉金石上的花纹，始终不能与之抗衡。”这都体现了中华民族美人之美的宽广博大的胸怀气度。

云冈石窟展现了中华民族美美与共的融汇能力。在云冈音乐舞蹈窟中，既有中国的传统乐器和舞伎、飞天，也有南亚、中亚的，形成了中西舞者共聚一堂、中西乐器共奏一曲的壮观和谐场面。在窟前附属建筑中基本采用了中国回廊式，但同时，又采用了欧洲希腊式、西亚波斯式、印度元宝式等柱头。对中西建筑都了然于胸的梁思成、林徽因和刘敦桢先生在《云冈石窟中的北魏建筑》一文中分析说：“云冈石窟乃西域印度佛教艺术大规模侵入中国的实证。但观其结果，在建筑上并未动摇中国基本结构。在雕刻上只强烈地触动了中国雕刻艺术的新创造，——其精神、气魄、格调，根本保持着中国固有的。而最后却在装饰花纹上，输给中

国以大量的新题材、新变化、新刻法，散布流传直至今日，的确是个值得注意的现象。”

《推动共建丝绸之路经济带和 21 世纪海上丝绸之路的愿景与行动》明确提出了“和平合作、开放包容、互学互鉴、互利共赢”的丝绸之路精神和“坚持和谐包容。倡导文明宽容，尊重各国发展道路和模式的选择，加强不同文明之间的对话，求同存异、兼容并蓄、和平共处、共生共荣”的原则，还提出了“以政策沟通、设施联通、贸易畅通、资金融通、民心相通为主要内容”的合作重点，并强调了“民意相通是一带一路建设的社会根基。”

党的十八大以来，中共中央总书记、国家主席习近平一再强调，我国外交的基本方针，就是坚持以邻为善、以邻为伴，坚持睦邻、安邻、富邻，突出体现亲、诚、惠、容的理念。他还强调，国与国之间，要从利益共同体、责任共同体，“迈向命运共同体”。2015 年 3 月 28 日，他在博鳌亚洲论坛 2015 年年会上的主旨演讲中又特别强调了迈向命运共同体，应该做到“四个必须坚持”：“必须坚持各国相互尊重、平等相待”，“必须坚持合作共赢、共同发展”，“必须坚持实现共同、综合、合作、可持续的安全”，“必须坚持不同文明兼容并蓄、交流互鉴”。他还明确指出，“一带一路建设秉持共商、共建、共享原则，不是封闭的，而是开放包容的；不是中国一家的独奏，而是沿线国家的合唱。”习近平主席这一系列重要讲话精神，是对全世界的庄严宣告，是对我国外交基本方针、基本原则的明确阐释，是《推动共建丝绸之路经济带和 21 世纪海上丝绸之路的愿景与行动》的理论基础，也是对历史上的丝绸之路文化的高度升华。

综上所述，我们可以看到，云冈石窟丝绸之路文化与一带一路精神是高度契合的。云冈丝绸之路文化是“一带一路”精神的历史诠释；“一带一路”精神也是云冈丝绸之路文化的当代升华。我们完全可以说，云冈石窟是丝绸之路文化集中展示之地、内涵诠释之地，同时也是一带一路精神的研究基地、教育阵地。利用好这个基地，不仅可以促进文化旅游产业的发展，而且可以让世人进一步认识到丝绸之路文化不是“朝贡文化”，“一带一路”建设根本不是“马歇尔计划”。

“一带一路”是经贸之路，外交之路，也是文化交流之路；我们要重视它的经济意义、外交意义，更要重视它的文化意义。“民意相通是一带一路建设的社会根基。”如果我们把云冈石窟本体再加上它窟顶北魏寺院遗址和窟前出土文物及其周边北魏小石窟共同组成丝绸之路文化博物馆，并以此为研究基地，举办丝路文化国际论坛，出版丝路文化刊物，开展丝路文化摄影大赛，那么，不是可以促进世人对一带一路精神的认同和沿线国家的民意相通吗？

[作者：大同市人大常委会原主任、中国古都学会副会长]

“云冈模式”中的犍陀罗身影

王 恒

1991年，中国文物出版社和日本平凡社联合出版的《中国石窟·云冈石窟·一》发表了宿白的大型论文《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》，文章广引博论地阐述了云冈石窟的发生、发展及其对中国石窟艺术的深远影响，从而首次提出“云冈模式”的概念。这一划时代的石窟寺研究成果基于丰富的文献记载和精到的对比分析，其中所涉西方佛教及其艺术的输入内容比重不小。无独有偶，早在20世纪初至三四十年代，即有西方学者根据云冈艺术的表现，提出云冈受到西方佛教艺术影响的观点，并着重了其与犍陀罗艺术的某种联系^①。其中较为突出的是日本学者的研究成果。1954年出版的水野、长广《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》第十二卷的序章，即为《云冈雕刻的西方样式》；之后，长广敏雄于1965年出版《云冈与龙门》^②一书再次发表同名文章，内容涉及云冈与犍陀罗艺术的关系问题。此外，笔者于1999年发表专题研究文章《从犍陀罗到云冈》^③，阐述了云冈部分雕刻内容中所吸收的犍陀罗艺术成分及其所表现的创新因素。随着对云冈艺术的不断深入了解，特别是对其与犍陀罗艺术在表现形式上“似曾相识”的内容，做一专题性的梳理。以利于对云冈艺术渊源多样化的进一步认识。

—

佛教及其艺术传至平城的历史研究成果表明，云冈艺术来自于西方，云冈的建造及其艺术形式表现具有历史的必然。在宿白的研究中，谈到早期“云冈模式”形成时，分别引用《法显传》、《魏书》、《周书》、《北史》、《出三藏记集》、《太平御览》、《梁书》、《艺文类聚》等大量历史文献，证得西域诸国在北魏国家形成前的较长时间内，即具有发达的佛教意识形态；并以《北史·西域传序》的叙述，证得北魏国家与西域诸国的往还之盛况：

太延中（435～440），魏德益以远闻，西域龟兹、疏勒、乌孙、悦般、渴盘陀、鄯善、焉耆、车师、粟特诸国王始遣使来献。……于是，始遣行人王恩生、许刚等西使。……又遣散骑侍郎董琬、高明等多赍锦帛，出鄯善、招抚九国，厚赐之。初，琬等受招，使道之国可往赴之。琬过九国，北行至乌孙国。其王得魏赐，拜受甚悦，谓琬等曰：传闻破落那、者舌皆思魏德，欲称臣致贡。……琬于是自向破落那，遣明使者舌。……已而，琬、明东还，乌孙、破落那之属遣使与琬俱来贡献者十有六国。自后相继而来，不间于岁，国使亦数十辈矣。

在日本学者的叙述中，以公元4世纪汉地与西域及至中亚各地往来的文献记载为据，阐述了西域和中亚各地佛教及其艺术在这些来往中对汉地的影响。其主要文献根据是《魏书·释老志》的两条记载，一是“太延（435～440）中，凉州平，徙其国人于京邑，沙门佛事皆俱东，象教弥增矣。”二是“太安初（455），有师子国（今斯里兰卡）胡沙门邪奢遗多，浮陀难提等五人，奉佛像三，到京师。”前者不仅说明了以凉州为中心的河西区域，很长时间以来一直是佛教盛行的地方，还说明了公元5世纪北魏的战争扩充，使佛教及其艺术向东转移的事实。

《云冈雕刻的西方样式》：

凉州位于北魏版图的西北方，是为今天甘肃省的西北地区。《魏书》记载：“凉州自张轨（约公元300年）后，世信佛教”。由此可见，从4世纪上半叶以来，佛教已经在那里流传。著名高僧法显曾于公元399年离开长安西去，在他的旅行记载中讲到，当他到达北凉的张掖时，张掖王段业给予其热烈的欢迎。并谈到沮渠蒙逊迎接来自于鄯善的罽宾僧人昙无讖居住北凉，而成为当时佛教的重要人物。与此同时北魏太武帝欲邀请昙无讖到京城，而受到沮渠蒙逊的阻拦。由此可见佛教在北凉的繁荣状况。

佛教在凉州繁荣的原因之一是其“与中亚的许多地区有着密切的政治经济联系。如在文成帝初期及其以前的较长时间里，很多粟特（Soghd）或来自撒马尔罕（Samarkand）地区的商人在凉州从事贸易活动”。

《云冈雕刻的西方样式》：

当法显于公元401年西行经过这些地区时，有多达4千余名和尚在鄯善和焉耆修习小乘。……。

中国的交流使者证实了于阗和疏勒两地佛教的繁荣。据说那里的国王带头参加佛教大法会。在于阗，特别宣称拥有多达14所大型佛教寺院，和超过2万或3万修习大乘的僧人，与此同时，则是人们看到了各处房屋前建有的小型窄堵坡（stūpas）。……。

北魏强大的军事力量震慑了整个中亚地区。公元448年，悦般国王派遣使节向北魏请求出兵，以抵御蠕蠕国对其进行的東西两面攻击。此外，史书还记载了公元470年北魏军队帮助于阗抗击蠕蠕进犯的事实。

后者说明在“北魏强大的军事力量，也导致了多个西域国家经常性的遣使朝贡。”当然“这些使者均为佛教信徒，他们献给北魏皇帝的贡品不可避免地会包括佛教法物。”并特别指出大约在云冈营造业已开始后的公元465年，“疏勒国王通过来使向文成帝进贡一件释迦牟尼袈

袭。”佛教及其艺术进入北魏社会并成为意识形态的主流。由此得出以下结论：

《云冈雕刻的西方样式》：

从北魏与西域国家文化关系中不完全的证据中，人们不难发现，最可能影响云冈艺术家作品样式的，应是从印度和中亚各国甚至更远的西方进入北魏京城的佛教意识和法物。……不管怎样，那些传入京城的西方佛教作品，直接或间接地影响着云冈的雕刻是毫无疑问的。

对于北魏国家依仗强大的军事力量虏获战俘、财物，从而壮实国家的经济基础的史实，宿白的研究更加具体：一是根据《魏书》整理的自登国二年（387）至天兴元年（398），迁都平城之前拓跋珪的虏获；二是根据《魏书》、《北史》等整理的自天兴二年（399）至太和五年（481），定都平城后拓跋珪、拓跋嗣、拓跋焘、拓跋濬、拓跋弘、拓跋宏的虏获。两项统计结果表明，无论虏获的人口还是财物，数量实极其庞大的。仅后项《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》便有以下结论：

从建都平城之年，凡是被从北魏灭亡的各个政权区域内强制迁徙，或是从南北战场俘获的人口、财物，主要都集中到平城及其附近。集中的数字是庞大的。就人口而言，最保守的估计，也要在百万人以上；而被强制徙出的地点如山东六州、关中长安、河西凉州、东北和龙（即龙城）和东方的青齐，又都是当时该地区经济、文化最发达的地点。这几个地点合起来，甚至可以说是北中国当时的经济、文化发达地区的全部。迁移的同时，还特别注意对人才、伎巧的搜求。

……因此，这座近百年的北魏都城——平城及其附近，自道武帝以来，不仅是北中国的政治中心，而且也形成了北中国的文化中心。加上这里集聚的大量劳动人手和从北中国征调来的巨大财富，平城内外筑造了一批批规模宏伟的建置，就不是偶然的事了。在许多大规模的建置中，就劳动量之大和工期之长而言，应以幸存于今的云冈石窟，即《魏书》所记的武州山石窟寺称最。

以上研究成果说明，在以陆上丝绸之路为纽带的人类文化交流中，公元4到5世纪的融合达到了一个新的高点，其中蕴含的多元文化性又是这个高点最突出的部分，这就是包括犍陀罗佛教艺术在内的多种文化因素的相互传递。

二

普遍认为，受到包括犍陀罗艺术在内的西方艺术风格影响的主要是云冈石窟早期造像。《云冈雕刻的西方样式》和《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》，均对造像的巨

大和佛像服饰表现的西方性质作出重点描述。如前者文曰：

由于在中亚还没有发现像昙曜五窟这样的巨大造像，因而它们的范本一定是巴米扬的大像。而巴米扬两尊大佛中的 35 米高的佛像似乎年代要早些，所以可以为云冈造像的渊源提供线索。

与此同时，还以第 18 窟三尊大佛像衣纹特征、第 16 窟立佛像的波状缕发、第 19 窟东西两壁的立佛像和第 20 窟佛像衣纹等内容为例，来说明这些表现形式上与犍陀罗、秣菟罗等佛教艺术流派的接近。并在造像格局上指出了云冈早期造像与印度、阿富汗直至新疆地区以石质或白膏泥制作的塑像，在表现形式上的一致性。曰：

我们看到，昙曜五窟的开凿与中部窟群不同，既没有规划的分片布局，也没有分层凿龛。而是围绕佛、菩萨等造像展开的整体设计布局。这种以造像和相似题材重复出现的情形，使人联想到印度北部和阿富汗各个不同地区属于犍陀罗晚期的石质与白泥膏浮雕。在中国新疆塔里木沙漠中的拉瓦克和卡达里克的白泥膏塑像，表现了同样的样式，并且更加接近于云冈。

……

总之，在昙曜五窟的造像中，虽然没有早期犍陀罗样式的直接影响，但晚期犍陀罗、印度中部（笈多）和中亚相结合的佛教艺术影响非常明显。

后者文曰：

就（云冈）佛像的形制而言，在服饰方面，许多研究者都认为云冈第一期大像，既有中亚犍陀罗后期流行的衣着，如第 20 窟佛像刻出厚重衣纹的右袒或通肩服装，又有印度笈多时期秣菟罗地方流行的衣着，如第 19 窟西南隅罗睺罗实子因缘中的立佛和第 18 窟主像立佛刻出贴体衣纹的通肩或右袒服装。

三

对云冈洞窟的进一步考察表明，早期直至中期造像，所谓“西方样式”在被改造后实践于云冈的表现中，犍陀罗风格最为突出。其中不仅有形式表现，如上述研究成果所涉造像、衣纹等，亦有内容传承。笔者于 1999 年发表的《从犍陀罗到云冈》一文，在立足佛教石雕艺术东西方传承融合的基础上，对云冈石窟所表现的部分艺术形式试作探讨性的研究中，就佛教“三宝标”形象由印度早期艺术到犍陀罗再到云冈的继承和演变、云冈第 18 窟弟子像的安置形式与犍陀罗艺术宰堵坡人像安置的继承关系、云冈屋形龛的出现及其与希腊科林斯式浮



图 1a 第 7 窟西壁双龕间层塔



图 1b 第 7 窟后室窟门西侧塔柱

柱在装饰意义上的一致性和特点等方面作了对比性的研究。近年来，在继续就云冈与犍陀罗关系问题的考察中，发现了不少带有深刻宗教含义并与犍陀罗艺术有着千丝万缕联系的云冈艺术作品。

(一) 云冈洞窟口与犍陀罗门侧壁——护法理念的传承

在云冈第 1、2 窟，第 7、8 窟和第 9、10 窟三组双窟中，均出现了浮雕层塔作为门柱或壁面龕式装饰，而在层塔中各层间均雕刻了坐佛像或夜叉力士。在进一步的观察中发现，由于层塔位置的不同，所雕刻的人物性质具有严格的规范：凡居于洞窟内壁面的层塔，出现的为坐佛像（图 1a），而居于窟门或明窗两侧者，出现的则是夜叉力士（图 1b）。这一表现突出地表现在各双窟的首个洞窟，即第 1、2 窟的第 1 窟、第 7、8 窟的第 7 窟和第 9、10 窟的第 9 窟。这种出现在云冈最成熟并最繁荣时期的造型设计，既非云冈创造，亦非偶然，它是犍



图 2a 犍陀罗门侧壁



图 2b 犍陀罗护法图版



图 2c 第 9 窟明窗西侧塔柱

陀罗佛教艺术中护法思想的重要表现之一。在出土的犍陀罗艺术作品中，具有这一特性的雕刻残片屡见不鲜。在马歇儿所著《犍陀罗佛教艺术》^④中，至少将三幅这种形式的雕刻照片公布于众。马歇儿是将它们作为“门侧壁”来介绍的（图 2a）。有一幅犍陀罗图像的纵向层叠结构各层中两两相对的人物形象（图 2b），几乎与云冈第 7 窟和第 9 窟层塔各层两两相对的护法人物完全一样（图 2c）。显而易见，将护法形象安排在门或窗的两侧，用来表示对佛法庄严的维护，是从犍陀罗艺术时代到云冈艺术时代一直继承和被延续着的。而云冈石窟将这种题材运用于计划性非常强的双窟中，除了继承犍陀罗艺术表现的佛教意义外，还兼顾了维护皇权的政治意义。

（二）七佛像与弥勒排列的演化——犍陀罗的“平等”与云冈的创新

在笔者所撰《从犍陀罗到云冈》一文中，重点分析了七佛像和弥勒在犍陀罗与云冈在表现形式上的一致性，但对其由于社会宗教意识发生变化而使佛教特定内含发生些微调整条件下，使造像形式发生改变的事实未作探讨。

我们知道，在三世佛的造像中，既有三尊佛像的排列，亦有七佛像（过去六佛和现在佛）和弥勒（未来佛）的排列。其中七佛像和弥勒的排列，从犍陀罗到云冈发生了既有继承，又有创新的变化。在犍陀罗的浮雕构图中，往往不论多个塑造对象在宗教意义上的地位高低，均塑造的同样大小高低，如属早期犍陀罗艺术的一幅名曰“祇园布施浮雕”（图 3a）的石雕版中，虽说其中出现了既有顶上肉髻，又具头上圆光的佛陀，但并没有将其塑造的比其他供养者高大，而是将其形象塑造的与其他供养者同样高低，还穿着同样的服装。这种人物塑造方式，体现了欧洲文化特点，亦成为犍陀罗艺术构图结构的主要特征之一。自然地，当需要塑造在宗教上地位相当的七佛与弥勒时，这种艺术构图就恰如其分地成为犍陀罗最拿手的艺术表现方式了。于是我们看到了一幅幅由 8 个人物并排在一起的浮雕板（图 3b），他们由 7 位头顶肉髻的佛像和 1 位头顶宝冠的菩萨像组成。此种情形一直是犍陀罗艺术表现七佛和弥勒的重要方式。

在云冈，七佛与弥勒同样被视为重要的表现对象之一，当我们看到第 11 窟和第 13 窟中以犍陀罗式横向



图 3a 犍陀罗祇园布施

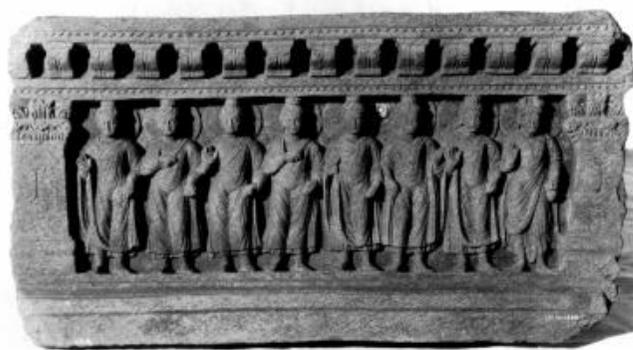


图 3b 犍陀罗浮雕板七佛和弥勒



图 3c 第 11 窟西壁和北壁的七佛与弥勒

排列的大型七佛形象时，却未在同一画面中见到头顶宝冠的弥勒菩萨像。但通过对洞窟整体布局进行进一步的观察后发现，这里的弥勒形象被以另外的形式表现出来：第 11 窟的七佛像并排出现在西壁的大型屋形龕下，而弥勒出现在与西壁七佛列像同等高度并紧邻的洞窟北壁西侧（由于壁面风化坍塌，仅见龕式造像痕迹）（图 3c）；第 13 窟的七佛像并排出现在南壁明窗与窟门间的通栏三顶瓦垄顶下，而弥勒被塑造为主像位于洞窟北壁，并占

据洞窟的大部分空间（图 4a. b）。云冈的这种继承犍陀罗表现形式而将弥勒重新安置的做法，不仅遵循了中国传统人物塑造中的“奇数”传统，亦表现了北魏云冈时期佛教弥勒信仰盛行的宗教特征。

（三）云冈供养天人龕——犍陀罗装饰的“残留”印记

大量的出土艺术品显示，犍陀罗艺术不仅继承了印度古典石雕艺术之精华，更将来自于古希腊的雕刻艺术实践于佛教艺术的创作之中。其中在卒堵坡崇拜时期制作的浮雕板的画面布局结构多显示了强烈的希腊式装饰意味，这就是以两侧科林斯浮柱作为整个画面结构的两边（图 5a）。在体现犍陀罗艺术风格的画面中，这种情形屡见不鲜。它们的表现特征主要有两点：

——以两侧科林斯浮柱装饰的佛教题材画面非常广泛。

——在装饰平行站立的人物时，这些人物中即使有佛陀的形象，也塑造的同样高低大小，同时，画面中的人物数量往往是偶数。

在云冈，虽然没有出现直接意义上的犍陀罗式作品，却出现了符合上述犍陀罗浮雕板画面布局特征的作品。这就是雕刻在第 7、8 双窟后室南壁明窗与窟门间的供养天人龕（图 5b）。此两个龕所装饰的人物均为双手合十胡跪式供养天人，除了因人物形象塑造身材比例协调、面貌清丽宜人而被称为“云冈六美人”的特点外，装饰它们的龕式也是云冈石窟独一无二的形式，其中以第 7 窟的画面最具代表性：

——整个龕式为横向长方形状，宽约 4.40 米，高约 1.80 米。是典型的犍陀罗式结构。

——龕式上方结构为一排中雕不同式样莲花的方形格，格下为波形帷幕。这些均与盂形



图 4a 第 13 窟主像弥勒



图 4b 第 13 窟南壁七佛

帷幕龕的龕楣雕刻相同，只是没有八字格。

——画面两侧雕刻了带两侧翻卷柱头的科林斯式浮雕柱体，只是该两侧柱体没有一直向下贯通全部画面，在就要到达底边时，被由两侧延续的忍冬纹所打断。同时，该两侧浮柱也没有像犍陀罗画面中科林斯浮柱那样有着滚圆的凸出形状，而是雕刻为较扁平的浮雕。显然，这只是犍陀罗画面两侧浮柱的残留形式。

——画面中装饰的人物数量为 6 个。这与犍陀罗画面的人物数量为偶数相同。

从画面雕刻中以上四个方面的表现看，它一方面继承了犍陀罗画面的基本特征（横向拉开式长方形画面、两侧科林斯浮柱、人物数量为偶数等），另一方面又将云冈已经大量使用的盂形帷幕形式，在将八字格去掉后加以运用，同时人物形象也是云冈早中期风格。所以我们可以将它视为多元表现形式的融合结果。说它是犍陀罗画面的残留形式，一是虽然出现了两侧科林斯浮柱，但在形状和长度上没有完全体现。二是在云冈以后的龕式雕刻中再没有出现类似的情形。有的只是以中国式屋形龕装饰的过去七佛画面，虽然画面依然是横向长方形状的犍陀罗式格局，但其装饰的人物数量已由八个（犍陀罗画面中的七佛又加上了未来弥勒菩萨）变为七个，由偶数变为奇数了。

（四）佛传故事画面表现——异曲同工的情节渲染

佛教艺术中所表现的故事画面，是广大民众阅读的佛经，在佛教传播中有着非常重要的作用。因而从印度早期佛教艺术开始的所有佛教艺术中，都出现了大量佛传、本生和佛教因



图 5a 犍陀罗主要龕式



图 5b 第 7 窟后室南壁供养天人龕

缘故事。在犍陀罗艺术中，上述内容所示最早出现佛陀形象的作品，就是名曰“给孤独长着祇园布施”的佛传故事画面。在之后出现的犍陀罗艺术作品中，更有大量佛经故事的表现，其人物塑造和画面布局均体现出特有的精神风貌。这些具有特质的艺术画面来到云冈后，虽然融入了大量中华民族审美文化内容，却依旧可以从部分画面中看到“似曾相识”的犍陀罗影响。现就云冈第 6 窟佛传故事中的部分内容与犍陀罗艺术中表达同样内容的画面，试做对比分析：

——诞生。云冈此浮雕图位于第 6 窟中心塔柱西面南侧（图 6a），虽然画面中的人物形象、衣服式样乃至无忧树的形象等，与犍陀罗画面有着风格上的明显不同，但画面中不同人物站立位置、摩耶夫人抬起右手臂抚撑树枝的体态，以及手握细妙帛尸迦衣迎接释迦诞生的帝释天等人物的塑造，均与犍陀罗画面（图 6b）具有布局上的一致性。

——灌顶。在云冈，位于第 6 窟中心塔柱西面北侧的灌顶图（图 7a）上方雕刻了缠绕的九条龙，于是曰“九龙灌顶”。这一佛传情节亦多出现在犍陀罗艺术中（图 7b），按照佛经述

说，由表示二龙王的人物为释迦太子分别灌下温、凉之水沐浴。再观云冈画面，虽然人物形象、数量，以及画面的疏密度等与犍陀罗的刻画具有明显的不同，但画面中的主要人物，即立于中央的小释迦太子和跪在两侧的“天帝释梵”，均与犍陀罗的画面完全一致。

——占相。云冈石窟反映这个片断的位置在第6窟中心塔柱北面下层佛龛西侧外面（图8a）。画面左侧是舒相坐于束帛座上，呈“梵志”形象的阿私陀，他双手将太子举于面前，正仰头观视太子。右侧跪于阿私陀面前，双手合十者，应是释迦太子父母，净饭王和摩耶夫人。云冈石窟将阿私陀塑造长发高束、留山羊胡的梵志形象，代表了深厚的阅历及其在年龄和智慧上具有不同于常人的风范。在一幅表现同样内容的犍陀罗图像中（图8b），尽管出现了画面布局的左右对调，人物衣着形象也呈现了典型的印度中亚人特点，但无论是释迦父母还是瘦骨嶙峋并留有胡须的梵志形象的坐姿、坐具及其相互位置安排，均与云冈造像具有明显的一致性。

——宫廷生活。云冈的这一画面出现在第6窟东壁（图9a）：坐在宫殿中的释迦太子看着饮酒作乐的众太子、伎女。在犍陀罗的画



图 6a 第 6 窟中心塔柱下层西面南侧腋下诞生



图 6b 犍陀罗腋下诞生图



图 7a 第 6 窟中心塔柱西面
下层北侧灌顶图



图 7b 犍陀罗灌顶图

面中（图 9b），由于众人均簇拥释迦，因而显得画面更加紧凑。尽管云冈的画面较犍陀罗布局舒朗，却对搂抱游戏、醉酒倒地等人物的刻画，其角度、姿态，显然来自犍陀罗。

——出游四门。云冈的画面同样位于第 6 窟，其中“出南门见病人”一幅具有代表性（图 10a）：画面左侧雕刻了瓦顶覆盖、中间开门并有阶梯栏楯的建筑，以此表示城门。画面右侧太子骑着马，在诸侍从的陪同下已出南门。前方一个面体皆显“臃肿”的人，右腿翘起放在左腿上，手执木棍，无力地坐于路边。释迦太子出南门，遇到了病人。画面除了以一座突出的中国建筑表示城门外，其他画面布局，人物位置等均与犍陀罗画面（图 10b）一致。

——出家。这是释迦成佛道路上具有“分水岭”意义的一个片段。在位于云冈第 6 窟南壁靠窟门口的这幅画面中（图 11a），众天神托举马蹄向门口走去。无疑，这种象征“出家”行为的创作理念，来自于犍陀罗。在一幅犍陀罗的高浮雕作品中，骑着马的释迦从浮雕板正面的方框中伸出头来（图 11b）。虽然云冈的表现不同于犍陀罗，但毫无疑问的是，二者均表现了释迦骑马“出家”



图 8a 第 6 窟中心塔柱下层北面占相



图 8b 犍陀罗占相



图 9a 第 6 窟东壁宫廷生活



图 9b 犍陀罗宫廷生活

的塑造理念。

——游行教化。这是云冈第6窟佛传故事中，表现最为隆重的一个内容。洞窟内上层东、西、南、北四壁除明窗位置外，共雕刻了高约3.50米的立佛像11尊（东、西、北壁各3尊，南壁明窗两侧各1尊）（图12a）。右旋花纹的头顶肉髻，下摆飞扬的袈衣博带，雕刻华丽的身光头光，两侧的胁侍菩萨及其众多簇拥四周的供养天人，特别是头顶上高浮雕立体状装饰



图 10a 第6窟东壁遇病人



图 10b 犍陀罗出游四门

美观颇具异域风貌的华盖，均是云冈石窟成熟时期最具代表性的作品，亦为云冈石窟表现“游行教化”最突出的精美的作品了。这种表现亦有犍陀罗艺术作品的影子。一幅以上中下三层叠加的佛陀游行教化图（图 12b），就以艺术渲染手法，塑造了以中央立佛像两侧胁侍菩萨及其周边僧众簇拥供养的宏大场面。



图 11a 第 6 窟南壁东侧逾城出家

与其相比较，出现了以下异同。1、犍陀罗造像大小相当。无论处于中央位置的佛菩萨像，还是簇拥于两侧的众供养像，体态大小几乎完全一致；云冈造像以宗教等级安排大小。佛像最高大，菩萨像次之，弟子像再次之，数量最多的各类护法供养像最小。2、云冈洞窟造像，以洞窟形制特征为条件，横向安排 11 组同样题材的图像；犍陀罗造像版以上、中、下三层安排三组同样题材的图像。3、无论云冈还是犍陀罗，两者均以一佛二菩萨为中心，两侧众多护法供养者簇拥的形式，表现佛陀“游行教化”的宗教意识。两种艺术在表现形式上的一致性在于此，亦成为云冈借鉴犍陀罗的主要部分。

通过以上各例云冈和犍陀罗



图 11b 犍陀罗出家图

间佛传故事图像的比较我们发现，两者的显著区别，也是最能代表两者民族特性的是画面中的建筑装饰形式。在犍陀罗，两侧的科林斯浮柱是其标志性的艺术特点；而云冈则是画面上方的瓦垄屋顶，或是表示城门的瓦顶门楼。

四

在 1992 ~ 1994 年 洞窟前的考古发掘中，于第 20 窟前露天大佛前发现了垒砌十分规整的“凸”字平台 及其中央无任何磨损的三道九层台阶（图 13a），并根据地层关系确定其为北魏至辽代时期的遗存。有研究者查阅中国古建筑信息，曰为“连三踏蹠”也。但与高大佛像及其周边环境空间相比较，眼前的古代“连三踏蹠”显得异常娇小玲珑，并且位于大佛像盘坐双腿前方较近的位置，这是提供给参拜者拾级而上的台阶吗？多年来，这一问题每每萦绕在笔者的思绪中。

2015 年 8 月初，“2015 跨文化亚洲佛教艺术工作会议”在云冈召开，会上有韩国首尔大学教授李柱亨在介绍犍陀罗艺术的研究成果时，展示了一幅似为红色岩石雕刻的犍陀罗式佛教艺术作品（图 13b）：画面上部中央正面雕刻了三道向上的阶梯，中央阶梯口雕刻佛陀立像，两侧阶梯口各立护法天王；三道阶梯的左右和下方布置表达佛陀“诞生”、“降魔”、“说法”、“涅



图 12a 第 6 窟东壁上层立佛像及两侧供养群



图 12b 犍陀罗游行教化图

槃”等四件大事的图像。显然，此石雕板所示内容为佛经故事“忉利天为母说法”。这是表现释迦牟尼佛上忉利天为母亲摩耶夫人说法后沿“三道宝阶”还下的故事，因而亦称“三道宝阶”。面对图像中央垂直向上的三道阶梯，笔者直接联想到云冈露天大佛前的三道台阶，其与犍陀罗艺术图像的“三道宝阶”布局十分相近。虽然犍陀罗浮雕板上的三道宝阶，是一个意义明确的图像表达。而露天大佛前的九层三道台阶，似为具有实物性的使用价值的台阶建筑之“连三踏踩”。但如上述，不仅露天大佛前的三道台阶娇小玲珑，且与古建筑记述之“四条垂带拢着三组踏踩石”之形制不同。三组踏踩石各自以高于两侧的垂带浮现于上，所谓“四条垂带”也只是以两条宽、两条窄的形式出现，成为三组踏石的基础承托。由此，笔者在不排除此为中国传统台阶建筑之“连三踏踩”的变化形式基础上，推测其是佛经故事“三道宝阶”的象征形式。理由是：1、露天大佛前的“连三踏踩”，是“三道宝阶”佛经故事的图像转化形式，这一转化形式与犍陀罗石雕图像“三道宝阶”具有借鉴作用。云冈石窟有将图像形式转化为具有象征意义实物形态的做法。如将佛教图像中的莲花雕刻于洞窟内外地面上（第9、10窟列柱外地面，第5-11窟内地面等）以象征莲花净土、将弥勒阁楼置于第3窟平台上以表达阁楼之于高处等等。2、露天大佛前的“连三踏踩”不具有实际使用价值。如上述，与高大佛像



图 13a 第 20 窟露天大佛及其前方的三道台阶



图 13b 第 20 窟台阶出土现场



图 13c 犍陀罗三道宝阶

及其周边环境空间相比较，露天大佛前的北魏“连三踏蹠”显得异常娇小玲珑，并且位于大佛像盘坐双腿前方较近的位置，不是具有实际使用价值的做法，结合其出土时“石花”犹在未有任何磨损之事实，应是一种具有象征意义的佛教思想表达。3、记述“三道宝阶”故事的《佛升切利天为母说法经》有“……四部大众歌呗赞叹，天作伎乐充塞虚空，散花烧香导从来下，阎浮提王波斯匿等，一切大众集在宝阶，稽首奉迎”的词语。大佛前置三道宝阶，当众多佛教信仰者聚集大佛前，于三道宝阶周围迎接佛陀，就创造了“一切大众集在宝阶，稽首奉迎”的现场氛围。

小结

作为世界上不多见的、多元文化汇聚的大型艺术作品，云冈石窟蕴藏了历史上东西方文化的最大规模碰撞交融，见证了不同文化间的相互理解和容纳。成为最具世界性意义的文化遗产。因此，犍陀罗与云冈两种佛教艺术关系问题的研究，是一个复杂的问题，需要反复探索和深入研究。除了历史背景中的社会发展变化、东西方文化艺术的相互借鉴融合等因素外，诸如“偶然性为必然性的发展开辟道路”与“和而不同”的哲学思考，偶然性的发生在历史发展中起到了怎样的作用？艺术表现的最终落脚点是如何在一个特定地域发生、发展？等等问题都需要以后人们的不间断探索，从而为开拓未来提供借鉴和帮助。

（本文插图来源：图 1a. b、图 2c、图 4a. b、图 5b、图 6a、图 7a、图 8a、图 9a、图 10a、图 11a、图 12a. b、图 13a. b 由张海雁、员新华、张旭云提供；图 2a 引自甘肃教育出版社 1989 年出版的马歇儿《犍陀罗佛教艺术》[王冀青译]；图 3a 引自奈良国立博物馆《奈良·丝绸之路博览会》图集；图 3b 引自文物出版社 1993 年出版的国家文物局教育处编《佛教石窟考古概要》；图 3c 为笔者自备照片；其余犍陀罗艺术图片引自日本株式会社二玄社 1988 年和 1990 年出版的栗田功编著《犍陀罗艺术 I · II》；图 13c 拷贝于李柱亨 ppt 课件）

注释：

① 水野长广《云冈雕刻的西方样式》曰：“关于云冈石窟中表现的西方样式，许多学者已注意到曾经在印度西北部广泛流传的犍陀罗样式的影响，这是被欧洲学者认可的观点。但松本文三郎和关野贞认为，除了犍陀罗的样式外，云冈的艺术也深受印度中部笈多样式的影响。而欧洲学者 5 近期的研究结论认为，在云冈所见到的西方样式并非简单地来自于犍陀罗和笈多两地，因此松本文三郎和关野贞的结论需要予以纠正。这一点对我们的认识具有很大的启发和帮助作用。”见《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》第十二卷。作者水野清一、长广敏雄，京都大学人文科学研究所报告，出版于 1954 年。

② 长广敏雄《云冈与龙门》，中央公论美术昭和三十九年（1965）出版发行。

③ 王恒《从犍陀罗到云冈》，1999 年《文物季刊》第 1 期。

④ 《犍陀罗佛教艺术》，原著：约翰·休伯特·马歇儿。马歇儿在担任印度考古局局长期间，亲自主持了印度河流域三大遗址（即哈拉帕遗址、摩亨佐达罗遗址、恒叉始罗遗址）的发掘工作。在此基础上，他于

1928年9月6日辞去印度考古局局长一职，专门研究三大遗址的发掘情况和文物艺术品，直到去世前。他撰写了大量的美术史考古方面的著作，其中《犍陀罗佛教艺术》一书1960年面世。1989年该书由兰州大学敦煌研究室的王冀青译成中文。甘肃教育出版社1989年出版。

⑤ 见《中国文物报》1994年1月16日《云冈窟前遗址发掘获重大成果》。

⑥ 此台阶经过多年的风雨剥蚀，已然风化严重了。

⑦ 这是一个表现释迦牟尼佛上忉利天为母亲摩耶夫人说法后沿“鬼神作三道宝阶”还下的故事，因而亦称“三道宝阶”。故事通过摩耶乳汁入释迦口，儿子为母说法，在宣传佛教思想的因果观的同时，颂扬了人间母子之情。先是母子确认和佛为母说法。《佛升忉利天为母说法经》曰：“佛在忉利天欢喜园中，……佛告文殊：‘汝诣母所道我在此，愿母暂屈礼敬三宝。’文殊即往宣白摩耶。（摩耶）闻已乳自流出，而作此言：‘若审我所生悉达多者，当令乳汁置至其口。’作此语已，两乳冲出犹白莲花，而便入于如来口中。时摩耶见已踊跃怡悦，如花开荣。……即语文殊：‘我从与佛为母子来，欢喜安乐未曾如今日也。’即与文殊俱趣佛所。世尊遥见母亲来，如须弥山鼓动之相，便以梵音而白母言：‘身所经处与苦乐俱，当修涅槃永离苦乐。’摩耶一心五体投地，专精正念结使消伏。佛为说法。……尔时世尊于忉利天，为众广说大有利益。至三月尽将欲还下。”接着，对释迦牟尼佛说法完毕即将由忉利天还下，经文作了细致的描述：“……时天帝释知佛当下，即便鬼神作三道宝阶，中央阎浮檀金，左用琉璃右用玛瑙。栏楯雕镂极为严丽。佛语摩耶：‘生死之法会必有离，我今应下还阎浮提，不久亦当入于涅槃。’摩耶垂泪说偈。尔时世尊与母辞别。下蹶宝阶梵天执盖，及四天王侍立左右。四部大众歌呗赞叹，天作伎乐充塞虚空，散花烧香导从来下，阎浮提王波斯匿等，一切大众集在宝阶，稽首奉迎。……”佛升忉利天为母说法故事，是释迦牟尼成就佛道后的一个重要片断。第38窟南壁窟门东侧所雕这个故事，表现的是整体情节中后半部分内容，亦即为母说法后“将欲还下”的情节。印度早期佛教艺术的代表建筑，巴尔胡特塔（建造于公元前2世纪）的栏楯的角柱、普通柱和贯石面上都雕刻了许多佛教人物和装饰纹样，其中就有这个内容，被称作“佛自忉利天下凡”。可见，这个故事是佛教艺术最早表现的内容之一。雕刻在云冈第38窟的“三道宝阶”，由于面积狭小，不可能按经文所讲，既有“中央阎浮檀金，左用琉璃右用玛瑙”而金碧辉煌的宝阶，又有“梵天执盖”，“四天王侍立”的热烈场面，但却对经文所述内容一一作了表述：空着的盂形龕，表示释迦已离开忉利天；中心人物（释迦）交脚于台阶上端，表示佛欲沿宝阶下；宝阶上方雕刻的人物，表示在场的诸天、伎乐、侍从的护卫、赞叹和颂扬。

[作者：云冈石窟研究院文博研究馆员]

北魏平城胡人的考古学观察

王雁卿

北魏平城时期胡风因素的研究，已有多位专家做过论证。王银田先生从丝绸之路输入的西方器物研究平城与萨珊波斯、中亚等地的关系交流^[1]。张庆捷先生著《民族汇聚与文明互动——北朝社会的考古学观察》一书，从北朝时期的胡商、胡俑、胡舞、波斯币、石葬具、宝石戒指等多个方面去论述了北朝社会的民族的汇聚以及文明的互动，并在多篇文章中述及平城时期胡人的情况^[2]。

本文根据考古材料的新发现及学者们的研究成果，重新检索云冈石窟的雕刻以及北魏墓葬出土的壁画、器物等，进一步梳理平城时期的胡人情况及相关问题，作考古学观察。因本人学识有限，难免挂一漏万，敬请专家学者们指正。

一、胡人来到平城

胡风传入平城是因胡人来到平城，其中有来华的胡人，迁入的胡人，被俘的胡人，也有他们的后裔等等，带来了域外的文化艺术和生活习俗，影响着平城的生活。从北魏平城出土的胡俑、壁画及雕刻等所表现的胡人资料分析，有四种身份，一是胡僧，二是胡伎乐舞者，三是胡商，四是胡奴。据文献资料记载，还有在北魏王朝从仕的^[3]，据《魏书》卷三十《安同传》载安同曾奉侍太武帝^[4]。又如洛阳出土的唐咸亨四年(673)《唐故处士唐君墓志》曰：“原夫吹律命氏，其先肇自康居毕万之后。因从孝文，遂居于邺”。其祖辈居康居后东渐，奉朔魏国，率随孝文南迁入贯于邺。其父在北齐都邺期间掌领“九州摩诃大萨宝”一职，可见其祖在平城奉仕^[5]。

胡僧。《魏书》卷一百一十四《释老志》载，太安初，有“师子国胡沙门邪奢遗多、浮陀难提等五人，奉佛像三，到京都。皆云：各历西域诸国，见佛影迹及肉髻，外国诸王相承，咸遣工匠，摹写其容，莫能及难提所造者，去十余步，视之炳然，转近转微。又沙勒胡沙门，赴京师致佛钵并画像迹。”西域诸国的高僧纷纷来到了平城，他们带来了印度及西域佛教艺术的样式。云冈石窟早期第18窟北壁主尊两侧的十大弟子，有几尊明显为梵相胡貌。额头后倾，深目高鼻，颧骨突出，或笑容可掬或略显沉思（图1）。

太延五年（439），太武帝平北凉后，从河西凉州迁徙到平城的有汉人家，也有胡僧。文成复法后，所任命的道人统师贤为罽宾人，即今克什米尔人。最早奏请文成帝开凿云冈石窟的昙曜也是来自遥远的西域某国的高僧^[6]。可见平城佛教活动中活跃着很多来自域外的僧人。



图1 云冈石窟第18窟胡僧像

高鼻深目，圆眼突出，墨绘胡须，垂腹提臀，身材高挑，两臂均上举或前举，作弹拔乐器或举手欢呼状。身着圆领缺胯长袍，袍前后部中央、身两侧及袖中部白彩绘一列纵向排列的栲栳

云冈石窟第6窟中心塔柱四周主佛龕周围有许多供养天和护法神，其中两两并肩人物中，必有一个高鼻深目、须发卷曲的胡人，另一个则是地道的中原人形象，这种雕塑模式固然反映了佛法传播过程中胡僧西来的真实，但也反映了平城胡汉民族杂处聚居的实际踪迹^[7]。同在第6窟窟壁上层佛龕周围供养天中常有逆发高耸，大眼圆睁的胡相之人（图2）；同样在第6窟窟壁上层立佛之侧有一弟子，虽弯眉细目，嘴角上翘，但鼻子弥高，最明显的是身着一侧翻领的僧衣，足蹬靴，显然为西来之僧人（图3）。

胡伎乐舞者。琅琊王司马金龙墓出土7件伎乐胡俑。司马金龙墓虽被盗，但还是出土了釉陶人物俑约350件，据人物的面部特征、服饰、手势及釉色特点，厘出8件胡俑，其中7件特征相近，另1件为牵驼俑。胡伎乐俑头戴圆顶毡帽，前额后倾，



图2 云冈石窟第6窟南壁下层东龕右侧供养天



图3 云冈石窟第6窟东壁上层龕间弟子立像



图4 司马金龙墓出土的胡俑

状几何纹，足蹬长靴（图4）。

敦煌公宋绍祖墓出土胡俑4件，彩绘，体态、衣饰略同司马金龙墓胡俑^[8]（图5）。

大同雁北师院北魏墓群M2出土胡人俑9件。在表演令人叫绝的顶幢杂技，因其担当角色不同形体姿态和面部表情各异。均高额窄颐，浓眉深目，鼻梁高挺，头戴黑色圆形小帽，身



图5 宋绍祖墓出土的胡俑

（采自刘俊喜主编《大同雁北师院北魏墓群》）



图6 雁北师院北魏墓群出土的胡俑

（采自刘俊喜主编《大同雁北师院北魏墓群》）

着圆领窄袖宽缘长袍，饰团花图案，胯下开衩，腰束带，足登黑靴^[9]（图6）。

1970年代大同城南轴承厂北魏遗址出土的石雕方砚，砚面上明确雕刻一男子双手举过头顶，一腿屈膝抬起在跳舞，旁有一男子盘腿坐着弹琵琶伴奏，均为胡人形象（图7）。

沙岭壁画墓南壁野宴图中围幃内有伎乐舞者。跳舞的有二排，前排四人手拉手，步伐一致，左腿直立，右膝曲于左膝之后。右边人高举右手，



图7 石雕方砚雕刻的舞蹈人



图8 沙岭壁画墓南壁舞蹈形象（采自《文物》2006年第10期）

掌心向外，而左边人平伸左手，同样掌心向外；后排约二人，一人平伸两手，一人左手外展，右手平置于胸前，惜腿部残。从图面看，前排最右一人面貌最具胡相。身着圆领短衣，长裤。两组人物姿态与虞弘墓埴内左壁南部台座上三人舞蹈姿势相似^[10]（图8）。

2008年大同垃圾发电厂发掘的北魏壁画墓北壁为墓主人宴乐图。宴饮图右侧绘杂耍乐舞图。在一组耍顶杆的胡人一侧，有一人正弹奏琵琶，头戴白色小帽，脸型瘦长，回望举杆者，上身穿红色紧身袍衣，下身穿着白色裤子和毡靴，俨然西域人装束。在其外侧，还有一人双臂上弯，双手上举与嘴平，据其姿态推测可能在吹横笛，只可惜乐器部分漫漶不清。从服装看，也是胡人装扮^[11]。

2008年大同垃圾发电厂发掘的北魏壁画墓北壁为墓主人宴乐图。宴饮图右侧绘杂耍乐舞图。在一组耍顶杆的胡人一侧，有一人正弹奏琵琶，头戴白色小帽，脸型瘦长，回望举杆者，上身穿红色紧身袍衣，下身穿着白色裤子和毡靴，俨然西域人装束。在其外侧，还有一人双臂上弯，双手上举与嘴平，据其姿态推测可能在吹横笛，只可惜乐器部分漫漶不清。从服装看，也是胡人装扮^[11]。

2010年发掘的云波里北魏壁画墓东壁绘墓主人宴乐图。在男主人左侧绘有三排人物，其中最下一排绘五位站立的胡人乐伎，深目高鼻，蓄有胡须，过耳长发整齐光滑，身穿圆领竖

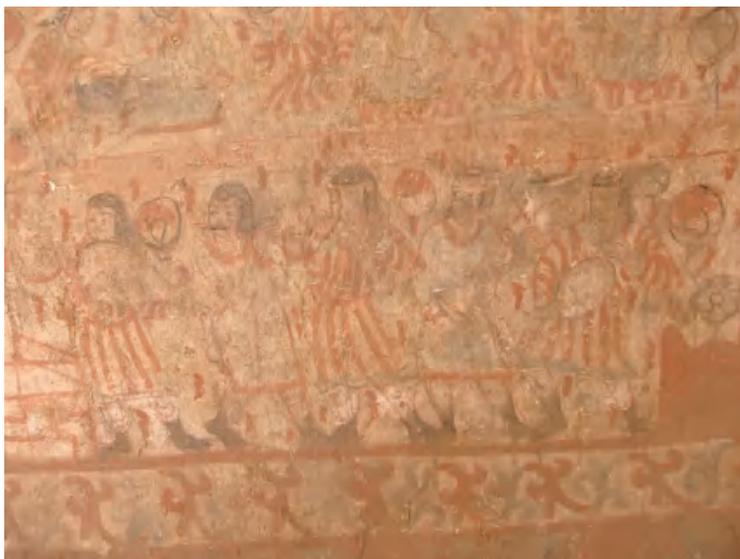


图9 云波里北魏壁画墓东壁胡人伎乐形象（采自《文物》2011年第12期）

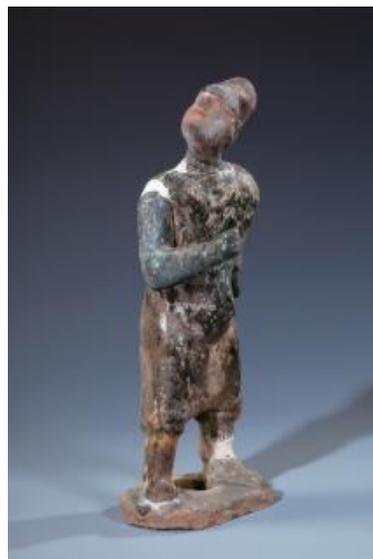


图10 司马金龙墓出土牵驼的胡俑

条纹长袍，足蹬短靴黑靴。分别手持琵琶、横笛、排箫、细腰鼓和行鼓五种乐器演奏^[12]（图9）。

胡商。司马金龙墓出土1位牵驼俑，3件骆驼、2件驮物马。牵驼俑圆眼高鼻，头偏右向上仰。头戴圆顶帽，帽缘饰毛穗，身着窄袖及膝长袍，两侧开衩。下着裤，裤口束于长靴内，腰系红带。左臂曲肘左手叉于胯边，右小臂前举，右手虚握，前垂腹后提臀。从其体态来看，应该是牵驼俑（图10）。骆驼昂首曲颈，小眼大耳，上唇分两瓣，张嘴露齿，背有双峰，四腿直立，瘦劲有力；马平首平背，四肢粗短，臀肥体壮。黑线绘梯形鞍，鞍上驮袋，袋上用黑线绘虎斑纹，袋顶部塑一椭圆形装饰。

宋绍祖墓出土1件骆驼、2件驮物驴。

大同雁北师院北魏墓群M2出土骆驼2件，一立一卧。

陈庄北魏壁画墓出土胡俑1件，残，头戴方顶虚帽，胡貌（图11）；驮粮马、骆驼各1件^[13]。

云冈石窟第7、8窟，第12、16-1、17、37窟等佛龕两侧下部雕驮粮马、骆驼、胡商队。

第7窟主室东壁第二层南龕佛传故事“商主献密”，佛之两侧各有二商主，戴鲜卑帽，着交领右衽衣，合掌长跪；在其西壁的商主戴垂裙鲜卑帽，长跪或胡跪，着交领衣，长褶及膝，下着裤，腰束带，褶底部有宽缘（图12）。



图11 陈庄北魏墓出土胡俑（采自《文物》2011年第12期）



图12 云冈石窟第7窟佛龕



图 13 云冈石窟第 12 窟佛龕

第 8 窟后室东壁第二层北龕，同是“商主献密”佛传故事，商主衣同第 7 窟西壁，交领直襟，长褶前摆中部呈尖状，长跪捧钵。

第 12 窟后室南壁下层东龕，左侧为四名供养人与两匹跪卧的骆驼，而龕之右侧则为驮物马。供养人头戴尖顶帽，着交领直襟衣，长褶前摆中部呈尖状。双手捧物，胡貌，表现的是商队（图 13）。



图 14 云冈石窟第 16-1 洞窟西壁第三层佛龕外胡商队伍



图 15 云冈石窟第 17 窟拱门东侧佛龕

中晚期的第 16-1 窟西壁上层南侧坐佛龕左侧雕五体供养人，头戴尖圆顶毡帽，身着对襟长衣，腰系带，双手合十，有的胡相十足。他们身前是正在抬蹄行走的两匹驮物驴。龕内坐佛著覆双肩佛衣，衣缘于胸部处向两侧外翻成三角状（图 14）。

第 17 窟拱门东侧坐佛龕两侧下部各雕二位头戴尖顶帽、双手持物的供养

人和跪姿驮物马、驮物骆驼各一匹（图 15）。

晚期第 37 窟西壁龕侧雕驮物的骆驼和双手合十的供养人。

文瀛北路北魏壁画墓，砖床前立面后半部分白灰泥上绘红方框，框内用墨线绘一个黑色卷发、深目高鼻的男性胡人，身着圆领窄袖长袍，前直襟，腰束带，下着长裤，足蹬长勒黑靴，右手举鞭，左手执缰，侧身回首。牵着一头疾步前行的双峰骆驼，驼峰间有菱形图案的圆角坐垫。之后随着一位右手托举，左手拄一支底部呈陀螺样的黑色法器，上身裸，下着襜鼻裤的形体巨大，同样深目高鼻的“保护神”^[14]（图 16），后者应该是墓主人深受本民族固有的关于“天神”的信仰理念和艺术影响而作。

胡奴。胡奴驯狮多雕刻于石灯灯柱底部。如安留庄北魏墓出土，由灯碗、灯柱和灯座三部分组成。灯盘方唇直口，弧壁，圆底，灯座呈方形。灯柱镂空圆雕胡奴驯狮，有三人二兽相间排列，胡人胡跪状，头戴尖顶或圆顶帽，身着交领窄袖上衣和裤，上举一手抚于狮首之上，另一手叉腰。民间亦多见此题材灯型^[15]（图17）。

湖东北魏1号墓出土漆画棺，棺后挡中部绘中国传统建筑式样的门楼一座，朱色大门半启，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，侍者弯腰曲身，双手置于腹前，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^[16]（图18）。

沙岭壁画墓南壁宴饮图的围幛门口出现深目高鼻的胡人（图19），有可能是服务于宴会的仆人。



图16 文瀛路北魏壁画墓胡人与骆驼形象
（采自《文物》2011年第12期）



图17 安留庄北魏墓出土
胡人驯狮石灯



图18 湖东北魏1号墓漆画棺后挡的胡人形象
（采自《文物》2004年第12期）



图19 沙岭壁画墓胡人形象
（采自《文物》2006年第10期）

二、相关问题

有关于北魏时期的胡人已有学者做过较详尽的论述^[17]。笔者愚钝，仅就考古材料中的个别问题进行探讨。

1、粟特人在平城

第6窟的胡僧所着的一侧翻领的僧衣，虽目前还不见于平城出土的胡人形象资料，但常见于唐代胡俑。不止如此，云冈石窟还有著翻领的佛衣和菩萨装。如上述第16-1窟西壁的上层佛龕坐佛佛衣，衣缘于胸部处向两侧外翻成三角状；北壁上层中央的盂形龕内的交脚菩萨（现藏美国纽约大都会博物馆），从双肩覆下的帔帛做翻领状；东龕坐佛亦著覆双肩翻领式佛衣。另在第16窟拱门东龕、第17窟拱门西龕也见此式佛衣。

衣领外翻成三角的图像，在新疆克孜尔第205窟主室前壁左侧壁画有著翻领服饰的供养人形象；天梯山石窟第1窟中心塔柱左向面下层龕外左侧下部第一层，也有著翻领服饰的北凉菩萨形象，这些图像均早于云冈。龙门古阳洞北海王元详太和二十年（498）龕中的交脚菩萨亦作翻领，概系云冈脉传^[18]。

位于中亚乌兹别克斯坦的六至七世纪巴拉雷克一切佩发现的壁画，其中宴饮图“位于壁画前景上的是宴会的主人和来宾，他们的形体与真人大小相仿，身穿布满纹饰的华贵服装，每人持金杯。宴会的参与者大部份是成双成对的：女人们穿着带三角翻领的宽大斗篷，男人们穿着有同样翻领的长衣”^[19]南墙壁画保存的11位宴饮者及仆人图像，均穿着右边有三角翻领的衣饰。画中所示的是嚧哒统治时期的中亚吐火罗斯坦贵族服装式样，但右边一侧有三角翻领的敞衣或一侧有三角翻领的衣饰，实际上是六世纪嚧哒人或粟特人中贵族的服装。著名中亚史家加富罗夫所著《塔吉克史》书中绘出《六至八世纪中亚各族人民服饰》图中，第一图为吐火罗斯坦人，包括右侧三角领“卡佛坦”、右侧三角领女式敞衣，左右对称三角翻领上衣。第二图为贯领胡服，其中有贯领式和贯领下有T字领者^[20]。这里所谓的“贯领式和贯领下有T字领”可能是平城墓葬出土胡俑所着圆领贯头衣^[21]。虽说仅仅从服饰上还不能确定一个人的族属，但云冈石窟第6窟众多的弟子供养天中仅有此弟子着翻领衣，足蹬之靴与其他弟子脚穿低帮鞋也不同，所以，第6窟身着翻领的弟子有可能表示中亚的僧人，而且在开凿石窟的僧团中确有中亚的僧人。第16-1窟佛龕既有翻领佛衣，又有商队，所以有可能为粟特人所开凿。《北史》卷九十七《西域传》载：“其（粟特）国商人先多诣凉土贩货，及魏克姑臧，悉见虏。文成初，粟特王遣使请赎之，诏听焉”。而且长期被羁留使这些商人在平城组成了一个必然是受拓跋政权监管的团体，但他们肯定保持了自己的风俗^[22]，可见平城有不少的粟特人^[23]。他们到平城经商，还来到佛教圣地云冈石窟，礼拜佛像，镌刻供养。胡人积极参与洞窟的营建，影响着云冈石窟艺术的文化交流，丰富了石窟的内容，为探寻云冈石窟文化的多元性提供佐证。

在文瀛路北魏壁画墓甬道一侧（另一侧破坏）绘有一位三只眼的立神像，黑卷发垂肩，立尖耳佩圆环，大眼八字须，戴项圈，眉心间绘出一目。裸上身斜披胳膊，朱帔帛环背绕肘飘于身侧，襜鼻裤赤足，右手执兵器，左手和左脚分别拄着踩着一支底部呈陀螺样的棍状器物^[24]（图20）。其姿势与云冈石窟的窟门两侧的力士或窟壁的夜叉相近，一手上举一手于胯

部，侧头扭胯；其衣饰与石窟的夜叉相同；其大尖耳也常见于石窟的夜叉（图 21）。关于三只眼神，在五世纪至八世纪的粟特地区的瓦尔赫萨所谓“红厅”墙上有壁画，绘有一骑象者为“三只眼”，论者颇以为“三只眼”造像即相当于帝释天^[25]。学者又论在吐鲁番胜金口峡谷第 2 号庙群与第 3



图 20 文瀛路北魏壁画墓甬道的三眼神形象 图 21 云冈石窟第 10 窟前室北壁上层东龕二佛并坐间的夜叉像

号庙群之间出土一个三眼神头像，编为 0 号。勒柯克在图录中称作“金刚头像”。这个神像面孔为浅蓝色，头发、眼眉以及样式奇特的唇须皆为红砖色，其中唇须以朱红色描边。上唇和眼窝也为朱红色；眼球为白色，以红色描边；瞳孔为黑。1969 年，在日本举办的中亚古代艺术品巡回展上，展出了德国吐鲁番考察队在胜金口发现的另一尊三眼神泥塑像，时代断在公元十世纪。据印度学者笈多 (S. P. Gupta) 研究，印度教神像曾对粟特火祆教艺术产生深远影响，许多粟特神借鉴了印度教神像。早在贵霜王朝的秣菟罗的帝释天造型就是头戴圆筒形宝冠，前额有横向第三只眼，台座上刻文释读为“诸神之王，因陀罗”。弗里尔美术馆所藏表现“诞生”的犍陀罗浮雕也发现帝释天前额有竖向三只眼。可知三只眼浮雕是贵霜时代帝释天的特征。吠陀及叙事诗中称帝释天为“有千眼者”，也许与此有关，不排除印度教的可能性，但有的应该是佛教的守护神。有耳珰、项圈、腕钏等装饰品，有帔帛，手持金刚杵，也有的是杖，直到笈多朝，没有大的变化^[26]。而且在克孜尔壁画上的帝释天也多在前额画一只眼，是对千眼帝释的一种象征。塔吉克斯坦国片治肯特壁画上一共出现过五位印度神祇，他们是梵天 (Brahma)、帝释天 (Indra)、大自在天 (Mahadeva/Shiva)、那罗延天 (Narayana) 和毗沙门天 (Vaishravana)。然而，这五位印度神祇中的前三位——梵天、帝释天、湿婆神，分别相当于粟特本土三位火祆教神祇——祖尔万神 (Zurvan)，阿摩 (Adbag) 和风神 (Veshparker)，而最后两位印度神祇——那罗延天和毗沙门天则没有与之对应的粟特本地神。据穆格山出土粟特文写本，梵天采用蓄须的形象，帝释天为三只眼神，而湿婆则是一位三头神。塔吉克斯坦国片治肯特壁画上有些神像上标有名字。据俄国语言学家李夫什茨 (V. A. Livshits) 研究，其中一个三头神壁画上标有粟特风神的名字胜金口发现的三眼神泥塑头像采用印度教帝释天三眼

神形象，相当于粟特火祆教大神阿摩（Adbag）以及波斯火祆教主神阿胡拉·马兹达。高昌地区没有印度教，从片治肯特火祆教壁画看，这两个三眼神泥塑像很可能是阿胡拉·马兹达像。

粟特祆教中有 Adbag、Zrvān、Weshparkar 三大主神，其中 Adbag 神，粟特语意味着“大神”。高昌文书中有“阿摩”即此神。敦煌文书中之“安城大祆”（P. 3552）四字中之“大”字颇堪注意，很有可能所指即此“大神”。此神即亨宁《粟特神祇》一文中的 Ahura-mazdāh（阿胡拉·马兹达），亦即祆教之最高神。此 Adbag 神相当于印度教之帝释天（Indra）^[27]。敦煌石窟西魏第 285 窟中央大龕西壁南侧的帝释天，三目，戴宝冠，交脚而坐。《白宝钞·帝释天杂集》云：帝释天王，金色，三目，首戴宝冠^[28]。张元林认为第 285 窟西壁的护法诸神，如日天、月天和摩醯首罗天等形象具有较为鲜明的祆教 / 粟特因素。粟特人在北魏时期有的就成为佛教信徒，并从事佛教功德活动。第 285 窟诸天形象即是他们“深受本民族国民的关于‘天神’的信仰理念和艺术图腾影响”^[29]。虽然这些材料有的晚于北魏平城时期，但其样式必定是延续而来的，说不定上推于五世纪时业已存在。此墓砖床立面绘胡人牵驼图，其后有与三眼神体态等相近的大神相护持，如此推论，此墓三眼神有可能是粟特人信奉祆教的大神，立于墓门口保护主人，一如云冈第 7、8 窟窟门两侧的天神，龙门石窟宾阳中洞洞口的大梵天和帝释天，为护法神。可惜甬道相对一侧的图像被毁，无法进一步确认。文瀛路北魏墓墓主人有可能曾商旅和生活在平城的粟特人，因该墓上部绘星宿图，之下有斗拱和人字披，砖床上立墙绘一着鲜卑服的男侍，墓葬出土成组的着鲜卑服的侍女，随葬器物与一般北魏墓没有差别等等。

云冈石窟第 6 窟中心方柱下层东西面内部拱柱的供养天，均卷发，或满脸虬髯，或长髯飘然，额头中有一圆点，疑似眼睛，此问题复杂，还须深入研究（图 22）。



图 22 云冈石窟第 6 窟夜叉像
（采自水野清一、长广敏雄《云冈石窟》第三卷）

2、胡俑与胡商

大同北魏墓葬中出土陶俑的墓葬居少数，出土胡俑的则更少见，只有权贵富豪在死后的世界里还能享受胡人的服侍，属于墓主人的财产。胡人形象少，种类更少，不易辨别种族。

从汉代以来，胡人形象就常常出现在中原的艺术中，其中一类便是侍从门吏。与其说将这些画面解释为对当时民族融合状况的记录，倒不如解释为自古中原普遍流行的以外族异类来抬高自己身份的文化和血统的优越感^[30]。河南方城出土汉代守门画像石上就署有“胡奴门”三字，当时进入中原的胡人普遍从事守门、牵夫、屠夫等职业，奴仆地位十分低下^[31]。所

以，司马金龙墓的牵驼俑也有可能是胡奴身份，是权贵家饲养骆驼等动物的家奴。

但石窟雕刻的明确是胡商，契合胡商献密的佛传故事。第7、8窟是依故事内容在形式上简单的表现，仅出现胡人。第12、16-1等窟真正意义上表现了一只胡商队伍，由胡商、骆驼、驮物马组成。虽然讲的是佛经故事，但人物取材于现实性社会。水野、长广《云冈石窟》图版说明中解释“是中亚龟兹等所见到的伊朗人服装，只是帽子是北方胡族的，在中亚也有，表现的是旅商于中亚的商队的情形”^[32]。这种形式一直到晚些时候的北齐、北周、隋朝，内容更加丰富。骆驼与驮物马、驮物驴在平城考古中并不鲜见。驮物的有马也有驴，骆驼有站立的，也有卧着的。虽然在汉代就已出土骆驼的模型和形象资料，但形象稚拙，并将极为重要的驼蹄做成马蹄，可见并没有特别的含义^[33]。而且在汉代骆驼还进入伎乐队伍中。从北朝开始进入一个表现骆驼形象的高潮时期，背上也开始驮物，并有牵驼的胡俑，是一种崭新的形象。胡人用于载物行走的还有驴，晋·荀氏《灵鬼志》载：石虎时，有胡道人驱驴作估于外国。行深山绝涧中，被恶鬼牵驴入涧中，胡人寻迹涧中恶鬼，见鬼王所治自说：“驱驴载物，为鬼所夺，寻迹至此。”须臾即得其驴，载物如故^[34]。驴也在敦煌壁画和北周隋代粟特人石堂、石榻等粟特商队中常见。北魏平城墓葬中随葬的骆驼、驮物马或驴，虽然不是一支正规意义上的商贾队伍，但反映了胡商在墓主人生活中的重要性。因为他们生前生活的平城胡商云集，胡商带来的域外物品快乐地享受着。史载“西域、东夷贡其珍物，充于王府”。“蕃贡继路，商贾交入，诸所献贸，倍多于常”^[35]。所以，享用珍品与胡商的交易在富贵官僚的另一个世界的生活中也是不可或缺的。

总之，西域各国的使者、商人、高僧等纷沓平城，在物质和精神方面影响着平城人的生活。各种思潮、各种文化、各种风俗、各民族之间空前融合，中西宗教文化思想和各种艺术流派在此产生激烈的碰撞与交融，平城成为北中国佛教文化中心和域外珍奇商货荟聚之地，中国社会经济和佛教、绘画、雕塑、乐舞等得到了长足的发展与进步。

（本文图1、图2、图3、图12、图13、图14、图15、图21由张海雁、员新华、张旭云提供）

参考文献：

[1] 王银田. 萨珊波斯与北魏平城[J]. 敦煌研究, 2005(2). 王银田. 北朝时期丝绸之路输入的西方器物[C]. 张庆捷, 李书吉, 李钢主编. 4-6世纪的北中国与欧亚大陆. 北京: 科学出版社, 2006.

[2] 张庆捷. 民族汇聚与文明互动——北朝社会的考古学观察[M]. 北京: 商务印书馆, 2010.

[3] 参见张庆捷. 云冈石窟与北魏平城外来文明艺术[M]. 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: 352.

[4] 魏收. 魏书[M]. 北京: 中华书局, 1974: 712.

[5] 张乃燾. 中原出土文物与中古袄教之东浸[C]. 敦煌吐鲁番学研究论集. 北京: 书目文献出版社, 1996: 81-91.

[6] 转自张庆捷. 云冈石窟与北魏平城外来文明艺术[M]. 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: 363.

- [7] 葛承雍. 北朝隋唐引牛驾车胡俑写实现象 [J]. 中国历史文物, 2010(4).
- [8] 大同市考古研究所刘俊喜主编. 大同雁北师院北魏墓群 [M]. 北京: 文物出版社, 2008: 147.
- [9] 大同市考古研究所刘俊喜主编. 大同雁北师院北魏墓群 [M]. 北京: 文物出版社, 2008: 52-55.
- [10] 大同市考古研究所. 山西大同沙岭北魏壁画墓发掘简报 [J]. 文物. 2006(10).
- [11] 张庆捷, 刘俊喜. 大同新发现两座北魏壁画墓年代初探 [J]. 文物. 2011(12).
- [12] 大同市考古研究所. 山西大同云波里北魏墓壁画墓发掘简报 [J]. 文物. 2011(12).
- [13] 大同市考古研究所. 山西大同县陈庄北魏墓壁画墓发掘简报 [J]. 文物. 2011(12).
- [14] 大同市考古研究所. 山西大同文瀛路北魏墓壁画墓发掘简报 [J]. 文物. 2011(12).
- [15] 山西省博物院编. 山西省博物院珍粹 [M]. 太原: 山西人民出版社, 2005: 118.
- [16] 山西省大同市考古研究所. 大同湖东北魏一号墓 [J]. 文物. 2004(12).
- [17] 张庆捷. 北朝唐代的胡商俑、胡商图与胡商文书 [M]. 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.
- [18] 赵昆雨. 云冈第 16-1 窟的营造时代及其功德主 [C], 董瑞山主编. 北魏平城研究文集. 太原: 山西人民出版社, 2008: 284.
- [19] 伯·雅·斯塔塔基. 古代中亚 [M], 路远译, 西安: 陕西旅游出版社, 1992: 89.
- [20] 姜伯勤. 敦煌 285 窟所见嚧哒人的密特拉神崇拜 [M]. 中国祇教艺术史研究, 北京: 生活·读书·新知三联出版社, 2004: 203-216.
- [21] 张志忠. 大同北魏墓葬胡俑的粟特人象征 [J], 文物世界, 2005(6).
- [22] 童丕 (Fric Trombert). 中国北方的粟特遗迹——山西的葡萄种植业 [C], 粟特人在中国: 历史、考古语言的新探索. 北京: 中华书局, 2005: 211.
- [23] 张庆捷. 北朝入华外商及其贸易活动 [M]. 民族汇聚与文明互动——北朝社会的考古学观察: 195.
- [24] 大同市考古研究所. 山西大同文瀛路北魏墓壁画墓发掘简报 [J]. 文物. 2011(12).
- [25] 姜伯勤. 高昌胡天祭祀与敦煌祇祀 [M]. 敦煌艺术宗教与礼乐文明. 北京: 中国社会科学出版社, 1996: 492.
- [26] 敦煌研究院编, 宫治昭. 古代印度的梵天、帝释天图像 [M]. 涅槃和弥勒的图像学. 李萍, 张清涛译. 北京: 文物出版社. 2009: 190.
- [27] 林梅村. 高昌火祇教遗迹考 [J]. 文物. 2006(7).
- [28] 贺世哲. 莫高窟第 285 窟图像研究 [M]. 敦煌研究院编. 敦煌图像研究——十六国北朝卷. 兰州: 甘肃教育出版社. 2006: 335.
- [29] 张元林. 粟特人与莫高窟第 285 窟的营建——粟特人及其艺术对敦煌艺术贡献 [C]. 云冈石窟研究院编. 2005 年云冈国际学术研讨会论文集·研究卷. 北京: 文物出版社. 2006: 405.
- [30] 郑岩. 汉代艺术中的胡人图像 [G]// 艺术史研究, 第一辑 [C]. 广州: 中山大学出版社. 1999: 146 - 147.
- [31] 刘玉生. 浅谈“胡奴门”汉画像石 [G]// 汉代画像石研究, 北京: 文物出版社. 1987: 26 - 28.
- [32] 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, 第五卷 [M]. 东京: 京都大学人文科学研究所雲岡刊行会. 1951: 48.
- [33] 齐东方. 丝绸之路的象征符号骆驼 [J]. 故宫博物院院刊. 2004(6).
- [34] 太平御览. 方术部一七. 引灵鬼志 [M]. 北京: 中华书局. 1960 年影印本: 3264 页上栏.
- [35] 魏收. 魏书 [M]. 北京: 中华书局. 1974: 2825, 1438.

[作者: 云冈石窟研究院资料信息研究室副主任、文博研究馆员]

北魏时期的下颌托及其相关问题^①

宋 馨

近年来大同近郊北魏墓群出土十三件以上金属随葬品，^②大部分保存情况不佳，其中数件出土时仍置放于头部下颌骨部位，可以证明此物用于固定死者下颌，避免死者大开口的功能。发掘者称之“下颌托”。^③至目前为止，此类金属随葬品不见于北魏前的中国本土，仅在今日新疆发现类似遗存，但为纺织品，而且使用时间早至公元前。部分古墓中干尸头上缠有从下颌绕到头顶的丝巾，其目的显然与北魏时期的金属下颌托类似，均为防止人死后嘴部开张。北魏的金属下颌托是否与西域的纺织品下颌托有关？若有关，下颌托又如何传入中国？在中国如何继续发展？本文将就此一特殊丧葬习俗观察东西文化交流的问题。

一、迄今已知中国内地之下颌托考古发现

1988年于北魏大同电焊厂墓群共发掘167座墓葬。其中十二座墓葬中共发现十二件铜、铅质下颌托。此批墓葬分别为M24、M35、M53、M87、M107、M109、M116、M170、M208、M211、M214、M239。其中M107、M109、M116根据发掘者可能有家族关系。M170头骨下仅余下颌托痕迹，并未采集。此外2002年清理大同东郊迎宾大道北魏墓群75座墓葬中M37中也见到一件铜下颌托。以下将发掘墓葬以表1列出。

表1 北魏大同墓葬中出土的下颌托^④

墓号	葬式	墓制；墓向	性别	金属	死龄	分期
D-M24	单人葬、仰身直肢	长斜坡墓道梯形土洞墓；278°	女	铜	50-55	398年之前
D-M170	单人葬、仰身直肢	长斜坡墓道梯形土洞墓；285°	不明	铜？	不明	398-439
D-M211	单人葬、仰身直肢	梯形竖穴土坑墓；头向350°	女	铜	15-20	398-439
D-M35	单人葬、仰身直肢	长方形竖井式墓道梯形土洞墓；280°	女	铜	25-30	439-476
D-M107	单人葬	长斜坡墓道梯形土洞墓；108°	不明	铜	未成年 ^⑤	439-476
D-M109	单人葬、仰身直肢	长斜坡墓道梯形土洞墓；110°	女	铜	20-25	439-476
D-M116	单人葬、仰身直肢	长斜坡墓道梯形土洞墓，墓室具备二层台；110°	不明	铜	不明	439-476
D-M208	单人葬、仰身直肢	长斜坡墓道梯形土洞墓；280°	不明	铜	不明	439-476

D-M214	男女双棺双人葬、仰身直肢	长斜坡墓道梯形土洞墓；280°	女	铜	35-40	439-476
Y-M37	单人葬、仰身直肢	长斜坡墓道梯形土洞墓；293°	女	铜	不明	?
D-M53	单人葬、仰身直肢	梯形竖穴墓；293°	女	铅	50-55	476-496
D-M87	单人葬、仰身直肢	长斜坡墓道梯形墓室；200°	不明	铅	10-15	476-496
D-M239	单人葬	长斜坡墓道梯形墓室；284°	不明	铜	不明	496年之后

就目前的发掘资料还无法说明为何北魏金属下颌托集中在南郊的墓葬区中。但其使用时间显然从北魏初期开始一直到平城时代结束为止。如果我们继续追究金属下颌托平城时代以后在中国本土的考古迹象，则可以得出以下表2的结果。^⑥

表2 北魏洛阳期以后的下颌托

墓主	地点	葬式	墓制；墓向	性别	金属	死龄	年代
不明 ^[1]	陕西西安韩森寨	不明	不明	不明	铅	不明	494-534
邵真 ^⑦	陕西西安	单人葬头西向	长斜坡墓道方形单室砖墓，南向	男	银	99	520
不明 ^⑧	河南偃师	单人葬	竖井墓道方形单室砖墓，南向	女？	银	不明	494-534
贺若厥 ^⑨	陕西咸阳	仰身直肢头北向	长斜坡天井墓道土洞墓，南向	女	金	63	621
史道德 ^⑩	宁夏固原	不明	长斜坡天井墓道单室土洞墓，南向	男	金	66	678
李徽 ^⑪	湖北郧县	不明	长斜坡墓道方形单室砖墓，南	男	不明	40	683
阎婉 ^⑫	湖北郧县	不明	长斜坡墓道方形单室砖墓，南	女	银	69	690
金乡县主 ^⑬	陕西西安	不明	长斜坡天井单室土洞墓，南向	女	铜	71	722
宋氏 ^⑭	陕西西安韩森寨	单人仰身直肢，北	长斜坡刀把型单室土洞墓，南向	女	金	不明	745
卢氏 ^⑮	河南洛阳	单人仰身直肢，北	土洞墓，南向	女	铜	不明	750
郑洵王氏 ^⑯	河南偃师	双人双棺葬，头北	竖穴式墓道土洞墓，南向	男女	铜 铜	53 51	768 776
不明 ^⑰	广州皇帝岗	单人葬，直肢，北	长方形竖穴坑木槨墓，北向	女	镀金 银质	不明	唐末

?	⑮	西安东郊 王三村			?	金	?	唐
?		陕西长安县			?	铜	?	唐
王建	⑲	成都	直肢, 北		男	银	72	918
辽代贵族	⑳	内蒙古 吐尔基山		带甬道左右耳室之石室墓	女	金	30-35	辽
M60		湖南耒阳	单人仰身直肢	竖穴土坑砖室墓, 西向	不明	银	不明	北宋末
M277	㉑	湖南耒阳	同上?	竖穴土坑石槨墓, 西向	不明	银	不明	北宋末
不明	㉒	湖南衡阳	仰身直肢	竖穴土坑墓, 北向	男	银	48	北宋末
周氏	㉓	江西德安	直肢	长方形砖室墓, 北向	女	银	35	1274
陈氏	㉔	安徽安庆	夫妇合葬墓	砖室券顶墓, 分左右二室, 男东女西	女	银	79	1305

表 1、2 显示不仅平城时期, 即使后期的墓葬中, 女性使用下颌托的几率均比男性略高,^⑳ 其中各个年龄阶段者均使用。可见下颌托的使用与年龄无关, 与性别似乎亦无太大关系。依本人在先前发表文章中分析, 金属下颌托的使用虽与财富有关, 当然, 尤其早期的使用下颌托者多少有一定的社会地位, 但与地位身份的关系似乎并不紧密。此外, 由表 1、表 2 也可看出, 金属下颌托迄今不见于任何时期同棺双人葬中。同棺双人葬虽已见于早期鲜卑墓葬中。但由于鲜卑为多种族部落聚合而成, 所以鲜卑并不代表种族, 也就是说, 北魏平城期同棺双人葬的文化属性为一必须加重研究的课题。但大致来说, 去年西安北周婆罗门李诞墓的发现隐约显示同棺双人葬似乎与李诞族属婆罗门种或来源地罽宾地区人物在中国的葬俗有关。^㉑ 李诞墓葬式与电焊厂部分双人葬式类似, 均男女面对, 男性将一手搭在女性臀部(图 1)^[2]。而大同地区北魏平城期的此类墓葬中均不见使用下颌托的习俗, 所以或许可以删除中亚罽宾部分地区人士使用下颌托的可能性。同时, 北魏平城早期使用下颌托多为“铜质”,^㉒ 少数为铅质与金质(见下); 唐代时金质者不少, 宋代时又以银质为主, 似乎所用质料与每代通行的贵重金属价值同步变动。同时中国本土发现的金属下颌托形制亦随朝代的替换而有所演变。大致可分三型(表



图 1a 同棺双人葬
大同电焊厂北魏墓群 M67



图 1b 同棺双人葬
北周李诞墓
(采自 2005 年中国重要
考古发现, 页 124)

3)。^⑧

表 3 中国本土境内（北魏至宋）发掘的金属下颌托形制

	I 型	II 型	III 型
北魏	 <p>电焊厂 M107, M109 (470 左右)</p>	 <p>电焊厂 M214, 页 300(470 左右) 邵真(520), 颊带数条</p>	
唐	 <p>史道德(678), 下颌处开口。</p>	 <p>贺若氏(621), 下颌处开口</p>  <p>金乡县主(722)</p> <p>颊带尾端分两支</p>  <p>雷府君夫人宋氏(745) 卢氏(750), 皇帝冈(唐末)</p>  <p>西安东郊, 据 Michaelson</p>  <p>王建(918)</p>	 <p>尾端插接帽两侧 阎婉(690); 郑洵(768)、王氏(776)</p>
宋			 <p>耒阳 M60</p>  <p>衡阳</p>

由此可见, 金属下颌托的形制由繁至简, 北魏平城期的 I 型下颌托形制最复杂: 下颌托勺经由极具装饰性的圆币形饰与 V 型双颊带以合页连接,^⑧ 双颊带的末端扣入额带内。可是同期已出现多支或单支的颊带, 同时颌勺两端圆币形饰、合页、与额带则消失(II 型)。I、II 型最大的区别在于额带的存在与否。金属下颌托中心开口的类型似乎最早出现于唐代。针对此点, 下文将有详述。唐与北魏 I、II 型的最大区别在于唐代下颌托勺边缘已无小孔, 说明自唐代起下颌托勺已不加绵绒毛絮之类的衬里。III 型较 II 型更进一步地简化: II 型的颊带仍束于头盖骨上方, III 型的颊带已明显的缩短, 长度仅及耳部, 颊带末梢或插入耳际发梢, 或形成一钩, 固定在耳蜗上方。最早的 III 型出现于唐初的阎婉墓。

目前所知最繁华的两件中国出土的金质下颌托均为搜集品，一件为比利时私人收藏，另一件为 Pierre Uldry 所收藏，现展于苏黎世 Rietberg 博物馆。二者构造与大同南郊电焊厂 M107 者几乎一致，此外二者表面均施有锤揲法、金珠镶嵌、以及琉璃镶嵌（后二者仅见于比利时下颌托）等不同金饰技术。其纹饰与云冈前、中期者相同（图 2），所以两件均极可能为北魏平城时代，甚至北魏平城墓区的文物。两件西方收集的下颌托也一如大同 M107，均具合页构造。合页在中国虽早已用来连接门与门框或家具，可是并未用于首饰。而此种首饰技术在中亚有数世纪的历史，即使公元后一世纪的阿富汗黄金之丘墓葬（见后）出土的首饰仍多使用此连接技术。^⑩ 隐示此二件手工艺品，甚至大同 M107 的下颌托，可能均由中亚匠人制成。



图 2：平城期黄金下颌托

大同电焊厂 M107 的铜制下颌托乍看之下似较简单，但发掘报告说明此物表面原包有刺绣丝织品，颌托勺内并原衬有丝绵，^⑩ 可见也属于当时的奢侈品。大同电焊厂出土的部分下颌托原均包有纺织品，例如 M24，M214，M239 等。^[3] 发掘时后两者虽不见丝织品，但下颌托勺边缘有细孔，显然用于固定纺织品。此外，两件以上所提之西方收藏品颌勺边缘也均打有细孔，说明不论金属材料贵重与否以及不论金属表面是否有装饰，早期的颌勺内均有丝绵或氈类的纺织品衬里。也就是，此器物虽然给尸体用，人们仍然考虑到使用的舒适问题。以上提到，至今发现的唐代及以后的下颌托勺边缘均无细孔，可见已不再使用衬垫。表示自唐起下颌托不但形式趋向简化，它的使用也较前期简陋。即使史道德的下颌托亦如此，虽然它仍属 I 型，但勺边缘已不见细孔。值得注意者为，史道德下颌托同时出土的眉、眼、鼻、唇金属罩边缘均有少数穿眼，显然为作为固定在布帛上之用途。可见史道德的下颌托和眉、眼、鼻、唇罩属两套不同的器物：金属罩属面巾一类的冥衣，下颌托为支撑下颌的用具。

二、使用下颌托的原因及源流

人死后短期内，先是肌肉绷紧，口齿紧闭，再过一段时间后嘴又会大张。嘴打开的原因

为人死后体内消化道中微生物开始分解尸体，产生气体，将血水向身体孔窍及四肢末梢推压，使得血水被挤出身体孔窍以及四肢末端，同时因为体腔内压力的增加使得尸体膨胀，舌头被向外推挤，导致口腔开张。某些考古发掘报告曾叙述挖掘出尸体面部表情痛苦，有张嘴似预狂呼的现象，这并非由于他们死前曾受恐怖折磨，而是所有大小型哺乳动物死后的共通生理现象。

中国出土的几具保存良好的古尸均口齿大张、舌头外吐。以马王堆 M1 软侯夫人（公元前 168 年后）尸体为例，她的身体保持几乎完美，可是舌头已被推挤出口腔。^[4] 我们再来观察软侯夫人头部的殓葬仪式：出土时，她的前额、双眼、以及鼻均覆盖有织锦与夹絮素绢，其外原来可能再覆盖着一张面巾。^[5] 下颌部位则不见有任何织品。湖北江陵马山一号墓出土的女性尸体（公元前四世纪末至三世纪初）出土时，面部覆盖著一张绢，仅双眼部位开缝，嘴部剪一三角型小洞，报告内并不提及下颌部有任何织品的存在。^[6] 中国周汉时期是如何处理贵族尸体的呢？根据《仪礼》，人死后，头部必须裹上布巾，面部必须覆盖以方形黑面红衬底覆面，双耳塞以玉塞。^[7] 入棺之前，必须进行“饭”的仪式，如果是士的阶级，孝子得先掀开覆面，^[8] 用角勺（角柶）将逝世双亲的口齿撬开，然后再用同一角柶将“含”（包括穀、贝、珍珠、玉石）喂到死者口内。^[9] 死者身份若在大夫或大夫以上，行“饭”礼时，覆面不应被揭开，只可在口部开一孔，宾客将“含”经过小孔喂到死者口中。^② 马山女尸似乎即属于此一社会阶级。

根据郑玄的解释，“饭”礼的原意在于孝子恐怕双亲于冥界受饥，所以必须进行仪式性的喂哺。^③ 这个解释至少可以得到曾侯乙墓葬的支持。湖北隋县发现的战国时代曾侯乙（约卒于公元前 433 年）尸体虽只存留下骨架，但口腔部位发现 21 小件动物形（牛、羊、猪、狗、鸭、鱼等）玉含，表示“饭”礼曾经确实有象征性的“喂食”意义。以此看来，“饭”礼在战国到汉代的 中国社会，至少在上层阶级生活中，属于丧礼中的一个重要部分。“饭”礼之后，根据《仪礼》（同上引）说到“掩练帛，广终幅，长五尺，析其末。”郑注“掩”“裹首也。析其末，为将结于颌下，又还结于项中。”^④ 也就是说，“掩”（包头用的布）的下角在颌下打结，然后再绕到脑后绑紧。形式虽然有点像下颌托，但其目的实为裹头，不在绑紧下颌。而大夫以上的饭礼甚至不掀开覆面，可见下颌不会被绑紧，也就说明人死后固定下颌不是周汉时期的汉人传统。南朝时期的南方大型墓葬内也多发现有玉质口含，表示此时期的南方汉人大族仍多继续汉代丧葬传统，《颜氏家训》内所述的北朝丧礼也完全不提绑紧死人下颌的仪式。到目前为止，我们仍不知道这种器物在古文献中如何称呼。下颌托仅是一个现代医学界的名词。即使是现代汉人死后似乎也没有绑下颌的习俗。

如果我们将注意重点转移到欧亚大陆的另一端，则可见到另一个完全不同的传统。公元前 2000 年左右近东地区已开始使用唇盖，并传至黑海与地中海地区。欧洲地区古希腊文化中的米其奈（Mycenaean）与几何（Geometric）时期（相当与公元前 1200-800 年）墓葬中已出现黄金唇盖，同期的阿提卡（Attica）与雅典（Athens）地区墓葬内也发现金质以及铅质的下颌托。^⑤ 这个传统在古希腊的远古（Archaic）以及正宗（Classical）时期（约公元前八至四世纪）仍继续保持，在此段时期的阿提卡地区墓葬内发现数件金质下颌托，与唇盖并存。^⑥

根据传流下来的文献与文物来推测，古希腊大部分的下颌托应属纺织品。古希腊文献内已提及下颌托的使用，并称之为 othone（复数 othonai），原意是女性穿着用的白色亚麻布。古希腊公元六至五世纪时期的祭祀用黑底红花或红底黑花陶瓶上常绘有丧礼中陈尸哭丧仪式（prothesis）的图像，可见死者陈尸于床上，家属妇女们围绕着尸床哭嚎之景象。死者头部有时从下颌到头顶绑有一布条。^⑦ 布条的形制不一：有时等宽，有时下颌处较宽，使用者有男有女。（图 3）黑海地区公元前游牧民族墓葬中虽有时可见金属唇盖，但至今未出土下颌托，而中欧、西欧日耳曼民族占领地区至民族大迁徙时期结束一直没有使用下颌托的迹象。但欧洲今日人死后仍有绑紧下颌的习俗，这可能是由古希腊习俗向欧洲各地传播的缘故。依照古代希腊人的想法，绑紧下颌不仅是为了使尸体不张口，也是为了防止人死后灵魂从身体孔窍（主要从口部）冒出，危害生人。陶瓶上所绘的陈尸哭丧礼中并非所有死者均使用下颌带，有时死者的头被尽量向前抬举，欧洲古代时期有时将一块草皮放在下颌下方，据说二者也可能具有同样功效，至少人们均相信如此可以防止死后口齿大张开。^⑧

中亚地区存留至今的古代墓葬只有极少数经由科学性的考古发掘，所以很难判断此地区古代丧葬习俗为何。1979 年苏俄考古学家萨林亚尼迪（Victor Sarianidi）在今阿富汗北部黄金之丘（Tillya-tepe）所发掘的六座墓葬中四座均有使用下颌托的习俗。这批墓葬的年代可根据出土金币断

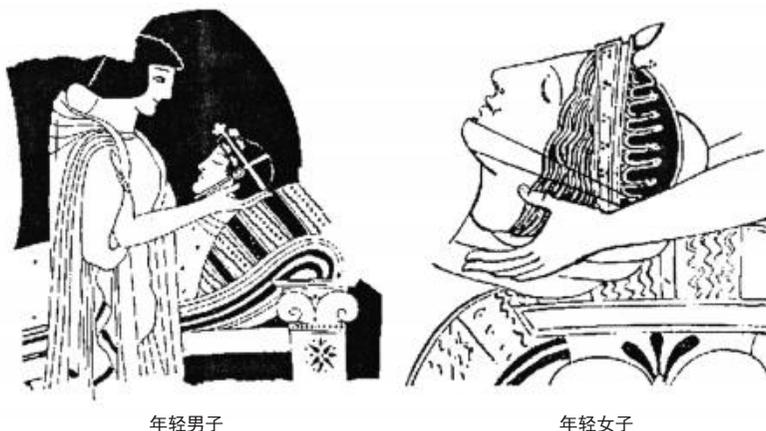


图 3 雅典地区公元前祭祀陶瓶陈尸哭丧仪式细节（根据 Von Salis, 图 5.6）

为公元前第一世纪至公元后第一世纪，而男性墓主人可能为月支或贵霜初期的国主。^⑨ 墓葬同时出土的许多物品，例如口含钱币作为收买冥河渡者的贿赂金，鞋模型用来帮助进入冥间的旅程等，显示墓葬习俗强烈地受到了古希腊影响。这个影响当源于马其顿的亚历山大大帝的东征。当他的军队到了中亚地区时，他们也将古希腊习俗与文化移植到了相当于汉代西域的大夏，亦即今日阿富汗。

三、新疆的发掘

中亚东部——亦即今日的新疆——的古代墓葬也一如古代希腊，同步地从公元前 1000 年至公元后 1000 年间，间断地发现有使用纺织品下颌托的葬俗。这个发现得感谢当地干燥的环境，使得不少的古代墓葬可以相当完好的保存至今。根据李吟屏先生这个习俗至今在新疆地

区仍流传不断。^④ 在新疆所发现的下颌托例证可见表 4：^④

表 4 新疆墓葬出土的下颌托

墓号	葬式	墓制	性别	织品	死龄	分期	年代
扎滚鲁克 85M2 ^[10]	多人葬	土坑墓	男/女	毛/红色	成年	公元前八世纪	
扎滚鲁克 89M2 ^④	同上	同上		毛/黄色	婴儿	同上	
克里雅河下游 ^④					成年	公元前 1000 年前半期	
营盘 M15 ^[11]	单人葬	土坑墓	男	绢	成年	公元二至三世纪	
营盘 M14, M18, M19, M22, M26, ^[12] M6, M8, M13, M59, ^[13]		土坑竖穴墓 土坑侧室墓	男/女	绢	成年老/少	公元二至三世纪, 多与额带共同使用。	
尼雅 95MNI M5, M6	单人葬		女	绢	成年	下限公元三世纪	
尼雅 95MNI M3, 4, 8	单人葬		男	绢	成年	下限公元三世纪; 双条下颌带 (M8)	
尼雅 97MNI M2 ^④	男女双人葬		男	绢	成年	下限公元三世纪; 双条下颌带	
和阗山普拉 M01, M24, M49 ^[14]	多人葬		男/女	绢(19例) /毛(5例)	成年	M01 (公元前一世纪至 后一世纪) 绢质下颌 托中有一孔; M24 与 M49 可能至公元三至四 世纪	
和阗伊玛目·木沙·卡兹木麻扎 (Imammusakazim) 墓 82HBYM1, 83HBYM1, 84HBYM1 ^⑤			女/ 女/ 男	绢 绢 绢	儿童 中年 老年	唐于阗国; 盛唐至五代	

由表可见新疆地区使用纺织品下颌托的习俗有极长的历史。虽然各居住区的人种与文化可能都不相同, 而且其间时间差距也相当的大, 但此葬俗似乎跨越性的被新疆地区数个沙漠绿洲地区居民所接受。由一般葬俗看来, 扎滚鲁克与克里雅河下游地区的居民享有类似的文化。营盘、尼雅、山普拉等地又各具自有文化。^④ 应当注意的是, 并非所有的新疆绿洲古居民均有使用下颌托的习俗, 同一绿洲内的居民也并不一律地使用下颌托。例如鄯善地区苏贝希(公元前五至三世纪)地区的墓葬即不见任何下颌托的使用。苏贝希的尸体以皮质衣物为主。韩建业认为苏贝希的文化性质与欧亚草原骑马民族文化如斯基泰的关系密切, 可能为其后裔或新近移入新疆的居民。^[15] 特别有意思的是为尼雅出土的一个墓葬, 其葬俗大致保持了苏贝希的形式, 但已采用丝织品, 最重要的是也使用了下颌托,^④ 可见下颌托是个新疆地区定居民族的习俗, 也有同化其他外来人种的力量。

由表看来, 新疆地区下颌托的使用也不受年龄、性别的限制。至今可见者大部分为绢, 多无染色。仅早期的下颌托为毛(公元前 1000 年的前半期丝织品显然尚未传入此地)。绢虽为较简单的丝织品, 在古代西域仍属贵重货品, 也具有货币的功能。公元二、三世纪时, 新疆地区的织品下颌托已出现不同形式。营盘地区的下颌托常与额带共同使用。额带上并常饰

有圆铜牌。尼雅地区的下颌托的包扎方法已较繁杂，用双条绢。这种方式多用于男性，双条绢带绕过颌尖，以将长须整洁的展示在外，不被包在下颌托内。公元第三、四世纪的山普拉地区（古代于阗）的下颌托更为奢华，不但以锦为表，内有衬里，有时在锦面上另有刺绣装饰，颌托部分也依下颌骨型作出立体勺状，可以完美的罩在下颌上。男性下颌托开出洞口，使得美须可以从此露出，十分的讲究。可见至此时，下颌托不但是丧葬的服饰礼节的一部分，它也已变成了可以炫耀财富或身份的装饰品。从山普拉的装饰性下颌托到北魏平城期的金属下颌托似乎仅仅为一步之遥。

奇怪的是在北魏平城期至目前为止尚未发现有勺底开洞的下颌托。这也许与目前考古资料的缺乏有关。到了唐初，似乎于阗对唐丧葬文化也起了不小的影响。不仅史道德（男）的下颌托勺底有洞，甚至贺若氏（女）的下颌托也有洞。似乎这个“胡须洞”的原意在北朝末唐初时已不为人知。

四、族属问题与结论

由于目前资料仍不够系统化，并且多有缺漏，在此只能作初步的猜测。如今研究下颌托最大困难在于此物以往不为考古者注意，除少数黄金下颌托由于金属贵重而得人们另眼相看外，此器物在考古报告中有时甚至仅于发掘平面图中标出，而文中只字不提。所以至今仍无法作全面的调查。

发掘较仔细的几座大同墓葬显示如下结果：M107 与可能属同家族的 M109 内均出土珍贵西方进口品作为随葬品，显示二者所属的家族与丝绸之路上诸国有一定贸易上或政治上的接触。M72 墓中并且出土相当典型的萨尔马 (Sarmatian) 文化的漆器，但此漆器在大同地区北魏墓地中出土极少，并非典型的拓跋或鲜卑器型，也不属于典型汉人漆器形制的范畴。但漆器应属于中国地带的产品，所以很可能是根据来自西域（很有可能经过于阗）的礼品或货品而仿制的手工艺品。此外 M109 女墓主人除带有下颌托外，头顶也带有铜花冠，形制极类似黄金之丘的 M4 女主人，似乎显示 M109 与黄金之丘墓主族属之间有一定的文化联系，但由于 M109 年代较黄金之丘墓葬要晚上 400 多年，而且 M107 的下颌托形制与装饰与于阗（山普拉）已相当类似，即使 M107、M109 的墓葬习俗与山普拉相差很大，可以推测二者的下颌托似乎受到于阗很大的影响。

另外一个较大的问题是为何北魏之后北朝地域内再也没有出现下颌托，直到唐初金属下颌托才再次出现？这个情形可能与考古的发掘或下颌托的保存有关。如果华北有一大部分的下颌托一如新疆墓葬由纺织品制成，则他们存留至今的机会非常的低。至少目前可以推测的是在北朝的粟特人后裔用下颌托的机会很小。粟特人在中亚粟特地区使用天葬，直到移民黄河地区后才改为身葬，所以下颌托并非其原有丧葬习俗之一。康业墓被发掘时，尸体被发现裹在数层丝织品中，但发掘者并未提到下颌托。^⑨ 史道德为目前所知唯一使用金属下颌托的粟特人，其原因仍需深究，但与贺若氏有孔下颌托共同观之，史道德的使用下颌托可能也与

当时于阗的影响有关。如果这个假设能成立，我们可看出南北朝至唐初于阗在华北的文化影响。由表二可看出，唐中期至宋，甚至元初，下颌托的使用甚至有向南移动的趋势，最初的使用者显然均来自北方。可是宋代使用下颌托的人的身份地位与祖籍均必须详细地考虑。

从考古资料看来，北魏，尤其是平城时期，是引进这个西域习俗的重要阶段，不然我们无法解释为何平城时期突然出现了多数的下颌托。可是由于目前无法追溯使用这些下颌托人的族属，所以我们也无法了解这个葬俗的延续形式。所能得知者，仅为最初使用金属下颌托者均非汉人，这个情形似乎一直延续到唐初。可能由于异族人在唐时逐渐融入汉人传统中，所以到唐中期以后这个葬俗也逐渐出现在某些汉人家庭中。虽然如此，下颌托在中国似乎一直局限在极少数家庭中，以至于文献中对这个器物只字不提。

有趣的是，2006年本人在印第安那大学演讲时，一位韩国的学者提到，韩国现亦有将尸体下颌绑紧的习俗。本人尚未进一步追求韩国此习俗的源流，但我们很容易想到三国时代的新罗（Silla）出土不少与中亚有关的金饰品，目前确实有此一跨越漠北的东西联系的文化交流论点。^④也许从下颌托的使用可更进一步的看出亚洲中古时期中亚与东亚文化的密切关系以及中国漠北在文化交流上的重要交通地位。

（编者注：此文为作者前几年的研究成果。在文章发表征求本人意见时，言说近来又征集到一些相关材料，可丰富文章意境，有待以后重新整理发表）

注释：

① 本文主要内容曾发表于本人（Shing Müller），Chin-straps of the Early Northern Wei: New Perspectives on the Trans-Asiatic Diffusion of Funerary Practices. *Journal of East Asian Archaeology* 5, 1-4, 2003 (2006), pp. 27-71. 本文以此为根基，但加入2006年以来新发表的考古报告与本人一些新看法。希望借此抛砖引玉，引起国内学者对下颌托问题的注意以及做进一步的研究。

② 其中12件出土于大同南郊电焊厂北魏墓群（见表一）。其发掘简报与正式报告分别为：山西省考古研究所，《大同南郊北魏墓群发掘简报》，《文物》1992年8月，页1-10；王银田、王雁卿，《大同南郊北魏墓群M107发掘报告》，《北朝研究》，1999年1期，页143-62；山西大学历史文化学院、山西省考古研究所、大同市博物馆（编著）：《大同南郊北魏墓群》，北京：科学出版社，2006年。第13件出土于大同东郊迎宾大道墓群M37，发掘简报见大同市考古研究所，《山西大同迎宾大道北魏墓群》，《文物》2006年10期，页50-71。《大同南郊北魏墓群M107发掘报告》一文内报导在电焊厂墓群发现了15件下颌托，但《大同南郊北魏墓群》则仅注明12件（页490）。由于《大同南郊北魏墓群》一书资料较全，在此跟从该报告之数据。

③ 《大同南郊北魏墓群M107发掘报告》与《大同南郊北魏墓群》均正确指出今日常用的“颞”字使用不当。“颞”字根据《玉篇》、《广韵》、《集韵》等均有“恭严、严敬”等义，与面部解剖实无关系。汉代称脸面此部分为颌、颐、颌。《方言·十》说明颌与颌通，颌为南方南楚之称，颐为北方秦晋之谓，而颐为通语。六朝以后《玉篇》、《集韵》等也称此面部为颌，均指今日俗语的“下巴”。今日下颌整形或种植牙齿方面的医学技术词汇亦称“下巴”为“下颌”。所以下文本文将跟随考古专家们建议亦称此器物为“下颌托”。

④ 根据《大同南郊北魏墓群》与《山西大同迎宾大道北魏墓群》（页53）。D代表电焊厂，Y代表迎宾大道。

⑤ 此一年龄推断见《大同南郊北魏墓群M107发掘报告》。《大同南郊北魏墓群》一书中则完全不提死者

的性别年龄。

⑥ 表二的大部资料已发表于本人,Chin-straps,页 38-39。其基础为《大同南郊北魏墓群 M107 发掘报告》内之附表,再加上本人所收集之资料。现并补充入《大同南郊北魏墓群》内《我国历代古墓出土下颌托登记表》(页 492-495)的新资料。

⑦ 邵真为阿阳令假安定太守;见邹景璧,《西安任家口 M229 号北魏墓清理简报》,《文物参考资料》1955 年 12 期,页 62。

⑧ YDIIM926;见王竹林,《河南偃师南蔡庄杏园村的四座北魏墓》,《考古》1991 年 9 期,页 830。墓中尸骨已朽,但出铁剪。剪刀多为女性随葬物,故本人推测死者为女性。

⑨ 贺若氏家世极为显赫。贺若为独孤罗之妻。罗为北周柱国大将军独孤信之子,罗之大姐为北周明帝宇文毓皇后、四姐为李渊父李昞(元皇帝)之妻、七妹为隋文帝皇后。见贞安志,《陕西长安南里王村与咸阳飞机场出土大量隋唐珍贵文物》,《考古与文物》1993 年 6 期,页 50。

⑩ 史道德为唐时马政官,先人来自建康(今日甘肃高台)。见宁夏固原博物馆,《宁夏固原唐史道德墓清理简报》,《文物》1985 年 11 期,页 21-30;罗丰,《固原南郊隋唐墓地》,北京:文物出版社,1998 年,页 82。

⑪ 李徽为李泰次子,李泰为唐太宗李世民第三子。二人被流放到湖北郢县,并同葬于该处。发掘报告见湖北省博物馆、郢县博物馆,《湖北郢县唐李徽阎婉墓发掘简报》,《文物》1987 年 8 期,页 31,图 1,物品号 50。该报告内并未提及下颌托,但图 1 明显标志出此物。

⑫ 阎婉为阎立德之女,李泰之妻,李徽之母。先葬于河南龙门,722 年迁葬于李泰墓附近。发掘报告同上,页 37,38,图 16.1。

⑬ 金乡县主为唐高祖李渊之孙女,李元婴之女,于隐之妻。发掘报告见西安市文物管理局,《西安唐金乡县主墓清理简报》,《文物》1997 年 1 期,页 14,图 34。

⑭ 宋氏为内侍雷府君夫人。见张正岭,《西安韩森寨唐墓清理记》,《考古》1957 年 5 期,页 60。

⑮ 卢氏为唐中散大夫、景城郡别驾卢廷芳少女。发掘报告见洛阳博物馆,《洛阳关林唐墓》,《考古》1980 年 4 期,页 382,图 1,页 383。

⑯ 郑洵为唐监察御史,被贬岳州。王氏为武后宰相王芳庆曾孙女。郑洵先葬于湖南巴陵,王氏县葬于河南嵩山,778 二人同迁葬于河南偃师杏园村祖坟。见徐殿魁,《河南偃师市杏村唐墓的发掘》,《考古》1996 年 12 期,页 7-13(发掘报告),11(下颌托)。

⑰ 槲内仅有一无字砖墓誌。见广州市文物管理委员会,《广州皇帝岗唐木槲墓清理简报》,《考古通讯》1959 年 12 期,页 668,图 1,物品编号 4。

⑱ 西安东郊王三村与下一项长安县出土品迄今未见发掘报告,物品描述见 Michaelson, Carol, Gilded Dragons. Buried Treasures from China's Golden Ages. London: British Museum Press, 1999, 图录号 41。

⑲ 王建为前蜀王。见冯汉骥,《前蜀王建墓发掘报告》,北京:文物出版社,1964 年,页 33,图版 37、5。

⑳ 《大同南郊北魏墓群》,页 495 引内蒙古文物考古研究所,《内蒙古通辽市吐爾基山辽代墓葬》,《考古》2004 年 7 期,页 50-53。该墓属辽代早期墓葬。该简报中仅提“尸体头部带有一个金属箍”(页 51),文义并不十分清楚,亦无图可考证,不知是否真为下颌托。不知《大同南郊北魏墓群》作者们是否曾亲自见到该物。在此仅暂时列入,以供参考。

㉑ M60 与 M277 之发掘报告见衡阳市文物工作队,《湖南耒阳城关六朝唐宋墓》,《考古学报》,1996 年 2 期,页 259,267,270,图 22 与 34、12。

㉒ 见陈国安、冯玉辉,《衡阳县何家皂北宋墓》,《文物》1984 年 12 期,页 74(称为“银饰”)。

㉓ 周氏为南宋新太平周通判吴畴妻。见江西省考古研究所,《江西德安南宋周氏墓清理简报》,《文物》

1990年9期,页11。

②④ 《大同南郊北魏墓群》,页49引白冠西,《安庆市棋盘山发现的元墓介绍》,《文物参考资料》1957年5期,页55-56。该颌托较不寻常,颌托勺两端用链子连接到一横杠。横杠可能原插入头顶的金冠中。原报告并不明了该物之用。但颌托勺部分相当典型,当可确认为下颌托无误。陈氏为枢密院漕运事范文虎妻。范文虎《元史》有传。

②⑤ 《大同南郊北魏墓群》作者们认为使用下颌托者男女均有(页490),但该书下颌托表内仅明确鉴定七座女性骨架,此外剩余例均为性别不明,这些骨架显然仍有待人类学家的鉴定。

②⑥ 婆罗门属人物在古印度或古喀什弥尔(罽宾)等地所发现的古代墓葬极为稀少,其葬俗至今不祥。

②⑦ 报告中均只提“铜质”,由于不知所用的合金成份,无法断定到底是红铜、青铜、或是黄铜。若是黄铜,南北朝时称为“鍮”,则为当时极贵重之金属材料。

②⑧ 表三大部分资料见本人,Chin-straps of the Early Northern Wei: New Perspectives on the Trans-Asiatic Diffusion of Funerary Practices. *Journal of East Asian Archaeology*5,1-4, 2003 (2006), 页43,表2;此处加入大同M214图像(取自《大同南郊北魏墓群》)。该报告中有关颌托的描写不甚详细,故只能针对此部分出土资料作形制上之大略归类分析。

②⑨ 详细构造见大同M107,《大同南郊北魏墓群M107发掘报告》,页154-156。

③⑩ 见本人,Chin-straps of the Early Northern Wei: New Perspectives on the Trans-Asiatic Diffusion of Funerary Practices. *Journal of East Asian Archaeology*5,1-4, 2003 (2006), 页60。

③⑪ 但报告不提有关丝织品颜色、刺绣技术等细节。

③⑫ 《仪礼正义》,卷12。

③⑬ 关于饭含礼仪,学者们已多方考究,在此不多述。可以参考的文章如方琳,《古代葬俗中的饭含之礼》,《文史杂志》,2001年3期,页80。

③⑭ 《仪礼正义》,卷12。

③⑮ 见 von Salis, Arnold (1957). “Antiker Bestattungsbrauch.” *Museum Helveticum* 14(1957), 页97。

③⑯ 见 Ohly, Dieter. *Griechische Goldbleche des 8. Jahrhunderts v. Chr.* Berlin: Gebr. Mann, 1953, 页68-69。

③⑰ 见 Kurtz, D. C. and J. Boardman. *Greek Burial Customs.* London: Thames and Hudson, 1971, 页144, 211. Garland, Robert. *The Greek Way of Death.* Ithaca: Cornell University Press, 1985, 页23。

③⑱ Boardman, John, “Painted Funerary Plaques and Some Remarks on Prothesis,” *The Annual of the British School at Athens* 50 (1955), 页57。

③⑲ Sarianidi, Viktor (1985). *The Golden Hoard of Bactria. From the Tillza-tepe Excavations in Northern Afghanistan,* 页58; Cambon, Pierre, <<Tillia tepe, la connexion de l’Est>>, in: Pierre Vallaud, *Afghanistan: les trésors retrouvés.* Paris: Musée Guimet, 2006。

④⑩ 李吟屏,《新疆和阗出土彩棺及其相关问题》,《考古与文物》增刊2002年《汉唐考古》,页53。

④⑪ 新疆出土墓葬虽多,但发掘报告多不完全,在此仅能做约略的资料整理。

④⑫ Mallory, J. P. and Mair, Victor H. *The Tarim Mummies. Ancient China and the Mystery of the Earliest Peoples from the west.* London: Thames & Hudson, 2000, 页194。

④⑬ Debaine-Francfort, Corinne. and Abdouessul Idriss, “Djoumboulak Koum, une cité fortifiée.” In: *ibid.* (eds.) *Keriya, mémoires d’ un fleuve. Archéologie et civilisation des oasis du Taklamakan.* Paris: Editions Findakly, 2001, 页140。

④⑭ 尼雅墓葬 95 MNI M5, M8 见新疆文物考古研究所,《95年民丰尼雅一号墓地船棺墓发掘简报》,《新疆文物》1998年2期,页25;尼雅墓葬 M95 MNI M3, 4, 6 以及 M97 MNI M2 见中日日中共同尼雅遗迹学术调

查队(编),《中日日中共同尼雅遗迹学术调查报告书》,京都,1999年。第二册,页91,110。

④5 Mallory and Mair 2000(见注51),页200。李吟屏,《新疆和阗出土彩棺及其相关问题》,《考古与文物》增刊2002年《汉唐考古》,页52-61。赵丰、王乐、万芳、李薏,《和阗布拉克彩棺墓出土的织物与服饰》,收于赵丰、伊弟利斯·阿不都热苏勒(编),《大漠联珠:环塔克拉玛干丝绸之路服饰文化考察报告》。上海:东华大学出版社,2007年。页90-99。赵丰文中分别称三墓为M70, M83, M84,并将三墓依出土织物而定为晚唐至宋初之期。

④6 一般相信扎滚鲁克与克里雅河下游地区的青铜器时代早期居民可能为吐火罗(Tocharen)人前身,营盘相当于汉代的墨山国,属于古印度语系的人,尼雅地区根据出土佉卢文书推断可能为赛种文化,山普拉地区的文化也与塞种有关。后二者的物质文化,尤其极具特点的双柄短剑,多少均显示与西方的萨尔马人(Sarmatians)文化有关。萨马尔文化是属于欧亚草原游牧民族的文化,承接西方斯基泰与萨罗马文化,下限约至公元3至4世纪左右。

④7 此部分的分析请见本人,Chin-straps of the Early Northern Wei: New Perspectives on the Trans-Asiatic Diffusion of Funerary Practices. Journal of East Asian Archaeology 5,1-4, 2003(2006),页20-21。

④8 康业墓的发掘报告尚未发表,有关康业墓可见程林泉等,《西安北周康业墓》,收于国家文物局(编),《2004年中国重大考古发现》,北京:文物出版社,2005,页123-131。

④9 Cambon, Pierre,《Tillia tepe》,2006,pp.295-297。

参考文献:

- [1] 张正岭. 西安韩森寨唐墓清理记 [J]. 考古. 1957(5): 62.
- [2] 国家文物局. 2005年中国重要考古发现 [M]. 北京: 文物出版社, 2006: 124 右下.
- [3] 山西大学历史文化学院等编著. 大同南郊北魏墓群 [M]. 北京: 科学出版社, 2006: 160、300、328.
- [4] 湖南省博物馆, 中国科学院考古研究所(编). 马王堆一号汉墓 [M]. 北京: 文物出版社, 1973: 上册 28、下册 70.
- [5] 湖南省博物馆, 中国科学院考古研究所(编). 马王堆一号汉墓 [M]. 北京: 文物出版社, 1973: 上册 32-33.
- [6] 湖北省荆州地区博物馆(编). 江陵马山一号楚墓 [M]. 北京: 文物出版社, 1985: 16-17.
- [7] 清胡培翬注. 仪礼正义. 四部备要刊本 [M]. 上海: 中华书局, 1936: 卷 26《士丧礼》, 16b.
- [8] 清胡培翬注. 仪礼正义. 四部备要刊本 [M]. 上海: 中华书局, 1936: 卷 26《士丧礼》, 16a.
- [9] 清胡培翬注. 仪礼正义. 四部备要刊本 [M]. 上海: 中华书局, 1936: 卷 26《士丧礼》, 5a.
- [10] 新疆博物馆文物队. 且末县札滚鲁克五座墓葬发掘报告 [J]. 新疆文物. 1998(2): 5-6.
- [11] 新疆文物考古研究所. 新疆尉犁县营盘墓地 15 号发掘简报 [J]. 文物. 1999(1): 7.
- [12] 新疆文物考古研究所. 新疆尉犁县营盘墓地 1995 年发掘简报 [J]. 文物. 2002(6): 4-45.
- [13] 新疆文物考古研究所. 新疆尉犁县营盘墓地 1999 年发掘简报 [J]. 考古. 2002(6): 58-74.
- [14] 新疆维吾尔自治区博物馆暨新疆文物考古研究所(编). 中国新疆山普拉——古代于阗文明的揭示与研究 [M]. 乌鲁木齐: 新疆人民出版社, 2001: 37、39, 图版 316、317、426、427、428、433.
- [15] 韩建业. 新疆青铜时代——早期铁器时代文化的分期和谱系 [J]. 新疆文物. 2005(3): 80, 86-87.

[作者: 德国慕尼黑大学教授]

古道西风别样薰

——北魏平城时代的胡风乐舞

赵昆雨

皇始二年（397），北魏灭后燕取邺城，尽占黄河以北地区，与东晋形成隔河对峙的局面。至此，五胡十六国无序的战车终于走出铁马金戈的错杂交响，停靠在拓跋鲜卑的驿站。天兴元年（398）秋七月，鲜卑人唱着牧歌走进了平城，依托汉平城县原有城垣，建宗庙，立社稷，经营北魏新都。平城的光彩自此一直辉耀到孝文帝太和十八年（494）前后，持达97年之久。这就是通常意义上的北魏平城时代。

拓跋鲜卑创建北魏王朝后，兵燹未止，鏖战方殷，开拓四海，不断向平城移民，充实京师，“以五方之民各有其性，故修其教不改其俗”^[1]，使受徙代地的各族移民风俗如故，习性弛放。其时，居近塞下的胡汉商人、驰命走驿的外国商贾、手持经卷粉本的僧侣以及奉礼朝魏的各国使节等等，都满腔热忱地由丝路涌向平城，一时，京畿之地集聚人口逾百万。伴随战争致成的人口大迁徙以及佛教传播、外交朝贡等途径，来自龟兹、疏勒、西凉、安国、高丽、悦般等地域的各族乐舞流派与乐工纷纷流布平城，形成平城乐舞文化胡汉杂糅，多元荟萃的局面，带来了公元五世纪中叶北朝乐舞艺术的空前繁华。

一、鲜卑的歌：真人代歌、北歌、簸逻回歌

礼乐，是一个国家最基本的构架内容之一。拓跋珪定都平城当年的十一月冬，即急诏尚书吏部郎中邓渊，“典官制，立爵品，定律吕，协音乐”^[1]，建立北魏音乐体系。其时，京城尚处于“门不施屋，城又无塹”^[2]的草创期，而礼乐制度建设却已如常铺展，足见北魏统治者对礼乐的重视。又诏“仪曹郎中董谧撰郊庙、社稷、朝覲、飨宴之仪……，吏部尚书崔玄伯总而裁之”^[1]，设立乐府机构，任命乐官，采集歌谣。至正月上日，已焕然形成一部宏大的宫廷音乐华章。《魏书·乐志》载：

正月上日，飨群臣，宣布政教，备列官悬正乐，兼奏燕、赵、秦、吴之音，五方殊俗之曲。四时飨会亦用焉。凡乐者乐其所自生，礼不忘其本，掖庭中歌真人代歌，上叙祖宗开基所由，下及君臣废兴之迹，凡一百五十章，昏晨歌之，时与丝竹合奏。郊庙宴飨亦用之。^[1]

永嘉以下，礼乐崩毁，鲜卑人能够在建国初年就打造出一部内容丰富的国乐，亦礼亦俗，亦胡亦雅，说明当时已具有一定的音乐积淀。这里涉及到北魏前期音乐来源的问题，一是《真人代歌》的植入，——具有浓郁鲜卑色彩的俗乐；再一是“赵燕秦吴之音，五方殊俗之曲”的吸纳，赵是石勒，燕是慕容，秦为苻坚，吴歌属江南音系，来源多样。

鲜卑与东胡同源，其族源及族属纷繁而庞杂，不同时代、不同阶段都有不同的称号。就像草原上支系交错、同流异名的河川一样，有的归入主流后便被同化，失去原来的名字。有的由主流分出若干支系，又独自成流。战争与迁徙下的文化体系，其结果不是解体与消亡，就是兼并与融合。拓跋诘汾长子秃发匹孤因未如愿继承王位，率部众脱离拓跋部出走河西，独木成林，号称秃发鲜卑，又名河西鲜卑，最终建立南凉政权。建立西秦政权的乞伏鲜卑，为陇右鲜卑最强大的一支，是与高车族融合后的鲜卑部落。南匈奴后裔宇文氏则是鲜卑化了的匈奴。拓跋鲜卑在南下大泽时还称北部鲜卑，进入匈奴故地与匈奴相融婚媾后，形成“鲜卑父匈奴母”的拓跋鲜卑。当拓跋鲜卑创建北魏王朝后，便将整个鲜卑族的历史作为自己部族的发迹史，《真人代歌》就是一部总括了十六国以来鲜卑各部胡乐以及姚苻羌歌、苻秦氏歌等曲牌乐调的鲜卑史歌。曾有学者将《真人代歌》误以为什翼犍代国时期的拓跋歌，实在是错解了“代”的定域。

《真人代歌》一词，最早见载于《魏书·乐志》：“掖庭中歌真人代歌，上叙祖宗开基所由，下及君臣废兴之迹，凡一百五十章。”^[1] 史籍中亦或简称为“代歌”、“真人歌”。《旧唐书·音乐志》另称“北歌”：“后魏乐府始有北歌，即魏史所谓‘真人代歌’是也。代都时，命掖庭宫女晨夕歌之。”^[3]

“真人”是什么？佛经中将罗汉或有修德的人称为“真人”。据《修行本起经·游观品》，太子出北城门遇沙门时，与仆从之间有如下对话。经云：“太子问曰：‘此为何人？’其仆答曰：‘沙门也。’‘何等为沙门？’‘盖闻沙门之为道也，舍家妻子、捐弃爱欲、断绝六情、守戒无为……一心之道，谓之罗汉。罗汉者真人也。’”^[4] 时代稍晚一些的佛经中还将佛陀称为“真人”。道家称存养本性或修真得道的人为“真人”。如《淮南子·本经训》：“莫死莫生，莫虚莫盈，是谓真人。”^[5] 另有一些史籍中也出现“真人”之谓。《魏书·天象志》载，皇始元年（396）：“当有真人起于燕代之间，大兵锵锵，其锋不可当。”^[1] 此真人暗指道武帝。

《隋书》中没有看到《真人代歌》，但有“《国语真歌》十卷”一语，“真歌”概即真人代歌。国语指什么？据《隋书·经籍志》：“后魏初定中原，军容号令，皆以夷语。后染华俗，多不能通。故录其本言，相传教习，谓之国语。”^[6] 原来，国语就是用汉字标记鲜卑语音记录的方式。值得注意的是，《隋书》另有“簸逻回歌”之称：“天兴初，吏部郎邓彦海奏上庙乐，创制宫悬，而钟管不备。乐章既阙，杂以《簸逻回歌》。”^[6] 这是史籍中有关“簸逻回”的最早记载。《通典》云：“按今大角，即后魏代《簸逻回》是也，其曲亦多可汗之词。”^[7] 《新唐书·礼乐志》记述更详：“北狄乐皆马上之声，自汉后以为鼓吹，亦军中乐，马上奏之，故隶鼓吹署。后魏乐府初有《北歌》，亦曰《真人歌》，都代时，命宫人朝夕歌之。……金吾所掌有大角，即魏之‘簸逻回’，工人谓之角手，以备鼓吹。”^[8] 讲得很明白，簸逻回是鲜卑语“大角”之意，实为军乐。“多可汗

之词”，是因为它本系拓跋鲜卑歌。我以为，《魏书》中的《真人代歌》很可能在《隋书》中被记为《簸逻回歌》，因为同样记述“天兴初吏部郎邓彦海奏上庙乐”一事，《魏书·乐志》云：“礼不忘其本，掖庭中歌真人代歌”；《隋书·音乐志》则云：“乐章既阙，杂以《簸逻回歌》。”代歌为鲜卑歌，簸逻回歌为拓跋歌，总归都是鲜卑歌。北魏建国初，音乐不完备，拓跋鲜卑最熟悉的簸逻回歌被充入宫廷音乐，这是很自然的事情。自隋唐以后，“簸逻回歌”一词再不见于史载，经宋辽金一片空白后，元末之际蓦然惊现——杨维桢创作的古乐府诗集《铁崖古乐府》中有“簸逻回曲”《阿莘来操》^①！其辞云：“阿莘来，阿莘来，十有一拍拍莫催。壮士卷芦叶，夜吹簸罗回，胡霜凋折柳，边风吹落梅。龙城寒月覆如杯，阴山狐狸奉首哀。真人作统九垓，一拍始天地开，五拍六拍奎斗回。合歌金槽双椶杪，黄宫大弦声若雷。驾鹅颈，戩勃胎，鲜卑齐上万寿杯，大驾岁还龙虎台。阿莘极，阿莘愁，九九八十一春秋，黄雾迷涿丘。桃皮箎策吹陇头，二十四弦如箜篌，东青雕，雄纠纠，白翎雀，雌嚶嚶，鲜卑老将涕交流。为君弄，兜勒兜，兜勒兜，将军怒髮竖鉞铎，龙跳虎掷走蚩尤。”杨维桢倡言复古，其门人吴复在《铁崖古乐府》序中称“铁崖先生为古杂诗凡五百余首，自谓乐府遗声”，所谓述古乐府旧事，补古乐府所缺。《阿莘来操》既称“簸逻回曲”，不知是为北魏故有，亦或杨维桢依古曲新创。

代歌没有流传下来，原因诸多，但孝文帝一纸“断诸北语”的诏令，足以让鲜卑歌声消音陨。就鲜卑文化本身而言，鲜卑语之被禁断、被抛弃终至消亡，实是鲜卑文化遗产的一大悲剧。更大的悲剧是，孝文对元禧说的是“今欲断诸北语，一从正音”^[1]，“诸北语”，意味着遭遇厄运的不单单是鲜卑语，可能还包括社会通用的其它北方语言在内，至少鲜卑诸部不同地域不同口音的鲜卑语全部被禁断。鲜卑歌的发展与流传本来是依托鲜卑语生存的，“乐因辞生，辞随乐行”，鲜卑语一旦消失，离开了语言的维系与支撑，那些风马牛不相及的汉字转译歌词，就成了滞留在故纸堆上面面相觑的汉字乱码。拿现世依然通用的各地方言来说吧，在大力推广普通话的当下，90年后出生的新生代中听不懂方言老话者已大有人在。一百年后呢？鲜卑语被禁断后，入隋，高祖忌胡言，一些侥幸存活于冷僻地域的鲜卑语，再度经历挤压与排斥，逼近绝灭之境。《隋书·音乐志》载：“后魏‘洛阳之曲’……后周所用者，皆是新造，杂有边裔之声，戎音乱华，皆不可用，请悉停之。”^[6]所谓“洛阳之曲”即北魏迁洛后由平城一脉传存的西凉乐。“亡国之音，奈何遣我用邪”^[6]，在这样的心态下，文化的传扬必遭遏制。

据《旧唐书·音乐志》记载：“后魏乐府始有北歌，即魏史所谓《真人代歌》是也。代郡时，命掖庭宫女晨夕歌之。周、隋世，与西凉乐杂奏。今存者五十三章，其名目可解者六章：《慕容可汗》、《吐谷浑》、《部落稽》、《巨鹿公主》、《白净王太子》、《企喻》也。其不可解者，咸多可汗之辞。”^[3]

代歌一百五十章，周、隋时仍与西凉乐杂奏，到唐代竟黯然失声，只传存下五十三章，名可解者仅六章而已。《新唐书·礼乐志》载：“贞观中，将军侯贵昌，并州人，世传《北歌》，诏隶太乐，然译者不能通，岁久不可辨矣。”^[8]《文献通考》载：“唐开元中，歌工长孙元忠之祖，尝授北歌於侯将军贵昌。贞观中，诏贵昌以其声教乐府，能译者亦不能通知其词，盖年岁久远，失其真矣。”^[9]北魏末期，尽管鲜卑语已在官方场合中消失，但拓跋人记事仍以歌谣为准，

风习未改^②。特别是北齐、北周之时，鲜卑语还经历了一次短暂的复活，怎到唐代，代歌就不可解了呢？而且即便懂鲜卑语的人也“能译者亦不能通知其词”？

宋郭茂倩《乐府诗集》引录南朝陈释智匠《古今乐录》梁鼓角横吹曲三十六曲及乐府胡吹旧曲三十曲，总六十六曲北朝乐府歌辞，歌辞内容多叙慕容垂及姚泓时战阵之事，其中有四曲与前引《旧唐书·音乐志》中所记代歌“名目可解者六章”曲名大致对应。《古今乐录》早已失传，但其所记录下来的鼓角横吹曲及乐府胡吹旧曲，很可能取源于代歌。若此，除了《旧唐书·音乐志》中明确记载的“名目可解者六章”，《乐府诗集》“梁鼓角横吹曲”实录20首北朝乐府诗中，还应有其它代歌曲目。《地驱乐》、《雀劳利》、《高阳乐人歌》、《白鼻騮》等均可能属这一范畴。《乐府诗集》“横吹曲辞”序云：“后魏之世有簸逻回歌，其曲多可汗之辞，皆燕、魏之际鲜卑歌，歌辞虏音不可晓解，盖大角曲也。”^[10]“燕、魏之际鲜卑歌”泛指十六国至北魏后期的胡歌胡乐^③；“曲多可汗之辞”，则意味着用汉字注音鲜卑语的代歌在当时有两种情形，一种是通篇以汉字注音的鲜卑语词句为主，这由《乐府诗集》梁鼓角横吹曲中佚失的篇目名可知，《擒台》、《胡遵》、《利羌丘女》、《单迪历》、《鲁爽》、《北敦》、《胡度来》等，几乎都是胡语，必定会“虏音不可解”。既然不可解，就易被忽略，流于收录，事实上它们正是缘此均告失传；另一种是夹杂一两句鲜卑语，总体上仍为汉语，如《雀劳利歌辞》：“雨雪霏霏，雀劳利。长嘴饱满，短嘴饥。”^[10]只保留了一句鲜卑语“雀劳利”，也大概是因为当时实在找不出一个合适的字眼来对应。有大半汉字的支撑，这首沾染着“可汗”味道的歌辞留存下来了。《北齐书》卷三三《徐之才传》载有一首童谣，歌云：“周里跂求伽，豹祠嫁石婆，斩冢作媒人，唯得一量紫縠靴。”^[11]“跂求伽”为鲜卑语，该著一并释云：“胡言‘去己’”。该童谣通篇几乎全为汉语，因此被辑录传存下来。

现在来看《旧唐书·音乐志》所云代歌中幸存的“名目可解者六章”，其内容在《乐府诗集》中的对应表现。

（一）《企喻歌》

《乐府诗集》又引《古今乐录》题解曰：“《企喻歌》四曲，或云后又有二句‘头毛堕落魄，飞扬百草头’。最后‘男儿可怜虫’一曲是苻融诗，本云‘深山解谷口，把骨无人收’。按《企喻》本北歌。”^[10]歌辞内容为：

男儿欲作健，结伴不须多。鸱子经天飞，群雀两向波。
放马大泽中，草好马着臄。牌子铁褊裆，互铎鹞尾条。
前行看后行，齐着铁褊裆。前头看后头，齐着铁铎互铎。
男儿可怜虫，出门怀死忧。尸丧狭谷中，白骨无人收。

研究乐府诗的学者认为，《企喻歌》属氏族歌，约产生于淝水之战（383）前。

（二）《钜鹿公主》

《乐府诗集》引《旧唐书·音乐志》题解曰：“梁有《钜鹿公主歌》，似是姚萇时歌，其词华音，与北歌不同。”^[10]歌辞内容为：

官家出游雷大鼓，细乘犊车开后户。

车前女子年十五，手弹琵琶玉节舞。

钜鹿公主殷照女，皇帝陛下万几主。

此歌既为姚苻后秦时歌，那就属羌歌。也有学者认为此歌产生于前秦苻氏政权，则属氏歌。

（三）《慕容可汗》

《乐府诗集》虽没有找到相同名字的歌辞，但有《慕容垂歌辞》一首，二者可能有关联。歌辞内容为：

慕容攀墙视，吴军无边岸。我身分自当，枉杀墙外汉。

慕容愁愤愤，烧香作佛会。原作墙里燕，高飞出墙外。

慕容出墙望，吴军无边岸。咄我臣诸佐，此事可惋叹。

关于此歌中的人物与故事，学界争议颇多，一说是讲述慕容垂于邺城被围的故事，属氏族歌曲；一说是南燕主慕容超嗣位后，东晋刘裕率大军拓伐，围广固城，擒慕容超的故事；另一说是歌颂慕容垂战胜并消灭西燕的故事。一般认为，此歌辞就是代歌之《慕容可汗》。

（四）《吐谷浑》

《吐谷浑》与《部落稽》两首，《乐府诗集》均未收录，失传。据《旧唐书·音乐志》载：“北狄乐，其可知者鲜卑、吐谷浑、部落稽三国，皆马上乐也。鼓吹本军旅之音，马上奏之。”^[3]吐谷浑原为鲜卑慕容氏的一支，西晋至唐活动于祁连山脉与黄河上游谷地一带，唐龙朔三年（663）灭于吐蕃，共历三百余年。《唐会要·北狄三国乐》云：“吐谷浑亦鲜卑别种，之歌曲皆鲜卑匈奴中出也，但番音不可晓耳，与北歌较之，其音异。”^[12]同出于鲜卑语歌，“音不可晓”，而且与代歌“音异”，个中原因尚不明了。吐谷浑，《晋书》、《魏书》中均有传，吐谷浑本是辽东徒河鲜卑涉归的长子，其同父异母的弟弟慕容廆因“二部马斗”误解兄长，兄吐谷浑率部出走，西附阴山，其后人继续扩展，并以“吐谷浑”之名号建国，统领今青海、甘南和四川西北地区的羌、氏部落，慕容廆则创建了后燕政权。弟每每追悔自己当年的误会，日夜思念兄吐谷浑。徒河以兄为阿干，因作《阿干歌》在宫廷演唱，“子孙僭号，以此歌为鞞后鼓吹大曲”^[1]。史诗般的《阿干歌》代表了慕容鲜卑音乐的最高成就，《真人代歌》中的《吐谷浑》应该就是《阿干歌》。按《资治通鉴》推测，此歌创作于3世纪末，因系鲜卑语而失传。

（五）《部落稽》

《周书》云：“稽胡，一曰部落稽，盖匈奴别种。……自离石以西，安定以东，方七、八百里，居山谷间，种落繁炽。”^[12]因居山谷间，亦称山胡。其部落多、分布广，又以汾胡、河西胡、离石胡等所在之郡、县名相称，异名颇多。自北魏始称步落坚，北周时称步落稽，隋唐时称部落稽，简称稽胡。关于其族源，或云匈奴后裔，或云以南匈奴五部后裔为主体融有西域胡的杂胡。其“语类夷狄，因译乃通”^[13]，属突厥语族。《隋书》载鼓吹二十曲改古名，提及山胡：“汉《拥离》改名《灭山胡》，言神武屠刘蠡升，高车怀殊俗，蠕蠕来向化也。”^[6]代歌中的《部落稽》可能也是由某旧曲改名而来赞颂北魏王朝功德的吧。

（六）《白净王太子》

此系佛曲。佛经中每言古印度迦毗罗卫国国王时，称谓“白净王”或“净饭王”，白饭、

净饭本兄弟二人，两人共同执政治理国家的阶段称“白净王”，后因某种变故，由净饭王一人统领，则谓“净饭王”。佛陀释迦牟尼即是净饭的儿子。按《白净王太子》字面意思，应该是唱咏成佛前的释迦王子的歌曲，具体内容《乐府诗集》不载，其引《古今乐录》云：“是时乐府胡吹旧曲有《大白净皇太子》、《小白净皇太子》、《雍台》……《比敦》《胡度来》十四曲。三曲有歌，十一曲亡。”^[10]《通典》卷一百四十六亦云：“梁乐府鼓吹又有大白净皇太子、小白净皇太子、企俞等曲。隋鼓吹有白净王太子曲，与北歌校之，其音皆异。”^[7]它们不同于北歌，是因为《大白净皇太子》、《小白净皇太子》诸曲系梵音胡曲。西域多胡曲，张骞出使西域最早得胡角曲《摩诃兜勒》，“李延年因胡曲更造新声二十八解”，改编成军乐，独特的曲调风格令时人耽爱不已。北魏诸帝皆尊崇佛道，《魏书·释老志》云：“太祖平中山，经略燕赵，所迻郡国佛寺，见诸沙门、道士，皆致精敬，禁军旅无有所犯。”^[1]北魏早在道武帝时，就表现出以佛治国的意愿。天兴元年迁都平城后，道武帝即诏令在京都修建佛寺。“是岁，始作五级佛图，耆阁崛山及须弥山殿，加以绩饰。别构讲堂、禅堂及沙门座，莫不严具焉。”^[1]《真人代歌》中含有《白净王太子》，是西来乐舞流派在乐曲中穿插佛曲的惯例，如龟兹乐歌曲有《善善摩尼》，解曲有《婆伽儿》，西凉乐有《于阗佛曲》等，也与北魏佛教的空前盛况相适应。

已如史言，代歌是用汉字写成鲜卑语来唱的，“歌辞虏音，竟不可晓”，反观《乐府诗集》所谓代歌《企喻歌》、《钜鹿公主》、《慕容垂歌辞》等，则均呈汉辞赋之象，“其词华音，与北歌不同”，内容亦与“上叙祖宗开基所由，下及君臣废兴之迹”不符。很显然，它们不是北魏平城时代当世的代歌，或为被北魏征改为代歌之前的原貌，代歌不过是套用其曲牌、词牌罢了。

代歌之辑成，浩浩汤汤一百五十章，除去独有的簸逻回歌，大部分是依汉魏以来各民族民歌旧曲牌、曲调添加新词改造的，“因胡曲而造新声”的做法是历朝惯例。“依相同曲调和词格填写与既有牌名毫不相干的内容，却依然以该曲牌称之，只不过这曲子词强调词的存在。……同一曲牌下，可依声律和词格不断填撰新的词章”^[14]。随时，鼓吹曲改词甚至连古曲牌都换掉，只沿用曲调^④。

二、公元五世纪西域乐舞流派、乐工在平城地区的聚集

拓跋鲜卑，兴自漠北，畜牧迁徙，射猎为业，礼俗纯朴，崇尚乐舞。早在拓跋力微时代，“始祖内和魏晋，二代更致音伎；穆帝为代王，愍帝又进以乐物；金石之器虽有未周，而弦管具矣”^[1]。虽然“金石虚悬，宫商未会”，只是讲了个排场，但这种对音乐象征意义的感知，是形成以后礼乐观的基点。道武帝破后燕慕容宝获西晋乐器，仍“不知采用，皆委弃之”，这让之后的太武帝意识到，一部完整的乐歌需要具备乐工、乐器、乐曲乃至舞伎。有乐器没乐工，有乐工、乐器但乐工不掌握曲谱，都是无法完成演奏的，因为曲谱记在乐人心间，“旧工更尽，声曲多亡”即言此相承关系。

战争，是拓跋鲜卑获得北方少数民族各部乐舞流派的主要途径。

（一）徒何、高丽乐流入平城

天兴元年春正月，道武帝徙山东六州民吏及徒何、高丽杂夷三十六万，百工伎巧十万余口。太武帝“既定中山，分徙吏民及徒何种人、工伎巧十万余家以充京都”^[1]。徒何亦作屠何、徒河，属东部鲜卑。徒何乐舞，史无载，按慕容鲜卑音乐文化发达，徒何亦当非同一般。

高丽乐，《隋书·东夷传》记载：“高丽之先，出自夫余。……其国东西二千里，南北千余里。……乐有五弦、琴、箏、箏、横吹、箫、鼓之属，吹芦以和曲。”^[6]隋开皇年间置七部伎，高丽乐位列第三。《隋书·音乐志》云：“高丽，歌曲有《芝栖》，舞曲有《歌芝栖》。乐器有弹箏、卧箏篴、竖箏篴、琵琶、五弦、笛、箫、小箏、桃皮箏、腰鼓、齐鼓、担鼓、贝等十四种，为一部。工十八人。”^[6]

（二）疏勒乐流入平城

始光四年（427），太武帝打败赫连昌，得古雅乐一部，正声歌五十曲，“工伎相传，间有施用”。后通西域，又将疏勒、安国乐舞带回平城。《魏书·西域传》云：“疏勒国，在姑默西，白山南百余里，汉时旧国也。去代一万一千二百五十里。”^[1]疏勒古国佛教文化发达，约于公元二世纪前就接受了佛教的洗礼，贵霜王朝伽腻色迦的王师僧伽罗刹以及《一切经音义》著者慧琳都是疏勒人。自20世纪以来，疏勒地区曾进行过数次考古发掘，共发现佛寺遗址19处，另有大批具有犍陀罗艺术风格的佛教造像及祛卢文、婆罗谜文写卷出土^[15]。据《汉书·西域传》：“昔匈奴破大月氏，大月氏西君大夏，而塞王南君罽宾。塞种分散，往往为数国。自疏勒以西北，休循、捐毒之属，皆故塞种也。”^[16]疏勒人就是塞人，具有高鼻、深目、多须的体貌特征，语言属中古伊朗语。“这种流行于喀什噶尔河流域的古代语言实际是古代疏勒的语言”^[17]。

北魏道武帝时期全部精力用于经营中原，有疏西域，“既而西戎之贡不至，有司奏依汉氏故事，请通西域，可以振威德于荒外，又可致奇货于天府。”^[1]太武帝时，派散骑侍郎董碗等出鄯善，招抚九国，此后，西域诸国来贡献者不间于岁。据《魏书》，从太延三年（437）到和平三年（462），疏勒国先后六次向北魏遣使朝献。文成帝时期，疏勒王还遣使送一件释迦牟尼佛袈裟，长二丈余，说有灵异。高宗审视佛衣，“遂烧之以验虚实，置于猛火之上，经日不然，观者莫不悚骇，心形俱肃。其王戴金师子冠”^[1]。太武帝平北燕后，与西域通好，得《疏勒乐》、《安国乐》、《高丽乐》。据《隋书·音乐志》，疏勒乐歌曲有《亢利死让乐》，这是典型的原味胡曲，舞曲有《远服》，解曲有《盐曲》，此疏勒《盐曲》亦用于龟兹乐。乐器有竖箏篴、琵琶、五弦、笛、箫、箏、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓等十种，为一部，工十二人。

（三）安国乐流入平城

安国，故址在今乌兹别克斯坦布哈拉一带，汉代称安息，北魏称忸密，隋唐称安国，《大唐西域记》称喝捍国：“喝捍国，周千余里，土宜风俗同飒秣建国”^[18]。飒秣建，《汉书》、《后汉书》、《晋书》作康居，《魏书》作悉万斤，《隋书》作康国，《新唐书》作康国及飒秣建。安国是隋唐时期昭武九姓之一，昭武九姓诸国多由汉晋时期康居所属诸小国发展而来。史书中没有发现有关安国的风土人情记载，其既与康国类同，则可由此窥其一斑。康国人通音律、

善舞蹈。据《册府元龟》卷九六一载：“康国者，康居之后，迁徙不常。其地有胡律，置于袄祠。决罚则取而断之，重罪者族，次重者死，贼盗截其足。人皆深目，高鼻，多鬃髯。有大小鼓、琵琶、五弦、箜篌、笛。婚姻丧制与突厥同。……俗奉佛，为胡书，气候温，宜五谷，勤修园蔬、树林滋茂。……多葡萄酒，富家或至千石，连年不败。”^[19]《旧唐书》亦载：“康国，即汉康居之国也。……其人皆深目高鼻，多须髯。丈夫翦发或辮发。其王冠氈帽，饰以金宝。妇人盘髻，幪以皂巾，饰以金花。人多嗜酒，好歌舞于道路。……俗习胡书。……至十一月，鼓舞乞寒，以水相泼，盛为戏乐。”^[3]

《隋书》、《旧唐书》中均记载安国乐的详细内容，以下即将《隋书》、《旧唐书》共载的安国、康国乐曲及乐队编制进行比照，视其差异。先看《隋书·音乐志》记载：

安国乐歌曲有《附萨单时》，舞曲有《末奚》，解曲有《居和祇》。乐器有箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、箏、双箏、正鼓、和鼓、铜拔等十种，为一部。工十二人。

康国乐歌曲有《戢殿农和正》，舞曲有《贺兰钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、《前拔地惠地》等四曲。乐器有笛、正鼓、加鼓、铜拔等四种，为一部。工七人。

再看《旧唐书·音乐志》所载：

安国乐，工人皂丝布头巾，锦褙领，紫袖袴。舞二人，紫袄，白袴帑，赤皮靴。乐用琵琶、五弦琵琶、竖箜篌、箫、横笛、箏、正鼓、和鼓、铜拔、箜篌。

康国乐，工人皂丝布头巾，绯丝布袍，锦领。舞二人，绯袄，锦领袖，绿绫浑裆袴，赤皮靴，白袴帑。舞急转如风，俗谓之胡旋。乐用笛二，正鼓一，和鼓一，铜拔一。

两相比较，正如史言，有地缘关系，亦略存差异。乐工及舞人的服饰有一定相似度，安国乐明显注重乐队的配置，共用乐工十人，康国乐仅四、五人，并以鼓乐为主。安国乐舞曲《末奚》与康国乐舞曲《末奚波地》应该是相同内容。另，《隋书》康国乐中所谓“加鼓”当系“和鼓”之讹写。

（四）悦般乐流入平城

“悦般”国名首见著于史籍者是在《魏书》，时在太延三年（437），悦般与西域诸国遣使朝献。《魏书·西域传》云：“悦般国，在乌孙西北，去代一万九百三十里。其先，匈奴北单于之部落也。为汉车骑将军窦宪所逐，北单于度金微山，西走康居，其记羸弱不能去者往龟兹北。地方数千里，众可二十余万。凉州人犹谓之‘单于王’。其风俗言语与高车同，而其人清洁于胡。俗剪发齐眉。”^[1]悦般国属阿尔泰语系突厥语。太平真君九年（448），悦般国遣使向北魏求助共讨蠕蠕，“世祖嘉其意，命中外诸军戒严，以淮南王他为前锋，袭蠕蠕。仍诏有司以其鼓舞之节施于乐府”^[1]。能够与北魏联合征讨柔然，说明悦般国本身也足够强大。这一年，以鼓舞见长的悦般国乐舞进入了平城，同时，悦般国王还遣使送来技艺精湛的幻人，据称割断人喉脉后，口服一剂草药就能在月余后恢复如常。“世祖疑其虚，乃取死罪囚试之，皆验。云中国诸名山皆有此草，乃使人受其术而厚遇之”^[1]。

在历史的舞台上，悦般国的出场就活似一场幻术，从太延三年闪现到太平真君九年最后一次露面，有记录的时光共计12年，此后便消失于一切史载，一同消失的还有其民族乐舞。至唐代，“悦般”重现，亦一晃而逝。《旧唐书·地理志》载：“西域诸国，遣使来内属，乃分置十六都督府。……悦般都督府，于石汗那国所治艳城置，以其王领之。”^[3]悦般都督府隶安西都护府，置石汗那国艳城。石汗那国，今阿富汗兴都库什山北。这淡淡的一句，是悦般国神秘政权的最后谢幕。

（五）龟兹乐流入平城

龟兹乐舞是我国新疆库车地区的一种地域性乐舞流派，在诸胡乐中分外夺人瞩目。近年来，关于龟兹乐的研究工作取得了丰富的成果，其起源、风格、乐器、乐曲、服饰诸问题基本上已讨论清楚。龟兹乐归之平城不是由西域直接输入的，而是经中原辗转流入，故此，已自非其原貌。

《隋书·音乐志》云：“《龟兹》者，起自吕光灭龟兹，因得其声。”^[6]吕光征伐龟兹，事载《魏书·吕光传》，前秦建元十九年（383），前秦苻坚以吕光为骁骑将军，“率众七千讨西域，所经诸国，莫不降附。光至龟兹，王帛纯拒之，西域诸胡救帛纯者，七十余万人。光乃结陈为勾锁之法，战于城西，大破之，斩级万余，帛纯逃走，降者三十余国。光以驼二千余头，致外国珍宝及奇伎、异戏、殊禽、怪兽千有余品，骏马万余匹而还”^[1]。吕光率部班师，途闻苻坚被杀，遂于凉州建立后凉政权。此役所获龟兹乐随即留在凉州，这是龟兹乐的第一次转移。

天兴六年（403），吕氏后凉政权因受南凉、北凉合围逼攻，迫降于后秦，后凉亡。吕氏宗族、僚属、百姓及乐工被迁至关中长安，龟兹乐随之东传中原，这是龟兹乐的第二次转移。

《隋书·音乐志》云：“吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。其声后多变易。”^[6]太延五年（439），太武帝平凉州，以此为标志，北魏统一中原。在征服中原的过程中，北魏获得了龟兹乐，带回平城，这是龟兹乐的第三次转移。

据《隋书·音乐志》记载，龟兹乐：“歌曲有《善善摩尼》，解曲有《婆伽儿》，舞曲有《小天》，又有《疏勒盐》。其乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫、箏、篳篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜拔、贝等十五种，为一部。工二十人。”^[6]

（六）西凉乐流入平城

对北魏平城乐舞文化影响至深的一大重要事件是，太延五年，太武帝平定凉州得沮渠蒙逊之伎。凉州地接西域，深厚悠久的华夏传统文化在此积淀，西方文化在这里经过初步汉化后再东渐内地。凉州佛教发达，北魏佛教主要取法于此。北凉既灭，太武帝“徙凉州民三万余家于京师”，受迁的汉族与少数民族中，有工巧艺匠、乐舞艺伎以及乐器和服饰，这正是盛名卓著的西凉乐。

西凉乐，是魏晋以来兴盛于凉州地区的地域性乐舞流派，一经到达平城，其高度的艺术价值、丰富的内涵和独特的民族风格，加之北魏最高统治者的大力推崇，盛极一时。太武帝“宾嘉大礼，皆杂用焉”，崇尚西凉乐成为平城地区的社会音乐风尚。据《隋书·音乐志》载，西凉乐：“至魏、周之际，遂谓之《国伎》。今曲项琵琶、竖头箜篌之徒，并出自西域，非华

夏旧器。《杨泽新声》、《神白马》之类，生于胡戎。胡戎歌非汉魏遗曲，故其乐器声调，悉与书史不同。其歌曲有《永世乐》，解曲有《万世丰》舞，曲有《于阗佛曲》。其乐器有钟、磬、弹箏、搗箏、卧箏篥、竖箏篥、琵琶、五弦、笙、箫、大箏篥、长笛、小箏篥、横笛、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜拔、贝等十九种，为一部。工二十七人。”^[6]

那么，平城时代的西凉乐与其在凉州本土时有多大差异？

《隋书·音乐志》载：“西凉者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号为‘秦汉伎’。”^[6]云：“此声所兴，盖苻坚之末，吕光出平西域，得胡戎之乐，因又改变，杂以秦声，所谓秦汉乐也。”^[6]吕光时期的西凉乐称“秦汉伎”，特点是：“变龟兹声为之”并“杂以秦声”。

《旧唐书·音乐志》云：“西凉乐者，后魏平沮渠氏所得也。……其乐具有钟磬，盖凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声也。魏世共隋咸重之。”^[3]魏时期，“秦汉伎”更名为“西凉乐”，并由吕光时期“杂以秦声”转为“杂以羌胡之声”。

《魏书·乐志》又载：“世祖破赫连昌，获古雅乐，及平凉州，得其伶人、器服，并择而存之。”^[1]太武帝将西凉乐带回平城后，“择而存之”，“择”，即意味着筛除那些不适于鲜卑人习惯的部分。《新唐书·礼乐志》云：“周、隋始兴西凉乐杂奏，至唐存者五十三章……，其余辞多可汗之称，盖燕魏之际鲜卑歌也。”^[8]增强了鲜卑元素。以上说明，一部乐舞从它的最初形成到兴盛再至衰落，都是与历史上复杂的地域变革和民族变迁分不开的。不仅西凉乐如此，输入平城的各民族音乐流派，都是完成了由最初的独特民族、独特地域性民歌的型态向宫廷音乐过渡的发展变化，这期间经过鲜卑化、汉化的改造与糅合，成为符合鲜卑政治需求、欣赏趣味、审美理想的泛鲜卑化宫廷音乐。

三、结语

因此，北魏平城时代乐舞文化体系的构建过程，就是将聚集在平城地区的庞杂的乐舞文化支系进行异源合流的整合过程，其最终结果是创造出既兼采戎华又突出鲜卑的《真人代歌》，形成了北魏平城时代独特的乐舞艺术风格，这由北魏平城时代墓葬壁画、陶俑以及云冈石窟乐舞雕刻中都有反映。云冈石窟现存乐器雕刻 500 余件中，既有汉魏旧乐琴箏笙之类，也有龟兹五弦、西亚系波斯竖箏篥、天竺梵贝、鲜卑大角，还有西凉乐特性乐器齐鼓、檐鼓、义髯笛等（图 1）。平城北魏墓葬中的乐舞文物遗迹也表现为来自北方各少数民族以及中亚一带的胡风乐舞。如云波里北魏壁画墓中持奏琵琶、横笛、排箫、细腰鼓及鼓等乐器的西域胡乐师（图 2），深目高鼻，蓄有胡须，过耳长发，穿圆领长袍，交领服装或素面或加竖条纹，束腿长裤，足蹬短靴黑靴。再如雁北师院北魏墓群 2 号墓中的幢倒伎胡俑像（图 3），头戴圆顶帽，面相丰满，身穿红色圆领窄袖长袍，上边点缀着白色花卉图案，领口和袖襟均镶锦边，腰系革带，肚、臀外凸，足登黑色高靴，分腿而立。以额顶撞的伎人，一手叉腰，一手高举扶幢，神态轻松而沉稳。幢上有二伎人在表演旋转、背飞，动作惊险，演技娴熟。六位助兴的乐手



图1 第12窟前室门楣齐鼓伎乐



图2 云波里北魏壁画墓宴乐图



图3 雁北师院M2北魏彩绘幢倒伎陶俑

乐器虽失，仍可推测这是一支以节奏为重的乐队组合。

“魏氏来自云、朔，肇有诸华，乐操土风，未移其俗”^[6]，尽管北魏历代帝王都不同程度地倡导、推行汉化，尤以拓跋宏登峰造极，甚至抛弃了自己民族的语言，但就乐舞文化，北魏一朝，音乐的主体还是来自以鲜卑为代表的北方各少数民族以及中亚一带的胡风乐舞。这种风气延至隋唐，愈演愈烈，成为隋唐乐舞文化的重要渊源，并成就了隋唐七部乐、九部乐的辉煌。

注释：

① 魏《铁崖古乐府补》卷二收古乐府诗《阿鞞来操》（《文津阁四库全书》第408册，商务印书馆影印，2005年）。该诗诗题这样写道：“阿鞞来者，即可汗簸罗回曲也，吹之羌管，被之四弦，节为十有一拍，始弄极慢，不可节拍，至六七弄，渐促数为十一，而止今效用李延年新声补我朝乐府，是曲之盛于警大驾，今鲜卑老将复用军中奏马上乐，君子不无感也已。”（第266～267页）

② 田余庆《代歌》、《代记》和北魏国史——国史之狱的史学史考察》（《历史研究》，2001年第1期）：“北魏墓志中有一些歌唱家族史传的例证。永熙二年（533）元肃墓志记肃父扶风王怡：‘道勋出世，列在歌谣’。这种赞颂歌谣可能是乐府歌工奉命所作。……正光五年（524）元子直墓志说到其家世业绩：‘故已播在民谣，详之众口’。……武定八年（550）穆子岩墓志赞美先人事迹说：‘家图国史，可得详言’。然则贵族家世记录除歌谣以外，还有家图相配。”

③ 田余庆先生关于此“燕魏之际”，有狭义和广义之说：“狭义地说，……当以道武帝皇始元年（396年）

建天子旌旗、取并州、夺中山，至天兴元年（398年）克邺、灭后燕、定都平城为基准，北歌辑集当在此时；而所谓‘鲜卑歌’，是总括此时鲜卑各部之乐而言，包括以拓跋为主的代歌在内。广义地说，代歌也可能泛指十六国至北魏后期的胡歌胡乐，在燕魏之间以至魏末较长的时间之内陆续辑成。魏志、隋志所叙大体符合狭义的要求。两唐志所叙燕魏之际鲜卑歌，年代和范围都显得混乱，只能从广义方面来理解。”《代歌》、《代记》和北魏国史——国史之狱的史学史考察》，《历史研究》，2001年第1期。

④《隋书·音乐志》（中华书局，2002年）记载鼓吹二十曲，皆改古名：“第一，汉《硃鹭》改名《水德谢》，言魏谢齐兴也。第二，汉《思悲翁》改名《出山东》，言神武帝战广阿，创大业，破尔硃兆也。第三，汉《艾如张》改名《战韩陵》，言神武灭四胡，定京洛，远近宾服也……”（第330页）

参考文献：

- [1] 魏收. 魏书 [M]. 北京：中华书局，1984：2850.
- [2] 萧子显. 南齐书 [M]. 北京：中华书局，1972：984.
- [3] 刘昫. 旧唐书 [M]. 北京：中华书局，1975. 1071-1072.
- [4] 竺大力，等. 修行本起经 [M]// 大正藏：第3册. 台北：新文丰出版公司，1983：467.
- [5] 刘安，等. 淮南子 [M]. 文津阁四库全书：第280册. 台北：台湾商务印书馆，2005：287.
- [6] 魏征. 隋书 [M]. 北京：中华书局，2002：947.
- [7] 杜佑. 通典 [M]. 浙江：浙江古籍出版社，1988：763.
- [8] 欧阳修，宋祁，等. 新唐书 [M]. 北京：中华书局，1975：479.
- [9] 马端临. 文献通考 [M]. 北京：中华书局，1986：1296.
- [10] 郭茂倩. 乐府诗集 [M]// 文津阁四库全书：第450册. 台北：台湾商务印书馆，2005：282.
- [11] 李百药. 北齐书 [M]. 北京：中华书局，1972：445.
- [12] 王溥. 唐会要 [M]// 文津阁四库全书：第201册. 台北：台湾商务印书馆，2005：444.
- [13] 令狐德棻. 周书 [M]. 北京：中华书局，1983：896.
- [14] 项阳. 词牌、曲牌与文人、乐人之关系 [J]. 文艺研究，2012（1）.
- [15] 林梅村. 汉唐西域与中国文明 [M]. 北京：文物出版社，1998：227-336.
- [16] 班固. 汉书 [M]. 北京：中华书局，1975：3884.
- [17] 林梅村. 疏勒语考 [J]. 传统文化与现代文化，1995（4）.
- [18] 玄奘. 大唐西域记 [M]. 上海：上海人民出版社，1977：13.
- [19] 王若钦，等. 册府元龟 [M]. 北京：中华书局，1982：11304.

[作者：云冈石窟研究院文物考古研究室副主任、文博馆员]

大同北魏平城丝路遗珍

张志忠 古顺芳

北魏定都平城一个世纪（398—494），期间逐渐统一了北方。作为世界东方的政治、经济、文化中心，远近移民大量迁入，平城（今大同）地区显示了多种文化因素集聚的现象，主要有拓跋鲜卑本民族文化、十六国文化、东晋南朝文化，还有经丝绸之路传来的外来文明（倪润安《北魏平城时代平城地区墓葬文化的来源》，刊《首都师范大学学报》2011年第6期）。考古出土的西方器物最具代表性的有：1970年，大同轴承厂发现的北魏遗址出土鎏金鍍花银碗1件，鎏金高足铜杯3件，八曲银洗1件；1981年，大同小站村封和突墓出土狩猎纹银盘1件；1988年，大同南郊北魏墓群M107出土鎏金鍍花银碗、磨花玻璃碗和素面银罐，M109出土鎏金鍍花高足银杯和素面银碗^[1]等。对上述丝绸之路舶来品，不少专家学者已进行了累年的研究分析，这里不多赘述。

近年来考古工作者在大同城东、城南一带的北魏时期墓葬中，发现了数量颇多的具有明显外来文明特征的器物，如陶制伎乐俑、胡俑、骆驼俑、驴俑、毡帐模型、金银器、玻璃器等。这些器物具有浓厚的中亚、西亚风格，当是丝绸之路在北魏平城经济文化发展中具有重要作用的物证。

一、舞俑和伎乐俑

《魏书·乐志》载：“世祖破赫连昌，获古雅乐，及平凉州，得其伶人、器服，并择而存之。后通西域，又于乐署”^[2]。《隋书·音乐志》也记载：“疏勒、安国、高丽并起自后魏平冯氏（北燕），及通西域，因得其伎”^[3]。北魏灭北燕是436年，说明在太武帝太延年间，西域人的乐伎已经到达平城。

2005年发掘的沙岭壁画墓M7（435年）北壁车马出行图有6名吹角的军乐，还有抬鼓、吹奏、杂耍的男女乐伎及额上缘幢及倒立的百戏。两组抬鼓之人，4人头戴垂裙皂帽，身穿短襦，腰系带，后面抬鼓人手拿一鼓槌，边走边敲上有伞盖装饰，下有圆形鼓架的鼓。右列抬鼓队列之后跟随手中分别持古筝、琵琶、长笛、腰鼓的一行4人。再后面有杂耍的乐伎：有额上缘幢，一人着红色衣袖，仰面朝天，额上顶一木幢，上有一翻飞之人，左侧边上有一着白色上衣，绿色裤子作保护状的人；旁边二人其中一人在下，另一人在上，双手撑住下面人的双肩，作倒立动作；另有二个侏儒，亦在杂耍队伍中行进（图1）。

2000年发掘的雁北师院M2出土伎乐女舞俑2件，女乐俑8件。M5（477年）出土马上

乐俑 2 件。M52 出土女舞俑 2 件。2013 年发掘的御昌佳园 M113 和 2014 年发掘的华宇 M10 都出土有女乐俑。

雁北师院 M2 出土的 2 件伎乐女舞俑，泥质灰陶，位于墓室中部，头戴黑色风帽，面目圆润，五官清秀，耳有饰物，上着左衽交领窄袖长襦，左手在前，将长袖舒展扬起，右手在后，将长袖尽情甩开，其中一女舞俑外罩半袖衫（图 2、3）。



图 1 沙岭壁画墓北壁

雁北师院 M2 出土的 8 件女乐俑，均位于墓室中部，泥质灰陶，通体彩绘，面部丰满，细眉长眼，面带微笑，端庄大方，耳垂有饰物，头戴黑色风帽，均身着左衽交领窄袖长襦，跏坐奏乐。高 19 — 20 厘米。M2：1，双手上举至肩部左侧，似演奏横笛（图 4）。M2：2，双手置于膝上，似演奏古筝类乐器（图 5）。M2：3，双手位于胸腹部，似演奏箜篌（图 6）。M2：4，双手置于嘴部前方，似在演奏笙簧（图



图 2 女舞俑 (M2: 12)



图 3 女舞俑 (M2: 16)



图 4 女乐俑 (M2: 1)

7)。M2：5，双手置于腹前，似在演奏鼓类乐器（图 8）。M2：6，双手置于嘴部前方，似在演奏胡笳（图 9）。M2：7，双手置于腹前，似在演奏琵琶类乐器（图 10）。M2：8，双手上下斜对，似在演奏钹类乐器（图 11）。

雁北师院 M5 出土马上乐俑 2 件，均位于墓室东侧，泥质灰陶，上有彩绘，身穿黑色左衽交领窄袖长襦，下身穿着黑色窄腿裤，双腿紧贴马腹部自然下垂，精神抖擞地骑于马背上，高度 30 厘米左右。M5：86，左手弯曲向前曲握，右手半握，似在演奏大型笛（图 12）。M5：



图5 女乐俑 (M2: 2)



图6 女乐俑 (M2: 3)



图7 女乐俑 (M2: 4)



图8 女乐俑 (M2: 5)



图9 女乐俑 (M2: 6)



图10 女乐俑 (M2: 7)



图11 女乐俑 (M2: 8)



图12 马上乐俑 (M5: 86)



图13 马上乐俑 (M5: 103)

103，双手臂弯曲举到肩高，应为演奏排箫（图13）。

雁北师院 M52 出土女舞俑 2 件，泥质灰陶，都位于耳室，一件头部残缺，另一件头戴风帽，耳朵有圆形饰物，颈上配饰物，身着左衽交领窄袖长襦，右手向前，将袖舒展扬起，左手向后，将长袖尽情甩出，舞姿优美（图14）。

华宇 M10 出土 3 件女乐俑（图15），M10：3 和 M10：5 位于墓室内石椁门外东侧，M10：9 位于墓室内石椁门外西侧。女乐俑均为泥质红陶，坐姿，头戴黑色垂裙皂帽，身穿交领窄袖长襦，长襦涂白，襦边有黑线填红边饰，襦内着长衣，下饰红色条纹，脸部均涂白，着靛装，表情不一，非常生动，高度 20 厘米左右。女座俑 M10：3 头部微下垂，左手上，右手下，吹竖笛状。女座俑 M10：5 头部微右倾，目光向左，双手放于嘴部高处，持横笛吹奏。女座俑 M10：9 右腿膝盖微抬，露出右脚，双手手心朝下，做出双手抚古筝状。



图14 女舞俑（M52：25）

御昌佳园 M113 出土女舞俑 2 件（图16）M113：11、21 泥质灰陶，头戴风帽，顶部有“十”字形刻痕，帽与帽裙间有扎带一周，帽的后部有八字形刻痕，表示在帽的后部扎带系结，身着左衽交领窄袖长襦，内穿曳地长裙，女舞俑右手在前，将长袖舒展扬起，左手在后，将长袖尽情甩开。面部圆润丰满，面带微笑，耳垂有圆形饰物，表情自然。高度 24 厘米。



图15 M10 女乐俑（M10：9、3、5）



图16 女舞俑（M113：21、11）

御昌佳园 M113 出土女乐俑 6 件（图17），泥质灰陶，6 件女俑均为坐姿，头戴黑色风帽，顶部有“十”字形刻痕，帽与帽裙间有扎带一周，帽的后部有八字形刻痕，表示在帽的后部扎带系结，耳带饰物，高度 18—19 厘米。M113：7、35 身着右衽交领窄袖长襦，M113：16、17、18、37（图18）身着左衽交领窄袖长襦，女乐俑面容秀丽。M113：7，双手举至肩部，手心相对，应为演奏横笛类乐器。M113：16，身体前倾，右膝略撑高，左手低，右手高，应是弹奏古筝。M113：17，嘴微张，微笑。一鼓置于双膝上，右手应持鼓锤，作击鼓状。M113：18，头微抬，微笑。双手置于腹部，左下右上，应为演奏鼓类乐器。M113：35，上半身略左转，



图 17 M113 女乐俑 (M113: 17、7、35、18、16)



图 18 女乐俑 (M113: 37)

面带微笑。随身一曲颈琵琶，应是弹奏曲颈琵琶俑。M113: 37，上半身前倾。右手残，依据左手状，应吹奏箜篌或者箫。

司马金龙墓（474、484 年）耳室和前室北部出土女乐俑 12 件，高约 15—20.5 厘米，黑色垂裙皂帽，身着交领窄袖长袍，跏坐，姿态不一，或双腿跪坐两手前平举，或右腿前斜跪，或双手向左侧举作击拍状。

宋绍祖墓和司马金龙墓都有明确纪年，均是北魏平城时期流行的砖室墓。御昌佳园 M113 是刀把形土洞墓，华宇 M10 是方室土洞墓，M113 和 M10 墓葬形制虽然不是北魏平城后期流行的砖室墓，但是与宋绍祖墓和司马金龙墓出土的陶制伎乐俑有许多相似之处，特别是御昌佳园 M113 伴随乐俑还一同出土了陶制的乐器。这些乐俑所持乐器种类繁多，有笛、箏等中原传统乐器，箜篌、箜篌、琵琶、鼓、钹等西域输入乐器。

二、胡俑

近年来雁北师院 M2、M5、华宇 M10、御昌佳园 M113 和司马金龙墓出土有一定数量的胡乐俑，云波路壁画墓东壁绘有胡乐俑。根据沙岭北魏壁画墓北壁绘画内容，前有奏乐乐伎，后有杂技，说明乐伎和杂技在北魏平城时期娱乐活动中经常是一起出现的。为了更清晰地展示胡乐俑，这里单独列出胡俑描述之。

雁北师院 M2 出土 9 件胡俑，位于墓室中部和南部，泥质灰陶，头戴黑色风帽，身着圆领窄袖长袍，袍边底部侧摆开叉，腰系革带，肚、臀外凸，深目高鼻，具有西域人的特征，胡俑双腿分开与肩同宽，立姿，是一组以杂技表演为主，旁有乐队伴奏的乐舞百戏组合（图 19）。“缘幢”杂伎俑位于墓室中部，由一额上顶幢的胡俑（M2: 13）和高竿上表演的二童子（M2: 17、18）组成。胡俑高 26.8 厘米，两小俑分别是 6.6 和 10.4 厘米。其余胡俑高度 25—27 厘米。M2: 11，头部向上扬起，双手平展举至头部两侧，应为保护者。M2: 14，双手臂向前举至肩部左侧，两手心相对，似在吹奏横笛。M2: 15，双手臂弯曲向前置于腹部，双手相对，似在演奏鼓类乐器。M2: 22，左臂自然下垂，右臂内弯上举，双手残失。嘴巴大张，疑似喊口号。

M2: 25, 两臂向前弯曲, 左手手心向上, 右手半握, 似在拨琵琶类乐器弦。M2: 75, 双手臂弯曲向前, 两手自然平展置于腹部, 手心相对, 似在演奏鼓类乐器。

雁北师院 M5 出土 4 件胡人伎乐俑 (图 20), 均位于墓室东侧中部, 泥质灰陶, 头戴黑色风帽, 深目高鼻, 身穿交领窄袖长袍, 腹、臀外凸, 高度 22 — 27 厘米。M5: 89, 双臂弯曲前伸, 双手作托物状。M5: 98, 头高高扬起, 嘴巴大张, 双臂佚失。M5: 104, 头及左臂不存, 右臂弯曲于胸前, 右手平展, 似在演奏管状乐器。M5: 105, 右臂向上弯曲, 右手平展, 左臂佚失, 似在演奏排箫类乐器。

华字 M10 出土 4 件胡乐俑 (图 21), 泥质灰陶, 立姿伎乐俑, 头戴黑色风帽, 深目高鼻, 腰系革带, 肚臀外凸, 袍边底部侧摆开叉, 足蹬高靴, 双腿分开与肩同宽, 服饰姿态各不相同, M10: 25 在石椁内门旁, 其余在石椁外门两侧, 高度 28 — 29 厘米。M10: 4 头部高高扬起, 双臂弯曲叉腰, 身着白色圆领窄袖长袍, 红色边饰, 袍身绘红色花卉图案, 额正中有一圆形孔, 应为顶撞之处。M10: 10 身着红色圆领窄袖长袍, 袍上绘有白色花卉图案, 双手臂向前举至左侧肩部高度, 双手半握手心相对, 应在吹奏横笛。M10: 13 身穿白色圆领窄袖长袍, 红色边饰, 袍身上绘红色竖纹, 双臂佚失, 嘴部微张, 似在吹竖笛。M10: 25 身穿白色圆领窄袖长袍, 红色边饰, 袍身上绘红色花卉图案, 头部双臂佚失, 动作不详。



图 19 杂技胡乐俑 (M2: 75、22、14、13、17、18、15、11、25)



图 20 胡人俑四件 (M5: 104、98、105、89)



图 21 M10 胡俑 (M10: 10、4、13)



图 22 M113 胡俑 (M113: 34、23、42、30、6、12、22)

御昌佳园 M113 出土胡俑 7 件（图 22），均为深目高鼻，身着圆领窄袖长袍，腰系革带，肚臀外凸，袍边底部侧摆开叉，双腿分开与肩同宽，足蹬靴，M113: 42 头戴风帽，其余胡俑均头发挽成发髻于额顶上，高度 22—26 厘米。M113: 6，双臂内弯上举，高及颈部，手心朝下，应为吹笙篥胡俑。M113: 12，右臂失，左臂微上举，出土时身边有一陶质五弦，应为弹奏五弦胡俑。M113: 22，头微右扬，双手臂弯曲向前，高及腹部，手心相对，做出击齐鼓状。M113: 23，双手举于胸前，手心朝里，吹奏排箫。M113: 34，头微左倾，双手举于腹前，手心相对，应为击打鼓一类乐器。M113: 42，双手臂向前举至左侧肩部，手心相对，应为吹奏横笛。M113: 30，头部高抬，仰面朝天，右手高抬至额头扶竿，左手叉腰，应是额上缘幢。

2009 年 4 月发掘的云波路壁画墓东壁宴饮图屋宇左侧有一组胡乐俑，头戴黑色风帽，身着圆领长袍，下着束腿裤，着黑靴，这组胡乐俑手中所持乐器依次为琵琶、横笛、排箫、细腰鼓和行鼓（图 23）。



图 23 云波里 墓室东壁画局部

司马金龙墓出土有 8 件胡俑，主要集中在前室。戴风帽，身穿圆领窄袖长袍，侧摆开叉，深目高鼻，黑色胡子，双手前平举或左手上屈。

M113 胡乐俑随身一起出土了陶质乐器，进一步证明了胡乐俑所演奏乐器种类的真实性。胡人不仅演奏着西方乐器，也演奏着中原传统乐器，如 M2: 14 演奏横笛，M5: 105 演奏排箫，这些都是丝路文化交流的真实反映。

三、骆驼俑、驴俑

北魏平城时期墓葬出土器物或者墓室所绘壁画中常常出现骆驼和驴的形象，有的陶驴背上还负有粮袋或者装物篮子，有的骆驼被胡俑牵着。

雁北师院 M2 出土陶驴 1 件 (M2: 38)，高 17.2 厘米，位于墓室中部，泥质灰陶，立姿 (图 24)。陶骆驼 2 件 (M2: 35)，高 28.5 厘米，位于墓室中部，站立，背上双驼峰，昂首嘶鸣状 (图 25)。陶骆驼 (M2: 39)，高 14.9 厘米，位于墓室中部，驼卧姿，嘴部嘶鸣状 (图 26)。

雁北师院 M5 出土陶骆驼 1 件 (M5: 150)，高 17.8，位于墓室南侧，骆驼前腿跪伏在底座上，残损严重 (图 27)。驴 2 件，(M5: 69)，高 22.8 厘米，位于墓室东侧北部，直立，后背置鞍，鞍上驮一鼓胀的白色布袋，布袋上方正中绘布袋入口处，布袋外形略鼓，表示布袋装满东西 (图 28)。(M5: 145)，高 19.3 厘米，位于墓室南侧，背上置一鼓胀的红色布袋，布袋上方正中绘有囊口，布袋鼓鼓，说明袋中物品满满 (图 29)。



图 24 陶驴 (M2: 38)



图 25 陶骆驼俑 (M2: 35)



图 26 陶骆驼俑 (M2: 39)



图 27 陶骆驼俑 (M5: 150)



图 28 陶驴 (M5: 69)



图 29 陶驴 (M5: 145)

田村 M1 出土陶质胡俑 1 件 (M1: 68)，大眼，高鼻，黑色络腮胡，身着圆领胡服，鼓腹，腰部以下残。残高 24 厘米 (图 30)。陶骆驼俑 1 件 (M1: 69)，应被胡俑 (M1: 68) 所牵，小耳，圆眼，四肢直立，双峰，尾已佚失，残损严重。高 23.4 厘米。(图 31)。

司马金龙墓前室北部出土有骆驼，双峰，昂首站立。

文瀛路壁画北侧棺床立面绘胡商牵驼图，胡商深目高鼻、卷发，身着圆领窄袖长袍，腰间束带，足蹬长靴，左手执僵，右手握鞭，牵一头双峰骆驼 (图 32)。

陈庄 M1 出土骆驼俑 1 件 (M1: 7)，泥质灰陶，立姿，驼背两侧各挂一编织的篮子，残高



图 30 胡俑 (M1: 68)



图 31 陶骆驼俑 (M1: 69)



图 32 壁画牵驼胡人和力士

12.3 厘米 (图 33)。驴 1 件, (M1: 9) 泥质灰陶, 驴背上置鞍, 鞍上置粮袋, 高 7.8 厘米 (图 34)。

以上所述真实地反映了北魏平城时期丝路贸易往来重要的交通工具是胡俑牵着的骆驼和驴, 司马金龙墓出土的胡俑牵驼俑形象生动地表现了这种交通运输方式 (图 35)。



图 33 陶骆驼俑 (M1: 7)



图 34 陶驴 (M1: 9 驴)

四、陶制毡帐

雁北师院 M2 出土方形帐房 2 件, (M2: 73), 面宽 23.4、进深 25.3、高 26.1 厘米, 位于

墓室中部，长方体，向上逐渐收分，顶部似用毡覆盖，中间有天窗两个，中下部开门，门高 11.1、宽 5.6 厘米，门楣向前突出且比门框宽，上面彩绘红色门簪 3 个，门两侧各有一个长方形窗户，帐房的两侧面各有一个长方形窗户，后壁浮塑一条绳索，一端分叉固定，另一端穿过一圆环直通天窗，表示这条绳索的松紧可以随意调节（图 36）。方形帐房（M2：87）同（M2：73），面宽 21.2、进深 23.1、高 26 厘米。位于墓室中部。圆形帐房 1 件（M2：86），直径 24.6、高 18.2 厘米，位于墓室中部，由下部圆形的围壁和上部隆起的顶盖两部分组成，帐房底部呈圆形，围壁正中开门，门宽 6.2、高 8 厘米，门楣向前突出且比门框宽，上绘两枚红色门簪，用毡或其它织物覆盖在伞形支架上，形成了呈半球形的隆起顶盖，顶部正中绘圆，外径 6.9 厘米。圆的外围有 13 条红线呈放射状下垂，围壁绘 9 个花形挽节，示意多道绳索从上到下全方位的绑缚固定（图 37）。



图 35 司马金龙墓胡人牵驼俑



图 36 方形帐房（M2：73）



图 37 圆形毡帐（M2：86）

华宇 M10 出土陶毡帐 2 件，2 件毡帐形制基本一样，泥质灰陶，位于墓室内石椁门外两侧，（M10：1）近正方体，向上逐渐收分，顶部似用毡覆盖，有天窗两个，正壁中下部开门，门高 14.8、宽 9.2 厘米。门帘卷起，门两侧各开一个窗户，陶毡帐的两侧各开两扇窗户，有挑檐，后壁浮雕一条绳索，一端分叉固定，另一端穿过一圆环直通天窗，表示这条绳索能起到控制天窗开启的作用。高 32.4、长 26.4、宽 26.6 厘米（图 38）。陶毡帐 M10：17，高 32.8 厘米（图 39）。

御昌佳园 M96 出土毡帐 1 件，M96：3，位于棺外南偏西，泥质灰陶，结构与华宇 M10 出



图 38 陶制毡帐 (M10: 1)



图 39 陶制毡帐 (M10: 17)



图 40 陶制毡帐 (M96: 3)

土的两个陶毡帐相同。长 26.7、宽 25.4，残高 24.5 厘米（图 40）。

沙岭壁画墓壁画上绘有汉式房屋又出土陶制毡帐模型（图 41），华字 M10 既出土有汉式陶屋（图 42）也出土陶制毡帐模型，鲜卑族本身是游牧民族，他们的日常生活离不开毡帐，定都平城后逐渐实行汉化政策，但汉式房屋和毡帐仍然同时并用，毡帐在北魏平城时人们的生活中诸事可用，可以用于郊



图 41 沙岭壁画墓南壁

外祭祀当作宴息场所，可以设于田野用于打猎、宴饮使用，还可以用于婚宴或者战场上，当然更可以成为东西方丝绸之路上的人们路途中歇息的工具。

五、金银器

大同地区北魏时期的墓葬出土的具有西域风格的金饰较多。迎宾大道北魏墓葬群 M19: 11 头饰，花冠形。分件捶揲后焊接而成，截面呈弧形，背面焊条形插槽，下面中心椭圆和两边桃形周边焊联珠状金珠，内焊椭圆和桃形金托，托内原应嵌有饰物，已脱落。通长 5.8 厘米，重 17.6 克（图 43）。

迎宾大道 M16: 30，头饰，金箔捶揲，首圆形，周饰金珠，内为圆形金托，呈花形，长条形带棱箔片与花首焊接成为一体，通长 9.2 厘米，重 1.2 克（图 44）。

最有特点的是恒安中心城出土的一对金耳饰（M13: 8）（图 45、46、47）。两件耳饰形制相同，均由环身、侧饰、坠饰、链饰四部分组成。耳饰带链通高 14.6 ~ 17 厘米，去链通高 10 厘米，宽 5 厘米。环身主体呈圆形，是以一中间粗、两端细的小金棒捶打、圈制而成，整体篆刻“二龙戏珠（人物）”图案，精美绝伦。下部捶揲成扁宽状，中间篆刻一人物像。环身至上部逐渐变得圆细，正中装一向内的机括。环内径 4 ~ 4.5 厘米。人物正面深目、高鼻、卷发，颈佩联珠纹饰，身着覆莲花瓣纹衣，背面头梳中分样式，颈下垂三股发髻。人物双臂外伸至两侧篆刻的龙嘴内。环身两侧篆刻的二龙面貌一致，张口、圆眼、小耳、长弯双角，牙、毛发、鳞片皆清晰可见。单只龙角上均焊坠小金珠 10 颗。环身下方焊接两小环，两小环内分别扣接一小环连接坠饰。下方小环正面各焊接一掐丝而成的水滴状装饰，内焊金托，金托之上嵌宝石，宝石大都脱落，周边焊坠小金珠两周。两小环其一下焊接小金棒，金棒自上而下依次穿有：扁金饰、珍珠、绿松石珠、花草纹镂空金饰和玛瑙珠，另一环下焊接花草纹镂空金饰，下坠水滴状紫水晶，两小环相铆合。坠饰高 5 厘米。侧饰由三个相互独立的部分组成，



图 42 陶屋（M10: 31）

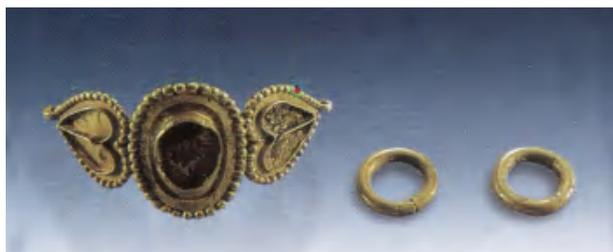


图 43 金头饰、金耳环（M19: 11）



图 44 金头饰（M16: 30）

别扣接一小环连接坠饰。下方小环正面各焊接一掐丝而成的水滴状装饰，内焊金托，金托之上嵌宝石，宝石大都脱落，周边焊坠小金珠两周。两小环其一下焊接小金棒，金棒自上而下依次穿有：扁金饰、珍珠、绿松石珠、花草纹镂空金饰和玛瑙珠，另一环下焊接花草纹镂空金饰，下坠水滴状紫水晶，两小环相铆合。坠饰高 5 厘米。侧饰由三个相互独立的部分组成，

分别焊接于环身一侧的上、中、下部，三者均系掐丝法制成，内焊金托，金托之上嵌各色宝石，周边焊坠小金珠，上部图案为花卉，中部为人面，下部为凤鸟。侧饰通长 6.3 厘米。链饰焊接于环身两侧斜上方，下垂，残。长 5—12 厘米。这件异常精美的耳饰是北魏平城时期丝绸之路物质文化交流的一个代表物。另外其它式样的金饰品还有很多，这里不一一介绍了。

除了金首饰，还有一类金属牌饰也充满了中亚、西亚风格。迎宾大道北魏墓葬出土金牌饰 M16: 37，整体近长方形，四边向内微弧，条形框边饰变形水波纹，框内透雕一走龙，昂首前视，鬃毛翘卷，形态威猛。长 47—49、宽 35—39、厚 0.2 厘米，重 20 克（图 48）。

1999 年 11 月发掘的大同阳高下深井北魏墓出土的鎏金铜牌饰由双龙首尾相接组成椭圆形，中间站立一人物（图 49）。

1986 年 8 月发掘的大同湖东北魏一号墓出土的鎏金铜牌饰，对称双龙由龙舌相结与下面一叶形成咬忍冬纹叶使二龙头固定相对，龙尾与中间人物头发结在一起形成圆环，龙首之上，端坐一化生人（图 50）。



图 45 耳饰 (M13: 8)

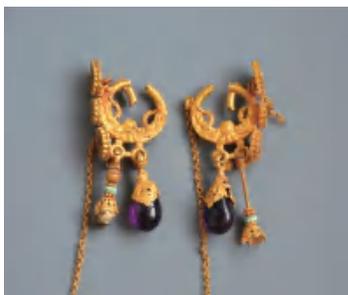


图 46 金耳饰背面 (M13: 8)



图 47 金耳饰前面 (M13: 8)



图 48 金牌饰 (M16: 37)



图 49 铜牌饰 (M1: 16)



图 50 铜牌饰 (M1: 4)

下深井和湖东一号墓葬出土的金牌饰图案内容同恒安中心城金耳饰一样都是一人擒二龙的内容，这种一人二兽题材在中亚和西亚地区时代很早时便已出现，这种题材在大同北魏时期已经发展得相当成熟了，已稳定地发展成为一人二龙题材，直接反映了北魏平城时期金属制做工艺发展程度和一人二兽题材在东西方丝绸之路上的传播^[4]。

六、玻璃器、釉陶

北魏平城时期出土的玻璃器种类较多，有玻璃珠、玻璃碗、玻璃瓶、玻璃壶、玻璃泡饰、玻璃水注等，还有釉陶壶上镶嵌的玻璃装饰。

七里村 M6: 6, 玻璃碗, 天青色, 采用吹制成形, 内含气泡较多, 透明度不高。圆唇, 直壁下收, 圈足, 上腹部饰凸弦纹一周。高 5.9 厘米 (图 51)。



图 51 玻璃碗 (M6: 6)

七里村 M20: 1、2, 玻璃瓶, 器形小巧, 卷沿, 束颈, 广肩, 圆扁腹, 平底。器盖呈球形, 小尖嘴已残损。高 5 厘米 (图 52)。



图 52 玻璃瓶 (M20: 1、2)

迎宾大道 M16: 4, 玻璃壶, 淡蓝色半透明, 圆唇, 喇叭形敞口, 近平沿, 细长颈, 圆肩鼓腹, 近底内收, 平底, 肩饰凸弦纹二周, 器表较粗糙, 多气泡, 口、颈及底部较肩、腹部厚。通高 15.4 (图 53)。



图 53 玻璃壶 (M16: 4)

迎宾大道 M16: 8, 半球形泡饰, 截面半圆形, 淡蓝色半透明。凹面以白色画七瓣莲花。直径 5—5.5、厚 0.2 厘米 (图 54)。

恒安中心城 M13 项饰, M13: 7。出土时已散乱, 但分布十分集中。根据其出土时的相对位置, 将其穿成项饰。该项饰由金珠、扁金饰、白水晶、珍珠、玻璃珠组成, 共用大小金珠 10 颗, 扁金饰 9 颗, 水晶 2 颗, 珍珠 42 颗, 其中小玻璃珠 4800 余颗。小玻璃珠如粟粒大小, 且大小不一, 有黑、绿两色, 皆呈扁圆形, 中间穿孔。孔内径 0.1—0.13、外径 0.15—0.3、壁厚 0.1—0.15 厘米 (图 55)。

大同北魏墓葬还出土器身肩部堆塑内镶玻璃材质装饰、外饰联珠纹的各种图案的釉陶壶、罐和尊。



图 54 玻璃泡饰 (M16: 8)



图 55 项链 (M13: 7)

迎宾大道 M74: 2 釉陶壶, 细长颈, 广肩, 扁圆鼓腹, 小平底。颈、肩、腹各饰二周凹弦纹, 肩部平均堆塑五组莲瓣团花, 花心原应镶嵌玻璃材质装饰, 现已脱落, 施黄褐色釉。残高 16 厘米 (图 56)。

七里村 M6: 3 釉陶尊, 通体施黄釉, 肩部堆塑菱形、月牙形、桃形图案, 图案内施玻璃釉, 外饰联珠纹, 通高 32 厘米 (图 57)。

御昌佳园 M108: 2 釉陶罐, 通体施黄釉, 肩部堆菱形、圆形、桃形图案, 图案内施玻璃釉, 外饰联珠纹, 残高 21.5 厘米 (图 58)。



图 56 釉陶壶 (M74: 2)



图 57 釉陶尊 (M6: 3)



图 58 釉陶罐 (M108: 2)

迎宾大道 M16: 4 玻璃壶与北魏平城墓葬中大量出土的平沿陶壶形状非常相似, 应该是北魏平城地区本地的或者外来的玻璃工匠制作而成的, 玻璃泡饰也是如此, 同北魏平城时期出土的木棺上的金属泡饰相同, 不一定是外来物品。恒安中心城出土的米粒大小的玻璃珠在北魏平城时期的其他墓葬中也多有出土, 数量颇多。因此可以说《魏书·西域传》载“世祖时, 其国人商贩京师, 自云能铸石为五色琉璃, 于是采矿山中, 于京师铸之。既成, 光泽乃美于西方来者”^[5]的记载是确凿无疑的。

参考文献:

- [1] 王银田. 萨珊波斯与北魏平城 [J]. 敦煌研究, 2005 (2).
- [2] 魏收. 魏书 [M]. 北京, 中华书局, 1974.
- [3] 魏征. 隋书 [M]. 北京, 中华书局, 1973.
- [4] 古顺芳. 一对北魏时期的龙形金耳饰 [J]. 收藏家, 2013 (11).
- [5] 魏收. 魏书 [M]. 北京, 中华书局, 1974.

[作者: 大同市考古研究所所长、文博副研究馆员, 大同市博物馆平城研究室主任、文博馆员]

一对北魏龙形金耳饰的丝路信息

古顺芳

2011年，大同御东恒安街一座坐北朝南向的北魏时期的偏室土洞墓出土墓铭砖、石灯、陶壶、陶罐、铁镜、项饰、金耳饰、云母片和水滴形铜饰片等器物^[1]。墓铭砖上阴刻“崔令玕妻韩法容”七字（图1）。石灯白色砂岩质，底座上圆下方，圆形部分雕饰莲花瓣（图2）。该墓出土的大喇叭口陶壶，宽圆肩，壶身饰弦纹夹忍冬纹及水波纹，颈部施竖向暗纹（图3）。陶罐口沿外和颈下部均施三周凸弦纹，罐身饰凹弦纹夹水波纹，腹部施折线暗纹（图4）。北魏平城时期第四段忍冬纹大量出现且制作精美，多条细线并列划出水波纹带、横弦纹带，以及由几种纹饰共同组成的复合纹带大量盛行^[2]。据此，这座墓葬时代可以定为北魏太和（477—499）以后。另外此墓还出土由金珠、扁金饰、白水晶、珍珠、玻璃珠组成的项饰（缨络），由大小金珠10颗，联珠花瓣金饰9颗，水晶2颗，珍珠42颗，黑色绿色小玻璃珠4800余颗



图1 墓铭砖



图2 石灯



图3 陶壶



图4 陶罐



图5 项饰



图6 龙形耳坠

组成（图5）。

最为特别的是这座墓出土的一对精美的金质镶嵌宝石耳饰，金耳饰均由环身、侧饰、坠饰、链饰四部分组成（图6）。耳饰带链通高14.6—17厘米，去链环身主体呈圆形，以一中间粗、两端细的小金棒捶打、圈制而成，整体篆刻“一人擒二龙（一人二兽）”图案，精美绝伦。下部捶揲成扁宽状，中间捶揲篆刻一人物像。环身至上部逐渐变得圆细，正中装一向内的舌扣。人物正面深目、高鼻、卷发，颈佩联珠纹饰，身着覆莲花瓣纹衣，背面发式为中分样式，颈下垂三股发髻。中心人物双臂外伸至两侧篆刻的龙嘴内。环身两侧篆刻的二龙面貌一致，张口、圆眼、小耳、弯曲长角，牙、毛发、鳞片皆清晰可见。单只龙角上各焊金珠10颗。环身下方焊两小环，两小环内分别扣接一小环连接坠饰。下方小环正面各焊接一掐丝而成的水滴状装饰，内焊金托，金托内嵌宝石，宝石大都脱落，周边焊金珠两周。两小环其一下焊接小金棒，金棒自上而下依次穿有：联珠花瓣金饰、珍珠、绿松石珠、花草纹镂空金饰和玛瑙珠，另一环下焊接花草纹镂空金饰，下坠水滴状紫水晶，两小环相铆合。坠饰高5厘米。侧饰由三个相互独立的部分组成，分别焊接于环身一侧的上部、中部、下部，三者均系掐丝法制成，内焊金托，金托内嵌各色宝石，周边焊金珠，从上至下图案依次为花卉、人面和凤鸟。侧饰通长6.3厘米。链饰焊接于环身两侧斜上方，下垂，残。长5—12厘米。

近年来大同地区北魏墓葬出土金耳饰数量相对较多，大部分形制较为简单，大同南郊北魏墓群180号墓出土的环形金耳饰中间粗，两边细，截面呈圆形或多边形，中间有穿^[3]（图7），



图7 环形金耳饰

这类耳饰北魏墓葬出土居多。101号墓出土的金耳饰下面焊有三个小圆环，小圆环原应挂有垂饰^[4]（图8）。恒安街13号北魏墓出土的金耳饰构成有环、舌扣、链、侧饰和坠饰等，工艺应用了捶揲、篆刻、掐丝、镶嵌、焊珠等。环身由一人二龙装饰，人物在中间，两边是对称的二兽（龙），表现出中间人物征服了二（兽）龙并与其和平相处的内容（图9）。一人二兽题材最早见于公元前3400年古埃及的耶拉孔波利斯壁画中。

在西亚两河流域的建筑浮雕上，也有此类题材的图案。在古希腊米诺斯时期公元前 1800 年的古城遗址中出土有金质的女神双手操蛇像。在欧亚草原地区，此类的题材也很流行，在代表斯基泰文化的库班克来门茨墓（公元前 7 世纪）中一面铜镜背面铸有一位生有双翅双手各执一飞鸟的女神。1978 年在阿富汗北靠近苏联边境的席巴尔甘地区大夏至贵霜时代的墓葬中 2 号墓出土的双龙（马）守护国王头饰是两边两匹似龙似马神兽守护中间人物^[5]（图 10）。说明这种一人二兽题材在中亚和西亚地区时代很早时便已出现。在现内蒙古通辽市科左中旗腰林毛都出土的东汉时期的人物双狮纹金牌饰表现的是中间一人物征服两边跃起两狮的内容^[6]（图 11）。公元 5 世纪时属北魏辖地的今宁夏固原地区出土的北魏漆画棺木上，3 件透雕铜饰，



图 8 金耳饰



图 9 龙形耳饰



图 10 人兽头饰



图 11 双狮金牌饰

均由双龙组成，椭圆形，龙头相对，龙尾相接，中间有一人物双手叉腰分腿站立（图 12）。另外 2 件透雕铜铺首，整体近方形，在铺首上雕有两个大眼圆睁的兽面，上部为中央一人擒二龙的内容^[7]（图 13）。山西大同北魏时期的墓葬中出土的金属牌饰上类似这种题材也很多见，1986 年 8 月发掘的大同湖东北魏一号墓的鎏金铜牌饰，对称双龙由龙舌相结与下面一叶形成口含忍冬纹叶使二龙头固定相对，龙尾与中间人物头发结在一起形成圆环，龙首之上，端坐一化生人物^[8]（图 14）。1999 年 11 月发掘的大同下深井北魏墓的鎏金铜牌饰由双龙首尾相接

组成椭圆形，中间站立一人物^[9]（图15）。除了以上所述大同北魏墓葬中出土的一人二龙牌



图 12 透雕铜饰



图 13 透雕铜铺首



图 14 鎏金铜牌饰



图 15 鎏金铜牌饰



图 16 第 6 窟北壁龙形盂形格

饰外。在同时期开凿的山西大同云冈石窟也可见到此类一人二龙风格雕刻内容，如第 6 窟北壁盂形格内雕刻二龙首尾相对组成椭圆形环，环内装饰一飞天（人物）（图 16）。第 9 窟窟门边二龙束颈组成的椭圆环形内装饰人物（图 17）。以上情况说明一人二龙题材在大同北魏时期已经发展得相当成熟了。早期的一人二兽题材中的兽不限于一种动物，发展到山西大同北魏时期且经科学发掘出土的金属牌饰及云冈石窟雕刻的一人二兽题材内容基本固定成一种

模式，即一人二龙。所以恒安街13号墓出现这件一人二龙主题的金耳饰也就不足为奇了。

金耳饰上锤揲篆刻的龙的形象在云冈石窟的雕刻内容、大同北魏时期墓葬壁画和出土器物上经常出现。如云冈石窟第1窟窟门顶部的龙，第5窟西壁楣尾二龙返顾的龙，第6窟南壁龕楣的返顾龙（图18），10窟二龙缠绕须弥山之龙形，第13窟窟顶二龙缠绕之龙等龙的形象。公元

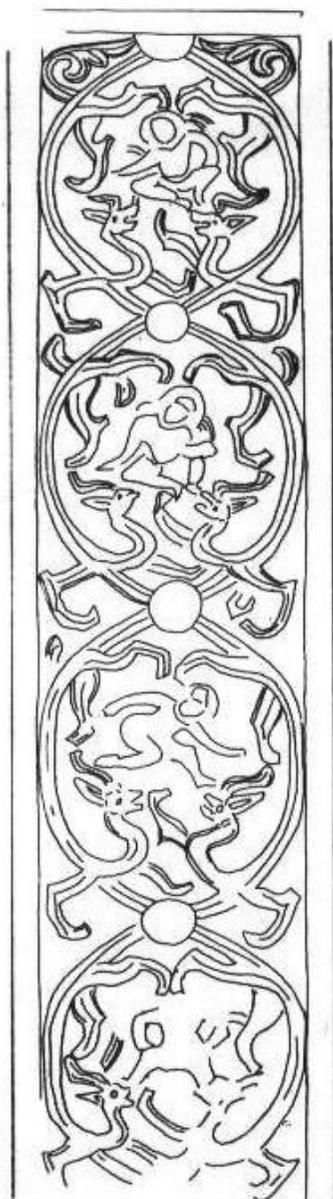


图17 第9窟门边



图18 第6窟南壁楣尾龙首返顾



图19 沙岭壁画甬道龙



图20 司马金龙石棺上龙

435年的大同沙岭北魏壁画墓甬道顶部的龙^[10]（图19）。大同陈庄北魏墓后墓室甬道口拱形门框上的龙^[11]。477年宋绍祖墓石雕柱础上的蟠龙^[12]。474—484年司马金龙墓石棺床上雕刻的龙（图20）和石雕柱础上的蟠龙^[13]（图21）及湖东一号墓^[14]和阳高下深井的铜牌饰上的龙^[15]，上述龙都是张口、圆眼、小耳、弯曲长角，这些都是北魏龙的基本特征，因此金耳饰上的龙是典型的北魏时期成熟的龙的形象。金耳饰中间人物衣饰上的莲瓣纹及脖颈上的联珠纹项饰在大同北魏时期的墓葬出土器物中和云冈石窟的雕刻中多处出现，司马金龙墓石棺床上雕刻束莲柱^[16]（图22），陈庄北魏墓后室甬道口圆拱形门框两边绘束莲柱^[17]，迎宾大



图 21 司马金龙墓石雕柱础



图 22 司马金龙墓石棺床束莲柱



图 23 迎宾大道壁画南甬道踏莲台武士



图 24 云冈石窟藻井莲瓣纹



图 25 云冈石窟莲形坐台

道 16号墓甬道两侧人物脚踩莲台^[18] (图 23), 云冈石窟 9、10 窟窟顶的平棊藻井装饰莲瓣纹 (图 24), 其他窟的佛像或菩萨的莲形坐台等 (图 25)。19 窟坐佛祖右肩中衣饰中之僧祇支的边饰 (图 26) 和 11 窟西壁盃形龕菩萨花冠均饰联珠纹, 9 窟前室北壁的门楣和门柱上最外侧边沿雕刻直线联珠纹 (图 27), 7、8 双窟后室北壁上层两个大型盃形龕龕楣的格与格间隔处均雕刻了联珠纹作装饰, 此外, 被铺路石淹没而使参观者无法直接看到的第 9、10 窟列柱间甬道上雕刻的龟背纹之边饰, 亦运用了联珠纹和莲瓣纹的组合形式。湖东北魏 1 号墓棺侧板白色联珠组成的两两相切的圈纹及圈纹内外所绘伎乐童子颈部绘白彩联珠形项饰^[19] (图 28)。这些莲花纹、联珠纹和龙纹一样具有强烈的装饰意义和宗教意义, 北魏正平二年 (452), 文成帝拓跋睿恢复

佛法，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，于是就有了公元5世纪中叶的云冈石窟开凿。云冈石窟的雕刻中大量出现的莲花纹、联珠纹和龙纹就自然地被采用到这件金耳饰上。

关于这对金耳饰的制作工艺，M13耳饰与大同南郊北魏墓群180号墓另外一对耳饰上所用金丝绞链完全一样^[20]（图29），应是本土当时已掌握的并经常使用的加工金链的工艺。M13耳饰环饰与下面坠饰连接同大同南郊北魏墓群101号墓中金耳饰下面焊接的小圆环一样^[21]。坠饰上的联珠花瓣金饰同大同七里村12号墓耳饰下面装饰的五联花瓣小金珠一样^[22]（图30）。掐丝制托，托内镶嵌宝石外焊金珠制法与迎宾大道19号墓金头饰上的掐丝制托，托内镶嵌宝石、边缘焊小金珠制法一样^[23]（图31），说明这种工艺在当时北魏时期的大同地区已经较为流行。追宗溯源，此耳饰工艺与阿富汗席巴尔甘地区发掘2号墓双龙（马）守护国王耳坠（帽子上垂下的牌饰）的多种制作工艺非常相似^[24]，13号墓耳饰侧饰和坠饰都是掐丝法制成，用一道金丝勾出水滴形和圆形轮廓，内镶嵌各色宝石侧饰制成花卉、人面和凤鸟和水滴形装饰，外围焊一圈金珠（图32）。大月氏2号墓牌饰双马背上鬃毛、马翼和下面附饰也应用了掐丝法，金丝做成水滴形、圆形和心形的金托，金托内镶嵌宝石，二龙和二马头上长角形状一致，弯曲，末端卷曲。这种掐丝制托并镶嵌的工艺在内蒙古



图26 云冈石窟僧祇支边饰



图27 云冈石窟门楣门柱边联珠纹

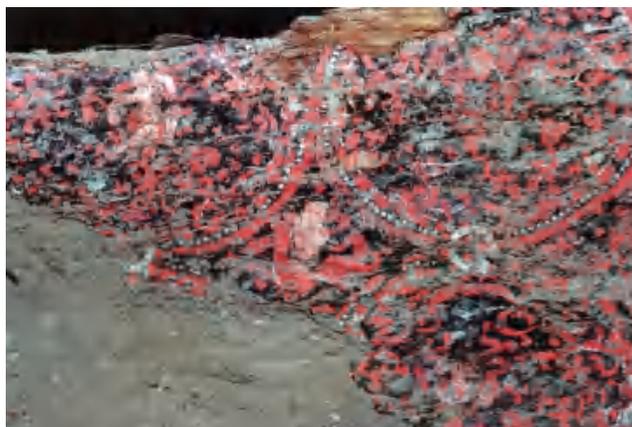


图28 湖东北魏1号墓童子联珠纹项饰



图 29 南郊墓群金耳饰



图 30 金耳饰



图 31 金头饰



图 32 龙形耳饰



图 33 金步摇



图 34 五兵佩



图 35 羊形戒指

乌兰察布盟达茂旗西河子出土的西晋两套共四件的马面和牛面金步摇上也出现，金步摇底座眼耳角及支叉上的装饰都用的掐丝法制成金托，内嵌料珠，边缘也焊金珠^[25]（图 33），一起出土的五兵佩上的两端龙首上及 7 件挂饰也是掐丝制成金托内嵌料珠，外焊金珠，组成各种形状（图 34）。五兵佩龙也是长角，具备北魏时期龙的特征。内蒙古包头市土默特右旗美岱村墓出土的北魏时期的嵌宝石立羊形金戒指和嵌宝石卧羊形金戒指，戒面为盘角羊的造型，戒圈两侧作兽面形，羊兽上采用镶嵌和焊珠的技法^[26]（图 35）。从地图上看。内蒙古通辽市科左中旗往西南内蒙古乌兰察布盟达茂旗西河子再到大同，从大同往北到内蒙古乌兰察布盟达茂旗往西北到内蒙古包头市土默特右旗美岱村，再往西南到宁夏固原地区是北魏时期的一条天然的连接东西方文化交流的通道。中国古代的丝绸之路有四条通道，其中一条是北方草原地带的“草原丝绸之路”，草原丝绸之路东端中心地在内蒙古地区。这从东往西的地区出土的腰林毛都东汉时期的人物双狮纹金牌饰，达茂旗西河子两套共四件的马面和牛面金步摇和龙扣五兵佩，大同的一人二龙金耳饰及一人二龙鎏金铜牌饰，土默特右旗美岱村嵌宝石立羊形金戒指和嵌宝石卧羊形金戒指及宁夏固原 3 件一人二龙透雕铜牌饰和两件方形中央立人擒二龙铜铺首就是两晋北魏时期草原丝绸之路中原文化、草原文化和西方文化互相交往并互相吸

收的实例印证。

参考文献：

- [1] 古顺芳. 山西大同恒安街北魏墓发掘简报 [J]. 文物, 2015(1).
- [2] 山西大学历史文化学院等. 大同南郊北魏墓群 [M]. 科学出版社, 2006.
- [3] 山西大学历史文化学院等. 大同南郊北魏墓群 [M]. 科学出版社, 2006.
- [4] 山西大学历史文化学院等. 大同南郊北魏墓群 [M]. 科学出版社, 2006.
- [5] V. I. Sarianidi., "The Golden Nobles of Shibarghan", Time Magazine, 2 July, 1979; 吴焯. 西伯尔罕的宝藏及其在中亚史研究中的地位 [J]. 考古与文物, 1987(4); 林梅村. 大夏黄金宝藏的发现(上)[J]. 文物天地, 1991(6).
- [6] 张柏忠. 内蒙古科左中旗六家子鲜卑墓群 [J]. 考古, 1989(5).
- [7] 固原县文物工作站. 宁夏固原北魏墓清理简报 [J]. 文物, 1984(6).
- [8] 大同市考古研究所. 山西大同湖东北魏 1 号墓发掘简报 [J]. 文物, 2004(12).
- [9] 大同市考古研究所. 山西大同下深井北魏墓发掘简报 [J]. 文物, 2004(6).
- [10] 大同市考古研究所. 山西大同沙岭北魏壁画墓发掘简报 [J]. 文物, 2006(6).
- [11] 山西省考古研究所, 大同市考古研究所. 山西大同市大同县陈庄北魏墓发掘简报 [J]. 文物, 2011(12).
- [12] 山西省考古研究所, 大同市考古研究所. 大同市北魏宋绍祖墓发掘简报 [J]. 文物, 2001(7).
- [13] 山西省大同市博物馆, 山西省文物工作委员会. 山西大同石家寨北魏司马金龙墓 [J]. 文物, 1972(3).
- [14] 大同市考古研究所. 山西大同湖东北魏 1 号墓发掘简报 [J]. 文物, 2004(12).
- [15] 大同市考古研究所. 山西大同下深井北魏墓发掘简报 [J]. 文物, 2004(6).
- [16] 山西省大同市博物馆, 山西省文物工作委员会. 山西大同石家寨北魏司马金龙墓 [J]. 文物, 1972(3).
- [17] 山西省考古研究所, 大同市考古研究所. 山西大同市大同县陈庄北魏墓发掘简报 [J]. 文物, 2011(12).
- [18] 大同市考古研究所. 山西大同迎宾大道北魏墓群 [J]. 文物, 2006(10).
- [19] 大同市考古研究所. 山西大同湖东北魏 1 号墓发掘简报 [J]. 文物, 2004(12).
- [20] 山西大学历史文化学院等. 大同南郊北魏墓群 [J]. 科学出版社, 2006.
- [21] 山西大学历史文化学院等. 大同南郊北魏墓群 [J]. 科学出版社, 2006.
- [22] 大同市考古研究所. 山西大同七里村北魏墓群发掘简报 [J]. 文物, 2006(10).
- [23] 大同市考古研究所. 山西大同迎宾大道北魏墓群 [J]. 文物, 2006(10).
- [24] V. I. Sarianidi., "The Golden Nobles of Shibarghan", Time Magazine, 2 July, 1979; 吴焯. 西伯尔罕的宝藏及其在中亚史研究中的地位 [J]. 考古与文物, 1987(4).
- [25] 陆思贤, 陈棠栋. 达茂旗出土的古代北方民族金饰件 [J]. 文物, 1984(1).
- [26] 李逸友. 内蒙古土默特旗出土的汉代铜器 [J]. 考古, 1956(2); 伊克坚, 陆思贤. 土默特右海出土北魏时期文物 [J]. 内蒙古文物考古, (3).

[作者：大同市博物馆平城研究室主任、文博馆员]

禅法云冈

王 恒

佛教史表明，“中国禅法始于汉之安世高，吴世康僧会亦特注重。而至汉以来，支谶所传之大乘禅以颇流行。……什公至长安之年，睿师即请其出禅法。及智严等邀觉贤东来，于长安江南更大弘佛大先之禅。习者尘兴。……”^①由此，佛教禅法大兴于南北两地，南方以庐山慧远为重，北方的凉州则在晋末成为禅法最盛之地。而北魏佛教之兴，则直接受到凉州影响。云冈开凿之前，太武帝拓跋焘就对白脚禅师惠始“每加礼敬”^②。北凉灭亡后，即刻迎接玄高到平城，太子晃奉以为师；文成帝拓跋濬恢复佛法，任用来自于凉州并以禅业见称的昙曜为沙门统，繁荣佛教并开凿云冈。禅法自然成为北魏最受重视的佛教传习思想。

一、云冈禅观图像

对于佛教禅观思想与北魏石窟的关系问题，早在1962年北京大学刘慧达先生就撰写了《北魏石窟与禅》的研究论文，并于1978年发表于当年的《考古学报》第3期。其文不仅介绍了姚秦和北凉及其继承者北魏佛教重禅修的实际，更以相关佛经内容为依据，对照石窟表现，介绍了包括云冈石窟在内的大量北魏石窟雕刻绘画中所表现的与禅观有关的佛教题材。就云冈而言，指出的实例如下：

——“观释迦牟尼佛像”：

“相好”内容的“第20窟大佛”；“立像”内容的“第16窟大佛”；“坐像”内容的“第20窟大佛”；“化佛”内容的“第18窟”；“摩醯首罗天”内容的“第8窟拱门东侧”；“金刚”内容的“第10窟前室北壁门侧”；“伎乐天”内容的“第34窟窟顶”；“佛传”内容的“第20窟以西小窟”、“第6窟”、“第12窟前室南壁”、“第6窟东壁”等。

——“观‘释迦牟尼佛于耆闍崛山与多宝佛在七宝塔共坐’像”：

“释迦多宝共坐”内容的“第2窟中心塔柱下层正中龕”、“第11窟南壁”、“第19窟西小窟（第19-2窟）”；“十万化佛”内容的“第20窟”、“第9窟明窗西侧”等。

——“观三世佛和十方诸佛”：

“三世佛和十方诸佛”内容的“第20窟、第15窟南壁、西壁”等。

——“观无量寿佛”：

“无量寿佛”内容的“第17窟前壁”等。

——“观四方佛”：

“四方佛”内容的“第 11 窟中心塔柱下龕”等。

——“观七佛像”：

“七佛”内容的“第 13 窟南壁窟门上部”、“第 10 窟主室南壁”、“第 10 窟南壁”等。

——“观弥勒像”：

“弥勒”内容的“第 9 窟前室西壁上层”等。

无疑，以上七个指向性的禅观对象，与佛教禅法内容相一致，并成为北魏云冈时期佛教僧人及在俗善士为达佛果的主要观瞻对象。同时我们注意到，这种广义的禅观内容在云冈亦不限于此，几乎每个洞窟的造像皆可成为禅观对象。因为造像是宣扬佛法、扩大队伍的手段，无论是开凿者还是观瞻者，达到无不为之动容才是根本目的。佛菩萨像是这样，雕刻在其周围的莲花、忍冬亦为如此。就是要通过塑造无比庄严又无比绚烂的场景，取得更多的信仰力量。如果将此禅观手段视为扩大宗教的“灌输”手段，那么，以诉述释迦修行坐禅情形，来进一步弘扬禅修在佛教中的重要作用，就是一种“榜样的力量”了。

《经集蛇品·第六章·毁灭经》：

如是我闻。从前，世尊曾经住在舍卫城给孤独园的逝多林里。

《经集蛇品·第九章·雪山夜叉经》：

来在林中修禅，我们去见乔达摩（佛陀）。

《经集蛇品·第十章·林主夜叉经》：

从前，世尊曾经住在森林里林主夜叉的地域中。

于是，云冈石窟就出现了释迦树下修禅、千佛修禅、比丘树下修禅等宣传佛教禅修状态的形象，以榜样于僧众而弘扬大乘。甚而在云冈附近的鹿野苑石窟还出现了供僧人修禅所用的“禅窟”^⑧。就此而言，云冈不仅是一处通过大量禅观对象对僧众产生强烈视觉冲击的石窟寺院，也是一个重视修禅实践、通过雕刻修禅佛陀和其他修禅者的形象，来感染于僧众并使之参与禅修实践活动的北魏佛教中心。

（一）释迦修禅。

云冈第 5 窟、第 17 窟和第 20 窟均是以三世佛为题材的大型洞窟。并且在塑造现在释迦佛时，均设计雕刻了呈禅定手印的坐像。其中第 5 窟和第 20 窟的禅坐佛像还置为主尊。前者为高达 17 米的云冈第一大佛，后者更是以云冈的“外交大臣”而载誉海内外的露天大佛。但除其明显的手印所表达的禅修状态外，由于洞窟南侧的整体坍塌，其它与大佛像呼应的形象无可见之。而第 5 窟之大佛像虽通身经后世敷泥施彩，但其本身的身姿形式特别是禅定手印



图1 第5窟主尊佛像

是北魏设计雕刻所然（图1）。更加重要的是，洞窟整体保存完整，与禅定坐大佛像呼应的其它相关修禅内容犹存。一是与坐北向南的大佛像对面的洞窟南壁明窗与窟门间雕刻的大型十六联龕坐佛像的寓意。二是窟门东西两壁上层菩提树下二佛禅坐形象的寓意。三是雕刻在明窗东壁定光佛本生的寓意。

1、十六联龕坐佛像之无畏触地说法

南壁窟门与明窗间列龕两层，上层为8个圆拱龕，下层为8个盂形帷幕龕，龕内均置坐佛像，齐整有序、威严肃穆（图2）。上下16联龕无畏触地说法佛，并非只有16尊佛，而是特指过去无数诸佛。

后秦弘始年佛陀耶舍共竺佛念



图2 第5窟南壁坐佛像十六龕

译《佛说长阿含经卷第一》：

……一时，佛在舍卫国祇树花林窟，与大比丘众千二百五十人俱时。诸比丘于乞食后集花林堂，各共议言。诸贤比丘，唯无上尊为最奇特，神通远达，威力弘大。乃知过去无数诸佛，入于涅槃，断诸结使，消灭戏论。又知彼佛劫数多少，名号，姓字，所生种族，其所饮食，寿命修短，所更苦乐。又知彼佛有如是戒，有如是法，有如是慧，有如是解，有如是住。

值得注意的是，这些排列整齐的佛像，均为右手举胸呈无畏手印，左手多作持帛触地手印。在佛教看来，作触地手印的佛像，被称为佛陀“成道相”。同时，这种手印亦为说法之时所用也，以示佛法之“真理”也。在云冈，佛陀说法多以左手与愿、右手无畏手印表达，以示排除干扰将佛教“真谛”授之于众生。而此处之无畏、触地手印的搭配，在增加了“大地为证”思想的同时，亦表达了同样的佛陀说法教化意义。是规范，也是创新。娑婆世界的释迦牟尼及其芸芸僧众面对“无数（过去）诸佛”，其示范性意义就不言而喻了。

2、菩提树下二佛禅坐

来在窟门，东西两壁护法力士上层，是为禅定手印之二佛像跏趺坐于枝叶繁茂的菩提树下（图3）。正所谓“……世尊曾经住在舍卫城给孤独园的逝多林里”。“来在林中修禅，我们去见乔达摩”。“从前，世尊曾经住在森林里林主夜叉的地域中”云云。此图像的特征是对称、优美、稳定、肃穆。在云冈，根据《法华经》塑造的作无畏、与愿手印的二佛并坐像随处可见。但这里的二佛并坐大树两侧并做禅定手印者，却仅此一处两例。显然，在佛教意义的表达上，此二佛并坐大树两侧与彼二佛并坐共同讲说“法华经”有着很大的不同。在此，二佛像的禅定手印，表达了“外禅内定，专注一境”。由“入静”开始，渐渐“至静”，从而达到“寂静”之忘我境界。这里，尽管将禅坐形象塑造为佛陀，但仍然表达了没有最后悟道的状态。因此，他们仍然是芸芸众生之一分子，代表了广大寻求佛道的人们。将这种具有大乘佛教思想特点的造像置于窟门两侧，其意图已然非常明确了，即为感化于芸芸众生（参观朝拜者）是也。

3、明窗壁面的定光佛本生

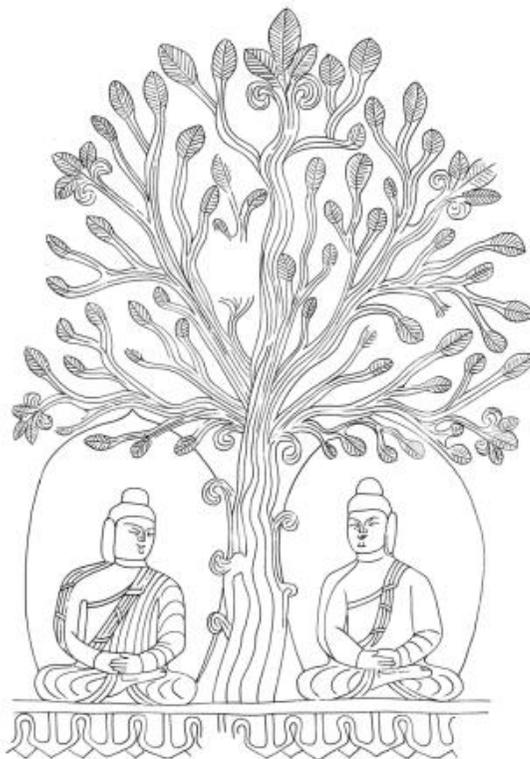


图3 第5窟窟门东壁上层菩提树下二佛禅坐

第5窟明窗东西两壁皆以千佛像，与此同时的雕刻设计者还依照有关佛教意义，雕刻了二佛并坐、交脚弥勒等单体龕式。其中特别突出的是在明窗东壁北侧边沿位置的一则“定光佛”本生故事（图4）：画面中只雕刻了4个人物：大树下雕一微侧身立佛像，佛像左侧脚下一个人物五体投地匍地上，佛像面前雕一手举博山炉的供养菩萨，树冠顶上雕托举博山炉的飞天，亦具供养意义。《修行本起经·卷上》：

过去劫时，有提和卫国，国有圣王，名灯盛。临命终时，将国政嘱付太子灯（锭）光，太子知世间无常，更将国政授与其弟，即时出家。成佛后，游行世界，开化群生。是时有梵志儒童，值灯（锭）光佛游化，乃散花供佛，并解髻布发于泥道上，请佛蹈之，佛乃为儒童授来世成佛之记。此儒童即释迦牟尼佛。



图4 第5窟明窗东壁北侧
定光佛本生

其中的微侧身立姿佛像，即是锭光佛（灯光佛或燃灯佛）。五体投地者即是后来成为现在释迦佛的梵志儒童。通过释迦过去世的本生故事，示范性地宣示其佛法的实践活动，是为与洞窟主佛像完全一致的意识所然。

（二）千佛修禅

在云冈，雕刻在所有石窟壁面的千佛并非一千个，其表现形式，是以若干排列整齐的小型坐佛龕，或者是无龕小型坐佛像，组成一排，或者数排，或者一片较大面积的“千佛”画面。其特点是以“多”的形式表示“千佛”的意义。云冈石窟的“千佛”造像有以下表现形式：1、洞窟内大面积千佛造像。如昙曜五窟（16—19窟）等。2、洞窟外大面积千佛壁。如昙曜五窟（16—20窟）等。3、与佛龕并列的自成单元千佛造像。如第6窟东壁第三层中央千佛。4、洞窟上层单行千佛列像。如第1、2窟四壁上层、第6窟四壁上层、第7、8窟后室四壁上层等。5、千佛列柱。如第6窟北壁下层大龕千佛柱、第9、10窟和第12窟、第14窟千佛柱等。6、千佛洞。如第15窟。7、明窗千佛。如第5窟和第10窟明窗两壁（图5）等。

佛教以为，在佛国世界的三劫之中，每劫都有千人成佛。“谓过、现、未三劫各有一千佛出现世界也。单言千佛者，贤劫即现劫之千佛，释迦之



图 5a 第 5 窟明窗东壁千佛像

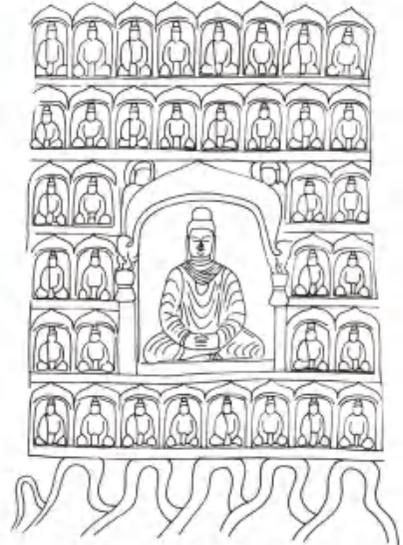


图 5b 第 10 窟明窗西壁千佛壁

第四佛也”^④。

《法华玄义六》曰：

摩耶是千佛之母，净饭王是千佛之父，罗睺罗是千佛之子。

《三宝感通录上》曰：

释舍照图写千佛像感应。

千佛像遍布于云冈洞窟内外，形式多样、表现充分。循循善诱的教化、潜移默化地渗透，感染了自己也感染了别人。这大概就是雕刻设计者最初的出发点。在云冈，千佛像雕刻除纵横排列的形象外，其最主要的特征是，所有佛像均作禅定手印。即是千佛修禅，自然是榜样的力量。

（三）弟子修禅

云冈第 7、8 双窟和第 12 窟的明窗东西两壁，雕刻了于山中树下坐禅的比丘形象（图 6）：最下层为山峦雕刻，山中有植物生长，参天大树下，僧衣由头顶向两侧披下（覆头衣），只



图 6 第 7 窟明窗东西两壁禅坐比丘

留出脸庞的正比丘参禅打坐，座旁放着水瓶，树上挂着坐禅者的行囊。

坐禅，是为“坐而修禅也”。禅，是“思惟，静虑。以息虑凝心究明心性之术也”。《阿含经》说：“坐禅思惟，莫有懈怠”。《大阿弥陀经》说：“念经者，思道者，坐禅者，经行者”。所以，凡出家为僧者，皆以坐禅即“参禅打坐”作为修行的基本方法。对坐禅之法，后世佛教界有这样的记载：“居一静室或空闲地，离诸喧闹，安一绳床，旁无余座，九十日为一期。结跏正坐，顶脊端直，不动不摇，不委不倚，以坐自誓，肋不住床，况复尸卧，游戏住立”^⑤。

我们注意到，云冈壁面所雕刻的坐禅比丘不仅以僧衣围着头顶（覆头衣），而且他们的头向一侧歪斜着，呈瞌睡状。比丘的这种表现，与坐禅中“顶脊端直，不动不摇，不委不倚，以坐自誓，肋不住床”的要求相差甚远。然而，正是这种形态，极其写实地表现了“凡夫俗子”在修禅时的形象，这是艺术生活化的典型，是艺术家在艺术创造时对生活的真实描写。亦起到“现身说法”的示范作用。

二、迦叶的云冈阐释

佛教历史证实，释迦佛陀在世时到各地传教，他所陈述的有关佛教的教义和戒律，当时都没有记录下来。只有当时的少数人知道，知道最多的是大弟子们。佛陀去世后，广大弟子要求将佛陀过去关于教义或戒律的陈述集中起来，以便遵循和进一步传播。佛陀去世的当年，便在摩揭陀国首都王舍城召开了这样的大会，这就是佛教的第一次结集。据说当时有 500 位比丘参加，其中有聆听佛陀教诲最多的人，如迦叶和阿难，大会的主持人是迦叶。由此，迦叶和阿难成为最重要的佛弟子。以致他们的形象经常出现在各类佛教艺术中。

（一）二弟子像中的迦叶

为了铭记迦叶和阿难对佛教的重大贡献，在佛教艺术的表现中，较多地将他们的形象塑造出来并置于佛陀造像的两侧，云冈亦不例外。早期的迦叶、阿难二弟子像出现在第 16 窟东壁和南壁相衔接的壁面上，壁面上方千佛像下的一座二佛并坐圆拱龕两侧，分别雕刻了倚坐于束帛座上的迦叶和阿难（图 7a. b. c）。两位弟子像身穿田相衣，身姿丰满、笑意盈盈，轻



图 7 第 16 窟南壁东侧二佛龕及其两侧弟子像

松自若的神态溢于言表。所不同的是面部刻画：龕左侧眉清目秀者应为阿难；右侧颧骨凸出、眼窝深凹者应为迦叶。其中迦叶脖子上还纵横排列着表示颈骨肌肉的凸出椭圆形，更加明显的是额头上并排的三个凸出圆形，是为“摩诃果相”（丁明夷先生用语）。因梵文中“摩诃”解作“大”，也为“般若”者，即为大智慧，因而迦叶也名摩诃迦叶，或曰大迦叶。这里的塑造，无疑是实践佛经对迦叶的冠名，从而铭记这位在佛教发展中做出突出贡献的佛弟子。这些说明迦叶年纪较大阅历丰富的塑造，是以后出现迦叶、阿难二弟子像的基本模式。

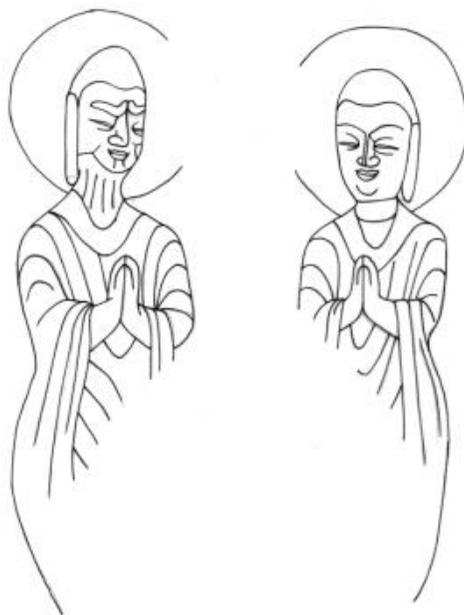


图8 第5-11窟北壁主尊两侧二弟子像

云冈中期石窟虽然多有弟子像的塑造，亦有多处二弟子形象，但对迦叶形象的突出塑造直到晚期洞窟中才又有表现。较典型的一在第33窟，一在第5-11窟，其中后者形象保存较好。该第5-11窟北壁主佛像背光两侧所雕刻的二弟子像，一老一少形象鲜明（图8），其塑造风格虽然与早期形象具有一致性，但在人物的刻画上出现了不少变化：清瘦的身姿形象，宽大下垂的通肩袈裟，严肃的表情等，都与早期形象有了明显的不同。而表示迦叶的老年弟子像，虽然雕刻了凸出的眉骨、颧骨，但那似张似闭的眼睛，紧邹的眉头，厚大的鼻子，凝重严肃的表情等等，均与不同于第16窟的迦叶形象。但这些不同的刻画，除了显示早晚不同的艺术风格外，并没有影响人们对迦叶形象的肯定和认同。

（二）过去诸佛中的迦叶

随着佛教发展，迦叶成为更加重要的人物，甚至不少佛经都将其作为过去佛进行表述。公元5世纪初由凉州沙门竺佛念译出的《长阿含经·卷第一·大本经第一》记载：“佛告诸比丘：‘……即彼三十一劫中，……此贤劫中有佛名拘楼孙，又名拘那含，又名迦叶。……迦叶佛时人寿命二万岁……’”

因为释尊出世成佛，迦叶才现弟子身。《增壹阿含经》称大迦叶所行的是“辟支佛所行”。除生活方式外，辟支佛的特性，大迦叶已然具备，所谓无师自悟者也：“若如来不成无上正真道者，我则成辟支佛”。

迦叶佛，又作迦叶波佛、迦摄波佛、迦摄佛。意译作饮光佛，称大迦叶。佛典记载，迦叶为古印度摩揭陀国王舍城人。少欲知足，常修苦行。骑一头狮子。降生于释迦牟尼佛之前，相传为释迦牟尼佛的因地本师，是释迦牟尼前世之师。举行过一次说法集会，有二万弟子参加。《四分律·比丘戒本》所载：“一切恶莫作，当奉行诸善；自净其志意，是则诸佛教”，即迦叶佛所说之佛教戒律。

《长阿含经》说迦叶佛：“人寿二万岁时，此佛出世。种婆罗门，姓迦叶，父梵德，母财主。

居波罗奈城，坐尼拘律树下。说法一会，度人二万。神足二，一提舍，二婆罗婆。侍者善友，子集军”。

依据以上佛经记述，云冈石窟的过去诸佛塑造中，应该有其身影。其中在继承中有所创新变化的七佛塑造中，就可以明确其位置。按照过去六佛的排列，迦叶佛是继过去五位佛陀之后的第六位佛陀，亦是与释迦佛陀距离最近的佛陀。不同于云冈的七佛塑造，在犍陀罗艺术的塑造中，在排列整齐的七佛之后，还将头戴宝冠的未来弥勒置于末端，形成8尊同样高低的造像排列形式（图9）。很明显，雕刻板末端戴宝冠者为弥勒，紧靠弥勒的为现在释迦佛，



图9 犍陀罗过去七佛与弥勒菩萨
（国家文物局教育处《佛教石窟考古概要》插图）

而释迦佛另一侧就是迦叶佛了。我们看到，浮雕板上的迦叶佛虽然衣服与其他佛像一致，但其并没有像其余形象一样，将右手举起作无畏印，同时其面部亦微微侧向左面，这些迦叶佛不同的表现，是为犍陀罗艺术为说明人物性质所为。而云冈七佛造像虽然具有继承犍陀罗艺术的影响，但艺术创作中的追求导致了表现形式变化。在云冈所有的七佛像排列（第11窟、第13窟、第36-2窟等）中，7尊佛像在面貌、手印、服饰上均完全一致。在不能从这些方面辨别迦叶佛的条件下，犍陀罗“七佛与弥勒”浮雕板为我们提供了参考依据，按其“七佛与弥勒”板的排列顺序，云冈七佛像排列的右侧末端应是现在释迦佛，而紧靠释迦佛的就是迦叶佛了。如此看来，第11窟的迦叶佛位于西壁七佛像的北侧第二位，与其左侧的现在释迦佛陀均已风化（图10）；第13窟的迦叶佛位于南壁七佛西起第二位（图11），与西侧末端的释迦佛同在一座屋顶下；第36-2窟的迦叶佛位于北壁七佛东起第二位。

（三）集佛陀与弟子于一身的迦叶

亦为弟子中的佛陀，出现在第18窟内东壁的弟子像中。众所周知，第18窟是昙曜五窟



图 10a 第 11 窟西壁七佛和北壁立像



图 10b 第 11 窟西壁北端二佛像



图 11 第 13 窟南壁七佛像

中保有外来艺术因素较多的洞窟，三大立佛像的犍陀罗艺术特征自不待说。仅雕刻在主佛像两侧的十大弟子像，即是云冈乃至中国早期石窟寺弟子造像中最具代表性的一例。其中位于主佛像东侧 5 身弟子像中上层南侧的一身（图 12），虽然在整体形象及面部表情等方面与周

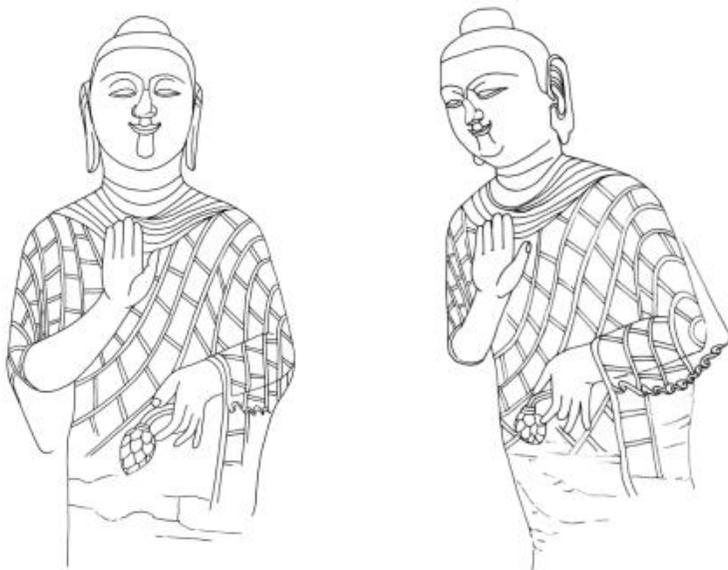


图 12 第 18 窟东壁迦叶像

围其他弟子像一致，但在人物形象刻画的不少细节中呈现出鲜明的个性特点。

一是顶上肉髻。众所周知，顶上肉髻是犍陀罗艺术创造的佛陀形象最主要的特征之一^⑥。这种采用当时贵族发髻的头顶发式，唯有佛陀拥有，其他形象包括菩萨形象都不可采用。这一佛陀形象最重要的标志一直被延续下来而不曾改变。这个“冒天下之大不韪”具有顶上肉髻的弟子形象，如若不是与其他弟子像同在一处，多数

人大概会将其作为佛陀来礼拜的。

二是无畏手印。无畏，亦称无所畏，即是“佛于大众中说法，泰然无畏之德也”，丁福保《佛学大辞典》解释：“施无畏之印契，举右手舒五指以向于外者”。《罗尼经》曰：“右手展掌，竖其五指，当肩向外，名施无畏。此印能施一切众生安乐无畏。”在云冈，佛菩萨像多有此种手印。而赋予弟子像以无畏手印者仅此一例，结合顶上肉髻的塑造，就是一尊佛陀之身也。

三是轻握莲蕾笑容满面。此处保存完整面部的 4 身弟子像，均雕刻了使两嘴角上翘、面部颧骨凸出的笑容之相。但只此形象左手轻握含苞欲放之莲蕾。这个特征与佛经记述之佛教典故“拈花微笑”完全吻合。

四是通肩田相衣。丁福保《佛学大辞典》：袈裟之竖横割截而不缝缀，似田畔者，名田相衣。《释氏要览上》曰：“僧祇律云：佛住王舍城帝释石窟前经行，见稻田畦畔分明，语阿难言：过去诸佛衣相如是，从今依此作衣相。”田相衣的特征是，衣纹作长方格横向错缝、竖向垂直的形式。在此，相邻的两身形象均着田相衣。这里要特别说明的是，田相衣来源于佛陀所授迦叶之粪扫衣。

以上四条，结合其所处位置可以确定，第 18 窟主佛像东侧 5 身弟子像中上层南侧的 1 身形象，为摩诃迦叶。

由此，云冈第 18 窟十大弟子形象中表示迦叶的人物，就被塑造为“顶上肉髻”、“无畏手印”、“拈花微笑”、“穿田相衣”的特别形象，既为过去佛，又是佛弟子的双重身份，在这里表现得形象生动而淋漓尽致。其中的拈花微笑，寓意了佛教禅法思想。《大梵天王问佛决疑经》：“尔时大梵天王即引若干眷属来奉献世尊于金婆罗华，各各项礼佛足，退坐一面。尔时世尊即拈奉献金色婆罗华，瞬目扬眉，示诸大众，默然毋措。有迦叶破颜微笑。世尊言：‘吾有正法眼藏，

涅槃妙心，即付嘱于汝。汝能护持，相续不断’。时迦叶奉佛敕，顶礼佛足退”。

佛教以为，其教义的最高境界，是一种至为祥和、宁静、安闲、美妙的心境，这种心境纯净无染、淡然豁达、无欲无贪、无拘无束、坦然自得、超脱一切、不可动摇、与世长存，是一种“传法”、“涅槃”过程的境界，只能感悟和领会，不需要用言语表达。而迦叶的微微一笑，正是因为他显现出法喜。这就是被后来的禅宗一派所推崇的佛教传法，因此上迦叶被奉为“禅宗第一代祖师”。

我们相信，云冈之所以对迦叶有了如此精妙的塑造，与原始佛教对迦叶在佛教理论建设特别是禅法思想中的重要作用有关。

为了强化大迦叶在佛教禅法传布中的作用，不少佛教经卷都对其作出褒奖式的编撰描述。以下两则最具代表：

一是于佛弟子中迦叶曾受佛陀分子半座。《杂阿含经》卷四十一载：“师（迦叶）尝久住舍卫国阿练若床坐处，须发长生，着弊纳衣来诣只园，大众见师之衣服粗陋，无有仪容，而生轻慢之心。尔时，佛知诸比丘之心念，遂告师言：‘善来迦叶，于此半座’”。

二是迦叶被授“香口比丘”之称。《释门归敬仪》曰：“香口比丘，报由叹佛。正业所感，为人所名。”《智度论·十一》曰：“阿输伽王，一日作八万佛图，虽未见道，于佛法中少有信乐。日日请诸比丘入宫供养，日日次第留法师使说法。有一年少法师，聪明端正，次应说法，而在王边坐，口有异香，王甚疑怪。谓彼欲以香气薰王宫之人。语比丘言：口中有何等，开口看之。即为开口，无所有。与水使漱，香气如故。王问大德，新有此香耶？抑旧有之耶？比丘答曰：自迦叶佛时有之。问如何而有？答曰：我昔于迦叶佛法中为说法比丘，在大众中欢喜演说迦叶世尊无量之功德，自是以后，常有妙香出口中，世世不绝，恒如今日。”

云冈第18窟十大弟子像中迦叶形象的塑造，以图像的形式阐明了佛不灭、禅修得道等大乘思想。

三、摩尼珠的禅学意义

云冈艺术图像中多有摩尼宝珠雕刻，其形象变化多样，不仅具有构图上的美学追求，亦有对摩尼宝珠产生变化的阐释；其位置严谨有据，并与博山炉一起强化了佛教禅学传承的重大意义。

摩尼宝珠，古代译为如意珠。丁福保《佛学大辞典》“宝珠”条有以下引用说明：

《法华经》曰“净如宝珠，以求佛道”。《宝悉地成佛陀罗尼经》曰：“心性宝性无有污染”。《智度论·五十九》曰：“如意珠能除四百四病”。

摩尼宝珠之所以被同时称为如意珠，是由于“从宝珠出种种所求如意”。对于它的来源和功用，佛经中有多种颇为神奇的说法。《智度论·十》：

如意珠生自佛舍利。若法没尽时，诸舍利皆变为如意珠。譬如过千岁冰化为颇梨珠。

《智度论·三十五》：

如菩萨先为国王太子。见阎浮提人贫穷，欲求如意珠，至龙王宫……龙即与珠。是如意珠能雨一由旬。

《智度论·三十九》：

有人言，此宝珠从龙王脑中出。人得此珠毒不能害，入火不能烧，有如是等功德。有人言，是帝释所执金刚，用与阿修罗战时碎落阎浮提。有人言，诸过去久远佛舍利，法既灭尽，舍利变成此珠，以益众生。有人言，众生福德因缘故，自然有此珠。譬如罪因缘故，地狱中自然有治罪之器。此宝名如意，无有定色，清澈轻妙，四天下物皆悉照现。是宝常能出一切宝物，衣服饮食随意所欲尽能与之。

《杂宝藏经·六》：

佛言，此珠摩竭大鱼脑中出，鱼身长二十八万里。此珠名曰金刚坚也。

《观佛三昧经·一》：

金翅鸟肉心为如意珠。

《往生论注·下》：

诸佛入涅槃时，以方便力留碎身舍利，以福众生，众生福尽，此舍利变为摩尼如意宝珠。此珠多在大海中，大龙王以为首饰。若转轮圣王出世，以慈悲方便能得此珠，于阎浮提作大饶益。

总结以上佛经叙述摩尼宝珠的来源，有如下五条要素：

（一）来自于佛舍利。“法尽”之时“诸舍利皆变为如意珠。譬如过千岁冰化为颇梨珠。”

（二）来自于龙脑。“此宝珠从龙王脑中出”，“如菩萨先为国王太子。见阎浮提人贫穷，欲求如意珠，至龙王宫……龙即与珠。”

（三）来自于金翅鸟肉心。“金翅鸟肉心为如意珠。”

(四) 来自于大鱼脑。“佛言，此珠摩竭大鱼脑中出，鱼身长二十八万里。此珠名曰金刚坚也。”

(五) 来自于帝释天金刚。“是帝释所执金刚，用与阿修罗战时碎落阎浮提。”

摩尼宝珠的佛法力量无穷而“以益众生”，主要有如下四则：

——能修佛道。“净如宝珠，以求佛道”。

——去除疾病。“如意珠能除四百四病”。

——能御毒火。“人得此珠毒不能害，入火不能烧，有如是等功德”。

——能得一切。“（如意珠）四天下物皆悉照现。是宝常能出一切宝物，衣服饮食随意所欲尽能与之。”

摩尼宝珠来源神圣，不仅具有重要的佛教意义和强大的佛法力量，其在佛学修养实践中亦有重要作用。日本佛教学者柳田圣山的《中国禅思想史》^⑦引用宗密《中华传心地禅门师资承袭图》末尾以一个摩尼宝珠能映现种种色彩为喻，来区别佛教三宗派的禅与教：

如一摩尼珠，唯圆净明，都无一切差别色相。以体明故，对外物时，能现一切差别色相。色相自有差别，明珠不曾变易。然珠所现色，虽百千般，今且取与明珠相违者之黑色，以况灵明知见，与黑暗无明。虽即相违，而是一体。谓如珠现黑色时，彻体全黑，都不见明。如痴孩子，或村野人见之，直是黑珠。有人语云：此是明珠。灼然不信，却嗔前人，谓为欺诳。任说种种道理，终不听览。从有肯信是明珠者，缘自睹其黑，亦谓言被黑色缠裹覆障，拟待磨拭揩洗，去却黑暗，方得明相出现，始名亲见明珠。

复有一类人，指示云：即此黑暗便是明珠。明珠之体，永不可见。欲得识者，即黑便是明珠。乃至即青黄种种皆是。致今愚者的信此言，专记黑相，或认种种相为明珠。或于异时，见黑木串子珠，米吹青珠，碧珠，乃至赤珠，琥珀，白石英等珠，皆云是摩尼。或于异时见摩尼珠都不对色时，但有明净之相，却不认之，以不见有诸色可识认故，疑恐局于一明珠相故。

复有一类人，闻说珠中种种色，皆是虚妄，彻体全空，即计此一颗明珠，都是真空，便云都无所得，方是达人，认有一法，便是未了。不悟色相皆空之处，乃是不空之珠。

无论宗密所描述不同宗派之佛教徒对摩尼宝珠的认识起点有何相同或不同，然而这里的阐述，已经非常隆重地阐明了摩尼宝珠在佛教中的禅学意义，即“亲见明珠”、“不悟色相皆空之处，乃是不空之珠”也。虽然这些后继佛学家所云佛教宗派意义，只是在隋唐之时形成并彰显中国特色，但其形成的基础则在于佛教传入中国后自汉代高僧（以安世高为代表）即已实践禅法，直至南北朝时期发达的佛教义学。其中禅宗学派所尊之摩尼宝珠，已然隆重地出现在包括云冈石窟在内的北魏佛教石窟寺院中，禅修及其摩尼宝珠在其中的重要意义和作



图 13 第 17 窟东壁坐佛像

用，亦表现得非常突出。

如上述，在云冈石窟开凿之前，正是佛教禅业活动达到登峰造极之时。那么，云冈石窟这个最能体现北魏佛教性质的大型石窟寺，自然会在多种表现形式上，最大限度地去表现禅法思想，其中摩尼宝珠雕刻就是大规模体现禅学思想中的点睛之笔。云冈石窟从早期洞窟到晚期洞窟均有摩尼宝珠雕刻，其中在早中期大型洞窟中，不仅雕刻集中且表现多样。而早期的第 17 窟和中期的第 6 窟两个洞窟的摩尼珠雕刻，数量大而阐述完整。是为表达摩尼宝珠在佛教禅法思想中重要作用的主要场所。

位于云冈西部窟区昙曜五窟中的第 17 窟，是保存早期龕像较多的一个洞窟，其中主要造像为大型三世佛，分别为：北壁（正壁）交脚菩萨像；东壁坐佛像；西壁立佛像。三尊造像均是佛教禅经所列举的禅僧观像之主要对象。其中东壁盂形龕内坐佛像（图 13），不仅作出双手于腹间相会叠加，两拇指尖相对的禅定手印，其头顶和背光中还出现了幻化递进式的多式样摩尼宝珠。

出现在第 17 窟东壁禅定坐佛像背光和龕顶的摩尼宝珠有三种 26 枚：第一是雕刻在佛像头光中的火焰摩尼宝珠（19 枚，佛像右侧风化严重，部分不存）；第二是佛像龕顶背光外左右两侧摩尼宝珠由小到大的变化形成过程（6 枚）；第三是佛像头光中心飞天簇拥摩尼宝珠（1 枚）。

——佛像背后光芒中的火焰摩尼宝珠

分两类，一类是头光火焰摩尼宝珠（图 14a. b. c），共 17 枚；一类是头光与背光夹角处的火焰摩尼宝珠（图 14d），共 2 枚。佛像头光由内到外分三层纹饰，内层莲瓣、中层飞天、外层单列火焰。其中外圈的单列火焰纹饰以佛像发髻上部位置为中心，分 17 个单元，各单元为一个独立形式的燃烧火焰，熊熊燃烧的火焰核心，则是一个分为四瓣的摩尼宝珠。为取得艺术表现上的对称效果，中心单元内的火焰摩尼宝珠为圆形火焰的正面燃烧式，两侧单元内的火焰摩尼宝珠为菱形火焰侧面燃烧式。与此同时，佛像头光与背光之间的左右两个夹角处各雕刻了一枚火焰式摩尼宝珠，只是为了与夹角空间形态吻合，其火焰形状更长、形象更加

细长了。可惜由于壁面风化，佛像右侧的这一摩尼宝珠形象已然完全消失了。

与上述摩尼宝珠由小到大的变化形成过程一样，此火焰摩尼宝珠为动态式的宝珠形象。它体现了摩尼宝珠来自于佛舍利的佛教概念，亦即所谓“诸过去久远佛舍利，法既灭尽，舍利变成此珠，以益众生”^⑧。

——佛像龕顶背光外左右两侧飞天接托摩尼宝珠（图 14e）

这大概是云冈石窟中最具变幻式动感的摩尼宝珠形象了。飞翔在空中的飞天以单手臂接托一个体形呈椭圆形状的摩尼宝珠，此摩尼宝珠分为底盘、主体和核心三个部分：底盘雕刻为半月形，上方主体为桃形，主体中央以椭圆形状雕刻了宝珠的核心，核心又以阴刻线分为上下左右四个部分，整个摩尼宝珠周边均雕刻为滚圆形，颇富立体感。与此同时我们看到，在飞天接托摩尼宝珠之上方，直至佛像背光顶尖，还雕刻了一大一小两个椭圆形（卵形）的凸出物：它们或是小型化的仰或是未成形的摩尼宝珠，与飞天手接托的摩尼宝珠一起，表达了摩尼宝珠由小到大的变化形成过程。这一强烈揭示宝珠变化形成过程的雕刻，是摩尼宝珠出现不同表现形式的重要提示；它们或是飞天在天宫向人间抛洒如意摩尼珠，作为佛舍利，“明灯”般地指引着佛教禅法之光明道路。

——佛像头光中心飞天簇拥摩尼宝珠（图 14f）

位于佛像肉髻顶上头光中。由舟形火焰包围的椭圆形摩尼宝珠正面立于中央，左右各一身飞天对向簇拥在宝珠两侧。经过火化燃烧的佛舍利已然成形为摩尼宝珠，从此它将在诸天簇拥护卫下，以端庄丽质的形象利益于众生。

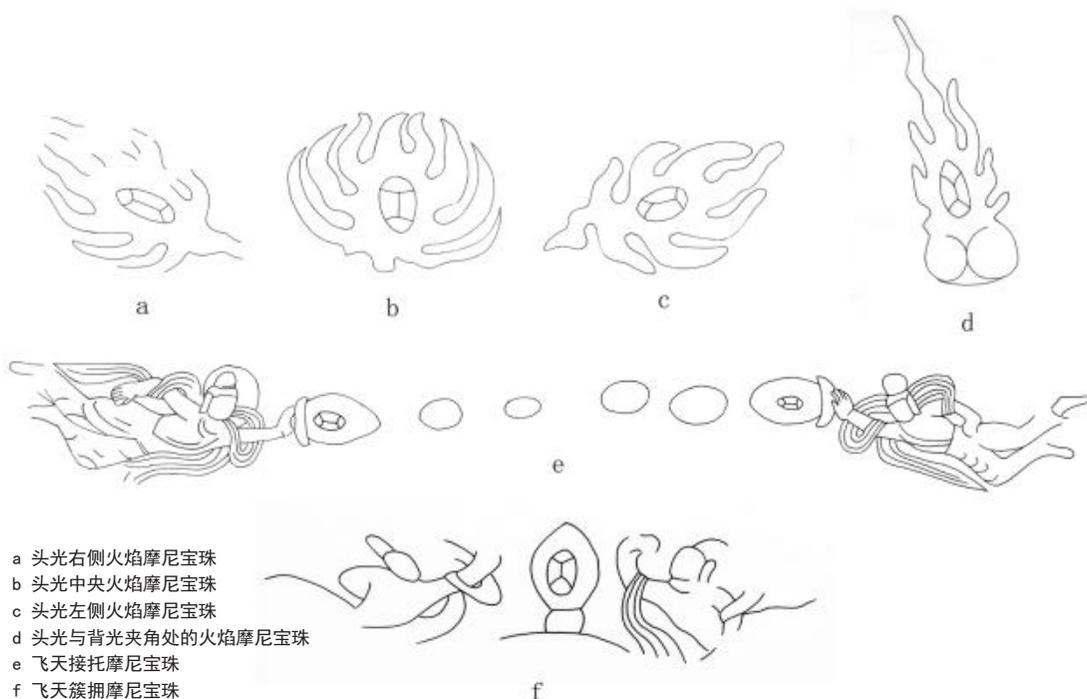


图 14 第 17 窟东壁禅定坐佛像背光和龕顶的摩尼宝珠

宝珠不同阶段的不同形象集于一龕之禅坐佛像，不仅具有禅修意义，为禅僧观像之用，更阐明摩尼宝珠来源于佛舍利从而法力强大的佛教意义。其中位于佛像头光中央雕刻有底座、以舟形火焰为外形轮廓包裹椭圆形（或六边菱形）宝珠的摩尼宝珠形象，成为云冈昙曜五窟之后不少洞窟中的基本形象。

第 17 窟是云冈早期石窟对摩尼宝珠的孕育、产生、发展，进而辉煌作出全面“描写”的地方。这一具有开创性的完整表达，不仅在于佛教北魏之前以凉州为中心的禅学繁荣，亦在于北魏国家对佛教禅学的重视。

与此同时，在云冈不少大型龕像中的佛像背后光芒之头光与背光间的夹角处，亦安排了一枚与夹角形态一致的三角状单列火焰式摩尼宝珠，以表达如意珠的神圣来源及其在佛教禅法中的重要意义。



图 15 第 17 窟南壁西侧中层禅定印坐佛像龕上半部

第 20 窟露天大佛具有代表性，而第 17 窟南壁西侧中层圆拱龕中禅定手印坐佛像背后光芒的形象，由于保存完好而十分清晰（图 15）。

继第 17 窟东壁坐佛像龕中出现单列火焰纹摩尼宝珠后，这种体现摩尼宝珠在禅观中重要作用的形式表现，又出现在第 6 窟中心塔柱中。与前者相同的佛像头光的单列火焰纹摩尼宝珠。出现在中心塔柱下层北面二佛并坐西侧坐佛像（南面大龕坐佛像背光亦为单列火焰纹，但由于风化火焰中心的雕刻不清，亦应是摩尼珠）和塔柱上层西面立佛像头光中的外圈（图 16）。其中后者除佛像头光的摩尼宝珠形象外，在位于佛像



图 16 第 6 窟中心塔柱西面上层立佛像头光摩尼宝珠



a 背光内右侧宝珠树
b 背光内左侧宝珠树

图 17 第 6 窟中心塔柱上层西面立佛像背光宝珠树

两侧头光与身光的接壤三角区，对称出现了雕刻着树干和树叶并将摩尼宝珠作为果实的宝珠树（图 17），表达了摩尼珠永续不断的强大的生命力。

在第 6 窟，突出的表现是将摩尼宝珠置于胁侍（供养）菩萨头顶宝冠中，其中还有双手捧或单手托举摩尼宝珠或博山炉者（见第 6 窟胁侍（供养）菩萨宝冠或手持宝珠、博山炉统计表）。

第 6 窟菩萨宝冠摩尼宝珠或菩萨手持宝珠、博山炉统计表

形态 \ 位置	塔柱	西壁	东壁	南壁	北壁	总计
三角宝珠冠	12	3	3	2		20
三角宝珠冠双手捧宝珠		1				1
三角宝珠冠手托博山炉	4		1			5
素面大三角冠	1					1
莲花三角冠	7			6		13
法轮冠双手捧博山炉			1			1
整体形象风化不明		2	1		6	9
总计	24	6	6	8	6	50

在第 6 窟塔柱和四壁有计划雕凿的 21 个大型龕像中，共出现了 50 身胁侍（供养）菩萨（中心塔柱下层的 4 个大龕两侧出现了 16 身菩萨像）。这些菩萨像与其它洞窟中的菩萨像最大的特点在于摩尼宝珠和博山炉的雕刻，其中多数菩萨像头顶宝冠正面雕刻了三角内的摩尼宝珠，除 9 例风化不明者外，现存可见者即达 26 例。此外，还出现了手捧摩尼宝珠和博山炉者各 1 例，手托博山炉者 5 例。其中倚立于中心塔柱上层四角九层阁楼式塔的菩萨所戴宝冠最为典型，8 顶宝冠中的有 7 顶正面雕刻了摩尼宝珠（图 18）。对将摩尼宝珠置于菩萨宝冠正面的佛教意义，笔者虽然还没有阅到与此相对应的直接佛经根据，但这些头戴摩尼珠宝冠的菩萨像，位于象征佛“涅槃”的第 6 窟本身，就具有佛陀“涅槃”之后的“传承”意义。当然，这种“传承”应当是“亲见明珠”、“不悟色相皆空之处，乃是不空之珠”之禅的传法。



图 18 第 6 窟中心塔柱上层西北位置面向南方的菩萨像

定型后的摩尼宝珠形象被雕刻在云冈的几乎所有大型洞窟中。这些出现在洞窟（特别是双窟）顶部、门楣、龕楣、门拱等位置的如意之珠，均有各

类天人供养簇拥、托举。它以端庄、稳定的正面形象，阐明佛教禅学思想的博大精深，亦与博山炉一道，表达了“灯明”的传承与“明香”之供养^⑥。同时，作为以图像表达宗教意义的云冈艺术，从来不会放弃将某种特定图像通过仔细反复地研究设计，塑造出既能表达佛教思想，又能为参观礼拜者带来视觉美感的美术作品。这一特性在云冈双窟中表现的尤为突出。

第7、8窟是云冈开凿最早的双窟，也是云冈中期石窟的开端。其雕刻在后室顶部的飞天簇拥摩尼宝珠和博山炉



图 19 第7、8窟后室顶部的手托摩尼宝珠和手托博山炉的飞天

的形象，是为禅的“传承”象征和“供养”象征的表述（图19），拉开了云冈中期洞窟继承早期洞窟注重禅法思想的序幕。其中除双窟顶部分别雕刻了飞天簇拥摩尼宝珠（第7窟）和博山炉（第8窟）的对称形式外，在第7窟后世南壁窟门楣上，特别突出地雕刻了伎乐天簇拥摩尼宝珠的形象（图20），表明双窟所阐释的佛教意义是以摩尼宝珠为主的禅法传承思想。与第7、8双窟

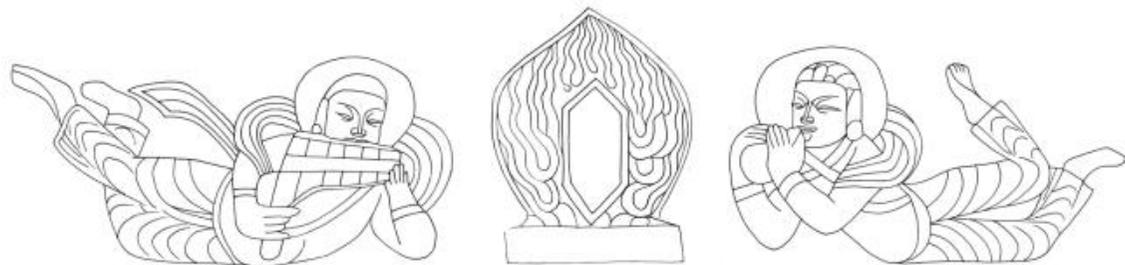


图 20 第7窟后室南壁窟门楣伎乐天簇拥摩尼宝珠

在佛教意义表达上如出一辙的第9、10窟，以更加艺术化的表现形式将摩尼宝珠和博山炉置于窟门顶部（图21），成就了云冈摩尼宝珠和博山炉成对雕刻的最辉煌时刻。而并非双窟的第13窟，则将具有同样禅法意义的摩尼宝珠与博山炉赋予了立于明窗东西两壁的供养菩萨，她们神采奕奕地立于寂静的山林中，分别手托摩尼宝珠和博山炉（图22），表达了佛教传承永世不断的禅的传法。而在大量出现菩萨宝冠摩尼宝珠的第6窟，亦以菩萨双手捧摩尼宝珠和博山炉的对称格式（分别位于东西两壁上层南侧大型一立佛二胁侍菩萨龕内）（图23），表

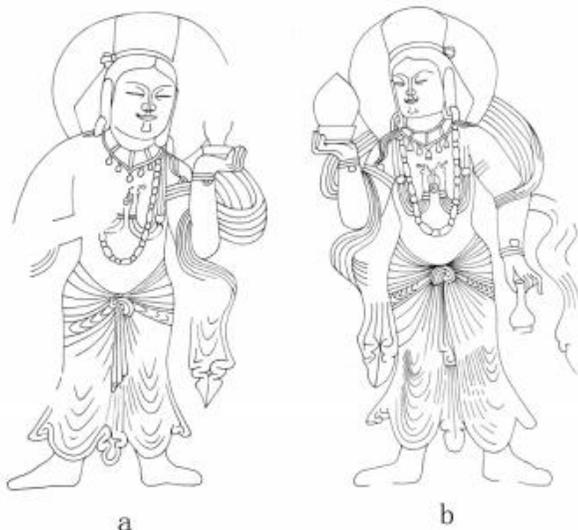
达了同样的禅法的传承与供养思想。

摩尼宝珠还出现在云冈洞窟连环画式浮雕佛教故事中，一在第9窟前室的“睽道士本生”（图24a）故事中，一在第6窟的“佛传”（图24b）故事中。二者均出现在连环画的第一幅中，前者在西壁第二层南侧，后者在中心塔柱东面下层龕式南侧内面。“睽道士本生”以睽子因伺奉父母于深山修道，而自己被“误射”死亡，又神奇复活的事迹，宣传了佛教“果报”思想；“佛传”故事则叙述了释迦从出生到最后成佛的生平事迹。二者无不以佛教世界观为标准，歌颂了睽子和释迦牟尼二人的高贵人格品质，从而成就辉煌的人生实践。由此在以图像描绘其降诞出世前之“瑞应”、之“神异”、之“光耀”时，出现了摩尼宝珠，预示了释迦继过去诸佛后成就佛道的必然性结果。不言而喻的禅法传承思想得以充分表达。



a 第9窟门拱顶部飞天簇拥摩尼宝珠
b 第10窟门拱顶部飞天簇拥博山炉

图21 飞天簇拥摩尼宝珠和博山炉



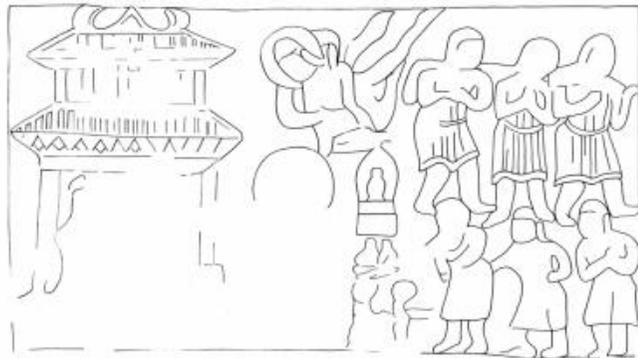
a 第13窟明窗西壁菩萨托举博山炉
b 第13窟明窗东壁菩萨托举摩尼宝珠

图22 菩萨手托博山炉和摩尼宝珠



a 第6窟东壁上层南侧捧摩尼珠供养菩萨
b 第6窟西壁上层南侧捧博山炉供养菩萨

图23 菩萨手捧摩尼宝珠和博山炉



a



b

a 第9窟前室西壁睽子本生故事
b 第6窟中心塔柱东面下层南侧降神选择
图24 佛经故事中的摩尼宝珠

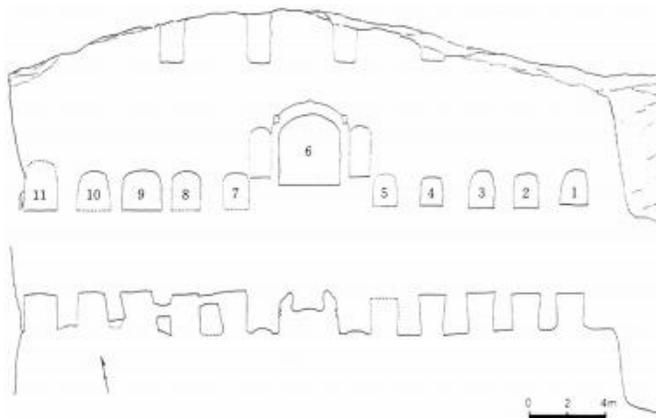


图25 鹿野苑石窟立面和平面测绘图

四、禅窟山居鹿野苑

云冈东北约5公里的雷公山脉大石崖北沟山崖面上有北魏鹿野苑石窟(图25)。石窟坐北向南,东西长约30米,现存洞窟11个,其中位于中心位置的第6窟为造像窟,其余洞窟(造像窟两侧)没有造像,即是所谓“禅窟”。这些禅窟平面略呈方形,穹隆顶。大小不等,面阔最小1.45米,最大1.72米,进深最小1.82米,最大2.10米,窟高最小1.57米,最大2.05米。石窟开凿在高于河滩10余米的U形山体中,居洞窟之中,脚下河水流过,望眼山峦起伏,正是僧人“修禅习定”的理想场所。从鹿野苑石窟的洞窟性质看,这个石窟是典型的佛教禅居之所。居于中央的洞窟塑造佛教形象,两侧没有造像的洞窟,当然就是僧人来此坐禅的位置了。

文献记载表明,此禅修实践之地,是北魏献文帝所开。《鹿苑赋》称此石窟为“暨我皇(献文帝)之继统”。说明鹿野苑石窟开凿于献文帝(拓跋弘)时期。《魏书·显祖纪》记述献文帝“雅薄时务,常有遗世之心,欲禅位于叔父京兆王子推”,“优游履道,颐神养性”。《魏书·释老志》也记述说:“显祖即位,敦信尤深,览诸经论,好老、庄。每引诸沙门及能谈之士,与论理要”。非

非常清楚,献文帝由于有“遗世之心”而开凿鹿野苑石窟,就是要“优游履道,颐神养性”,从而“凿仙窟以居禅”。北魏皇兴五年(471),献文帝传位于太子拓跋宏,自为太上皇,专心信佛。

《魏书·释老志》：

高祖践位，显祖移御北苑崇光宫，览习玄籍，建鹿野佛图于苑中之西山，去崇光右十里，岩房禅堂，禅僧居其中焉。

作为佛教徒，献文帝亦将以身实践佛教律法，试图由禅修取得般若。

佛典中不仅明确规定习禅要山居，而且指出应当在石窟中坐禅。北魏禅僧昙曜和西域僧人吉迦夜共译的《付法藏因缘传》云：“山岩空谷间，坐禅而龕定，风寒诸勤苦，悉能忍受之”。此传还记述了一段习禅趣事：“南天竺国有二比丘，心意柔和，深乐善法。”素闻一名叫达摩密多的比丘坐禅第一，于是“共相将往诣其所。于其住处有三重窟”。“当尔时二人进至上窟。见向比丘已于中坐。”《广弘明集》中收录的高允《鹿苑赋》也有记载：“凿仙窟以居禅，辟重阶以通术”。把开窟修禅，看成是通向天台的成佛途径。《续高僧传·佛陀传》亦记载，天竺佛陀禅师到中土后，遂至平城（大同），“凿石为龕，结徒定念”。因而，北朝禅法的盛行的同时，开始了中国历史上长达数百年之久的开窟造像运动。而从现存石窟来看，它们的开凿亦多与禅僧修禅有关。在第7、8窟和第12窟明窗东西两壁，均雕刻了于山中树下坐禅的比丘形象（见图6），这应该是当时的僧人在石窟内或在石窟附近的山林中观像坐禅的具体写照。

由此，汤用彤先生依据《高僧传》中所讲昙曜“少出家，摄行贞坚”、“绥辑僧众，妙得其一”认为^⑩，“所谓‘坚贞’、‘得一’均指其善禅法。其襄造石窟寺，意固在追福建功德。然其中（云冈）可居三千人，东头佛寺恒供千人，其规模之伟大，疑用在广招沙门，同修定法。夫坐禅者，宜山栖穴处，则凿窟以为禅居，亦意中事。”即是说明云冈石窟大规模的洞窟建造，当与山居禅修关系密切。

五、余论

以上所列，可谓北魏佛教禅法思想之理论与实践，在云冈凿出的系统阐述。由此，其影响巨大而长远。孝文时代禅法思想更渐宏达，所谓“孝文以后，禅法大行北土”^⑪也。先有西域禅师佛陀，“初结友六人，同修定业。五僧证果，唯佛陀无获。时有道友云，修道借机，时来便克。卿于震旦，特是别缘。因同游历，至魏平城（大同）。孝文帝敬之，别设禅林，凿石为龕，结徒定念，国家供给。佛陀终于恒安（平城）城内证得道果。后随帝南迁，于洛复设静院，敕以居之。而性爱幽栖，林谷是托。屡往嵩岳，高谢人世。有敕就少室山为之立寺。公给衣食，即有名之少林寺也……”^⑫。亦有南天竺之禅师菩提达摩“初达宋境南越，末又度至魏”，其“所修大乘禅法，名曰壁观……。壁观者喻如墙壁，中直不移，心无执著，遣荡一切执见。中道所诠，即无相之实相。以无著之心，契真实之理。达摩禅法，旨在于此。”^⑬由此，源其深大智慧而影响最大，称为中国禅宗之初祖。历史车轮滚滚向前，魏末及至隋初北方禅法流行不减，“禅法弥漫北土。天台及禅各宗，均自是酝酿而成”^⑭。

如此，将云冈石窟视为中国佛教禅法实践之发祥地，或许是一种智慧的选择。

（本文插图来源：图 1、图 3、图 4、图 5b、图 6、图 8、图 10a、图 12、图 14、图 17、图 19、图 20、图 21、图 22、图 23、图 24，作者自绘或自拍；图 2、图 5a、图 7、图 11、图 13、图 15、图 16、图 18，张海雁、员新华、张旭云提供；图 9，引自《佛教考古概要》，文物出版社 1993 年出版；图 10b，引自《云冈石窟·第九卷》，京都大学人文科学研究所云冈刊行会 1953 年出版；图 25，引自《中国石窟·云冈石窟·一》，文物出版社 1991 年出版）

（2014 年中日云冈学术研讨会论文）

注释：

- ① 见汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史·第十九章》，中华书局 1983 年出版。
- ② 见《魏书·释老志》。
- ③ 见李治国、刘建军《北魏鹿野苑石窟调查记》。刊《中国石窟·云冈石窟·一》，文物出版社、株式会社平凡社 1991 年出版。
- ④ 丁福保《佛学大辞典》“千佛”条。
- ⑤ 隋天台智者大师《摩诃止观卷·第二·上》。
- ⑥ 马歇儿《犍陀罗佛教艺术》，王冀青译，甘肃教育出版社 1989 年出版。
- ⑦ 柳田圣山《中国禅思想史》，刊张锡坤主编《世界三大宗教与艺术》，吉林人民出版社 1991 年出版。
- ⑧ 鸠摩罗什《智度论·三十九》。
- ⑨ 《大智度论》：“……四角皆悬摩尼宝珠以为灯明，及四宝香炉常烧明香。”
- ⑩ 汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》第 558 页“禅窟与山居”，中华书局 1983 年出版。
- ⑪ 同上。
- ⑫ 《续高僧传》。
- ⑬ 汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》第 565 页，中华书局 1983 年出版。
- ⑭ 汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》第 570 页，中华书局 1983 年出版。

[作者：云冈石窟研究院文博研究馆员]

戎华兼采 鲜卑当歌

——北魏平城时代乐舞文化中的鲜卑因素

赵昆雨

天兴元年（398）秋七月，拓跋珪道武帝由盛乐迁都平城，建宗庙，立社稷，经营新都，直至孝文帝太和十八年（494），平城作为北魏都城达97年，学术界将这一阶段称为北魏平城时代。

拓跋鲜卑，兴自漠北，畜牧迁徙，射猎为业，礼俗纯朴，是“五胡”中最迟进入中原的北方少数民族。鲜卑族没有文字，没有文字的鲜卑人擅用歌唱咏物记事，鲜卑往事藉此代代相传。咸宁二年（276），习染华风的沙漠汗执掌政权，诸部大人觉察出他欲主张变易旧俗，即将其谗杀。拓跋鲜卑在追慕汉文化、挣脱旧有部落遗制、遗俗羁绊之初始，就付出生命代价，其后走向汉化的历程更是跌宕起伏，惊心动魄。什翼犍时置百官，“远绍西晋”，但只采用其官名，实质上仍为拓跋鲜卑政治体制。道武帝仰慕汉文化，但不失鲜卑情结，其制定官号“法古纯真”，“多不依周、汉旧名”，所设“八部大夫”亦沿袭部落联盟时期鲜卑八部或八国的遗制，而且担任者皆为鲜卑族。孝文一朝推行汉化可谓坚定彻底，势不可挡，即便太子元恂也不惜刀斩。尽管如此强势，孝文帝禁鲜卑装，——洛阳街头依见鲜卑丽影穿行；断诸北语，禁讲鲜卑语，关闭了鲜卑文化的最后一扇窗，——居留在洛阳的拓跋人记事却仍以歌谣为准^①。北齐时，鲜卑人最后的执守让鲜卑语再度复燃。时至今日，潜存于大同方言中的鲜卑古语仍有偶闻^②。

天兴元年十一月，道武帝诏尚书吏部郎中邓渊定律吕、协音乐，又诏仪曹郎中董谧撰郊庙、社稷、朝觐、飨宴之仪，由吏部尚书崔玄伯总掌裁定，创立礼乐制度。“正月上日，飨群臣，宣布政教，备列宫悬正乐，兼奏燕、赵、秦、吴之音，五方殊俗之曲。四时飨会亦用焉。凡乐者乐其所自生，礼不忘其本，掖庭中歌《真人代歌》，上叙祖宗开基所由，下及君臣废兴之迹，凡一百五十章，昏晨歌之，时与丝竹合奏。郊庙宴飨亦用之。”^③此“昏晨歌之”的《真人代歌》就是用汉字转译记录鲜卑语的鲜卑歌，后世因其“歌辞虏音”而“不可晓解”^④。《旧唐书·音乐志》记载：“后魏乐府始有北歌，即魏史所谓《真人代歌》是也。……今存者五十三章，其名目可解者六章：《慕容可汗》、《吐谷浑》、《部落稽》、《巨鹿公主》、《白净王太子》、《企喻》也。”代歌中既有姚萇羌歌《钜鹿公主》、慕容鲜卑《慕容垂歌辞》、鲜卑别种吐谷浑《吐谷浑歌》，又有拓跋鲜卑《簸逻回歌》等，实是一部总括十六国以来鲜卑各部胡乐的史歌。鲜卑族属纷繁庞杂，在不同时代、不同阶段都有不同的称号。如秃发鲜卑，又称河西鲜卑，本为拓跋诘汾长子秃发匹孤因未如愿继王位，遂率部众脱离拓跋部出走河西的一支，后拓展壮大，

建立了南凉政权。乞伏鲜卑，陇右鲜卑中最强大的一支，与高车族融合后异军突起，建立了西秦政权。宇文鲜卑，南匈奴后裔鲜卑化了的匈奴。拓拔鲜卑，在南下大泽时还称北部鲜卑，进入匈奴故地与匈奴相融婚媾后，形成“鲜卑父匈奴母”的拓拔鲜卑，其创建北魏王朝后，便将整个鲜卑族的历史作为自己部族的发迹史。所以，代歌中的歌辞、曲调、曲牌来自鲜卑各部，所涉范围宽泛，甚至包括一些被征服的异族。

“魏氏来自云、朔，肇有诸华，乐操土风，未移其俗”^⑤。2012年“云冈石窟乐舞图像诸问题”专题学术研讨会上，中国艺术研究院项阳先生提出云冈石窟佛教造像中伎乐雕刻“改梵为鲜卑”的学论^⑥，顺其说，再观整个平城北魏音乐文物遗迹之气象，则大有“改胡为鲜卑”之境界。北魏平城时代的乐舞遗迹主要有地上、地下两方面内容，地上指云冈石窟乐舞雕刻艺术，地下指平城地区北魏墓葬中出土的乐舞图像。通过对这些乐舞图像内容的考察，可以看到鲜卑文化因素在北魏平城时代乐舞艺术中的突出表现。

一、“改梵为鲜卑”：云冈石窟乐舞造像中的鲜卑气息

始凿于公元五世纪中叶的云冈石窟，是古代多元文化结合的产物，各民族深厚悠久的民间乐舞艺术在此积淀。经调查统计，云冈石窟目前有24个洞窟中雕刻有音乐图像内容，现存乐器雕刻500余件，28种，乐队组合60余组。乐器雕刻分三类，有气鸣乐器、弦鸣乐器以及膜（体）鸣乐器^⑦，其中，既有汉魏旧乐琴笙箫之类，也有龟兹五弦、西亚系波斯竖箜篌、天竺梵贝、鲜卑大角，可谓胡汉交揉，兼杂并蓄。按石窟形制、造像风格和样式的发展，云冈一般分为早、中、晚三期，具有鲜卑特征的胡风乐舞造像，主要集中表现在早期与中期前一阶段的洞窟内。

北魏和平初（460～465），素以禅业见称的高僧昙曜在武州山主持营建了云冈早期“昙曜五窟”（第16～20窟），这组洞窟作风概括洗练，气势磅礴，从佛像雕刻来看，既融有拓跋鲜卑形象，又兼具西方样式，所谓“胡貌梵相”，是一种新型的造像模式，亦称“平城模式”。



图1 云冈第17窟东壁鲜卑装束乐人

早期洞窟乐舞雕刻内容虽相对较少，但胡风张扬。第17窟东壁盂形大龕拱端南侧二乐人雕刻（图1），均头戴鲜卑族大头垂裙帽，一乐人露出半身，持排箫演奏，另一执拨弹奏琵琶，单盘右腿，左腿受空间局限后撤半跪，这组雕刻不是计划中的内容，纯属匠人即兴发挥。云冈石窟中本不乏穿鲜卑装的男女供养人雕像，他们是出资修建窟像、敬事宣扬佛法的功德主，一般都谦卑地将自己及眷属形像排列

在龕基的下层或壁脚底端，盂形龕拱端通常都是用来雕刻菩萨、弟子等天界人物，刻画鲜卑俗人的形像实在是不可思议，云冈仅见于此。

云冈中期洞窟约凿于公元 471 ~ 494 年间，这也是云冈镌窟造像活动的巅峰时代，中西文化与鲜卑文化在此间发生了最绚烂的碰撞。第 6 窟东壁有一幅“太子出游西门遇死人”的故事图，表现的是悉达多太子出游西门遇出殡的情景。宫殿前，太子骑马行进，左上角有二鲜卑人，头戴鲜卑帽，身著夹领窄袖衣，足蹬高靴，一人肩扛长幡回望，灵幡飘动，一人挥臂回首招唤。本为一个讲述两千年前古印度王子出家的传奇故事，怎么会将鲜卑人掺和进来？这便是时代的烙印，挥之不去。古印度的葬俗对于北魏匠师来说是陌生的，他们也无法想象这场移师平城的葬礼该如何表现印度人，他们日常生活中见到的出殡场景即如画面所示那样，这是他们描绘死亡场景的基本认识，“改梵为鲜卑”，才可以让观者看得懂。第 9 窟睽子本生故事中随侍国王的骑从也均为鲜卑人，出行、狩猎同样是匠师熟悉的鲜卑人日常活动。

第 8 窟主室北壁上层天宫伎乐列龕中有一吹角乐人（图 2），此角形制特异，由上下两部分构成，下半部是作为主体的动物角，略短，角口朝上，角开口处另外套接一段圆筒状物，这个附加物应是为了获得更厚重音质而装置。平城墓葬壁画中的大角顶端也都绘有蘑菇状的喇叭器，同样是为达到增音效果而设。陈旸《乐书》卷一三〇云：“胡角本应胡笳之声……，其大者，谓之簸罗迴，胡人用之，本所以惊中国马，非中华所宜用也。”《乐府诗集》卷二十一亦云：“后魏之世，有簸罗迴歌，其曲多可汗之辞，皆燕、魏之际鲜卑歌，歌辞虏音，不可晓解，盖大角曲也。”鲜卑语之“簸罗迴”即大角，本是北方游牧民族放牧、狩猎的拟声工具，后被冠以簸罗迴歌名，是用鲜卑语来歌唱的拓跋歌。“角”这样的乐器在云冈出现，显示了云冈乐舞雕刻中的鲜卑文化特质。



图 2 云冈第 8 窟主室北壁吹角伎

第 8 窟主室南壁雕刻四身伎乐天（图 3），均袒上身，下著短裤，厚薄不一，小腹隆起，身体壮硕。这里，他们被强调表现的是发式上之大不同。横笛伎周沿头发全部髡去，只留下前额中央小髻和两耳旁侧的垂辮，此款近似鲜卑发式。腰鼓伎明显



图3 第8窟主室南壁伎乐天

属剃发形，但不是剃光，有短茬，类似今天的短寸。额两侧留一络长发，飘落至肩。琵琶伎头发茂密，留发区为三瓣式，中央梳成椭圆形，两侧编辫，辫长及肩。竖笛伎发式最为特殊，前额刘海呈“几”字形蜷曲，与两侧辫发几乎连成一排，右侧发辫落肩后拱起缠绕。这四身伎乐天发形迥异，各具特色，可能是代表不同的北方少数民族。

拓跋鲜卑崇尚武力，其歌舞内容多言武事。第9窟前室北壁明窗两侧雕五层直檐方塔，每层各有一对逆发形舞者，体格健硕，或托掌吸腿、或

回首反击，姿态劲健古拙，类似百戏中的“角抵”，又更具杀缚之势。该窟后室明窗顶部，八身飞天环绕一覆瓣团莲，其中四身为胡人，逆发形，体格壮硕，一手叉腰，一手托莲，倒踢腿，充满阳刚之气，属北方少数民族男性劲舞；另四身属汉族女性，高发髻，身材娇小柔婉，这是北魏平城时代各民族乐舞文化大融合的真实写照。

第12窟素有“音乐窟”之称，现存乐器雕刻47件，窟内前室北壁上层横设规模宏大的天宫伎乐列龕，乐人或持奏琵琶、横笛，或吹吟排箫、箏篥，或鸣鼓击钹，“如是众妙乐，尽持以供养”。门楣上一组舞伎群，动作连贯，气韵奔放。窟顶五身逆发形伎乐天，持奏箏篥、琵琶等乐器，体格壮硕，吸腿迅起，具有鲜明的北方少数民族性格特点。尤其南壁弹指伎人，扭腰耸膊，双脚交叉而立，双手高举弹指，具有龟兹乐舞特征。

吹指，又称指啸、啸指等，演奏者将小指含入口内吹咏，或将拇指、食指环捏，借助唇、齿配合送气发声，得到裂石穿云般的啸响。佛经中，值遇圣人圣物出现时，通过吹指发妙声音来表达礼敬之心，早在犍陀罗巴尔胡提塔的雕刻中就可以看到吹指形象。北魏菩提流支译《大萨遮尼乾子所说经》卷2：“尔时南方国大萨遮尼乾子与八十八千万尼乾子俱游行诸国，教化众生，次第到于郁阇延城，复有无量百千诸众，或歌或舞，吹唇唱啸，作百千万种种伎乐。”隋阇那崛多译《佛本行集经卷·耶输陀罗梦品》：“或复有将杂异种种妙好鲜华以奉太子，或作种种百和之香涂太子身，或于口中吹指造作种种鸟声。”云冈石窟中，吹指乐人约有十余处，其与乐队组合，易于渲染气氛，有时列于乐队首席，位置显赫。北魏司马金龙墓石棺床伎乐群中有一吹指乐人，右手置于嘴边，手法与云冈相同。太和元年（477）宋绍祖墓石椁北壁椁板内侧壁画绘一吹指人物（图4），剃发形，头顶花瓣饰物，身穿斜领长袍，衣袖敞口。该人物嘴巴微张，食指欲伸入口内吹咏，手型与南京西善桥南朝古墓“竹林七贤与荣启期”砖刻壁画中张口长啸的阮籍相近。吹指也是鲜卑人放牧的拟声工具，牧马长啸，百籁感奋，这种

模仿自然、融于自然、超逸自然的发音方式，是鲜卑人体验式情感的纵意抒怀。吹指还被鲜卑人用于战争中，《南齐书·魏虏传》记载：“宏时大举南寇，伪咸阳王元禧、彭城王元勰、常侍王元嵩、宝掌王元丽、广陵侯元燮、都督大将军刘昶、王肃、杨大眼、奚康生、长孙稚等三十六军，前后相继，众号百万。其诸王军朱色鼓，公侯绿色鼓，伯子男黑色鼓，并有鞞角，吹唇沸地。”这里的“吹唇”不是声不假器的蹙口而啸，在旷野里要达到虎啸风驰、威势极显的音声效果，非吹指莫属。



图4 太和元年（477）宋绍祖墓石椁板内侧吹指伎

拓跋鲜卑在开拓四海的征战中，不断向平城移民，充实京师，汇聚平城的龟兹、疏勒、西凉、安国、高丽、悦般等国家乐舞流派以及乐工，都是通过战争途径进入平城的，它们给平城乐舞艺术带来空前的繁华。

太延五年（439），太武帝平定凉州，得到了当地的乐舞艺伎、乐器、乐曲和服饰，这正是盛名卓著的西凉乐。《隋书·音乐志》载：“西凉者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号为‘秦汉伎’。……此声所兴，盖苻坚之末，吕光出平西域，得胡戎之乐，因又改变，杂以秦声，所谓秦汉乐也。”西凉乐是魏晋以来兴盛于凉州地区的地域性乐舞流派，吕光时期称“秦汉伎”，特点是“变龟兹声为之”并“杂以秦声”。进入北魏平城后，西凉乐发生了一些变化。《魏书》载：“世祖破赫连昌，获古雅乐，及平凉州，得其伶人、器服，并择而存之。”《旧唐书·音乐志》亦载：“西凉乐者，后魏平沮渠氏所得也。……其乐具有钟磬，盖凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声也。魏世共隋咸重之。”首先，太武帝将“秦汉伎”改名为“西凉乐”；其次，西凉乐归之平城后，并不是被全盘接收，是“择而存之”，“择”，即意味着有筛除，一些不适宜鲜卑人用乐习惯的部分被割弃，钟磬之声即列其中；最后，就是依原曲更造新歌，注入鲜卑元素，宣畅功德，辉光当世，太武帝颇为得意，“宾嘉大礼，皆杂用焉”。这也说明一部乐舞从它的最初形成到兴盛再至衰落，都是与历史上复杂的地域变革和民族变迁分不开的。不仅西凉乐是这样，输入平城的各民族音乐流派都是完成由最初独特民族、独特地域性民歌的型态向宫廷音乐过渡的发展变化，这期间经过鲜卑化、汉化的改造与糅合，成为符合鲜卑政治需求、欣赏趣味、审美理想的泛鲜卑化宫廷音乐。

西凉乐对云冈乐舞雕刻产生了重要影响，《隋书·音乐志》中所载西凉乐19种乐器中，箏、竖箏篪、琵琶、五弦、笙、排箫、箏策、长笛、横笛、腰鼓、齐鼓、檐鼓、铜钹、贝等14种均见于云冈。特别是如齐鼓、檐鼓、义觜笛等西凉乐特性乐器，石窟中共见40余件。

二、“改胡为鲜卑”：北魏平城墓葬乐舞图像中的鲜卑情结

比之石窟佛教艺术，墓葬更接近真实社会生活。北魏平城墓葬中的乐舞文物遗迹有壁画、陶俑和石雕三种，有行进间的仪仗乐，有马上骑吹胡乐，有宴廷雅乐，有街陌俗乐，形式侈丽，内容丰富。

（一）M211 墓乐俑

此墓考古发掘报告尚未刊布，本文仅就墓内的音乐内容略作说明。

平城北魏墓葬中的乐俑，通常是“头和身双模合制，胳膊和双手另外捏塑，制成胎体之后组装成型，对局部精雕细刻，然后装窑烧制，最后进行通体彩绘，一般是以黑彩绘眉、眼、胡须，红彩涂脸、唇和手”^⑧。为易于烧制，手中一般不持乐器，乐器是后期安装的木质品，至年久远，腐化朽蚀而不为人知，仅依凭乐人手姿去推理其所持乐具。M211 乐俑是平城北魏墓中少有的将陶俑与乐器同时烧制成型的作品，并施绿、褐釉。这是一组以管弦见长的乐队编制，有排箫、长笛、箏、阮咸和箏，多系中原乐器，可能与墓主的爱好及身世有关。长笛形制较大，上粗下细；箏可见哨片；排箫仍然像云冈石窟中习见的阶梯状排管；阮咸上部残断，但圆形音箱、直柄特征显著；箏面板微拱，上面隐约可见有弦，两侧分别亘着一条首岳和尾岳。排箫、长笛乐人梳汉族发式，著汉装，其他乐人皆为鲜卑装束。箏，本为鲜卑人所不擅，此处乐师仍一身鲜卑装束，说明当时社会生活中穿鲜卑服没有太多的局限性。

（二）北魏石灯

私人藏品。石灯柱基雕胡人驯狮图，灯柱上端四面长方形，四面各雕乐人，伎者多交脚而坐，身材壮悍，剃发形，具圆形头光，披帛帛，帛帛绕过肘部，向上升至两肩后紧贴肩部拱呈圆形，具有云冈早期菩萨造像服饰特点，显然受佛教艺术的影响。按云冈样式分期，此石灯最晚完工于太和十三年（484）前。A面：二人，一击腰鼓、一持五弦，五弦上的琴轸、响孔及五根丝弦等细节均清晰刻画出来。B面：三人，一演奏琴、一吹竖笛、另一拍掌。C面：三人，一奏琵琶、一吹横笛、另一鲜卑装人物拱手而立，可能是歌者。D面：三人，一手持排箫交脚而坐，另二人侧立，一合掌，一似演奏竖箏篪。

（三）北魏和平元年（460）张智朗墓石椁壁画

墓主为北魏故使持节、散骑常侍、镇远将军、汝南公毛德祖之妻张智朗。墓石椁内门左侧壁画分上下两层。上层彩绘五人，均著鲜卑装，帽上“垂裙覆带”临风般翻飞，像书法作品中的狂草，夸张中透着野性。最前面一人面向椁门与其它乐人相背，手中持物不明。后四人相对呼应，二人拨奏琵琶，二人弹奏琴，尽管琴的图像不是很清晰，尤为后者，几乎无法辨识，但乐人双手下垂的动作刚好为抚琴的位置。下层前后排列七人，戴鸡冠帽，左手举鼗鼓，右手击打挂在胸前的圆球状小鼓（图5），从比例上看，鸡娄鼓与鼗鼓大小相当。这样的乐器组合形式在宋陈旸《乐书》中有记载：“古人尝谓左手播鼗牢，右手击鸡娄鼓也。”鸡娄鼓，按《旧唐书·音乐志》载：“正圆，两手可击之处平可数寸。”六朝后半期至唐龟兹、疏勒、

高昌诸乐，皆用鸡娄鼓^⑨。云冈第2窟东壁上层以及第6窟北壁上层均有鸡娄鼓雕刻，鼓体球状，体小，两面蒙皮，与此墓相近。

鼗鼓在中国有悠远的历史，《史记·帝王世纪》载：“九韶始作鼗鼓。”《周礼·春官·小师》云：“鼗，如鼓而小，持其柄摇之，旁耳还自击。”鼗鼓有单鼗、双鼗或多鼗等样式，张智朗墓壁画所见属双鼗。汉画像石中的鼓吹乐队、乐舞百戏等经常出现播鼗吹排箫的画面，酒泉丁家闸晋墓壁画中也有播鼗的图像。敦煌北周时始见鼗鼓图像，唐代洞窟中频现播鼗兼击鸡娄鼓的图像，并已由最初鸡娄鼓挂在胸前改为左肋挟鼓右手击杖的样式。林谦三先生说：“鼗是西域各族传授之于汉族，而与鸡娄鼓配合起来由一人兼奏之法，是汉族受之于西域各族的。”张智朗墓壁画中播鼗兼击鸡娄鼓的图像不仅为平城北魏音乐图像首见，也是我国音乐文物遗迹中最早的组合实例。

墓石椁内门右侧壁画同样分上下两层。上层二鲜卑人头戴鸡冠帽，手持红色长角吹奏，角身挂飞纓。下层前后排列七人，均戴鸡冠帽，敦厚庄严，手持红色大角，角上端圆形喇叭口，角身挂条状长幡（图6）。

张智朗墓壁画，画风朴质粗犷，通过对人物帽裙、大角上挂纓进行风吹飞扬的艺术处理，使沉寂的墓室内平添一份灵动，改变了墓葬中人物惯见的程式化、呆板化模式，体现了画家高超的艺术表现力，其画风为平城北魏墓葬壁画艺术中少见。

（四）沙岭北魏太延元年（435）破多罗太夫妇墓壁画

墓主破多罗氏属鲜卑姓（后改汉姓为潘氏），墓室中的内容洋溢着浓郁的鲜卑气息，反映了平城鲜卑贵族真实的社会生活。墓主官居侍中、主客尚书、领太子少保、平西大将军，是北魏前期等级较高的鲜卑族墓葬之一。按魏晋以来侍中、主客尚书，“时参机密”，掌侍卫皇帝左右、出行护驾之事，并“主外国夷狄事”等要职，这样看来，墓主人生前主掌皇帝出行以及藩国朝



图5 和平元年（460）张智朗墓石椁壁画鼗鼓+鸡娄鼓乐人



图6 和平元年（460）张智朗墓石椁壁画吹角乐人

聘接待之礼，墓中壁画鹵簿鼓吹应该说是相对符合北魏礼仪制度的。

该墓车马出行图绘制在北壁，波澜壮阔，气势非凡。第一排6名执疆导骑；第二排6名执角骑吹，头戴鸡冠帽，双手持角，角长大弯曲，翻边喇叭形口部朝上，端头挂缨饰，随风而曳（图7）。角身以红色为衬底，用墨线勾勒轮廓，应是用皮革或竹木制成的角。紧随其后的方阵中有乐人、舞人以及百戏伎人，几乎一律为鲜卑装束。乐队中走在最前边的是擗鼓部，二乐人一前一后抬鼓，拱形框架，顶置羽葆，下方与其并行处另见“丹青羽葆”，壁画脱落严重，难易辨识，可能是另一部擗鼓，或是羽葆鼓。擗鼓部后面随行三乐人，揣手抱琴、钲（或为鼓）和长笛，这些乐器并没有实际去演奏，事实上像琴这样的乐器在行进中也是无法演奏的，它们的仪仗功能大于实际功用。再往后面是幢倒伎表演，一鲜卑装人物，头部上仰以额顶幢，幢上缘伎漫漶不清，旁一人正击打细腰鼓伴奏，头发一撮撮扎立起来，像一盆没有修剪过的花草。幢倒伎是百戏杂技项目中的爬杆表演活动，幢，即竿，树之攀缘以为戏。整幅



图7 太延元年（435）破多罗太夫妇墓壁画执角骑吹

画面中还有手持长矛的队伍、戴鸡冠帽的轻骑兵、穿铠甲的步兵以及男女侍仆随从，规模阵容如此庞大，显示了墓主人身份的不凡。据《魏书·礼志》：“太祖天兴二年，命礼官摺采古事，制三驾鹵簿。一曰大架，设五辂，建太常，属车八十一乘。平城令、代尹、司隶校尉、丞相奉引，太尉陪乘，太仆御从。轻车介士，千乘万骑，鱼丽雁行。前驾，皮轩、闾戟、芝盖、云罕、指南；后殿，豹尾。鸣葭唱，上下作鼓吹。军戎、大祠则设之。二曰法驾，属车三十六乘。平城令、代尹、太尉奉引，侍中陪乘，奉车都尉御。巡狩、小祠则设之。三曰小驾，属车十二乘。平城令、太仆奉引，常侍陪乘，奉车郎御。游宴离宫则设之。”依此，破多罗氏墓壁画中的出行仪仗当具小驾之属。

（五）云波里北魏壁画墓

墓内东壁绘墓主人宴乐图，男主人左侧空地有三排侍者，上面两排，每排六人，他们是参加宴饮的宾客。第一排六人面向墓主跪于条形毛毯上，头戴垂裙皂帽，交领服装有素面，有加条纹，二者相间而置，他们均举右手，左手置膝头。第二排最前面站立一人，面前置三足樽，他是为宾客斟酒的侍者，其余人物姿态与上一排相同。第三排站立五位西域胡乐师，深目高鼻，蓄须，过耳长发，圆领长袍同样是素面与竖条纹相间置，束腿长裤，足蹬短勒黑靴，分别持奏琵琶、横笛、排箫、细腰鼓及鼓等乐器（图8）。

（六）北魏石雕方砚

此石砚台 1970 年出土于大同南郊北魏窖藏遗址，正方形，砚面对角有莲座笔插及联珠纹圆形笔舔，二者之间设计胡人驯狮、沐猴、角抵以及胡腾舞等四组乐舞表演内容。该窖藏址同时出土的文物还有萨珊式多曲长杯、鎏金银碗、银锡等具有萨珊、中亚粟特艺术风格的器物，有助于我们对墓主人身份的了解。

角抵又称角牴、角觝，角力的意思，也就是摔跤、相扑。

驯狮是西方的传统节目，后传入中国。此砚胡人驯狮浮雕，胡人梳辮发，向后倒披，眼圆而大，袒上身，臂腕佩钏镯，穿牛鼻褌，骑跨在狮身上，手执狮耳。狮子圆眼怒睁，方口露齿，



图 8 云波里北魏壁画墓胡乐师

颈部与当胸都刻有鬃毛，尾巴上卷，前腿扣地，劲健有力，后腿奋蹬欲挣脱驯者，气势威猛。云冈亦见有胡人驯狮表演，但意趣不同。第 7 窟主室南壁窟口处雕三层方形塔柱，每层二舞人，童子面，“儿”字形发式，身躯肌肉坚实丰满，小腹隆起，姿态古拙雄健，或托掌或叉腰。其中一舞者左脚踩踏狮子，双手捧托博山炉，活泼可爱。

胡腾舞，出自中亚石国，是一种以腾跳见长、展现力量的舞蹈，舞者多为男子。北齐时期，胡腾舞伎人头戴毡帽、著翻领上衣、一手过顶一手后摆、一脚踏步一脚倒踢的标志性动作已为模本，用于各种材质的胡腾舞图像表现中。如宁夏固原出土北齐绿釉乐舞扁壶，舞者穿翻领胡服，头戴宽条帽侧仰，右手过顶，左手甩后倒勾，左脚前探踏步，右脚向后倒踢，在圆形莲座上翩翩起舞。现存大英博物馆北朝绿釉扁壶、河南孟津北朝带釉扁壶上的胡人乐舞形象，无论构图还是舞姿均如出一辙，反映了此模本在当时流行与应用的程度。北魏时期，胡腾舞应随太武帝通西域已经入华，《北史·魏收传》载：“收既轻疾，好声乐，善胡舞。”《北史·祖珽传》亦载：“擢拜中书侍郎，帝于后园使珽弹琵琶，和土开胡舞，各赏物百段。”那么，在胡腾舞图像表现形成定式之前的北魏，是怎样的图像构成呢？此石方砚胡人舞伎梳披发、



图9 南郊轴承厂北魏方石砚胡腾舞伎

穿短袍、身体略前倾、双手环举过顶、踩踏着舞步的姿态（图9），即是北魏胡腾舞图像表现的实例。旁有一胡乐人两腿盘坐，持拨弹奏琵琶，神情专注。

（七）司马金龙墓乐舞图像

这是北魏使持节侍中镇西大将军吏部尚书羽真司空冀州刺史琅琊康王司马金龙与妻贺豆跋姬辰的合葬墓，姬辰死于延兴四年（474），司马金龙卒于太和八年（484），二人相隔十年，墓内随葬品当为两次入葬物，内容十

分丰富。金龙系晋宣帝弟太常馗之八世孙，为晋室后裔；姬辰系与拓跋鲜卑同源的陇西王太尉源贺之女，因此，该墓葬出土器物既有散发着浓郁、新兴的东晋艺术特色的彩画漆屏风、青瓷唾壶等，也有逼真反映鲜卑风俗的铁马蹬、俑群等。作为平城地区发现的最大的北魏墓葬之一，司马金龙墓对于研究北魏平城历史、服饰、乐舞、上层贵族丧葬习俗以及文化交融等具有重要的价值和意义。

乐舞雕刻是司马金龙墓内出土的重要文物之一，墓内有乐俑、乐人32身，现存乐器雕刻18件，计12种。这些伎乐内容真实地反映了北魏时期各种乐器之形制、演奏方式以及社会音乐风尚。

1、石雕柱础伎乐。

一对柱础，细砂石质，方形底座，柱面呈鼓状覆盆，中央雕莲，四条蟠龙首尾相接环绕，下方山岳绵延。二柱础均见残损，方座四角高浮雕伎乐童子，梳髻发，袒上身，帔帛绕臂，下著短裤，一腿单跪，一腿盘曲，姿态活泼可爱。他们分别持奏箏、鼓、琵琶、五弦、横笛等乐器。

2、石雕棺床前立板伎乐雕刻。

棺床前立面石板呈倒立“山”字型足架，边框由波状缠枝忍冬纹浮雕构成，框内横贯一条波状缠枝忍冬纹带，波心内浮雕龙虎、凤凰、金翅鸟、迦陵频伽鸟等珍禽瑞兽以及伎乐童子。十三身逆发形伎乐童子臂、腕及足均佩钏镯，袒裸上身，体形健硕，或盘腿开胯，或屈膝半蹲，或翘足踏舞，持乐演奏。左起分别为：（1）腰鼓、（2）横笛、（3）檐鼓、（4）箏、（5）贝、（6）五弦、（7）舞人、（8）琵琶、（9）排箫、（10）长笛、（11）鼓、（12）铜钹、（13）吹指。

3、乐俑

墓中出土的陶俑有红胎绿褐釉和灰胎绿釉两种，一部分属于姬辰，一部分属金龙，为两次随葬品，具体归属尚不清楚。乐俑为女性，跏趺式，头戴风帽，“十”字形缝缀痕迹明显，手中乐器皆失。另一戴鸡冠帽武士俑，骑跨马上，右手曲握，似为吹指。

（八）西京博物馆藏乐舞图像

这座民间博物馆内收藏了大量北魏平城地区出土的雕刻及壁画珍品。

1、太安四年（458）壁画，现存两幅，背景均为一处闲适的花园，几位乐师坐在地毯上正专注地演奏。第一幅，二女乐人跏坐，分别持奏阮咸与长笛，旁一女侍拱手侍立。三人均戴皂帽，眉间、两颊及额角均施胭脂，面相丰满，仪态端雅。第二幅（图 10），二男乐人跏坐，一双手拨奏竖箜篌^⑥，另一弹奏箏，旁一男侍拱立。两幅画面中的人物均著鲜卑装，一旁侍立的人物亦或为歌者。

2、壁画残片。画面中有五人（图 11），有男有女，有鲜卑人有胡人。二穿黑色鲜卑装人物形象略小，居于次要地位，一残损，仅存头部，另一人手中持瓶行走，上穿交领衣，下穿裙。画面前端有三人，形体较大，一女性胡人黑发浓茂，波状披向后面，眉心点饰胭脂，穿翻领衣，双手摊展开，可能正在击掌，也可能是表示惊讶，惊讶旁边的两位舞者。——舞者一残，一略完整，由残者上举的手势来看，与旁边舞者为同样的姿态。舞者头戴小冠，圆脸，五官紧凑，长眉大眼，穿圆领窄袖衣，下摆宽松，腰系软带，领口、袖口、下摆均镶饰红边，身体微向前倾，双手过顶相合，上方空隙处绘一瓶，内中或盛酒或盛水，腿部虽看不清楚，但由身体重心倾向来看，应该是以左腿为支撑，右腿腾踏起跳。这幅壁画表现的应是胡腾舞场面，舞者为胡人。

（九）智家堡北魏墓棺板画 A 板

1997 年出土的智家堡北魏墓木棺左侧板，以山水为界，绘有出行、狩猎两个场面。其中出行图以华美的主牛车为中心，构成规模盛大的出行场景。前有仪仗、百戏乐舞相簇导引，后有随从、侍者及车辆。牛车正前方是一幅场面热烈、技艺精绝的百戏表演，画面中的人物均著鲜卑服，三位女乐人竖抱琵琶拨奏，旁侧可见一杆高竖的立幢，幢巅一伎儿塌腰仰卧做旋转。地面上，一伎儿在表演倒立。倒立，南北朝时称“掷倒”、“绝倒”等，双手、头部着地，犹似三足之鼎，这种出于对鼎的模仿，应源于先人对礼器的图腾崇拜。画面中另有二伎人在



图 10 太安四年（458）壁画弹箏、竖箜篌鲜卑乐人



图 11 西京博物馆藏胡腾舞壁画残片

表演七盘舞。

（十）雁北师院北魏墓群 2 号墓

2000 年考古发掘的大同市雁北师院北魏墓群 2 号墓中，有一组表演幢倒伎的胡俑像（图 12），他们具有显明的西域人种特征，也有学者称他们为中亚粟特人^⑩。胡俑均分腿而立，其中的顶伎正以额抵幢，一手叉腰，一手高举扶幢，神态轻松而沉稳。幢上共有二伎人，一人仰卧幢巅，四肢伸展旋转，身轻若风，缥缈似云；另一人正用双腿夹住幢竿，两臂及腿向后倒踢，形成背飞的样子，“突倒投而跟跄，譬陨绝而复联”，动作惊险，演技娴熟。六位助兴的乐人乐器虽失，由其举手投足仍可识别为二击鼓伎、一吹指伎、一横笛伎、一琵琶伎、一拍掌伎。很显然，这是一支以节奏为重的乐队组合。这组幢倒伎表演，演出阵容多达九人，规模甚为可观，且制以陶俑，可见其受重视之程度。

（十一）北魏太和元年（477）宋绍祖墓

2000 年考古发掘的大同市雁北师院北魏墓群 5 号墓，是太和元年（477）幽州刺史敦煌公、敦煌郡宋绍祖夫妇墓，墓内乐舞图象有绘画，有陶俑。石椁是该墓最至精美的一件葬具，椁室内东、西、北三壁均有绘画，因淤泥长期侵蚀，石板浸出碱性结晶，壁画剥蚀漫漶严重。壁画先用墨线勾勒出线条再局部施红彩渲染，现可辨识两幅与乐舞相关的内容（图 13）。



图 12 雁北师院北魏 2 号墓幢倒伎陶俑

第一幅在石椁北壁，二男性乐人，均戴冠，面部丰圆，蓄须，著斜领长袍，宽衣博袖，席地而坐，姿态悠闲自得。一人弹琴，张五弦，左手按弦，右手取音；另一人弹拨阮咸，二人面带笑容，举目相顾，呈现出手挥五弦，目送归鸿，声调绝伦的音乐境界。

第二幅在石椁西壁，二男性人物，一人已如前述为吹指啸吟的雅士，另一人头戴冠，穿长袍，屈膝仰面卧躺，让人不禁想到竹林七贤中嗜酒如命、“放情肆志”^⑪的刘伶。报告中已经注意到这组壁画人物“衣饰形态极富汉晋特征，画师之笔法也颇为流畅娴熟，绘画中的奏乐场面或源自南朝，与当时广泛流传的‘竹林七贤’题材有关”^⑫，但没有探讨画面中人物的身份。竹林七贤以其超凡脱俗的士大夫形象，一直以来就是东晋南朝画家反复描摹的对象，在墓室壁画中“图饰圣贤”，反映了墓主生前对名



图 13 太和元年（477）宋绍祖墓壁画乐人

士理想人格的追慕。宋绍祖墓石椁内壁绘画尽管只残存四人，但人物个性刻画鲜明，“博综伎艺，于丝竹特妙”、引琴而弹的嵇康，善弹琵琶、妙解音律的阮咸，“嗜酒能啸”的阮籍，“止则操后执触，动则挚磕提壶”的刘伶，这些特征还是可以对应并带给人一定联想的。

墓内的两组乐俑具足鲜卑风采或西域人物特征。一组是两件马上乐俑，均头戴鸡冠帽，上身穿黑色交领窄袖长襦，下著黑色窄腿裤，双腿紧贴马腹，手中乐器尽失，其中一人左臂向前屈伸，左手上托，右手在嘴前环握，应是持奏长角的乐俑。另一组是头戴圆形风帽的乐俑，浓眉深目，高鼻，著圆领紧袖对襟长袍，上面点缀团花图案，袍面下部侧摆开衩，前襟和背部镶饰条纹带，腰束黑带或蹀躞带，腹、臀外凸，足蹬黑鞋，属西域胡人。一伎人仰面朝天，双眼微合，嘴半张开，并足而立，双臂已失，这是以口或额部顶撞的撞倒伎表演。另几位属乐人，手中乐器俱失。

（十二）北魏和平二年（461）梁拔胡墓

2008年在大同富乔发电厂抢救性发掘的北魏墓群9号砖室墓，墓主是北魏散骑常侍梁拔胡，葬于北魏和平二年（461），墓内壁画绘制精美。

北壁为墓主人宴乐图，宴乐图中包括百戏乐舞表现内容（图14），其中撞倒伎表演者头戴黑色帽，顶撞者似以左肩扛撞，头部侧置于右肩头，这个姿态与前述沙岭墓表演者近似。其左手扶撞，右臂紧贴身侧，手指因发力而曲张，身后有一人张口振臂，呼号喝彩。前方为胡乐师，头戴白帽，上身穿红色紧身袍衣，下身着白色裤子和毡靴。乐师面露笑意，一边弹奏琵琶，一边注目顶撞者。乐师身后还有两人，可能也持有乐器，但漫漶不清。这部百戏表演中使用的撞属十字形撞，立杆靠下部位另设横竿，横竿上对称并列两人，一手扶撞，一手侧举，弓步横出跨，像是一个亮相动作。另一人正手脚并用地缘撞攀爬。撞巅有一人以撞抵腰仰躺，双腿微垂，双臂弯举，作旋转状。中央空隙处，有两人在地面上反弓型折腰倒立，表演具有柔术技巧特点的掷倒。需要注意的是，站在横木上的两位伎人，一男一女，生理特征显著，似为裸体。



图14 和平二年（461）梁拔胡墓壁画撞倒伎乐

三、戎华兼彩，鲜卑当歌：北魏平城时代乐舞文化的特征

以上众多的乐舞图像反映了乐舞题材在平城北魏墓葬中的重要性。由乐人的服饰来看，以鲜卑装者为最多，中亚装束者次之，汉装者居后。那么，平城北魏墓葬中乐人的来源有两个系统已很清楚了，一是鲜卑人，当然，作为拓跋鲜卑主导的北魏王朝，穿鲜卑装者并不仅限于鲜卑族，汉人或其他少数民族人也可能穿这样的衣服。或者，这种服装就是当时在普通鲜卑装的基础上改制的官服。无论如何，它们都真实反映了平城社会尚鲜卑风俗的潮流。二是胡乐人，又分两类，一是鲜卑之外的其它北方少数民族，这些人物面型丰圆，身体健硕，辫发，向后倒梳，小腹隆起，袒裸上身，下穿短裤，露足，造型敦实浑厚，动作古朴稚拙，如司马金龙墓石棺床伎乐雕刻、北魏石灯乐人等。另一是来自西域、中亚地区的胡人，他们面相丰满，深目高鼻，头戴圆顶帽，身穿红色圆领窄袖长袍，上边点缀着白色花卉图案，领口和袖襟均镶锦边，腰系革带，肚、臀外凸，足登黑色高靴，他们似乎更擅舞蹈表演，多见于具腾跳性的健舞场面以及百戏表演，如雁北师院北魏2号墓幢倒伎乐、西京博物馆藏胡腾舞壁画残片等。

平城墓葬壁画乐器种类虽然不多，但浓烈的鲜卑色彩给人以深刻的印象。沙岭破多罗太夫妇墓壁画六名头戴鸡冠帽的骑吹各持大角、张智朗墓石椁壁画九名鲜卑人手持红色长角吹奏的场面，粗犷浑朴，气韵雄放。一些乐器细部位置的清晰刻画，弥补了云冈石窟乐器表现的不足，如太安四年壁画竖箜篌，皮槽上彩绘纹饰，弦缘缠绕在横木上的捆扎方式，准确逼真，说明画师对乐器构造十分了解。另外，演奏竖箜篌的乐师将乐器高举起来，透过细细的弦缘可以看到后面乐师完整而清晰的面部，这样的表现方式并不是偶然，该馆另有一幅壁画散件，残损严重，仅见一胡人头像，有髭，似戴圆顶毡帽，仔细观察，也可看到叠加在面部的弦缘，亦为演奏竖箜篌的胡乐师。这种将乐器与人物头部置于同一轴心点的表现手法概不见于同一时期的云冈，这是绘画与雕刻的不同，也可能是美术构图观念的重要突破。此外，太安四年壁画的箜篌图像，是到目前为止平城所见表现细节最清晰的一件，张五弦，雁柱排列有序。

平城北魏墓葬中有大量的百戏图，反映了百戏表演在当时的盛行与繁荣。天兴六年（403）道武帝诏命：“太乐、总章、鼓吹增修杂伎，造五兵、角抵、麒麟、凤皇、仙人、长蛇、白象、白虎及诸畏兽、鱼龙、辟邪、鹿马仙车、高絙百尺、长桥、缘幢、跳丸、五案以备百戏。大飨设之于殿庭，如汉晋之旧也。”这使作为俗乐的百戏节目被植入到宫廷音乐中。继道武之后，明元帝时期百戏又进行增修扩充，“撰合大曲，更为钟鼓之节”，强化了音乐部分的表现。平城墓葬中百戏图表演伎人有胡人，也有鲜卑人，说明当时演出群体中掌握百戏技艺者不乏其人。有一现象值得注意，凡出现百戏内容者，必现幢倒伎，幢倒伎几乎成为百戏的代表与象征。为什么？

作为一种礼仪美术，墓葬，是生者为了悼念逝者并为安放其躯体灵魂精心营建的“神灵归趋”之境。幢倒伎屡现于墓室内，首先与中国传统文化“以乐却灾”的人生观有关。更重要的是，百戏本来就是宗教巫术仪式下的产物，幢倒伎的原始型态为春秋时期的“侏儒扶芦”，汉代完成了以童子假扮侏儒进行表演——完全由童子替代的转换过程。这是一次由原始简单性地、以娱乐为重的表演体向赋予深层内涵蕴意与复杂理念的表演体升华的过程，其间最重

要的转化就是作为新的表演体——侏僮。正是基于对童子的崇拜与信仰，墓葬中予表演幢倒伎的侏僮以禳鬼驱疫的力量，依此妥死者之魂，慰生者之望，祈愿亡者进入冥界后无灾无殃。

过去，在谈到以云冈石窟为代表的北魏平城艺术体系，多着眼于中国样式和西方样式，而忽略了鲜卑文化的存在与影响。毕竟，这是一个属于鲜卑的时代。北魏历代帝王尽管都不同程度地倡导、推行汉化，但就平城乐舞文化的主体来看，还是以来自北方各少数民族以及中亚一带的胡风乐舞为突出表现。北魏平城时代乐舞体系的构建过程，就是将聚集在平城地区庞杂的乐舞文化支系进行异源合流的整合过程，其最终结果是，创造出“改胡为鲜卑”的经典之作——《真人代歌》。

(2014年中日云冈学术研讨会论文)

注释：

① 田余庆：《〈代歌〉、〈代记〉和北魏国史——国史之狱的史学史考察》：“永熙二年（533年）元肃墓志，记肃父扶风王怡‘道勋出世，列在歌谣’。这种赞颂歌谣可能是乐府歌工奉命所作，如赞长孙道生、崔浩之例；也可能是贵族家传自编之作。正光五年（524年）元子直墓志，说到其家世业绩‘故已播在民谣，详之众口’。永熙三年（东魏天平元年，534年）张墓志，自矜其家世‘吟谣两穗’。这些可吟可诵的歌谣，大概相当于汉人大族的家传。还可注意的是，武定八年（550年）穆子岩墓志赞美先人事迹说：‘家图国史，可得详言’。然则贵族家世记录除歌谣以外，还有家图相配。”《历史研究》，2001年第一期。

② 鲜卑语“木骨间”，有“圆、秃、球、回旋”之意，在今大同方言中，仍具此古意，如称较粗大的树木为“木轱略”、“木轱连”；延伸义，让某物体像车轮一样移动叫“轱略”，形容某人身体肥胖叫“肉圪略”。《北齐书》中载一童谣：“周里跛求伽，豹祠嫁石婆，斩豕作媒人，唯得一量紫纒靴。”其中的“跛求伽”为鲜卑语，释为“去也”，离去的意思，今大同方言令人起身、离开称“起求价”、“起柒”。

③ 魏书《魏书·乐志》，中华书局，1984年，第2828页。

④ 宋 郭茂倩《乐府诗集》云：“后魏之世有《簸逻回歌》，其曲多可汗之辞，皆燕魏之际鲜卑歌，歌辞虏音，不可晓解，盖大角曲也。”

⑤ 《隋书·音乐志》，中华书局，1973年，第313页。

⑥ 项阳：《佛教戒律下的音声——云冈石窟伎乐雕塑引发的思考》，《中国音乐》，2013年第二期。

⑦ 赵昆雨：《云冈石窟乐舞雕刻研究》，《敦煌研究》2007年第二期。

⑧ 张志忠《大同北魏彩绘乐俑鉴赏》，《收藏家》2008年第12期。

⑨ 《旧唐书·音乐志》云：“两手齐奏，俗谓之擘箜篌。”中华书局，1975年，第1077页。

⑩ 林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社，1962年，第125页。

⑪ 张志忠《大同北魏墓葬胡俑的粟特人象征》，《文物世界》2005年第六期。

⑫ 《晋书·刘伶传》，中华书局，1974年，第1375页。

⑬ 刘俊喜主编《大同雁北师院北魏墓群》，文物出版社2008年出版，第130页。

[作者：云冈石窟研究院文物考古研究室副主任、文博馆员]

云冈石窟飞天服饰研究

杨俊芳

一、云冈石窟飞天的种类和分期

佛教石窟壁画中的飞天主要是指能歌善舞的伎乐天，是乐神乾闥婆和歌舞神紧那罗的化身，服侍帝释天专管奏乐演唱的天龙八部众之神。乾闥婆和紧那罗原是古印度神话中的歌舞神和娱乐神，是一对夫妻，乾闥婆又称为香神，是一种不吃酒肉，只寻香气作为滋养全身散发香气的神，“乾闥婆”在梵语里意为变幻莫测的天歌神，“紧那罗”意为天乐神，夫妻两皆善于歌舞音乐，在佛教造像中往往不分男女，夫妻一体，兼具男性的阳刚和女性的阴柔之美。在印度早期的壁画中飞天就已出现，中国自东汉末年随着佛教的传入，在中国的石窟雕塑和壁画中都有大量的飞天形象。龟兹石窟的飞天西域风格明显，是佛教传入中国早期飞天形象的代表，魏晋南北朝时期，中国佛教石窟寺庙中的飞天由印度歌舞形象与道教的羽人、天仙相结合形成了中国特色的飞天。

我们从云冈石窟的飞天形象正可以看出这种融合演变的过程。

关于云冈石窟造像的分期，上世纪阎文儒先生研究的比较深入，分期较细，将北魏雕凿的分为三期，将隋唐之际在云冈石窟雕凿的个别石窟和造像称为第四期。目前学界比较认可的观点是将云冈石窟大致分为三个时期：早期即文成复法之后以昙曜五窟（16-20窟）为代表的大像窟雕凿时期；中期也可以称为盛期，是冯太后与献文帝、孝文帝共同执政时期（5-13窟）为代表的组窟雕凿时期；晚期是孝文帝元宏迁都洛阳后以西部窟群（21-53窟）为代表的小型窟雕凿期。

早期大像窟中的飞天较少，多雕凿于佛和胁侍菩萨的头光、背光和龕楣上，以装饰花纹的形式出现。体态丰满，面向浑圆，身体结实，呈蹲坐状，“飞翔”的感觉并不明显。

中期组窟中的飞天无处不在，除早期装饰在头光、背光、龕楣上的形式外还大量的出现在明窗、藻井、佛传故事、门楣、头冠、塔柱等处。飞天形象丰满与轻盈并存，姿态多样，飞翔的感觉越来越明显。

晚期小型窟中的飞天主要雕凿在窟顶和龕楣上，其形象轻盈多姿，飞舞多变，飘飘若仙。

二、云冈飞天的服饰特点及演变脉络

云冈石窟飞天的服饰是体现佛教艺术中国化的重要元素，服饰的演变与云冈石窟整个雕

凿分期密切相关。

1. 早期飞天的服饰样式

1) 头戴花冠、圆脸、双耳戴大环，颈饰项圈，裸上身，戴臂钏腕镯，斜披珞腋，裸足，与印度2世纪贵霜时代印度妇女的服饰相同。在今天藏传佛教唐卡中所绘的白度母依然是这种服饰。云冈石窟第20窟佛背光西侧的飞天（图1）是云冈石窟最大的飞天，是早期飞天的代表。



图1 云冈石窟第20窟佛背光西侧的飞天

2. 中期飞天的服饰样式

中期的飞天包括略晚于昙曜五窟雕凿的第7窟至第13窟和盛期雕凿的第5、6窟，飞天服饰最为多样，是印度飞天与中国文化融合的变形期，归纳下来具体表现为头饰、上衣、下裳、装饰品以及飘带的变化。（如图2-13）这种变化具体表现在如下石窟上，大约分为三种类型。

第一种为印度风格。如第6窟中心塔柱南面飞天（图2），卷发刘海，无发髻，短袖右衽紧身短上衣，鼓腹露脐，V形低腰紧身萝卜形束腿丝质长裤，裸足，飘带绕颈飘扬。还有着V领紧身裹胸，下身着护胯裙，脐间向外挽结下垂至裙摆，脚踝、手腕、上臂刻三条浅线纹饰（如图3）。也有整体如同前两式，头发呈平纹成股向后，上身斜披珞腋的，都属于印度服饰风格。

第二种为印度风格与中国风格混合式。如第9窟前室西壁（图5），头梳中国式发髻，着装仍是印度风格；第6窟中心塔柱南面飞天（图6），上身着V领对襟短上衣，出现了印度服饰与中国对襟的融合；第9窟明窗西壁飞天（图7），萝卜形裤子转变成成长款裙裤；第13窟东壁飞天（图8），中国风格已经多于印度风格，不仅头梳发髻，上身着对襟衣，下身着长款宽腿裤，是前三种变化的综合体现。再如第8窟窟顶飞天（图10）、第8窟主室窟顶飞天（图11）、第5窟窟门顶部飞天（图12）的上衣和下裳连结，不再露脐，甚至裤子完全变成了裙子。

第三种为中国风格飞天服饰。如第6窟东壁下层出游四门之飞天（图13），头挽高髻，上身内着圆领衬衣，外着对襟衣，于腰间系腰带，下身着不再露脐裸足的长裙，整个身姿飘逸如道家仙女，印度服饰转变成完全中国仙女式的飞天样式。

1) 头饰变化

头饰从印度低刘海曲纹卷发逐渐转变为平纹束发、挽低髻、偏高髻、高髻的中国式发型。

2) 上衣变化

上身衣着变化依次是裸上身、V领短袖胸衣、短袖袒右肩、V领短袖短上衣、内着圆领衬衣外着短袖对襟短上衣、内着圆领衬衣外套宽口短袖短上衣、内着圆领衬衣外套对襟交领短上衣。腰部也由鼓腹露脐逐渐转变为用衣结带遮肚脐和小腹再到完全遮住腹部的中国儒家文



图2 第六窟中心塔柱南面飞天：卷发有刘海无髻，短袖右衽紧身短上衣，鼓腹露脐，V型低腰紧身丝质束腿长裤，裸足，飘带绕颈自双臂下垂后扬。



图3 第六窟中心塔柱南面飞天：卷发无髻，上身着V领紧身胸衣，鼓腹露脐，飘带绕颈经双臂向后飘扬，下身着短裙，脐间向外挽结下垂至裙摆，从脚裸至大腿，手腕、脚腕、大臂间刻三条浅线纹。



图4 第九窟窟门顶部：头梳平纹向后，上身着袒右肩短袖紧身短上衣，鼓腹露脐，飘带自左肩斜披至右腋下向后飘起，下身着及膝半短裙，裸小腿和足，大臂、手腕、脚腕浅刻三条线纹。



图5 第9窟前室西壁飞天 头梳高髻，上身着袒右肩短袖上衣，戴臂钏腕钏，露脐，下身着低腰上松下紧束小腿丝质长裤，裸足。飘带绕颈自两臂垂下向后飘飞。



图6 第六窟中心塔柱南面：头挽低髻，上身着V领长袖短上衣，鼓腹露脐，下身着低腰莲花纹短裙，裸小腿和足。飘带绕颈经两臂向后飘扬。



图7 第9窟明窗西壁飞天，头梳高髻，裸上身，鼓腹露脐，飘带绕颈自两腋下绕臂向后飘飞，戴三条线纹浅刻腕钏，下身着低腰丝质宽腿裤，裸足。



图8 第13窟东壁飞天：头梳高髻，短袖V领对襟结扣短上衣，鼓腹露脐，飘带绕颈自两臂下垂，下身着丝质宽腿长裤，裸足。



图9 第七窟主窟顶部飞天：头挽高髻，内着衬衣，上身着对襟交领短上衣，鼓腹露脐，飘带绕颈经两臂向后或向上飘扬，下身着低腰丝质裙裤，裸足。



图10 第八窟窟顶飞天：头挽高髻，内着圆领衬衣，上身着右衽短袖上衣，手腕带手镯。飘带绕颈经两臂向后或向上飘扬，下身着低腰宽口丝质贴体长裙，裸足。



图11 第八窟主室窟顶飞天：头挽高髻，颈带项圈或着圆领内衣，上身着对襟交领短袖短上衣，手腕带宽手镯，下身着裙裤，脐间打花结挡住了小腹和肚脐，裸足。



图12 第5窟窟门顶部飞天：头挽高髻，上身着短袖V领对襟长裙，裸足。飘带绕颈经双臂下垂略飘起。



图13 第六窟东壁下层出游四门之飞天，头挽高髻，上身内着圆领衬衣，外着V领对襟宽口短袖束腰遮足长裙。飘带绕颈经两臂下垂或向后飘飞。

化女性形象。

3) 下裳变化

下身裙裳变化依次是脐间挽结短裙、低腰莲花瓣纹短裙、V型低腰紧身贴体束口长裤、低腰上宽下窄束口丝质长裤、低腰丝质宽腿裤、低腰丝质长裙裤。

到后来上衣和下裳合为一体，由对襟长裙演变至对襟束腰遮足长裙。足也由裸足发展到长裙及地将足完全裹在裙裾里，甚至裙裾远远长于足外。



图 14 第 30 窟窟顶藻井飞天组合



图 15 第 34 窟西壁帷幕龕下的飞天



图 16 第 34 窟窟顶围绕莲花聚散组合的飞天群

4) 装饰品变化

装饰品主要是由印度风格的臂钏、腕钏和脚钏，逐渐演变到只带腕钏或浅线阴刻三条线纹，再到手腕戴中国风格的宽厚饱满的手镯。

5) 飘带变化

中期几乎所有的飞天都有飘带，但也有变化，由从左肩斜披至右腋下向后飘扬演变至绕颈经双臂向下或向后飘垂，再到后来的颈后飘带高扬，绕在两臂间的飘带向后和向上高高飞扬，飞天迎风空中飞舞的姿态越来越明显。

云冈石窟中期雕凿的石窟佛像完成了印度佛教造像的鲜卑化、汉化，开启了世俗化的序幕。中期雕凿的飞天服饰样式尤为变化多样，远不止以上所举，印度梵衣与西域服饰、鲜卑服饰、汉民族服饰相互组合，不拘一格，形成了多种民族风格融为一体的飞天服饰。

3. 晚期飞天服饰特点

云冈石窟晚期的洞窟是孝文帝迁都洛阳（493年）后在第20窟西部由留守贵族雕凿的一些小型窟龕，编号的有第21-53窟，这一时期的飞天大多装饰在窟顶和龕楣上，对于整个云冈石窟的雕凿来说，晚期的窟龕规模由于帝都的迁移大不如前，但雕凿技艺却更甚一筹，是印度佛教艺术完成中国化之后的经典之作。这一时期的飞天是云冈石窟中最美的飞天。

这一时期飞天的形象基本定型，服饰变

化不大，多是头束高髻，曲颈回首顾盼，上身着中袖广口外翘、对襟圆角短上衣，束腰，下身着长出双足很多的丝质长裙，飘带更长，周身缠绕，迎风飘扬，加之清秀的面容、轻盈修长的身躯、迎风扭动的舞姿，完全是空中飞舞的形象。晚期窟群里单体飞天很少，大多根据龕楣的样式和藻井的组织结构进行组合，衣纹裙裾飘带随身体的组合相互缠绕，形成一个或对称、或聚合、或回旋、或扩散、或连环的四身、六身、八身、二十身多种组织样式在空中群舞的飞天组合，有的手持乐器、法器及宝珠。俨然一派歌舞升平的极乐世界景象。（如图14-16）

三、云冈飞天的演变脉络

整体来说云冈石窟飞天的演变和佛像的中国化基本是同步的，但由于飞天的雕凿数量大，体量小，变化更为自由，其形式也更为多样，尤其是中期的飞天，融汇了多种风格，服饰造型十分丰富。

飞天的服饰由印度装饰华丽丰富的半裸式逐渐向中国高髻广袖长衣式转变。印度式飞天是印度歌舞形象，强调能歌善舞的身体韵律和力量，中国式飞天是中国道家思想与儒家文化影响下的舞姬形象，强调服饰的含蓄和飘逸。高髻束发、面目清秀、衣袂飘飘、迎风舞动，是道家追求自由和儒家追求礼教的完美融合。

飞天的形象除过在服饰上完成了印度向中国化的转变，而且在体态上也由印度非男非女、夫妻一体、面相浑圆、体格健壮、肌肉结实、裸露较多的飞天形象逐渐演变成越来越女性化的身形清瘦、随风舞动的舞姬形象。飞天手中所持的乐器也有所不同，早期多空手或托摩尼宝珠等法器和西域乐器，中后期和晚期大多手持中国乐器，成为中国的乐神和歌舞神。总之云冈飞天完成了由印度飞天向中国飞天的演变，佛教飞天的中国化、本土化、世俗化是由云冈完成的。河南洛阳龙门石窟北魏晚期的飞天造像延续了这种风格，并影响了隋唐的飞天造像。

（本文1-13图例采自《中国大同雕塑全集》，其余属作者考察所拍。）

（2014年中日云冈学术研讨会论文）

参考文献：

- [1] 阎文儒. 云冈石窟研究 [M]. 广西师范大学出版社, 桂林: 2003年6月: 60、78、163、178.
- [2] 罗伊.C. 克雷文. 印度艺术简史 [M]. 中国人民大学出版社, 北京: 2004年1月: 50-110.
- [3] 冯骥才. 中国大同雕塑全集 [M]. 中华书局, 北京: 2010年9月: 6-139.
- [4] 李恒成. 云冈石窟与北魏时代 [M]. 山西科学技术出版社, 太原: 2005年5月: 5-67.
- [5] 赵昆雨. 云冈石窟佛教故事雕刻艺术 [M]. 江苏美术出版社, 南京: 2010年8月: 34-134.

[作者：山西大同大学美术学院理论教研室主任、讲师]

论云冈第 6-11 窟的宗教意义

员小中

云冈石窟第 6 窟坐落在石窟群的中部。远处眺望，窟前依山的阁楼没有通到山顶，比上部摩崖山体略低一些，而且两者不在同一立面。这样，阁楼顶部就有了一块平地，成为约 20 米的高台，台上另有一小阁楼及十数个摩崖窟室（图 1）。这个直观现象并不被大多数人关注。笔者数年前曾思考过这种外观的形成原因^①，但都没有合理的解释。近年，凭着得天独厚的便利条件，以及对佛教造像和佛经的深入理解，并借助现代控制测量技术成果，现在认识到，第 6 窟的营造，不仅是云冈最为华丽的洞窟，也是设计者对佛传故事阐释最完美的杰作。其突出的表现就是第 6 窟平台上方的“罗汉堂”（第 6-11 窟）与第 6 窟塔柱准确对应的位置关系。

1987 年编号的第 6-11 窟，俗称“罗汉堂”。坐落在 6 窟正上方的抱厦式阁楼后。因被楼楼遮挡，真容难见。其窟口与上方崖壁在同一立面，整窟开在 1 米多高的台上。平面椭圆形，横宽约 7 米，纵深约 4 米，高约 5 米。穹窿顶，顶部前半早已坍塌，木阁楼顶接构其上。窟



图 1 第 5、6 窟外景

内造像为一坐佛二菩萨像。佛和菩萨间，后代补塑的比真人略大的迦叶、阿难二弟子像保存完好，壁面上悬塑的小坐罗汉像掉落得寥寥无几。东西胁侍菩萨敷泥彩绘剥落处，露出北魏石质的雕刻(图2)。从仅可见的主佛发髻所雕刻的水波纹看，与第6窟上层立佛发髻纹饰一样，两者属同一时期的作品，大概没有差错。



图2 第6-11窟外景、内景

第6-11窟整体感觉窟口大，窟内空间开阔。因后代在壁面塑罗汉众多而得名。北魏以来，无人提及和研究此窟开凿的初衷，以及与6窟的关系如何。甚至把此窟与东面的晚期补刻小龕混为一谈。2008年，我们通过现代控制测量技术，测出了它与第6窟的平面位置关系，才揭开它的神秘面纱。原来，第6-11窟内的坐佛端正地坐在了第6窟的塔柱中心上方约5米之处。如果说这是一种巧合，那么也是一种故意的巧合。应该说是一体化的设计所致。经笔者实地观察并结合佛经描述，认定第6窟与第6-11窟设计新奇、合二为一，共同表达了佛教“三十三天”（即忉利天）的奇妙结构。第6-11窟表达的是佛陀在忉利天为母说法的胜景，是第6窟佛传故事完美收官。理由如下：

一、中心塔柱是须弥山的象征

第6窟是中心塔柱式窟，也叫塔庙窟，这种窟形来自印度和中亚石窟。新疆克孜尔石窟、敦煌莫高窟中有不少洞窟属此形制，但早于北魏的不多。云冈的中心柱窟既有继承也有创新。东部1至4窟可以说全为塔柱窟，加上第5-28窟、第6窟、第11窟、第13-13窟、第39窟等，共有9座中心塔柱窟（3、4、13-13等窟未完工），占主窟总数的五分之一。在完工的5个塔柱窟中，1、2、11、39四个窟塔顶有龙和须弥山形像，这是云冈中心塔柱窟的创新之处。关于须弥山的描述早在西晋沙门法力、法炬译的《楼炭经·阎浮利品》^②里就有了。后世屡有相关新译，但对须弥山的描述是一致的。简言之，须弥山是一个小世界的中心。有一个日月的世界叫一个小世界，一千个小世界叫小千世界，一千小千世界叫中千世界，一千中千世

界叫大千世界，合起来叫三千大千世界，也叫娑婆世界。大千世界的中心还有须弥山王（图3）。大千世界从成到灭的一个周期叫一大劫，内分成、住、坏、空四个中劫，每个中劫里又各有20小劫，住劫的20小劫内有8劫是过去，11劫是未来，释迦在第9劫内成佛。就是说一个大劫内只有住劫才有佛出现。根据小劫内人寿增减换算，小劫时间段约1660万年，中劫约3.33亿年，大劫约268.8亿年（参考百度百科“劫”）。我们现在所处大劫叫贤劫，前一大劫叫庄严劫，后一大劫叫星宿劫。由此可见佛教的宇宙观的广阔时空。释迦为了让众生脱离苦海，降生于阎浮提^③，现身说法，展现爱恨别离，修戒降魔，示现生死寂灭。这些事迹也就是第6窟中心塔柱和壁面上所表现出的佛传故事。



图3 须弥山示意图（百度百科）

修罗宫居须弥山四周的大海水底的情况有所不同。经中也有阿修罗与帝释天所统领的三十三

由上所述，佛教中的须弥山是非常重要的山，石窟造像中自然不能少了须弥山的形象。云冈第1、2窟塔柱须弥山式设计尤为突出，上端外阔，形成上大下小塔顶，顶上刻着连绵的山峦形象代表须弥山，每面有二龙王盘绕。龙盘绕须弥山在佛经里有相关描述^④，在第10窟明窗、拱门之间的须弥山腰缠绕二龙即是另一形式的例证。在第39窟塔顶，也有龙盘绕须弥山的形象。第6窟继第1、2窟之后开凿，规模更大、寓意更强。塔顶虽无龙王形象，但塔四周有三头四臂手托日月的天人的形象，与第10窟须弥山两侧的阿修罗王形象相同。云冈第9、10窟，第11窟，第12窟，第39窟顶均有阿修罗形象，这与佛经《长阿含经》《大楼炭经》中均记载阿

天交战的记载，在云冈造像里变为和睦相处的近邻。无论如何，云冈很多的阿修罗形象表现在窟顶，代表着一种护法者的身份。云冈窟中通天接地的塔柱被设计者巧妙地比做佛教小世界的中心——“须弥山”从更高级的形式反映了塔柱即须弥山这一象征意义。四周的回廊走道与那须弥山周围环绕的“七山八海”多么相似。

第6窟门口四天王像（后世改塑）还可能寓意着主窟是“四天王天”所在，即佛经中的欲界第一重天。

二、窟顶天人是“观三十三天”的禅观题材

第6窟顶部，塔柱四周，雕刻着骑各种瑞兽的天人和舒相坐姿的阿修罗王等形象，共三十二身。南、东、西三面各有九身，北面较窄，刻有五身。这种布局与经中描述的忉利天四面各有八身天人的情况略有不同，但总数量相等，只是工匠灵活应用，减少了北面的数量。其中18位舒相坐姿，另14位跨骑瑞兽。舒相坐姿中有8位四臂天人，其中东面、南面各有一位三头四臂天人。瑞兽有马、牛、狐、狗、孔雀、狮、虎、雁等。前人的研究中，只认定是表现天界的“仙人骑乘”。没有对这三十二身天人作何解释。笔者认为，作为营造者来说，每一处雕刻内容都是有含义的。这三十二身天人也同样。从数量来说，很容易联想到三十三天（图4）。

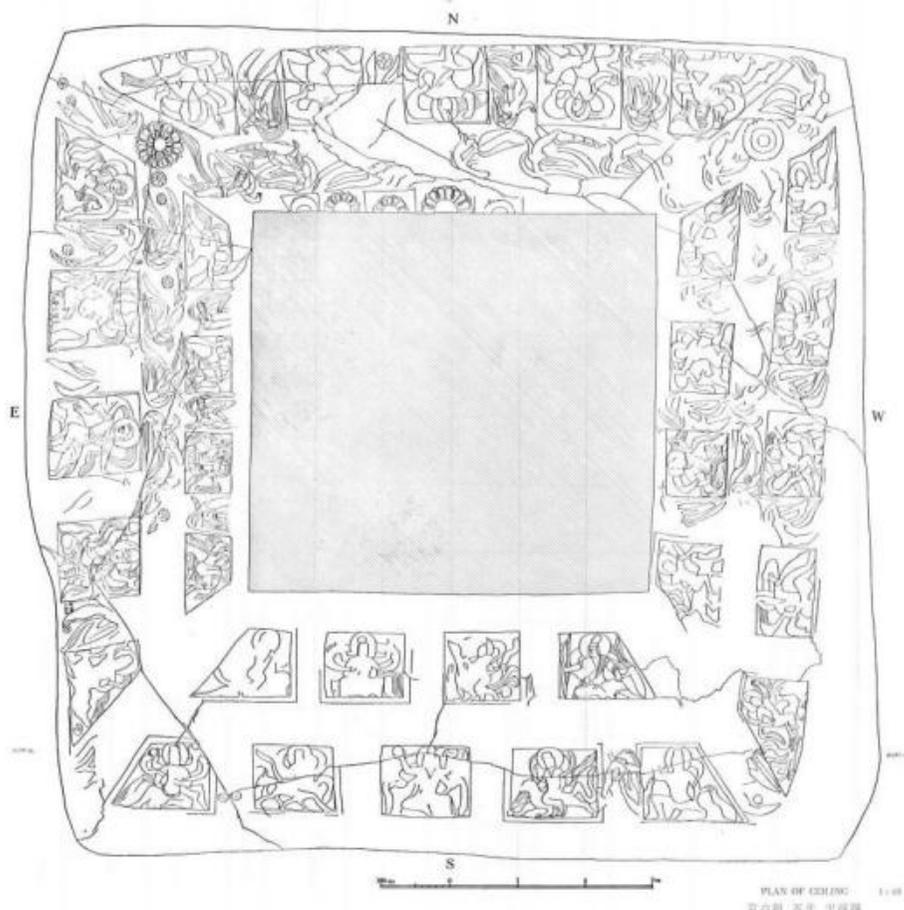


图4 第6窟窟顶（选自水野清一、长广敏雄《云冈石窟》）

“三十三天”在诸多佛经中有相关描述。梁沙门僧旻(mín)、宝唱等集《经律异相卷第一》^⑤中记述，三界诸天分为“欲界、色界、无色界”。欲界又分为六天：

“四天王、忉利天、炎摩天、兜率天、化乐天、他化天。四天王居须弥四埵，皆高四万二千由旬。忉利天居须弥山顶，有三十三天官。王名释提桓因，身長一由旬衣长二由旬。广二由旬衣重六铢”。

隋天竺三藏闍那崛多等译十卷本《起世经·三十三天品》^⑥：

“诸比丘！须弥山王顶上，有三十三天宫殿住处，其处纵广八万由旬……于彼城内，为三十三天王更立一城，名曰善见，其城纵广六万由旬……善见城内，有三十三天聚会之处，名善法堂，其处纵广五百由旬……”。

由经中描述，可知三十三诸天在须弥山顶上，是欲界第二重天，这也是忉利天所在。可以说三十三天和忉利天是一体双名。“释提桓因”即帝释天，他居住在须弥山顶中央的善见城，为三十三天之主。佛教相传帝释天曾率领诸天与阿修罗王大战，后来帝释天皈依佛陀，信奉佛教，并率诸天以牛头栴檀为佛陀及诸罗汉建造重阁讲堂，并以各种卧具和美食供养佛陀及其弟子^⑦。

观三十三天也是禅观的内容之一。大魏婆罗门瞿昙般若流支译《正法念处经卷第二十五观天品第六之四》^⑧：

“复次比丘，观于持戒，若有离于持戒智慧，不得生天。彼以闻慧，见持戒者生于天中，受天快乐。以有智故，命终退时，不堕恶道。以何等戒，有几种戒，生于天中。以何相生，见七种戒，化生天中。有上中下，不杀生戒，生四天王处。不杀不盗，生三十三天。……若受不杀不盗戒，生三十三天，身量色力，富命转胜。”……“如是比丘，观四天王天已，观三十三天所住之地，及观业行。以何业故生三十三天，彼以闻慧，见三十三天所住之地……”。

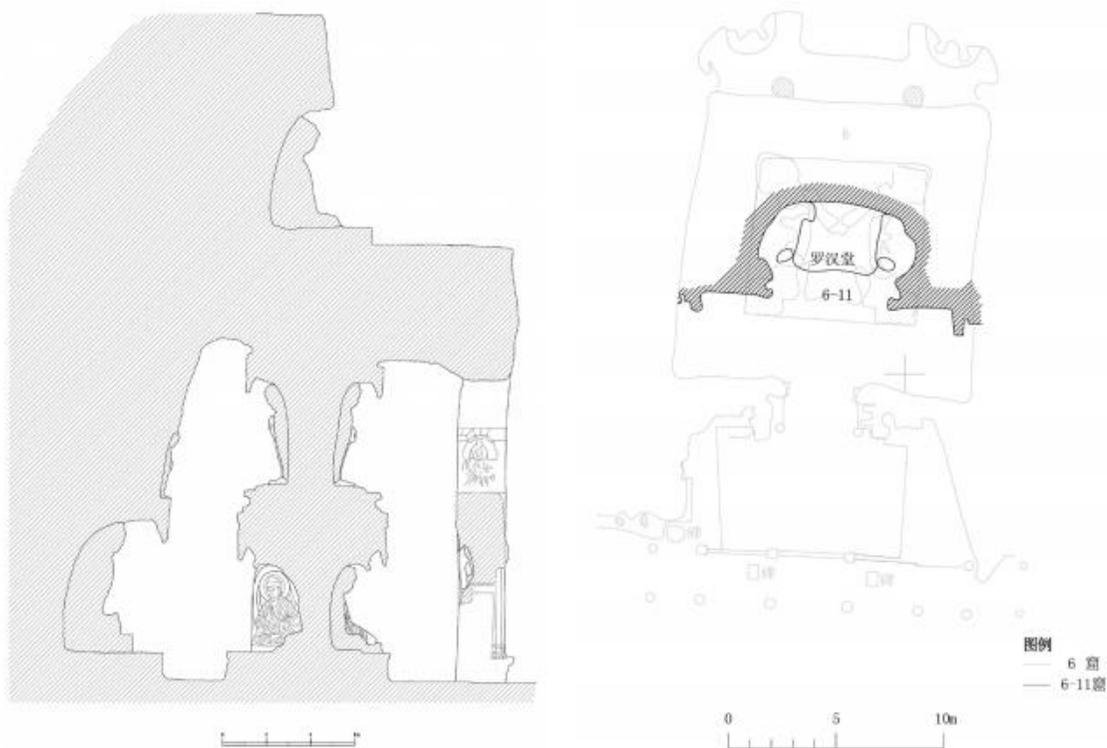
云冈第6窟顶雕刻的天人，位置既符合经中说的须弥山顶，也符合禅观三十三天的要求。只是有一天宫暗含塔顶之中。

三、上部平台和两窟平面位置关系证实三十三天的一体化设计

佛经对欲界（未断除七情六欲的世界）两重天的描述，使我们不由得想起5、6窟顶上的平台。第5窟的大像、第6窟的塔柱都在此台面以下。他们完全可以做的再高再大些，山体

的石质也没有问题，却没有那样做，为什么？第5、6窟是云冈中期开凿的皇家工程，从设计到施工应该是严谨的。故意留出的窟上平台，就是为表现欲界二重天的大胆设计，用来表现须弥山顶。

这样，顶上的第6-11窟（罗汉堂）的问题就迎刃而解、顺理成章了。佛经描述的三十三天中心有善见城，城内有善法堂，帝释天所居也。经科学测量，第6-11窟正在6窟塔柱上方，坐佛正坐在塔心位置（图5）。这样的关系显然是故意而为，表现的就是第三十三天宫，与6窟顶三十二天宫一起组成忉利天圣境。第6-11窟所在平台，就是寓意着欲界的第二重天——忉利天。今天我们从阁楼东侧的阶梯登上平台，会有豁然开朗、别有洞天的感觉。



第6窟与第6-1窟纵剖图（何柳制图）

第6窟与第6-1窟平面关系图（山西省第十地质工程勘察院测绘）

图5 第6-11窟与6窟平面关系图、立面关系图

用这样的理由来解释平台的存在，恐怕再合适不过了。如果理解为营造过程中的设计更改，则难以自圆其说。现状结合佛经描述是最好的解释，解读佛经是与古人设计思想沟通的唯一桥梁。

第6-11窟前的小阁楼为清代重建。透过崖壁更早的构建痕迹，可以感到早先的建筑可能比现在的更加宏伟。这也符合经中帝释天“以牛头栴檀为佛陀及诸罗汉建造重阁讲堂”之地的描述。

四、忉利天说法是第6窟佛传故事圆满的结尾

既然平台上方为忉利天所在，阁楼后是善法堂，那么堂上端坐的是谁呢？阅读相关佛经^①得知，是释迦，而不是帝释。佛在忉利天安居三月，专告文殊菩萨把佛母摩耶夫人请到此处，为母说法，解脱生死牢狱，得须陀洹果^②。《杂宝藏经卷第五 佛于忉利天上为母摩耶说缘》^③也讲了此因缘。在《杂宝藏经》里，我们了解到，佛为母说法是为了母亲“世世无难、自致成佛”，是敬“孝”的举动。

佛经中还描述，佛在忉利天使神通力，接地藏菩萨为母摩耶夫人说《地藏菩萨本愿经》^④，此经不仅讲给佛母，而且讲给阎浮提州的广大众生^⑤。地藏菩萨讲了阎浮提人各种罪状及相应受到的惩罚。最后，佛陀出来为大众说了好话，嘱咐地藏菩萨，不管众生功德大小，都要救拔，使其脱离苦海。哪怕是只念一声佛名、一菩萨名、一句一偈大乘经典^⑥。

据此，佛在忉利天说法意图明确。既为佛母拔苦，又为大众解难。主要是对阎浮提大众范围服务。这与前文说的“中心柱窟象征须弥山”的说法相合，佛就是在须弥山顶忉利天为母说法。三个月之后，佛陀将下降至须弥山南面的南瞻部洲阎浮提，彼时帝释天使神通力为佛陀搭建了金、银、琉璃三道宝阶，佛陀告别佛母，在梵王和众天簇拥下，降生到阎浮提，开始了下一个自觉觉他的成佛历程。

这样的故事结尾是否更圆满呢？第6-11窟就是体现了佛陀在“忉利天为母说法”这一故事内容，是6窟佛传故事完美收篇。隐在第5、6窟阁楼间的三座石雕塔柱，不正是佛陀从忉利天下降至阎浮提（我们所在的世界）的“三道宝阶”吗？作为塔的形式，层层向上，紧靠崖壁，确实与阶梯的形象接近，只是具有更宏大的象征含义罢了。

当我们重新审视第6-11窟，它不再寂寞无闻了。端坐在这里说法的佛陀，可以说是整个第6窟的核心和灵魂所在。塔庙窟内殿堂般的世界里，所展现的庄严绚丽中的各类天人神祇，以及朝拜在此的芸芸众生，都是佛陀在末世之时，请求地藏菩萨护佑的大众。佛陀伟大的救世思想就在此处体现，这就是第6-11窟的宗教意义。

(2014年中日云冈学术研讨会论文)

注释：

① 2009年《丝绸之路》第8期发表《献文帝与云冈石窟》，认为与献文帝工程有关。2010年《文物世界》第3期发表《云冈石窟第5、6窟相关问题探讨》，对6窟与6-11窟工程的先后顺序进行了推测。

② 大正藏第01册 No. 0023 大楼炭经 CBETA 电子佛典 Rev. 1.32 (Big5)，完成日期：2010/09/07。以下所列大正藏出处相同。

③ 大正藏第50册 No. 2041 释迦氏谱 降阎浮洲迹第二：“阎浮提中。迦毘罗国最在地中。四观何族贵盛即知释迦第一。甘蔗苗裔圣王之后。五观往缘。即知白净王过去有缘。正真可为父母。又知其母寿命足满。十月生己。七日便即命终。菩萨尔时为欲广利诸天。故现五衰相又现五瑞一光照大千。二地十八相动。三魔宫隐蔽。四三光不明。五八部震骇。于时诸天见是两相。具问菩萨。菩萨尔时答言。当舍此天生阎浮提。诸天闻已成慕久住。菩萨答曰。生无不死爱合必离。诸行无常寂灭为乐。我生释种出家成佛。当为众生建大法幢。竭烦恼海净八正道。设大法会请诸天人。汝等亦当同飧法食。诸天闻已成喜愿生。”

④西晋沙门法立共法炬译《大楼炭经卷第五 战斗品第十》：“尔时，难头和难龙王，以身绕须弥山七匝，而震动须弥山，以尾搏扇大海，其水跳上至须弥山边，三百三十六万里，忉利天即知阿须伦欲来与天战斗。”

⑤ 大正藏第 53 册 No. 2121 经律异相。

⑥ 大正藏第 01 册 No. 0024 起世经。

⑦ 据百度百科。

⑧ 大正藏第 17 册 No. 0721 正法念处经。

⑨ [光绪乙巳四月八日集成于净业禅室释永光敬录并书 已续藏第 09 册 No. 0242 华严经三十九品大意]：“升须弥山顶品者 表如来威神力故。十方一切世界。一一四天下阎浮提中悉见如来坐于树下。各有菩萨。承佛神力。而演说法。靡不自谓恒对于佛。尔时世尊。不离一切处菩提树下。而升须弥。向帝释殿。时天帝释。在妙胜殿前。遥见佛来。即以神力。庄严此殿。置普光明藏师子之座。其座悉以妙宝所成。十千层级十千金网种种庄严。十千太子十千梵王前后围遶。十千光明而为照耀。尔时帝释。奉为如来敷置座已。曲躬合掌。恭敬向佛。唯愿哀愍。处此宫殿。实时世尊。入妙胜殿。十方一切世界中。悉亦如是。又以十偈赞佛功德行愿。如经自具。”

⑩《经律异相卷第七（诸释部）·摩耶生忉利天三》[大正藏第 53 册 No. 2121 经律异相 梁沙门僧旻宝唱等集]：“佛升忉利天。入欢喜园。在波利质多罗树下。三月安居。放毛孔光照大千界。诸天子等不知何缘。佛告文殊。汝诣我母道我在此。愿母暂屈。往自摩耶。摩耶乳汁自流。若是悉达。当令汁入其口。两乳汁出。远入佛口。摩耶欢悦。普地震动。诸妙华果非时敷熟。即语文殊为母子来欢喜安乐未曾如今。俱往佛所。佛遥见母曰。身所经履与苦乐俱。当修涅槃以求永离。摩耶一心五体投地专精正念结使消伏。佛为说法即识宿命。得须陀洹果。即白佛言。生死牢狱今已解脱。大众咸曰。愿一切众生皆得解脱。广化天人大有利益。三月将尽。告鸠摩罗。汝今可下至阎浮提。如来不久当入涅槃。时众愁恼。我不早知不久涅槃。世眼将灭。何其苦哉。帝释使诸鬼神作三道宝阶。摩耶垂泪。于是而别。足蹶宝阶。梵王执盖。四天侍立左右。四部大众歌呗赞叹。天作伎乐充塞虚空。散华烧香至阎浮提”。

⑪ 大正藏第 04 册 No. 0203 杂宝藏经 元魏西域三藏吉迦夜共昙曜译“佛在舍卫国，告诸比丘言：「我今欲往忉利天上，夏坐安居，为母说法。汝诸比丘！谁乐去者，当随我去。」作是语已，即往忉利天上，在一树下，夏坐安居，为母摩耶及无量诸天说法，皆获见谛，还阎浮提。诸比丘言：「希有世尊！能为其母，九十日中，住忉利天。」佛言：「非但今日，我过去时，亦曾为母，拔苦恼事。」时诸比丘，而白佛言：「过去所为，其事云何？」佛言：「往昔久远，雪山之边，有猕猴王，领五百猕猴。时一猎师，张网围捕。猕猴王言：『汝等今日，慎勿恐怖，我当为汝破坏彼网。汝诸猕猴！悉随我出。』实时破网，皆得解脱。有一老猕猴，担儿脚踏，墮于深坑。猕猴王觅母，不知所在，见一深坑，往到边看，见母在下，语诸猕猴：『各自励力，共我出母。』时诸猕猴，互相捉尾乃至坑下，挽母得出，离于苦难。况我今日，拔母苦难。尔时拔免深坑之难，今复拔母三恶道难。」佛告诸比丘：「拔济父母，有大功德。我由拔母，世世无难，自致成佛。以是义故，诸比丘等！各应孝顺供养父母。」

⑫ 地藏菩萨本愿经卷上 忉利天宫神通品第一 唐于阗国三藏沙门实叉难陀译“如是我闻：一时，佛在忉利天，为母说法。尔时，十方无量世界，不可说不可说一切诸佛，及大菩萨摩訶萨，皆来集会。赞叹释迦牟尼佛，能于五浊恶世，现不可思议大智慧神通之力，调伏刚彊众生，知苦乐法，各遣侍者，问讯世尊。是时，如来含笑，放百千万亿大光明云……尔时，释迦牟尼佛告文殊师利法王子菩萨摩訶萨：「汝观是一切诸佛菩萨，及天龙鬼神，此世界，他世界，此国土，他国土，如是今来集会，到忉利天者，汝知数不？」……文殊师利白佛言：「世尊！若以我神力，千劫测度，不能得知。」……佛告文殊师利：「吾以佛眼观故，犹不尽数。此皆是地藏菩萨久远劫来，已度、当度、未度，已成就、当成就、未成就。」……文殊师利白佛言：「世尊！我已过去久修善根，证无碍智，闻佛所言，即当信受。小果声闻、天龙八部，及未来世诸众生等，虽闻

如来诚实之语，必怀疑惑，设使顶受，未免兴谤。唯愿世尊，广说地藏菩萨摩訶萨因地作何行？立何愿？而能成就不思议事。」……佛告文殊师利：「譬如三千大千世界，所有草木丛林，稻麻竹苇，山石微尘，一物一数，作一恒河，一恒河沙，一沙一界。一界之内，一尘一劫，一劫之内，所积尘数，尽克为劫。地藏菩萨证十地果位已来，千倍多于上喻。何况地藏菩萨在声闻、辟支佛地。文殊师利！此菩萨威神誓愿，不可思议。若未来世，有善男子、善女人，闻是菩萨名字，或赞叹，或瞻礼，或称名，或供养，乃至彩画、刻镂、塑漆形像，是人当得百返生于三十三天，永不堕恶道。……尔时，诸世界分身地藏菩萨，共复一形，涕泪哀恋，白其佛言：「我从久远劫来，蒙佛接引，使获不可思议神力，具大智慧。我所分身，遍满百千万亿恒河沙世界。每一世界，化百千万亿身。每一身，度百千万亿人，令归敬三宝，永离生死，至涅槃乐。但于佛法中，所为善事，一毛一湍，一沙一尘，或毫发许，我渐度脱，使获大利。唯愿世尊不以后世恶业众生为虑。」如是三白佛言：「唯愿世尊不以后世恶业众生为虑。」……尔时，佛赞地藏菩萨言：「善哉！善哉！吾助汝喜。汝能成就久远劫来，发弘誓愿，广度将毕，即证菩提。」……

⑬《观众生业缘品第三》：……尔时，佛母摩耶夫人，恭敬合掌，问地藏菩萨言：「圣者！阎浮众生，造业差别，所受报应，其事云何？」……地藏答言：「千万世界，乃及国土，或有地狱，或无地狱，或有女人，或无女人，或有佛法，或无佛法，乃至声闻、辟支佛，亦复如是。非但地狱，罪报一等。」摩耶夫人重白菩萨：「且愿闻于阎浮罪报，所感恶趣。」地藏答言：「圣母！唯愿听受，我僉说之。」佛母白言：「愿圣者说。」……尔时，地藏菩萨白圣母言：「南阎浮提罪报，名号如是：若有众生，不孝父母，或至杀害，当堕无间地狱，千万亿劫，求出无期。若有众生，出佛身血，毁谤三宝，不敬尊经，亦当堕于无间地狱，千万亿劫，求出无期。若有众生，侵损常住，点污僧尼，或伽蓝内，恣行淫欲，或杀或害，如是等辈，当堕无间地狱，千万亿劫，求出无期。若有众生，伪作沙门，心非沙门，破用常住，欺诳白衣，违背戒律，种种造恶，如是等辈，当堕无间地狱，千万亿劫，求出无期。若有众生，偷窃常住财物谷米、饮食衣服，乃至一物不与取者，当堕无间地狱，千万亿劫，求出无期。」……

⑭《嘱累人天品第十三》：「地藏！是南阎浮提众生，志性无定，习恶者多，纵发善心，须臾即退，若遇恶缘，念念增长。以是之故，吾分是形，百千亿化度，随其根性而度脱之。地藏！吾今殷勤以天人众，付嘱于汝。未来之世，若有天人，及善男子、善女人，于佛法中，种少善根，一毛一尘，一沙一湍。汝以道力，拥护是人，渐修无上，勿令退失。复次，地藏！未来世中，若天若人，随业报应，落在恶趣。临堕趣中，或至门首，是诸众生，若能念得一佛名、一菩萨名、一句一偈大乘经典。是诸众生，汝以神力，方便救拔。于是人所，现无边身，为碎地狱，遣令生天，受胜妙乐。」……

尔时，地藏菩萨摩訶萨胡跪合掌，白佛言：「世尊！唯愿世尊，不以为虑。未来世中，若有善男子、善女人，于佛法中，一念恭敬，我亦百千方便，度脱是人，于生死中，速得解脱。何况闻诸善事，念念修行？自然于无上道，永不退转。」

[作者：云冈石窟研究院文物考古研究室副主任、文博馆员]

关于云冈第 11、12、13 窟外壁窟龕的初步研究

熊坂聪美 著 王雁卿、刘军淼 译

序言

云冈石窟造像的开凿，从和平元年（460）一直持续到正光年间（520～525），可分三期^①。其中第二期从 470 年代到太和十八年（494）迁都洛阳，在皇室的主导下，展开了盛大的营造活动。而迁都洛阳之后所展开的第三期营造活动，其主导则从皇室转变贵族，并且每个石窟的规模也大幅缩小。

如宿白先生所指出^②，云冈石窟第三期的营造活动主要集中在第 20 窟以西的西部地区，即“西方诸窟”，除此之外还有在既存石窟内外所进行的大量补刻，以及昙曜五窟中的第 19-2 窟和第 16 窟的主尊等，是云冈石窟中窟室及造像形式变化最为繁杂的时期。现阶段关于第三期诸窟的研究较少，且研究重心几乎都为西方诸窟。笔者认为，在研究中应该更重视同属于第三期的位于第二期诸窟外壁等东部崖面上的窟龕，通过对其分析研究以期对第三期的营造活动有更综合全面的理解^③。因此本文的主要研究对象便是第 11、12、13 窟外壁所开凿的 58 个窟龕^④。这是因为从纪年铭和造像形式等可以得知，这一带的窟龕是从第二期末期至第三期连续开凿而成的^⑤。这对于分析迁洛前后的云冈造像和窟龕的形式变化有着重要的意义。本文以这些窟龕及造像所产生的变化为主轴，明确其与第二期后半段的石窟造像（第 5、6 窟、第 1、2 窟）以及同时期开凿的第 5、6 窟周边窟龕^⑥还有西方诸窟的关系，以此为线索来分析研究这一时期的大范围营造活动的工人系统。

另，本文把在高不足 3 米的小空间内开三壁（正壁以及左右壁三面构成的平面）和平顶天井，且平面呈方形的空间，称之为“窟”，不及以上条件者，则统称为“龕”。

一、第 11 窟至第 13 窟外壁窟龕的概要和课题

（一）概要

第 11 窟至第 13 窟外壁的窟龕可以分为穹窿顶龕和平顶窟。前者平面呈椭圆形、长方形、正方形等，后者则呈方形；在分布范围上，前者居东侧，后者多位于西侧（图 1、表 1）。可以确认有纪年的龕是太和十三年（489）第 11-14 龕和景明元年（500，图 2）第 12-1 龕^⑦两个龕。另外，第 11-4 龕虽未有纪年铭，但在这一带是唯一采用西方式着衣形式的，应该是完成于最早时期的龕^⑧。

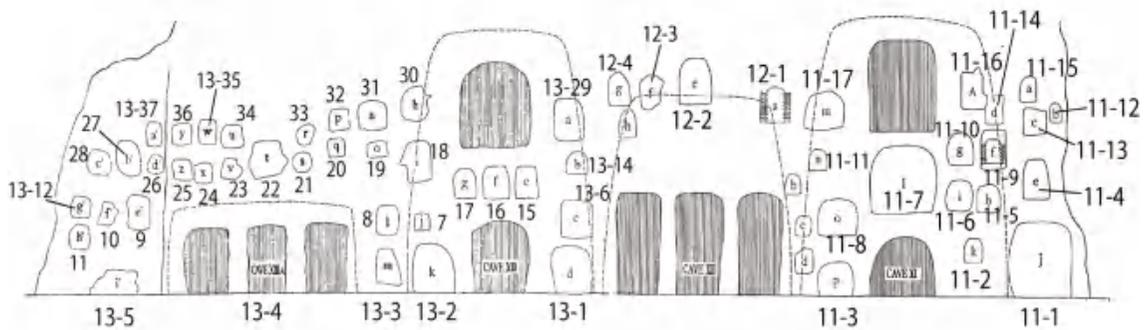


图1 第11至第13窟外壁窟龕配置图

表1 第11窟至第13窟外壁窟龕基本情况

新编号	(旧编号)	形制	布局形式	备考
11-1	(11 j)	佛龕(浅)		风化
11-2	(11k)	佛龕(浅)		佛坐像龕(风化)
11-3	(11p)	平面椭圆形·穹窿顶龕	一佛+千佛式	风化
11-4	(11e)	平面椭圆形·穹窿顶龕		西方式·佛坐像龕
11-5	(11h)	平面正方形·穹窿顶龕	三壁三龕式	
11-6	(11i)	平面椭圆形·穹窿顶龕	一佛+千佛式	
11-7	(11l)	平面椭圆形·穹窿顶龕	三壁一佛二龕式	
11-8	(11o)	平面椭圆形·穹窿顶龕	一佛+千佛式	
11-9	(11f)	平面长方形·穹窿顶龕	一佛+千佛式	
11-10	(11g)	平面椭圆形·穹窿顶龕	一佛+千佛式	
11-11	(11n)	佛龕(浅)		二佛并坐像龕(风化)
11-12	(11b)	佛龕(浅)		佛坐像龕(风化)
11-13	(11c)	平面椭圆形·穹窿顶龕		二佛并坐像龕
11-14	(11d)	佛龕(浅)		※太和十三年(489)铭
11-15	(11a)	平面椭圆形·穹窿顶龕		二佛并坐像龕
11-16	(11A)	平面方形·平顶窟	三壁三龕式	
11-17	(11m)	平面椭圆形·穹窿顶龕	一佛+千佛式	
12-1	(12a)	平面长方形·穹窿顶龕	一佛+千佛式	※景明元年(500)铭
12-2	(12e)	平面长方形·穹窿顶龕	左右壁上下二段龕	
12-3	(12f)	平面方形·平顶窟	三佛式	
12-4	(12g)	平面方形·平顶窟	三壁三龕式	
13-1	(13d)	平面椭圆形·穹窿顶龕	(一佛+千佛式)	风化
13-2	(13k)	平面椭圆形·穹窿顶龕	一佛+千佛式	风化
13-3	(13m)	平面方形·平顶窟	三壁三龕式	风化
13-4	(13A)	平面长方形·平顶窟		未完成
13-4内东壁小窟		平面方形·平顶窟	三壁一佛二龕式	

13-5	(13i')	平面方形·平顶窟		风化
13-6	(13c)	平面长方形·穹窿顶龕	三佛式	※ 有佛立像
13-7	(13j)	佛龕(浅)		佛坐像龕(风化)
13-8	(13l)	佛龕(浅)		佛坐像龕(风化)
13-9	(13e')	严重毁坏	(一佛+千佛式)	风化
13-10	(13f')	平面长方形·穹窿顶龕		多尊像龕(风化)
13-11	(13h')	佛龕(浅)		风化
13-12	(13g')	平面方形·平顶窟	三壁三龕式	未完成·风化
13-13	(13B)	平面方形·平顶窟		※ 中心柱窟(未完成)
13-14	(13b)	佛龕(浅)		佛坐像龕(风化)
13-15	(13e)	平面方形·平顶窟	三壁三龕式	
13-16	(13f)	平面方形·平顶窟	三壁三龕式	
13-17	(13g)	平面方形·平顶窟	三壁三龕式	
13-18	(13i)	平面正方形·穹窿顶龕	三佛式	
13-19	(13o)	平面方形·穹窿顶龕	三佛式	
13-20	(13q)	平面方形·平顶窟	三壁三龕式	未完成·风化
13-21	(13s)	平面方形·平顶窟	三壁三龕式	风化
13-22	(13t)	平面方形·平顶窟	三壁一佛二龕式	风化
13-23	(13v)	平面方形·平顶窟		风化
13-24	(13x)	佛龕(浅)		佛坐像龕(风化)
13-25	(13z)	平面方形·平顶窟		风化
13-26	(13d')	平面椭圆形·穹窿顶龕		风化
13-27	(13b')	平面椭圆形·穹窿顶龕	一佛+千佛式	
13-28	(13c')	平面椭圆形·穹窿顶龕	一佛+千佛式	
13-29	(13a)	平面方形·平顶窟	三佛式	※ 有佛立像(未完成)
13-30	(13h)	平面方形·平顶窟		未完成
13-31	(13n)	平面正方形·穹窿顶龕	三佛式	
13-32	(13p)	平面方形·平顶窟	三壁一佛二龕式	
13-33	(13r)	平面方形·平顶窟		未完成
13-34	(13u)	平面方形·平顶窟	(三佛式)	未完成·风化
13-35	(13w)	平面方形·平顶窟	三壁一佛二龕式	风化
13-36	(13y)	平面方形·平顶窟		风化
13-37	(13a')	平面方形·平顶窟	三壁三龕式	风化
※ 括号内的旧编号指水野清一、长广敏雄在《云冈石窟》中的编号。				

(二) 先行研究

关于基本的编年，水野清一、长广敏雄两位先生和宿白先生均有论考^⑨。首先，水野、长广两位先生的见解是，背光刻有侧面忍冬纹的第11-7龕是继第11-4龕制作的。接下来是



图2 第12-1龕（景明元年、500）



图3 第11-8龕

第11-6龕及第11-10龕等“平面椭圆形穹窿顶”，并且龕内构成“以坐佛为中心的三尊像，其他壁面雕刻千佛”（以下称之为“一佛+千佛式”）的佛龕（图3）。接着完成了第11-14龕（489年铭）和第12-1龕（500年铭）后，造像活动的中心转移到了第13窟外壁^①。另外，两位先生指出两种变化：一是背光纹样经过了复杂化阶段，而最终形式化；二是佛龕形制方面的变化，在此之前，主要以浮雕形式在龕内开凿的佛龕，在这个时期则是其外壁增加了进深。

另，宿白先生不仅关注了窟室构造的变化，并对第3期的主要窟龕进行了分类。窟龕天井的发展趋势是从穹窿顶到平顶，平面是从椭圆形向方形发展的^②。在西部地区窟龕形式的多样化最明显，出现了在西方诸窟、龙门石窟等所见到的，所谓的“三壁三龕窟”^③的前一阶段形式，并强调了其重要性。这种形式的存在就说明“三壁三龕窟”出现于云冈，而传承于龙门。

通过以上的研究，使我们认识到，这一带窟龕的开凿基本是从东向西渐进的，其间有从佛龕到石窟形制上的变化，同时也为我们提供其基本的编年基础。然而，关于第11窟至第13窟的外壁窟龕与第二期诸窟，以及包含有西方诸窟、第五、六窟周围的窟龕等的第三期诸窟，对其之间的关系几乎还没有进行过探讨。为了考察此问题，先以第11窟至第13窟外壁的窟龕构造的特征和尊像的配置组合为基础，分以下四种类型进行讨论。其构成的出现顺序如下：

① “一佛+千佛式”佛龕（平面椭圆形或长方形·穹窿顶）

② “三佛式”窟龕（平面椭圆形或正方形·穹窿顶；平面方形·平顶）

③ 三壁三龕窟（平面方形·平顶）

④ 三壁一佛二龕窟（平面方形·平顶）

二、“一佛+千佛式”的佛龕

（一）分布

“一佛+千佛式”龕（图2、3）分布在第11、12窟外壁和第13窟门口左右两侧以及第13-4窟西侧的崖面。这种形式在这一带的平面呈椭圆形的窟龕中最早出现。其中也包括平面近似于横长长方形的第11-9龕、以及景明元年（500）铭的第12-1龕。但是太和十三年（489）铭的第11-14龕却未采用此形式，并且在第13窟外壁窟龕中也几乎未见，可知此形式应该是流行于490年到500年之间比较短的时间段里。

（二）与第二期诸窟的关系

① 与第6窟的关系

在“一佛+千佛式”龕所见的一些特征是从第6窟继承而来的。首先，第11-6龕、第11-8龕、第11-10龕、第11-17龕、第12-1龕（500年）所见主尊与胁侍菩萨立像之间配置小供养天或比丘像的形式，与第6窟周壁上层的如来像龕相同（图3、4）。其次，在云冈第6窟出现的波状头发，在第11-3龕、第11-8龕（图3）中也得以见到^⑮。第三，在第11-9龕、第12-1龕、还有龕内形式不同的第12-2龕^⑯，在龕口左右两侧雕刻有仿木造多层塔（图2）。与主要在第11窟和第13窟内所流行的多层塔浮雕^⑰有所不同，将多层塔背面也雕刻出来，而与位于第6窟中心柱上层如来立像左右两侧的立体浮雕塔^⑱，则是最为相似的表现形式。



图4 第6窟南壁上层东如来立像

② 着衣表现

有关尊像的着衣表现有五个特征，不仅受第6窟，也有来自第5窟以及第1、2窟的影响，并且也包含第11窟至第13窟外壁的一定的独自性。

A 交襟表现

在第11-8龕中，其主尊的内衣表现为衣襟交互（图3）。此表现的先行例子只见于第6窟中心柱上层南面的如来立像（左衽）^⑲。在第三期中，除第11-8龕之外，也被第12-2龕（非“一佛+千佛式”）、第13-31龕（表1），还有第14窟、第16-1窟、第23窟所采用。这些窟龕，在第三期中都属于比较早期的，其中第12-2龕与相邻的第12-1龕（500年）共同点较多，在龕口配置了仿木造多层塔、背光的纹样带构成也相当酷似，应该是在同时期开凿的，所以说此交襟表现主要是在500年左右被暂时采用的。

B 内衣在胸前呈宽松U字形表现

第11-6龕、第11-8龕、第11-10龕、第12-1龕的主尊内衣于胸前呈宽松U字形（图2、3）。

此表现也是只在第6窟有先例。第三期在西方诸窟开始广泛分布^⑮，因此此形式在第6窟出现后，在云冈一直有延续。

C 结纽表现

在很多龕中所见的，在袈裟内侧缠裹着“披覆于两肩并且结有衣带的衣服”^⑯，并于腹前结纽，两端下垂的表现形式始于第5、6窟。第6窟如来像的结纽表现分为二种，分别称之为“垂下式”和“两下分开式”^⑰（图5）。前者结环扣，绳结的两端上下相并呈一竖线；后者是在绳结的左右，使环扣与绳的两端分别下垂的形式（环扣的大部分隐藏于袈裟里）。

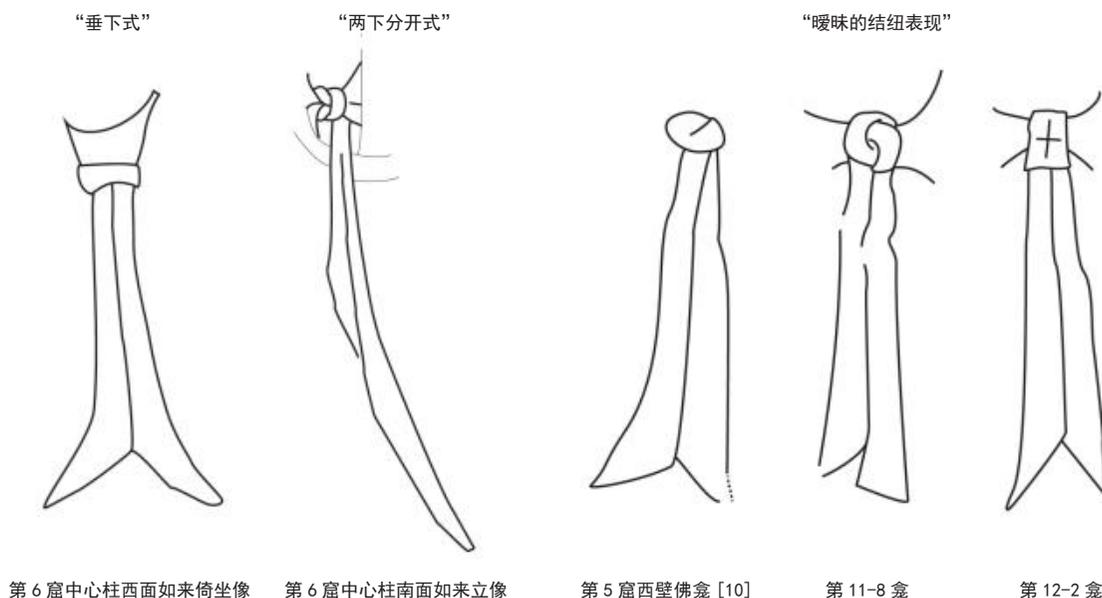


图5 结纽表现比较图

第11窟至第13窟外壁的情况与第6窟有所不同。“垂下式”在第11-6龕等中被采用^⑱，而“两下分开式”则未见使用。与此相对，我们看见的是与第6窟的明快表现所不同的暧昧表现^⑲。本应从绳结的左右两侧垂下的环扣并没有被明确地刻画出来，而是刻画成看似不结环扣的反手结，或者是刻画成只将环扣的部分省略掉的“垂下式”。据现存的这种表现，推测在第11窟至第13窟外壁致力于营造活动的人们，并没有完全理解第6窟所表现的结纽形式。另外值得注意的是，这种暧昧的结纽表现在第5窟也同样存在^⑳。在第5窟只采用“垂下式”和反手结的二种表现，这一点与第11窟至第13窟外壁诸龕的状况一致。

D 裳悬座

第5、6窟的裳悬座表现为二个不同的形式^㉑。除去追刻和重修的之外，在第5窟是采用“穿过绕胸前的袈裟下端呈大U字形覆盖脚部，不露足踝”的形式，在第6窟大龕像则是“在右足踝下垂下U字形袈裟，并在U字形的左右、右足踝之上和脚背的下部，扩展成由数个尖

端锐角表现的短条形鱼鳍状^⑤。”两者之间最大的不同是前者不露出足踝，而后者露出右足踝（图6）。从第11窟至第13窟外壁的如来坐像的袈裟下端来看，无法看到与第6窟完全相同的形式。而第5窟式的裙裾表现则主要在进深较浅的佛龕中使用^⑥。然而，在第11、12窟外壁被较多采用的则是与第5、6窟两者都不同的新形式：在穿绕过腹前的

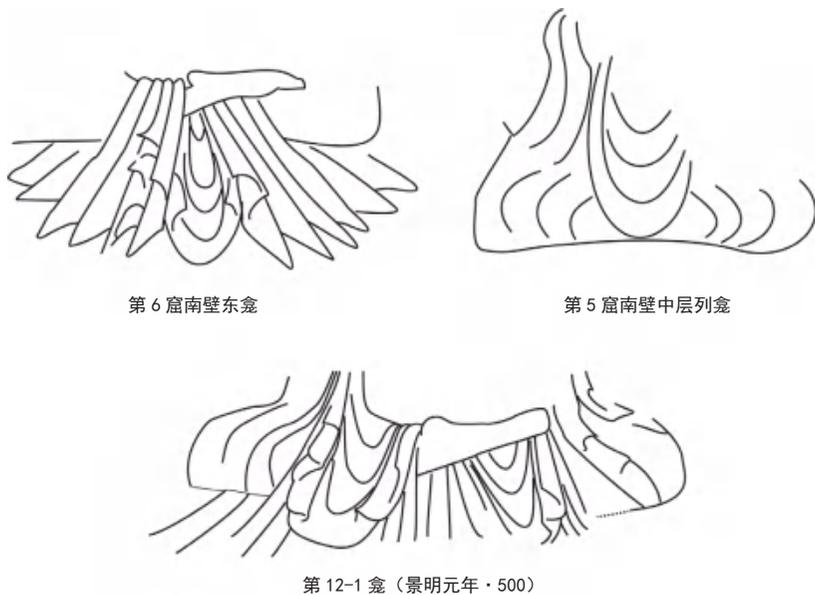


图6 悬裳表现比较图

袈裟下端中央处露出右足，其穿着方法虽与第6窟像相同，但衣端的形状却不同。并不是像第6窟那样衣端呈锐角，而是呈U字形，有两个（图6）或是四个（加之袈裟内侧裙裾）衣角。此形式虽被广泛应用，但是在“一佛+千佛式”龕的第11-6龕、第11-8龕、第11-10龕、第12-1龕中，裙裾则较短。

E 特殊着裙法的菩萨像

“裙裳于腰间交互，其相重叠的部分从腰间结纽上向前垂下”^⑦形式的菩萨像，在第11-6龕、第11-8龕、第11-10龕、第12-1龕等“一佛+千佛式”龕中可以找到。此形式的前例在第6窟中也能找到^⑧。

在第11窟至第13窟外壁，第11-16窟（三壁三龕窟、后述）等采用了这种表现形式，在西方诸窟中第23窟以西至第40窟也广泛分布，即是说直至第三期末期仍被继续采用。从以上5点关于着衣方面的特殊要素来看，基本仍是继承于第6窟的，有一部分采用了第5窟的要素，也有一部分采用了与其他都不同的新形式，表现出了本区的独特性。

③ 背光表现及其关联的要素

第三期之前尊像一般都刻画有华丽纹样带的背光。第11窟至第13窟外壁的“一佛+千佛式”龕和“三佛式”龕等穹窿顶龕也基本沿袭了这种形式。但平面呈方形的平顶窟（“三佛式”窟和三壁三龕窟）出现后纹样带则消失了，在其他第三期诸窟中，除了第14窟及第23窟^⑨等之外也几乎没有表现。因此，背光的纹样带应也表现出了与第二期诸窟的密切关系。接下来，从附着于背光的4个要素来考虑“一佛+千佛式”龕与第二期诸窟的关系。

A 火焰纹

这一带所采用的火焰纹一共有4种，除了一种（c）以外其余在第6窟及其他第二期诸窟

均可见到（表 2）。而新式的火焰纹（c）其特点是燃起的火苗自下向上渐细，火焰纵向重叠^②。这仅在第 11-8 龕及第 12-1 龕内可见^③。

表 2 光背的纹样与分布

	A. 火焰纹				B. 重圈纹	C. 特殊连珠纹
	(a)	(b)	(c)	(d)		
						
	第 11-6 龕	第 12-1 龕	第 12-1 龕	第 13-31 龕	第 12-1 龕	(上) 第 12-1、 (下) 12-2 龕
第二期	第 9•10、5•6、 1•2 龕	第 5•6、13 龕	无	第 6、1•2、 13 龕	无	无
第三期	第 11-6、 11-7、11-10 龕	第 11-8、 11-17、 12-1、12-2 龕	第 11-8、 12-1 龕	第 13-18 龕 西壁、 第 13-31 龕	第 11-8、11- 10、11-17、 12-1、13-6、 13-18、 13-27、13-31 龕、 (第 11-16 龕= 壁画)	第 12-1、12-2、 13-27 龕、 (第 11-16 龕= 东壁壁画)
第三期	第 5-3、5-15、 6-8、6-9 龕、 第 5-2、19-2、 23 龕	第 5-3 龕、 第 3 龕上室、 第 19-2、23 龕	无	第 5-12、 5-13、 6-6、6-7 龕、 第 3 龕上室、 第 5-2 龕	无	第 5-3 龕、 第 5-2 龕

B 重圈纹

在第 11 龕外壁新采用的纹样有重圈纹和下述的圆形纹样^④。重圈纹在“一佛+千佛式”龕中很常见，而在除此之外的以及还有后述的“三佛式”龕之外，在云冈的其他地区则并未见^⑤。

C 特殊的连珠纹

新出现的连珠纹与第二期之前所见到的一般连珠纹有所不同，而是表现为一个个大大的圆形纹样^⑥。此形式比重圈纹分布范围更狭窄，仅在第 12-1 龕、第 12-2 龕等以 500 年左右所建造的佛龕中得以见到几例。

D 一对飞天

在“一佛+千佛式”龕中,特别常见的是在主尊背光左右雕刻一对飞天这种表现形式(图7)。此形式的直接祖形可追溯到第1、2窟。这两窟东西两壁林列的佛龕风化十分严重,但仍然可以在几例龕中得到确认,龕内的主尊的背光上部左右各配置一体飞天(图8)。类似的例子还有第6窟北壁下层龕(刻有4身飞天)和中心柱上层四面的如来立像等^⑧。

另外,第12窟以东的“一佛+千佛式”龕虽然几乎都采用了此形式,但第13窟周边的佛龕则并非如此。因此其流行止于500年左右。

以上,从背光关联的4点要素来看,在第11窟至第13窟外壁的佛龕中,背光的纹样带虽基本上采用第5、6窟及第1、2窟的形式,但又融合了新的火焰纹、重圈纹、连珠纹样新形式进来。

(三)与西方诸窟及第5、6窟周边佛龕的关系

“一佛+千佛式”虽然在西部地区,第5、6窟周边均有被采用(第25-2窟^⑨、第5-3窟,第5-37窟),但是在这两个地区并没有像第11窟至第13窟外壁那样流行,推测应为受到第11窟至第13窟外壁的影响,而使得这两个地区也开始开凿“一佛+千佛式”龕。但在细部形式方面,在其他2个地区(西部地区与第5、6窟周边地区)从第11窟至第13窟外壁龕所受到的影响内容却各不相同。

第一,在第11窟至第13窟外壁新采用的特殊连珠纹,另外只在第5-2窟、第5-3窟^⑩被采用(表2)。在西部地区的第23窟中例外的雕刻了背光纹样,这是沿用了第二期诸窟的纹样。第二,背光左右置一对飞天的例子也在第5-3窟、第5-37窟中有见到。在西方诸窟中并没有与其完全一致的例子,勉强来说第22窟可以算作一例。



图7 第11-6窟背光



图8 第1窟东壁第1龕内壁左

龕的天井大部分崩壞，正壁二佛并坐像龕的尖拱額的尖端直至天井，殘留有向天井伸展的飛天的手腕和天衣的一部分（圖9）。這應該是參考了“一佛+千佛式”龕背光左右的一對飛天的圖樣。且第三，與第12-1龕等一樣，在龕口左右雕刻出仿木造多層塔的例子也見于第5-23龕、第6-13龕（圖10），但在西方諸窟中並未得見。



圖9 第22龕天井（部分）



圖10 第5-23龕

如上所述，直到500年左右的這段時間內，“一佛+千佛式”龕中所整備的要素多被第5、6窟周邊的佛龕所接受。而在西方諸窟中，連受第11窟至第13窟外壁佛龕要素間接影響的例子都很有限，這種情況則揭示了，第二期諸窟外壁一帶與西方諸窟造形上的取向有所不同。

三、“三佛式”的窟龕

（一）分布

本文所稱的“三佛式”，是指在窟龕內未開鑿佛龕，而是直接在正面及左右雕刻了三尊尊像（不含脇侍菩薩）的這種構成形式。與其他構成形式不同的是因為同時存在窟、龕兩種形式，這應該是處於從佛龕向小窟轉換的過渡時期。

尊像的組合方面來看，統一以如來坐像為主尊，而左右壁（或者相當於此位置）則有兩種情況：①如來立像（第13-6龕、第13-29窟^⑧，圖11），②如來坐像或菩薩坐像（第13-18^⑨、第13-19龕、第13-31龕、第12-3窟）。

前者夾雜着第13-14龕在其上下開鑿，後者多集中於第13窟和第13-4窟之間，可以視為連續開鑿（見圖10）。

（二）與第二期諸窟的關係

① 與第6窟的關係

對於“三佛式”的窟龕，來自第6窟的影響是較為局限的。“一佛+千佛式”龕採用的是，

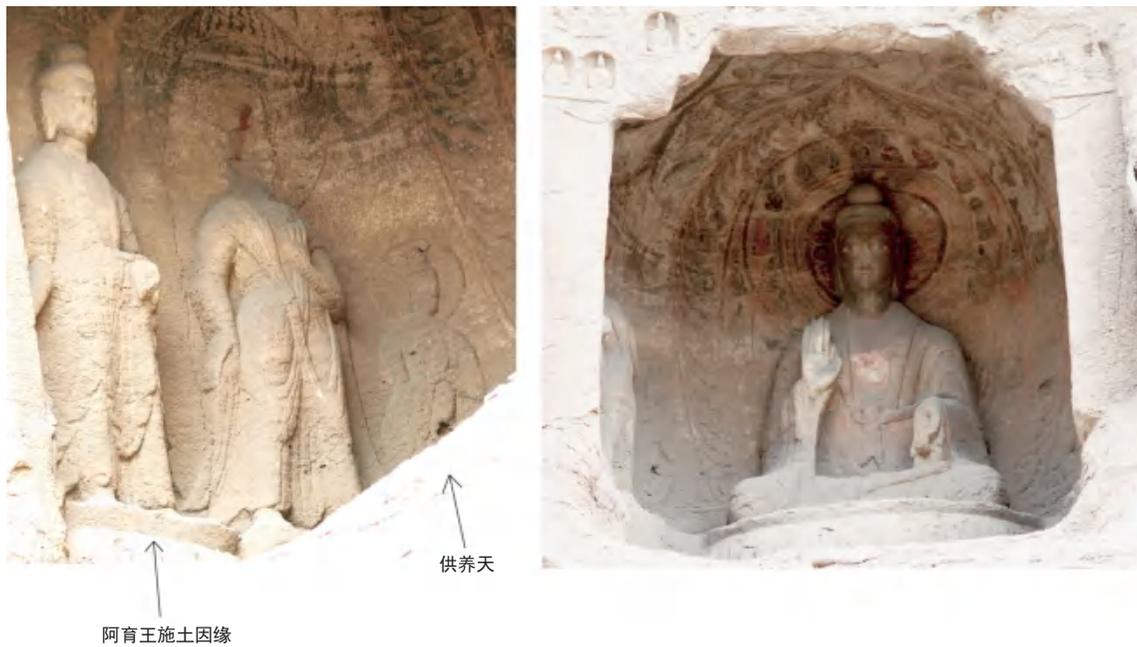


图 11 第 13-6 龕正壁及右壁

由来自于第 6 窟的主尊与胁侍菩萨立像之间配置小的供养天或比丘像的这种形式，在“三佛式”窟龕中只有在第 13-6 龕中得以见到。

② 着衣表现

“一佛+千佛式”龕中采用的如来像特殊的着衣表现也被“三佛式”的窟龕所沿袭。(A) 内衣衣襟交互表现，有第 13-31 龕、第 13-29 窟^④。(B) 内衣于胸前呈宽松 U 字形表现，有第 13-6 龕、第 13-29 窟。(C) 暧昧的结纽表现，是第 13-6 龕、第 13-18 龕、第 13-29 窟。(D) U 字形的衣端分成二支的表现是在第 13-6 龕。应该注意的两点是，例子较少的内衣衣襟交互表现也被承继的这一点；还有如西方诸窟第 28-2 窟内正始四年（507）铭龕^④所见到的，由 4 个修长 U 字形的裙裾所组成的裳悬座例子尚未在此出现这一点^④。

③ 背光

延续“一佛+千佛式”龕的背光形式，“三佛式”龕中（第 13-6、13-18、13-31 龕）也可以看到刻有纹样带的背光^④（表 2），只不过与前者相比较纹样明显地形式化了^④。另外，在前者新出现的三种纹样中，被“三佛式”龕继承的只有重圈纹。即“三佛式”龕的背光表现虽显示了与“一佛+千佛式”的连续性，但已衰退，与第二期诸窟的关系也进一步薄弱化。

（三）天井的装饰形式

能辨认出天井的装饰内容的“三佛式”窟龕中，均雕刻有莲花图案。另外，在第 13-6 龕、第 13-18 龕、第 13-19 龕、第 13-31 龕中，除小莲花外，还刻画有飞天或莲花化生。此形式也表现出与前一段“一佛+千佛式”龕之间的继承关系。从“三佛式”龕第 13-18 龕、第 13-31 龕^④等例来看，突出地表现了飞天的姿态，这可以理解为是在“一佛+千

佛式”龕的一对飞天的基础上，再与小莲花相结合的发展式构成。其他例子也同处于同一个发展过程的一条线上。完全一致的表现第 5、6 窟周边和西部地区并没有见到，可见此形式是第 11 窟到第 13 窟外壁的特色表现。

（四）与西方诸窟及第 5、6 窟周边窟龕的关系

①有如来立像的“三佛式”——给予西方诸窟的影响



图 12 第 39 窟门口西壁上龕

“三佛式”龕在西方诸窟的西端有三例（第 39 窟门口西侧壁龕、第 40-3 龕、第 40-7 龕）。此三龕相近且开凿时间也接近，应该比第 13 窟外壁的例子要晚些。从保存状态最好的第 39 窟门口龕（图 12）来看，在主尊的右侧表现阿育王施土因缘，左侧配置如来立像，这些尊像组合也都与第 13-6 龕完全一致（表 3）。但这三例既没有在背光刻画纹样带，也没有在主尊与胁侍菩萨间刻画表现跪坐的供养天。即在这三例“三佛式”龕中，于第 11 窟至第 13 窟外壁从“一佛+千佛式”龕到“三佛式”龕所继承而来的一些特殊形式几乎都不见了。

承而来的一些特殊形式几乎都不见了。

②三尊坐像的“三佛式”——给予第 5 窟周边石窟的影响

三尊坐像来构成的“三佛式”龕，除了第 11 窟至 13 窟外壁的几例以外，仅有第 5-2 窟。此窟虽然风化十分严重，但还能辨认出背光刻画的特殊连珠纹（见表 2），可知此窟与第 11 窟至 13 窟外壁的佛龕有着密切的关系。

表 3 诸要素的分布

图像	分布情况
维摩、文殊像	①前壁： 11-16、31、35、37 ②楣拱龕： 5-34、13-4 内小窟、13-32、19-2 佛龕（23）※515 年铭、32-12、39 佛龕（5） ③尖拱龕： 5-10、5-11、13-4 内小龕、13-15、32-11、39 佛龕（1、2、3） ④天盖龕： 32-4、33-3、35-1、35-2 ⑤独立： 14 补刻 ※ 由于风化等原因，无法判断出是否为维摩、文殊像的例子，此处并未列举（如有的图像可能为二菩萨像对问图）

如来立像（一对）	①前壁（门口左右）：5-10（立-儒）、5-11（阿-立）、11-16（儒-立）、 25（立-阿）、28（残-立？）、37（立？-残） ②前壁（明窗左右）：35（立-儒）、36（立-立 ※七佛的一部分） ③左右壁各一体：13-6（阿-立）、13-29（立-立）、40-3（立-残） ④佛龕左右：15（儒-立）（立-立？）、16-1（立-立）、30（立-立）、 33（残-阿）、34（儒-摩）（阿-残）、38（阿？-儒）、 39 佛龕（6、23）（立-立）、〔36〕（儒-阿）、40（残-立？）、 41（佛-残） ⑤右壁：13-16（儒-阿） ※（立）=如来立像；（阿）=阿育王施土因缘；（儒）=儒童布发本生； （摩）=摩顶授记
力士像（一对） （门口（外）左右）	5-4、5-10、5-11、5-24、5-36、5-38、13-4 内小窟、32-11、33-4、35、 36-2、36-3、36-4、37、38、39
折叠格装饰 （楣拱额内）	4-1、5-10、5-11、5-34、5-38、13-4 内小窟、13-22、13-32、14、16-1、 19-2 佛龕（23）※515 年铭、24-1、26、27-2、32-5、33-6、35、35（门口） ※515 年铭龕、38、38-1、39

上述可知，“三佛式”窟龕从前一阶段的“一佛+千佛式”龕继承了很多的要素，在此形式所见的第二期诸窟的影响似乎都是经由“一佛+千佛式”龕而来的。另一方面，“三佛式”窟龕的独自性反映在天井的装饰形式的发展以及将如来立像配置于左右壁面的这种新构成上。另外，给予第5、6窟周边窟龕和西方诸窟佛龕两者各不相同的影响要素，也是继承了“一佛+千佛式”龕与两地区之间各不相同的关联因素，这一现象很值得关注。

四、三壁三龕窟

（一）分布

三壁三龕窟^⑥是第三期最流行的洞窟形式。在西方诸窟有30多例，第5窟周边有7例。第11窟至13窟外壁即使除去风化严重的窟外还有6例（见表1），以第13窟周边居多。

（二）与第二期诸窟的关系

“一佛+千佛式”龕中所出现的第6窟的要素部分沿袭到了“三佛式”窟龕中。而在开始开凿三壁三龕窟后，之后所沿袭的要素却消失不见，而是继承了第6窟的一些其他要素。关于着衣表现，内衣的衣襟在胸前交互的表现和暧昧的结纽表现消失不见。背光的表现也简化，雕刻有纹样带的例子也未见。受第二期诸窟的影响，表现出了与从前所不同的要素。如在第13—15窟维摩、文殊像和第13—16窟的阿育王施土与儒童布发本生的并列表现（见表3）。

首先，第13—15窟右壁二佛并坐像龕的尖拱龕的上方，如图从右开始雕刻有维摩、坐佛、文殊（有残损）三像（图13）^⑦。虽未在壁面见到相同的构成例，但在第6窟前壁^⑧的一龕内，



图 13 第 13-15 窟右壁



儒童布发本生 阿育王施土因缘

图 14 第 13-16 窟右壁

发现有刻画这三像的前例。

相邻的第 13—16 窟^⑧，在右壁并置了阿育王施土和儒童布发本生（图 14）。虽然还尚未见到过一个壁面只刻画有这两者的石窟，但明确以两图像作为一对的先例在第 12 窟^⑨；而佛龕方面，被认为是 515 年以后的小佛龕也有几例^⑩。但后者和第 13—16 窟之间由于缺乏其他并联性，所以参照了相邻近的第 12 窟的图像可能性较高。

由以上的例子可知，三壁三龕窟中，来源于第二期诸窟的间接影响减弱，而直接影响则增强。

（三）天井的装饰形式

第 11 窟至第 13 窟外壁三壁三龕窟天井有三种装饰形式，我们可以看到其与西方诸窟的关系。

① 大莲花 + 飞天型

最为多见的形式是在天井中心配置大型莲花，周围雕刻飞天的这种形式（以下称大莲花 + 飞天型），第 12—4 窟、第 13—15 窟、第 13—16 窟、第 13—17 窟、第 13—21 窟都有采用（图 15）。此形式是由在“三佛式”龕出现的莲花与飞天的装饰形式发展而来。

同样的形式在第 27—2 窟、第 32—11 窟^⑪、第 32—12 窟等西方诸窟的小型窟中也被采用（图 15），不仅同为三壁三龕窟，并且洞窟的规模也一样。那么这种三壁三龕窟都在哪些地区出现呢？经过比较，两者天井及壁面的构成可以说是相同的，但是图像的种类和造形的内容则有很大的不同。最大的区别是，西方诸窟的小型三壁三龕窟采用的新的要素比较多，然而这些要素在西方诸窟东部比较早期的窟龕以及第 11 窟至第 13 窟外壁三壁三龕窟中都没有出现。其中比较明显的是，在楣拱龕雕刻的折叠格^⑫（第 27—2 窟^⑬）或是在龕口外壁左右配置的力士像（第 32—11 窟），在 507 年之前均未见到（见表 3）。除此之外，三角垂饰和帷幕、流苏等相伴的天盖龕^⑭（第 32—12 窟，图 16），天井的伎乐飞天形式（第 32—12 窟）均分布在第 30 窟以西。上述的要素几乎未见于第 11 窟至 13 窟外壁三壁三龕窟。因此，天井采用大莲花 + 飞



第 12-4 窟



第 27-2 窟

图 15 三壁三龕窟天井比较图

天型的三壁三龕窟最早见于第 12、13 窟外壁，之后影响到第 27 窟以西的小窟。

②其他的天井装饰

格天井在第 11 窟至 13 窟外壁的例子很少见，仅在第 11—16 窟等^⑤窟中被采用。而在西方诸窟则是受到第二期的影响，从第 21 窟、第 24 窟等^⑥开始，被大部分洞窟所采用^⑦。在第 11—16 窟的格天井刻画有交龙，同样的表现在西方诸窟只在第 25 窟中有见到^⑧。另外，第 11—16 窟的悬裳表现发达，正壁的二佛并坐像衣端呈六个 U 字形。同样的表现在 515 年之前竣工的第 35 窟^⑨中也有发现，但是第 35 窟以东就未能得见了。因此，本窟的开凿比第 25 窟等西方诸窟东侧的窟开凿还要迟，应该与第 35 窟相近。换而言之，第 11—16 窟的格天井应该是受到了西方诸窟的影响。



图 16 第 32-12 窟正壁

第 11—5 龕^⑩的天井刻有一对飞天（图 17）。这个应看作是在第 11—5 龕周围的“一佛+千佛式”龕中，常能见到的“一对飞天”形式的发展式。此形式另外只在正光元年（520）铭的第 5—40 窟^⑪中有被采用。第 11—5 窟的天井弯曲，作为三壁三龕窟的构造并不完整，与此相对，因为第 5—40 窟采用的是平天井，因此第 11—5 龕的完成时间应该早于 520 年。

从以上天井的装饰形式来看，第 11 窟至 13 窟外壁的三壁三龕窟的主流形式是对“三佛式”窟龕的天井装饰的继承及改变，并且第 32 窟周边为中心分布的小窟也受到影响，然而，这与



图 17 第 11-5 窟天井

西部地区中型窟所代表的西方诸窟主流形式并不同。

(四) 与西方诸窟及第 5、6 窟周边窟龕的关系

① 三壁三龕窟的出现与西方诸窟在天井为大莲花 + 飞天型的小型三壁三龕窟内，因为并没有出现第 11 — 16 窟所见到的那种六个 U 字形裳悬表现，所以，即使同样是在三壁三龕窟中，莲花 + 飞天型的天井则是在相对早的时期就已经完成了。接下来要讨论的是与

分布于西方诸窟东部（中型）的三壁三龕窟之间的关系，选定的考察的对象是第 23 窟。

第 23 窟并不是三壁三龕窟，正如宿白先生所指，从形制上看，窟龕的平面正显示了从椭圆形向方形变化的过程^⑧。正壁尊像为二佛并坐像，右壁雕有稍小型的左胁侍菩萨立像和如来立像 2 尊，左壁只残存了左菩萨立像与如来立像的部分背光，应该是与右壁同样的配置。在窟内不开凿佛龕而直接雕刻如来立像，这与第 13 窟外壁的“三佛式”的窟龕是共通的。并且在尊像背光刻画了纹样带^⑨，虽然在西方诸窟中是唯一的例子，但这一点却是与“一佛 + 千佛式”、“三佛式”的窟龕相一致的。从细部形式也可以看出与上述第 11 窟至 13 窟外壁的三种窟龕有一些共通的特征，如如来立像内衣缘的相交表现^⑩，或者是天井方面也未采用格天井，而采用的是与本尊二佛相对应，雕刻二个莲花并在周围刻画飞天的这种形式。这种种都使其在西方诸窟中显得十分特殊。

此窟与其他西方诸窟的关系甚微，如果此窟是受第 11 窟至 13 窟外壁窟龕的强烈影响而建造的话，才能对其特殊的性质作解释说明。这样的话，第 23 窟的竣工时间则推定在“三佛式”窟龕出现后，与三壁三龕窟同一时期或稍晚一些的 505 年前后。在西方诸窟中，中型的三壁三龕窟散布在第 24 窟以西，第 24 窟与第 23 窟相邻，竣工的时期也应该不会相差太远^⑪。因此，在第 12、13 窟外壁出现小型三壁三龕窟的同时，西方诸窟中也出现了中型的三壁三龕窟。第 32 窟周边的小型三壁三龕窟是之后开凿的。

② 西方诸窟给予第 11 窟至第 13 窟外壁的三壁三龕窟的影响

第 11 — 16 窟受到了西方诸窟（东部）的强烈影响，不仅表现在天井的装饰，还有如来立像。此窟门口左右两侧配置有儒童布发本生和如来立像^⑫。在同一个位置上配置如来立像的例子也见于西方诸窟东侧的第 25 窟、第 28 窟等，第 25 窟则是阿育王施土与如来立像相对。

像第 11-16 窟这样受到西方诸窟如此强烈影响的洞窟，在第 11 窟至第 13 窟外壁在此窟之前没有见过。西方诸窟与第 11 窟至 13 窟外壁影响关系逆转的状况，其后也一直持续。其代表是第 13 — 13 窟。此窟风化十分严重，勉强可以辨认出正壁有天盖龕，对在其右肋设计的方形格中刻画有半跏思惟像的痕迹（图 18）。右壁开了楣拱龕，似乎配置了倚坐像。像这

种较有特征的壁面构成，除第32窟周边多数小窟外（第32窟、第32—12窟、第32—13窟，图16），与第13—13窟相邻的第13—4窟^⑧的列柱和前壁等的追刻佛龕也能见到类似的例子（图18）。



第13-3窟正壁

第13-4窟列柱东侧面小龕

图18 置半跏思惟像的天盖龕

③与第5、6窟周边小窟的关系

即使在一直受第11窟至第13窟较多影响的第5、6窟周边，来自西方诸窟的影响也得到了增强。在三壁三龕窟（第5—7窟、第5—29窟、第5—38窟、第5—40窟）^⑨中，第5—38窟除采用格天井外，窟口左右还配置了力士像；在第5—29窟，作为正壁佛龕的胁侍，配置有菩萨像和弟子像所构成的五尊像^⑩等等，这些特征均继承于第32窟周边的小型窟。鉴于这种状况推测，在小型的三壁三龕窟中，第5、6窟周边的三壁三龕窟是在比较后期才完成的。

五、三壁一佛二龕窟

（一）分布

三壁一佛二龕窟，是在正壁配置如来坐像，左右两壁开凿佛龕的洞窟。分布范围较三壁三龕窟相比非常的狭小，故其相互之间应该有着密切的关系。有第13—4窟内东壁小窟（以下称之为第13—4内窟）、第13—22窟、第13—32窟、第13—35窟和第5—10窟、第5—11窟以及未完成的第35—2窟，分布的中心是在第13—4窟内外的壁面。如果关注裳悬座表现的话，由于第5—10窟、第5—11窟的主尊裳悬座最为发达^⑪，所以这两窟的完成应该是最迟的。所以此构成应该出现于第13—4窟周边。另外，因为楣拱额折叠式装饰，以及在门口左右配置力士像都在第11窟至13窟外壁的三壁三龕窟未采用^⑫，三壁一佛二龕窟采用（表3、图19），所以其出现时间应该要晚于第11窟至第13窟外壁的三壁三龕窟。

（二）与第二期诸窟的关系

三壁一佛二龕窟多数窟风化严重，难以了解其细部形式。从现状中可确认的最大限度来看，并没有看到显示有来自第二期诸窟的影响的着衣表现和背光的要素，这一点与三壁三龕窟是一样的。

然而此形式在这种情况下，在维摩、文殊像的搭配方式上也几乎看不到与第二期诸窟的直接关系，关系进一步弱化。采用了同一个图像的三壁一佛二龕窟有第13—4内窟、第13—32窟，均在楣拱龕的拱额翼部上对置了维摩、文殊像（图19）。同样的搭配方式也出现在第5—34窟^③、第32—12窟等其他地区的“三壁三龕窟”当中。第13—32窟以外三窟里，在维摩与文殊之间的空白处，都有刻画1体至2体的作捧钵状的飞天（图19、20）。

另外，在三壁一佛二龕窟的分布范围中心的第13—4窟前壁及列柱的追刻龕中，也有



图19 第13-4窟内小窟外观及左壁上部

在尖拱龕左右设小区域来配置维摩、文殊像的例子（图20）。同形式在第32—11窟、第5—10窟、第5—11窟以及第35窟门口东侧壁延昌四年（515）铭龕下方的龕^④等可以得见。因此，第13—4

窟的追刻活动以及集中于同窟内外的三壁一佛二龕窟的出现时期也是在其515年前后。

（三）天井的装饰形式

三壁一佛二龕窟中，天井样式可见的有第13—4内窟、第13—32窟，还有第5—10窟、第5—11窟。基本构成相同，全是主尊的背光的尖端延伸至天井中央，部分覆于莲花之上，周围配有飞天。只有第5—11窟仍融合了格天井，在小方框内刻画了伎乐飞天（图21）。

在第二期诸窟和西方诸窟未发现完全相同形式的天井。莲花和飞天的构成意味，果然是与第11窟至13窟外壁的早期龕龕之间存在连续性的。即在同地区的龕龕中，形制方面及壁面构成即使有变化，却在天井始终采用以莲花和飞天装饰为主，与以格天井为主流的西方诸窟形成不同的天井系谱。三壁一佛二龕窟中属最末期的第5—11窟的天井，融合了从来没有交集的二种装饰形式，显示出第11窟至13窟外壁与西方诸窟关系的变化，反映来自西方诸窟更强的影响。

（四）与西方诸窟及第5、6窟周边龕龕的关系

第11窟至13窟外壁的二壁一佛二龕窟，在其构成及天井的装饰形式上虽发挥了其独立性，不过其他的细部形式则主要受到了来自第32窟周边小型三壁三龕窟的影响。①第11窟至13窟外壁的二壁三龕窟，②第32窟周边的小型三壁三龕窟，以及③第11窟至13窟外壁的二壁一佛二龕窟的三者关系虽然稍稍有些复杂，不过综合其细部形式的讨论结果的话，应



第 5-34 窟右壁

第 32-12 窟右壁



第 13-4 窟立柱东侧面小龕



第 35 窟门口东侧壁下龕 (515 年顷)

图 20 三壁三龕窟及小龕所见的维摩与文殊像的配置

该可以得出，从①到②、从②到③的影响关系。

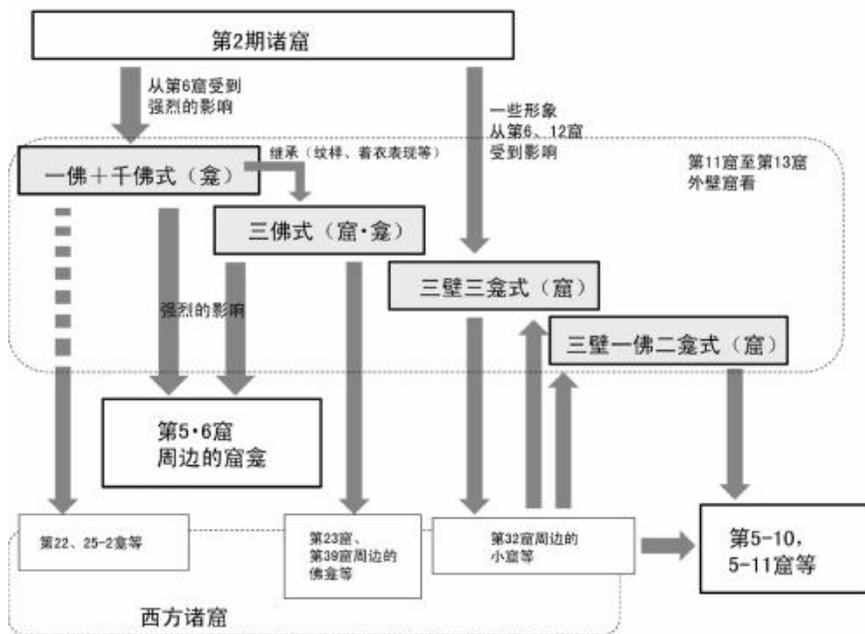
关于与第 5、6 窟周边的窟龕的关系，第 5—10 窟、第 5—11 窟其劈面构成方面受到了第 11 窟至第 13 窟外壁的影响，采用了三壁一佛二龕式。而另一方面，第 5 窟外壁的二佛二龕窟也采用了第 13 窟外壁的二佛二龕窟中所未被继承的西方诸窟的要素，可以得知，其与西方诸窟之间的关系应该更为密切。

小结

综上所述，本文整理了关于第 11 窟至 13 窟外壁的窟龕壁面构成及其特征，分析了其与西方诸窟、第 5、6 窟周边窟龕的关系。结果如图所示（图 22）。



图 21 第 5-11 窟天井



第 22 第 11-13 窟外壁窟龕关系图

龕与同样位于东部崖面的第 5、6 窟周围诸窟龕有着密切关系，但与西方诸窟之间的联系不太紧密。但即使如此，西方诸窟的第 23 窟（505 年左右开凿）中则能看到受到了第 11 至 13 窟外壁的三佛式龕的强烈影响。与其同时期的西方诸窟的中型窟第 24 窟，以及第 12，13 窟外壁的第 12-4 窟等小型窟中三壁三龕窟也被开凿出。关于三壁三龕窟的出现时间，吕采芷先生

首先，在与其他地区窟龕的关系性上，作为最大的转折点是第 11-16 窟（竣工时间在 507-515 以前）。在此之前，第 11 窟至 13 窟外壁的窟龕从第二期诸窟后半的第 5、6 窟、第 1、2 窟等继承了很多形式，并且为适合新式佛龕而进行了部分更动。此时的壁面构成形式还影响到了其他地区。然而，以第 11-16 窟开凿为界，其后则受到了来自西方诸窟更为强烈的影响。

关于三个地区窟龕的关系以下作了具体的说明如下。在“三佛式”窟龕（500 年以后出现）开凿的时期，第 11 至第 13 窟外壁诸

根据对造像的衣纹及悬裳座的表现等的考察分析，认为约在 507 年左右，这与本文的结论也相符。

此后，受西方诸窟影响的第 11-16 窟，以及受第 12, 13 窟外壁影响的第 32 窟周围的小型三壁三龕窟被开凿出。而到了 515 年左右，受第 32 窟周围小窟影响的三壁三龕窟，三壁一佛二龕窟还有小型佛龕等在第 13-4 窟周围被开凿出。第 5、6 窟周围诸窟中也能看到此时期西方诸窟的影响加强了。即是说，从 507 年以后的某个时期开始，三地区之间的交流活跃起来。根据以上的考察结果，本文确定了与其他地区石窟有着重要关联性的三壁一佛二龕窟在云冈石窟中出现的时间要早于龙门石窟魏字洞等 520 年代的石窟。

值得注意的是，概观三地区之间的关系，基本上来说，第 11 至 13 窟外壁的窟龕影响了第 5、6 窟周围窟龕，特殊的纹样以及天井，窟龕内的构成等展示了它们之间的密切关系，而与西方诸窟之间的关系则没有这么强烈。此外，天井中的飞天及莲花所构成的装饰形式的变化在第 11 至第 13 窟内部便已经完成，第 5、6 窟周围窟龕继承了这一形式并且与西方诸窟有着明显差异。到了第三期造像活动后期，东部的两个地区里虽然能零星见到西方诸窟中所流行的格子天井，但这没有成为东部天井的主流。而天井的装饰形式等所体现的西方诸窟与东部地区诸窟之间的内容选择上的差异，这或许与工人集团的不同有关。

本文的结论可归纳为以下三点

①云冈第二期至第三期的小规模造像上所发生的变化，并不一定以迁都洛阳为界限。这些第 11 至第 13 窟外壁上的造像活动属于第 5·6 窟营造末期至 507 年左右的，从第二期开始的连续性中，引领了迁都洛阳前后的云冈石窟中的较小规模的造像活动。

②至少至 507 年为止，第 11 至第 13 窟外壁和第 5·6 窟周围窟龕等东部造像活动与西方诸窟之间，在窟龕内容的选择上有着明显差异，这或许说明了云冈的东部与西部的工人集团并不相同。

③八木春生先生推测西方诸窟的小型窟与中型窟分属于不同的工人系统，通过本文的分析也可以了解到西方诸窟的小型窟与第 11 至第 13 窟外壁的造像也有着联系。同样，像第 23 窟这样的西方诸窟中的例外，也与第 11 至第 13 窟的外壁窟龕有着密切关系。

本文仅探讨了第 11 至第 13 窟外壁窟龕与其他第三期诸窟之间的关系，为了讨论第三期诸窟的工人系统，今后笔者还会对西方诸窟的中型窟以及与龙门石窟古阳洞之间的影响关系等问题，进行多角度的研究分析。

(图版出处：表三，《云冈》第一〇卷、拓本 IV -B、V -A、VI -A、B；图 1，《云冈》第一〇卷、第 17 图编号为笔者所加，但第 13 窟外壁的窟龕密集的场所，经分类号标记；图 2，《云冈》第一〇卷、图版 98；图 3, Osvald Sirén, Chinese sculpture: from the fifth to the fourteenth century [London, 1925] vol. 2, p141；图 4，《云冈》第三卷、图版 12；图 5、6、22，笔者自作；图 7，《云冈》第一〇卷、拓本 V -A；图 8 ~ 11、13 ~ 21，笔者摄影；图 12，八木春生氏摄影。)

(附言: 本文基于 2013 年和 2014 年的中日云冈学术研讨会上所作的报告。在本文撰写之际, 承蒙贵院多方的关照。首先, 对于云冈石窟研究院张焯院长和赵昆雨老师在调查上的给予我的大力支持与帮助, 在此深表感谢。另外, 也感谢王恒老师、刘建军老师、王雁卿老师等诸位老师, 在研讨会上给予我重要的指导与宝贵的意见。最后也要感谢文莉莉女士, 在炎热酷暑里多次对我们调查上的慷慨相助。本研究是由日本学术振兴会进行资助。)

(2014 年中日云冈学术研讨会论文)

注释:

① 关野贞, 常盘大定《支那佛教史迹评解(二)》, 第 30—33 页, 佛教史迹研究会, 1926 年; 水野清一, 长广敏雄《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调查报告, 东方文化研究所调查》(以下称《云冈》), 云冈刊行会, 京都大学人文科学研究所云冈刊行会, 1951—1956 年; 宿白《云冈石窟分期试论》, 《考古学报》1978 年第 1 期。

② 宿白《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》, 《中国石窟·云冈石窟(一)》, 平凡社, 1989 年; 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—北魏時代后期を中心として》, 法藏馆, 2004 年收录。原载《美学美术史论集》第 14 辑, 成城大学大学院文学研究科, 2002 年。八木春生《云冈石窟第三期諸窟の编年》, 《云冈石窟研究院院刊》第 2 期, 2015 年。

③ 注 2。吕采芷《北魏后期的三壁三龕窟》, 《中国石窟·云冈石窟(二)》, 平凡社, 1990 年。另, 因幡聪美《云冈石窟第三期诸窟に見られる复合龕に関する研究》, 《中国考古学》第十三号, 2013 年。文中论考了昙曜五窟与西方诸窟双方存在的特殊的多室构造的佛龕。

④ 据云冈石窟文物保管所(现在的云冈石窟研究院)的新旧编号对照表, 见平凡社《云冈一》付录, 编号从 11—1 至 11—17, 12—1 至 12—4, 13—1 至 13—37。

⑤ 《云冈》第 10 卷, 第 20—36 页。

⑥ 《云冈》第 2 卷, 第 20—26、40—45 页。关于从第 5—21 至 5—29 窟龕的详细位置, 参照赵曙光《龙王庙沟西侧古代遗址发掘》, 《中国石窟·云冈石窟(二)》, 平凡社, 1990 年; 李雪芹《关于云冈石窟新编号的补充说明》《云冈百年论文选集(二)》, 文物出版社, 2005 年所, 原载《文物》2001 年第 5 期。

⑦ 《云冈》第 10 卷, 第 29—30 页及图版 98—105。

⑧ 同书, 第 25、42 页及图版 78—80。

⑨ 《云冈》第 10 卷及注 2 宿白先生的论考。

⑩ 未完成的窟龕大部分居于第 13 窟外壁, 并且背光纹样的形式化, 据此两位先生认为第 13 窟周边窟龕的开凿比较晚。见《云冈》第 10 卷, 第 42 页。

⑪ 注 2, 宿白先生论考。先生论及第 11 窟外壁的佛龕认为是第二期的, 第 13 窟外壁的窟龕为第三期, 并明确其开凿年代区别所在。

⑫ 石窟的正壁及左右壁各开一龕, 配主尊, 称之为“三壁三龕窟”, 此词最初见于温玉成《龙门北朝期小龕的类型与分期及北朝期石窟的编年》, 宿白《洛阳地方北朝期石窟的初步的考察》(均出自《中国石窟·龙门石窟(一)》, 平凡社, 1987 年)。应该注意的是, 正如温玉成先生对魏字洞形制的说明“暂称之为三壁三龕式或三壁一坛二龕式”, 左右壁只能称为“龕”, 然而正壁的情况与左右壁不同, “连通整个正壁壁面, 五尊像全部造于佛坛上”。此后, 虽然一般将与魏字洞相同的形制与三壁配置同大佛龕的形制统称为“三壁

三龕窟”，但这两者之间还是有区别的。这一点八木春生先生也已经注意到，详见《龙门石窟北魏后期诸窟についての一考察》，《中国佛教美术と汉民族化—北魏时代后期を中心として》，法藏馆，2004年。原载《佛教艺术》267号，每日新闻社，2003年，第300页。本文也很重视其区别，文中所说的“三壁三龕式”仅为在正壁及左右三壁配置等大佛龕的布局；而与魏字洞相同的，在正壁设基坛配置一尊坐佛，左右壁开龕的布局则称为“三壁一佛二龕式”。

⑬ 除此之外，在第三期第11窟补刻的西壁如来立像和第16窟主尊如来立像等也有采用，但在西方诸窟中未能得见。

⑭ 注7。

⑮ 中国美术全集编集委员会编《中国美术全集·雕塑篇一〇·云冈石窟雕刻》，文物出版社，1988年，图版122。

⑯ 《云冈》第3卷，图版123、124。

⑰ 常盘大定、关野贞《支那佛教史迹第二辑》，佛教史迹研究会，1925年，图版26。

⑱ 在第11窟至第13窟外壁除穹窿顶的佛龕（第11-7、11-11、12-2龕等）外，在第11-16、13-15、13-16、13-17等，方形平面的平顶窟也有采用。

⑲ 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）》，《美术研究》356号，东京文化财研究所，1993年，第194-196、198-199页有详细论述。

⑳ 小泽正人《云冈石窟第六窟上层龕如来立像の製作についての一考察》，《美学美术史论集》第14辑，东山健吾教授退任纪念，成城大学大学院文学研究科，2002年。

㉑ 非“一佛+千佛式”的第11-7龕、第11-12龕也采用此形式。

㉒ 除第11-8龕、第11-10龕之外，第12-2、13-18龕等也采用。

㉓ 八木春生先生指出第5窟和第6窟的工人系统不同，此不同可视为产生两窟不同的背景。八木春生《云冈石窟第五及び第六窟についての一考察》，《艺术研究报》16，筑波大学艺术系，1996年。

㉔ 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）》，《美术研究》357号，东京文化财研究所，1993年，第225-227页。

㉕ 从现状来看，第6窟中心柱北面的二佛并坐像的悬裳没有长长地垂下，但从《云冈》第3卷图版168、169A、B所见，二像的裳悬部分是有经过较大规模重修的。因此，关于本像，无法判断原本的裳悬座表现。只能说第6窟其它的像有裳悬从脚部垂下的表现，而没有长悬裳表现的像则集中于第5窟。

㉖ 第11-5窟、第11-9龕、第11-14龕、第13-7龕采用。

㉗ 八木春生《云冈石窟文样论》，法藏馆，2000年，第73、76、196页。原载《麦积山第七四及び第七八窟についての一考察》，《筑波大学〔艺术〕二十周年纪念志：アート&デザイン》，1996年，《麦积山石窟第七四及び第七八号窟の造营年代について》，《艺术研究报》18，筑波大学艺术系，1998年，《X字状天衣についての一考察》，《上原和博士古稀纪念美术史论集》，上原和博士古稀纪念美术史论集刊行会，1995年。八木先生指出了，在中国，此形式在公元424年左右已经出现的可能性。

㉘ 现存例子，有第6窟西壁上层北龕右胁侍、东壁上层中龕右胁侍、中心柱南面右胁侍、西面两胁侍、北面右胁侍、东面右胁侍像。

㉙ 见于第14窟后室左右壁中层大龕内如来坐像，第23窟主尊及左右壁如来立像的光背。《云冈》第15卷，图19、20。

㉚ 同样的火焰文，在云冈没有其它例子，不过在龙门石窟古阳洞杨大眼造像龕（N228）中被采用。见刘景龙《古阳洞·龙门石窟第1443窟》第二册，科学出版社，2001年，拓本六二。关于云冈第三期诸窟与龙门石窟的关系，再论。

③① 《云冈》第10卷，RUBBING III B，VI B。

③② 同书，RUBBING III A～B，V B，D，VI B。

③③ 同样的文样以山东省大汶口出土的太和十八年（494）铭的光背为首，西安碑林博物馆所藏的景明二年（501）铭的石造四面佛像、西安市博物馆所藏的正始元年（504）铭的石造三尊如来坐像等也有采用，从490年代起见于各地造像。另外，在龙门石窟古阳洞第二层以下的南壁第130龕、正光二年（521）铭南壁第136龕等龕中也有采用。见吉爱琴《泰安大汶口出土北朝铜鎏金莲华座等文物》，《考古》1989年第6期；八木春生《中国南朝の莲花纹样について》，《云冈石窟文样论》，第240页。原载《中国南朝の莲花纹样について》，《成城文艺》第143号，成城大学文艺学部，1993年。

③④ 水野·长广两位先生将此称为“珍奇的连珠带”。《云冈》第10卷，第30页，RUBBING V B，VI A～B。

③⑤ 前者见《云冈》第3卷，图版82A，后者见同书图版210-211。

③⑥ 《云冈》第15卷，图22。

③⑦ 《云冈》第2卷，RUBBING IV A。

③⑧ 《中国石窟·云冈石窟（二）》，平凡社，1990年，图版132。

③⑨ 同书，图版133-135。第13-18龕的图片误标记为第13-31窟。

④⑩ 注38。

④⑪ 《云冈》第15卷，图版27B。另，本窟主尊的裳悬座形式也相同。参照新海竹太郎、中川忠顺选，山本明摄制《云岗石窟》，文求堂书店，1921年，图版183。

④⑫ 关于裳悬座表现，八木先生指出，在西方诸窟，从第30窟附近的窟龕中开始显现出由四个U字形衣端组成的裳悬座表现，以及衣端修长的变化。见注2，八木先生2015年论考。在第11窟至第13窟外壁，三壁三龕窟也采用了同样形式。另外，衣端分六个的例子只见于第三期后半营造的窟龕：如第5-10窟、第5-11窟、第11-16窟、第15窟、第23-1窟、第35窟等。

④⑬ 《云冈》第10卷，RUBBING IV B～D，V C。

④⑭ 同书，第35、42页。

④⑮ 同书，RUBBING V C及注39。

④⑯ 注12。

④⑰ 《云冈》第10卷，图24-26。

④⑱ 《云冈》第3卷，图版31。另外第35窟前壁的屋形龕本来也可能是模仿了第6窟的形式。《云冈》第15卷，图33。

④⑲ 并列而开的第13-15窟、第13-16窟、第13-17窟，其规模及天井的构成是相同的，并且正壁置如来坐像，左壁配置交脚菩萨像的组合也是共通的，只有右壁的构成，各不相同。注47，《云冈》第10卷，第34页。

④⑳ 《云冈》第9卷，图版39、41。

④㉑ 见注2八木先生2004年论考，注18。除第19-1窟门口侧壁的追刻龕外，还见于第39窟内佛龕（36）。此外，第38窟东壁龕也原本可能采用了同样形式。

④㉒ 《云冈》第15卷，图28。

④㉓ 龕楣雕饰折叠格，格中雕坐佛的形象见于第35窟门口东壁和第19-2窟延昌四年（515）铭龕，一般认为在云冈的出现时间为迁洛后到515年之间。《云冈》第16卷，1956年，第77页。另，水野·长广两先生将此称为“折屏风式的边框”。

④㉔ 《云冈》第15卷，图版15、24A，B。第27-2窟是开凿于高处的小窟，不仅有折叠格装饰，主尊的悬裳也有长长垂下的特征，开凿时间要晚于低处的中型窟第27、29窟等。并且与第32窟外壁小窟的规模和

布局等相同，应是同时期开凿的。

⑤⑤ 《云冈》第15卷，第65页。

⑤⑥ 《云冈》第10卷，图版53-77。见注2，八木先生2015年论考。另未完成且风化严重的第13-12窟也采用了格天井。

⑤⑦ 见注2，八木先生2004年论考。

⑤⑧ 第21窟、第22-1窟、第23-1窟、第24窟、第24-1窟、第25窟、第25-1窟、第26窟、第27窟、第27-1窟、第28窟、第29窟、第32-5窟、第33-1窟、第33-3窟、第36窟、第36-2窟、第37窟、第38窟、第38-1窟、第39窟、第40窟、第40-1窟等。

⑤⑨ 如第24-1窟、第28窟等其他洞窟天井刻画的龙，在各个框内仅有一条，不是交龙。

⑥⑩ 《云冈》第15卷，第52页。注42。

⑥⑪ 本龕与本文中的“窟”和“龕”两种定义都并不太适用。如称为“窟”的话，天井过分弯曲，然而称为“龕”的话，则是壁面三分的意识过于强烈。正壁雕二佛并坐像，左壁雕交脚菩萨像，右壁刻画出8层千佛，只有在最下层中央刻出小坐佛像龕。可以说是广义上的三壁三龕窟。

⑥⑫ 据近年报告，第5-40窟可确认正光元年（520）的纪年铭。见刘建军《云冈石窟考古新发现的相关问题讨论》，冈村秀典《北魏时代的平城と云冈的历史考古学的研究：平成17年度～平成19年度科学研究费补助金基盘研究B研究成果报告书》，2008年，第55页。

⑥⑬ 见注2，宿白氏论考，第198页。

⑥⑭ 注29。

⑥⑮ Édouard Chavannes, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale* (Paris, 1909) vol.3, No.263. 注17。

⑥⑯ 见注2，八木先生论考。第24、25窟基本可以称之为三壁三龕式，但正壁的佛龕左右还存在小龕，与第28窟以西的三壁三龕窟相比，壁面设计方面还尚未完备。

⑥⑰ 《云冈》第10卷，图版53、54。

⑥⑱ 第13-4窟中途放弃营造，后期雕满了第三期的追刻。东壁开有3个小窟，其中可见造像的仅有一窟。此外前壁和列柱上也雕满了追刻龕。《云冈》第10卷，第31-33页。

⑥⑲ 此外，破坏严重的第5-34窟、第5-35窟、第6-12窟原本也可能是三壁三龕窟。

⑦⑩ 一佛二弟子二菩萨的五尊像形象，除西方诸窟第33窟外，还见于第25-2窟、第32窟、第32-5窟等小窟龕。《云冈》第15卷，图版57，第22图。

⑦⑪ 《云冈》第2卷，1955年，第20-24页，图版61-85。

⑦⑫ 注53。

⑦⑬ 《云冈》第2卷图版88解说误称为第五G洞，但后来据2014年11月的实地调查，笔者确认其是第5F洞（新编号第5-34窟）。参照同书第26页。

⑦⑭ 从样式和形式特征，此龕与先前开于上部的515年铭龕几乎同时完成。

⑦⑮ 见注3，吕先生论考。

⑦⑯ 见注2，八木先生2015年论考。

[作者：日本筑波大学大学院博士研究生]

话说石窟的窟檐

黄克忠

据悉，中国古迹遗址保护协会与中国文物学会石窟专业委员会要举办石窟窟檐保护的研讨会，感到命题切合当前实际需求，我也来抛砖引玉，谈点感受，如能引起深入研讨，是求之不得的好事。

窟檐的“檐”就是引用了古建筑屋顶的重要构件，如出檐、挑檐、连檐；塔檐和避雨、凭栏眺望的各层腰檐；民居的正面往往还搭上庇檐，或称引檐；汉阙顶部的单檐或重檐屋顶等，都是与窟檐一样为了遮阳、排水、避雨的需要。

魏晋南北朝时期大型石窟外，往往有木构的殿堂，如云冈石窟、克孜尔千佛洞、炳灵寺石窟与北石窟寺等。一些石窟的前廊，都忠实地表现了木构建筑的式样，或者前部开凿具有石质列柱的前廊，使整个石窟的外貌呈现出木构殿堂的形式。如麦积山石窟的七佛阁（第4窟），在距地面近80米的高处，雕凿了长31.5米，深4米的前廊。每个方形列柱高8.87米，面阔七间，上雕栌斗，承受檐额，而栌斗内有梁头伸出，刻有庑殿式屋顶。廊后排列七间佛龛。如此巨大的规模，很可惜，建成后不久，大部分列柱就被大地震摧毁。又如北响堂山石窟的中组石窟外檐雕凿的两层楼檐，外观略似北齐楼阁。

到了唐代，石窟外部已没有前廊，外观的建筑成分已经减少了，就以建筑处理。莫高窟大佛殿前的九层楼就是代表，南区的



莫高窟大佛殿窟檐



广元千佛崖保护窟檐模型

不少洞窟外建有木构窟檐，至今还保存宋代以来的木构窟檐 5 座，已成为重要的文物建筑。乐山大佛前，原来建有 13 层重楼的大像阁，也是窟檐性质。云冈石窟的五华洞（第 11-13 窟）前，就发掘出辽代木构窟檐遗迹。须弥山石窟原来就有保护性窟檐。也有在摩崖造像外加上各种形式的龕楣，与窟檐的功能有许多相近之处。

按窟檐的性质，应属于保护性建筑。它作为一种石窟与摩崖造像的礼佛空间和保护设施，一直以来都普遍存在于中国古建筑的传统中，它的保护功能已被历代所认同。由于它能继承古建筑的历史和地区特点，准确地传达不同时代的历史信息，因而大家在关注其保护功能的同时，也十分在意其结构形式，是否与石窟及其环境协调。甚至在讨论新建窟檐时，争论最多的往往是后者。

几十年来，新建窟檐的形式多种多样，但能与石窟及其周边环境协调的不是很多。据我了解，龙门石窟药方洞前的石砌窟檐与云冈石窟的第 7、8 窟前的木构窟檐，听到的评论还比较认可，或者持批评意见的不多。当然，还有一些没有提到而建得不错的窟檐，有待大家推荐。我想说一些值得我们吸取教训，或者至今仍有争议的事例，供各位评议。先说在克孜尔千佛洞三期工程中修建的窟檐，第一期设计的水泥板窟檐，既呆板又笨重，也挡不了多少雨。后来的阁楼式窟檐，更遭到一致的批评，最后在谷内的一些洞窟前新建的窟檐，在形式上做了改进，但仍然未能采用轻型的防雨构件；龙门石窟的窟檐，为了与栈道合并考虑，便设计了栈道式的水泥平板，建成后的形象显得过于现代、呆板，与石窟的环境不够协调；须弥山石窟的大佛楼上设计的拱形窟檐，也因为钢筋水泥过于沉重，压裂了周边岩体。上述一些例子说明，设计者对窟檐与石窟的历史渊源尚未研究，只考虑它的保护功能；也有不核算岩体的承受能力，就使用认为是先进的现代技术。虽然受到当时科技水平的限制，但设计的理念与措施还需要更深入、全面的认知。

我们再来讨论目前正在兴建的广元千佛崖石窟前的保护性建筑，其设计理念是有依据的。环境监测的数据表明，当地的自然环境对石窟造像的保存不利：河谷东北风，带着污染粉尘的直接吹蚀；太阳西晒与疾风暴雨等造成温湿度的变化幅度可达 70%；而石窟造像的砂岩中胶结物以泥质为主，不耐风化；龕窟多层密集排列，进深普遍较浅。修建窟檐遇到困难，而且对上述病害的防治起不到大的作用。设计师大胆地通过现代建筑学的方法来解决保护石窟外环境的难题：采用轻质的钢结构悬臂体系，形成覆盖整个石窟山体的构筑物。而且做到与崖体完全脱离，也是可逆的。如果实施后，其半开放的赋存环境，认为可实现气流的再组织，降低白天高温、夜间低温，平缓剧烈的环境变化。由于这庞大的构筑物是对石窟环境的重大改变，国家文物局持慎重态度。要求设计者先做试验段的设计，同时进一步收集监测数据，以检验主体方案在现实中的可行程度、实施效果和不足之处，为整体保护方案提供调整与评审的时间。对此我是投赞成票的。但也给我们提出一些值得研讨的问题。例如，设计理念中，要求保护建筑与崖体完全脱开，甚至连山顶都没有一个支撑点。这样的结构设计势必会造成深基础，大体量的悬臂钢结构，这对沿江的自然景观会造成很大的改变。如果在山顶有一排若干个着力点，这些着力点对远离石窟的造像不存在安全问题，从建筑结构上是否可以简化？

再如，是否需要给窟檐再负担管理、展示等许多附带功能，这势必将窟檐的规模扩大，成为一种综合性建筑。这样的理念，我认为只有在特殊的石窟与地理环境下，可以实施，但不宜推广。

酝酿时间最久，研讨最多的修建窟檐要数云冈石窟的五华洞。且不说更早的记载，就我经历过从20世纪60年代至今，就建与不建，建成什么样，参加过无数次讨论，看到过不下30多个设计方案。在建不建的讨论中，由于大家对五华洞外观的整体印象很深，认为这是石窟寺的典型代表，加了窟檐，对石窟的形象改变过大，这是大多数人的观点。直到21世纪后，经过多年的长期监测与检测，用数据证明，石窟雕像已在加速劣化，尤其是9、10窟前的立柱，每天都能收集到表面风化掉落的石粉，引起普遍的关注。于是绝大多数人都同意修建窟檐。但是修建成什么样式，又是争论很多，最终经国家文物局批准修建成目前形式的仿古建筑。在建9、10窟前的窟檐时，我在现场看后，感到体量过大，与崖体搭接处处理得不够好等。但五华洞全部窟檐建成后，还未曾看到，不敢妄加评论。在新建窟檐的形式上，观点不可能一致，建了比长期争论不建好。但是我们在进行设计时，不妨考虑得更周全些，征求意见更广泛些。并在建窟檐的同时，还要考虑石窟内小环境对窟檐的功能要求。在云冈石窟的一些大洞窟前有窟檐或保护性建筑的，如5、6窟内后部因潮湿，渗水造成石刻严重酥碱粉化。一个很重要的原因是通风不好。我们的祖先在建造早期石窟时就考虑到这个问题，昙曜五窟开凿时，有很大的明窗就解决了这个难题。今天要改善窟内的小环境，从理念到技术已经完全可以做到。要利用已经建立起的窟内外的环境监测系统，提供可靠的依据是必要条件。

不久前竣工的大足石刻宝顶山的千手观音摩崖造像，已光彩夺目地展示在观众面前。但是其小环境至今仍然对修复后的造像存在严重的威胁。虽然受到大悲阁的建筑保护，但还未起到有效的保护作用。因为它三面与外界连通，而周边的大气环境十分严峻：降雨90%是酸雨，平均pH值小于5，最小pH值3.75，酸性颗粒物SO₂与NO_x常年超标，屋内长期处于78-96%的高湿状态，一年的凝结水量可达5000升，并且其矿化度是雨水的264倍，CL离子是雨水的884倍！还未将大量观众带来的不利影响统计在内。可见，仅仅有保护性窟檐或建筑还是不够的，需要进一步设计改善石窟小环境的措施。

总之，对石窟窟檐最重要的功能要求是保护好石窟的本身，而对窟檐的形式与形象的要求是不能将设计师自己主观的表现意图用在设计方案中，石窟本身及其环境才是主角，窟檐仅是配角，不能喧宾夺主。客观地说，窟檐的设计对设计师的要求十分苛刻，既要满足保护功能的需要，又要与石窟寺的历史，艺术价值及环境协调，还要照顾当地人文、民俗的需求。我们要对他们在工作中不断探索、求实的精神致敬。

[作者：原中国文物研究所（现中国文化遗产研究院）副所长、教授级高级工程师]

北魏建国时代的佛教政策与河北的佛教

塚本善隆 著 王雁卿 译

一、序说

属于鲜卑种的拓跋部从今之蒙疆地方南下君临北中国，建立了北魏时代（398—534），佛教在此时期也出现了未曾有过的隆盛。史官魏收编纂《魏书》之时，以“释老为当今之重”，竟然从《汉书》所示范的“十志”中，舍去“舆服志”，新设“释老志”，其意非常清楚。这从云冈、龙门石窟、众多的造像遗物，以及在《水经注》、《洛阳伽蓝记》等当时的文献中也已得到充分的证实。然而，居于塞外的拓跋部族“畜牧迁徙，射猎为业”（《魏书》卷一《序纪》），是所谓的游牧人，即以劫掠勇武自豪的野蛮人，从不信奉佛教。《魏书·释老志》也明言：

魏先建国于玄朔。风俗淳一。无以为自守。与西域殊绝。莫能往来。故浮图之教。未之得闻。或闻而未信也。

北魏太祖帝率领这个以游牧狩猎劫掠为主的蛮族，攻略了河北——黄河以北，太行山脉东侧的平原地带，即今日的京汉路沿线，定都于大同（398）。之后，佛教也渐渐传入这个中国北部雁门关外的都城。第三代世祖太武帝“毁所有塔像。烧佛经。坑沙门”，下达严厉的废佛令（446），把佛教从北魏国土一扫而光，但废佛七年后，文成帝即位，下诏复佛，借《释老志》之言：

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。

可见复兴风急速热切，之后不久，做为复佛护法运动的结晶，成就了著名的国家事业云冈大石窟，如北魏郦道元所载帝都俨然为佛教都市^①。

（皇舅寺）是太师昌黎王冯晋国所造。有五层浮图。其神图像。皆合青石为之。加以金银火齐。众彩之上。炜炜有精光。（永宁寺七级浮图）其制甚妙。工在寡双。……京邑帝里。佛法丰盛。神图妙塔。桀跼相望。法轮东转。兹为上矣。（《水经注》卷十三）

云冈大石窟基本完成后不久，北魏王朝从建都约一百年的大同迁都到汉族文化的中心地区洛阳（493），之后，以急速的势态放弃胡俗，进行汉化。而且不久也在洛阳郊外开凿了著名的龙门石窟，使西晋末曾只有四十二个佛寺的洛阳，一跃拥有一千余寺，北魏杨衒之记载佛教盛时曰：

逮皇魏受图，光宅嵩洛。笃信弥繁，法教愈盛。王侯贵臣，弃象马如脱屣。庶士豪家，舍资财，若遗迹。于是招提栉比，宝塔骈罗。（《洛阳伽蓝记》序）

我们以迁都洛阳前后分北魏佛教史为早晚二期。以中国北部为首都时，还未放弃胡俗，公元五世纪的后半期，在连年征伐之时，北魏大同的佛教因云冈大石窟的成就而达到最高潮。北魏前期作为佛教传入大同的集大成者云冈大石窟，是看得见的具体成果。本文首先对北魏定都大同以来，到世祖太武帝发布废佛令的五十年间的前半部分，即太祖太宗二代二十五年间，北魏朝廷对于佛教采用了什么样的政策，在新都大同是如何用佛教做引导，北魏宗室如何实行佛教教化作一概论。确定北魏佛教全盛发端的北魏前期大同佛教的性质，同时还在理解“云冈石窟的佛教”方面，作必要的序说。从塞外南下的胡族对中国本部新占领地的绥抚上，明显利用了宗教政策，另外，文化层次较低的纯朴的胡族是如何创立了以高层寺塔建筑为主的绚烂艺术和仪礼等，如何接触宗教文化，如何轻易被其教化等，从这几个方面，确定最初被北魏所利用的佛教，教化北魏的佛教，正是佛图澄和道安在河北地方兴隆的佛教。

二、定都大同之前的拓跋部与佛教 ——特别是河北的佛图澄、道安的佛教

如前引《魏书·释老志》所载，拓跋部原本是不知、不信奉佛教的游牧人，接着又说，在定都大同之前在北魏宗室中已经接受了中原的佛教。曰：

及神元（力微）与魏晋通聘。文帝（沙漠汗）又在洛阳。昭成（什翼犍）又至襄国。乃备究南夏佛法之事。

北魏的太祖，即被尊为宗室始祖的力微，为了确保扩展到山西、河北两省北部的势力，采用了与中原的汉族朝廷通聘臣事的政策，其子沙漠汗作为质子送到洛阳。当时的洛阳流行佛教，寺塔也不少，但在晋将卫瓘的策谋下沙漠汗于晋咸宁三年（277）在归国途中被杀害，其后拓跋部内部也辗转争乱，势力分散，从中国本部后退^②。之后六、七十年间，也没有一个与佛教有关系的人来到拓跋部族间。之后《释老志》所载的太祖拓跋珪的前代昭成帝（什翼犍）虽学习过佛教，不过与沙漠汗的事情也没有什么关系。

总之，《魏书》说佛教与北魏宗室有关系应该是在被谥为始祖神元皇帝的力微时代，这也

许不过是想把可荣耀的佛教追溯到北魏宗室的始祖，希望与之相联系的记事。始祖时代的记事难免容易修饰曲笔。假使上述的沙漠汗之事是事实，他即使成为佛教信徒，他也认识不到佛教要如何的发展，所以在此无需多论。

接下来是昭成帝到石勒石虎的国家学习佛教的记事，此乃太祖拓跋珪时代之前的事情。特别是太祖建国以前，太行山脉的东侧，向黄河以北展开的河北平原成为佛教的中心，这是北魏佛教全盛的基础，暂不提昭成帝学佛的事实，在此有必要先关注一下当时此地的佛教。

依《魏书》所载，后赵石勒的势力在河北开始勃发之顷，昭成帝被送至石勒处（329，翌年石勒称赵王），于石虎建武四年（338）北归即代王之位。期间，拓跋部族一心依靠后赵势力，除昭成帝之外，往来逗留在后赵之都襄国和邺城的人好像也不少^③。而且此时正值后赵以在中国佛教的传道史上要特书一笔的西域僧佛图澄（据《高僧传》，本姓帛氏，龟兹人）为中心，显著地佛教化时代。

五胡是在北中国肆意虐杀、劫掠的社会，正好成为诉说人生的苦与无常的佛教徒传道的好时机^④，特别是后赵佛图澄的功业是伟大的。他来洛阳正值永嘉之乱（310）即晋灭亡之时，虽不能伸展弘法之志，偶然看到属匈奴种的石勒军队的暴虐，决定出马教化，不久接受自立于襄国的后赵王石勒热心的皈依，成为军国顾问。在《高僧传》中录为神异篇第一。文中虽没有记录他作为西域渡来僧译经的事迹，但是详述了其特别作为神异僧的事迹以及在胡族国家所创的功业。换言之，带咒术性的佛教采用了与常人的生活颇不相同的生活方式，通过持戒严肃的神异僧，在胡族国家发挥了极大的感化力，其传曰：

善诵神咒。能使役鬼物。以麻油杂燕脂涂掌。千里外事。皆彻见掌中。如对面(略)。
澄身長八尺。風姿詳雅(略)。卒于邺官寺。士庶悲恸。哀号傾國。春秋一百一七矣。
(建武十四年〔公元348〕12月8日，翌年石虎卒)

看来，统率着新兴势力，以经略北中国为志向的石勒，畏敬并重任所谓有擅长神咒使役鬼神，可以预知千里之外和未来的事情的高龄外国名僧，欲想尽可能地借助他的神谋秘策，在《魏书·释老志》也有“军国规谟，颇访之。所言多验”的记载。而且石勒经略北中国逐步奏效，成功登上后赵国天子之位，所以佛图澄在后赵国的地位变得更高，石勒死后（333），掌握后赵国主权的石虎比前代更畏敬尊重佛图澄，号称“大和尚”，称其为“国之大宝”，受到国家最高的礼遇，其教化力已完全发挥到极致。

因为君主的尊崇皈依，朝廷大臣竞相效仿，人民也追随。载：

尚书张离、张良家富，事佛起大塔。（《太平御览》六五五引《佛图澄传》）
国人每共相语。莫起恶心。和上知汝。及澄之所在。无敢向其方面，涕唾便利者。……澄道化既行。民多奉佛。相竞出家。真伪混淆。多生愆过^⑤。（《高僧传》卷九《佛图澄传》）

当时中书著作郎王度说“佛为外国神，天子不应奉祀，赵国民众不该礼拜”，对此，石虎断然拒绝，说佛是戎神，朕生自边疆，正所应奉，断言“乐事佛者。悉听为道”。

石虎从襄国迁都到邺，在邺及其他之地大兴宫殿，过着奢侈的生活，这种奢侈生活和大兴土木，促进了佛寺建筑兴盛以及与佛教关系密切的工艺美术的发达。石虎让名工解飞所造的宽丈余，长二丈的精巧的四轮檀车——车若行则车上的九龙吐水浴像，一僧以手摩佛胸，十余名着袈裟的僧人绕佛而行，到佛前则礼拜佛，撮香投入炉中。车止则全停止——这些可能与之后不久在北魏时代的大同和洛阳盛行的祭祀释迦诞生的“行像”有关^⑥。

佛教咒术方面和建筑工艺方面，不仅教化了以佛图澄为中心的胡族君主的赵国国土，他严肃的持戒实践的僧风，还使其门下许多名僧辈出。远从印度、康居等地慕名而来的外国僧人也不少^⑦，特别是在众多汉人弟子中以常山的道安、中山的竺法雅为首，还有竺法汰、法和、僧朗、拥有二百余弟子的女性安令首尼也受到石虎尊敬^⑧，高僧传中均记载他们有很大的教化能力，首先因他们而始树立起“中国的佛教”，北魏建国时代的佛教也亦与他们的佛教有关系，至少可以说起到了引导作用。

梁·慧皎赞赏后赵佛图澄的教化，曰：

受业追随者。常有数百。前后门徒。几且一万。所历州郡、兴立佛寺八百九十二所。
弘法之盛。莫与先矣。（《高僧传》卷九）

如所上述，在石虎时代的河北之地，以佛图澄为中心的新兴佛教，其所发挥的教化力以至于压倒了原有的中国文化，在此地以众多的佛寺为中心，集聚着相当的佛教徒集团的势力，此地的统治支配者不可能无视其所达到的势态，应是十分认可的。如若拓跋部族的统治者往来滞留于此地，肯定多少被佛教教化，另外，北魏的太祖如果首先攻略并统治了此地，不可能无视其对佛教徒的政策。

那么，《释老志》所说什翼犍从后赵“备究南夏佛法之事而归国”，确实难以相信，即使想象到对于未开化之人来说极容易被宗教化，但如前所述在崇佛朝廷监督之下在此逗留的拓跋部族一群人之间，不可能出现多少佛教信者，顶多是对佛寺僧徒表示敬意的程度。

什翼犍在北归后继续与石虎朝廷实行通聘亲和政策，石虎死，后赵亡之后，又与从今天热河省朝阳方面南下定都于中山（352），后又定都于邺（357）的鲜卑种的慕容燕继续维持着婚姻通聘的关系。慕容燕也盛行佛教，虽然在南梁的文献中几乎未记载此地之事，但还是可以充分推知^⑨。

什翼犍晚年，败给前秦苻坚军，扣留于长安（376），以拓跋珪（北魏太祖）为首的部族也受苻坚支配来到长安^⑩。长安地区同样早就是佛教流传兴隆之地，特别是佛图澄的高徒道安被苻坚尊为顾问，到其一门全部为苻坚所杀之时（385），一直为了佛教的昌盛兴隆而活动。

如以上所见，可以推察出在拓跋珪北魏建国之前，在拓跋部族内多少已涉及佛教教化，所以，不难理解珪在苻坚死后从山西省攻略河北省之地时，不许军队侵犯佛寺，还致书信于

佛图澄的弟子泰山的僧朗，表示敬意，还从赵郡迎请法果任命为道人统的行为，这些下节细说。而且可以推测到北魏建国初期的佛教是以佛图澄门下，特别是具有巨大感化指导力的道安派的佛教为基调的。这些应从兴隆的北魏佛教的性质方面引起关注。

三、太祖建国与佛教

——赵郡法果的活动与国家的佛教基调

苻坚在征伐东晋的淝水大败而归之后，鲜卑种的慕容垂在河北的中山建立后燕国（384），接着拓跋珪也在苻坚死后的第二年即代王之位（386）。其后，拓跋珪乘慕容垂死，先平并州（山西，396），接着进军河北，平中山灭后燕，天兴元年（398），亲自从中山，经常山的真定（河北省正定县），赵郡的高邑（河北省柏乡县），到邺城，见其都城宫殿，决意定都。七月，以邺城等中原都制为范例，营造帝都平城即大同，即魏皇帝之位。这些北魏太祖道武帝最初亲征的地域，即前述什翼犍滞留学习佛教之地正是佛图澄教化的中心地区。帝在这次征伐之际，为表示对佛寺沙门的敬意，不许军队侵犯，引人注目。《释老志》记：

太祖平中山。经略燕赵。所迺郡国佛寺。见诸沙门道士。皆致精敬。禁军旅。无有所犯。帝好黄老。颇览佛经。但天下初定。戎车屡动。庶事草创。未建图宇。招延僧众也。然时时旁求。

此处所说的帝“所谓好黄老，颇览佛经”，虽然难以相信其可以读解汉文的程度，但考证其对泰山僧朗和赵郡法果的态度，二者相结合，推测至少有一定的佛教知识或信仰已浸润到皇帝或者是拓跋部族部分权力者之中。《释老志》接前文，曰：

先是。有沙门僧朗。与其徒隐于泰山之琨天珞谷。帝遣使致书。以缯素旃罽银钵为礼。今犹号曰朗公谷焉。（《释老志》）

泰山的僧朗曾师事佛图澄，在后赵灭亡的公元351年，入泰山，不久与在山中修行的道家张忠（字巨和）成为好友，最终起佛寺“大起殿舍”，连楼累阁（《水经注》），指导百余弟子，以85岁圆寂于此，他与佛图澄同样，是可以预见神异的高僧，受南北汉胡的各位君主的畏敬尊崇，如晋孝武帝、前秦苻坚、后燕慕容垂、南燕慕容德、后秦姚兴等，都致信赠送供施^①。《广弘明集》卷三十五说北魏主拓跋珪也曾“与朗法师书”。

太山朗和尚。承妙圣灵。要须经略。已命元戎。上人德同海岳。神算遐长。翼助威谋。克当荒服。今遣使者。送素二十端。白毡五十领。银钵二枚。到愿纳受。

为了达成北魏帝业，期待从德高望重的、拥有神算遐长灵能的泰山老异僧得到神策威谋的援助。不只是北魏皇主独有。上述的其他各位君主也是亦然，至少有这样的意图，畏敬他，恐遭他背叛。

本来在五胡十六国时代的诸君长中，把学识深渊或拥有预见神异灵能的僧人作为军国的参谋，作政治的顾问，召致于身边的例子很多，如石勒、石虎朝的佛图澄，苻坚最初从襄阳迎请道安，姚兴从遥远的龟兹召致鸠摩罗什，沮渠蒙逊厚遇昙无讖，如北魏帝室也频频请求昙无讖，哪一个战国争霸时代的君主对高僧异僧都有想拥有的心境和期待。在太祖曾经屈服于苻坚之下的时代，与僧朗同门的道安、法和曾受苻坚优遇，活动频繁兴盛，二位曾在邺城的寺庙拜访师傅佛图澄，也到泰山拜访僧朗^⑩，苻坚也礼敬送供施于僧朗。现今太祖亲征之地，正是僧朗之师、神僧佛图澄教化的中心地区。在拓跋部内也有闻知僧朗高名的人。而且僧朗在中国被视为最神圣的泰山，率有众多的门下，被各地的权力者期望招致，着手经略新的中国本部，且有着许多强有力敌人的拓跋部是必须要慎重考虑僧朗的态度的。

僧朗没响应任何君长的征招，卒于泰山。太祖没有招得中原诸君主尊崇的佛图澄门下、道安的同学僧朗来身边，但幸运的是，这种在国策上也想得到佛教界智谋的志向还是得到了满足，即从佛图澄、道安、僧朗等教化过的地域，即新征服的赵郡召到沙门法果。北魏帝国在大同建都的同时赵郡沙门法果就在拓跋朝廷近侧活动。《释老志》云：

初皇始中（396-397）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。多所惬允。供施甚厚。

皇始年间正是大同定都前讨伐慕容燕之时。如果法果此时已经来到太祖身边，或许已经在河北攻略上多少有过参与。

关于法果的学历，不知，他四十岁时开始出家，有孩子，被太祖迎请来帝都时已经六十岁左右。因此非常精通世情，也好像蛮有政治手腕，得到太祖太宗非常的信赖，常在身边。北魏建国初期的帝都佛教，应是以赵郡的沙门法果为总师而发展的。据《释老志》，太祖在平城定都那年（天兴元年，398），下发在帝都建官寺、推广佛教的诏书。

天兴元年。下诏曰。夫佛法之兴。其来远矣。济益之功。冥及（“冥及”册府元龟作“无分”）存没。神踪遗轨。信可依凭。其敕有司。于京城建饰容范，修整官（广弘明集作“官”）舍，令信向之徒，有所居止。

在新经营的北魏帝都，僧徒以集团而生活，寺院官立经营。其寺

是岁始作五级佛图、耆闍崛山，及须弥山殿。加以绩饰。别构讲堂、禅堂、及沙门座。莫不严具焉。

我读此记事时，联想到日本法隆寺的五重塔的最下层耆阇崛山所造的佛说法之像，以这个五重塔为中心具备了讲堂、金堂、僧房等。不管怎么说，我们认为太祖攻进山西、河北，在大同建北魏帝国，都应该尊崇着一直在中国本部之地流行的佛教，不仅允许作为国家公认的宗教流传，而且主动在国家最初事业，新国都的都市计划中包含有广阔壮丽的佛寺。在新都，像五层塔特殊的高层建筑、诸佛堂内庄严的各种发达的艺术品、僧侣新奇的修道和礼仪等等足够引起从塞外而来的部族人民的注目，可以想象他们极容易被佛教教化。况且在太祖身边的沙门法果很受尊敬，达到了可以参议国事的地位。

说起来，最早当太祖经营新都时，首先从新占领地山东（太行山脉东侧），即佛图澄、道安、今天的法果的教化地迁移来许多民众充实大同地区的户口。在决定定都天兴元年的《魏书·太祖纪》载：

徙山东六州民吏及徒河，高丽杂夷三十六万。百工伎巧万余口。以充京师。

另外在其末年

徙六州二十二郡守宰，豪杰、吏民二千家于代都。

要特别注意这一点，当时在北中国太行山脉东侧地带人口密度最高，因此，经济实力、文化力量也是最高地域（参照《魏书·地形志》等），北魏最初领有此地，从此地大量徙民充实帝都方面的户口。有“百巧伎工十万余口”，又有“守宰豪杰吏民二千家”，可理解为在该地方拥有一定文化实力、经济实力的一群人被迁到文化程度低的拓跋部族的新都，换言之，可以说他们成为建国初期拓跋部族的文化指导的主要潮流，而且这些地方也是佛教最盛之地。

另外，大同的新都经营，首先以邺城，还有洛阳，长安等中原都市为范例进行^⑧。这些都市曾经是北中国佛教的中心地区，营造了壮丽的寺塔。以此为范例，而且从包含有众多佛教徒的河北地区迁徙民众来充实新都，建造了具备第一位的堂塔伽蓝的佛寺，无论在显示新帝都的面目上，或者还是为了“信向之徒，居有所止”，绥抚从丰沃的乡土被强制移住到北方之地的被征服民众，让其安住，都是理所当然的事。

新征服地住民还未心服于北魏政权，在河北各地屡屡起反乱。在佛教很普及的这些地区的绥抚统治上，必须避免来自佛教教团的反感和叛离。特别是当时有能力的僧人率有数十、数百人的门下，并且拥有多数的信者，有时还有豪族之长率一门人归依教团的情况，使教团拥有相当力量。佛图澄常有数百名追随者，前后门徒可达到一万，据说泰山僧朗的寺也是“内外屋宇，数十余区，闻风者，百余人”。赵郡法果也应该有相当多门下信徒随从。得到一个僧朗一法果至少也得到其集团，被其背叛，就会失去整个集团。总之，作为新征服者首先要充分考虑现在已集团化或者极易率团的僧徒的态度。一方面作为税赋的负担者仍旧是极低知识教养的庶民，容易被煽动而集团化、匪贼化或者容易反乱。煽动者屡屡利用宗教集合党徒，

还为其徒党冠以宗教的名义，由此变得颇为强大，成为所谓宗教的匪贼，叛乱让政府头疼的事例还不少。这样征服者常常警戒地方的徒党集团，还不得不留意宗教势力的动向。北魏时，在距定都大同不久的天兴五年（402）二月沙门张翹自称“无上王”，与丁零鲜于次保一起在常山行唐（河北省保定道）聚众反乱。沙门张翹是首谋还是鲜于次保推戴这样一个沙门煽动愚众的不是很明了。总之是以“无上王”宗教的独尊称号拥戴沙门为头领，从而巩固团结力量的一种佛教匪徒。此次动乱于四月平息。这种拥戴沙门为首领，进展到聚众反乱，证明此地的庶民社会佛教的力量不能等闲视之^④。太祖亲征之际，禁止其军队犯佛寺，赠送供施于出自佛图澄门下的泰山僧朗，优遇赵郡的沙门法果，还在营建帝都的最初，建立包括一座官立佛寺等等，都是绥抚新征服地，特别对佛教徒怀柔的方面，可以说是有效而适当贴切的政策。特别是对从佛教徒居多的新征服地强制移住的人们来充实新都，充分地利用在他们乡土有影响力的僧人法果，是有效的政策，同时对于法果来说，如上所述的建国初期的北魏情势使他的活动也变得方便许多。

前引《释老志》中记太祖“后以法果为道人统，绾摄僧徒”，既然佛教已经是国家公认的宗教，允许流传，而且被征服者的社会佛教的势力已达到一定程度的话，当然有必要制订佛教教团的监督制度。首先任命法果为第一代道人统。为了达到统治山西、河北两省的地方，在北魏建国初期的政治机构中，有必要建立以佛教为中心的宗教局，承认此地的佛教势力，同时也要注意其佛教团是在被国家任命的中央僧官统率下，隶属于君主权的形式。

法果最初常常说“太祖明睿好道，即当今如来，沙门宜礼敬”，不久决定致礼天子。既然身为道人统官吏，当然必须礼拜天子，但另一方面，在佛典中有沙门不拜父母王者的说法。身为沙门的法果辨解说“能弘道者为人主，我不是拜天子，而是礼佛”（《释老志》）。

看来当时，因为胡汉诸国分立争霸，个人的生命财产完全危险不保，在北中国，弘扬佛教者首先要附随于独裁专制的君主权，使自己和教团安全得以保证，从而取得宣传其教的效果，可能不得已，或者是利用这种所谓的方便，首先缓和胡族的暴虐，安定社会生活，要尽力顺应这个讲慈悲的佛徒时代。与赵郡法果同时代的先辈道安也持有这种态度，生活在离赵郡很近的常山的道安，师事邺城的佛图澄，其前半生在北魏太祖的新领土之地活动，其晚年在建国前的拓跋部隶属的长安苻坚的名下，活动积极，曾在石虎死后之乱时率门下流浪之际，不得不依附君主权来弘扬佛教，也就是以此方法来努力传道。他说：

今遭凶年，不依国主则法事难立，又教化之体，宜令广布。（《高僧传》）

于是，分散门下，奔向各地传道。与法果同时代的在长安的姚秦朝廷的鸠摩罗什与其门下持同样的态度，依靠君主或任为僧官，使佛教达到空前隆盛。之前所述的法果的态度与身处于北中国胡族国家的僧侣没有什么特别。

然而同时代出自道安门下，奔向中国南部，成为东晋庐山佛教中心的慧远，英才僧侣齐聚其门下，超然于国家权力之外，坚持所谓在世俗之外寻道的逸民态度。当庾冰和恒玄在政

治权力下统治佛教教团，淘汰僧众，还让沙门拜王者之时，他从正面反对他们，认为“沙门是尘外之人，不该敬王者”，著有“沙门不敬王者论”五篇，始终坚持这个态度，不仅庐山佛教没有任何变化，而且他的态度作为僧人合理的表现而被称扬，此后在汉族国家长久坚持沙门“不敬王者”，不屈于官权君权，而佛教的信奉在朝廷贵族间也日益兴盛。

法果的态度与之相反，比先辈道安的“不依国主，则法事难立”则更进一步，甚至把国君当作“当今的如来”来拜。这方面造成东晋时代的南北中国的国家社会完全不同，由此可推测在各地流传的佛教也形成各自不同的性格。许多的汉族贵族拥有与王室并存的势力，在东晋推动政治、指导文化，不能忍容与世俗的王者贵族对立的逸民集团慧远教团，因此，此地的佛教，是与贵族社会好尚的所谓“玄学”相应，为形而上论的佛教，或者作为贵族教养的必要教论，为南朝佛教抹上色彩。

在北中国所谓五朝十六国时代，被胡族首领征服的地方，其住民流民化、奴隶化，全体作为被征服者在强暴的权力下处于危险的境遇。其地的佛教徒亦是征服民。如今北魏征服下的僧侣免去流民化、奴隶化，征服者是特殊的修道生活者——因为对与神界交涉的所谓宗教家怀有畏敬之念，持有尊崇的态度，然而还不能急速地期望征服军可以理解把佛佛教教义的高级教养程度。北魏的建国，就是征服地的一切服属统一于强力的专制君主权力下。处在这种境遇下被征服地的佛教宣布者持续得到作为教化者地位的方法，应该就是所谓“不依国主、法事难立”的方向。今天来自征服地的沙门法果被中央招致仅任命为僧侣的统监者道人统官职，他本来是真正的僧侣，是应该礼敬君主的臣民。任命道人统是要统治全佛教教团，之前与王权对立或者把王者也作为被教化者的弟子要服从佛教教团是不被认可的。所以，在这种地域成长起来的佛教，加强了自身国家的色彩，与思索论义的玄学佛教相比，大大加强了道术的、咒术的，实践的、民众的倾向。

总之，就任道人统官职的法果在北魏建国最初，是其国土的佛教界的指导监督官，而且他把北魏皇帝推上为当今的如来，成功使北魏宗室急速佛教化，打下了北魏佛教教团未曾有过的隆盛基础，还可以说开创了拥有北朝性格的佛教发达的局面。在接下来的太宗时代有了显著的进展。

四、太宗和佛教

——僧徒的民俗敷导与庶民佛教的发达

太宗明元帝时代（409—423），北魏领土进一步向南扩张，派兵镇守河南省的滑台、许昌等地（《通典·州郡典》）。入侵中原，最终统一佛教流传地，与佛教接触机会增加，促进了帝都佛教的传入。正当此时，从前代以来就作为北魏佛教总监地位的道人统法果一直在皇帝的身边，信任更加厚重。帝于永兴（409—413）年间，顺次授予法果辅国宜城子，忠信侯，安成公之号，他皆固辞。从“辅国”的称号，可以想象他是参与了国家活动。帝常亲自幸其居，门狭小车辇不能通过，便改筑扩门。泰常年间（416—423）80余岁卒，帝三次临丧，另

追赠老寿将军胡灵公，而且法果子猛可承袭了法果的爵位（《释老志》）。道人统法果就像在石虎朝的佛图澄，在太宗朝廷得到了几乎最高的尊崇，可以说居重要之位，帝王身边有法果存在，可以想象佛教流传地域的增加，品味一下《释老志》所记的太宗的佛教政策，意味颇深。

太宗践位。遵太祖之业。亦好黄老。又崇佛法。京邑四方，建立图像。仍令沙门敷导民俗。

这可以理解为在京邑四方建立图像，在中央地方的都邑设置官立佛寺，而且僧侣受官意敷导民俗，即接受公家嘱托绥抚指导国民的任务。被征服地的佛教徒，不仅保证了其地位的安全，还在新兴国家接受安抚教化国民的善事，以北魏国家为背景，佛教得以积极地活动。北魏朝廷也频频重用汉族儒士，定都以来在中央设置培养儒学者的太学制度，为了地方培养儒士，建立起来的乡学制度也成为地方的儒教教化中心，一直到献文帝天安（466）年以后（《魏书·儒林传》）。随着北魏朝廷的这种佛教政策的进展，最受信任的道人统法果作为指导地方教化的指导者，参与的场合可能很多，另外佛教徒通过中央的总帅法果，在活动上可能得到了充分的方便。受中央官道人统统监的地方僧侣因参与国家事业，统制这些地方的僧官制必然也相应发达起来，全国的官寺制度也随之发达。地方佛寺特别是官寺成为国家的中央集权和绥抚教化的政策的分担之处，成为地方文化的一个中心。好似日本国分寺作为传达中央皇威遍及各地的一个机关，成为地方文化开发中心，同样在北中国，这种政策在隋文帝时代达到高潮^⑮。

看来北魏以山西省北边的大同为都所统治的中原地方，全部是最近的征服地，比起他们的乡土，人口密度远远地高，产业也发达，属于高级的文化。所以这些地方的住民，大多都是拓跋部族以外的各胡族和汉族，成为屈服于拓跋部族威武之下的新北魏国民。各胡族在首长统率下大概分多个部族。汉族也以之前所谓的豪族为地方势力的中心。永嘉之乱（312）以来，很多的汉人豪族南移或者迁到西部甘肃避难，仍有不少拥有奴隶的豪族留在原乡。胡汉之间原本难以融合，各胡族部间也难免对立。作为相异的部族、特别是恐怕比他们还遥远的低文化程度的拓跋部族作为新手要支配统治这些虽是近亲，但习俗也相异的大小胡汉集团错杂的地方及他们各个集团，还在强力专制君主权下，让他们全部臣民化。所以，统一了胡汉相乱争斗的所谓五胡十六国土地的北魏，首先要融合这个复杂的多集团社会，而且，所有人作为北魏国民都必须服从帝权。因此，解散部落削弱酋长的势力，消除部落间的对立^⑯，重用汉人知识阶级^⑰，已经是太祖即位以来的所着手的方针，北魏用此方针去建立中原大国家，当时正值初期，从侧面进行绥抚当然是有必要的。这样的话，在当地利用已拥有众多地盘的宗教，是颇为有效的政策。因汉族知识阶级的南迁等，所谓儒教文化的教化力明显减退，与此相反，佛教在最近百年间，特别是在河北平原，佛图澄、道安等巨匠相继扩展了教化网，另外，还有同时代河间人法雅，

后立寺于高邑（属赵郡，即法果所住地，太祖亲征地）。僧众百余。训诱不懈。（《高僧传》卷四）

还有中山人康法朗与志同之人一起巡历印度佛迹，

后还中山（燕都，太祖亲征之地）。门徒数百。讲法相系。（同上）

继续说北魏建国当下的情势，佛教教团在太祖、太宗时代正处于旭日上升期，其教徒传道求法的热情不仅在全部北中国，还远及中亚诸佛教国家，法显与志同之人一起，果敢去印度求法的壮举行动，龟兹鸠摩罗什到长安在姚秦君主的保护下，从事空前的大翻译事业，培养了很多有实力的学徒，都是在这个时代。关于北魏初期的河北佛教徒的活动在现存的南朝编纂的《高僧传》等，虽仅仅记载了从这个地方来南中国活动的部分僧人。然而，即使从有限的文献中，也可以推测太祖太宗时代的河北地方的佛教盛况。例如释昙无竭（法勇），幽州黄龙的李氏，自幼为沙弥，勤于苦行持戒诵经，听闻法显求法而感激，集合 25 名伙伴，从北土踏上佛迹巡礼的征途。当时是北魏太宗的泰常五年（420）（《高僧传》卷三）。还有释慧询（375—458），赵君赵氏，少时蔬食苦行，游长安，受学于鸠摩罗什（《高僧传》卷十一）。宗元嘉年间（424—534）85 岁卒的释慧睿，冀州人，同年 71 岁卒的释慧观，为清河崔氏（均见《高僧传》卷七）。应注意到三人都是到南中国活动的，其出家修学是在太祖太宗时代的北地，都洋溢着传道教化的热诚，都是实践倾向性强的僧人。带着这种教化的热情，而且涉及胡汉两族，太宗嘱托有信奉者的僧侣以敷导民俗为任务，在新领土融合胡汉两住民，让他们必须同样悦服于北魏帝权下，作为国初的绥抚政策，可以说是颇有效果的。

应该有不少传道热情高涨的僧徒已经从皇帝处接受了敷导民俗的任务，巡回教化于都邑。北魏以来的造像铭屡见邑师之名。从事“民俗敷导”的僧侣当然应该是积极的，已成为都邑村落佛教教化的指导者。作为以邑师为中心结成的奉佛者的团体，邑会、邑义、义邑等称谓的结社也发达。这些也在北魏以来的造像铭屡见其例，作为以佛教信仰为纽带结成的邑会，不单单只是进行造像的活动，其邑会的组织、事业、性质一定也是多种多样的。

分担国家的民俗教化指导，在民间巡回传道的僧徒——如果邑师的活动在全国进行的活，庶民的佛教化以非常之势在进展。因僧徒的劝化传道，不断结成的同样的信仰者集团，打破自我部族和宗教的对立孤立，同他们一起作为北魏皇帝统治下的同一国民，为过着共同和平的生活而有所贡献，佛教过度繁荣的结果必定产生弊病而被取缔。

若为三宝巡民教化者。在外，賚洲镇维那文移。在台者，賚都维那等印牒。然后听行。（《释老志》）

孝文帝初，延兴二年（472）发布“巡民教化僧”的取缔令，但上溯至太宗时代，据这些

僧人所进行的活动，也可以想得到北魏各地的佛教教化态势。

在中央有监督全国佛教教团的道人统，在地方也有传达以道人统为首的官方命令的僧官，地方僧徒分担国家的教化事业活动必然也是发达的。中央道人统（后来的沙门〔都〕统）应该叫事务官，配都维那，在地方上州郡等置统和维那，在北魏中期明确成立了以中央的僧官监督全国佛教的制度，没有明确的文献无法追溯其持续到何时。然而法果就任道人统最终就是约束了这种地方僧官制的发达，僧官下的佛教有着自身国家的性格发展的同时，因为在州镇配备了受中央统监的僧官，应该更加促进了地方僧侣的民俗教化运动，其事业也可以得到更多的方便。在许多北魏造像铭上，见到愿上、皇帝陛下的国祚长久，还有为一切众生祝福的共同祝愿，从上述的北魏社会的性质和佛教政策合并来思考，所见到的祝国家的还有同胞的愿文应该是真心的。

教化民间的佛教，要在各自的风土上各自采取一定形式。去调和当地风俗信仰。要调和中国原来的土俗信仰的佛教——可以说是道教的佛教，其迅速发达是自然的势头。北魏时代这种佛教相当发达的流传事例，可以从现存的伪经及其他资料上推知。

有如佛教包容了道教的中国的庶民信仰，中国原来的信仰也刺激了佛教的发达。在接下来的世祖时代就成为废佛毁释的一个原因，如寇谦之的天师道教，据称继承了后汉张陵的道教，在《释老志》中说得更明了，吸收了很多佛教的要素，包摄了佛教的道教，即是佛教的道教。所以这个天师道教在废佛令撤废了之后与佛教共同存在于朝野，在民间宗教实际中二者的调和是无法避免的。

据以上所述，北魏建国时代的佛教从开始就载入国策，顺应北中国特有的风土，一方面作为国家的宗教，一方面作为庶民的宗教，从而达到了大大发展的状态，其由来大致可以理解，最后也可以明白北朝佛教与南朝佛教产生的性质也不同。

五、结语

总之，北魏建国之前的时代，太行山脉东侧，黄河以北，我们称此为河北地区的地域，因石虎尊崇的佛图澄及其门下教化盛行，佛教空前勃兴，僧徒的传道化热情也顿时达到高潮，佛图澄门下的伟才道安作为苻坚的顾问活跃于长安。北魏建国时的拓跋部族与河北地区及长安有密切的关系。于是首先征服佛教盛行的河北地区，而且迁徙此地区的住民来经营国都，因此文化程度较低的他们当然快速地被佛教教化，而且还在新领土经营方面，利用热情传道教化强势的佛教徒的教化力，所以北魏佛教隆运的态势早早地在建国初就表现出来了。

征服了河北的太祖致信送厚礼于佛图澄门下的泰山僧朗，还招致正在赵郡盛大教化的沙门法果到帝都，常常招到帝王的身边与之商谈，还任命为佛教界的总监。这个北魏最早的僧官道人统把北魏太祖作为“当今的如来”，让僧徒礼拜，因而从一方面可以说，使佛教在胡族征服下的中原安泰的同时，也与新蛮族国家的勃兴步调一致，佛教徒得以充分地活动和应有的地位，是奠定了北魏佛教隆运基调的巨人。从另外一方面，北魏朝廷也在征服地的住民之间，

利用原来该地方很早就普及、浸润的佛教势力做宣抚工作，于是，僧徒在中央官吏道人统的统率之下，全国佛教教团隶属在国家权力的统制之下，更进一步动员这些僧官管制下的地方僧侣，从事征服地住民的教化绥抚事业的活动。北魏朝廷巧妙地利用多才且有实力的沙门法果，法果又难道不是为了弘法，巧妙教化杀伐、武断、单纯的蛮族君长，确保佛教教团的安全，企图使其隆荣。不管怎样，北魏领土内的佛教，已经在太祖太宗的时代作为国家的佛教或者顺应北中国风土的民间宗教向着本该发展的方向前进，可以说最终约定的北魏佛教未曾有的隆盛时代无疑会早早地来到。

公元424年太宗驾崩世祖即位，即从太祖定都大同（398）仅仅约25年之后。此时，佛教已经进入北朝朝廷，如以下记载：

世祖初即位。亦遵太祖太宗之业。每引高德沙门谈论。于四月八日。舆诸佛像行于广衢。帝亲御门楼临观。散花以致礼敬。（《释老志》）

后来断然实行激烈的废佛毁释的世祖在即位的当初，朝廷与佛教的亲近情势不过是太宗时代结果的延续。仅仅25年间，教化了在塞外不信奉佛教的拓跋部，僧侣出入朝廷在皇帝面前高谈阔论，还于四月八日释迦诞生的庆祝仪礼上行像，作为帝都的年中活动盛大举行，此时皇帝也参加还散花礼敬。我们在惊叹对于未开化部族伟大的宗教教化力的同时，也不得不承认佛徒在其间的活动。大概在被征服地佛徒自身的死活很紧迫，这样当时正处于勃兴期的佛教，在佛徒之间高涨着弘法热，取得了很好的效果。

大同建国当初成为拓跋部教化的中心毕竟是河北的佛教。应该是释道安作为当时指导河北佛教徒的势力。他出身于常山扶柳的卫氏，出家后，在邺城时其才能被佛澄图认可，前半生在山西、河北两省之地转游修学、传道，率领众多的僧众，在后晋末之乱时如前所述认为“不依国主，法事难举，僧应守传道本分”，分散门下，自己与多名弟子一同来到襄阳，开展更大的教化，在东晋的名士间，拥有很多的信者和知友。当时苻坚军队攻陷襄阳，道安到长安（379），之后作为苻坚的顾问，其势力背景以长安为中心，为了佛教兴隆而活动，在北中国大力弘法教化，北魏建国之前（385）以70余岁圆寂。其名冠当时的佛教界，其主张极大地指导了佛教界。

在中国佛教史上道安的功绩甚多。在教义方面，最热心于般若经的空义研究，特别在佛典研究方面，格义——通过中国习惯的思想和古典比较解释佛教，排斥以前的中国佛教徒的态度，广泛收集整理汉译佛典，比较研究同类佛典，提倡应直接以佛经把握佛教其真意而实践，在中国佛教义理的发展上值得书写一笔。在教团方面，中国佛教徒全体作为同一佛教徒，促使自觉，产生同胞感，在一般中国寺院应该制定僧徒应实施的生活修道规范。外来僧从翻译佛教上作为指导者，汉族自身以汉译佛典为基础，打下在中国的乡土实践“中国佛教”的基础而前进。

道安所作的“僧尼轨范”、“佛法宪章”——从行香、定座、上经、上讲等法要仪礼到僧

侣每天的生活规则，月例的忏悔法式等，关于共同生活和修学传道的制规，“天下寺舍，遂则而从之”。

以往的中国僧侣因各自的老师改姓，或者称竺某或于某或康某等等，对此、道安提倡沙门平等应以释迦为师，应称为释氏。呼吁以往所谓的天竺佛教徒、于阗佛教徒、康居佛教徒，龟兹佛教徒等杂多系统的佛教徒，有同一佛教徒的自觉，所以在这个同一中国佛教教徒的意识中，每个寺院各自系统的佛教教团联络大同起来，在中国的广阔地域中、在同信者的社会，中国佛教教团发达起来。

在巨匠道安指导下，正在进一步成长的北中国佛教，向共同的统一的方向前进，并借助从塞外以武力侵略北中国，要求强烈统一，君临征服地的北魏朝廷用于征服地的绥抚教化的工作。在征服地由胡汉各个部长、宗家率领的大小多数团体大概未能心服北魏政府，心存不安和反感，这样，通过胡汉两族中相同的信徒，且成为集团的势力，鼓动佛教徒，通过佛教徒同一感，通过高扬平等慈悲的佛教信仰，共同出资造立寺塔经像等，缓和各部族团体相互对立的感情，让被征服地住民与北魏臣民一样安全和平共同地生活，应该是当时非常适宜有效的政策。因道安是出身于新征服地最具指导力的高僧，而法果与道安出于同一地方而成为新兴国家的佛教总监，所以更容易发挥其效应。在《释老志》中叙述北魏建国以前的佛教时，用大量的篇幅记述了道安及其门下的活动，鸠摩罗什也以道安为东方圣人遥远地致敬，在其译经史上译出的经典，与道安正确的经义非常一致，因此佛教大大地宣扬于中原^⑧，其次关于所述的北魏宗室承蒙佛教教化的经过，可推测北魏建国时代佛教受道安的影响大。特别如道安最致力于的精密的般若空义研究的哲学方面，在北魏初期的佛教界，可能过于高深。其影响力主要是他的实践方面。他晚年致力宣扬禅法，与他的同辈门下都是热心的弥勒信仰者。如前所述，在大同定都建的最早的官寺备有禅堂，在北魏初期的北地佛徒中与禅法有关系的也很多。以云冈、龙门为首，北魏初期造弥勒像颇多^⑨，道安传也记：

安每与弟子法遇等，于弥勒前，立誓愿生兜率。

在其弟子昙戒传中记：

常诵弥勒佛名。不辍口（中略）。戒曰。吾与和尚（道安）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。

所以，结合道安及其门下热心实践弥勒净土的信仰来考察应该不错。

大同时代的北魏佛教，不只是以河北的佛教为要素。河北佛教首先成为建国初期的主流，有利于拓跋部族的佛教化。大同兴盛时期的佛教，还加入了其他重要的流派，内容更丰富，且趣向隆荣。

其最重要的有二方面。其一长安佛教——在太祖太宗时代以在后秦主姚兴保护下的以鸠

摩罗什为中心，长安佛教达到如此空前的盛况。《晋书》曰：

今之新经。皆罗什所译。兴既迁意于佛道。公卿以下莫不钦附。沙门自远而至者五千余人。起浮图于永贵里。立波若台于中官。沙门坐禅者恒有数千。州郡化之。事佛者十室而九矣。

其二是凉州佛教——北凉的沮渠蒙逊继承了此地前代以来兴盛的佛教，特别是以沙门昙无谶为中心，达到极盛。加入这二大要素发展起来的北魏佛教，在世祖的废佛之后，再次兴隆而开凿了云冈石窟。以河北佛教为根基的大同拓跋部的佛教，因长安佛教、凉州佛教开花，结实于云冈石窟，作为拓跋部定都大同佛教最后纪念的云冈石窟的佛教，如果不了解长安、凉州的佛教，是明白不了的。当然应在考虑长安佛教在太宗时代的北魏佛教政策方面的作用，这一点谁也想论及改稿。在此，在建国的最初，拓跋部的佛教化和北魏佛教的兴隆很明显是仅限于河北的佛教徒首先取得的成功。

最后，应该注意的是，在以上专门讲述新蛮族国家的发展初期，河北佛教徒的活动，实际上不止是佛教，河北的经济力和全部的汉族文化在拓跋部建国时代的国力发展、文化开发上，成为最主要的源动力、指导力。试就《魏书·地形志》中记载可知，人口超过十万以上的郡，其大部分连结在所谓河北平原，其他地域极少。即以最大的邺（人口 438,024）为首，中山、常山各约 25 万，河间、博陵、渤海、赵、南赵、长乐、清河、阳平、广平、汲、东等都达十万以上，可见河北地区是北魏时代的第一户口充实地区。以上虽是北魏末公元 530 年时的情势，即使追溯北魏建国时代，要充分认识到至少扩展到太行山脉的东侧，黄河以北的地域，在北中国，经济上、文化上是最重要的地域。即如上所述，在大同定都最初，此地方的吏民豪族多数被迁徙，但这些地方最终还是作为中原帝都大同要经营的中心。北魏作为统治中原的国家在发展上，不得不采用保持汉魏晋古老传统的汉族国家制度，即以儒家思想为指导。在拓跋部的汉化上，河北的汉族名家成为强大的中心势力，如不可忽视的清河的崔氏、渤海的高氏等，成为大同时代北魏的文物制度的指导者²⁰。河北的佛教徒以拓跋部族等北族为主，在北魏国民的佛教文化活动期间，汉族固有文化也不断从河北引进，从而提升其教化力。不过，拓跋部族和北魏国民受到佛教的教化，不是印度化、也不是西域佛教化。在北中国的风土社会之间流行的是依据汉文佛典的佛教，换言之，中国化的佛教主要通过中国僧侣发挥着教化力，成为所谓“北俗华化”的一翼，完全促进了连拓跋部族在内的北人的中国化。河北的佛教徒在北魏的历史上承担了“北族中国化”的第一阵团之任，可以说拥有最大的功绩。然而，以儒家思想为指导的政治，明显是古典的，还因其教法化，相对于是排斥其他教的，特别是对于外国的文化是排他的。必然排斥外来佛教参与中央政权并承担地方教化。不允许不属于士农工商阶级的僧徒集团在国家和社会作为一个阶级势力增大。随着没有文化指导力的拓跋部在中国中原文化方面确立的国家变得安稳起来，围绕没文化的主权者，必然要掀起文化阶级的争霸。历经了太宗时代，世祖是完成了北魏北中国的统一的时代，同时也是进入

因佛、儒、道掀起文化战的前进时代，河北的汉族名门崔浩操纵皇帝确立儒家政治，与天师道结伙，一扫建国以来一枝独秀的极为隆盛的佛教，全方面实施废佛，正是这种文化战显著展开的第一战。（昭和 14 年 1 月 30 日）

（译自昭和 14 年 5 月《东方学报》第 10 册第 1 分册）

注释：

① 参照拙作《北魏太武帝的废佛毁释》（《支那佛教史学》1 之 4）及《北魏的僧祇户和佛图户》（《东洋史研究》2 之 3）。

② 参照《魏书》卷一《神元皇帝纪》。《晋书》卷三十六《卫瓘传》等。

③ 《魏书》卷一（北魏比后赵优位当然是相反的。从者五千余家也有些夸张。）

石勒遣使求和。帝（烈帝）遣弟昭成皇帝如襄国。从者五千余家。……烈帝出居于邺。石勒奉第伎妾奴婢什物。……烈帝崩。帝弟孤乃自诣邺。奉迎与帝俱还。事在孤传。

④ 宋元嘉十二年（435）、何尚之答文帝一文。

五胡乱华已来。生民涂炭。冤横死亡者。不可胜数。其中误获苏息。必释教是赖。故佛图澄入邺，而石虎杀戮减半。洮池塔放光。而符犍椎锯用息。（《弘明集》卷十一）

⑤ 可以理解为人民竞相出家，不只因为归依佛图澄，还因生命财产安全不保证的不安的社会情势，也因石虎发动战争和大兴土木事业，频频征发人民，使役苛酷等，使人们逃避到受君主尊崇的佛教教团。

⑥ 车之事见《邺中记》。大同行像见《魏书·释老志》，“世祖初即位。亦遵太祖太宗之业。每引高德沙门。与共谈论。于四月八日。輿诸佛像。行于广衢。帝亲御门楼临观。散花以致礼敬。”可察知即从世祖以前，已举行盛大的四月八日的行像。北魏洛阳的行像盛况详见《洛阳伽蓝记》。

⑦ 佛调、须菩提等。数十名僧。皆出自天竺、康居。不远数万之路。足涉流沙。诣澄受训（《高僧传》卷九《佛图澄传》）。

⑧ 道安以下均在梁《高僧传》。安令首尼见梁宝唱的《比丘尼传》卷一，曰：

博览群籍。经目必诵。思致渊深。神照详远。一时道学莫不宗焉。因其出家者二百余人。又造五六精舍。匪惮勤苦。皆得修立。石虎敬之。擢父仲为黄门侍郎清河太守。

⑨ 参照《魏书》卷一《帝纪》及梁《高僧传》的《昙无竭传》、《释僧诩传》等。

⑩ 参照《南齐书》卷五十七《魏虏传》、《晋书》卷一百十三《苻坚载记》。前者曰：泰元元年（376）苻坚遣伪并州刺史苻落。伐犍破龙庭。禽犍还长安。为立宅教犍书学。分其部党。居云中等四郡。诸部主帅岁终入朝。并得见犍。差税诸部以给之。

⑪ 僧朗的事迹见《水经注》卷八、梁《高僧传》卷五等。还有宫川尚志氏《晋太山竺僧朗的事迹》。（《东洋史研究》三之三）

⑫ 四阿鎔暮钞序（《出三藏记集》九）

余（道安）以壬午之岁（前秦建元十八年。公元 382。即拓跋珪独立四年前）八月。东省先师寺庙于邺寺。《高僧传》卷五《释法和传》

“少兴安公同学。（中略）因石氏之乱。率徒入蜀。（中略）闻襄阳陷没（公元 379。道安陪到长安）。自蜀入关。住阳平寺。后于（泰山）金輿谷设会。与安公共登山岭。

⑬ 《魏书·太祖纪》注：

帝至邺。巡登台榭。遍览宫城。将有定都之意。

还有在雁门繁峙富豪莫含之孙题传：

太祖欲广室。规度平城四方数十里。将模邺、洛、长安之制。运材万根。以题机巧。征令监之（《魏书》卷二十三）。

⑭ 拙稿《北魏的佛教匪》（《支那佛教史学》三之二）中论述了从北魏时代起的十余个佛教匪。与本稿相互补。

⑮ 参照拙稿《国分寺与隋唐的佛教政策及官寺》（收入《国分寺的研究》）。

⑯ 《魏书·官氏志》载：

登国初。太祖诸部落。始同为编民。

同书《贺讷传》道武离散诸部。分土定居。不听迁徙。其君长大人皆同编户。讷元舅甚见尊重。然无统领。

⑰ 《魏书·太祖纪》记：

（皇始元年）并州平。初建台省。置百官。封公侯。将军刺史太守尚书郎已下。悉用文人。

前述的翌年莫都平城，徙六州二十二郡（即太行山脉东侧河北平原）守宰豪杰吏民二千家于平城，可理解为此方策的表现。

⑱ 有沙门常山卫道安。性聪敏。日诵经万余言。研求幽旨。慨无师匠。独坐静室十二年。覃思构精。神悟妙曠。以前所出经。多有舛驳。乃正其乖谬。

……道安曾至邺候（佛图）澄。澄见而异之。澄卒后中国澄乱。道安乃率门徒南遊新野。欲令玄宗在所流布。分遣弟子各趣诸方。……道安后入苻坚。坚素钦德问。既见宗以师礼。时西域有胡沙门鸠摩罗什。思通法门。道安思与讲释。每劝坚致罗什。什亦承安令问。谓之东方圣人。或时遥拜致敬。道安卒后二十余载。而罗什至长安。恨不及安以为深慨。道安所正经义。与罗什译出。苻会如一。初无乖舛。于是法旨大著中原。

⑲ 关于北魏造像的种类及此时弥勒信仰的意义，可参照眼下正印刷中的本研究所出版的《龙门石刻录》所附的拙稿。

⑳ 崔浩把多数河北地方的汉族名门之士召致中央，还新任地方官。《魏书》卷四八《高允传》

初崔浩。荐冀、定、相、幽、并五州之士数十人。各起家郡守。

另参照同书卷四七《卢玄传》、拙稿《北魏太武帝的废佛毁释》（《支那佛教史学》一之四）。

[作者：历任日本京都大学人文科学研究所所长、京都国立博物馆馆长、日中友好佛教协会会长]

云冈新发现北魏正光元年洞窟

刘建军

北魏正光元年（520年）造像题记小型洞窟发现于云冈石窟中部窟群东端的第5窟附近，其东面即为龙王沟，它位于第5窟窟外的东侧，补充编号为第5-40窟^①，属于第5窟的附属窟龕（图1、2），这是目前云冈唯一有明确开凿时间的一个小型洞窟。正光年号是北魏迁都洛阳后孝明帝执政时期，它的发现对云冈北魏三期洞窟研究弥足珍贵，其价值自不待言。因为，一方面印证了云冈有关文献记载的洞窟中有北魏正光年间造像铭记的史实^②，另一方面对北魏云冈石窟考古学研究有着十分重要的价值。下面，我们就新发现第5-40窟的洞窟考古调查情况和一些相关问题进行报告，不妥之处敬请指正。

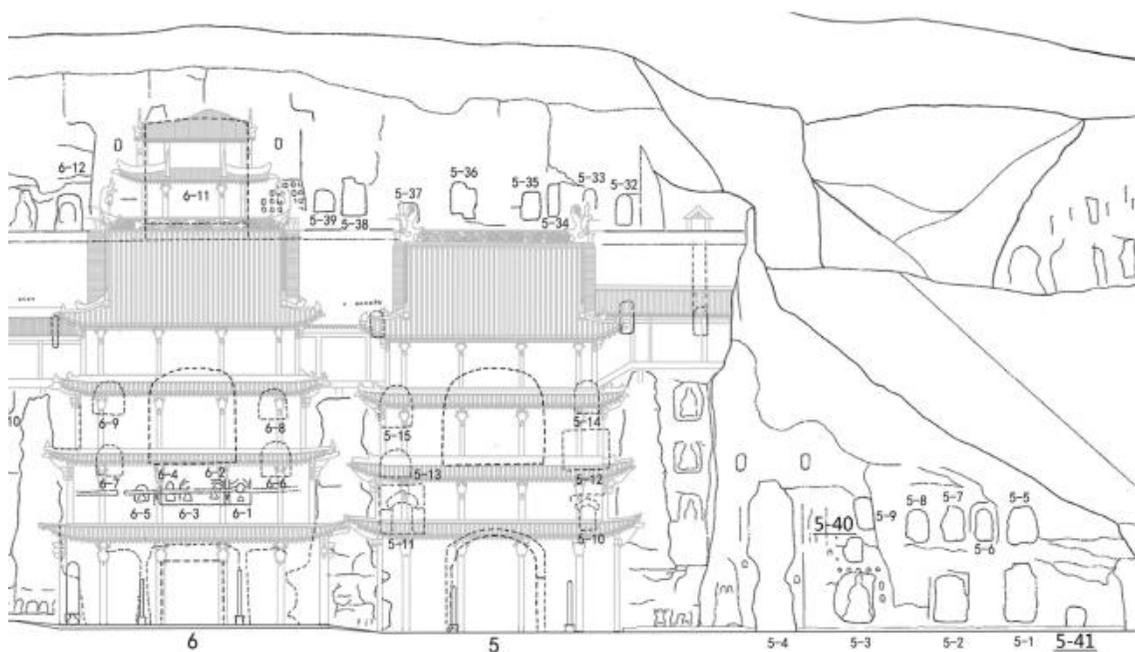


图1 第5窟附属窟龕编号

一、发现的经过

第5窟的附属洞窟主要分布在清代修建寺院外围的东面和龙王沟的西侧。其中，在东面的第5-1窟至第5-9窟等9个窟龕中，由于第5-4窟的南面紧靠观音殿的北山墙，其窟口部

位被观音殿山墙遮挡^③（图3），但是其他8个附属洞窟则可以供人们观赏^④（图4）。观音殿坐东朝西，为第5窟寺院的东配殿，其背后是1932年阎锡山部将



图2 2009年第5窟附属窟龕外貌

骑兵旅长赵承绶修建的云冈别墅^⑤。这座别墅坐北朝南，建筑的背面距洞窟崖壁只有2—3米，紧邻石窟建造，前面有花园和六角小亭。所以第5窟东侧的这些附属洞窟实际上长期处于封闭状态，不易被人们发现。

观音殿因年久失修于上世纪90年代进行了修缮，为了与西配殿的协调，将原来的下层为窑洞和上层砖木结构的二层建筑拆除后，修建成与西配殿相同的单层建筑。并且将建筑的通面宽缩小，同时把北山墙位置向南移动，使建筑与洞窟崖面隔开一定距离，用临时隔墙封闭。2000年为了拓展旅游线路，在石窟前形成可供游览的通道，将封闭的隔墙拆除。2001年5月，我们利用化学保护室在云冈第5窟东侧附属窟龕（即第5-1至5-9窟）进行裂隙加固维修工程提供的方便条件，对这个区域内的中、小型洞窟进行考古调查，在新编号为第5-40窟北魏小型洞窟内发现正光元年造像题记。与此同时，在第5-1窟的东侧



图3 1940年代观音殿



图4 1920年代第5窟东侧附属窟龕情况

下方，又发现1个四壁三龕式小窟，补充编号第5-41窟^⑥，可惜该窟内的造像风化十分严重，仅存窟形。2009年云冈石窟在进行大景区建设时，将第5窟附属洞窟前的云冈别墅下移至前面原花园内的西南角位置，使得该区域内的这些附属窟龕全部暴露，游客也能够对这些洞窟进行全方位地观瞻。在这个区域的附属窟龕中，尤其以第5-40窟保存完整而引起人们的注目（图2）。

二、洞窟基本情况

新发现的第5-40窟具体位置在第5-3窟的上方和第5-9窟下方的两窟之间。其洞窟位置高出地面3.3米，西侧距第5窟的窟门的水平距离约为17.5米，窟口距第5-4窟明窗东壁仅有2.8米（图1），这是一个十分典型的三壁三龕式窟^⑦的小型洞窟。

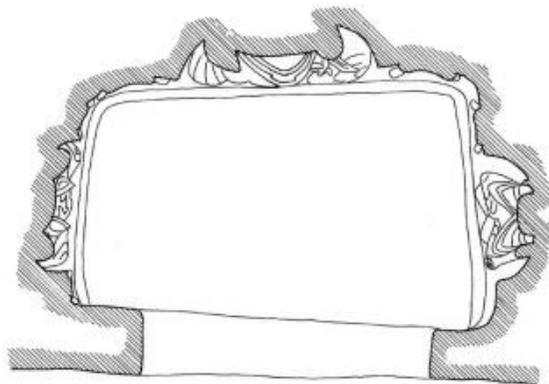


图5 第5—40窟平面图

洞窟形制：单室，平面接近横长方形，平顶，三壁三龕式窟，窟内立壁面的上部微微内收，面宽1.25、进深0.75、高1.60米（图5）。

洞窟形制：单室，平面接近横长方形，平顶，三壁三龕式窟，窟内立壁面的上部微微内收，面宽1.25、进深0.75、高1.60米（图5）。

窟外立面：因崖面风化严重，窟门已残损，只能根据其遗迹推测复原窟门为宽0.96、高1.45、厚0.18米。

主室正（北）壁（图6、7）

壁面正中开圆拱尖楣龕，龕宽0.60、高0.76、深0.12米。龕内雕一坐佛像1尊，龕外的两侧各雕菩萨立像1身。方形龕柱，无柱头雕饰，龕梁尾雕龙头，作回首反顾状。尖拱龕楣，龕楣的楣面内刻结跏趺坐佛，着双领下垂袈裟。龕楣外的左、右两隅刻供养天人像，双手合十，作供养状。龕座正中留有方形造像题铭，宽0.50、高0.18米。铭文的字体为魏碑，文字由左至右竖行书写，共存7行，因残泐过甚，可识读仅有17字，译文如下^⑧：



图6 第5—40窟纵剖面图（附北壁）

正光元年…… / 廿日邑…… / 神
龙…… / 张乐…… / 等发…… / 释迦……
/ 像一……（图8）



图7 第5—40窟北壁



图8 第5—40窟北壁题记

铭文的两侧浮雕引导僧、尼及供养人像。左侧刻面部微侧朝西的比丘1身，手托博山炉，系引导僧，其后排列男供养人4身，共计5身；右侧刻面部微侧朝东的比丘尼1身，系引导尼，其后排列女供养人5身，共计6身。壁面上部与窟顶连接处呈慢弧状，上刻三角垂幔纹。

佛像高0.72米。头顶上作馒头形肉髻，素面。面相长圆，眉端平直，眼睛细长，鼻、嘴及下巴稍微残损，长耳垂肩。颈部的右侧和下方有人为破坏的凿痕，这是该像头部盗凿时残留的痕迹。上身内着僧祇支，领口呈U字形，开口稍低，未系带。外披褒衣博带袈裟，衣纹简洁疏朗。袈裟的双领垂至腹部，右侧衣领横向搭在左小臂上，衣角形成一个下垂V字形。下摆较短，仅有一层，垂覆于双腿之间，呈U字形，底端不覆座。佛像体态俊秀，双肩下削，上身修长。右手上举胸前，掌心向外，作无畏印。左手下垂，掌心朝前，拇指和食指相捏、且与其他指共握着衣角一端。不露足，结跏趺坐（图9）。



图9 第5—40窟北壁主尊特写

左侧菩萨高0.64米。头戴高宝冠，饰圆形头光。宝冠的正面与两侧面都刻有三角形，相邻的三角形之间各饰带茎小莲华，称为“山形冠”。发髻由额上正中分向两侧。面相长圆，眉线末端较平，双眼细长，鼻部稍残，嘴角微翘，耳朵长大，颈部较细，双肩下削。菩萨上身穿着帔帛，由两肩部敷搭而下，呈十字交叉于腹部，垂至膝处后上翻。其左侧帔帛的下垂上绕右手臂穿肘下垂外扬；右侧帔

帛的末端绕左手腕握于手中下垂。下身穿长裙，裙摆外张。右手举于胸前，似持莲蕾，左手置于体侧，手握帔帛。两脚外展呈八字，跣足，侧身立于龕外，体态秀美（图10）。

右侧菩萨高0.62米。头冠、面相、服饰与左侧菩萨相同。左手举于胸前，似持莲蕾；右手下垂握帔帛。侧身立于龕外（图11）。

左（东）壁（图12、13）

壁面正中开楣拱龕，龕宽0.41、高0.7、深0.09米。龕内雕交脚弥勒菩萨，龕外的左侧菩萨像已残，右侧雕菩萨立像1身。龕楣分为六格，皆为素面，下沿饰帷幔。龕楣外的左、右两隅刻供养天人像。左隅风化，右隅有像3身。龕额上雕一列千佛小龕，共计5个，仅有3尊坐佛保存较好。龕座下排列北向男供养人像，现存6身，侧身面朝正壁。壁面与窟顶连接与正壁相同。

交脚弥勒菩



图10 第5—40窟北壁龕外左侧菩萨像



图11 第5—40窟北壁龕外右侧菩萨像

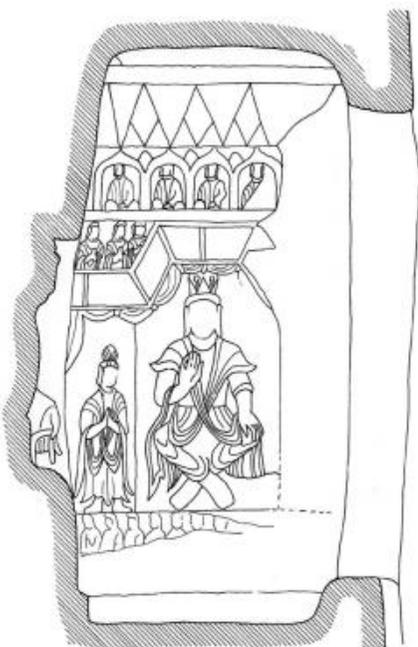


图12 第5—40窟横剖面图（附东壁）



图13 第5—40窟东壁

萨高 0.68 米。头戴山形冠，面相长圆，细眉秀目。上身的帔帛十字交叉于腹部，垂至膝部后上翻。其中一端上绕手臂穿肘下垂外扬；另一端绕手腕后下垂。帔帛在肩部的帛巾上翘。下身穿长裙，裙摆微向外展。右手举于胸前，掌心向外，作说法印，左手抚膝。

左侧菩萨已残毁。

右侧菩萨高 0.47 米。头梳高发髻，面相长圆，无头光。双肩下削，上身着十字帔帛，交叉于腹部上绕穿肘下垂外扬，服饰与正壁左侧菩萨相同。作合掌供养状（图 14）。

右（西）壁（图 15、16）



图 14 第 5—40 窟东壁龕外右侧菩萨



图 15 第 5—40 窟西壁图



图 16 第 5—40 窟西壁

与正壁同。开圆拱尖楣龕，龕宽 0.45 高、0.62、深 0.1 米。龕内雕坐佛，龕外的两侧各雕菩萨立像 1 身。尖楣内无雕饰。龕楣外的左、右两隅刻供养天人像。各有 3 身。龕额的上雕一系列千佛小龕，共计 5 个。龕座下排列北向女供养人像，仅存 7 身，侧身面朝正壁。

佛像高 0.61 米。馒头形肉髻，面相清秀，细眉秀目，面含微笑。溜肩，身着通肩衣，衣领折叠，胸前的衣纹呈“U”字，为阴刻线雕就，双手作入定印，右手在外面。

左侧菩萨高 0.4 米。与左壁右菩萨基本相同，头梳圆发髻，面相丰圆（图 17）。

右侧菩萨高 0.39 米，头部、上身和腿局部已风化，表面剥蚀严重。

窟顶：2 身飞天均已残损，仅存下身，头部朝南。从残存的造像来看，二者相向而舞。腹部突出，腰系束带，长裙裹足，裙端似鱼尾上翘（图 18、19）。

三、相关问题的初步认识



图 17 第 5—40 窟西壁龕外左侧菩萨



图 18 第 5—40 窟顶部图



图 19 第 5—40 窟窟顶飞天

通过上述正光元年洞窟的情况介绍，就云冈北魏三期的三壁三龕式窟标型窟发现意义和所在崖面上洞窟的相互关系以及菩萨造像的“山形冠”样式等相关问题谈一些初步认识。

1. 北魏云冈三期标型窟发现的意义

有关云冈北魏洞窟的造像铭记，截至上世纪末已发现约 30 余处，有明确时间纪年的共有 12 处。其中，云冈北魏二期造像铭记 3 处、三期造像铭记 9 处^①。这些有准确雕凿时间的北魏造像，基本上都是一组造像、或一龕造像，在金代皇统七年（1147 年）曹衍撰写《大金西京武州山重修大石窟寺碑》（以下称《金碑》）时，造像题记还得以保留，因此成为云冈石窟考古学分期与研究的十分重要资料。1947 年宿白先生在整理北京大学图书馆所藏善本书籍时，从繆荃孙抄《永乐大典》残本《顺天府志》中发现引自元末《析津志》的《大金西京武州山重修大石窟寺碑》一文，碑文有“验其遗刻，年号颇多，内有正光五年”的铭记之说^②，这是云冈石窟正光年间还在营造洞窟的重要文献。针对《金碑》中大家比较关注的北魏时期云冈最晚年代问题，宿白先生在《〈金碑〉校注——新发现的大同云冈石窟寺历史材料的初步整理》一文中，根据已发现和掌握的云冈北魏铭文，结合文献分析认为《金碑》记载与云冈石窟的当时情况基本相符。嗣后，又在《平城实力的集聚与“云冈模式”的形成与发展》一文从云冈北魏三期洞窟考古类型与文献角度的两个方面综合地对北魏迁都洛阳之后的云冈开凿洞窟实力作了如实的估计。认为平城雕刻技艺的力量在永平（511 年）年间之前有可能还未显著削弱，云冈石窟此后仍有兴建，更何况一直到熙平末年（518 年）平城还有较多可供征引“门才术艺”的工匠^③。云冈第 5-40 窟正壁新发现正光年间造像题记不仅证实北魏迁都洛阳后，

旧都平城仍然有小型洞窟开凿，同时根据考古类型学分析与研究，在云冈该类型、样式、风格的小型洞窟不仅仅此一窟，关于这个问题需要另文讨论。

大家知道，云冈北魏三期洞窟缺乏有确切年代造像铭记的标型窟。第4窟南壁的北魏正光元年铭记在上世纪四十年代被拓毁，过去发现的云冈北魏三期造像铭记大部分为后期补凿的小龕。新发现的第5-40窟洞窟形制完整，属于典型的三壁三龕式窟，同时造像也有正光元年（520年）准确时间题记，因此在云冈石窟考古学研究上的作用、价值、意义十分重要。

2. 崖面上洞窟之间的相互关系

云冈第5窟东侧下方崖面分布着附窟第5-1~5-9窟和新发现第5-40窟与第5-41窟等11个洞窟。从洞窟分布的情况考察，新发现第5-40窟恰好位于该段崖面的第5-1~5-3窟的下层洞窟与第5-5~5-9窟的上层洞窟之间。而西侧的第5-4窟是一个上有明窗、下设门拱的中型洞窟，相对这个区域的附属窟龕而言其规模也比较大，所以占用其他附属窟龕上、下两层洞窟的高度。从第5-40窟所处位置与其他两层洞窟之间的关系分析，因崖壁风化十分严重，第5-40窟与其他洞窟之间目前没有发现考古学上的打破关系，但是，新发现的第5-40窟明显地选择了避让以前开凿的洞窟，它位于上、下两层洞窟之间，其所占的位置也十分局促，这说明正光元年（520年）开凿第5-40窟时，崖面上已经分布了第5-4窟中型洞窟以及上、下两层的第5-1~5-3和5-5~5-9窟等9个洞窟。因此，在十分有限的崖面上，介于第5-3窟与5-9窟的上、下两个洞窟之间的第5-40窟，显然属于后来补凿插入的小窟。

所以在充分考虑崖面洞窟的分布情况下，结合石窟考古类型学进一步分析，云冈第5-40窟北魏最晚题记洞窟的发现，不仅对云冈北魏三期的中、小型洞窟进行考古学排年有重要参考价值，而且也能够帮助对云冈某些研究问题进一步深入。

3. 菩萨像头冠样式的源流问题

第5-40窟正壁胁侍菩萨和左壁交脚弥勒菩萨的“山形”头冠样式来源于云冈北魏二期造像。这种菩萨头冠在昙曜五窟的洞窟中主要出现的明窗位置。如第16窟明窗西侧下层盂形龕的左胁侍菩萨立像上，这是云冈菩萨头冠的一种新式样。除头冠之外，其他上衣与下裙均为旧式样，甚至包括龕楣内的飞天样式^②。该像与其对称的右胁侍菩萨立像、甚至该龕的主尊交脚弥勒菩萨造像均为上身著斜披络腋，下身穿羊肠大裙，其主像的头戴为三面宝冠，右胁侍菩萨像头梳大髻，这是服饰改制前菩萨像的旧样式（图20）。再如第18窟明窗东侧盂形龕内交脚弥勒菩萨像，头戴山形冠和上身均著十字交叉帔帛，下身著大裙，两侧的胁侍菩萨服饰与主尊造像相同，菩萨像服饰皆为改制后的新样式^③（图21）。云冈佛像、菩萨像旧式风格造像也出现第17窟明窗东侧北魏太和十三年（489年）造像龕。从第17窟明窗东侧佛龕与千佛的打破关系观察其龕周围千佛雕像明显地晚于该龕造像，考虑昙曜五窟的明窗与外立壁均雕刻大小相同、风格一致的千佛图像，显然是有计划依照进行统一，因此可以推测第16、17、18窟明窗两侧龕像凿刻时间大致也在北魏太和十三年（489年）前后。如果再结合第12窟附窟造像有明确时间题记，二佛并坐像中有半袒右肩和褒衣博带的两种新、旧服饰同时出现情况，说明云冈造像服饰变化时间为太和十三年（489年）前后，这与《魏书》记载



图 20 第 16 窟明窗西壁交脚菩萨龕



图 21 第 18 窟明窗东壁交脚菩萨龕



图 22 第 5 窟北壁胁侍菩萨

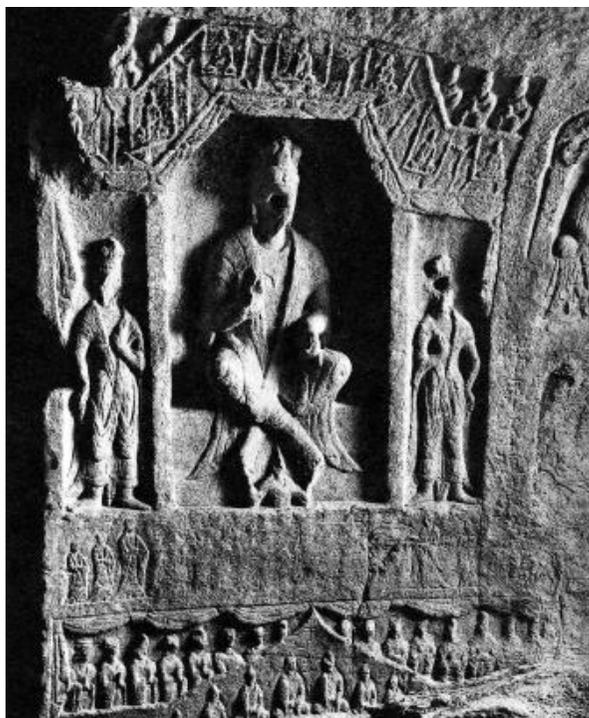


图 23 第 35 窟窟门东壁交脚菩萨龕

相符。第 11 窟中心塔柱南面上层龕，除主尊交脚弥勒菩萨造像头戴三面冠外，两侧的思惟菩萨像均为头戴山形冠，但是无论是交脚弥勒菩萨，还是思惟菩萨上身均著服饰改制后的新样式，即十字交叉帔帛^④，这说明云冈菩萨头冠的变化可能也发生在太和十三年前后。因此“山形冠”菩萨像的样式在中原北方地区是以云冈石窟为最早。

北魏菩萨像头戴“山形冠”的造像在洞窟内作为主尊胁侍首先在云冈第 5 窟北壁的出现^⑤（图 22），其南壁、西壁的诸多小龕内菩萨冠样式也与主尊的胁侍菩萨相一致。云冈第 6 窟中心塔柱及四壁龕内的主尊交脚弥勒菩萨像头戴三面冠，而两侧胁侍菩萨像则头戴山形冠^⑥，况且山形冠样式明显较第 5 窟复杂多。第 5、6 窟开凿时间大致相同，在太和十年（？）至太和十八年（486？～494 年）迁洛时^⑦。除了大型洞窟外，流行并影响到东、中、西三个区域的许多中、型洞窟之中，如第 5-11 窟、第 5-38 窟、第 11-7 窟、第 12-2 窟、第 13-31 窟、第 26 窟、第 29 窟、第 35 窟^⑧（图 23）、第 39-2 窟等等。同时也影响到河南巩县石窟菩萨头冠的造型样式。

（文中图 1 宁波提供，图 7～11、13、16 员新华、张旭云提供，图 3、20～23 引自水野清一、长广敏雄《云冈石窟》，图 4 山本明，图 2、14、17、19 作者拍摄）

注释：

- ① 李雪芹《关于云冈石窟新编号的补充说明》，《文物》，2001 年第 5 期。
- ② 《成化山西通志》卷五：“始于神瑞，终于正光”。
- ③ 水野清一、长广敏雄《云冈石窟——公元五世纪中国北部石窟年寺院的考古调查报告》第二卷（第 5 窟），图版 7A，1955 年，京都大学人文科学研究所。
- ④ 上世纪 20 年代山本写真馆《震旦旧迹图·第一编·云冈石窟》照片可以看到这些附属窟龕情况，参考图 4。
- ⑤ 1933 年 9 月期间，中国营造学社梁思成、林徽音、刘敦桢等一行到大同考察古建筑。在云冈石窟考察中，适逢为赵承绶在第 5 窟东侧的小型洞窟前兴建云冈别墅。详情参见发表《云冈石窟雕塑中所表现的北魏建筑》一文，初刊于一九三三年十二月《中国营造学社汇刊》第三卷第三、第四期。
- ⑥ 2001 年 5—7 月，云冈石窟文物研究所（即云冈石窟研究院前身）化学保护室对第 5 窟东侧的崖面与附属小窟进行加固维修。我们对该区域内的附属小型窟龕调查时，在第 5-3 窟与第 5-9 窟之间的 1 个没有列入正式编号的小型洞窟正壁佛龕题铭处发现北魏正光元年造像铭记，将该窟补充编号为第 5-40 窟。本文使用线图由作者与刘洪斌同志于 2007 年 8 月实地测绘，许超清绘，赵晓丹修改。
- ⑦ 三壁三龕式窟是指以正壁和左、右壁各开一大龕特点而立名。过去或名此式窟为四壁三龕式窟，但云冈此式窟有的于窟口两侧壁即该窟前壁左右侧亦各开一龕。因此，如云四壁，则其龕数已不仅三龕，故改用今名。参见宿白《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》一文注 [56]。吕采芷《北魏后期的三壁三龕式窟》，以上两文均刊《中国石窟·云冈石窟》一，文物出版社 1994 年。两文参见《中国石窟·云冈石窟》一，文物出版社 1994 年。
- ⑧ 该题铭因字体残泐过甚，2013 年承蒙本院的员小中同志提供了一张十分高清晰照片，将铭文中部分残存文字识读。

⑨ 云冈北魏三期的洞窟中虽有造像铭文，但缺乏明确的开窟纪年题记。一般并非洞窟壁面主要造像龕的题记，只是后期补刻的小龕而已。笔者根据公布资料和实地调查整理出有准确时间纪年的云冈北魏三期造像题记 9 处：

- a. 第 11 窟明窗，太和十九年（495 年）四月二十八日，妻周氏为亡夫造释迦文佛弥勒二躯记；
- b. 第 11 窟，太和十九年（495 年）七月二十一日；
- c. 第 11 窟西壁，太和二十年（496 年）五月，弟子造像记；
- d. 第 11 窟西壁，太和二十年（496 年）七月；
- e. 第 28-2 洞东壁，正始四年（507 年）八月，佛弟子惠奴造像记；
- f. 第 28-2 洞西壁，延昌三年（514 年）七月二十五日，造释迦像记；
- g. 第 35 窟门口东侧延昌四年（515 年）正月十四日常主匠造弥勒七佛菩萨记；
- h. 第 19-2 窟后壁，延昌四年（515 年）九月十五日，清信士造像记；
- i. 第 4 窟南壁，正光□年（520——524 年）□月二十三日，为亡夫侍中造像记。

⑩ 宿白《〈大金西京武州山重修大石窟寺碑〉校注——新发现的大同云冈石窟寺历史材料的初步整理》，《北京大学学报（人文科学）》1956 年 1 期。

⑪ 宿白《平城实力的集聚与“云冈模式”的形成与发展》（一）文物出版社，1991 年 9 月北京版。

⑫ 水野清一、长广敏雄《云冈石窟——公元五世纪中国北部石窟年寺院的考古调查报告》第十一卷（第 14-16 窟），图版 56，1953 年，京都大学人文科学研究所。

⑬ 水野清一、长广敏雄《云冈石窟——公元五世纪中国北部石窟年寺院的考古调查报告》第十二卷（第 17、18 窟），图版 85，1954 年，京都大学人文科学研究所。

⑭ 李治国主编、刘建军副主编《中国美术分类全集·中国石窟雕塑全集第三卷云冈》2001 年，重庆出版社，图版 115 第 11 窟中心塔柱南面上层思惟菩萨头冠。

⑮ 水野清一、长广敏雄《云冈石窟——公元五世纪中国北部石窟年寺院的考古调查报告》第二卷（第 5 窟），图版 55A，1955 年，京都大学人文科学研究所。

⑯ 水野清一、长广敏雄《云冈石窟——公元五世纪中国北部石窟年寺院的考古调查报告》第三卷（第 6 窟），1955 年，京都大学人文科学研究所。

⑰ 宿白《〈大金西京武州山重修大石窟寺碑〉的发现与研究——兼与长广敏雄教授讨论有关云冈石窟的某些问题》，《北京大学学报·哲学社会科学版》1982 年 2 期。

⑱ 水野清一、长广敏雄《云冈石窟——公元五世纪中国北部石窟年寺院的考古调查报告》第三卷（西部诸窟），图版 69A，1955 年，京都大学人文科学研究所。

[作者：云冈石窟研究院陈列馆管理科科长、文博研究馆员]

久别重逢的石雕

——云冈石窟窟前出土的几件石雕找到了位置

员小中 王雁翔

2014年伊始，云冈石窟研究院组织抽调研究考古人员，对1992年窟前考古出土的文物进行整理，计划用一年多的时间编成《1992-1993年窟前遗址考古发掘报告》公之于世。这对于云冈学术研究，让世界更深入的认识云冈了解云冈，意义重大。这是云冈石窟研究院首次独立进行的考古整理工作，可以说任务艰巨，也是对工作人员的一次锻炼和考验。

在整理过程中，我们发现有几件出土石雕在日本学者水野清一、长广敏雄上世纪四十年代著的《云冈石窟》^①图版中曾经出现过。此书第14卷中有“出土断石”一章，专门介绍他们于1939年至1940年在云冈石窟昙曜五窟前考古发掘所发现的雕刻残石，其中的一部分用照片和文字展示出来，有八个版面，45个编号图，共53件残石。每个图版上的照片分门别类，数量不等，少则三张，多则七张，并在文本中附有图版说明。令人蹊跷的是，书中有我们1992年和2013年出土发现正在整理的个别石雕，但其出土位置有了变化，并不在书中所说的昙曜五窟前，而是在第12窟前当年日本学者发掘的南北向探沟内，属第二现场。这些当年被回填的石雕居然躲避过新中国成立以来数次窟前路面翻修工程，在2013年五华洞窟檐修复工程前清理地面时才被发现。可以说这是一次重要的发现。至少可以证明当年出土的石雕没有被日本人全部带走。可能是由当时当地民工出于某种原因回填至此。从2013年出土的大小五百多块石雕的情况分析，当年日本人在昙曜五窟前发掘出的石雕的数量应远远多于图版中出现的数量。在这五百多块石块里，有约六十多块石雕上还可以辨认有当年日本人的墨书“十七洞”、“十九洞”、“二十洞”、“二号沟”等字迹。

经过辨识、比对，1992年和2013年出土的众多石雕中有几块石雕就是日本人上世纪40年代出版的《云冈石窟·第14卷》出土断石图版中的石雕。时间过去了七十多年，当再次触碰到这些曾经被挖出来的石雕件，有失而复得的欣喜，也有久别重逢的感慨。他们如同当年离家出走的孤儿，如今已是“苍老”许多。下面将发现的几组石雕公布出来，一是经过对比来看七十多年来，这些石雕发生的变化；二是个别石雕可以确认归属位置，对了解石窟原有造像有所帮助；三是希冀在条件具备的情况下，让失而复得的石雕能够物归原位，恢复原貌。

一、第20窟西壁供养菩萨

水野清一、长广敏雄著《云冈石窟》图版（以下称旧图版）53-B 是一供养菩萨像上半身（图

1 左图)。其出土地点在第 20 窟前南偏西，文字说明它是第 20 窟西壁的造像，风格样式与主像背光外侧的供养菩萨一致。我们在 2013 年 12 窟前发掘的石雕中看到了同一供养菩萨（编号 2013K12TG 采：019+020），现状是面部已缺失，上身断为两截（图 1 右图）。经过粘接后



1940 年



2013 年

图 1 第 20 窟西壁供养菩萨上身



图 2 第 20 窟西壁供养菩萨

再核对，确定无疑是图版 53-B 中菩萨身躯（现状宽 30，高 27 厘米）。在 1992 年发掘出土的石雕中，有一块（T502 ④：84）高 97 厘米的竖长条巨石，也是第 20 窟西壁的，（图 2 左图）其上部，有残存的胡跪造像身躯（宽 30、高 30-38 厘米），从跪姿看，原形象面向左侧，但身份不能确定是天人还是菩萨，于是我们试着把前边说的供养菩萨上身拿来，往巨石胡跪身躯上一放，严丝合缝，两者原来是一尊形象（图 2 右图）。这可是一个大的

惊喜，不仅确定胡跪像的身份为供养菩萨，更可确定这身像就是 20 窟西壁的雕像。其下半身当年水野清一（具体发掘负责人是日比野丈夫、小野胜年）他们没有发掘出来，所以并没有见到。

有了基本完整的形象，就可推测其原来的位置了，在 20 窟西壁，



图 3 第 20 窟西壁供养菩萨位置示意图

西立佛上方有个二佛并坐龕（现存一佛），其龕左有一胡跪合掌供养菩萨（高 97 厘米），面向南侧。从造像对称配置分析，其南面应有一尊面向北侧的供养菩萨。从大小样式、风格手法看，非此供养菩萨莫属（图 3），这尊胡跪供养菩萨身后即是 20 窟的南壁，由于某种原因，约在第 20 窟开凿后不久，南壁倒塌时，这尊供养菩萨一起坠落。今天能见到这尊供养菩萨，对研究 20 窟西壁造像有重要的意义。

二、方形造像龕

旧图版 53-C 图，是一方形龕像，主像为一佛二胁侍菩萨，主佛著褒衣博带式袈裟坐于圆拱龕内，龕尾二龙反顾，龕楣七尊坐佛。龕外二胁侍头梳发髻，身著十字帔帛及大裙，双手合掌面向龕内。胁侍之上龕楣两隅为合掌的供养天人，左右各三身（左侧毁），最上为一排千佛龕，残留五龕（原有九龕）。龕像风格属云冈中期，边框较为完整，不知其原址何处（图 4 右图）。龕右侧的胁侍像引起我们的关注，因为在云冈博物馆陈列品中，有一身胁侍像（1992KQ 采：0791）与之相像，经过仔细核对后，现在可以确认陈列品胁侍像就是方形龕中的胁侍像（图 4 左图）。图 4 由像高 41 厘米可推测原造像龕约 65-70 厘米见方。方龕其余部分现在不知所踪。胁侍像残件是人为破坏还是自然断裂，不好断定。可以肯定的是此方形龕没有被日本人完整带走。

三、第 16-1 窟北壁中央龕坐佛衣纹

旧图版 54 有五幅（A-E）千佛残块照片，其中 E 图中有 13 块千佛残件（图 5 上图），图中下排三角形形状的两身坐佛的残件在 2013 年 12 窟前探沟内再次发现（编号 2013K12TG 采：136。宽 23，高 17，厚 5-15 厘米）。这块石雕重要之处是千佛背面的衣纹雕刻，棱状凸起，



图4 造像龕及胁侍菩萨

两侧坡面刻阴线，衣纹上面压着竖向胸带，带中间一条阴线（图5下图）。这种衣纹与云冈大多数坐佛衣纹不同，让我们想起第16-1窟，这座窟虽然不大，但佛像衣纹凸起感强，颇具特色。这块千佛石雕上厚下薄，一面是千佛另一面是衣纹，正好与16-1窟北壁中央龕坐佛（图6左

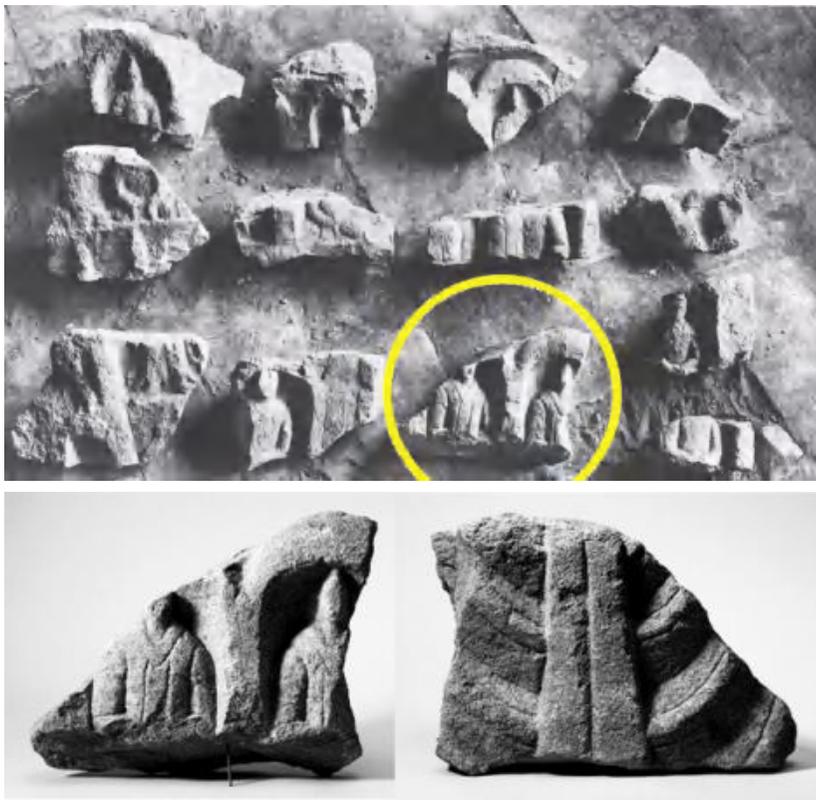


图5 第16-1窟千佛

图)及16窟南壁千佛这样的造像布局情况一致。我们用车将石块拉至石窟，经过现场复位和中国社科院丁明夷、李裕群两位专家的现场观察比对，大家一致认为就是这个位置上的残块。当年日本学者图版说明中并没有提及千佛背后的衣纹，不知何故。另据《云冈石窟流失文物调查报告》^②的调查结果，第16-1窟北壁有两尊像在1918-1922年间被盗，但中央龕并不在列。从失盗前的老照片看（图6右图1907年法国汉学家

沙畹摄), 中央龕坐佛服饰为弧形下垂状, 衣纹前垂胸带, 与现在的衣纹残块样式一致, 这可以佐证, 此衣纹残块就是中央龕原坐佛身上的。老照片上还能看到当时中央龕佛头已失, 所以并不值得盗凿。至于后来出现与盗凿相似的空洞, 也可能是盗凿周围像时磕碰到此龕薄处而坍塌。从残石状况看, 最薄处仅 5 厘米左右, 非故意损坏也是可能的。



图 6 16-1 窟现状与原状

旧图版 51-Ea、Eb 中的手臂残件(图略)也是此尊像的左手断石, 不过现在没有在出土石雕中发现, 估计已经流失。

四、弟子手部及窟顶莲花

旧图版 55 是手和团莲(编号 A-I), 其中 B、D、E、H、I 几块现可见到实物。

B 图中的右手握衣帛石雕是十八洞十大弟子的手(图 7 左图)。在同套书第 12 卷图 133 里, 这只手还在弟子的身上, 在第 14 卷图 55 里变成了单体, 脱离了原雕像。查找他们的拍摄时间, 都是 1940 年, 估计照像后即掉落了。现在我们看到的手部(1992KQ 采: 0737)比原来的风化剥蚀严重了许多, 大拇指已经看不出原形, 手背剥蚀面积比原来大, 手掌之外也削成齐边, 看不出袈裟衣纹(图 7 右图)。以至于刚见到时确定不了所属造像的身份。后来翻开水野《云冈石窟》13、14 卷的后面图版, 找到了原形。虽然水野他们肯定了是弟子的手, 但文字写成了西壁弟子, 显然弄混了。事实证明不是我们猜测中佛或菩萨的手。谁能想到, 弟子像也有如此纤柔生动的手呢?

D、E、H、I 图是团莲残块。文字中说是天井(窟顶)的落石, 在十五洞的居民家里发现。D、E 两块与我们发现的实物(2013K12TG 采: 115、采: 430)现状差别不大, 只是表面进一步风化, 莲瓣上阴线已不明显(图 8)。H、I 两块由原来较大块裂为小块, I 图莲瓣中间原裂缝下半已风化损毁很多(图 9)。根据原来发现地点, 对比 15 窟顶团莲样式, 这几块石雕可能就是第 15 窟顶部的落石(图 10)。



《云冈石窟》14卷图55

1940年

2014年

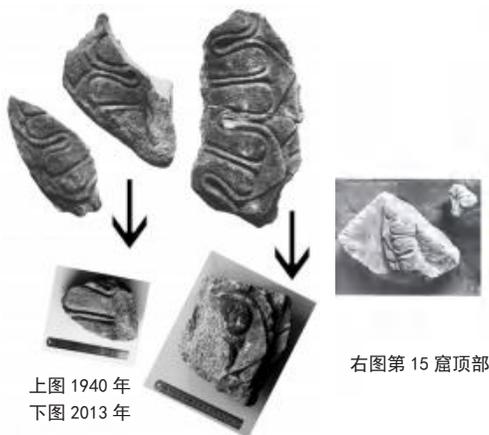
图7 第18窟弟子手部



1940年

2013年

图8 窟顶莲花之一



上图 1940 年
下图 2013 年

图 9 窟顶莲花之二



图 10 第 15 窟顶团莲复位示意图

五、龙形、狮形

旧图版 56 是各种兽形（编号 A-F），其中 C、E 两块现在可见实物。

C 图中的龙形属高浮雕，立体感强，鳞纹明显，头、身处在一条线上（图 11 左图）。文中说是风格像七、八窟明窗拱端的龙，但细看还是有区别的，况且七、八窟明窗龙现还尚在。从龙耳贴身，小头短吻，前有须弥山形等特征看，与第 1 窟窟顶龙近似，但塔正面有龙形可见，其他三面塌毁，所以位置不能确定。另外有高雕龙形的窟如 11、13、15 等窟都不见与此龙形接近的形象。现在实物（2013K12TG 采：026+027）在出土时断为两截（图 11 右图），粘接后依然比原形象缺了不少，如果没有原图，不易看出龙是何种姿态。



1940 年



2013 年

图 11 龙头



1940年



2013年

图 12 兽形



1940年



《云冈石窟遗物篇》

图 13 菩萨残件

E图形象图版原文称为狮子,并断定年代为辽代以后。从2013年出土实物(2013K12TG采:089)看,狮子形象大嘴犬牙、大鼻浓眉、凸眼竖立、额有圆形,与石窟中的北魏狮子相去甚远,头后有似插柱的凹槽。所以不是石窟中的雕刻,倒是与我们通常所称的虎头门墩有点像。具体位置无法考证。此物与原来相比,只是脸上有小块薄皮剥落,没有太大变化(图12)。

图版中的石雕除了以上几块目前可见到的,其余的或在某处掩埋或已经流失海外。日本学者冈村秀典《云冈石窟遗物篇》^③中有文字说明云冈昙曜五窟前发掘石雕大部分保存在当地,很可能就是指又回填在12窟前的500多块石雕,当年有37件作为研究标本带回日本京都大学人文所,这些标本中有2身菩萨残件可以确认是当时带到日本的遗物(图13右图),这2件在水野图版中出现过(图13左图),图13在冈村的书中作为云冈遗物又一次出现,是由于出土地点或岩石色泽问题觉得应重新认识,并且拍了照,文字里还给出了残件尺寸。

目前,在整理窟前出土的石雕残件工作中,已拼接对应上许多佛造像和千佛崖壁等,按现在状况,有望恢复第20窟西壁9.5米高的立佛造像,并对20窟形状恢复有更清晰的了解。也许,这是20窟落成后在北魏时就坍塌后的首次恢复。也应该是云冈石窟考古研究、保护工作上的一件大事。

(文中1940年照片采自水野清一、长广敏雄《云冈石窟》。2013年照片由张海雁、员新华、张旭云拍摄)

注释:

① 《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调查报告:东方文化研究所调查 昭和十三年-昭和二十年.第十三·十四卷 第十九洞および第二十洞》。

② 云冈石窟研究院 张焯 赵昆雨(中国流失海外调查项目 编号SACH(SW)110601-06)。第16-1窟北壁上层中龕交脚菩萨现藏于美国纽约大都会美术馆。中层左龕交脚菩萨像现藏于法国巴黎色努斯基博物馆。

③ 日本京都大学人文科学研究所研究报告 冈村秀典编 日本朋友书店 2006年。见第21页 第1章云冈石窟寺遗址。

[作者:云冈石窟研究院文物考古研究室副主任、文博馆员,云冈石窟研究院党支部副书记(主持党务工作)、正高级政工师、主任编辑]

浅析云冈洞窟形制的渊源与特点

张 华

一、调查分析

（一）大像窟（昙曜五窟）

云冈石窟昙曜五窟（第16～20窟）（图1）在形制上的特点是：各窟大体上都摹拟椭圆形平面、穹窿顶的草庐形式，造像主要是三世佛（过去佛、现在佛和未来佛）^[1]和千佛，主尊形体高大，占据了窟内面积的大部分。从主像内容和洞窟布局上的特点观察，所不可解的是关于这种独特的洞窟式样，它既不同于印度，又不同于新疆石窟等，其源流问题比较复杂，颇引起学术界专家的注意，著名的建筑师梁思成曾质疑“昙曜最初所造的西部五大窟，何以独作椭圆形……岂此五洞出自昙曜及其工师独创的意匠抑或受了敦煌西域以外的影响”^[2]。然而，在大同市北郊小石寺村大沙沟北发现的鹿野苑石窟主窟，在窟室形制、布局和造像方面，也具有类似的上述特征^[3]。鹿野苑石窟，据《魏书·显祖纪》记载：“（皇兴）四年（470）十有二月甲辰，幸鹿野苑石窟寺”，从文献记载中可知建于献文帝时期。近年来在大同地区考古发掘的北魏平城时期的墓葬中，出现了一种令人颇感有趣的“毡帐”式样，如在大同雁北师院考古发掘的北魏“毡帐”的陶质模型^[4]，（图2）在大同沙岭北魏墓的壁画上^[5]，亦可以窥见颇多的穹窿顶“毡帐”，（图3）该墓出土漆书文字中有太武帝拓跋焘太延元年（435年）纪

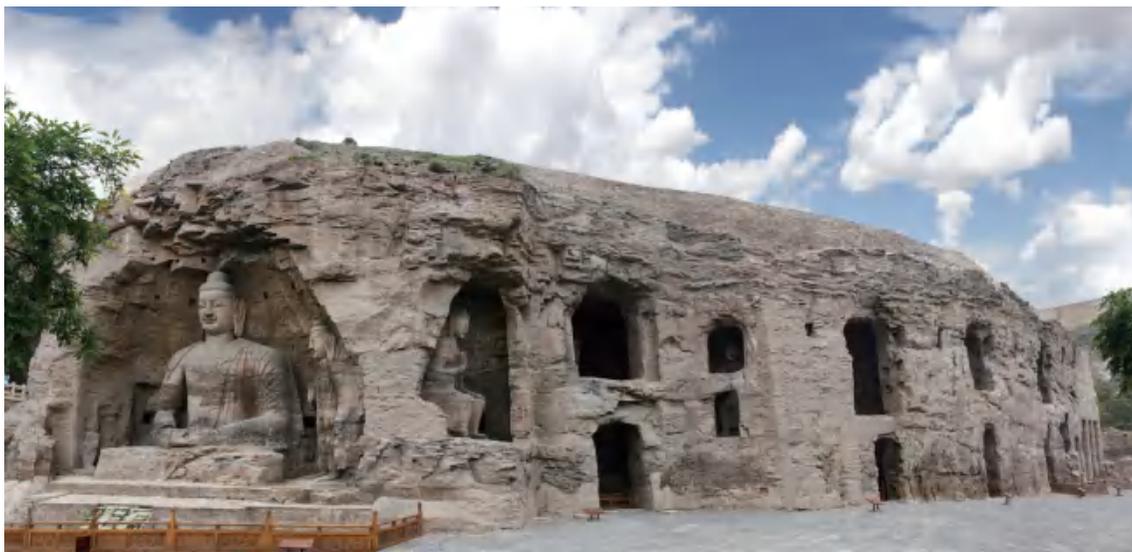


图1 第16-20窟外景

年。出土的这些考古资料，仅从相似这一点有了更有力的佐证推测，这样给予我们分析判定昙曜五窟洞窟形制的渊源问题，具有重要的参考价值。由此可知，流行这种样式应该是公元460年~470年间平城地区开凿石窟的新式样。

纵观比云冈石窟开凿较早的，从新疆克孜尔石窟到武威天梯山石窟（凉州石窟），以及有西秦建弘纪年的炳灵寺169窟等^[6]，均未见有这样的椭圆形穹隆顶的窟形。“这种式样的石窟，就已知的资料，自南亚、中亚以迄我国新疆、甘肃地区，都还没有发现相似的先例。因此，我们认为它应是5世纪中期平城僧俗工匠在云冈创造出的新模式”^[7]。可以说，这种“毡帐”式样应该与云冈大像窟有同工异曲之特点，想必北魏当时设计者采用本民族的传统居室穹庐的式样，应该是北魏平城开凿石窟创造的新式样。不过，姑非盲从“毡帐”之规矩，创造的北魏匠师们充分认识规矩只是引导，创新是观念，因而窟顶为穹隆状，但平面作不规则的椭圆形，以及洞窟前立壁拱门上方开巨大的拱形明窗，是极罕见独特的洞窟形制。“毡帐”作为一种北魏少数民族住宅的空间形式，在北魏的普遍性使用和墓葬中广泛地出现，便对这一时期的佛教洞窟的形制产生了影响。另外，昙曜五窟的大佛造像与窟形大致是相同的，而第16、17、18窟的窟顶又可看出都刻有华盖，这样的造型是为供养佛的。由于第19窟已风化和第20窟因崩毁，不能看到原形，但推想也可是相同的。

洞窟本身即是一种建筑空间，洞窟的布局形制，一般取决于造窟的根本目的，云冈洞窟之气魄，结构之直率，它的诞生是充分显露出北魏平城地区凿大窟、造大像的时代需求。至于昙曜五窟内佛像造型的最初渊源，应该是来自古印度犍陀罗后期和秣菟罗以及龟兹造大像的影响。公元一世纪的大月氏贵霜王朝时期，在古印度巴米羊（今阿富汗）地区留有两个大像窟，一个窟凿有53米高、而另一个窟凿有35米高的大石立佛，它们不在洞窟中，而是露天的摩崖大像。

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。历史上，西域龟兹地区（今新疆库车、拜城县一带）佛教昌盛，修建众多石窟（开凿在河谷山崖的佛教寺院），在雀尔达格山南北两侧，其密集程度国内罕见。



图2 雁北师院北魏墓群出土的圆形毡帐



图3 沙岭壁画墓南壁野宴图中绘制的毡帐

而在几处重要石窟中，又均见有主室高大、后壁贴塑立佛的大像窟。其中，位于拜城东南60公里的克孜尔石窟有7个窟，除1个窟外，主室高度都在8米以上。比较典型的是第47、48、77窟，尤其是47号窟，主室高度达16米，正壁上遗存的痕迹立佛高逾15米，尽管大像窟中的大像已经无存，然而从洞窟形制的巨大规模中，仍能想象其宏伟的壮观气势。但克孜尔这些大像窟大多有比较高的后室，或仅有一后甬道，有的连甬道也消失了^[8]，这些形制的变化形式，与云冈大像窟是有一些相同与差异，但却应该与云冈似乎是有渊源与影响关系的。

另外，值得一提的是云冈石窟大像窟的渊源并非直接来自于凉州，但应该承认凉州石窟佛教艺术与云冈石窟艺术的关系，应该还是比较密切的，据历史记载，早在北魏灭北凉以前，当地的佛事活动非常兴盛，但从现存的三个北凉洞窟形制与壁画风格来看，凉州石窟^[9]与昙曜五窟的形制与造像风格还是有着很大的区别。总之，云冈大像窟特点，马蹄形，穹隆顶，



图4 第20窟露天大佛

不具有后室，个别有甬道，佛像不暴露在外（除第20窟崩毁），（图4）而且洞窟的形制，并非是直接输入的，而是采用本民族的传统居室穹庐的式样，同时又具体地并明确地是接受了中原地区特别是河北中山一带（在东晋十六国时，特别在后赵时，其地佛教非常兴盛）及承袭了西域诸国（克孜尔与龟兹地区其他石窟）的艺术大成而创建的形制更为确切。

（二）中心塔柱窟

中心塔柱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，然而这种洞窟中的“塔柱”基本要素是一致的。中心塔柱窟成型于公元4—5世纪中叶的新疆龟兹石窟，河西、平城两地此种窟形固然受到印度、龟兹石窟的影响，但却借鉴了寺院中心设塔的布局形式，河西地区出现的与云冈就比较接近^[10]。

开凿石窟是渊源于印度，但印度的石窟按用途分主要可分为毗诃罗和制底。其中“制底”意译为“支提”或“塔庙”，是宗教礼拜活动用窟^[11]。制底窟的形制是进深纵长，后面凿成半圆形，并有一个覆钵形的塔，前面是长方形或方形的礼拜殿（堂）。窟内左右和塔后有一圈石凿的列柱，除后部窟顶是半穹隆状外，整个窟顶凿成筒拱形，如阿旃陀第9、10窟（公元

前一世纪)。(图5)值得注意的是凿窟之风传入中国后,这种窟形以新疆石窟、敦煌石窟在此的基础上作了中心塔柱,塔形是中国式方塔。中心方柱型洞窟的雕刻作风一变,与上述的印度石窟的支提窟亦不相同,几乎没有多余的空间,这与云冈石窟的基本相同,其洞窟的功用也许只用于个人参拜、观想。相比较而言,印度支提窟洞窟的空间较大,除了礼拜以外,亦可进行小规模集会等活动的。因此,中心柱窟的构造功用与支提窟功用是不同的。



图5 阿旃陀第10窟

云冈石窟的中心塔柱窟有其自身的特点,不像印度石窟面积那么大,而且也不在窟内作集会活动,并且也不像新疆和敦煌石窟那样洞窟分成前后两个空间。五世纪前期开凿的武威天梯山石窟,如现存的三个北凉石窟:即第1、4、38窟前部俱崩毁,后部为多层楼阁式塔为中心,即较早的所谓塔庙窟,均为有方形中心柱的石窟。云冈中、晚期洞窟多有中心塔柱,但在塔柱体的具体形象和内容上,还是与凉州石窟有很大的差异,如云冈有第1、2、4、6、11、39以及第5-28和第13-13窟,其基本特征与布局是洞窟平面呈方形,塔柱或方柱置于方形正中,塔柱为重层式仿木构形式或方柱式,塔柱四周环以礼拜道,窟顶为平顶。在洞窟中心凿出直通窟顶的二层或五层的方形柱体,(图6-1、图6-2、图6-3)既有塔的象征,又将窟顶与地面连接成一体,在建筑结构上讲增强了洞窟的坚牢度,所以习惯称之为塔柱。并且是更具体地模仿中国式木

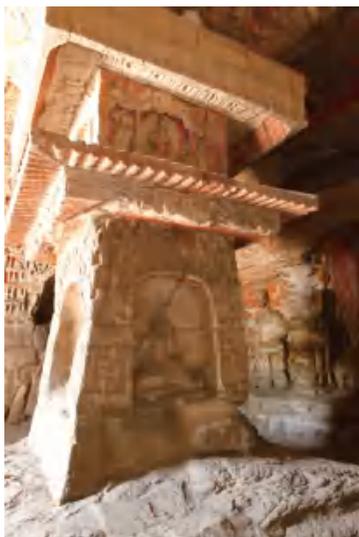


图6-1 第1窟中心塔柱



图6-2 第2窟中心塔柱与东壁



图6-3 第39窟中心塔柱



图7 第6窟中心塔柱

塔，使窟内布局更像当时的中国寺院了，这是融合汉式建筑基础上在平城地区创造出的新式样而形成的模式。（图7）云冈之后的龙门、巩县及须弥山石窟亦出现中心塔柱作承受力支撑窟顶。方形的中心塔柱是十分典型的汉式楼阁高塔的造型，汉化的风格尤为浓厚，洞窟的主像以北壁为中心，这是云冈中期洞窟出现的中心塔柱窟的基本特征，总的看来，这种塔柱窟是研究北魏时期塔型建筑风格的重要实证资料。

云冈中心塔柱式洞窟形制，应该与印度支提的石窟形制同为一类，并是迂回于中亚、新疆到河西走廊诸石窟，再深入到内地，同时经历着不断中国化的过程。中心塔柱的特点，塔柱为多层形制，一般二层至五层，柱身上大下小，为典型的方塔，四面开龕造像，而且窟内布局反映了当时我国北朝盛行的一种以塔为中心的佛寺布局。此式洞窟在云冈中期洞窟中表现为主流，说明若不是北魏盛行的情况，绝不会有如此普遍存在的，现实的实物中北魏佛寺已经

难以寻觅，然而云冈石窟洞窟本身的形制，正好给了我们以重要的实物资料。

（三）佛殿窟

佛殿窟在形制上的特点是平面方形或长方形，俱前、后室，有的在后壁开凿隧道式的礼拜道，壁面雕刻均为上下分层、左右分段的布局，窟顶为平基藻井。在造像方面，与早期洞窟比较，题材呈现出多样化，引人注目的是，汉魏以来分层分段的壁面布局及其汉式传统的建筑形式和装饰特别显著^①。

云冈石窟洞窟形制，随着佛教中国化的进程，与造像的风格一样，洞窟形制也逐步地走向中国化形制，由前期的椭圆形、穹庐顶、敞口的基本形制逐步地转向平面方形、平顶、明窗与窟门走向较小的形制，在北魏中期就完成了这种转变，云冈第7、8窟、第9、10窟以及第12窟佛殿窟，这种形制就成为云冈石窟中期洞窟最基本的窟形。就是在这个时期，外来的佛教石窟艺术，在北中国较显著地开始了逐渐东方化。（图8-1、图8-2；图9-1、图9-2；图10）

云冈中期洞窟的形制，不拘于以上印度的“制底”和昙曜五窟之样式，而是更多地凿成为中国式的房屋形式，即所谓的佛殿窟，是中期洞窟形制的其中一种，它似乎完全不同于一般建筑的石窟，除了具有本身的特点以外，其中国建筑原始精神大部保存，大多与同时代的一般木结构建筑如佛寺、佛殿等有诸多相类之处。这是由于凿窟有意识地效法木结构建筑，

更是由于两者都同时决定当时佛教内容的要求，这也是中国传统建筑产生新生命的真实写照。这未能说是抄袭时期，当受敦煌和西域的影响较多，受印度的影响为少。

可见，云冈洞窟出现的平面方形和长方形、平基藻井顶、重层布局的壁面及窟口崖面上雕饰斗拱



图 8-1 第 7、8 窟外景

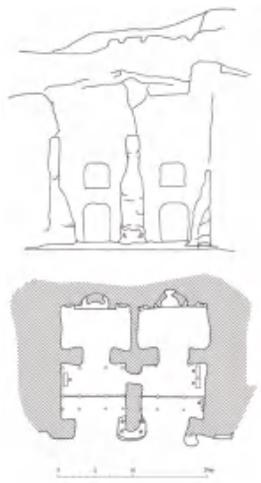


图 8-2 第 7、8 窟平、立面图



图 9-1 第 9、10 窟外壁

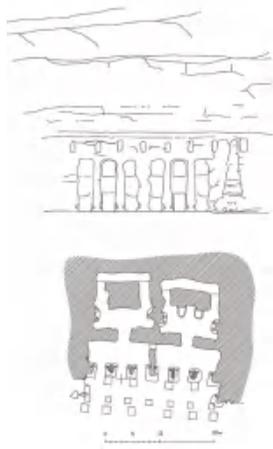


图 9-2 第 9、10 窟平、立面图

的窟檐外貌，这是北魏平城的艺术匠师采用传统民族风格的木构殿堂形式，勇于创新当时寺庙佛殿的生动表现，并符合中国人的审美习俗，来体现佛教天国的艺术形象。平面方形覆斗顶的佛殿窟，可以说是中国本土化了的一种窟形，其空间式样，意在模仿世俗社会生活中流行的帷帐。这与墓葬中的方形覆斗顶墓室的形制极为相似。墓室的形制是模拟死者生前生活的环境，方形覆斗顶墓室的形制，在空间形式上与帷帐极为近似，窟顶出现帷帐纹饰以及四角垂悬的流苏，表现帷帐的意图十分明显。

（四）四壁重龕窟和四壁三龕式窟

云冈晚期洞窟是由于迁都洛阳的原因，全国性大规模的石窟开凿是不能了，所以晚期洞窟的布局和内容性质骤然改变了（图 11）。北魏晚期出现一种新的窟形——四壁重龕窟和四壁三龕式窟，是因石窟正壁和左右壁均凿重龕而得名，约二十余座，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、

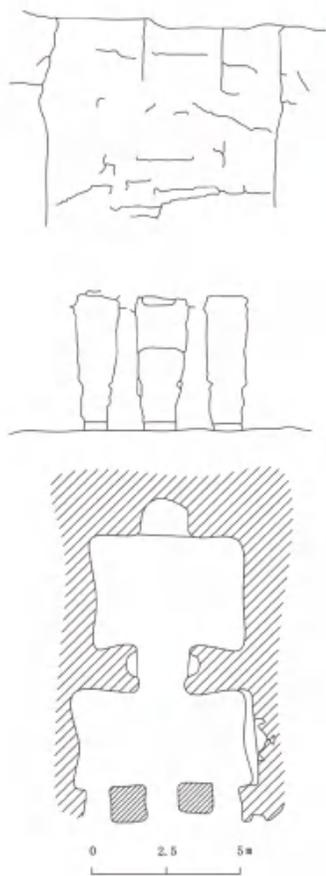


图 10 第 12 窟平、立面图

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。后壁雕大龕，东西壁重龕组合复杂，重层龕也加重了释迦多宝与弥勒的联系，甚至有在角隅或下部出现佛传故事^[12]和维摩文殊等像。四壁三龕窟，这种颇有代表性的北魏石窟构造，数量接近三十座，约占晚期中小型窟室总数的二分之一弱，4、5、11、13 窟附近的小窟和 22、23、27、33、38 等窟，是现存较完整的。这类洞窟窟内后壁主像多出现释迦或释迦多宝并列龕，东壁大部雕弥勒。其中第 38 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。

四壁重龕窟和四壁三龕窟，尽管规模较小，但雕刻的题材既延续了中期洞窟的释迦牟尼与弥勒菩萨并重的现象，又集中雕出《禅经》所提出的幻想的主要形象，如第 38 窟的东壁北部既雕出了禅坐僧人像，南壁东侧下部又雕出“雕鹫怖阿难入定因缘”^[13]。因此，晚期这两类窟龕的形制特点，实际上就是为了僧人禅居所开凿，清晰地表现出主要是为了僧人进入幻境（入定）而设置的类型，这样的类型更易于强化禅观的气氛。同时，也更加有力地说明当时云冈习禅之风已臻极盛。

龙门石窟以及其他晚期石窟^[14]受云冈石窟晚期洞窟形制的影响较多，龙门石窟的魏字洞、药方洞^[15]及巩县石窟第 5 窟等都属此窟型，为云冈

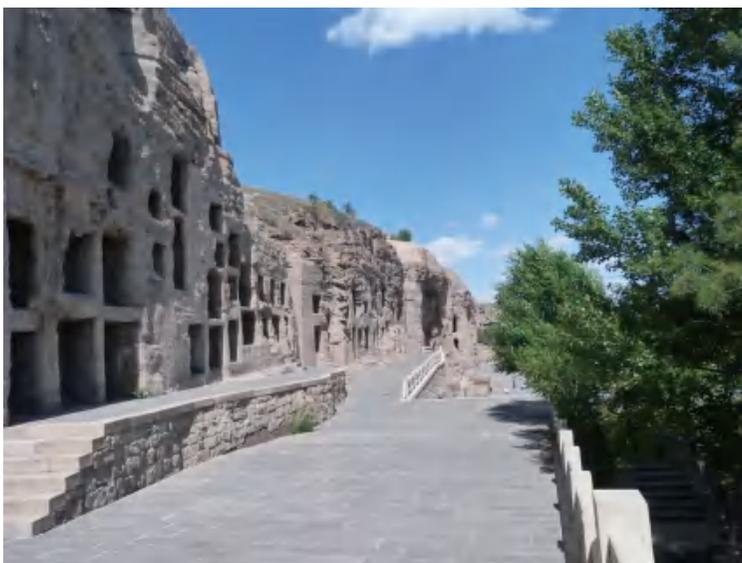


图 11 云冈晚期洞窟

四壁重龕式窟传统的发展期。与云冈石窟、敦煌和龙门石窟相比，麦积山的洞窟形制一直以单室的小型窟为主流，这种基本形制为帐形龕的出现和发展提供了可能，云冈石窟晚期洞窟出现的“帐形龕”为之后的洞窟开凿的形制提供了新的式样，因为这种基本形制在体量和空间形式上和帐形龕是相近或类同的，所以麦积山等石窟出现的帐形洞窟就是顺理成章之

事。

（五）其他类型

1、第3窟原为大型塔洞设计，从窟前立面上雕左右明窗、下列左右窟口及前方上部两侧各有一座楼阁塔的布局。平台上正中为弥勒洞，洞内主像为弥勒，两侧的位置为一对楼阁佛塔，下层之平台下部对称开两门四窗，各门左右的明窗颇高（晚期第4窟、第39窟正中辟门，门左右亦为颇高的明窗，这种现象云冈仅为此三例）。窟外壁上层崖壁这些梁孔内直通山顶成竖井状，又与在崖面地下考古发掘的柱孔相对应，再从梁孔上存留的一排圆形椽眼看，以及在这里还发现过北魏瓦当，所以疑曾构建有大型的木构窟檐^[16]，形成一前庭后殿式伽蓝。此窟在辽代重建窟檐时，称之为“灵岩寺[®]”。（图12）第3窟在文献中有“通乐寺”、“灵岩寺”名称的记载，道宣《续高僧传·昙曜传》云：

“释昙曜……以元魏和平年任北台昭玄统，綏辑僧众，妙得其仁，住恒安石窟通乐寺，即魏帝之所造也。”亦记曰：“去恒安（大同）西北三十里武周山谷北面石崖，就而镌之，建立佛寺名曰灵岩。”又据《出三藏记集》（卷二）记载：“延兴二年（472年）昙曜与西域吉迦夜，始于平城石窟译出《付法藏因缘传》六卷”，亦传为“昙曜译经楼”。



图12 第3窟外景

如果我们从高处下瞰，窟外壁前有广阔的前庭，是由窟外壁与左右两侧崖壁（雕有小型佛龕或禅室）三面围绕而形成的，似与中国传统建筑庭院组合（正殿、左右厢房）相类似，这种形制作法与云冈第1、2、7、8窟相同，但前庭却宽大无比。第3窟窟外就是这样以一个广庭为核心，三面窟龕壁面环抱的伽蓝，在这组布局中，是有机联系着的，所留出的主要空间就是可容千人的广庭，配合着北面主尊窟室的重点，恰相呼应，这样的一种空间处理，是非常适应于似印度风的集体讲经说法活动的场所。酈道元《水经注》所云：东头为祇洹舍并诸窟室，比丘尼所居也。道宣《续高僧传·释昙曜传》云：“龕之大者，举高二十余丈，可受人三千许人。面别镌像，穷诸巧丽，龕别异状，骇动人神，栴比相连三十余里。东头僧寺，恒供千人，碑碣见存，未卒陈委。”

这些文字记载，与东部窟区相对照，可以容纳千人的洞窟只为第3窟的前庭。此窟可能

用于传戒、说法，其功能接近于讲堂。调查材料表明，形制不同用途各异的洞窟，往往在形制布局上呈现某种内在联系，既有因时间不同而发生的演变，也含有宗教信仰内涵变迁的因素。此窟为中期后半的洞窟形制布局的发展变化看，呈现出多样化的趋势，洞窟的使用功能和性质，根据痕迹可知是属于克孜尔石窟中的典型方形窟类型，具有讲堂性质的功能，同时具有讲堂窟、僧房窟和礼拜窟组合在一起，这些表明不同用途洞窟之间，存在着组合关系。

这种上层单独雕出一个弥勒形象，下层开凿有巨大的禅窟，显然是为了禅观的需要。正是当时流行的修持“法华三昧观”时所必要的^[17]。“由于第3窟上层的弥勒洞，坐禅入定，急需“次後作佛”（《妙法莲花经·从地湧出品》）的弥勒决疑，以求往生包括兜率天在内的佛国净土。因此，在这一期石窟主像的布置上，可能是“东头僧寺，恒供千人”（《续高僧传·昙曜传》）的第3窟，有人怀疑它是昙曜雕凿的大型禅窟，交脚菩萨装的弥勒就取得了越来越重要的地位”^[18]。因此，这种具有禅窟性质的现象，也是云冈第3窟洞窟形制的一种较为特殊的建筑表现形式。

第3窟在云冈石窟中唯最、一处罕窟，窟室之巍峨壮观、佛塔之高耸雄伟，给人极深的印象，由此想象其全部规模如若完工将会呈现出一个古今无比的伟然壮观。外表轮廓和平面布局的统一整体，无可否认它虽未完工，但简单明确的分区规划和中轴线对称的布局，是云冈诸多洞窟布局中有着显著变化的新形制，也是一组伟大的建筑形制中的绝品佳作，且由于它的雕凿未完工，留存的凿刻痕迹，使人可以探究想象其开凿程序与技法，如此巨大奇特，在全国的石窟中也属独有，可以认为云冈石窟中期石窟的洞窟形制融进汉化因素，乃至以佛塔为中心逐渐变为以佛殿为中心，向着中国传统宫殿的形式发展。

2、第3-1窟可以认为是禅僧设像的典型洞窟，坐禅是佛教徒进行苦修的基本功之一，禅窟就是供僧尼坐禅苦修的石窟。

第5-36窟内东西壁雕凿小窟，第31窟为前后室，前室东西壁亦雕凿小窟，此两窟面积大小仅适合一人禅坐，造像题材与大小对禅观摄心来说，极为恰当，第3窟前外壁平台上东西侧亦雕凿有小窟室，东侧窟室高约1.8米，平面呈正方形，宽约2.5米，进深约2.5米。窟内正中有台座，高约0.1米。正壁为二佛并坐像，东壁为二个佛龕。窟顶风化严重。西侧有一正方形窟与以长方形窟相通，长方形窟的窟顶中央为一大团莲。另外第3窟前室和四壁重龕式窟亦属的禅窟类型，均是石窟与禅观的需求。

另外，印度石窟有一种窟形称为毗诃罗，意译为“精舍”或“僧房”。广义的解释是大家的精舍，是僧侣起居用窟，属于禅窟；是寺院，是佛教徒讲习的地方。狭义的解释是单独的“僧房”，如阿旃陀第8、12、13窟。毗诃罗窟的形制大体上都是围绕着一个教大的方形或圆形的窟室，除正面入口外，在左、右、正壁开凿一些小石室。这种形制与中国石窟的不同是既居住又朝拜，中国主要是朝拜。印度阿旃陀石窟和埃洛拉石窟，亦有一样结构的毗诃罗窟，但开凿最多的是阿旃陀石窟，如阿旃陀第1窟进入主室，洞窟中央呈方形，很宽敞，周围为回廊式，分布20根方形的列柱，从列柱后面可看到四壁绘满了壁画，壁画很细腻，故事内容丰富，令人目不暇接。左右两侧廊后壁画下层均开五个长方形禅房，那就是古代僧人们修行

的场所了。正面中央两列柱雕刻最为精致。后壁开一个小室，雕有庄严的石雕佛像。这种毗诃罗窟在克孜尔千佛洞却有诸多，但在中原地区和玉门关以内的石窟群却很少有僧侣修行用的毗诃罗窟。

印度这种大型的“僧房”式形制，影响至中亚与中国。中国只在新疆和敦煌有一些遗存，非云冈所有。克孜尔千佛洞多小型的禅窟和有甬道与内室的毗诃罗，它与云冈我们称之为的禅室并非完全一样，但它的功能性质应该是一致的，这些说明了云冈这种洞窟的主题，即禅修的思想。

二、形制的特点

1、双窟

第1、2窟，第7、8窟，第9、10窟和第5、6窟，这四组双窟虽为不同类型的洞窟形制，且外形颇不类似，大小亦各有差异，但有一个共同的特征，呈现出别处罕见的双窟形制特点，即为组合式双窟^③。

第1、2窟是一组中心塔柱式双窟形制，位于云冈石窟群东部最东端，为云冈唯一的一组塔庙式双窟。这两个窟左右毗邻，洞窟的形制、壁面布局和窟顶雕饰基本对应相同，窟内均中央雕有仿木构式中心塔柱，但塔柱的结构却不完全相同，第1窟为二层结构，第2窟为三层结构。窟外侧对称雕刻形制相同的方形单层塔，塔北面与洞窟前立壁连接，东、西、南三面开龕，龕内造像已经损毁，两塔之间共同营构了第1、2窟的前庭。两窟外共设一前庭（图13）。

第7、8窟与第9、10窟为前后室双窟形制，位于云冈石窟群中部。据金曹衍撰《大金西京武州山重修大石窟寺碑》的记载推测，这组双窟开凿于孝文帝初年。第7、8窟为云冈中期



图13 第1、2窟外景

洞窟中开凿最早的一组双窟，构思奇巧。两窟间窟前壁以“龟趺”身负高大丰碑为中心，东西两侧壁前外壁对称呈露于外的高大柱状物（形象轮廓，不辨），形成双窟完整统一格局；第9、10窟双窟之布局形制，内容丰富，尤为精巧。大小面积相近，平面均为长方形。这两组双窟均是由前室和后室构成，前室内部空间的安排，直接体现了双窟的布局原则，并且两窟共开一小型拱门相通，这种相通的拱门除了在第7、8窟与第9、10窟出现，其他洞窟未有；后室东、西、北三壁面的配置更明确地反映出双窟的意义。

第5、6窟是两种不同形制的双窟组合（大像窟和塔庙窟），虽然第5窟与第6窟外壁统一设计，两窟通设一个前庭，宽约39.5米，前庭两窟间前壁与东、西侧壁前均为“龟趺”驮负高浮雕塔形柱，现风化严重仅见轮廓，构成完整统一对称的双窟布局（图14）。但是在窟内布局上则是完全不同的洞窟形制，这种窟内不同的形制亦称作组窟，应该承袭了文殊山石窟成组的双窟（即千佛洞和塔庙窟），这种现象皆为云冈和龙门所承袭。



图14、第5、6窟阁楼

以上这些双窟的外壁布局也能领悟双窟的意义，外壁大轮廓比例其本相同的情形，也表明两窟为同时所开的双窟，这种统一的比例关系，说明两窟是一体化的，由

此形成了这一时期建筑的共同面貌和风格。除了第5、6窟外，其他三组洞窟布局最特殊之处是绝对本着两窟均衡相称的原则、左右均分的对峙，且两窟窟顶的结构相似更明确反映出双窟的意义；这种布局自然是中国建筑设计的均衡布置之特征，并非是由于结构，主要是起因于守旧仿古，承袭传统的结果原则便成云冈特色的双窟构造形式。而第5、6窟是例外于这种均衡布置原则的，颇有与对称的布局正相反之性质，谓云冈石窟洞窟布局饶有趣味的一组洞窟。河西第一期石窟如张掖金塔寺东、西窟毗邻，亦是双窟形制，东窟平面方形，正中为中心塔柱，西窟与洞窟形制相同，但规模较小，与云冈第1、2窟和酒泉文殊山相同。新疆石窟较印度石窟简单，但诸窟之前面皆用走廊连贯，其窟室以一室为最普遍，少有二室。

双窟是北魏云冈中期洞窟的形制变化特征，双窟布局基本相同，这是非常明显的特点，而且窟前立有双塔，这也是出于佛教内容和政治的需求。但出现双窟（组窟）直接的原因就是来自于西域的影响，也就是说，出现组窟不是云冈石窟独自发展的结果，在西域地区的克孜尔石窟中心塔柱窟、僧房窟等若干形式不同的石窟组合成一组，这样的实例比较多见。其中也有两个中心塔柱窟并列组合的形式，若将那样的情况视为对窟，则开凿组窟、双窟的构想之端倪应源自西域的（克孜尔石窟）。

2、前后室

第7、8窟，第9、10窟、第12窟、第3窟以及第14窟和第31窟，虽然同为前后室，但出现不同的布局规制，如第7、8窟前后布局，平面均呈方形，两窟前室无顶；第9、10窟与第12窟基本形制一样，前室呈长方形、有廊柱，第9、10窟后室北壁占据窟内面积较大，并出现礼拜道；第3窟与中部洞窟的前后室大不相同，前室为两门四窗，且分东、西两组，中央为实体，这种的前后室形制在中国石窟中是为特殊；第31窟呈前后室模仿中期第7、8窟布局，又稍加变化，前室东、西壁亦为有功用的布置，其设造供僧人坐禅的地方，即僧室。此窟前室东西壁出现禅室，为晚期前后室布置自由得有机形制。这是因为一是开凿时间的早晚不同；二是根据当时的社会需求，晚期佛教重视禅观。

这些具有前后室洞窟的窟内以方形或长方形为最普遍，受敦煌及西域的影响较多，前后室洞窟形制的功能性，后室显示佛祖的功德威仪，前室则是作为僧徒礼忏或行道集会的场所，同时也是外部空间与洞窟空间的过渡，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，而在这里产生思绪上的转化。

3、礼拜道

云冈在洞窟正壁造大像一尊，或后室正壁造像一尊，左右两侧下方凿有礼拜道（即甬道或称隧道）。第20窟、第9、10窟、第5窟以及第3窟北壁皆设置礼拜道，亦称“诵经道”，因礼拜者要对大佛进行右绕诵经礼拜，所以设置了这一隧道。这种用于对佛右绕的礼拜道，形成了一个符合佛教仪轨“右绕”（即顺时针方向围着佛像行走）的甬道式空间，供信徒礼拜绕行，表示对佛的尊敬。另从科学保护角度意义来讲，切断地下渗水，也起到对主佛像的保护作用。

第20窟的窟形与昙曜五窟的第16～19窟的形制是完全相同的，只是在胁侍菩萨身后，开出一条与第9、10窟东西相通的形制相同的礼拜道。第9、10窟后室主像前平面空间狭窄，北壁下部于佛像背后均建造了一弧形隧道（约高3米，长10米）（见图11）。礼拜道有雕刻，现大部分风化，仅能看到壁面上镌刻的供养人行列，以及顶上刻有紧那罗舞神的痕迹。第5窟主尊坐佛背后（北壁）下部两侧向壁内凿有高约2.8米的半环诵经通道，宽2.80米，高2.85米，总长17米。诵经洞东、北、西三壁，雕刻形象已风化殆尽，仅见长方形格及其下部的锯齿纹，其下的供养列像风化严重，从形象轮廓看为站立姿式，现存十五身。其中东出口的一身供养者身侧右边，雕刻三个小型圆拱坐佛龕。顶部风化较严重，东端隐约可辨团莲、飞天及龙形。第3窟虽未完工，但可看出后室北壁，原计划似预备凿礼拜道的。

这种回绕佛的周围礼拜供养的礼拜道，在新疆克孜尔、库木吐喇等均见。新疆克孜尔第一期第17窟后壁凿礼拜道的形制亦是相同的。这种右绕观佛的礼拜道布局，其设计是颇为用心的，应是根据《右绕塔功德经》云：“斯由右绕塔，远离于八难”的教义而创造的。其宗教功能亦适合礼拜佛像以行忏悔仪式，也为当时禅修礼忏的行者，给予佛法常驻心间的信心。

4、耳洞

第19窟为云冈早期洞窟特殊的形制，窟形是在主窟椭圆形平面之外的东、西两侧向前倾

斜，呈“八”字形两侧上部各雕一座附洞，习惯称为“耳洞”，分别编号为第19—1窟与第19—2窟，共同构成三世佛布局，其窟形与主窟相同，但窟顶刻出半个伞盖的形式。主窟的坐佛像高16.8米，而东、西耳洞的倚坐佛像高8米，但耳洞距地面较高，高出主窟地面4.6米，洞窟平面椭圆形，穹窿顶，形成并列的正面三尊像的造像形式，即主尊佛像独立主窟正中，两侧“耳洞”内各雕一佛像，这种耳洞与主窟共同构成的形制和布局，是表现过去、现在、未来佛陀谱系的“三世佛”的图像形式，即主窟是现在世的释迦牟尼佛，两侧耳洞内分别是过去世的燃灯佛和未来世的弥勒佛，是昙曜五窟中雕凿三世佛题材的新造型，给人印象是其建筑感和艺术感颇为独特的风格。现西侧耳洞的前立壁后期坍塌（图15）。

云冈第19窟这种特殊“耳洞”形制在同时其他石窟中是没有的。在云冈中期第3窟前室，在东西两尽端向北开一长方形耳洞，但与第19窟又有所不同；万佛堂北魏石窟东区第3窟由主室和礼拜道构成，附设双耳洞，其耳洞的做法，当来源于云冈第19窟的双耳洞，但有所创新变化^[19]。

5、柱廊

早期在石窟寺的洞口往往雕凿一些柱廊，这些柱廊不用木构，而是开凿出来的柱廊，北魏时期云冈第9、10窟和第12窟前室外观是一个完整的中国式殿堂建筑式样，面广三间，上方崖面雕有设斗拱的仿构窟檐，下列楹柱（图16），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，直接体现了汉代殿堂的建筑形式的特征。

中国古代建筑之宏伟，主要在于群体组合之巧妙，云冈第9、10窟、第12窟、第13-4窟及第14窟前室的面积虽然不大，但它把窟内外的两个空间联系起来，作为两者的过渡空间—柱廊，有助于建筑组合的艺术效果。柱廊不用木料构架成一个单独的廊檐，而是在开凿洞窟时开出来的柱廊，把山体挖空以后形成柱子，这种柱廊在天龙山、响堂山均可见到。从北魏到北齐都有这个做法，天龙山石窟第16窟柱廊更为典型，反映了北齐建筑的典型样式，但北齐以后就不使用了。云冈第9、10、12窟外壁均雕凿成建筑形的窟廊，分别有面广三间的列柱，开间间距大体相同，两窟列柱外侧风化残泐，柱身内侧可见镌刻千佛，断面呈八角形，柱脚到柱头逐



图15 第19窟外景



图16 第9窟柱廊

减，有明显收分，柱脚下高座为长方形，上雕大象。高耸的列柱和狭窄的开间，就建筑的外貌和构造特征看，表现的是北魏时三间殿的形象。这与大同马铺山太和元年（477年）宋绍祖墓中雕凿的前廊后室的石椁所见极为相似。该石椁外观呈木构式三开间殿堂建筑形制，前廊面阔三间，进深一间。廊柱四根，高1.03米，平面呈八角形，后室平面呈长方形。另据1972~1974年云冈对第9窟至13窟窟前进行了发掘，在第9、10窟发现的有向外凸出的表现屋顶出檐的痕迹等，显露出这是一座石雕的殿廊形象，基本与麦积山石窟第43北魏窟等和天龙山石窟的崖阁建筑相似。

这种柱廊的形制在印度也出现，如在阿旃陀石窟的窟门前一般都雕刻有宏伟列柱的前厅，如第1、4窟等。（图17）阿旃陀第1窟的前庭正面有八根宏伟的列柱，在阿旃陀石窟的窟门前一般都雕刻有宏伟列柱的前厅，这种建筑的构造与云冈石窟第9、10、12窟的前室相比是基本雷同的，这一特征说明云冈与阿旃陀之间的相通渊源关系。但云冈此三窟的列柱异迥于印度式，千佛列柱既沿袭中国原有元素，又结合希腊式的新创意，在这点上致其千佛列柱呈轻重得当之势，使上下耀目辉煌，这正足以表现中国建筑历来在实用与美观上之分配，是非常精详慎重的。



图 17、印度阿旃陀第 4 窟

在云冈与中国传统的木结构形式相结合，用两根列柱凿为面阔三间的这个传统的木结构殿堂形式，敦煌由于石质不宜于雕刻，窟室之本身除窟口之木廊外，无建筑式样之镌凿，但敦煌北朝壁画真实地反映了北朝时期建筑的特征^[20]。云冈、麦积山、响堂山、天龙山石窟富于建筑雕刻^[21]，在窟室前凿为柱廊，可以使外观更为华丽。开凿柱廊可以使外观更为华丽，柱廊的形制是原来中国传统的木结构形式，柱廊形式从北魏到北齐都有这种做法，但北齐以后就不使用了。（图18-1、图18-2）

三、分析结论

通过对云冈石窟洞窟形制的上述探讨，我们可以看到，云冈洞窟形制与佛教发展、历史背景等有着密切的关系；同时颇受当时流行式样的影响，而且对当时其他区域的石窟也产生着重大作用。

1、云冈早期洞窟形制的渊源与影响，反映出北魏平城时代鲜卑少数民族与各区域之间的关系，这在中华艺术宝库中是独一无二的。云冈早期昙曜五窟的洞窟形制，与最早的巴米羊



图 18-1、麦积山第 1 窟



图 18-2. 南响堂 7 号窟

石窟和龟兹石窟大像窟的形制是有所不同的，但石窟造大像的制作受印度佛教的影响是毫无疑问的。本文认为云冈这种新式样窟形是既有中国鲜卑少数民族的本土元素，又有开凿石窟的创新的新作法，是融合鲜卑传统居室各方面的技艺又创造出新的石窟新模式。宿白先生认为“北魏皇室以其新兴民族的魄力，融合东西各方面的技艺，创造出新的模式，应是理所当然的事。”所以，可以说这种马蹄形大像窟就是源自外来影响，云冈石窟它所创造和发展的洞窟新模式，是汲取东西方精华的再创造，是北魏平城地区的新式样、新特色。

众所周知，开大窟、造大像，并非云冈石窟仅有，在龟兹石窟和葱岭以西也可看到，据知龟兹石窟第一期大像窟建于 4 世纪初，葱岭以西主要是阿富汗境内巴米扬石窟高 38 米的东大佛和高 53 米的西大佛。巴米扬石窟东、西大立佛年代，学术界多认为在 4 至 6 世纪间。即使它们的年代与第一期龟兹大像窟立佛像同时，但数量却远不及龟兹。但令人叹惜的是，由于自然和人为的破坏，龟兹石窟大像窟的立佛像，现已无存，只剩下主室那高大的拱券形窟型，有的甚至连主室也多毁坏。而云冈石窟大佛建于 5 世纪 60 年代，虽要晚于龟兹约一个世纪，但可以表明云冈开凿大像窟、塑造大佛像，既是云冈佛教造像的重要内容，也是北魏平城时期云冈石窟艺术雕刻的传统和标志。

2、云冈石窟诸窟形制布局是按照中国佛教活动的内容设计的，而且深深受传统建筑的影响。云冈洞窟形制的雕凿应受到平城地上佛教寺院布局的影响，一方面可从洞窟形制布局的认证；另一方面近几年的考古发现的北魏时期的遗迹，也不断地提供了佐证。云冈石窟洞窟形制的这种布局变化，正是佛教与佛教建筑同中国具体情况相结合的又一发展，佛殿本身如何更好地表现佛的威严，表达佛国净土的安逸情境，就成为佛教建筑艺术上的重要内容。

佛寺、塔和石窟寺等同于佛教建筑，在印度一座石窟就是一所独立的寺院，我国效仿印度风习的石窟寺，在悬崖中开凿大大小小许多窟龕，组成一特殊的伽蓝体系，而形成为一寺院。寺院、佛塔完全是随佛教的传入而由来的产物，北魏时代的始创云冈石窟寺并非发作创举，窟寺原是一般流行的建造，仅由窟组成伽蓝体系。故云冈石窟寺的营造也是以窟为寺，有承袭印度以来的系统，除窟以外别无伽蓝的建设，要之，先是把外来形式的窠堵坡变为中国楼

阁式塔，再由以塔为中心过渡到塔、殿并重，最后变为以佛殿为主体，采用中国宫殿式布局，这种变化过程直接反映了北魏时期的佛寺建筑面貌。如今的云冈石窟，因各洞窟的窟前均风化破损，已经不能完全窥见其当初的全貌了，后来维修工程进行的窟前考古发掘，发现北魏及辽金时期窟前建筑遗存。现今窟前所造的建物，乃后世所添附。如此，石窟和佛寺在建筑形式、造像配置等方面各有自己的特点，洞窟的具体形制不太可能会对佛寺的形制造成影响。

3、云冈石窟是新疆以东最早出现的大型石窟群，又是当时统治北中国的北魏皇室集中全国技艺和人力、物力所雕凿，它所呈现的多样配置的洞窟形制，表现了北魏平城地区建筑方面的一个重要特点，既有创造亦有承袭的系统，又影响着魏域之地的其他石窟。

自佛教东渐以来，佛教石窟亦随之由石窟艺术发祥地印度传入我国新疆，再向东传播，首及河西地区，敦煌就地处河西走廊之西端，恰当佛教东传的要道。而河西佛教艺术的养分因此东传中原，在这东传的过程中石窟的雕凿（制作）受印度之启迪，承袭变化与发展，颇觉复杂。而当北魏强大的政治力量推动下佛教及其艺术在内地得到迅速的发展，根据历史背景魏晋以来河西的石窟开凿亦在一定程度上受都平城的影响。因为当北魏统一北方以后，政治上的统一，加速了各地的艺术交流，河西又成为中原样式向西流布的渠道，通过洞窟的形制比较，平城和敦煌等地的石窟方面的相似和接近之处，只能是云冈在一定程度上影响了莫高窟、麦积山、炳灵寺等石窟，因为云冈石窟在中国北方是北魏时期佛教石窟寺院的一个中心地区，具体地流露出石窟的开凿流传到中原后与民族形式相结合的发展情况。它所创建的洞窟形制及其造像的样式，在一定程度上反映了北方佛教艺术流布与变革的情况，它是两汉魏晋以来寺院建筑布局的进一步发展，那么在同一时期敦煌等石窟几乎与云冈具有相同形制与特点，这反映了在政治、经济统一的过程中，艺术的共同时代风格具有的广泛性和相似性，必然是受到政治中心区域的影响。

4、云冈石窟的洞窟形制各期洞窟的类型在不同时期有着不同的构造布局，尽管同一时期有共同的因素，但是由于雕凿内容不同、匠师文化上的差异、佛教思想与历史背景以及石质条件的局限等因素，各期洞窟形制的类型亦具有自身的特点、相对的独特性以及发展演变规律，并且使用统一的标准来进行同期不同类型的划分尚可困难，所以在进行类型学的总体考量时，本文仍侧重于各个时期洞窟类型学的分析研究，同时对同时期的各区域石窟的特点以及渊源与影响亦进行了对比性探讨研究，可以得出云冈石窟的洞窟形制是类型多样、构造复杂、布局合理、意匠内涵以及影响力深远，并从石窟的构造上寻求统一完整的以适应石窟造像提出了依据。

注释：

- ①这种情况也见于莫高窟 251、254、257、259、275 等北魏石窟中，特别是 275 窟中尚有世俗的供养人行列。
- ②灵岩寺：即辽代十寺之一，规模最为恢宏，故常以之为武周山石窟寺的代名。
- ③双窟：所谓双窟是指开凿时间相同、布局相近、内容相连、双窟并列的两个洞窟。

参考文献:

- [1] 刘慧达. 北魏石窟中的“三佛”[J]. 考古学报, 1958(4).
- [2] 梁思成, 林徽因, 刘敦桢. 云冈石窟中所表现的北魏建筑[J], 中国营造学社汇刊, 1933 第三卷(3、4).
- [3] 刘建军. 鹿野苑石窟, 中国石窟·云冈石窟(二)[M], 北京: 文物出版社, 1994.
- [4] 大同市考古研究所, 刘俊喜主编. 大同雁北师院北魏墓群[M], 北京: 文物出版社, 2008.
- [5] 大同市考古研究所. 山西大同沙岭北魏壁画墓发掘简报[J], 文物, 2006(10).
- [6] 郑柄林主编. 永靖炳灵寺石窟研究文集(上、下册)[M], 甘肃: 文化出版社, 2011.
- [7] 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[M], 文物出版社, 1996.
- [8] 韩翔, 朱英荣. 龟兹石窟[M], 新疆: 大学出版社, 1990.
- 《龟兹文化研究》编辑委员会编. 龟兹文化研究[M]. 新疆: 人民出版社, 2006.
- 闫文儒. 新疆天山以南的石窟[J]. 文物, 1962(7、8号).
- [9] 敦煌研究院, 甘肃省博物馆编. 武威天梯山石窟[M]. 北京: 文物出版社, 2000.
- [10] 甘肃省文物工作队、庆阳北石窟文物保管所编《陇东石窟》[M]. 北京: 文物出版社, 1987.
- [11] 李崇峰. 中印佛教石窟寺比较研究——以塔庙窟为中心[M]. 台湾: 财团法人觉风佛教艺术文化基金会, 2002.
- [12] 闫文儒. 云冈石窟造像中一些题材的考释[J], 现代佛学, 1963(2).
- [13] 通一, 董玉祥. 云冈第五0窟的造像艺术[J], 现代佛学, 1963(2).
- [14] 李裕群. 北朝第三期石窟寺研究[M]. 北京: 文物出版社, 2003.
- [15] 宫大中. 龙门石窟艺术[M], 北京: 人民美术出版社, 2002.
- [16] 云冈石窟文物研究所, 山西省考古研究所, 大同市博物馆. 云冈石窟第三窟遗址发掘简报[J], 文物, 2004(6). (执笔: 刘建军、曹臣民、王克林).
- [17] 妙法莲花经·见宝塔品, 思惟略要法·法华三昧观法[M].
- [18] 宿白. 云冈石窟分期试论[J]. 考古学报, 1978(1).
- [19] 刘建华. 万佛堂北魏石窟窟龕形制之研究. 青果集—吉林大学考古系十周年纪念文集[M]. 北京: 知识出版社 1998.
- [20] 萧默. 敦煌建筑研究[M]. 北京: 文物出版社, 1989.
- [21] 国家文物局教育处编. 佛教石窟考古概要[M]. 北京: 文物出版社, 1993.
- 郑柄林主编. 天水麦积山石窟研究文集(上、下册)[M]. 甘肃: 文化出版社, 2008.
- 魏文斌. 麦积山石窟几个问题的思考和认识[J]. 敦煌研究, 2003(6).

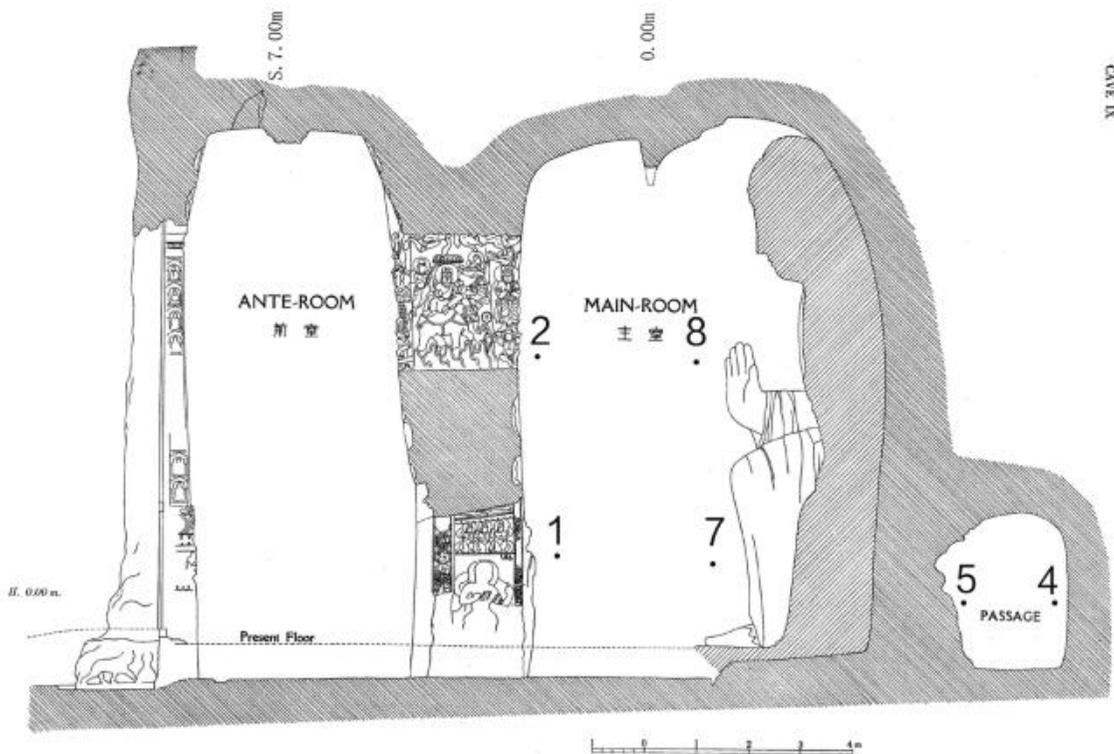
[作者: 云冈石窟研究院数字化研究室副主任、文博副研究馆员]

云冈第9窟微环境概述

宁 波

云冈石窟第9窟位于云冈石窟中部，第9窟与第10窟为一组双窟。2005年7月起，采用全自动环境监测设备对第9窟进行温度、相对湿度、地温和风速进行了全面监测。1号探点位于窟门顶部，2号探点位于明窗上，7号探点位于洞窟主室，8号探点位于7号探点上边，4号探点位于诵经道北壁，4号探点位于诵经道南壁。具体探点位置如下图所示。

我们以2005年8月至2006年7月的月为一个水文年进行数据分析，可得出未修建窟檐的第9窟相关微环境变化规律。一年中，最高温度为30.8℃，最低温度为-15.7℃，温度波动幅度超过45℃；最大相对湿度为99%，出现在洞窟后室，最低相对湿度为8%，相对湿度波动幅度超过90%；最高地温为26.7℃，最低地温为-17.8℃，温度波动幅度达44.5℃。最大风速达到0.7m/s。



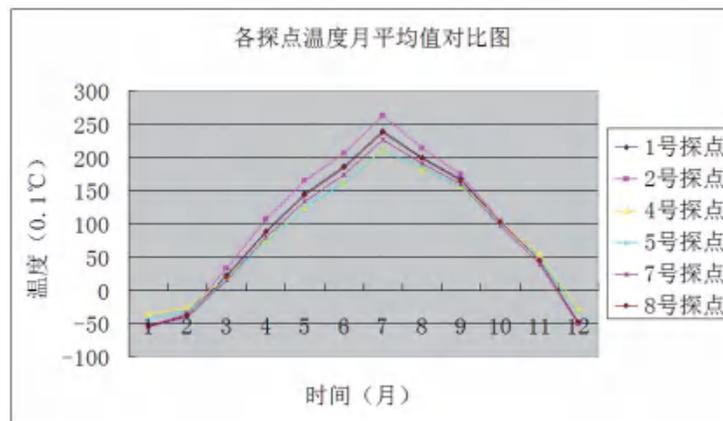
第9窟探点位置图

1、各探点温度月平均值对比

各探点温度月平均值表 (0.1℃)

月份 探点号	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	-55	-38	22	88	145	186	240	200	167	103	44	-50
2	-55	-36	33	106	164	206	263	213	174	104	44	-50
4	-36	-27	19	75	125	162	211	183	157	105	53	-29
5	-43	-32	15	73	124	162	210	184	156	101	47	-36
7	-55	-41	15	79	134	174	226	190	159	97	40	-51
8	-53	-38	20	87	143	184	237	198	165	102	44	-48

分析以上数据和图表，我们发现：①月平均温度变化趋势相同，有明显的周期性，谷值出现在1月份，峰值出现在7月份。②2号探点温度变化幅度最大，4号探点变化幅度最小。由此可得出，越靠近窟外，温度变化越大；越往窟里，温度变化越小。③在1月、7月时，



各探点间平均温度相差较大；在3月、10月时，各探点间平均温度相差较小。由此可得出，在夏、冬两季，洞窟内的不同位置的温度差异较大；在春、秋两季，洞窟内的不同位置的温度差异较小。④在3、4、5、6、7、8、9月，1号点平均温度高于4号点，而在1、2、10、11、12月，4号点平均温度高于1号点。

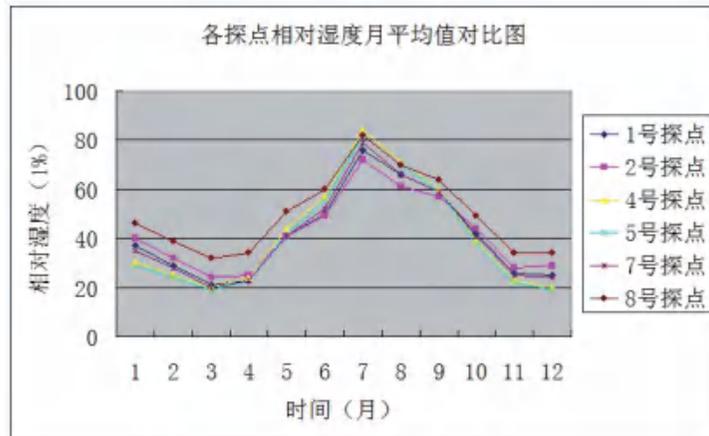
2、各探点相对湿度月平均值对比

各个探点相对湿度月平均值表 (1%)

月份 探点号	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	37	29	21	23	41	50	76	66	59	42	26	25
2	40	32	24	25	41	49	72	61	57	44	28	29
4	30	25	20	24	44	57	84	71	60	39	23	20
5	29	24	19	23	42	55	82	70	59	38	22	19

7	35	28	20	23	41	52	79	66	59	41	25	24
8	46	39	32	34	51	60	82	70	64	49	34	34

分析以上数据和图表，我们发现：①月平均相对湿度变化趋势相同，谷值出现在3月份，峰值出现在7月份。②8号探点的相对湿度始终相对较高。③4号探点相对湿度变化幅度最大，2号探点变化幅度最小。由此可得出，越靠近窗外，相对湿度变化越小；越往窟里，相



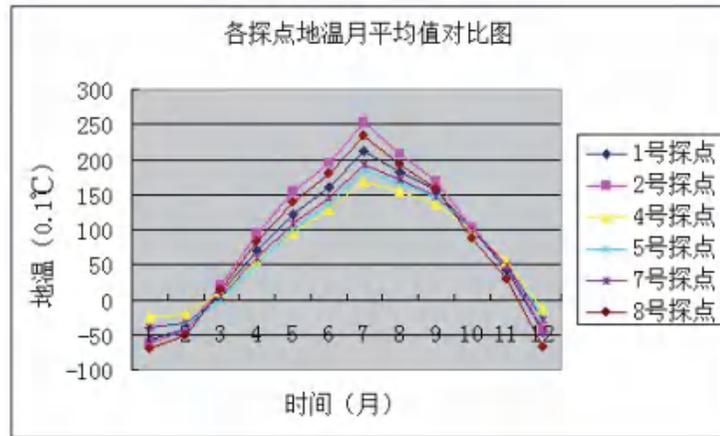
对湿度变化越大。④在1月、7月时，各探点间平均相差较大；在3月、9月时，各探点间平均相对湿度相差较小。由此可得出，夏、冬两季，洞窟内的不同位置的相对湿度差异较大；春、秋两季，洞窟内的不同位置的相对湿度差异较小。

3、各探点地温月平均值对比

各个探点地温月平均值表 (0.1℃)

月份 探点号	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	-57	-43	9	69	122	160	211	182	156	100	43	-47
2	-61	-45	20	93	153	195	252	207	169	102	48	-45
4	-24	-20	12	55	96	128	169	154	136	97	54	-14
5	-39	-35	-2	50	100	137	183	166	145	100	49	-24
7	-39	-33	6	59	108	145	192	170	148	99	49	-29
8	-69	-51	13	82	139	180	234	193	158	88	28	-67

分析以上数据和图表，我们发现：①月平均地温变化趋势相同，且与月平均温度变化趋势相同。谷值出现在1月份，峰值出现在7月份。②在1月时，探点地温8号<2号<1号<7号；而在7月时，探点地温2号>8号>1号>7号。可见，在洞窟内，离地越高，地温变化越大。③在1月、7月时，各探点间平均地温相差最大；在3月、10月时，各探点间平均温度相差最小。由此可得出，夏、冬两季，洞窟内的不同位置的相对湿度差异较大；春、秋两季，洞窟内的不同位置的相对湿度差异较小。



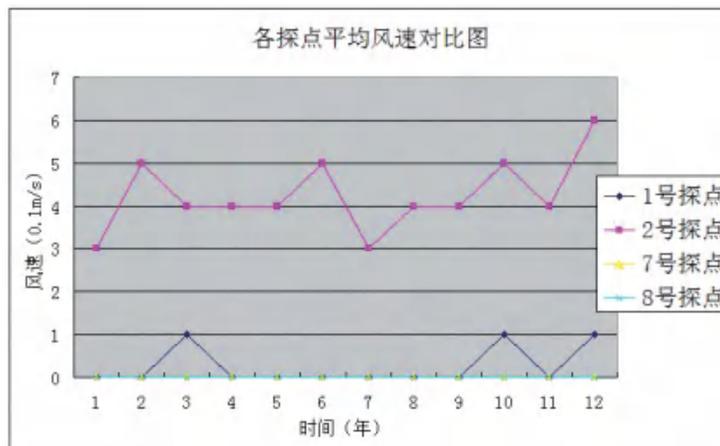
4、各探点风速月平均值对比

各个探点风速月平均值 (0.1m/s)

月份 \ 探点号	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	1
2	3	5	4	4	4	5	3	4	4	5	4	6
7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
8	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

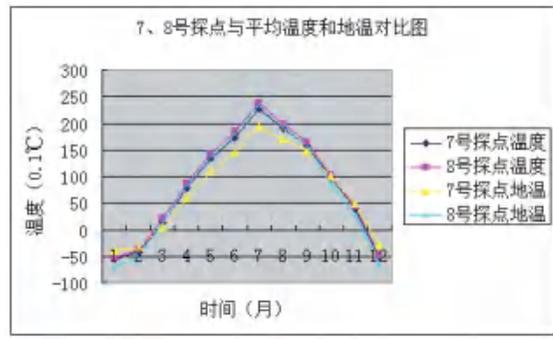
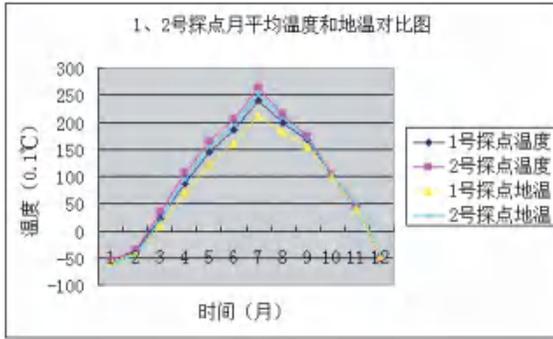
分析以上数据和图表，我们发现：①只有1、2号探点测得有风，2号探点始终有风。
②2号探点风速是1号探点的3-6倍。

5、相同位置，不同高度温度、地温对比



1号探点和2号探点、7号探点和8号探点是两组位置相同，高度不同的探头，将这两组探头的月平均温度和地温进行对比分析，以期得到一些规律。

分析以上图表，我们发现：① 2号探点与平均温度始终高于1号探点；8号探点与平均温度始终高于7号探点。也就是说位置越高的探点，月平均温度越高。②各探点月平均温度始终高于月平均地温。



6、夏、冬两季一天内温、湿度，地温变化规律

为了分析夏、冬两季一天内温湿度变化规律，我们在夏、冬两季各取一个月来进行比较。通过对一天内每点钟月平均温度和相对湿度的比较来寻找一些规律。

8月1、4号探点各钟点温湿度月平均值表 温度(0.1℃)、相对湿度(%)

温度	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
1	192	189	187	184	181	178	178	183	190	196	204	208	211	215	217	218	219	217	214	210	205	201	198	195
4	178	176	174	172	170	169	169	172	177	181	186	188	191	193	195	196	196	195	193	190	187	184	182	180
湿度	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
1	71	71	72	72	73	73	74	73	72	69	66	63	59	57	54	55	56	56	59	62	66	68	69	70
4	73	74	74	74	74	74	74	75	73	76	73	67	63	65	63	62	64	65	67	70	73	73	73	73

1月1、4号探点各钟点温湿度月平均值表 温度(0.1℃)、相对湿度(%)

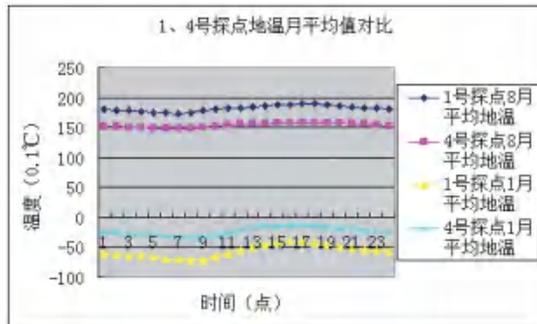
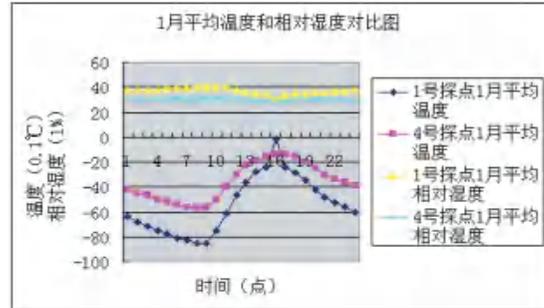
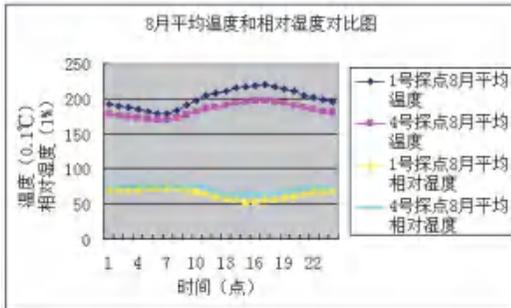
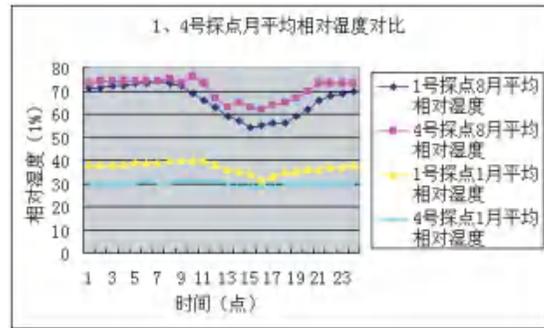
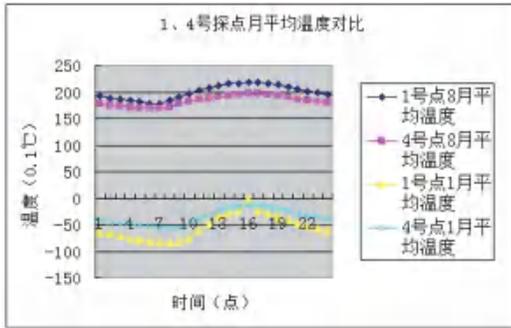
温度	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
1	-64	-68	-72	-75	-78	-81	-83	-85	-85	-75	-61	-47	-36	-28	-24	-2	-24	-29	-35	-42	-48	-53	-56	-60
4	-42	-45	-47	-50	-52	-54	-56	-57	-57	-50	-40	-30	-23	-19	-16	-14	-14	-16	-20	-25	-30	-34	-36	-39
湿度	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
1	38	38	38	38	39	39	39	40	40	40	40	38	36	35	34	31	33	35	35	36	36	37	37	38
4	30	30	30	30	30	31	30	30	31	31	31	31	30	29	29	29	29	30	30	30	30	30	30	30

8月1、4号探点各钟点地温月平均值表 温度(0.1℃)

温度	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
1	180	179	178	176	175	174	173	175	178	180	182	183	185	186	187	188	189	189	188	186	185	183	182	181
4	152	152	151	150	149	148	148	149	151	152	154	155	155	156	157	157	158	158	158	157	156	155	154	153

1月1、4号探点各钟点地温月平均值表 温度(0.1℃)

温度	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
1	-60	-62	-64	-65	-67	-69	-70	-72	-72	-66	-60	-54	-49	-46	-44	-42	-42	-44	-46	-49	-51	-54	-55	-57
4	-26	-27	-29	-29	-31	-32	-33	-34	-34	-30	-26	-21	-18	-16	-15	-14	-14	-15	-17	-19	-20	-22	-23	-24



分析以上数据和图表，我们发现：①夏、冬两季一天内的温度变化趋势基本相同，有明显的周期性。夏季谷值出现在早上7点，冬季谷值出现在早上9点，峰值则都出现在下午4点。②温度与相对湿度的变化趋势相反。温度上升时，湿度下降；温度下降时，湿度上升。③夏季温度变化幅度较小，相对湿度变化幅度较大；冬季温度变化幅度较大，冬季相对湿度变化幅度较小。④夏、两季一天内的地温变化趋势基本相同，有明显的周期性。

[作者：云冈石窟研究院办公室副主任、数字中心主任、文博馆员]

云冈第 9、10 窟列柱风化程度环境磁学无损评价

任建光 黄继忠 解华 康文友

一、前言

岩石风化程度评价是研究石质文物风化病害的重要内容，然而多年以来却没有太大的突破。长期以来，工程上对岩石风化程度的划分，国内外的有关规范、规程中都采用宏观地质特征的定性描述方法。虽然这种方法简单、有应用方便等优点，但因缺乏数量指标，标准不易掌握。20 世纪 70 年代，国内外开始应用表征岩石微观特征的指标^[1~4]、岩石物理力学性质的指标^[5~7]和表征岩石矿物化学成分变化的指标^[8~10]对风化程度定量分级。虽然这些指标作为岩石风化程度定量划分标准，促进了工程地质上岩石风化程度划分向定量化方向发展。但由于这些指标不能及时测出，况且这种定量划分的概念和数量级对于关注石质文物表层风化特征的研究而言还是显得更加“宏观”，即使是一些在工程地质上认为“微观”的划分方式，也需要现场取样进行检测，而文物保护研究工程中往往不能为了研究而对文物造成任何破坏，所以，前述许多研究方法和划分标准多难以在石质文物保护实际中推广采用。

环境磁学是 20 世纪 80 年代发展起来的一门介于地球科学、环境科学和磁学之间的新兴学科（图 1）。它通过研究环境物质的磁性特征，探索磁性矿物在环境系统中的迁移、转化和组合规律，利用物质在磁性特征上的联系及其所反映的环境内涵，研究不同时空尺度的环境问题、环境过程和作用机制^[11,12]。磁学参数磁化率是表征岩石受磁化难易程度的物理量，主要用于土壤学研究^[13,14]、古气候与古环境变迁^[15]、人类活动影响与环境污染^[16~19]等研究中。近年来也被应用于与岩石风化相关的研究^[20,21]中。但利用便携

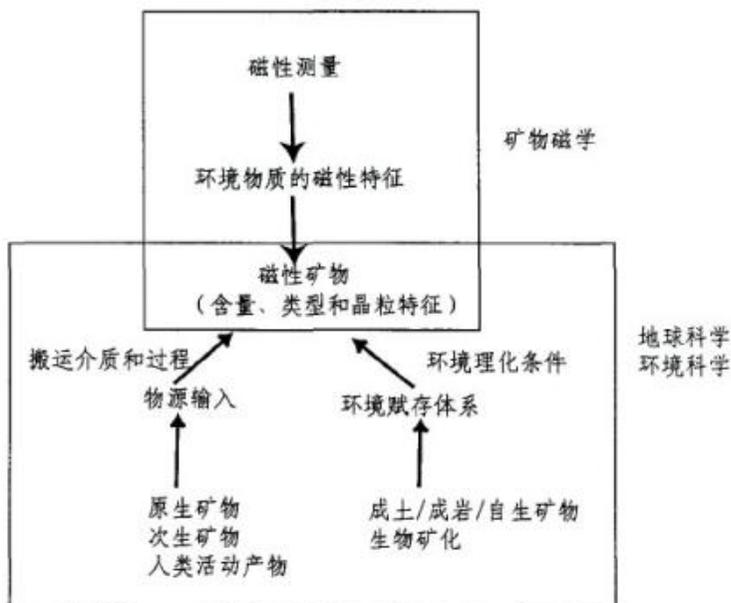


图 1 环境磁学定义

式磁化率仪对风化岩石进行现场风化程度无损探测，还鲜有报道。本文在定性观察的基础上，应用环境磁学便携式仪器，现场无损探测了云冈第9、10窟列柱风化砂岩的磁学特征，划分了风化等级，评价了其风化程度，为了解云冈石窟第9、10窟列柱的风化病害提供科学依据，也是石质文物无损检测技术的一次新的有益的尝试。

二、云冈第9、10窟列柱的概况及研究区的气候

1、第9、10窟列柱的概况

云冈石窟第9、10窟是一组双窟（图2），初建于公元484年，为冯太后的阉官王遇负责设计监造。每窟前雕凿两根八角列柱（图3），颇具汉魏以来中国建筑“金楹（金柱）齐列，玉局（柱础）承跋”的遗风，类似于殿堂廊柱式的雕刻形制，却带有明显的印度甚至是希腊、罗马式的建筑雕刻风格式样，为当时中西方文化的交流与融合的典范。列柱为露明通顶石柱，上细下粗，柱面各雕十层佛像，柱下为须弥座，座置于大象柱础上。朝北柱面雕刻保存完好，朝南柱面全部和朝东、西柱面部分雕刻及柱础象头皆已风化殆尽，已不能显示当年的富丽景象（图4）。列柱的风化病害类型主要是片状风化，部分已经起壳、片状剥落（图5）。

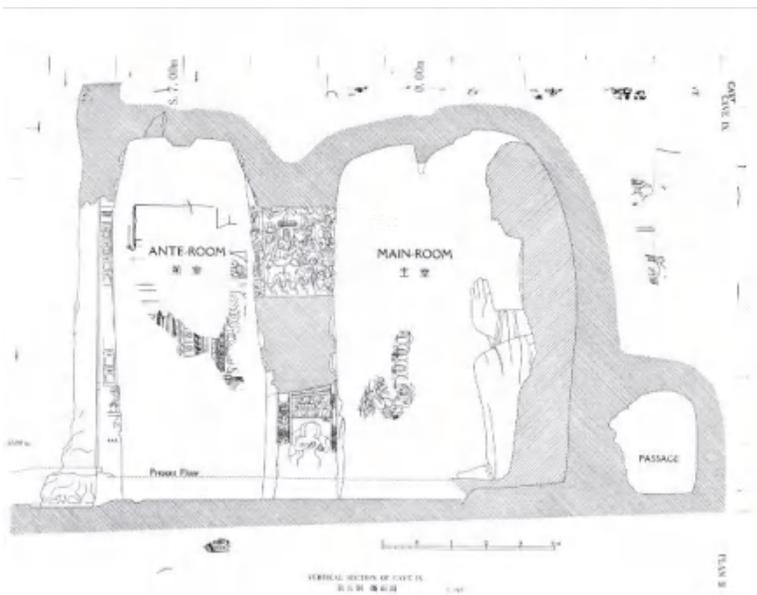


图2 云冈第9、10窟剖面图

2、研究区的气候特征

云冈石窟区域属温带大陆性半干旱气候。年平均气温7~10℃，1月最冷，月平均气温-11.4℃，7月最热，月平均气温23.1℃；年平均降水量432.8mm，雨季集中在7~9月，月最高降水量达到100mm以上；年平均蒸发量1748mm，其中6月最大蒸发量为801.8mm，12月蒸发量为74.9mm；年积雪在20mm左右，冻结期为10月下旬至次年4月，平均冻结深度1.5m，全年无霜期120天。

三、岩石风化程度环境磁学定量分级标准



图3 云冈第9、10窟列柱

1、理论基础

岩石磁性主要是由岩石所含铁磁性矿物产生的。EDX 能谱分析表明，云冈石窟新鲜砂岩中含有丰富的铁元素。对新鲜砂岩及风化砂岩不同深度的化学成分测试表明：不同深度的风化砂岩，铁氧化物的成分、含量会发生变化^[22]。云冈石窟砂岩在风化过程中，伴随着氧化铁



图4 云冈第9、10窟列柱朝南柱面、朝东西柱面、朝北柱面



图5 云冈石窟片状风化砂岩

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



图6 SM-30 磁化率仪

砂岩进行测试。使用 EXCEL2003 软件进行数据分析统计。图 7 中，不同风化程度片状风化砂岩磁化率值频率分布曲线呈偏正态分布，根据正态曲线在区间 $(\mu - 2\sigma, \mu + 2\sigma)$ 内取值的概率为 95.4%，以及与相邻磁化率值频率分布曲线相交点数值，对片状风化砂岩的风化程度进行划分，结果见表 1。

表 1 云冈石窟片状风化砂岩现场无损测试磁化率值统计表

风化程度	平均值 (μ) (10^{-6}SI)	有效值范围 (10^{-6}SI)		标准方差 (σ) (10^{-6}SI)	最大值 (10^{-6}SI)	最小值 (10^{-6}SI)	个数
新鲜砂岩	0.056				0.107	0.004	287
弱风化	0.051	0.035	0.066	0.016	0.117	0.005	140

及氢氧化铁矿物形成和转变^[23]。

2、SM-30 便携式磁化率仪

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

3、定量分级标准

云冈石窟开凿于中侏罗统上部云冈组 (J_2y) 砂岩透镜体上^[24]。岩性以中粗粒长石石英砂岩为主。在前人的基础上^[25]，结合云冈石窟砂岩风化的实际情况，根据风化岩石颜色光泽、岩体组织结构的变化及破碎情况、矿物成分的变化情况、物理力学特征的变化和锤击声等定性划分为五类：新鲜砂岩，弱风化砂岩，中等风化砂岩，强风化砂岩，全风化砂岩。利用 SM-30 便携式磁化率仪现场对云冈石窟新鲜中粗砂岩、片状风化

中等风化	0.099	0.086	0.121	0.022	0.196	0.056	503
强风化	0.082	0.066	0.086	0.022	0.154	0.025	540
全风化	0.060	0.044	0.070	0.016	0.097	0.016	325

(1)云冈新鲜中粗砂岩磁化率平均值为 $0.056 \times 10^{-6} \text{SI}$ ；(2)片状弱风化砂岩磁化率平均值 (μ) 为 $0.051 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，标准方差 (σ) 为 $0.016 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，范围为 $0.035 \sim 0.066 \times 10^{-6} \text{SI}$ ；

(2)中等风化砂岩磁化率平均值 (μ) 为 $0.099 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，标准方差 (σ) 为 $0.022 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，范围为 $0.086 \sim 0.121 \times 10^{-6} \text{SI}$ ；(3)强风化砂岩磁化率平均值 (μ) 为 $0.082 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，标准方差 (σ) 为 $0.022 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，范围为 $0.066 \sim 0.086 \times 10^{-6} \text{SI}$ ；(4)全风化砂岩磁化率平均值 (μ) 为 $0.060 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，标准方差 (σ) 为 $0.016 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，范围为 $0.044 \sim 0.070 \times 10^{-6} \text{SI}$ 。

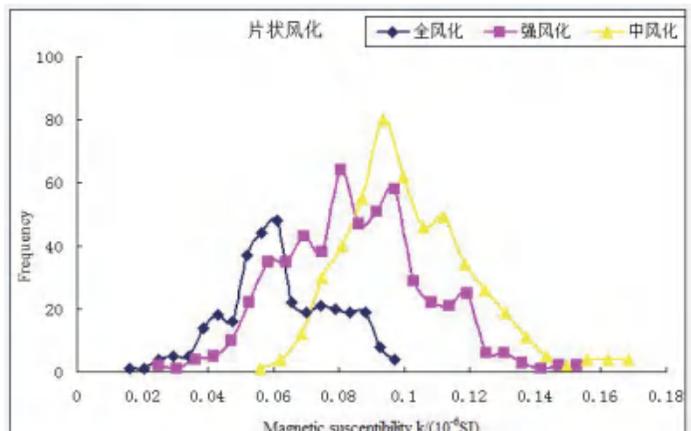


图7 云冈石窟片状风化砂岩现场无损测试磁化率频率分布曲线图

总体上看，云冈石窟片状风化砂岩在风化过程中磁化率值具有先升高后降低的特征，这种趋势为：弱风化阶段，磁化率低；中等风化阶段，磁化率最高；强风化阶段，磁化率高，较中等风化略有下降；全风化阶段，磁化率较低。

四、云冈第9、10窟东列柱风化程度环境磁学无损评价

对于云冈第9、10窟东列柱，选取离地面2米高，相对平坦表面，作为现场测试位置（图8），从列柱的西北角起，记为0起点，软皮尺沿水平线环绕一周，拉紧后用木质夹子固定，以此来标示测试点位置。利用SM-30便携式磁化率仪按西→南→东→北逆时针方向一周，每隔3cm进行测试。将现场所测试的数据，使用EXCEL2003软件制作出云冈第9、10窟东列柱



图8 云冈第9、10窟东列柱风化程度环境磁学无损测试现场

测试点磁化率值随位置的变化曲线图。

1、云冈第9窟东列柱无损检测磁化率特征（图9）

从图9中可知，云冈第9窟东列柱朝东、西柱面磁化率值变化幅度比较大，朝南、北柱面磁化率值比较平稳，但朝北柱面的磁化率值高于朝南柱面。根据云冈石窟片状风化砂岩风化程度分级标准（见表1）可知，云冈第9窟东列柱各柱面测试点的风化情况为：(1)朝西柱面测量区磁化率值变化范围 $0.05 \sim 0.117 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，平均值为 $0.0831 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，为强风化砂岩；(2)朝南柱面测量区磁化率值变化范围

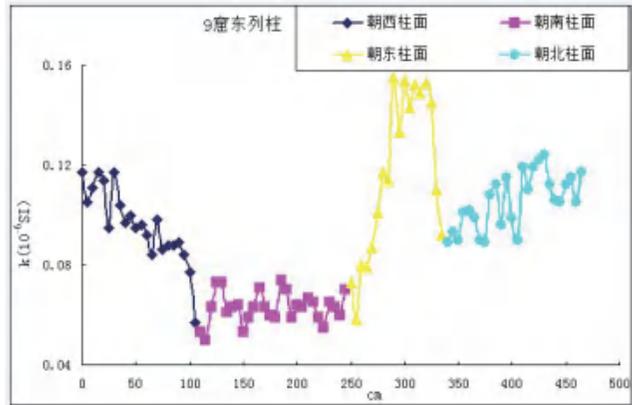


图9 云冈第9窟东列柱无损检测磁化率特征

$0.05 \sim 0.074 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，平均值为 $0.0629 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，为全风化砂岩；(3)朝东柱面个别磁化率值异常，是因为该测试点所处位置残留裂隙加固过的痕迹，除去异常点后，磁化率值变化范围 $0.058 \sim 0.117 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，平均值为 $0.085 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，为强风化砂岩；(4)朝北柱面磁化率值变化范围 $0.089 \sim 0.124 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，平均值为 $0.1053 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，为中等风化砂岩。

2、云冈第10窟东列柱无损检测磁化率特征（图10、11）

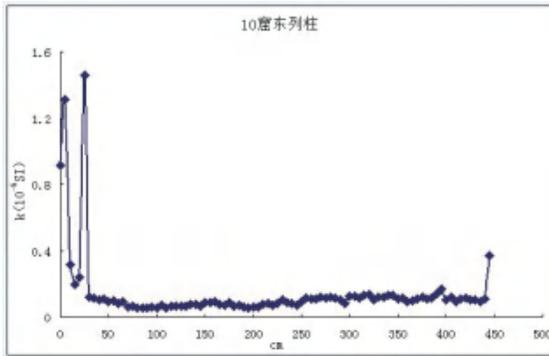


图10 云冈第10窟东列柱无损测试磁化率值曲线图

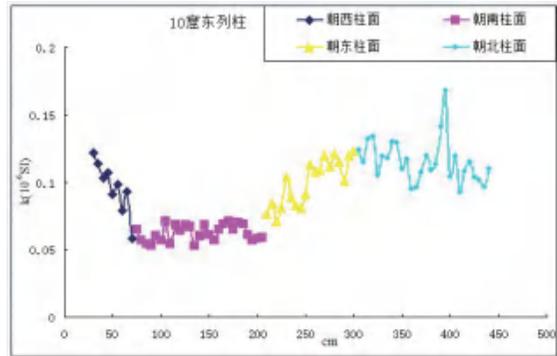


图11 云冈第10窟前东列柱无损测试去噪后磁化率值曲线图

从图10中可以看出，个别磁化率值大于 $0.2 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，是因为该测试点所处位置残留裂隙加固过的痕迹，除去异常点后，曲线图变为图11，从图11中可知，云冈第10窟东列柱朝东、西柱面磁化率值变化幅度比较大，朝南柱面、北柱面磁化率值比较平稳，变化幅度小，但朝北柱面的磁化率值高于朝南柱面。云冈第10窟东列柱的风化情况为：(1)朝西柱面磁化率值变化范围 $0.058 \sim 0.122 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，平均值为 $0.082 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，为强风化砂岩；(2)朝南柱面磁化率值变化范围 $0.053 \sim 0.071 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，平均值为 $0.062 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，为全风化砂岩；(3)朝东柱

面磁化率值变化范围 $0.065 \sim 0.123 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，平均值为 $0.084 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，为强风化砂岩；(4) 朝北柱面磁化率值变化范围 $0.092 \sim 0.168 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，平均值为 $0.116 \times 10^{-6} \text{SI}$ ，为中等风化砂岩。

将云冈第 9、10 窟东列柱 4 个朝向柱面的磁化率平均值、最大与最小值以及相应的风化程度整理为表 2，由表 2 可知，不同朝向柱面的测量区风化程度差异较大，朝向相同的柱面

表 2 云冈第 9、10 窟前东列柱现场无损测试磁化率值统计表

名称	柱面朝向	平均值 (10^{-6}SI)	最大值 (10^{-6}SI)	最小值 (10^{-6}SI)	风化程度
9 窟东列柱	西	0.083	0.117	0.05	强风化
	南	0.063	0.074	0.05	全风化
	东	0.085	0.117	0.058	强风化
	北	0.105	0.124	0.089	中等风化
10 窟东列柱	西	0.082	0.122	0.058	强风化
	南	0.062	0.071	0.053	全风化
	东	0.084	0.123	0.065	强风化
	北	0.116	0.168	0.092	中等风化

测量区风化程度相同。相比较而言，列柱面朝北的测量区风化程度最小，属中等风化，朝东、西的测量区风化程度为强风化，朝南的测量区风化程度最大，属全风化。可知，对于风化程度而言，朝南 > 朝西 ≈ 朝东 > 朝北。

3、结果分析

与传统的超声波^[26]检测石质文物风化程度技术相比，SM-30 便携式磁化率仪也可以评价岩石表面约 2 cm 的风化程度，而且精度高，在现场能直接读取数据进行直观评价，避免了由于使用耦合剂对文物造成不必要的污染。利用环境磁学便携式 SM-30 磁化率仪器无损评价风化砂岩的风化程度是可行的，可为石质文物保护者制定合理的防风化措施提供可靠的基础数据，具有重要的参考价值。

通过对云冈第 9、10 窟东列柱风化程度进行研究发现，朝向对此处砂岩的风化具有控制作用。岩石的风化是在自身（如岩石的结构、物质组成及含量、胶结物类型等）和岩石所处的风化环境（如日照、风、降水和大气中的有害气体等）双重作用之下进行的。对于同一类岩石来说，风化程度主要受控于岩石所处的风化环境。而对处于半干旱环境下的云冈石窟来说，第 9、10 窟东列柱的风化程度主要受太阳辐射和雨水直接冲刷的影响，而朝向决定了受太阳辐射和雨水直接冲刷程度的大小。一般而言，朝南柱面、朝东西柱面受到的太阳辐射和雨水直接冲刷高于朝北；其中南面太阳照射时间最长，西面次之，然后是东面，北面不照射。

岩石是由多种矿物组成，各矿物的热膨胀系数不一致。温差使岩石内部产生了热应力。热应力达到一定程度便可破坏岩石颗粒之间的连接。于是，南面和东西面的岩石的风化程度较大。热应力引起的岩石风化多呈片状剥落风化^[27]，这与现场观察到的一致。另外，因为太

阳辐射的影响，南面和东西面的砂岩发生干湿循环和盐析风化的频率更大^[28]。

雨水对列柱的直接冲刷不仅使松动的岩石颗粒和切割体脱落，沿裂隙贯入发生机械潜蚀，雨水还浸湿软化岩壁的泥质物，造成岩体胶结力下降，使大片风化层脱落，而且导致岩体体积膨胀、直至胀裂。2003年7月云冈石窟总降雨量为115.1mm，而第9窟两列柱风化落砂量分别为739.2g、490.0g。云冈石窟周围分布着许多煤矿及生活区，生产和生活中发出大量含有SO₂、NO₂、NH₄⁺和F⁻等气体污染物，当SO₂、NO₂与H₂O作用后，氧化成SO₄²⁻、NO₃⁻，使窟区雨（雪）水成分复杂，PH值呈酸性，对石窟石雕有强烈的腐蚀作用^[23]。历经千百年雨水冲刷使列柱风化破坏不断积累加剧，必然会造成列柱的失稳，危及洞窟的安全。

自北魏开凿石窟时，古先民们即已认识到太阳辐射和雨水直接冲刷对石窟保存的影响，在第13窟顶部还残留雕凿石檐的遗迹，辽代的“十寺”和清代的第5、6、7、8窟窟檐等木结构建筑，对石窟起到了一定的保护作用。另外，窟檐还可以隔离风沙、保持洞窟内温湿度的相对稳定。因此，为云冈第9、10窟修建保护性窟檐是延缓列柱风化的最有效方法^[28]。（图12、13、14、15、16）

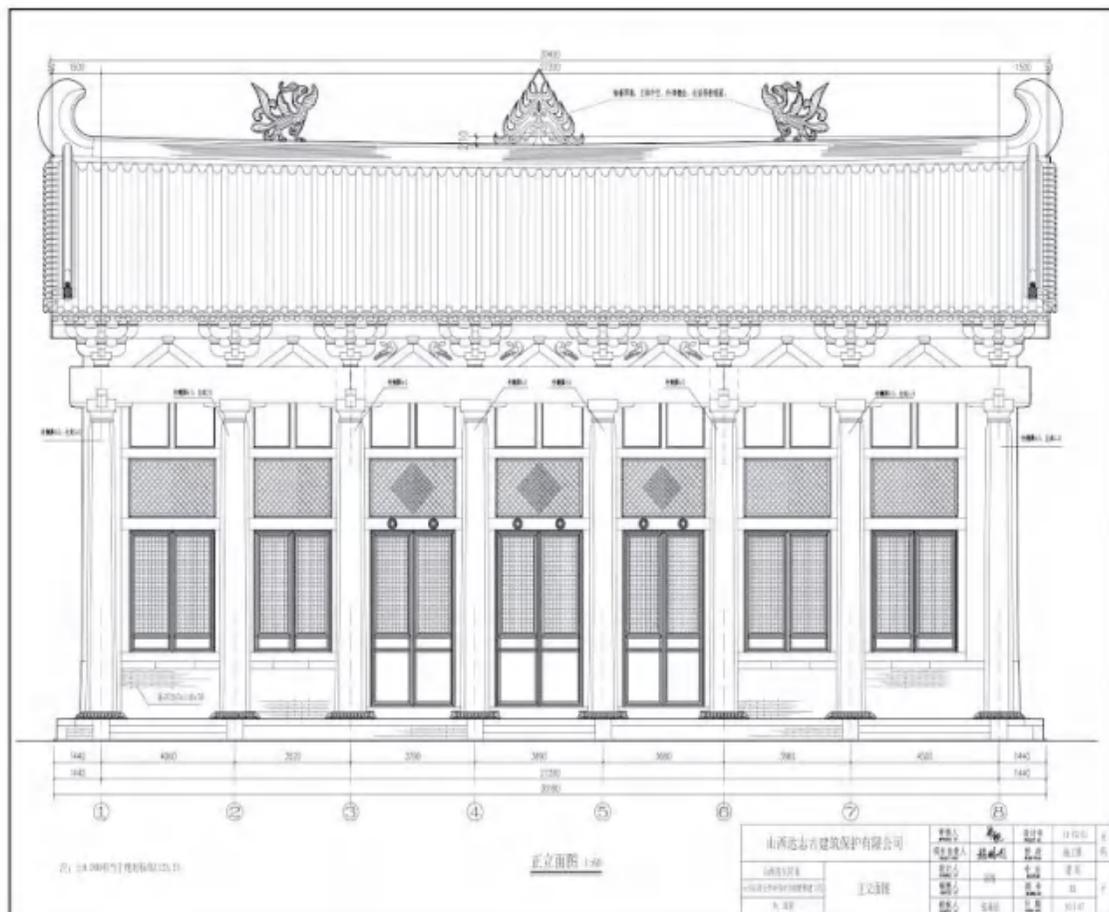


图 12 第 9、10 窟修建保护性窟檐立面图

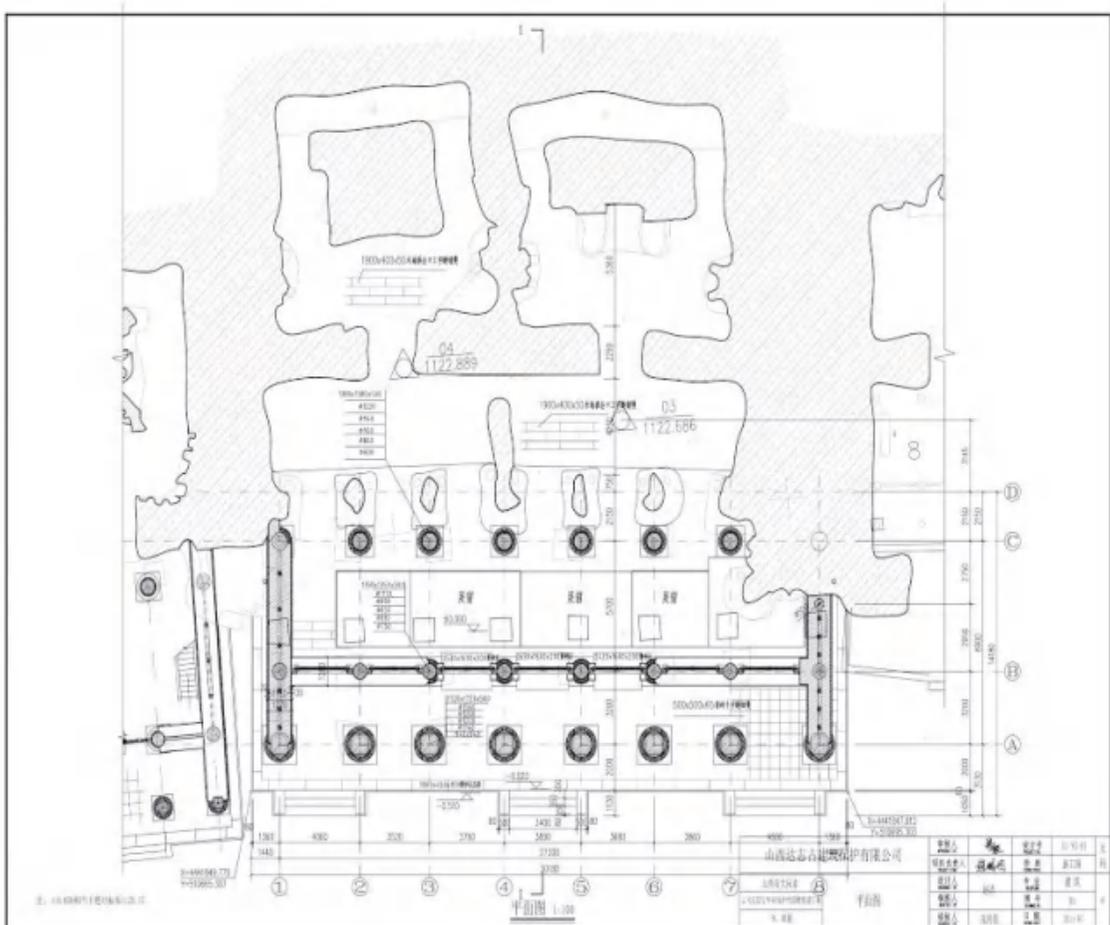


图 13 第 9、10 窟修建保护性窟檐平面图

五、结论

(1) 利用环境磁学便携式 SM-30 磁化率仪器无损评价风化砂岩的风化程度是可行的，可为石质文物保护者制定合理的防风化措施提供基础数据，具有重要的科学意义。

(2) 云冈石窟片状风化砂岩风化程度分为 5 级。云冈石窟片状风化砂岩在风化过程中磁化率值具有先升高后降低的特征。

(3) 云冈第 9、10 窟东列柱柱面朝向



图 14 第 9、10 窟修建保护性窟檐基础建设现场



图 15 第 9、10 窟修建保护性窟檐大木构架安装现场



图 16 建成后的第 9、10 窟修建保护性窟檐

相同测量区风化程度相同，而不同朝向的柱面的测量区的风化砂岩的风化程度有较大的差异。相比较而言，列柱面朝向北的测量区风化程度最小，属中等风化，朝向东、西的测量区风化程度为强风化，朝南的测量区风化程度最大，属全风化。

(4) 在当地风化环境下，云冈第 9、10 窟列柱的风化程度受朝向控制：朝南 > 朝西 ≈ 朝东 > 朝北。

(5) 太阳照射和雨水直接冲刷是云冈第 9、10 窟列柱风化的主要外部因素。修建保护性窟檐是延缓云冈第 9、10 窟列柱风化的主要保护措施。

参考文献：

- [1] 胡瑞林，岳中琦，王立朝，et al. 斜长石溶蚀度：一种评价花岗质岩石风化度的新指标 [J]. 地质论评，2005, 51(006)：649-655.
- [2] 尚彦军，吴宏伟. 花岗岩风化程度的化学指标及微观特征对比—以香港九龙地区为例 [J]. 地质科学，2001, 36(003)：279-294.
- [3] 尚彦军，王思敬，岳中琦，et al. 全风化花岗岩孔径分布—颗粒组成—矿物成分变化特征及指标相关性分析 [J]. 岩土力学，2004, 25(010)：1545-1550.
- [4] Hamrol A.A quantitative classification of the weathering and weatherability of rocks: proceedings of the International Conference of Soil and Mechanical Engineers, 1961[C].
- [5] 魏克和. 用点荷载法对花岗岩风化程度进行定量评价的研究 [J]. 水文地质与工程地质，1982, 2: 24-27.
- [6] 向桂馥. 点荷载试验——一种研究岩体风化分带的快速方法 [J]. 成都理工大学学报（自然科学版），1985, 2.
- [7] 陈洪江，崔冠英. 风化花岗岩物理力学指标的统计分析 [J]. 港工技术，1999, (004)：49-53.
- [8] 宋照亮，彭渤. 关于岩石风化过程中化学组分迁移的定量研究方法 [J]. 大地构造与成矿学，2002, 26(003)：300-305.
- [9] 陈旭，许模，康小兵，et al. 玄武岩风化程度化学指标及微观特征研究 [J]. 人民长江，2008, 39(016)：32-34.
- [10] 曲永新，吴宏伟. 华南花岗岩残积土红土化程度的地带性与香港该类土不发育的原因 [J]. 工程

地质学报, 2000, 8(001): 16-20.

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

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

[13] Maher B.A., Characterization of soils by mineral measurements. Phys. Earth Planet. Inter., 1986, 42: 76-92.

[14] 俞劲炎等. 土壤磁学 [M]. 南昌: 江西科技出版社, 1991.

[15] Heller F, Liu S T. Palaeoclimatic and sedimentary history from magnetic susceptibility of loess in china. Geophys. Res. Letter, 1986, 13: 1169-1172.

[16] Hunt A. The application of mineral magnetic methods to atmospheric aerosol discrimination. Phys. Earth Planet. Interiors, 1986, 42: 10-21.

[17] Versteeg J K, Morris W A, Rukavina N A. The utility of magnetic properties as a proxy for mapping contamination in Hamilton Harbor sediments [J]. Great Lakes Research, 1995, 21: 71-83.

[18] 旺罗, 刘东生, 吕厚远. 污染土壤的磁化率特征 [J]. 科学通报. 2000, 45 (10) : 1091-1094.

[19] 卢瑛, 龚子同, 张甘霖. 城市土壤磁化率特征及其环境意义 [J]. 华南农业大学学报, 2001, 22(4): 26-28.

[20] 郎元强, 胡大千, 刘畅. 南海北部陆区岩石磁化率的矿物学研究 [J]. 地球物理学报: 2011, 54: 573-587.

[21] 徐海军, 金振民, 欧新功等. 超高压榴辉岩退变质作用对岩石磁化率的影响 [J]. 地球科学 - 中国地质大学学报: 2004, 29: 674-683.

[22] 黄克忠. 云冈石窟砂岩石雕的风化问题 [J]. 水文地质与工程地质, 1984, (3): 32-35.

[23] 黄继忠. 水对云冈石窟石雕的作用及防治对策 [D]. 中国地质科学院博士论文, 2006.

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

[25] 牟会宠, 杨志法, 伍法权. 石质文物保护的工程地质力学研究 [M]. 北京: 地震出版社, 2000.

[26] 孙进忠/SUN Jin-zhong, 陈祥/CHEN Xiang, 袁加贝. 石质文物风化程度超声波检测方法探讨. 科技导报, 2006, 24(8): 19-24.

[27] TURKINGTON A V, PARADISE T R. Sandstone weathering: a century of research and innovation [J]. Geomorphology, 2005, 67: 229-253.

[28] SANCHO C, BENITO G. Factors controlling tafoni weathering in the Ebro Basin (NE Spain) [J]. Geomorphology, 1990, 34(2): 165-177.

[作者: 云冈石窟研究院文物保护修复研究室副主任、文博馆员, 山西省文物局总工程师、研究员, 云冈石窟研究院资料信息研究室文博馆员, 云冈石窟研究院文物保护修复研究室专技人员]

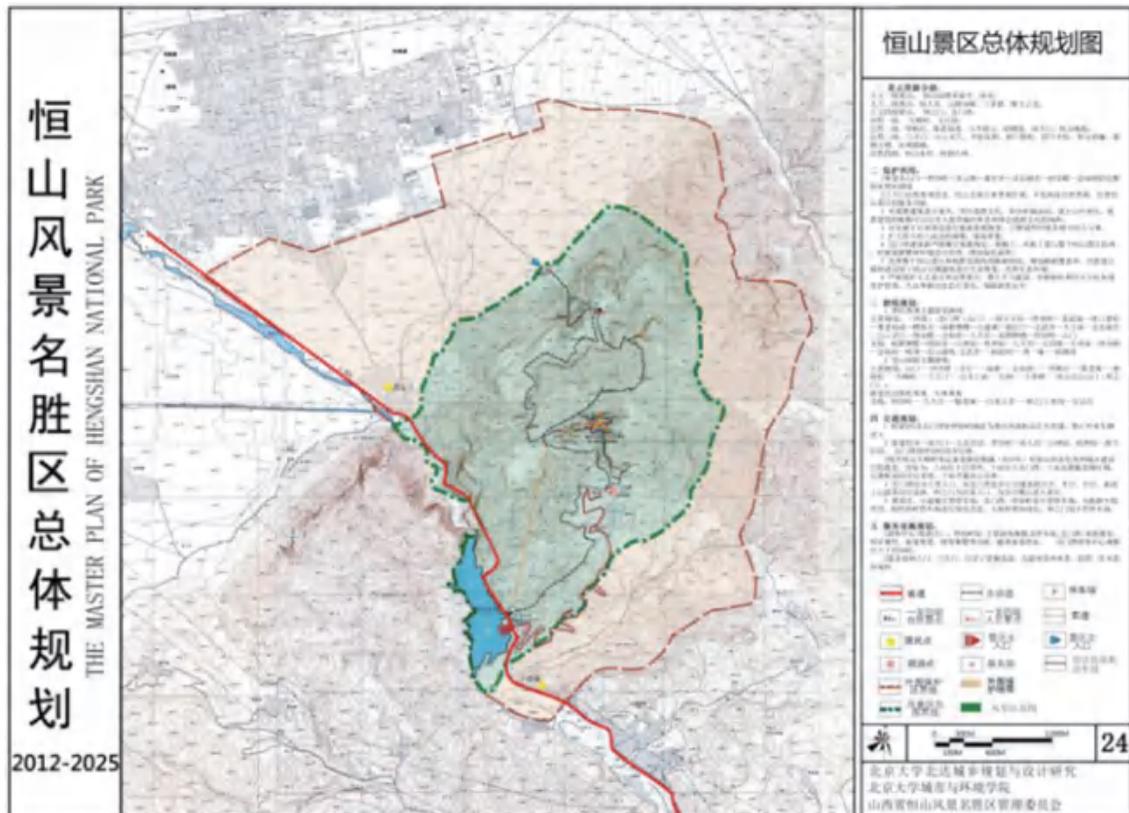
恒山天峰岭景区危岩体病害调查和治理建议

闫宏彬 张润平 康文友 孙波

一、前言

恒山风景名胜区是中国五岳之一，1982年被公布为首批44个国家级风景名胜区之一，含十三个功能各异、景色纷呈的子景区，辖有国家级文物保护单位4处、省级文物保护单位6处，景区面积147.51平方公里，外围保护区359.62平方公里。现为国家自然与文化双遗产、国家AAAA级旅游景区。先后荣获“山西省文明风景旅游区”、“全国青年文明号”、“国家旅游名片”等荣誉称号。

天峰岭景区是北岳恒山主峰所在地，又名恒山庙群区，庙宇集中，规模宏大，自秦汉始建庙宇以来，到明代已形成了“三寺四祠九亭阁，七宫八洞十五庙”的庞大建筑群。现在，



恒山风景名胜区总体规划图

天峰岭景区主要有恒宗殿、会仙府、寝宫、九天宫、白虚观、姑嫂崖、翠雪亭、奎星阁等古建筑。除此之外，景区崖壁上摩崖题刻随处可见，庙宇中碑碣匾额比比皆是，深厚的文化积淀彰显恒山文化的源远流长。

2015年3月，恒山景区在进行日常巡查时，发现部分山体上的岩石出现松动、悬浮、开裂现象，为保护景区的文物安全，恒山风景名胜区管理委员会委托云冈石窟研究院开展调查工作帮助制定治理方案。同月，云冈石窟研究院文物保护修复室同志开展了调查工作，对恒山天峰岭景区的岩体病害情况和水文地质情况进行了初步调查，在此基础上编制了《恒山天峰岭景区危岩体抢险加固及防护设施建设概念化设计方案》。

二、概况

恒山风景名胜区核心景区部分由天峰岭和翠屏山两个景区组成，主峰天峰岭位于山西省浑源县城南，（东经：113° 43' 28"，北纬 39° 40' 16"），海拔 2016.1m，危峰壁立，气势雄伟，岩层为古老的寒武纪奥陶系石灰岩，由于构造运动列强，大面积基岩裸露，形成层层断崖，风化破碎严重，峰峦多呈塔形，北坡拔地壁立，相对高度千米以上，一层断崖，一层绿带，层次十分明显，形成一种明显的既朴实又壮观的“版画式”山形。号称“人天北柱”、“绝塞名山”。

三、恒山景区自然与工程地质条件

1、地质地貌

恒山地层比较齐全，自老至新依次发育有：太古界、元古界、古生界、中生界和新生界。每个时代的地层都有不同程度的出露。太古界：出露有太古代桑乾片麻岩系，是本区最古老的地层。岩面以肉红色花岗片麻岩为主，其次为白色的花岗片麻岩、灰色黑云母片麻岩、角闪片麻岩。肉红色片麻岩中常有早期较小的伟晶花岗岩侵入体及较晚的基性岩侵入体，全层总厚约 1000m。

元古界：震旦系，大部分零星分布在南山区，恒山主峰交缘有出露，以石灰岩为主，蔷薇色。上部有粉红色石英岩和角闪砾岩。岩石一般坚硬，多风化成陡崖或峡谷。厚度 100—500m 左右。

古生界：发育的地层有寒武系、奥陶系、石炭系、二叠系、侏罗系、白垩系，缺志留系、泥盆系及三叠系。

中生界：发育的地层有侏罗系、白垩系。

新生界：发育的地层有第三系、第四系（主要有马兰期黄土，最厚达 200m）。

北岳恒山经过历次的造山运动，形成许多断裂构造（主要有：唐河断裂、恒山大断层、燕山台褶带、山西断裂隆起带、桑干河新裂陷），造成大量断层山，构成数十座海拔 2000m 以

上的山峰比肩而立、危崖高耸、沟深石奇的独特自然景观。

恒山大断层：断层使得恒山北麓与浑源盆地截然分开，断层方向 NE45°，倾角 70°，断层距 500—1000m，延长达 30km，为西北盘下降之正断层。

燕山台褶带：地层组成自下而上有长城系高于庄组，蓟县系雾迷山组，青白口系的景儿峪组，寒武系、奥陶系、石炭系、下二叠统、中上侏罗统、下白垩统。

山西断裂隆起：以恒山、五台山、云中山为主体呈北东向展布。北东以唐河断裂与燕山台褶相接，北部以恒山北侧断裂与桑干河新断裂分界。滹沱河以北恒山地区的北五台系仅保留石嘴群，褶皱构造十分紧闭，呈东西向带状分布。说明恒山是中生代以来的构造隆起，而不是长期不接受沉积的构造古陆。

桑干河新裂陷：位于桑干河盆地，西北以口泉大断裂为界，南东分裂以恒山侧前断裂，麻峪断裂为界，向东延入河北省与阳原盆地相连，其西南端也多以断裂为界。裂陷向北东方向延伸，长约 150km，阔 20—40km。它迭加横跨于山西断裂隆起，燕山台褶带和内蒙地轴相接地带。这些断裂和隆起形成了许多独具特色的地貌和自然景观，具有罕见自然美的地带。

2、水文气候

恒山风景名胜属中温带半干旱大陆性季风气候，四季分明，冬季寒冷漫长，春季干旱多风，夏季雨量集中，秋季凉爽短暂，多晴朗天气。受气候影响，冬季有半年时间处于蒙古高压的控制之下，以北风和西北风为主，夏令受太平洋副热带高压的影响，多以东南风或南风为主导风向。全年平均日照时数为 2696.9 小时，年平均风速为 2.5m/s，年平均降水量 424.6mm。早晚温差大，年平均温度 6.2℃，一月份最冷平均为 -12.7℃；七月份最热平均为 21.6℃，四月到十月的平均温度都在 7℃以上，是适宜旅游的季节，游览时间可达 210 天 / 年。

3、土壤

垂直分布的特点是：恒山海拔 2200m 以上为山地草原土；海拔 2200—1800m 之间为淋溶淡褐土；海拔 1800—1400m 之间为山地淡栗钙土；海拔 1400—1200m 之间为淡栗钙土性土及相应的农业耕作土壤；海拔 1200—1000m 之间为山前倾斜平原和浑河谷地的灌淤栗黄土及盐化栗潮土和湿潮土等。

四、天峰岭景区岩体现存病害及其分析评估

恒山经历次造山运动和历次地壳升降运动，形成了一座断层山，横亘于华北陆台北部，其断层面正对着桑干河地堑的大同盆地。恒山主峰天峰岭，更是一座孤山式断层山，由于地壳运动的变化又曾发生过断裂，沟谷切割较深，相对高差达数百米。该区域大面积基岩长期裸露在自然界中，自然界各种营力的综合作用使岩体发育了不同类型及程度损害，涉及范围广而且复杂，引起病害的原因很多，破坏的类型也很多。经现场勘查，目前天峰岭景区内存在大面积的岩体失稳破坏（危岩体）问题。

经过对天峰岭景区危岩体病害的初步调查分析，从岩体变形失稳的力学机制上，将区内

危岩体变形失稳病害分为滑塌式、坠落式和倾倒式三种类型。



“道”字崖附近危岩体病害情况



恒宗主殿及会仙府附近危岩体病害情况



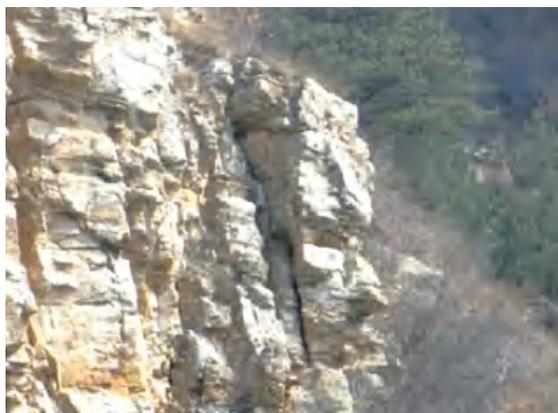
果老洞周边崖壁危岩体病害情况

1、滑塌式变形失稳

滑塌式危岩体后部存在与边坡倾斜一致的、贯通或断续贯通的裂隙结构面，倾角较缓，破裂面的剪出部位前侧为陡崖，岩体沿着破坏面滑移失稳，变形失稳主要是由于抗剪强度不



阎道祠北侧塌式破坏危岩体现状



“白云洞”南侧滑塌式破坏危岩体现状

足所导致。区内此类典型危岩体如下图：



寝宫南侧滑塌式破坏危岩体现状



姑嫂崖附近滑塌式破坏危岩体现状

2、坠落式变形失稳

坠落式危岩的下部岩体多受结构面切割或下部软岩的快速风化而成空腔，残留岩体底部临空，岩体由于自重导致剪切破坏，与滑塌式危岩发生剪切破坏不同的是坠落式危岩下部不存在下部岩体所能提供的抗剪力。另外，坠落式危岩体的形成也可能是下部先期危岩体崩落后的渐进发育。区内此类典型危岩体如下图：



阎道祠崖壁坠落式破坏危岩体



寝宫山门上部崖壁坠落式危岩体



寝宫崖壁坠落式危岩体



会仙府上方崖壁坠落式危岩体

3、倾覆式变形失稳

倾覆式危岩体的主控结构面均为与边坡坡向一致的陡倾角贯通或断续贯通的裂隙，其破坏在于倾覆力矩大于抗倾力矩。此类危岩体底部一般局部临空，危岩体重心位于临空支撑点的外侧，由重力产生的倾覆力矩使危岩体绕支点向临空方向发生倾覆破坏。当这种类型的危岩体的下部发育软弱夹层时，岩体自重会在软弱夹层不断风化作用下会压碎软弱夹层表层风化岩体使支点不断内移，倾覆力矩会不断增大，直至发生倾覆破坏。区内倾覆变形失稳典型危岩体如下：



恒宗主殿东侧上部崖壁倾覆式破坏危岩体现状

五、危岩体成因

天峰岭景区主要处于石灰岩陡壁之间，主要分布地层为寒武纪奥陶系石灰岩。由于岩体长期暴露在自然界中，自然界各种营力的综合作用使岩体发育了不同类型及程度损害，导致天峰岭景区内岩体发生破坏的成因为：

(1) 古建筑顶部岩体由于建庙当时对岩体的不同程度的开挖、取平，使悬崖绝壁底部悬空，长期受卸荷作用产生卸荷裂隙，岩体在卸荷裂隙、层面裂隙等组合切割下受自身重力、地震等作用产生垂直向的变形破坏。

(2) 陡立崖壁面岩体在卸荷裂隙、构造裂隙及层面裂隙的组合切割、在长期风化作用、地震、降雨、重力等因素的影响下发生倾覆、坠落、错断滑塌等类型的破坏。

六、治理原则

(1) 目的明确，因地制宜。从文物安全、游客安全、景观协调美观等三个层级考虑，对不同危岩区段采取不同的简便有效的治理措施。

(2) 从“保护为主，抢救第一”的方针出发，综合考虑研究区岩体目前的保存现状，得一庵、阎道祠、恒山寝宫、白云洞、恒宗主殿及会仙府等处有重要文物价值区域的保护设计工作以

危岩体加固为主要设计内容；虎风口等游客必经之路采取游客防护和危岩防护的方法。

(3) 整体立项，分阶段实施。考虑到景区危岩分布范围较广，各区段保护侧重点不同，危岩治理难度较大，以及景区开放要求，工程可分为三个阶段实施：1、虎风口游客安全防护设施及“恒宗”附近危岩加固实验工程；2、姑嫂崖、白云灵洞一线山崖危岩加固工程；3、会仙府一线山崖危岩体加固工程。

(4) 尽可能减少干预。凡是近期没有重大危险现象的部分，除日常保养以外不应进行更多的干预。必须干预时，附加的手段只用在最必要的部分，并减少到最低限度。采用的保护措施，应以延续现状，缓解损伤为主要目标。

(5) 治理方法以不改变文物和景观原貌为基本原则。

(6) 研究区的保护工程应强调综合治理，在不改变原有景观观赏性的基础上，应注重其赋存自然和人文环境的保护。

(7) 按照保护要求使用保护技术。所有的材料和工艺都必须经过前期试验和研究，证明是最有效的，对景观文物是无害的，才可以使用。

(8) 符合生态保护的原则。在选择保护材料的同时，必须考虑施工条件和对周围生态环境的影响。

(9) 兼顾施工安全性和工程造价因素。

七、危岩治理方案

1、分区治理规划

基于景区危岩分布面积较大，各区段治理要求不同，根据险情急迫和危险程度及景区开放需要，将险情治理区域分为三个区域：

(1) I 区（近期）

虎风口 - 白云洞段，包括虎风口 - 姑嫂崖旅游步道及得一庵、阎道祠、寝宫、碧霞洞、白云洞等景点。

虎风口 - 姑嫂崖旅游步道，该步道依崖而建，该区段长约 400m，其上为两个高差约 10-15m 的阶地，阶地上方为高约 50m 的陡崖，其主要威胁为阶地及陡崖危岩碎石掉落后对游客产生威胁，并且上层危岩施工条件欠佳，因此治理方向以游客防护设施为主。

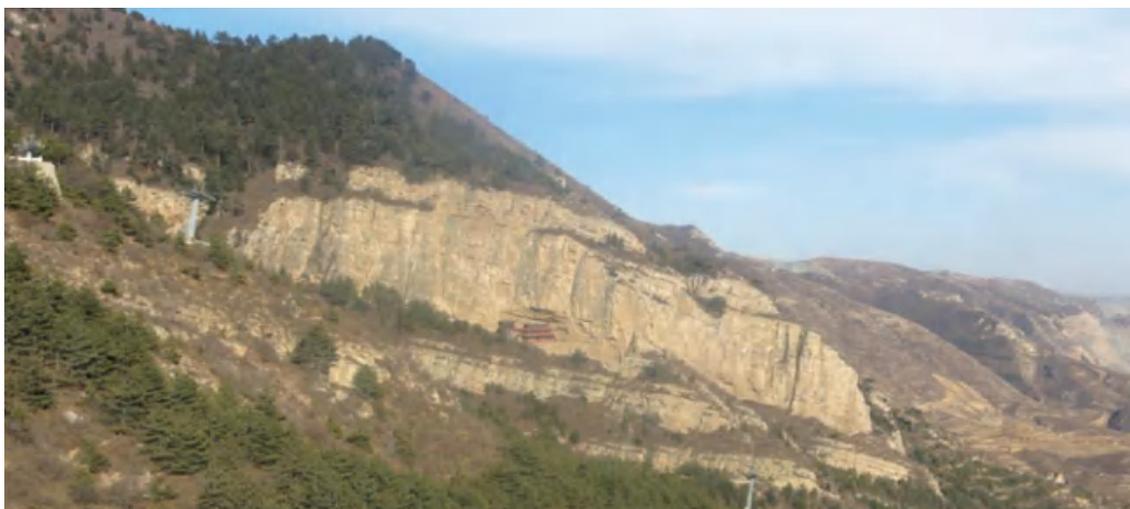
得一庵、阎道祠、寝宫、碧霞洞、白云洞等景点处，主要为陡崖岩体碎块掉落对游客和文物产生威胁，因此考虑用危岩加固的方法治理，该区段全线长约 350m，陡崖平均高度约 50m，治理面积约 1.75 万 m²。

(2) II 区（中期）

二郎庙 - 通元谷区段，该区域包括二郎庙、恒宗主殿、会仙府、棋仙台、果老洞等景点，恒宗主殿、会仙府等处还有大量的摩崖题刻，是恒山主要观览区，其北侧山崖平均高差近百米，断裂严重，危岩体发育，严重威胁游客、管理人员、文物的安全，部分题记本身也是危岩体，



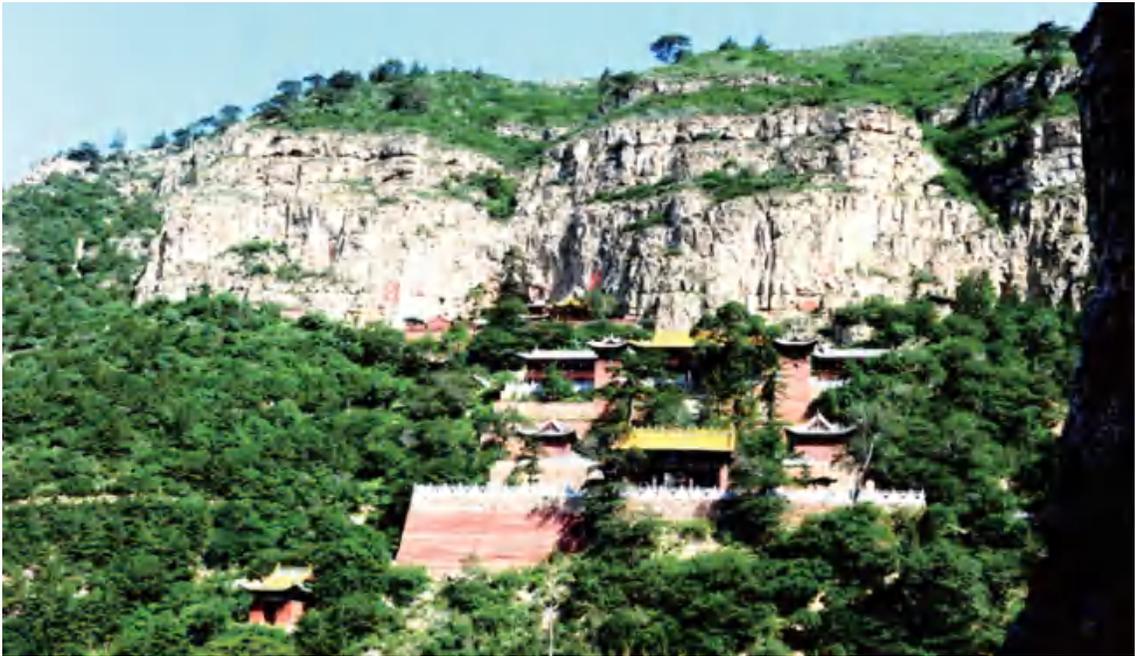
危岩治理分区规划图



虎风口 - 姑嫂崖远景

因此治理难度更大。

该区段长约 350m，陡崖平均高度约 50m，治理面积约 1.75 万 m^2 ，治理方法为危岩体治理和题刻加固修复为主。



恒宗主殿和会仙府

(3) III 区（远期）

“恒宗”题刻-“道”字崖区段，该区段主要包括“恒宗”、“悟”、“道”等摩崖题刻，是远观景点，距离游客主要通道较远，但危岩也较为发育，因将之归为远期治理目标。

该区段长约 350m，陡崖平均高约 30m，治理面积约 1.05 万 m²。

2、治理方法

(1) 游客防护设施

虎风口-姑嫂崖段长度约 400m，为游客步行参观景区的必由之路，考虑到工程造价和施工条件等因素，此处治理措施以防护为主。拟在游步道上方的两层灰岩阶地上，第 3-4 排松树后，沿线加装两层被动型柔性防护网，用于拦截上层崖壁掉落的岩石；在游步道上设置钢结构防护棚，用以阻挡其上部落石，避免对游客造成伤害。

被动型柔性防护网：采用 SNS-050 被动性防护网，抗冲击能力 500KJ，设计高度 4m。考虑到防护距离较长，每 50-70 米为一组，或以山体情况而定。此设计可以阻挡可能来自山顶危岩体的碎石，保护下方游步道游客的人身安全。

游步道防护棚：如下图，设计高度 3m，宽约 2.5 m，有单臂和双臂两种备选方案。防护棚依现有步道而建，采用与环境协调的色彩以保证与周边景观的协调性。当山顶危岩体碎石落下时，碎石将沿着山体斜坡滚落经过该防护棚顶部最终滚落至游步道下方的山沟中，可保证游客免受危岩体的侵害。

(2) 危岩体治理

针对恒山景区其他危岩区段，由于与景区文物距离较近，除考虑游客安全外，还需考虑



虎风口 - 姑嫂崖防护装置布设效果图



被动式防护网效果图



防护棚效果图 1 (双柱)



防护棚效果图 2 (单柱)

景区文物安全，因此以危岩治理方法为主，具体方法是：

①针对崖顶表面已失去稳定性的小型危岩体，在不影响崖体整体稳定性的前提下可将其直接摘除。

②针对崖壁表面已失去稳定性的小型危岩体，在不影响崖体整体稳定性的前提下可将其直接摘除；影响整体稳定性的情况下，用“化学粘接 + 灌浆 + 小锚杆 + 挂网 + 表面封护 + 平色”的方法治理。

③对于大中型坠落式危岩体，在下部设置钢筋混凝土支撑体，本体采用“裂隙清洗 + 裂隙封护 + 裂隙化学灌浆 + 锚杆 + 平色”的方法治理。锚杆设计中在危岩体主控结构面段增设抗剪钢管以增加危岩体加固后的稳定效果。

④对于大中型滑移式危岩体，采用“裂隙清洗 + 化学灌浆 + 裂隙封护 + 裂隙化学灌浆 + 锚杆 + 平色”等方法治理。锚杆设计中在危岩体主控结构面段增设抗剪钢管以增加危岩体加固后的稳定效果。

⑤对于大中型倾倒式危岩体，采用“裂隙清洗 + 化学灌浆 + 裂隙封护 + 裂隙化学灌浆 + 锚杆 + 平色”等方法治理。锚杆设计中在危岩体主控结构面段增设抗剪钢管以增加危岩体加

固后的稳定效果。

(3) 题刻保护

恒山景区现有题记 67 块，除“人天北柱”等 6 块为现代题刻外，其余 61 块均为明—清代遗物。题记依附的岩体大部分存在断裂、错位、歪闪、崩塌的现象。



对于没有发生错位的题记，主要采用裂隙化学灌浆粘接的方法，只在必要的情况下设置小型锚杆，锚头必须做隐蔽处理，灌浆封护及注浆完成后，必须做旧平色。

对于发生错位的题记，则应先采取归安措施，然后再进行粘接、灌浆等处理，所有工序完成后做平色处理。

题记表面风化裂隙及开裂处，应用水硬石灰做修复加固处理。

八、后记

2015 年 7 月，山西省住房和城乡建设厅批准了该概念化设计方案，恒山景区的危岩体治理工作将陆续开展。我们期望，通过几年努力，为恒山景区文物提供一个安全的保存环境，为游览北岳的国内外游客提供一个安全的旅游环境。

[作者单位：云冈石窟研究院文物保护修复研究室]

忻州九原岗北朝墓葬壁画色彩分析与研究

石美风 任建光 黄继忠 霍宝强

一、引言

忻州九原岗北朝墓葬壁画内容丰富、颜色艳丽，具有极高的艺术价值。经统计，该墓葬壁画的色彩有蓝色、红色、黄色、熟褐色、黑色、绿色、灰色、橙色和白色。其中，蓝色、红色和黄色的使用最为广泛。

以往的考古发掘实践显示，某些彩绘文物刚出土时色彩艳丽如新，但一经暴露，在约10min的时间内即迅速褪色或变色。九原岗北朝墓葬壁画在初期发掘过程中，现场工作人员发现，随着工作的进行，出土后的壁画颜色，在视觉上产生了轻微的褪色现象，颜色由鲜艳变暗淡。为了科学分析壁画颜色的褪色原因，在随后的壁画发掘过程中，采用全自动色差计跟踪检测了壁画表面几种典型色彩的色度情况，并对现场壁画残块表面的颜料进行检测分析，以了解出土壁画色彩的变化规律及影响因素。

二、研究方法

1、色度检测（图1） 色差计以光的三原色为基础，根据CIE色空间的Lab原理，Hunter表色系统，通过测量标准样品与被测样品的明度指数差 ΔL 、色品指数差 Δa 、 Δb 和色差 ΔE ，可以定量表示各种颜色，使颜色的表示更加准确、客观，常用于彩绘文物的保护和修复。CIE Lab均匀色空间由直角坐标 L^* 、 a^* 、 b^* 构成。 L^* 为垂直轴，代表明度，其值从底部0（黑）到顶部100（白）； a^* 代表红绿轴上颜色的饱和度，其中 $-a^*$ 为绿，+



图1 壁画表面色度检测

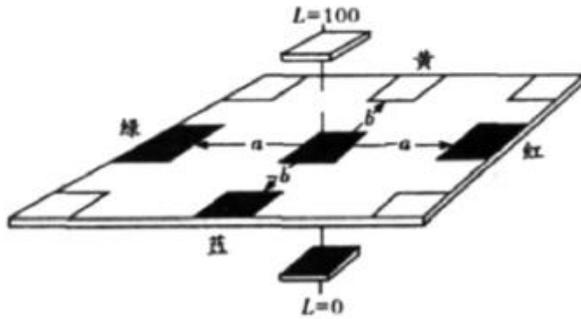


图2 色调的颜色空间模型



图3 壁画表面水含量检测

2、表面水含量检测（图3）德国 testo 616 型材料水分检测仪，分辨率：0.1%，建筑材料的测试范围 <20%，检测模式：Anhydrite screed <0.5%（硬石膏材料）。

3、颜料鉴定 法国 HORIBA 公司生产的 XpLORA 共焦显微拉曼光谱仪：532nm 氩离子激光器，物镜为 50×；光斑尺寸为 1 微米；光栅 1200；采用 5×10 秒扫描频次。用钨针仔细挑取发掘过程中收集的壁画表面的颜料颗粒置于载玻片上，于激光拉曼光谱仪下进行激光扫描检测。

三、检测结果与讨论

1、各色彩区域色度检测

(1) 红色区域 对刚出土的壁画表面流云处（图4）的红色颜料进行检测，结果如表1。

表1 数据显示，该处红色颜料刚出土时，表面水含量达 10.7，而其色度情况 ΔE 值为 69， ΔL



图4 红色颜料

a^* 为红； b^* 代表蓝黄轴上颜色的饱和度，其中 $-b^*$ 为蓝， $+b^*$ 为黄。 a^* 、 b^* 为水平轴。2 个颜色之间的总色差 $\Delta E = [(\Delta L^*)^2 + (\Delta a^*)^2 + (\Delta b^*)^2]^{1/2}$ 。依此，色调的颜色空间模型如图 2。

(1) 仪器参数 国产 SC-80C 型汉显色差计，测量孔径：反射 $\phi 15\text{mm}$ ，灵敏度：

近似于 CIE1964 等色函数，校正基准：国家基准白板校正板基准；重复精度： $\Delta Y \leq \pm 0.3$ ， $\Delta E \leq \pm 0.3$ 。

(2) 检测区域的确定 选择九原岗北朝墓葬刚出土的壁画上，色相明显、色调均匀、面积适合（检测区域满足仪器孔径 15mm）的图案显示为红色、黄色、蓝色和黑色的区域，进行这 4 种颜色的检测。在每个区域检测三个点，每个监测点重复 3 次，定点定时检测该处颜色，取平均值以表征该种颜色的色度情况。

为 57.5, Δa 为 24, Δb 为 29.5; 约 100min 后, ΔE 值降低 1 个单位, ΔL 增加 1 个单位, Δa 降低 2 个单位, Δb 降低 3 个单位, 其色度情况变化不明显; 3 天后, 该区域的表面含水量降低至 7.6, 与此同时, 该区域的色彩也有明显的变化, ΔE 降低约 1.5 个单位, ΔL 增加约 1.5 个单位, Δa 减少 4 个单位, Δb 减少 4 个单位; 壁画干燥一年后, 该区域表面含水量降低为 4.0, ΔE 降低约 3 个单位, ΔL 增加约 1 个单位, Δa 减少 9 个单位, Δb 减少 7 个单位。

表 1 红色颜料的色度检测结果

检测日期	检测时间	表面含水量	ΔE	L^*	a^*	b^*
2013 年 10 月 30 日	15:43	10.7	69	57.5	24	29.5
	15:53	10.6	67.59	57.3	22	28
2013 年 10 月 30 日	16:03	10	68.5	57.9	23	28
	16:23	9.6	69	58.7	23	27
	16:58	9.7	68	58.7	21.7	26.8
	17:20	9.5	68	58.6	22	26.9
2013 年 10 月 31 日	8:49	8.9	69.66	60.63	22.7	25.4
	9:58	9	68.86	59.43	21	27
	11:07	8.5	67.94	58.12	22	27.33
	11:59	7.7	67.42	57.78	21	27
	15:48	7.5	67.8	59.24	20	25.35
	16:45	7.6	68.14	59.81	20	25.51
2013 年 11 月 1 日	10:52	8.5	68.02	59.94	21	24.21
	12:07	8.7	68.38	60.28	21	24.17
2013 年 11 月 2 日	9:39	7.6	67.41	58.96	20	25.38
2014 年 11 月 27 日		4.0	65.76	58.44	14.59	22.42

根据 CIE Lab 均匀色空间表色系统, 在视觉上, ΔL 增加体现为颜色的明度增加, 颜色由暗变亮; Δa 减小体现为红色减弱; Δb 减少体现为黄色减弱, 蓝色增强; ΔE 降低体现为颜色色差减小。总体上, 该区域红色在视觉上体现为变浅变淡。

(2) 黄色区域 对刚出土的壁画表面人物头冠(图 5)的黄色颜料进行检测, 结果如表 2。



图 5 黄色颜料

表2 黄色颜料的色度检测结果

检测日期	检测时间	表面含水量	ΔE	L^*	a^*	b^*
10月30日	9:40	10.5	65.92	52.68	11.3	37.75
	10:05	10.6	69.63	54.76	11.7	41.25
10月30日	11:02	11.6	68.71	54.34	10.7	40.51
	11:52	11.7	69.90	55.17	10.7	41.44
	14:16	11.4	68.68	56.46	12.7	36.77
	15:53	9.8	68.88	55.69	10.7	38.92
	16:51	10.2	68.55	56.69	10.0	37.03
10月31日	9:20	10.6	67.19	56.84	11.7	33.68
	11:00	10.2	68.09	57.86	11.3	33.83
11月1日	11:57	10.3	68.12	58.10	12	33.33
11月2日	9:50	10.6	67.78	58.18	10.1	33.32
2014年11月27日		5.1	61.96	55.10	10.88	34.90

以上数据显示，该处黄色颜料刚出土时表面水含量达10.5，而其色度情况 ΔE 值为65.92， ΔL 为52.68， Δa 为11.3， Δb 为37.75；20min后， ΔE 值增加3.7个单位， ΔL 增加2个单位， Δa 增加0.4个单位， Δb 增加3.5个单位，颜色有明显的变化；3天后， ΔE 值增加1.9个单位， ΔL 增加5.5个单位， Δa 增加1.2个单位， Δb 增加4.4个单位，颜色有明显的变化；1年以后，该区域表面含水量降低为5.1， ΔE 降低约3.96个单位， ΔL 降低2.4个单位， Δa 减少0.5个单位， Δb 减少2.85个单位。

根据CIE Lab均匀色空间表色系统，对于黄色区域的色彩变化情况，在视觉上， ΔL 增加体现为颜色由暗变亮， Δb 减少体现为黄色减弱， Δa 减少体现为红色减弱。 ΔE 降低体现为颜色色差减小。总体上，该区域黄色在视觉上体现为变浅变淡。

(3) 蓝色区域 对刚出土的壁画表面水波纹蓝色(图6)的蓝色颜料进行检测,结果如表3。

表3检测结果显示，对于九原岗壁画表面的该处蓝色颜料，刚出土时，该区域较为潮湿，表面水含量达10.7，而其色度情况 ΔE 值为64.67， ΔL 为63.75， Δa 为1.4， Δb 为10.74；20min后，色度变化不明显；经过约3天的画面干燥，该区域的表面水含量为9.7，而其色度情况 ΔE 值为66.29， ΔL 为65.84，



图6 蓝色颜料

Δa 为 0.24, Δb 为 7.62。可见, 壁画出土 3 天后, 该区域的表面含水量减少 1 个单位, 与此同时, 该区域的色彩也有明显的变化, ΔE 增加 1.6 个单位, ΔL 增加 2 个单位, Δa 减少 1 个单位, Δb 减少 3 个单位。

表 3 蓝色颜料的色度检测结果

日期	检测时间	表面含水量	ΔE	L^*	a^*	b^*
10月31日	9:40	10.7	64.67	63.75	1.4	10.74
	10:02	11.1	63.72	62.74	1.21	10.85
10月31日	11:00	10.2	64.67	63.61	1.22	11.57
	11:51	10.1	65.25	64.53	0.25	9.35
	14:13	10.0	67.08	66.23	2.43	10.3
	14:49	9.2	66.05	65.42	0.15	9.01
	16:49	8.8	66.15	65.26	0.79	10.51
11月1日	9:18	10.3	66.52	65.90	1.93	8.9
	10:54	9.9	66.36	65.62	1.79	9.49
	11:50	9.5	66.57	65.82	2.33	9.6
11月2日		9.7	66.29	65.84	0.24	7.62
11月27日		4.7	67.40	66.10	2.37	6.93

一年后, 该处表面含水量为 4.7, 较刚出土时, ΔE 增加 2.7 个单位, ΔL 增加 2.3 个单位, Δa 增加 1 个单位, Δb 减少 3.8 个单位。根据 CIE Lab 均匀色空间表色系统, 对于蓝色区域的色彩变化情况, 在视觉上, ΔL 增加体现为颜色由暗变亮, Δb 减小体现为蓝色加深。综合以上参数变化, 该区域的蓝色, 色彩由暗蓝色变划为亮蓝色, 视觉上应体现为颜色变艳丽。

(4) 黑色区域 对刚出土的壁画表面马鞍带饰(图7)黑色颜料进行检测, 结果如表4。

表4检测结果显示, 对于九原岗壁画表面的该处黑色颜料, 刚出土时, 该区域较为潮湿, 表面水含量达 14.13, 而其色度情况 ΔE 值为 38.73, ΔL 为 35.96, Δa 为 0.09, Δb 为 14.34; 经过约 3 天的画面干燥, 该区域的表面水含量为 9.37, 而其色度情况 ΔE 值为 40.73, ΔL 为 38.98, Δa 为 -2.7, Δb 为



图7 黑色颜料

11.50。可见, 壁画出土 3 天后, 该区域的表面含水量减少 4 个单位, 与此同时, 该区域的

色彩也有明显的变化, ΔE 增加 2 个单位, ΔL 增加 3 个单位, Δa 减少 3 个单位, Δb 减少 3 个单位。一年后, ΔE 增加 6.7 个单位, ΔL 增加 2.6 个单位, Δa 增加 1.65 个单位, Δb 减少 1 个单位。根据 CIE Lab 均匀色空间表色系统, 对于黑色区域的色彩变化情况, 以 ΔE 、 ΔL 的变化为参考点, 该区域的黑色, 经在视觉上的表现为, 颜色变暗变亮。

表 4 黑色颜料的色度检测结果

日期	检测时间	表面含水量	ΔE	L^*	a^*	b^*
10月30日	17:00	14.13	38.73	35.96	0.09	14.34
	17:30	13.2	39.2	36.13	-2.4	14.9
10月31日	8:58	12.01	39.88	37.67	4.5	12.14
	10:14	10.55	34.67	32.01	-3	12.94
10月31日	11:17	10.83	36.98	33.61	-1.33	15.27
	12:00	10.75	36.62	32.68	-4.6	15.86
	16:03	9.37	38.54	36.39	-3.13	12.26
	17:02	9.95	41.63	39.57	-2.5	12.60
11月1日	11:35	10.03	39.25	38.48	1.4	7.62
11月2日	9:45	9.37	40.73	38.98	-2.7	11.50
2014年11月27日		4.6	45.47	38.57	1.74	13.40

对壁画表面各种色彩区域的色度检测结果显示, 九原岗北朝墓葬壁画刚出土时的色彩与 3 天后的色彩有明显的不同, 其红色、黄色、蓝色和黑色的 ΔE 值均超过 1.5 的变化量, 达到人眼可识别的范围。同时, 随着壁画的干燥, ΔE 的变化更加明显, 一年后壁画基本干燥后, 各区域的颜色明显较刚出土变浅。在跟踪监测过程中, 湿度的反复变化与当天天气阴晴状况有密切的关系。

2、颜料矿物鉴定

采用显微激光拉曼光谱对九原岗北朝墓葬壁画残块表面的红、黄、蓝、黑颜料进行激光拉曼原位分析。

(1) 红色颜料 图 8 为红色颜料的 Raman 谱图, 图中的拉曼峰 254.5 cm^{-1} , 285 cm^{-1} 与标准普库中朱砂的特征峰 (253 cm^{-1} , 284 cm^{-1} , 343 cm^{-1}) 基本吻合, 可知该红色颜料是朱砂。

(2) 黄色颜料 图 9 为黄色颜料的 Raman 谱图, 其主要峰位置为: 290 cm^{-1} , 377 cm^{-1} , 469 cm^{-1} , 545 cm^{-1} , 676 cm^{-1} , 与标准图谱中针铁矿 ($\alpha\text{-FeOOH}$) 的峰位置相对应, 可知该黄色颜料为针铁矿。

(3) 蓝色颜料 图 10 为蓝色颜料的 Raman 谱图, 其主要谱峰位置为: 244.5 m^{-1} , 535.6 cm^{-1} , 803 cm^{-1} , 1086.7 cm^{-1} , 1634 cm^{-1} , 与标准图谱中青金石 ($(\text{Na}, \text{Ca})_7\text{-}8(\text{Al}, \text{Si})_{12}(\text{O}, \text{S})_{24}\text{SO}_4$) 的峰位置相对应, 可知该蓝色颜料为青金石。

(4) 黑色颜料 图 11 为黑色颜料的 Raman 谱图，其主要谱峰位置为：1319.4 cm^{-1} ，1614

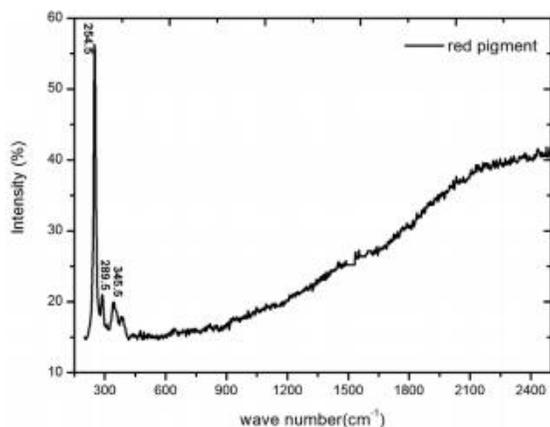


图 8. 红色颜料的 Raman 谱图

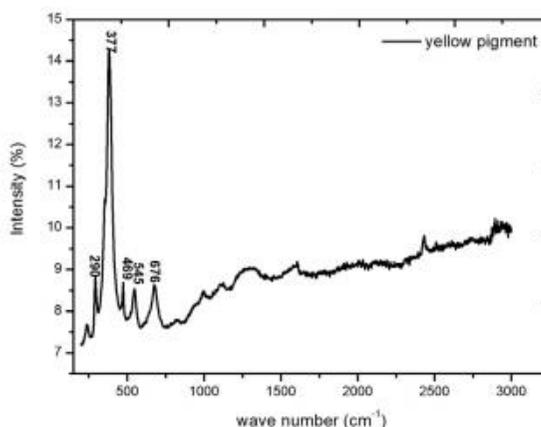


图 9. 黄色颜料的 Raman 谱图

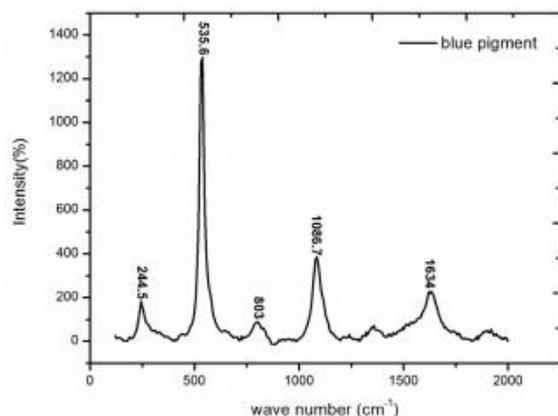


图 10. 蓝色颜料的 Raman 谱图

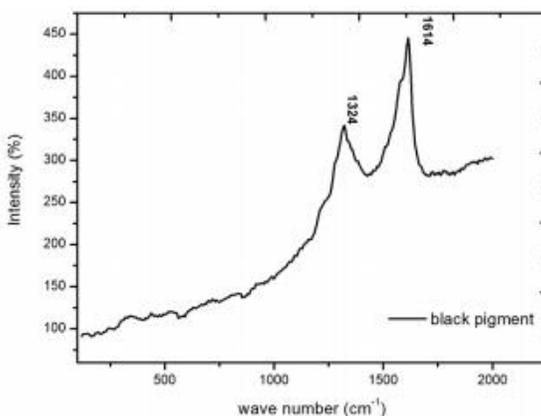


图 11. 黑色颜料的 Raman 谱图

cm^{-1} ，于标准图谱中碳（C）峰的位置相对应，可知该褐色颜料是炭黑；

检测结果显示，九原岗北朝墓葬壁画采用了红色的朱砂、黑色的炭黑、蓝色的青金石、黄色的针铁矿等性质稳定的矿物颜料进行壁画彩绘。此类颜料在自然条件下不易变色、褪色，可以持久保持鲜艳的色泽。壁画颜料褪色主要受到环境因素的影响。光辐射、高湿度和空气污染物中的酸性气体等是颜料褪色的主要因素^[1]。九原岗北朝墓葬壁画保存于彩钢结构防护棚内（图 12），受到环境中光照的影响较小。此外，该墓葬处于忻州地区野外自然环境中，当地空气质量较好，远离工业区，空气污染物中酸性气体的影响较小，故壁画在出土初期的色彩变化主要受到环境湿度的影响。

经检测，在进行壁画发掘保护的过程中 3 个月中，九原岗北朝墓葬壁画防护棚内的湿度始终高达 70% 以上（图 13）。高湿度的壁画保存环境导致壁画表面含水量极大。表面水含量检测结果显示，新出土壁画表面的水含量达 10.5 以上，干燥约半个月后，湿度最低可降至 4.0 左右。而随着壁画表面水含量的降低，各种颜色的 ΔE 也有较大的变化，体现在壁画色彩的显示上，可以达到人眼可以明显识别颜色变化的程度。



图 12 九原岗北朝壁画墓墓道及防护棚



图 13. 墓道东壁中端温湿度监测

四、结论

忻州九原岗北朝墓葬壁画采用中国古代传统矿物颜料进行绘制，此类颜料在埋藏环境中性质稳定，不易变色褪色。出土后壁画画面色彩的变化，主要是壁画表面湿度的变化所致^[2]。

新出土的壁画，由于长期处于埋藏于土壤环境中，表面潮湿，水分的作用导致矿物颜料对光的反射增强，从而显示出较为鲜艳的色彩。壁画出土后，随着画面的干燥，颜料的对光线的反射减弱，色彩变浅。同时，壁画在干燥过程中，

由壁画地仗层内可溶性盐结晶向画面（图 14），且在壁画表面聚集，也进一步降低了画面色彩的饱和度；同时，在水分的蒸发过程中，可溶盐体积膨胀或收缩，最终导致颜料层颜料颗粒脱落，最终导致画面色彩变浅变淡。此外，壁画在保存环境中，表面温度变化导致颜料层

材料热胀冷缩，颜料胶结材料老化导致颜料脱落而使颜料颜色色彩饱和度降低^[3]，也会导致壁画色彩在视觉上变浅变淡。



图 14 壁画表面盐结晶 (A 区域为壁画脱盐后; B 区域为脱盐前)

参考文献:

[1] 孙延忠, 王志良, 广西花山岩画颜料脱落和褪色原因分析 [J], 文物保护与考古科学 [J], 2011(02): 13-17.

[2] 李最雄, 光和湿度对土红、朱砂和铅丹变色的影响 [J], 敦煌研究 [J], 1989 (03) : 80-93.

[3] 孙延忠, 王志良, 魏书亚, 广西宁明花山岩画颜料胶结材料分析研究 [J], 文物保护与考古科学, 2012 (2) : 38-43.

[作者单位: 山西博物院文物保护中心, 云冈石窟研究院, 山西省文物局, 山西博物院文物保护中心]

山西新绛福胜寺彩塑制作工艺探析

张海蛟

福胜寺位于山西省新绛县泽掌镇光村西北（图1），2001年被列为全国重点文物保护单位。该寺始建于北齐天统年间（565—569）^[1]，坐北朝南，四进院落布局，中轴线依次建有山门、天王殿、中殿^[2]、后大殿^[3]，两侧为钟楼、鼓楼、十殿阎君殿、三星娘娘殿、东西配殿、厢房及廉颇、蔺相如殿等（图2），占地面积5549平方米。中殿为元代建筑，殿内存主尊、胁侍、悬塑、天王、罗汉共29尊，主尊、胁侍、悬塑为元代彩塑，天王、罗汉为明代彩塑。本文将结合福胜寺中殿彩塑提取样品的分析检测结果和相关文献资料对福胜寺中殿彩塑的制作工艺进行阐述与探讨。



图1 福胜寺位置示意图

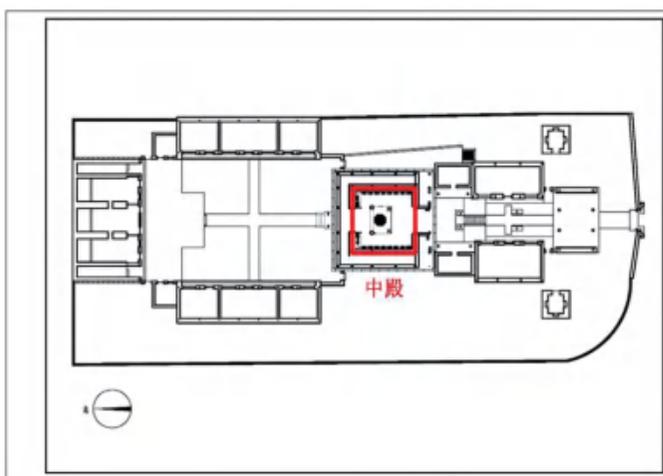


图2 福胜寺总平面图

一、福胜寺中殿彩塑制作工艺

福胜寺中殿彩塑制作工艺信息主要体现在外露骨架、胎体残缺、裱纸层和颜料层脱落多处。目测观察、泥料和颜料的分析检测也是我们科学认识制作工艺的有效手段。

福胜寺中殿一尊罗汉像背后曾遭掏脏破坏，从残缺处可见其内部尚存一定空间，纵横主骨架之间系榫卯而成，有谷杆散落在木骨架周围，泥层内见有麻绳一周，证明该塑像制作时是在木骨架制成后，用麻绳将谷杆绑在木骨架上，再上粗泥的（图3、4）。另外，主尊胸前



图3 木骨架榫卯结构



图4 木骨架周围的谷杆



图5 主尊胸前木骨架



图6 主尊腹部木骨架

有两处补塑，应也是掏脏破坏而致，我们在重新封堵时发现主尊的主骨架正面围附有两根较粗的木枋，可能因主尊体量较大以求牢固而设，当也有防止掏脏之用（图5、6）。

通过对福胜寺彩塑颜料层和泥层样品显微形貌的分析，可以清晰地看到颜料层、白粉层和细泥层结构，并可清楚地看到在细泥层中添加的纤维材料(图7)，初步判断为棉纸。

经检测，福胜寺彩塑泥胎中所含主要矿物有石英(Quartz)、方解石(Calcite)、钠长石(Albite)，以及少量云母(Muscovite)、绿泥石(Clinochlore)等。除了常见的粘土成分外，还含有一定量的方解石，方解石是一种碳酸钙矿物，即白垩。这一点在长治崇庆寺的彩绘泥塑中少见^[5]。《元代画塑

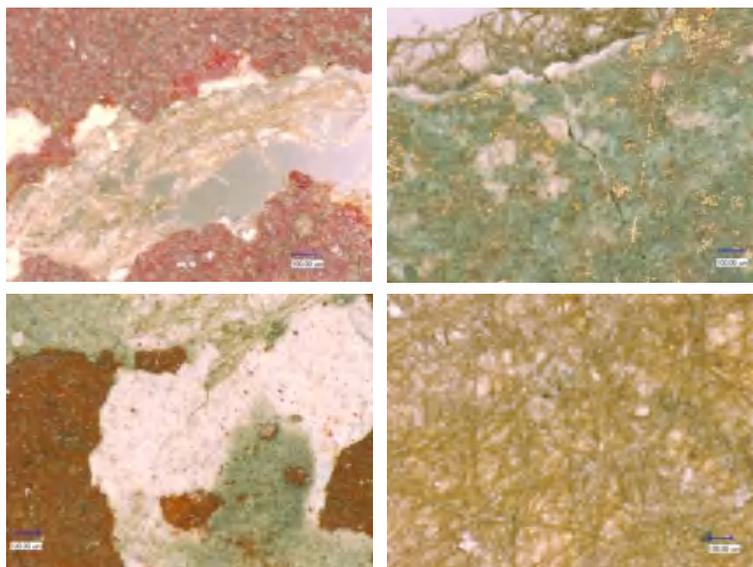


图7 彩塑样品颜料层、地仗层、细泥层的显微结构

记——佛像》^[6]所用物料中，“平阳土粉”出现频率很高。“平阳”即今临汾市，元代时称临汾为平阳路。“土粉”，方言，即土粉子，粉刷墙壁用的白垩土。说明至少在元代时，临汾当地已盛产白垩土，质地十分优良，并成为当时官方制作彩塑的重要物料；福胜寺中殿彩塑，泥料应当取自新绛本地，从临汾盛产白垩土的情况来看，很可能当地土壤中均不同程度地包含白垩土。福胜寺中殿彩塑使用泥料含白垩土，而晋东南三寺观保存现状好的彩塑用土是花岗岩的风化产物，体现了明显的地域性差别。

福胜寺中殿彩塑使用的红色颜料主要有朱砂（HgS）、赭石（Fe₂O₃）、铅丹（Pb₃O₄），绿色颜料为氯铜矿 [Cu₂(OH)₃Cl] 和孔雀石 [Cu₂CO₃(OH)₂]；蓝色颜料则使用了蓝铜矿 [Cu₃(CO₃)₂(OH)₂]，橘黄色颜料为铅黄（PbO），白色颜料为高岭石（Al₂Si₂O₅(OH)₅）及碱式碳酸铅（2PbCO₃·Pb(OH)₂）。

根据以上目测观察和分析检测结果，推测福胜寺彩绘泥塑的制作工艺如下：

（1）制作木骨架。根据塑像大小，用一根木材做主骨，然后按塑像的姿势用若干根木材榫卯、钉制成骨架，形成人物的大体结构。细小部分（如延伸出的冠饰、手指、飘带）用金属丝做骨架。

（2）捆骨上草。用麻（草）绳将谷秆缠绕扎捆在已做成的木骨架上，成大体人型。

（3）上泥塑形。泥分为粗细两种，先上粗泥定型，然后再上细泥修塑细节。粗泥和细泥中按照比例各自加入适量沙子和棉纸纤维。

（4）施粉着色。先用胶料混合其他材料（白垩土）刷在素胎上，使之平整光滑有附着力。随后，使用矿物颜料着色，在塑像的冠、法物、理络、花纹等处沥粉。最后进行粉脸、拨金。

有些泥塑后期修复痕迹明显，存在重绘现象。

此外，福胜寺中殿主尊的背光，紧依扇面墙，上部向外弧出，目测可见外露的木、金属（铁丝）骨架。推测其做法为先用木枋、木板做出骨架，然后将“镂空”部分及火焰外围所需的金属骨架安装在木骨架上，随后贴泥或装泥（有的装饰为模制，如叶子）、施彩。后世重妆时，在背光、头光表面裱纸施彩。

二、福胜寺中殿彩塑所见的几种工艺

福胜寺中殿彩塑遵循的是传统制作工艺，从现存彩塑上可见多种工艺痕迹，本文仅就裱纸、粉脸、沥粉贴金、拨金四种工艺进行探讨。

1、裱纸

福胜寺中殿彩塑可见多处起翘的裱纸（图8、9），脸部未见，仔细观察判断其中有宣纸。

有学者研究认为：“彩画的塑像可分旧像过色变新和新胎着色两种不同的做法。多年的旧像胎需重新着色时，由于长年受烟熏和尘土的侵蚀，像身的表层已挂满了油泥。必须先用碱水清污除尘，擦净，过矾水、糊纸与旧底隔开以免咬色，再素地出白，过矾水重新彩画。新塑的泥胎彩画着色，不做糊纸工序。”^[7]《中国传统工艺全集·雕塑卷》内关于彩塑制作“打



图 8、9 裱纸层起翘

磨和上底粉”的记述为：“对塑造完成的泥塑表面先要打磨光洁，接着用胶或浆糊裱上一层绵纸，再进行压模，使表面更细致坚固。然后用白粉和上胶水再涂一层，干燥后用细砂纸轻轻打磨光滑，成一个白色的泥塑形体。”^[8]《中国佛教百科全书·柒·调塑卷》中亦有关于裱纸的记述：“中国造像不论石雕，还是泥塑、木雕，都有装彩的要求，以石雕为例，石雕完成的装彩，并不是直接把色彩涂饰在石面上，而是用韧性极好的棉纸、皮纸在要上色的部位粘贴数层，每贴一层都要用硬短毛刷反复敲打，目的是粘贴紧密合缝，不留空隙，把雕刻造像每一部分都完整显现出来。纸张干燥后再行赋彩。”就福胜寺中殿元代彩塑残存的裱纸来看，均叠压在元代颜料层之上，可能为明代裱纸，做法更接近《中国传统工艺全集·雕塑卷》所记述的方法。推测其目的一方面是为彩塑更为牢固，另一方面为便于施彩，将颜料层与胎体分隔开。只是有些部位打压不够充分或胶结材料老化，造成后期裱纸脱落、起翘。

《元代画塑记——佛像》^[9]内提到多种纸张及胶料。纸张如江淮夹纸、白线纸、腹里连边纸、江淮白纸等，胶料如明胶、皂角、白芨、面粉等。尽管部分纸张可能用于打碎后掺杂在细泥中，胶料的用途也不单一，但白芨、面粉这类主要用于粘贴纸张的胶料的出现，说明元代制作彩塑可能已使用裱纸工艺，可惜在福胜寺没有发现。有学者通过对晋东南地区彩塑的分析检测，提出该区元代塑像结构为：木骨架—粗泥层—细泥层—纸层—颜料层^[10]，或可验证。

福胜寺中殿两尊罗汉手臂外侧有三处很精致的绘画（图 10、11），明显可见系预先绘制在纸上，然后粘贴于胎体之上的。从其与周围色层的叠压关系来看，应当是最后一次重装所为。从福胜寺中殿主尊背后扇面墙题记来看，最后一次重装发生在清代。清代裱纸工艺，与元代的区别主要在于纸张种类和胶料的变化。《清代匠作则例》内记载多为西纸，胶料种类也较元代少，皂角、白芨、面粉不见踪迹。西纸是什么种类的纸张，尚不明确，有待进一步研究。

裱纸粘贴好后，需要刷胶矾水。宋代时即有胶矾纸。施胶的目的是提高纸的抗湿性和不透水性，一般用动物胶或植物胶。为使胶粒在纸的纤维上沉淀，还要加入沉淀剂，最常用的是明矾。建筑彩画的绘制中也常用到胶矾水，“矾水能够产生络合作用，涂在物表形成不溶解的金属络合物，能防止水的浸透，把颜料牢固地附在物面。单独的矾水往往是不匀的，因此必须加胶调成匀净的胶矾水。”^[11]可见，刷胶矾水可使裱纸与胎体、粉层相分离，不发生相



图 10、11 罗汉臂上山水画

互侵染，还可防止胶发霉。

2、粉脸

粉脸是专门加工彩塑面部的一种工艺。《民间画工史料》内记载了三种粉脸方法^[12]：一，把上等铅粉（铅白）在乳钵中搗细，用轻胶水、开水冲匀，冷却，把上层水倒入另一碗，取下层使用，用时加入少许芝麻油、清胶。二，将白土搗细，黄蜡加猪油加热至熔化状态，加入白土，再加入少许清水，用力搅拌，炕干捏作圆团。使用时放入盆中，加清水冲成米汤状稀稠，加入胶水，用软刷子在素胎面部轻刷三、四次，用粗布和短鬃刷打磨，光泽即出。三，用蛋黄加清水调和颜料烘染。

从福胜寺中殿彩塑现存的面部来看，两胁侍与西方天王广目天、南方天王增长天的粉脸方式可能有所不同（图 12、13）。两胁侍面部均呈灰白色，略有光亮，可能使用了上述前两种方法中的一种；两尊天王脸部呈红色，光亮明显，或许使用的是上述第三种方法。



图 12 主尊右侧胁侍面部局部



图 13 西方天王广目天面部局部

3、沥粉贴金

沥粉贴金的主要作用是突出线条，衬托金的光泽。福胜寺中殿彩塑所见沥粉贴金主要分布在主尊衣纹、须弥座，胁侍冠饰腰带，天王冠饰腰带等处（图 14）。

唐代沥粉材料用白土粉，沥出的线条粗而扁。到宋初沥出的线条，圆匀而光洁。宋代用的灰色沥粉，可能是用烧过的香灰、绿豆面和细高岭土粉调制而成的^[13]。明清沥粉材料多用香灰加绿豆面粉入胶液调兑，清末又采用了滑石粉与土粉子、大白入胶液代之^[14]。

贴金一般用金箔，分赤金和库金两种。库金为九八金，即含金量 98%、含银量 1.5%、含铜量 0.5%，色泽发红；赤金为七四金，即含金量 74%、含银量 25.6%、含铜量 0.4%，色泽发白。福胜

寺中殿彩塑金箔（主尊衣服正中处）的能谱分析结果表明，金的相对含量高达 95%，另含有少量铜和铝，说明泥塑中所用金箔的纯度很好，可能使用了库金。

4、拨金

主尊莲花座莲花瓣背面（图 15）、须弥座正面束腰中部（图 16）和右肋侍腰部后侧（图 17）均可见拨金工艺，主尊的拨金从其绘画内容和风格来看，当是清代作品；右肋侍腰部后侧的拨金被叠压于现有颜料层之下，可能为元代遗迹。这种工艺在大同善化寺大雄宝殿金代二十四诸天塑像、大同阳高云林寺大雄宝殿明代迦叶像胸部、北京法海寺明代壁画亦可见到。

这种工艺始于何时，尚不清楚。《民间画工史料》所记拨金方法为：在贴金工作完成后，用蛋清和色在金箔上普遍的着色，凡是需要装饰图案的部分，再用铁钎子或竹钎子把纹饰拨划^[15]。王世襄先生在《清代匠作则例汇编——佛作、门神作》内对此亦有记述：“取鸡蛋黄调各种颜色，按需要在周身涂着。这时像上的金色已完全罩没在颜色之下，不复外露。再



图 14 主尊衣纹及须弥座的沥粉贴金



图 15 主尊莲花座莲瓣背面拨金



图 16 主尊须弥座正面上桌中部的拨金



图 17 右胁侍腰部后侧拨金

次在像上描绘花纹图案。最后用签子将描有花纹之处的颜色拨去，露出底金，自然形成金色的纹样，不见笔痕，宛如生成……同样的技法在南方也流行，经向薛仁生访问，所述与上同，但不曰拨金而称‘碎金’（或锥金）^[16]，拨时主张用杉木做签。鸡蛋黄调色，取其性粘而脆，胶着力虽强，历久不变，但剔拨时却容易落下，可以随心所欲地做出花纹来。因此，它适宜做拨金之用，是任何其他粘着剂所不能代替的。”^[17]

上述两种说法争议有二：一，前者认为在需要装饰图案的部分，直接拨划，后者则认为先描绘花纹图案，然后依花

纹将颜色拨去。二，颜料调和剂用蛋清还是蛋黄。

从福胜寺现存拨金痕迹来看，其法是先在金层之上涂绘出人物、树木形状，然后用签子拨划出所需纹饰，但未见拨划痕迹周边有明显标记过的痕迹，线条弯转也明显不如笔绘之流畅，故无法识别出“争议一”中所言细节。拨划出的线条中心可见利器划过的痕迹，局部金箔破损，露出粉层，推测所用工具坚硬、较锋利。

蛋清和蛋黄均具有一定的黏性，现今的彩塑制作过程中，蛋清主要用于调配胶水，蛋黄主要用于调配颜料。西方的蛋彩画中将二者均作为调配颜料的媒介，“用蛋黄直接和色料相混，水分在颜料中会逐渐蒸发，而油质的氧化则会缓慢进行。蛋白在使用前必需使之完全成为流动的液态，所以将其打成白沫后用微湿的海绵吸收，再挤出在盘内。反复数次后就成为液态。在光线作用下，它随着时间变得不溶于水，但这种韧性用于绘画的效果平平。”^[18]今从福胜寺中殿主尊须弥座拨金部分来看，色层比较牢固，红、绿、白、黑等色彩纯度、明度均保存较好，更符合蛋黄调和颜料的保存特性。

三、结语

福胜寺中殿彩塑是遵循传统工艺制作的，彩塑制作年代跨元、明两代，通过对这些彩塑所用泥料及颜料的分析，暂未发现时代性差异。福胜寺泥料中的白垩，在长治崇庆寺的彩绘

泥塑中少见^[19]，体现了明显的地域性差别。福胜寺塑像现存裱纸，多为明清遗留。该寺彩塑脸部一般不施裱纸，而采用粉脸工艺。拨金工艺的使用，是在考察福胜寺彩塑制作工艺过程中的一大发现，对我们更全面深入地认识这种工艺的分布使用有重要意义。

总之，通过对福胜寺中殿彩塑制作工艺的研究，为日后对其进行更科学、更有效地保护修复提供了参考和依据，也为我们更全面地认识临汾乃至晋南地区彩塑的制作工艺增加了详实的物质资料。

参考文献：

[1] 福胜寺内最早的一通石碑为金大定二十八年（1188）所立《金大定重修福胜院添修年谱记》，文中有“乃大齐天统（565-569）始成，值大金天眷（1138 -1141）隳废”之句，证明该寺庙的历史可推至北齐天统年间。比书面文献中所说的“始建于唐贞观年间”早了一个朝代。经考证，“始建于唐”的说法最早见诸文献是甘肃省某报记者通过口头采访获得信息而成，目前还无法找到确凿的实物文献或实物证据。

[2] 多处均称为“弥陀殿”，目前尚缺乏足够的证据，故暂称“中殿”。

[3] 后大殿为寺内主殿，元代建筑。据记载一层殿内存三世佛、胁侍等共9尊塑像。文革期间为保护后殿塑像，在三孔窑中建造木隔墙，2008年为防盗将木隔墙改建为砖墙。自此9尊塑像被完全封闭起来，目前尚未得见，本文暂不涉及。

[4] 本文所引用的检测结果均由中国文化遗产研究院分析检测实验室提供。

[5] 于群力，阎敏，杨秋颖：《崇庆寺宋代彩塑的病害调查与分析思考》，《文博》，2009年第06期。

[6] 《中国美术论著丛刊》[元]佚名《元代画塑记》，人民美术出版社，1964年。

[7] 冯世怀：《泥塑佛像的材料配制及抓塑装色技术》，《古代园林技术》，1995年第3期。

[8] 路甬祥总主编，汤基兆主编：《中国传统工艺全集·雕塑卷》，第415页，大象出版社，2004年6月。

[9] 《中国美术论著丛刊》[元]佚名《元代画塑记》，人民美术出版社，1964年。

[10] 杨秋颖：《晋东南地区古代彩绘泥塑制作特点分析》，《中国文物报》，第006版，2007年11月8日。

[11] 中国科学院自然科学史研究所主编：《中国古代建筑技术史》，第280页，科学出版社，2000年1月第三次印刷。

[12] 秦岭云：《民间画工史料》，第53页，中国古典艺术出版社，北京，1958年。

[13] 张昕：《晋系风土建筑彩画研究》，第55页，东南大学出版社，南京，2008年4月。

[14] 中国科学院自然科学史研究所主编：《中国古代建筑技术史》，第302页，科学出版社，2000年1月第三次印刷。

[15] 秦岭云：《民间画工史料》，第54页，中国古典艺术出版社，北京，1958年。

[16] 王世襄先生还提到，“碎金”用蛋黄调色之法，亦见于苏州市建筑工程局编的《装饰工程施工操作及验收技术规范·彩画工程草案》，1961年12月油印本。

[17] 王世襄：《锦灰堆：王世襄自选集》，第351页，三联书店，北京，2005年5月第4次印刷。

[18] 白崇录：《蛋彩画材料与技法》，《美术大观》，1996年第6期。

[19] 于群力，阎敏，杨秋颖：《崇庆寺宋代彩塑的病害调查与分析思考》，《文博》，2009年第06期。

[作者单位：山西彩塑壁画研究保护中心]

中国传统泥塑胎体制作

——不同工艺使用材料的区别及作用

董 凯

一、前言

中国传统泥塑制作工艺作为中国重要的文化遗产，它展现了中国古代艺术家在泥塑制作中的智慧结晶、独特见解，其制作工艺科学实用，制成品精美华丽，在现代社会中，传统泥塑制作在寺庙兴建、佛像制作、泥塑文物保护修复等领域都发挥着极其重要的作用。随着社会经济的不断发展，近代从西欧传入的雕塑制作工艺日渐成为现代社会雕塑制作的主流，相比之下中国传统泥塑制作在社会中的运用越来越少。究其原因，主要因为传统泥塑制作工艺最终成型为泥土，本身具有不易移动、做工复杂、材料单一的局限，且不具备快速翻制实现批量生产的优势。而西欧传入的制作工艺则与之相反，它主要是通过翻制等方式、广泛利用各种材料来制作成形，即便捷又能适应现代社会对不同材料的需要。在高速运转的市场经济中，传统工艺日渐受到市场冷落，社会需求量一再降低，甚至在现代雕塑艺术学院也很少开设中国传统泥塑制作这门课程，这就使得掌握中国传统泥塑制作工艺的人越来越少，现主要集中为民间艺人以及一些泥塑文物修复者从事这个行业，传统泥塑制作工艺面临发展瓶颈，保护和发扬中国传统泥塑制作工艺已经成为传承传统工艺的重要课题。所以了解并研究中国传统泥塑制作方法是至关重要的，下面本文将围绕中国传统泥塑胎体制作中不同工艺使用材料的区别及作用作一详解。

中国传统泥塑胎体制作流程为：木骨架——铁丝骨架——捆谷上草——泥料制作——贴粗泥——麻绳捆绑——贴粗泥——贴细泥（图1）。



图1 中国传统泥塑胎体制作流程示意图

二、中国传统泥塑骨架制作工艺

1、木骨架

木制骨架是一尊塑像中使用最多、承受主要泥料重量的骨架。其主要运用于泥料使用较多、体积较大的地方，再配合铁钉、打锚、锁帽等方法进行固定。木制骨架可根据泥塑形状要求制成各种形状，容易操作；在硬度方面也符合泥料的承重要求。其缺点是容易腐烂，不易做细小挂饰和手指的骨架，但其可以钉入铁钉捆绑铁丝作为骨架，从而弥补了这一缺点。

(1) 制作底座

底座如建筑中的地基一样，是一尊塑像得以稳固的关键，所以如何提高稳固性是制作中最重要的，制作者要通过不同底座样式、不同位置等因素来选择不同的制作方法。底座制作没有固定模式，适合需要即可。

如以常见的莲座、台座为例，首先要做一个形状相同、较制作规格小一圈的木质台座，可直接制作一相同形状の木块，但这样做缺点是成本高、不易操作、木料不好挑选，且不适合做大型底座。一般常用的制作方法是选择一块形状相同的木板来做台面，再将木棒或木块等钉在下面，后用木片钉在四周，使其外形相对平整，再捆绑麻绳即可（如图2）。如台面较高，形状较复杂，则需加一



图2 青莲寺中一尊塑像的底座

根木质主骨架插入地面，主要作用是连接形状复杂的台面各部分，与地面结合加强其稳固性。

(2) 制作、固定木主干

制作木主干时首先要选择材质坚硬，形状较粗的木棍，然后钉于台座上，钉制方法有很多，按固定位置的不同大体可分为两种：

方法一：木台座上固定木主干，常运用于体量小或可移动的塑像。具体制作时先在木质台面上打锚，再涂抹乳胶以增加其接合强度，也可从下面钉一铁钉固定木主干即可，相较前一种方法比后一种更加结实；之后再找四根短木棍将两个刨面锯成45度斜面，一面接住木主干，一面接住木台座，用铁钉将其固定于主骨架四周（如图3），或者用木条横向贴住木主干钉于木台座上，纵向再来两根钉在下面两根上，以此类推，这样可省去上一种方法中锯斜面的一步，更方便一些，但制作中一定要注意木条紧贴木主干，否则如令木主干左右摆动，便失去加固意义（如图4）。

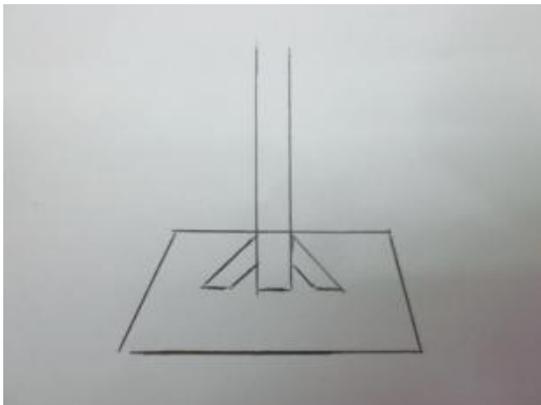


图3 木主干固定于木台座方法一



图4 木主干固定于木台座方法二

方法二：地面上固定木主干，常运用于体量较大，不需要移动的塑像（如寺庙中的佛像）。制作中要先将地面打一洞，后将木主干插入固定好即可，洞的深浅要视塑像体量大小和姿势倾斜度而定，体量越大、姿势越倾斜，其要求木主干的支撑强度也就越高，洞就需要打得越深。如塑像有台面，穿过台面打洞即可。其中要特别注意插入地面的木主干要上生桐油来做防腐处理（如图5）。

制作、固定木主干的方法还有其它多种，只要符合塑像的造型要求，所需的强度和制作用途，安装环境等即可。

（3）依形体结构制作木骨架

制作木骨架时首先要确定塑像头、肩、髋的位置，这一步是确定塑像形体、动态准确性的关键一步。人垂直站立时，从侧面看是呈s形曲线变化的，头偏靠前，肩膀靠后，胸腔靠前，臀部靠后，所以在制作头、肩、髋时要围绕木主干来确定前后关系上的变化。

其中头部的制作，需要在木主干顶端用麻绳或铁丝捆绑木块于前端，做出头部大形，如



图5 站姿木骨架制作



图6 坐姿木骨架制作



图7 制作躯干和细化木骨架形状

塑像较大，就需要钉制以增加其牢固度（如图5）。

制作肩膀时，选择一根长度合适的木条依据塑像肩膀高低位置和倾斜方向钉在木主干后面，如塑像体量较大可在木主干前面制作胸腔，位置相较肩膀偏下（如图5、6、7）。

胯部是上身躯干与腿部的分界线，其前面是腹部，后面是臀部，制作木骨架中应按照塑像形态要求，来确定其前后、高低、倾斜的关系，选材和钉制方法与制作肩膀相同（如图5、6、7）。

如果塑像体量较大，则需要在木主干上制作躯干、细化木骨架形状，制作中用木板、木条钉制，形状符合塑像形体要求即可（如图7）。如果塑像体量较小，则只需细化一些部位形状，例如肩膀是呈三角形的，制作中可在肩膀木条上锯掉上方的两个斜面（如图9）；或将肩膀木条钉制偏低一些，在其上面捆绑一根短木条；也可在缠绕手臂铁丝骨架时经过肩膀木骨架做出三角形状（如图15）。

依附形体制作骨架可使泥料在各部位厚度均匀，厚度差异越大越容易因局部重量不同而导致开裂、脱落，不利于塑像的长久保存。

2、铁丝骨架

铁丝骨架是在木骨架无法做到的细小部位而使用的骨架，其优点是，可根据需要选择粗细、长短不同的铁丝，材质上也相较于木骨架更容易弯折，便于做出各种复杂的形状（如图8），缺点是容易生锈，材质光滑，容易与泥料脱离。针对铁丝骨架的一些不足之处，古人也研究出了一套灵活运用的方法解决了这些问题。



图8 铁丝骨架在头冠装饰中的运用

(1) 手臂的骨架制作

如塑像体量较小，制作手臂骨架时要用铁丝从肩膀木骨架中间捆绑一十字，紧贴肩膀缠绕穿出手臂。因手臂长度较长，承重也比较大，所以要根据承重需要选择不同粗细的铁丝，此基础上若强度不够，可将两根以上铁丝拧成麻花状，使其不易弯折，增加其能够承载的重量（如图9）。切不能省事直接左右折叠。

体量大的塑像，可选择粗的铁丝或钢筋，如强度不够可制作两根。有些塑像手臂姿势悬空，



图9 小塑像，手臂骨架制

这样对骨架的承载力要求也随之提高，遇到这种情况时，一是要增加骨架坚硬强度，选择更粗的铁丝、钢筋；二是减轻手臂重量，其中木头和麻绳的材质是较轻的，所以人们常选择把木头通过锁帽，捆绑等方式固定在铁丝骨架上，再缠绕一圈麻绳，后上泥即可，这样大大减少了泥的使用量，减轻了重量从而也减轻骨架的负担（如图10、11）。

（2）头冠挂饰的骨架制作

首先根据需求选择不同粗细的铁丝，要为后期上泥、捆绑麻绳或纸留有余地。



图10 木块固定于手臂铁丝上



图11 麻绳缠绕于手臂骨架上

然后确定需要从木主干连接出的较长较大的装饰，可先在木主干上钉铁钉，要不完全钉入，再在铁钉上缠绕所需的装饰物铁丝骨架，同样如果承重较大可选择两股以上铁丝。其余多数细小挂件的制作需在泥塑粗、细泥制做完成后，再用铁丝单独做好形状，插入所需位置即可。

状，插入所需位置即可。

（3）铁丝的灵活运用

铁丝表面比较光滑，为了使其更容易挂泥，可在铁丝骨架上缠绕细铁丝，增加粗糙度（如图12）。

有时会做一些小片状的部位，如头冠上的小佛像，可用一根细铁丝圈成半圆形状插在所需位置上，简单实用（如图13）。

3、捆谷上草

捆谷上草是指运用稻草绳在木骨架和铁丝骨架上捆扎出人物大形。具体捆扎方法有多种（详见表1）。捆谷上草可帮助粘土更好的粘接于骨架上，同时令粘土的厚度均匀，也减少了粘土的使用量，从而减轻了骨架的承重。另外粘土干后会收缩，骨架材质坚硬不收缩，所以如粘土紧贴骨架会导致塑像干后开裂，而两者之间捆绑麻绳，可使得粘土向里收缩时留有一

表 1 文献《佛教造像手印》^[1] 中记载的木主干捆谷上草的三种方法：

方法 A	方法 B	方法 C
根据人物姿势动态的需要，钉上木条或板片，为了容易与泥土结合，画工一向喜欢使用“标皮”。	在躯体部分钉一个圆轮，轮周围钉上细木条，中间虚空，可以省泥又可以减轻作品重量。	在主柱周围捆谷上草。
		

定空间，因为麻绳会随着粘土收缩而收缩，从而减少了塑像的开裂（如图 14）。铁丝上捆绑草绳主要应用于塑像手臂和腿部（如图 15），装饰物等小挂件则在铁丝上直接上泥，也可用宣纸缠绕平整后打粉底上色，宣纸主要运用于粗度较细的部位，具体制作中要注意缠绕均匀，避免缠绕太厚导致整体脱落（如图 16）。



图 12 铁丝上缠绕一圈细铁丝



图 13 头冠上小佛像的铁丝骨架



图 14 青莲寺塑像内部可见大量稻草

三、中国传统泥塑贴肉制作工艺

1、泥料制作

中国传统泥塑制作中泥料的配制与贴肉是很复杂的一门工艺，其主要原因是塑像所用粘土干后会收缩，而内部骨架不收缩，两者不兼容从而导致泥层裂缝。为了减小粘土过度的收缩，



图 15 小塑像手臂铁丝捆绑麻绳



图 16 宣纸缠绕铁丝，之后打底、着色

中国古人研究出了一套完整的贴肉制作工艺。

粗泥制作：

选择胶性好的粘土（俗称胶泥），以及配料麦秸、麦糠、筛过的沙子等，将粘土和配料按 1:1 的比例混合均匀，其中配料的作用是减小粘土的收缩，从而防止裂缝。这里比例的把握非常重要，如配料太多会导致粘土粘结力差造成脱落，配比太少收缩就会严重，导致开裂。具体操作时比例的把控主要看选用粘土的粘性，粘性越大收缩越大，那么配料就需要多加，反之亦然。麦秸的长度也要注意，要根据塑像体量大小而决定。体量越大，麦秸的粗细长度也就越大（如图 17）。

细泥制作：

选择胶性好，且用筛子筛过的粘土，配料为细沙、棉花、纸浆，粘土与配料的比例是 1:1，与粗泥制作方法相同，作用也一样，只是因细泥是制作表面细节所用，所以选择质地较为细腻的纸浆、棉花、细沙等为配料，不会影响到泥塑表面效果和细节的制作（如图 18）。而粗泥的配料相对粗糙，它是制作大形且不外露于塑像表面，故也不会影响到制作细节及美观。



图 17 粗泥制作配比比例对照



图 18 细泥制作配比比例对照

具体制作细泥时，可将粘土加一些水，运用揉，砸等方式将泥与水分充分搅拌均匀。如需长期保存，尤其是文物修复方面，则需要用不含盐的去离子水，因为可溶盐作用会导致泥

塑酥粉。粘土配水待比较黏手时（如图 19），将其铺开于地面，把棉花放在上面按压，然后拿起，这样泥上会粘附一层薄薄的棉花，用铲子等工具将泥一层层叠压起来揉搓均匀后再反复进行上一步的操作，直到棉花量足够为止。这种方法可使棉花充分溶于泥中，不会打扭或不均匀（如图 20）。

上面说到的是中国传统泥塑制作方法中常见的一种，另一种也是古人们常用的三层泥贴法，第一层是用麦秸、沙子、粘土制作而成，第二层是麦糠、沙子、粘土，第三层是纸浆和粘土（见表 2）。其中细泥



图 19 加去离子水制作细泥



图 20 棉花的加入方法

运用纸浆而非棉花，可减少制作成本，且纸浆比棉花更细腻，做出塑像的表面更加精致光滑。而棉花会拉丝，给制作过程带来不便。纸浆的选材主要是麻纸，用水浸泡搅拌成粘稠状掺入粘土中即可。

中国传统泥塑制作中上泥的层数和配料都可有些许变化，艺术家往往就近取材，选择便宜而实用的材料，主要遵循一个原则就是可以防止粘土收缩，从粗泥到细泥材质逐渐变细即可。如还有民间流传的四层泥制作方法（见表 2）。

表 2 文献《佛教造像手印》中记载的木主干捆谷上草的三种方法：

	操作	材料	配方
①	加“护桩泥”，构成肢体的初步大样，行话叫做“抓糙”。	粗泥	土 70% 沙 30% + 谷草、麦秸
②	上一层“中泥”	中泥	土 70% 沙 30% + 麦糠
③	上“细泥”，开始分出主要的部位；接着进行较细致的刻划，如塑出神情、衣纹、佩饰等。	细泥	土 70% 沙 30% + 麻纸（用水先浸烂的毛头纸）
④	用细泥塑头面部	细泥	土 + 棉花 / 丝绵

2、贴粗泥

先将粗泥按压在骨架、麻绳上，使得泥与骨架充分粘合在一起，泥太干或没有按压严实都有可能后期粗泥与骨架脱离大块掉落。上完一层后，可再用麻绳总体缠绕一遍，使这层粗泥更牢固的贴在骨架上，缠绕过程中要注意勒入泥里一些但不要勒到骨架，勒的太松或



图 21 上粗泥，捆绑麻绳

太靠里都无法起到很好的加固效果（如图 21）。之后再上一层粗泥制作出塑像大体形状，体量要小一圈，为之后贴细泥留有一定空间。

3、贴细泥

待粗泥干到百分之七十后开始上细泥，主要原因是粗泥越湿收缩越严重，使塑造者无法准确判断泥塑干后形状，另外按压细泥时下面粗泥太软也容易导致变形，给制作带来不便。

细泥主要是应用于塑像表面最细致的一层，下面将具体讲述一下个别位置不同的制作方法。

(1) 手部制作：

手部制作方法大体可分为两种，一种是将手部骨架做好，固定在塑像手腕处直接制作，另一种是先用铁丝做好手掌的骨架固定于塑像手腕上，将手掌做完后，再分别用铁丝为骨架做出每个手指，后将做好的手指插入手掌上，调整好位置，处理好接缝即可。手掌与手指的制作顺序可根据制作习惯来调整，具体制作方法（见图 22）。



图 22 手部制作流程

注：步骤二中铁丝不要从下端插入，原因一是不好把握铁丝是否贯穿于手指中央，二是插入时若调整铁丝位置会形成空隙，使得铁丝与泥之间松动。

(2) 模型的运用：

塑像中一些重复形状的地方都可运用模型来翻制，它的优点有很多，可方便制作者快速制作多个形状相同的部位，且在一些泥塑制作工程中，大工可以制作模型，小工来翻制，既节省人力，也可大大提高工作效率。

具体操作步骤是：先准备一个胶皮盆或塑料盆，在这里选用的原因是，石膏干后会凝结在盆子表面，为了盆子反复利用，需去除原来的石膏，而塑料或胶皮是柔软的，石膏凝固后也比较脆，可经过捏揉盆子，使石膏轻松掉落，而用工具铲反而不方便。制作时先倒入半盆水，后将石膏均匀洒在盆里，速度不要太快，否则容易结块，直到石膏超出水面即可，等上 10 秒左右，待石膏完全浸入水之后，用手贴着盆底打圈搅拌均匀，直至没有结块，这一步比较关键，操作不当便会产生气泡，影响模型的质量。搅拌均匀后用手捞起石膏水浇到所要翻制的泥塑样品上。大约半小时，待石膏完全凝固后将其揭开，去除、清理干净里面的泥，就这样一个模型制作完成。翻制时将细泥按入模型中，再取出即可，具体翻制流程（如图 23）。



步骤一：制作石膏模型



步骤二：将细泥添满模型



步骤三：用工具将泥取出



步骤四：穿接到相应的铁丝骨架上

图 23 石膏翻制流程

(3) 繁复、圆滑的各种装饰部位制作：

以制作手镯为例，先将一长条细泥压扁，用工具刀切成手镯展开后的样子，制作过程中用泥要软一些来增加其粘合度，将其贴于手腕处，再搓两细条泥贴在要制作珠宝的位置上。各部分连接处用笔沾上水刷一遍，可使其充分牢固的粘合在一起，笔毛要略硬一些，如油画笔，可以边刷边去掉一些棱角，起到处理平整圆滑的作用。之后用工具刀将两细条泥平均切成所要珠宝的大小，利用工具将四个角去除，后用毛笔沾水刷，将每个珠饰修整圆滑（如图 24）。



图 24 手镯珠宝制作流程

(4) 挂饰制作：

以制作珠宝挂饰为例，首先要制作串联珠宝用的线绳，选用少量麻拧成麻花状（可使其更加结实），两端系好结，也可选用细铁丝代替；然后制作珠宝，先用手将细泥搓成细条，粗度达到珠宝挂饰大小即可，后用工具刀切成等大的小块，再用手搓出若干小圆球，这种方法可很容易的使每个小球同等大小；之后再再用针穿出窟窿，用麻绳将所有的泥球串联起来挂在需要的位置即可（如图 25）。

有很多花饰挂件是由很多花瓣组成的，其花瓣制作方法和珠宝做法相同，先制作出花蕊

后，用胶将花瓣粘在其上即可，再用毛笔沾水处理光滑（如图 26）。



步骤一：麻绳拧成麻花状



步骤二：将搓好的泥条平均切开



步骤三：用麻绳将圆球串联起来



步骤四：挂在铁丝做成的小圆勾上



图 26 用胶粘好的花饰

图 25 挂饰珠宝制作流程

四、中国传统泥塑制作材料的选择

中国传统泥塑的制作材料从古至今大体上是相同的（详见表 3），但随着社会的不断发展，新型材料的不断加入，人们也在尝试着使用新型材料来代替原始材料，如木头之间粘接所用

表 3 中国传统泥塑胎体制作中所用材料和工具

名称	材料	工具
支架	木头、铁丝、铁钉、乳胶、宣纸、桐油、麻绳等	锯子、手钳、裁纸刀、铅笔、尺子、锤子、电钻等
贴肉	粘土、麦秸、麦秆、麦糠、谷草、沙子、麻纸、棉花、麻绳、石膏等	筛子、雕塑工具刀、塑料布、喷水壶、毛笔、毛刷、塑料盆等

的胶类，古代人们常用的是水胶，也就是现在所说的明胶，但其操作较复杂，需要调和，水温也有要求，后人们发现乳胶方便且实用，性能不亚于水胶，所以现在制作塑像木骨架中乳胶的使用已非常普遍。但很多现代使用的材料并不能更好的适用于泥塑制作中，如人们常用的麻绳，现在有些人为了方便选用塑料绳、线绳等来代替，虽也能起到一些加固，填充空间、节省泥料等的作用，但其性能要差于麻绳，因为麻绳遇水干后会收缩，内部骨架捆绑时，可随着粘土一同收缩，麻绳做粗泥外加固用时，也可越收越紧，起到加固作用。而塑料绳遇水后是没有变化的，会影响泥塑干后的质量。所以塑料绳的运用只局限于人们为了方便做一些泥塑小样等不必长期保存的塑像时所用，并不能普及使用。

五、结论

综上所述，可见中国传统泥塑胎体制作工艺及材料的运用是复杂多样的，这主要取决于时代差异、地区差异、塑像的造型及其作用，以及造像者的制作习惯等。但归根结底再多样的制作工艺和使用材料，都是围绕着如何能够让粘土长期保存、稳固、不变形、不开裂等进行，用以增加塑像稳定结实程度。

不同的工艺决定了不同材料的运用，不同材料直接影响制作工艺所要达到的效果。不同的材料适合不同的工艺，制作中绝不能死板硬套，要根据塑像具体形状，可选用的材料等灵活运用不同的制作工艺。所以中国古代人传承下来的传统泥塑制作工艺虽在大的方面有一定的固定模式，但具体细节操作一直在随着时代的变化而变化着。在高速发展的当今社会，新型材料的不断加入，我们在传承发扬中国传统泥塑制作工艺的同时，也要积极试用新型材料，不断完善、发扬中国传统泥塑制作工艺。

参考文献：

[1] 李鼎霞，白化文．佛教造像手印 [M]．北京：燕山出版社，2000：261．

[作者单位：山西彩塑壁画研究保护中心]

北魏“毛德祖妻张智朗”彩绘石椁 保护修复报告

韩生存 宋志辉 唐慧娟 郝俊琦

一、概述

2011年大同市考古研究所于御东新区大同市公安局指挥大楼工地，抢救性发掘了一座土洞墓，出土了一件精美的彩绘石椁，同年移交大同市博物馆保管。根据石椁外侧题记记载，这座墓墓主人为北魏著名将领毛德祖妻张智郎，入葬时间为北魏和平元年（460年）。

石椁墓自上世纪九十年代起，大同地区先后发现和发掘出土了八座，以纪年墓居多，大多为北魏太和初年以前墓葬出土，雕刻精美、绘画生动写实，是汉文化、游牧文化、西亚文化融合的产物，是反映古代大同丝绸之路文明的精美实物，历史价值和科研价值极高。毛德祖妻张智郎石椁呈仿木结构的建筑形式，整体布局简洁大方，结构合理，由庑殿式顶盖、椁室和基座三部分组成。尽管出土时散乱，残失现象严重，但出土的精美石雕、壁画以及所反映的内容极为珍贵。雕凿技法高超，如采用嵌入式高浮雕技法，将雕刻精致的两件高浮雕覆莲纹铺首巧妙嵌入石椁门左右两侧，即美观又实用。石椁后室石雕棺床，采用高浮雕、浅浮雕技法，分上中下三层有序雕刻缠枝葡萄花鸟纹、兽面纹和浪尖纹等纹饰，和雕凿富丽堂皇的石椁呈浑然一体之效。壁画采用重彩鎏金等技法绘满石椁内外侧的前部和两侧前半部分。门神、羽人、花鸟神兽、出行、侍女等内容，绘制的生动逼真，尤其是石椁左右两侧的门神，刻画的威猛雄壮、咄咄逼人，是中西绘画风格的集合体，是不可多得的绘画珍品。

为了更好地保护好这件珍贵的石椁，自接收之日起，全馆上下十分重视。首先进行分门别类、拼装组合，特别对彩绘壁画的颜色进行了科学封护，防止褪色、脱落。与此同时，积极与有关单位联系，进一步开展复原性保护工作。经过三、四年的调查了解和科学论证、实验，根据石椁的现状决定进行复原性保护。为此与“中国石雕之乡”河北曲阳县的曲阳古韵雕塑有限公司进行合作，开展这项保护工程。经过近三个月的紧张设计施工，于2015年6月中旬圆满完工，为今后石质文物保护工作顺利开展奠定了坚实的实践基础。

二、保护目的与原则

本次保护修复工程主要依据《中华人民共和国文物保护法》、《中华人民共和国文物保护法实施细则》等法律法规的精神，结合当地环境气候，文物保管条件，以及该石椁的具体因素，

制定保护修复计划。保护修复目的主要有以下几条：①消除和减缓各种破坏因素。②最大限度地将现存文物主体所赋存的形象资料及历史信息留给后人。③完整展示该文物的形制结构及其蕴含的文化价值、历史价值。

遵循的保护修复原则：①最小干预原则：尽可能多的保留文物现状和原有结构，保护措施只用在最为必要的部分，以免对文物造成新的破坏和影响。文物修复不能凭主观想象而随意添加、创造或改变文物的外观和图案。任何添加性的修复都必须有充分的依据，以确保修复保护后的效果能体现该文物的原始风貌，真实全面的保留和延续文物的历史信息。②可逆性原则：在进行文物保护修复时，无论是处理方法还是材料选择，都应具有可再处理性。选用的保护修复材料同石质文物的原材料及其病害程度相适应，原材料与被选材料在物理、化学等性能上必须相接近的，不能改变或破坏文物的原材质，不能对文物造成新的破坏。③安全耐久性原则：修复保护所选用的材料应安全、无毒副作用，对保护人员的健康无危害，对环境无污染，具有良好的耐光、耐热和化学性质稳定性，以保证修复效果的长久性。保护修复的文物应能安全、长久地保存下去。④补全原则：保护修复部位所采用的材料与工艺，要与原材料、原工艺相近，但应做到修复保护部位要和文物整体既相互协调，又可以识别，以便人们正确识别文物的信息，并且做好相关的影像和数据记录。

三、文物现状描述

石椁整体长 260cm、宽 160cm、高 220cm。主体结构由 10 块支撑板，两块挡板，两根三角梁，一根横梁，8 块椁盖组成。其中一块支撑板残断、四块严重残缺，椁盖只剩部分脊饰和盖顶残片。该石椁取材于本地灰质砂岩，因埋藏时间较长、水分变化的影响，致使出土后的石椁脱水结晶，在石椁表面整体沉结一层有害钙质盐。再加上出土后的环境变化，特别是温湿度变化造成本体反复的吸水和脱水，使局部盐类膨胀开裂，导致彩绘出现整体褪色与小面积的脱落。再加上各种人为因素，使石材出现开裂、断裂乃至大面积缺失。种种病害导致石椁已全无先前的结构与美感，如不及时采取保护修复措施，将进一步恶化，甚至危害文物的本体稳定性，影响文物的艺术价值和历史价值。以下是该石椁的几种主要病害：钙质盐、彩绘褪色、彩绘与金层脱落、土垢、断裂、开裂、残缺（图 1-7）。



图 1 钙质盐



图 2 彩绘褪色



图3 彩绘与金层脱落



图4 土垢



图5 断裂



图6 开裂



图7 残缺

四、保护修复所用工具与试剂

工具：手术刀、棉签、脱脂棉、竹签、各种鏊、斧头、切割机、角磨机、冲击钻、 $\Phi 1\text{cm}$ 钢筋、木锤、50ml 注射器等。

试剂：去离子水、AC-33 乳液、B-72 固体、乙酸乙酯、丙酮、EDTA 溶液、环氧树脂、浓硫酸、高锰酸钾、墓土、石灰、滑石粉等。

五、保护修复过程

1、有害物质的去除：石椁出土后，离开了相对封闭的环境，虽阻止了水、泥土中盐分的影响，但新环境中的温湿度、大气中的有害物质开始产生影响。钙质盐、土垢就是因为环境的变化，水分的蒸发，最终盐分结实在器物表面。随着盐分的逐渐沉积使彩绘出现起翘脱落。这样的有害物质是有必要去除的。

(1) 对疏松泥土的清理：采用竹签挑拨法，用手术刀把竹签削出刃状，轻轻把泥土挑下，使其在清理中不留下竹签的压印痕迹（图8）。

(2) 对坚硬土垢的清理：采用 2A 疏松法与竹签挑拨法配合使用。首先对土垢用 2A 溶液

浸湿，再用保鲜膜覆盖，大约 3-5 分钟后，取下保鲜膜用竹签轻轻挑拨。若浸湿不透再重复上述步骤，直到把土垢完全剔除下去（图 9）。



图 8 泥土清理前、后



图 9 土垢清理前、后

（3）对钙质结垢物的清理：先使用物理方法，如果达不到理想效果。再使用化学方法，主要的化学方法是螯合敷贴法：将脱脂棉蘸 5%EDTA 溶液敷于钙质结垢物较硬的部位，用保鲜膜覆盖（图 10、11）。等待 10 分钟左右，揭去脱脂棉，用棉签蘸去离子水轻轻滚动擦拭，并配合使用手术刀或竹签剔除。软化一层，清理一层，反复清理到很薄一层，最后用去离子水清洗，减少螯合剂的残留（图 12）。

2、彩绘的显色：出土后的彩绘受到环境变化、大气污染物等因素的影响会出现不同程度的褪色。出土时彩绘颜色很深，随着时间会逐渐变浅，甚至会模糊不清。为了有效地保护色彩，本次保护经过多次试验（图 13），决定使用 3% 的 B-72 乙酸乙酯溶液。按照所需比例配好溶液后，用棉签蘸取溶液快速滚动，使溶液均匀涂于彩绘表面。如果涂刷不均匀会使彩色出现深浅不一，影响画面美观（图 14）。

3、石椁的复原

(1) 取材：本次保护修复石椁的材质为灰质砂岩，需要的量多、大，本地没有寻找到合适的材料，最终选用材质相近的陕西榆林灰质砂岩（图15）。

(2) 下料：根据石椁的原始尺寸，确定缺失部位的尺寸。用切割机裁取合适的石料，再用凿子凿出所缺部位的茬口与形状（图16）。由于石椁本身各部位的情况不同，在下料时需要尽量选取与该部位颜色相近的石材。更为重要的是在凿刻茬口时，必须仔细观察、认真比对原物残留的茬口，为顺利的粘接打下坚实的基础。如果茬口处对接不严实，粘接时会出现跑胶、流胶、胶间孔洞等现象，最终影响粘接的牢固性和文物的安全性。也就是要求新配石料茬口与原始茬口必须严丝合缝。

(3) 做旧：石椁因长期埋在土中，必然会有大面积的腐蚀，出土后的包浆很自然，为了满足展览需求，需对新配石材进行做旧处理，然而新配石材不可能通过长期土壤腐蚀，只能通过现代化学方法做旧。首先，通过浓硫酸浸泡，一般需要浸泡6-8小时，让石材表面腐蚀。取出后的石材因浓硫酸的氧化性与脱水性，使石材表面出现浅白的薄层（图17）。其次，通过火烧让石材中的铁元素尽可能多的氧化成三价铁，这样处理过的石材便会整体泛红，加上刚被浸泡的石材因温度的巨变会出现腐蚀层开裂，再用木锤轻轻敲击腐蚀层，会有风化自然脱



图10 钙质盐



图11 表面络合



图12 钙质盐清理前、后

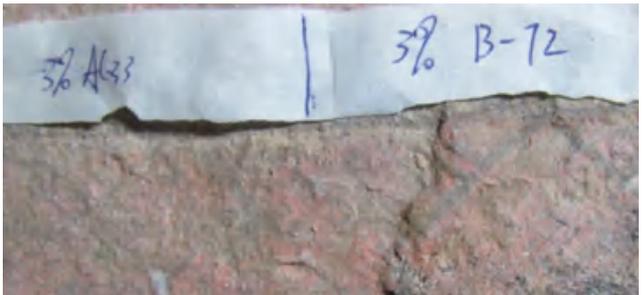


图13 显色效果对比



图14 显色前、后



图 15 取材



图 16 下料



图 17 浓硫酸浸泡

图 18 火烤



图 19 高锰酸钾氧化

图 20 墓土处理

落的感觉（图 18）。再次，通过高锰酸钾溶液局部氧化。本次新配石料虽颜色相近，但主要含量还有很大差别，出土石椁因长期的腐蚀表面生成坚硬的腐蚀层（包浆），而新配石材腐蚀层刚刚形成，渗透不够紧密，所以要通过高锰酸钾局部、点状、片状多次腐蚀，让石材产生脱落再腐蚀的效果。再加上高锰酸钾被还原，水分的蒸发会有一层类似土锈或铁锈的沉积物（图 19）。最后，在腐蚀层上作土锈，所用的土取之于发掘的墓葬中。把墓土用水调和，适量加入水性胶液静置，采用弹拨法使泥水粘接在石材表面。做旧是慢且细的工作，进过多次试验尝试、观察、对比（图 20），最终采用了上述步骤使新配石材与原石材达到相近的效果。

4、粘接：因整体石材的重量大，普通粘接不足以承受这么大的压力，只能采用锚杆法。首先确定锚杆的位置、深度、直径。其次，用冲击钻打孔，整个过程保证上下位置的一致，防止对接时出现错位。再次，将调好的环氧树脂加入适量的石粉调成膏状，包裹在钢筋上，

与此同时把调好的环氧树脂涂于需粘接的茬口处。最后，将上下两块石材快速对接，并用胶泥堵住粘接缝隙。因为环氧树脂在凝固的过程中会变稀，为防止出现流胶现象必须把接缝处快速、严实的堵住（图 21）。



图 21 粘接

5、灌浆：在下料时难免会出现配料与原物对接不严实，再加上环氧树脂的流动性很强，粘接后的缝隙就会出现空洞，导致整体的结实度下降，带来安全隐患，所以灌浆是必不可少的一步。灌浆主要采用注射法：把调好的环氧树脂胶用丙酮稀释，用注射器抽取胶液，找准注射口与出气口，轻轻把胶液注射到缝隙处，直到胶液有明显的溢出即可。一次灌浆不能充实缝隙，通常会重复多次这样的步骤（图 22）。



图 22 灌浆

6、复原：石椁出土时盖顶缺失严重，仅残剩半截横梁、一块鸱吻及残碎的盖顶，为了能更好的展示石椁的价值，经参考、研究、分析，决定重新配制椁顶。主体组成由 8 块顶盖，一根横梁，两根三角梁，及两块屋脊（其中一块为原物）。为了展出安全，在新配的椁顶与挡板结合处开槽，防止滑落带来安全隐患，并用快速胶粘接石块作内卡（图 23）。



图 23 复原

7、随色：随色是对补配过程中暴露出来的痕迹修饰、掩盖，使其与周边的衔接浑然一体，随色前还要对粘接部位进行清理，使其平整的与周边对接。具体做法：把调好的胶泥，利用油画笔拨动调刀产生的反作用将胶泥水弹拨到接缝处。通过调整胶泥稀释比例的方法，做到颜色深浅不一的效果。

六、修复过程中遇到的问题

1、彩绘表面钙质盐的有效去除，在使用 EDTA 溶液敷贴过程中，钙质盐并未有效的螯合，并且反应后的结垢层更加坚硬，给清洗过程带来很大麻烦，最后只能轻轻一层一层剔除，到最后仅剩薄薄一层。即使这样在薄层上封护，也会使结垢层颜色加重，影响整体效果。如何能有效去除并达到美观还待进一步研究。

2、在切取石材时，新配石材很难紧密与原始材料接触，这样在中间留有空隙，虽在其后采取灌浆，但很难保证整体的结实度，因为环氧树脂凝固后会形成一定厚度的胶层，这样的胶层硬度很难与石材的硬度匹配，这样在日后搬运过程中或环氧树脂老化过程中，就很难保证他的结实度，如何能更好的提高接缝处的结实度有待研讨。

七、结语

石质文物保护修复是一项综合性学科交叉极强的工作，要求修复人员要有一定的理论知识，又要有过硬的实际操作能力。本次保护修复严格遵守文物修复原则，在各级领导的大力支持与配合下，历经三个月顺利完工，并达到预期效果（图 24）。建议日后的保管和展览中，



图 24 修复前、后

严格控制温湿度及光照度，温度应保持在 18-24℃，相对湿度应控制在 40%-50%。

[作者单位：大同市博物馆]

一路西行到敦煌

——沿丝绸之路考察报告

云冈石窟研究院考察组

前言

王雁翔

今年9月，是敦煌石窟研究院建院七十周年。

孔子曰：“七十而从心所欲，不逾矩。”敦煌研究院从常书鸿、段文杰，到樊锦诗，七十年艰苦卓绝的接力奋斗，到今天确已成熟，各项事业炉火纯青，堪称中国石窟界“老大”。

孔子还讲：“六十而耳顺。”我们云冈石窟研究院发展到今天，也走过了六十年的风雨历程，正处于兼容并蓄、博采众长、涅槃奋进、各项事业蓬勃发展、蒸蒸日上的大好时期。

应敦煌研究院之邀，我带领云冈石窟研究院文物考古研究室副主任赵昆雨、资料信息研究室副主任王雁卿、彩塑壁画研究保护中心专技人员张海蛟、保卫科消防安全专员兰保英等相关科室人员去参加敦煌七十之喜，沿着丝绸之路、佛教东传的路线，一路西行到敦煌，并沿途考察了各石窟寺及相关景区在研究、保护、管理、弘扬等各方面工作的先进经验。同志们非常珍惜这一难得的学习考察机会，团结协作、各司其职，体现了特别能战斗的团队集体作风。一路上，跋山涉水，基本每天都在路上，中午饭都是车上吃面包、馒头干、咸菜、豆腐干等。驾驶车辆的刘学斌、兰保英同志，基本上是人休车不停。为的是赶时间、抢速度，争取多走几个地方、多看几个石窟或在某个石窟多看一会儿。每到一地，大家不顾车马劳顿，攀山登顶，近距离去观察、考证、拍摄，互相切磋交流感悟，希冀帮助更进一步的理清云冈石窟佛教造像的由来和云冈石窟对各地佛教石窟雕凿艺术辐射影响的痕迹。

赵昆雨、王雁卿、张海蛟、兰保英同志结合自己的工作业务，分别撰写出了高质量的考察报告。我作为文物战线的“新兵”、新闻战线的“老人”，一路上有感而发写了直抒胸臆的九首诗。一并汇编如下，算是我们的“西行漫记”，也是考察后的感悟和体会。

一路西行到敦煌

王雁翔

之一：参观大夏统万城遗址

赫连勃勃雄风在，
创建大夏显奇威。
拓跋太武帝王志，
北魏雄师呼啸来^①。

统万城池若金汤，
人去城空黄沙埋。
昔时魏都人又至，
吊古凭今感沧桑。



统万城残垣

注释：

① 赫连勃勃在陕西靖边创建大夏国 25 年，建都统万城。统万城用熟蒸土，糯米汤修筑，十分坚固。被北魏太武帝拓跋焘所灭。

之二：拜谒延安

延水河畔宝塔山，
革命圣地属延安。
心已向往四十载，
一路西行今如愿。

枣园窑洞依旧在，
南泥湾景胜江南。
清凉山^①上觅龙迹^②，
延安精神代相传。



宝塔山夜景

注释：

① 清凉山上有清凉寺、万佛寺等众多石窟，多为宋代。

② 多年前就有关于延安土龙的传说。今日在清凉山上果真找到了，龙前面还有一条鲤鱼半跃而出，雕凿的栩栩如生。



清凉山石窟内景（局部）



石雕龙及鲤鱼



北石窟寺

之三：平凉谒古

南北石窟一脉承，
传是云冈开凿人^①。
七佛屹立如一辙，
衣带迥异内外形。



王母宫石窟



崆峒山顶峰

回中山下王母宫^②，
崆峒山上有仙踪。
才访黄帝问道处^③，
已过六盘山高峰。



须弥山远眺



须弥山相国寺佛像

注释：

① 南北石窟寺为泾州刺史奚康生下令开凿，始于北魏永平二年（509）。传是曾参加过云冈石窟建造之工匠所为。

② 王母宫石窟开凿于北魏。

③ 崆峒山为中华道教最早的发源地。黄帝于此向广成子问治国之道和长生之术，秦皇汉武也曾来此寻访。

之四：访固原须弥山

驱车离了平凉界，
穿越六盘到固原。
昔时父辈鏖战急，
“黑马旅”如丧家犬^①。

须弥山上须弥佛，
菩提树结菩提果^②。
因缘聚合皆有义，
心念一点是善缘^③。

注释：

① 父亲在解放战争中曾在一野七军，在宁夏固原与马鸿逵之“黑马旅”激战。

② 须弥山上有一株菩提树枝繁叶茂，上结小的菩提子。菩提树属热带树种，只能生活在南方。在须弥山上能长年存活，实属不易，堪为奇观。

③ 在这里看到一残疾人，双目也好似失明，身边一直有一妇女搀扶，卖山核桃制作的手链、念珠之类的纪念工艺品。也不知是夫妻、兄妹，还是父女，但那位妇女脸上始终挂着微笑和对生活充满希望的神情。与同事赵昆雨谈论，想给俩人一点钱，但他们已走远。想喊住她们，又说乘车出去时还能碰到，到时再给。结果乘车出景区时却没能再见到他们，心中甚是遗憾！昆雨说是无缘，但心有善念即菩提。



须弥山上的菩提树

之五：青海行

阿尔金山云雾中，
茫茫戈壁任我行。
托素湖上鸟翩跹，
德令哈寻外星人^①。

天高云淡风儿静，
绿草青青牛羊群。
青海风光无限美，
大好河山万年青。



阿尔金山脚下的羊群

注释：

① 从德林哈出发，前往敦煌方向，距德市 50 公里左右，有外星人遗址。途经托素湖，草丰水广，鸟儿自由地飞翔。看外星人遗址，只是山洞里山外有类似金属的管状物，说是有五六百万年的历史。我看可能是矿物质或树木经过多少年的变化形成的，假托外星人而已。

之六：中秋感怀

年年中秋节相似，
今年十五月不同。
敦煌建院七十年，
迎来云冈护佛人。

跋山涉水七千里，
穿越晋陕陇宁青。
鸣沙山下齐相聚，
月牙泉边赏月明^①。



月下鸣沙山

注释：

① 原定八月十五中秋节召开的敦煌建院 70 周年会议，推迟一天。我们提前在新落成的敦煌数字中心观看了球幕电影《梦幻佛宫》，宽幕数字电影《千年莫高》，并且参观了莫高窟 5 个特窟。晚上，与《敦煌研究》编辑部主任赵声良一起，在鸣沙山下，月牙泉边共度中秋节。

之七：莫高窟前晚座谈

戈壁滩上汉长城，
西出阳关寻故人。
黄沙处处埋忠骨，
玉门关外有春风^①。

莫高窟前聚宾朋，
十五月亮十六明。
欢歌笑语忆峥嵘，
敦煌儿女新征程^②。



玉门关遗址

注释：

① 距敦煌不远，就是玉门关、阳关和汉长城。感受“春风不度玉门关”、“西出阳关无故人”那种荒凉和苍凉，“龙城飞将在”，“马革裹尸还”历代戍边将士的雄心壮志、豪迈气概。在敦煌莫高窟对面的三危山下，有22座墓碑，上镌刻着敦煌研究院逝者的名字，常书鸿、段文杰也埋葬在这里。

② 晚上，在莫高窟前露天而坐，参加70周年座谈会。励晓捷、单霁翔、常沙娜、樊锦诗、王旭东等以及来自国内外的嘉宾相聚九层楼前，共同回顾分享敦煌的过去和未来。



■ 敦煌研究院七十周年座谈会会场

之八：贺兰山下

贺兰山上起烽烟，
便有金兵犯中原。
靖康之耻终未雪，
风波亭前岳飞冤。

党项突起建西夏，
元昊雄霸黄河边。
王陵高耸遗迹在，
追古抚今唏嘘叹^①。



■ 西夏王陵封土堆

注释：

① 贺兰山下，不禁想起了岳飞的“踏破贺兰山缺”。西夏王陵前，感叹自称为拓跋后人的党项人李元昊，创建西夏国（存在了 189 年），创立西夏文字的辉煌。

之九：西行感悟

佛教缘起印度邦，
渐次传播向东方。
丝绸之路留遗踪，
永固平凉北庆阳^①。

一路西行到敦煌，
河西走廊佛迹广。
遍访禅院石窟寺，
始觉伟大在云冈^②。



敦煌莫高窟第二五七窟
思惟菩萨像

注释：

① 永指甘肃永靖炳灵寺石窟。固指宁夏固原须弥山石窟。平凉有崆峒山，为中华道教第一山，黄帝于此向广成子问道；有王母宫石窟；有南石窟寺。甘肃庆阳有北石窟寺。

② 一路西行看过来，有比较才有鉴别，云冈石窟确是皇家工程，之壮观、之瑰丽、之精美、之伟大，真是无与伦比，高山仰止。



云冈石窟第 20 窟大佛

河西石窟考察后记

赵昆雨

由敦煌出，经张掖马蹄寺石窟、武威天梯山石窟、永靖炳灵寺石窟，进固原须弥山石窟，转陇东庆阳北石窟、泾川王母宫石窟，再由陕西靖边统万城折回大同，这不但是中国佛教石窟寺从河西传至北魏都城平城的路线，也是京都大型皇家工程“云冈石窟模式”反馈影响河西地域的归途。因此，能够沿此线路北上考察，对于认识中国佛教石窟的传播与影响具有重要的意义。

2014年8月30日，由王雁翔书记率队的云冈石窟研究院河西石窟考察组一行十一人，正是按着这样的设计路线从反向出发，进行为期17天的学术考察。

考察组先行抵达位于陕西靖边县城北58公里处红墩界乡的白城子村，即赫连勃勃建大夏国都城统万城遗址。该城始建于公元413年，竣工于公元418年。



黄昏中的靖边统万故城

始光三年，拓跋焘由平城出发，率轻骑二万袭赫连昌，第一次并没有攻下固若金汤的统万城，徙万余家而还；次年继续西讨才攻克下来。这座古城遗址具有重要的历史研究价值和人文旅游价值，但交通问题阻碍了其发展，并因于此，此处国家重点文物保护单位与2014年已成功申遗的丝绸之路项目擦肩而过。

陇东，是指甘肃境内的陇山以东部分，古属雍州，东界子午岭，通往榆林；西逾陇山，坐望黑水；南邻关中平原，泾渭分明；北接宁夏，直抵贺兰。拥有南、北石窟寺、王母宫石窟等重要佛教遗迹的平凉、庆阳地区，正处于这一地域。从1985年首次到天水考察，来来去去，河西走廊曾数次穿行，每次都是眼盯着地图上标示出来的陇东石窟，却总望洋兴叹般地放弃掉，这个交通不便、地处位置又很难列入规划路线的地方，除非单独为它设计一个行程，否则实在是容易抵达。因此，陇东对于我，一直以来都充满着向往。

泾州地区多石窟，它们开凿于河流两岸或沟壑边的断崖间，石质为沉积岩，又称红砂岩，较云冈砂石柔细，构成了以红砂岩为主的佛教石窟群。

王母宫石窟，位于泾川西郊汭河与泾河交汇处的宫山脚下。宫山是七千万年前白垩纪形成的泥岩和页岩，岩体呈板结状，比较坚硬，但易碎裂、剥块。王母宫石窟仅开凿一个洞窟，即第1窟。这是一个完全模拟云冈第6窟构造与布局而建的洞窟，由曾经担任泾州刺史的抱嶷所开凿。



王母宫石窟内景与驮塔大象

抱嶷，曾与王遇并为文明太后所宠，官至中曹侍御尚书、殿中侍御尚书、都曹尚书、侍中、大长秋卿。太和十六年，北魏实行爵位调整，实质是孝文帝为消除文明太后集团在朝中的势力进行的用人调整政策，抱嶷即在其列，被调整回家乡泾川担任刺史。也许，他离别平城时带着云冈第6窟的设计图稿，也许他是带着曾参与云冈第6窟营凿工程的匠人返回泾州的。



王母宫石窟中央塔柱

与云冈第6窟一样，这是一个中心塔柱窟，高约11米。塔柱四个转角处，均雕一大象承驮楼阁式方塔，完全是云冈的翻版。试想，孝文帝一道指令下来，美其名说是调职，实际上与卸甲归田没别样。在遥远的古代，车稀路险，满腹惆怅的抱嶷由平城踏上归乡的路，他最后留恋地回望了一眼这座让他曾经飞黄腾达的城市，和那城市的天空。归行的车上，要带的东西太多太多，但顾及不了那么多，他关注的是那张图纸——云冈第6窟。在尚未离开平城前，他就考虑好要在泾州老家镌建一个同样的洞窟，这不是简单的移植，而是信仰与怀念甚或荣耀的延续。

北石窟寺位于甘肃省庆阳市西峰区西南25公里处蒲河与茹河交汇处的覆钟山下，系北魏永平二年（509年）泾州刺史奚康生创建，共有洞窟295座，大小雕像2125尊，是甘肃陇东最大的石窟，从北魏一直延续到盛唐。曾经的辉煌就像剥落殆尽的雕像，交通的问题，游人稀落，这里的年门票收入仅15万！是啊，中国著名的石窟有多少，甘肃又有敦煌、麦积山、炳灵寺几座世界遗产级的石窟，它们的光照让这些小小石窟黯然失色，加之山路崎岖，能够有幸来这里参观的人得需有怎样的造化啊！

南石窟寺位于泾水北岸的崖壁上，坐北朝南，共 5 个洞窟。只有现编号的第 1 窟为北魏窟，永平三年（510）由泾州刺史奚康生开凿。第 1 窟窟内正壁和东、西壁设坛，雕造七佛及十四身胁侍菩萨，窟顶浮雕佛传故事。

固原，“左控五原，右带兰会，黄河绕其北，峻岭阻其南”，是关中通往河西走廊、大漠南北的交通枢纽，古“丝绸之路”的冲要，素有“关中咽喉”之称。当佛教经河西走廊东传时，固原必然要受其影响。须弥山石窟就坐落在市西北五十五公里处的须弥山东麓。该石窟始于



南石窟寺第 1 窟七佛局部

于北魏孝文帝太和年间（477—497），经西魏、北周、隋、唐历朝营造，寺院颇具规模。北周时期在此造窟数量多、规模大，是须弥山石窟发展史上第一个高峰。其中北周开凿的第 45、46 窟内的乐伎雕刻，引起我极大的兴趣。两窟乐伎都雕刻在中心方柱佛龛基座的四面，可辨识横笛、细腰鼓、排箫、笙、琵琶、竖箜篌等乐器，是研究北周音乐舞蹈艺术史的珍贵资料。

此行的另一个重要活动是 9 月 9 日参加庆祝敦煌研究院建院 70 周年的纪念会。



与北石窟文管所工作人员合影前

我关注的却是敦煌研究院新建球幕影院首演的高分辨率球幕电影《梦幻佛宫》。这部用高清照相机从壁画拍照采集照片，再经过精心拼接制作的影片，像素点达到7000万左右，佛像的着色甚至皮肤纹理及发丝都和实景一致，让游客看到一些平时不开放的洞窟。所有的参观游客都是先看球幕电影，再实地参观洞窟，既预先为游客传播了石窟开凿的历史背景知识，便于对实际洞窟的进一步了解，又可以起到缓解、调节参观人流对景区造成的压力。

有一个想法，云冈演艺中心由于场地构造上的先天不足，事实上已经丧失舞台演出功能，已闲置数年。为什么不利用它像敦煌那样搞一个影院，制作播放一部介绍云冈的影片？如此这般，新增设一条参观景区的线路，由景区入口进入，经昙曜广场，坐电瓶车沿南线到演艺中心，先看影片，然后出来参观昙曜五窟，接着为五华洞……，既符合石窟开凿的时间顺序，让游客明显感到云冈佛教雕刻艺术早中晚三期的演变，又延长了游客在云冈的停留时间。

从炳灵寺到云冈

王雁卿

石窟开凿依山傍水，如云冈石窟窟前武周川蜿蜒而过。而去炳灵寺石窟需要乘坐快艇，时间还不短，要一个多小时。一会儿峰回路转，快艇驶入水中央，水面浩瀚，波光粼粼。放眼望去，群峰峭拔，怪石嶙峋，突兀而起，忽远忽近。眼前清水湛蓝，碧波荡漾，水色天光。艇上的人们不住感慨，手中的相机手机不停拍摄，奔驰中偶来颠簸，引起阵阵尖叫。

虽然炳灵寺的山峰石林山体看似蜂窝，属于白垩纪形成的红砂岩丹霞地貌。但开凿石窟的崖体石质还较为细密。早前就看过关于炳灵寺第169窟的文章和图片，眼前出现唐代大佛的侧影时，不禁心跳有些加快，又跑回去上了次一号，因为我要耐心地观看。

第169窟是一个天然洞穴，原距地面约60余米（图1）。千百年来，各种水分浸蚀渗透，窟底中部已坍塌，现在搭起木构栈道和悬梯通往窟内各龕。窟内四壁布满佛龕，高低不等。造像有石雕、泥塑、石胎泥塑，时代有西秦的，也有北魏的，以前者居多。出现在眼前的每尊佛像似曾见过，心中不禁说：终于见到了！着菩萨装的维摩安然半依半躺在帷幔下的华盖中，与云冈石窟头戴尖顶帽倚坐后仰的维摩相比更显无碍自在，忠实地表现了维摩“清羸示病之容，隐几忘言之状”。

著名的第6号龕（有西秦建弘元年420年纪年）由于梯子的关系不能近前，只能远观。雕一佛二菩萨，题记“无量寿佛、观世音菩萨、得大势”



图1 炳灵寺大佛及169窟远眺

志菩萨”。佛像肩宽体健，面目略带胡相，上唇两络蝌蚪须惹人注目。佛衣应是袒右肩但衣缘又披右肩，佛衣似乎从下面穿过右臂搭过左手臂，与云冈石窟第20窟的袒右肩佛衣还是有区别的。龕内北壁上方彩绘十方佛并有题记，分上下二排。与云冈早期洞窟三佛主像及上层雕刻的千佛有一定的关系，应该同属三世十方佛的信仰思想，与盛行修禅有关。第6号龕侧下的供养人壁画中下层有三身女供养人手持莲花，可辨是着袿襖大衣。北壁三立佛9号龕左侧的女供养人亦是同样（图2）。这可是南朝皇后的朝服。所谓“袿衣”是一种连身长袍，其最大的形式特点是用彩色织物作成一条条上宽下窄的尖角形饰片，重重垂挂在腰部周围，走起来飘于身侧。这些饰片叫做“袿角”，没有任何实际用途，纯粹在于制造重重叠叠的视觉效果。



图2 炳灵寺169窟女供养人



图3 司马金龙墓漆画（局部）

见于传说顾恺之的《女史箴图》、《洛神赋》、《列女仁智图》画中等，也见于平城云波里壁画墓、司马金龙墓出土漆画屏板上，腿部华袿飞髻，呈燕尾状，华丽夸张（图3）。“翩若惊鸿，婉若游龙”。平城流行，炳灵也见，看来此服在十六国至北魏时还是盛行一时的。

同样表现三佛思想在炳灵寺第169窟还有三立佛、三坐佛。三立佛（第7、9、16号龕）基本等高，一字排列。或着通肩衣，或着袒右肩佛衣，一手持物于胸前，一手提衣下垂。虽与云冈早期三佛的排列结构上不同，云冈早期的三立佛主像高大，两侧立佛较小，提衣端的方式也不同，但佛衣的衣纹走向却非常相近（图4、5）。佛衣身体前胸、腹、腿前的三部衣襞均呈各自的V形衣襞，大腿部的衣襞相对较直，且衣饰宽大，抬起的右臂并不掀起外衣而露出中衣和下衣。佛衣衣角向两侧张开，衣襞用较细的条条平行线或竖向、斜向，或呈U字形随身旋转，平行衣褶紧贴身体，透过佛衣仍能较清晰地看到人体的轮廓，

挺立的身躯，直立的双腿，稍显凸起的小腹，形象健壮稳定。衣质轻薄，做贴体状，均与云冈石窟早期第18窟、第19窟佛像相同，展示了较多的笈多时代摩菟罗样式的痕迹。虽有衣纹隆起的线条方圆不同，突起与阴刻的不同，这是泥塑与石雕材质的不同，必定会产生一定的差异，不同地区的艺术设计和工匠技巧在继承原有的样式上也会有自己特有的风格。

炳灵寺石窟第169窟北壁无量寿佛两侧的菩萨发髻两分，佩颈饰、臂钏、腕钏，身披斜披络腋两侧有边缘，长及右膝下，右胸前露出璎珞带，也与云冈石窟早期菩萨的装扮相近。相近的还有飞天，炳灵飞天裸上身，着裙，身体屈曲呈舒展的V字状，伸张双臂，双手持物。不仅是飞天的姿态，还有所捧的莲蕾，大盘里盛满花蕾也影响着云冈早期的造像，拙而不僵（图6、7）。

炳灵与云冈造像有相同之处，有一个联系的纽带就是高僧玄高。

玄高（402—444），原居陇右名山麦积山，率百余人修禅。后又率其徒到西秦从外国禅师昙无毗修学。后被小人进谗，摈斥到河北林阳堂山。高徒众三百。往居山舍。神情自若禅慧弥新。忠诚冥感多有灵异。后又被请回国，尊奉为国师，大弘佛化。后来到凉州，受到北凉王沮渠蒙逊的优礼。太武帝拓跋焘灭凉，应太武帝舅阳平王社之请来到平城，大流禅化。太子拓跋晃事高为师，后助晃参助国事，被崔浩和寇谦之进谗，被杀。有学者推测阳林堂山即炳灵寺所在之地，现存的西秦窟龕可能就是他们当年活动的场所。太武献文之世，沙门知名者有玄高、昙曜、师贤，与元魏佛法之兴衰并有重大关系，则均自凉州至平城都也。在云冈石窟开凿之前，玄高以西北禅学宗师的身份，被北魏王公隆重请到平城，很自然地又成为正在勃兴的北魏佛教的领袖。而佛教造像中，设计师是高僧，雕刻者为工匠。曾活动于炳灵寺、凉州的玄高极有可能参与平城的造像设计活动。所以，炳灵寺佛像艺术定会影响到云冈石窟开凿之前平城寺院的造像，从而进一步影响至云冈石窟，从炳灵寺到云冈还是一脉相承的。



图4 云冈石窟第18窟立佛



图5 炳灵寺169窟立佛



图6 云冈石窟早期飞天



图7 炳灵寺169窟飞天

关于西北地区石窟寺保护及泥塑壁画制作工艺的一点认识

张海蛟

值敦煌研究院七十周年之际，在研究院领导的统一安排下，由王雁翔书记率队，我们一行 11 人赶赴敦煌。途中，对延安清凉山石窟、庆阳北石窟寺、泾川南石窟寺、泾川王母窟、固原须弥山石窟、永靖炳灵寺、敦煌莫高窟、榆林窟、张掖马蹄寺、武威天梯山等处进行了考察学习。作为一名从事彩塑壁画保护修复的业务人员，西北之行收获颇丰，使我对西北地区石窟寺早期洞窟的形制、造像风格、保护修复历史、塑像壁画制作工艺等方面都有了较为全面的认识，其中以对保护修复历史、塑像壁画制作工艺两个方面的认识更为深入。具体如下：

一、石窟寺保护

我国现存的石窟寺在不同程度上都受到风化和渗水的威胁与困扰，同时，由于各石窟寺所处区域的地理位置、环境载体的不同，发育病害的种类也有差异。西北石窟寺的保护工作



图 1 炳灵寺大佛现状



图 2 炳灵寺第 128 窟壁画现状

起步较早（仅限于甘肃省内，陕西石窟保护力度不够），大都是上世纪 70～90 年代由敦煌研究院设计实施。现在看来，保护效果很好，未见有新的结构性病害，其选择的保护修复材料和技术经受住了时间的检验（图 1、2）。

敦煌莫高窟的保护工作经过 70 年的发展，已经完成了从被动的“抢救性保护”向主动的“预防性保护”的转变，形成了全面规划、多学科综合的新格局。其发展历程非常值得我们借鉴和学习。

云冈石窟的保护工作始于 1960 年国家文物局召开的“云冈石窟保护会议”，后经过 60、70 年代的粘接、加固，三年保护工程，“八五”维修工程，成功解决了石窟本体结构性病害，保持了洞窟的稳定性。90 年代又陆续制定了《云冈石窟规划》、《大同市云冈石窟保护管理条例》，为云冈石窟的科学保护和发展提供了依据

和保障,也标志着云冈石窟的保护工作开始由“抢救性保护”阶段向“预防性保护”阶段过渡。其后 109 国道云冈段的改线也是“预防性保护”的重要举措之一。

总之,云冈石窟的保护目前仍处于“抢救性保护”阶段向“预防性保护”阶段的过渡时期,砂岩防风化、石窟毛细水治理、局部危岩体加固等“抢救性保护”工作仍在继续,“预防性保护”措施有待发展和创新。

此外,与敦煌研究院相比,云冈石窟彩绘、塑像、壁画的保护较石质保护而言相对滞后,病害机理及治理方法的研究还不够深入,保护修复队伍尚待成长,石窟微环境、毛细水、地质情况等方面的监测和控制还有待加强。

二、制作工艺

西北地区石窟寺内保存着大量的魏晋、唐、五代十国时期的塑像和壁画,为研究早期泥塑壁画制作工艺提供了珍贵的实物资料。此次所见早期泥塑壁画的制作工艺与山西现存寺观内的泥塑壁画制作工艺至少有以下几方面差异:

1、泥塑的类型

就制作工艺而言,西北地区石窟寺内的塑像类型主要有石胎泥塑和木骨泥塑两种。石胎泥塑主要见于延安清凉山石窟、庆阳北石窟寺、泾川南石窟寺、泾川王母窟、固原须弥山石窟、永靖炳灵寺、张掖马蹄寺;木骨泥塑主要见于敦煌莫高窟、榆林窟、武威天梯山。石窟岩体的差异是出现塑像类型差异的主要原因。

敦煌莫高窟、榆林窟、武威天梯山的岩体均为砂砾岩,结构松散,不宜雕凿佛像;延安清凉山石窟、庆阳北石窟寺、泾川南石窟寺、泾川王母窟、固原须弥山石窟、永靖炳灵寺、张掖马蹄寺则多为砂岩,比较适合雕凿佛像。但砂岩结构疏松,易风化,所以后世多在风化的佛像表面敷泥着色,进行二次加工,使其成为石胎泥塑。

2、泥塑壁画的制作

从此次所见西北石窟寺塑像的断面观察,其结构由内而外依次为:木骨架或石胎或束草→粗泥层(麦草泥)→细泥层→粉层→颜料层。山西现存元代以前的寺观泥塑仅见木骨架和石胎,不见束草,但马蹄寺 4、5 号窟中心塔柱上的塑像多处可见外露的被用作骨架的束草(图



图 3 飞天内部骨架



图 4 佛像头部骨架

3、4)。

木骨架的构造方式也略有差异，山西寺观塑像木骨架多为“十字架”式骨架，横纵搭配，纵向主骨架外绑缚一周谷杆，即“捆谷上草”；炳灵寺第169窟有的塑像骨架全部为纵向，主骨架为方木，两侧依次排列谷杆（图5、6）。

且从元代起，山西塑像制作时在细泥层之外，多施加裱纸层，裱纸层之上施彩。如长治长子崇庆寺的元代塑像、新绛福胜寺和阳高云林寺明代塑像、云冈石窟罗汉堂清代塑像均有发现。裱纸一方面是为泥塑更为牢固，另一方面为便于施彩，将颜料层与胎体分隔开。后世重彩也用裱纸，即直接在原始彩绘层表面刷一层胶，再贴一层纸，其目的是遮盖住下层彩绘，并使颜料层在胎体表面上附着牢固，然后施胶→粉底→敷彩。

3、壁画使用颜料

古代壁画的着色多使用无机的天然矿物颜料。大多数天然矿物颜料本身性质稳定，在一般环境下，不易发生变色。在敦煌莫高窟壁画颜料中，红色颜料变色最为严重，这种变色主要是因为潮湿环境里铅丹在微生物的作用下，由红色转化为棕黑色的二氧化铅引起的。这种变色现象在北石窟寺、榆林窟、炳灵寺石窟等地也有发现。古代的矿物颜料红色主要有三种，铅丹、朱砂、铁红，铅丹与朱砂或铁红搭配使用时，不易变色，与二者之外的颜料混合时，铅丹并不稳定。可能是朱砂或铁红以不同的方式防止了铅丹的氧化。

山西寺观壁画经过检测的红色颜料多为铅丹、朱砂、铁红三种共存，但变色情况并不多见，一方面可能是山西寺观的环境不具备铅丹变色的条件，另一方面可能是将铅丹与朱砂或铁红搭配使用的缘故。这可能体现了不同地域在工艺传统上的差别。

西北地区石窟寺壁画使用颜料中，蓝色颜料也很有特点。根据已发表的检测成果，敦煌、榆林窟、炳灵寺等处的蓝色颜料主要有石青和青金石。青金石在云冈石窟壁画中也有发现，但其大量使用还是在西域，如克孜尔石窟的壁画所用蓝色颜料就全部为青金石。山西寺观壁画的蓝色颜料中，青金石基本不见，蓝铜矿使用较多。

根据相关文献的研究成果，在我国尚未发现青金石的产地，上述地点使用的青金石均可能产于中亚地区。青金石的传播线路在某种意义上也折射出了古代文化的传播线路。沈爱凤



图5 新绛福胜寺泥塑内部骨架



图6 炳灵寺第169窟塑像内部骨架

先生即指出：因为青金石象征光明，深受西亚和中亚人民的钟爱，在距今四五千年之前美索不达米亚和阿姆河流域的贸易线路被人们称为“青金石之路”。并且，这条路与于阗往东的“玉石之路”一起构成了日后的“丝绸之路”。许多原创于西亚的建筑形制和艺术造型也随之传至东方。

西行考察安全保卫工作的启示

兰保英

我们在王书记的带领下，一行十一人的团队参加了敦煌 70 周年院庆活动。

在西行中参观考察的兄弟单位有：北石窟寺、炳灵寺、天梯山石窟寺、敦煌莫高窟、榆林窟等。它们都依山而凿，山水佛浑然一体。观登美景，山峰层叠，妙不可言。

因地理环境及毗邻情况不同，各单位在管理方面各有千秋。依据景区大小不同，管理人员数量、设施、设备等方面也不尽相同。在安全保卫管理方面都采取了三防一体模式（人防、技防、物防）。

我们抓住考察的机会与对口部门进行了交流座谈。互相交流了本单位情况及管理方法，取长补短，寻找不足。此次的学习考察给我留下深刻印象，以下是我的一点儿个人感受，简单列举几点：

1、北石窟、天梯山、炳灵寺、榆林窟，工作条件很艰苦，它们管理人员少、环境差、离家远，工作人员 20 天左右才能轮休一次。在领导的带动下，日复一日的坚持工作守护着珍贵的历史文化遗产。他们的奉献精神难能可贵，值得我们学习。

2、北石窟寺在森林防火方面有着独到之处。备有山林防火防护衣、防毒面具、多台风力灭火器，森林防火各种设备用具在专门库房备放。可见对消防工作相当重视也投入颇多。

3、炳灵寺在警卫队员管理上采用正负岗交替制，执勤方面灵活机动。因值班人员不能按时吃饭，食堂按照下岗人员数量、时间准备（有几人做几人量），让每位工作人员都能吃到可口热乎的饭菜。后勤部门工作人性化，根据岗位特殊性进行合理管理。使每位员工都能有“家”的温暖。

4、敦煌配备设施先进、齐全，在管理方面也有着很大的优势。管理模式科学，职能部门健全，分工明确，安排合理；安全保卫设施完善，人员充足，如设有专职消防队，每天进行巡查及设备器具日查日检，根据实际情况机动工作；并配有设施维护修理间及备料库，有专业的维修队伍和人员，有效确保了技防系统和消防设施器材的正常运行。

十几天的考察学习不虚此行，对我触动很大。开阔了眼界，提高了认识，使我在工作思路有了很大的启发。通过经验的交流学习，有利于我们更好的提升工作效率；借鉴他人先进之处以完善我们的不足。

回忆麦积山石窟裂隙灌浆加固工程

解廷藩

1984年3月18日至4月18日，我们七人应文化部文物局、甘肃省文化厅的派遣和邀请，对麦积山石窟进行了为期一个月的裂隙加固工程。此次工程时间虽短，但取得了预期的效果，解决了麦积山石窟第127窟、133窟、135窟及牛儿堂与七佛阁的危岩险情，挽救了一批濒临崩塌的洞窟及雕刻。现将此次维修加固工程加以说明和总结，也为今后的维修工程提供参考。

一、工作任务——灌浆加固的部位

- ① 第127窟顶板裂隙、门拱垂直及水平裂隙，见图1、2。
- ② 第133窟顶板裂隙，见图3。
- ③ 第135窟顶板裂隙及天窗、门侧裂隙，见图4。
- ④ 牛儿堂与七佛阁间墙裂隙，见图5、6。

二、选择灌浆材料的依据

麦积山石窟维修加固工程设计方案中指出：“裂隙灌浆粘结，要消除地震边界效应，并防止继续风化，同时尽可能达到等于或高于砂砾岩本身抗剪强度(4 kg/cm^2)的粘结力，以争取达到粘接加固的效果”。

对此，我们首先从麦积山石窟岩体砂砾岩谈起。砂砾岩的主要成分为长石、石英、岩屑，它的胶结物是受氧化铁浸染的红色泥质及硅质，并含有少许片状黑色云母。岩石胶结类型有多种以孔隙式胶结为主。砂砾岩经测试它的物理机械强度为：抗压 109.8 kg/cm^2 、抗折 12.02 kg/cm^2 、抗剪 7 kg/cm^2 。综合可知麦积山石窟岩体砂岩岩性松软、机

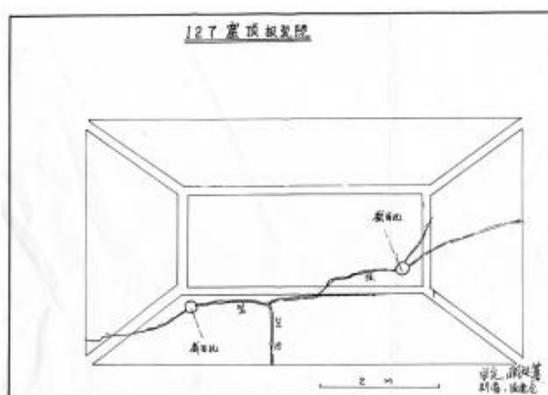


图1

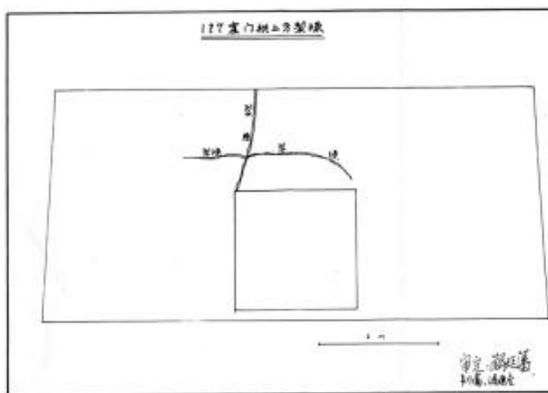


图2

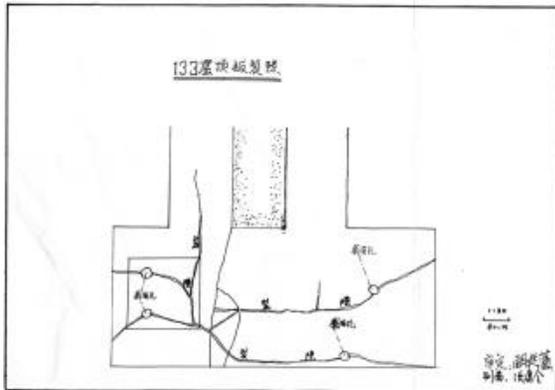


图 3

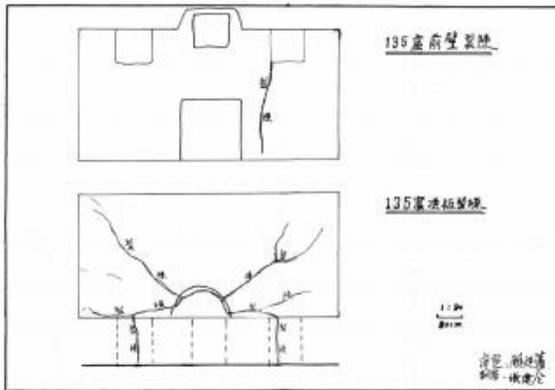


图 4

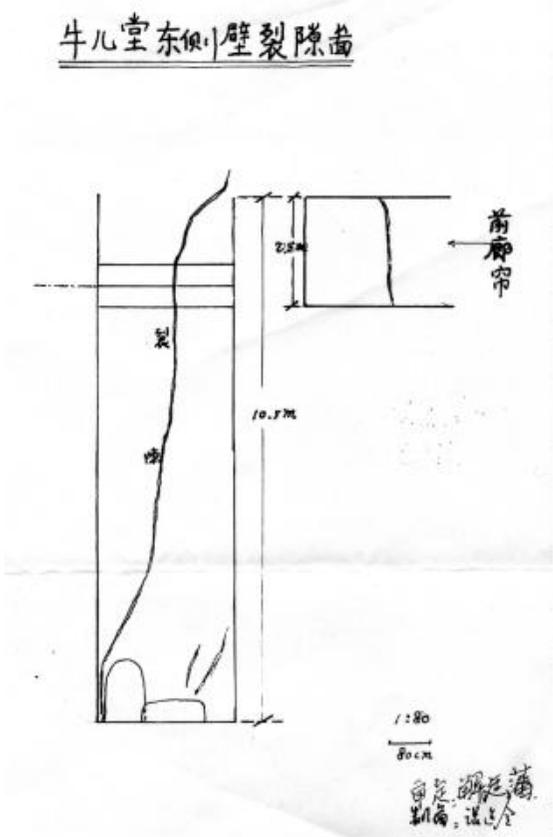


图 5

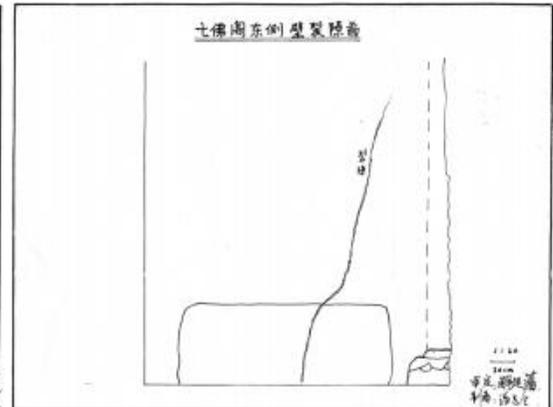
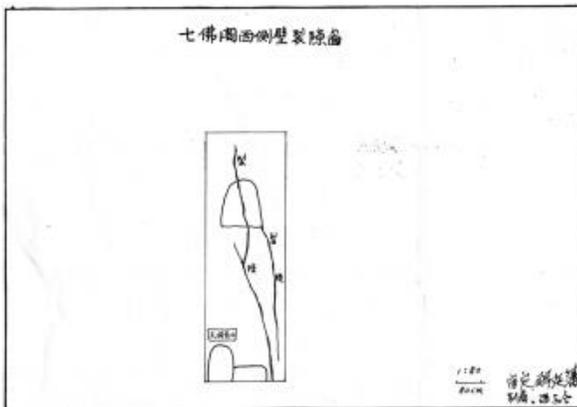


图 6

械强度低弱、易风化、扩散渗透性好。据此，设计方案中，认定对裂隙采取灌浆加固为综合治理方法之一，就石窟本身而言是行之有效的，选择适当的灌浆加固材料，是能够取得预期效果的。

再者，从审核设计方案时，曾多次明确用环氧树脂为裂隙灌浆加固材料来看，环氧树脂因特殊结构，经固化以后它具有粘接力强，收缩率小，稳定性好，物理机械性能高、耐老化、

耐化学腐蚀、操作简便等其它合成树脂无法相媲美的许多优良特性。因此它的应用在粘合、层压、涂料、浇注各个方面得到迅猛发展，特别是常温固化剂的应用以及环氧树脂经过改性，其粘度下降后，使改性环氧树脂已成为岩石及其它建筑方面裂隙灌浆加固的理想材料之一。

在国内文物保护这一领域中，环氧树脂用作石雕文物粘结，当时已有二十多年的历史，至今效果良好。用作石窟裂隙灌浆加固，经山西云冈石窟、河南龙门石窟、四川大足石窟、山东驼山石窟等几处应用，已被认为是保护加固石窟的有效材料之一。为此作为围岩裂隙灌浆加固技术的研究，于1978年荣获我国首届“全国科学技术大会奖”。

环氧树脂灌浆材料是采用呋喃改性环氧树脂，呋喃改性环氧树脂粘度可以降低到5厘泊以下，微裂隙也能灌注，同时增加了制性，保持了环氧树脂物理机械性能的优良性。经过试验，糠醛、丙酮的用量各可以达到环氧树脂用量的50%。

云冈石窟应用呋喃改性环氧树脂灌注粘结砂岩试块，经测试取得的物理机械性能数据和破损情况来看，呋喃改性环氧树脂灌注材料本身粘满岩石，而岩块灌粘面均受力后破坏，可见呋喃性环氧树脂不仅物理机械强度比云冈石窟砂岩强度高，而且对砂岩具有良好的粘结力。另外，从取得的数据相比较，云冈石窟砂岩比麦积山石窟砂砾岩物理机械强度要高（见云冈、麦积山机械强度对照表）。这样在麦积山石窟未取得科学试验数据和灌注粘结岩块的破坏情况下，综合上诉不难预计，呋喃改性环氧树脂是完全适宜作麦积山石窟裂隙灌浆加固材料的。何况麦积山石窟砂砾岩比起云冈石窟砂岩要松软渗透情况要好得多，这样肯定用呋喃改性环氧树脂灌浆加固后，因渗透性能好，从而增大了灌浆加固材料和裂隙岩石面之间的咬合力，其效果相对而言会更佳。

三、灌浆加固措施

灌浆加固大致分如下几个步骤：

- ① 裂隙及岩石表面处理
- ② 裂隙外缘加固
- ③ 布置安装灌浆管，封闭裂隙
- ④ 检漏
- ⑤ 灌浆
- ⑥ 做旧

麦积山石窟这次灌浆加固的部位，除牛儿堂与七佛阁间裂隙未封闭外，其它几处裂隙在我们到麦积山之前，“工办”（即麦积山石窟工程办公室）为了如期完成任务，已聘请甘肃省博物馆同志用cps无机材料封闭。故牛儿堂与七佛阁间裂隙按照上述过程全部进行外，其它几处裂隙，因cps无机封闭材料强度太弱，封闭的不密实严紧，恐怕灌浆时漏浆我们又采用环氧树脂封闭剂重新封闭了一层，其它工序均按一般程序进行。

麦积山石窟裂隙灌浆加固工作开展前，由我们协同麦积山石窟保管所同志，检查文物安

全，并采取相应安全措施，把壁画和泥塑全部用塑料薄膜覆盖。

另外，这里应该指出的是，原来已经研究决定，凡是需要环氧树脂灌浆加固的洞窟顶板裂隙，与其相联通的墙壁裂隙，首先由兄弟单位用 107# 胶灌浆。可是当我们就要开始施工时，墙壁裂隙还未进行。为此我们从灌浆工艺及效果考虑对第 127、133 窟顶板走向墙壁两端的裂隙，选择顶板适当部位采取截流措施，由人工剔凿深孔（孔径 10 公分多，孔高 30 公分左右），见图 1、2。

配料量根据理想灌浆粘度 20 厘泊为基准，可灌 3.5 小时。但在灌浆施工中，因配料量大，放热量高，因而粘度还增比试验取得的数据快的多，一般我们每次配料 3 公斤左右。

灌浆：检查灌浆管接通灌浆管路——配制浆料注力灌浆桶——密闭注浆盖打开气阀及进浆管路加压 $1-2 \text{ kg/cm}^2$ ——裂隙灌至饱和或达到所需高度——关闭阀门——清洗灌浆设备。

在麦积山石窟应用呋喃改性环氧树脂灌浆加固洞窟裂隙时，有漏浆和渗浆现象发生，我们就设专人当即用软肥皂堵漏。从而使灌浆加固任务顺利完成。

做旧：即表面修饰工作。我们把 135 窟顶板、天窗、门拱西侧裂隙封闭的材料，由人工全部剔凿，剔凿时因为里边覆盖有 cps 无机材料，所以很便利地把环氧树脂封闭材料扒下。遗留在裂隙处的 cps 无机材料，尽管被呋喃改性环氧树脂灌浆料粘结渗透饱和，但外观基本和整个顶板还是相互协调，第 135 窟做旧工作就此了结。其它几处由我们灌浆加固裂隙。因时间原因交麦积山石窟保管所保护组负责剔凿找平，补贴、着色、修饰。

四、效果和应引起的注意事项

1、第 127 窟顶板、门拱，原计划在裂隙空间体积 0.072m^3 内，灌入呋喃改性环氧树脂灌浆料 80 多公斤，实际灌入裂隙内 86 公斤。从现象上观察，顶板裂隙两端截流孔内封闭约 30 公分高处溢出浆料。

门拱垂直和水平裂隙，保管所的同志在修补壁画时，曾填泥压密，我们在封闭裂隙时没把这些泥巴取掉，结果在灌浆时不时有漏渗浆料发生，事后发现门拱水平裂隙上方壁画向外发生鼓胀，尽管问题不突出，但应引起今后灌浆加固时注意。

2、第 133 窟顶板裂隙原计划，在裂隙空间体积 0.31m^3 ($20 \times 0.3 \times 0.05\text{m}$) 内灌入裂隙加固浆料 220 公斤，实际灌入 154 公斤。从现象观察，因为顶板裂隙向墙壁走向的两尾端部位比顶板裂隙中间部位低下，所以灌浆后两端部位截流孔，即已封闭好的 30 公分高度溢出浆料，可见顶板裂隙灌浆后，顶板裂隙中间部位没有顶板裂隙两端部位灌的好。

3、第 135 窟顶板、天窗、门拱西侧裂隙空间体积 0.09m^3 ($16 \times 0.02 \times 0.3\text{m}$) 需灌浆料 60 公斤，实际灌入 69 公斤。从现场观察顶板裂隙靠近墙壁处，因裂隙微又没安灌浆管，故灌浆后浆料没流到边缘部位，凡浆料流到细小缝隙，都有浆料渗出并固结成球状形吊着。

4、牛儿堂与上七佛阁间裂隙，原计划 0.33m^3 ($15 \times 3.5 \times 0.08\text{m}$) 裂隙空间体积，需灌浆料约 200 公斤左右，实际灌入 499 公斤（另加入水泥填料 50 公斤）。从现象上观察，从牛

儿堂那一面灌浆后，由对面泥塑力士以上部位，即上七佛阁灌浆管流出，可见这一段墙壁已达到饱和。牛儿堂那一面裂隙距地面高约 2m 多处，灌浆时浆料全部向下流走，一直不见浆料从灌浆管溢出，估计该裂隙向地面平台以下发展，为控制浆料灌入过多，后来在灌浆中加入水泥填料增大浆料粘度，直至采取间隙灌浆方便裂隙达到饱和。

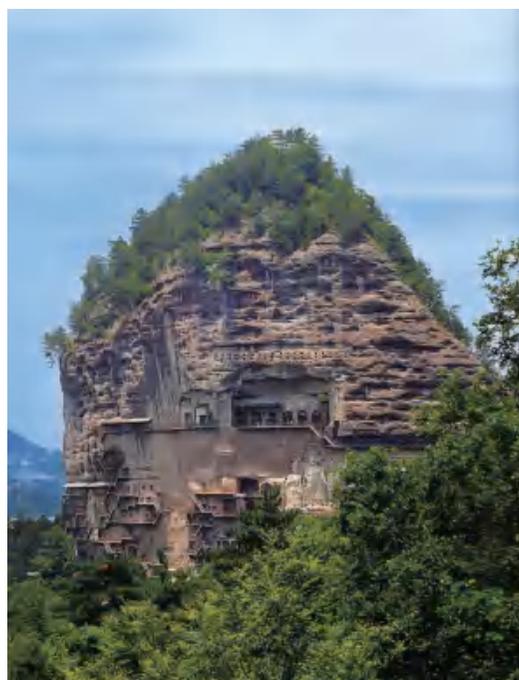
5、七佛阁东侧悬石裂隙，前后两条，裂隙空间约 0.13m^2 ($6 \times 0.03 \times 0.7\text{m}$)，需要灌浆料 90 多公斤，实际灌入浆料 160 公斤。现场观察灌入浆料后，从对面灌浆管及泥塑、石柱根部六孔穴内均溢出。

综上所述，从浆料数量和现场情况来看，已经满足设计灌浆要求，基本达到预期目的，此次工程取得圆满成功。

云冈、麦积山机械强度对照表

项目 测试 岩石	抗压 kg / cm^2	抗拉 kg / cm^2	抗剪 kg / cm^2	抗折 kg / cm^2	备注
云冈 砂岩	679	32.8	84.3		大同水泥厂测试（1972 年）
麦积山 砂砾岩	109.8		7	12.02	甘肃省博物馆测试

[作者：原山西云冈石窟文物研究所副所长]



麦积山石窟

参加大同市首届文博系统 “云冈杯”讲解员大赛解说词选

云冈石窟研究院游客服务科

2015年6月6日上午，由市文物局主办、我院承办的大同市首届文博系统“云冈杯”讲解员大赛在云冈石窟演艺中心开赛，来自全市文博系统14家单位的66名讲解员共聚我院切磋讲解技艺、展示青春风采。本次讲解员大赛赛程为3天，6日进行了初赛，7、8日进行了复赛和才艺展示，两项成绩迭加作为最终的比赛结果。比赛，通过现场抽签方式决定讲解顺序，评分标准包括讲解内容生动严谨、语言表达清晰自然、讲解态势大方得体等，公正公平地考核每位讲解员的讲解综合能力。此外，演艺中心舞台启用了舞台灯光和投影幻灯等设施，参赛选手分别选取了大同本土的精品文物、历史事件、文化遗迹等方面内容结合文物和事件的幻灯图片，进行命题讲解展示。此次大赛，讲解员们声情并茂、引人入胜的讲解，体现了我市文博系统讲解队伍的整体业务水平；才艺展示大比拼也让评委和观众眼前一亮，选手们在歌曲、乐器独奏、相声、魔术、舞蹈等方面各显神通、倾情倾力，自信而精彩的表演也体现了讲解员们专业素养外的多才多艺。

6月13日上午，为迎接2015年“中国文化遗产日”山西主场活动在云冈石窟举办，大同市首届文博系统“云冈杯”讲解员大赛汇报演出暨颁奖仪式在云冈石窟演艺中心举行。颁奖仪式在呈现大同文物胜迹的航拍形象片《再现文明》中拉开了帷幕，来自大同市博物馆、云冈石窟研究院等单位的获奖选手作了汇报演出，讲解员声情并茂的讲解、优美曼妙的舞姿、行云流水的弹奏，给前来参加2015“中国文化遗产日”的省、市领导及广大公众奉献了一道精美的文化大餐。省文物局局长王建武、省文物局副局长宁立新、大同市副市长刘振国、大同市政府副秘书长梁全胜及大同市文物局、云冈石窟研究院领导，分别为此次比赛评选出的一等奖2名、二等奖5名、三等奖6名以及27名优秀奖和14家单位组织奖等获奖者颁发了奖牌和奖状。



领导颁奖

我院共有 12 名讲解员报名参加了比赛，经过激烈紧张的初赛，其中 9 名讲解员闯进复赛。经过复赛和才艺展示比拼，王国华荣获了一等奖，姚乐清、赵润芳获得二等奖，李梦远、张莉华获得三等奖，齐月红、刘超、王佳、张婷婷获得优秀奖，充分展示了我院讲解员的专业素养水平及多才多艺的青春风采。



获奖合影

现将我院获一、二、三等奖者讲解词辑录刊登，以飨读者。

梵宇香龕化云冈

(一等奖 王国华)

梵宇开金地 香龕凿铁围
影中群像动 空里众灵飞

著名的唐代诗人宋昱在他的笔下曾经记载了这样一段不朽的诗句，描述了作为西来像法在中华大地上所绽放出的一颗耀眼明珠——云冈石窟。

春来谁做韶华主，总领群芳是牡丹。有道是琳琅出于昆岭，明珠生自海滨。浩荡无际的呼伦贝尔大草原养育了一个个神奇的民族，放飞了一只只冲天的雄鹰。鲜卑、契丹、女真、蒙古都在这里韬光历练，腾骏起飞。而拓跋鲜卑“轩冕周汉、冠盖魏晋”卓越成



第七窟北壁龕楣飞天

为草原民族的集大成者，创立了以平城为国都，以北中国为舞台的北魏王朝，创造出东方佛教第一圣迹——云冈石窟。它一改葱岭以东石窟寺泥塑、壁画、木雕为主的艺术模式，直接对照印度大型石窟建筑，在东方首次营造出气势磅礴的全石雕性质的佛教石窟群，同时广泛吸收中外造像艺术精华，兼容并蓄、融会贯通，成为中国早期佛教艺术的集大成者。

整个石窟在北魏开凿历经 64 年，三代帝王，而不同的帝王因其政治背景不同，国力不同，佛教传承历史不同，使得石窟的造像风格产生了丰富多彩的变化。北魏孝文帝即位期间所开凿的中期洞窟汉化发展迅速，追求工整华丽，整个洞窟的雕刻装饰性极强，突出了皇室洞窟的富丽华贵，绚丽多姿。

而早期文成帝即位期间所雕凿的洞窟与中期洞窟相比集中展现的是凉州石窟模式及犍陀罗、秣陀罗佛教艺术风格，并且在此基础上结合了少数民族风格，更具民族韵味。

其中最为著名的就是昙曜五窟，您看，那大佛肉髻高耸、方额丰硕、眉眼细长、鼻梁高挺、嘴角上翘、大耳垂肩、身躯挺拔健硕、神情庄严可亲、气度恢弘，诚如唐代道宣大师所云“造像梵像，宋、齐间皆唇厚、鼻隆、目长、颐丰，挺然丈夫之相，这种造像将拓跋鲜卑的剽悍与强大，粗犷与豪放，宽容与睿智的民族精神表现的淋漓尽致，使得石窟成为中国早期佛教艺术的代表之作，堪称中华佛教艺术发展的里程碑。

也许您在惊叹，到底是什么样的一种禅语和经声或者不朽千古的佛号，把一方水土感动，让云冈顿悟成佛；又是什么样的意志和信念，才能带着世俗越过艰辛到达云冈。五万余尊的造像，要经历锤斧刀凿几千万次的起起落落，才能以撞击雕琢的姿势，把人间的呻吟捶打，把被生老病死苦所缠绕的命运所摆脱。在这绵延一公里的山脉上，我们很难置信这种伟大的信仰能带着我们穿越这神奇的佛国世界，我相信，是人生的热度使得他们手中的刀斧细腻庄重的击出了一个婆娑世界，让东经 113°，北纬 40° 成为了尘世瞩目和仰望的焦点；也是他



第六窟南壁上层立佛



第 20 窟主像释迦牟尼

们心中的热爱能够把精雕细作的箜篌、排箫、箏和琵琶……交给了飞天、乐伎和舞伎，让一千五百年前扰攘的生活有了歇息的休止符，有了宁静安泰的节奏，也让一千五百年后来到这里的每一个生命有了祥和的动态感。

云冈石窟是北魏鲜卑人的发明，在人与神，佛与帝，虚幻与现实之间用坚硬的石头架起了一座千年恢弘的彩虹。看了云冈，你必定会惊叹鲜卑这个激情的民族，竟还有着如花的细致和如水的柔肠。只有强大的国力才能撑起这塑像雄伟的风骨，只有精巧的手指才能将游牧文明与中原农业文明贯通在流畅的点线之间，你看了石窟，才会坚定的相信——在这里已经蕴含了盛唐的鼎盛与辉煌，正如余秋雨先生所说“从这里走向大唐”！

归来的陶眼

(二等奖 姚乐清)

云冈石窟开凿于 1500 年前的北魏王朝，是世界上规模最大的石窟群之一。上个世纪初，云冈石窟遭遇疯狂盗掘，难以计数的佛像被损毁，昔日恢弘的北魏石窟群，一时间千疮百孔，盗迹残留。凿斑斧痕，至今犹在，数千尊造像抱恨流失，然而只有一颗佛的眼珠在漂泊海外 50 多年后，有幸回归云冈故地。

如今，这枚陶眼静静地安放在云冈石窟博物馆内。它形制大体呈圆锥状，前端直径 11.5 厘米，高 14.4 厘米，由细腻的胎土烧制而成。前端凸出，呈球面状，表层涂有厚重的黑釉，其余周身呈暗黄色。这个眼球具体归属云冈哪一洞窟，哪一尊造像，目前尚不清楚。

云冈石窟，自开凿完成后一直是历代皇帝礼佛的重要场所，为了显示对佛教的尊崇，当权者们曾对石窟中的佛像进行修缮改造，甚至把已经凿刻完整的佛像的眼睛凿开，在其中嵌入琉璃眼珠，使得佛像目光在光线的映衬下显得炯炯有神，仿佛在洞察人们的内心世界。

那么，这颗原本镶嵌在佛像上的眼珠，怎么会遗失海外？它又是如何辗转回到云冈石窟的呢？

1932 年，一个在中国游历的美国人来到云冈石窟，当他看到眼前绵延的石窟群，宏大的艺术造像时，不禁深深的为之震撼。然而，云冈石窟经历盗掘后的惨状也令他震惊。不久，他便回到美国。

时间定格在 1985 年 2 月的一天，大同市文物局突然收到一封来自北京的信件，信是由中国著名考古学家宿白先生寄来的，随信一同寄来的还有一只佛的眼珠。这是一个多么令人难过而激动的消息，这枚陶眼，它在与它的祖国，它的身体整整分离了五十多年后，今天终于



云冈被盗佛像（16 窟附洞）



陶眼（现藏于云冈石窟陈列馆）

回到它的家乡，它的故土。原来这只陶眼正是当年参观云冈石窟的那个美国人所提供，他的名字叫劳伦斯·史克门。他是在1932年来云冈实地考察时，用一块大洋从云冈村民手里买到的这枚陶眼，带回美国后，将其收藏在美国纳尔逊美术馆。

1985年，已退休的美国纳尔逊美术馆馆长史克门先生发愿愿将这枚本来就应该属于云冈的陶眼归还给云冈。得知史克门先生捐赠文物的消息，他在中国的老友，我国著名文物专家王世襄先生十分欣慰，还特意致电向老友致谢。

就此，一颗佛的眼珠回到了中国，回到了云冈，它用佛的目光审视着历史，辨识着善恶。它承载的是云冈石窟营造史上的重要信息。我们期盼，期盼着至今仍然漂泊在海外的文物能够顺利回归。我们期待，期待着通过我们大家的共同努力，真正搭建起云冈流失文物回归的桥梁！

鸿篇巨制 云冈石窟

(二等奖 赵润芳)

云冈石窟位于山西省大同市城西十六公里的武州山南麓，石窟依山开凿，东西绵延一公里。它是北魏王朝定都平城时期的艺术杰作，是拓跋皇室倾其国力，用长达64年的时间精心营造的艺术殿堂。

一千五百年前，昙曜高僧秉承圣命，带领万千工匠于京城西郊开凿洞窟五所。于是，云冈石窟的开凿序幕便在一声劈山凿石的巨响中徐徐拉开。

作为开山之作的昙曜五窟，其整体特点是洞窟高大，佛像雄伟。洞窟内主像形态各异，魁梧伟岸。也许是千年的石佛吸取了天地的灵气，又或是万尊雕像包容了拓跋民族的精魂，静默的石窟便闪耀起与地同生，与日同华的光辉。

20窟的露天大佛，就是早期洞窟的典型代表。13.8米高的主像，身躯健硕，挺拔雄伟，佛像会意的笑容是北魏开国皇帝拓跋珪君临天下的气度，也是佛祖普渡众生的博爱。这尊中外文化碰撞的艺术结晶，被游客亲切的称之为“云冈的外交大臣”。

孝文帝时期，北魏王朝呈现出空前的繁荣。



云冈石窟第20窟



第20窟露天大佛

云冈的雕刻随之进入了极盛。

第6窟就是这一时期的上乘之作。洞窟内，15米高的中心塔柱直达窟顶。华美的龕沿上雕有姿态各异的飞天，她们有的手托莲蕾，有的自由飞舞，那飘逸的裙裾，薄如细纱，轻盈的身躯，灵如飞燕。再看那塔柱上方九层镂空塔的雕刻，更是玲珑剔透；尤其是雕刻在塔柱及四壁的佛传故事，它不仅是演绎佛陀生命的不朽赞歌，也是北魏连环画故事雕刻的精品。当我们置身其中，欣赏着尊尊雕像，听着仙乐飘飘，悟着无因佛界，敬畏那个游牧民族海纳百川气度的同时，身心的尘渍也于刹那间消失的无影无踪。

看过了早期的恢宏，中期的华贵，我们在来看看晚期的秀美。

公元494年，魏孝文帝迁都洛阳，却将南朝的“秀骨清像”留给了云冈。您看，这清雅含蓄，似弱柳扶风的晚期造像，细颈削肩、衣饰简洁，它以一种永恒的定式深化了宗教内容，从而形成独特的“云冈模式”。

人类在不断的创造中进行着超越，艺术在不断的追求中完成着升华。虽然一个曾经鲜活的民族已风声湮灭，但在历史的长河中，这个活跃于政治舞台149年的北魏王朝，在平城大同创造出人类的奇迹，留给我们后人一座灿烂辉煌的世界文化遗产。

美妙动人的音乐窟

(三等奖 李梦远)

驰名中外的云冈石窟是人类文明的表征，是石雕艺术的精魂。云冈的第十二窟是个布满乐舞雕刻的艺术殿堂，在这里，伎乐弹奏天籁之音，飞天演绎绝美舞蹈。今天，就由我带您一起来参观这个曲声祥和、神佛共舞的音乐洞窟。



第6窟中心塔柱



第11窟崖壁晚期造像

云冈的第12窟是北魏中期开凿的大型洞窟，形制为长方，分前后两室。在洞窟的前室雕刻着神情不一，姿态优美的各种乐舞形象。他们体态小巧，雕凿细腻，形象逼真。您看，门拱西端的这位舞者，她在高高举起右手的同时，左手扳动脚尖飞速跳跃，那高昂的神情，有力的动作，分明是今天戏曲表演形式中的“过门坎儿”在一千五百年前的艺术表现。



第12窟前室全景

我们再来看看，北壁最上层排列齐整的天宫伎乐，他们分别手持吹指、齐鼓、排箫、琵琶、横笛、古琴、箏篪、篪篥等十四种古代乐器；在他们的下方雕刻着翩翩起舞的十六位飞天，他们齐奏共舞，上下呼应“齐声竞演宫商，和韵皆吟法曲”。



第12窟前室

举目长方形八格窟顶，莲花藻井整齐有序，飞天伎乐环绕四周。在窟顶与四壁相接处有着七神高浮雕逆发夜叉伎乐，格外引人注目，他们身高1.35米，怀抱乐器演奏着庄严感人的佛国仙乐，而最让我们惊叹的是南壁正中的这位身穿红裤的夜叉，他扭腰耸胯，两脚交叉，双手合掌高举，两食指击打着节拍，俨然就是这个庞大乐队的总指挥。



第12窟前室窟顶

站在这动感强烈的音乐圣殿前，50余件乐器同时奏响，耳边传来了轻柔曼妙，亦真亦幻的佛国仙音；脑际回荡着低沉婉转、古朴激昂的边塞古乐。声起声落处，古边塞祖先的夕阳已染红寺门，灵岩寺唱赞佛国的诵经声低旋回响，从而让我们品尝了一次拓跋民族的乐舞盛会，欣赏了一场北魏王朝的大型交响。

岁月淌过了千年，没有中断这里的梵乐声声，江水流过了万里，没有褪去这里的艳丽风华。赏着佛国盛会，听着绝美仙乐，这鸣奏了十五个世纪的鼓角声震撼了天地也感动着人间。美妙动人的音乐窟，你不仅是佛国世界的完美体现，更辉映着千年云冈的精神火焰。

让我们一起听着天籁之音，携着传神伎乐共同祝福，祝福世界文化遗产——云冈石窟芬芳百代，光华万年！

云冈第 13 窟

(三等奖 张莉华)

云冈石窟，作为世界上规模最大的佛教石窟群之一。其石雕造像中有庄严肃穆的佛、菩萨，有造形多变的佛传故事浮雕，还有生动活泼的乐舞雕刻。可谓丰富多彩，琳琅满目。

置身于云冈石窟，宏伟的造像艺术令人震撼，工匠把对美好生活的向往，凝聚在这一尊尊石雕造像上，赋予了石雕作品新的生命力，他们用简单的工具，创造出惊世骇俗的作品，使云冈石窟在中国佛教史上独树一帜，而我最喜欢的是云冈石窟中第 13 窟。

第 13 窟位于云冈石窟中部的西端，站在洞窟拱门入口处，主尊大佛的双脚直扑眼帘，站在他的面前，礼瞻他的尊容，给人直接的感觉就是震撼！这尊大佛高达 13 米，全身已绝大部分包泥彩绘，但从泥皮脱落处可以隐约的看到，他与前期的几尊大佛相比，人文化的意味更加浓重，脸上的五官显示出现实生活中的一种情态。大佛身上的缨络、珠链，使配饰闪闪发光，雕凿他的工匠，还给他雕刻和设计了一个托臂力士，有力的托住了大佛的巨臂，使我们在千年之后依然能够看到他的奇特创造。

这尊大佛的双脚，因在无人看管的一段时间里，被人们踩踏而上，让我们看到了大佛的原貌原样。在 20 世纪 80 年代，人们在大佛的脚面上发现了两块不规则的褐色石头，这两块石头正好与《魏书》中关于云冈石窟的文献记载有关联，文献云：诏有司为石像，令如帝身。颜上足下，各有黑石，冥同帝体，上下黑子，论者以为，纯诚所感。由此可见，在开凿之初，当朝的帝王有旨意，命令开窟造像之人，建造人佛合一，帝王与法王相应的石佛像，现实中的帝王是有特殊标志的，脸上和脚上是有痣的，那么在开凿石窟之初就应相应的体现出来，做到暗中稳合。反过来说，佛像身上若出现颜上足下，各有黑石的特殊标志，那也就正好印证了文献所记，这是一种多么难得而又珍贵的文物印证，由此，还引发学术界一时“黑石之迷”的争论！不管他们持哪种观点，面对此情此景，这一尊尊人佛合一的大型造像，让我们对那个已经消失了 1500 多年的马背民族上的敬畏之情，便油然而生。



第 13 窟主像右侧



第 13 窟主像托臂力士



第 13 窟主像左侧

魏碑：一个王朝的发声

聂还贵

中国书法衍繁到北魏，墨云蒸腾，奇峰叠翠，炫出一道魏碑奇观。魏碑亦称魏楷，其承汉隶，启唐楷，与晋朝楷书、唐朝楷书并称三大楷书，彼此竞相开放，浓芳袭人。

魏碑实乃汉文化与鲜卑文化融合的结晶，也可谓游牧边塞文化撞击中原华夏本位文化的产物。

楷书萌发于魏晋之际，钟繇的《宣示表》等作品已趋成熟之态。晋末，大批西晋知识分子随晋室南渡，北朝书风便与南朝河分两岸，大相径庭。清朝刘熙载论曰：“南书温雅，北书雄健。”

魏碑由隶入楷，化隶成楷，成为楷书另一源脉：其一，魏碑多为民间工匠书家之作，清新刚健，鲜然勃发，生活气息春云葱茏，与南朝士大夫“风流蕴藉”书风迥然相异。其二，北魏民间书法家们，一面直接从汉魏时期的隶书汲取营养，一面按照生活的样子雕刻摹写。用笔率性率真，自由奔放，架构因势赋形，变异曼妙，不像唐楷法度拘泥，结体规范划一，笔画间距离关系过于“精确”。清代包世臣《艺舟双楫》曰：“北魏字有定法而出之自在，故多变态；唐人书无定势而出之矜持，故形板刻。”其三，以刻为写，刀锋凌厉，笔力遒劲，金石气宇，浑朴厚重。《金石萃编》一书说：“按造像立碑，始于北魏，迄于唐之中叶。”欧阳询、褚遂良、李北海、苏东坡、米元章、黄山谷乃至赵孟頫、黄道周、倪元璐、张瑞图等，皆从魏碑中汲取精华，丰其羽翼。清中叶碑学兴起，何子贞、赵之谦、郑板桥、李瑞清，近代于右任诸家纷纷从魏碑中脱颖而出，开宗立派。“平整宜从唐入手，风云可向魏晋寻。临摹须走蚯蚓道，博览犹似蜜蜂身”。赵之谦《章安杂说》：“二十岁前，学《家庙碑》，日五百字。”启功诗曰：“题记龙门字势雄，就中犹属始平公，学书别



北魏·明拓张猛龙碑

有观碑法，透过刀锋看笔锋。”于右任融行书与隶之笔意于北魏楷书，遂自创一格，独步书林：“朝临石门铭，暮写十二品。辛苦集为联，夜夜泪湿枕。”徐悲鸿有名联“白马秋风塞上，杏花春雨江南”，疏朗而凝密，柔软却刚劲，氤氲着浓厚的北碑遗韵。

魏碑体多用方笔，如斧如凿，棱角刚健，无丝毫圆滑世故之风之气；如剑如戟，铿锵作鸣；笔画不拘不泥，长短有致，一如宋词元曲；参差中有章法，错落中见严谨；笔力遒劲挺拔，气势雄健豪放。

作为一种新型字体，魏碑融进拓跋鲜卑人的个性追求，奔卷着一股北魏新型王朝的皇风帝气。“刊石勒铭”，寄志抒情，是拓跋氏的一个传统情结。北魏历代帝王每每赢取战功，总是以石为纸，刊于其上，如拓跋珪“袭五原，屠之。收其积谷……于塞北树碑记功”；拓跋焘“勒石漠南，以记功德”；拓跋濬“登碣石山，观沧海……改碣石山为乐游山，筑坛记行于海滨”。

“北碑莫盛于魏，莫备于魏”，康有为“抚摸”着《晖福寺碑》，激动不已地赞其“书法高简，为丰厚茂密之宗，隶楷之极则”，后于《广艺舟双楫》列数魏碑十美：魄力雄强，气象浑穆，笔法跳跃，点画峻厚，意态奇远，精神飞动，兴趣酣足，骨法洞达，结构天成，血肉丰满。

北碑之林，惟《晖福寺碑》与《张猛龙碑》最为秀卓。《晖福寺碑》刻于北魏太和十二年（488年），篆额为“大代宕昌公晖福寺碑”，现藏西安碑林。此碑系魏碑早期代表作，方峻端整，锋芒犀利；碑阴所刻少数民族姓氏，稀粹为民族史研究重要资料。《张猛龙碑》全称《魏鲁郡太守张府君清颂之碑》，立于北魏明孝帝正光三年（522年），现存曲阜孔庙，碑文记颂魏鲁郡太守张猛龙兴办学校功绩，碑体乃魏碑后期佳构，其笔触法势清新自然，流宕天真，从心所欲，却不逾矩。两碑前呼后应，交相映照，以北碑乃至中国书法里程碑意义，为人们所珍爱与仰敬。

“揽万里于尺寸之内，罗百世于方册之间”。魏碑书体与云冈石窟一样，也是一座宏伟的开凿和建造，或者说，它是书体的云冈石窟。而云冈，不正是一块巨型的“魏碑”？那刀锋、那线条，给中国书法以奥妙无穷的启悟……

平城作为魏碑发祥之地，精品灿烁，俯仰可拾。分别出土于大同市城南智家堡北沙场的明元帝永兴元年（409年）“王礼斑妻舆”墓砖、大同城东沙岭村壁画墓太武帝太延元年（435年）的破多罗太夫人题记，见证着魏碑的初创。太武帝太延三年（437年）《皇帝东巡之碑》，魏碑书体已成定势，至《司马金龙墓铭》《永固陵碑石残片》，日臻成熟。尤其是文成帝《南巡碑》，惊世骇俗，闪电穿云。其笔力苍健，气势雄浑，令人叹为魏碑观止。

道武帝开国立政，太武帝统一北方，两帝皆以“武”标称，谓武力征服时代；文成帝、献文帝、孝文帝三帝皆以“文”扬名，属文治时期。文成帝感谢拓跋珪和拓跋焘，他们以热血与冰剑，为他的国朝日月抹上和平无战事的亮色，“四方无事，国富民康”，使之有财力物力人力和精力开凿云冈石窟，也让他在太阳底下，车辚辚，马萧萧，大规模实施南巡。

《魏书·高宗纪》：“（和平二年）二月辛卯，（文成帝）行幸中山（今河北定州市）。舆驾所过，皆亲对高年，问民疾苦。诏民年八十以上，一子不从役。灵丘南有山，高四百余丈，乃诏群官仰射山峰，无能逾者。帝弯弧发矢，出山三十余丈，过山南二百二十步，遂刊石勒铭。”这

一通《皇帝南巡之颂》碑，被后人崇敬为弃武尚文治国宣言。此碑现在大同市灵丘县境内，《水经注》所谓“御射台”上，碑文字迹依稀可辨，有“皇帝南巡自定州至于邺都所过郡国……”云云。

谈及魏碑，无论如何不可忽略“嘎仙洞”洞壁上刻写的太武帝“祝文”。“人似秋鸿来有信，事如春梦了无痕”。前来平城朝贡的乌洛侯国使臣，向太武帝献上一份特殊“礼物”——在大鲜卑山发现拓跋氏祖庙“嘎仙洞”的佳音。

太武帝遂选派一支由 500 多人组成的朝圣队伍，浩浩荡荡，自平城出发，从春天走到秋天，行程四千余里抵达大鲜卑山，虔诚拜祭了祖先圣庙，并将其嘱托的一篇祭祀文诰雕刻在嘎仙洞洞壁。这篇后来收录在《魏书》里的“祝文”，成为嘎仙洞即是鲜卑人祖宗石室的确凿依据，也是一幅精粹秀杰、具有里程碑意义的魏碑书法珍品。

“云为山态度，水借月精神”。佛教推波魏碑书法，魏碑助澜佛教艺术。寺庙是弘扬佛法的重要场所，书法是寺庙文化的诗意符号。云冈石窟第 11 窟内的“太和七年题志”，作为魏碑早期稀缺之作，当属上乘之品。其谋篇布局，厚重浑朴，洋洋大气；用笔劲挺沉静，酣畅雅美；骨力苍古，隶韵飞动；刚柔圆曲，妙味十足。正所谓“咫尺有万里之势”，实乃“体庄茂而宕以逸气，力沉着而出以涩笔”之典范。在万佛堂石窟《元景造像碑题记》前，梁启超眼睛一亮地赞说：“天骨开张，光芒闪溢。”

经书在敦煌文物中熠熠闪光，这些经书里已发现有 21 件属北魏写经真迹；《龙门二十品》之第一珍品《始平公造像记》，乃公元 489 年北魏平城时期所刻。

书画同源，写到极处便是画，画到极处即为字。北魏书法独领风骚，其壁画亦堪称一绝。石家寨北魏司马金龙墓葬壁画屏风漆画，烈女、将相、高士、逸人……众生百相，世态万象。《中国美术全集》解读：“其绘画风格颇近于传为顾恺之的《女史箴图》，人物悟对通神，色彩富丽，略有渲染，线条勾勒工整，属铁线描。”大同沙岭北魏墓中壁画，一笔一画，一线一描，透出浓烈的草原生活气息，被列为 2005 年全国十大考古发现之一。

[作者：山西省文联副主席、大同市文联主席]

《拓 跋》

石 因

—
马上的尘土来自北方
先民 披着大鲜卑山的冰雪
黑色马匹面向西南 昂首嘶鸣
黑色丘陵和黄土残垣
讲述一次洪水，一场风暴，一次迁徙
从森林出发 翻过冻土的人们
迷失在时间的海峡
那疼痛像沟壑一样漫长和深邃

拔起帐篷
大地留下兽迹一样的伤疤
匈奴们，沿着中亚草原一个个走进黑海
留下城墙，装着生存的脚步
一片疲惫不堪的空虚
谁的牛羊和房屋
能记住噬血黎明和牛角战车
贵族们的马蹄
夜夜从胡地掠过，星月失声
羯们，氐们，羌们
十六国只过了十六个夜晚
翻身上马，咬紧牙关

是这片荒原上发生过的事情吗？
旌旗蔽天，白雪皑皑
看不见武周川

二

长城之上
天空像一串词语
有一些河流，盘曲成虚假的塞外炊烟
高高的大鲜卑山，在这里匍匐下来
牛羊安顿下来
马匹们追逐落日，永恒，却不能抵达
车辙散乱，如同盘旋不去的风之族群
给你一场风吧，
再来点十二月干燥的气候
让白头的鲜卑在此生根，阵痛
诞生一座啼哭的都城

大风起兮，尘埃散尽
漫漶的何止是拓跋的脸谱
先民们，在传说中坐定如佛

三

给我一段水草丰足的历史
让我可以小心地品尝，嗅嗅，闻闻
让冬天慢下来
以便时间再次冰冻
让大鹰掠起，让龟裂的足趾
刻上崖壁，拓跋部落的黑色铭文

千山暮雪，从不问生存为何物
如浑水能记住一个姓氏吗？
以土德祭祀千年，
雕鞍上的黄帝是神是兽 难以分清
人是兽的族群，也是神的遗民

请忘记尼罗河
忘记恒河边上高鼻深目的雅利安

忘记地中海，忘记幼发拉底
忘记沙漠和城堡
忘记想要忘记的鲜卑山
忘记那些要命的迁徙
这里只有一部经卷

这是适合远行的日子
四足神象，驼起一座城池
从盛乐到平城
远道而来的僧人，在这里停下吧
请在岩石上穴壁而居
忘掉炎热的日子，以梵音为盥
盛满天空的蓝

四

一定有些什么让他们停下来
沿着匈奴故地
跨河、猎鹰、逐草
在白登山下解鞍，擦掉汗珠
征衣已经陈旧，蹄铁也没有时间生锈
在这里歇息一下
把大漠、草原和征伐忘在身后

汉家城阙正荒草离离。是沿着
哪条故道或河流，
远来了那些僧侣和工匠？
骆驼背上石块，战马卸下威严，拉起木料
沿着秦长城的马队，带着帕米尔的坚硬和阳光
商旅们由南而来
涉过如浑水，衣带上挂着露珠和离愁
那是些颠簸的岁月
天空高远，俯视着层云聚合

就是踩着这褐色的原野

打下了马桩，围起了我的都城？
起初是一块石碑，然后填写上嘎仙洞的传说
最后站上飞檐的
是目光忧郁的鸱吻

五

让我们想像一条河流
裹着劲风，但同时也留着浑浊的眼泪
百万居民操着不同的方言
隐入暮鼓沉沉的里坊
让我们想像一座城，和那些宽脸膛的男人
那些挺着骄傲乳房的女人
金发的番客，沉默的画师
以及，城墙外撅着屁股汲水的奴仆
这是我的城邦
我的帝王拓跋珪端坐正北
侧脸西望，俯视着黑海边的君士坦丁

时间深处，大雨未停，冲刷着洛阳宫火
战车挟裹着乌云，向西，向北
越过贝加尔湖边的羊群
远来朝拜的异族，把叹息留在塔上
头枕落日，一觉睡到天明

战车随暮色沉入昨天
干燥的历史背后，停留着一座城
一个帝国
亚欧大陆的动荡和光荣

六

武周山，万佛低语。
是谁在石壁间创造这永恒凝固的刹那？
谁才是创造者，谁在创造谁？

忽然想到一把雕刀
它有着地中海的蓝，恒河的月光和沙
它曾在戈壁滩上迟疑，
在古龟兹国失散过它的兄弟
因为丢失，因此获得
因为创伤、流散和反复受孕
它被赋予了整个大陆和创世的光芒

从那些结绳记事开始，
从泥版上的楔形字符开始，
从米诺斯女神到盲诗人荷马的嘴角，
从哈拉帕被湮灭的城邦到亚历山大的马蹄
在那些反复无常的世纪
它的光芒曾使杀戮和征服多了几分柔情
当人群被洪水一样驱赶
是谁轻声对生死发出疑问？
生与死，灾难和繁衍
到底是一场怎样盛大的艺术？
这把刀通过肉体获得了精神
在雅典娜圆润的下颌上
在佛陀的衣纹间，这把刀发出它的声音

一把雕刀，不是只有一个名字
不属于谁
犍陀罗，它的第二个或第N个作品
成为北魏云冈石窟的滥觞
它与一个僧人有关
神秘僧人昙曜，一个智慧与苦难的结合体
一个消瘦男人，一架躯壳
他的骨骼和武周山
冰冻成两条相同的曲线
因为这个僧人，黑色鲜卑拥有了神秘力量
真容巨壮，或是褒衣博带
雍容或是秀骨

石头上的鲜卑放弃了肤色
用最豪华的盛宴饕餮唯一的寂静

七

平凡的石头，从此有了灵性
这是征服者的柱石，隐喻的神庙
大地雕开缝隙，运走那些疼痛喊叫的石头
把音乐填进来
二十四把乐器，笙、箫、笛、鼓
箜篌，琵琶，铜钹，弹箏
人间天上的生灵同时奏响
黑夜从大地盛开，永恒的光明

这是谁的帝国？石头之上，帝王们面容模糊
大地绽放成酒神的剧场
牛角杯的酒，拓跋的战鼓和太阳神的马车
人间的万民盘起炊烟
缭绕成亦真亦幻的祥云

在时间的罅隙里
一个人的呼吸曾有过怎样的重量和速度？
大风吹走虚弱的书简
只留下沉默的石像和一些思想
被慢慢风化

八

据说，唐朝就是从这里走出
来不及品鉴秀骨清像，
来不及询问什么是玄，什么是空
便从马匹的嘶鸣间回首
成一个丰腴盛美的大唐

那个姓李的皇族

血液里流动的可是鲜卑的疏放？
拓跋，不是一个部落
而是在你我身上发生过的历史，一个原子
你正在经历着的微笑和愁容
拓跋宏，向他致谢还是为他叹息？
迁都，改姓，胡汉通婚
一个姓氏如此急不可待地放弃自己
像摆脱疾病一样摆脱自己
为什么，你想让谁遗忘？还是
想要找回最初的体温
就像岩石找到大海，像星辰找到睡眠

没有一个民族像这样，把自己酿成一杯酒
倒进历史的愁肠
只为了让后人能吟出一首唐诗，一阕宋词
这是你，和我，和拓跋
共有的山川、河流、峡谷和牧场
共有的大陆和乌托邦。

远离平城之后，车马频频回望
放下骄傲的大纛吧，
拓跋，不只是一个姓氏

九

晨光熹微的时候，我站在大同城的中央
风吹过牌楼，掩饰着我失语的嘴巴
这是最初的辉煌之后
第十八个世纪的黎明
这是一块通体透明的，凝固的时间

身着短装的鲜卑们走过街道
踩醒四月，木质的华严寺睁开眼睛
这是古城的初春
箭楼团团围坐，指向十二天宫

钟鼓声由远及近
落在墙根，化作羞涩的虫鸣

在古老的如浑水东向，
大剧院即将落成，如祥云一样朝着天空倾倒
北方的帷幕渐次拉开
钢铁朝向天空，带着皮肤中的盐分
提醒我们遗忘了的咸味
血液的咸味和汗珠的咸味

这是另一个被复活的黎明
一个失眠的诗人，支着耳朵
听一台黑旧的打印机卡塔卡塔作响
一个复活着的乌托邦的剧本

[作者:(本名史龙跃)山西省作家协会诗歌专业委员会大同分会副主任、《派度诗刊》副主编]



拓跋鲜卑故地嘎仙洞

大同老电影中的云冈石窟

张建新

电影是一个光与影的特殊艺术。随着现代科学技术的发展分为胶片电影和数字电影，胶片电影历史较长，自1905年（清光绪三十一年）中国电影诞生以来，走过了百余年的发展历程。数字电影则是近年高科技的产物，于是，我们把胶片电影称之为老电影。

一、电影中的云冈石窟

1934年，日本人摄制了一部黑白默语记录片《山西大同及云冈石佛寺之旅》，全一本2分15秒，是目前发现的最早关于云冈石窟的电影资料片，也是最早记录大同风土人情的电影胶片。该片由长广敏雄摄制，他和森鹿三君乘马车出西门沿武周川水西行三个多小时来到了云冈石窟，进行几个小时考察，长广敏雄用16毫米摄影机拍摄了这次考察过程，用世界名牌德国爱克发胶片洗印拷贝，为研究这一时期的云冈石窟旅游景况提供了详实的动态影像资料。

1938至1944年间，日本学者水野清一率调查队对云冈石窟先后进行了五次调查，参加者有留学生小野胜年（石窟测绘）、羽馆易与助手米田太三郎（摄影）、徐立信（拓本）以及



长广敏雄。这期间，日本学者水野清一使用手持式以发条为动力的德国造“爱克发”16毫米摄影机拍摄了一部34分钟的黑白默语记录片《云冈石窟》，是记录七年间调查队工作见闻以及由几个工作、生活片段汇编而成的资料片。影片多角度的记录了云冈石窟的现状与沧桑。

新中国成立后，与云冈有关的电影有：1978年，第一部彩色纪录片《云冈石窟》，是经过三年大维修后首次对外详尽介绍云冈石窟的专题片，由山西云冈石窟文物保管所撰稿，中央新闻记录

电影制片厂摄制上映；1979年，北京电影制片厂摄制、孙道临主演的《李四光》在云冈石窟20窟前拍摄；1980年，由北京电影制片厂于洋导演的《带手铐的旅客》在云冈石窟取景拍摄；1980年，曾指导《望乡》的日本著名导演熊井启到云冈石窟等地拍摄反映中日友好的《天平之薨》彩色故事片；1983年，山西电影制片厂摄制的《神行太保》中有许多云冈石窟镜头；1984年，香港百灵电影公司拍摄了彩色宽荧幕动作片《云冈游侠》；1985年，中央新闻制片厂摄制了彩色纪录片《稀世珍宝》；1997年，北京科学电

影制片厂摄制的彩色纪录片《保护文物》；之后问世的《中华文明之光—云冈石窟》、《云冈传奇》、《千年佛足》、《梦回云冈》和香港刘德华主演的《大块头大智慧》等多部影片，都在云冈取景拍摄。

大同电影史上第一部与名人有关的重大历史性彩色纪录片是《周总理陪同蓬皮杜访问大同》，主要拍摄的是周总理陪同法国总理蓬皮杜1973年9月15日期间参观云冈石窟和华严寺、九龙壁。周总理陪同法国总统蓬皮杜参观云冈石窟时，看到窟壁严重风化的雕像时，双眉紧锁，神情凝重，当即询问云冈石窟的保护情况，国家文物局局长王冶秋说“我们有一个十年规划”，总理说“十年太长，三年修好”。此后，1974年至1976年，按照周总理指示对云冈石窟进行了全面维修，称为“三年工程”。三年时间内，在云冈石窟维修工程领导小组指挥下，按照“抢险加固，排除险情，保护现状，保护文物”16字方针，应用高分子粘接材料，对石窟险情进行全面抢修加固，解决了洞窟的稳定性问题，对残损雕像进行科学复原，为今后的石窟保护工作奠定了基础。这一重大历史性工程，被中央新闻纪录电影制片厂于1974～1976年拍成了电影，这就是35mm黑白纪录片《周总理关怀云冈石窟》，影片于1978年1月公映，撰稿为山西云冈石窟文物保管所。

二、大同电影发展史

回望大同电影发展史，从晚清光绪末年始，历经晚清、民国、新中国三个发展时期，走过了一百多年风云变幻历程。1889年（光绪十五年），西方教庭为发展大同教区，传教士们





首先在古城都市街建起教堂，并利用电影机在教徒中放映当时流行于中国的洋电影短片以及宣教广告片，这种在教会中放映电影的行为叫做“教会电影”，是大同电影的发端，其形式一直延续到民国之初。1921年，大同第一座较具规模以放映电影商业化经营的天庆茶园在鼓楼西街路南开张营业，放映首部美国影片《流浪汉》，之后对其扩建改造成为大同人看电影、观传统戏的著名娱乐场所“南戏院”，拉开了大同电影的序幕，商业电影由此发展起来；1925年，坐落在司令部街（火神庙街）路北具有放映电影、戏剧演出、召开会议的多功能影剧院“民众影剧院”对外营业，是大同城第一座专业影剧院，放映一些美国影片和华联影业公司等厂家出品的国产片，也放映一些西北影业公司（1935年阎锡山在太原创办）制作的影片。1949年5月大同和平解放后，电影发行放映业，随着新中国电影的飞速发展迎来了辉煌的兴盛期，从原始简陋的茶园到多功能国际化标准电影院，一座座电影院拔地而起，放映电影从黑白到彩色、从普通到立体、从模拟到数字，电影得到空前普及。

大同电影有着诸多“第一”：第一部彩色新闻纪录片《周总理陪同蓬皮杜访问大同》；第一部有关大同古建筑的彩色纪录片《云中古刹》；第一部介绍大同传统工艺的彩色新闻片《大同铜器》。1979年

8月，曾导演《望乡》的日本著名导演熊井启来大同拍摄由井上靖小说改编的日本彩色影片《天平之薨》，这是一部讲述唐代日本留学生来中国学习和鉴真东渡的电影，这是在大同拍摄的第一部彩色故事片和外国片，当时不少大同市文工团团员和农村生产队社员都参加了拍摄。

大同古城享誉海内外，成为中外电影拍摄的理想实景基地，从上世纪80年代到现在，在大同取景拍摄的影视剧多达40余部。从1980年在古城取景拍摄的彩色故事片《戴手铐的旅客》到2011年大同首部本土彩色数字电影《塞外有家》，从香港百灵电影公司摄制的动作片《云冈游侠》到电视连续剧《西游记》，还有彩色故事片《李四光》、《第八个是泥人》、《孤儿泪》等在大同取景的影片，大同成为国内外不少名导拍摄电影选景的首要目的地，古城街巷、市井风光、民居群落、文物古迹，实景拍摄的这些镜头成为再现历史记忆的珍贵影像资料，历史留给大同丰厚电影文化遗产，电影承载着一段段百姓记忆。

三、建议设立大同电影博物馆

大同是一座历史文化名城，拥有丰富的电影资源，从某种意义上说，大同也是一座“电影之城”，将老大同电影资源开发出来，把这些宝贵的遗产展示给国内外更多的游客，让更多的人了解大同，建设“大同电影博物馆”势在必行。为此，在大同古城之地及云冈石窟景区打造“大同电影博物馆”，以影像大同为主题将老大同文化记录传播出来，有益于大同的文化传承，亦对提升名城大同的文化品位意义重大。

电影真实还原历史是其他艺术难以实现的，其动态的、鲜活的、有生命力的特性不容置疑。电影场景记录着大同历史变迁，把大同老电影发展成一个文化旅游项目及文化旅游品牌可以说是推进大同文化旅游产业的重要举措。大同电影博物馆，可以分为历史文化名城、亲切关怀、电影与古城、电影与大同火车站、电影与云冈石窟、电影与云冈三年工程、电影与古刹、电影与名人、电影与工艺美术、电影与戏剧、电影与大同煤矿、影视之城、电影院、地方餐饮、土特产与工艺品、走向新时代等不同的专题。比如将“太后烧麦”等“大同文化餐饮”融入到电影博物馆的规划之中，餐饮文化下的博物馆可以打造出“多尔袞烧酒”、“昙曜养身禅茶”等。游客在欣赏老大同电影资源的同时，感受到大同文化餐饮的独特味道。可以复原一个仿大同老电影院的老电影厅，用传统理念经营，组织怀旧电影专场并出售相关书籍、光盘以及多种旅游纪念品，全方位多角度发展、丰富大同电影，时期成为一道文化大餐。大同电影博物馆展览要采用立体布展，彰显电影文化主题，作为城市的影像记录，实物如老照片、老家具等需突出大同地方民俗特色以区别其他城市。

[作者单位：云冈石窟研究院石窟艺术研究室]

云冈石窟研究院大事记

(2014. 7—2015. 6)

2014 年

7月1日 中共云冈石窟研究院支部被中共大同市直属机关工作委员会评为2013—2014年度市直机关先进基层党组织。

7月2日 云冈石窟研究院和山西日报联合推出山西日报云冈文化专刊，吸引更多游客认识云冈、了解云冈、走进云冈，至2015年1月，共刊出二十六期。

7月6日 著名国画家余新志、中国书画家协会副会长杨建华、中国当代实力派画家吴远谋等艺术家一行40人参访云冈石窟。

7月8日 云冈石窟景区入选全球最大的旅游网站TripAdvisor发布的全球最佳热门景点排行榜前十。

7月9日 市委常委、组织部长赵向东对云冈石窟重点文物工程及部分科室部门进行调研，市文物局局长尉连生、副局长王春生、总工程师苏守义参加调研。

7月10日 我院组织开展为期三个月的云冈石窟重大火灾隐患集中整治专项行动，切实保障云冈石窟文物、消防、旅游安全。

7月12日 “情系三晋——两岸文化联谊行”台湾文化交流参访团一行百余人来到云冈石窟，感受这一举世闻名的世界文化遗产的魅力，开展两岸文化交流活动合作，共同弘扬中华文化。

7月14日 上午，我院深入开展“世界文化遗产——云冈石窟走进社区”系列活动，一组云冈文化展板在结对子社区——城区北街街道太阳城社区展出，丰富了居民生活环境。

7月16日 上午，国家文物局副局长童明康一行来到云冈石窟就第9—13窟（“五华洞”）保护性窟檐建设工程等文物保护工作进行调研，省文物局局长王建武、副局长刘正辉和市委常委、副市长操学诚等领导陪同。

7月19日 我院和天津美术学院签署合作协议，并挂牌成立教学与研究基地，28位天津美院研究生在云冈石窟写生创作的200多幅油画作品展出并精选20幅代表作由我院收藏。

7月23—25日 兰州大学历史文化学院教授杜斗城应邀来我院进行为期三天的“丝绸之路的佛教艺术”专题讲座。

8月5日 中国著名篮球运动员、原八一队主力王治郅参访云冈石窟。

8月6日 天津美术学院服装学院院长闫维远一行来到云冈石窟进行为期六天的采风考察，并就装饰纹样和服装设计与我院专家学者展开交流。

8月16日 “浙江大学—云冈石窟研究院文物数字化研究中心”揭牌仪式在云冈石窟研究院办公楼前举行，云冈石窟研究院副书记（主持党务工作）王雁翔主持，参加仪式的有浙江大学副校长罗卫东和浙江大学艺术与考古研究中心主任缪哲、社会科学研究院重点成果推广部部长方志伟及有关院系负责人，市文物局副局长王春生及我院领导和部分员工。

8月20日 下午，凤凰出版集团江苏凤凰美术出版社社长葛庆文、副社长毛晓剑等一行四人来到云冈石窟研究院，在院领导陪同下参观了景区、各科室、油画室、壁画中心并开展了座谈，就日后合作出版事宜进行了商讨。

8月27日 上午，院党支部派出工作小组赴结对子社区——大同市城区太阳城社区开展帮扶活动，旨在帮助太阳城社区打造生态、宜居、文明、环保的一流社区。

8月29日 国家文物局以文物保函[2014]2516号文件批复了云冈石窟山顶考古遗址与明代戍堡遗址保护与展示工程立项。省人大常委会旅游专题和执法调研组领导和成员来到云冈石窟景区开展调研工作，调研组领导有省人大常委会党组副书记、副主任李政文，省人大常委会党组成员、副主任张茂才，省人大常委会党组成员、秘书长李仁和，省人大常委会委员、民宗侨外工委主任李东福，省人大常委会委员、民宗侨外工委副主任秦良玉，省人大常委会委员、民宗侨外工委副主任赵建平，省旅游局副局长王琳，省人大常委会办公厅办公室主任周世经，省人大常委会民宗侨外工委办公室主任陈腊平，省旅游局法规处处长王毅等，市人大常委会主任梁凤书，市委常委、副市长操学诚，市人大常委会副主任曹世平，市人大常委会秘书长冯境城陪同调研。

8月 “北京大学—云冈石窟佛教考古教学研究实习基地”在云冈石窟研究院正式挂牌。石兵美术馆在云冈石窟景区正式对外开放。《云冈石窟研究院院刊》总一期出刊。

9月7日 “《月下云冈三千年》艺术特展”在云冈博物馆开展，展出了台湾国际禅学大师洪启嵩创作的巨幅佛教题材画作、魏碑书法等，展览至11月7日结束。

9月8日—10日 王雁翔副书记（主持党务工作）率有关科室人员参加在敦煌举行的敦煌研究院建院70周年活动。

9月11日 上午，湖南省美术家协会副主席、湖南美术出版社编审邹建平应邀来我院作题为“云冈石窟与中国当代艺术”专题讲座。

9月12日 “东方佛教第一圣地——云冈石窟艺术展”在苏州大学开展。

9月15日 上午，云冈石窟研究院专家学者与鲁迅美术学院师生进行座谈，张焯院长和李藻华老师、梁力强老师分别给学生们讲解了创作云冈石窟主题画作的体会，并与师生就此次写生的感想心得展开交流。

9月23日 上午，山西省文物局总工程师黄继忠来我院调研。

9月24日—26日 大同市直机关迎“国庆”第三届“银星杯”乒乓球比赛在大同体校开赛，我院代表队分别参加了领导组单打、男女单打和团体赛，王雁翔副书记（主持党务工作）夺得领导干部组单打亚军，我院获得“优秀组织奖”。

9月26日 下午，为顺利完成云冈石窟2014年“世界旅游日”及“十一”黄金周的安

全接待工作，我院召开安全部署应急措施会议，确保景区两节旅游安全。

10月11日 云冈石窟研究院召开会议传达市文物局会议精神和部署学习习近平总书记讲话精神，院领导班子成员及副科级以上干部参加。

10月13日 下午，我院与联想融科智地晋北佛教建筑文化体验之旅及随队的北京大学专家开展学术交流活动。

10月15日 下午，张焯院长应邀在苏州大学博物馆报告厅主讲题为《东方佛教的第一圣地》的学术报告，这是在苏州大学博物馆举办的“云冈石窟走进大学校园主题展”其中的一项重要活动。

10月15—16日 院数字中心主任宁波代表我院参加在河南省安阳市召开的“豫陕晋冀四省博物馆理论与实践研讨会”并发言。

10月16日 上午，我院召开会议传达部署市委党的群众路线教育实践活动领导小组印发的《关于在全市开展“纪律作风大整顿、民生问题大走访、矛盾纠纷大排解、城乡环境大整治”专项行动的实施意见》，院领导班子成员及副科级以上干部参加会议。

10月22日 上午，市政协党组副书记、副主席刘俊雍和市政协党组成员、副主席张小立等一行8人来到云冈石窟景区，就如何做大做强云冈石窟景区进行调研。

10月30日 上午，中央电视台著名记者、主持人、国际问题专家水均益到云冈石窟参访。

11月1日 由太原理工大学测绘系主任张伟带队的山西省住建厅、科技厅组织的智慧城市验收组前来我院查看了数字化建设工作。

11月3日—28日 我院22名科级党员干部分批参加了由大同市直机关工委、市委党校等组织的第四至七期轮训班培训。

11月5日 2014年中日云冈学术研讨会在云冈石窟研究院多功能厅举行，来自日本筑波大学、台湾屏东教育大学、大同大学和我院的九位学者开展了广泛而深入的交流研讨，集中展示了一年来中日学者对云冈石窟研究的新成果。

11月18日 院领导班子成员组织党员干部部分赴太阳城社区、云冈村、吴官屯煤矿、广灵县作疃乡平城南堡村开展“民生问题大走访”，通过入户走访实地了解群众需求并慰问贫困家庭。

11月21日 2014年讲解员大赛汇报表演及颁奖仪式在游客服务中心演艺厅举行，大同市文物局副局长王春生和我院张焯院长、王雁翔副书记（主持党务工作）、李立芬副院长、卢继文副院长及各科室负责人参加了活动并为获奖者颁奖。

11月24日—27日 王雁翔副书记（主持党务工作）率有关科室负责人参加在重庆大足石刻研究院举行的“2014大足学国际学术研讨会暨大足石刻首次科学观察70周年纪念会”。

12月3日 上午，2014年度冬季消防安全培训在云冈石窟游客服务中心演艺厅举行，张焯院长和刘多雄副院长及各科室相关负责人、园林绿化公司工作人员参加培训，卢继文副院长主持培训。

12月3日 下午，世界云冈石窟之友会设立暨洪启嵩老师赠书仪式在云冈石窟研究院多

功能厅举行，来自台湾觉性地球协会的导师、地球禅者洪启嵩，觉性地球协会会长龚玲慧，觉性地球协会秘书长萧婉甄，华鸿创投集团董事长陈仕信，大同市文物局副局长王春生，张焯院长以及我院相关科室负责人参加了仪式，王雁翔副书记（主持党务工作）主持仪式。

12月4日 国家文物局文物处副处长张凌和省文物局副局长刘正辉、文物处处长白雪冰、省质监站主任路易及大同市文物局领导视察云冈石窟研究院山西彩塑壁画研究保护中心。

12月5日 上午，受张焯院长委托，卢继文副院长在我院多功能厅主持召开以“士当弘毅，世遗预警监测任重而道远”为题的2014年度中国世界文化遗产监测培训班学习汇报会暨2014年度监测总结工作会议，我院相关部门人员30余人参加。

12月10日 北京明十三陵特区办事处书记王建成一行前来云冈石窟景区调研，并与我院张焯院长，王雁翔副书记（主持党务工作），李立芬副院长、卢继文副院长及票务科、市场科、接待办、网站等科室负责人在院多功能厅举行座谈会，就景区文物保护和经营模式进行交流。

12月15日 国家文物局以文物保函[2014]2893号文件批复了云冈石窟五华洞文物本体及微环境监测工作方案。

12月16日 上午，山西省精神文明办公室一行就我院创建全国精神文明单位工作进行现场材料审核和实地查看验收等环节的测评。

12月22日 下午，我院学习讨论落实活动动员大会在院多功能厅召开，张焯院长主持会议，王雁翔副书记（主持党务工作）做动员讲话，刘多雄副院长宣读实施方案，卢继文副院长对活动任务分工和进度做安排，市委第十二督导组组长崔健中代表督导组讲话，全院副科级以上干部和全体党员参加会议。

12月25日 下午，院总务科2014年度表彰会在云冈石窟游客服务中心演艺厅召开，张焯院长、王雁翔副书记（主持党务工作）、李立芬副院长和院各科室负责人及总务科下属远方保洁公司、四季绿化公司、新茂绿化公司、机电运行维护公司四家公司员工参加了表彰会。

12月26日 著名旅行学者、摄影师檀怀宇用他的亲身经历和精美照片，为云冈石窟景区讲解员开启了一次世界文化遗产之旅，为大家带来一场“身未动、心已远”的环球文化旅程。

12月26日 下午，我院在多功能厅召开党员大会，王雁翔副书记（主持党务工作）主持会议，张焯院长和刘多雄、李立芬、卢继文副院长及全体党员参会，会上通过了张旭云和刘丽芳同志的入党转正申请，同意接收李刚、白雪两名同志为预备党员。

12月30日 云冈石窟“五华洞”保护性窟檐工程竣工，第9、10窟即日起正式对外开放，当晚中央电视台新闻频道、省市新闻媒体均作了报道。

12月31日 我院领导班子和领导干部反“四风”整改落实情况“回头看”专题会议和中心组学习会议在院多功能厅召开，市委第十二督导组组长崔健中参会。中央美术学院教务处处长王晓琳、造型学院书记王颖生及雕塑系主任吕品昌、孙景波教授一行在大同市博物馆会议室，与我院张焯院长、王雁翔副书记（主持党务工作）就在云冈石窟建立“中央美术学院实习基地”相关事宜进行了交流协商。

2015 年

1月4日 国家文物局以办保函[2014]1110号文件《关于云冈石窟世界遗产监测中心设计方案的意见》，回复了《关于审批云冈石窟遗产保护监测中心建筑设计方案的请示》（晋文物〔2014〕61号）。

1月14日 中国社会科学院考古研究所教授刘方应邀为我院考古文物整理小组成员带来一场专业的考古制图方法讲座。

1月29日 张焯院长被中华人民共和国国务院授予2014年享受政府特殊津贴人员荣誉，以表彰其对我国社会科学研究事业做出的突出贡献。

2月3日 我院举办的第二届迎新春职工体育竞赛活动圆满落幕，由院工会、团支部、妇委会联合组织举办的“2015职工摄影绘画书法比赛”进入征稿阶段。

2月3日 下午，我院进行学习讨论落实活动集中学习，学习习近平总书记重要讲话，张焯院长专门为青年党员职工讲党课谈理想、谈工作、谈人生、谈学习，王雁翔副书记（主持党务工作）主持，卢继文副院长参加学习。

2月5日 “世界文化遗产云冈石窟”喜获2014年度山西旅游业“微博影响力奖”，这是云冈石窟着力打造融保护、研究、管理、展示为一体的数字化平台——“智慧云冈”的收获之一。

2月10日 上午，我院2014年度安全工作总结表彰大会在游客服务中心演艺厅召开。

2月11日 上午，俄罗斯国立历史博物馆展览交流代表团一行2人参访云冈石窟。

2月13日 大同古城保护和修复研究会会长安大钧来到我院，与张焯院长、王雁翔副书记（主持党务工作）以及相关研究人员，就在云冈石窟研究院建立丝绸之路研究基地等相关事宜进行了深入探讨。

2月16日 我院召开党员大会，集中学习习近平总书记在十八届中纪委五次全会上的重要讲话，传达中央省市各级纪委会议精神，院领导及全体党员参加会议。

2月19日—21日 由大同市人民政府、北京湍泷天和文化传媒有限公司联合制作出品的本土电影《莫斯科离大同不远》剧组来到云冈石窟取景拍摄，这部跨国电影讲述了一个由一枚云冈石窟纪念金币将一位俄罗斯姑娘带到了山西大同的故事，总制片人吴世明，导演倾海被称作年轻有为的导演界“黑马”，主演伊莉莎是乌克兰籍俄乌混血美女演员，影片内除了引人入胜的电影情节还穿插了大量大同地区的风土人情。

2月28日 云冈石窟景区荣获中央文明委授予的第四届“全国文明单位”称号，这标志着云冈石窟研究院（云冈旅游区管理委员会）的精神文明建设工作迈上了一个新台阶。

3月10日 由大同市文联、美协、大同日报社、云冈石窟研究院主办，云冈画院承办的“2015春季中国画作品展”在云冈石窟景区云冈书画院开展。

3月18日 下午，我院召开会议传达全国“两会”精神，安排部署学习讨论落实活动安全专项整治工作，王雁翔副书记（主持党务工作）主持会议，卢继文副院长及各科室负责人参加会议。

3月29日 云冈石窟景区对新聘讲解员进行岗前培训，张焯院长开讲培训班第一课。

3月31日 上午，王雁翔副书记（主持党务工作）带领我院网络中心、数字中心工作人员一行17人赴大同日报社新媒体中心参观交流，近距离感受新闻媒体人的工作，并与报社新媒体中心的工作人员就如何运用新媒体将云冈石窟景区更好地向外界宣传进行了热烈讨论。

4月2日 下午，大同历史文化名城保护规划专家评审会暨规委会全体会议参会人员一行会前来到云冈石窟景区进行参访考察。

4月10日 敦煌研究院与云冈石窟研究院联合建设的“国家古代壁画与土遗址保护工程技术研究中心山西工作站”挂牌仪式暨山西省第三期彩塑壁画文物保护修复技术培训班开班典礼在我院举行。

4月13日—21日 云冈石窟景区旅游推介团一行2人在省市旅游局领导的带领下赴川渝鄂地区参加“晋善晋美·美丽山西休闲游推介会”活动。

4月20日—22日 我院在多功能室共举办了五场消防知识培训，各科室成员分批参加。

4月22日 我院派出27名职工参加了市文物局组织的城墙健步走活动。

4月23日 云冈石窟第13窟三维数字化项目专家评审验收会在我院多功能室举行，市城乡规划局局长张渊启，市文物局副局长王春生，市勘察测绘院院长田继成、总工程师罗宏、主任吴邵明，武汉大学博士黄先锋出席验收会。

4月27日 上午，我院召开2015年一季度安全工作总结和二季度安全工作安排会议。

4月28日 为进一步发掘弘扬云冈石窟文化艺术，继承和发扬云冈人艰苦奋斗、无私奉献的优良传统，为云冈景区增添新的景观亮点，我院拟在景区建立云冈石窟研究院院史馆，并面向全市及全国公开发布征集启事，广泛收集云冈石窟景区官方门票、文化产品，文字、图片、影音资料、文物遗存、书画作品等与云冈石窟有关的各种物品。

5月3日 云冈石窟景区“五一”小长假安全有序完美收官，景区共接待游客5.5万人、比上年同期增长13.27%，门票收入510万元、比上年同期增长9.13%。

5月4日 我院与市勘察测绘院共同组织了主题为“高举‘五四’火炬做文明有礼青年”的定向运动竞赛活动，100多名团员青年和市定向协会会员、市消防支队战士齐聚云冈石窟景区欢度自己的节日。

5月17日 我院代表队参加由大同市总工会、大同市体育局、大同市体育总会主办，大同市乒乓球协会承办的大同市第七届职工文化博览会职工乒乓球比赛，经过三天的激烈较量，获得了优秀组织奖、单打赛个人第三名的好成绩。

5月18日 是日为第39个“国际博物馆日”，云冈博物馆为游客提供免费讲解服务，并在云冈石窟官网及官方微信作专题宣传，充分利用新媒体平台扩大博物馆教育的传播范围，拓宽公众学习博物馆知识的渠道，以增强公众对国际博物馆日的了解。

5月19日 是日为“中国旅游日”，云冈石窟景区安全紧张有序地接待游客11.5万人。

5月25日 我院新建职工篮球场投入使用。

5月26日 由大同市文物局主办、我院承办的2015年大同市文物系统职工篮球赛鸣哨

开赛，来自大同市文物系统的 8 支代表队齐聚我院交流切磋技艺、传递深厚友情。

5 月 30 日 以澳门日报社社长、全国人大代表陆波为团长的澳门新闻界高层人士参访团来到云冈石窟景区，感受这一举世闻名的世界文化遗产的魅力，增进澳门媒体对大同古都文化的了解，以期共同弘扬中华文化。

5 月 云冈石窟景区被山西省爱国卫生运动委员会评为 2014 年度“省卫生示范景区”，这是继上年获得 2013 年度“省卫生示范景区”后连续两年获此殊荣；同时，云冈石窟研究院被大同市爱国卫生运动委员会授予 2015 年“爱国卫生先进单位”荣誉称号。《云冈石窟研究院院刊》总二期出刊。

6 月 6 日 上午，由大同市文物局主办、我院承办的大同市首届文博系统“云冈杯”讲解员大赛在云冈石窟演艺中心开赛，来自全市文博系统的 66 名讲解员共聚我院切磋讲解技艺、展示青春风采。

6 月 13 日 是日为第 10 个“中国文化遗产日”，由山西省文物局、大同市人民政府主办，大同市文物局、云冈石窟研究院承办，以“走进云冈石窟 共享保护成果”为主题的 2015 年“中国文化遗产日”山西主会场活动在云冈石窟景区举行，山西省文物局局长王建武、大同市副市长刘振国、山西省文物局副局长宁立新等领导和省文物局机关全体工作人员、省直各文博单位主要负责人、大同市文博单位主要负责人及工作人员、我院全体工作人员与省、市新闻媒体记者及社会各届人士参加主场活动。由市文物局主办、我院承办的大同市首届文博系统“云冈杯”讲解员大赛汇报演出暨颁奖仪式在云冈石窟演艺中心举行，我院 12 名讲解员参赛，其中王国华荣获一等奖、姚乐清和赵润芳获得二等奖、李梦远和张莉华获得三等奖。

6 月 27 日 上午，北京建筑大学—云冈石窟研究院战略合作签约暨揭牌仪式在我院举行，签约仪式由我院卢继文副院长主持，北京建筑大学副校长李爱群和人事、工会负责人及有关项目负责人，张焯院长、李立芬副院长和各科室负责人及部分员工参加了签约仪式。

6 月 30 日 上午，云冈石窟研究院与山西唐韵古壁画研究院的合作项目—山西大同沙岭北魏墓室摹制法抢救方案座谈会在我院多功能厅举行，市文物局副局长王春生、山西唐韵古壁画研究院院长姚智泉和张焯院长出席。

6 月 30 日 下午，由山西消防总队会同省文物局派出的技术专家组在开展的全省文物建筑消防安全工作第一阶段督导检查中走进云冈石窟景区调研，市文物局总工程师苏守义陪同。

6 月底 王雁翔副书记（主持党务工作）一行三人参加了山西省旅游局在辽宁、吉林、黑龙江三省举行的晋善晋美·美丽山西休闲游推介会，旨在让更多的人了解云冈、品味云冈、走进云冈。

《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

同文（2015）第 011 号准印证
大同市海德印务有限公司承印