

# 从穹庐到殿堂

## ——漫谈云冈石窟洞窟形制变迁和有关问题

杨 泓 (中国社会科学院考古研究所 研究员)

### 一

“敕勒川,阴山下。天似穹庐,笼盖四野。天苍苍,野茫茫,风吹草低见牛羊。”<sup>①</sup>

据《北史·齐神武帝纪》记载,东魏武定四年(546年)“十一月庚子,舆疾班师……是时,西魏言神武中弩,神武闻之,乃勉坐见诸贵。使斛律金勅勒歌,神武自和之,哀感流涕”<sup>②</sup>。斛律金,字阿六敦,朔州敕勒部人也,当时为齐神武时重臣,从攻玉壁。齐军失利后,“军还,高祖使金总督大众,从归晋阳”<sup>③</sup>。因他是敕勒部人,所唱“敕勒”,当为该部流行的民歌。《北史》斛律金本传并没有记“神武使敕勒歌”事,而《神武纪》虽言斛律金勅勒歌,但未记歌辞内容。从“神武自和之,哀感流涕”的记述可推知,这一定是当时众人皆知的鲜卑民歌,能够唤起听众的民族情怀。

幸运的是,这首原用鲜卑语演唱的民歌,倒是由与北朝对峙的南朝人“易为齐言”而保留下来。现在看到的歌辞,录自《乐府诗集》。

《乐府诗集》云:“《乐府广题》曰:‘北齐神武攻周玉壁,士卒死者十四五,神武恚愤,疾发。周王下令曰:高欢鼠子,亲犯玉壁,剑弩一发,元凶自毙。神武闻之,勉坐以安士众。悉引诸贵,使斛律金唱《敕勒》,神武自和之。’其歌本鲜卑语,易为齐言,故其句长短不齐。”<sup>④</sup>虽由“鲜卑语”易为“齐言”,但原诗歌的雄浑气势并未减色,也可以显现出鲜卑族对原来游牧于大草原中生活的怀念心情。诗中以平时居住的“穹庐”来比喻天穹,更显草原民族的本色。

### 二

鲜卑族的“穹庐”到底是什么模样?史家并未详述,一般认为是一种草原游牧中使用的穹顶帐幕。后来学者也大致认为,它的形貌可能与后世蒙古族人住的蒙古包近似。南齐永明十年(北魏太和十六年,492年),武帝派遣司徒参军萧琛、范云出使北魏,见魏帝于都城西郊天坛祀天,使用可容百人的大型穹庐宴息,其结

构为“以绳相交络,纽木枝枒,覆以青缯,形制平圆,下容百人坐,谓之‘繖’,一云‘百子帐’也。于此下宴息”<sup>[5]</sup>。这说明,拓跋鲜卑的穹庐的围墙系“纽木枝枒”而成。在能容纳百人的大穹庐中仰视,确易生有如置身天穹之下的感觉。但仅凭诗文,还难以认识鲜卑族“穹庐”的形貌。要想弄清它的庐山真面目,只有从考古发掘获得的标本中去探寻。在考古新发现中,最先获得的是关于“穹庐”构件的信息。

20世纪50年代,在山西太原地区发现了北齐时期的墓葬。1958年,山西省博物馆(今山西博物院)将馆藏的张肃俗墓出土遗物编成了第一本北齐墓的文物图录<sup>[6]</sup>。我曾于1959年写过对该书的书评。书评刊出后,夏作铭对我说:“你在书评中校正了图录中对‘碓’和‘磨’的误读是对的,但没有注意陶驼背上的驮载物,那应是鲜卑族毡帐的部件,包括帐幕的圆顶、围墙的栅栏和卷起的幕布。”从那时起,我才懂得必须认真观察北朝墓随葬俑群中各种动物模型的装具和驮载物品(图一)。

据墓志记载,张肃俗葬于北齐天保十年(559年),可见当时人们远行时,还携带着具有鲜卑族民族传统的毡帐。张肃俗墓陶驼毡帐的捆扎方式是将围墙栅栏放在驼体两侧,幕布卷起呈筒状,两端打结,横置于两个驼峰之间,并将圆圈形帐顶置于幕布之上中央位置。后来,不断在北齐时期的陶驼背上看到这种捆扎方式的毡帐部件,例如武平元年(570年)娄睿墓随葬的两件立姿骆驼(图二~五)和两件卧姿骆驼(图六~九)驮载的毡帐部件<sup>[7]</sup>。而在天统四年(568年)韩祖念墓随葬的陶驼背上,除驮载帐幕部件外,还塑有一个骑驼俑(图一〇)<sup>[8]</sup>。

以上墓葬皆发现于晋阳地区,但在邺城地区的东魏—北齐墓中,随葬的陶驼驮载的毡帐之上并没有圆圈形帐顶,例如东魏武定八年(550年)茹茹公主阆叱地连墓(图一一)<sup>[9]</sup>、北齐武平七年(576年)高润墓<sup>[10]</sup>和湾漳大墓(图一二、一三)<sup>[11]</sup>出土标本。

向上追溯,东魏以前,北魏迁都洛阳以后的墓葬中已经出现背负帐幕部件的陶骆驼模

型,如建义元年(528年)元邵墓随葬的陶骆驼,背上就驮负着帐幕的围墙栅栏和捆扎好的幕布,上面未见圆形帐顶(图一四)<sup>[12]</sup>。河北曲阳正光五年(524年)韩贖妻高氏墓中随葬的陶骆驼也是如此<sup>[13]</sup>。或许这是早期的做法,到东魏—北齐时还沿用,只是在晋阳地区的北齐墓中,才兴起将圆形帐顶放在位于骆驼双峰之间的幕布上面的新风尚,亦未可知。

而在关中地区的西魏墓中,驮负帐幕部件的随葬陶驼也还是依北魏迁都洛阳以后的旧制,没有把圆形帐顶摆放在上面,例如西魏大统十年(544年)侯义(侯僧伽)墓<sup>[14]</sup>出土的标本(图一五)。

同样在这一时期的墓室壁画中,如北齐娄睿墓墓道两侧所绘出行和归来的队列的队尾,也都绘有背负帐幕的骆驼图像(图一六)。

上述从北魏迁都洛阳以后到东魏—北齐时期的墓例清楚地表明,当时陶骆驼模型是属于出行仪卫俑群中的驮载牲畜,背上负载的是出行时使用的帐幕部件,在旅途休息时张开、支架起来,就成为鲜卑族传统的毡帐——穹庐。这也廓清了一些人对北朝墓中这种模型明器的误解,他们一见到陶骆驼就认为与行走商路的商队有关,所驮载的都是商品。实际情况是,到隋唐时期,埋葬制度发生变化,北朝时的出行仪卫俑群不再流行,随葬的骆驼模型虽然有的仍依北朝传统——驮载帐幕部件,但更多的标本出现新的造型,或背上跨骑有各种人物,甚至载有舞乐队,或驮载各种商品,与行走商路的商队产生关联。但那是后话,按北朝时期的葬俗,墓葬随葬的骆驼模型,应属出行仪卫俑群中的驮载牲畜。

东魏—北齐时期邺城和太原地区墓葬中,普遍出现于出行仪卫俑群中的驮载帐幕部件的骆驼模型,显示出当时的风习。其时鲜卑族已经融入中华民族大家庭,特别是经北魏孝文帝时期的大力改革,从姓氏到服装乃至生活习俗,都有彻底的变革。生活在广大城乡的鲜卑族人,早已舍弃原来游牧生活时使用的传统的毡帐,与汉族和其他古代少数民族一起,居住



图一 北齐张肃俗墓陶骆驼



图二 北齐娄睿墓陶骆驼(标本 622)



图三 北齐娄睿墓陶骆驼(标本 622)



图四 北齐娄睿墓陶骆驼(标本 622)

于殿堂房舍之中,只是在远途出行时,还是携带便于随时随地张设的毡帐。但是出于对原有民族传统的怀念,民歌中用传统的毡帐——穹庐比拟天穹,在天穹下的无边草原上放牧,豪迈雄浑,激发了鲜卑族的民族情怀。正如前文

所引齐神武帝因战场受挫,回军后命斛律金高歌“敕勒”,自己也因之“哀感流涕”,万分激动。

### 三

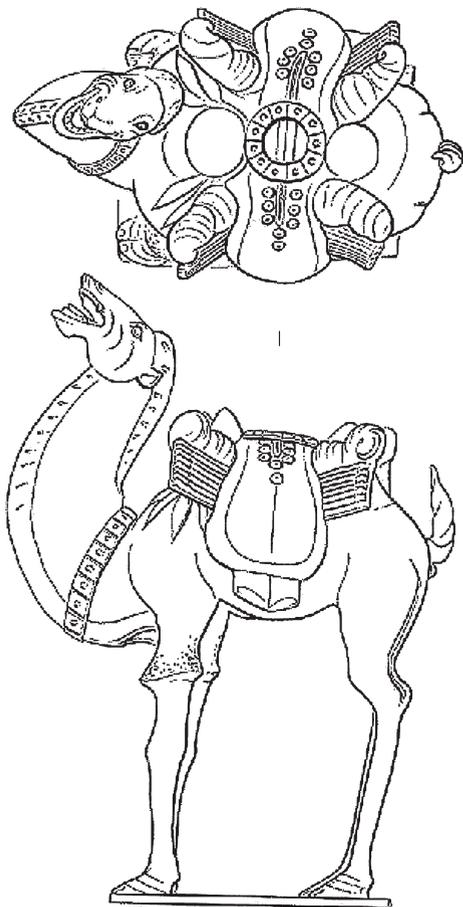
虽然我们已经从陶骆驼模型的驮载物,认

识了鲜卑族穹庐的构件,但是还难以复原其全貌。不过从圆圈形帐顶和围墙栅栏已可以看出,它的形貌与周秦以来军中使用的帐幕并不相同。

在东周墓的出土遗物中,有青铜的帐顶,如山西太原春秋晋国赵卿墓<sup>[15]</sup>和河北平山战国中山王陵<sup>[16]</sup>中所见,形制大致相同。赵卿墓出土标本,通高 17.6 厘米,下面是圆筒状柱釜,上面是圆顶,圆顶周围设 11 个用于系结帐幕牵索的扁环(图一七)。圆顶直径 18 厘米,柱釜直径 7.6 厘米,说明在帐幕中央立有直径略小于 7.6 厘米、顶端可纳入釜内的立柱,形同当时殿堂建筑的都柱。这类帐幕张设起来后,周边没有直立的围墙,整体大致呈覆钵形,供行军作战中临时宿营之用,不宜用于长期生活居住。

直到汉魏时期,战时军队行军宿营,仍沿袭旧俗,使用这样形貌的帐幕。在甘肃嘉峪关魏晋时期的墓室壁画中<sup>[17]</sup>,还可以看到这类军帐的图像(图一八)。古代在草原游牧为生的鲜卑族,虽逐水草迁徙牧场,但一般按季节有相当长的居留期,所以帐幕要适于人们在一段时间内的家居生活,其结构自然与军帐有所不同。从陶驼模型所驮载的帐幕部件可知,它有栅栏结构的围墙,从栅栏横置在驼身侧的长度估计,墙高应超过 1 米。围墙应上接穹状帐顶,因此民歌中称之为“穹庐”。圆圈形帐顶安置于穹顶中央,周边圆孔为系结帐幕牵索之用。但是这也只能是对穹庐形貌的大致推断,还是缺少真正能表述它的确切形貌的考古标本。这一缺憾终于在 2000 年得到补足,该年大同市考古研究所发掘大同市雁北师院北魏墓群时,获得了陶质的穹庐模型<sup>[18]</sup>,终于让我们见到“穹庐”的庐山真貌。

在雁北师院北魏墓群的 2 号墓中,出土了 3 件陶质的帐房模型,其中 2 件平面呈方形,1 件平面呈圆形。标本 M2:73(图一九),平面方形,面阔 23.4、进深 25.3、高 26.1 厘米,卷棚式顶,上设两个天窗,并浮塑出开启调节天窗的绳索垂结于后壁。前壁中开一门,门两侧各开一方窗,左右两壁也各开一方窗。天窗和门开



图五 北齐娄睿墓陶骆驼(标本 622)



图六 北齐娄睿墓陶骆驼(标本 625)



图七 北齐娄睿墓陶骆驼(标本 625)



图八 北齐娄睿墓陶骆驼(标本 625)

有孔洞,门上有凸出的门楣,上设三个红色门簪。其余方窗仅在壁上刻划出窗形,并绘出红色边框。标本 M2:82 形制与前一件相同,仅尺寸略小,面阔 21.2、进深 23.1、高 26 厘米。标本 M2:86(图二〇)与前两件不同,平面呈圆形,直径 24.6、高 18.2 厘米。上部是圆形穹顶,下部是高 10.4 厘米的圆形围壁,围壁开有宽 6.2、高 8 厘米的门,门额浮凸,上有两个门簪。穹顶中心是外径 6.9 厘米的圆圈形帐顶,帐顶周圈向下连出 13 条弧形牵索,表明顶内侧相应有弧形帐杆,形成穹顶的支架。穹顶外表面涂黑色,牵

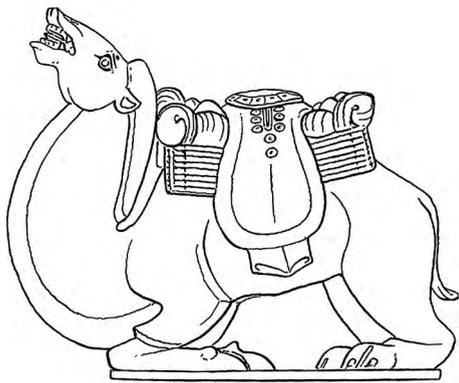
索涂红色,其中 9 条下部绘有花形绾结。这件穹顶的圆形帐房模型,应是模拟当时鲜卑族的穹庐。不仅如此,出于对穹庐的喜爱,该墓群出土的一部分牛车模型的车顶还一改西晋以来流行的卷棚顶(图二一),而变为穹顶(图二二),使整体车棚形成穹庐的形貌(图二三、二四),也可以说将牛车改成装了轮子的穹庐。

又过了五年,2005 年,在大同沙岭发掘了太延元年(435 年)破多罗氏父母墓<sup>[9]</sup>,墓室右壁壁画以庖厨宴饮为题材,其中也绘有穹庐的图像(图二五),加深了我们对穹庐形貌的认识<sup>[20]</sup>。

#### 四

在认识了鲜卑族传统的穹庐的真实形貌后,我对于存在头脑中半个多世纪的一个学术难题寻到了新的思路。那就是山西大同云冈石窟早期洞窟的窟形问题。

云冈石窟的开创,始于北魏文成帝拓跋濬和平年初。《魏书·释老志》:“和平初(和平元年为 460 年),师贤卒。昙曜代之,更名沙门统……昙曜白帝,于京城西武州塞,凿山石壁,开窟五



图九 北齐娄睿墓陶骆驼(标本 625)



图一〇 北齐韩祖念墓陶骆驼(Hzn : 319)



图一一 东魏茹茹公主闾叱地连墓陶骆驼(标本 1120)



图一二 磁县湾漳大墓陶骆驼(标本 974)

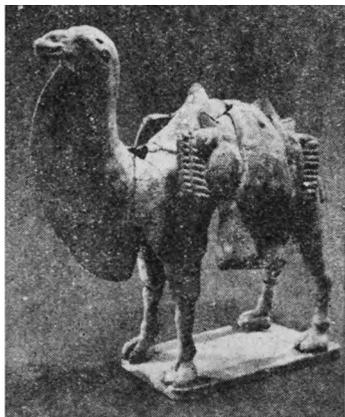


图一三 磁县湾漳大墓陶骆驼(标本 1018)

所,镌建佛像各一。高者七十尺,次六十尺,雕饰奇伟,冠于一世。”<sup>[21]</sup>

当时平城城内佛寺的重要造像,皆为皇帝而建,如文成帝复法之年(兴安元年,452年),“诏有司为石像,令如帝身。既成,颜上足下,各

有黑石,冥同帝体上下黑子。论者以为纯诚所感。”又:“兴光元年(454年)秋,敕有司于五级大寺内,为太祖已下五帝,铸释迦立像五,各长一丈六尺,都用赤金二十五万斤。”<sup>[22]</sup>因此,昙曜在武州塞所建五窟中佛像,也应为太祖以下五



图一四 北魏元邵墓陶骆驼

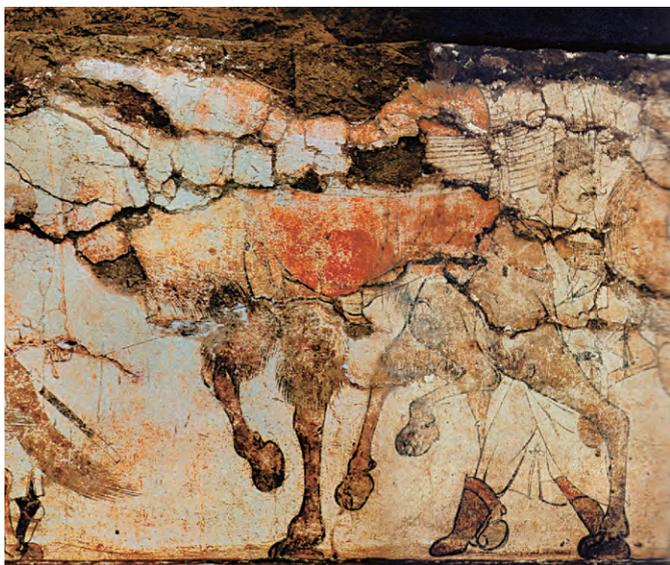


图一五 西魏侯义墓陶骆驼(标本 64)

帝,即太祖道武帝拓跋珪、明元帝拓跋嗣、太武帝拓跋焘、景穆帝拓跋晃和文成帝拓跋濬。

昙曜主持开凿的五座石窟,应即今山西大同云冈石窟的第16~20窟(图二六)。这5座大形石窟,平面均为椭圆形(或称马蹄形)(图二七),顶为穹隆顶。它们依次布列在云冈石窟区的中部偏西处,多在窟内雕造三佛<sup>[2]</sup>,正壁主像形体巨大,高13.5~16.8米,两侧雕像形体较小,更显主像高大雄伟(图二八)。除第17窟主像为弥勒菩萨,其余主像均为释迦。洞内主尊最高的是第19窟中的佛坐像,高达16.8米(图二九)。其中的第20窟,因为前壁和左右两壁前部早年已经塌毁,以致窟内大像处于露天状态,所

以后世之人一来到云冈,首先映入眼帘的就是这座大佛的宏伟身姿,也因此这座大佛不断出现在中外的书刊之中,成为云冈石窟艺术的象征(图三〇),其实他的高度在昙曜五窟主尊中排在倒数第二,仅有13.7米。佛像的容貌,有人认为有仿效拓跋族甚至是北魏帝王容貌的可能,但椭圆平面、穹隆顶的窟形,过去多认为“应是仿印度草庐式的”<sup>[24]</sup>。但是在古印度,并没有草庐式样的石窟。再看中国境内自新疆到河西走廊比云冈石窟建造为早的诸石窟,从龟兹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,也都看不到这样的椭圆形穹隆顶窟形的先例。再查阅佛典,释迦从苦修、得道、初转法轮到说法,都是在林野、园中树下进行的,从未见有在草庐中传道说法的记述。昙曜主持为皇帝修窟时,怎么就会凭空想出将窟形修造成“印度草庐式”呢?这就是我从20世纪50年代听阎述祖讲授“石窟寺艺术”课以来,一直困扰我的学术难题。



图一七 太原春秋赵卿墓青铜帐幕顶 (M251 : 231)

图一六 北齐娄睿墓出行壁画中载帐幕骆驼图像

当在山西太原、河北磁县、河南洛阳地区发掘的北朝墓随葬陶驼模型的驮载物中,辨识出穹庐部件,特别是看到山西大同北魏平城时期墓葬出土的陶质穹庐模型,加上壁画中所绘成群的穹庐画像以后,再联系拓跋鲜卑族用鲜卑语高唱的豪迈歌谣“天似穹庐,笼盖四野”,就可以看出,昙曜五窟椭圆形平面穹隆顶的窟形,并不是仿效鲜卑族并不知晓的域外的草庐,而是将象征皇帝的佛像供奉进鲜卑民族在长期游牧生活中的传统居室——穹庐中。穹庐又象征着天穹,也就意味着将佛像供奉在天地之间,显示出浓郁的民族文化特征。所以,昙曜五窟的新样式“应是5世纪中期平城僧俗工匠在云冈创造出的新模式”,可称之为“云冈模式”的开始<sup>[25]</sup>。

用民族传统居室穹庐的形貌来凿建石窟,继而引起对早期云冈石窟佛像艺术造型的思考,通俗地讲,就是当时造像所依据的“粉本”究竟来自何方?这又引起对佛教艺术是如何传入中土的思考。

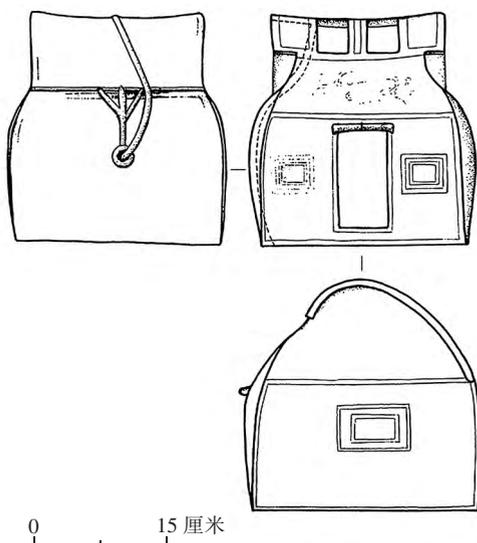
昙曜五窟的艺术造型特征,首先在于其雄浑宏伟的气势。各窟的主尊佛像,都以其巨大



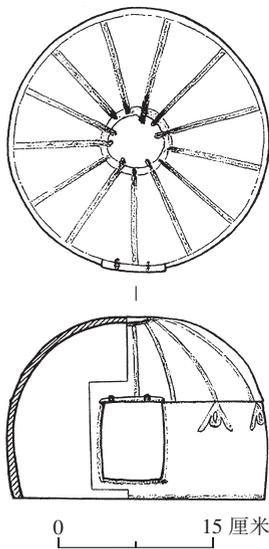
图一八 嘉峪关魏晋墓壁画中军帐图像

的体量和雄伟的体姿,显露出北魏各代皇帝的无上权威。佛的面容前额宽阔,直鼻方颐,弯眉细目,大耳下垂,口唇紧闭而微露笑意(图三一),面相威严又显慈祥。佛衣衣纹厚重,更增造像宏伟气势的力度。再结合粗犷的毡帐穹庐窟形,谱写了一曲歌颂新兴北魏王朝不可阻挡的发展势头的赞歌。

佛教在鲜卑族皇帝统治的北魏得以盛行,其缘由也应与后赵近同,创建以本民族的传统建筑形式穹庐形貌的石窟窟形,在一定意义上拉近了拓跋鲜卑与西来的胡神佛陀之间的距



图一九 大同雁北师院北魏2号墓陶帐幕模型(M2:73)



图二〇 大同雁北师院北魏2号墓陶帐幕模型(M2:86)



图二一 洛阳春都路西晋墓陶卷棚顶牛车  
(IM1568:5-7,9)



图二二 大同雁北师院北魏墓陶牛车(M2:46,47)



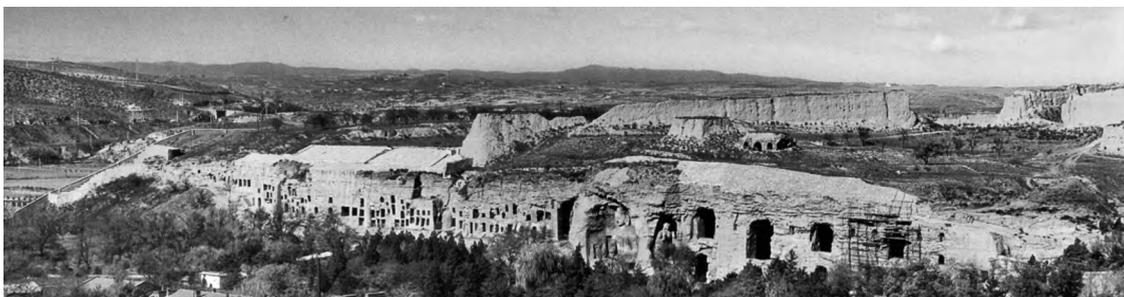
图二三 大同雁北师院北魏墓“穹庐”状车棚(M2:47)



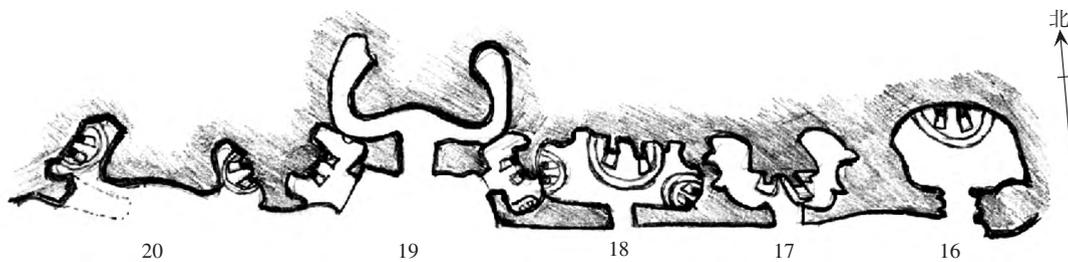
图二四 大同雁北师院北魏墓“穹庐”状车棚(M2:47)



图二五 大同北魏太延元年墓壁画“穹庐”图像



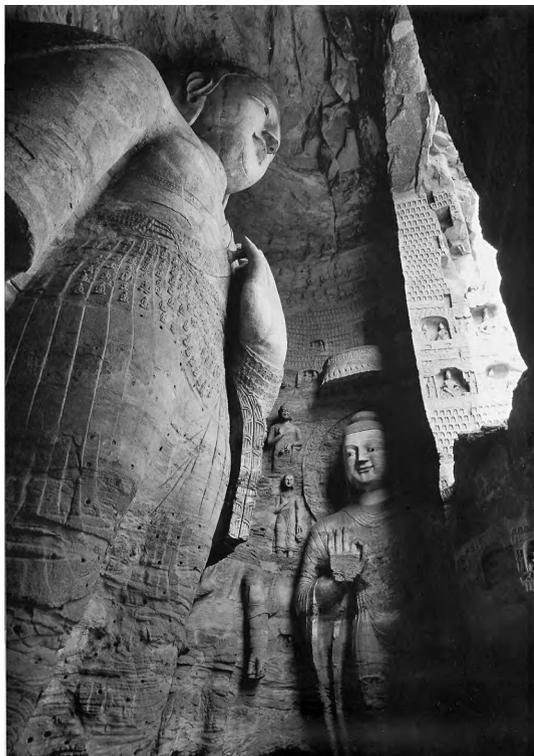
图二六 云冈石窟第16~20窟(昙曜五窟)外观



图二七 云冈石窟第16~20窟(昙曜五窟)平面示意图

离,更具亲切感。至于昙曜五窟内佛陀艺术造型的最初的渊源,自然是来自佛教的故乡——古印度。但是佛教的艺术造型开始并不是由印度直接输入,而是辗转迂回经由中亚,进入今中国新疆境内,再沿河西走廊,继续输往中原北方地区。佛教从进入中国境内开始,随着一步步深入内地,开启了不断中国化的历程。

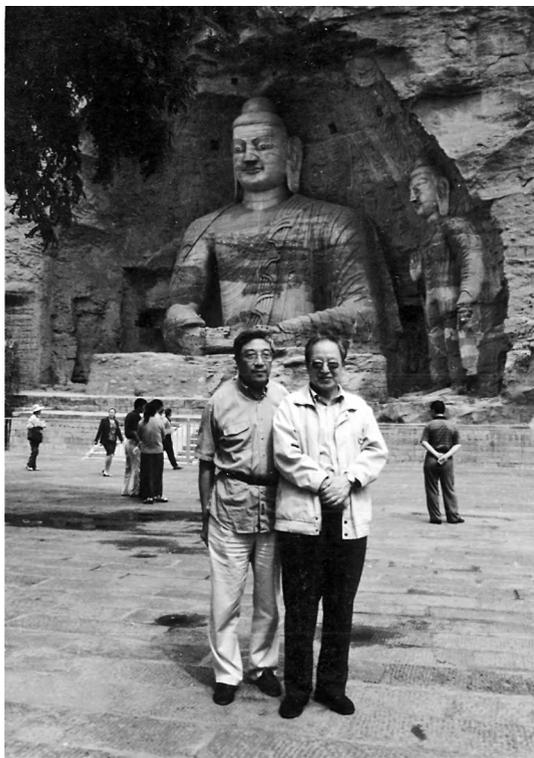
还应注意到,随着北魏王朝逐渐掌控了北方,将陆续占有的地域内的民众、僧徒和工匠等人迁徙到平城地区,来自青州、凉州、长安以及定州等地的僧徒和工匠,应该全都会聚到昙曜指挥的工程队伍之中,带来了不同来源的粉本和工艺技能。所以当时对佛像的雕造,应是博采国内外众家之长、对艺术造型的再创造,



图二八 云冈石窟第18窟主尊大佛和右侧佛像



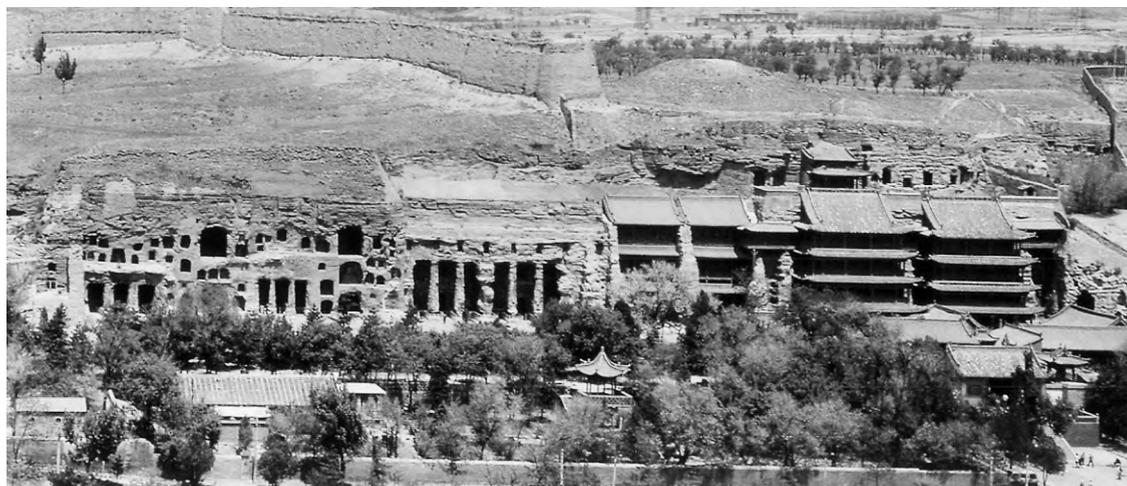
图二九 云冈石窟第19窟大佛



图三〇 云冈石窟第20窟(前排人物右起:宿白、杨泓)



图三一 云冈石窟第20窟大佛头部



图三二 云冈石窟太和年间所开诸窟外观

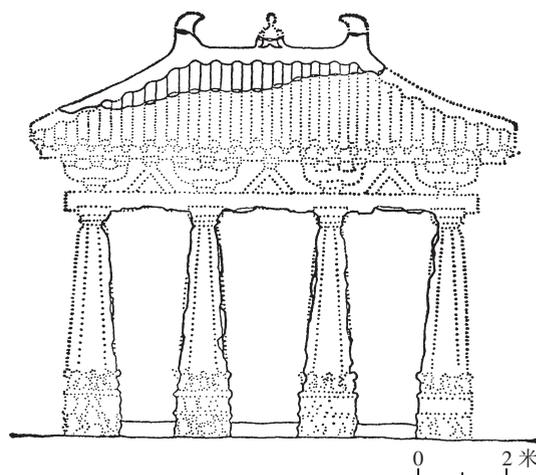
从而形成了北魏自身的时代特色。这也就使仅重视样式学的某些美术史家,可以从云冈造像中或探寻到犍陀罗艺术的影响,或注意到秣菟罗艺术的风格,甚至关注到地中海沿岸诸文明(希腊、埃及)的辐射;或是将统一的艺术作品生硬地分割成西来的及中国的传统,不一而足。但是,像云冈昙曜五窟这样具有艺术震撼力和时代风格的造型艺术品,其创作绝不能只被认为是不同来源艺术的拼盘。“北魏皇室以其新兴民族的魄力,融合东西各方面的技艺,创造出新的石窟模式,应是理所当然的事。”<sup>[26]</sup>

### 五

昙曜五窟艺术造型的粗犷而雄浑的气势,随着时间的推移而逐渐消逝,从北魏孝文帝太和初年开始,代之而起的是新的精雕细琢的富丽之风。这时,在昙曜主持修凿石窟时被请入模拟“穹庐”形貌佛窟中的佛祖,又转而被供养在模拟中国传统样式的殿堂形貌的佛窟之中。这一时期(约孝文帝继位至迁都洛阳时期,471~494年),在云冈雕造的洞窟的代表是第5、6窟,第7、8窟,第9、10窟等几对双窟;还有第11、12、13窟一组三窟,是在崖面上从昙曜五窟向东延伸而逐渐开凿的(图三二)。目前除第5、6窟前有清代修建的四层木构楼阁遮掩外,其余诸窟的外貌还都能观察到,只是岩石风化



图三三 云冈石窟第13窟外崖面石雕瓦垄残迹



图三四 云冈石窟第13窟外观复原图



图三五

云冈石窟第12窟东壁  
殿堂形貌佛龕

严重,细部雕刻已漫漶不清,猛然一看,有些像颇富异域色彩的列柱长廊,但是仔细观察,它们并不是连结在一起的长廊,而是各窟前自成一组的窟前雕刻,因风化过甚,像连成一体。

1972~1974年,为配合云冈石窟修缮工作,曾对第9~13窟前的基岩面等处进行过清理。在清除第13窟前室顶板积土后,发现了原来雕刻的脊饰、瓦垄残迹(图三三),再结合下方的列柱来看,全窟原来外貌应是雕成具有瓦顶的四柱三开间的佛殿前廊(图三四),顶部为筒板瓦殿顶,正脊长约3.6米,距地面9米,脊两端有鸱尾残迹,中央有鸟形残迹;下部为四柱三开间,柱高3.4米,断面八角形,柱基座高1.5米。柱檐风化剥蚀,轮廓处不清,但从前室侧壁和柱头内侧浮雕还可推测,该窟前

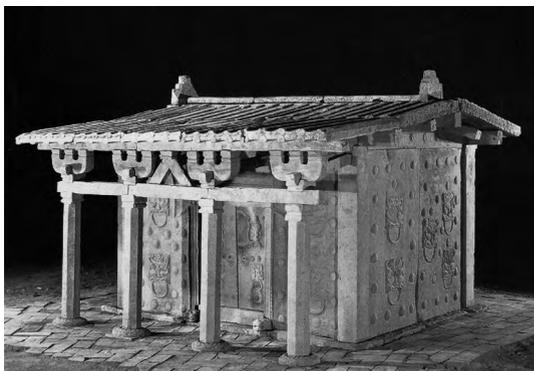
壁面是柱头刻皿板,栌斗上托额枋,柱头一斗三升,补间人字拱的式样<sup>[27]</sup>。其外貌正与第12窟内前室东壁所雕殿堂形貌的佛龕相同(图三五)。

这类前有四柱三开间前廊的殿堂,应是当年流行的建筑样式,也为当时墓葬中新兴的殿堂形貌石棺所效仿,最典型的考古标本就是大同出土的北魏太和元年(477年)宋绍祖墓石棺,它显示出这类殿堂的立体形貌(图三六~三八)。宋绍祖墓石棺模拟的是一座四柱三开间,前廊进深一间,其后殿堂进深两间,或为以墙承重,上设木梁架和瓦顶的建筑。这种殿堂建筑很可能是北魏太和初年都城平城流行的新式样,因为一时风尚,而影响了石窟改变为殿堂形貌。

与昙曜五窟的雕建不同,在太和年间,除



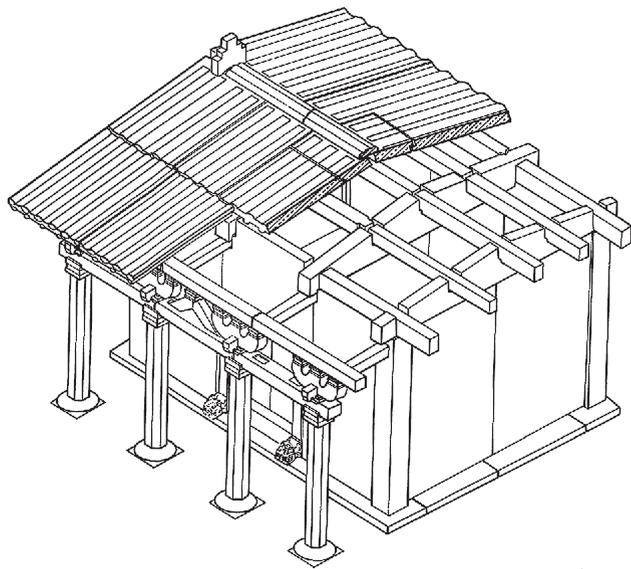
图三六 大同北魏太和元年宋绍祖墓殿堂形貌石棺正面



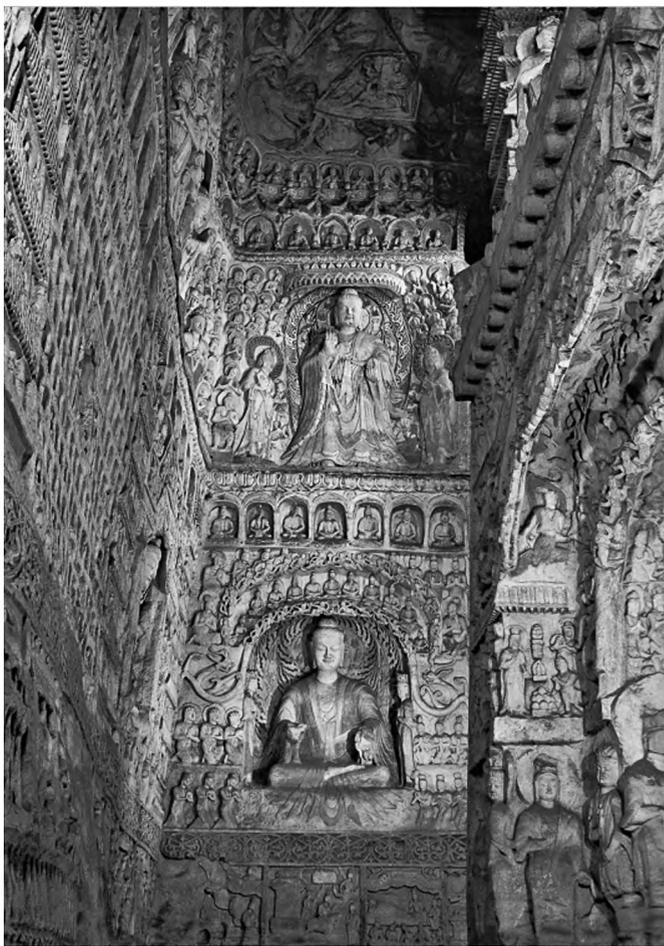
图三七 大同北魏太和元年宋绍祖墓殿堂形貌石棺正侧面

皇室外，官吏和上层僧尼也参与开凿石窟，最典型的实例是文明太后宠阉钳耳庆时于太和八年(484年)建，太和十三年(489年)工毕的第9、10窟，其为“国祈福之所建”，应是为二圣——冯太后与孝文帝所造，故为双窟。另完工于太和十八年(494年)迁洛以前的第6窟，最能展示出这一阶段石窟艺术精致而华美的场景(图三九)。这些洞窟呈现在人们面前的是与昙曜五窟完全不同的景观，除了穹庐形貌的窟形变成模拟中国式样的仿木构建筑的石雕外，还出现了披着宽博的汉式佛衣的清秀面庞的佛像，佛像的服饰宽博飘垂，一般认为具有汉式袍服“褒衣博带”之情趣(图四〇)，显示出与此前的石窟明显不同的新兴的造型艺术风格。这一突然的变化，难道只是出自那一时期指导开建石窟的僧人和雕窟造像的匠师因师承和艺术流派而做的主观改变吗？答案是否定的。因为决定佛教石窟的雕造面貌的不是幕前的僧人和匠师，真正决定权握于幕后的功德主——北魏的皇室和权臣手中，在他们的心目中，宗教行为是从属于当时政治大方向的。

在孝文帝初年，直到太和十四年(490年)文明太后冯氏去世，主持政务的实际是临朝听政的文明太后，而当时摆在北魏最高统治集团面前的主要问题，正是如何巩固已被拓跋鲜卑政权统一了的中国北半部江山，以及以广大汉族为主的各民族民众。原来以拓跋鲜卑传统制定的政治构架，已然难以维持，为了长治久安，必定要在政治层面进行彻底改革，在一些历史书中也被简单地称为“汉化”。有着汉文化素养



图三八 大同北魏太和元年宋绍祖墓石棺透视图



图三九 云冈石窟第6窟内景



图四〇 云冈石窟第6窟西壁上层立佛



图四一 大同北魏司马金龙墓漆屏画

的文明太后冯氏，起用了汉族官员李冲、游明根、高闾等，改革鲜卑旧习、班俸禄、整顿吏治、推行均田制，不断进行政治改革。在这样的大背景下，生活习俗、埋葬礼仪等方面的“汉化”势头也越来越大，与之相关的造型艺术自然也随之呈现出新的面貌。

以墓内葬具为例，前已述及的太和元年(477年)宋绍祖墓中葬具是仿木构建筑的石棺，在三开间的殿堂前还设置檐柱和门廊。除殿堂形貌的石棺外，在延兴四年(474年)至太和八年(484年)司马金龙夫妇墓中，以石础漆画木屏风三面围护的石床，也是令人瞩目的典型

考古标本<sup>[28]</sup>。漆画中，人物的面相、体态、服饰，都与传世东晋画家顾恺之绘画的后世摹本中的人物相似，面容清秀而衣裾宽博，女像衣带飘飞，男像褒衣博带、高冠大履，明显是受到当时江南绘画艺术新风熏陶的作品(图四一)。司马金龙家族本是东晋皇族，于刘宋政权建立之初逃亡北地，故能在北魏急于获取南方画艺新风时将其介绍到北方。

当时北魏朝廷也起用来自青州地区(这一地区并入北魏版图前曾由东晋、刘宋统治了半个世纪)熟悉工艺技能的人士，其中代表人物就是蒋少游。当时为了获取先进的汉文化艺术，北魏朝廷一方面力图从解析汉魏旧制来承袭汉文化传统，另一方面想方设法去南方获取那里新的文化艺术信息。蒋少游在这两方面都起了很大作用，前一方面，如北魏朝廷曾特地派他去洛阳“量准魏晋基趾”<sup>[29]</sup>，以在平城营建太庙太极殿；后一方面，曾在李彪出使南朝时，派他担任副使，密令其观南方“宫殿楷式”，以获取南朝建筑艺术等方面的新成就。这也引起南方士人的警惕，清河崔元祖就向齐武帝建议将蒋少游扣留，说：“少游，臣之外甥，特有公输之思，宋世陷虏，处以大匠之官，今为副使，必欲模范宫阙。岂可令毡乡之鄙，取象天宫？”<sup>[30]</sup>从

中也可窥知当时北魏朝廷想获取江南汉族先进文明的急迫心态。就在这样的大历史背景下,孝文帝太和初年,云冈石窟开始第二度开窟造像的热潮。

太和初年距和平年间昙曜在云冈开窟造像虽然只过了五分之一个世纪,但是北魏平城景观已有较大的改变,鲜卑族传统的毡帐在郊野才有保留,在都城内依汉魏旧制的宫殿和礼制建筑群,日趋完备,而且宫殿的修建力求华丽,建筑装饰更趋精美。前述太和元年宋绍祖墓石棺作前带檐柱、前廊的殿堂形貌,正是模拟人间殿堂的造型。同样,在凿建佛教石窟时,舍弃了鲜卑族传统居室毡帐穹庐的形貌,改为模拟人间帝王的殿堂,前列由巨大檐柱支撑起前廊(图四二),室内顶部模拟殿堂中的平基藻井,连许多佛龕也雕成上为脊装鸱尾的庑殿顶,下为带有前廊的四柱三开间殿堂形貌,和宋绍祖墓石棺的形貌,如出一辙。对洞窟内部的布局,也打破了原昙曜五窟仅在正壁安置主尊而两侧安置立佛的“三佛”布局,而是在室内中央凿建直达室顶的方形塔柱,在塔柱三壁和室内两侧壁开龕造像,塔柱与后壁间留出佛徒旋塔礼拜的通道,明显是汲取了自龟兹到河西凉州诸石窟中心塔柱室内布局的成熟经验。又由于这样的布局,使得塔柱正面龕内的主尊与昙曜五窟比,身高和体量都有所缩减,以致雕造精细而绮丽有加,但缺乏雄浑气势。加之壁



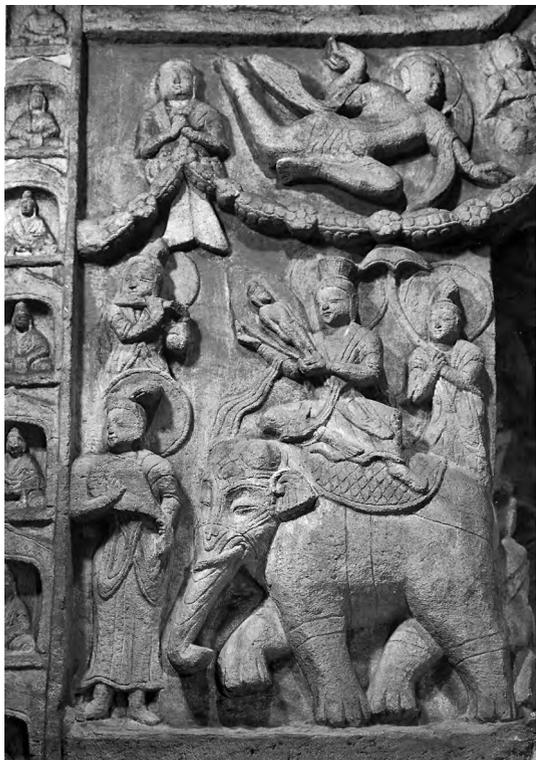
图四二 云冈石窟第9窟前廊

面及藻井均满布雕刻,除龕像和飞天伎乐外,还出现许多颇具故事情节的新题材,如文殊、维摩诘对坐(图四三),特别是第6窟中佛传故事雕刻占据了壁面的绝大部分,形成连续的释迦从投胎诞生直到得道的历程(图四四),生动具体。



图四三 云冈石窟第6窟文殊、维摩诘对坐

更值得注意的是窟内佛像的艺术造型,同样出现很大的变化。太和年间的云冈佛像,不仅失去以前巨大的体量和雄伟的体姿,而且面容也不再是直鼻方颐的威严形貌,而转向面容清秀慈祥可亲。佛体所披佛衣(袈裟)的质地也由模拟厚重的毛织物,改为模拟轻柔的丝绸。披着方法排除了斜袒裸臂等旧模式,改为自双肩下垂再裹披身躯,



图四四 云冈石窟第6窟佛传雕刻之乘象入城



图四五 云冈石窟第13窟明窗下七佛之一

外貌近似双领下垂的汉式袍服,且佛衣下垂宽博飘展,近似汉装士大夫的“褒衣博带”形貌(图四五)。

云冈石窟的窟形、室内布局和佛像造型的变化,强烈地显示出随着北魏汉化的加剧,将来自山东青齐、江苏徐州,乃至河西凉州诸地的影响进一步汇聚融合,形成太和初年平城石窟造像的时代特点,反映出佛教艺术造型向中国化又向前迈进了一大步,也反映出鲜卑族融入中华民族大家庭的步伐向前迈进了一大步。

当太和年间云冈石窟进入新的艺术高潮的时候,北魏王朝的政治生活又出现了新的转折,太和十四年(490年)文明太后逝世,孝文帝终于摆脱了祖母阴影的笼罩。只过了三年,孝文帝就借口伐齐统领百万大军南下,实际是开启了迁都洛阳的行程,经过两年,到太和十九年(495年)北魏六宫及文武官员尽迁洛阳,平城从此失去了都城的地位。随着皇室和显贵的

离去,云冈石窟持续了30余年的大规模营建活动随即戛然而止。今日云冈第3窟的前庭和前室未完成的工程遗迹,就是那段历史的实物见证。但是,直到孝昌初年因六镇起义致平城荒废为止,云冈还有小规模の開窟活动,继续凿建的都是集中于崖面西部的一些中小型的洞窟,造像面容更趋清秀,而且还有些领先于洛京的新创举,例如三壁设坛,形成三壁三龕的佛像组合,就是滥觞于云冈,以后才流行于中原石窟。

太和初年,云冈石窟造像出现了面相清秀、佛衣轻薄飘展的艺术风格,表明北魏平城造型艺术已追赶上江南自顾恺之至陆探微为代表的艺术水平。但是,那时在江南又已出现了艺术新风,人物造型由瘦骨清像转向面短而艳的新风格,后世的绘画史中,都将艺术新风的代表人物归于张僧繇,其实这一风格的佛教造像在南齐永明年间就已出现。四川成都西安路南朝佛像窖藏出土的齐永明八年(490年)比丘释

法海造弥勒成佛石像的面相,已经显现出这种艺术新风,且蜀地造像较南朝统治中心的都城建康还会滞后一些时日,比之北魏,时当太和十四年,云冈造像尚以清秀面相为新兴时尚。当以张僧繇为代表的艺术新风影响呈现于北魏洛阳,已是皇家大寺永宁寺塔中的塑像,大约塑造于孝明帝神龟二年(519年)至正光元年(520年)。那时,柔然主阿那瓌日益强大,侵扰北魏旧京(平城),云冈石窟因而彻底衰落,从历史记载中消逝了很长时间。

## 六

综观云冈石窟的窟形从“穹庐”到“殿堂”的转变,可以看清,这不仅是佛教艺术造型(即艺术史的“样式学”)的变更,主导其变更的也不仅是宗教行为,它还有着深刻的历史原因,反映了鲜卑拓跋氏加速融入中华民族的历史进程。在佛教造型艺术方面,则体现出佛教在中国化和民族化的进程中,向前迈出了关键的一大步。

- [1] (宋)郭茂倩编《乐府诗集》卷八六,第1213页,中华书局,1979年。
- [2] 《北史·齐神武帝纪》,第230页,中华书局,1974年。另见《北齐书·神武帝下》,第23页,中华书局,1972年。《北齐书·神武帝》已佚,现行本系依《北史》补,故文字与《北史》全同。
- [3] 《北齐书·斛律金传》,第219、220页,中华书局,1972年。
- [4] 同[1],第1212页。
- [5] 《南齐书·魏虏传》,第991页,中华书局,1972年。关于“百子帐”,有关迁居陇西的慕容鲜卑住所的记述中,也说“有屋宇,杂以百子帐,即穹庐也”,见《梁书·西北诸戎·河南传》,第810页,中华书局,1973年。
- [6] 山西省博物馆《太原圻坡北齐张肃墓文物图录》,中国古典艺术出版社,1958年。据墓志,墓主名张肃俗,但原书作者对墓志原文断句有误,将其误为“张肃”,应予更正。
- [7] 山西省考古研究所等《北齐东安王娄睿墓》,第121~126页,图一〇四,彩版一二八、一二九,文物出版社,2006年。
- [8] 太原市文物考古研究所《太原北齐韩祖念墓》,第27、28页,图二四,图版二六,科学出版社,2020年。
- [9] 磁县文化馆《河北磁县东魏茹茹公主墓发掘简报》,《文物》1984年第4期。
- [10] 磁县文化馆《河北磁县北齐高润墓》,《考古》1979年第3期。
- [11] 中国社会科学院考古研究所等《磁县湾漳北朝壁画墓》,第122页,图91,彩版29,科学出版社,2003年。
- [12] 洛阳博物馆《洛阳北魏元邵墓》,《考古》1973年第4期。
- [13] 河北省博物馆等《河北曲阳发现北魏墓》,《考古》1972年第5期。
- [14] 咸阳市文管会等《咸阳市胡家沟西魏侯义墓清理简报》,《文物》1987年第12期。
- [15] 山西省考古研究所等《太原晋国赵卿墓》,第132~134页,图七一,图版九二,文物出版社,1996年。
- [16] 河北省文物研究所《晋墓——战国中山国国王之墓》,第281页,图一二七,图版二〇三,文物出版社,1995年。
- [17] 甘肃省文物队等《嘉峪关壁画墓发掘报告》,第69页,图版八六:1,文物出版社,1985年。
- [18] 大同市考古研究所《大同雁北师院北魏墓群》,第66~68页,图四六、四七,彩版四一、四二,文物出版社,2008年。
- [19] 大同市考古研究所《山西大同沙岭北魏壁画墓发掘简报》,《文物》2006年第10期。
- [20] 古代居于大漠以游牧为生的诸民族,均以帐幕为居所,其结构大同小异,国内外常有学者将它们联系在一起研究。1979年北齐娄睿墓发掘后,《文物》1983年第10期发表简报,立即吸引了苏联学者的注意,因简报的图片不够清晰,苏联学者刘克甫委托我向山西省有关单位找到了清晰的图片,后来与世界各地游牧民族帐幕进行了比较研究。进入21世纪,也有中国学者关注骆驼模型驮载的帐幕,并与丝路商队联系,如葛承雍《丝路商队驮载“穹庐”“毡帐”辨析》,原刊于《中国历史文物》2009年第3期,后经修改,收入《胡汉中国与外来文明·胡俑卷:绿眼紫髯胡》,生活·读书·新知三联书店,2020年。
- [21] 《魏书·释老志》,第3037页,中华书局,1974年。
- [22] 同[21],第3036页。
- [23] 刘慧达《北魏石窟中的“三佛”》,《考古学报》1958年第4期。
- [24] 国家文物局教育处《佛教石窟考古概要》,第104页,文物出版社,1993年。

- [25] 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》,生活·读书·新知三联书店,2019年。
- [26] 同[25]。
- [27] 云冈石窟文物保管所等《云冈石窟建筑遗迹的新发现》,《文物》1976年第4期。
- [28] 山西省大同市博物馆等《山西大同石家寨北魏司马金龙墓》,《文物》1972年第3期。
- [29] 《魏书·蒋少游传》,第1971页,中华书局,1974年。
- [30] 《南齐书·魏虏传》,第990页,中华书局,1972年。

(责任编辑:耿 昀)

---

### From Dome to Palace: Discussion on the Morphological Transition of the Caves in the Yungang Grottoes and Related Issues

Yang Hong

The structure of the yurts used by the Xianbei people in their nomadic life can be seen from the tent components carried by the pottery camels discovered in the Northern dynasties tombs in Taiyuan, Shanxi, Ci County, Hebei, and Luoyang, Henan. The full picture of the dome-shaped yurts can be observed in the pottery tent models unearthed from the Northern Wei tombs at the Yanbei Normal University in Datong City, as well as the murals of Poduoluo's parents' tomb of the first year of the Taiyan Era (435 CE) in Shaling Village, Datong City. Further studies showed that the horseshoe-shaped plane and dome roof of the Five Caves of Tanyao in the Yungang Grottoes could not be found in other grottoes built earlier than the Yungang in ancient India, Xinjiang, and the Hexi Corridor area. Thus, the Five Caves of Tanyao display a new schema created by Yungang's constructors, expressing to enshrine the Buddha statues representing the emperors into the traditional dome-shaped nomadic residence of the Xianbei people.

# 文物

## 河南郑州唐郑仲淹夫妇合葬墓发掘简报

2017年8~10月,为配合基本建设,郑州市文物考古研究院在河南省郑州市惠济区古荥镇北、314省道以南发掘了一批汉晋和唐宋墓。其中一座唐墓保存较完好。此墓为单室土洞墓,坐北朝南,由墓道、封门、甬道、壁龛和墓室组成,随葬器物包括陶、铜、铁、银、瓷、玉、漆器等。据出土墓志记载,墓主为唐滁州司马郑仲淹及其夫人,二人合葬于神龙二年(706年)。此墓是典型的中原地区盛唐时期墓葬形制,纪年明确,随葬器物丰富且组合完整,为研究唐代荥阳郑氏家族世系、唐代家族墓地的丧葬习俗等提供了重要资料。

## 四川成都琉璃厂五代至明瓷窑遗址发掘简报

2018年5月,成都文物考古研究院对琉璃厂古窑址开展了调查和发掘工作,清理出大面积的窑炉、房屋基址、水井、水池、道路、沟渠、挡墙、灰坑、墓葬等遗迹,出土了丰富的瓷器、陶器、窑具、钱币等遗物。通过初步整理,这批遗存可分为四期:第一期为五代至北宋早期,第二期为北宋中、晚期至南宋中期,第三期主要在元代,第四期为明代。此次工作进一步揭示了成都琉璃厂窑的历史沿革、产品面貌、制作工艺、生产性质等文化内涵,为今后促进和加强对该窑口的考古学、美术学、陶瓷工艺学等方面的研究,并开展相应的文物保护等工作,提供了科学资料。

## 从穹庐到殿堂——漫谈云冈石窟洞窟形制变迁和有关问题

鲜卑族在游牧生活中使用的毡帐形貌,可以从山西太原、河北磁县、河南洛阳地区发掘的北朝墓随葬陶骆驼驮载的帐幕部件窥知,而这种“穹庐”式毡帐的全貌则见于大同市雁北师院北魏墓群出土的陶质帐房模型以及大同沙岭太延元年(435年)破多罗氏父母墓壁画中。进一步联系发现,大同云冈石窟昙曜五窟椭圆形平面、穹隆顶的窟形在古印度和中国新疆、河西走廊一带比云冈石窟建造为早的诸石窟中均未见到,应是云冈创造的新模式,表达了将象征皇帝的佛像供奉进鲜卑族游牧生活的传统居室——穹庐中。