

云冈石窟的历史与艺术

文/张焯



大同与云冈

大同地处晋、冀、蒙交界，介于内外长城之间，自古属于边塞用武之地。大同，意取“世界大同”之义，因唐代大同军驻扎而得名。大同，古称平城，曾用代都、恒州、恒安、云内、定襄、云州、云中等名。

最初的雁门郡平城县之设，大致在战国中期（公元前3世纪初年），即赵武灵王胡服骑射、征伐西北的过程中。汉高祖七年（公元前200年），刘邦率大军北击匈奴，

被困于平城县东之白登山（今名马铺山），平城由此闻名天下。平城之围的历史意义在于：直接引发出中国历代正确处理民族关系的重大方略——和亲政策。

东汉以降，匈奴式微，来自遥远北方的鲜卑民族成为蒙古高原的主人。西晋灭亡后，整个北中国陷入了匈奴、鲜卑、羯、氏、羌五胡争霸的混战之中，鲜卑拓跋部渐次崛起。公元386年，拓跋珪登国，公元398年，北魏王朝正式建立，定都平城；公元439年，拓跋焘统一北方，公元448年，征服西

域（今新疆）；公元494年，拓跋宏迁都洛阳。平城建都九十七阅春秋，一直是北朝的政治、经济和文化中心，也是当时欧亚丝绸之路东端的国际型大都会。

北魏以后，平城衰败，时而为北方游牧民族盘踞，时而由中原汉族军队驻守，直到唐朝中后期方始稳定。五代时，后晋石敬瑭献幽、云十六州于契丹。辽金二代，大同复兴，立为“西京”陪都。元代，大同府是中国馈饷蒙古要道上的一大中转站。明清时代，大同系九边重镇之一，号称“京师北门”，实



为首都西北的军事屏障。

云冈石窟坐落在大同城西十六公里的武州（周）山南麓，武州川（今名十里河）的北岸。石窟倚山开凿，东西绵延一公里。按自然地势划分为三个区域：东部第1窟~4窟，中部第5窟~13窟，西部第14窟~45窟。现存大小窟龕254个，主要洞窟45座，造像51000余尊，其余动植物、花纹图案不计其数。石窟规模宏大，雕刻艺术精湛，造像内容丰富，形象生动感人，堪称中国佛教艺术的颠峰之作，代表了5世纪世界美术雕刻的最高水平。

云冈峪自古是通往内蒙古阴山腹地的古道，秦汉时代的武州塞，大约就在云冈石窟西侧或南面附近，可惜早已消失在残石碎瓦之中。武州山，北魏早期即被奉为神山。据《魏书·礼志》记载，明元帝拓跋嗣做太子时，“乃于山上祈福于天地神祇。及即位，坛兆，后因以为常祀，岁一祭，牲用牛，帝皆亲之，无常日。”后来，逐渐成为北魏皇帝祈雨、开窟、礼佛的“鹿苑”胜地。

云冈石窟，北魏称武州山石窟寺或灵岩寺。关于石窟的开凿，

《魏书·释老志》记述的很简略：“和平初，师贤卒。昙曜代之，更名沙门统。初，昙曜以复佛法之明年，自中山被命赴京，值帝出，见于路，御马前衔曜衣，时以为马识善人。帝後奉以师礼。昙曜白帝，于京城西武州塞，凿山石壁，开窟五所，镌建佛像各一。高者七十尺，次六十尺，雕饰奇伟，冠于一世。”文中讲述的五所佛窟，即今云冈第16窟~20窟，学者称之为“昙曜五窟”。周一良《云冈石佛小记》曰：“惟昙曜在兴安二年见帝后即开窟，抑为沙门统之后始建



昙曜五窟外景(第16窟~20窟)

开凿于北魏文成帝和平年间(约460年~465年),由当时的佛教人士昙曜依照礼佛即拜皇帝的构想主持建造,是云冈石窟开凿最早的一批石窟。每个窟平面皆作马蹄形(方形抹圆角),穹窿顶,主佛高十余米。

斯议,不可晓。要之,石窟之始开也,在兴安二年(453年)至和平元年(460年)之八年间。”

然而,昙曜五窟的兴工,实为武州山皇家大窟大像营造的起始,此前小规模的石窟或佛像雕制必定已有基础,否则昙曜大师不会突发奇想。现今存世的北魏题记佛雕,如河北正定的太平真君元年(440年)朱恒造石佛像、日本国收藏的真君三年鲍纂造石塔基座铭和石造半跏趺思惟菩萨像、河北蔚县石峰寺的真君五年朱业微石造像、日本国收藏的太安元年(455年)张永造石佛坐像和太安三年宋德兴造石佛坐像,都是砂岩质,造像风格与云冈石窟早期作品极为相近,应是北魏武州山及其石窟寺开凿的产物。《魏书·释老志》曰:“凉州自张轨后,世信佛教。敦煌地接西域,道俗交得其旧式,村坞相属,

多有塔寺。太延中,凉州平,徙其国人于京邑,沙门佛事皆俱东,象教弥增矣。”由此印证,太武帝太延五年(439年)平北凉,徙凉州(治今甘肃武威)吏民三万户于京师,平城佛教随之兴盛;特别是凉州民中有三千僧侣作为战俘到达京城,从此成为平城佛教和武州山石窟建设的主力。

太武帝拓跋焘于真君七年(446年)诏令灭法,《释老志》记载北魏民间“金银宝像及诸经论,大得秘藏。而土木宫塔,声教所及,莫不毕毁矣。”当此,武州山开山取石的锤声大约仍在继续,但石窟、佛雕的制作停止了。文成帝拓跋濬兴安元年(452年),初复佛法,“方诏遣立像,其徒惟恐再毁,谓木有时朽,土有时崩,金有时烁,至覆石以室,可永无泐。又虑像小可凿而去,径尺不已,至

数尺,数尺不已,必穷其力至数十尺。累数百千,而佛乃久存不坏,使见者因像生感。”(朱彝尊《云冈石佛记》)于是乎,昙曜五窟应运而生。

昙曜五窟的开凿,掀起了武州山石窟寺建设的高潮。从文成帝开始,经献文帝、冯太后,到孝文帝迁都,皇家经营约四十年,完成了所有大窟大像的开凿。同时,云冈附近的青磁窑石窟、鲁班窑石窟、吴官屯石窟、焦山寺石窟、鹿野苑石窟等,也相继完成。其间,广泛吸收民间资金,王公大臣、各地官吏、善男信女纷纷以个人、家族、邑社等形式参与石窟建造,或建一窟,或捐一龕,或造一壁,或施一躯,遂成就了武州山石窟寺的蔚为大观。迁都之后,武州山的小规模石窟建设并未停息,直到正光五年(524年)六镇起义的战鼓响起。

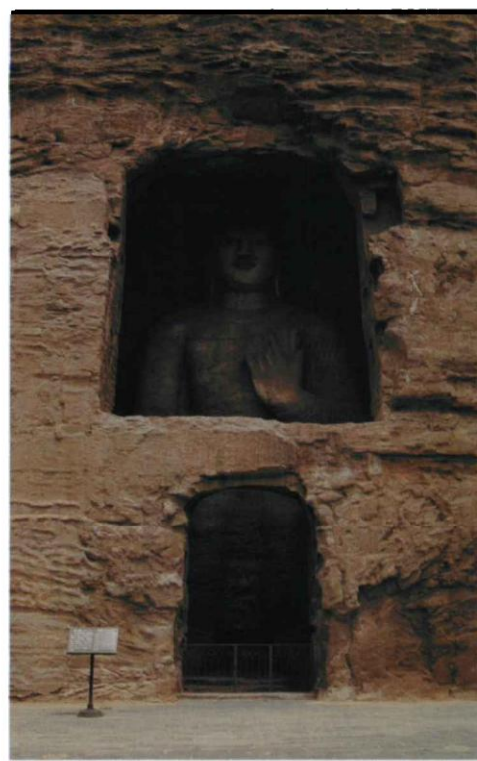
云冈石窟是北魏一个朝代完成的伟大工程，从文成复法启动，到北魏末年终结，大致开凿了70年之久。云冈石窟的诞生绝非偶然，而是诸多历史必然性的结果。佛教自东汉进入中国，最初假借黄老道术在民间传播，魏晋时逐渐独立。十六国时期，由于来自西北的胡族统治者的推奉而迅速发展，同时迎合了苦难深重的中原人民的精神需求。北魏太武帝灭佛，则从反方向刺激了佛教的勃兴。石窟建造之风，由古印度、西域、河西渐次东传，至平城而特盛。北魏自道武帝建国，到太武帝结束北方群雄割据的战乱局面，各国各地的贵族官僚、儒士僧侣、能工巧匠、金银财

富汇集平城。特别是随后对西域的征服，直接迎来了我国历史上东西文化交流的新一轮高峰。武州山石窟的创作，最初是凉州高僧带来了西域风格的佛教造像艺术，然后是古印度、师子国（今斯里兰卡）、西域诸国的胡沙门带着佛经、佛像和画本，随商队、使团而至，再后是昙曜建议征集全国各地的宝像于京师，最后是徐州僧匠北上主持云冈佛事。一代代、一批批高僧大德、精工艺匠，共同设计、共同制作，创造出云冈石窟一座座旷世无双的佛国天堂。

北魏以后，云冈石窟衰落了，梵音唱晚之声，再没有越过雁门山峦。隋大业三年（607年），炀帝

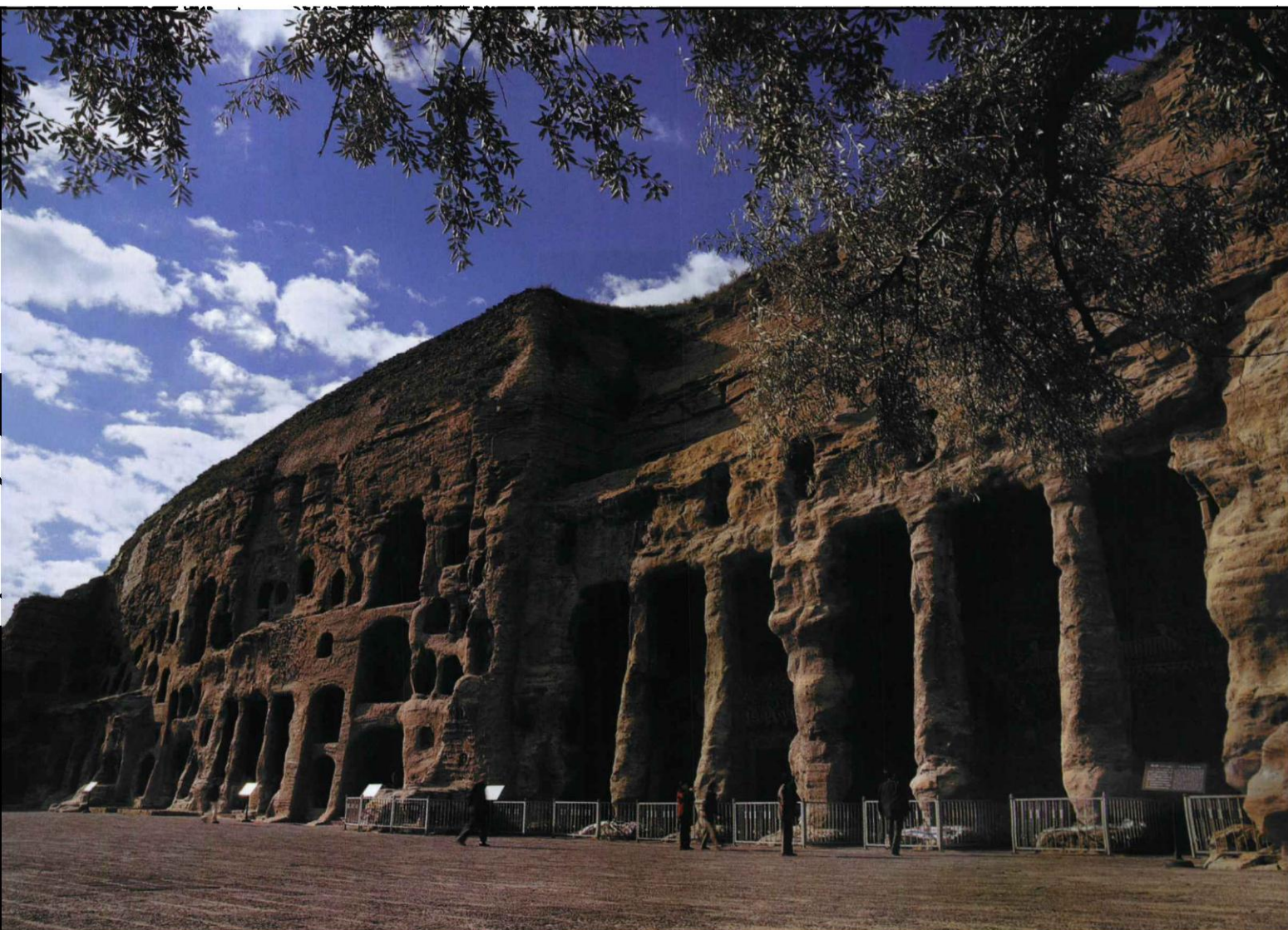
第9窟~13窟外景

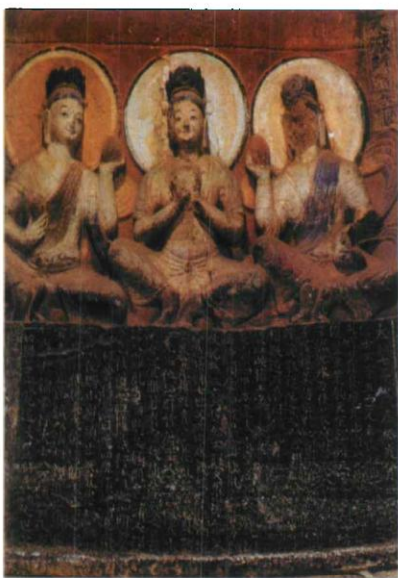
为云冈石窟的中期作品，其中第9、10窟为一组双窟，第11、12、13窟为一组三窟，开凿于北魏孝文帝时期（465年~494年）。



第18窟外景

昙曜五窟的洞窟形制相同，每窟一门一窗，窗在上、门在下。





第11窟东壁上层《太和七年造像志》

第11窟是云冈题记最多的一个窟。《太和七年造像志》，凿刻在第11窟东壁的上部，为磨壁石刻，呈长方形，横长78厘米，竖高约37厘米。刻字24行，共有336字。所刻内容是太和七年（483年）以邑师法宗等人为主的“邑义”54人造“石窟九十五区及诸菩萨”长篇发愿文。此题记说明东壁一批佛龛是由当时信仰佛教的民间团体组织凿刻的。它是云冈现存最早、字数最多的一块题记，也是中国石窟中现存最早的魏碑题记，直接影响了后来龙门石窟的诸多题记。

北巡塞外，归途大约曾经游幸云冈。唐太宗贞观四年（630年），李靖平突厥，收复雁北；十四年，移云州及定襄城于恒安；明年，守臣重建大石窟寺。大约当时，有僧禅师等曾对云冈石窟佛像进行过修理。高宗永淳元年（682年），突厥攻陷云州，城池荒废。玄宗开元十八年（730年），复置云州及云中县；天宝元年（742年），筑大同军城于云中。不久，诗人宋昱北上，写下了《题石窟寺——即魏孝文之所置》五言诗。之后，云冈石窟闻寂无闻。

辽代以后，武州山石窟寺又称石佛寺。契丹人佞佛，残塔旧寺无不兴复。据《大金西京武州山重修大石窟寺碑》记载：辽兴宗重熙十八年（1049年），皇太后发愿重修石窟寺，但因工程规模巨大，一时没有完成。道宗清宁六年（1060年），朝廷委托山西转运使

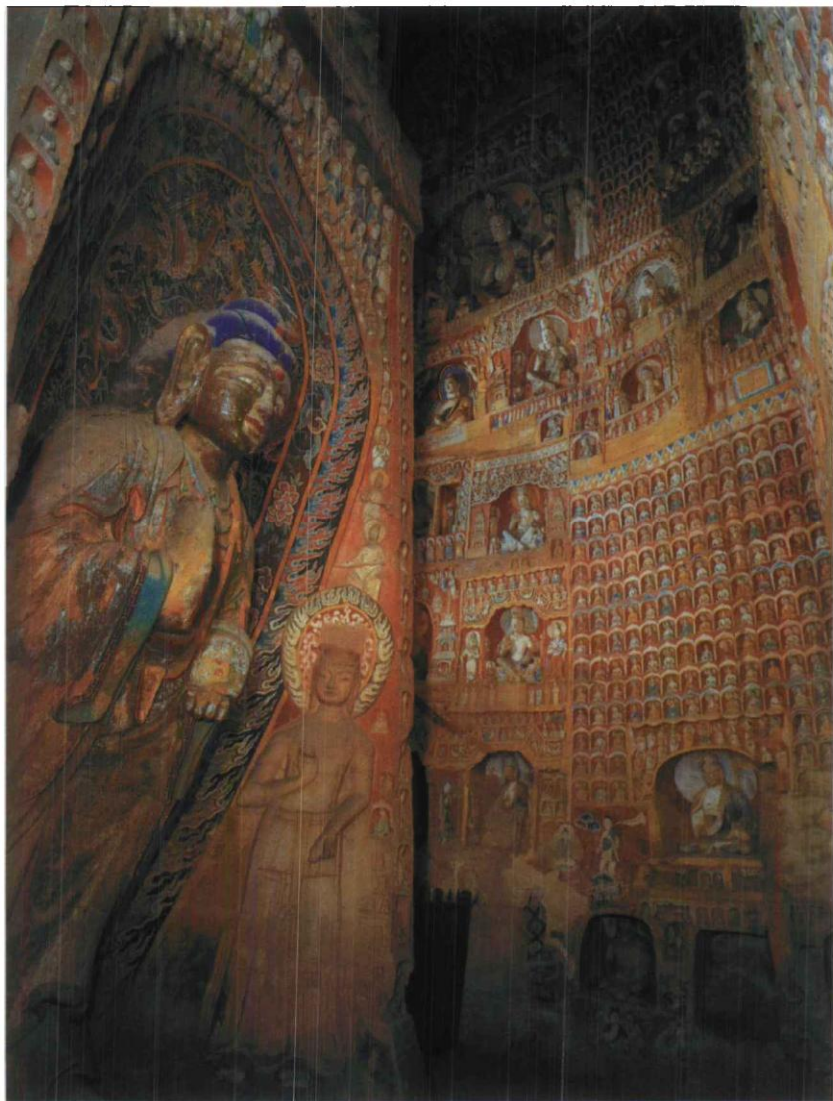
刘某监修。咸雍五年（1069年），禁山樵牧，又差军巡守。寿昌五年（1099年），又委托转运使提点。天祚帝天庆十年（1120年），幸西京，赐大字额。可见，辽代武州山石窟寺的修建工程，大约延续了半个多世纪。也许是对旧有寺院的陆续修复，也许是仿效北宋重修五台山十寺的做法，辽代西京大石窟寺内分立了十座寺院：一曰通乐，二曰灵岩，三曰鲸崇，四曰镇国，五曰护国，六曰天宫，七曰崇福，

八曰童子，九曰华严，十曰兜率。可惜十寺郁立的好景不长，“亡辽季世，盗贼群起，寺遭焚劫，灵岩栋宇，扫地无遗。”（《金碑》）

金朝“天会二年，大军平西京，故元帅、晋国王到寺随喜赞叹，晓谕军兵，不令侵扰，并戒纲首，长切守护。又奏，特赐提点僧禅紫衣，并‘通慧大德’号。九年，元帅府以河流近寺，恐致侵啮，委烟火司差夫三千人，改拨河道。”（《金碑》）西路元

第11窟中心塔柱南龛及东壁

第11窟是云冈较早出现的中心方塔式洞窟。此窟的布局是东西两壁不对称，东部小龛错落有致，西部出檐七佛立像，其大超人。南壁不同于东西壁，其明窗两侧雕刻内容极为丰富，有佛塔、伎乐天、供养人还有千佛龛。这种不对称、无统一布局的雕刻，有可能是洞窟开凿后不久即辍工，未按原设计完成，后来补刻上去的。该窟的中心塔柱分两层，上层南面是交脚像，其他三面为小立像；下层约占塔身的三分之二，四方雕立佛，其中南龛主佛左右的胁侍菩萨，面型消瘦，脖颈较长，帔帛压肘下，裙带作结，应为辽代补刻。



帅、晋王宗翰（粘罕）于天会九年（1131年）将石窟前的武州川河道南移，遂形成今天十里河云冈段现状，可谓功德千秋。皇统三年至六年（1143年~1146年），住持法师惠重修“灵岩大阁”（今第3窟外的阁楼），“自是，山门气象，翕然复完矣。”（《金碑》）

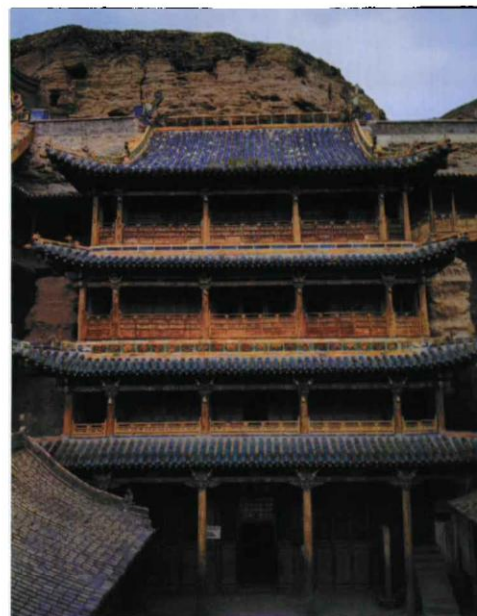
金代中后期，迫于蒙古族逐渐强盛的压力，在西京北境加强了边墙、边堡的防御体系建设，武州山前筑起了一座军堡。这座名为石佛寺堡的建立，宣告了云冈石窟的再次走向衰微。1214年，金朝迁都汴梁（今河南开封），五京旧都相继沦陷。据《至元辨伪录》记载，蒙古大举“兵火已来，精刹名蓝率例摧坏”，各地佛寺，“兵火之后，无僧看守。”正是在这种山寺无僧钟自鸣的情况下，全真道士进驻了云冈石窟，并在东部留下了

“碧霞洞”“云深处”“山水有清音”等遗迹。云冈之名，大约从此酝酿、产生。

元代忽必烈至元年间（1264年~1294年），西京大华严寺慧明大师僧徒，重新收复了石佛寺，但是无法挽回云冈石窟的整体颓势。明朝嘉靖三十七年（1558年），重修石佛寺堡为云冈堡；万历二年（1574年），又建云冈上堡并上下堡间的夹墙。从此，石佛寺局缩于第5、6窟，彻底变作山野小寺。尽管清初地方官曾经维修、康熙皇帝曾经临幸。

发现与探索

对云冈石窟的研究，始于金代曹衍《大金西京武州山重修大石窟寺碑》，继以清初朱彝尊《云冈石佛记》，然而真正学术意义上的研



第5窟前木结构重檐楼阁

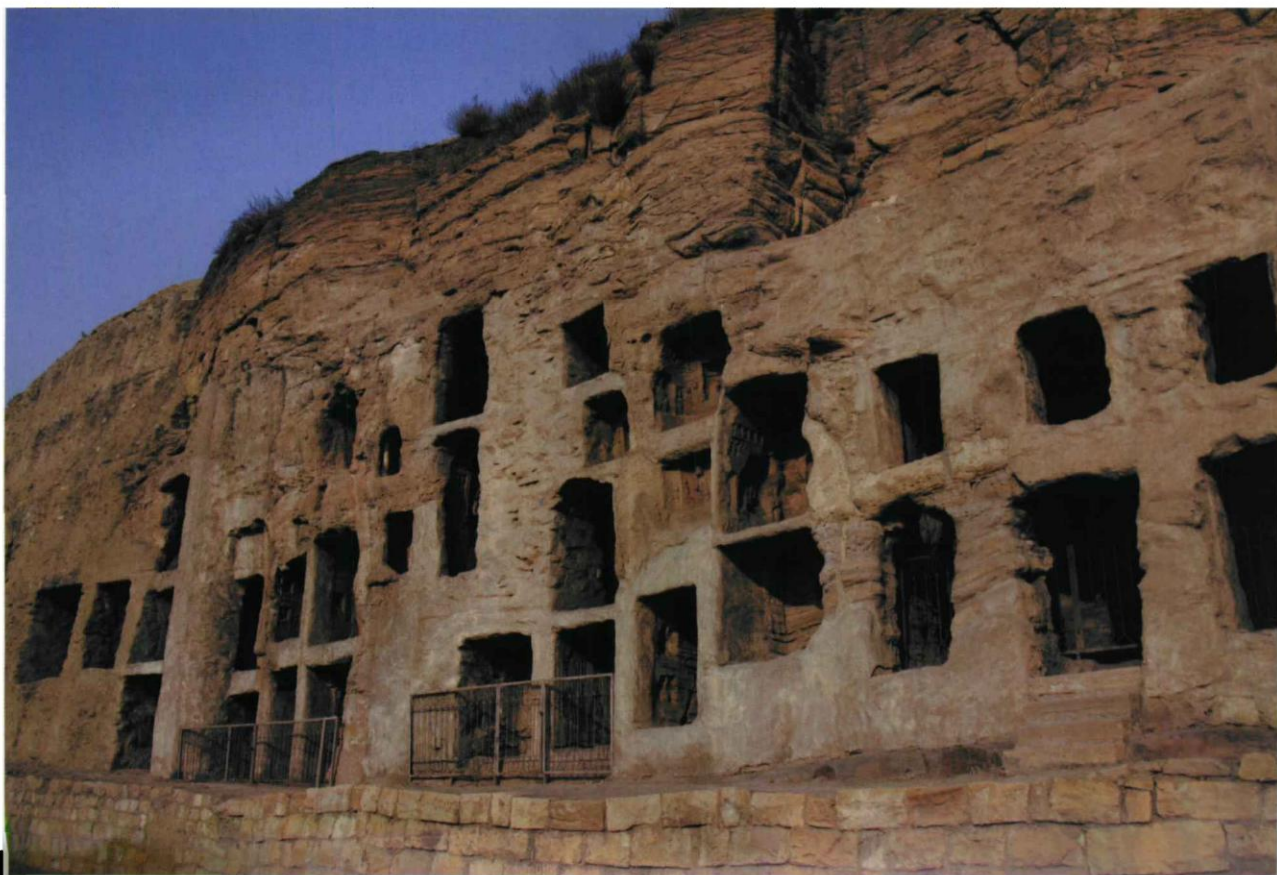
第5窟主体工程完成于北魏迁洛前。窟前木结构重檐楼阁为清顺治年间重建，建国后曾予整修。

究则是百年之事。20世纪蓬勃而兴的云冈研究，功归于两次发现：一是伊东忠太博士发现了石窟寺，二是宿白先生发现了《金碑》。

1902年6月，日本学者伊东忠

西部石窟群外景

指第20窟以西的第21窟~45窟，多为北魏太和十八年（494年）迁都洛阳后开凿，主要为正始、延昌年间的石窟和佛像。



太等在中国进行考察旅行，无意中踏入云冈石窟破败的庙门，博士惊讶地发现这里竟保存着最为壮观的北魏石窟建筑群，其艺术形式直接来源于西方，且与日本的推古式若合符契。随后，他发表的《云冈旅行记》《支那山西云冈石窟寺》，引起了世界学术界的注意与兴趣。1907年，法国的东方研究专家沙畹来到云冈，不久将其收集的云冈石窟和龙门石窟的照片与图录，著成《华北考古学使命记》。从此，云冈石佛寺名声鹊起，开始成为海内外学者和美术家的一大巡礼地。

最初半个世纪的云冈研究，以日本学者居多，主要探讨的是云冈

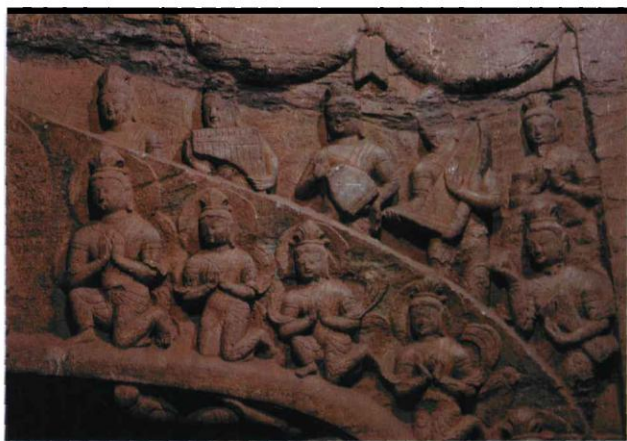
石窟的艺术形式与艺术来源。中国学者陈垣、梁思成、周一良、戴蕃豫的文章，则重在解析云冈历史，介绍邻邦的研究成果。关于云冈艺术的源流，有埃及影响说、希腊影响说、拓跋氏影响说，有印度马吐腊雕刻影响说、巴基斯坦犍陀罗雕塑影响说、西域艺术传承说等，并逐渐形成共识：“云冈样式，是由印度、波斯、中央亚细亚、中国等风格之混合融汇而成，同时也有希腊及罗马的痕迹之遗留。”（岩崎继生《大同风土记》）1938年~1944年间，以水野清一、长广敏雄为首的京都大学调查队，对云冈石窟进行了迄今最为详细的

调查。其摄影、实测、线描、拓片、论文等研究成果，结集为16卷本《云冈石窟》巨著，1951年~1956年陆续出版，代表了云冈研究的最高水平。水野、长广将云冈艺术区分为西方外来与中国传统两个方面，指出北魏平城佛教文化艺术是带有浓郁中亚（此指新疆）色彩的凉州风格的再现，尽管云冈石窟的西方样式具有多元性，明显受到西方诸地石雕、泥塑、壁画等等的影 响，但其早期雕刻显示出的是犍陀罗风格、中印度风格和中亚风格，而中亚各国寺院与云冈石窟有着直接的渊源关系。中国传统则主要表现在动物雕刻、仿木构建筑雕

第20窟全景

主像为三世佛，中央为坐像，两侧为立佛。窟顶及南壁早已崩圯，佛像露天。佛像造型浑厚，气魄宏伟，是云冈石窟的代表作品。





第16窟南壁西侧佛龛上部伎乐天

为云冈最早的伎乐雕刻形象。尖拱龛楣内，供养天合掌跪礼。拱外两端，伎乐天分别持奏铜钹、琵琶、腰鼓、横笛、法螺、排箫、竖篳篥等乐器，齐声竞演宫商，合韵皆吟法曲。

刻等方面，石窟造像明显存在着一个逐步中国化的过程。

《金碑》即《大金西京武州山重修大石窟寺碑》，皇统七年（1147年）曹衍撰，记述了云冈石窟的历史及金初的寺院维修。原碑早佚，碑文幸存于清人缪荃荪传抄的《永乐大典》天字韵《顺天府》条引《析津志》文中。1947年，宿白整理北京大学图书馆善本书籍时发现，并于1956年发表了《大金西京武州山重修大石窟寺碑校注》一文，此后又陆续发表了《云冈石窟分期试论》《〈金碑〉的发现与研究》《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》《恒安镇与恒安石窟》等。对北魏平城政治、军事、经济、文化与佛教的发展，对云冈石窟乃至大同历史，对云冈洞窟形制、造像组合、佛装服饰等特征，对云冈石窟开凿分期问题，从历史学与考古学角度，进行了全方位的探讨，取得了突破性进展，遂使云冈石窟的历史与艺术脉络豁然清晰。

进入21世纪，张焯的《云冈石窟编年史》问世，成为目前云冈石窟的第一部通史。其中《〈鹿苑赋〉与云冈石窟》一文指出，献文帝时代云冈石窟进入了一个新的

大发展阶段：《徐州高僧与云冈石窟》，则澄清了孝文帝太和年间云冈造像中国化背后的历史，即凉州系高僧失宠，徐州僧匠入主云冈石窟；《〈金碑〉小议》，对碑文传抄中出现的错简进行了梳理，证明云冈十寺中的护国寺为今第1、2窟；《全真道与云冈石窟》，考述了金元之际道教势力侵入云冈石窟的历史事实；《云冈筑堡与古寺衰微》，考订出金代中晚期石佛寺堡的建立，揭示了八百年来云冈石窟走向衰微的必然历程。

洞窟与艺术

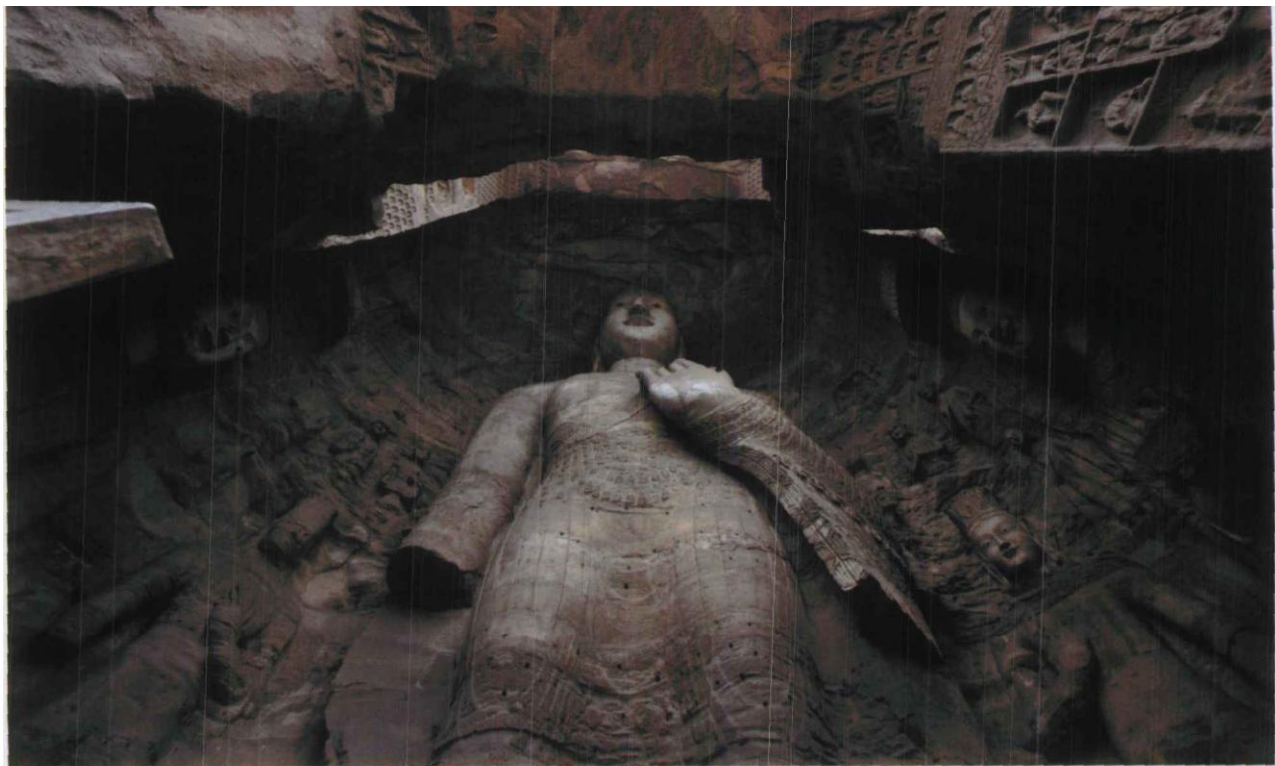
一、帝王象征的昙曜五窟及诸窟大像

沙门礼拜皇帝，是北魏首创。《魏书·释老志》载：“皇始中，赵郡有沙门法果，诚行精至，开演法籍。太祖闻其名，诏以礼征赴京师。后以为道人统，绾摄僧徒。每与帝言，多所愆允，供施甚厚。至太宗，弥加崇敬。……初，法果每言，太祖明敕好道，即是当今如来，沙门宜应尽礼，遂常致拜。谓人曰：‘能鸿道者人主也，我非拜天子，乃是礼佛耳。’”法果和尚以皇帝为佛的弘法思想，确立了北

魏佛教为统治者服务的基调，也奠定了北魏佛教昌盛的基础。半个世纪后，先是师贤建议文成帝“诏有司为石像，令如帝身。”然后，又“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”。最后，昙曜则进一步建议将这五位皇祖雕造成顶天立地的石窟巨佛，从而使武州山石窟寺升格为北魏皇室的家庙，神圣不得侵犯。

云冈第16窟~20窟，经日本学者研究确认为昙曜五窟，属于云冈石窟最早开凿的洞窟。这五座洞窟形制相同，平面呈马蹄形，顶部为穹窿状，每窟一门一窗，窗在上，门在下；外壁雕满千佛。各窟造像主要是三世佛（过去、未来和现在佛），主佛居中而设，身躯高大（都在13米以上），或坐或立，姿态各异，神情有别。根据主像和石窟布局，这五个窟可分为两组：第18、19、20窟为一组，第16、17窟为一组。这五所洞窟虽然曾经统一设计和施工，但完成的时间并不一致，前三窟较早，后二窟略晚，尤其是洞窟内的许多壁面、门洞、明窗的雕刻，大概是献文帝、孝文帝时代陆续填补完成的。

昙曜五佛是云冈石窟的典型代表，也是西域造像艺术东传的顶



第18窟主佛

主尊佛像是释迦立像，高15.5米，造形奇特而优美。身着袒右肩千佛袈裟，边作折带纹。内着僧祇支，边刻联珠纹。佛像昂首挺立，右手下垂，左手持衣角举于胸前，身躯雄壮，气势宏伟。在本尊立佛两侧是两尊胁侍菩萨，头戴莲花纹三珠冠，中刻小坐佛，冠下束发垂肩，眉眼细长清秀，鼻翼俏媚，薄唇含笑。在菩萨立像的外侧，东西两壁各雕一尊立佛。立佛面相丰圆，两肩齐挺，头顶上方均罩华盖，赤脚踏踏莲座，着通肩大衣，衣纹为直平阶梯式。

级作品。大佛身着的袈裟，或披或袒，衣纹厚重，似乎表明是毛纺织品，这无疑是中亚葱岭山间牧区国家的服装特征。大佛高肉髻，方额丰硕，高鼻深目，眉眼细长，嘴角上翘，大耳垂肩，身躯挺拔、健硕，神情威严、睿智而又和蔼可亲，气度恢弘。与北魏晚期佛像的清瘦、谦恭，东魏北齐佛像的缺乏神俊、刚毅，唐朝佛像的夸张、柔弱，以及后世佛像的无精打采，判若两类，不可同日而语。诚如唐代道宣大师所云：“造像梵相，宋、齐间，皆唇厚、鼻隆、目长、颐丰，挺然丈夫之相。”（宋《释氏要览》卷2）特别是第20窟的露天大佛，法相庄严，气宇轩昂，充满活力，将拓跋鲜卑的剽悍与强大、粗犷与豪放、宽宏与睿智的民族精神表现的淋漓尽致、出神入化，给人以心灵的震撼。

第18窟是昙曜五窟中造像组

合最为合理、完备的洞窟，主尊大佛身披千佛袈裟，东、西两侧对称分布着十弟子、一菩萨、一立佛。立佛脚踏莲花，头罩华盖，神清气朗，端庄慈祥；菩萨头戴宝冠，面如满月，衣饰华美，高贵典雅；十位弟子相貌各异，均为西方人种特征，神态生动、微妙，或闭目聆听，或若有所思，或喜从心生，令人叹为观止。

昙曜五窟，在艺术效果上突出了造像雄浑伟大、旷世无双的气势，在宗教意义上体现了佛法流传不息、世代长存的思想，从而将一个英姿勃发的民族、一种百折不挠的精神刻入山岩，化作永恒。

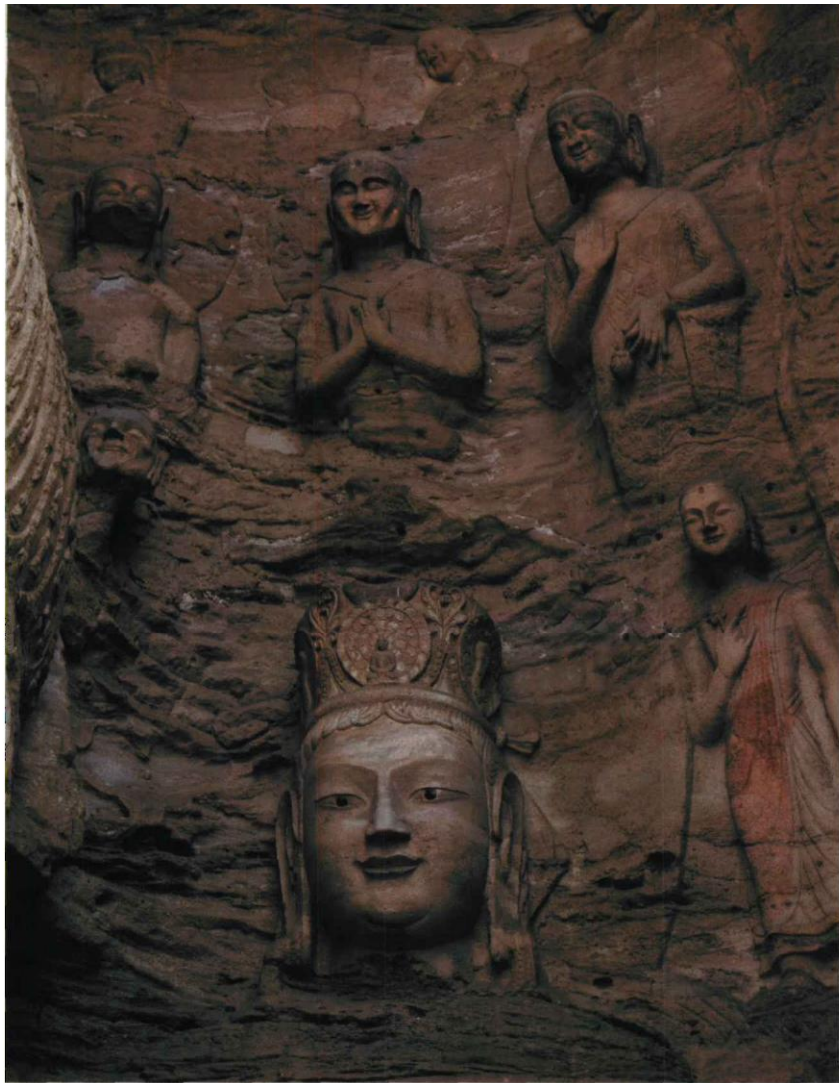
关于昙曜五佛雕造的是哪几位皇帝，学术界长期争论不休。一般认为，分别是道武帝、明元帝、太武帝、景穆帝、文成帝的象征。但是，各种观点都忽视了一个事实，那就是文成时代的“太祖已



第18窟东壁弟子像局部

下五帝”，其“太祖”指的是平文帝，而非道武帝。道武帝被尊为太祖，事在孝文帝太和十五年四月以后。由此说来，昙曜五佛象征的是平文、昭成、献明、道武、明元五帝。至于何窟为何帝，盖由昭穆次序或左右次序排列决定，我们今天实难臆测。

按照这样的思路，我们可以大胆地讲，云冈石窟的其他大窟大像代表的依然是皇帝，且其归属以及开凿时间，也大致可以推断：第9、10窟双窟的主像，前者为倚坐



第18窟东壁弟子群像及胁侍菩萨

在本尊佛像的双肩两侧，胁侍菩萨头顶上方，左右各雕有五身弟子像，合为释迦牟尼的十大弟子。这些弟子群像头部均为圆雕，身躯为高浮雕，而下身则完全消失在窟壁间。弟子像的造形大都倾斜30度左右，造像如同斜插于洞窟壁面。造形生动活泼，个性突出，神情各异。

帝迁都之前，有的说是隋炀帝为其父隋文帝所建，有的说是初唐作品，还有的讲是唐朝中后期产物。后三种说法，根据大同历史条件分析，基本没有可能性。我们赞成第二种观点，因为第3窟是云冈最大的洞窟，工程因某种变故而中途停止；窟外二层中央的弥勒窟，呈殿堂式，居中一尊交脚弥勒，弥勒窟两侧，各有一座三级石塔，这显然是一组弥勒天宮的完整造型，属于北魏作品无疑，窟内仅有一佛二菩萨，佛作说法态，目光直视左前方，左前方隔壁正是窟外的弥勒殿；整个第3窟造像，内外呼应，刻画的是佛说观弥勒菩萨上生兜率天经的情景，反映的是进入净土世界的神圣与庄严。

二、绚丽多彩、富丽堂皇的中期风格

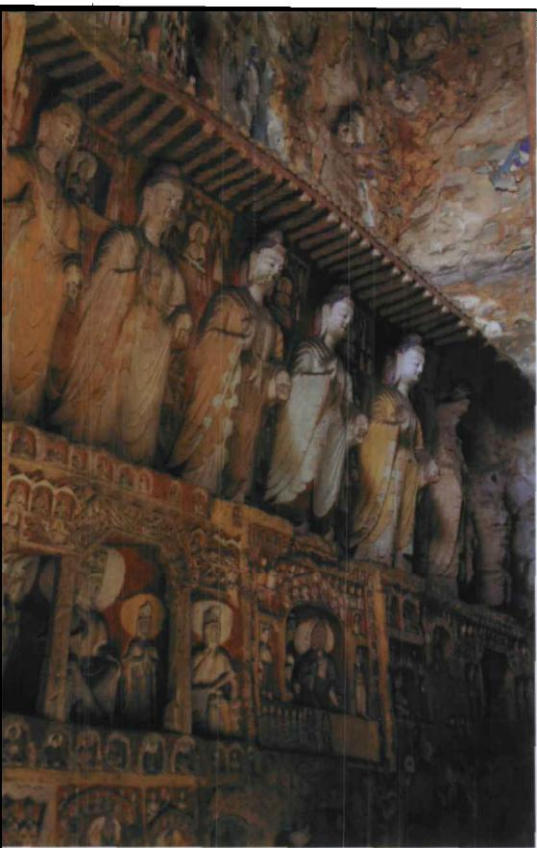
从献文帝时代开始，云冈石窟皇家工程转入大规模建设阶段，到

第10窟明窗顶部，中间雕一团莲，周围环绕着飞舞的飞天。

大佛，后者为交脚菩萨，应与文成帝太安元年（455年）“奉世祖、恭宗神主于太庙”（《魏书·高宗纪》）的含义相同，意在补全“天子七庙”制度，是文成帝为其祖父太武帝、父亲景穆帝所建（当然，工程的完成大约经献文帝，延续到了孝文帝初期），第13窟交脚菩萨大像，当系文成帝为自己或献文帝为其父开凿；第5窟坐佛，是献文帝为自己或孝文帝为其父建造；第3窟倚坐大佛，则是孝文帝为自己雕凿。

关于第3窟大像的雕造时间，学者们的意见分歧很大，有的认为与昙曜五窟同期，有的认为在孝文





第11窟西壁七身立佛

第11窟最引人注目的是西壁中部雕刻出一个较大的屋形龕。佛龕的造型和雕刻精确而简洁。其瓦垄、屋檐等建筑形象逼真。龕内雕有高约2.41米的七身立佛。现存完好的有五尊。他们头挽波状发髻，褒衣博带，胸前结带，长裙飘逸，身姿优美，独立而出。在周围布满小佛龕小造像的衬托下，更显其大超人。

第10窟后室窟门

窟门为方形，门楣上刻莲花与缠枝忍冬纹，中有人物、鸟兽纹饰。门楣上方，刻数层并列整齐的须弥山，山腰盘绕二龙，山中雕猪、狼、鹿、猿、虎、鸟及树林等。最下层山间雕持华绳化生童子像。须弥山东侧，雕三头四臂、手持日月的阿修罗天，西侧雕五头六臂、手持日月弓箭的鸠摩罗天。

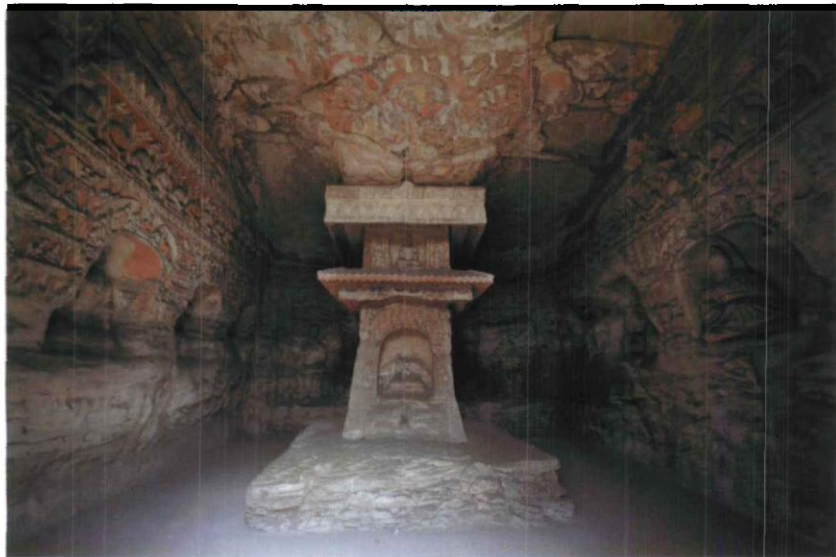


孝文帝太和年间达到鼎盛。这一时期大约二十多年，不仅昙曜五窟的雕刻仍在进行，而且云冈所有的巨型洞窟都陆续开工。关于献文帝时的云冈工程情况，北魏高允《鹿苑赋》有所描述：“暨我皇之继统，……追鹿苑之在昔，……于是命匠选工，刊兹西岭，注诚端思，仰模神影，庶真容之仿佛，耀金晖之焕炳。即灵崖以构宇，疏百寻而直

上，絙飞梁于浮柱，列荷华于绮井。图之以万形，缀之以清永，若祗洹之瞪对，孰道场之途迥。嗟神功之所建，超终古而秀出”。就是说，献文帝继位后对武州山石窟工程进行了重新部署，云冈建设进入了洞窟形制多样化、图像内容多元化的快速发展轨道。孝文帝时代云冈的新建工程，我们知道的不多。曹衍说：“护国、天宫则创自孝文，崇

福则成于钳耳”。但实际上对辽金时的护国、天宫、崇福这三座寺院，我们现在很难确定其对应的洞窟，只能大体推测为第1、2窟，第3窟，第5、6窟。不过，有一点可以肯定，那就是太和十八年（494年）迁都洛阳之前，云冈的皇家大窟基本都已竣工。

这一时期开凿完成的洞窟，有第1、2窟，第5、6窟，第7、8窟，



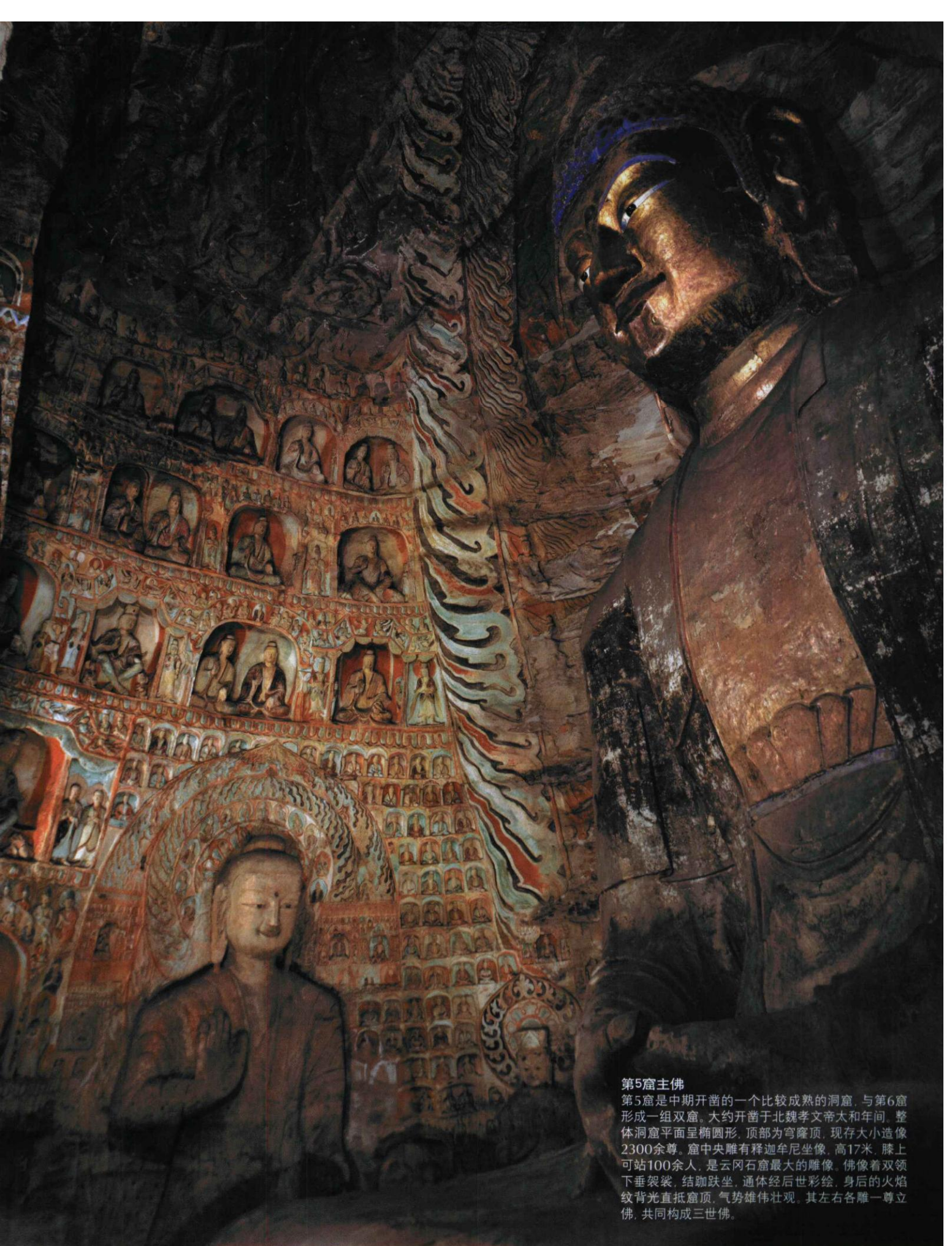
第1窟中心塔

第1、2窟位于最东端，为塔洞。两窟的形制，内容相似，是一组双窟。窟内中央均雕造一方形塔柱，四面开龕造像，塔柱经修复。两窟壁面布局相同。

第1窟中心塔是两层，两层间雕有屋形檐额，屋脊、瓦垄、斗拱、叉手等细部仿木结构建筑，是研究北魏佛塔的重要实物。塔顶部为宝盖，下饰三角垂幔，其上雕须弥山缠龙连接窟顶。

第2窟塔为三层。由于风化以后的塔呈上大下小，所以又被称为“倒悬塔”。

曾被列入云中八景之一的“石鼓寒泉”，即在这两窟。石鼓指的是第1窟，如叩地就会听到轰轰的鼓声；寒泉即第2窟外岩脚下的细泉。

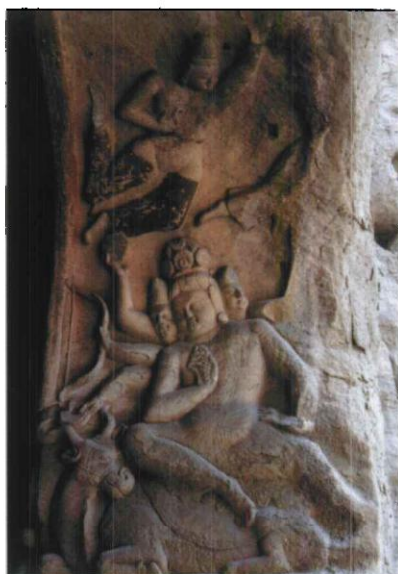


第5窟主佛

第5窟是中期开凿的一个比较成熟的洞窟，与第6窟形成一组双窟。大约开凿于北魏孝文帝太和年间。整体洞窟平面呈椭圆形，顶部为穹窿顶，现存大小造像2300余尊。窟中央雕有释迦牟尼坐像，高17米，膝上可站100余人，是云冈石窟最大的雕像。佛像着双领下垂袈裟，结跏趺坐，通体经后世彩绘，身后的火焰纹背光直抵窟顶，气势雄伟壮观。其左右各雕一尊立佛，共同构成三世佛。



第8窟门拱西侧



第8窟门拱东侧

第9、10窟四组双窟和第11、12、13窟一组三窟，以及未完工的第3窟。在洞窟形制上，不仅有穹窿型，还出现了方形中心塔柱窟，以及前后室殿堂式洞窟。此外，有的还在大佛后壁开凿出隧道式的礼拜道。在佛龛造型上，不仅有圆拱龛、尖拱龛、盂形龛、宝盖龛，又增加了屋形龛、帷幕龛和复合形龛等。平面方形洞窟的大量出现，较早期穹窿型洞窟而言，雕刻面积大幅度增加，雕刻内容与形式也变得复杂起来。洞窟的顶部，多采用平棋藻井式雕刻。壁面的雕刻，采取了上下重层、左右分段的方式。在设计完整的洞窟中，可能主要用来体现佛国人物不同层次的“果位”关系，或是展示不同的故事情节；在设计不完整的洞窟中，可能主要为了便于善男信女对补凿佛龛的出资捐施。这一时期的造像题材，虽仍以释迦、弥勒为主，但雕刻内容不断增加，依凭的佛经明显增多，普遍流行的是释迦说法或禅定龛像、释迦与多宝并坐龛式，七佛造型，维摩与文殊问答，以及菩萨装或佛装的交脚菩萨龛式等等。护

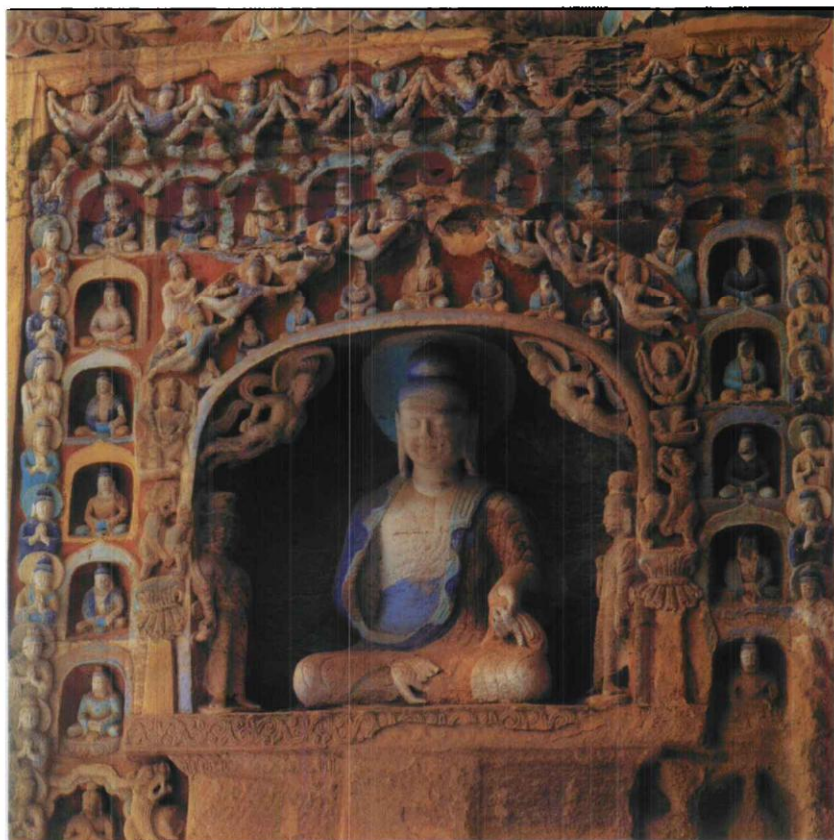
法天神像，开始雕刻在门拱两侧，佛本生、佛本行故事龛和连环画刻，出现在列壁最直观的位置；特别是作为出资者的供养人形象，以左右对称排列的形式出现在壁龛

的下方。佛塔、廊柱、庑殿等建筑造型，跃然而出；飞天、比丘、力士、金刚、伎乐天、供养天，千姿百态；各种动物、花纹图案，争奇斗艳。至此，云冈石窟佛教艺术宝库的真容毕具。

第7、8窟是云冈营造最早的双窟，窟顶用莲花与飞天装饰的平棋藻井，赋予中国传统建筑样式以佛国仙境般的浪漫。第7窟门拱两侧的三头四臂神像，头戴尖顶毡帽，极具中、西亚特征；第8窟门拱两侧，三头八臂的摩醯首罗天骑神牛，五头六臂的鸠摩罗天驾金翅鸟，其形象来源于古印度神话中的天神湿婆和毗湿奴，一位可以毁灭宇宙，另一位则能够创造世界。这种将婆罗门教大神转化为佛教护法神的现象，是印度密教思想的反映，完全属于西来像法，为中西石

第13窟东壁圆拱龛

第13窟东壁的龛楣装饰是云冈石窟中最丰富的。东壁圆拱龛楣中间刻一列入定坐佛，两端雕刻半环形华绳的供养天人，上沿雕六身相向飞舞的飞天。龛内雕一佛二菩萨三尊像，两身飞天，凌空盘旋。



第9窟前室东壁及顶部

外殿平面呈长方形，各由两柱分间，形成三开间的布局。外殿的雕刻极尽细腻与豪华。前室东、北、西三壁高约10米，规划整然。水平的莲瓣纹带将三壁统一划为上下两层，与后室的层序相呼应。东壁上层为仿木构建筑屋形龕，中间雕交脚弥勒菩萨和二思惟菩萨，下层雕二圆拱龕，中为坐佛，宽楣雕菩萨、飞天和七佛。窟顶雕伎乐天。





第10窟后室南壁

中央上凿明窗，下开窟门，中间雕七尊坐佛，通身背光。东、西两侧壁面各开三层大龛，龛形各不相同，内容丰富多彩，雕刻精细华丽。

窟寺的绝版遗存。第9、10窟是中国传统的殿堂式建筑，但其窟外前庭由雄狮、大象驮起的廊柱和建筑造型，则混合皆备了古印度与希腊、罗马建筑艺术风格，后室门廊两侧的金刚天王，不似其他窟的逆发胡神，而是头顶鸟翅。第5、6窟规模宏大，前者为大像窟，主尊高达17.4米，为云冈佛像之最，后者为塔庙窟，设计完整，雕刻纷繁，尤以描述释迦牟尼生平故事的系列浮雕“壁画”，著称于世。第12窟亦为廊柱式殿堂窟，俗称音乐窟，其前室北壁上方的伎乐天手持各种东、西方乐器，宛若一支“交

响乐团”，是研究我国古代音乐史的珍贵素材。这些富丽堂皇的石刻艺术，惊世骇俗的伟大建筑，是中华民族奉献给全人类的不朽杰作。

云冈石窟的中期建设，正处于一个继往开来的蓬勃发展阶段。一方面是西来之风不断，胡风胡韵依然浓郁，占据着主导地位；另一方面是中华传统势力抬头，汉式建筑、服饰、雕刻技艺和审美情趣逐渐显露。我们能够感觉到，佛、菩萨等造像的雕凿，主要模仿的是新疆泥塑，那种制作便利、样式纷繁、面如满月、充满异国情调的黄泥制品，当时已在北魏首都附近大批量生产，并用来装潢佛塔、寺院，这为云冈雕刻提供了鲜活的样本。与早期造像相比，中期造像健硕、美丽依旧，但似乎丧失了内在的刚毅与个性，雕刻如同拓制泥塑一样程式化了。大像、主像和重要造像雕琢精细，虽然造像普通略显草率，但工匠洗练的刀法仿佛于漫不经心间流淌出来，反而给人以自

第6窟千佛雕刻



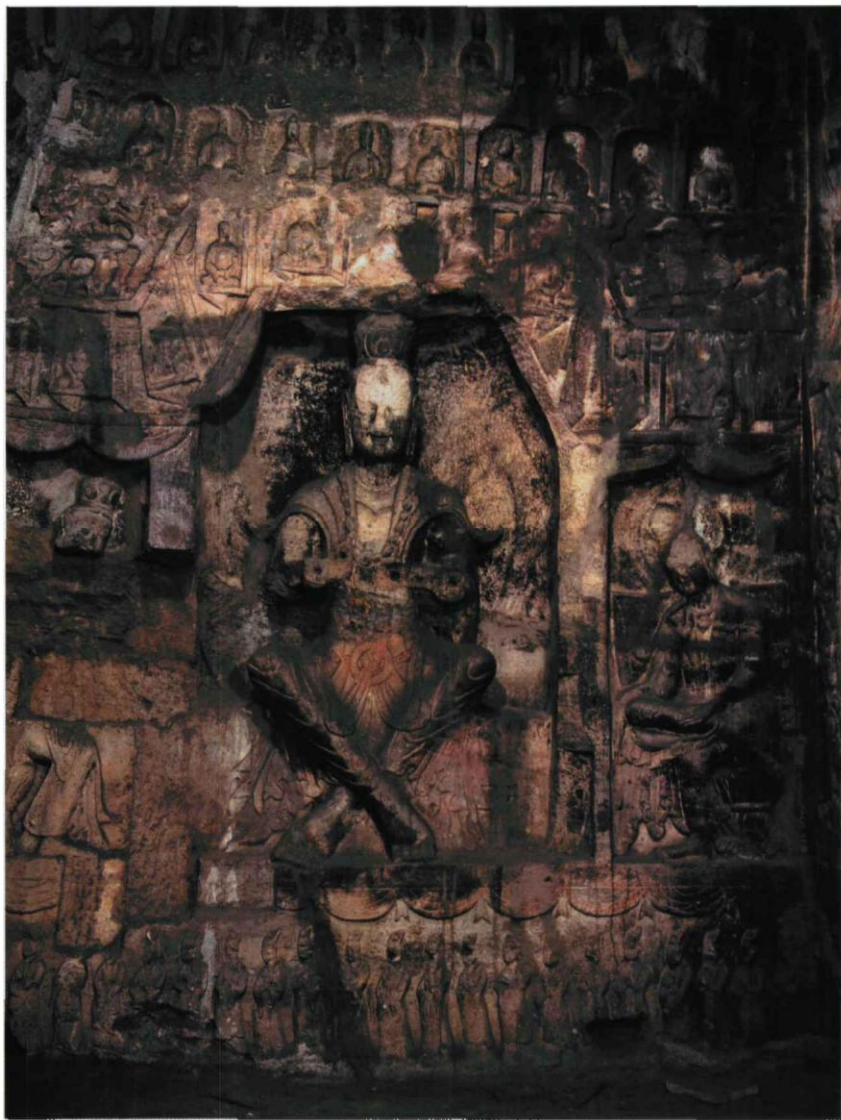


第37窟东壁佛龛右上角乘象投胎浮雕

由、活泼、奔放的感觉。部分佛像开始变得清秀，面相适中，佛衣除了袒右肩式、通肩式袈裟之外，出现了“褒衣博带”样式。菩萨的衣饰也发生了变化，头戴宝冠者外，又流行起花蔓冠，身佩璎珞，斜披络腋，转变为身披帔帛，裙衣贴腿，转变为裙裾张扬。这些佛装、菩萨装向着汉族衣冠服饰转化的倾向，显然是太和十年（486年）后孝文帝实行服制改革、推行汉化政策的反映。由此，填补了我国南北朝佛教艺术从“胡貌梵相”到“改梵为夏”的演变过程的空白。

三、异军突起的秀骨清像

在云冈石窟中，汉民族意识的觉醒，我们说不清经历了多长时间。但是，深受西域佛教、像法影响的凉州僧团的领导地位，大约从太和五年（481年）开始动摇了。随后，徐州义学高僧接受了孝文帝的邀请，率徒北上，“唱帝鹿苑，作匠京缙”（《广弘明集》卷24《元魏孝文帝为慧纪法师亡施帛设斋诏》），代京平城的佛学风气为之一变。到太和十三年（489年），褒衣博带、秀骨清像，登上了云冈第11窟外壁的佛龛，并从此成为时尚。如果说云冈第6窟中最早出现的褒衣博带式佛像，尚未脱离“胡貌梵相”，那么第11、12、



第35窟东壁坐佛，形体清秀

13窟外壁众多龕洞的造像则是完全“改梵为夏”了。

孝文帝迁都洛阳后，平城依然为北都，云冈的皇家工程基本结束，但民间盛行的开窟造像之风犹烈。尽管大窟减少，但中小窟龛却自东迄西遍布崖面。晚期主要洞窟分布在第20窟以西，第4、14、15窟和第11窟以西崖面上部的小窟，第4窟~6窟间的小窟，基本都属于晚期作品。这些数量众多的中小型洞窟，类型复杂，式样多变，但洞窟内部日益方整。塔窟、四壁三龛及重龛式的洞窟，是这一时期流行的窟式。造像内

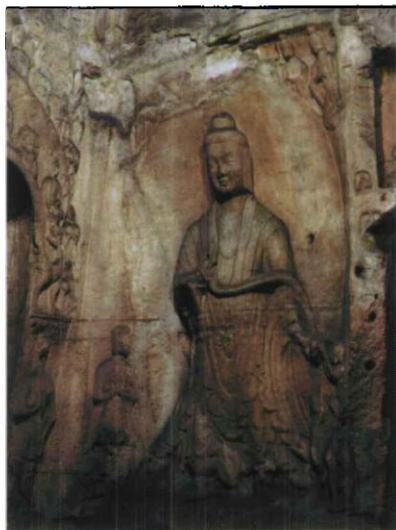
容趋于模式化、简单化。佛像一律褒衣博带，面容消瘦，细颈削肩，神情显得飘渺虚无，菩萨身材修长，帔帛交叉，表情孤傲。从效果上看，给人以清秀俊逸、超凡脱俗的感觉，显然符合了中国人心目中对神仙形象的理解。从艺术上看，相貌、衣着的变化，仿佛失却了造像内在的活力，但民间自发、自由的行为，仿佛又激发了另一种创造力。造像衣服下部的褶纹越来越重叠，龕楣、帐饰日益繁杂，窟外崖面的雕饰也越来越繁缛。这种风格与特征，与龙门石窟的北魏造像如出一辙。

保护与未来

云冈石窟经历了一千五百多年的风雨沧桑而得以保存，是历代官府、僧民不断维修、保护的结果。由于相关记载缺略，我们今天只能大体而言。唐初，地方官民曾对石窟寺进行重建，对佛像进行修理，但现已无法确认其具体内容。辽代进行了云冈历史上最大规模的寺院重建和洞窟维修，整个石窟区域被划分为十所寺院，几乎所有的大、中型洞窟外都搭建起木构的佛殿式阁楼，洞窟内的维修全面而彻底，工匠们为大像安上时髦的黑色琉璃眼珠，对破损造像进行了补刻或改刻，对风化的造像以及所有窟壁下层严重风化部位，都采取了钻洞、插桩、缠绳、包泥、彩绘等不同方式进行修补。能够看出北魏样式的尽量恢复原貌，需要符合辽代百姓信仰的则包泥改塑为辽像。另外，

还制作了部分单体泥塑。整个工程做工精细、近乎完美，无可指责。金初，左副元帅粘罕将云冈石窟前的河道南移，从根本上解决了六百多年来地下毛细水侵蚀石窟下层雕刻的问题；随后，禀慧和尚进行的重修，则主要针对第3窟外的灵岩大阁。元、明二代，石佛寺肯定有过维修工程，可惜没有留下任何记录。清代云冈工程主要集中在第5窟“大佛寺”和第6窟“石佛寺”及其前面的僧院，光绪年间曾彩绘过五华洞（第9窟~13窟）。民国期间的保护，一是因大批佛头、佛像被盗而派警察守护，二是将中、西部洞窟内生活了几百年的村民全部迁出。

中华人民共和国成立后，党和政府高度重视云冈石窟，组建了专门的保护机构，面对当时洞窟裂缝纵横、坍塌严重、石雕风化剥落的凄惨景象，多次组织专家进行勘



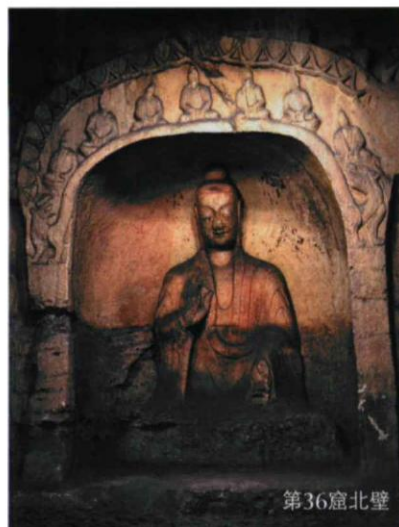
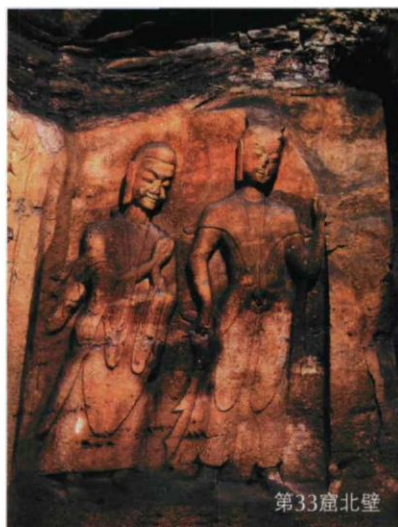
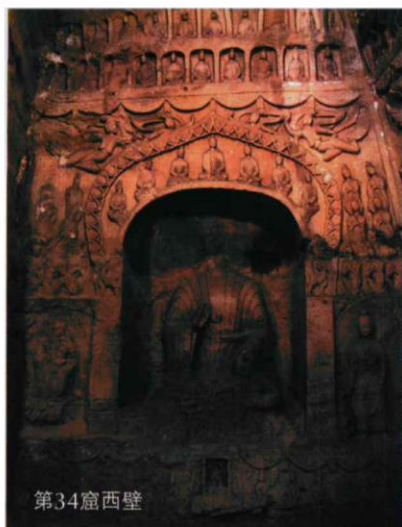
第29窟南壁东侧下层阿育王施土因缘

察、发掘、研究和维修保养。特别是1973年秋周恩来总理陪同法国总统蓬皮杜参观云冈石窟时，指示国家文物局“要在三年内修好”。随后的三年中，工程技术人员采用高分子粘结材料，对全部洞窟进行了大规模的抢险加固，基本上解决了洞窟的稳定性问题。同时，对部分洞窟石雕进行了力所

第39窟中心五层塔柱

塔身每面作五间、六柱，柱头上斗拱承托出檐，每层间阔高度皆小于下层，是研究早期造塔的重要资料。





能及的恢复、修补工作，从而使云冈石窟焕然一新。上世纪90年代迄今，云冈周边环境治理取得了显著成效，窟前地面硬化、109国道云冈段改线、山门前拆迁与广场建设、云冈峪绿化、十里河蓄水等大型工程，从根本上解决了石窟区的煤尘、粉尘污染问题，彻底改善了云冈石窟的环境条件，为今后云冈石窟的可持续利用与

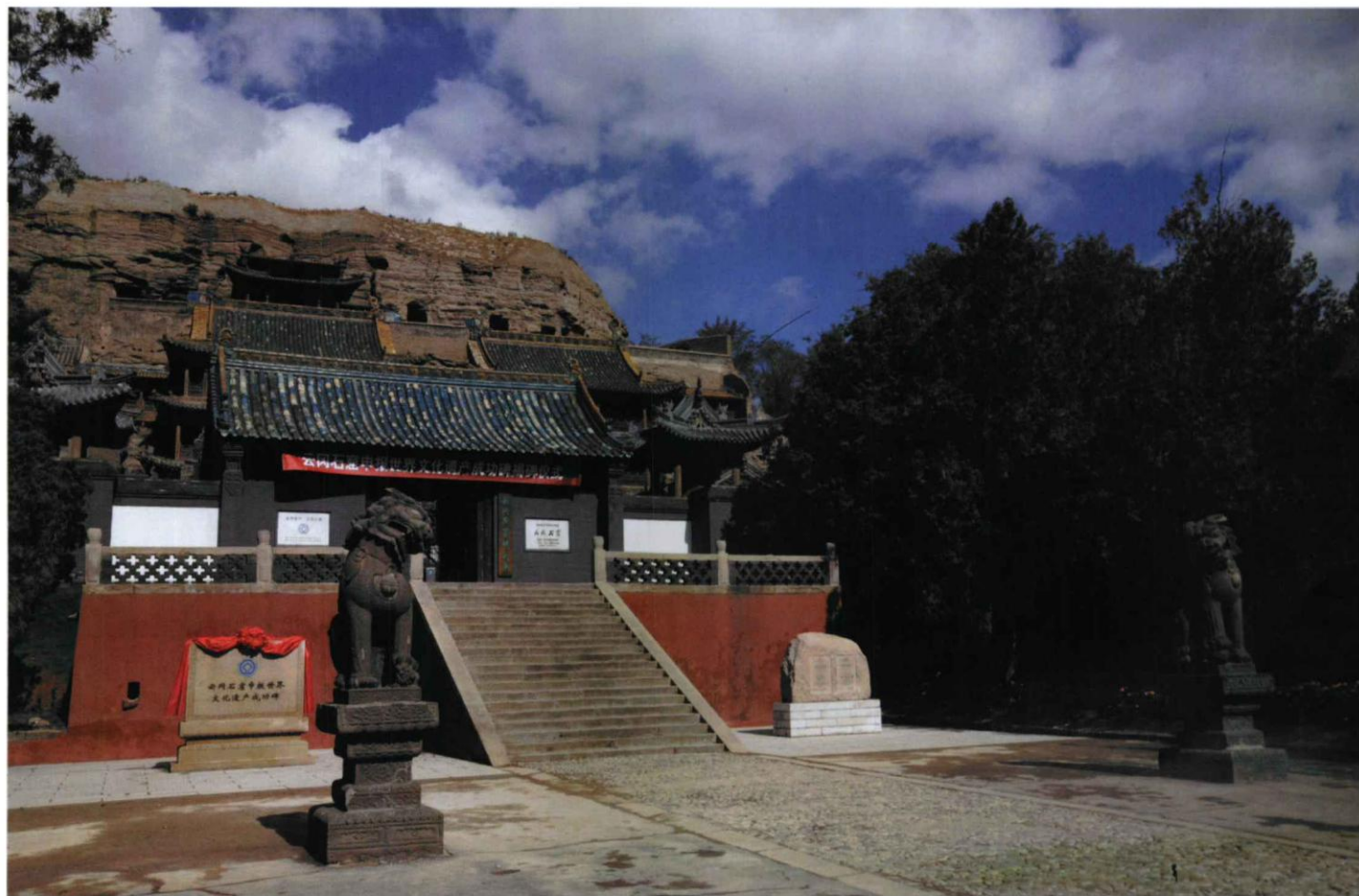
发展奠定了坚实的基础。

2006年8月，云冈石窟研究院挂牌成立。摆在新一代云冈人面前的任务艰巨，道路漫长。首先是石窟外部岩石进入了新一轮的快速风化期，山顶渗水也日趋严重。能否结束持续了半个世纪的窟檐建设方案的争论，尽快实施“洞窟保护伞”工程，是云冈石窟最为急迫的工作。其次是研究队伍青黄不接，石窟调

查起步艰难。云冈石窟调查是一项长期性、基础性的工作，也是一项争气工程，事关研究院的前途与荣誉，不能不做。第三是游客数量逐年增加，大景区建设时不我待。

总之，无论外部客观要求，还是内部主观需要，云冈石窟的未来都将是一个机遇与挑战并存、光荣与羞辱交织的时代，我们无可选择，只能迎难而上。●

云冈石窟山门，山门内为第5、6窟前木构楼阁。



CONTENTS

FOCUS

The history and art of the Yungang Grottoes Zhang Zhuo 10

Ping-Cheng, the political, economic and cultural center of the North Dynasty, served as an international metropolis which was located at the eastern edge of China along the Old Silk Road. The Yungang grottoes were dug during the most prosperous period of Ping-Cheng, which was a great grotto complex built in Northern Wei Dynasty and a perfect combination of royal power of the North Wei Dynasty and buddhist art. The research of the Grottoes can be dated back to the Jin Dynasty, while the academic research on Yungang started in the early 20th century. The grottoes of the early times are simple, solemn and grand and the grottoes of the middle times are exquisite and magnificent, whereas the elegant semblance and delicate emotions represent the outstanding achievement of grotto art of the later times. The colossal buddha statues, consummate carving art as well as rich and colorful content constitute a classical masterpiece of the peak of Chinese Buddhist art.

Taking a closer look at the excavating of the Yungang Grottoes in terms of the archaeological achievement of Ping-Cheng City, Northern Wei Dynasty Wang Yanqing 28

A succession of archaeological findings were uncovered ever since the past 50 years' archaeological work was carried out on Ping-Cheng city of the North Wei Dynasty. The existing cultural heritage of Ping-Cheng city of the North Wei Dynasty vividly records the glory of the ancient kingdom. The excavated relics reflect the cultural conflict, interaction and mergence of various nationalities as well as cultural infiltration of the Han Nationality and eastward transmission of Buddhism, which served as the social and cultural background for the the excavating of the Yungang Grottoes.

HISTORY

The Discovery of "The Jin Tablet" Li Yuqun 40

The excavating work of the Yungang Grottoes Hang Kan 44

ART

Image art in the Yungang Grottoes Yang Hong 50

During the 50s of the 5th Century, the excavation of the Five Grottos in Tanyao unveiled the historical curtain of the Yungang Grottoes. As the representative of image art during the early times of the Yungang Grottoes, the Five Grottos in Tanyao, with their strict unity of layout and design, constitute a classical masterpiece adopting advantages from all schools to evolve the unique style of the North Wei Dynasty. A exquisite and gorgeous style of carving took the place of the solemn and grand style as it vanished gradually as time went on. With elegant semblance, the images present an artistic style with a vivid bearing. The Yungang Grottoes reached a new artistic climax during the first years of Taihe under the reign of Emperor Xiaowen in the North Wei Dynasty.