



云冈研究院 召开观音堂考察结果汇报会



本报讯(记者 赵喜洋)7月15日,云冈研究院召开大同观音堂考察结果汇报暨寺建问题研讨会。云冈研究院

党委书记张焯、历史与民族融合研究中心主任王雁卿等观音堂研究小组成员,以及相关专家学者出席会议。会

议由云冈研究院党委委员、文旅融合发展中心主任崔晓霞主持。

观音堂研究小组成员介绍了观音堂考察研究的概况。观音堂地处武周山浅近,与云冈石窟同在云冈峪,寺庙虽小但因初创年代古人异同莫衷,加之传说纷纭,在寺建和造像年代上历来存有争议。2022年,观音堂研究小组成员对观音堂进行了全面仔细的古遗迹调查及研究,包括观音堂历史、寺建、造像、壁画、碑刻钟铭、石质、保护等多方面内容,以期建立起系统全面的研究资料。

研究小组成员分别从金代西京佛教概况、观音堂的宗教法脉、寺建年代、造像艺术、建筑特点、地质探源,以及保护修缮等方面做了详细汇报。与会专家对观音堂考察研究的技术路线和研究成果给予肯定,同时对寺建问题和研究方法提出了宝贵

的意见和建议。专家指出,可以结合历史时期本土民间信仰和艺术表现,对观音堂进行更为深入的研究。观音堂不仅是关于中国古代观音信仰之文物古迹的重要代表,也是晚清以来茶马古道上的重要遗迹,具有重要的历史、艺术和学术价值。因而,对观音堂的研究也是云冈学研究的重要组成部分。此次考察研究对于云冈大保护区的历史、文化等内涵的挖掘具有重要意义,为文化遗产的保护和弘扬提供了理论支撑。

张焯对长期以来从事考古研究的工作人员表示感谢。他指出,观音堂是云冈峪的发端,是云冈学研究的重要组成部分,做好观音堂研究对云冈乃至大同都有着重要意义。希望研究小组继续发力,做好寺建、造像等问题的深入研究,为中国石窟寺考古体系的构建作出应有的贡献。

走进云冈第5窟

付洁



云冈第一大佛——第5窟后室主佛像

云冈第5、6窟是中期洞窟中“双窟”的精华之作,走进第5窟,看第一大佛,读匠人匠心。

云冈石窟按石窟形制、造像内容和样式的发展,可分为早期、中期、晚期三个阶段。其中中期石窟是云冈石窟造像的鼎盛阶段,主要有第1、2窟,第5、6窟,第7、8窟,第9、10窟,第11、12、13窟以及未完工的第3窟。这一时期即孝文帝太和年间(471—494年),是北魏迁洛以前的孝文时期,是北魏最稳定、最兴盛的时期,因而雕刻出更为繁华精美的大窟大像。

第5、6窟是云冈石窟保存最完整,内容最丰富,雕刻最精美,且最具代表性的一组双窟。两窟前均临岩构建四层楼阁,清顺治六年至八年(1649—1651年),宣大总兵佟养量募资主持修建。楼阁巍峨高耸,峻极堂皇。虽为后建,但不失当年皇家气度。游人登上佛阁绝顶,觉山与天齐、佛顶接云,题为“石窟摩云”,亦成为清代大同八大景之一。清代王度为此题诗云:“峰峰危阁与天齐,俯瞰尘寰处处低。亿万化身开绝嶂,三千法界作丹梯。”

走进第5窟,强大的视觉冲击力扑面而来。壮观的洞窟,巨大的佛像,超乎想象的空间呈现于眼前。

洞窟高17.4米,宽18.7米,进深13米。窟形为大像窟,主体造像高大,占据窟内较大空间,后壁凿通经礼拜道。造像题材为三世佛。主像释迦牟尼以17米的高度,成为云冈石窟的万佛之祖。大佛结跏趺坐于洞窟中央,面容慈祥,身躯伟岸。两腿盘坐宽14.6米,中指长2.3米,耳长3.4米,整个身体经后世包泥、彩绘、贴金,已看不到北魏的原始面貌。东、西侧的胁侍佛高8米,头戴花鬘冠。东侧胁侍佛头部基本保存了北魏的面貌,身体部分经过后世包

泥。西侧胁侍佛由于泥皮剥落显露原貌,非常引人注目,佛像肉髻高耸,眉眼细长,鼻梁挺直,嘴角上翘,身着褒衣博带式服饰,衣纹流畅自然,比例适中协调。窟内现存造像龛150多个,造像2300余尊,他们或端庄和蔼;或典雅含蓄;姿态各异,无一雷同,呈现给世人一种超凡绝圣的境界。

转身南壁可见上方两侧大象驮五重须弥高浮雕佛塔,塔高4.5米。塔体三面出彩,有凌空之感,造型独特,装饰精美,独具匠心。底座为象,体现着印度以象为尊的习俗,塔身为楼阁式建筑,又标识了中国传统建筑形式,聪明的古代工匠把中国传统建筑艺术和印度佛教艺术有机地糅合起来,形成了一种独特的建筑风格,这是北魏造像艺术达到高峰时的代表作,也是云冈石窟佛塔中的经典之作。

再看拱门两侧雕有高3米、头戴羽冠的金刚力士像,力士上雕菩提树,在菩提树下雕刻“释迦、多宝二佛对坐”,造型别具一格。这一题材在当时也迎合了北魏政治权力“二圣并列”的大格局,因此在云冈中期石窟雕刻中非常普遍。云冈石窟大约共有400余幅二佛并坐像,其中第5窟内就雕有27处之多。

登上阁楼,在东侧第二层的角落里会发现一尊极其俊逸的佛造像,被称为云冈最美佛像。佛像高肉髻,眉眼细长,鼻梁高直,嘴角上翘,双耳垂肩,线条简洁流畅,清秀典雅,恭敬的神态以十分洗练娴熟的刀法雕刻出端庄与秀美,身体前倾,回首视下,蕴藏了极大的智慧与宽容。极富东方色彩的一颦一笑剔透如生,与其说是佛国世界的一员,不如说是真实生活中青春纯真的写照,堪为云冈石窟雕刻艺术之精华。



观音堂辽塑



观音堂外景

北魏云冈忍冬纹

自古以来,人们就常从植物中提

取图案,制成造型精美的纹样,并配以美好吉祥的寓意。在众多植物中,忍冬似乎格外受青睐,三两片叶子,一两根茎蔓,婀娜迂回、柔中带刚,无论平视还是仰视,皆简洁大方。明人吴宽曾言:“霜雪却不妨,忍冬共经腊。”道出了忍冬不畏严寒,越冬不死的特征。李时珍在《本草纲目》中亦云:“久服轻身,长年益寿。”表明其还蕴含着多寿多福、长生万年之意。

佛教由于经义与教理的需要,对于纹饰的选择有着特殊考量。忍冬之“不死”与佛教所宣扬的“轮回”有所关联,其顽强生长的品性也和佛学中“忍耐苦难、来世超脱”的观念非常契合。

除此以外,忍冬还有救死扶伤的药用价值,这便同“慈悲为怀、普度众生”的教义相一致。因此,脱胎于植物形态的忍冬纹被视作佛教装饰的传统审美价值与时代特色。

(一)

寓于北魏日常生活用品中的装饰美学:忍冬纹灰陶壶、陶砖

日本学者长广敏雄曾将魏晋南北朝时期的装饰特色概括为“花的文化”,在这些植物纹样中,最具代表性的莫过于忍冬纹。佛教东传后,忍冬纹始见于魏晋时期浙江一带的青瓷上。西魏以后,其变化愈加复杂,逐渐受本土化的影响,呈现出新的面向。北魏时期,大量域外金银器涌入本土,该耳杯为银质,且装饰忍冬纹,明显受到外来文化的影响,仍有西域遗风;即便如此,忍冬纹在传至中国的过程中又多有汉化,一些细节随之转变,耳杯上的纹样形制不以严谨规整的希腊化风格为范式,而多用起承转合、灵活洒脱的长线条勾勒,已与西域风格大相径庭——这便是中外文明交融的佐证。

作为普遍通行的装饰,忍冬纹渗透于社会生活的方方面面。展品“忍冬纹灰陶壶”在其颈部、肩部与腹部皆滚印忍冬纹,与弦纹、压印纹共同组成线条流畅的装饰带,细细观察,可见忍冬纹呈波状,主藤蔓连续不断,在打光灯下呈现出明暗错落、古朴素雅的平实质感。

另一件展品“忍冬纹灰陶砖”同样在植物纹样间的空隙处穿插了忍冬纹,相较于灰陶壶来说,其形态更为舒展自如,独具美感。在北魏平城时期,陶壶、陶砖等物件较为普遍地作为陪葬品而存在,由此可知,忍冬纹已经成为此时常见的

装饰纹样,为单调的陶器增添了柔美的意蕴。

(二)

异质文明的融合共生:忍冬纹饰银耳杯

佛教东传过程中,各民族艺术与文化的融合伴随着沿途贸易与交流,无论从历时还是共时维度来看,北魏云冈石窟中的艺术珍品都是佛教中国化转型的重要史料。进入汉地后,忍冬纹与传统云气纹、火焰纹等相结合,逐渐反映出多种地域文化互学互鉴的特征。

展品“银耳杯”的耳边和圈足有联珠纹,耳内侧则装饰忍冬纹,回环往复的曲线富有金属光泽,成为隽永非常的点睛之笔。中国古代传统耳杯一般多为陶、青铜和漆木质地,绘以云气纹、几何纹等传统纹饰。据《洛阳伽蓝记》载,河间王元琛藏有上百件金银器,而这些器物的做工乃“中土所无,皆从西域而来”。

北魏时期,大量域外金银器涌入本土,该耳杯为银质,且装饰忍冬纹,明显受到外来文化的影响,仍有西域遗风;即便如此,忍冬纹在传至中国的过程中又多有汉化,一些细节随之转变,耳杯上的纹样形制不以严谨规整的希腊化风格为范式,而多用起承转合、灵活洒脱的长线条勾勒,已与西域风格大相径庭——这便是中外文明交融的佐证。

作为南北民族交互和中外文化共通的瑰宝,云冈石窟“真容巨壮,世法所希,山堂水殿,烟寺相望”,忍冬纹遍布其间,记录了佛教自印度及西域传入中土后发展绵延的历史轨迹。透过光华流转的银耳杯,我们似能想见当年觥筹交错的宴饮之景。异质文明交织融合的证据虽然无法尽数人入,但耳杯上的忍冬纹为观展者们提供了一个绝妙的契机,以此便



北魏银耳杯



北魏菩萨头冠



北魏石雕坐佛像



北魏忍冬纹灰陶壶

(三)

忍冬纹中“轮回永生”的象征:普萨头冠与石雕坐佛像

《魏书·释老志》云:“太祖明睿好道,即是当今如来,沙门宜应尽礼。”此种“皇帝即如来”的说法,奠定了佛教为北魏国教的理论基础,而云冈石窟的兴建则为我们呈现出更为生动可感的实物风貌。

如果说忍冬纹灰陶壶、陶砖与银耳杯中的忍冬纹尚未体现出明显的宗教色彩,那么展品“菩萨头冠”与两件“石雕坐佛像”则更为直观。菩萨头冠为砂岩质,中央部分由一个弧形圆盘与之上的仰月组成,两侧对称雕刻忍冬纹,叶片曲卷圆润、简洁规整,如同一对交颈天鹅。头戴宝冠是云冈石窟菩萨造像的基本装束,忍冬纹则成为主要装饰纹样之一,匀调雅致的形态和周而复始的寓意贴合了菩萨慈眉善目、普度众生的特征,强调对往世净土的追寻。

两件石雕坐佛像均为砂岩质,其

一为1957年沁县南涅水出土,整体保存较完整,身后背光、顶光皆刻有忍冬纹的装饰图案,这类纹样形态偏向流畅纤长,与北魏时期飘然秀逸的佛像气质浑然一体,相辅相成。另一件同年出土于沁县南涅水,为北魏正光二年(521年)所造,佛座后刻有题记。主尊佛像体格瘦削,着北魏晚期传统的褒衣博带装,左手施与愿印,右手施无畏印,结跏趺坐于莲台上。左右为二胁侍菩萨,身体略倾,与主尊呼应。虽然身后背屏半残,但忍冬纹依旧清晰可辨,主藤蔓穿插缠绕,呈单元重复状,线条疏朗,刻画写实,为秀骨清像、慈眉善目的佛容增添了素洁高雅的内涵。

佛教传至中国后,忍冬纹具备了本土化的特质,在北魏重佛风气的影响下,忍冬纹与周、秦、两汉、魏、晋时期发展而来的纹饰交汇杂处,类型更加丰富多样,造型亦简亦繁。藤蔓的缠绕形式如同命运的轮回,隐藏着关于永生的朴素哲学命题。至此,云冈石窟成为一个兼容并收、异彩纷呈的话语场。

(四)

结语

概而观之,北魏王朝在五胡十六国纷杂交汇的基础上形成,其文化交流是不弃异域、兼容汉文化的,由此,作为外来纹饰的忍冬纹能够发展不衰,富于新变。正所谓“器以藏礼、纹以载道”,忍冬纹主要代表了佛教文化因素,亦因流畅的造型与美好的寓意而广为人知;它既受官方皇室的青睐,又被日常世俗生活所吸纳,甚至奠定了隋唐、宋元乃至明清的相关纹样变迁基础。一张一弛之间,我们似乎更能理解何为“经典与范式”。

从微观的忍冬纹出发,能够管窥更为宏观的历史面貌。正所谓“致广大而尽精微”,特展之中还有更多有趣的细节有待大家继续挖掘。漫步于展厅,历史的滚滚尘土或许使得诸多佛像的面貌斑驳风化,但铅华洗净,它们兀自静谧平和,而生的奥义。千百年的岁月稍纵即逝,忍冬不疾不徐地蜿蜒生长,时光尽处,即为永恒……

苏州市吴中文化博物馆 供稿



《洛阳伽蓝记》书影