

《魏书·释老志》中的一段文献(下)

——兼论云冈模式

杭侃



1993年,宿白先生在第3窟前庭考古现场观察遗迹现象

二、石窟的开凿工程

《魏书》中明确记载了龙门宾阳三洞的斩山工程和所用功量:“初建之始,窟顶去地三百一十尺。至正始二年中,始出斩山二十三丈。至大长秋卿王质,谓斩山太高,费功难就,奏求下移就平,去地一百尺,南北一百四十尺。永平中,中尹刘腾奏为世宗复造石窟一,凡为三所,从景明元年至正光四年六月己前,用功八十万二千三百六十六。”

斩山是营造大型石窟的基本工序,其目的是在坡状的山体中开凿出垂直的壁面,以进一步开凿造像。这一施工过程,也同时掘出两山之间的崖壁和窟前的平台面,它们共同围合成窟前半开敞的空间。斩山一词首见于《魏书·释老志》,但在明代的史料中还在使用,如山西金灯寺石窟中所立嘉靖二十七年《建西方四十八尊佛像记》曾记述了的金灯寺石窟的开凿经过:

“遂盟心决志启修,崇释其力。卢舍那尊像,命匠斩山成殿,其内环列诸佛菩萨三乘法像,令如经旨。其像亦以贞石而琢之,复以黄金而饰之。”

斩山是洞窟开凿的基本前提,在斩山斩出的正壁上开窟,向内凿出基本窟形,再在各壁造像。斩山不用太多的技巧,一般的石匠即可为之,所以文献中也有将斩山与造像分开记功的,如河南安阳宝山灵泉寺隋开皇九年(589)开凿的大住圣窟,高2.6米,宽深均3.4米,平面方形,覆斗顶,三壁各造像一铺。在窟门外东侧上方镌刻有隶书题刻:

“大隋开皇九年己酉岁敬造窟用功一千六百廿四。像世尊用功九百。卢舍那世尊一龕。阿弥陀世尊一龕。弥勒世尊一龕。三十五佛世尊三十五龕。七佛世尊七龕。传法圣大法师廿四人……”

《魏书·释老志》所指的三座龙门北魏石窟,在20世纪40年代前还有争论,后来水野清一、长广敏雄、塚本善隆指出今宾阳三洞具有统一的布局和雕凿,应当是文献所载世宗营造的三窟,并认为景明初原始斩山位置可能在奉先寺区域。50年代,刘汝醴通过宾阳三洞斩山

主要都集中到平城及其附近。宿白先生统计了在此过程中的移民数量后总结“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、关东长安、河西凉州、东北和龙(即龙城)和东方的青齐,都是当时北中国经济、文化最发达的地方。迁移的同时,还特别注意对人才、伎巧的搜求。”在此基础上兴建的云冈石窟,自然会产生出新的模式,“平城既具备充足的人力、物力和包括巧匠在内的各种人才;又具有雄厚的佛事基础,包括建寺造像的丰富经验;还和早已流行佛教的西域诸国还密切,包括佛像画迹的传来。有了这些条件,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。”

龙门石窟是在云冈模式影响下开凿的石窟,《魏书·释老志》中明确地记述宾阳洞的开凿是想“准代京灵岩寺石窟,于洛南伊阙山,为高祖、文昭皇太后营石窟二所”,也就是继承了云冈石窟为二圣造像的传统开凿成组的双窟。后来在开凿的过程中,刘腾又为宣武帝祈福,增凿了一座洞窟,是为宾阳三洞,宾阳三洞的开凿过程对于我们理解云冈石窟的双窟和三窟也是有帮助的。

问题是“准代京灵岩寺石窟”开凿的宾阳洞,不论是洞窟形制和造像题材、造像风格,均与云冈石窟有比较大的差异,这就涉及“模式”的内涵。继宿白先生提出凉州模式、云冈模式的概念之后,不断有学者参与石窟兴造中模式与样式的讨论。什么是石窟兴造的模式?模式和样式有什么样的区别等等,都是可以进一步深入讨论的问题。从现在发表的文章来看,宿白先生对于云冈模式的阐述也有一个不断思考的过程,本文仅就宿白先生对于云冈模式的论述加以研读。

宿白先生在《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》一文中对“模式”进行了定义,强调了模式的讨论应该和洞窟的分期排年结合在一起考虑,云冈模式只是一个统称:

“本世纪初以来,研究者在调查其历史年代和艺术源流之次,逐渐研讨其排年分期和窟室类型。首先出现某些有代表性特征的类型,可暂称之为模式。云冈模式先后有显著的发展变化,它的出现与发展应与分期问题联系起来。”

那么具体到云冈石窟的三期洞窟,与云冈模式的关系究竟如何呢?宿白先生在《莫高窟现存早期洞窟的年代问题》里也讨论了云冈模式的问题:

“迁洛以前,平城作为魏都已近百年(398-494),当时平城及其附近集中了大量的财富和接近百万的人口,其中包含有来自中原北方的各种人才,北魏皇室权贵也在云冈兴凿石窟之初,平城内外修建佛寺已继续进行了半个多世纪,尽管其间经历了六七年的灾祸阶段。因此,我们可以设想当时平城的佛教建置已具有一定基础,如果说,我们对复法不久开凿的云冈第一期石窟完全形成了自己的特色抱有疑虑的话,那么,大批兴建的第二期石窟工程已完成‘云冈模式’,

应该说是没有什么问题。迁洛以后,云冈窟龕的雕凿并未衰歇,大约到了公元515年孝明帝即位后,洛阳才大兴修佛寺,中原北方地区才又可能出现一新的佛教建置的典型所在。以上说明,从460年以后,到6世纪初,出现可以作为东方石窟模式的地点,云冈最具条件。6世纪初以后,才又增加了一个洛阳。”

在这里,宿白先生明确了云冈石窟第二期洞窟已经完成云冈模式,但是,对第一期石窟用了很委婉的表述,即“如果说,我们对复法不久开凿的云冈第一期石窟完全形成了自己的特色抱有疑虑的话”,也就是说宿白先生在此文中对云冈石窟第一期不能称为已经具备了新的模式和文成帝即位后所造石像“令如帝身,既成,颜上足下各有黑石,冥同帝体上下黑石”的敕令,推测昙曜五窟的主要佛像有可能仿效北魏皇帝的形象。沿西旧有佛像服饰的外观,模拟当天天子之容颜风貌,正是一种新型的佛像融合。总之,云冈第一期石窟,就整体观察,它应是参考前规,融以新意,有自己的显著特色,从而构成了第一期的云冈模式。”

云冈石窟第一期形成了“参考前规,融以新意”的云冈模式,则第二期石窟又形成了属于第二期的云冈模式。云冈石窟第二期洞窟进行了许多改革与创新,“这个时期即云冈第二期。此期云冈开窟总的工程规模超过了第一期,它所呈现的如上所述的时代特点大异于第一期。这些时代特点综合起来即构成了云冈第二期模式。”

有意思的是,宿白先生在讨论云冈石窟第三期洞窟的时候,不是用的模式,而是“样式”(宿白先生在讨论龙门北朝洞窟的时候,用的也是龙门样式,而不是龙门模式:“多年来,我一直感到龙门北朝洞窟情况复杂,它不足以表明当时洛阳佛教盛况,却出现了所谓的‘龙门样式’”),措辞一向严谨的宿白先生区分“模式”和“样式”,应该是有特别的考虑:

“迁洛后,皇室在云冈的大型窟室工程中辍,而大批留居和复来的亲贵、中下官吏以及邑人信众充分利用平城旧有的技术和资料,在云冈开凿了大量的中小窟室。云冈第一期无中小窟室,第二期为数也甚少,所以第三期盛行雕凿的大量中小窟室,即使起步于以前设计的基础上,也必然要有新的创造。同时,冬居洛阳的亲贵更深染华风,重视中原事物,所雕窟龕进一步汉化,亦是意中之事。因此,云冈第三期样式,自然又不同于第二期。值得注意的是,云冈第三期样式与洛阳地区北魏窟室的关系。”

宿白先生很重视云冈石窟第三期的中小洞窟,并且认为云冈石窟“第三期工程并未衰落,和第一、二期相比,只是没

有开凿大型窟室而已。值得注意的是此期窟室样式急剧变化,成为云冈窟室样式最繁杂的阶段。”宿白先生还强调云冈石窟第三期的洞窟发展序列完整,这样一来就需要讨论北魏迁都洛阳之后云冈和龙门之间的关系:

“《魏书·肃宗纪》记熙平二年(517)冬十月乙卯所下停止北京居民南迁之诏书中,特别标出:‘门才艺术应于时求者,自别征引,不在斯例’。这不仅说明当时洛阳兴建急需‘门才艺术’,更重要的是明确表明一直到熙平末年平城还有较多可供征引的‘门才艺术’。”

按照一般的推理,北魏王朝迁都洛阳之后,龙门石窟的洞窟形制和造像样式可能会影响云冈石窟,但根据宿白先生的研究,他认为情况可能恰恰相反:

“洛阳地区开始兴建石窟,主要参考云冈。孝文、宣武时期开凿的龙门古阳洞模拟云冈第二期窟室。宣武以来开凿的宾阳洞,有明确记录的是‘准代京灵岩寺石窟’”(《魏书·释老志》),即云冈石窟,这都是一般所公认,但此后孝明时期开凿的大批中小窟室的渊源却少有论及。洛阳地区孝明时期开凿的中小窟室,主要有接近方形平面或方形平面的三壁设坛和三壁三龕两种形制,亦即云冈第三期的B型窟和C型窟。云冈这两种形制窟室的出现都比洛阳为早,而且在窟室形制、布局、佛像组合、形象造型以及细部装饰等方面的发展变化,云冈不仅早于洛阳,更重要的是,其演变程序完整、清楚,与洛阳颇多突然消失或消失的情况不同,这就更有力地说明了变化的来源,主要出自云冈,而不是云冈较多地接受了洛阳影响。”

那么,什么是宿白先生所说的“样式”呢?在《大金西京武州山重修大石窟寺碑》的发现与研究》一文中,宿白先生与日本学者长广敏雄专门论述了“样式论”:

“有关样式的问题,我们常用‘类型’这一名词。考虑石窟的类型,一般要包括:一、石窟形制;二、主要形象和形象组合(布局与题材);三、纹饰与器物;四、艺术造型与技法。例如探索云冈石窟的分期,我们就是从分析石窟的类型入手的。”

综上所述,笔者认为模式和样式是有区别的,首先,模式的出现需要一些基础的条件。宿白先生在论述云冈模式的时候,就首先讨论了平城实力的集聚:

“最近在大同市北郊小寺村大沙沟北发现的鹿野苑石窟主窟,在窟室形制、布局和造像形制方面,也具有类似的上述特征。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’,始建于献文帝时期。由此可知,流行这种样式是公元460年至公元470年间平城地区开凿石窟的式样。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,我们认为它是5世纪中期平城僧侣工匠在云冈创造出的新模式,现在需要我们考虑的是:公元470年以前的平城,有没有新创石窟模式的条件。”

其次,模式应该具有广泛的传播性,而且这种传播,不仅仅是样式的传播,而且包括观念的传播。“帝京翼翼,四方之则”。

云冈石窟所创造和不断发展的新模式,“很自然地成为魏国领域内兴造石窟所参考的典型。所以,东自辽宁义县万佛堂石窟,西迄陕、甘、宁各地的北魏石窟,无不有云冈模式的踪迹,甚至远处河西走廊、开窟历史早于云冈的敦煌莫高窟亦不例外。”

宿白先生提出了凉州模式、云冈模式,但是没有提出敦煌模式、龙门模式。依宿白的愚见,敦煌作为“华戎交汇”的地方,集聚了来自多方的佛教文化,但是本身的洞窟形制、造像样式并不具有明显的扩张性。



1955年,宿白先生(前排左五)和北京大学历史系考古专业1952级同学在云冈实习

菩萨头像鉴赏



(图一)

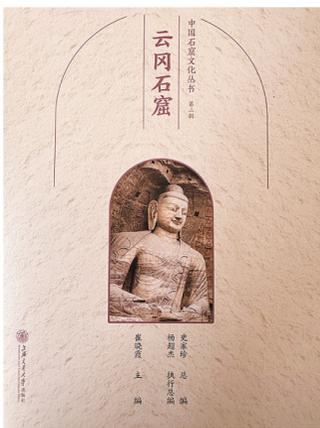


(图二)

在云冈石窟山顶北魏辽金佛教寺院遗址的一处埋藏坑里,出土了两件泥塑造莲花冠菩薩头像。其中:菩薩头像(图一),残高13.7,宽9.4,头发呈黑色,五官俊秀,鼻端微有残损,两耳戴莲花形耳珰,莲花呈六个莲瓣,右耳珰残。头冠的正中央装饰一朵大团莲,从莲心中穿出“人”字形联珠纹饰带,由三排联珠组成,与冠下发饰构成三角状,两联珠带相结处塑六瓣小花。中分发式,额发处有一条横向断裂痕迹,头发于两鬓抵于耳后,耳朵两侧为下垂的冠披,右侧冠披可辨两道清晰的褶缘,冠饰施

红色,在“人”字形的联珠纹上残留少许金箔。劲部断面有竖孔,近似方形。菩薩头像(图二),残高8.3,宽4.2,头发呈黑色,面部右下颞略有残损,头戴三面冠冠,正面的团莲中央发丝相叠的发髻向外凸出,呈三角状,两侧面为略小的莲花装饰,中间垂下一缕发丝。发髻中分,头发于两鬓抵于耳后。在额发与头冠之间有一条束带,绕至头部于两侧打结下垂。菩薩左耳戴一圆形耳珰,右侧的耳珰饰。冠饰呈红色,背面涂有红色。颈部断面残留似三角形小竖孔。云冈研究院 关晓磊

“中国石窟文化丛书”(第二辑)《云冈石窟》出版



“中国石窟文化丛书”(第二辑)封面

本报讯(记者 赵永宏)目前国内已出版的石窟文化类专著非常多,但普及性读本并不多见,为了更好地弘扬石窟文化,由龙门石窟研究院牵头策划了“中国石窟文化丛书”(第二辑)。该丛书由中国古迹遗址保护协会石窟专业委员会主任孙英民任编辑委员会主任,敦煌研究院院长苏伯民、云冈研究院院长杭侃、大足石刻研究院院长蒋思德、龙门石窟研究院党委书记余杰担任副主任,龙门石窟研究院原院长史家珍任总编,龙门石窟研究院研究员杨超杰任执行总编。

“中国石窟文化丛书”三辑共30册,囊括中国大、中、小型石窟。第一辑10本为《永靖炳灵寺》《天水麦积山》《陕北石窟》《河西石窟》《陇东石窟》《杭州石窟》《广元石窟》《古青州地区佛教造像》《巴中石窟》《吐鲁番石窟》,于2022年3月由上海交通大学出版社出版。本次出版的第二辑包括《大足石刻》《云冈石窟》《山东石窟及摩崖造

像》《陇南石窟》《库车吐喇石窟》《克孜尔石窟》《安岳石窟》《响堂山石窟》《巩义石窟》《河南小石窟》10册。其中,云冈研究院院长杭侃为《云冈石窟》作序,本辑主编由云冈研究院党委委员、文旅融合中心主任崔晓霞担任,云冈研究院研究员张旭云任副主编,云冈研究院研究员刘建军、韩鹏,讲解员关晓磊、李岩、王国华、古艳、马静等参与编写。本辑摄影由张旭云、韩鹏、刘建军担纲完成。

“中国石窟文化丛书”(第二辑)中的《云冈石窟》图文并茂地详细介绍了中国石窟艺术的杰出代表——云冈石窟的历史背景、艺术风格、雕刻技术及文化内涵。本书集结了丰富的实地考察资料,通过详细解读云冈石窟的每一尊雕像、每一个细节,使读者能够深入了解这一世界文化遗产的辉煌成就。云冈石窟以其独特的艺术风格和精湛的石窟雕刻技术,展现了中国古代文化的深厚底

蕴。该书的出版对于传承和弘扬中国石窟文化具有重要意义,同时也是对云冈石窟的一份全面而深入的人文解读。读者通过阅读本书,能够领略到云冈石窟的无穷魅力,感受中国文化的博大精深。

云冈研究院院长杭侃在《云冈石窟》序言中说:“记得上世纪80年代我在小著《古文字学初阶》的序文中就说过:‘入门书必须提供读者必要的、准确的知识,因此对作者的学识反而要求很高。’石窟寺的价值是多方面的,但是石窟寺的年代久远,要想让普通的民众认识其价值,还需要我们付出大量的心血。龙门石窟研究院敏锐地意识到了成果普及工作的重要性,积极策划了这套‘中国石窟文化丛书’,邀请石窟寺管理单位科研人员和科研院所相关学者执笔撰写各石窟寺的文化普及读本,在石窟寺研究成果转化的准确性和生动性上做了颇多努力,相信一定会收到良好的社会效益。”