



# 加强文物价值阐释 提升云冈传播效能

本报记者 赵永宏 赵小霞



专题报告会现场

3月12日，云冈研究院举行学习贯彻全国两会精神专题报告会。全国人大代表、云冈研究院院长杭侃结合本院日常工作实际情况，从文化遗产的系统性保护、弘扬利用和国际传播三个方面对今年政府工作报告进行了阐释，并对两会精神作了宣讲和专题辅导。该院副处级以上干部、各党支部书记以及院属公司负责人等聆听了报告。

杭侃在报告会上说，此次全国两会是在“十四五”规划收官之年召开的一次重要会议。政府工作报告提到要“推进文化遗产系统性保护，提升文物、非物质文化遗产保护利用和考古研究水平。扩大国际人文交流合作，全面提升国际传播效能。”全院干部职工要认真落实本次大会部署要求，始终把保护放在第一位，在做好景区管理服务工作的同时，进一步加强新技

术在文物保护与学术研究中的融合应用，团结一心、勇于创新、扎实苦干，高质量完成“十四五”规划目标任务，为实现“十五五”良好开局打牢基础。

今年全国两会期间，杭侃认真履行代表职责，充分发挥代表作用，以高度的政治热情参与大会各项议程，并围绕文化遗产保护传承、人工智能应用等相关问题接受了国内知名媒体的采访。

据了解，政府工作报告强调，提升文物、非物质文化遗产保护利用和考古研究水平。《黑神话：悟空》为文物大省山西带来“泼天流量”，曾经“高冷”的古建筑、博物馆、考古遗址纷纷成为文旅“顶流”。杭侃在接受羊城晚报全媒体记者独家专访时讲述了在文物保护利用受到空前重视的当下，如何平衡保护与开发；人工智能、大数据等技术，如何破解千年

佛像修复的密码。

在接受人民网记者采访时，杭侃表示，“应加强对文物保护单位进行分级评估、文化阐释和有序开放。”今年两会，他根据履职中发现的问题，提交了《关于对文物保护单位进行分级评估、文化阐释和有序开放的建议》。

杭侃接受采访时认为，在文旅融合的热潮中，基础设施不到位、文化阐释不足等问题逐渐显现。“游客的持续增加也给景区运营和文物保护带来了压力，如云冈石窟景区参观人数从2023年的303万增加到2024年的450万，在高峰时几次被迫停止售票；有些基础设施比较薄弱的文物点出现了各种问题。”

文化遗产是祖先留给我们的宝贵财富，利用要以保护为前提，实现文化遗产的代际传承。杭侃建议对文化遗产资源进行分级评估，在评估各方面

条件的基础上，有序开放，这样才能保证文化遗产的利用是在合理范围内。

杭侃在接受采访时还谈到，“做好文化研究阐释是文化遗产开放的先决条件，进而才能有效传播，同时充分发挥文化遗产的潜在价值。”如今许多文物的研究不充分，而一些自媒体对文物知识的传播多存在错误与偏差，不利于文物价值的阐释。因此，建议加强文物的价值阐释，正确引导公众，深化文化遗产资源在文化建设中的作用。

云冈研究院全体干部职工全程收听、收看了全国两会直播，对国内知名媒体刊播的关于杭侃的采访报道也持续关注，认真学习领会。他表示，今年政府工作报告提出“加强文物系统性保护和合理利用”。新的时代条件下，我们要充分发挥文物资源优势，努力创造属于我们这个时代的新文化，建设中华民族现代文明。

## 云冈：凝固但鲜活的文明光芒

曹强



作家们参观第6窟 刘晋川 摄

金色！金色！无处不在闪耀着的金色！

本来以为这次去云冈会赶上大雪，能邂逅一场轻盈灵动与凝固壮美的瑰丽，没想到竟然撞见了一种灿烂文明与科技之光的辉煌。

### 大自然的祥瑞馈赠

说来真是惭愧，作为大同人，我虽然并没有《圣经》“家乡见弃”的陋习，但与云冈近在咫尺，已经好几年没去拜谒过云冈大佛了。

第一次去云冈还是在1986年8月。那时，我参加完高考已被运城一所中专学校录取，等待报到。秋风得意，心悅神闲，17年蜗居乡村，早想见识一下本地最著名的名胜古迹云冈大佛。在铁路工作的表哥爽快地满足了我的心愿。那时的云冈石窟，被破旧而零乱的民居层层叠叠包围着，仿佛佛爷们也都被一袭残破的百衲衣紧紧包裹，外面的运煤公路简直就像一根绀衣装的黑咧咧的布带子。但我根本顾不上这些，只是好奇而轻快地跨山门，赏洞窟，攀大佛，“一夜看尽长安花”。临走，路边卦摊的一位老者拉住我非要给算个卦：说我将来一定是搞文的！搞文的？我考的可是一所工科学校啊！真是“一语成谶”，近40年一晃而过，我多年从事过生产经营，也当过记者，最终竟然真的变成了虚有金色“光环”的一个文人。

参加工作后，我陆续又陪客户去过几次云冈。记忆最深的是2014年秋天

近晚，我和客户正在20窟露天大佛前拍照，本来光线不好，谁知一束金色阳光突然从西天云缝中喷薄而出，披拂在大佛的身上，也照耀在我的脸上。多神奇啊！我照相完毕，金光随之很快消失，武周山岩壁变得越来越庄严肃穆。后来，我多次久久端详这张难得的一线金光的照片，觉得这无疑是大自然的宝贵馈赠，它犹如打开了一条灿烂天路，把大佛和我一齐纳入其中……

其实，每当晨钟暮鼓之时，武周山延绵1500多米的断崖上，59000尊佛像往往像从1500多年前再次走来，披上了太阳赐予的金色袈裟。他们观我、观你、观自在；他们佑你、佑我，佑众生。他们或端坐莲台，或拈花浅笑，或俯瞰众生，把千年的风霜雨雪，都幻化成了满满的希望。因此，我即使亲临云冈的次数有限，可每每想到看到遇见云冈，哪怕是图片声音文字，心中总呈现一派祥瑞。

### 佛陀金身的王朝密码

美女导游说，仔细看，石窟外壁的小佛像，都有金妆过的痕迹呢。

是的，翻开《魏书》就知道，昙曜法师主持开凿的“昙曜五窟”，不仅仅是推广佛法，普及佛教，还巧妙地“如令帝身”，给五位北魏帝王专门雕刻成“当代如来”的尊像，以此把佛教真正发展成为国教。

聪慧绝世的北魏统治者难道不明白昙曜的那点小心思吗？自然明白。他们为了巩固皇权，远不止愿意当“当代如

来”，统摄佛教信众；他们还把儒学辟为国学，历史上孔子首次被朝廷尊为“文圣尼父”，以此强化对汉族士人的凝聚力；并把道教也纳成国教，诸帝“崇奉天师”，皆“受符箓”，以加强汉族的集体认同感。由此，在大同，在北魏拓跋氏的强力撮合下，中华民族开启了儒释道“三教合一”的文化源头，大同变成了中国历史上绝无仅有的最重要的文明渊薮。

这样的“金身”，还是普通的佛妆金身吗？！

当然也还有正常的佛妆金身。昔日的云冈“大佛寺”建成之日就成了北魏的皇家寺庙。最直观的就是第20窟露天大佛，佛像身材高大健硕（高13.7米）而端庄庄重，眉眼低垂略有笑意而目光坚毅，袈裟褶皱如帝王袂服般庄重奢华。装饰过程中，文成帝曾命工匠“以铜及黄金涂诸佛身”，使得这些佛像在晨昏交替间，在时光流转间，自然地逸发着富贵华美的光泽。在第6窟的中心塔柱上，北魏画工用沥粉贴金技法绘制出飞天衣袂飘举的场景。那些贴金的箔片历经千年依然能折射出微弱光芒，仿佛凝固了当年皇室供奉时的香烟缭绕。考古学家曾在第38窟也发现残留的孔雀石颜料与金箔碎屑，印证了《法显传》中关于“皆以金银雕镂”的记载。这种将世俗皇权与佛教神圣性完美结合的艺术创造，当光线穿过洞窟天窗，金箔折射出的光芒在窟顶飞天衣带间流转，恰似权力与信仰在精神的灵空中翩翩起舞，让云冈石窟成为世界上最早实现政教合一的宗教艺术典范。

### 岩石纹样中的文明风采

北魏“令如帝身”的教令在云冈石窟建造工匠群体中激起了巨大的创造力。来自凉州的匠人带来犍陀罗艺术的衣纹褶皱，中原画师贡献出汉画像砖的平面构图，而来自波斯、粟特的匠人则在背光纹饰中融入忍冬藤蔓纹样。当第20窟主佛的面容逐渐显现，工匠们惊讶地发现，佛陀低垂的眼睑下藏着太武帝的刚毅轮廓，微抿的唇角却凝固着文成帝的慈悲。这种多元艺术的嫁接，既是神性与皇权的完美结合，也是世界不同文化和文明交融结出的瑰丽花朵。

云冈石窟第5窟后室中央的坐佛高达17米，其衣纹处理堪称东西方文明的完美合璧。匠师以平直刀法刻出犍陀罗式的厚重袈裟，却在衣褶转折处改用汉地线刻的婉转笔意。这种看似矛盾的技法融合，在佛陀右肩处达成微妙平衡；凸起的衣褶保留着印度笈多王朝的立体感，而流畅的线条走向却分明是顾恺之“春蚕吐丝”的笔法再生。第9窟前室壁面的希腊式廊柱令人恍惚。爱奥尼亚柱头上的涡卷纹样与汉代斗拱相遇，波斯联珠纹环绕着中原博山炉，印度象神与鲜卑武士在浮雕中比肩而立。这些文化符号不是简单的排列组合，而是在砂岩肌理中生长出新的美学范式。而且当拜占庭工匠带来的玻璃镶嵌技法，遇上平城画师研制的矿物颜料，窟顶的莲花藻井便绽放出前所未有的绚丽光芒。第6窟中心塔柱的雕刻序列，从底层印度式佛传故事，到中层中原风格的供养人行列，直至顶层鲜卑贵族的礼佛场景，垂直空间被转化为文明演进的年轮。佛陀的脚印在汉地化为莲花，鲜卑人的辫发融入飞天发髻，希腊的葡萄纹在丝绸之路上成为最诱人的美好隐喻。

云冈石窟中的音乐窟（第12窟）因其前室有大量演奏乐器的造像而得名。

其中共有四组伎乐人物形象，包括14身天宫乐伎和17身供养天乐伎，分别演奏来自世界各地的各种乐器如吹指、齐鼓、篳篥、琵琶、箜篌、横笛等等，就像如今维也纳金色大厅演奏的音乐会，他们不仅展示了北魏时期高超的雕刻艺术和音乐文化，也深刻反映世界文化艺术的和谐共享。

可以想见，当公元五世纪西域商队穿越戈壁，远远望见山崖上闪耀的金光，他们一定心怀向往：这是中国的佛国圣地，更是华夏一个王朝的精神图腾。

### 数字时代里的守护使者

纸存百载，石寿千年。

在历经1500多年的世界文化遗产云冈石窟里，笔者注意到石窟外壁及部分较浅洞窟的佛像风化现象其实非常严重，有的佛像仅剩骨骸般的形状，还有的已经了无痕迹。但更多的佛造像保存完好，光泽鲜艳，灿然如新，整个武周山岩壁、山顶等也得到科学加固，令人赞叹敬仰——这无疑得益于云冈研究院的科学研究团队和文物保护专家这些数字时代的文物守护使者。

自2001年云冈研究院启动数字化进程后，至今已有了三分之二的洞窟进行了数据采集。这些数据能够广泛应用于保护、研究和展示利用等方面。数字化技术在洞窟的虚拟展示和多样化传播中发挥了积极作用。3D打印的等比例还原第12窟“音乐窟”在北京、上海等地巡展受到观众广泛好评。在数字馆，我们惊讶地看到了20窟西立佛的研究复原像。这原是考古发现的大量残块，但也缺失很多。他们就采用数字技术进行扫描和数据采集，结合整体数字化造型，化腐朽为神奇，成功完成了西立佛的复原工作。

云冈研究院的恒温恒湿系统与古人智慧也形成有趣对照。1500年前的工匠在选址时精准利用山体走向营造自然通风，现代工程师则用气象大数据模拟微环境变化。当智能传感器监测到某处岩体含水量异常时，石窟保护者会像古代僧侣查看香火虔诚——这种跨越时空的守护姿态，本身就是最动人的文明传承。

作家们还兴致盎然地戴上VR眼镜，好像瞬间穿越到北魏时期。眼前是正在开凿的石窟巨佛，上下左右前后，思之所至，无所不至。于是，脑海里铁锤敲击声就与诵经声交织回荡，转瞬却又来到盛唐，菩萨璎珞上的宝石折射出七彩光芒。这种沉浸式体验不仅让文物“活”了起来，更为观众搭建起古今文明对话的桥梁。作家于立强感叹：这种技术简直就是对文明记忆的深情触摸和灵魂激活！

我们还到云冈数字修复实验室徜徉。在这里，或模糊或褪色的古代壁画正在经历奇妙的重生。多光谱成像技术揭开了明代重绘层下的北魏原画，全息投影让坍塌的窟檐重新悬浮在空中。当虚拟现实设备还原出5世纪贴金大佛的原始样貌时，参观者突然理解了什么叫“佛有三十二相”——那不仅是宗教教义，更是人类对完美的不懈追寻和新时代赓续的科技光芒。

回归途中，我一直在想：云冈，是古老的云冈，更是崭新的云冈；这是佛教的圣地，更是文明的圣地。云冈石窟金色闪耀的不仅是古代文化艺术海纳百川的光芒，更是我们人类在时空维度上建立属于不同时代的独特印记的传承与超越。

## “融合之都从此大同”铸牢中华民族共同体意识

## 从“云冈模式”到“邺城模式”（下）

### ——云冈石窟造像与北吴庄窖藏文物及赵彭城佛寺遗址佛教艺术及相关问题研究

谷敏



图一 成安南河北魏太和六年造释迦像



图二 北吴庄北魏太和十九年刘伯阳造释迦像

北吴庄佛教造像埋藏坑位于习文乡北吴庄北地，今漳河南堤北侧的河滩内。该地点位于东魏北齐邺南城东城东城墙东约3公里处，即郛城考古队研究推测的东郭城址内。理藏坑内出土佛教造像数量众多，经测量编号的佛教造像共2895件（块），另有大量造像碎片，总数量近3000块（片）。出土造像绝大多数为汉白玉质，极少数为青石和陶质。佛教造像题材主要有卢舍那、观世音、思惟太子以及释迦多宝等。根据发掘时粗略统计并经初步整理，出土佛教造像的时代绝大多数为东魏、北齐，个别为北魏、北周和隋唐时期。大多数造像表面残存贴金和彩绘痕迹。造像样式除华北地区常见的中小型汉白玉背屏像外，还有部分中型或者大型的单体圆雕造像，题材涉及释迦、弥勒、药师。有题记的造像约占十分之一。

北吴庄窖藏文物北魏中后期与云冈石窟造像风格颇为相似。造像数量不多，均为青石质，尖楣形背屏，方形底座。主尊以释迦像为主，其余题材还有弥勒、无量寿、胁侍菩萨、飞天及供养人等。除单身像外，组合常见一佛二菩萨三身像。代表造像为成安出土的北魏太和六年（公元482年）造释迦像（图一）及北吴庄出土的太和十九年（公元495年）刘伯阳造释迦像（图二）。普遍特征是主尊结跏趺坐，面部椭圆，双目微睁略下视，波浪发髻，半球形肉髻，纵向椭圆形莲瓣头光。体型健硕，身穿袒右式袈裟，偏衫搭敷右臂，内着僧祇支，袈裟边缘常作较繁复的雕饰，双手作禅定印或施无畏印。胁侍菩萨发髻宽大，双目微睁，颈项较宽的项饰，身着长裙，衣纹疏朗有致。背屏边缘和背面阴刻或浮雕禅定坐佛，身着通肩袈裟，胸前衣纹呈“U”字形，身后刻椭圆形的头光和背光。背屏背面及底座上常刻供养人，头戴冠或梳宽圆髻，身着交领窄袖长袍，手持长茎莲蕾或托物持瓶，单膝跪作供养状。本段造像特征与同时期的云冈石窟造像一致，时代约在公元5世纪末北魏孝文帝迁都洛阳前后。

北魏中期，北吴庄飞天图像受到皇家云冈石窟飞天造型艺术的影响，如飞天身体僵直，体态健硕，飞行动感较弱。随着北魏孝文帝汉化改革，北魏后期的飞天图像受到南朝文化的影响，如飞天上着通肩宽袖天衣，下着长裙，腰肢纤细

柔软，姿态优美，飞行动感极强。

北魏灭亡，孝静帝自洛阳迁都郛城，北吴庄飞天图像受到山东青州地区佛造像中飞天造型的影响，如飞天头梳中分扁发髻，小腹圆鼓，一腿后摆上翘，另一腿后伸或双腿并列后摆且小腿上翘，褶皱裙摆遮双足，肢体肉感十足。同时也受到河南北部地区飞天图像的影响，如飞天头束高髻，裸上身，双手于胸前合十，双腿并列后摆且小腿交错上翘。北吴庄东魏武定二年（544年）和北齐李迺香造太子思惟像中的飞天，其面相丰满，裸上身，未雕刻披帛和裙摆，双腿并列后摆且小腿高高上翘，肢体短粗等造像特征对山东中部唐代761年闫伯能造像有一定的影响。东魏时期，北吴庄飞天图像的造像样式并不统一，即便是同类型的飞天组合，其雕刻样式也存在较大不同，处在佛教雕刻艺术的融合过渡期。

郛城地区的造像经历了一些发展，十六国时期，统治者崇信佛教，印度佛教造像随之传入，这一时期的造像具有中亚“胡人”的样貌和服饰特征：佛像造像颧骨高，脸看起来似乎宽一些，鼻梁比汉人稍长。这一特征从侧面反映出，郛城作为当时中国佛教文化中心和政治中心，国际交流往来频繁，具有显著开放特征。

东魏时期，受云冈石窟的影响，佛造像主要为“面为偃骨，削为容仪”的瘦骨清像；到了北齐时期，由于经济发达，国力强盛，政府出资供养僧尼，大量的能工巧匠纷纷从洛阳、南朝来到郛城，他们怀着对佛的无比虔诚之心，运用自己的智慧和技艺，将犍陀罗艺术和笈多艺术有机地融合在一起，从而孕育产生了“北齐样式”。因此，我们才能看到这种“肉髻高凸、佛面圆润、褶纹贴身”的佛像。“龙树背龕”式造像也称之为“郛城模式”，为郛城造像所独有特点，它是以菩提树作为一个背屏，用镂孔透雕的技术，雕刻有中国式的龙缠绕在树干上。它为我们研究北朝晚期至隋唐时期郛城地区佛教造像类型和题材提供了珍贵标本。

概括而言，北齐“郛城模式”造像是在特定历史背景下萌发于东魏晚期，北齐初年具雏形，天保末年以后成为郛城造像的主流，并对周边地区产生了一定的影响。6世纪晚期，随着北齐灭亡、周武帝灭佛及杨坚毁城移民等一系列事件，郛城佛教遭受了灭顶之灾，上述新的造像模式也随之淡出历史舞台。



第19窟外壁的小佛像 赵小霞 摄