

中国艺术研究院中国雕塑院 南京大学美术研究院 南京毗卢寺 主办

主编 吴为山 传 义

中国佛教艺术

第5辑

丁明夷:大同佛教的历史性格

耿彦波:大同赋

吴为山:塑以载道——昙曜塑像记

朴 父:辽金典范 建塑双美——善化古寺

皮朝纲:禅宗绘画思想论纲(1)——禅宗对“丹青”与“本来面目”关系的探讨

张长虹:西藏阿里札达县帕尔嘎尔布石窟壁画图像辨识与分析



南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国佛教艺术.第5辑 / 吴为山,传义主编. — 南京:南京大学出版社,2010.12
ISBN 978-7-305-08003-6

I. ①中… II. ①吴…②传… III. ①佛教—宗教艺术—研究—中国 IV. ①J19

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 264970 号

出版者 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮编 210093
网 址 <http://www.NjupCo.com>
出版人 左 健

书 名 中国佛教艺术(第 5 辑)
主 编 吴为山 传 义
责任编辑 陆蕊含 编辑热线 025-83593962

照 排 南京紫藤制版印务中心
印 刷 南京爱德印刷有限公司
开 本 787×1092 1/16 印张 5.5 字数 137 千
版 次 2010 年 12 月第 1 版 2010 年 12 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-305-08003-6
定 价 28.00 元

发行热线 025-83594756
电子邮箱 press@NjupCo.com
sales@NjupCo.com(市场部)

《中国佛教艺术》

主 办 中国艺术研究院中国雕塑院
南京大学美术研究院
南京毗卢寺

出 版 南京大学出版社

主 编 吴为山 传 义
副主编 王月清 圣 凯

学术委员会顾问

王文章 张异宾 范迪安 张道一 周 宪 左 健 杨 勋

学术委员会主任

赖永海 苏芳淑(香港)

学术委员会副主任

吴为山

学术委员会委员

滕守尧 曹意强 凌继尧 王 镛 阮荣春 徐小跃 洪修平 张建军 黄夏年 邹 文
丁沃沃 孙振华 廖 军 杨维中 丁 方 聂危谷 庄天明 封 钰 金 宁 廖明君
邓乐群 汪悦进(美国) 何培斌(香港) 王静芬(美国) 李琛妍(美国)

执行编委 杨小民

编辑委员会委员

方小壮 季 峰 尹 航 刘鹿鸣 府建明 江 洪 崇秀全 吴述霏 龚道德 葛小飞
曹再飞 王 彬 法志法师(韩国) 刘 丹 雷 琳 高艳萍 许 颖 徐 敏
陈秋平(马来西亚)

编辑部

主 任 尚 荣

编 辑 陈小鸣 毛秋瑾 李 娜 司开国 王忠林

编 务 尚莲霞

秘 书 傅礼城

地 址 南京市汉口路南京大学美术研究院 《中国佛教艺术》编辑部

邮政编码 210093

电 话 025-83596634

传 真 025-83597313

邮 箱 zhgfjys@163.com zhgfjys@gmail.com

目 录



大同佛教与云冈石窟雕塑

02 / 丁明夷

04 / 丁明夷

08 / 耿彦波

09 / 耿彦波

13 / 吴为山

17 / 朴 父

大同佛教的历史性格

云冈石窟卷序

大同赋

巨匠神韵 梦回平城

——读吴为山先生雕塑新作《马识善人》

塑以载道

——昙曜塑像记

辽金典范 建塑双美

——善化古寺



理论研究

20 / 皮朝纲

30 / 张长虹

38 / 妙 松

49 / 丘 宁

禅宗绘画思想论纲(1)

——禅宗对“丹青”与“本来面目”关系的探讨

西藏阿里札达县帕尔嘎尔布石窟壁画图像辨识与分析

金陵一枝石涛济禅师行谊考(下)

拉梢寺艺术特色浅析



经典赏析

54 / 林银雅

56 / 张慧敏

原音的灵声

——统一新罗时期圣德大王梵钟

发僧《祇园大会图卷》



当代丹青

58 / 李 娜

62 / 司开国

妙手诚心写佛容

——读刘凯的佛像绘画

佛性中的法身

——观蔡龙总创作的佛教雕塑



禅心漫笔

65 / 赖永海

69 / 吴为山

71 / 郑会欣

74 / 尚 荣

一代宗师 千古风范

——深切缅怀任公、季公两位恩师

东方智叟

——悼季羨林老

难忘的回忆

初见季羨林



佛艺资讯

77 / 范 艳

79 / 秦春晖

81 / 持 顺

84 / 毗卢寺

中国雕塑院“中国青年雕塑家创作中心”在京成立

著名雕塑家吴为山教授受颁香港中文大学荣誉院士

国际书法艺术展在南京古都美术馆隆重开幕

朱泽诗书画展在南京古都美术馆隆重举行

BUDDHIST ART OF CHINA

中国艺术研究院中国雕塑院 南京大学美术研究院 南京毗卢寺 主办

中国佛教艺术

吴为山敬书



主编 吴为山 传 义



南京大学出版社



大同佛教的历史性格

丁明夷

北魏都城平城,几近百年。大同作为辽、金时代的西京,各逾百年。二百余年的经营,大同始终作为北中国的佛教中心。大同是国都、佛都和雕塑之都(艺都)三位一体之所在。国都之佛教及其造像,影响遍及全国。一千多年来大同积聚了浓厚的造像传统和充分的人才储备,其造像形式及风格,历来是引领时尚,标榜创新的典型和模式。

综观一千五百年的历史,大同佛教具有国家佛教和民族佛教的双重性格,这是大同历代佛教雕塑历史价值和独特地位的内在原因。集聚国家力量,融汇民族精萃,成就了雕塑之都的璀璨历史。

一、国家佛教

定都平城的北魏佛教,具有强烈的国家政治色彩。这首先取决于北魏雄厚的综合实力。北魏在征伐北方的战争中,多将当地的财富和人才精华集中到都城。平定河北中山,强徙百工技巧十万户于平城;平定北凉,强徙僧徒三千人及三万户民吏工巧到平城,造成“凉州平,沙门佛事皆俱东,像教弥增”(《魏书·释老志》)的局面。都城平城成为集聚天下财富、人才,交通中外,汇达南北的中心。孝文帝时期,平城人口逾百万,成为举世闻名的国际化大都会。《大唐内典录》载:“自魏国所统费赋,并成石龕”,自非虚言。云冈石窟是佛教传入中国后第一次大规模的石窟凿造壮举,是中国最早开凿的国家级大石窟,是北魏王朝皇室权威和综合国力的历史观照。

北魏国家佛教的性格,还在于佛教格局的遽变。从南朝“不依国主,则法事难立”,到道武帝时法果提出的皇室“即是当今如来”、“我非拜天子,乃是礼佛耳”,直接把天子推向了佛的地位。昙曜为太祖以下五帝,开凿“高七十尺,次六十尺”的五尊大像,是一个划时代的创举,古今中外概莫能及。按佛教史上雕造大佛,起源于龟兹石窟。印度早期佛教,盛行塔崇拜。从塔崇拜到像崇拜,是佛教造像史上一大转折。龟兹大像凸雕于中心柱正面,早已不存。著名的阿富汗巴米扬大佛,毁于塔利班战火。现存最早大佛,以皇帝造像且令如帝身的昙曜五窟为代表。

云冈石窟主要工程,完成于孝文帝、冯氏时期,这是北魏最兴盛、稳定的时期。“面别佛像,



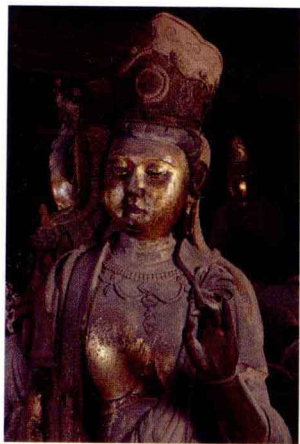
下华严寺彩塑



下华严寺
东南侧护法 辽代泥塑



下华严寺
燃灯佛坐下十方菩萨像
辽代泥塑



下华严寺
释迦牟尼佛座下十方菩萨像
辽代泥塑

穷诸巧丽，覈别异状，骇动人神”为此时的盛况。冯氏孝文帝锐意改革，推进汉化进程，石窟意匠丰富，左右双塔，双窟并峙，壁面作上下重龕左右分段的布局，褒衣博带服饰成为中国式佛像的统一服饰。中国北方石窟的中国化，就此迈出了决定性的步伐。孝文样式，以中心柱窟为代表，影响遍及全国。敦煌莫高窟的北魏窟龕，明显受到平城模式的波及。以孝文帝、冯氏为代表的孝文石窟，代表的是平城的国家石窟及国家佛教的模式。这是因为，一代都城，作为当时全国主要的政治、宗教和文化中心，有条件集聚、招揽名僧巨匠，集中体现原有文化传统，而且作为国内、国际交流的汇集点，常可以得风气之先，处于其他地区仿效的地位。这是中心城市国家佛教成为佛教文化主流的关键所在。迁都洛阳后的平城，其地位仍不可忽视。《释老志》记载，景明初，“准代京灵岩寺（即云冈石窟）”，先后开窟三所，即宾阳三洞。中国三大石窟云冈、敦煌、龙门中，源头无疑是云冈石窟。

云冈石窟以后半个世纪，大同作为辽、金二代的西京，迎来了佛教文化的另一盛期。除构建大华严寺、善化寺等大寺，雕塑出独步天下的彩塑作品外，还有两件大事，足见大同作为佛教重镇的地位。其一，建薄伽教藏殿以藏佛教之重典——契丹藏；其二，建华严寺以奉辽帝铜、石像。建殿以藏重典、奉皇室祖庙，都是国家佛教的性格使然。迨至元代，大华严寺住持海云成为一代大僧，封号“佛日圆照”。弟子照冲为诸路释教总统，大华严寺与燕京大庆寿寺，同为国之大寺。

二、民族佛教

大同北魏和辽金时期佛教雕塑的舞台，竞相上演的是鲜卑族拓跋部和契丹、女真族这几个少数民族的政权。自北魏开始，中国历史上第一次大规模民族大融合的潮流，挟着新兴民族奋进勃发的精神，在大同的土地上，演绎着一幕幕传奇。大同佛教雕塑的历史，就是中华各民族佛教文化融汇、交流的写照。

云冈昙曜五窟大佛，完全是依照拓跋皇帝的身形容貌雕造：“颜上足下各有黑石，冥同帝体上下黑子”（《魏书·释老志》）。其雄岸挺拔的形象，正是拓跋民族形貌精神的写照。孝文时期的云冈石窟，其雕饰奇伟、富于建筑意匠的新风格，冯太后宠宦钳耳庆时（王遇）是代表人物。王遇“性巧，强于部兮”，京城内外的佛寺、石窟（包括云冈9、10窟）多由其设计、监造，其建筑风格“穷极妙思”，武州川“山堂水殿，烟寺相望”之盛况，是外来石窟形式与传统民族建筑技术的巧妙结合，是王遇独具匠心的创造。

至于辽、金时期大同佛寺的彩塑作品，以其别开生面的造型和风格称誉全国，契丹和女真族的造像艺术家，以其独特的视角和体验，创造出新的作品。他们擅长雕造御容和大量影堂，创作的作品清新朴实，具有浓郁的写真作风。在这里，减弱的是超凡入圣的佛堂氛围，强化的是贴近生活的世间生气。这是民族雕塑大师在继承先贤之上的潜心运作。

（丁明夷：中国社会科学院研究员）



云冈石窟卷序

丁明夷

光阴荏苒,岁月如织,不觉间钟情云冈研究已垂四十余年。遥想1964年,我还是个刚迈出北大校门的青年学子,在省会太原报到未几,原云冈保管所所长员海瑞、原云冈研究所所长李治国,便从大同赶往太原,邀我去云冈工作。事情虽未果,却由此结下了毕生挥之不去的云冈情缘。

我的研究生论文,探讨中国石窟发源地新疆龟兹的佛教艺术,而大学毕业论文则关乎接踵云冈的洛阳龙门石窟。一脉一流,一龟兹一龙门,云冈介于中间,对其定位探寻,应该说是略知个中三昧了。

冯骥才先生倡议,大同市政府鼎力支持的建设雕塑城市大同的新云冈计划,确乎是顺应历史、揆于情理的重要举措。

这是因为,自天兴元年(398年)道武帝拓跋珪将北魏国都自盛乐(今内蒙古自治区和林格尔境内)迁到平城(今山西省大同市),迄孝文帝太和十八年(494年)再次迁都洛阳,大同作为北魏王朝政治、宗教、文化中心,几近百年。北魏王朝在国都近郊武州山营造云冈石窟,前后延续六十余年,形成“凿石开山,因岩结构,真容巨壮,世法所希”(《水经注·漯水条》),“龕之大者,举高二十余丈,可受三千许人。百别镌像,穷诸巧丽,龕别异状,骇动人神。栴比相连三十余里,东头僧寺,恒供千人”(《续高僧·昙曜传》)的丰碑伟业。绵延三十余里,可受三千人许,真容巨壮,穷诸巧丽,骇动人神的云冈石窟,是佛教自两汉之际传入中国后第一次大规模的石窟营造壮举,是中国最早开凿的国家级大石窟,是北魏王朝皇室权威和综合国力的历史映照。云冈石窟雕塑伊始,即奠定了大同作为北中国雕塑之都不可替代的地位和作用。

综观中国石窟寺艺术的发展历程,在云冈石窟以前,大体经过了龟兹佛教艺术和凉州佛教艺术两个阶段(我们称为龟兹模式和凉州模式)。我国佛教石窟源自新疆库车、拜城地区(古代龟兹),传入玉门关内,形成具有浓郁西域风格的凉州佛教艺术。云冈最早开凿的昙曜五窟,既是凉州佛教艺术的典型遗存,又是国都平城新造像风格的荟萃之地。平城作为一代国都,不仅开凿规模和水平远超前代,而且得风气之先,引领时代潮流,兼收各地石窟艺术的优点,进行新的创作实践。对中国石窟寺艺术的传播和发展,平城佛教及其造像艺术起到了



大同云冈石窟 20 窟主佛

承前启后的关键作用。云冈石窟一出现,便引起了全国各地的模仿和效法,影响远及河西地区。对这一历史现象,我们在考古学上称之为“云冈模式”。

云冈雕刻或云冈模式的存在,对我们今天创建雕塑之都大同,会给我们以怎样的启迪或期许?

云冈模式的幅现,根植于北魏的国力和国策。盛世出精品,盛世焕华章。没有北魏雄厚的经济文化基础,没有皇权显贵的鼎力扶持,没有浓郁弥漫的佛教文化氛围,云冈奇迹几乎是不可能的。对此,恩师宿白先生在《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》一文中,已有翔实、精辟的阐发,兹不赘述。文中表列自建都至迁都,平城作为都城凡九十六年,北魏政权在统一北方和征伐南朝的战争中,都以获取战俘、财物为主要目的。如此庞大的人力和财物,主要都集中强徙到平城及其周边地区。强徙到平城的人口,最保守的估计,即达百万人以上。被北魏灭亡强徙的政权区域,如山东六州、关中长安、河西凉州等,均为当时北中国经济文化发达的地域。强制迁徙的同时,北魏王朝还尤为注意对人才、伎巧的搜求。例如,太武帝灭北凉,将凉州僧徒三千人,宗族、吏户三万户迁至平城,其中不乏长于造像的工匠和著名的禅僧。北魏灭后秦,将长安工匠三千家掠到平城。平定中山等地,又驱迫百工伎巧十万户集中于平城,其中,通晓多种技艺,后又为孝文帝服制改革“主其事”的蒋少游和作为云冈译经笔受人的南朝名士刘孝标,都是个中的代表人物。

集聚百万人口,延续近百年的北魏都城——平城及其周边地区,在当时成为东西交流、南北往还的大城市,是北中国的经济、宗教和文化中心,这就是开凿国内第一座国家石窟、皇室石窟的依据所在。《大唐内典录》所记“自魏国所统赏赋,并成石龕”,并非虚言。

近年来,大同市加快了改造城区,建设新云冈的步伐。在保护内城、发展新城的战略部署下,大同市的综合实力和城市形象,发生了日新月异的变化。创建雕塑之都,以文化建市的总体目标,迫不及待地提到了日程上。除了云冈石窟,大同的华严寺上寺大雄宝殿、下寺辽塑和善化寺金塑,都是当时的雕塑佳作。江山更迭,代有华彩。继往开来的大同,文化就是财富和未来。

在北魏开凿云冈石窟的六十多年中,云冈模式先后有显著的发展变化,在考古学上一般分为三期。云冈三期在洞窟形制、造像风格、题材布局和装饰纹样诸方面,不仅前后判然有别,脉络分明,而且代有楷模,对中原北方地区石窟艺术的发展产生过重要而深远的影响。

云冈第一期窟室,即北魏和平初昙曜主持开凿的五座大窟(16—20窟),即昙曜五窟。昙曜五窟是凉州佛教艺术的典型遗存。史载太延五年(439年)太武帝灭北凉,佛教重镇的凉州佛教东传,迎来了北魏佛教的兴盛期。《魏书·释老志》记载:“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。”凉州平定,北魏统一中原北方广大地区,西域各国“始遣使节来就”(《魏书·西域传》),自此北魏与西域的交通往还不绝。云冈第一期造像的基本力量应来自凉州。此外,《魏书·释老志》还记载:“太安初(455年),有师子国(今斯里兰卡国)胡沙门邪奢遗多、浮陀难提等五人,奉佛像三,到京都。皆云:备历西域诸国,见佛影迹及肉髻,外国诸王相承,咸遣工匠,摹写其容,莫能及难提所造者,去十余步,视之炳然,转近转微。又沙勒(新疆喀什)胡沙门,赴京师致佛钵并画像迹。”平城作为北中国的中心城市,集中全国各地的优秀工匠,融汇东西各方面的伎艺,挟以新兴民族的魄力,创造出新的石窟模式,自然也在情理之中。云冈凿造伊始,即以规模宏大、气势雄浑的五座窟室面世,确实是“骇动人神”的惊世之



作。灭北凉的太武帝,于太平真君七年(446年)下诏毁灭佛法,“土木宫塔,声教所及,莫不毕毁”(《魏书·释老志》),演成了中国历史上第一次灭法事件。灭法并未阻遏北魏佛教发展的势头。文成帝即位,下诏复法,佛教发展更为迅猛,其直接结果,便是云冈石窟的大规模营造。《魏书·释老志》记载,和平初,沙门统“昙曜(凉州高僧)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”。此即闻名于世的云冈昙曜五窟,凿造于文成帝时期(460~465年)。

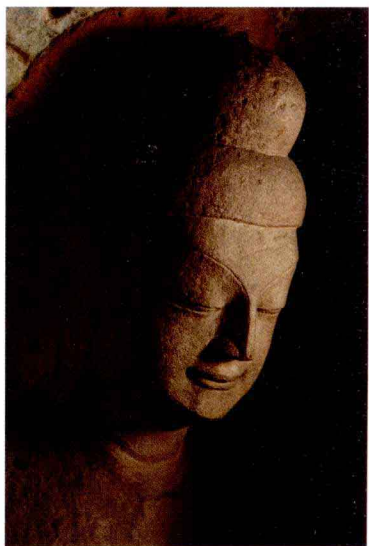
云冈昙曜五窟,平面皆作马蹄形,穹隆顶,模拟印度椭圆形的草庐形式。五窟主佛均高十余米。开窟雕凿大像,以龟兹石窟为最早。但龟兹大像窟与昙曜仿草庐的形制完全不同。前者在中心柱窟正面凿大像,后者则单独雕出大像,占据窟内主要位置,20窟主佛身后还凿有低窄的隧道。龟兹石窟以释迦为主佛,云冈主要造像为三世佛或以未来佛弥勒菩萨为主佛,此亦为云冈以前各地石窟所罕见。

北魏佛教依附王权,具有强烈的国家政治特点。道武帝时的道人统法果,公开宣称佛徒应朝拜皇帝,每言:“太祖明睿好道,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’。”(《魏书·释老志》)这与当时南朝关于沙门不应礼皇帝的议论,大相径庭。兴安元年(452年),诏有司仿照文成帝身样,为石像。兴光元年(454年)秋,“敕有司于五级大寺,为太祖以下五帝铸释迦立像五,各长一丈六尺,都用赤金二十五万斤”。(《魏书·释老志》)昙曜五窟正是依照这种礼佛即拜皇帝的构想,为道武帝以下五位皇帝雕造的。

这一时期的佛像,身躯壮硕,两肩齐挺,鼻筋高隆,短颈厚胸,虽与龟兹、凉州造像有所接近,但其雄浑健硕之姿却格外突出。联系到《魏书·释老志》所载诏有司为石像“令如帝身,面上足下各有黑石,冥同帝体上下黑子”,可知五窟主要佛像,正是模拟鲜卑拓跋族当天子风范容颜,塑造出一种新型的佛像样本。佛像服饰,或右袒,或通肩。有些佛像,如20窟主佛,身着厚重衣纹的右袒或通肩大衣,反映了犍陀罗造像和中亚牧区服装的特点;18窟主佛,着轻薄贴体,衣纹紧密的服饰,反映了印度笈多时期秣菟罗造像的某些特点。总之,云冈第一期雕刻,就是富有创造的北魏各族优秀工匠,参考前规,融以新意,继往开来的新作品。

云冈第二期石窟,主要雕凿于东部及中部窟群(1—3,5—13)。此期石窟主要完成于文成帝死后至孝文帝迁都洛阳前(约和平六年~太和十八年,465~494年)的孝文帝时期。云冈石窟的许多重要窟龕,均雕凿于孝文帝时期,故前人曾称其为“孝文石室”。同第一期石窟相比,石窟营造规模远超前代,无论是石窟形制还是形象题材,都显现出崭新的风貌。

第二期石窟的形制,与昙曜期椭圆平面的草庐形式大相异趣,平面多为方形,具前后室,后室窟顶雕出平基,窟前外壁左右立双塔,中庭立丰碑。窟形有佛殿窟和塔庙窟两种。这种建筑意匠丰富的石窟,是汉式的传统建制。窟内围绕大像进行礼拜的格局改变了,以后室后壁上下龕为主像,壁面雕刻都作上下重龕、左右分段的布局。造像题材除三世佛,还出现了释迦、多宝并坐像、维摩文殊辩论像、上龕弥勒坐像的形象组合。此外,渐趋清秀的造像,褒衣博带的服装以及意匠丰富、雕饰奇丽的新风格,更表现了佛像汉化趋势的发展迅速。云冈石窟乃至中原北方石窟的中国化进程,也就在这一时期内迈出决定性的步伐。



云冈石窟雕刻局部



云冈第二期的中国化进程,与孝文帝时期为促进鲜卑族汉化,强化北魏封建统治而采取的一系列汉化改革措施密切相关。迁洛前的太和时期,是北魏最稳定、兴盛的时期。孝文帝雄才大略,锐意革新,多有举措。其中,太和十年(486年)“帝始服袞冕,朝飨万国”的服制改革,促使云冈太和十三年即出现第一例袞衣博带式佛像,此后这种中国式佛装便风靡全国,成为中国佛像的标准服装。孝文时期云冈石窟的实际倡导者,还有文成帝后、孝文帝祖母文明太后冯氏。时称孝文帝与冯氏并为“二圣”或“二皇”。云冈第二期多双窟,恐与此有关。冯氏源出北燕,素为北方佛教中心。冯氏家族敬佛甚笃。冯兄熙曾于诸州建佛图精舍七十二处。冯氏宠宦钳耳庆时(王遇),“性巧,强于部分”,京城内外的石窟、佛寺多由其设计监造。包括太和三年(479年)修建的文石室、灵泉殿、思远佛寺、方山石窟寺等,其建筑风格“穷妙极思”(《魏书·王遇传》)。这种仿木结构的前置窟檐的石窟形制(包括屋形龕),正是钳耳庆时独创的太和年间特有的建筑形式,是武州川“山堂水殿,烟寺相望”的张本,是外来的石窟形式与传统的民族建筑技术的巧妙结合。

孝文时期的北魏王朝,与西域间的交往渐成疏离之势,而与青徐、南朝的往还愈益频繁。我国南方地区的佛教,在此时有了长足的发展。“南朝四百八十寺,多少楼台烟雨中”正为其写照。我国南方地区的佛教造像,东晋十六国以来,在规模和技术上都达到了超越前代的水平。以戴逵、顾恺之为代表的士大夫阶层,注意“传神写照”的神韵,创造出中国式的佛像体系。南方广大地区,在魏晋传统文化的熏陶下,形成始于顾恺之、戴逵,终于陆探微的“秀骨清像”派画风。这种新形象与画派,随着南北方的交流和太和改革中大力吸收汉文化,必然影响到孝文石窟。一种面相清癯、袞衣博带、俊朗雍容、神采飘逸的形象,追求形式严整,强调装饰意匠的新风,已呈现在云冈石窟太和年间造像上。“太和式”造像成为了北魏造像的典型模式。

云冈第三期石窟(约494~524年),主要分布在第20窟以西的云冈西部地区。孝文帝迁都洛阳以后,平城作为北都,仍为北魏王朝重要的佛教重镇。此时的云冈石窟并未衰落,尽管大窟减少,但中小窟龕却自东向西遍布崖面。和第一、二期石窟相比,值得注意的是此期窟室式样繁杂,窟龕样式变化急剧。洞窟多为单独凿出,并不成组。洞窟内部日趋方整,塔庙窟、三壁三龕窟及重龕式的洞窟,这时较为流行。佛像造型趋于瘦削,衣裾褶纹重叠繁复,龕楣、帐饰也愈加精丽复杂。个体造像的造型更加清秀,佛像一律袞衣博带,长颈、削肩的“秀骨清像”日见秀雅。这种典雅、清新的艺术风格,自云冈三期迄龙门魏窟,很快席卷全国,成为南北技艺统一的艺术风格。在新都洛阳,“准代京灵岩寺”凿建的龙门宾阳三洞,就仿效了云冈的新样式、新风格。

“冠于一世”的云冈石窟,是中西文化共铸的丰碑,是南北传统交融汇聚的艺术宝库。昙曜五窟中浑厚、淳朴的西域式情调,第二期太和窟室中汉风浓郁、气度恢弘的平城新风,第三期石窟中典雅、清丽的艺术风格,各异其趣,各领风骚。云冈模式呈现的三期石窟,各具特点,各有创新。这是国都平城的历史地位和独特背景的产物。所谓云冈石窟模式,就是北魏平城时期在新的历史条件下的新创造,是中国石窟艺术民族化进程中一个显著的转折点。佛



大同赋

耿彦波

大同者，尧舜之治政，天地之化育，人世之理想，大道之直行也。混沌初开，刀耕火种，人类远宗先祖，许家窑遗址为证；战国中叶，胡服骑射，华夏开疆拓土，武灵王功业可寻。两汉要



“山堂水殿”之一



大同云冈石窟雄姿新颜

塞，白登风云，高祖无奈留遗憾；兵略重地，烽火连天，青山有幸寄忠魂。嘎仙洞呼啸而来，席卷天下；拓跋氏异军突起，问鼎中原。皇天后土，山川形胜，巍巍哉帝王霸气，煌煌魏都平城；北魏基业，太和汉化，郁郁乎儒道斯文，赫赫文治武功。武州山开窟造佛，旷世稀声，创天地之大美，前无古人；云冈峪石破天惊，空谷足音，登文化之顶峰，后无来者。吞吐万汇，礼兴乐盛，开启盛唐宏大和声；熔铸华夷，师古出新，典章帝都格局精神。辽金陪都，皇家王气传承，三百年辉武修文；华严巨刹，京华佛国胜景，万千僧弘道修行。明清重镇，治乱必据。代王建藩，徐达筑城。扼门户之要冲，神京屏障；启边关之贸易，

盛世景象。大帝国落日余晖，国祚式微；多尔袞戊子屠城，时运可危。己丑建国，历史翻新。中华煤都，再现辉煌。文化名城，古韵新章。一轴双城，无限风光。传统与现代齐飞，人文共生态一体。奋皇城古都之余烈，振大同崛起之长策。政通人和，百业俱兴。创优发展环境，集聚天下英才，建非常之功；打造产业园区，吸纳八方投资，立不朽之业。改革旧制，与时偕行；开放图强，再造乾坤。呜呼！大同之道也，天下为公。选贤与能，讲信修睦。乐业安居，和谐包容。各美其美，美人之美，美美与共，天下大同。

（耿彦波：大同市市长，国学学者，文化学者）



巨匠神韵 梦回平城

——读吴为山先生雕塑新作《马识善人》

耿彦波

阳春三月，烟柳故都。

沐浴着春意，踏入满目青绿的南京，在傍山临水、林木葱郁之处，吴为山教授新的雕塑创作基地“见山园”赫然显现。似山非山雕塑般的建筑形体，金属构架与石材交替运用的节奏韵律，均是为山先生构想亲为。远远望去，是那样的伟岸，那样的灵动……

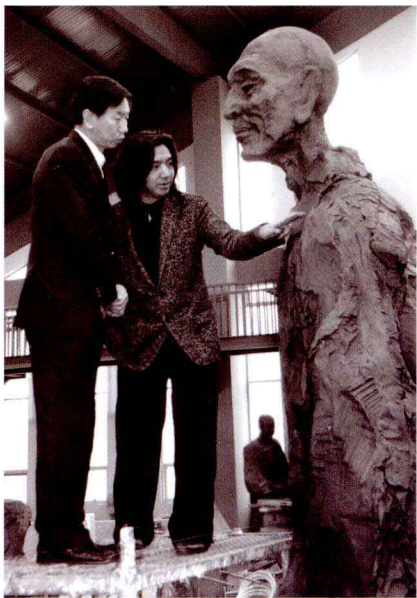
拾阶进入雕塑创作大厅，一尊近四米高的稳健行者，似向我们缓缓走来：志气高远，骨力刚坚，灵气漫顶，大气如天。亦仙、亦神、亦僧、亦人……身后逆光天窗射进的缕缕阳光泼洒在行者身上、地上，顿觉气场回荡，仙气飘逸，云兴霞蔚，梦回平城，敬畏之情，油然而生。一行人

情不自禁地惊叹：呵，这就是为山先生为我们展示的穿越时空的巨作——《马识善人》。

《马识善人》的历史典故出自北魏平城时代。“平城”即国家首批公布的二十四个历史文化名城之一，今天的大同市。一千六百多年前，北魏王朝在此建都达九十七年。世界文化遗产云冈石窟就开凿于5世纪中叶的平城时代。据《魏书·释老志》卷二十载：“和平初（460年），师贤卒。昙曜代之，更名沙门统。初昙曜以复佛法之明年（453年），自中山被命赴京，值帝出，见于路，御马前銜曜衣，时以为马识善人。帝后奉以师礼。昙曜白帝，于京城武州塞，凿山石壁，开窟五所，镌建佛像各一。高者七十尺，次六十尺，雕饰奇佛，冠于一世。”以上记载提到的昙曜，就是开凿云冈石窟的主持人。云冈石窟最早开凿的五个洞窟，就是闻名于世的“昙曜五窟”。“昙曜五窟”的佛是云冈石窟的典型代表，是西域造像艺术东传的力作，也是古印度、古希腊、犍陀罗艺术与中国东方传统艺术良好结合之作。正是从“昙曜五窟”开始，



《昙曜》高约3.5米 吴为山作于2010年



耿彦波市长与吴为山教授登上脚手架在《昙曜》雕塑泥稿前交谈

奠定了云冈石窟最终十万余尊佛像洞窟(现存五万一千尊)的总体创作方向、艺术风格、尺度比例与整体规模,因此也成为全人类珍贵的文化遗产。他打动了世界,震撼了人心。《国际文化遗产管理会议》认为:“云冈石窟具有不容置疑的美学价值,在这里可直接明了地感受到激励人心的伟大艺术,它熟练巧妙地展示了一个综合性的、充满自信的文化。”云冈石窟对世界具有重要的社会和精神价值。其中部分价值是指观众从中得到的欣赏与鼓励。云冈石窟具有历史价值,它展示并提供了人类文化发展的见证,或文化历史内的一个重要阶段或时期的见证。它是该文化时期某一特定个人或群体的作品,这些人对这一文化具有重大影响。它帮助今日人们了解其祖先的生活与思想。云冈石窟对考古、历史或其他科学调查而言具有研究价值,这种价值从别处无法获得来源。云冈石窟对观众的吸引力,反映了中国的文化成就,见证了古代欧亚文化交流并积聚于中华大地的时代精神,成为全人类

共同拥有的珍贵遗产。

——这些正是昙曜对中国文化乃至世界文化的贡献。

今天,我们在云冈石窟文化遗产大景区内“山堂水殿”前广场,矗立《马识善人》,为昙曜造像,是在还原一个历史的节点,更是开启一个传承创新的起点。而对于一个旷世文化旅程而言,我们或许永远不会有终点。

——这些也正是为山先生传世之作《马识善人》的历史贡献。

一个是一千五百多年前的历史巨匠,一个是当今世界的文化巨匠。当今的巨匠为历史的巨匠造像,这一穿越时空的机遇,被为山先生遇到了,也只有为山先生这样的集国学、哲学、文学、佛学、艺术于一身的巨匠,可以把握这千年一遇的机遇。也算是我们幸运,是我们见证了两位历史文化巨匠的心灵交流、碰撞与回响。

这或许是一种“缘”:昙曜一生是“沙门昙曜有操尚,又为恭宗所知礼。佛法之灭,沙门多以余能自效,还俗求见。曜誓欲守死,恭宗亲加劝喻,至于再三,不得已,乃止。密持法服器物,不暂离身,闻者叹重之”。这正是潜心礼佛、礼像为业的昙曜。

而为山先生数度亲临云冈礼佛,膜拜感悟,骇动人神,震撼人心,直抵心灵。为昙曜造像塑“神”,周而复始辗转为“形”,直面艺术苦旅,历经颠覆自我,升华为以神写形,以灵写心,以意



中国雕塑院南京“见山园”创作基地



云冈石窟伎乐天



云冈石窟飞天

取向,终成神形意象而浑然一体的昙曜。

为山先生不止一次地讲:“我在云冈做雕塑,压力、责任特别重大,我当倾其全力而为之。”艺术实践又一次证明,压力总是被能顶住压力、冲破压力的强者所藐视。为山先生永不言败的能力、魄力、实力、功力,感动了一堆泥土而使其转化为生灵。

为山先生说过:“雕塑自身是一个客观的本然。主观意志与情感的对象化与物化,它的纯粹性、概括性表达的客观真理的认识是一部哲学。”对艺术的借鉴,他提出:“从苏(天赐)先生的直觉与情感,到安东尼的‘中国审美眼光’,再到熊秉明的‘本土情节’与哲学思辨,可见艺术的创造背后隐蕴着强大的精神潜流。这潜流来于海底,它没有国界,掀起一波又一波浪潮,而浪潮的节奏则互为知音。”

国际美学和艺术大师温克尔曼也说过:“希腊的杰作有一种普通和主要的特点,这就是高尚的单纯和静穆的伟大。”为山先生曾经在空旷

的草原待了一个月,说要自己清醒清醒、思考思考。正由于此,他终于从“他山时代”跃为“为山时代”。为山先生深居江南,游历欧美,成功地确立了自己的雕塑语言。他研究归纳了中国雕塑的八种风格,力践神、韵、气的统一与线与体的结合。他将心理、意理、情理、精神之体、真如之体、心性之体融为儒家本体的元素象征——大地,静穆中和,方向醇正。他认为“汉代的意象风是中国雕塑最强烈、最鲜明的艺术语言,它是可以与西方写实体系相对立的另一个价值体系,这是对中国形而上造型本质的认识。中国传统雕塑的内蕴神采和外在气韵给我们带来的思考与评判,对建立中国传统雕塑价值评判体系,无疑是有益的探索。”为山先生的作品多以融合东西方为特点,既有中国写意神韵的追求,又有对西方艺术尤其是罗丹晚期一些艺术的采纳。他作品的“神”是意境,是无穷的意会;“形”是功力,是华彩的表述。他能够从自然走到意象,把自己对艺术对事物的理解释放张扬,用足了“思、理、情、艺”的宣泄。由于为山先生多年的深厚积淀与独树一帜的才气灵气,才有了我们今天的《马识善人》。

在确立《马识善人》的主题与选材表现情节时,为山先生紧紧抓住“善人”昙曜这一主体,摒弃了“马”上的“帝”,弱化了识人的“马”,从而深化了“昙曜五窟”缔造者的挖掘与刻画。作品的构成,运用了“虚”与“实”、“意”与“象”、“神”与“形”、“阴”与“阳”以及主体与客体、材质对比等手法,展示了“虚空”与“实在”、“围合”与“发散”、“结构”与“解构”、“通透”与“封闭”的形体组合。把整体性切割的突然性和刻画人物形象追求的生动性完美地统一起来,用智慧和情思创造,用格调 and 胸襟超越,有感而发,一发不收。昙曜这个人物,不像为山先生塑造的近现代文化名人是有据可查、有形可视,而昙曜只是史料上对其品格精神的杳无可寻的记载,相对于人物的可视性而言却是“查无实据”。无中生有的创造且须有其独特的精气神,确属不易。而为山先生仅仅依据寥寥的史料由“无中生有”而达到“有形有神、以神写形”的境界。在写实



中又很好地把握了人物的特征和精神气质,写意中又很好地表达了人物的形态与神态特征。近四米高的形体体量,充满了泥土对话真诚的情感,随意而自然。手法和形式上的精到,展示了人物及肖像创作的技艺与功力。为山先生利用1:1放大原稿创作过程中的偶然性、随机性、工艺性,如同在生宣纸上行墨、行笔的顺其自然的渲染与渗透那样的洒脱,那样的充满无他性和不可重复与复制的肌理痕印。棍迹刀痕、手触手印、瞬间捕捉、游刃有余;起于当起之时,止于当止之处,无不显示为山先生极为浓厚的中国文化情结以及对昙曜的敬仰与崇拜,所表露出来的意趣、意味、意象、意境饱满而深邃。纵观整个作品,其肢体语言很为丰富,稳健中有律动,律动中有静思。下垂而微摆的左臂,显示了内心复佛的坚毅与世俗的超脱,扬长而不去;弯曲的右臂裸露的右手,筋骨历历,佛珠粒粒,显示了事必躬亲的认真亲为与复佛执著



马识善人 吴为山教授题字

以及“面别镌像、穷诸巧丽”的追求。面部塑造的精细,唯登高细品才有感悟:修长的脖颈显示了昙曜清苦、睿智、超凡;满面略有下垂的肌肉,显示了昙曜一世沧桑与磨砺;略微隆起的鼻梁,显示了昙曜的身世;似在抖动的下唇显示了昙曜的激情与疲惫;唯有那一双下陷而深邃的眼神,显示了昙曜的刚毅与慈悲;布衣粗饭身躯的简朴清瘦难掩其心潮澎湃的执著追求,宽衣宽带的体块处理,衣纹带饰的简约勾勒,不失神形的深化塑造。似峭壁矗立,似行云流水,打造了昙曜的骨气、灵气、仙气、大气……我们豁然找到了“昙曜五窟”所有的“雕饰奇伟、冠于一世”的答案:昙曜就是云冈,云冈就是昙曜!而立身于昙曜身后的“伯乐马”,虽然虚化了处理,但作为“客体”却相得益彰。为山先生采用了“汉画石”的风格,以“阴刻”手法,尽显传统文脉与粗犷“笔触”,对主题起到了很好的烘托效果。

《马识善人》从架上走向广场,是为山先生向中国传统人文精神和意象精神回归的执著追求,是为山先生近年来成功的传世力作,是为山先生数度礼佛云冈的内心回味与回响。作品接近完成时,为山先生自己也每每彻夜难眠,他在静观、默想、深思、感悟,也在体味意蕴,也在流连意境,他在不断升华中国雕塑的审美取向。正如为山先生所言:“我想实现我的梦想,这种梦想是一种人文的梦想,是非常诗意化的。”

我们深信,为山先生的《马识善人》与云冈的五万一千尊石刻造像一起将流芳百世,将成为中国雕塑之都——大同新的骄傲。

(耿彦波:大同市市长,国学学者,文化学者)



塑以载道

——昙曜塑像记

吴为山

武周山南麓，依山而凿之云冈石窟，于黄昏时分观之，恰如灰黄之宣纸上书写的魏碑，沉雄巍峨，庄严厚重。当然，走近它，那数百个大小不等的洞窟和数万尊造像所形成的恢弘气势及佛像神韵，则使我们感受到深刻的精神内涵从这一千五百年前的历史化石中隐隐透发出来。其中昙曜五窟更是由于它的结构布局严整，造像气度非凡而成为中国佛教艺术第一个巅峰时期的经典。

可以推测，历代的香客和僧人都会因为缅怀云冈石窟的创造者昙曜，颂扬其功德而想象其尊容。然而，对他的长相恰恰没有记载，没有画本，也没有塑像。当然，我们不可否认，但也不可确信，在众多雕像的石窟中或许有以昙曜为“原型”的。此亦无从所考。其实回顾历史上的寺庙，在满堂泥塑完成后，塑上功德者、供养人，或在石窟造像工程竣工之后，将主创的石工、设计师的像刻于石上者不乏有之。山西双林寺十八罗汉堂的门侧多了真实、生动的施主；南京栖霞寺六朝雕刻的群窟中有手持凿斧的“匠师”……

也许，正因为信奉“设像传教”的昙曜已将信念和佛境完全寄托于佛像，在伟大的造像前幻灭了自我的肉身乃至相貌，所以在云冈寻觅不到可以猜测的昙曜形象。

然而，昙曜已化为历史长河中的精神坐标，它与云冈同化。其功德不仅因其主持开凿云冈石窟，还在于他的译经工作对佛教绵延不断的传承。历史证明，随着时光的流逝，精神愈显其价值。今日之大同人欲塑昙曜尊像立于云冈显要处，以彪炳千秋。我以为此举正合云冈诸佛之意。合诸佛之意者，在于可与昙曜对话；此亦合昙曜之意，在于可与四海信众对话。出古入今，逢迎东西，佛缘广结，谓之大同。何以塑？彦波市长及大钧诸名士谓循“马识善人”之典故构思造型，可获得情节与人物之双重意味而有神意！

昙曜，克什米尔人，曾修行于河北省定县，魏文



《马识善人之昙曜像》(正面)，高四米，位于云冈主入口处，吴为山2010年作