

# 云冈石窟： 北魏帝都风范的显影

徐建国



第5窟本尊佛坐像

大同是国务院首批公布的全国24个历史文化名城之一，作为三代京华（北魏帝都、辽金陪都），这里有雄奇壮丽的皇家工程——云冈石窟，有古老庄严的皇室祖庙——华严古刹，有光彩夺目的皇室照壁——九龙壁，它们相互映衬、辉映，尽显大同的古都风采。其中北魏帝都著名遗存，已列入世界文化遗产名录的“云冈石窟”，更是体现出北魏皇室的恢弘气派，彰显出北魏的帝都风范。

## 一、大窟大像的皇室气象

著名美学家康德认为“崇高”可以分为两种：“第一种是数量的崇高，特点在于对象体积的无限大；另一种是力量的崇高，特点在于对象既引起恐惧又引起崇敬的那种巨大的力量和体魄”<sup>[1]</sup>，而这种首先因“体积”巨大而产生的崇高美就是一种阳刚之美，即“数量的崇高”；“所有的民族都一样，从历史的逻辑说，崇高、壮美、阳刚之美总走在优美、阴柔之美的前面，古埃及的金字塔，巴比伦、印度的大石门，中国的青铜

饕餮，玛雅的图腾柱……都以其粗犷、巨大、宏伟，而给人以强烈的刺激和崇高的感受。”<sup>[2]</sup>云冈石窟是北魏时期杰出的佛教建筑，其雕琢就显现出体积巨大的阳刚之美，而这种阳刚之美与北魏鲜卑族自强不息、勇于向上的内在心理相映衬，体现出宏大的皇家气派。

云冈石窟早中期洞窟形制高大宽阔，为“大窟”。石窟结构形式为马蹄形平面和高阔的穹隆式屋顶，既与印度僧侣修行闲居的草庐相仿，又与早期鲜卑族游牧于草原时的居室相似。而此种高大宽阔的洞窟空间，也为雕琢巨型佛像留下了充足的物理空间，形成了融合西域特色与鲜卑民族的建造形式，显示出一种阳刚之美，唤起了人内心本有的崇敬膜拜之感。昙曜五窟中第20窟顶即为高阔的穹隆式屋顶。再如位于云冈石窟东区西端的第3窟为云冈最大的石窟，其平面呈奇特的凹形，底边宽达40余米，两侧深达15米，窟高近20米。令人称奇的是，在如此巨大的石窟内，只在石窟后室壁面的三分之一的位位置雕琢三尊佛像，即本尊坐佛与两菩萨立像，除此以外洞窟四壁别无雕像。从这三尊佛像的风格和雕刻手法看，可能是初唐（公元7世纪）时所刻。据此推断，在北魏时期，第3窟只是一个空空如也的大洞窟，这不仅在中国石窟史上，而且在世界石窟史上都极为罕见。据传，法果在北魏定都平城（398年）时，奉命建成了佛教的三大建筑“五级浮屠、耆闍崛山、须弥山殿”，而这三大建筑之一，就是云冈第3窟，据此，我们可以看出，北魏鲜卑族定都平城之后，希望通过巨大的石窟形制以凸显他们一统大业的恢弘气魄，而这种宏大的气魄贯穿了北魏皇室在平城建都的将近百年间。

早中期云冈石窟的佛像形态高大、气宇轩昂，为“大像”。昙曜五窟（16-20窟）中的五尊主佛，高度分别为13.5米、15.6米、15.5米、16.8米和13.7米，

有一种顶天立地、高大魁梧的雄伟之感。《魏书·释老志》也说：“昙曜白帝于京城西武州塞，凿于石壁，开窟五所，镌建佛像各一，高者七十尺，次六十尺，雕饰雄伟，冠于一世。”昙曜五窟中的第20窟露天大佛是云冈代表之作，面形圆润饱满，体态敦厚，虽是坐姿，仍显得分外巍峨高大，由于可以远视，更加增加了大佛庄严肃穆之感。他面露微笑，身体微微前倾端坐于世人面前，仿佛向人们讲授着佛教的真谛，最奇特的是当人们从不同的时间、不同的视角观看时，都会有不同的体味——即佛的“三十二相、八十种随形好”的精神风貌。第5窟主佛释迦牟尼像（如图）通体高17米，为云冈石窟众佛像之最。日本学者关野和常盘大定认为，该像“也是现存中国石佛中无与伦比者。其伟大到如此程度，而姿势的整齐、躯体比例的适当，是无可挑剔的”。当人们面对高大宽阔的洞窟和巨大的主尊佛像，人的渺小衬托得尤为明显，因人的恐惧心理而产生崇敬之感即如康德所说的“力量的崇高”。这时，参拜之人无不虔诚地拜倒在佛的脚下，使人产生敬畏之感，宗教感油然而生。

从晚期石窟来看，主要分布在第20窟以西，还包括第4窟、第14窟、第15窟和第11窟以西崖面上的小龛。由于迁都洛阳，晚期石窟主要是中小官吏以及民众建造，因受到资金的影响，洞窟形制以及佛像呈现出中小型的特色。因此北魏在平城建都时期（398—494年），云冈石窟就成为繁荣时期北魏王朝的代表之作，成为北魏帝都的典范代言。

## 二、帝神合一的皇室心理

中国传统文化以儒、道为主流，“以道家及儒家为中国传统思想之主流，形成中国文化思想为一大涡漩，任何外来文化思想，或本土诸子百家，都会汇流在此大涡漩之中”<sup>[3]</sup>。佛教为印度传入中国之外来宗教，自然也不例外。

佛教最初传入中国时，沙门是不礼拜王者的，与中国根深蒂固的传统儒家礼教相悖，加大了佛教与中国传统思想的距离。至北魏道武帝拓跋珪时期，沙门法果首开戒条，带头敬奉皇帝“初，法果每言，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：‘能遵道者人主也，我非拜天子，乃是礼佛

耳。’”他主张拜天子等于拜佛，即帝王就是佛，礼佛就是忠君，为帝王造像就是崇佛。法果主张的“现在的皇帝就是现在的如来”的思想被北魏佛教长期地继承下来。如果说法果提出的只是思想上的崇拜，并没有付诸实践，而以后的云冈石窟建造则把“礼拜天子”、为皇帝祈愿的行为付诸实践。

公元452年，文成帝拓跋濬恢复佛法之后，即“诏有司为石像，令如帝身，既成，颜上足下，皆有黑石，冥同帝体上下黑子。”（《魏书·释老志》）云冈石窟第13窟本尊弥勒佛像的颜上足下则有黑痣为证，这怎能说是一种巧合。因此，云冈石窟开创之历史，开窟造像融“如来”与“帝”为一体，视“神”与“帝”为同格。早期洞窟昙曜五窟内五尊巨大的主佛从东往西（16—20窟）分别代表了北魏的五位开国皇帝：文成帝拓跋濬、景穆帝拓跋晃、太武帝拓跋焘、明元帝拓跋嗣和道武帝拓跋珪。中期洞窟第5窟的主佛为献文帝拓跋弘，第6窟后室中心塔柱南面下层释迦牟尼佛为文成帝的皇后冯氏（史称冯太后）。晚期洞窟第3窟的主佛为隋文帝杨坚。云冈佛教石窟艺术中为皇室贵族造像、“帝神合一”的皇室心理贯穿于拓跋鲜卑民族文化发展和石窟艺术创造的全过程，而这种为皇室造像的石窟艺术成为一种特有的云冈模式，一直延续和影响到龙门石窟以及中原内地其他的佛教石窟艺术创造。

在云冈石窟中出现了大量的“二佛并坐”龛像，如第7窟后室北壁下龛、第9窟和第10窟前室北壁明窗东西侧、第6窟中央塔柱下层北大龛，第18南壁拱门东侧等都大量雕刻“二佛并坐”图案，“二佛并坐”已成为了云冈石窟和以后石窟建造的一个热点题材。二佛并坐的出现有其深刻的政治背景，是当时北魏王朝皇室斗争的真实写照，表明了北魏建都平城以来献文帝、孝文帝时期由冯太后摄政，“二皇”与“二圣”两重天的格局。石窟中所雕琢的大量“二佛并坐”龛像，正是皇权与佛教义理相结合的生动注脚。北魏统治者依据佛教义理，把现实中“二皇”与“二圣”并存的格局和佛经中“释迦牟尼佛”、“多宝佛”并坐的情形相关联，这也是“帝神合一”的皇室心理的形象代言，借此也表明了北魏统治者由皇室内部争斗向和谐共处的美好愿望。

### 三、雍容华贵的皇室格调

云冈石窟作为北魏皇家工程，其雕琢必然体现北魏皇家气象。在云冈石窟建造早期（公元460—470，文成帝、献文帝时期），国家尚处于不稳定期，大量的人力物力用于平定叛乱，同时，石窟雕刻吸收了印度犍陀罗“服兼厚毡”和“服若出水”（衣服像水浸过一样，贴在身上）的雕刻技艺，表现为粗犷豪放、厚重浑朴的西域情调，因此，早期石窟的佛像雕刻显得较为简朴。

至石窟建造中期（公元470—493，孝文帝时期），政治经济日趋稳定，大规模的讨伐战争停息，国家可以集大量的人力财力进行石窟建造，“自魏国所统赏赋，并成石窟”（《大唐内典录》卷四），同时，石窟雕刻吸收了龟兹（今新疆库车一带）、凉州（今甘肃敦煌）石窟艺术精华，也吸取中土传统的线刻手法。这些条件造就了此时期的雕像雕琢细腻，装饰华丽，呈现出复杂多变、富丽堂皇的北魏皇室格调，也成为云冈石窟的主体特色，成为云冈石窟的精华所在。

云冈中期石窟中第6窟为中心塔柱式洞窟，其雕刻最为繁缛富丽，是“最豪华、最完美的洞窟”（日本学者水野清一、长广敏雄语）。第6窟继承了西印度“塔庙窟”的特质，中心方形塔柱上层四角的九层汉式楼阁，身披“褒衣博带”之汉式盛装立佛像，塔柱下层北面“二佛并坐”龕，而且洞窟内的30余幅佛传故事画，是中国现存最早的宗教石刻连环画珍品，这些都使得洞窟内富丽堂皇，无与伦比，也体现了北魏皇室为冯太后祈福祝愿之意。第9、10双窟的外貌是一个完整的中国式殿堂建筑形式，上雕宫殿式屋顶，下凿雕镂精美的列柱，颇具汉魏以来中国建筑“金楹（金柱）齐列，玉舄（柱础）承跋”遗风。宫殿中的屋檐、斗拱、叉手等等一应俱全，形象逼真，构成一座雄伟壮丽精美的北魏宫殿模型。第9窟前室门屋顶左右与第10窟前室拱门两侧的金刚力士像，如尽职尽责的卫兵立于宫殿门左右，虽然经历了千年风雨的冲刷，但他们神态依然威严，护卫着皇室宫廷的安危。被誉为“音乐窟”的第12窟，伎乐人手持的乐器，有箜篌、五弦、弹箏、排箫、曲项琵琶、箏篥等，与布满四壁的佛像与伎乐飞天组成一个盛大的演出场

所，俨然就是一个现实生活中皇室家族音乐演奏聚会，是北魏皇室进行娱乐活动的真实写照。第9—13窟中，均为彩绘，色彩绚丽斑斓，以金黄色调为主，呈现出雍容典雅的北魏皇室气派，故被称之为“五华洞”。在中期石窟的藻井、佛像背光、佛座、勾栏等处，可以见到各种装饰花纹（植物纹、动物纹、几何纹、火焰纹、瓔珞华绳纹），飘逸飞行的飞天，以及青龙、白虎、朱雀、白鹿、莲花和化生童子等图案，这些装饰花纹图案交相辉映，互相结合，华丽无比，富丽堂皇，呈现出了特有的雍容华贵的皇室贵族气象。

公元494年后，由于受到迁都、六镇起义、北方游牧民族的侵扰等因素，云冈石窟进入了造像的衰退期，晚期石窟由国家级别转为民间开凿，以中小型窟龕为主，汉民族化特色更加明显，造像体制缩小，雕琢趋简朴化，贴近于普通大众，第14窟的“千佛柱”与第15窟的“千佛洞”即是代表。原高高在上的神灵逐渐走下了神台，被世俗人群所代替，北魏皇室之风渐趋消失。

据此我们可以看出，云冈石窟所呈现出的精致华美、雍容华贵的皇室风范与北魏建都平城有着密切的联系。可以说，北魏统治者正是借助云冈石窟这个神圣的佛的世界，塑造了一个规模宏大的北魏皇室的宫殿，呈现出辉煌的北魏皇室文化，以此来彰显其民族自豪感。云冈石窟之所以能闻名中外，被专家学者以及游人所青睐，与其身上所呈现的皇室风范是密不可分的。

\* 本文为山西省高等学校哲学社会科学研究项目“云冈石窟审美文化研究”（PSSR）（项目编号20083019）山西省哲学社会科学“十一五”规划2009年度课题“云冈石窟文化价值研究”（晋规办字[2009]8号）成果。

#### 注释：

- [1] 朱光潜：《西方美学史》，人民文学出版社1983年版，第377页。
- [2] 李泽厚：《华夏美学》，天津社会科学院出版社2001年版，第96页。
- [3] 李志夫：《佛教中国化研究之研究》，《佛教与历史文化》，宗教文化出版社2001年版，第44页。

徐建国：山西大同大学云冈文化研究中心

责任编辑：李雷