

## 云冈石窟

□ 陈智慧

## 之美

云冈石窟位于山西省大同市西16公里的武周山南，东西绵延1公里。“凿石开山，因岩结构，真容巨壮，世法所稀，山堂水殿，烟寺相望”，这是古代地理学家郦道元对当时石窟盛景的描述。据统计：云冈石窟现存洞窟53个，1000多个佛龛，石雕造像5.1万余尊。佛像至高者17米，最小的仅2厘米，神态各异，栩栩如生。作为世界文化遗产，云冈石窟是一座石窟艺术的宝库，集中华文化、印度文化为一体，是举世公认的历史文化瑰宝和人类古代文明结晶。

根据石窟形制、造像内容、样式发展变化，云冈石窟一般被分为三期：16—20窟即我们说的昙曜五窟是云冈石窟最早开凿的洞窟；孝文帝迁洛以前是北魏最兴盛的时期，也是具有新鲜活力的汉化改革时期，即云冈中期，1—3、7—13窟工程规模超过了早期洞窟，其形制特点也大异于早期。第三期是云冈石窟晚期，中小窟多，从洞窟形制和造像风格上看这一期的雕塑艺术已趋于成熟了。

## （一）拙朴之美——早期云冈

公元460年，即北魏文成帝和平元年，高僧昙曜来到北魏都城平城（今大同），路遇文成帝车马队时，袈裟被马咬住。文成帝认为这是“马识善人”，于是便对昙曜以师待之。作为虔诚的信徒，昙曜建议在武周山开凿佛像，以此弘扬佛教。出于巩固政权的需要，文成帝欣然同意，于是下旨令昙曜开凿石窟。这一浩大的工程历时近30年，有近4万人参加。30年的功绩而今就屹立在云冈西部，16—20窟就是今人为纪念这位功臣而命名



的“昙曜五窟”。这五窟中的五尊主佛像，其造像题材主要是三世佛（即过去佛、现在佛、未来佛）和千佛。同时又分别代表着北魏的道武帝、明元帝、太武帝、景穆帝及修建石窟寺时还活着的文成帝等5位皇帝。造像高大魁伟，都在13米以上。佛像不论在形象、服饰还是发结等的雕刻上，都接近印度和中亚地区的造像风格。第16窟正中为释迦牟尼像，造像眉清目秀，仪态潇洒。第17窟为菩萨装束的交足弥勒像，倚坐于须弥座上，头戴宝冠、身着璎珞、臂上有钏，是典型的古印度菩萨装束。第18窟正中是释迦牟尼像，东壁是造型奇特的诸弟子像，技法娴熟，令人惊叹。第19窟是释迦牟尼坐像，是云冈石窟的第三大佛像。昙曜五窟中，第20窟是云冈石窟早期最具代表性的一座造像，也是整个云冈石窟最大、最具艺术魅力的珍品。这座大佛因自然灾害而露天显像，大佛为结跏趺坐，高13.7米，石像上部风化较少，较为完整。佛像面部浑厚方圆、目光悠远、鼻梁高隆、阔耳、薄唇、下颚宽大，身材高大威武，两肩宽厚平直，袈裟右袒，左臂深厚的衣褶纹路、外部突起的袈裟的强劲线条二者形成了强烈鲜明的对比，产生一种截然不同的质感。这种雕刻手法明显受到了犍陀罗艺术风格的影响，也是早期五窟雕凿手法的共同点，它们都采用平直的雕法，侧重于整体造型，大面结构。这种稳健的雕法，整体感极强，也使造像极富神秘色彩。

这些早期造像受政治的影响，目的是通过宣扬佛教教义以巩固政权，因此风格朴拙中带着些许生硬，不论

洞窟形制还是造像本身都带有一种强烈的异域风格：早期洞窟的形制是摹拟印度草庐形式，部分佛像的卷发特征、服饰上的单肩披袈裟造型都反映出一种异域风格；造像风格也以一种俯视众生，不食人间烟火的姿态出现，不追求比例的准确和形象的优美，而是着力强调佛的庄严和仰观时产生的效果。尤其是主佛，头颅巨大、身躯短粗、目光深邃，当信徒匍匐在他的脚下时，便会顿感一种强烈的震撼力。纵观云冈，可以明显地看出，当外来艺术初被引入中国时，不免带有生吞活剥的成分，但从另一角度看，它却因此而给人一种拙朴的独特风格。

事实上，云冈早期造像具有很大的艺术魅力和研究价值。它集印度、鲜卑和汉儒风格于一体，虽然给人一种模仿外来艺术的不娴熟感，却有一种融合状态中的拙朴美。

## （二）混合之美——中期云冈

就像梁思成说的一样，在云冈石窟中可以清晰地看到“在中国艺术固有的血脉中忽然渗入旺盛而有力的外来影响，它们的渊源可以追溯到古代的希腊、波斯、印度，它们通过南北两路经西域各族和中国西藏到达内地。这种不同民族文化的大交流赋予我国文化以旺盛的生命力！这是历史上最有趣的现象，也是近代史学者最重视研究的问题”。的确，云冈石窟作为佛教传入中国后最早开凿的石窟之一，体现了一种世界艺术融合、交汇的趋势。

从形制上看：云冈石窟中期诸窟的布局是按照中国佛教活动的内容来设计的，深受传统建筑的影响。先是把塔这一外来形式变为中国楼阁式塔，然后由以塔为中心过度到塔、殿并存、并重，最终形成一种以殿为主体，采用中国宫殿式布局的风格特征，这种变化直接反映了北魏时期佛寺的真实面貌。其次，从中期的佛教造像艺术特征来看，除继续保留早期的一些特色式样外，出现了反映时代特征的“褒衣博带”式服装，即宽博大衣，两袖肥大，内衣上束一根衣带，在胸前打结。菩萨的宝冠也变成了花蔓冠，以及身披帔帛等等。

无论洞窟形制、形象服饰还是造像的精神气质，此时都换成了中国人所熟悉的式样。作为宣传教义的石窟造像艺术，既要遵从教义的规范，给人一种具有“神性”的敬畏感，又不能缺乏人间气息，才能给膜拜的信徒以可亲近感，只有这种介于人神之间的造像风格才最有魅力，才易引起人们的共鸣又不降低神的严肃性。云冈的佛教艺术形象，之所以颇具艺术魅力即在于此。其造像端庄凝重，显示出一种粗重厚实的质感，其服饰束带特征既是当时生活于北方寒冷气候中少数民族生活的真实写照，同时也保留了犍陀罗佛教艺术的某些特点，而从其造像整体而言，更是掩不住魏晋文人士大夫那种清淡、秀骨的气韵风貌。“有些佛像雕塑更完全是门阀士族

贵族的审美理想的体现：某种病态的瘦削身躯，不可言说的深意微笑，洞悉哲理的智慧神情，摆脱世俗的潇洒风度，都正是魏晋以来这个阶级所追求向往的美的最高标准”。

我们知道在北魏时期，统治者并非汉族，云冈石窟的佛教艺术是智慧的鲜卑族人继承和发展秦汉传统雕刻艺术，并吸收融合印度佛教艺术的结晶。彰显出中华民族自古以来能容天下博大的精神内质，座座参天的佛像给我们一种混合的艺术美。

## （三）现实之美——晚期云冈

在宗教艺术中，有各种不同的审美标准，这主要取决于它们赖以存在的具体社会历史时期。大体而言，它们的审美取向不外两种：理想型或现实型。所谓理想型即宗教艺术品自身不论形式上，还是风貌上皆倾诉着一种膜拜者们的精神理想；现实型宗教艺术品则折射出一种人间现实生活的真实。

对于云冈石窟的造像群来说，早期风格是以理想胜，而晚期则可以说是以现实胜。早期，不论是出于宣传教义，或是出于树立统治者威信的目的，造像给人以威严、敬畏的神圣感，人们膜拜它，把人世间的苦难向它倾诉，把对现世得不到的美好事物置于愿望寄托于它。这时期，人们认为，越是高深莫测的面容，越是不食人间烟火的深邃眼神才算得上是真正具有神灵性的佛像。正因如此，昙曜五窟的造像，我们看到的总是目光悠远、蒙娜丽莎式的表情。而对于晚期的云冈，则大有迥异。在历经时光的推移后，一刀一刻，更多地展现出工匠们精湛的技艺，或主佛像，或力士，或飞天，或供养人，都取自现实生活中世俗人们的原型。

尽管晚期云冈的规模不大，石窟数量也不多，但它仍旧像一朵灿烂的奇葩展示着它最后的风韵。环视它们，你仿佛置身于那个年代，能感受到人们生活的气息，有手持排箫、琵琶、鼓笛的伎乐天；有剽悍勇猛的天王力士；有纯真无邪的童子；有端庄多姿的胁侍和供养人；有轻盈飘舞的飞天；有奇花异卉、珍禽神兽、瑞鸟宝塔、背光火焰……这就是云冈晚期石窟的魅力所在——世俗化了的现实之美。

北魏王朝倾举国之力在武周山崖上刻写的这一艺术奇葩，以磅礴的气势、精湛的笔法，向后人陈述着它曾经有过的辉煌。经久不衰的顽石被艺术家赋予了独具魅力的生命以及鲜活的灵魂，于是云冈石窟这篇写在庞大山崖上的华章便穿透时间与空间的桎梏，以一种特殊的语汇向后人揭开历史的帷幕，诉说着历史的沧桑。

（作者单位为广西师范大学中文系）

责任编辑 田悦阳