

# “昙曜五窟”与帝都文化

刘慧芳<sup>1,2</sup>

(1. 山西大同大学云冈文化研究中心, 山西 大同 037009;

2. 山西大同大学文史学院, 山西 大同 037009)

**摘 要:**“昙曜五窟”是北魏王朝皇家石窟营造的开始,也是云冈石窟艺术的代表。它蕴涵了平城帝都文化的精髓,全面展示了北魏帝都的物质文化和精神文化的底蕴,是北魏帝都文化的重要标志之一。“昙曜五窟”在理念上与大同城市文化相通,成为今日大同城市文化的名片。

**关键词:** 昙曜五窟; 平城; 帝都文化

**中图分类号:** K879.22

**文献标识码:** A

“昙曜五窟”即云冈石窟中编号为第 16 窟至第 20 窟的五个洞窟,位于云冈石窟窟群中部,由文成帝时负责佛教事务的沙门统昙曜督建而成,故名“昙曜五窟”。它是云冈皇家石窟营造的开始,也是北魏王朝规模最大影响最广的一项文化工程,也是北魏帝都文化的重要标志之一。

## 一、“昙曜五窟”是平城帝都文化的标志

任何一种文化的探讨都离不开时间和空间的限制,帝都文化也不例外。北魏帝都文化,从时间的角度划分,可以孝文帝迁都为界,分为前后两个时期,即平城帝都文化时期和洛阳帝都文化时期。从空间的角度也可分为两个层次,即表层和深层。表层文化是外显的,是以物质或物化形态表现的;深层文化是无形的,内隐的,是以人的意识为表现的,是文化的精神层面。空间层次的探讨可深入帝都文化的内在结构,分析文化的构成因素,因此更为重要。本文即从帝都文化的空间层次展开论述。

平城自公元 398 年拓拔珪定都,到公元 494 年拓拔宏迁都洛阳,建都近一个世纪,一直是北朝的政治、经济和文化中心,平城帝都文化也就体现了北魏早期帝都文化的全部内涵。鲜卑民族祖居于“幽都之北,广漠之野”,以“畜牧迁徙,射猎为业”,铸就了鲜卑人粗狂豪放和顶天立地的文化个性。入主中原后,统治了北方地区,定都平城,奠定了鲜卑民族自信和豪迈的胜者情怀。后接受中原

文化的影响,开始从事农业生产,又体现了汉民族文化的熏陶。因此,平城帝都文化既体现了鲜卑民族特有的雄浑阔达、豪迈奔放和刚健挺拔的文化个性,又体现了草原文化向农业文化转变的特征。德国哲学家卡西尔认为,人类一切文化都会以符号的形式外化为艺术或其他精神活动。“昙曜五窟”建于北魏早期,成为这一文化完美的物态化体现,也成为今天我们解读北魏平城帝都文化的重要符号。

云冈石窟位于大同城西 16km 的武州山南麓。武州山,北魏早期被奉为神山。据《魏书·礼志》记载,“太宗永兴三年三月,帝祷于武周车轮二山。初清河王绍有宠于太祖,性凶悍,帝每以义责之,弗从。帝惧其变,乃于山上祈福于天地神祇。及即位,坛兆,后因以为常祀,岁一祭,牲用牛,帝皆亲之,无常日”。<sup>[1](卷 108, P2736)</sup>后来,逐渐成为北魏皇帝祈雨、开窟和礼佛的胜地。关于石窟的开凿,《魏书·释老志》记载:“和平初,师贤卒,昙曜代之,更名沙门统。初,昙曜以复佛法之明年,自中山被命赴京,值帝出,见于路,御马前衔曜衣,时以为马识善人,帝后奉以师礼。昙曜白帝,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。”<sup>[1](卷 114, P3037)</sup>可见,“昙曜五窟”的开凿源于皇权的推动,从一开始就与北魏的帝都文化联系在一起。它作为云冈石窟艺术成就的代表,已不单是一项恢弘的建筑艺术,

收稿日期: 2009-12-28

基金项目: 山西大同大学校级青年科学研究项目(2009Q25)

作者简介: 刘慧芳(1976-),女,山西怀仁人,硕士,讲师,研究方向: 文艺学与地方文化。

而是一种文化现象,体现了北魏早期帝都文化的全部精髓。

(一)“昙曜五窟”与平城物质文化 表层文化是以物质或物化形态表现的。在北魏,物质层面表现为都城建筑、宫殿、园苑、寺庙乃至服饰和日常用具等。任何帝都文化的核心与主导都是由皇室贵族决定的,北魏时期也不例外。拓拔氏是一个马背上的民族,“食畜肉,饮其汁,衣其皮,畜食草饮水,随时转移”,所表现的就是草原民族的文化状况。虽然拓拔氏进入中原以后,采取了很多汉文化的模式治国,但他们却无法突破原来文化的藩篱,他们仍然留恋原来的迁徙生活,怀念奔驰的射猎生活,因此形成北魏前期在文化方面的“胡风国俗,杂相糅乱”的形态。事实上,这种形态从拓拔珪建国一直持续到孝文帝迁都。

作为北魏都城,平城的建设从天赐三年(406年)开始,之后不断扩建。平城是拓拔氏草原文化转向农业文化的象征。这座都城的建筑,和拓拔氏其他典章制度一样,是“稍僭华典,胡风国俗,杂相糅乱”的,而且非常简陋,并不能代表当时帝都建筑的最高成就。《南齐书·魏虏传》记载拓拔焘时代的平城:“截平城西为宫城,四角起楼,……城又无堑。南门外立二土门,内立庙,开四门,各随方色,凡五庙,一世一间,瓦屋。其西立太社……伪太子宫在城东,亦开四门,瓦屋,四角起楼。妃妾住借土屋……又有悬食瓦屋数十间,置尚方作铁及木。其郭城绕宫城南,悉筑为坊。”这些建筑后来到文成帝时没有太大的变动。建于文成帝和平年间的“昙曜五窟”规模宏大,气魄宏伟,冠于一世,不仅体现了胡汉文化的杂糅,而且代表了当时北魏建筑的最高艺术。唐代道宣撰写的《续高僧传·昙曜》记载:“去恒安(唐时称大同为恒安)西北三十里武州山谷北面石崖,就而镌之,建立佛寺名曰灵岩。龕之大者,举高二十余丈,可受三千许人,面别镌像,穷诸巧丽,龕别异状,骇动人神,栉比相连三十余里。”北魏地理学家酈道元在《水经注》中亦赞叹其“凿石开山,因岩结构,真容巨壮,世法所稀,山堂水殿,烟寺相望,林渊锦镜,缀目新眺。”故北魏历代皇帝多次巡幸,显然,它不仅是一座礼佛的石窟建筑,还是北魏的皇家祭祀之所。

“昙曜五窟”形制基本相同,窟室高大空旷,平面呈马蹄形,顶部为模拟印度草庐的穹隆顶,前开拱门,门上方开明窗,高达15m以上,形式近似僧人修禅所居的草庐,也接近鲜卑族人居住的毡房,

使人想起“天苍苍,野茫茫”的北国草原。“昙曜五窟”不仅规模宏壮,其内部的佛像也带着雄大刚健的气象,是云冈石窟中的最雄伟者。它的主像形体高大,占据了绝大部分空间。第16窟为释迦立像,高13.5m,着褒衣博带式佛装,立于莲花座上;第17窟以未来佛弥勒菩萨为主像,高达15.6m,窟小像大,交脚而坐;第18窟主像仍为释迦立像,高15.5m,身披千佛袈裟,安详沉静地站立在二佛之中;第19窟是“昙曜五窟”中最大的佛像,高16.8m,主像释迦呈结跏趺坐,面容慈祥,身披右袒袈裟;第20窟主像高达13.7m,面容丰满端庄,双肩宽厚平直,身披右袒袈裟,呈结跏趺坐状。主像的服饰以“右袒袈裟”式佛装为主,但较之传统的同类佛像服饰更为厚重和古朴,体现了北魏鲜卑民族早期的游牧特色。同时,汉化的冕服式佛装也已出现。第16窟的本尊衣服为对襟结构,露胸衣,胸前有佩带系结,显然已趋向汉化服饰。造像和服饰的风格特色既与凉州(今河西走廊地区)的佛教艺术有着密切的联系,也体现了拓拔鲜卑的民族个性和胡汉文化交融的特点。

(二)“昙曜五窟”与平城精神文化 深层文化是文化的精神层面,是蕴含在人们头脑中的观念意识,它是无形的和内隐的,但必将以有形的方式表现出来。普列汉诺夫指出:“艺术既表现人们的情感,也表现人们的思想,但是并非抽象地表现,而是用生动的形象来表现。”<sup>[2][P4]</sup>“昙曜五窟”就是平城帝都文化最完美的物态化产物,它既体现了上层统治者的思想观念,又含蕴了一般鲜卑人的生命意识。

整个北魏王朝除极短的时间外,一直奉行佛法。究其北魏佛教信仰的原因,我们会发现北魏帝王多不长寿,多死于“弱冠成年”或正值“而立之年”,再加上战争频繁、现实的残酷和生命的易逝,使拓拔鲜卑人从贵族到一般百姓都产生了一种诉求平安超越死亡的愿望,而这一愿望又和佛教思想发生碰撞,佛教中的不生不灭、脱离苦海等观念恰恰可以填补鲜卑人心中最缺失的部分,成为北魏帝都文化的重要成份。北魏作为一个少数民族统治的封建王朝,接受佛教的历史并不久远,这就决定了其并不同于南朝那样深究佛理,而是以讲求现实利益为重。祈求保佑和诉求平安是北魏平民对佛教的祈望,而上层统治阶级则利用佛教来强化自己的统治,“昙曜五窟”就是在这样的思想指导下开凿的。以这样的观念创造出来的佛教艺术,必然不会去深究佛祖的真容。因此,本民族文化特征与外来

风格的融合自然形成了“昙曜五窟”的模式特征。

与帝都文化的物质层面一样,帝都文化的精神层面也主要反映了上层统治者的思想观念。“昙曜五窟”是在“太武灭法”后由文成帝亲自下令开凿的佛教石窟,除了满足长生不老的宗教目的之外,也是为了满足上层统治者的政治目的。道武帝在致图澄的信中提到:“愿助威谋,克宁荒服”,沙门法果深谙此道,一改“沙门不礼俗”的习惯,带头礼拜皇帝,还称“太祖明睿好道,即是当今如来”,“我非拜天子,乃是礼佛耳”,<sup>[1](卷 114, P3031)]</sup>从而确定了北魏佛教为政治服务的基调。文成帝初复佛法,便在兴安元年(452 年)“诏有司为石像,令如帝身。即成,颜上足下,各有黑石,冥同帝体上下黑子,论者以为纯诚所感”。又于兴光元年(454 年)“敕有司于五级大寺内,为太祖已下五帝,铸释迦立像五,各长一丈六尺,都用赤金二十五万斤”。<sup>[1](卷 114, P3036)]</sup>由此奠定了“昙曜五窟”帝佛一体的开凿思路,“昙曜五窟”也就成为北魏佛教文化与北魏王朝政治宗教文化观念相结合的产物。

“任何一个民族的艺术都是由它的心理所决定的。它的心理是由它的境况所造成的,而它的境况归根到底是受它的生产力状况和它的生产关系制约的”。<sup>[2](P47)]</sup>拓跋鲜卑民族在经历了长途迁徙和征战杀戮后取得了政权,成为中国历史上第一个少数民族统治的时代。这时,北魏的政治、经济和军事都走向了极盛,他们带着鲜卑民族特有的雄浑、豪迈、刚强、自信和自尊的文化个性走上中国历史的舞台。在入主中原,统治了大半个中国后,在汉文化的强大包围下,拓跋鲜卑人意识到了原有的生产和生活方式的落后,产生了浓重的失落感。因此,北魏统治初鲜卑人的民族自尊心和自卑感始终交织在一起。昙曜深知此道,开大窟,凿大像,营造宏大气象,正如金代曹衍在《大金西京武州山重修大石窟寺》碑文中的评论:“虑不远不足以成大功,工不大不足以传永世。且物之坚者莫如石,石之大者莫如山,上摩高天,下蟠厚地,与天地而同久,是以昔人留心佛法者,往往因山以为室,即石以成像,盖欲广其供养,与天地而同久。”以佛像的雄伟宏大象征拓跋帝王的威严,树立鲜卑人的民族自豪感,宣扬北魏王朝的雄霸之势。“昙曜五窟”造像和布局虽各有特色,但主佛都以三世佛为主,意在以三世佛的生生不息象征鲜卑王朝统治的万世常存。研究者一致认为,“昙曜五窟”主像分别象征了北魏的五位皇帝,即道武帝拓拔珪、明元帝拓拔嗣、太

武帝拓拔焘、景穆帝拓拔晃和文成帝拓拔睿。主像或英武,或端庄,或盛气凌人,或面目慈祥,都表现出一种举世无双威慑人心的气魄,既有西方键陀罗艺术的痕迹,又反映了拓跋鲜卑人伟岸、粗犷、顶天立地的精神情怀和豪放、彪悍、勇猛的性格特点。

帝都文化的精神层面除了反映鲜卑人的思想观念外,又表现了一般工匠普遍的现实生存需要。北魏王朝在“昙曜五窟”开凿之初就不断地迁徙民众,并掠夺百工于京师。当时的平城聚集了大量能工巧匠,他们不仅带来了各地不同的造像风格,而且大量的工匠和艺人耗尽精力,用他们的生命开凿了恢弘的“昙曜五窟”。能工巧匠们在开大窟凿大像的同时,用艺术的方式把他们的世俗精神镌刻于有形的石刻上,利用“昙曜五窟”中的窟顶、山壁以及服饰雕刻出千佛顶千佛壁甚至千佛袈裟,表达最普遍的生生不息的生存意志。尤其在第 18 窟大佛石像斜披的袈裟衣纹上面,镌刻着一列一列随着衣纹起伏而呈半弧形的小千佛,与规模宏大的巨型佛像形成鲜明的对比。这些造型精小的千佛交相辉映,构成一个千佛世界,工匠们用渺小的千佛表达劳作的艰辛和对生命的渴望。因此,“昙曜五窟”既是北魏上层统治者思想的外化,又是鲜卑人在现实生活中的生命感受和文化心态的真切表现,也是当时建造石窟工匠们的现实生存感受和生命意志的形象表达,是镌刻在石头上的平城帝都文化。

## 二、“昙曜五窟”与今日大同城市文化

大同作为北魏都城、辽金陪都和明清重镇,历史遗迹数不胜数,但云冈石窟始终是大同的城市名片。北魏时代已经久远,但作为帝都文化标志的“昙曜五窟”所蕴涵的文化理念却在新的时代成为大同城市文化的象征。

(一)“昙曜五窟”的宏大气象代表了大同城市文化的精神面貌 “昙曜五窟”是集北魏财力、物力、和艺术创造力于一朝建成的宏大工程,是其他同类石窟不可比拟的。敦煌石窟历经千年之久,龙门石窟也经三朝完工。“昙曜五窟”的宏大体现在窟大、佛大、气象大;它的开阔体现在洞窟开阔、窟前开阔、境界开阔;它的健壮体现在造像风格上,是在此之前的河西模式中所没有的,体现了鲜卑民族以少数民族入主中原统一中国的自信。这恰恰代表了今日大同走向世界的决心和勇气。

(二)“昙曜五窟”的兼容性体现了大同城市文化的和谐理念 北魏文化就是从平城到洛阳的历



程，从草原文化到农耕文化的嬗变，“昙曜五窟”的开凿完美地体现了北魏早期胡汉文化的碰撞和交融。同时，由于“昙曜五窟”为昙曜一人主持建造，理念相同，把对佛的虔诚与对帝的叩拜和谐地统一在一起，与今日大同城市文化创导和谐社会的理念是同一的。

（三）“昙曜五窟”的求新性体现了大同城市文化的创新追求 鲜卑民族借统一之雄风，东征西讨，拥有了辽阔的疆域，也培养了一种昂扬向上意气风发的民族心态，开拓创新锐意进取的价值取向。整个社会都弥漫着一种豪情横溢的英雄主义精神和蓬勃向上的精神风貌。这一精神在“昙曜五窟”得到了完美地体现。“昙曜五窟”一改河西石窟文化的造像风格，独创的云冈模式的出现推动了石窟造像的发展，蕴涵在其中的创新精神赋予了今日大同

城市文化的精髓。

“任何艺术作品都是其时代的产儿，同时也是孕育我们感情的母亲。每个时期的文明必然产生出它特有的艺术，而且是无法重复的。”<sup>[3](P11)]</sup>任何时代的帝都文化总是与特定历史时代中的空间地理文化相关联，不可避免地参与到这个时空文化的再创造中，北魏时代的“昙曜五窟”就是这一时空的产物。“昙曜五窟”把北魏兴盛时期帝都文化的物质与精神凝重的熔铸在石窟之中。“昙曜五窟”是厚重的，有着丰厚的底蕴。<sup>[4]</sup>今天，解读“昙曜五窟”的文化符号，才能把握平城文化内在的底蕴，探寻和挖掘北魏王朝。穿越时空的“昙曜五窟”艺术理念也代表了今日大同城市文化的精髓，体现着新时代大同人的精神追求，成为大同城市文化的名片。<sup>[5]</sup>

参考文献:

[1](北齐)魏 收. 魏书[M]. 北京: 中华书局, 1974.  
[2](前苏联)普列汉诺夫著, 曹葆华译. 论艺术[M]. 北京: 三联书店, 1973.  
[3](俄)康定斯基著, 查 立译. 论艺术的精神[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1987.  
[4]王建舜. 云冈石窟艺术审美论[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1998.  
[5]凌建英, 张月琴. 云冈文化的概念及其相关问题[J]. 山西大同大学学报(社会科学版), 2010(2): 27-29.

The Five Tanyao Caves and Capital Culture

LIU Hui-fang<sup>1,2</sup>

(1. Research Center of Yungang Culture , Shanxi Datong University , Datong Shanxi , 037009 ;  
2. School of Chinese Literature and History , Shanxi Datong University , Datong Shanxi , 037009)

**Abstract:** The carving of the Five Tanyao Caves in Yungang Grottoes indicates the beginning of the royal caves’ construction in Northern Wei Dynasty , and the Five Tanyao Caves are also the representatives of Yungang Grotto art. They connate the essence of the capital culture of Pingcheng , showing both physical and spiritual culture of the capital of Northern Wei Dynasty from all aspects. They are one of the important signals of the capital culture of Northern Wei Dynasty. The designing ideology of the Five Tanyao Caves is the same as the city culture of Datong , which have become the cultural card of Datong today.

**Key words:** the Five Tanyao Caves; Pingcheng; capital culture

[编辑 赵立人]

(上接第 28 页)

Discussion on the King of Chu’s Restriction on Clans’  
Political and Military Power

BAI Song-mei

(School of Literature and History , Shanxi Datong University , Datong Shanxi , 037009)

**Abstract:** When the Spring and Autumn Period and the Warring States Times , the king of Chu kept controlling to his lords in four and five hundred years. It is difference from the Country of Feudal lord in the Area south of Yellow River , due to Chu’s systems when it was founded at the beginning , and the king of Chu’s domination. This paper focuses on the king how to restrict clans’ political and military power in order to study the king’s rights come ture.

**Key words:** the king of Chu; clans; political and military power; restrict

[编辑 赵立人]