

云冈石窟造像的鲜卑特色与文化多样性

彭栓红

(大同大学 文学院 云冈文化研究中心, 山西 大同 037009)

〔摘要〕 北魏在南北朝时期南下西进对中国影响巨大, 其雄阔的视野、开放包容的心态, 使得云冈石窟造像不仅是宗教文化的表达, 而且是民族文化交融的承载。细品云冈石窟造像, 我们会发现其鲜明的鲜卑民族特色、多民族文化交融, 胡汉文化、中西文化交流的印记。从这一角度来看, 云冈石窟是一部书写在石头上的北魏史。

〔关键词〕 云冈石窟; 鲜卑族; 文化; 民族交融; 民俗

〔中图分类号〕 C95 〔文献标识码〕 A 〔文章编号〕 1005-8575 (2018) 05-0092-11

在中国多民族融合的历史发展进程中, 少数民族往往以特有的方式为礼乐束缚的汉族中原文化注入一股质朴、刚健、开拓的新风。鲜卑族壮大、南下中原开疆拓土建功立业的过程, 一定程度上改变了中原文化及政治格局, 这也影响到了云冈石窟造像。

一、云冈石窟造像的鲜卑之风

云冈石窟造像往往渗透鲜卑族社会生活习俗的影子。

鲜卑族喜弹琵琶。云冈石窟研究院王恒认为: “北魏时期就有‘琵琶长笛曲相和’的乐器配合使用习惯。”^{〔1〕}(P.38) 北齐贵族多为鲜卑人, 齐朝一个士大夫教育自己的儿子“教其鲜卑语及弹琵琶”,^{〔2〕}(P.17) 以便赢得王公贵族的赏识。第6窟中心塔柱的太子骑象、入城、七步莲花故事造像都有弹琵琶的供养人造像。第12窟东北角有手持五弦曲颈琵琶的乐伎。曲颈琵琶在云冈石窟造像中大量出现, 是当时社会较流行的一种乐器, 但现在很少见。曲颈琵琶本出波斯, 由西域

传入我国, 新疆克孜尔第60窟也有曲颈琵琶, 其他窟还有直颈三、五弦琵琶。甘肃敦煌有反弹直颈琵琶。鲜卑族喜欢弹琵琶的生活习俗, 既有作为北方游牧民族本身对乐舞的偏爱诉求, 也有丝路文化、中西文化交流的影响, 更是安邦立国后北魏鲜卑人的雄心、自信所带来的兼收并蓄、开放宏阔的文化气象之体现。

云冈石窟有大量太子射猎造像, 第1窟前室北壁、第9窟前室北壁睽子被迦夷国王射杀, 以及第10窟后室南壁上层魔王波旬欲来恼佛缘、第6窟西壁中层的降魔成道造像, 均有射箭情节。云冈石窟对骑马射箭的雕刻, 既是鲜卑族游牧文化的体现, 也是帝王贵族围猎生活的折射。

鲜卑族喜饮酒, 但云冈石窟造像对饮酒场面雕刻较少。从佛教教义的角度, 饮酒场面不适宜大量出现。表现太子生活的造像出现醉酒娱乐人物, 仅限于对宫廷世俗生活的呈现, 也是作为佛教戒酒禁欲教义对立面的欲望来表现的。饮酒场面较少, 还可能与北魏太武帝灭佛事件有关。太武帝经长安时入寺庙见和尚储藏兵器、财物、酒

〔收稿日期〕 2018-05-15

〔作者简介〕 彭栓红 (1978-) 山西怀仁人, 博士, 副教授, 硕士生导师, 大同大学文学院汉语言文学系主任, 云冈文化研究中心成员, 研究方向: 民俗学、云冈文化。

〔基金项目〕 本文为2014年度山西省高等学校人文社会科学重点研究基地项目“走向民间世俗的云冈文化研究” (项目编号: 2014339) 成果之一。

器等,怀疑和尚有异心,又在崔浩的鼓动下,遂有了之后的灭佛事件。在此背景下,作为宗教空间的云冈石窟也不适合表现饮酒场面。

云冈石窟造像鲜卑服饰民俗在衣帽方面表现较为显著。鲜卑风帽,又称鲜卑垂裙帽、长裙帽、鲜卑帽、大头长裙帽,到北周演化为“垂裙覆带”的突骑帽。这种帽子由帽屋、帽裙组成,用带子于脑后做结收紧。鲜卑帽的帽屋多为圆形,也有尖形,帽顶较软,有的中间下凹,有的有明显十字交叉状。一般“男性帽屋多为圆形或者类圆形,女性的帽屋顶部微微下凹”。^{[3](P.139)}如云冈石窟第9窟主室南壁东侧兄弟二人俱出家缘故事中穹庐顶内置一佛,佛两侧鲜卑装束人的性别就可从鲜卑帽判断。而帽屋顶部十字交叉的帽子男女通用。帽裙(垂裙)常置于脑后及两侧至肩部,早期有挡风防寒的作用。吕一飞指出,制作鲜卑帽的材料有动物皮革或动物毛织品,也有丝织品,颜色多为黑色。^{[4](P.7)}

云冈石窟鲜卑帽的帽屋较大,圆形和类圆形的垂裙帽出现较多。北齐时出现的帽屋较小,帽顶呈山字形,有垂裙的山形风帽和帽屋较小,帽裙向上翻折的卷裙小帽,云冈石窟未见。

鲜卑帽大量出现在云冈石窟供养人形象中。如昙曜五窟世俗供养人,还有第7窟西壁中层佛教故事中的供养人,第11窟太和七年碑左侧的供养人,第12窟前室北壁佛陀鹿野苑初转法轮说法中佛左侧五位穿鲜卑装供养人。第8窟主室南壁双头莲旁边有头戴鲜卑风帽(鲜卑垂裙帽)



图1 第8窟主室南壁双头莲旁供养人头戴鲜卑帽

的胡人供养像,如图1。北魏迁都后胡服改革“禁妇女戴帽着小袄”,^{[5](P.169)}也反证鲜卑帽是其

典型的民族服饰。

有学者指出:“鲜卑族服饰主要是上褶下袴”,^{[3](P.154)}迁都前鲜卑男性常为上褶下袴形制,迁都后为上衣下裳形制,“最早有明确纪年的鲜卑男性穿着上衣下裳之形象见于龙门石窟(498)比丘慧成龕”。^{[3](P.193)}鲜卑族的袴,是适应骑马射猎、可抵御寒冷的满裆裤(合袴)。早期袴口收紧露履,晚期袴口逐渐宽松覆盖履而微露履头。“上褶下裙是北魏早期鲜卑女性服饰主要形制,该形制服饰最早出现在430年大同沙岭北魏墓壁画中……上襦下裙和上褶下袴是北魏后期鲜卑族女性的主要服饰形制”。^{[3](P.193)}其中上襦下裙是典型的汉服,《中原历代女子服饰史稿》载齐胸襦裙最早见于南北朝。褶衣一般在膝以上,常与袴搭配,常见交领式,也有对襟和圆领。北魏服饰具有胡汉兼容的特色。鲜卑族的裤装在北朝很流行,还有窄袖短衣、帽子也盛行。窄袖,一般是袖短、袖口小,而中原服饰多为宽广大袖。鲜卑男子常穿小袖袍,小袖袍长度过膝,在边缘常有镶边,多交领,也有对襟、圆领,如昙曜五窟男供养人的上衣就如此。鲜卑妇女常穿夹领小袖、小襦袄,也是短衣。第5窟南壁穹庐龕与盂形龕之间(图2)有逆发形托举地神、飞天、供养人都穿对襟、半袖的短襦。其中逆发形地神腰束带,上褶下袴形制。供养菩萨和飞天是上褶下裙形制。鲜卑服饰喜用腰带,尤其对襟衣服与腰带搭配,在云冈石窟不同身份、阶层的形象中大量出现,如第6窟东壁南侧的出南门遇病人造像(图3)中太子、老人、飞天穿对襟衣,腰部均束带。当然,也存在一部分飞天穿对襟襦而无束腰,如第34窟西壁飞天(图4)。

《说郛三种》卷十八引宋顾文荐《负暄杂录》古制度条:“至元魏时,始有袍、帽,盖胡服也。”^{[6](P.331)}《梦溪笔谈》卷一载:“中国衣冠,自北齐以来,乃全用胡服。窄袖绯绿短衣、长靽靴,有蹀躞带,皆胡服也。”^{[7](P.3)}从服饰史的角度看,胡服对中国服饰、对汉族胡化的影响,经北魏至北齐,到隋唐绵延不绝,北魏无疑对胡汉文化的交流做出巨大贡献。

北方游牧民族骑马射箭,喜欢穿靴。第7窟明窗西壁树下思维比丘(见图5)画面构图为:连绵山岳间有一圣树,树下有坐禅比丘。上部一僧衣围头禅定比丘,头向树方向侧倾,坐于平面



图2 第5窟南壁穹庐龕与盃形龕之间

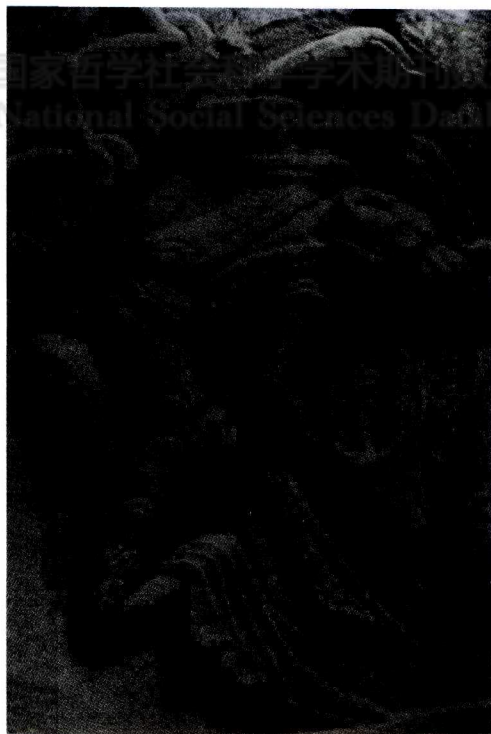


图4 第34窟西壁飞天

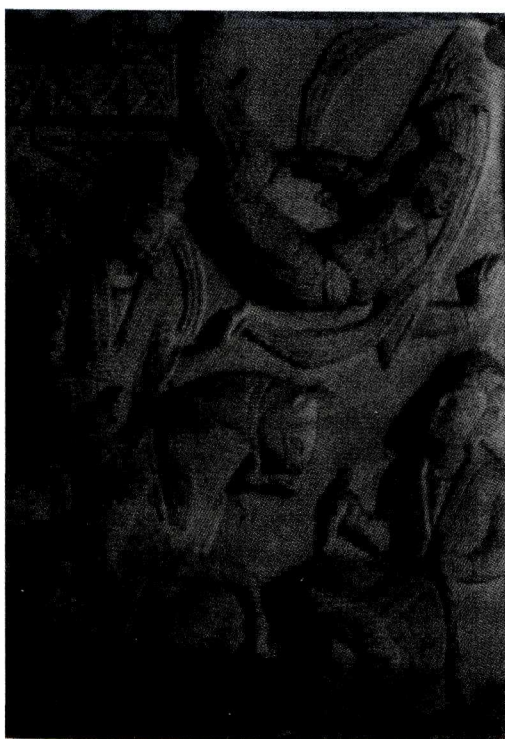


图3 第6窟东壁南侧“出南门遇病人”

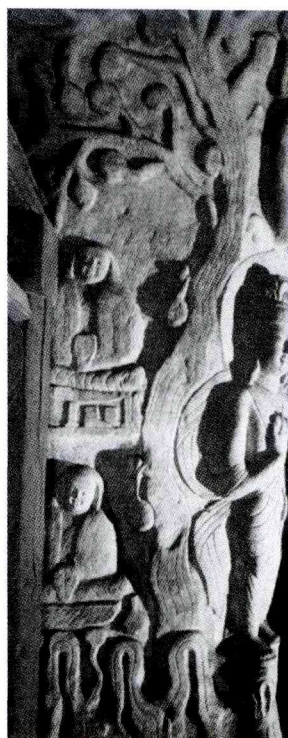


图5 第7窟明窗西壁禅定比丘

高脚凳上，凳下放一双靴子，鞋尖同向左朝树。在云冈石窟中大多数造像足衣为裤裙遮蔽，而此图清晰地表明当时穿靴的生活。有学者指出：

“根据文献和图像资料来看，这一时期穿靴应该还是比较流行的，不论贵族还是平民都可以穿着。”^{[3](P.155)}但是脱鞋赤足习俗自古就有。江冰

认为：“周代凡登堂入室，都必须把鞋子脱在户外。”^{[8](P.139)}“拿古人足衣来说，最先以脱袜为敬，后来不脱袜但要脱鞋，再后来连鞋也不脱，以至于将来自胡地的皮靴做了朝服，而古代之履反而成了在家闲居时的便服。……唐以后不脱鞋袜的礼仪延续到今天。”^{[8](P.140)}云冈石窟赤足佛像、露脚飞天，也符合中国古人生活习俗。但佛教东传，赤足像既受地处热带、亚热带印度地理文化的影响，也是佛教苦修和“佛不着履，有三因缘。一者使行者少欲。二者现足下轮。三者令人见之欢喜”。^{[9](P.524)}文化的体现。而云冈禅定比丘脱靴状，应该更多地表达修行的虔诚、对佛礼敬之意，也是久坐禅定的现实需要，还可以看到宗教与世俗文化的交融。

鲜卑族的传统信仰民俗，主要体现在云冈石窟的选址等方面。云冈石窟的位置在大同市西北16公里，而恒山在大同西南约60多公里。为何居于平城的鲜卑贵族选择了西北的武周山，而不是偏南的浑源恒山，这不仅仅是距离的原因，也可能是原来居于东北的鲜卑族南下经（内蒙古）盛乐再到平城，把对民族迁徙、故乡的思念、祖先的追忆祭祀和鲜卑族古老的西郊祭天的习俗、大山的崇拜和佛的崇拜统一在一起。后来，随着汉化、封建化，逐渐突出了神山崇拜和大佛信仰，祭天也不再局限在西郊。迁都洛阳后，汉化程度渐高，开凿龙门石窟的地理位置选择就没有了更多的束缚。

云冈石窟色彩研究较少，后世包泥彩绘，辽金已有彩绘（如第7窟、第37窟网目纹彩绘），清朝尤甚，难以判断北魏石窟色彩原貌。中国造像有“三分塑，七分彩”的传统，北魏皇家工程的云冈石窟造像不可能不施彩。

笔者以为赭红色是北魏曾用过的一种造像色彩，如第38窟窟顶四壁均有赭红色。郑振铎在《云冈》中提到云冈石窟北魏色彩是“彩色黝红，极为古艳，一望而知，是元魏时代所特有的鲜红色及绿色，经过了一千五百余年的风尘所侵所曝的结果，决不是后代的新的彩饰所能冒充得来的”。^{[10](P.31)}李雪芹、李立芬在《解读云冈》中说：“据云冈石窟文物研究所对现有洞窟颜色的调查分析，初步认为，云冈石窟在北魏时期就在佛像身上涂有颜色，但不是大面积或整个洞窟彩绘，只是在佛像局部涂有一些红色，在现编号

的第16-20窟中，从现有佛像身上的衣服缝隙中可辨认出这种红色。”^{[11](P.122)}另有张楚金《翰苑·蕃夷部》引《汉名臣奏》描述鲜卑人：“今其人皆髡头衣赭。”^{[12](P.89)}可见鲜卑族喜欢赭红色，在文献记载、石窟造像衣服上都有体现，如大同司马金龙墓红色屏风，北魏时期墓葬中出土的红色上衣、黑色镶边的人物俑。洛阳涧西衡山路北魏墓墓室底部“壁画以红色为主”。^{[13](P.7)}北魏石窟造像对浅红色的偏好，在北魏后期的甘肃王母宫石窟也有体现。有大同学者用X射线衍射分析云冈石窟造像颜料的物相，可知：“云冈石窟所采用的颜料多为天然矿物颜料。如辰砂、铅丹作为基本的红色颜料，绿铜矿作为基本的绿色颜料等。各种颜料的填料均为高岭土、石英和石膏。基本颜料配以不同比例的填料，又可得不同的色调”。^{[14](P.89)}北方民族普遍都有太阳崇拜，以东为贵。《北史·后妃上·文帝悼皇后郁久闾氏传》载：“蠕蠕俗以东为贵，后之来，营幕户席，一皆东向。”^{[15](P.146)}乌丸（乌桓）俗与鲜卑相近。《三国志》也载乌丸、鲜卑等族“以穹庐为宅，皆东向”。^{[16](P.219)}这种崇东向阳的生活习俗，反映在色彩信仰上一般崇尚红色。

北魏太和改制对服饰影响较大。随着鲜卑族封建化、汉化，服色、形制变化也较大。“自太和十五年（四九一年）正月起，孝文帝终止承秦为土德，改以承晋为水德，服色尚黑”。^{[17](P.17)}我们今天在云冈石窟看到的红色为主，黑色为辅的色彩，可能是北魏原来色彩。当然云冈石窟的色彩绝不会只有红、黑两色，可以想象北魏云冈石窟体现在色彩上的富丽堂皇的皇家气象，应该与鲜卑族海纳百川的胸襟和政治抱负有关，与中西文化的交流、民族文化的交流有关。吕一飞就认为胡服原本多素色，“到了北朝时期，胡服多彩色”。^{[4](P.17)}这种色彩多元化的选择，也是民族深度交融的体现。

鲜卑族有敬鸟情结。《魏书·官氏志》载拓跋珪用鳧鸭、白鹭等水鸟名作为官号，“法古纯质，每于制定官号，多不依周汉旧名，或取诸身，或取诸物，或以民事，皆拟远古云鸟之义。诸曹走使谓之鳧鸭，取飞之迅疾；以伺察者为候官，谓之白鹭，取其延颈远望。自余之官，义皆类此，咸有比况”。^{[18](P.3234)}第10窟窟门上方左

右护法神像头饰似鸟。第38窟也有头朝下俯冲下来的鸟造型。第15窟万佛洞西壁龕饰水草、水鸟,造像生动,有的似鸳鸯成双成对出现。这些涉及鸟的图案造像,应该与鲜卑族早期在辽河流域过着渔猎生活有关。

二、云冈石窟造像体现 多民族文化交融

细观云冈石窟造像处处可见文化多元共存的杂糅性,主要体现为两大模式:多民族文化交融模式和佛教与世俗文化的融合模式。

多民族文化交融,这是北魏时代特征。平城又是北魏丝路文化的重要节点。云冈石窟造像的多民族文化交融特征不仅体现在汉族与鲜卑族等北方民族文化的交融,北方民族相互间的文化交融,而且体现在西域文化、西方文化对北魏文化的影响。其背后折射的是北方民族民俗文化圈的共性特征,折射出胡汉文化、农耕和游牧文化的交融,丝路文化促进中西文化的交融。

云冈石窟出现游牧民族的穹庐顶、汉族的盝顶和屋陇顶并存的龕形屋顶。鲜卑族原居洞窟,再住穹庐,在南下封建化的过程中又渐习屋宇居住。云冈石窟佛像和建筑形制结合的模式有二:第一种是佛像于华盖下常为立式,一般屋形龕下佛像呈现多、立、大的特征。第二种是盝形帷幕龕、穹庐龕、圆拱龕佛像常为坐式,则有少、坐、大的特点。如第11窟西壁屋形龕下立佛,第13窟南壁宫殿屋形龕七佛立像。第12窟前室西壁宫殿屋形龕面阔三间三佛两边侧立菩萨,建筑明显为汉族式样。第10窟前室西壁宫殿屋形龕若以树为柱的话,也是三间三佛。屋形龕的造像特征应该受汉族农耕定居生活、聚族而居习俗影响。盝形龕受中国盝形顶、印度犍陀罗盝形龕影响,较早出现于云冈中期装饰佛菩萨,唐后渐失。

斗拱是中国古建中特有的构建,最初起承重作用,后世逐渐突出装饰性。一斗三升拱、人字拱在汉族早期建筑中起着承重、美观的作用,造型多简约古朴厚重。云冈石窟佛像龕形中人字拱多为直脚(后世多用曲脚,唐后少见),一斗三升拱形少弧度,拱与檐呈平行。云冈石窟一斗三升拱和人字拱常组合运用,多见于塔庙窟、屋形龕,一定程度上体现出北魏对汉文化的吸收

(见图6)。

栏杆装饰在汉族建筑中常见,云冈石窟造像也有体现。第9窟前室北壁明窗上方有6个圆拱穹庐龕内各站一人持乐演奏,前面有形似南北朝流行的勾片造栏杆(见图7)。梁思成认为此类栏杆是万字勾栏,“其回纹与希腊万字纹,却绝不相同”。^{[19](P.45)}此外,第9窟主室南壁东侧兄弟二人俱出家缘故事中屋陇顶下又设穹庐顶内置一佛,屋前栏杆和台阶栏杆均为勾片造(见图8)。穹庐顶的龕和屋陇顶、栏杆建筑的结合,是典型的游牧文化和农耕定居文化建筑融合的例证,也是胡汉文化交融的结果。

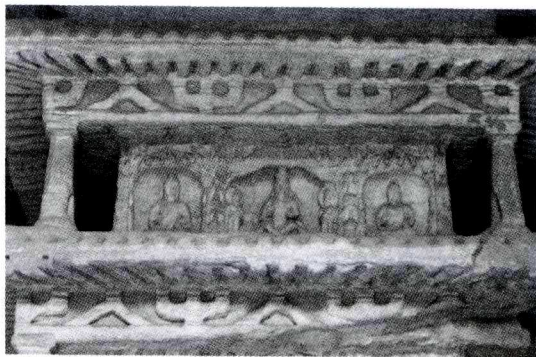


图6 第2窟塔庙窟上层



图7 第10窟前室北壁明窗上方

柱子的形状方面,第9、10窟前有数根石雕仿罗马柱(见图9),窟内龕柱有古希腊式柱身,两个大涡卷形装饰的爱奥尼克式柱头(见图10)。但希腊爱奥尼克柱身多做上下贯通的一条条半圆形深沟槽,而云冈石窟中国化的处理是柱身满雕连续相接的花纹,如第9窟前室北壁交脚菩萨和第10窟前室北壁倚坐佛的盝顶龕柱子。另外古希腊柱子为上下粗细匀称的直柱,而云冈石窟柱子运到了汉族的“收分”技法。“收分”是中国古建筑按比例收分、根粗顶细(上细下粗)的柱子设计艺术,在汉代方形柱、八角柱



图8 第9窟主室南壁东侧

多见,甚至还出现梭柱,影响到南北朝及后世建筑。云冈石窟柱头汉化、中国化,还表现在柱头做山叶蕉花化生童子、一斗三升等装饰,与西方迥异。第10窟前室东壁上层屋形龕四层塔柱,每层有逆发形舞者,柱头上雕刻山叶蕉花化生童子(见图12)。第9窟前室西壁上层屋形龕四层塔柱,每层有穹庐形龕内置坐佛,柱头上雕刻山叶蕉花化生童子(见图13)。柱头化生童子与山叶蕉花的结合,应该是犍陀罗建筑艺术融入佛教文化的中国创造。此外这种山叶蕉花化生童子在云冈石窟第11窟佛塔的塔刹中也多有体现(见图14)。王敏庆指出:山花蕉叶也叫受花、请花,“受花不是外来品,不是随佛塔的传入而传入我国,它是佛教艺术在中国发展的产物,是中国佛教艺术中所特有的”。^{[20](P.55)}而云冈石窟佛龕柱头的一斗三升运用更是完全中国化的造型了(见图11)。

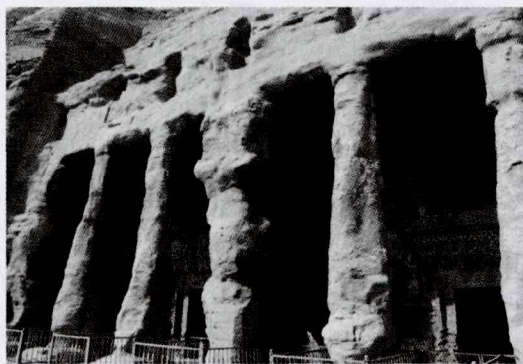


图9 第9、10窟前罗马柱



图10 第10窟前室北壁爱奥尼克柱



图11 第11窟西壁佛龕柱头作一斗三升



图12 第10窟前室东壁化生童子与山叶蕉花柱头

从早期的罗马柱、希腊柱头,到汉族的立柱收分建筑艺术,在云冈石窟均有折射,可见中西方文化在云冈石窟的碰撞融合。

多民族文化交融在云冈石窟造像服饰上的体现尤其明显。第6窟文殊问疾造像中维摩诘戴尖顶帽,穿左衽短袖。这种尖顶帽在云冈造像多见,可能是北方游牧民族男子常戴的浑脱帽。吕一飞认为“浑脱帽是一种用整张皮(或毡子)制成的囊形或锥形的帽子”,^{[4](P.8)}汉画像砖就有胡族骑手戴此帽,北朝陶俑中也有,蒙古匈奴墓

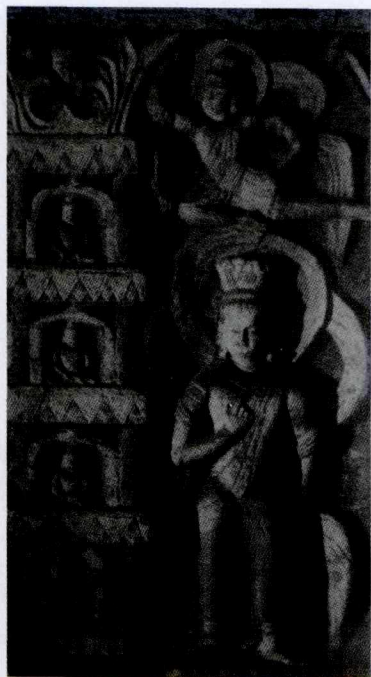


图 13 第 9 窟前室北壁



图 14 第 11 窟南壁佛塔

葬中也有红色薄毡尖顶帽出土。这类尖顶毡帽与第 8 窟三首八臂的摩醯首罗天左右侧头所戴帽子、第 11 窟上部莲花中三头四臂阿修罗左右侧头所戴帽子相似。汉族传统服装为右衽，交领如 y 形，右侧衣襟在下。而我国少数民族服装多穿左衽，即右压左，左侧衣襟在下。左右衽之区

别，成为胡汉服饰文化的显著区别。北魏时期左衽、右衽服饰共存，胡汉杂糅，开放多元。维摩诘的左衽服饰特点，正说明当时胡文化对汉族文化的影响。

昙曜五窟也有胡汉文化交融的印迹。第 18 至 20 窟主尊佛像凉州式偏袒右肩。“袒右肩”，明显是受印度文化影响，是佛教礼佛礼仪，也是《法华经·观世音菩萨普门品第二十五》《金刚经·善现启请分第二》等佛教经典常见表述。第 18 窟正壁上方十尊比丘（十大弟子），相貌特征有异域色彩。第 17 窟主尊交脚弥勒（见图 15），头戴冠，裸露臂膊，自左肩斜披边有雕饰的络腋，胸部有璆珞项链，项链右半部分可见，左边被衣服遮挡。项链外侧，左右各佩戴一条向胸口延伸、口含珠的似龙莽兽型胸带。这种双龙装饰是北魏常见的习俗。内蒙古包头地区曾出土北魏鲜卑双金龙项饰，^{[21](P.170)} 北魏双龙透雕铜饰。^{[21](P.220)} 两上臂有臂钏（并列五条，中串珠，外紧挨金属两箍）。汉代以来，汉族就有佩戴臂钏之风。而北方少数民族所戴臂钏较多，且造型奇特。从大同齐家坡发掘的北魏墓葬来看，女性常戴首饰、项饰、腕饰等，考古工作者也指出“鲜卑人不论男女皆重装饰，尤喜用金银”。^{[22](P.17)}



图 15 第 17 窟交脚菩萨

北魏与西域各国交往的过程中，西域服饰文化在云冈石窟造像中也留下了痕迹。

围头僧衣有西域风格。第 12 窟前室明窗东壁树下禅定比丘僧衣围头，左侧菩提树上挂一钵囊。第 7 窟明窗西壁菩提树下，上下两层各有一坐禅比丘（见图 5）。上层比丘坐于平面高脚凳上，下层比丘坐于平面石头上。二比丘均圆脸丰

满、长眼修眉，抿嘴含笑。坐禅比丘服饰分内外衣，内衣从左肩右斜，袒露左胸。外衣围头僧衣，从头而下全遮臂膊，左右基本对称于腰际打结带子外露，遮住双手，双腿盘坐被衣服遮蔽。围头僧衣应是西域服饰，今天新疆洛浦山普拉墓出土了毛布套头上衣，汉晋时塔里木地区有套头上衣。比丘右侧菩提树一枝叶上悬挂长颈、圆腹饰花纹皮囊，最下面放置一扁圆形腹、长颈圆口瓶。这种圆形皮囊在新疆考古文物中也常见。

云冈飞天凌空飞翔之态，其想象力来源很可能受秦汉以来道教羽人引导升仙思想，南北朝墓羽人的灵动变化以及丝路文化等影响。从考古发掘来看，山东嘉祥县出土东汉武梁石室画像中有各类翼人形象，洛阳曾出土北魏有双翼的男性裸体童子铜像，江苏丹阳县有羽人形象，河南邓县发现南朝墓天人图，在米兰佛塔遗址发现罗马风格有翅膀的年轻男子图像。^{[23] (彩图5B)} 在丝路各地，古希腊有展翅凌空的提洛岛胜利女神，古代西亚的阿苏尔城遗址门前有带翅的人面公牛护卫。^{[24] (P. 129)} 中外艺术不约而同地对凌空飞翔充满美好想象。梁思成对于云冈石窟吸收西方艺术也

早有论述：“飞天手中所挽花圈，皆希腊所自来，所稍异者，唯希腊花圈为花与叶编成，而我则用宝珠贵石穿成耳。顶棚上大莲花及其四周飞绕之飞天，亦为北印中印本有。又如半八角拱龕以不等边四角形为周饰，为犍陀罗所常见，而浮雕塔顶之相轮，则纯粹印式之窠堵坡也。”^{[19] (P. 24)}

云冈石窟早期佛像服饰多为印度式的通肩式和袒右肩式，到中期佛像出现汉族形式的褒衣博带。褒衣博带服饰也是魏晋时期玄学之风在北魏造像服饰上的遗绪。云冈石窟很多造像服饰有轻薄贴身的特点，采用浅浮雕，与古代印度等地服饰承袭有关，当然在技法上也受印度笈多造像影响。

中亚高鼻深目、须发卷曲的胡人形象在云冈石窟也有表现。围绕第6窟中心塔柱四周的主佛龕，在众多供养人和护法神中出现胡汉杂处人物造像，如图16。《乐府诗集》卷五十一中梁代周舍《上云乐》描述西方老胡形象：“青眼眇眇，白发长长。蛾眉临髭，高鼻垂口。”^{[25] (P. 1082)} 云冈异域胡人形象如第16窟明窗西侧地神，第10窟

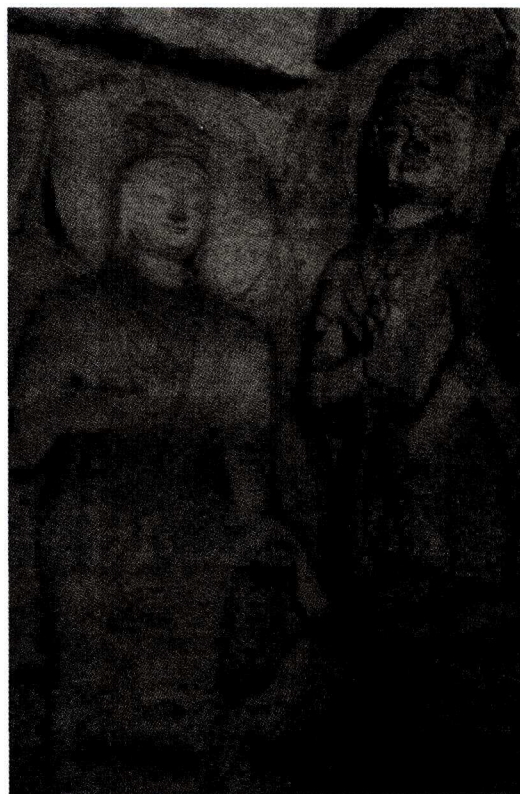


图16 第6窟中心塔柱佛龕护法神

前室北壁明窗顶部逆发形飞天，第9窟前室北壁明窗两侧五层方塔的塔层间有逆发形舞者。这些胡人形象大多为云冈石窟早期、中期造像，晚期少见。

第20窟露天大佛造像的波浪状小胡须显然有胡人风格。当然，云冈佛像的胡须也可能与东晋以来流行的《佛说观佛三昧海经》卷三记载的“佛髭”“如来髭”的佛像容貌承袭有关。佛像发式上有磨光式、水波纹和螺发样式。云冈石窟第9窟佛像的螺发造型显然是源于印度。波纹式肉髻发式如第16窟主像有犍陀罗风格。

云冈石窟造像日月装饰，既是各民族对日月星辰等自然崇拜共同文化的体现，也是鲜卑族吸收汉族的梦兆文化，又受感生神话的影响，成为民族集体记忆的体现。《晋书·慕容德》载南燕皇帝鲜卑人慕容德，是“母公孙氏梦日入脐中，昼寝而生德”。^{[26](P.807)}《魏书·太祖纪第二》载北魏皇帝拓跋珪“母曰献明贺皇后。初因迁徙，游于云泽，既而寝息，梦日出室内，寤而见光自牖属天，歛然有感。以建国三十四年七月七日，生太祖于参合陂北，其夜复有光明”。^{[18](P.21)}北方天气寒冷，雨水不如南方充足，太阳对人们的日常生活影响明显，因而北方民族几乎都有太阳崇拜、祈雨习俗。在云冈石窟造像上菩萨常戴日月、仰月宝冠，第8窟窟门两侧摩醯首罗天与鸠摩罗天持日月宝物，第25窟窟顶平基藻井飞天也手托月。日月、仰月冠饰在佛教文化中代表着光明和智慧，佛教东传中云冈石窟造像“仰月冠饰或日月冠饰受到了波斯萨珊王朝冠饰的影响”，^{[27](P.245)}也容易被崇拜太阳的北方民族所吸收接纳，云冈石窟又影响了麦积山石

窟早期仰月冠饰的形制。

三、云冈石窟造像体现佛教与世俗文化交融

佛教文化与世俗文化交融，从而使得石窟造像有了世俗性、人间性，如佛陀涅槃与民间丧葬习俗的融合。

佛陀涅槃图仅见于第11窟西壁第三层南侧坐佛龕下部、第35窟东壁龕楣南侧、第38窟北壁。其中第11窟西壁佛涅槃造像（见图17）雕刻为：佛头南脚北，平躺仰卧床上，两臂于身侧平伸，两脚呈八字状，床大小与佛身等长，床头、尾有圣树枝叶向内合，遮蔽佛身。佛头前脚旁各有一弟子作站立抚头和跪地抬脚状。从构图来看，抬头、脚的弟子头在同一水平线，结合其站和跪状推测有两种情况：一是床头高，床尾低；二是床若等高，那么床头站立弟子则为童子（如果是成人需弯腰或下蹲，床头弟子造像并未弯腰或下蹲），床尾应是成人弟子。第一种情况成立的话，可能受民间棺椁头大脚小的影响，如大同齐家坡北魏墓东西横置棺椁形制“棺西头宽大，东头窄小，大头顶部前倾”，^{[22](P.14)}南北侧板前高后低，头挡、足挡平面呈梯形。另外考古发现北魏有很多石棺床，有的尸体直接仰面直肢置于棺床之上，如大同南郊北魏墓群M112。云冈佛陀涅槃图这种平躺仰卧葬俗，也可能与北魏石棺床葬俗有关。

《大般涅槃经》载佛“右胁而卧如彼病人”，但云冈石窟佛涅槃是仰卧直肢如俗人亡状。不仅第11窟西壁佛涅槃造像是仰卧状，而且第35窟东壁佛陀头南脚北仰面卧，周围有5位披头散发面露哀色的俗装弟子。第38窟同样中层佛陀头

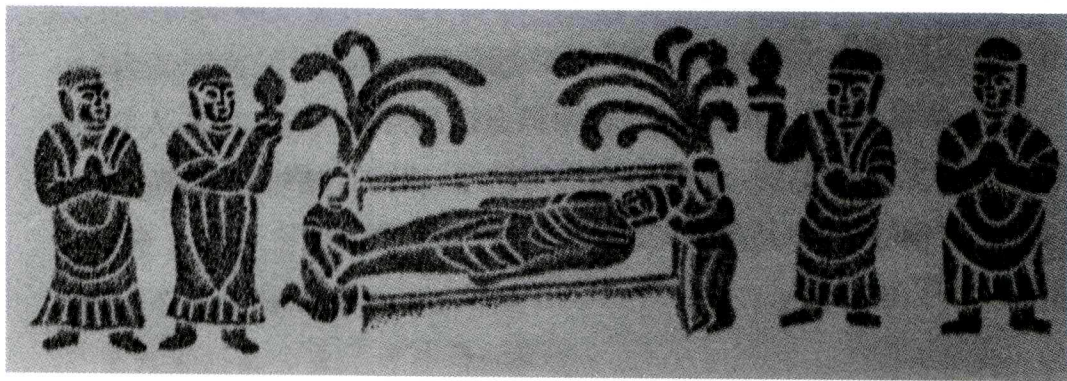


图17 第11窟西壁佛涅槃

东脚西仰面卧,身体上方也有5位举哀弟子,上层5位神态淡定的礼佛比丘,下层有6位供养伎乐天。考古发现,北魏早期墓葬鲜卑有俯身葬,后来演变多为仰身葬^①,云冈石窟晚期出现的佛涅槃仰卧造像与北魏晚期民间仰身直肢葬习俗吻合,正是世俗生活对佛教造像的影响。

佛教神圣造像与民间世俗生活的结合,使得枯燥深奥的教义具体化、形象化,便于宣传佛理。金爱秀认为“汉魏以后,在皇室、贵族、大臣的丧葬中常用鼓吹助丧”,^{[28](P.15)}北魏沿袭。云冈石窟涅槃图在符合佛经教义描述的同时,第35窟、第38窟5位举哀弟子和第38窟下层6位持鼓、琵琶等乐器的伎乐天演奏隐隐有民间哭丧、鼓吹助丧的北魏习俗折射。第11窟涅槃图床头尾各立两对弟子,一对弟子双手合十做祈祷状,另一对弟子手托摩尼宝珠。摩尼宝珠作用在此可能似民间长明灯。《史记》载秦始皇陵置有长明灯。北魏墓葬考古发现很多陪葬物中有铁灯(锡林郭勒盟北魏墓)、石灯(大同司马金龙墓)等。至今,佛教信徒仍有供灯获功德的心理。云冈石窟中期、晚期造像是佛教中国化的重要时期,而其“中国化”的方式就是民族化、地域化、民俗化,这一点在云冈石窟造像中不断得到佐证。

民间招魂幡、死亡禁忌在石窟造像中也隐约体现。第6窟东壁下层出行西门遇到发表者,一人举幡前行。王恒先生在《云冈佛经故事》书中断为中国本土的“招魂幡”,^{[1](P.60)}从形态和情景上确似民间丧葬习俗“招魂幡”。第6窟东壁南侧三幅画和南壁东侧第二幅画表现太子骑马出游四门的遭遇。雕刻中每幅都有一飞天,但从飞天的飞翔姿势看,当遇到老者、病人和比丘(活人)时,飞天“飞翔”方向呈现亲近太子所遇对象之势,惟有遇发丧(死人)则呈现飞离之势。出游四门中面对生死,飞天飞翔方向的这种“巧合”,似有民间对死亡禁忌的思维,而此时未成佛的太子作为俗人直面生死、始终前行的选择,正是超越生死的“佛”的境界。

从雕刻位置来看,反映丧葬、死亡的造像所占空间较小,大多选择一角,视觉上不易看到;

从雕刻时间和所在佛窟来看,没有出现在皇家石窟中,佛教表达教义的同时,也受民间死亡禁忌的影响,怕带来晦气。

宗教文化与世俗文化的交融还反映在云冈石窟造像的跪姿、坐姿及其坐具上。

胡跪,即半跪半蹲,本为西域少数民族一种日常姿势,后成为古代僧人的致敬礼,云冈石窟的供养人胡跪姿势常被用来表现对佛的礼敬。

中国坐具在南北朝时期由席榻向椅凳等高坐具转变。北魏多民族融合,高型坐具较多,垂足坐是常见坐姿。第7窟大梵天王劝请释迦佛为众生说法造像中左右似天王者,就是垂足坐于束帛坐上。第9窟明窗两侧骷髅仙因缘也是此坐姿。束帛坐,应该是魏晋时期流行的形如长腰鼓的高型坐具“筌蹄”,与佛教有关,敦煌莫高窟西魏第285窟壁画和洛阳龙门石窟北魏莲花洞壁面多雕刻。南北朝高型坐具除了胡床(含双人胡床)外,又出现了扶手椅、方凳、束腰凳等。垂足坐、高坐具的流行,与南北朝世俗生活中缚裤、围裙的胡风服饰不易露下体有关,进而出现了两腿自然下垂、交叠垂、单腿盘叠于另一垂腿上等坐姿。那么云冈石窟佛像的善跏趺坐(垂足坐)、交脚弥勒像倚坐(交脚倚坐)、思维菩萨半跏思维坐等,正是南北朝高坐具、坐姿、胡服新变的现实生活折射。据汉族文化传统,古人一般安坐,非正式场合有箕踞、蹲踞。敦煌莫高窟北魏第257窟已出现胡床坐像。坐胡床的姿势类似于今人垂足坐。而早在东汉灵帝时期上层贵族就偏爱胡俗。《后汉书·五行志一》记载:“灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡空侯、胡笛、胡舞,京都贵戚皆竞为之。”^{[29](P.843)}

此外,像第8窟摩醯首罗天所骑牛,牛鼻孔穿环也是世俗生活对佛教文化的渗透。

综上所述,云冈石窟造像是北魏文化的重要载体,世人不仅可以管窥到鲜卑族文化,而且处处可见北魏多民族融合、丝路交往所带来的文化多元共存“美美与共”的杂糅性,处处可见宗教的神圣性与民间生活的世俗性融合。云冈石窟让今人见证了北魏豪迈辉煌、开放多元的雕塑艺术魅力和文化魅力。

① 刘谦:《锦州北魏墓清理简报》,《考古》1990年第5期,论及北魏早期俯身葬。大同市考古研究所《山西大同七里村北魏墓群发掘简报》,《文物》2006年第10期,文中描述北魏葬式多为仰身直肢葬,头或向南或向西。棺椁前大后小,前高后低。



〔参考文献〕

- 〔1〕 王恒编著.云冈佛经故事[M].太原:山西人民出版社,2002.
- 〔2〕 (南北朝)颜之推(檀作文译注).颜氏家训[M].北京:中华书局,2011.
- 〔3〕 孙晨阳主编.中国北方古代少数民族服饰研究(匈奴·鲜卑卷)[M].上海:东华大学出版社,2013.
- 〔4〕 吕一飞.胡族习俗与隋唐风韵——魏晋南北朝北方少数民族社会风俗及其对隋唐的影响[M].北京:书目文献出版社,1994.
- 〔5〕 范文澜.中国通史简编(上册)[M].上海:华东师范大学出版社,2014.
- 〔6〕 (明)陶宗仪等编.说郭三种[M].上海:上海古籍出版社,2012.
- 〔7〕 (宋)沈括.施适校点.梦溪笔谈[M].上海:上海古籍出版社,2015.
- 〔8〕 江冰.中华服饰文化[M].太原:山西人民出版社,1991.
- 〔9〕 (后汉)安世高译.佛说处处经.大藏经(经集部)[M].河北省佛教协会,2005.
- 〔10〕 郑振铎.西行书简,西行书简·平绥沿线旅行记[M].太原:山西古籍出版社,2002.
- 〔11〕 李雪芹,李立芬.解读云冈[M].北京:学苑出版社,2006.
- 〔12〕 张中澍、张建宇校译.《翰苑·蕃夷部》校译[M].长春:吉林文史出版社,2015.
- 〔13〕 洛阳市文物考古研究院.洛阳涧西衡山路北魏墓发掘简报[J].文物,2016,(7).
- 〔14〕 李海,陈顺喜等.云冈石窟彩绘颜料初步分析[J].文物,1998(6).
- 〔15〕 (唐)李延寿.北史·卷十三·列传第一·后妃上[M].北京:中华书局,1997.
- 〔16〕 (晋)陈寿.三国志·卷三十·魏书三十·乌丸鲜卑东夷传第三十[M].北京:中华书局,1997年.
- 〔17〕 罗新.黑毡上的北魏皇帝[M].北京:海豚出版社,2014.
- 〔18〕 (北齐)魏收.魏书[M].北京:中华书局点校本修订本,2017.
- 〔19〕 梁思成.佛像的历史[M].北京:中国青年出版社,2010.
- 〔20〕 王敏友.佛塔受花形制渊源考略——兼谈中国与中、西亚之艺术交流[J].世界宗教研究,2013,(5).
- 〔21〕 何兹全,张国安.魏晋南北朝史[M].北京:人民出版社,2013.
- 〔22〕 王银田,韩生存.大同市齐家坡北魏墓发掘简报[J].文物季刊,1995,(1).
- 〔23〕 [美]韩深(张湛译).丝绸之路新史[M].北京:北京联合出版公司,2015.
- 〔24〕 金秋.古丝绸之路乐舞文化交流史[M].上海:上海音乐出版社,2002.
- 〔25〕 (宋)郭茂倩编.乐府诗集(第三册)[M].北京:中华书局,2017.
- 〔26〕 (唐)房玄龄等.晋书·卷一百二十七·载记第二十七·慕容德载记[M].北京:中华书局,1997.
- 〔27〕 魏文斌.也谈仰月、日月菩萨冠饰[J].敦煌学辑刊,2007,(4).
- 〔28〕 金爱秀.北魏丧葬制度初探[J].河南科技大学学报(社会科学版),2004,(4).
- 〔29〕 (南朝·宋)范晔.后汉书·志第十三·五行一[M].北京:中华书局,1997.

Xianbei Characteristics and Cultural Diversity of Yungang Grottoes Statues

PENG Shuan-hong

(School of Literature, Shanxi Datong University; Research Center for Yungang Culture, Datong, Shanxi 037009)

〔Abstract〕 Xianbei was one of the major ethnic groups in ancient Northern China who united Northern China and eventually established the Northern Wei Dynasty. In the period of the Southern and Northern Dynasties, its expansion to the South and the West had a great impact on China. Yungang Grottoes statues not only reflected its wide vision and open and inclusive attitude, expressed religious culture but also blended national cultures. Making a careful appreciation of Yungang Grottoes statues, we can find distinctive features of Xianbei ethnic group, the fusion of multiethnic cultures, and communications between Hu-Han culture as well as between Chinese and Western cultures. From this point of view, Yungang Grottoes can be regarded as a great history of the Northern Wei Dynasty inscribed in stone.

〔Key words〕 Yungang Grottoes; Xianbei ethnic group; culture; national fusion; folklore

〔责任编辑 边 笈〕

