

云冈石窟的皇帝大佛*

——从鲜卑王到中国皇帝

[日] 石松日奈子 著 王 云 译

内容提要 在象征北魏平城时代的云冈石窟中，有七座高 13 – 17 米的大佛。这些大佛以北魏皇帝为原型雕凿，是体现北魏佛教特性的重要作品。作者认为，在初期昙曜五窟四座如来像中，第 20、19、18 窟大佛为“鲜卑皇帝大佛”，第 16 窟大佛则为“中国皇帝大佛”。三座“鲜卑皇帝大佛”，以《魏书》所载初代道武帝的奇特容貌为基础，用魁梧的身躯、巨大的耳朵和眼睛强调了鲜卑王的彪悍。“中国皇帝大佛”则身着汉式衣装，表情睿智，俨然是知书达礼的中国皇帝。从“鲜卑皇帝大佛”到“中国皇帝大佛”，反映了北魏英雄形象的转变。对于第 13 窟并排站立的七身中国式如来像，作者认为与天子七庙制有关，很可能是“七帝七佛造像”。

关键词 云冈石窟 北魏 鲜卑皇帝 中国皇帝 七帝七佛

来到云冈石窟，看到第20窟的露天大佛[图一]，任何人都会心生感动。依山雕凿而成的巨像，从体量上给予观者强大的视觉压力。造像单纯明了的造型，也散发着无限的魅力，从其浑圆的头部、大且长的耳朵、圆睁的眼睛、微笑的嘴唇以及饱满的面颊，可以感受到塑造者的自信。而且令人更为震惊的是，从位于其东侧的第19窟开始，还有六座与之规格相同的高13米至17米的大佛：

第20窟 主尊如来坐像(禅定印) 高14米 昙曜五窟

第19窟 主尊如来坐像(施无畏印) 高16.8米 昙曜五窟

第18窟 主尊如来立像(左手握袈裟) 高15.5米 昙曜五窟

第17窟 主尊菩萨交脚像(转法轮印?) 高15.5米 昙曜五窟

第16窟 主尊如来立像(施无畏印) 高13.5米 昙曜五窟

第13窟 主尊菩萨交脚像(施无畏印) 高13.5米

第5窟 主尊如来坐像(禅定印) 高17米

北魏以平城为都城的三十余年间(460—494)，是云冈石窟(武州山石窟寺)的全盛期，除西区外，第1窟到第20窟均开凿于这一时期。而在这20个洞窟中，大佛窟占了七个。这一事实在我们思考云冈石

* 本文日文版为《国华》1451号(2016年9月)的《雲崗石窟の皇帝大仏——鮮卑王から中華皇帝——》，是日本学术界云冈石窟研究最新学术成果的代表。借此次中文译本发表之机，作者回应了论文发表后出现的不同观点，并增加了一些补注，以资借鉴。

〔图一〕云冈石窟第20窟
冈田健摄



窟的特性及其在中国石窟史上的历史定位时都至关重要。

长广敏雄与水野清一携手对云冈石窟进行了系统的调查研究。对于云冈大佛，长广记载如下^{〔1〕}：

巨像是纪念碑性的造像。他“俯瞰”人群，这意味着将一个普通的、等大的人像巨型化，从而树立起一座巨像。巨像不是为一个个体，而是为一个族群、一个社会、一个民族、一个国家、一个时代而存在的。这正是其纪念碑性之所在。于是，佛像（即使并不巨大）原本具备的超人性和纪念碑性，更经由巨大化的形态而在巨像中得以加倍强化。大佛的魅力正源自于这种双重性含义上的超人性和纪念碑性。

长广指出的“双重的超人性”，是说云冈大佛的特性集中体现在两个方面：体量巨大，并且是佛像。

云冈大佛吸引人的主要原因，还在于其独特的风格。大村西崖曾经这样评价“观其雄伟样貌与姿态，既非中国风，亦非印度风，岂非拓跋族理想之大丈夫乎？！”^{〔2〕}堪称大佛的佛教雕塑散布在中国各地且为数不少，如龙门奉先寺大佛、莫高窟东西大佛等。但与这些大佛不同的是，云冈石窟大佛具有某种“不像佛像”的气息。这种“不像佛像”的气息，也许正是因为它是以北魏皇帝为原型雕凿而成的。

〔1〕 〔日〕长广敏雄：《永遠の相と変化の相》，《大同石佛藝術論》页14，京都：高桐書院，1946年。

〔2〕 〔日〕大村西崖：《支那美術史彫塑篇》页182，东京：仏書刊行会図像部，1915年。

本文集中讨论云冈石窟的如来型大佛，思考将皇帝表现为大佛的目的及其表现形式的特点。首先，笔者从造型的角度，将云冈的如来型大佛分为两种类型：最早期的第20、19、18窟的主尊为“鲜卑的皇帝大佛”；而第16窟主尊则为“中国的皇帝大佛”。继而，笔者就北魏的皇帝崇拜与汉化、英雄造像的变化及其对地方的影响等问题展开讨论。第5窟大佛风化严重，后世补修甚多，已经很难看出当初的面貌了。不过，其背光西侧仅存的跪坐天人无头光且以衣裳裹足，完全是中国式的形象，笔者由此推测第5窟大佛也应该是中国式的。

一 鲜卑的皇帝大佛——五帝与五佛

（一）大人崇拜与当今如来

北魏盛行皇帝崇拜，笔者推测其源头应为游牧时代的大人（部落首领）崇拜思想^①。乌桓（丸）的风俗习惯与鲜卑相同，据《后汉书》记载，其世业与大人均非世袭，勇敢且有能力的人会被拥立为“大人”，英雄式的大人会与天地之神一样受到人们的供奉。也就是说，鲜卑王原本都是“勇猛的英雄”，这一含义在北魏建国之后依然存在。不过，鲜卑王无法仅靠勇猛统治汉人。于是，佛教行之有效地帮助鲜卑王树立起了一个新的形象。《魏书·释老志》中记载了道武帝时代（386—409年在位）的道人统法果赞誉太祖（道武帝）为“当今如来”的名言：

法果每言太祖明叡好道，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。

法果赞誉太祖“明叡好道”，称其为“当今如来”，经常礼拜。换言之，法果明确指出太祖就是佛陀，将皇帝定位在了国家佛教体制的顶点。法果的这种观念，是在理解了胡人的大人崇拜的基础上提出的，当佛教造像扩散到地方之后，这种观念确实助长了民间的臣民意识，成为了人们的精神依托。

经历了从446年开始长达七年的严峻的灭佛运动之后，北魏文成帝（452—465年在位）进一步强化了这一体制，复兴了佛法，并与道人统师贤以及之后的沙门统昙曜携手，建造了一批象征皇帝崇拜的佛教造像。

（二）“如帝身”的佛像

《魏书·释老志》中对复兴佛教的兴安元年（452）记载颇为有趣。

是年，诏有司为石像，令如帝身。既成，颜上足下，各有黑石，冥同帝体上下黑子。论者以为纯诚所感。

① [日]石松日奈子：《北魏佛教造像史の研究》页57，东京：ブリュッケ，2005年。

接着又有以下记载^{〔1〕}：

兴光元年秋（454），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。

五座释迦像应为佛像，但“石像”没有尊名，或许是“使如帝身”之意。长广敏雄认为应该是文成帝的“等身雕像”，并且是“北魏皇帝服制的佛像”^{〔2〕}。对于“北魏皇帝的服制”是什么，长广没有讨论。不过，在孝文帝服制改革（486）之前，鲜卑族理应是着游牧民族的服装吧。

笔者认为这座石像不会是很世俗化的形象。因为如果造像身着世俗服饰，则必然穿靴。但是，据记载这座石像在完成之后，足下出现了黑石，与文成帝的黑子完全一样——这说明造像应该是裸足的如来像（或者菩萨像）。换言之，石像采取佛像的造型，雕造了作为文成帝化身的如来像。在此基础上进一步发展的结果就是两年以后在平城为五帝铸造的五座释迦佛立像。之后在营建昙曜五窟的皇帝大佛时，将其中的一座置换为了菩萨像。

（三）从五帝五佛造像到昙曜五窟

《魏书·释老志》中的一段文字，是我们对云冈石窟进行历史定位时的重要参考文献：

和平初（460），师贤卒。昙曜代之，更名沙门统。……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。

这里记载的由昙曜开凿的武州塞的五个石窟，就是现在的第16到第20窟〔图二，图三〕，这一点已经成为学术界公认，因此这五窟亦称“昙曜五窟”。《魏书》中称，佛像“高者七十尺，次六十尺，雕饰奇

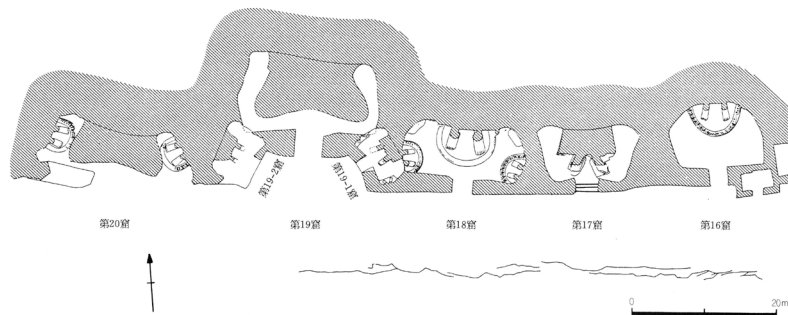
〔图二〕第16-20窟全景旧貌

采自《云冈石窟》第11卷，京都大学人文科学研究所，1954年



〔图三〕昙曜五窟平面图

采自《中国石窟 云冈二》，东京：平凡社



〔1〕 虽然还有一些文献记载为二万五千斤，但《册府元龟》《广弘明集》中亦为二十五万斤。从五座丈六佛所需的铜量来看，二十五万斤比较恰当。参照《魏书》卷一一四《释老志》，《校勘记》十八，中华书局，1997年。

〔2〕 〔日〕长广敏雄：《仏像の服制》，前掲《大同石佛藝術論》，页47。

〔图四〕第19窟主尊如来坐像
采自《世界美术大全集 东洋编3》，小学馆



伟，冠于一世”。七十尺约为19.6米，六十尺约为17米^{〔1〕}，比现存大佛尺寸略大。不过，在铭文中夸大造像尺寸的现象并不罕见，这里的七十、六十可能仅是为了取一整数。

关野贞、常盘大定认为，可以用五帝五佛的思想解释云冈的五座大佛，而昙曜奏请的五大佛正是为太祖以下的五帝建造的。只是，当时正值北魏建国后第四代皇帝（文成帝）之世，五帝中还缺一。于是，关野和常盘认为应加上北魏建国之前的太祖平文帝（？—321）。这样，平文帝与建国后的四位皇帝（从道武帝到文成帝）就构成了五帝^{〔2〕}。

之后，塚本善隆提出了一个新的观点，认为建国之后的四位皇帝加上景穆帝（428—451），正好是五帝。景穆帝是第三代太武帝（423—452）的太子，他笃信佛教，反对灭佛，却在即位之前惨遭暗杀，是一位悲剧性的皇太子。他并没有即位，《魏书·帝纪》中却有景穆帝一项。塚本还注意到，五窟中只有第17窟的主尊为交脚菩萨像，推测这正是将“死在太子之位上的景穆帝，表现为一生补处弥勒菩萨”^{〔3〕}。后来，这个加上皇太子构成五帝五佛的见解，得到了

以宿白为首的大多数中日学者的认可。

关于五帝的配置问题，如果以五窟中规模最大的第19窟〔图四〕为初代，按“昭穆”^{〔4〕}制度左、右、左、右的顺序来排列，则第17窟的交脚菩萨像正好就是第四位景穆帝了。但从现状来看，原本应该出现在右端（最西端）的石窟并不存在，而第19窟虽然规模最大，却也不在五窟的中央。

杭侃的研究解决了这一问题^{〔5〕}。即由于第20窟西侧的岩石状态不佳，才将第16窟的位置调整到了东端。这样就能得出如下结论：五窟从西边依次，第20窟为第三代太武帝，第19窟为初代道武帝，第18窟〔图五〕为第二代明元帝，第17窟为景穆帝，第16窟为第四代文成帝^{〔6〕}。至此，我们可以明确看出，云

〔1〕 参照卢嘉锡编：《中国科学技术史·度量衡卷》，科学出版社，2001年。

〔2〕 〔日〕关野贞、常盘大定：《支那文化史蹟》第一辑，京都：法藏馆，1941年。

〔3〕 〔日〕塚本善隆：《雲崗石窟の仏教》，载于《印度学仏教学研究》第二卷第二号，页11注释〔3〕，1954年。

〔4〕 昭穆是中国宗庙的排列方式，中央为太祖即初代，第二代以下按照以左为昭（第2、4、6代），以右为穆（第3、5、7代）的顺序排列。

〔5〕 杭侃：《云冈第20窟西壁坍塌的时间与昙曜五窟最初的布局设计》，《文物》1994年第10期。

〔6〕 曾布川宽认为西面的第20窟是初代，之后历代皇帝向东依次排列。〔日〕曾布川宽：《雲崗石窟考》，载于《東方學報》第83册，页19—20，东京大学人文科学研究所，2008年。

冈石窟最早计划修建的五座大佛，与在平城为五帝铸造的五佛实际出于同一思路。五座释迦佛是否具备佛教意义，尚不清楚。不过，在《魏书·礼志》北魏建国的天兴元年(398)一条中，有“于是始从土德、数用五、服尚黄、牺牲用白”的记载。说明五这个数字，对于北魏是一个特殊的数字。公元400年，宫中为神元帝(?—277)以下的思帝(?—294)、平文帝(?—321)、昭成帝(320—376)、献明帝(?—371，道武帝之父)建造了五帝庙。可见在铸造五座释迦佛像的半个世纪以前就有祭拜五帝的习俗，这一习俗应该来源于鲜卑，并在之后融进了北魏的佛教造像当中，随之诞生的便是五座释迦佛和昙曜五窟的皇帝大佛。

一次性地铸造五座丈六大佛并非易事。首先要确保有足够的资金和作为材料的铜。其次，以当时北魏的技术是否能够铸造5米高的铜像，颇令人担忧。而且《魏书》里记载的是立像，而非坐像，这就存在让造像立在台座上的必要性。这五座释迦像已不复存在，其具体状况也就无从知晓了。所幸在现存作品中，有一件与之年代接近的金铜佛像。

太平真君四年(443)铭苑中等造如来立像[图六]是一件像高40厘米的小型铜造像，也是在灭佛中幸存下来的北魏早期的重要作品。这件如来像的年代，比五座释迦铜佛像早约10年。造像双足分开站立在莲花台心(莲肉)上，通肩袈裟衣纹紧贴身体，依稀可见其下身体的起伏。与印度笈多佛像影响下的中亚佛像以及炳灵寺第169窟的西秦塑像(420年前后)颇为相似。

但太平真君四年铭像和云冈石窟第20窟大佛[图七]的头部差异甚大。首先，太平真君四年铭像头顶覆盖着线刻的波浪式卷发，正面作漩涡状的表现手法在5世纪的如来像中极为常见。云冈第20窟大佛的头顶却全无线刻(所谓素发)，笔者认为原本也没有彩绘的头发，当初应该就是素发。值得注意的是，云冈石窟是以素发为主流的。虽在之后的第6窟和第16窟大佛等着中国服制的如来像头上，我们能看到波浪式卷发，但整体来看，波浪式卷没有扎根云冈的迹象^①。接下来看耳朵。佛经里说佛陀的耳朵长于凡人，所以佛像的耳朵也造得比普通人长。太平真君四年像的耳朵和耳垂都很长，但云冈第20窟大佛的耳朵却大得异常，不仅长，而且耳轮还很大。再进一步比较眼睛，太平真君四年像眼皮厚，眼睛小；

〔图五〕第18窟主尊如来立像
石松日奈子摄



① 第7窟主室北壁下层的二佛并坐像中，东侧一身有波浪式卷发的痕迹。云冈石窟中，西方式如来像头顶波浪式卷发的例证极为罕见。

〔图六〕菟申等造如来立像上半身
日本九州国立博物馆藏
东京国立博物馆《特别展图录 金铜仏》



〔图七〕第20窟主尊面部
石松日奈子摄



云冈第20窟大佛的眼睛(嵌入的黑眼珠为后补),不但具有横向的宽度,而且睁得很大。这样的面部造型差别,使得佛像给人留下了不同的印象:太平真君四年像洋溢着一种充满异国情调的柔和感,而云冈第20窟大佛则传达出一种超人的力量感。

(四) 鲜卑的皇帝大佛——第20、19、18窟

云冈石窟第20窟大佛的特征,在同时开凿的19窟、18窟大佛身上也能看到。这三座大佛虽然在图像以及细节表现手法上各有千秋,但风格极为相似,均属于昙曜五窟中最早期的造像。三座大佛均采用了西方式偏袒右肩袈裟形制,头部和身体都很立体并有一定的厚度。头部为素发,面颊到下颚造型极为饱满,耳朵巨大,眼睛张开,表情明快,充满了生机与力量〔图八〕。如果说这三座大佛融合了北魏皇帝的意向,那么其共同的表现手法传达的或许正是云冈石窟开凿之初的北魏皇帝形象。

其中,大得非同寻常的耳朵尤为引人注目。云冈石窟大佛共有七座,其中这三座大佛的耳朵耳轮巨大、耳垂长且宽阔。如此巨大的耳朵,是否会有某种特殊的含义呢?笔者在《魏书》中发现了一丝线索,以下是关于道武帝年幼之时的记载^{〔1〕}:

太祖道武皇帝,讳珪,昭成皇帝之嫡孙,献明皇帝之子也。母曰献明贺皇后。……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。……弱而能言,目有光耀,广颡大耳,众咸异之。

英雄式的皇帝出生时发生异常现象、幼年时容貌异常并且聪慧非凡等,此类传说并不罕见。但是,对于道武帝“目有光耀,广颡大耳”的描述,却极为特殊和具体。这一段描述,也许意在塑造一位以卓越的眼力和听力洞悉世间万物的领袖形象。于是,第18—20窟大佛也就具备了这一特征。

关于“大耳”,《魏书》对于侍奉过北魏太武帝至宣武帝的东阳王元丕(419—501)也有以下记载^{〔2〕}:

〔1〕 前揭《魏书》卷二《太祖纪》。

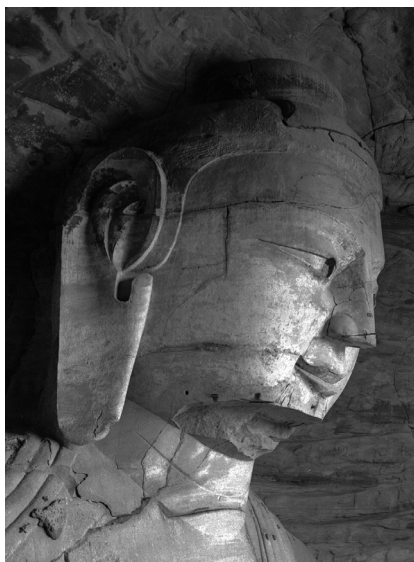
〔2〕 前揭《魏书》卷一四《东阳王元丕传》。

〔图八〕第18—20窟主尊头部

1. 左:第20窟主尊头部 冈田健摄
2. 中:第19窟主尊头部 采自前掲《云冈石窟》第13卷
3. 右:第18窟主尊头部 采自前掲《中国石窟 云冈二》



1



2



3

丕、他、元三人，皆容貌壮伟，腰带十围，
大耳秀目，须鬓斑白，百僚观瞻，莫不祇耸。

在这里，大耳显然也是勇敢健壮的相貌特征之一。

巨大的耳朵、睁大的眼睛，或许正是北魏造像以太祖道武帝异常的容貌为基础，创造出的理想的鲜卑皇帝形象特征。换言之，第20、19、18窟的大佛，具备伟岸的躯体、偏袒右肩的袈裟、素发、丰满的面部、巨大的耳朵、睁大的眼睛等鲜卑皇帝的形象特征。

二 中国的皇帝大佛——七帝与七佛

（一）第16窟的中国式如来像

昙曜五窟的四座如来大佛中，第18—20窟的三座身着西方式偏袒右肩式袈裟。第16窟主尊〔图九〕的服装则完全不同，袈裟厚重，衣纹层层叠加，雕刻深入，并且覆盖双肩（双领下垂），内衣带于胸前打结后下垂。长广敏雄率先指出这种服装是5世纪80年代之后出现在中国的一种

〔图九〕第16窟主尊如来立像
采自前掲《云冈石窟》第11卷



新样式^{〔1〕}，其后这一角度的研究成果不断问世，在此已无须赘述。北魏中国式佛像的出现，是以第六代皇帝孝文帝的汉化政策，特别是服饰改革政策为背景的，这一点已经不存争议。太和十年(486)正月的仪式中，孝文帝第一次穿上了中国皇帝的传统服装袈裟服，之后汉服变成了北魏的官方服装。皇帝脱下胡服换上汉服，所以北魏的佛像也改穿了中国式服装，长广的这一观点时至今日仍未褪色。但是，穿这种服装的佛像最早出现于何处？长广的北魏首创说，在今天已经很难获得直接认同。不过，即便是从云冈以外的地方传来的，这种形制在云冈的流行无疑也与服制改革密切相关^{〔2〕}。

第16窟的大佛与其他三座西方式大佛的不同之处，不仅体现在服装上，也体现在体型与面相上。第16窟，佛身体修长，并且略嫌单薄，面长，脸颊至下颚不再那么饱满，而且表情静穆，散发着理智的光芒。头部以线刻表现波浪式的卷发。第16窟的大佛所表现的，已经不再是彪悍的鲜卑王，而是一位知书达理的中国皇帝了。

第16窟是460年由昙曜开凿的五窟之一，为什么主尊会与其他三尊不同，为中国式呢？从风格上看，16窟前壁的西方式如来像和菩萨像要早于主尊。因此，可以认为主尊在完成之前，由于某种特殊的原因被改造成了中国风格。那么，中国式的佛像样式是从哪里传到第16窟的呢？

（二）第6窟类型和第5窟类型

在云冈石窟中，主要造像采用中国式服装的有第1、2、5、6、14、15、16窟以及西区诸窟，年代应晚于5世纪80年代后半期。其中，中国式如来像集中出现于第6窟。笔者认为，从云冈中国式佛像的体型、服装细节、头发表现手法等方面来看，存在第6窟和第5窟两个类型系统。风格成熟的第6窟类型是“从云冈之外传来的新样式”，第5窟类型则是“在第6窟样式影响下诞生的云冈式的新样式”^{〔3〕}。

第6窟类型与第16窟主尊同样具有波浪式卷发，身裹厚重的双领下垂式袈裟，衣纹雕刻深入，内衣带于胸前打结后下垂。第6窟现存的二十四座如来立像和坐像均采用这一形式〔图十〕。与第6窟像相似的造像，虽然还有第11窟西壁七佛列像、第13窟南壁七佛列像等，但从整体来看，此类风格在云冈还是比较罕见的^{〔4〕}。而且，第6窟造像风格成熟，雕塑手法也极为精炼。窟内现存的二十四座如来像，虽然面相多样，但在制作上并无巧拙之分，制作者或许是一支水平统一的工匠团队。

〔1〕 前掲長広敏雄《仏像の服制》，载前掲《大同石佛藝術論》，頁67—72。〔日〕長広敏雄：《雲崗における仏像の服制》，《東方学報》第15册第4分册，1947年。

〔2〕 张焯推测太和十三年(489)以后出现“秀骨清像”(即中国式佛像)，是因为徐州派僧人占据了主导地位。详见张焯：《徐州高僧入主云冈石窟》，《文物世界》2004年第5期。

〔3〕 前掲石松日奈子《北魏仏教造像史の研究》，頁110。此前，笔者也曾指出这两窟衣着形式不同。详见〔日〕岡田健、〔日〕石松日奈子：《中国南北朝時代如来像着衣の研究(下)》，《美術研究》(日本)，1993年357号，頁225—227。

〔4〕 第13窟南壁七佛列像风格接近第6窟类型，但很难确定到底有没有波浪式卷发。另外，东区的第2窟北壁的主尊，应该是一座中国式如来坐像，头部有波浪式卷发的痕迹，但由于风化严重，看不清胸前的衣带结。此外，第11窟外壁的追刻龕中也有一例。

与此相对，第5窟类型以第5窟西侧胁侍如来立像〔图十一〕以及第19窟B(西)窟主尊倚坐佛像为代表，这一风格在云冈极为常见。佛像发式与第20窟大佛一样为素发，袈裟为中国式双领下垂；只是衣纹浅而平板，往往还不表现打结的衣带。迁都洛阳之后的云冈如来像几乎都采取这种形式。旧有的头部素发与新式的中国式服装组合在一起，风格尚不够成熟，雕工也巧拙不一。

笔者认为第5窟类型是云冈旧有的西方样式接受了高度成熟的第6窟类型影响的产物。第16窟的主尊，很可能与第18窟一样，原本计划也是雕刻一座西方式的如来像，但由于第6窟采用了最新的中国式佛像，第16窟大佛受其影响，亦被改造为一座中国式大佛。

（三）第19窟B窟如来倚坐像

在昙曜五窟中，还有一座佛像被改造过，即第19窟B窟的如来倚坐像。第19窟在五窟中规模最大，左右各有一个附窟。左(东)侧的第19窟A窟主尊为身着西方式偏袒袈裟的倚坐像。右(西)侧的第19窟B窟外壁崩塌露出了主尊，为一座中国式倚坐像，身裹双领下垂式袈裟〔图十二：1〕。而且，第19窟B窟主尊与第5窟类型特征相同，即头部为素发，胸前无衣带结，衣纹平板。第19窟东侧附窟，原本的计划可能也是雕造一座西方式倚坐佛像，在完工之前受到了第6窟类型的影响，最终将其服装变成了中国式的。此像现存的面部已经补修，但通过老照片〔图十二：2〕我们会发现，其脸颊和下颚具有云冈初期那种充满野性的体量感。笔者推测，或许在方案变更之前头部已经基本完工。

那么，到底是谁改造了它？答案在台座侧面浮雕的男女供养人像中。台座右侧四名女性供养人排成一列，先头之人左手持举香炉，其后三人合掌，均着广袖衣服，头发绺成单髻；台座左侧排列着五名男性供养人，最后一人手持香炉，均戴头冠，着系带广袖衣服。昙曜五窟中，在与大佛关系密切之处刻画供养人，仅此一例。而且，他们都是身着高贵服饰的在家者，没有比丘和比丘尼在前引领。从这一状况推测，本像的改造工程不是在僧人或教团指导下完成的，而是由一个显赫的在家者组织。

〔图十〕第6窟东壁上层如来立像
采自《中国石窟 云冈一》，平凡社



〔图十一〕第5窟西侧如来立像
采自前掲《中国石窟 云冈一》

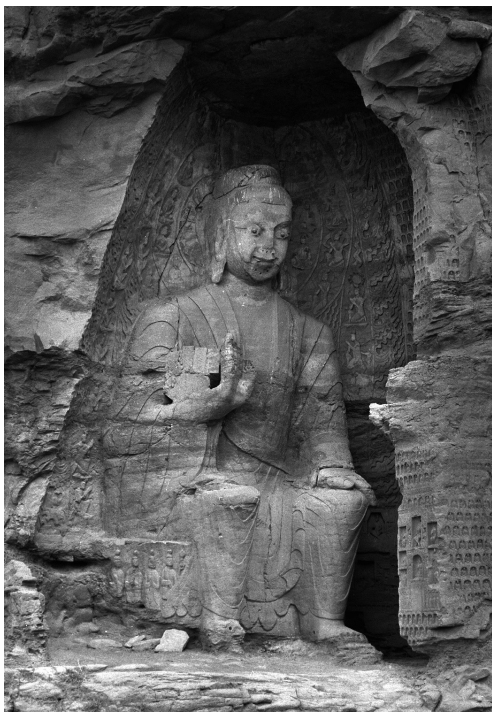


〔图十二〕第19窟主尊如来倚坐像

1. 左:现状 石松日奈子摄
2. 右:旧貌 采自前掲《云冈石窟》第13卷



1



2

从供养人均身着汉服这一点，大致可以推测出改造工程的年代。5世纪80年代，云冈石窟开始出现胡服(鲜卑的游牧服装)供养人像，随着佛像的中国化，慢慢也出现了穿汉服的供养人像^①。虽然第11窟明窗东侧太和十九年(495)龕的供养人像还穿着胡服，但此龕的如来像和菩萨像都已经着中国式服装，所以其胡服供养人像当是一个末期的例

证。第19窟西侧附窟主尊的完成年代应在迁洛(494)前不久，改造者既非皇室也非教团，而是在家者组织。

(四) 七佛与七庙制——第11窟与第13窟

第11窟西壁中层整齐地排列着七身第6窟类型的如来立像。第11窟是一个未完成的中心柱窟，窟周围的壁面上无秩序地凿出了许多形状、尺寸不一的西方式中小型佛龕，为后期追刻。西壁的七佛与周围中小型佛龕中的西方式佛像完全不同，身着中国式服装，而且与第6窟的如来像一样具有波浪式卷发，胸前的衣带结也极为醒目。另外，七身如来像的头顶有长长的瓦屋顶，表现的是七佛处于建筑物中的状态。

第13窟南壁明窗下，也有一列与第6窟类型相似的七身如来立像〔图十三〕。七身风格基本相同，看不出有明确的波浪式卷发，但胸前有下垂的衣带结，袈裟以及裙摆大幅度向外伸出，这些表现手法均是学习第6窟佛立像的结果。如来立像上方还以浮雕的形式刻画出了三个瓦屋顶，分别覆盖在中间三身和左右二身的头顶，这样就将七佛分成了三组。第13窟是一个以交脚菩萨为主尊的大佛窟，中层以上的壁面上和第11窟一样，存在大大小小的追刻龕，因此第13窟的营建工程应该和第11窟是在同一时期

① [日]石松日奈子：《中国と中央アジアの仏教供養者像——石窟寺院を中心に——》，《古代中国 中央アジアの仏教供養者像に関する調査研究》，平成二〇～二二年度科学研究費補助金基盤研究(C)，清泉女子大学，2011年。

中断的，之后才出现了追刻龕。

第13窟的追刻龕大多为西方式的，因此南壁明窗下的中国式七佛列像年代应该再晚一些。《云冈石窟》解说文判断，第11窟的七佛应为过去七佛^①。

两组七佛列像的共同之处，在于以下三点：1.同形等大的七身如来像并列；2.身着表现衣带结的中国式服装；3.头上覆盖屋顶。其中，最有意思的是其头上的屋顶。身处中国建筑屋顶之下、身着中国服装的七身如来像，到底是否可以看作佛教的过去七佛呢？

进一步看第13窟的七佛则如来像的背光。第11窟的七佛没有背光，第13窟的七佛则各有一个莲瓣形的背光。仔细观察就会发现，只有中间的一身背光形状完整，左右两侧的三身背光都前后有所重叠。由此可以看出他们的前后关系是：中间的一身位于最前列，左右三身依次后退。如果是过去七佛，就应该按照从左到右或者从右到左的顺序，依次排列第一位的毗婆尸佛到第七位的释迦佛。那么，第13窟这样以中间的佛为主角，左右依次向后的排列方式又该作何解释呢？

笔者认为这种排列方式与昭穆制有关。昭穆是中国的宗庙排列方式，以中间为初代，接下来按顺序，以左为昭(第二、四、六代)，以右为穆(第三、五、七代)。对于庙的数量，有天子七庙、诸侯五庙、大夫三庙的规定。以第四身如来像为中心的云冈石窟七佛列像，与以太祖为中心的天子七庙的配置相似^②。北魏太和十五年(491)孝文帝新建太庙的同时，整理了以往混乱的北魏历代皇帝与庙的关系，制定了新的天子七庙制^③。孝文帝还进一步将北魏建国之前的王排除在外，制定了以道武帝为太祖，自己为第七代的新的七帝七庙制。此时，孝文帝应该已经身着中国式袈裟服，一派中国皇帝的风姿，因此新的七帝也理应是身着汉服的形像。七佛头顶的屋顶，表现的或许正是庙的屋顶。

在5世纪末的北魏，除云冈石窟以外，还存在一些与七帝、七庙有关的佛教造像。如太和十六年(492)，即营建七庙的第二年，定州(河北)的道人僧暉就曾为七帝铸造三丈八尺的弥勒大佛和胁侍菩

〔图十三〕第13窟南壁七佛列像
采自《云冈》，文物出版社



① [日]水野清一、[日]長広敏雄：《雲崗石窟》第八、九卷，京都大学人文科学研究所，1953年。正文编的图版说明47、48虽然将七佛判断为过去七佛，却也说“令人感到费解的是，到底是因为什么才雕凿出了如此大的七佛列像呢？”

② 关于佛像的配置与昭穆的关系，杭侃曾经提出昙曜五窟是按昭穆排列的。

③ 前揭《魏书》卷一〇八《礼志》。

萨，并在正始二年(505)完工¹³。另外，美国大都会艺术博物馆藏有一件高3.7米的石造定光佛立像，在其太和十三年(489)与十九年(495)的铭文中，也能看到“皇帝陛下七庙之零”的字句，可见这应该是一件与七庙制有关的造像。如果说第11窟和第13窟的七佛列像是与天子七庙制有关的七帝如来像，那么其追刻的年代可能就在制定天子七庙制的491年之后不久。

（五）第6窟类型的如来立像与中国的皇帝大佛

通过以上研究，笔者认为中国式佛像出现在云冈石窟的契机，很可能是高度成熟的第6窟类型造像样式传到了云冈。那么，是谁又为什么在云冈石窟采用了这一形式呢？

首先，第6窟是谁发愿所造？笔者不赞同发愿人为孝文帝和冯太后的现有定论¹⁴。如果是皇帝或皇太后营建的石窟，必定会有行幸的记载。然而，《魏书》中的武州山石窟寺(或武州山)行幸记事，自460年工程开始以后共有五次，即467年8月(献文帝)、475年5月(孝文帝)、480年8月(孝文帝)、482年3月(孝文帝)、483年5月(孝文帝)，之后就再也没有记录了¹⁵。另外，第11窟东壁有一个佛龕，是邑义(民间造像团体)在483年8月奉献的。由此，笔者推测，此后武州山石窟寺与皇家的关系逐渐疏远，一般的僧人和民间的信徒开始在此进行规模不等的奉献¹⁶，北魏皇室与武州山石窟的关系不再像以前那样紧密了。

另外，继昙曜之后就任沙门都统的是方山思远寺的僧显¹⁷。思远寺比邻冯太后的陵墓方山永固陵，

〈1〉 贾恩绂等编纂：《定县志·金石篇上》，北魏《七宝瓶铭》，民国二十三年(1934)刊本。其拓本刊载于《北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编》第3册，中州古籍出版社，1989年。关于定州七庙详见[日]佐藤智水：《北魏佛教的性格—北魏国家佛教成立の一考察》，《東洋学報》第59卷第1—2号，1977年，页55—56。冯贺军：《〈重修七帝寺碑记〉释解》，《故宫博物院院刊》2002年第2期。

〈2〉 [日]石松日奈子：《雲崗中期石窟新論——沙門統曇曜の失脚と胡服供養者像の出現——》，《MUSEUM》2003年587号，页165。前掲石松日奈子《北魏佛教造像史の研究》，页89—91。

〈3〉 此为译文新添补注①。冈村秀典以《资治通鉴》中记载484年“魏主如武州山石窟寺”为依据，认为《魏书》中关于484年7月行幸方山石窟寺的记载有误，即484年行幸的应为武州山石窟寺，而非方山石窟寺。并因此主张在483年之后皇帝也曾行幸武州山石窟。冈村认为《资治通鉴》比《魏书》更为可信。但是，《资治通鉴》中漏掉了《魏书》中记载的467年8月、477年5月、482年3月的三次行幸记载。因此，冈村认为《资治通鉴》比《魏书》更为可信的观点值得商榷。参见[日]冈村秀典：《雲岡石窟編年論》，载《雲岡石窟》第17卷，页1—52，东京：科学出版社，2017年。

〈4〉 如在皇家洞窟第17窟明窗上，有一个太和十三年(489)铭的龕，就是比丘尼惠定为了极具个人性的目的——祈愿自己病愈供奉的。在皇家洞窟大佛面前的明窗上出现这样个人佛龕，说明此时对该洞窟已经没有皇家洞窟相应的管理措施了。

〈5〉 此为译文新添补注②。《广弘明集》卷二四记载，孝文帝诏：“今以思远寺主法师僧显、仁雅钦韵、澄风柔镜。深敏潜明、道心清凉。固堪兹任、式和妙众。近已口曰、可勅令为沙门都统。又副仪二事、淄素攸同。顷因曜统独济、遂废兹任。”对于“顷因曜统独济”，笔者解读为昙曜独揽大权。对此，赵昆雨提出“济”为“渡”、“救”、“益”之意，因此“独济”不是“独断”。详见赵昆雨：《云冈第11窟营凿的几个问题》，云冈石窟研究院编《2005年云冈国际学术研讨会论文集(研究卷)》，文物出版社，2006年。不过，“济”有“成”之意，在《礼记》以及《左传》有其用例。

另外，对于“遂废兹任”，笔者解读为由于昙曜独断而废其“副官之职”(其大意为“曜统”即沙门昙曜近来因为“独济”，从而罢免副官一职。见[日]石松日奈子：《北魏佛教造像史研究》页76，文物出版社，2012年)。对此，陈开颖批评道：“石松氏此句认为‘兹任’是指‘沙门统’，遂得出废昙曜沙门统的结论，实乃断章取义之大谬。”(见陈开颖：《北魏沙门统昙曜地位丧失的再探讨——兼与石松日奈子商榷》，载《敦煌研究》2013年第5期，页115)陈氏显然误读了笔者的文章，在此基础上的批评也是不恰当的。希望陈氏和《敦煌研究》编辑部公开订正。

僧显应该是处于冯太后庇护之下的。思远寺创建之后，行幸方山次数骤然增多。实际上，有传言称在此前不久的承明元年(476)六月突然驾崩的献文帝(孝文帝之父)，是被冯太后所毒杀的。笔者认为也正是因为这件事，昙曜与冯太后的关系破裂，最终导致昙曜被冯太后赶下了沙门统的位置¹⁾。除掉献文帝之后，冯太后作为太皇太后临朝称制，不仅代替年少的孝文帝处理朝政，也操纵着佛教界。

5世纪80年代，昙曜与北魏皇室的关系之所以会变化，张焯和佐藤智水认为太和五年(481)的沙门法秀谋反是一个导火索。张焯从北魏时期凉州僧人与徐州僧人的对立关系推测，法秀谋反之后徐州派僧人取代了凉州派，与北魏皇室更为密切²⁾。佐藤智水则认为昙曜因被追究法秀谋反的责任，在太和六年至七年失去了教团统帅的权威⁴⁾。总之，武州山石窟寺的状况发生了巨大的变化。

就在这种情况下，武州山石窟寺营建了新的石窟。《大金西京武州山重修大石窟寺碑》(1147年刻)记载，太和八年(484)至十三年(489)，钳耳庆时(王遇)营造了崇教寺石窟⁵⁾。钳耳庆时负责过方山永固陵的建设工程，是一个擅长石造建筑的宦官。笔者认为崇教寺石窟就是第6窟⁶⁾。第6窟不仅有精彩的佛像，模仿木造多重塔的中心柱以及壁面精巧的建筑图案、装饰纹样也非同凡响[图十四]。能够汇聚雕刻技艺如此精湛的能工巧匠并能调配建造这样大规模石窟所需资金的人物会是谁呢？钳耳庆时的可能性极大。他曾在太和十二年(488)于澄城(长安以北)为二圣(孝文帝和冯太后)建造过双塔(晖福寺碑)，并在武州山石窟寺为二圣开凿了石窟。

〈1〉 前掲石松日奈子《雲崗中期石窟新論——沙門統曇曜の失脚と胡服供養者像の出現——》。前掲石松日奈子《北魏仏教造像史の研究》，頁124—125。筆者猜測第13窟主尊交脚菩薩巨像，可能是曇曜為死於非命的獻文帝供奉的彌勒大像。

〈2〉 張焯：《徐州高僧與雲岡石窟》，《文物世界》2004年第5期，收錄於《雲岡石窟編年史》，文物出版社，2006年。

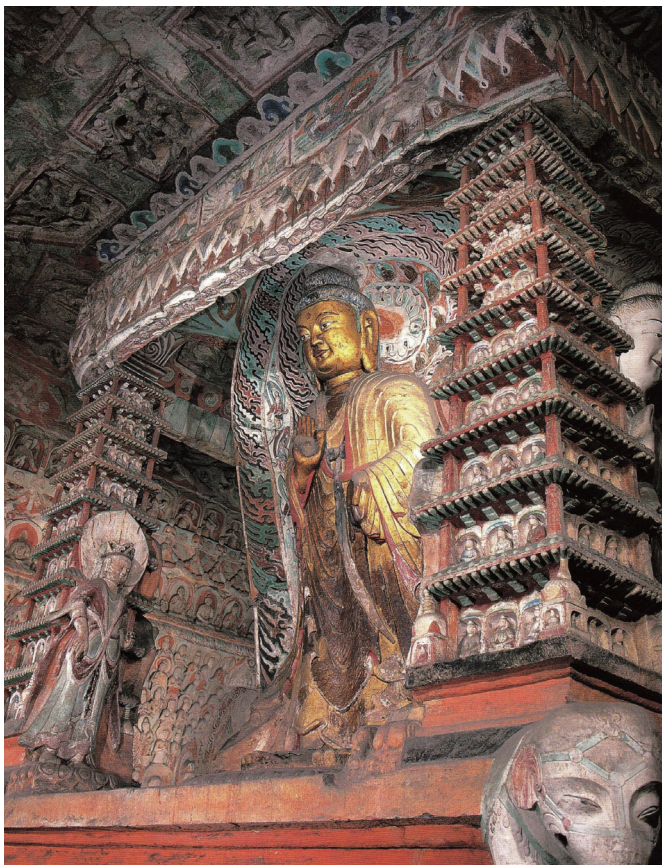
〈3〉 此為譯文新添補注③。張焯依據《大周刊定眾經目錄》所載《大吉義呪經》一項中的“右後魏太和十年曇曜譯。出達摩鬱多羅錄”，指出曇曜死於太和十年(486)以後，趙昆雨也贊同這一觀點。不過，《大正新修大藏經》所收《大吉義神呪經》序文中只記載了“元魏昭玄統沙門釋曇曜譯”，沒有記載譯經時間。《大周刊定眾經目錄》記載的出處為《達摩鬱多羅錄》。據《開元釋教錄》記載，“達摩鬱多羅”是北齊昭玄都釋法上的別名，法上在武平年間做了《高齊眾經目錄》，筆者認為這正是《達摩鬱多羅錄》。但《高齊眾經目錄》業已失傳，其中是否有“太和十年”的記載也就無從確認了。對於《大周刊定眾經目錄》作為資料的可信度，《大藏經全解說大事典》的評價為“內容原封不動地反映了歷代三寶紀的錯誤，可信度較低”(鎌田茂雄)。(另外，《大周刊定眾經目錄》將這部經典的名稱記作《大吉義呪經》，而其正確的名稱應為《大吉義神呪經》。)綜上，《大周刊定眾經目錄》中所記載的“太和十年”，很可能並不是經典的翻譯時間，屬於後世附會，其可信度也令人擔憂。因此，不能依據《大周刊定眾經目錄》斷定486年曇曜仍然健在。

〈4〉 [日]佐藤智水：《中國における初期の“邑義”について(下)——北魏における女性の集團造像——》，《仏教文化研究所紀要》五一，頁108，京都：龍谷大學，2012年。

〈5〉 宿白：《“大金西京武州山重修大石窟寺碑校注”——新發現的大同雲岡石窟寺歷史材料的初步整理——》，載於《北京大學學報·人文科學》1956年第1期。宿白：《〈大金西京武州山重修大石窟寺碑〉的發現與研究》，《北京大學學報(哲學社會科學版)》1982年第2期。

〈6〉 前掲石松日奈子《雲崗中期石窟新論——沙門統曇曜の失脚と胡服供養者像の出現——》。前掲石松日奈子《北魏仏教造像史の研究》，頁126—127。

〔图十四〕第6窟中心柱上层南面
采自《中国石窟雕塑全集 3 云冈》，重庆美术出版社



最近出现了认为第5窟(被认为与第6窟为双窟)开凿于5世纪70年代前半期的观点^{〔1〕}。如果这样，第5窟可能就不是与第6窟成组开凿的了。第5窟的主尊整体被后世的补修覆盖，已经完全看不出当初的容颜了。然而，如前所述，从主尊背光上的飞天为不带头光的中国式飞天来看，原本的主尊也应该是一座中国式的如来坐像，完成年代应该推后至490年前后。

接下来，笔者想指出的是，采用了第6窟造像样式的第16窟大佛、第11窟和第13窟的七佛列像具有重要的共同点，即它们都是极为特殊的“中国皇帝如来像”。第16窟大佛本身就是昙曜为五帝建造的皇帝大佛之一，而第11窟和第13窟的七佛也很可能是与天子七庙制有关的七身皇帝如来像。换言之，孝文帝的汉化政策让北魏皇帝换上了中国服装，云冈的如来像也因此变成了中国式的；伴随着庙制从五帝五庙制转变为七帝七庙制，云冈的五帝五佛崇拜也变成了七帝七佛崇拜。同时，从第18—20窟大佛到第16窟大佛，往昔刚勇的鲜卑王像也变成了统领胡汉民众、知书达理的中国皇帝像。

关于中国式佛像的起源问题，目前南朝起源论颇具优势，不过本文对此暂且采取保留态度。近些年，中国国内的考古调查进展较快，关于南朝造像的报告也不断问世，笔者相信这一问题会有水落石出的一天。

三 余论：波及地方的皇帝如来像

云冈石窟七座大佛是以皇帝和皇太子为原型创造出来的。尤其是早期的第20、19、18窟的三座大佛，以太祖道武帝的容貌为基础，用闪亮的眼睛、巨大的耳朵表现了勇猛彪悍的鲜卑王。孝文帝的汉化政策引起社会变动的同时，也让第16窟大佛穿上了汉服，呈现出高贵而睿智的中国皇帝的形象。并

〔1〕 长广敏雄认为以坐佛为主尊的第5窟和以交脚菩萨像为主尊的第13窟为一组石窟。详见〔日〕長広敏雄：《雲崗石窟 中国文化史蹟》页41—44，东京：世界文化社，1976年。冈村秀典在介绍长广从图像学角度提出的“组窟方案”的基础上，从考古学的角度分析了石窟构造和装饰纹样，进而提出第5窟的开凿年代应该提早至自己分期中的“前三期”（5世纪70年代前半期）。详见〔日〕岡村秀典：《雲崗石窟における大型窟の編年》，《国華》2016年1451号，页32—46。

且，重叠了皇帝意象的如来像，随着皇帝崇拜造像供养风潮的高涨，逐渐向地方和民间普及^{〔1〕}。

现存北魏大型如来像，还有河北涿县桓氏一族造像（日本大仓集古馆藏，高3米）、前述河北定州赵氏一族定光佛立像（美国大都会艺术博物馆藏，489—495年，高3.7米）、定州张氏一族弥勒佛立像（美国宾夕法尼亚大学博物馆藏，

516年，高2.8米）以及来自河南新乡的三尊造像（日本大原美术馆藏，高2.5米）等。石窟以及岩壁造像的分布则更为广泛，如在甘肃省东部的庆阳北石窟寺第165窟（509年前后）中，矗立着七座高8米的如来像〔图十五〕，与之稍有距离的泾川南石窟寺（510年）也有七佛立像。对于这些七佛立像，以往普遍认定为过去七佛。笔者则认为它们与云冈第11、13窟的七佛列像一样，可能也是七帝七佛造像^{〔2〕}。此外，甘肃省庄浪县陈家洞也有高5米的三座如来像，陕北的石窟和岩壁上也残留着一些5—6米的如来立像。

在此，需要注意的是，中国式佛像的形态有一定的地域性和时代性。如敦煌莫高窟北朝时期的主尊，倚坐像明显较多。洛阳龙门石窟北魏的主尊则多为坐像。另外，值得注意的是，在中国式如来立像大量发现的河北、山东，有不少如来像尊格为弥勒。

云冈石窟的七座大佛中有两座弥勒菩萨交脚像。对于菩萨像与皇帝、菩萨像与皇太子的关系，学术界存在多种观点。现世的皇帝和皇太子对应的到底是佛教中的哪个尊格？这是有待解决的新课题。

附记：本文在翻译过程中，得到了中央美术学院人文学院董梅老师、北京市101中学翟天然同学的帮助，在此谨表谢忱。

〔作者为日本东京国立博物馆客座研究员、云冈石窟研究院客座教授；

译者单位：中央美术学院人文学院〕

（责任编辑：盛 洁）

〔1〕 〔日〕佐藤智水：《北朝造像銘考》，《史学雑誌》1977年八六编一〇号。〔日〕佐藤智水：《北朝仏教史論考》，《岡山大学文学部研究叢書》一五，1998年。

〔2〕 〔日〕石松日奈子：《中国隴東地区早期佛教造像の特質と来源》，《美学美術史学》（实践女子大学）2010年第24号。

〔图十五〕庆阳北石窟寺第165窟
采自前掲《世界美术大全集 东洋编3》

