



王恒 著

大同历史文化丛书（第六辑）
大同市三晋文化研究会

云冈石窟 龕式艺术

◆ 山西人民出版社 ◆

云冈石窟
龕式艺

书（第六辑）
研究会

◆ 山西人民出版社 ◆

图书在版编目 (CIP) 数据

云冈石窟龕式艺术/王恒著. —太原: 山西人民出版社, 2006. 11

(大同历史文化丛书, 第6辑/董瑞山主编)

ISBN 7-203-05716-X

I. 云... II. 王... III. 云冈石窟—建筑艺术
IV. K879.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 130134 号

大同历史文化丛书第六辑·云冈石窟龕式艺术

著 者: 王 恒	网 址: www.sxskecb.com
责任编辑: 张雪琴	经 销 者: 山西人民出版社
出 版 者: 山西人民出版社	承 印 者: 山西省史志印刷厂
地 址: 太原市建设南路 15 号	开 本: 890mm×1240mm 1/32
邮 编: 030012	印 张: 16.25
电 话: 0351-4922220(发行中心)	字 数: 450 千字
0351-4956003(综合办)	印 数: 1—1000 套
E-mail: Fzxx@sxskecb.com (发行中心)	版 次: 2006 年 12 月第 1 版
Web@sxskecb.com (信息室)	印 次: 2006 年 12 月第 1 次印刷
shuhshb@sxskecb.com (综合办)	定 价: 86.00 元(全十册)

版权所有

侵权必究

印装差错

负责调换

“大同历史文化丛书”编委会

主 任：董瑞山

副 主 任：高 平 古鸿飞

委 员：(按姓氏笔画排序)

力高才 古鸿飞 赵一德

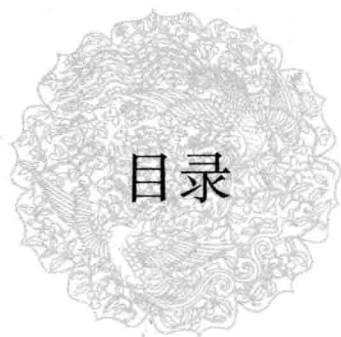
姚 斌 要子瑾 高 平

袁海明 葛世民 董瑞山

主 编：董瑞山

执行副主编：高 平 古鸿飞

副 主 编：葛世民 姚 斌



目录

引 子	1
一、圆拱龕	2
二、盪形龕	7
三、宝盖龕	21
四、屋形龕	27
五、方形龕	34
六、塔形龕和残存犍陀罗浮雕柱式龕	38
七、重龕和组合龕式	42





引 子

装饰佛像或者其他佛教人物的仿建筑形式的雕刻个体单位就是造像龕。由于造像龕所装饰的对象是佛陀或其他佛教人物,因此,人们(艺术家)往往以当时、当地最具代表性和最精美的建筑形式作为样式加以利用。比如最早出现的圆拱龕和盪形龕,就是以印度拱形建筑和盪形建筑为样式创作的。这种仿真实建筑的美术创作,以石雕的形式加以表现,产生出最生动的艺术作品。所以,佛教艺术产生后不久就出现的这种建筑形式模型化的东西,一直得到普遍的运用,并随着佛教艺术的不断发展而发展,出现了众多不同形式的、体现不同民族建筑风格的造像龕。

云冈石窟作为公元5世纪产生的世界上最大型化的石窟群,不仅总结继承了佛教雕刻艺术产生以来收获的巨大成果,而且由于开凿于中华民族世代繁衍生息的土地上,也大量地吸收使用本民族的文化传统,使这一划时代的佛教石窟寺成为具有强烈世界性意义的艺术杰作。无疑,这种杰出的文化特性,也表现在造像龕的雕刻之中。

总结云冈石窟造像龕表现形式,有圆拱龕、盪形龕、宝盖龕、屋形龕、方形龕、塔形龕、残存键陀罗浮雕柱式龕以及重龕和龕式组合等等。

一、圆拱龕

圆拱龕,其形状原形为印度建筑样式。龕的两侧以柱体支撑,龕柱上中央顶部为向上的尖角,两侧对称呈弧形下垂,内侧为圆拱形状与外侧线同时下垂至龕柱顶端,形成一个完整的内拱顶尖的单元体(图1)。由于其顶尖特点,也有称尖拱龕的(见

长广敏雄水野清一[日]《云冈石窟装饰的意义》,王雁卿

译,《文物季刊》1997年第2期)。在印度及南亚、中亚和我国的新疆地区,顶部中心呈尖状的穹隆建筑形式至今也比比皆是。据说将这种建筑样式用来装饰佛教艺术是从巴拉巴尔山的斯达玛窟开始的。印度早期佛教石窟

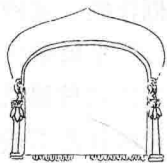


图1 第16窟南壁圆拱龕

窟卡尔拉塔堂窟就以非常漂亮的圆拱形式装饰了一个巨大的洞窟前廊明窗(图2),同时也看到,除上方中心巨大明窗外,下侧的窟门和明窗两侧壁上的小单元造型亦均以同样的形式做装饰。卡尔拉塔堂窟的这种表现说明,在公元2世纪的时候,以圆拱形状装饰佛教石窟就被普遍地运用了。

圆拱形从以装饰窟门和明窗为主到装饰佛像,是犍陀

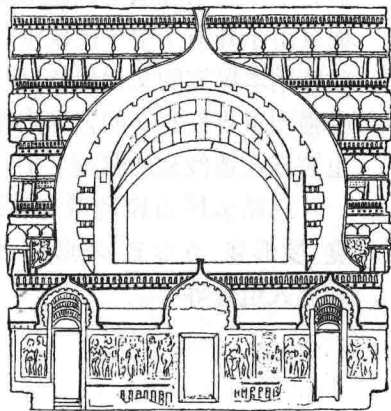


图2 卡尔拉塔堂窟前廊正壁和圆拱形明窗(绘图 张建新)

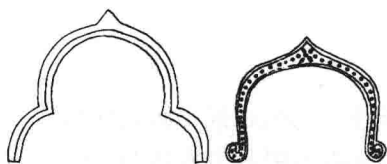


图3 哈达塔基三叶形圆拱龕
和克孜尔海马石窟后壁圆拱龕

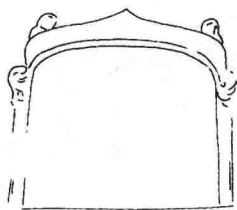


图4 第17窟东壁第三层坐佛像龕

罗艺术的一个重要发明。但早期的装饰在体现圆拱形时,往往是以轮廓为主,没有较宽的楣面,看起来较为单薄(图3)。这种情况只是在公元5世纪产生的云冈石窟中发生了变化,其变化的主要内容是使单薄的楣面不断加宽,并且在楣面上雕刻佛像或者其他佛教形象。从云冈现存圆拱龕观察,这种变化既循序渐进又表现了加速度发展的特点。

(一)早期形式

早期形式主要吸收了楣面单薄的轮廓形式,如第17窟东壁第三层北侧的圆拱坐佛像龕(图4),由于楣面窄小而呈素面形式,没有雕刻任何图案或造像,只在龕楣的两上角各雕刻了一个供养者的头像,两侧下垂的楣尾雕刻了对称反顾的龙头,这显然是中国式的变化。支撑龕楣的龕柱也雕刻为素面形式,只是在顶端雕刻了束帛式装饰。同时,为了扩大龕中的面积,这种圆拱形的龕式呈现了趋向方形的特点,与龕中所塑造的佛陀形象有着非常一致的风格,这也是云冈早期洞窟中佛像龕形状的特点之一。

此外,云冈早期洞窟呈弧形的壁面上多雕刻了以圆拱龕装饰的“千佛”造像,均为素面单薄轮廓,而且并排的相连龕之间共用一个龕柱(图5)。这种表现形式一直被沿用到云冈晚期造像之中。

第17窟东壁单体圆拱佛像龕虽然较为单薄,但将楣面雕刻为平整面,则已经具备了在上边雕刻

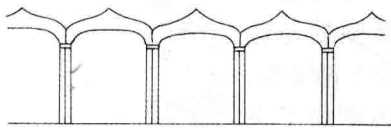


图5 第17窟千佛像龕



图6 第17窟南壁明窗
下方东侧二佛并坐龕

佛教形象的条件。于是,在同一洞窟内马上就出现了在楣面上雕刻坐佛像的情形(图6)。我们看到,此龕仍然保持了接近方形的形状,但楣面已经大大地加宽了,因此可以毫不费力地布置若干互不紧靠

的坐佛像,同时龕楣左右两上角雕刻的供养者数量也多了起来。这种情况普遍地反映在昙曜五窟中较早开凿的龕式中。变化中又出现了在楣面中间塑造坐佛像,两侧塑造胡跪供养天人形象的情形。在第16窟南壁明窗西侧二佛并坐圆拱龕的两上角,还雕刻了手执不同乐器的供养天人乐伎形象。

坐佛像、供养天人、供养人、供养乐伎等形象成为云冈石窟圆拱龕式中楣面雕刻的内容主体,这种情况一直沿用至晚期,只是各期的内容排列组合有所不同罢了。

(二)中期形式

按照云冈分期,第7、8、9、10、11、12、13窟,第1、2窟以及第5、6窟等洞窟均属中期洞窟,其中的圆拱龕形式表现,也在这个时候发生了新的变化,其变化顺序大概是以上述洞窟的先后排列发展的。

首先是龕形由近似方形渐渐转变为圆拱形,圆拱内侧装饰边更加突出明显,龕内深度不断加深,佛陀形象更加突出,佛像两侧也有了更大的空间用来雕刻佛的供养者(图7)。

其次是龕楣进一步加宽,空间的加大使楣面雕刻的造像除坐佛像外,还增加了飞天的形象,有

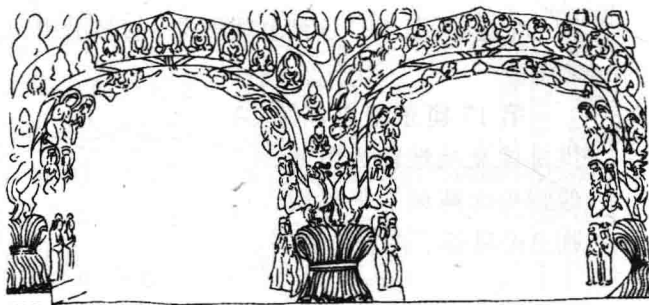


图7 第7窟后室东壁第5层坐佛像龕

的分为两层,有的分为三层。由于窟内深度加大,二佛并坐中的释迦、多宝两佛像由早期平面“一”字形坐势转变为平面“八”字形坐势(图 8)。

再次是龕柱呈多样化表现形式,素面棱式柱体很少出现。主要有连续忍冬纹平面龕柱、束帛式龕柱、束腰卷草式龕柱、力士托举须弥座龕柱、力士托举束帛式龕柱、胁侍或供养替代龕柱等(图 9-1、图 9-2、图 9-3、图 9-4、图 9-5、图 9-6)。

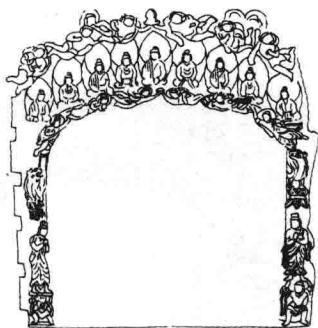


图 8 第 10 窟前室北壁
二佛并坐圆拱龕



图 9-1 第 9 窟后室
南壁上层忍冬纹龕柱

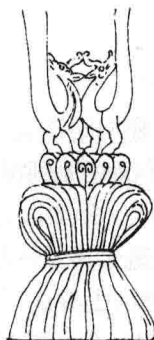


图 9-2 第 8 窟后
室东壁束帛式龕柱



图 9-3 第 8 窟东壁
飞天扛翻卷纹饰龕柱



图 9-4 第 8 窟东壁
束腰忍冬纹饰龕柱



图 9-5 第 9 窟前室西壁
力士承托须弥座龕柱



图 9-6 第 11 窟东壁
力士承托束帛座龕柱



图10 第6窟南壁中层东侧圆拱龕

第四是龕式的装饰性进一步强化。楣尾的龙首回顾或金翅鸟回顾形象被扩大并有突出的表现，楣面中的飞天采用了立体感更强的镂空雕刻手法。这种情况被突出地表现在第6窟中层大型圆拱佛像龕中（图10）。

与此同时，龕柱被完全省略掉，这些地方被雕刻了胁侍或者供养者的形象。

（三）晚期形式

与造像形式相伴随，晚期圆拱龕远不如中期那样豪华、繁缛，在雕刻内容上有的似乎又还原到早期形式中去了。但这种还原是综合了早中期的特点，并加以合并而成的形式，即虽然楣面雕刻内容简单到只塑造坐佛像的程度，但其圆拱形却表现为圆形，楣尖也雕刻得更加向上耸起了（图11）。

此外，晚期圆拱楣面也出现了新的装饰花纹，即坐佛像上侧楣面上边以交叉下垂华绳作边（图12）。晚期圆拱龕以华绳装饰楣面的做法，体现了时代变迁（首都南迁）后造像者的民间性质，也体现了虽然存在个人造像中的经济局限，但仍然有追求华美艺术效果的创作动机。

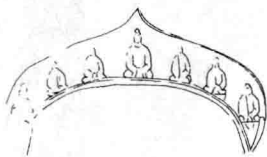


图11 第26窟西壁圆拱龕楣

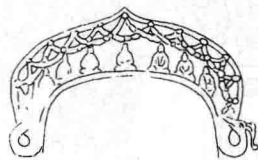


图12 第15窟西壁圆拱龕楣

二、盪形龕

盪形龕为人们根据中国古时一种精致小匣的形状来描述最早出现在云冈的一种外来造像龕形式。与圆拱龕一起构成云冈石窟最常用的基本龕式。它们同时由西方(泛指印度、中亚及我国新疆等地)传到云冈而扎根。显然,这种龕式也是要表现建筑物的内容,但建筑物不像构成圆拱龕式的建筑物那样具有至高无上的庄严性质,似乎更加民间化或社会化。因此其装饰的对象多为菩萨像。

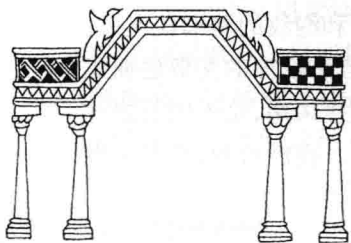


图 13 犍陀罗时代的盪形龕形式

日本佛教石窟寺学者长广敏雄和水野清一在《云冈石窟装饰的意义》中,以线描图的形式列举了部分出现在犍陀罗时代以来的盪形龕形式(图 13)。从这些样式我们很容易就能够辨别出是某种建筑物的演化形式。

云冈石窟从早期到晚期均大量运用了盪形龕形式来装饰交脚菩萨像(较少有佛像)。

(一)塑造单一造像的竖向长方形盪形龕

1. 早期形式

早期的这种盪形龕形式以第 17 窟东西两壁的大型佛像龕最为突出,东壁大型盪形龕高约 6 米,龕内置坐佛像。西壁大型



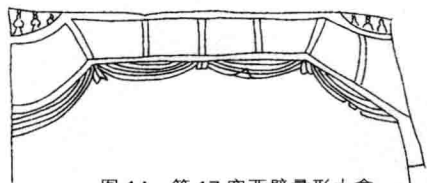


图 14 第 17 窟西壁盥形大龕

盥形龕高约 8 米,龕内置立佛像(图 14)。二盥形龕均在原来弧形壁面上以高浮雕形式留出龕形,使整个龕

式呈立体形态,并且占据了较大的龕内空间。此二龕是云冈石窟竖向形态最大的盥形龕形式,龕楣设计雕刻较为简单粗糙,东壁龕为六个盥形格,西壁龕为七个盥形格,格内均雕刻飞天形象,楣面下侧雕刻帷幕。

2. 中晚期形式

这个时期盥形龕的突出表现是在支撑龕楣的立柱上。

(1)装饰艾奥尼亚式柱头的立柱形式。在属于中期洞窟的第 9、10 双窟,就出现了装饰艾奥尼亚式柱头的立柱支撑的盥形龕。它们位于两窟前室北壁窟门的两侧,第 9 窟龕内为交脚菩萨,第 10 窟龕内为倚坐佛像。此交脚菩萨和倚坐佛像正是第 7、8 双窟后室北壁上层盥形大龕所塑造的形象。将这两种造像装饰于盥形龕内似乎是两对双窟(第 7、8 窟和第 9、10 窟)必然联系的内容之一,又成为云冈石窟之造像龕装饰定势。这四个盥形龕之龕楣均由柱面雕刻环形忍冬纹和绳纹的菱形柱支撑,并且柱头雕刻为对称向两侧翻卷的、来自于欧洲的艾奥尼亚式(图 15)。这种对外来建筑艺术式样的直接采用,是云冈石窟开凿旺盛时期继续追求多元化的突出例证。我们看到,基本定型化的竖向长方形盥形龕楣,在这个时候的变化首先是八字斜格的直线化和增加了平行楣尾格,其次是中间格雕刻为奇数,而不是对称的偶数。格内的雕刻内容仍然是飞天形象,楣面下方的装饰帷幕雕刻得较为厚重。龕楣左右两上角的供养者依然沿袭了早期的做法。

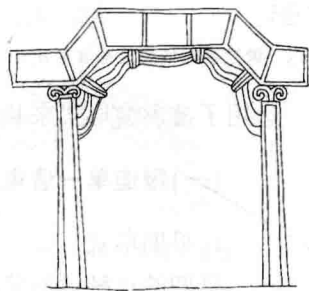


图 15 第 9 窟前室北壁盥形龕

(2) 方形层塔龕柱形式。在第

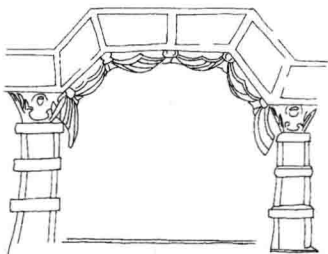


图 16 第 12 窟前室北壁
窟门西侧坐佛像盩龕

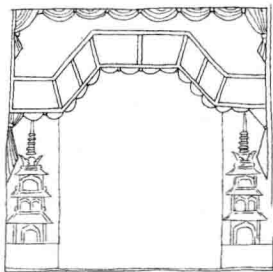


图 17 第 11 窟东壁第三层
中部瓦顶出檐层塔立柱盩形龕

10 窟前室东西两壁的中层南侧,对称雕刻了盩形坐佛像龕,该龕的龕柱是以力士承托方形层塔(各层均塑造圆拱坐佛像小龕)。同样形式的龕式结构也表现在第 12 窟前室北壁的窟门两侧,此二龕装饰的也是坐佛像(图 16)。

(3) 中国式瓦顶出檐层塔龕柱形式。在第 11 窟东壁第三层中部就雕刻了这样一个装饰交脚菩萨的盩形龕(图 17)。该龕为八格龕楣,格中均雕刻飞天形象。楣面上方雕刻了 11 身供养者,楣面下侧的帷幕雕刻微小单薄。龕两侧塑造的立柱为中国式瓦顶出檐层塔。该层塔雕刻有方形塔基。塔身为三层,层层出檐瓦垅清晰。塔顶部分为须弥座上蕉叶出覆钵(较小),塔刹高耸直至盩形楣尾,并雕七层相轮。

(4) 二龕共用龕柱形式。第 7、8 双窟后室的東西两壁均以壁宽为限整齐布局四层佛像龕,每层成双布局一对圆拱龕或者盩形龕。这些成对龕式组合均以三个立柱支撑,即为二龕三柱式布局(图 18)。这种布局的盩形龕表现了以下特点:①按照设计,各壁面的一、三层为盩形龕,二、四层为圆拱龕,但各壁均在第一层的其中一个龕中雕刻了佛传故事中的大场面情节,因此,第一层不能构成完全形式的双盩形龕形式,能够形成盩形双龕的只表现在两窟的第三层。②雕刻在双龕两侧和中间的三柱,没有像其他立柱那样雕在盩形楣面下方起支撑作用,而是超过楣尾,达到与楣面中央平行格同样的高度。③由于立柱从楣尾

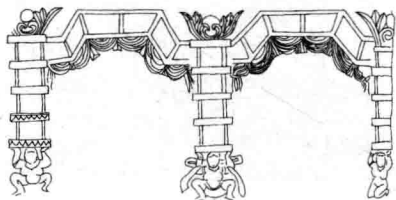


图 18 第 7 窟后室西壁第三层盩形双龕

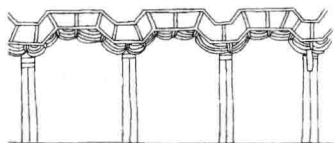


图 19 第 5 窟南壁窟门与明窗间的连续盪形龕

旁边经过，打破了楣尾平行格的完整性，使楣尾格成为近乎“残缺”的状态。④尽管双龕均雕刻了佛像，但它们均以狮子座，并且其中的一尊佛像为交脚坐势。

(5)连续龕形式。这种龕式结构是双龕结构的发展和继续。盪形龕的连续形式突出地表现在第 5 窟南壁窟门和明窗间二层佛像龕的下层。此处共雕刻八个连续式盪形龕(图 19)，特点如下：①支撑龕楣的立柱均为素面形式，虽然龕间的立柱以一条阴刻线分开，但其一体化的视觉效果非常明显。②各龕间楣尾格衔接自然，有的表现为两格相连，有的表现为一格兼顾两龕之楣尾，使整个连续龕楣成就一体。③楣面格内均雕刻不同形态的莲花。④所有佛像均塑造为结跏趺坐势和说法手印。

盪形龕中出现的多种立柱形式，从一个侧面体现了云冈石窟艺术多样化的特点，展示了公元 5 世纪世界佛教石雕艺术形式在中国北方的聚集和发展过程，也体现出云冈石窟艺术家卓越的创作才能。

(二)以装饰交脚、思惟三像为内容的盪形龕

顾名思义，这种形式的盪形龕是主要用来装饰交脚菩萨(主像)和思惟菩萨的。在犍陀罗时代，许多佛教内容的雕刻均以两侧科林斯浮雕柱的形式加以装饰，产生于犍陀罗艺术发育期(大约为 25~60 年左右)(见约翰·马歇儿著，王冀青译《犍陀罗佛教艺术》第 41 页，甘肃教育出版社 1989 年版)



图 20 犍陀罗浮雕作品“托胎图”

的一件被称为“托胎图”的浮雕作品，其坐姿与我们在云冈看到的交脚菩萨和思惟菩萨组合画面非常一致(图 20)。显然，犍陀罗的这种人物形象组合被直接移植到了云冈，只是人物性质发生了变化，即主像为交脚弥勒菩萨，胁侍

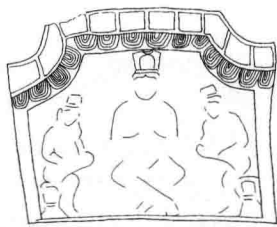


图 21 第 18 窟南壁西侧盂形龕

为思惟菩萨。

1. 早期形式

在昙曜五窟中，我们不难发现装饰着交脚弥勒菩萨和思惟菩萨的盂形龕式。雕刻在第 18 窟南壁中层西侧的一个盂形龕保存较为完整（图 21）。(1)与装饰单体造像的竖长方形的盂形龕不同，这种龕式的整体结构为横向长方形，两侧与其他雕刻有明显的分界，使得龕形更加完整化。(2)楣面盂形格较为规范呈方形，十个方形格基本平均分配，两侧的“八”字斜格雕刻为三个，并且呈弯曲状。(3)楣面下侧的帷幕雕刻为下垂的方形凸出纹饰，虽然整齐划一，但显粗糙笨拙。(4)楣面盂形格内间隔雕刻飞天和莲花化生图案。(5)盂形龕内的中间主像为狮子座交脚弥勒菩萨，在同一空间内两侧为舒相坐于束帛座上的思惟菩萨。以上诸项内容，构成了云冈石窟盂形龕的基本风格特征。

2. 中期形式

中期洞窟展示了云冈石窟最成熟和辉煌的部分，与此相适应，以装饰交脚菩萨和思惟菩萨为主的盂形龕，也表现了格式内容相对稳定、形式变化多样的特点。

(1)立体式的盂形大龕。第 7、8 双窟后室北壁上层即是这种龕式，其中较有代表性的是第 7 窟（图 22）。这一龕式结构的设计是以横向占满整个壁面为基础，尽管其上下高度因壁面分为两层而变小，但依然达到了约 6~7 米的程度，而横向距离则更是达到了 8 米以上，这个尺寸的龕式显然是云冈独立龕式之

最大规模者。不仅如此，它的装饰性也大大地超过了早期盂形大龕。首先是盂形格布局形式的严格规范化。即以中心线为界，两侧对称平均布置大小相同、数量相等的盂形格。其次是楣面两侧

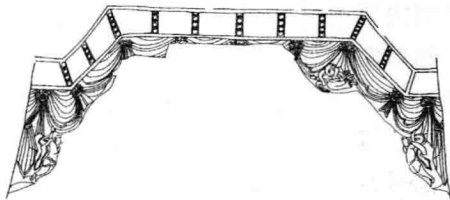
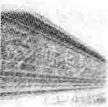


图 22 第 7 窟后室北壁上层盂形大龕



“八”字斜格的直线化。这种直线化的结果是在末尾又各增加了一个平行的格,使整个楣面完整化。此一格式为在楣面两侧的斜格与平行格间增加龕柱提供了便利的条件。再次是装饰性雕刻的强化。这一点突出地表现在楣面上方布局的天宫乐伎龕,同时在楣面下侧的帷幕结挽处雕刻了兽面装饰和下垂的飘带,附着弧形帷幕装饰了四个飞天形象。最后是龕中内容的特殊化布局。第7窟龕中心为交脚弥勒菩萨,两侧各雕刻了一尊倚坐佛像。第8窟龕中心为倚坐佛像,两侧各雕刻交脚菩萨。两龕均将舒相坐思惟菩萨向外移至龕边的两壁上。造像格局是以交脚菩萨和倚坐佛像为主要塑造对象的,这种将这两种对象塑造在盪形龕内的做法,被直接推广到了第9、10窟前室的北壁上,只是第9、10窟是以单独形式体现的。此外,由于楣面和帷幕均雕刻于前方,使龕内空间加大且龕内造像大型化。如果从正面看,盪形楣面和帷幕已将主像的头顶和胁侍的半个脸及思惟菩萨的上半身遮掩,但这种遮掩丝毫不影响人们进入洞窟后的抬头瞻仰。

(2) 与其他佛像龕同时出现在壁面上的装饰三菩萨盪形龕。观察这种盪形龕式,似乎又回到了早期的造像形态:无龕柱盪形楣面装饰的横向大空间画面中,主像弥勒菩萨交脚坐于中央,两侧思惟菩萨侧身舒相坐于束帛座上。雕刻在第5窟南壁西侧的一个盪形龕较有代表性(图23)。整个画面在结构布局上与早期的相同,但由于雕刻时间上的差异,亦发生了如下变化:①楣面形状的变化。两侧的八字斜格为直线菱形,并增加了平行的楣尾格,楣面下侧的帷幕雕刻为分段打结弧形。②盪形格内雕刻内容的变化。六格中均雕刻莲花。③人物形象的变化。人物形体结构较早期更加匀称协调,面部表情呈现成熟期云冈风格。④菩萨座的变化。主像坐方形座,两侧没有狮子。两侧思惟菩萨不仅舒相坐于束帛

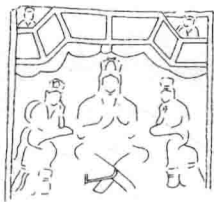


图23 第5窟南壁
西侧三菩萨盪形龕