

# 云冈洞窟明窗窟门体系调查

王 恒

大同市委宣传部

明窗和窟门是云冈石窟几乎所有主要洞窟必然具备的构成要素。这种多以上下（明窗上窟门下）结构的洞窟外部形式，首先是由于石窟寺艺术的继承性所然。在石窟寺发源地印度，保留至今并可以直观其外部面貌的早期石窟寺，如巴雅塔堂窟、纳西克塔堂窟、卡尔拉塔堂窟<sup>①</sup>等均为上开明窗下开窟门的形式。其次是大型洞窟的必需。云冈石窟主要洞窟高度多在 10 米以上<sup>②</sup>，如此大型洞窟的窟内光线需求，不仅需要依靠窟门，更需要通过明窗来实现。因此，明窗和窟门是云冈洞窟必不可少且相互伴随的基本建筑形式。与此同时我们还看到，无论是印度早期石窟，还是云冈石窟，在充分发挥明窗和窟门的通行和照明的基本功能外，都在明窗和窟门内外上下雕刻了众多宗教信仰内容，有的还以浓重的艺术化设计，使明窗和窟门显现出超越其基本功能的特色。透过云冈众多洞窟明窗和窟门的形式及其艺术雕刻内容的变化发展，我们领略到石窟寺艺术设计创作过程的变化发展规律，也领略到 1500 多年以前人们在追求宗教信仰和艺术创作有机结合过程中所取得的辉煌成就。同时可以明窗和窟门样式变化轨迹为参考，从一个侧面探寻和旁证石窟开凿的先后顺序。

## 一 早期表现特点

首先是突出明窗照明功能。

普遍认为，现编号第 16~20 窟的所谓昙曜五窟是云冈的早期洞窟。这些洞窟均为平面椭圆形穹隆顶的大像窟，规模和形制上统一格式，使它们的明窗和窟门也表现为一定程度上的统一性。这些洞窟最显著的统一性表现在充分发挥明窗照明的基本功能上，从我们对各窟明窗、窟门尺寸统计表可以明显地看到，明窗的采光照明功能是早期洞窟设计雕凿明窗和窟门的首要依据（表一）。

表一显示，明窗的尺寸大大超过窟门的尺寸，其中表现最突出的是第 18 窟（图一），该窟明窗是窟门所占壁面面积的 3.6 倍之多！加之昙曜五窟（因第 20 窟前壁坍塌不存，不在统计范围）所有洞窟窟内深度较小，进入洞窟中的照明均非常良好，不仅正壁（北壁）和东西两壁的雕刻内容明亮清楚，

<sup>①</sup> 国家文物局教育处：《佛教石窟考古概要》192~202 页，文物出版社，1993 年。

<sup>②</sup> 员海瑞：《云冈石窟内容总录》，《中国石窟·云冈石窟》（一）、（二），文物出版社，1991 年，1994 年。

就是背靠明窗的南壁，在面积明窗余光 and 北壁光线的反射作用下，其雕刻内容也无比清晰。

表一 云冈昙曜五窟（除第20窟）明窗和窟门尺寸显示表

窟号	明窗和窟门位置关系	明窗尺寸			窟门尺寸		
		高(米)	宽(米)	面积(平方米)	高(米)	宽(米)	面积(平方米)
16	明窗上窟门下	5	4.25	21.25	5.9	2.5	14.75
17	明窗上窟门下	5.4	5	27	6.8	3.4	23.12
18	明窗上窟门下	8.1	6.8	55.08	5	3	15
19	明窗上窟门下	7.2	5.13	36.93	6.23	3.8	23.67

为了使洞窟内明亮而开凿大型明窗，是早期石窟就采用的方法。西印度卡尔拉塔堂窟（图二）就开凿了巨大的明窗，以便使洞窟中具有充分的明亮程度。与云冈昙曜五窟相比较，印度早期塔堂窟在结构比例上的洞窟深度，似乎更需要开凿大型明窗来使洞窟深处有些许光线，以供崇拜者的仪式所用。而云冈昙曜五窟尽管洞窟规模巨大，但其深度则较小，只要开出较小明窗，就完全可以满足洞窟内照明的需要，那么，为什么还要开凿大型明窗呢？笔者以为，这里不仅存在石窟寺开凿上（与印度早期石窟）的继承关系，还存在其他的原因。关于云冈石窟昙曜五窟的开凿，《魏书·释老志》记言：

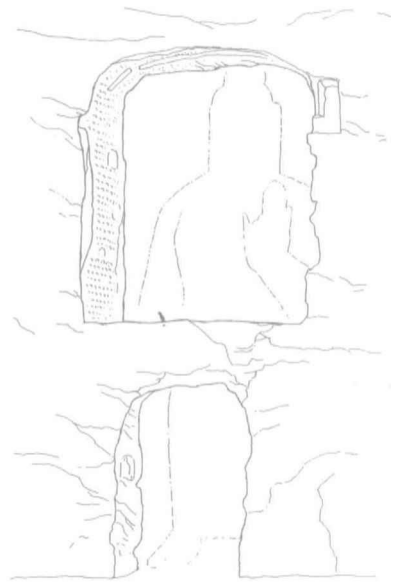
和平初（460），师贤卒。昙曜代之，更名沙门统。初昙曜以复法之明年（453），自中山被命赴京，值帝出，见于路，御马前衔曜衣，时以为马识善人。帝后奉以师礼。昙曜白帝，于京城西武州塞，凿山石壁，开窟五所，铸建佛像各一。高者七十尺，次六十尺，雕饰奇伟，冠于一世。

记载明确地告诉人们，昙曜开窟与当朝皇帝（文成帝）有着非常密切的关系，显然这个巨大的佛教工程与国家政治产生了不可分割的联系。这个联系是什么？《魏书·释老志》也做了回答：

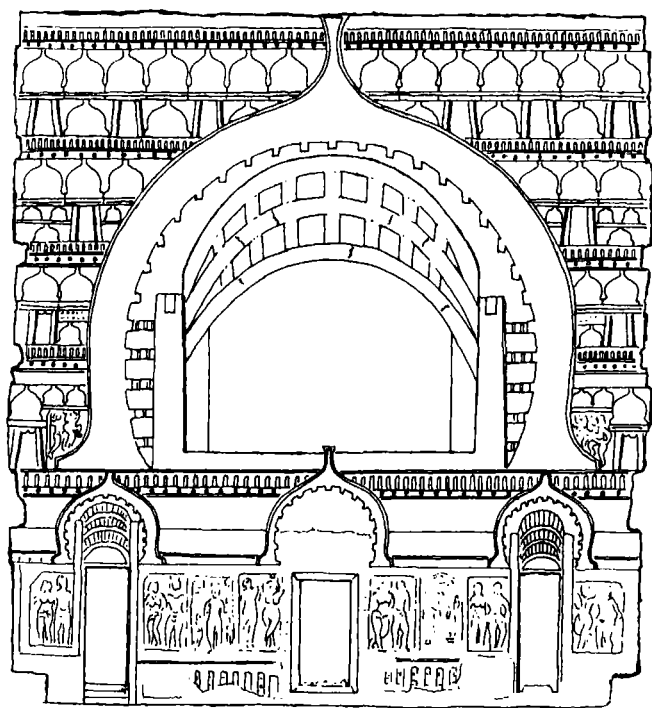
兴光元年（454）秋，敕有司于五级大寺内，为太祖已下五帝，铸释迦立像五，各长一丈六尺，都用赤金二十五万斤。

尽管文中所言“为太祖已下五帝，铸释迦立像五”的行为发生在五级大寺内，但无论是时间（5世纪中叶）、帝王（文成帝），还是造像数量（五尊）上的一致性，都足以说明，昙曜五窟的开凿是五级大寺“为太祖已下五帝，铸释迦立像五”的重演。

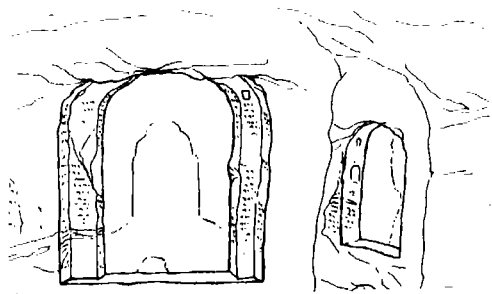
既然是为皇帝造像，洞窟中的主佛像就具备了既是佛像又是皇帝的双重身份。因此，这种形象的



图一 第18窟前壁及窟门和明窗



图二 卡尔拉塔堂窟前廊正壁



图三 第19窟及第19-1窟明窗

塑造自然是非常庄严而降重的。除了众所周知的高大雄伟（最小的造像高 13.5 米〈第 16 窟〉，最大的造像高 16.8 米〈第 19 窟〉）之外，就是将置于佛像面部和上胸部正前方的明窗开凿得极其巨大，以便射入大量的自然光线，使佛像面容形象更加光彩夺目。

其次是不注重明窗和窟门的雕刻设计。

与云冈其他洞窟一样，昙曜五窟（除第 20 窟外）的明窗和窟门上下内外均雕刻佛教艺术内容，但艺术雕刻内容比较简单随意，有的画面布局缺乏统一设计，显得零乱。虽然我们在这些洞窟的明窗中看到了与洞窟外壁一致的千佛像雕刻，也看到了一些洞窟（如第 16 窟、第 17 窟、第 19 窟以及第 19-1 窟等）的明窗外侧周围曾经做过凹回去的雕刻装饰痕迹，有的将左右两侧边凿为

凹形边饰（图三），有的将明窗上侧拱形凿为凹形拱楣，但这些装饰雕刻表现了较为简单的设计思想，并没有将明窗或窟门的设计作为重要雕刻对象，只是将它们作为窟内壁面雕刻内容的延续而加以利用罢了。因而我们看到的明窗和窟门壁面雕刻，虽然其局部内容既规范且表现出成熟的艺术水平，但明显地表现了雕刻状态整体上的无计划性，这一点通过第 16 窟明窗东西两壁的状况就一目了然了。

此外，由于没有足够的重视（也许是时间的仓促），导致了这些洞窟的明窗和窟门雕刻内容没有在当时完成。从艺术风格上看，多数造像显示了北魏云冈中晚期的特征。

明窗和窟门顶部雕刻简单化。在昙曜五窟，我们现在所看到的明窗和窟门的顶部经常是坍塌无形的状态，似乎它们以前有过辉煌表现，只是因为坍塌而“容貌”被毁。但只要仔细观察便会发现，即使在那些明窗和窟门保存相对较好的洞窟，也仅仅是在顶部中央雕刻着一朵较小的莲花而已，大部分面积为平整过的岩石平面而无任何雕刻内容。

再次是第16窟窟门两侧雕刻了对称立佛像。

此窟门一改早期洞窟窟门东西两壁雕刻零乱无序的状态，在两壁对称雕刻了高达3米多的立佛像，这种内容和布局均对称一致的格式是早期窟门雕刻中的唯一，同时，在窟门左右两壁雕刻大型立姿佛像也是云冈所有洞窟的唯一。这些情况说明：

(1) 窟门雕刻内容的对称规范化已经引起营造者的充分重视。对以前随意的雕刻作出了及时的调整，这是一个重要的开端。

(2) 立佛像与窟内主佛像同样雕刻为褒衣博带式，显然其与洞窟内其他雕刻内容（洞窟形制、壁面设计和多数造像）不是同时所为，是北魏云冈中期样式。

(3) 将立佛像置于窟门两侧，是云冈洞窟少见的现象。这种以佛像“守门”的情况，与以后出现的以金刚力士守门的情况形成鲜明的对比。对于后者人们往往容易理解和接受，但对于前者（佛像守门），是由于有着特定时间内宗教上的特定要求，还是雕刻设计者的无意所为，则是需要我们进一步考察的具体内容。

## 二 中期表现特点

与早期洞窟相比较，中期洞窟发生了一系列变化。

一是明窗与窟门间面积比例关系的变化。

我们注意到，虽然被列为中期洞窟的单窟室大像窟（第5窟和第13窟等）和大型中心塔柱窟（如第6窟和第11窟等）依旧继承了早期大像窟明窗大窟门小的形式，但由于此期石窟多表现为平面方形、壁面分层布局的新形式，因此，从第7、8窟开始，这些洞窟的明窗和窟门所占壁面面积之比便发生了逆转性的变化（表二）。

表二 云冈中期部分洞窟明窗和窟门尺寸显示表

窟号	明窗和窟门位置关系	明窗尺寸			窟门尺寸		
		高(米)	宽(米)	面积(平方米)	高(米)	宽(米)	面积(平方米)
1	明窗上窟门下	1.5	1.2	1.8	2.1	2	4.2
7	明窗上窟门下	3.8	3.6	13.68	5.4	4.5	24.3
8	明窗上窟门下	4.1	3.8	15.58	5.6	3.9	21.84
9	明窗上窟门下	2.6	2	5.2	3	2.2	6.6
10	明窗上窟门下	2.7	2.1	5.67	3.3	2.3	7.59
12	明窗上窟门下	1.1	1.4	1.54	3	2.2	6.6

注：与第1窟构成双窟形制的第2窟因前壁早年坍塌，明窗和窟门形状不存而无法统计

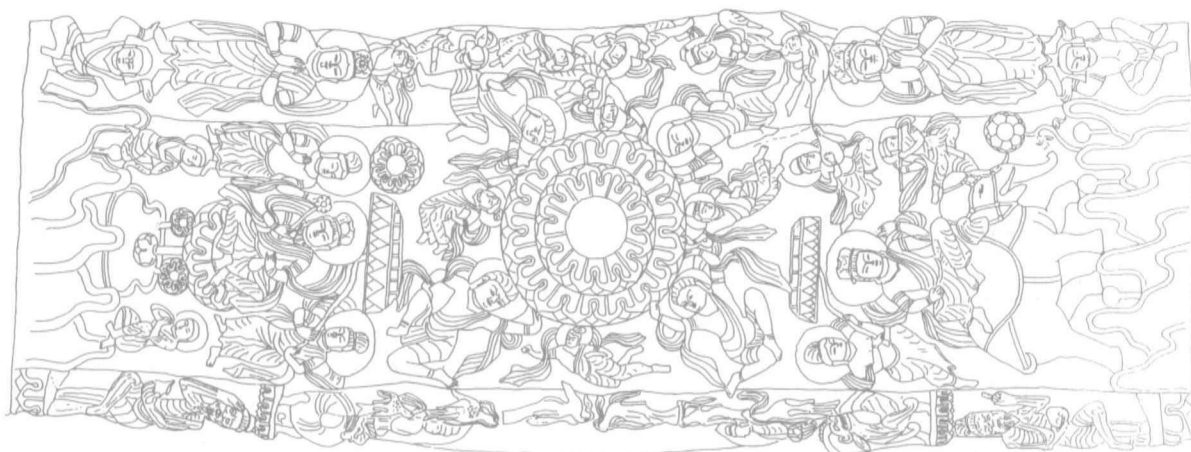
从表二看出，以上洞窟明窗和窟门尺寸大小正好与早期洞窟相反，即不是明窗大于窟门，而是窟门大于明窗。这种改变说明，虽然明窗的照明功能依旧起着最重要的作用，但因明窗大、窟门小显现

出的二者比例上的不协调,已经引起了设计者的充分重视。早期洞窟中明窗和窟门比例上的头重脚轻视觉效果,在中期上得到了明显的改观。当然,这种改变与云冈大规模营造中由以西方(印度及中亚等地)佛教艺术为范本逐渐向大量融合中国传统雕刻、建筑过渡的整体趋势相联系。在洞窟形制上,表二所列洞窟,除个别洞窟外,多数洞窟均为平面方形,并多表现为前后室结构(除第1、2窟)的所谓双窟(除第12窟)。同时洞窟内各壁面及窟顶雕刻无论艺术雕刻式样,还是布局都发生了极大的变化。这种变化必然导致明窗和窟门的变化,即更加注重二者在视觉上的相互协调。

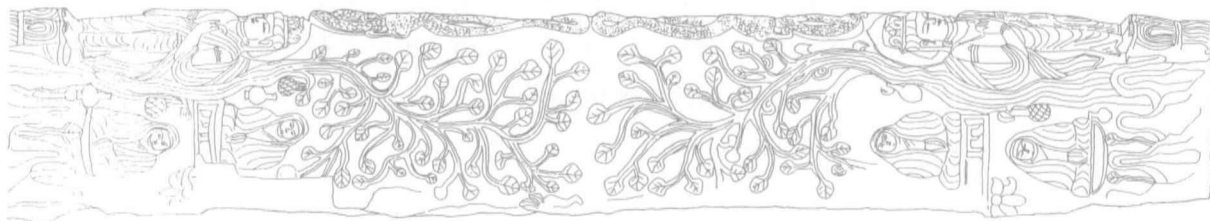
二是明窗和窟门雕刻设计的整体化表现。

这一表现首先是从窟门左右两侧雕刻的程式化开始的。上文所言,属早期洞窟的第16窟窟门两侧所塑造佛像是早期石窟中的唯一,也是云冈所有洞窟的唯一。但这个唯一对于以后洞窟(中期)窟门左右两侧雕刻的程式化产生了极大的影响。我们看到,中期洞窟的绝大部分窟门左右两侧均雕刻了大型人物形象,尽管将佛像置换为护法金刚力士,但毫无疑问这种对称雕刻形式源于第16窟窟门的佛像雕刻。很显然,如果从宗教的角度去理解人物形象的变化,将窟门口的佛像置换为护法金刚力士是更为恰当的做法,因此,在窟门两侧安置护法金刚力士就成为云冈中期洞窟普遍采用的基本做法。

我们注意到,云冈中期洞窟,特别是双窟形制的洞窟,其明窗和窟门的雕刻设计均为异常细致的整体图案。表二显示,双窟的明窗所占壁面面积均小于窟门所占壁面面积,但其依旧保持了早期洞窟圆拱形的窟门形制,所不同的是,无论明窗还是窟门,均一改过去(早期)雕刻设计零乱而顶部雕刻几乎空白的状况,由下至上雕刻了完整统一的、左右两壁对称的、充满壁面顶部的佛教内容。一般讲,这种统一布局以左右两壁内容形象对称,顶部雕刻飞天形象簇拥团莲(图四)。同时,也出现了左右两壁内容延续至顶部的情形,这就是第7、8双窟明窗所呈现的足以使我们惊叹的雕刻设计(图五)。明窗高约4米,宽约3.7米,壁厚约1.42米。东西两壁下部雕山岳,山中有植物雕刻。山岳上部北侧(内侧)雕刻树干粗壮弯曲的大树,树干向上弯曲延伸,上部枝叶繁茂,占据较大面积,东西两壁树



图四 第9窟明窗雕刻内容



图五 第8窟明窗雕刻内容

冠直至顶部而相会。枝叶下、树干旁上下雕刻二坐禅弟子，弟子像袈裟从头上披下，裹住全身，头微侧，正面盘坐于方座（上）和圆座上。身边各雕净瓶和空中的莲花，树干上悬挂着雕刻为网状圆形物。两壁北侧大树后，各雕一飘带飞舞的菩萨立于束帛座上。

要完成像第7、8窟明窗这样完整统一的设计雕刻，至少应该具备两个基本条件。一是明窗应是拱形状，即两侧壁面向上延伸不得出现死角，使壁面的树干自然延伸至顶部。二是对窟门和明窗要有成熟的艺术设计思想，要具备与洞窟内壁面整体雕刻设计同样的重视程度。

三是明窗和窟门的形象变化。

变化的原因是使明窗和窟门不仅要有照明和通过的功能，同时还要具备形象上的美术装饰功能和服务于宗教意义的思想功能。中期洞窟一改早期洞窟重视明窗和窟门的照明和通过功能而忽视其他功能体现的做法，努力使多方面的功能同时得以实现。如上所述，这种努力是从第7、8双窟开始的。但在原来明窗和窟门形象（上部均为拱形）基础上的美术装饰，已经不能满足雕刻家艺术认识的变化以及创作欲望的提升，于是在第9、10双窟以及第12窟的创作设计中，窟门和明窗的形象和雕刻均出现了新的变化<sup>①</sup>。

#### （1）圆拱明窗口和窟门口的装饰

与第7、8双窟一样，这些洞窟的明窗所占壁面面积均小于窟门，因此在视觉效果上已经完全改变了早期洞窟那种头大脚轻的感觉。不仅如此，为了增加艺术雕刻的装饰意味，第9、10双窟的明窗均在原来拱形状基础上，将南壁明窗口的上侧和左右两侧雕刻为向内的斜面，并以圆拱佛像龕的装饰手法，进行了细腻的雕刻设计（图六）。主要雕刻内容如下：

#### 第9窟

明窗两侧雕刻梵志坐束帛座形象

两侧楣尾雕刻二龙回顾

窗楣下沿雕刻飞鸟6只

楣内雕刻坐佛像9尊

窗楣上方雕刻双手合十供养菩萨20身

<sup>①</sup> 第9、10双窟和第12窟均为呈前后室的列柱式洞窟，这些洞窟的明窗和窟门位于前室北壁中央，因少受水蚀风化而保存完好。



图六 第9窟明窗口

楣内中雕刻坐佛像9尊

楣内上方雕刻14身飞天形象，最上方中央2身飞天托举博山炉

楣外左右两上角各雕刻供养天人3身

以上是现存云冈圆拱形明窗口和窟门口设计装饰中最显华丽的三例。其实，在属于中期石窟的其他洞窟（如第1、2双窟）中，也应该有可以与它们相媲美的同样装饰雕刻，只是因为暴露在外的众多明窗和窟门经过千秋风雨剥蚀已经使其失去了本来面貌，现在的我们不能看到罢了。

## （2）明窗和窟门式样的变化组合

所谓式样的变化，是指明窗和窟门在单一拱形顶基础上的变化。云冈的这种变化同样发生在第9、10窟和第12窟。其中第9窟的中国传统门楼是最具典型性的窟门创新（图七），也是窟门顶部式样从圆拱形向方形变化之始。雕刻内容如下：

仿木结构瓦垅屋顶，屋顶上两角雕刻鸱尾，檐下雕一斗三升人字拱。屋顶正脊装饰四个内雕三叶忍冬和火焰纹的正三角，三角间雕刻三只金翅鸟。两侧垂脊各雕一只展翅面向中央的侧面式金翅鸟形象。支撑斗拱的平行绳纹雕刻下，为对称状八个牵华绳（瓔珞）的飞天，中央簇拥博山炉形象。凹下去的门楣上以高浮雕凸出莲花门簷五个，莲花门簷底衬的浅浮雕椭圆环形忍冬纹中，雕出化生乐舞人物形象，凹下去门楣东西两侧下部的方形空间，分别雕刻团莲。

作为佛教艺术雕刻，雕刻内容自然是以传统佛教崇拜物为主体的，但雕刻形式却一改佛教石窟寺

最上方雕刻飞行夜叉10身

第10窟

明窗两侧雕刻胡跪供养天人

两侧楣尾雕展翅反首金翅鸟

窗楣下沿雕刻飞天6身

楣内中央雕刻坐佛像，两侧供养天人形象10身

窗楣上方雕刻护法夜叉18身

最上方雕刻飞天形象9身

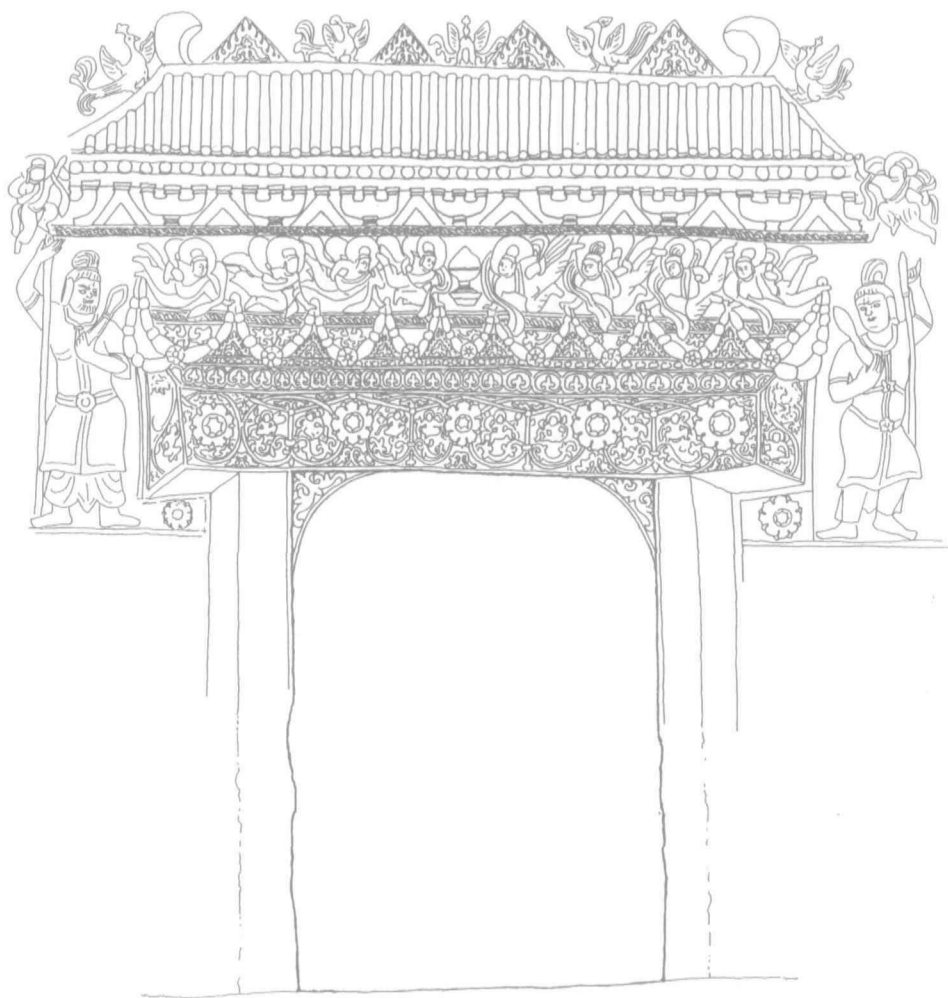
与第9、10双窟拱形明窗口在设计雕刻上相近似的窟门口出现在第12窟。雕刻内容如下：

第12窟

窟门两侧为浮雕方塔

两侧楣尾为金翅鸟雕刻（风化坍塌不清）

楣额下沿雕刻手持不同乐器的飞天乐伎10身



图七 第9窟北壁门楼

早期传统，以极其中国化的方式加以体现，我们看到了一个由瓦垅屋顶、一斗三升人字拱和方形门楣、门柱构成的完整的中国传统建筑。

也正是这一形式的出现，促使了传统窟门样式从顶部拱形向方形的变化，但这种变化是一个循序渐进的过程。我们看到，虽然为了适应中国传统瓦垅屋顶木结构建筑形式而将门口凿为方形，但第9窟窟门内直通后室的顶部则依旧保持了圆拱形结构（图八）。很显然，这是一个过渡，同时也是一个合理的结合，这一结合不仅使我们领略到不同文化艺术间相互融合的美妙无比，更使我们看到了艺术形式发展过程的规律性，并且这一规律性贯穿于人类文化发展的始终。

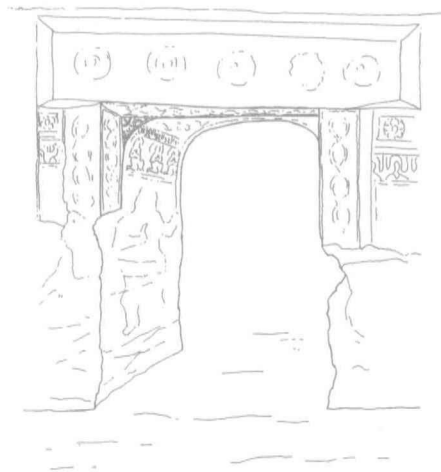
顶部圆拱形和方形的有机结合不仅反映在第9窟的窟门中，还反映在第9、10、12窟明窗与窟门的匹配上。具体匹配如下：

#### 第9窟

窟门为外方内圆拱式，明窗为圆拱式；

#### 第10窟





图八 第9窟窟门外方内圆示意图

窟门为方形，明窗为圆拱式；

#### 第12窟

窟门为圆拱式，明窗为方形。

以上三个洞窟中的不同明窗、窟门组合，打破了以前明窗和窟门均为拱形顶的单一式样，创造了非常活跃的艺术变化形式，显示出艺术形式多元化融合带来的新进步和新发展。

#### (3) 方形窟门的再发展

艺术形式的发展变化是一个永无止境的过程。如果说拱形顶到方形顶是云冈窟门和明窗由单元性向多元性的发展变化，那么出现在第6窟的方形立柱式窟门则是这种发展变化的进一步深化。因为第6窟是云冈石窟中设计最豪华、雕刻最精细、内容最丰富的洞窟，所以其

窟门的雕刻设计也表现了前所未有的重视程度和强烈的装饰意味。虽然由于单窟室洞窟窟门长年遭受风雨剥蚀而部分凋落坍塌<sup>①</sup>，但仅观察残存状况，也足以领略它的风姿卓著了（图九）：

这是一个中国式的方形窟门口，其门楣、门柱以环形忍冬出化生形象为底衬，门楣间隔高浮雕莲花门簪，尽显繁缛豪华。这些雕刻内容均与第9、10双窟相同。所不同的是，由窟外进入窟内留有2米多的厚壁，门楣和门柱的雕刻均深凹于内，在门柱东西两侧面的前角各雕刻分别由大象和雄狮（大象和雄狮形象损毁不存）承托的八棱柱，使窟门内侧面（东侧面西，西侧面东）和外侧面（均面南）形成立体状空间，然后在东西四个面雕刻大型佛教人物（现存泥塑护法天王像是清代所为，北魏雕刻形象不明，但可见北魏时雕刻的人物头光及身体两边的浮雕飞天形象）。同时在门楣上侧顶部雕刻了不同飞行姿势的飞天形象。

总结以上第6窟的这个窟门雕刻设计，至少有以下几点：

(1) 将呈前后室结构的第9、10双窟的众多雕刻内容集于一体。这些内容是：

方形窟门，门楣、门柱雕刻繁缛花纹图案；以第9、10双窟前列八棱柱样式为范本，在窟门两侧前方雕刻立体八棱柱，并由大象和雄狮分别承托。

(2) 留出厚壁，将窟门方框（上侧门楣，两侧门柱）凹进，形成顶部和两侧雕刻面，使整个窟门结构显现出强烈的空间感。

(3) 窟门两侧置护法形象。这是首创，是今后在窟门两侧出现护法形象的艺术模仿根据。

<sup>①</sup> 现存木结构窟檐为清代顺治八年（1651）所建，据《大金西京武州山重修大石窟寺碑》记载，结合现存洞窟上方崖壁残留“梁孔”痕迹，辽代曾在云冈建“十寺”无疑，窟前也应有木结构窟檐。但在长达1500多年的历史时间中，窟前存在窟檐的时间很少（500年以下），因此暴露在外的窟门必然风化严重，甚至坍塌不存。

此外，作为和第6窟在雕刻设计上构成双窟<sup>①</sup>的第5窟，其窟门的设置也表现了规模和风格上与第6窟的一致性。其最重要的特点是在窟门的两侧安置了力士形象。

四是与众不同的第3窟明窗和窟门的设置。

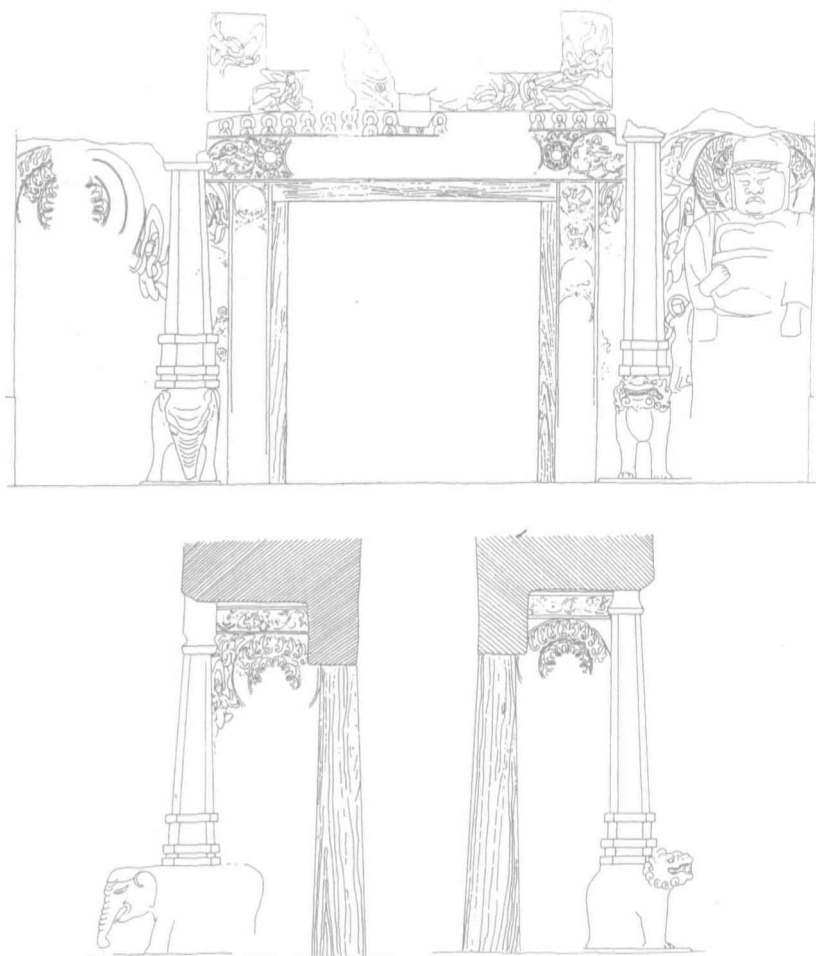
第3窟是北魏云冈中期设计规模最大、形制最为特殊的未完成洞窟，出现了众多不同于云冈其他洞窟的特殊表现形式，其中窟门和明窗的设置就因其洞窟形制的特殊而与众不同（图一〇）。

从外部观察，第3窟为东西宽约50米的巨大型统一布局前庭，窟外设置高约7米、进深约7.5米的平台。因平

台内部为分成东西两个独立的前室，所以平台前壁出现了东、西两个拱形窟门，各窟门两侧又出现两个方形明窗的双双对称格局。显然这是云冈其他洞窟没有的特例。出现这种特殊的设置，是由特殊洞窟形制所决定的：

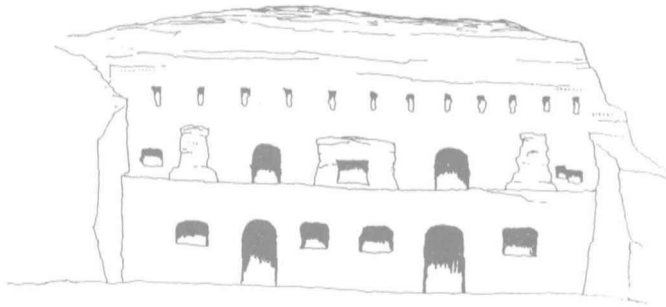
(1) 平台高度约为7米，而窟门的高度大约为5米，要按照以往设计将明窗设于窟门上方是不可能的。

(2) 进入窟内前室，地面至顶部约为6米，而东西宽度达23米，窟门上侧没有可供开凿明窗的空间，如果仅靠窟门的光线照明，窟内两侧的可视水平可想而知。



图九 第6窟窟门正面和内侧面图

<sup>①</sup> 第5、6窟是云冈唯一形制不同的双窟（第5窟为平面椭圆形的大像窟，第6窟是平面方形的中心塔柱窟）。之所以认定为双窟，是由于其外部雕刻设计的统一性及其洞窟规模上的一致性等因素所决定的。



图一〇 第3窟外壁

(3) 在上述情况下, 要达到洞窟中较为理想的照明水平, 古人采用了最为合理的做法, 在窟门两侧开凿明窗, 从而使窟内光线充足并东西匀称。

通过前室进入后室的拱门与前室窟门规模形式相仿, 但由于后室高度大大提高(距地面约14米), 为了提高窟内有效照明, 在东西两拱门的上部均开凿了较大型的拱形顶明窗。

尽管这样, 由于窟门南侧为前室, 所能射入的自然光有限, 仅靠两个位于较高处明窗(外部处于平台上, 可以直接收到自然光线)直接射入的光线, 显然不能够充分满足大型窟内空间的照明, 使该窟空旷的后室显得较为阴暗。

从第3窟特殊的明窗窟门设置看到, 窟门和明窗的设置与洞窟形制有着直接的联系, 同时也显示了明窗照明基本功能的巨大作用。

### 三 晚期表现特点

云冈晚期洞窟主要集中在第20窟以西的西部地区, 中部地区的部分洞窟(宿白先生认为, 第14、15窟也应是晚期洞窟)和东部的第4窟等也属于晚期洞窟, 此外在早中期大型洞窟外壁开凿的一些千佛造像和壁龛等均属云冈晚期洞窟。

与早、中期洞窟相比较, 云冈晚期洞窟的洞窟规模小而数量大(大约150座), 同时由于并非统一计划性的开凿, 使洞窟式样急剧变化, “成为云冈窟室式样最繁杂的阶段”(宿白先生语)。在明窗和窟门的雕刻装饰、式样设计和二者在洞窟中的运用等方面, 都出现了新的特点和变化。

一是由于洞窟规模普遍小型化, 多数晚期洞窟均只开窟门而不设明窗。同时这些洞窟的窟门与洞窟空间相比, 往往显得很大, 有的甚至是完全敞口, 以方便人们的出入, 也使洞窟内的光线更加充足。

二是窟门装饰的主要形式。虽然晚期洞窟的窟门由于长年暴露在外而风化坍塌非常严重, 但依旧有一些当年(北魏)对窟门做过装饰雕刻的洞窟残存了部分形象(表三)。

表三 晚期洞窟窟门外壁装饰雕刻统计表

窟号	形式	内容
26-4	拱形窟门无明窗	窟门上侧雕饰尖拱形楣面(风化不清)
27	拱形窟门上侧置方形明窗	窟门外东西两侧各雕力士形象(东侧不存)
32-11	拱形窟门无明窗	窟门上侧雕饰尖拱形楣面, 楣内饰忍冬纹。窟门两侧雕力士(残存西侧力士下身)

续表

窟号	形式	内容
33-3	拱形窟门无明窗	窟门上侧雕饰尖拱形楣面，楣内中央雕坐佛像，两侧为供养天人像，下饰伎乐天（均为残存形象）
33-4	拱形窟门无明窗	窟门左上角残存楣面一角，内雕花纹。窟门东侧残存力士像，西侧坍塌近代维修
35	拱形窟门上侧置方形明窗	窟门上侧雕饰尖拱形楣面，楣内饰忍冬纹。窟门两侧雕力士（形象轮廓清晰）
36-2	拱形窟门无明窗	窟门两侧各雕力士像（东侧仅存下半身）
36-3	拱形窟门无明窗	窟门两侧各雕力士像（东侧残）
36-4	拱形窟门无明窗	窟门两侧各雕力士像（见轮廓）
37	拱形窟门上置方形明窗	窟门坍塌近代修复，窟门东侧残存高浮雕力士头像轮廓
38	拱形窟门无明窗	窟门上侧为造像铭记，窟门两侧各雕力士像（残存）
39	拱形窟门上方东西两侧各置明窗	窟门上侧雕饰尖拱形楣面，楣内饰忍冬纹，窟门两侧各雕力士像（西侧早年坍塌，力士像不存）

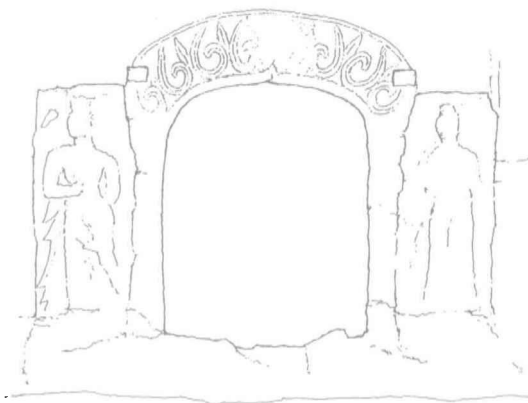
表三统计了云冈西部一些洞窟的窟门装饰雕刻，这些雕刻内容尽管没有一处保存较完整，同时晚期洞窟风化坍塌非常严重的事实，也使更多的窟门样式完全毁坏，但我们将这些仅存的些许内容加以梳理便会发现，云冈晚期洞窟窟门装饰雕刻的主要形式是：

窟门上侧雕饰尖拱形楣面，楣内饰忍冬纹，窟门两侧各雕力士像。

以上窟门装饰雕刻形式的代表作品为第35窟和第39窟（图一一）。晚期窟门造型的特点是：

(1) 拱门上侧之楣面形状，采纳了圆拱龕的楣面形式，其中的单列忍冬纹雕刻是云冈壁面装饰的主要花纹之一，同时还出现在佛像或菩萨像的头光之中。因此，晚期窟门楣面形式是早中期龕楣和忍冬纹的集合体，体现了简略、美观的特色。

(2) 窟门两侧的力士形象最早出现在第5、6双窟之中，因为此双窟是云冈中期开凿较晚的洞窟，所以晚期洞窟窟门两侧力士形象的出现，是这种窟门形式的延续过程，而这个延续一直发展到了龙门石窟<sup>①</sup>。



图一一 第35窟窟门

<sup>①</sup> 龙门石窟宾阳洞、万佛洞、药方洞、极南洞等洞窟窟门两侧均保存了较完整的力士像。此外还有不少小型洞窟也雕刻了同样形式的窟门。

三是出现了新的窟门形式。

在第11窟和第13窟较为平整的外崖壁上，不规则地布置了一些小型洞窟，这些洞窟的窟门大多为半敞口形状（即窟口上侧和左右两侧均留出少量饰边，使窟内中心（正壁）造像从窟外可以全部观察到），同时将上侧和左右两侧做艺术的雕刻设计，使窟口形象在体现佛教意识的同时，产生艺术上的新形式。但由于和西部晚期窟群同样处于风雨直接打击之下而使多数洞窟窟门的雕刻风化坍塌，保存至今可以观察的已经不多（大约仅存四五例），保存完好的更是凤毛麟角，仅存一例，即是位于第11窟明窗以西和第12窟东侧上方编号为第11-9窟的洞窟（图一二）。由于该洞窟窟门外围凿为方形而使窟门雕刻下凹，这种局面使得整个窟门保存良好。



图一二 第11-9窟窟口

窟门两侧为狮子座（左右二塔下各一头狮子，二狮头对称相对）立体中国式瓦顶出檐五重塔，每层每面（凿出西、南、北三面）并排两个圆拱坐佛龕，塔顶雕刻覆钵、相轮，顶部为宝珠。两塔顶面向窟门方向（东侧塔西面，西侧塔东面）呈45°斜角对称雕刻天夜叉与窟门上部（楣面）形成窟口的拱形结构。窟口上侧（额）雕刻表示建筑顶部的三角间隔圆形和下垂双锯齿纹，锯齿纹下为手持呈三角形环状璎珞绳的飞天六身，下垂帷幕。

我们看到，以上新出现的窟门装饰雕刻，也是一个在早中期就出现的艺术雕刻形象的集合体。

（1）在洞窟外雕刻双塔，是云冈双窟（第1、2窟，第3窟，第5、6窟，第7、8窟，第9、10窟等）的最重要特征之一，同时这种以双塔对称装饰壁面的情形（第5窟南壁等）也是云冈石窟壁面对称布局的精品。晚期窟门将双塔以立体的形式装饰于窟口两侧，是

双塔形式新的运用。

（2）窟门两侧双塔狮子座，其艺术形象来源于佛像狮子座。这种新的组合是云冈晚期雕刻艺术变化多样的表现之一。

（3）窟门上侧楣面雕刻也是云冈早中期常见的壁面中佛像龕装饰雕刻内容。

（4）双塔与上侧楣面由对称天夜叉填充形成的拱形口，既形成了合理支撑上部力量的角度，又有着形象上自然、舒畅之美感，更体现了佛教意识中的护法要求。以此天夜叉替代窟门两侧的力士形象，又是一个力求变化，并取得良好效果的例证。

四是新型窟门明窗设置组合。

也是由于云冈晚期窟室式样急剧变化，不少洞窟的窟门和明窗均出现了在设置和使用上与早中期不同的情形。

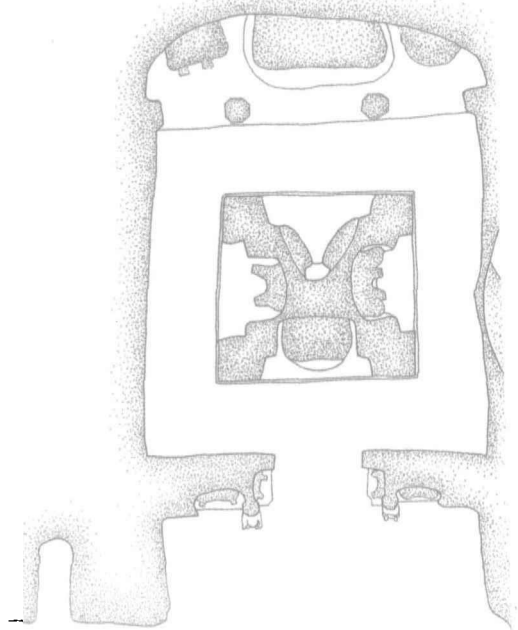
（1）一门二窗式格局

晚期洞窟中较大型的中心塔柱窟第4窟和第39窟均是这种安排。我们从图一六或图一七看到，这两个洞窟的拱形顶窟门均与传统洞窟窟门位置相同，在洞窟的地平上面中央，而两个明窗则分别置于

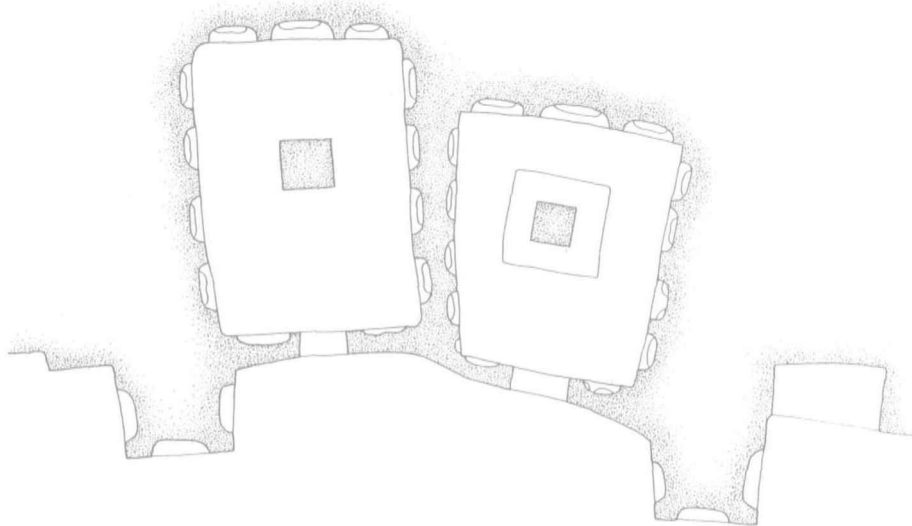
窟门上方的左右两侧，它们和窟门形成一个倒“品”字形结构。

非常明显，这种新出现的上置二明窗格局，是直接服务于窟内照明需求的。

一门一明窗格式无法达到塔庙窟内的照明要求。在塔庙窟中，如果使中心塔柱占据较大的平面面积，则塔柱四面就会相应出现较大面积的可利用壁面，用来雕刻塑造更多的佛教内容。早中期塔庙窟的第11窟、第6窟等就是这种设计（图一三）。由于这两个窟的中心塔柱平面较大，而明窗依旧为一个，并且仍然放置于窟门的上方，极大地影响了照明功能充分发挥，只是照亮了中心塔柱的南面，窟内其他地方特别是北壁以及塔柱的东、西、北面无法得到有效的照明，使这些地方雕凿的内容观察起来显得异常困难。我们可以想到，在没有先进人工照明手段的古代，这种情况是多么不尽如人意。为了缓减这一情况，云冈雕凿者在设计雕刻位于最东端的第1、2窟时，就将中心塔柱的平面面积大大地缩小了（图一四），使窟内光线显著加强，除塔柱的南面被由明窗直接照射的光线照亮，东西两面也由于吸收了较多的间接光线而明亮了许多，与此同时窟内各壁（包括北壁）也受到较多光线的关照而亮堂起来。

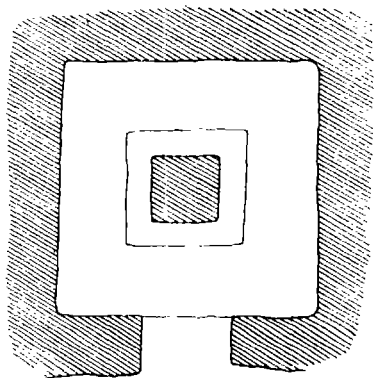


图一三 第6窟平面图

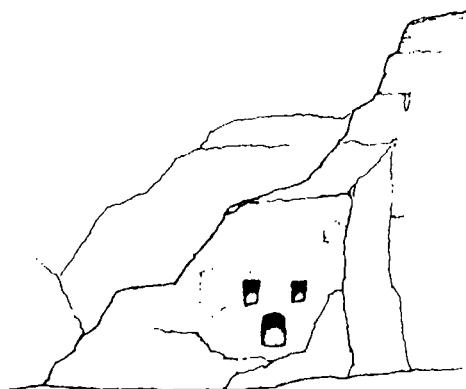


图一四 第1、2窟平面图

虽然小型化的塔柱为洞窟内带来了较多的光线，从而使窟内明亮，但小型化的塔柱同时也无法雕刻相对较多的宗教内容。因此，既要洞窟内明亮，又要中心塔柱雕刻许多宗教内容，只遵循旧格式在窟门上方开凿明窗是不能达到目的的。于是新格式的明窗就应运而生了。这就是云冈晚期洞窟中的塔庙窟第4窟和第39窟（图一五）。我们看到，虽然该两个窟中心塔柱在窟中占据了较大面积，但由于南壁前所未有地在窟门上方两侧各开辟了明窗，二明窗位置正对着塔柱东西两侧的通道，其光线直接照射在洞窟内的北壁，同时也射到了中心塔柱和洞窟内的东西两壁，使洞窟中各个位置同时明亮起来。就连远离并背向明窗和窟门的中心塔柱北面，其雕刻内容也可以从容地观察了。



图一五 第39窟平面图



图一六 第4窟窟外

双明窗虽然解决了中心塔柱窟内的照明问题，但从第4窟外壁目前能够观察的情形看（图一六），这种明窗和窟门的新式组合在视觉上存在头大脚轻的不稳定状态（第4窟由于外部风化严重，或是当年未完工，其全部外壁形象残缺）。但第39窟通过将窟门增大并调整为下大上收的拱形状，并在窟门两侧雕力士人物的做法，使这种二明窗和一窟门的组合在视觉上达到了统一的稳定状态。那种头大脚轻的情形已然是荡然无存了（图一七）。很显然，这是一个美术设计上的调整，是古代艺术家美术设计能力的进一步体现。

## （2）一门五窗式格局

所谓一门五窗格局是指洞窟前壁中间开凿窟门，窟门两侧开二窗，上方并排开三窗的窟门明窗形式。这种格局的洞窟在云冈有两处，均属晚期开凿的洞窟，即东部编号为3-1窟（图一八）和西部编号为第31窟的两个洞窟。

第31窟位于石窟群西部，该窟形制较为特殊，不仅为前后室结构，而且前室西侧又开洞窟，是为窟中窟的形式。由于洞窟风化坍塌异常严重，多年来前室一直为敞口状态。20世纪80年代末期，为了防止洞窟上方崖壁塌落，根据前壁残留痕迹，将其“复原”为一门五窗的形式。

毫无疑问，此窟设计雕刻为一门五窗形式的直接目的是为了增加窟内的亮度。洞窟内不仅有后室的存在，而且还雕刻了窟中洞窟。因此，窟内的照明要求便是最重要的设计内容。我们联系云冈所有呈前后室结构的洞窟来看，每一个洞窟的设计都表现了努力增加窟内照明的明显意图，第7、8窟前室



图一七 第39窟外壁



图一八 第3-1窟窟外

为敞口露天式，第9、10、12窟前室为列柱式，此两种形式均使窟内后室的照明程度达到了较理想程度。因此，第31窟一门五窗的设计，是继云冈前后室结构增加照明效果设计中的第三种形式。

关于第3-1窟，此窟不仅不是前后室结构的洞窟，并且其南北进深仅有3米多一点，不存在增加窟内照明的问题。因此将一门五窗形式运用于该窟，是一个较为特殊的情况。

此窟因中央窟门上方隐约可见“碧霞洞”三字，因而也称碧霞洞。洞窟开凿于距地面3米高的山体自然斜面之中，该窟不仅外壁方整，窟内前后上下也呈方形，因门窗数量多，南北进深较浅，窟内非常明亮。在洞窟四壁约4米的位置，分布有数量不等的方形椽槽，这应是后世的人们将洞窟分为上下两层以适合其利用的痕迹。在壁面的多数地方，还可看到凿痕。从洞窟整体结构及雕刻痕迹看，该洞窟应是北魏所开而当时没有完成的遗留洞窟。但其为什么开凿为一门五窗式，则是前人为我们留下的一个不大不小的问题，有待我们进一步观察比较，以便作出一个较为合理的解释。由于洞窟中非常明亮，后世的人们曾经作为经常的活动场所。现存窟内遗留痕迹就是例证。同时，窟门上方“碧霞洞”三个字，从字体上看应是后世所凿，也说明了这一点。

以上从早期至晚期不同的云冈窟门、明窗表现形式，为我们勾画了一个由继承到发展、由西方（印度）到东方（中国）、由一般到特殊、由简单到复杂再到简单、由拱形到方形再到二者有机结合，这样一个规律性的完整体系。这一体系不仅使我们仔细地认识了云冈洞窟中窟门和明窗的功能和作用及其发展规律，也使我们根据洞窟不同的窟门和明窗形式，进一步审视该洞窟的艺术设计雕刻思想、与其他洞窟的关系及其开凿先后顺序成为可能。

（本文插图由毛志喜、张建新绘制）