

云冈石窟盂形龕的演变

王 恒

(大同市政研会, 山西 大同 037044)

摘 要: 源于印度早期佛教艺术和犍陀罗艺术时代的盂形龕形式是佛教石窟的基本龕式之一, 云冈石窟亦雕刻了大量盂形龕以装饰佛像、菩萨像以及其他佛经故事内容。这些盂形龕形式不仅体现了艺术的继承性, 更表现了艺术的创新性。通过不同时期出现的不同表现, 我们看到了盂形龕在云冈石窟的多种式样。这不仅使云冈石窟的盂形龕式样更加丰富, 加强了盂形龕在装饰意味上的重要作用, 而且使盂形龕装饰佛像的功能得到了进一步的扩展, 使其成为石窟壁面运用最灵活的造像龕形式之一。

关键词: 云冈石窟; 盂形龕; 演变

中图分类号: K879.22

文献标识码: A

文章编号: 1674-0882(2008)02-0024-07

盂形龕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)传到云冈而扎根并且不断发扬光大。这种龕式结构样式无疑来自于某种建筑物, 将其运用于佛教造像龕中, 也是要表现建筑物的内容, 但构成盂形龕建筑物样式的画面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, 其装饰的对象除了佛像外, 表现最多的是菩萨像, 一些佛经故事的画面也多以这种龕式装饰。

日本佛教石窟寺学者水野清一和长广敏雄在《云冈石窟装饰的意义》中以线描图列举了部分出现在犍陀罗时代以来的盂形龕形式(见图 1)。这些样式很容易就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运用了大量盂形龕形式来装饰交脚菩萨像或其他佛教造像。

一、以塑造单一造像的竖向形态盂形龕

1. 早期形式 早期的这种盂形龕形式以第 17 窟东西两壁的大型佛像龕最为突出。东壁大型盂形龕高约 6m, 龕内置坐佛像; 西壁大型盂形龕高约 8m, 龕内置立佛像。这两个盂形龕均在原来弧形壁面上以高浮雕形式留出龕形, 使整个龕式呈立体状形态, 并且占据了较多的龕内空间。(见图 2)此二龕是云冈

石窟竖向形态最大的盂形龕形式, 龕楣设计雕刻较为简单粗糙, 东壁龕为六个盂形格, 西壁龕为七个盂形格(应为六格设计, 但雕刻者将南侧下垂格一分为二), 格内均雕刻飞天形象, 楣面下侧雕刻帷幕。这两个龕具有三个特点, 一是没有龕柱, 盂形楣面雕刻也较为单薄; 二是楣面两侧的八字斜格雕刻为向外弯曲状; 三是龕内置佛像, 与云冈石窟多数盂形龕内置交脚菩萨不同。

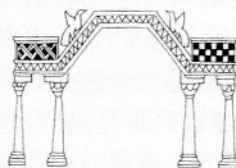


图 1

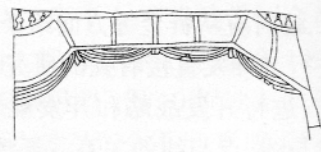


图 2

2. 中晚期形式 这个时期的这种形式盂形龕突出地表现在支撑龕楣的立柱上。这种龕式有 5 种表现形式:

第一种是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 双窟就出现了以装饰艾奥尼亚式柱头的立柱支撑的这种形式盂形龕。它们位于两窟前室北壁窟门的两侧, 两窟各开两龕, 第 9 窟龕内为交脚菩萨, 第 10 窟龕内为倚坐佛像。此交脚

收稿日期: 2007-12-06

作者简介: 王恒(1953-), 山西大同人, 研究员, 研究方向: 云冈石窟艺术。

Copyright © 2008 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

菩萨和倚坐佛像正是第7、8双窟后室北壁上层叠形大龕所塑造的形象(第7、8双窟将此两种造像轮换安置)。将这两种造像装饰于叠形龕内似乎是两对双窟(7、8窟和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式。这4个叠形龕之龕楣均由柱面雕刻环形忍冬纹和绳纹的棱形柱支撑,并且柱头雕刻为对称向两侧翻卷的源自于欧洲的艾奥尼亚式。(图3)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。与此同时,我们还可以看到,基本定型化的竖向长方形的叠形龕楣,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(3个),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。

第二种是方形层塔立柱形式。在第10窟前室东西两壁的中层南侧,对称雕刻了叠形坐佛像龕,该龕式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4)

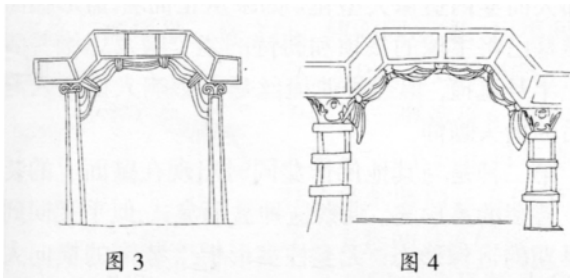


图3

图4

第三种是中国式瓦顶出檐层塔立柱形式。在第11窟东壁第三层中部就雕刻了这样一个装饰了交脚菩萨的叠形龕。(图5)该龕为八格龕楣,中央两格,两侧八字斜格各两格,两侧楣尾平行格各一格,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。龕式两侧塑造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,出檐瓦垆清晰,第一、三层为圆拱坐佛像龕,第二层为二佛并坐圆拱龕。塔顶部分为须弥座上蕉叶出覆钵(较小),塔刹高耸直至叠形

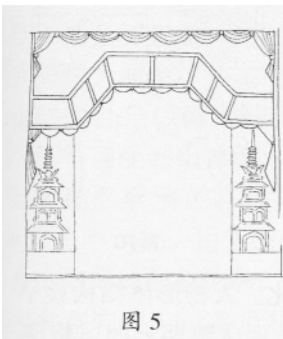


图5

楣并雕七层相轮。

第四种是双龕共用柱形式。第7、8双窟后室的东、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叠形龕。这些成对龕式组合均以三个立柱支撑,即除两龕左右边各由立柱支

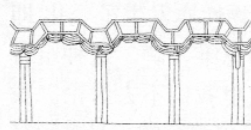


图6

撑外,在两龕间只雕刻一个立柱,即为双龕三柱式布局。(图6)这种布局的叠形龕的特点,一是按照设计,各壁面的第一和第三层为叠形龕,第二和第四层为圆拱龕,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叠形龕形式,能够形成叠形双龕的只表现在两窟的第三层;二是雕刻在双龕两侧和中间的三柱,没有像其他立柱形式那样雕在叠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;三是由于立柱从楣尾旁边经过,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;四是尽管双龕均雕刻了佛像,但他们均以狮子座,并且其中的一尊佛像为交脚坐势。

第五种是连续龕形式。这种龕式结构是双龕结构形式的发展和继续。叠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8个连续式叠形龕。(图7)其特点一是支

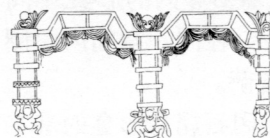


图7

撑龕楣的立柱均为素面形式,虽然龕与龕之间的立柱以一条阴线分开,但其一体化的视觉效果非常明显;二是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。三是楣面格内均雕刻不同形态的莲花;四是所有佛像均塑造为结跏趺坐势和说法手印。

叠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、以装饰交脚和思维菩萨三像为内容的叠形龕

顾名思义,这种形式的叠形龕主要用来装饰交脚菩萨(主像)和思维菩萨(胁侍)。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。产生于犍陀罗艺术的发育期的一件被称为“脱胎图”的浮雕作品所雕刻的三个主要人物虽然不是菩萨,但其坐姿形态与我们在云冈石窟看到的

交脚菩萨和思维菩萨组合画面非常一致,中间主像头戴宝冠,右手掌伸展于右侧膝盖,左手放左膝盖,两腿交脚坐在宝座上,两侧的胁侍较矮,均以舒相坐势面对主像。显然,犍陀罗的这种人物的形象组合被直接移植到了云冈石窟,只是人物性质发生了变化,即主像为交脚弥勒菩萨,胁侍为思维菩萨。这种组合当然有着特定的佛教意义,这里我们不去讨论。我们要讨论的是装饰这种人物形象组合的正是盝形龕形式。

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维菩萨的盝形龕式。雕刻在第18窟南壁下层西侧的一个盝形龕保存较为完整,(图8)我们且以此龕进行分析讨论。

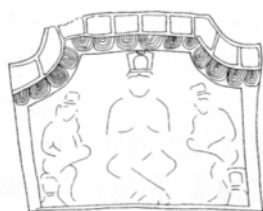


图8

首先与装饰单体造像的竖长方形盝形龕不同,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。其次,楣面方形格较为规范,10个盝形格基本平均分配,两侧的八字斜格雕刻为3个,并且呈弯曲状;第三,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;第四,楣面盝形格内间隔雕刻飞天和莲花图案;第五,盝形龕内的形象,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维菩萨。

以上五项内容,构成了云冈石窟盝形龕的基本风格特征,成为此后同样龕式结构的主要艺术创作基础。

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,与此相适应的以装饰交脚菩萨和思维菩萨为主的盝形龕,也表现出了格式内容相对稳定和形式变化多样的特点。这一时期盝形龕亦有两种形式:

第一种是立体式的盝形大龕。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9)这种龕式结构的设计是以横向占满整个壁面为基础的。尽管其上下高度因壁面分为两层而变小,但依然达到了约6~7m的高度,而横向距离则更是达到了8m以上。这个尺寸的龕式显然是云冈石窟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盝形大龕。



图9

首先是盝形格的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和数量相等的盝形格。

其次是楣面两侧八字斜格的直线化。这种直线化的结果是在末尾又增加了一个平行的格,使整个楣面完整化。这种格式为在楣面两侧的斜格与平行格间增加龕柱提供了可能的条件。

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4个飞天形象。

最后是龕中内容的特殊化布局。第7窟的盝形龕中心为交脚弥勒菩萨,两侧各雕刻了一尊倚坐佛像。第8窟盝形龕的中心为倚坐佛像,两侧各雕刻交脚菩萨。两龕均将舒相坐思维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。这种将两种对象塑造在盝形龕内的做法,被直接推广到了第9、10双窟前室的北壁上,只是第9、10双龕是以单独形式体现的,即第9窟装饰了交脚菩萨,第10窟装饰了倚坐佛像。这是第7、8双龕和第9、10双龕在雕刻内容上联系的一个例证。

此外,由于楣面和帷幕均雕刻于前方,使龕内空间加大而龕内造像大型化。如果从正面看,盝形楣面和帷幕已将主像的头顶和胁侍的半个脸及思维菩萨的上半身遮掩,但这种遮掩丝毫不影响人们进入洞窟后的抬头瞻仰。

第二种是与其他佛像龕同时出现在壁面上的装饰三菩萨的盝形龕。观察这种盝形龕式,似乎又回到了早期的造像形态:无龕柱盝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,两侧思维菩萨侧身舒相坐于束帛座上。雕刻在第5窟南壁西侧的一个盝形龕较有代表性。(图10)这种龕式在整个画面的结构布局上与早期的相同,但由于雕刻时间上的差异,发生了四点变化:一是楣面形状的变化。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,与盝形格数量相等,雕刻形状较有写实性。二是盝形龕格内雕刻内容的变化。各盝形格内均雕刻莲花。三是人物形象的变化。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,菩萨身披帛巾,下著羊肠大裙。四是菩萨座的变化。主

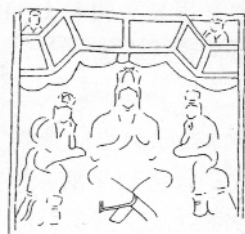


图10

像坐方形座,两侧没有狮子头,两侧思维菩萨不仅舒相坐于束帛座,同时着地的一只脚也踏一小型束帛座。

这种以无龕柱大空间专门装饰三菩萨的盪形龕形式,一方面被随机地雕刻在大面积壁面的某个位置,与其他造像龕式组成变化多样繁缛华丽的壁面形象,另一方面也被运用于装饰三菩萨以外的其他形象,如雕刻在第11窟西壁的众多造像龕中,就有一个以这种横向式大空间盪形龕装饰的禅定坐

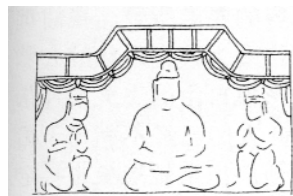


图 11

佛像及其两供养者的龕像形式。(图 11) 我们看到,此盪形龕除了所装饰的对象发生了变化外,楣面八字盪形格又雕刻为弯曲的形式,仿佛又回到

早期的形式中去了。这种不仅使装饰内容发生变化,还使龕楣形式回复的表现,在云冈只出现了 1 例,这显然是一种雕刻者或设计者的艺术变换手法。

三、三间式盪形帷幕龕

这种盪形帷幕龕较典型的是第 6 窟东壁中层南侧的佛陀鹿野苑初次说法坐佛像龕和西壁中层南侧的交脚菩萨龕。(图 12)该龕式的主要特点是将龕楣下的空间以龕柱分为三间,龕柱的支撑点位于八字格与楣尾平行格之间,使明间较宽,两梢间较



图 12

窄。因此,龕式结构既不同于装饰三尊造像的横长方形,也不同于只装饰一尊造像的竖向长方形,而是接近方形的龕式结构。

三间式盪形帷幕龕式的出现,不仅使云冈石窟的盪形龕多了一种变化形式,同时还扩大了盪形龕的运用范围,使盪形龕在云冈石窟的使用更加频繁。

1.正壁大型三间式盪形龕 这一形式出现在第 1、2 双窟和第 6 窟北壁,其特点是龕式宽度占用了壁面的全部宽度。此三龕均以盪形龕装饰的佛像或菩萨像为洞窟中的主要塑造对象,由于位于洞窟的正壁位置,所以称为洞窟主像。但由于云冈洞窟中的北壁普遍受到山体渗水侵蚀,这些地方的雕刻大多数风化严重,有的甚至完全不存在了,第 1、2 窟和第 6 窟也不例外。由于壁面的风化,我们只能辨别这些地方雕刻的形象轮廓。其中第 6 窟北壁下层的盪形大龕宽度约 14m,高度约 7.5m,是云冈石窟最大型化的盪形龕。这个三间式龕将两立柱雕刻为立体八面

菱形,使龕内三间联为一体,形成空间较大的洞窟式佛像龕。由于明间和两梢间的造像均风化严重,但我们从高浮雕轮廓观察,中间主像似为坐在高座上的人物形象,两梢间造像为立姿人物形象,三个人物形象的性质均难以确定。与多数盪形龕楣不同,此盪形大龕之大型龕楣没有雕刻格状组合,而是由 10 组二龙组成的椭圆环形构成,环环相扣,以莲花结缠束替代方形格。二龙椭圆环形内各雕一飞天,龕楣下沿雕缀饰锯齿纹带和半圆下垂帷幕,帷幕边沿雕刻瓔珞。(图 13)这种复杂华丽的设计雕刻,只有在如此大型的龕楣上才会见到,也只有第 6 窟这个云冈最豪华成熟的洞窟中才可能产生。

第 1、2 窟是一组双窟,其雕刻和第 6 窟同样经过了周密的计划与设计,无论是佛教意义的表现,还是艺术形式的组合,均体现了完整性和计划性的特点。双窟北壁雕刻的盪形大龕,均占据了整个壁面,这也是云冈石窟中少有的一个造像龕占据整个壁面的情形。大龕以浮雕柱分为三间,第 1 窟明间为狮子座交脚菩萨,两梢间为舒相坐思维菩萨。我们看到,这里的三菩萨形象组合虽然依旧位于同一盪形龕楣下,但却不在同一个空间内。这是设立立柱的结果,旧的内容被新的形式所装饰了。(图 14)

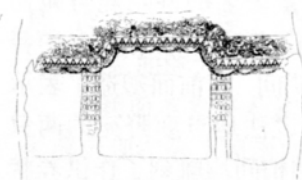


图 13



图 14

第 2 窟的整体画面与第 1 窟完全相同,但其装饰的内容则发生了变化,虽然龕内的人物造像风化坍塌非常严重,但我们还是从部分残留中找到了其雕刻内容之主题:明间人物的波浪螺式肉髻说明塑造的是佛像,两梢间的造像和明间造像同样风化严重,但在东侧梢间人物造像的头光中我们清晰地看到了菩萨翻飞的宝缙,因而这两尊造像是菩萨则毫无疑问。由于整个壁面下层全部坍塌不存,似乎不能够确定该一佛二菩萨的姿式。对此,我们只得从云冈石窟的其他洞窟的造像组合去类比了。一方面,我们以这些造像的身体大小比例观察,他们的下半身已经坍塌的部分占较大的尺寸空间,可以排除其坐佛像的可能。另一方面以相同龕式和相同位置的第 7、8 双窟后室北壁的造像组合类比,第 7 窟主像为交脚菩萨像,第 8 窟主像为倚坐佛像,两侧为交脚菩

萨。以此看来,第1、2双窟也应该是相同的造像组合。那么,第2窟的主像就应该是倚坐佛像,两侧梢间布置的应该就是交脚菩萨像了。

2.雕刻在洞窟壁面上的三间式盝形龕及其不同的造像组合 雕刻在洞窟壁面上与其他龕式同时出现的三间式盝形龕,在龕楣形象上与其他形式的盝形龕一样,即中间为横向的不同数量组成平行格,两侧以一格或者两格雕刻为向下倾斜的八字,楣尾为平行一格。三间式盝形龕只是在八字斜格角下支撑了圆雕或浮雕棱柱,使整个龕式变化为三间结构。这种三间式龕不同于没有分间的横向大空间盝形龕,不仅龕式形象的变化有圆雕龕柱使龕内三间相通和浮雕龕柱使龕式结构中三间隔离等表现,同时这种产生于云冈中晚期的龕式形象,还表现了造像组合上的多种变化形式。

第一种是交脚菩萨或佛像与供养者的组合。在装饰豪华的第6窟西壁南侧中层的三间式盝形龕中,明间为盝形龕常见的交脚菩萨,两梢间则雕刻了手捧供养物的立姿供养菩萨形象,在两棱柱下端,还雕刻了较小型的胡跪供养弟子形象。显然,这种造像组合在体现佛教思想上已经发生了变化,供养思想成为突出的表现内容。同时,这种体现供养思想的三间式盝形龕又被用来装饰最著名的佛陀鹿野苑初次说法图。此龕位于第6窟东壁中层的南侧,龕中释迦牟尼佛作说法手印端坐明间,其前面塑造了表示佛、法、僧的三宝标和表示说法地点鹿野苑的两只对卧的鹿,卧鹿两边和两侧梢间均雕刻了作供养状的僧人和其他供养人物。(图12)这时的盝形龕以三间式形式隆重地塑造和装饰了佛传故事中最重要和最引人入胜的场面。显然,盝形龕已非同以往,它的作用被进一步强化了。由此而在洞窟壁面中大量地出现这种明间交脚菩萨或佛像,两梢间供养者形象的盝形龕,就是非常自然的事情了。

第二种是传统三菩萨像的组合及其盝形龕楣面雕刻的变化。在三间式的盝形龕中安排三菩萨造像组合的做法,在云冈晚期洞窟中较为多见,其形式为明间内为交脚菩萨,两梢间各为舒相坐式思维菩萨。将横向大空间盝形龕以两个支柱分为三间并将三菩萨像安置其中的做法,始于云冈石窟的中期雕刻,上述第1、2窟正壁的雕刻就是例子。这种画面造像与传统横向大空间盝形龕装饰三菩萨有所不同。一是由于龕楣中的八字斜格加长并使角度变小,从而将中间的横向楣面高高举起,使得中央明间的高度增大,两梢间则相对变矮。(图15)因此,在人物形

象的塑造上,交脚菩萨的身材较大,而两梢间的思维菩萨的身材就显得小了许多。二是楣面雕刻的变化。第一个变化是将楣面各段原来经常雕刻的若干方格取消,各段只雕刻出与相邻段间隔的边,并在各段中雕刻不同数量的小型坐佛像龕。第二个变化是楣面完全取消分界,整个楣面成为无分界的整体,然后依照楣面正斜走向雕刻为颇具透视效果的折叠式竖格,并在其上雕刻小型坐佛像。(图16)这两个变化,是云冈晚期盝形龕最具特色的变化形式。之所以出现这种变化,首先是雕刻内容的要求所致。我们知道,早期和中期盝形龕楣面格多为较扁形状的方形格,在这种形状的格内雕刻形象自由的飞天和莲花是较合适的选择,但到了晚期,人们已经不满足于楣面上继续塑造这些形象了,他们把宗教形象直接定位于佛像。如果在原来的方形格内安置坐佛像,不仅扁形的方格形状需要调整,而且以装饰飞天与莲花的形式装饰佛像,也是人们所不甘心的事情。与此同时,艺术家对艺术变化的追求也是出现不同雕刻形式的重要动力。

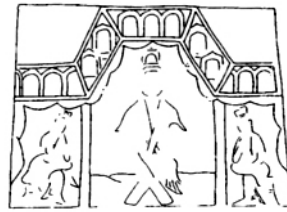


图 15

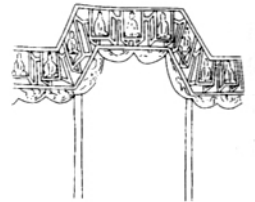


图 16

四、自由形式的盝形龕

所谓自由形式,即是指这种龕式往往不受两侧空间的限制,楣面结构可对称,也可不对称,呈现出开放自由的式样。在云冈石窟,这种龕式主要出现在第9、10窟的后室壁面雕刻中。第9、10两窟后室是以整齐排列佛教因缘故事为突出特点的地方,雕刻在壁面上的这些自由形式的盝形龕与其他龕式一起,以不同的画面构成表现了这些引人入胜的佛教故事。根据不同形式表现,可总结为四种:

1.两侧楣尾格不对称形式的盝形龕 这种形式的盝形龕在第9、10窟后室南壁相同的地方,即两窟窟门东侧各有一个。第9窟龕内中央塑造了禅定印坐佛像,坐佛像两侧均雕刻众多胡跪状供养天人的形象。由于佛像左侧(西侧)塑造的人物较多,因此其上方的龕楣尾就雕刻了两个平行格,而右侧塑造的人物较少,其上方的龕楣尾则只雕刻了一个平行格。(图17)在第10窟与第9窟的同一位置中,

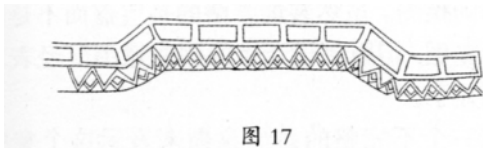


图 17

也雕刻了一个不对称的盪形龕，其表现形式正好与第 9 窟相反，即龕楣尾左侧（西侧）雕刻为一个平行格，而右侧则雕刻为两个平行格。两个楣面雕刻装饰内容基本一致，即龕楣格内雕刻莲花（第 10 窟）或者莲花化生童子（第 9 窟），楣面下方均雕刻了下垂的双重三角锯齿纹。二者所不同的除了不对称形式的左右差别外，在龕楣格数量上的配置也有所不同，其中第 9 窟的龕楣中央平行格雕刻数量为 5 个，而第 10 窟的龕楣中央平行格雕刻数量为 3 个。

2. 同龕位于相邻的两个壁面上呈内转角式的盪形龕 这种盪形龕形式在第 9 窟后室南壁西侧第二层和西壁南侧第二层出现。（图 18）此龕的高度大约为 1.6m，而宽度则达到了约 5.6m，是云冈石窟长宽比例最悬殊的龕式之一。此龕的雕刻内容是八天次第问法缘，佛像端坐中央，两侧均雕刻了八身作胡跪状的天人形象，其中佛像左侧的八身天人形象全部雕刻在西壁。在龕楣的设置上，南壁雕刻了 6 个，而中央平行格中的 4 个，西壁只雕刻了 2 个。

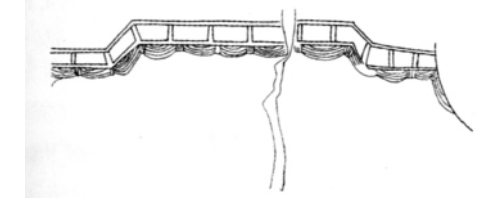


图 18

为什么将一个画面配置在相邻的不同壁面上？这是一个非常有趣的问题。当然，因为画面的巨大而在某个壁面上无法施展是一个原因，但这又不是最主要的原因。笔者以为，最主要原因应该在于洞窟壁面设计上对画面布局的美的追求。在第 9、10 双窟后室中，虽然洞窟平面呈方形，但我们看到古代艺术家在设计壁面上有意地通过画面的设置将各壁面联系起来，形成一个完整的体系，从而使洞窟在佛教思想表现和美术视觉效果两个方面均达到最佳的融合状态。

3. 楣面下一侧立柱形式盪形龕 这种形式的盪形龕出现在第 10 窟南壁西侧的中层。（图 19）龕内中央塑造坐佛像，两侧各雕刻四身双手合十胡跪状的供养者形象。从主体形象看，此龕似乎已经是一个完整的盪形龕了，但非常有趣的是，画面左侧四供养者身后雕刻着一个上下塑造为艾奥尼亚柱头式样对

称翻卷纹和中段细腰并束带的立柱。此立柱下有方座，上有“皿板”（横向长方形）支撑着盪形龕左端的龕楣尾部，同时，楣尾盪形格继续向西侧延续，但因为壁面风化已经无法看到其终点了。龕楣仍在扩展的事实可

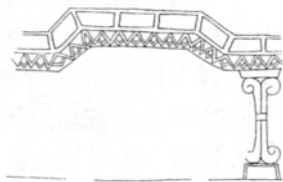


图 19

有以下推测：一是立柱西侧乃至达到西壁上，可能是一个与此龕同用龕楣的又一个盪形龕，而立柱就是两龕的左右分界线；二是只在盪形龕楣的一侧雕刻立柱，是为体现龕式设计的自由变化特点，其集中点是显示不对称的美感；三是由于雕刻设计在实施过程中的失误，造成了龕式两侧的不对称，以此立柱来弥补这种操作上出现的过错。

以上三种推测最可能的是第一种，因为第 9、10 窟作为云冈石窟中期洞窟中的精华之一，不仅表现了壁面龕式面貌上的多样性特点，同时也应该具有双窟设计雕刻中的规范性特征。在第 9 窟后室和第 10 窟后室同样的壁面位置上，我们就明白无误地看到了一个由南壁向西壁扩展延续的盪形龕。这种双窟壁面既在主体布局上具有同一性，又在具体雕刻中具有变化性的特点，在云冈石窟的双窟中比比皆是，这又一次体现了云冈石窟艺术家熟练地雕刻设计部关系的能力。

4. 楣面不完整式盪形龕 这种楣面不完整式盪形龕出现在第 7 窟南壁窟门的东侧，（图 20）此龕的装饰内容是手执麈尾的维摩居士形象。我们看到，装饰维摩居士形象的是一个不完整的盪形龕，龕楣只有中央平行格 3 个和右侧八字斜格和楣尾格各 1 个，左侧的八字斜格和楣尾格没有雕出。



图 20

依据《维摩诘经》，维摩诘原来是东方无垢世界的金粟如来，于释迦佛在世之时，自妙喜国化生于毗耶离城为居士，以“委身在俗”，时机“辅释迦之教化”。当时，佛应五百长者之请，于毗耶离城中的庵罗树园说法，维摩示病不往，佛欲派遣其弟子和诸菩萨们前去看望，但大家都畏于维摩的善辩而纷纷推辞，最后只有文殊菩萨受命前去看望问疾。维摩诘随机说法，辩才无碍，乃成一经妙义。

按照以上思想来塑造维摩居士的形象，他应和文殊菩萨处于共同的位置之中，但在这里我们似乎看到的是一个单独的维摩居士。我们再来仔细观察：

不仅维摩居士的面向正对着没有雕刻八字斜格和楣尾格的一侧,而且盂形格内和右上角雕刻的飞天形象均朝向没有八字斜格和楣尾格一侧,这些均是要告诉人们,这是一个继续向左侧延续的龕式,但这个延续马上就被窟门所阻挡。那么,我们只好越过窟门去到另一侧寻找它的延续了。窟门西侧与东侧相对应的地方果真雕刻了宝盖下的菩萨形象,并且坐在与维摩居士同样的方形座上,上身向着窟门一侧。显然,这个画面是与东侧画面共同构成了一幅完整

的文殊问疾图。虽然装饰菩萨的是宝盖而不是另一半盂形龕楣,但雕刻设计者的创作意图已经表现的非常明显了。

以一个不完整的盂形龕楣来表示这个龕中内容没有完结的形式,是云冈石窟壁面造像龕的创新之举。虽然这只是非常个别的情况,但毫无疑问的是,只有盂形龕楣最能够满足灵活多变的画面装饰要求。

参考文献:

- [1](日)水野清一,长广敏雄著,王雁卿译.云冈石窟装饰的意义[J].文物季刊,1997,(2).
- [2]国家文物局教育处.佛教石窟考古概要[M].北京:文物出版社,1993.
- [3](英)约翰·马歇尔著,王冀青译.犍陀罗佛教艺术[M].兰州:甘肃教育出版社,1989.
- [4]云冈石窟文物保管所.中国石窟·云冈石窟[M].北京:文物出版社,1991.

The Evolution of the Shape of Niches in Yungang Caves

WANG Heng

(Datong Association of Political Science, Datong Shanxi, 037044)

Abstract: Lu-shaped niches, originated from the early forms of Buddhist arts in India, is a basic shape of niches found in Buddhist caves. In Yungang caves, there are a lot of such shapes of niches, which are used to ornamenting different sculptures. This kind of niches not only shows the inheriting property but the innovation property of arts. By analyzing different presentations of the niches, we can see the Lu-shaped niches are also varied in forms. This kind of niches not only enriches the forms of niches, but also plays an important role for ornamenting purposes. Moreover, it extends the function of niches and becomes the most flexible form of niches in Yungang Caves.

Key words: Yungang Caves; Lu-shaped niches; evolution

编辑 赵立人

(上接第 23 页)

Analysis of Developing Cultural Tourism in Southern Shanxi

ZHU Ru-hu

(School of Geographical Sciences, Fujian Normal University, Fuzhou Fujian, 350007)

Abstract: Shanxi Province is one of the important birthplaces of Chinese civilization. Fenhe, the second largest tributary of the Yellow River, Shanxi's mother river, meets the Yellow River in Southern Shanxi. Southern Shanxi, in the Fenhe floors, becomes the core of ancient culture of Shanxi, Southern Shanxi can do very well in the development of cultural tourism. This paper will discuss the feasibility of the development of cultural tourism, the establishment of tourism brand, the status quo and problems, and development strategies and so forth.

Key words: Southern Shanxi; cultural tourism; analysis

〔编辑 赵立人〕