

# 云冈装饰的民族化典型

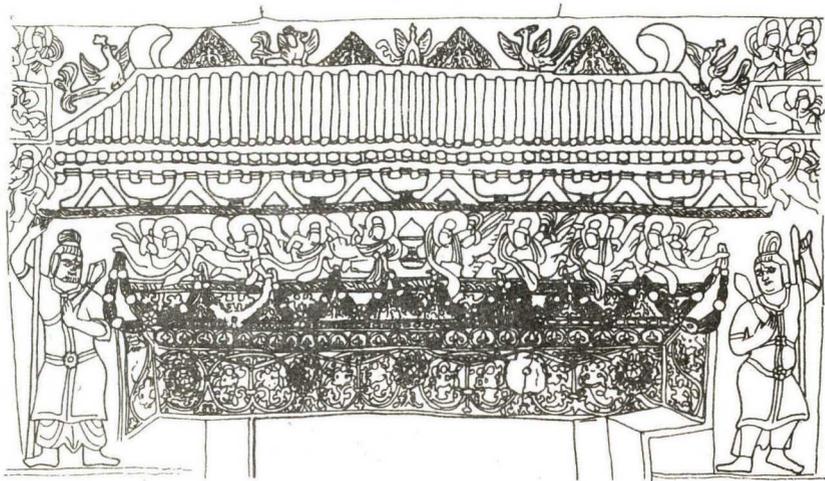
## ——对中国传统瓦顶建筑式样在云冈石窟中的表现及其特点和影响的讨论

王 恒

(大同云冈石窟研究所)

公元五世纪中叶开凿的云冈石窟使佛教雕刻艺术在中国的传播达到了前所未有的水平，并取得了辉煌的成就。成就的巨大，不仅表现在继承和借鉴西方<sup>①</sup>佛教雕刻艺术的传统方面，更突出地表现在将中国传统艺术形象揉和其中，使其凸显出中华民族的传统风格和审美情趣。本文所讨论的，是关于云冈石窟佛教艺术雕刻中中华民族传统特征之一——瓦顶建筑式样的表现及其特征和影响。

云冈石窟中的瓦顶建筑式样雕刻最为突出而以独立形态出现(不以覆盖其他形象为主)并与另一独立形态(第10窟前室北壁中央须弥山雕刻)相对应的为置于第9窟前室北壁窟门与明窗之间的瓦顶门楼(图一)。这一门楼雕刻面积约为15平方米(高2.7米,宽5.6米),瓦顶以一斗三升人字拱雕刻支撑,屋脊上雕刻鸱尾一对,花纹式三角四只,花纹三角之间和垂脊上各雕一只金翅鸟,两侧垂脊出檐角处各雕飞天。门楼中的雕刻内容还



图一 云冈第9窟前室北壁明窗与拱门间的仿木构门楼

有：中央为博山炉一只，两侧对称称为手牵纓络的八身飞天，纓络间雕花纹三角，以下为花纹套人物托起的高浮雕立体式莲花门楣，飞天与门楣两侧各雕金刚。

这一中国传统瓦顶建筑式样的门楼至少显示了两个特点：

首先，极尽华丽装饰，突出中国化瓦顶门楼在石窟雕刻中为佛教思想服务的特点。瓦顶、鸱尾、斗拱等中国古建雕刻衬托了金翅鸟、飞天、莲花、金刚、童子等佛教形象，不仅极大地丰富了门楼的装饰内容和对称美感，也突出了门楼为佛教思想服务的作用。此外，因第9窟和第10窟为双窟设计，这一具有强烈中国民族化风格的瓦顶门楼与第10窟前室北壁居同样位置的佛教须弥山并列成为这一对双窟显要位置的雕刻内容，这样安排不仅在形式上使佛教石窟寺增添了新的美术装饰画面，更重要的意味在于，使中国传统瓦顶建筑式样成为和须弥山雕刻并列运用的实际内容。

其次，位居中央位置，突出围绕该门楼而强化整体壁面对称装饰的特点。纵观第9窟前室北壁，其整体设计以门楼为中心，顶上装饰华丽的圆拱明窗，下边为进入后室的窟门，左侧、右侧对称安置柱式楣拱龕内狮子座交脚菩萨，左上角、右上角对称安置圆拱龕内二佛对坐像，其他雕刻，如五层塔柱、飞天、伎乐天、小型坐佛、窟门两侧的本生故事等，无不以门楼为中心而展开的对称意图。象这样围绕中国传统瓦顶建筑式样雕刻而展开的整体壁面设计，在云冈还有实例<sup>②</sup>，说明这种设计思想在一定阶段时间里是被非常重视并推广的。这种画面整体结构的对称美感，用文字表达显然感到困难，只有身临其境才会体味出它的诱人之处。产生如此动人的艺术效果是画面构成设计上的成功，现代构成设计理论认为，“构成是一种去掉了地方性、社会性、生产性等因素的造型活动，这种设计形式，一般称为纯粹构成，而把遵循于生产的，合理因素的‘构成’称为目的设计或者应用设计。”<sup>③</sup>第9窟前室北壁的构成设计，既是以对称美感要求为目的的设计，又是“遵循于地方性（北魏平城）、社会性（佛教意识形态）、生产性（传播佛教思想）等因素的造型活动”，因此，它既不是“纯粹设计构成”，也不是“目的设计或者应用设计”，而是将两者相互兼容的设计。

## 二

做为与传统佛龕具有同样功能的屋形龕，中国传统瓦顶建筑式样雕刻在云冈也有不俗的表现，而且呈现出运用上的灵活性优势。

在云冈，与传统圆（尖）拱、楣拱龕在构图运用（高宽比例略呈方形）上较一致的屋形龕很少，仅在第11窟西壁南侧第三层、第13窟东壁北侧第三层、第四层、南侧第四层各有一例（表一）。这些屋形龕的特点是高宽比例与传统龕的高宽比例接近，且覆盖内容也与传统龕相近。从画面（图二）直观看，以瓦顶建筑式样做为基本龕形，其装饰余地较小，效果远不及传统龕形美观豪华。然而，我们从这种龕形所居的壁面观察，它做为龕形多样化<sup>④</sup>的组成部分，有着不可替代



图二 云冈第13窟东壁第4层第2龕

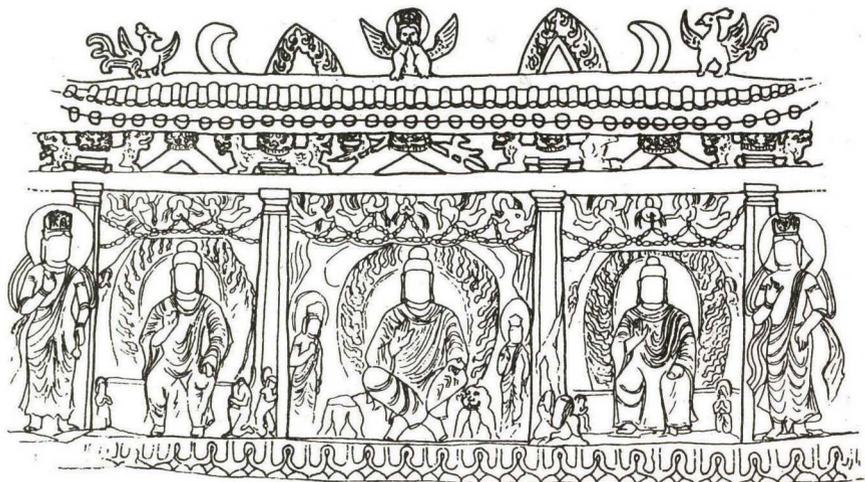
表一

序号	位置	表现形式	覆盖内容	高宽(厘米)
1	第11窟西壁南侧第三层	二棱柱支撑斗拱,帷幕装饰。屋脊置鸱尾一对,半身供养人像六躯。	中央置须弥座交脚菩萨,两侧为胁侍菩萨,柱外两侧雕四躯供养人。	高 58 宽 58
2	第13窟东壁北侧第三层梯形三龕之中龕	帷幕装饰。屋脊置鸱尾一对,素面三角四只,两侧垂脊各置一供养人	龕中置狮子座交脚菩萨,两侧各雕五躯供养人。	高 51 宽 45
3	第13窟东壁北侧第四层第二龕	两飞天装饰。屋脊置鸱尾一对,素面三角三只,两侧垂脊各置一供养人。	中央置袒右肩坐佛,两侧为胁侍菩萨。	高 124 宽 132
4	第13窟东壁南侧第四层第一龕	两飞天装饰。屋脊置鸱尾一对,金翅鸟一只,两侧垂脊各置一供养人。	中央置袒右肩坐佛,两侧为胁侍菩萨。	高 132 宽 147

的作用。

与以上所述不同,以柱式斗拱瓦顶建筑式样为装饰覆盖佛像的屋形龕,将屋顶以下空间以柱分为三间,装饰华丽,雕刻细腻,成为宫殿式样的龕形(图三)。这种形态分别雕刻在第9、10窟前室的东两壁上层和第12窟前室的东两壁中层(表二)。从表二可以看出,这种立柱式宫殿屋形龕至少有以下特点:

1. 位置居于具前后室形制结构的第9、10、12三个窟的前室东西两壁的上层或中层;
2. 主尊造像(佛或菩萨)统一为狮子座交脚(半结跏趺)的坐式;
3. 这些画面横向(宽)占据全部壁面,其高宽比例与传统龕式(圆拱、楣拱)相比较,有了较大改变。
4. 和9、10窟的四幅画面相比较,第12窟的画面雕刻较有深度,因而更富有立体感,装



图三 第12窟前室西壁中层宫殿式屋形龕

饰意味更加强烈，甚至将斗拱变形，雕刻出兽头兽身形象。

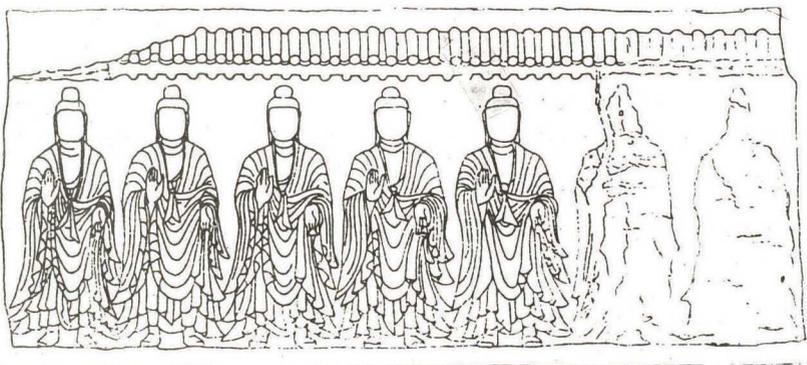
以上特点说明：1. 在云冈佛龕雕刻中，中国传统瓦顶建筑式样取得了很大成功。无论在塑造佛像上，还是在装饰空间中，都有与传统龕式相媲美的能力；2. 虽然有这种优势，但在洞窟位置安排上，没有被放在最显赫的地方；3. 第12窟前室西壁画面中变形斗拱雕出的兽头兽身，受西方佛教艺术雕刻的影响<sup>⑤</sup>；4. 以宫殿式屋形龕覆盖交脚像（弥勒），反映了造像者对未来（永远的佛）的崇拜和希望。

中国传统瓦顶建筑式样做为佛龕，在云冈表现的最特别，在塑造佛教内容上与西方形式呈异曲同工的，当属第11窟西壁和第13窟南壁的七立佛大型屋形龕（图四）。展示这一功能特点的，还应包括第9窟后室南壁中央的屋形龕，和第12窟前室北壁下层拱门两侧的两个屋

表二

序号	位置	表现形式	覆盖内容	高宽（厘米）
1	第9窟前室西壁上层	柱式斗拱装饰。屋脊置鸱尾一对，金翅鸟三只，花纹式三角四只。	四层方塔各雕坐佛，塔顶为蕉叶童子。方塔将檐下空间分为三间，明间雕头光、背光装饰华丽的狮子座交脚佛，两次间各雕胁侍菩萨，菩萨头顶雕飞天。	高 300 宽 412
2	第9窟前室东壁上层	同上	以菱形花纹柱分为三间，明间雕头光、背光装饰华丽的狮子座交脚菩萨，两次间各雕菩提树下思惟菩萨。	高 300 宽 400
3	第10窟前室西壁上层	同上	以花纹棱柱分为三间，明间为狮子座交脚菩萨，两次间为菩提树下思惟菩萨。	高 340 宽 400
4	第10窟前室东壁上层	同上	方形塔柱分为四层，每层雕一舞人。以柱分为三间，明间为头光背光装饰华丽的狮子座交脚佛，两次间内，上雕飞天，下雕胁侍菩萨。	高 340 宽 400
5	第12窟前室西壁第二层	柱式斗拱装饰。屋脊置鸱尾一对，金翅鸟二只，花纹式三角三只。棱柱下端残存立体雕刻，斗拱雕出变形兽头兽身，中间人字拱上两鸟相向。	以棱柱分为三间，明间雕狮子座交脚佛像，两侧雕胁侍菩萨，龕上方帷幕衬托一躯手持璎珞的飞天。两次间各雕倚坐佛，龕上方帷幕衬托三躯手持璎珞的飞天。龕外两侧各雕一供养菩萨。	高 230 宽 420
6	第12窟前室东壁第二层	柱式斗拱装饰。屋脊置鸱尾一对，金翅鸟三只，花纹式三角二只。棱柱下端残存立体雕刻，中间人字拱上两鸟相向。	以棱柱分为三间，明间雕狮子座交脚菩萨，两侧雕胁侍菩萨，龕上方帷幕装饰。两次间各雕思惟菩萨，龕上方帷幕装饰。龕外两侧各雕一供养人。	高 215 宽 450

形龕(表三)。从表三看出,这些佛龕最显著的特征是高宽比例的配置,分别为1:3.2、1:2.6和1:3,这种比例配置是其他形式佛龕所没有的,证明了瓦顶建筑式样在装饰“七立佛”题材中的优势。关于以屋形龕装饰“七佛”的作用和意义,笔者撰文<sup>⑥</sup>作过讨论,本文不再重述。



图四 云冈第11窟中层七佛

表三

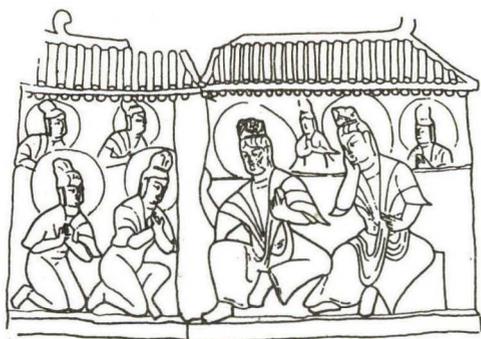
序号	位置	表现形式	覆盖内容	高宽(厘米)
1	第9窟后室南壁第三层	无装饰横向拉开式。屋脊置鸱尾一对。	中央雕一坐佛,两侧各雕供养天四躯。	高118 宽382
2	第11窟西壁北侧第二层	高浮雕立体式出檐。	各为高240厘米的七立佛。立佛着袈衣博带袈裟,佛像间雕有小佛龕。	高280 宽740
3	第12窟前室北壁西侧下层	高浮雕立体式出檐。屋脊置鸱尾一对,金翅鸟一只,素面三角二只。	倚坐佛像四躯。	高130 宽230
4	第12窟前室北壁东侧下层	高浮雕立体式出檐。屋脊置鸱尾一对,金翅鸟一只,素面三角二只。	倚坐佛像四躯。	高130 宽215
5	第13窟南壁中央窟门与明窗间	三屋顶连续形式画面。中顶略大,帷幕装饰,屋脊置鸱尾二对,回首金翅鸟二只,素面三角七只。两侧顶略小,小三角垂幕装饰,屋脊置鸱尾二对,金翅鸟三只。三顶之间置二供养人。	中顶下置三立佛,两侧顶下各置二立佛,是为七立佛。立佛脚踏莲花座,头光背光装饰华丽,袈衣博带袈裟,佛背光间上角置飞天。	高300 宽900

三

在云冈第1、2窟,第6和第9、10等窟中,以中国传统瓦顶建筑式样覆盖了一些佛教故事图,或以象征手法代表了一定故事情节的屋顶建筑。这些图画是传播佛教思想必不可少的内容,也是塑造释迦形象,渲染宗教气氛的重要手段。在云冈,这类表现数量较多,手法也

较为丰富灵活。

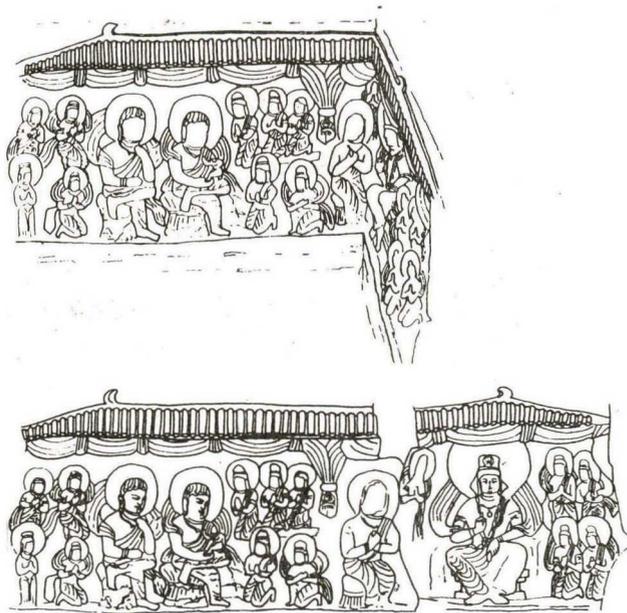
1. 第6窟塔柱下层佛龛两侧上部的“净饭王夫妇接受祝贺图”(图五)、“接受商人奉食图”、“阿私陀占相图”和第9窟后室南壁西侧与西壁南侧第二层的画面(图六),第10窟后室东壁南侧与南壁东侧第二层的画面,前者为外转角瓦顶式样(表四)。将一幅完整的故事画面以转角形式置于两个相邻的壁面上,在视觉效果和艺术处理上,都显示了独特的风格,成为颇具云冈特色的画面布置。同样的故事,有的则没有采用这种形式(表五)。此外,呈转角状的瓦顶建筑式样还应包括第6窟沿东、南、西壁下层围转的廊式雕刻。这组画面从地面起高2米,围绕了整个东壁(风化严重,仅存约6米)、南壁(风化严重,仅存约3米)和西壁(全部风化)。从残存的画面观察,这一瓦顶长廊雕刻一斗三升人字拱,每隔约2.5米以一立柱分割为间,每间置立式供养人4身,如此推算,全部长廊应有14间,约33米左右,置供养人56身。



图五 云冈第6窟塔柱南壁西侧佛传故事图

2. 第9窟后室南壁东侧第四层,第10窟后室南壁东侧第三层和西侧第二层的画面(表六),虽然都以坐佛为主要造像格式,但与刻在石窟壁面上其他佛龛集中突出主尊佛像的情形不同,在造像体积和位置设计上,将佛以外其他人物的形态,表现得格外突出,使画面呈现生动活泼,富有吸引力的特点。

3. 根据《维摩诘经》造出的维摩诘与文殊说法像,是云冈和许多佛教石窟寺重要的造像之一。在瓦顶式样未被采用时,云冈对这一题材的塑造是以楣拱或其他装饰形式完成的,第7窟南壁拱门两侧的造像(图七)是最有代表性的作品。自从这种式样诞生以后,在塑造维摩



图六 云冈第9窟后室西南壁2层“鬼子母失子”图

表四

序号	位置	表现形式	覆盖内容	高宽(厘米)
1	第6窟塔柱南壁下层西侧	无装饰外转角式。屋脊置鸱尾一对。	净饭王夫妇接受祝贺图。	高 136 宽 110
2	第6窟塔柱东壁下层南侧	同上	接受商人奉食图。	高 132 宽 220
3	第6窟塔柱北壁下层西侧	同上	阿私陀占相图。	高 135 宽 200
4	第9窟后室南壁西侧与西壁南侧第二层	南壁西壁呈帷幕装饰内转角一体式。屋脊置鸱尾一对。	以帷幕下垂打结处为界,南壁西壁各雕出“鬼子母失子”故事和交脚菩萨、供养天。	高 180 宽 470
5	第10窟后室东壁南侧与南壁东侧第二层	东壁南壁呈帷幕装饰内转角一体式。屋脊置鸱尾一对,花纹式三角四只。	中雕二倚坐像,两侧雕供养天。	高 162 宽 235

表五

序号	位置	表现形式	覆盖内容	高宽(厘米)
1	第6窟塔柱南壁下层东侧	无装饰。屋脊置鸱尾一对。	净饭王夫妇图	高 120 宽 110
1	第6窟塔柱东壁下层北侧	帷幕装饰。屋脊置鸱尾一对。	净饭王夫妇教子图	高 132 宽 110

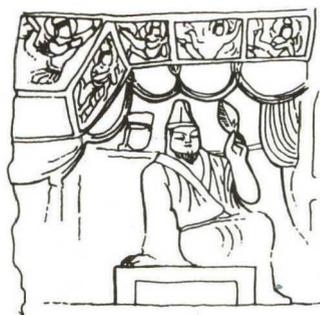
表六

序号	位置	表现形式	覆盖内容	高宽(厘米)
1	第9窟后室南壁东侧第四层	帷幕装饰。屋脊置鸱尾一对,素面三角九只。	中央为坐佛,坐佛左侧雕二尊,右侧雕三尊手持华盖的供养天像。	高 323 宽 220
2	第10窟后室南壁东侧第三层	帷幕装饰。屋脊置鸱尾一对,素面三角二只。	中为袒右肩坐佛,其座前置一头触地面,深深跪拜的高髻者,佛像两侧雕供养天五躯。	高 191 宽 250
3	第10窟后室南壁西侧第二层	帷幕装饰。左侧屋脊置鸱尾一只,素面三角一只,右侧风化。	主像为坐佛,左肋破损风化,右肋下为两尊菩萨坐跪像,上为三尊合掌比丘立像,其后雕出一匹象,一合掌高髻像骑在象头上,象背宝座上坐一合掌菩萨。	高 165 宽 235

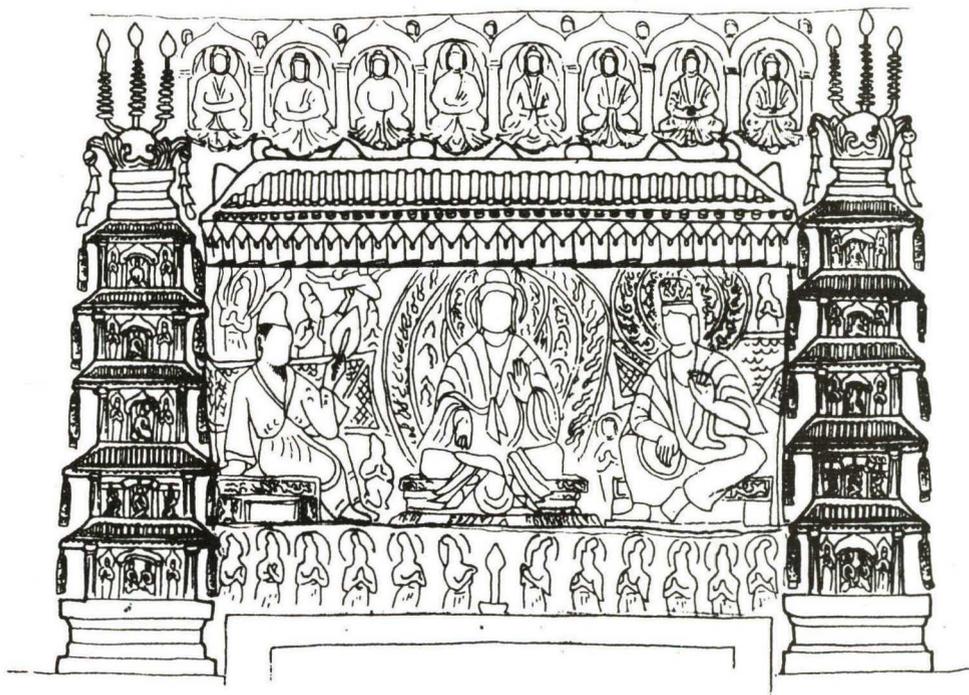
文殊说法像时往往被采用。在云冈第1、2窟,第6窟,以及第31和第35窟都有此类雕刻,其中尤以第6窟南壁中央门拱与明窗之间的画面最为豪华,最具代表性。这幅画面面积约

10.6平方米(高264厘米,宽400厘米),三角垂帐装饰,屋脊置鸱尾一对,金翅鸟5只,素面圆盘装饰一对,素面三角五只。其下覆盖内容是:中央为须弥座着袈衣博带释迦像,右襟搭于左肩,衣摆下垂,头光背光装饰华丽,高发螺旋成髻,双目微闭,正襟危坐。左侧为头戴尖顶帽,身穿对领长衣,倚坐床榻的维摩居士,他手执尘尾上举,眯眼微笑,从容自得。右侧为头戴宝冠,著短衫长裙,坐于床榻的文殊菩萨,他头微侧,左手上扬,似侃侃而谈(图八)。这幅以中国传统瓦顶式样装饰的“文殊问疾”图,是这一题材被刻刻在石窟寺中最庄严、隆重的一幅,说明了云冈中期对“文殊问疾”和“瓦顶装饰”的重视程度,充分体现了佛教思想内容和民族装饰形式的有机统一,使它不仅成为感染力巨大的宗教思想宣传阵地,也成为使人们视觉感官得到平静愉悦的艺术享受。

4. 在第9、10窟后室南壁塑造的佛教故事中,分别出现了一个以房屋形式装饰的坐佛龕(图九,表七)。从表七中的坐佛龕所处的位置(分别位于故事画面的左边或右边)和它所占面积(较小),说明这种房屋式坐佛龕是为一定故事内容服务。以这种形式出现的瓦顶建筑,在第1窟,第9、10窟和第6窟的佛教故事中都有表现。雕刻于云冈石窟中的瓦顶建筑大部分是以浮雕形式出现的,只有一个例外,就是位于第9、10窟之间,联结两窟的一座大型塔式雕刻上的两座近似立体圆雕的方形建筑(图一〇)。这一大型塔式雕刻高约8米,外壁风化,



图七 云冈第7窟南壁拱门  
东侧维摩像



图八 云冈第6窟南壁明窗与拱门之间“文殊问疾”图

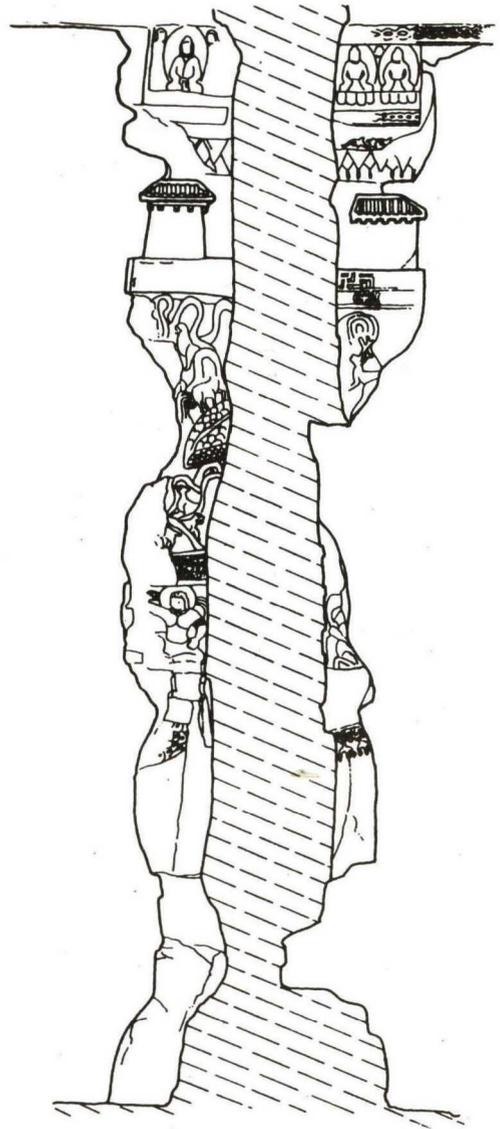


图九 云冈第9窟后室南壁东侧第3层佛传故事

底层残留周长约5.4米，从残留的凸凹部分和窟内（南壁）部分可见其雕刻内容的巨大和精美：最下层为一约3米高的大象，大象背上雕刻宏伟壮丽的须弥山，山顶之上左（9窟）右（10窟）各雕一座高宽边长64厘米的近似立体的瓦顶建筑。该两座方形建筑呈对称状态，第9窟的一座南向、西向雕出部分瓦垅，东向和北向的瓦垅全部雕出。与此相对应，第10窟的一座南向、东向雕出部分瓦垅，西向、北向的瓦垅全部雕出。据《法华经》，须弥山“其顶上为帝释天所居”，那么，这房屋应是象征了帝释天的居所。

#### 四

在云冈，瓦顶建筑式样雕刻不仅



图一〇 第9、10窟前室之间须弥天宫内视图

表七

序号	位置	表现形式	覆盖内容	高宽(厘米)
1	第9窟后室南壁东侧第三层	由踏步、栏杆、柱、装饰帷幕构成宫殿式佛龕。屋脊置鸱尾一对。	中央开一圆拱龕，内置坐佛，龕外两侧为着胡服男女立像。	高100 宽100
2	第10窟后室南壁东侧第二层楣拱龕下左侧	七佛装饰壁型宫殿式。屋脊置鸱尾一对，花纹式三角。	坐佛一躯（风化严重）。	高100 宽73

被用于洞窟内壁面上画面的装饰,也被用来装饰石窟外壁立面。1972年在第9至13窟前进行考古发掘时,就发现并确定第12窟外壁为北魏时就已设计雕刻的仿中国传统木构建筑石雕窟檐<sup>⑦</sup>。同时,与第12窟同为前列柱式外壁设计的第9、10窟,也被认为是“和第12窟新发现的石雕屋顶相似的形式。”<sup>⑧</sup>此外,第13窟西的无名窟,以及第3窟外壁平台上中央被称为“弥勒窟室”的矩形独立方洞等,这些洞窟的外壁虽已严重风化,但从顶部残留的痕迹判断,也应是瓦顶建筑式样。与洞窟内壁面上的瓦顶建筑雕刻不同,在外壁设计雕刻的仿木构建筑石雕窟檐不仅具有装饰功能,同时也具备实用功能,在形体上与木构瓦顶建筑更为接近。

在石窟外壁进行设计雕刻由来已久。开凿于公元前三世纪的印度洛马斯里西石窟的洞门<sup>⑨</sup>和开凿于公元五世纪的阿旃陀石窟的外壁立面<sup>⑩</sup>之美,给人以深刻的印象。云冈石窟的一些洞窟外壁立面的设计雕刻,继承了印度佛教石窟寺仿当时当地木构建筑形式的做法,将中国传统瓦顶木构建筑形式以石雕的形式表现出来,显示了强烈的民族风格。

遗憾的是,由于云冈的石质极易风化,雕刻在洞窟外壁的这些艺术品已经风化或消失。但也许正是受它的启发,辽代以及后代都曾在云冈洞窟前建设了紧靠石壁的大型木构瓦顶窟檐<sup>⑪</sup>。这不仅是艺术造型上的继承发展,也使洞窟内的石雕艺术得以保护。

特别要指出的是,云冈石窟中期开凿的“双窟”(第1、2窟,第3窟,第5、6窟,第7、8窟,第9、10窟)外壁立面之两侧,大多以中国瓦顶阁楼式佛塔作装饰。因此,我们有必要讨论一下佛塔在云冈石窟中的表现。

塔,源于印度的“窣堵波”在佛教意义上,是埋藏佛舍利的地方,所以也叫“冢”。因此“窣堵波”是印度早期佛教艺术最重要的塑造对象,也成为佛教徒礼拜的主要对象。佛教东传,“窣堵波”以“浮屠”的称谓和形式传到中国,并以中国传统木构建筑形式加以改造。“木造阁楼的历史,根据史料,更无疑的已有相当年代,如《后汉书·陶谦传》说‘笮融大起浮屠寺,上累金盘,下为重楼’。而汉刻中,重楼之外,陶质冥器中,且有极类塔形的三层小阁,每上一层面阔且递减。故我们可以相信云冈塔柱或浮雕上的层塔,必定是本着当时的木塔而镌刻的,绝非臆造的形式。”<sup>⑫</sup>

从以上论述我们不难看出,佛教中的“窣堵波”早在云冈之前已被改造为中国的佛塔,其最主要的特征就是每层所加盖的瓦顶式样(与云冈石窟同时或更前的木构建筑,我们未曾见得。因而,云冈现存仿木构雕刻是惟一可参见对象)。初步统计,中国传统瓦顶建筑式样在云冈被运用最普遍的就是各式佛塔(大约140余座)。关于云冈石窟的石雕塔,已有不少论著,本文围绕瓦顶式样在佛塔中的表现做些许补充认识:

1. 在继承印度“支提”意义基础上的新发展。“支提”或“制底”,不作埋藏“舍利”之用,而称作庙,亦为“塔庙”,是一种纪念性的建筑。“塔庙”在印度石窟中位于窟内后部,前部作礼拜的场地。在云冈,这一布置方式被创造性地继承下来。第1、2窟,第6窟,第11窟以及第39窟等塔柱洞窟的特点如下:

首先,将塔置于石窟内部(与传统一致),却不是后部,而在中央,以便佛徒绕塔诵经礼佛;

其次,与印度“支提”不同,云冈的塔柱直通窟顶并与之紧密相连,起支撑作用;

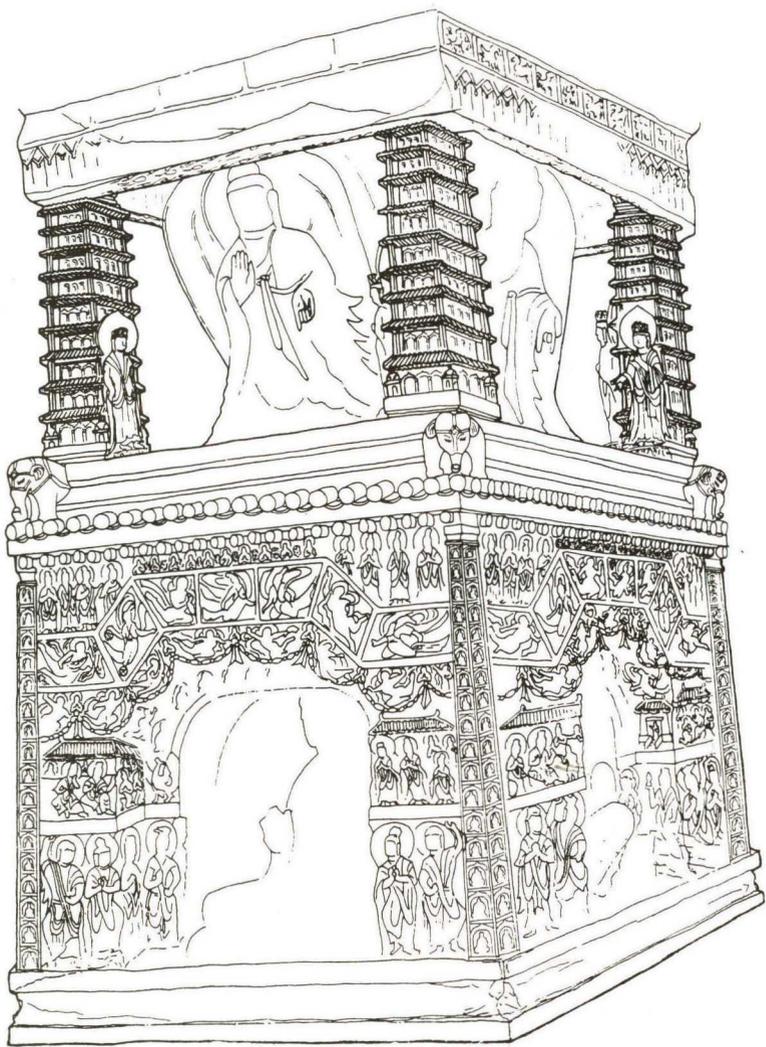
再次,塔柱四面开龕造像,成为佛像龕的承载。这一构成,一方面是由于宗教主要礼拜对象有所改变(“窣堵波”的侧重到“佛像的侧重”),更是由于瓦顶建筑式样的分层所致。

呈现以上特点，并最具代表性的是第6窟中央塔柱（图一一），该塔柱高约14米，四周底边各边长7.5米，分上下两层，层间四周以瓦顶出檐装饰。下层四面分别开龕造像（南面为结跏趺坐佛，西面为倚坐佛，北面为二佛对坐，东面为交脚弥勒）。这一中央塔柱最独特精美之处是第二层，高约7米，四角以镂空方式雕出四座层塔，每个塔内两侧各雕胁侍菩萨，这是云冈石窟中少有的圆雕作品之一。这种塔中见塔的奇特表现，突出了瓦顶式样在装饰中的重要作用。

2. 装饰作用异常明显。上述第6窟中央塔柱第二层四角之镂空九层塔是围绕中心四尊立佛像而设计，无论从哪个面看（东、西、南、北），每一立佛像两侧都附有胁侍菩萨和九层塔。

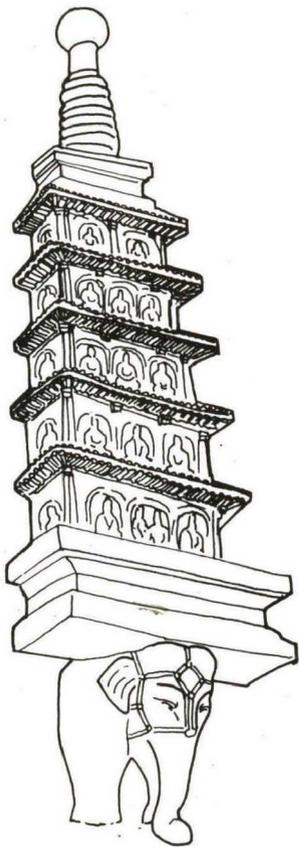
佛塔成了重要装饰内容。在云冈，以两侧中国阁楼式佛塔装饰中央佛龕的画面很多，尤以第6窟最为突出（图八）。除此之外，以两侧中国传统阁楼式高塔装饰双窟（第1、2窟，第3窟，第5、6窟，第8、9窟）外壁立面，也是云冈中期石窟的重要特征。

3. 体现中西艺术融合。首先，以中国传统瓦顶阁楼式样赋予印度“窣堵波”之新装，就体现了这种融合；其次，第5、6窟以及其他洞窟都有以大象驮负层塔的雕刻（图一二），显示了强烈的西方情调。



图一一 云冈第6窟中心塔柱

## 五



图一二 云冈第5窟南壁西侧  
“大象驮塔”图

云冈石窟雕刻以中国传统瓦顶建筑式样做为装饰，是从第9、10窟开始的<sup>⑨</sup>。关于第9、10窟的开凿，《大金京武周山重修大石窟寺碑》有如下记载：

……崇教，小而完，其略曰：安西大将军散骑常侍吏部尚书宕昌钜尔庆时镌也；严开寺，其铭曰：承籍□福，遮邀冥庆，仰钟皇家，卜世惟永。盖庆时为国祈福之所建也。

对《金碑》，宿白先生做了深入地考证<sup>⑩</sup>。上述“崇教”，可做“崇福”，被认为是云冈辽代十寺之一，对应的应是第9、10窟。碑文说明，宕昌公钜尔庆时（王遇）主持开凿了崇福寺（即第9、10窟）。如是这样，钜尔庆时不仅是佛教徒，也是佛教石窟艺术的发扬者和创造者，更是将中华民族文化艺术有机地与外来佛教艺术相结合的开拓者。钜尔庆时代表了一个时代和这个时代对佛教艺术的理解。这个评价是以中国传统瓦顶建筑式样（只是多种创造之一）在最初被运用就产生了奇妙而和谐的效果为基础的。

那么，产生这个基础的原因是什么？宿白先生在《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成和发展》<sup>⑪</sup>一文中，为云冈中期石窟呈现出丰富多样的中华民族风格而总结了以下原因：

第一、这时期北魏统治者积极推行汉化政策，开始实施一系列改革……

第二、这时期，北魏统治者对佛教的崇信，已与前期

偏重于“敷导民俗”者有别……

第三、这时期平城及其附近广建佛寺，工程日趋精丽……

第四、这时期青齐内属，南北出现了一个暂时的交聘安定局面。青徐多才艺，其地皇兴三年（公元469年）入魏，不仅高僧北上，文艺亦徙平城……

第五、这时期，北魏与西域关系远不如过去密切……

……

迁洛以前的孝文时期，是北魏最稳定、最兴盛的时期，也是积极于改革的时期……政治经济的繁荣，必然产生文化的繁荣！

有生气的历史时代必然产生有生气的艺术形式。

中国传统瓦顶建筑式样成为佛教石窟艺术中的装饰内容，也是艺术发展规律所然。艺术发展史告诉我们，“一切艺术都是社会生活的反映”，佛教石窟艺术不可能脱离时间地点而以孤立不变的形式出现。印度以及其他地方的佛教石窟，在不同时期都表现了不同的艺术风格<sup>⑫</sup>，并如实地反映了本地区不同时代的建筑形式和生活秩序。“各个时代的社会生活都在当

时的艺术作品中留下了自己的痕迹，各个时代的艺术家也都在各自的作品中留下了时代在自己的头脑中烙下的烙印，这就使每个时代都形成了与前代、后代不尽相同的自己时代的艺术。”<sup>①</sup>当佛教石窟艺术东传中国后，依然以时间、地点、民族的不同，表现了不同的形式。

公元五世纪，当中国瓦顶木构建筑经过长期发展达到成熟，不仅具备了基本使用功能，而且具备了超凡脱俗的装饰功能时；

当佛教石窟艺术以势不可挡之势，和佛教思想一起在中国安家落户时；

当石窟艺术的雕凿者以饱满的热情和自己对社会、对生活的理解为基础，投入到创作中时。

中国传统瓦顶建筑式样，这一具有本民族、本地区特色，且经过长期社会锤炼脱颖而出的艺术形式，就很自然地出现在云冈石窟了。

## 六

中国传统瓦顶建筑式样在云冈的运用，不仅使云冈石窟艺术显示出强烈的中国民族特色，并使其开始作为中国佛教石窟雕刻的重要内容，成了一个时期内佛教艺术之楷模。

1. 敦煌莫高窟第 254 窟壁龛交脚菩萨，是云冈第 9、10、12 窟前室东、西两壁中，宫殿式屋形龛覆盖交脚像的典型继承和发展变化。尽管这一作品的屋顶下没有立柱，并缺少云冈的华丽，但两者间主体画面的一致性，说明了在时间和内容形式上的继承与被继承关系。

2. 由于龙门石窟的北朝洞窟在时间和表现形式上（石雕）与云冈石窟更为接近，因此，瓦顶建筑式样的雕刻也较为突出，在继承云冈样式的基础上，形式变化多样：

甲、屋形龛以高浮雕形式在崖壁上，内置“二佛并坐”<sup>②</sup>；

乙、在龛楣左上角和右上角雕刻的文殊、维摩像，置于具有立体透视效果的瓦顶屋宇中<sup>③</sup>；

丙、以正视浮雕形式出现的瓦顶样式，装饰运用在洞窟外侧两边或佛龛外侧两边，用以覆盖供养菩萨或力士金刚，有的还覆盖着“刻碑”<sup>④</sup>。

3. 云冈洞窟外壁立面仿木构石雕窟檐（如第 12 窟）的做法，对以后各石窟都有不同程度的影响。龙门石窟的北朝洞窟、麦积山石窟、以及响堂山石窟和天龙山石窟，都有类似表现<sup>⑤</sup>。

由于中国传统瓦顶建筑式样在石窟雕刻中的动用始于云冈，因而这一艺术形式以云冈为舞台做了出色的表演。与此同时，对其他有关佛教石窟寺也产生了一定影响。我们通过深入实际去认识它，有利于说明云冈石窟在佛教石窟艺术中国化方面的重要作用。

绘图：张建新

① “西方”，对佛教石窟寺艺术而言。特指中国以西的印度以及中亚等地区。

② 围绕瓦顶建筑式样展开的整体壁面设计，除第 9 窟前室北壁外，还有该窟后室南壁、第 6 窟南壁、第 13 窟南壁等。

③ 姜凡：《实用美术设计基础》。东北师范大学出版社 1986 年出版。

④ 第 13 窟东壁高约 13 米，下层宽约 8 米，其北侧由下至上渐渐向南回缩，顶部宽约 4 米，面积约 80 多平方米，壁面下层和北侧风化严重，现存大小造像龛 129 个，龛式变化多样，计有：尖拱（圆拱）龛、楣

拱龕、重层楣拱龕、塔形龕、屋形龕等。各种龕式的装饰变化多样。

- ⑤ 公元前三世纪,印度孔雀王朝开始佛教艺术的创立。著名的阿育王石柱之柱顶雕刻了雄狮,有的雕刻了一只,有的(鹿野苑狮子柱顶)则雕刻了四只背对的狮子。
- ⑥ 王恒:《从犍陀罗到云冈》,《文物季刊》1999年第2期。
- ⑦ 云冈石窟文物保管所、文物保护科学技术研究所:《云冈石窟建筑遗迹的新发现》,《文物》1976年第4期。
- ⑧ 姜怀英、员海瑞、解廷凡:《云冈石窟新发现的几处建筑遗址》。《中国石窟·云冈石窟》一,文物出版社1991年9月版。
- ⑨⑩⑮ 叶公贤、王迪民:《印度美术史》,云南人民出版社1991年11月版。
- ⑪ 梁思成、林徽音、刘敦桢:《云冈石窟中所表现的北魏建筑》,《营造学社汇刊》1933年4卷1期。
- ⑫ (日)水野清一、长广敏雄、译者王雁卿:《云冈石窟装饰的意义》,《文物季刊》1997年2期。
- ⑬ 宿白:《“大金西京武州山重修大石窟寺碑”校注》,《北京大学学报》1956年第1期。
- 为配合云冈石窟“八五”保护维修工程,1992年至1993年进行的云冈石窟窟前考古发掘,在第14~20窟前,第11~13窟以及无名窟前,第9、10窟前,都发现了与洞窟崖壁上方相对应的柱穴、柱础和柱基夯土,说明了古代曾在云冈石窟窟前建有木构建筑(参阅《中国文物报》1994年1月16日《云冈窟前遗址发掘获重大成果》。)云冈石窟第5、6、7、8窟前现有木构窟檐,其中第7、8窟于1994年修整和重建。据现存第5窟“重修云冈大石佛阁碑记”,这些木构窟檐建于清代顺治八年(公元1651年)。
- ⑭ 宿白:《平城实力的集聚和“云冈模式”的形成与发展》。《中国石窟·云冈石窟》一,文物出版社1991年9月版。
- ⑯ 高等艺术院校《艺术概论》编著组:《艺术概论》,文化艺术出版社1983年2月版。
- ⑰⑱⑲⑳ 刘景龙:《龙门石窟》,知识出版社1996年版。