

须弥山北魏、北周石窟形制及造像题材分析

宋永忠 (宁夏师范学院美术系 宁夏固原 756000)

摘要: 本文概括了须弥山北魏、北周时期石窟的分布、形制以及造像题材的特点, 比较典型石窟形制的相关因素, 对其中的覆斗顶—中心柱、穹隆顶—僧房窟和仿木构雕饰等构成须弥山北魏、北周石窟形制的主要因素进行了分析。说明了这一时期须弥山石窟形制及造像题材, 主要是受以龟兹石窟为典型的外来因素影响, 并结合西北少数民族传统审美文化特点而形成的。

关键词: 须弥山; 中心柱; 穹隆顶; 仿木质结构

一、须弥山北魏、北周石窟形制及造像题材变化趋势

从石窟分布来看, 须弥山开窟造像具有相对集中性。往往依据崖面状况依次集中开凿, 彼此开凿年代相近或相衔接。初期开窟多集中在子孙宫区朝南崖面上, 应出于此区域背风向阳, 自然条件相对较好、适宜居住的缘故; 过渡期西魏开窟多分布在子孙宫区的东西崖面上。此后, 北周开窟多集中在圆光寺区, 由崖东面向中部向北发展。由于崖面状况的原因, 分布较前期分散。

从窟室形制来看, 北魏时期规模较小。窟室多覆斗顶, 窟门上方多开有明窗。如第14窟, 中心柱座较低, 柱身分三层至七层, 呈上小下大的梯形状。塔柱四面分层开龕造像, 每层都有分隔梁, 雕像以一佛二菩萨组合为主; 西魏石窟的形制由北魏末期以中心塔柱为主, 向中心塔柱、佛殿窟共存过渡。礼拜窟中心柱变小, 分层隔梁消失。出现北、东、西三壁下部设低坛, 呈凹字形结构的石窟, 如第11、16窟。佛殿窟主要形制为方室、穹隆顶, 出现仿木结构, 龕形由圆拱形向帐形过渡。

从造像题材上看, 北魏时期造像主要有单独坐佛或立佛, 交脚菩萨等。基本组合为一佛二菩萨, 佛像身材较高大, 结跏趺坐居于中间。菩萨造像体量相对较矮小, 侍立于佛像两侧。造像特征为面目清瘦, 身材修长, 袈裟呈褒衣博带式, 肩部较窄, 从中透露出秀骨清相。菩萨造像同样呈现出这一特点, 如第24窟; 西魏过渡期石窟总体形制和造像题材延续北魏风格, 只是秀骨清相的特点变淡, 中心柱和雕像造型均有向宽厚发展的迹象; 北周时期礼拜窟与僧禅窟形成组合分布, 礼拜窟规模扩大, 窟内仿木结构进一步发展, 中心柱增加雕饰。四面各开一龕, 龕形以帐形为主, 并增加了华丽的浮雕, 如第45、46窟。造像组合单体仍然以

前期一佛二侍、一佛二菩萨为主, 而总体组合为三佛、七佛题材为主。

二、须弥山北魏、北周石窟形制及造像题材变化的主要因素

从须弥山石窟形制变化方面考察, 主要体现在三种因素上:

第一种因素: 覆斗顶—中心塔柱窟: 以第14、22、24、32、37、45、46、51窟等为代表。

第二种因素: 穹隆顶—僧房窟: 以第17、20、23窟等为代表。

第三种因素: 仿木质结构: 37、41、45、46、51窟等为代表。

从中可见: 须弥山北魏石窟以中心塔柱最多; 有附窟的一般为僧房窟, 穹隆顶居多, 而且与礼拜窟形成整体组合; 北周石窟形制的主要特点为仿木结构及雕饰等, 这些因素影响了须弥山形制的变化。

其中较为典型的是中心塔柱(外来)、穹隆顶(内外结合)和仿木结构(民族化)三个主要演变因素:

(一) 覆斗顶—中心塔柱窟——源于外来的西域“龟兹风格”

1. 须弥山石窟中心塔柱窟的特点源于龟兹风格

须弥山石窟北魏末期开窟造像规模不大, 僧房多, 礼拜窟有四个, 分别是第22窟(已残毁)、28窟(已残毁)、14窟、24窟。其中第24窟是早期典型样式。其中心塔柱边长1.8米, 下大上小, 为典型的塔柱造型。柱基很高, 基座以上分为三层: 下面两层各开一尖拱型龕, 龕内雕一佛二协侍, 最上一层四面雕佛传故事: 柱身后面内容为“乘象入胎”; 左面雕“逾城出家”; 正面为思维菩萨; 右面似“托钵乞食”。其余各龕内均雕一铺三身, 唯独在南壁底层龕角还各雕一化生童子。这是须弥山唯一发现有佛传雕刻的一座洞窟。反映出新疆克孜尔等龟兹石窟造像的特点。“龟兹风格”描绘小乘佛教题材, 受中亚健陀罗艺术风格影响较多。小乘佛法艺术的一个主要特点是大力渲染佛迹——佛本生故事、佛传故事。中心柱龕的性质和造像极近似于陕西临潼正光四年(523年)造像碑^[1]在石窟形制及造像题材上, 须弥山

似乎在用眼睛“抚摸”着形, 你会产生异常感觉, 这是触觉体验在视觉中的间接体验。但是直接的触觉体验, 能强化对物体形象的感受程度, 这是视觉所不能达到的。“如果你走近它, 用手去摸它时, 它会比你看得更为深刻, 形体的突出会更清楚。”^①所以雕塑乃是一种“抚摸的艺术……唯有摸触或把玩才能使我们领会具有三度向量之事物所能给予我们直接性的感受。”^②

发挥雕塑的触觉因素, 强化作品的感染力, 以触觉的语言来刺激、调动观众, 历代雕塑家在这方面都作过不少的努力, 他们通过对雕塑造型采取不同的处理手法, 引发人们对雕塑的触觉以产生快感。罗丹曾评价希腊雕刻是有血有肉的生命体, 抚摸雕像时, 几乎能感觉到石躯是温暖的, 这种以触觉审美来感受富于表现力的雕塑形体, 以体会生命的律动, 是通过理性与感性的揉合而获得的, 本来没有生命力的石头、金属, 仿佛有了生命。布朗库西在做完雕塑《波戈尼小姐》后, 曾请本人来看作品, 不仅要她看, 而且还请她用抚摸作品。这正说明了雕塑家很重视以触觉来感受、体验雕塑之奥秘。

这种触觉感除了引发观众对雕塑的审美体验, 实际上雕塑家自身也一直在体验着这种感觉。从开始制作雕塑到最后完成的全过程, 都是用手在体验着, 它给雕塑家带来的是快乐是享受,

同时也是把握形体的一种方法: 通过触摸, 感知形体的完美与缺陷, 这些通过视觉往往是不易做到的。雕塑家正是以自己敏锐的触觉感受化为一种视觉造型。

结语

雕塑是一种文化, 雕塑要发展必须紧跟时代不断创新。当代中国雕塑艺术的发展趋势, 一种是以雕塑本体语言为基础吸收新的艺术手段以及表现方式, 雕塑家在雕塑本体语言的拓展空间中, 坚守雕塑之所以成为雕塑的限定原则, 为拓展当代的雕塑语言做出了积极的选择与贡献; 还有些雕塑家在创作中背离雕塑的本质语言, 消解雕塑的本质属性, 无限制地模糊雕塑的边界, 消除艺术门类的界限, 不顾雕塑的审美经验与本体语言的特征。那么雕塑这一艺术门类还有存在的必要? 我们不妨设想一下, 如果所有艺术都没有本体的语言特征, 没有门类的界限, 各类艺术还会有魅力吗? 所以研究雕塑本体语言的基本特征有着现实意义。

注释

①王木东:《世界美术画库——本乡新》,第74页

②《现代美学》,第99—100页

北魏末期石窟都体现出这一特点。

须弥山北周时期中心塔柱窟典型有45、46、51窟。以第45窟为例。中心柱分为柱座和柱身两部分，柱座四面有浮雕，雕饰八伎乐。四角转角处饰有象头浮雕。中心柱四面开龕，龕内雕像题材都是一佛二菩萨。可见，随着北周石窟规模的扩大，中心柱的规模与雕饰日益华美、丰富，体现出更多的民族化信息。窟内各龕为浮雕帐形龕，四壁下方浮雕供养人。窟顶四披浮雕飞天、香炉、化生童子等内容，其中最为明显的是伎乐天，其服饰、形象以及所奏乐器等富于西北少数民族特色。

从北周石窟分布及其特点看，须弥山石窟与新疆龟兹克孜尔石窟有渊源关系。据史载，固原在北魏太延二年（436），在今宁夏境内设二镇。高平镇（治今固原）、博古律镇（今灵武西南）。高平镇辖今宁夏黄河以南，平凉以北，会宁以东，环县以西地区。担任镇将的，均为鲜卑族贵族。北周时固原称原州，南连泾州、泰州、长安，西通凉州、敦煌、西域，在古代丝绸之路上具有重要作用。固原一代石窟有南庆阳合水处的南北石窟、北魏永平二年南北石窟寺。另外，陕西耀县也有许多北朝造像碑。这些都说明，固原及其附近地区北朝时期佛教十分兴盛。近年来，该地区有一些重要考古发现。如北魏漆棺画，北周李贤墓等。其中漆棺画顶部中心绘有一列飞鸟，象征天河，其构图方式与新疆克孜尔石窟券形窟顶画天象图类似，由此可以推断，陕西石窟的开凿当与新疆石窟有一定联系，而须弥山石窟地处偏远，以前鲜为人知，1961年，朱希元首次发表了《宁夏须弥山圆光寺石窟》这才引起社会文化部门的关注和进一步研究^[2]。由此可见，须弥山石窟艺术与新疆克孜尔石窟艺术渊源关系。

2. 须弥山石窟受龟兹石窟形制影响的主要因素

首先，须弥山石窟在礼拜窟周围附有僧禅窟，这一组合方式类同于新疆龟兹的克孜尔石窟。“克孜尔石窟形制可以分为三种：一类是可以供僧人起居的僧房，平面方形，旁开甬道至室外；一类是方形窟，窟顶有四重斗形和穹隆型变化，四壁不开龕。最具特色的是前后分室，富于本地特色的长方形窟。前室为券顶，在前室之后 结合刹心（中心柱）有间壁，把前后室分开。间壁信道与中心柱形成可以环绕进行右旋仪式的信道。这是龟兹特有的洞窟样式，可称为‘龟兹型窟’。”^[3]须弥山石窟在礼拜窟周围附有僧禅窟的组合方式类同于龟兹石窟。这种石窟源于公元4世纪的克孜尔五佛堂寺院。在寺院中有礼拜堂、讲堂、禅房、杂房等建筑，既方便僧人礼佛听经、参禅打坐，又照顾了僧人的生活起居，这种组合结构有明显的优势。因此得以保留、延续。按小乘佛教教义，释迦牟尼为教主，石窟寺院集中表现的是“释迦牟尼的前世的种种事迹；大乘佛教教义认为三世十方有无数佛，因此在佛寺内大量塑绘十方佛和贤劫千佛”。龟兹以小乘教流派为主流，奉行“说一切有部”，强调个人坐禅山林，修行佛法，与此相适应，众多石窟寺应运而生。须弥山石窟地处偏远山区，人烟罕至，修筑寺庙很困难。克孜尔石窟形制的这一优势自然成为最佳选择。

其次，须弥山地貌类同于龟兹窟。独具特色的、带中心柱的龟兹石窟形制的形成，主要是因为克孜尔石窟所处址为砂岩，质地较松散，不易开凿大窟室。于是工匠们便把印度石窟中间的窄塔波演变成一根石柱。一方面用来支撑岩体，防止塌毁，另一方面，在石柱前部分开龕、雕佛像，供信徒们绕柱右旋进行礼拜。这样一来，带有中心塔柱的龟兹窟诞生了，成为龟兹所特有的形制。佛教徒在绕柱右旋进行礼拜的同时，进行“观像”，进入窟室的第一视觉印象是出现在中心柱龕中的佛像，礼拜后右旋进入甬道。等转入后室，在台坛上塑有佛像供信徒参拜。这一设计主要是出于小乘佛教宗教内容的宣扬目的。整个洞窟的布局，雕塑与建筑有机结合，为信徒们营造了一种神秘而浓厚的宗教气氛，佛教艺术在这个建筑环境中可以借助它增强艺术感染力。须弥山石窟地貌也具有同样的特点，一方面为着安全稳固需要，同时，又出于少数民族聚居地、战乱时起，隐蔽的需要。如史载北魏末年，爆发高平起义。北魏迁都洛阳后，北边鲜卑分化。正光四年（523年），爆发“六镇起义”，同年四月，高平匈奴族赫连恩登举义旗呼应……^[4]因此，出于安全需要，开窟造像规模较小，中心柱式也最适合，成为这一时期的主要窟形。

（二）穹隆顶—僧房窟——宗教象征意义与民族文化的结晶

须弥山北魏、北周石窟中的一种形制，是在顶边留出一圆周窄平台，顶中间部分向上，凿成宽大圆环、穹隆状窟顶的作法在中原石窟中没有先例。如第23窟内前部两侧各附一僧房窟。平面为长方形、穹隆顶，北壁各开一长方形明窗。左右二僧房都是长方形、平顶门道与主室相通。这种形制的形成，主要有两方面条件：一方面受中亚和新疆石窟常见形制影响，如“龟兹形制”；另一方面是北方游牧民族居室特点影响。

须弥山石窟形制中的圆穹隆顶有着重要的文化价值。这一形制源于我国西北各游牧民族居室结构。西北少数民族的帐幔型居室多为穹隆顶，尤其是游牧民族帷帐式居室的传统形式，如居于北魏统治地位的鲜卑族居室就是这一风格的典型。僧房窟多用于僧徒居住，更易于体现这一民俗传统。穹隆顶—僧房窟这一形制，可以说是结合了西北少数民族传统民居建筑形式的生活现实，而形成的。但是，我认为更为重要的是，这种形制有着宗教文化意义：在佛教文化中，曼陀罗意为“神奇的圆轮”不仅象征着佛教世界，也象征了宇宙神秘而有序的本质。例如，印度尼西亚的婆罗浮屠大佛塔，建于公元9世纪，是一座巨大的石头建筑，其顶部三层为圆形。分别代表了宇宙的三个方面或层次。顶部耸立一座佛塔，象征了空的观念……^[5]从形式结构来看，佛浮屠窄塔波的半覆顶，与进入石窟形成的穹隆顶，是不是形成这一宗教象征建筑的另一种外化显现？

（三）仿木构建筑——石窟建筑形制的民族化因素

须弥山石窟中的仿木构建筑，从西魏过渡期开始出现。均为覆斗顶结合仿木结构，四角雕立柱和柱础，四壁顶端有横枋，与四披斜枋相连接（如第36窟）。北周开窟规模、造像气势宏大，窟内木构雕饰的华美结构，在各地石窟中非常罕见。有仿木结构的如第41、45、46、47、48、51窟，其中以45、46、51窟为代表。45窟内仿木结构：四角雕立柱，四壁顶端雕横枋，中心柱四角雕四柱，柱下雕覆莲柱础，柱头有斗拱，窟顶四披有斜枋连接四角与中心柱四角斗拱。幔帐式龕楣以及流苏式垂饰等，雕饰华丽。这些富有民族特色的建筑结构，在北周时期是名门贵族才能拥有的。须弥山北周石窟所采用的六棱形边角过渡，有别于其他大多数地区的过渡风格，被称为“长安模式”。在中心柱基座四面雕伎乐天，转角处浮雕成象头。东面为供养人，西面、北面雕神王。值得注意的是，这些伎乐天、供养人的形象、服饰以及所奏乐器都呈现出胡相，体现出西北少数民族文化特点。

北周时期须弥山石窟与同期敦煌莫高窟中的中心柱式形制接近。莫高窟直接承袭北凉风格，又融合内地汉族木构建筑的样式，从而形成窟室后部通联窟顶的刹心，前部为披顶，上部雕有檐枋。刹心（中心柱）四面开龕。与同时期的云冈石窟等都在龕中塑有释迦、多宝并坐像，交脚、思惟菩萨与飞天等形成弥勒天宫说法场面。相比之下，须弥山石窟第51窟主体题材仍为一佛二菩萨，却没有专门的弥勒天宫说法等题材。只在北耳室南壁门上小龕内雕一交脚菩萨、二弟子；南耳室北壁门上小龕内，浮雕火焰饰纹，拱尖龕内雕一思惟菩萨、二弟子。显然主流流行题材不是《法华经》故事题材，而是三世佛、七佛题材。

总之，须弥山北魏、北周石窟的分布相对集中，形制随时代而变化。覆斗顶—中心柱、穹隆顶以及仿木结构等因素的形成是外来佛教石窟因素与民族文化相结合的产物，是丝绸之路上传佛教东传过程中，中国佛教石窟艺术发展演变进程中，承上启下的重要环节，具有珍贵的史学和艺术价值。

注释：

- [1]《陕西临潼的北朝造像碑》，赵康民著，《文物》，1985年第4期。
- [2]《中国石窟艺术》，陈丽萍、王妍慧编著，时代文艺出版社。
- [3]《中国美术—魏晋至隋唐》金维诺著，中国人民大学出版社出版2004年版，第121页。
- [4]《西海国史》徐兴业著，甘肃人民出版社第104页）2002年版，第103页。
- [5]《佛迹画传》英—迈克尔—乔丹著，陕西师范大学出版社，2004年12月版，第30页。