

龙门石窟考古与艺术

ARCHAEOLOGY AND ART OF THE LONGMEN GROTTOES

主编 童志杰 侯贤俊

龙门石窟考古与艺术

洛阳职业技术学院校本教材



定价：68.9元

洛阳职业技术学院校本教材

石窟寺保护技术专业群校本教材

龙门石窟考古与艺术

学校主编 童志杰 侯贤俊

企业主编 赵奕清

行业主编 李建厚 王婕

副主编 杨真真 王蔓蕾 程朝旭

参编 乔亚鸽 周梦雷

主审 杨刚亮



洛阳职业技术学院

绪论

一、龙门石窟的地理位置与自然地理环境

龙门石窟位于洛阳市南郊十三公里处的伊河两岸，地理坐标北纬 $34^{\circ}33'$ 、东经 $112^{\circ}28'$ 。龙门山为秦岭余脉熊耳山之分支，被北流的伊河横切为东、西两山，其间形成宽一百五十至三百米的深切峡谷，两山对峙，伊水中流，望之若阙，古称“伊阙”。西山海拔二百六十三点九米，东山海拔三百零三点五米，临河山势陡峭，石窟即开凿于这绵延一公里的崖壁之上。龙门石质为古生代寒武纪和下奥陶纪形成的石灰岩，质地坚硬均匀，宜于雕凿，这为长达四百余年的石窟营建提供了天然的物质条件。

龙门石窟始凿于北魏孝文帝迁都洛阳之际，即公元 493 年，嗣后历经东魏、西魏、北齐、隋、唐、五代，营造断断续续凡四百余年，其中以北魏和唐代为高潮阶段。如今东西两山现存窟龕二千三百余个，造像近十一万尊，碑刻题记二千八百余品，佛塔七十余座。碑刻题记数量居中国各大石窟之首，龙门因此被誉为“石刻史书”。2000 年 11 月，联合国教科文组织将龙门石窟列入《世界遗产名录》，评价其“展现了中国北魏晚期至唐代期间最具规模和最为优秀的造型艺术”，“代表了中国石刻艺术的最高峰”。

龙门石窟的营建，远非单纯的宗教工程。从北魏孝文帝推行汉化改革、塑造华夏正统的政治需要，到武周时期武则天利用弥勒信仰制造神学舆论，龙门石窟始终与中古时期的王朝政治深度纠缠。与此同时，龙门佛教造像远承印度石窟艺术，近继云冈石窟风格，融合了魏晋洛阳和南朝的文化传统，是集犍陀罗、西域、河西、平城等地石窟艺术之大成者。北魏时期以宾阳中洞为代表的“秀骨清像”“褒衣博带”，标志着佛教造像艺术中国化的阶段性完成；唐代奉先寺卢舍那大佛“丰腴为度”的大唐风范，则被瑞典艺术史家喜龙仁拿来与米开朗基罗的“摩西”并置比较。一西一东，一凿一塑，两种艺术传统在比较中各自显影。龙门石窟由此形成了涵盖宗教、政治、交通、文学、书法、建筑、民俗等内容的“龙门文化”体系。



二、龙门石窟的历史地位与研究价值

龙门石窟在中国石窟寺体系中占据无可替代的位置。2000年，联合国教科文组织将其列入《世界遗产名录》，评价云：“龙门地区的石窟和佛龕展现了中国北魏晚期至唐代期间最具规模和最为优秀的造型艺术。这些翔实描述佛教宗教题材的艺术作品，代表了中国石刻艺术的最高峰。”这一评价可从三个层面加以理解。

其一，“国之大者”。龙门石窟是南北朝分裂对峙时期，北魏政权为宣示融合决心、展示革新成果、塑造华夏正统而主导经营的王朝政治礼仪性工程。孝文帝迁都洛阳后大力推行汉化改革，将政治变革的成果转化为石窟造像的文化符号——宾阳中洞《帝后礼佛图》浮雕中，孝文帝与文昭皇后率百官着汉服、执汉仪礼佛，正是这种政治宣示的视觉化表达。北魏以降，从宣武帝为父母祈福建造宾阳三洞，到武则天捐脂粉钱二万资助奉先寺并主持“开光”仪式，龙门石窟始终与中古时期的王朝政治深度纠缠。

其二，“集大成者”。龙门佛教造像艺术远承印度石窟，近继云冈石窟，融合魏晋洛阳与南朝文化传统，集犍陀罗、西域、河西、平城等地石窟艺术之大成。北魏时期以宾阳中洞为代表的“秀骨清像”“褒衣博带”，标志着沿丝绸之路西来的佛教造像艺术中国化的阶段性完成；唐代奉先寺卢舍那大佛“丰腴为度”的大唐风范，则将宗教理念与人间审美推向完美融合的巅峰。龙门所形成的“中原风格”与“大唐风范”，一经确立即成为“四方之则”，对各地石窟造像产生了深远影响，甚至远及朝鲜、日本。

其三，多元文明交汇的见证。龙门石窟呈现出高度的国际化特征：宾阳中洞门券下的希腊“爱奥尼亚”式柱头、莲花洞内外覆钵式佛塔、窟龕装饰中的西域乐器与动植物纹样，以及印度高僧、吐火罗僧、新罗僧众所开凿的像龕，共同勾勒出一幅中古时期东西文明在此交汇的图景。石窟寺本是中外文明交流互鉴的结晶，而龙门石窟正是这条传播链条上佛教艺术最终完成中国化转型的关键节点。

龙门石窟的研究价值，亦不限于艺术史领域。现存碑刻题记2800余品、30余万字，数量居世界石窟之冠，内容涉及政治、经济、军事、宗教、地理、民族、姓氏、民俗、建筑、医药、中外交通等诸多领域，具有“补史之

阙、正史之误”的重要史料价值。其中的“龙门二十品”作为魏碑书法的经典范式，被视为汉字由隶书向楷书演变的关键节点，在书法史上享有崇高地位。龙门石窟因此不仅是一座石刻艺术博物馆，更是一部镌刻在石头上的中古史书。

习近平总书记在考察龙门石窟时指出，我国四大石窟是中华文明的瑰宝，都具有重要的历史价值、文化价值。龙门石窟以斧凿铿锵写就的千年史诗，既是中华民族多元一体格局形成的历史见证，也是古代治理智慧的鲜活档案，更是文明交流互鉴的永恒坐标。

三、龙门石窟考古与艺术研究的学术史回顾

龙门石窟的学术研究，可追溯至两宋金石之学。欧阳修《集古录》、赵明诚《金石录》、陈思《宝刻丛编》已有著录，清季王昶《金石萃编》、孙星衍《寰宇访碑录》、陆增祥《八琼室金石补正》延续了以金石学方法稽考龙门文物的传统。

近代意义上的龙门石窟学术研究，始于1899年法国学者鲁勃兰斯对伊阙的调查。二十世纪上半叶，西欧与日本学者率先进行了较为系统的田野调查与资料结集：沙畹1907年对龙门考察十余天，拍摄并拓制了大量造像及铭文，其成果见于《华北考古图谱》与《佛教雕刻》，使龙门石窟进入欧洲汉学界的视野；瑞典的喜龙仁、日本的关野贞、常盘大定、水野清一、长广敏雄等人亦各有著作，其中水野清一、长广敏雄合著的《龙门石窟的研究》为系统研究龙门的早期重要成果。

中国学者以近代学术眼光关注龙门，始自二十世纪三十年代。1935年，关百益出版《伊阙石刻图表》，以石刻造像和碑刻题记为主要材料，编纂了造像题记的编年序列。尤为值得注意的，是中国第一位留德艺术史博士滕固。1934年12月和1936年11月，他两次考察龙门石窟，撰写有《视察豫陕古迹记》及一系列公文报告。与以往中国传统文人造访龙门时大多关注碑刻文字的书法价值不同，滕固从雕刻这一艺术本体语言的视角出发，关注龙门造像的风格特征与时代审美，将其视为进入北魏至唐代艺术史研究的钥匙。他描述卢舍那大佛时写道：“本尊宏伟庄严，发作波状，躯体魁伟，衣纹浅刻，

盘旋生动，极其雄劲”，“既合‘普照’之神性，又无所忌惮发挥初唐伟大之时代特色也”。这种对造像雕刻风格的精细描述，在此前中国学人的游记中是罕见的，它标志着中国学者从艺术史维度研究龙门的重要转变。

二十世纪五十年代以来，龙门石窟研究进入系统化阶段。1953年，龙门石窟成立专门的文物保护单位。六十年代，北京大学历史系及中央美术学院美术史系会同龙门文物保管所，对主要洞窟进行了考古学测绘，并对两山窟龕试行分区编号，这是中国高等学府第一次对龙门石窟进行的资料性工作实践。七十年代，龙门文物保管所对东西两山碑刻题记进行普查和拓印，共收集拓印碑刻题记二千七百八十品，其中包括七百余品有绝对纪年的题记，为造像形制的年代学研究提供了标尺。八十年代，龙门石窟开展窟龕编号工作，现已给定二千余个窟龕号码，并委托解放军测绘学院对宾阳中洞、奉先寺进行近景摄影测绘，获取了精确的立面图纸。

在专题研究方面，百年来学术成果覆盖多个领域。考古学方面，丁明夷《龙门石窟唐代造像的分期与类型》、温玉成《洛阳龙门双窟》运用类型学与地层学方法，建立了龙门石窟的分期序列。艺术史方面，陈明达、王子云、金维诺、宫大中《龙门石窟艺术》等著述探讨了龙门造像艺术民族风格的形成过程；近年夏琳瑜《龙门石窟北魏造像：“龙门模式”的形成》从“龙门模式”的提出、继承与发展、接纳与吸收、融合与创新、延续与传播五个维度，系统考察了龙门北朝石窟的源流与影响。中外关系史与民族史方面，温玉成《龙门所见中外交通史料初探》从碑刻与造像中挖掘了龙门石窟与中外文化交流、中古民族融合相关的史料信息。佛教史方面，李玉昆《从龙门造像铭记看唐代佛教》、张乃翥相关论著，以洞窟资料为依据，对佛经流布、宗派沿革、政教关系等议题进行了研究。

进入二十一世纪，龙门石窟研究院与北京大学考古文博学院等机构合作，对擂鼓台窟前区域（2008年）、香山寺遗址（2016—2019年）等进行了系统考古发掘，出土大量重要文物。数字化技术的应用——三维激光扫描、摄影测量、GIS分析——为石窟的记录、保护与研究提供了新的手段。“龙门学”的概念逐步形成，成为整合考古学、艺术史、历史学、宗教学等多学科的综合研究领域。

四、本书的研究视角与框架说明

本书以“考古与艺术”为双主线，力求在考古学实证方法与艺术史风格分析之间建立有机联结，呈现龙门石窟研究的完整图景。

在考古维度上，本书注重遗迹的空间关系记录、层位学观察与类型学分析；在艺术维度上，以风格演变为线索，将造像、书法、装饰等视觉材料置于具体的历史语境中加以阐释，探究形式变迁背后的文化动因。

在内容框架上，本书采取“时间—方法—本体—文化”的递进结构。第一章“龙门石窟的历史沿革”以时间线贯穿，建立石窟营建与变迁的宏观框架；第二章“龙门石窟的考古发现与研究”以方法为线索，从传统考古到数字化技术，再以个案呈现重要考古发现；第三章“龙门石窟的艺术风格与特色”回归艺术本体，按雕塑、壁画、书法分门论述；第四章“龙门石窟的佛教文化与象征意义”从图像叙事上升到文化阐释，收束于宗教与社会的综合理解。

在研究方法上，本书注重以下维度：其一，田野考古与文献互证的结合，既重视洞窟遗迹的空间记录，也重视碑刻题记与传世文献的对读；其二，风格分析与分期断代的互证，以纪年窟龕为标尺建立非纪年窟龕的相对年代序列；其三，数字化技术的应用，为石窟的记录、保护与研究提供新手段；其四，世界视野下的比较研究，将龙门石窟置于丝绸之路佛教艺术传播的宏观脉络中，审视其“中国化”与“国际化”的双重特征。

龙门石窟研究历经百余年积累，已从早期的金石著录、田野调查，发展为涵盖多学科的综合学术领域。本书的目的不在于提供封闭的结论，而在于以考古与艺术的双重视角，呈现龙门石窟丰富的历史层次与文化内涵，为读者理解这一世界文化遗产提供一个系统而深入的路径。

目录

第一章 龙门石窟的历史沿革 1

 第 1 节 北魏洛阳时代：龙门石窟的创建与早期发展 2

 一、北魏迁都洛阳与佛教政策的转变 2

 二、龙门石窟的创建年代考证 3

 三、古阳洞：龙门最早的石窟遗存 4

 四、宾阳三洞：北魏皇家工程的规划与实施 5

 五、北魏后期民间造像的兴盛 6

 第 2 节 隋唐时期：石窟艺术的鼎盛时代 8

 一、隋代奠基：过渡期的造像特征 11

 二、初唐风格的确立与皇家工程的启动 15

 三、盛唐气象：奉先寺与石窟艺术的最高成就 16

 四、中晚唐的延续与题材的多元化 19

 第 3 节 宋元明清至现代：沉寂、保护与研究 23

 一、宋元明清时期的零星营建与自然侵蚀 24

 二、20 世纪的学术调查与研究历程 25

 三、世界文化遗产监测预警体系建设 29

 四、石窟修缮与渗漏水治理 30

 五、合作交流日益广泛，研究创新成果涌现 32

 六、实施三维数字技术工程 应用前景广阔 32

 七、加强石窟基础研究，学术成果丰硕 33

第二章 龙门石窟的考古发现与研究 34



第 1 节 传统考古方法与技术应用	34
一、田野调查：石窟考古的基石	34
二、地层学：揭示石窟营建序列	36
三、类型学：造像风格与分期研究	37
四、碑刻题记的整理与考释	39
五、摄影与绘图：记录与研究的视觉化工具	40
第 2 节 数字化考古技术应用	42
一、三维激光扫描与建模技术：高精度数字化存档	43
二、摄影测量与无人机航拍：大范围空间数据采集	45
三、地理信息系统（GIS）：空间分析与风险管理	45
四、3D 打印技术：文物修复与公众展示	45
五、多光谱成像技术：隐藏信息的提取	48
六、VR/AR 与数字孪生：沉浸式研究与公众教育	48
七、数字档案与资源管理系统：数据整合与共享	49
第 3 节 重要考古发现案例	50
一、古阳洞：碑刻史料库与早期石窟形制	50
二、宾阳中洞：北魏皇家工程的汉化转型	53
三、奉先寺遗址：唐代皇家寺院的考古实证	55
四、万佛洞：武周时期佛教世俗化的微观呈现	56
五、擂鼓台三洞与窟前遗址：唐代密教遗存的重现	58
六、香山寺遗址：皇家寺院的考古实证	61
七、东山看经寺及以北区：禅宗谱系的空间叙事	62

第三章 龙门石窟的艺术风格与特色	63
第 1 节 龙门石窟的雕塑艺术	63
一、北魏雕塑：从“云冈模式”到“龙门模式”	64
二、唐代雕塑：从“中原风格”到“大唐风范”	70
三、北魏与唐代雕塑的风格演变与比较	74
第 2 节 龙门石窟的壁画艺术	78
一、龙门石窟的彩绘遗存与保护发现	78
二、浮雕装饰艺术	79
三、壁画与浮雕的互补关系	81
第 3 节 龙门石窟的书法艺术	82
一、龙门二十品：魏碑书法的经典范式	83
二、伊阙佛龕之碑：初唐楷书的代表作	88
三、碑刻题记的书体演变与分期	89
第四章 龙门石窟的佛教文化与象征意义	94
第 1 节 佛教故事与传说在石窟中的体现	94
第 2 节 佛教仪轨、石窟功能与象征符号	108
一、佛教仪轨在造像布局中的体现	108
二、石窟的历史功能与社会作用	112
三、象征符号与图像寓意	117
结语	121
一、龙门石窟在中国石窟寺体系中的位置	121
二、龙门石窟的考古与艺术研究展望	122

龙门石窟考古与艺术--目录

三、数字化时代龙门石窟的保护与传承	123
附录一：龙门石窟重要纪年窟龕一览表	124
附录二：龙门石窟碑刻题记目录	126
（一）龙门二十品	126
（二）唐代碑刻	127
（三）宋元明清题记	128
附录三：龙门石窟主要洞窟实测数据表	128
附录四：参考文献	129
（一）考古报告与基础资料	129
（二）学术专著	130
（三）期刊论文、学位论文	130
（四）金石古籍、碑帖著作	131

第一章 龙门石窟的历史沿革

洛都四郊，山水之胜，龙门首焉——白居易

龙门石窟开凿于北魏孝文帝年间，历经东魏、西魏、北齐、隋、唐、五代、北宋的相继开凿，有摩崖造像 10 万余尊，碑碣题刻近 3000 处。龙门石窟造像多为皇家贵族所建，是世界上绝无仅有的皇家石窟。主要有按照武则天的形象塑造的卢舍那大佛、孝文帝为冯太后凿古阳洞、兰陵王孙于万佛洞造像、李泰为长孙皇后造宾阳南洞、韦贵妃凿敬善寺、高力士为唐玄宗造无量寿佛等。洛阳龙门石窟建在质地坚硬的寒武、奥陶纪石灰岩上，在它的表面可以雕刻出很精细的纹饰与形象，潜溪寺中温润的大势至菩萨、宾阳洞精美绝伦的佛本生壁雕、万佛洞的 15000 尊佛像、莲花洞的浮雕巨莲、奉先寺中微笑的卢舍那大佛、药方洞中镌刻的古老方剂，东山石窟的千手千眼观音、高平郡王洞的并蒂五莲佛、看经寺里 1.8 米高的 29 座罗汉像、香山的蒋宋 1 别墅、“香山居士”白居易的墓地……而那些背后的故事，孝文帝的迁都洛阳、宣武帝的小叛逆、胡太后和刘腾的宫斗、武则天的洛阳情结、蒋介石的别墅成了杨成武的牢狱，都给龙门石窟增添了诸多的故事，让佛国不仅仅是佛国。漫步龙门，在游览佛国的同时，仿佛跟着走过了千年时光。

“龙门”的典故

龙门石窟位于今洛阳市南郊龙门山麓，前滨伊水，其地东北距东汉迄北朝洛阳故城 20 公里，因东西有两山巍峨夹峙，东山名香山，西山名龙门山，中有伊水潺潺东去，山水相映，形若门扉，是以又名龙门。《水经注》记载：“昔大禹疏龙门以通水，两山相对，望之若阙，伊水历其间，故谓之伊阙。”鱼跃龙门的传说亦发生于此。

又相传 604 年，隋炀帝杨广（604—618 年在位）来到洛阳，与大臣们商议在这里建一座东都城。到了今龙门所在位置，他惊喜地对左右随从说：“这不是专为真龙天子造就的大门吗？自古为什么不在这里建都呢？”

大臣苏威（540—621）立即奉承说：“自古并非不知，只是等待陛下您呢！”隋炀帝闻言大喜，当即决定在洛阳建都。几年后，建成的隋代东都洛阳城，皇宫的正门正好对着伊阙山口。此后，伊阙被改称为龙门。



开凿石窟的缘起

为了实现迁都洛阳的目的，公元 493 年，北魏孝文帝亲率大军二十万“南伐”。到达洛阳后，他假装要继续南征的架势，而群臣却害怕了，跪在他的马前请求不再南进。孝文帝乘机说：“如果不继续南征，就应当迁都于此。”所有随军贵族、官吏纷纷表示赞同，高呼万岁。孝文帝乘势定都洛阳，玩了一手“阳谋”，只可惜大儿子不买账啊。为了断绝鲜卑贵族和士民北归的后路，孝文帝下令“凡迁洛之民，死葬河南，不得还北”，使他们扎根洛阳，繁衍后代。

作为这段历史生动的实物资料，就保存在龙门石窟古阳洞内。古阳洞是其为冯太皇太后所建，孝文帝算得上一位雄才大略的君王，可惜提起他，更多人就会提起他那跋扈出轨淫乱宫廷的冯皇后，孝文帝去世的时候赐死冯润，令其陪葬，却还是给了她皇后的尊荣，这也成了很多人不解之处。孝文帝拓跋宏死时只有 33 岁，不知道是积劳成疾，还是因背叛而神伤。不知道是不是北魏“祖传”好色的皇后，孝文帝儿子宣武帝元恪，除了继续推行汉化、兴佛，还废除了北魏历史上最为残酷的“子贵母死”制度，也因此出现了又一个“冯皇后”。他驾崩后（没记错的话也是 33 岁），5 岁的太子元诩继位称帝，即历史上的孝明帝。孝明帝登基后，尊生母胡氏为皇太后。因新帝尚且年幼，胡太后便开始垂帘听政、养男宠、与亲儿争权直至毒杀亲儿、改立孝明帝 3 岁的侄子元钊为皇帝，史称北魏幼主，后被尔朱荣装进竹笼扔进黄河丢了性命。宣武帝兴佛带动了龙门石窟的兴起，副作用就是让胡太后以精通佛法而取悦宣武帝得以入宫，还有就是他本人过于痴迷佛法而怠政。

第 1 节 北魏洛阳时代：龙门石窟的创建与早期发展

一、北魏迁都洛阳与佛教政策的转变

太和十七年（493 年），北魏孝文帝拓跋宏力排众议，将国都从平城迁至洛阳。这一决策的意义远不止于地理中心的南移——它标志着鲜卑政权从塞北游牧传统向中原农耕文明的根本性转向，是一场涉及政治体制、文化认同、社会风俗的全方位变革。



迁都之后，孝文帝迅速推行一系列汉化措施：改鲜卑复姓为汉姓，禁胡服、禁胡语，鼓励胡汉通婚，改革官制，推行均田制，试图以制度变革重塑王朝的文化根基。这些政策的核心目标，是通过主动融入华夏文明传统，将北魏从一个以武力立国的塞北政权，转化为具备华夏正统性的中原王朝。

佛教在这场变革中扮演了微妙而关键的角色。北魏自太武帝灭佛之后，文成帝复法，佛教逐渐成为凝聚人心的精神纽带。云冈石窟的开凿，已展示了佛教艺术与皇权政治的深度结合——昙曜五窟的巨型佛像被学界普遍认为兼具皇帝形象的功能，这是“帝王即如来”观念的视觉表达。迁都洛阳后，这一政治传统被带到了伊阙两岸。但与云冈不同的是，龙门石窟从一开始就与孝文帝的汉化纲领紧密绑定：佛教不再仅仅是鲜卑贵族的信仰寄托，更成为宣示华夏正统、弥合胡汉差异的政治文化工具。

这一转变的根本动因在于：北魏统治者在迁都后面对的，是一个高度成熟的汉族士族社会。要获得这个社会的文化认同和政治支持，单凭武力远远不够。龙门石窟的开凿——以中国化的造像风格、汉式的服饰体系、儒家的伦理观念来重塑佛教艺术——正是北魏统治者主动利用佛教这一“超越民族”的文化载体，将自身塑造为华夏正统继承者的重要策略。以宾阳中洞为代表的“褒衣博带”“秀骨清像”风格，深刻体现了对南朝汉文化传统的学习与吸收，充分彰显了中华文明巨大的包容与改造力量。

二、龙门石窟的创建年代考证

龙门石窟的始凿年代，历来是学界争论的焦点，主要有太和七年（483年）、太和十二年（488年）、太和十七年（493年）、太和十九年（495年）等几种说法。尽管观点各异，但学者们一致认定：古阳洞是龙门石窟中开凿最早的洞窟。

持太和十七年（493年）说的学者认为，这一年份与孝文帝迁都洛阳的重大事件直接重合，意味着龙门石窟从一开始就是北魏汉化改革的组成部分。迁都当年即动工开凿古阳洞，“迁都即开窟”本身就带有强烈的政治宣示意涵。此后太和十八年（494年）、十九年（495年）、二十年（496年）的

造像题记相继出现，而此前年代的造像却无一发现，这一时间序列为太和十七年说提供了重要佐证。

《魏书·释老志》虽未明确记载龙门始凿的确切年份，但“景明初，宣武帝下令仿照代京灵岩寺石窟，于龙门为孝文帝和文昭皇太后营建石窟各一所”的记述，至少说明至迟在景明年间（500—503年），龙门已具备了相当的营造条件和丰富的开窟经验，宾阳中洞作为北魏迁洛后的“国家一号工程”也已启动。

古阳洞现存最早的纪年造像题记，是太和十九年（495年）的《长乐王丘穆陵亮夫人尉迟为亡息牛橛造弥勒像记》，即著名的“牛橛造像”。题记记载长乐王丘穆陵亮夫人尉迟氏为其亡子牛橛造弥勒像一区，碑文字体端庄整肃，是龙门造像题记中纪年较早者。此后的太和二十年（496年）、景明二年（501年）等纪年造像题记在古阳洞中陆续出现，构成了龙门石窟初期营造的编年序列。

三、古阳洞：龙门最早的石窟遗存

古阳洞位于龙门西山南端，是天然溶洞经人工扩凿而成的穹窿顶窟，也是龙门石窟现存最早、最具代表性的北魏洞窟。

洞窟正壁为一佛二菩萨，左右两壁各有上下两层大龕，共十六龕，呈对称分布。上排八龕中，除北壁最内侧一龕为褒衣博带式佛像外，其余皆保留了与云冈早期相似的袒右式佛装；下排八龕则全部采用褒衣博带式。这种上下两层的风格差异，恰好记录了中国佛教艺术由“云冈样式”向“龙门样式”转变的过渡轨迹。韦正教授指出，古阳洞两侧壁佛龕的对称分布和风格差异，在佛教考古领域具有极高的研究价值，是理解龙门石窟风格演变的关键标本。

古阳洞的另一重价值在于碑刻题记。龙门现存碑刻题记 2800 余品，古阳洞一处即占八百余品，其中有明确纪年的达一百一十品。著名的“龙门二十品”中，有十九品出自古阳洞，包括《始平公造像记》《孙秋生造像记》《杨大眼造像记》《牛橛造像记》《郑长猷造像记》等魏碑经典。这些题记不仅是书法史上的瑰宝，其内容涉及造像者身份、造像缘由、祈福诉求等信息，为研究北魏晚期的社会结构、民间信仰提供了第一手文献。

古阳洞的造像龕呈现出丰富的文化交融特征。以杨大眼造像龕为例，龕楣中心刻庑殿顶殿堂，正脊中心为金翅鸟，二龙盘绕于佛殿两侧，二仙人分骑象、虎而行，龕内释迦结跏趺坐，两侧菩萨侍立。这组龕像既有来自犍陀罗的佛教造型元素，又大量吸收了中国传统的宫殿建筑样式、龙纹装饰和道教仙人的骑乘形象，是北魏时期多元文化交汇融合的典型案列。

古阳洞还呈现了多民族共同参与造像的实况。题记中出现的造像者姓氏，既有鲜卑贵族“拓跋”“尉迟”（丘穆陵氏改），也有氏族“杨”、大夏族“赫连”，还有大量汉族官吏和平民。此外，题记内容多含“忠孝节义”“祈福报恩”等儒家伦理，体现了参与者对中华主流文化的认同与融入。这种族属的多样性，恰是北魏迁洛后民族交融的缩影。

四、宾阳三洞：北魏皇家工程的规划与实施

如果说古阳洞是龙门初创期的产物，那么宾阳三洞则是北魏皇室正式介入后的“国家一号工程”。

《魏书·释老志》详细记载了这一工程的缘起：“景明初，世宗诏大长秋卿白整准代京灵岩寺石窟，于洛南伊阙山，为高祖、文昭皇太后营石窟二所。”世宗即宣武帝元恪，高祖即其父孝文帝，文昭皇太后即其母高氏。至永平年间，主持者刘腾又奏请为宣武帝本人增凿一所，于是形成了宾阳三洞的格局。

宾阳中洞是三洞中最早开凿、也是唯一在北魏时期基本完工的一座。洞窟平面呈马蹄形，穹窿顶，正壁列一佛二弟子二菩萨，左右两壁各雕一佛二菩萨，构成三壁三佛式布局，明显继承了云冈石窟的传统。但云冈造像仍带有鲜卑民族理解的雄健之风，而龙门宾阳中洞的佛像面容清瘦、衣饰宽博，是典型的“秀骨清像”“褒衣博带”风格。

宾阳中洞的另一个标志性作品，是前壁的《帝后礼佛图》浮雕，分别刻画了孝文帝与文昭皇后率百官礼佛的场景。人物皆着汉服、行汉仪，是北魏统治者以视觉符号宣示文化取向的典范之作。值得注意的是，这两组浮雕在二十世纪三十年代被盗窃出境，现分藏于美国大都会艺术博物馆和纳尔逊艺术博物馆。

宾阳南洞和北洞则命运多舛。根据记载，宾阳三洞刚开始建造时设计规模极其庞大，后因龙门石窟岩体强度大、硬度高，开凿难度大，且在工程进行中北魏王朝陷入政治动荡，故仅完成了宾阳中洞的开凿。工程自景明初（500年）启动，至正光四年（523年）辍工，历时二十余年，用工八十余万，却仅中洞完工。

工程的半途而废，与北魏后期的政治动荡直接相关。公元515年，宣武帝去世，年仅五岁的孝明帝继位，其母胡太后听政。公元520年，工程主持者刘腾发动宫廷政变，囚禁胡太后，此后刘腾权倾朝野。直到公元523年刘腾去世，胡太后才得以重新返政，并对刘腾墓葬进行了一系列打击报复。这一系列宫廷政变，再加上后来爆发的河阴之变（528年），北魏最终分裂为东魏和西魏，给整个龙门石窟的开凿带来了巨大影响。宾阳南、北两洞的造像，直到隋唐时期才由后人补凿完成。

尽管工程未能完整实现计划，宾阳三洞的设计理念对龙门石窟后来的发展产生了深远影响。宾阳中洞确立了三壁三佛式洞窟范式，而宾阳南洞（虽未完工，但已开凿出基本形制）所代表的“正壁通坛一铺造像”新样式，则成为北魏晚期乃至唐代龙门石窟的流行范式。为孝文帝文昭皇后所开的宾阳南洞，年代晚于宾阳中洞，其洞窟形制已从三壁三佛转变为仅在正壁设一铺造像、主尊与胁侍同立于通坛之上的格局。从三壁三佛转变为正壁通坛一铺造像，还牵涉洞窟形制象征意义的深刻转变。

五、北魏后期民间造像的兴盛

宾阳三洞工程的中辍，并未终止龙门石窟的营造。北魏晚期，王公贵族与民间信众的造像活动反而日趋活跃，形成了以古阳洞、宾阳中洞为中心，向周边崖面辐射扩散的格局。

这些晚期北魏窟龕主要分布在三个区域：古阳洞附近、宾阳洞区以北，以及西山中部卢舍那大佛以北至唐字洞之间。代表性洞窟包括莲花洞、火烧洞、石窟寺、魏字洞、药方洞、普泰洞等。

莲花洞开凿于北魏孝明帝孝昌年间（约525—527年），与古阳洞、宾阳中洞并称“龙门北魏三大窟”。窟内以一佛二弟子三尊像为主尊，窟顶雕

有高浮雕莲花藻井——莲花直径三米多，满是莲蓬和叠压的莲花瓣，立体感强，十分逼真。壁面密布大小佛龕，龕饰繁细多变，是北魏晚期造像风格的典型样本。莲花洞北壁的《沙门惠诤造像》，刻于建义元年（528年）七月十五日，沙门惠诤与其弟李兴为亡父母造弥勒佛像。题记文字两侧对称排列人物造像，上有飞天衬托，方正谨严，小中见大。这一造像反映了当时佛教徒忠君尽孝的社会风气——出家人惠诤不免“流俗”，与其弟一起为去世父母造像祈福，表示“福运亡灵，恒生净境”。该造像题记被康有为列为“能品上”，具有极高的书法价值。

民间造像的活跃，从题记内容中可见一斑。古阳洞的《邑主高树和维那解伯都卅二人等造像记》（502年），记录了由三十二人组成的邑社集资开龕、为已故父母及在世亲属祈福之事。古阳洞口上方南侧的《郑长猷造像题记》（501年），记录了云阳伯郑长猷及其妾陈玉女为亡父、亡母、亡儿等各造弥勒像一躯的事迹。类似的造像记在龙门所在多有，造像者涵盖王公贵族、普通官吏、商贾、僧尼、平民各阶层，反映出北魏晚期佛教信仰已深入民间社会，造像祈福成为跨阶层的普遍行为。

北魏晚期的造像风格也呈现出显著的变化。早期古阳洞上排大龕仍保留云冈式的袒右佛装，至下排大龕和宾阳中洞则全面转向褒衣博带式，而魏字洞、普泰洞等更晚的洞窟进一步发展为“通坛一铺造像”的新样式。雕刻技法也由云冈的平直刀法向圆刀刀法过渡，艺术风格从浑厚粗犷转向优雅端严。北魏时期的妇女一般梳双丫髻，着交领式长袍，腰间束带，衣褶层层聚拢，袖子宽大，几乎垂于地面，有一种飘若仙人的神圣感。造像风格的嬗变，既是孝文帝汉化政策的直接产物，也反映了北魏后期社会审美风尚的整体转向。

综上所述，北魏一代的龙门石窟营造，完成了佛教造像艺术中国化的关键转型。佛教礼拜空间与造像服饰的中国化，深刻地体现了中华文明巨大的包容与改造力量。北魏晚期的民间造像兴盛，则为即将到来的唐代巅峰奠定了坚实的社会基础与艺术传统。

第2节 隋唐时期：石窟艺术的鼎盛时代

2345 个窟龕、近 11 万尊佛像、2800 多块碑刻题记、近 70 余座佛塔，蜂房燕窝般镶嵌在东西两侧的香山和龙门山上，巍峨壮观。开凿于北魏孝文帝迁都洛阳之际的龙门石窟，历经东魏、西魏、北齐、隋、唐、北宋 400 余年断断续续的营造。1500 年后，经历了无数风雨和沧桑的龙门石窟依然伫立在伊河两岸，默默地注视着人间变迁。

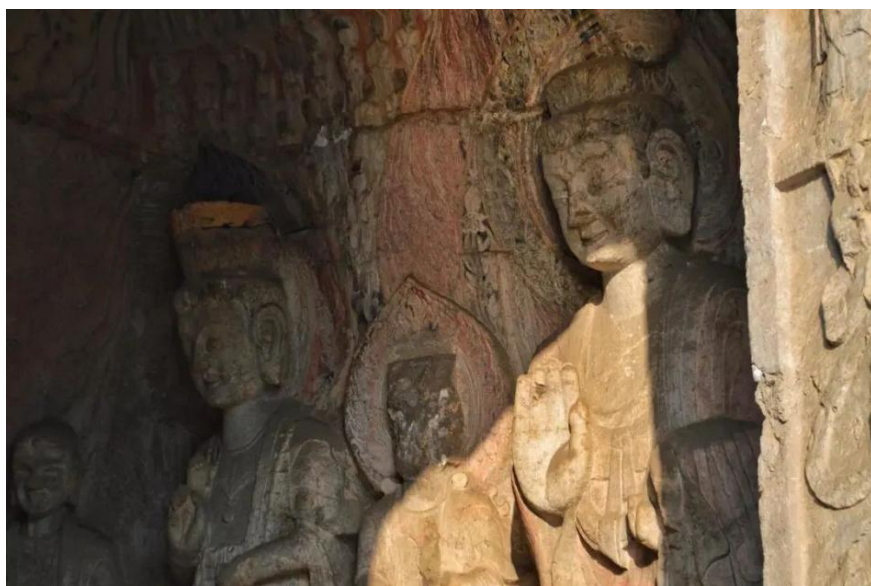


图 1-2-1 - 古阳洞内景

1953 年，龙门文物保管所批准设立，龙门石窟对国内游客开放。佛窟沉默不语，几十年来注视着熙熙攘攘的游客。游人欣赏着中国石刻艺术的巅峰之作与来自千载光阴前的璀璨文明，仿佛进行着一场穿越时空的古今对话。2000 年 11 月，龙门石窟被列入《世界遗产名录》。对其历史文化价值，联合国教科文组织世界遗产委员会用“三个最”高度评价：“龙门地区的石窟和佛龕，展现了中国北魏晚期至唐代（公元 493 年—907 年）期间最具规模和最为优秀的造型艺术。这些翔实描述佛教宗教题材的艺术作品，代表了中国石刻艺术的最高峰。”



图 1-2-2 - 奉先寺卢舍那大佛近景

隋唐时期，龙门石窟造像艺术受雍容华贵、富丽健美之社会风尚的熏染，造像格调清新，躯体丰腴，面相圆润，隆胸细腰，达到形神完美的艺术高峰，被称为“大唐风范”。

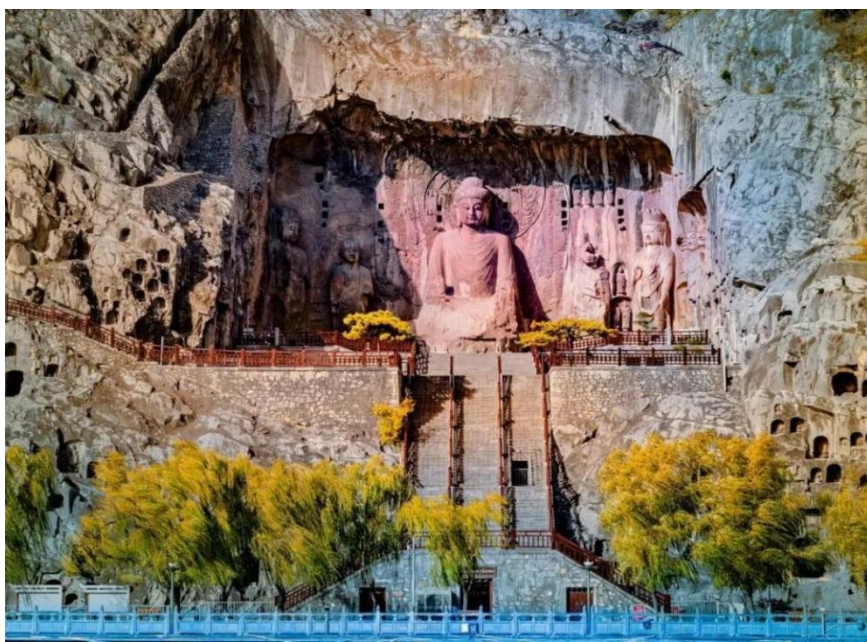


图 1-2-3 - 奉先寺全景

龙门山色位居洛阳八大景之首，唐代诗人白居易曾赞叹：“洛都四郊，山水之胜，龙门首焉。”想象一下，在唐代的一个晴朗的日子里，伊河波光潋滟，两岸绿柳成荫。游人来到龙门，仰望东西两山，千岩竞秀，万木争荣，漫山洞窟如蜂房燕窝，真是一派山水胜境。“由于皇家的直接参与和倾力打

造，龙门石窟在开凿之初就有统一的规划和布局，佛像才如此细腻精美。”龙门石窟研究院院长史家珍表示，龙门石窟表现了古人浪漫的想象力、杰出的创造力和坚韧的意志力，是皇家石窟寺艺术的典范。其“中原风格”和“大唐风范”两种造型艺术风格，波及全国，远传域外。

隋代以前敦煌石窟艺术尚处于早期发展阶段，受来自印度的艺术风格和佛教思想影响较大。表现形式上，画面色彩浓重，构图动荡不安，线条粗糙质朴，人物身体裸露且造型夸张，身材魁梧，面部阳刚，明显带有印度和中亚人种特征。创作内容上，以狰狞、惨痛、恐怖、血腥的佛本生故事为题材的壁画比较多，也有一些相对温和的佛传故事画和佛教史迹画。



图 1-2-4 - 北魏 莫高窟 254 窟 尸毗王本生（割肉贸鸽）（复制品）



图 1-2-5 - 北周 莫高窟 428 窟 萨埵本生（舍身饲虎）（复制品）

对于我们无法接受的审美和无法认同的思想，在南北朝汉化、南北融合的过程中被敦煌的艺术家们不断地融入中原本土文化和艺术风格，完成了初步的本土化改造。

一、隋代奠基：过渡期的造像特征

到了隋代，随着本土化改造的逐渐完成，原有的那些血腥的、违背人性、有悖人伦的东西逐渐被抛弃，越来越多的经变画开始出现。经变画就是把佛经的内容用绘画的形式展现出来，莫高窟开始迎来了它更辉煌的发展时代。统一的大隋加速开窟造像。公元 581 年，隋文帝杨坚建立隋朝。作为中国历史上为数不多的猛人之一，杨坚也是一个能力极强的人，他先是统一了分裂数百年的天下，然后又开始大刀阔斧地改革，比如简化行政机构，将汉代以来的州、郡、县三级改为州、县两级，后改为郡、县两级；他还摸索出一套新的人才选拔方式，科举制开始萌芽。



图 1-2-6 - 唐 阎立本 历代帝王图之~隋文帝杨坚

杨坚还对佛教情有独钟。故事还得说回西魏大统七年（541 年）六月癸丑夜，杨坚出生于冯翊般若寺，按照中国历史上帝王出生必然搞事情（有异

象)的一贯原则,杨坚出生自然也跟我们普通人不能一样,据说当时“紫气充庭”。《隋书》记载,当时有个尼姑,她说这孩子不能与常人一样抚养,所以尼姑将杨坚带到别馆,亲自抚养。如果这段话中有一些真实信息的话,那应该是说杨坚从小就跟佛门有着很深的渊源。所以当杨坚登基即位后,改变了北周武帝时期实行的“禁佛”政策,恢复了佛教的合法地位,下令大力兴建新寺院,并对以往毁弃寺院进行了修复。他儿子隋炀帝杨广也沿用老爹的宗教政策,大力支持佛教发展。由于两代皇帝都笃信和推崇佛教,所以寺院的建设力度空前提高,具体到敦煌也能可见一斑。敦煌发展一千年,现存有壁画的石窟 492 个,平均开窟速度每两年开凿一个,但是隋朝在短短的 38 年间就开凿了 90 个石窟,平均每一年开窟超过两个,这也符合杨广大帝的做事风格。



图 1-2-7 - 唐 阎立本 历代帝王图之~隋炀帝杨广

石窟艺术风格加速本土化相比之前，隋代的壁画和塑像在艺术风格和题材上都发生了比较明显的变化。艺术风格上，隋代壁画表现得更为精致和细腻，刻画人物的线描更加成熟，色彩表现也更加丰富，大量鲜艳的颜色，配合深入细腻的刻画使画面充满律动的美感，总体处理得鲜明而又和谐。曾经北朝的那些顶级艺术家的画风，比如杨子华、曹仲达、尉迟跋质那等人，甚至南朝的张僧繇、陆探微的作品都开始影响到莫高窟。比如我们就在一些洞窟发现了有秀骨清像的南朝陆探微风格的作品。在西域和印度流行的丰乳、细腰、大臀的裸体菩萨和裸体舞女，因为不被中原文化接受开始逐渐消失。世俗人物的绘制则更加的现实化，有着浓厚的生活气息。但是一些外来的元素仍然能够在一些细节中发现，比如一些菩萨有汉族人的脸，却戴着波斯式日月冠，披着波斯大巾，保留着印度的舞姿。在中国顶级人物画家，比如顾恺之、张僧繇、杨子华等这批人的开拓下，我们对人物已经有了自己比较成熟的表现形式，在很多技术问题上，敦煌艺术家都延续了我们自己的传统，比如敦煌壁画的人物，不同于埃及壁画和希腊壁画人物的侧面像，而是选取了半侧面为主，兼有正面、侧面的三种角度。佛陀的形象，多为正面像，以显示佛陀的神圣尊严，侧面像极少。绝大多数菩萨、神人和世俗人物均为半侧面像。半侧面像使人物的五官富于变化，能够深刻地表现出人物的神情风采。人物的身材比例和姿态也有发展。早期壁画人物比例经过了三个阶段的变化，即短粗（十六国北魏），修长（北魏晚期到西魏），适中（北周至隋）。



图 1-2-8 - 隋 莫高窟 420 窟主室西壁彩塑及壁画

新型经变画开始流行，壁画题材上也有变化。根据敦煌研究专家段文杰的统计，隋代壁画中忍辱牺牲、积累功德的本生故事逐渐减少，宣扬大乘净土思想的经变画大量出现。现存本生故事仅有 11 种 16 幅，而新出的大乘经变就有 7 种 37 幅。那些宣扬“一切皆空”，牺牲无数世代以求成佛的思想，已逐步被重视现实的儒家思想所替代，我们更愿意看到相对现世的、有光明前景的画面。隋代壁画中，人物与建筑的结合，人物与大自然的结合等，都是在西域绘画中没有的。在隋代，大量的经变画就在这样的场景中被创造出来，比如《维摩变》《弥勒上生变》《药师变》《法华经变》《阿弥陀变》《涅槃变》等 6 种，其中《维摩变》隋代有 11 幅之多，而且布局和形式不一。以莫高窟 420 窟主室东披《法华经变》为例，画面人物众多，塔庙林立，植物繁盛，鸟兽灵动，莲池荡漾，布局聚散有致，疏密得当，运笔流畅自然，潇洒写意，甚至局部出现了颇似速写的没骨画。

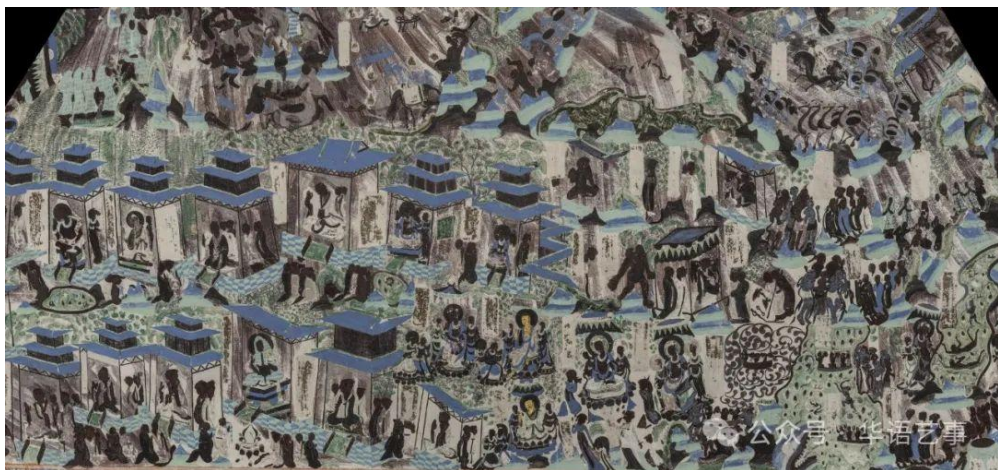


图 1-2-9 - 隋 莫高窟 420 窟主室东披《法华经变》（局部）

随着新型经变画的流行，隋朝也成为长卷式故事画的终结时代。在隋朝完成技法和故事题材的融合升级之后，唐朝即将开始更宏大的洞窟建设，更辉煌的壁画绘制。

二、初唐风格的确立与皇家工程的启动

敦煌在唐代的发展尤其昌盛，到目前莫高窟保存着 492 个有壁画塑像的洞窟，其中唐窟占了将近一半——228 个，莫高窟的几座大像都是建于唐代，武则天时造弥勒佛大像高 35.5 米，开元年间又造大佛高 26 米，中唐大历年间造佛涅槃卧像长 16 米。

公元 617 年，那个把一个新生帝国折腾得死去活来的杨广大帝升职了，当上了太上皇，但是估计杨广对自己的新职位并不满意，因为不是他主动要求“升职”的，是打进长安的他的表弟李渊另立新君，要求杨广“升职”的。不过这个位置他也没坐多久，因为他第二年就被部将宇文化及杀掉了。坐在长安的李渊也松了一口气，心安理得地当上了皇帝。但是李渊也不能高兴得太早，因为刚刚建立的唐朝外有突厥侵扰之危，突厥人和他的一众傀儡政权正用狼一样的眼神盯着李渊的后背；内有瓦解混乱之虞，王世充、窦建德和李密都对他脚下的长安和屁股下面的龙椅虎视眈眈。这所有的麻烦都要靠长安城里老谋深算的李渊和长安城外纵横沙场的李世民一一解决。

所以，唐初的敦煌地区并不稳定，北边受到突厥人的威胁，南边还要提防吐蕃和吐谷浑人的袭击，所以在武德末年、贞观初年，唐朝关闭西北要塞，不许百姓于此出境。当一个国家处在弱势的时候，封闭自己是一种必要的保护措施。开放和融合是需要足够的实力支撑的。所以贞观元年（公元 627 年）玄奘“西天取经”是从敦煌地区偷渡出去的。因为李唐王朝自称祖上能跟老子李耳扯上关系，所以唐皇室总体上是崇道的，虽然李世民也热情对待过玄奘法师，但是他自己说：“至于佛教，意非所尊”“朕所好者，唯尧舜周孔之道”。但是他也并不主动抑制佛教发展，所以随着政治经济的复苏，唐初佛教的发展也很快。到了武则天时代，为了抬高佛教来打击李唐推崇的道教，相当于利用佛教作为政治斗争的工具，佛教一度获得巨大发展。有人统计初唐 50 年间，政府兴建的寺院就有 4000 座之多。于是，莫高窟在唐代达到了鼎盛，一直延续到安史之乱后，敦煌先后由吐蕃和归义军占领，但开窟造像活动并未受到太大影响。

三、盛唐气象：奉先寺与石窟艺术的最高成就

初唐，中原的净土宗思想也开始影响敦煌，净土宗就是人们相信我们生活的地方是东方“秽土”，而佛生活在西方“净土”，那是完美的极乐世界。往生西方极乐净土就是这个宗派的追求。因此，这个西方净土世界被描述得极其令人神往。在那个佛与菩萨居住的极乐世界中，黄金铺路，光华四溢，七宝栏杆，围列宝池，亭台阁榭，点缀其间，互相辉映，十分壮丽辉煌，而且时常花雨满天，天乐齐奏，飞鸟和鸣，宛转悠扬，都在宣说无上微妙佛法。那里的人智慧高明，容貌端严，只有享乐，没有痛苦，皆能趋向佛之正道。这是一个发挥你所有想象力也想象不出的完美世界，但是我们在敦煌壁画里看到了。极乐世界在敦煌的经变画中，以宏大的场面描绘佛与众菩萨居住的西方极乐世界，楼台亭阁、宝树、宝池、乐队、舞蹈、彩云、飞天等，一片欢乐的景象。地上没有一粒尘土，空中只有弥漫的幸福与祥和。敦煌的艺术家用极其精致的线条和绚烂的颜色来诠释这个完美的世界。



图 1-2-10 - 初唐莫高窟 220 窟南壁《阿弥陀经变》



图 1-2-11 - 盛唐 莫高窟 023 窟南壁《法华经变》（局部）



图 1-2-12 - 中唐 榆林窟 025 窟南壁《观无量寿经变》

在这些经变画中最具有观赏性的莫过于乐舞和飞天。比如莫高窟 112 窟中的乐舞图，画工精湛，精美绝伦，妙趣横生，反弹琵琶的高难度动作就是出自这里；再比如 217 窟北壁上方的一众飞天，祥云缭绕，身轻如燕，彩练飞扬，生动优美，令观者仿佛看到了他们轻盈地掠过亭台楼阁，仿佛听到了空中响起阵阵仙乐。



图 1-2-13 - 中唐 莫高窟 112 窟南壁《观无量寿经变之乐舞图》



图 1-2-14 - 盛唐 莫高窟 217 窟北壁《观无量寿经变之彩云飞天》



图 1-2-15 - 盛唐 莫高窟 217 窟北壁《观无量寿经变之舞带飞天》

四、中晚唐的延续与题材的多元化

作为经变画的组成部分，我们还在敦煌壁画中发现了题材丰富、技艺高超的人物、山水、花鸟、走兽、装饰图案等壁画。比如在敦煌壁画中出现了初唐阎立本风格的人物画，宽袍大袖、冠冕堂皇、气宇轩昂，主要用来描绘经变画中前来听法的帝王和百官，偶尔也会出现外国来使等。其中莫高窟220窟的《帝王听法图》酷似阎立本的《历代帝王图》。图中帝王平展双臂，头戴冕旒，身着青衣朱裳，面容肃穆，气宇轩昂。帝王身后跟随百官，长相各异，个性鲜明，绝无雷同，但都表现出恭敬谨慎的模样，簇拥着不可一世的帝王。画师以高超的技艺生动地描绘了每个人物各不相同的身份地位和精神风貌，是不可多得的唐代人物画精品。而实际上这幅壁画比阎立本的《历代帝王图》还要早若干年。



图 1-2-16 - 初唐 莫高窟 220 窟东壁《帝王听法图》

中原士大夫追求的形象也在唐朝出现在敦煌壁画中，有代表性的就是《维摩变》，典型吸收了东晋顾恺之创造的意象，顾恺之曾经画维摩诘像有“清羸示病之容，隐几忘言之状”，意思是卧床病态，形象清瘦，但充满智慧，像个能言善辩的书生。因此敦煌的《维摩变》可能辗转传自南方。我看盛唐时期开凿的莫高窟 103 窟中的《维摩诘像》，维摩诘坐在高脚胡床上，身体前倾，手执羽扇，神采奕奕，一副智慧过人、侃侃而谈的模样。画师用刚劲有力的线条生动地展示了这位大居士博学善辩的精神风貌。

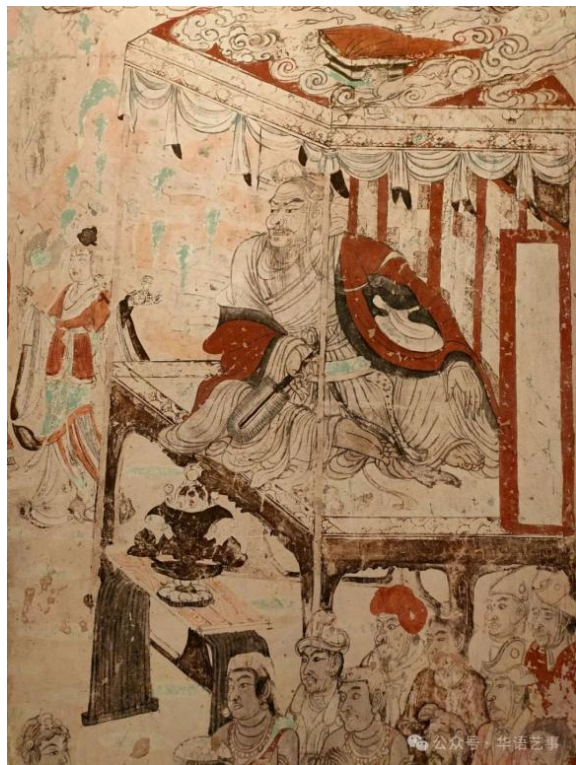


图 1-2-17 - 盛唐 莫高窟 103 窟东壁《维摩诘像》（复制品）

在唐朝的敦煌壁画中还会偶尔出现历史题材和世俗题材的画面，一般出现在巨幅经变画或佛教史迹画的局部。比如，《张骞出使西域图》用来描述佛教传入中国的缘由，当然，这是个完全错误的描述，是佛教徒的牵强附会。

《胡商遇盗图》用来展示观世音菩萨的法力无边，只要你虔诚祈求，菩萨就会保佑你，绘画手法写实，人物刻画细腻，故事情节完备，作为画面背景的青绿山水在莫高窟的唐代壁画中已经比较常见，比较有代表性的还有莫高窟 217 窟中的《化城喻品》。《耕获图》用来描述弥勒佛的未来世界里“一种七收”，丰衣足食，人物和动物的形象生动传神，富有浓厚的生活气息。



图 1-2-18 - 初唐 莫高窟 323 窟北壁《佛教史迹画之张骞出使西域图》



图 1-2-19 - 盛唐 莫高窟 045 窟南壁《观音经变之胡商遇盗图》



图 1-2-20 - 盛唐 莫高窟 217 窟南壁《法华经变之化城喻品》



图 1-2-21 - 中唐 榆林窟 025 窟北壁《弥勒经变之耕获图》

总体上看，唐代的敦煌壁画中，西域画派带给敦煌的艺术营养已经得到充分的吸收，并且完成了本土化的升级。除人物衣冠服饰还保留一些外来形式外，人物形象、姿态等人体美的表现上，明显与中原取得的艺术成就实现对接。多种风格汇集并存，有的精雕细琢，金碧辉煌；有的逸笔草草，敷色简单。

敦煌保留了诸多种唐代的艺术风格，在中原地区作品遗失殆尽的情况下，敦煌成为我们研究隋唐时代绘画的可靠标本。

第3节 宋元明清至现代：沉寂、保护与研究

龙门石窟是中国三大佛教石窟艺术宝库之一，1961年首批公布为全国重点文物保护单位，2000年列入世界遗产名录。在各级政府、社会各界的关注与支持下，龙门石窟本着对历史负责、对未来负责的态度，严格按照“保护为主，抢救第一，合理利用，加强管理”的工作方针，以文化遗产保护为核心，加强基础设施建设，狠抓保护项目，加强科研创新，培育科研能力，提升了文物保护、科学研究水平，文化遗产得到有效保护、合理利用，经济、社会效益成绩显著。

龙门石窟自开凿以来，石窟的开凿者们除了善于利用自然山势为石刻造像遮风挡雨之外，人为的保护性措施也并不鲜见，如奉先寺顶部唐代人工开挖的体量庞大的人字形排水通道，现在仍然能起到排水和阻挡碎石滚落的作用，在窟龕上部修建窟檐、架设遮雨石板保护雕刻的实物和遗迹更是大量存在。从龙门石窟成立管理机构开始，上世纪五六十年代进行了保存状况和地质调查工作，初步确定龙门石窟的危岩崩塌、石窟风化、洞窟渗漏三大病害；七十年代开始以奉先寺为开端，用锚杆加固、化学灌浆的工程技术手段实施了粘接加固为主的岩土保护工程，重点进行了龙门石窟濒危坍塌窟龕岩体的抢救性保护；1987—1992年的五年综合保护工程，是有计划的東西两山的治理工程，修建了保护围墙、游览栈道，加固了大部分岩体洞窟，基本解决了龙门石窟的稳定性问题，洞窟渗漏在一定时期内得到改善；九十年代中后期开始注重基础研究工作，开展了材料研究及石窟气象监测等工作；2000年开始的“联合国教科文组织龙门石窟保护修复工程”为龙门石窟带来了一整套完整的保护计划，项目进行的地形测绘、地质调查和先进的环境监测等实际工作都是对龙门石窟保护工作的有力提升；及至近十余年来，龙门石窟开展了包括双窑洞洞窟修复、渗漏水综合治理，世界遗产监测体系建设，保护管理规划和管理条例修订等所有涉及石窟保护的主要工作。

一、宋元明清时期的零星营建与自然侵蚀

北魏之后，龙门石窟大规模的皇家开窟造像活动基本终结。从东魏、西魏到北齐，石窟营造虽未完全中断，但已从北魏时的国家工程退居为补刻小龕和零星修缮。东、西魏造像多是在北魏洞窟壁面上补刻小龕，龕形无大变化，龕饰趋于简化。北齐时期，药方洞中的五尊佛像已呈现出北齐造像的典型特征。总的来看，北朝晚期至隋代，龙门石窟处于过渡与延续期，并未出现堪与北魏媲美的新开大窟。

唐代是龙门石窟的巅峰时代，这一点毋庸置疑。龙门石窟现存窟龕中，唐代占百分之六十以上，武则天执政时期开凿的石窟又占唐代石窟的多数。奉先寺卢舍那大像龕的落成，将龙门石窟的佛教艺术推向了最高峰。然而盛唐以后，随着政治中心东移，龙门石窟的营造规模逐渐缩小，到唐末已基本停止成规模的洞窟开凿。

宋元明清时期，龙门石窟进入漫长的沉寂阶段。但这并不意味着完全无人问津。宋代，龙门石窟仍有少量新增洞龕，崖壁上留下了陈抟“十字卷碑”和宋真宗“龙门铭碑”。据记载，宋朝还为保护卢舍那雕像加盖了九间木构屋檐式建筑，俗称“九间房”，今石壁上仍可见其横梁遗迹。这表明宋代对龙门石窟的价值已有一定认识，并采取了有限度的保护措施。

明代，惠简洞窟外门楣表面出现了以阴线刻出的五个方形及半圆形碑首碑形题记，均为明万历三十一年三月吉日立，为捐资修路的题记。这反映出明代对龙门石窟的关注已从宗教造像转向交通设施的维护。清乾隆十五年（1750年），乾隆帝游幸龙门，在香山寺留下御碑亭。有趣的是，清代还留下了一则与龙门石窟相关的特殊掌故。1900年八国联军侵华，慈禧太后西逃，次年回京时途经龙门，参观了古阳洞后下令将洞中主佛释迦牟尼整修为老君像，古阳洞由此改名“老君洞”。慈禧此举，表面上是出于道教信仰，实则折射出晚清国力衰微之际，文物古迹沦为政治符号、任人随意涂改的无奈现实。

然而，与历代有限的人为干预相比，自然侵蚀对龙门石窟造成的损害更为深远且持续。龙门石窟地处伊河峡谷，属暖温带大陆性季风气候，夏季高温多雨，冬季寒冷干燥，温差与湿度变化剧烈，对露天石质文物的保存极为

不利。千百年来，石窟崖壁的卸荷节理、薄层空鼓劈理、风化微裂缝等构造持续发育，加之岩溶作用的长期影响，地质病害不断加剧，表面岩体逐渐出现局部剥离或完全分离，整体稳定性遭到破坏。渗水是另一大顽疾。雨水沿裂隙渗入洞窟内部，不仅造成岩体开裂，更滋生了微生物和苔藓，侵蚀着造像表面的彩绘与雕刻细节。千年前匠人留下的遮雨石板、石刻窟檐、排水沟等实物，虽然至今仍在发挥着一定作用，但这种朴素的古代保护手段，终究无法抵御千年风霜的剥蚀。

龙门石窟在漫长的宋元明清时期，就是这样一种状态：大规模的开窟造像早已停止，零星的题记、修缮和改建偶有发生，但更为日常的，是风雨的冲刷、岩体的剥落和造像面容的日渐模糊。这种“沉寂”，既是宗教热情退潮后的必然结果，也是露天石质文物面对自然规律的宿命。

二、20 世纪的学术调查与研究历程

（一）早期调查（1900—1949）

二十世纪是龙门石窟由“沉寂”走向“被发现”的世纪。近代意义上的龙门石窟学术研究，与西方学者的田野调查几乎同步开启。

1899 年，法国学者鲁勃兰斯对伊阙进行了调查，其成果的公布标志着龙门石窟进入了近代学术视野。此后，西欧与日本学者率先对龙门石窟进行了较为系统的田野调查与资料结集。最具代表性的有：法国的沙畹、瑞典的喜龙仁、日本的关野贞、常盘大定、水野清一、长广敏雄等人。

沙畹的考察尤为值得关注。1907 年，沙畹在龙门连续停留了十余天，进行了详细的考察与拍摄，并拓制或笔录了大量造像及铭文。这是龙门石窟第一次被西方汉学家以系统的考古方法进行记录。沙畹回到法国后，于 1909 年和 1915 年先后出版了《华北考古图谱》和《佛教雕刻》，公布了大量龙门石刻的碑文题记拓片与摄影照片，并加以解读和考释，使龙门石窟得以进入二十世纪初欧洲汉学界的研究视野，也为后人欣赏龙门造像艺术留下了珍贵的第一手图像资料。日本学者水野清一、长广敏雄合著的《龙门石窟的研究》，则是对龙门石窟进行系统研究的早期重要著作，在东方学界产生了广泛影响。

然而，长期以来，学术界对龙门石窟近代研究史的梳理，大多集中在日、法、美等海外学者身上，民国时期来自中国学者视角的保护与研究努力，长期处于“失语”和被遮蔽的状态。实际上，二十世纪上半叶，一批具有近代新史学和新艺术史研究眼光的中国学人，已经注意到了龙门石窟的独特价值。

中国学者的努力首先体现在资料收集方面。1935年，原河南博物馆的关百益出版了《伊阙石刻图表》，以龙门石刻造像和碑刻题记为选材主体，编纂了龙门石窟遭受社会性损坏以前大量宝贵的图像和拓片，并为读者排比了造像题记的编年序列。

尤为值得关注的是中国第一位留德艺术史博士滕固。1934年12月和1936年11月，滕固以中央古物保管委员会常务委员的身份，对龙门石窟进行了两次实地考察，先后撰写了日记体游记《视察豫陕古迹记》和公文报告《视察汴洛古物保存状况报告》。在1934年的考察中，滕固共考察记录了西山二十二个洞窟和东山的看经寺，将各窟依次编号，详细介绍了每一窟的尺寸、外壁、入口、内壁、左右壁、天顶等各位置面的状况，并依据考察目见和山崖地势对龕窟逐洞进行了初步的分期排年。他对卢舍那大佛的描述——“本尊宏伟庄严，发作波状，躯体魁伟，衣纹浅刻，盘旋生动，极其雄劲”——已不再像传统文人的游记那样仅关注碑刻文字的书法价值，而是从雕刻这一艺术本体语言的视角，关注造像的风格特征与时代审美。滕固的评价——“既合‘普照’之神性，又无所忌惮发挥初唐伟大之时代特色也”——标志着中国学者已开始以艺术史的眼光审视龙门石窟。

1936年，中国营造学社的梁思成、林徽因、刘敦桢等人也对龙门石窟进行了调查。刘敦桢记录建筑特征，林徽因记录佛像雕饰，梁思成和陈明达负责摄影，赵正之抄录铭刻年代，写生与局部实测由众人共同完成。这种分工合作的专业调查方式，已显示出中国学者在古建筑与石窟寺研究方面的长足进步。

此外，这一时期还发生了令人痛心的文物盗损事件。二十世纪三十年代，宾阳中洞的《帝后礼佛图》浮雕被凿成碎块、盗卖海外，现分藏于美国大都会艺术博物馆和纳尔逊艺术博物馆。这一事件不仅是龙门石窟永久的伤痕，也成为后来中国文物保护和追索工作的重要记忆。

（二）新中国成立后的保护与研究（1949—2000）

1949 年之后，龙门石窟的保护与研究进入了有组织、有规划的新阶段。

1953 年，人民政府在龙门石窟成立了专门的文物保护单位，这标志着龙门石窟的保护工作从个人的、零星的关注，转变为国家层面的制度性安排。1961 年，龙门石窟被列为第一批全国重点文物保护单位，其国家级文化遗产的地位得以正式确认。

二十世纪六十年代，北京大学历史系及中央美术学院美术史系会同龙门文物保管所，对龙门石窟一些主要洞窟进行了考古学测绘，并对两山窟龕试行分区编号。这是中国高等学府第一次对龙门石窟进行的资料性工作实践，为后续的科学研究奠定了基础。

二十世纪七十年代，龙门文物保管所对东西两山的碑刻题记进行了全面的普查和拓印。在当时的条件下，共收集、拓印碑刻题记二千七百八十品，其中包括七百零二品刻有绝对纪年的题记，这为相关造像的形制特征提供了年代学标尺。这是龙门石窟碑刻资料整理工作的里程碑事件。与此同时，洛阳市建筑设计部门测绘了二百分之一的龙门西山立面图。

二十世纪八十年代，龙门石窟在资料建设方面继续推进。文物部门联合中央美术学院及中国文物出版社对龙门石窟进行了窟龕编号，现已给定两千余个窟龕号码。龙门文物保管所委托解放军测绘学院对宾阳中洞、奉先寺大卢舍那像龕进行近景摄影测绘，分别取得了十分之一和二十五分之一的立面图纸。1986 年，又从国家测绘部门购入了两千分之一的彩色航空片。此间还普查确认龙门石窟现存各类碑记为三千一百二十六品，为今后研究提供了珍贵的文字信息。

在专题研究方面，这一时期的成果同样丰硕。《考古学报》先后发表了丁明夷的《龙门石窟唐代造像的分期与类型》和温玉成的《洛阳龙门双窟》等重要考古报告，运用类型学与地层学方法，建立了龙门石窟的分期序列。宫大中的《龙门石窟艺术》等论著，就龙门石窟的艺术源流发表了系统看法。温玉成在《西北史地》上发表的《龙门所见中外交通史料初探》，则从碑刻与造像中挖掘了龙门石窟与中外文化交流相关的史料信息。张乃翥在《中州

学刊》等刊物上发表的系列论文，从碑刻材料和洞窟造像实例研究中国佛教历史，涉及佛经流布、宗派沿革、邑社结构、政教关系等多个议题。

在文物保护方面，龙门石窟经历了第一次大规模的修复工程。1971年，针对卢舍那大佛掉块明显、裂缝严重的问题，龙门石窟开始进行修复。对需要加固的地方用钢筋锚杆铆焊加固，对裂缝用树脂浆液灌入，这一工程历时十五年，是龙门石窟现代保护史上的一次重要实践。

（三）世界文化遗产时代的深化研究（2000 至今）

2000年11月30日，联合国教科文组织世界遗产委员会宣布龙门石窟入载《世界遗产名录》。这是国际社会对龙门石窟历史文化价值最具权威的确认。这一事件不仅是一种荣誉，更意味着龙门石窟的保护、研究和管理需要达到国际公认的标准。

申报世界文化遗产本身就是一个巨大的推动力。1999年，洛阳市政府耗资一亿五千万万元整治龙门石窟周边环境，拉开了申报工作的序幕。环境的改善、管理体制的升级，为后续的保护与研究创造了更好的条件。

进入二十一世纪，龙门石窟的考古工作持续深化。龙门石窟研究院与北京大学考古文博学院等机构合作，对擂鼓台窟前区域（2008年）、香山寺遗址（2016年至2019年）等进行了系统考古发掘，出土了大量重要文物。考古报告的编纂出版也取得了突破，《龙门石窟考古报告：东山擂鼓台区》《龙门石窟考古报告：东山万佛沟区》等专著相继问世。

2002年至2021年，龙门石窟还经历了对卢舍那大佛的第二次大规模保护工程。与五十年前相比，此次的保护手段有了质的飞跃。监测手段、勘测技术、灌浆材料、施工工艺全面提升，保护工作从“救急症”转向了“防未病”。更重要的是，这次工程中首次在卢舍那大佛的面部检测到金、银元素，在佛像身体表面发现了彩绘颜料残留，这些新的发现刷新了人们对唐代造像原有面貌的认知。

数字化技术成为这一时期龙门石窟保护与研究的新亮点。自2005年起，龙门石窟研究院建立“数字档案”，借助激光扫描、高清摄影等技术手段采集文物信息，以数字技术保护珍贵古迹。三维数字化扫描可不接触文物本体实现复原误差零点零三毫米以内，色彩也几无差别。龙门石窟还利用数字化

技术对《文昭皇后礼佛图》进行了“数字复位”，游客可通过增强现实技术直观感受其当年的气韵。对于回归的佛首，也通过高精度扫描及数字拼合，实现了虚拟空间的“身首合一”。

在综合研究方面，“龙门学”的概念逐步形成。龙门石窟研究院秉持“价值阐释—监测预警—环境控制—灾害治理—保护修复”的系统性保护理念。2021年，温玉成《龙门石窟卷》由科学出版社出版，系统收录了龙门石窟考古调查与佛教艺术研究的成果。郑州大学“龙门石窟造像艺术的源流”系列丛书也陆续出版。研究领域从传统的考古学、艺术史扩展到中外关系史、民族史、佛教史、数字化保护等多个学科。近年来，龙门石窟研究院还承担了河南省石窟寺病害调查工作，对豫北、豫西五十余处石窟寺进行了病害调查，并带动中原地区中小石窟寺的保护利用协调发展。

从两宋金石的零散著录，到近代西方学者的田野调查，再到新中国有组织的保护与研究，直至世界遗产时代的数字化与综合发展，龙门石窟的学术史恰好浓缩了中国文化遗产事业百年来的演进轨迹。这一历程仍在继续，而龙门石窟的价值也在这持续的被发现、被阐释中，焕发出新的生命力。

三、世界文化遗产监测预警体系建设

“十二五”期间国家高度重视世界遗产地的监测工作，把遗产地的监测体系建设作为遗产地保护管理的基础性、重要工作提高到前所未有的高度，龙门石窟作为国家文物局世界文化遗产监测试点单位，在龙门石窟多年开展石窟监测的基础上，设计完成了《龙门石窟动态信息及监测预警系统方案》，上报国家文物局并得到批准，2013年6月，开始进行龙门石窟监测预警体系建设，对龙门石窟区域环境、洞窟微环境、文物本体病害、大气环境质量等进行连续自动监测，通过无线传输汇入监测平台。该系统不仅实现了对石窟文物本体病害、石窟环境因素的监测，而且根据龙门石窟自身特点和需求设计了风化、渗水等方面的研究性监测内容。例如，利用红外成像技术等先进方法对洞窟渗漏水进行监测，突破了传统照相等手段的局限性，不仅能够全天候不间断监测记录，而且可以近似模拟渗漏水量，满足了定量监测的需求。目前已经完成一、二期建设内容，系统运行良好，基本构建起石窟文物

与石窟环境监测的框架。今后计划逐步开展龙门石窟区域河水、泉水、游客状况、保护区划等全方位的监测，并将最终实现与省、国家监测平台的对接。

在安全技术防范方面，龙门石窟在先期完成了安全技术防范系统一、二期工程之后，2013 年重点实施完成了龙门石窟安全技术防范系统三期工程，主要分为西山、东山大周界防越报警系统和重点洞窟入侵防盗报警系统。三期工程建成后，从根本上解决了龙门石窟核心景区的安全防范问题，安防系统功能得到了极大提升，达到了国家一级风险单位防范标准，实现了人防、技防和物防相结合的综合防卫体系。



图 1-3-1 - 洞窟内的红外相机和渗漏水收集仪器

四、石窟修缮与渗漏水治理

近年来，洞窟渗漏水治理保护的紧迫性日益突显，成为龙门石窟重点开展的核心工作，洞窟渗漏作为龙门石窟三大病害之一，普遍存在于各大小洞窟，且危害严重。从 2007 年开始截至目前已完成龙门东西两山七个区域中的五个区域的地质勘查，三个区域的施工，两个区域正在进行方案设计。“十二五”以来，先后开展的“擂鼓台区域洞窟漏水治理工程”、“万佛洞区域综合治理工程”和“潜溪寺漏水综合治理工程”，达到了解决洞窟渗漏水的预期目标，在渗漏水材料、施工技术、工艺研究上取得了宝贵成果。潜溪寺是龙门石窟渗水较严重的洞窟之一，为了有效治理渗水病害，有针对性的进行了地质勘查、病害调查研究、洞窟内外环境监测、病害监测、灌浆材料试

验等一系列前期研究，结合日常观测、模拟降水试验和施工勘察探查渗流途径，工程中坚持边施工边研究的原则，及时修正、补充设计方案，首次在龙门石窟保护工程中实施了防渗帷幕灌浆，有效截断了大气降水渗流途径，灌浆材料选用研发的新型无机材料，与石窟岩体性能更接近，具有耐老化、抗酸碱、收缩率低、流动性好、经济环保等特点。在保留原来的水文地质特征，不破坏原来的渗流体系的基础上，实施工程防渗帷幕灌浆取得了良好的治水效果。

虽然洞窟渗漏水治理的难度大，复杂性、反复性强，但是作为危害石窟安全的主要病害必须要得到基本的治理，未来三至五年，龙门石窟东西两山的所有区域的渗漏水治理将基本完成，保证主要洞窟的渗漏得到较大程度的改善，处于基本稳定的状态。

石窟文物暴露于自然条件下，受自然或人为因素影响，文物表面常常受到各种污染、侵蚀，有些可能仅仅影响了文物的观瞻，而其中有相当的情况是会造成文物的损害。因此在技术条件允许的情况下对石窟文物进行修复，不仅是作为公众展示艺术品的要求，也是石窟文物保护的需要。双窑修复工程是龙门石窟第一个整体洞窟的修缮工程，通过修复工程双窑烟熏、凝浆等表面污损得以清除，还原了洞窟的本来面貌；风化雕刻实施了粘接加固处理，阻止了起翘、脱落病变的进一步发展；裂隙重新处理，替换为可重复处理、且强度较弱的硅胶类材料；并且在施工过程中发现在洞窟不同壁面多处有贴金、彩绘残迹，证明洞窟在历史上有非常华丽的装饰处理。另一个修复的实例是莲花洞北壁小型窟龕凝浆的清除，不仅发现了隐藏在凝浆下新鲜的红色颜料装饰，还为研究人员对覆钵式塔的研究提供了有力的佐证。

日常维护是遗产保护的基础工作，及时巡视、发现石窟存在的微小病变，及时采取必要的措施，以最简单、实用的方法处理、维护，是石窟日常保护必不可少的工作内容。例如对日常巡查发现的小型脱落岩块的归位粘结、小型坍塌窟龕的修补和防水设施的增补等解除了石窟存在的安全隐患，是大型保护工程不可或缺的补充。

五、合作交流日益广泛，研究创新成果涌现

为了解决石窟保护中的各种技术难题，龙门石窟凭借丰富而独特的世界文化遗产的资源优势，先后与中国社科院、北京大学、中国文化遗产研究院、中国地质大学等单位开展文物保护、考古等诸多方面的合作研究。与中国社科院考古所合作成立了文化遗产保护龙门基地、与中国文化遗产研究院合作成立了石质文物保护研究基地等研究保护平台，扩大交流的广度和深度。从近年的技术保护实践来看，保护材料已经成为龙门石窟保护工作的突出制约因素，为此，积极开展了灌浆、防风化和修复材料等方面的研究与攻关，探索创新保护技术。龙门石窟与中国地质大学合作，研发的新型无机灌浆堵漏材料，取得了实质性进展并通过专家会论证。传统灌浆材料如无机类的水泥，有机类的环氧树脂，在使用时会产生泛碱、老化等问题，在总结历史渗水治理经验的基础上，采用无机材料偏高岭土、超细水泥、水玻璃作等复合激发材料，较好的克服了传统材料的缺陷，并在近期的龙门石窟防渗工程施工中取得了良好效果。同期开展的国家级合作研究课题有：国家自然科学基金项目“凝结水在石灰岩表面形成机制的研究”、“龙门石窟灰岩细观结构损伤机理及抗腐蚀试验研究”，国家文物局课题“碳酸盐石质文物定量分析与评价系统研究”、“龙门石窟彩绘颜料的调查研究”等。

六、实施三维数字技术工程 应用前景广阔

三维数字技术是一项全新的、先进的信息科学技术，以三维数据储存和保存龙门石窟信息，在档案建设、考古测绘、文物保护、宣传展示等方面具有重要的意义，可以更好地解决文物保护与展示的矛盾，促进文化、旅游、教育与娱乐产业的发展。龙门石窟研究院与北京大学信息工程学院合作，进行了擂鼓台区洞窟的三维数字扫描试验，基于三维数字技术而得到的光照图，解决了人工测绘中由于透视形变、视觉误差、度量误差等而导致的测图不准确、速度慢等弊端，所得测图准确、客观；同时，三维数字化模型作为真实文物的数字化复制，为文物保护研究建立了完整、准确、永久的数字档案。目前已经基本完成对龙门石窟所有洞窟的扫描工作，该项目的实施为更好地

保护、研究和展示提供一个良好的平台，并通过该项目实施确立石窟的三维数字化技术标准。

七、加强石窟基础研究，学术成果丰硕

编写洞窟考古报告是全面记录洞窟现状的重要手段，是石窟研究的基础工作，尤其是在今天保护技术尚不能有效遏止石窟风化、渗漏等病害的条件下，全面、客观记录洞窟现状，为现在乃至以后的研究人员提供研究资料显得更为迫切。在我国知名考古学家宿白先生的积极倡导和亲自参与下，龙门石窟同北京大学、中国社科院宗教所等权威机构合作，从龙门石窟东山擂鼓台区域洞窟考古入手，正式开展了“龙门石窟洞窟考古报告”编写工作，由专家帮带，既能保证出高质量的学术成果，又能够培养人才，最终使年轻人能独立进行此项工作。这是推动龙门石窟研究上水平、上台阶的重大举措。目前已完成擂鼓台区域洞窟考古报告终稿的编写，交付出版。

为全面完成擂鼓台考古报告编写工作，在北京大学考古文博学院和中国社科院宗教所专家的指导下，对擂鼓台三洞区域进行了考古发掘，发现了唐代重要的建筑遗址，经国家文物局批准，建设了擂鼓台建筑遗址展示中心，对该处遗址进行保护性展示。

在加强基础研究的同时，注重学术成果的汇集和整理，近年来，出版了《龙门石窟雕刻萃编——佛塔》、《龙门石窟 50 年》、《龙门佛教艺术》、《龙门石窟研究院论文选》、《2004 龙门石窟国际学术研讨会文集》、《龙门四品》和《龙门石窟与洛阳佛教文化》《中原文化大典·龙门石窟》、《洛阳周边小型石窟》、《石窟寺研究》（第 1~4 辑）等著作。

龙门石窟的保护虽然取得了令人鼓舞的成果，但深感与先进的文保单位相比，发展潜力与空间巨大，相信在国家各级政府、社会各界的关心和支持下，结合龙门石窟保护研究近期计划和长远目标，稳步推进，龙门石窟的文物保护和研究事业一定能够得到可持续发展、取得更大成绩。

第二章 龙门石窟的考古发现与研究

龙门石窟作为中国四大石窟之一，具有极高的历史、艺术和科学价值。近年来，随着考古技术的不断进步，龙门石窟的研究取得了显著成果。本章旨在系统梳理传统考古方法与数字化技术在龙门石窟研究中的应用，并通过典型案例分析，探讨这些方法在揭示石窟历史、艺术价值方面的作用。研究采用文献分析和案例研究相结合的方法，全面考察了龙门石窟考古工作的现状和发展趋势，为未来石窟寺考古研究提供了新的思路 and 参考。

第 1 节 传统考古方法与技术应用

一、田野调查：石窟考古的基石

田野调查是龙门石窟考古研究的首要环节。考古工作者通过实地勘察，对石窟群的地理分布、洞窟形制、造像布局及保存现状进行系统性记录。20 世纪 50 年代对龙门石窟的首次全面普查中，研究者采用步测、罗盘定位和卷尺测量等传统方法，对东西两山的 2000 余座窟龕进行了编号、登记和初步断代，建立了龙门石窟最早的档案体系。上世纪 80 年代以来，龙门石窟对周边古寺院遗址进行了较为全面的田野调查和文献梳理。其中，与意大利合作开展奉先寺遗址考古发掘，发掘面积 2000 多平方米，取得了重要的成果。2008 年，开展了龙门东山擂鼓台三洞窟前遗址考古发掘，建成“东山擂鼓台建筑遗址保护展示中心”并对外开放。2016 年起，与北京大学考古文博学院组成香山寺考古队，对唐代龙门香山寺遗址进行发掘。至今，陆续开展并完成了古香山寺遗址考古发掘遗迹的三维数字化扫描（数据采集及建模）、全站仪（+RTK）遗迹平面测绘及成图工作。近年来，传统田野调查与现代测绘工具（如全站仪、RTK 等）结合，进一步提高了数据的准确性。通过对洞窟开凿位置、朝向与山体结构的关联性分析，研究者发现龙门石窟的选址不仅遵循佛教仪轨，还充分考虑了地质稳定性与采光需求。

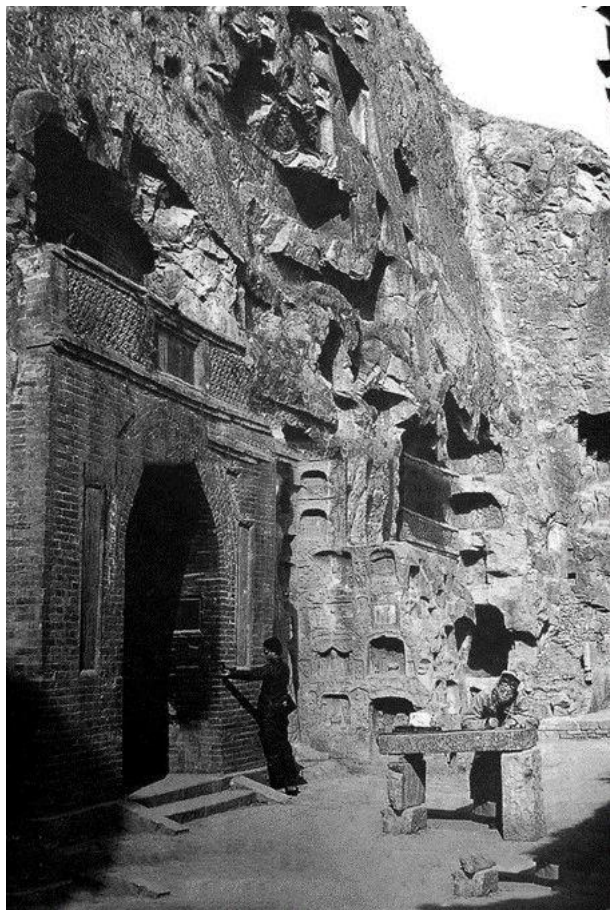


图 2-1-1 - 傅雷和荆梅丞在龙门石窟进行登记编目和摄影绘图工作



图 2-1-2 - 龙门发掘测绘

二、地层学：揭示石窟营建序列

尽管龙门石窟以崖壁开凿为主，但地层学方法仍在其研究中发挥重要作用。例如，在石窟周边区域（如古河床、唐代寺院遗址）的考古发掘中，通过分析不同文化层中出土的瓦当、陶瓷残片和工具痕迹，可推断石窟营建与周边附属建筑的年代关系。此外，洞窟内部的地层堆积（如淤土、崩塌岩体）也被用于判断石窟历史上的自然破坏与修复活动。以奉先寺为例，考古学家通过清理洞窟底部淤积层，发现了唐代修缮时使用的石灰砂浆残块，结合碳十四测年，证实了武则天时期对卢舍那大佛的官方修缮记录。

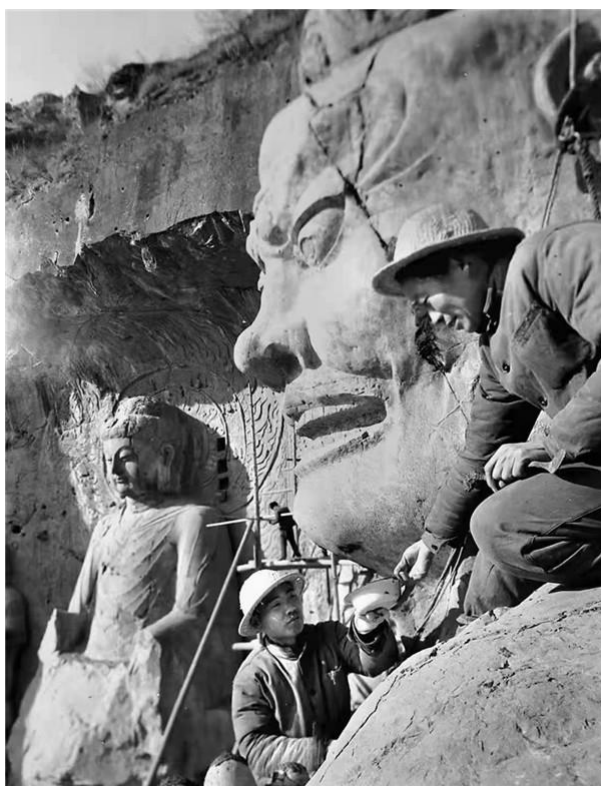


图 2-1-3 - 早期龙门石窟修缮图像资料

龙门石窟东山擂鼓台南洞前壁（西墙）由石块、青砖垒砌而成，宽约 1.3 米。在墙的内部填土中，发现有遗物填充，经逐层清理出土有砖、陶质遗物 100 余件，其中编号的石造像残件 80 余件、门砧石 1 对、陶质脊兽残件数件。以洞窟窟门为界，门南侧夹墙中出土遗物 56 件，北侧夹墙中出土遗物 28 件，初步观察多数造像残件可以拼对修复。经清理，这些遗物逐层摆放，垒砌于墙内。根据洞窟在早期的坍塌、前壁和窟顶前部垒砌的青砖、

前壁内的出土物、2008 年擂鼓台区窟前遗址考古发掘以及结合历史文献记载的古代地震史等推断，前壁墙内填埋造像应该在明代中晚期，其目的主要是在修复加固洞窟前壁的时候填充于墙内，节省砖石等用料。造像来源可能为石窟中塌落的残块。另外，该区域在唐宋时期为香山寺别院，可能是其存留、散落有部分圆雕造像。而出土的完整佛头，填埋较深，上部有山石料礓等堆积，非夹墙内出土，推断为晚唐—宋时期即已塌落掩埋于此。此次配合保护工程的考古清理，是龙门石窟考古工作中一次石刻造像的集中出土，也是首次在古代维修工程的墙壁内发现造像。这些造像数量多、体量较大、造像精美。



图 2-1-4 - 擂鼓台发掘现场照片

三、类型学：造像风格与分期研究

类型学是龙门石窟造像研究的核心方法。通过对比不同洞窟的造像风格、服饰细节、莲座形制等特征，考古学家建立了龙门石窟艺术风格的演变序列。例如：北魏时期：以宾阳中洞为代表，主佛面容清瘦、衣纹流畅，飞天身形修长，体现“秀骨清像”的汉化风格。



图 2-1-5 - 宾阳中洞

唐代鼎盛期：以万佛洞为例，造像体态丰腴、衣饰繁复，菩萨璎珞华丽，反映了盛唐审美与佛教世俗化趋势。

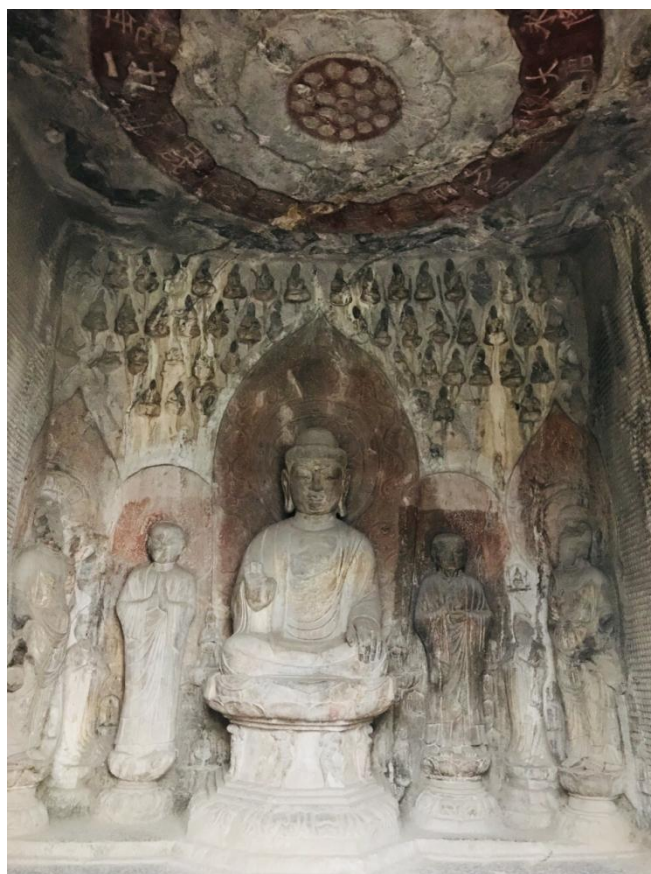


图 2-1-6 - 万佛洞

通过对造像类型的排比分析,学者发现龙门石窟的“褒衣博带”式佛衣在北魏晚期逐渐向“双领下垂”式过渡,这一变化与北魏迁都洛阳后的文化融合密切相关。

四、碑刻题记的整理与考释

传统文献考证为龙门石窟研究提供了关键的历史框架。例如:《魏书·释老志》记载了北魏皇室资助开凿石窟的史实,与宾阳三洞的皇家题记相互印证,揭示了石窟营建的政治背景。

唐代碑刻《伊阙佛龕之碑》详细记录了魏王李泰为长孙皇后造像祈福的经过,为研究初唐佛教与皇室关系提供了直接证据。

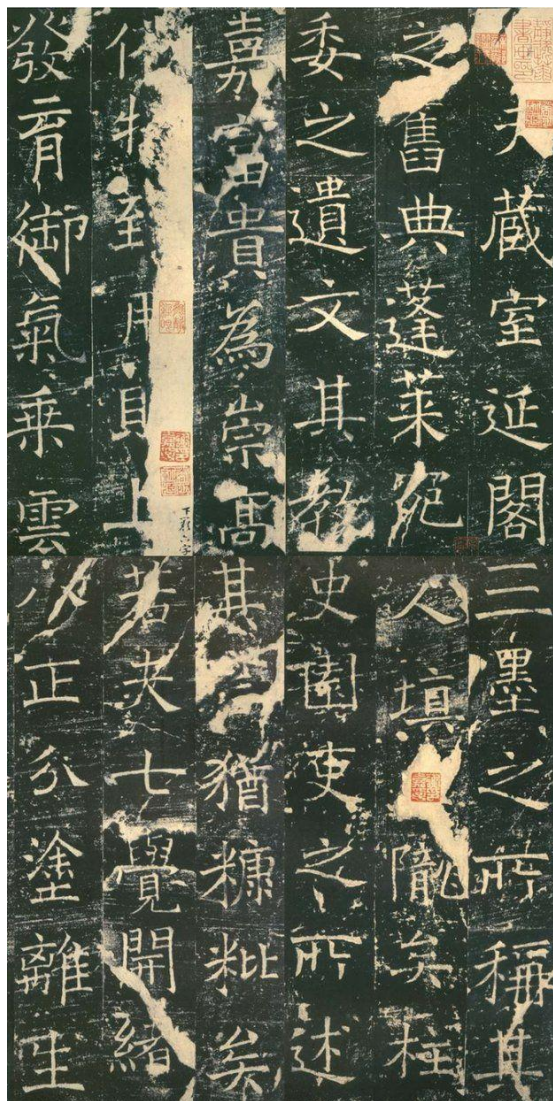


图 2-1-7 - 唐 褚遂良《伊阙佛龕之碑》

此外，清代《龙门志》中关于石窟修缮的记载，辅助考古学家定位了部分已湮灭的唐代木构窟檐遗迹。

五、摄影与绘图：记录与研究的视觉化工具

传统摄影与手工绘图是早期龙门石窟考古记录的主要手段。20 世纪初，日本学者关野贞使用玻璃干版摄影技术拍摄了龙门石窟的珍贵影像，为研究近代风化破坏前的原貌提供了参照。同时，考古线图（如剖面图、平面图）在揭示洞窟结构方面具有不可替代性。例如，古阳洞的线描图清晰展示了北魏天然溶洞的立体空间布局，而手绘造像细部图（如飞天手持乐器的姿态）则为音乐史研究提供了直观材料。尽管数字化技术已广泛应用，但传统摄影与绘图的标准化流程（如比例控制、光影处理）仍是现代石窟记录的基础。

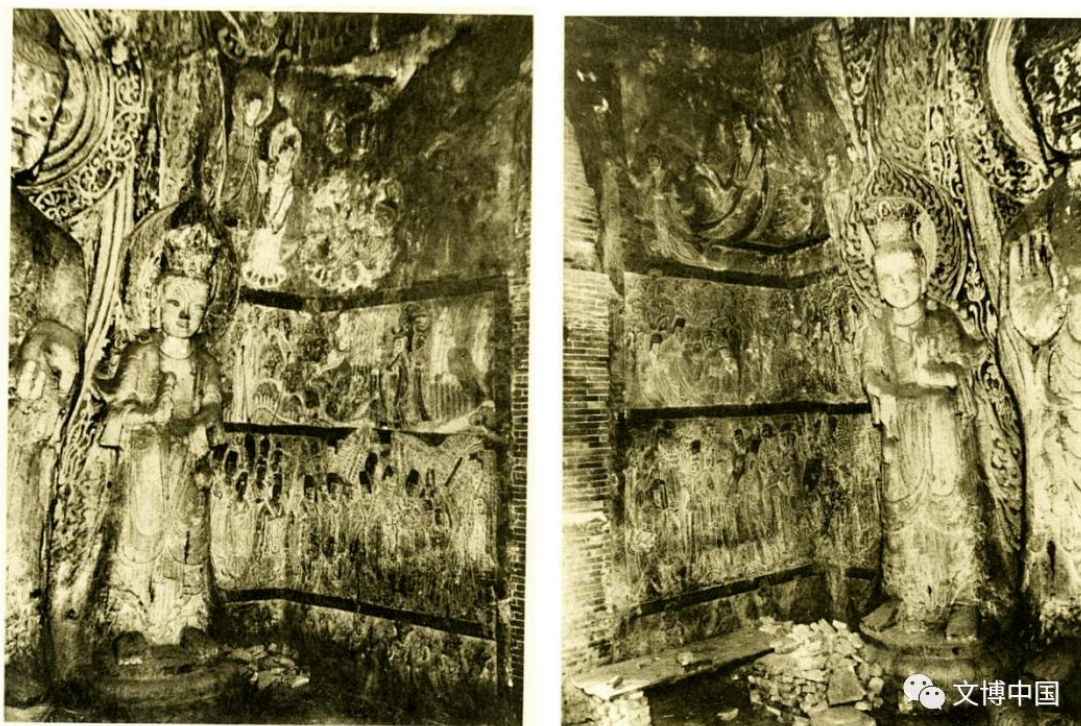


图 2-1-8 - 宾阳中洞帝后礼佛图老照片

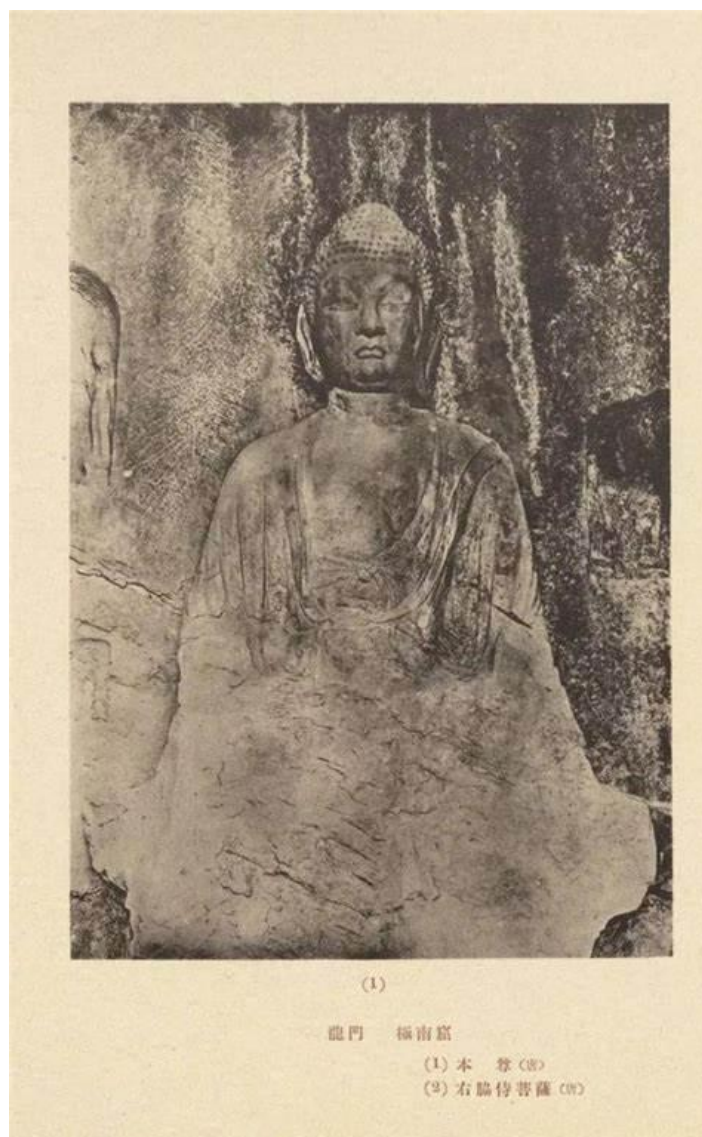


图 2-1-9 - 宾阳南洞主佛老照片



图 2-1-10 - 古阳洞正壁左胁侍菩萨像线图

第 2 节 数字化考古技术应用

随着科技的发展，数字化考古技术在龙门石窟研究中得到广泛应用。三维激光扫描技术能够高精度地记录石窟的空间信息和表面细节，为石窟的数字化保存和虚拟修复提供了基础数据。遥感技术则用于大范围监测石窟群的地质环境和病害情况，为保护决策提供科学依据。虚拟现实技术的应用使研究者能够在数字环境中对石窟进行全方位观察和分析，为考古研究提供了新的视角。数字建档与信息管理系统实现了石窟考古数据的标准化存储和高效管理，促进了研究资源的共享和利用。这些数字化技术的引入，不仅提高了考古工作的效率和精度，还为石窟的长期保护和展示开辟了新途径。

不断侵蚀文物的不止是人为活动，自然之手更有着无声的力量。风、雨和空

气污染日复一日的“摩挲”，在石窟上留下不可逆的痕迹。龙门石窟研究院院长史家珍在接受记者采访时曾说“龙门石窟是盛唐的明证，现在通过数字化手段，我们可以把珍贵的历史信息挖掘保留下来。”现代科技在石窟寺保护利用中发挥着日益显著的支撑作用，促使了从抢救性保护向预防性保护的转变。

一、三维激光扫描与建模技术：高精度数字化存档

三维激光扫描技术为龙门石窟的永久性记录提供了革命性手段。2016 年，龙门石窟研究院联合北京大学对奉先寺卢舍那大佛群像进行毫米级精度扫描，首次完整获取了佛像表面风化、裂隙的微观数据。通过点云建模与纹理贴图，构建了 1:1 数字孪生模型，精确还原了唐代造像的衣纹褶皱与璎珞细节。该模型不仅用于虚拟修复模拟（如推测缺失的佛手形态），还为 2021 年奉先寺保护工程中脚手架搭设方案提供了空间参考，避免了物理接触对文物的潜在风险。

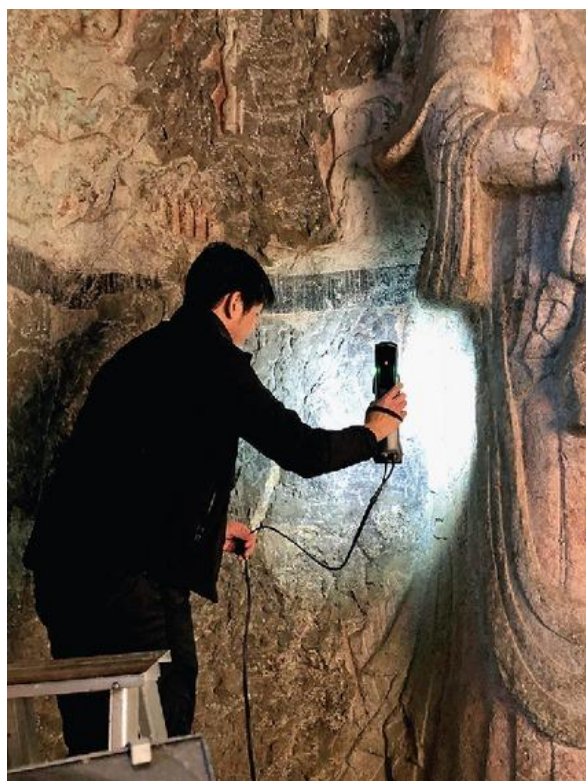


图 2-2-1 - 洞窟内三维扫描工作

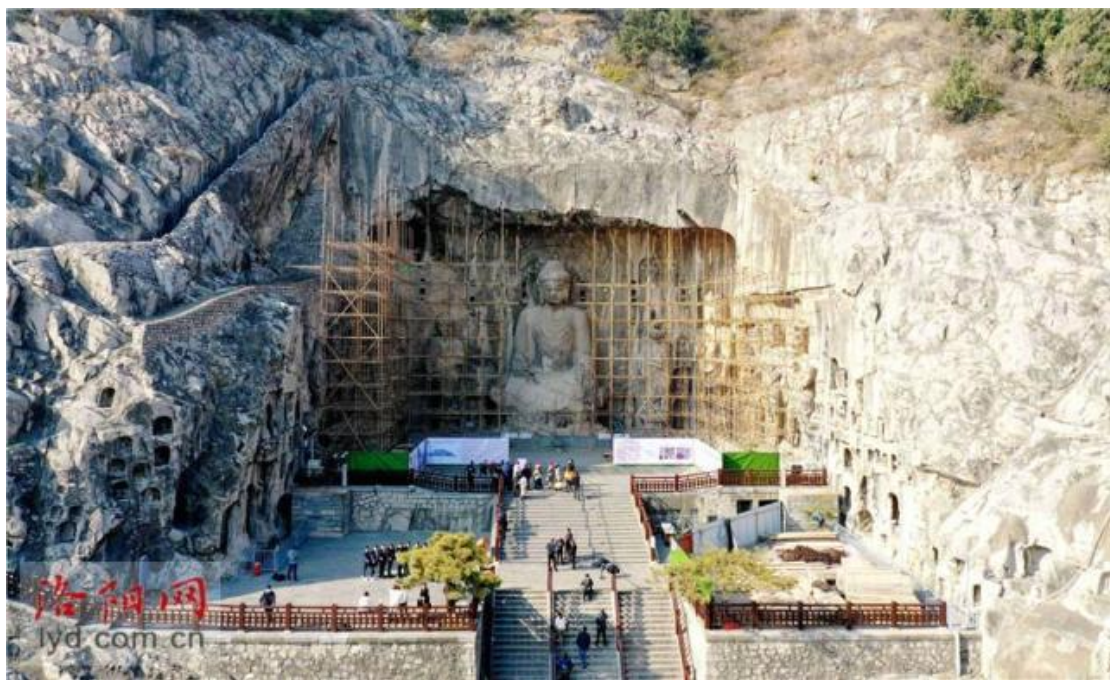


图 2-2-2 - 2021 年奉先寺保护工程脚手架的搭建

案例：在莲花洞扫描过程中，发现南壁一尊北魏菩萨像的背光处存在肉眼难辨的线刻飞天纹样，通过模型渲染与光照分析，确认其为北魏晚期流行的“化生童子”题材，补充了早期佛教图像学研究的空白。



图 2-2-3 - 莲花洞线刻飞天纹样

二、摄影测量与无人机航拍：大范围空间数据采集

倾斜摄影测量技术结合无人机航拍，实现了石窟群宏观布局与微观细节的协同记录。2020 年“龙门石窟数字化测绘工程”中，采用大疆 M300 RTK 无人机对西山崖壁进行全覆盖航拍，生成分辨率达 2 厘米的正射影像图，首次精确统计出现存 2345 个窟龕的空间分布。通过多视角影像三维重建，万佛洞的 1.5 万尊小佛造像被逐一编号定位，结合 GIS 分析发现其排列规律与《华严经》所述的“万佛同现”宇宙观高度契合。

案例：在古阳洞顶部航拍中，发现北魏时期开凿的未完成窟龕遗迹，其朝向与山体裂隙走向一致，推测因地质风险被迫中止，印证了《魏书》中“伊阙石脆，凿龕常崩”的记载。

三、地理信息系统（GIS）：空间分析与风险管理

龙门石窟 GIS 数据库整合了地质、水文、病害监测等多源数据。以东山看经寺为例，通过叠加岩体稳定性分析图层与唐代窟檐遗址分布图，发现现存浮雕严重风化的区域与历史山体滑坡带高度重合。2022 年，该系统成功预警香山寺北侧崖壁的危岩体位移趋势，指导紧急支护工程实施，避免了一场潜在崩塌事故。

案例：GIS 热力图显示，唐代窟龕集中分布于西山南段海拔 120-150 米区域，结合唐代洛阳城轴线分析，证明该区域是“视觉通廊”的焦点，体现了皇家工程对城市景观的规划意识。

四、3D 打印技术：文物修复与公众展示

3D 打印技术在龙门石窟修复中实现“精准还原”。2019 年，宾阳中洞一尊北魏力士像的断裂手指通过逆向工程建模，采用尼龙玻纤复合材料打印替换部件，误差小于 0.1 毫米。此外，1:3 缩比打印的卢舍那大佛复制品在“一带一路”文物巡展中展出，使海外观众得以触摸唐代雕刻的质感细节。

案例 1：针对被盗至海外的《帝后礼佛图》浮雕，利用老照片与残存壁面数据进行虚拟拼接，3D 打印复原模型现陈列于龙门石窟研究院展厅，实现了文物“数字回归”。



图 2-2-4 - 帝后礼佛图 3D 打印复制品制作

案例 2：龙门石窟的数字化探索还在虚拟修复、流失文物虚拟复位上发力。利用数字化技术分别对文物本体和流失部分进行数字化采集和数据处理，是顺利连接的前提。高树龕位于古阳洞北壁上方，是由邑主高树、解伯都等三十二人的邑社成员为父母及现世眷属祈福的功德龕，完工于北魏景明三年（502 年）。高树龕主尊佛首 20 世纪上半叶被盗往国外，2004 年被征集回到祖国。龙门石窟与浙江大学、深圳美科图像有限公司联手实施高树龕数字化工作，利用石窟寺数字化技术，对其窟内遗迹和回归佛首进行了高精度扫描及数字拼合的尝试，成功实现了高树龕佛首的“数字复原”。



图 2-2-5 - 虚拟修复后经 3D 打印出的高树龕洞窟

案例 3：位于龙门石窟万佛洞前室南壁的一座像龕，里面有一尊观世音像，因其窈窕婀娜的身姿、细腻流畅的雕刻，被参观者誉为“最美观音像”。可惜的是，最能体现造像神态的发髻以下至鼻子以上部位被损毁，人们无法从她的面部感知观世音菩萨的慈悲与端庄。尽管造像被损毁，但庆幸的是，上世纪初一些外国学者、摄影师在考察龙门时，曾拍下这尊观世音像被破坏前的照片，这为虚拟复原工作提供重要依据。“最美观音像的虚拟复原工作，主要分为造型及彩绘两个方面，观众游龙门石窟用手机对准残缺佛像，通过 AR 技术，不仅可一览完整造像，还能感受唐代最初时的芳华。”高俊苹介绍，龙门石窟研究院以历史老照片为依据，以学术研究为基础，融合三维数字化技术、颜色检测分析技术、传统雕塑艺术等手段，结合同时期同类型造像特征，实现了这尊观世音像的虚拟修复及色彩复原。



图 2-2-6 - “最美观音像”数字复原

五、多光谱成像技术：隐藏信息的提取

多光谱成像技术揭示了肉眼不可见的石窟历史信息。2023 年，对药方洞北壁实施可见光、红外与紫外波段成像，发现被石灰覆盖的唐代药方题记 23 处，包括治疗“金疮”（战伤）的古方，证实了龙门石窟作为古代医疗知识传播节点的功能。此外，高光谱成像在擂鼓台三洞的壁画残迹中识别出铅白、朱砂等颜料成分，为复原唐代彩绘提供了科学依据。

案例：在潜溪寺菩萨像表面，红外成像检测出北宋重妆时覆盖的底层金箔痕迹，颠覆了传统认为“唐代造像无贴金”的认知。



图 2-2-7 - 数字龙门 VR 系统

六、VR/AR 与数字孪生：沉浸式研究与公众教育

虚拟现实技术构建了龙门石窟的“时空穿越”体验。2021 年上线的“数字龙门”VR 系统，允许用户佩戴头显进入虚拟的唐代奉先寺场景，观察卢舍那大佛初建时的彩绘效果与窟檐木构（图图 2-2-7）。AR 导览 App 则通过手机扫描窟龕，叠加历史修缮信息与造像解读动画，使满意度较传统解说牌提升 300%。

案例：在宾阳北洞 AR 复原中，学者依据扫描数据重建了已毁的莲花藻井，并通过光线追踪模拟北魏时期的自然光照效果，验证了“朝阳入龕，佛光自生”的文献记载。



图 2-2-8 - 宾阳中洞莲花藻井复原彩绘

七、数字档案与资源管理系统：数据整合与共享

龙门石窟数字资源管理系统采用区块链技术确保数据安全，目前已归档扫描数据 2.4PB、文献档案 15 万页。2022 年上线的“龙门石窟数字孪生平台”实现多学科数据联动，例如点击万佛洞任意小佛编号，即可调取其高清影像、病害记录、历史修复档案及相关研究论文。该系统被联合国教科文组织评为“亚太地区文化遗产数字化最佳实践”。



图 2-2-9 - 龙门石窟数字孪生平台奉先寺夜景模型



图 2-2-10 - 龙门石窟数字孪生平台园区全景图

案例：通过比对数字档案中 1940 年代与 2020 年的同一龕造像数据，量化计算出约 80 年间风蚀速率为年均 0.3 毫米，为制定保护阈值提供了关键参数。

数字化技术已渗透至龙门石窟考古的全链条：从数据采集（激光扫描、无人机）、信息解析（多光谱、GIS）到修复应用（3D 打印）、展示传播（VR/AR）与永久保存（数字档案）。这些技术不仅提升了研究精度，更重构了文物保护范式——从“抢救性修复”转向“预防性干预”，从“实物展示”升级为“数字共生”。龙门石窟的实践表明，数字化考古不是对传统的替代，而是为其注入新的生命力。

第 3 节 重要考古发现案例

一、古阳洞：碑刻史料库与早期石窟形制

古阳洞是龙门石窟开窟最早、时间延续最长且内容最为丰富的洞窟，因此也被称为“龙门石窟第一窟”。作为龙门开凿最早的大型洞窟，古阳洞的考古成果揭示了北魏佛教艺术的源流。它是北魏皇室贵族和名门望族发愿造像最为集中的洞窟，更是中国石窟中保存造像题记最多的洞窟，是研究北魏政治、经济、民俗、建筑、雕刻、绘画、书法的艺术宝库。古阳洞正壁为孝文帝所造一佛二菩萨三尊

像，主像释迦牟尼，通高 7.82 米，结跏趺坐于方台座上，本尊有磨光的高肉髻，面相长圆，眼含笑意、胸平颈直，外披褒衣博带袈裟。两侧菩萨头戴莲花宝冠，面相清秀，姿态优美，装饰华贵。除了正壁造像之外，古阳洞的四壁、窟顶造像龕琳琅满目，雕刻精巧华丽。从造像题记上看有太和十七年（493 年）的孙秋生、太和十九年（495 年）的长乐王丘穆陵亮夫人尉迟造像等。古阳洞内各式的造像龕多达 1000 余个，大小龕的造像，都是北魏后期盛行的秀骨清像，具有鲜明的时代特征。其中“褒衣博带”和“秀骨清像”风格和谐统一，臻于完善，是龙门石窟北魏皇家石窟寺造像艺术“中原风格”的完美体现。

素有“古碑林”之称的龙门石窟共有碑刻题记 2800 余块，其中仅古阳洞内就刻有造像题记 800 多品，是中国石窟中保存造像题记最多的一个洞窟。而久享盛名的龙门二十品，其中的十九品就雕刻于古阳洞内。龙门二十品字形端正大方、气势刚健质朴，结体、用笔在汉隶和唐楷之间。作为书法珍品龙门二十品富有无穷的艺术魅力，每年吸引着无数的海外友人，漂洋过海只为能够亲眼目睹这一书法奇珍。它是龙门石窟以碑刻形式对历史史料的真实记录，反映出时代对书法的审美风尚。作为魏碑体的楷模，龙门二十品不仅以独特风韵完美的展示了龙门石窟书法美的艺术境界，更为中国书法艺术发展史创造了瑰奇的一页。

“龙门二十品”再发现：2015 年洞窟除尘工程中，利用高清摄影测量在北壁发现被钙垢覆盖的《孙秋生造像记》原始刻位，修正了清代拓本移位造成的释文错误。通过微痕分析，确认该碑使用“双刀斜刻”技法，成为北魏书法断代的标准器。

天然溶洞结构：激光扫描显示，洞内中心塔柱原设计为“双层伞盖”形制，与克孜尔石窟形制相似，证实了佛教艺术沿丝绸之路的传播路径。但后期改造中塔柱被简化为方柱，反映了中原匠人对西域样式的本土化改造。



图 2-3-1 - 古阳洞正壁全景

供养人画像：多光谱成像在窟门两侧识别出 200 余身供养人像的褪色壁画，其中持笏板官员形象占 63%，印证了《洛阳伽蓝记》中“北魏官僚竞相造龕”的记载。



图 2-3-2 - 古阳洞供养人画像

二、宾阳中洞：北魏皇家工程的汉化转型

宾阳中洞是龙门石窟北魏皇家石窟的典型代表，其考古研究揭示了北魏迁都洛阳后的文化融合进程。宾阳洞，由宾阳中洞、宾阳北洞、宾阳南洞三个洞窟组成。宾阳洞始凿于北魏景明元年（公元 500 年），距今已有一千五百多年的历史，是北魏宣武帝为孝文帝、文昭皇后主持开凿的皇家第一窟，用以铭记孝文帝迁都洛阳和进行汉化改革的历史功绩，也是我国正史中唯一有确切记载的石窟，明人彭纲就曾在《题龙门石像》中写道：“当时锤凿斫（zhuó）民脂，万金不惜穷妖奇”，指的就是该洞窟的开凿。宾阳三洞前后营造时间长达 24 年，用工 80 余万人，但是，北魏时期仍然只完成了宾阳中洞，宾阳南洞、宾阳北洞一直到隋唐时期才相继完成。宾阳中洞造像完整，构图精美，纹饰多变，被誉为北魏孝文帝迁都洛阳前后最具代表性的汉化典型洞窟。它在中国佛教发展史以及美术发展史上都占有十分重要的地位。神态各异、栩栩如生的各种人物形象；构图繁富、优美精致的装饰纹样；飞舞奏乐、栩栩如生的飞天……宾阳中洞这座由无数能工巧匠共同建造与雕凿的浩大工程，为后人留下了无与伦比的艺术瑰宝。

造像风格分析：通过类型学对比，洞内主佛“释迦牟尼”像呈现“秀骨清像”特征，衣纹采用“褒衣博带”式，与云冈石窟的犍陀罗风格形成鲜明对比。这一转变印证了《魏书》所载孝文帝推行汉化政策的史实。

题记与文献互证：《伊阙佛龕之碑》开窟的经过，与《魏书·世宗纪》中“景明初，诏为文昭皇太后营石窟二所”的记载完全吻合。2018 年，多光谱成像在碑文边缘发现朱砂勾画的“匠作监”署名，首次确认了北魏官营石窟机构的直接参与。

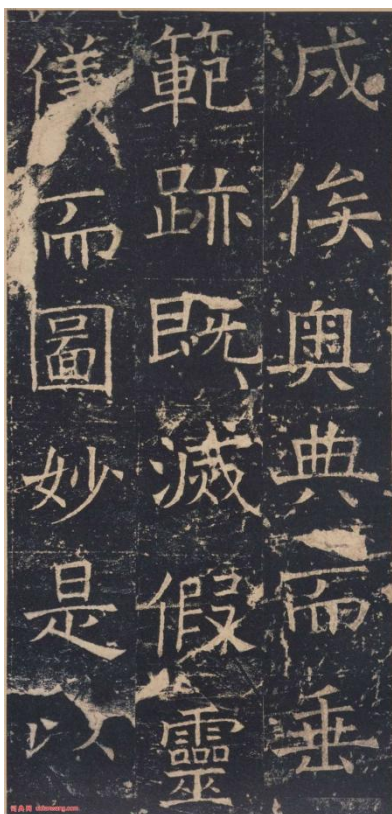


图 2-3-3 - 《伊阙龕碑》

未完工遗迹：三维扫描发现洞顶莲花藻井存在多处未雕刻完成的阴刻线，结合地层堆积中出土的北魏铁凿工具，推测工程中断，侧面反映了皇家石窟营建对政治变动的敏感性。



图 2-3-4 - 宾阳中洞莲花藻井复原

三、奉先寺遗址：唐代皇家寺院的考古实证

奉先寺位于龙门石窟西山南段，原名“大卢舍那像龕”，规模宏大、气势磅礴，是龙门石窟中的一个大型露天摩崖像龕。像龕坐西面东，佛前最高平台处南北宽 32.5 米、东西进深 35 米，开凿于唐高宗时期，公元 675 年完工。造像布局为一佛、二弟子、二菩萨、二天王、二力士、二供养人，十一尊群雕布局严谨、主次分明、气势宏伟，雕像精美、技艺精湛、形象生动，达到了形神兼备的艺术效果，是大唐盛世的明证，体现了大唐帝国强大的物质力量和精神力量，成为东方佛教艺术的典范，代表了中国佛教石刻艺术的最高峰，具有永恒的艺术魅力和美学价值。

奉先寺卢舍那大佛群像是唐代佛教政治化的巅峰之作，其考古发现重构了武周时期宗教与权力的互动图景。

地层学证据：在佛座底部发掘中，发现三层叠压关系：表层为明代重修地砖，中层为唐代石灰砂浆层（含开元通宝铜钱），底层出土带有“大周”铭文的瓦当。结合碳十四测年（公元 690 ± 20 年），证实武则天以皇后身份主导营建即主导了奉先寺的扩建。

造像政治隐喻：通过 3D 模型的面部比例分析，卢舍那大佛的面容与《历代名画记》所述武则天“方额广颐”特征高度吻合。2020 年，数字复原显示佛像原戴宝冠上有“日月”纹饰，暗合武则天“曌”字尊号，印证了“佛即帝王”的意识形态建构。

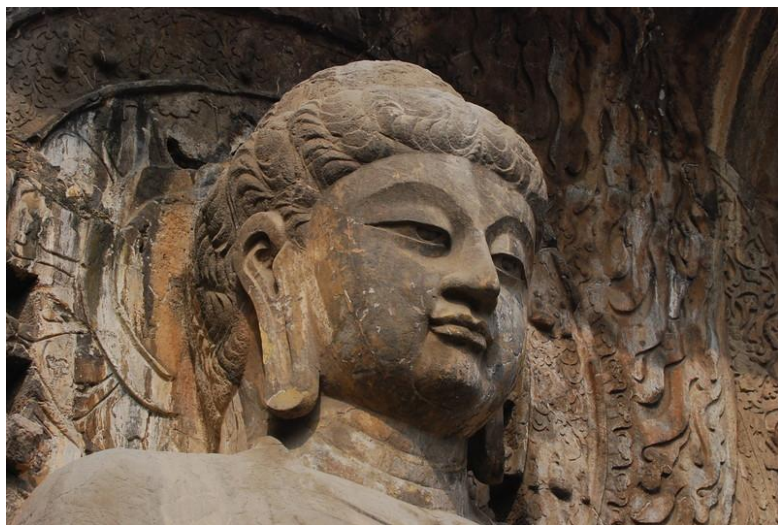


图 2-3-5 - 卢舍那大佛

窟檐遗址：无人机航拍发现佛龕上方崖面有规律排列的榫孔，经虚拟重建证实为唐代木构窟檐遗迹，其九开间形制与洛阳宫城大殿规格一致，凸显皇家工程的等级制度。

四、万佛洞：武周时期佛教世俗化的微观呈现

因洞内南北两侧雕有整齐排列的一万五千尊小佛而得名，是在宫中二品女官姚神表和内道场运禅师的主持下开凿的，完工于唐高宗永隆元年即公元 680 年。洞内主佛为阿弥陀佛，端坐于双层莲花座上，面相丰满圆润，两肩宽厚，衣纹简洁流畅，运用了唐代浑圆刀的雕刻手法。主佛施“无畏印”，表示在天地之间无所畏惧，唯我独尊。万佛洞建造当时，武则天已在朝野内外集聚了广泛深厚的政治基础。她与高僧大德的交往及对佛教扶持，更为她赢得了僧俗信众的广泛支持。万佛洞就是由唐代上层社会中的女性主持开凿的，她们的这一行为也影响了社会上一大批女性，所以万佛洞周围集中分布了众多女性功德主所开凿的佛龕。洞窟呈前后室结构，前室造二力士、二狮子，后室造一佛二弟子二菩萨二天王，是龙门石窟造像组合最完整的洞窟。窟顶有一朵精美的莲花。万佛洞的考古研究揭示了唐代佛教的民众参与机制。



图 2-3-6 - 万佛洞内壁小佛造像

小佛排列密码：通过 GIS 空间分析，发现小佛以“每铺 9 列×9 行”为单元重复排列，共计 187 铺，暗合《华严经》“一即一切，一切即一”的哲学观。每尊小佛底座刻有供养人姓名，数据库统计显示女性占比达 47%，远超其他唐代石窟，反映了武周时期女性社会地位的提升。



图 2-3-7 - 万佛洞机械开凿痕迹

“机械开凿”证据：在洞窟南壁发现成组重复的凿痕角度（均呈 $62^{\circ} \pm 3^{\circ}$ ），3D 建模复原显示使用了“定位格网+模数化凿具”，证实唐代已出现石窟批量生产的工业化雏形。



图 2-3-8 - 万佛洞莲花藻井彩绘

彩绘复原突破：2022 年，多光谱成像在莲花藻井处识别出青金石颜料痕迹，结合敦煌文书《造窟颜料账》，确认其原料来自阿富汗巴米扬矿区，揭示了唐代佛教艺术的跨国供应链。

五、擂鼓台三洞与窟前遗址：唐代密教遗存的重现

擂鼓台三洞由北、中、南三洞组成，是东山石窟区开凿较早、规模较大的一组洞窟。此区域之所以称为“擂鼓台”，是因为武则天在此设立擂鼓之祠。擂鼓台区考古发掘改写了中国密教艺术史的传统认知。2005 年起，龙门石窟研究院与北京大学考古文博学院合作，开展龙门东山擂鼓台区洞窟考古报告项目。期间于 2008 年 3 月至 9 月，龙门石窟研究院与北京大学考古文博学院组成联合考古队，对龙门石窟东山擂鼓台三洞窟前建筑遗址进行了考古发掘。发掘面积 600 多平方米，出土各类文物 1900 多件、唐宋时期至 20 世纪八九十年代遗迹多处。发现的遗迹包括用大条石砌成的规模较大的唐代窟前踏道两处、窟前殿堂包石台基、面积较大的宋代造像题记 6 处、建筑基础 1 处及唐宋时期窟前道路等。为了更好地对龙门石窟的文物进行保护，让龙门文化不断的传承发扬，龙门石窟修建了擂鼓台遗址展示中心，对发现的建筑遗迹以及出土的文物进行原址保护性展示，让游客能够亲临考古现场，感受文物魅力。



图 2-3-9 - 羯鼓台建筑遗址发掘现场



图 2-3-10 - 出土文物圆雕石狮



图 2-3-11 - 擂鼓台北洞内部造像

金刚界曼荼罗实证：在北洞发掘出土的唐代陶模上，发现刻有“大日如来”梵文种子字，与窟顶浮雕的八菩萨方位完全对应，首次证实该窟为金刚界曼荼罗的立体化呈现，将中国密教寺院实物证据提前至开元年间。



图 2-3-12 - 密教法器出土

法器窖藏：2021 年探方 T3 出土鎏金金刚杵、铜钺等密教法器 57 件，X 荧光分析显示其合金配比与《不空三藏供物账》记载的“西域金”配方一致，证实为印度高僧直接监制的仪轨用具。

人骨遗存之谜：在西洞地宫发现烧骨碎片，碳十四测年为公元 742±30 年，

DNA 检测显示具有南亚人种特征，结合《宋高僧传》所载“金刚智焚身龙门”的传说，或为密宗祖师遗骸，引发学术争议。

六、香山寺遗址：皇家寺院的考古实证

香山寺，是唐宋时期“龙门十寺”中最著名的寺院。寺院遗址位于河南洛阳龙门石窟东山南麓，坐北朝南，隔伊河与西山石窟群相望。遗址现存 4 万余平方米，由多级台地组成，是一处具有丰厚内涵，文化展示价值较高的古寺院遗址。据唐代法藏《华严经传记》卷一载，中天竺国三藏法师地婆诃罗（唐言日照），以垂拱三年十二月二十七日终于神都魏国东寺。因地婆诃罗深得唐高宗、武则天尊崇和礼遇，在其卒后，武则天敕命葬于龙门东山南侧。其葬地，后“因梁王（武三思）所奏请，置伽蓝，敕内注名为香山寺”。武周时期，武则天曾驾幸香山寺，留下了“香山赋诗夺锦袍”之诗坛佳话。唐代大诗人白居易晚年常游龙门、住香山，并自称“香山居士”。白居易于大和年间出资对香山寺予以重新修葺和扩建，白居易卒后葬于香山寺如满和尚塔旁。北宋时期，香山寺为西京观游胜景。

香山寺遗址的系统发掘揭示了唐代龙门“双寺并立”的宗教格局。

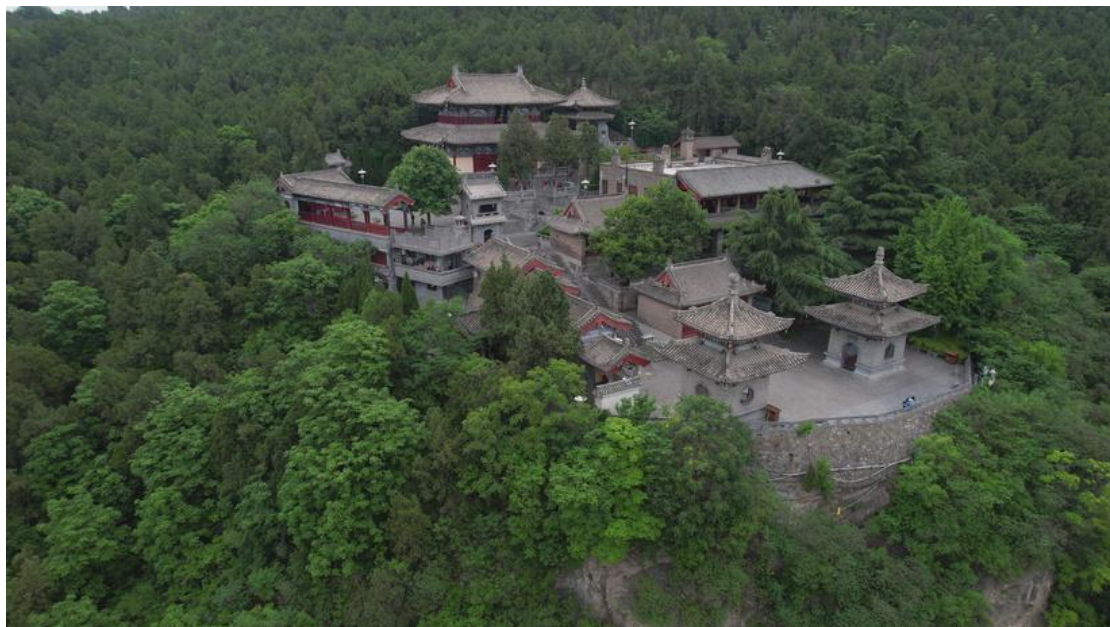


图 2-3-13 - 香山寺遗址建筑基址

建筑基址：揭露唐代殿基 3 座，其中中央大殿面阔七间，出土“开元十年”铭文鸱吻，与《白居易集》中“香山寺楼亭窈窕”的描写相符。地砖拼花图案与洛阳宫城含元殿遗址相同，证明其皇室背景。

石经幢残件：出土 8 面体经幢残块，刻有《佛顶尊胜陀罗尼经》，比对日本奈良东大寺藏幢拓本，确认出自同一批宫廷石匠，证实了盛唐时期中日佛教交流的强度。

茶具窖藏：在僧房区发现成套越窑青瓷茶具，残留物检测出茶多酚与乳脂成分，印证了《封氏闻见记》所述“唐玄宗命人于香山煮茶供佛”的记载，将茶文化融入佛教仪轨的时间提前至 8 世纪初。

七、东山看经寺及以北区：禅宗谱系的空间叙事

看经寺考古报告的编写，揭示了唐代禅宗法统建构的物质证据。

罗汉浮雕序列：洞内 29 尊等身罗汉浮雕，经数字图像比对，其形象特征与《历代法宝记》所述西天二十八祖谱系高度吻合，第 29 尊为“未完成像”，象征佛法传承永续。2019 年，红外扫描在每尊像旁发现墨书编号，确定了原始观看顺序应从右向左逆时针行进，反映唐代禅宗“返本溯源”的修行观。

北区新发现：2023 年考古勘探在北部未开放区发现摩崖题刻“传衣石室”，周边分布 5 处方形禅修窟，出土天竺样式禅定垫具。结合《景德传灯录》中“慧能弟子于龙门结庵”的记载，证明该区域为 8 世纪禅宗重要修行场所。

水文考古突破：通过 GIS 模拟唐代伊河水位，发现看经寺所在海拔恰与漕运码头齐平，出土的波斯玻璃碗残片表明，此处可能是胡僧经水路朝拜的登陆点，重构了龙门作为国际佛教节点的空间功能。

龙门石窟的重要考古发现，既包含对造像、碑刻等显性遗产的重新诠释，更涉及寺院遗址、工艺技术、社会组织等深层历史信息的提取。从宾阳中洞的汉化转型到擂鼓台的密教实证，从万佛洞的民众参与到香山寺的国际交流，这些案例共同证明：龙门石窟不仅是佛教艺术的宝库，更是中古中国政治、经济、文化网络的立体投影。数字化技术在此过程中发挥了关键作用——它使不可移动的遗产“开口说话”，让湮灭的历史层次“重见天日”。

第三章 龙门石窟的艺术风格与特色

第 1 节 龙门石窟的雕塑艺术

龙门石窟是北魏、唐代皇家贵族发愿造像最集中的地方，是皇家意志和行为的体现，具有浓厚的国家宗教色彩。两朝的造像反映出迥然不同的时代风格：

北魏造像在这里失去了云冈石窟造像粗犷、威严、雄健的特征，而生活气息逐渐变浓，趋向活泼、清秀、温和。这些北魏造像，脸部瘦长，双肩瘦削，胸部平直，衣纹的雕刻使用平直刀法，坚劲质朴。在北魏时期雕凿的众多洞窟中，以古阳洞、宾阳中洞和莲花洞这几个洞窟最有代表价值。其中古阳洞集中了北魏迁都洛阳初期的一批皇室贵族和宫廷大臣的造像，典型地反映出北魏王朝举国崇佛的历史情态。这些形制瑰异、琳琅满目的石刻艺术品，是中国传统文化与域外文明交汇融合的珍贵记录。



图 3-1-1 - 奉先寺卢舍那大佛全景

石窟造像的目的，是供奉佛像，石窟是信徒朝拜的场所，其主尊可以说是禅观和朝拜的主题，而其他造像则是对主题的补充、说明图示。北朝时期，龙门石窟造像最多者为释迦，其次是弥勒、观音，再次是无量寿。弥勒是作

为未来信仰的对象而被奉崇，释迦则因是佛教的始祖而被崇拜，观音则是可以祈愿现世安稳的对象。

龙门石窟的壁面以浮雕为主，石刻生动细腻，堪称石刻艺术中的精品。能成就如此精美的石刻艺术，除开工匠的技艺不说，石材是否易于雕凿也是非常关键的因素。龙门石窟地处洛阳两公里处一个叫“伊阙”的地方，“阙”是古代宫殿门前两边的楼，这里的龙门山与香山夹着伊河，仿佛镇守领地的大门。在 20 万年前，地质运动将寒武纪时期形成的石灰岩“拱”成了龙门山，石灰岩容易被水溶蚀，山中还有不少喀斯特溶洞，他们纵横交错的发展最终裂出一道峡谷，将山体分为两边，最终成就了现在的景象。石灰岩与砾岩、砂岩在陆地环境中形成的碎屑沉积岩不同，它是一种生物或化学沉积岩，是由海洋生物遗骸沉积，并经过压实胶结而形成，其颜色以灰白色、灰黑色为主，质地细腻、结构紧密、相对柔软、易于保存。很适合石窟造像，尤其适合雕刻细节。

一、北魏雕塑：从“云冈模式”到“龙门模式”

北魏佛教雕塑造像是中国雕刻艺术的典范。北魏佛像的一个典型特征就是微笑，佛的微笑给人一种深邃之感，于宁静中透出百般的慈爱，平静中带有种种的关爱和人性美。也正是由于北魏佛像除了宗教的圣洁之外还具备了这种当时社会人性化的美，所以，他更贴近现实社会，更容易博得大众的喜爱，因而更具有了艺术的感染力和生命力。为历代佛教徒和佛教艺术研究者所仰慕。

对龙门石窟开始凿造的时间，研究者尚无一致的看法，但石窟始凿于北魏太和年间并无疑义。北魏晚期是龙门石窟凿造最盛的时期，东魏、西魏以至北齐、北周、隋，大都是在前代未完成的洞窟中继续雕造，仅有个别新开凿的洞窟。到唐代贞观以后，龙门又逐渐成为贵族、皇室造像活动的中心，开窟造像活动又兴盛起来，盛唐以后才又沉寂下去。龙门最早开凿的洞窟是古阳洞，古阳洞的始造年代就是龙门石窟的始造年代，这一点已得到龙门石窟研究学者的公认。但古阳洞的开凿时间则众说纷纭许多学者以古阳洞中造像题记的纪年推断古阳洞的开凿时间。

北魏时期的造像，约占龙门石窟造像的三分之一强。现存的有明确纪年的北魏造像题记约有 200 品，有明确纪年的东、西魏时期的造像题记至少有 17 品其他通过题记内容、佛龕造型、风格、龕间打破关系等来推断，能断定为魏刻的数量更多。

1. 古阳洞

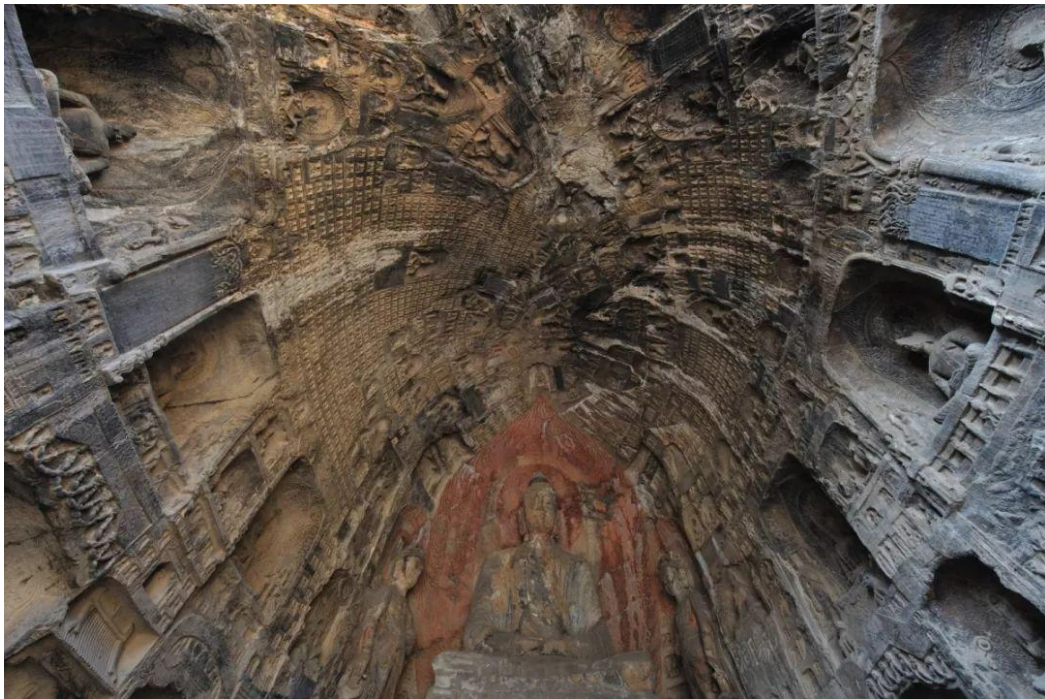


图 3-1-2 - 古阳洞内部仰视

龙门石窟的开凿，是从古阳洞开始。古阳洞是孝文帝为去世三年的祖母冯太后营造的功德窟，古阳洞内壁及窟顶雕刻各式的佛龕，多达 1000 余个，碑刻题记 800 多品。是龙门石窟造像群中开凿最早的大型石窟，佛教内容最丰富的石窟。

古阳洞是利用天然的石灰岩溶洞扩凿而成的，（在龙门石窟有不少的洞窟都是利用石灰岩的天然溶洞，溶洞的稳定性比较好，开凿的时候相对省工省时。）但在开凿的时候改造的力度也是相对比较大的。

在窟中，佛祖释迦牟尼佛高高的端坐在正壁，面相长圆，身躯较为瘦削，着褒衣博带式袈裟，做禅定印的手势。两侧分别立着两个面容清秀的菩萨，表情庄重而宁静。古阳洞大小龕内造像，都是北魏后期流行的消瘦形的秀骨清像，是具有时代特征的造像。从雕塑衣褶的重叠和厚重中可以看出，虽然龙门石窟已经不再是云冈石窟时期的秀骨清像，但从变化多端的龕楣和佛像

精巧细致的背光看清瘦之美，依然是北魏最流行的风格。

在艺术风格方面，古阳洞包含着西来与汉化两种风格的佛像造像，展示了从平城佛教艺术转变为洛阳佛教艺术的发展脉络。龙门古阳洞早期佛龕的内容、人物服饰、纹样和风格与云冈极其相似，它的雕塑代表北魏时期最好的石雕艺术，是早期云冈模式成就的缩影，融合了浓厚的印度和中亚的艺术风格。

2. 宾阳中洞



图 3-1-3 - 宾阳中洞主佛释迦牟尼像

宾阳三洞开凿于北魏时期，是北魏时期的代表性洞窟，“宾阳”意为迎接初升的太阳。是北魏的宣武帝为他父亲孝文帝做功德而建。开工于公元500年，历时24年，后因为发生宫廷政变以及主持人刘腾病故等原因，计划中的三所洞窟（宾阳中洞、南洞、北洞）仅完成了一所即宾阳中洞，南洞和北洞都是到初唐才完成了主要造像。

洞窟的形制是随着时代的发展在不断的演变，相比之前的古阳洞与莲花洞，宾阳中洞窟门的两侧增加了立柱，立柱的柱头雕刻着一朵仰视的莲花，莲花的下方雕刻出向下的涡卷的装饰，是一种仿希腊爱奥尼亚式柱头样式，而在柱头的南侧雕刻着中国传统的仿木结构屋顶，这里就能直接体现出中西方文化的交流，也可以说是丝绸之路的直接印证。

研究洞窟龕三个方面，可从三个方面入手：一是洞窟的形制，也就是作

为建筑的一种空间形态；第二的是看造像组合，以及由此传达出的思想内涵；第三就是看造像艺术，包括装饰艺术。

宾阳中洞是以云冈石窟为参照进行的开凿。从形制上来看，窟顶为穹隆型，壁面为马蹄形的平面。洞窟的造型组合，是三个壁面各雕出一组造像组合。正壁是一佛两弟子两菩萨，南北两个侧壁都是一个立佛两尊菩萨，所表现的就是佛教里的三世佛（过去、现在、未来）。在石窟雕造三世佛就是为了表现佛法从过去，到现在再延续到未来，佛佛相继不绝。这个题材与云冈石窟昙曜五窟中的题材一脉相承，而且北魏皇室选择这样的组合与题材，也有希望北魏永远繁荣昌盛的愿望。



图 3-1-4 - 宾阳中洞弟子与菩萨像

正壁中，主佛为释迦牟尼佛，端坐于方形的台座上，露出右足，脚底向上。体型偏修长，头顶波状纹的高肉髻，面相相对于云冈变得相对清秀，眉目舒朗，嘴巴微微上扬，表情看起来比较含蓄亲切。着褒衣博带式袈裟。衣纹雕刻出柔软的流动感，台座上垂下层层叠叠的衣纹，体现了当时匠人精湛的刀工。主佛左右两旁的小弟子，是以圆雕的形式出现；大弟子迦叶，雕刻出脖子上突出的肋骨，显示出是一位饱经风霜的老者形象，匠人充分运用雕刻语言，在面部的细节上运用夸张变形的手法，将前额的眉弓雕刻的高高凸起，眼窝凹陷，嘴巴略微突出并露出牙齿，既保留了西域高僧的风貌，又雕刻的神态盎然，活灵活现。小弟子阿难与之不同，形象上眉清目秀，是一位看起来聪明伶俐，年轻俊朗的少年形象。工匠对细节的刻画，通过面部表现

的不同就展现出两位弟子不同的年龄经历性格。两侧的菩萨在雕刻细节的处理上，展现出丰满与柔软，在坚硬的岩石上能雕刻出如此的视觉效果，可见当时工匠的巧夺天工。

3. 莲花洞



图 3-1-5 - 莲花洞外景

莲花洞是开凿于北魏时期的大型洞窟。莲花洞外的崖壁上布满了密密麻麻的洞窟，窟口的上方的窟楣（门楣）上雕刻着大型的火焰形尖拱的浮雕纹饰，中刻一兽形铺首，相貌威武，镇守着莲花洞的大门。在洞口的上方雕刻门楣也是北魏时期流行的一种做法，也可称为是北魏洞窟雕刻的一个典型的时代特征。

莲花洞为敞口洞窟，窟内有四个立面，顶壁上雕刻一朵硕大的精美的高浮雕莲花，这朵莲花的直径达到了 3.6 米，莲花洞的名字也正是来源于这朵莲花。用莲花装饰洞窟的窟顶是龙门石窟常见的一种做法，但绝大多数洞窟窟顶的莲花都是线刻或浅浮雕的手法，像这朵大型的高浮雕的莲花在龙门石窟是绝无仅有的，即使纵观全国也是非常少见的。这朵莲花用写实的手法雕刻出莲心，莲心上还刻有莲子。在莲心的周围刻有三层的莲瓣，在莲瓣的外侧又雕刻出一圈的忍冬纹。在莲花的南北两侧雕刻出六身的飞天像，飞天的方向朝向洞内主佛，身材修长，婀娜多姿，手捧各色供贡品，这样的飞天又被称为“供养天”。整个窟顶的装饰静态的莲花与动态的飞天形成对比，呈

现出独特的艺术韵味。

南北两个壁面上雕刻了许多的窟龕。西壁有一佛二弟子二菩萨五尊造像。正中间的主佛是释迦牟尼佛，头部遭到破坏，身穿双领下垂式的褒衣博带袈裟，胸前系带。整个衣纹雕刻的舒朗有致。从肩头到臂肘雕刻出三层衣纹，这也是这一时期衣纹雕刻的特征。主佛身后雕刻有头光与身光，头光分为内外两层，内层雕刻了莲瓣，外层为同心圆。主佛身光为尖顶舟形，从里向外分为三层，内层与外层雕刻火焰纹纹饰，中间由平行的圆弧纹饰进行连接。北侧的弟子造像，头部已经残缺，头后是一个桃形的头光纹饰。头光分为内外两部分，内圈雕刻忍冬纹，外圈则雕刻火焰纹。弟子胸口雕刻出肋骨的形状，想表现的应该是一位瘦骨嶙峋的老者形象，身穿袈裟，左手握住袈裟的衣角，右手执锡杖，根据雕刻可看出为九环锡杖，九环锡杖在佛教里也属于等级相对较高的法器。南侧的菩萨造像保存的相对完整，但脸部也已损毁。在头部后面是三层的桃形头光，内层为莲瓣纹，中层是忍冬纹，外层为火焰纹。菩萨的脖颈处挂有项饰，上身着披帛，胸前饰有璎珞，并交叉穿蒂，下身穿裙，双脚直立于莲台之上。



图 3-1-6 - 莲花洞立佛

莲花洞与其他洞窟所不同的是，龙门石窟各洞窟中凡是雕刻释迦牟尼佛

的均为坐佛，而只有这里为立佛，这种情况是比较罕见的。雕刻成立佛所想要表达的是释迦牟尼佛游历在凡间，传法布道，接引往生的形象。这也体现了莲花洞开窟者的心愿，希望自己能够修成正果被佛祖接引而去。

二、唐代雕塑：从“中原风格”到“大唐风范”

初唐的雕塑，可以看出唐代的健康有力的艺术风格的出现。盛唐时期是唐代社会各种艺术最富有成就的时期，在雕塑艺术范围内就出现了奉先寺、天龙山和乾陵诸石刻那样的不朽杰作，而成为中国雕塑艺术发展历史上的高峰。

1. 奉先寺

龙门石窟的奉先寺造像是唐代建造中最重要的，于洛阳市龙门石窟西山南部，唐代上元二年(675年)完成，历时三年又九个月，是龙门石窟规模最大、艺术最为精湛的一组摩崖型群雕。

奉先寺本尊是卢舍那大佛坐像，其身旁两侧分布有二弟子、二胁侍菩萨、二天王及力士等十一尊大像。奉先寺是龙门石窟中规模最大、最具有代表性的露天佛龕，形态各异、刻画传神的造像显示了盛唐雕塑艺术的高度成就，成为石雕艺术史上的奇观。同时也体现了这一时期强大的物质力量及精神力量。

一般说来，在佛学的教义里，佛、菩萨均为男性，而在龙门奉先寺的主佛却女性化，这是唐武则天出于政治的需要，而别出心裁，破天荒将卢舍那大佛塑造成中年妇女特有的形象。传说武则天集上述美德于一身，其形象与卢舍那大佛几乎完全吻合。可见卢舍那的形象在一定程度上就是武则天形象的真实写照。



图 3-1-7 - 奉先寺卢舍那大佛侧面

“卢舍那”来源于梵语，象征着光明普照和智慧圆满。

卢舍那大佛面容庄严典雅，表情温和亲切，是一富于同情而又睿智明朗的形象，他的右手掌心向前举在胸前，五指自然的微屈，也能表现出内心的宁静而又坚定(不是冷酷的，也不是焦躁的)，他向前凝视的目光中仿佛看见了人类的命运和归宿，人类历史的前进的道路。在这一形象中表现了唐代艺术家自己面向着充满斗争与变化的广阔的生活景象时的伟大的开阔的胸怀，艺术家对于这一形象进行了自己的解释和贯注了自己的情感，卢舍那大佛更具有完全中国化的面型和风格。无论就内容或形式上看，卢舍那大佛的面型的创造都是中国雕塑艺术史上伟大的典型之一。

2. 万佛洞

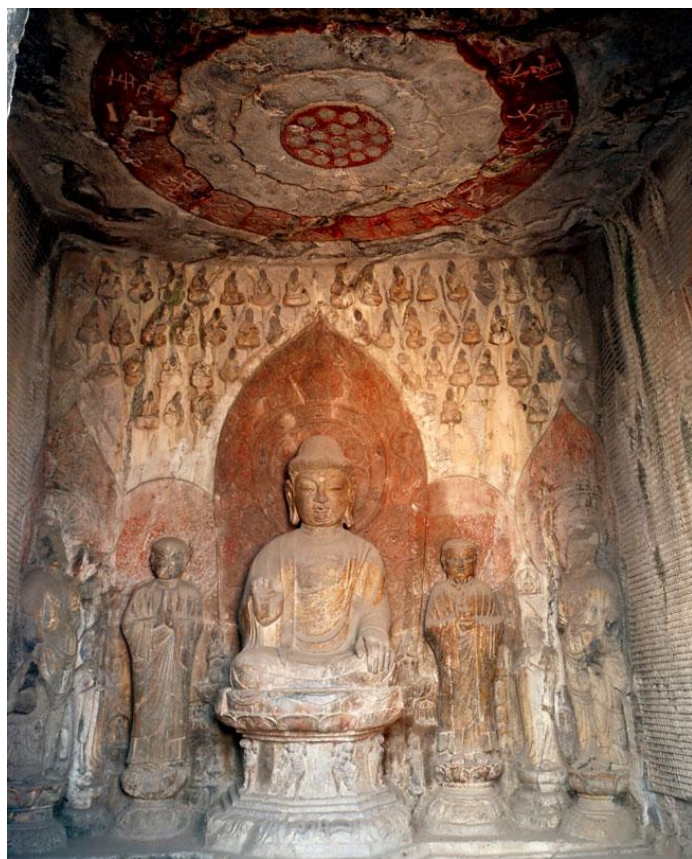


图 3-1-8 - 万佛洞主佛

万佛洞位于龙门西山中部的崖壁上，完工于唐高宗永隆元年（公元 680 年）十一月，是专为唐高宗、武则天做“功德”而开凿的功德窟，因窟内南北两壁所雕 15000 尊小坐佛而得名。高 570 厘米，宽 580 厘米，深 670 厘米。万佛洞洞窟呈前后室结构，前室造二力士、二狮子，后室造一佛二弟子二菩萨二天王，是龙门石窟造像组合最完整的洞窟。

万佛洞内的雕刻细腻入微，纹路清晰，刀法简洁。主佛阿弥陀佛端坐于双层莲花座上，头饰波状发髻，面相丰满圆润，体现了唐代以丰腴为美的审美倾向，两肩宽厚，衣纹简洁流畅。在莲花宝座的束腰部位，雕刻了四位拖重力士。他们是肌肉突出富于动态，与主佛的宁静形成了鲜明的对比。在后壁上雕刻着五十四枝莲花，每只莲花上端坐着一尊菩萨，这样的构思新颖奇特。在墙壁上还雕刻有手托供果的飞天与演奏的乐人。洞内南北两壁整齐地刻有一万五千尊小佛像，与飞天、伎乐人上下呼应，共同营造出西天极乐世界里万人成佛的诱人场面。雕刻所运用了唐代浑圆刀的雕刻手法，充分展现了唐代工匠的精湛技艺。

万佛洞的整体布局与人物形象的刻划，极富世俗性。宗教的主题与“皇帝即佛”的创作意图相结合，在极大程度上造成了天国主宰即是人间君主的至高无上的气概。万佛洞的营造，是统一规划雕凿的。它的整个布局，无不显示出大唐帝国的雄风。满壁生辉的万佛及洞窟群像的雕刻，相互映衬，使整座窟室洋溢着令人敬畏的氛围。同时也昭示着现实的人们，只要你遵照佛的意愿行事，您就一定能成为佛国中万佛的一员。洞外南壁有许州仪凤寺尼真智所造的观世音菩萨像，被誉为龙门唐代菩萨像的精美范例。万佛洞这一大型洞窟，无论是群像的布局还是人物的刻划，都达到了神形兼备的艺术效果，它是古代匠师把丰富想象同现实生活紧密相结合的产物，使大唐帝国繁荣昌盛与文化艺术的高超造诣展现的淋漓尽致。

3. 惠简洞

惠简洞也称为龙门石窟的小奉先寺。窟内有四尊造像，一主一弟子二菩萨，都集中在洞窟的正壁上。主佛为弥勒佛，头顶雕刻有高高的肉髻，上有波状的发纹，脸庞圆润，面露慈祥，身体丰腴，身着方领下垂式的袈裟，双腿自然下垂坐在方台之上，充分体现了中国佛教造像的中国化、世俗化的特点。主佛身后雕刻有头光，分为两层，里层为莲瓣纹，围绕莲瓣纹外层雕刻了七尊小佛像。七佛与莲瓣题材的雕刻图案，是比较常见的佛像头光的题材。



图 3-1-9 - 惠简洞弥勒佛

惠简洞中的人物造像，面容丰盈圆润，体态丰满，衣褶纹路比较简单，一改北魏以来的秀骨清像的造像风格，形成了一种大唐风范。主佛弥勒像双腿自然下垂的坐姿，这种造像风格一经形成就风靡了全国，对全国各地的弥勒佛造像的影响都非常之大。同时这一组造像也进一步的世俗化与风俗化，唐代以胖为美的审美情趣在这组造像中有了非常淋漓尽致的体现。

三、北魏与唐代雕塑的风格演变与比较

在龙门石窟绵延一公里的崖壁上，北魏的“秀骨清像”与唐代的“丰腴华美”比邻而居，仿佛两个时代的审美理想被同时凝固在山石之间。从宾阳中洞走到奉先寺，不过数百步的距离，却仿佛穿越了三百年的审美变迁。这种变迁不是孤立的美学现象，而是政治、文化、社会心理多重力量在石头上的投影。

（一）北魏雕塑：佛教造像中国化的关键转折

北魏迁都洛阳后，龙门石窟从一开始便展现出与云冈截然不同的精神气质。云冈昙曜五窟的造像雄健浑厚，带有鲜明的西域与鲜卑风格；而龙门北魏造像则面容清瘦秀美，衣纹流畅如水，仿佛从中原士人的精神世界中走出。

这一转变的动力来自孝文帝的汉化改革。北魏后期，入主中原的鲜卑族带来了中亚与西域的文化元素；与此同时，孝文帝推行的汉化政策，又积极吸纳了南朝汉文化的精髓。二者融合，共同塑造了北魏清雅飘逸的独特艺术风貌。宾阳中洞主佛释迦牟尼便是这一风格的代表——面相秀美，梨涡浅笑，庄严中透露出几许慈祥，比起云冈早期造像，已经迈出了世俗化的步子，开始具有亲和之感。

面容之外，服饰的变革更为直观。“褒衣博带”式的袈裟取代了西域式的通肩袈裟，不再是异域的僧衣，而是魏晋士大夫的宽袍大袖。这种服饰上的汉化，是审美观念的根本转换——造像不再强调健壮的身体轮廓，而是通过层层衣褶展现飘逸灵动之美，标志着从云冈早期造像那种比较多的“西域式”或“印度式”，到龙门北魏后期已完全中国化。

北魏“龙门模式”的形成并非受单一因素影响，而是在长期发展过程中

受到多种文化共同作用的结果。从洞窟形制上看，龙门魏窟从一开始就舍弃了云冈石窟所采用的中心柱式窟形制，创造性地全面采用佛殿窟的形制，在建窟模式上有模仿汉式宫殿建筑的意味。造像人物汉服、胡服共存，造像题记姓氏上汉姓、胡姓同在，而供养人图像结构中的主次分明，则是中国古代传统汉文化森严等级制度在石窟文化中的表现。

值得注意的是，北朝末期的造像风格又发生了微妙的变化。北齐时期的造像变得“矮胖壮健”，向丰满敦厚的方向转化，这与此前深受南朝文化影响、此时这种影响已然消退密切相关。这一过渡形态，恰好为唐代风格的登场铺设了道路。

（二）唐代雕塑：盛世气象的艺术凝聚

如果说北魏雕塑是佛教艺术中国化的“完成式”，那么唐代雕塑便是这种中国化风格的“巅峰式”。唐代造像因受雍容华贵、富丽腴美时尚的影响，演变为面相圆润、体躯丰腴、典雅端丽，以“丰腴为度”的大唐风范。

奉先寺卢舍那大像龕是唐代风格最完美的代表。整个佛龕造像布局为一佛、二弟子、二菩萨、二天王、二力士，共计九尊雕像。主佛卢舍那通高17.14米，是龙门石窟中最高的一尊佛像。不同于北魏的清瘦，卢舍那面容丰腴饱满，嘴角微含笑意的神态，兼具母性温暖与帝王威严，堪称人间理想形象的化身。

雕刻技法的革新支撑了风格的转变。北魏时期多用平直刀法，线条硬朗；唐代则盛行圆刀刻法，造像细节精微到令人惊叹。肌肉的写实刻画、神态的生动捕捉，让冰冷的石头有了人间温度。万佛洞雕刻细腻、纹路清晰、刀法简洁，是唐纪年窟的典型代表，洞内南北两侧整齐排列的一万五千尊小佛像，被誉为“万众成佛的西方极乐世界”。

唐代石窟的世俗化倾向也更为显著。洞窟形制上具有厅堂式建筑结构，窟内地毯式雕花的装饰手法，反映着石窟建筑的世俗化情调。供养人、伎乐人、力士、夜叉等人物形象，其时装服饰、面容仪表，无不透露出现实社会各界人士的民俗化时尚。在唐人这种贴近现实生活的创作意识支配下，宗教造像无一不打上取悦时人欣赏习惯的艺术烙印。

唐代龙门造像的国际化特征同样值得关注。敬善寺北壁天王像穿着一双

结带鞋，这种鞋学名正是古希腊、古罗马流行的款式；力士的发型是波浪形卷发，身着酷似“高级定制”的铠甲和前卫的“七分袖”。这些细节说明，即便在风格高度成熟的唐代，龙门石窟依然保持着对域外文化元素的开放姿态。

（三）风格比较与演变逻辑

将北魏与唐代雕塑并置比较，差异是立体而全方位的。

面容与形体：北魏“秀骨清像”，面容清瘦，神情温和内敛；唐代“丰腴华美”，面容圆润饱满，体态雍容自信。北魏造像的面部较长，鼻翼较宽，鼻梁高度降低，已完全摆脱西域特征；唐代造像则在丰腴中追求写实，更具有人间烟火气。

服饰：北魏“褒衣博带”，衣纹折叠稠密，层层聚拢，强调飘逸感；唐代服饰则更加贴近现实，璎珞宝冠精致华丽，纱裙轻盈贴身，注重装饰的繁复与质感。

技法：北魏以平直刀法为主，线条硬朗流畅；唐代圆刀技法取代平直刀法，细节精微、肌肉写实，让造像从“刻”走向了“塑”。

精神气质：北魏造像“梨涡浅笑”，庄严中透出几分慈祥，是一种含蓄内省的美；唐代造像则自信昂扬，卢舍那大佛的目光俯视人间，既含神性，又“无所忌惮发挥初唐伟大之时代特色”，是一种外向开放的美。

这些差异的背后，是两代截然不同的时代精神。北魏的“秀骨清像”折射出民族融合过程中的文化探索与精神追求——鲜卑贵族在汉化进程中既向往中原文明又保留着某种精神紧张，这种复杂心态被转化为造像的清瘦与内敛。而唐代的“丰腴华美”则彰显了大一统盛世下的开放气象与文化自信——经济繁荣、文化开放、社会自信，那种昂扬的时代精神最终凝聚为丰腴华美的审美取向。

北魏和唐代佛教艺术的“中原风格”与“大唐风范”一经形成，即成为“四方之则”，对各地石窟造像产生了深远影响，甚至远及朝鲜、日本。从这一意义上说，龙门石窟不仅记录了中国佛教雕塑艺术民族化的完整历程，更以石头为媒介，为后世留下了两个伟大时代的精神肖像。北魏的“秀骨清像”与唐代的“丰腴华美”，都是中华文明在不同历史阶段的生动注脚，都

在同一面崖壁上找到了永恒的栖身之所。

第2节 龙门石窟的壁画艺术

一、龙门石窟的彩绘遗存与保护发现

1. 《北魏孝文帝帝后礼佛图》

《帝后礼佛图》是龙门石窟宾阳中洞东壁上的浮雕壁画。它创作于北魏年间，是中国古代浮雕的重要作品，后被盗卖至国外。现其中之《北魏孝文帝礼佛图》藏于美国大都会艺术博物馆，《文昭皇后礼佛图》藏于美国堪萨斯市的纳尔逊艺术博物馆。



图 3-2-1 - 帝后礼佛图（皇帝礼佛图）

宾阳中洞的前壁均是浅浮雕题材，遍雕佛经故事和皇室礼佛行列，用以宣扬佛法，赞颂佛家的累世善行和炫耀帝后的威仪。壁面自上而下分为四层，中间被窟门分隔成南北两段，层与层间雕以横栏为界。自上而下，《帝后礼佛图》位于第三层。

《帝后礼佛图》雕刻的是北魏孝文帝和文昭皇后的供养行列。北段刻孝文帝头戴冕旒，身穿袈服，在诸王、中官及手持伞盖、羽葆、长剑、香盒的近侍宫女和御林军的前导、簇拥下，缓缓行进的场面。南段构图与北段相似，刻文昭皇后莲冠霞帔，一手拈香，后随两个戴莲冠的贵妇，在众宫女的前导、簇拥下迎风徐行，方向与北段相对。图中人物密集重叠，顾盼照应，既浑然一体，又有丰富变化。

不同于当时常用的以形体高低大小来区分人物等级的手法，尽管图中人物形象并无显著的大小之别，服饰也大致相同，但从人物的位置、相互关系，

特别是风度威仪间的微妙差别，都显示出作为全图中心的帝后迥异常表的高贵与尊严，体现出创造者高超的艺术表现手法。此外，从图中人物的衣冠发式和伞盖、羽葆等仪仗制度看，孝文帝推行汉化的政策已经取得了显著的成果，因此，这件作品也具有重要的历史文献价值。与云冈石窟的浮雕壁画相比，帝后礼佛图已经开始摆脱古印度的犍陀罗风格，而加强了本土的艺术语言色彩。作品变得单薄平浅，高浮雕的圆润光影不复存在，线条成了艺术形式表现上举足轻重的角色。人与人的空间、人体的曲折起伏都用线勾勒，特别是衣纹的处理，格外舒展流畅、疏密有致，颇有汉代画像石以线求形的神韵，表现出中国民族文化与外来佛教艺术的很好融合。

整幅画面采取横向构图，人形处理因此显得修长，并略带向前的倾斜感，既保留了盛典中的帝王生活气派，又带有飘然如仙的宗教意味和凝然静谧的心境。同时，宫女们含睇若笑，娇慵前行的姿态，与整个虔敬肃穆的氛围形成了含蓄的对照，流露出作者沟通人世和天界的欲求。人与人的空间、人体的曲折起伏都用线勾勒，特别是衣纹的处理，格外舒展流畅，疏密有致。所以，无论从艺术史、宗教史的角度去考察，还是从历史价值和文化价值去估量，帝后礼佛图都是当之无愧的国宝。

二、浮雕装饰艺术

在龙门石窟的窟龕空间中，浮雕装饰并不是造像的附庸，而是一套独立运转的视觉语言系统。洞窟额楣、佛龕平座、主像背光、窟顶藻井——这些结构性部位，往往以浮雕方式刻画着烘托主像的装饰性画面。它们或以几何图画排列，或以卷草纹样缠绕，或以佛典故事场景展开叙事，或以供养人生活的世俗剪影呈现人间温度，为礼拜者提供着视觉的审美愉悦。

（一）窟顶装饰：莲花与飞天的组合

窟顶藻井是龙门浮雕装饰最引人注目的空间。莲花作为佛教圣物，几乎无处不在，但莲花洞窟顶那朵高浮雕巨幅莲花，在龙门石窟中绝无仅有。莲花直径三米有余，中央雕刻莲心，莲心上刻莲子，外周为三重莲瓣，莲瓣外刻忍冬纹。雕刻家采用了写实手法，使莲花的三个层次分明：最凸起的是饱含莲子的莲蓬，第二层是以莲蓬为中心向四周展开的双层莲瓣，立体感极强，

最外层是忍冬草花纹围成的图案，与莲花浑然一体。莲花南北两侧各雕飞天六身，体态修长、面相清瘦，裙和帔帛随风飘舞，朝向西壁主尊凌空飞翔。一静一动——用莲花的静衬托飞天的动，又用飞天的动衬托莲花的静，形成极强的艺术张力。这种高浮雕巨幅莲花，在龙门石窟乃至全国石窟中都不多见。

宾阳中洞的穹窿顶则呈现出另一种风貌。作为北魏皇家工程的代表，其窟顶的处理带有北方游牧民族穹庐的意象，与云冈石窟的传统一脉相承。万佛洞窟顶环绕莲花藻井，阴刻楷体大字：“大唐永隆元年十一月卅日成，大监姚神表、内道场运禅师，一万五千尊像一龕”。在窟顶留下纪年造像记，龙门仅此一例，全国石窟群中也属罕见。东山看经寺窟顶中央雕阴刻莲花一朵，周围环绕飞天六身，刻工精湛，姿态飘逸。

（二）龕楣与背光：叙事的载体

浮雕装饰的另一个重要战场是龕楣和背光。北魏晚期，雕刻家在这些空间里展开了大规模的佛传故事叙事。

古阳洞南壁第二层大龕第三龕的盪拱龕楣上，有一幅浮雕“连环画”，自左向右依次呈现“乘象入胎”“摩耶夫人入蓝毗尼花园”“树下诞生”“七步生莲”“九龙灌顶”“树下成道”“太子观耕”“姨母养育”“阿私陀仙人占相”“太子回宫”十幅画面。画面连贯如一气呵成，环环相扣，每一处细节都经过精心雕琢，是巧夺天工的石刻艺术佳作。其中“乘象入胎”画面为一菩萨乘白象而行，有的窟中又加画汉式建筑，内有摩耶夫人右卧于床榻上；“树下成道”画面中释迦牟尼身着袈裟，双手施禅定印端坐中央，身后是莲瓣形大背光，两侧菩萨侍立，外侧两棵菩提树枝繁叶茂。这些画面将佛经文字转化为可读可感的视觉叙事，堪称石刻的“佛传连环画”。

莲花洞南壁下层龕内，主佛背光两侧也有佛传故事浮雕，以“王位相让”为中心，周围穿插“尼连禅河沐浴”“牧牛女献乳糜”“天王献钵”等情节。

“王位相让”画面中，悉达多太子背靠菩提树，结跏趺坐于束腰莲座上，头戴莲花宝冠，右手伸出二指指鼻；头戴冕旒冠的国王右手伸出，正与太子谈说论道。画面保存完好，人物神态生动，叙事节奏紧凑。

普泰洞和魏字洞保存着龙门石窟仅有的两幅涅槃图浮雕。普泰洞涅槃图

雕刻于横向长方形浅龕内，高仅 25 厘米、宽 39 厘米，龕檐下及两侧刻有垂悬的帷幕和垂帐，营造出一处室内居住空间。龕内一根立柱将其分成一大一小两个空间：左侧大空间内释迦牟尼佛侧卧其中，身侧围绕数身弟子；右侧小空间内两僧身着宽大袈裟，双手合十，并肩而坐，头顶上方高悬一口大钟。整个画面小巧精致，饱满紧凑，意境连贯，是龙门石窟保存非常完整的精品浮雕壁画。

（三）装饰纹样与东西方文化交流

龙门石窟浮雕装饰的艺术形式，具有体现东西方文化交流样板载体的意义。古代雕刻家采用此前西方广为流行而带有“密体意致”的构图技法，为东方造型艺术的形式创新提供了一个示范文本。所谓“密体意致”，即对繁密图案和饱满构图的审美偏好，这种风格沿丝绸之路从西方传入，在龙门石窟的龕楣、平座、背光等装饰空间中得到了充分吸收与改造。

透过龙门石窟浮雕装饰的美学分析，人们不仅从物质生产层面体会到古代丝绸之路畅通时期东西方文化往来的密切，更能从意识形态层面感受到东方世界如何从西方美术模型中汲取了行之久远的审美取向。这些浮雕作品或以几何图画、或以卷草纹样、或以佛典故事场景、或以世俗剪影呈现，是宗教理念与人间审美的完美结合，也是丝路文化交流在艺术领域的沉淀。

三、壁画与浮雕的互补关系

龙门石窟以石刻造像为主体，壁画的遗存相对有限，但彩绘与浮雕并非各行其是，二者之间存在着深层的形式互补与功能协同。

（一）塑绘结合的审美传统

从艺术传统上看，印度的装饰性雕塑与中国的写意性雕塑交融，形成了中国佛教雕塑艺术的特有风格。几乎每一洞窟内的雕与绘都组成一个相互呼应、相互关联的完整世界：塑像是石窟的主角，本尊佛像以圆雕形式呈现，背光与身光的圆形或莲瓣形光环浮雕于身后龕壁上；弟子、菩萨等形象以类似的圆雕形式表现；而供养人形象多被绘于墙壁之上，龕楣则布满装饰性的浮雕花朵或飞天。窟内墙壁满绘佛教故事的情节与场面，形成有主有从、有衬托、有照应、有节奏起伏的统一的艺术世界。孤立地看雕塑或孤立地看绘

画，都不能理解其真正的内容和意义。

这种塑绘结合的手法，寓装饰性于空间感中。独立的圆雕在表现空间体量方面有一定局限，背景中图像的雕绘可以起到意蕴补充的作用，使有限的空间深远化、无限化。龙门石窟虽然以石刻闻名，但历史上的原貌绝非今日所见“素面朝天”的石头本色。

（二）色彩对浮雕的二次呈现

2022年奉先寺保护工程中，卢舍那大佛面部检测到金、银元素，身体表面发现彩绘颜料残留，为理解唐代石窟原貌提供了关键证据。万佛洞、宾阳中洞等洞窟的壁画彩绘虽已多漫漶，但从残留痕迹和文献记载可知，浮雕与彩绘在当时是同时设计、同时施工的有机整体。浮雕负责体积和结构，彩绘负责质感和气氛，二者共同营造了一个色彩斑斓、光影交错的佛国世界。

浮雕为壁画提供了立体的基底，而壁画则为浮雕覆盖了色彩的衣装。龙门石窟造像在技法上将“曹衣出水”与“吴带当风”融合，既保留了西域的表现手法，又融入了中原线条艺术的流畅——浅浮雕技法的成熟使石头具有了丝绸般的质感，而彩绘则让这种质感进一步被强化为“壁画”般的视觉效果。传承人的实践也印证了这一传统：通过手绘为无色的龙门石窟石雕、浮雕涂色，可以复原出彩色岩彩壁画和彩塑的效果。浮雕与彩绘虽在物质形态上一为石质、一为颜料，但在审美功能上互为表里、相互成全，共同构成了龙门石窟作为“视觉道场”的完整体验。

第3节 龙门石窟的书法艺术

龙门石窟现存碑刻题记2800多篇，文字达到30余万字，有着“古碑林”的美誉。龙门石窟碑刻的内容，一部分是围绕功德组开窟造像留下的发愿文，开凿的时间，开凿的原因，开凿的内容以及开凿所要达到的目的或愿望。所涉及的内容也比较丰富，包括宗教、政治、经历、礼仪、医药以及一些文字与文化的信息。另外有一小部分，是历代王侯将相或文人墨客，被龙门优美的自然环境所吸引而留下来的游记。最后一部分，因为龙门是当时重要的交通要道，也留下了许多有关于修路方面的功德碑。

碑刻是具有纪念意义、教化功用的大型石刻，与墓志埋设于地下不同，

碑刻是竖立在特定的公共空间中的,通常都有着朝廷或官府背景,因此,在各种石刻载体中,碑刻相对是最正统化、最严肃的形式,这也决定了碑文的撰、书、刻的官方背景。造像题记中皇室贵族、朝廷显贵和地方官员所造像的题记与碑刻有着相同的背景,书法风格也比较接近。

在龙门石窟中,宾阳中洞与宾阳南洞洞外中间初唐大书法家褚遂良书丹的《伊阙佛龕之碑》和开元十年补刻的唐大卢舍那像龕主尊座北侧的《大卢舍那像龕记》,分别是初、盛唐时期的楷书代表。东山二莲花洞外南侧岩壁上宋徽宗游龙门记碑,是龙门石窟区仅有的宋代皇帝留下的一块楷书墨迹,惜因自然因素崩毁,仅残余末行几字。而龙门石窟的北魏碑刻是反映中国魏碑体书法的主要代表之一。据统计,分布在龙门西山的北魏雕刻艺术大约占了东西两山全部雕刻的三分之一,主要有古阳洞、宾阳洞、莲花洞、魏字洞、唐字洞、普泰洞、皇甫公洞、慈香窑、路洞等。所谓的“龙门二十品”,就是龙门石窟中著名的二十个北魏造像龕的龕主造像刻记,它在古阳洞中有十九品,在 660 窟(慈香窑)中保存有一品。诸多学者研究龙门石窟开凿历史年代,大都以古阳洞中的造像记(二十品的内容)纪年为依据,可见古阳洞在龙门石窟中的重要性。

一、龙门二十品：魏碑书法的经典范式

在中国古代的书法艺术从汉隶向唐楷发展的过程中,魏碑体书法是一个十分重要的中间环节。龙门石窟现存大量的北魏造像题记,既是重要的历史资料,也是珍贵的书法艺术品。其中“龙门二十品”在北魏近千品造像题记中最负盛名,是龙门魏碑中的佳品,是魏碑书体的法帖范本。“龙门二十品”在古阳洞中存有十九品,另一品在慈香窑。

“龙门二十品”是龙门石窟中北魏时期的二十块造像发愿文,用魏体书写后雕刻在石壁上,是清代学者从八百多块魏碑中经多人多次精选并被社会公认、沿行至今的魏碑中的精华历来是中国书法家和书法爱好者临摹的精品,更是中国文字发展史上的一个重要代表。



图 3-3-1 - 一佛造像题记

二十品的称呼最早见于清代康有为所著的《广艺舟双楫》和方若所著的《校碑随笔》。内容一般是表达造像者祈福消灾的。它的书法艺术是在汉隶和晋楷的基础上发展演化，从而形成了端庄大方、刚健质朴、既兼具隶书的格调，又有楷书因素的独特风格，是北魏时期书法艺术的精华之作、“魏碑”体的代表。《龙门二十品》造像记是典型的“魏碑体”，从笔势上看，入笔露锋，横画的书写先垂直向下按，再横向右上方运行。平其凡先生认为，之所以出现这种“欲横先竖，欲竖先横”的现象，归根结底是由于人们右手执笔书写的缘故。右手执笔，最佳的线条是从上到下，从左至右的直线和呈“S”型的曲线，将这种最适宜右手执笔书写的“S”型曲线压缩到一定程度，就会出现“欲横先竖，欲竖先横”的笔形。在造像记中随处可见方头方尾、呈平行四边形的横画，这应该是受当时刊刻工具的影响。

在“二十品”造像题记中的“点”画大多呈三角形，这是受刻刀影响的缘故。刀在石上运行较为迟钝、生涩，不如笔在纸上运行流畅、快捷，同时，由于受隶书的影响，魏碑点画有向上挑的波脚；还有些点画为横的写法，把并列的点画横向连为一体。魏碑中长撇的典型特征是头部下笔处斜刻一笔，大约呈 45 度角，尾部较粗，收尾时末梢微微上扬或沿水平方向运行。画多有波磔，微露锋或不露锋，保留隶意。有的捺画下端水平如直线，完全是刀刻的工艺效果，如《始平公造像记》《魏灵造像记》中的大部分捺笔方正峻厉，如刀刻一般，更显得锋芒毕露，雄健非凡。

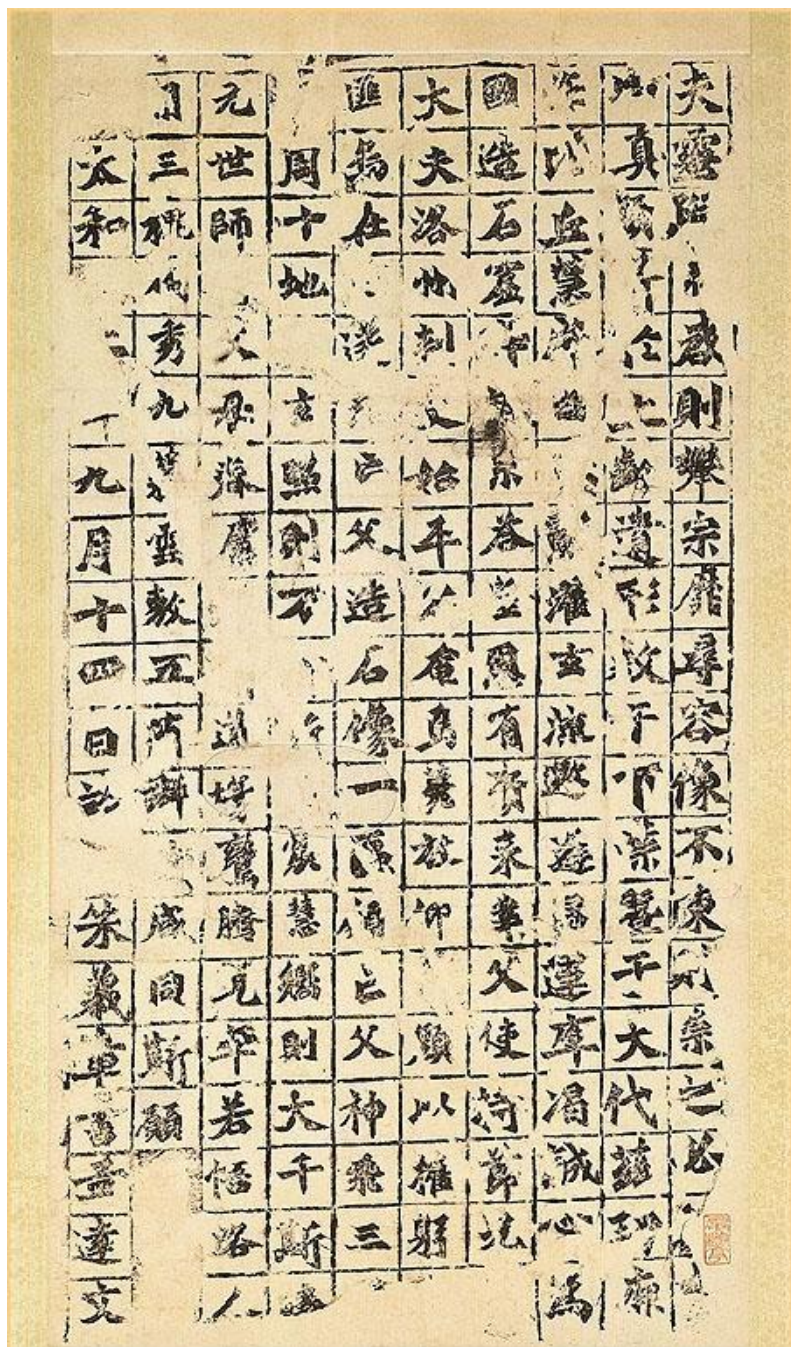


图 3-3-2 - 始平公造像记

折画的典型特点是右折笔的外轮廓呈三角形，外方内圆。还有的方折笔表现为斜刻刀法，突出右折笔，如《马振拜造像记》、《元详造像记》、《侯太妃造像记》等方圆皆备；《侯太妃造像记》已近乎书，圆笔占主导地位而《慈香造像记》中有圆转一路的折笔，用笔趋向行书，圆笔变得俊爽。竖画多表现为起笔处为方形，收笔处为左边缺失或右边缺失。提在魏书中表现比较突然，明显不同于其它楷书中的提画，“横”的笔意尽失，来得比较直接。

这种方法缩短了运笔时间，增加了点画之间的呼应这种方法缩短了运笔时间，增强了点画之间的呼应。勾笔也是书法特有的笔形。甲骨文、金文中均无勾笔，隶书中仅有“长弯勾”；到魏碑才出现真正的“硬勾”，此时魏碑中的“勾”已与后世楷书的勾形无别。

1、结字总体特征

由于楷法刚刚产生，新的法度尚未形成，“二十品”石刻文字仍保留了浓厚的隶书笔形和结体习惯，转折处方整，横、撇、捺划收尾时出锋上扬，用笔逆入平出，提按较少，隶法尚存，楷势不足，结体稚嫩。这样书写者就有更大的发挥和想象空间，形成了风格多变的结体特征。

(1) 结体茂密，粗细均衡。在结字方面，魏碑文字比较密，结构不讲究匀称，字型重心多偏下。由于各种笔划粗细基本一致，而使整个字排列更加紧密，邓石如形容这类结体“字画疏处可以走马，密处使不透风”。在“二十品”中，尤其是横画，沉着厚重、气势雄浑，符合北朝人粗犷的性格，如《始平公造像记》、《孙秋生造像记》等。

(2) 随意增减笔画，异体众多。北朝石刻文字结体上有一个显著特征，就是书者、刻者随意增减笔划，异体众多。例如一个“魏”字，就有十几种异写形体，就连出现频率较低的字，如“猷”，仅在《郑长猷造像记》这块碑“薨”字我们看到不下几种写法，“将”字约有15种写法。另外偏旁的混用也比比皆是，不胜枚举。在造像记中这类别字连篇、字型纷繁的特点，已经成为共识。

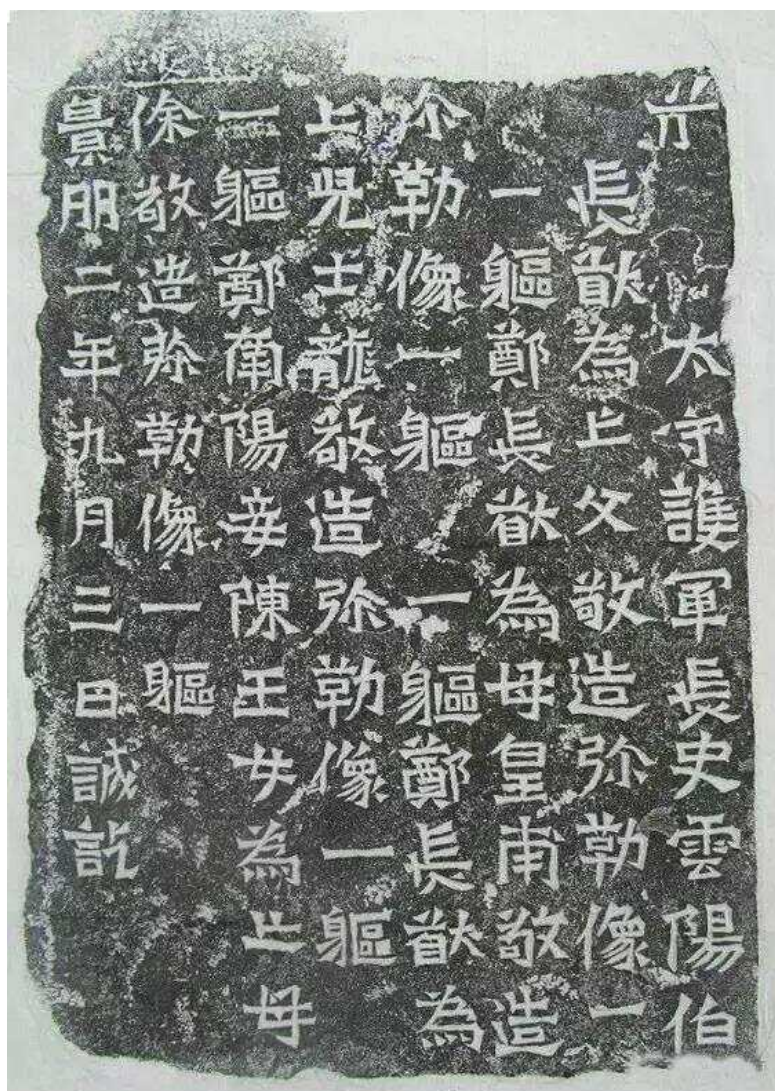


图 3-3-3 - 郑长猷造像记

二、伊阙佛龕之碑：初唐楷书的代表作

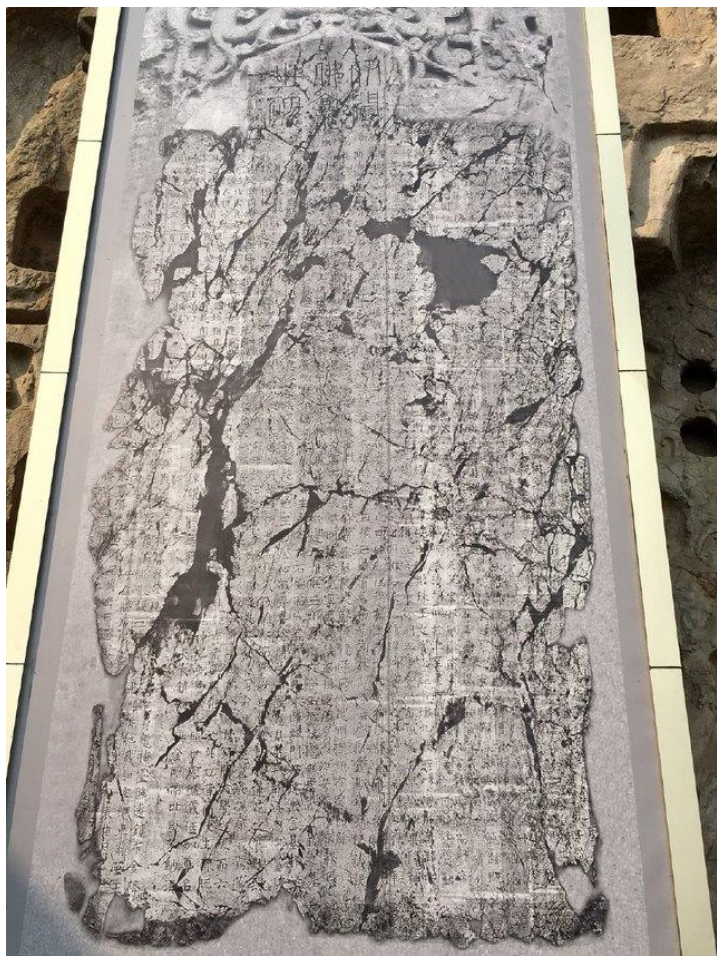


图 3-3-4 - 伊阙佛龕之碑

位置在宾阳中洞与南洞之间，碑刻的形制为北朝的，内容则是唐代的。碑刻上有仿木结构的屋形龕。《伊阙佛龕之碑》是早期传世褚书的代表作。为目前国内所见褚遂良楷书之最大者，字体清秀端庄，宽博古质，是标准的初唐楷书。此碑虽说是碑，实际上却是摩崖刻石。伊阙佛龕之碑书写碑文的是号称楷书大家的褚遂良。褚遂良博涉文史，尤工书法，继王羲之、王献之、欧阳询、虞世南之后，自成一派，尤其是晚年的楷书，清秀娟好，瘦劲有力，《伊阙佛龕之碑》便是其最重要的代表作之一，也是我国现存最大的褚体碑。正因为褚遂良书法的闻名，伊阙佛龕之碑又称为“褚遂良碑”，是初唐时期楷书的典范。

该碑书法结体打破初唐多见的瘦长形态，放宽架构，趋于方扁，且整体疏松，不求紧密，字形外拓，笔画尽量向四周扩散，具有很明显的创新意味，

一改法度森严、正襟危坐之态。字的大小相对不一，疏朗率直，具有平易近人、亲切质朴的面目，杨守敬评“方整宽博，伟则有之，非用奇也”。其用笔较平直干脆，尤其横竖画起笔多为露锋，锐利爽快，收笔简练，回锋也不明显。撇画较弱，常以捺笔削劲有力、锐角分明对之。总体线条偏细，除捺笔外，粗细变化不大，直来直去，瘦劲如一。伊阙佛龕之碑碑文楷书，笔力挺劲，有博大奇伟之感，康有为曾评价此碑“清虚高简”，刘熙载高赞此碑“兼有欧虞之胜”。因此伊阙佛龕之碑作为初唐书法的代表作品，是初唐时期楷书的典范，也是中国石窟寺中现存最大的摩崖碑刻。

三、碑刻题记的书体演变与分期

(1)覆盖。当字间的笔画接触过于紧密，或上下结构字形有明显差异时，就产生了覆盖现象，覆盖不仅产生笔画间的主次关系，如：《始平公造像记》中的“攀”“鸾”等字；《孙秋生造像记》中的“云”字，从结构上看都是以上覆下，上部表现为茂密，下部疏朗或凝聚。形成一种跳跃感觉，使用得当会使作品显得十分活泼。再有字与字间的处理，如《慈香、慧政造像记》中的“美幽”两字。“美”字的长撇、长捺用笔洒脱开张，而“幽”字则有种收缩感，结字较为平整、方正，藏在“美”字的下部，有种被呵护的感觉，视觉上产生为一种节奏美。这种处理方法必须要注意单字上下结构的处理，或结合前后字的具体结构，“气”“势”的流动范围来考虑，不能过分随意。

(2)承接。如果说覆盖是表明以大盖小，以上覆下的关系，承接则与其相反，显露的是一种下以承上的呼应迹象，其要求与作用和覆盖大同小异。只是一般说来，处于承接位置的笔画多呈现比较稳定的态势，不然就会产生大厦将倾的感觉。如《贺兰汗造像记》中的“景”、“节”两字；《孙秋生造像记》中的“董”、“雀”两字，都表现为上部结构较小，而下部却显得雄壮有力，大方、稳重。

(3)错位。这是指单字中心轴线不对应的现象，有意或无意将字的笔画动向加以扭曲和移动。如《郑长猷造像记》中的“长”“护”“像”字的重心下移，“长”字的上部拉长，下部压缩，竖钩伸出了字划结构的外部，却是那么的幼稚可爱；又如“护”字，右边结构明显下垂，在底部的塑造又显

得那么局促，像没把腿伸开的孩童，稚拙、敦厚。

(4) 楔入。错位表现的是一种笔画间的扭结关系，楔入则在其中加进了横向或纵向的切入成分，表现为此一图形冲入彼一图形区界内的现象。这种现象有时是一种强行冲入某一空间，要求上下左右为其避让，形成空间缝隙的弥补，并与其他笔画再创造一个新的平衡状态。如《郑长猷造像记》中“长”字的下部竖钩楔入到长横的上方，在字的左上部形成一个新的空间，同时又弥补了左上部的空缺位置。



图 3-3-5 - 侯太妃造像记

(5) 对应。所谓对应，自然是表示笔画排列齐整，横竖基本也相对成行。能用此法进行书写的，大多是小篆、隶书、楷书和少数行书中比较规整的作品，它可以显示有秩序的严谨的规格化，整齐的美感。如《龙门二十品》中的大多数字，用笔方整、规范。于是有人便由此认为这种方法比较容易把握，无需过多推敲，只要有板有眼地依格而行，就可以产生对应效果。可是，“前后平齐，状如算子”的现象，也正是这一类结构的易发病。因此越是在这种状况下，越要注意其中微妙的变化，如《侯太妃造像记》中的“王”“川”等字，就正是利用笔画的长短变化，造成与周围环境既谐调又略带微差的效果，使整个结字在沉静中显露出活泼。

(6) 交叉。对应是要于统一中求变化的，当这种变化增大到一定程度时，就会出现笔画间的交叉关系。如《郑长猷造像记》中的四个“长”字的写法还有“亡”字的写法，都是扩大了竖笔的变化，这样的处理手法，可以使规整的书体显得活泼跳跃。

就“龙门二十品”章法来说，有两种形式：界格式、无界格式。

（一）界格式

界格的章法形式，在《龙门二十品》中最为常见，书写者为把字写得工稳匀称，大小相一，把每个字都限定在清晰的界格之内，看上去很有统一完整之感，如《始平公造像记》、《孙秋生造像记》、《魏灵藏造像记》、《牛橛造像记》等诸题记。但是稍加仔细欣赏就会发现，界格中的字实际上是长短不齐，肥瘦各异的，字势也是有偏有正，各具其趣，在统一中充满对比的跳跃。这些作品的高妙之处，在于书写者进行结字谋篇的整体设计中，并不完全受界格形成的图案化条件限制，不依靠停匀的常规来填充格内空白，而是在限制中不失时机地寻找突破，以打破可能呆板的局面，在视觉上引起更多的层次感受。如《始平公造像记》中的“飞”、“来”等字，颇具行书意味，灵动飞扬。特别是当界格妨碍表现力发挥的时候，索性就将画冲出界外。这种有界格而不为其所囿，不将界格内空间作为一独立空间考虑的处理，是以通篇黑白关系的对立统一为出发点的处理方法，对我们写一些有界格或是有其它具有规范严整要求，又要力避僵化板刻的作品很有启发作用。那么这类作品如果去掉界格，恐怕就可能感到整体章法有些零乱了，可见界格还起到一定的限定作用。

（二）无界格式

在《龙门二十品》中，无界格式的章法相对较少，通过对二十品的考察，应有《元燮造像记》、《慈香、慧政造像记》、《贺兰汗造像记》、《孙保造像记》、《元详造像记》、《惠感造像记》六品。前三品是通篇无界格，书写起来比较自由，字形有大有小，笔画左右伸张变大，如《慈香、慧政造像记》中的“美”字，撇画向左延长，势力范围扩大到下行“微”字的上部，《元燮造像记》中字的行距与字距比较茂密，用笔比较随意，尤其是字的“撇画”和“竖弯钩”，如“眷”字，撇画自然流畅，接近行书用笔“讠”、“见”等字的最后一笔，向左上方顿笔上挑，生机勃勃。后三品造像题记是主体有界格，行款无界格，如《孙保造像记》后一行“魏北海王国太妃高为孙保造”等字，字距较近，整篇来看行距较宽，字距小，显得朗、峻爽。《元详造像记》尾“维太魏太和廿二年九月廿三日侍中护军将军北海王元详造”的行款，字距紧密，字形略小于正文字体，统一中蕴涵着变化。



图 3-3-6 - 元變造像记

对于无界格却依然要求做规整处理的作品，所应采取的方法显然有所不同。由于此时已摆脱了界格可能带来的束缚，过于变化会显得满目凌乱，太齐整横平竖直又觉得呆板，因此这里应有一种限度的微差。如《元變造像记》《慈香、慧政造像记》二品，在处理这种无界格而具规范化特征的作品章法时，就采用了较为灵活的方法。在保持行轴线与行轮廓线规整的前提下，对单字的大小长短进行了夸张而又含蓄的处理，使之与邻行形成错位的关系藉此来取得整体的活泼感觉。由于造像记是属发愿类的文字，虽无界格，字形的夸张、收放也不会太大，这样以表发愿者的虔诚，仍需具有较为庄严目的

的记文。由此在“二十品”中无界格的造像记，总体上仍保持着规范、齐整的章法。

人在需要“小桥流水人家”般的赏心悦目之美的同时，也还需要“古道西风瘦马”般的震人心魄之美。在“龙门二十品”中，无论是“有界格”或是“无界格”的章法形式，都使人产生一种壮美的章法形式。

行气线的变化有两种形式，即行气的直线式与曲线式。

（1）直线式行款

行气线基本呈直线状的一行字，称为直线式行款，直线式大多又呈垂线状态。这种行款方式被普遍运用在篆、隶、楷各种书体中，也是书法作品的主要表现形式。这种形式给人以整齐肃穆，始终如一的感觉。“龙门二十品”皆为魏体楷书，行气变化不大，多采用直线式行款。此外，也有少数斜线式组合，其行气线与直线式形成一定的夹角。如《马振拜造像记》、《侯太妃造像记》，虽然都是魏楷书体，却整个篇章字势都向右下方倾斜，故形成斜线式行气线。

（2）曲线式行款

一行字的行气线呈曲线状，亦即这行字的上下字之间或左或右，参差不齐使行气线左右摇曳，这一类型称之为曲线行款。这种形式给人以活泼多变灵动激越的感觉，故多半用于行草书中。在“龙门二十品”中这种行款很少出现，个别如《郑长猷造像记》、《慈香、慧政造像记》偶有这种情况发生，但不普遍。

从《龙门二十品》造像记的笔形特征、结字特征、章法特征、行气特征等方面，有力地论证了《龙门二十品》造像记的形式构成的总体特征。

第四章 龙门石窟的佛教文化与象征意义

起源于古代印度的石窟，随着佛教传入中国，与中国传统文化和艺术碰撞、融合，像一颗颗璀璨夺目的明珠，散落在中国广袤辽阔的大地上。从莽莽沙漠到苍苍草原，从茂密山林到寂静河谷，幅员辽阔的中华大地上，座座石窟悄然屹立在山间河畔，好似一双双眼睛在见证着历史。它们在开凿之际，曾容纳过潜心修行的僧尼，曾接受过往来香客的供奉和礼拜，也曾吸引过文人骚客赋诗抒怀。它们是中国古代艺术和文化的宝藏，历经风雨沧桑，向往来的人们诉说着荡气回肠的故事。

第 1 节 佛教故事与传说在石窟中的体现

佛教为了宣扬其教理，往往用一些浅显的故事来讲解很多深奥的道理；同时，为了强化释迦牟尼这一崇拜对象在信徒中至高无上的地位，就十分重视对佛教创始人释迦牟尼的宣传。所以佛教寺院和石窟中，雕刻或绘制的有关释迦牟尼传记的故事（简称佛传故事）随处可见。敦煌壁画中主要有三类故事画：第一种是佛传故事，也称“本行”故事，主要讲述释迦牟尼生平事迹；第二种是本生故事，主要讲述释迦牟尼前世的故事；第三种称作“因缘故事”，讲与佛相关的一些因果报应故事。佛教是讲轮回、讲报应的，认为现世的很多福或难，都与前世种下的“因”有关。虽然这些思想具有很强的迷信色彩，但许多本生故事最初是来源于古印度的民间传说或寓言故事，具有朴素的劝善惩恶的思想，今天看来仍然具有一定的积极意义。此外，还有少量的佛教史迹故事画，是讲佛教发展史上的一些高僧或某些地方的佛教圣迹的传说故事。



图 4-1-1 - 出游四门 北凉，第 275 窟

释迦牟尼本名乔答摩·悉达多，大约在公元前 565 年诞生于古印度的迦毗罗卫国，父亲是净饭王，母亲是王后摩耶夫人。关于悉达多太子的诞生，有着种种神异的传说。据说摩耶夫人梦见了一个菩萨乘六牙白象而来，于是身怀有孕。按古印度的习俗，妇女生育当回娘家。于是怀胎将满十月之时，摩耶夫人在很多宫女的陪伴下回家，途中经蓝毗尼园，摩耶夫人觉得身体不适，便徐徐来到园中，当她手攀无忧树时，太子从她的右肋生了下来。原来，释迦不愿使母亲受到分娩之痛苦，就从腋下降生了。太子刚生下来就能行走，他走了七步，每走一步后，脚下就生出一朵莲花。他用手指天指地说：“天上天下，唯我独尊。”这时天上有九条龙喷洒甘露为太子沐浴。摩耶夫人和太子回到宫中，净饭王非常高兴，为太子取名叫悉达多。

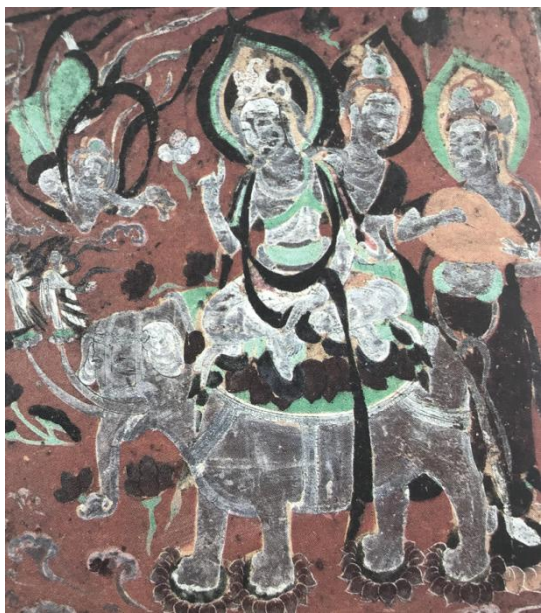


图 4-1-2 - 乘象入胎 初唐，第 57 窟

太子从小学文习武，受到很好的教育，并娶觉善王之女耶输陀罗为妻。他生活在宫中，享尽人间的快乐。然而，太子常常感到忧郁，因为他在城外出游时看到人间有疾病、衰老和死亡等诸多痛苦，陷入了苦苦的思索。这段经历称为“出游四门”。他想寻找一条解脱人间痛苦的途径，在 29 岁那年，悉达多决定出家修行。为了避免国王阻拦，他在一个夜晚离城，到山中开始了苦修的生涯。这一经历称作“逾城出家”。他每天只吃一点豆羹以维持生命，经过了 6 年的苦行，他感到苦修并不能解决问题，于是到尼连禅河洗尽了 6 年的污垢，并接受了牧女施舍的牛乳，慢慢地恢复了体力，当他在菩提树下沉思默想时，战胜了心中的一切魔障，突然间得到了大悟，从此，明白了人间的真谛。这件事称作“降魔成道”。他开始收徒讲学，宣扬他的理论，这就是“初转法轮”。他所主张的教义就是佛教。他被尊称为释迦牟尼，意思是释迦族的圣人。后人又称他为佛陀，意为大彻大悟的人。佛教成立后，发展并不是十分顺利，释迦牟尼不断地到各地说法，扩大佛教的影响。公元前 484 年，释迦牟尼于拘尸那城的双树林中涅槃。



图 4-1-3 - 夜半逾城 初唐，第 57 窟

描绘释迦牟尼生平的佛传故事，大多是依据佛经中的有关记载来画的。佛经中往往把释迦牟尼神格化，带有很多神异的色彩。这也是敦煌壁画故事画的一个特色。在莫高窟时代最早的洞窟第 275 窟南壁就出现了佛传故事画，表现悉达多太子在出家前“出游四门”，分别遇见老人、病人、死人及僧人的情景，由于壁面损毁，只剩下三个场面。画中人物形象具有西域人物的特征，而城门的建筑则是明显的中国传统建筑形式，门楼的屋檐及斗拱等历历可见。



图 4-1-4 - 敦煌莫高窟第 329 窟西壁龕顶绘佛传故事“乘象入胎”

石窟中的佛传故事画大多选取一两个有代表性的情节来表现，如释迦诞生前摩耶夫人梦见白象的场面，称作“乘象入胎”。悉达多太子决定离家修行而骑马逾城的场面，称为“逾城出家”。这两个情节，一个象征着释迦的诞生，一个象征着释迦牟尼修行的开始，是壁画中最为常见的佛传场面。在隋及唐初的洞窟中往往在正面龕两侧分别画出这两个情节，具有装饰效果。如第 57、209、329 窟就是典型。一边是菩萨骑白象从空中而来，伴随着还有很多天人演奏音乐；另一侧是悉达多太子乘马腾空而起，有四个小天人托着马足，周围飞天散花飞行，气氛热烈。



图 4-1-5 - 降魔变 北魏，第 254 窟

降魔成道和初转法轮也是表现佛传的重要场面。前者表现释迦牟尼成道时，魔王波旬深恐释迦的成道威胁到自己，就率众魔军前来企图杀死释迦牟尼。可是面对众魔围攻，释迦镇定自如，以神通力击败了魔军，使众魔俯首归降。表现这一主题的画面也称降魔变，在印度和犍陀罗的雕刻中就很常见。敦煌北魏壁画中的降魔变在构图上完全继承了外来构图形式和形象性，如第 254 窟南壁上，佛安坐在中央，周围各式各样的妖魔手执各种武器，向佛袭来。画面下部描绘魔军败北后跪在佛前的样子，左侧还描绘了三个美女正对着释迦搔首弄姿，而下部右侧则有三个面貌丑陋的老女人。这是表现魔王波旬见魔军不能战胜释迦，便施美人计，企图以美女来诱惑释迦；但释迦不为所动，并施神力，把美女变成了又丑又老的老婆子。初转法轮表现的是释迦牟尼成佛后到鹿野苑第一次说法的情景，也称鹿野苑说法。通常描绘佛在说法，佛前有两只鹿象征着鹿野苑，并三个圆形的法轮。佛两侧画有比丘 5 人，代表最早跟随释迦的 5 个比丘，在北魏第 260、263 窟都画有初转法轮图，特别是第 263 窟壁画保存如新。



图 4-1-6 - 涅槃图 北周，第 428 窟

涅槃图也是佛传中的一项重要内容，释迦牟尼的涅槃意味着肉体的消失和灵魂的升华，从此进入不生不灭的状态，对于佛教来说，从此佛不再是一个实体的人物，而是一个永远存在的精神导师。因而涅槃就是佛教的最高境界。涅槃图在佛教艺术中具有十分崇高的地位，这一点与基督教艺术中描绘被钉在十字架上的耶稣表现的是同一种宗教境界。北周第 428 窟西壁的涅槃图是莫高窟最早的涅槃图，其表现方法与中亚的佛教艺术一致，描绘佛安详地卧在双树下，周围有众多的弟子环绕，弟子们表情悲哀，大弟子迦叶抚足恸哭。全图充满了伤感的情调。



图 4-1-7 - 佛传图局部 北周，第 290 窟

最完整地表现佛传内容的壁画当数第 290 窟人字披顶的佛传图，表现了从佛的诞生、出家直到成道为止的故事。如连环画一样，在人字披的两披各以三段长卷画幅相接续，共六段画卷，画出 87 个情节，可称为最长的连环

画了。画面线描流畅而清晰，色彩简淡，以建筑、山水为背景，人物造型简练，体现出早期壁画故事画艺术的成就。五代的第 61 窟也在南、西、北三壁的下部利用屏风画分割的形式，画出完整的佛传故事。它的内容更为丰富，从佛诞生之前的种种传说故事到佛涅槃为止，共画出 128 个情节，是莫高窟内容最为丰富的故事画，在现存的佛教艺术中也是十分罕见的。画面中还可以看到当时人们的社会生活的种种面貌，如宫中生活、歌舞宴乐、骑射比武、市井生活、农耕景象等等，反映了中古社会的种种生活状况。



图 4-1-8 - 九色鹿本生局部 北魏，第 257 窟

九色鹿本生故事本来是古印度流传很广的传说，佛教产生后，这个故事也编入了佛经中。故事讲的是在古代印度的恒河岸边，住着一只美丽的鹿，它的皮毛花纹灿烂，有九种颜色，所以称为九色鹿。一天，九色鹿正在河边散步，突然听到河里传来一阵急促的呼救声。九色鹿循声跑去，只见一个落水的人正在激流中挣扎。善良的九色鹿见状，不顾自己的安危，毅然跳进激流中，游到落水人跟前，把那人背在背上，奋力游回了岸边。落水的人千恩万谢，跪在九色鹿前说：“恩人啊，真不知道怎样报答你才好。”九色鹿平静地说：“不用感谢，但有一点请你答应我：就是你回去后千万不要把我所在的地方告诉任何人。人们贪图我的毛皮，可能会加害于我。”落水之人指天发誓说：“我决不把您的行踪告诉任何人。如果违背誓言，让我全身长满毒疮，痛苦而死。”当他回到城里时，看到城门口贴着一张告示，很多人正在围观。原来这个国家的王后做了一个梦，梦见一只十分美丽的九色鹿。醒来后她要求国王把九色鹿捕来，取下毛皮来为她做衣服。国王以为只不过是一个梦罢了，未必就真有九色鹿；但为了满足王后的要求，就叫人贴出一张

告示，上面写着：有知道九色鹿行踪者，愿意分一半的国土给他，并赏赐金银无数。那个落水人看到的正是这一则告示，在重金的诱惑下，落水的人变得无比贪婪，便忘记了自己的誓言，向国王报告了九色鹿所在的地方。第二天，国王带着大批军队来到了恒河边的那一片树林。九色鹿根本不知道大难快要降临，它正在林中午睡。它的好友乌鸦把它叫醒时，国王的军队已经将它团团包围了。九色鹿突然看见落水的那个人在国王前面带路，马上明白了一切。它昂首走向国王，对国王说：“贤明的君主啊，我曾有恩于你的国家，为何却要杀我？”接着它把前一天在恒河边救人的事一五一十地告诉了国王。国王听了十分感动，他说：“鹿为兽类，尚且知道善恶，而人却怎么能做出此等忘恩负义的事？”于是下令，从此以后不许任何人伤害九色鹿。那个落水之人自从告密以后，浑身长满了毒疮，发出恶心的臭味，不久便痛苦而死。这个故事画在莫高窟第 257 窟的西壁，画家采用了中国传统的长卷式连环画的形式，按两头到中央的顺序，详细描绘了故事发展的经过，把九色鹿向国王陈述事情经过的场面画在中央，突出了九色鹿正直善良的品格，它昂然挺立的形象给人以深刻的印象。



图 4-1-9 - 萨埵本生 北魏，第 254 窟

在莫高窟第 254 窟南壁还画出了“萨埵本生”的故事。讲的是古代印度国王有三个儿子，最小的名为摩诃萨埵。一天，兄弟三人一起在山林中游玩，返回的路上，发现一只母虎躺在崖下，已饿得奄奄一息，旁边还有几只小虎，饿得嗷嗷直叫。三人都很同情，但谁也想不出救助它们的办法。萨埵想找一些食物给老虎吃，但哥哥告诉他：老虎只吃新鲜血肉，别的东西无济于事。

于是萨埵太子暗自决定要救活这些老虎。他让两个哥哥走在前面，自己悄悄地返回了老虎所在的地方，躺在地上让老虎吃他。可是几只老虎饿得连咬他的力气也没有了，萨埵很焦急，他找到一根木刺，爬到山崖上，用木刺刺破喉咙，然后跳下山崖，落在母虎身旁。母虎和幼虎舐食萨埵流出的鲜血，渐渐地有了力气，就把萨埵太子身上的肉吃光了。再说，萨埵的两个哥哥发现三弟不见了，慌忙返回山中寻找，却见山崖下只有一堆白骨，他们明白了萨埵为救老虎已经舍身，不胜悲痛，便匆匆回到王宫，报告了国王。国王和王后闻讯哀伤不已。两兄弟收拾萨埵遗骨，造塔供养。这个故事情节十分曲折离奇，画家把故事的全过程画在一个方形的画面中。画的中心是三兄弟朝下观望，沿着他们的视线，我们看到右下侧一只面目狰狞的老虎，正在啃咬一个横躺着的人，这是全画面的中心；右侧描绘萨埵太子刺项、跳崖两个持续性的画面，正与“饲虎”这一场面衔接起来，使画面充满了悲壮的色彩；左下侧画萨埵父母抚尸恸哭，更烘托了画面的悲剧气氛。整个画面结构紧凑，色彩强烈，在视觉上给人以戏剧效果，是早期故事画的优秀之作。

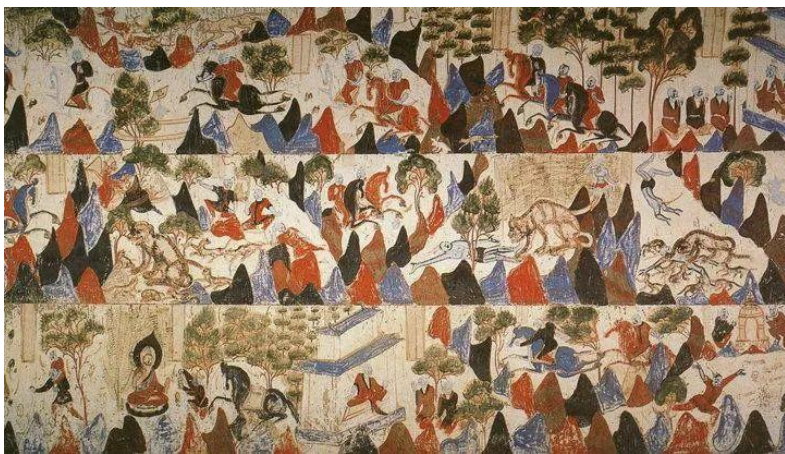


图 4-1-10 - 萨埵本生 北周，第 428 窟

同样的内容也被画在北周第 428 窟东壁，在这里画家通过上下三段的长卷式画面，把萨埵太子与二兄离家、进山、见虎、饲虎直到造塔供养等共 14 个情节一一详尽地画出来，这种连环画的形式虽然不像第 254 窟画面那样集中、强烈，但却描绘具体，明白易懂，所以北魏以后壁画中，连环画形式更为流行。

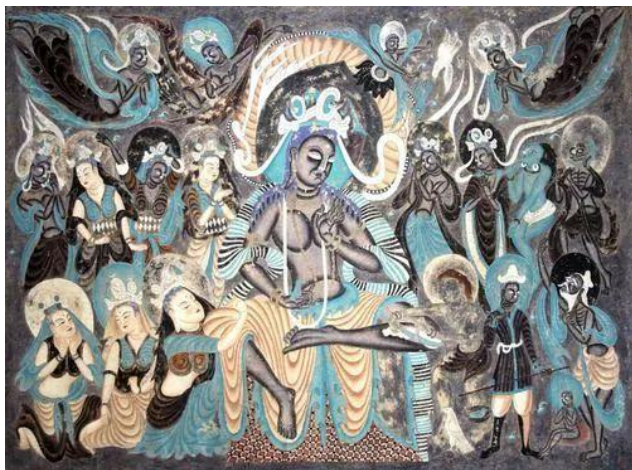


图 4-1-11 - 尸毗王本生 北魏，第 254 窟

在北魏第 254 窟北壁有一幅尸毗王本生，描绘古代一个叫尸毗王的国王乐善好施，立誓普救众生的故事。一天，一只老鹰追逐一只鸽，鸽子生命危急，飞来飞去无处藏身，便来到了尸毗王的身边，请求尸毗王保护它。这时，老鹰已经追来，向尸毗王要鸽子。尸毗王说：“我立誓要拯救一切生灵，希望你不要吃了这只鸽子。”老鹰说：“如果今天我不吃鸽子，便会受饿而死，你为何只救它却不救我呢？”尸毗王说：“我给你其他的食品吧。”老鹰说：“我只吃新鲜血肉，其他一概不能吃。”尸毗王想到自己的誓言，既要救鸽子，又不能害了别的生灵，于是决定用自己的肉来换取鸽子的生命。他叫左右拿刀来，割自己腿上的肉给老鹰。老鹰对尸毗王说：“大王既然要用自己的肉代替鸽子，我也不敢贪多，就请用秤来称够与鸽子同样重量的肉吧。”尸毗王又让人找来一把秤，一头放鸽子，一头放从自己身上割下的肉。说来也怪，国王腿上的肉已经割尽，又把身上的肉也割完，还达不到鸽子的重量。国王想到自己的誓言，为了彻底救助这只弱小的鸽子，毅然举身坐上了秤盘，决定把全身都施舍给鹰。这时天地震动，诸天神为尸毗王撒下鲜花，割下的肉一下子都复还于国王身上。只见帝释天与大臣满面笑容站在国王前面说：“恭喜你成就了无上正果。”原来帝释天为了检验尸毗王对于施舍是否真诚，便与大臣分别变为老鹰和鸽子来试验，果然尸毗王于忍辱、施舍都意志坚定，符合佛教修行的要求。壁画上，画家着力刻画了尸毗王这一形象，他头微向前倾，表现出慈祥大度而又无所畏惧的精神。他一手托着鸽子，一手扬起阻挡老鹰。在他的左侧，一个面目凶狠的人正在一手操刀，一手用力取肉；右

边一人，一手提着秤，秤的一边放着鸽子，一边则是坐着的尸毗王。周围画出国王的眷属们悲伤痛哭，更衬托出国王的安详与平静。



图 4-1-12 - 睽子本生局部 北魏，第 299 窟顶

睽子本生讲的是一个孝道的故事：古代迦夷国有一对长者夫妇，他们双目失明，幸而晚年得子，取名睽子。睽子长大后对父母十分孝顺。长者夫妇早就向往着到远离城市的山中过清静的修行生活，儿子长大能够照顾父母时，他们一家便住到深山里去了。睽子与周围鸟兽和谐相处，每日到溪边汲水，专心侍奉父母。一天，睽子身披鹿皮衣，去溪边汲水，这时正好迦夷国国王带兵到山中打猎，见溪边有不少野鹿，就弯弓射箭，却没想到射中了正在溪边取水的睽子，睽子惊叫道：“你一箭射杀了三道士啊！”国王见射中了人，心中十分后悔，忙到跟前看望，听了睽子的话却十分不解，便问睽子，睽子说明了盲父母将无人照顾，难以在山中生活，说完便死了。国王非常难过，表示要代睽子养活盲父母，便亲自到盲父母处说明情况。睽子的父母随国王来到睽子死去的地方，失声痛哭，他们的哭声感动了天帝，于是天帝派人救活了睽子，并使盲父母双目复明。这个故事画在北周第 461、438、299 窟都有描绘，其中第 299 窟画的最具代表性。画在窟的顶部北侧、沿藻井边缘的一条长画卷形式的壁面上，故事由两头向中间叙述，左侧由左至右描绘迦夷国国王在宫中，乘马出行，射猎及睽子中箭等情节。右侧则由右至左描绘睽子在山中侍奉父母，国王引盲父母到溪边，抚尸痛哭等场面。故事的结尾放在画面的中央，突出了睽子的形象。善事太子本生故事画在北周第 296 窟的窟顶，讲的是古代宝铠国国王有两个儿子，一名善事，一名恶事。善事太子心

地善良，常常把国库打开，把宝物施舍给穷人。可是，时间长了，国库渐渐空虚，大臣们颇有议论。善事太子感到应该想一个更好的办法，让人们都能得到财富。这时，有人告诉他在海底龙王处有如意宝珠，要什么就有什么。善事决定到大海里去找如意宝珠，这时恶事也想跟着去，于是善事与恶事辞别父母，分别率两条大船向大海深处进发。路上遇上了金山、银山，贪婪的恶事搬了很多金银上船，结果船载过重而倾覆。而善事太子坚持向前进发，在盲导师的带领下，经过很多艰难曲折，终于到达龙宫，向龙王求得如意宝珠。善事太子返回途中在一个岛上与恶事相遇，兄弟俩共述别离之情。恶事见善事取得宝珠，心生嫉妒，趁善事睡着的时候，用毒刺刺瞎了善事的双眼，抢走了宝珠，独自先行回国，又编造谎言，说善事太子已死，自己取得了宝珠。善事在梦中突然被刺瞎双眼，却不知是恶事所为。过了很久，有一牧牛人赶牛而过，牛用舌头舔出善事眼中的毒刺，善事太子随牧人来到了利师跋国，他请牧牛人帮他做一把琴，他每天在街上弹琴卖艺为生。不久国王果园的人见他可怜，就让他帮助看管果园，善事太子用绳子系上铃，每听到鸟声，就拉铃赶鸟，闲时就在树下弹琴自娱。利师跋国王有一个美丽的公主，她到果园散步时，听到善事太子的琴声十分动人，就常常来听善事弹琴，并与善事聊天，日子久了，她渐渐爱上了这个盲人。可是国王不同意他们结婚，公主却十分坚定，国王只得同意，让他们结婚了。后来才知道善事太子的来历，大家非常惊喜，原来从前公主就已许配给了宝铠国的善事太子。于是，国王派很多人护送善事太子回国。这个故事画以二段横卷式画面由右至左的顺序表现，共描绘了42个情节，其中太子出游、施舍以及耕作、渔人捕鱼、乘船航海等场面都表现得细腻而富浓厚的生活气息。

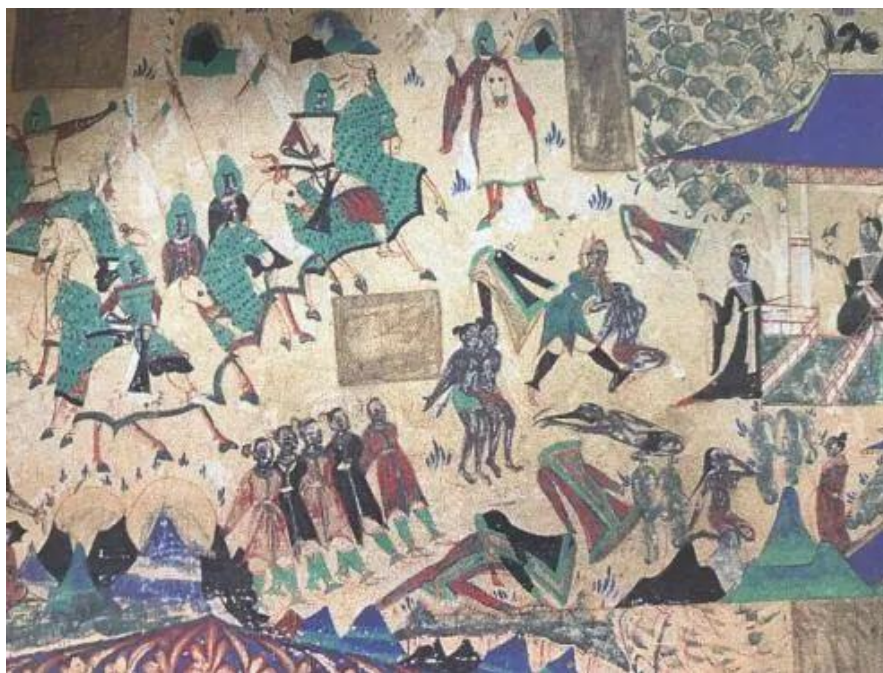


图 4-1-13 - 五百强盗成佛图局部 西魏，第 285 窟

五百强盗成佛的故事，也叫“得眼林”故事。古代印度某国有五百强盗经常抢劫作乱，后来国王派官兵与强盗激战，终于把五百强盗全部收捕，处以极刑：有的挖眼，有的割鼻，强盗们在树林中痛苦哀号。哭声惊动了天上之佛，于是佛以慈悲心从天而降，为他们说法，使他们悔悟而争相皈依佛门。佛就撒下神药，使他们的伤口愈合、眼睛复明。五百强盗们改邪归正，努力修行，终于个个都成了正果。



图 4-1-14 - 五百强盗成佛图局部 西魏，第 285 窟

这个故事表明即使是作恶多端的强盗，只要放下屠刀，也可以立地成佛。在莫高窟第 285 窟和第 296 窟都画有这一故事。西魏时代的第 285 窟南壁，以长卷式连环画的形式描绘这个故事，画面从左至右绘出了官军与强盗作战，

强盗被捕、受刑、山中流放，佛为其说法，五百强盗皈依等情节。画家不仅画出了人物，而且对周围的环境也很注意，画出了高大的楼房，远处的山峦、树木和水池，以及在山中的禽兽等。特别是佛为强盗说法的场面，画出了山丘环绕的水池，池中绿水荡漾，还有鸭子、鸳鸯等水禽；山中可见鹿子、狐狸等兽类；在佛的身后是一片翠竹。如果抛开故事内容，那么，我们看到的完全是一幅情趣盎然的山水画。佛说法时的这种平和美丽的气氛与画面表现的官军与强盗作战的残酷场面形成鲜明的对比，具有很高的艺术性。第 296 窟南壁也描绘了同样的内容，也是采用长卷式的画面，自右至左详细表现了官军出征、与五百强盗激战、俘获强盗、对强盗处刑、强盗悲鸣、佛对强盗说法、强盗皈依等情节，画面强调对强盗的战斗和处刑，有意炫耀王权的力量。



图 4-1-15 - 五百强盗成佛图局部 西魏，第 285 窟

佛教初传中国的时候，讲究修六度(也称六波罗蜜，指布施、持戒、忍辱、精进、禅定、智慧等 6 种修持内容)，因此，壁画中充满了关于施舍、忍辱和牺牲精神的本生故事，有的故事很难为中国人所接受。在南北朝时经历了较长时间的儒、释、道之间的斗争，北魏太武帝和北周武帝的时候，就曾采取了大规模的灭佛行动，拆毁寺院，破坏佛像，迫使僧尼还俗等，给佛教以沉重的打击。这样，使佛教不得不采取更为灵活的措施来适应中国的文化环境。为了与儒家思想妥协，宣扬孝道的故事也就多了起来，于是佛教快速地与中国传统文化相融合了。敦煌壁画中故事画的发展也反映了佛教历史上的这一史实。由于佛教需要描绘大量的故事画，也刺激了中国故事画艺术的发展。

第2节 佛教仪轨、石窟功能与象征符号

一、佛教仪轨在造像布局中的体现

对佛门弟子而言，在寺院内，忏仪、戒仪排班行礼诵念的情景，焰口仪式中主法者顶戴毗卢帽的仪容，是不陌生的景象。这些民间信仰以及佛门的仪式，在一般人看来不免会问他们在做什么？为什么做那个？真的有那些事物吗？做了有什么作用呢？虽有一连串的疑问，但多半的人只是到此而已，并不细加推究，当事临己身时，只好依样画葫芦，如此这般。我们觉得这是不明佛教仪轨的意义与作法所产生的无知，以下试就几点佛教仪轨做说明：

1. 仪轨的定义
2. 包含范围与种类
3. 制定缘起
4. 基本内容与中心义理
5. 佛门仪轨与传统礼俗的比较
6. 探讨佛教仪轨的作用与功能



图 4-2-1 - 佛教仪式场景

（一）仪轨的定义

佛教藉由仪轨来表现佛门中种种事物道理，通俗的说它就像是一般的典礼，如古代国家的祭天大典、皇帝登基，又如现在的阅兵、祭孔等种种仪式；民间世俗有祭祀祖先、山神、河神、土地等等；中国古人的礼节有殡礼、婚礼、成年的冠礼等等，而这些礼节的目的是为了要达到谐和众人心灵、提升道德、表现高度的文明精神；佛门仪轨的精神意义，也近乎世俗的这些仪式，不同于世俗仪式之处在于尚有变化生命流转理则、修正心性使身口意三业清净，透过修行转变业力，或感通诸佛菩萨天王龙神，以远离鬼魅、罪恶痛苦，得到生命中的轻安自在。

「仪」在佛法中表「威仪」，指我们的身口意三业，透过身口意三业带动了六尘的境界，由六尘境界转换，然后引发了身心山河大地的缘起幻现、唯识道理的体认，这即是「仪」。「轨」表轨则，像铁路的双轨使火车行走得以通行无碍；「轨」也像圆规，依着中心可以成就圆满，可以依靠依止，可以进行修行，改变生命境界、心性、人际关系的一种方法。所以把：「仪」「轨」结合起来，就是一种众人的身口意三业，配合以种种的法器、时间、因缘，种种建筑摆设，如磬、钟、鼓、木鱼、钹．．．，及种种供养如香、花、灯、涂、果、乐、幔．．．，再配上梵呗，唱念优雅的乐曲，及寓意深远的经、咒、赞；佛法的仪式经由众生这些手舞足蹈、手印、身体的姿势、口说的话语、意念的观想，即由身口意来呈现，同时也经由仪轨化变众生的心性、人际关系、生命力量，甚至改变宇宙人生的境界。



图 4-2-2 - 石窟功能示意图

（二）范围与种类

仪轨包含身口意三业威仪，系依佛法大意的原则思作出来，使众生消罪愆增福慧。佛弟子跨进山门、进到殿堂，礼佛、上香、向师父问讯、谈话，学习打坐、诵经，乃至离开寺庙，及寺院生活中的早上打板、打鼓、敲钟、唱偈、早课、过堂、出坡、诵经、打坐，乃至大型法会，都有一定规矩；生活上的点点滴滴，不管在家或出家弟子，从广义而言，生活上的每一个举动，乃至心念的思考，都包含在仪轨的范围之中；然而一般人常误以为仪轨只是一些祈福消灾，为亡亲超荐的法会，以及出家人打坐诵经的一些仪式罢了，其实不然，仪轨是历代祖师，依佛陀的教诲、经典的记载，将佛法的精神融入四众弟子的行住坐卧中，予以规范，使能从而生善去恶，可以说是高度的宗教情操、哲学、道德规范所表现出来的一种生活轨则，这就是佛法仪轨的精神。宋朝理学大儒曾到寺院中，看到僧众过堂用斋诵经，不禁赞叹地说：三代的礼乐尽在佛门中，从此一典故，可见佛门的仪轨，能表现世俗礼乐的精神，对人有规范的功能。佛门的仪轨从佛法的精神出发，从前白居易问鸟巢禅师何谓佛法大意，鸟巢禅师答道：「诸恶莫作，众善奉行，自净其意，是真佛教」，这句话包含了佛法的精神，符合了仪轨的理念。



图 4-2-3 - 佛教仪轨种类归纳

现将仪轨种类归纳如下：

1. 佛菩萨圣诞、成道、涅槃会
2. 祖师忌日
3. 祝福国王君主仪（今已废用）
4. 求全民安泰仪
 - （1）仁王护国会：仁王般若经、金光明最胜王经
 - （2）祈雨祈晴会：请观音经
 - （3）禾稼生长青苗会
5. 救六道众生苦难
 - （1）天：斋天大会
 - （2）人：无遮大会
 - （3）鬼：焰口、蒙山
 - （4）畜生：放生会
 - （5）地狱：地藏法会
 - （6）六道普渡：水陆大斋会
6. 修行
 - （1）戒：五戒、八关斋戒、菩萨戒会、三坛大戒
 - （2）定：金刚禅定会、禅七、佛七等
 - （3）慧：请经法会、佛学讲座等
 - （4）忏悔：水忏、梁皇宝忏、大悲忏等
7. 祈福
 - （1）祈福：千僧斋、盂兰盆法会、光明灯会、报恩会
 - （2）荐亡：追悼法会、超荐法会
8. 其它：传法法会、晋山大典、朝山

二、石窟的历史功能与社会作用

- 政治礼仪工程与王朝正统塑造
- 皇家功德与民间信仰的汇聚
- 中外文化交流的见证

佛教石窟的开凿本是佛教为方便修行、宣传教义、教法、教理所创立的一种建筑与艺术形式，具有多种历史文化功能与作用。作为佛教文化的重要载体，佛教石窟最重要的是发挥“内修”、“外弘”的功能，是出家者坐禅、观像的修行场所，同时也是世俗人物礼佛、祈福、实现功利性目的的重要场所。当然，因为石窟内往往存在大量造像、壁画，对于宣传教义、传播佛教等，会起到不可替代的作用。

第一，对于出家的佛教信徒而言，石窟是他们开展修行活动的重要场所。

从现有的资料来看，众多石窟的开凿多与禅僧修禅有关。如炳灵寺石窟，在纪年最早的第 169 窟中发现有“禅师昙摩毗”的供养人墨书题记，据考证，这个昙摩毗就是《高僧传》所载的昙无毗，他“来入其国，领徒立寺，训以禅道”。又有禅僧玄绍，“秦州陇西人，学究诸禅，神力自在”，“后入唐述山（今炳灵寺），蝉蜕而逝”。可见炳灵寺早在西秦时期就是禅僧修行的地方。云冈石窟开凿与“禅业见称”的昙曜有关，莫高窟与修禅的乐僔、法良有关，南响堂山石窟、小南海石窟、灵泉寺石窟等，均为禅僧为修禅而开凿。莫高窟第 285 窟南北壁各开有四个小禅室，窟顶四周画了 35 个和尚正在深山禅窟里坐禅苦修，正为今人提供了“凿仙窟以居禅”的形象资料。从现存石窟的形制来看，最早的石窟是专为修禅而设置的功能单一的禅窟，空间较小，仅容一至两人，周壁基本无装饰。但当佛陀入灭之后，信徒们仍希望能时刻伴随在佛陀身边，并能得到无边法力的护佑。于是石窟中开始出现造像，随着佛像崇拜的深入，逐渐形成以佛像为中心的石窟空间布局。这种布局必须适合于禅僧观像与修习，造像题材的选择亦需满足这种要求。换言之，石窟造像题材首先取决于造就禅观空间的需要，取决于佛教的经典教义，所谓形式、技巧，均是为创造宗教空间服务的。绚丽多彩的石窟造像，是禅僧根据不同的佛教经典，修习不同的禅法，造就不同禅观空间的需要而雕造的。总之，石窟作为佛教建筑中一种重要的表现形式，其在佛教创立之初就被用于禅修活动，其选址、开凿，甚至于设计、布局等空间的构建，以及塑像、雕刻

与绘画的题材选择等等，无不与禅僧禅修存在着密不可分的关系。可以说，早期石窟造像主要是出于禅观的需要，是为了造就一个有利于观佛、观像的宗教空间。



图 4-2-4 - 石窟礼佛祈福功能

第二，对于在家居士或世俗人物而言，石窟是他们礼佛、祈福、做功德的重要场所。

最著名实例莫如河南洛阳龙门石窟的帝后礼佛图，形象地表现了当时以皇帝、皇后为代表的贵族进入石窟进行礼佛的场景；汪新颖对甘肃天水市武山县洛门镇水帘洞石窟群的祈福元素做了分析，该处石窟群是大势至菩萨“麻线娘娘”显圣之地，每年农历二月初九，四方信众齐聚于此，礼佛供道，祈福纳祥，是闻名陇上的祈福圣地。在艺术表现上，水帘洞石窟群将佛教装饰与中华五福文化衍变融合，形成独特的祈福文化遗迹；谷东方在四次系统考察陕北石窟的基础上，对 16 个市县 39 处 130 个明代石窟进行研究，以辨识和梳理出的 103 条碑刻题记资料为对象，着重分析明代石窟的功德主身份及修窟原因。研究表明，陕北明代石窟功德主大体分家族（以家庭、家族、宗族等具备血缘关系者共施财产创建或重修石窟者）、十方（功德主为来自不同地区的居民）、军户（指施财造像修窟的功德主为卫所之属的军户）、官员（参与修窟造像的各类各级官员）等四类，他们参与修窟的原因比较多样化，但主要还是着眼于现世利益，为求福报而捐资施财修建石窟。



图 4-2-5 - 石窟传播信仰功能

第三，面向广大信众，石窟具有传播信仰、宣扬教义的功能。

石窟的壁画、雕像等的制作本意，就是要借助于形象的感性形式，向老百姓宣传佛教的基本思想。如石窟壁画中经常出现的佛本生故事画，表现释迦佛在前生无数次轮回中，曾作为国王、王子、婆罗门、商客、仙人或各种动物时的种种善举，赞颂他为求得授法和救助他人，不惜放弃自己的地位、财产、妻儿乃至自身肢体与生命，反映了佛教修行度化的不同行为、途径和过程。又如作为佛教基本教义的轮回转生观，反映的是世俗人生的本质——“苦”的循环过程，以及通过布施、戒律、禅修、智慧等途径达到超越与解脱的无我的境界。佛教石窟壁画即以艺术的直观形式，向人们宣扬人生轮回所在不同境界的痛苦，宣扬善行与恶行所得到的结果，即“因果报”的思想。如克孜尔第 17 窟主室券顶菱格壁画中绘有“熊救樵人被害图”，记述一伐木人，入山伐薪，遇暴风雨，被熊救护，得以活命。而樵人利欲熏心，在雨后返家途中，将熊的住所告诉了猎师，并合伙放火烧死了熊。当樵人取分得的熊肉时，立即得到报应，两手自然断落。画面表现为窟内俯伏一熊，猎师引导而射，樵人双手断落在地。这种艺术形式表达的无疑就是因果报应思想。



图 4-2-6 - 石窟记载历史功能

第四，石窟具有记载佛教创教传教的历史过程，增加宗教神圣性的功能。

如佛传图像就记载了释迦牟尼一生的故事，诸如“树下诞生”，显示了佛的尊贵身份；“降魔成道”表现了释迦修行悟道的全部过程；“初转法轮”则表现了释迦传教的过程，在鹿野苑为五比丘首次说法；“涅槃入灭”表现佛涅槃时的情景，众弟子悲恸，佛却一副安然宁静的状态，仿佛进入熟睡，毫无痛苦，揭示了超越生死轮回和痛苦的最高境界。

第五，石窟可以营造虔诚、庄重的礼佛氛围，强化佛教徒的宗教情感。

石窟内绘制或塑造结跏趺坐姿、作说法印、威仪庄重的佛像，出于礼佛、听讲佛法是佛教作为宗教信仰最重要的宗教行为。通过礼佛增加对最高信仰对象的崇奉之情，通过听僧人宣讲，领悟学习佛教的道理（佛法）。佛像的绘制与塑造，可以使佛教信徒对佛顿生敬仰、崇拜之心，这也是进一步理解佛教教义必不可少的过程。如佛说法图中，场面宏大，人物众多，强烈渲染信众为佛教教义中的深刻哲理和人生感悟所感动的场面，以及得道时的欢快情形和对佛的礼赞场面。画面中着重表现佛教天国的概念，这是一个没有痛苦的理想去处，如果没有对天国形象的美好描绘，信众就很难为宗教的教义所吸引。

第六，石窟在客观上起到了反映现实生活的作用。

姚维在分析龟兹石窟壁画的意义时，将其反映的现实生活内容归纳为四类：反映王室贵族对佛教的信奉与支持；反映丝绸之路商旅生活；反映农业劳作的场面；反映当地音乐舞蹈的盛况。具体来说，克孜尔石窟壁画中描绘有许多供养人的画像，其中部分即为王室供养人像；石窟壁画中也有许多关于商人的故事画，如克孜尔第 17 窟、38 窟中都有龟救商客被杀图，还有商主萨缚燃臂当火炬带领商客走出黑暗峡谷的故事；在生死轮回相关的壁画中，记录有当地百姓辛劳耕作的场景，如农民扶二牛抬杠犁耕作、农民挖地等场景；克孜尔石窟壁画中的天宫伎乐图中，详尽地描述有盛名于世的龟兹乐舞的辉煌场面，形象真实地反映了当地民间音乐的情景，与保留至今的藏传佛教仪式中的假面鬼神舞蹈、维吾尔族的民间刀郎歌舞等在形式上存在相似处。可以看出，石窟艺术中反映有当时真实的现实生活内容，为我们今人研究历史提供了不可多得的实物材料。



图 4-2-7 - 石窟文化功能总结

综上所述，佛教石窟作为一种特殊的文化遗存类别，具有丰富的文化内涵和生动的艺术形式。它的功能价值也是多方面的，如教育功能（教义与教理方面）、信息功能（记载历史信息）、规范的功能（戒规戒律具有道德规范的功能）、审美功能（生动形象的艺术形式）等，这些都属于世俗文化方面比较具有共性的功

能价值。同时，它还具有宗教文化方面的独特功能作用，如强化信徒的宗教情感，形成宗教情感体验的功能，主要让信徒产生庄重神圣感、慈悲感、宁静超越感、世俗不净污染感、快乐喜乐感等。姚维分析龟兹石窟壁画艺术所指出的文化功能，同样也适用于整个石窟：（石窟）“在历史上担当起了多种的文化功能，其主要作用就是：形象地阐释佛教的教义、教理、教规，在那个历史年代替代了读经、念经的作用；增强信教百姓的宗教情感，使其感受最高信仰对象——佛的神圣和佛国的美好，将教义变得真实可信；使修行途径清晰明了；强化了佛教徒的神圣、快乐、慈悲、平和和无我的宗教情感，从而使教义教理转化为宗教的情感，变为发自内心的宗教信仰体验。”

时至今日，丰富的佛教石窟遗存作为历史的见证，在现代又具有新的意义和价值。它不仅具有重要的历史文化、文物的价值，为考证历史、解读历史提供了鲜活的历史资料，而且也具有重要的审美价值、文旅融合利用价值。

三、象征符号与图像寓意

龙门石窟的崖壁之上，除了庄严的佛像与繁密的龕饰，还散布着一些特殊的视觉符号。它们并不以叙事性或写实性的造像形态出现，而是以高度抽象、程式化的几何图形承载着宗教的意涵。这些符号是佛教视觉语言系统中的“关键词”——凝练、反复出现，且往往跨越地域与时代。通过对这些象征符号的辨识与解读，可以窥见龙门石窟作为佛教“视觉道场”的另一层运作逻辑：符号如何传递教义，又如何在不同文化语境中被改造与重塑。

（一）莲花：从佛国圣物到中国意象

莲花在龙门石窟几乎无处不在，窟顶藻井、佛座须弥台、菩萨手持之物、背光装饰，处处可见莲花的身影。莲花在佛教中被视为“出于淤泥而不染”的圣物，象征佛法的清净无染与超凡脱俗。龙门石窟现存唐代洞窟中，有 23 座主室窟顶纹饰保存较为完整，其中窟顶莲花与飞天环绕的构图最为普遍。学界根据莲花、飞天的表现形式及组合纹样的差异，将唐代窟顶纹饰分为六个阶段——从北魏遗风到唐风渐衰，莲花始终是核心母题。

莲花洞窟顶那朵高浮雕巨幅莲花，则将这一象征推向了极致。莲花直径三米有余，中央雕刻莲心与莲子，外周为三重莲瓣，莲瓣外刻忍冬纹。雕刻家采用写

实手法，使莲花呈现三个明显的层次：最凸起的是饱含莲子的莲蓬，第二层是以莲蓬为中心向四周展开的双层莲瓣，立体感极强，最外层是忍冬草花纹围成的图案，与莲花浑然一体。莲花南北两侧各雕飞天六身，衣带飘逸，朝向西壁主尊凌空飞翔，形成一静一动的艺术张力。这种以高浮雕手法表现的巨幅莲花藻井，在龙门乃至全国石窟中均不多见。

值得注意的是，莲花纹饰在中国本土文化中早已有之。西周以来的传统民俗中，“莲生贵子”“连年有余”等吉祥寓意早已深入人心。佛教传入后，莲花的宗教象征与中国民俗的吉祥寓意相互叠合，使这一符号获得了双重合法性——既是佛国圣物，又是中原祥瑞。莲花纹饰的演变，恰好呈现了佛教象征符号中国化的一个侧面：它不是被移植，而是被接引。

（二）三宝标：从印度到龙门的符号漂流

如果说莲花是龙门石窟中最常见的佛教符号，那么三宝标则是其中最罕见的符号之一。三宝标起源于古印度，是佛教中代表佛、法、僧“三宝”的象征符号，最初由圆轮和形如“W”的三叉组合而成。早在公元前3世纪，古印度阿育王时期的佛塔上就已出现它的身影。

然而，在龙门石窟，三宝标极为少见，目前仅发现4处。这种稀少本身就是一种文化选择的痕迹。北魏孝文帝迁都洛阳后推行汉化政策，文化上强调“华夷之辨”。三宝标在印度不仅是佛教符号，也被婆罗门教、耆那教共用，这种“跨宗教”的背景使其一度在中原不受重视。因此，龙门石窟早期开凿中几乎看不到三宝标。

转变发生在北魏晚期。公元518年，胡太后派遣使者宋云、惠生西行求法。他们不仅带回大量佛经，还瞻仰了印度著名的“雀离浮图”（佛塔），并绘制了图样带回中原。这为中原工匠提供了直接的参考样本。公元528年，莲花洞出现了有明确纪年的三宝标图像，北壁造塔记载：“建义元年十一月廿三日比丘尼道慧石浮图一区。”这是三宝标首次在龙门石窟留下清晰的身影。

但龙门石窟的三宝标并非照搬印度原型，而是经过了本土化改造。以莲花洞的两处为例，它们保留了“W形三叉”这一核心特征，但将原本圆润的线条改为平直几何形状，省去了中间复杂的符号，并在两侧配上中原风格的山花蕉叶纹饰。这种“取其意、改其形”的做法，反映出中原工匠对外来符号的理解与再创造。

到了唐代，三宝标再次出现在龙门石窟，但角色已有所不同。在擂鼓台的佛足迹碑上，它与千辐轮相配，共同象征转轮王的权威。这一时期正值武则天执政，佛教与政治结合紧密。三宝标以更接近印度原型的曲线造型“回归”，功能也从建筑装饰转为礼仪圣物的一部分，显示出符号意义的流变与复用。

三宝标在龙门从无到有、从改造到回归的轨迹，浓缩了佛教符号沿丝绸之路东传并逐步中国化的复杂历程。

（三）佛足迹：舶来的圣物与本土的演绎

佛足迹图像同样是佛教象征符号中的舶来品。据佛经记载，在佛祖涅槃后两百年之内是没有佛造像的，佛弟子们瞻拜的是佛的象征物，其中即有佛祖留下来的足迹印，拜佛足即为拜佛祖。佛足迹图像及其信仰，自中古以来就广泛波及亚洲佛教流行地区，寄托着人们思念佛陀并希望佛教兴盛的情怀。

龙门石窟擂鼓台发现的一件佛足迹图像碑，是国内现今发现的唯一一面多面刻有佛足迹的石碑。此碑位于擂鼓台南洞南侧，由碑身和底座组成，材质为擂鼓台特有的一种石灰岩。石碑西面用阴线刻有两枚足迹，左足较为清晰，佛足迹上刻有车轮形状的千辐轮和由W形与圆形轮状物组成的三宝标图形，佛足根部两侧则刻有呈坐姿的人物。保存最好的南面足迹线条清晰，佛足下方刻有一名僧人形象。

在古印度，车轮与“转轮圣王”观念结合，代表无所不破的力量，被赋予神圣内涵。在佛教中，车轮代表力量、真理和光明。三宝标与车轮组合，象征着生机与繁荣，隐喻佛教昌盛不衰。

这件佛足迹碑最引人注目的细节，是足跟两侧的人物形象。根据碑面人物形态，研究人员提出了三种推测：最常见的应是供养人，即刻碑者本人；另一种可能是这些人物图像其实是佛像，与佛足迹构成组合关系；第三种推测则源于石碑南面一名奔走状僧人的形象——这名僧人小腿赤裸，赤脚，背负长物，与玄奘西行求法的形象吻合。如其确为玄奘，这块石碑上其他面的人物图像就可能构成一个完整的故事。

我国汉文化地区的佛足迹图像，从7世纪中叶由玄奘、王玄策等取经者带回并发展起来，从关中扩展到四川盆地和东南沿海。龙门擂鼓台的佛足迹碑正是这一传播链条上的重要实物见证。与以往发现不同的是，擂鼓台佛足迹碑上仅简单

地刻有千辐轮和三宝标，并未出现莲花、卐字、双鱼等其他常见佛教图形，这种简洁克制的风格，使它具有了独特的艺术与宗教价值。

（四）龙纹：佛教中国化的视觉隐喻

龙纹在龙门石窟中同样是一种值得关注的符号。龙在中国本土文化中早已具有深厚的象征内涵，而佛教传入后，龙以“护法神”的身份进入了佛教视觉体系。龙门石窟的龙纹并非简单的装饰纹样，而是佛教艺术中国化的典型视觉符号，兼具装饰功能与深厚的文化隐喻意义。

从图像学视角分析，龙门石窟龙纹可归纳为四种主要类型：反顾之龙、交龙、飞升之龙与灌顶之龙。它们通过特定的位置与形态，构建了四重隐喻系统：神圣性、权力叙事、文化融合与世俗愿望，生动见证了佛教与中国本土文化的融合过程。龙纹在龙门石窟中的存在，本身就是佛教象征符号本土化的一个例证——一个承载着中国皇权与祥瑞寓意的文化符号，被纳入佛教的视觉体系，并在石窟空间中获得了新的意义。

龙门石窟的象征符号体系，从莲花的无处不在、到三宝标的罕见现身、到佛足迹碑的独特性、再到龙纹的文化融合，共同呈现了佛教视觉语言在传播过程中的复杂面向：既有忠实于印度原型的传承，也有“取其意、改其形”的本土化改造；既有特定历史时期的文化选择与排斥，也有不同时代的意义流变与复用。这些刻在石壁上的符号，至今依然静静诉说着千年前的文明对话，成为丝绸之路文化交流、吸收与再造的微小而真实的见证。

结语

一、龙门石窟在中国石窟寺体系中的位置

中国佛教石窟自西向东沿丝绸之路推进，在漫长的传播链条上先后孕育出多个具有里程碑意义的节点。天山南麓的“龟兹模式”保留了浓郁的南亚风格，河西走廊的“凉州模式”与“平城模式”则体现出西域与鲜卑文化的深刻影响。而龙门石窟，则是这条传播链条上佛教艺术最终完成中国化转型的关键一站。

联合国教科文组织世界遗产委员会的评价提供了一重标尺：“龙门地区的石窟和佛龕展现了中国北魏晚期至唐代期间最具规模和最为优秀的造型艺术”，“代表了中国石刻艺术的最高峰”。与中国四大石窟中的其他三处相较，龙门石窟的独特之处也由此浮现：敦煌以壁画取胜，云冈以早期皇家工程见长，麦积山以泥塑著称，而龙门则以石刻造像的精湛技艺和风格的系统演变为核心价值。

若从“完成”的角度理解龙门的意义，或许更为贴切。“完成”意味着一个过程的终点：沿丝绸之路东来的佛教造像艺术，在龙门完成了从“梵相”到“汉相”的转型。北魏的“秀骨清像”“褒衣博带”标志着中国化风格的正式确立，唐代的“丰腴为度”则将这一传统推向形神兼备的巅峰。而这一“完成”之所以发生在龙门，离不开洛阳作为北魏和唐代都城的政治文化辐射力——龙门石窟从一开始就不仅是宗教空间，更是王朝政治礼仪的组成部分，是“国之大者”。

龙门石窟的“集大成”身份同样值得强调。远承印度，近继云冈，融合魏晋洛阳与南朝的文化传统，龙门是犍陀罗、西域、河西、平城等地石窟艺术经验的汇聚地。由此形成的“中原风格”与“大唐风范”，一经确立便成为四方之则，辐射至各地石窟乃至朝鲜、日本。在这个意义上，龙门不仅是一处石窟遗存，更是一个文化输出的原点。

与此相关的是龙门的国际化底色。宾阳中洞门券下的希腊式柱头、莲花洞外的覆钵式佛塔、中外僧侣开凿的像龕、碑刻题记中出现的异域姓氏，共同勾勒出中古时期龙门作为东西文明交汇之地的图景。龙门石窟的“中国化”与“国际化”非但不矛盾，反而互为表里——正是因为它身处开放包容的文明交汇点上，才完成了最具中国特色的艺术创造。

二、龙门石窟的考古与艺术研究展望

龙门石窟的学术研究经历了从金石著录到田野调查、再到多学科综合研究的演进过程。当前，研究正面临几个值得深化的方向。

考古工作的持续推进仍是基础。东山区段全套考古报告的编纂已近收官，古阳洞入选全国考古报告数字化首批试点，这意味着龙门石窟的考古记录正在从传统纸本向数字形态转型。与此同时，擂鼓台窟前区域、香山寺遗址等近年考古发掘的成果尚需系统整理与出版，这些材料对于还原龙门石窟的历时性营建过程至关重要。2026年，龙门石窟研究院明确提出“持续推进考古发掘，加快考古报告和学术专著出版”的任务，表明基础资料建设仍被置于优先位置。

在学术视野的拓展方面，有两个方向尤其值得关注。一是“龙门学”的系统建构。2025年，龙门石窟研究院正式启动“龙门学”文化工程，试图将分散于考古学、艺术史、历史学、宗教学、民族学等学科的研究力量整合为统一的学术框架。这一努力能否成功，取决于它能否在学科交叉中提炼出真正具有方法论意义的核心问题，而非仅仅成为一个汇总各路成果的标签。二是石窟寺文化价值与社会价值的再认识。有学者指出，过去的研究较多集中在工程学、材料学、艺术学方面，而对石窟寺的文化价值、社会价值重视不足。许多石窟（包括大量中小石窟）至今仍与当地民众的精神生活保持着联系，如何在传统的历史、科学、艺术“三大价值”基础上，拓展研究的维度，是未来需要回应的课题。

此外，国家级科研课题的突破也为研究注入了新的动力。龙门石窟两项专项研究入选国家社科基金重点专项和冷门绝学研究项目，实现了国家级文博课题零的突破。这意味着龙门研究正获得更高层级的学术资源支持，有望在基础理论和方法创新上取得实质性进展。

三、数字化时代龙门石窟的保护与传承

数字化技术正在深刻改变龙门石窟的保护方式与传播格局，但技术的介入并不能替代保护的初心——它提供的是新的可能性，而非终点。

在保护层面，龙门石窟已逐步建立起“检测—分析—评估—修复”全链条一体化保护模式，并升级了世界文化遗产智能预警监测体系。三维激光扫描、多光谱成像、微生物矿化加固等技术被引入日常保护工作中，使石窟的保护从“救急症”转向“防未病”。莲花洞的高精度数字化采集、古阳洞等洞窟数字档案的陆续建成，意味着龙门石窟正在获得一份数字化的“副本”——即便物理形态继续风化，至少数字世界中还有一份精准的底本可供回溯。

数字化技术的另一重价值在于“复原”与“团圆”。龙门石窟有近两百件海外流散文物，通过点云数据采集和三维建模，已有万佛洞观世音菩萨像、宾阳中洞莲花藻井、《文昭皇后礼佛图》等十四件流散文物完成了数字化复原和数据共享。那些被凿碎、被盗卖、散落异乡的造像，在数字空间中实现了“身首合一”——这当然无法替代实物的回归，但它至少让文物的完整形态得以被看见、被研究。

在公众传播方面，龙门石窟的数字化实践同样值得关注。“云上龙门”小程序提供三维虚拟游览，沉浸式VR影片《龙门金刚》以新潮的艺术形式呈现石窟文化，线上直播获评全国文博社教优秀案例。这些尝试的意义在于，它们打破了文物保护与公众参观之间的物理限制——游客不必挤在窟龕前，也能看清飞天衣袂的纹理；研究者不必亲临现场，也能调取毫米级精度的三维数据。

放眼未来，数字化手段还将承担更为积极的传播功能。2025年，龙门国际传播中心建成投用，英文网站及五个海外平台官方账号上线，系列微纪录片《龙门十象》面向海外推出。数字化不仅是保护的工具体，也是讲述中国故事、开展文明对话的媒介。在此意义上，龙门石窟的数字化之路，既是对千年石刻的守护，也是对中华文化传播力的拓展——让这些刻在石头上的文明印记，在数字世界里获得新的生命。

从北魏工匠的斧凿，到今天年轻人手中的激光扫描仪，龙门石窟的守护方式在变，但“守护”本身从未中断。一代代人的接续努力，让这一世界文化遗产在千年之后依旧风华万千。正如习近平总书记考察时所嘱托的：要把这些中华文化瑰宝保护好、传承好、传播好。龙门石窟的命运，始终与中华文明的赓续深度绑定——它是过去的遗产，也是未来的资源。

附录一：龙门石窟重要纪年窟龕一览表

序号	窟龕名称	纪年(年号纪年 / 公元)	位置	造像组合	题记 / 备注
1	慧成造像龕	太和二十二年 (498 年)	古阳洞 北壁	一佛二菩萨	现存龙门最早纪年造像，判定石窟始凿年代核心实物证据
2	牛橛造像龕	太和十九年 (495 年)	古阳洞 北壁	弥勒像一区	龙门二十品之一
3	一弗造像龕	太和二十年 (496 年)	古阳洞 北壁	一佛二菩萨	龙门二十品之一
4	郑长猷造像龕	景明二年 (501 年)	古阳洞 南壁	弥勒像	龙门二十品之一
5	孙秋生造像龕	景明三年 (502 年)	古阳洞 南壁	一佛二菩萨	龙门二十品之一
6	高树造像龕	景明三年 (502 年)	古阳洞 北壁	一佛二菩萨	龙门二十品之一
7	杨大眼造像龕	景明 — 正始年间	古阳洞 北壁	释迦牟尼像	龙门二十品之一
8	始平公造像龕	太和二十二年 (498 年)	古阳洞 北壁	一佛二菩萨	龙门二十品之一
9	元详造像龕	太和二十二年 (498 年)	古阳洞 北壁	弥勒像	龙门二十品之一
10	魏灵藏造像龕	太和 — 景明年间	古阳洞 北壁	释迦像	龙门二十品之一

序号	窟龕名称	纪年(年号纪年 / 公元)	位置	造像组合	题记 / 备注
11	惠感造像龕	景明三年(502年)	古阳洞南壁	—	龙门二十品之一
12	贺兰汗造像龕	景明三年(502年)	古阳洞窟顶	—	龙门二十品之一
13	侯太妃造像龕	景明四年(503年)	古阳洞窟顶	—	龙门二十品之一
14	马振拜造像龕	景明四年(503年)	古阳洞南壁	—	龙门二十品之一
15	元燮造像龕	正始四年(507年)	古阳洞南壁	—	龙门二十品之一
16	慈香造像龕	神龟三年(520年)	慈香窟	—	龙门二十品之一
17	比丘尼道慧石浮图	建义元年(528年)	莲花洞北壁	石浮图一区	龙门现存纪年最早的三宝标造像
18	莲花洞	孝昌年间(525—527年)	西山石窟区	一佛二弟子	北魏三大核心洞窟之一
19	路洞	永熙二年(533年)	西山石窟区	正壁主大龕	北魏末期形制规整代表洞窟
20	万佛洞	永隆元年(680年)	西山石窟区	一佛二弟子二菩萨	唐代纪年标准洞窟,窟顶留存完整造像题记
21	奉先寺(卢舍那大像龕)	上元二年(675年)	西山石窟区	一佛二弟子二菩萨二天王二力士	武则天捐两万脂粉钱助造,龙门规模最大露天造像龕

序号	窟龕名称	纪年(年号纪年 / 公元)	位置	造像组合	题记 / 备注
				(九尊组合)	
22	擂鼓台南 洞佛足迹 碑	武周时期	东山擂 鼓台	佛足迹造像 + 三宝标	国内罕见多面镌刻 佛足迹石碑

附录二：龙门石窟碑刻题记目录

(一) 龙门二十品

序号	品名全称	现存位置
1	《牛橛造像记》	古阳洞北壁
2	《一弗为亡夫张元祖造像记》	古阳洞北壁
3	《比丘慧成为亡父洛州刺史始平公造像记》	古阳洞北壁
4	《元详造像记》	古阳洞北壁
5	《司马解伯达造像记》	古阳洞北壁
6	《北海王国太妃高为孙保造像记》	古阳洞窟顶
7	《郑长猷造像记》	古阳洞南壁
8	《孙秋生造像记》	古阳洞南壁
9	《高树造像记》	古阳洞北壁
10	《比丘惠感造像记》	古阳洞南壁
11	《广川王祖母为亡夫贺兰汗造像记》	古阳洞窟顶
12	《马振拜造像记》	古阳洞南壁

序号	品名全称	现存位置
13	《广川王祖母侯太妃造像记》	古阳洞窟顶
14	《比丘法生造像记》	古阳洞南壁
15	《杨大眼造像记》	古阳洞北壁
16	《元燮造像记》	古阳洞南壁
17	《元祐造像记》	古阳洞南壁
18	《慈香造像记》	慈香窟
19	《道匠造像记》	古阳洞南壁
20	《魏灵藏造像记》	古阳洞北壁

（二）唐代碑刻

碑刻类别	代表作品	存放位置
造像题记	万佛洞窟顶造像记	万佛洞窟顶
纪功巨碑	《伊阙佛龕之碑》	宾阳南洞窟外崖壁
崖壁刻经	《金刚般若波罗蜜经》（2026 年新发现）	西山距地面 30 米崖壁
小型刻经	《心经》《付法藏因缘传》等	各洞窟零散分布

（三）宋元明清题记

时代	代表题记、碑刻	分布位置
北宋	开宝、元丰年号游人题记	西山、东山多数洞窟壁面
明代	民间捐资修路功德题记	惠简洞窟门外崖壁
清代	乾隆御制香山寺碑	东山香山寺院内

附录三：龙门石窟主要洞窟实测数据表

洞窟名称	开凿时代	平面形制	窟顶形式	窟高(米)	窟宽(米)	进深(米)	主尊高度(米)	补充备注
古阳洞	北魏	扩凿天然溶洞	穹窿顶	—	—	—	—	龙门造像龕、题记最密集洞窟
宾阳中洞	北魏	马蹄形洞窟	穹窿顶	—	—	—	—	北魏皇家标准三壁三佛洞窟
莲花洞	北魏	单室穹窿窟	穹窿顶	—	—	—	—	窟顶莲花藻井浮雕直径超 3 米
路洞	北魏	方形单室窟	穹窿顶	4.20	3.90	3.90	—	窟顶环绕 335 尊小型佛首，中心莲花
奉先寺（卢舍）	唐	露天摩崖	无窟顶（露	—	—	—	17.14	卢舍那大佛为龙门

洞窟名称	开凿时代	平面形制	窟顶形式	窟高(米)	窟宽(米)	进深(米)	主尊高度(米)	补充备注
那龕)		大龕	天)					最高单体造像
万佛洞	唐	方形平顶窟	平顶	—	—	—	—	南北两壁合计镌刻一万五千尊小佛
看经寺	唐	方形单室窟	平顶	—	—	—	—	完整浮雕禅宗二十九代祖师像
擂鼓台南洞	唐	方形密教洞窟	穹窿顶	—	—	—	—	东山核心密教遗存,佛足迹碑原址

附录四：参考文献

(一) 考古报告与基础资料

[1] 杨超杰,陈莉,朱佩。龙门石窟纪年造像图典简编 [M]。郑州:河南文艺出版社,2022.

[2] 刘景龙,杨超杰。龙门石窟总录 (全 12 卷)[M]。出版地待考:出版社待考,出版年份待考.

[3] 龙门石窟研究院。龙门石窟考古报告·东山擂鼓台区 [M]。出版信息待补.

[4] 龙门石窟研究院。龙门石窟考古报告·东山万佛沟区 [M]。出版信息待补.

[5] 水野清一《龍門石窟の研究》，東京：座右宝刊行会

（二）学术专著

[6] 温玉成。温玉成文集 —— 龙门石窟卷 [M]。北京：科学出版社，2021。[7] 常青。龙门石窟艺术史 [M]。出版信息待补。

[8] 宫大中。龙门石窟艺术 [M]。出版信息待补。

[9] 路伟，焦建辉。龙门史话 [M]。出版信息待补。

[10] 夏琳瑜。龙门石窟北魏造像：“龙门模式”的形成 [M]// 郑州大学考古学科建设创新系列丛书·龙门石窟造像艺术的源流（北朝卷）。上海：上海古籍出版社，2025。

[11] 王倩。龙门石窟北魏造像的西渐：从洛阳到河陇 [M]// 郑州大学考古学科建设创新系列丛书·龙门石窟造像艺术的源流（北朝卷）。上海：上海古籍出版社，2025。

[12] 王瑞蕾。龙门石窟古阳洞北魏石刻题记整理与研究 [M]。保定：河北大学出版社，2025。

[13] 李振刚。龙门石窟 [M]。郑州：河南人民出版社，2006。

（三）期刊论文、学位论文

[14] 丁明夷。龙门石窟唐代造像的分期与类型 [J]。考古学报，卷期待补。[15] 温玉成。洛阳龙门双窟 [J]。考古学报，卷期待补。

[16] 温玉成。龙门所见中外交通史料初探 [J]。西北史地，刊期待补。

[17] 李玉昆。从龙门造像铭记看唐代佛教 [J]。期刊名称、卷期待补。

[18] 马朝龙。洛阳龙门石窟环境监测数据分析及应用研究 [D]。武汉：中国地质大学，2007。

[19] 王振国。龙门石窟路洞调查报告 [J]。期刊与卷期待补。

（四）金石古籍、碑帖著作

- [20] 方若。校碑随笔 [M]。版本信息待补。
- [21] 康有为。广艺舟双楫 [M]。版本信息待补。
- [22] 魏收。魏书·释老志 [M]。版本信息待补。
- [23] 欧阳修。集古录 [M]。版本信息待补。
- [24] 赵明诚。金石录 [M]。版本信息待补。