

奉先寺



劉景龍 著

雲門石窟研究 編

92

3

FENGXIANSI TEMPLE

奉先寺

劉景龍 著
龍門石窟研究所 編

FENGXIANSI TEMPLE

*Edited by Liu Jinglong,
Longmen Grottoes Research Institute*

文物出版社
Cultural Relics Publishing House

圖版攝影 孫德俠
封面題字 蘇士澍
英文翻譯 陳 新
日文翻譯 山崎淑子
裝幀設計 封 扉
文字編輯 黃文昆
圖版編輯 姚敏蘇

奉先寺

龍門石窟研究所編

劉景龍著

文物出版社出版

北京五四大街 29 號

香港威駿彩印釘裝有限公司承印

1995 年 4 月第一版第一次印刷

787×1092 1/16 印張:4.75

ISBN 7-5010-0848-5/K·364

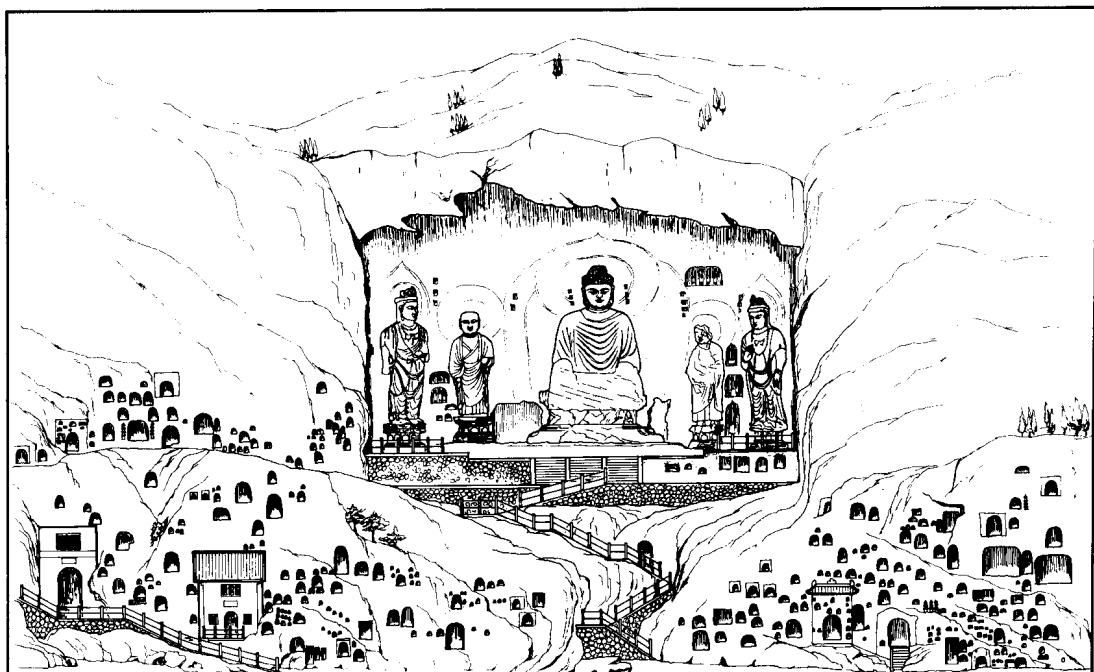
大像龕(奉先寺)

劉景龍

奉先寺位於龍門石窟西山南部山崖上，今窟龕編號為第 1280，是龍門石窟群中規模最大的一組群雕，也是我國目前留存的唐代石雕藝術群中最為成熟的兩組傑作之一（另一組是陝西乾陵石雕）。

據像龕主佛盧舍那像佛座北側唐玄宗開元十年（公元 722 年）補刻的《河洛上都龍門山之陽大盧舍那像龕記》碑文中所說：“粵以咸亨三年壬申之歲四月一日，皇后武氏助脂粉錢兩萬貫……至上元二年乙亥十二月三十日畢功”，說明開鑿始於高宗時期。咸亨三年（公元 672 年），皇后武則天又助脂粉錢兩萬貫，加快了這一浩大工程的進度，於上元二年（公元 675 年）全部完成。

碑文又載：“調露元年己卯（公元 679 年）八月十五日，奉敕於大像龕南置大奉先寺。”唐高宗並於翌年正月十五日為之“書額”。這說明，現在人們習稱的奉先寺，原名為“大像龕”。而奉敕在龕南建造的“大奉先寺”，據考察位於龍門石窟區（伊闕）南口外約 200 米的西側今魏灣村北。洛陽至伊川公路即由遺址南側穿過。它原是一大型木構建築，已毀，當年的房基、塔基、排水管道及大石柱礎尚有多處顯露在外。然而，人們以對碑文的誤讀稱



1 西山立面圖 Elevation of the West Hill

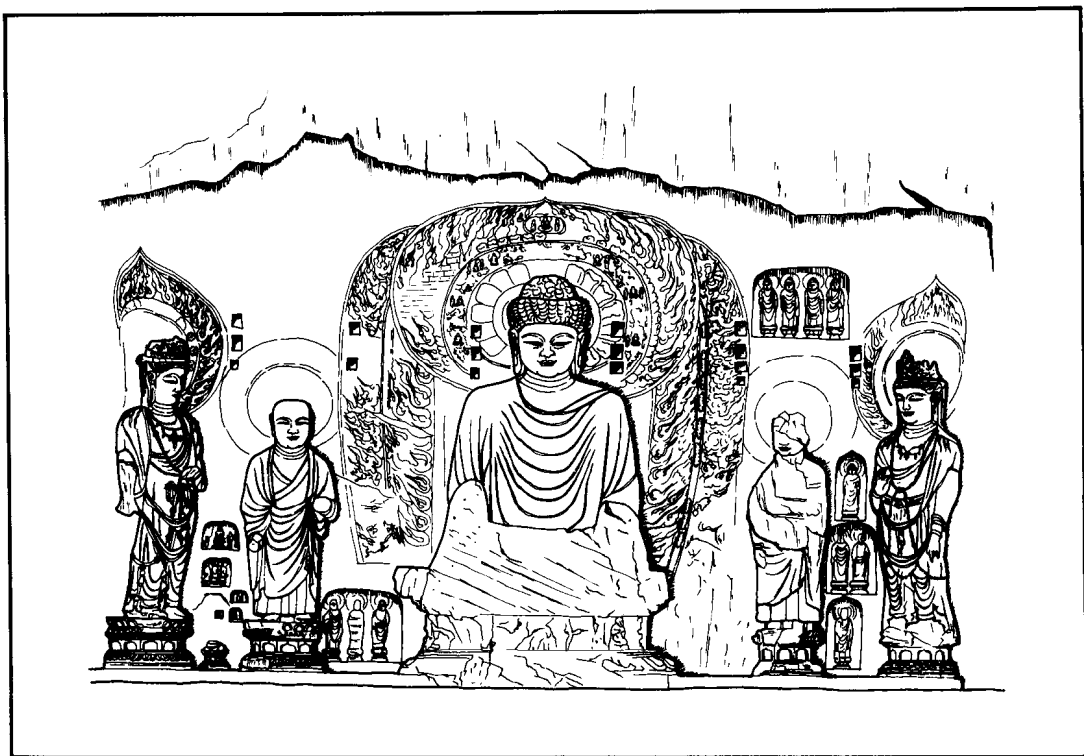
圖中顯示大像龕選址在半山腰，在窟龕群中居於重要位置。

“大像龕”為“奉先寺”，訛傳至今，已難正名。

唐代佛教石窟寺藝術，已明顯呈現出世俗化的趨勢。當時，唐王朝經濟繁榮，社會上以豐滿健壯、雍容華貴為美。大盧舍那像龕群雕反映出了唐代的審美時尚，是唐代石刻藝術的傑作。

大像龕主尊盧舍那佛是釋迦牟尼的報身像，結跏趺坐於束腰須彌座上，通高 17.14 米，頭高 4 米，耳高 1.90 米，僅雙手及腿腳早年因地質層理裂隙結構及大氣溫差變化因素而塌毀。大像整體造型宏偉，頭頂螺形髻，身披袈裟，面容莊嚴典雅，表情慈祥。稍作俯視的頭部造型設計，使兩目視線隨著禮佛者位置的移動而轉動，巧妙之極；同時又用地面、臺階的高度差變化與之相配合，使禮佛者在仰視時的目光同大佛目光連成一綫，令人感到親近，產生敬慕之情。這種藝術處理，實為世界雕塑史上的奇跡。

主佛兩側弟子，左側迦葉上身及頭部雖早已崩塌，但經 1971 年歸位，從殘存的局部面容可以看出這佛門大弟子儼然一位飽經風霜、嚴謹持重的老僧；右側弟子阿難則是一位文靜溫順、衣著樸實、天真可愛的小和尚。文殊、普賢二菩薩，皆著盛裝華服，飾瓔珞寶珠妝飾，但表情雕刻著重在一個“靜”字。護法天王身穿甲冑，手托寶塔，嚴肅鎮定，用力把地鬼踏在腳下，顯示出佛法護衛者的忠誠。地鬼在沉重的壓迫下，仰頭、咧嘴，用力掙扎。金剛

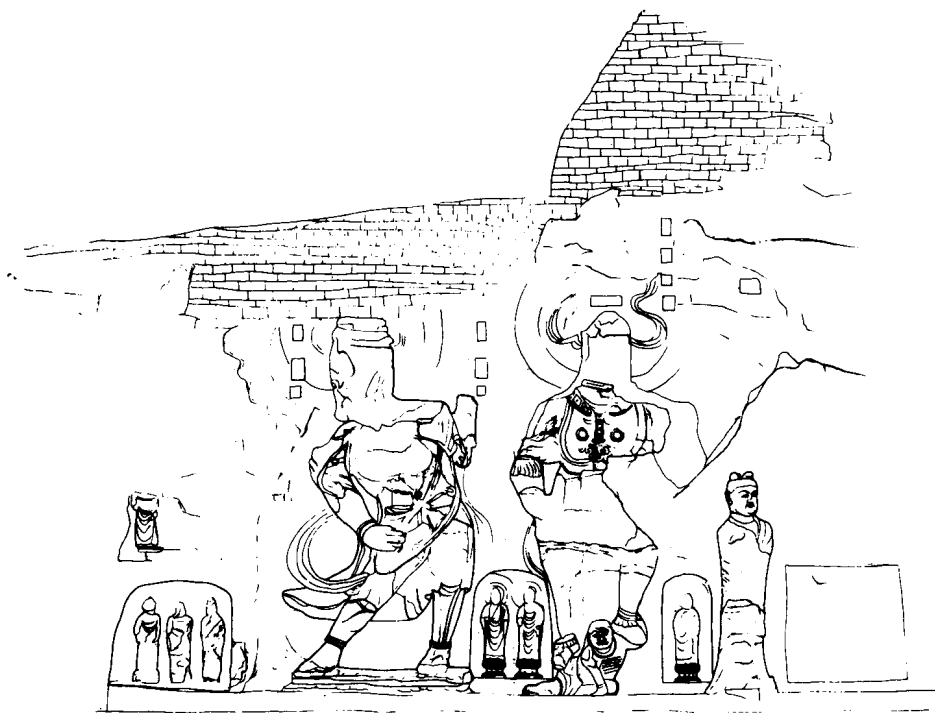


2 大像龕群像正壁測繪圖

Survey map of the figures, main wall of the Giant Statue Niche



3 大像龕群像北壁測繪圖 Survey map of the figures, north wall of the Giant Statue Niche



4 大像龕群像南壁測繪圖 Survey map of the figures, south wall of the Giant Statue Niche

力士，袒裸赤膊，雙手握拳，滿身肌肉隆起，張口呼喝，咄咄逼人，剛強暴躁，表現為無堅不摧的武士形象。南、北壁上的菩薩、天王之間，各雕有一梳雙髻、著長裙、腳穿雲頭鞋、含睇微笑的年少侍女。匠師為這組群雕中的人物成功地設計了不同的造型，刻畫出他們在佛國世界各自的地位、身份，以及不同的性格特點。從形式上看，十一尊造像各自獨立，而在整體上則是封建社會宮廷上下各階層人物的生動體現。以盧舍那佛為中心，不同階層的人物形象有著內在的聯系，而且從不同側面陪襯主佛的高大至尊，猶如衆星捧月。

十一尊造像置於開敞的大龕，而不鑿窟、建殿，更顯示這一組造像的壯觀、宏偉氣魄，表現了設計者構思上的高超水平。

大像龕這一完整的構思，出於主持工程的官吏韋機、樊元則及參與主持的高僧善道和惠暕的規劃、設計，成於李君瓚的雕鑿技藝，更有賴於衆多實施雕鑿的匠師們，因此，這一歷史壯舉是群體智慧的碩果。

在構圖設計上利用簡練的對稱排列布局，整組群雕突出的是盧舍那大佛。而大佛本身，則又有背光、項光圖案和胸前一道道簡潔的環形衣紋，組成多層次的同心圓，圍繞在面部的四周。大佛這一主題置於群雕的中心，佛的面部又置於主題的中心點上，這種表現手法在當時是空前的。大像龕所雕刻的內容，本尊和菩薩的莊嚴、慈祥，弟子的虔誠、善良，供養侍女的溫順、可愛，天王、力士的威武、強壯，是佛國聖衆的完美組合。這同時又是一組世俗社會宮廷皇權的寫照。皇帝、官宦、仕女、衛士、僕人和奴隸，加上背光上的伎樂歌舞，多么真切的宮廷生活圖景。以盧舍那大佛為中心的這一組大型雕刻，也是對於唐代這一獲得偉大成就的時代所做的藝術概括。

大像龕群像的雕刻，正壁五尊像的眼框內，當時均鑲嵌有半球形黑色琉璃。南北二菩薩眼中的黑琉璃眼珠厚約 0.5 米，因年久灰塵覆蓋，已不易看出。大佛眼框內的琉璃皂眼珠早已無存，但在 1973 年維修時仍看到留存有用以粘結鑲嵌的糯米白灰痕跡。這是對雕刻品的一種藝術處理，增加了幾尊大像的真實感。

大像龕在雕刻藝術設計同像龕建築形制設計上的配合，猶如“紅花綠葉”，搭配得當。群雕在建築的襯托下，其藝術效果更為驚人。

大像龕經過精心選址。像龕造在高高的山腰上，從現在像龕周圍地形分析，龕址位於原山門的溝豁處。這為開挖山體節省了大量用工。地質結構上，由萬佛洞至古陽洞這一區段屬白雲化殘餘鮎粒灰巖，層理也厚，硬度小於珍珠泉以北敬善寺、賓陽洞區的細晶白雲巖（含鐵量高出白雲化鮎粒灰巖二十倍以上），質細而柔，易雕琢。選擇好的巖體，為這組群像藝術的成功創造了先決條件。如果在潛溪寺區內，絕對雕刻不了這樣壯觀、完整、細膩的一組藝術品。

上述《河洛上都龍門山之陽大盧舍那像龕記》碑文記載了開鑿大像龕的主持者、監工

和設計、施工匠師等。

唐朝的甄官令掌琢磚瓦石器陶瓷之事。但是“皇室開鑿石窟的工程則是由大監和特派大使、副使和僧侶負責主持的。高宗建大像龕主持工程的是檢校僧西京實際寺善道禪師、法海寺寺主惠暕大師，大使司農寺卿韋機，副使東面監上柱國樊玄則，支料匠李君瓚、成仁威、姚師積等。善道禪師是淨土宗的大師。韋機是設計師，他曾設計有洛陽的上陽宮和遷移洛河中橋。大監即將作大匠，龍朔二年改為大監，掌土木營建之事”（李玉昆《龍門雜談》），應該是監工了。

支料匠李君瓚是工匠，當時工匠地位十分低下，因此史書無載，《金石萃編》第五十八卷《李義豐造像記》云：咸亨元年（公元 670 年）十二月廿二日，佛弟子李義豐為皇帝陛下，法界衆生，合家大小，先祖墳靈亡父、亡叔、見存母敬造彌勒像一軀。李義豐，妻樂；弟君瓚，妻王；弟除節，妻趙；弟承業，妻含。由造像記可知，李君瓚兄弟四人，他排行第二，有一子一女。李君瓚參加大盧舍那像龕雕鑿工程畢工之後，又參加修建紫桂宮。調露二年（公元 680 年），即大像龕完工（上元二年，公元 675 年）後的第五年，紫桂宮竣工，他為自己平安地回到家，在大像龕南 20 米處造像還願。造像記云：“李君瓚修紫桂宮□□平安至家，敬造觀音菩薩六月卅日”。李君瓚能在參加大像龕工程後又去參加修建紫桂宮的工程，說明他已是當時有名的能工巧匠和一位出色的施工管理人員（支料匠）。

大像龕這樣巨大的藝術群雕，絕非少數人所能完成得了，無疑是千百人集體智慧和辛勤勞動的結晶，但絕大多數工匠的名字卻不能留於後世。僅僅在一些施主造像記中留下了對那些無名巧匠奇工們的贊美之辭。當時工匠們集居在龍門石窟附近，形成村落，叫“石作村”，龍門石窟東山萬佛溝有“石作村”的題記。清明寺等洞中也有“匠人”、“石匠”等字。

以後，唐玄宗時期，在高力士支持下，又在十一尊大像之間的空隙處雕造了四十八尊高 2 米左右的立佛，這些立佛形態單一，藝術價值與高宗時期作品不可相提並論，只在龕壁起裝飾作用而已。

初、盛唐是唐代社會各種藝術活動最活躍、最富有成就的時期。在雕塑範圍內，以龍門石窟奉先寺和乾陵為代表的一批傑作，標誌著中國的雕塑藝術發展到了歷史的高峰。而且，這個時期多鑿造大像，龍門以外，諸如樂山大佛、敦煌大佛、固原須彌山大佛、永靖炳靈寺大佛、陝西彬縣大佛等，都很有名。這中間，奉先寺盧舍那大佛雖然尺度上幾乎是最小的一尊，但因為它處於大龕之下，又有整鋪高超的雕造藝術相配合，卻更顯得莊嚴、典雅，給人以無窮的回味。與它相比，幾處比它更高大的造像，或因雕刻在洞窟深處難免局促，或因過分突出主像的高大而僅以雄偉取勝。大像龕則不僅顯示了藝術家雕鑿群像的高超技藝，還以進深 36 米、寬 38 米的巨大而開敞的空間、以大佛為首的十一尊造像組合、完整而對稱的構圖，合理而科學地利用大龕的地勢、地貌、建築形式，保證了它在藝術上的完整性，

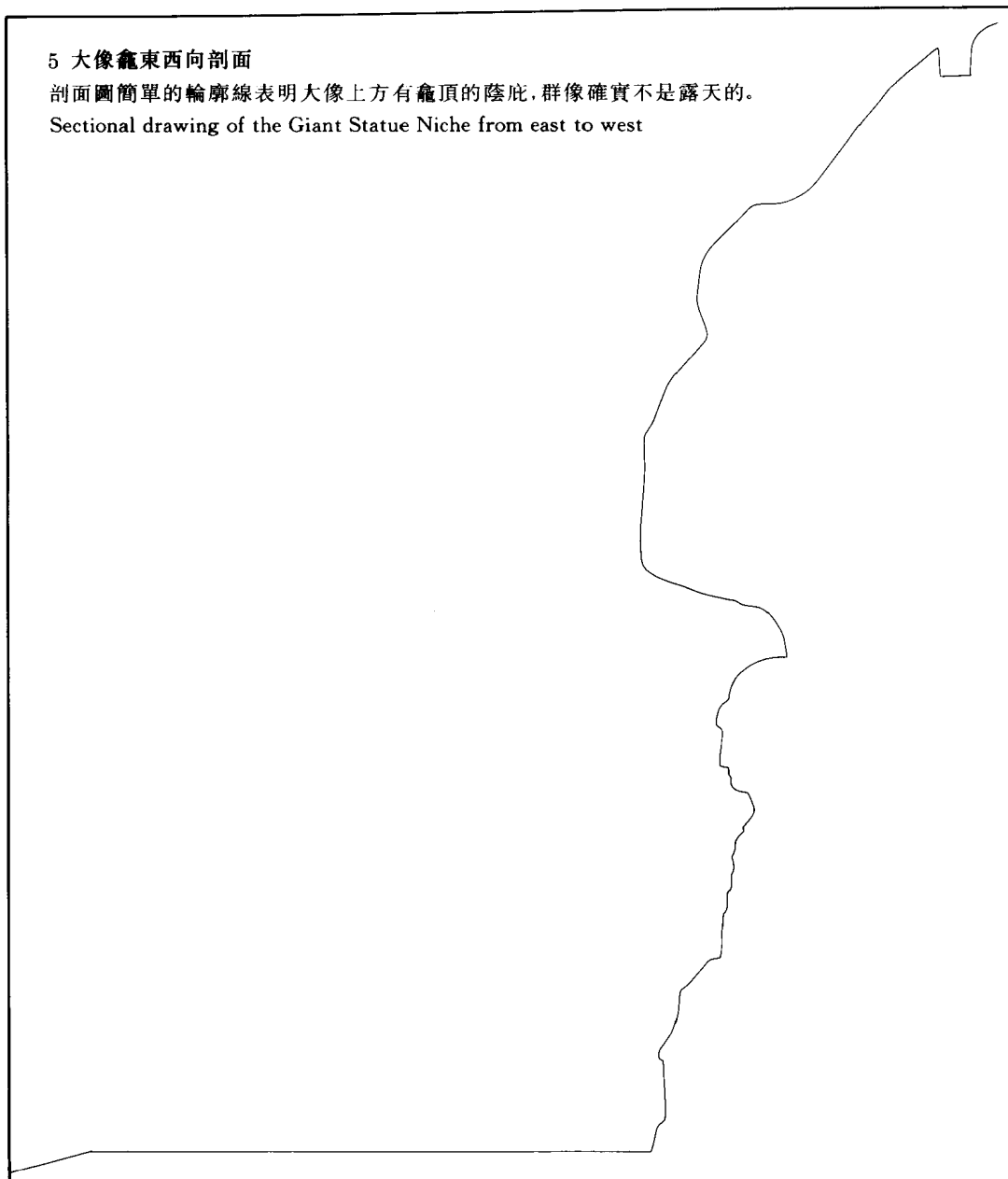
因而具有無可比擬的魅力。

大像龕展示了佛造像的光輝,並對它們提供了充分的保護。人們都說大像龕是露天的,這種說法不正確。這不過是因為像大、龕大、光綫好,而被人們忽視它在“龕”下。仔細觀看每一尊雕像,頭頂都在龕沿下;夏季看得更明顯:再大的雨,雕像都基本上是乾的。人說“進了龍門口不識風向”,因為在伊闕以內只有南北風。大像龕則是口朝東,龕深,南北兩壁又高大,特具擋風的功效,所以大像龕少有風雨之厄。由於大像龕的保護作用,大佛北側

5 大像龕東西向剖面

剖面圖簡單的輪廓線表明大像上方有龕頂的蔭庇,群像確實不是露天的。

Sectional drawing of the Giant Statue Niche from east to west



弟子迦葉的頭頂上高力士所造四尊立佛，綠、紅等原有著色至今鮮艷，北壁天王右腋鎧甲上的彩畫也保存尚好。

由於大像龕的環境不同於封閉的洞窟或佛殿，因而通風好，群雕巧妙地配置在龕內，石刻風化之害極微。與此同時，沒有封閉建築，光綫好；沒有宮殿式的構架，給人們一個開闊的感覺，視線好；沒有梁柱間隔，為這一組完美的群雕保持著藝術審美的整體感。試想，若正面大殿、兩側配殿，大佛、弟子、菩薩、南北天王、力士各自分居，還有何宏偉壯觀可言？

大佛像前 36 米處設有寬達 9 米的三道臺階，每階高僅 12 厘米。這顯然是為帝王貴族所設計的，具體說首先是為皇帝高宗李治、皇后武則天禮佛所特設的。中間是帝、后和皇室貴胄、朝廷將相，兩邊為文武百官和侍從隊列，由此可想象當時禮佛的盛大場面。走上臺階正面中間有一長 2 米、寬 1.5 米、深近 1 米的長方形池，應為禮佛者焚香、箔所設。兩側侍臣所行臺階則沒有這樣的設置，這是等級制度的又一表現。

韋機是當時有名的設計大師。大像龕碑記中他的名字居重要位置，推測也是他的設計成果。他的設計構思考慮到如何突出大像龕的壯觀，在選址上確有獨到之處。樂山、敦煌等地雕造大佛多選址在平地，而大像龕則在高出地面近 18 米的山崖間，使佛教信徒懷敬慕之情攀登高階，抬頭先看到佛首，慢慢看到佛的高大形象。這一獨特的構思本身，增添了信徒對佛的敬仰，也增添了造像的藝術美。在河岸路邊看不到佛，要拜佛必須心誠，吃爬山登高之苦，以一片誠心，來感動佛。試想，遠道而來的朝聖者，當爬上山腰，得見傾慕已久的偉大世尊的形象，心情會是如何？你終於進入了“佛境”，見到了能教誨自己、保佑自己的“佛”，而且廬舍那大佛也看到了你；他的雙目與你對視，他的眼關注著你，嘴唇和面容顯出對你的笑迎之情，那時什麼跋涉勞累之苦都忘記了。如果站在遠離大佛的伊河彼岸，在東山任何一處，都看不到佛對你微笑的面容；佛低著頭，似乎不願意看到你這位佛門之外未曾表現出虔信之心的人。千餘年前的唐代藝術家韋機等人包括那些匠師們的藝術造詣，是中華民族之驕傲，這是設計家同雕刻家合作之功。

從實測圖看，十一尊像中除高僅 6 米的雙髻侍女外，其它九尊像都顯得上身大下身小不成比例，而若在實地觀看，卻感到造像比例個個勻稱，造型技巧的運用巧妙地調整了觀眾面對高大造像而引起的視覺差。藝術家由長期的藝術實踐中積累了豐富的創作經驗，從而設計出了這種超越常人比例的上大下小的作法。除了在比例上對視覺差進行調整，還合理地安排了距大佛不同遠近地面的高度。前後共有四個高度差，愈遠愈低（臺階部分為緩減），使人們在龕前任何一個位置上看待大佛，都感覺是親切的和美好的；又讓人們只有抬頭仰望，才能看到群雕、看到佛面，從而感受大佛之雄偉。這也是建築藝術上的傑作。

石窟開鑿在山巖上，作為宗教活動的場所而被稱為“石窟寺”。從宗教意義上講，歷代信仰者從維護神的尊嚴和方便宗教活動等方面考慮，千方百計對石窟寺進行保護。水是石

窟的一大禍害。我國東北遼寧萬佛堂石窟，西北寧夏須彌山石窟及四川的幾處石窟，山體均有排水系統，龍門石窟賓陽洞南側山頂也沿山體雕鑿有類似的小溝槽排水，用來保護石窟群的安全。而 1976 年發現大像龕上沿長 120 米的排水溝，其形制、規模、結構均與它處不同。1976 年，大像龕九尊大像加固竣工，為保證像龕不受流水冲刷和山上滾石不傷及游人，計劃修建一排水溝。施工開始由像龕頂部開挖基槽時，發現了兩條開鑿整齊的基槽。經過清理，判斷這是與像龕同期開成的人字形排水溝，南北兩條各長 60 米、寬 50 厘米，平底，沿像龕沿南北繞行。北側一面，出水口在像龕前向北折轉約 5 米。南側一面因崖體崩塌，中間一段僅留溝底，溝口處有 10 餘米保存完好的出水口南折，至藥方洞上方北側排水。這是一個與大像龕群雕工程同時修建的大型配套保護工程。它是全國各石窟寺古代排水溝中最完整、規模最大、設計最合理的一條。經過整修、補砌(南側西段)，它又發揮了排水和阻擋滾石的作用。大像龕形制既大，龕檐也深(已達 5 米之多)，龕上又有大型排水溝，有效地保護了盧舍那大佛不受雨淋、山洪和滾石的破壞。

大像龕的建造者還在“風水學”上巧妙地利用了這裡的地貌。風水學注重建築周圍的山川形勢、自然環境和建築方位朝向等。唐代風水學已臻成熟。當政者為弘揚佛教、護佑皇祚，為皇室營造大像龕，主持施工者為工程順利、安穩，都希望選擇一處風水寶地。大佛像前臺面開闊，西、南、北三面高山巖壁拱衛遮擋，正面 300 米有香山(萬佛溝與老君壩溝中間一山頭)相應，香山對大佛龕來說是風水上的“應山”。龕前伊水由東南而北流過，風水上應為“德水”。這一美好的地理環境，經設計者做了結構嚴謹的技術處理，使十一尊“佛國之尊者”居於“藏風聚氣”的風水寶地，風吹不著，雨淋不著。這是保護設施同建築風水的結合。當時全社會信佛，也信風水，因此選址時對像龕的朝向、大佛頭頂一塊近 70 立方米的巨石應該說都是有所考慮的。巨石在風水學所說的“臨官”位上，應“臨官位上山峰起，出仙、出聖、出賢良”之說，在武則天的時期或許是頗有深意的吧。與此相關，不難聯想到武則天在大像龕竣工後的第十年當上了皇帝，常來此龕禮佛謝恩的史實。

洛陽市易經學會經過幾年的現場觀察，發現每年冬至日清晨 6 時 40 分至 7 時 30 分，太陽由東方升起，大像龕正壁盧舍那大佛及二弟子上半身紅光照耀，頭頂則在月光映照下呈紫色，此時出現的竟是“日月同輝”的奇觀。若不是古代設計家在選址、開鑿過程中仔細觀察，定向、定位，怎能有這樣的成就！

毋庸諱言，大像龕的選址還有美中不足之處，這是因為當時還沒有物探技術，也可能是有意為了省工而選擇了多溶孔巖體位置(古陽洞即是在溶洞的基礎上擴鑿而成)。主佛南側密布了大小不同的溶洞。西南角上方的一個大型溶洞，呈方形，危及龕上沿巖體的安全。而大佛頭頂肉髻處也有細小的溶洞分布，當時的工匠將溶洞和頭頂裂縫用“8”字形鑄鐵塊鉗固。這是一種古老的加固方法，至今仍在人們生活中多方應用。

南側的弟子阿難和右脅侍普賢菩薩，身上有多個溶孔暴露，為使雕刻完整，當時多用石塊外配而後雕刻。有的補塊現已無存。阿難左下額經過了本世紀五十年代和七十年代兩次修補。菩薩右臂內側胸部有兩處補配。推其方法是原雕刻時將溶洞擴鑿成規則的方形洞，鑲裝上加工好的巖石塊，使整個造像巖體完整，再行雕刻。因其補配技術高，衣紋綫條連接得好，所以 1974 年維修工程對補塊同原巖體裂縫填補粘結之後，現已看不到補縫。

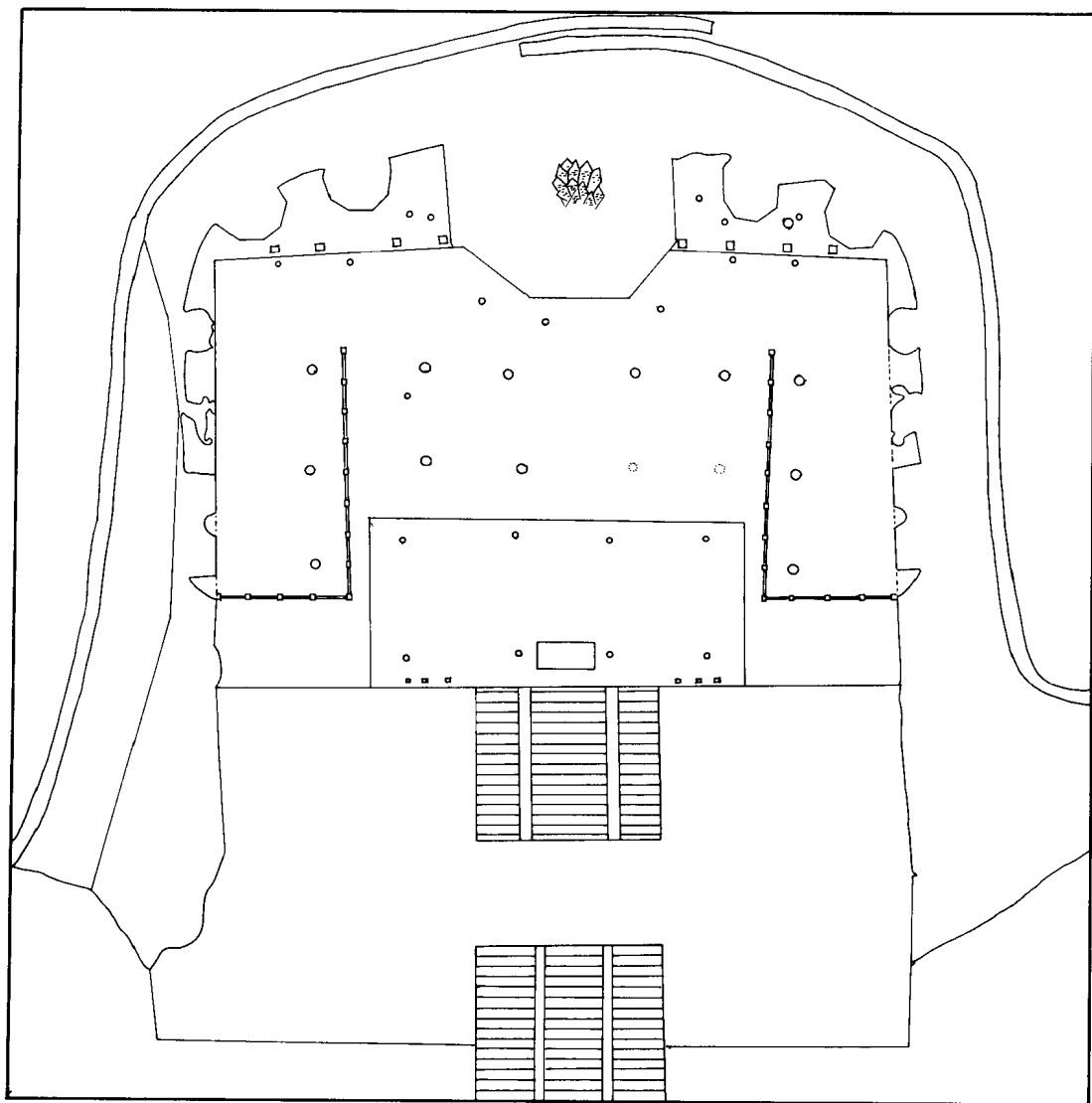
古代勞動人民對石刻的保護除了工程措施外，還在石刻的防風化材料研究上給我們留下了寶貴的資料。龍門石窟中的萬佛洞、奉先寺兩處造像表面都有一層約 0.03—0.05 毫米厚的塗層。古陽洞、蓮花洞兩個北魏洞窟內的部分造像、題記上，也塗有類似材料。有塗層的巖體和處於同一條件下的無塗層的巖體表面相比較，溶蝕、風化程度明顯不同，說明它起到了有效的保護作用。經調查，鞏縣石窟寺第 3 窟有幾處造像類似塗面還要更大些，因砂巖質地的耐風化能力弱，塗層部位的保護效果更為顯著。所用塗料未見史料記載。該材料在巖石孔隙率大的鞏縣石窟砂巖上滲透性好，加固效果也好，表面結膜極微。兩塗層處顏色均暗紅發黑。1991 年對上述五個洞窟中的塗施材料進行了分析，推斷屬唐代所施。唐以後諸代無力在大盧舍那像龕雕像及壁面上作這樣大面積的全面塗施；而塗施出現在北魏的洞窟古陽洞、蓮花洞和鞏縣石窟，則應是先人進行小面積試驗所留下的遺跡。

奉先寺、萬佛洞的這種塗施，也有可能是唐代彩畫之前所施的地杖。但若聯系到古陽洞、蓮花洞、鞏縣石窟第 3 窟的塗施情況，這一彩畫地杖之說也就不能解釋了。因此，我們認為它的主要用途是防風化，也有可能間或用於地杖。

大像龕在開鑿時精心設計、施工，建成後保護工程仍歷代不斷。後代這些保護設施大都是宗教信仰的產物。然而，由於是在原有結構形式上進行增、改、修工程，因此多數工程都破壞了原有建築的合理格局，甚至直接破壞了雕刻品，工程利少弊多。

大像龕既有“奉先寺”的誤稱，更有民間“九間房”的錯名。奉先寺大像龕前的崖面上原有“九間房”刻字，1991 年建臺階時被覆蓋。分析“九間”未必是實數，抑或只是“多”的意思（中國有以九為最大數之說），實不可考。據大像龕西、北、南三個壁面上所留的建築痕跡判斷，後代曾修建過十七間房，即正面五間為正殿，兩側天王、力士各建配殿三間，下層平臺南北壁面上的建築跡象可知南北兩壁還各有三間為僧人、信士居住的配房，而“九間房”則無從查考。

“九間房”之類建築，原是为保護佛像，為信徒提供更好的禮佛場所，而其實際效果則相反，它對雕刻品是一種嚴重的破壞。看：正壁大佛的背光周圍，所有安裝梁枋的二十三個方孔，多鑿在雕像的背光上，直接破壞了原有的雕刻圖案，使背光殘缺不全。中間兩排梁孔正在大佛的兩肩上，為保護大佛，又要大佛雙肩各扛四根大梁，豈非自相矛盾！從地面柱礎排列大小不一分析，大像龕的建築非止一次。但無論哪一次，柱子林立，大梁低矮，可想建

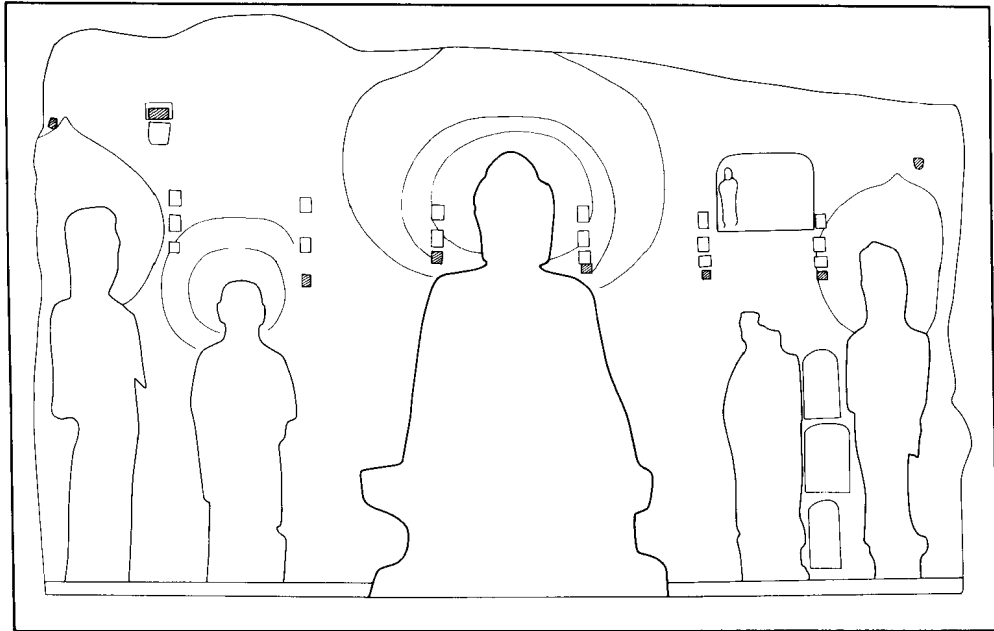


6 大像龕平面圖 Plan view of the Giant Statue Niche

可以清楚地看出地面的造像設位、台階和曾經有過木構建築的柱礎遺跡。

築的光綫和對視線的影響了，在建築藝術上無疑是極大的失敗。可以斷定，這絕不是佛教藝術高超的唐代所建。建築的形式設計是以大佛為中心，對稱布局，而梁孔則是南側一組三個，北側一組四個，這種梁枋數量不對稱的形制亦非唐代所有，推測修建時代不早於宋代。這種建築建成後不久即毀，因無史料存世，確鑿年代無法考證。

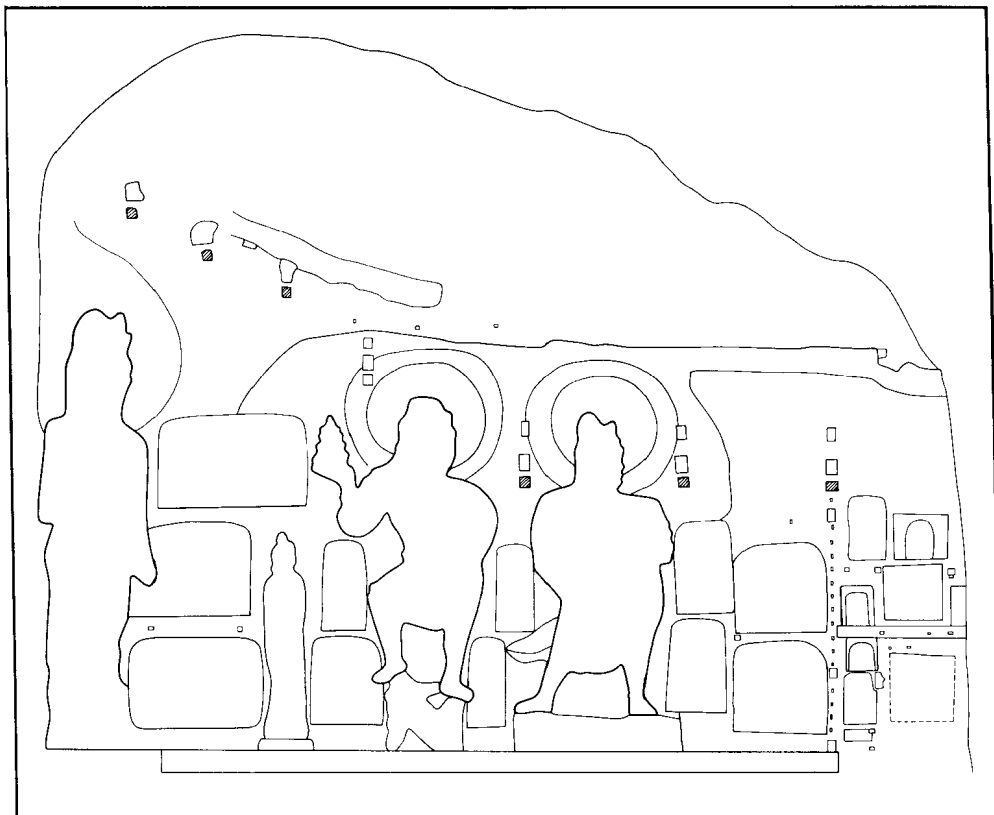
大像龕前部南北兩壁有排列較整齊的小型窟龕，應是在開鑿後就有的附設建築——神龕。龕上方和底部左右，共四個方孔，安插木頭材料，鑲鋪木板構成——“神龕”，既起保護作用，又供信徒在龕上焚香並放置貢品。這一形式在龍門石窟區崖面的多處龕窟都可見到。



7 正壁建築遺跡 Structure site of the main wall

8 北壁建築遺跡 Structure site of the north wall

圖上畫出了木構建築的梁枋孔眼。不科學的維修與保護無異於破壞。



民國年間，地方鄉紳在南北天王、力士前安裝過石板欄杆進行裝飾性保護。

現在，大像龕(奉先寺)十一尊大像有六尊已殘損嚴重，其原因是巖體結構同開鑿後的應力作用所引起的崩塌。1966年以後的動亂年代，由於政府重視對祖國文化遺產的保護，龍門石窟未遭任何破壞。

1971年，開始了有史以來真正的科學技術保護，對除兩侍女以外的九尊大像採用鋼筋鋤杆同化學灌漿相結合的方法進行了加固，使支離破碎或像壁分離已岌岌可危的雕刻品的安全得到了保障，對南壁天王胸部和正壁迦葉頭部崩落體吊裝歸位，略露真容。

在古建築及其它文物上刻字留言，也是對文物的一大破壞，為禁絕這一惡迹，1983年通過試驗，現已普遍安裝了矛頭欄杆，效果良好。

龍門石窟是中國的三大佛教雕塑藝術寶庫之一，聞名世界，奉先寺大盧舍那像龕是其中的精華。大像龕群雕藝術既是中華民族的驕傲，更是洛陽古蹟名勝的象徵。來中國的游客多以參觀龍門石窟為心願。來到河南的人必到龍門石窟一游，到龍門石窟則認為看不到盧舍那大佛就等於沒有到過龍門石窟。因此，奉先寺大像龕前每天都是游人雲集的地方。1973—1990年對大像龕的地平進行了整理，現已寬敞平整。原寬僅50厘米的攀登小道既同大盧舍那群雕藝術不相稱，又造成游人擁擠，為此，1984年修建了由大像龕通向火燒洞的棧道，減少了游人擁擠。1991年以唐代皇帝禮佛臺階的規模，向伊河邊游覽路面伸延，修築了三道總寬9米、七十九級的臺階，寬大的階梯與群雕相映，再現了這一唐代藝術傑作的雄偉壯觀。

Giant Statue Niche (Fengxiansi Temple)

Liu Jinglong

Fengxiansi Temple, niche no. 1280 of the Longmen Grottoes, is located in the southern part of West Mountain. It is the largest group sculpture in the Longmen Grottoes, and also the most exquisite and mature of the extant stone masterpieces from the Tang Dynasty (A.D. 618 – 907) in China.

From an inscription carved in 722 (the tenth year of the Kaiyuan period of Emperor Xuanzong's reign), on the northern side of the pedestal of the main Buddha, Losana we know the whole course of the construction of this giant statue and its surrounding niche. Fengxiansi Temple, originally known as Giant Statue Niche, was first excavated and carved during the reign of Emperor Gaozong (A.D. 650 – 683). In 672 (the third year of the Xianheng period of Gaozong's reign), Empress Wu Zetian donated a large sum of her own money to speed up the huge project. It was completed in 675 (the second year of the Shangyuan period of Gaozong's reign).

According to the inscription, in 679 (the first year of the Tiaolu period of Gaozong's reign) Giant Fengxiansi Temple (the original Fengxiansi Temple) was constructed to the south of Giant Statue Niche by imperial decree. On January 15 the following year Emperor Gaozong wrote the temple's name and had it inscribed on a board which was hung above the lintel of the main entrance. Giant Fengxiansi Temple was situated to the north of today's Weiwan Village, about 200 meters outside the southern exit of the Longmen Grottoes (i.e. the Yi Que or watch-tower on either side of the Yi River). It was a large wooden structure and has now disappeared. For a long time Giant Statue Niche was erroneously referred to as Fengxiansi Temple, because of a misreading of the inscription.

During the rich, strong and prosperous Tang Dynasty, plump, healthy figures with an elegant and poised disposition were regarded as the aesthetic standards. The group sculptures in Giant Statue Niche reflect such standards, and are representative of the Tang stone carving tradition.

The main buddha, Losana, is the Sambhoga-Kaya Buddha, an incarnation of Sakyamuni. The seated, cross-legged Buddha is 17.14 meters high and wears a kasaya (a Buddhist

monk's robe). The statue is magnificently shaped. The head is 4 meters long and has a spiral hair-style. The eyes are cast slightly downwards. The facial expression is kind, dignified and refined.

The main Buddha is flanked on the left by the oldest disciple of Buddhism, Kasyapa. His head and the upper part of his body have long since collapsed but were restored in 1971. The part of his face that survives conveys the impression of an experienced and prudent old monk. The Buddha is flanked on the right by Ananda who appears gentle, quite and innocent. The Bodhisattva, Manjusri (on the left) and Samantabhadra (on the right), are dressed in splendid attire and decorated with strings of ornaments, pearls and jewels. The armored Lokapala on each side, charged with defending the Buddhist doctrine, look serious and composed. Each holds a magic pagoda on his palm and stamps on a ghost under his feet. The Vajra guardians naked to the waist, with clenched fists and well-developed musculature. They are ferocious with open mouths as if shouting at someone to go away. There is also a maidservant between the Bodhisattva and Lokapala on either side of the Buddha. These varied images portray the status, identity and character of the figures within the Buddhist world. They set off the main Buddha and emphasize his superior position.

When they constructed Giant Statue Niche, the designers used a simple, symmetrical composition and highlighted the Buddha, Losana who was placed in the center of the niche with his face as the focal point. All the statues, including the solemn, kindly Losana and the bodhisattvas, the powerful, robust Lokapala and Vajra guardians, the devout, honest disciple, and the gentle maidservants, constituted a perfect picture.

The above-mentioned inscription also recorded the overseers and craftsmen who carved Giant Statue Niche, among them Wei Ji, a famous designer. His biography is recorded in both the new and old histories of the Tang dynasty. Wei Ji designed the Shangyang Palace, and relocated the middle bridge of the Luo River. He was favoured by the Taizong Emperor and his name occupied an important place in the inscription. He is also believed to have designed Giant Statue Niche.

Another important figure was Li Junzan, an artisan. Since artisans or craftsmen had humble occupations, there are no biographies in historical records. However, his name was recorded in *An Account of Li Yifeng Creating Statues in 670* (the first year of the Xianfeng period), which was included in volume 58 of *A Collection of Chinese Bronze and Stone Inscriptions* (*Jin Shi Cui Bian*). From this account we know that Li Junzan