

北魏石窟浮雕拓片選

于希寧
羅卡子 編

北魏石窟浮雕拓片選

中國古典藝術出版社

一九五八年·北京



北魏石窟浮雕拓片選

編者：于希寧

出版者：中國古典藝術出版社
北京東總布胡同十號

責任編輯——盧光照
美術設計——李文昭

印刷者：人民美術出版社珂羅版印刷廠
發行者：新華書店

一九五八年六月第一版第一次印刷

定價九元五角

開本：787×1092 1/8 印張：17 印數：1—1,800

統一書號：8029·15

目錄

序

北魏石窟裝飾浮雕試論

俞劍華 一
羅永子 三

圖版

龕額類

一	龍門古陽洞右壁尖拱龕	二
二	龍門古陽洞右壁下層小尖拱龕	三
三	龍門蓮花洞左壁下層第五小尖拱龕	五
四	龍門蓮花洞左壁小龕	五
五	龍門蓮花洞右壁下層第一尖拱龕	七
六	龍門蓮花洞右壁下層第二尖拱龕	九
七	龍門蓮花洞右壁下層第三尖拱龕	二
八	雲岡第十八窟東側楣拱龕	三
九	龍門古陽洞左壁下層楣拱垂幕小龕	五
一〇	龍門古陽洞左壁下層小楣拱龕	五
一一	龍門古陽洞右壁下層楣拱龕	七

一二	龍門古陽洞右壁下層楣拱垂幕小龕	二
一三	龍門古陽洞右壁第一楣拱龕	二
一四	龍門古陽洞右壁下層第一楣拱龕	二
一五	龍門魏字洞右壁佛龕	三
一六	龍門第十四洞左壁楣拱垂幕龕	三
一七	龍門古陽洞右壁第二層第一複式龕	三
一八	龍門古陽洞左壁下層第三複式龕	三
一九	龍門古陽洞左壁下層複式龕	三
二〇	雲岡第九窟後室的屋形龕	三
二一	龍門蓮花洞外右壁覆鉢龕	四

背光類

二三	雲岡第五窟脇侍頭光	四
二三	雲岡第十九窟西脇洞脇侍頭光	四
二四	龍門古陽洞左壁第三層第一龕背光	四
二五	龍門古陽洞左壁第三層第二龕背光	四
二六	龍門古陽洞左壁第三層第三龕背光	四
二七	龍門古陽洞右壁第三層第一龕背光	四
二八	龍門蓮花洞右壁下層第三龕背光	五
二九	龍門蓮花洞右壁下層第三龕背光（細圖一）	五
三〇	龍門蓮花洞右壁下層第三龕背光（細圖二）	五
三一	龍門蓮花洞背光	五

禮佛圖類

- 三二 雲岡無名窟禮佛圖……………五七
三三 龍門古陽洞左壁禮佛圖……………五九
三四 龍門蓮花洞右壁禮佛圖……………五九
三五 龍門石窟洞左壁禮佛圖……………六一
三六 龍門石窟洞左壁禮佛圖（細圖一）……………六三
三七 龍門石窟洞左壁禮佛圖（細圖二）……………六五
三八 龍門石窟洞右壁禮佛圖……………六七

飛天類

- 三九 鞏縣石窟寺第三窟飛天……………六九
四〇 鞏縣石窟寺第三窟飛天……………七一

其他類

- 四一 龍門古陽洞左壁小龕脇侍……………七三
四二 雲岡第五窟樹下坐佛……………七五
四三 雲岡第五窟樹下坐佛……………七七
四四 雲岡第十八窟脇侍寶冠……………七九
四五 龍門賓陽中洞外獅子……………七九
四六 龍門蓮花洞右壁尖拱龕龍紋……………八一
四七 鞏縣石窟寺第三窟龍紋……………八三

四八	雲岡第六窟孔雀	八三
四九	雲岡第八窟蓮花	八五
五〇	鞏縣石窟寺第三窟蓮花	八七
五一	鞏縣石窟寺第三窟蓮花	八九
五二	雲岡第十五窟雙獅魚鴨	九一
五三	雲岡無名窟雜技圖	九一
五四	雲岡無名窟雜技圖	九一
五五	雲岡第六窟塔	九三
五六	雲岡第九窟塔	九三
五七	雲岡第十二窟花邊	九五
五八	雲岡第六窟花邊	九五
五九	雲岡第九窟柱頭	九七
六〇	龍門古陽洞花柱	九九

序

石窟藝術包括了建築、雕刻、塑像和繪畫。一方面是佛教藝術的集中表現，一方面也是造型藝術的寶庫。中國的石窟藝術從北魏、歷隋、唐、五代，直到宋、元，一千年的時間，也就是中國藝術史上最輝煌絢爛的時代，在這個時代的一般的建築、雕刻、塑像和繪畫，損失的太多，存在的太少；但在石窟里却保存了極為豐富的、具體的、真實的材料，足供我們欣賞和研究。

石窟藝術既有這樣大的價值，但是從元代到現在七八百年的期間，石窟既沒有人繼續開鑿，石窟藝術也就長久的埋沒在荒烟蔓草中，沒有人過問。鴉片戰爭以後，帝國主義者紛紛向中國無孔不入的進行經濟、政治、教育、文化各方面的侵略，因此對於石窟藝術也不能倖免於難。加以過去滿清政府的昏庸無知，蔣介石賣國集團的貪污腐化，致使敦煌的壁畫、塑像以及藏經大批的被盜；雲岡、龍門、天龍山造像和浮雕大批的被鑿，使中國古典藝術遺蹟，遭到不可彌補的重大損失。直到解放以後，中國的藝術寶庫才得到應有的重視，整理、保護、調查、研究，不遺餘力。我們從事於美術史教學工作的人也就很幸運地得到實地考察研究的機會。

從一九五三年起，我們就分別先後考察了江蘇的南京棲霞山，山東濟南千佛山、黃石崖，益都雲門山、駝山，河南的洛陽龍門、鞏縣石窟寺、澠池鴻慶寺，峰峰市南、北響堂山，山西的大同雲岡、太原天龍山、龍山等石窟；今年夏天我又幸運的隨着北京民族美術研究所的同志到了甘肅敦煌的莫高窟。在全國範圍內雖然還有不少的石窟沒有到過，但是重要的石窟我們總算都到過了。

羅未子同志既將北朝石窟藝術作了綜合比較的研究，現在于希寧同志與羅未子同志合編了這一本北魏石窟浮雕拓片選。對石窟藝術作綜合比較研究的雖然不是由我們開端，但是在國內藝術界作這種研究的人實在不多，至於研究石窟藝術的浮雕花紋演變和從事這方面捶拓工作研究的，似乎還沒有前例；加以我們考察的時間很少，拓片的設備很差，因此較高的地方以及窟頂許多精美的花紋都沒有法子拓下來，所以這一冊浮雕拓片選只是這一工作的開端，只是石窟浮雕花紋極少的一部分，

距離豐富完備的理想很遠。我們只想藉此引起大家對於石窟浮雕花紋研究的興趣，作為裝飾花紋推陳出新的借鑑，以後要是有機會，能作詳盡完備的研究，我們或者可以再編出一本比較系統而豐富的東西。這種初次的嘗試，毫無經驗，自然不免有許多錯誤。我們熱烈地盼望着讀者給以指正。

最後，這裏還要附帶的作幾點說明：一、本書圖版說明中所註的尺寸，均係指浮雕畫面內容的實際尺寸而言。二、書中有十九幅圖片，係自日本資料中翻製的，當時因考察工作受了時間的限制，未能對這部分實物進行測量，故原尺寸暫付闕如。三、圖版說明中所指的左、右，係指石窟浮雕本身的左、右而言。

一九五五年十一月十五日

俞劍華於華東藝專美術史教研室

北魏石窟裝飾浮雕試論

羅 未 子

石窟的營造，源起於印度，小規模的建造，在紀元前早已有之。中古的石窟，現在還保存着有好幾處。在犍陀羅方面，也有建造石窟的文獻，但其遺跡至今還沒有發現。

石窟的建造，是爲了佛教徒便於苦修，必須住在離鬧市較遠的地方，因而有石窟的開鑿，在那時石窟的形式只有兩種：一種是「毘訶羅」式石窟，譯作精舍或僧房，它的形狀是在一個大的方形石窟的四壁，開鑿許多小的方形石窟。這些小的方形石窟，方不逾丈，僅能容一榻之地，是佛教徒修行的所在。一種是「制底」（或支提）式的石窟，譯作塔廟，或作舍利殿，全石窟作馬蹄形，門前列石柱，門內左右兩壁各有一排石柱，後面正中，設覆鉢形的舍利塔，是佛教徒禮拜的地方，現在印度西部的阿旃陀、伊羅拉，都有「毘訶羅」和「制底」式的石窟。

隨着佛教傳入中國，從南北朝以至隋唐，造窟的風氣也極流行，石窟分佈甚爲普遍，包括新疆、甘肅、陝西、河南、山西、河北、山東、江蘇、浙江、四川以及東北遼寧等省。就中以山西大同雲岡，河南洛陽龍門兩處石窟規模最大。而雲岡石窟，可以說是中國最古的石窟，它雖然創建在敦煌莫高窟成功後約百年，涼州石窟寺成功後約五十年，但敦煌、涼州兩處地方，都是礫岩，不宜於雕造佛像，因此造像都爲泥塑，裝飾都爲壁畫，實與雲岡石窟不同系統。直接鑿巖成窟，雕刻石像與滿壁裝飾浮雕，實自雲岡曇曜五窟起。到了龍門，北魏石窟藝術與中原漢文化相結合，更向前發展，所謂「北魏風格」便達到了頂峰。雲岡、龍門確是北魏石窟雕刻藝術的兩大寶庫。

中國石窟，雖然說源於印度，但是彼此相差的程度是很大的。印度「毘訶羅」式和「支提」式的石窟，在中國就找不到一所。自曇曜五窟創製以後，這種直接鑿巖成窟，雕刻石像的石窟，在中國就獨立發展而自成一個系統，大抵從沒有構築設計意匠逐漸向有計劃的構築發展，更發展而向中國固有的木造軒迴的形式模擬。所以最初的石窟（雲岡曇曜五窟及第五窟十三窟）都是圓形圓頂，等於一個佛龕的擴大，僅僅是一個安置尊像的場所，石窟空間只是作爲安放佛像的最低限度的要求，有時爲了要使大佛像結跏趺坐的膝蓋伸展舒適，特將前壁稍稍凹入，使窟內空間稍稍擴大，這就是中國石窟的原始形式。這種

石窟發展到了龍門賓陽洞，雖然還是馬蹄形，可是和曇曜五窟，有了很大的不同。在賓陽洞裏，本尊退後，前庭寬廣，佛像與石窟配置保持均衡，而出現了完整的穹窿窟頂，飾以蓮花飛天。其次這一窟制更向中國建築的結構發展，從此圓形圓頂窟絕跡，而產生了一「龍門期」的方形平頂窟，窟頂亦飾蓮花飛天，後壁設寶壇，上置本尊及諸脇侍尊像，左右壁各開小龕。這種石窟，頗似中國建築的單間房的結構，流行於北魏晚年，龍門第十四洞、魏字洞、石窟洞等都是，雲岡西方諸小窟亦同。

可能在這一窟制出現的同時或稍晚，由於金光明經的流行，便又出現了方柱石窟，在方柱四面開鑿佛龕，表示四方四佛的意思。這種石窟就是被人稱為「支提」式的。其實印度的「支提」窟，和中國的方柱石窟，是完全不同的（見前文）。這種石窟，在龍門不見一所，而盛行於鞏縣，亦足證明這一形制出現較晚。從其造像作風來推定，雲岡第一、第二、第四、第六、第十一以及西方的第廿一窟，這些有方柱或塔婆的石窟，都是相當於「龍門期」末年或東魏間的作品。

中國石窟形制，發展到了北齊時代，向木造軒廡的模擬是他的特徵，到這時，方形平頂窟由一間而發展成為前室和後室兩間。方柱石窟，雖然被採用，但不是四方四佛而改成了方柱與後壁相接，下開隧道通行，而成了三面佛龕的形式，這是和北齊方形平頂窟的三壁三龕一致的，乃釋迦佛、阿彌陀佛、彌勒佛三佛說教的结果。且不論方形平頂窟或方柱石窟，多在洞口設庭柱斗拱瓦壠屋脊的木造軒廡模樣，南、北響堂山、天龍山的北齊石窟以及雲岡第七、第八、第九、第十、第十二諸窟，都是具備這一特徵的。

在這些鑿巖造像的石窟中，所有的裝飾，都是雕刻，繪畫是沒有的。過去雖然塗上過很厚的彩色，但早已風化，除了近代加彩尚有殘餘外，其餘就根本看不到原來色彩的痕跡了。由於褪去了色彩，雕刻的純潔美反而更顯露了出來。這種雕刻，不是獨立存在而全是石窟的附屬物，一部分是深淺的浮雕，一部分是圓雕的東西。從它的內容性質等方面來考察，大體可以分成背光、佛龕、天人、禮佛圖和動植物紋樣等若干類。

背光

在雲岡曇曜五窟第五窟和第十三窟，大佛的背後都有一個附在窟壁的大背光，全體作蓮瓣形（有人稱為舟形或圭形舉身光），由內向外分成若干層，外緣作火焰，熊熊上昇，中心作蓮花紋，火焰與蓮花紋之間，有一道飛天和一道坐佛，在其間，便隔以一帶唐草紋。脇侍不作蓮瓣形舉身光，而使用寶珠形背光，其中多飾蓮花唐草。這種裝飾性很濃厚的火焰紋背光，是在中國創立的，印度石窟以及雕像均還沒有見過。但是在中國創立於什麼時候，無法考知。在敦煌壁畫裏，北魏佛像已有火焰背光。在雕刻方面，曇曜五窟就已經確立了這種形式，發展到「龍門期」，裝飾得更加華麗纖巧，紋樣更加

複雜細緻，火焰更加真實煽動，圖片中所介紹的古陽洞諸背光，可以說達到了北魏背光裝飾浮雕的頂峰的。在這一時期，不論大小佛像，莫不負有精麗的火焰背光，大體看來，形制相仿，仔細觀察，在龍門數千佛像和菩薩的背光中，沒有一個是相同的。在雲岡第十一窟外壁諸龕以及西方諸小窟中，同樣有這種精工細膩的製作。

背光裝飾發展到了東魏西魏時代，花紋趨於簡略粗壯，火焰變得近乎形式主義和概念化，而失去熊熊煽動之意。到了北齊，便更加簡略，一般的菩薩和中小佛龕的本尊，僅負以沒有紋飾的素淨背光了。而大佛背光中即或有比較雕飾精工的，圖案內容也改變了，我們在北響堂山第六洞，於大佛的背光中，發現環飾七條龍紋，這是北魏時期絕對沒有的。在風格方面，實充滿了甜俗的意味。

佛龕 是石窟裝飾中，佔最重要地位的。其形制，以尖拱和楣拱兩種為主要。因為它的形式整然有致，所以多用來裝飾石窟內部的壁面。

尖拱龕源於拱門，因為拱額如蓮花瓣，故又有蓮花拱之稱。它的裝飾部分，可以分為拱額、拱梁、拱柱，以及拱額上方的左右空白。大抵在最初的時候，拱額多飾過去七佛或坐佛，間亦有飾唐草紋或飛天的，比較簡樸素雅。拱額的下緣有彎曲如弓的拱梁，拱梁兩端，多飾反顧的鳳頭和有腳的鳳形。其下為拱柱，但在最初沒有一定的形制，至於拱額上方的兩端空白，則多飾合掌比丘羣像。

這種尖拱龕的裝飾，到了「龍門期」便和背光一樣華麗精巧繁複而多樣化起來。拱額的裝飾，不限於過去七佛或坐佛，而出現了各種富麗的花紋，有火焰、唐草、飛天、佛像、供養者……多樣豐富，却又繁而不雜，沒有零亂分散的感覺。在龍門以古陽洞、蓮花洞諸尖拱龕為代表，在雲岡則以第十五窟、西方各小窟的佛龕和第十六、第十七、第十八、第十九諸窟一部分佛龕為代表。而雕刻最精的，還是龍門古陽洞諸佛龕，蓋均成於景明正始間，正是北魏拓拔族由大同遷都洛陽——漢文化中心地區，石窟雕刻藝術受了漢化影響以後的產物，它是所謂「北魏風格」的最高形式的表現。

這時的尖拱龕，不但拱額裝飾如此華麗，拱梁的裝飾也多樣化了，有的作龍頭、虎頭，或者有腳的龍、有腳的虎，有時以龍虎的身體，擬成如弓的拱梁，龍頭反顧，口啣蓮花化佛，意匠之巧，有意想不到之妙。

大約在這時也出現了拱柱，最早的拱柱我們在龍門古陽洞最初之八大龕見之，有八角柱，圓柱，柱頭上有斗、蓮花及包布，柱台有侏儒，柱的中間有蓮花瓣，龕旁拱柱的頭，到了後來更出現了所謂「依阿尼亞」式的柱子，在雲岡第九、第十諸

窟見之，可能是北齊時代的產物。

實際上龍門最古的龕，不是尖拱而是華繩圓拱，這是由尖拱龕發展出來的變種，沒有拱額與拱柱，僅有龕窩，古陽洞的交脚菩薩龕就很特殊。殆後來賓陽洞洞口的形式成立，左右外側有力士像，龕之外廓亦劃出矩形之區劃。正光、孝昌年間之蓮花洞，與第十四洞、魏字洞之諸龕，在拱額上方施以維摩、文殊對問像以補餘白。以維摩、文殊裝飾龕頭，這時最流行，而且頻繁使用。到東魏西魏周齊時代，在龕額裝飾來使用的只存餘波，維摩文殊則以獨立龕像出現，到了隋代，除賓陽洞外的隋龕外，別無他例。

尖拱龕的裝飾，到了東魏時代，有兩種不同的趨勢：在鞏縣方面，都用粗壯的唐草紋，不若龍門纖細，但已啓南、北響堂山、天龍山等地北齊拱額裝飾的先蹤；而在雲岡如第一、第二、第六諸窟，則為繁瑣雜亂，表面看來似乎比「龍門期」更華麗多變，實已趨於庸俗空虛，而為雲岡第七、第八、第九、第十諸窟拱額裝飾所襲用。兩者似乎不同，實際上都是呈現北朝佛教藝術漸趨衰落的現象，只是因地域的不同，前者直接從龍門派衍，後者直接受雲岡初期的薰陶罷了。到了北齊時代，佛龕的裝飾，則更窮弱空虛，而充分表現石窟藝術已呈強弩之末了。

楣拱龕之古者，在雲岡第十七窟的左右壁面可以看到，有柱有帷幕的附加物，但是概括簡略而自由。第十八窟亦有較古而極精美的楣拱龕（見圖片），帷幕作鋸齒形的一帶，楣拱額上，有天盖，天盖之上亦作以鋸齒形裝飾，兩端作鳥首含流蘇的飾物垂下。拱框大低分成中央梯形部分，左右兩菱形部分以及左右兩翼，而飾以六軀飛天（亦有飾七佛的），於菱形的下面，支兩柱而分成三間，中央坐佛，左右立脇侍。這種佛龕，到了「龍門期」，在裝飾方面，也多樣化起來，龍門第十四洞和魏字洞左右壁龕可為代表，拱框飾唐草、飛天，或比丘，或坐佛；拱框上緣，不作鋸齒形垂帳，而實以「維摩經變」。尤其在古陽洞，還出現了楣拱為尖拱的複式龕（見圖片），其裝飾更為精美，其雕刻之工，為各地石窟所不及。

此外還有屋形龕和天盖龕。屋形龕全部是中國本土的結構，四注之瓦壠屋脊，軒承以三斗，前面支立柱，屋脊兩端作鴟尾相對，中央作三角形的火焰或鳥形，這種樣式可能是北朝當時的木造建築模仿，也是承繼漢魏以來宮殿建築的樣子，我們從孝堂山、武氏祠的石刻畫像上可以找到相似的形狀。但是最早在曇曜五窟中的屋形龕，只作簡單的瓦壠，沒有任何附加物，在龍門古陽洞亦有一例，鴟尾鳥形始具端倪，至北齊時代始盛行的。在雲岡多見於第九、第十、第十二諸窟。也許屋形龕的逐漸流行，楣拱龕流行到龍門時代為止。此後也逐漸衰落起來，隋唐時代，僅存尖拱龕一種，而且富麗複雜的裝飾也跟着沒有了。

天蓋龕，雖成立於曇曜五窟，但當時並不普遍流行，至雲岡第六、第八窟始頻見。在龍門北魏龕中幾乎沒有，僅藥方洞北齊武平六年邑師道興之造像龕一例，其形式波及於隋代。

天人 天人也是石窟裝飾浮雕中佔重要地位的一種，前面所舉的背光、佛龕莫不有天人的裝飾，而造像裏最多種多樣的也應該是她們了，有的立，有的跪，有的在空中飛舞，有的在奏樂，或者在散蓮花，或者遞送供物，也有在菩薩的周圍繞着的，使佛和菩薩更莊嚴化，獨立的天人是沒有的。這些天人的姿態，都是變化多端的。總之所謂天人是沒有定義的，也沒有定型的，身體柔軟，姿態自由是她唯一的要素。隨便在那兒的天人像，她的身體都是伸展自如四肢在動着像游泳一樣。這種動的姿態，非常柔和而生動。初期的飛天，肉稍豐滿，着薄衣，身體很清楚的在動。到了「龍門期」，便身體瘦長，細腰長裙，藉天衣而飛舞，飄逸自如，變成特殊的風格，以龍門賓陽洞、蓮花洞窟頂浮雕及雲岡西方諸小窟中飛天為代表。此後便逐漸趨於肥胖粗短，體重欲墜，而失去了飄浮的姿態。

在「雲岡期」作為裝飾的飛天，多為個體的表現，龍門則於平面上間以飛雲，個體的印象少，而為紋樣化抽象化，全體有動的律動感，雕刻之工也達到了高峰。到了北齊時代，又傾向於個體的表現了，在龍門藥方洞的飛天，即為一例。這一個體的表現作風，一直影響到隋唐，奉先寺大佛的背光，可為代表。

禮佛圖

在曇曜五窟中，供養人羣像作於楣拱龕的基壇兩旁者有之。大幅的有主題有情節的禮佛浮雕，在「龍門期」以前不曾發現。到了龍門賓陽洞才開始成立。賓陽洞入口內左右壁，有禮佛浮雕，各以帝王、后妃為中心，隨從各十數人，持儀仗、羽葆、香爐、供物，而構成有主題有情節的二十餘人的羣像，惜遭美帝盜鑿。與此稍後的石窟洞（龍門），亦有同樣性質的浮雕，為現存北魏大幅禮佛浮雕僅有之例。人物造形瘦長，衣紋道勁，古意盎然。鞏縣第二、第三、第五諸窟入口內壁，亦有同樣構意的禮佛浮雕，為直接受賓陽洞的影響者，但從其作風和造型與石窟洞的禮佛浮雕來比較，顯然因時代的推移，而失去了北魏的古拙風格而顯出了圓熟的技巧。

在佛龕下面的供養人羣像，「龍門期」仍刻於基壇的兩旁，惟亦趨向有主題有情節的表現。這種供養人行列，大約在「龍門期」及東魏間最流行，到了北齊時代就衰落了。

此外在雲岡第一、第二、第六、以及第七、第八、第九、第十諸窟，多飾以佛傳浮雕，這種佛傳浮雕，在龍門是沒有的（賓陽洞入口有本生故事浮雕，僅此一例），只在瀾池鴻慶寺第四窟有同樣作風的佛傳題材的遺物，比較研究，都要晚於

「龍門期」，而流行於東魏西魏和周、齊時代。

動植物紋樣

關於動植物紋樣，在北魏石窟浮雕中，是豐富而多彩的。植物性紋樣，在中國也可以說是隨着佛教的東來而在漢末魏晉開始萌芽的，所以今天雲岡遺留下來的，可以說是中國很古的植物性紋樣了，也是極盡富麗豐富的東西。在這裏，龍門石窟受其影響，齊、周、隋、唐時代植物性紋樣也是這一源流；並且是東方植物性紋樣的根源，我們從朝鮮古墓中的唐草紋樣以及日本的飛鳥、奈良朝的唐草紋樣等觀察，就可以明瞭。

在雲岡的植物性紋樣，最簡單的是刻在塔頂上的裝飾，都是所謂「倭康脫斯」係的構意（見圖片）。在十七洞的楣拱龕柱頭上，有更簡單的同意匠的裝飾，兩旁只作一片葉的一半，左右分開，可能是雲岡最原始的植物性紋樣了。

還有一種以一條藤作波狀，於每一波幅中，有一種像蘭葉的東西，有的是一片葉的一半，有的是側面，此外平面全形葉子只有兩片，最後一片反轉的成圓圈的葉子。這樣的紋樣，在東方成功了一個紋樣的基礎，各種各樣的唐草紋樣，都是從這裏變化出來的。這種紋樣，在最古的石窟中，多用來作為邊緣的裝飾。

倘若把上面的葉形為準繩，以一根線，作波狀彫紋樣，便成為C字形的線狀唐草紋。這種紋樣也成立很早，在曇曜五窟中，都用來裝飾背光，到了後來便應用到拱門和拱額。C字形之葉是半分的葉子，可以看見一片正面之葉置之中央，C字形便向左右分開。這種紋樣，流行於整個北朝時代，在龍門時代甚為流行，除了背光龕額外，擴展到窟頂中央蓮花邊緣的裝飾以及入口拱額的裝飾。

波狀唐草紋的變化，用葡萄代替的稱為葡萄唐草紋樣（見圖片），在雲岡如第十二窟以及第十三窟的本尊背光，第十五窟的窟頂尚能察見。這種紋樣，可能成立於「龍門期」或較早，在龍門賓陽洞、古陽洞雖未發現，但在破洞之南路旁小龕交脚菩薩背光中見之。

在雲岡還有一種最精美細緻的環形的線狀唐草紋，是以一根藤環繞而成圓形，上下左右連續，中央之葉相合，左右留兩片側面的葉子，很像剛出芽的杏葉，空白當中，置禽、獸和人物的形像，千態萬狀，變化無窮，這種紋樣極為纖細複雜，第九、第十窟及第六窟都有。這種唐草紋，是比較更晚的東西，我們在龍門不曾發現，在雲岡與龍門期同時的石窟中亦不曾發現過，它的作風與北響堂山第四、第六窟本尊寶座及寶壇間的隔欄唐草相似。

就地域來說，在雲岡的唐草紋是豐富多彩而多變的。因為這裏具備了各時期的石窟的原因（詳拙著北朝石窟藝術雲岡

石窟綜論）這一點，我們在龍門是看不到的。

總之，關於唐草紋樣，雲岡時代是萌芽時期，清新潑刺之氣非常旺盛；龍門期是發展的階段，大都是纖細尖銳的作風；此後便逐漸發展而成為豐富多彩多變的華麗的紋樣。我們從南、北響堂山諸石窟的唐草紋，不但有非常生動的葉子，且在寶座寶壇上更有最精美細緻的富於變化的唐草紋樣可以得到結論。

蓮花紋應該說完全是隨佛教輸入的新的東西。雖然漢代的四葉座瓦當，有些相似的成分，但是蓮花紋畢竟是西方傳來的東西，這一點是不可否定的。不過在雲岡所見的蓮花紋，曇曜五窟，僅限於背光的中央。到了龍門他的應用範圍逐漸擴大到窟頂和地面以及拱額和拱柱等方面的裝飾，而成了龍門裝飾的特徵。此後蓮花的裝飾範圍更加擴大，從北魏末年，便已開始用整枝的蓮葉蓮花於佛的兩旁，龍門石窟就是一例。在鞏縣平基藻井間的蓮花變化多端，在雲岡第七、第八窟的平基藻井間每格都有，拱腹也有蓮花的裝飾。第九、第十窟的拱腹也同樣採用，在羣像的空白中以及門簪的座也都使用。第六窟的平基藻井間也雕刻蓮花，諸天的空白也雕刻蓮花。第八窟入口左右，蓮花花束一對，有如向日葵一樣的蓮花四個（見圖片），其作風和南響堂山第六窟四角蓮花束一致。

對於動物紋樣為西來要素說，北魏的動物紋樣，却是固有的傳統要素。僅有象的形象是西方色彩，至於龍的頭部和四肢，獸的軀體曲屈，都是漢魏晉以來的傳統形式。虎與鳥的形式，也完全如此。垂帳間的獸面紋，其根源是漢代的獸頭與殷周的饕餮。此外山岳的起伏，大葉樹等的表現方法，偶亦有西方的要素，但是大部分是漢魏晉的傳統風格。

總之，在裝飾紋樣方面，雖然摻合了西方的要素，但是大都是漢以來的傳統而成為北魏風格的主流，是經過消化融合而創造的結果。

此外如塔形浮雕，洞口、窟頂以及地面的裝飾，也都有其發展過程的，擬不在這兒討論了。

北魏石窟裝飾浮雕是精美的，內容是豐富的，藝術的價值是相當高的。作為研究六朝美術史以及工藝美術史來說，它和造像有同樣重要的地位。只是還不甚為中國美術史家們所注意。我曾就實地考察的筆記，寫成北朝石窟藝術一書，但限於時間和個人水平，不能作比較深入全面的研究，書中錯誤一定很多的。現在和于希寧先生合選這本北魏石窟裝飾浮雕的拓片，就個人膚淺的認識寫成此文，敬希讀者予以指正，如能藉此引起對石窟藝術研究的風氣，尤為欣幸。

圖版一

橫五尺七寸五分，豎二尺三寸。

龍門古陽洞右壁尖拱龕 拱額上緣飾繩紋，下緣飾龍紋，雕刻極精緻生動。額外分兩排，下排十三尊坐佛，身光作蓮瓣形，上排以力士手托博山爐爲中心，左邊五個飛天，右邊六個飛天，均作合掌跪拜狀，天人中間插以蓮上化佛十二尊，全部構圖在富麗中寓有莊嚴之感。