

龍門二十品

李振剛 主編



河南美術出版社

龍門二十品

李振剛 主編
河南美術出版社

圖書在版編目 (CIP) 數據

龍門二十品/李振剛主編. —鄭州:河南美術出版社,

2007.12

ISBN 978-7-5401-1454-1

I. 龍… II. 李… III. 楷書—碑帖—中國—魏晉南北朝

IV. J292.23

中國版本圖書館CIP數據核字 (2007) 第161795號

龍門二十品

主 編 李振剛

執行主編 李隨森 張全有

出版人 曹 鐵

總編審 李國強

責任編輯 李國強 劉燦章

裝幀設計 張 勝 段二紅

責任校對 薛海洋 徐淑玲 弋佑君

責任印製 李安東

出版發行 河南美術出版社

地 址 鄭州市經五路六十六號

郵政編碼 四五〇〇二一

電 話 (〇三七) 六五七二七六三七

製 作 河南金鼎美術設計製作有限公司

印 刷 鄭州新海岸電腦彩色製印有限公司

開 本 七八七毫米×一〇九二毫米 八開

印 張 四十三

版 次 二〇〇七年十二月第一版

印 次 二〇〇七年十二月第一次印刷

印 數 〇〇〇—一〇〇〇〇

書 號 ISBN 978-7-5401-1454-1

定 價 三百六十元

版權所有 翻印必究

《龍門二十品》編委會

主 編 李振剛

執行主編 李隨森 張全有

編 者 張全有 陳朝陽 張麗明 陳莉

釋 文 張麗明

繪 圖 賀志軍

攝 影 孫德俠 吳曉春

統 籌 張全有 劉燦章

策劃支持 龍門石窟研究院

編輯說明

- 一、本書以清康有為認定的《龍門二十品》為名目。拓本採用龍門石窟研究院藏清拓優填王本和二十世紀七十年代初現拓本兩種。
- 二、本書每品編排順序為：造像龕簡介、造像題記簡介、佛龕圖、造像題記原石圖、現拓本、清拓本、釋文、清拓本原大、清拓本局部放大。
- 三、清優填王拓本中，部分拓本因當時條件所限，打拓欠佳者，我們又將現拓本局部放大附于清拓本局部放大之後，共有《北海王國太妃高為孫保造像題記》、《廣川王祖母太妃侯為亡夫賀蘭汗造像題記》、《安定王元變為亡祖等造像題記》、《齊郡王元祐造像題記》四種，以便讀者參考。
- 四、書中凡出血未標明原寸的拓本文字均為該拓本字迹原大。
- 五、釋文使用標準繁體字，筆畫小異之字或異體字，根據碑文或照錄或厘為正字，拓本中殘字或不易辨者以「□」代之。
- 六、本書雖經編撰人員和編輯人員的共同努力，精心編校，當仍存在錯訛之處，誠望讀者批評指正。

龍門二十品的書法藝術價值(代序)

王 澄

魏晉南北朝時期長期處於南北分立的社會動蕩局面，表現在文學藝術中也形成了南北兩大體系。就書法而言，南派多為行草書帖，以二王帖派為中心；北派則多為碑版楷書，有摩崖、碑志和造像題記等多種形式。魏體楷書筆力勁肆，如阮元《南北書派論》所說，「正書、行草之分為南北兩派者，則東晉、宋、齊、梁、陳為南派，趙、燕、魏、齊、周、隋為北派也」。南派以毛筆書寫，多書札、宜行草；北派以刀代筆刻之，多碑版，宜正書。盛行于南方的行草，以二王為中心，「江左風流，疏放妍妙，長于啓牘」，以風神散逸見長，表現出他們所熱衷的玄學意味。北朝碑版多記事功德，多存中原古法，「拘謹拙陋，長于碑榜」（四部叢刊本《研經堂三集》卷一《南北書派論》），表現出質樸凝重的審美趣味。

南帖北碑，兩者各擅勝場，但兩者在歷史上的境遇却有着很大的差別。大致上承襲二王書風的帖學影響一直很大，一直到清前期，書法家對二王帖學表現出濃厚的興趣，幾乎沒有書法家關注碑版，可謂是帖學的一統天下。較早關注北碑的是歐陽修，他說：「南朝士人，氣尚卑弱。字書工者，率以纖勁清媚為佳，未有倜然巨筆。」（四部叢刊本《集古錄跋尾》卷四《宋文帝神道碑》）「自隋以前碑志」，雖「愚其文辭鄙淺，又多言浮屠，然其字畫往往工妙」（同上卷四《后魏神龜造像碑記》）。雖然歐陽修已開始重視北朝碑版，稱贊為「倜然巨筆」，但在書法創作上產生重大影響却是在清中後期以來。當時「所傳諸帖，無論何家，無論何帖，大抵宋明人重鈎展翻之本，名曰義獸，面目全非，精神尤不待論」（《廣藝舟雙楫》卷一《尊碑》），可謂衰弊已極。「碑學之興，乘帖學之壞」（《廣藝舟雙楫》卷一《尊碑》），很快便形成壓倒帖學的浩大聲勢，二王書派受到前所未有的鄙薄和訕笑。碑學書派所資取的碑版，多殘損風化，即使摩挲再三也未必能完全識讀和理解，表現在拓片上的金石氣息，引起文人士大夫濃厚的興趣，在審美意識上形成了與傳統帖學分庭抗禮的金石氣息，由此產生了盛極一時的金石家書畫。同其他門類的藝術一樣，書法的重大變革，碑

體書法的橫空出世，實際上是在「復古」的基礎上形成的，是重新審視傳統書法史料的審美大發現。

在康有為看來，北朝碑版雖有奇逸、古樸、古茂、瘦硬、高美、峻美、奇古、精能、峻宕、虛和、圓靜、亢夷、莊茂、豐厚、方重、靡逸等審美風格上的差異，但是，「若游群玉之山，若行山陰之道，凡後世所有之體格無不具備，凡後世所有之意態，亦無不備矣」（《廣藝舟雙楫》卷三《備魏》）。「凡魏碑，隨取一家，皆足成體，盡合諸家，則為具美」（《廣藝舟雙楫》卷三《備魏》）。「魏碑無不佳者，雖窮鄉兒女造像，而骨血峻宕，拙厚中皆有異態，橫字亦緊密非常」（《廣藝舟雙楫》卷四《十六宗》）。他又以極富熱情的筆調贊美魏碑有十美，「一曰魄力雄強，二曰氣象渾穆，三曰筆法跳越，四曰點畫峻厚，五曰意態奇逸，六曰精神飛動，七曰興趣酣足，八曰骨法洞達，九曰結構天成，十曰血肉豐美」（《廣藝舟雙楫》卷四《十六宗》）。至今讀來，仍能感受到康有為當年那種對魏碑書法的迷戀和向往的熱切之情。

從筆法方圓的角度來看，北朝碑版大致有方筆、圓筆、方圓并用等三種書體用筆風格。屬於「方筆之極軌」的杰出代表是「龍門二十品」，即龍門石窟中的二十種造像題記的統稱。河南洛陽龍門有北魏以來的大量石窟佛像刻石，大都是信仰佛教者為亡人或生者祈福而開鑿的，人稱「龍門造像」。有的造像刻「造像題記」。清中葉後，提倡北碑書法，將北魏造像記中具有代表性的《始平公》、《楊大眼》、《魏靈藏》及《孫秋生》等二十種，稱為「龍門二十品」。拓本傳布，盛行一時。較早選定龍門二十品的是清方若（民國十二年華璋書局校印本《校碑隨筆》卷三《北魏》），稍後經清康有為等人的弘揚，自此大顯于世。具體名目如下：

- 一、長樂王丘穆陵亮夫人尉遲為亡息牛嶺造像題記（太和十九年十一月）
- 二、一弗為亡夫張元祖造像題記（太和廿年）
- 三、比丘慧成為亡父始平公造像題記（太和廿二年九月十四日）
- 四、北海王元詳造像題記（太和廿二年九月廿三日）
- 五、司馬解伯達造像題記（太和年造）
- 六、北海王國太妃高為孫保造像題記（無屬年）
- 七、雲陽伯鄭長猷為亡父母等造像題記（景明二年九月三日）
- 八、孫秋生、劉起祖二百人等造像題記（景明三年五月廿七日）
- 九、高樹、解伯都卅二人等造像題記（景明三年五月卅日）

十、比丘惠感爲亡父母造像題記（景明三年五月六日）

十一、廣川王祖母太妃侯爲亡夫賀蘭汗造像題記（景明三年八月十八日）

十二、馬振拜等卅四人爲皇帝造像題記（景明四年八月五日）

十三、廣川王祖母太妃侯造像題記（景明四年十月七日）

十四、比丘法生爲孝文皇帝并北海王母子造像題記（景明四年十二月一日）

十五、楊大眼爲孝文皇帝造像題記（無屬年）

十六、安定王元燮爲亡祖等造像題記（正始四年二月）

十七、齊郡王元祐造像題記（熙平二年七月廿日）

十八、比丘尼慈香、慧政造像題記（神龜三年三月廿日）

十九、比丘道匠造像題記（無屬年）

二十、魏靈藏、薛法紹造像題記（無屬年）

康有爲著《廣藝舟雙楫》大力表彰魏碑，不遺餘力，極富熱情，因而談論北朝碑版、龍門二十品的，大家都樂于引用康有爲的評議。在康有爲的心目中，龍門二十品足以代表北魏碑版書法的一個類型，雖然這二十品可以約略地劃分爲四種不同的類型，但都統屬於所謂「龍門體」的風格範圍之內。「龍門二十品中，自《法生》、《北海》、《優填》外，率皆雄拔。然約而分之，亦有數體。《楊大眼》、《魏靈藏》、《二弗》、《惠感》、《道匠》、《孫秋生》、《鄭長猷》，沉著勁重爲一體。《長樂王》、《廣川王》、《太妃侯》、《高樹》，端方峻整爲一體。《解伯達》、《齊郡王祐》，峻骨妙氣爲一體。《慈香》、《安定王元燮》，峻落奇偉爲一體。總而名之，皆可謂之「龍門體」也。」（《廣藝舟雙楫》卷四《餘論》）

所謂「龍門體」，其總體特徵應該是刀刻方筆，具有斬釘截鐵的力度之美，誠如巨斧揮天、大刀斫陣；又如馳馬陷陣，旁若無人；又如霸王舉鼎，力拔山兮氣蓋世。康有爲稱之爲「皆雄峻偉茂，極意發宕，方筆之極軌也」（《廣藝舟雙楫》卷四《餘論》），又言「體莊茂而宕以逸氣，力沉著而出以灑筆，要以茂密爲宗」（《廣藝舟雙楫》卷二《體變》）。「龍門體」是當時洛陽地區盛行的地域書風，這種書風不在于表現書家個人的意趣，而在于表現群體的審美風尚。「結體之密，用筆之厚」，確實比其他碑版沉厚端嚴，與南方的風流瀟灑，正好形成鮮明的對比。在帖學壞弊之極，書家對帖學失去信心的時候，猛然間瞥見如此莊嚴凝重的碑版，

可以想見他們當時是多麼的欣喜若狂，何等的見獵心喜，從而使得一千五百年來默默無聞的龍門二十品被舉舉到從來沒有過的崇高地位。

但我們仔細地冷靜地考察這二十種造像記，可以發現，它們表現在審美上的差異并不像康有為所說的那麼明顯，而且康有為的形容詞往往缺乏明確的界定，視為審美品評可以，而當作風格分類就顯得含糊不清。大致來看，龍門二十品約略地可以分為兩類，一是方筆峻整、凝重莊嚴的，如《楊大眼》、《始平公》等；二是稍帶圓筆、顯得從容閒適的，如《元詳》、《慈香》等。總體上表現為字形端正大方，不假修飾，氣勢剛健質樸，結體、用筆則較唐楷靈活自由。雖然也有嚴謹的法度，但并不像唐楷那樣走到極致。走到極致的作品，可以欣賞，可以品評，却喪失了繼續發展的可能性。

在大家的心目中，《始平公》、《楊大眼》、《孫秋生》、《魏靈藏》四品，合稱「龍門四品」，氣象雄渾，體裁凝重，最能代表魏碑方筆一派的藝術成就。以《始平公》為例，這件造像記留下了撰文者孟達和書寫者朱義章的名字，北朝碑石中極少有這樣的例子，因而《始平公造像記》歷來受到特別的重視。《始平公造像記》是龍門二十品中僅有的一方陽刻，在拓本上表現出白底黑字類似于毛筆書寫的效果。由于空地并未完全鏤平，加上拓工的精粗有別，因而往往在拓片上的白底上散布着星星點點的斑斑墨痕，并不是完全的一片空白。這些墨痕，有如繁星捧月般地襯出碩重的黑字，朦朧朧地洋溢着濃濃的金石氣息。相反，某些精細的拓片祇有黑字，背景却空無一物，乾乾淨淨的，反而缺少了許多滋味。碑版上畫有方格界線，每個字都處于同樣大小的方塊當中。字形大小并不強求一致，筆畫少的占地面積較小，筆畫粗重，筆畫多的雖占地較大，但筆畫稍細。總體上看，字形雖有大小，而視覺上的輕重感却是相當和諧的。除了個別撇捺筆畫稍稍帶有弧形，其他的如點折橫豎都經過刻刀的再加工，顯得雄峻端嚴，剛性十足。在這些陽剛的筆畫中，那些弧形線條顯得特別的優雅，彷彿是貫注在字裏行間的一股靈氣，凝重的方塊字一下子顯得生動起來。筆畫粗重，黑字中間祇留下很小的空白，彷彿是黝黑的鐵屋子中透出的點點光線，又像是欣賞黃賓虹黑山水上的那些白點那樣，叫人有一種說不出的驚異和喜悅。結字緊密，中宮緊收，祇用個別長撇大捺和橫畫，破除了團塊感，加之左低右高的欹側體勢，使得字形頓時靈動飛揚起來。誠可謂「字形大小，如星散天，體勢顧盼，如魚戲水」（文物出版社《龍門二十品》影印胡鼻山人藏拓本胡氏咸豐九年題跋）。

康有為盛贊魏碑有十美，這件始平公造像題記受之無愧。

康有為還為學習龍門二十品建構了先後順序：「寸字方筆之碑，以《龍門造像》為美。《丘穆陵亮夫人尉遲造像》體方筆厚，畫平豎直，宜先學之。次之《楊大眼》，骨力峻拔。遍臨諸品，終之《始平公》，極意峻宕，骨格成，形體定，得其勢雄力厚，一身無

靡弱之病，且學之亦易似。」（《廣藝舟雙楫》卷五《學叙》）《始平公》雖是龍門體的典型代表，但不是臨碑的首選，此碑可以欣賞品鑒，却不宜作為入門之寶，蓋以《始平公》已經把魏碑的雄強推到了極致。另外，可能是因為《始平公》的刀意遠勝筆意。龍門二十品之所以是方筆，大部分原因在於刻工的修飾。但龍門石窟是皇家寺院，而且造像主的身份地位都相當高，不至於發生刻工隨意發揮的情況，如此說來，用剛健的刀意掩蓋柔和的筆意，大致是當時公認的審美標準吧。也就是說，方筆魏碑體本身就帶有一種裝飾美和工藝美，而不純粹是柔毫宣紙所能傳達的。這意味着師法魏碑的，不宜竭力追求毛筆所不能達到的刀意。事實上，成功的魏碑體書法都在有意無意地脫開刀意的束縛，轉而探索用柔毫宣紙表現莊嚴端方的審美意趣，師其心而不師其迹。端莊中見妍媚，雄強中見靜穆，這才是北碑難以企及的難度所在。康有為還指出：「能作《龍門造像》矣，然後學《李仲璇》以活其氣，旁及《始興王碑》、《溫泉頌》以成其形，進為《皇甫驎》、《李超》、《司馬元興》、《張黑女》以博其趣，《六十人造像》、《楊叢》以隸其體，書駁駁乎有所入矣。」（《廣藝舟雙楫》卷五《學叙》）也就是說，單純取法龍門二十品是遠遠不夠的，還需要參究其他碑版，以活其氣，以成其形，以博其趣，以隸其體。在康有為看來，似乎祇有這樣，才能算得上把握住魏碑的精髓，駁駁乎有所入矣。

值得注重的是，康有為竭力贊美北碑，但對於這些魏碑典型的龍門二十品，並沒有給予至高無上的尊崇地位。《碑品》將碑版從高到低分為神、妙、高、精、逸、能六等，龍門二十品祇有《解伯達造像》居第四等的精品上，《慈香造像》居精品下，其他諸品大都在第六等的能品範疇之內。為什麼會這樣呢？我們看《碑品》的小序，「夫書道有天然，有工夫，二者兼美斯為冠冕」，「古尚質厚，今重文華，文質彬彬，乃為粹美」。看來，單純地取法方筆勁肆的龍門諸品，并不足以形成理想中的「冠冕」、「粹美」之作。康有為本人的創作，多取魏碑中圓筆一路，體勢與《石門銘》、《鄭文公碑》等相近，稍稍摻入帖學的筆情墨調，後來的書法家更提出了碑體行草書的理論，都是從魏碑出發又不完全固囿于魏碑，尤其不會信從龍門造像記中的方峻刀意，表明智者不拘一格的通達見解，這一點，至今仍值得書家特別注意，尤其值得取法魏碑的書家重視。

（本文作者為中國書法家協會理事、河南省書協名譽主席）

龍門二十品造像的藝術價值

張全有

龍門二十品拓本的版本有三種：清末優填王本、馬振拜全拓本和馬振拜殘拓本。優填王本流行時間較短，最為珍貴。馬振拜全拓本，流行至一九三五年《魏靈藏》、《解伯達》二品被砸。馬振拜殘拓本在社會上廣為流行，至一九七四年國家文物局下文禁止捶拓後，原拓本至為珍貴。我們選用龍門石窟研究院珍藏的清末優填王本為底本，附以二十品造像龕、現碑刻題記照片、現馬振拜殘拓本原拓拓本，與清末拓本比對出版，以饗廣大讀者。本文從龍門二十品名稱的由來、造像題記的歷史考釋、二十品造像的藝術價值諸方面，揭示龍門二十品書法藝術風格與造像龕造像藝術風格同為北魏後期在龍門形成並影響全國的石窟寺造像藝術——「中原風格」，展示了公元五世紀末至六世紀初人類宗教石刻藝術發展到高峰時期的藝術之美。

一、龍門二十品名稱的由來

龍門石窟的北魏造像題記是造像龕的重要組成部分，被稱為功德主的發願文，記載了造像功德主的姓名、籍貫、職官、造像原因、造像題材、造像目的、造像年月等重要的歷史信息，也是珍貴的書法藝術品，書體被稱為魏碑體、龍門體、北體、北碑、伊闕宗等，是隸書向楷書過渡期的一種重要書體。魏碑是書法界對北魏乃至整個北朝碑志書藝的總稱，體法多變，純樸天然，介乎隸、楷之間，有其獨特的風采。最早引起唐初大書法家歐陽詢的重視，後至清乾、嘉朝以至清末，纔引起了包世臣、康有為等書法家、學者的極力推崇。有清以來，人們仿效古代「畫品」、「書品」的稱謂，對龍門造像題記皆冠以「品」的雅號，相繼出現了四品、十品、二十品、三十品、五十品、一百品、三百品、五百品、千五百品、三千六百品等名目。四品至百品均為魏碑，以龍門二十品久享盛譽。

在龍門石窟古陽洞的南壁與正壁上方，鐫刻着兩塊與龍門二十品有關的造像題記，從側面反映了龍門二十品的演變歷程。位於南壁的大清同治九年（一八七〇年）燕山德林題記載：「大清同治九年二月，燕山德林祭告山川洞佛，立大木，起雲架，拓老君洞魏造像，選最上乘者標名曰龍門十品，同事人釋了亮，拓手釋海雨，布衣俞鳳鳴、孫保、侯太妃、賀蘭汗、慈香、元變、大覺（比丘道匠）、牛概、高樹、元詳、雲陽伯。」這塊一八七〇年的造像記明確提出了「龍門十品」的造像名稱，而位於該洞正壁上方同年的前河南守德林題記稱：「大清同治九年二月上旬，前河南守德林偕比丘智水于老君洞架木，屬僧海雨，布衣俞鳳鳴拓諸造像銘，時海雨發願供常明燈懸神前，故記之。」記述了德林拓古陽洞造像銘時，僧海雨發願與佛前供常明燈之事。實際上龍門二十品是書法家經過長時間的品評、選擇，最後約定俗成的。龍門二十品是

在龍門四品和龍門十品的基礎上發展和確定的，清末學者黃易收集《始平公》、《孫秋生》、《魏靈藏》、《楊大眼》四品，河南太守德林又選出十品，即《高太妃》、《侯太妃》、《賀蘭汗》、《慈香》、《元鑒》、《道匠》、《尉遲》、《高樹》、《元詳》、《鄭長猷》，再增加《二弗》、《優填王》、《惠感》、《法生》、《元祐》、《解伯達》六品，成為「龍門二十品」。龍門二十品的名字最早出現在清末學者康有為《廣藝舟雙楫》和方若《校碑隨筆》中。方若將二十品分為十種和十種，下十種把唐刻《優填王》一品列入，該二十品被稱為優填王本。優填王像位於老龍洞外上方崖壁，開鑿于唐高宗時期。龍門的優填王造像，紀年上自永徽六年（公元六五五年），下迄調露二年（公元六八〇年），凡二十餘年。康有為認為《優填王》是唐刻，后方若又選《馬振拜》一品取代《優填王》，該二十品被稱為馬振拜全拓本。一九三五年洛陽市龍門鎮邵莊村的韓和德等人趁深夜架梯將《魏靈藏》一品砸毀，祇幸存中間一部分，《解伯達》一品于同年被同村人馬富德等人砸毀，至今仍能看到當年留下的斑斑殘痕。自一九三五年《魏靈藏》、《解伯達》遭毀壞至一九七四年國家文物局明令禁止捶拓為止，此間「龍門二十品」拓本被稱為馬振拜殘拓本。「龍門二十品」是龍門北魏時期近千品造像題記中最負盛名的，是龍門造像題記碑中的佳品，是魏碑書體的法帖範本。

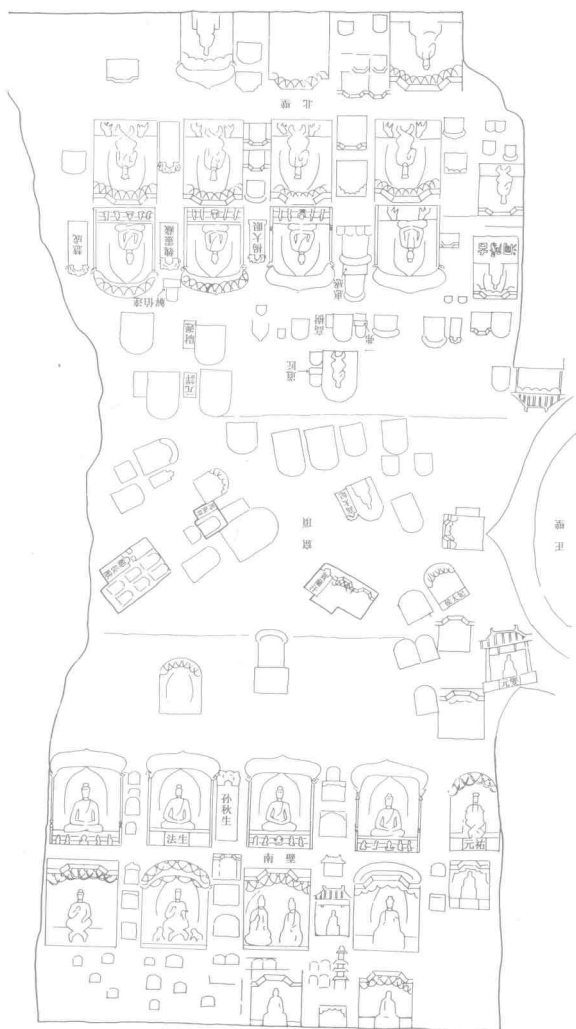
二、龍門二十品造像題記的歷史考釋

龍門二十品的造像，十九品集中在古陽洞（圖一、圖二），造像功德主有王公貴族、地方官員、佛教僧尼和邑社成員。龍門石窟的開創，緣于帝室為孝文帝及文明昭皇后和宣武帝在此造窟，推動了造窟風氣的盛行，新都洛陽城裏，由于皇室貴族崇佛，成就了伽藍相望、壯麗無比的佛國都市。古陽洞內左右壁各有三段對稱排列的大佛龕，是在統一規劃下完成，自上而下一、二段共十六龕，是與正壁的本尊一起，由發願開鑿古陽洞者所設計的。古陽洞最早的太和（公元四九三年—公元四九九年）、景明（公元五〇〇年—公元五〇三年）紀年造像在上段，永平（公元五〇八年—公元五二二年）、延昌（公元五二四年—公元五一五年）紀年銘在中段，神龜、正光（公元五一八年—公元五二四年）紀年銘在下段。上段的上部至窟頂之間也有不少太和、景明早期的紀年小佛龕。由此可知古陽洞的發願者是從上方往下開鑿，西壁本尊將完成時，勸募人們捐助小佛龕，同時也找到上中兩段大佛龕的出資者。龍門二十品造像題記



圖一 古陽洞在龍門石窟中的位置（繪圖：賀志軍）

圖一 古陽洞龍門十九品位置（繪圖：賀志軍）



所展示的內容，正是記載了北魏王公貴族、地方官員、佛教僧尼、邑社成員崇信佛法為國造石窟的歷程，展現了一幅幅佛教與國家水陸結合的歷史畫卷。

長樂王丘穆陵亮夫人尉遲為亡息牛軋造像

長樂王丘穆陵亮夫人尉遲為亡息牛軋造像位於古陽洞北壁三段并列大佛龕的上方（圖三），主尊為彌勒交脚菩薩的三尊小龕，雕造于古陽洞開鑿初期，是龍門石窟最早的造像題記。記述了司空公長樂王丘穆陵亮夫人尉遲，為亡息牛軋造彌勒像一區，祈願亡息捨離迷途苦界，騰游自在無礙之境。若再生則生于天上諸佛之上或妙樂自在之處。萬一遭受苦累，祈願盡快解脫，與三惡道完全絕離，并祝願一切衆生同蒙此福。丘穆陵氏為北魏宗室的胡族功臣，世代與皇室互結姻親。孝文帝實行漢化政策時，丘穆陵氏改為穆氏。丘穆陵亮，附見于《魏書》卷二七《穆崇傳》。亮字幼輔，尚中山長公主，拜駙馬都尉，封趙郡王。加侍中，征南大將軍，改封長樂王。按《魏書·高祖紀》知穆亮于延興元年（公元四七一年）十二月改封長樂王，太和十三年（公元四八九年）十二月為司空。太和十七年（公元四九三年）孝文帝決定還都洛陽時，穆亮是營造洛京的主要官吏。太和二十年（公元四九六年）十二月恒州刺史穆泰等在州謀反，次年六月「司空穆亮遜位」。七月，「以前司空穆亮為征北大將軍，開府儀同三司，冀州刺史」，改封頓丘郡開國公。造像記中稱穆亮為司空公，長樂王是其太和十四年至廿一年六月的官職。造像記中的「太和十九年十一月」可能指該龕完工時間。如果是指開工時間，則其完工時間也不晚于太和廿一年六月。其妻尉遲氏見于《漢魏南北朝墓志集釋》圖版二〇二《故太尉公穆妻尉太妃墓志銘》：「祖尉元，父尉誦。穆亮子紹襲爵，故稱尉遲氏為太妃。亡息牛軋應是尉遲氏所生子，或因早亡，不見于文獻。北魏還都洛陽初期正逢穆亮家族的興盛期，位居權貴的亮夫人尉遲在古陽洞壁間造像，應與促進古陽洞開創事業以及皇室自身積極開展造窟事業，關係密切。



圖三 長樂王丘穆陵亮夫人尉遲為亡息牛軋造像龕



圖四 北海王元詳造像龕



圖五 北海王國高太妃造像龕

北海王元詳造像

北海王元詳造像位于古陽洞北壁面上方（圖四），應為古陽洞開鑿的初期發願造像，完成于古陽洞完工之前。銘文記述太和十八年十二月十一日，孝文帝自洛陽親率大軍討伐蕭鸞，在洛水附近與送別的親屬告別。隨從出征的北海王元詳與其母高椒房揮泪告別。母親返家伊川，祈願母子平安，造彌勒像一尊。此像至太和廿二年九月始告完成。因作法會，刻銘文表達心願，祝願母子平安長壽，親族始終繁盛，一切衆生共享此福。太和十八年十月，南齊蕭鸞殺廢帝鬱林王蕭昭業，立海陵恭王蕭昭文再殺之而自立為蕭明帝，孝文帝趁機親率大軍南征。該造像記表現為送子遠征的母親，見到正在進行的古陽洞開鑿工程，遂喜發願造彌勒像龕。

北海王國太妃高為孫保造像

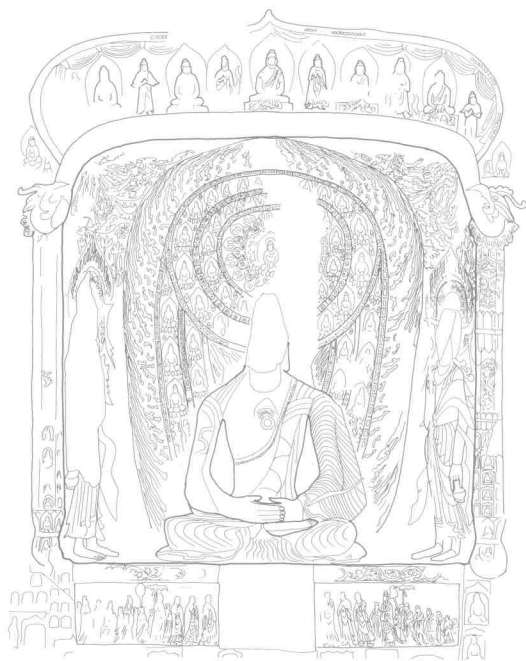
北海王國太妃高為孫保造像位于古陽洞上方（圖五），造像年代當在太和末至景明之間（公元四九五年—公元五〇三年）。北海王國太妃高氏，就是北海王元詳之母高椒房，所造三尊小像以交脚菩薩為主，應為彌勒像，祈願不幸早逝的孫保，能藉此造像功德，永遠脫離百苦。

比丘法生為孝文皇帝并北海王母子造像

比丘法生為孝文皇帝并北海王母子造像位于古陽洞南壁上層東起第二大龕，景明四年（公元五〇三年）完成，是以坐佛為主的三尊式造像龕，主尊確認為釋迦坐佛（圖六）。該龕完工的年代，即北魏帝室決定仿照雲岡石窟模式在龍門開鑿石窟的第四年，古陽洞比帝室開窟規劃開

始更早，并與之同步進行，壁面上出現與北海王有關的造像記，更能顯示其重要性，見證北魏遷都洛陽初期最具權勢的北海王家族與佛教的密切關係。造像記記述法生逢孝文帝治世，專心三寶，又遇北海王母子皈依佛教事。法生曾于二京（大同、洛陽）應邀到王府內說法，有幸被授于五戒之光榮。為報帝室洪恩，又為孝文帝及北海王母子造像，以表感謝之情。造像龕開鑿後，北海王家族援助得以完成。願以此功德歸奉帝王，終生同享此福。

北海王元詳為獻文帝第七子，孝文帝異母弟。孝文帝決定遷都洛陽之際，與彭城王勰為帝信任。太和二十三年（公元四九九年），孝文帝臨崩之時，賜皇后馮氏死，皇太子元恪即位，是為宣武帝，囑咐六人輔政之中，元詳任司空、錄尚書事，掌握北魏王朝政務實權。造像龕的發願者王母高太妃也成為權貴，宣武帝稱其為「阿母」。正始元年（公元五〇四年）二十九歲的北海王元詳被高筆誣告謀叛後，暴死，至水平元年（公元五〇八年）追復王名安葬。北海王元詳是龍門石窟開創事業的後援者，他死後，龍門最初的皇室大石窟工程也隨之停工。太和末至景明年間（公元五〇〇年—公元五〇三年），北海王元詳家族的隆盛時期，家中太妃高氏母權至上，以上三佛龕皆出北海王母子的隆盛時期，足證高太妃的佛教信仰。



圖六 比丘法生為孝文皇帝并北海王母子造像龕

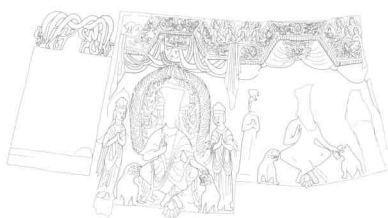
廣川王祖母太妃侯為亡夫賀蘭汗造像

廣川王祖母太妃侯為亡夫賀蘭汗造像位于古陽洞的上方（圖七），造像的發願者即賀略汗的妃子（造像記為賀蘭汗，《魏書》依漢名稱「略」）。賀略汗薨于太和四年（公元四八〇年）正月，子諧卒于太和十九年（公元四九五年）。其子靈遵（《魏書》稱靈道）卒年不詳。據洛陽

遵（《魏書》稱靈道）卒年不詳。據洛陽



圖九 雲陽伯鄭長猷造像龕



圖七 侯太妃爲亡夫賀蘭汗造像龕

圖八 侯太妃爲孫息造像龕

出土孝昌元年（公元五二五年）《廣川王元煥墓志銘》，永平元年（公元五〇八年）煥受敕命爲其養子繼承王業，故在正始末年（公元五〇七年）左右靈遵薨而無後嗣，謚號墓志稱「哀王」（《魏書》稱「悼王」），是不幸早逝而無後嗣的人。上谷侯氏爲祖父賀略汗之妃，早年喪父，子諸相繼而亡，撫養幼小而立爲王的孫子靈遵繼承王國家業，故造彌勒像，祈願永絕苦因，速成正覺。

廣川王祖母太妃侯造像

廣川王祖母太妃侯造像位於古陽洞的上方（圖八），記述了發願者侯氏雖并列于王室，夫君早逝，孤育幼孫以繼承王業，如履薄冰之心，唯有皈依佛教。今造彌勒像一區，願此微因，使身心健康，精進覺悟，脫離無名煩惱以達妙果。帝祚永隆，弘宣妙法，使昏昧的終生，同證菩提之道。將孤獨顯貴的王妃皈依佛教的心情，表露無遺。

雲陽伯鄭長猷爲亡父母等造像

雲陽伯鄭長猷爲亡父母等造像位於古陽洞窟口上方南側（圖九），鄭長猷傳附見《魏書》卷五十五《鄭演仕傳》。獻文帝初年（公元四六六年—公元四六七年），鄭演仕內附，以功除冠軍將軍、彭城太守、洛陽侯。後拜太中大夫，改爵雲陽伯。長猷以父助起家，拜寧遠將軍、東平太守，尋轉沛郡，入爲南主客郎中、太尉屬，襲爵雲陽伯。車駕南伐，既克宛城，拜長猷南陽太守。高祖崩于南陽，敕于其郡。尋征護軍長史。永平五年（公元五二二年）卒，謚封貞侯。造像記稱長猷爲「前太守」，因他歷任東平（今山東省東平縣）、沛郡、南陽太守。他任護軍長史是在景明元年（公元五〇〇年），與造像記吻合。

安定王元變爲亡祖等造像

安定王元變爲亡祖等造像位於古陽洞西壁（正壁）上方，主尊右脅侍菩薩的上方，龕爲佛殿型，內有三尊式造像，是當時洛陽伽藍建築的樣式（圖十）。安定王元變發願爲先亡祖親太妃（景穆帝、孟椒房），亡考靜王（安定王休，薨于太和十八年，公元四九四年），亡妣蔣妃追福建造。安定王變爲安定王休之子，太武帝太子晃之孫。安定王變之祖父即景穆帝晃，虔誠奉佛，曾盡力勸阻其父太武