

從圖像學角度探討 成都南朝佛像與犍陀羅、秣菟羅、笈多 佛像造型藝術流派的關係*

胡文成 / 重慶大學外國語學院英語系副教授
胡文和 / 四川省社會科學院文學所研究員暨教授

摘要

筆者首先要向各類讀者概略說明：佛教圖像學研究的主要目的是：鑒定佛教美術作品的名稱、內容、形像造型特徵與性質。重視對佛教美術（雕塑和繪畫）的研究，我們就必須探究作品的內涵和思想（例如佛教經變像所要傳播的教義）。佛教美術作為宗教藝術是特定時代的傳播作品，它們是信仰、崇拜，而不是單純觀賞的對象。它們的理想、內容、形像造型和審美形式，是為其宗教服務的。佛教圖像學的研究還應該將不同地域的佛教美術內容、形像造型特徵，按時代和地域作縱向、橫向的比較，研究同時期不同地方，以及同一地域不同時期的衍變和發展。這就是筆者在本文中研究探討成都南朝佛像與印度早期佛教美術流派關係的宗旨。

海內外學術界過去探索成都南朝佛教石刻的源流，嚴重缺乏可資比對的圖像學方面的資料。大多數學者都認為其源流是來自溯江而上的建康（南京）佛像模式，而後者又是由海路從南印度經東南亞輸入的笈多（5-6 世紀前半期）新樣式。綜觀其論證，都未能清楚認識西元 2-6 世紀印度佛教藝術各流派的造型特徵和傳播路線。有鑒於此，筆者在本文中擬將成都南朝佛教造像石與前期犍陀羅佛像石雕，後期犍陀羅藝術，即印度—阿富汗流派白灰膏塑像，笈多秣菟羅和薩拉那特的佛教雕刻，從圖像學角度出發，就其形制、圖像結構、形像

* 收稿日期：2010/11/28，通過審核日期：2011/04/12。

造型等方面進行比對研究，對它們之間的關係作出比較合理而又科學的結論。

【目次】

- 一、海內外關於成都南朝佛教石刻研究的綜述
- 二、成都南朝造像石和前、後期犍陀羅，貴霜秣菟羅的形制比較
- 三、成都南朝造像石和後期犍陀羅、前期貴霜秣菟羅圖像結構比較
 - （一）成都南齊造像石圖像結構的「原型」
 - （二）成都蕭梁造像石圖像結構的「原型」
- 四、成都南朝佛像某些形像造型與後期犍陀羅、笈多流派模式的關係
 - （一）成都南齊佛像造型與後期犍陀羅「印度－阿富汗」流派模式的關係
 - （二）成都蕭梁佛像造型與笈多秣菟羅佛像模式關係
 - （三）成都蕭梁佛像與笈多薩拉那特佛像模式關係
- 五、「溯江而上」論者引證文獻、實物圖像的誤區辨析
- 六、結語

關鍵詞：圖像學、成都南朝佛像、犍陀羅流派、秣菟羅流派、笈多時期流派

一、海內外關於成都南朝佛教石刻研究的綜述

關於中國南北朝佛教美術史的研究，1960 年代以前，美國紐約大學美術研究所索珀教授（Prof. A. C. Soper）在其“South Chinese Influence on the Buddhist Art of the Six Dynasties Period”一文中認為：成都萬佛寺中大通元年（529）佛像的源流是犍陀羅笈多樣式→南印度阿瑪拉瓦提（Amarāvati）→錫蘭→東南亞→建康（南朝都城）→溯江而上→成都。¹ 他例舉了河內博物館一尊出土於 Dong-duong（在今越南南部）一尊袒右肩的銅佛像佐證（圖 1a、圖 1b）。² 但他又認為成都萬佛寺某些佛像，如阿育王像，應該是從中亞傳入。

最早研究成都萬佛寺石刻的日本學者松原三郎撰文認為：成都南朝佛教石刻造像有兩個來源，一是要考慮到印度秣菟羅的佛像經東南亞傳入蕭梁（502-557），繼又輸送至成都；³ 一是成都自南齊（479）始，佛教造像受到北魏佛像模式的影響。⁴

近年來，多數日本學者的論著中都認為：成都地區的南朝佛像造型主要是受建康佛教美術影響並從後者輸入的，而建康的樣式又是受同時期笈多秣菟羅佛像的影響，後者又是從南部印度經東南亞由海路輸入建康的。最具代表性的是八木春生的觀點為：成都地區蕭梁的佛像造型樣式有特色，其與北朝的毫無關係，兩者都是受到南京佛教美術的影響，而南京的又是從海路傳入。⁵

韓國學者鄭禮京的《過渡時期中國佛像的模仿及變形模式——以如來立像為中心》文中認為：成都南朝佛像是對同時期南印度、東南亞佛像的模仿和變形，笈多盛期秣菟羅佛像是從南印度經東南亞傳入南朝的，四川地區的有可能

¹ 文載 A. C. Soper, *The Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* (Stockholm) 32, pp. 47-112。

² 引用注同 1，Fig21. Hanoi（河內）Museum: Brones Buddha from Dong-doung。

³ 參見松原三郎，〈中國佛像樣式的南北——再考〉，《美術研究》296，頁 27。

⁴ 參見松原三郎，《中國佛像雕刻史論》（東京：吉川弘文館，1995），頁 93。

⁵ 參見八木春生，「中國成都地方の佛教造像について——五二〇～五四〇年代の例を中心として——」，《中國佛教美術と漢民族化》第八章（東京：法藏館，2004），頁 264-296。

是從南京溯江而上傳入，但從緬甸、雲南傳入的可能性更大。⁶

中國大陸學術界最早研究成都萬佛寺佛教石刻的四川大學考古學家馮漢驥在其〈成都萬佛寺石刻造像〉文中指出：萬佛寺北周以前的造像，在作風上它是與長江下游的作品——特別是南京的棲霞，是一脈相通的，而更富瀟灑秀麗。⁷

其後，劉志遠、劉廷璧編著的《成都萬佛寺石刻藝術》，在第三部份〈藝術價值〉中評價萬佛寺石刻造像是：具有較深厚的地方特色，有些風格和手法與北方石刻接近，少數石刻造像具有印度人的形像特點，造像中未見有袒右肩、肩後披衣的形式。⁸

近年來，成都市區西安路、商業街相繼出土了窖藏的南朝佛教石刻。在中國大陸先後有五篇重要的文章對新發現的南朝石刻和萬佛寺石刻作了研究討論（見下文，此處不贅）。其中有四篇文章中著重強調成都南朝佛像是從南京溯長江水路輸入的，而南京佛像模式是由海路輸入的「印度笈多新樣式」。例如：李裕群〈試論成都地區出土的南朝佛教石造像〉一文中論述「成都南朝造像的淵源」的主要觀點和論據是：（1）其淵源主要應來自長江下游的佛教中心地區建康。齊永明造像屬典型的秀骨清像樣式，這是以顧愷之、陸探微為代表的晉宋以來的傳統樣式。齊永明元年（483）和梁天監 3 年（504）已顯露出向豐壯造像樣式變化的趨勢；這就是以張僧繇為代表的「張家樣式」。成都這兩種風格的造像當來源於江南。（2）成都地區第 2 期（李氏文中劃為蕭梁普通年間（520-526）至西魏時期（553））流行「張家樣」和「秣陀羅」兩種造像樣式，後種樣式在江南地區不見實例，但仍來自江南地區。⁹ 論據之一是，宿白先生在〈青州龍興寺窖藏所出佛像的幾個問題〉中提出：蕭梁武帝時期（502-549），扶南、天竺沙門相繼浮海東來，南朝寺刹的興建達到鼎盛時期。佛像的

6 鄭禮京，〈過渡時期中國佛像的模仿及變形模式——以如來立像為中心〉，《佛教藝術》270，頁 92。

7 馮漢驥，〈成都萬佛寺石刻造像〉，《文物參考資料》9，頁 111-112。

8 劉志遠、劉廷璧編，《成都萬佛寺石刻藝術》（北京：（原）古典藝術出版社，1958），頁 6-7。

9 參見李裕群，〈試論成都地區出土的南朝佛教石造像〉，《文物》2，頁 19-20。

供奉出現了重視天竺形制的跡象。¹⁰ 李先生推論，這一類天竺式佛像必然是螺髮。由此可知，成都蕭梁（502-557）第 2 期的佛像十分流行螺髮。論據之二是，南朝有螺髮佛像現存最早的實例為浙江紹興博物館所藏永明 6 年（488）的維衛佛等。¹¹

綜觀上引諸文論證：根本未清楚認識西元 2 至 6 世紀前半期，即：貴霜秣菟羅後期（2-5 世紀前期），笈多秣菟羅、笈多薩拉那特盛期（5 世紀後期-6 世紀前期）印度佛教藝術各流派的模式及傳播路線，也未從圖像學角度詮釋其與成都南朝佛像模式的關係，而且對文獻的審讀和考古實物的源流和紀年判析，其觀點和論據都存在誤區。例如：除前文引李裕群的觀點和論據，〈成都市西安路南朝石刻造像清理簡報〉結尾認為：「四川的佛教石刻藝術，並不是如過去傳統所說，僅是由西北傳入的，自長江溯水而上也應是其主要傳播路徑之一」；¹² 〈成都市商業街南朝石刻造像〉結尾認為：荊州僧侶「把當時建康佛教造像樣式帶到了益州」等。¹³ 概括而言：上引諸文中相同的觀點為：成都南朝佛像的淵源是來自溯長江而上的建康佛像模式；後者又是由海路經東南亞傳入建康的佛像頭有螺髻的「天竺笈多新樣式」。但是諸文中都未舉證這種「新樣式」的圖像學資料，那又怎麼能只憑藉語焉不詳的文獻來證明成都南朝佛像模式是從建康傳來的呢？因此，筆者在下文中從圖像學角度出發，將成都南朝石刻佛像，就其形制、圖像結構、形像造型等方面，與其時印度佛教造像藝術各流派的模式作比對研究，對它們之間的關係給予較合理而又科學的論證。

10 參見宿白，〈青州龍興寺窖藏所出佛像的幾個問題——青州城與龍興寺之三〉，《文物》10，頁 44-51。

11 李文引蔣明明，〈齊永明六年石佛造像〉，《東南文化》3-4 合刊，頁 43-45。

12 參見成都市文物考古研究所，〈成都市西安路南朝石刻造像清理簡報〉，《文物》11，頁 19-20。

13 參見張尚馬、雷玉華，〈成都市商業街南朝石刻造像〉，《文物》10，頁 18。

二、成都南朝造像石和前、後期犍陀羅， 貴霜秣菟羅的形制比較

成都南朝造像石（參見本文附錄），在石材上有兩種，一為紅砂石，一為青石質，這是在那時成都地區極易獲得的造像石材。南齊時期（479-501），茂縣的「永明元年」（483）「無量壽、當來彌勒成佛二世尊像」石刻就算是最大型的，高寬厚略為 170×58×20 釐米；其餘的為殘高 15-60，寬 14-40，厚都略為 15-20 釐米。蕭梁時期（502-557），造像石的形制，高度一般在 25-60，寬 20-40，厚 6-20 釐米之間；只有成都萬佛寺出土的 4 尊造像高度超過了 150 釐米。所有這些造像石一般都有蓮瓣形的背屏。南朝成都民間盛行用石材造像的風氣，幾不見於江南。

成都的造像石，在南朝所轄的其他地區內，迄今幾乎尋覓不到可以與之比對的石質、型材相似的實物；學者金申曾例舉比它們年代更早，或有劉宋「元嘉」年號（424-453）、或有蕭齊「永明」年號（483-493）、蕭梁年號（502-557）的佛像，鑒別它們基本都是屬於贗品；¹⁴ 而保存南朝佛像最多的棲霞山，造像大多風化殘毀，加之後世修復失當，也不能提供類似的作品。而據蕭梁時期較為可靠的文獻《出三藏記集》中所載，長江中下游及江南寺院中的佛像大都是為單體形制的銅質、或銀質鑲金的佛像、玉石佛像，早已不存。¹⁵ 鑒於此，我們就應該從佛像原生地出土的考古實物中去尋覓成都造像石形制的源流。

在西元 1-3 世紀前期犍陀羅，貴霜秣菟羅地區，佛像多流行用片岩雕刻製作。其規模都不太大，長約為 30-40，寬約為 40-60 釐米。犍陀羅喜愛用色調較為沉悶的青灰色雲母片岩，也有為黃褐色的；而後者偏好色調較為明快帶有斑點的紅砂或黃砂石。犍陀羅地區較為集中的雕刻製作地有：羅裏央·唐蓋

¹⁴ 參見金申，〈解析數尊南朝的疑似佛像〉，《佛教美術叢考》（北京：科學出版社，2004），頁 27-35。

¹⁵ 《出三藏記集》卷 12〈法苑雜緣·原始集目錄〉中記載了劉宋、蕭齊、蕭梁朝的諸帝用金銅、白銀、或玉石造佛像，但未說這些佛像的造型模式（參見《大正藏》冊 55，第 2145 號，頁 92 中下）。

(Loriyan Tangai)、斯瓦特·布特卡拉 (Swat Butkara I)、塔克西拉·達磨拉吉卡 (Taxila Dharmarājikā)，這些地方還保存有規模相當大的寺院遺址，現今世界各大博物館所收藏的犍陀羅石刻基本上都是從其中發掘出來的。貴霜秣菟羅地區較為集中的製作地方為：阿喜制多羅 (Ahicchatrā)、舍婆提 (Srāvastī)、喬賞彌 (Kauśāmbī)、阿拉哈巴德 (Allahabad) 等，形制多為頂部呈圓弧形的蓮瓣狀。¹⁶ 多在今印度東北部或略偏南的地方，即歷史上所稱謂的「中天竺」。這些地方都在印度東行傳法和中土西行求法僧侶必得經過的傳統路線上，並在蔥嶺 (帕米爾) 與傳統絲綢之路的「南道」或「北道」接軌。

前期犍陀羅和貴霜秣菟羅片岩雕刻的形制和題材也是有區別的。前者有：(i) 窠堵波 (Stūpa) 式，將片石正面鑿成窠堵波形的龕，龕內造像或 2、或 3 層。¹⁷ (ii) 枝葉形盃頂式，片石正面鑿成盃頂形的龕，龕頂是用菩提樹或芒果樹枝葉構成的。¹⁸ (iii) 建築形盃頂式，片石正面鑿成盃頂形龕，龕頂為几字形建築，龕兩端各有一立柱，柱頭或為愛奧尼亞式 (Ionic)，或為哥林特式，後者片岩形制一般都是背屏式，背屏呈蓮瓣形，剖面成 L 形。¹⁹ 前期犍陀羅的題材主要是表現佛本生和因緣故事，佛傳故事稍次。貴霜秣菟羅的題材主要是佛說法圖。

成都現存最早為南齊時期的造像石 (除本文附錄列舉的 1-3 外，成都市考

¹⁶ 參見 R. C. Sharma, *Buddhist Art Mathura School* (New Delhi: Wiley Eastern Limited and New Ase International Limited), PL. 128-133，都是出土於秣菟羅賈瑪爾普爾 (Jamalpur)、或戈文德那伽 (Govindnagar) 的保存相當完整的立佛像，採用紅砂石雕刻的，是屬於西元 5 世紀笈多秣菟羅興盛期的傳世作品。

¹⁷ 犍陀羅西元 3 世紀的佛傳雕刻，呈窠堵波形制，柏林印度美術館藏品 (Inv. Nr, I 51)，載 *Palast der Gotter: 1500 Jahre aus Indien* (German Edition) (中譯：眾神殿——印度美術 1500 年) (Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1991-1992)，p. 76, PL. 28。圖像上層描繪的是「敬請」(Adhyeshana)，佛左右兩邊的因陀羅、大梵天和侍者手都作請求狀；下層描繪的是「初轉法輪」(The First Sermon)。

¹⁸ 初轉法輪片岩雕刻，出土於犍陀羅羅裏央·唐蓋 (Loriyan Tangai)，印度加爾各答博物館，no. 5054, *Origins of the Gandharan Style: A Study of Contributory Influences* (New Delhi: Delhi Oxford University Press, 1989), PL. 105。

¹⁹ 難陀皈依 (The Conversion of Nanda) 片岩雕刻，出土於哈達 (Haḍḍa)，British Museum, no. 1900.5-22.1，引同上注，PL. 16。這種建築形盃頂式龕，在雲岡第 9、10 雙連窟、第 11 窟中最多。

古所還有收藏的編號為：90CST : 2、90CST : 3、90CST : 4 的造像石，這些三尊式造像石也應是製作於南齊時代），形制及表現的題材，與秣菟羅的有相似之處；蕭梁時期的仍沿襲，只是蓮瓣形的背屏多略呈尖拱形。

此外，還有一個中國學者不太熟悉和認識的後期犍陀羅藝術流派，與西元 1-3 世紀流行用青灰色的雲母片岩和綠泥石雕刻不同的是，在西元 4 世紀開始出現了用白灰膏（stucco）、赤陶燒像取代石頭雕像的新流派，盛行於塔克西拉（Taxila）和哈達（Haḍḍa），前者一直是犍陀羅藝術的中心之一；後者在今阿富汗賈拉拉巴德（Jalalabad）東南約 8 公里，是後期犍陀羅藝術的另一中心，較流行赤陶燒像。在塔克西拉的達磨拉吉卡（Dharmarājikā）佛塔，²⁰ 喀拉宛（Kālawān）寺院等地的塔壁或院牆上，裝飾著大量佛陀、供養人等白灰膏塑像，²¹ 通常施以金、紅、黑、青等濃烈的色彩。法國探險隊曾在這些遺址發掘出了大量白灰膏塑像。由此，國外學術界便把西元 4-5 世紀後期犍陀羅灰泥階段藝術（the Art of Stucco Phase）簡稱為「印度－阿富汗」流派。隨著流派的興起，阿富汗的雕塑家也開始步塔克西拉同行的後塵，幾乎只用白灰膏、黏土和赤陶了。²²

成都南齊佛教造像石，其上半部形制，與白灰膏塑像的不太相似，但其妝彩、鍍金的作法，²³ 則與後者的頗多相似；特別是一佛二菩薩的三尊式圖像結構、獅子座（Siṃhāsana），可在後者中尋覓到相似的「原型」。

²⁰ 參見（英）約翰·馬歇爾，〈達磨拉吉卡（續）〉，《塔克西拉》I，第 11 章，秦立彥譯（昆明：雲南人民出版社，2002），頁 362-385，關於「犍陀羅流派的白灰膏浮雕」論述。

²¹ 同上注引，第 14 章〈喀拉宛〉關於「香客捐獻的浮雕」論述，頁 463-478。喀拉宛是塔克西拉第二大的佛教遺址（僅次於達磨拉吉卡）。

²² 參見（英）約翰·馬歇爾，〈白灰膏塑像〉，《塔克西拉》II，第 26 章，秦立彥譯，頁 728-753。

²³ a. 成都市文物考古研究所，〈成都市西安路南朝石刻造像清理簡報〉，《文物》11，頁 11，對 H1：11 道教造像石妝彩的述議。
b. 張尚馬、雷玉華，〈成都市商業街南朝石刻造像〉，《文物》10，頁 10，對南齊建武 2 年（495）造像石妝彩的述議。

三、成都南朝造像石和後期犍陀羅、前期貴霜 秣菟羅圖像結構比較

(一) 成都南齊造像石圖像結構的「原型」

成都南齊時期的造像石的圖像結構與後期犍陀羅，以及貴霜秣菟羅的都較為相似。茲分別舉例說明。

1. 塔克西拉的莫拉莫拉杜 (Mohrā Morādu) 主佛塔南面的浮雕，堪稱印度—阿富汗流派最精美的雕塑。²⁴ 佛塔的這個側面用細壁柱劃分成 8 個開間，最引人注目的是從西端數第四個開間中的塑像。這組塑像 (編號為 no. 30、31)，中央為一尊坐佛，左右各坐一尊菩薩，為典型的「三尊式」造像石。no. 30 的背景中，在佛頭的左肩旁立有一個「天」，頂上角落裏還有兩個人物坐在蓮花上。中央佛坐在獅子座上，座左右端各有一呈正面的獅子，其手施說法印 (śikṣā-mudrā)。佛前面有四個很小的世俗信徒像，分佈在一個鉢的兩側，每邊兩個。所有浮雕外面都塗了一層細膩的石灰，而且有暗黃色、紅色、黑色顏料的痕跡。這組圖像，使我們對「印度—阿富汗」流派的最高境界會有一個很好的認識，很難再找到比它們構圖更優美，做工更精湛的了 (圖 2a、2b，no. 30、31，因畫面篇幅較大，筆者只取了「三尊式」主畫面)。²⁵

我們將成都南齊永明 8 年 (490)、建武 2 年 (495) 造像石的圖像結構 (圖 3a、3b)，也是「三尊式」造像石，與上述莫拉莫拉杜佛塔上的相比較，兩者並無多大差異，但前者的構圖要顯得略微呆板、僵硬些，直到成都蕭梁後期的菩薩姿態略呈「三屈式」(tribhaṅga)，方才使畫面顯出優雅生動的氣氛。

筆者下面再例舉三例前期貴霜 (1-3 世紀前半期) 秣菟羅的造像石圖像結構，我們也可將成都南齊造像石的與之比較，看看是否有相似或類似之處。

²⁴ 參見 (英) 約翰·馬歇爾〈莫拉莫拉杜〉，《塔克西拉》I，第 18 章，秦立彥譯，佛塔佈局，佛龕中人物群像，參見頁 502-510；III，頁 92-97，莫拉莫拉杜佛塔、佛龕圖版。

²⁵ 同前注引，《塔克西拉》II，頁 738-739；《塔克西拉》III，頁 150，圖 a=no. 30；頁 151，no. 31 為 no. 30 的特寫。

2. 坐佛，脇侍為金剛手（Vajrapāṇi）和蓮花手（Padmapāṇi），表現獅子座上的轉法輪崇拜（worship of dharmacakra），出土於阿喜制多羅（Ahicchatra），西元 1 世紀。²⁶ 造像石形制為背屏式。長（高）66.0，寬 43.0 釐米。背屏上方有一對呈胡跪姿的飛天。佛呈全跏趺坐姿，上翻的足掌心雕刻一法輪（cakra）圖案，其右手施無畏印，掌心刻一法輪，左手半握拳置於左腿上。兩脇侍呈立姿，頭上有末端略作鬚形的披髮。佛的寶座為方形，立面上刻一對雙手合十的供養人，左右各雕刻一呈蹲跪姿的獅子（圖 4）。²⁷

3. 坐佛，脇侍為金剛手和蓮花手，表現在獅子座上說法的佛陀，出土於秣菟羅的卡特拉（Katrā），西元 1 世紀。該造像石的形制、圖形結構與上舉的（2）不脫臼範。略微不同的是，前者的左手伸直撫在左腿上，佛寶座立面上，中間刻一尊呈正面作蹲跪姿的獅子，左右兩端各雕刻一尊呈側面作蹲跪姿的獅子（圖 5）。²⁸

4. 施禪定印（in meditation mudrā）的坐佛（頭部缺失），淺黃色砂石，出土於秣菟羅的朱木拿（R. Jamuna）河岸旁土石堆中，貴霜後期。該造像石雖無背屏，剖面仍作 L 型。佛像身著圓領通肩袈裟，衣紋褶襞作扇形「百褶式」（shutter effect in drapery），呈全跏趺坐姿，雙手掌疊於腹部（右手在上）施定印。佛的寶座上鋪有蒲草（kuśa），寶座立面正中雕刻一呈跏趺坐姿的佛像和侍者，左右端各雕刻一尊呈正面作蹲跪姿的獅子（圖 6）。²⁹ 類似的例子真是不

²⁶ R. C. Sharma, *Buddhist Art Mathura School*, PL.74, Seated Buddha Flanked by acolytes, worship of dharmacakra on Lion throne, 1st century A.D.

²⁷ a. *Palast der Gotter: 1500 Jahre kunst aus Indien*, PL. 42, 將其時代斷為：“2./3. Jh. n. chr”c 西元 2-3 世紀。

b. 引同前注 16。Seated Buddha flanked by acolytes, worship of dharmacakra on lion throne, 1st century A.D., spotted red sandstone, from Mathurā, Indian Museum, Calcutta, no. A. 25524。同樣的造像石，德國學者斷代為西元 2-3 世紀，印度學者斷代為西元 1 世紀。

²⁸ 引同前注 16，PL. 65, Ideal form of Buddha/Bodhisatta, 1st century A.D. Spotted red sandstone from katrā mound, Mathurā, Mathurā Museum, no. A. 1.

²⁹ 引同前注 16，PL. 110, Buddha in meditation (head missing), relaxed shutter effect in drapery, late Kusāna period, buff sandstone, from R. Yamunā bank, Mathurā, Mathurā, Museum, no. 42.2919.

勝枚舉。

從現存的實物可以看出，多數圖像結構為「三尊式」造像石的上半部份保存不太良好，但下半部寶座立面上左右，一般雕刻有一對呈對稱姿態的獅子。「印度—阿富汗」流派、前期貴霜秣菟羅造像石，其三尊式圖形結構、主像的獅子座，基本都是相類似的；不相似的是，前者的主佛的髮式均為波紋形，服飾或著袒右肩僧袍，或作圓領通肩大衣；後者主佛的髮式為整齊排列的小圓圈（不作右旋），身著衣領呈 V 字形有皺褶的大衣。還有不同的就是前者的圖像結構中，將後者的二脇侍金剛手、蓮花手替換為二菩薩。

成都南齊的造像石圖像結構，除了主像（三尊式）的造型與上舉四例不同，其餘的與之完全相似。與這種貴霜秣菟羅造像石圖像結構相似的還有，例如：北魏太安元年（455）張永造石佛坐像（圖 7）；北魏太安 3 年（457）宋德興造石佛坐像（圖 8）；北魏延興 2 年（472）張伯和造釋迦坐像（圖 9）。由此可以看出，成都南齊與北魏同時期的佛教造像碑石的圖像結構，不僅僅是與「印度—阿富汗」流派的「三尊式」造像相仿，而且其圖像結構亦有可能是摹仿了前期貴霜秣菟羅造像石的圖形結構。

而且南齊造像多為兩面造像，「永明元年」（483）、「永明八年」（490），「建武二年」（495）造像石都是這樣。特別是「永明八年」（490）「彌勒成佛像」石，正面為一趺坐的佛像，背面雕刻一尊在建築物中的交腳彌勒菩薩（插圖 1）。北魏也有類似圖像結構的造像石，臺北禮瀛藝術品公司收藏的一尊北魏佛坐像，砂岩，高 79 釐米。正面為呈趺坐姿，雙手施禪定印的佛像，頭部造型和衣飾特徵與雲岡第一期工程的佛像完全相似，背面為雙手合十作交腳的彌勒菩薩（圖 10a、10b）。³⁰ 那就是在另一方面啟示我們，成都南齊造像石的正、背面造像，及題材在一定的程度上與北魏的也有淵源關係。

³⁰ 007 佛坐像。金申，《海外及港臺藏歷代佛像珍品紀年圖鑒》（太原：山西人民出版社，2007）。

（二）成都蕭梁造像石圖像結構的「原型」

成都蕭梁造像石（參見本文附錄編號 4-18）的圖像結構形成可分為兩個階段性的變化。第一階段從天監初至天監末（502-520），造像石的群雕圖像結構（Collective Portrait）由 3 尊式發展到 5 尊式，都是以主像為中心的對稱式結構，形像排列成一排。貴霜秣菟羅的最多為 3 尊式，兩者尚勉強相似。第二階段從普通至中大同（520-548）時期，除了釋迦多寶佛、三佛、單尊造像石外，造像石群雕的圖像結構由第一階段末的 5 尊式發展到 11-13 尊式，形像的位置排列由直通式的單層發展到為多層次排列，仍然是以主像為中心的對稱式結構。而此時貴霜秣菟羅（西元 2-4 世紀）佛教藝術已經發展到鼎盛時期的笈多秣菟羅（西元 5 世紀前半期至 6 世紀）造型藝術。但是這一時期流行的卻是單尊式佛像。所以，蕭梁第二階段時期的造像石群雕圖像結構在前者中尚尋覓不到可資比對的實物。

解決這個問題的答案仍然是要回到在犍陀羅的片岩雕刻中去尋找。西元 2-4 世紀犍陀羅的佛教雕刻圖像結構，講究對稱平衡和飽滿。無論是佛傳圖，或是本生故事圖，或是其他內容的雕刻，其構圖都很重視平衡。在佛傳故事圖中，佛陀被表現呈站立或跌坐在中心，面向觀者，信徒分列兩側，少數的只有兩個，一邊一個，但通常都是 12 個或更多一些。信徒被安置為一排或多排，一般都是微微轉向佛陀，呈現 3/4 的面部；那些在前排的形像雕刻為全身像，居於其他層次或上方的基本上都是雕刻成胸像形式。這些形像的出現，就像是鏡中反射的結構佈局，呈對稱排列在佛陀的左右邊。在犍陀羅出土的一塊「釋迦從忉利天宮下降圖」片岩雕刻，便是這種結構模式的經典作品（圖 11）。³¹類似的例子甚多，不贅。

成都蕭梁第二階段的造像石，其群雕圖像結構與上文例舉的「釋迦從忉利天宮下降圖」相比較，其相似的程度是一目了然。不過，成都的與後者還略有不同。南齊時期造像石底座左右兩端的獅子，其位置在本時期移到了中心佛像

³¹ *Origins of the Gandharan Style: A Study of Contributory Influences*, PL. 108. The Descent from Traysstrimisa (忉利天), from Gandhāra, British Museum, no. 1917.10-9.12.

蓮座的左右側。由此可以看出，本時期的造像石圖像結構是將貴霜秣菟羅（南齊時期採用的）與犍陀羅佛傳故事圖的圖像結構給予了有機的結合表現。³²

四、成都南朝佛像某些形像造型與後期犍陀羅、笈多流派模式的關係

（一）成都南齊佛像造型與後期犍陀羅「印度 - 阿富汗」流派模式的關係

印度—阿富汗流派的佛像，頭有束髮式的高肉髻，髮式作橫波紋形。佛像所著的服飾，袒右肩的其衣紋褶襞線條呈凸稜狀，從左肩平行下滑至右腰部；而著圓領通肩式的其衣紋褶襞線條呈「百褶式」，即右邊的衣紋為呈平行的圓弧線條，左邊的為呈平行豎直下滑末端略作弧形的線條，也呈凸稜狀。該流派第一種佛像的服飾形制在北魏中期的佛教造像上有所反映。太安至太和時期（455-499）造像石上主像的頭部造型和髮式，大多數的為窩窩頭和剃光式，衣飾均作袒右肩式，右肘半籠在衣襟中，衣領襟飾褶帶紋。前文例舉的臺灣禮瀛藝術品公司收藏的佛坐像即為典型作品，屬北魏平城造像風格。與之相似的還有雲岡第 7、8、9、10 雙窟（477-494）中多數坐佛像的衣飾。³³ 成都南齊的佛像頭部造型和面相與臺灣的那尊很相似，但服飾的個別特徵卻是源自後期犍陀羅菩薩像。

成都南齊的佛像，其頭部造型雖與後期犍陀羅、貴霜秣菟羅的不相似，但可以在上述具有北魏平城風格的造像石上，以及炳靈寺第 169 號窟北魏泥塑佛

³² 在炳靈寺第 169 號窟中，沒有出現相似蕭梁第二階段那樣，以中心佛像為對稱的 11-13 尊式圖像結構；龍門石窟在孝明帝正光年間（520-525）開鑿的賓陽洞，蓮花洞，稍後的魏字洞中，僅出現了 5 尊式造像。

³³ 這類佛像在雲岡第 7、8 窟中最多，但在正式的出版物中很少公佈，第 9、10 雙窟中也較多，參見雲岡石窟文物保管所編，《中國石窟·雲岡石窟（二）》（北京：文物出版社，東京：株式會社平凡社，1994），圖版 8，第 9 窟前室北壁；圖版 9，第 9 窟前室北壁；圖版 18，第 9 窟前室西壁。

像上，尋覓到相似的例子（圖 12）。³⁴ 南齊佛像服飾最特別的是，皆身著「紳帶式」漢民族式服裝，只是右衣襟垂下在腹部繞呈弧形甩搭在左小臂上，這恰恰是來自於犍陀羅的菩薩著衣樣式。大英博物館藏有一尊出自犍陀羅的石質彌勒菩薩像，其臉形較豐圓，深目高鼻，上唇有呈八字形的髭鬚；頭頂的髮束成肉髻形，髮式呈橫波紋狀；項後有一輪圓形頭光，身著大衣露右肩，右大臂上佩「釧」，大衣褶襞呈密集平行的斜向線條從左邊垂向右侧，右衣襟從右大臂上垂下在腹部繞呈弧形甩搭在左小臂上。這尊菩薩像是那時中亞的卡察揚（khalchayan style，其地在今烏茲別克斯坦境內——筆者注）模式（圖 13），屬於印度—阿富汗藝術流派。³⁵ 類似的菩薩像甚多。³⁶ 但是後期犍陀羅，貴霜秣菟羅佛像，及之後的笈多時期佛像，都沒有表現有這種特徵的著衣樣式。

「河南道」上的炳靈寺時代最早的第 169 號窟中，第 6 號龕（圖 14），有西秦「建弘元年」（420）造像題記，該龕中的主像為呈跏趺坐姿的「無量壽佛」。第 7、9 號龕中的立佛像為北魏的造像。³⁷ 但該窟中沒有這種模式的佛、或菩薩像。雲岡第二期（477-494）的第 6、13 號窟中很晚才有這種右衣襟甩搭在左手腕上的佛像造型出現。而與之同時期的金銅或是造像石上的佛、菩薩像沒有這種模式，景明元年（500）以後才開始出現了這種形制的佛像。³⁸

³⁴ 甘肅省文物考古所、炳靈寺文物保管所合編，《炳靈寺一六九窟》（深圳：海天出版社，1994），頁 22。第 169 窟中第 7 龕佛像、6 龕佛像、23 龕佛像，其頭部造型，肉髻呈窩窩頭式，髮髻表面為剃光式，但服飾與成都蕭齊的不相似。

³⁵ *Origins of the Gandharan Style: A Study of Contributory Influences*, p. 25, PL. 27, Standing image of a Boddhisattva, from Gandhāra, British Museum, no. 1880-72. Khalchayan, 地名，其地位置在《魏書》的「烏許水」（Oxus）北部，為其支流之一，即在 Surkhan Darya 的河岸上，今烏茲別克斯坦（Uzbekistan）的南部。

³⁶ 參見（英）約翰·馬歇爾，《塔克西拉》III，秦立彥譯，頁 223，no. 142。彌勒菩薩像，造型幾乎與上文例舉的完全相似，圖版說明參見 II 卷，頁 1045-1046 說明。

³⁷ 炳靈寺第 169 號窟中，第 6 號龕有西秦「建弘元年」（420）的墨書題記，龕中佛像袒右肩，有窩窩頭形狀的肉髻，形像造型仿印度—阿富汗白灰膏流派模式；而第 7 號龕的佛像，頭部造型與第 6 號龕佛像的同，但前者身著質地輕薄的圓領通肩袈裟，衣紋呈稠疊的 U 字形紋，表現出受後期貴霜秣菟羅風格影響的衣飾特徵，其時代應為北魏中期。

³⁸ 參見雲岡石窟文物保管所編，《中國石窟·雲岡石窟（二）》，圖版 97，第 11 窟南壁明窗西壁佛龕；圖版 98，第 11 窟南壁明窗西壁佛龕，佛像的右衣襟都甩搭在

莫高窟則要晚到第四期（約當西魏）始出現類似的佛像。³⁹ 麥積山石窟中的泥塑佛像，只有第 115 號窟中有「景明三年」（502）的題刻，該窟中的佛像右衣襟皆不用搭在左小臂上；反倒是北魏第 114、138 號窟中有與成都茂縣永明元年（483）造型相似的佛像，但前者製作的時代肯定晚於後者。⁴⁰ 由此可以證實，成都南齊的佛像是南朝最早接收了這種犍陀羅菩薩像服飾的特徵，其後蕭梁的佛像也依舊承襲了這一風格。

但最為重要的是，在「印度—阿富汗」流派的白灰膏浮雕中，我們終於尋覓到了成都南齊造像石上「裳懸座」的原型。前文曾例舉塔克西拉的莫拉莫拉杜佛塔上的一組塑像（參見圖 2a），主佛身著圓領通肩袈裟（其衣領作多層皺褶），衣紋為凸稜線條的扇形「百褶式」；袈裟的下裾垂搭在寶座的立面上呈舌瓣式，其餘的也垂搭在寶座上。與這組（a=no. 30）塑像圖形結構相似的還有在同一塔上的（a=no. 33、a=no. 34）兩組。另有一組塑像是，主佛著圓領有多層皺褶的通肩的袈裟，呈跏趺坐姿，雙手旋轉法輪式的說法印；袈裟的下裾垂搭在其獅子座的立面上（圖 15）。⁴¹

以上四例圖像中主佛袈裟下裾垂搭在獅子座上的樣式，就應該是成都南齊造像石上「裳懸座」的「原型」。而四例中垂搭在座前的衣紋褶襞尤其值得注意，其比希臘化的衣紋更刻板、更模式化，但在處理衣褶時，用的技法跟希臘化風格一樣，即用雕塑的技巧把衣褶表現成具有立體效果的質感。而成都南齊的在表現「裳懸」的衣褶時，除了運用雕刻的技法外，還輔以中國傳統繪畫表現衣褶的技法，即將皺褶部分折疊壓縮呈平板式，也就是我們常見到的衣褶的末端被表現為橫、或豎連續的「」、「S」形線條。

由於在西元 4 世紀，與「印度—阿富汗」流派同時期的後期貴霜（post-

左小臂上，圖 97 佛龕下部的供養人仍身著未改制前的鮮卑服飾。

³⁹ 參見敦煌文物研究所編，《中國石窟·敦煌莫高窟（一）》（北京：文物出版社·東京：株式會社平凡社，1989）圖版 149，第 432 窟中心柱東面的佛像，西魏，頁 195，圖 47，頁 442。

⁴⁰ 參見天水麥積山石窟藝術研究所編，《中國石窟·天水麥積山》（北京：文物出版社·東京：株式會社平凡社，1998），圖版 60，第 114 窟正壁坐佛（北魏）、圖版 102，第 138 窟坐佛（北魏），及頁 284，頁 288 圖版說明。

⁴¹ 同前注引，（英）約翰·馬歇爾，《塔克西拉》III，頁 150，圖 a=no. 30。

Kusāna）秣菟羅，以及早期笈多（early Gupta）的雕像中，均未有如前者那樣有呈「裳懸」式的佛座，因此，茂縣南齊永明元年（483）造像石「裳懸座」的源流，在學術界，未能得到較為正確的詮釋。

〔日〕學者吉村憐認為：「南齊永明元年（483）銘無量壽佛，是此佛像的最古的例子（其實應該是作趺坐姿的「當來彌勒佛」像——筆者注），而把這種裳懸座與同是永明年間（489 頃）雕造的南京棲霞山大佛比較著看，「茂縣位於四川省西北部的邊境上，而在中央，這種表現形式一定在此前即已產生了」。⁴² 按吉村憐的觀點，「裳懸座」的產生是在建康，茂縣的雖然時間更早，但地處邊遠，這有圖像學的材料佐證嗎？其實，棲霞寺是南齊永明 7 年（489）明僧紹捨宅建的寺院，大佛又是在僧紹死後，由其子仲璋和法度發願鑿造的，⁴³ 年代則遠更晚於茂縣「當來彌勒」佛像。

吉村憐又認為：「紳帶式佛衣也好，裳懸座也好，原由南朝設計出而影響北魏，這想法比較自然。」「而作為台座完成裳懸座的產生，當在龍門石窟 490 年。總之，在北魏，先出現紳帶式，裳懸座的出現，如前文所述，當在東晉、宋初。」他在「前文所述」的根據是：「在南京西善橋出土的磚畫中可以看到榮啟期圖與阮咸圖。⁴⁴ 表現的都是坐在樹下彈奏琴或琵琶的賢者，穿著寬鬆舒適的上衣，胸口內衣前有帶結，帶結兩端下垂。下面的阮咸圖可以補上很難看到的足腰部分。再根據榮啟期圖，如果把長髮之頭換成佛頭，使之在台座上結跏趺坐，把掛於足旁的裳裾改成裳懸座。那樣，這個肖像便忽如變身為龍門式佛像。總之這種佛像服制，是得到了聖賢圖等啟示的。」（圖 16）⁴⁵

從上引吉村憐的論述中，我們不難看出，「紳帶式佛衣」的原型在「西善橋磚印模畫」中尚勉強有跡可尋，而「裳懸座」的產生則是出於他對「榮啟期圖」的豐富想像力所致。過去，出土「西善橋磚印模畫」墓室的年代，曾暫且

⁴² 吉村憐，〈龍門樣式南朝起源論〉，《東方文化》第一集，阮榮春譯（南京：東南大學出版社，1991），頁 210。

⁴³ 吉村憐引常盤大定、關野貞，《支那文化史跡》卷 10（東京：法藏館，1940），以及圖版 X-97（2）。

⁴⁴ 羅宗真，〈南京西善橋南朝墓及其磚刻壁畫〉，《文物參考資料》8-9，頁 37-42。

⁴⁵ 吉村憐，〈龍門樣式南朝起源論〉，《東方文化》第一集，頁 208。

被斷為東晉時期，⁴⁶ 後來被重新斷定西元 5 世紀後期。⁴⁷ 這樣一來，吉村憐從未受到過質疑的「裳懸座」產生於「東晉宋初」的論證便成為了「砂器」。

其實，在中土十六國時代（304-439）的金銅佛坐像上就已表現了「裳懸座」的雛形。美國哈佛大學福格美術館所藏的該時期的一尊金銅佛像，據傳出自於河北石家莊。佛像頭有高肉髻，前額有凸狀的白毫相（*ūrṇā*），杏眼，上唇有八字形短髭。佛結跏趺坐，手施禪定印，其身著通肩大衣，下裾自然下垂在獅子座的正面，肩臂上冒出牛角狀的火焰紋，被稱謂為「燃肩佛」（圖 17）。⁴⁸ 這尊佛像明顯表現了犍陀羅佛像的造型模式。

而進一步中土化的「裳懸座」造型就已出現在莫高窟中。莫高窟第 259 窟北壁的泥塑佛像，時代為北魏（西元 5 世紀）。佛頭梳高髻，後側長髮及肩，頂髮梳籠成波紋形式；身著圓領有多層皺褶的通肩式袈裟，衣紋是用細線刻出的 V 字形和 U 字形褶襞。其身著的大衣在寶座的正面垂懸呈三舌瓣式。佛像的整體造型明顯表現出印度—阿富汗白灰膏塑像模式的風格（圖 18）。以上兩尊佛像的「裳懸座」都比成都南齊佛像石上的時代要早得多。但是，十六國佛像的衣飾為犍陀羅佛像的服飾，而莫高窟的佛像衣飾為笈多初期（或貴霜—笈多階段）秣菟羅佛像的服飾，成都南齊的卻又與之完全不相似。

歸根結底：茂縣永明元年（483）造像石上的「裳懸座」的原型無容置疑是出自西元 4-5 世紀「印度—阿富汗」流派的白灰膏浮雕，圖像學的資料是最有力的證明；而造像石上「當來彌勒佛」像的「紳帶式佛衣」、「裳懸座」雙結合樣式則是南朝唯一有最早紀年的「標型」（圖 19、插圖 2）；其後成都永明 8

⁴⁶ 羅宗真，〈南京西善橋南朝墓及其磚刻壁畫〉，《文物參考資料》8-9，關於「竹林七賢及榮啟期磚刻壁畫」，結論為：「因此我們可以假定本墓壁畫當晉—宋之間的作品」，頁 42。而〔日〕吉村憐竟然將「假定」當作了「肯定」！

⁴⁷ a. 江蘇省文物管理委員會，〈江蘇丹陽胡橋南朝大墓及磚刻壁畫〉，《文物》2，頁 44-54，為南齊景帝蕭道生夫婦合葬墓，墓室中有「竹林七賢及榮啟期」磚刻壁畫。

b. 江蘇省文物管理委員會，〈江蘇丹陽胡橋、建山南朝墓葬〉，《文物》2，頁 1-12，為南齊前廢帝郁林王蕭昭業、後廢帝海陵王蕭昭文之墓，墓內都有「竹林七賢及榮啟期」磚刻壁畫。

⁴⁸ 參見國立故宮博物院編，《海外遺珍——佛像》（臺北：國立故宮博物院，1986）圖版 2，美國哈佛大學福格藝術館藏的五胡十六國時期的金銅佛坐像。

年（490）、建武 2 年（495）同樣模式佛像的相繼出現，則證實這種「雙結合樣式」首先在成都地區形成了程序式（Stylized）的雕刻製作（參見圖 3a、3b）。

（二）成都蕭梁佛像造型與笈多秣菟羅佛像模式關係

成都蕭梁第一階段的佛像造型，其頭部造型為笈多秣菟羅式（頭有作右旋螺紋髮式），身著漢民族式的服飾（即「紳帶式」，或稱作褒衣博帶），右衣襟繞呈弧形用搭在左手腕上，又保留了犍陀羅菩薩所著服飾的部份特徵（圖 20、圖 21）。蕭梁第二階段的佛像造型，除了有些仍著漢民族式的服飾外，有的開始著日本學者稱謂「西化」了的服飾。這種「西化」服飾的原型就是笈多秣菟羅最流行的樣式，即：都是身著圓領通肩式的薄衣，衣領為大圓弧形，有多道皺褶，衣紋褶襞為呈一道道平行呈 V 字形和 U 字形相平滑連接的階梯狀線條，形像四肢和軀幹逐漸變得修長，比例勻稱（參見圖 1b）。

為了使我們更能根據形像直觀認識成都蕭梁佛像模式與笈多秣菟羅佛教造像的關係，筆者此處例舉一組 4 尊出土於秣菟羅的單體式主佛像，其製作的材料都是紅砂石，時代為西元 5 世紀前半期（A.D. 400-450），保存現狀相當完整，有的還銘刻有發願文和工匠的名字。茲述議於下。

1. 秣菟羅博物館藏佛陀立像（M. M. no. A5），佛像右手掌缺，據手掌的位置，原應是施無畏印勢。佛像精緻透明的衣飾看起來就似薄薄的輕紗織物，表面平行間隔有距的 V 字形 U 字形細稜線條衣紋，產生似輕風拂過水面蕩起漣漪的效果；頭髮似螺紋右旋的貝螺（佛陀三十二相之一的「螺髮右旋」）一圈圈地排列得優雅整齊有序，大耳長垂，雙眼形狀就像半開的蓮蕾，雙嘴角似浮起一絲微笑，鼻樑懸挺，下唇厚凸，頸部有 3 道項線（為佛陀三十二相之一的「頸部三折」）。佛陀頭後項光為一輪碩大的裝飾華麗的圓形淺浮雕，這輪裝飾豪華精美的項光與佛陀面部安祥寧靜的表情相互輝映，並折射出其冥思沉想、內省證悟的崇高精神境界（圖 22）。佛像底座上的兩行銘文表述了雕刻供養的目的，那就是要得到「無上菩提」（the attainment of supreme knowledge），文為：「比丘耶沙丁納（Yāsadinna）虔心供養佛，佛祐無處不在，為父母親，眾

師、眾師長，一切眾生，獲無上菩提供養。」⁴⁹

2. 新德里國家博物館原館藏的與上例同樣相似的立佛像，出土於秣菟羅，現在總統府（exhibited in the Rashtrapati Bhawan）；時代為西元 5 世紀，紅砂石。佛像與上例一樣也是缺右手掌，原來亦應是施無畏印勢；左臂同樣下垂以左手握住袈裟下裾邊緣的部分皺褶。不過，從背光盛開的蓮花凸出部開始，植物帶、呈波浪形的華麗忍冬卷草、編織的花環、聯珠紋，直至最後裝飾扇貝的邊緣，還是與上例有稍許的不同之處。那就是（2）例佛像項光上的卷草飾替換了（1）例佛陀項光上的花圈或聯珠紋帶圖案。底座上沒有銘文（圖 23）。⁵⁰

3. 加爾各答印度博物館館藏的立佛像（M. 13），紅砂石，時代為西元 5 世紀。這尊佛像的造型與上述兩例完全相似，也具有同樣的雕刻藝術風格，項光完全缺失，右手手掌從腕處斷裂不存，左手與握住的袈裟下裾邊緣部分皺褶有缺損。這尊佛像的高度和身材與上述第一例極其相等，似乎出自同一位雕刻工匠；只是前者上身的 V 字形和下身 U 字形衣紋是依身體中心線平行間隔排列的，而後者上半身 V 字形衣紋偏向於身體右側，下身的是依中心線排列的（圖 24）。⁵¹

4. 秣菟羅博物館館藏的立佛像（M. M. no. 76.25）出土於戈文德那伽（Govindnagar），紅砂石，西元 434-435 年，為本組的第 4 例雕像。這尊新近方才出土的雕像也是華麗精美的傑作，它具有與先前所見到的那些佛像同樣嫺熟精湛的雕刻藝術風格。該佛像的身軀形體和造型與第 1 例佛像，極為相似，不脫白範，特別是衣飾上呈 V 字形和 U 字形的細線條衣褶（圖 25）。在底座上保存的多行銘文卻有著不同尋常的重要意義。它記載了按笈多紀年中的「115

⁴⁹ 這段梵文銘文譯成英文參見 R. C. Sharma, *Buddhist Art Mathura School*, p. 206；圖版參見 PL. 128, An outstanding image of the Buddha, rich nimbus, thin drapery, rippling folds, serene expression mound, 5th century A.D., red sandstone, from Jamalpur mond, Mathurā Museum, no. A. 5。

⁵⁰ 同上注引，p207；PL. 129, Buddha image of same quality, 5th century A.D., buff sandstone, from Mathurā, now in the President's House（總統府），New Delhi.

⁵¹ 同上注引，p. 207, PL. 130, Standing Buddha, halo missing, red sandstone 5th century A.D., from Mathurā, Indian Museum, Calcutta no. M. 13.

年」，恰好與西元 434-435 年相符合，其時笈多佛教雕刻藝術已達極致，而這件雕像就是其輝煌燦爛時期的真正代表作品之一。銘文還有一點值得注意的是，最後兩行的梵文讀作：Ghatitā Dinnena，無容置疑的是作為雕刻家丁納（Dinna）的名字。根據這件底座上的新發現，我們完全可以確定：正是銘刻在這兩件秣菟羅佛像底座上的 Yasadinna 耶沙丁納，方才使得這位傑出雕刻家的名字得以傳播。⁵²

5. 除此以外，筆者再例舉述議一件笈多時代的佛陀頭像，觀其形像造型，我們也可以從中對其整體藝術風格管中窺豹。這件佛陀頭部出土於秣菟羅的昌姆達（Chamundā），紅砂石，時代為西元 5 世紀，是印度佛教雕刻藝術在笈多秣菟羅時期如百花盛開階段的極稀有的代表作品之一。從審美的觀點來看，它是一件甚為精緻的雕塑品，有著排列整齊的螺髮，長方形的大耳，略微厚凸的眼瞼下，蓮瓣形半睜的雙眼透露出安祥寧靜和冥思苦想的神情（圖 26）。⁵³

這樣經過兩百年左右造型藝術的經驗積累，笈多的佛像雕刻藝術完成了將犍陀羅佛像模式的印度化，完成了貴霜時代希臘式佛像向笈多印度式佛像的過渡，並沿著中亞絲綢之路傳入西域各國及中土。⁵⁴ 這種模式的佛像在西元 5 世紀後半期傳入中土西北的石窟中。例如：敦煌莫高窟北魏時期的第 248、254、259、263 號窟中的佛像；⁵⁵ 炳靈寺第 169 號窟中第 7 號、9 號、21 號龕

⁵² 同上注引，p. 207; PL. 133, Standing Buddha image recording the name of the sculptor Dinna (丁納) date in the year 115 (A.D. 434-435), red sandstone, from Govindnagar, Mathurā, Mathurā Museum, no. 76.25。

⁵³ 同上注引，p. 211; PL. 142, Head of the Buddha An outstanding spicemen of Mathurā art, Gupta period, 5th century A.D., red sandstone, from Chāmundā mound, Mathurā, Mathurā Museum, no. 49.3510。

⁵⁴ 參見 R. C. Sharma, *Buddhist Art Mathura School*, Section 7, Buddha in the Art Mathurā (秣菟羅藝術中的佛陀)，pp. 135-159。

⁵⁵ 參見敦煌文物研究所編，《中國石窟·敦煌莫高窟（一）》，圖版 79，第 248 窟中心柱上東面佛龕，圖版 25，第 259 窟北壁下層佛龕，圖版 30，第 254 窟西壁中央白衣佛，圖版 52，第 263 窟北壁上層佛龕，北魏時代，佛像均著笈多秣菟羅圓領通肩袈裟，衣領呈有多層皺褶的大圓弧形式樣。

中的佛像。⁵⁶ 雲岡第 18 窟東壁立佛、第 19 號南壁西側立佛。⁵⁷ 成都的則晚到了西元 504-511 年（蕭梁天監 3-11 年）。而長江下游建康的較成都的略晚。例如：成都商業街出土的天監 10 年（511）銘文有螺髮的佛像（參見圖 20），《成都萬佛寺石刻藝術》圖版 40、41、42、43 的佛頭像，螺髮排列得整齊有序，直至鬢角下，大耳呈長方形，優雅的造型完全可以與（5）秣菟羅·昌姆達（Chamundā）的佛像頭媲美；而《成都萬佛寺石刻藝術》圖版 8（梁中大通元年（529））、圖版 11 的佛像，雖然無首（圖版 8 的不是原作），但輕薄貼體的衣飾，稠疊流暢的衣紋線條，有多層皺褶的大圓弧形衣領，左右手腕上垂下的衣飾被雕刻呈有長長深溝形皺褶，顯然是在對笈多秣菟羅雕刻藝術風格充分理解的基礎上，繼承了其技藝的精髓。而建康（南京）的之所以略晚，乃是在梁天監 12 年（513），僧祐才奉敕改新昌石城山彌勒大佛的髮式為螺髻，「至十五年春竟」⁵⁸。這就說明，建康的佛像原來沒有螺髻！（帶點字為筆者所加，以下皆是）

此處，筆者還要說明的是：成都蕭梁造像石，如：有紀年銘的成都萬佛寺的蕭梁普通 4 年（523）造像石；四川大學博物館所藏蕭梁中大通 4 年（532）造像石，太清 3 年（549）造像石（無紀年銘的不贅），其背面靠近左右端下方各有一個形像，肌肉強健，頭披下端略鬢起的長髮，手持金剛杵（Vajra），應是由前期秣菟羅（西元 1-3 世紀受到犍陀羅模式影響的）造像石上佛陀的脇侍之一，即金剛手（Vajrapāṇi）衍變而來，其原型出自大夏大月支（塞種人 Scythes）人種的武士，在雲岡第 6 號窟中心柱上、12 號窟中特多（圖 27-29）。

所以，海內外學術界多數學者關於成都南朝佛教造像模式是受所謂溯江而上的建康佛教美術的影響，這種觀點，就圖像學而論，存在誤區。多數學者的

⁵⁶ 甘肅省文物考古所、炳靈寺文物保管所合編，《炳靈寺一六九窟》，圖版 29，圖版 36，圖版 45。

⁵⁷ 李治國編，《雲岡石窟》（北京：人民中國出版社，1999），圖版 117，第 18 窟東壁大立佛，圖版 126，第 19 窟南壁西側立佛。

⁵⁸ 新昌石城山彌勒大佛頂髮於〔蕭梁〕天監 12 年（513）改為螺髻的史實，載《高僧傳》卷 13〈釋僧護傳〉，參見《大正藏》冊 50，第 2059 號，頁 412 上。

觀點都認為：中印度，即：中天竺佛像的新樣式是經東南亞傳到南朝都城建康，再溯江而上輸入成都。其實他們並沒有真正認識到這種新樣式，就是那時流行於南亞、東南亞的另一種印度笈多佛像模式，即著名的薩拉那特（Sārnāth）模式。

（三）成都蕭梁佛像與笈多薩拉那特佛像模式關係

印度笈多時代佛像雕刻的另一種新樣式是薩拉那特樣式。薩拉那特，位於恆河中游比哈爾邦邦貝拿勒斯（Benāres，今瓦納臘西 Vārāṇasi）附近，即佛經中所說的鹿野苑（Mrgadāva）初轉法輪，度橋陳如五個弟子處。笈多時代，薩拉那特佛像樣式的著名代表作是在此處出土的淺灰色楚那爾（Chunar）砂石雕刻的「鹿野苑說法」的佛陀。佛陀身披的圓領通肩袈裟，薄於輕紗，薄於蟬翼，薄到難以形容的程度，若有若無，若隱若顯，簡直像玻璃般完全透明。把本來毫不透明的淺灰砂石，雕刻得如此晶瑩明澈，輕虛空靈，顯露裸體的全透明無褶裊的衣飾，充分表達了印度理想化的人體美，與秣菟羅佛像衣飾上呈 U 字形成 V 字形凸起的稜線條相比較，這種顯露裸體的全透明無衣紋的袈裟，是薩拉那特樣式佛像最獨特的美點，最典型的特徵（圖 30）。其他著名的代表作品還有在秣菟羅出土的立佛。薩拉那特出土的立佛，以及觀音像，最大的特點就是身著無衣紋的「濕衣」。⁵⁹ 所以，筆者以下例舉數尊出土於秣菟羅和薩拉那特的佛、菩薩像的代表作品，時代為西元 4 世紀初至 5 世紀，通過論述其造型特徵和服飾，使我們進一步認識貴霜秣菟羅模式如何演變到笈多初期，直至笈多薩拉那特流派的形成。從而也使我們認識和理順成都蕭梁佛像，南朝、以及北齊佛像造型模式與這個流派的關係。

1. 有梵文紀年「230 年」（A.D. 308）銘的立佛像，淺黃色砂石，由

⁵⁹ R. C. Sharma, *Buddhist Art Mathura School*, Section 9, Mathurā and Other Schools of Art (秣菟羅與其他藝術流派), pp. 221-232, “The Sārnāth style follows the graceful technique and may be considerde as further improvement of the Mathurā trait”, the mostremarkable and distinguishing feature of the Sārnāth style is the foldless wet drapery, op. cit. p. 230.

Jayabhatta 捐贈供養於耶剎毗訶羅石窟 (Yasā vihāra) 中，19 世紀期間，出土於秣菟羅卡特拉 (Katrā) 的一次考古發掘。佛像鬢曲的螺髮延伸至耳垂，右手外伸於身體右側施無畏印；身著有大圓弧衣領的袍服 (Saṅghāṭi)，衣領有多道皺褶並翻搭在雙肩上，袍服緊裹，顯露出佛陀修長勻稱，光滑純淨的身體，在幾乎透明的薄衣表面稀疏地刻畫出一道道呈平行波動的 U 字形細稜線條衣紋；僧衣的右裾從右手腕上下垂，繞成 U 字形纏搭在左小臂上並握在左手中，皺褶呈密集平行垂直的線條，外端繞成連續垂下的 S 形線條，增加了動感。其頭後有一輪以雙眉間白毫為中心的碩大項光，裝飾豪華；內層為有矛尖的車輪輻條，次內層為編織的花圈，次外層為聯珠紋帶，外層邊緣為均勻排列的扇貝 (圖 31)。

這尊雕像是貴霜秣菟羅後期轉為向笈多初期過渡的一個典型作品，它表現的特徵為：形像身材頗有些偏粗短，從左手垂下的大「乙」字形衣飾皺褶是貴霜後期的一個基本圖案，而在笈多時代，是從腰部下垂至腳邊呈兩條平行的深溝形褶襞線條；臉上沒有笈多時期的那種經典型安詳表情，比較笈多時期佛像的面容，緊張的神態很少有使觀者產生聯想的餘地等。⁶⁰

2. 從秣菟羅·戈文德那伽 (Govindnagar) 新發現出土的一尊佛像 (M. M. no. 76.26)，淺黃砂石，時代為西元 4 世紀，是具有貴霜—笈多時期 (Kuśāno-Gupta) 典型特徵的標本。佛像呈立姿，手略伸向身體右側外，右小臂呈水準位置舉起，蹠形的手掌呈正面立起施無畏印勢，鬢曲的螺髮延伸至耳垂，身著有多層皺褶大圓弧形衣領的服飾。佛像的服飾，相對於其他出土於秣菟羅這一時期的，是沒有任何褶襞線條 (圖 32)。這種袍服的模式已經是同時代在薩拉那特 (Sārnāth) 興起的藝術流派的一個標誌性樣本，石材也不是通常秣菟羅雕像所採用的紅砂石品種。由於這些特徵，印度學者 R. C. Sharma 教授把這尊處於後貴霜 (post-Kuśāna, 4-5 世紀前半期)，或早期笈多 (early Gupta, 5 世紀前半期) 時期的佛像歸屬於更準確的貴霜—笈多階段 (Kuśāno-Gupta

⁶⁰ R. C. Sharma, *Buddhist Art Mathura School*, pp. 201-202, PL. 125, Standing Buddha image in stilled by Jayabhatta in yasā vihāra dated in the year 230 (A.D. 308), buff sandstone, from Katrā, Mathurā, State Museum, Lucknow no. B. 10.

phase)。⁶¹

3. 從秣菟羅·戈文德那伽（Govindnagar）發現出土的一具無頭佛像身軀（原文為 Buddha torso），紅砂石，年代為西元 5 世紀後半期笈多時期。其引人注目的就是衣飾為沒有平行的 U 字形皺褶線條與「濕衣裸體」透明相結合，只有呈多層皺褶的大圓弧形衣領、束於腰部垂有二條的布帶，以及從纏在左臂上下垂有褶襞線條的衣飾，才能令觀者感受到這具表面輪廓和線條凸顯的身軀是著了衣飾的（圖 33）。它與上文述論的（2）佛像出土於秣菟羅同一遺址，時代已是笈多初期（西元 5 世紀後半期），相與比較，服飾也是完全沒有皺褶線條（foldless drapery）。這些雕像的發現建立了已經形成的貴霜後期秣菟羅流派和在笈多初期階段萌芽的薩拉那特流派之間的聯繫。⁶²

以下筆者再例舉進入笈多興盛時期，在薩拉那特雕刻的佛、菩薩像，根據其造型特徵，就可以瞭解認識其與貴霜後期秣菟羅—笈多階段形像造型的區別。

4. 從薩拉那特出土的佛陀像，淺黃色砂石，西元 464-485 年（笈多初期）。佛像呈立姿，右臂靠近身體右側曲肘上舉，右掌齊於右肩胛處呈正面施無畏印勢；其頭額以上部分呈覆鉢似的窠堵波（Stūpa）形狀，整個頭部略呈卵圓狀，鬢曲的螺髮延伸至耳垂；雙眉呈倒八字形，眉尾斜挑至鬢角處，上眼瞼略外凸下垂不再露睛，雙唇寬於鼻翼，下唇厚凸，頸有 3 道圓弧形項線。佛像身著只有一道圓弧形皺褶衣領的服飾，渾身上下沒有任何褶襞線條，完全凸現出寬肩細腰勻稱的身材，以及頎長線條優雅的雙腿。佛像頭後有一碩大的圓形光輪，裝飾圖案分為 4 層；內層為聯珠紋帶，次內層為淺浮雕的忍冬紋，次外層為聯珠紋帶，最外層背光邊緣均勻排列一圈扇貝。這尊佛像的衣領口開得比貴霜—笈多階段佛像的要小得多，僧衣簡直像玻璃般的完全透明；施無畏印的右手舉於略齊右肩胛處，不似貴霜—笈多時期、以及笈多秣菟羅的那樣，過

⁶¹ 同上注引，pp. 203-204, PL.126, Buddha standing in abhaya pose, foldless drapery remarkable, c. 4th century A.D., buffstone, from Govindnagar, Mathurā Museum, no. 76.26.

⁶² 同上注引，pp. 208-209, PL. 138, Buddha torso with foldless drapery, Gupta period, 5th century A.D., red sandstone, from Govindnagar, Mathurā in custody of Archaeological survey of India, New Delhi。

分外伸於身體右側（圖 34）。⁶³

5. 從薩拉那特出土的觀音像，淺黃色砂石，西元 5 世紀。⁶⁴ 觀音呈立姿，雙足和其下面的蓮座已不存，有上部已缺損的蓮瓣形背屏；其面部呈卵圓狀，上身幾乎完全「袒裸」，左右大臂上裝飾纏成圈形的植物藤，腰部纏有遮住下體的布帶，雙腿之間有幾道稀疏的圓弧形細線條衣紋，以及左腿露出的呈平行密集垂下的衣飾褶襞線條，才使人感覺到觀音菩薩所著的衣飾是輕薄透明的紗裙；其右臂下伸的手已損毀，左手優雅地輕握住一柄蓮花（？原來應該如此）（圖 35）。其實，在古印度觀音菩薩的造型就是由貴霜秣菟羅初期佛陀的脇侍之一的蓮花手（Padmapāṇi）為原型演變而來的，稱作蓮花手菩薩。⁶⁵ 我們可以看出，菩薩不完全呈直立姿態，臀部略偏向於右側，身體重心落在左腿上，雖然其性別是男性，但卻明顯受到了比之時代更早的藥叉女（Yakṣa）「三屈式」（tribhaṅga）姿勢的影響，以致在西元 6 世紀薩拉那特也出現了這種姿勢造型的佛像；⁶⁶ 其服飾也是完全移植於同時代的佛像，為了與後者相區別，腰間大都纏上繞過腿部的布帶。⁶⁷

薩拉那特在地理位置上更靠近印度東南部，其佛像模式，與地靠中部偏東

⁶³ a. J. G. Willias, *The Art of the Gupta India* (New Jersey: Princeton University Press, 1982), p. 77, PL. 91.

b. *Palast der Gotter: 1500 Jahre kunst aus Indien*, p. 91, PL. 48, Buddha, Gelbrauer sandstone, 127.0x51.0cm, Sārnāth, A.D. 465-485, Indian Museum, Calcutta, ACC. no. 514/A25085.

⁶⁴ a. 分別同上注（b）引，p. 79, PL. 97 (Dietrich Reimer Verlag Berlin, 1991-1992)。

b. 同上注（a）引，p. 92, PL. 47, Boddhisattva Avalokitesvare, Gelbrauer sandstone, 113.0x50.0cm, Sārnāth, A.D. 5th. chr. Indian Museum, Calcutta, Acc. no. 537/A25892。

⁶⁵ 蓮花手菩薩是觀音菩薩非密教（Tantra）的造型，其特別的象徵為，前額上方頭部正中有一呈禪坐姿的阿彌陀佛，右手持一柄蓮花，無特殊可以區別的手印；它的梵文名稱 Avalokitesvara 原意是「觀自在」，西元 4 世紀《妙法蓮華經》傳入中土後，被譯作「觀世音」。The *Gods of Northern Buddhism*（中譯書名《北傳佛教神像》，London: Oxford at the Clarendon Press, 1928），pp. 61-65。

⁶⁶ 參見王鏞，《印度美術》（北京：中國人民大學出版社，2004），頁 181 圖版，西元 6 世紀薩拉那特出土的佛陀立像略呈「三屈式」姿態。

⁶⁷ 同上注引，頁 180 圖版，西元 5 世紀薩拉那特出土的觀音菩薩主像，造型與筆者提供的基本相同，只是右臂斷缺，左臂曲肘手執一柄蓮花（只剩一節蓮莖）。

北的秣菟羅佛像模式，共同形成了印度笈多時期佛像造型藝術的兩大流派，其傳播和影響的範圍各不相同。笈多秣菟羅式佛像的傳播、影響，除印度本土外，還更加擴大到中亞至中土，後者即接收了其「薄衣貼體」的「濕衣佛像」模式；而南亞與東南亞諸國更多地是受到「衣飾透明」，全無衣紋褶襞的薩拉那特的「裸體佛像」模式影響。例如：西元 6 世紀左右錫蘭的阿奴羅陀補羅（Anurādhapura）的白雲石雕刻佛陀趺坐像，高約 200 釐米，手作禪定印，薄衣透體幾乎無任何衣褶，透明顯露裸體，完全屬於典型的薩拉那特樣式。緬甸、老撾、柬埔寨、占婆（Champa，為今越南南方）地區，也曾出土很多西元 7-8 世紀模仿薩拉那特樣式的砂石或青銅佛像。⁶⁸ 那麼，像這種「輕紗透體」的薩拉那特式的「裸體佛像」，大陸某些學者都異口同聲在其文章中說是從印度由東南亞傳入蕭梁並影響了成都的南朝佛教造像。試問，南朝都城建康，以及長江中下游地區有過這種模式的佛、菩薩像嗎？現存的成都蕭梁佛像有這種造型模式嗎？

更有甚者，近年來山東青州龍興寺遺址發現了一批窖藏的北朝石刻佛像。關於其模式和源流，有的學者在其文中認為：「天竺式的佛像和螺髮樣式，近年來在山東青州、諸城等地出土的石刻造像中都有發現，且大多為螺髮。由現存實物可知，這種樣式主要是受南朝影響產生的（下略）。」⁶⁹ 但是其文中並未例舉所謂從海路傳入南朝有螺髮樣式的天竺式佛像在圖像學方面的資料。這怎麼能讓讀者首先從視覺化（Visualization）角度來理解山東青州石刻佛像造型是受到南朝佛像模式影響產生的呢？因此我們就應該探究青州北齊有螺髮的天竺式佛像造型模式的源流。由此給我們回饋的資訊是，南朝影響青州北齊佛像造型的原型是這樣的嗎？

青州龍興寺遺址出土的有些北齊佛像，其造型典型特徵為，是身著無皺褶衣紋的「濕衣佛像」，即「裸體佛像」（圖 36a、36b），即使是個別佛像的有衣紋，也是以幾根稀疏陰刻的線條作象徵性表示，而且其衣領的領口都開得很小，完全不是笈多秣菟羅那種有多層皺褶的大圓弧衣領。這些只要跟本文前面

⁶⁸ 參見王鏞，《印度美術》，頁 182-184。

⁶⁹ 參見李裕群，〈試論成都地區出土的南朝佛教石造像〉，《文物》2，頁 72。

例舉的笈多薩拉那特出土的佛像、觀音像造型模式和所著的服飾作比對，則是非常清楚的了！這正是地理位置決定了其受到由海路，根本不是某些學者憑想像虛擬的從南朝傳入的笈多薩拉那特佛像模式的深切影響所致。⁷⁰

筆者還要指出的是，在南北朝後期，薩拉那特這種無皺褶衣紋的「濕衣佛像」，與同時期秣菟羅衣飾貼體卻衣紋稠疊的佛像相比較，反而不如後者那樣流行。究其原因，就是金維諾教授所精闢點明的：「在中原地區並未形成為塑造的主流。」⁷¹ 實際上，「曹衣出水」這種佛像的原型，即薩拉那特佛像，在其原生地，境遇也不是十分美妙。R. C. Sharma 就評論說：「這些稀有的雕像的發現（即筆者前文『（三）成都蕭梁佛像與笈多薩拉那特佛像模式關係』一節所例舉的第 2、3、4 例佛像），有可能意味著：薩拉那特無皺褶衣飾（foldless drapery）的風格是源於西元 4 世紀後期的秣菟羅流派。然而，這種風行一時的樣式，卻在秣菟羅並不流行。因為，秣菟羅地區的人們早就已經習慣欣賞身著有優美褶襞僧袍（saṅghāṭi）的神像了。」⁷²

關於古印度秣菟羅地區的人們為什麼不喜愛供養薩拉那特無皺褶衣紋的「裸體佛像」，R. C. Sharma 沒有進一步論述原因。但是，北齊青州龍興寺那種有「曹衣出水」美譽的「濕衣佛像」，在周武帝建德 6 年（577）滅掉北齊後，便迅即消失了。原因之一固然與周武帝在北齊境內推行滅佛毀像的政策有關。不過，武帝翌年（578）駕崩後，北周又旋即恢復了佛教。隨之而起的佛像卻表現出北周特有的粗壯、粗碩、粗肥、粗圓的造型風格。原因之二就是，薩拉

⁷⁰ 參見青州市博物館編，《青州龍興寺佛教造像藝術》（濟南：山東美術出版社，2001）圖版 51、53、56、57、58、59、60、61、62、63、64、65、72、80、85、86。等等，其佛像都是身著無衣紋褶襞的「裸體佛像」，所以宋人評價，「北齊·曹仲達者，本曹國人（《魏書·西域傳》伽不單國，《隋書》曹國，在今烏茲別克斯坦撒馬爾罕（Samarkand）西北的劫布坦（Kebud），為一地同音異譯，可知曹仲達來自中亞，以曹國為姓——筆者注），最推工畫梵像」，其畫佛像衣服緊貼，像剛從水裏出來，被稱名為「曹衣出水」風格，即與北齊青州造像有關。參見〔宋〕郭若虛撰、鄧白注，《圖畫見聞志》（成都：四川美術出版社，1986），頁 56「論曹吳體法」，吳即〔唐〕吳道子。

⁷¹ 金維諾，〈青州龍興寺造像的藝術成就〉，載《漢唐之間的宗教藝術與考古》（北京：文物出版社·東京：株式會社平凡社，2000），頁 377-391，引文摘自頁 389。

⁷² R. C. Sharma, *Buddhist Art Mathura School*, p. 203.

那特這種連男性臍眼都要逼真雕刻出來的「濕衣佛像」，有可能是不太符合中土儒家倫理的審美觀念吧！

五、「溯江而上」論者引證文獻、實物圖像的誤區辨析

本文在前文「綜述」中就指出有四篇文章強調成都南朝佛像是從建康（南京）溯長江水路輸入的，而南京的又是從海路輸入的笈多新樣式。這些「新樣式」筆者在上文中據圖像學方面的資料作了論述。但筆者還是要特別指明「溯江而上」論者對文獻解讀和考古實物引證的誤區。

〈四川省博物館藏萬佛寺石刻造像整理簡報〉的結論認為：「萬佛寺石刻造像與長江中下游地區的早期造像有著密切的關係，如『阿育王像，其粉本也疑來自湖南，經建康而傳入成都』，在揚州長幹寺、荊州長沙寺均有早期阿育王像出現就是佐證。因此，有的學者明確指出：『益州造像樣式應淵源於建康』。」⁷³ 前引李裕群的文中也說：「成都造像中共有三件形制完全相同的阿育王像，其粉本也疑來自扶南，經建康而傳成都。阿育王像的最初流行也在長江中下游地區，如楊都長幹寺，荊州長沙寺均有之，所以阿育王像的來源也應與建康有關」⁷⁴。

關於成都南朝時期出現的阿育王像，筆者提供與上引文中採用的相同文獻供讀者參考。據《高僧傳》卷 5〈釋曇翼傳〉中載：荊州長沙寺原無阿育王像。晉太元 19 年（394）甲午，「忽有一像現於城北，光相沖天」，「翼乃往祇禮，謂眾曰，當是阿育王像降我長沙寺焉」，遂「迎還本寺，道俗奔赴，車馬轟填。後闕賓禪師僧伽難陀，從蜀下入寺，見像光上有梵字，便曰：是阿育王像，何時來此？時人聞者，方知翼之不謬。」⁷⁵ 要知曇翼早年曾「經遊蜀郡，刺史毛璩深重之，為設中食，躬自瞻奉」。其後，「翼遂杖錫南征，締構寺

⁷³ 袁曙光，〈四川省博物館藏萬佛寺石刻造像整理簡報〉，《文物》10，頁 37。

⁷⁴ 李裕群，〈試論成都地區出土的南朝佛教石造像〉，《文物》2，頁 70。

⁷⁵ 參見《高僧傳》，《大正藏》冊 50，第 2059 號，頁 355 上-356 上。

宇，即長沙寺也。」⁷⁶「翼常歎（息），寺立僧足，而形像尚少。阿育王所造容化神瑞，多不在諸方，何其無感，不能招致。乃專精懇惻請求誠應。」⁷⁶曇翼為中土人氏，從未遊歷西域，如果他在蜀郡時，此地未有阿育王像，怎麼可能在長沙寺住錫時識得該像的身份呢？由此證實，長江中下游地區在西元 4 世紀後期根本沒有也並不認識阿育王像，卻是兩個從益州來的高僧方才辨認出其身份，顯然成都有阿育王像的時代反而應早於長江中下游地區。成都現存的有兩件阿育王像的造型模式都是完全相似於前期犍陀羅佛像造型（圖 37、38a、38b）。而後者的原生地是在古印度的西北部，即今阿富汗和巴基斯坦的部分地區，通過傳統陸上絲綢之路傳入中亞和中土。成都萬佛寺有北周保定年號的阿育王像造型（《成都萬佛寺石刻藝術》圖版 9）已經地方化了。而前期犍陀羅模式的佛像，根本不見於古印度東南部秣菟羅和南部的阿瑪拉瓦提（Amarāvati）造像碑石上、或石窟寺中，怎麼可以穿越南亞次大陸經東南亞由海路傳入南朝的都城建康呢？因此，以上列舉的學者們，既然宣導阿育王像是經海路由東南亞傳入建康，再溯江而上輸入成都的觀點，就應該舉出圖像學資料論證。

又，前引李裕群文中例舉南朝最早有天竺式螺髮的佛像實例是浙江紹興博物館所藏的蕭齊永明 6 年（488）的維衛佛石像（圖 39）。這尊石像已被金申鑒定為贗品，應是雕刻於五代時期（907-965），紀年銘文為偽刻（見前文注 14）。李文中又繼引梁僧祐續鑿新昌石城山彌勒大佛，改其髮式為螺髻事例為佐證，殊不知其年代則晚於成都商業街天監 10 年（511）造像石。前者史事見於《高僧傳》卷 13〈釋僧護傳〉所載：「釋僧護後居石城山隱嶽寺。願博山鑄造十丈石佛……以齊建武中（494-497）初就雕剪，僅成面樸。……天監六年（507）敕僧祐律師專任像事，……初僧護所創，鑿窟過淺，乃鑿入五丈更施頂髻……及天監十二年（513）春就功，至十五年（515）春竟。」⁷⁷據此，新昌石城山彌勒大佛頂髮改為螺髻，在時間上就晚於成都天監 10 年（511）造像石。李氏言 1998 年他考察南京棲霞山，見到無量壽佛大龕左側下層第一龕正

⁷⁶ 同上注 75。

⁷⁷ 參見《高僧傳》，《大正藏》冊 50，第 2059 號，第 412 頁上。

壁主尊佛像頭部泥皮剝落露出了原雕的髮式為螺髮。⁷⁸ 筆者曾見到《中國南方佛教造像藝術》最後一頁圖版「南朝棲霞寺 019 窟釋迦多寶像」頭有螺髻，遂心生疑惑。⁷⁹ 2006 年 4 月專程去考察，方才發現佛頭上一個個尖螺狀的「螺髻」是用水泥鑄成的。這怎麼可能援引來佐證所謂有螺髮的天竺新形式佛像是由建康溯江而上傳入成都的呢？本文前所舉北魏太安元年（455）、太安 3 年（457）的佛像，都是頭有螺髮，按李裕群的說法，就應屬於「天竺新樣式」，該不會有可能是從南朝都城建康傳去的吧？

其次，鑒於〈成都市商業街南朝石刻造像〉和李裕群文中言及「關於益州地區南朝佛教造像的淵源問題」，都援引了宿白教授。〈青州龍興寺窖藏所出佛像的幾個問題——青州城與龍興寺之三〉⁸⁰（以下簡稱〈青州龍興寺佛像〉）。因此，筆者順便在此對宿白先生文中例舉的「圖一至圖四」（26 例）佛像辨識說明其模式源流（原文中均未說明），有助於讀者對印度佛像模式流派的認識。

〈青州龍興寺佛像〉「圖一」，⁸¹ 青州龍興寺窖藏出土佛像舉例，有 6 例佛像。筆者的辨識說明是：圖 1、2、3、4、6 佛像為笈多薩拉那特式的「濕衣裸體」；5 佛像為笈多秣菟羅模式。「圖二」，⁸² 印度、中亞出土 3-5 世紀佛像舉例，有 6 例佛像，筆者的辨識說明是：1、Buddhist Art Mathurā School, PL. 113，圖版說明為貴霜後期（late Kuśāna）秣菟羅模式。2、出處同前（應為 PL. 138，而文中誤為 PL. 118。原說明為 Buddha torso with foldless drapery, Gupta period，該無首佛像身體出土於秣菟羅戈文德那伽（Govindnagar），但服飾無衣褶顯示其為薩拉那特模式——筆者注）。3、笈多秣菟羅模式。4、雖出土於薩那拉特（鹿野苑），但服飾為笈多秣菟羅式。5、6，出自斯瓦特·布

⁷⁸ 參見李裕群，〈試論成都地區出土的南朝佛教石造像〉，《文物》2，頁 69。

⁷⁹ 盧輔聖主編，《中國南方佛教造像藝術》，《朵雲》60（上海：書畫出版社，2004）。

⁸⁰ 參見宿白，〈青州龍興寺窖藏所出佛像的幾個問題——青州城與龍興寺之三〉，《文物》10，頁 44-51。

⁸¹ 宿白，〈青州龍興寺窖藏所出佛像的幾個問題——青州城與龍興寺之三〉，《文物》10，頁 49。

⁸² 宿白，〈青州龍興寺窖藏所出佛像的幾個問題——青州城與龍興寺之三〉，《文物》10，頁 49。

特卡拉 (Swat Butkara I, 應為在西元 4-5 世紀印度—阿富汗流派用白灰膏製作的犍陀羅模式佛像——筆者注)。⁸³ 「圖三⁸⁴ 新疆發現的 4-6 世紀佛像舉例」, 有 7 例佛像。筆者的辨識說明是: 1、造型基本上屬犍陀羅模式。2、3、4、5、7 形像造型是受到波斯風格 (Saka-Parthian Style) 影響了的犍陀羅模式。6、燃燈佛授記木雕, 造型是受到了犍陀羅風格影響的貴霜秣菟羅模式 (Kuṣāna Mathurā Style)。「圖四⁸⁵ 甘肅、山西 5 世紀佛像和四川 6 世紀佛像舉例 (附日本所藏 10 世紀摹刻的優填王旃檀像)」, 有 7 例佛像。筆者的辨識說明是: 1、5 佛像造型屬於笈多秣菟羅模式;⁸⁶ 2、3 佛像造型屬於貴霜後期或笈多初期秣菟羅模式; 4 佛像造型是受犍陀羅模式影響的北魏平城模式; 6、7 「阿育王像」造型屬於烏仗那模式 (Uḍḍiyana Style)⁸⁷, 索珀教授 (Prof. A. C. Sopper) 在其文中已指出中土最早的「阿育王像」應是從中亞傳入的 (前文已述, 不贅); 8 日本京都清涼寺佛像 (應為北宋雍熙 2 年〔985〕) 模式, 仍帶有烏仗那模式 (Uddiyana Style) 的餘緒。

筆者對宿白先生文中例舉佛像造型的模式所作的流派分類, 個別或許有偏誤 (因個別圖版不是很清晰), 但讀者可以將已公佈了的成都南朝佛教石刻和本文所列舉的圖版與之比對, 當對其淵源的重新探討有所啟示。其實, 青州龍興寺北朝的石刻佛像, 根據其造型模式, 基本上可分為三大類, 一部分佛像造

⁸³ 參見 (英) 約翰·馬歇爾, 〈白灰膏塑像〉, 《塔克西拉》II, 第 26 章, 秦立彥譯, 頁 728-754; III, 頁 148-160 白灰膏塑像圖版, 每幅圖版說明, 參見 II, 頁 733-754。

⁸⁴ 宿白, 〈青州龍興寺窖藏所出佛像的幾個問題——青州城與龍興寺之三〉。《文物》10, 頁 50。

⁸⁵ 宿白, 〈青州龍興寺窖藏所出佛像的幾個問題——青州城與龍興寺之三〉。《文物》10, 頁 51。

⁸⁶ 圖四, 1 佛像為甘肅炳靈寺第 169 號窟第 7 龕, 因第 6 龕有西秦「建弘元年」(420) 的題記, 多數學者都將 7 號龕佛像斷為西秦時代。但筆者認為, 該佛像的造型和服飾都呈現出笈多盛期秣菟羅的風格, 比較第 3 例第 19 窟 (文中誤為第 16 窟) 佛像, 更表現了秣菟羅「薄衣貼體」的特徵, 因此前者的時代應為 5 世紀後半期 (450-500), 北魏太和年間 (477-499)。

⁸⁷ 烏仗那, Uddiyana, 佛經和中國古代文獻中對該國有多種譯名, 其國在今印度河上游及斯瓦特 (Swat) 地區, 參見馮承鈞撰、陸峻嶺增訂, 《西域地名》(北京: 中華書局, 1980), 頁 98-99。

型屬笈多秣菟羅模式；一部分佛像造型屬成都蕭梁「紳帶式」和笈多秣菟羅模式相結合的樣式，但其所著的服飾呈現出厚重的質感；小部份屬於笈多薩拉那特模式，即「濕衣裸體」模式的佛像。這三類佛像都是頭有螺髮。那麼，青州的是哪種樣式為受「南朝影響產生的」呢？因此，「溯江而上」論者在圖像材料嚴重缺乏的情況下，僅僅根據有限的文獻記載，以「疑」、「可能」、「不誤」、「推測」（這些都是袁文、李文中所用的詞語）得出的若干結論，豈能得到學人的信服和認同？又，李文中認為：「齊永明造像屬於典型的秀骨清像樣式，這是以顧愷之、陸探微為代表的晉宋以來的傳統樣式。齊永明元年和梁天監三年造像已顯露出向豐壯造像樣式變化的趨勢，這就是以張僧繇為代表的『張家樣式』。」⁸⁸「成都這兩種風格的造像當來源於江南」。⁸⁹關於顧、陸、張的畫風，〔唐〕張懷瓘《畫斷》評論說：「象人之美，張得其肉，陸得其骨，顧得其神，以顧為最」，「夫象人風骨，張亞于顧、陸也」。⁸⁹實際上，顧、陸、張三位南朝大畫家，於佛像的作品甚少，無傳世作品。顧氏的作品後世尚存有摹本，而陸、張的已是絕跡。在缺乏圖像學資料的情況下，僅憑藉語焉不詳的文獻，李裕群何以能認定成都南朝佛像是表現出了「陸得其骨」、「張得其肉」，由「秀骨清像」趨向「豐壯」的特徵？

筆者認為，對成都地區的南朝佛教造像源流探討，之所以陷入未能得出較為科學結論的困境，首先在於他們的思想過份偏向所謂南朝在中國歷史上的「正統地位」，從而對同時期北朝佛教造像藝術取得高度成就的源流缺乏深度認識。而根本的癥結就在於中國大陸某些學者對西元 2-6 世紀印度佛教藝術各流派及輸出路線未作仔細認真的考察、研究所致！

六、結語

關於成都南朝佛教石刻源流的輸入路線，即從益州（成都）經「河南道」沿青海絲路與河西走廊的「西河道」和「絲綢之路南道」接軌的國際交通路線

⁸⁸ 參見李裕群，〈試論成都地區出土的南朝佛教石造像〉，《文物》2，頁 67-68。

⁸⁹ 參見俞劍華，《中國書論類編》（北京：人民美術出版社，1986），頁 402。

(插圖 3、插圖 4)，已得到了甚為詳實的論證。關於插圖 3，筆者概略說明：圖的中上部，虛線方框內為歷史上的大夏 (Bactria)、烏仗那 (Udyāna，即 Uḍḍiyana)、犍陀羅地區 (Gāndhāra)。圖的右下方為：秣菟羅 (Mathurā)、薩拉那特 (Sārnāth)、鹿野苑 (Mṛgadāva) 等著名的佛教勝地。黑圓點為佛教造像遺址。關於插圖 4，為了探索南北朝時期成都至西域的國際交通路線，筆者於 2004 年 8 月從成都乘客車沿茂縣至松潘，再至若爾蓋，經郎木寺、碌曲、合作、夏河 (此處有著名的拉卜楞寺) 至永靖，炳靈寺即在此處的積石山，遂由永靖沿老公路至西寧，再沿青海湖至大柴旦鎮。此時已是 8 月底，即將開學，筆者只好回返。若再往前行，越阿爾金山口，就可到達絲綢之路南道在新疆境內最東端的米蘭 (Miran)。沿絲綢之路南道西行，越蔥嶺 (帕米爾，Pamir) 即可進入犍陀羅地區，再順印度河而下，即可進入秣菟羅等地區 (再參見插圖 4)。從圖中還可以看出：從敦煌北上出玉門關西北行，可沿絲綢之路北道進入中亞地區；從敦煌南下出陽關往西南行 (圖中虛線)，即可上絲綢之路南道。由絲路北道的樓蘭可至絲路南道的米蘭，這條路為絲綢之路中路 (圖中虛線) (兩幅中文簡體字和英文對照圖的制圖者為胡蜀徽——筆者注)。⁹⁰

成都南朝佛教石刻，其造像石形制、圖像結構、形像造型，都可以在西元 1-3 世紀犍陀羅，貴霜秣菟羅雕刻；西元 4-5 世紀印度—阿富汗流派白灰膏塑像；西元 4-6 世紀笈多秣菟羅的造像石中，尋覓到類似或相似的圖像學方面的實物資料。而這些都表現在比成都南朝佛教石刻時代更早的中土西北一帶北魏中期 (西元 500 年之前) 的佛教造像石上，或雲岡石窟中。但成都的與前兩者也有明顯的區別。那就是，從南齊時期始，成都的佛像模式已經漢民族化了，例如「永明元年」(483) 造像石，距劉宋 (420-479) 後期只有短短數年，考

⁹⁰ 在這條國際交通要道上往來的西域和中土僧人的事蹟，以下 a、b 兩條中都例舉有：

- a. 參見唐長孺，「齊梁時期的河南道」，〈南北朝期間西域與南朝的陸道交通〉第三節，《魏晉南北朝史論拾遺》(北京：中華書局，1986)，頁 179-183。
- b. 參見陳良偉，〈歷史上的河南道〉第一節，《絲綢之路河南道》(北京：中國社會科學出版社，2002)，第四章，第 232-303 頁。
- c. 參見〔唐〕李延壽，〈河南國傳〉，《南史》(北京：中華書局，1975)，第 6 冊第 49 卷，頁 1977-1978。

慮到成都萬佛寺遺址出土有劉宋「元嘉二年」（425）年號的雕刻精緻的經變像石，這一變化不應該突然自南齊始，但缺乏實物資料，難以證實。⁹¹ 蕭梁的佛像模式，既承襲了前期南齊的漢民族化風格（服飾為褒衣博帶，即「紳帶式」），同時也不排斥，又全盤接收了日本學者所稱謂的「西化」（即笈多秣菟羅佛教藝術，而不是笈多薩拉那特佛像模式——筆者注）的風格，而且還將漢民族化和「西化」兩種風格結合起來予以表現（圖 40）。更獨特的是，有些造像石上的禮佛圖佈局、背景，供養人物的造型和服飾，以及經變畫像石上的山水、樹木等景色，反映了南朝繪畫藝術及理論對其產生的深刻影響（圖 41、42）。反之，亦是以精湛的雕刻形式對幾乎已完全失傳的南朝繪畫藝術作品的真實再現，其重要的歷史和寶貴的藝術價值是成都地區以外同時代佛教雕刻藝術作品與之不可等同而語的！

總括而言：成都的南朝佛教石刻，在西魏，北周統治益州之前，其地理位置，雖靠近西北，與隴西文化圈交接，又有通往西域的國際交通路線，其性質仍屬於南朝文化圈，儘管迄今保存了數量豐富的造像石，但筆者並不贊同將之作為南朝，或江南佛教美術的替代品。⁹² 完全應屬於後者的一個特別流派。由於它具有濃厚的地方特色，特別是蕭梁第一階段（502-520）開始出現的以中尊主像為對稱的群雕式圖像組合結構，畫面上人物形像從 3-5 尊發展到 9 尊、11 尊，甚至為 13 尊式。在西魏至東魏，北齊時代的石窟中或造像石上較少有這樣的圖像結構。所以，筆者將其命名為：中國南朝佛像石刻模式——成都地區流派。

⁹¹ 筆者認為：北京故宮博物館所藏據傳是成都萬佛寺出土的有「元嘉二十五年」（748）題刻的石佛像是贗品（另文辨證）。但也有學者認為是真品，參見李靜傑、田軍，〈早期單體石佛區域性分析〉，《故宮博物院院刊》2，頁 40 文和圖版。

⁹² 李裕群文中言及「成都石刻造像淵源於江南地區。因此，在江南沒有發現新材料之前，成都地區造像似可代表江南在內的南朝造像樣式」。李裕群，〈試論成都地區出土的南朝佛教石造像〉，《文物》2，頁 72。
日本學者八木春生認為：「四川地區與江南佛教美術相類似，具體的卻不完全一致。同樣是四川地區的造像也因地域而有所不同。所以，把成都造像無條件地作為南京佛教美術的代用品是極為危險（日文原意——筆者注）的想法。」摘譯自八木氏，《中國佛教美術と漢民族化》（東京：法藏館，2004），第 8 章「結束語」，頁 289。

圖片說明



圖 1a 青銅佛像（出自 Dong-duong）河內博物館藏



圖 1b 成都萬佛寺梁中大通元年（529）釋迦立像（WSZI）砂石通高 158 釐米

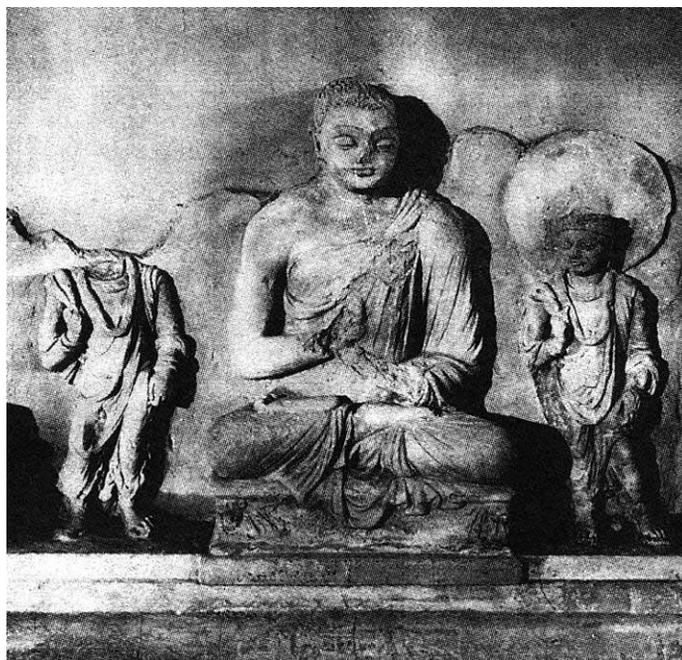


圖 2a 白灰膏塑像（a=no. 30，出自 Mohrā Morādu）



圖 2b 白灰膏塑像（b=no. 30，出自 Mohrā Morādu）



圖 3a 成都西安南路齊永明 8 年（490）造像石（H1：1）紅砂石，殘高 64 釐米



圖 3b 成都商業街齊建武 2 年（495）造像石（90 CST：6）
紅砂石，殘高 37.4 釐米



圖 4 坐佛造像石，寶座正面法輪兩側為僧人，出自秣菟羅，西元 1 世紀，加爾各答印度博物館藏



圖 5 理想的佛／菩薩造像石（協侍為金剛手和蓮花手），出自秣菟羅，西元 1 世紀，秣菟羅政府博物館藏



圖 6 禪定佛（缺頭部）造像石，出自秣菟羅，貴霜後期（西元 3 世紀），
秣菟羅博物館藏



圖 7 張永造石佛坐像，高 35.5 釐米，北魏太安元年（455），日本藤井有鄰館藏



圖 8 宋德興造石佛坐像，高 41.5 釐米，北魏太安 3 年（457），日本私人收藏



圖 9 張伯和造石佛坐像，高 33.5 釐米，北魏延興 2 年（472），
日本大和文華館藏

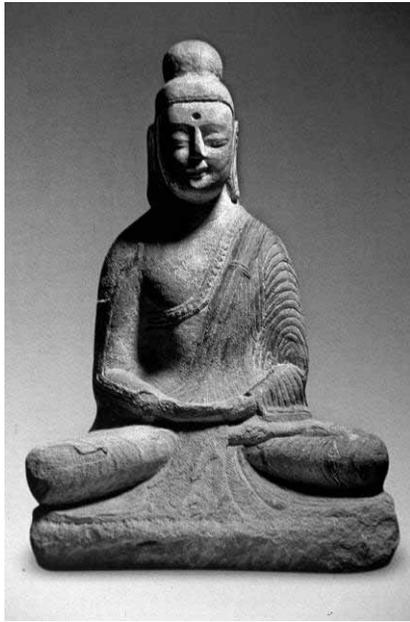


圖 10a 佛坐像，砂岩，高 79 釐米，北魏（西元 5 世後半期），
臺灣禮瀛藝術品公司藏



圖 10b 佛坐像背面交腳彌勒像



圖 11 佛陀從忉利天下降，出自犍陀羅，大英博物館藏



圖 12 炳靈寺第 169 號窟，第 7 龕立佛像，泥塑，通高 24 釐米，
時代應為北魏（西元 5 世紀前半期）



圖 13 彌勒菩薩，青石，出自中亞·卡察揚（Knalchayan，今烏茲別克境內），大英博物館藏

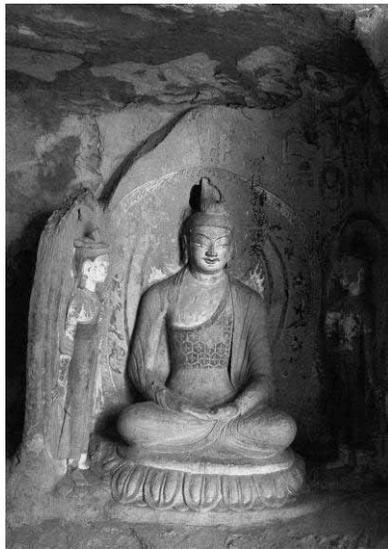


圖 14 炳靈寺第 169 號窟，第 6 龕坐佛像，泥塑，通高 155 釐米，西秦建弘元年（420）



圖 15 白灰膏塑像（a=no. 33，出自 Mohrā Morādu）



圖 16 蔡啟期圖磚畫，出土於南京西善橋墓，西元 5 世紀後期



圖 17 金銅燃肩佛坐像，高 32.9 釐米，十六國時期（西元 4 世紀），
哈佛大學美術館藏



圖 18 莫高窟第 259 窟北壁泥塑佛像，高 92 釐米，北魏（西元 5 世紀）



圖 19 齊永明元年（483）造像石上的當來彌勒佛像，青石，高約 170 釐米



圖 20 成都商業街梁天監 10 年（511）釋迦造像石（90CST : 8），
通高 58.2 釐米，青石質，通高 59.2 釐米



圖 21 成都萬佛寺梁普通 4 年（523），釋迦造像石（WSZ41），通高 37 釐米



圖 22 著名的佛陀立像，紅砂石，高 220 釐米，出自秣菟羅·賈瑪爾普爾，西元 5 世紀前期，秣菟羅政府博物館藏



圖 23 著名的佛陀立像，紅砂石，高 183 釐米，出自秣菟羅·賈瑪爾普爾，西元 5 世紀，新德里總統府藏



圖 24 佛陀立像，紅砂石，出自秣菟羅，西元 5 世紀，加爾各答印度博物館藏



圖 25 佛陀立像（銘刻有雕刻者丁納），紅砂石，出自秣菟羅，西元 434-435 年
秣菟羅政府博物館藏

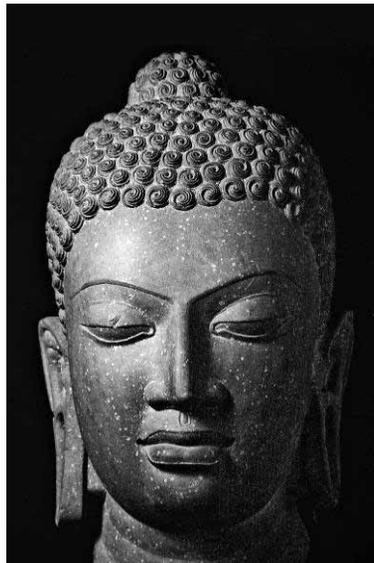


圖 26 精美的佛陀頭像，紅砂石，出土於秣菟羅·昌姆達，西元 5 世紀後期笈多
時代，秣菟羅政府博物館藏



圖 27 金剛手像，梁中大通 4 年（532），造像右側面，四川大學博物館藏



圖 28 金剛手像，雲岡石窟 12 號窟前室東壁中層，北魏太和年間（477-494）



圖 29 身著印度—斯基泰（Indo-Scythian）服飾的大夏武士，出自犍陀羅，多倫多皇家安大略博物館藏



圖 30 鹿野苑佛陀說法造像石，楚那爾砂石，高 161 釐米，約西元 470 年，薩拉那特考古博物館藏



圖 31 佛陀立像，帶斑點砂石，銘刻紀年 230 年（西元 308 年），
出土於秣菟羅，勒克瑙政府博物館藏



圖 32 施無畏印姿的立佛，帶斑點砂石，出自秣菟羅，
西元 4-5 世紀前期，秣菟羅博物館藏



圖 33 佛陀胴體，紅砂石，出自秣菟羅·戈文德那伽，笈多時期
(西元 5 世紀) 印度考古博物館藏



圖 34 佛陀立像，黃紅砂石，通高 127 釐米，出自薩拉那特，
西元 465-485 年，加爾各答印度博物館藏



圖 35 觀音立像，黃紅砂石，通高 113 釐米，出自薩拉那特，西元 5 世紀，加爾各答印度博物館藏



圖 36a 佛立像，石灰石質貼金，高 113 釐米，出自青州龍興寺，北齊時代（551-577）



圖 36b 佛立像，石灰石質貼金彩繪，高 128 釐米，出自青州龍興寺，北齊時代（551-577）



圖 37 佛陀頭像，雲母青灰石片岩，出自犍陀羅·西克裏（Sikri），西元 2 世紀前期，柏林印度美術博物館藏

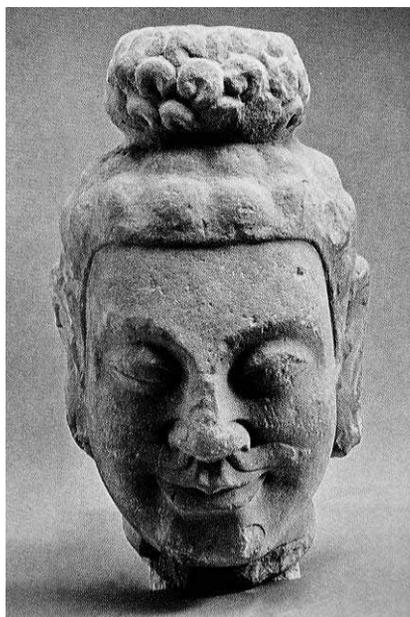


圖 38a 成都萬佛寺阿育王頭像石（WSZ29），高 34.5 釐米，
蕭梁時代（502-557）



圖 38b 成都西安路阿育王造像石（H1：4），殘高 48 釐米，蕭梁太清 5 年（551）



圖 39 贗品，齊永明 6 年（488）維衛佛石像，浙江省紹興博物館藏



圖 40 成都萬佛寺梁大同 3 年（537），侯朗造佛像石（WSZ8），
無首，殘高 127.5 釐米



圖 41 成都萬佛寺釋迦造像石（WZS41），背面禮佛圖，普通 4 年（523），
左右側下部為金剛手像



圖 42 《洛神賦圖卷》部分，原作顧愷之，南宋摹本

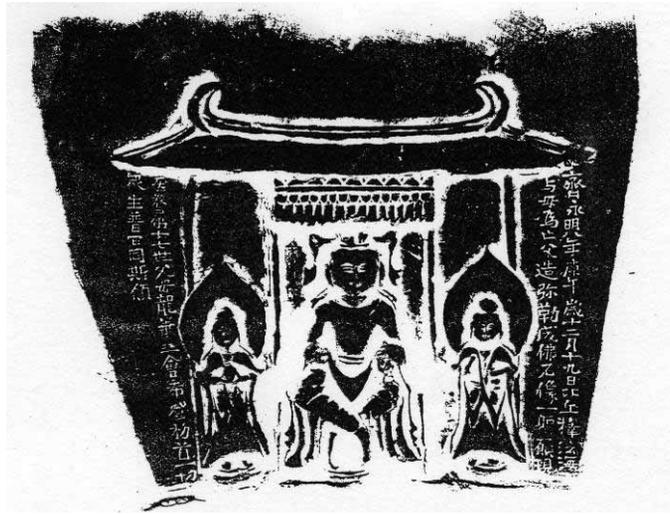


插圖 1 成都西安路，永明 8 年（490），彌勒成佛石像背面浮雕及銘文拓片
（複製於成都市文物考古研究所編，〈成都市西安路南朝石刻造像簡報〉，
《文物》11，1998 年，頁 8）

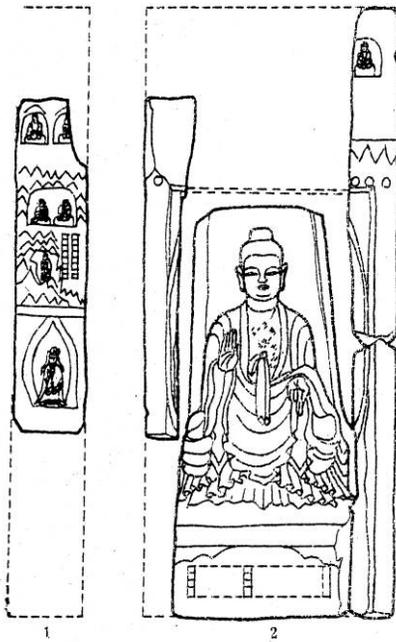


插圖 2 齊永明元年造像石上當來彌勒佛像線描圖





插圖 3 犍陀羅、秣菟羅、笈多佛教造像遺址示意圖



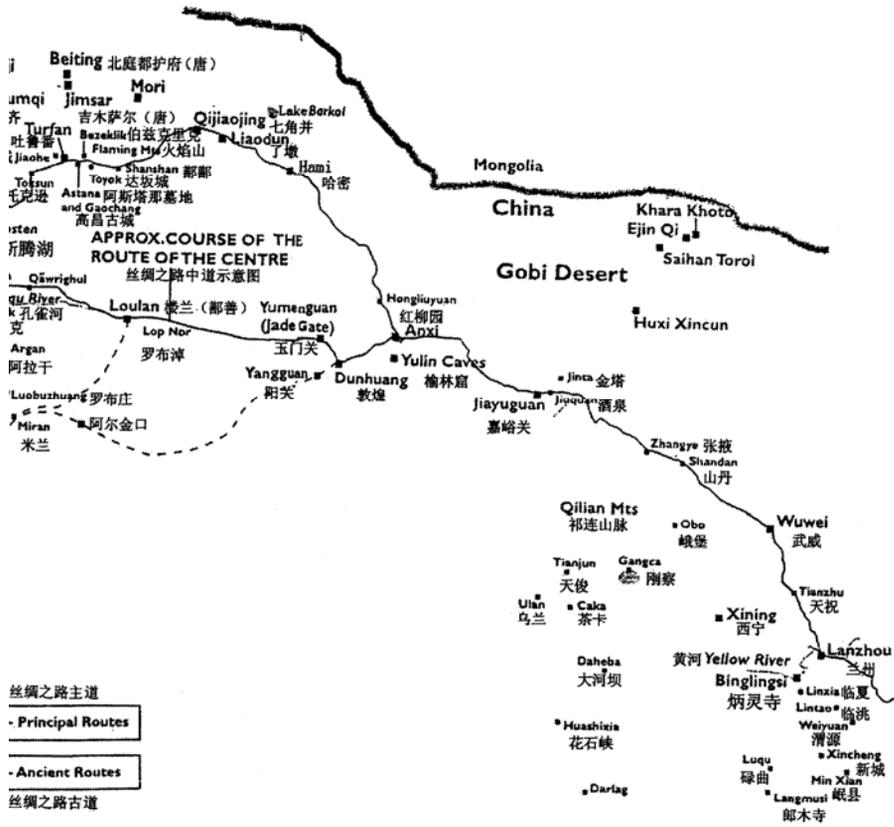


插圖 4 南北朝時期成都通西域的交通路線示意圖

附錄

成都地區的南朝佛教石刻，根據已經公佈的資料，(1) 四川省博物館所藏萬佛寺遺址出土的似有 20 餘件（包括有紀年銘的在內）；(2) 成都市考古研究所收藏有西安路、商業街出土的 18 件（其中一件為道像）；(3) 四川大學博物館收藏有 2 件（出土地點不明），總數約有 40 餘件。其中，有紀年銘的，(1) 為 9 件（包括早已流失到海外的「元嘉二年」（425）經變石，茂縣出土的「永明元年」（483）造像石），(2) 為 7 件，(3) 為 2 件，共有 18 件，茲按紀年順序排列列表如下：

序號	名稱	紀年銘文	出土地點	收藏單位	編號
1	經變故事造像石	（宋）元嘉 2 年 （425）	成都萬佛寺 遺址	流失，下落 不明	
2	無量壽（佛）、 當來彌勒佛二世 尊造像石	（齊）永明元年 （483）	茂縣較場壩 中村寨	四川省博物 館	
3	彌勒成佛造像石	（齊）永明 8 年 （490）	成都西安南 路	成都市考古 研究所	H1:1
4	觀世音成佛像	（齊）建武 2 年 （495）	成都商業街	成都市考古 研究所	90CST :7
5	無量（壽？）石 像	（梁）天監 3 年 （504）	成都西安南 路	成都市考古 研究所	H1:7
6	五尊式造像石	（梁）天監 10 年 （511）	成都商業街	成都市考古 研究所	90CST :8
7	釋迦立像龕	（梁）普通 4 年 （523）	成都萬佛寺 遺址	四川省博物 館	WSZ41
8	釋迦坐像	（梁）普通 6 年 （525）	成都萬佛寺	四川省博物 館	WSZ42
9	釋迦立像石	（梁）中大通元年 （529）	成都萬佛寺	四川省博物 館	WSZ1
10	釋迦造像石	（梁）中大通 2 年 （530）	成都西安南 路	成都市考古 研究所	H1:3

11	釋迦造像石	(梁)中大通 4 年 (532)	成 都 新 繁 (?)	四川大學博 物館	
12	釋迦造像石	(梁)中大通 4 年 (532)	成都萬佛寺	四川省博物 館	WSZ43
13	釋迦造像石	(梁)中大通 5 年 (533)	成都萬佛寺	四川省博物 館	WSZ44
14	褒衣博帶式佛像	(梁)大同 3 年 (537)	成都萬佛寺	四川省博物 館	WSZ8
15	釋迦多寶佛像	(梁)大同 11 年 (545)	成都商業街	成都市考古 研究所	H1:5
16	觀世音菩薩像石	(梁)中大同 3 年 (548)	成都萬佛寺	四川省博物 館	WSZ45
17	釋迦雙身像石	(梁)太清 3 年 (549)	成都萬佛寺 (?)	四川大學博 物館	
18	阿育王像石	(梁)太清 5 年 (551)	成都西安南 路	成都市考古 研究所	H1:4

說明：

1. 這些資料採自：(1)〈成都市西安路南朝石刻造像清理簡報〉，〈四川省博物館藏萬佛寺石刻造像整理簡報〉，〈成都市商業街南朝石刻造像〉，〈四川大學博物館收藏的兩尊南朝石刻造像〉。另有 20 餘件無紀年銘的製作年代，筆者已根據其圖像歸屬於相應的時代，限於篇幅，此處不贅。
2. 本文是筆者承擔的國家社科基金課題《巴蜀佛教雕刻藝術史》(XZJ05) 第一卷《巴蜀東漢—蜀漢佛教遺跡暨成都南朝佛教石刻》第二編(20 萬字)的縮寫稿。限於篇幅，原稿中關於輸入路線的探討論證略。

引用文獻

佛教藏經或原典文獻

- 《大正新脩大藏經》，東京：大藏經刊行會，1924-1935。
《高僧傳》。《大正藏》冊 50，第 2059 號。
《出三藏記集》。《大正藏》冊 55，第 2145 號。

古籍

- 《南史》。北京：中華書局。點校本。1975 年。

中日文專書、論文或網路資源等

- 八木春生（2004）。《中國佛教美術と漢民族化》。東京：法藏館。
山名伸生（1995）。〈吐谷渾と成都の佛像〉。《佛教藝術》218。每日新聞社。
頁 11-38。
天水麥積山石窟藝術研究所編（1998）。《中國石窟·天水麥積山》。北京：文物出版社·東京：株式會社平凡社。
王鏞（2004）。《印度美術》。北京：中國人民大學出版社。
甘肅省文物考古所、炳靈寺文物保管所合編（1994）。《炳靈寺一六九窟》。深圳：海天出版社。
吉村憐（1991）。《龍門樣式南朝起源論》。《東方文化》。阮榮春譯。南京：東南大學出版社。
成都市文物考古研究所（1998）。〈成都市西安路南朝石刻造像清理簡報〉。《文物》11。頁 4-19。
江蘇省文物管理委員會（1974）。〈江蘇丹陽胡橋南朝大墓及磚刻壁畫〉。《文物》2。頁 44-54。
江蘇省文物管理委員會（1980）。〈江蘇丹陽胡橋、建山南朝墓葬〉。《文物》2。頁 1-12。
李治國編（1999）。《雲岡石窟》。北京：人民中國出版社。
李裕群（2000）。〈試論成都地區出土的南朝佛教石造像〉。《文物》2。頁 64-76。
李靜傑、田軍（1998）。〈早期單體石佛區域性分析〉。《故宮博物院院刊》2。頁 32-45。
町田甲一（1987）。〈南北朝佛像樣式史論批判——冕服式衣相の起源と四川省

- 成都出土の佛像にし——)。《國華》1102。朝日新聞社。頁13-35。
- 松原三郎(1974)。〈中國佛像樣式の南北——再考〉。《美術研究》296。東京國立文化財研究所。頁134-152。
- 松原三郎(1995)。《中國佛教雕刻史論》。東京：吉川弘文館。
- 金申(2004)。《佛教美術叢考》，北京：科學出版社。
- 金申(2007)。《海外及港臺藏歷代佛像珍品紀年圖鑒》。太原：山西人民出版社。
- 金維諾(2000)。《漢唐之間的宗教藝術與考古》。北京：文物出版社。
- 青州市博物館編(2001)。《青州龍興寺佛教造像藝術》。濟南：山東美術出版社。
- 俞劍華(1986)。《中國書論類編》。北京：人民美術出版社。
- 唐長孺(1986)。《魏晉南北朝史論拾遺》。北京：中華書局。
- 約翰·馬歇爾(2002)。《塔克西拉》I-III。秦立彥譯。昆明：雲南人民出版社。
- 袁曙光(2001)。〈四川省博物館藏萬佛寺石刻造像整理簡報〉。《文物》10。頁19-38。
- 國立故宮博物館編(1986)。《海外遺珍——佛像》。臺北：國立故宮博物院。
- 宿白(1999)。〈青州龍興寺窖藏所出佛像的幾個問題——青州城與龍興寺之三〉。《文物》10。頁44-51。
- 常盤大定、關野貞(1940)。《支那文化史跡》。東京：法藏館。
- 張尚馬、雷玉華(2001)。〈成都市商業街南朝石刻造像〉。《文物》10。頁4-19。
- 郭若虛(1986)。《圖畫見聞志》。鄧白注。成都：四川美術出版社。
- 陳良偉(2002)。《絲綢之路河南道》。北京：中國社會科學出版社。
- 敦煌文物研究所編(1989)。《中國石窟·敦煌莫高窟(一)》。北京：文物出版社·東京：株式會社平凡社。
- 雲岡石窟文物保管所編(1994)。《中國石窟·雲岡石窟(二)》。北京：文物出版社·東京：株式會社平凡社。
- 馮承鈞(1980)。《西域地名》。陸峻嶺增訂。北京：中華書局。
- 馮漢驥(1954)。〈成都萬佛寺石刻造像〉。《文物參考資料》9。頁111-114。
- 劉志遠、劉廷璧編(1958)。《成都萬佛寺石刻藝術》。北京：(原)古典藝術出版社。
- 蔣明明(1992)。〈齊永明六年石佛造像〉。《東南文化》3-4合刊。頁43-45。
- 鄭禮京(1999)。〈過渡時期中國佛像的模仿及變形模式——以如來立像為中心〉。《佛教藝術》270。每日新聞社。頁89-134。

- 盧輔聖主編（2004）。《中國南方佛教造像藝術》。《朵雲》60。上海：書畫出版社。
- 霍巍（2001）。〈四川大學博物館收藏的兩尊南朝石刻造像〉。《文物》10。頁 39-44。
- 羅宗真（1960）。〈南京西善橋南朝墓及其磚刻壁畫〉。《文物參考資料》8-9。頁 37-42。

西文專書、論文或網路資源等

- Bannmann, Museum für Indische Kunst Berlin. 1991-1992. *Palast der Gotter: 1500 Jahre Kunst aus Indien* (German Edition). Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Getty, Alice. 1928. *The Gods of Northern Buddhism*. London: Oxford at the Clarendon Press.
- Willias, J. G. 1982. *The Art of the Gupta India*. New Jersey: Princeton University Press.
- Nehru, Lolita. 1989. *Origins of the Gandharan Style: A Study of Contributory Influences*. New Delhi: Delhi Oxford University Press.
- Soper, A. C. 1960. "South Chinese Influence on the Buddhist Art of the Six Dynasties Period." *The Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* (Stockholm) 32, pp. 47-112.
- Sharma, R. C. 1995. *Buddhist Art Mathura School*. New Delhi: Wiley Eastern Limited and New Ase International Limited.

（說明：日文文獻與 Prof. A. C. Soper 的英文論文都由臺北國立藝術大學傳統藝術研究所主任林保堯教授提供，筆者兄弟特在此致以衷心感謝！）

An Iconographic Comparative Study of Buddhist Sculptures from Chengdu during the Chinese Southern Dynasties and Buddhist Sculptures of Gandhāra, Mathurā, and Gupta

Hu Wencheng

Assistant Professor, The College of Foreign Languages and Literature
Chongqing University, China, PRC

Hu Wenhe

Researcher and Professor, Department of Literature
Sichuan Academy of Social Sciences

Abstract

This iconographic study identifies the name, content, features, and nature of various works of Buddhist art. The authors contend that any study of Buddhist art – sculpture or painting – must consider its content and meaning, including the teachings intended to be conveyed by pictorial representations of Buddhist doctrines. Buddhist art, which originated as a religious art form to spread its teachings, was intended to convey beliefs and be used in worship, not solely to be appreciated aesthetically. The goal, content, image-composition and aesthetic style of Buddhist art are all subject to the needs of the Buddhist religion. Moreover, an iconographic study of Buddhist art should include both longitudinal and cross-sectional research on works in the same region that were produced at different historical periods, or vice versa, so as to determine how they evolved and developed. This paper engages in such a study of the relationship between Buddhist sculptures of the Southern Dynasties in Chengdu and different styles of early Buddhist art in India.

There are hardly any comparative iconographic studies of the origin of the Buddhist stone sculptures in Chengdu during the Southern dynasties in previous scholarly. Most scholars hold that these Buddhist sculptures came up from Jiankang (present-day Nanjing, in Jiangsu province) on the Yangtze River, and were originally transmitted to China by sea from South India to Southeast Asia during the 5th century and the first half the 6th century. Nevertheless, they have failed to attend

to the characteristics of the image-compositions of Indian Buddhist art between the 2th and the 6th centuries and their transmission route to China. The authors of this paper explore the origin of such Buddhist stone sculptures in Chengdu from the Southern dynasties by comparing them with Buddhist stone sculptures of both early and late Gandhāra style, i.e., the white-plaster sculptures of India and Afghanistan, the Buddha images of Mathurā art of the Gupta period, and Buddha images of Sārnāth style. On the basis of their comparative iconographic study of the image structure and the image composition of such Buddha images, they draw a reasonable conclusion concerning the relationship between the two.

Keywords: Iconography; the Buddhist Sculptures of Southern Dynasties in Chengdu; Gandhara Style; Mathura Style; the Style of Gupta Period