

青州北齐佛像里的印度元素解析

文 / 朱天舒

[内容摘要] 青州北齐佛像风格以其强烈的印度色彩而闻名。学界普遍以萨尔那特 (Sarnath) 的笈多 (Gupta) 风格 (4—6 世纪) 为其原型, 近来越来越多的学者认识到, 青州北齐佛像更接近南印度的阿玛拉瓦蒂 (Amaravati) 风格, 尤其是阿玛拉瓦蒂风格在东南亚的衍生式样。不过, 以往关于青州样式里的印度风格的讨论大多过于简化, 笈多或阿玛拉瓦蒂风格都被当作一个整体, 在青州某个佛像上识别出一两个印度样式的特征, 整个佛像就被称为笈多或阿玛拉瓦蒂风格, 甚至概括成整体的青州风格。笔者建议将“笈多风格”和“阿玛拉瓦蒂风格”的概念分解为具体的元素。青州人并没有完全沿袭某一印度风格, 而是吸收了来自印度等不同地区的各种风格中的不同元素, 将其自由组合, 形成了几种自己的独特的青州北齐风格。

[关键词] 青州 南朝风格 萨尔那特 笈多 阿玛拉瓦蒂 秣菟罗 阿旃陀 东南亚早期佛像

在中国古代佛教艺术史里, 由一系列的区域性和时代性风格组成的唐以前早期的佛像风格, 都是由印度、中亚和中国本土传统组成的各种不同比例的混合体。其中, 山东青州北齐风格 (550—577) 以其最接近印度式样而著名。学界普遍以萨尔那特的笈多风格 (4—6 世纪) 为其原型^①, 近来越来越多的学者认识到, 它更接近南印度的阿玛拉瓦蒂风格, 特别是其在东南亚的衍生式样^②。其实, 青州佛像里完全符合原始印度佛像基本特征的并不多, 特征明显的几个例子, 在以往的研究中被反复引用, 仿佛它们代表了青州造像的主流。不同于此前的其他几种佛像风格, 青州佛像的袈裟的穿着方式和衣纹非常复杂多样。此外关于传播路线, 学者根据文献记载和风格对比, 或强调北齐与中亚的联系, 或强调青州与南梁 (502—557) 和南陈 (557—589) 的密切关系, 或强调北齐与东南亚 / 印度的直接联系^③。到底我们应该如何诠释这复杂的青州式样? 此外, 这些不同来源的风格元素能在青州落地生根, 大放异彩, 反映了 5—6 世纪青州错综复杂的历史。

一、青州的佛像新风格

古代的青州地区位于山东半岛, 既临海, 又与南朝接壤。这一地理位置使其在南北朝时期成为一个非常特殊的地方。青州屡遭南朝和北朝的争夺, 在 410—469 年间一度归属南朝^④。这些因素都造就了青州佛教艺术的独特风格。577 年, 北齐被北周 (557—581) 推翻, 许多佛像在北周武帝的灭佛运动 (574—578) 中被毁。在青州地区, 以青州、诸城为中心的多个城市佛寺遗址的窖藏中, 出土了一千多件残破的佛教石雕^⑤。根据铭文, 这些石雕的年代大多在 520—577 年间, 即北魏 (386—534)、东魏 (534—550) 和北齐时期。

从这些窖藏可以看出, 佛像风格在 6 世

纪中期骤变, 变化集中体现在佛像袈裟和身体的特征上。佛像上 (表 1, 4、8、9、14 号) 的袈裟厚重, 掩盖了身形。上衣 (sanghātī) 从双肩垂下, 右边的衣摆搭在左臂上。上衣遮住腹部和腿部, 但露出胸前的僧祇支和中衣 (antaravāsaka)。中衣上的系带外垂非常显眼。衣服的整体外观类似汉服。佛身方面, 肉髻高大, 头、颈较长, 窄肩, 身体修长, 小腹微突, 呈现出一种不失大气和优雅的松弛感。此即西方学者称之为“修长式” (elongated style)^⑥ 和中国学者所说的褒衣博带式。这种中土风格曾是南朝、北魏晚期和东魏佛像的普遍风格。青州独有的该地区的北齐佛像是青州独有的佛像样式。

北齐时期, 独立单体大型圆雕立佛像成为佛像的主要形式。其中部分佛像头部有圆形背光。而褒衣博带式是舟形背光, 宛如背屏, 佛像实际上是背屏上的高浮雕。

北齐佛像的袈裟突然变薄, 显露身形。在以往的研究中, 学者强调北齐佛像上出现了通肩式和袒右式这两种印度正宗的袈裟披戴法式。然而, 青州袒右式佛像并不多, 严格意义上的通肩式佛像也不多。大部分佛像看似为通肩式, 但领口很大, 露出胸部和部分中衣 (表 1)^⑦。这是佛教艺术中一种独特的变体, 它结合了之前中国的褒衣博带式和印度的通肩式。由此可见, 就僧袍的披戴方式而言, 青州佛像的大部分僧袍已经是新的印度风格和旧的中国风格的混合体。

如表 1 所示, 无论袈裟的三种不同穿法如何, 大多数佛像的头和身体都有共同的特征。有螺髻, 肉髻低平, 脸型方短, 两腮略显丰满; 通常双目下垂, 嘴角带着柔和的微笑; 肩膀宽阔, 身体整体变得丰满, 撑起衣袍, 窄腰和臀部的弧形正是印度特色。双臂紧贴身体, 两腿间距很窄, 整个雕塑呈圆柱形。因此, 西方学界称之为圆柱式 (columnar) 风格^⑧。柱式身形也出现在当

时的北周佛像中, 沿用至隋 (581—618)。

与相对一致的身体形态相比, 衣纹则呈现出极大的多样性。有些衣纹的形制源自经过斯里兰卡、东南亚、中亚或中国过滤的印度的各种样式。不过, 改头换面后, 它们与原初的印度原型已大相径庭。















二、相关印度风格

青州北齐佛像呼应北印度的笈多风格和南印度的阿玛拉瓦蒂风格。这些印度风格也传到了东南亚。可惜东南亚早期的佛像没有确切的年代, 学者的断代上至 5—6 世纪, 下到 8 世纪^⑨。不过, 它们的存在至少证明印度风格从南印度经东南亚由海路传播到中国东部沿海地区的可能性。

笈多王朝约在 4—6 世纪期间控制了北印度的大部分地区。以秣菟罗和萨尔那特为代表, 笈多风格标志着印度雕塑的成熟, 以其完美化的写实主义风格而备受赞誉。笈多风格的典型特征包括面部宁静、神若入定、视线低垂、比例和谐、塑形圆润, 还有印度本土雕像的一贯做法——衣服薄并显现身形^⑩。广义上, 笈多风格包括德干 (Deccan) 高原中部瓦卡塔卡 (Vakataka) 王朝 (250—500) 的风格, 著名的阿旃陀石窟就是瓦卡塔卡王朝风格的代表^⑪。在对青州造像的研究中, 很少有人注意到德干高原中部风格的存在。

阿玛拉瓦蒂一词一方面指的是著名的阿玛拉瓦蒂大塔遗址 (公元前 2 世纪—3 世纪)。另一方面, 学者将其用来泛指印度东南部沿海的安得拉邦 (Andhra Pradesh) 克里希纳河 (Krishna) 沿岸文耆 (Vengi) 地区的雕刻风格, 这一地区的雕塑都用同样的石材, 可上溯到公元前。除阿玛拉瓦蒂外, 文耆地区的主要遗址还包括纳加尔朱纳康达 (Nāgarjunakonda)、戈利 (Goli)、杰盖耶贝达 (Jaggayyapeta) 和古玛迪杜鲁 (Gummadiduru)^⑫。

表1 青州北齐佛像三种袈裟披戴方式和不同衣纹类型及其同类衣纹佛像

	北齐袖右式	北齐通肩式	北齐 大领口通肩式	同类衣纹佛像		
无衣纹	 1	 2	 3	 4		
单线或双线阴刻	 5	 6	 7	 8	 9	 10
斜棱式	 11	 12	 13	 14		
阶梯式	 15		 16	 17		
圆棱式	 18					
水波形三角立棱			 19	 20	 21	 22
其他类型			 23			

这些不同地区的佛像袈裟的穿着方式、衣纹和体态都体现出印度风格(表2和表3)。秣菟罗和萨尔那特的笈多风格多为通肩式,阿旃陀则为袒右式。秣菟罗地区笈多时期的佛像衣纹密集,隆起的圆条形立棱,是最具代表性的特征。佛胸前衣纹的弧线为对称或不对称(表2,2号),而下半身的衣纹则全部对称。萨尔那特(表2,3号)和阿旃陀的佛像则没有刻画衣褶。佛两腿分开站立,与肩同宽,两条腿的轮廓完全显露出来,一条腿略微弯曲。秣菟罗和萨尔那特一腿弯曲的做法虽然沿袭犍陀罗风格,有古希腊罗马艺术的遗风,但已不太自然。屈腿站立的特点在萨尔那特的佛像上更为明显,佛像臀部甚至会向一侧摆动。笈多风格对东南亚早期佛教艺术的影响已得到学者的广泛认可。在泰国^①、马来西亚^②、柬埔寨^③(表2,6号)和越南^④都发现了通肩式或袒右式的笈多风格立佛像。

笈多风格的站姿充满动感,与阿玛拉瓦蒂风格立佛所表现出的静态形成鲜明对比。在安得拉邦,约225—250年,太阳王朝(Ikshvaku)开始,大型圆雕石刻立佛出现,并成为一种新的佛像形式^⑤。阿玛拉瓦蒂风格的立佛(表3,1号),袈裟袒右,折褶密集,从佛的右下方一直贯穿斜伸至左肩,前面下摆处刻画出明显的向上翻折的效果。此外,阿玛拉瓦蒂风格与笈多风格的区别还在于立佛的站姿。佛双腿并拢,双臂紧贴身体的体态特征在以往的研究中还没有得到重视,然而,正如笔者下文提到的,它传到了青州,成为青州风格的重要组成部分。

在东南亚发现的一些最早的佛像上的种种特征:双腿并拢,双臂贴身,袈裟袒右肩,衣褶密集,纵身斜跨,都与阿玛拉瓦蒂风格极为相似,如越南广南省东洋(Dong Du'ong)(表3,3号)的铜佛像^⑥和泰国那空叻差是玛府(Nakhon Ratchasima)(表3,4号)的铜佛像^⑦。

安得拉邦3—4世纪的圆雕立佛像时代太早,没有直接影响到东南亚6—8世纪和青州6世纪的造像。

1、2、5、6、7、11、15、18和19号,立佛,青州,北齐,550—577年,石刻(图源:Lukas Nichel, *Return of the Buddha—The Qingzhou Discoveries*, cat. nos. 26, 17, 24, 22, 20, 15, 18, 23, and 14)。

3、12、20、23号,立佛,青州,北齐,550—577年,石刻。

4、8、14号,立佛,青州,北魏,386—534,石刻(图源:Lukas Nichel, *Return of the Buddha—The Qingzhou Discoveries*, cat. nos. 5, 6, and 8)。

9号,立佛,青州,东魏,534—550年,石刻(图源:Lukas Nichel, *Return of the Buddha—The Qingzhou Discoveries*, cat.13)。

10号,难陀的故事,纳加尔朱纳康达三号遗址出土,石刻(图源:Elizabeth Rosen Stone, *The Buddhist Art of Nāgārjunakōṇḍa*, fig.177)。

17号,释迦牟尼佛像,338年,鎏金铜像,旧金山亚洲艺术博物馆藏, B60B1034。

21号,阿育王像,成都西安路出土,南梁,551年,彩绘贴金(图源:四川博物院等编《四川出土南朝佛教造像》图版52—1)。

22号,立佛像,印度北方邦阿德拉,笈多时期,约400年,铜像,纳尔逊阿特金斯艺术博物馆藏, No. 44—13。

表2 不同地区的笈多风格

秣菟罗		萨尔那特	阿旃陀	比哈尔	柬埔寨
					
1	2	3	4	5	6
通肩式		通肩式	袒右式	通肩式	通肩式
不对称衣纹	对称衣纹			对称衣纹	

1. 耶沙丁纳 (Yasadinna) 比丘造立佛像, 秣菟罗迦马普尔山出土, 笈多王朝, 约 5 世纪, 秣菟罗博物馆藏, ACCN 00-A-5。
2. 立佛像, 秣菟罗, 笈多王朝, 约 5 世纪, 弗利尔美术馆藏。
3. 立佛像, 萨尔瓦那特, 加尔各答, 5 世纪, 印度新德里国立博物馆藏, No. 59.527/3。
4. 立佛像, 阿旃陀石窟, 5 世纪。
5. 立佛像, 比哈尔邦苏尔唐甘吉, 笈多与帕拉王朝之交, 500—700 年, 英国伯明翰博物馆与美术馆藏。
6. 立佛像, 柬埔寨茶胶省吴哥波雷县瓦特罗姆洛克遗址 (Vat Romlok), 6 世纪下半叶, 砂岩。

表3 南亚和东南亚的阿玛拉瓦蒂风格

阿玛拉瓦蒂	斯里兰卡	越南	泰国
			
1	2	3	4

1. 立佛像, 阿玛拉瓦蒂, 2—3 世纪, 阿玛拉瓦蒂考古博物馆藏, No.16 (图源: Akira Shimada and Michael Willis, eds., *Amaravati: The Art of an Early Buddhist Monument in Context*, p.71, fig. 96)。
2. 立佛像, 琼纳卡姆 (Chunnakam), 5—6 世纪, 斯里兰卡阿努拉德普勒考古博物馆藏 (图源: Akira Shimada and Michael Willis, eds., *Amaravati: The Art of an Early Buddhist Monument in Context*, p.71, fig. 97)。
3. 立佛像, 广南省东洋 (Dong Du o'ng), 6 世纪, 铜像, 越南历史博物馆藏, BTL5.4419。
4. 立佛像, 泰国, 那空叻差是玛府, 6—7 世纪, 铜像 (图源: John Guy, *Lost Kingdoms: Hindu-Buddhist Sculpture of Early Southeast Asia*, p.35, CAT. 5)。

为了弥合阿玛拉瓦蒂风格与数百年后对东南亚和中国的相应样式之间的时间差, 学者提出了“后阿玛拉瓦蒂”风格的概念, 即在 3—4 世纪之后的南印度和斯里兰卡, 阿玛拉瓦蒂风格依然持续了好几个世纪^⑨。事实上, 斯里兰卡僧伽罗佛教艺术 (表 3, 2 号) 和印度佛教艺术之间的联系非常紧密, 早在 1908 年, 著名学者阿南达·库马拉斯瓦米 (Ananda Coomaraswamy) 就指

出了这一点^⑩, 二者和安得拉邦阿玛拉瓦蒂风格关系尤为密切^⑪。在安得拉邦, 大型佛教建筑的建造似乎在 3 世纪末就停止了^⑫, 但在斯里兰卡持续蓬勃发展。因此, 南印度或斯里兰卡的阿玛拉瓦蒂风格被视为是东南亚阿玛拉瓦蒂式立佛像的源头^⑬。

由于笈多风格和阿玛拉瓦蒂风格的标志性特征, 学者通常将青州出土的通肩式薄袈裟的佛像断定为笈多风格造像, 而将袒右式袈裟和有斜长衣褶纹的立佛像断定为阿玛拉瓦蒂风格造像。不过, 在青州, 不同风格的元素经常混在同一造像上。在貌似笈多风格的佛像上采用了阿玛拉瓦蒂风格的体态和站姿, 而在阿玛拉瓦蒂风格的佛像上则采用了显露身形的薄袈裟。

三、青州样式里的各种风格元素

青州佛像的风格特征显示出各种不同的来源。以下是笔者对北齐青州风格中各元素的来源和传播途径的解读。

螺髻作为佛像的标准发式, 最早出现在南印度, 直到贵霜王朝晚期才在犍陀罗和秣菟罗出现。虽然到了 6 世纪, 这种发型已经成为印度各地佛像的标准造型, 但它很可能是从南印度的海路首先传到中国的。在中国, 虽然 5 世纪中期北朝造像出现了螺髻^⑭, 但螺髻先在南方兴起^⑮, 同时期的华北和甘肃河西走廊的佛教造像基本没有螺髻。后来螺髻成为青州风格以及北周一些造像的显著特征。在青州, 螺髻从东魏开始出现, 甚至在北齐之前的北魏晚期也出现过^⑯。

低平的肉髻在佛教艺术的各种风格里并不多见。从北齐时期开始, 青州佛像头上的肉髻就低矮平缓, 逐渐升起, 没有骤然立起的直壁。这种类型的肉髻也出现在阿玛拉瓦蒂风格和斯里兰卡风格中 (表 3), 这可能就是青州肉髻的来源。

北齐青州佛像面部的整体样貌是中国人的脸型。细长的小眼睛、嘴角含笑、面部扁平, 都来自中国佛像的历史传统, 在北齐以前的佛像上都可以看到这些特征。这些特征可以追溯到中国最早有纪年的, 现藏于旧金山亚洲艺术博物馆的 338 年的金铜佛像上 (表 1, 16 号)。6 世纪上半叶流行的褒衣博带式佛像 (表 1, 4、8、9 号) 也有这些特征。不过, 青州佛像的双目下垂和短脸是新出现的特征。双目下垂是笈多风格的基础特征, 短脸的脸型则接近于阿玛拉瓦蒂风格。

白毫, 是佛陀身体的重要标志, 三十二大人相之一, 因此成为标准佛像的基本构成。



图1 立佛正面和背面 石刻(复制品) 3世纪 纳加尔朱纳康达



图2 背屏式佛造像 石刻 南朝 成都出土 四川博物院藏



图3 立佛 石刻 南朝 成都出土 四川博物院藏

值得注意的是,北魏、东魏和北齐时期的青州佛像都没有白毫,而华北其他地区的佛像通常都有白毫。这是南朝佛像的特征,见于成都出土的南朝造像。不刻画白毫的做法可以追溯到印度的笈多风格和东南亚的一些早期佛像(表2)。阿玛拉瓦蒂立佛有白毫,大而扁平。

身体圆浑的立体塑像将衣衫撑出饱满的身体轮廓,是印度雕塑风格的典型特征,北印度和南印度都有。不过,青州佛像两腿靠近、两臂紧贴身体使得整个身体呈柱状造型显然只与阿玛拉瓦蒂风格相似。不仅如此,阿玛拉瓦蒂风格的单体立佛石像,虽然是圆雕,背面也刻出完整的身形和衣纹,但背面平直,宛如是通过在高浮雕后面补刻几笔而做出的圆雕。图1是纳加尔朱纳康达佛寺遗址出土的大立佛像的正面和背面。这种圆雕技术不够成熟而做成的背面,和青州立像的背面一致。另外,青州北齐的立佛常常有小腹松弛、向前微微凸起的现象。前文提到,这一特征在袈衣博带式佛像上也能见到,青州东魏的立佛像上就有此特征,但北方在袈衣博带式佛像出现以前的5世纪的风格不见此特征,而同时期南朝佛像上这一特征也比较明显。图2和图3分别为四川成都出土的袈衣博带式佛像和通肩式单体圆雕立佛像,腰腹多向前挺出一个小小的弧度,别有一番意趣。青州佛像的做法与此一脉相承。印度犍陀罗、秣菟罗和早期阿玛拉瓦蒂风格都身形挺拔。笈多时期的萨尔那特和阿旃陀风格的佛像,有时会展现出放松的状态,但是也不至于小腹如中国佛像这般向前挺起。阿玛拉瓦蒂风格里较晚的纳加尔朱纳康达的立佛像(图1),略带一点小腹,也许是南朝佛像小腹的弧度最初的来源。不过,青州北齐佛像的小腹还是与南朝佛像更接近。综

合起来,身形体态方面,青州佛像的柱状身形和两腿靠拢的基本体态应该来自印度南部的阿玛拉瓦蒂风格,而小腹放松微凸的做法,可能是阿玛拉瓦蒂晚期风格的小肚子在南朝发扬光大,形成特殊的曲线,再传到北方,包括青州。

只有少数青州北齐立佛双腿分开,两腿之间有一定距离,一腿弯曲,袈裟下摆凸显两条腿的形状。表4中1号就是典型的例子,它常被学者用来和萨尔那特的笈多风格作对比,以说明青州佛像风格来自笈多。但这尊佛像的袈裟是袒右式,而萨尔那特佛像是通肩式。即便是在这个特例上,印度的不同风格里的基本要素也已被拆解了。表4中2号的佛像袈裟是袒右式的,一侧臀部微微上提,一腿曲膝,与阿旃陀的佛像有些相似。阿旃陀石窟的佛教艺术(5世纪)与安得邦有着密切的联系^⑧,同时具备北方笈多风格和南方阿玛拉瓦蒂风格的特点。阿旃陀的立佛像袈裟袒右,两腿相对靠近,与阿玛拉瓦蒂风格相似;但是又像笈多风格那样单腿弯曲,臀部向一侧摆动(表2,4号)。表4中3号青州佛像的通肩袈裟和腿形从衣摆下显露出来,与萨尔那特的笈多风格相类,但僵硬的站立姿势却属于阿玛拉瓦蒂风格。总之,多数情况下,青州佛像上的笈多风格的元素已经与其他风格的特征混合在了一起。

袈裟方面,青州北齐佛像僧衣质感薄,勾勒出身体的轮廓,这方面在印度北方雕塑传统里一贯比较突出,是印度雕塑的独特审美和核心特征。有些青州佛像会进一步在僧袍之下,隐隐透出两腿的形状,这也是笈多风格的特点(表2),而南方阿玛拉瓦蒂风格(表3)里没有该特点。但是青州佛像大多显示三分之一的腿的深度,比笈多佛像裹出的腿形要浅得多。青州佛像背部的袈裟也

紧贴着身体,有些甚至裹出臀部和两腿,还有两臂的轮廓。这些本应是遮挡在悬垂的袈裟后面,完全看不到的部位。如图4所示的表1中2号立佛的背面,像青州佛像这样的背部是印度笈多风格所没有的。

关于袈裟的披戴方式,北齐时期突然出现的青州样式的通肩式和袒右式袈裟,无疑是受到印度的影响。青州风格中最具代表性的大领口通肩式的袈裟披戴方式,在以往的研究中没有深入探讨。它在成都出土的一批南梁的单体立佛石像上已经出现(表5,2、3号),如万佛寺出土的立佛像^⑨,其中一件刻于529年(表5,2号)^⑩的佛像,时间早于北齐。总之,作为一种中国的变形,大领口通肩式袈裟最早很可能出现于南朝,然后影响到青州。

在印度佛像的几种风格里,各有各相配的袈裟披戴模式和衣纹类型。与印度风格不同,青州佛像衣纹的做法与袈裟的披戴方式没有绝对的固定搭配关系。如表1所示,同一种类衣纹可以出现在不同披戴方式上的袈裟。而中式大领口通肩式佛像上衣纹种类最多。在青州,衣纹风格与各种风格元素基本上是混合搭配。

只有少数青州佛像没有衣纹(表1,1、2、3号),这是笈多风格里萨尔那特和阿旃陀佛像的特征。除了萨尔那特的通肩式和阿旃陀的袒右式,青州大领口通肩式有没有衣纹的,甚至青州东魏袈衣博带式佛像也有这个类型的衣纹(表1,4号)^⑪。

青州风格在衣纹的立体塑形和衣纹走向的处理上表现出极大的多样性。对衣纹立体感的描绘包括从阴刻线到不同程度的浅浮雕之间的各种形式。

用阴刻线条来表现衣纹是最简单的方法,一般常用在小型作品上,大型石雕上并

不常见。青州北齐佛像阴刻衣纹有单线和双线两种，值得注意的是，在青州，阴刻单线、双线衣纹也出现在北齐之前东魏的褒衣博带式佛像上(表1, 8、9号)。青州通肩式佛像上的弧形阴刻单线衣纹(表1, 6号), 很像比哈尔邦的苏丹甘吉(Sultanganj)佛像(500—700)(表2, 5号)^⑤。此像

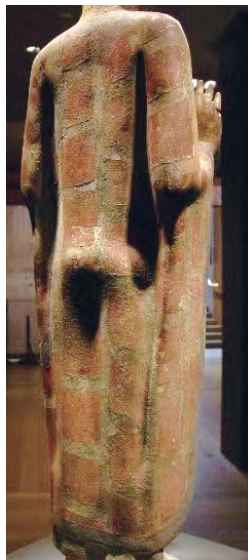


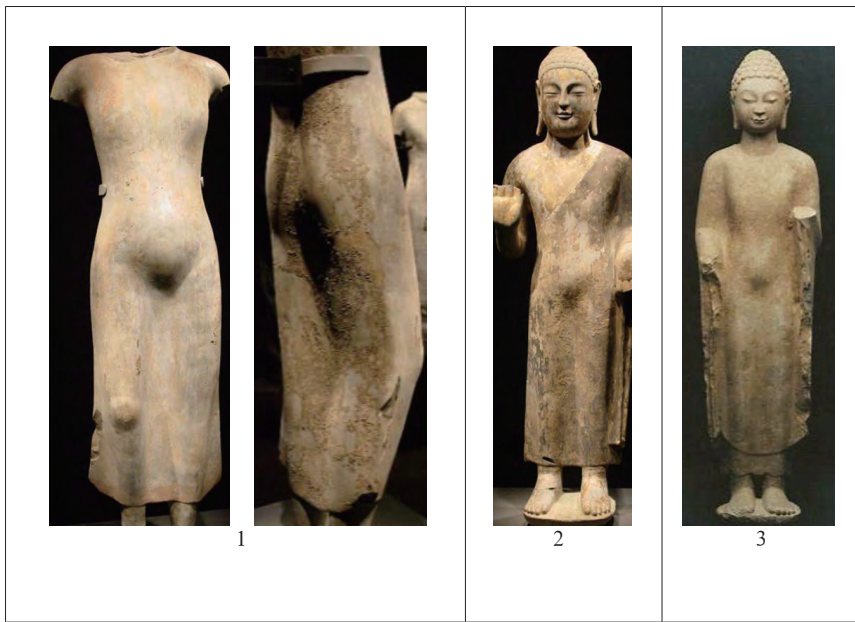
图4-表1中2号立佛背面

代表了东印度的“后笈多”风格。双线阴刻衣纹(表1, 5、7号)非常独特。宿白先生曾以阴刻双线衣纹为青州风格出现的重要标志^⑥。除青州外, 阴刻双线衣纹还出现在北齐的其他地方, 比如邺城。邺城东魏(图5), 甚至一尊北魏佛像(图6)上也有阴刻双线衣纹。看来独特的双线衣纹是东魏的传统, 并影响了北齐单体佛像的风格^⑦。在印度, 这种衣纹见于阿玛拉瓦蒂风格和斯里兰卡的小型佛像, 如纳加尔朱纳康达难陀的浮雕故事里的佛陀(图7, 表1, 10号)^⑧。个别犍陀罗晚期的小佛像上也有此衣纹样式。综合起来, 阴线衣纹产生的原因可能是多重的, 它们既是一种简化的表现形式, 可以自发产生; 同时后笈多和后阿玛拉瓦蒂风格的传入又可以促进它们在青州发扬光大。

6世纪早期, 褒衣博带式佛像在中国南方和北方都占据主导地位。在褒衣博带式佛像上, 衣纹通常被雕成长坡状(表1, 14号), 当衣纹之间的间距非常近时, 就会看起来像阶梯。北齐时期的青州, 斜坡式和阶梯式衣纹都很常见(表1, 11、12、13号), 而且往往出现在同一件雕像上, 例如表1的13号佛像, 下半身的衣纹刻呈斜坡状, 手臂上的衣纹(表1, 16号)则刻成阶梯状。这是中国的古老传统, 在338年的金铜佛像(表1, 17号)上也可以看到。

将衣纹雕刻成各种类型的隆起的圆棱(表1, 18号), 类似于中亚的泥塑上用泥条贴出的衣纹, 如巴米扬的大佛。秣菟罗的笈多风格里的衣纹也有立棱的(表2, 2号)。不过, 青州衣纹的立棱的形状, 与巴米扬和秣菟罗的样式不尽相同, 秣菟罗式粗细均匀、细长。衣纹的走势排列, 更是与青州式截然不同。东南亚后阿玛拉瓦蒂风格立佛上的衣纹做法简单重复, 有时会有点像圆棱。青州袈裟袒右式配圆棱的佛像, 可能就是受到某个来自东南亚的佛像

表4-有笈多风格元素的青州佛像



1、2号, 立佛, 青州, 北齐, 550—577年, 石刻(图源: Lukas Nichel, *Return of the Buddha—The Qingzhou Discoveries*, cat. 25, 21)。
3号, 立佛, 青州, 北齐, 550—577年, 石刻。

表5-大领口通肩式及衣纹样式的相关图像



1. 阿育王像, 成都西安路出土, 南梁, 551年, 彩绘贴金石刻(图源: 四川博物院等编《四川出土南朝佛教造像》, 图版52-1)。
2. 立佛像, 成都万佛寺出土, 南梁, 529年, 石刻(图源: 四川博物院等编《四川出土南朝佛教造像》, 图版1-1)。
3. 立佛像, 成都万佛寺出土, 南梁, 石刻(图源: 四川博物院等编《四川出土南朝佛教造像》, 图版3)。
4. 立佛像, 甘肃炳灵寺第169窟7号龕, 420—431年, 泥塑(图源: 甘肃省文物工作队炳灵寺文物保管所《中国石窟·永靖炳灵寺》, 文物出版社, 1989, 图34)。

的启发。

三角形尖棱的衣纹, 中间高, 两端渐低, 形如立体的水波(表1, 20号), 其终极来源应该是犍陀罗艺术, 在笈多时期仍然可以看到有犍陀罗遗风的佛像(表1, 22号)^⑨。在中国, 这种犍陀罗遗风式的衣纹风格出现在许多所谓的“阿育王像”上。“阿育王像”是一种史上著名的瑞像, 相传为阿育王或阿育王之女委托制作的释迦牟尼佛像(表1, 21号), 一度在南朝颇为盛行, 广为复制供奉。从风格上分析, 当今学者普遍认为, 这种阿育王像是以中国4世纪犍陀罗风格的造像为基础而发展出来的一种佛像样式。“阿育王像”应该是通过中亚和中国北方传到了中国的南方^⑩。青



图6 佛 东魏 邺城 (图片由八木春生提供)



图7 坐佛 北魏 邺城 (图片由八木春生提供)



图8 难陀的故事 石刻 纳加尔朱纳康达三号遗址 (图源: Elizabeth Rosen Stone, *The Buddhist Art of Nāgārjunaikonda*, fig.177)。

州佛像中的这种衣纹做法很可能是来自南朝的影响,北方同时期其他地方也不见这种样式。青州佛像中完全呈三角形尖棱的水波式衣纹并不多见,青州更多的是表1中19号立佛这种,有三角棱的锥形,但顶部圆润,粗细过于均匀,排列过于齐整,仿佛是圆棱和三角棱的结合。

除上述类型外,青州风格的衣纹也有其他形状,但通常数量不多,如表1的23号,这是青州的一个罕见例子,似乎是阿玛拉瓦蒂风格遥远的衍生品。阿玛拉瓦蒂风格的衣纹塑形的手法最为多样,到斯里兰卡和东南亚后变得简化(表3),在青州则变得更加单一。在青州,一个图像上两个不同形状的衣纹交替出现的情况也很常见,如刻阴线与浮雕式衣纹交替出现。此外,在斜坡状、圆棱、水波状这种形状之间,青州工匠可以自由创造过渡形式。这样的例子非常多。一个地区一个时期的佛像风格里,往往只有一两种塑造衣纹的方法;像青州工匠这样借鉴综合了各种技法后的自由发挥和表现出的创造力,非常特殊。

青州风格衣纹的走势所构成的图案主要展现出三种类型:1.中心轴对称的大弧线(表1,6号);2.从佛像右下方一直斜跨到左肩的不对称弧线(表1,12、18号);3.沿着两条腿的两排短弧线衣纹(表1,7、19、20号)。

第一种类型见于秣菟罗的笈多时期佛像和比哈尔邦的后笈多风格佛像(表2),也出现在北齐之前的南朝(表5,1号)。第二种类型是典型的阿玛拉瓦蒂风格,6世

纪早期的南朝佛像上也出现过,如万佛寺529年的佛像(表5,2号)。青州造像的衣纹排列失去了阿玛拉瓦蒂风格的密度。此外,在阿玛拉瓦蒂风格中,衣纹的最低点在佛右腿外侧。少数青州造像也采用这种方式(表1,12、18号),但大多数情况下,衣纹的最低点位于佛右腿部的前面(表1,11、13号)。第三种类型沿着两腿做两排小弧线出现在中亚和甘肃河西走廊(表5,4号),成为以云冈为代表的北魏5世纪立佛像的风格的一部分^⑤,不过这里的弧线衣纹只到大腿中部较为合理。青州佛像上的弧线排列要高得多,可以一直排列到腿部以上,到上半身。有趣的是,第三种类型也出现在南朝(表5,3号),但并不常见。与阿育王像的传播路线类似,南朝与青州地区接壤,又与北齐同时期,对这种衣纹样式传到青州也许发挥了更直接的作用。

就像袈裟的披戴方式和站立姿势一样,印度和中亚不同地区的风格都会有特定类型的衣纹塑形和排列图案。中国人将不同来源的衣纹塑形和排列样式混合搭配。然后,他们在大领口通肩式袈裟上自由使用各种类型的衣纹,但在袒右式的袈裟上使用的衣纹种类较少。通肩式袈裟上通常没有衣纹,就像萨那特的笈多风格一样。不过,这些中国石雕原来都有大量的彩绘,青州工匠通过袈裟上的彩绘还发展出了“法界人中像”的新图式^⑥。因此,这些青州的通肩式佛像在很大程度上脱离了笈多风格的意趣和审美。

尽管青州立佛上印度风格的元素存在感很强,但值得注意的是,中国人往往不理

解印度风格的内在逻辑。阿玛拉瓦蒂风格中的衣纹样式来自该地区的袈裟披戴方式——把袈裟从身后缠绕到身体前方以后剩下的那一端,先纵向折叠好,然后全部搭垂到身后,正如佛像背面所清晰刻画出来的(表6,1号),垂在佛背后的那一端,下端平直,有两个角,一直垂至脚踝处,折叠出的褶皱平行且密集^⑦。在青州风格中,无论衣纹样式如何,袈裟只有一个小角垂在肩背处,呈三角形(表6,2号),这是来自犍陀罗地区另一种不同的袈裟披戴方式,表现在佛教艺术里,被中国人继承下来,牢固地用到几乎所有佛像上。

结语

青州风格的标志性特征,肉髻低平、螺髻、短脸、两腿靠拢的柱状身形以及斜贯全身的衣纹排列,都是通过东南亚传过来的南印度—斯里兰卡一带的“后阿玛拉瓦蒂”风格。被吸纳到青州风格中的印度北部笈多和中亚风格特征,以及中国传统做法相对较少。明显与犍陀罗和中国西北地区有关的,如水波形衣纹和沿腿部两排短弧线的衣纹排列,很有可能是从南朝传入,并影响了青州。北齐与佛教北传的丝路相对阻断,而青州靠海,又与南朝关系密切,青州风格中这种复杂的印度元素的组合与文献记载中当时中国(北齐和南朝)通过海路与南亚和东南亚的频繁接触相吻合^⑧,尤其是与斯里兰卡的接触^⑨。这方面的史料前人都有详细梳理,这里不再重复。

蒋人和(Katherine Ksiang)曾在她的博士论文中提出,北齐风格中的印度化倾向

表6 背部衣纹



1. 立佛像, 安得拉邦, 太阳王朝, 3 世纪, 美国大都会艺术博物馆藏, No.2016.700。
2. 立佛像, 青州, 北齐, 石质, 台湾静雅堂藏(图源: 刘凤君《山东佛像艺术》, 艺术家出版社, 2001, 第 116 页)。

“并不是外来影响的突然注入, 而是根据当时已知的各种风格佛像的表现模式对佛教的重新思考”^④。这句话有一定的道理。虽然北齐风格的突变显而易见, 但青州北齐佛像的印度风格中的某些元素在北齐之前就已经到达青州。青州风格中的许多主要特征在南朝也已经出现。亚历山大·索普 (Alexander Soper) 早在 1960 年就发现, 中国的南方是中国北方佛教艺术发展和东南亚文化传递的通道^⑤。南朝佛教艺术的特点一方面是发展出中国风格的袈衣博带式样的佛像, 另一方面是对正统印度佛像的热忱, 有印度风格的单体圆雕立佛石像也是南朝佛教艺术的重要组成部分。青州所采用的往往是南朝的风格, 如大领口通肩袈裟、没有白毫、松弛凸起的小腹、水波形衣纹等。这反映了青州的独特历史以及青州与南朝的密切联系。在北齐佛像风格突变里, 在新的南亚和东南亚佛像不断到来的同时, 南朝的作用不容小觑。

本文旨在探索青州佛像里的各种风格元素, 尤其是印度元素。对这些元素的识别和还原, 可以使我们更清晰地认识北齐的青州佛像艺术。青州佛像的脸是中国人的脸; 主体头形、身形来自“后阿玛拉瓦蒂”风格; 袈裟的薄透感是消化后的印度风格; 大部分立佛以大领口通肩式披戴袈裟, 是南朝改造后的印度模式——这就是主体。在这个主体之上的衣纹丰富多彩, 在来自不同传统的几种基本衣纹塑形技法和衣纹排列方式中, 自由组合搭配, 并创造出各种过渡形式。其形式之多, 为佛教艺术史所罕见, 是青州佛像最精彩的部分。这些衣纹体现了中国的审美, 总体上比印度原型疏朗, 有韵律, 不再呆板密集。即使没有衣纹, 也有通体细致的彩绘图案, 华丽辉煌, 完全不复印度原来的审美。

与此同时, 一小部分青州佛像, 袈裟薄, 或袒右、或通肩、或隐约显现腿形、或一腿微曲, 带有明显的印度南北两地以及不同地区的笈多、后笈多和阿玛拉瓦蒂风格特征。所以前人研究常将青州北齐佛像分为两类或三类。说明当时很可能由海路经东南亚, 也到达了青州。它们也被接纳, 被有意无意地改造, 成为青州佛教艺术中最独特的一部分。北齐都城邺城北吴庄窖藏出土了三四尊肉髻低平、袈裟薄透、显现身形的单体立佛, 与邺城整体佛像风格不符, 可算是青州样式的影响。

青州佛像就宛如佛教传入中国的缩影, 受到持续不断的外来元素的影响, 有的来自印度, 有的来自中途的中亚和东南亚; 它们在中土被吸收, 被中土化, 又变成了新的风格元素; 在这样众多的新旧元素的合力作用下, 诞生了北齐青州佛教艺术。虽然昙花一现, 但鲜有的复杂、多彩, 无比璀璨。

注释:

- ① Sherman E. Lee, *A History of Far Eastern Art* (New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 5th ed., 1993), p. 161; 宿白:《青州龙兴寺窖藏所出佛像的几个问题——青州城与龙兴寺之三》,《文物》1999 年第 10 期, 第 44—59 页。
- ② Alexander C. Soper, "South Chinese Influence on the Buddhist art of the Six Dynasties Period," *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, No.32 (1960): 47—112; 金维诺:《简论青州出土造像的艺术风范》,《雕塑》1999 年第 4 期, 第 26—28 页; 郑礼京:《过渡期的中国佛像にみられる模倣形式と變形形式——如來立像を中心として》,《佛教芸術》no.247, 1999 年, 第 23—108 页; 八木春生:《中国佛教造像の拡容——南北朝後期および隋時代》,法藏馆, 2013, 第 69—140 页; Heejung Kang, "The Spread of Sarnath-Style Buddha Images in Southeast Asia and Shandong, China, by the Sea Route," *Kemansiaan: The Asian Journal of Humanities* 2, (2013): 39—60; 赵玲:《青州北齐佛像渊源的新思考》,《南京艺术学院学报(美术与设计)》2018 年第 4 期, 第 92—98+210 页; Shuangqiao Meng and Peining Li, "From the Malay Peninsula to the Shandong Peninsula: The Transmission of Buddha Statues with Tight-Fitting Robe in the Sixth Century," *Religions* 14(2023): 84.
- ③ 金维诺:《南梁与北齐造像的成就与影响》,《美术研究》2000 年第 3 期, 第 41—46 页; Michel Jacq-Hergoualc'h, *The Malay Peninsula: Crossroads of the Maritime Silk Road (100 BC—1300 AD)* (Leiden: Brill, 2002), pp.60—143; Angela F. Howard, "Pluralism of Styles in Sixth Century China: A Reaffirmation of Indian Models," *Ars Orientalis* 35(2008): 70,76—77; Heejung Kang, "The Spread of Sarnath-Style Buddha Images in Southeast Asia and Shandong, China, by the Sea Route," pp.39—60; 赵玲:《论古印度佛像的上传播之路》,载明生《祥和之声:“中国佛教与海上丝绸之路”研讨会论文集》,宗教文化出版社, 2016, 第 33—46 页。
- ④ 《宋书》,中华书局, 2018, 第 17 页;《魏书》,中华书局, 2017, 第 156 页;《资治通鉴》,中华书局, 2011, 第 5033 页。
- ⑤ 姚崇新:《青州北齐石造像再考察》,《艺术史研究》2005 年第 7 期, 第 309—342 页; 刘凤君:《青州地区北朝晚期石佛像与“青州风格”》,《考古学报》2002 年第 1 期, 第 39—58 页; 李清泉:《对北朝时期山东地区佛教造像的初步认识》,《艺术史研究》1999 年第 1 期, 第 231—249 页; 简鹂娟:《北齐青州地区佛教石造像风格问题研究》,硕士学位论文,台南艺术大学, 2001。
- ⑥ Sherman E. Lee, *A History of Far Eastern Art*, p.159.
- ⑦ 姚崇新:《青州北齐石造像再考察》。
- ⑧ Sherman E. Lee, *A History of Far Eastern Art*, p.156.
- ⑨ Robert L. Brown, "The Importance of Gupta-period Sculpture to the Art of South Asia," in *Early Interactions between South and Southeast Asia—Reflections on Cross-Cultural Exchange*, ed. Pierre-Yves Manguin, A. Mani, Geoff Wade (New Delhi: Manohar, 2011), p. 321.
- ⑩ Pratapaditya Pal, *The Ideal Image: The Gupta Sculptural Tradition and its Influence* (New York: The Asia Society, 1978); Robert L. Brown, "The Feminization of the Sarnath Gupta-Period Buddha

- Images," *Bulletin of the Asia Institute* 16 (2002):165—79; M. C. Joshi, "The Gupta Art, An Introduction," in *The Golden Age of Classical India: The Gupta Empire* (Paris: Reunion des musees nationaux, 2007), pp. 53—55.
- ⑪ Walter Spink, *Ajanta: History and Development*, vol.5 (Leiden: Brill, 2006)
- ⑫ 关于这些遗址里的佛像艺术, 见 J. Burgess, "The Buddhist Stupas of Amaravati and Jaggayyapeta" in *The Krishna District, Madras Presidency (Archaeological Survey of India, New Series, vi)* (London: Archaeological Survey of India, 1887); C. Sivaramamurti, "Amaravati Sculptures" in *The Madras Government Museum* (Madras: Theru S., 1942); T. N. Ramachandran, "Buddhist Sculptures from a Stupa near Goli Village, Guntur District" in *Bulletin of the Madras Government Museum, rs. I, pt. I* (Madras: 1929); A.H. Longhurst, *The Buddhist Antiquities of Nāgarjunakōṇḍa, Madras Presidency* (Delhi: Archaeological Survey of India, 1938); *The Archaeological Survey of India, Annual Reports, 1926—27, 1928—29, 1929—30, 及 1930—34.*
- ⑬ 例如泰国素叻他尼府渊沙县的著名佛像, John Guy, *Lost Kingdoms, Hindu—Buddhist Sculpture of Early Southeast Asia* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2014), p.38, cat. 9.
- ⑭ John Guy, *Lost Kingdoms, Hindu—Buddhist Sculpture of Early Southeast Asia*, p.75, cat.20&22.
- ⑮ Madeleine Giteau, *Khmer Sculpture and the Angkor Civilization* (London: Thames and Hudson, 1965), p.43, pl.8 (袒右式佛像, 柬埔寨茶胶省吴哥波雷县瓦特罗姆洛克 Vat Romlok 遗址), Helen Ibbitson Jessup and Thierry Zephir (eds.), *Sculpture of Angkor and Ancient Cambodia, Millennium of Glory* (Washington: National Gallery of Art, 1997), p.147 (通肩式, 柬埔寨茶胶省吴哥波雷县瓦特罗姆洛克遗址)。
- ⑯ Chu bien Dông, *Văn Hoa Oc Eo—Những phát hiện mới khảo cổ học tại di tích Oc Eo—Ba Thê va Nền Chùa 2017—2020* (Hà Nội: Nhà Xuất bản Khoa học xã hội, 2022), p.338, fig.214 (石佛, 通肩式, 来自 Nền Chùa); Louis Malleret, *L'archéologie du delta du Mekong, Tome Quatrième, Le Cisbassac* (Paris: PEFFO., 1963), pl. XXI (木佛, 来自塔梅县)。
- ⑰ Douglas Barrett, *Sculptures from Amaravati in the British Museum* (London: The Trustees of the British Museum, 1954), p.61.
- ⑱ Alexander B. Griswold, "Imported Images and the Nature of Copying in the Art of Siam," *Artibus Asiae Supplementum* No.23 (1966):37—73, fig. 6a.
- ⑲ John Guy, *Lost Kingdoms, Hindu—Buddhist Sculpture of Early Southeast Asia*, p.35, cat. 5.
- ⑳ Barrett Douglas, "The Later School of Amaravati and its Influence," *Arts and Letters* No. 28 (1954): 41—54.
- ㉑ Ananda Coomaraswamy, *Mediaeval Sinhalese Art* (New York: Pantheon Books, 1908), v.
- ㉒ Ulrich Von Schroeder, *Buddhist Sculptures of Sri Lanka* (Hong Kong: Hong Kong Visual Dharma Publications, 1990); Osmund Bopearachchi, "Sculptures of Amaravati tradition in Sri Lanka," *Journal of the Asiatic Society* No.50 (2008): 1—26; Sree Padma and John Clifford Holt, "Buddhism in the Andhra and its influence on Buddhism in Sri Lanka," in Padma and Barber, ed., *Buddhism in the Krishna River Valley of Andhra* (New York: Albany, 2008), pp. 105—126; Catherin Becker, "Mahinda's Visit to Amaravati: Narrative Connections between Buddhist Communities in Andhra and Sri Lanka," in Akira Shimada and Michael Willis, eds., *Amaravati: The Art of an Early Buddhist Monument in Context* (London: The British Museum, 2016), pp.70—78.
- ㉓ Robert Brown, "The Importance of Gupta—period Sculpture in Southeast Asian Art History," p.320.
- ㉔ Mirella Levi D'Ancona, "Amaravati, Ceylon, and Three 'Imported Bronzes,'" *The Art Bulletin* 34, No.1(1952): 1—17; Alexander B. Griswold, "Imported Images and the Nature of Copying in the Art of Siam," p.37—73.
- ㉕ 八木春生:《关于中国成都地区的佛教造像——以520—540年间造像为中心》, 顾虹译,《敦煌研究》2003年第3期, 第30—38页。
- ㉖ 姚崇新:《青州北齐石造像再考察》。
- ㉗ 青州博物馆:《青州龙兴寺佛教造像艺术》, 山东美术出版社, 1999, 第27页; 李裕群:《试论成都地区出土的南朝佛教石造像》,《文物》2000年第2期。
- ㉘ Shrikant Pradhan, "Ajanta to Amaravati: A Comparative Study of Art," *Bulletin of the Deccan College Post—Graduate and Research Institute* 68/69 (2008—2009): 417—419.
- ㉙ 四川博物院等编《四川出土南朝佛教造像》, 中华书局, 2013, 图1, 2, 3, 4, 5, 6, 9。
- ㉚ 同上书, 第20—21页。
- ㉛ Lukas Nichel, *Return of the Buddha—The Qingzhou Discoveries* (London: Royal Academy of Arts, 2002), p.78—81, cat.5.
- ㉜ 文森特·阿瑟·史密斯 (Vincent Arthur Smith) 最初将这座雕塑的年代定为笈多时期。后来, 人们更倾向于800年这一更晚的年代。放射性碳检测结果表明其年代为600—650年。现在普遍采用的说法是500—700年。见 Vincent Arthur Smith, *A history of fine art in India and Ceylon, from the earliest times to the present day* (Oxford: Clarendon Press, 1911), p.171; J. C. Harle, *The Art and Architecture of the Indian Subcontinent* (New Haven: Yale University Press, 2nd ed. 1994), p.212; "Buddha The Sultanganj Buddha Birmingham Museums & Art Gallery Information Centre," www.bmagic.org.uk.
- ㉝ 宿白:《青州龙兴寺窖藏所出佛像的几个问题——青州城与龙兴寺之三》。
- ㉞ 八木春生:《中国佛教造像の轮廓——南北朝後期および隋時代》, 第69—140页。
- ㉟ Elizabeth Rosen Stone, *The Buddhist Art of Nāgarjunakōṇḍa* (Delhi: Motilal Banarsidass, 1994), figs.176—180.
- ㊱ Atarra, Uttar Pradesh, India, Vincent A. Smith and William Hoey, "Ancient Buddhist Statuettes and a Candella Copper—Plate from the Banda District," *Journal of the Asiatic Society of Bengal* 64, No. 1(1895): 159—62, pl. 8, 9; Benjamin Rowland, *The Evolution of the Buddha Image* (New York: The Asia Society Galleries, Harry N. Abrams Inc., 1963), pp.53,131; M. Fairbanks Marcus, "Master Bronzes of India: The Expanding Horizon of Indian Bronzes," *Oriental Art* 12, No. 1(Spring 1966): p.88, fig.2; Pratapaditya Pal, "The Rich Variety of the Indian Bronze," *Apollo* 97 (March 1973): p.75, fig. 3.
- ㊲ 金子典正:《中国四川省出土阿育王像に関する調査研究——阿育王像説話の成立と南北朝時代の造像を中心に》, 载《鹿嶋美術社40周年》vol.20, 2002, 第363—369页; 王剑平、雷玉华:《阿育王像的初步考察》,《西南民族大学学报(人文社科版)》2007年第9期, 第65—69页; 苏铭淑:《政治、祥瑞和复古:南朝阿育王像的形制特征及其含义》,《故宫博物院院刊》2013年第5期, 第145—160+163页。
- ㊳ Lukas Nichel, *Return of the Buddha*, p.107.
- ㊴ Zhang Zong, "Exploring Some Artistic Features of the Longxing Si Sculptures," *Oriental Art* 31, No.10, 12 (2000): 54—63.
- ㊵ Alexander B. Griswold, "Imported Images and the Nature of Copying in the Art of Siam," pp.37—73.
- ㊶ Alexander Soper, *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China* (Ascona: Artibus Asiae, 1959)
- ㊷ 赵玲:《青州北齐佛像渊源的新思考》,《南京艺术学院学报(美术与设计)》2018年第4期, 第92—98+210页。
- ㊸ Katherine Ksiang Mino, "Bodies of Budhas and Princes of Xiangtangshan Caves: Image, Text, and Stupa in Buddhist Art of the Northern Qi Dynasty (550—577)" (PhD diss., University of Chicago, 2008), p.133.
- ㊹ Alexander Soper, "South Chinese Influence on the Buddhist Art of the Six Dynasties Period," pp.47—112.
- (朱天舒, 澳门大学人文学院历史系教授, 美国俄亥俄州立大学艺术史博士。)