

西域藝術風尚與洛陽中古石刻美術之互動

張乃燾

龍門研究院

內容摘要：文物遺跡的系統考察顯示，在兩漢以降西方美術時尚東漸漢地的過程中，東方藝術之接納西域文化首先是從美術題材的汲取與創作技巧的消化開始的。期間出現于漢地文化圈石刻裝飾藝術中的美術題材，諸如千佛圖、飛天、伎樂天人、蓮花、神異動物等等佛教藝術樣本，及卷草紋、連珠紋、忍冬紋、水波紋、幾何紋、其他禽獸紋樣、神異動物紋樣等等西域世俗藝術樣本，都是異域文化題材移植東方的結果。而摻雜其中的四神、十二生肖等漢地傳統紋樣，則體現出東方美術創作採用西域表現技法的情勢。

以洛陽石刻文物實例為線索，我們的研究結果表明，這類呈現出濃鬱“密體意致”的美術作品，充滿了域外文化情調的審美意境。它們貫穿于魏晉—盛唐之際包括宗教和世俗美術在內的一代主流造型藝術的創作實踐中，從而形成此間中原乃至中國美術格調的主流時尚。

這樣看來，西域具有“密體意致”的美術傳統，對於亙久以來漢地“寬鬆律度”美術模式的衝擊，正是東方審美世界裏文化取向的動態轉移。

關鍵詞：洛陽、絲綢之路、文化交流、密體意致、石刻藝術

一、中國傳統美術造型風格的簡要回溯

當代考古發現已經表明，遠在 7000 年左右的史前時代，華夏先民們已在高度發達的彩陶文化中，運用繪畫造型傳達著自己的視覺審美和意象訴求。如 1973 年中國青海大通縣上孫家寨馬家窯文化遺址中出土的一件新石器晚期的彩繪陶盆。在這件陶盆的內沿，見有三組五人一系列的彩繪舞蹈者群像¹。藝術情節與此相近的彩陶繪畫，上世紀 90 年代該省同德縣宗日遺址中亦曾出土了一件形制類似的陶盆（95TZM157：1）²。

這類偏重於寫意的描摹先民生活情節的風俗畫卷，無論具象描摹抑或抽象創作的取材、構思，無不承載著藝術產品根植現實生活的鄉土氣息。

除此之外，大量的仰韶期繪畫彩陶，無論美術題材中舉凡各式各樣的寫意性圖畫多麼的窮詭極致、五彩繽紛，其畫面整體依然呈現出“筆觸空曠”的藝術格調。

事實上，當我們從美術風格的角度審視上述藝術作品的時候，我們不難發現這些美術作品的構圖風尚——例如其造型筆觸在整體畫面中的份額比例中——無一不體現著一種“空間稀疏”的美術情調。

這在循此而行的先秦、兩漢時期的內地美術作品中——例如廣為人們熟知的畫像磚、畫像石——的裝飾性構圖中，即有不同程度的顯示。此後中國傳統的美術作風，一仍沿襲著史前彩陶繪畫的“空

¹ 圖版參見青海省文物管理處考古隊《青海大通縣上孫家寨出土的舞蹈紋彩陶盆》，《文物》1978 年第 3 期，第 48-49 頁。

² 圖版參見青海省文物管理處、海南州民族博物館《青海同德縣宗日遺址發掘簡報》，《考古》1998 年第 5 期，第 1-14 頁和第 35 頁，彩色圖版壹-1。

間稀疏”的風尚格調亦步亦趨、透迤漸行，從而形成了上古藝術造型突出強調寫意品色的程式化風貌。

中國上古時代如此注重寫意形態的藝術傳統，雖然與同期西方新石器時代的繪畫陶器表現出風格接近的審美格調，但是與稍後的西元前一千紀以下的西方其他美術品類——如片岩雕刻、黑繪陶器、建築石刻等等——卻出現了風格路徑的截然分歧。

這種美術作品顯示給人們的視覺印象，是其圖型刻畫與背景空間的搭配，始終保持著一種極具東方色彩的“寬鬆律度（loose pattern）”！其每一幅作品的畫面空白，幾乎都與造型筆觸一樣，佔據著視覺分野的重要地位。這種以“寬鬆律度”為特徵的美術風尚，嗣後千百年來一直影響著東方造型美術的整體面貌。以墓葬遺物——墓內壁畫、畫像磚、畫像石等等——為載體的先秦、兩漢美術實踐，反映的正是這樣的一種文化軌跡和傳統時尚。

二、中古時期漢地造型美術的風格突變

與史前、上古這一美術風格相比較，自西漢晚期以降，曆東漢、十六國時代的漢地社會，尤其是南北朝隋唐之際，由於佛教造型藝術的引進，東方藝術領域在美術作品的題材內容和表現形態方面出現了明顯的轉變——以佛教美術為敘事樣本的藝術創作，率先以其密集繁複的畫面構圖，迅速地形成漢地造型藝術一種全新的時代風貌——之後石窟寺造像及世俗美術造型中，幾無例外地為這種“寫實填充式”的技藝手法所引領。

美術及考古學研究使我們認識到，這種給視覺審美以“密體意致（Appreciation of the Ornate Pattern）”感受的造像範式，以主流

藝術形態出現在中國十六國以後至盛唐之前的中古時代，其美術作品則包括宗教造型藝術和世俗實用藝術兩個文化領域。

為了讓人們形成來自視覺感受的上述審美理念，我們選擇中原一帶遺存至今的一組石刻美學作品，給讀者作出以下的介紹：

1. 成都萬佛寺遺址出土的南朝元嘉二年（425年）石刻佛本行故事造像碑這一石刻中部鐫刊經變故事一品。兩側原刊本行故事各一列，現今僅存右側的五幅。

其右側本行故事的第一幅，系依據當時求那跋陀羅所譯《過去現在因果經》卷一的敘述，描繪釋迦自母氏摩耶夫人“右脅誕生”的情節。

第二幅依據同經同卷或支謙所譯《太子瑞應本起經》卷上，描繪“步步生蓮”的場景。

第三幅依據《太子瑞應本起經》卷上或《過去現在因果經》卷一的敘事，描繪“馬生白駒”的故事。

第四幅依據《太子瑞應本起經》卷上或《過去現在因果經》卷一的敘事，描繪“九龍灌頂”的情節。

第五幅依據《過去現在因果經》卷一的敘事，描繪太子“乘象入城”的畫面。

這一組帶有連環畫體裁特點的經變故事雕刻，識者認為它們的“浮雕手法”及其“造型”特徵，“很清楚的是承繼了漢畫像的傳統”³。

這一造像碑中部的經變故事浮雕，學界認為系依據《妙法蓮華

³ 有關這一組石刻浮雕的圖解，參見楊泓《南朝的佛本行故事雕刻》，《現代佛學》1964年第4期，第31-33頁。轉刊氏著《漢唐美術考古和佛教藝術》，北京：科學出版社，2000年，第307頁。

經·普門品》刻畫顯示威力的觀世音拯救“風難”、“水難”、“火難”、“劍難”、“鬼難”、“賊難”於眾生的故事（圖1）⁴。

2. 龍門地區近年出土的一件北魏晚期的石棺床壺門構件

2003年8月前後，洛陽龍門西山出土了一件北魏時期的石棺床。這一件石刻葬具底座的正



圖1 成都萬佛寺出土劉宋時代佛傳故事造像碑所見西域密體意致的線刻畫

立面，通高48釐米，寬202釐米，系一三隻支腿銜接起來的壺門。整個壺門之正面，以“減底剔地”及陰線刻兩種方式，刻畫出一幅內容充塞、構圖繁富的浮雕畫面。

這件石棺床壺門的裝飾雕刻，按其用具功能或板塊造型之格局，可以劃分為上層橫欄和下層立腿兩個部分。

橫欄部分，其裝飾雕刻自上而下又可分為七個構圖層次。

⁴ 吉村憐《南朝的法華經普門品變相——劉宋元嘉二年銘石刻畫像的內容》，《天人誕生圖研究——東亞佛教美術史論文集》，北京：中國文聯出版社，2002年，第245-255頁。

其第一層，通欄系由雙重蓮瓣平鋪一列。

第二層，由一組上下佈局的對珠，橫向將一組空心圓珠一一隔開，由此形成一列頗有透氣意象的聯珠紋。

第三層，為一列雙股扭合的繩紋。

第四層，為一列橫向鋪開的實芯聯珠紋。

第五層，由一組呈圓弧狀的菱形卷草紋團花，扭結起來構成一列二方連續的裝飾條帶。這一系列共 20 幅的卷草紋團花，因構圖嚴謹，題材多變，刀法圓潤、富於動感而極具視覺衝擊力。

其中以下幾幅的造型題材，因其含有濃郁的西域文化的因素，所以值得我們給予特別地注意。其自左至右造像題材見有：

第 2 幅——內刻一隻振翅欲飛、回首嘶鳴的神鳥。

第 5 幅——內刻一人首、獸身、有翼的怪異動物，人首呈正面透視的構圖。

第 8 幅——內亦刻一人首、獸身、有翼的怪異動物，人首則呈側面透視的角度。

第 9 幅——內刻一軀回首嘶吼的走獸。

第 10 幅——與第 11 幅一起，居於壺門的中心位置。內刻一軀雙臂伸展、兩腿馬步蹲跨而肩頸叢生火焰的“畏獸”。

第 11 幅——內刻“六牙白象”一尊。

第 12 幅——內刻有翼神獸一軀。

第 16 幅——內刻一軀鳥首、獸身、帶翼的怪異動物。

第 19 幅——內刻一軀口吐雲氣的翼獸。

第六層，由一列呈蠕動狀波折的繩紋構成。繩紋波折回環處，則以一組三顆的團珠一一填充之。

第七層，其裝飾圖案因基座立足分為兩段，每段均由向本段中

心對稱排列的水波紋構成。

這件基座的三隻立足，居中的一隻，外沿由蓮瓣紋、忍冬卷草紋及繩紋圍繞，內芯為一狀若饕餮而長舌下垂的“祆神”填充其間。祆神口齒間有橫柱一根，其兩端分別由織物條帶打結維繫。

這一壺門立腿左端的一隻，週邊亦由蓮瓣紋、忍冬卷草紋及繩紋圍繞。內芯上段，為一身著帔帛、頸部戴項圈、四肢戴鐲、肩部生焰的祆教神祇形象；下段刻一面向中心的翼獸。

立足右端的一隻，週邊亦由蓮瓣紋、忍冬卷草紋及繩紋圍繞。內芯上段，仍刻一身著帔帛、頸部戴項圈、四肢戴鐲、肩部生焰的祆教神祇形象；下段同為一身面向中心的翼獸。從整體構圖上考察，與洛陽以往出土北魏石棺床遺物相比較，這件石刻作品的題材內容及藝術手法顯然更帶有西域祆教文化的特徵（圖2）⁵。

3. 洛陽出土北魏正光五年（524年）的元謐石棺

元謐石棺的前檔，以減底剔地手法結合陰線刻造型，刻畫了一組世俗葬具的裝飾圖畫。圖中二門吏束髻執笏、褒衣博帶佇立於一座裝有忍冬紋浮雕券拱的門洞前。門洞券拱拱腳鳥首反轉，拱腳之下連綴以科林斯類型的覆蓮棱柱。

該門拱頂層有摩尼珠居中，兩側各雕一身肩部生焰的畏獸。二畏獸下方，刻祥雲、化生各一組，使畫面富有天國仙境的氣氛。門洞前方，二獅守護，不遠處見有護欄沼梁橫臥于蓮池之上。整個畫面洋溢著一派清涼升仙世界的意境（圖3）。

元謐石棺的後檔，與前檔手法類同鑄刻了一幅焰肩畏獸放聲山林原野的圖畫。

⁵ 圖版引自張乃翥《洛陽新見北魏石棺床雕刻拓片述略》，《藝術史研究》2008年第10輯，第131-137頁。

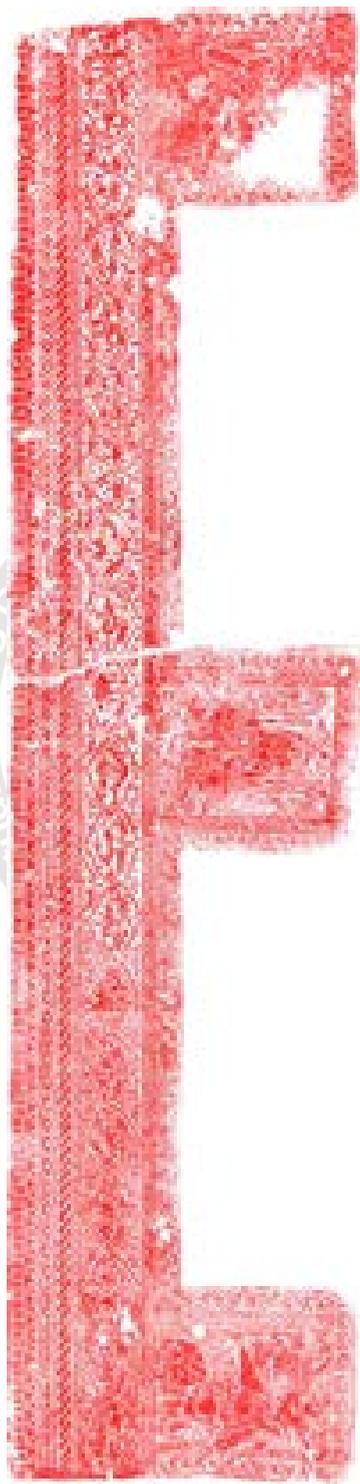


圖 2 龍門出土北魏石棺床拓本



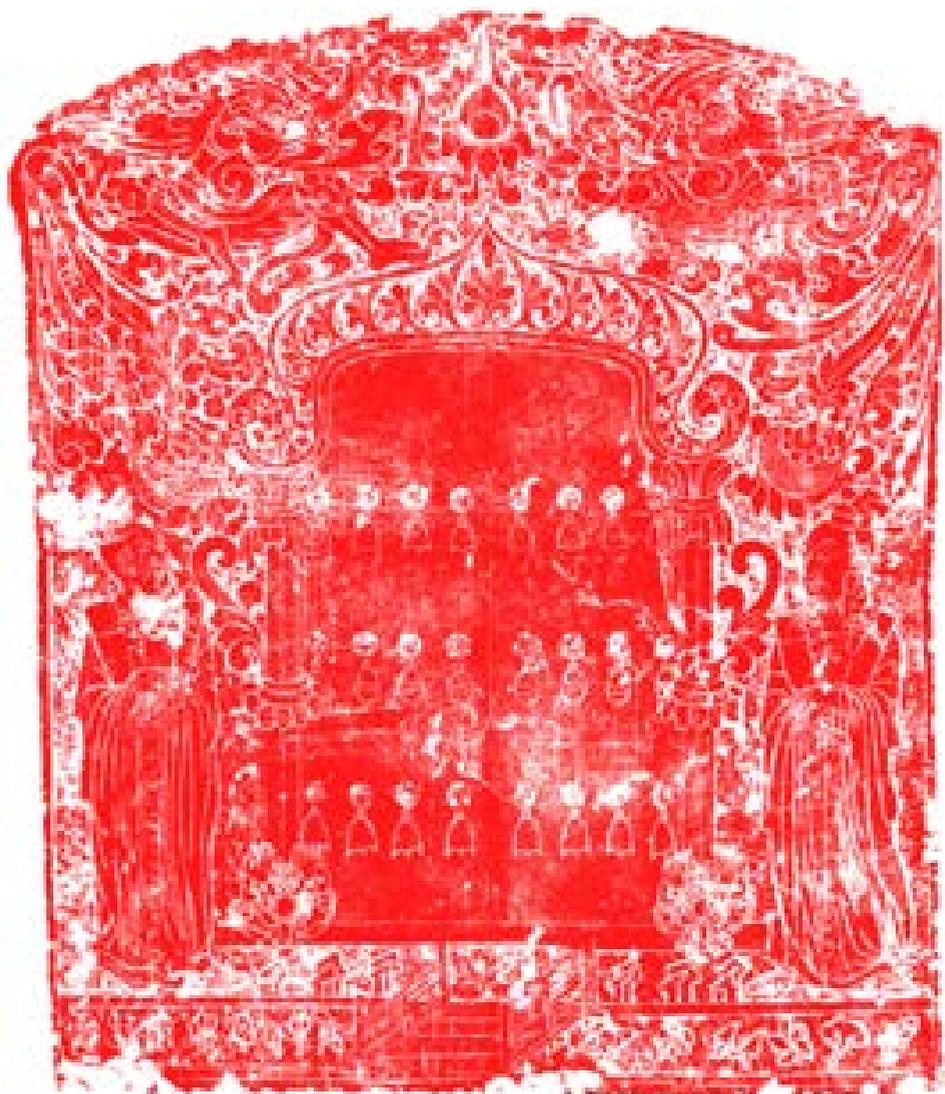


圖3 洛陽出土北魏元謚石棺前擋

4. 龍門地區北魏寺院遺址出土神龜元年（518年）的造像碑裝飾浮雕

這件造像碑畫面的中央，鑄刻一佛二菩薩三尊主像，其左右兩側分別羅列著供養菩薩、比丘、比丘尼、乘象普賢、騎獅文殊以及化生、飛天、蓮花等多種美術題材。其題材設置之繁縟緻密，刀工技法之

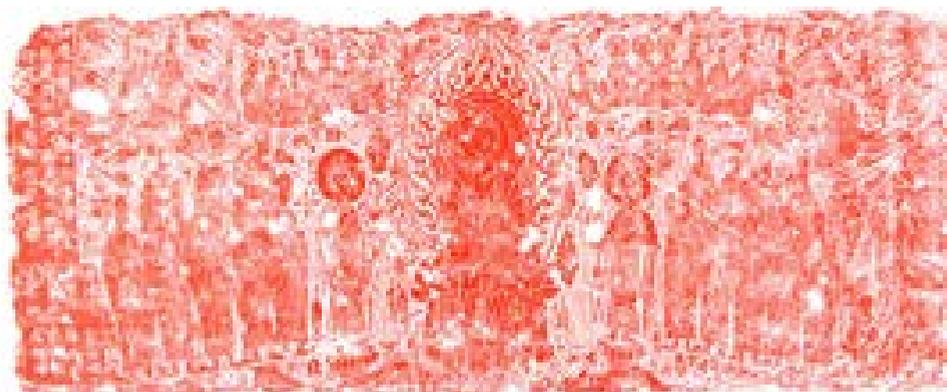


圖 4 龍門地區寺院遺址出土北魏烏丸人展祖暉等信士造像碑

洗練嫻熟，顯示出古代藝術家中虛遊刃的造型技巧（圖 4）。

5. 龍門石窟古陽洞北壁西段北魏佛龕內壁浮雕造像

該龕本尊束發寶鬘飄逸向外，極具韻律。其外層依次鐫刻著頭光蓮花、環狀列佛、化生、飛天、背光火焰紋、供養天人、脅侍羅漢及菩薩等多重美術圖像。由於造像空間的彎曲，此圖因畫面展開的需要將拓本剪開，以致出現了圖畫單元之間的裂隙。倘若排除了這種圖本技術處理造成的感受致誤，人們不難看到北魏佛教造型藝術給人們展示的那種密集、繁縟的視覺意致（圖 5）。

6. 早年邙山出土的唐調露元年（679 年）泉男生墓誌蓋

泉男生墓誌蓋當芯篆書“大唐故 / 特進泉 / 君墓誌”。志芯四周梯形邊框內，各刻結紮起來的卷草紋一組。志蓋四刹密佈卷草紋樣的梯形邊坡內，各自穿插著四軀奔騰跳躍的獅子和翼獸。尤其引人矚目的是，其中若干獅子高舉前掌奮力騰躍的姿勢，頗具人格化造型的韻味，體現了當年藝術家創作技巧出神入化的意識流境界（圖 6）。

7. 山西萬榮縣出土的唐開元九年（721 年）薛徹墓葬石刻

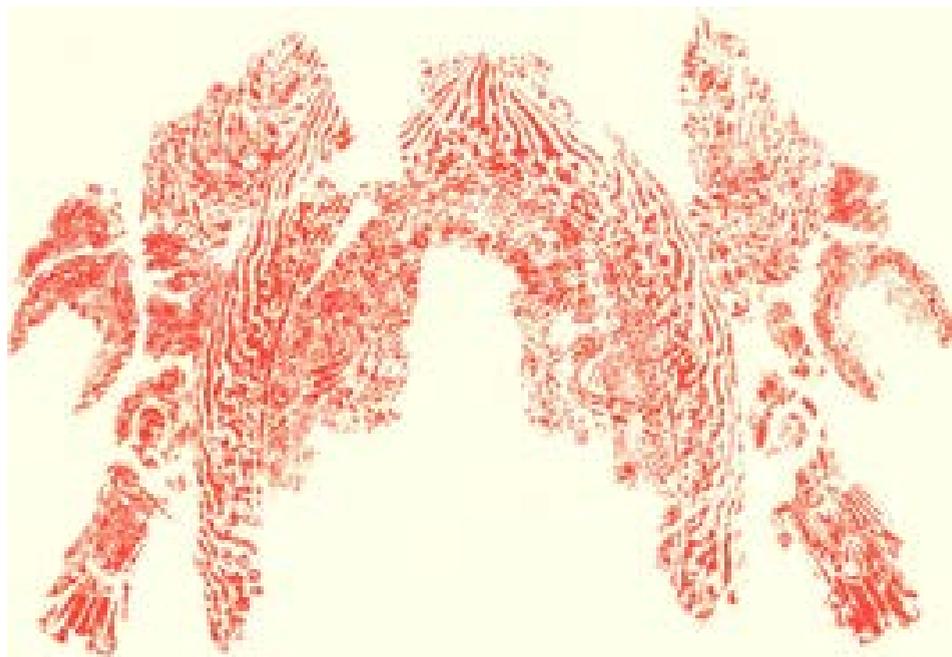


圖 5 龍門石窟古陽洞北壁第二層列龕東起第四龕本尊背光



圖 6 邛山出土調露元年十二月泉男生墓誌蓋

1995年山西萬榮縣考古發掘的開元九年（721年）薛儞墓葬，出土了包括墓門、石槨、墓誌等眾多鑄有線刻浮雕的裝飾圖畫。其中所見現實人物、“四神”、“十二生肖”、寶相花、卷草紋及各類神異動物形象，題材豐富、做工精湛，傳達出盛唐時期中原裝飾美術爐火純青的造型能力⁶。

8. 龍門東山南麓近年出土的唐開元十九年（731年）盧正容墓門石刻依據墓誌記載，這副墓門石刻完成於開元十九年（731年）十一月二十七日，通高180釐米，寬116釐米。其門楣券拱之頂部，鑄刻一對相向而立的含綬鳥（Ribbon-bearing bird）。墓門欄額於卷草紋樣中鑄刊雄獅逐鹿圖畫。左右門框，於卷草紋樣中刊翔雁各一隻。墓門地袱刊卷草紋樣一組。左側門扇于唐草紋中刊執笏門吏一身，右側門扇則刊捧印門吏一軀。整個墓門的裝飾效果，顯得層次繁縟，富麗堂皇（圖7）⁷。

這一石刻初為洛中友人周建亞先生度藏，後為河南博物院收存。

上述形諸石刻創作的美術案例，從圖像意境角度考察，無一例外地散發著題材充實、構圖密集，形象寫實而生動、線條流暢而洗練的美術風尚，由此在視覺感官上讓我們體會到它們與上古時代漢地傳統的美術造型有著明顯的風格區別而帶有鮮明的西域“密體意致”的美術時尚，從而給人們留下難以磨滅的審美印象。

值得指出的是，這類富有寫實意味的美術作品，自南北朝以降延及于盛唐之際，在漢地裝飾藝術中幾乎享有著一枝獨秀的主流場

⁶ 圖版參見山西省考古研究所編著《唐代薛儞墓發掘報告》，北京：科學出版社，2000年，圖版三六和圖版九三。

⁷ 圖版引自張乃翥《龍門區系石刻文萃》，北京：國家圖書館出版社，2011年，圖版134。

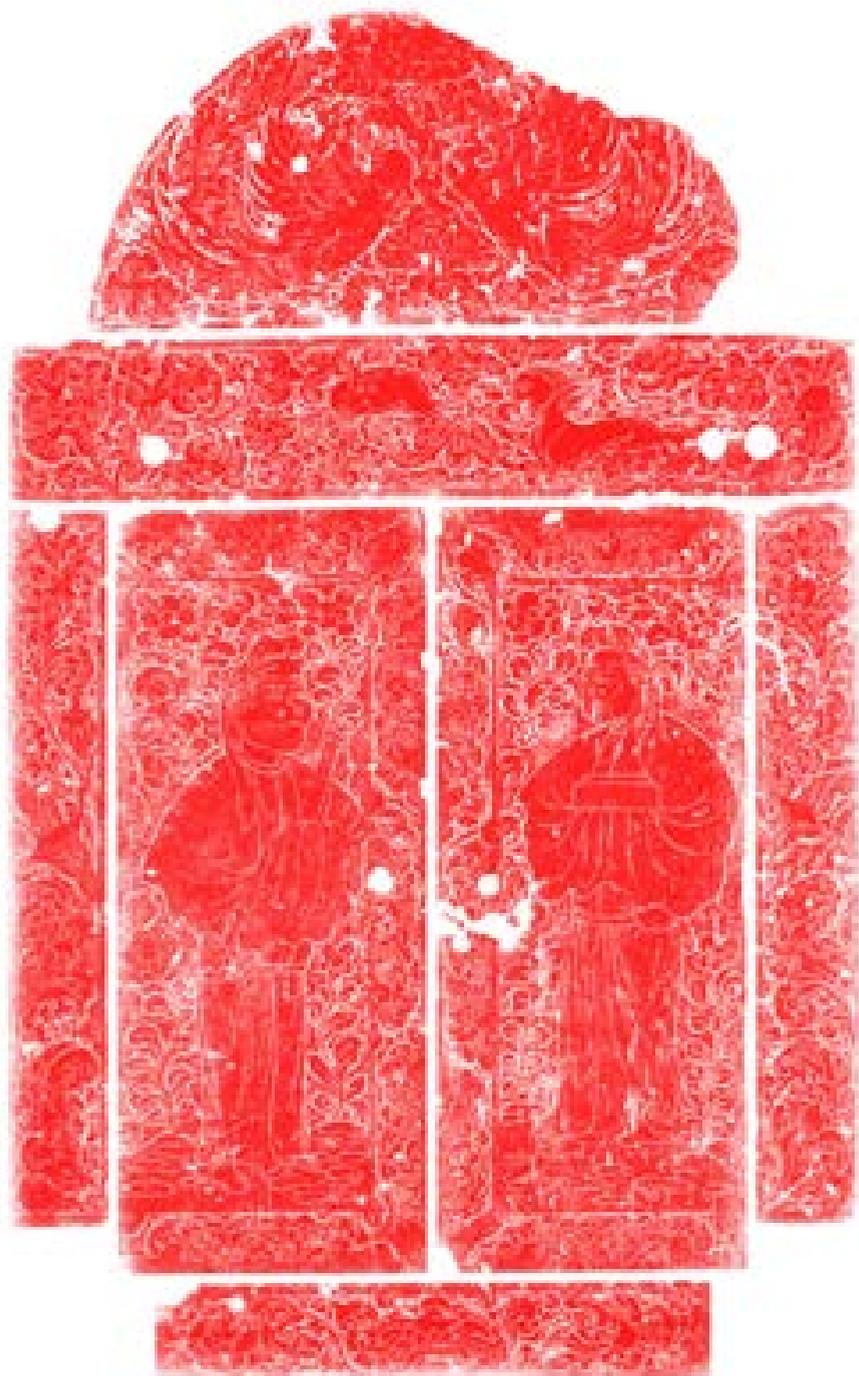


圖7 龍門東山南麓出土盧正容墓門

域，從而與此前、之後的內地美術形成鮮明的對比。

事實上，從造型藝術的題材視域上審查，人們不難發現這種帶有明顯時代特徵的美術史態，與域外佛教藝術東漸漢土所引進的西方美術浸染華夏有著密切的關聯。

三、西域早期美術風尚的考察

西域美術史上究竟有著何種特色的“密體意致”的藝術作品，尚有待我們對那裏的美術遺產做一相應的回溯。出於對課題認知的需要，以下若干文物遺跡可以作為我們進行案例調研的實證性依據。

1. 牛津阿什姆林博物館收藏的一件埃及西元前 3000 年的片岩雕板，其正、反兩面均以浮雕手法鐫刊著包括獅子、牛、羊、羚羊、盤羊、鹿、長頸鹿、狗及鷹首翼獸、長吻怪獸等動物形象⁸。在這一高僅 43 釐米的造型板塊上，古代藝術家以嫺熟的刻畫技藝將如此眾多的美術素材，通過巧妙的空間穿插手段，安排得錯綜複雜、井然有序！其畫面題材佈局之回環密集、構圖意境之稠疊繁複，充分透露出上古美術家板塊造型的藝術功力。

2. 此外，開羅埃及國立博物館收藏有一件被稱為“那爾邁王石板”的片岩雕刻。這件石刻作品的背面，上段則以上述淺浮雕手法塑造了一組那爾邁王行列儀式的圖畫。中段刻畫了兩個手牽長頸獅頭怪獸人物形象。研究者認為，這類藝術手法同前一件石刻作品一樣，明顯受到西亞古老藝術的影響⁹。

⁸ 圖版參見李建群《古代埃及和美索不達米亞美術》，北京：中國人民大學出版社，2004年，第48頁。

⁹ 同註8，第49頁。

從整體藝術效果上考察，以上兩件古埃及美術作品的視覺風貌顯然富有“密體意致”的特色。這一方面可能源自古埃及自身美術傳統的影響，或與埃及上古美術接受西亞藝術風格的感染有所關聯。

3. 雅典國立考古博物館收藏的兩件被稱為“狄庇隆陶罐”的西元前 8 世紀的骨灰盛器，其周身即密集地勾畫著各式幾何紋線條和人物造型¹⁰，從而傳達出南歐那個時代深深根植于人們心田的審美情趣。

4. 之後盛行於地中海地區的希臘“古風時期的美術”作品，繼續保持了形象刻畫的“密體意致”。現藏巴黎盧浮宮的一件西元前 6 世紀的黑繪風格的陶鉢，通體密佈著各式人物、動物和裝飾圖案¹¹。其器物構造設計之精工靈巧、圖繪描摹之繁縟絢麗，足為當時西方工藝造型之翹楚範本。

5. 印度作為佛教藝術的故鄉，其早期美術遺跡亦不乏這類“密體意致”的美術作品的產出。例如桑奇大塔（Great Stupa at Sanchi）東門第二道橫樑正面雕刻有《逾城出家》（Great Departure from Kapilavastu）的佛傳故事。

同門第三道橫樑正面雕刻有《阿育王參謁菩提樹》（Ashoka's Visit to Bodhitree）的浮雕，圖中“刻畫虔誠的阿育王在樂隊伴奏下、宮女環繞中，正從跪伏的大象背上起身下來禮拜菩提樹的莊嚴場面，不僅具有藝術魅力，而且具有珍貴的歷史文獻價值”¹²。

¹⁰ 圖版參見朱伯雄主編《世界美術史》（第三卷），濟南：山東美術出版社，1989年，第124頁。勞倫斯·高文（Sir Lawrence Gowing）等編《大英視覺藝術百科全書》（*The Encyclopedia of Visual Art*），第一卷，南寧：臺灣大英百科股份有限公司、廣西出版總社、廣西美術出版社，1994年，第132頁。

¹¹ 圖版參見註10朱伯雄主編書，第132頁。

¹² 王鏞《印度美術》，北京：中國人民大學出版社，2004年，第68頁。

同門左側立柱上的方形浮雕表現的是《徒涉尼連禪河》的故事¹³。

從藝術題材和美術技巧角度考察，這座牌樓在多種佛經故事人物畫面的間隙中，密集展示了包括大象、翼獅、孔雀等動物形象和菩提樹、芒果樹之類植物形象以及各式幾何紋飾的工藝造型，從而在視覺整體上給人們以繁麗無比而又層次活潑的審美感受。

6. 又如桑奇大塔北門牌樓的橫樑上，雕刻著佛傳故事《降魔成道》（Defeat of Mara and Enlightenment of Buddha）和本生故事《須大拿本生》（Vessantara Jataka）等佛教敍事經變作品。在上述人物造型的周圍，穿插著各種動物、植物、建築和幾何紋樣的裝飾題材。其畫面構圖之密集繁複，令人觸目震駭、視神亂離，顯示出印度早期佛教美術在空間利用手法上的高超技藝和民族特色¹⁴。

7. 另在犍陀羅地區出土的 3 世紀片岩浮雕《從三十三天降凡》（Descent from the Trayatrimsa）的佛教石刻構圖中，也可以看到這種風格的美術圖像¹⁵。

在這一美術作品中，佛陀從象徵天國世界的三道寶階拾級而下，寶階兩翼密佈著神態各異、儀仗簇擁的芸芸眾生。其畫面構圖之形象錯綜、琳琅滿目，給人以眼花繚亂、目不暇接的視覺效果。

8. 拉合爾中央博物館收藏的犍陀羅地區出土的 3 或 4 世紀題為《舍衛城神變》（Great Miracle at Sravasti）的片岩浮雕¹⁶。佛陀周圍佈滿了形形色色的各種神俗人物，畫面之窮瑰極致、富麗堂皇，

¹³ 圖版參見註 12。

¹⁴ 圖版參見註 12，第 65 頁。

¹⁵ 圖版參見註 12，第 87 頁。

¹⁶ 圖版參見註 12，第 107 頁。

突出顯示了希臘化的犍陀羅佛教藝術在板塊構圖方面擅長密集造型的技藝風尚。

不僅如此，就在屬於經典意義上的裝飾美術題材中，西域佛教藝術亦不乏“密體”造型手法的運用。如在佛教藝術聖地薩爾納特（Sarnath）一帶，人們即可以看到這樣的美術樣板。

9. 現藏薩爾納特考古博物館的一尊出土於當地的西元 5 世紀晚期被稱為“鹿野苑（Mrigadava）說法的佛陀”坐像，其頭光裝飾紋樣中就雕刻了密集的卷草紋和連珠紋圖案¹⁷。

10. 印度馬德拉斯政府博物館收藏的出土于南印度阿馬拉瓦蒂大塔（Great Stupa at Amaravati）遺址的西元 150 年 -200 年的“宰堵波樣圖（Stupa Pattern）”石灰岩浮雕，以繁縟的美術造型，縮寫了西元 2 世紀安達羅國時代阿馬拉瓦蒂大塔的形象，表現了當年南印度佛教美術“密體”刻畫的風格¹⁸。

採集西域一帶以上諸多的文物案例，可以看出古代西域造型藝術在每一構圖單元的題材處理方面，慣於使用密集結體的美術表現手法，由此形成一種以“題材充實、形式繁縟”為特徵的美術裝飾風尚。這類美術技法無疑表明，地域遼闊的西域地區，自古以來即流行著一種極具審美取向的“密體意致”的美術造型傳統。這種美術傳統形成了西方世界帶有文化標識性意義的文明特色。

由以上西方美術史蹤的回顧、考察，我們可以發現，中古以降漢地藝術創作中流行已久的“密體”美術時尚，從時代分佈序列上審視，無疑淵源於西域美術實踐的文化影響。如果我們將其放置於此間東西方整體歷史背景下加以思考，我們就不難理解，這種藝術

¹⁷ 圖版參見註 12，第 174 頁。

¹⁸ 圖文參見註 12，第 138-139 頁。

事象出現於漢地的中古一代，著實與東西方絲綢之路不輟歲月的文化交流有著密切的因緣。

四、中古漢地造型藝術“密體意致”的主流時尚

在宏觀視域下回顧了中外以上的美術遺產梗概性脈絡之後，讓我們將目光聚焦於本書提供給讀者的一些美術視像，看看其中包含了哪些富於藝術風格領域的特色。

以本書報導的洛陽東漢畫像磚為例，圖版1的“山林狩獵圖”中，在左右兩節、上下六層的畫面佈局中，分別鐫刊了重巒溝壑、動物奔走、騎士射獵的原野視像。其繪畫題材之豐富，構圖格調之繁縟，突出地顯示了絲綢之路開通以來漢地造型美術融匯波斯“細密畫”美術的藝術風尚。

與此相埒，本書圖版2公佈的一幅出土於洛陽的殘破的東漢“鬥獸”畫像磚圖畫，其上下兩列的美術場景中，見有二力士背向持戟與河馬格鬥的情節。其構圖意境與圖版1一樣，散發著“密體”構圖的意致。

此外，在洛陽地區的宗教美術遺跡中，亦有不計其數的以“密體意致”為構圖特徵的實例。

如本書所載龍門石窟古陽洞北壁上層北魏前期的一鋪胡服供養人像龕中，除了鐫刻著有鮮卑衣飾風格的供養人之外，不但其尖拱龕楣中刻有二方連續的忍冬紋裝飾圖案，而佛龕拱柱內更有古波斯藝術中習習常見的聯珠紋樣的出現（圖8）。

同窟同壁第三列東起第二龕的西臨北魏佛龕，其忍冬紋尖拱龕額的內外，雕飾有對稱的蓮花化生及飛天和七佛。而其以瓔珞連綴

的化佛、饗養的盃頂龕楣的上下板塊造像中，在山花、蕉葉、蓮花雕飾的兩端，刊有極其富於情節韻致的《維摩變》造像。在如此豐沛、瑰麗的造像題材的烘托下，整個龕額充斥著一派形式密集、意氣盎然的視覺感受，為人們提供了一個渲染西方美術時尚的傳媒載體（圖9）。

蓮花洞上述南壁第一列東起第二龕龕內本尊的左右兩側，分別有一幅表現悉達多太子出家悟道的佛傳故事浮雕。這類畫面中，以瘦骨嶙峋、端坐胡櫓的悉達多太子為中心，配置了各式儀仗簇擁下



圖8 龍門石窟古陽洞北壁上層胡服供養人像龕（北魏）



圖 9 龍門石窟古陽洞北壁第三列東起第二龕西臨龕龕楣（北魏）

的淨飯王跪請太子返回宮內的圖景。在熊熊燦輝的本尊背光和供養飛天空中飄逸身軀的烘托下，整個畫面釋放者一種充滿生活氣息的藝術韻致（圖 10、圖 11）。

在龍門石窟北魏時期的佛龕裝飾美術中，除了傳達動感效果的畫面構圖外，另有一種畫面構置雖然繁縟、但卻充滿均衡靜態感覺的創作範本。如古陽洞南壁北魏時期一鋪佛龕的盃頂龕楣中，龕額以體量均衡的 16 座佛龕構成一列“千佛”的畫面。盃頂的龕楣中則穿插以等高的七佛像龕及《維摩變》裝飾浮雕。整個造像板塊呈現出一種均衡、靜謐的藝術氛圍（圖 12）。

當我們的話題涉及到“千佛”這一佛教美術題材的時候，作為世界文化遺產的龍門石窟和洛陽地區的出土文物，亦為我們提供了



圖 10 龍門石窟蓮花洞南壁第一列東起第二龕龕內佛傳故事-1 (北魏)



圖 11 龍門石窟蓮花洞南壁第一列東起第二龕龕內佛傳故事-2 (北魏)

更為豐富的美術史跡，從而讓我們感受到中古一代“千佛”信仰在中原地區的流行。

在龍門石窟魏唐時代為數眾多的“千佛造像”（Thousand Buddhas）遺存中，古陽洞北壁下層一鋪開鑿於北魏晚期的佛龕的龕楣，以“千佛屏風”的美術形式構成了一幅情態別致的美術畫卷。這一鋪裝飾浮雕，以錯落曲回、開合有致的構圖技巧，將這一生活器件鑲嵌於鬥帳帷幕和供養人之間，由此生動傳神地展示了北魏時期士大夫階級雍容嫺雅的生態境況（圖 13）。

這一幅極具生活氣息的美術作品，畫面掩揚啟合、曲折迂回，以致一些錦繡佛像的視覺身態竟然採用了遮掩半身的“遮幅式”的美術處理——顯然，只有采風於現實生活的文藝作品，才能有如此富於生活意境的藝術表現效果。這一美術實例的本身，再鮮明不過地揭示出中國佛教藝術中國化的過程，正是佛教文化自身貼近中國現實生活的寫照。

與此同類的屏風式佛龕裝飾樣式，雲崗石窟第 38 窟東、西兩壁亦有藝術實例的再現。石窟考古學分期研究表明，雲崗 38 窟的雕造

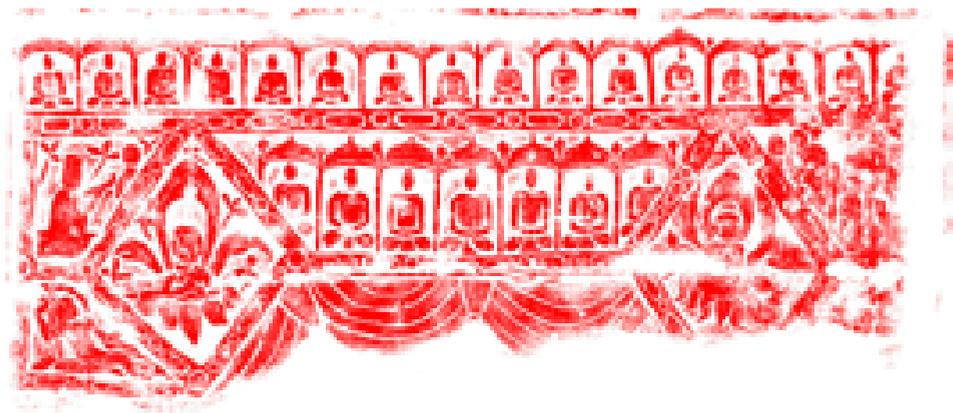


圖 12 龍門石窟古陽洞南壁北魏佛龕盞頂龕楣七佛及維摩變裝飾雕刻－復件

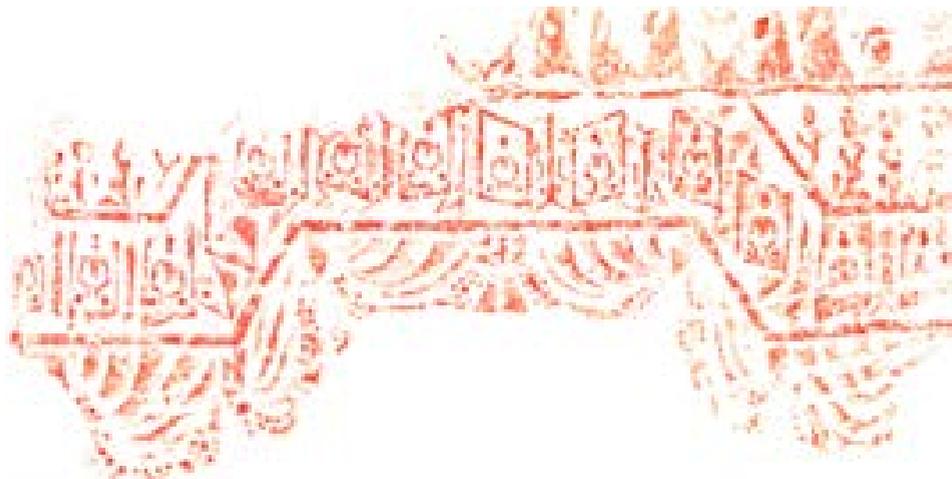


圖 13 龍門石窟古陽洞北壁第三列東起第二龕龕下一“千佛屏風”式龕楣（北魏）

年代，屬於北魏遷都洛陽以後的時期，它與龍門古陽洞這一造像實例處於同一個歷史階段。進而可知，這類極具漢化情調色彩的佛教藝術，實際與北魏王朝整體社會的漢化趨勢保持有完全地一致性——域外傳來的佛教藝術，正以種種文化因緣切入漢地的現實生活，由此形成人們別開生面的審美理念。

另由考古發現得知，北朝以來中原一帶迭有墓葬屏風遺物的出土¹⁹。

早年洛陽邙山出土唐貞觀二十二年（648年）的任道墓誌，載誌主生前向眾香寺佈施釋迦佛像並夾持菩薩、阿難、迦葉、金剛、神王等七軀，“又造千佛屏風一十二牒、太子幡一十二口”（圖

¹⁹ 參見山西省大同市博物館、山西省文物工作委員會《山西大同石家寨北魏司馬金龍墓》，《文物》1972年第3期，第20-29頁。黃明蘭《洛陽北魏世俗石刻線畫集》，北京：人民美術出版社，1987年，第95-105頁。陝西省考古所《西安發現的北周安伽墓》，《文物》2001年第1期，第4-26頁。陝西省考古所《西安北周安伽墓》，北京：文物出版社，2003年。山西省考古研究所等《太原隋代虞弘墓清理簡報》，《文物》2001年第1期，第27-52頁。天水市博物館《天水市發現隋唐屏風石棺床墓》，《考古》1992年第1期，第46-54頁。

14)。從中可以窺見當時社會各界對於“千佛屏風”圖畫題材的熱衷。

僅就一種生活用具來考察，胡漢之間屏風實物的頻頻出現，足已可以想像中外文化之融合，在中古時期已呈日滋月浸的趨勢。

大約屏風的使用已在中古上層社會中形成一種格調性習俗，所以這種生活情節不斷出現在文人學士的文藝諷誦之中。王建《宮詞》追憶貞觀遺事有謂：“少年天子重邊功，親到凌煙畫閣中，教覓勳

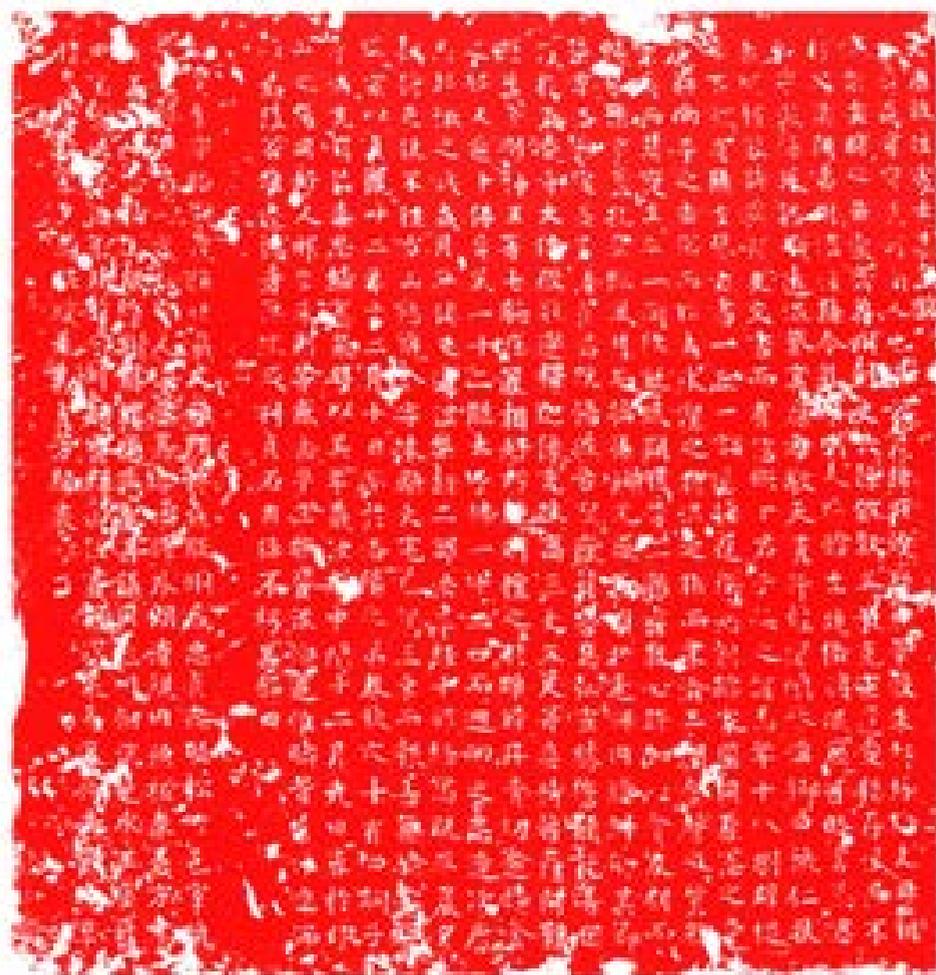


圖 14 洛陽出土任道墓誌

臣寫圖本，長將殿裏作屏風”²⁰。

錢起偶感寫意又謂：“點素凝姿任畫工，霜毛玉羽照簾櫳，借問飛鳴華表上，何如粉繡彩屏中……”²¹。以此生活情景反觀石窟美術之創作素材，不難理解佛教藝術之傳情教化，正有貼近生活現實的構思意圖包含在其間。

中國佛教藝術中，以飛天（Flying）為裝飾題材的美術造型，在南北朝時期的石窟寺窟龕和造像碑中不勝枚舉。

如敦煌莫高窟北涼以來的各期窟龕中，分佈著不計其數的飛天美術個體，使這類建築空間呈現出天衣繽紛、活潑歡快的視覺氛圍。

龍門石窟古陽洞、蓮花洞雕鑿于宣武、孝明時期（500-528年）的諸多列龕中，每有飛天形象的裝飾浮雕。如蓮花洞南壁孝明時代（516-528年）的第一列東起第二龕的龕楣中，即有相向排列的飛天的刻畫。具有同樣藝術效果的石刻畫面，同壁同列東起第三龕同期龕楣伎樂天造像亦更具藝術的張力（圖15、圖16）。這類畫面中天人凌空翻飛之帔巾，迎風搖曳之塵尾，將天國世界熏風流動、萬籟祥和之夢幻境界，以動畫剪影方式傳達到人們的視野。這些動態極為優美的飛天伎樂展現在人們的眼前，給人以欣動心脾的審美傳感。

這種具有宗教內涵的裝飾雕刻，洛陽石刻遺跡中更有極具審美意義的文物實例。

宗教視域下凡此琳琅滿目的造型藝術，無論多麼富於情節的浪漫，但其意象構圖一概採用西方造型美術行之久遠的“密體意致”，

²⁰ 王建《宮詞》，《全唐詩》卷三〇二，北京：中華書局，1960年，第10冊第3439頁。

²¹ 錢起《畫鶴篇》，《全唐詩》卷二三六，北京：中華書局，1960年，第7冊第2601頁。

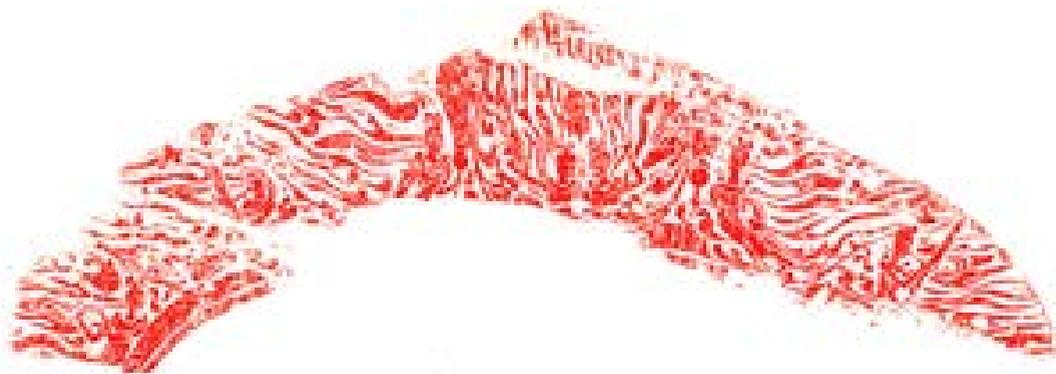


圖 15 龍門石窟蓮花洞南壁第一列東起第二龕龕楣（北魏）

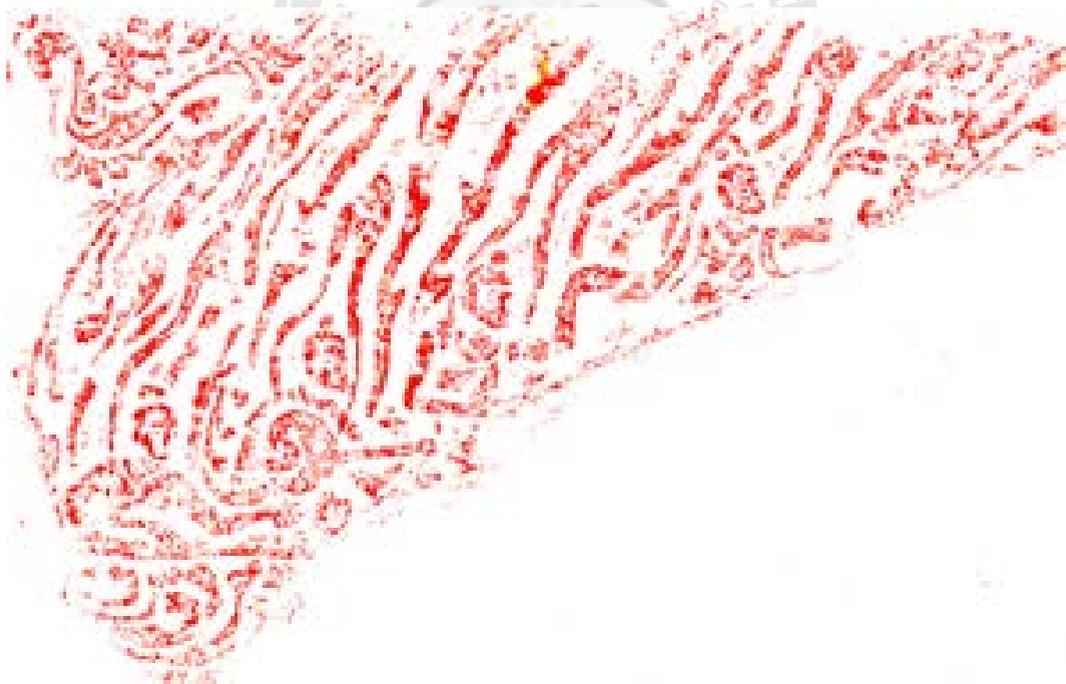


圖 16 龍門石窟蓮花洞南壁第一列東起第三龕龕楣伎樂天（北魏）

則是其貫穿始終的美術風尚。由此可見西域藝術形態對佛教美術的表達形式有著深遠的影響。

與上述宗教石刻相媲美，洛陽地區為數眾多的世俗雕刻亦充滿了這類藝術風格的美術實踐。中古時期當地密體石刻藝術的題材類型，我們可以選擇以下數種略予報導。

1. 卷草紋樣 (Anthemion)

如 2005 年冬洛陽東郊邙山南麓出土載初元年 (689 年) 的趙興墓誌，誌石四周遍刊卷草紋浮雕。

此外，近年邙山出土武周天授二年 (691 年) 屈突詮墓誌及同年下葬的嗣子屈突季割墓誌，誌石四周和誌蓋四刹亦有形式繁縟的卷草紋的刻畫 (圖 17、圖 18)。

2006 年 12 月鞏縣出土武周天冊萬歲二年 (696 年) 李吉墓誌，誌蓋四刹遍刻極富彈性感的卷草紋浮雕 (圖 19)。

近年洛陽出土長安三年 (703 年) 王鼎墓誌一合，其誌蓋四殺亦遍刻卷草紋 (圖 20)。

2006 年春龍門西山張溝村東南出土開元二十一年 (733) 張承墓誌一合，誌蓋四殺亦為卷草紋所佈滿 (圖 21)。

1999 年 10 月洛陽邙山出土、石存龍門石窟研究的天寶九載 (750 年) 李獻忠墓誌，誌蓋當心有團花 (Posy motif) 線刻鋪地，其上套刻篆書“大唐故 / 李府君 / 墓誌銘”額題。四殺為卷草紋所覆蓋 (圖 22)。

2006 年 6 月偃師北原出土武周長安三年 (703 年) 王夫人墓誌，誌石四周各刊卷草紋浮雕。

凡此琳琅滿目，美不勝收的卷草紋樣，真切地透露出漢地雕刻藝術家對這一西方美術題材的熱愛。實際上，視覺美術領域的文化

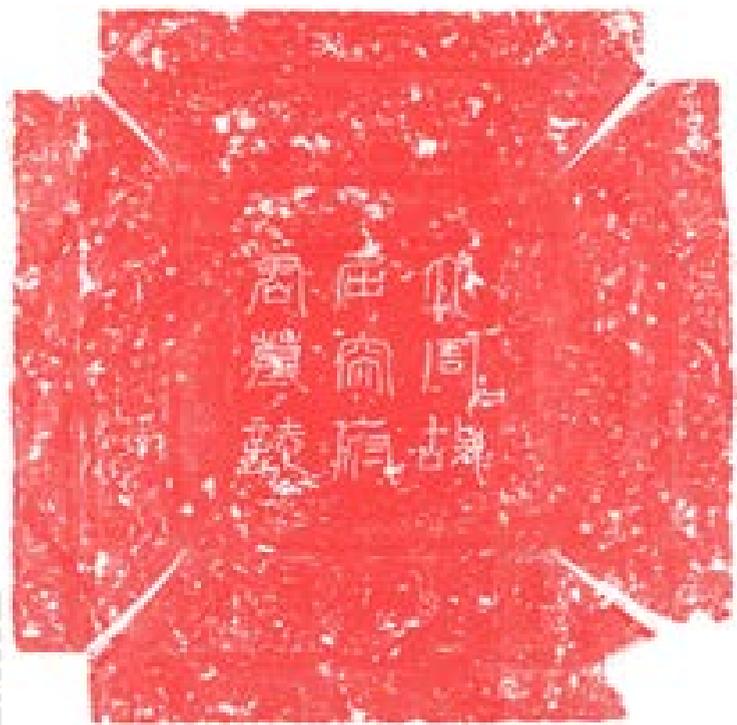


圖 17 邛山出土
《故銀青光祿大夫
燕郡公屈突府君男
季札墓誌銘並序》
誌蓋

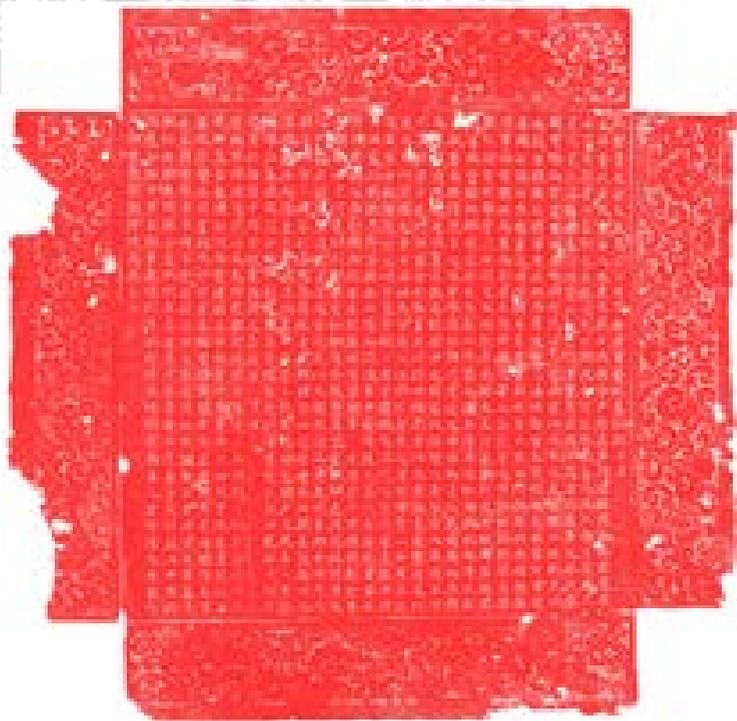


圖 18 邛山出土
《故銀青光祿大夫
燕郡公屈突府君男
季札墓誌銘並序》



圖 19 《大周故唐安東都護府萬金鎮副騎都尉李府君(吉)墓誌銘並序》誌蓋



圖 20 《唐故詹事府主簿王公(鼎)墓誌銘並序》誌蓋

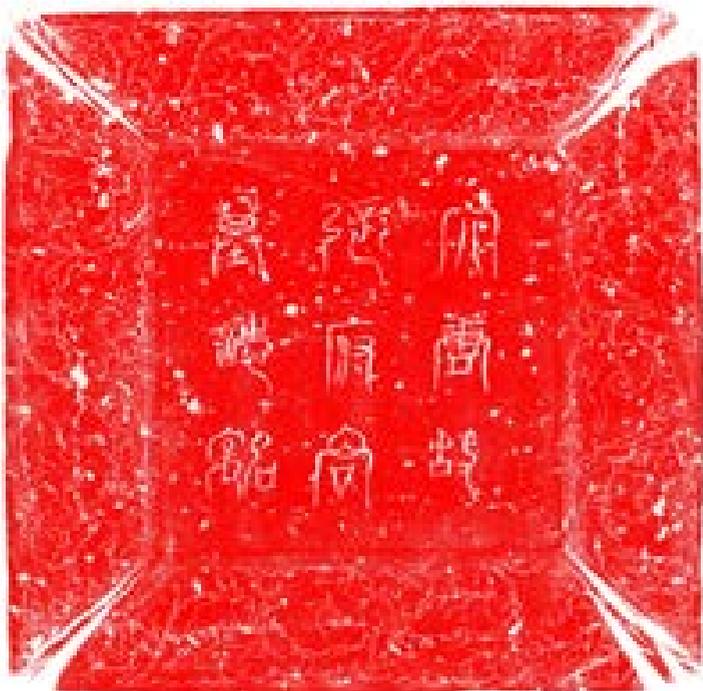


图 21 《唐故正議大夫
邢州長史贈相州別駕上
柱國南陽張府君(承基)
墓誌銘並序》誌蓋

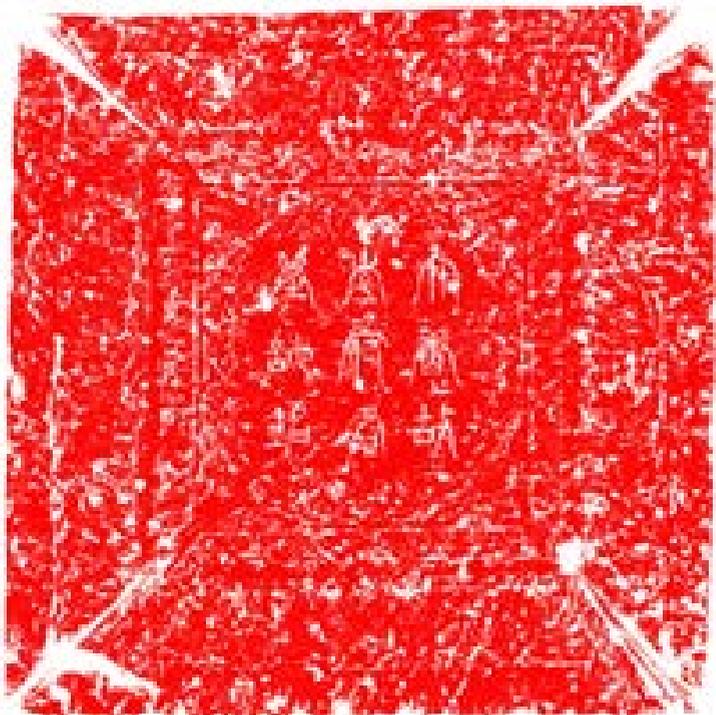


图 22 《唐故雲麾將軍
左龍武軍將軍上柱國李
府君(獻忠)墓誌銘並
序》誌蓋

跡象，從根本上折射出東西方文化交流的客觀存在。

2. 禽獸紋樣 (Birds and beasts motif)

2004年春偃師首陽山南麓出土開元十八年(730年)許景先墓誌，誌蓋蓋芯篆額四周及四刹遍刻卷草紋。四刹上、下兩側面，卷草紋中分別見有雄獅、奔虎各一軀。誌石四周卷草紋中，上側面見有一雙大角羊，左側面見一銜草鴛鴦，右側面見一頸部綁紮綬帶的銜草鴻雁(圖23、圖24)。

許景先墓誌裝飾圖案雖以卷草紋為主導，但以適量動物紋樣散錯其間凸顯其畫面的活躍，給人們留下了動感情趣的愉悅。尤其是，這一石刻畫面中所刊系紮綬帶的鳥類，透露出這一刻畫題材受到當年西域波斯裝飾美術中“含綬鳥(Ribbon-bearing bird)”藝術題材文化影響的情由。可見漢地這種含有“密體意致”的石刻線畫風尚，淵源於絲綢之路文化交流的推動。

這種將卷草紋樣與各式動物紋樣融匯在一起的雕刻實例，收入本圖籍的有限篇幅，亦有一再的顯示。

如近年龍門地區出土長安三年(703年)衛華墓誌，誌蓋及誌石四周鐫刻有獅、虎、野豬、大角鹿、盤羊、狗、兔、雁等等禽獸形象(圖25、圖26)²²。

又2005年秋龍門西山北麓出土開元九年(721年)的薛釗墓誌蓋，四殺以卷草紋鋪地，其上各有獅子、灰狼、黃羊美術圖樣的刻畫(圖27)。

這種刻畫動物形象的唐代石刻，具有上乘美學價值的實例，山西省出土薛儼墓石槨裝飾紋樣中即有突出的實例，其中見有鶴、大象、

²² 同註7，圖版93-1和圖版93-2。

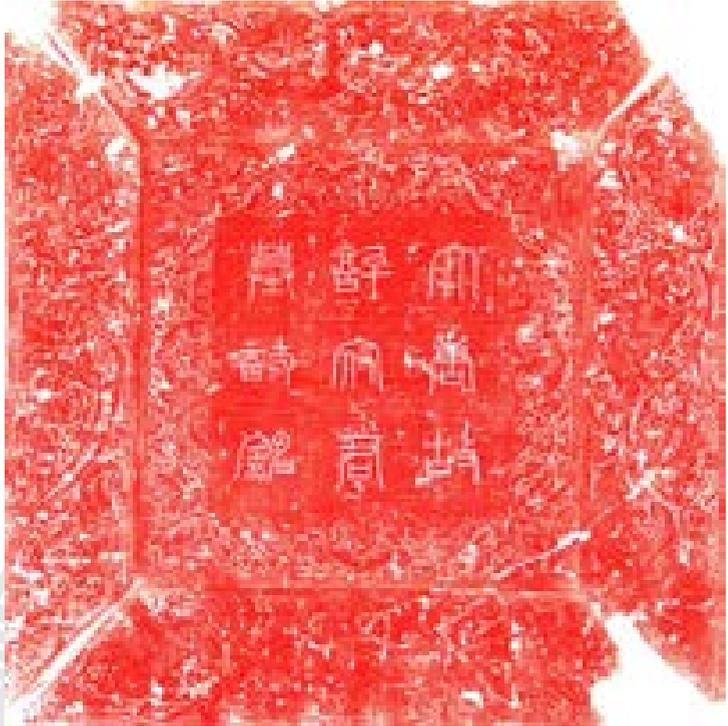


圖 23 邙山出土開元十八年許杲墓誌蓋

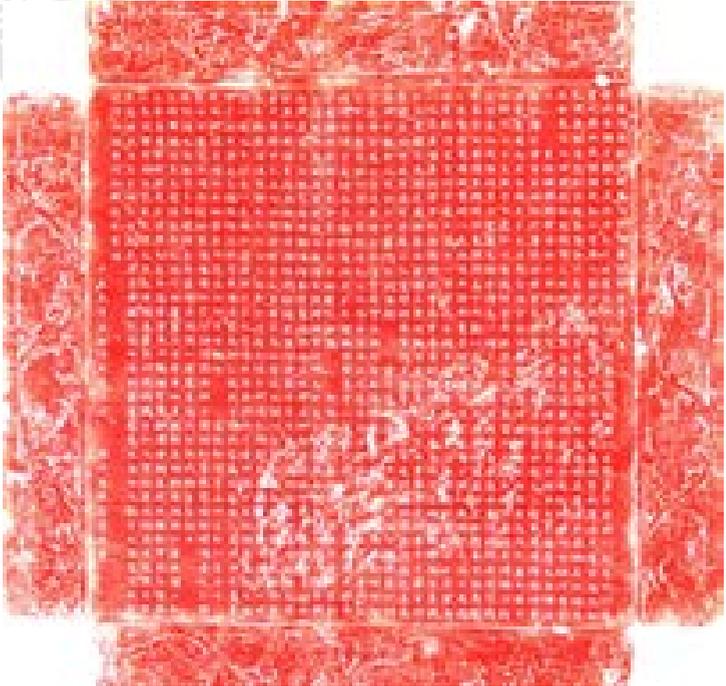


圖 24 邙山出土唐許杲墓誌

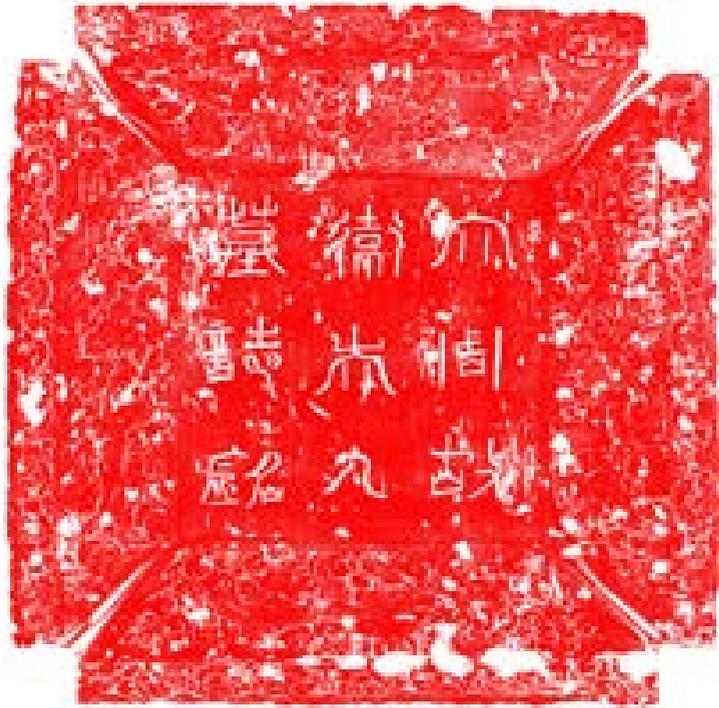


圖 25 《大周故古州思原縣令孫公夫人衛氏(華)墓誌銘並序》誌蓋

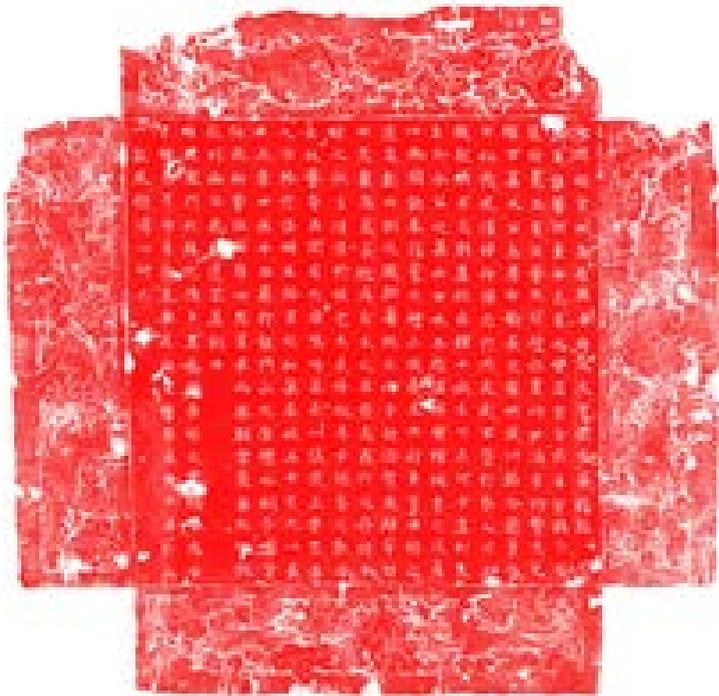


圖 26 《大周故古州思原縣令孫公夫人衛氏(華)墓誌銘並序》

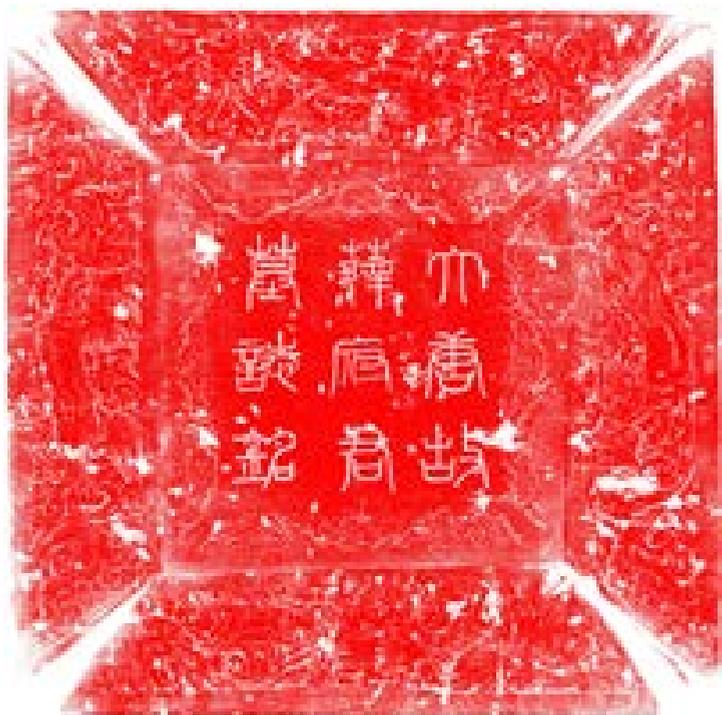


圖 27 《唐故兗州金鄉縣丞薛君（釗）墓誌銘並序》誌蓋

鳳、灰雁、鴛鴦、怪鳥等禽獸類形象，實為彌足珍貴的石刻樣板²³。

在西方，從美術題材的選取到技法運用的傳達，當地藝術史上這類帶有卷草紋特徵的植物紋樣，與各種動物紋樣一起，時常出現在生活器物的裝飾刻畫中。這由西方文物遺跡中的一件典型器物的裝飾性刻畫可以得到相應的印證。

在義大利的北部城市羅馬故都拉溫那（Ravenna）大主教博物館（Museo Arcivescovile）內，收藏著一件當地製作於西元 6 世紀而被稱為“馬克西米安王座”的牙雕。在其《聖經》人物故事畫面的隔斷條帶上，即見有線條流暢、造型繁縟的纏枝狀葡萄紋樣。這類雕

²³ 圖版引自山西省考古研究所編著《唐代薛儆墓發掘報告》，北京：科學出版社，2000 年，第 30 頁圖二七、第 31 頁圖三〇和第 33 頁圖三五及圖版四七-1、3。

刻作品畫面構圖之形象密集、韻律迭蕩，體現出西方板塊造型藝術高度純熟的空間運用技巧和線條處理功力。毫無疑問，具有同類美術風尚的文物遺跡，它們傳達的正是西方行之已久、臻于完美的一種“密體”刻畫的藝術傳統。如果人們善於從每一件美術作品的成形技術領域去分析，那麼我們明顯可以發現，西元 6 世紀的這件西方宮廷傑作，其爐火純青的造型手法，折射了當地雕刻藝術此前必然經過了一個源遠流長的技術熟練的過程。

不僅如此，在這一牙雕隔斷條帶渦卷狀纏枝紋的二方連續構圖中，藝術家穿插安排的有獅子、麋鹿、牛羊、孔雀、鴻雁等栩栩如生的動物形象²⁴，其畫面意境與中古東方裝飾浮雕中的相關產品具有顯然的藝術脈絡的同源性，它為人們探索東西方文化交流提供了可資比較的絕佳史料，值得人們對此作出深刻地反思。

3. “格裏芬 (griffin)” 紋樣

中古時期域外美術影響中原社會審美時尚的情形，洛陽近年出土文物遺跡中亦有美術形象可資參考。在這些美術遺跡中，有一種被西方稱為“格裏芬 (griffin)”的造像題材，被廣泛地引入到魏唐時代的石刻作品中。

例如 2001 年秋洛陽邙山出土神龍三年 (907 年) 的輔簡墓誌，誌石四周線刻圖畫中，有一軀頭部刻畫為鷹喙、身軀為哺乳動物的怪異神獸形象 (圖 28)。1998 年冬龍門東山南麓出土唐開元二十年 (732 年) 的張說墓誌，誌蓋四刹線刻圖畫中，除了見有一軀動感強烈的“翼馬 (Pegasus / winged horse motif)”形象外，另有一例鷹首翼獸 (cagle griffin) 動物的出現 (圖 29、圖 30)。

²⁴ 同註 10 第二卷，第 181 頁。



圖 28 洛陽邙山出土神龍三年輔簡墓誌

輔簡、張說兩件誌石裝飾紋樣中雕刻的這類鷹首翼獸（eagle griffin）或鳥首翼獸（bird griffin）美術形象，在古代西域一帶的文化遺跡中屬於常見的藝術題材。西域藝術中的這類鷹首獅子，西方人多將其稱之為“winged chimera”²⁵。

不僅如此，輔簡、張說墓誌石刻中所見的“鷹喙”怪異神獸，

²⁵ 參見李零《入山與出塞》，頁 146，文物出版社，2004 年，北京。

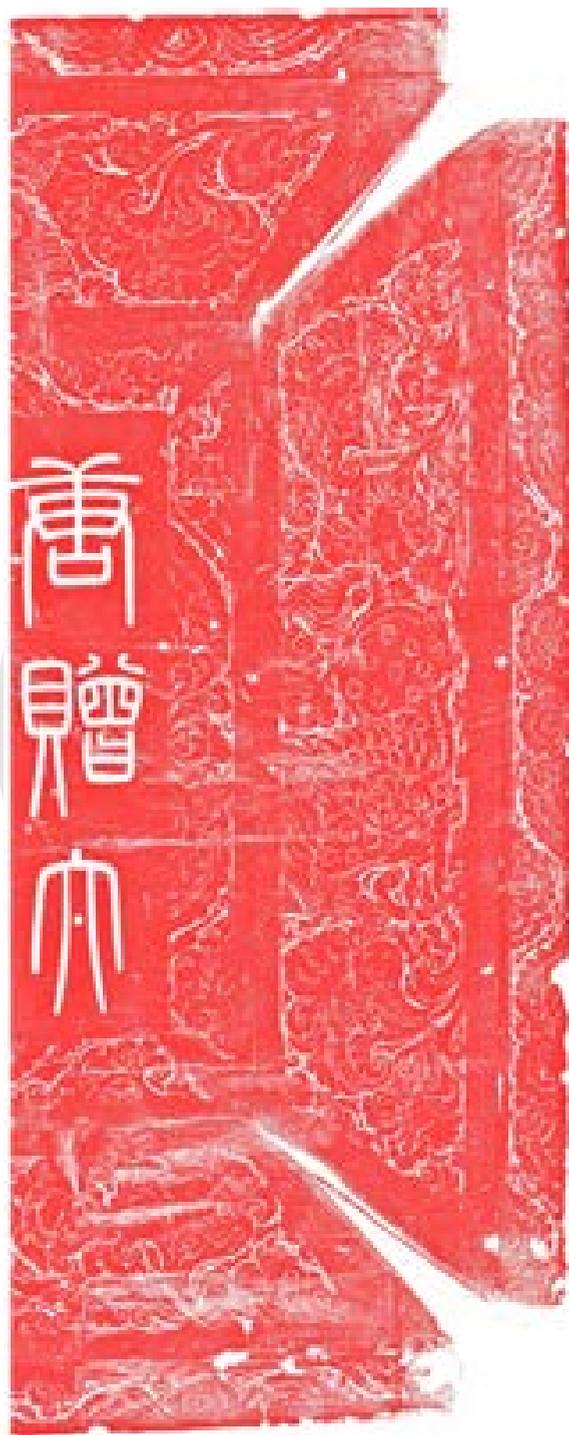


圖 29 龍門東山南麓出土唐張說墓誌蓋

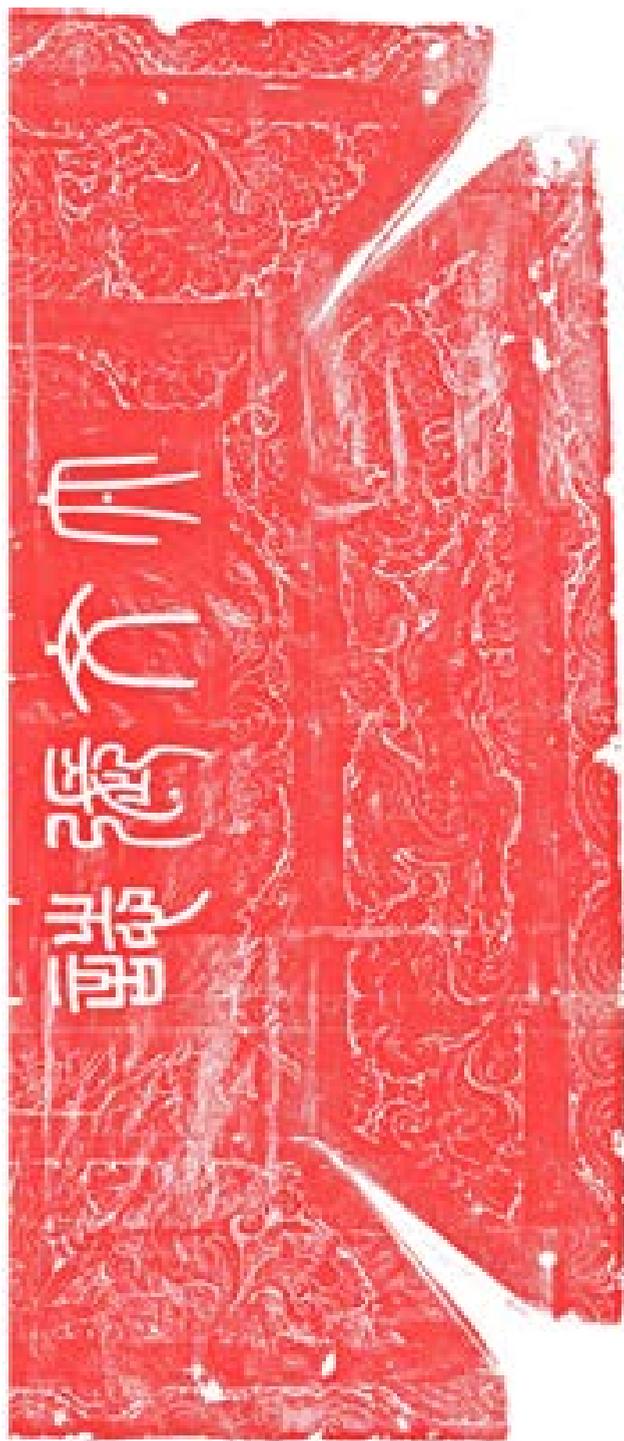


圖 30 龍門東山南麓出土唐張說墓誌蓋

從內地出土祆教石刻文物中，亦可找到形態相近的實例。如西安北周安伽墓石棺床榻板正面及左右側面的異獸刻畫中，即有大約五幅同類的藝術題材的出現²⁶，這在一定層面上說明洛陽唐代石刻線畫的確受到東來祆教藝術的影響。這樣看來，這類藝術母體在中原文化遺跡中的出現，無疑是當年中外文化交流在美術遺跡中的一個直接的反映。

此外，1921年洛陽邙山出土調露元年（679年）高麗移民泉男生墓誌，誌蓋四刹卷草紋樣中有十二身翼獸環布一周。其中若干動物的美術形體，從其頭部的寫實特徵上來審視，應為翼獅之摹寫（同圖6）。這一例石刻文物的出現，至少反映了流入中原的這一高麗移民家族，在藝術欣賞情趣中業已融入了西方美學的審美觀念。

此種有翼動物形象，亦即祆教《阿維斯陀》經典中的 Sēnmurv 神話動物的摹刻——1971年山東青州傅家發現的北齊線刻畫像石上，即有此類藝術形象的刻畫。“此圖可視為中國畫像石中較早出現的一幅正式賦有祆教意味的 Sēnmurv 圖像”²⁷。

世界文化史已經顯示，兩河流域的巴比倫及伊朗高原的波斯古代美術中，已不乏各式裝飾翼獸的雕刻。此外考古發現，西元前三千年晚期的伊朗席莫斯基王朝（Shimashki Dynasty）時代，其所生產的鷲首英雄斧頭上，且有“翼龍”的雕造²⁸，可見上古時代中亞及其以西地區對翼獸藝術的青睞。

²⁶ 圖版參見姜伯勤《西安北周薩寶安伽墓圖像研究》，《中國祆教藝術史研究》，頁107，生活·讀書·新知三聯書店，2004年，北京。

²⁷ 參見姜伯勤《青州傅家北齊畫像石祆教圖像的象徵意義》，《中國祆教藝術史研究》，生活·讀書·新知三聯書店，2004年，頁64，北京。

²⁸ 圖見施安昌《聖火祆神圖像考》，頁68，《故宮博物院院刊》2001年第1期，北京。

而印度佛教的石刻藝術中，亦有帶翼獅子的前例。如建于早期安達羅（Andhra）時代（約西元前 35 年前後）的山奇大塔（Great Stupa at Sanchi）塔門建築中，其北門、東門的砂岩雕飾內，即見有多處帶翼獅子的實例。這種具有佛典故事意義的裝飾雕刻，隨著佛教藝術的東傳，遂能落植於中原地區的文化遺跡中。

另在羅馬古代的建築遺跡中，多有翼獅造型藝術的出現，現存梵蒂岡博物館的一組古代石刻建築構件中，即有一例雕刻精美的作品。

西方這種帶翼哺乳動物雕刻，遠在漢晉時代即已流行於中原一帶。今洛陽地區的一些漢晉墓葬遺存中，即時常見到帶翼哺乳動物的石刻或陶制作品。可見這類藝術形象在洛陽地區享有源遠流長的歷史傳統。

至於我國石刻文物中所見的帶翼哺乳類動物形象，漢晉以降內地田野遺跡中不乏現成的實例。如南京、丹陽一帶六朝陵墓建築中，即遺存有數量不少的具有西域風格的棱形石柱和翼獸石刻。學者們認為，這些歷史遺跡，應“為希臘式之石柱及美索不達米亞（Mesopotamia）地方亞述（Assyria）式之有翼石獸。……此種作風，當自小亞細亞美索不達米亞傳來”²⁹。可見中原神異美術題材的文化淵源，可以上溯到遙遠的西域文明的源頭。

除此之外，西域美術中流行的獅首格裏芬（lion griffin）形象，也通過絲路文化交流傳播至內地。而亞述、波斯地區另有人首翼獸“拉馬蘇”（lamassu）和獸首鳥身怪獸“森莫夫 / 森木魯”（senmurv）³⁰藝術題材的流行。至今，巴黎裝飾藝術博物館還藏有西方出土的西

²⁹ 朱俠《建康、蘭陵六朝陵墓圖考》，頁 4，中華書局，2006 年，北京。

³⁰ 圖版參見施安昌《火壇與祭司鳥神》，紫禁城出版社，2004 年，北京。

元六或七世紀的織有森木魯的“波斯錦”片段³¹。

由此可見，西方如此流行的藝術題材，正通過中外文化交流為漢地美術創作所借鑒。

易而言之，這類具有異域情調的美術樣本在洛陽盛唐文物遺跡中的出現，足以從一個側面反映了當時中外文化交流的持續存在。

4. 忍冬紋 (acanthus design) 及其它西域石刻紋樣

除了龍門石窟北魏佛教像龕中所見的忍冬紋以外，洛陽地區中古時期的世俗文物中亦有忍冬紋裝飾圖案的頻頻出現。

近年洛陽龍門西山出土的北魏石棺床壺門構件，下段三個支腿的左右兩邊，各有豎直方向的忍冬紋一列³²。

早年洛陽邙山出土正光五年（524年）元謐石棺的前檔，其裝飾刻畫的造型設計中，亦有忍冬紋出現於門楣的拱形雕刻中³³。

洛陽邙山出土孝昌二年（526年）侯剛墓誌，其志蓋四周裝飾紋樣的浮雕刻畫中，亦有忍冬紋的出現³⁴。

與此同時，包括水波紋 (wave motif)、幾何紋 (geometric motif)、團花紋 (Posy motif)、蓮花紋 (Lotus)、“十字架”紋樣 (Cross pattern) 和“天使”紋樣 (Angels motif) 在內的一些帶有西方傳統題材的線刻圖案，也不同程度地在洛陽地區的石刻文物中有所顯示。

如1998年12月龍門西山張溝村東地出土天寶元年（742年）的彭紹墓誌，除了墓誌四周及誌蓋四殺鐫刊卷草紋之外，蓋頂的蓋芯刻有一周水波紋（圖31、圖32）。

³¹ 同註10第二卷，第51頁。

³² 同註5。

³³ 圖版參見趙萬裏《漢魏南北朝墓誌集釋》第四冊，北京：科學出版社，1956年，第一〇三頁圖版一七二。

³⁴ 同註33，第一五〇頁圖版二四九。

又 2006 年春龍門西山北麓出土天寶元年（742 年）的許溫墓誌，誌石四周即遍刊筆觸流暢的水波紋（圖 33）。

1999 年 10 月洛陽邙山出天寶九載（750 年）的李獻忠墓誌，其誌石四周卷草紋的底邊，即為一周幾何紋所環繞。而且，在誌石正面誌文的四周，且有半圓形“遮幅式”的蓮花裝飾紋樣的佈置。同時，李氏墓誌蓋的盃頂蓋芯，且有團花紋樣的刻畫（同圖 22、圖 34）。

尤其值得人們關注的是，在洛陽地區唐代石刻文物中，尚且有景教“十字架”圖案和“天使”造像的出土。這是 21 世紀洛陽乃至世界文化遺產的重大發現。

2006 年 6 月，洛陽隋唐故城建春門東南齊村出土了一尊石刻的景教經幢殘件。經幢為八面棱柱，殘高 84 釐米，每面寬 14 釐米，水準截面外接圓直徑 40 釐米。石刻記載其“元和九年十二月八日（815 年 1 月 22 日）買地樹幢，大和三年（829 年）二月十六日遷舉大事”。內刊《大秦景教宣元至本經》及《大秦景教宣元至本經幢記》各一本。在其經幢的頂端，分別以淺浮雕形式刻畫了兩幅圍繞十字架供養的身披披帛的天使畫像（圖 35、圖 36）³⁵。

5. 漢地傳統題材的石刻紋樣

相對於上述來自域外的美術紋樣而言，具有漢地傳統美術元素含義的“四神紋（The four supernatural beings symbolizing the four quadrants of the sky and the earth）”、“十二生肖紋（Chinese zodiac motif）”等造像題材，也出現在中古時期洛陽一帶的石刻文物中。

如近年龍門東山南麓出土長安三年（703 年）陽玄基墓誌，誌蓋四剝即刊“四神”一鋪（圖 37）。

³⁵ 有關這一石刻最早的學術報告，見張乃翥《跋洛陽新出土的一件唐代景教石刻》，《西域研究》2007 年第 1 期，第 65-73 頁。

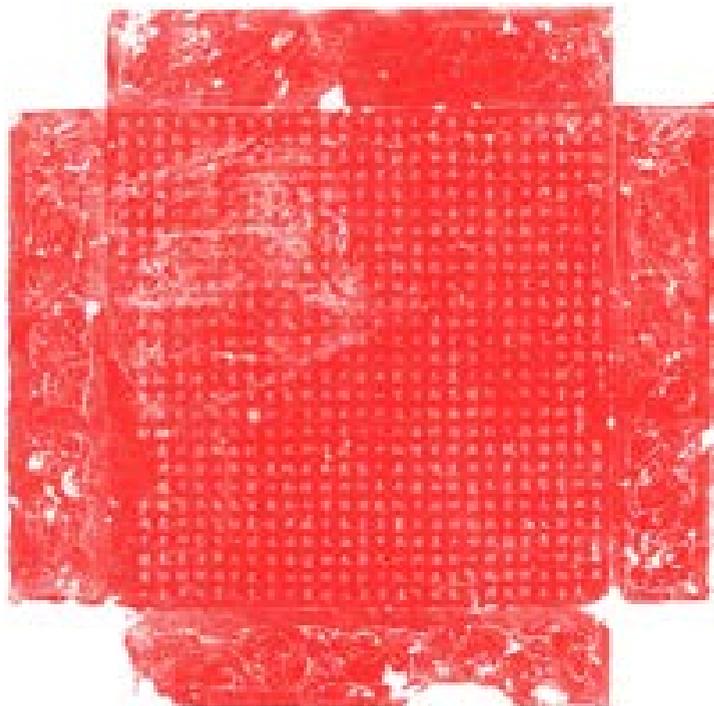


圖 31 《唐故梓州司戶
參軍彭府君(紹)墓誌
銘並序》

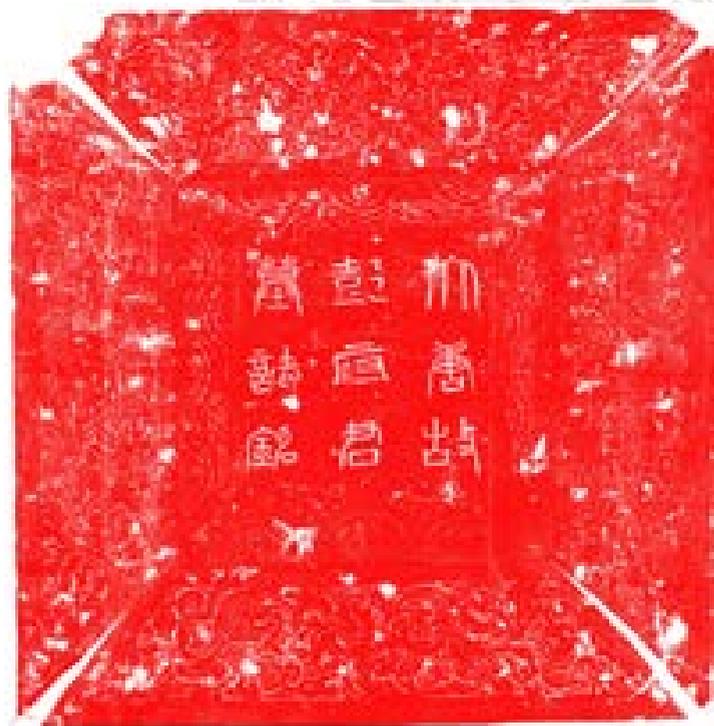


圖 32 《唐故梓州司戶
參軍彭府君(紹)墓誌
銘並序》誌蓋

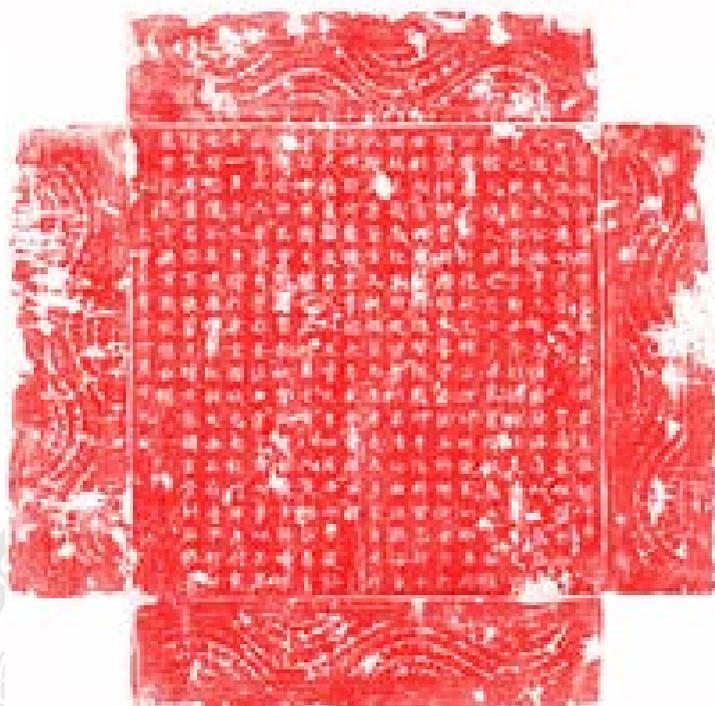


圖 33 《唐故平陽郡霍
邑縣令許府君(溫)墓
誌銘並序》

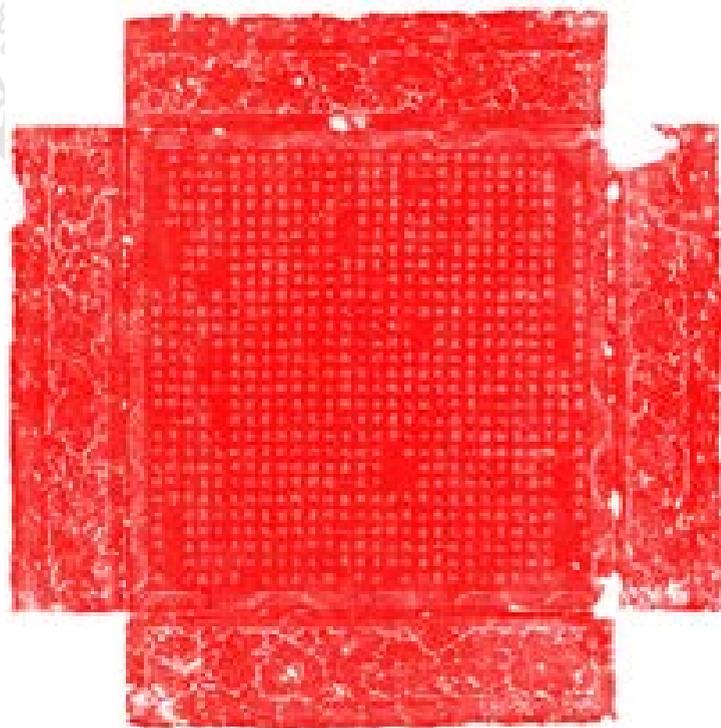


圖 34 《唐故雲麾將軍左
龍武軍將軍上柱國李府
君(獻忠)墓誌銘並序》



圖 35 洛陽出土《大秦景教宣元至本經》經文石幢殘卷

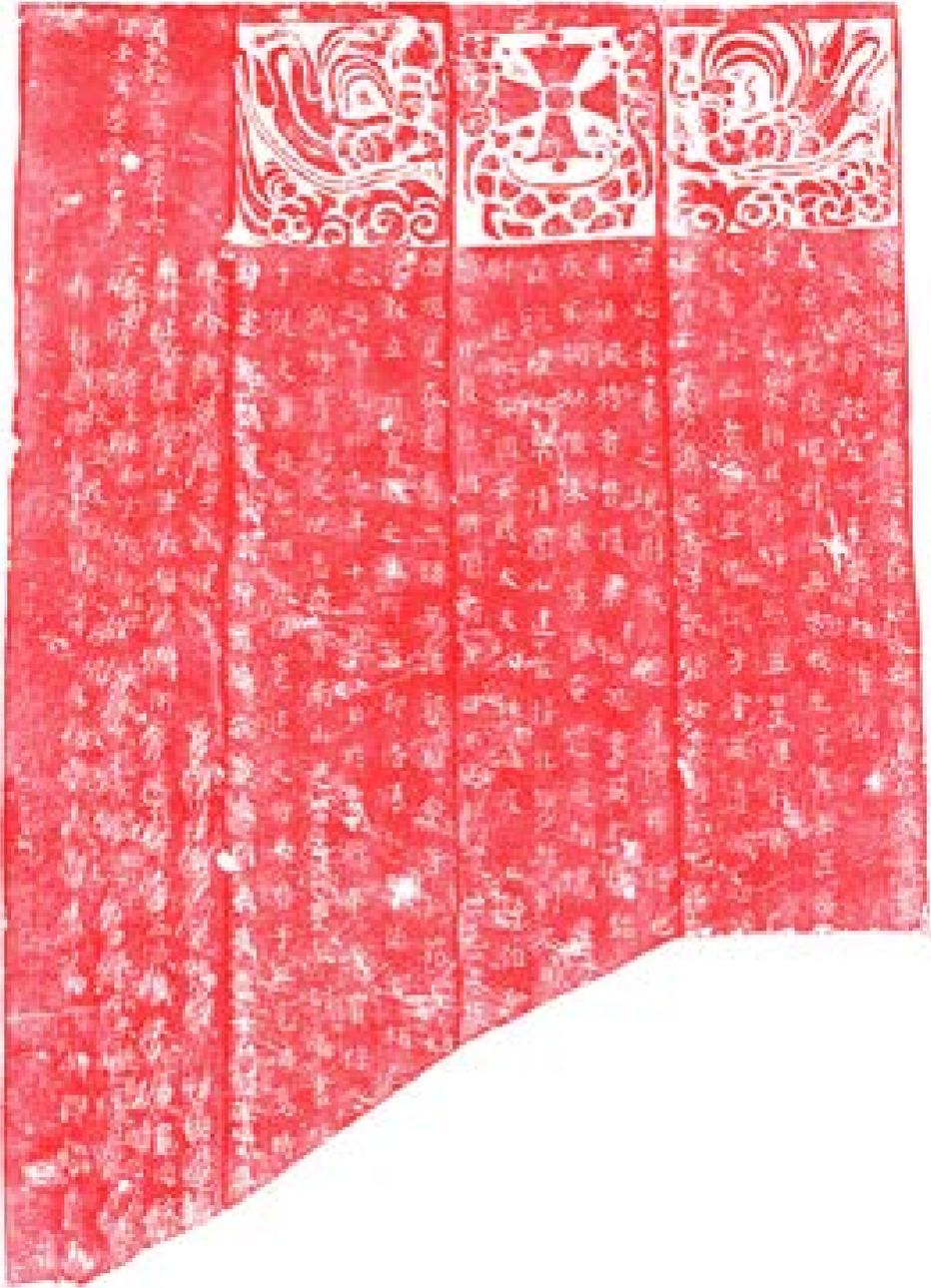


圖 36 洛陽出土《大秦景教宣元至本經》經題殘卷

又如 2004 年洛陽邙山出土先天二年（713 年）的裴懷古墓誌一合，誌蓋四刹鐫刊“四神”一鋪。與兩漢以來內地盛行“四神”形象不同的是，這一鋪“四神”造像中的“朱雀”，被刻畫為左右兩出的雙頭鳥形象，從而透露出這一藝術形象與西域美術崇拜有著密切的關係（圖 38）。

2004 年春洛陽邙山出土開元十八年（730 年）李釋子墓誌，誌石四周鐫刊“十二生肖”一鋪。畫面中，每一肖像動物置於一個各呈單元的方形板塊中（圖 39）。

2005 年冬西安出土天寶六年（747 年）裴智墓誌，誌石四周“壺



圖 37 龍門東山南麓陽玄基墓誌蓋

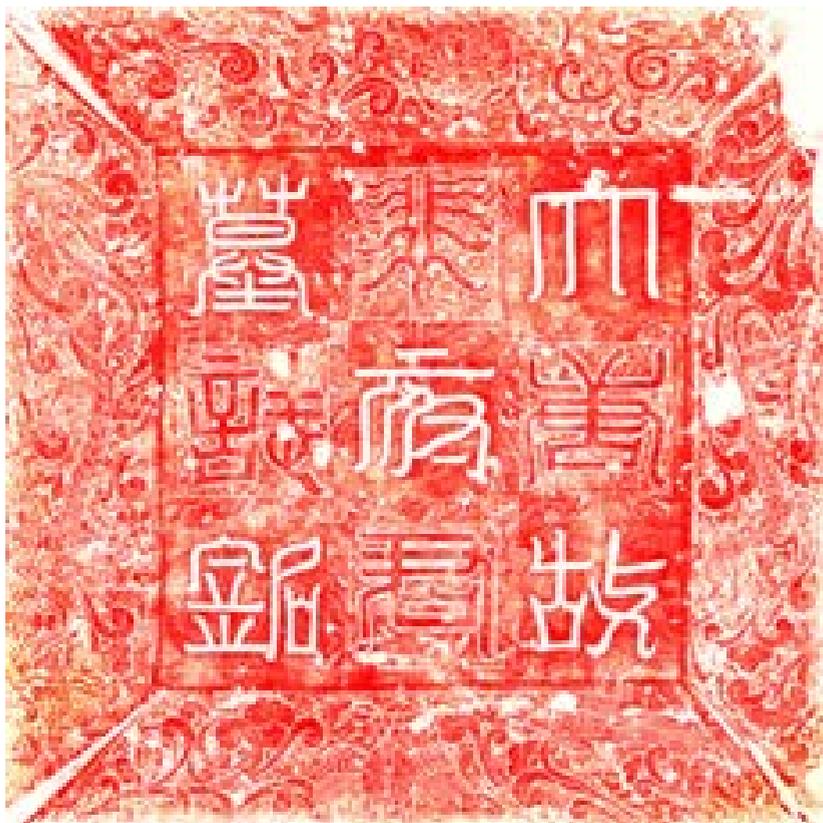


圖 38 河南孟縣出土唐裴懷古墓誌蓋

門”空擋間，亦刻“十二生肖”一鋪（圖 40）。

簡略選擇兩京文物中如此這般的美術實例，實乃出於本文篇幅的考慮，不擬過多地縷列出於鄉土題材的史料素材。其所以粗陳其梗概，要在透露中古時期漢地美術題材刻畫，同樣已受到西域“密體意致”藝術風格的感染。這是本著意欲期盼的學術目的。

五、“資源分配律”視野下的一個永恆的審美話題

在近代世界美術史上，崇拜希臘浮雕及圓雕中特有的浮雕效果的德國藝術家阿·希爾德布蘭德（Adolf Hildebrand, 1847-1921），

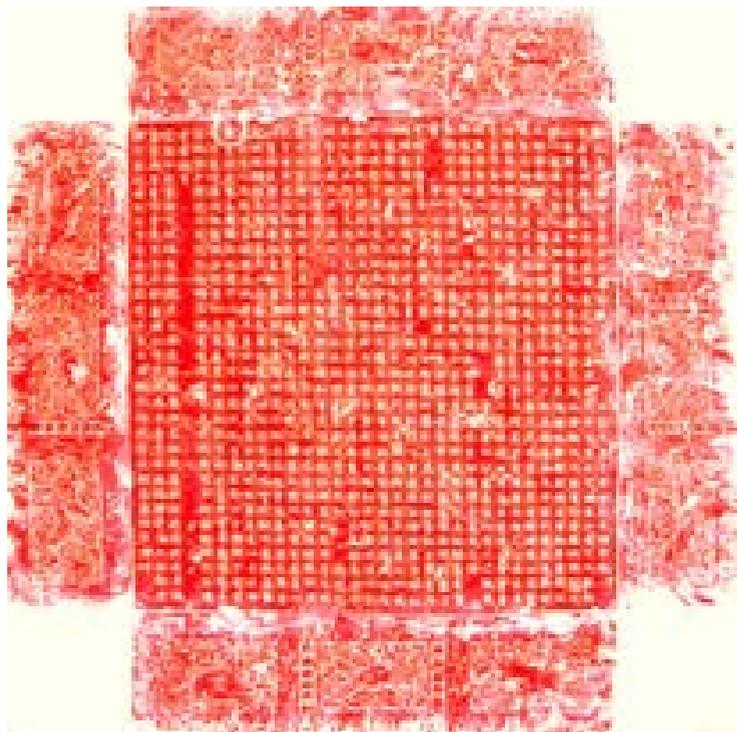


圖 39 洛陽邙山出土
開元十八年十二月
李釋子墓誌



圖 40 長安出土天
寶六載裴智墓誌

曾致力於將建立在三維透視基礎上的雕塑，通過視象輪廓線的形象概括，在表現形式上凸顯其浮雕般的藝術效果³⁶。

希氏的這一美術理念，被視為反思西方傳統美術模式的“浮雕觀念說”。這是西方美術世界在藝術創作範式上意圖走出“透視牢籠”的前沿覺悟。

除此之外，大家知道，在東、西方造型美術基本表現形式的比較研究中，近代的中國美術界，亦曾提出過“國畫象浮雕”的理論。論說者認為，以線描為主要造型手段的中國繪畫，在本質上是用形體結構來塑造物象的。相對於西方傳統以明暗素描為透視模式的造型藝術來說，在美術構圖的空間意識上，中國美術形象是以平面構造給人以立體的聯想，而西方美術則給人以一種直覺的立體感受。這是二者的天然分野。論者進而發現，以“結構透視”為造型技巧的中國畫，實質上體現的是一種浮雕模樣的平面效果。而這，無疑與此前西方美學界“浮雕觀念說”具有學理思維上的相通之處³⁷。

中外藝術理論中來自不同側面的以上學術資訊，使我們意識到中國美術與西方美術在構圖方法上，自來存在著部分相類的構圖技巧——浮雕藝術的美術範式，彌合了東、西方造型藝術的視象鴻溝。

這一美術理念實際揭示的是，中國美術畫面的構圖意境，含有取法西方浮雕美術造型的空間韻律！

通過本文對中外美術史跡片片斷斷地回顧，我們不難看出漢地美術的傳統理路，顯示給人們的視覺感受是造型刻畫與背景空間的

³⁶ 參見阿道夫·希爾德布蘭德《造型藝術中的形式問題》（*Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*），北京：中國人民大學出版社，2004年。

³⁷ 方增先《中國人物畫的造型問題》，《美術叢刊》1979年6月第7期，第14-31頁。

搭配，始終保持著一種極具東方色彩的“寬鬆律度（loose pattern/ Chinese tendency for looseness）”！她的每一幅作品的畫面空白，幾乎都與造型筆觸一樣，佔據著視覺分野的重要地位。

這種以“寬鬆律度”為特徵的美術風尚，嗣後千百年來一直影響著東方造型美術的整體面貌。以墓葬遺物——墓內壁畫、畫像磚、畫像石等等——為載體的先秦、兩漢美術實踐，反映的正是這樣的一種文化軌跡和傳統時尚。

與此同時，誠如學者們所指出的那樣，自古風時代以來，印度古代美術即以裝飾構圖繁縟富麗而著稱於西域——“天竺好繁（Indian inclination to ornateness）”以其獨特的西方藝術情調成為人類美術世界另一種帶有類型示範意義的美學風格。

學者們認為，“對繁縟的裝飾的愛好出自印度本土的文化傳統，在這種審美意識的深層恐怕潛藏著原始生殖崇拜的繁殖觀念”³⁸。看來，根植於一定民族文化基因中的“傳統臍帶”，流淌的正是當地古老母系文明的血脈——瀕臨地中海東部地區的埃及文明、蘇美爾－巴比倫文明圈系內的諸種文化藝術，演繹的也是同樣的軌跡。

東、西方世界這種賦有地域色彩的文化現實，與人類早期生產力發展的“內迴圈”狀態有著內在的聯繫。

然而，當我們把眼光投向東方兩漢以來——尤其是魏晉以降——的美術領域時，我們明顯可以看到，那種洋溢著西方古老韻味的“密體”美術造型意識，已經融入到漢地社會的藝術實踐中。

古人莊子曰：“可以言論者，物之粗也；可以意致者，物之精也”³⁹。

³⁸ 同註 12，第 51 頁。

³⁹ 郭象《莊子注》卷六《秋水篇》，《四庫全書》第 1056 冊，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 1056-84 頁。

顯然，在東方古代哲人的認識理念中，“意致”在思維層面上是對事物屬性的一種深層次的、最精微的抽象體驗的結果——“密體意致”作為有形美術視象的風格體現，在長達數百年之久的中古一代流行於漢地，事實上包含著廣大藝術家一個漫長的思維欣賞、取向選擇的能動過程！

這樣看來，古人寓言意之辯的這些思維成果，將有助於我們理解西方美術“密體意致”深入漢地藝術創作的“時尚意義”。

而發生在中古時代中外社會中的所有這一切，歸根結蒂與人類生產力發展帶動下的“絲綢之路”的文化溝通密切相關。

眾所周知，在上古以前的東方，慣常于文明曙光時代“寫意”美術傳統的漢地造型藝術，在經歷了千百年審美實踐及其意識積累的過程中，形成了感官習慣的惰性感應。當此末葉的藝術世界，渴望注入生生活力的審美刷新，已是東方視覺感受領域無可規避的一種事態趨勢。適值此際，隨著絲綢之路廣幅開通步入華夏的西來佛教，恰為暗霾重重的東方審美境界撩開了一扇呼吸新風的窗頁。

如果我們深入於中國美術發展歷程的具體細節中考察，我們尚且可以發現中古時代漢地美術遺產中具有個性化意義的理性視域：

一方面，浸湮於上古“寫意”情調、以“寬鬆律度”倘佯蠕行的漢地美術體系急於從域外藝術中汲取一種別開生面的清新營養，從而形成此後中古一代東方美術之“寫實”風格的主流路徑——具有“密體意致”鮮明特色的西方造型美術作為一種為各界大眾喜聞樂見的藝術風尚，其落植於中華大地自有它生存際遇的合理性需求——兩漢以降佛教文化及其西方藝術風尚東漸於中國，是東方文化融匯西方文明滋養自身肌體的生存性選擇。

人類的文明歷史已經表明，精神產品與物質產品都是人類生活

過程中的基本需求，因而形成人類賴以生存的稀有資源。如此帶有生存意義的社會資源，必然會以地域異同出現存量和分配的差別。出於生活消費的需要，人類資源必定受制於“分配律”的支配——溝通有無、調濟餘缺是資源流動的基因，那末包括藝術產品在內的文化資源通過分配性流動溝通中外正是歷史的必然。西方“密體”藝術中古一代落植漢地的整個過程，其實體現、詮釋的就是這樣的一種資源分配法則。

以洛陽石刻文物實例為線索，筆者的初步研究說明，這類頗具域外情調的美術意境，貫穿于魏晉－盛唐之際包括宗教和世俗美術在內的一代主流造型藝術的創作實踐中，從而形成此間中原乃至中國美術格調的主體時尚。這一文化時態的形成，折射出在中古時期中外文化交流的歷史條件下，中原文化階層審美趣味“西化”傾向的濃烈——其所以如此，蓋由文化消費場態——漢地審美需要——而使然。

這種審美取向所代表的精神消費場態下的人間互動，實質上反映了歷史上跨地域資源結構動態流向的內在規律，它是古今社會資源分配的必然命題，因而具有人類生存法則的普遍意義。

王鏞先生說過，“印度藝術風格的演變，不僅受形式的自律（autonomy）法則的支配，而且更受印度宗教、哲學嬗變的制約”⁴⁰。

可見“自律”法則對於藝術風格的演變，起著內在意義上的重要作用。

盛唐之後密體美術風格在漢地藝術實踐中的逐漸淡出，透露了東方審美疲勞後再次回歸傳統自我的路徑——應該說，這也是中國

⁴⁰ 同註 12，第 9 頁。

中古美術發展趨勢融“自律”與“制約”於一元的生態現實。

如果我們善於透過藝術形象的“象外”寓意來思考這類美術遺跡的人文景深，則貫穿於當年文化交流過程中的“西韻東漸”，無疑就構成那些年代審美取向的真實情景——東方藝術世界之取法西域美術形式，反映的正是漢地人民發自心靈層面的美感需要。

所有這些，都是當年人類社會資源互動規律的體現。

1856年，德國學者麥克斯·繆勒（Max Müller, 1823–1900）《比較神話學》一書出版，這體現出西方學界開始以文化比較的眼光，審視此前在人們頭腦中業已形成的對世界知識的認知體系。

1987年，人類學之父英國人愛德華·泰勒（Edward B. Tylor, 1832–1917）《原始文化》發行，標誌著文化人類學這一學科由此而誕生。

這些以探索古代“印歐語系”文化圈層生成過程和結構形態的學術實踐，給歐洲學界觀察人類文明進程的傳統思維提供了廣闊的視域空間。

由此而推演，我們可以理解，追求事物外在形式的更新與改觀，正是人類生活演進過程中一個永恆的課題——中古一代發生於上述美術視象裏的形式律動，實際上不過是人類追求精神世界形式變換的一種現實的需要。事實上，人類在意識形態領域內變革形式的需求，自始至終都要較物質領域內同類需要強烈得多！

其實，當代學界先哲們曾以身體力行的學術實踐，率先宣導採用歷史知識學（historical epistemology）方法應對人類古史的研究。這就啟發我們採用相應的學理視野來盤點、發掘原本遺落在我們周圍的一些帶有軟資訊價值的文化遺存。

本著如此的學理思路，本文在回溯中古文化這一歷史段落的過

程中，力圖通過中外美術遺跡的比較研究，從文化流程角度考察古代史上那段曾經歲月的人文事態。作為古代人文生活的一個觀察斷面，漢地美術造型中“密體意致”的出現與衰落，反映的正是當年東西方文化交流斑斕事象中的一個偏重於形態學（morphology）意義的文化情節。其背後更值得人們思考的理性空間，在於對潛藏在藝術家及其身後的審美受眾靈魂深處的價值取向的開掘。

本著對帶有史例舉證意味的一組美術資料的公佈，著重于利用文物遺跡中的美術類材料，探討它們在當時語境條件下其得以產生的內在性機理——魏晉－盛唐之間西方具有“密體意致”的美術時尚風行於漢地，是東方藝術世界對域外美學風格及其題材內容樂於欣賞、勇於借鑒的結果。而中唐以降這一美術風尚逐漸淡出於人們的視野，則折射出漢地美術社會久浸胡風薰染下審美疲勞促成的思維間歇——事物取捨之間體現出來的如此律動格局，無疑透露著中古前後中外文化銜接與衝突的固有脈搏。

這樣看來，中古時代中外美術風格的傳播，實際上正是人類文化資源相互流轉的必然。

參考文獻

原始文獻

- 《全唐詩》九百卷，彭定求（1645–1719）編，北京：中華書局，1960年。
《莊子注》十卷，郭象（252–312）註，《四庫全書》，上海：上海古籍出版社，1987年，第1056冊。

東亞語研究

山西省大同市博物館、山西省文物工作委員會《山西大同石家寨北魏司馬金龍墓》，《文物》1972年第3期，第20-29頁。

山西省考古研究所等《太原隋代虞弘墓清理簡報》，《文物》2001年第1期，第27-52頁。

山西省考古研究所編著《唐代薛徹墓發掘報告》，北京：科學出版社，2000年。

天水市博物館《天水市發現隋唐屏風石棺床墓》，《考古》1992年第1期，第46-54頁。

方增先《中國人物畫的造型問題》，《美術叢刊》，1979年，第七期，第14-44頁。

王鏞《印度美術》，北京：中國人民大學出版社，2004年。

吉村憐《南朝的法華經普門品變相——劉宋元嘉二年銘石刻畫像的內容》，收入《天人誕生圖研究——東亞佛教美術史論文集》，北京：中國文聯出版社，2002年，第245-255頁。

朱伯雄主編《世界美術史》，濟南：山東美術出版社，1989年。

朱楔《建康、蘭陵六朝陵墓圖考》，北京：中華書局，2006年。

李建群《古代埃及和美索不達米亞美術》，北京：中國人民大學出版社，2004年。

李零《入山與出塞》，北京：文物出版社，2004年。

阿道夫·希爾德布蘭德著《造型藝術中的形式問題》（*Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*），北京：中國人民大學出版社，2004年。

青海省文物管理處、海南州民族博物館《青海同德縣宗日遺址發掘簡報》，《考古》1998年第5期，第1-14頁+第35頁。

青海省文物管理處考古隊《青海大通縣上孫家寨出土的舞蹈紋彩陶盆》，《文物》1978年第3期，第48-49頁。

姜伯勤《西安北周薩寶安伽墓圖像研究》，《中國祇教藝術史研究》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2004年。

姜伯勤《青州傅家北齊畫像石祇教圖像的象徵意義》，《中國祇教藝術史研究》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2004年，第63-76頁。

施安昌《火壇與祭司鳥神》，北京：紫禁城出版社，2004年。

施安昌《聖火祇神圖像考》，《故宮博物院院刊》2001年第1期，第65-71頁。

陝西省考古所《西安北周安伽墓》，北京：文物出版社，2003年。

陝西省考古所《西安發現的北周安伽墓》，《文物》2001年第1期，第4-26頁。

張乃翥《洛陽新見北魏石棺床雕刻拓片述略》，《藝術史研究》，2008年第10輯，第131-137頁。

張乃翥《洛陽新見北魏石棺床雕刻拓片述略》，中山大學藝術史研究中心編《藝術史研究》，第十期，廣州：中山大學出版社，2008年，第131-137頁。

張乃翥《跋洛陽新出土的一件唐代景教石刻》，《西域研究》2007年第1期，第65-73頁。

張乃翥《龍門區系石刻文萃》，北京：國家圖書館出版社，2011年。

勞倫斯·高文(Sir Lawrence Gowing)等編《大英視覺藝術百科全書》(*The Encyclopedia of Visual Art*)，王嘉驥等譯、唐石生等責任編輯，臺北：臺灣大英百科股份有限公司、南寧：廣西出版總社、廣西美術出版社，1994年。

黃明蘭《洛陽北魏世俗石刻線畫集》，北京：人民美術出版社，1987年。

楊泓《南朝的佛本行故事雕刻》，《現代佛學》1964年第4期，第31-33頁。

楊泓著《漢唐美術考古和佛教藝術》，北京：科學出版社，2000年。

趙萬里《漢魏南北朝墓誌集釋》，北京：科學出版社，1956年。

