

本期[史学]栏目编排了常青的《论隋代造像的创新性和保守性》和程敏的《曾鲸肖像画参酌西法新考》两文。常青在文章中梳理了佛教艺术造像中北方的东、西部地区对北齐、北周传统风格的继承以及长安新风格对一些地区的影响,指示其中由于受到印度笈多艺术的影响而发展出偏向女性化的新风尚并传播至唐代。程敏从历史史实细节处,从中国肖像画技法发展特点以及比较同时期的西方绘画方法和中国主流人物画技法等角度,说明曾鲸的人物绘画确实参酌了西法。她指出,自明末西方传教士利玛窦将西方宗教绘画传入中国以来,工笔人物画即在自身内在发展与外在需求的驱动下,开始了将西方古典绘画技法与中国画相结合的探索。[理论]栏目里汪燕翎撰文分析了卜士礼和柯律格这两位相隔百年的汉学家和中国美术专家对待中国美术的态度以及在历史时空中的互动,讨论“汉学”视野变迁下海外中国美术研究呈现的不同面向。此文可参照本刊2019年第6期发表的陈蓓《跨越艺术史的界限:柯律格教授的物质文化研究》及2020年第2期邵宏《美术翻译与英译“六法”》两文一起研读。[学人档案]中,刘佳梳理导师朱铭教授的学术道路,指出他由美术实践转向美术史论研究及由美术史论研究转向设计史论研究两次学术道路转向的深刻意涵,提示出他在中国设计学研究领域的开拓性贡献及意义。

## 论隋代造像的创新性和保守性

常青

**内容摘要:** 在中国佛教艺术史上,隋代造像上承南北朝传统,下启唐代风格,全面性地开始展示佛教人物形象女性化特征。首都长安是这种造像艺术的集散地,对其他地区产生着影响。但因隋朝为时太短,在长安地区和北方的北周旧地的很多造像依然保持着北周遗风;在北方的东部地区,北齐风格也有相当的保留,与隋代新风格混杂相处。

**关键词:** 隋代 佛教造像 女性化 创新性 保守性

公元581年,北周宣帝(578年至579年在位)皇后之父杨坚(541—604)迫使其外孙周静帝(579年至581年在位)退位,代周建隋。公元589年,隋灭陈,统一中国,佛教及其艺术迎来了一个新时代。此后,南北朝时期南方重义理思辨、北方重坐禅实践的修习,融会于首都长安,使二者都得到了更好地发扬。同时,在新的大一统时代没有战乱的日子里,人们关心自己的来世。于是,出现了许多为信徒们修习佛经义理而造的建筑与造像。

在短短37年时间里,首都长安成为全国佛教及艺术的中心,也是接受与创造新的造像样式的地区。皇室对佛教的大力提倡,进一步推动着佛教及艺术的发展。长安的艺术家创造出不同于南北朝的造像风格,着力展现佛教人物的优美型

体与姿态。这种新风尚与印度笈多艺术有关,而笈多艺术的影响还可上溯至北齐与北周时期。但是,隋朝毕竟为时不长,未能统一全中国的佛教艺术风格。不同地区的人们对旧有传统风格与来自长安的新时代风尚的不同态度,决定了他们对新旧风格的取舍程度。

目前对隋代造像中长安新风格的出现及影响论述不多。<sup>[1]</sup>现存隋代佛教艺术作品主要是保存在山崖间的石窟与摩崖造像、隋代寺院遗址出土的铜石造像、各地区传世的隋代铜石造像等,分布遍及北方大部分省区。过去半个多世纪里,隋代窟龕造像研究成绩颇丰,基本勾画出隋代佛教艺术的分布图卷。其中,2004年出版的韩国学者梁银景的专著《隋代佛教窟龕研究》可谓集大成者,对前辈中外学者的隋代佛教艺术研究做了系统性总结。她将所有现存隋代窟龕造像分为东西两大区:东区包括长安以及长安以东的山西、河南、河北、山东等地,以北齐故都邺城为中心;西区的重点是敦煌莫高窟,包括甘肃、宁夏的一些石窟寺地点。通过对这些地区窟龕造像的分期排比,她认为东西两区均接受了南北朝的因素,是北周、北齐特点的融合,有的因素还影响到了唐初;而莫高窟受两京(长安与洛阳)地区影响较大,这个观点主要来自她对唐代文献中关于隋代长安寺院画题与莫高窟壁画题材

的比较,以及对莫高窟隋代联珠纹来源的研究。这些研究都对我们全面认识隋代窟龕造像贡献巨大。

对此,笔者有不同看法。首先,对现存隋代窟龕造像进行分区,应考虑隋代以前的行政区划、现在已不存在的重要寺院地点以及出土铜石造像的情况。在隋代以前,北齐与北周基本以洛阳地区为界,长安为北周首都。从现存北周与北齐窟龕造像风格来看,两地既有大时代的近似风格,又各具特色。到了隋代,东西两地仍分别对北齐、北周风格有相当的继承。因此,如要将隋代中原北方艺术划分为东西两区,仍应以洛阳地区为界,而不应将原北周首都长安划至北齐文化圈内。其次,莫高窟具体接受了两京地区的哪些影响,还需更具体地说明,特别是针对来自洛阳的因素。在北齐与北周东西对立时期,洛阳地区是两国进行拉锯战的战场,虽多为北齐占领,但实为北齐的西部前沿边境。从龙门石窟现存情况看,仅将北魏晚期开凿的药方洞续凿完成,并开凿了有限的小龕而已<sup>[2]</sup>。因此,北齐、北周时代的洛阳没有多少佛教根基。到了隋代,正如梁银景在其书所述:在隋炀帝时期洛阳才升格为东都,但不久即陷入动乱之中。<sup>[3]</sup>这样的历史背景下实难在洛阳发展佛教艺术。事实上,洛阳地区最大的窟龕造像地点——龙门石窟也只有三所隋代纪年龕像而已。<sup>[4]</sup>因此,笔者难以想象隋代的洛阳地区会对莫高窟等地隋代窟龕艺术产生多少影响。相反,长安一直是西魏与北周的政治与宗教中心,隋代长安又是当之无愧的全国佛教及艺术中心。我们不仅应重视文献中记载的当年的寺院壁画与莫高窟画题的相似性,还应重视长安地区出土的铜石造像所反映的隋都长安佛教艺术样式,以及这种样式所代表的旧传统与隋代新风格特征。而这种新风格才是下启唐代造像风尚的艺术形式。在本文中,笔者将先述长安隋代新旧风格造像,再论述北方的东、西部地区对北齐、北周传统风格的继承,以及长安新风格对一些地区的影响。

### 一、隋代长安的新、旧造像风格

隋代佛教的迅猛发展得力于杨坚对佛教的崇尚<sup>[5]</sup>。据文献记载,杨坚自幼得神尼智仙相助,13岁之前长期住在同州(今陕西省大荔县)一寺院中,这种经历对他的一生影响巨大。仁寿年间(601—604),他命令史官编撰神尼传,命地方官员建造一百多座佛塔,在塔内绘神尼像,以纪其功德。史书记载了不少这些佛塔的神异情形,如郑州晋安寺塔之金佛等灵异故事。<sup>[6]</sup>因此,越来越多的信徒热衷于佛教造像、建寺、修塔、写经等功德活动。据唐代文献记载,仅杨坚执政时期,隋代共造像106580尊。隋炀帝杨广(604年至618年在位)也推重佛教。他领隋军平南陈时,曾命军队保护佛寺,命人收集了不少南朝佛教艺术品带回长安。据记载,杨广执政时期共修理旧像十万一千余尊,许多是在北周武帝灭佛时毁坏。此外,在杨广时期,艺术家共造三千八百五十余件新像。<sup>[7]</sup>由此,长安建成了新的佛教基地,开启佛教发展的新纪元。

隋代以前,北方僧侣注重习禅,与习禅相关的开窟造像兴盛;南方僧侣侧重研习佛教义理、哲学。作为国际性的大都市,长安城吸引了南、北方的学者与僧侣,形成了禅义共

修的局面。这也是隋朝佛教不同于前朝的特征,影响至后世。在这种背景下,寺院经济得到很好地发展,足以供养寺僧生活与佛事活动所需,并为在学派基础上形成宗派建立了基础,也开始创造隋代佛教新风格造像。以优美窈窕身材为特征的宗教人物造像风格在印度有着悠久的历史,体现了印度人的审美观。但在中国,以男性健美身材为特征的造像自佛教传入中国之始一直主导着艺术界;隋代之前的北齐与北周,佛教造像的主要特征仍是身躯呈直筒状的粗壮身材,如河北邯郸响堂山石窟与宁夏固原须弥山石窟的北齐与北周石窟造像。<sup>[8]</sup>另外,此时出现的人体写实性刻画以前在中国几乎无迹可寻,显然与笈多艺术的多次传入有关,如见于长安与天水麦积山石窟的北周造像以及山东青州龙兴寺出土的北齐造像。<sup>[9]</sup>隋代应该是这种审美风尚的中间站,是中国佛教造像风格从欣赏男性体魄之美到女性窈窕之美的过渡。

目前,被学者公认的表现女性般形体美的隋代佛教造像发现不少,而探讨这种造像风格,最具说服力的是有纪年的造像,如隋代长安出土的一套金铜组合像可作为代表性作品(图1)。1974年这套像在西安市雁塔区八里村出土,铭文曰:“开皇四年(584年)七月十五日,宁远将军武强县丞董钦敬造弥陀像一区,上为皇帝陛下、父母兄弟姐妹妻子,具闻正法……”可知主像为西方极乐世界教主阿弥陀佛。阿弥陀佛(或无量寿佛)是五、六世纪流行的佛教艺术题材,同类造



图1 陕西省西安市雁塔区八里村出土的宁远将军武强县丞董钦敬造金铜组合像 西安博物院藏



像见于甘肃永靖炳灵寺第169窟西秦作品，也见于河南洛阳龙门石窟的北魏窟龕。<sup>[10]</sup>除了二狮子外，五身主要造像均位于一个带有围栏的坛上，为二菩萨与二力士胁侍一结趺坐阿弥陀佛。佛坛正面做成壶门状，模仿中国传统床榻的造型。但带有围栏的宝坛又可对应唐代西方净土变相图像中位于往生莲池前的宝台，图像中佛与众胁侍像正位于这种宝台之上。<sup>[11]</sup>因此，这组造像可视为《阿弥陀经变》的简化形式，表现西方阿弥陀佛净土。主佛头顶有螺髻，但肉髻较低，明显继承北周与北齐佛像低平肉髻的特点。与北周、北齐佛像直筒状身躯不同，这尊阿弥陀佛像有着窈窕纤细的身材，面容清秀，颈部较长，身穿传自印度的右袒式大衣，内有僧祇支，衣纹有较强的写实感，展示了高超的雕塑与铸造技艺。主佛头后有火焰形顶光，身下莲花宝座；佛的大衣并没有像前朝佛像那样披覆座前，此样式将被后代继承与发展。胁侍的观世音与大势至菩萨像均有女性般的窈窕身段与秀丽面容，帔帛随意地挂于双肘处，像是宫廷女官闲适的披挂方式，没有强调宗教造像的程式化要求。香炉两侧，二力士继承了前朝的一些特点，如忿怒相面容、菩萨装、结实有力的身躯等，但身材更显窈窕，扭向主佛，应是女性化造像风尚影响所致。

另一件有代表性的作品，是于1915年从西安地区一寺院移出后入藏美国波士顿艺术博物馆的一尊石雕立姿观世音像（图2）。该菩萨像有北周遗风：双肩披挂着复杂的长璎珞，窈窕的身段也与西安地区出土的北周白石菩萨像相似，如西安博物院藏西安汉城乡西查村出土的北周白石贴金画彩立菩萨像。但波士顿的菩萨像腹部挺起，以强调女性般的身姿。另一件在西安东部潼关出土的石雕菩萨像有简单的长璎珞自其左肩垂下，显示出北周一些菩萨像的传统<sup>[12]</sup>。但它的头部显大，更显细腰窈窕。美国纽约大都会艺术博物馆收藏了一件珍贵的夹纻干漆结跏坐佛像，与前述董钦造像中的主佛相似，制作年代应为隋开皇年间（581—600）。头顶原有的螺髻多已脱落，留下光滑的肉髻与发髻表面；身体比例和谐自然，面相慈善，有女性般的窈窕身材与细腰。与董钦造像主佛相比，这件干漆像的衣纹更有自然的写实感，表面以红色、深红色涂染的田相袈裟图案是象征苦行僧的服装。与董钦造像主佛相似，这尊干漆像也着有僧祇支；双手已佚，根据双手的位置推测原应施禅定印。该佛可能是释迦或弥陀，高超的制作技艺很可能来自隋代皇家的手工作坊，有可能是皇家的资助项目之一。当然，此像也可能产自长安以外地区，但非高官显贵或富贾资助莫属。无论事实为何，这件干漆佛像所展示的毋庸置疑是以欣赏女性般优美身材为特点的隋代长安造像新风尚。<sup>[13]</sup>无独有偶，华盛顿佛利尔美术馆也收藏了一件类似风格的夹纻干漆结跏坐佛像。<sup>[14]</sup>

如果说隋代造像新风尚是来自笈多的影响，那么这个影响基础，即影响材料的来源应该是在北周时期就积淀了。这个论点的实物证据就是上述开皇四年的董钦造金铜组合像。开皇四年造像的成熟性，展示了这种新风格瓜熟蒂落的那一刻。所以，探讨隋代新风格的笈多渊源，应该回溯到北周中国与印度和西域的交往时期。



图2 观音石雕像（15.254）高249厘米 美国波士顿艺术博物馆藏

从现存北周造像身上我们能看到来自印度与中亚的影响，古代文献亦能支持这一说法。北周一些立菩萨像有细腰与宽胯的身材特点，且服饰刻画很薄，紧贴身体，以突出姿态的优美，应与印度笈多朝艺术影响有关。<sup>[15]</sup>公元5世纪早期，笈多的影响就进入了今甘肃地区，可见于永靖炳灵寺第169窟S6的西方三圣塑像，时间为公元420年左右。到5世纪中期，云冈石窟的菩萨像也呈现出笈多风格<sup>[16]</sup>。随着北魏孝文帝推行汉化改制，汉式的秀骨清像风格逐渐取代笈多风格，只有部分北魏晚期菩萨像还保持着优美身段，如龙门石窟古阳洞正壁的二胁侍立菩萨像，虽然它们已着了汉式服饰<sup>[17]</sup>。公元6世纪下半叶，在北中国的东方，佛与菩萨造像的体型又重新表现出笈多式的人体之美，如1996年前后于山东青州龙兴寺遗址发掘出土的一批北齐佛与菩萨像<sup>[18]</sup>。有趣的是，与北齐基本同时期的北周也出现了这种笈多风格。宿白先生认为：龙兴寺出土的优美的北齐佛教造像很可能来自笈多与中亚的影响，或是自梁朝传来的笈多样式。<sup>[19]</sup>

历史文献提供了西方影响北周佛教的证据。隋代费长房《历代三宝记》卷十是最早记录西僧前往北周、隋代长安译经的文献。据此书卷可知，波头摩国三藏攘那跋陀罗于北周明帝二年（558年）在长安旧城婆伽寺译有《五明合论》一卷；武帝保定四年（564年）至天和六年（571年），中印度摩伽陀国三藏闍那耶舍为宇文护在长安旧城四天王寺译有六部

经共十七卷，他的弟子耶舍崛多与阇那崛多助其翻译；天和年间（566—572），摩勒国僧达摩流支为大塚宰宇文护译《婆罗门天文》二十卷。此外，北周武帝年间（560—578）还有优婆塞三藏耶舍崛多在长安四天王寺与归圣寺译经三部共八卷，犍陀罗僧阇那崛多在长安四天王寺与益州龙渊寺译经四部共五卷。《历代三宝记》卷十二里记载：

北天竺捷达国三藏法师阇那崛多，隋言至德译，又云佛德，周明帝世武成年初，共同学耶舍崛多，随厥师主摩伽陀国三藏禅师阇那耶舍，齋经入国。师徒同学悉习方言二十餘年，崛多最善。同世在京及往蜀地，随处并皆宣译新经。<sup>[20]</sup>

据记载，阇那崛多在北周武帝毁灭佛教时被迫回国。开皇四年，他再次来到长安，住大兴善寺，继续从事传译佛经事业。在隋代长安城从事译经的印度僧人还有达摩笈多。

唐代文献提供了更多西僧在北周国的情况。唐道宣《续高僧传》卷二说阇那崛多是犍陀罗人，27岁受戒，立志游方弘法，经中亚的迦臂施国、厌怛国、渴罗盘陀国、吐谷浑国、于阗，于西魏大统元年（535年）到达鄯州。在武成年间到达长安，住草堂寺。“稍参京辇渐通华语，寻从本师胜名。被明帝詔延入后园，共论佛法。殊礼别供，充诸禁中。……為造四天王寺，听在居住。自兹已后乃翻新经。……传度梵文，即《十一面观音》《金仙问经》等是也。会譙王宇文儉镇蜀，復请同行，於彼三年，恒任益州僧主，住龙渊寺。又翻《观音偈佛语经》。”《续高僧传》卷一记载：“太建十一年二月，有跋摩利三藏弟子慧寄者，本住中原。值周武灭法，避地归陈。”因大乘佛教重视造像，西僧在传播佛教时多携带造像。因此，上述印度僧人极有可能携带造像进入长安。

梁国也接受到西域各国的影响，有从印度传入造像的记录。唐道宣《广弘明集》卷十五记载：

荆州长沙寺瑞像者，东晋太元初见于州城北。行人异之，试以刀击，乃金像也。长沙寺僧迎至寺。光上有梵书，云育王所造。梁武闻迎至都，大放光明。及梁灭，迎上荆州。至今见在。

《广弘明集》卷十五又记：

荆州大明寺檀优填王像者。梁武帝以天监元年梦见檀像入国，乃诏募得八十人往天竺。至天监十年方还。及帝崩，元帝於江陵即位，遣迎至荆都。后静陵侧立寺，因以安之。

另外，据唐姚思廉撰《梁书》卷五四，梁天监十八年（519年），扶南国遣使送天竺旃檀瑞像。《续高僧传》卷二九记梁武帝在丹阳龙光寺得优填王像。可见，由于北周与梁朝密切往来，梁朝大有将笈多样式传入北周的可能性；同时，笈多与中亚造像也有直接传入北周、隋代长安城的可能性。

隋代长安造像风格虽然是在印度笈多艺术的影响下形成，却是与笈多艺术不尽相同的新风尚。笈多艺术追求的是人体的身段美，在肩、腰、胯方面十分突出。相比之下，北周造像与笈多风格更接近，而隋代长安造像的新风格在肩膀比例上并不十分突出，更为修长窈窕，与隋代墓葬出土的女陶俑和敦煌莫高窟隋代女供养人体形相似。

事实上，以女性化优美身材为特点的造像新风在隋代没有

成为主流样式。长安的许多造像仍然沿袭着宽肩圆胖体的北周旧风格，如西安碑林博物馆藏开皇四年钳耳神猛造像碑上的佛像。<sup>[21]</sup>同馆收藏的开皇六年（586年）石雕菩萨立像亦为头大体短，身躯直筒状。<sup>[22]</sup>1985年西安市雁塔区隋代正觉寺遗址出土的姚长华于大业五年（605年）造的立佛残像，身披北周流行的通肩式大衣，更明显地突出了北周旧式的筒状身躯<sup>[23]</sup>。

在长安外围地区，很多隋代造像也表现为旧有的北周样式与风格。例如，岐山县博物馆收藏了一尊开皇十二年（592年）石雕释迦立像，1979年于该县五丈原出土，立像虽略显身段，但头顶肉髻低平、面相丰满的特点仍为北周旧式。<sup>[24]</sup>还有西安北部耀县药王山摩崖造像，始雕于隋代，盛于唐代。<sup>[25]</sup>其中最大的一尊造像为隋代的倚坐菩萨像（图3）。据河南洛阳龙门石窟敬善寺区唐高宗时期题记，唐代的倚坐菩萨像题材为弥勒<sup>[26]</sup>。相应，隋代的这尊造像亦为弥勒菩萨。该像有北周菩萨像典型的筒状身躯与椭圆形面相，只是身上的长璎珞相对简单，只有自双肩处垂下的一条，在双膝部位绕作一圆环。这种璎珞披挂方式与潼关发现的隋代石雕立菩萨像相同。另外，菩萨像服饰轻薄贴体，衣纹刻画写实感不强，也是前朝遗风。这件造像风格可以说明艺术家在面对隋代新风格与北周旧有传统时的取舍。但在更多情况下，即使是思想保守的艺术家，也会不自觉地接受时代新风，这也是我们能把一些无纪年造像制作年代断为隋代而不是北周的原因。

不论是新风格，还是旧样式，艺术家与赞助者的审美观并不能完全代表民族性。在隋代，自四世纪以前入侵中原的五胡已接受了汉族文化与习俗，大多融入汉族。考察全中国范围内的隋代造像，服饰表现为三种：汉式的褒衣博带，传自印度的右袒或通肩式大衣。三种佛装并存，可证隋朝正是这种集多民族文化于一身的起始朝代，表现出强大的精神魄力。除了前文提到的为数众多的隋代单体造像，隋人还在陕西、宁夏、甘肃、河南、河北、山西、山东等地开凿了大量的石窟寺与摩崖造像，分述如下。

## 二、北齐旧地的隋代造像

在北齐旧地中心区域之一的别都晋阳（今山西太原）一带，东魏开凿的天龙山石窟在隋代仍颇活跃。据现存铭文题记，天龙山第8窟完成于开皇四年（584年），有前后两室。窟外前壁雕有汉民族传统的屋檐，有立柱支撑横枋、斗拱与屋檐，是北魏以来的传统。后室后、左、右三壁间各开一大龕，窟顶做成覆斗式。这种传统的佛殿窟建筑结构，还见于同址的东魏与北齐洞窟。<sup>[27]</sup>第8窟的不同之处是后室中心有一平面方形的塔柱，连通着地面与窟顶。在塔柱的每面均开龕造像，龕表有宝帐装饰，形制与河南巩县大力山石窟第1窟相似<sup>[28]</sup>。可以看出，天龙山第8窟综合了两种传统洞窟形制：为修禅的中心柱窟与为讲解佛经义理使用的佛殿窟。它很好地阐释了隋代佛教“禅义均弘”的特点。同时，第8窟中的坐佛像表现为北齐的传统风格，低平肉髻，身躯丰满呈直筒状，双肩较宽，充满力度。这些佛像身著质地轻薄的褒衣博带式大衣，右肩处有覆肩衣从背部披下，是以龙门石窟宾阳中洞主佛为代表的北魏晚期样式<sup>[29]</sup>。大衣紧贴身体，衣纹





图3 陕西耀县药王山摩崖倚坐菩萨像 高318厘米 王保平拍摄

刻画简单，没有写实感。大衣的衣摆没有覆盖宝座前部，是北齐样式，见于河北邯郸响堂山石窟第1窟佛像<sup>[30]</sup>。第8窟的菩萨像帔帛与长璎珞均自双肩处披下，并在腹前穿一环，有直筒状身躯，但略显细腰，身段较北齐菩萨像窈窕一些。总体来看，隋代的天龙山艺术家仍然遵循着北齐响堂山石窟的部分传统，只是将北齐石窟佛像流行的印度通肩式佛装改为汉化佛装。这并不意味着隋代天龙山艺术家比前代更加保守，只是表明他们对佛装的不同选择而已。

河南安阳宝山灵泉寺大住圣窟完成于隋开皇九年（589年）。据窟内题记，该窟为高僧灵裕（517—605）开凿，而灵裕在唐人著述中有传<sup>[31]</sup>。窟外立面有二护法神王浮雕，左为迦毗罗神王，右为那罗延神王。二神王均戴盔披甲，手持兵器，很可能参照了北齐或隋代武将的装束。它们均将身体略扭向窟门一侧，护持守护窟门的职责。在中国佛教美术史上，题记为这两位神王守卫窟门的仅此一例。该窟为方形平面的覆斗顶窟，在后、左、右三壁间各开一大龕，为传统佛殿窟形制。各龕内以一结跏趺坐佛像为主尊，以二立菩萨或一菩萨一弟子为胁侍。根据洞窟题记，主尊为卢舍那、弥勒、阿弥陀三佛。该窟为僧侣们的禅修服务，也寄托了信徒

来世托生佛教净土的美好愿望，因为这三身佛像是三处佛教净土世界的教主。此外根据题记，窟内还有十方世界三十五佛题材，及七佛题材，即过去六佛与现在佛释迦牟尼。所有造像均继承北齐宽肩、胖体的筒装身材特征，服装质地轻薄，衣纹刻画简单，没有写实感。<sup>[32]</sup>河南沁阳悬谷山太平寺第2窟开凿于隋仁寿年间（601—604），为在后、左、右三壁各开一龕的三佛窟，布局与大住圣窟相似。窟内佛与菩萨像主要继承北齐风格，以筒状身躯为主，腰部较细，略显窈窕身姿；身表衣纹刻画简单。<sup>[33]</sup>

大住圣窟的前壁东侧有一种隋代新出现的题材——从释迦牟尼处传承佛法的二十四位祖师像。在二十四祖师中，以佛弟子迦叶居首，阿难第二。第二十四位为师子尊者（？—259），中印度人，主要活动于中亚的克什米尔地区。为彰表北魏佛法的源远流长，公元462年，沙门统昙曜与西域三藏吉迦夜编译了一部佛教史书《付法藏因缘传》，中述二十五位祖师自释迦处代代传播佛法，第二十五位为师子。大住圣窟的二十四祖师像应来自这二十五祖，或因构图缘故配为十二对，并以汉文标注每位祖师之名，以纪其功德。这些历史上的佛教僧人实际生活在不同的时代，隋代艺术家跨越时空将其配对，让他们面对面而坐，如同彼此间正讨论佛法，向观者介绍佛法传承七百多年的悠久历史。沁阳悬谷山太平寺第2窟内四壁壁脚共雕刻二十五身立像，据榜题可知为二十五尊传法祖师像，完整地表达了这个题材。有趣的是，这二十五身像中有菩萨装者，表明有些祖师在信徒心中的地位如同菩萨。<sup>[34]</sup>入唐以后，禅宗僧人将二十五位传法罗汉视为祖师，发展为二十九祖，并绘制雕刻他们的形象。<sup>[35]</sup>以减地阴刻的浅浮雕技法表现人物形象，是汉代以来的传统。大住圣窟二十四位祖师像均剔掉背景，以阴刻线表现人物的细节特征。另外，所有罗汉均貌似中国僧人，很明显，艺术家使用中国僧人的形象来表现这些印度高僧，这样做可以给中国信徒带来亲切感，以吸引更多皈依佛门。

与山西、河南的发现不同，河北的隋代造像表现出明显的长安影响因素。发现于20世纪早期河北赵县的一套金铜造像，现藏美国波士顿艺术博物馆，即有典型的隋代造像新风格。据其铭文题记，这组像由范氏家族出资铸造于开皇十三年（593年）。这组造像的总体风格与前述开皇四年董钦造像有相似之处，只是范氏像主佛于胸前系一带，表现为印度右袒装与汉式褒衣博带装的结合形式，在中国佛教造像史上不多见。与董钦像二菩萨相似，范氏像的二胁侍立菩萨也具有窈窕身材，直立，没有扭动身体。二力士也与董钦像力士相似，比例略小一些，扭动着身体。此二力士头部更显大，与北齐力士像更接近一些。不同于董钦像，范氏像主佛还有二弟子与二辟支佛胁侍，四像均著僧装，辟支佛头顶有螺形发髻，与现存最早的龙门石窟北魏晚期开凿的路洞门券处浮雕辟支佛基本一致<sup>[36]</sup>。同样，在甘肃天水麦积山的北魏晚期石窟中也能见到辟支佛形象<sup>[37]</sup>。北齐造立辟支佛像可见于六世纪下半叶开凿的邯郸响堂山石窟<sup>[38]</sup>。与董钦像相比，范氏像更多表现出西方净土信仰。主佛身后有两株娑罗树，树冠上



开花，在上沿呈三角形排列的七朵花之上各有一尊小坐佛，即七佛题材。有三身飞天从两树上部俯冲而下，同执一件璎珞奉向主佛，以烘托西方净土世界的欢乐气氛。

河北还发现了其他具有长安新风格的隋代造像。1953年河北曲阳出土的一大批白石造像中，有48件隋代纪年造像<sup>[39]</sup>。一件开皇五年（585年）造的小型造像表现为一尊立姿弥勒佛与二胁侍菩萨，三像均具有女性般的窈窕身段，完全脱离了北齐特有的筒状身躯风范。另一件小型造像造于开皇十一年（591年），为立姿弥陀佛与二弟子，此三像也表现女性般的窈窕身材，主佛有圆肩、细腰、宽胯的特点。还有同址出土的另一件白石坐佛像，有质地轻薄的大衣紧贴身体，衬托出了佛的优雅姿态<sup>[40]</sup>。河北发现的最引人注目的隋代白石立佛像造于开皇五年（图4），具有椭圆形面相，双肩略窄，细腰，体现着窈窕与优雅的举止。与别的佛像相比，这尊大型立佛像更多地展示了人性，具有中年女性的慈善神情与佛的神性仪表。与前述两套隋代金铜造像不同，上述四件白石造像主佛均著汉式褒衣博带装，但无长带系于胸前。虽然服装有所不同，艺术风格却与两套金铜造像具有相似之处，可见长安与河北之间的密切关联。

山东现存隋代造像集中发现于济南与青州两地。济南南部地区保存了一些隋代纪年摩崖造像，其中隋代开凿的长清县莲花洞后壁雕有一尊坐佛，旁边胁侍二弟子、二菩萨像。主佛面相长圆，身躯较显窈窕，仍较多地保留着北齐筒状身躯遗风。该佛身著褒衣博带式大衣，但在左肩处以带系一袈



图4 出自河北省曲阳县韩崔村崇光寺的白石立佛像 高578厘米 大英博物馆藏

裟，是隋代出现的新式佛装。青州龙兴寺遗址出土的一件约造于隋代的立佛像著有类似的袈裟<sup>[41]</sup>。另外，济南历城神通寺千佛崖唐显庆二年（657年）雕造的倚坐弥勒像也系此种袈裟，可知这种佛装曾在六至七世纪的山东地区流行。<sup>[42]</sup>类似的袈裟还见于甘肃永靖炳灵寺石窟中的隋代造像<sup>[43]</sup>，以及龙门石窟宾阳南洞约造于唐太宗时期的主佛像。后者由长安前往东都洛阳的魏王李泰及一批皇室官员出资雕造。<sup>[44]</sup>这或可说明著这种样式自长安地区带到洛阳，只是目前还没有在长安地区发现相同之例。济南历城青铜山石窟中的大型结跏趺坐佛像表现为筒状身躯的北齐风格，它虽着印度通肩式大衣，但大衣开领较低，可见僧祇支，胸前束带。<sup>[45]</sup>这种佛装在山东并不流行，在北周造像中发现较多，很可能是在隋代从北周故地传至山东，长安更可能是其渊源。

青州驼山与云门山石窟中的隋代造像可见更多北齐风格。驼山石窟共有五窟与一些摩崖造像龛。第3窟中有一尊大型阿弥陀佛像，有二立菩萨胁侍，其中观世音居左，大势至在右，表达往生西方净土的向往。（图5）主尊身躯呈直筒状，头顶有低平肉髻，均为北齐旧有风格；身穿褒衣博带式大衣，右手施无畏印，也是北朝旧式。观世音与大势至像承自北齐的筒状身材作法，但比一般北齐菩萨像腰部较细一些，略显窈窕。二菩萨自右肩处披挂长璎珞，见于潼关发现的隋代立菩萨像，似乎在说明一种传自西部首都地区的图像样式<sup>[46]</sup>。窟的后壁雕有众小佛像，似为千佛题材。在主佛座前，有铭文题记“大像主青州总管柱国平桑公”。这位平桑公即为曾任青、荆二州总管的平桑郡公韦操，事北周与隋两代，死于青州总管任上。<sup>[47]</sup>因此，驼山第3窟应开凿于隋文帝执政早期。驼山第2窟造像也以阿弥陀三尊为主，并有千佛浮雕于后壁，风格与第3窟相似，应造于同一时期。因此，第2窟的资助者可能也是韦操，或是与青州总管府有关系的某位高级官员。第2窟主佛像著褒衣博带式大衣，自左肩处系有袈裟，此式佛装与长清莲花洞主佛的服装相同。青州云门山石窟共有三窟与两大龛，以及一则隋文帝年间的铭文题记。第2龛主尊原为阿弥陀佛像<sup>[48]</sup>，已佚，现存龛内的二胁侍立菩萨像风格类似于驼山第2、3窟中的菩萨像，有可能是由来自同一地区的同一组雕工完成。他们秉持了旧的风格样式以及对来自长安地区新风格的部分接受，故而在山东地区既能看到北齐遗风，也能看到来自长安的新风格。这在山东地区隋代造像身上较为普遍。

### 三、北周旧地丝路沿线的隋代石窟造像

在甘肃省的丝路沿线还保存着许多隋代石窟，反映了北周旧地长安以外地区的隋代佛教艺术面貌，且内容极为丰富，极大地补充了隋代长安的艺术内容。仁寿四年（604年），隋文帝下令各州造立佛塔，天水麦积山僧众在石窟所在地造了一座佛塔，还开凿了一些新洞窟与造像龛。总体来看，隋代的麦积山所开新洞窟多为佛殿窟，继承着前朝传统，有方形平面与覆斗顶。第5窟为隋代麦积山的代表作，在窟门两侧各开一大龛，门外右侧有一身天王像守护窟门。天王脚踩一牛，留着长须，头戴冠，身披铠甲，大眼，直筒状魁梧身材，展示着这位天神的力度。麦积山的隋代菩萨像有更多长安新



风格的影响，表现为窈窕的身段与秀美的容貌，颇具女性魅力，如第37窟彩塑立菩萨像。人物写实的表现手法与恰当的比例展现了艺术家们的高超技艺。与之相似的还有永靖炳灵寺第8窟。这些坐佛像着右袒式大衣，自左肩处系一袈裟<sup>[49]</sup>，与前述着袈裟的隋代山东佛像样式相近。目前还未在西安地区的隋代造像中发现这种服饰，不知当年长安是否有过。

最为丰富的隋代佛教艺术保存在敦煌莫高窟。敦煌莫高窟第302、305、282窟分别有隋开皇四年（584年）、开皇五年（585年）、大业九年（613年）的墨书开窟发愿记。敦煌研究院的学者根据这些年代学资料，确定了101所隋代的洞窟，并运用考古学方法排比研究，将这些洞窟分为早、中、晚三期，于1984年发表了研究成果《莫高窟隋代石窟分期》<sup>[50]</sup>。这三期中，早期的洞窟属于北周至隋之间，晚期的洞窟开凿时间为隋末至唐初，中期则真正代表了隋代艺术风格。这些隋代洞窟内保存有当年制作的彩塑与壁画，平均一年开凿两所半洞窟。实际上，巨大的洞窟几乎不可能在一年内完成。这些均说明了隋代莫高窟佛教艺术活动的繁荣。<sup>[51]</sup>有几座大型的中心柱窟具有前后两室，如第427窟，在前室安置大型的天王与力士像，以守护窟门；后室中部有一平面方形的中心柱，直通窟顶。在中心柱的左、右、背面各开一龕，龕内造像。在中心柱的正面不开龕，而是直接贴壁塑制大型立佛像与二胁侍菩萨像，高度在三至四米。同时，另有二组相近体量的立佛与二菩萨像被安置在后室的左右两壁，三组大像组成三世佛题材。在中心柱的前面形成了一个较大的空间，可用于教众聚会。这样的窟内空间实际上结合了中心柱窟与佛殿窟的功能，即结合了坐禅与研讨义理的修习，是隋代佛教的新气象。

从莫高窟窟形总体情况分析，研习义理应是此地隋代僧众的主要修习方式。中心柱窟形如第302窟，将中心柱体上部表现为须弥山，由莲台与四条中国传统样式的龙形承托；柱体中部柱身与下部基座平面呈方形，在柱身四面各开一小龕，龕内造像。呈倒锥形的须弥山表面有六层浮塑小坐佛像，象征居住在山上的诸佛。这种形制洞窟是讲解佛教教义的极佳场所。有些仿中心柱窟的洞窟的主要功能仍然是佛殿或讲堂。它们的中心柱只有基座与柱身，没有上部的须弥山形；或只是模仿中心柱窟形，但却没有中心柱。很明显，这些洞窟并非用作礼拜与修禅，更适合用做佛殿或讲堂。实际上莫高窟的隋代洞窟中，佛殿形制占主导地位，一般继承北周旧式，具有方形平面、覆斗顶。一些小型佛殿窟只在后壁开一所大龕，龕内造像；还有一些佛殿窟则在后、左、右三壁各开一大龕，龕内造像。这些窟形大多承自前朝，如第420窟。佛殿窟是汉式窟形，并无印度与中亚原型。窟内的彩塑主要为讲经说法服务，也可用以礼拜。这种彩塑的功能可被一些窟内壁画功能所证明。与佛传、本生题材不同，隋代壁画多表现佛会图以及经变画，如《法华经变》《阿弥陀经变》《维摩诘经变》等，与首都长安地区的影响有关。<sup>[52]</sup>在这种洞窟里，修习佛经与佛法的活动直接与人们的往生净土愿望相关联，以后将被唐代佛教界所继承。与前朝相比，隋代佛教界似乎更希望为人们提供一种快速成佛之路。



图5 山东青州驼山石窟第3窟阿弥陀三尊像



图6 敦煌莫高窟第427窟中心柱前壁立佛三尊像

在莫高窟隋代早期的洞窟中，彩塑人物一般表现为北周风格的筒状身躯、头部显大、宽肩、短腿，显然长安风格传入西北偏远小城还需要时日。到了隋代晚期，莫高窟的多数彩塑人物都具有优美的女性体态特征，削肩、细腰，有着窈窕、修长的身段（图6）。塑像表面施以各种色彩，如自然的肤色、多彩的冠饰与服装。菩萨像更加具有女性特征，有着秀丽的面容和柔美的身姿。有的菩萨像微曲一腿，自然而悠闲地将身体倾向主尊佛像，如女性般温婉优雅的举止。隋代，在莫高窟与长安，遥远的两地表现出的艺术风格相似性，说明了时代风尚的模样。这也是中国佛教艺术的高峰期在唐代来临的曙光。



## 结语

虽然佛教造像类似的形体之美在前朝已有一些先例，但隋代是全面性开始显示出佛教人物形象女性化的时代。隋朝首都长安是这一风格特征的造像艺术集散地，对其他地区产生着影响，也开启了唐风佛教艺术的先河。隋代的这种新风尚应与进一步引入重在表现人体优美写实造型的印度笈多艺术的影响与自身的再创作有关。但因隋朝为时太短，没能统一全国各地的艺术风格。因此，长安地区及北方的北周旧地，同时仍然流行着北周风格；同时在东部地区，北齐风格也有相当程度的保留。而隋代长安的新样式因为没能对各地产生普遍与深入的影响，还不是一种成熟的模式，而将之留给了唐代去完成。□

## 注释：

[1] 杨俊俊著《浅谈隋代长安佛教造像风格的多样性与融合性——以纪年石造像为中心》，《齐鲁文物》2012年第1辑，第109—125页。

[2] 参见常青著《龙门石窟北朝晚期龕像浅析》，刊于龙门石窟研究所编《龙门石窟一千五百周年国际学术讨论会论文集》，文物出版社1996年版，第44—73页。

[3] [韩]梁银景著《隋代佛教窟龕研究》，文物出版社2004年版，第117—120页。

[4] 这三座纪年龕均位于宾阳洞区，为宾阳中洞外的开皇十五年（595年）行参军裴慈明造弥勒像龕，宾阳中洞外北侧力士像右侧的大业十二年（616年）蜀郡成都县募人季子赞造观音像龕，宾阳南洞北壁的大业十二年河南郡襄泰县人梁佩仁造释迦像二龕并四菩萨香炉狮子。见刘景龙著《宾阳洞》，文物出版社2010年版，第228—230页。

[5] 李淦在其《陕西古代佛教美术》（陕西人民教育出版社2000年版）第69—70页介绍了一件据说是“近年”在宝鸡发现的有铭刻杨坚于北周宣正元年（578年）造的铜制“佛法像”（现藏陕西历史博物馆），以作为杨坚崇佛的证据之一。李淦在其《陕西佛教艺术》（文物出版社2009年版）第68—69页又再次发表此像以说明杨坚的崇佛。然，细观此像，发现疑点颇多。其一，该像正面为一立佛并二立菩萨，既为北周造像，佛像的肉髻却不低平，明显较高，是唐代以后的特点。其二，二菩萨像或戴简单的冠，或戴单瓣冠，均头顶束一高发髻，也是唐代以后的样式。其三，二菩萨披挂的帔帛均直接自双肩处分垂体侧，是北齐的样式，在北周并不流行。其四，背面的塔形在中国历朝佛塔图相中均不见，不知为何风格。其五，铭文中称此像为佛法像，但在别的造像中从不见此种艺术题材。因此，这件铜制造像应为赝品，时代最早可至晚清或民国时期。

[6] 参见唐代道宣著《续高僧传》卷二六，《大正藏》第50册，第667c—668a页。

[7] 参见唐代道世著《法苑珠林》卷一百，《大正藏》第53册，第1026b页。

[8] 中国石窟雕塑全集编辑委员会编《中国石窟雕塑全集6·北方六省》，重庆出版社2001年版，图版130、135；中国石窟雕塑全集编辑委员会编《中国石窟雕塑全集5·陕西宁夏》，重庆出版社2001年版，图版第168页，第173页，第178—181页，第185页，第187—189页。

[9] 天水麦积山石窟艺术研究所编《中国石窟·天水麦积山》，平凡社、文物出版社1998年版，图版219；香港艺术馆编《山东青州龙兴寺出土佛教造像展》，香港康乐及文化事务署2001年版，第292—293页。

[10] 参见拙文《炳灵寺169窟塑像与壁画题材考释》，刊于中国社会科学院考古研究所《汉唐与边疆考古研究》编委会编《汉唐与边疆考古研究》第一辑，科学出版社1994年版，第111至130页。龙门石窟北魏无量寿像之例，见古阳洞北壁永熙三年（533年）段桃树造无量寿像记，刘景龙《古阳洞》附册，科学出版社2001年版，第59页。

[11] 如重庆大足北山石窟第245龕的《观无量寿佛经变》浮雕，约造于公元九世纪，参见中国美术全集编辑委员会编《中国美术全集·雕塑编12·四川石窟雕塑》，人民美术出版社1988年版，图版113。

[12] 如宁夏固原须弥山石窟北周第45龕中心柱正壁龕中立菩萨像。

[13] 学者对该像的年代意见不一，一种观点认为造于唐代，参见中国美术全集编辑委员会编《中国美术全集·雕塑编4·隋唐雕塑》，人民美术出版社1988年版，图版77；Denise Patry Leidy and Donna Strahan, *Wisdom Embodied: Chinese Buddhist and Daoist Sculpture in the Metropolitan Museum of Art* (New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press, 2010), cat. 13, pp. 88-89。日本学者松原三郎认为属五代作品，参见其著《中国佛教雕刻史论》，东京吉川弘文馆1995年版，图版809。

[14] 与大都会藏的干漆坐佛像相似，学者也对佛利尔收藏的这件佛像年代意见不一。松原三郎认为属五代时期，参见《中国佛教雕刻史论》图版810。一本佛利尔美术馆编写的馆藏图录认为是宋代作品，参见Freer Gallery of Art, ed., *The Freer Gallery of Art* (Tokyo: Produced by Kodansha Ltd., 1971)。同样持宋代观点的还有中国美术全集编辑委员会编《中国美术全集·雕塑编5·五代宋雕塑》，人民美术出版社1988年版，图版70。然而，在1991年，佛利尔美术馆的中国艺术策展人司美茵（Jan Stuart）就提出了该像为隋代的观点，记录在该馆的策展人档案中。笔者赞同这种观点。

[15] Susan L. Huntington, *The "Pala-Sena" Schools of Sculpture*, Leiden: E.J. Brill, 1984, fig. 11.

[16] 中国美术全集编辑委员会编《中国美术全集·雕塑编10·云冈石窟雕塑》，图版76、131、153、165。

[17] 中国美术全集编辑委员会编《中国美术全集·雕塑编11·龙门石窟雕刻》，图版4、5。

[18] 山东青州市博物馆编《青州龙兴寺佛教造像窖藏清理简报》，《文物》1998年2期，第4—15页；青州市博物馆编《青州龙兴寺佛教造像艺术》，山东人民美术出版社1999年版。The Royal Academy of Arts, *Return of the Buddha: The Qingzhou Discoveries*, London: Royal Academy of Arts, 2002, plates 28, 30, 31, 33.

[19] 宿白著《青州龙兴寺窖藏所出佛像的几个问题》，刊于中国历史博物馆等编《山东青州龙兴寺出土佛教石刻造像精品》，第14—23页。

[20] 《历代三宝记》卷十二，《大正藏》第49册，第104b页。

[21] 西安碑林博物馆编《长安佛韵——西安碑林佛教造像艺术》，陕西师范大学出版社2010年版，第38页。

[22] 西安碑林博物馆编《长安佛韵——西安碑林佛教造像艺术》，第68页。

[23] 西安文物保护考古所编《西安文物精华——佛教造像》，世界图书出版社2010年版，第105页。

[24] 庞文龙著《岐山县博物馆藏隋代石造像》，《文物》1991年第4期，第93—94页。

[25] 张砚、王福民编《陕西耀县药王山摩崖造像调查简报》，《中原文物》，1994年第2期。

[26] 根据笔者实地调查的记忆，惜当年的笔记随历年的搬迁而遗失。

[27] 关于天龙山石窟的更多信息，参见李裕群著《天龙山石窟调查报告》，《文物》1991年第1期，第32—55页；《天龙山石窟》，科学出版社2003年版。

[28] 关于巩县石窟寺，参见河南省文物研究所编《中国石窟·巩县石窟寺》，平凡社、文物出版社1989年版。

[29] 刘景龙著《宾阳洞》，文物出版社2010年版，图版18、19。

[30] 参见中国石窟雕塑全集编辑委员会编《中国石窟雕塑全集6·北方六省》，重庆出版社2001年版，图版140。

[31] 唐代道宣著《续高僧传》卷九，《大正藏》第50册，第495b—498a页。



# “曾鲸肖像画参酌西法”新考

程敏

**内容摘要：**明末肖像画家曾鲸是否受到了西洋画法的影响一直是学术界探讨的一个重要问题。本文用具体详实的资料，从曾鲸所处时代的历史史实、中国肖像画技法发展特点、同时期的西方绘画方法、曾鲸绘画中是否运用了西方成角透视等角度来论述说明曾鲸确实参酌了西法。同时指出，自明末西方传教士利玛窦将西方宗教绘画传入中国以来，工笔人物画即在自身内在发展与外在需求的驱动下，开始了将西方古典绘画技法与中国画相结合的探索。

**关键词：**曾鲸 波臣派 利玛窦 中国肖像画 中西结合 明人肖像

明朝中后期，商业经济发展，市民阶层增加。绘画上，兼具欣赏与纪念性的肖像画越来越受到欢迎，不仅帝王贵族文人阶层需要，市民阶层也有普遍需求，肖像画的创作与流通进入繁荣时期，终于在明末清初产生了名家和流派。曾鲸（1564—1647），字波臣，福建莆田人，长期侨居南京<sup>[1]</sup>。其独创“墨骨画法”，所绘人物生动逼真，把中国肖像画状物

写真的能力提高到全新高度，万历年间名重天下。时人姜绍书<sup>[2]</sup>在《无声诗史》中赞其“写照如灯取影，妙得神情，其傅色淹润，点睛生动，虽存褚素，盼睐嗔笑，咄咄逼真，虽周昉之貌赵郎不是过也”。清代王彬修《海盐县志》中说他“开辟门庭，前无古人也”。追随曾鲸学画的人众多，形成明末清初影响巨大的“波臣派”，甚至影响到之后的清代宫廷绘画。

由于曾鲸所绘肖像与传统肖像画有明显不同，并且他的生活年代与意大利传教士利玛窦来华时间有重合，因此，关于他的绘画是否受到西洋画法的影响就成为学界关注的一个重要问题。对此，早期的美术史学家大都持肯定态度。1926年，日本美术史教授大村西崖<sup>[3]</sup>在其所著《中国美术史》中言道：

“万历十年意大利耶稣会教士利玛窦来明，画亦优，能写耶稣圣母像，曾波臣乃折中其法。”陈师曾在《中国绘画史》中亦云：“传神一派，至波臣乃出一新机轴。其法重墨骨，而后傅彩晕染，乃至数十层，其受西洋画法之影响可知。”郑午昌在《中国画学全史》中写：“曾波臣首先其法（指西法），焕然

[32] 宝山灵泉寺大住圣窟的更多信息，参见河南省古代建筑保护研究所编《河南安阳灵泉寺石窟及小南海石窟》，《文物》1988年第4期，第1—14页；《宝山灵泉寺》，河南人民出版社1992年版。

[33] 该窟客观情况，参见谷东方著《河南沁阳悬谷山太平寺窟龕考察》，《石窟寺研究》2016年刊，第1—19页。王振国著《河南沁阳悬谷山隋代千佛洞石窟》，《敦煌研究》2000年第4期，第27—32页。

[34] 谷东方著《河南沁阳悬谷山太平寺窟龕考察》，第12页。

[35] 参见龙门石窟研究所编《中国石窟·龙门石窟》第2卷，平凡社、文物出版社1992年版，图版258；中国石窟雕塑全集编辑委员会编《中国石窟雕塑全集4·龙门》，重庆出版社2001年版，图版210。

[36] 中国石窟雕塑全集编辑委员会编《中国石窟雕塑全集4·龙门》，重庆出版社2001年版，图版79。

[37] 如麦积山第121窟中辟支佛像，见天水麦积山石窟艺术研究所编《中国石窟·天水麦积山》，平凡社、文物出版社1998年版，图版80。

[38] Katherine R. Tsiang, ed. *Echoes of the Past: The Buddhist Cave Temples of Xiangtangshan*, Chicago and Washington DC: Smart Museum of Art, Arthur M. Sackler Gallery, 2010, pp. 210-211, 218-219.

[39] 曲阳修德寺遗址出土的白石造像基本情况，参见杨伯达著《曲阳修德寺出土纪年造像的艺术风格与特征》，《故宫博物院院刊》1960年总第2期，第43—60页。范登著《曲阳修德寺遗址石造像出土三十周年有感》，《故宫博物院院刊》1984年第4期，第43—47页。

[40] 中国美术全集编辑委员会编《中国美术全集·雕塑编4·隋唐雕塑》，人民美术出版社，1988年，图版3、5、9。

[41] 香港艺术馆编《山东青州龙兴寺出土佛教造像展》，第172页。

[42] 中国石窟雕塑全集编辑委员会编《中国石窟雕塑全集6·北方六省》图版156。

[43] 甘肃省文物工作队编《中国石窟·永靖炳灵寺》，平凡社、文物出版社1989年版，图版116。

[44] 常青《龙门隋代和唐代贞观期龕像及其保守与多样风格》，《石窟寺研究》2018年第8辑，第130—165页。

[45] 中国石窟雕塑全集编辑委员会编《中国石窟雕塑全集6·北方六省》图版163。

[46] 类似装饰的菩萨像也见于青州龙兴寺遗址出土的造像。参见香港艺术馆编《山东青州龙兴寺出土佛教造像展》，第290—292页。

[47] 唐魏徵（580—643）等著《隋书》（成书于公元636年）卷四七，中华书局1973年版，第1271页。

[48] 中国石窟雕塑全集编辑委员会编《中国石窟雕塑全集6·北方六省》图版179、180。

[49] 甘肃省文物工作队《中国石窟·永靖炳灵寺》图版116。

[50] 参见樊锦诗、关友惠、刘玉权著《莫高窟隋代石窟分期》，刊《中国石窟·敦煌莫高窟》第3卷，文物出版社、平凡社1984年版。

[51] 关于隋代莫高窟情况，参见敦煌文物研究所编《中国石窟·敦煌莫高窟》第2卷。

[52] [韩] 梁银景著《隋代佛教窟龕研究》第四章第二节《莫高窟隋代壁画题材与南朝、两京地区》，第149—181页。

常青 四川大学艺术学院教授