

米兰壁画与东西方艺术关系考论

李 青

Buddhist Art in Mainland China and Xi Yu(the Western Regions)

Qing LI

Abstract

The Milan Buddhist Temple is located over 70 kilometers east of Xinjiang Ruoqiang county in what was the heart of the Silk Road region in the Han and Jin Dynasties. The temple murals were created around the third century BCE, and are not only some of the earliest Buddhist murals in China, they are also some of the earliest surviving examples of Gandhara painting. The murals were painted by the artist known as the Kushan painter, whose style was influenced by Hellenistic Gandhara art and even displays some characteristics of Roman painting. Two different technical styles are discernable in the execution of the murals, namely, the "fine pen dye" method and the "rough sketches" method. These two styles originated within the non-mainstream tradition of Roman painting and represent the main features of Gandhara painting. The study of the Milan murals is of significant academic value for analyzing the evolution of Chinese Buddhist art and early Buddhist painting in the Qiuci, Dunhuang, and Hexi regions.

引言

米兰 (Mirah) 遗址位于今中国新疆塔克拉玛干沙漠东南缘若羌县城以东 70 余公里, 米兰镇东约 7 公里。此地为汉晋丝绸之路楼兰道要冲。遗址以古城堡为中心, 周围分布着 14 处佛寺及窠塔波 (图 1)。古城址东经 $88^{\circ} 58' 26''$ 、北纬 $39^{\circ} 13' 35''$ 。许多学者认为米兰古城为汉代伊循城, 属鄯善王国的重镇, 5 世纪中叶, 鄯善国覆没, 其地荒芜, 唐代又为吐蕃所据。米兰佛寺年代较早, 其中较为重要的遗址有 M. II、M. III (图 2)、M. V (图 3) 佛寺等。在这些佛寺中曾发现有大量精美的壁画及雕塑遗存。

1906-1907 年, 斯坦因 (Stein, M. A. 1862-1943 年) 在他第二次中国考古期间发现了米兰遗址并进行了两次发掘, 揭取了著名的有翼人物等壁画⁽¹⁾。1909 年, 日本大谷探险队橘瑞超 (1890-1968 年) 在西域考察时, 曾在米兰揭去了部分壁画残片⁽²⁾。1988 年, 新疆维吾尔自治区文化厅楼兰文物普查队

对米兰遗址进行了调查, 并发现了两幅有翼人物壁画⁽³⁾。斯坦因在米兰的发掘资料刊载于《西域考古图记》, 其实物主要收藏于印度新德里国家博物馆; 橘瑞超揭去的壁画残片今藏韩国首尔国家中央博物馆; 新疆楼兰文物普查队新发现的两幅有翼人物壁画, 于原址回填。

从现有资料来看, 米兰壁画主要包括有翼人物壁画 (关于有翼人物壁画的数量, 笔者统计为 M. III 号寺院出土 7 幅; M. V 号寺院出土 2 幅, 其中 1 幅仅存右翼局部; M. III 寺院附近发现 2 幅。共计 11 幅。图 4、5)、斗兽图壁画、须大拏太子本生故事壁画 (图 6)、花环人物壁画 (图 7)、释梦图壁画 (图 8)、说法图壁画 (图 9)、少女像壁画 (图 10)、青年男子与戴帽少女壁画, 以及有人物局部图像的壁画残片等。

自米兰壁画发现以来, 诸多中外学者对其进行不同角度的探讨 (其中主要观点将在下文有所引征, 此不赘), 本文即在前人研究的基础上, 拟从米兰壁画的年代及作者推测; 米兰壁画的形式特征及艺

术价值；米兰壁画的艺术渊源及图像含义；米兰壁画与西方绘画的关系；米兰壁画与东方绘画的关系等方面，对米兰壁画进行再讨论，并提出一些个人的粗浅认知。

一 米兰壁画的年代及作者推测

关于米兰遗址的年代问题，斯坦因认为有壁画遗存的 M. III 和 M. V 等寺院遗址，年代有可能为 3 至 4 世纪，而有雕塑遗存的 M. II 等寺院遗址，年代可能稍晚，但不晚于 5 世纪⁽⁴⁾。美国学者加文·汉布里认为，米兰壁画在艺术风格和题材方面与伽腻色伽金棺非常一致，因而，可以肯定地将米兰壁画的时间定为伽腻色伽时期，也就是 2 世纪⁽⁵⁾。沈福伟等也都认定米兰壁画应属 2 世纪遗存⁽⁶⁾。其次，学界尚有 2 至 3 世纪说⁽⁷⁾、2 世纪末至 4 世纪说⁽⁸⁾、2 世纪至 5 世纪末说⁽⁹⁾、4 世纪说⁽¹⁰⁾、3 世纪至 5 世纪中叶说⁽¹¹⁾、10 世纪说⁽¹²⁾，等等。但大部分学者基本认为米兰遗址的年代约在 3、4 世纪，废弃的时间则略晚⁽¹³⁾。综上所述，可以认为米兰遗址有壁画遗存的 M. III 和 M. V 等佛寺年代约为 3 世纪左右，而有雕塑遗存的 M. II 和 M. XV 等佛寺年代约为 5 世纪。这也就是说，米兰壁画是迄今为止中国境内所发现的年代最早的佛教绘画遗迹。

米兰壁画曾发现有两处佉卢文题记，这为推测画家的身份及壁画的年代提供了帮助。其中题于 M. V 佛寺须大擎太子本生故事壁画之白象腿上的文字，经学者阿贝·博耶释读，译为：“本绘画系提它 [之作品]，该人 [为此] 接受了 3000 巴玛卡 (Bharmakas)。”斯坦因指出题记中的提它即“梯忒尤斯” (Titus)，是印度化的希腊名字，在公元初期的罗马帝国远东诸省包括叙利亚及其他靠近波斯的边境地区中是一个很常用的名字。特别是在一些艺术家中取优美古典名字的人较为常见，在阿富汗发现的一些工艺品中也有类似的题记。这种情况一直持续到贵霜统治时期⁽¹⁴⁾。沈福伟指出：

蒂特 (提它) 是印度化的希腊名字，鄯善国通行佉卢文书，印度文化的影响很大，以致那些居住在阿姆河流域的吐火罗人也采用印度名字，而从画风和表现的人物来看，画师受到罗马叙利亚派或埃及希腊的熏陶，可能在安提阿克或亚历山大里亚受过专门训练⁽¹⁵⁾。

从提它题记中可以得出一些推断，提它是一位受过罗马绘画训练的具有犍陀罗艺术修养的贵霜画

家，他的艺术训练的过程可能是在犍陀罗甚至叙利亚等地完成的，塔里木盆地不具有培养这种艺术家的条件。因而这位画家及其随从是被邀请到米兰或他们本身即是作为贵霜遗民来到米兰的。这些画家到米兰的时间应与佉卢文在塔里木盆地南缘初传的时间相当。米兰 M. III 和 M. V 寺院穹隆式建筑及圆形走廊和圆基座佛塔等建筑体现着早期佛教建筑艺术的特征，这与 2 世纪末以后的一个时期进入塔里木盆地的使用佉卢文的贵霜人有直接关系。

二 米兰壁画的形式特征及艺术价值

作为佛教初传时期的作品，米兰绘画从内容到形式，以及壁画的表现技巧和造型方式，都充分体现了多种文化融汇的历史状况。其中最为鲜明的便是希腊化的犍陀罗艺术表现形式，如有翼人物形象、花环与人物构图和众多的人物肖像造型，以及用明暗层次来表现对象的艺术手法等。产生这种艺术现象的原因，笔者认为主要取决于壁画作者的知识结构和审美理念。

从壁画的技巧来看，米兰绘画的作者并非出自一人之手，可以认为有翼人物和须大擎太子本生故事及花环人物等壁画出自一位极熟练的画家之手；说法图和释梦图及部分壁画碎片则有可能为其他画师所绘。这也就是说，米兰壁画存在着两种表现形式，即一种为线面结合、笔法严谨、层次细腻的写实画风（即文后所称“细笔晕染”）；一种为用笔粗犷、层次概括的写意画风（即文后所称“粗笔写意”）。虽然这两类作品的整体风格都是属于罗马绘画体系或称之为希腊化犍陀罗绘画体系。

创作米兰壁画的画师可能为一组奔走于塔里木盆地的专业画家群体。在这个群体中也许会有建筑师，米兰 M. III、M. V 寺院建筑与壁画构成了有机和谐的呼应关系即是证明。斯坦因指出，在圆形回廊的墙壁上出现的壁画情节顺序及有翼人物的目光，正好与绕塔右转的参拜者的视线相对应，这说明建筑与壁画是在统一而精心设计下完成的。这个艺术家群体有着极其良好的古典艺术造型修养，而且形成了一套完整的犍陀罗式造型艺术理念，在创作佛教壁画中表现了希腊罗马艺术的审美旨趣⁽¹⁶⁾。这些绘画作品有可能是依据犍陀罗艺术的粉本或范式来完成的，这从米兰壁画的一些构成形式与犍陀罗部分雕塑作品的近似性可得以证实。

一些学者根据米兰壁画中线条的使用和 M. II 佛

像雕塑中弯眉细眼的造型手法及 M. V 佛寺有翼人物身旁花环中的卷云纹等因素来推断中原文化因素存在于米兰艺术中，笔者认为事实并非如此。艺术中线条的应用并非中原民族之独有，而中原民族艺术中线之应用与西方艺术中的线之应用存在较大差别，汉晋时期尤其如此。整个米兰绘画中未见有典型的中国绘画书写用笔的线条出现。至于卷云纹，在古代中亚、西亚和中原地区都较为普遍，很难以此判断其纹样的地域性和民族属性，如果追溯其纹样的渊源，还很可能与亚欧草原史前艺术有关。而 M. II 佛寺年代较晚，与有壁画的佛寺关系不大，其雕塑是否受到中原艺术的影响，姑且不论。因而可以肯定地说，米兰壁画艺术没有中原艺术影响的痕迹。这不仅体现了米兰壁画的犍陀罗艺术性质，同时还反映了早期佛教在塔里木盆地流行时有可能仅限于贵霜人或一部分本土民族的范围。在西域，当汉族或其他民族参与佛教艺术创作之时，那有可能已是佛教较为普及之日，如 5-8 世纪的库木吐刺石窟即是如此。英国学者格雷指出，米兰人物绘画中的造型特征，是通过大量使用凹凸晕染法产生的，这一技法是超出以往中国绘画之外的⁽¹⁷⁾。作为早期佛教艺术的米兰壁画，没有多少汉文化因素并带有浓厚的希腊化艺术色彩，这正反映了西域早期佛教艺术发展的一个显著特征。

希腊化时代是东西方政治、经济和文化艺术进一步交流和相互影响的时期。罗马艺术继承了希腊艺术的传统，许多希腊雕刻都因罗马的复制而留存于世的。犍陀罗艺术即是在希腊罗马艺术的基础上，结合佛教思想及本土文化而发展起来的一种东西方文化合璧的艺术。这种艺术在 2 世纪以后传播到西域，反映在米兰艺术中强烈的古典艺术特征则是一种艺术发展与传播的必然。让人感到奇怪的是壁画艺术在早期犍陀罗艺术中却始终未能发现，因而有的学者甚至将犍陀罗艺术仅限于雕刻艺术范畴之中。在远离犍陀罗艺术中心的楼兰地区发现米兰壁画之后，不但改变了人们对犍陀罗艺术的认识，增进了人们对西域艺术价值的理解，同时也填补了东西方艺术交流史的一个重要环节。斯坦因说：

在印度，还没有出土一件与犍陀罗佛教塑像在年代和来源上相应的绘画艺术作品遗物，而且，除非巴米扬 (Bamian) 石窟寺或巴克特里亚 (Bactria) 出土文物中有这种遗物存在，否则，一个注定要对中亚及远东绘画历史产生深远影响的艺术发展早期阶段就永远与我们失之交臂了。我们目前拥有的任何考古学证据似乎都证明，从米兰的壁

画中我们找到了与猜想中的中亚佛教艺术原型最为相似的样本，而这在其发源地已了无踪迹。正是这一点，令我们要认真地探究这些碎片究竟能告诉我们什么。我认为，它们更加值得重视的是，我们从中可以发现它们与更西边的古希腊艺术东方化形式之间的联系⁽¹⁸⁾。

意大利艺术史学家马里奥·布萨格里认为，3 世纪左右在西域曾出现过一个“米兰画派”，这个画派的作品可以被称作是“光的艺术”，它代表着中亚绘画之发萌时期。布萨格里指出：

米兰艺术可以说是犍陀罗艺术外流的结果，或者它意味着由中亚各族和贵霜帝国幸存者接触而产生的一个文艺复兴……该流派直接或间接地说明肖像画法的很多原因，也解释了在该地区最东部敦煌最早壁画奇异风格的某些疑点，这些肖像画法和风格特征中的一部分后来为中国艺术所接受⁽¹⁹⁾。

三 米兰壁画的艺术渊源及图像含义

米兰壁画所表现的内容无疑是以佛教为主体的，然而由于受到希腊罗马古典传统的影响，类似于非佛教的神祇也出现在米兰佛教艺术中。有翼人物形象原本是西方艺术的经典样式，而在中国米兰佛寺出现的有翼人物形象，这让斯坦因目瞪口呆，他记述到：

护壁上展现出精美的有翼天使半身像，我吃惊得几乎不敢相信自己的眼睛。我没有想到，在靠近荒凉的罗布泊盐碱大漠的地方，在似乎是佛教从中亚通往中国的最后要塞的废墟上，能见到古典天使像的晚期作品……我们保存有这些属于希腊化时期的法尤姆木乃伊的头的画板，其中有些呈现出不甚明显的闪族血统特征痕迹，这似乎支持了这样的印象，即与希腊化的近东存在直接的联系。图案形式相近，细节表现简洁熟练，这正表明，不但图式，而且在布局结构上，装饰者都是在重复一种远源的图案⁽²⁰⁾。

在希腊神话中有翼人物是爱神厄洛斯 (Eros) 的形象写照，在罗马神话中又将厄洛斯称之为丘比特。公元前 5 世纪以后的希腊瓶画和浮雕中即出现有带双翼的厄洛斯形象。在犍陀罗艺术中出现有手持花环的有翼人物雕像。米兰有翼人物形象与犍陀罗雕刻艺术作品极为近似，它们应为同一时期、同一题材和相同模式的不同媒材的艺术遗存。有翼人物形象还在罗马墓葬雕刻和早期基督教墓葬艺术中被用来象征把灵魂带入天堂的天使⁽²¹⁾。在公元前 3- 前 2 世纪中亚还

出现了有翼（命运）女神“提赫—赫瓦宁达”银质镀金颈饰（图 11），造型结构与希腊古典风格和米兰有翼人物画像极为近似。除米兰有翼人物画像之外，在中国境内也发现了不少有翼人物或动物图像，其年代大都在汉代以后，其类型一是表现中国古代神话中的羽人，如汉代画像石及魏晋墓室壁画中的相关造型等；另一类则带有明显的西方造型特征，如青海民和县川口镇出土的唐代有翼人物瓦当等（图 12）。

斯坦因不仅认为米兰有翼人物壁画造型是“借自基督教造像”，而且还认为与佛教中的护法神乾达婆（Candbarva）形象有关⁽²²⁾。阎文儒认为米兰有翼人物造型源于汉画像石中的“羽人”，他将斯坦因对有翼兽源自汉画像石的概念移植到有翼人物身上，但他亦将有翼人物比附为“迦陵频伽”⁽²³⁾。沈福伟曾认为米兰有翼人物壁画“完全是基督教艺术”⁽²⁴⁾，后来又指出它“可能是袄教艺术”⁽²⁵⁾。也有学者认为犍陀罗艺术为希腊化佛教艺术，因而出现带有希腊风格的有翼天使形象也是顺理成章的⁽²⁶⁾。那么，米兰壁画中所出现的有翼人物画像，到底应属于何种艺术形象呢？

上述阎文儒⁽²⁷⁾关于有翼人物为“迦陵频伽”的观点亦得到常书鸿⁽²⁸⁾、霍旭初等人的支持，他们基本认为有翼人物画像应为佛教中的“迦陵频伽”形象。例如霍旭初等指出，约翰·马歇尔称犍陀罗的肩扛花环的有翼人物雕塑为“花环与小爱神”，但他在“小爱神”后面都用括号注明（药叉）。在佛教造像里，药叉多设在佛像和佛教故事的最下部，扮着承托和护卫的力士角色。米兰的有翼人物也绘在“护壁”的最下部，而且也是绘在波状大花环的空间里。因此，将有翼人物与药叉放在同一层次来分析是合情合理的。而那种将“有翼天使”名词使用在佛教艺术里，把佛教里的人物按基督教的职能作解释，就完全混淆了两个不同宗教的概念。把“爱神”引进佛教，更是违反佛教精神和教义。佛教的教义里始终没有为“爱欲”开过大门。佛教艺术造像里从来也没有“爱神”的地位。而阎文儒和常书鸿提出的米兰有翼人物像或与“迦陵频伽”有关，这是有一定道理的。“迦陵频伽”本意为能发出美妙声音的鸟，故名美音鸟。传说这类鸟生于极乐世界，后来演化为人的儿童形，但保留了双翅，有的还保留着双爪。在佛教遗迹中，其形象多有出现，如在印度桑奇大塔、巴基斯坦塔克西拉遗址出土的石雕、阿旃陀（Ajanta Caves）壁画、新疆库车苏巴什遗址所出的舍利盒、库木吐喇 16 窟壁画、敦煌石窟大型经变画、陕西法门寺所出土的舍利函，以及日本

佛教艺术文物中，都可以看到“迦陵频伽”的形象。这些形象一般都是成偶数出现的，这亦与米兰佛寺有翼人物两两相对的组合相一致。因而，米兰佛寺有翼人物画像表现的应是佛教艺术中的“迦陵频伽”形象⁽²⁹⁾。上述论点较为可信，但亦不排除佛教艺术家在创造“迦陵频伽”形象时，借鉴了希腊罗马有翼人物造型的可能。这如同将阿波罗神像改造为释迦牟尼造像一般。

虽然说米兰有翼人物壁画的造型是借鉴了希腊罗马艺术，但有翼动物或人物造型模式的起源，最早却出现在西亚地区。此类材料较多，仅举几例如下：在叙利亚大马士革博物馆藏有一件距今 4500 年的美索不达米亚时期的黄金和青金石琉璃作品狮首鹰身像，已显示出有翼怪兽造型的雏形（图 13）。在距今 3000 年左右的亚述时代印章中可见有诸多带翼人物和动物的造型（图 14）。在伊拉克霍尔萨巴德出土的距今 2800 年的亚述宫殿护门神兽，其人面兽身和特意夸张的羽翼，则呈现出一和造型上的高度统一性和模式化风范（图 15）。在伊朗帕萨尔加德发现的公元前 6 世纪居鲁士二世宫殿浮雕人像，其背部展开着两对羽翼（图 16）。在公元前 5 世纪以后，有翼动物和有翼人物造型则广泛出现在波斯艺术、希腊艺术和欧亚草原游牧民族艺术之中，整个波斯艺术包括萨珊王朝在内，基本将亚述艺术中的半狮半鹰异兽图和有翼动物和人物以及对称式的构图继承了下来。正如格鲁塞所说：

这些可远溯至古时苏美尔—阿卡德圆筒印章上的装饰主题，经过喜特人的改进，传给亚述人，再由亚述人传给波斯和“大伊朗”。在这方面，我们可以注意到亚述文明如何渗入到阿拉特和高加索一带的其他阿拉罗地安人之中，其所播的种子，我们将看到，要在伊朗和外高加索、在南俄罗斯和阿尔泰各民族间都发出生命来⁽³⁰⁾。

这也可以说，米兰有翼人物壁画造像虽然受到希腊罗马艺术的影响，但其文化渊源则可上溯至两河流域艺术。

类似的情形还出现在米兰 M. V 遗址的花环与人物墙裙（护壁）壁画中。该壁画人物形象都是被描绘于一条上下转换的彩带（花环）空间中，这种艺术构成的模式最早出现在公元前 3000 千年左右的美索不达米亚的印章艺术中⁽³¹⁾，在希腊化时代和罗马帝国时期开始在中亚和西亚地区流行，至犍陀罗时期便成为常见的表现题材。它通常以供养人或翼人物作形象，供养人或手持花、叶或肩扛花环，形成了一个

较为固定的表现格式。此类作品在犍陀罗地区出土的石刻中多有发现，大都造型相似（图 17）。这种图形结构亦反映了米兰壁画与犍陀罗艺术、希腊罗马艺术、以及美索不达米亚艺术的某种渊源关系。

在米兰佛寺中，除墙裙部分绘有花环人物图及有翼人物图外，其佛寺墙面的中楣部分则是以描绘佛教内容为主体的绘画。这些作品包括有须大拏太子本生故事壁画、释梦图壁画及说法图壁画等。绘于 M. V 寺院圆形内墙中楣部分的须大拏太子本生故事画，其描绘的是释迦佛生前的化身叶波国须大拏太子乐善好施的故事。大体内容是须大拏太子因将国宝六牙白象施与怨家，被其父（国王）驱逐入山。然须大拏入山途中依旧施舍不断，将其财宝、车马、衣饰乃至子女、妻子舍与人。其后子女、妻子被转卖时，为国王所赎，须大拏亦被接回王宫。这个故事在《太子须大拏经》、《六度集经》和《根本说一切有部毗奈耶破僧事》等佛教经典之中均有记载，其大意基本一致。

须大拏太子本生故事是佛教艺术的一个传统表现题材。6 世纪初，宋云、惠生在乌仗那国（udyand）王城西南 500 里善持山太子石室附近曾见有传为须大拏太子本生故事相关之旧迹⁽³²⁾。西行至佛沙伏城（Varsapura），在城北附近白象宫内亦见有描绘相同内容之壁画遗迹⁽³³⁾。考古发现表明，此种题材之雕刻在犍陀罗地区较为常见。宫治昭指出，在巴尔胡特、桑奇、阿玛拉互提、阿旃陀、爱玛尔·朵尔以及犍陀罗地区，都发现有此种题材的雕刻遗迹⁽³⁴⁾。尤其是今藏大英博物馆的爱玛尔·朵尔出土的须大拏本生故事浮雕，其结构形式则与米兰的同类壁画较为接近（图 18）。这说明在犍陀罗时期，无论是绘画或雕塑，极有可能曾流传有类似的粉本或存在着一种特定的表现程式。在年代较米兰佛寺稍晚的克孜尔第 81 窟（图 19）和敦煌（北周）428 窟（图 20）中残存有同样题材的壁画，其表现方式则与米兰壁画有所不同。金维诺指出：

（米兰）须大拏本生故事画在新疆开始出现，采取的形式不像龟兹等地区四五世纪以后的作品，采用单幅构图，而运用连环画的形式。这说明本生故事壁画在中国流行时，一开始就可能有两种式样，一是单幅的，一是连续性的……在画面上，人物、车骑、象马、树木等等表现得真实、生动、富有体积感；而且画家立意明确，企图通过人物形态、动作的刻画，准确地表现故事内容，有意捕捉人物相互之间的关系；同时也注意了利用环境、树木等等的穿插，来区别而又连续起那些互

相连续而有所不同的事件发展过程。壁画上出现的人物，面貌是有着明显的差异的。但在不同情节中几次出现的同一人物，面貌却画得非常准确，能辨认出来。这些生动形象都以极为简洁的色彩和流利的线条呈现出来，透露了艺术家技术上的成熟及对所表现的对象具有深刻的理解⁽³⁵⁾。

在米兰 M. III 佛寺环形墙壁中楣（其下方墙裙描绘着左右连续的有翼人物画像）曾残存有释梦图和说法图壁画残片。据学者们考证，这组壁画的内容选自佛传故事。释梦图所描绘的内容为乔答摩（Gautama，释迦牟尼俗姓）的母亲摩耶夫人夜晚感梦，其父净饭王召相师占梦的情节。其人物造型皆目光炯炯，神情庄重，王者坐其上，相师坐其下。王者造型较准确，相师人体比例似不协调。绘画用笔粗犷而肯定，色彩简洁概括，人物面部和臂膀等处略加淡彩以渲染出层次感。此类壁画之图式结构为犍陀罗艺术较为程式化的表现模式，常用于有佛陀出现的雕刻的题材中，如白沙瓦博物馆所藏 2-3 世纪的同类题材雕刻即大致如此（图 21）。说法图壁画的左半部绘有身着棕红色袈裟的佛陀，有背光，右手扬起，掌心向外作施无畏印；画幅的右半部画有 6 个年轻和尚，上下半列两排，每排 3 人，应是佛弟子。佛和弟子均睁大眼睛，与有翼人物像相同。这种大眼睛造型亦属美索不达米亚及希腊罗马造型传统。在 M. III 壁画中出现的佛陀形象都画出了胡须，这正是贵霜佛教艺术的一个显著特征。

米兰壁画在继承希腊罗马古典绘画的基础上，结合东方的艺术传统，创造出了一个东西方艺术有机融合的“米兰画风”，成为犍陀罗早期绘画的珍贵标志，在艺术上达到了一个划时代的高度。笔者曾将米兰壁画人物肖像画作以初步整理，排列出了 50 余个图像（图 22），这些图像以其朴实的写实绘画手法描绘出了不同年龄、不同服饰、不同民族特征的男女肖像，绘画采用勾线和晕染、平面和立体、写实和装饰相结合的手法，塑造出了具有不同个性特征的生动形象。在这各式人物形象中我们可以感受到各种不同的人物表情，如娱悦、自信、深沉、天真、坚毅、渴望、宁静、纯朴、机警、温顺、乞求、忧郁、惶惶等，反映了不同的人物心理状态，体现了犍陀罗绘画艺术的特征和作者高超的艺术表现力。仅从写实艺术的角度来看，在整个中国古代佛教壁画中，米兰壁画都是风格独具而极为罕见的。

四 米兰壁画与西方绘画的关系

一些学者在谈到米兰壁画时指出：

塔里木盆地处在一个交叉路口，它的文化反映了各种异质文明的一种特殊融合……在贵霜时代，犍陀罗风格与伊朗、希腊和巴克特里亚因素融合在一起，对佛教艺术，尤其是早期佛教艺术具有引人瞩目的影响。特别在米兰的绘画中可以看到这一点 (36)。

这些壁画产生于公元3-4世纪，反映出浓重的西方影响，有一部分甚至是地中海地区的影响 (37)。

罗布湖南边的米兰遗址废寺中残留着的壁画值得注意。那是希腊文明突破帕米尔的壁障而东传的先声 (38)。

米兰壁画的所具有的犍陀罗风格主要体现在它的艺术表现手法中，这种表现手法与罗马绘画中的主要遗迹法尤姆肖像 (Fayyum portraits) 和庞贝壁画 (Wall Painting in Pompeii) 等有着一定的联系性 (39)。俄国学者科尔宾斯等指出，从公元前2世纪到公元1世纪，罗马绘画继承并发展了古典时期与希腊绘画的若干原则。“类似描绘物象、表达动作、构图问题、光线问题、色彩问题、透视问题这样的一些绘画问题，在罗马绘画里曾经以较高的水平得到了解决。对于表达空间，在肖像里揭示出人物性格，曾经进行了探索，出现了新的体裁：风景画、静物画、风俗画以及宗教画” (40)。法尤姆肖像画和庞贝壁画等为迄今所知罗马绘画最为罕见的典范作品，在世界美术史中具有重要的意义。

法尤姆肖像艺术是在1-3世纪埃及并入罗马版图期间的一种为死者描绘的胸像或肖像艺术 (图23)。这种艺术有可能出自希腊人之手。其肖像通常以蜡彩画或胶彩画的技法画在约43×23厘米的木板上，置于死者木乃伊面孔的包裹布之下，或者直接画在覆盖木乃伊的尸布之上。肖像对光与影以及人物性格和神态的刻画颇具特色，画中人物的眼睛被画得大而富于表情。它也是拜占庭圣像绘画风格的先声 (41)。

庞贝壁画出现于公元前2世纪至公元1世纪下半叶，它是罗马帝国时期艺术黄金时代的代表，反映了罗马绘画的基本面貌。由于1世纪前罗马人崇尚希腊文化，仿效希腊艺术，因而庞贝壁画也带有浓厚的希腊艺术的痕迹，有些作品往往是公元前4世纪希腊绘画的摹本 (42)。庞贝壁画采用写实的描绘方式，强调光影的应用，并注重人物心理刻画，画面具有立体感和空间感，造型生动自然，人物描绘具有真实和传神的艺术效果 (图24) (43)。

米兰壁画与法尤姆和庞贝等罗马绘画在艺术上存在着一定渊源关系，这已是学界形成的一个共识，这一点似乎没有疑问。问题是百余年来中外学者却忽视了一个最具体的问题，这即是米兰壁画的表现方法到底是否与罗马绘画的主流样式所接近？笔者的答案是否定的。罗马绘画的主流样式中最关键的几个因素包括透视法的应用；三度空间的营造；用块面塑造形体；用丰富而微妙的层次（色阶）来塑造质感和体积感；不但描绘阴影，而且描绘投影甚至反光，以期达到人们视觉所见的一种自然与真实，等等。这也就是说罗马的主流绘画与后来人们常见的西方古典油画在表现形式和审美取向上是基本一致的，笔者将其称为“空间表现”画风。而这种所谓“空间表现”画风在米兰壁画中却不是十分明显的。简而言之，罗马主流绘画是表现三维空间的（如圆雕），米兰壁画是表现二维空间的（如浮雕）；罗马主流绘画是以块面为主来造型的，米兰壁画是以线条为主来造型的；罗马主流绘画不但有阴影，而且有投影，米兰壁画仅有明暗，而无投影。米兰壁画在人物动态、形象塑造、写实技巧乃至绘画精神上，具有鲜明的罗马绘画特征，但具体在绘画技法上并未继承罗马主流绘画技法。这是否说明米兰壁画与罗马绘画关系不大呢？答案亦是否定的。要回答这个问题，首先要对罗马绘画有个再认识。

中外诸多学者虽然已对罗马绘画的历史作过系统而深入的研究，但或许忽视了对罗马绘画形式多样化的分析和分类。仅从目前有限的材料来看，除了上述学界通称的罗马绘画的主流风格亦即本文所谓“空间表现”画风外，笔者认为，在罗马绘画中至少还存在另外两种画风：一种是以线为主，明暗为辅，较为平面的画法，如庞贝斯塔比伊出土的1世纪《采花少女》(图25)、弗卢泰托家族大厅1世纪《有树的花园》(图26)和法内斯那别墅公元前20年的《倒香水的妇女》(图27)等即具有一定的代表性。例如关于《倒香水的妇女》一画，美国学者曾指出：“艺术家在白色的背景上用线条勾勒出女人的轮廓，这种手法让人想起公元前5世纪希腊花瓶上的绘画，而且它大概也反映出了与迄今业已失传的平板绘画的一种相似的性质” (44)。这种风格本文将其称为“细笔晕染”画风。另一种风格用中国绘画的术语来说即是具有“写意”特征，本文将其称为“粗笔写意”画风。它具有粗犷的轮廓线和概括的明暗及高光的画法，画面基本呈现出浮雕（二维空间）效果。这类艺术作品在法尤姆肖像和庞贝壁画中十分少见，但在1-2世纪的罗马彩绘瓶画中可见此种画法 (图28)。另外，在

公元前 300 年左右的希腊镶嵌画中已经出现了类似的处理方法(图 29)。这种画法甚至可以追溯到公元前 1500 年爱琴文明时期的克里特文化中的壁画画法(图 30)。这也就是说,本文前述在米兰壁画中所出现的两种画法都与上述罗马绘画的其他两种方法有着一定联系。这两种画法虽然在表现形式上略有差异,但在绘画精神和立体表现以及线面结合的绘画语言上却基本是一致的。其中,以线为主,略施明暗的“细笔晕染”画法(如有翼人物画和须大拏太子本生故事画)在阿旃陀壁画、克孜尔石窟壁画(图 31)及武威天梯山石窟壁画(图 32)中得以出现或延续;而以粗犷的笔触,概括的层次所作的“粗笔写意”画法在克孜尔石窟(图 33)和敦煌石窟(图 34),以及文殊山石窟(图 35)等早期壁画中得以展现。源自于罗马绘画的这两种画法在东方传播的过程中,必然融合了东方艺术传统和民族审美内涵。而罗马绘画中的主流样式“空间表现”画风在中国境内乃至中亚地区的壁画中却始终未能得以传播,倒是在新疆山普拉所出土的约 2 世纪前后的毛织壁挂《武士像》中能够看到较明显的影响痕迹(图 36),这种现象或许是一个更为深层次的文化问题。这种绘画技法最终在明清以后,才以西洋油画的面貌逐渐传入中国大陆。看来米兰壁画乃至犍陀罗绘画在继承希腊罗马艺术的过程中是有所选择的。

五 米兰壁画与东方绘画的关系

如前所述,在中国早期佛教壁画中,米兰壁画中的“细笔晕染”画法可见于克孜尔石窟和天梯山石窟壁画;其“粗笔写意”画法可见于克孜尔石窟、敦煌石窟、文殊山石窟等壁画中。在上述诸石窟寺中,米兰壁画的年代最早,似乎应当与其他石窟壁画的出现有一定联系,但是目前尚未发现有任何这方面的直接证据。然而,如果将来自贵霜地区的画家所描绘的米兰壁画看作是犍陀罗绘画的普遍风格之体现,那么,在克孜尔、敦煌以及河西一带所出现的类似于米兰壁画的“粗笔写意”和“细笔晕染”画法,其来源也就不难理解了。这也就是说,在上述各遗址所出现的圈染法和勾线晕染法等诸画法,极有可能源自于类似米兰壁画的犍陀罗绘画艺术。正如意大利学者马里奥·布萨格里所说:“中亚绘画发展接下来的阶段主要依赖于那些米兰已得以发展的独特的古典影响。”(45)

迄今为止所发现最早的佛教美术东渐西域的绘画遗迹,除米兰壁画外,当属开凿于 4 世纪以后的克孜尔石窟壁画。宿白指出:

克孜尔石窟位于佛教东渐的关键地点。就

佛教石窟而言,它正处于葱岭以西阿富汗巴米安(扬)石窟群和新疆以东诸石窟群之间。它所保存早期壁画的洞窟的数量,远远超过了巴米安,而其第一阶段的洞窟的具体年代至少要早于新疆以东现存最早的洞窟约一百年左右。因此,克孜尔石窟在中亚和东方的佛教石窟中,就占有极其重要的地位(46)。

从米兰佛寺和克孜尔石窟的壁画形式来看,似乎两者在绘画艺术上并未有联系的迹象。如上宿白所说,克孜尔石窟位于巴米扬石窟和新疆以东石窟群之间,固而它最有可能是受巴米扬石窟艺术影响的结果。这一点从大像窟在巴米扬和龟兹的出现也得以证实。仅就壁画而言,克孜尔早期石窟中所出现的奇异圈染画法,其类似的遗迹不仅在巴米扬地区而且在整个犍陀罗地区都未曾发现。这种圈染画法虽与米兰壁画中的“粗笔写意”画法有近似之处,但是毕竟在表现形式上有了较大差异。出现这种情况的原因,笔者认为,一是巴米扬和犍陀罗地区类似的壁画遗迹尚未发现;二是出现于米兰壁画中的犍陀罗式“粗笔写意”画法在百余年后产生了风格上的变异。但从绘画形式和目前所知的材料而言,米兰壁画中所呈现的犍陀罗“粗笔写意”画法无疑是克孜尔石窟圈染画风形成的渊源所在。当然这种画法在克孜尔地区的传播并非来自米兰佛寺,它的直接来源还应是巴米扬地区。而随着佛教艺术的东渐,在 5 世纪以后,克孜尔石窟的圈染画法又传播至敦煌及河西一带,形成了鲜明的中国早期佛教壁画之圈染画风。正如段文杰所说:

(敦煌)壁画表现技法,特别是表现人物立体感的明暗法,即以朱色层层叠染,再以白粉画鼻梁、眼睛和眉棱,以示隆起。这种办法画史上成为“凹凸法”,传自印度。西域各族吸收以后,为之一变,创造了一面染、两面染等新方法,赋予了西域民族特色。敦煌壁画直接接受了这种晕染法,便形成了规格化的圈染叠染,此法一直沿用了一百六十多年,并流行于河西各石窟(47)。

自 2 世纪以后,流行于犍陀罗一带的带有罗马绘画特征的“细笔晕染”画法和“粗笔写意”画法,于 3 世纪左右传至丝路南道米兰地区。百余年后,“细笔晕染”画法见于丝路北道克孜尔石窟和河西走廊天梯山石窟壁画,而“粗笔写意”画法似乎发生了极端化的变异,并由巴米扬地区传入西域龟兹一带,形成了典型的克孜尔圈染画风。这种画风随着佛教艺术的东渐,并随着时间的推移或民族文化区域的变化而在形式上产生了本土化的转变,炳灵寺 169 窟西秦建弘

元年(420年)壁画(图37)即是如此。北周以后这种圈染画法逐渐被中原传统绘画形式所取代,从而形成了一种新的艺术风格。需要指出的是,“细笔晕染”法和“粗笔写意”法都同时出现于克孜尔早期石窟中,“粗笔写意”法后来对敦煌、河西早期石窟壁画影响较大,而“细笔晕染”法似乎影响甚微,这亦是一个有待探讨的问题。另外,无论是“细笔晕染”法或“粗笔写意”法,自米兰壁画之后,都走向了一个程式化和装饰化的道路,远离了罗马绘画的自然主义写实特征,这亦是应当注意的一个现象。

在佛教绘画逐渐走向中国化的同时,隋唐之际,来自西域于阗的画家尉迟跋质那和尉迟乙僧父子,又为中原绘画又带来了新的样式,其中最具特征的即是所谓“凹凸法”。这种画法在唐代被誉为“精妙之状、不可名焉”,“千怪万状,实其踪也”(48),并以“天竺画法”称之。笔者认为,凹凸画法的本质乃是使平面绘画产生具有浮雕立体感的效果,被称为“天竺画法”实质上乃是指犍陀罗绘画传统,仅从技巧而言,它依然没有超越米兰壁画的表现范畴,甚至可以说它即是米兰壁画中的“细笔晕染”法的延续。米兰绘画作为犍陀罗绘画的典型样式,它基本保留着罗马绘画的一些特征,在写实主义的造型法则下,强调画面的立体感与层次感,同时兼具东方传统的审美因素。这样既产生了有别于前述罗马主流绘画的自然主义空间描绘作风,同时也有别于东方式勾线平涂的平面装饰风格。如果仅从技法而言,可以说尉迟父子的凹凸画法即是米兰壁画艺术的复兴或延续。这种技法上的变革不仅体现着中西艺术交融的特征,它还有可能促进了唐代水墨写意画法的产生和发展。向达指出:

又如中国绘画,唐以前以线条为主。至唐吴道玄始以凹凸法渗入人物画中,山水树石亦别开生面。逮王维创水墨山水注重晕染,遂开后来南宗风气。宋代米芾亦以泼墨法为世之所重。摩诃笃信佛教,元章或亦疑为异族。诚能以西域古代之画风与唐宋以来中国画家之作比观互较,究其消息,则宋元以后中国画之递变,不难知其故矣(49)。

凹凸画是依靠晕染而产生浮雕式立体视觉效果,这种晕染又依附于线描轮廓和结构之间,如前所述,线描法的应用在东西方却存在着不同的传统。唐人将尉迟乙僧的线描称为“屈铁盘丝描”(50)。线描或以线为主描绘物体,并非中国艺术之独有,今人常将线条视为中国艺术之独创或特征,其理由不足,阮璞对此已有批评(51),此不赘述。仅以用线而论,中国传统绘画与西方绘画有所不同,西方的线描讲究以

线条来描绘客观对象,而不刻意追求线之本身变化;中国绘画的线多讲究线之本身的节奏变化,并不仅仅将线条看作是描绘现实客体的一种媒介,而追求的是线条自身所产生的形式意味。这种对线的不同审美旨趣,即产生了不同的用线特征。中国绘画对用线的审美要求也许与中国书法有直接关系。如将汉代绘画和米兰壁画作以比较,就不难看出它们之间在线描艺术上的差异,洛阳汉墓壁画即为典型的汉画风格,其对线条的应用已具有“写意”特征。魏晋十六国时期,酒泉、嘉峪关魏晋墓室壁画亦是典型的中原画风,其用线和造型方式与米兰画风迥然不同。这种不同的用线方式在北朝至隋唐时期又有了新的发展。

宋郭若虚在《图画见闻志·论曹吴体法》中写道:

曹吴二体,学者所宗。按唐张彦远《历代名画记》称北齐曹仲达者,本曹国人,最推工画梵像,是为曹,谓唐吴道子曰吴。吴之笔,其势圆转,而衣服飘举。曹之笔,其体稠叠,而衣服紧窄。故后辈称之曰:“吴带当风,曹衣出水”(52)。

吴道子(约289-758年)为唐代著名的画家,有“百代画圣”之称。从传为吴道子的作品来看,他的绘画线条极具中国书法用笔特征,与曹仲达的线描一定存在着较大差异。曹仲达为北齐画家,生卒年不可考。史载曹仲达为曹国(今中亚撒马尔罕一带)人,曹国为昭武九姓粟特胡之一。他是何时入华,文献无载。向达考其应与曹妙达为一家(53)。曹妙达世居中国,为北齐文宣帝所宠(54)。《历代名画记》载,曹仲达所画最工者为天竺佛像(55)。曹仲达这种天竺画法应是在吸收犍陀罗艺术的同时,加之他长期生活在中国所受东方艺术之影响,从而创立出具有天竺风格的“曹家样”佛教造像艺术。曹仲达不但擅长绘画,还涉及雕塑,画史称其为南北朝隋唐时期佛教艺术“四大家”(曹仲达、张僧繇、吴道子、周昉)之一。但是,这样一个在中国美术发展过程中产生过重要作用的艺术家却无一件真迹甚或摹本传世。他是以何种艺术形式对盛唐以前的美术产生影响的,无迹可考。文献记载却较为明确,“曹衣出水”、“其体稠叠,而衣服紧窄”,即指运用一系列稠密的线条,以表现衣服上的褶纹,而这种褶纹仿佛是从水中出来的。曹仲达的艺术风格可以在米兰佛寺、克孜尔石窟、敦煌石窟、麦积山石窟、云岗石窟中找到相近的例证,米兰M.V寺院须大拏太子本生故事壁画中的须大拏及苦行僧的服饰造型用线稠密、衣服紧窄已具有出水之感(图38)。这种衣纹的塑造方式为犍陀罗笈多艺术、马图拉二期艺术甚至希腊罗马艺术的一种造型传统,在马图腊雕刻(图

39)及希腊瓶画(图40)和浮雕艺术(图41)中可以常常见到这类形式的作品。这种所谓线条紧密,衣服贴身如出水之感的艺术处理手法的出现应源自于生活。在古代希腊、罗马、中亚、印度和西域一带普遍流行宽松而多褶的服饰,这些服饰的面料可以是丝绸也可以是精细的棉、毛、麻织物,有些织物制作较薄,穿着身上若有微风吹动自然会紧贴身体。造型艺术中视觉上的衣服“紧窄”并不代表实际生活中的衣服紧窄。紧窄的衣服如果用绘画来表现则不可能产生“稠叠”的线条,只有宽松的衣服才能出现更多的衣褶。新疆巴音郭楞蒙古自治州博物馆所藏营盘墓地出土的毛织灯笼裤即为典型之物证(图42)。这件灯笼裤虽为毛织物,但较为轻薄,款式制作上有意制成百褶状,形成了自然的稠密线条,此裤款式与巴克特利亚所发现的贵霜王朝迦腻色伽一世立像所塑之裤子形状极其相似(图43)。这反映出在中亚和西域地区佛教艺术流行的年代同时也流行着一种多褶而宽松的服饰。这种宽松多褶的服饰如用线条来表现,则很容易造成稠密的衣纹及如衣出水的视觉效果。因而,曹仲达所绘“外国佛像”之线条则应接近于犍陀罗佛教绘画(如米兰壁画)之特征,并与中亚民族的生活(服饰)有着密切的关系。向达指出:

六朝以来之乐舞和绘画,几乎有以西域传来之新乐与新画风为主体之势,至唐遂臻于极盛之境。唐代乐舞除出西域传来者几无可言,绘画则较为著称之诸名家,亦无不与西来之文明有若干之渊源(56)

结语

米兰佛寺位于汉晋丝绸之路楼兰道咽喉之地,米兰佛寺壁画遗迹是由东进西域的贵霜画家所创作的带有典型的希腊化犍陀罗及罗马艺术风格的作品。佛寺壁画呈现出两种画法即“细笔晕染”法和“粗笔写意”法。这两种画法继承了罗马绘画非主流传统,代表着犍陀罗绘画的主体风貌。壁画创作的年代约在3世纪前后,应属中国最早出现的佛教壁画原型,也是迄今为止所发现的东西方绘画艺术交流的最早物证之一。壁画所呈现出的艺术技巧和表现方式对解读中国佛教美术形式上的转化,以及龟兹、敦煌、河西一带早期佛教绘画的形成都具有不可低估的学术价值。同时,由于米兰壁画的发现,从而揭开了犍陀罗早期绘画艺术的面貌,在东西方艺术交流史中占有极其重要的地位。

注释

- (1) [英]奥雷尔·斯坦因著,巫新华等译:《西域考古图记》,广西师范大学出版社,1998年。
- (2) [日]橘瑞超著,柳洪亮译:《橘瑞超西行记》,新疆人民出版社,1999年。
- (3) 中国科学院塔克拉玛干沙漠综合考察队考古组:《若羌县古代文化遗存考察》,《新疆文物》1990年第4期。
- (4) [英]奥雷尔·斯坦因著,巫新华等译:《西域考古图记》第一卷,广西师范大学出版社,1998年,第293、316页。
- (5) [美]加文·汉布里主编,吴玉贵译:《中亚史纲要》,商务印书馆,1994年,第71页。
- (6) 沈福伟著:《中西文化交流史》,上海人民出版社,1985年,第102页;邱陵:《米兰佛寺“有翼天使”壁画新探》,《新疆文物》,1994年1期。
- (7) 贾应逸、祁小山著:《印度到中国新疆的佛教艺术》,甘肃教育出版社,2002年,第224页。
- (8) 林梅村:《贵霜大月氏人流寓中国考》,《西域—考古、民族、语言和宗教新论》,东方出版社,1995年,第33-67页。
- (9) 林立:《米兰佛寺考》,《考古与文物》2003年第3期。
- (10) 安金槐主编:《中国考古》,上海古籍出版社,1992年,第593页。
- (11) Marilyn Martin Rhie, *Early Buddhist Art of China and Central Asia*, vol one, Leiden Boston Kohn: Brill, 1999, PP. 270-85.
- (12) 闫文儒:《就斯坦因在我国新疆丹丹乌里克、磨朗遗址所发现几块壁画问题的新评述》,《现代佛学》1962年第5期。
- (13) 孟凡人著:《楼兰新史》,光明日报出版社,1990年,第91页;吴焯著:《佛教东传与中国佛教艺术》,浙江人民出版社,1992年,第265页;陈兆复主编:《中国少数民族美术史》,中央民族大学出版社,2001年,第199页;[意]马里奥·布萨格里等著,许建英、何汉民译:《中亚艺术》,《中亚佛教艺术》,新疆美术摄影出版社,1992年,第31页;北京大学考古教研室编:《三国两晋南北朝考古》,内部刊物,1974年,第120页。
- (14) [英]奥雷尔·斯坦因著,巫新华等译:《西域考古图记》第一卷,广西师范大学出版社,1998年,第321页。
- (15) 沈福伟著:《中西文化交流史》,上海人民出版社,1985年,第103页。
- (16) 参见[英]奥雷尔·斯坦因著,巫新华等译:《西域考古图记》第一卷,广西师范大学出版社,1998年,第300-301页。
- (17) [英]巴兹尔·格雷著,李崇峰译:《中亚佛教绘画及其在敦煌的影响》,《敦煌研究》1991年第1期。
- (18) [英]奥雷尔·斯坦因著,巫新华等译:《西域考古图

- 纪》第一卷，广西师范大学出版社，1998年，第296页。
- (19) [意] 马里奥·布萨格里著，许建英、何汉民译：《中亚绘画》，《中亚佛教艺术》，新疆美术摄影出版社，1992年，第30-31页。
- (20) [英] 奥雷尔·斯坦因著，巫新华等译：《西域考古图记》第一卷，广西师范大学出版社，1998年，第294、297页。
- (21) [美] 詹姆斯·霍尔著，韩巍等译：《东西方图形艺术象征词典》，中国青年出版社，2000年，第248页。
- (22) [英] 奥雷尔·斯坦因著，巫新华等译：《西域考古图记》第一卷，广西师范大学出版社，1998年，第294页；[英] 斯坦因著，向达译：《西域考古记》，中华书局，1936年，第86页。
- (23) 阎文儒：《就斯坦因在我国新疆丹凤乌里克、磨朗遗址所发现几块壁画问题的新评述》，《现代佛学》1962年5期。
- (24) 沈福伟著：《中西文化交流史》，上海人民出版社，1985年，第102页。
- (25) 沈福伟著：《中西文化交流史》，上海人民出版社，2006年，第97页。
- (26) 参见王嵘：《关于米兰佛寺“有翼天使”壁画问题的讨论》，《西域文化的回声》，新疆青少年出版社，2000年，第245-258页。
- (27) 阎文儒：《就斯坦因在我国新疆丹凤乌里克、磨朗遗址所发现几块壁画问题的新评述》，《现代佛学》1962年5期。
- (28) 敦煌研究院编：《常书鸿文集》，甘肃民族出版社，2004年，第296-297页。
- (29) 霍旭初、赵莉：《米兰“有翼天使”问题的再讨论》，《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》，世界图书出版公司，1996年；霍旭初著：《西域佛教考论》，宗教文化出版社，2009年，第196-218页。
- (30) [法] 格鲁塞著，常任侠、袁音译：《东方的文明》，中华书局，1999年，第60页。
- (31) 参见[埃及] 尼·伊·阿拉姆著，朱威烈等译：《中东艺术史—古代》，上海人民美术出版社，1985年，第34页。
- (32) 杨銜之撰，周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》，上海书店出版社，2000年，第205页。
- (33) 杨銜之撰，周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》，上海书店出版社，2000年，第213页；玄奘、辩机著，季羨林等校注：《大唐西域记校注》，中华书局，2000年，第256-260页。
- (34) [日] 宫治昭著，李萍译：《犍陀罗美术寻踪》，人民美术出版社，2006年，第85页。
- (35) 金维诺：《中华佛教史·佛教美术卷》，山西教育出版社，2013年，第20-21页。
- (36) [俄] 李特文斯基著，马小鹤译：《中国文明史》第三卷，中国对外翻译出版公司，2003年，第255-256页。
- (37) [德] 克林凯特著，赵崇民译：《丝绸古道上的文化》，新疆美术摄影出版社，1994年，第35页。
- (38) [日] 松田寿男、长泽和俊撰，耿世民、孟凡人译：《塔里木盆地诸国》，见中国社会科学院考古研究所编：《考古学参考资料》，3-4期，北京：文物出版社，1980年，第175页。
- (39) [英] 奥雷尔·斯坦因著，巫新华等译：《西域考古图记》第一卷，广西师范大学出版社，1998年，第301页。
- (40) [俄] 科尔宾斯基等著，严摩罕译：《希腊罗马美术》，人民美术出版社，1983年，第245-246页。
- (41) 朱伯雄主编：《世界美术史》第三卷，山东美术出版社，1989年，第485页；中国大百科全书编辑委员会编：《中国大百科全书·美术》，中国大百科全书出版社，1992年，第211页；[埃及] 尼阿玛特·伊斯梅尔·阿拉姆著，朱威烈译：《中东艺术史—希腊入侵至伊斯兰征服》，上海人民美术出版社，1992年，第22-26页。
- (42) 朱伯雄主编：《世界美术史》第三卷，山东美术出版社，1989年，第397-403、483-485页。
- (43) [俄] 科尔宾斯基等著，严摩罕译：《希腊罗马美术》，人民美术出版社，1983年，第225、245页。
- (44) [美] 南希·H. 雷梅治、安德鲁·雷梅治著，郭长刚等译：《罗马艺术—从罗慕路斯到君士坦丁》，广西师范大学出版社，2005年，第123页。
- (45) [意] 马里奥·布萨格里等著，许建英、何汉民编译：《中亚佛教艺术》，新疆美术出版社，1992年，第35页。
- (46) 宿白：《克孜尔部分洞窟阶段划分与年代等问题的初步探索》，《中国石窟·克孜尔石窟》一，文物出版社，1989年，第21页。
- (47) 段文杰：《十六国、北朝时期的敦煌石窟艺术》，《敦煌石窟艺术论集》，甘肃人民出版社，1988年，第34页。
- (48) 张彦远著，俞建华注释：《历代名画记》，上海人民美术出版社，1964年，第172页。
- (49) 向达著：《唐代以长安与西域文明》，河北教育出版社，2001年，第4页。
- (50) 张彦远著，俞建华注释：《历代名画记》，上海人民美术出版社，1964年，第172页。
- (51) 阮璞著：《画学丛证》，上海书画出版社，1998年，第38-41页。
- (52) 郭若虚：《图画见闻志》第1卷《论曹吴体法》，湖南美术出版社，2000年，第37页。
- (53) 向达著：《唐代长安与西域文明》，河北教育出版社，2001年，第26页。
- (54) 杜佑著，颜品忠等释：《通典》卷146《乐六·四方乐》，

岳麓书社，1995年，第1963页。

(55) 张彦远著，俞剑华注释：《历代名画记》，上海人民美术出版社，1964年，第158页。

(56) 向达著：《唐代长安与西域文明》，河北教育出版社，2001年，第57页。

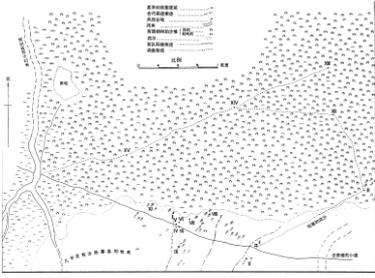


图 1



图 2

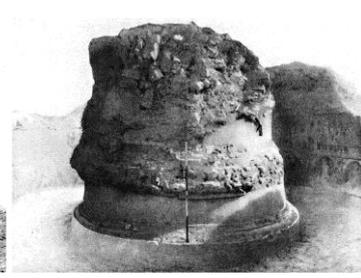


图 3



图 4

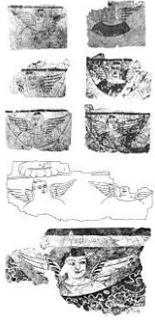


图 5



图 6



图 7

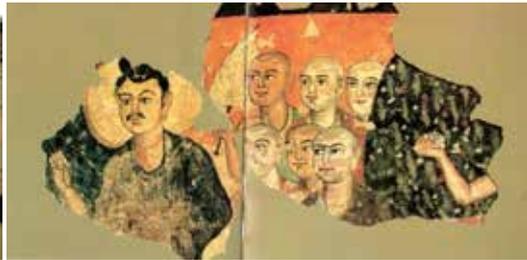


图 8



图 9



图 10



图 11



图 12



图 13



图 14

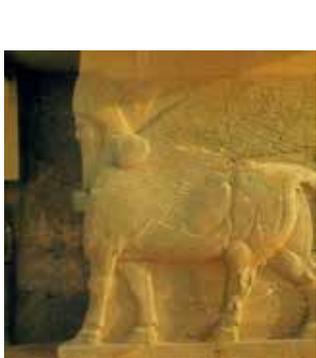


图 15



图 16



图 17

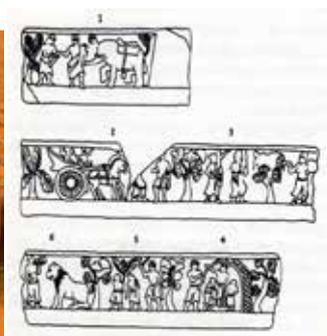


图 18



图 19



图 20



图 21



图 22



图 23



图 24



图 25

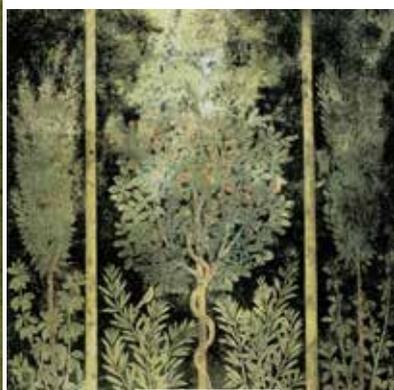


图 26



图 27



图 28



图 29



图 30

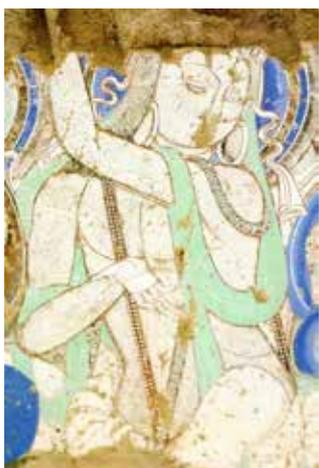


图 31



图 32



图 33



图 34



图 35



图 36



图 37



图 38



图 39



图 40



图 41



图 42



图 43

- 图 1 米兰遗址分布图 ([英] 奥雷尔·斯坦因著, 巫新华等译:《西域考古图记》, 广西师范大学出版社, 1998 年)
- 图 2 米兰 M. III 佛寺遗址 ([英] 奥雷尔·斯坦因著, 巫新华等译:《西域考古图记》, 广西师范大学出版社, 1998 年)
- 图 3 米兰 M. V 佛寺遗址 ([英] 奥雷尔·斯坦因著, 巫新华等译:《西域考古图记》, 广西师范大学出版社, 1998 年)
- 图 4 米兰 M. III 寺院出土的有翼人物壁画 (《中国美术全集·寺观壁画》, 文物出版社, 1988 年, 第 2 页)
- 图 5 米兰佛寺发现的有翼人物壁画残片 ([英] 奥雷尔·斯坦因著, 巫新华等译:《西域考古图记》, 广西师范大学出版社, 1998 年; 李青绘线图)
- 图 6 米兰 M. V 佛寺须达拏太子本生故事及花环人物壁画 ([英] 奥雷尔·斯坦因著, 巫新华等译:《西域考古图记》, 广西师范大学出版社, 1998 年)
- 图 7 米兰 M. V 佛寺出土的花环人物壁画 (《中国美术全集·寺观壁画》, 文物出版社, 1988 年, 第 6-7 页)
- 图 8 米兰 M. III 佛寺出土的释梦图壁画 (《中国美术全集·寺观壁画》, 文物出版社, 1988 年, 第 1 页)
- 图 9 米兰 M. III 佛寺出土的说法图壁画 (《中国美术全集·寺观壁画》, 文物出版社, 1988 年, 第 2-3 页)
- 图 10 米兰 M. V 佛寺少女像壁画残片 ([英] 奥雷尔·斯坦因著, 巫新华等译:《西域考古图记》, 广西师范大学出版社, 1998 年)
- 图 11 有翼女神“提赫-赫瓦宁达”银质镀金颈饰 公元前 3-前 2 世纪 ([俄] 普加琴科娃、列穆佩著, 陈继周、李琪译:《中亚古代艺术》, 新疆美术摄影出版社, 1995 年, 第 107 页)
- 图 12 青海民和县川口镇出土的有翼人物瓦当 唐代 (青海省文物处等编著:《青海文物》, 文物出版社, 1994 年, 第 153 图)
- 图 13 美索不达米亚时期的狮首鹰身像 公元前 2500 年 (潘禧、方振宁著:《美索不达米亚艺术》, 广西师范大学出版社, 2003 年, 第 95 页)
- 图 14 亚述时代的有翼神与有翼日轮圆柱印章 公元前 1000 年 (高火编著:《古代西亚美术》, 河北教育出版社, 2003 年, 第 248 页)
- 图 15 亚述时代宫殿有翼护门神兽 公元前 800 年 (潘禧、方振宁著:《美索不达米亚艺术》, 广西师范大学出版社, 2003 年, 封面)
- 图 16 居鲁士二世宫殿有翼神浮雕 公元前 600 年 ([埃及] 尼阿玛特·伊斯梅尔·阿拦姆著, 朱威列、郭黎译:《中东艺术史·古代》, 上海美术出版社, 1985 年, 第 225 页)
- 图 17 犍陀罗浮雕带翼童子和扛花环的童子 ([日] 宫治昭等编:《丝绸之路博物馆》, 讲谈社, 1979 年, 扉页)
- 图 18 犍陀罗爱玛尔·朵尔出土的须达拏太子本生故事浮雕线图 ([日] 宫治昭著, 李萍译:《犍陀罗美术寻踪》, 人民美术出版社, 2006 年, 第 86 页)
- 图 19 克孜尔第 81 窟须达拏太子本生故事壁画局部 (新疆文管会等编:《中国石窟·克孜尔石窟》二, 文物出版社, 1996 年)
- 图 20 敦煌 428 窟须达拏太子本生故事壁画局部 北周时期 (敦煌文物研究所编著:《中国石窟·敦煌莫高窟》一, 文物出版社, 1982 年)
- 图 21 释梦图雕刻 2-3 世纪 ([英] 约翰·马歇儿著, 王冀青译:《犍陀罗佛教艺术》, 甘肃教育出版社, 1989 年, 图 54)
- 图 22 米兰壁画中的肖像 (李青著:《古楼兰鄯善艺术综论》, 中华书局, 2005 年, 第 358 页)
- 图 23 法尤姆肖像画 2 世纪 (朱伯雄编著:《世界美术名作鉴赏辞典》, 浙江文艺出版社, 1991 年, 第 23 页)
- 图 24 庞贝秘仪山庄壁画 约公元前 70-60 年 ([意] Stefano Giuntoli 著, 子鉴译:《古城庞贝》, 意大利博内记出版社, 1989 年, 第 124 页)
- 图 25 庞贝斯塔比伊出土的采花少女壁画 1 世纪 (李辰著:《西方古代壁画史》, 北京大学出版社, 2007 年, 第 65 页)
- 图 26 庞贝弗卢泰托家族大厅壁画有树的花园 1 世纪 (李辰著:《西方古代壁画史》, 北京大学出版社, 2007 年, 第 64 页)
- 图 27 庞贝法内斯那别墅出土的壁画倒香水的妇女 约公元前 20 年 ([美] 南希·H. 雷梅治、安德鲁·雷梅治著, 郭长刚等译:《罗马艺术》, 广西师范大学出版社, 2005 年, 第 122 页)
- 图 28 罗马彩绘玻璃杯 约 1-2 世纪 ([日] 宫治昭等编:《丝绸之路博物馆》, 讲谈社, 1979 年, 第 45 页)
- 图 29 希腊镶嵌画局部 约公元前 300 年 (李辰著:《西方古代壁画史》, 北京大学出版社, 2007 年,

第 61 页)

- 图 30 克里特岛克诺索斯宫壁画残片 公元前 1500 年 (李辰著:《西方古代壁画史》, 北京大学出版社, 2007 年, 第 43 页)
- 图 31 克孜尔石窟第 38 窟听法菩萨像壁画 (《中国石窟·克孜尔石窟》一, 文物出版社, 1989 年)
- 图 32 天梯山石窟壁画胁侍菩萨 北凉 (敦煌研究院等编:《甘肃石窟志》, 甘肃教育出版社, 2011 年, 第 227 页)
- 图 33 克孜尔石窟第 47 窟飞天壁画 (《中国石窟·克孜尔石窟》一, 文物出版社, 1989 年)
- 图 34 敦煌莫高窟第 275 窟中的菩萨像 北凉 (《中国石窟·敦煌莫高窟》一, 文物出版社, 1982 年)
- 图 35 文殊山石窟壁画伎乐飞天 北凉 (敦煌研究院等编:《甘肃石窟志》, 甘肃教育出版社, 2011 年, 第 196 页)
- 图 36 新疆山普拉墓地出土的毛织壁挂武士像 约 2 世纪 (穆舜英主编:《中国新疆古代艺术》, 新疆美术摄影出版社, 1994 年, 第 109 页)
- 图 37 炳灵寺第 169 窟飞天壁画 西秦 (《中国石窟·永靖炳灵寺》, 文物出版社, 1989 年)
- 图 38 米兰 M. V 佛寺须大孛太子本生故事壁画局部 ([英] 奥雷尔·斯坦因著, 巫新华等译:《西域考古图记》, 广西师范大学出版社, 1998 年)
- 图 39 马土腊佛陀立像 5 世纪 ([德] 吴黎熙著, 李雪涛译:《佛像解说》, 社会科学文献出版社, 2010 年, 第 117 页)
- 图 40 希腊瓶画线图 约公元前 420 年 ([英] 里克特著, 李本正等译:《希腊艺术手册》, 中国美术学院出版社, 1992 年, 第 211 页)
- 图 41 雅典巴底隆神庙饰带浮雕 公元前 447-前 438 年 (朱伯雄编著:《世界美术名作鉴赏辞典》, 浙江文艺出版社, 1991 年, 第 70 页)
- 图 42 新疆营盘墓地出土的毛布男裤 2-3 世纪 (穆舜英主编:《中国新疆古代艺术》, 新疆美术摄影出版社, 1994 年, 第 104 页)
- 图 43 贵霜地区苏赫科特尔出土的迦腻色伽雕像残迹 ([日] 宫治昭等编:《丝绸之路博物馆》, 讲谈社, 1979 年, 第 55 页)