

笈多艺术及其对中国 佛造像的影响

罗文华

故宫博物院宫廷部研究员，
藏传佛教文物研究所所
「梵天东土 并蒂莲华：四〇〇年—
七〇〇年印度与中国雕塑艺术展」策展人

四〇〇年至七〇〇年，在中国属于五胡十六国晚期至南北朝、隋朝及唐初，有关这一时期的雕塑艺术有丰富的考古发现和研究成果足资参考；在印度则处在贵霜晚期至笈多时期和后笈多时期，国内的相

关研究，尤其是田野调查的工作多为空白。这种现象反映了中国学术界对于笈多艺术了解的真实状况。

和历史遗迹，区域共性和地方差异无处不在，更为重要的是佛教艺术的本土化和外来影响的突发性，可能构成了这一时期中国佛教艺术发展轨迹的主要特征。

那么，什么样的笈多艺术在何时、何地进入中国？它对于中国的影响究竟有多大？梵天（印度）和东土（中国）这两朵莲花，各自芬芳，却又血脉相通，其根基就是佛教。学术界对于笈多艺术在海陆两路进入中国的范围、时间和方式均有争论。而笈多艺术的影响范围之广却毋庸置疑——几乎遍及整个南亚、东南亚。但是关于它影响中国的时间却是一个极为棘手的问题。

中国主要是通过丝绸之路，六世纪在东海之滨的青州出现，才让我们的目光投向海路。笈多艺术影响中国较早期相比除了传统的丝绸之路外，还有已经成熟的海上交通线。

笈多艺术的出现

经过前后四次赴印，访问了十九个博物馆和十二处笈多遗址，笔者深感笈多时期的雕塑艺术不仅仅是佛教的艺术，而是印度教、耆那教、佛教共同激荡下发展出来的艺术风格，也不再是标签化的马图拉和萨尔纳特样式，而是一种多中心的区域化和多元化的艺术。在中国，我们先后考察了四川、江苏、河南、山东、河北、陕西、山西、甘肃和新疆等地的博物馆藏品

和西汉末东汉初年间佛教开始影响中国，中印之间的互动连绵不断，即使是在地方割据、南北分裂最严重的时期，双方接近的脚步也从未停止过。此前，印度艺术影响

四〇〇年至七〇〇年是印度历史的重要时期。印度经历了从大一统的笈多王朝到衰落的后笈多王朝时期。三二〇年，旃陀罗·笈多一世（Chandragupta I，约三一九年—三三五年在位）自称「王中王」（Maharajadhiraja）创立笈多纪元，标志着笈多王朝的诞生。笈多王朝（Gupta Dynasty，四—六世纪）是印度历史上短暂的相对统一的大时代，也是印度历史上经济、文化、

47 紫禁城 Forbidden City

艺术、宗教大繁荣的时期，被史学界称为「黄金时代」(Golden Age)。笈多时期印度教广泛流行，成为统治阶层和民众的普遍信仰，但是当时宗教信仰环境宽松，并不排斥佛教和耆那教。笈多文化汲取印度文化的传统，在雕塑与绘画等诸多方面体现出印度本土艺术精神，且奠定了印度艺术的美学基础。随着笈多王朝的崩溃，其余波一直延续到七世纪，被称为「后笈多艺术」(Post-Gupta Art)。然而，笈多艺术并不与笈多王朝同步，大约要晚到四世纪



图一 四世纪(约三七六年) 耆那教圣者像
白砂岩 高五六厘米 宽六三厘米 厚一七厘米
出自中央邦毗底沙都贾普尔
中央邦博帕尔邦立博物馆藏



晚期笈多艺术才崭露头角，而且从一开始笈多艺术的多样性和区域性就已经显现出来。四世纪，北部印度地区基本笼罩在贵霜王朝异族艺术的氛围下，笈多王朝虽然已经建立，但是艺术风格的独立还要假以时日。

笈多艺术的兴起是随着印度教艺术创作的活跃首先在中央邦的东玛尔瓦地



图二 四世纪 耆那教造像
红砂岩 高一六厘米 宽八七·五厘米 厚三四厘米
出自北方邦
北方邦马图拉政府博物馆藏
藏品号：00.B.6

区出现的，毗底沙 (Vidisha) 乌达雅吉里 (Udayagiri)、桑奇 (Sanchi) 等是重要的艺术中心。例如，在首府博帕尔 (Bhopal) 的邦立博物馆 (State Museum) 保存的三件毗底沙北部出土的耆那教 (Jain) 圣者像 (Tirthankara) (图一) 其风格可与马图拉发现的一尊圣者像比照 (图二)，可见马图拉艺术对毗底沙的影响；距离毗底沙四公里远的乌达雅吉里石窟 (Udayagiri) (图三)，是笈多时期的重要遗迹，也是最早的印度教石窟建筑之一。四号窟里面的一面林伽 (Ekalinga) (图四)，具有湿婆崇拜的特色，第五号窟表现了毗湿奴 (Vishnu) 化身的猪神 (Varaha) 拯救地母出水灾的场景 (图五)，第六号窟的门柱和门楣 (图六) 具有极为强烈的早期笈多模式甚至可以看



图三 乌达雅吉里石窟 (Udayagiri) 外景

出我国西藏大昭寺七世纪的木雕门的样式，就是从这种模式而来。这不仅昭示新的印度教神系的创立，而且展示出印度艺术本土化的强大生命力。同时，耆那教早期祖师像的出土和佛教圣地桑奇的早期佛堂的建造艺术活动也趋活跃，暗示着笈多艺术即将全面兴起。桑奇大塔（图七）据说始建于公元前三世纪的孔雀王朝，一直



图四 乌达雅吉里石窟第四窟内林伽



图五 乌达雅吉里石窟第五窟内毗湿奴化身的猪神



图六 乌达雅吉里石窟第六窟的门柱和门楣



图七 桑奇一号大塔全景



图八 桑奇一号塔西南角的十七号殿

是佛教徒顶礼、膜拜的中心之一。一号塔西南角的十七号殿是笈多早期的建筑（图八），质朴而又古雅。另外，从一号塔一带出土的释迦牟尼佛（图九）有明显的贵霜的影响，有阶梯状衣褶，与马图拉造

像风格接近，均是笈多早期的造像作品。笈多王朝兴起于恒河东端的摩竭陀地区（Magadha），而笈多艺术却兴起于西端的恒河支流雅穆纳河的马图拉（Mathura）。马图拉长期作为贵霜重要的艺术中心所出

土的带题记的造像作品并不多，一件是湿婆柱，另一件带有题记的是一尊佛立像（图一〇）。比马图拉稍晚一点出现的另一个重要的艺术中心，也是贵霜到笈多时代最为活跃的地区摩竭陀地区，这里一直是



图九 四世纪 释迦牟尼佛坐像
红砂岩 高七七厘米 宽六三厘米 厚二〇厘米
出自中央邦赖森桑奇
中央邦赖森桑奇遗址博物馆藏
藏品号：2791

图一〇 四世纪末~五世纪 佛立像
红砂岩 高一四九厘米 宽六五厘米 厚三〇厘米
出自北方邦马图拉
北方邦勒克瑙邦立博物馆藏
藏品号：B.10

佛教朝圣的重要集中地，分布着菩提伽耶（Bodhgaya）、萨尔纳特（Sarnath）、拉吉杰尔（Rajgir）和帕特纳（Patna）等几个艺术中心。最早的笈多作品是一尊从菩提伽耶出土的佛坐像（图一一）。恒河东西两端的艺术中心马图拉和萨尔纳特均显示出贵霜与笈多

艺术混合的风格特点。

这一时期的石刻造像身体孔武有力，身姿直挺，表情肃穆，气势威严，衣褶重叠袈裟肥大、厚重，表现出贵霜至笈多过渡时期的特点，拙重与轻灵的风格并存，传统与创新的元素共存。可以肯定的

是，笈多艺术在发展之初，不同区域的艺术，尤其是恒河、雅穆纳河和东玛尔瓦地区的艺术有过自己的影响力和贡献。这为五至六世纪笈多艺术发展奠定了基础。



图一一 三八三年 佛坐像
浅黄色砂岩 高一二〇厘米 宽九七厘米 厚三二厘米
出自比哈尔邦菩提伽耶
加尔各答印度博物馆藏
藏品号：B.G.1/A25023

笈多艺术的成熟

五世纪以来，笈多王朝形成多个艺术中心，笈多艺术模式仍在不断扩展其影响力，各个地区进入成熟的发展期。从马图拉出发，沿恒河、雅穆纳河流域向东有憍赏弥（Kausambi）、萨尔纳特等为代表的众多考古发现，有大量的佛教造像出土；向西的艺术中心，以马图拉（Mathura）的影响力最大。

基于艺术家的活跃往来，马图拉到萨尔纳特两个艺术中心之间存在大量的混合风格，现存作品中以马图拉的年代最早。以杜巴尔宫释迦牟尼佛（图二二）为例，可以看出马图拉艺术的主要特征，圆形头光直径超出身体宽度，显得十分宽大，外沿有传统连弧纹，向内共有四环花鬘装饰，十分精美。佛肉髻高且大，头上布满右旋螺发。面部、额部饱满，上眼睑下垂，显得双目细长，双唇微抿，下唇明显较厚，

有明显的印度本土人种的特点。佛着通肩式袈裟，条棱状的衣纹遍布全身，上身衣纹向右胸口偏斜，腰部以下衣纹基本按身体中轴线对称分布，双臂上袈裟下垂，衣纹错落。袈裟紧贴身体，腰部和腹部肌肉隆起，下身着裙，裙带明显，裙摆长及脚踝上部，露在袈裟之外，袈裟表面曾经上过颜料，现已基本不存，只有一些残迹。

萨尔纳特带年代题记的造像共有三尊，均为佛立像，一尊（图二三）年代是四七四年，



图一二 五世纪 佛立像
红砂岩 高一八五厘米
出自北方邦马图拉贾玛尔普尔
印度新德里总统府杜巴尔宫藏



图一三 四七四年 佛立像
浅黄色砂岩 高一九三厘米 宽四五厘米
出自北方邦萨尔纳特
北方邦萨尔纳特考古博物馆藏
藏号：342



图一四 四七七年 佛立像
浅黄色砂岩 高一九〇厘米 宽四三厘米
北方邦萨尔纳特考古博物馆藏
藏号：343

另两尊年代是四七七年(图一四)。也就是说,大约在五世纪七十年代当地才形成了成熟的笈多艺术模式,但是它成熟期的出现较马图拉晚。萨尔纳特的佛立像(图一五)与马图拉相比有几处明显的不同:首先,从石材上看,马图拉用的是红砂岩,萨尔纳特用的是淡黄色砂岩,石材不同反映出产地之不同;其次,头光明显简化,圆形大头光中,除了外沿有连弧图案外,向内只有一环花鬘装饰带。肉髻较低矮,上面的螺发扁平。额部较短圆,不像马图拉那样有明显的棱角,眉脊完全平坦,没有马图拉造像中明显的眉脊棱线。鼻梁窄小,更显精致,双唇精巧,虽然同样是表现沉静安详,禅思内观的境界,但是与马图拉造像相比,薄衣贴体,仅在腰部有一条阴线表明裙带的存在(与马图拉凸出的裙带不同),完全没有刻划衣纹,身体更显纤细。这种简化有可能是为了节约成本,也有当地艺术风格影响。当然,萨尔纳特的造像也不是马图拉的简本,它有创新之处。比如,这件释迦牟尼初转法轮像(图一六),可以说是举世闻名,作为标准的笈多艺术经典作品,被无数次当做教科书题材。在它的头光左右上角各有一位飞天,这在马图拉



图一六 五世纪晚期（约四七五年） 佛坐像
浅黄色砂岩 高一六四厘米 宽七五厘米 厚二二厘米
出自北方邦瓦拉纳西萨尔纳特
北方邦萨尔纳特考古博物馆藏
藏品号：4924



图一五 五世纪 佛立像
浅黄色砂岩 高一八〇厘米 宽七〇厘米 厚二六厘米
出自北方邦
北方邦萨尔纳特考古博物馆藏
藏品号：346

造像中有诸多实例，应当是受其影响的结果。背屏更为独特，栏楯左右上角有摩羯鱼（makara），两侧有怪兽（leoglyph），这是目前所见最早的佛像背屏，似乎有更多本地特色，后来在波罗艺术中极为流行。

在笈多佛教雕塑艺术中以佛陀造像最具代表性，其主要艺术特点如下：

一、发式上，放弃了犍陀罗的西方式卷发和贵霜式的海螺式光滑发髻，从贵霜晚期开始，出现了真正意义上的印度式细密排列的螺发，后来成为笈多艺术的标志性发式。这种发式耆那教造像中也采用。二、服饰上，放弃了犍陀罗式的宽厚袈裟和自然写实的大衣褶，马图拉改用细密条棱衣褶，萨尔纳特则完全不表现衣褶。袒露一肩的贵霜样式并没有流行，以着通肩式袈裟为主。三、袈裟紧贴身体，充分暴露出上身年轻而富有弹性的肌肉和圆润的双腿，配合光滑的额部和面庞，低垂的眼睑以及修长的身材，构成完美而又标准化的人体，表情沉静安详，仿佛进入冥想状态，散发出纯净的精神力量。这种理想人体之美及其所蕴含的精神力量反映了印度佛教的审美思想和精神追求的合一。四、圆形头光，以不同花鬘组成的多重装饰纹样，精



图一七 五世纪 菩萨像
浅黄色砂岩 高一三六厘米 宽三八·五厘米 厚二〇厘米
出自北方邦萨尔纳特
新德里国家博物馆藏
藏品号：49.113

致优美。随着大乘佛教的兴起，菩萨造像
在五世纪晚期至六世纪日渐增多。佛教的
菩萨像与印度教造像更为接近，有复杂
的发髻变化和丰富的装饰品，但是身体
略前倾，垂目下视，身材修长，气质安详，
充分展示笈多艺术神韵。但是披圣索或
腋腋，着薄短裙，紧贴双腿，胯部系粗
大的腰带，均可看出印度教艺术对于菩
萨造像的影响（图一七）。

五世纪笈多艺术无论是佛与菩萨多
采取稍显单调的正立姿，双脚分开，右脚
有稍往前迈的感觉，导致身体有不明显的
扭动，五世纪晚期至六世纪才比较普遍采

用了屈姿，其年代当为五世纪晚期至六世
纪初。而到七世纪笈多艺术开始出现衣纹，
佛的站姿逐渐变得僵直，菩萨的装饰渐趋
复杂。笈多时期印度古典主义的美学标准
被普遍运用于艺术创作中，尤其是佛教造
像，气质沉静，仿佛处于深度冥想、自我
精神观照之中，完全是智慧超然的形象。

袈裟紧贴身体，轮廓毕现，完全没有衣褶，
或者有均匀的条棱状衣褶。胴体年青而柔
软、肌肉匀称，符合印度古典主义的人体
美学标准。另外，在德干地区（The Deccan）
西部的西高止山脉（Western Ghats）还有很多
重要的佛教石窟，比如阿旃陀石窟（Ajanta

Caves）、艾罗拉（Ellora Caves）、坎赫里（Khanheri
Caves）、象岛（Elephanta Caves）、巴格石窟
（Bagh Caves）的造像均有类似的特点。中国
学术界提到最多的阿旃陀石窟实际上也只
是笈多艺术影响下的另一个分支。

笈多艺术在中国的影响

笈多王朝并不像孔雀王朝、贵霜王朝
那样经营中亚，但是作为佛教圣地的印度
依然吸引了中国求法高僧接踵而至。由于
佛教衰落而导致相关记载和题记减少的印
度历史的空白，主要靠这些求法高僧的巡



图一八 五世纪 佛坐像
木雕 高一六厘米
新疆喀什图木舒克出土
柏林印度艺术博物馆藏
藏品号：MIK III 8034

礼记录来弥补。法显是完成印度佛教圣迹巡礼这一壮举的第一人，他前往印度求法并返回中国的时间是在三九年至四一二年。他去的时候走的是长安经丝绸之路到印度的传统路线，经过印度北部搜集梵典、巡礼圣迹，之后经海路返回。在多摩梨（Tamilak）帝国（今印度东海岸加尔各答南海港）住两年，写经、画像。他返回时从山东青州劳山（即崂山）登陆，当地太守李疑亲往「迎接经像」。〔法显撰，章巽校注《法显传校注》页一四六、一七三，上海古籍出版社，一九八五年〕

但是，经像的影响并不明确，南朝几无实物存世。不过，从他的经历可知，当时陆路和海路往返印度是畅通的。

五世纪初至六世纪初，嚧哒人崛起，据有中亚，当时的佛教并未受到破坏，交通线也一直是畅通的。〔余太山《嚧哒史研究》，齐鲁出版社，一九八六年〕嚧哒人统治下的北印度佛教也同样得到了正常的发展，可见嚧哒人破坏佛教之说，并不成立。由此可知笈多艺术从中亚通过丝绸之路并无障碍，而且从法显至义净西行求法之路确未断过。

五至六世纪间，笈多艺术已经越过古代西北印度来到今天的喀什地区。从喀什附近的图木舒克（Tumshuk）出土了一尊木雕坐佛像（图一八）、一个木金漆佛头（图一九），前者的禅定状态、身上无衣纹的特征，后者的螺发都是非常明确的笈多风格的元素。现存德国柏林印度艺术博物馆（Museum of Indian Art）的克孜尔石窟出土的木板画均表现出同样的风格。炳灵寺一六九窟发现了西秦建弘元年（四二〇年）的题记，是目前中国境内石窟寺中出现的最早纪年。第七龕的佛陀立像风格颇为独特，或已有犍陀罗艺术之风（敦煌研究院、甘肃省文物局《甘肃石窟志》，甘肃教育出版社，二〇一一年，图一二；王万青《敦煌学辑刊》，一九九〇年第一期），佛像着通肩式袈裟紧贴身体，身形偏瘦长，尤其是膝盖骨突出，双脚分开较大，衣褶在身体中间，表情沉静，均看出明显的笈多艺术影响（王锡珍，仇宇《炳灵寺西秦立佛像风格的再认识》，《甘肃联合大学学报（社会科学版）》，二〇〇八年），只是光滑的圆形发髻、阶梯状衣纹仍然有贵霜艺术的特点，明显属于过渡时期的笈多艺术（图二〇）。

五世纪初河西到北魏境内铜造像仍保留了犍陀罗风格的特征，但笈多样式还是



图二〇 五世纪晚期 佛立像
泥塑彩绘
甘肃永靖县炳灵寺



图一九 五~六世纪 佛头像
木雕漆金 高一厘米 新疆喀什图木舒克出土 柏林印度艺术博物馆藏
藏品号: MIK III 7656

时有发现。日本九州国立博物馆所藏的金铜弥勒佛立像(图二), 题记中有北魏太平真君四年(四四三年)的年号, 佛像薄衣贴体, 衣纹呈「U」字形, 身材细长的特点明显受到笈多艺术的影响。可资比较的是美国大都会艺术博物馆藏的太和元年(四七七年)的金铜佛立像(图三), 与前者的特征相当一致, 不过发髻的样式和衣纹的写实效果仍然保持了中亚的特点。类似薄衣贴体, 「U」字形衣纹特点的造像还可举出一些例子来, 但多着袒右肩式袈裟, 受本地影响的痕迹更重, 且这种风气与当时凉州模式的风格不同, 因而没有进入中国艺术的主流。

笈多影响偶然也能在北魏核心地区平城(今山西大同)找到。比如, 据知当年由大同出土的两尊铜佛像和流失到日本藤井有邻馆的太安元年(四五五年)与太安三年(四五七年)的两尊石造像均采用了螺发。这可能是中国内地最早纪年的螺发造像。除此之外, 云冈石窟中并无螺发的痕迹。螺发在南北方频繁出现均不会早于五世纪晚期, 至六世纪开始流行, 其出现可能是由陆路或海路多方向分别传入的。

北魏佛教复兴(四五二年)后, 汉化的



图二二 北魏太和元年（四七七年） 弥勒佛立像
青铜鎏金 高一四〇·三厘米 宽六二·二厘米 厚四八·九厘米
大都会艺术博物馆藏
藏品号：26.123



图二一 北魏太平真君四年（四四三年） 弥勒佛立像
青铜鎏金
九州国立博物馆藏



图三 四六〇年~四七〇年 佛立像
山西大同云冈石窟第十九窟南壁

风气渐浓，笈多艺术的影响无法得到更大的发展空间。比如以北魏皇家之力开凿的云冈石窟中的昙曜五窟，施工时间大约在四六〇年以后的十年间。其第十九窟内南壁表现罗睺罗因缘中佛陀的立像（图二）展示出与上述两尊像几乎一样的风格，这在整个云冈石窟造像中是较为罕见的。

（张焯主编《云冈》，江苏美术出版社，二〇一一年，图一五二）这说明笈多艺术从丝绸之路传入的偶然性较大，并没有成为风气。从河西到大同附近及河北出现笈多艺术的特点造像来看，其传播不仅是偶发的，而且是跨越式的，其来源指向西域。这种现象一直到笈多艺术鼎盛的五至六世纪初均未

有大改观，至少纯正的笈多艺术并未传入中国，很可能是受到中国艺术本土化进程强劲势力压制的结果。从晋、陕、冀、豫到南朝中心地区南京汉化风气浓厚。四川成都出土的阿育王像及类似造像最好地诠释了笈多艺术在中国传播因特殊题材带来的偶发性。

直到五世纪末至六世纪最初的十余年（即四川造像分期二期第一阶段）四川南北朝造像中才开始出现螺发，标志着笈多艺术影响的到来（图二四）。而笈多艺术影响的另外一个例子就是六世纪中期阿育王像的发现。阿育王像的记载从东晋到隋不断丰富，但目前造像仅见于四川成都和河南洛阳龙门石窟，其中成都共发现八件，西安路出土的阿育王佛年代是梁太清五年（五五一一年），其余七件（两件佛头，五件无头佛陀立像）年代也当在南朝萧梁至北周之间。洛阳龙门石窟的阿育王像发现于唐字洞内，年代推测是武则天时期。（张成渝、张乃翥、张成岱《略论龙门石窟新发现的阿育王造像》，《敦煌研究》，二〇〇〇年第四期）

根据王剑平、雷玉华的总结，阿育王像有五个特征：一、硕大的束发状肉髻；二、明显的八字形胡须；三、杏仁状睁开的双眼；四、通肩袈裟，袈裟衣纹呈

「U」字形；五、通过造像断痕，可以推测左手握袈裟一角，右手施无畏印。而且断定这种造像的来源是从印度传入的，先进入北方，然后在南方流传（图二五）。成都文物考古研究所《成都考古研究》（二）（上），科学出版社，二〇〇九年。

阿育王像是一种很特别的造像，束发、

衣纹厚重、留须等仍然保持了中亚佛像的某些特征，是中亚、笈多艺术的一种混合体。这种特征的造像不仅限于阿育王像，在四川大学博物馆收藏的三尊佛陀立像上也有同样的「U」字形衣纹，立姿也相同，只不过通肩式袈裟领口变得更加中国化，开始下垂，表现的主题不是阿育王而已。（四

川博物院、成都文物考古研究所、四川大学博物院《四川出土南朝佛教造像》，中华书局，二〇一三年，图版三、四）四川笈多艺术影响以一种特别的题材单独传播，由此也可以看出笈多艺术在中国的处境。

六世纪中期笈多艺术风格的作品在北齐青州造像中突然批量出现，改变了我们对笈多艺术影响中国方式和程度的认知。北齐的都城是邺城，青州是其后方重镇，东毗海港，当年法显就是由此登岸的。在邺城北吴庄出土的佛造像中，北魏时期似未采用螺发，到北齐中后期螺发开始出现，且有高螺发（如马图拉样式）和扁平螺发两种形式（如萨尔纳特），也有「U」字形衣纹、袈裟贴体的情况，但是体型并不清晰，领口下垂，汉风极为强烈，笈多艺术的特点比较模糊。（何利群《邺城地区佛教造像的发现及相关问题的探索》，《华夏考古》，二〇一五年第三期）

青州螺发的流行见于东魏晚期，据现有资料，螺发的出现青州似乎要早于邺城。（黄文智《山东北部北魏晚期至东魏的石刻佛像造型分析》，《敦煌研究》，二〇一四年第四期）薄衣贴体的造像在北齐时期才出现。北齐时期笈多风格的造像因为某种原因突然盛行。



图二四 梁（五〇一年～五五七年）佛头
石 高三五厘米 宽二五厘米 厚二五厘米
一九五四年四川省成都市万佛寺出土
四川博物院藏
藏品号：A113521



图二五 南朝（六世纪中叶）阿育王像
石 通高一七七厘米 宽八八厘米 厚六〇厘米
一九五四年四川省成都市万佛寺出土
四川博物院藏

有学者认为这是因为北齐上层提倡鲜卑化，所以以西域携来之天竺样用于佛像制作。（《净土梵音：山东青州龙兴寺佛教造像展图录》，河北教育出版社，二〇一三年）也有学者

倾向于这是南朝影响的新样式，认为北齐的佛造像薄衣贴体，没有衣纹，袈裟上有彩绘装饰均与北朝的风气不同，应当关注到南朝的影响。（杨泓《关于南北朝时青州考古的思考》，《文物》，一九九八年第二期）也有

进一步认为此影响应当是南朝及南海诸国（尤其是柬埔寨）影响的结果。（巫鸿《汉唐之间的宗教艺术与考古》，文物出版社，二〇〇〇

年）邱忠鸣认为北齐青州佛造像的风格与东印度的萨尔纳特、南印度的阿玛拉瓦提（Amaravati）、斯里兰卡、东南亚有关。（邱

忠鸣《北齐佛像「青州样式」新探》，《民族研究》，二〇〇六年第一期）围绕此问题还有许多的争议。

回到佛造像本身，青州螺发有圆珠式和旋发式两种，前一种螺发完全不见于笄多艺术中。袈裟有阴线刻划衣纹和完全没有衣纹并彩绘福田衣两种形式。（图二六、图二七）阴线刻衣纹和彩绘福田衣也不见于印度笄多艺术中。要将青州袈裟视为

天竺样式，证据似乎并不足。多数学者注

意到袈裟贴紧身体，但是并未注意到衣领、手臂下方垂落的衣纹以及身体的轮廓与笄多样式有相当的差距，更加中国化而不是倾向梵式，尤其是人体轮廓表现不是更清楚，而是更加含糊不清，对于人体表现有明显的顾忌。这些特征说明，将其视为纯粹的笄多艺术并不准确，也不恰当，明显

是经过改造以后的某种样式。在东魏时期没有明显发展迹象的情况下，依据北齐短短的二十八年时间吸收并改造天竺新样并

用于造像中是几乎不可能的，更何况北齐开国初期的天保年间的造像已经如此，显然这些特征不太可能直接来自于海上，而是通过间接途径汉化以后再传入的所谓

「梵样」，而它的来源很可能是江南，而不太可能是北方中原地区。当然目前仍然缺乏南京等南朝佛教中心的雕塑资料，但

是无论它与海上丝路沿线国家的造像有多么相似，风格的差异仍然无法弥合。这一点正好可以解释我们在与东印度、南印度和东南亚造像比较时，针对某一点容易找到相似性，而整体看相似程度则相去甚远这一矛盾。

总之，笄多艺术影响中国的路径由

海陆两条路线所决定，这一点有诸多学者讨论过，不再赘述。只是我们在讨论笄多艺术时，应当兼顾笄多艺术的多样性特点，不当简单地笄多艺术理解为马图拉或萨尔纳特两种样式，而忽略其他地区风格的影响，尤其是南印度（如伐陀迦陀王朝）

的艺术影响力。笄多艺术在中国受到本土化潮流的冲击，一直没有纯粹的笄多艺术能站住脚跟，偶然性的传入，对于中国艺

术的影响相当有限。因此，在判断一尊中国造像是否具有笄多元素时，应当保持谨慎的态度，不能盲目扩大，本文的讨论就仅限于螺发的出现、袈裟紧贴身体、「U」

字形衣纹、身体偏瘦长等特征。至于笄多的菩萨造像，似乎没有影响到中国。因此，要全面评估笄多艺术在中国的影响，恐怕还需要更多的考古发现来证明。

张



图二七 北齐（五五〇年~五七七年）佛立像
石 通高一五一厘米 宽三七厘米 厚二〇厘米
一九九六年山东省青州市龙兴寺窖藏出土
青州市博物馆藏
藏品号：L0289



图二六 北齐（五五〇年~五七七年）佛立像
石 通高一一三厘米 宽四五厘米 厚二五厘米
一九九六年山东省青州市龙兴寺窖藏出土
青州市博物馆藏
藏品号：L0143