

# 云冈石窟装饰的意义

(日) 长广敏雄 水野清一 著

王雁卿 译

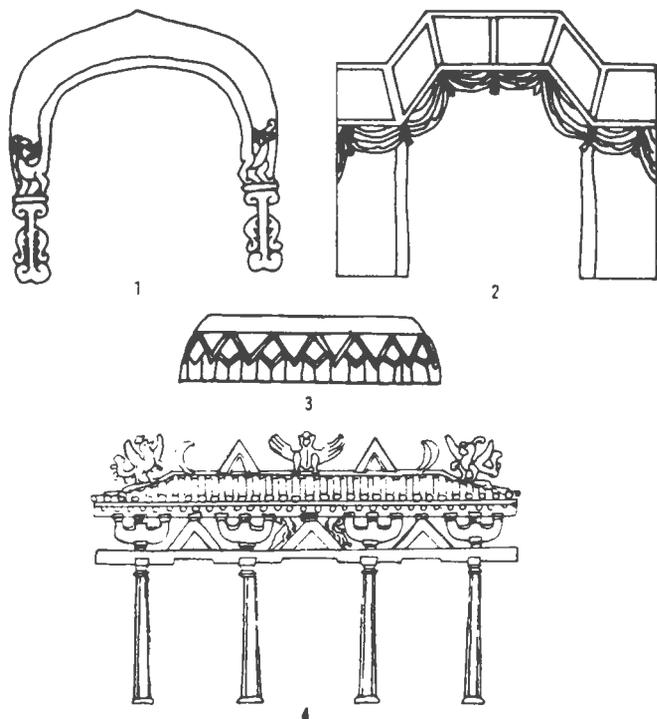
(大同市博物馆)

云冈石窟的所有表层都经过各种各样的装饰，题材丰富，为云冈石窟增色不少。装饰的动机可以说是比较单纯，但手法应用自然，内容变化多端。其装饰大致分两大类：建筑结构方面的装饰以及和建筑构筑方面没有什么关系的花纹装饰。所说的建筑结构，不过只是其外表或式样罢了。因为开山凿窟，只能说是形态上的建筑结构，与真正的建筑内部构造完全没有关系。建筑结构装饰表现在：围绕窟壁的龕形，窟口类似龕形的装饰，棋盘格子的藻井图案和三角垂幛的装饰，佛像方面的背光、宝盖，狮子座等等庄严的表现。虽然这些基本上都是外来的东西，但明显中国化了，最显著的一点是装饰木构建筑化。花纹装饰方面，有莲花纹、唐草纹、动物纹、树木、山岳纹等，横式的多数是莲花纹、唐草纹，虽然进行了中国化的改造，但给人们的印象仍是新鲜与独特的，带有异国情调。

建筑装饰的中心是佛龕。佛龕的基本形式是尖拱龕和楣拱龕，经常出现的只有宝盖的佛龕是其一种变化。<sup>①</sup>第九窟、第十窟出现的屋形龕，是在中国出现的新形式，在第七窟、第八窟还没有出

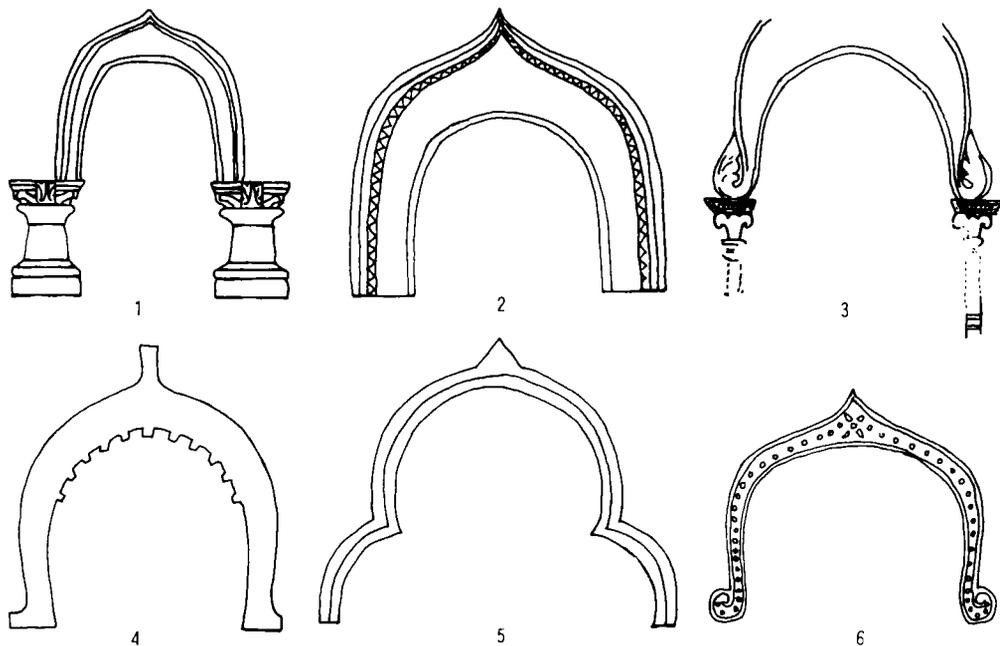
现。尖拱龕和楣拱龕两种基本形式，已经在犍陀罗艺术中可以明显地看到了（图一）

尖拱龕的根源，原本从巴拉巴尔山（Barā bar）的斯达玛<sup>②</sup>（Sudāma）窟开始，在印度石窟的洞口，那



图一 云冈石窟各种佛龕

1. 尖拱龕（八窟东壁）
2. 楣拱龕（五窟东壁）
3. 宝盖龕（八窟东壁）
4. 屋形龕（十二窟东壁）



图二 各地尖拱龕

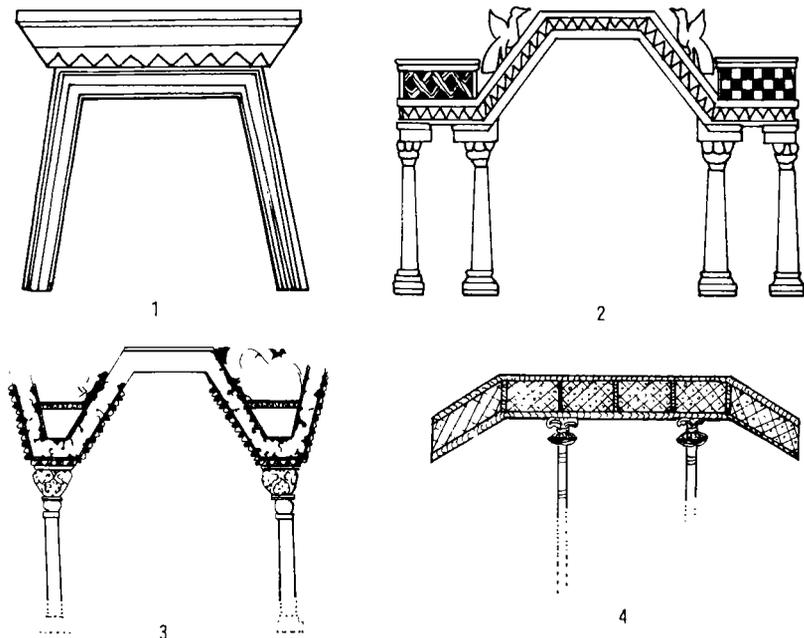
- 1 2 5. 哈达塔基佛龕 3. 克孜尔合唱洞前壁 (壁画)  
4. 印度石窟明窗 6. 克孜尔海马石窟后壁佛龕 (壁画)

里的拱龕顶通常是呈莲花状的(图二)。另外,在昆诃罗(Vihāra)窟的每个僧房入口处装饰图案则是并列出现的。<sup>③</sup>许多窟内相连的佛龕都是并列地排在壁面上的<sup>④</sup>,但在龕里安置尊像的并不多<sup>⑤</sup>。最早是在犍陀罗时期,龕里安置佛像,被形象地称为佛龕,通常是把佛龕排在塔基的每层阶石上,这种现象很普遍。例如:喀依巴鲁(Kaibar)的爱梨马斯基德(Ali Masjid)的塔<sup>⑥</sup>,还有哈达(Hadda)的很多塔<sup>⑦</sup>也被认为是这种样式的,但仅有尖拱龕和三个叶的尖拱龕。然而拱额的宽度很窄,由前部刚可以看到椽底或刚够容下一个锯齿形状的东西。有时拱端是卷起来的<sup>⑧</sup>,但几乎没有拱端刻成唐草纹或兽头状的例子。只在阿富汗的贝格拉姆附近的绍托拉克(Shotorak)发现一个做成鸟头兽身的例子<sup>⑨</sup>。由此可断定云冈的兽形、鸟形的拱端来源于这些地方。这在中亚是没有的。但从克孜尔可以看到拱端装饰唐草纹的情形<sup>⑩</sup>。而且,在克孜尔的壁画上,拱额内部是被斜格子状的装饰纹分隔开的,拱额的幅度大大增宽。由此可见,拱端施唐草纹、兽形的作法绝不是源于中国的。在中国,则是拱额变宽,其内作坐佛或者

供养人成列像,完全没有另外的东西,这是中国独特的尖拱龕。

与尖拱龕一样,楣拱龕在犍陀罗以来就有(图三),众龕是这样的:(a)索性被简洁;(b)刻成柱子状;(c)复杂的装饰,更贴近于原来意义的表现。这些作为佛像的附属部分常常被装饰在屋子的内部。室外的场面不采用这些。从全景看,设计的意图一般是要表现什么样的建筑物,在龕中部的梯形物中,有的地方凸出或凹进,这是一种远近的描写法。这种手法可以从中亚时代的壁画为例<sup>⑪</sup>看个明白。壁画上经常是刻划着带栏杆的阳台和从阳台上只露出上半身的人物像。本来下面应该用柱子支撑,可是,在中亚时代,柱子经常被省略掉<sup>⑫</sup>,这些同尖拱龕的情形是一样的,拱额内幅度变宽,拱额内部被分成若干的条块,完全变得同云冈一样,甚至可以看到在格椽上刻划着莲珠纹。但是,在这儿没有像云冈所出现的那种飞天。

屋形龕如前所述,产生于中国,但决不是在中国突然出现的東西,可以说它来源于楣拱龕。楣拱龕



图三

## 各地楣拱龕

1. 哈达塔基佛龕
2. 犍陀罗塔基浮雕
3. 巴米扬佛龕 (浮雕)
4. 克孜尔渡海石窟右壁佛龕 (浮雕)

象前面所说的,本来的意义是表现一座建筑物。楣拱是平顶的屋顶,常常连角柱一同表现出,所以,替换那种梯形的屋顶成中国的瓦屋顶,当然也是起支撑的作用,所以,与其叫作中国新的设计不如说是改头换面更好。

接下来的问题是有关沿口装饰。第三十五窟、第三十九窟(塔洞)等所采用的半棕榈叶状并列纹的尖拱额,是没有被认识的初期的洞口形式,在西方,印度石窟以外的形式也是不清楚的,很遗憾其间没有可供比较的相关资料。但这种图案可以看作龕形的一种,几乎和尖拱额一样巧夺天工。

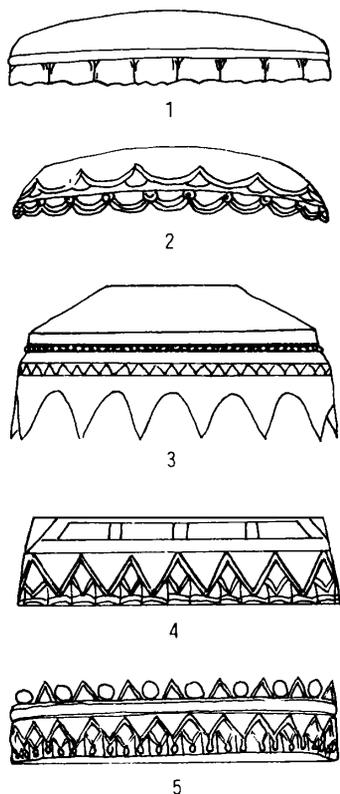
对装饰藻井的棋盘格状装饰,难以断定是由外面传入的,还是远古时固有的。象第五卷(第31页)叙说的有三角垂幢花纹的藻井,我们说它是西方传来的。但这已不是西方传来的原样,因为对凿石不太熟悉,加之并非土生土长的东西,所以有相当的改变是不可避免的。

象宝盖、背光,原本是附随于佛和菩萨的东西,当然是来自于西方的。考察犍陀罗和中亚的宝盖装饰,可知云冈的宝盖的梯形结构和克孜尔孔雀洞的壁画装饰是非常近似的(图四)。第六窟和其他窟内的宝盖又增加了“葱头”饰和三角饰(译者按,即宝

珠和火焰),这很可能是中国的传统,它的源流即是家居的屋顶和床帷帐顶部的装饰品,这些可以从高句丽的壁画上看到。<sup>⑤</sup>

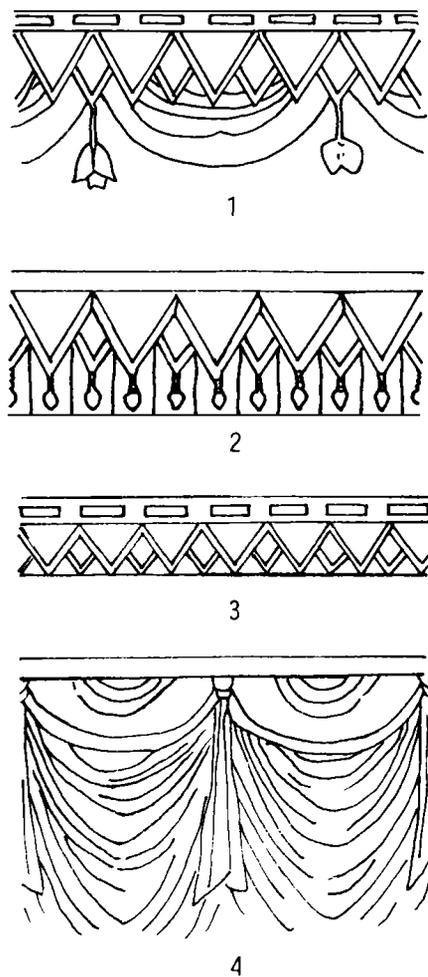
另外宝盖形装饰还表现在窟壁上端与藻井相连的地方。第十九窟、第五窟中的这个场面,除弧形状拉开的幕布外,又增加了三角垂幢的装饰;第七窟、第八窟的这个场面,则省略了那些装饰。那种装饰图案上象宝盖,喻意也同于宝盖,只是应用的场所不同。这些装饰在石窟上的应用,在以往巴米扬的50米高佛像窟就可以看到,这里的宝盖只是没有三角垂幢纹饰(图五)。

背光,既有圆形头光,也有身形的全身光。在第七、八窟中,背光的中央不施什么装饰的较多。只在主室和前室的北壁装饰有背光,可以说是例外。在另外的洞窟里,大致都有丰富的装饰花纹,外圈是火焰纹,有时是半棕榈叶状并列纹,不过稀少。里面一周是禅定佛或者飞天,或者火焰纹,中心是莲花。如果说背光是外来的东西,那它到底产生于什么地方?犍陀罗的背光大致没有花纹,只在犍陀罗艺术晚期的阿富汗出土物上,偶然发现其外缘施有锯齿纹,或者是火焰纹<sup>⑥</sup>(图六)。当然,不论是锯齿纹,还是火焰纹,意义都要表现灼灼的光明,而且,有的还在圆头



图四 各地宝盖

- 1. 犍陀罗浮雕
- 2. 克孜尔孔雀洞后壁(壁画)
- 3. 克孜尔孔雀洞后壁(壁画)
- 4. 云冈七窟南壁
- 5. 云冈六窟南壁



图五 各种帷幕

- 1. 云冈第十九窟
- 2. 云冈第一窟
- 3. 云冈第七窟
- 4. 巴米扬 53米大像窟

光、全身光之上重复光圈。火焰纹始于什么时候，来源于什么地方是难以知晓的。法显在描述锡兰岛无畏山的青玉像时，称它是“七宝的炎光”，这说明火焰背光大约在公元 400年的锡兰已经出现。也许法显在中国就熟悉这类佛像背光。火焰背光可能出现在五世纪的印度，但那里内周没有装饰飞天、坐佛。只在上边提到的阿富汗的背光(图六)是火焰外边缘的外部有供养的天人，二人左右相对在佛像头部两侧，另又有二坐佛左右坐在佛像身边。这种事情的可能性，还有一例可以察知，哈达(Hadda)的龕内龕外的上角也表现有供养者、坐佛等<sup>⑧</sup>。却没有在带状花纹里安置各种形像或坐佛的。但在新疆，从南道的

和田附近的拉瓦克(Rawak)塔以及喀达利克(Khadalik)废寺的塑像看到，背光有火焰也有坐佛，而且每个坐佛的背上都有莲花<sup>⑨</sup>。拉瓦克塔兴建于大约公元 500年，喀达利克遗迹在大约 600年<sup>⑩</sup>，两者均晚于云冈石窟，但不能说是中国的背光形式已经影响到这种程度，在此之前，在西方的任何处都可以看到象中国那种程度的坐佛、飞天、火焰、莲花的组合。如果这样的话，也许云冈的背光是各要素紧密搭配而成的，是中国独特的东西。不过，这种形式是在云冈首次出现的，还是在云冈以前早有的东西，关于这个问题，还有待于进一步的调查分析。

关于佛座，有莲花座、须弥座、狮子座、莲花



图六 阿富汗立佛像

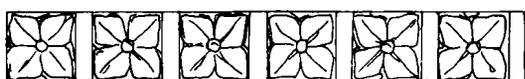
座<sup>⑧</sup>和狮子座<sup>⑨</sup>从犍陀罗就已经有了。犍陀罗艺术中的须弥座只有五层。但犍陀罗发现有大量的四个脚的床式座，在云冈却没有。只是有时在克孜尔的壁画上看到台座上盖着繁琐的方台<sup>⑩</sup>，不过很稀少<sup>⑪</sup>。云冈的五层须弥座，两侧凹凸不平，显得结实稳重，的确和须弥座的名称相符。这里的狮子座也不单是有狮腿床座的那种形象，还增加了狮身躯干部，如同侍立祠堂两旁的虎<sup>⑫</sup>，变成完全独立的狮子像。

二

装饰花纹方面，植物花纹旺盛，动物花纹少见。在第七、第八窟可以看到莲花纹，莲瓣纹，四出三叶纹，三叶相连接纹，半棕榈叶状波状纹，半棕榈叶状并列纹（本书第五卷，图 14）这些是单纯的西方化

的东西。到第九、第十窟，则连环纹繁盛，而且变得复杂起来（第六卷，图 28），到了第五、六窟，几乎是连环纹的隆盛。

莲花纹，自佛教兴起时就应用繁盛。有时作为佛诞生的象征物<sup>⑬</sup>，还有时是佛转世的象征物，或者只理解为神圣的花。作为佛诞生象征的莲花，在印度本土以外的地方其意义不怎样明了。但莲花的应用决不次于印度，变化也是丰富多样。像云冈的莲瓣变得尖尖，两块叶肉隆起，到底来自何处呢？在新疆北部的克孜尔（Kizil）、库木吐拉（Kumtura）的壁画上的莲瓣是圆的，一分为二的莲瓣自印度以来时有发现。



1. 巴尔胡特 (Bārhūt)



2. 阿玛拉瓦提 (Amarāvati)



3. 秣菟罗 (Mathurā)



4. 犍陀罗 (Gandhāra)



5. 贝格拉姆 (Bēgrām)



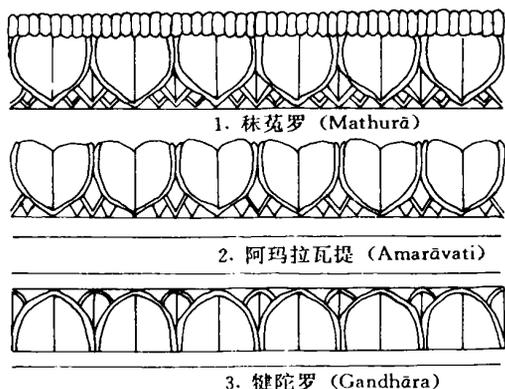
6. 尼雅 (Niya)



7. 楼兰 (Lou-Lan)

图七 各地方格莲花纹

但叶肉隆起,只在新疆南部和田附近的要提坎(Yotkan),拉瓦克塔址,阿克苏鲁(Aksil),阿克·代鲁克(Ak-Terek),卡拉·沙依(kara-Sai)等<sup>⑧</sup>塑像上看到。这些遗迹的年代难以断定,如果说是受中国的逆影响是难以理解的,云冈的莲花纹应该从中亚的塑像上去寻其来源。与此相反,在西方到处可见的是填满正方形框子的正四边形形莲花纹。例如,巴尔胡特(Bārhūt)、阿玛拉瓦提(Amarāvati)、秣菟罗



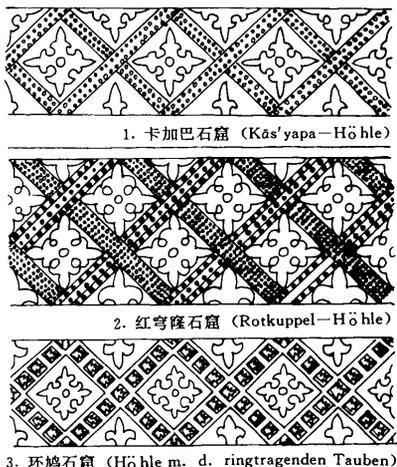
图八 各地莲瓣纹

(Mathurā)、犍陀罗各地的石雕,贝格拉姆的象牙细工,新疆的尼雅(Niya)楼兰(Lou-Lan)的木雕等都可看到(图七)。不过,在云冈第七窟也好,第八窟也好,在表现西方那种强烈色彩,简单的装饰花纹方面,很明显地受西方的影响。但同样在这两个窟中,共同的不是西方原有模样的东西,表现在结合起来的斜角莲花纹,进行了更进一步的变化(第五卷,图14)。带状的莲瓣纹,虽是西来的图案,但莲瓣的特征如同所看到的圆形莲花纹是云冈独特的,而且应用方式呈多样化<sup>⑨</sup>(图八)。

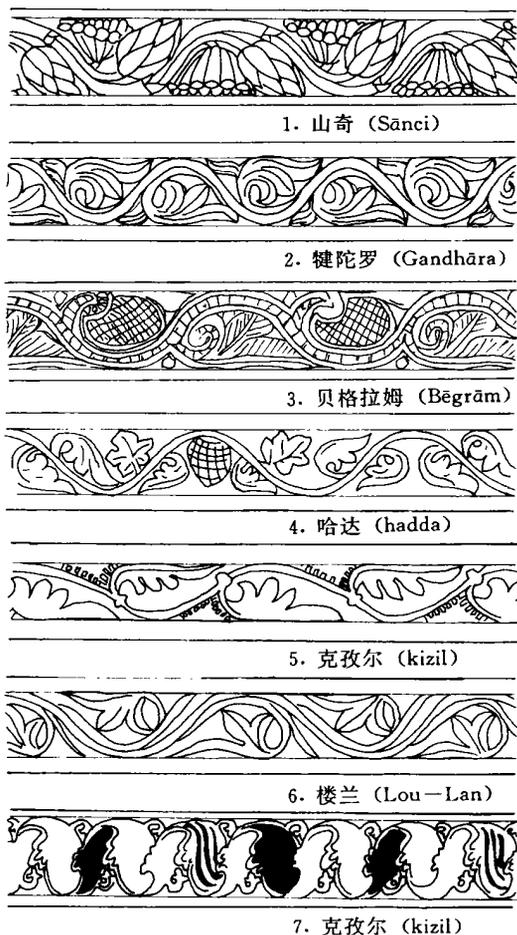
四出三叶纹,在犍陀罗是看不到的,在克孜尔却非常普遍(图九),这种纹饰的底纹呈斜格子状菱形图案,花纹由方形内的对角线构成,象织物的花纹一样,是一种有底纹的花纹。装饰带也是如此倾斜排列。这种形式在云冈也毫无例外地对角置于菱形格内。但方形,大致仍呈正位置。

唐草波状纹,自远古时代的印度就有了。在山奇(Sānī)的石刻上,波状的花纹装饰非常写实,精细而又复杂,单叫唐草纹已难以说明。到犍陀罗石刻,除写实性、细密性之外,变得朴素、简便起来。在花纹波状空白的地方,卷回来的叶子采用了与云冈的半棕榈叶形状相近式样。在贝格拉姆的象牙雕刻,颇像山奇石刻花纹那样,以三个叶构成半棕榈叶状纹出现。在哈达的灰泥墙上,这种半棕榈叶状又可理解成葡萄叶的侧面形相似。但原形也应该看作是爱奥尼亚式(译者按,即柱头上的爵床叶形装饰)的侧面形,即爱奥尼亚式正面形的一半。这样的话,不过在犍陀罗是立体的东西,以后变成平面的罢了。这种花纹从犍陀罗的石雕上可大体看出。新疆的克孜尔也有。在克孜尔半棕榈叶状波状纹有第一形,也有第二形。所谓第一形的叶子呈卷回状,第二形后片叶子生于前片叶子的顶部(图十)。无论如何,这样简便、朴素的唐草纹都可以说是后期形式,它的表现形式至少可以追溯到二、三世纪,那时的楼兰木雕已经较多见。情况就是这样的,到底来源于何处,很难发现其直接影响,但克孜尔的唐草纹从外形到年代同云冈的非常近似。

半棕榈叶状并列纹在西方并不多见,但在克孜尔壁画上却有与此调子相似的花纹(图十一)例如:海马洞(Hippokampen-Höhle)<sup>⑩</sup>和红穹窿(Rotkuppel-Höhle)<sup>⑪</sup>窿的花纹便是,以此能充分想像云冈的原型。



图九 克孜尔四出三叶纹



图一 波状唐草纹

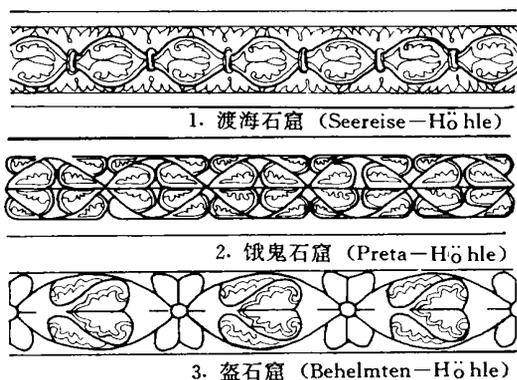


图一— 克孜尔半棕榈叶状并列纹

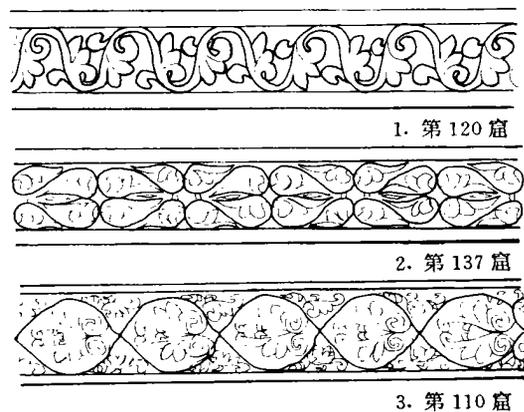
下面讨论棕榈叶状的连环纹。在克孜尔壁画上看到的横着连起来的例子有许多种类(图十二), 这里的花纹相当复杂, 每一环内部都含有人物头像或一只动物<sup>⑧</sup>。第九、第十窟的包含禽兽人物在内的连环纹的源流在西方。如此, 只要与带状唐草纹相关, 与新疆克孜尔密切相关, 这一带都能感觉到它的直接渊源。更进一步讲, 值得注意的是敦煌千佛洞的壁画上

和克孜尔同样, 绘有波状纹的第二形式, 即异状连环纹(图十三), 尤其前者 and 云冈的波状唐草纹相当类似。

由此, 植物花纹大致可看出是源于西方, 动物花纹则不必是这样的。狮子, 原本是西来的东西, 特别是阿富汗的绍托拉克 (Shotarak) 的狮子像<sup>⑨</sup>和云冈的相当类似, 四方形的颞, 大大的鼻子, 口开得高, 不由得想到这的确是云冈狮子的祖型。但狮子像一定不是有了佛教艺术才开始有的, 离开佛教, 在中国的汉代艺术中就已经出现了狮子。例如: 山东嘉祥县武瞿山的武氏祠的狮子和南朝陵墓的狮子<sup>⑩</sup>。与此同时, 不能无视神兽镜的神像两侧配带的兽形<sup>⑪</sup>。狮子以外, 至于拱额上的龙、虎和禽鸟完全是由汉魏传统而来的动物图案(图一四)。在西方则无法找到与此



图一二 克孜尔棕榈叶状连环纹



图一三 敦煌各种唐草纹

相似的东西。另外，这里出现的兽面，也是汉魏传统的兽面（图一五），绝不是犍陀罗及其他地方所能看到的兽面。

还有一个问题是树木和山岳。看到这些，马上想到克孜尔壁画上看到的山岳和树木。有的说云冈山岳的源流在这儿，反过来也有人主张是由汉魏的铜镜、博山炉的图案、织物花纹<sup>①</sup>的山岳、树木等各种传统而来。这两种观点不管哪一种都是片面的，不太正确。应该理解为：它一方面继承了汉魏的传统，更有克孜尔周围绘画带来的强大影响。与犍陀罗的帝释问法像等所见到的山容树貌<sup>②</sup>相比较，在写实方面的表现云冈与之有明显差别。

### 三

综合以上不同方面的比较过程，云冈装饰的主流是模仿了印度本土的佛教装饰主题的，同时它的表现手法接近于犍陀罗比印度本土多，吸收新疆地区精华又多于犍陀罗。鉴于此，对云冈石窟造成直接影响的另一面还应该看作是地理位置邻近的新疆地区诸寺院。如果这样说，首先应用于云冈的装饰是什么样子的呢？它们自佛教传入以来经历了长时期如何的变迁呢？而今，我们对佛教的装饰图案已太习惯了。但从前，对于在殷周青铜器的饕餮雷纹，秦汉魏晋的神仙、禽兽、云气纹的传统下成长起来的人们，这种装饰给人们的感受是新鲜的，带有异国情调。关于第一、第二世纪的佛教装饰，除桓帝在祭祀老子、浮屠的时候用了一个华盖之外，别的几乎是一无所知。关于华盖，从神兽镜等画像<sup>③</sup>，还有安装在战马车的金华爪车盖<sup>④</sup>，大致可以想像其形象。在中国，只有尊贵的人常常有盖遮挡，众所周知，周公辅政图中的成王之前就有盖<sup>⑤</sup>。总而言之，是选取显贵们使用的器具，附加以佛的庄严意义而来的。两者形式不一，但意图是相同的。尽管那样，渐渐地表示出西方风俗势力的东西，稍迟也有了例子，和平元年（公元460年）的佛像铜板<sup>⑥</sup>的宝盖，可以说完全是趋向克孜尔的样子。

但不久，大约在三、四世纪以后，特别是四世纪以后，有关佛教营建佛寺的活动渐渐多起来了。这么长的年代中，慢慢地浸透了西来的设计。以四世纪为例，有金铜佛的狮子座、博山炉，还有上溯到五世纪前半时期兴起的半棕榈叶状并列纹，半棕榈叶状的波状纹以及火焰背光的确立等等，都可指列出来<sup>⑦</sup>。

总而言之，佛教艺术的进入，对古代中国美术的潮流，发动起一场大的变革，因新的信仰和思想而流行的雕像，而且伴有各种庄严，又有包括这些的建筑物渐渐流行起来，这些运动的第一次高潮便表现于云冈石窟。特别是植物花纹的出现意义重大。周汉以来达到发展顶端的动物图案逐渐被植物花纹所取代，以后或为花纹界的主流<sup>⑧</sup>。

但在文化（装饰也是文化的表现）的传播中，如同商品输出一样，如果从内容到外观是原来的样子，不可能扩大到各地。因此，异地传播的时候，要改变面貌，也就是变容。佛教传入不久，佛教建筑物已由石头和泥土完全变为木结构。中国式的宫殿建筑完全变成了佛教寺院。中国古传统对于石窟的构造装饰，常常起到很大的影响力，云冈第九、第十窟以后的屋形龕的出现，便是显著的一例。作为汉魏传统的中国式的龙虎、禽鸟、焚香的博山炉也被作为佛具所采用。来自于西方的新式植物纹也有一定程度的中国化，这是避免不了的事情。它们变得单纯、凝固或抽象的剪影形式，在某种程度上又意味着对汉镜的外缘花纹的一种回归。在第九、第十窟以后，它多少有些趋向于复杂化，但这种剪影式的半棕榈叶状纹形式的组合已基本延续下来，而且其间还附加了中国式的禽兽。

不管怎么说，云冈石窟装饰的伟大意义是在这里确立了新的佛教美术的体裁，之后又远远超过了佛教美术的范围，发展了每一种艺术造型，其浸透力愈来愈不可抗拒，终于奠定了这个时代的美术基调。

- ① 因为有佛像的地方就有宝盖，没有演变成佛龕时，应该也有宝盖。但在石窟，因为先裁齐墙壁才开始雕刻，只有雕出宝盖才雕出佛像，相应的佛龕也能出现。
- ② 本书第六卷，图10
- ③ 本书第六卷，图9
- ④ J. Fergusson & J. Burgess, 《印度石窟寺庙》。伦敦，1880年。
- ⑤ 同上。只在巴尔胡特栏螳的圆形饰物上，有尖拱的龕形，中部刻划着一个人物坐像，这不是尊像，被认为是什么的先驱。伦敦，1879年。
- ⑥ A. Foucher, *L'art gréco-bouddhique du Gandhāra*, Tome I. 巴黎，1905年。
- ⑦ J. Barthoux, *Les Fouilles de Had da* (Mémoires

de la délé gation arché ologique Française en Afghanistan, Tome IV ), 巴黎, 1933年。图 123, 126, 138, 143, 150, 175

⑧ A. Foucher, 同上, 图 323

⑨ Jacques Meuné, *Shotorak* (Mé moires de la Dé lé gation arché ologique Française en Afghanistan, Tome X ), 巴黎, 1942年。

⑩ 这个象笼子似的装饰,在犍陀罗就已经有了,不是应用于拱额。后来进入敦煌,一直到龙门古阳洞都可以看到这种传统。

⑪ A. Grünwedel, *Alt-kutscha*, 柏林, 1920年。

A. Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan*, 柏林, 1912年, 图 90, 91

⑫ A. Grünwedel, *Alt-Kutscha*

A. Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten*, 图 90, 354

⑬ 池内宏、梅原未治:《通沟》卷下,东京 1915年。因葱头饰最初在云冈见到,以前没有例子。在西方,楣拱龕之前排列圆形龕,极易想到葱头饰的起源。

⑭ J. Meuné, *Shotorak*

⑮ J. Barthoux, 同上, 图 123, 138

⑯ A. 斯坦因:《古代的和田》,牛津大学,1907年。

A. 斯坦因: *Serindia*, 牛津大学, 1921年。

⑰ 拉瓦克的塔可以推定在 3—7 世纪。 *Ancient Khotan*, 第 501 页), 但从北魏的五铢看这里的五铢, 推断在大约 500 年。喀达利克的年代难以断定, 出土唐币 (开元通宝, 乾元重宝, 大历元宝), 很明显延续到唐代。就是说这里的塑像的年代稍可往上提。 (*Serindia*, 第 159 页。)

⑱ A. Foucher, 同前, 图 405, 406, 407, 408, 411, 412

⑲ 同上, 图 421, 423, 424

⑳ A. Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten*, 图 339—341, 343—344, 350—353

㉑ 在云冈第十窟主室南壁第二层左右。本书,第七卷,第 36, 37 页。

㉒ 据《列仙传》(龙溪精舍丛书所收)讲,在历阳、彭祖的祠堂有两虎在左右侍立。汉代以后在坟墓和祠堂都配列狮子。关于这个问题,可见水野《在六朝佛教艺术中的汉代传统》,《东洋史研究》第一卷,第四号),京都

㉓ A. Foucher, 《关于佛像诞生》,《印度的考古测量报告》第 46 号,德里,1934年。

㉔ A. 斯坦因:《古代的和田》,第 137 页。

A. 斯坦因: *Serindia* 第 8—9—10 页。

㉕ 在犍陀罗,除了下垂莲瓣纹的台座外无其它。莲瓣纹带,全部排在前面,因此显示出与爱奥尼亚式纹带的关系。

㉖ A. Grünwedel, *Alt-Kutscha I*, 图 34

㉗ 同前, II, 图 79

㉘ 同前, II, 图 33, 34

㉙ J. Meuné: *Shotorak*, 第 34 页。

㉚ 关野贞:《关于山东省汉代坟墓装饰》第 22 页;《六朝陵墓调查报告》,《中央古物保管委员会调查报告》(第一辑)。南京,1935 年刊。

㉛ 《桃花? 古镜图录》,京都,1924 年。

㉜ A. 斯坦因:《中亚》,牛津大学,1928 年。

㉝ A. Foucher, *L'art gréco-bouddhique*, 图 246

㉞ 后藤守一编:《古镜聚英》上篇,东京,1942 年;原田淑人等:《乐浪》,东京,1930 年。

㉟ 关野贞等:《乐浪郡时代的遗迹》下卷,东京,1925 年。

㊱ 关野贞:《汉代坟墓的表饰》。

㊲ 人文科学研究所考古资料 5964

㊳ 水野清一:《中国佛像的开始》,《佛教艺术》第七册,大阪,1959 年。

㊴ 长广敏雄:《大同石佛艺术论》,京都,1964 年。(本文节选自长广敏雄、水野清一合著的《云冈石窟》第四卷序章部分。)

(责任编辑:赵曙光)