

ART IN ITS RITUAL CONTEXT

礼仪中的美术

巫鸿中国古代美术史文编

[美] 巫 鸿 著

郑 岩 王 睿 编

郑 岩等 译



生活·讀書·新知 三联书店

Essays on Ancient Chinese Art by Wu Hung

ART IN ITS RITUAL CONTEXT
Essays on Ancient Chinese Art by Wu Hung

礼仪中的美术
巫鸿中国古代美术史文编

*

[美] 巫 鸿 著
郑 岩 王 睿 编

郑 岩 王 睿 李清泉
杭 侃 孙庆伟 张 勃
陈星灿 许 宏 姜 波
译

下卷



生活·讀書·新知 三联书店

图书在版编目(CIP)数据

礼仪中的美术: 巫鸿中国古代美术史文编/巫鸿著, 郑岩, 王睿编. —北京: 生活·读书·新知三联书店, 2005.7

ISBN 7-108-02085-8

I. 礼… II. ①巫…②郑…③王… III. 美术史—中国—古代—文集 IV. J120.92-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2004) 第011357号

开放的艺术史丛书

礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编

丛书主编 尹吉男

责任编辑 张琳

特约编辑 刘庆胜

装帧设计 宁成春 曲晓华

电脑制作 1802工作室

出版发行 生活·读书·新知 三联书店
北京市东城区美术馆东街22号

邮 编 100010

经 销 新华书店

印 刷 北京国彩印刷有限公司

版 次 2005年7月北京第1版
2005年7月北京第1次印刷

开 本 720毫米×965毫米 1/16 印张 46.25

字 数 500千字 图版620幅

印 数 0,001—5,000册

定 价 79.00元

目 录

上 卷

开放的艺术史丛书总序	尹吉男	I
序	巫 鸿	I

壹 史前至先秦美术考古

1 东夷艺术中的鸟图像	11
2 从地形变化和地理分布观察山东地区古文化的发展 ...	29
3 九鼎传说与中国古代美术中的“纪念碑性”	45
4 眼睛就是一切	70
——三星堆艺术与芝加哥石人像	
5 战国城市研究中的方法问题	87

贰 汉代美术

6 礼仪中的美术	101
——马王堆再思	
7 “玉衣”或“玉人”？	123
——满城汉墓与汉代墓葬艺术中的质料象征意义	
8 三盘山出土车饰与西汉美术中的“祥瑞”图像	143
9 四川石棺画像的象征结构	167
10 汉代艺术中的“白猿传”画像	186
——兼谈叙事绘画与叙事文学之关系	
11 超越“大限”	205
——苍山石刻与墓葬叙事画像	
12 “私爱”与“公义”	225
——汉代画像中的儿童图像	
13 汉代艺术中的“天堂”图像和“天堂”观念	243
14 从哪里来？到哪里去？	260
——汉代丧葬艺术中的“柩车”与“魂车”	
15 汉明、魏文的礼制改革与汉代画像艺术之盛衰	274

下 卷

叁 中古佛教与道教美术

- 16 早期中国艺术中的佛教因素 (2—3 世纪) 289
- 17 何为变相? 346
——兼论敦煌艺术与敦煌文学的关系
- 18 敦煌 172 窟《观无量寿经变》及其宗教、
礼仪和美术的关系 405
- 19 敦煌 323 窟与道宣 418
- 20 再论刘萨诃 431
——圣僧的创造与瑞像的发生
- 21 汉代道教美术试探 455
- 22 地域考古与对“五斗米道”美术传统的重构 485
- 23 无形之神 509
——中国古代视觉文化中的“位”与对老子的非偶像表现

肆 古代美术沿革

- 24 “大始” 525
——中国古代玉器与礼器艺术之起源
- 25 从“庙”至“墓” 549
——中国古代宗教美术发展中的一个关键问题
- 26 徐州古代美术与地域美术考古观念 569
- 27 说“俑” 587
——一种视觉文化传统的开端
- 28 五岳的冲突 616
——历史与政治的纪念碑
- 29 “图”“画”天地 642
- 30 “华化”与“复古” 659
——房形棹的启示
- 31 透明之石 672
——中古艺术中的“反观”与二元图像

附录 1: 巫鸿教授访谈录 李清泉 郑 岩 697

附录 2: 本书所收论文出处 713



中古佛教与道教美术

早期中国艺术中的佛教因素 (2—3 世纪)

何为变相?

敦煌 172 窟《观无量寿经变》及其宗教、礼仪和美术的关系

敦煌 323 窟与道宣

再论刘萨诃

汉代道教美术试探

地域考古与对“五斗米道”美术传统的重构

无形之神



早期中国艺术中的佛教因素

(2—3 世纪)

(1986 年)

几十年来,中国艺术史学者一直都在试图通过对早期佛教艺术实例的寻求,来探究中国佛教艺术的起源问题。1953 年,水野清一和长广敏雄宣称:“目前所见表现佛像的最早实例见于汉式铜镜的纹饰。”[●]次年,理查德·爱德华(Richard Edwards)公布了关于四川麻濠汉代崖墓的调查报告,报告中判定墓葬前室中所见的一个浮雕图像为一尊佛像。[●]俟后又有更多的遗迹发现,如四川彭山出土的一件陶器座、山东滕县的一件画像石残块、内蒙古和林格尔墓前室顶部的一段壁画,均被断为中国早期佛教艺术作品。这些材料多数已为俞伟超新近的《东汉佛教图像考》一文所提及,文章的标题清楚地表明了他们的结论。[●]

然而,与这一主流观点相左的还存在另外一种有些被忽略了的意见,如日本的水野清一和长广敏雄及中国的曾昭燏均曾注意到这些图像与印度佛教艺术有别,推断这些图像可能是些“类佛的中国传统神仙”,并非真正意义上的佛。[●]

最近的一个发现似乎继续引发这一争论。1980 年中国历史学家史树青参观了苏北连云港孔望山的一个汉代遗址,断定这里的大部分石刻亦在中国最早的佛教遗迹之列。[●]这一发现引起了许多中国学者的注意。1981 年 4 月在北京召开了关于孔望山石刻的研讨会,部分学者还发表了有关这一主题的研究论文。[●]在确认了包括

● 长广敏雄、水野清一:《云冈石窟,西历五世纪における中国北部佛教窟院の考古学的调查报告》卷 6,文字部分,页 80,京都,1953 年。

● R. Edwards, "The Cave Reliefs at Ma Hao," *Artibus Asiae*, vol. XVIII, 1954, no. 1, pp. 103—125.

● 俞伟超:《东汉佛教图像考》,《文物》1980 年 5 期,页 8—15。

● 曾昭燏:《沂南古画像石墓发掘报告》,页 65—67,北京,1956 年;长广敏雄、水野清一:《云冈石窟,西历五世纪における中国北部佛教窟院の考古学的调查报告》,页 80—81。

● 刘长征:《国宝的发现者——史树青先生在连云港市考古随记》,《光明日报》1981 年 3 月 6 日;连云港博物馆:《连云港市孔望山摩崖造像调查报告》,《文物》1981 年 7 期,页 1。

● 据我所知,1981 年以来,有关孔望山石刻的文章见于发表的有:连云港博物馆:《连云港市孔望山摩崖造像调查报告》;李

洪甫:《孔望山佛教造像的内容及其背景》,《法音》1981 年 4 期;阎文儒:《孔望山佛教造像的题材》,《文物》1981 年 7

期;阎文儒:《再论孔望山造像的题材》,《考古与文物》1981 年 4 期;俞伟超:《孔望山摩崖造像的年代考察》,《文物》

1981 年 7 期;步连生:《孔望山东汉孔望山摩崖佛教造像初辨》,《文物》1982 年 9 期;李洪甫:《孔望山造像中部分题材的考订》,《文物》1982 年 9 期。

●《文物》记者：《连云港孔望山摩崖造像讨论会在京举行》，《文物》1981年7期，页20。

●俞伟超：《孔望山摩崖造像的年代考察》，页13—15。

一尊佛像、五个比丘、几个供养人、一幅本生故事和一铺涅槃图在内的石刻内容的佛教母题性质之后，多数学者都确信这些石刻为佛教造像无疑。●俞伟超在文中加进了一条看似奇怪却又十分切要的附言：孔望山佛教石刻原本隶属于一道观。●

上述研究为本文提供了极有价值的材料，富有启发性。然而，无论研究者是否认为这些图像为佛教图像，他们均没有回答一个关键性问题，即当我们指称某物为“佛教艺术作品”时，这一术语的背后是否有一个并非模棱两可的定义？根据一种流行观点，任何带有确切的佛教题材或具有特定佛教艺术形态特征的作品，都是佛教艺术作品。孔望山某些石刻图像内容的确定，很大程度上正是基于这一前提的。然而我希望在本文中提出的是，只有那些传达佛教思想或者用于佛教仪式或佛事活动的作品，才可以被看做佛教艺术作品。我们不能期望仅凭它们的形态、或者仅凭其与某些可比物之间的些许相似来确定这类艺术作品的内涵；我们还必须注意作品的功用，及其赖以产生的文化传统和社会背景。

更进一步说，学者们的首要问题常常是对这些作品与标准印度佛教图像共有特征的判定，这个问题在很大程度上决定了他们的思路。然而悉心留意这些作品的那些混合和变异的特征可能更加重要。其原因是这些混合和变异的特征一方面可能暗示着佛教与中国传统思想之间的某种联系；另一方面，这些特征有可能揭示普通汉代人对于佛教的理解。

这两点主张关系到另外一个更加重要的问题：当佛教进入文化传统、宗教信仰和社会组织结构与印度截然不同的汉代中国时，它是以怎样的方式立足？又如何获得了进一步发展的可能？体现佛教因素的汉代艺术品应能为这一问题的研究提供丰实的材料。

一、汉代艺术中的佛教因素

早期中国人对佛教的兴趣，似乎在很大程度上是由佛作为一个外来神祇的吸引力的激发而产生的。对照早期文献中有关于佛的零星描述，我们发现人们对佛的形象特征有着相当一致的认识。

传统佛教徒大体把汉明帝永平年间（58—75年）遣使求佛之

●僧祐：《出三藏记集》，高楠顺次郎等：《大正新修大藏经》2145，页42—43，东京，1922—1933年。学者们对《四十二章经》的年代有不同意见。汤用彤与许理和（E. Zürcher）等认为成文于汉末。汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》，页31—46，上海，1938年；E. Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, 1959, E. J. Brill, p. 30。一些人主张应晚于公元306年。见吕澂《中国佛教教学源流略讲》，页276—282，北京，1979年。无论哪种意见，均代表了公元2世纪后半叶和3世纪中国对早期佛教的认识。见A. C. Soper, *Literary Evidence for Early Buddhist Art of China*, 1959, p. 1。

事当作佛教传入中国之始。虽然其可靠性尚可讨论,但这个传说中提供了对佛的有关描述。《四十二章经》载:“昔孝明皇帝,梦见神人,身体有金色,项有日光。意中欣然甚悦之。明日,博问群臣,此为何神。有通人傅毅曰:‘臣闻天竺有得道者,号之曰佛,飞行虚空,身有日光,殆将其神也。’”[●]类似的记载也见于牟子的《理惑论》、稍晚的道教著作《老子化胡经》和其他一些文献。[●]

据《后汉纪》,“佛身长一丈六尺,黄金项中佩明光。变化无方,无所不入,故能化通万物而大济众生。”[●]牟子《理惑论》中的描述更为详细:“佛者,谥号也。犹名三皇‘神’五帝‘圣’也。佛乃道德之元祖,神明之宗。绪佛之言,觉也。恍惚变化,分身散体,或存或亡,能小能大,能圆能方,能老能少,能隐能彰。蹈火不烧,履刃不伤,在污不染,在祸无殃。欲行则飞,坐则扬光,故号为佛也。”[●]

上引文献表明了公元3世纪前后,人们大体认为佛是一印度神,身材奇伟,体呈金色,项有光芒,进而又认为佛具有飞翔和幻形的法力,能与中国古代的圣贤一样救助民生。这种观念是汉代流行的神仙家和儒家思想的结合,[●]神仙家可长生不老,能事飞翔和幻形,儒家圣贤匡众济世,到了“佛”这里,成了二者的结合。《四十二章经》称:“辞亲出家为道,名曰沙门,常行二百五十戒,为四真道。行进志清净成阿罗汉。阿罗汉者,能飞行变化,住寿命,动天地。”[●]这一观念与修炼成仙和得道升天的道家理想几乎是完全一致的。

有关于佛的这一特有观念的形成,与汉代流行思想以及佛教传入中国的时间均有密切关联。释迦牟尼宣扬“四谛”时,强调“无我”和“无常”,早期佛教的基本思想显然是对立于长生观念的,可是当佛教由大众部发展为大乘教,佛也逐渐成为能普渡众生的超自然存在,其像被做成了人形以供膜拜。佛教于1世纪传入中国时正处于这个发展阶段,[●]因此人们很容易将佛与中国传统中的超自然

● 见《老子化胡品》,王悬河:《三洞珠囊》(《道藏》,上海,1926年)卷9,页14-15。《老子化胡经》作者为晋代王浮,见E. Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, pp. 293-294; 福井康顺:《道教的基础的研究》,东京,1925年。关于《理惑论》的真伪问题有争论,胡荫麟、梁启超、常盘大定和吕澂等认为是伪作;多数研究者如孙毓让、余嘉锡、胡适、汤用彤、马伯乐(Henri Maspero)和伯希和(Paul Pelliot)则认为它是研究中国早期佛教史的宝贵资料。福井康顺对此做过全面研究,认为成书于3世纪中叶,福井康顺:《道教的基础的研究》,页332-436,东京,1925年;E. Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, pp. 13-15。

● 袁宏:《后汉纪》,卷10,页112,上海,1937年。

● 《牟子理惑论》,重校平津馆丛书第甲集《牟子》。

● 与道家和其后续道教思想不同的是,“神仙家”主张人可以通过修炼来获得长生不老。关于此说在汉代的流行情况参见周绍贤《道家与神仙》,台北,1970年。

● 高楠顺次郎等:《大正新修大藏经》2145,页43。

● 关于佛教传入中国的时间有诸多说法。如僧人在秦始皇时期来到秦都(公元前221-前208年);张骞在138年带来佛教;霍去病获休屠王之金人;汉明

帝梦见神人等。这些说法由于缺乏有力证据,只能作为传说。它们有意宣传的成分远大于历史的真实。这里我把《后汉书》中所载楚王英于公元65

年崇佛作为佛教传入中国之始,见E. Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, pp. 19-24, 26-67。

图 16-1 四川麻濠汉墓2世纪晚期



图 16-2 四川麻濠汉墓佛像

力量联系在一起,甚至有时以佛像来替代对传统中国神的表现,这也是不难理解的。

1949至1950年,理查德·爱德华调查了四川麻濠东汉崖墓,在石门额上发现了一尊孤立的浮雕人像(图16-1),像呈坐姿,左手撩袍角,右手施无畏印,顶有肉髻,头带项光(图16-2)。所有的这些特征,都使得爱德华毫不犹豫地断定“这是一尊佛像”,^①据闻宥和俞伟超称,类似的图像在四川柿子湾汉墓也有发现,^②这样,两尊佛像在同一时期同一地域出现,表明以佛像装饰墓葬在东汉时期的四川平原极有可能是一个流行广泛的习俗。

正如爱德华和其他学者所考证,^③麻濠汉墓中形象的带有基本的“佛像”图像学标志——肉髻、项光、施无畏印,并且左手捏袈裟一角,与印度佛教中心犍陀罗、抹吐罗和阿迈拉瓦提的佛像无异(图16-3、16-4),显然表明了东汉后期印度佛教和佛教艺术已东渐中国。可是,这里就出现了一个问题:为什么这种圣像在刚一进入中国时,就离开了他接受礼拜的圣殿而进入了埋有死人的坟墓呢?要回答这一问题,我们必须先考察一下麻濠墓以及其他东汉墓葬和祠堂中画像内容的布置情况。

① R. Edwards, "The Cave Reliefs at Ma Hao," p. 113.

② 闻宥:《四川汉代画像选集》,上海,1955年,图版59释文;俞伟超:《东汉佛教图像考》,页5。俞伟超先生曾告知,柿子湾墓中也有两尊同样的佛像,位置也在连接前后室的门道墙上,并认为柿子湾墓和麻濠墓同属于2世纪后半叶,即桓、灵时期。

③ 以下文章提到麻濠墓的佛像: R. Edwards, "The Cave Reliefs at Ma Hao," p. 113; 李复华、陶鸣宽:《东汉岩墓内的一尊石刻佛像》,《文物参考资料》1957年6期;俞伟超:《东汉佛教图像考》;杨泓:《国内最古的几尊佛教造像实物》,《现代佛学》1962年4期;杨泓:《试论南北朝前期佛像服饰的主要变化》,《考古》1963年6期;水野清一:《中国的雕刻》。

麻濠墓的石室墙壁上雕琢仿木结构建筑式样来喻示着死者的生活空间（或庭院），浮雕的人物和场面被分别安排在上方的门额和下方的四壁两个不同区域，下方四壁楹柱之间刻有荆轲刺秦王、秦始皇寻宝鼎以及天马、门人等历史故事和人物画面，上方门额处刻龙首和“佛像”。这一安排可以和著名的武梁祠的画面布置做一比较，在那里，下方壁面上依次刻有三皇五帝、圣贤孝子，还有一些包括荆轲刺秦王在内的历史故事，而作为神仙的东王公和西王母以及伴护他们的神兽、神鸟和灵怪形象，则被装饰在历史故事画面上方的山墙部位（图16-5）。

东王公和西王母是汉代普遍信奉的神仙，大量出现于汉代艺术中，人们认为他们住在西方昆仑山的一个奇异王国里，掌握着不死之药。^① 他们的形象本身即已成为不死的象征，以寄托人们祈求长生的愿望。如此，武梁祠画像的布置安排清楚地表示祠堂三壁上的画面是为让后人铭记古代先贤的榜样，因为他们体现了儒家伦理道德的最高标准，那是汉代人行为的基本准则，山墙上的东王公和西王母形象则表达了人们对长生不老的希冀。两种思想观念的混合——现世和来世、儒家和神仙家——典型地反映在武梁祠的石刻画像当中。同样，这种观念上的混合也在麻濠墓中表露了出来，惟一不同的是武梁祠山墙上出现的神仙图像，在这里已为门额上的“佛像”

① 曾布川宽：《昆仑山への昇仙》，页147～152，东京，1981年。

图16-3 印度拉合尔出土坐佛 2—3世纪



图16-4 印度马吐腊出土坐佛 2世纪



图 16-5 山东嘉祥武梁祠
石刻 2 世纪中期

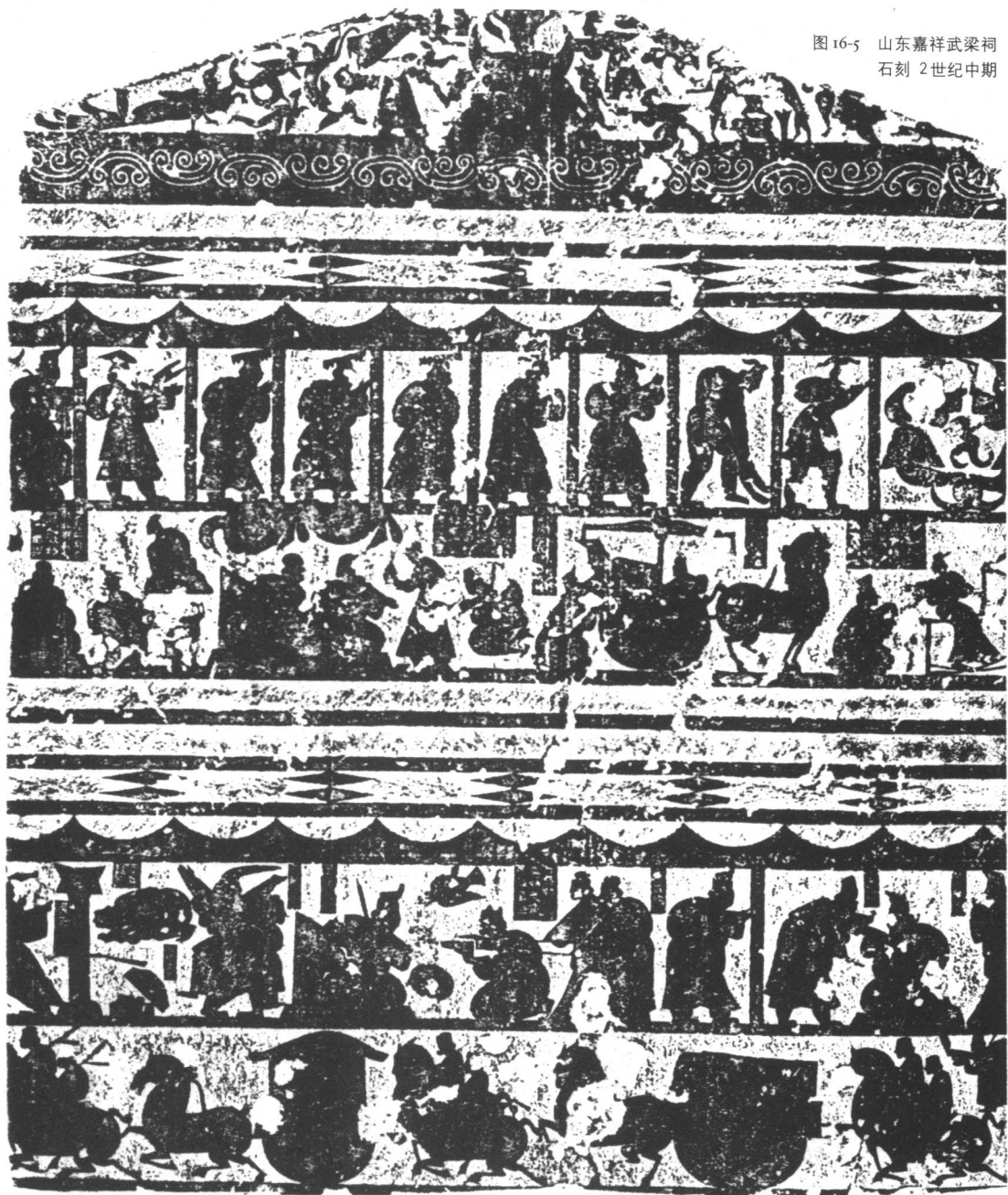




图 16-6 内蒙古和林格尔汉墓壁画 2 世纪晚期

所代替。前面所引有关于汉代人对佛的理解的文献提示了这一替换的理由——佛作为来自西方世界“外神”，又有助人不死之力，在汉代人心中也就很自然地与东王公和西王母的形象发生了联系。^①这种观念导致了佛像功能的一次重要转变，在麻濠墓中，这尊圣像不再是公共场合中的参拜对象，而是死者期望死后升仙的个人愿望的象征。这一转变解释了为什么在东汉时期，佛像和其他一些佛教画面经常被用来装饰坟墓。

在内蒙古和林格尔东汉墓的壁画中，前室顶部东向绘东王公，西向绘西王母，南向是一人骑着一头白象——被认为是佛传故事中的“乘象投胎”画面（图 16-6）；在朝北方向绘有一盛着一些球状物的盘子，榜题为“猗猗”（即舍利）。^②东王公、西王母与佛教象征物共同形成一组图像，应意味着在汉代人的观念中它们的意义是相对应的。

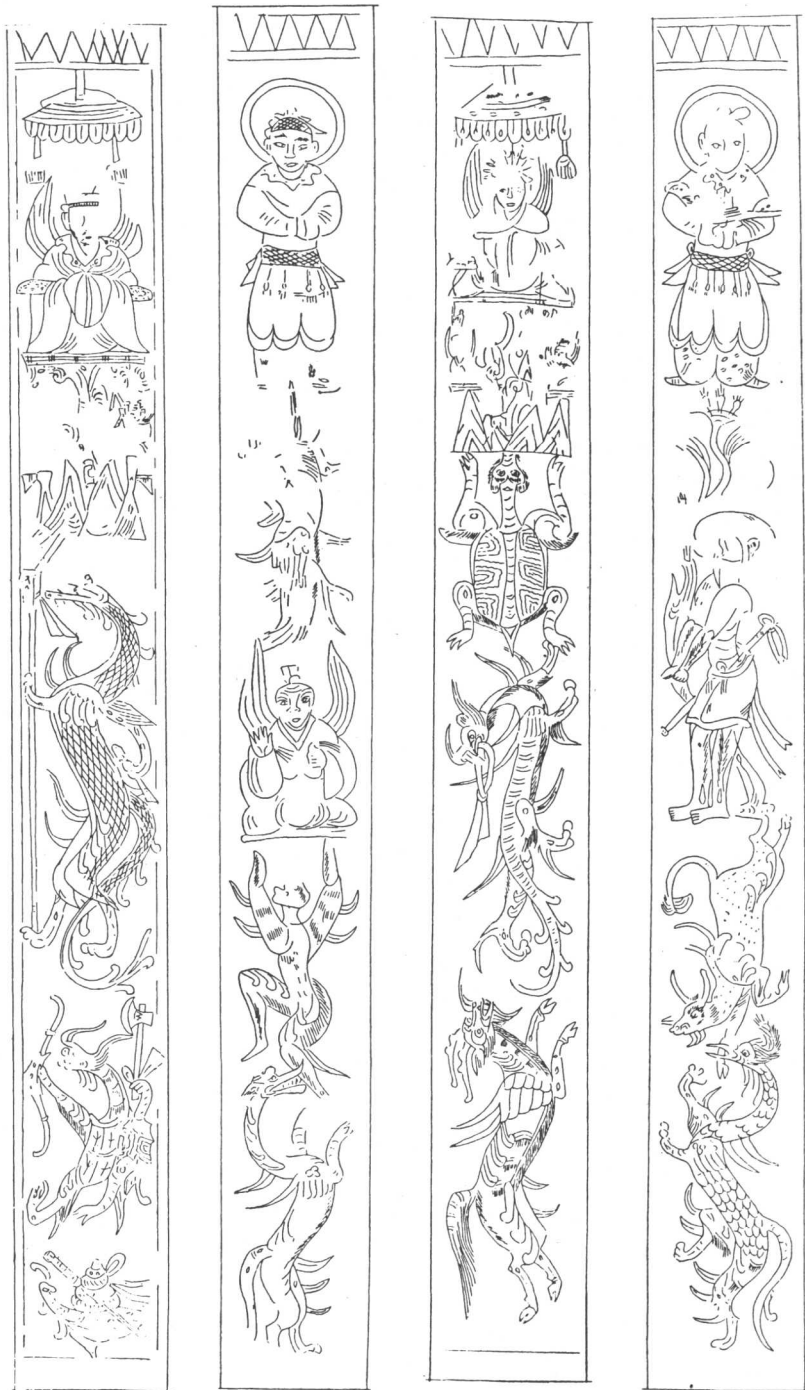
山东沂南画像石墓提供了另一个反映这种“对应”的例子，^③在墓葬后室的八角擎天柱上刻有东王公、西王母和两尊带项光的立像（图 16-7）。东王公头戴平顶冠，西王母着精致的花冠，双手均插于宽大的袍袖之中，怀中皆拥一扁平状法器，端坐在巨鳌托奉的三峰耸立的昆仑山上，头上方张悬着华盖。两尊带项光的立像在柱上的位置与东王公、西王母的位置相对应，身着窄袖上衣，下穿带流苏的短裙，具有同样的装饰。但两者亦有不同，如一尊臂持一鸟，立于神龙之上；另一尊则徒手站在一株灵芝上。由此可见，它们的神性特征是由不同宗教传统中的一些神圣符号暗示出来的：项光属于

① 如范晔《后汉书》：“或云其国（安息即波斯）西有弱水，流沙，近西王母所居处。”《后汉书》，页 2920，北京，1965 年。

② 俞伟超：《东汉佛教图像考》，页 68—69。

③ 关于沂南画像石墓的年代有两种意见。曾昭燏和俞伟超认为属于东汉时期。见俞伟超《东汉佛教图像考》；曾昭燏：《沂南画像石墓发掘报告》，北京，1956 年；安志敏、李文信和史学研（音译，Shih Hsio-yen）认为稍晚，可能属于晋。见安志敏《论沂南画像石墓的年代问题》，《考古通讯》1955 年 2 期；李文信：《沂南画像石墓年代的管见》，《考古通讯》1957 年 6 期；Shih Hsio-yen, "I-nan and Related Tombs," *Artibus Asiae*, vol. XXII, no. 4, 1959.

图 16-7 山东沂南汉墓石刻 2 世纪晚期至 3 世纪



佛的象征物，而龙和灵芝则历来与中国的神仙相关。此柱南面的另一尊坐像也带有这些混合特征（图16-7），其背部生有一对羽翼，如同东王公和西王母，并为一个羽人所托举。但其右手明显上举作施无畏印，正如麻濠墓中佛像的手势。头顶上的一个突起物企图表示肉髻，但是上面又有一小冠或络带。鉴于这些混合的或不标准的圣像特征，以上这三尊像都很难确切地定名为佛，我们只能说它们融合了佛像和中国仙人的不同艺术表现。它们被刻在墓中，与东王公和西王母一道象征着死者向往的仙境。

佛像与西王母和东王公像之间不但对应，而且可以互相置换。一些互换的例子表明，在公元2、3世纪时，佛不仅在道教神圣和儒家贤哲当中占有一席之地，而且也还与一些地方性信仰合而为一。我们可以在2世纪的一个例子里获悉这种合流的情形。这是一个陶座，40年前出土于四川彭山的一座东汉墓，现藏南京博物院（图16-8）。陶座的圆形底座上部竖立着一段圆柱体类似于树的残干，底座的侧面装饰有一组双龙拱璧的浮雕图像。树干正面是一尊高浮雕的佛像，为两尊立像夹护，俞伟超揣摩这两尊立像为菩萨。^① 佛像面部已漫漶不清，但其他一些特征，如高高凸起的肉髻，

① 俞伟超：《东汉佛教图像考》，页75。

图16-8 四川彭山汉墓出土泥质灰陶摇钱树座
座 2世纪晚期 南京博物院藏



图16-9 四川三台出土汉代泥质灰陶摇钱树座 2世纪晚期



右手施无畏印、左手执衣袍角等姿态，则与麻濠墓中的那尊“佛像”相类。

另一件类似的陶座也是发现于四川(图16-9)，其上段的装饰不是佛，而是端坐于龙虎宝座、旁有两仙人夹护的西王母。在它的下段，则出现了取材于印度艺术的象奴与三头大象。^① 这一点，有待稍后讨论。俞伟超研究了这类陶座的功能并指出其与汉代中国西南地区流行的对“社”的崇拜的联系，指出它是象征地祇的铜质“钱树”的底座。^② 根据于豪亮所掌握的材料，目前所出土的东汉时期的“摇钱树”座通常以东王公和西王母图像为装饰。^③ 出现在摇钱树座上的佛像再次证明他被当成了与东王公和西王母类似的神，并且又与代表丰收、六畜兴旺和家庭繁昌的社神崇拜发生了联系。

既然佛被认作仙人，具有飞升和幻化的法力，在中国人的思维中就很容易将他与拥有同样能力的龙联系在一起。在上面谈到的那个陶座的佛像下方，有二龙拱壁；在麻濠墓中，与佛并排着的的是一个龙首；在后面将谈到的盂氏镜的背面装饰中，盛于盘中的佛舍利^④和一条龙则被当成一对对应物构制在一起(图16-10)；甚至于5世纪的一件铺首(图16-11)，^⑤也显示了同样的意趣。这件铺首的上部铸有一神像，头顶有高高的突起物，或为发髻，穿着很像菩萨，双手挽着

① 《新中国出土文物》，页395，北京，外文出版社，1972年。

② 俞伟超：《东汉佛教图像考》，页75。

③ 于豪亮：《钱树、钱树座和鱼龙曼衍之戏》，《文物》1961年11期，页43。

④ 把“舍利”画成球状盛在盘中是2至5世纪的流行风格。根据和林格尔墓的发掘者李作智的记录，在前室东墙上画有一盘中盛四个球状物，榜题为“猗猗”，见俞伟超《东汉佛教图像考》，页69。俞伟超《东汉佛教图像考》(页71)引《法苑珠林·舍利篇·感应缘》：“魏明帝洛城中本有三寺，其一在宫之西，每系舍利在幡刹之上，辄斥见宫内，帝患之，将毁除坏，时有外国沙门居寺，乃金盘盛水，水贮舍利，五色光明，腾焰不息。”

⑤ 类似的铺首还藏于大英博物馆(the British Museum)和旧金山亚洲艺术博物馆(the Asian Art Museum, San Francisco)。1983年，宁夏固原北魏墓中出土了带有相同人像和艺术风格的两例，为此类器物提供了时代标准，并证明是棺上的装饰。参见韩孔乐和罗丰《固原北魏墓漆棺的发现》，《美术研究》1984年2期，页3~11。



图16-10 盂氏镜 3世纪(采自大村西崖《支那美术史雕塑篇》图版419, 东京)