

古希臘羅馬母題 在中國佛教藝術中的傳播發展 ——以北朝隋代纏枝中心人物像為中心*

李秋紅
東南大學

摘要：北朝隋代佛教藝術所見雙段式纏枝居中表現人物像的作法，以往沒有引起學界足夠重視。這種母題淵源於古希臘羅馬文化，約5世紀下半葉經由陸路絲綢之路傳入漢文化地區，融匯在佛教文化之中，形成河西走廊和中原北方兩個圖像系統。河西走廊者以敦煌為中心發展，其纏枝中心人物像以蓮花化生執纏枝為主要特色，人物尊格由蓮花化生到天人、菩薩、佛陀，人物姿勢由執纏枝到施手印、舉蓮盤、起舞奏樂，發展脈絡比較清晰。中原北方者先後以平城、青州、鄴城為中心發展，僅纏枝中心佛陀像形成相對完整的發展序列。從現存實例來看，此種母題應首先傳入河西走廊，而後波及中原北方。纏枝中心人物像在地中海周圍多與神話相關，應用於喪葬或神廟場域，傳至中國以後與佛教發生關聯，應用於石窟和單體造像裝飾，服務於佛陀說法、教化眾生之目的。人物像在中國佛教藝術中，不僅深受當地佛教造型因素影響，還廣泛吸收漢文化地區和中亞、西域等地的多種文化因素不斷加以改造，從內容到形式都呈現中國化之樣貌。

關鍵詞：北朝隋代、纏枝紋樣、纏枝中心人物像、河西走廊、中原北方、古希臘羅馬文化、佛教中國化

一、引言

南北朝(420-589)至隋代(581-618),中外文化交流頻繁,外來紋飾隨之大量湧入,極大豐富了中國裝飾紋樣的內容。不少紋飾傳播東土以後,首先在佛教藝術中生根發芽,成為佛教中國化的一環。通過對這些外來紋飾來龍去脈的考察,我們不僅能夠瞭解當時中外文化交流的具體過程,也可以管窺佛教如何吸收中外各種文化因素,逐步中國化的歷史軌跡。

這一時期,中國北方佛教石窟和單體造像所見,人物像位於雙段式纏枝¹對稱中心位置(以下簡稱“纏枝中心”)的表現(圖1、圖2)²,在北魏中期(439-493)後段突然出現,而此前的漢文化地區並無其發展蹤跡可循,直觀判斷這種表現即是當時眾多外來紋飾中的一種。

過去,學界圍繞以人物、鳥獸等生物元素填充植物藤蔓的棲息式藤蔓紋,展開諸多探討。湯因比(J. M. C. Toynbee)和沃德-珀金斯(J. B. Ward-Perkins)將這種母題名作“peopled scrolls”,認為其源頭可以追溯至希臘古典(前5-前4世紀)晚期和希臘化(前334-前30)時期,在羅馬帝國(前27-後476)獲得充分發展並達到鼎盛,實例幾乎遍及羅馬帝國的每個行省³。如他們所言,這

* 本文在寫作過程中,得到清華大學李靜傑教授的悉心指導。加拿大英屬哥倫比亞大學孫明利博士提供寶貴修改意見。簡要的英文版本已先行發表,參見 Qiuhong Li, “The Transmission and Development of Greco-Roman Motifs in Chinese Buddhist Art: A Focus on Figures in the Center of Double-Scroll Patterns”, *Religions* 16 (2025): 1282. <https://doi.org/10.3390/rel16101282>.

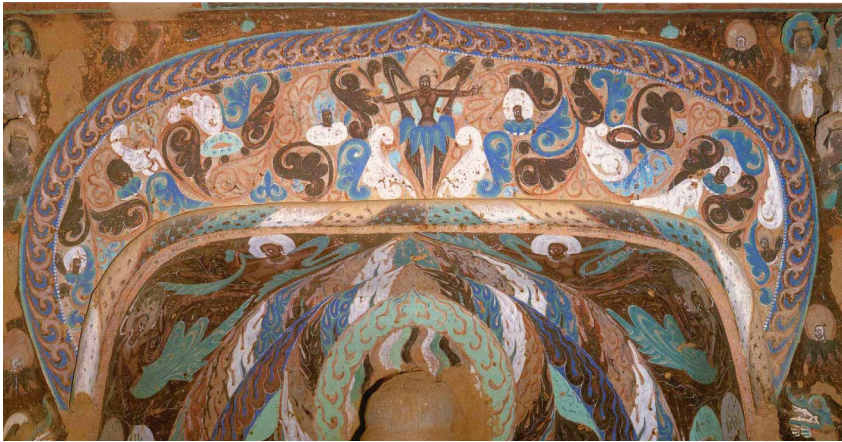
¹ 本文所謂雙段式纏枝,指由左右對稱的兩條波形藤蔓組合構成的裝飾紋樣。

² 關友惠主編《敦煌石窟全集13·圖案卷》上,香港:商務印書館,2003年,圖版54。段文傑主編《中國敦煌壁畫全集4·隋》,天津:天津人民美術出版社,2006年,圖版175。

³ J. M. C. Toynbee, J. B. Ward-Perkins, “Peopled Scrolls: A Hellenistic Motif in Imperial Art”, in *Papers of the British School at Rome* 18 (1950): 1-43. 關於羅馬行省棲息



(a)



(b)

圖 1: a. 敦煌莫高窟北魏中期第 251 窟中心柱前面
(採自網絡: https://pic1.zhimg.com/v2-9c54cc489f0a9cf2ac68e71e74e38196_r.jpg);
b. 圖 1a 龕楣局部 (採自關友惠主編《敦煌石窟全集 13·圖案卷》上圖版 54)



圖 2：敦煌莫高窟隋代第 389 窟西壁龕楣
 (採自段文傑主編《中國敦煌壁畫全集 4·隋》圖版 175)

種棲息式藤蔓紋在藤蔓形式、藤蔓與棲息者的相對關係(如主次關係、位置關係),以及棲息者的種類、表現形式和組合關係等方面,均存在多種可能性。當這種棲息式藤蔓紋,由左右兩條對稱的波形藤蔓構成,並在對稱中心刻畫人物元素時,便構成本文所謂的纏枝中心人物像表現。看來,纏枝中心表現人物像作法,源頭應該可以追溯到地中海周圍。遺憾的是,湯因比和沃德·珀金斯並沒有特別針對棲息式藤蔓紋的某一方面(更不用說是某一方面之下的某種具體表現)進行系統梳理。從他們的研究中,我們僅能大略瞭解地中海周圍纏枝中心人物像的表現形式,而難以獲得關於其發展脈絡的詳細信息。

邁克爾·高夫(Michael Gough)在介紹土耳其阿納瓦爾扎(Anavarza)古城 3 世紀凱旋門時,改用“inhabited scroll”稱呼這種在植物藤蔓中

式藤蔓紋的研究,還可以參見 Asher Ovadiah, Yehudit Turnheim, *“Peopled” Scrolls in Roman Architectural Decoration in Israel: The Roman Theatre at Beth Shean/Scythopolis*, Rome: Giorgio Bretschneider, 1994. 在該項研究中,作者考察了棲息式藤蔓紋在以色列伯善(Beth Shean/Scythopolis)羅馬劇場建築中的應用,並將其置於敘利亞-巴勒斯坦的背景中,探討了相關建築材料的來源和工匠系統等問題。

填充人物和鳥獸等生物元素的裝飾手法⁴。其後，克勞迪娜·多芬 (Claudine Dauphin) 採納 “inhabited scrolls” 稱謂，從植物種類 (如葡萄藤、莨苳葉、常春藤) 與構圖形式 (如條帶式、自由式)，起點數量與物象種類，以及藤蔓形式 (如單波式、環形式、自由式) 等方面，專題探討了棲息式藤蔓紋在羅馬帝國晚期至 7 世紀建築雕塑和馬賽克藝術中的發展情況⁵。從中可以得知，纏枝中心表現人物像作法在 4-7 世紀的地中海周圍延續存在，但數量已經非常有限，整體呈現一種幾何化和圖案化趨勢。

近來，常櫻在關於葡萄藤蔓紋的研究中，將棲息式藤蔓紋名作“主題型藤蔓紋”，簡要分析了這種母題在古希臘羅馬至拜佔庭早期、犍陀羅和印度次大陸，以及中國北朝的發展情況⁶。但這項研究主要從主題層面展開，雖然注意到北朝纏枝中心人物像表

⁴ Michael Gough, “Anazarbus”, in *Anatolian Studies* 2 (1952): 85-150.

⁵ Claudine Dauphin, “The Development of the ‘Inhabited Scroll’ in Architectural Sculpture and Mosaic Art from Late Imperial Times to the Seventh Century A.D.”, in *Levant* XIX (1987): 183-212.

⁶ 常櫻《筆底柔條因風長：絲綢之路葡萄藤蔓紋飾研究》，北京：人民出版社，2024 年，第 299-354 頁。

此前，①本傑明·羅蘭 (Benjamin Rowland) 在研究巴基斯坦犍陀羅葡萄藤蔓紋時，注意到兩條藤蔓交叉構成圓形空間並在其間填充生物元素的表現，提及這種裝飾母題與羅馬帝國東部地區實例的淵源關係。參見 Benjamin Rowland, “The Vine Scroll in Gandhāra”, in *Artibus Asiae* 19 (1956): 353-361.

②田辺直進一步指出，犍陀羅棲息式藤蔓紋僅選擇性地吸收了羅馬東部藝術中的葡萄藤蔓 (而非莨苳藤蔓)，藤蔓內部填充的人物、野生動物和鳥類均與狄奧尼索斯有關，由此認為這種母題應用於佛教寺廟，可能象徵著佛教徒期望達到的來世。參見 Tadashi Tanabe, “Peopled Vine Scroll in Gandharan Sculpture”, in *Proceedings of the 4th International Conference on Archi-Cultural Interactions through the Silk Road*, 西宮市：武庫川女子大学，2016, pp. 5-8。

③卜壽珊 (Susan Bush) 在研究中國 5 世紀末至 6 世紀初的花卉和藤蔓紋時，注意到大同雲岡石窟窟門和司馬金龍墓木板漆畫上的棲息式藤蔓紋，簡單指出同類表現還見於犍陀羅，源頭則在古希臘羅馬；提及敦煌石窟纏枝中心人物像表現 (文中稱作 semi-inhabited scroll)，視之為首都風尚的反映。參見 Susan Bush, “Floral Motifs and Vine Scrolls in Chinese Art of the Late Fifth to Early Sixth Centuries A.D.”, in *Artibus Asiae* 38 (1976): 49-83.

現，卻並未將其作為一種獨立類型展開梳理，也沒有系統論述其與西方同類表現的內在聯繫⁷。

上述研究涉及不少纏枝中心人物像實例，相關描述和時空分布線索為本文提供便利。據此，關於纏枝中心人物像，我們可以大致拼湊出一條由地中海到中國的傳播發展軌跡。但前人關注的重點在於植物與人物和鳥獸等各類生物元素相結合的裝飾手法，將所有符合這一構成原則的紋飾都涵括在內，所得認識難免籠統。筆者以為，聚焦某一類生物元素，針對其在不同藤蔓形式、不同裝飾位置的表現，分門別類進行探討，將是細化並推進棲息式藤蔓紋研究進程的可行之道。尤其是纏枝中心部位，處於視覺焦點位置，刻畫圖像的內容、體量和豐富程度都超過其他部位，值得專題探討。況且迄今為止，中國纏枝中心人物像的特殊表現，及其與西方同類實例之間的內在聯繫，尚未引起學界足夠重視。纏枝中心人物像究竟如何產生？怎樣發展？如何從地中海傳播到中國？傳播到中國以後發生了何種變化？這些都是有待解決的學術問題。

有鑒於此，本文以纏枝中心人物像為研究對象，在盡可能全面地收集相關資料的基礎上（圖3），著眼於人物像的表現形式，採用考古類型學與美術史樣式論相結合的方法進行分析。首先按人物尊格梳理北朝隋代現存實例，以期釐清纏枝中心人物像在中國的發展脈絡。進而通過與地中海周圍、古印度與中亞相關實例的比較，分析北朝隋代此種母題的西方淵源、東傳路徑，闡明其在中國佛教藝術中的創新發展情況。以纏枝中心人物像為線索，

⁷ 棲息式藤蔓紋的總體發展脈絡，不等於其下各種類型的發展脈絡。如該研究指出，棲息式藤蔓紋在中國最早見於北魏統治中心平城（今大同），由平城影響到其他地區。但筆者通過對現存實例的梳理和分析，認為纏枝中心人物像很可能由域外首先傳入河西走廊西端的絲路重鎮敦煌，進而影響中原北方的平城等地。



圖 3：北朝隋代纏枝中心人物像實例與關聯的西方實例分布示意圖（筆者繪）

從微觀角度展現佛教中國化的具體細節，同時為中外文化交流增添新例證。

二、北朝隋代纏枝中心人物像的表現

北朝隋代居中表現人物像的雙段式纏枝，主要發現於河西走廊和中原北方的佛教石窟和單體造像之中⁸。已知 51 例⁹，其中河西走廊 37 例，佔總量 72.55%，為此種表現主要發展區域；中原北

⁸ 本文所謂河西走廊指蘭州以西天然走廊地區，中原北方指蘭州以東的黃河流域。

⁹ 同一石窟或單體造像的同種表現人物像按 1 例計數，不同表現則分別計數。統計數據基於筆者實地調查和學界披露文物考古資料得出，是筆者所掌握的中國境內的全部作品。即便筆者盡可能蒐集了所有已知的材料，也難免有所遺漏，更何況我們今天能接觸到的材料祇是當時圖像體系中僥倖留存的遺存。不僅如此，新的考古發現很可能也會輕易改變統計的結果。這些數據的局限性可想而知。但是，本文所要討論的纏枝中心人物圖像，在歷史文獻中無任何文字記載，要想梳理清楚這種圖像的發展脈絡，必須依靠現存的視覺材料。本文的研究正是建立現存視覺材料基礎之上，展現的也是現存材料所呈現出來的發展規律。筆者在蒐集材料時，不局限於一時、一地、一種材質的遺存，希望通過跨時空、跨材料的關聯研究，彌補現存材料的先天局限。那些沒有相關圖像留存下來的遺址，原初是否存在相關圖像已不可知，無法為所在地點對應的圖像系統提供直接信息，因此沒有納入本文的樣本數據庫。一些關鍵節點的材料缺環，則試圖結合歷史語境加以補全，以構建相對完整的圖像譜系。筆者已盡可能在文中列出所有已知實例並附上出處，以便學界查漏補缺，也為未來考古新材料的補充和研究數據的更新提供便利。

方 14 例，僅佔總量 27.45%。兩地實例在時空分布、載體形態、人物像表現等方面存在諸多差異，形成兩個相對獨立的圖像系統，以下分而述之。為直觀瞭解此種表現的發展情況，本文將已知實例製作成統計表，見表 1 至表 4。

表 1：北朝隋代纏枝中心人物像發展時間與地域數量關係統計表

時間 \ 地域	河西走廊		中原北方				總計	佔總量 %
	莫高窟	西千佛洞	平城地區	鄴城地區	青州地區	隴東地區		
北魏中期	7		2				10	19.61
北魏晚期	1	1			3	2	7	13.73
東魏、西魏	3			1			4	7.84
北齊、北周	8			6			14	27.45
隋代	17						17	33.33
總計	36	1	2	7	3	2	51	100
佔總量 %	70.59	1.96	3.92	13.73	5.88	3.92	100	

表 2：北朝隋代纏枝中心人物像類型與發展地域數量關係統計表

類型 \ 地域	河西走廊		中原北方				總計	佔總量 %	
	莫高窟	西千佛洞	平城地區	鄴城地區	青州地區	隴東地區			
蓮花化生	僅頭部	1					1	28 54.90	
	執纏枝	20	1		1		22		
	施手印	1		1			1		3
	舉蓮盤	2							2

天人	執纏枝	5		1	1			7	11	21.57
	施手印	1						1		
	樂舞	3						3		
菩薩		2						2		3.92
佛陀		1			5	3	1	10		19.61
總計		36	1	2	7	3	2	51		100
		37		14						
佔總量 %		72.55		27.45				100		

表 3：北朝隋代河西走廊纏枝中心人物像類型與發展時間數量關係統計表

時間 類型		北魏 中期	北魏 晚期	西魏	北周	隋代	總計	佔總量 %	
		蓮花 化生	僅頭部	1					1
執纏枝	6		2	2	6	5	21	56.76	
施手印				1			1	2.70	
舉蓮盤					1	1	2	5.41	
天人	執纏枝					5	5	13.51	24.32
	施手印					1	1	2.70	
	樂舞				1	2	3	8.11	
菩薩						2	2	5.41	
佛陀						1	1	2.70	
總計		7	2	3	8	17	37	100	
佔總量 %		18.92	5.41	8.11	21.62	45.95	100		

表 4：北朝隋代中原北方纏枝中心人物像類型與發展時間數量關係統計表

類型 \ 時間		北魏	北魏	東魏、	北齊	隋代	總計	佔總量 %
		中期	晚期	西魏				
蓮花 化生	執纏枝			1			1	21.43
	施手印	1	1				2	
天人	執纏枝	1			1		2	14.29
佛陀			3	1	5		9	64.29
總計		2	4	2	6	0	14	100
佔總量 %		14.29	28.57	14.29	42.86	0	100	

(一) 河西走廊

該地區此種表現流行於 5 世紀末葉至 7 世紀初，約相當於莫高窟北朝第二期 (465-500) 至隋代¹⁰，包括北魏中期 7 例、北魏晚期 (494-534) 2 例、西魏 (535-556) 3 例、北周 (557-581) 8 例、隋代 17 例，以隋代實例居多，入唐 (618-907) 以後迅速減少。實例集中分布在敦煌莫高窟，個別發現於敦煌西千佛洞，全部以壁畫形式繪制在造像龕的龕楣處。北魏中晚期以中心柱窟為主流窟形，已知實例大多表現在中心柱四面主龕之龕楣處。西魏及以降，隨著方形覆鬥頂窟的流行，此種表現也出現在方形窟主室後壁主龕之龕楣處。按人物尊格，此地區纏枝中心人物像可以分為蓮花化生、

¹⁰ 根據樊錦詩等學者研究成果，莫高窟北朝洞窟分為四期：第一期為北涼 (397-439) 統治敦煌時期，約 421-439 年；第二期相當於北魏中期後段，約 465-500 年；第三期為東陽王元榮統治敦煌時期，約 525-545 年；第四期為北周前後，約 545-585 年。參見樊錦詩、馬世長等《敦煌莫高窟北朝洞窟的分期》，敦煌文物研究所編著《中國石窟·敦煌莫高窟（一）》，北京：文物出版社，1982 年，第 185-197 頁。隋代洞窟分為三期：第一期約 581-589 年，第二期約 589-613 年，第三期約 613-626 年。參見樊錦詩、關友惠等《莫高窟隋代石窟分期》，敦煌文物研究所編著《中國石窟·敦煌莫高窟（二）》，北京：文物出版社，1984 年，第 171-186 頁。

天人、菩薩和佛陀四種(圖4), 以下逐一考察。

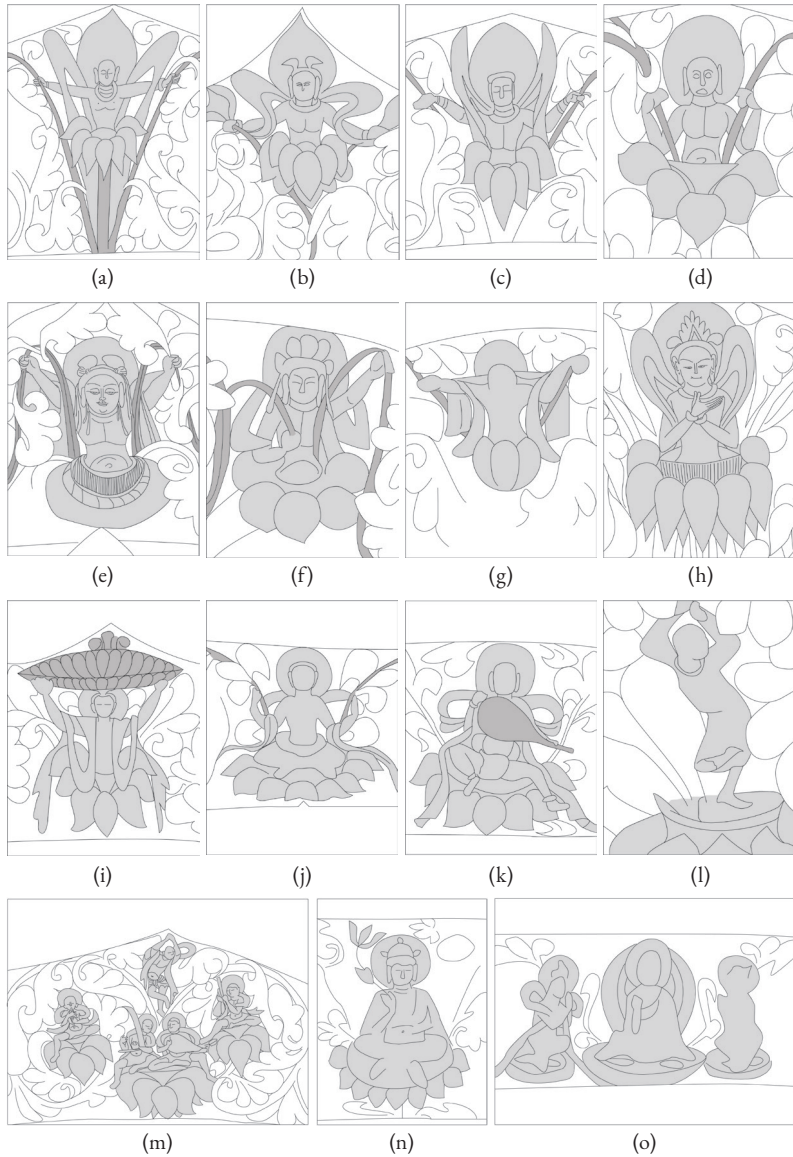


圖4：敦煌莫高窟龕楣纏枝中心人物像線描(筆者繪)

a. 北魏中期第 257 窟中心柱前面; b. 西魏第 432 窟中心柱前面; c. 北魏晚期第 435 窟中心柱前面; d. 北周第 296 窟西壁; e. 北周第 428 窟中心柱右側面; f. 北周第 428 窟中心柱左側面; g. 北周第 290 窟中心柱右側面; h. 西魏第 285 窟西壁; i. 北周第 290 窟中心柱前面; j. 隋代第 425 窟西壁; k. 隋代第 314 窟西壁; l. 隋代第 420 窟西壁; m. 北周第 299 窟西壁; n. 隋代第 412 窟西壁; o. 隋末唐初第 397 窟西壁

1. 蓮花化生像

化生為佛教四種生之一，指不依託於精子和卵子結合，借助業力忽然產生。蓮花化生，即從蓮花中出生，其後隨蓮花開敷，自然長大。在一般大乘經典和西方淨土經典中，蓮花化生約等同於往生佛國淨土，是佛教徒的理想歸宿。化生者發菩提心，或可成為阿羅漢、菩薩，乃至修行成佛¹¹。本文所謂蓮花化生像，特指處在化生過程中，從蓮花中露出人物頭部或上半身造型。那些完成化生過程，乃至成就佛道，在蓮花上或坐或立的全身人物，則分別歸入天人、菩薩和佛陀像部分討論¹²。

已知蓮花化生像 25 例，包括北魏中期 7 例、北魏晚期 2 例、西魏 3 例、北周 7 例、隋代 6 例，佔據河西走廊實例總量的 67.57%，為本區域纏枝中心人物像主流尊格。其造型涵蓋母胎蓮花和化生人物兩種要素，下文分而述之。

(1) 母胎蓮花

根據蓮莖有無，孕育化生像的母胎蓮花可以分為長莖和無莖兩種。其中長莖蓮花 15 例，主要流行於北魏中期至西魏，北周至隋代僅有少量子遺。其蓮莖自下而上佔據龕楣高度的 1/3 至 1/2，

¹¹ 關於化生與蓮花化生的內涵，以及相關研究現狀的梳理，參見李靜傑《于闐系蓮花化生像及其在中原北方的傳播發展》，收入杜斗城、丁得天主編《絲綢之路與永昌聖容寺國際學術研討會論文集》，蘭州：蘭州大學出版社，2019 年，第 193-216 頁。

¹² 吉村憐論述了由蓮花，化生為佛、菩薩或天人的過程，指出從蓮花中露出半個身子的蓮花化生是中間環節，全身的佛、菩薩或天人是完成狀態。參見[日]吉村憐著、卞立強譯《天人誕生圖研究：東亞佛教美術史論文集》，上海：上海古籍出版社，2009 年，第 22-35 頁。李靜傑認為大乘佛教之佛本無生滅，為化眾生而示現生滅，實際不存在由蓮花化生之佛。參見前揭李靜傑《于闐系蓮花化生像及其在中原北方的傳播發展》，第 193-216 頁。基於前人研究，本文將纏枝中心的天人、菩薩視作由蓮花化生長而成，即蓮花化生的完成狀態，而將佛陀視作由蓮花化生修行而成，即蓮花化生的終極歸宿。

之上化生像呈現居高臨下效果(圖1)。無莖蓮花10例,於北魏晚期出現,為北周至隋代主流表現形式。其化生像自下而上佔據龕楣高度2/3強,乃至與龕楣等高(圖2),反映了與此前階段不同的審美趣味。

根據表現視角,母胎蓮花又可以分為側面觀和斜上面觀兩種。其中側面觀蓮花23例,細分為三種情況。其一,仰蓮。僅3例,見於北魏中期第254窟中心柱前面和左側面龕楣(以物象自身為基準確定左右方位,下同)、北周第290窟中心柱右側面龕楣(圖4g)¹³。採用此種視角表現的蓮花,其蓮瓣呈長橢圓形,向上包裹化生,呈現人物從蓮花中破繭而出的效果。其二,覆蓮。共19例,佔據絕對多數,北魏中期出現後,一直流行至隋代。其中北魏中期至西魏實例之蓮瓣相對瘦長(如圖4a-圖4c),北周至隋代則變得肥厚(如圖4d、圖4f),而且花心大都繪制出蓮蓬,造型更為寫實。此種視角之蓮花,其蓮瓣如同裙裳般貼腰垂下,與向上生長的化生像形成一種視覺平衡,襯托出人物上身的修長和挺拔。其三,仰覆蓮。僅見於隋代第402窟西壁龕楣¹⁴,其同向蓮瓣幾乎呈一字形排開,蓮冠橫向拉長,彷彿一葉扁舟,運載其上化生像。

斜上面觀蓮花2例,見於北魏中期第259窟西壁塔柱前面龕楣¹⁵、北周第428窟中心柱右側面龕楣(圖4e)¹⁶。此種視角之蓮花,花冠呈扁圓環形,環間繪制蓮瓣,呈現由斜上側俯視效果。其中第259窟者,蓮瓣痕跡模糊難辨,僅餘環形輪廓。第428窟者,

¹³ 段文傑主編《敦煌石窟藝術·莫高窟第二九〇窟(北周)》,南京:江蘇美術出版社,1994年,圖版144。

¹⁴ 前揭敦煌文物研究所編著《中國石窟·敦煌莫高窟(二)》,圖版104。

¹⁵ 前揭敦煌文物研究所編著《中國石窟·敦煌莫高窟(一)》,圖版20。

¹⁶ 段文傑主編《中國敦煌壁畫全集3·北周》,天津:天津人民美術出版社,2006年,圖版67。

蓮瓣痕跡依稀可見，花冠由內而外平塗淺、深兩種色帶，蓮心部分以成排縱線示意蓮蓬，造型較前者有所進步，但平板化、程式化傾向依然顯著。這種抽象環形蓮花在莫高窟北朝第一期(421-439)洞窟已經出現¹⁷，或受到來自西域¹⁸方面影響¹⁹。

(2) 化生人物

就已知實例，纏枝中心從蓮花中化生出來的人物均作正面觀表現，具圓形或桃形頭光，作童子或天人形象。祇露出頭部者，僅1例，見於莫高窟北魏中期第254窟中心柱左側面龕楣。腹部以上部分皆從蓮花中顯露出來者，共24例，佔據絕對多數。後者通常上身袒裸，肩挎帔帛，佩戴項鍊和手鐲。多數為光頭(圖4a)²⁰，部分扎雙髻(圖4b)²¹或戴寶冠(圖4f)²²。其中扎雙髻者主要流行於北魏中期至西魏，戴寶冠者主要流行於北周至隋代。

根據手勢和持物，顯露半身的化生像可以分為執纏枝、施手印、舉蓮盤三種。其中執纏枝造型最先出現，自北魏中期一直延續至隋代，實例數量最多，變化最為豐富，為本區域化生像主流姿勢。施手印、舉蓮盤造型分別於西魏、北周出現，實例數量有限。

¹⁷ 如北涼第268窟窟頂平基角隅壁畫蓮花化生像之母胎蓮花，圖片參見前揭敦煌文物研究所編著《中國石窟·敦煌莫高窟(一)》，圖版5。

¹⁸ 本文所謂西域，指玉門關、陽關以西，蔥嶺以東，天山以南，崑崙山以北，即南疆塔里木盆地周邊地區。

¹⁹ 如拜城克孜爾第77窟壁畫菩薩像之蓮座，外輪廓呈扁圓環形，蓮冠平塗並勾勒蓮瓣，類似造型可能向東影響到河西走廊地區。圖片參見新疆維吾爾自治區文物管理委員會等編《中國石窟·克孜爾石窟(二)》，北京：文物出版社，1996年，圖版19。

²⁰ 前揭敦煌文物研究所編著《中國石窟·敦煌莫高窟(一)》，圖版38。

²¹ 前揭關友惠主編《敦煌石窟全集13·圖案卷》上，圖版67。

²² 段文傑主編《敦煌石窟藝術·莫高窟第四二八窟(北周)》，南京：江蘇美術出版社，1998年，圖版23。

①執纏枝。化生像雙手各持一段纏枝，共 21 例。據上肢動作，細分為七種。

第一種，雙臂展開側平舉，呈一字形抓握纏枝，見於北魏中期第 251 窟（圖 1）、254 窟、257 窟（圖 4a）、259 窟和 260 窟。該種造型化生像帔帛在頸後向兩上側高高揚起，而後繞兩臂垂下，就雙臂展開姿勢來看，彷彿從天而降。

第二種，雙臂斜下側舉，呈八字形提拉纏枝，見於北魏中期第 254 窟、西魏第 432 窟（圖 4b）、隋代第 402 窟。化生像雙臂向下略搭覆蓮座，動態感較第一種明顯減弱。

第三種，雙臂曲肘側舉，上臂與雙肩近乎水平，大致呈口字形托起纏枝，見於北魏晚期第 435 窟（圖 4c）²³、西魏第 249 窟²⁴。

第四種，雙臂曲肘側放，肘部靠近軀體，呈 W 形牽輓纏枝。見於西千佛洞北魏晚期第 7 窟²⁵，莫高窟北周第 296 窟（圖 4d）²⁶、428 窟，以及隋代第 292 窟、302 窟、303 窟、389 窟（圖 2）。此種造型既舒展又不過分誇張，系敦煌石窟中蓮花化生像最為流行的執纏枝方式。該種造型與前述第三種造型均可以在古于闐地區 5、6 世紀前後蓮花化生像中找到相近表現。如墨玉庫木拉巴特佛寺遺址出土蓮花化生像（圖 5）²⁷、策勒丹丹烏里克遺址出土蓮花化生像（圖 6）²⁸，雙臂分別呈口形、W 形上舉，前者雙手執瓔珞，後

²³ 前揭關友惠主編《敦煌石窟全集 13·圖案卷》上，圖版 55。

²⁴ 前揭關友惠主編《敦煌石窟全集 13·圖案卷》上，圖版 58。

²⁵ 敦煌研究院編《中國石窟·安西榆林窟》，北京：文物出版社，1997 年，圖版 198。

²⁶ 段文傑主編《敦煌石窟藝術·莫高窟第二九六窟（北周）》，南京：江蘇美術出版社，1998 年，圖版 18。

²⁷ 新疆維吾爾自治區文物局編《新疆佛教遺址》，北京：科學出版社，2015 年，第 32 頁。

²⁸ [英] 斯坦因著、巫新華等譯《古代和田：中國新疆考古發掘的詳細報告》，濟南：山東人民出版社，2009 年，圖版 LVI-D.XII.5。



圖 5：墨玉庫木拉巴特佛寺遺址出土泥塑蓮花化生像（採自新疆維吾爾自治區文物局編《新疆佛教遺址》第 32 頁）



圖 6：策勒丹丹烏里克遺址出土泥塑蓮花化生像（採自斯坦因著、巫新華等譯《古代和田：中國新疆考古發掘的詳細報告》圖版 LVI-D.XII.5）

者持物殘缺。于闐化生像與敦煌化生像所執之物有別，但執物姿勢較為一致，兩地實例年代相近，交通也較為便捷，之間應存在關聯。

第五種，雙臂斜上側舉，呈 V 形高擎纏枝過頂，見於北周第 301 窟、428 窟（圖 4e）。該種造型的化生像有意強化上身肌肉輪廓，顯得雄健有力，搭配雙臂奮力上舉的動態，清晰傳遞出對佛教的虔誠信仰和傾力供養的宗教情感，極具藝術感染力²⁹。

第六種，一臂斜上側舉，另一臂曲肘置胸前，大致呈 V 形，僅見於北周第 428 窟（圖 4f）。

第七種，一臂側平舉，另一臂曲肘側舉，大致呈 L 形，僅見

²⁹ 類似雙臂斜向上高舉姿勢，常見於涅槃圖中的舉哀人物，表現極度哀傷之態（如犍陀羅出土浮雕涅槃圖後排人物，圖片參見 [日] 宮治昭著，李萍、張清濤譯《涅槃和彌勒的圖像學：從印度到中亞》，北京：文物出版社，2009 年，第 93 頁，圖 44）。莫高窟執纏枝人物採用此種姿勢，可能表述竭盡全力供養佛教之意。

於北周第 290 窟(圖 4g)。第六、七種姿勢雙臂不對稱表現,在所有實例中別具一格。

以上七種姿勢,一字形、八字形於北魏中期,口字形、W 形於北魏晚期,V 形、√ 形和 L 形於北周,漸次出現並流行。其中,一字形 5 例、W 形 7 例,數量相對較多,前者主要流行於北魏中期,後者於北魏晚期出現、主要流行於北周至隋代,兩種姿勢前後相繼,分別代表敦煌不同時段執纏枝化生像的主要表現形式。八字形 3 例,口形、V 形各 2 例,數量相對較少,√ 形、L 形僅個別存在。在七種姿勢中,有四種見存於北周,其中 V 形、√ 形、L 形僅見於北周。北周執纏枝化生像的多樣性和創新性,反映了當時敦煌佛教美術繁榮發展的實況。

②施手印。僅見於西魏第 285 窟西壁主龕龕楣(圖 4h)³⁰。人物正面朝前,雙手側置身體左前方,合掌而仰,掌心微分,如捧物狀。此種手勢看似奇特,實則常見於側身禮拜人物像中,為合掌供養的一般化表現方式。相較於正面觀合掌造型,側面觀表現者更利於展現手部線條,也更具美感。這或許是龕楣中部正面觀化生施側面觀手印的原因所在。

③舉蓮盤。僅見於北周第 290 窟(圖 4i)³¹、隋代第 266 窟³²。化生像居於龕楣正中,雙臂呈口形高舉,雙手共同托舉一圓底大盤,托舉姿勢大致同於前述呈口字形執纏枝者,祇是雙手高舉過頂,動作幅度更大。前者化生像雙手指尖朝外托舉蓮盤,造型中規中矩。後者左手姿勢同於前者,而右手腕翻轉,指尖朝里,似乎是有意追求變化所致。手腕翻轉造型在同時期托物飛天像中多

³⁰ 段文傑主編《中國敦煌壁畫全集 2·西魏》,天津:天津人民美術出版社,2006 年,圖版 85。

³¹ 前揭段文傑主編《敦煌石窟藝術·莫高窟第二九〇窟(北周)》,圖版 122。

³² 前揭關友惠主編《敦煌石窟全集 13·圖案卷》上,圖版 167。

有發現³³，很可能是隋代習慣性表現。

龕楣正中繪制化生人物托盤作法，承襲自莫高窟西魏同類造型因素。如莫高窟第 288 窟中心柱前面龕楣正中，亦即供養天人列像之間，表現一化生托盤圖像³⁴。其化生像從覆蓮中生出上半身，雙臂呈口形上舉，帔帛挎肩後順勢垂落，至覆蓮上緣又反向敷搭上臂垂下，表現與第 290 窟龕楣纏枝中心者幾乎一致，很可能為後者提供靈感來源。由此看來，纏枝中心舉蓮盤人物像的出現，可能受到莫高窟龕楣正中繪制托盤化生像形式與所繪化生像造型的雙重影響。

以上三種姿勢，執纏枝出現最早，延續時間最長，發展最為充分。這種姿勢在北朝以前的漢文化地區並無發展蹤跡可循，如後所述，應是古希臘羅馬母題影響下的產物。在執纏枝造型出現以後，施手印、舉蓮盤造型也相繼出現。這兩種姿勢均可在當地人物像中找到相似表現，應是在執纏枝人物像圖式基礎上，融匯本土人物像造型因素產生。

2. 天人像

均以蓮花為臺座³⁵，在其上或坐或立。共 9 例，包括北周 1 例、隋代 8 例。

(1) 臺座蓮花

通常作側面觀無莖蓮花表現，以覆蓮實例居多，仰蓮、仰覆

³³ 如莫高窟隋代第 407 窟藻井飛天像。參見前揭敦煌文物研究所編著《中國石窟·敦煌莫高窟(二)》，圖版 94。

³⁴ 前揭敦煌文物研究所編著《中國石窟·敦煌莫高窟(一)》，圖版 110。

³⁵ 蓮花作為母胎，在生出天人之後，就成為他們的臺座。參見前揭吉村憐著、卞立強譯《天人誕生圖研究：東亞佛教美術史論文集》，第 27 頁。

蓮實例有限，呈現與前述同時期化生像母胎蓮花較為一致的發展面貌。

(2) 天人

依據姿勢，分為執纏枝、施手印、起舞奏樂三種。

①執纏枝。5例，數量最多。天人上身袒裸，肩挎帔帛，下身著裙或圍腰布，交腳坐在蓮花座上。其中1例雙臂呈八字形抓握纏枝，見於隋代第277窟³⁶；4例雙臂呈W形牽輓纏枝，見於隋代第292窟、407窟、414窟、425窟(圖4j)³⁷。這兩種姿勢均可在前述執纏枝化生像中找到相似表現，從出現時間來看，應在執纏枝化生像同類造型影響下產生，或作為化生像的完成形式表現。

②施手印。僅見於隋代第383窟³⁸，天人像表現大致同於執纏枝者，祇是雙手置於腹前。

③起舞奏樂。3例，見於北周第299窟和隋代第314窟、420窟，表現同中有異。其中第299窟者(圖4m)³⁹，居上表現一舞人，雙手高擊掌，扭腰擺臀，右腿前踢，作熱情舞蹈狀。居下表現二樂人，對稱坐於同一覆蓮之上，內側腿平放，外側腿垂下，分別彈奏箏篪和琵琶。左、右側纏枝單元內各表現一樂人，坐於覆蓮之上，左腿平放、右腿垂下，吹奏笙與簫。這五身伎樂服飾一致，動作、眼神彼此呼應，無疑成組表現，為已知實例中陣容最豪華者。

第314窟者(圖4k)⁴⁰，居中表現一彈奏琵琶的樂人，服飾和

³⁶ 前揭關友惠主編《敦煌石窟全集 13·圖案卷》上，圖版 202。

³⁷ 前揭關友惠主編《敦煌石窟全集 13·圖案卷》上，圖版 173。

³⁸ 前揭關友惠主編《敦煌石窟全集 13·圖案卷》上，圖版 182。

³⁹ 前揭段文傑主編《中國敦煌壁畫全集 3·北周》，圖版 173。

⁴⁰ 前揭關友惠主編《敦煌石窟全集 13·圖案卷》上，圖版 176。



圖 7：西安未央區炕底寨村北周大象元年（579）安伽墓出土石榻圍屏舞蹈圖像及其局部（採自陝西省考古研究所編著《西安北周安伽墓》圖版 63）

坐姿與第 299 窟彈琵琶者相似，不過其左腿垂下，右腿支起，雙腿完全打開，姿勢更為豪放。

第 420 窟者（圖 41）⁴¹，居中表現一舞者，隱藏在繁密的忍冬葉之間，姿勢與第 299 窟舞者相仿。引人注目的是，此舞者身穿及膝圓領長袍，腰系帶，腳蹬長靴，作胡人裝扮。同種造型胡舞人像，在西安北周大象元年（579）粟特人安伽墓出土石榻圍屏舞蹈圖像中也有發現（圖 7）⁴²。學界基本認同安伽墓該舞蹈反映了胡

⁴¹ 前揭敦煌文物研究所編著《中國石窟·敦煌莫高窟（二）》，圖版 65。

⁴² 陝西省考古研究所《西安發現的北周安伽墓》，《文物》2001 年第 1 期，第 4-26 頁，第 17 頁圖 21。陝西省考古研究所編著《西安北周安伽墓》，北京：文物出版社，2003 年，圖版 63。該墓考古簡報稱該舞者正在表演胡旋舞，但陳海濤認為該舞者裝束、神態和動作與典型胡旋舞表現存在較大差異，應釋讀為胡騰舞。參見陳海

騰舞場景，那麼敦煌舞人所演也應是胡騰舞，系伴隨入華粟特人傳播而來的中亞文化因素。在佛教石窟之中，舞者和著佛國音樂節奏，在蓮座上騰踏、跳躍。此情此景，或許是當地以胡舞供養佛教的真實寫照。

3. 菩薩像

僅見於隋代第 390 窟⁴³、412 窟(圖 4n)⁴⁴。二實例菩薩像均頭戴寶冠，肩挎帔帛，左手放置腹前，右手於胸前執一長莖蓮枝，交腳坐在蓮花座上，很可能依據相近粉本製作。執蓮枝菩薩像在莫高窟隋代洞窟中頗為流行，可能影響到纏枝中心菩薩像表現。

4. 佛陀像

僅見於隋末唐初第 401 窟⁴⁵、397 窟(圖 4o)⁴⁶，佛陀均結跏趺坐。前者穿通肩式袈裟，右手上舉施無畏印、作說法狀，佛座部分殘缺。後者穿裹身垂領式袈裟，手印表現同於前者，以無莖蓮花為座，雙段纏枝自佛座兩後方生出。有趣的是，該實例佛陀兩側分別表現一尊內側身合掌跪坐菩薩像，實際構成一鋪小型說法圖。如後所述，纏枝中心表現佛像作法，在中原北方北魏中晚期之際出現以後持續發展。而龕楣表現人物列像作法，也主要流行於北魏中期以降的中原北方，不少實例在龕楣正中表現結跏趺坐、施禪定印或說法印佛像，兩側對稱表現一對或多對內側身跪坐、合掌供養菩薩像，如大同雲岡北魏中期第 2 窟東壁中層第 2

濤《胡旋舞、胡騰舞與柘枝舞——對安伽墓與虞弘墓中舞蹈踏屬的淺析》，《考古與文物》2003 年第 3 期，第 56-61、91 頁。其後，胡騰舞觀點被該墓考古報告採納。

⁴³ 前揭敦煌文物研究所編著《中國石窟·敦煌莫高窟(二)》，圖版 162。

⁴⁴ 前揭敦煌文物研究所編著《中國石窟·敦煌莫高窟(二)》，圖版 86。

⁴⁵ 前揭敦煌文物研究所編著《中國石窟·敦煌莫高窟(二)》，圖版 139。

⁴⁶ 前揭敦煌文物研究所編著《中國石窟·敦煌莫高窟(二)》，圖版 150。

龕龕楣⁴⁷。莫高窟龕楣零星出現的纏枝中心佛像，很可能兼受中原北方這兩種表現的影響。

整體來看，其一，河西走廊居中表現人物像的雙段式纏枝，一概以壁畫形式繪制在洞窟佛龕之龕楣。人物像居於龕楣正中，以蓮花化生像出現時間最早，延續時間最長，實例數量最多，變化最為豐富。蓮花化生像發達，為河西走廊纏枝中心人物像本質特徵。天人像於北周出現，在隋代獲得較大發展。佛像、菩薩像僅個別存在，不成系統。人物像母胎蓮花和臺座蓮花呈現較為一致的發展面貌，北魏中期至西魏主要為長莖，北周至隋代變化為無莖，花冠自始至終流行覆蓮表現。

其二，北魏中期至西魏，纏枝中心人物像均作從蓮花中生出頭部或半身的蓮花化生像表現。北周時，全身天人像出現。至隋代，菩薩像、佛像相繼出現，全身人物像實例數量反超化生像，成為這一時期一種有趣的文化現象。化生為四種生之最勝者，蓮花化生像強調的應是其出生方式。天人、菩薩、佛陀像的描繪重點，則轉向由蓮花化生成長或修行而成的種種殊勝人物，強調的應是蓮花化生以後所能達成的狀態。纏枝中心人物像尊格的這種轉變，或許反映了人們由在淨佛國土中蓮花化生⁴⁸，逐漸提高期待，希望在佛國世界持續修行，以證得佛果，實現終極解

⁴⁷ 雲岡石窟文物保管所編著《中國石窟·雲岡石窟(一)》，北京：文物出版社，1991年，圖版12。

⁴⁸ 眾生信奉佛法，將來不墮地獄、蓮花化生的相關佛經依據，如(後秦)鳩摩羅什譯《妙法蓮華經》卷四：“佛告諸比丘，未來世中，若有善男子、善女人，聞妙法華經提婆達多品，淨心信敬不生疑惑者，不墮地獄、餓鬼、畜生，生十方佛前，所生之處，常聞此經。若生人天中，受勝妙樂，若在佛前，蓮華化生。”《大正藏》編號262，第9冊，第35頁上欄第14-18行。

又如(三國·魏)康僧鎧譯《佛說無量壽經》卷二：“佛告慈氏，……若有眾生明信佛智乃至勝智，作諸功德信心迴向，此諸眾生於七寶華中自然化生，加趺而坐，須臾之頃，身相光明，智慧功德如諸菩薩具足成就。”《大正藏》編號360，第12冊，第278頁上欄第22行-中欄第3行。

脫的更高追求⁴⁹。這種轉變與當時社會佛教思潮之間的關係，有待進一步研究。

其三，蓮花化生像多以執纏枝造型出現，如後所述，這種造型與古希臘羅馬文化關係密切，施手印造型沿用此前供養人像手部處理方式，舉蓮盤造型來自本地托物供養化生像，母胎蓮花的前上面觀表現則受到西域方面影響。天人像執纏枝造型來自化生像同類表現，胡舞人形象吸收了粟特文化因素。菩薩像執長莖蓮花造型與當地同時期菩薩像保持一致，龕楣中部表現佛像形式則與中原北方關係密切。纏枝中心人物像的表現，生動反映了多元文化在敦煌交流與融合，並作用於佛教石窟圖像的情況。

其四，人物雙臂展開、手執纏枝表現，為蓮花化生像和天人像共有造型。這種造型出現時間最早，佔據實例總量 70.27%，可視為河西走廊纏枝中心人物像特徵性表現，應引起充分重視。

⁴⁹ 眾生信奉佛法，將來不僅可以蓮花化生，還可以隨心所欲游諸佛土，供養諸佛，聽聞正法，最終成就佛道的相關佛經依據，如（後秦）鳩摩羅什譯《摩訶般若波羅蜜經》卷九：“憍尸迦！若善男子、善女人受持般若波羅蜜乃至正憶念，得如是等種種今世功德。……是人終不墮三惡道，受身完具。終不生貧窮下賤、工師、除廁人、擔死人家。常得三十二相，常得化生，生諸現在佛國。終不離菩薩神通，若欲從一佛國至一佛國，供養諸佛、聽諸佛法，即得隨意所游佛國。能成就眾生、淨佛國土。漸得阿耨多羅三藐三菩提。”《大正藏》編號 223，第 8 冊，第 287 頁上欄第 9-20 行。

又如（唐）玄奘譯《大般若波羅蜜多經》卷三八：“舍利子！若菩薩摩訶薩作如是學般若波羅蜜多，便近一切相智。……是菩薩摩訶薩由不生貪俱行心，乃至不生一切見趣俱行心故，畢竟不墮女人胎中，常受化生，亦永不生諸險惡趣。除為利樂有情因緣，從一佛國至一佛國，供養恭敬、尊重讚歎諸佛世尊，成熟有情、嚴淨佛土，乃至證得阿耨多羅三藐三菩提，常不離佛。”《大正藏》編號 220，第 5 冊，第 212 頁下欄第 12-27 行。

又如（唐）玄奘譯《大般若波羅蜜多經》卷一〇五：“佛言，憍尸迦！若善男子、善女人等於此般若波羅蜜多，至心聽聞、受持、讀誦、精勤修學、如理思惟、書寫、解說、廣令流布，……是善男子、善女人等永不墜墮一切地獄、傍生、鬼界，……是善男子、善女人等多生有佛嚴淨土中，蓮花化生不造惡業；是善男子、善女人等常不遠離速疾神通，隨心所願游諸佛土，從一佛國至一佛國，供養恭敬、尊重讚歎諸佛世尊，聽聞正法，成熟有情、嚴淨佛土，漸證無上正等菩提。”《大正藏》編號 220，第 5 冊，第 583 頁上欄第 19 行-下欄第 8 行。

(二) 中原北方

該地區此種表現流行於 5 世紀末葉至 6 世紀，約相當於北魏中期後段至北齊 (550-577)。其中北魏中期 2 例、北魏晚期 4 例、東魏 (534-550) 和西魏各 1 例、北齊 6 例。實例主要分布在山西大同，山東泰安、廣饒、青州，河南淇縣與河北臨漳、邯鄲，以及甘肅天水等地，形成平城、青州、鄴城和隴東四個發展區域。多數以石雕形式表現，個別為金銅鑄造。主要施用於佛造像頭光，少許應用於佛造像龕楣、碑座上沿等處。按人物尊格，此地區纏枝中心人物像可以分為蓮花化生、天人和佛陀三種，以下逐一考察。

1. 蓮花化生像

僅 3 例。最早實例見於大同雲岡第二期 (約 470-494) 開鑿的第 11 窟南壁下層西側龕 (圖 8a)，其後見於天水麥積山第 133 窟約 520 年前後第 10 號造像碑下層龕 (圖 8b)。二者龕楣正中化生像均從覆蓮中誕生、雙手合十，兩側纏枝單元內均浮雕蓮花化生像，明顯一脈相承。此種纏枝蓮花化生龕楣在中原北方實例稀少，而主要流行於河西走廊地區，來自河西走廊的可能性較大。

河南淇縣東魏武定元年 (543) 造像碑碑座前面上沿 (圖 9)，纏枝中心化生像從覆蓮中生出上半身，雙臂呈八字形，雙手各執一段纏枝，執纏枝姿勢與前述莫高窟西魏第 432 窟者幾乎一致 (圖 4b)，很可能存在關聯。不過，淇縣化生像短髮，帔帛末端變化為葉片形狀，且沒有佩戴項鍊、手鐲等裝身具，與莫高窟第 432 窟化生像存在一定差異。淇縣化生像所執纏枝各單元內僅表現一片半忍冬葉作法，也有別於莫高窟化生像所執纏枝各單元內元素豐富、繁密的表現。這些差異性，應是同種母題在實際應用過程中，結合當地審美偏好改造的結果。



(a)



(b)

圖 8：a. 大同雲岡北魏中期第 11 窟南壁下層西側龕（筆者攝）；
b. 天水麥積山第 133 窟 520 年前後第 10 號造像碑下層龕（李靜傑攝）

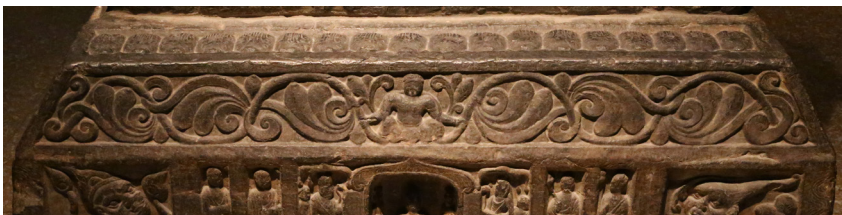


圖 9：紐約大都會博物館藏淇縣東魏武定元年（543）造像碑碑座前面（李靜傑攝）

2. 天人像

僅 2 例。其一，見於雲岡第二期開鑿的第 13 窟東壁下層龕（圖 10）⁵⁰，天人像位於龕楣正中，左腿平放、右腿支起，雙臂呈口形上舉，雙手各執一段纏枝。這是已知最早的天人像執纏枝實例，人物所處位置和執纏枝因素大體同於敦煌蓮花化生像，很可能在後者基礎上變化而來。

其二，見於臨漳鄴城遺址出土北齊白石佛像背屏殘件（圖 11），天人以飛天形式出現，俯伏在主尊頭光外圈頂部，雙手一上一下提拉纏枝。纏枝倒垂而下，沿頭光外區向兩下側延伸，呈現迥異於雲岡和敦煌實例的嶄新發展面貌。其天人配置在主尊頭光外上方作法，與後述青州地區纏枝中心佛像表現位置一致，雙手一上一下提拉纏枝造型尚未發現類同實例，應為鄴城地區的創造性表現。

3. 佛陀像

共 9 例，包括北魏晚期 3 例、西魏 1 例、北齊 5 例，為中原北方纏枝中心人物像的主流尊格。

北魏晚期 3 例均發現於青州地區，佛陀結跏趺坐，或從屬於五佛和九佛組合，或單獨表現，一概配置在主尊頭光外上方。雙段纏枝自佛陀蓮座底部垂落，至主尊頭光頂部後沿頭光外區向兩下側延伸。最早實例見於泰安汶口村出土北魏太和十八年（494）金銅背屏（圖 12a）⁵¹，其佛陀從屬於五佛組合，與其他四佛等距分布

⁵⁰ [日]水野清一、長廣敏雄《雲岡石窟：西曆五世紀における中國北部佛教窟院の考古學的調査報告》第 10 卷，京都：京都大學人文科學研究所，1953 年，拓本 2D。

⁵¹ 泰安市文物管理局《山東泰安市大汶口鎮近年出土的一批銅器》，《考古》1987 年第 7 期，第 662-664 頁，第 663 頁圖 2:5。

已有學者指出該背屏紋樣的特殊性和先進性。如八木春生認為該背屏蓮葉表現，不見於同時期的平城、敦煌等地，而接近於中印度紀元前後佛塔浮雕，可能是從南朝輸入的印度初期佛教美術因素。參見 [日]八木春生《雲岡石窟文樣論》，京

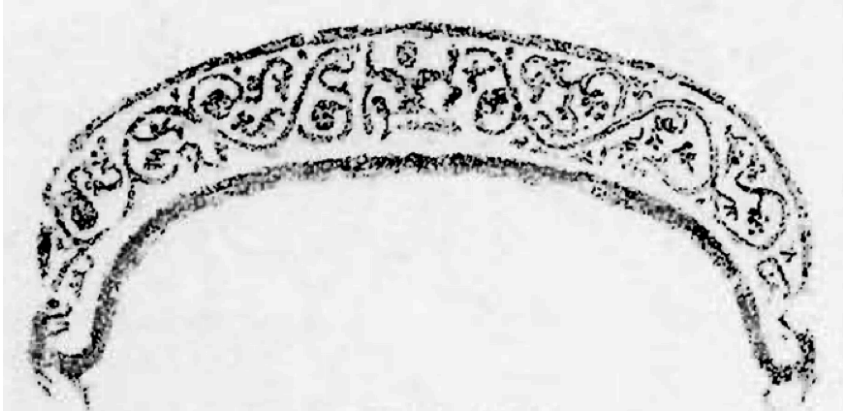


圖 10：大同雲岡北魏中期第 13 窟東壁下層龕楣拓片局部
（採自水野清一、長廣敏雄《雲岡石窟》第 10 卷拓本 2D）



圖 11：邯鄲市博物館藏鄴城遺址出土北齊背屏殘件（李靜傑攝）

在主尊頭光外圈，游離於纏枝紋樣之外，有別於此前實例主要應用於龕楣，且人物像處在纏枝之中作法，是纏枝中心人物像的新發展形式。此後，青州西王孔莊出土北魏正光六年(525)背屏造像(圖12b)，進一步將纏枝中心人物像與當地流行的龍銜纏枝因素結合起來。其佛陀從屬於九佛組合，纏枝由背屏上方倒立飛龍口中吐出，自佛陀背後穿過，而後垂至主尊頭光外區，形成極具青州特色的表現形式。廣饒大張村出土背屏造像(圖12c)，佛陀以單尊形式出現，但仍然配置在主尊頭光外上方，顯示了青州傳統的強勁影響。

麥積山西魏第127窟正壁主尊佛像頭光(圖12d)⁵²，纏枝中心佛陀以單尊形式表現、高高在上的構圖方式，與前述青州地區，尤其是廣饒北魏晚期實例一致，應由來於中原北方東部地區。不過，其纏枝中心佛像配置在頭光外區頂部，與頭光中區的雙段纏枝同處頭光之內的表现，又呈現地域特色。

北齊5例均發現於邯鄲響堂山石窟，見於北響堂山南洞正壁及左、右側壁主尊佛像頭光(圖12e)，南響堂山第1窟、2窟中心柱前面主尊佛像頭光(圖12f)。這些實例頭光形制與內容較為一致，應依據相近粉本製作。纏枝中心佛陀從屬於七佛組合，與其他六佛均融入纏枝之中，形成雙段纏枝由頭光外區頂部小佛像蓮座底部生出，向兩側環繞頭光外區一圈效果，在繼承青州地區纏枝中心佛像表現傳統的基礎上，形成有別於青州傳統的

都：法藏館，2000年，第240-241頁。李靜傑認為該背屏頭光纏枝與化佛組合可以在雲岡石窟，即前述雲岡第11窟龕楣纏枝蓮花化生紋樣中找到來源(圖8a)；頭光裝飾纏枝紋樣作法，受到印度笈多朝佛像影響，經由長江下游地區傳播而來；整體表現可視為北魏首都平城因素與南朝因素的綜合體，構成青州風格造像的雛形。參見李靜傑《青州風格佛教造像的形成與發展》，《敦煌研究》2007年第2期，第6-13頁。

⁵² 花平寧、魏文斌主編《中國石窟藝術·麥積山》，南京：江蘇美術出版社，2013年，圖版100。



圖 12: a. 泰安市博物館藏泰安汶口村出土北魏太和十八年(494)金銅背屏(王麗娟提供); b. 山東博物館藏青州西王孔莊出土北魏正光六年(525)背屏佛像局部(筆者攝); c. 東營市歷史博物館藏廣饒大張村出土北魏晚期背屏佛像局部(筆者攝); d. 天水麥積山西魏第 127 窟正壁主尊佛像頭光局部(採自花平寧、魏文斌主編《中國石窟藝術·麥積山》圖版 100); e. 邯鄲北響堂山北齊南洞主室南壁主尊佛像頭光(筆者攝); f. 邯鄲南響堂山北齊第 1 窟中心柱前面主尊佛像頭光(筆者攝)

新表現形式。

整體來看，其一，中原北方居中刻畫人物像的雙段式纏枝，多以浮雕形式表現，所在位置由佛龕龕楣，逐漸轉移至造像頭光、邊飾等處，以頭光及其外上方為主要裝飾區域。北魏中期實例主要發現於平城地區的石窟造像，中心人物像配置在尖拱形龕楣正中的拱尖下方。人物像所在位置與莫高窟實例一致，反映了與河西走廊實例的親緣關係。由此推測，纏枝中心人物像最初可能是以龕楣裝飾粉本的形式在河西走廊和中原北方之間傳播。北魏晚期實例主要發現於青州地區的單體造像，這些造像有背屏而無佛龕，為適應載體的變化，中心人物與背屏常見的組佛和倒龍相結合，配置在頭光上部，巧妙地融入當地裝飾傳統。東魏北齊實例主要發現於鄴城地區的石窟造像，其像雖然處在佛龕之中，但所在之龕已由尖拱形變為帳形，龕楣已不再適合表現纏枝中心人物像。因此，其纏枝中心人物像沿襲青州傳統，配置在頭光區域。不過，此時的中心人物像已降落至造像頭光內部，完全融入頭光外區的纏枝之中，反映了纏枝中心人物像再度創新發展的情況。由北魏中期到北魏晚期和東魏北齊，纏枝中心人物像由龕楣裝飾向頭光裝飾轉變。這種轉變說明這種母題在發展過程中，並沒有拘泥於原初的粉本樣式，而是在保持基本構圖的情況下，基於所處載體的裝飾空間和所在地區的裝飾傳統，靈活調整細節，以實現更好的裝飾效果。

其二，中原北方纏枝中心人物像以蓮花化生和天人出現較早，但實例數量極為有限，而且北魏實例與東魏北齊實例之間難以建立發展演化關係，很可能是不同階段文化交流的產物。其中蓮花化生和天人執纏枝表現，與河西走廊實例關係密切，應具有共同的文化來源。佛陀像於北魏中晚期之際出現，實例數量較多，北魏實例與北齊實例之間發展演化關係比較明顯，應該首創於青州

地區，而後影響到隴東和鄴城等地。

三、地中海周圍纏枝中心人物像的表現

將人物作為一種裝飾元素，配置在雙段式纏枝對稱中心的作法，在漢文化地區並無先例可循，系伴隨文化交流傳入的異域文化因素。如前所述，這種表現在地中海周圍至遲希臘古典時期之末已經出現，希臘化、羅馬共和國（前 509 - 前 27）至羅馬帝國時期延續發展。

前 4 世紀下半葉，相當於古典之末至希臘化之初，地中海周圍纏枝中心表現人物像作法，在意大利南部希臘移民城邦出現並獲得較大發展，實例見於諸多喪葬用阿普利亞式 (Apulian) 紅繪陶瓶⁵³。纏枝中心人物像或半身或全身，半身者多與花葉組合造型，全身者或單尊或雙尊、側身倚坐於花葉之上，兩側支蔓間填滿花

⁵³ 阿普利亞式陶瓶的生產中心在意大利南部的塔拉斯 (Taras, 今塔蘭托 Taranto), 該地為前 5 世紀末雅典陶工的遷入地之一, 早期陶瓶的技法和圖像受到阿提卡風格的強烈影響。參見 Richard T. Neer, *Art & Archaeology of the Greek World: A New History, c. 2500-c. 150 BCE*. 2nd edition, London: Thames & Hudson, 2019, pp. 326-329. 一些出土地不明、年代約在前 4 世紀下半葉至前 3 世紀初葉的希臘金冠飾片, 如大英博物館藏品 (編號 1905.1102.1)、大都會博物館藏品 (編號 06.1217.1), 前者刻畫女神下半身作渦卷表現、雙手提拉捲鬚末端, 後者刻畫酒神夫婦側身倚坐於纏枝中心的莨苕葉上, 類似圖像或許曾為南意大利陶瓶繪畫纏枝中心人物像的設計提供靈感來源。

湯因比已注意到阿普利亞式陶瓶頸部和肩部繪制的棲息式藤蔓紋, 指出相似紋樣亦存在於南意大利的馬賽克和建築裝飾中 (前揭 J. M. C. Toynbee, J. B. Ward-Perkins, "Peopled Scrolls: A Hellenistic Motif in Imperial Art", pp. 5-6)。值得注意的是, 阿普利亞式陶瓶頸部與肩部的這類棲息式藤蔓紋, 已形成將人物形象配置於左右兩段藤蔓對稱中心的基本構圖框架。基於這一特徵, 即便多數實例的藤蔓尚未形成清晰的連續波形骨架, 本文仍將其歸入纏枝中心人物像譜系, 並視之為該譜系的早期形態。就目前所見材料而言, 南意大利的棲息式藤蔓紋至遲在公元前 4 世紀下半葉已具備上述構圖, 而東地中海地區帶有該構圖的棲息式藤蔓紋實例, 年代多晚至公元前 3 - 前 2 世紀, 因此筆者將東地中海地區的相關實例歸入下一時段探討。

朵、萼片和捲鬚飾，呈現遍地鋪開、繁縟富麗的裝飾效果。

其中半身人物像，如意大利阿爾塔穆拉考古博物館 (Museo Nazionale Archeologico di Altamura) 藏陶瓶腹部飾帶 (圖 13a)，人物頭像由莨苳葉承托，雙段纏枝從其兩肩外側生出⁵⁴。米蘭考古博物館藏陶瓶 (編號 St. 135026) 頸部飾帶 (圖 13d)，人物頭像由花朵承托，環繞在與花朵同根而生、向兩側延展的莨苳捲鬚之中。此二實例人物像分別由向上生長的莨苳葉和花朵承托，形成從花葉中露出人物頭頸部效果，設計意匠近似仰蓮化生像。洛杉磯保羅蓋蒂博物館藏陶瓶 (編號 82.AE.16) 頸部飾帶 (圖 13e)⁵⁵，有翼女子下半身作向下生長的莨苳葉表現⁵⁶，雙臂呈八字形張開，雙手分別提拉由莨苳葉向兩上側生出的捲鬚飾，造型與覆蓮化生像，尤其是呈八字形執纏枝者有一定的可比性。至於全身人物像，如紐約大都會博物館藏陶瓶 (編號 17.120.240) 頸部，在繁密的莨苳捲鬚之中，一女性人物右手執酒器、側身倚坐在喇叭形花朵之上，兩上方二天使共獻花環，整體表現與中國實例全身人物像者差異較大。

至遲前 3 世紀末葉，纏枝中心表現人物像作法已經傳播至地

⁵⁴ 據基利·伊麗莎白·霍耶 (Keely Elizabeth Heuer) 研究，阿普利亞式陶瓶繪畫流行的此類孤立人物頭像，系由雅典傳入的希臘母題。與雅典人物頭像處在神話場景之中、承擔敘事角色不同的是，這一母題在南意大利陶瓶繪畫中通常以孤立形象出現，且大多缺乏銘文或明確特徵，難以判定具體身份。結合其周圍表現的與喪葬背景相關的神話場景來看，這些孤立頭像很可能與來世信仰相關，是不死 (Athanasia) 等抽象概念的象徵性表現。參見 Keely Elizabeth Heuer, "Vases with Faces: Isolated Heads in South Italian Vase Painting", in *The Metropolitan Museum of Art Journal* 50 (2015): 63-91.

⁵⁵ Marit R. Jentoft-Nilsen, A. D. Trendall, *South Italian Vases: Apulian, Lucanian, Campanian, Sicilian, and Paestan Red-figure*, Malibu: The J. Paul Getty Museum, 1991, pls. 183, 185.

⁵⁶ 湯因比認為小亞細亞 "Great Goddess" 是此類有葉形裙擺的女神形象的來源。參見前揭 J. M. C. Toynbee, J. B. Ward-Perkins, "Peopled Scrolls: A Hellenistic Motif in Imperial Art", pp. 1-43.

中海東岸的土耳其等地。如土耳其馬格尼西亞 (Magnesia) 阿爾忒彌斯神廟 (Temple of Artemis Leukophryene) 浮雕⁵⁷，有翼女神腰部以下作向下生長的莨苳葉表現，雙臂呈一字形張開、雙手分別抓握由莨苳葉向兩側分生而出的枝蔓，明顯在前述希臘瓶繪圖像 (圖 13e) 同類表現影響下出現。該浮雕女神手執纏枝之主莖，有別於前述瓶繪女神執捲鬚末端作法，類似表現為後來羅馬帝國實例所繼承 (圖 13f)。北朝隋代纏枝中心人物所執部位一概為纏枝之主莖，源頭應該可以追溯至此。

羅馬共和國末期至羅馬帝國時期，纏枝中心表現人物像作法獲得又一次大發展，實例比較廣泛地發現於南歐和地中海沿岸的西亞、北非等地。纏枝中心人物像表現大體延續古希臘傳統，其中半身者仍然與花葉組合造型，或上半身由莨苳葉中生出，或下半身作莨苳葉表現，全身者新出現正面立於花葉之上的形式。不論半身者還是全身者，均見有雙臂展開、雙手執纏枝造型。其中半身像，如羅馬摩爾盧波 (Morlupo) 前 30 年左右墓出土半月楣壁畫 (圖 13b)、土耳其以弗所古城 (Ephesus) 2 世紀哈德良神廟第二道拱門上部半月楣浮雕 (圖 13c)，居中人物前者有翼、後者獸爪，下半身均與莨苳葉和纏枝藤蔓混合造型，雙臂呈八字形展開、雙手抓握兩側藤蔓。全身人物像，如羅馬瓦萊里家族墓 (tomb of the Valerii) 2 世紀灰泥飾帶⁵⁸，居中人物大部袒裸，正面立於花葉之上，雙臂呈 W 形展開、雙手抓握兩側藤蔓。

這一時期，纏枝中心人物所執纏枝的波形結構更加清晰，波形空間之內交替填充花葉、人物、動物等元素，更顯生機活力。

⁵⁷ 前揭 J. M. C. Toynbee, J. B. Ward-Perkins, "Peopled Scrolls: A Hellenistic Motif in Imperial Art", pl. II, 2.

⁵⁸ 前揭 J. M. C. Toynbee, J. B. Ward-Perkins, "Peopled Scrolls: A Hellenistic Motif in Imperial Art", pl. VI, 2.



圖 13: a. 意大利阿爾塔穆拉考古博物館藏約前 340- 前 325 年陶瓶腹部 (筆者攝); b. 意大利國家博物館藏羅馬摩爾盧波墓出土約前 30 年壁畫 (筆者攝); c. 土耳其以弗所古城 2 世紀哈德良神廟浮雕 (筆者攝); d. 米蘭考古博物館藏前 4 世紀下半葉陶瓶頸部 (筆者攝); e. 洛杉磯保羅蓋蒂博物館藏約前 330 年陶瓶頸部 (採自該博物館網站: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103V90>); f. 倫敦大英博物館藏土耳其阿芙羅蒂西亞古城出土 2-3 世紀浮雕 (採自該博物館網站: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1921-1220-125); g. 土耳其以弗所古城 2 世紀哈德良神廟浮雕 (筆者攝)

如土耳其阿芙羅蒂西亞古城 (Aphrodisias) 出土 2-3 世紀浮雕 (圖 13f)⁵⁹，女性人物有翼、獸爪，上半身從莖葉中生出，雙手所執纏枝呈連續 S 形，纏枝單元內浮雕形態各異的童子。以弗所哈德良神廟第一道拱門上部浮雕飾帶 (圖 13g)，不僅中心人物從花葉中生出，連兩側纏枝單元內的人物和動物也作從花葉中生出表現。就纏枝形式而言，羅馬帝國實例在波形骨架和單元物象等方面，似乎更加接近中國實例。

整體來看，地中海周圍居中表現人物像的雙段式纏枝，以瓶畫、壁畫、浮雕等形式出現，主要應用於喪葬和神廟等場域，帶有神話色彩。纏枝中心人物像半身、全身者均有，其中全身者自然倚坐或正面立於花朵之上，與北朝隋代作全身表現的天人、菩薩和佛陀像幾無可比性，應沒有必然聯繫。半身者與花葉混合造型、雙手抓握纏枝表現，與北朝隋代從蓮花中生出上半身、雙手執纏枝的蓮花化生像十分相像。北朝隋代執纏枝者一概抓握主藤表現，尤其接近於希臘化至羅馬帝國時期實例；北朝隋代纏枝主藤呈波狀連續，纏枝單元內表現蓮花化生、天人等人物元素作法，又與羅馬帝國實例關係更加密切。以此推測，北朝隋代纏枝中心表現人物像作法，尤其是蓮花化生像居中，雙臂張開、雙手執纏枝造型，來自羅馬帝國的可能性比較大。

四、纏枝中心人物像的傳播路徑

纏枝中心表現人物像作法，於北魏中期後段出現在河西走廊西端絲路重鎮敦煌和北中國政治、文化中心平城，形成河西走廊

⁵⁹ 前揭 J. M. C. Toynbee, J. B. Ward-Perkins, "Peopled Scrolls: A Hellenistic Motif in Imperial Art", pl. XXIII. 另見 Jessica Rawson, *Chinese Ornament: the Lotus and the Dragon*, London: British Museum Press, 1984, p. 34, fig. 13b.



圖 14：阿富汗國家博物館藏阿伊哈努姆遺址出土前 145 年以前青銅飾（筆者攝）

與中原北方兩個圖像系統。考慮到這種表現主要分布在中國北方，而不見於南方地區，經由陸路絲綢之路傳入應該沒有多少疑問。

中亞阿富汗阿伊哈努姆遺址 (Ai-Khanoum) 出土，前 145 年以前新月形青銅牌飾 (圖 14)⁶⁰，居中高浮雕女性人物頭像，兩側纏枝單元內線刻渦卷飾，表現接近於前述希臘化初期陶瓶紋樣 (圖 13a)，應是伴隨亞歷山大東征和希臘化運動傳入的地中海文化因素，為探索地中海周圍纏枝中心表現人物像作法的東傳提供了線索。貴霜帝國 (1-3 世紀) 時期，伴隨著羅馬帝國的擴張和海外貿易活動，古希臘羅馬文化持續影響西北印度與中亞地區，為地中海周圍纏枝中心表現人物像作法的進一步東傳提供可能。遺憾的

⁶⁰ Francine Tissot, *Catalogue of the National Museum of Afghanistan, 1931-1985*, Paris: UNESCO, 2006, p. 42.

是，這種表現在古印度與中亞實例稀少，其在從地中海到中國的這一中間區域傳播發展的具體過程，一時還難以展開分析⁶¹。

值得一提的是，作為古希臘羅馬實例與北朝隋代實例重要聯結點的人物執纏枝表現，在古印度也有發現，而且主要用作佛塔裝飾，表現環境更接近於北朝隋代實例。但古印度執纏枝人物通常配置在畫面底部，纏枝由夜叉肚臍或口中生出，呈波形或對波形向上延伸⁶²，或向外環繞一圈⁶³，有別於古希臘羅馬和北朝隋代實例以人物居中，纏枝由人物身下花葉生出、向左右兩側延伸構圖。相較於古印度實例，北朝隋代執纏枝人物像的表現，似乎更接近於古希臘羅馬系統的實例。

因此，基於現有材料推測，纏枝中心表現人物像作法及其關聯的人物像執纏枝表現，很可能不是來自古印度佛教物質文化，而是伴隨地中海周圍物品或其仿製品的輸入而影響中國⁶⁴。由此而言，北朝隋代纏枝中心人物像應是中國佛教在當時文化交流活躍的背景下，創造性吸收並改造古希臘羅馬母題的結果，可視為

⁶¹ 本文所謂古印度，泛指喜馬拉雅山和興都庫什山以南的印度次大陸地區，包括今印度、孟加拉和巴基斯坦。在學界披露的古印度與中亞、西域樓息式藤蔓紋材料中，人物元素均位於纏枝內部或一端，不構成本文所謂纏枝中心人物。考慮到西北印度犍陀羅地區深受古希臘羅馬文化影響，又深刻影響了中國佛教藝術面貌的情況，不排除將來在那裡發現既接近地中海周圍實例，又能串聯起北朝隋代實例的新材料的可能。

⁶² 圖片參見 John Marshall, Alfred Foucher, *The Monuments of Sanchi*, Delhi: Swati Publications, 1982, vol. 3, pl. 78, no. 23a; pl. 83, no. 49b.

⁶³ 圖片參見 [日] 肥塚隆、宮治昭編集《世界美術大全集・東洋編 13・インド (1)》，東京：小學館，2000 年，第 11 頁插圖 3。

⁶⁴ 地中海周圍物品經過長途運輸進入中國的情況，已被諸多出土文物所證實。如甘肅靖遠發現鎏金銀盤，被認為製作於 2-3 世紀的羅馬帝國，由北非或西亞出口到巴克特里亞，然後在 4-5 世紀前後被貴霜和粟特等地商人帶到中國內地。相關研究參見初師寶《甘肅靖遠新出東羅馬鎏金銀盤略考》，《文物》1990 年第 5 期，第 1-9 頁；[日] 石渡美江《甘肅省靖遠出土鍍金銀器の凶像と年代》，《古代オリエント博物館紀要》1992 年第 13 號，第 147-165 頁；羅帥《貴霜帝國的貿易擴張及其三系國際貿易網絡》，《北京大學學報（哲學社會科學版）》2016 年第 1 期，第 115-123 頁。

佛教中國化的產物。

在中國境內，河西走廊實例集中分布在敦煌莫高窟，用於裝飾佛龕之龕楣。中原北方最早實例出現在大同雲岡石窟，也用於裝飾佛龕之龕楣。兩地實例出現年代相仿（均無明確紀年），裝飾部位一致，且中心人物像兩側的纏枝單元內均表現蓮花化生，應出於相近的設計理念。過去學者著眼於兩地實例的相似性，認為敦煌實例的產生源自首都平城新樣式的輻射性影響⁶⁵。但倘若將域外母型實例納入考量範疇，這種由首都向地方的傳播路徑似乎難以成立。

如前所述，敦煌纏枝中心人物像以蓮花化生出現時間最早、持續時間最長、實例數量最多、變化最為豐富，構成河西走廊纏枝中心人物像的本質特徵。蓮花化生以執纏枝姿勢最先出現且始終流行，早期執纏枝姿勢如一字形、八字形和 W 形等，均可以在古希臘羅馬與花葉組合造型的半身像中找到先例。另一方面，平城纏枝中心人物像以蓮花化生和天人出現較早，但僅零星存在，而且蓮花化生雙手合十、天人呈 U 形執纏枝表現，與古希臘羅馬實例相似度也十分有限。由此看來，地中海周圍纏枝中心人物像很可能首先傳入敦煌所在的河西走廊地區，而後繼續向東影響首都平城，進而輻射中原北方（圖 15）。

不僅如此，敦煌執纏枝化生像與古希臘羅馬實例的相似性，似乎還表明地中海周圍纏枝中心人物像向漢文化地區的傳播，很可能以與花葉組合造型的半身人物像執纏枝表現為主要形式。蓮花化生像與古希臘羅馬執纏枝半身像在設計意匠上的相似性，應

⁶⁵ 前揭 Susan Bush, "Floral Motifs and Vine Scrolls in Chinese Art of the Late Fifth to Early Sixth Centuries A.D.", pp. 49-83; 常櫻《筆底柔條因風長：絲綢之路葡萄藤蔓紋飾研究》，第 346-348 頁。



圖 15：纏枝中心人物像傳播方向示意圖（筆者繪）

該是此種尊格首先出現在敦煌纏枝中心的原因所在。以執纏枝化生像為基礎，河西走廊纏枝中心人物像尊格由蓮花化生逐步擴展至天人、菩薩和佛陀，姿勢也由執纏枝演化出施手印、舉蓮盤、起舞奏樂等新造型，各時代實例前後相續，發展序列比較完整。中原北方蓮花化生、天人和佛陀等尊格出現時間相近，各時段蓮花化生像和天人像的發展演變關係不甚明顯，很可能在不同時段分別接受了來自河西走廊及其以遠地區實例的影響，然後迅速本土化；佛像則發展有序、形成自身特徵，進而向西影響河西走廊。

五、小結

綜上所述，淵源於地中海世界的雙段式纏枝中心表現人物像作法，約於北魏中期後段經陸路絲綢之路傳入漢文化地區，形成河西走廊和中原北方兩個同源異流的圖像系統。

河西走廊實例以敦煌莫高窟為中心發展，主要施用於佛龕龕楣。纏枝中心人物以蓮花化生執纏枝表現為主要特色，尊格由蓮花化生到天人、菩薩、佛陀，姿勢由執纏枝到施手印、舉蓮盤、起舞奏樂，發展脈絡十分清晰。中原北方實例先後以平城、青州、鄴城為中心發展，主要施用於佛造像頭光。纏枝中心人物以佛陀為主並形成相對完整的發展序列，蓮花化生與天人僅少量存在、

不成系統。整體來看，北朝隋代蓮花化生執纏枝表現與古希臘羅馬文化關係最為密切。這種表現在河西走廊實例眾多、發展有序，而在中原北方實例有限且不成系統，很可能首先出現在河西走廊，而後波及中原北方。

5世紀中葉，北魏太武帝統一黃河流域，據有河西走廊。中原通往西域的交通線被再度打通，中西交通日益頻繁⁶⁶。沿著這條交通線，以粟特人為主的商人、中外使者、佛教徒等人員東來西往，地中海製品或其中亞等地仿製品等異域物品及其關聯的西方文化因素，大量湧入中原。北魏統治者對外來事物的開放態度，高官顯貴們對異域奇珍的喜愛和追捧，又進一步刺激了外來物品的輸入。在這種背景下，來自中亞、西亞乃至地中海的文化因素，能夠比較順暢地傳入漢文化地區⁶⁷。纏枝中心表現人物像作法，應是當時經由河西走廊傳入中原北方的眾多異域母題之一。另一方面，5世紀下半葉，在北魏文成帝的支持下，佛教從法難中復興，開窟造像事業迎來大發展的契機。以雲岡石窟造像為代表的佛教造像，在大量吸收西方文化因素的基礎上，積極推進中國化進程。纏枝中心表現人物像作法，應是當時作用於佛教中國化實踐的眾多外來文化因素之一。

從地中海到中國，纏枝中心人物像進入佛教領域並迅速中國化。其表現場景由喪葬和神廟環境轉移到佛教世界，人物尊格由神話相關變化為佛教相關，形象從肩生雙翼演變為肩挎帔帛、身附頭光，姿勢和持物也徹底佛教化，整體的功能和性質發生根本轉變。一方面，纏枝中心人物像與兩側纏枝單元表現的忍冬、蓮花、蓮花化生等因素，共同發揮裝飾作用，營造出清淨無染、

⁶⁶ 石雲濤《北魏中西交通的開展》，《社會科學輯刊》2007年第1期，第145-152頁。

⁶⁷ 李靜傑《中古中西物質文化交流論叢》，北京：科學出版社，2023年。

歡樂祥和的佛國氣氛。另一方面，纏枝中心人物像還起到輔助主尊佛像說法教化作用，表述佛教徒敬信佛法、虔誠供養，將來不墮地獄、不受胎生，在佛國淨土蓮花化生、常聞佛法，乃至最終成佛意涵。纏枝中心人物像及其所在世界，正是佛教徒理想歸宿的生動寫照。

值得注意的是，在古希臘羅馬母題佛教化、中國化的過程中，本土文化、西域文化、中亞粟特文化等都曾發揮作用。不同文化因素的消長變化，促成河西走廊與中原北方不同的發展面貌。其中，地接西域的河西走廊，較早接受這一外來母題，並長期沿用其中的半身像執纏枝因素，在發展過程中又不斷吸收來自中亞、西域和中原的文化因素，保留了更多的異域色彩。而處在漢文化腹地的中原北方，更傾向採用當地已有模式改造這一外來母題，於是出現龍銜纏枝因素、五佛或七佛組合與纏枝中心人物像疊加的表現形式，與古希臘羅馬原型的關係也變得疏遠。

通過對纏枝中心人物像母題的系統梳理，本文揭示了古希臘羅馬文化與中國佛教藝術的內在聯繫，為北朝隋代中外文化交流史再添新例證。纏枝中心人物像這一外來的非佛教母題，經過長途跋涉進入中國並被佛教吸收，在河西走廊和中原北方的不同文化土壤中綻放出不一樣的花朵。從中可以窺知，佛教傳入中國以後，不僅大量吸收本土文化因素，還廣泛汲取異域的、非佛教的文化因素，不斷豐富發展。那些融入佛教文化的外來母題，與佛教中國化進程互為因果，以既符合佛教教義，又契合當地審美的新面貌匯入中國文化，成為中國文化的有機組成部分。本文的分析，對於理解佛教中國化也具有重要意義。