

# 風格或圖像志議題？——

## 從日本清涼寺藏北宋彌勒菩薩像的「四川風格」談起

■ 賴依縵

一幅北宋太平興國九年（984）〈彌勒菩薩像〉版畫（高 53.6、寬 28.3 公分，圖 1），為討論中古時期四川繪畫、北宋初期宮廷繪畫議題時，一再被援引的圖像證據。畫中主尊特殊的衣紋，學者認為代表了四川細密線描風格的體現；然而，以較濃重線條描繪同類裝束的元代〈姨母育佛圖〉（高 31.9、長 93.8 公分，見圖 8），則有學者認為應是域外風格的影響。這種現象要如何解讀呢？

### 高文進的「四川風格」

此幅版畫雖然因為年代久遠而破損，但是仍可見「甲申歲（984）十月丁丑朔十五日辛卯雕印」、「待詔高文進畫」、「越州僧知禮雕」及沙門仲休讚文四處題記，揭示其以北宋宮廷畫家高文進（活動於 950 至 1022 之後）繪畫為底稿。開版不久，入宋僧裔然（938-1016）即攜回日本，其後納入京都清涼寺釋迦佛臟，直到 1954 年與其他三幅版畫及奉納物一起重現人世；無論紙質或用墨，此幅版畫質量是四幅中最精良的。<sup>1</sup> 學者認為〈彌勒菩薩像〉應可供追索記錄於《圖畫見聞志》宋真宗朝（998-1022）皇后劉氏（969-1033），也就是仁宗朝（1023-1063）時攝政十一年的劉太后，供養在內廷小佛堂高文進所繪〈慈氏菩薩像〉（Maitreya，音譯彌勒，意譯慈氏）樣貌。<sup>2</sup> 換言之，此幅版畫為理解早期北宋宮廷繪畫的重要例證，可為建立時代或地域風格序列中的基準作品。

文獻記載，四川佛教、羅漢此類人物畫主要有曹樣與吳樣，「曹畫衣紋稠疊，吳畫衣紋簡略」（北宋《益州名畫錄》卷中），即是有「密」與「疏」兩種風格。時代稍晚的郭若虛（北宋，生卒年不詳）稱前者為北齊曹仲達（生卒年不詳）、後者為唐朝吳道子（685-758）風格，即「吳之筆，其勢圓轉，而衣服飄舉；曹之筆，其體稠疊，而衣服緊窄。故後輩稱之曰：『吳帶當風，曹衣出水』。」（北宋《圖畫見聞志》卷一）吳體衣紋簡略但線條遒勁，曹體則是表現印度笈多王朝（公元四世紀初至六世紀末）佛像衣袍，以重重平行線條描繪衣紋，如出水貼體的衣褶。文獻記錄四川地區五代以後，以吳道子為師，繪製道釋人物的畫家相當多，有將近二十人；而學曹體的只有兩位，二體兼備者亦僅兩位，其中之一即高文進：「工畫佛道，曹吳兼備」。<sup>3</sup>

這幅版畫主尊彌勒菩薩做說法印，結跏趺坐，其上傘蓋兩側飛天散花供養，高聳須彌座



圖 1 北宋太平興國 9 年 彌勒菩薩像 版畫 日本京都清涼寺藏 取自小川裕充、弓場紀知編，《世界美術大全集·東洋編·5·北宋·遼·西夏》，東京：小學館，1998，頁 329。

蓮臺前有二脇侍，雲氣、光焰以及背光、蓮臺等各種細節描繪精細，版畫邊框以一圈金剛杵紋飾環繞。（見圖 1）此幅版畫的最大特色是彌勒菩薩上衣幾乎覆蓋全身，微露下腹，與一般僅有披帛的菩薩像不同；輕柔布料緊貼身軀，隨著身體曲線在胸膛、腹部形成許多平行細密衣褶；長袖覆蓋雙臂，肘部有一圈衣褶。除了華麗項飾，另有玉璧瓔珞莊嚴，遮掩了裸露臍部。而寬鬆的印度式褲兜提（dhoti），線條亦描繪地相當綿密。

這幅在近千年後重現世間的版畫，提供學者難得的十世紀繪畫證據。二十世紀以來，學者嘗試以文獻及考古出土文物重建中國繪畫史，

以為此幅〈彌勒菩薩像〉主尊貼服於身體曲線，繪製緊密的衣褶線描，體現了典型曹衣出水風格，而梳華麗雙環望仙髻脇侍，當風輕快飛揚的衣著與翻飛的飄帶，則反映了吳道子的傳統。<sup>4</sup>即使近年學者仍認為主尊彌勒的衣褶線描，有可能反映了「細密的蜀地線描風格」繪畫傳統。<sup>5</sup>但是這種平行緊密的線描，真的是屬於風格議題嗎？

#### 圖像志：密教女尊裝束<sup>6</sup>

彌勒菩薩的衣著相當特殊，非一般如來僧祇支或菩薩裝，但並非絕無僅有；若與源流為德宗朝（779-805）唐畫的日本〈現圖〉胎藏



圖2 日本明治時代 現圖 胎藏曼荼羅毗俱胝 仁和寺版 取自高楠順次郎、渡邊海旭都監，《大正新脩大藏經》，圖像部，冊86，頁695。



圖4 唐 金剛般若波羅蜜多菩薩像 局部 碑林博物館藏 作者提供



圖3 唐咸通12年 銀鑿金四十五尊造像寶函蓋頂 寶波羅蜜像 法門寺出土 取自吳立民、韓金科，《法門寺地宮唐密曼荼羅之研究》，香港：中國佛教文化，1999，頁183。

曼荼羅毗俱胝菩薩像相較，可見其衣著酷似（圖2），比對晚唐咸通十二年（871），法門寺出土〈銀鑿金四十五尊造像寶函〉金剛界波羅蜜造像（圖3），亦可見其相似之處。<sup>7</sup>熟悉日本美術史並對密教藝術有所涉獵的學者，形容此尊彌勒身著「襍襠衣」。<sup>8</sup>唐代密教在宋朝初年即逐漸失傳，因此中國美術史研究者與讀者對於密教圖像「襍襠衣」並不熟悉，在此稍做介紹：「襍襠衣」最大特徵為上衣包覆身體，寬大長袖以臂護緊縛固定於下臂，造成肘部有如花瓣狀衣褶；有說其因袖口收束，方便作業，因此又稱羯磨（karma，意譯作業）衣；此類僅著衫的圖像流傳較廣，但是亦有其上著鎧甲之例。<sup>9</sup>唐代中國、日本等地時代較早著襍襠衣的造像，皆為密教女

性尊像，雖然古來以為其源於印度，但是至今印度並未出土類似服飾。管見目前最早相關例證，應為西安市唐大安國寺遺址出土的〈金剛般若波羅蜜多菩薩〉白石像，原應屬於唐大曆元年（766）後不久雕造之密教立體曼荼羅。（圖4）

〈金剛般若波羅蜜多菩薩〉戴頭盔與胸甲，衣衫在上腹以結固定；寬袖紮入臂護，袖筒在肘間翻摺成花狀衣褶。所著鎧甲一如許多出土之武人或天王像（圖5）；但是菩薩像最特殊之處在未戴護腹，露出輕籠羅衣蜂腰，並著裙。般若波羅蜜多為梵文智慧（Prajñāpāramitā）音譯，為諸佛之母，身披甲冑為可摧滅諸煩惱「智慧甲」之象徵，最著名的例子即為胎藏曼荼羅持明院之般若菩薩。<sup>10</sup>此類密教女尊裝束後來流傳至敦煌，相關最早紀年圖像為完成於大曆



圖5 唐 天王俑 局部 西安市文物考古保護所藏 取自東京國立博物館、朝日新聞社編，《中國國寶展》，東京：朝日新聞社，2004，頁90。

十一年（776）之敦煌148窟東壁門上千手千眼觀音變相之供養天女。<sup>11</sup>

但是晚唐、五代時期逐漸可見著鎧甲裨褶衣亦應用於變化觀音（圖6）、文殊（圖7）等



圖6 唐咸通5年（864）四變化觀音立像與文殊普賢菩薩圖 局部 大英博物館藏 © The Trustees of the British Museum

大菩薩或眷屬菩薩，其後此種風氣流傳至遼、北宋、西夏各朝等地。另一方面，應在九世紀首都長安，創繪未披戴甲冑之女尊圖像，較早的紀年例證為前述唐咸通十二年法門寺出土造像（見圖3）；但是若考慮〈現圖〉曼荼羅唐代祖本為德宗朝唐畫，則此類造像源流，可追溯至九世紀初。

### 唐代長安女尊圖像

此幅版畫主尊彌勒穿著無甲冑之襜褕衣，若僅從細密襞褶的風格觀察，確實體現了曹衣出水的傳統，但是若從圖像志的觀點，彌勒（見圖1）與〈現圖〉毗俱胝（見圖2）圖像比對，許多細節若合符節。除了襜褕衣貼體與輕軟材質的特徵，兩尊皆穿著露出下腹之對襟衫，而應是臂護束緊的袖口，恐因後代工匠不明就裡，皆表現得如披掛於下臂；最特殊的是彌勒兜提下緣襞褶繁複，實不合情理，但是此腿脛處細密的線條表現，亦可在毗俱胝圖像得見，兩者脛部表現寬鬆下緣，應是源於著裙女尊。若考慮高文進事實上是竭力完成圖像志的需求，此幅版畫是否可代表「蜀地細密線描風格」，值得商榷。高文進身為可考的第三代蜀地畫師，又為北宋宮廷畫家，恐怕因為他「再現」能力高妙，造成誤解。反觀時代相近，同為十世紀版畫的大聖文殊菩薩（見圖7），從胸膛橢圓形線條觀察，主尊文殊應著甲冑襜褕衣，但是以大致等距、呆板線條表現的貼體裝束，乍看宛如繃帶；此種圖像，管見至今尚未被理解為某種地域或時代風格。

四川因地緣關係，玄宗朝（712-756）為避安史之亂爆發（755）、僖宗朝（873-888）為避黃巢之亂（875-884），皇帝兩度入蜀，並帶領大批畫家入川，對此地繪畫發展有直接影響。



圖7 歸義軍時期 大聖文殊菩薩 版畫 敦煌 吉美博物館 (Musée national des arts asiatiques Guimet) 藏 取自周心慧編著，《中國佛教版畫》第一卷，杭州：浙江文藝出版社，1996，頁57。

高文進一族子襲父藝，自晚唐至北宋初，至少四代人擅長佛像、高僧等宗教繪畫，並皆為翰林待詔。其祖父高道興（生卒年不詳）為昭宗朝（888-904）翰林待詔。<sup>12</sup>〈現圖〉兩部曼荼羅唐代祖本，為密教僧惠果（746-806）請宮廷畫師李真（生卒年不詳）等十多名丹青好手所繪，惠果為宮廷內供奉，當時朝廷內應存有兩部曼荼羅畫稿較符合常情，高道興是否得以揣摩宮廷內府所藏相關副本小樣，經其子傳於孫高文進，為繪製彌勒菩薩像時之參考？

如前所述，學者以〈彌勒菩薩像〉版畫，推想重建文獻紀錄一幅劉太后內廷供奉的彌勒

像。劉太后是宋朝第一位攝政皇太后，並且攝政時間最長，雖然獲得後世史家讚揚對趙氏有功，但是其在冠服朝冕、車駕鹵簿等比擬帝王，僭越本分，在院藏南薰殿歷代帝后像中，為唯一以比擬帝王禮敬的儒家插手禮入畫的皇后。<sup>13</sup>而眾所周知，唐朝太后武則天（625-705）宣揚其乃彌勒下生，從而篡位成功；成立武周後，自加尊號之一即有「慈氏越古金輪聖皇帝」，也就是自詡為慈氏彌勒（《舊唐書》卷六、一八三）。但是另一方面，唐代創建的汴京大相國寺，經過宋初帝王努力，成為帝國文化事業的櫥窗，其大殿主尊為彌勒像。<sup>14</sup>雖然此幅彌勒菩薩像，正巧採用原為女尊之裝束，以目前相關資料觀察，尚不足佐證劉太后擬模仿武后篡位。

## 元代女尊圖像

與此彌勒菩薩裝束類似的無甲冑襍襠衣，可見於元代王振鵬（活動於 1280 至 1329）白描〈姨母育佛圖〉（圖 8），此幅長卷場景在華麗的後宮，釋迦佛姨母大愛道與侍者皆穿著材質柔軟的合身衣著。卷首捧花侍女正面示人，僅臉部微朝左，因此清楚可見其身著前述毗俱胝與彌勒菩薩僅及腰際的對襟衫，雖然恐因時隔數百多年，多次轉寫的衣著被不明就裡的畫家演繹而有所改變，但是仍可見前胸、腹部依身體曲線描繪的襞褶，長袖亦彷彿披掛於下臂、肘部形成一圈衣褶。大愛道捧幼小佛陀，因此裝束不易觀察，但是下臂、肘部衣著表現與侍女雷同，其左脛裙襞繁複的襞褶，亦讓人聯想



圖 8 元 王振鵬 姨母育佛圖 卷 局部 波士頓美術館藏 Photograph © [2023.06] Museum of Fine Arts, Boston.



圖9 大理國 張勝溫 宋時大理國描工張勝溫畫梵像 卷 局部 國立故宮博物院藏 故畫 001003

到前述彌勒版畫圖像。其他侍者所著亦為貼身裝束，但或加長如袍，肘部並非皆有一圈衣褶。此幅繪畫整體衣著線條與暈染較濃重，並未有前朝襪襠衣絲質般輕薄柔軟質感。

上世紀中，以南人畫家為中心的元代繪畫研究蓬勃發展，史丹佛大學文以誠（Richard Vinograd）教授則另闢蹊徑，認為此作以繁複線條描繪平行衣褶及風格化暈染，為尼泊爾、內亞及藏傳佛教帶來的的外來風格，即此例提示著元代繪畫有著中國以外的泛亞洲影響。確實，本院所藏幾幅元代帝后御容，敷彩暈染層次豐富逼真，除了傳統的勾勒填染技法，亦可能是「摻揉外地多層次擦染的畫法之後所產生的嶄新面貌」，為域外畫家為元代繪畫注入活水的

實證。但是若不論暈染技法，此幅〈姨母育佛圖〉細密繁複的衣褶，除了可為域外影響，亦應考慮其為承繼唐代密教女尊圖像傳統，從而演繹出的風格。<sup>15</sup>（圖9）而〈姨母育佛圖〉雖然並非為元代畫壇重要的贊助者皇姊祥哥剌吉公主（約1283至1331）繪製，但是王振鵬亦是其敬仰親近的畫家之一；王振鵬是否在此歷史氛圍下，此卷不僅描繪宮廷女性，亦採用原為女尊所著之特殊裝束呢？<sup>16</sup>

### 小結

對藝術作品的風格形式分析，是以習得的經驗慣例理解，再轉譯成文字描述；比起多有文字或圖像流傳的圖像志解讀，嘗試挖掘、掌



圖 10 南宋 張激 摹李公麟白蓮社圖 卷 局部 騎獅文殊菩薩 遼寧省博物館藏 取自李斯斌，〈《蓮社圖》研究〉，《中國美術研究》，2021年2期，頁50。



圖 11 明 明人書法華經塔 軸 局部 文殊菩薩 國立故宮博物院藏 故書 000516

握歷史上文獻未載的陌生視覺文化，事實上更加困難。<sup>17</sup> 幸有前述學者努力，不僅逐步重構中國繪畫史成果斐然，亦使得佛教藝術圖像進入更廣大的視野。

若仔細觀察，不難在歷朝繪畫中再覓得襍褶衣相關圖像。如以道、釋人物畫見長的北宋李公麟（1049-1106）繪有〈白蓮社圖〉，原圖雖已佚失，但是摹本中，年代較早的其侄南宋張激（十一世紀至十二世紀初）摹仿，藏於遼寧省博物館之〈白蓮社圖〉卷以及上海博物館藏南宋〈白蓮社圖〉卷，皆有著襍褶衣之騎獅文殊（圖 10）；而年代較晚的院藏傅文徵明（1470-1559）、仇英（約 1494 至 1552）合摹之〈蓮社圖〉軸，文殊則如袍包覆，雖然肘部仍

有衣褶表現之餘緒。<sup>18</sup> 但是院藏明代《法華經》塔寫經，騎獅文殊菩薩則仍著相類服飾，只是過去繪於胸前表示胸甲的漩渦，被工匠繪於腹部。（圖 11）

為何比起唐代密教其他圖像，襍褶衣裝束自晚唐以來至北宋被廣泛應用於非女尊造像，其後流傳久遠？目前管見年代最早例證，前述〈金剛般若波羅蜜多菩薩〉所依經典，為唐代宗朝（763-779）初年為消弭回鶻、吐蕃等數十萬聯軍入侵之難，從而應允密教祖師不空（Amoghavajra, 705-774）「新譯」之《仁王護國般若波羅蜜多經》。此經譯罷，於長安設百座請法師為國講經行道，不久敵方將領僕固懷恩（?-765）無端暴斃，郭子儀（697-781）單騎退



圖 12 明末清初 雕竹郭子儀免胄圖筆筒 國立故宮博物院藏 故雕 000158

兵；此不戰而解京城之危，赫赫有名事蹟深深烙印在人們的記憶，成為許多藝術創作的靈感泉源。除了院藏傳北宋李公麟白描〈免胄圖〉，即使晚至明、清，仍可見以此為題的作品。（圖 12）但是另一方面，代宗認為乃憑恃天威，賴茲經力而弭平亂事，因此賜不空二品官職，並改變原本打壓佛教的態度，翼助密教傳播。<sup>19</sup>

印度密教在中世紀亞洲是一種普遍的文化輸出，南到爪哇、北至中國、東至日本，皆有其遺跡，為半個亞洲的信仰。學者在討論外來與本土文化的改造與交融過程，提出全球本土

化（Glocalization）概念時提到：「全球文化流動常常為本土文化開創一片新天地」。<sup>20</sup>《仁王護國般若波羅蜜多經》及相關經疏，乃不空因應中國社會「不依國主，則法事難立」所編纂的密教化護國經典，而象徵此經教義的〈金剛般若波羅蜜多菩薩〉圖像，又以在地的唐人武士形像創發。上述概念或可提供一種思考途徑，為何在其他唐代密教造像多數銷聲匿跡的情況下，此類女尊圖像，數百年後仍不斷地被畫家、工匠流傳演繹。

作者任職於本院展示服務處

註釋：

1. Gregory Henderson and Leon Hurvitz, "The Buddha of Seiryōji: New Finds and New Theory," *Artibus Asiae* 19, no. 1 (1956): 22-25; 內田啓一，〈宋請來版畫と密教圖像——應現觀音圖と清涼寺釋迦像納入版畫を中心に〉，《佛教藝術》，254 期（2001.1），頁 50-51。

2. Heping Liu, "Empress Liu's Icon of Maitreya: Portraiture and Privacy at the Early Song Court," *Artibus Asiae* 63, no. 2 (2003): 170-172.
3. 中村茂夫, 《中國畫論の展開》(京都: 中山文華堂, 1965), 頁 386-387。
4. Richard Barnhart (班宗華), "Li Kung-lin's Hsiao-ching t'u, Illustrations of the Classic of Filial Piety," (Ph. D. dissertation, Princeton University, 1967), 22; Judy Ho, "The Perpetuation of an Ancient Model," *Archives of Asian Art* 41 (1988): 38.
5. Judy Ho, "The Perpetuation of an Ancient Model," 33-46; 黃士珊, 〈唐宋時期佛教版畫中所見的媒介轉化與子模設計〉, 收入石守謙、顏娟英主編, 《藝術史中的漢晉與唐宋之變》(臺北: 石頭出版社, 2014), 頁 402 及註 66。
6. 圖像志 (iconography) 的研究對象是作品的主题與意義, 與形式 (form) 相對。分析涉及圖像、故事和寓意, 需要熟悉特定主题和概念, 也就是具備原典知識。見歐文·潘諾夫斯基著, 戚印平、范景中譯, 《圖像學研究: 文藝復興時期藝術的人文主题》(上海: 三聯書店, 2011), 頁 1-13。
7. 請回唐本之日本真言宗創始人留學僧空海 (774-835), 曾赴長安師事青龍寺惠果。「真言秘藏經疏隱密, 不假圖畫不能相傳, 則喚供奉丹青李真等十餘人, 圖繪胎藏、金剛界等大曼陀羅等一十鋪。」空海, 《御請來目錄》卷一, 收入高楠順次郎、渡邊海旭都監, 《大正新脩大藏經》(東京: 大正一切經刊行會, 1924-1934), 冊 55, 頁 1065a。
8. 泉武夫, 〈異色の弥勒菩薩画像: 弥勒圖像の一系譜〉, 《學叢》, 19 號 (1997.3), 頁 29、36; 此文學敦煌盛唐時期兜率天宮彌勒像壁畫, 以為襜褕衣源流可追溯至此際, 但是所舉之例, 筆者管見乃菩薩裝束, 並非襜褕衣。
9. 佐和隆研, 《佛像圖典》(東京: 吉川弘文館, 1990), 頁 97-98; 井上曙生, 〈經典と圖像と仏像: 襜褕衣を中心にして〉, 《密教圖像》, 5 號 (1987.10), 頁 55-70。
10. 然而持明院般若菩薩應為唐代密教祖師增補, 並非原始經典《大毘盧遮那成佛神變加持經》(簡稱《大日經》) 所說; 東亞之胎藏曼荼羅與《大日經》頗有出入。請見梅尾祥雲著, 吳信如主編, 《曼荼羅之研究》(北京: 中國藏學出版社, 2011), 頁 77-106。
11. 彭金章, 《敦煌石窟全集 10: 密教畫卷》(香港: 商務印書館, 2003), 頁 53、圖 29。
12. 陳葆真, 〈從南唐到北宋一期間江南和四川地區繪畫勢力的發展〉, 《國立臺灣大學美術史研究集刊》, 18 期 (2005.3), 頁 169, 表三、四、十二。
13. 李慧淑, 〈聖母、權力與藝術——章獻明肅劉后 (969-1033) 與宋朝女性新典範〉, 收入王耀庭主編, 《開創典範——北宋的藝術與文化研討會論文集》(臺北: 國立故宮博物院, 2008), 頁 415-416。
14. 段玉明, 〈論北宋皇室在相國寺中的活動〉, 《四川大學學報》(哲學社會科學版), 134 期 (2004.5), 頁 49。
15. Richard Vinograd, "De-centering Yuan Painting," *Ars Orientalis* 37 (2009): 206-207. 劉芳如, 〈蒙古御容——據談帝后像與出獵圖〉, 《故宮文物月刊》, 392 期 (2015.11), 頁 92。此圖波士頓美術館亦定名為〈訶利帝母圖〉, 即鬼子母; 有學者以為其源流為院藏〈宋時大理國描工張勝溫畫梵像卷〉之〈訶梨(利)帝母〉(Hārīti), 身著源自犍陀羅地區之希臘式貼體長袍演繹而來服飾(張薇, 〈論王振鵬《姨母育佛圖》非“姨母育佛”〉, 《湖北美術學院學報》, 2015 年 1 期, 頁 28-29) 然而希臘式長袍為連身袍, 長袖並未束於下臂, 肘部更無一圈裝飾或花圈狀衣褶; 最新研究亦論及〈宋時大理國描工張勝溫畫梵像卷〉之鬼子母及其眷屬等婦人衣著、造型等, 與宋畫一致, 稿本應與漢地關係密切。(李玉珉, 《妙香國的稀世珍寶: 大理國〈畫梵像〉研究》(臺北: 石頭出版社, 2022), 頁 126) 事實上, 院藏此卷之訶利帝母、摩利支佛母、婆蘇陀羅佛母等女尊不僅其圖像應受中土影響(李玉珉, 前引書, 頁 119、122), 其皆著襜褕衣, 見國立故宮博物院典藏精選 <https://theme.npm.edu.tw/selection/Article.aspx?sNo=04009134> (檢索日期: 2023 年 4 月 24 日)。
16. Richard Vinograd, "De-centering Yuan Painting," 206-207; 傅申, 〈女藏家皇姊大長公主: 元代皇室書畫收藏史略〉, 《故宮季刊》, 13 卷 1 期 (1978 秋), 頁 40; 李鑄晉編, 石莉譯, 《中國畫家與贊助人》(天津: 天津人民美術出版社, 2013), 頁 47。王振鵬另有收藏於美國大都會博物館之〈維摩不二圖〉卷, 其中持香爐菩薩亦著此與襜褕衣相類服飾: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/40513> (檢索日期: 2023 年 4 月 14 日)。
17. Jaś Elsner, "Style," in *Critical Terms for Art History*, ed. Robert S. Nelson and Richard Shiff (Chicago: The University of Chicago Press, 1996), 105-106; 奧托·帕希特 (Otto Pächt) 著, 薛墨譯, 《美術史的實踐和方法問題》(北京: 商務印書館, 2017), 頁 87。
18. 學者早已指出, 張激卷所繪與紀年唐建中十一年 (857) 但曾重收過之山西五台山佛光寺文殊騎獅像裝束相類, 請見 An-yi Pan, *Painting faith: Li Gonglin and Northern Song Buddhist Culture* (Leiden; Boston: Brill, 2007), 219-220; 此類服飾學者亦解讀為襜褕衣, 請見孫曉崗, 《文殊菩薩圖像學研究》(蘭州: 甘肅人民美術出版社, 2007), 頁 60-69。
19. 賴依縵, 〈在地化的密教圖像與組合: 西安安國寺遺址出土唐《仁王護國般若波羅蜜多經》曼陀羅造像〉(臺北: 中央研究院中國文哲研究所、歷史語言研究所第六屆東亞文獻與文學中的佛教世界研討會, 2021 年 11 月 26 ~ 27 日)。
20. 曼弗雷德·斯蒂格 (Steger, Manfred B.) 著, 唐青葉等譯, 《全球主義: 21 世紀最偉大的觀念博弈》(北京: 中國社會科學出版社, 2021), 頁 50; Roland Robertson, "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity," in *Global Modernities*, ed. Mike Featherstone, Scott Lash and Roland Robertson (London: Sage, 1995), 25-44.