

湛然寂靜

王鍾承

從院藏〈佛立像〉淺談北齊山東青州風格之造像

本院「雕塑別藏」特展於民國八十六年底落幕後，藏家呂良盛先生認為上乘的藝術品理應成為公共財。於是，翌年春，慨然捐贈三件佛教造像給本院，期饗世人。其中一件高達一百五十八公分的北齊〈佛立像〉，具有湛然寂靜之特質，不但展現清明瑩澈的面貌，而且也具有離煩惱、絕苦患之氣韻，即呈現證悟涅槃之大樂。這件北齊山東風格的造像，現在正佇立於本院南部分院的常設展廳，靜候諸位有情之感見。

院藏〈佛立像〉（圖一）是一尊以石灰岩雕鑿而成的立體圓雕造像，身形直立挺拔，高達一百五十八公分，造形典雅。整體而言，造像開始朝著寫實方向大步邁進，深具北齊（五五〇～五七七）造像的典型風格。頭形近乎圓球狀，大顆粒狀的螺髮滿布其頂，肉髻低平，髮際線平直。

額方臉圓，顴骨隆起，兩頰豐潤，下頷飽滿。眉骨的稜線僅微微地凸起，波眼細長微張，使得面部的輪廓較為平板，小巧的雙唇狀若菱角，略帶笑意。五官雖較為集中，但細緻的線條柔軟秀雅，呈現出靜謐

內觀的神情。（圖二）這說明他不但已經完全遠離煩惱之憂思，更能杜絕苦患的干擾，達到「佛」的境界，即悟得解脫之道，彷彿進入涅槃一般，處於寂靜的法喜之中。如上所述，此尊佛頭的寫實性和理想性不但融合得十分完美，同時也傳達人性和神性的弦外之音。（註一）

佛衣的形式簡約，袈裟衣襖的走向自右肩橫過腹前，接著覆蓋整個左手臂，然後再往上敷搭至左肩，末端再披掛至背後。（圖三）簡而言之，此佛衣之形式類似與通肩式袈裟一般，只是在其胸前敞開一個

較大的U字形領，露出內搭的僧祇支和半裸的胸膛。對於此類佛衣，目前一般學界大多認為是北齊時代，或是西元六世紀中葉，才出現的新形式，並歸類為漢式袈裟。（註二）

身軀比例較為合理，即使背部稍顯平扁，但是強調軀體的存在感是當時藝匠所追求的造像美感。一反前朝偏好將身體隱藏在厚重佛衣中的造像風格，此尊造像不再削肩含胸，身形不作稚子狀，反而呈現一種簡潔的豐壯感。肩寬胸厚，甚至微鼓的胸肌都表現出細緻的起伏變化（圖四），



圖2 佛立像 局部：頭部

顯示身軀具有一定程度的量感和肌肉的柔軟質感。再者，漢式袈裟變得輕薄，並且貼合身體，呈現出若隱若現的身體輪廓，頗具曹衣出水之特質。特別值得一提的是隆起變化深淺有致的衣襖，不但清楚表明身體的各個部位，也更能呈現出佛衣的質感。例如凸稜狀的衣紋，其走向呈現肩、臂與軀幹之間的關係；又如腹部以下的衣紋，以圓刀方式，鑿刻出類似於泥塑貼條狀之衣襖。衣襖拋物線的垂墜感，藉由高低交替的出現和疏密之變化，既表現袈裟材質的輕薄柔軟，也暗示著腰身的變化和雙腿的量感。更遑論是牠的左手掌，即使有所殘損，但仍能感受到飽滿軟彈的血肉質感。這種高超的雕刻技巧實為典型的北齊造像所呈現，許多山東青州所出土的造像都帶有同樣的風格特徵。（註三）



圖1 北齊 佛立像 石灰岩 高158公分 國立故宮博物院藏



圖3 佛立像 背部

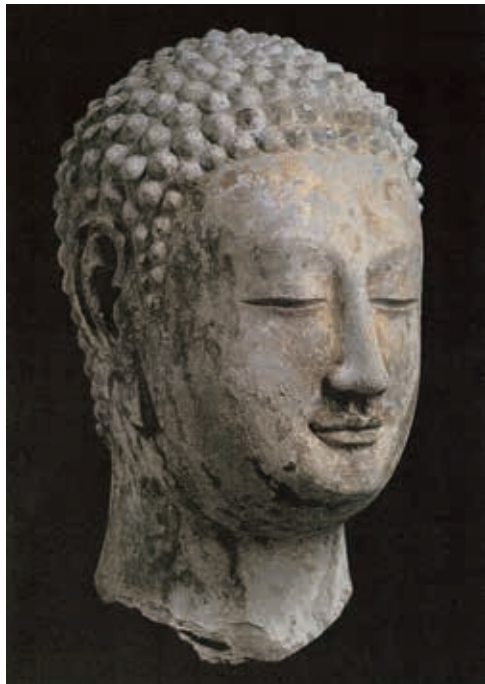


圖5 北齊 貼金彩繪佛頭像 石灰岩 高28公分 1996年山東青州龍興寺出土 青州市博物館藏 引自山東青州龍興寺出土佛教石刻造像精品編輯委員會編，《山東青州龍興寺出土佛教石刻造像精品》，北京市：中國歷史博物館、北京華觀藝術品有限公司、山東青州博物館，1999，頁120。



圖6 北齊 彩繪佛頭像 石灰岩 高31.3公分 1996年山東青州龍興寺出土 青州市博物館藏 引自中華世紀壇藝術館、青州市博物館編，《青州北朝佛教造像》，北京市：北京出版社，2002，頁187。

建造高達十公尺以上的無量壽佛三尊巨型大像，可以想見其重要性；同樣位於該城的七級寺是一座著名的禪寺，規模宏偉，甚至引起酈道元（五二七卒）和魏收（五〇七～五七二）的注意而紀錄盛況，可見佛教在青州流布久遠且隆盛。同樣地，在政治歸屬方面，不論是在東晉（三一七～四二〇）、劉宋（四二〇～四七九）等南方政權統治超過五十年，或是西元四六九年納入北魏版圖，各朝帝王向來視其為要邑，佔有重要的地位。到了北齊，甚至成為在國境之東最具戰略地位的要地，經營甚深。伴隨著南北政權交替的統治，文化

也隨之影響，繼而融合於當地。（註四）近年來，古青州地區如青州、臨朐等地，皆出土許多佛教遺存。其中出土的造像數量和質量都令人咋舌，但若考量上述該地深厚的佛教根基，再加上南北文化交融的養分，似乎可以想見當時各地佛教寺院的輝煌。以現存的佛教造像而言，古青州地區早期的造像的確少見石雕之作，而大多以銅木等材質製作，風格皆與劉宋、北魏（三八六～五三四）所流行的潮流同步。至於出現較多石質佛像的時間，大約在正光（五二〇～五二五）年間，也是風格展現山東區域特色的肇端，開始形成獨

特的山東樣式。隨著石雕工藝持續發展，東魏（五三四～五五〇）時期，區域特色愈發鮮明。（註五）時至北齊，國祚雖僅短短二十餘載，但在整個佛教造像史上，卻有著不容小覷的地位。除了高僧以深刻的佛教義理積極參與石窟造像外，風格之發展正處於一個極為重要的轉捩點，即捨棄北魏晚期極度格式化和幾何化的風格，線條性之強調逐漸被轉移，進而開創新的表現形式，試圖朝著呈現重量感和質感的方向發展，成為隋唐寫實風格之先聲。從青州龍興寺所出土的大量造像來看，不僅其造型多樣化，

此外，銜接頭部和身體的頸部顯得十分生硬，接補的痕跡甚是清楚，應是晚近的好事者以「張冠李戴」的方式，將頭部和身軀組成一件造像。所幸，如上所述的風格特徵，無論是頭部，或是身軀皆屬典型的北齊風格，也都是以細膩的圓刀方式雕鑿而成的，不但展現出各種相應的質感與量感，而且更重視內在精神之傳達，仍不啻為一件上乘之作。

山東青州風格之北齊造像

山東因據海陸交通樞紐的優越位置，早在東漢（二五～二二〇）時期，佛教便在此地流傳，漢梵高僧代代輩出，該地區於是不斷地受到佛教的薰陶，具有深厚的佛教文化底蘊。同時，她亦為魏晉南北朝（二二〇～五八九）帝王的兵家必爭之地，拜統治帝王代有更迭之賜，南北文化因而交流於此。古青州地區更是如此，早在西

元四世紀上半葉，便有一座阿育王寺傾頹於青州轄下的臨淄境內，而中土各地的阿育王寺，一向是佛教自印度東傳流行的鐵證，這正足以說明佛教早於此之前，就已經傳入該地。單就青州城境內的佛寺而言，為數眾多，其中的龍興寺，也就是一九九六年發現大量佛教造像遺存而重新為今人再認識的寺院，早在五世紀中葉就已經由私宅改為寺院。北齊時，賜額南陽寺，寺內



圖4 佛立像 局部：身軀



圖8 北齊 貼金彩繪佛立像 石灰岩 高131公分
1996年山東青州龍興寺出土 青州市博物館藏
引自青州市博物館編著，《青州龍興寺佛教造像藝術》，濟南市：山東美術出版社，1999，頁75。

特質的創新，除了需要奠基於自身深厚的文化基礎外，外來的刺激更是另一個極重

風格來源

創新風格的產生，尤其是具有轉捩點

要的動力。北齊的藝術傳統可由幾個墓葬遺存窺得一隅，例如訂年約為五六〇年前後的河北磁縣灣漳北朝墓葬，以及北齊東安王婁叡（五三〇～五七〇）之墓葬，其所出土的陶俑和壁畫都能說明北齊自身的文化傳統。以前者的陶俑（圖九）和後者墓道東壁第三層壁畫之迎賓圖（圖十）為例，頭形渾圓立體，臉形圓長，顴高頰豐，下頰飽滿。平板的五官集中，線條細緻秀雅。整體看來，具有豐腴柔軟的特點，與上述的佛教造像實有異曲同工之妙。而此種豐腴感所指的似乎是《歷代名畫記》卷七所說的「像人之妙，張得其肉」。「張」

僧繇（活躍於五〇二～五一九）因擅畫人物，梁武帝（五〇二～五四九在位）常令他崇飾佛寺、繪製佛像和諸王的肖像，代表著南朝的新風尚。北朝因欽慕南朝制度，許多禮樂制度皆視為楷模，文物制度自是不外於此，所以北朝藝壇開始流行南朝新樣式的摹擬，應是順理成章之事。北魏新都洛陽永寧寺塔（完成於五一九年）塔基所遺存的塑像和鄰近的鞏縣石窟供養人都趨向簡潔豐壯的風格發展，可能就是受到張僧繇畫風風流所致。（註八）隨著時間的推移，南朝的新風尚持續發展，內化為傳統，成為北齊深厚的藝術底蘊，再加上外

例如碑像式和單體式的造像，而且服飾也極富變化（註六），但是萬變不離其宗的是軀體存在感的追求和不失人味的佛性呈現。

寬額圓頰，下頰豐厚。眉骨的稜線也微微起伏，而其雙眼開闔的線條亦細長優雅，於是具有豐腴肉感的臉部表情亦較為平板。此件頭像傳達了寂靜的親切神情，皆因歸功於帶有柔和笑意的五官線條，實為不言自明之事。同時，牠也是另一個例證，說明

龍興寺造像的服飾變化多端，單就形式而言，有三大類，即通肩式、右袒式和帶有U字形衣領的漢式服飾。而這些形式的佛衣又各自有許多不同的變化，令人目不暇給。不過，總得來說，衣紋簡單，甚至有的不刻衣紋，而是以彩繪方式表現。（註七）與院藏〈佛立像〉的袈裟雷同者，正好



圖7 北齊 觀音菩薩半身像 石灰岩 高53公分 1984年山東臨朐縣明道寺舍利塔出土 臨朐縣博物館藏
引自東京國立博物館主編，《中國國寶展》，東京市：朝日新聞社，2004，圖版105。

肉體的實體性和超越死生的神性再度完美地結合。此種風格在龍興寺出土的造像中，絕非孤例，而是普遍存在的。但也不是一成不變，圖六的佛頭像具有上述兩件造像一樣的特色，簡直就像出自於同一家族的基因產物，而加以變化的，則可見於以小渦紋表示的螺髮，以及更加豐潤和柔軟的肉感。

臨朐是古青州地區所轄之地，距青州市很近，在其南僅約二十五公里處。一九八四年於明道寺舍利塔中，出土一件觀音菩薩半身像。（圖七）雖然位階為菩薩，但是與院藏〈佛立像〉相比，面容的類似度極高，更甚於上述兩件青州龍興寺之造像。想像將菩薩像易換成佛裝，若不仔細分辨，應該很容易混淆，不禁令人生疑：不知牠們是否有可能，仿自於同一個稿本而雕鑿的呢？



圖10 北齊 迎賓圖 山西太原裴叡墓出土 山西博物院藏 引自山西省考古研究所、太原市文物考古研究所，《北齊東安王裴叡墓》，北京市：文物出版社，2006，彩版48。



圖9 北齊 舞蹈俑 河北磁縣灣漳出土 引自中國社會科學院考古研究所、河北省文物研究所編著，《磁縣灣漳北朝壁畫墓》，北京市：科學出版社，2003，圖版43.1（標本1535）。

來文化的啓發，造就她不凡的藝術成果。

外來的刺激源自於天竺，但是它傳播的路徑卻極有可能是多元的，或許是直接引進中土，抑或是間接傳入，也就是受印度造像影響的中繼站，於當地摹造梵像後，再傳至中土。想要找到答案，應可從薄衣貼體的造像風格中，找出一些端倪。印度秣菟羅地區所遺存的都是薄衣貼體的造像，早期大都身著右袒式袈裟，但是到了三至

四世紀之際，卻也出現身著通肩袈裟的佛像（圖十一），應是受到犍陀羅造像影響。

壯碩的身軀隱現於貼體的佛衣之下，厚胸收腰和筆直的雙腿都能約莫表示彼此之間的結組關係，衣紋的疏密和起伏強調了身軀的輪廓。更值得注意的是，衣紋以凸起浮雕的方式呈現，是當地慣用的手法。此風格之發展到了五世紀達到了巔峰，以圖十二為例，身軀結構合理，體態寫實流暢、

厚實挺勁。如同犍陀羅造像常見的特徵一樣，左膝微曲，身體的重心置於右腳之上。外著通肩式袈裟，內著繫帶於腰的長裙，薄衣貼體，曲線畢露，表現出線條流暢的身形和挺拔修長的肉體。規律的衣紋不但以陽刻浮雕線條處理，雕刻出如同泥塑貼條般的衣紋，也同時考量到體態之起伏，細微變化的程度更勝於前者，不禁令人驚嘆秣菟羅工匠的高超技藝。（註九）

北齊造像，尤其是山東青州的佛像，他們袈裟下的軀體呈現，不但可以視上述的秣菟羅造像為其祖型，也非常符合畫史中所描述的「曹衣出水」的樣貌，也就是北齊曹仲達（生卒年不詳）的畫風。這位來自西域曹國（位於今之阿姆河和錫爾河之間）的粟特畫家與後來唐代畫家吳道子（六八〇～七五九）齊名，將西域的畫風傳入了中原。他擅畫梵像，尤其是曾摹寫「西瑞」，即西域天竺之瑞像。此瑞像就是他在京邑的寺院中，所繪的阿彌陀佛五十菩薩像壁畫，名噪一時。《圖畫見聞志》卷一之論曹吳體法條記載他所畫的梵像「其體稠疊，而衣服緊窄」，這個的描述正好符合院藏〈佛立像〉的風格，也與許多青州龍興寺出土的造像特徵契合，佛像都身

著輕薄疊褶的貼體袈裟。雖說小澤正人主張衣袈的表現技法應是從東魏以來逐漸自發性地演進出來的，但是查看西域造像，發現早在四世紀起時，該地就受到秣菟羅造像風格之影響，例如新疆的佛教遺址就已經有「曹衣出水」的佛像，衣褶也皆具有泥塑貼條的效果，而且持續了數百年。曹仲達自然也會浸淫於此風之中，受其薰陶，進而在中原創作時，贏得「曹衣出水」的美稱，或許也可能因此在北齊的藝壇上，蔚為風潮，而山東藝匠習得該風格之精髓，廣泛運用於石雕塑像，成為時代的印記。更何況，以鮮卑自居的高齊崇尚胡風，不少葱嶺東西的崇佛諸胡擔任要職，西域東來的高僧又倍受禮遇，北齊對西域之佛教必然有一定程度的認識與偏好，受其影響自是不言而喻。（註十）

不過，宿白先生和楊泓先生皆曾指出五世紀中葉至五世紀的八〇年代之間，西域的薄衣風格也的確曾於中原地區流行過，但在北魏孝文帝（四七一～四九九）中後期時，卻被厚重的褒衣博帶袈裟所取代。一直到了六世紀中期的北齊，才再度出現大量穿著形式多樣化的薄衣佛像，這種復古新趨勢的動力除了單靠一位名藝術家的



圖14 南朝梁 立佛像 成都萬佛寺遺址出土 四川省博物館藏（川博21837號）引自四川博物院、成都文物考古研究所、四川大學博物館編，《四川出土南朝佛教造像》，北京市：中華書局，2013，頁22。



圖13 南朝梁中大通元年（529）釋迦牟尼立像 成都萬佛寺遺址出土 四川省博物館藏（川博5543號）引自四川博物院、成都文物考古研究所、四川大學博物館編，《四川出土南朝佛教造像》，北京市：中華書局，2013，頁21。



圖15 南朝梁 立佛像 成都萬佛寺遺址出土 四川省博物館藏（川博113515號）引自四川博物院、成都文物考古研究所、四川大學博物館編，《四川出土南朝佛教造像》，北京市：中華書局，2013，頁24。

印度傳來的阿育王像，靈驗事跡不絕於史，甚至在大同（五三三～五四六）年間，因將出土阿育王塔和舍利視為祥瑞之事，進而擴建寺院並造瑞像，可見南朝非常重視天竺形制的造像。目前許多出土的南朝

造像正說明了此種現象，即使是遠在四川的造像也不例外，譬如成都萬佛寺出土的中大通元年（五二九）釋迦牟尼立像（圖十三）以及許多無紀年但為梁代（五〇二～五五七）的立佛殘像（圖十四、十五），

都是薄衣貼體、衣褶稠疊的梵像風格。（註十二）這些有紀年造像的時間跨度不但很長，而且各個同期的造像出土數量也很多，正足以證明南朝受到笈多風的影響，創造出自己獨特的風格，進而成為北朝模仿的對象。

誠如宿白先生所言：「青州薄衣立佛數量多，形制繁雜，其源頭似遠非江南一處所能盡括。」而除了上述可能的源流之外，八木春生還提出青州北齊造像可能受到南印度、中印度、鄴都和太原等地之影響，然而筆者以為其所舉之例，在時序上，不是太過久遠（印度例），難以辨認彼此之間的直接關係，就是造像處於同一時代（中土例），最多只能認為是時代的共性



圖12 西元5世紀 佛立像 秣羅羅出土 印度德里國家博物館藏 作者攝



圖11 西元3~4世紀之際 佛立像 印度秣羅羅出土 印度秣羅羅政府博物館藏 引自https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Headless_Buddha_Holding_Hem_of_Drapery_-_Kushan_Period_-_Govind_Nagar_-_ACCN_76-18_-_Government_Museum_-_Mathura_2013-02-23_5555.JPG

感染力之外，恐怕還存在著許多更強而有力的因素。

天竺傳來的瑞像常有靈驗的傳說，廣受中土人士之崇信，尤以梁武帝為最熱衷之代表。虔誠的他不但將荊州長沙寺的阿育王瑞像，迎至都城建康供奉，一直到他薨後，方才歸還原寺；更甚者的是，他還遣使八十人前往天竺，耗時十年（五〇二～五一一），求請優填王像，只因為夢見該像入梁。這種佞佛之情，連於梁武帝初期年年進貢的扶南國（今柬埔寨）都知曉，會投其所好，於天監十八年（五一九）遣使致贈「天竺旃檀瑞像」，所以南朝所理解的笈多風可能泰半來自於東南亞。因海路之便，他們與笈多王朝（三二〇～六世紀）之間多有往來，不論是雙方皇室貴族常派遣使者互訪，或是兩地之間貿易頻繁，佛教信仰和文化也因而順勢傳入。如此，直接引進梵像亦屬合理之事，繼而當地造像以笈多風為依歸，亦不足為奇。於是，東南亞在與南朝交流時，梵像和笈多風之造像亦會隨之傳入。除了上述梁武帝直接取得印度傳來的造像、或是間接理解笈多風格之外，南朝還會摹製梵像，例如丹陽（今南京）長干寺。該寺早年便擁有遠從

和區域之差異，而難以判定影響的流動方向究竟為何。同時八木春生也承認：目前難以溯求青州龍興寺造像的直接祖型，但其風格並沒有特定地域造像之模仿，而是多元的，在各地新風格傳入、吸收部分菁華並融合後，再發展出獨立的區域特色。(註十二)對於溯求青州造像的風格來源而言，或許這個說法是一個很好的觀察角度。

小結

院藏〈佛立像〉細緻豐腴的臉龐呈現出理想性和寫實性融合的完美神態，著重肉體之表現，體態豐壯柔軟，薄衣貼體，曲線若隱若現，這些特徵都與山東青州造像的北齊風格不謀而合。青州造像的多樣化，極有可能是因為其風格來源多元之故。然而不論其來源如何多元，或經由西域、或途經東南亞或南朝，溯求其源仍然是西方的印度。而為何北齊造像要標新立異地重拾印度元素呢？這是否正如宿白先生所說的，北齊佛像新樣式的誕生是因高齊對前朝漢化政策之反動，不但採用印度服制，而且相對於同時的南朝梁、陳(五七七—五八九)和北周(五七七—五八一)而言，

北齊更積極將佛像天竺化。岡田健認為這個傾向西方的回歸，本身就是「再度追求佛陀本來的面目」，但筆者以為這個說法恐怕只能解釋部分現象，諸如對肉體表現之關注和各種形式的貼體佛衣等。(註十三)而佛像的神韻卻不帶梵風，應是中土自己發展出來的特色。北齊在面對來自四面八方的文化交流之中，她的造像風格並非只是單一源流的單純模仿，而是以自身厚實的藝術基礎為熔爐，擷取各方優點，轉化成為自己的骨血，有了「自己的面目」，成為隋唐寫實風格的先聲。但也不知是否這座熔爐將原料融合得過於不著痕跡，使得我們對於北齊風格的來源，至今仍無法找到充分的線索，梳理出直接的脈絡，只能如同佛像薄衣下的身體曲線一般，「若隱若現」地遙測其源。

暫且放下探求造像風格直接之來源，本院所藏的北齊〈佛立像〉呈現「湛然寂靜」之特質，不但展現清明澄澈之「湛然」面貌，而且也具有離煩惱、絕苦患的「寂靜」氣韻，即呈現證悟涅槃之大樂。牠現在正佇立於本院南部分院的常設展廳之中，靜候諸位有情之感見。

作者任職於本院登錄保存處

後記

本月刊前期(四〇七期)李玉珉教授大作論證四川出土的阿育王像「應是依據四世紀以來，在南方流傳的稿本來摹刻的，保存了貴霜王朝晚期的風格特徵，而與笈多造像無關。」該文以文獻作為切入點，又有遺存的造像作為佐證，實是擲地有聲之大論。不過，縱觀四川所出土的造像，風格多元，當時若依稿本摹刻，其稿本之年代必然也是源自不同的時期。除了阿育王像的古典稿本之外，傳摹笈多之風格亦屬可能之選擇，因為早在南朝梁中大通元年(五二九)，造像遺存便帶有笈多的餘韻，即四川省博物館所藏成都萬佛寺遺址出土的〈釋迦立像〉(川博五五四三號)，也是本文圖十三之造像，雖非如笈多造像一般地曲線畢露，但是卻呈現出帶有東方含蓄的隱約體態，而且牠的右膝微曲，重心放在左腳上，與典型笈多造像相同。這種帶有動勢的站姿，亦可見於川博二一八二九號〈造像底座〉所鑿刻的高浮雕造像。可見四川出土的南北朝造像風格實在非常多元，值得細細深究，待未來之研究釐清並探求其源。

註釋

- 有關北齊造像風格之描述，請見 Angela F. Howard, "Buddhist Cave Sculpture of the Northern Qi Dynasty: Shaping a New Style, Formulating New Iconographies," *Archives of Asian Art* vol. 49 (1996), pp. 6-25, esp. p. 12; Angela F. Howard, "Reconstructing the Original Location of a Group of Sculptures in the University of Pennsylvania Museum," *Orientalist* 32:2 (2001.2), pp. 24-31, esp. p. 32.
- 小澤正人和八木春生皆將此類袈裟形式歸類於漢式袈裟，只是前者將漢式袈裟又分為三型，其中的「對稱型」即與本件造像為同型之作；而後者則認為該漢式袈裟是北齊青州龍興寺的新形式佛衣，即在通肩胸前開U字形的漢式袈裟；又費泳在其論著之中，將該形式列為「袈裟博帶演化式」之佛衣。不過，以筆者管見「袈裟博帶演化式」亦屬於漢式袈裟之範疇，故本文以漢式袈裟論述。以上諸家研究詳見小澤正人，〈山東青州龍興寺窖藏出土北齊如來立像考〉，《*成城文芸*》一九八〇年，二〇〇七年一月，頁一三〇、一三七；八木春生，〈山東地方における北齊如來立像に関する一考察〉，《*佛教藝術*》二九三期，二〇〇七年七月，頁六〇和六三—六四；費泳，《*中國佛教藝術中佛衣樣式研究*》，北京市：中華書局，二〇一二，頁三一—三二。
- 有學者直指該衣紋是以「仿泥塑貼條式手法」塑造，詳見費泳，〈「青州模式」造像的源流〉，《*東南文化*》二〇〇〇年第三期，頁一〇〇—一〇一。也有學者描述「突起的衣紋似圓泥條狀」，詳見王瑞霞、周麟麟，〈龍興寺遺址出土北齊圓雕佛像造像類型分析〉，收入王華慶主編，《*山東青州龍興寺出土佛教造像展*》，香港：香港藝術館，二〇〇一，頁八六。另有關於青州造像風格之論述實不甚枚舉，例如宿白，〈*青州龍興寺窖藏所出佛像的幾個問題*〉，收入山東青州龍興寺出土佛教石刻造像精品編輯委員會編，《*山東青州龍興寺出土佛教石刻造像精品*》，北京市：中國歷史博物館、北京華觀藝術品有限公司、山東青州博物館，一九九九，頁十四—十三；金維諾，〈*青州佛教造像*
- 的藝術成就〉，收入中華世紀壇藝術館、青州市博物館編，《*青州北朝佛教造像*》，北京市：北京出版社，二〇〇二，頁十七—十九；楊泓，〈*山東青州北朝石佛像綜論*〉，收入《*漢唐美術考古和佛教藝術*》，北京市：科學出版社，二〇〇〇，頁三三—三三三；以及上述小澤正人和八木春生的論述。
- 宿白，〈*青州城考略—青州城與龍興寺之一*〉，《*文物*》一九九九年第八期，頁四七—五〇；楊泓，前引文，頁三一—三二；李玉珉，〈*山東早期佛教造像考—劉宋至北魏時期*〉，《*故宮學術季刊*》第二十一卷第三期，二〇〇四，頁二—十一。
- 青州、臨朐等地的佛教遺存資料請見夏名采、莊明軍，〈*山東青州龍興寺故址出土石造像*〉，《*文物*》一九九六年第五期，頁五九—六七；青州市博物館，〈*青州龍興寺佛教造像窖藏清理簡報*〉，《*文物*》一九九八年第二期，頁一—十五；臨朐縣博物館，〈*山東臨朐明道寺舍利塔地宮佛教造像清理簡報*〉，《*文物*》二〇〇二年第九期，頁六四—八三；宮德傑，〈*臨朐縣博物館收藏的一批北朝造像*〉，《*文物*》二〇〇二年第九期，頁八四—九二。此外，古青州地區尚有諸城、昌邑、廣饒、博興、惠民、陽信、無棣等地，皆出土許多造像，但因篇幅有限，暫不列舉。有關古青州地區造像之區域特色及其發展，請見宿白，〈*青州龍興寺窖藏所出佛像的幾個問題—青州城與龍興寺之三*〉，《*文物*》一九九九年第十期，頁四六；陳慧霞，〈*山東北朝佛教造像初探*〉，收入《*雕塑別藏*》，臺北市：國立故宮博物院，一九九七，頁四八；李玉珉，前引文，頁二—三、三—四。
- 有關北齊造像風格在造像史上的地位，請見 Angela F. Howard, "Buddhist Cave Sculpture of the Northern Qi Dynasty: Shaping a New Style, Formulating New Iconographies," *Archives of Asian Art* vol. 49 (1996), pp. 6, 16-24/6-25; 此外，對龍興寺造像風格多樣性的觀察，請見宿白，前引文，頁四六。
- 龍興寺造像服飾的研究甚夥，本文所參考的今人研究中皆多或少提及此點，現僅列舉比較有系統的專文，請見小澤正人，前引文，頁一三五—一三七。
- 北齊墓葬的考古報告請見中國社會科學院考古研究所、河北省文物研究所編著，《*磁縣漳南北朝壁畫墓*》，北京市：科學出版社，二〇〇三；山西省考古研究所、太原市文物考古研究所，《*北齊東安王婁睿墓*》，北京市：文物出版社，二〇〇六；有關南朝影響北朝藝術的觀點，請見宿白，〈*北朝造像藝術中人物形象的變化*〉，收入《*中國石窟寺研究*》，北京市：文物出版社，一九九六，頁三五—三五三。永寧寺陶俑和鞏縣石窟供養人造像不勝枚舉，請參見中國社會科學院考古研究所，《*北魏洛陽永寧寺：一九七九—一九九四年考古發掘報告*》，北京市：中國大百科全書出版社，一九九六；河南省文物研究所編，《*中國石窟—鞏縣石窟寺*》，北京市：文物出版社，一九八九；東京市：平凡社，一九八九。
- 請參見拙作，〈*感見參差形殊別：亞洲古代佛教造像風格的形成與嬗遞*〉，收入李玉珉、鍾子黃主編，《*佛陀形影：院藏亞洲佛教藝術之美*》，臺北市：國立故宮博物院，二〇一五，頁二五〇。
- 山東工匠自發性的衣紋演進說法，請見小澤正人，前引文，頁一—八；北齊與西域美術之關係請見宿白，同註八，頁四七—五四。
- 有關梁武帝熱衷於梵像事跡之處請見《*大正新脩大正藏*》，臺北市：新文豐出版社，一九八三，第五十二冊，頁一〇二；《*梁書·卷五四·海南諸國傳*》，文收於《*景印文淵閣四庫全書*》，臺北市：臺灣商務出版社，一九八三—一九八六，第二六〇冊，頁四六五、四六七；宿白，同前註，頁四七一—五二。有關南朝藉由東南亞理解梵像之論點請見 Alexander Soper, "South Chinese Influence on the Buddhist Art of the Six Dynasties Period," *The Museum of Far Eastern Antiquities Stockholm*, Bulletin 32 (1960), pp. 88-96.
- 宿白，同前註，頁五二；八木春生，前引文，頁五七—六〇、六二—六四及七一—七五。
- 宿白，同前註，頁五四—五五；岡田健，〈*南北朝後期佛教美術的諸相*〉，收入曾布川寬、岡田健主編，《*世界美術大全·東洋編·第三卷·三國·南北朝*》，東京市：小學館，二〇〇〇，頁二九九—三一一。