

唐代景教绘画遗存的再研究

陈继春（澳门学者）

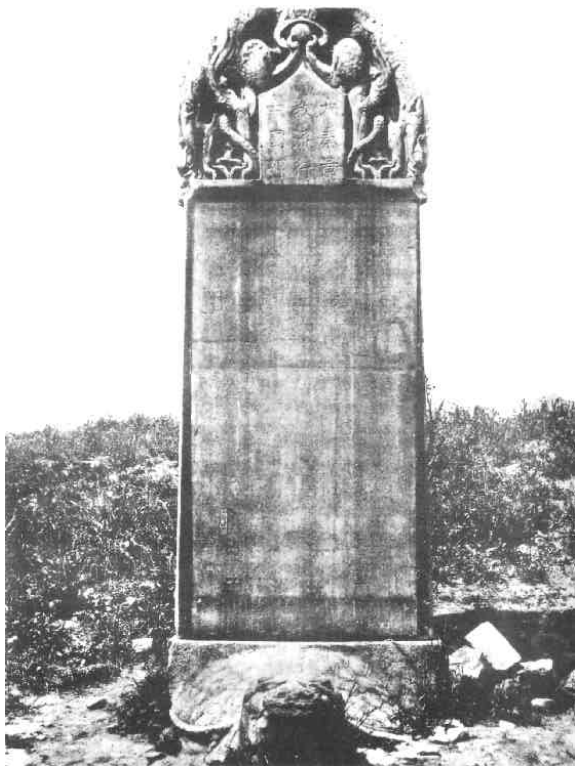
摘要：本文以西安“大秦景教流行中国碑”为切入点，考察景教绘画在中原的遗传与流播，并探讨西域考古文物中景教绘画的特色。文章认为高昌故城外与T遗址相对的寺院遗址上景教壁画中的“执事补”形象地再现了1000多年前在高昌流行景教的历史一页。而敦煌基督绘画的出现反映石室封闭前东方和西方均曾存在基督画像的崇拜，而且敦煌的景教绘画蒙受唐代佛画的影响。

关键词：景教 高昌 敦煌 基督画像

景教是唐人对基督教聂斯脱里教派的称谓，尽管该派在组织上与正统教会分离，但它仍然是东方基督教世界的重要组成部分。景教的称谓于中国出现，始于公元7世纪末。^[1]但具体传入日期仍然不明。至于在中原的流播范围和一些不见经传的历史，立于公元781年、明代天启五年(1625年)出土于陕西西安附近的“大秦景教流行中国碑”能提供些许信息。

一、景教碑铭

“景教碑”文云：“贞观十有二年秋七月诏曰：……大秦国大德阿罗本，远将经像，来献上京。



崇圣寺内景教碑

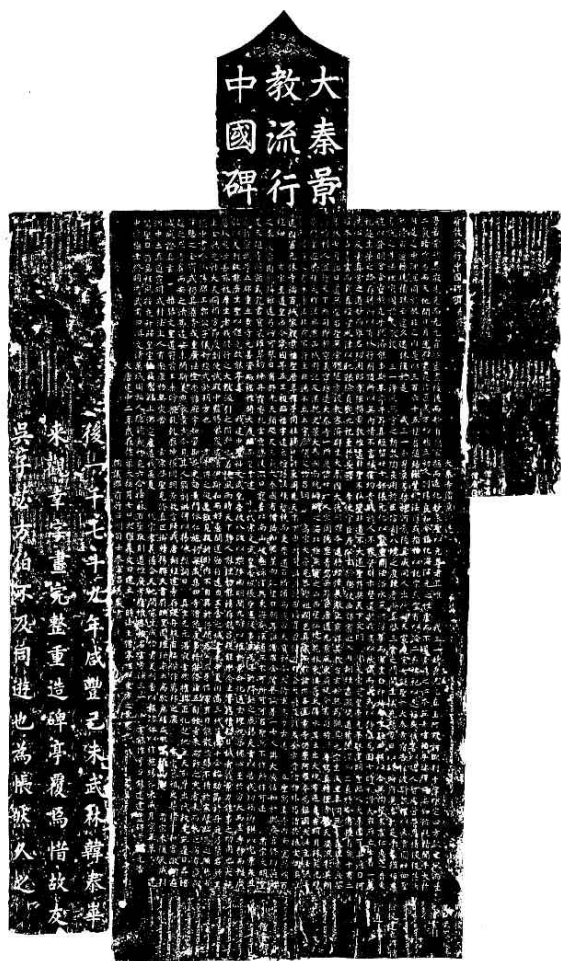
详其教旨，玄妙无为。观其元宗生成立要。词无繁说，理有忘筌。济物利人，宜行天下。”^[2]文中“大秦”的涵义如何？在《魏略》和《后汉书》中，罗马帝国为“大秦”，指罗马帝国之东部，包括叙利亚、犹太等



西安景教碑顶部拓本

地，^[3]它作为地名，在中国古籍中有多种解释，其中有云罗马、亚历山大及叙利亚等，但与宗教的关系，应指古代波斯的叙利亚，即景教的总部所在地。^[4]

“景教碑”碑质为黑色石灰岩，顶呈半圆状，上部较尖。石碑立于一石龟之上，有螭首。螭因为龙的一种，可伸可屈，一直作为至高无上的崇拜物，可饰于各种器物之中。西汉以后，螭龙大多装饰在殿柱、殿阶上。^[5]碑石于南北朝时出现螭首，它是由汉碑碑晕的几道浅槽而来的，同时碑座已由汉代的长方形石座演变为龟座了，这无疑有希冀如龟之寿和传之长久之意。从艺术造型来看，石龟背宽，面积大而又重心低，置碑于其上，安定又平稳。由于上是螭首，上下均是动物，可在造型中达到和谐，上下呼应，有首尾照顾的效果。“景教碑”的造型，可以说保留了南北朝至唐的风格，它完全依据中国碑的形状。此碑自1907年起收藏于碑林之中。^[6]值得注意的是螭首中间有一十字架，两螭又合抱一大珠。如我们所知，十



大秦景教流行中国碑拓影

十字架是古代处以死刑的刑具，但在公元337年，君士坦丁大帝下令禁用。后来，十字架成为基督教的信仰标记，不再是痛苦和耻辱的象征，它是“在耶稣受刑后几个世纪被采用的象征符号”。^[7]基督教世界十字架的样式有很多种，但大致上可分为拉丁式和希腊式。前者横臂较短而竖臂较长，“景教碑”额上的应可归入希腊式十字架的范畴，即四臂等长。此处呈正方形，臂上均刻有三颗珍珠，而四臂中央的交叉处也刻有珍珠一颗。

最早较为详尽记载此碑的曾德昭云其形式与印度麦里波尔城圣·托马斯墓上的雕刻相似。另外，十字架下两侧有祥云拱护，其更外之处刻有两枝番石榴枝（Myrtle-branches）或百合花；^[8]其底又见仰莲承托，而十字架竖立部分的顶部有火焰宝珠，碑额的三条边饰以表现带翼天使。学者相信，在中国古代雕刻中莲花是佛教的象征，而祥云又多见于唐代的道教和伊斯兰教文物。据佐伯好郎考证，该一大珠即福音书

中所提价值极高之珍珠（天国福音），暗示景教超越之地位，故认为这样的设计安排似乎象征“三教合一”^[9]。此看法虽不无道理，但笔者仍有疑虑。尽管景教的汉文经文中，佛教的色彩闪烁其间，且明显地借用了佛教的术语。可是，在南北朝的美术作品中，莲花的造型也见于非佛教的语境之中；汉唐之间，它在中亚更是光明的象征，而祥云虽然有特定的含义，也不可能只代表道教和伊斯兰教。另外，长安地区的螭纹碑首多见两螭戏珠的造型。显而易见，将十字架置于莲花之上，似乎更靠近以突出为追求，以及加强其所具有的光明的意味，祥云在此所代表的仅是一种装饰而已，寓意崇高。

“景教碑”碑额的形象是我们目前所见最早且有明确纪年的中国早期基督教艺术的一角，它无疑是中外美术交流的产物。另外，2006年5月，洛阳隋唐故城东郊出土了一件形制上模仿佛教陀罗尼经幢的同类石刻。^[10]它作为珍贵的唐代景教石刻，这是继“大秦景教流行中国碑”及近代敦煌石窟出土景教经典写卷以来中国的又一景教文物的重大发现。经幢顶端的立面上，分别影雕有极富装饰效果的十字架符号及其左右配置的“天神”形象。八面棱柱的经幢结体，即直接仿照了唐代佛教陀罗尼经幢的形制特点。而刊经上端除了“十字架”图徽明显带有西方基督教装饰理念外，其对称两侧的飞翔天神并非沿袭景教旧邦习习常见的带翼“天使”的模样。其除了头顶发式略有自身的个性外，其曲折婀娜的身躯及身后腰间凌空飘逸的披帛、裙下流荡的祥云，与佛教造像中的“飞天”极其得接近。其形态构成，可知这一景教遗物在外在器物形制和内在意识形态上都有模仿佛教文化的迹象。显然公元9世纪初叶的洛中景教刻经文物，在造型上明显从佛教同类文物中汲取了营养。^[11]

二、高昌壁画

高昌出土的一幅绢画残片上绘有一持十字杖的坐像，属景教的绘画。^[12]德国人在当地景教寺院东侧一室也发现一壁画，上有骑士，他的前面有两供养人，也属此教遗物。此人物的左侧面庞已残缺，为一留着胡子的男子，其斜倚右肩的长杆顶端有一十字架的徽章，^[13]其形状如君士坦丁堡大帝皈依基督教所用的军旗或罗马教仪仗的前导旗一般。头上戴一冠，其上也

有一十字架。从出土文物看，高昌摩尼教绘画中有时也使用十字徽章，如高昌遗址出土的摩尼教《两个拯救之神》旗幡画有十字架图，且呈正方形的希腊十字架式样，但其人物以白衣白帽为主要的标识。另外，克孜尔千佛洞不列塔《佛涅槃图》中也有同样的十字架，但此画与之无论在意匠和表达内容上均具独立



高昌景教壁画（《圣枝节图》）

性，故属景教的绘画，学者更相信骑者是耶稣。^[14]诚然，当德国人在高昌发现景教的文物，距“景教碑”发现三百多年，对于研究者而言实是欣喜之事。不过按《圣经》的记述，耶稣骑的多是驴而不是马，画中的动物虽只见其垂下的尾巴和腰以下的部分，马尾的远处有一位穿长裙的仕女，学者云被骑的是马，^[15]很明显，要考证骑者是耶稣，尚缺佐证材料。

勒柯克1905年夏天在高昌的景教寺院遗址中也发现其它景教壁画。画面的左侧站着一位身材恢宏的男子，结实的身躯上有卷曲乌黑的头发，颇有几分希腊晚期艺术品中的人物特征，勒柯克认为“无论如何保存着拜占廷教士特点”^[16]。他身穿一件绿色的长衫，上身是一件带皱褶的宽大的红色外衣，两脚穿的是黑色的鞋子，左手提着一只金黄色的香炉，右手捧着一黑色和碗状的物体。此男子的前面站着三人，前两位看似男性^[17]，实是女子，最后一人也为女性，每人均手持一根有叶子的树枝。她们都穿上单色的长衫，由左至右分别是棕色、青灰色，似没有系上腰带，但各人在长衫的外面披着无领的长袖大衣，随意地披在肩

上，直垂到膝盖之处。同样，由左至右依次是青灰色、棕色。在大衣上宽大且左右对称的三角形翻领处，我们看到大衣有红色的衬里；第一位女子头戴棕色的帽子，其乌黑的头发可在耳际后看见；第二位女子似戴着一顶很大的钝锥式黑色的便帽，两人均着黑色鞋。第三位女人身穿长袖绿色短上衣，其长只达上衣的一半，下身系一条很长的裙子，遮盖着两脚；肩上轻披一件棕色的披肩或围巾，从右肩直达大腿中部，另一侧从左肩飘至胸前。其头发梳成圆球状，后颈似还挽有很大的发髻。从衣饰和样貌来看，此女子是汉人，其短上衣是“半臂”，属魏晋以来从上襦发展而来的无领、对襟的短外衣，^[18]而棕色的围巾是“披帛”的样式，均属盛唐至唐末的流行衣饰。

壁画的发现地点是高昌故城外与T遗址相对的寺院遗址，它大致为长方形平面，位于大型佛塔群的西边，发现者注意到：金黄色的香炉形象在其它经卷绘画中未见，除女子的衣饰外，三位男子的衣服式样也未见于高昌的其它绘画。寺内也没有其它文字材料可供研究这些绘画之用，但相信是一幅基督教的绘画。^[19]

马利奥·布萨格里将之比定为公元9世纪。画中究竟表达基督教甚么内容？吉村大次郎认为画中左侧人物是耶稣，依序是彼得、约翰及的玛利亚，^[20]实际上，佐伯好郎指出圣画虽然全部破损，但画中所见的四人中，高大男子左手持的是香盒，他是景教最下层的“执事

补”^[21]，这一群体是教会里最低级的，主要工作是为圣餐做准备或协助教众阅读书信等。

这位“执事补”的头发卷曲，



敦煌景教人物线描

西安“景教碑”云：“存须所以有外行，削顶所以无内情。”也就是说景教的教规要求教徒“留须、削顶”，方豪云聂斯脱里派教士之行落发礼，是公元502年所立。^[22]细审画作，此教士是留须的，尽管不多，但从形象看，我们看不到他有削顶，笔者认为佐伯好郎的考证是仍可接受的，教士仍留有头顶上的头发，也许是一位刚踏上“执事补”阶层的一员，又或者匠师在制作此壁画时着意表现的是透过信徒手持柳枝的队列去强调活动的主题，而不着力是追求一位“执事补”的肖像般的视觉语言。

勒柯克初期以为壁画的题材是表现基督教祭司施洗礼的情景。缘于画中的另外三人手执杨柳小枝，后来确认此画面表达的是“棕榈祭日”的一角。该节日在耶稣“复活节”前的星期日。关于圣枝节，《新约·约望福音》第十二章第十二节云：“第二天，来过节（逾越节）的群众听说耶稣来到耶路撒冷，便带了棕榈枝出去迎接他，喊说：‘贺三纳’（救世主）！因上帝之名而来的，以色列的君王，应受赞颂。”^[23]即表示耶稣在受难前，曾骑着借来的驴子最后一次进入圣城耶路撒冷。由于这个日子是浮动的，而且不同的地区未必很容易获得棕榈，故赤柏松、杨柳或其它当地树木树枝成了替代品。佐伯好郎更认为“叙利亚的景教会使用红柳作为棕榈的代表物，而行其景教会式的整列罢了。圣枝节这一节日先于第5世纪传自东方之国之基督教会，到第8世纪末至第9世纪初才为西方教会采用，因此断定其是第5世纪以来东方诸国所传棕棕榈祭日的壁画”。^[24]缘于此节日中，教堂多以棕榈枝为装饰，有些教徒还持棕榈枝绕堂一周以作纪念，由此我们可以推论圣画上所描画的正是由教会的执事补带领信众绕行教堂时的景象，而执事补正向其同行者点洒圣水，可称为《圣枝节图》。《圣枝节图》中央上部有一动物的腿，吉村大之郎揭示其是一种寓意性的表现，表示耶稣是骑着驴入城的。^[25]

在同一寺院的西厅，其南壁也有另一幅绘有正在忏悔之中的年轻女子的景教壁画。^[26]女子黑色的头发甚长而且梳理得很整齐成束地披于背上，一条又宽又长的发束，从耳朵前一直垂到胸部。其服饰与当地人相似，红色的长上衣有宽大的袖子，她正按当地的风俗遮盖着搭在胸前的双手。其白色的内裙垂到脚面

上，露出两个鞋尖，它们从衣裾的底部高高上翘。她那紧闭的小口和全神贯注的眼神，虔诚的神色似在洗耳倾听经文。毫无疑问，这些壁画的形象地再现了1000多年前在高昌流行景教的历史一角。



女教徒

三、敦煌遗存

“景教碑”是否有敦煌地区流传景教的记载，学术界尚未有统一的意见，但那里无疑是其东渐时的必经之路，该处是有景教流传而且见诸于文献的。斯坦因在其1906至1908年的中亚考察中就于敦煌莫高窟千佛洞第17窟内发现了一幅公元9世纪的景教绘画。^[27]此画像绘一人物，持十字架骑于马上，头戴颇近萨珊式样的王冠，冠上面有对称羽翼，中间是一十字架。其胸前佩带十字徽的方式，与元代景教文献镇江《大兴国寺碑》上“十字者取像人身，揭于屋、绘于殿、佩于胸、四方上下以是为准”的说法一致，即景教十字是他们的标志，因此该画属景教的遗物无疑，是一幅惹人注意的景教画作。^[28]魏礼在有关斯坦因于敦煌所发现的绘画目录中指出，这幅画在敦煌是被当菩萨来供奉的。^[29]

在基督教历史上，公元2至3世纪时，东西方的基督教会流行着圣像崇拜，其首为基督，次是玛利亚，以至使徒肖像，大都以装饰会堂来作为信徒的崇拜对象，东方教会尤其明显。公元723年至842年围绕圣像的争斗展开，导致东西教会的分裂，但其后反对圣像崇拜的声音已沉寂。对圣像的崇拜成为东方虔诚生活的主要组成部分。^[30]从史学的角度而言，敦煌基督绘画的出现无疑反映石室封闭前，正在东方和西方均流行着基督画像的崇拜。景碑中所云：“大秦国大德阿

罗本，远将经像，来献上京”的记载是一个事实，由于钱大昕也认为“所奉之像，则三一妙身，无元真主阿罗诃，今欧罗马奉天主耶稣，”^[31]聂斯脱里派不崇拜圣母玛利亚，所带来的像应是耶稣像。



唐代景教经卷

四、绘画风格

中亚艺术中人物比率均有象征性的价值，其主体人物要比其它宾从人物要大，高昌的景教艺术，以《圣枝节图》来看，这种比率方式得到进一步的强调。匠师在描画左边人物的衣服时，显然以绿色先把衣服画出，然后才加画罩衣，其它相同的也按此方法为之，属高昌壁画中的常见画法，可见其明显受到西域佛教艺术风格的影响。

《圣枝节图》颇有肖像画的特征，而在表现左边人物手持香炉的烟时，作者施予向上飘浮的波浪型线条，再于高处以螺旋形的线条作为升腾的烟云。画师把当地绘画中那些挤满了人的场景融合为一种精确的、僧侣式的节奏，此节奏为人物留出充裕的空间，以便使各人有发挥个性的余地，并且几乎可以说有自己的氛围。而来自波斯和叙利亚的特征在主人翁的衣服和装饰上表现得更为显著。事实上，“景教的主旨并不是不需要象征主义和形而上学，它强调宗教仪式和祈祷的寓言性和神秘性价值，因此，它坚持一套存于历史现实的价值观。”^[32]不过，马利奥·布萨格里也称：“祭司则有着西方特征，而崇拜者的蒙古人脸庞，以及他们的各种姿态和表情都是自然主义手法描绘出的，该手法几乎完全没有中国影响。在着力描绘不同种族的特征上，采用了不同于在吐鲁番艺术中随处可见的中国方法的手法 and 手段。”^[33]这种看法并不

完全正确，因为从崇拜者人物造型看不具蒙古人的特征，单就运笔而言已有吐鲁番的风格了。当然，景教的绘画也很容易从柏孜孜克里克和木头沟的绘画区别出来。另外，由于此图上半部有大的动物的腿部形象，我们可以相信，按景教绘画构图的一般形式，《圣枝节图》可能是围绕主图的一系列反映该教本身节日或《圣经》中的图像的一部分，同时作为大幅壁画的辅助性图像的角色而出现的。

我们知道，宗教元素在吐鲁番的艺术面貌上有决定性的作用。公元3至5世纪间，不少聂斯脱里派基督徒匠师为逃避迫害和寻找避难所而选择中亚，他们带来了新技术和新的装饰元素，这些都对中亚本来多元的文化和艺术传统注入新风，又沿丝路流播。拜占廷的影响被发现在克孜尔的佛窟之中：对光、颜色的对比和蓝色的使用，以及大王洞(公元7世纪)中使用的花卉背景。^[34]诚然，用带棕色阴影的线条去表达容量和骨肉圆度的方式，可追溯至拜占廷的艺术。公元7世纪克孜尔洞窟不少的壁画(如乐师洞)都采用此方式，可是，随着时间的过去，这一地中海的风格被代替。一般而言，拜占廷艺术是继承了早期基督教艺术和吸收西亚、中亚艺术的宫廷基督教艺术。诚然，拜占廷艺术风格在东方聂斯脱里派艺术中一直居于统治地位，并对整个基督教世界产生过重大的影响。以《圣枝节图》画面来观察，除主体人物在外型和手持的器物相近西方外，整幅画并不是学者所说的“具有拜占廷艺术风格”^[35]。熟悉美术史的人知道，由于艺术中心的转移，吐鲁番风格是地区因素、中亚因素和中原因素的混合。另外，可能早在公元6至公元7世纪，景教已到达吐鲁番绿洲。在高昌景教寺遗址发现的壁画无疑是中原或回鹘的自然主义绘画的折射，不可能“该手法几乎完全没有中国影响”，此画在技法上是很复合化的，反而如西方学者所言的近于于阗画派和粟特的流风。

敦煌《耶稣像》的头发、衣饰的式样和敦煌其它的绢画不一致，羽田亨推测是敦煌的画师应景教的教士或教徒的订件，并按其旨意或参考其它材料画成，写实风格中，佛画成了基调。^[36]如我们细味耶稣像的右手，可以看到敦煌佛画中的菩萨施法印的姿态，两手指拈花的方法与敦煌的菩萨和供养人的一致。正如



景教在翻译经典，尤其是救赎论方面采用佛家用语的形式来表达的一样，^[37]很可能，敦煌的景教绘画蒙受唐代佛画的影响。

五、余言

聂斯脱里派于公元5世纪被逼离开叙利亚后，无力响应外界的强大挑战，致使基督教文明在远东的诞生变成泡影。就宗教体系的完整性而言，中国中古时期“三夷教”中以景教为最，但所留下的艺术痕迹太少了，所发现的几帧绘画，地域因素占有甚高的比重，因为量化和质化没有达到理想的水平，导致无法归纳中国景教艺术的整体特征，更遑论它在中西美术交流中所饰演的角色和对后世的影响，这不可能说不是一个遗憾！唐代景教是中国历史长河上一道小涟漪而已，但它又不因微少而没法显示其魅力。唐代景教的绘画，为人们了解中国基督教黎明时期的艺术成就提供了一部分的概念，其虽仍蒙着面纱，相信随着考古的发现可以将之撩拨，从而增加我们的认识。

注释：

- [1] 刘迎胜：《丝路文化·草原卷》，浙江人民出版社1996年版，第201页。
- [2] 相近的记述又见《唐会要》卷四十九。有关景教碑的全文，可参看朱谦之：《中国景教》，附录1，人民出版社1993年版，第223 - 230页。
- [3] 江文汉：《中国古代基督教及开封犹太人》，知识出版社1982年版，第50页。
- [4] 林悟殊：《唐季“大秦穆护袄”考》（上、下），载《文史》，第48、49辑。
- [5] 王华庆、庄明军：《青州佛教造像之“螭龙”》，载戴维政主编《文博研究》，第三辑，文物出版社2002年版，第171页。
- [6] 有关此碑移藏西安碑林的经过，可参看路远：《景教碑 移藏西安碑林经过》，载《文博》，1997年第5期。
- [7] 【英】贡布里希著、范景中等译：《秩序感—装饰艺术心理学研究》，湖南科学技术出版社2000年版，第272页。
- [8] 学者将Myrtle-branches译为爱神木，见顾卫民：《基督教艺术在华发展史》，上海书店出版社2005年版，第4 - 5页。
- [9] 林治平：《大秦景教流行中国碑》，宇宙光出版社（台北），1987年版，第1页。
- [10] 其整体为一面宽14厘米的八面体石灰岩棱柱，残高84厘米，水平截面外接圆直径40厘米。经幢之中段，为一明显受到激烈撞击的断面。
- [11] 张乃翥：《一件唐代景教石刻》，参见http://www.ccrnews.com.cn/tbcsms/module_wb/readnews.asp?articleid=23009。
- [12] 【日】羽田亨著、耿世民译：《西域文化史》，新疆人民出版社1981年版，第74页。
- [13] 【德】克林凯特著、赵崇民译：《丝绸古道上的文化》，新疆美术摄影出版社1994年版，第81页。
- [14] 朱谦之：《中国景教》，人民出版社1993年版，第193 - 194页。
- [15] 朱谦之引格律思伟特(Grunweder)描画之图所作的判断，朱谦之：《中国景教》，人民出版社1993年版，第194页。笔者颇疑Grunweder即格伦威尔(Grunwedel)之误写。
- [16] 【德】勒柯克：《吐鲁番旅游探险》，载魏长洪、何汉民编《外国探险家西域游记》，新疆美术摄影出版社1994年版，第208页。此画长67厘米，宽61厘米，现藏柏林印度艺术博物馆，编号IB6911。
- [17] 羽田亨的研究说最右者为妇女，其余是男性，此看法基本与勒柯克一致。参见【日】羽田亨著、耿世民译：《西域文明史概论》（外一种），中华书局2005年版，第18 - 19页。
- [18] 沈从文：《中国古代服饰史》，上海书店出版社，1992年版，第254页。
- [19] 【德】勒柯克：《高昌—吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社1998年版，第58页。
- [20] 【日】羽田亨著、耿世民译：《西域文明史概论》（外一种），中华书局2005年版，第19 - 20页。吉村大次郎是看到羽田亨1931年刊行《西域文明史概论》时致函作者提出此看法的，但从人物的形象来看已很难与比定为耶稣及其门徒的形象挂钩，此备一说。
- [21] 最早提及“执事补”(Sub-deacon)是公元255年教宗卡美利斯(Cornelius)致安条克的法毕乌斯(Fabius)的信件，当中阐明在罗马的僧侣之中有四十六位教士、七位执事和七位执事补。他们在东方教会里始见于公元330年圣·安塔那西奥(St.Athanasius)和公元361年的卢迪西亚(Laodicea)会议上。
- [22] 方豪：《唐代景教考略》，载《中国史学》，1936年第1期，此据《西北民族宗教史料文献·新疆分册》，第862 - 870页。
- [23] 思高圣经学会译释《圣经》，第1663页。
- [24] P.Y.Saeki, "The Nestorian Document and Relics in China," p.418.

15-16世纪宁波文人与日本遣明使之间的书画交流

刘恒武(宁波大学历史系 副教授)

摘要：入明以后，宁波成为中日勘合朝贡使船的唯一登陆口岸。因于地利之便，宁波文人群体与日本遣明使团往来密切，双方之间诗文书画的酬和答对，构成了明代中国与日本文化交流的一道景观。本文试图以日藏15—16世纪有关代表性书画作品为焦点，结合相关文献资料，充分解读文物本身包含的历史信息，以此探察明代宁波文人群体与旅华日本人之间相互交往的历史实像。

关键词：宁波 文人 日本遣明使 书画交流

入明以后，宁波成为中日勘合朝贡贸易的唯一交通港口。作为日本遣明勘合贸易船队靠泊中国大陆海岸线后踏上的第一块土地，宁波对于当时来华的日本人而言具有特殊的意义。另一方面，日本遣明使团远赴北京前后，大部分时间都在宁波度过，这样，宁波又成为遣明使团成员与明人接触最为频繁的地区。在此背景下，宁波地域文人群体与日本遣明使之间展开了密切的文学与艺术交流。目前，关于明代宁波文人

与日本遣明使之间文化交流这一课题，国内外学界已有一些研究，但多以若干人物为中心进行考察^[1]。本文试图以日藏15—16世纪有关代表性书画作品为焦点，结合相关文献资料，充分解读文物本身包含的历史信息，力求对既有研究有所补足。

一、徐璫《送雪舟归国诗序》

徐璫作《送雪舟归国诗序》现藏日本毛利博物馆，系明成化五年（1469）赠与遣明使团画僧雪舟等

基金项目：本文系浙江省钱江人才计划项目（QJC0602005）及宁波市浙东文化研究基地项目（06JDZ06N）之部分研究成果

[25] 耿世民认为此看法恰当，笔者颇有同感。【日】羽田亨著、耿世民译：《西域文明史概论》（外一种），中华书局2005年版，第20页。

[26] 原件44.5厘米×22.4厘米，碳十四测定为公元602年至654年之间，为唐代的作品。Jonathan Tucker, "The Silk Road: art History," Philip Wilson Publishers, London, 2003, p.146.

[27] R. Whitfield, "Art of Central Asia: The Stein collection in the British Museum," vol.1, Tokyo, Kodansha International Ltd, 1982-85, plate 25, fig. 76, p.322. 此图高88厘米，宽55厘米，水墨着色绢本残片，现藏于大英博物馆，是斯坦因的捐赠品。【日】羽田亨著、耿世民译：《西域文化史》，第十三图（印刷倒置），新疆人民出版社1981年版。朱谦之：《中国景教》，图29，人民出版社1993年版。顾卫民：《基督教艺术在华发展史》，上海书店出版社2005年版，第31页。

[28] Robert MacGregor曾复制此作，载John M. L. Young, "BY FOOT TO CHINA: Mission of The Church of the

East, to 1400".

[29] 转引自朱谦之：《中国景教》，人民出版社1993年版，第194页。

[30] 【英】尼尼安·斯马特著、高师宁等译：《世界宗教》，北京大学出版社2004年版，第274页。

[31] 是文载于《潜研堂金石文跋》，此据梁子涵《冯承钧景教碑考里的一点错误》，载《大陆杂志》（台北），第九卷第十二期。

[32] [33] 【意】马利奥·布萨格里：《中亚绘画》，载许建英、何汉民编译：《中亚佛教艺术》，新疆美术摄影出版社1992年版。第71、70页。

[34] 相关的壁画可在柏林印度艺术馆藏品中见到。

[35] 仲高：《西域艺术通论》，新疆人民出版社2004年版，第390页。

[36] 【日】羽田亨著、耿世民译：《西域文化史》，新疆人民出版社1981年版，第75页。

[37] 张晓华：《佛教景教与中国传统文化关系之比较》，载《吉林大学社会科学学报》，2000年第6期。