

佛教美術區域研究之回顧與省思

李 玉 珉*

大 綱

壹、引 言

貳、中國佛教美術區域研究之回顧

參、個案說明

肆、小 結

* 故宮博物院書畫處研究員

壹、引言

佛教自紀元前後傳入中國以來，迄今已有兩千年的歷史，充實了我國宗教和哲學的內涵，刺激了道教這個本土宗教的發展，使得我國的文化變得更加多彩多姿。同時，隨之而來的宗教圖像和西域風格，也在中國美術的發展上烙下了重要的印記。歷經兩千年的發展，佛教美術這個外來的藝術傳統早已脫胎換骨，在我國的土壤上生根發芽，枝葉茂盛。分散於全國各地無以計數的古寺石窟、佛釋繪畫、宗教雕塑，都是我國建築史、繪畫史和雕塑史重要的研究素材。雖然如此，佛教藝術這一學門一直未曾受到古代文人的青睞。縱使宋代以來，金石學家就開始蒐集寺塔與佛教造像的碑記題刻，但他們多著重於碑刻的書法與字體，對佛教建築與造像的成就卻絕口不提。

二十世紀初，外國考古學家進入我國西北邊境，展開考古調查工作，才正式揭開我國佛教藝術研究的序幕。經過百年來無數中外學者的努力，無論在佛教考古資料的彙整、佛教圖像的辨識、和時代風格的解析方面，均累積了相當豐碩的成果。然而中國幅員遼闊，區域差異懸殊，藝術面貌各異，甚至於佛教信仰的內容也不盡相同，所以在中國佛教美術的研究上，仍有許多令人未解的難題，而區域研究或許可以鮮開部分疑雲。本文擬介紹過去中國佛教美術區域研究的一些重要成果與研究方向，並以最爲人們熟悉的敦煌佛教美術研究爲一案例，提出個人對區域研究的一些看法，以就教於方家。

貳、中國佛教美術區域研究之回顧

回顧中國佛教美術研究史，粗略分之，可分爲三個階段。第一個階段爲一九〇〇年至一九四九年，是中國佛教美術研究的萌芽期，此時許多外國學者在中國從事佛教讀經調查與考古的工作，公佈調查資料與考古報告，奠定中國佛教美術研究的基礎。第二個階段爲一九五〇年至一九七九年，中國大陸封

閉，國內與國外佛教美術的研究狀況有別。在中國，這個階段又可以文化大革命的開始（1966）分為前後兩期。前期，大陸學者繼續從事佛教考古與石窟調查的工作，發表考古調查報告。後期，文化大革命如火如荼地展開，學術研究受到打壓，佛教考古幾乎停滯，更遑論佛教美術的研究。雖然一九七六年文革結束，然而大陸學術研究的元氣直到八〇年代才漸漸恢復。在國外方面，因國外學者無法進入大陸實地調查，轉而投身於考古資料的研究，有了一些可喜的成績。第三個階段為一九八〇年迄今，文革結束，經過了數年的生養休息，佛教考古活動再度蓬勃，大陸學術研究之風復盛。而且此時門戶又開，國外學者復得赴大陸實地訪察，佛教美術研究重獲生機。

從中國佛教美術研究史的發展歷程觀之，佛教考古和佛教美術研究這兩個學門是密不可分的，佛教考古是佛教美術研究的重要基礎，而佛教美術的研究則充實了考古發掘文物的生命。衆所周知，考古工作必定是在某一特定的地區或地點進行的，所以佛教考古報告多以某一個石窟群，或某一特定地區或地點所發現佛教文物為討論分析的中心，區域性格明顯，當然這些報告也可視作區域研究的論文，但是其為受了考古材料的限制，不得不採取的研究方向，與有意識宏觀式的美術史區域研究大不相同。今依著作的性質，將佛教美術的區域研究論著，分為綜合論述和佛教考古兩大類，分別介紹於下。

一、綜合論述類

中國佛教美術史的研究上，第一位注意到區域問題的應是喜龍仁（Oswald Sirén）。喜龍仁，瑞典人，是斯德哥爾摩大學的教授，一生致力於中國雕塑和繪畫的研究，是二十世紀初期著名的中國美術史學家。他自一九〇〇年起，曾多次來華，在中國各地考察文物，拍攝照片。一九二五年出版了四巨冊的 *Chinese Sculpture from the Fifth to the Fourteenth Century*（註1）一書，發表了九百餘張中國石雕、金銀、乾漆、和木刻作品的

照片，討論自漢迄元中國雕刻，特別是佛教雕刻的發展概況。書中，喜龍仁將中國雕塑的發展分為古典、過渡、成熟和衰微四期。此一分期體系被歐美學界延用數十年之久，影響之大可見一斑。縱使現在看來，這部書中有些觀點尚有存疑的餘地，部分作品的斷代亦有誤失，但此書奠定了日後中國佛教雕刻研究的基礎，卻是一個不爭的事實。

喜龍仁在序中特別指出，此書並非一部全面性的中國雕刻史論著，但是他希望經由有系統地編排數量龐大且只有代表性圖版的方式，即使不多作解說，當讀者看到這些圖版，每件雕刻的特色便能一目了然。^(註2)所以在此書圖版的安排上，喜龍仁特別用心。他除了依據作品的年款或史料，將收錄的雕刻圖版依照年代排序，具體地呈現中國雕刻發展的輪廓；另一方面他從多次在華調查的觀察中，深刻地體悟到中國佛教雕刻區域差異懸殊，區域風格的研究在中國雕刻史中是一個不容忽視的課題。所以在同一時代的作品中，他又分省別類，將同省作品的圖片羅列在一起，希望讀者能夠從圖片中，直接認識中國佛教雕塑的區域特色。

在此書的序中，喜龍仁清楚說明了他分省別類的方法，他說：

更嚴重的困難是我試圖在時代的框架中，依省分類。主要分類的依據，當然是這些雕刻現在仍保存在原址，或知道它們原來的所在地，或造像記上刻有明確的造像地點。不過這些並不能含攝書中討論的所有作品。許多已被攜至西方國家的中國雕刻，既無流傳記錄，又無記載製作地點的造像記，只能依據作品的風格和材質來分類。某些石雕的材質是屬於某一特定的地區，例如河北的白大理石，陝西的黃花石，或其他特別的石頭，這些作品的分類相對地較為容易。若雕刻的材料是一個較普通或無特色的石頭，例如灰石灰岩，它在華北許多省份皆有發現，分類就變得更加困

難，則必須以風格和技法為基礎。這種方法不一定足以完全確認作品的省份。因此，它們的分類變得十分危險。(註3)

這段文字明確地指出了佛教石雕區域分類的方法，但也道出了雕刻作品區域分類上的困難。在石雕上，石材還能提供一些區域分類的具體線索，而金銅、木雕、夾紵等作品，在省分的辨識上則更為困難。例如太平真君四年（444）的金銅彌勒佛立像，喜龍仁提及該像原在西安府^(註4)，意指此尊彌勒佛立像為陝西之作。可是根據此像的造像記，其乃魚陽人耿崇妻、耿雲等為父母、亡兒所造。^(註5)經查閱北魏地名，只見漁陽縣而不見魚陽縣的記載，推測「魚陽」乃「漁陽」的誤書。漁陽縣在今河北密縣西南。究竟這件作品是河北的金銅佛？還是河北人在陝西時發願所製作的金銅佛？喜龍仁並未深究。諸如此類的例子在書中尚有不少。由此可見，雖然喜龍仁早在七十餘年前，雖已注意到區域研究在中國雕刻史上的重要性，且粗略地勾勒了區域研究的輪廓，著實令人佩服，但由於他在書中並未明確指出各省風格的特徵，又未解說每件作品歸屬某省的原因，僅憑個人經驗與感覺，所以在分區別類上仍有不少值得斟酌之處。

一九二五年喜龍仁雖已提出區域研究的觀念，但是當時中國佛教美術的研究仍是一個新興的學門，百事待興，故這個研究方向並未引起學界的重視。四十年後，日本學者松原三郎出版了《增訂中國佛教彫刻史研究》^(註6)一書，中國佛教美術區域研究始有新的突破。此書分別於一九七〇年與一九九五年兩度增訂再版，其所受學界的重視可見一斑。

松原三郎認為，中國版圖遼闊，各地區文化有別，雕刻樣式也大異其趣，而不同地區間又彼此交流，互相影響，所以特別專注於中國佛教雕刻的區域樣式與時代風格互動關係的探討。在一九九五年增訂版中，他更明確地指出：「中土的佛像史是在因地區不同而產生的獨特樣式和綜合的時代樣式這種紙牒

關係的基礎上發展。」^(註7)由於其認為石窟以外的石雕或金銅佛造像，不但最能敏銳地反映時代風格變化的脈動，又能展現區域特色^(註8)，所以和喜龍仁的做法不同，他將石窟造像完全摒除在討論之列，專門以單獨的石佛和金銅佛為研究對象。

一九六六年版的《增訂中國佛教彫刻史研究》，發表了七百餘幀中國佛教造像的圖版，在一九九五年版中則增錄為千餘幀。圖版編排完全以編年為主，全書並詳附每件作品的狀況、尺寸、和材質，更逐字抄錄每則造像記的文字，且查出造像記中所提到的古地名在現在的那一個省份，每一件作品的資料檔案完整。在這樣的基礎上，他再依據造像記中所提造像的地點，或發願者的籍貫，來推斷這些佛教造像的製作地。松原三郎以這些作品為基礎，鉤畫了某一地區區域特色的架構，再以這樣的架構來討論風格相近的作品。松原三郎的研究不但比喜龍仁嚴謹，且更有體系，將中國佛教美術區域研究向前推進了一大步。值得注意的是，他深入鑽研中國佛教雕刻區域風格的目的，在探索區域融合與時代風格形成之間的互動關係，這種宏觀的關懷使得他的區域研究更具意義。

今檢視此書一九六六年初版的內容，在十一個章節中，與區域相關的即有七章。第一章〈北魏太和金銅仏の諸問題〉雖然討論的是太和風格，但以河北和山東地區的作品為主。第二章〈北魏の鄭縣樣式石彫〉特別考察地區風格獨特的陝西鄭縣作品，並指出該地的宗教圖像多佛道混融，與眾不同。第三章〈北魏正光樣式之金銅仏〉、第四章〈金銅二仏並坐像考〉、以及第七章〈北齊の定縣樣式白玉像〉都與河北的造像有關，第五章〈東魏彫刻論〉則明確指出北魏分裂以後，佔據華北東部的東魏雕刻樣式成立的經過和河南造像的特殊性，並論及可能促使其變化的背景因素。第六章〈西魏北周仏の一考察〉則是討論華北西部、陝西、山西等地的雕刻風格。從這些論文觀之，不難發現松原

三郎的區域研究特別偏重於南北朝這個時期，這應和南北朝文化分裂，中國佛教美術區域差別最大，地區特色最明顯有關。(註9)

一九八〇年以後大陸再度開放，松原三郎曾數度赴大陸實地考察，於是在一九九五年增訂版中，他增補了新的研究成果，將原書的十一章，擴充為十九章，並改書名為《中国仏教雕刻史論》。新增的第八章〈南朝造像資料考〉和第十一章〈山東地方東部造像考——とくに諸城出土仏像を中心として〉，依然是討論南北朝區域風格特徵的論文，顯示他晚年對區域雕刻的研究熱忱並未衰減。

二、佛教考古類

斯坦英 (Aurel M. Stein) 是二十世紀中亞考古的先驅，一九〇〇至一九一六年間，曾三度進中我國西北地區，在天山南道的佛寺與古塔遺址進行考古發掘工作，並考察了甘肅敦煌莫高窟，攜走了大批的珍貴文物。他前後出版了數部重要的中亞考古論著(註10)，這些著作不但詳細記載這些遺蹟位置，發現文物的風格與特徵，並根據其本身印度美術的學養和發現的題記，做了基本的斷代工作，更重要的是，他又將發現的遺址和文物，與《法顯傳》、《大唐西域記》等文獻記載互相應證，奠定了中亞研究的基礎。雖然這些書並非佛教美術研究的專書，但由於他調查的地區佛教文物衆多，所以直到今天研究中亞佛教美術史，斯坦英的著作仍是必讀之書。

當斯坦英在南疆考察之際，德國的中亞考古隊則在北疆調查佛教遺蹟，該隊由 Albert Grünwedel 和 Albert von Le Coq 領導，於一九〇二至一九一四年間，四度進入新疆，前後考察吐魯番、庫車、焉耆、哈密、和庫木托舒克等地天山北路的佛教遺蹟與石窟。他們所撰寫的中亞考古報告(註11)，不但仔細記載他們考察發掘的實況，詳實報導所見文物的狀況，更深入地討論這些地區的歷史、宗教和文化背景。Albert Grünwedel 在當時已是印度佛教

美術的權威，所以在他的報告書中，更深刻地分析新疆佛教藝術的起源、流派、圖像內容、和風格特色，指出這些作品與印度和中原藝術複雜的關係。這兩位德國學者的論著，是研究中亞佛教美術的重要參考。他們依據克孜爾石窟壁畫風格的演變，將克孜爾石窟的發展分為三期。這個分期系統仍為許多研究克孜爾石窟分期的學者所重視。

一九三〇年代對佛教美術研究貢獻最大的當是日本京都帝國大學所組織的石窟調查班，該調查班在京都帝國大學東方文化研究所的兩位佛教考古美術學家水野清一和長廣敏雄領導下，一九三六年，他們首先調查了響堂山和龍門兩大石窟。一九三七年，抗日戰爭爆發，華北各地相繼淪陷，歐美和中國本土的佛教考古工作受到影響，處於停滯狀態，唯獨京都帝國大學雲岡石窟調查班，在日本軍政府的支持和協助下，仍在雲岡石窟繼續從事田野調查工作。他們應用了考古學的方法，詳細地記載各石窟的狀況與尊像配置，製作造像記的拓片，釋讀造像記文字，建立每一石窟完整的檔案。京都帝大先後出版了《響堂山石窟》（註12）、《龍門石窟の研究》（註13）、和《雲岡石窟》（註14）三部著作，收錄了豐富的石窟文物圖片、拓片和測量圖，而且清楚地介紹這些石窟的形制規模，論述其石窟和造像風格特徵。它們不僅是傑出的考古調查報告，也是佛教美術研究的經典之作。其中，尤以《雲岡石窟》最令人嘆為觀止。

《雲岡石窟》有三十二冊，是京都帝大雲岡石窟調查班七年實地調查，水野清一和長廣敏雄二位學者六年研究的心血結晶，內容之豐令人咋舌。該書詳盡地解說了雲岡每一個窟洞的狀況，尊像的位置，更對雲岡石窟相關的許多問題，如雲岡雕刻的圖像意識、雲岡風格在北魏佛教造像的地位、雲岡的西方樣式、雲岡裝飾圖案的源流與發展、雲岡在中國石窟寺發展史上的地位，提出了精闢的見解，此書為中國石窟研究中最完備的一部巨著。出版迄今雖然已有四十餘年，但尚無任何一部論著可以取代其在雲岡研究，甚至於中國佛教美術研

究上的地位。

前文已述，國人本無佛教美術研究的傳統，直到外國考古學家屢次進入中國調查佛教古蹟，劫走大批文物，國人才開始注意到佛教藝術品的珍貴性。

一九四九年我國成立了第一個石窟的保管和研究單位——敦煌研究所，在有限的人才和財力支援下，從事石窟的保護、描摹和研究工作，是我國佛教藝術研究上的一件大事。一九六一年中共又公佈雲岡石窟、龍門石窟等成爲全國第一批重點文物保護單位，成立文物管理所，進行這些石窟的保護與研究工作，佛教石窟的研究才日益受到重視。北大宿白教授利用考古類型學，將雲岡石窟分爲三期。^(註15)宿大中綜合了美術考古和美術史的方法，對龍門石窟具代表性的石窟作了一個全面性的介紹。^(註16)八〇年代北京文物出版社與日本平凡社合出了一系列的《中國石窟》^(註17)，共計十六卷，分別介紹了敦煌莫高窟、安西榆林窟、永靖炳靈寺石窟、天水麥積山石窟、克孜爾石窟、庫木吐喇石窟、龍門石窟、鞏縣石窟、和雲岡石窟。該套書發表了許多新的石窟照片，以及中日學者撰寫的多篇研究論文，是近二十年來中國石窟研究，也是中國佛教美術區域研究具代表性的著作。九〇年代出版的《中國新疆壁畫全集》^(註18)也爲新疆石窟的研究提供了不少新的研究的資料。

同時，隨著各地區的考古工作的展開，部分歷史考古學者也著手於本省某一地區佛教石窟或文物的研究工作。例如宿白撰文論述涼州佛教美術的源流和發展^(註19)，董三祥^(註20)、杜三城^(註21)和張寶璽^(註22)等甘肅學者探討甘肅石窟的問題，四川省社會科學院的胡文和^(註23)則專心於四川佛教石窟與造像的研究。他們的論文在佛教美術的區域研究上都有一定的參考價值。

參、個案說明

敦煌位處河西走廊的西端，是古代絲綢之路的要站，僅莫高窟一處就有十六區至元代所鑿的石窟四百九十二個。今天所謂的敦煌藝術除了莫高窟外，尚包括敦煌西千佛洞，安西榆林窟、東千佛洞和小千佛洞（水峽口）（註²⁴）等佛教石窟，這些地區古代都是敦煌郡轄屬，敦煌無疑是我國佛教藝術的寶庫。

一九〇〇年，敦煌千佛洞道士王圓籙發現藏經洞秘室以來，敦煌遂逐漸地受到學界的重視。尤其是一九〇七年斯坦因將三十餘箱敦煌藏經洞中所藏的寫經、佛畫、織品等帶到了英國，立刻震驚了西方的漢學界。法國的伯希和（Paul Pelliot）、美國的華爾納（Langdon Warner）和日本的橘瑞超等也先後來到敦煌，攜走大批的敦煌文物。敦煌佛教美術的研究，便在西方帝國主義的掠奪下，揭開了序幕。

斯坦因和伯希和在一九二〇年代初期，先後出版了 *Ancient Buddhist Paintings from Caves of the Thousand Buddhas on the Westernmost Border of China*（註²⁵）和 *Les Grottes de Touen-houang*（註²⁶）二書，發表了他們在敦煌莫高窟考察時所拍攝的照片，為敦煌藝術的研究創造了有利的條件。四〇年代初期，我國考古學家和美學家紛紛到敦煌進行考察，向達、雷文翬、何玉滿、謝稚柳等人不僅調查了大部分的洞窟，抄錄碑文、題記，還對洞窟壁畫的內容以及建窟年代進行考證。一九四四年成立敦煌藝術研究所，是敦煌佛教藝術研究的一個里程碑。此研究所後改名為敦煌文物研究所，一九八六年又改名為敦煌研究院，隸屬中共國務院。敦煌文物研究所也於一九八一年發行《敦煌研究》期刊，一九八三年起，又定期舉行學術研討會，敦煌美術儼然成為中國佛教美術研究的顯學。今即以這個研究歷史悠久、成果豐碩的敦煌佛教美術研究做為一個案例，來討論將來佛教美術區域研究的發展方向。

檢視敦煌佛教美術的研究史，又可分為敦煌藝術研究成立之前與之後兩

期。敦煌研究所成立之前，敦煌研究的代表人物有斯坦英、伯希和、松本榮一等人。其中，斯坦英和伯希和的著作，以公佈在敦煌考察時所得的資料與拍攝的照片為主，松本榮一則在這個基礎上，進行敦煌佛教圖像的研究，探討敦煌繪畫與經典的關係，並論述圖像與風格的演變，和其與印度、中亞的關係，又兼論敦煌文化的複雜性，他撰寫的《敦煌畫の研究》^(註 27)，內容豐富，論述縝密，堪稱為中國佛教美術史劃時代的一部巨著。

一九四四年，敦煌藝術研究所成立，主要的工作內容為保護石窟、描摹壁畫、考釋壁畫內容、抄錄供養人題記，並對敦煌藝術進行有系統的研究。文革期間，在破四舊的思潮下，敦煌研究停滯。文革以後，敦煌佛教藝術的研究又趨活絡。回顧過去五十餘年，敦煌佛教藝術研究在國內外學者的努力下，已有相當不錯的成績。根據研究的狀況，可以發現目前敦煌佛教美術研究有以下幾個大的方向。

一、風格分析

敦煌地區保存了豐富的佛教繪畫、泥塑、以及石窟建築資料，探討這些作品的藝術成就、風格的演變、和各個時代的特色，是研究這些珍貴美術品的重要課題。學者們在這方面著力最多，成果斐然。敦煌學者如潘絜茲^(註 28)、段文杰^(註 29)、李其瓊^(註 30)、甯強^(註 31)，主於長期居住在敦煌，對敦煌石窟的壁畫、泥塑、石窟形制等有全面的認識，故多作綜合式的敘述。而有的學者則依個人的專長，或專門討論敦煌繪畫風格的流變，如日本的秋山光和^(註 32)、英國的 Roderick Whitfield^(註 33)、和法國的 Jacques Gies^(註 34)；有的則偏重雕塑風格的研究，如閻文儒^(註 35)、鄧錫吾^(註 36)、瑪麗琳·麗艾 (Marilyn Rhie)^(註 37)。

二、石窟考古

敦煌莫高窟、安西榆林窟等均為石窟群，開鑿的時代又長，因此石窟的分期斷代是敦煌佛教藝術研究不可忽視的一環。早在二十世紀初，斯坦英和伯希和所發表的著作中，已約略地為莫高窟諸窟作了分期斷代的工作。一九五一年，北京大學考古系的宿白（註38）、趙正之、莫宗江等人考察了敦煌莫高窟，此為王式的敦煌石窟佛教考古研究的肇端。近十餘年，敦煌研究所的學者，如樊錦詩、馬世長、關友惠（註39）、劉玉權（註40）等，利用了石窟考古學的方法，將洞窟的形制、塑像、壁畫、和裝飾圖案等，分類排比，討論它們在內容和表現形式上的差異以及變化，並探究它們發展和演變的關係，在敦煌石窟分期斷代上有不少突破。

三、內容考釋

內容考釋與風格分析和石窟分期並列為敦煌佛教藝術研究的三大關鍵和基礎，敦煌繪畫內容和雕塑題材的考證，一直是敦煌美術研究的重要課題。早在戰前，Arthur Waley（註41）和松本榮一（註42）已展開了敦煌繪畫的圖像研究工作，為敦煌佛教圖像研究之始。一九八二年出版的《敦煌莫高窟內容總錄》（註43），清楚地記載了敦煌莫高窟四百九十二個洞窟中，四萬五千平方公尺的壁畫和兩千多尊塑像的題材內容，是敦煌文物研究所工作人員多年的研究心血結晶。此書條理清楚，脈絡分明，是現在研究敦煌佛教藝術的重要參考。此外，金維諾（註44）、史華湘（註45）、孫修身（註46）、秋山光和（註47）和白橋明穗（註48）等，在敦煌圖像的研究和內容的考釋上，也有不少新的貢獻。

四、藝術源流

敦煌地處絲路要衝，敦煌藝術和東西方藝術傳統的關係，一直是大家所關

心的課題，許多學者曾對敦煌藝術的源流提出研究心得。歸納諸家之說，大抵有西來說、東傳說、和東西交融說三種看法。由於佛教是一個外來的宗教，敦煌又位居於佛教東傳的前哨，所以許多西方的學者皆持西來說的主張。我國主張西來說的代表人物為向達^(註49)，他認為敦煌文化和藝術均受印度影響。敦煌開鑿後，影響東被，涼州石窟、永靖炳靈寺石窟、天水麥積山石窟等是敦煌的嫡系，而雲岡又是從涼州分出來的別支，廣元、大足的石佛岩又是天水的苗裔。^(註50)日本的樋口隆康^(註51)也從石窟形制來說明敦煌與西方石窟的關係。至於東來說，首先提出此說者為戰前的賀昌群^(註52)，他認為西來的佛教藝術先影響雲岡，然後再傳至敦煌。不過這篇論文撰寫時間甚早，雖有啓發性，但論證薄弱。另一位力主東來說的學者為宿白，他比較了雲岡和敦煌早期窟內的石窟形制、造像風格後，指出二者關係密切。然後他又從敦煌的歷史背景和出土文物來證實，莫高窟的開鑿是受了東方的影響。^(註53)在東西混融說方面，最早提出這個看法的是敦煌藝術研究所第一任所長常書鴻^(註54)，早年曾在敦煌藝術研究所工作的潘絜茲^(註55)和現任敦煌研究院院長段文杰^(註56)也都持此看法。

五、圖像義理與宗教功能

佛教石窟藝術本是一個宗教藝術，它們不是單純的觀賞對象，有特殊的創作目的。石窟內尊像和壁畫的位置，都是經過整體規劃和設計的，有特定的宗教意涵與功能。因此要對敦煌石窟有更入的瞭解，必須從圖像義理與石窟藝術整體功能的角度切入。最早從事這方面探討的是賀世哲^(註57)，近年來，這個新的研究方向漸漸始受學者的注意，美國的 Stanley K. Abe^(註58)、巫鴻^(註59)、以及本人^(註60)均曾做過這方面的嘗試。

六、區域特色

一九八〇年代初期，長期研究敦煌藝術的學者開始注意到敦煌藝術的區域

特色。段文杰提及，在敦煌石窟裡出現了西北少數民族的狩獵生活和舞樂場面，這些都是中國其他石窟中少見的內容，具有地方特色。^(註 61)潘絮茲也談到，「敦煌壁畫中反映的樂舞是中原樂舞、民間樂舞和西域樂舞結合的產物，有其地方的特點；……因此還不能概括和代表中國古典樂舞，而是一個重要的地方流派，正如敦煌壁畫不代表中國繪畫的全貌一樣，……」^(註 62)這些看法都極具啓發性。

自二十世紀初迄今，敦煌佛教藝術的研究已有九十年的歷史，若以一個特定地區的研究來說，敦煌藝術的確是中國佛教美術研究中，參與的學者最多，討論面向最豐，研究最具深度的一門。如今，無論是在繪畫及雕塑的時代風格特色、每件作品的圖像內容、石窟的分期斷代、以及敦煌佛教藝術的源流上，均有豐碩的成果。但這是否就意味著敦煌佛教藝術是一個成功的中國佛教美術區域研究案例呢？其實未必盡然。《中國敦煌學史》有言：「我們以往總習慣把敦煌分割成各不相屬的“細部”來加以封閉式研究，認為這些“細部”研究的總和就自然等於全部敦煌學，這是不夠科學的。」^(註 63)敦煌佛教美術的研究亦然。

上述這些微觀式的深入研究，的確奠定了敦煌佛教美術區域研究的基礎，但它們的總和並不代表這個研究的全部。目前除了少數的學者，提出敦煌藝術有其區域特點的觀念，尚未展開深入的探討。迄今，學者們還無法明確地指出敦煌繪畫與雕塑地區風格特色為何？在造像與壁畫內容裡，哪些是敦煌特有的圖像和題材？敦煌佛教美術的區域特徵產生背景為何？各個時代，敦煌風格與圖像變化與中國佛教美術的發展間互動關係為何？要回答這些問題，單單對敦煌一地的佛教美術作深入但封閉式的認識是不夠的，我們必須對其他地區的佛教美術也有相當的瞭解。唯有從宏觀的比較研究中，才可能掌握敦煌佛教藝術在風格與圖像的區域特質，並具體地指出敦煌在中國佛教美術中的地位。

文化的傳播，猶如以石投水，平靜的水至必然會起一連串漣漪，其波紋由內向外，由近及遠，層層相套，逐漸擴大，終至波平如鏡。在這文化傳佈的漣漪中，中心是文化的發源地，影響由內向外推展，接近中心的地區影響顯著，越遠影響越弱。敦煌位處古代東西交通的孔道之上，地位特殊，它的文化發展一則受到西域佛教的影響，一則又接受中原文化的刺激。所以當我們從區域的觀點去探索敦煌佛教美術時，一方面固然需要考慮到在佛教藝術自西向東傳播的過程裡，敦煌的定位點在那裡；另一方面，也必須注意到當中原的佛教藝術越來越成熟時，佛教藝術由東向西流傳，又對敦煌藝術產生了什麼樣的衝擊？然而是否從西來與東傳兩個方向來討論敦煌藝術，就足以掌握敦煌佛教美術的全貌呢？其實不然。我們必須認識一點，那就是敦煌瑰寶並不是東來西去的僧侶和商人所創下的藝術奇蹟，它生長於敦煌當地的文化土壤上，它的發展雖然受到東西佛教文化的衝擊，但絕對不與西域或中原佛教美術的發展同步。這些外來的因素如何被敦煌當地人所吸收，與本地的歷史文化、佛教信仰、以及美術傳統相結合，而孕育出獨特的自我面貌，這是我們從區域研究的角度探討敦煌藝術，不可忽視的課題。所以，若要從區域研究的觀點來討論敦煌佛教藝術時，我們必須要對敦煌本地的文化傳統和歷史狀況有充分的認識，才能真正地把握敦煌藝術的精髓。另外，敦煌美術的區域性格的顯著與否，又與外來文化刺激的強弱有關。當外來影響弱時，敦煌的地方特色自然較明顯，如北涼和北魏早期的敦煌作品；當外來衝激強時，敦煌的地方色彩就變得比較淡薄，如唐代的敦煌藝術。究竟，敦煌與其他地區佛教藝術的脈動有著什麼樣微妙的關係？也是我們在區域研究中，必須留心的問題。

肆、小 結

綜上所述，微觀式的深入研究和宏觀式的全面觀照是美術史區域研究不可或缺的兩個輪子，若我們對一區地區美術的個別子題，如風格、圖像、分期斷

代、美術源流和發展、以及產生的原因等，均有深入的研究，並將這些研究的點連成一條線，再從一條線接成一個面，最後更進一步地建構一個立體性的研究空間，充分地掌握這一個地區美術的每一個面向，這是美術史區域研究的第一步。在這個基礎上，我們需要破除微觀式細部研究的藩籬，將這一地區的研究與其他地區的研究並列比較，如此才能具體地指出此一地區與眾不同的特色，並明瞭這一地區的藝術在整個中國美術史中的定位點。換言之，區域美術的研究必須深度與廣度兼而有之，沒有微觀式的深度討論，區域研究根本無法進行；而若無整體性的觀照，區域研究則變得零碎與片面。

回顧中國佛教美術研究史，自喜龍仁提出區域研究的觀念以來，迄今已有七十餘年的歷史，但研究的成果並不豐碩。其中，唯有松原三郎最為傑出。他不但精闢地指出一些地區的雕刻風格特色，並採宏觀的研究方式，將個別區域的雕刻性格放在中國佛教雕刻的架構中，既具體地指出地區性的風格特色，又討論了各地區與時代風格的互動關係，使得我們對這些地區的佛教美術有更全面的觀照。但檢閱松原三郎的論著，其區域研究做得較為深入的，僅有南北朝這一個時期，其他時期，所論不多。此外，松原三郎的研究多偏重於風格的分析，但對佛教圖像部分，著墨有限，故仍有許多不足之處。除了他以外，宏觀性的中國佛教美術區域研究著作，迄今不多見，有創見的更少。所以在中國佛教美術區域研究的領域中，仍有很大的發展空間，有待大家共同努力。

註 釋

- 註 1 Osvald Sirén, *Chinese Sculpture from the Fifth to the Fourteenth Century* (London: Ernest Benn, Ltd., 1925).
- 註 2 同上註，Vol. 1, p. vii.
- 註 3 同上註。
- 註 4 同上註，圖版 146；該圖版之說明見於該書 Vol. 2, p. 37.
- 註 5 該造像記全文為：「太平真君五年歲在甲申八月十二日，魚陽人松潘歌崇妻

名陽兒、秋實、秋鎖、秋照衛，爲父母、亡兒造彌勒尊像，東華化生，一會說法得無生法卷（舊釋爲悉）。」見 Alexander C. Soper, *Chinese, Korean and Japanese Bronzes* (Roma: Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1966), fig. 3d.

- 註 6 松原三郎，〈增定中國仏教彫刻史研究〉（東京：吉川弘文館，1966 初版，1970 增訂再版，1995 年增訂三版），1995 年三版時，該書改名爲《中國仏教彫刻史論》，且將此書增訂爲四大冊。
- 註 7 松原三郎，〈本書概要：中國佛教雕刻的變遷——論石窟造像之外的石佛與鑿金銅佛〉，《中國仏教彫刻史論・本文篇》（東京：吉川弘文館，1995），頁 1。
- 註 8 松原三郎，〈增訂中國仏教彫刻史研究〉（東京：吉川弘文館，1966），頁 6。
- 註 9 參見註七，頁 125。
- 註 10 Aurel M. Stein 的重要論著有 *Sand-Buried Ruins of Khotan: Personal Narrative of a Journey of Geographical Exploration in Chinese Turkestan* (London: T. Fisher Unwin, 1903), *Ancient Khotan: Detailed Report of Archaeological Explorations in Chinese Turkestan* (Oxford: Clarendon Press, 1907), *Ruins of Desert Cathay--Personal Narrative of Explorations in Central-Asia and Westernmost China* (London: Macmillian & Co., 1912), *Serindia: Detailed Report of Explorations in Central-Asia and Westernmost China* (Oxford: Clarendon Press, 1921), *Innermost Asia: Detailed Report of Explorations in Central Asia, Kansu and Eastern Iran* (Oxford: 1928), 和 *On Ancient-Asian Tracks: Brief Narrative of Three Expeditions in Innermost Asia and North-West China* (London: Macmillian & Co., 1932) 等書。
- 註 11 Albert Gründewel 的重要著作有 *Alt-Buddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan* (Berlin: G. Reimer, 1912) 和 *Alt-Kutchu, Tafelwerk* (Berlin: Elsner, 1920)。Albert von Le Coq 的重要著作有 *Kokturkisches aus Turfan* (Leipzig: Baessler-Archiv, 1909), *Chotscho: Königlich Turfan Expedition* (Berlin: 1913), *Die Buddhistische Spätantik in Mittelasien* (Berlin: 1922-1924); *Buried Treasures of*

Chinese Turkestan, translated by Ann Barwell (London: George Allen & Unwin Ltd., 1928) 等。

- 註 12 水野清一・長廣敏雄，〈響堂山石窟〉（京都：東方文化學院京都研究所，1937）。
- 註 13 水野清一・長廣敏雄，〈龍門石窟の研究〉（京都：虎朋舍，1941）。
- 註 14 水野清一・長廣敏雄，〈雲岡石窟〉（京都：京都大學人文研究所，1951-1956）。
- 註 15 宿白，〈雲岡石窟分期試論〉，《考古學報》，1978:1（1978年1月），頁25-38。
- 註 16 宮大和，〈龍門石窟藝術〉（上海：人民美術出版社，1981）。
- 註 17 《中國石窟》，十六卷（東京：平凡社，1980-1985）。
- 註 18 中國壁畫全集編輯委員會編，〈中國新疆壁畫全集〉，八冊（烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，1992-1995）。
- 註 19 宿白，〈涼州石窟遺迹和“涼州模式”〉，《考古學報》1986:4（1986年4月），頁435-447。
- 註 20 董玉祥，〈河西走廊馬蹄寺、文殊山、昌馬諸石窟群〉，收錄於甘肅省文物考古研究所編，〈河西石窟〉（北京：文物出版社，1987），頁1-21；董玉祥，〈北魏時期的甘肅石窟寺概述〉，《1987 敦煌石窟研究國際討論會文集（石窟考古編）》（瀋陽：遼寧美術出版社，1990），頁165-183。
- 註 21 董玉祥・杜斗城，〈北涼佛教與河西諸石窟的關係〉，《敦煌研究》1986:1（1986年3月），頁90-98。
- 註 22 張寶聚，〈河西北塬中心柱窟〉，《1987 敦煌石窟研究國際討論會文集（石窟考古編）》，頁123-164。
- 註 23 胡文和，〈四川道教佛教石窟藝術〉（成都：四川人民出版社，1994）；胡文和，〈四川省摩崖石刻造像調查及分期〉，《考古學集刊》第7集（1991年），頁79-103；胡文和，〈四川摩崖造像中的維摩變〉，《考古》1988:6（1988年6月），頁562-566。
- 註 24 參見潘絜茲，〈接受敦煌藝術遺產〉，收錄於《1983 年全國敦煌學學術討論會文集（石窟藝術編）》（蘭州：甘肅人民出版社，1987），下冊，頁204；林家平・甯強・羅華慶，〈中國敦煌學史〉（北京：北京語言學院出版社，1992），頁2-3。

- 註 25 Aurel M. Stein, *Ancient Buddhist Paintings from Caves of the Thousand Buddhas on the Westernmost Border of China* (London: B. Quaritch, Ltd., 1921).
- 註 26 Paul Pelliot. *Les Grottes de Touen-houang* (Paris, 1922-1924)
- 註 27 松本榮一，《敦煌畫の研究》（東京：東方文化學院東京研究所，1937）。
- 註 28 潘絮茲，《敦煌莫高窟藝術》（上海：上海人民出版社，1957）。
- 註 29 段文杰，〈早期的莫高窟藝術〉，收錄於敦煌文物研究所編，《中國石窟——敦煌莫高窟（一）》（北京：文物出版社，1982），頁165-176；段文杰，〈唐代前期的莫高窟藝術〉，收錄於敦煌文物研究所編，《中國石窟——敦煌莫高窟（三）》（北京：文物出版社，1987），頁161-176；段文杰，〈唐代後期的莫高窟藝術〉，收錄於敦煌文物研究所編，《中國石窟——敦煌莫高窟（四）》（北京：文物出版社，1987），頁161-174。
- 註 30 李其瓊，〈隋代的莫高窟藝術〉，收錄於敦煌文物研究所編，《中國石窟——敦煌莫高窟（二）》（北京：文物出版社，1984），頁161-170。
- 註 31 甯強，《敦煌佛教藝術》（高雄：復文圖書出版社，1992）。
- 註 32 Terukazu Akiyama, "Tun-huang Caves and the Wall Painting," trans. Alexander C. Soper, in *Arts of China II, Buddhist Cave Temples New Research* (Tokyo, New York and San Francisco: Kodansha International Ltd., 1969), pp. 9-18.
- 註 33 Roderick Whitfield, *The Art of Central Asia: the Stein Collection in the British Museum* (Tokyo: Kodansha International Ltd., 1982-1985), Vol. 1, pp. 21-36.
- 註 34 ジョック・ジュス，《西域美術：ギメ美術館ペリオ・コレクション》（東京：講談社，1994-1995），第一冊，頁21-36。
- 註 35 葉文德，〈莫高窟的石窟構造及塑像〉，《文物參考資料》1951:2:4（1951年），頁140-178。
- 註 36 鄧輝祥，〈敦煌莫高窟彩塑的發展〉，收錄於《中國石窟——敦煌莫高窟（三）》，頁198-210。
- 註 37 瑪麗琳·M·羅艾著·台建群譯，〈初唐佛教塑像和風格形成——公元618-642年的敦煌石窟〉，收錄於《1987敦煌石窟研究國際討論會文集（石窟藝術編）》，頁54-79。

- 註 38 宿白，〈參觀敦煌 285 號窟札記〉，《文物參考資料》1956:2（1956 年 2 月），頁 16-21。
- 註 39 樊錦詩·馬世長·翟友惠，〈敦煌莫高窟北朝洞窟的分期〉，收錄於敦煌文物研究所編，《中國石窟——敦煌莫高窟（一）》，頁 177-189。
- 註 40 樊錦詩·翟友惠·翟玉權，〈莫高窟隋代石窟分期〉，收錄於敦煌文物研究所編，《中國石窟——敦煌莫高窟（二）》，頁 171-186；翟玉權，〈敦煌莫高窟、安西榆林窟西夏洞窟分期〉，收錄於敦煌文物研究所編，《敦煌研究文集》（蘭州：甘肅人民出版社，1982），頁 273-318。
- 註 41 Arthur Waley, *A Catalogue of Paintings Recovered from Tun-huang by Sir Aurel Stein* (London: British Museum, 1931).
- 註 42 同註 25。
- 註 43 敦煌文物研究所編，《敦煌莫高窟內容總錄》（北京：文物出版社，1982）。
- 註 44 金維諾，〈敦煌壁畫維摩變的發展〉，《文物》1959:2（1959 年 2 月），頁 3-8；金維諾，〈敦煌壁畫晚期的維摩變〉，《文物》1959:4（1959 年 4 月），頁 54-60。
- 註 45 史基湘，〈敦煌莫高窟的寶相經變〉，收錄於《1983 年全國敦煌學學術討論會文集（石窟藝術編）》（蘭州：甘肅人民出版社，1987），上冊，頁 61-83。
- 註 46 孫修身，〈莫高窟佛教史迹故事畫介紹一〉，收錄於《敦煌研究文集》，頁 332-353；〈莫高窟佛教史迹故事畫介紹二〉，《敦煌研究》〔試刊〕第 1 期（1982 年 6 月），頁 98-110；〈莫高窟佛教史迹故事畫介紹三〉，《敦煌研究》第 2 期（1983 年 2 月），頁 88-107；〈莫高窟佛教史迹畫介紹四〉，《敦煌研究》第 3 期（1983 年 12 月），頁 39-55；〈莫高窟佛教史迹故事畫考釋五〉，《敦煌研究》第 5 期（1985 年 12 月），頁 63-70；〈莫高窟佛教史迹畫內容考釋六〉，《敦煌研究》1986:2（1986 年 5 月），頁 30-35；〈莫高窟佛教史迹畫內容考釋七〉，《敦煌研究》1987:3（1987 年 3 月），頁 35-42；〈莫高窟佛教史迹畫內容考釋八〉，《敦煌研究》1988:1（1988 年 2 月），頁 3-8；〈莫高窟佛教史迹畫內容考釋九〉，《敦煌研究》1988:4（1988 年 11 月），頁 26-35。
- 註 47 秋田寬和，〈敦煌における變文と繪畫——再び空度叉門兜變（降魔變）を中心に〉，《美術研究》第 211 號（1960 年 7 月），頁 1-28。

- 註 48 百橋明穂，〈敦煌の法華經變〉，《神戸大學文學部紀要》第 13 號（1986 年 3 月），頁 65-94。
- 註 49 向達，〈敦煌藝術概論〉，《文物參考資料》1951:2:4（1951 年），頁 37-45；向達，〈莫高、榆林二窟雜考〉，《文物參考資料》1951:2:5（1951 年），頁 84-93。
- 註 50 向達，〈敦煌藝術概論〉，《文物參考資料》1951:2:4（1951 年），頁 45。
- 註 51 樋口隆康，〈敦煌石窟の系譜〉，《佛教藝術》第 34 號（1958 年 5 月），頁 63-74。此文的中譯本由蔡偉章翻譯，〈敦煌石窟系譜〉，《敦煌研究》1990:4（1990 年 11 月），頁 29-37；樋口隆康著，劉永增譯，〈從巴米羊到敦煌〉，收錄於《1987 敦煌石窟研究國際討論會文集（石窟藝術編）》，頁 117-122。
- 註 52 賀昌群，〈敦煌佛教藝術之系統〉，《東方雜誌》28:17（1931 年 9 月）。
- 註 53 宿白，〈敦煌莫高窟早期洞窟雜考〉，收錄於《大公報在港復刊三十周年紀念文集》（香港：大公報，1978），頁 393-415。
- 註 54 常書鴻，〈敦煌藝術的源流〉，《文物參考資料》1951:2:4（1951 年），頁 15-36。
- 註 55 潘絮茲，同註 24，頁 207。
- 註 56 段文杰，〈十六溪、北朝時期的敦煌石窟藝術〉，收錄於段文杰，《敦煌石窟藝術論集》（敦煌：敦煌研究院，1988），頁 30-39。
- 註 57 賀世哲，〈敦煌莫高窟北朝石窟與禪觀〉，收錄於敦煌文物研究所編，《敦煌研究文集》（蘭州：甘肅人民出版社，1982），頁 122-143；賀世哲〈敦煌莫高窟隋代石窟與“雙窟題壁”〉，收錄於《1983 年全國敦煌學術討論會文集（石窟藝術篇）》（蘭州：甘肅人民出版社，1985），上冊，頁 17-60。
- 註 58 Stanley K. Abe, "Art and Practice in a Fifth-Century Chinese Buddhist Cave Temple," *Ars Orientalis*, Vol. 20 (1990), pp. 1-31.
- 註 59 Wu Hung, "What is Bianxiang 變相? - On the Relationship between Dunhuang art and Dunhuang Literature," *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 52, No. 1 (1992), pp. 111-192.
- 註 60 拙作，〈敦煌莫高窟二五九窟之研究〉，《國立臺灣大學美術史研集刊》第

2 期（1995 年），頁 1-26。

註 61 段文杰，〈敦煌石窟藝術的內容及其特點簡述〉，《敦煌學輯刊》第 2 期（1982 年），頁 1-2。

註 62 潘絜茲，同註 24，頁 211。

註 63 林家軍，甯強，羅華慶，同註 24，頁 20。

A Review of the Study of Regional Chinese Buddhist Art

*Yu-Min Lee**

Abstract

At about the beginning of the Christian era, Buddhism was introduced to Chinese soil. Not only were new themes and ideas brought with the religion, but it also stimulated Chinese art. However, it was not until the beginning of the 20th century that scholars began to realize the importance of Chinese Buddhist art.

This paper is a review of the works which have been done in this field. It consists of two parts. The first part includes a brief history of the regional study of Chinese Buddhist art and introduces two major figures in this field, Professors Osvald Siren and Saburo Matsubara, who have played important roles in the research history of this field. Prof. Siren is the scholar who first pointed out the significance of the regional study of Chinese Buddhist sculpture and laid the foundation for this field. Prof. Matsubara has published numerous articles on the sculptural styles of Hopei, Honan, Shandong, etc. and is by far the most scholarly expert in this field.

Since Tun-huang has drawn great the attention of Buddhist art historians since 1900, it may be the best example for the study of regional Chinese Buddhist art. The second part is a review of the works which have been done in Tun-huang

* Research Fellow Dept. of Calligraphy and Painting, National Palace Museum

Buddhist art. During the past hundred years, scholars have discussed the stylistic development of Tun-huang paintings and sculpture, dated Tun-huang caves according to scientific archaeological methods, studied the iconography of Tun-huang Buddhist paintings, and traced the stylistic and iconographic sources of Tun-huang Buddhist art. These efforts have indeed yielded great results; nonetheless, the author does not consider the Tun-huang study to be a successful case for the study of regional Chinese Buddhist art, since many questions remain unanswered. For example, does a Tun-huang style really exist? What are characteristics of Tun-huang Buddhist art which make it easily distinguished it from those of other areas? In order to solve these problems, not only is a profound understanding of Tun-huang Buddhist art required, but knowledge of Buddhist art in related areas, such as Kizil, Yunkang, etc., is also needed.

In conclusion, the author proposes that profound knowledge of Buddhist art in the specific area which one studies and an overall comprehension of Chinese Buddhist art in various regions are two basic requirements for the study of regional Chinese Buddhist art.