

目錄

105-1 海外研修「絲路石窟藝術紀行」

成果展作品

展覽時間:2016年9月12日~9月23日 臺藝大美術大樓實習畫廊B1 展廳

李宗仁	2
陳炳宏	3
林淑芬	4
邱雪玉、簡滢瑩	5
林哲銘	6
楊昕	7
陳采雍	8
張祐禎	9
高美華	10
陳孟誼	11
游黎郁、楊偵琴	12
趙品嘉	13
廖文傑、詹桂香	14
簡惠美、丁曰璽	15
勤燕璧	16
李謀卿	17
羅筱娟、林家亘	18
楊崇廉	19

特選文章

亙古容顏:絲路石窟造像藝術巡禮 博士研究生 楊偵琴	20
臺藝大書畫系海外研修絲路石窟藝術紀行 博士研究生 張祐禎	28
敦煌石窟藝術展示的知覺體驗 博士研究生 蔡靜野	43



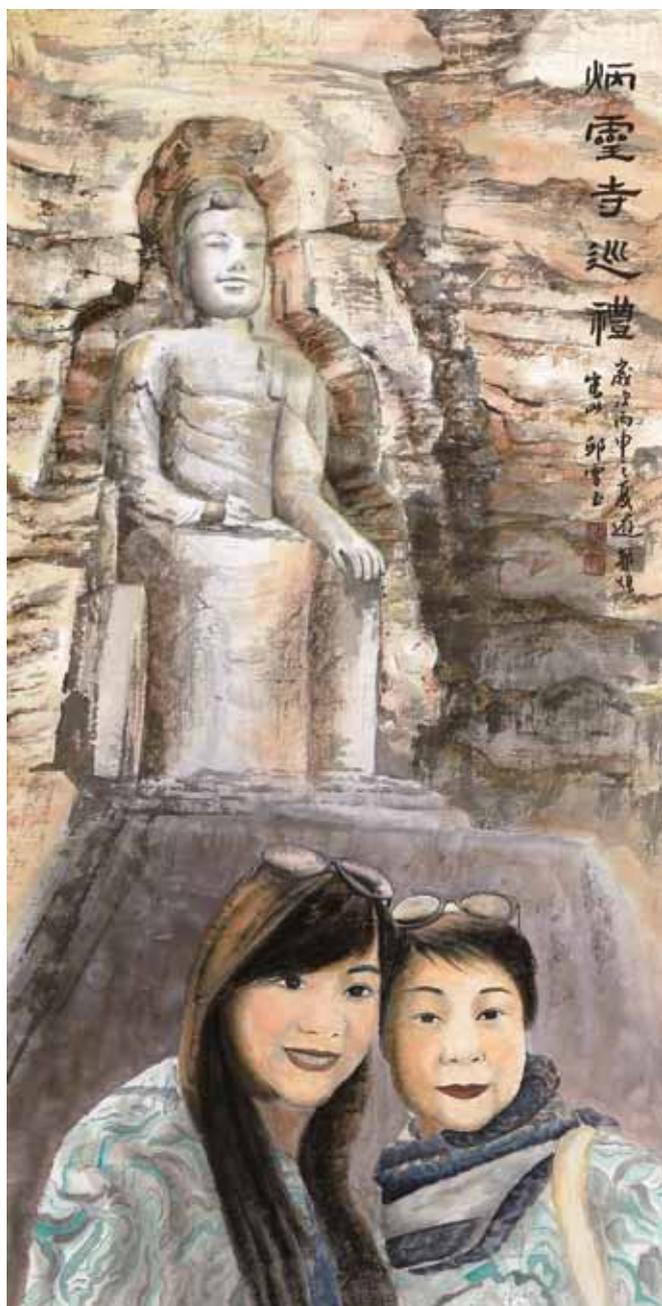
李宗仁 - 綠波



陳炳宏 - 訪古尋絲



林淑芬 - 說



邱雪玉 - 妙靈寺巡禮



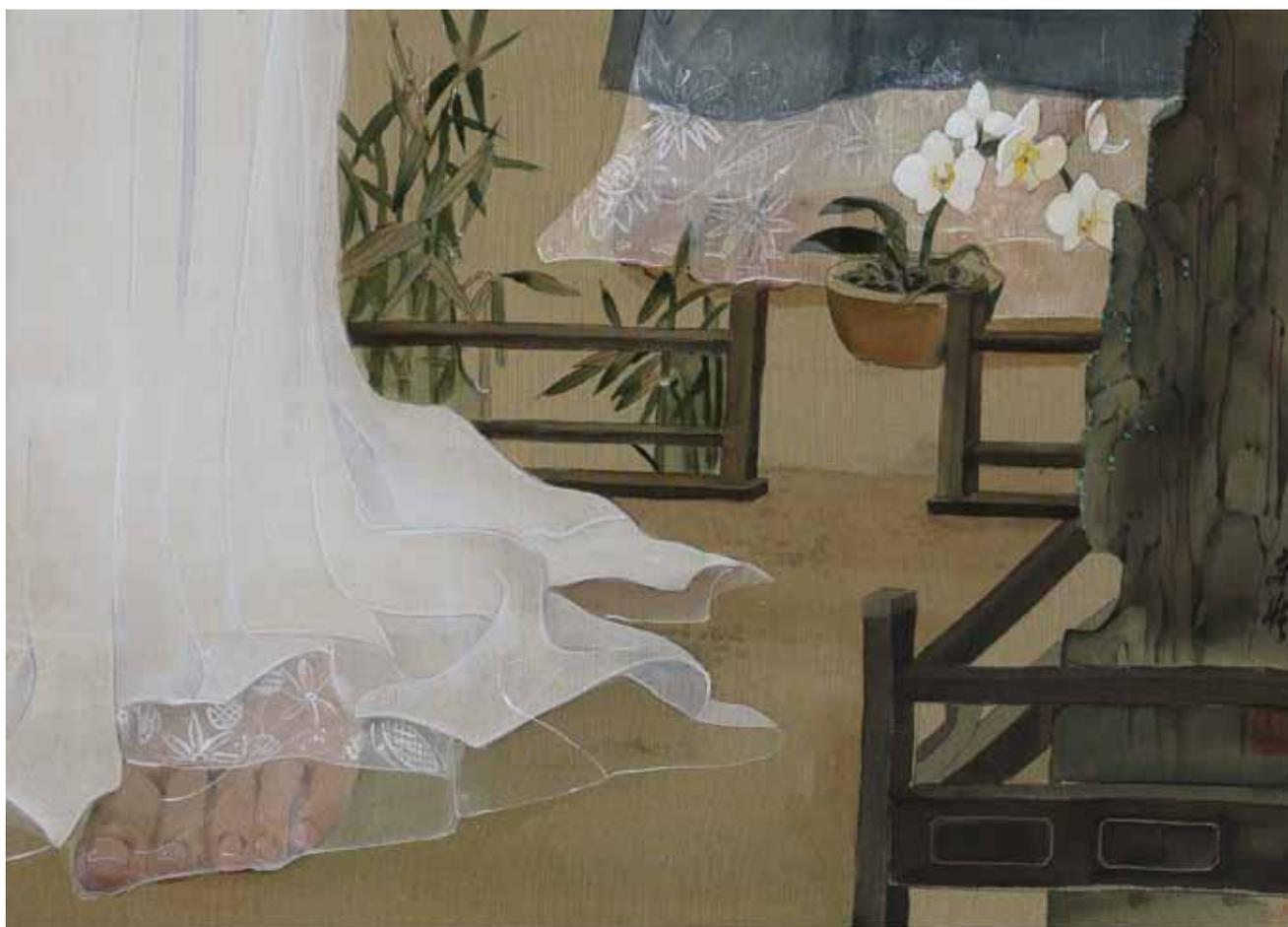
簡滢瑩 - 夢迴石窟



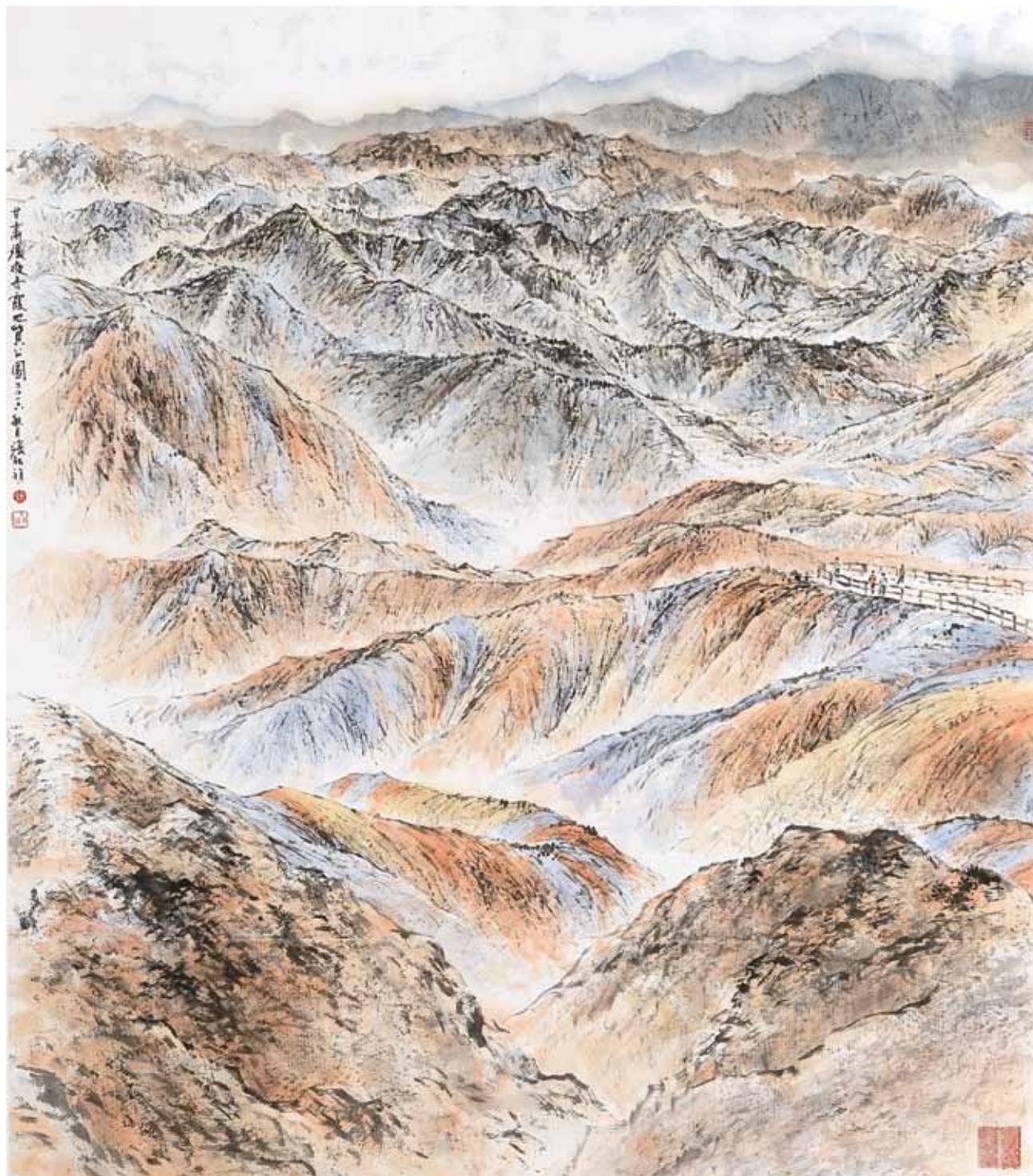
林哲銘 - 燄丹



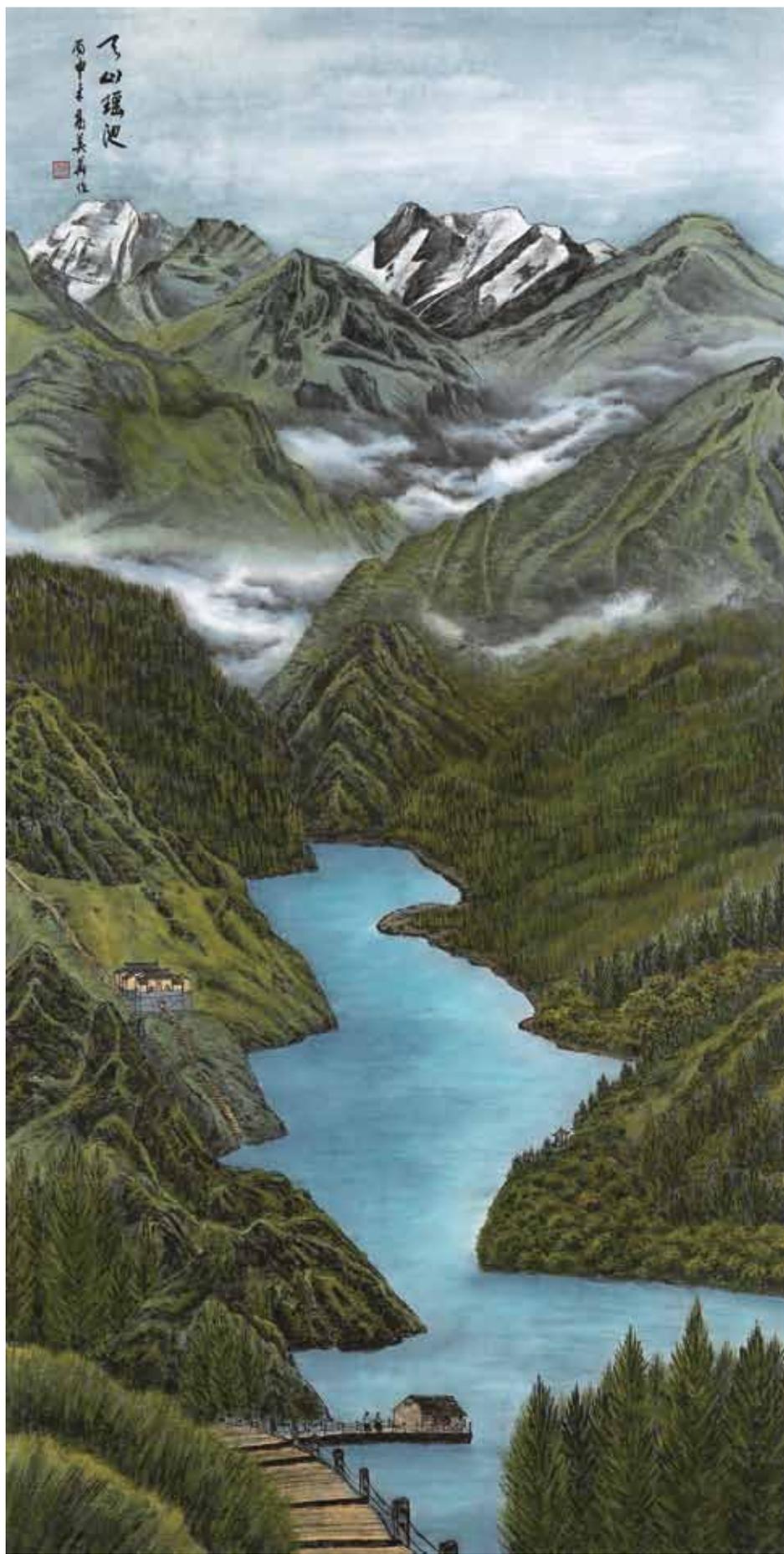
楊昕 - 道法自然



陳采雍 - 跟隨



張祐禎 - 張掖丹霞



高美華 天山瑤池

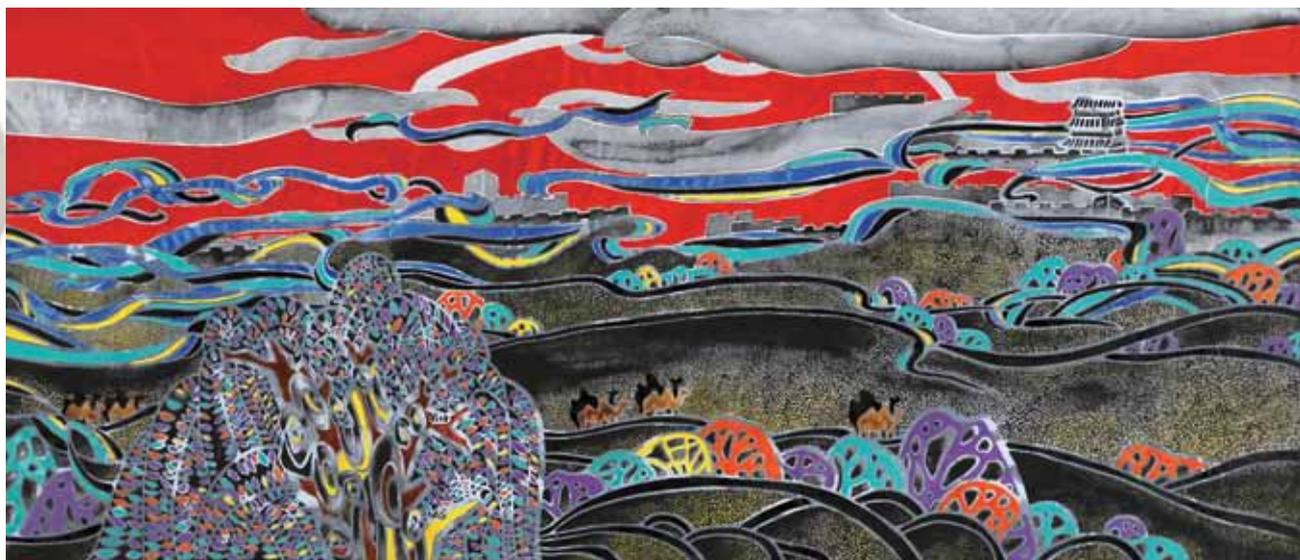
維摩詰菩薩法像



維摩詰菩薩而門華為金粟
 如來化身傳聞于家富千金而
 樂心物貧帝妃度度生救
 聲名志揚而朝昭明太子弟
 唐代王維李白皆尊崇之曰
 千廣鐘福曰財源不絕天
 間奉為財神故法像廣布
 西聖其道于宋蘇已不傳而
 敦煌莫高窟中初唐二僧
 之維摩詰像則是極好的
 參考此作以粗細強弱疏
 密表現出人物靈活的神
 情姿態誠謂唐代人物
 畫之佳構 法學亦才試以
 卷之以近想亦賢眼來

范和孫孟誼敬題

陳孟誼 - 維摩詰法像



游黎郁 - 熱情的沙漠



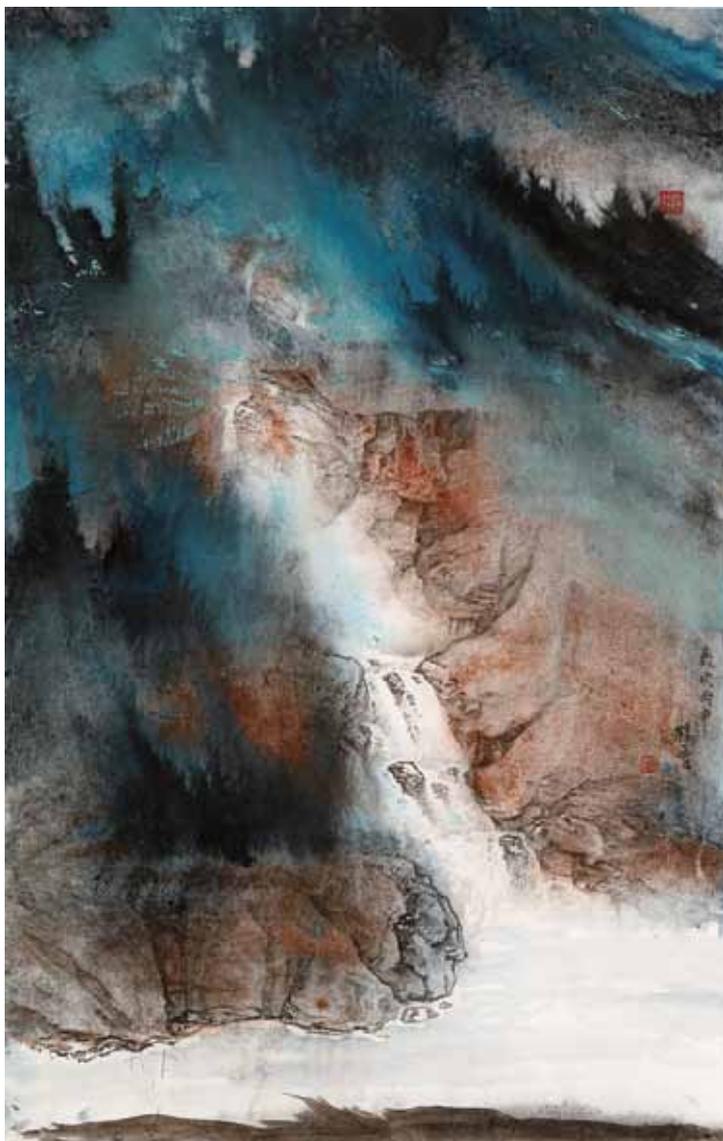
楊偵琴 - 拈花菩薩



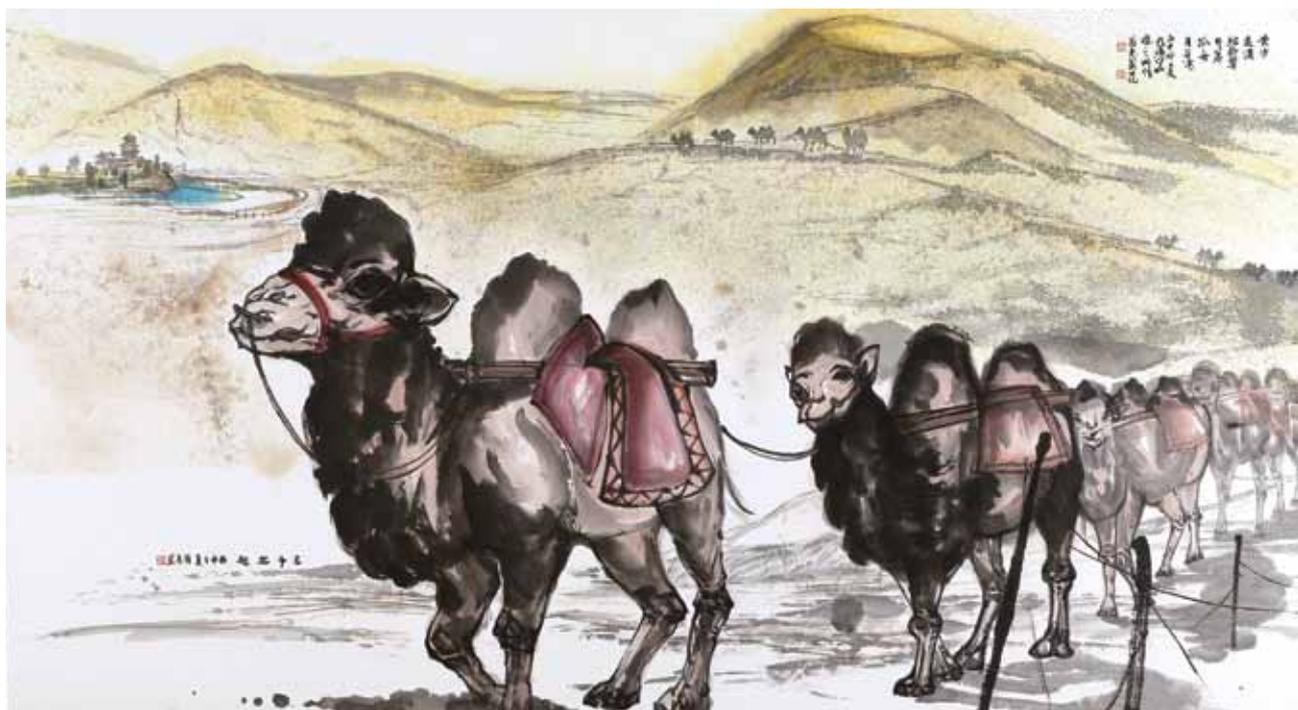
趙品嘉 - 月牙



廖文傑 - 手姿藝術



詹桂香 - 高山流水



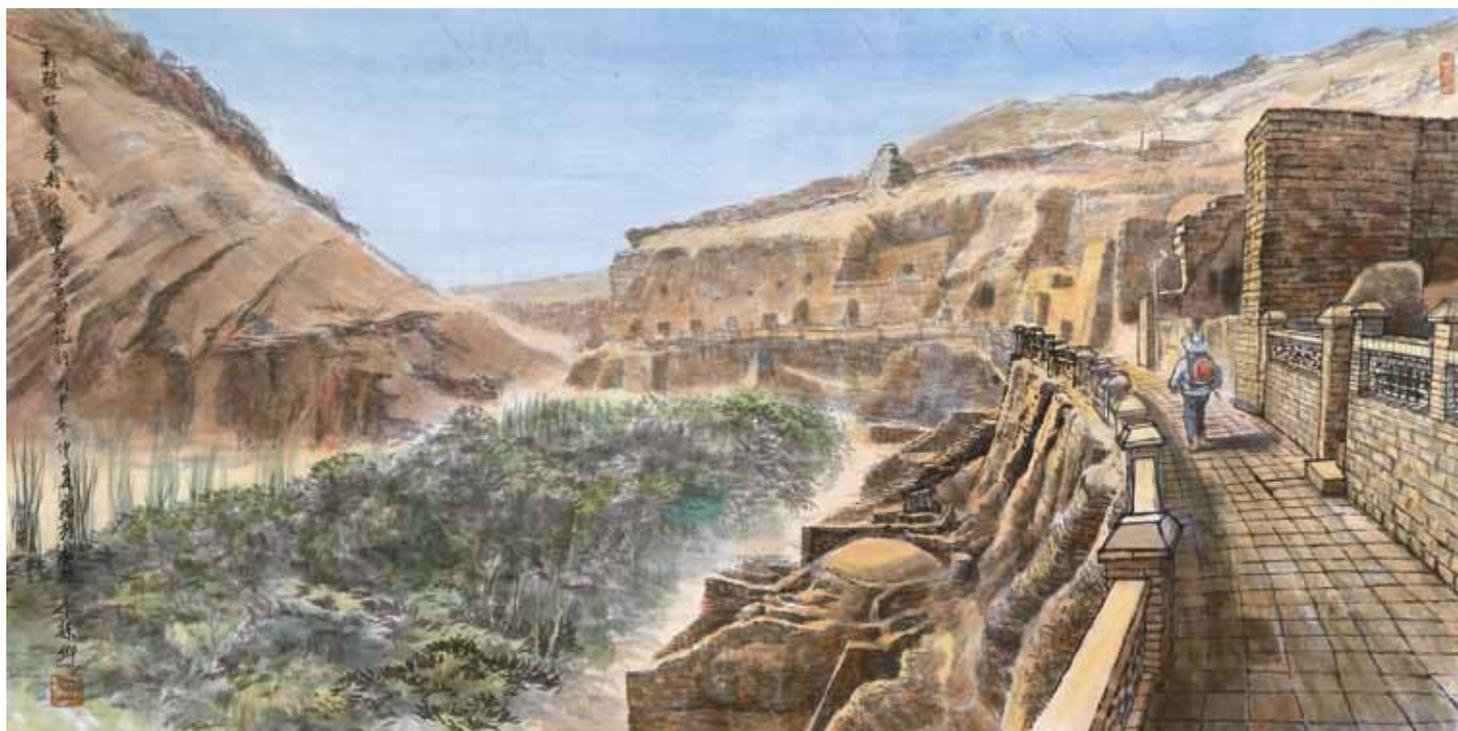
簡惠美 - 三千里路



丁日璽 - 天池風情



勤燕璧 - 時尚敦煌



師生作品

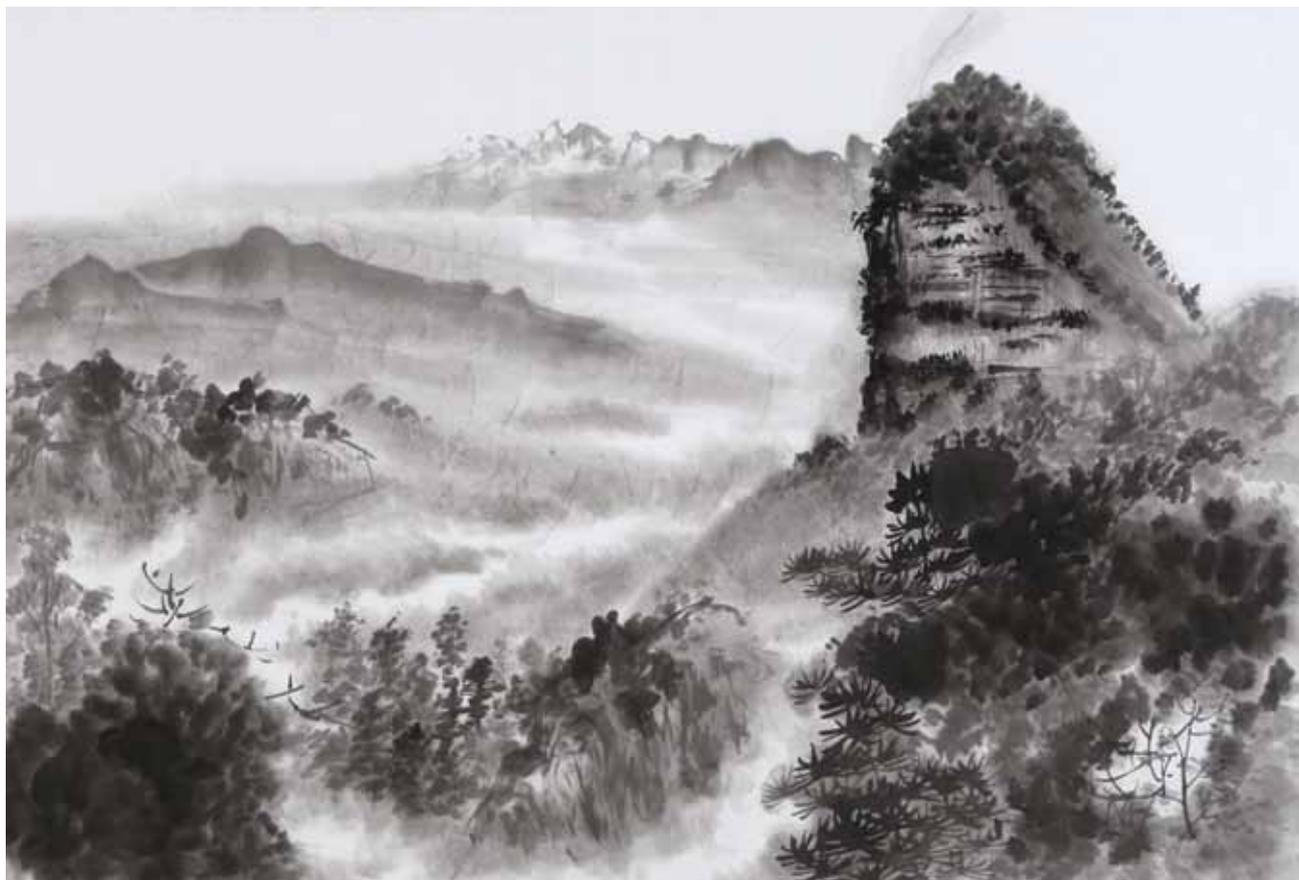
李謀卿 - 柏孜克里克千佛洞



羅筱娟 - 天山天池



林家亘 - 大佛腳下



楊崇廉 - 麥積山

亙古容顏：絲路石窟造像藝術巡禮

博士研究生楊偵琴

壹、在築夢路上——石窟藝術行旅

此行於 12 日抵達新疆烏魯木齊，走絲綢之路至中原，是學術研究者在築夢路上的朝聖之旅，探尋石窟造像藝術的形式與內容，考察亙古容顏絕美之特色。13 日進入充滿神話色彩的天山博格達峰腳下的天池（亦名瑤池），在叢山峻嶺中尋攬遠古宗教傳說天池聖地風光；14 日參訪吐魯番火焰山及西域 36 國之一的「車師前國」交河故城遺址，這座現存世界上最古老的生土建築是由車師人在西元前 2 世紀至 5 世紀開造的都城，後察考火焰山木頭溝中的柏孜克里克千佛洞，石窟寺群有如黃土窯洞般延展；15 日車行至漢代張騫第一次通西域開通絲綢之路的要塞——哈密，來到甘肅省西端敦煌，在鳴沙山體驗乘駱駝於大漠，飽覽古人在戈壁沙漠留下珍貴的敦煌石窟藝術，16 日在莫高窟由敦煌研究院邵宏江老師導覽；18 日至涼州八景之一的天梯山石窟；19 日參觀創建於秦朝的炳靈寺石窟；20 日再訪麥積山石窟藝術，見識古人高妙的石窟造像藝術成就。



【圖 1】絲路石窟藝術紀行－行旅範圍（資料來源：書畫藝術學系 105-1 海外研修課程說明會）

貳、石窟造像藝術的形式與內容

(一) 建築形式多樣的柏孜克里克千佛洞 (研修日期：7月14日)

柏孜克里克千佛洞位於吐魯番市火焰山木頭溝中，石窟寺群有如黃土窯洞般延展，合稱高昌石窟，窟群散布在河西岸約公里範圍內的斷崖上，柏孜克里克千佛洞現存 83 個洞窟，有 40 多個壁畫，現有壁畫以回鶻高昌時期（9 世紀中 -1209）遺存為最，編號洞窟有 64 個，壁畫內容有佛教故事、菩薩、佛像，造像服飾及裝飾圖案花紋別緻，壁畫題記有回鶻文、梵文、吐魯羅文、婆羅謎文。此行參觀高昌時期典型的 39 號窟壁畫藝術，相關文獻載道，39 窟中的各國王子舉哀圖，繪有 13 個佛門弟子，從人物頭飾和面容可看出他們具有西域各民族的特徵。相較於 37 窟的北牆上繪菩薩立像，穿大紅衣服，佩綠色瓔珞，顯然是西域人的相貌。¹ 在建築樣式方面有懸崖鑿石與依崖砌坯，窟式有穹窿頂、中心塔柱式、中心殿堂式，造像及壁畫依建築樣式及窟式雕塑造像和彩繪，此行由維吾爾族導覽師解說繪師在彩塑佛像時，巧妙借窟門上的採光洞之光線，設計佛菩薩繪像及頭飾，引入日光在貼金箔處，更顯光華亮麗色感。

(二) 傳統與現代科技並存展示的莫高窟 (研修日期：7月16日)

魏晉南北朝佛畫從典籍記載，斯坦因 (Marc Aurel Stein, 1862 - 1943) 於西元 1907 年至敦煌千佛洞考察，《斯坦因西域考古記》提及石窟佛像、菩薩像、花卉圖案、藻井裝飾，構圖形式繁複多端，明顯可見中亞傳來的印度形式。² 據專家考證，敦煌千佛洞有 70 餘窟為魏晉南北朝及隋朝之作。張大千臨摹敦煌壁畫，針對佛手特徵云，北魏人畫手，多不分節及畫爪甲；初唐人畫手，指掌豐柔，爪甲退入指頂；中唐人畫手，爪甲出指頂上，略帶尖圓；五代人畫手，指甲根部多一平行短劃；北宋人畫手，略同五代末葉。敦煌壁畫中的山水畫，山的遠近大小都一樣，就像張彥遠在《歷代名畫記》評〈洛神賦圖〉：「群峰之勢，若鈿飾犀櫛，或水不容泛，或人大於山，率皆附以樹石，暎帶其地，列植之狀，則若伸臂布指。」山峰整齊排列，沒有大小遠近的空間之分，

¹ 參見〈吐魯番柏孜克里克千佛洞壁畫〉，《中華博物網》。

² 斯坦因原著，向達譯，《斯坦因西域考古記》，台北中華書局，1971年，頁137-140。

無前後感。是否敦煌莫高窟千佛洞地質多礫岩，石質軟，不適合雕刻，氣候及泥土極為乾燥，佛像多彩色泥塑及夾紵塑。據考，佛像半數以上為唐造，當時塑像名家有楊惠之、劉九郎、王溫。時曰：「道子畫，惠之塑，奪得僧繇神筆路。」³

敦煌鳴沙山於東晉末年始開鑿石窟，莫高窟千佛洞宏偉莊嚴，千佛洞窟數千餘，有宋元及清代之作，莫高窟自前秦至唐代無數次開鑿，此行先於敦煌數字館觀賞敦煌藝術影片介紹，透過紀錄片及科技藝術技術的影音保存解說，讓莫高窟石窟藝術及壁畫的展示有資訊化和媒體應用。敦煌研究院邵宏江老師詳盡指導賞析石窟藝術的構圖、設色，集繪畫、建築、雕塑為一體的莫高窟石窟藝術故事畫，是一堂寶貴的課程。目前莫高窟存洞窟 492 個，以第 151 號窟壁畫有名於時，石室藏經洞畫像經卷史料保存相當珍貴，魏晉南北朝佛畫以敦煌千佛洞之壁畫最為重要。佛教觀念有言：「眾生皆有佛性，人人皆可成佛。」意指供養者也有成佛之志，除佛像及菩薩像之外，敦煌莫高窟壁畫著名的供養人像有第 156 窟〈歸義軍節度使張議潮夫婦出行圖〉與第 178 窟北朝女供養人像。

（三）石窟鼻祖——天梯山石窟（研修日期：7 月 18 日）

今日研修參訪天梯山石窟陳列館及大佛窟造像。天梯山石窟，亦稱大佛寺或涼州石窟，有「石窟源頭」、「石窟鼻祖」之譽，石窟創建於東晉 16 國時期的北涼（約 397-），距今 1600 年歷史。經歷代相繼修造，石窟地處險峻，屬質地脆弱的紅沙岩地質結構，現存窟龕多風化坍塌。



【圖 2】 天梯山石窟 大佛窟

³ 刑福泉，《中國佛教藝術思想探原》，臺灣商務印書館，1997 年，第 85 及 110 頁。

見天梯山石窟陳列館文獻記載，時佛教東漸，涼州多高僧停留住錫也譯經宏法，有助佛教傳播及佛教藝術發展，成為中國佛教中心。北涼壁畫有印度佛教藝術風格，後因政權移轉，涼州石窟對新疆石窟有風格上的影響。大佛窟依山雕鑿，有釋迦牟尼佛像及兩側弟子、菩薩、天王像，窟龕 28 米高，巍峨壯觀。

（四）西秦佛教聖地——炳靈寺石窟（研修日期：7 月 19 日）

此日由劉家峽水庫登船，船行約五十分鐘至炳靈寺碼頭，兩岸奇石峭壁林立，如鬼斧神工之作。王亨通研究炳靈寺概述，炳靈寺石窟在絲綢之路南道，位於甘肅省永靖縣城西南，有禪師先後在此傳授禪道，是十六國西秦境內的佛教聖地。北魏酈道元《水經注·河水》卷二載：「河水又東北，會兩川，右合二水，參差夾岸，連壤負險相望。…」《秦州記》：「河峽崖傍有二窟，一曰唐述窟，…西二里有時亮窟…」炳靈寺 6 號窟是目前發現最早的「西方三聖」題材。⁴炳靈寺 169 號窟第 6 龕有西秦「建弘元年 (420) 歲在玄枵三月二十四日造」之題記。

169 窟壁畫大部分屬大乘題材，整個繪畫技法有兩種，一種是西域的暈染，另一種是中原傳統的平塗。西域一般在菩薩頭上畫有寶冠，而中原往往只畫髮髻。紋飾主要是忍冬紋和幾何紋。169 窟的造像中，同時兼具犍陀羅及秣兔羅藝術特徵。⁵171 龕彌勒大佛建於唐代開元 19 年 (731)，人稱「天下黃河第一佛」，炳靈寺大佛保護工程紀實：宋、元、明、清歷有修繕。171 龕，唐。摩崖淺龕內雕倚坐彌勒佛，由



【圖 3】 炳靈寺石窟 21 龕 盛唐

⁴ 參閱王亨通，〈炳靈寺石窟概述〉，《炳靈寺石窟旅遊指南》，頁 3。

隴右群牧使兼涼州觀察使薄承祧出資修建。像高 27 米，上半身依山石雕，腹部以下為泥塑，為炳靈寺石窟中最具標誌性佛像，也是絲綢之路重要的佛教遺存。北魏（5 世紀）開鑿的窟龕，造像特徵均為長頸瘦臉，薄唇高鼻，褒衣薄帶，屬秀骨清像，線條流暢，形象生動。隋代（6-7 世紀）8 窟造像均泥塑，面部豐圓近方形，唇薄耳小，菩薩體型修長，衣飾寬鬆，裙褶自然流暢。17-47 龕為盛唐造像，共有 31 個大小不一的摩崖淺龕，佛像 24 尊，菩薩 46 身，弟子 16 身，天王 4 身，夜叉 4 身，均完成於唐高宗——武則天時期（650-705），造型簡潔生動，型態各異，具有濃郁的生活氣息，是中原佛教世俗化、生活化的集中表現。

（五）秦地林泉之冠——麥積山石窟（研修日期：7 月 20 日）

此日由蘭州抵天水，天水是絲路重鎮，貫通陝、甘、川三省，距天水 45 公里處的麥積山，又名麥積崖，屬丹霞地貌，位於秦嶺西段北麓，其形如農家積麥垛之狀，因而得名。山巒疊翠，古有「秦地林泉之冠」之稱。史料有載，麥積山石窟創於十六國後秦（384~417），洞窟開鑿於懸崖絕壁，密如蜂房、棧道凌空穿雲，北朝崖閣八座，有「東方雕塑陳列館」之稱，是中國四大佛教藝術重要石窟之一，也是古代重要禪修之地。北魏、西魏、北周三朝，大興崖閣，造像萬千，歷代著名禪僧玄高、曇弘「聚集僧人三百」禪修。隋、唐、五代、宋、元、明、清皆有開鑿或重修，現存窟龕 221 個，泥塑、石刻造像 7000 餘件，壁



【圖 4】麥積山 005 窟「踏牛天王」
孔武有力（翻拍 005 窟解說）

⁵ 參閱王亨通，〈炳靈寺石窟概述〉，《炳靈寺石窟旅遊指南》，頁 3。

畫千餘平方米。

沿著垂直崖壁的棧道爬行至 005 窟，見書本上的「牛兒堂」踏牛天王在眼前，驚喜不已，此為隋代(518-618)始鑿，初唐完成的 005 窟，中龕外踏牛天王，孔武有力，氣勢非凡。三間四柱式崖閣，有隋唐兩代泥塑造像 15 身，三龕主尊為三世佛，隋代造像清俊慈祥，唐代造像圓潤秀麗。壁畫構圖嚴謹，施色艷麗，是唐代繪畫上乘之作。至 027 窟，見北周佛菩薩容顏溫潤敦厚，端坐窟龕內。另有，044 窟西魏造像，主尊釋迦牟尼面容飽滿盈潤，神情典雅聖潔，被譽為「東方蒙娜麗莎」；165 窟完整保留北朝十八通精美石刻造像碑，宋塑菩薩身著世俗服飾，呈現人性化的審美情趣。

參、結語

佛菩薩造像與壁畫之亙古容顏，唐以前之佛雕，多受犍陀羅(Gandhara)、麥斯羅(Mathura)及中亞影響，唐代壁畫色彩濃艷。初唐佛雕受印度笈多(Gupta)樣式影響而漸中國化，Dagny Carter 研究初唐佛雕樣式描述如下：面部不若以前方直，眼瞼切成平行的曲



【圖 5】麥積山 027 窟 北周 佛菩薩
容顏溫潤敦厚

線，臉線常引長至耳際。鑲有珠寶花樣的鏈飾和頭飾日臻富麗。同時衫裙加長，雕刻衣褶的手法更為複雜精巧。⁶石刻佛像刻有功德主名、祈願文、日期。佛雕及壁畫風格，

⁶ Dagny Carter, *Four Thousand Years of China's Art*, The Ronald Press Company N.Y. (N.D.), P.155. 王德昭譯，《中國佛美術史導論》，台北中正書局，1954年，頁85。

石窟佛像畫有說法圖，佛、菩薩、弟子及護法尊像。回顧畫論顧愷之〈魏晉勝流畫贊〉：「一像之明昧，不若悟對之通神也。」提出繪人物之「通神」，〈論畫〉：「《小列女》面如恨，刻削為容儀，不盡生氣。」此生氣，亦解「神氣」，以神為中心，畫人物寫形也要達到傳神、通神，而且有生氣，人物神態將內在精神與氣質顯現於外。顧愷之〈魏晉勝流畫贊〉：「點睛之節，上下、大小、醜薄，有一毫小失，則神氣與之俱變矣。」佛像的佛眼畫法有關傳神，佛的神情氣質。藝術家在表現佛的禪定像時，都刻意畫出禪定心神，及佛家所謂「輕安寂靜」之妙味，展身心禪悅的神情，含笑而不露，凝神而不癡。⁷如同佛雕風霜苦行大迦葉尊者，博聞多記的阿難尊者，威武雄壯的天王，面部表情顯現尊者性格。

總結絲綢之路重要佛教遺存考察，柏孜克里克千佛洞造像面容具有西域各民族的特徵；天梯山石窟北涼壁畫有印度佛教風格，對新疆石窟有風格上的影響，敦煌千佛洞石窟佛像、菩薩像、花卉圖案、藻井形式繁複多端，延續中亞印度風格；炳靈寺有西域的暈染、中原傳統的平塗，同時兼具犍陀羅及秣兔羅藝術特徵；麥積山石窟 165 窟保留北朝十八通精美石刻造像碑，宋塑菩薩身著世俗服飾，漸有世俗化趣味。絲路石窟造像容顏互有風格上的影響，也具獨特的地域風格，異時代美感在造像藝術的形式上將佛經故事審美情趣幻化各異，於容顏中展慈悲、敦厚、威儀等不同的相貌，然於其中亙古不遺的是藝術家對佛菩薩和尊者的崇敬，由造像及壁畫可見作品的神聖性與價值。

參考文獻

DagnyCarter,Four Thousand Years of China's Art,The Ronald Press Company N.Y.(N.D.). 王

德昭譯，《中國佛美術史導論》，臺北：中正書局，1954 年。

大村西崖著，陳彬蘇譯，《中國美術史》，臺北：商務印書館，1992 年。

王亨通，〈炳靈寺石窟概述〉，《炳靈寺石窟旅遊指南》，甘肅：炳靈寺文物保管所，

⁷ 金維諾，《中國美術史論集 下篇 佛教藝術》，臺北：南天書局，1995 年，頁 272。

出版年不詳，第 1-10 頁。原文刊於《絲綢之路》，第 5 期，1997 年，第 15-18 頁。

史葦湘，〈敦煌佛教藝術產生的歷史依據〉，《敦煌研究》，1981 年。

刑福泉，《中國佛教藝術思想探原》，臺北：臺灣商務印書館，1997 年。

金維諾，《中國美術史論集 下篇 佛教藝術》，臺北：南天書局，1995 年。

斯坦因原著，向達譯，《斯坦因西域考古記》，臺北：中華書局，1971 年。

〈吐魯番柏孜克里克千佛洞壁畫〉，《中華博物網》，<http://www.chinabaike.com/article/baike/1050/2008/200808141582382.html>，2016/10/6 檢索。

臺藝大書畫系海外研修絲路石窟藝術紀行

博士研究生 張祐禎

一、前言

這趟從新疆經甘肅到陝西的絲路石窟藝術紀行十一日，途經河西四郡，參訪了石窟、博物館、遠古工程、文化遺產與風景名勝等，內容豐富充滿驚喜。石窟塑像與壁畫內容，紀錄不同朝代的文化思想遞嬗。博物館參訪，認識藝術史在縱向與橫向的交互作用。遠古工程與文化遺產，見證先人智慧。不少美術史中的繪畫理論，在這趟旅途中獲得驗證與啟發，分享筆者的看見、發現與體會。

二、石窟藝術文化

此行造訪五藝術石窟，從新疆開始。依路線順序為柏孜克里克千佛洞、敦煌莫高窟、天梯山石窟、炳靈寺石窟與麥積山石窟。佛教約於公元前五世紀產生於印度北方，傳入今阿富汗、巴基斯坦、克什米爾地區以及蘇聯中亞地區。約公元一世紀中亞地區信仰佛教的



圖1 隋千佛造像碑（西安碑林）

貴霜王國，勢力越過帕米爾，來到新疆西部，此時佛教從古絲路進入新疆于闐國，再到龜茲、焉耆、高昌回鶻國。

（一）、柏孜克里克（約 1600 年）

位新疆維吾爾自治區吐魯番市東面 40 多公里火焰山木頭溝峽谷中，現存洞窟主要以回鶻高昌時期遺存。回鶻人初期仍然信仰其在漠北時期的摩尼教，後接納了佛教。公元十~十三世紀，伊斯蘭教傳入，寺院曾遭破壞。高昌地處中西文化交匯，具地方

性、民族性、多元性等特徵，與今日新疆藝術的發展與成形關係密切。旱漠戈壁氣候乾燥炎熱，環境惡劣，此行開放參觀洞窟不多，部分壁畫被西方國家整牆盜掘，亦有含金顏料遭人刨刮取利與五官破壞。人物面容西域化，題記多回鶻文。配合軀體衣飾色系，外輪廓已分墨線與色線。可見千佛創作與清真伊斯蘭風格花草圖騰。

（二）敦煌莫高窟（約 1600 年）

甘肅省敦煌市鳴沙山東麓南北走向約 1700 米長的斷崖，現存洞窟 735 個，壁畫 45000 平方米，彩塑 2400 尊。莫高窟現存洞窟 492 個，集繪畫、建築、雕塑為一體的立體藝術館。上千幅說法圖與經變圖，為世上保存菩薩畫像最多的佛教石窟，有「沙漠中的美術館」與「牆壁上的博物館」之美名。



圖 2 莫高窟起稿圖（敦煌文物研究中心）

整體壁畫與多語言藏經洞，內容廣泛。除宗教外，包含繪畫書法、軍事政治、民生經濟、語言文學、建築科學、國際外交等重要資料。早期壁畫可見印度、波斯、龜茲、胡漢等服飾穿戴，可考漢地密教與藏傳密教衝合與儒釋道的匯流脈絡。61 窟中大量建築繪畫，有初步的近大遠小透視表現。創作樣式有單幅畫、組畫、橫式故事畫與榜題，繪畫線條也分墨線與色線。對於 17 窟藏經洞壁畫樹上的「潮包」印象深刻。

（三）天梯山石窟（約 1500 年）

天梯山石窟，甘肅省武威市涼州區，亦稱涼州石窟，始建於北涼。北涼壁畫濃厚的印度佛教藝術風格，學者稱是印度僧侶直接傳授或印度工匠工作，而非經西域傳入。對同時期周邊或更遠地區的石窟藝術具有一定的示範和引導，在當今史學界享有「石窟源頭」、「石窟鼻祖」之稱。現存 19 個洞窟內，保存北涼、北魏、北周、隋唐西夏元明清等歷代塑像 40 餘尊，壁畫百餘平方米。館內壁畫明顯可見由印度人形貌逐漸轉成漢人的五官（高解析彩圖輸出），審美本土化與繪畫技法階段性進步。石窟大

佛兩旁各存弟子、菩薩、天王三尊造像共七尊，窟龕高約有 29 公尺。右壁繪有青龍（筆畫模糊）、象（背馱發光經卷）、鹿，似虎雙神獸；左壁（較大面積崩落）可見明顯青龍身形，白馬（背馱發光經卷）、鹿與虎。藝術表現以簡單輪廓墨線運作，帶上石綠、石青、赭石等設色，動物之間以山、雲、花草樹木等點綴串連。

（四）炳靈寺石窟（約 1700 年）

位甘肅省永靖縣西南 35 公里小積石山大寺溝中。開鑿歷史可上溯到「晉泰始年」，即公元 265 年。1962 年在 169 號窟中的第 6 龕發現有西秦「建弘元年（公元 420 年）歲在玄枵三月二十四日造」的墨書題記，是現存石窟中有明確紀年的最早造像題記。石窟分下寺區、上寺區和洞溝區，窟龕 216 個，造像 800 餘尊，壁畫 1000 多平方米，各種類型佛塔 50 座，彩陶、金銅造像、唐卡、佛經文物 400 餘件。呈現佛、道、中原、波斯、回鶻國、絲綢之路上各民族的文化交流。如「番禾瑞像」、維摩詰經變中「文殊問疾」的場景，菩薩衣領上繪中亞波斯風格的聯珠紋，正壁佛項光兩側有回鶻文題記。64 龕，唐儀鳳三年（公元 678 年），龕內石雕一佛二菩薩二天王，簡潔生動，形神兼備，是具代表性的唐代佛龕。龕上有唐儀鳳三年刑部侍郎張楚金的陽刻碑文，記述了當年唐蕃之間戰事及炳靈寺的佛教盛況。171 龕（唐），摩崖淺龕內雕倚坐彌勒大佛，高 27 米，上半身依山石雕，腹部以下為泥塑，為炳靈寺石窟中體量最大之標誌性佛像。70 窟內正中木胎泥塑八臂十一面觀音像。壁畫圖案平面化，不講透視，也無論高光處與暗色帶。岩壁減底鑿雕（有上色與不上色），感受到莊子既雕既琢，復歸於樸的意境。

（五）麥積山石窟（約 1600 年）

麥積山，又名麥積崖，山高 142 米，因其形「如農家積麥之狀」而得名，位於甘肅省天水市秦嶺西段北麓。據史料記載，麥積山石窟始創于十六國後秦（公元 384~417 年）。北魏、西魏、北周三朝，大興崖閣，隋、唐、五代、宋、元、明、清都曾不斷開鑿或重修。洞窟開鑿在懸崖絕壁上，「密如蜂房」，棧道「凌空穿雲」。現存窟龕 221 個，泥塑、石刻造像 7000 餘件，壁畫千餘平方米，北朝崖閣八座，素有「東方雕塑陳列館」之稱。石窟泥塑造像以突出的人格化、世俗化的藝術風格為名。入口處備有麥積山石窟簡介看版，將重要作品以圖片、文字系統介紹。北魏早期三世佛造型有

犍陀羅特點，壇基繪仇池鎮供養人，戴鮮卑帽，穿胡服。另外菩薩身著世俗服飾，瓜子臉、丹鳳眼、四瓣小嘴，維摩變、西方淨土變、涅槃變的壁畫內容，是佛教漢化與人性化的審美品味與經歷本土多元衝擊的真實紀錄。123窟，此窟九身西魏造像，學者關注門內兩側一對世俗服飾的供養「童男童女」意義，認為是雕刻家熱愛生活，精微觀察之作。我倒覺得是老子「復歸於嬰兒」、「比於赤子」概念與輪迴重生的暗示。

縱觀此五石窟，記錄了印度、中亞、波斯、西域、五胡十六國等多民族與中原之佛、儒、釋、道的國際交流、思想整合與因地制宜現象。魏晉南北朝是個動盪的年代，有志之士無力改變亦無能反抗，老莊的「無為」、「策杖」、「坐忘」，結合佛之「空無」，給痛苦的百姓開了一帖心靈良藥，其「輪迴」更讓苦民點燃來世翻身的希望火焰。不過假使人人「龍居深藏，與蛙蝦為伍」那社會豈不停擺？所以講究經世治民儒家也是必須的，心靈仰佛道，生活得依儒。宗炳《明佛論》：「孔、老、如來，雖三訓殊路，而習善共轍也。」題點實在。

佛教起初不拜像，認為佛之偉大無法具體表現，佛容不可冒犯，不可以人形示釋尊，利用足跡、佛座、蓮華、菩提樹、法輪、佛塔等代表。公元一世紀印度北部犍陀羅地區吸收希臘雕刻藝術，佛像藝術始起。傳入中國，在「以形媚道」「棲形感類，理入影跡」論述推波助瀾之下乘風而起，很能理解。研究學者提出，敦煌壁畫是造神的藝術，「身所盤桓，目所綢繆」神的形像就是人。菩薩形像是宮娃、歌妓，天王力士來自武士，佛陀則借理於君王。

所謂藝術起源於信仰，因著佛教，成就了這宏大且精彩的世界文化遺產藝術瑰寶，實是感恩。

三、博物館參訪

主行程是西安碑林博物館與秦始皇帝陵博物院，敦煌石窟文物保護研究陳列中心與嘉峪關長城博物館是彩蛋驚喜。

（一）西安碑林博物館

西安碑林始建於北宋元祐二年(1087)，現收藏從漢到近代的碑石、墓誌四千餘方，是中國保存古代碑石最多的地方。因碑石林立，故稱碑林。所藏碑刻，時代序列

完整，各種書法兼備，具有極高的書法藝術價值；同時又匯集古代文獻典籍，有著深厚的歷史文化內涵，被稱為書法藝術寶庫。見了曹全碑、黃甫誕碑、顏氏家廟碑、聖教序碑、懷素草書千字文、張旭千字文等，以及第四室的拓碑表演。



圖3 西安碑林文字設計



圖4 唐持弓天王造像（西安碑林）



圖5 特勒驃／三花馬（西安碑林）

石刻藝術館，陳列北朝、隋唐的造像藝術，形式多樣有大有小，或立或坐。造像碑，佛頭像、菩薩頭像、全身像、肢體像等，有減底雕也有泥胎塑，部分作品可見顏料殘留。隋千佛造像碑，令人驚嘆，唐持弓天王造像，有著「吳帶當風」的韻味。

西安石刻藝術室，主題有唐陵園石刻、陝北東漢畫像石與「蒼洱鑄石」-大理歷代名碑拓片精品展等。

陝西境內十八座唐代帝王陵前均有眾多石刻，多用整體巨石雕刻而成，雄健豪放，著名的就是〈昭陵六駿〉。傳其畫稿由唐初著名畫家閻立本繪製，並由畫家本人主持雕刻。作品採用浮雕形式，是唐代石刻藝術傑作。1914年，六駿中的〈颯露紫〉和〈拳毛〉流失國外，現藏於美國費城賓夕法尼亞大學博物館。此處展四真品，什伐赤、青騅、特勒驃、白蹄烏，餘二件為複製品。藝術室內可見巨龍、石虎、石犀、石羊、石駝鳥等。

東漢盛行厚葬和崇飾祠墓，以畫像石裝飾為流行，也具鎮墓、避邪驅崇的作用。畫像石是在加工好的石板上以刀代筆，用減底平雕和線刻手法表現，是一種結合繪畫與雕刻的藝術形式。陝北東漢畫像石內容豐富，多為神話傳說及現實生活的場景，有的刻上記年記墓文字。藝術風格質樸簡潔，喜用分格劇情連續，也有近大遠小構圖設計。另有受祆教靈魂觀影響的李壽墓、李小孩石棺。

「大里」是中國首批 24 座歷史文化名城之一。在 5000 年前，白族先民就在此勞作、繁衍、生息，是雲南最早的文化發祥地之一。碑刻內容從漢晉、唐宋元明清至民國，均有大量遺存。展出目的可讓更多人認識大里。

（二）秦始皇帝陵博物院

秦始皇帝陵是中國歷代帝王陵墓中規模最大、埋藏最豐富、保存較好的大型陵園之一。其佔地面積之廣、陪葬內容之多、出土文物之精令世人驚訝。秦陵兵馬俑、彩繪銅車馬被譽為「世界第八大奇蹟」、「青銅之冠」。另外石鎧甲坑、百戰俑坑、



圖 6 秦始皇帝陵博物院文字設計

文吏俑坑、青銅水禽坑也是十分精彩。首先我們進入文物陳列廳，欣賞 1980 年發掘的彩繪銅車馬一號車、二號車與相關秦國軍馬配件文物。兩乘彩繪銅車馬出土時已被壓碎成 3000 多個碎片，經專家 8 年修復。尺寸為真實車馬的二分之一，人、馬、車全為青銅仿製，配有大量金銀飾件。單轆、雙輪，前由四馬駕車，是迄今發現體形最大、等級最高、裝飾最為華麗，結構和繫駕完全模擬實物保存最完整的銅車馬，是研究古代車制和天子乘輿制度的珍貴實物資料。裡面還有一間秦始皇兵馬俑博物館，介紹文物發現、挖掘、紀錄、成立博物院經過與研究文獻展示。

接著進入秦兵馬俑一號坑大廳，一號坑是秦俑三坑中最大的一個，東西長 230 米，

寬約 62 米，總面積 14260 平方米。目前已發掘 4000 平方米，出土陶俑、陶馬近 2000 件，木質戰車 20 輛。估計一號坑埋藏陶俑、陶馬 6000 餘件，戰車 50 多輛。陶俑平均身高 1.8 米，最高 2 米，最低 1.72 米，陶馬平均身高 1.7 米，身長 2 米。三號坑可出土陶俑陶馬近 8000 件。整個佈局模擬了秦代軍隊屯聚陣列。陶俑身上可見淡淡彩色塗料痕跡。

三號坑是兵馬俑軍隊的指揮機關。可近距離觀看彩繪跪射俑 (45 度側面似陝西省地圖)、中級、高級軍吏俑與鞍馬騎兵俑，陶馬造有馬鞍但未出現馬蹬，人物單眼皮。陶俑製作是頭與軀幹分開製作，運用摸、塑、雕、刻、貼、提、切等手法，組合塑造成型，入窯焙燒後彩繪。陳列兵器上有篆體銘文，博物館匾額皆用玉筋篆。後從國家地理頻道遠古探祕系列節目，得知兵馬俑繪料「中國紫」是西元前惟二的合成顏料，另一個是「埃及藍」。

(三) 敦煌石窟文物保護研究陳列中心

設立於莫高窟的對岸，介紹石窟文物保護、洞窟營造工程、塑像結構與製造、礦物顏料、起稿、線描、上色等藝術考古與教育推廣。展出研究人員壁畫筆繪複製成果，紙本書寫真跡八思巴文、蒙古文、蒙文、西夏文等，西夏文《碎金》、啟蒙教育字書《三才雜字》刻本文物等。

(四) 嘉峪關長城博物館

長城造建年表整理，西安連結君士坦丁堡、開羅的古絲路路線圖，文物展示等。建築桶瓦、板瓦、滴水瓦、字磚，生活用品木杓、木耳杯、食鹽，馬鞭、麻繩、



圖 7 西晉墓室畫像磚 (嘉峪關長城博物館)



圖 8 西漢封檢書跡 (嘉峪關長城博物館)

麻鞋、毛氈、火繩。琴形硯、毛筆。漢紙墨書、漢簡、西漢封檢木牒墨跡，可見右手擅寫的左斜慣性。西晉〈莊園生活〉畫像磚、〈銅奔馬〉圖片說明。帶有剪紙凸壓的設計的金冥錢。金屬兵器、銅令牌、銅守衛牌。陶龜、銅燈、長尾獨角青銅獸，中國古代建築吻獸等。

四、遠古工程與文化園區

交河故城、坎兒井、蘭州水車園（黃河羊皮筏子漂流中心）、嘉峪關長城。

（一）交河故城

位於東天山南麓、吐魯番盆地北緣的雅爾乃孜溝綠洲地帶，建城於高約 30 公尺的西北東南走向柳葉形島狀臺地上，長約 1750 米，面積約 37.6 公頃。交河城于公元前一世紀為西域 36 國之一車師前國國都，四～十三世紀陸續由高昌國、唐西州、高昌回鶻國下轄治所。是中國現存面積最大、保存最完整的生土建築遺址。多以壓地起凸法建造，乾燥低降雨的氣候，保護了這古城兩千多年。

（二）坎兒井

根據新疆吐魯番盆地地理條件及水量蒸發特點，利用地面坡度引用地下水，供應灌溉農田與民生用水。由明渠、暗渠、豎井和澇壩四個部分組成。沒有衛星定位的時代，定向全憑工具與智慧。文化園區有地理模擬模型、定向燈工具與施工人員雕塑陳示。被視為中國古代三項偉大工程之一。

（三）蘭州水車園與蘭州黃河羊皮筏子漂流中心

黃河大水車製作技藝，屬國家級非物質文化遺產。利用水流衝力推動，引水執行灌溉功能，一輛水車可灌溉農田七八百畝，明末以降，水車幫助了黃河流域農業的提升。分單車、雙車也有多輛車。古法復建教育展示，目前都以電力輸水灌溉。黃河發源於青海，古代蘭州唯一的水道，河床深淺水流擾亂不適舟船，皮筏子是當時最合適的運輸航具。一船 12 個，人力吹鼓。四肢與頭尾線繩網實，表面金黃是塗桐油保護，隔水，防腐蝕。此處屬於黃河鐵橋（中山橋）景點一部分，對岸還有仿金城關遺址，白塔山公園等。

(四) 嘉峪關長城

縱橫萬里，雄峙千年。萬里長城的防禦工程是由「五里一隧、十里一墩、三十里一堡、百里一城」所組成。導遊介紹了甕城，擊石燕鳴以及一塊磚的故事。我們城內城外繞一圈，看了古牆，走到嘉峪關門，腳踏長年被馬車輪輾凹的石板路出城，眼前就是古人所說的西域了。往博物館路邊，經過百年「左公楊」樹。寫著「大將籌邊尚未還，湖湘子弟滿天山，新栽楊柳三千里，引得春風渡玉關。」王之渙詩云：「羌笛何須怨楊柳，春風不度玉門關。」其實「柳」有挽留、留客的寓意。看著遠方的戈壁，想著王維詩，勸君更盡一杯酒，西出陽關無故人，一陣風吹來，感到淡淡的哀傷。

五、風景名勝天山天池、劉家峽、鳴沙山月牙泉、張掖丹霞地質公園。



圖 9 張掖丹霞地質公園

(一) 天山天池

新疆天山博格達世界自然遺產。天山博格達峰腳下的天池，亦稱瑤池，有篇西王母蟠桃盛宴的傳說。大夥搭接駁車隨山路蜿蜒而上，乘船遊湖，滿山針葉林美麗壯觀。當日碧水藍天，惠風和暢，想到王微「望秋雲，神飛揚，迎春風，思浩蕩」整個好心情。

(二) 劉家峽

黃河三峽，炳靈峽、劉家峽、鹽鍋峽。行程安排從劉家峽搭快艇往炳靈寺，看著

河水因河道地質改變由清轉濁，兩岸山石肌理變化，十分有趣。導遊說，黃河流經九省，地方上有個口訣，青海清，四川少，甘肅黃，寧夏富，內蒙亮，陝西山西響，河南慌，山東乾，在中國有「母親之河」的崇高地位。

（三）鳴沙山月牙泉

敦煌保留了這一區的沙漠原貌，安排騎乘駱駝的節目，開發觀光。一隊5人，由駝夫1人牽領繞行一圈。駱駝有著天生好腳掌，可以走在沙上。目前月牙泉為人工注水維護，原本地下水層已經乾涸。直升機隨時盤旋，留意有無緊急協助。晚上欣賞敦煌盛典舞台劇，大型沙漠實景演出。活動的觀眾席，



圖 10 麥積山 005 窟佛龕-1

四橋段，先是沙漠地，二是平地後有建築窗戶，三轉入一大型佛龕劇場，後來到大弦月的舞台，運用投影，燈光、火花、道具，舞者，訴說一段愛情故事。城市建設完善，美輪美奐。

（四）張掖丹霞地質公園（彩色丘陵景區）

面積 78.57 平方公里，發育於 1.35~0.65 億年前的白堊紀薄層狀泥岩、砂質泥岩及頁岩中。由於沉積與成岩環境的多變，岩層在不同的氧化還原條件下，呈現紅、紫紅、黃綠、灰綠、灰黑等多種顏色，並因風化侵蝕作用產生許多奇妙的造型。景區內以七彩屏、七彩飛霞、眾僧拜佛、靈猴觀海、睡美人、大扇貝、夕暉歸帆、麻子麵館、刀山火海等 12 景著稱。以接駁車串連各景點，見了扇貝、猴觀、僧佛與飛霞等。如彩帶飛舞的「七彩山屏」令我震撼，彷彿有了生命，十分強大。

除此之外，還有黑戈壁、白戈壁、黃戈壁、火焰山、雅丹地質與小龍捲風。

在吐魯番往哈密路上，因乾旱無樹，就發現山陵是彩色的，事後查證丹霞地貌在中國有多處，只是張掖段是最猛的。張藝謀執導的 2016 新片《長城》預告，第一幕

就是我們去的張掖丹霞，另外偶然發現 2000 年李安的《臥虎藏龍》片中也有黑戈壁與雅丹。

六、藝術理論的驗證與問題發現

(一) 膠彩

看著敦煌石窟垂直牆上與拱頂彩繪時想到，中國壁畫發展了膠彩，西方壁畫則是油彩，除了醒色功能，膏黏特性是否也能防止顏料「意外滴流」功能。之後兩方也都發展了水份流動的平面繪畫，水墨與水彩。

(二) 彩繪線條

壁畫多先勾勒後填色，也有彩筆沒骨作品。線條色彩多樣，如軀體的膚色，服飾腰帶的藍與紅等，輪廓線會是赭色、藍色與紅色。為什麼這麼做？據了解這些作品都是眾人分工合作進行，用了顏色的線形，依色上彩，按圖施工，我推論應有利於任務進行與避免失誤。

(三) 榜題

壁畫上的「榜題」文字說明，與之後的水墨落款，或近代所稱的繪本、漫畫「對話框」發展，也許有關連。

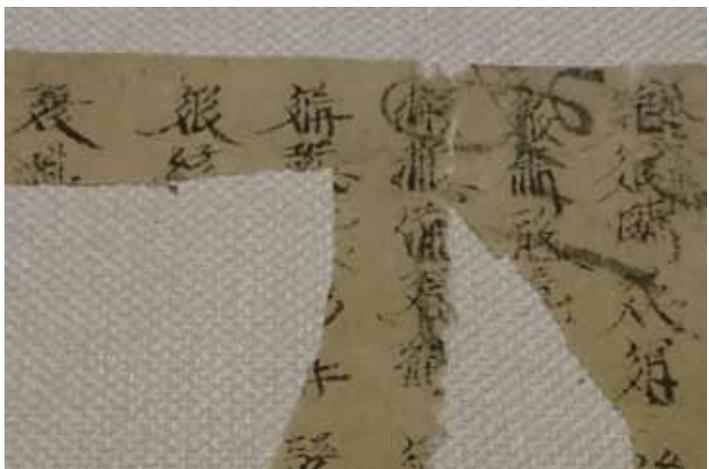


圖 11 西夏文手稿紙本（敦煌文物研究中心）

(四) 書畫合一

很好的機會可以比對漢紙墨書、漢簡、西漢封檢木牒墨跡、西夏文手稿、壁畫輪廓、西晉墓室畫像磚用筆之間的同源關係。

(五) 透視

約 15~16 世紀來自歐洲的繪畫科學研究，說明柱體與方體在遠近高低時有規律的

造型變化，掌握直線方向與圓弧大小即可表現空間。對照敦煌壁畫建築已發展方體正面透視與雙點透視的雛形，與西方同時期對建築題材的摸索一致。事實上「長短、遠近、大小」的繪畫辨識在顧愷之人物畫與宗炳山水畫論中早已提出，到了北宋〈清明上河圖〉作品，產生更協調的運作。之後倪瓚與沈周作品中的涼亭、屋舍、圍籬表現，仍用心在研究。在郎世寧之前，清宮就有接近無誤的建築透視畫作。可以證明文人與宮廷畫師，並非不在乎透視在繪畫中的表現。

（六）複製貼上

一千多年前的等身排列千佛壁畫就是複製貼上的概念，事實上在更早的新石器時代陶畫就有，非現代藝術所創。

（七）簡約

畫像磚、畫像石、繪畫雕塑等，都從單純線條剪影開始。累積了百千年的摸索與實驗，才進入複雜寫形傳神的境地。今人常以為「像」很容易且膚淺，有失公允。今觀念藝術擁護者把簡約視為前衛，也與史不符。

（八）三花馬

新唐書，百官志二：「唐良馬…又崇尚剪馬鬃為飾，剪馬鬃為三辮者，稱三花馬，五辮者稱五花馬。」在〈虢國夫人遊春圖〉與〈明皇幸蜀圖〉中都有三花馬的繪像。〈昭陵六駿〉有五匹三花馬，〈白蹄烏〉疑是四花馬。我見秦兵馬俑青銅馬有一花，有無關連，仍需考證。



圖 12 白蹄烏 / 四花馬（西安碑林）

（九）皴法

皴，皴紋之意。「皴法」是水墨表現土石山川質理的專有名詞，為後代理論著述

時所歸納。從哈密駱駝圈子服務區往敦煌的星星峽服務區段，「披麻皴」紋理大量出現在無樹與植被的礫質丘陵地上，清晰美麗。其他路段也見了荷葉皴、捲雲皴，還有折帶皴、斧劈皴、亂柴皴與雨點皴等。



圖 13 折帶皴



圖 14 捲雲皴



圖 15 亂柴皴



圖 16 斧劈皴



圖 17 馬牙皴



圖 18 雨點皴

（十）丹崖

顧愷之《畫雲臺山記》有丹崖、紫石、赤岫之詞，中國題畫詩有「四山丹壁開」、「丹崖森在目」用語，站在張掖丹霞地質公園彩色丘陵內，這一切我都通了。傅蕭繹《山水松石格》：「高墨猶綠，下墨猶赭。」一詞



圖 19 高墨猶綠下墨猶赭

本意，在黃河蘭州水車園往劉電賓館「上綠下赭」山脈上找到我心中的答案。

（十一）文字設計

無論在石窟、博物館、文化園區、風景名勝，乃至於都會城市商家，大量匾額、碑碣與招牌均以不同書法風格呈現，碑林與秦始皇博物院，延伸方印與圓瓦當概念，鏤鑄立柱、圓拱造型，結合文字呈現。

（十二）複合媒材

藝術一開始都是複合媒材的，如書寫在竹簡木片與牆壁上的墨跡等。鑿龕整壁，上草泥設粉牆，以利就畫，就是打底的概念。宋鄧椿《畫繼雜說》記載郭熙「遂令巧者不用泥掌，止以手搶泥於壁，或凹或凸，但所不問。乾則以墨隨其形迹，暈成峰巒林壑，加以樓閣人物之屬，宛然天成，謂之影壁。」為結合肌理與技法表現的有趣描述。今人在打底劑混黏木屑石礫或是凹凸浮雕，黏鐵釘貝殼紙板木屑等，其實都是古技法的運用。



圖 20 麥積山 005 窟佛龕 -2

（十三）作品與展場空間

西方近代藝術展覽強調展場與作品的連結，常見的有把畫面延伸到畫框上與框外牆壁。在麥積山 005 窟

「牛兒堂」三佛龕，看著佛身彩繪，綿延龕壁延伸龕外的時候，當下體認到這不就是相同概念？整個佛窟內的雕塑姿態、佛身彩繪、壁畫用色等，可視為一件作品，也可以獨立成不同個體。

七、結論

石窟、博物館、遠古工程、文化遺產，這一切都是透過「作品」來傳承技術與知識。郭熙「飽遊饒看」原指「欲奪其好」的寫生經驗，容我引申為增廣見聞行萬里路，閱讀歷史驗證所學與探索濫觴的重要性。偉大藝術，來自於歷代多國多族文化思想的龐大包容，每件作品上的一橫一豎都是美術史上的一段故事，有著上下左右的親屬關係。理論來自於實踐，許多當代藝術的「新花樣」，自古存在。獨特的山川地理環境造就獨特的筆墨美學，有跡可循非來自偶發。博物館美術館最大的功能就是教育，教育最好的方式就是展覽。站在藝術創作的角度，「海納百川」與「自成風景」同等重要。這門絲路石窟藝術紀行海外研修課，收穫相當豐富，充滿感恩。



圖 21 披麻皴



圖 22 荷葉皴

敦煌石窟藝術展示的知覺體驗

博士研究生 蔡靜野

摘要：

敦煌石窟的藝術展示，早在前秦時期便開啟了其執著而漫長的精神內涵闡釋和傳頌之路。敦煌藝術審美的知覺獲得感，必須親身體驗，難以通過間接方式替代，原於敦煌石窟運用生動的塑像和壁畫以象傳播單純、樸實的觀念，施予受眾最為廣泛的知覺經驗鏈接，促進理解進而啟迪思考和延續內涵。智慧先人善於寄藝術語言來歸納和整理思政倫常、實事見聞等，用以記載古絲綢之路的演化進程，敦煌偉大的藝術成就和文明的經典，就此娓娓道來。

關鍵字：敦煌石窟 博物館 展示 知覺體驗

百聞不如一見，敦煌石窟的視知覺藝術盛宴，無法取代。舉世聞名的敦煌石窟作為世界文化遺產，一直備受學界和各國民眾矚目。經過多年有組織、有計畫的保護、修繕和執著不懈的研究，已解析出大量的敦煌學術成果呈現於世。豐富的資源如壁畫摹本、實拍圖片、文字書籍乃至影像資料為敦煌石窟與普羅大眾之間架起了隔空對話的橋樑，但民眾的觀覽敦煌石窟的熱情始終有增無減。參觀遺址原貌，目睹第一手資料所境能夠體驗到的震撼效果是不可言傳的。

一、敦煌石窟的藝術展示生態

敦煌石窟的興建自前秦始，歷經千年歲月雕琢，在絲綢之路最為繁盛的重要樞紐古瓜州，吐納著多民族、宗教、文化藝術交融的巨大衝擊。與此同時形成獨特的展示傳播語境，不斷向古今往來的芸芸眾生展示和追述著往日輝煌，形成相容並蓄的藝術文化傳播載體。

（一）敦煌石窟藝術展示的氛圍營造

敦煌石窟的藝術展示空間營造佔據天時地利人和，巧奪天工、別開生面。首先莫高窟不僅一處顯著的藝術成就代表，還包含西千佛洞、榆林窟和小千佛洞等所共同形成的石窟藝術群。它們以絕妙的建築、絢麗的壁畫、生動的彩塑形成有機整體，洞窟內部空間已形成具有獨特藝術風格的面貌，窟內陳列佈局元素間渾然天成。整體造型與局部裝飾呼應、互為詮釋，構成藝術展示和資訊敘述的自然秩序，創造出獨特的美學傳播語境，擁有無法替代的展示傳播效力。

敦煌石窟藝術外部展示是呼應於天地之間，以自然環境為鋪陳。內部展示則是壁窟建築空間內的塑像和壁畫所共同維合的具象展示環境。在展示的技術和形式表達方面，敦煌石窟所塑造、描摹的裝飾之工藝今人讚歎而難以企及。其所傳遞的資訊面向之廣闊難以量化統計，除宗教題材尊像畫及佛經故事的經變畫題材外，還有供養人家族題材、世俗倫理和藝術、科技發展等內容，可謂包羅萬象。其所闡述意涵之境界深遠，雖凡俗皆能結合自己的知覺經驗進入和觸及，卻至終無人能參透敦煌石窟闡釋學理的淵博全貌。

（二）敦煌石窟藝術展示的特徵

敦煌石窟數目雖然有限，然石窟群整體與個體間遷想妙得、變化無窮，石窟間藝術沒有重複，也不能被複製，具有變化統一、對比協調的鮮明藝術創作特質，每一座都是世上絕無僅有的珍貴遺存，意蘊無限。

石窟間較為規律和相似之處在於內部空間結構，佈局和動線規劃設計具有相對制式與規律性。這種普遍特徵受制於建窟所處的自然環境，洞窟建築形式不論是中心塔柱窟、佛龕窟、佛壇窟還是大像窟等，都依附於崖壁山岩挖鑿的材料質地。謹慎並合理規劃設計窟內空間，雖是客觀條件所制，也形成了充分利用展示資源的展陳特色。

眾窟差異變化之處是內部裝飾的風格與技法的異彩紛呈。壁畫是對石窟展示內容的最好補充說明，影響石窟裝飾風格的因素有很多，最為重要和顯而易見的原因大概包含以下幾個因素：

1、建窟時間跨度大，風格多樣。敦煌石窟群豐富的實物遺存，生動的印證了中國美術史，自十六國至元各階段性發展進程。據統計僅莫高窟塑像數量達到二千四百一十五尊之多，其中最大塑像威嚴聳立達三十多米高，最小的菩薩細膩精湛僅有十幾釐米，且各個時代的塑像與壁畫藝術作品，技法也根據當時藝術發展的時代潮流而不斷變化。

2、壁畫題材廣泛，無所不涉。眾窟壁畫中不僅記錄了諸多美學思想的萌發、傳承和演變，還蘊涵繁如宗教、文化、政治、思想、經濟、民族、交通、科技、軍事、建築、服飾以及音樂、體育、民俗、生產等方面內容的形象記錄，相當於一個立體多彩的地方誌彙編。

3、中西方文化交融的重要影響，多彩面貌。敦煌石窟的藝術表現雖然極具西北地方性特徵，但它又是西方文化與我國漢民族及少數民族多元文化交融的產物，如北魏時期濃重的印度藝術風貌；隋大量融入中國本民族藝術特徵；唐代國力鼎盛期則拋棄了模仿的痕跡，彰顯中原文化面貌，藝術成果更為恢弘顯著。

先人裝飾與美化敦煌石窟，把重要、珍貴和美好的知覺感受記錄下來，或將期許和展望等心理活動施以藝術的手法刻畫在案寄託於後人汲古通今。因而美的展示，是

人類文明進程中一直不懈追求的、珍貴而複雜的知覺體驗，它沒有明確的標準卻飽含大眾的共同期望。

二、知覺體驗的資訊傳播觀念

西漢劉向在其所著《說苑·政理》中寫道：「夫耳聞之，不如目見之；目見之，不如足踐之。」個人知覺的體驗在資訊接受上有無可替代的地位。

在佛教和其他宗教早期傳入中國的階段，為了讓更廣泛的多民族大眾快速直觀的瞭解其教義，爭取更多的認同者和信徒，各教派都探索以最為簡潔、明瞭的方式闡述觀點，表達其宗教願景，但始終都沒有錯過藝術。黑格爾認為宗教往往利用藝術「來使我們更好地感到宗教真理，或是用圖像說明宗教真理以便想像，在這種情形之下，藝術確是在為和它不同的一個部門服務。」^[1]

（一）以象傳教的普世關照

我們今天所看到在敦煌石窟中的塑像和壁畫，是典型的借用藝術手段，輔助宗教傳播的例證，藝術幫助宗教將意識形態概括和具象化，給普羅大眾視覺等感官的具體接觸和直觀認識，從而建立信賴。首先塑像，「人類本需要雕刻作為建立真實存在意識的一種方法。……只有借著自身幻影之設想，我們方能把自己的觀念置於外在世界中。」^[2]在敦煌石窟中彩塑多以宗教形象為主，有佛像、菩薩像、弟子像以及天王、金剛、力士、神等。牠們幫助民眾在腦海裏構建所偶像的具體樣貌，或高大威嚴、或智慧慈悲等等。雖然很多宗教都反對形象崇拜，但最終都在人的感知覺心理促動下，逐步形成了具體形象在宗教的整體發展和延續過程中的一個獨立面向。今日我們在敦煌石窟中看到的圓塑、浮塑、影塑、善業塑等豐富多彩的造像形式為這些宗教塑像進行背景說明、補充和展開演繹的最典型藝術現象即周圍的壁畫。

在宗教傳播早期階段，需要借助具體形象的畫面，幫助向跨語言文化、階級和意識形態的群體轉譯和傳播，這幾乎是拉近認識和觀念的一種必要過程和手段。敦煌石窟的壁畫主要是描繪佛經中印度傳來的佛教故事，其中有釋迦牟尼前生和在世時的善行故事畫；根據某一佛教事件而畫的佛教史跡畫；圖解某一佛經的經變畫；與造窟有關的供養人世俗人物畫等。以尊像畫和千佛畫為永恆的題材石窟壁畫，是我國佛教藝術發展起來的一種獨特形式，這與佛教傳播過程中，受眾的接受能力和感知覺發展有關。從五、六世紀開始製作變經畫，到七、八世紀是其發展成熟時期，十二世紀起，一些石窟裏的密宗壁畫又成了主要成分。以畫傳教，因其可讀性強，受眾範圍廣，既無階級、種族之限制，也無年齡、性別及學識基礎之門檻阻礙，老弱婦孺或文盲，皆

[1] 黑格爾，《美學》，北京：商務印書館，1984，頁363。

[2] Herbert Read 著，漢寶德譯，《雕刻的藝術》，臺北：大中國圖書，1962，頁22。

可膜拜，體現了佛教眾生平等的關照理念和佛教傳播的智慧。

（二）敘事秩序的展陳脈絡表達

敦煌佛教故事壁畫中，佛本生故事的敘述為母題，宣揚宗教精神。在表現形式上，經過了一個由單情節到多情節、由簡單到複雜的過程，逐漸形成了長卷式連環畫的格局，^[3] 早期單幅多情節經變畫故事，對於一般百姓而言或有知覺識別及理解的障礙。為達教義宣傳的目的，進而演變出長卷式連環畫的形式，便於更為廣泛的傳播。薩埵捨身飼虎故事即是，畫面所繪事件，三線發展，相互關聯，展現出戲劇式的情節變化和張力。

很多關於宗教起源故事以及西方神話的構成和解釋，都有較為鮮明的敘事活動思維。石窟內壁畫所描繪的內容中佛教經變畫的故事情節，也同樣具備相似的邏輯和要素特徵，西魏第 431 窟描繪乘象入胎、夜半逾城兩個情節等等。反映了佛教初傳時期，重在對佛的宣傳介紹，通過佛的一生故事敘述來宣揚佛教的教義。^[4] 運用敘事的內容脈絡直接或間接闡述意圖，將內容形成一個圖像和符合思維慣性的序列，易於受眾瞭解、記憶和口耳相傳，敘事的秩序來編撰和繪製資訊達到傳播的目的，是自然化其意識形態的表達。

敦煌石窟的藝術魅力的這些五感體驗特質，是難以通過假他人之經驗的方式窺一斑而見其全貌。在敦煌石窟展示空間內，觀眾的知覺緊密跟隨著壁畫的敘事的故事情節流動，如佛傳故事，講述釋迦牟尼的一生，從降生為太子，到最後成佛，有很多情節，壁畫就選取了這些意涵鮮明題材進行描繪，不論是從中心展開，還是環繞四周，特定空間知覺體驗只能自己去體會，畫面的故事情節牽引著受眾，閱讀的知覺伴隨畫面直至故事結尾，受眾有親眼目睹故事發生的幻象和破譯封存已久考古謎題般的驚喜體驗，敘事的秩序是觀眾主觀能動性被極大調動的傳播方式。

三、熔古鑄今，文化遺存展示的當代性

克羅齊（Benedetto Croce）曾說：「一切真歷史都是當代史」。敦煌石窟被譽為 20 世紀最有價值的文化發現，豐富遺存，蘊藏珍貴的宗教、文化和藝術等精神與物質資源，在當代輪迴的追溯求知和探索活動中漸漸復甦，延續敦煌藝術的恢宏史詩，是重溫往日絲綢之路繁盛的古文明，也是對古今乃至未來社會大眾精神生活演進秩序的爬梳。

（一）敦煌石窟古今意涵的嬗變

敦煌石窟古今最大的嬗變，無外乎去階級化的人類共有文化資產意識形態之回

[3] 段文傑，〈敦煌早期故事畫的表現形式〉，《敦煌研究》，1989，第四期。

[4] 段文傑、樊錦詩主編，《中國敦煌壁畫全集 1》，遼寧美術出版社，2006，頁 6。

歸。敦煌石窟的興建得到封建制度下王公貴族們的傾力支持，隋唐社會繁盛時期，莫高窟更是得到武則天的推崇興盛至洞窟千餘。敦煌石窟逐勢發展受宗教和貴族階級的意志促動，與西方早期博物館興建的社會階級性質有很多相似之處，含有慶祝和彰顯強盛實力與財富的象徵性。五代、宋時期，瓜州曹氏家族五世統治的 134 年間，大型洞窟相繼出現，供養人畫像的形體增大、數量增多，貴族統治階級至高的權利和奢華生活盡顯無疑，遠超過前代。

今人對敦煌之朝拜，與古人心境大相徑庭。參觀、體驗，觀眾可以看到真實的歷史，是完全受自我解讀的歷史。少了在宗教儀軌或階級制度下的拘束嚴慎，更多是為文化貿易流動而艱苦卓絕地行走於絲路的壯志者的唏噓，和所遺留下來智慧思想與藝術結晶的感慨。

（二）敦煌石窟藝術展陳的當代借鑒

敦煌石窟今日作為古代文化遺存展示於眾人，洞窟有限的展陳空間質樸、純粹的呈現了上起十六國、下迄宋元人文藝術烙印。腳踏在歲月夯實堅固的黃土和繪製精美圖案地磚的那一刻，觀眾仿佛自己穿越千年，目睹此境，在先人心無旁騖的百般雕琢和妙筆生花中一點一點的成就，深受感染、不忍移步，這是遺址原址展示不可替代的妙處。藝術成為引導先民繪載歷史歲月痕跡的始作俑者，每一窟開鑿建設的虔敬和堅持、每一尊塑胎敷琢的執著和篤定、每一筆描摹印色的信念和思想，為東西方文明發展、交流的作用有增無減，至今吸引著學者和民眾。然而作為展示，它僅有塑像和壁畫，這樣近乎未加輔助裝置的陳列空間，卻能夠不言不語、不動不移、千年不變、魅力依舊。

四、小結

每一個受眾以其個人的知覺去感知敦煌石窟藝術，他們接受的敦煌石窟無聲的藝術力量，結合個人的生活經驗及生命體會而產生的意義必然與眾不同而賓綵紛呈。「人生活在他能夠辨識的意義裏。他將自己延伸到他發現為融貫的事物裏，並且安居其中。這些意義可以有千般萬種。人類一知覺到這些意義，便相信是真實的——除非他們另外接受的神話否認某些意義的實在。」^[5] 盡可能提供基礎和具有廣泛認知性的意象展覽，返璞歸真，為觀眾提供更多經驗鏈接的可能性，擴大展覽與受眾心靈內部語境交流的範圍。受眾在展覽中能夠建立獲得感的深度和廣度，會在審美意識作用下的個性化參觀中完成自我提升。

相信每一個受眾都有能力通過自我的知覺經驗，「看懂」並與展覽意涵產生鏈接。策展是創作一個美而親切的藝術展示空間，給觀眾們樂在其中的感受和無壓力的探索情境，才符合展覽建設的初心，才有文化和藝術繼承、延續和發展。

^[5] Michael Polanyi, Harry Prosch 著，彭淮棟譯，《意義》，聯經出版事業公司，1986，頁 79。

書畫藝術學系大觀書畫季刊工作執行委員會

委員名單：林錦濤、阮常耀、劉素真、李宗仁、陳炳宏、蔡介騰

大觀書畫 2016 年 第四十四輯

出版者：國立臺灣藝術大學美術學院書畫藝術學系

發行人：陳志誠

總監：劉柏村

策劃：陳炳宏、李宗仁

總編：李宗仁

執行編輯：林淑芬

封面設計：林曉瑄

編輯群：林淑芬、劉宜璇、陳重亨、林佳穎

印刷：普林特印刷有限公司

出版：2016 年 12 月

GPN：2009504730