

中國佛教美術研究之回顧與省思

李玉珉

國立故宮博物院副研究員

引言

佛教自漢代傳入中國以來，迄今已有兩千年的歷史，不但充實了我國宗教、哲學和思想的內涵，也使得我國的文化變得更加多彩多姿。同時，隨著佛教的發展，聚集信眾的寺院建築、讓人頂禮膜拜的佛教造像、便於講經說法繫念觀想的佛教繪畫一一應運而生，佛教的東傳無疑也豐富了我國美術創作的內容與形式。如今我國寺塔林立，摩崖佛窟遍布大江南北，宏偉壯觀的古寺建築、形貌各異的佛教雕塑、金碧輝煌的寺窟壁畫，更是隨處可見，它們都是我國珍貴的藝術瑰寶和遺產，佛教美術實是中國美術研究中不可忽視的一環。

相對於我國佛教史悠久的研究傳統，中國佛教美術的研究路途則崎嶇波折。檢閱歷代著錄，北魏末楊衒之撰著的《洛陽伽藍記》，載述北魏晚期洛陽佛寺盛衰的始末、建築規模、與相關的典故，是研究北魏佛教建築極重要的一部參考古籍。可是本書旨在暗寓規諷，針砭當時佛教的冒濫，並未評介這些寺塔建築的藝術成就，所以尚不能視之為研究佛教建築的專書。

李唐一代是我國佛教的黃金時代，無論在佛教思想或佛教藝術方面，均有傑出的成就。唐段成式(?-863年)《酉陽雜俎續集》第五和第六卷的〈寺塔記〉，¹載錄豐富的唐代寺院建築、造像和壁畫資料，張彥遠《歷

¹段成式，《酉陽雜俎續集》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》(台北：台灣商務印書館，1983-1986)，第一〇四七冊，頁804-817。

代名畫記》(作於 847 年)卷三的〈兩京寺觀畫壁記〉,²也詳盡地記述了會昌法難以後,長安和洛陽二地所存寺觀壁畫的內容。二書的撰著說明,佛教藝術在唐代美術中已佔一席之地。北宋時,佛教繪畫在畫壇中的地位仍十分崇高。宣和時期(1100-1125 年)所編集的《宣和畫譜》(1120 年序),將徽宗朝內府所藏魏晉以來的名畫六千三百九十六軸,析為十門,並特別將道釋畫冠於十門之首,推崇這些作品「稟五行之秀,為萬物之靈。」³該書卷首也開宗明義地說:「畫道釋像與夫之風儀,使人瞻之仰之,其有造形而悟者,豈曰小補之哉。」⁴《宣和畫譜》全書收錄晉宋至北宋末年道釋名家四十九人的資料,編成四卷,除了載錄御府收藏中這些名家畫作的品目,編者又介紹這些畫家的畫風特色,並記述這些道釋畫家的師承譜系,實可謂當時道釋畫史的彙編。北宋以後,畫史很少再採用《宣和畫譜》這種分門別類的編輯方式。尤其是元代以來,文人畫興起,大部分的畫評人認為道釋畫乃出自工匠之手,乏善可陳,道釋畫的地位遂日漸衰微。直至今日,還有許多人認為佛教雕塑、寺院繪畫等作品匠氣太重,毫無可觀之處。

十九世紀末,印度和阿富汗已淪為英國的殖民地,沙皇俄國的勢力也擴展到了裏海一帶,位居其間的中亞和中國西北各省遂成為諸強覬覦的地區。這一地區是東西佛教文化交通的重要孔道,早在紀元前後,佛教已在此地蓬勃發展。八世紀回教徒侵入該地以後,嚴重地破壞這一地區的佛教文化,許多寺塔變成了廢墟,但是對於佛教文化有興趣的歐美考古學者而言,新疆地區為一個極具開發價值的寶藏。一九〇〇年英國考古學家斯坦因(Aurel M. Stein)率領第一支考古探險隊,進入亞洲腹地塔克拉馬干大沙漠,調查天山南道的佛教遺址,正式揭開了外國學者研究中國佛教美術的序幕。自此以後,英、法、德、俄、美、日諸國紛紛組織考古探險隊或考察團,調查我國佛教遺蹟,彙集中國佛教美術資料,正式展開中國佛教美

² 張彥遠,《歷代名畫記》,收錄於《畫史叢書》(台北:文史哲出版社,1974),第一冊,頁 42-57。

³ 《宣和畫譜·序》,收錄於《畫史叢書》,第一冊,頁 361。

⁴ 《宣和畫譜》卷一,同上註,頁 375。

術的研究工作。

沈寂了數百年後，在國外考古學家的刺激下，我國也於三十年代開始組織石窟考古工作，一九三〇至一九三三年西北科學考察團調查了新疆石窟，一九三五年北平研究院記錄響堂山石窟，這些都是國人石窟考古的先趨。一九四三年敦煌研究所的成立，更是中國佛教美術研究上的一件大事。過去數十年來，大陸考古學者不斷地對現存的石窟展開調查、實測、臨摹和研究的工作，在石窟考古上成果斐然。近二十餘年，少數的台灣學者也加入中國佛教美術的研究行列。本文擬回顧近百年來，中外學者在中國佛教美術上研究的成果，介紹他們的研究方向和方法。最後對未來中國佛教美術研究的發展，將提出一些個人的看法，以就教於方家。

中國佛教美術研究的回顧

歐美、中日學者的學風不同，研究的方法各異，在中國佛教美術的研究上，也各有所長，今分歐美、日本、和中國三部分，僅擇其要，介紹於下。

(一) 歐美部分

論及歐美的中國佛教美術研究，首先必須介紹的就是毀譽參半的斯坦因。斯坦因於一八六二年出生於匈牙利的布達佩斯，後來在奧地利的維也那大學(University of Vienna)和德國的萊比錫大學(University of Leipzig)和蒂賓根大學(University of Tübingen)修習東方學。二十一歲獲得博士學位後，即赴英國，在牛津大學(Oxford University)、劍橋大學(Cambridge University)和大英博物館(British Museum)從事博士後的研究工作，專攻東方語言學和考古學。一八八八年遠赴印度工作，一九〇四年歸化英國籍。

在求學時期，斯坦因即沈迷於亞歷山大大帝的東征故事，對唐朝高僧玄奘的西行求法和十三世紀馬可波羅東行的探險精神更是推崇倍至，十分嚮往絲路的文化藝術，遂立志做一位考古探險家。一九〇〇年得到印度政府基金的資助，於該年五月至次年七月，進行他第一次的中亞探險，考察

了天山南道的佛教遺蹟，是中亞佛教考古的肇端。斯坦因這次的考察收穫甚豐，發現了許多早期寺院和佛塔的遺蹟、早期的佛教雕塑、壁畫、經卷等。 *Sand-Buried Ruins of Khotan: Personal Narrative of a Journey of Archaeological and Geographical Exploration in Chinese Turkestan* (London:1903)，和二巨冊的 *Ancient Khotan: Detailed Report of Archaeological Explorations in Chinese Turkestan* (London:1907) 就是這次考察的報告書。一九〇六年四月他又開始第二次中亞考古的旅程，在大約兩年半的時間裡，他的足跡遍布岳干特、丹丹烏里克、米蘭、樓蘭和敦煌等地。尤其是在敦煌，斯坦因不但親眼目睹莫高窟千佛洞的風采，一九〇七年夏，他更以一百三十英磅極便宜的價錢，向王圓錄道士購得敦煌藏經洞內發現的珍貴文物，計二十四大箱的古寫本和五大箱的帛畫、織繡。這批文物被帶到西方後，頓時引起西方學界的注意，掀起外國考古探險家到敦煌尋寶的熱潮。 *Ruins of Desert Cathy--Personal Narrative of Explorations in Central-Asia and Westernmost China* (London:1912)是這次考古探險的報告書。一九一三至一九一六年斯坦因又進行第三次的中亞考古，此次考察的前半段仍以天山南路為主，後半段則調查了敦煌漢代的烽燧遺址、居延烽燧遺址、黑水城、高昌故城等地。第三次探險結束以後，斯坦因的中亞考古暫告一段落，除了撰著 *Innermost Asia: Detail Report of Explorations in Central Asia, Kansu and Eastern Iran* (Oxford:1928)這部第三次中亞探險的報告書外，他又著手整理他三次中亞考古的筆記和資料，先後出版了 *Serindia: Detailed Report of Explorations in Central-Asia and Westernmost China* (Oxford: 1921)， *Ancient Buddhist Paintings from Caves of the Thousand Buddhas on the Westernmost Border of China* (London: 1921)，和 *On Ancient-Asian Tracks: Brief Narrative of Three Expeditions in Innermost Asia and North-West China* (London: 1932)三書。一九三〇年，他再度計劃對中國西北地區進行第四次的考察，但因中國學術界人士的強烈反對，未能實現。

斯坦因的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，他又參照東晉法顯的《法顯傳》、唐玄奘的《大唐西域記》等古代

文獻，與發現的遺址和文物互相應証，使我們對這些遺蹟和文物有更深一層的認識。雖說這些著作皆為探險實錄和考古發掘報告，並非佛教美術的專著，不過中亞早期佛教鼎盛，出土的文物中不少與佛教有關，所以斯坦因的論著是我們研究中亞佛教藝術的重要參考資料。上述諸斯坦因的論著中，*Ancient Khotan* 是研究中亞和新疆的歷史，尤其是美術史的重要資料。*Serindia* 是斯坦因第二次中亞探險的詳細報告，全書共五卷，第一至三卷為文字部分，圖三百四十五幀，圖版一百七十五幅，地圖九十五幅，資料豐富，是研究中亞佛教美術與文化必須研讀的書籍。一九二一年出版的 *Ancient Buddhist Paintings from Caves of the Thousand Buddhas on the Westernmost Border of China*，更是世界第一部介紹敦煌壁畫的論著，對早期敦煌美術的研究貢獻甚鉅。一九二八年，斯坦因應美國哈佛大學校長之邀，赴美講授中亞探險課程，報告他在中亞考察的情況。後來他將赴美講學所寫的講稿重新整理，完成兼具學術性和通俗性的 *On Ancient-Asian Tracks* 一書，本書可以視作斯坦因全部著述的一個導論和結語，是一部雅俗共賞的中亞考古著作。

斯坦因在中亞從事多年的考古工作，奠定了中亞研究的基礎，經由他的介紹，世人對古代絲路上的古樓蘭文明、古于闐佛教文化、和古高昌文明始有所認識，故人稱之為「中亞考古的巨人」。⁵但由於他每次的探險，必從中國的土地上帶走數量龐大的珍貴文物，除了敦煌的二十餘箱珍貴文物外，他從吐魯番也帶走一百四十一箱的古文物，故夏鼐稱其為「最狠毒的外國考古學者」。⁶究竟斯坦因的功過如何？筆者就留給讀者自己去評論吧！

繼斯坦因之後，德國學者也加入了新疆考古發掘的行列，一九〇二至一九一四年間，德國中亞考古隊四度進入新疆，調查天山北道庫車至吐魯番一帶的遺蹟文物，格林威德爾(Albert Grünwedel)和勒柯克(Albert von Le Coq)二人是這四次考古探險的靈魂人物。前者主持了第一次(1902年)吐魯

⁵Peter Hopkirk, *Foreign Devils on the Silk Road* (Amherst: The University of Massachusetts Press, 1984), p. 69.

⁶同上註，p. 6.

番地區和第三次(1905年12月-1907年春)庫車、焉耆、吐魯番、哈密等地的考古工作；後者則參加了後三次(一說他參加了全部四次)的德國中亞探險活動，並主持了第二次(1904年9月-1905年12月)吐魯番和哈密地區和第四次(1913年1月-1914年2月)庫木托舒克地區千佛洞的考古調查計劃。

格林威德爾是德國著名的佛教藝術史學家，二十世紀初時，為德國柏林民俗學博物館(Ethnological Museum, Berlin)印度部門的主任，他的印度美佛教美術史專書——*Buddhistische Kunst in Indien* (Berlin:1893)⁷——是世界第一部佛教美術史的著作，有系統地介紹印度佛教美術的發展，奠定世界佛教美術研究的基礎。勒柯克出生於一富商之家，曾經習醫，後來在柏林的東方語言學校研習阿拉伯、土耳其、波斯等多種東方語文，一九〇二年進入柏林民俗學博物館工作，晚年則任該館東方部主任。

格林威德爾和勒柯克二人雖然共事甚久，但研究方向不同，對考古遺物的態度也有別。身為佛教美術史學者的格林威德爾，了解在研究佛教石窟藝術中，保存窟內文物原狀的重要性，因此堅決主張不要破壞石窟原貌，應在窟內從事研究與記錄的工作；而他的同僚勒柯克則認為將這些新疆石窟中的壁畫和雕塑搬回德國，始為上策，為此這兩位學者頻頻爭吵。⁸因此，在中亞考察中，勒柯克掠取的新疆文物數目遠遠超出格林威德攜回德國的文物。

和斯坦因一樣，以上兩位德國學者在調查完天山北路的遺佛教蹟後，也撰著了數部巨冊的中亞考古報告。格林威德爾的代表作有二：*Alt-Buddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan* (Berlin:1912) 和 *Alt-Kutscha, Tafelwerk* (Berlin:1920)。作者的佛教美術學養深厚，在二書中深

⁷ Agnes C. Gibson 於 1901 年將此書譯為英文，由當時印度考古調查局局長 Jas Burgess 加以增補校訂，於倫敦出版。Agnes C. Gibson, trans., Revised and enlarged by Jas. Burgess, *Buddhist Art in India* (London: Messrs Bernard Quaritch Limited, 1901).

⁸ 參見 Albert von Le Coq, *Buried Treasures of Chinese Turkestan* (London: George Allen & Unwin Ltd., 1928; Hong Kong: Oxford University Press [reprint]), p. viii.

入分析和討論新疆藝術的起源、流派、圖像內容、風格特徵，和它們與印度、伊朗和中原藝術的複雜關係。雖說它們的一些觀點可能已經過時，但是在開拓中亞佛教藝術的研究上，實功不可沒。勒柯克的主要論著有：*Kokturkisches aus Turfan* (Leipzig: 1909)，*Sprichwörter und Lieder aus Turfan* (Leipzig: 1911)，*Chotscho: Königlich Turfan-Expedition* (Berlin: 1913)，*Die Buddhistische Skulptur in Mittelasien* (Berlin: 1922-1924)。這些作品詳細討論新疆地區的歷史、宗教、文化和藝術，在中亞藝術的研究中，極具參考價值。這兩位德國學者討論問題深入，分析精密嚴謹，他們的著作至今仍是研究中亞佛教美術必須參考的重要論著。

在中亞佛教美術的研究方面，另一位舉足輕重的學者就是二十世紀初的漢學大師——伯希和(Paul Pelliot)。伯希和是法國東方學家李維(Sylvain Levi)的弟子，乃一語言天才，精通漢、滿、蒙、藏、阿拉伯、伊朗等十三種語文。二十二歲時，即在越南河內的法國遠東學院擔任中文教授。一九〇六年八月，伯希和在法國政府的支持下，進行為時大約兩年的中亞考古調查，他的足跡遠達新疆喀什地區和庫車托木舒克地區以及甘肅的敦煌石窟。有別於上文所提的數位歐洲考古探險家，伯希和的漢學素養深厚，東方語文嫻熟，雖然他僅做了一次的中亞考古調查，但他對中亞文化研究的貢獻絕不亞於上述任何一位歐洲的考古學家。他繼斯坦因之後，又向王圓錄購得敦煌藏經洞所藏的經卷文物六千餘卷。這些文物雖是斯坦因所掠之餘，但均經伯希和仔細挑選，很少重複，研究價值遠高於斯坦因所購之物。他在敦煌考察期間，不但為莫高窟數百座石窟編排窟號，並拍攝許多石窟內部塑像和壁畫的照片，是第一位對敦煌石窟做全面記錄的學者。十餘年後所出版的 *Les Grottes de Touen-houang* (Paris:1922-1924)，計六大冊，是莫高窟最早的一部完整圖錄。此書圖版眾多，收錄資料豐富，是早期研究敦煌石窟藝術最重要的憑藉之一，直至今日，仍是國內外學者研究敦煌石窟必須參考的著作。尤其是，過去八十多年來，經過了自然和人為的毀壞，莫高窟中有些壁畫和塑像已經殘毀，甚至泯滅無存，而 *Les Grottes de Touen-houang* 一書保存了莫高窟早期的珍貴照片，俾使追究這些洞窟的原貌成為可能。一九八一年巴黎又出版了伯希和在敦煌石窟考察期間所做的筆記，書名為 *Les Grottes de Touen-houang, Carnet de Notes de*

Paul Pelliot (Paris:1981)。根據此書中的希和筆記和記錄，我們得以重新勾勒八十年以前敦煌莫高窟的風貌。特別是歷經八十年的風霜，石窟內的部分題記已不復辨認，八十年前伯希和所抄錄的題記卻保存了這些珍貴的資料，這部書的學術參考價值極高。

一九二〇年代美國著名的東方藝術史學家華爾納(Langdon Warner)和傑恩(Horace Janyne)也組織了中國西北考古探險隊。華爾納來華考古以前，他已是世界知名的日本佛教美術研究者，並在美國哈佛大學首度開設東方藝術課程。他對中國早期佛教藝術的興趣極濃，長期致力於敦煌壁畫的研究。早在一九〇三年華爾納已參加帕姆波利(Raphael Pumpelly)的探險隊，至俄屬中亞考古。一九二四和一九二五年華爾納和賓州博物館(Museum of Pennsylvania)的傑恩兩度進入中國的西北地區考察，除了探訪佛教遺蹟外，他們考察的另一個主要目的是為了探究唐代壁畫顏料的化學成分，⁹所以他們在華考察期間，剝離了數幅敦煌唐代的壁畫，以為哈佛大學福格博物館研究分析之用。

華爾納和傑恩均是美國早期研究中國佛教美術的知名學者，華爾納的代表作為 *Buddhist Wall-Painting: A Study of a Ninth-Century Grotto at Wan-Fo-Hsia near Tun-huang* (Cambridge, 1938)，全書八章，詳細地介紹了萬佛峽(今安西榆林窟)的位置、窟中九世紀唐代壁畫的繪畫技法、使用顏料、並討論第五窟主要的壁畫題材。雖然該書的文字僅五十餘頁，但討論全面，分析嚴謹，是一本研究深入的學術論著，對研究敦煌石窟，尤其是榆林窟的唐代藝術，參考價值甚高。至於傑恩，他雖未出版中國佛教美術的專書，但在許多博物館的學報及《東方藝術雜誌》(*Eastern Art*)發表了許多關於中國佛教美術的論文，亦為美國研究中國佛教美術的先趨。

二十世紀初期，許多學者正熱衷於中亞和我國西北區佛教考古發掘的同時，另外有些歐洲學者則在考察中原地區的古蹟、建築，代表的人物有三：法國藝術史學家色伽蘭(Victor Segalen)、法國漢學家兼考古學家沙畹(Emmanuel Edouard Chavannes)、和瑞典東方美術史學家喜龍仁(Osvald Sirén)。色伽蘭考察隊於一九一四與一九一七年考察了陝西、四川、南京

⁹同註5，頁210。

等地的古蹟，是第一個考察廣元千佛崖和皇澤寺佛教遺蹟的西方考察隊。數年之後，色伽蘭將這兩次考察的結果整理出版了兩卷的 *Mission Archuologique en Chine (1914 et 1917) Atalas* (Paris:1923-1924)，是一部早期的考古圖錄，四川佛教考古部分在本書的第二卷。

沙畹是十九世紀末、二十世紀初法國著名的漢學家，是法國現代漢學研究的開拓者，曾協助斯坦因和伯希和釋讀與考証他們所購得的敦煌卷子。他自一九〇七年始，在我國的陝西、山西、河南、山東、四川等地調查，考察結束後，寫成了 *Mission Archéologique dans La Chine Sepentroinale* (Paris:1909)。書中發表了沙畹所拍攝的許多資料照片，保存了雲岡、龍門、和鞏縣石窟八十年以前的具體記錄，十分珍貴。

喜龍仁一生致力於中國美術的研究，自一九〇〇年起，他多次來華考察中國各地的名勝古蹟和文物，並拍攝了大量的資料照片，印成圖錄。喜龍仁中國藝術史方面的著作眾多，與佛教關係最為密切的乃 *Chinese Sculpture from the Fifth to the Fourteenth Centuries* (London:1925)。書中採用了大量刻具題記的作品，按照省份編年排列，整理出各個時期風格的特徵，並將中國雕塑分為古典時期、過渡時期、成熟時期和衰微復興四個時期。這一期系統為歐美學界延用長達數十年之久，喜龍仁實可稱為西方中國佛教雕刻史研究之父。

大量的佛教考古資料照片發表以後，學者深深體認到佛教美術實際上是形式與信仰、宗教思想與視覺形像的結合，這些作品透過了藝術的語言，旨在傳達佛教教義的真髓。因此，部分學者遂著手於中國佛教美術圖像學(iconography)的研究。二〇年代西方研究中國佛教圖像的先趨為德國的威格納(Max Wegner)。威格納於一九二九年在德國的《東方學雜誌》(*Ostasiatische Zeitschrift*)上發表了數篇討論中國彌勒圖像的論文，¹⁰雖然最近的圖像研究對此文的部分觀點有所修正，但威格納是中國佛教圖像研究的先趨，其學術貢獻不容抹殺。另外一位早期研究中國佛教藝術圖像的重

¹⁰M. Wegner, "Ikonographie des Chinesischen Maitreya; mit Liste der Inschriftlich Gesicherten Maitreya-darstellungen," *Ostasiatische Zeitschrift*, No. 5 (1929), pp. 156-178; 216-229; 252-270.

要學者，乃美國的嘉頻女士(Hellen B. Chapin)。嘉頻女士是二〇年代美國少有的研究東亞美術史的女性學者，她對佛教極感興趣，曾為英國漢學家威利(Arthur Waley)整理大英博物館所藏敦煌帛畫的助手。她在三〇年代發表了數篇關於如意輪觀音¹¹和大理國張勝溫「梵像卷」圖像研究的論文，¹²七〇年另一位美國佛教美術的權威梭柏(Alexander C. Soper)教授還將後者重新整理，再行出版。¹³嘉頻女士對中國佛教圖像研究史的貢獻，也是大家有目共睹的。

一九五〇、六〇年代，西方最具影響力的中國佛教美術史學者，是在紐約大學美術研究所(The Institute of Fine Arts of New York University)任教的梭柏教授。梭柏於一九二九年畢業於普林斯敦大學(Princeton University)，獲得建築碩士學位，後來至哥倫比亞大學(Columbia University)研讀中國語文，準備日後返回普林斯敦大學繼續研讀亞洲美術史。一九三五年至一九三八年梭柏因得洛克斐勒基金會(Rockefeller Foundation)的支助，遠赴京都研究日本美術和建築，但當時他最大的心願仍是來華研究他最嚮往的中國文化和美術。可惜他的一生除了僅在北京做過短暫的停留研究之外，他的夢想一直未能實現。梭柏的研究範圍極為廣泛，尤其對佛教藝術興趣特別濃厚，無論是印度、中亞、東南亞、中國、韓國、或是日本的佛教美術，都在他涉獵範圍之內，不過他在中國佛教美術上所下的功夫最深。

在日期間，由於梭柏和日本學界常有接觸，從日本學者那兒他學到了與歐美考古傳統迥然不同的研究方法；再加上他的中文很好，所以他像日本學者一樣，結合豐富的文史資料和作品實物，縝密地辯

¹¹Hellen B. Chapin, "Study in Buddhist Iconography: the Six-armed Form of Cintāmanicakra Avalokiteśvara," *Ostasiatische Zeitschrift*, No. 8 (1932), pp. 29-43; 111-129; No. 11 (1935), pp. 125-134, 195-210.

¹²Hellen B. Chapin, "A Long Roll of Buddhist Image," *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, June 1936, pp. 1-24; Dec. 1936, pp. 1-10; June 1938, pp. 26-67.

¹³Hellen B. Chapin, "A Long Roll of Buddhist Image," revised by Alexander C. Soper, *Artibus Asiae*, Vol. 32 (1970), pp. 5-41, 157-199, 259-306; Vol. 33 (1971), pp. 75-142.

証問題，提出許多獨到精闢的見解。梭柏的弟子麥克蘭(Donald F. McCallum)在追念梭柏的短文中提到，梭柏對印度傳來的佛教與中國本土文化融合的過程深感興趣，特別喜歡探討分裂對立時期，佛教發展中錯縱複雜的因素，所以他撰著了數篇討論南北朝時期佛教美術的論文。¹⁴ *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China* (Ascona: 1959) 一書是他早期研究中國佛教美術的代表之作，此書的前半部節譯日本學者大村西崖《中國美術史彫塑篇》中論述中國佛教雕塑的部分，在譯文後，梭柏又根據史書、僧傳、經典和美術遺品，進一步地探討中國早期佛教美術重要圖像的來源、發展以及特色等相關問題，是南北朝佛教美術的經典之作。此書充分反映梭柏學問的淵博。梭柏擅長於在浩瀚的文史資料中，尋覓南北朝佛教美術發展的重要線索，如北涼與北魏佛教美術的關係、¹⁵ 北朝皇室的贊助和北方主要佛教石窟的關聯¹⁶等，雖然我們未必完全同意他的看法，但是他縝密的研究方法，頗值得我們學習，他所開創的研究方向，更擴大了我們研究的視野。除此之外，他還對早期歐美學界的一些傳統看法，做了相當大的批判。例如，五〇、六〇年代時，西方學界一致認為南北朝時北朝的佛教藝術實居主導地位，在“South Chinese Influence on the Buddhist Art of the Six Dynasties Period”¹⁷一文裡，梭柏便駁斥了這個傳統的看法，提出北朝的佛教美術遺物雖多，但是根據文獻資料，南朝的佛教鼎盛，佛教美術的藝術成就甚高，對北朝佛教藝術風格的變化實有關鍵性的影響

¹⁴ Donald F. McCallum, “Alexander C. Soper (1904-1993),” *Archives of Asian Art*, Vol. XLVI (1993), p. 105.

¹⁵ Alexander C. Soper, “Northern Liang and Northern Wei in Kansu,” *Artibus Asiae*, Vol. 21 (1958), pp. 131-164.

¹⁶ Alexander C. Soper, “Imperial Cave-chapels of the Northern Dynasties: Donors, Beneficiaries, Dates,” *Artibus Asiae*, Vol. 28 (1966), pp. 241-270.

¹⁷ Alexander C. Soper, “South Chinese Influence on the Buddhist Art of the Six Dynasties Period,” *The Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, No. 32 (1960), pp. 47-112.

力。這個看法目前已普遍為我們所接受，但是在一九六〇年這卻是一個十分大膽的推斷。

近三十年，西方中國佛教美術在前人研究的基礎上，更精益求精，有的學者專注於時代風格的探討如麗艾(Marilyn M. Rhie)¹⁸；有的學者有鑑於過去中國晚期佛教美術的研究成果太少，從事於中晚期中國佛教美術的研究，如葛霧蓮(Marilyn Leidig Gridley)¹⁹，有的學者則是開始關心區域風格的特徵，如何恩之(Angela F. Howard)²⁰，還有一些學者關心石窟整體的設計與其宗教功能的關係，如阿部賢次(Stanley K. Abe)。²¹西方學者近幾十年來，中國佛教美術的研究已日漸多樣化，且更深入、更細緻地探討中國佛教美術中的種種問題，這樣的研究趨勢是一個相當可喜的現象。

(二) 日本方面

¹⁸ 麗艾主要的論文為：Marilyn M. Rhie, "Aspects of Sui K'ai-huang and T'ang T'ien-pao Buddhist Images," *East and West*, 17:1-2 (June 1967), pp. 96-114; "Late Sui Buddhist Sculpture: A Chronology and Regional Analysis," *Archives of Asian Art*, Vol. 35 (1982), pp. 27-54; "Sculpture of T'ien Lung Shan: Reconstruction and Dating," *Artibus Asiae*, Vol. 27 (1965), pp. 189-237; "T'ang Period Stele Inscription and Cave XXI at T'ien-lung Shan," *Archives of Asian Art*, Vol. 28 (1974-1975), pp. 6-33.

¹⁹ 參見 Marilyn Leidig Gridley, *Chinese Buddhist Sculpture under the Liao: Free Standing Works in Situ and Selected Examples from Public Collections* (New Delhi: 1993).

²⁰ 何恩之主要的論文有：Angela F. Howard, "Royal Patronage of Buddhist Art in Tenth Century Wu Yüeh," *The Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, Vol. 57 (1985), pp. 1-60; "Tang Buddhist Sculpture of Sichuan: Unknown and Forgotten," *The Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, Vol. 60 (1988), pp. 1-164. "Buddhist Sculpture of Pujiang, Sichuan: A Mirror of the Direct Link Between Southwest China and India in High Tang," *Archives of Asian Art*, Vol. 42 (1989), pp. 49-61.

²¹ Stanley K. Abe, "Art and Practice in a Fifth-Century Chinese Buddhist Cave Temple," *Arts Orientals*, Vol. 20 (1990), pp. 1-31.

二十世紀初，也有不少日本學者，來華考察文物古蹟。如一九〇二年伊東忠太至中國考察古寺建築與佛教石窟。一九〇二至一九一四年，日本西本願寺大谷光瑞所組織的西域探險隊，曾三度進入新疆和我國西北地區考察佛教遺蹟。而伊東忠太發表的論文多以建築為主，佛教美術類的論著不多；大谷光瑞則是西本願寺的住持，並非學界出身，返日以後，一直沒有好好整理中亞探險隊所收羅的文物，故二者雖然是日本早期來華調查文物的先趨，但對中國佛教美術的研究影響有限。

日本第一位研究中國佛教美術的大師，即漢學名家大村西崖，他與我國國學大家羅振玉相交甚篤。大村西崖的著作甚多，以《中國美術史彫塑篇》(東京：1915)最令人推崇。此書是一部中國雕塑通史，介紹遠古至五代中國雕塑的發展概況。全書蒐集近千件古文物的照片，資料非常豐富。書中作者不但博搜遺品，考覈真偽巧拙，推究中國雕塑風格發展脈絡，更廣採群籍，一一引証，建立我國雕塑史的架構，全書既精且博。書中佛教雕塑部分佔了很大的篇幅，所以《中國美術史彫塑篇》不但是中國雕塑史，也是中國佛教雕塑史的經典之作。職是之故，梭柏即以此書作為他撰著 *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China* 的基礎。《中國美術史彫塑篇》最值得稱道的是，作者收錄一千六百餘條的造像碑記資料，與作品一起論述，使得我們對這些作品有一完整的認識。大村氏開風氣之先，重視造像記在佛教美術史研究中的重要性。水野清一、長廣敏雄、塚本善隆、松原三郎等著名的日本佛教美術學者，無一不受其影響，重視造像題記的整理，大村西崖對日本佛教美術界影響之鉅，由此可見一斑。

在日本早期的中國佛教美術研究中，東京帝國大學研究人員所作的田野調查，實功不可沒。大正七年至十三年(1918-1924)，東京大學東洋建築史的權威關野貞和中國佛教史專家常盤大定組織田野調查團，在我國的廣東、江蘇、浙江、河北、山東、山西、陝西等十八省，從事中國史蹟調查工作。他們拍攝了大批的照片，廣收珍貴拓片和資料，先後出版了《支那佛教史蹟踏查》(東京：1924)、《支那佛教史蹟》(東京：1925)六卷、和《中國文化史蹟》(東京：1939-1941)十二卷，後者又經關野貞的高足竹島卓一與島田正郎增補了一卷〈東北篇〉。這些書籍圖版眾多，是研究中國佛教美術極珍貴的圖錄。書中，二位學者和他們的同僚不僅仔細地記述

各個寺院、道觀、以及重要建築的位置、特徵、歷史和每一寺觀相關的祖師事蹟。更重要的是，還清楚地記載各寺觀內所藏重要雕刻和碑像的尺寸，在作品的內容及風格特徵方面，也往往有獨到的見解。這些著作內容豐富，著實是研究中國佛教美術史重要的基礎資料。

此外，大正十一年(1922)，田中俊逸和外村太治郎又詳細調查了山西天龍山石窟，不但對石窟作了編號的工作，還出版了《天龍山石窟》(東京：1922)，發表了天龍山石窟的照片八十幀。天龍山石窟歷經歐美和日本人的破壞，如今殘損狀況嚴重，《天龍山石窟》一書中雖然只是一本圖錄，但作者以照片忠實的記錄了七十餘年前該石窟的狀況，有助於我們瞭解這些石窟的原貌，是研究天龍山石窟的重要參考書籍。

一九三〇至四〇年代，日本在華從事考古調查的主力為京都帝國大學所組織的調查班，他們主要的調查對象為我國佛教石窟。一九三二至一九四五年，該校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，率領該所的研究人員，先後調查了響堂山、龍門和雲岡三大石窟群。在調查的過程中，他們應用考古學的方法，繪製石窟的平面、立面、縱剖面、橫剖面實測圖，丈量石窟和雕像的尺寸，製作造像記的拓片，釋讀造像記文字，建立完整的石窟檔案照片。經過數年的研究彙整後，二位學者聯合出版了《響堂山石窟》(京都：1937)一冊、《龍門石窟の研究》(京都：1941)三卷、和《雲岡石窟》(京都：1951-1954)十六卷三十二巨冊的考古研究報告。這些報告除了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，論述其風格特徵及裝飾技術，為我們留下極為完備的佛教石窟資料。此外作者又依據金石文獻，悉心地校釋每一碑文、造像記的文字，附於各報告之後。其中，《龍門石窟の研究》書後所附的〈龍門石刻錄目錄〉收錄二四二九條的龍門造像記，並由其間選取一〇四七條加以解讀，收錄在〈龍門石刻錄錄文〉之中。更值得一提的是，日本中國佛教史權威塚本善隆又利用水野和長廣二氏龍門石窟考古上的資料，從事北魏佛教史的研究，所撰寫的〈龍門石窟に現れたる北魏佛教〉²²一文附於《龍門石窟の研

²²塚本善隆，〈龍門石窟に現れたる北魏佛教〉，收錄於水野清一・長廣敏雄，《龍門石窟の研究》，(京都：同朋舍1941)，第二冊，頁140-240。

究》之後，此文不但在中國佛教美術的研究上有著舉足輕重的地位，同時也是一篇非常重要的中國佛教史論述。無庸置疑，《龍門石窟の研究》是中國佛教美術研究史上的一部劃時代巨著。

京都帝國大學數次來華的調查中，以雲岡調查班的成果最為豐碩。該班調查雲岡石窟時，正值抗日戰爭期間，雲岡屬於日軍的統治範圍，故水野和長廣二氏能十分從容地展開他們的石窟調查工作，二人所率領的調查班在雲岡石窟群調查、攝影、測繪長達八年之久，其研究成果自非過去僅各以短短六日的時間調查響堂山和龍門石窟所能比擬。在三十二巨冊的考古報告裡，二位學者還發表了數篇重要的研究心得，如〈雲岡圖像學〉²³奠定了北魏佛教美術圖像研究的基礎；〈雲岡樣式から龍門樣式へ〉²⁴討論北魏中晚期佛教雕刻風格發展的軌迹，是中國佛教造像風格研究的一篇重要論文；〈雲岡石窟の系譜〉²⁵、〈中國における石窟寺院〉²⁶等篇，是研究中國石窟原型(prototype)和發展的重要論著。自京都帝國大學出版《雲岡石窟》這套考古研究報告迄今，已有四十年的時間，但目前仍沒有任何一部石窟考古報告可以取代其在中國石窟研究上的地位。

正當京大學者忙於遠赴華北，從事石窟考古的同時，東京大學的松本榮一則專注於敦煌佛教圖像的研究，他所撰著的《燉煌畫の研究》(東京：1937)，利用豐富的敦煌帛畫和壁畫資料，探討敦煌繪畫的圖像內容和經典根據，並論述圖像與風格的演變和印度、中亞的關係，又兼談敦煌文化的複雜性。此書出版後，立刻引起世界學者的重視，它不但對敦煌美術的研究貢獻甚大，就是在中國佛教美術和佛教美術圖像的研究上，也堪稱一部劃時代的作品。

一九四九年以後，中國大陸封閉，禁止任何外國學者在中國從事考古的活動，於是有一部分日本的中國佛教美術史學者開始研究流傳在日本的

²³ 水野清一・長廣敏雄，《雲岡石窟》(京都：京都大學人文研究所，1951-1954)，第八・九卷，頁1-20。

²⁴ 同上註，第十卷，頁1-12。

²⁵ 同註23，第六卷，頁1-12。

²⁶ 同註23，第十五卷，頁1-39。

中國佛教雕刻，其中成就最大的即為松原三郎。松原三郎體認到，中國版圖廣大，同一時代風格之中，亦有區域變化，所以除了研究佛教造像的時代風格外，研究中國造像藝術的地方特色實有其必要性，所以他在《中國佛教雕刻史研究》(東京：1966)一書中，一方面根據有造像記的作品，編年排列，深入地分析北魏至五代的佛教造像時代風格的演變；另一方面又討論北魏、東、西魏、北齊和北周，陝西、河北、山東等地區的佛教雕刻，其圖像和風格上的區域特點，為中國佛教美術史的研究開創了一個新局面。此書於一九七〇年與一九九四年兩次增訂再版，其所受到學界之重視，於此可見一斑。

近二、三十年來，日本從事中國佛教美術研究的人員並不太多，較傑出的有京都大學人文科學研究所的曾布川寬。隨著大陸的開放，曾布川寬屢次親自考察龍門石窟，並利用京都大學人文科學研究所(前身為京都帝國大學東方文化研究所)內所藏的龍門石窟研究資料，撰著完成了〈龍門石窟における唐代造像の研究〉²⁷一文，補正了水野氏和長廣氏在《龍門石窟の研究》一書中唐窟研究部分討論疏漏之處。該文依據造像記、造像風格、裝飾紋樣等，將龍門的唐朝窟洞，分為五期，並提出雖然以唐朝造像記來說，龍門的阿彌陀信仰非常盛行，但是若依各窟的主尊來看，則發現當時釋迦信仰仍有很大的影響力。另外，名古屋大學的宮治昭則是中亞佛教美術研究中的翹楚，他在《涅槃と彌勒の圖像學》(東京：1992)的第三部分，²⁸對新疆石窟的構造、壁畫內容、圖像題材間相互的關係，尤其在新疆石窟中一再出現的涅槃和彌勒圖像的解釋上，提出了許多精闢的看法，對中亞佛教美術的研究貢獻良多。

(三) 中國部分

²⁷ 曾布川寬，〈龍門石窟における唐代造像の研究〉，《東方學報》，第60期(1988年3月)，頁199-398。該文由顏娟英女士翻譯為中文，發表於《藝術學》雜誌，見曾布川寬著·顏娟英譯，〈唐代龍門石窟造像的研究〉，《藝術學》，第7期(1992年3月)，頁163-267；第8期(1992年9月)，頁99-163。

²⁸ 宮治昭，〈涅槃と彌勒の圖像學〉(東京：吉川弘文館，1992)，頁387-554。

前文已述，宋代以後，佛教美術在中國美術中的地位已大幅度滑落，直到外國考古學家屢次進入中國調查古蹟，劫走大批文物後，國人才開始注意到這些珍貴的佛教遺蹟和文物。一九三〇至一九三三年西北科學考察團調查新疆石窟，正式揭開了我國調查佛教石窟的序幕。一九三五年國立北平研究院史學研究會考古組的徐炳昶調查了響堂山石窟，詳細地記錄了該石窟群的碑碣、刻經、經幢等的品目，但並未抄錄造像記，也未發表石窟的照片，故參考價值不高。四〇年代少數學者和美術機構繼續調查了甘肅、四川、雲南和新疆的石窟，特別是一九四三年三月成立了我國第一個石窟保管和研究的單位——敦煌研究所，在有限的人力和財力支援下，從事石窟的保護、描摹和研究工作，是我國佛教藝術研究史上的一件大事。五〇年代，史岩調查杭州南山、四川廣元千佛崖、甘肅北朝的石窟，夏鼐考察了敦煌石窟，他們的考古簡報均發表於《文物參考資料》、《考古通訊》等刊物上。這個年代中最值一提的是，一九五五年四月至六月，華東藝專美術史教研組的數位老師同赴河南、河北、山西一帶考察了雲岡、龍門、響堂山、鞏縣和澠池石窟，返校後羅赤子整理了他的考察心得，寫成了《北朝石窟藝術》(上海：1955)一書，此書是國人第一部有系統的佛教石窟藝術研究論著。書中詳盡地介紹了各個石窟的現狀和造像內容，並據石窟的特色，將石窟分為北魏前期、北魏後期、東魏和北齊四個期；又依這些石窟分布的地域，稱為雲岡、龍門、鞏縣和響堂山四期。該書討論了各個時期的石窟形制、佛龕形式的演變、以及各期造像的作風與特點。雖說書中的圖版僅有二十餘幀，羅赤子的分期看法也有值得修正之處，但他在中國佛教美術研究的發展上，實有其階段性的重要性。

文化大革命時期，大陸學術研究停擺，佛教考古自然也不例外。七〇年代晚期，佛教考古的工作又隨著文化革命的結束而逐漸展開。八〇和九〇年代，大陸在佛教考古的基礎上，正式開始了佛教美術的研究工作，宿白教授為首的北京大學考古系和段文杰先生領導的敦煌研究院為大陸研究佛教藝術最有成的兩個單位。前者奠定中國石窟考古學研究的基礎，後者則在敦煌美術的研究上成就卓越。

宿白先生於一九五一年即與趙正之、莫宗江等人勘察敦煌石窟，長年

來從事我國佛教石窟的研究，他的足跡遍及我國所有的佛教石窟群，甚至於遠達西藏。他與北京大學考古系的師生累積多年石窟考古的經驗，建立了中國人自己的石窟考古研究體系。在方法上，他們除了採取和京都帝國大學的石窟調查班一樣考古學方法，建立完整的石窟記錄之外，尚運用C₁₄的測定和層位學及類型學的研究方法，作為石窟分期斷代的依據。並從窟前古建築遺址的發掘和復原工作、近景攝影測量技術的輔助，以提高分期斷代的準確性。宿白先生是建立這套石窟考古學的重要功臣。宿白先生本身文史學養極高，所以他的論文，如〈涼州石窟遺迹和“涼州模式”〉、²⁹〈敦煌莫高窟早期洞窟雜考〉、³⁰〈南朝龕像遺迹初探〉、³¹〈克孜爾部分洞窟階段劃分與年代等問題的初步探索〉、³²〈平城實力的集聚和“雲岡模式”的形成與發展〉、³³〈元代杭州的藏傳密教及其有關遺迹〉³⁴等論文，在中國佛教石窟的研究上都有指導性的意義。宿白先生的弟子馬世長、丁明夷、溫玉成等人在佛教石窟考古方面都有不錯的研究成績，是大陸中青代研究佛教美術的代表人物，他們的論著在此就不一一介紹。

在敦煌藝術的研究方面，敦煌研究院的段文杰先生發表了一系列討論

²⁹ 宿白，〈涼州石窟遺迹和“涼州模式”〉，《考古學報》，1986:4(1986年10月)，頁435-446。

³⁰ 宿白，〈敦煌莫高窟早期洞窟雜考〉，《大公報在港復刊三十周年紀念文集》(香港：大公報，1978)，上册頁393-415。

³¹ 宿白，〈南朝龕像遺迹初探〉，《考古學報》，1989:4(1989年10月)，頁389-412。

³² 宿白，〈克孜爾部分洞窟階段劃分與年代等問題的初步探索〉，收錄於新疆維吾爾自治區文物管理委員會·拜城縣克孜爾千佛洞文物保管所·北京大學考古系編，《中國石窟——克孜爾石窟(一)》(北京：文物出版社，1989)，頁10-23。

³³ 宿白，〈平城實力的集聚和“雲岡模式”的形成與發展〉，收錄於雲岡石窟文物保管所編，《中國石窟——雲岡石窟》(北京：文物出版社，1991)，頁176-197。

³⁴ 宿白，〈元代杭州的藏傳密教及其有關遺迹〉，《文物》，1990:10(1990年10月)，頁55-71。

敦煌藝術成就的重要論文，如〈十六國、北朝時期的敦煌石窟藝術〉、³⁵〈早期的莫高窟藝術〉、³⁶〈唐代前期的莫高窟藝術〉、³⁷〈唐代後期的莫高窟藝術〉、³⁸〈莫高窟晚期的藝術〉³⁹等，讓我們對敦煌美術有一個宏觀的認識。此外樊錦詩、關友惠等利用綿密的石窟考古學方法，將敦煌石窟的分期斷代，處理的更準確。⁴⁰尤其是一九八一年，敦煌文物研究所（後改名為敦煌研究院）發行《敦煌研究》，並籌辦每四年一次的國際性的學術研討會，且出版學術研討會的論文集，敦煌佛教藝術的研究又向前邁進一步。其中，史葦湘的〈敦煌莫高窟的寶雨經變〉、⁴¹孫修身的〈莫高窟佛教史迹故事畫介紹〉⁴²等論文，在敦煌美術圖像的研究上均有相當

³⁵ 段文杰，〈十六國、北朝時期的敦煌石窟藝術〉，《敦煌研究文集》（蘭州：甘肅人民出版社，1982），頁1-42。

³⁶ 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》（北京：文物出版社，1982），第一冊，頁165-176。

³⁷ 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》（北京：文物出版社，1987），第三冊，頁161-176。

³⁸ 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》（北京：文物出版社，1987），第四冊，頁161-176。

³⁹ 段文杰，〈莫高窟晚期的藝術〉，收錄於敦煌文物研究所編，《中國石窟——敦煌莫高窟》（北京：文物出版社，1987），第五冊，頁161-174。

⁴⁰ 見樊錦詩·馬世長·關友惠，〈敦煌莫高窟北朝洞窟的分期〉，收錄於《中國石窟——敦煌莫高窟》，同註36，頁177-190；樊錦詩·關友惠·劉玉權，〈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》（北京：文物出版社，1984），第二冊，頁171-186。

⁴¹ 史葦湘，〈敦煌莫高窟的寶雨經變〉，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61-83。

⁴² 孫修身，〈莫高窟佛教史 故事畫介紹(1)〉，收錄於《敦煌研究文集》，同註35，頁332-353；〈莫高窟佛教史 故事畫介紹(2)~(9)〉，分別發表於《敦煌研究》，〔試刊〕第1期(1982年6月)，頁98-110；第2期(1983年2月)，頁88-107；第3

大的突破。賀世哲的〈敦煌莫窟隋代石窟與“雙弘定慧”〉、⁴³〈關於北朝石窟千佛圖像諸問題〉、⁴⁴〈關於十六國北朝時期的三世佛與三佛造像諸問題〉⁴⁵等文，在圖像義理的詮釋上，極有見地。史葦湘的〈信仰與審美〉、⁴⁶〈形象思維與法性〉、⁴⁷〈產生敦煌佛教藝術審美的社會因素〉、⁴⁸〈再論產生敦煌佛教藝術審美的社會因素〉⁴⁹等論文，對敦煌藝術的社會根源和美學理論頗有闡發。敦煌研究院成立迄今，凡五十二年，從早期的維護保存到今天的深入研究，歷經許多艱辛，敦煌研究院工作人員的辛勤成果，是大家有目共睹的。

另外一位大陸研究佛教藝術的重要學者為北京大學閻文儒教授。閻文儒先生於四〇年代即開始了佛教考古的生涯，他的足跡遍布新疆、中國西北和北方的所有石窟，長期致力於石窟中題材考釋的工作，〈中國石窟藝

期(1983年12月)，頁39-55；第5期(1985年12月)，頁63-70；1986:2(1986年5月)，頁30-35；1987:2(1987年8月)，頁35-42；1988:1(1988年2月)，頁3-8；1988:4(1988年11月)，頁26-35。

⁴³賀世哲，〈敦煌莫窟隋代石窟與“雙弘定慧”〉，收錄於《1983年全國敦煌學術討論會文集（石窟藝術篇）》，同註41，上册，頁17-60。

⁴⁴賀世哲，〈關於北朝石窟千佛圖像諸問題〉，《敦煌研究》，1989:3(1989年3月)，頁1-10；1989:4(1989年11月)，頁42-53。

⁴⁵賀世哲，〈關於十六國北朝時期的三世佛與三佛造像諸問題〉，《敦煌研究》，1992:4(1992年11月)，頁1-21；1993:4(1993年2月)，頁1-10。

⁴⁶史葦湘，〈信仰與審美——石窟藝術研究隨筆之一——〉，《敦煌研究》，1987:1(1987年2月)，頁14-19,30。

⁴⁷史葦湘，〈形象思維與法性——石窟藝術研究隨筆之二——〉，《敦煌研究》，1987:3(1987年11月)，頁8-12。

⁴⁸史葦湘，〈產生敦煌佛教藝術審美的社會因素〉，收錄於《1987敦煌石窟研究國際討論會文集（石窟藝術編）》（瀋陽：遼寧美術出版社，1990），頁299-327。

⁴⁹史葦湘，〈再論產生敦煌佛教藝術審美的社會因素〉，《敦煌研究》，1989:1(1989年2月)，頁1-18。

術總論》(天津：1987)一書即是他多年研究的成果，是我國第一部綜合介紹全國各地石窟寺的專著。

二十餘年前，台灣也有少數學者，如目前任教於文化大學的陳清香和陳國寧教授，也開始著手研究中國佛教美術，但由於政治因素，無法親自考察大陸佛教遺蹟與文物，故多從二手資料中，進行研究探討。八〇年代，部分在國外研習佛教藝術的學者紛紛歸國，續從事中國佛教美術的研究工作，國立藝術學院林保堯教授留學日本，他的《法華造像研究》一書(台北：1993)即秉持了日本學風，利用豐富的造像資料對波士頓嘉登博物館(Isabella Stewart Gardner Museum)所藏武定元年(543)釋迦五尊像碑的圖像與義理作了深入的分析。此外，隨著兩岸關係的改善，學者得以親訪大陸，做一些短期的調查工作，所以能更深入地討論問題，中央研究院的顏娟英女士在北齊的石窟研究⁵⁰上，即提出了許多甚有見地的看法。

中國佛教美術研究的省思

縱觀二十世紀初以來，和中國佛教美術相關的研究著作和論文，洋洋大觀，成績斐然。歸納其內容，大約可以分為四大類型：(一)考古遺蹟的發掘與考古文物的整理，建立佛教美術研究的基礎資料；(二)中國佛教美術風格特色的探討，對作品的斷代貢獻良多；(三)作品圖像的解析和經典根據的追考，奠定佛教美術內容研究的基礎；(四)中國和印度、中亞佛教美術的關係的追溯，增進我們對亞洲佛教文化的認識。一般來說，通論性的研究已粗具規模，可是佛教美術的研究範疇很廣，佛教美術的內容龐雜，雖然中國佛教美術這門學科的發展迄今已有近百年的歷史，但仍有不少尚待開發的課題。

⁵⁰ 顏娟英，〈河北南響堂山石窟寺初探〉，收錄於《考古與歷史文化——慶祝高去尋先生八十大壽論文集》(台北：正中書局，1991)，頁331-362。顏娟英，〈北齊小南海石窟與僧稠〉，《佛教思想的傳承與發展——印順導師九秩華誕視壽文集》(台北：東大書局，1995)，頁561-598。

一、藝術風格的再省察

從過去許多學者的研究中，我們已略能鉤畫我國五代以前佛教建築、雕塑、繪畫風格發展的梗概，認識各個時代風格的特徵。但更精細的年代劃分仍時有爭議，例如，宿白先生⁵¹認為敦煌第一期窟應開鑿於北魏時期，梭柏教授⁵²和敦煌研究院的樊錦詩等則以為這些窟洞應是北涼窟，⁵³而王瀧又認為應開鑿於西涼時期。⁵⁴又如，宿白先生主張雲岡的第七、八窟應是北魏孝文帝時所開鑿的窟洞，⁵⁵而長廣敏雄則以為應鑿於獻文帝時。⁵⁶另外，目前僅有極少數學者研究宋代以後的佛教美術風格，相對於數量龐大的佛教文物而言，這些成果實在微不足道，仍有待我們繼續努力。此外，由於中國的幅員遼闊，除了瞭解時代風格外，每一地區的藝術風格又各有其特色和發展脈絡，如何掌握各地區佛教美術的特質，探索地區與地區間彼此的互動的關係，亦是一重要的研究課題。雖然部分學者，如松原三郎等，已著手於這方面的研究，不過精密的體系並沒有建立。佛教美術地域風格的研究，需要更多人的投入和參與。

二、圖像學的再精進

⁵¹ 同註 30。

⁵² 同註 15，pp. 149-153。

⁵³ 見樊錦詩·馬世長·關友惠，〈敦煌莫高窟北朝洞窟的分期〉，同註 36，頁 186-188。

⁵⁴ 王瀧，〈甘肅早期石窟的兩個問題〉，《1983 年全國敦煌學術討論會文集（石窟藝術篇）》，同註 41，上册，頁 318-323。

⁵⁵ 同註 33，頁 187。

⁵⁶ 水野清一·長廣敏雄，〈雲岡造窟次第〉，同註 23，第十六卷，頁 13；長廣敏雄，〈宿白氏の雲岡石窟分期論を駁す〉，《東方學》，第 60 冊(1980 年 7 月)，頁 4。

美學家李澤厚曾說：「宗教是異常複雜的現象。宗教藝術也是這樣。一般來說，宗教藝術首先是特定時代的宗教宣傳品，它們是信仰、崇拜，而不是單純觀賞的對象。它們的理想和審美形式是為其宗教服務的。」⁵⁷的確，宗教藝術的創作目的有別於一般的美術作品，所以，要真正地了解佛教美術，我們必須探究作品的內涵和思想，即重視佛教圖像學的研究。在這方面，中外不少學者已有相當卓越的成績。然而我國佛教的歷史悠久，美術作品種類繁多，內容豐富，圖像複雜，許多美術圖像至今仍未能辨識，不少作品的經典根據目前也尚有疑議。即使是在經常被討論的課題上，諸家看法不一者，亦不在少數。例如，佐藤智水認為雲岡曇曜五窟——十六至二十窟——的主尊應分別作釋迦佛的應化身、彌勒菩薩、釋迦佛應化身、釋迦佛應化身和釋迦佛應化身，⁵⁸吉村怜主張牠們可能是釋迦佛、彌勒菩薩、盧舍那佛、多寶佛與無量壽佛，⁵⁹杭廷頓(John Huntington)教授則認為當是阿彌陀佛、彌勒菩薩、盧舍那佛、彌勒佛及阿彌陀佛。⁶⁰許多這類圖像學上的爭議也需釐清。

三、圖像義理學的展開

佛教美術的本質是建構在文化歷史與思想信仰的層面上，而石窟寺院中的每一尊造像和每一鋪壁畫往往不是依據同一部經典，經過僧侶的指導，將它們安排在同一個空間裡，必有其特殊的宗教功能，或闡明某一種佛教義理思想，或因應某種觀想法門修行的需要，要更深入地瞭解這些作品在寺窟中結組的關係、宗教內在意涵和功能，除了瞭解對每件作品在圖像學上的義意外，圖像義理學的探討更不容忽視。在這方面，雖有少數學

⁵⁷ 李澤厚，〈美的歷程〉（板橋：蒲公英出版社，1985），頁107。

⁵⁸ 佐藤智水，〈雲岡佛教の性格〉，《東洋學報》，59:1/2(1977年10月)，頁41-45。

⁵⁹ 吉村怜，〈曇曜五窟論〉，《佛教藝術》，第73期(1969年12月)，頁14-17。

⁶⁰ John Huntington, "The Iconography and Iconology of the 'Tan Yao' Caves at Yunkang," *Oriental Art*, 33:2 (Summer 1986), pp. 142-157.

者，如杭廷頓教授、⁶¹阿部賢次⁶²與我本人⁶³曾做過一些嘗試，但因圖像義理學遷涉的範圍甚廣，不但要有佛教圖像學的基礎，同時對佛教史與佛教思想也要有相當的認識，內容複雜。這一方面的研究，目前無論中外學者皆未充分展開，尚有很大的發展空間。

四、拓展研究範疇

今後學術發展的方向，必然走向多元化，著重於綜合研究，佛教美術自然也不例外。除了上述的風格、圖像、思想背景和歷史因素的探討外，根據中國佛教美術作品，應進一步地研究佛教美學，認識這些“造神”工匠們的生活經驗和藝術想像力，並應深入地從中西、中韓、和中日佛教文化交通史方面，以達觀宏識的眼光去瞭解中國佛教美術的特色，和認識中國佛教美術在整個佛教美術發展史上的定位點。

檢視過去無論是歐美、日本或中國大陸的佛教美術研究成果，發現實地調查與考古學方法的應用是兩個重要的法門。然而台灣並無年代久遠的佛教寺院，也無佛教石窟，研究資源似乎並不豐沛。同時，本島的中國佛教美術研究起步較遲，迄今僅有二、三十年的歷史，尚在一萌芽階段。究竟我們如何才能迎頭趕上？這是一個值得我們深思的問題。

近十餘年來，大陸陸續出版了《中國石窟》、《中國美術全集》、《中國壁畫全集》等大套的書籍，佛教美術作品的圖版發表的愈來愈多，增加了台灣學者研究上的方便。同時，隨著兩岸關係的改善，台灣學者現在可以實地考察大陸佛教史蹟，廣蒐佛教文物資料。雖然在考查期間，由於種種因素，可能尚無法直接從事石窟考古或佛教文物發掘的工作，但若向大陸學者直接請益，交換意見，互相切磋，則可以補此缺憾。此外，本島的佛教美術學者更需與國內佛教史、佛教哲學的專家

⁶¹ 同上註。

⁶² 同註 21。

⁶³ 拙作，〈敦煌莫高窟二五九窟之研究〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第 2 期(1995)，頁 1-26。

學者合作，進行專題研究。精闢的佛教美術研究，尤其是圖像義理學的探討，必須有深入的佛教思想和佛教史的研究作為基礎。然而每個人的專攻有別，時間精力又有限，唯有大家合作，從不同的角度出發，發揮個人的專長，來討論問題和交換研究心得，才能對佛教美術有較深刻和較完整的認識與剖析。如此，假以時日，台灣不但在中國佛教美術的研究上能夠繳出一張漂亮的成績單，就是在中國佛教的研究上也能有所成就。

摘要

佛教自漢代傳入中國以來，對我國的文化與藝術影響深遠，而直到二十世紀初，學者們才開始中國佛教美術資料的整理與研究的工作。本文旨在回顧近百年來，歐美、中日學者在中國佛教美術上的研究成果，介紹他們的研究方向與方法，並簡單評述他們的重要論著。歐美部分，代表人物有英國的 Aurel M. Stein，德國的 Albert Grünwedel、Albert von Le Coq，法國的 Paul Pelliot、Victor Segalen、Emmanuel E. Chavannes，瑞典的 Osvald Sirén，美國的 Langdon Warner、Hellen B. Chapin、Alexander C. Soper 等。日本方面的代表人物有大村西崖、關野貞、常盤大定、水野清一、長廣敏雄、松本榮一、松原三郎等。我國方面，大陸以宿白為首的北京大學考古系和段文杰所領導的敦煌研究院的成果最為豐碩。另外，閻文儒在佛教造像題材的考訂上，亦貢獻良多。台灣方面，陳清香、林保堯、顏娟英則為代表人物。