



目錄

序言 李耀峰（義覺） | 4

導言 Introduction 譚偉倫 TAM Wai Lun | 8

● 馬德

道教文化的包容精神及其傳承——以清代、民國敦煌石窟為例 | 21

● 王玉芳

圖像再現與空間轉換——敦煌莫高窟二四九窟南披「西王母出行圖」探析 | 33

● 趙偉

道風之下：敦煌莫高窟吐蕃窟龕內屏風畫形制溯源 | 51

● 黨燕妮

敦煌藏經洞出土布帛畫中的彌勒圖像 | 81

● 李國、李博雅

金塔寺石窟道教題記輯考 | 111

● 何玉桃、段鵬

北涼金塔寺石窟與清至民國時期地方社會關係初探 | 151

● 盛岩海

試論敦煌莫高窟第二〇五窟頂千佛塔圖像的獨特表現 | 177

● 張銘

從崖墓到石窟：麥積山石窟第一三三窟功能的歷史變遷初探 | 207

● 姚志薇

莫高窟朱雀—鳳鳥圖像考論 | 225

● 汪正一

敦煌清代莫高窟娘娘殿打關煞與民俗「鑽關」活動形成考 | 249

● 李娜

佛道交涉視野下的河西水陸畫研究——以面燃鬼王頂部化現神像為中心 | 277

● 黃貴權

敦煌曲子詞《蘇幕遮》在瑤族信仰民俗中的遺存——《開山歌》的再研究 | 293

● 祁峰

甘肅文縣哈南寨西京觀壁畫辨識 | 327

● 薛燕利

山西孟縣坡頭村泰山廟壁畫釋讀 | 341

王玉芳

西北師範大學美術學院

圖像再現與空間轉換

敦煌莫高窟二四九窟南披「西王母出行圖」
探析

王玉芳：女，甘肅靜寧人，文學博士，現為甘肅畫院黨委書記、西北師範大學美術學院教授、博士生導師。主要從事美術史論教學與油畫創作。中國美術家協會會員、甘肅美術家協會副主席、甘肅工藝美術協會常務理事、中國教育學會美術教育專業委員會常務理事，甘肅省宣傳文化系統「四個一批」人才。出版的論著及教材有《20世紀中國比較美術研究的回顧與反思》、《守望與前瞻》、《中國美術史》，在《文藝研究》、《美術》、《中國美術教育》、《美術觀察》、《美術與設計》等期刊發表論文三十餘篇。

摘要

長期以來，敦煌莫高窟第 249 窟頂南披「西王母出行圖」備受學者們的關注，本文試從圖像描繪與空間設置的視點進行探析，認為該披壁畫是在延續河西地區早期民間神仙思想的基礎上，營造佛教與道教同處的仙佛世界，其圖像式樣、藝術風格是在汲取中原藝術因素後形成的一種新式樣，顯示了佛教藝術不斷中國化的特色。

敦煌莫高窟西魏第 249 窟窟頂壁畫，特別是南披「西王母出行圖」備受國內外學者們關注，代表性成果有段文杰先生的《略論莫高窟第 249 窟壁畫內容和藝術》、李淞的《莫高窟第 249 窟窟頂圖像新解》、寧強的《上士登仙圖與維摩詰經變——莫高窟 249 窟窟頂壁畫再探》、田中知佐子（Tanaka Chrisako）的《敦煌莫高窟「龍車鳳輦圖」源考》等。學者們對於第 249 窟南披壁畫所繪主神是否為西王母存在爭議，有學者認為是帝釋天妃¹，也有學者認為是月神身份的西王母²、道教女上士³等。本文試從圖像描繪與空間轉換的視點，對該圖像進行探討，以求教於各位專家。

關鍵字：西王母出行圖 圖像 空間表現 動勢

一、甘肅河西地區墓室壁畫中的西王母圖像

西王母的形象在《山海經》、《穆天子傳》、《漢書》等著述中均有描述。⁴西王母

因其掌管「不死神藥」，作為長生不老的化身，成為兩漢至魏晉南北朝時期文學、藝術中一個重要的神祇，「東王公在西漢中晚期就已經出現，並且成為與西王母對應的陽仙。」⁵西王母與東王公一同成為中國早期道教信仰的主要神祇，在西漢末期至東漢初墓葬藝術中以「偶像」樣式備受民眾的崇拜。其中，代表性的，如山東嘉祥武梁祠西壁畫像石、沂南北寨畫像石墓墓門西側支柱、四川博物館藏東漢西王母畫像磚、陝西定邊郝灘漢墓 M1 墓室西壁西王母壁畫、洛陽偃師辛村墓西王母壁畫等，均出現西王母與玉兔搗藥、仙人異獸等形象。李淞先生在《論漢代藝術中的西王母圖像》一書中，分地域對漢代西王母圖像進行了詳細闡述，特別指出：「至晚從西漢初的公元前二世紀開始，直到五世紀，青海北部和甘肅交界處，相傳是西王母神話的原型地點。」⁶關於西王母所居崑崙山的具體位置，有多種說法，一種說法是在甘肅青海間。⁷故而，西王母流行於甘肅多地民間信仰之中，如甘肅省平涼市涇川縣城西回山上的王母宮，傳說是西王母降生地、發祥地和其祖廟所在地，始建於西漢元豐年間，宋初、明嘉靖年間曾兩次重修。

甘肅河西走廊地區自古是連接中原與西部邊陲的重要通道，地下墓葬群綿延數百公里，被譽為「世界最大的地下畫廊」。由於崑崙山地處河西地區，當地崇奉西王母由來已久。至今敦煌三危山還遺存有王母宮，相傳是西王母居住的地方。自上世紀七十年代，考古工作者開始對河西地區魏晉十六國壁畫墓進行發掘與研究，在敦煌、武威、酒泉、張掖及其周邊地區魏晉壁畫墓中出土大量西王母、東王公及其仙人、瑞獸等圖像的畫像磚、壁畫。

甘肅省高台縣駱駝城魏晉苦水口 1 號墓出土的西王母畫像磚（圖一），磚面上的西王母衣着華麗、端坐於彎曲的天柱座上，披羽狀帔，右側有侍女，左側為直立的蟾蜍，頭部佩戴玉勝裝飾，儼然是一位貴婦形象，以襯托其神格。駱駝城南墓群出土的

1 史葦湘：〈敦煌佛教藝術產生的歷史依據〉，收入氏著：《敦煌歷史與莫高窟藝術研究》（蘭州：甘肅教育出版社，2002），第 431 頁。

2 李淞：〈莫高窟第 249 窟窟頂圖像新解〉，《西北美術》1995 年第 4 期，第 18-22 頁。

3 寧強：〈上士登仙圖與維摩詰經變——莫高窟第 249 窟窟頂壁畫再探〉，《敦煌研究》1990 年第 1 期，第 30-37 頁。

4 「西王母其狀如人，豹尾虎齒而善嘯，蓬髮戴勝，是司天之厲及五殘。」見《山海經》（長沙：岳麓書院，1996），第 29 頁；「乙丑，天子觴西王母於瑤池之上。西王母為天子謠曰：『白雲在天，山陵自出，道裏悠遠，山川間之，將子無死，尚能複來。』」，見《穆天子傳》卷二（上海：上海古籍出版社，1990），第 9 頁。「臨羌，西北至塞外，有西王母石室、仙海、鹽池，北側湟水所出，東至允吾入河。」見班固《漢書》卷二八，《二十五史》第 1 冊，第 519 頁。

5 劉子亮、楊軍、徐長青：〈漢代東王公傳說與圖像新探——以西漢海昏侯劉賀墓出土「孔子衣鏡」為線索〉，《文物》2018 年第 11 期，第 85 頁。

6 李淞：《論漢代藝術中的西王母圖像》（鄭州：河南教育出版社，2000），第 28 頁。

7 孫作雲：〈敦煌畫中的神怪畫〉，《考古》1960 年第 6 期，第 32 頁。



● 圖一：西王母畫像磚——甘肅省高台縣駱駝城苦水口 1 號魏晉（220-420）墓出土（高台縣博物館藏）



● 圖二：西王母畫像磚——敦煌佛爺廟灣西晉墓畫像磚（甘肅省博物館藏）

西王母畫像磚上，西王母以四分之三面容側身蹲坐於地上，肩部繪有紅色雙翼，面對一株樹木，身後樹木有着流雲般的枝幹。這兩塊畫像磚上的西王母衣着略有不同，但描繪植物、天柱基座均使用流動多變的弧線。敦煌佛爺廟灣西晉墓出土的西王母畫像磚（圖二），華蓋下西王母正面端坐於榻上，披羽狀帔，兩側侍女跪坐，手執曲柄、下方綴有流蘇的華蓋。東王公與西王母經常成對出現。金昌市博物館藏有一塊西晉時期東王公畫像磚，磚面上東王公雙手攏於袖中，跪坐於地，衣襟飄舉，四周祥雲繚繞。由此可見，自魏晉以來西王母圖像在河西地區廣泛流傳，其樣式與內地有密切聯繫，但尚未形成統一的式樣。

最有代表性的西王母形象，出自於酒泉縣城西北丁家閘 5 號墓。丁家閘 5 號墓發掘於 1977 年，是甘肅河西走廊東晉十六國壁畫墓的首次發現。在該墓分前、後室，前室四面牆壁均繪有壁畫，以土紅色寬帶分成四層，畫天、地、人三界。墓頂西披繪西王母飾三起大髻，着襦裙羽狀帔，正面端坐於層層遞增的天柱之上（圖三），下部是連綿不斷、三角形的山巒。西王母作為仙界神靈之首，其座下兩側的九尾狐與三足鳥為其充當後勤官與信使官。西王母一側有侍女手持一長曲柄尖頂華蓋，華蓋下綴有鋸齒狀的流蘇。華蓋上方以墨線勾勒的銀月內繪有一白色三腿蟾蜍。上方有倒懸的龍首，左右兩側是蜿蜒上升、左右對稱的雲氣，下方連綿的山巒上有三隻青鳥以及一匹千里馬。該墓室東壁東王公頭戴三危冠（圖四），儒服羽狀帔，正面拱手端坐於層層遞增的天柱之上，與西壁西王母相對應。不同的是，東王公沒有配屬出現，頭頂有紅色日輪，內有黑色三足鳥。南北兩壁分別描繪白鹿和羽人、神馬，周圍依然是升騰繚繞的雲氣。覆斗的藻井裝飾有蓮花紋樣。

在丁家閘 5 號墓中，作為墓室頂部仙界的象徵，西王母、東王公、日、月、龍、羽人、三足鳥、九尾狐、天馬、白鹿、祥雲等與下方人間墓主人燕居行樂、塢壁、農耕、揚場、畜牧、采桑、花圃、園林、家禽以及椎牛、宰豬、應廚等場面與房屋，與承載大地的神龜象徵的地下相對應。四面墓頂的構圖形式均為對稱式佈局。壁畫構圖嚴謹，層次分明，技法婉熟，敷彩鮮麗，張朋川先生曾評價該墓壁畫



● 圖三：酒泉丁家閘 5 號墓墓頂西壁



● 圖四：酒泉丁家閘 5 號墓墓頂東壁

繪製手法「已趨於『格體精微』的成熟階段」。⁸ 壁畫多以墨線勾勒，以「含鐵紅黏土」⁹ 塗繪的紅彩居多，色調熱烈。西壁墓主手持麈尾，端坐榻上觀賞歌舞伎樂，身後有一女子侍立，侍女粉面朱唇，長裙曳地，手執華蓋。其華蓋與墓頂西王母身側侍女手持的曲柄尖頂華蓋相近，侍女的動態、形象與山西司馬金龍墓木板畫、顧愷之《女史箴圖》中的班婕妤側立姿態頗為相近。

丁家閘 5 號墓壁畫對於研究甘肅魏晉十六國時期的繪畫及石窟壁畫藝術淵源具有重要的借鑒意義，其描繪內容以表現現實生活中的生產、生活內容為主，首次大量增加了西王母、東王公等神話故事。其前室壁畫中，西王母左右九尾狐、三足烏瑞獸環繞的式樣，與陝西定邊郝灘漢墓、洛陽偃師辛村墓中的西王母形象相似，升騰向上的雲氣也見於陝西綏德東漢墓墓內畫像石。李淞先生曾指出，大約從公元一世紀初始，西王母頭上的華蓋和身下的天柱座是陝北和晉西北地區有特色的圖像。¹⁰ 由此而見，河西地區西王母圖像應源自於陝北、晉西北以及河南地區。其題材與中原漢畫像石相比，反映出中原文化習俗對河西地區的深刻影響，「幾乎就是中原地區墓室畫像的移植」。¹¹ 丁家閘 5 號墓室壁畫中未見佛教題材內容，印證了當時「圖讖之學在敦煌、酒泉的盛行」¹²，西王母、東王公與祥禽瑞獸相組合而展現的升仙思想，是河西地區信仰的主要內容。

二、圖像的再現

莫高窟中的西王母圖像最早出現於第 249 窟壁畫。莫高窟第 249 窟開鑿於西

8 張朋川：〈酒泉丁家閘古墓壁畫藝術〉，《文物》1979 年第 6 期，第 19 頁。

9 薛俊彥、馬清林、周國信：〈甘肅酒泉、嘉峪關壁畫墓壁料分析〉，《考古》1995 年第 3 期。

10 李淞：《論漢代藝術中的西王母圖像》，第 156 頁。

11 郭永利：《河西魏晉十六國壁畫墓研究》（蘭州大學博士研究生學位論文，2008），第 262 頁。

12 吳初驤：〈酒泉丁家閘五號墓壁畫內容考釋〉，《敦煌學輯刊》1986 年第 6 期，第 116 頁。



● 圖五：敦煌莫高窟第 249 窟南披

魏，覆斗頂殿堂窟。窟頂飾蓮花藻井，東西南北各坡之間以綠色邊飾的褐色裝飾帶隔開，寬帶內繪以蓮花，構成四個獨立的畫面。四披頂上部畫滿了來自佛教和中國傳統神話中的神靈，而各披又各有主體。西披中央畫赤身阿修羅，身後須彌山忉利天宮，側有雷公、電神、風神、雨師、烏獲、朱雀、羽人。與之相對的東披繪有二力士捧摩尼寶珠，兩側是飛天、朱雀、孔雀，下有胡人與烏獲百戲，及龜蛇相交的玄武和九首人面獸身的開明；南披繪有身穿大袖長袍，頭梳高髻的西王母，乘三鳳車，鳳車頂置垂蓋，杆頭掛彩幡，車尾斜插旌旗，隨風飛揚。車旁有鯨鯢、文鯨騰躍，前後有飛天，兩旁有方士騎坐彩鳳，舉幡持節相隨，前有烏獲、羽人開道，車旁白虎奔跑，車後開明護衛，上有白鸞俯衝飛臨。畫面下部繪連綿的山巒，山林間動物出沒，有狂奔的野牛、黃羊和虎。北披畫東王公乘四龍車，畫面上部已殘毀，僅存下部，文鯨飛躍，騎龍持節的二方士隨龍車前後；頭頂豎耳，雙臂生翼的羽人，頭似鹿、身似馬、背生翼的飛廉，虎頭人身、頭生雙角、手足有爪、兩臂生翼的力士烏獲，人頭鳥身的禺強奔馳導引在前；人頭龍身，背生雙翼的開明尾隨於後。下方繪山林、黃羊等。

第 249 窟南北披以中國傳統神話中的東王公、西王母為主神，巡天行列下部則畫山林野獸和狩獵場面，寓意現實生活。正如王延壽〈魯靈光殿賦〉中所說：「圖畫天地，品類群生，山海神靈，寫載其狀，托之丹青。」四披壁畫內容豐富，既有神話傳說、佛道兩教人物、天宮，又有人間生活和遊牧狩獵的場景。繪畫技法上運用中原傳統暈染法，人物清秀，線描流暢，遒勁有力。其壁畫內容與酒泉丁家閘 5 號墓前室頂部壁畫有着明顯的淵源關係，張朋川先生認為，酒泉丁家閘墓室壁畫與敦煌北朝壁畫「明顯地有許多接近之處」：

……敦煌 249、285 窟壁畫的仙山上的雲空中，也都畫着羽人或東王公、西王母等神仙靈異，顯然也受着神仙思想的影響。……河西地區佛教

盛行前，神仙思想有很大影響，到十六國時期，也還沒有衰竭。¹³

趙聲良進一步指出，「覆斗頂窟這一形式在印度和中亞都很難找到，而在敦煌却逐步成為主流」。¹⁴筆者贊同以上專家的觀點。兩漢以來中國西王母、東王公等傳統神話人物、朱雀、玄武、仙人等大量進入祠堂、墓室，成為護佑死者安寧、引導死者升天的神靈。

酒泉丁家閘 5 號墓、莫高窟 249 窟頂部壁畫均出現西王母、東王公形象，是西王母、東王公這些道教題材自墓室進入石窟壁畫，構建道教與佛教同處的仙佛世界的典型範例。此類傳統繪畫題材與外來佛教圖像相雜糅的情況，自佛教傳入即大量產生。如，楚王劉英說：「誦黃老之微言，尚浮圖之仁祠。」山東沂南畫像石墓中既有東王公、西王母，又有頭頂肉髻，手施無畏印的佛像。四川樂山東漢崖墓中出現了佛像。酒泉、敦煌等地出土的北涼石塔上亦刻有佛像佛經，又有道教八卦、北斗星。如 1969 年酒泉石佛灣子出土的高善穆石塔、1990 年前流落到美國的索阿俊塔。¹⁵由此可見，佛道雜糅的藝術形象是異質文明交往中的常見文化現象。

三、空間的轉化

莫高窟 249 窟窟頂與丁家閘 5 號墓頂壁畫中西王母、東王公圖像相比，在圖像的分佈位置、人物的服飾、動態等方面存在差異。丁家閘 5 號墓前室壁畫的中心是西壁墓主人燕居行樂圖，以此為中心向兩邊展開，西王母被描繪在西壁正面，端坐於上方，與下層墓主中心位置相一致。可以說，墓室壁畫的描繪內容是按照特定的功能

¹³ 張朋川：〈酒泉丁家閘古墓壁畫藝術〉，第 20 頁。

¹⁴ 趙聲良：《敦煌石窟藝術簡史》（北京：中國青年出版社，2015），第 76 頁。

¹⁵ 張寶璽：《北涼石塔藝術》（上海：上海辭書出版社，2006），第 18、20 頁。



● 圖六：敦煌莫高窟第 249 窟窟頂西披

而描繪在特定的空間之中，再現了墓主享有的現實生活及其死後的神仙世界。而莫高窟 249 窟窟頂上部天界正披，西披、東披構圖以阿修羅王、摩尼寶珠為中心，左右對稱、均衡。西披中間畫阿修羅王（圖六），是佛教中的護法神，赤身、四目四臂，形體高大威武，足立大海，手擎日月，雙龍護衛。身後為須彌山，山上忉利天宮，雉堞巍峨，是佛教所謂三十三天天主帝釋的居處。須彌山兩側畫雷公、風神、辟電、烏獲、雨師、飛天、朱雀、迦樓羅（金翅鳥王），頗有雷電交加，風雨並至之勢。大海兩側有仙人在宮殿裏修行，有羽人奔波，鹿和彌猴飲水覓食。與之相對的東披中間畫兩個勇猛健壯而兩肩有羽的力士，捧舉蓮花摩尼寶珠。周圍有歡欣起舞的飛天，振翅欲飛的朱雀、孔雀，龜蛇相交的玄武，奔騰跳躍的烏獲，舉足行進的開明，耍雜技的力士。南、北披中心人物分別為乘三鳳輦車的西王母與四龍引車的東王公。對此，日本學者齋藤理惠子（Saitou Rieko）是這樣分析的：

西披的須彌山、東披摩尼寶珠那樣的佛教圖像也構成了主題，神仙圖像只是從屬的。在西披，為了莊嚴以須彌山為中心的佛教世界，動員了中國自古以來的各種神。¹⁶

她認為西王母、東王公圖像位置的挪移，是「不能輕易聯繫的」。¹⁷

筆者以為，與酒泉丁家溝 5 號墓前室四披相對獨立的神仙題材相比，莫高窟第 249 窟南北披所畫西王母、東王公已失去原有象徵方位的意義，而是以各自率領的出行行列趨向於須彌山的動態組合，構建了窟頂空間一種全新的主次關係，以凸顯須彌山為主體的佛教世界，期盼進入直通天國世界的天門。這種以西披為中心的、四披存在內在聯繫的圖像空間，體現了巫鴻所說的「視線的運動總是被圖畫空間所引

¹⁶〔日〕齋藤理惠子著，賀小萍譯：〈敦煌第 249 窟天井中國圖像內涵的變化〉，《敦煌研究》2001 年第 2 期，第 156 頁。

¹⁷ 同上注，第 157 頁。

導——雖然大部分觀者並不對此自覺。這是因為圖畫空間（pictorial space）把一堵牆轉化為具有特殊視覺邏輯的圖像」。¹⁸ 南披西王母、北披東王公的出行場景不僅引導了觀看者視線的運動方向，也是自漢代形成的長卷式人物構圖在佛教石窟壁畫空間建構中的一次新的創造。此後在建於隋開皇五年（585）的莫高窟第 305 窟中，窟頂中央藻井外南、北兩披，同樣出現了西王母、東王公及其侍從的形象，東西兩披中央均畫有摩尼寶珠，應視為第 249 窟的延續。

四、新式樣的出現

日本學者田中知佐子通過考證莫高窟壁畫中現存的「鳳輦龍車圖」，提出「現存最早的一例『龍車鳳輦圖』繪於莫高窟西魏第 249 窟窟頂四坡中南北兩坡描繪的『天空圖』」，其製作均集中在北周廢佛直至隋代，這一繪畫主題的粉本或許是東陽王元榮從中原帶入敦煌。¹⁹ 趙聲良先生也指出，「莫高窟第 249 窟壁畫中的東王公和西王母不是坐着的形象，而是乘車前行的樣子，這大約是南北朝時期的新樣式」。²⁰ 兩位專家的觀點令人信服，但是這種新樣式是從何而來呢？

從目前發掘的河西魏晉墓葬畫像磚與壁畫中，有大量的出行場景，如 2001 年甘肅省高台縣駱駝城苦水口 1 號墓前室由七塊磚的單獨畫面構成一長卷式出行圖，每幅畫面繪二至五人不等，前後連貫形成龐大的出行隊伍，橫貫三個壁面，以體現墓主人生前的出行威儀，但像莫高窟第 249 窟西王母、東王公乘坐的鳳輦龍車却從未出現，這種氣勢宏大、裝飾華美的儀仗出行樣式應是從中原傳入。有趣的是，在曹植《洛神賦》中，以華美、浪漫的筆法描述洛神離去之時的神異場景：

馮夷鳴鼓，女媧清歌。騰文魚以警乘，鳴玉鸞以偕逝。六龍儼其齊首，載雲車之容裔，鯨鮪踊而夾轂，水禽翔而為衛。

在顧愷之（約 348—405）《洛神賦圖》（圖七）中，洛神坐於六龍雲車之上漸漸遠去，雲車、仙人、神獸、雲霧，乃至車後迎風招展的旌旗——成為營造仙界神靈出行的基本元素。將第 249 窟西王母率領的出行隊伍與顧愷之《洛神賦圖》相比較，不難發現，洛神、西王母均側身分別坐於六龍雲車、三鳳輦車之上，車後旌旗飄揚，神靈瑞獸簇擁，營造了一個虛幻、超逸的仙界。據畫史記載，最早繪製《洛神賦圖》的是晉明帝司馬紹，此後顧愷之、陸探微等畫家均有描繪。可見，《洛神賦圖》是六朝時期上層貴族所喜愛的流行題材。東陽王元榮（？—六世紀）於北魏孝昌元年（525）出任瓜州刺史，一直到西魏大統年間，莫高窟此期出現的「鳳輦龍車圖」新式樣應與元榮家族統治沙州有着緊密聯繫，第 249 窟壁畫中東王公和西王母乘坐的「鳳輦龍車」的出現，恰恰說明了《洛神賦圖》粉本因其本身蘊含濃厚的神仙思想，進而在河西地區開始傳播，西王母座下兩側侍立的九尾狐與三足烏由此轉換為三鳳輦車，率部眾遨遊於天界。鳳輦在唐貞觀十七年（643）長樂公主墓壁畫「雲中車馬圖」中，翻飛的流雲、旒蘇簇擁着鳳駕西馳的公主仍可見一斑。

除了鳳輦龍車的出現，第 249 窟窟頂的畫面組合呈現出一種前所未有的動感。對此，段文杰先生曾進行詳細分析：

在線描造型上，出現了壓力大、速度快，瀟灑勁利的線描。無論減筆描線的野牛，鐵線描的豬群，或者信筆構描的雲彩，都更加重視了表現形象的動態和神情。……流暢的線描，有助於動感的表現。這種線描正是漢晉十六國墓畫線描的繼承和發展。²¹

²¹ 段文杰：《略論莫高窟第 249 窟壁畫內容和藝術》，第 8 頁。

¹⁸ 巫鴻：《走進莫高窟——空間的敦煌》（上海：三聯書店，2022），第 229 頁。

¹⁹〔日〕田中知佐子著，李茹譯：〈敦煌莫高窟「龍車鳳輦圖」源考〉，《敦煌學輯刊》2009 年第 2 期，第 100-112 頁。

²⁰ 趙聲良：《敦煌山水畫史》（北京：中華書局，2022），第 18 頁。

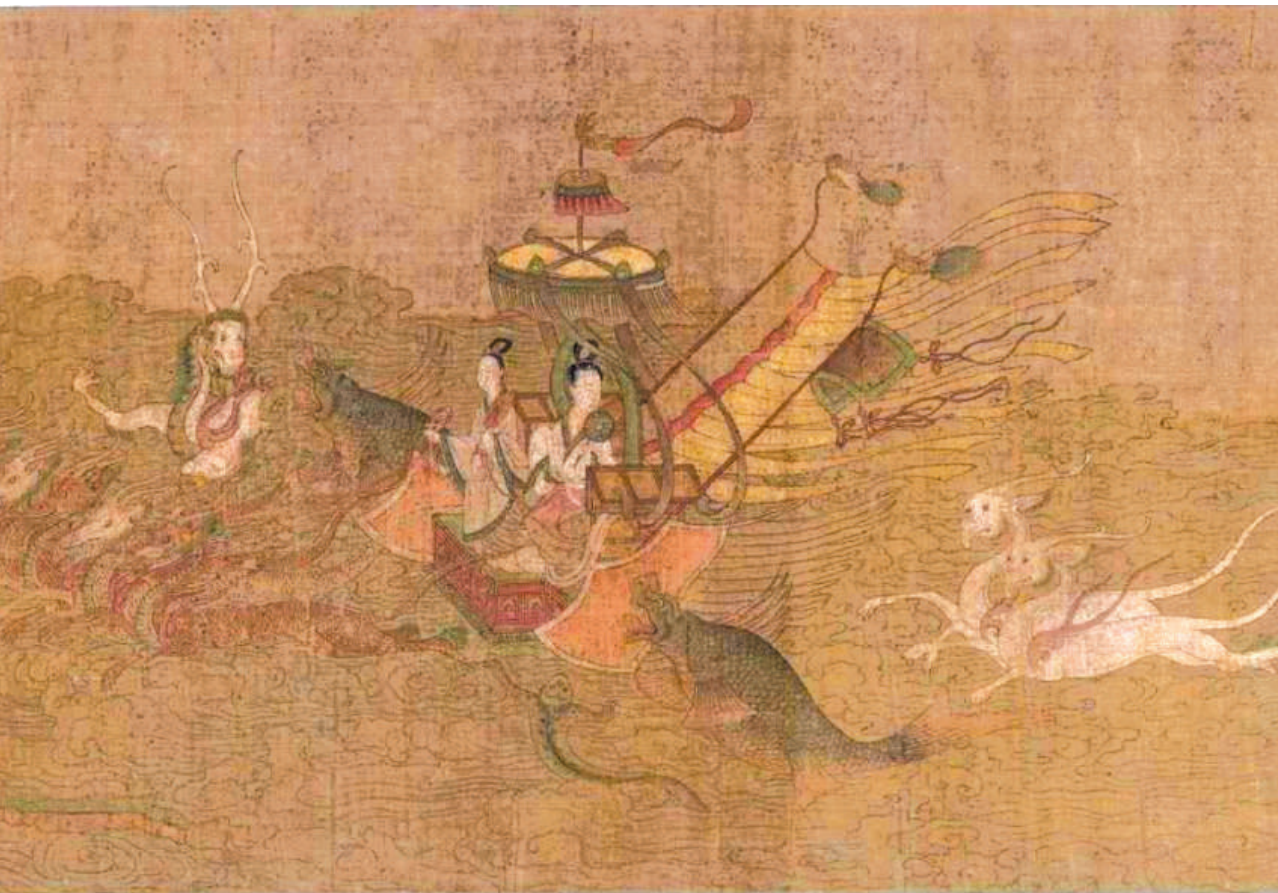
確如段先生所言，這種「流暢的線描」是漢晉十六國墓畫線描的繼承和發展，但畫面「動感」視覺效果的產生，則是來自於阿恩海姆（Rudolf Arnheim，1904—2007）所說的視知覺中「重疊」、「頻閃」方法的運用有關：

相互重疊的單位之間產生出一種努力掙斷這種重疊的趨勢。……許多利用重疊造成的非完成式樣，這樣就產生出一種趨向自由的運動趨向。

在整個視域中，各個視覺對象的相貌和功能基本上應是一致的，但它們的某些直覺特徵——位置、大小或形狀——又不一定要相同。在適當的條件下，這些集合體還能產生出一種同時性的運動效果。²²

整個視域中的運動效果，恰恰是由於「形象的相似性和變化的連續性所產生出來的，是一個活動起來的知覺整體，這一知覺整體的活動性又因各個片段的互相重疊而得到大大加強」。²³ 249 窟南北披西王母、東王公均衣帶飄揚，通過運用大量的重複、遞進的手法營造了滿壁風動的效果，從而形成了畫面的動感，呈現出前所未有的律動感。西王母坐於鳳輦中，身着漢裝，人物造型富有動感，其側立有禦者；四鳳挽車，車頂懸重蓋，車後有旌旗飄揚；車前有由烏獲、羽人、乘鸞仙姬組成的前導；車旁有文鯨、白虎相護衛，神獸開明緊隨其後——所有神靈形成了一個趨向於西披的「集合體」，形成視覺的連續性。天空中漫捲天花，飄蕩彩雲，在畫面的白底空隙間，以青綠點染繪成一點一拂的浮雲及富有旋動之感的天花，以重複的排列形式構成「形象的相似性和變化的連續性」²⁴，產生了無形的內在力量，使得圖像與空間構成了一種和諧而緊湊的運動感。

這種滿壁風動的「動感」畫風，在顧愷之《洛神賦圖》中洛神與女侍駕六龍雲車



● 圖七：顧愷之《洛神賦圖》宋摹本（局部）。絹本設色，縱 27.1 厘米，橫 572.8 厘米。
（北京故宮博物館藏）

²²〔美〕魯道夫·阿恩海姆著，滕守堯、朱疆源譯：《藝術與視知覺》（北京：中國社會科學出版社，1984），第 591-592 頁。

²³ 同上注，第 593 頁。

²⁴ 同上注，第 569 頁。

趙偉

道風之下

敦煌莫高窟吐蕃窟龕內屏風畫形制溯源

趙偉：中國宗教美術研究方向博士，中央美術學院人文學院教授。研究專長為中國古代美術史，尤其是道教美術和中國古代寺觀壁畫。學術成果：出版學術專著《道教壁畫五嶽神祇圖像譜系研究》（2013）、《中國古代物質文化史·繪畫·寺觀壁畫（上）》（2015）、校注《廣川書跋》（2015）、參與編寫中國美術史教材兩部：主持或參與教育部、文化部、北京市等各類科研課題近十項；發表論文：〈永樂宮三清殿壁畫主要神祇位業研究〉、〈圖中春秋——永樂宮重陽殿壁畫中的法派意圖〉、〈中嶽廟與五嶽壁畫〉、「南北水陸」辨〉、〈從永樂宮重陽殿地獄圖像榜題看全真教的冥界信仰〉、〈山西太原唐墓壁畫「樹下人物圖」研究——以赫連簡墓為中心〉等數十篇。

離去的場景中有同樣表現，雲車旁玉鸞、文魚、鯨鯢等相伴，洛神回首張望，依依不捨，將內心無奈的離別之情顯現於畫面。這種運動感的表現，也出現於同期莫高窟285窟、河南鄧縣彩繪畫像磚、東魏武定二年（544）赫蓮子悅石雕造像碑、忻州九原崗北朝墓壁畫等。在現存的南朝彩繪壁畫——河南鄧縣彩繪畫像磚，其人物形象清秀修長，線條流暢飄舉，富有動勢與節律感，敷色鮮艷明快。在描繪樂舞出行的場景中，在人物背景的空白處，飾以有明確方向感的蓮花與雲朵，營造一個富有活力的氛圍。恰如唐張懷瓘在《畫斷》中所論：「運思精微，襟靈莫測，雖寄跡翰墨，其神氣飄然在煙霄之上，不可以圖畫間求。」

恰如專家所論，元榮任職瓜州刺史與莫高窟此期出現的新風格息息相關的，「隨着元榮家族從中原而來的中原山水畫新風也傳入敦煌」²⁵。今天看來，隨着元榮家族從中原傳入河西地區的，不僅是山水畫風，也包括諸多繪畫新樣式。第249窟南披壁畫西王母出行圖的出現，是將漢魏以來中國傳統的神仙思想引入石窟藝術後，在圖像特徵、空間分佈及其繪畫技法形成的一種新的範式，是外來佛教藝術不斷被中國化的必然結果。

注：本文為甘肅省社科規劃一般項目「敦煌壁畫裏的色彩美學研究」（2021YB053）、國家社科基金藝術學項目「元代色目人與絲綢之路美術交融及其影響研究」（24EF243）之階段性成果。

²⁵ 趙聲良：《敦煌山水畫史》，第14頁。