

以沃爾夫林的美學理論

論隋代敦煌莫高窟法華經變之藝術風格

雲惠遠

華梵大學 東方人文思想研究所 博士班三年級

摘要

本文中有關藝術風格理論取自於海因里希·沃爾夫林（Heinrich Wölfflin, 1864-1945），沃爾夫林為瑞士著名的美學家和美學史學家，其針對藝術作品本身進行觀察，分析出美得以之為美的因素，主張從形式與視覺上來詮釋藝術，因此歸納出了五對概念：線描和圖繪、平面和縱深、封閉形式和開放形式、多樣性統一和同一性統一、清晰性和模糊性，本文將從沃爾夫林的這五組概念來詮釋敦煌莫高窟隋代法華經變的藝術風格，同時並以鳩摩羅什（334-413）《妙法蓮華經》和竺法護（約 237-316）《正法華經》來比對隋代敦煌莫高窟法華經變。

隋代敦煌莫高窟中繪有法華經變的石窟共有六窟（276 窟、277 窟、303 窟、394 窟、419 窟、420 窟），其中就敦煌研究院所出版的《敦煌石窟全集·法華經畫卷》（卷七），當中僅出版了 276 窟、303 窟、419 窟和 420 窟等四窟中的法華經變，尚缺 277 窟和 394 窟兩窟的圖版，因此本文囿於材料所限，僅就 276 窟、303 窟、419 窟和 420 窟四窟中之法華經變進行分析。

透過分析隋代敦煌莫高窟法華經變之舉，本文欲藉此探究幾個議題，沃爾夫林的理論是傾向於兩元的相對性理論，這樣的理論應用在石窟經變的分析上，可對應上造窟者和窟主、講經者和繪經者，以及經變和觀經變者，經由分析藝術風格本身自身的客觀呈現外，也同時可以試著探討藝術風格給人之相對應之主觀感受與其作用，最後或許能推估出佛教在敦煌當地所帶給予修行者、當地人、商旅等眾多族群在心靈層次上的不同感受與歸屬。

關鍵字：敦煌、莫高窟、法華經變、風格、《法華經》

一、前言

海因里希·沃爾夫林（Heinrich Wölfflin, 1864-1945）是瑞士著名的美學家和美術史家，其被認為是繼溫克爾曼（Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768）和布克哈特（Jacob Burckhardt, 1818-1897）之後的第三位偉大的藝術史家。沃爾夫林的藝術史理論有別於單獨對於藝術家們的進行分析，他將作品形式分析、心理學和文化史結合起來，關注於作品本身普遍的風格特徵，這樣的理論特色影響了對藝術中風格發展的解釋，其藝術風格理論在西方現代藝術學中，成為了學院中教學、研究分析作品的基礎，尤其是《藝術風格學》一書，更是研究藝術風格問題的必讀專書，本文以沃爾夫林的藝術理論為依據，希冀藉以西方美學理論研究分析方法，來討論敦煌莫高窟地區經變風格理論的取向。

《藝術風格學》，以線描和圖繪、平面和縱深、封閉形式和開放形式、多樣性統一和同一性統一、清晰性和模糊性五對概念，來論述歐洲 15 世紀到 17 世紀的藝術史發展特色，其論述的對象主要以繪畫、雕塑和建築為主，本文欲以沃爾夫林的理論來論述第六、七世紀（隋代）敦煌莫高窟的藝術風格展現，此舉似乎有點落於隔空喊話之境，但沃爾夫林在講述藝術風格發展的周期性時提到：

古代藝術史與現代藝術史一樣以同樣的概念發展，而且——在根本不同的情況下——這個場景也重複於中世紀。¹

所謂的根本不同，指的是藝術風格的表現形式展現在繪畫、雕塑、建築等的不同形式上，即使是在這樣不同的根本之下，藝術風格的歷史發展與變革，不論是在歐洲古代藝術史發展上，或是現代藝術史發展，甚至是中世紀的藝術史發展也一樣，仍遵循著某種週期性，如復古風的展現，因此研究現代藝術史理論，亦等同於是在研究古代藝術史之發展週期，本文在此即依循著沃爾夫林的此項立論，依據這樣的理論概念來看敦煌莫高窟地區在中國隋代時，法華經變的風格展現。

沃爾夫林的五對理論，線描和圖繪這一對所陳述的風格是從視覺上去做判定的，線描風格所指的是透過觀察作品線條所作出的風格評判，而圖繪風格則是從作品的塊面來觀察的；²經由線描風格和圖繪風格所區分出的是作品的構圖元素。第二對風格理論——平面和縱深，則是從作品本身所展現出來的空間深度，以觀者的立場來觀看作品，作品所呈現出的特色是平面的風格，亦或是縱深的風格，其中的關鍵在於作者所使用的繪製手法，這樣的繪製手法主要在於陰影或光線明暗的表達上。第三對風格理論是封閉形式和開放形式，所謂的封閉形式是指作品風格與整體所呈現的主題，只單就為了呈現出主題而創作，開放式的風格則是作品本身除了成顯出主題之外，主題外的其他的佈局本身，亦能與主題產生對話。

以上所講述的三對風格理論是單從作品本身呈現給觀者的觀感上，來討論作品本

¹ 沃爾夫林，《藝術風格學》，頁 260。

² 沃爾夫林，《藝術風格學》，頁 22。（線描風格是按照線條觀察的，而圖繪風格是按塊面觀察的。）

身所展現出來的風格，沃爾夫林的後兩對風格理論，主要是經由對於在時代洪流中，作者們對於創作作品的風格取向來討論，即第四對風格理論和第五對風格理論。第四對風格理論是多樣性統一和同一性統一，多樣性統一和同一性統一這一組風格理論主要是從藝術史的發展視野上來看作品，此項風格理論的論述，結合了上述三對（線描和圖繪、平面和縱深、封閉形式和開放形式）風格理論來作多樣性統一和同一性統一的這樣的風格的判定。且此對風格理論的判定，主要站在作品是封閉式原則的這樣的前提來討論的³，在這樣的前提下，沃爾夫林提到：

就在我們稱統一的構圖為 16 世紀義大利藝術的基本特徵的時候，我們同時又必須說拉斐爾生活的這個時代於後來的藝術及其同一性的傾向來說，又是一個多樣性的時代。⁴

同一性風格所訴說的是當時代背景下所流行的藝術風格，多樣性風格則談的是在某個時代背景下，異於當時代所流行的藝術風格的風格展現。

第五對風格理論是清晰性和模糊性，這一對風格理論，除了從藝術風格發展史的立場來論述作品風格外，這裡所說的清晰性和模糊性，其實所說的是相對於歐洲古典藝術時期作品所呈現出來的清晰性，與其所相符和與其所相異者的論述，與其所相同的，所展現出的是絕對性的清晰性，與其所相異者，所展現出的則是一種相對性，即沃爾夫林所謂的模糊的清晰性。⁵

本文中所要討論的藝術發展區域—敦煌位於中國西北方（今甘肅省敦煌市），此地區在中國隋朝初期，為突厥與吐谷渾所統治，至隋煬帝（569-618）才收復，置敦煌郡，為中國絲綢之路的要塞之一，往來此地的民族除了漢族之外，亦有突厥、吐谷渾、中亞等地區民族，此地因多種民族的聚集，在文化上顯示出了融合多元民族色彩特色的現象，這樣的現象亦反應在敦煌莫高窟洞窟中的經變上，經變是一種以佛經為主題而繪製成畫的一種展現佛教藝術的方式，敦煌莫高窟佛教藝術發展之初，石窟中多以彩塑、佛教本生故事圖等類型之創作為主，經變則是到了中國隋代才出現，對敦煌莫高窟洞窟群中的佛教藝術發展來說，經變可說是敦煌地區佛教藝術發展到後期的結果，且是由雕塑到雕塑和繪畫並存，以及雕塑到繪畫的這樣的一種趨向。經變的底本是佛經，法華經變的底本，即為《法華經》，現今學界最常使用的譯本為鳩摩羅什所譯的《妙法蓮華經》，但依〈御製大乘妙法蓮華經序〉言：

《妙法蓮華經》者，統諸佛降靈之本致也。蘊結大夏，出彼千齡，東傳震旦，三百餘載。西晉惠帝永康年中，長安青門燉煌菩薩竺法護者，初翻此經，名《正法華》；東晉安帝隆安年中，後秦弘始，龜茲沙門鳩摩羅什次翻此經，名《妙法蓮華》。隋氏仁壽，大興善寺北天竺沙門闍那笈多後所翻者，

³ 封閉性的原則自然意味著圖畫是一個統一體。（沃爾夫林，《藝術風格學》，頁 173。）

⁴ 沃爾夫林，《藝術風格學》，頁 175。

⁵ 絕對的和相對的清晰性這兩種風格形成了一種表現方式的對比，這種對比與迄今被論述的那些概念是完全并行不悖的。（沃爾夫林，《藝術風格學》，頁 215。）

同名妙法。三經重沓，文旨互陳。時所宗尚，皆弘秦本。⁶

雖坊間所流通的譯本多為後秦鳩摩羅什之作，但另一譯者竺法護世居敦煌，所譯之本名《正法華經》，此經翻譯完成於西晉惠帝永康年中，上文之序所言，為唐時《妙法蓮華經》所流傳之景，因此本文認為敦煌地區在隋代時，洞窟中法華經變繪製所用之經本，即有可能為竺法護所譯之《正法華經》，不過因為目前學界研究多以鳩摩羅什所譯之《妙法蓮華經》為經本依據，來對比法華經變，因此，本文將參佐《妙法蓮華經》和《正法華經》之譯文，對應於隋代所繪製之法華經變窟 276、303、419 和 420 四窟中之主題，並以沃爾夫林的五對藝術風格理論，來探究 276、303、419 和 420 四窟藝術風格之展現手法。

二、隋莫高窟 276 窟、303 窟、419 窟和 420 窟法華經變之風格分析

隋代敦煌莫高窟有繪有法華經變，且已有敦煌研究院出版圖錄之石窟，有 276 窟、303 窟、419 窟和 420 窟四窟，此四窟中所繪製的內容有〈序品〉、〈方便品〉、〈譬喻品〉、〈見寶塔品〉和〈觀世音菩薩普門品〉，現就沃爾夫林的前三種理論來探討四窟中法華經變之藝術風格特性。但因有關「多樣性統一和同一性統一」與「清晰性和模糊性」兩對風格理論，是對於藝術發展特色的陳述，因此，在此不便以單一作品來論述，將待後面章節討論隋代法華經變風格時再作講述。

(一) 第 276 窟



圖 276-1

⁶ 鳩摩羅什譯，《妙法蓮華經》，頁 1。

此法華經變繪製於第 276 窟中的南壁（窟頂西坡）上，依據《敦煌石窟內容總錄》中所載，此圖像所繪製的內容為釋迦、多寶佛並坐，⁷，其所繪製的題材內容出自於〈見寶塔品〉。《妙法蓮華經》〈見寶塔品〉：

爾時釋迦牟尼佛，見所分身佛悉已來集，各各坐於師子之座，皆聞諸佛與欲同開寶塔。即從座起，住虛空中。一切四眾，起立合掌，一心觀佛。於是釋迦牟尼佛，以右指開七寶塔戶，出大音聲，如却關鑰開大城門。即時一切眾會，皆見多寶如來於寶塔中坐師子座，全身不散，如入禪定。又聞其言：「善哉，善哉！釋迦牟尼佛！快說是法華經，我為聽是經故而來至此。」爾時四眾等、見過去無量千萬億劫滅度佛說如是言，歎未曾有，以天寶華聚，散多寶佛及釋迦牟尼佛上。爾時多寶佛，於寶塔中分半座與釋迦牟尼佛，而作是言：「釋迦牟尼佛！可就此座。」即時釋迦牟尼佛入其塔中，坐其半座，結加趺坐。⁸

《正法華經》〈七寶塔品〉：

於是釋迦文如來、至真，見諸所化各各坐於師子之座，及諸侍者皆來集會，齋華供養，即從坐起住於虛空，四部之眾悉亦各起叉手而立。佛以手指開七寶寺講堂之戶，亘然通徹晃若日出，譬如開於大國城門，而以管籥去其關軸內外無礙。釋迦文佛以手兩指，開七寶寺講堂之戶，現其威德不可稱限亦復若茲。如來這開七寶寺戶，多寶如來、至真、等正覺身即現矣，坐師子床，肌色如故亦不枯燥，威光端正相好如畫，口重宣言：「善哉！善哉！釋迦文佛！說此經典，何其快乎！吾以欲聞此經法故，故自出現。」時四部眾見多寶如來、至真、等正覺，聞其滅度去世以來不可稱計億百千劫，聽言善哉！甚大驚怪，初未曾有。即以天華，供養散於釋迦文佛、多寶如來。時多寶佛則以半座與釋迦文，七寶寺中有聲出曰：「釋迦文佛！願坐此床。」釋迦文佛輒如其言，時二如來共同一處，在於虛空，七寶交露坐師子床。⁹

從圖 276-1 來比對《妙法蓮華經》與《正法華經》兩文本中的內容敘述，可知圖 276-1 所繪製的是釋迦與多寶佛會面的場景，此圖中的關鍵處在於釋迦牟尼佛與多寶佛是否為結加趺坐之姿與入寶塔之舉，鳩摩羅什《妙法蓮華經》文中所敘述的是釋迦牟尼佛與多寶佛同處於寶塔中，且為結加趺坐，但竺法護《正法華經》中僅言，釋迦與多寶佛在於虛空中同處一室，落坐於師子床，並未特別名言二佛處於塔中，且結加趺坐，而圖 276-1 中的釋迦與多寶佛，並未見寶塔與結加趺坐之形象，釋迦與多寶佛同處一處，一同落坐於師子床上，因此筆者比較傾向認定圖 276-1 所繪製之法華經變，其所依據的文本應為竺法護《正法華經》。

從線條和圖繪的風格定義上來看此圖，此圖所呈現出的風格為線條風格，作

⁷ 敦煌研究院編，《敦煌石窟內容總錄》，頁 111-112。

⁸ 鳩摩羅什譯，《妙法蓮華經》，頁 33。

⁹ 竺法護譯，《正法華經》，頁 103-104。

者透過線條勾勒出具體的形體，畫風相當的細緻；圖面繪製的風格採的是平面風格，平面風格不似縱深風格般，能從畫面中看出深淺度，因此圖中所呈現出來的畫面，並無透過明暗或光影來呈顯出立體感或深度，使用最多的是色彩的繪製，因此是屬於相當典型的平面風格；畫題主軸部份則是封閉形式，此幅法華變的主題為釋迦和多寶佛，所以作者在構圖時，即以兩人為主圖，旁邊所繪製出的景物與釋迦和多寶佛兩者之間並沒有直接的對話關係，同時它們的存在也沒有影響到這幅畫作的主題，因此視為封閉形式風格。

（二）第 303 窟

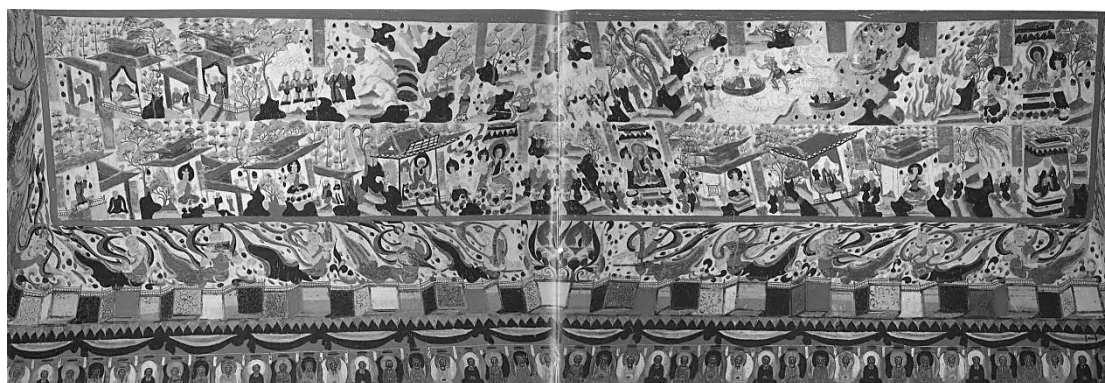


圖 303-1



圖 303-2

圖 303-1 和圖 303-2 繪製於莫高窟第 303 窟窟頂東、西兩坡中，其主題為講述觀音信仰，稱頌人們信奉觀世音，便能脫離世間種種惡趣，圖 303-1 和圖 303-2 的繪製方式，相較於 276 窟法華經變的以線描為呈現手法，303 窟中的法華經變的繪製手法則偏向於圖繪風格，線描的手法在此已經不是工整、嚴謹的呈顯方式，而是以色彩作為面的構圖法，以此法呈現出圖繪的各項主題。圖 303-1 和圖 303-2 與 276 窟一樣都屬於平面風格，皆沒有經過明暗、陰影這樣的處理手法，不過在封閉形式與開放形式的風格屬性上，呈現出的卻是開放性風格，圖 303-1 和圖 303-2 繪製的內容為故事圖，所講述的是《法華經》第二十五品〈觀世音普門品〉中有關救諸苦難與三十三現身，所以整個圖面中的內容皆環環相扣，屬於具有對話性特質的開放性風格繪圖方式。

由於圖 303-1 和圖 303-2 所繪製的內容包括〈觀世音普門品〉整品，內容繁多，因此本文在此處僅以圖 303-1 右上角所繪製之兩則故事來討論，其所使用之文本版本。圖 303-1 右上角所繪製的故事內容分別為敘述遇到大火與大水，稱聞觀世音名

號得以救災解難之事蹟。

《妙法蓮華經》〈觀世音普門品〉：

若有持是觀世音菩薩名者，設入大火，火不能燒，由是菩薩威神力故。¹⁰

《正法華經》〈光世音普門品〉：

若有持名執在心懷，設遇大火然其山野，燒百草木叢林屋宅，身墮火中，得聞光世音名，火即尋滅。¹¹

《妙法蓮華經》中對於人身入於大火中的敘述，僅單就火燒身事件來說，且其所說的情境是人身入於火中，而火不會傷其身；《正法華經》中〈光世音普門品〉中有關大火的記載，其場景則是出現在山野中，大火燃燒百草、樹木、叢林、屋宅，人若至於大火之間，只要得聞觀世音名，大火即滅。圖 303-1 中所繪，有一人身置於大火之中，旁有山林樹木，此場景與《正法華經》中所敘述的情節較為相似。

《妙法蓮華經》〈觀世音普門品〉：

若為大水所漂，稱其名號，即得淺處。¹²

《正法華經》〈光世音普門品〉：

若入大水江河駛流心中恐怖，稱光世音菩薩，一心自歸，則威神護令不見溺，使出安隱。¹³

有關大水事蹟的敘述，《妙法蓮華經》中說道，如果遇到大水在水中漂泊，那麼只要稱頌觀世音名號，就能免落於大水深處，而處在淺水處；《正法華經》中則是說如果行駛於大江水中，心中感到害怕，只要稱頌觀世音菩薩，觀音即能護其安穩，船不會翻覆溺水。圖 303-1 中繪製的圖像，是一群兩艘船，浮沉於大江之中，這樣的繪製內容，亦與《正法華經》中所述較為相近。

¹⁰ 鳩摩羅什譯，《妙法蓮華經》，頁 56。

¹¹ 竺法護譯，《正法華經》，頁 128。

¹² 鳩摩羅什譯，《妙法蓮華經》，頁 56。

¹³ 竺法護譯，《正法華經》，頁 128。

(三) 第 419 窟

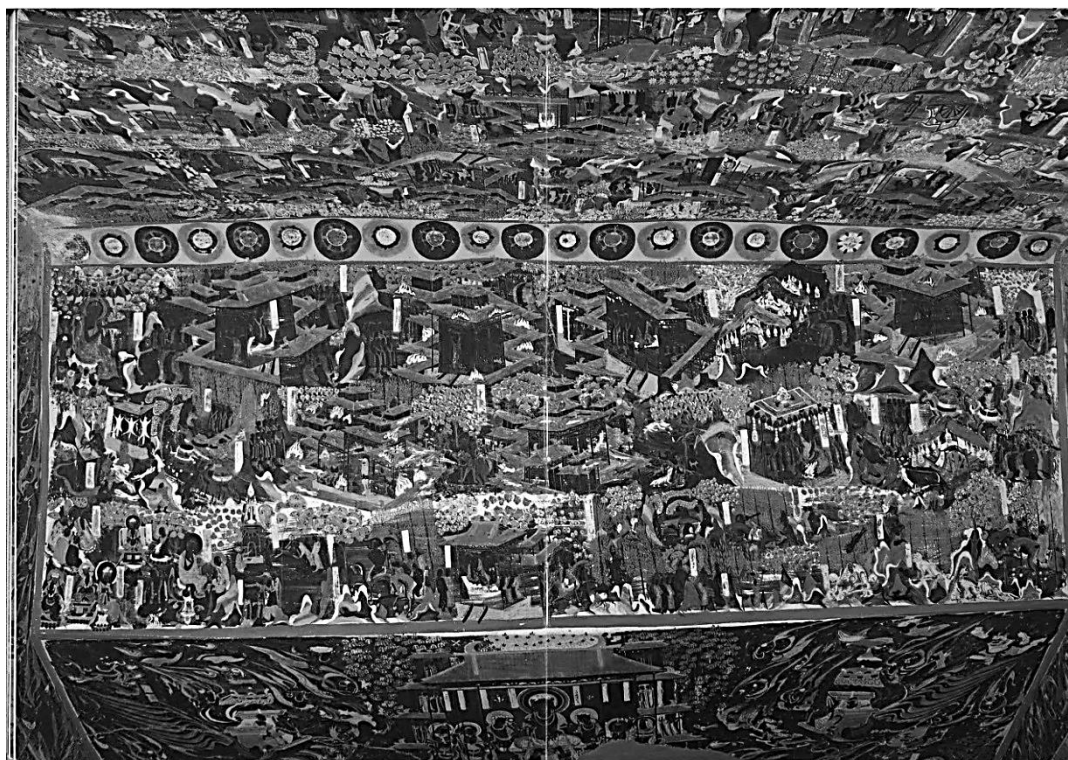


圖 419-1

第 419 窟中的法華經變圖繪製於主室窟頂前部西坡，主題主要是為《法華經·譬喻品》，此圖的風格特色，不似 276 窟和 303 窟的法華變，僅為線描風格或圖繪風格，而是同時擁有線描和圖繪兩種風格，圖中繪製圖像的線條並不是相當的明顯，但在塊面圖像底下，隱約有著線描的痕跡，因此，此法華變兼具線描和圖繪兩種風格。圖 419-1 中，一樣看不到明暗和光影所造成的效果，所以 419 窟中所繪製的〈譬喻品〉與 276 窟和 303 窟一樣都是屬於平面風格，在封閉形式和開放形式上，419 窟和 303 窟同屬於具有故事性之主題性圖畫，因圖畫中的每個場景都有前後相關連性，風格上歸屬於開放性風格。

圖 419-1 所繪，比對《妙法蓮華經》和《正法華經》兩經文版本，其內容皆取材於佛與舍利佛的對話（圖 419-1 左下角所繪），〈譬喻品〉中藉由火宅與大白牛車的故事，比喻三乘入於大乘，此圖繪製之內容，在《妙法蓮華經》和《正法華經》中較無太大的差異性。

(四) 第 420 窟



圖 420-1



圖 420-2



圖 420-3 〈譬喻品〉



圖 420-4 〈觀世音菩薩普門品〉

第 420 窟中的法華經變圖繪製於窟頂，此窟中的法華變所繪主題取自於《法華經》中〈序品〉、〈方便品〉、〈譬喻品〉和〈觀世音菩薩普門品〉，是隋代莫高窟群中繪有法華變的窟群中含攝主題最多的一窟。其所含攝的主題雖然有四品之多，但繪畫風格卻是一致的，此窟的法華變與 419 窟一樣，屬於兼具線描風格和圖繪風格之圖畫，至於此窟中的法華變是屬於平面風格或縱深風格，現就《敦煌石窟全集·法華經畫卷》中所出版的圖版上來看，圖畫中已有明暗對比的色彩畫法出現，圖中白色方格的部份有一些應該是畫作者預留題榜題之處，畫中顏色呈現為黑色的地方，因無法至現場確認經變畫色彩是否是因為時間的關係而轉為黑色，抑或本身畫作者所使用的顏色基底本身即為黑色，故在此僅能說 420 窟中的法華經變，即有可能是屬於縱深風格，不過仍尚待進一步地確認，本文在此暫將其歸類為縱深性風格；最後 420 窟的法華變，其在封閉性和開放性風格特色上的屬性，和 303 窟與 419 窟中的法華變是一樣的，同為具有故事性之畫作，因此皆屬於開放性風格。

在文本的取材上，由於 420 窟中的法華經變所繪製的內容，多取自文本中較為常態性的場景，因此，單由圖畫本身來判定文本取向，有一定的困難度，此僅先暫緩做此一議題之探討，待未來有機會時再進一步地深入研究此一議題。

三、隋敦煌莫高窟法華經變畫的風格特色

依據沃爾夫林的藝術理論，綜合上述 276 窟、303 窟、419 窟和 420 窟法華變之風格展現，可以得知，隋代敦煌莫高窟地區的法華經變擁有線描、圖繪、平面、縱深、封閉形式和開放形式之多元風格呈現，這樣的多元風格風貌的展現，與沃爾夫林在《藝術風格學》中所講述的有關歐洲十五世紀到十七世紀的藝術發展週期不同，十五世紀到十七世紀的歐洲藝術發展是在古典藝術時期基礎上作開創的，所有其風格發展有從線描到圖繪、平面到縱深、封閉形式到開放形式的這樣的發展傾向，沃爾夫林的此項藝術理論應用在敦煌莫高窟地區的佛教藝術發展，明確地讓我們明瞭敦煌地區的藝術風格發展傾向，其實是趨於多重主軸、多元風格發展的，並非是單一性、單一特色性的發展方式，在這樣的前提之下，本文於此將從這樣的風格發展特色進一步地來探討 276 窟、303 窟、419 窟和 420 窟中法華變之於「多樣性和同一性」和「清晰性和模糊性」這兩對風格理論特性。

有關多樣性和同一性風格，沃爾夫林是這樣說的：

封閉式的原則自然意味著圖畫是一個統一體。只是當形式的總體被感到是一個整體時，這個整體才能被認為是受規則安排的，此外，無論是產生一種構造的中介物還是盛行一種更自由的秩序都是無關緊要的。¹⁴

上述所說的封閉式的風格特性，指的是前面用來分析作品的理論之一（封閉形式和開

¹⁴ 沃爾夫林，《藝術風格學》，頁 173。

放形式)，封閉形式的風格主要針對的是畫作本身，而多樣性和同一性這一組風格理論，則是在時代風格中來論述的，所謂的時代風格所講的就是在某一個期間（比如文藝復興時代）所流行的藝術風格，所以這一組風格理論，是在時代封閉式的型態下來論述的，276 窟、303 窟、419 窟和 420 窟四窟的法華變所展現出來的就是隋代敦煌莫高窟法華經變的藝術風格，此四窟中的法華變是傾向於多樣性風格的，總結其風格理論特性歸納如下表：

窟號	線描和圖繪	平面和縱深	封閉形式和開放形式
276	線描	平面	封閉
303	圖繪	平面	開放
419	線描和圖繪	平面	開放
420	線描和圖繪	平面兼縱深	開放

在隋代莫高窟法華變的風格屬性中，並非是以單一特性為發展取向的，此時期的法華經變畫風格呈現出了多元發展的特性，所以在 276 窟、303 窟、419 窟和 420 窟四窟中有線描風格的畫作，也有圖繪風格的，甚至是線描和圖繪兩種風格皆兼具的風格畫作，因此可以判定此時期莫高窟的法華變相較於同一性，應為多樣性風格。最後一組理論—清晰性和模糊性，沃爾夫林針對此組風格理論的闡述是：

每一個時代都要求清晰的藝術，稱一種表現為模糊的總有些批評的意思。但是模糊這個詞在 16 世紀的含義，不同於後來時代的含義。對古典藝術來說，一切美都意味著形體的毫無遺漏的展現；而在巴羅克藝術中，即使在力圖完美地描繪實際的畫中絕對的清晰也變得模糊了。繪畫的外貌不再同極度客觀的清晰性相一致，而是迴避它。¹⁵

在歐洲清晰性和模糊性這一組理論，是針對每個時代不同的創作風格來談論的，針對畫作的創作風格與取向，線描風格所展現出的屬性與清晰性相呼應，圖繪風格的展現則較相應於模糊性，在隋代 276 窟、303 窟、419 窟和 420 窟這四窟中的法華經變，就如同上述的多樣性風格一般，此時期相較於歐洲藝術史發展風格特色的明確性，其多元性造就了隋代莫高窟法華經變擁有清晰性和模糊性兩種特性同時兼具的這樣的風格屬性。沃爾夫林對於五對風格理論的應用方式，最終提出了這樣的見解：

在這裡我們遇到了這樣一個大問題—在各種形式的理解中，變化是一種內在發展的結果，是一種在一定程度上自臻完善的理解方式發展的結果呢，還是一種來自外部的推動力，對世界的另一種興趣，和決定著變化的另一種態度呢？這個問題遠遠超出了敘述性美術史的範圍，而我們將只提供我們所想像的答案。

¹⁵ 沃爾夫林，《藝術風格學》，頁 214。

對待這個問題的兩種方式都是可採納的，即，每一種方式都僅僅被獨自考慮。當然我們不應設想有一種內部的機制在自動地運轉，並在任何情況下都產生上述的一系列理解的形式。要產生這些形式，應當以一定的方式來感受生命。但是人類的想像力總是要使它的機體和各種發展的可能性在美術史中體現出來。不錯，我們只看見我們尋找的東西，但是我們只尋找我們看得見的東西。毫無疑問某些觀看的形式作為種種可能性事先存在著，這些形式是否發展和如何發展取決於外部的環境。¹⁶

而對於敦煌莫高窟的藝術發展來說，決定形式發展的外部環境與此地區的地理位置有關，敦煌位於中國絲路上的重鎮之一，對外是通往中國的道路，對內則是通往印度取經的路徑與通商渠道之一，因此往來此地區的種族、商旅、僧眾相當的多，若從敦煌莫高窟地區佛教藝術風格發展的多重主軸和多元性來探討，此地區的藝術風格發展亦受中亞等地區的藝術風格文化所影響，賴鵬舉在《敦煌石窟造像思想研究》中論及莫高窟的彌勒造像時提到：

北傳佛教源出於紀元後的西北印，其佛教造像在進入中亞後形成大小乘不同的異化。伴隨著佛像的異化，其“彌勒菩薩”造像也朝不同方向發展，往東進入新疆克孜爾石窟者因與釋迦“佛傳”結合而轉為“小乘”；往西進入阿富汗石窟者則與“十方佛”等結合而轉為“大乘”。

兩方向發展的“彌勒菩薩”造像俱對敦煌莫高窟產生影響，其融入佛傳的小乘部分爾後進入莫高窟 275 窟與北魏時期中心柱窟的側壁造像，而進入大乘的部分則成為莫高窟北涼三窟天尊造像的背景。¹⁷

從賴鵬舉的此項論述中可以窺知，莫高窟地區的藝術風格自魏晉時期起，即有阿富汗和新疆兩地文化的展現，同時莫高窟也深受中原地區（今所謂之中國）之藝術風格所影響，中原地區的繪畫風格相較於歐洲的繪畫風格，兩者是截然不同的呈現，Gombrich 在論述二至十三世紀的中國繪畫時說到：

佛教之影響中國藝術，並不僅是給了藝術家一項新的任務，它更引進了一個全新的繪畫觀，一種對藝術家成就的崇高敬意，是古希臘或文藝復興時期以前的歐洲無法比擬的。中國是第一個不把畫圖當作卑賤工作的民族，而把畫家和靈感豐富的詩人擺在同等地位。東方宗教主張，沒有比正當的冥冥想更重要的事。冥想就是對同一真理持續深思熟慮上好幾個鐘頭，使一個觀念固定在心中，再從各個角度去嚴密的凝視它。東方人重視此種精神鍛鍊的程度，更勝過西方人的鍛鍊肉體和體育活動。¹⁸

¹⁶ 沃爾夫林，《藝術風格學》，頁 256。

¹⁷ 賴鵬舉，《敦煌石窟造像思想研究》，頁 22。

¹⁸ E. H. Gombrich 著，雨云譯，《藝術的故事》，頁 150。

所以若從這個角度來看隋代敦煌莫高窟法華變藝術風格之特色，可以說是融會多種民族文化藝術後，所產生出之具有功能性之藝術風格之展現，而這樣的功能性即有可能即經由經變之繪製，結合了宗教的冥想經驗，而冥想經驗的最初，經由本文之文本比對圖像後，隋代敦煌莫高窟法華經變所繪製之文本，即有可能就是竺法護《正法華經》。

四、結語

透過對隋代敦煌莫高窟法華變藝術風格之分析，最後所推敲出的結論是敦煌地區的佛教藝術呈現，除了其地理區的特殊性外，多重性和多元性風格的展現，其實也反映出了當地人民，以及商旅對於宗教的歸屬，姑且不論石窟藝術在當時背景下的各種功能性，唯一可以確定的是佛經之所以被繪製為經變圖，定有其為人心靈所依託之意涵的存在，至於其心靈所依託的立足點、訴求、目的為何？將留待相關議題來作討論。

參考文獻

一、原典文獻

《妙法蓮華經》。《大正藏》冊 9，第 262 號。

《正法華經》。《大正藏》冊 9，第 263 號。

二、中日文專書、論文、網路資源等

E. H. Gombrich 著，兩云譯（2003）。《藝術的故事》。台北：聯經出版。

小山滿（1988）。《東洋の圖像學》。東京：創價大學アジア研究所。

沃爾夫林著、潘耀昌譯（1987）。《藝術風格學》。瀋陽：遼寧人民出版社。

沙武田（2006）。《敦煌畫稿研究》。北京：民族出版社。

金谷健一（2011）。《畫像理解：3 次元認識的數理》。東京：森北出版社。

林家平、寧強、羅華慶著（1992）。《中國敦煌學史》。北京：北京語言學出版社。

松本榮一（1986）。《敦煌畫の研究—圖像篇》。東京：同朋社。

段文杰（2007）。《敦煌石窟藝術研究》。蘭州：甘肅人民出版社。

馬德（1996）。《敦煌莫高窟史研究》。蘭州：甘肅教育出版社。

敦煌文物研究所編（1982）。《中國石窟·敦煌莫高窟》（一）。北京：文物出版社。

——（1984）。《中國石窟·敦煌莫高窟》（二）。北京：文物出版社。

——（1987a）。《中國石窟·敦煌莫高窟》（三）。北京：文物出版社。

——（1987b）。《中國石窟·敦煌莫高窟》（四）。北京：文物出版社。

——（1987c）。《中國石窟·敦煌莫高窟》（五）。北京：文物出版社。

敦煌研究院編（1986）。《敦煌莫高窟供養人題記》。北京：文物出版社。

——（1996）。《敦煌石窟內容總錄》。北京：文物出版社。

——（1999）。《敦煌石窟全集·法華經畫卷》（7）。香港：商務印書館。

賀世哲（2006）。《敦煌圖像研究》。蘭州：甘肅教育出版社。

鄭炳林、沙武田（2005）。《敦煌石窟藝術概論》。蘭州：甘肅文化出版社。

賴鵬舉（2009）。《敦煌石窟造像思想研究》。北京：文物出版社。

歐文·潘諾夫斯基（Erwin Panofsky）著，戚印平、范景中譯（2011）。《圖像學研究：文藝復興時期藝術的人文主題》。上海：上海三聯書店。