

## 克孜尔石窟壁画——基于公共艺术视角“公共性”的研究

### Murals in Kizil Grottoes —— A Study of "Publicity" from the Perspective of Public Art

卯旭虎 孙玲玲  
Mao Xvhu Sun Lingling

**摘要：**石窟壁画由于其存在的场域、政治与意识形态的多元架构赋予了其中国早期公共艺术雏形的特质。本文以公共艺术视角来审视石窟壁画中存在的具有“公共性”特质的绘画范式，从场域、主题、形式、参与行为、社会行为、精神体现、价值构建等多方面来探讨石窟壁画中基于公共艺术视角对其“公共性”研究的挖掘与探讨，一方面能够进一步推动石窟壁画的多角度研究；另一方面又为新时代基于地域文化、具有中国特色的公共艺术创作提供了一个新的设计思路、增添内在的动力机制与识别属性。

**关键词：**克孜尔，壁画，公共性，公共艺术表达

#### 一、公共艺术与公共性

“公共艺术”概念出现于20世纪60年代的美国，诞生之初便带有一定的政治权力与意识形态色彩。其出现经历了三个阶段：第一阶段，公共艺术的产生可追溯到古希腊时期，奴隶民主制制度下神庙、斗兽场、剧场等公共建筑的出现为公共艺术表达的雏形。第二阶段，凯斯特在他的《艺术与美国的公共领域》中表述，公共艺术必须具备三个特点：1. 它是艺术机构以外的实际空间中的艺术；2. 它必须与观众相联系；3. 公共赞助艺术创作。第三阶段，众多研究学者表明，直到后现代主义时期，真正的公共艺术才显露头角。后现代主义时期艺术创作最大的特点便是“解构”，主张自由与活力、反对僵硬的秩序、强调艺术多元化的差异，使得艺术创作不再是精英阶层的专利，打破曲高和寡的艺术氛围，促使艺术创作平民化、通俗化，增强公共群体对艺术创作的参与度以及与作品的交流，使得艺术成为表达公意的武器，反映各种社会问题，艺术表现出一种入世的人文关怀，至此公共艺术便被正式提出。公共艺术有三个公认的基本属性

和要素：公共性、艺术性、在地性。当下普遍对于公共艺术的探讨只关心对象客体本身，也就是对作品自身艺术性的关注度较高。对于公共艺术真正的论述首先要有一定的公共空间场域中多方面地对其概述，从横向共时维度与纵向历史维度对其分析，在横向共时维度中进行横向的比较，会将其置入物理的、社会的、象征的公共空间中加以分析。目前，公共艺术的生发地是在公共场域，具有“公共的”性质，是开放、共享的，汉娜·阿伦特提出从两个方面解释和论述“公共的”这个概念：一是指公共场合中的东西或者事物，二是指人类共同拥有的世界，第一方面从公共的物理空间场所进行概述，第二方面是从公共的对象客体本身的一种价值取向、精神反映。在横向的共时维度当中，“公共艺术”作品通常具有临时性的特征，延续时间短但作品的艺术行为与社会行为、展示行为与参与行为、精神体现与价值建构都能够积极地表现出来，更多地将其视为一种公共艺术事件。如：德国大地艺术家克里斯托和珍妮夫妇的公共艺术创作“包裹的凯旋门”以及“包裹的罗马城墙”都属

于临时性的公共艺术作品或公共艺术事件，在短短数日的展览中社会反响强烈。在展出期间的艺术行为、社会行为、展示行为、参与行为、精神体现、价值建构的显现共同造就了此次盛会的成功，在其中，我们感受到这不仅仅是一件公共的艺术作品，而是一种公共的艺术行为，所以在此我们不能够片面地只关注公共艺术客体本身。在纵向的历史维度中具有公共艺术性质的作品并不是在“公共艺术”概念提出时才出现的，在纵向的历史维度中的大型艺术作品在公共空间中除了“物理空间”“社会空间”之外，特征最为鲜明的便是“象征性的公共空间”。其公共空间中的作品都是社会意识形态下具有纪念与缅怀意义的大型雕塑作品，在一定的历史时期中具有永久性的特点，此类作品在公共艺术的范畴中只具有现实空间场域的公共性，不具有民众参与、社会行为等特质的公共艺术行为，他们都以大型纪念碑、大型丰功伟绩的浮雕壁画等形式出现。

“公共性”是人类社会实践中的一种社会属性，只有那些存在于公共空间中且能够引起公众广泛兴趣或广泛关注的事物才具

有真正的公共性。按照阿伦特和哈贝马斯对“公共领域”的理解，在公共空间中体现出最重要的性质便是一种参与性的“公共意识”与“公共精神”<sup>[1]</sup>。

#### 二、地域文化视角下克孜尔石窟壁画“公共性”研究的必要性

对于石窟壁画研究古往今来络绎不绝，研究切入点各有裨益，通常都是从绘画、考古学、题材内容和艺术风格、美术史的角度等对其研究，但社会结构的转变使得建造之初的职能与功用逐渐淡化，目前只是作为一种范本来对各个历史时期历史资料残缺的填补研究，以及作为一种绘画方式的研究。在当下这个开放、共享的多元时代，以新视角、新思路的视角将其置入当代艺术视角的研究领域中去探查是必要的。当下石窟开放性的显现与职能化的转变将其置入公共艺术领域当中从公共艺术的角度出发，将石窟壁画中“公共性”因素挖掘出来，为石窟壁画的研究提供了一个新的视角有利于延伸对石窟壁画的研究范围与方法，为石窟艺术增加新的内涵与新的界定，为壁画艺术的公共性方向的创造提供了范式作用，也为新时代具有中国特色的公共艺术表达提供新思路，为艺术的发展增添新的动力。

在全球化背景下公共艺术创作趋同化的时代背景下，公共艺术的创作呈现模式化发展，照搬、照抄、模仿国外的公共艺术形式，使得公共艺术作品脱离了本土文化，难以被公众所理解因而不为公众所接受，欠缺对我国城市文化价值与审美的公共艺术表达。缺乏创新性与文化属性，难以体现城市面貌与地方发展的特色，急需公共艺术创作的新思路，拓宽公共艺术表达，因此“地域性”问题从“公共艺术”中凸显出来，成为被关注的焦点和解决全球化时代公共艺术问题的关键。<sup>[2]</sup>创作出新时代具有中国特色的公共艺术作品，反映新时代、新征程、新思想的艺术表达，展现公共艺术多元文化，增强内在的动力机制与识别属性。

克孜尔由于其独特的区位优势，其地域文化底蕴深厚。独特的地域文化成为该地区的城市品牌与标签，其文化的独特性、传承性、归属感、开放性使其区别于其他外来文化，增强区域文化的可识别性。克孜尔石窟壁画的艺术性是区域民众

长期建造完善自我选择的结果，其审美是民众审美需求的积淀，能够为广大民众所接受。不同区位的地域文化有其自身的独立性与延续性。克孜尔石窟壁画“公共性”的凸显既体现公共艺术表达又展现独特的地域文化，使得地域文化包含公共艺术，公共艺术展现地域文化。

基于地域文化视角对克孜尔石窟壁画“公共性”的研究将是新时代具有中国特色公共艺术表达创新发展的需要，以文化的独特性把握公共艺术创新发展的新思路。独特的地域文化是优秀传统文化的组成部分，具有传统文化所不具备的个性，能够充分地展现区域文化的非凡品质，以及推动优秀传统文化的不断完善，促进传统文化生生不息地发展。充分发掘地方独特、优越的文化资源，发挥地域文化优势，让独具特色的地域文化成为城市标签，在被公众所熟悉、接受的过程中，让具有独特地域文化个性的公共艺术成为联系城市历史与现代文明的纽带。<sup>[3]</sup>从“地域文化视角下石窟壁画公共性”的角度为石窟壁画的研究提供一个新的视角，增强石窟壁画研究的广度以及基于地域文化视角表现公共艺术创作的文化特征，展现新时代具有中国特色的公共艺术创作思路是很有必要的。

#### 三、克孜尔石窟壁画中“公共性”的显现

“公共性”是公共生活的本质属性，是在肯定和保持个人、种族和文化差异性的前提下，从不同位置和角度对一个共同问题的测量和评判下形成的一种共识，进而巩固一种维系它们之间共同存在的意义的过程。<sup>[4]</sup>石窟壁画艺术是佛教文化与艺术最直观的表现形式之一，其产生与传播自成体系范围之广、影响之大，作为绘画表现方式的一种，在传播过程中最大的特点便是具有包容性，囊括所有兼收并蓄，能够与不同的文化相互交流融合，形成新的艺术风格面貌，有其相对独立性，但其内在的母性本质却没有发生异变。社会政治环境的变动是直接诱发石窟壁画产生与发展的原因之一，其建造者（统治者即主办方）为宣扬佛教思想，巩固统治、安定社会而建造，可以看出石窟壁画建造的动力与职能作用并没有体现大众的意识需求。虽说所涉及的人物包括皇室、官吏、佛教社团，但都只是小众的精英

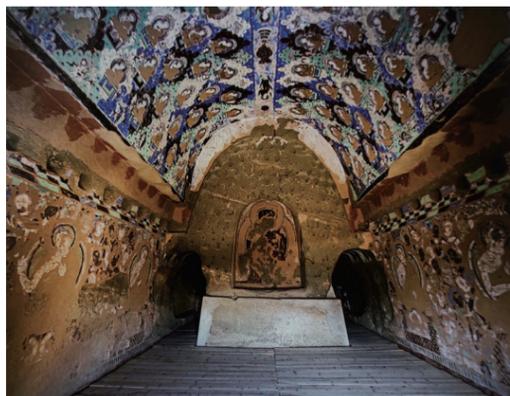
群体，并没有涉及普通大众，其受众群体也没有显示出公共性的特征。作为一种存在于一定空间领域中的绘画艺术，随着社会历史、生活习俗、意识形态的变迁，其内容都是广泛地服务于普通大众的社会心理需求，因此石窟壁画的意识形态职能是自上而下的演变趋势。随着文化多元化的碰撞与融合，这种阶级意识的产物与民众诉求相互吻合，统治阶级的大力宣扬和民众的心理需求与审美需要共同造就了一个开放、共存、多元的文化体系。

克孜尔石窟艺术是古龟兹文化深受印度键陀罗近源佛教艺术风格影响与龟兹本土文化及多元外来文化融合、借鉴而催生出的西域佛教艺术产物，位于丝绸之路要道古龟兹国境内，从地缘区位上讲，由于克孜尔石窟的特殊地理位置，其自身就具有“公共性”特征。一是多元文化交流的公共场域，如伊朗、突厥、回鹘、吐蕃文化共同反映的场域，二是石窟群建造时间的延续性，各个时期洞窟都在此开凿，克孜尔便成为古龟兹地区佛教石窟开凿的公共场所，艺术的生长性推动了克孜尔佛教艺术的兴盛，克孜尔佛教艺术的艺术价值与社会价值的显现奠定了克孜尔区位的历史地位。克孜尔佛教艺术对我国新疆以东的河西、陇右、中原及中亚佛教艺术都产生了深远的影响，是“丝绸之路”文化遗产纽带中不可或缺的构成要素，在世界范围内具有突出的普遍价值。早期克孜尔石窟是基于佛教艺术的传播与盛行，是佛教文化交流扎根的场所，是僧侣修行生活的场所，也是民众朝拜礼佛的场所，公共场所职能的凸显使得石窟区域公共空间具有公共性的鲜明特点。石窟形制主要分为石窟又可以分为僧院窟、塔庙窟、尊像窟三类，僧院窟是在主室四面开凿佛龛，再将塑像放置其中。塔庙窟多为长方形，分前后室，前室是礼拜的地方，后室中间有龛柱，柱四面凿小龛，其中也安置坐佛和菩萨。尊像窟也为长方形，主要是用来礼拜的，穹顶纹饰由四面下方往上开展，甚有气势。在石窟开凿之时，对于区域职能划分有着明确的界定，那么在职能相对稳定的石窟场域中，对于壁画内容的创造也是依附于洞窟具体职能服务的需要加以创作表达的，因此壁画故事题材内容的表现与洞窟职能之间存在着一种共性，而且壁画绘制范围在整个洞窟当中占据主导



1. 慕魄太子本生

地位，绘制于四面墙壁以及穹顶目之所及之处。在有限的石窟空间中，壁画内容如何才能直观地表现出洞窟的职能？所以在主题的选择上必定要选择佛教史上重大的历史事件或古今流传传记中最具代表性的事件以体现洞窟所反映的思想观念，如用于礼拜的洞窟除了释尊像与菩萨像外壁画，也描绘了与之相关的故事画、佛像画、经变画、佛教史迹画以及精美的装饰花纹。僧侣生活修行的洞窟壁画内容与主题一般为山林图以及喻示修行苦难的故事画。佛教艺术的不断传播与发展融合出现了新的外部特征，但其修行与教理、教义本质并没有发生变化，其本质依旧



2. 克孜尔38窟

是服务于战争摧残下民众精神的寄托之处。壁画反映的内容与主题既是一个时代普罗大众信仰的表现，又是在历史长河中基于母题不变的文化共识。不论对于教义服务的民众或者故事题材都具有稳定的系统机制，是一种共性的显现即“公共性”的属性。

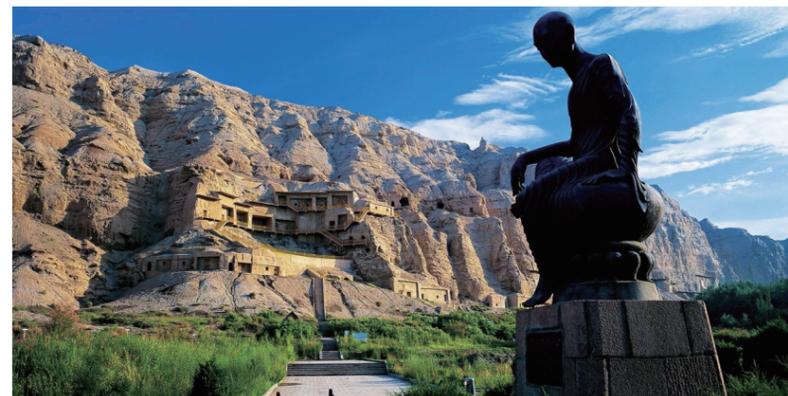
石窟壁画所描绘的愿景是对现实苦难生活的逃避与真实写照。在现实中惨遭战争、饥荒、阶级剥削、无止境地鞭策，生活的苦难使得他们看到克孜尔石窟菱形格本生故事壁画（图1）中佛及弟子经受苦难之后，得到精神及现实的解脱，这正与他们的生活写照与诉求相符。面对无法改变的残酷现实，继而去追寻精神的归宿。礼佛者把石窟场所当作逃避现实苦难的“救赎地”，把石窟壁画中描绘的景象与现实生活进行参照，努力忘却现实中的一切不公平、不合理，从而决意作出“自我牺牲”以获取神的恩典<sup>[5]</sup>。石窟作为逃避现实的“防空洞”、精神的“归宿地”，是渺小生灵最后的“避难所”，是他们心灵深处最后的净土，他们的灵魂在此得以喘息、他们的心灵在此得以安定，是他们精神共同的伊甸园，共同的心之所向。他们的精神归宿在此，这里是他们共同拥有这方精神的小世界，共有的精神空间便是“公共性”因素的显现。

#### 四、克孜尔石窟壁画中的“公共性”因素

##### （一）物理的“公共性”

###### 1. 场域

石窟壁画存在于不同形制的石窟当中，



2. 克孜尔石窟前景

以石窟作为壁画的依附区域，石窟的开凿并非为了艺术，而是进行佛教艺术文化交流传播、礼拜的场所，形成基于特定场所的一种肃穆、庄重、神圣的场所感，呈现出一种固定的场域性感觉，是特定的自然环境、人工环境及文化环境赋予场所的一种总体的氛围与性格，是特定场所中最具共性和共识性的一种感觉，<sup>[6]</sup>作为交流礼拜的场所从建造之始便具有了“公共性”的因素存在，如中心柱窟、大象窟的设计都是以礼拜、瞻仰为目的。中心柱窟以中轴线为基准在纵向空间的后部建造单面塔柱，塔柱周围有通道，塔柱四周有壁龛，并有佛像菩萨雕塑。柱子四周是平屋顶，柱子的前面是宽敞的，前厅的顶部是拱形券顶。券形底部用椽子塑造或粉刷，椽子之间的凉亭上装饰着各种图案（图2）。这种空间格局的划分能够让僧侣以及信众通过前厅进行礼仪参拜，继而进入后室围绕中心佛龛对壁画内容进行观赏之后从另一侧出来。这种空间布局与参与方式在整个空间场域中体现着浓郁的“公共性”色彩。由于参与阶级的精英化并没有对普通大众开放，其“公共性”的直观性较弱，但随着石窟艺术场域向景区职能化方向的发展，石窟场域从宏大叙事场所转向了日常生活状况，从“神圣”场域转向了公共空间（图3），从膜拜视向转向了沉浸式体验，<sup>[7]</sup>民众参与度的提升、开放性力度的加大，其“公共性”的艺术属性便直接地显现而出。

###### 2. 主题

克孜尔石窟类型主要分为僧院窟、塔



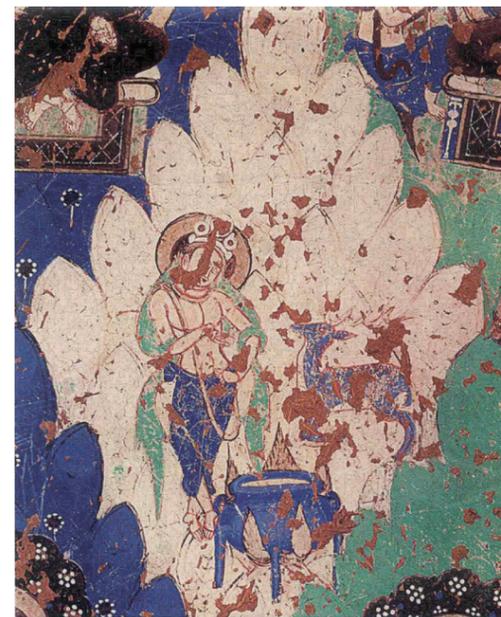
4. 菩萨苦修像



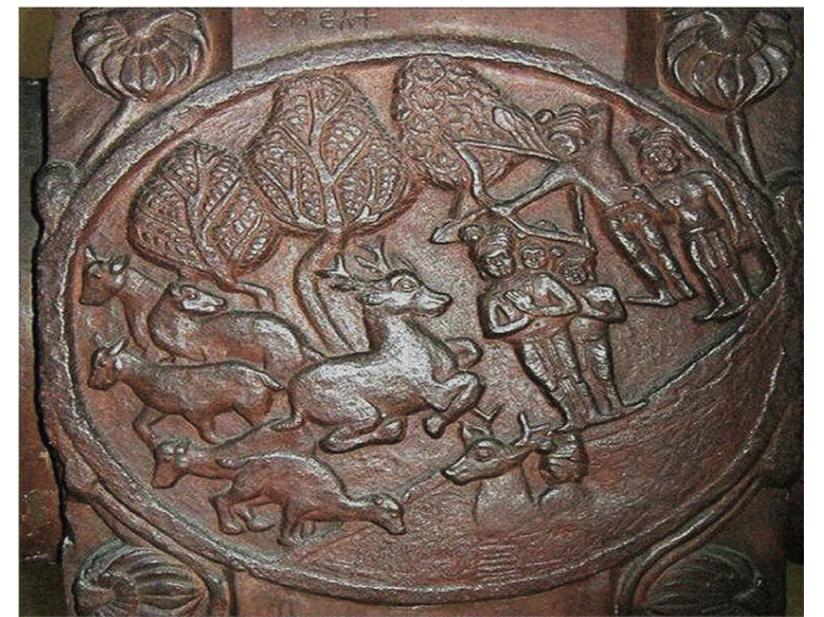
5. 菩萨本生

庙窟、尊像窟三类，每一窟型的主题与功能各不相同，石窟中的雕塑和壁画，主要集中在礼拜窟中，而礼拜窟的空间布局形式亦具有多种不同的制式。在不同的空间形式与功能窟当中壁画的内容也各不相同，佛教壁画

题材种类繁多，最为常见的有经变画、故事画、佛像画、佛教史迹画等等，这些主题性内容从诞生之初就具有相对稳定的内部机制、基于母题演变的系统体系。佛教题材内容母题都是基于印度佛教文化的发展演变而



6. 克孜尔38窟鹿王本生

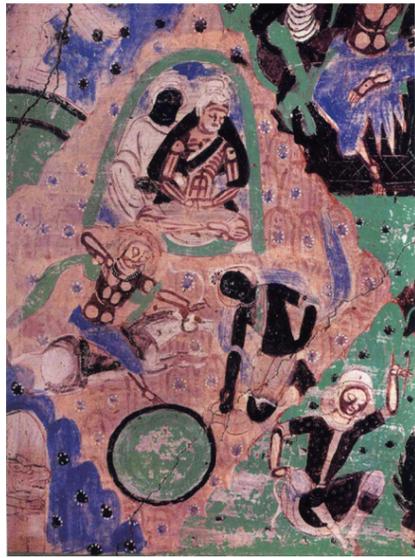


7. 巴尔胡特佛塔石刻鹿王本生

来，无论是印度阿旃陀石窟、阿富汗巴米扬石窟，还是新疆克孜尔石窟、甘肃敦煌石窟等，佛教壁画的普及其中壁画主题及构图程式化都是出自印度佛教壁画母题，其形式在多元文化冲击下呈现相似性，但主题描述的内容相对稳定，具有“公共性”因素，如克孜尔石窟涅槃题材与藏于巴基斯坦拉合尔博物馆高浮雕涅槃图像其构图、布局、人物极其相似，同出于犍陀罗佛教艺术，受印度佛教影响（《佛本行集经》卷二），出土于犍陀罗的菩萨苦修像（图4）其形象骨瘦如柴、犹如枯骨，与克孜尔76窟菩萨本生形象（图5）如出一辙。

##### 3. 形式

壁画是一个时代与特定历史时期的文化反映，其表现形式具有相对稳定性。在佛教艺术与本土文化融合之后，其必然会产生新的文化现象与表现机制。如克孜尔石窟当中单幅菱形格画本生故事（图6）与印度单幅本生故事（图7）的一人一动物表现形式；中心柱窟的表现形式、结构又是古龟兹文化体系下特有的文化表现形式，在特定的历史时期，这种形式将会长期存在。这种表现是龟兹地区共有的一种表现形式，且受众普遍认可，所以其就有“公共性”特征。在石窟中壁画内容的布局特征也是时代的反映，比



8. 睽摩迦本生

如石窟正厅、侧壁、甬道、穹顶等在不同的位置所描绘的题材内容各不相同，但都有其固定的布局排序，在每个时代都将进行程式化的表现与传承，这种程式化同样具有“公共性”因素。

#### 4. 参与行为

在参与群体中，从壁画描绘图景中看，官吏、将士、僧侣、百姓、供养人等都是石窟开凿、捐赠、建造的缔造者，正如凯斯特在《艺术与美国的公共领域》中表述，公共艺术具备的第三个特点：公众赞助艺术创作。他们有意或无意，直接或间接地参与到建造过程中来，具有广泛的公共基础。从壁画艺术的创作来看，第一，创作过程的协助性，在壁画创作过程中通常都是师傅进行打稿与整体布局，徒弟进行打底与上色。第二，创作的开放性，创作过程中为求良好的艺术表达通常会以集会的方式探讨绘画技法，以及向他人虚心请教共同研究。第三，创作过程的表演性，画史中，有关于以肩依壁，以臂为径，挥写圆光，以及“解衣盘礴”观众关于绘画方式的记载。第四，最终形式的可观瞻性，以群体性瞻仰图示教义表现的宗教活动。第五，克孜尔石窟艺术的综合性，包括石窟群内各种艺术表现形式的综合，佛教日常行事与佛事活动的综合，以及佛教艺术展现与民俗活动的综合<sup>[8]</sup>。综上所述，壁画的创作都有其“公共性”因素在其中显现。

## (二) 精神的“公共性”

### 1. 审美行为

石窟艺术在人们集体的瞻仰、审美过程中潜意识地深化了观仰者接受从壁画图示反映出的教义理念，从而体现了石窟壁画的教化与安抚功能。在这种社会教化、宗教安抚中，作为直观显现的壁画艺术的审美表现也在不断地进行深化，与民众审美意识高度的融合体现了时代艺术特色，“从大众参与性角度讲，艺术不仅是传统意义上的图像再现，而是观者与艺术家在艺术展现场域关系中的审美碰撞、交流，其“主-客二元论”审美不仅在于我们的观念，应是实现个性的全面性与价值的一种方式，更是推动人类社会发展的的重要途径。”<sup>[9]</sup>壁画作为一种视觉艺术，在创作之初更多的是供民众瞻仰、礼拜，由于佛教中“无常”“色空”的基本理论的抽象性，使其佛教教义在信徒中的广泛传播存在一定的滞后性，图像的直观性更能让普通民众体会其中教义所暗含的道理，从而达到教化作用（图8），睽摩迦本生通过绘画形式来诠释睽子孝行的故事，从而以一种情景化的方式熏陶民众。其传播性进一步促进了民众与壁画内容的认识与互动，是石窟壁画与民众沟通的有效媒介<sup>[10]</sup>，推动了人类社会的发展。作为直观性的造型艺术，如壁画、雕塑得到了空前的发展，普罗大众的审美表达在其中得以显现。

### 2. 精神行为



9. 窟萨垂太子本生

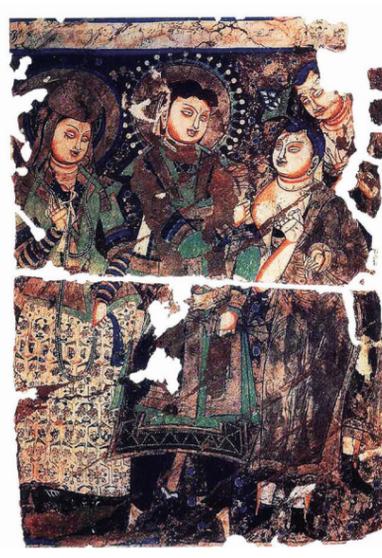
公共性是公共艺术的核心，体现的是人的交往的社会性，是大众的、公共的、是物态化的，可以完成人们自我感情向他人的表述，<sup>[11]</sup>任何一种社会现象都是在一定的社会需要基础上产生的。所有社会现象，包括宗教艺术，在探索它产生的根源时，都不能离开一定的社会制度以及生活在这种社会制度下的人的需要。在石窟场域空间中所反映出的美好图景总是能够诱使人们理所应当地坚信历经艰苦考验、自觉牺牲就可达到神性与人性、环境与心境的统一，完成自我救赎。萨垂太子本生（图9）、佛传图（图10）等，特别是佛传图中庵摩罗女嘴角的一丝喜悦正是皈依后的笑容。作为对现实社会苦难的真实写照，在这个立体的超然维度中，精神的寄托、逃离现实的束缚是普通民众精神与石窟壁画场域互相融合的结果，是民众心之所向之地精神性的场所空间。在石窟壁画艺术中，人生的精神意义不仅没有被否定，而是充盈于石窟的整个空间，成为石窟艺术中一种融会贯通的因素（即公共性因素），使石窟壁画艺术获得了勃勃的生机和活力。

### 3. 价值建构

当下由于社会阶级及性质的转变使得石窟场域性质发生变化，其历史价值、文化价值、艺术价值、普遍有所体现，使得石窟壁画具有多种文化价值建构的因素。在历史价值中，壁画风格、壁画中人物所使用的器



10. 佛传图

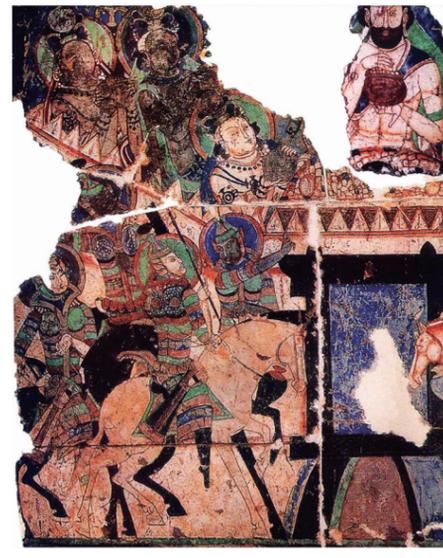


11. 龟兹王托提卡及王后

具、服饰等众多的使用物都为历史的断代和历史的空白提供了有力的论证与填补。在文化价值中，各个历史时期的民俗、风土人情、生活方式等都能够窥探出其中的文化现象。《龟兹王托提卡及王后》（图11）的图中反映了当时龟兹的人物形象、服饰特征、艺术风格等，以及《八王分舍利》（图12）中描述古代印度八个国王前来争夺舍利的故事，虽然故事发生于印度，但壁画描绘中所体现出的形象、装饰、色彩都具有龟兹特征，可见龟兹壁画能够囊括多种文化，并且通过壁画能够探查出当时民俗、风土、艺术等多种文化价值。在艺术价值中，时空场域的开放使其公共艺术属性被无限放大，艺术表现、艺术内涵、艺术创造等都融于石窟壁画当中。我们喜爱一个公共空间，不仅是因为它具备人类聚居生活的便利性保障，在一定限度下尽可能自由地选择生活所用；还因为这些公共空间提供了人们的一些价值认同。<sup>[12]</sup>所有石窟壁画作为一种艺术表现，其中囊括了众多的文化价值，其“公共性”全面地反映各种社会现象，如克孜尔壁画中本生故事、因缘故事、佛传故事、说法图反映了各种社会现象，即价值反映。

## 五、结语

古龟兹国内克孜尔地区最为显著的区位优势便是地处“丝绸之路”要道，中亚多元



12. 八王分舍利

文化与佛教艺术进行交流，融合形成了独具特色的克孜尔佛教艺术。由于文化多元、经济交流频繁、王室对佛教的支持以及克孜尔佛教艺术与印度佛教的近源影响，克孜尔既是佛教艺术的集散地，又是发散地，联结中亚与东亚。由于独特的地理位置对克孜尔石窟壁画“公共性”的研究具有典型性特征，一方面可以看出多元文化在石窟建造中的“公共性”因素的显现，另一方面，由于印度佛教近源的原因，能够反映出佛教艺术中最为原始、本质的“公共性”因素的显现。最终通过场域、主题、形式、参与行为、社会行为、精神体现、价值构建等多方面可以看出，在克孜尔石窟壁画的发展过程中“公共性”因素也伴随其中，既是石窟壁画艺术发展的组成部分，又体现着石窟壁画的艺术特征。所以对克孜尔石窟壁画“公共性”的探查能够为克孜尔石窟壁画的研究提供一个新的视角，有利于推进石窟壁画艺术的深入研究。将独具特色的克孜尔石窟艺术文化以其中显现的“公共性”因素为纽带与公共艺术相联系，又能够为当下突破公共艺术趋同化的艺术创作提供了新途径，为新时代具有中国特色的公共艺术创作提供新思路。

本文为安徽省哲学社会科学规划项目“皖南彩绘壁画在公共艺术设计中的应用”（AHSKY2015D142）研究成果。

作者简介：卯旭虎，安徽工程大学艺术学院美术学硕士在读，研究方向：公共艺术。

孙玲玲，安徽工程大学艺术学院副教授，安徽师范大学美术学硕士，研究方向：美术学、公共艺术。

注释：

- [1] 李建盛：《公共领域、公共性与公共艺术本体论》，《北京社会科学》，2020年第11期，第118-128页。
- [2] 邱可新、赵申申：《地域性公共艺术：全球化时代公共艺术困境的超越之路》，《社会科学战线》，2021年第11期，第254-258页。
- [3] 邱可新、王铁军：《新时代公共艺术表达的地域文化特征》，《文艺争鸣》，2020年第5期，第182-186页。
- [4] 孙妍：《论公共艺术的当代特征》，《文艺争鸣》，2020年第5期，第177-181页。
- [5] 江艳华：《石窟艺术——中国早期公共艺术的雏形》，《美术大观》，2008年第7期，第167页。
- [6] 张苏卉：《场所营造与公众介入——美国公共艺术的当代取向研究》，《美术大观》，2019年第2期，第93-95页。
- [7] 潘心扬、赵志红：《价值重构中的当代公共艺术》，《美术研究》，2021年第3期，第133-136页。
- [8] 史忠平：《由敦煌石窟的公共性看文化服务的内涵》，《美术观察》，2018年第3期，第18-19页。
- [9] 崔佳：《公共艺术的美学意蕴》，《文艺争鸣》，2018年第9期，第200-204页。
- [10] 罗保权：《公共艺术置于标志性建筑的“文化附加值”探究——以日本明石海峡大桥为例》，《装饰》，2021年第6期，第136-137页。
- [11] 田婷仪、罗曼：《城市公共艺术对精神创伤的修复初探》，《美术大观》，2020年第4期，第100-102页。
- [12] 林印吉：《公共艺术的多元化趋势与特征》，《美术》，2021年第9期，第140-141页。

图片来源：

- 图1 《西域壁画全集①》第98页
- 图2 《中国石窟艺术·克孜尔》第55页
- 图3 克孜尔石窟前景（来源：网络）
- 图4 巴基斯坦拉合尔中央博物馆
- 图5 菩萨本生（来源：《西域壁画全集②》第8页）
- 图6 《西域壁画全集①》第110页
- 图7 加尔各答博物馆
- 图8 《西域壁画全集②》第43页
- 图9 《西域壁画全集①》第121页
- 图10 《西域壁画全集①》第177页
- 图11 《西域壁画全集②》第131页
- 图12 《西域壁画全集②》第167页