

# 敦煌彩塑美学研究

胡召<sup>1</sup> 黄春华<sup>2</sup> (1.2湖南工业大学 包装设计艺术学院 湖南株洲 412008)

**摘要:**敦煌石窟中的彩塑在国内外宗教艺术中具有很高的美学地位。通过对敦煌彩塑的形式美和意境美的分析,帮助人们了解其特质,进而探究敦煌彩塑的审美价值和文化内涵,得出敦煌彩塑是各个朝代统治阶级安抚民心的良药,同时也是崇拜者追求精神理想的产物,从而加强人们对敦煌彩塑的认识和鉴赏能力。

**关键词:**造型艺术;表现形式;审美价值;文化内涵

**Abstract:** The painted sculpture of Dunhuang Grottoes has high aesthetic status in religious art at home and abroad. Analysis by Formal of the painted sculpture and artistic conception, to help people understand it's features, Deeper analysis of the painted sculpture of the aesthetic value and cultural meaning. The results show that the painted sculpture is drug In order to pacify the people emotions, also an admirer of the product of the pursuit of spiritual, Thus enhancing people's awareness and appreciation of painted sculpture of capacity.

**Key words:** plastic arts;manifestations; aesthetic value; cultural connotations

## 一、背景

佛教文化传入中国后,由于佛教哲学与传统中国哲学有重视精神体悟的特质,并与道家的心灵哲学相一致,又与儒家“独善其身”“乐天知命”等观念一致,所以很快被中国人纳入传统文化的轨道,敦煌石窟艺术正是佛教文化在中国发展艺术的结晶。敦煌石窟是东方艺术的海洋,其中壁画与彩塑是两大构成部分,而彩塑的发展历史过程始自十六国,历经北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、回鹘、西夏、元直到清代。目前尚存彩塑3000多身,其中圆雕2000多身,浮塑1000余身。因石窟开凿在砾岩上,不能雕刻,便采用泥塑的传统方法塑像,其保存古代彩塑之多,历时之长,技艺之精,为世界所罕见。

## 二、敦煌彩塑的形式美

### 1. 线条

敦煌塑像艺术衣纹的处理多用阴刻线式,将绘画中线的艺术手法运用到雕塑上,体现了我国雕塑线艺术的特点,通过这样艺术形式来刻画人物形象和心里的世俗化状态。如158窟的释迦牟尼涅槃像,佛陀静静地躺在床上,头靠枕头,右手枕在头下,双目半闭,神态安详,嘴边还留有一丝含蓄的笑意,佛陀的五官、发髻和颈项塑功尤其细腻,无不显示出明净的线条。身上的袈裟,形成一道道柔和的衣纹曲线,衣纹的深、浅、浮、实是根据内在体积运动而变形,与身体起伏的曲线相配合,透过衣纹能体察人体肌骨的形状,构成完美的韵律,“融化在线纹的旋律里”<sup>[1]</sup>,是一种内在气韵的表现。而敦煌菩萨的形象万千,动作也千姿百态,在比例上几何型少曲线型多,这个形象表现十分优美。有的将双手放在腰前,身子微微左转,形成反“S”形的菩萨,具有娇憨多情的成熟女性风韵;有的胸部扭向左方,臀部耸向右方,构成温柔、丰润的轮廓线,线条流畅,身姿优美,有一种健美生动的美感;有的上肢动态纯净、和谐,通过几条飘带,轻纱薄罩,显得飘逸健美,这种形体及其运动,通过线条表现舞动之美。有的体态肌肉的起伏隐显出手脚运动中的透视关系,甚至有的壁面上的飞天均呈侧身跪坐状,表现一种飞行姿势的动态,这些形象着意表现传神动态的写照,用线的刻画来传达敦煌彩塑的动态之美。线在这里的运用,使佛的形体简洁而柔和,很好地表现出佛涅槃的静穆、深沉的崇高境界,使菩萨的形体优美并具有风韵。

### 2. 色彩

由于受地质条件的影响,敦煌彩塑的制作只能以泥塑和彩绘形式相结合,其中彩绘所用的红色颜料主要是朱砂与铅丹或土红与铅丹的混合红色颜料。蓝色颜料为合成群青(鬼子蓝、青金石),绿色颜料为氯铜矿、石绿,白色颜料为石膏,从以上颜料的色种来看,敦煌彩塑的色彩繁多,然而在塑像进行彩绘的时

候,雕塑匠师并没有模拟现实生活的色彩:肤色不用肉红,用粉白;发髻不涂墨黑,而施粉青;眉毛不勾青黛,而描以石绿等等。这种色彩处理不但没有损害形象的真实性的,而且更增添了艺术的魅力,尤其是放置于花团锦簇的彩色壁画的前面,取得异常协调的艺术效果。在色彩上,各个时代都有自己的特点,这些颜色的运用常常也反映出所对应朝代的经济水平。北魏时期主要喜欢用比较朴实土红、石青、石绿、黑、白几种。隋唐时期,喜用明亮色彩,常常使用富丽堂皇的金色来表现菩萨服饰鲜艳华丽。佛、弟子、天王,一般涂肉色或赭红色,天王的铠甲、形体为雕塑而成,而细部则靠彩绘来表现,各造像和台均施以浓厚艳丽的色彩,并描以金线,作风细致,这些明亮的颜色体现当时时代的繁荣和昌盛。五代以后,色彩远比唐代色彩逊色,趋于清雅,石绿成为主调,这与佛教艺术走向衰微有关。

### 3. 空间

在敦煌莫高窟里,每一洞窟内彩塑与壁画都是一个相互呼应、相互关联的完整世界,是一种对应呼应整体美的关系。窟内整个墙壁满绘着佛教故事的情节、场面,彩塑也会有主有从、有衬托、有照应、有节奏起伏、有微妙变化来对应壁画的情节内容,形成的统一的艺术世界。就连造像的位置在洞窟的摆放也是有空间顺序的,集中在一个坛座上(在洞窟后壁龛中)的塑像,一般是七尊:一佛、二比丘、二菩萨、二力士,其中二力士在最外侧。一般佛像为主体性造像,呈现为圆雕形式,身后龛壁上都有其背光与身光的圆形或莲瓣形光环围绕。以佛为中心向两面展开排列在两旁的菩萨、弟子等形象多以类似的圆雕形式表现出来,而供养人的形象则多被绘在墙壁之上,龛楣雕有装饰性的花朵或飞天。到晚唐及五代,开始把天王(或力士)不与佛及菩萨等共置于同一坛座上。而造像本身也通过不同的制作手法(浮雕、圆塑、悬雕)来体现不同的空间位置,早期彩塑主要以浮雕表现,由于姿态种类不多,经参差排列,贴在壁面,较大型的佛、菩萨、天王等以圆雕表现,头部及身体体积比较饱满,但仍然不能从四周观赏,背部紧贴壁面,在人物的手等局部的塑造上仍然采用浮雕手法处理,到隋唐时期,随着工艺技术的发展,敦煌彩塑制作工艺就由高浮雕变为圆雕。这种圆塑是可以不附着在任何背景上,可以四面欣赏的,是完全立体的塑像,完美表现主体的三维空间位置。其余如塑像的衣服、飘带及人字披的背、檐等,悬挂在壁面上的彩塑,是用悬雕的手法在平面上塑出凸起的形象,是一种二点五维的空间表现。通过这三种工艺的表现,其佛像、菩萨像、天王以及其它装饰类物体的主次性就通过的空间来完美表现。在这样有序的艺术世界中,多种造型方法共同发挥着作用,表现出整体和谐的浑然气势。中国特有的塑绘结合的艺术,使得敦煌彩塑有壁画作衬托,毕竟独立的圆雕在空间体量表现方面有着一定的局限,壁画图像可以起到意蕴方面的补充,寓装饰性于空间感中,寓彩塑于壁画的空灵意境中,并且通过浅浮雕与壁画相结合的处理手法,达到珠联璧合,和谐统一的视觉效果。

## 三、敦煌彩塑的意境美

### 1. 原生与超越

由于敦煌彩塑本身就是受佛教流入国内的影响,并且经过不同时期的能工巧匠对其塑造。从最早期的原生态形象逐渐演变为具有东方形态特征的艺术形象,这个演变过程正是一个对原始形象进行超越的过程。就拿佛像来说,早期敦煌彩塑的佛像与印度佛陀的形象相似,高鼻深目,头发卷曲,胡须向上翘起,俨然是一个希腊人的形象<sup>[2]</sup>。到了北魏时期,佛像逐渐民族化,到中后期这种世俗化倾向更明显,佛像与普通世俗人物相类似,有较为丰满的面庞和丰满细腻的体态。除了在形象上的改变外,在其人物性别上也发生了变化,早期的佛陀、菩萨均为男性,中期时为体现大慈大悲的性格,其形象逐渐带有女性特征<sup>[3]</sup>,这种变化过程也完全可以说明中华民族丰富的想象力和创造力,以至达到了

超越原始形象进行再创造的目的。

## 2. 写实与装饰

前期彩塑造型表现得严谨写实,比例较为不协调,中后期的彩塑在塑造手法上明显比前期有了很大进步。中后期的彩塑以真人为依据,真实自然,具备凡人气质,缩短了人与神的距离,比例逐渐达到审美的要求,人物形象的刻画更细腻,更有婉丽的风韵。此时的彩塑除了具备很好的写实效果外,人物形象的姿势更具有动态感,不再局限于单纯的站、坐姿,这种姿势的变化更能表现其形象的真实性和一种装饰的美感,如唐代的菩萨身体多作“S”形倾斜,头部微微斜俯,双手放在腰前,身子微微左转,形成反“S”形,显得娇憨多情,具有成熟女性的风韵。另外在造像本身上的装饰也变得多了起来,隋代(中期)以来就有以金箔、金粉来装饰彩塑,有“沥粉堆金”之说<sup>[1]</sup>。如148窟佛像的脸、手、脚等裸体部分都是以贴金装饰,甚至在唐代武周年间的造像是全身贴金装饰。同时出现了菩萨身戴各种饰品,如项饰、璎珞、臂钏、壁珙等装饰物品的彩塑,这些彩塑装饰物品呈现变化多样。

## 3. 神圣与世俗

由于当时是专制与蒙昧的封建社会,宗教信仰在当时是他们精神上唯一的慰藉,因此,对于突然引入国内的宣扬“忍辱牺牲”“累世修行”“诸行无常”“寂灭为乐”“极乐世界”“来世升天”“立地成佛”,<sup>[5]</sup>寄希望于“来世”的宗教信仰就与当时生活在苦难中百姓的精神思想不谋而合,幻想着幸福的“天国”,导致他们认为这种信仰是无比神圣的。为表达自己的神圣的心理,建立推崇佛法的石窟和宗教艺术,以及彩塑艺术也就应运而生。但这种神圣的信仰发展到两宋时期逐渐没落,不仅在心理上,还在造像造型都体现了从神圣到世俗的演变过程。如后期的有些愿文就把人身看作是“三十六种不净物”组成的“皮壳漏子”,以及出现赞美人体的“花容月貌”,和“德齐岩下之松,寿等月中之桂”的希望,以及歌颂:“文摇五彩之笔,高视洪流,觉(学)富(蓄)九经之书,低看鲍谢。”<sup>[6]</sup>的逆反愿望,这些出自僧尼手笔的文字,十分明显皆是尽情满足世俗信仰者的需要。

## 四、敦煌彩塑的审美价值

### 1. 民族性

敦煌莫高窟的彩塑在中国乃至全世界都有很高艺术价值。它所表现的价值既是世界性更是民族性的,它象征着中华民族艺术创造能力的高超水平,同时也体现了极其丰富的中国文化内涵。在这千年艺术宝库里足以看到先民的伟力、活力、热力、以及想象力,这些彩塑艺术的产生都是依靠当时广大普通工匠艺人的创造,它凝聚着更为普遍的民族心理,更为深刻地体现着中华民族的审美意识。在敦煌彩塑形象的审美中,直观的形象不是惟一的,因素,民族象征性的内涵至关重要,这正符合中国人内向性灵的欣赏习惯,也正符合艺术的本质规律。

### 2. 时代性

从佛、菩萨以及众多形象中可以看出不同时代下反映出来的社会背景以及当时的经济状况,乃至对于佛教的崇拜信仰态度和造神人的精神面貌和审美情趣。也就是说这些众佛、菩萨像都带有很强烈的时代性,同时也具有一种差异性。同一个时代的佛,菩萨造型都是形形色色,更何况这些众佛菩萨像产生不同时代,不同工匠以及不同的审美观念,所以造成了民众对这些众佛、菩萨像在审美艺术上时代差异性。就好比菩萨像在早期形象特征是面貌清瘦,脖颈细长,身躯修长,到了中期就变成了丰满圆润,雍容华贵。这种时代差异性不仅表现在众佛菩萨像的面部、衣着上,更多的是表现在这些众佛菩萨像所隐含的不同时代下的政治经济文化状况,以及民众的宗教信仰程度等问题。

### 3. 世俗性

宗教信仰是专制与蒙昧的封建社会精神上唯一的慰藉。广大先民以表达他们热烈的信仰情绪、真挚的审美感情,以娴熟的技巧,精雕细刻的手法来打造桎梏自己的“精神枷锁”,寄托他们的依赖感。先民通过这种手法来表达现实生活中形形色色的苦难与压迫,这已经成为一种普遍现象,并认为这是最能体现他们的信仰情绪和对佛与菩萨的急切希求与依赖,是先民反映自我意识,自我欣赏和自我安慰的一种实用形式。当这种自我意识、自我欣赏、自我安慰的形式发展到认为是可以“光昭六亲”“道济先亡”的善举,实现祈愿的功德时,这种造佛像的现象就世代代造佛成风。工匠对佛像的塑造也就与当时的普通俗人形象想结

合,塑造了具有“三十二相、八十种好”的佛陀<sup>[7]</sup>。这种佛陀形象明显具有鲜明的世俗目的。

## 五、敦煌彩塑的文化内涵

### 1. 佛教教理精神

佛教的基本教理有“四谛”“十二因缘”“正道”等,主张人们除去烦恼,诸恶莫作,积德行善,利人不害人,慈悲度众生,提倡“无缘大慈,同体大悲”<sup>[8]</sup>,追求真、善、美。在封建社会,统治阶级的道德风范对人物品藻是一个重要的审美尺度,对于饱受煎熬战乱的民苦大众来说,佛教“因果报应”“生死轮回”的思想正是一杯寄托精神的浊酒,真、善、美,是人理想的最高追求。在莫高窟佛龕里的佛、菩萨、弟子正是以他生动的人性和世俗性去感动信仰者,被称为“保护神”的天王、力士也被称作“善神”,尽管他们身上甲冑阴森、手中戈铤凌厉,怒目龔口而让人感到恐惧,但那时的人们却很信赖这些雄武勇猛的神祇,认为是他们这个善国神乡的可靠保卫者。美仑美奂的菩萨或观音像,把广大人民对于人间美好生活的向往和热爱,用光彩美丽的艺术形象充分表达出来,化身为人世间美与善的象征来普度众生。这些教理告诫人们要忍受现世的苦难,追求真、善、美才便能获得“来世”的幸福。它一味颂扬的“大慈大悲”以及“修功德”“做佛事”等思想又是削弱人们反抗的“麻醉剂”<sup>[9]</sup>。于是统治者就利用这一特点,用宗教来教服民众,当作缓解阶级矛盾的武器。

### 2. 华夏乐舞精神

莫高窟有关音乐题材的内容相当广泛,尤其是在北朝时期,据有关部门统计,莫高窟有关音乐内容的洞窟有200多个,各种乐伎3000多身,乐器44种、4000余件。而在石窟中发现多出壁画就是描绘的从事乐舞活动的内容,莫高窟的突出特点就是壁画与彩塑是可以想对应的,如此说明那些具有富于变化的半侧面像与轻扭腰肢,飘带在空中飞翔的动态菩萨造型的有可能就是在一种乐舞活动的表现,这些乐舞形象的造型动作与服饰飘带,相互缠绕,折射出灵动奇妙的神韵。而且也常出现了手持“夜叉”的天龙八部的护法神,(“夜叉”即一种乐器)。石窟中的飞天,天宫伎乐、伎乐菩萨、金刚、力士等形象部分属于乐舞形象,她们一般都被雕刻在窟壁、窟顶、龕楣、明窗和佛座下。乐舞形象融合了现实与理想、宗教与世俗两个层面的内容,乐舞形象反映了现实生活中舞蹈发展状况,同时也蕴涵的佛教思想精神,通过她们的演奏能使人生起持法修行的清净心。

## 六、结语

敦煌彩塑具有历史性和永久性,它通过雕塑的艺术形象来传播佛教思想,是地域文化融合的光辉典范,体现出了各个朝代下的政治、经济、文化、宗教水平的不同。敦煌彩塑的价值来自于它的形象,匠人通过阴刻线式来刻画人物的形体特征,以色彩增添形象的真实性和悬雕等工艺表现彩塑的空间位置,从印度佛陀原生形象向东方形象的造型演变反映了先民再创造的能力,人体比例协调化使其真实而不缺乏装饰意味,反映出崇拜者神圣到世俗的心理变化。敦煌彩塑是宗教艺术的高度发达的象征,虽产生于不同时代但反映广大人民的精神信仰,既是统治阶级当缓解阶级矛盾的工具,又是崇拜追寻精神安慰的一杯精神浊酒。敦煌彩塑艺术是一部打开永远读不完的艺术巨著,对敦煌彩塑的研究应从多个角度去挖掘,找到敦煌美学的真正价值。

## 参考文献:

- [1] 宗白华.《美学散步》[M]上海人民出版社,1981.
- [2] 洪毅然.《敦煌石窟艺术中有待探讨的美学艺术学的几个问题》[J].敦煌研究,1988.
- [3] 谢成水.《唐代佛教造像理想美的形成》[J].敦煌研究,2001.
- [4] 孙宜生.《意象激荡的浪花——试论敦煌美学》[J].敦煌研究,1988.
- [5] 史苇湘.《从晚唐石窟论敦煌佛教艺术的审美特征》[J].敦煌研究,1987.
- [6] 杨学芹.《莫高窟艺术之美》[J].西部美术,1985.
- [7] 李浴.《儒家思想及其美学观点对敦煌艺术的作用》[J].敦煌研究,1988.
- [8] 陈骁.《敦煌美学谈》(1-3)[J].阳关,1984.
- [9] 李泽厚.《美的历程》[M]文艺出版社,1981

## 作者简介

胡召,女,研究方向:环境艺术设计理论研究。