

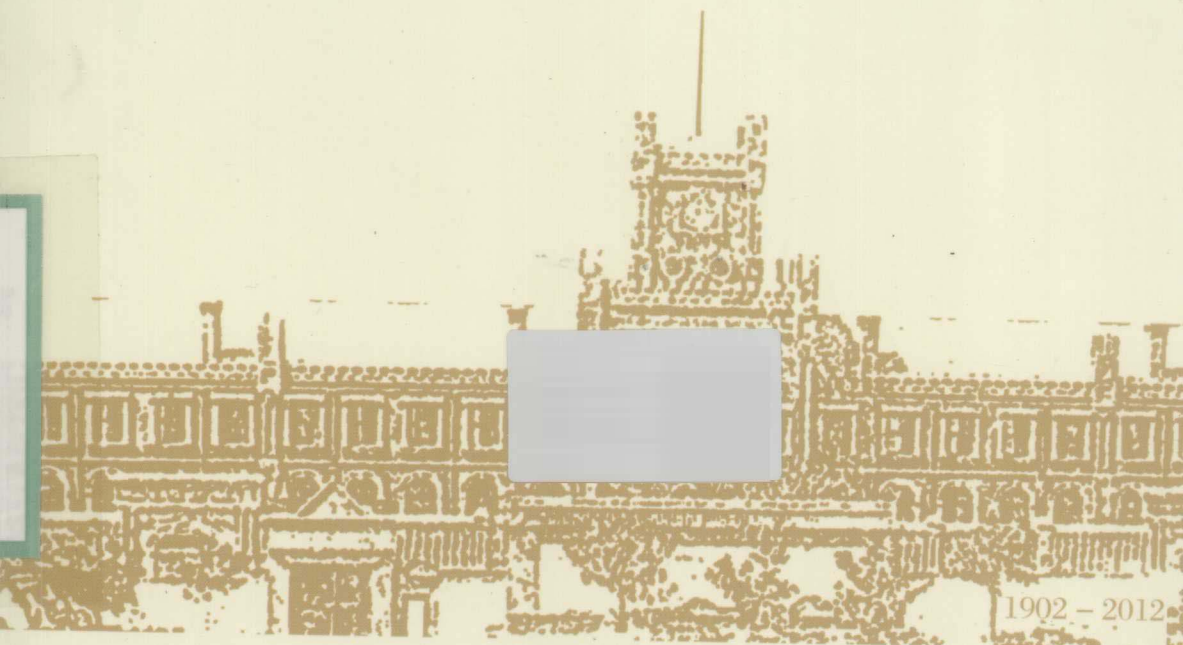


山西大学建校110周年学术文库

善化寺二十四诸天彩塑技法初探

SHANHUASI ERSHISIZHUTIAN CAISU JIFA CHUTAN

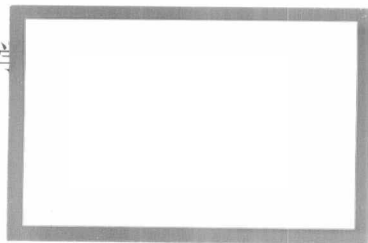
张卫东 陈智勇 著



1902 - 2012

中国社会科学出版社

山西大学



善化寺二十四诸天彩塑技法初探

SHANHUASI ERSHISIZHUTIAN CAISU JIFA CHUTAN

张卫东 陈智勇 著

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

善化寺二十四诸天彩塑技法初探 / 张卫东、陈智勇著. —北京:
中国社会科学出版社, 2012. 5

ISBN 978 - 7 - 5161 - 0757 - 7

I. ①善… II. ①张… ②陈… III. ①佛像—彩塑—雕塑
技法—大同市 IV. ①B949.92 ②J311

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 075316 号

出 版 人 赵剑英

责任编辑 李庆红

责任校对 林福国

责任印制 戴 宽

出 版 **中国社会科学出版社**

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 (邮编 100720)

网 址 <http://www.csspw.com.cn>

中文域名: 中国社科网 010 - 64070619

发 行 部 010 - 84083685

门 市 部 010 - 84029450

经 销 新华书店及其他书店

印 刷 北京君升印刷有限公司

装 订 廊坊市广阳区广增装订厂

版 次 2012 年 5 月第 1 版

印 次 2012 年 5 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16

印 张 21.25

字 数 101 千字

定 价 98.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社联系调换

电话: 010 - 64009791

版权所有 侵权必究

《山西大学建校 110 周年学术文库》

序 言

2012 年 5 月 8 日，山西大学将迎来 110 年校庆。为了隆重纪念母校 110 年华诞，系统展现近年来山西大学创造的优秀学术成果，我们决定出版这套《山西大学建校 110 周年学术文库》。

山西大学诞生于“三千年未有之变局”的晚清时代，在“西学东渐，革故鼎新”中应运而生，开创了近代山西乃至中国高等教育的先河。百年沧桑，历史巨变，山西大学始终与时代同呼吸，与祖国共命运，进行了可歌可泣的学术实践，创造了令人瞩目的办学业绩。百年校庆以来，学校顺应高等教育发展潮流，以科学的发展理念引领改革创新，实现了新的跨越和腾飞，逐步成长为一所学科门类齐全、科研实力雄厚的具有地方示范作用的研究型大学，谱写了兴学育人的崭新篇章，赢得了社会各界的广泛赞誉。

大学因学术而兴，因文化而繁荣。山西大学素有“中西会通”的文化传统，始终流淌着“求真至善”的学术血脉。不论是草创之初的中西两斋，还是新时期的多学科并行交融，无不展现着山大人特有的文化风格和学术气派。今天，我们出版这套丛书，正是传承山大百年文脉，弘扬不朽学术精神的身体力行之举。

《山西大学建校 110 周年学术文库》的编撰由科技处、社科处组织，将我校近 10 年来的优秀科研成果辑以成书，予以出版。我们相信，

《山西大学建校 110 周年学术文库》对于继承与发扬山西大学学术精神，对于深化相关学科领域的研究，对于促进山西高校的学术繁荣，必将起到积极的推动作用。

谨以此丛书献给历经岁月沧桑，培育桃李芬芳的山大母校，祝愿母校在新的征程中继往开来，永续鸿猷。

A handwritten signature in black ink, reading '郭贵春' (Guo Guochun) from right to left.

二〇一一年十一月十日

前言

我从小生活在大同、朔州两地，大同华严寺、善化寺，朔州的崇福寺（同学之间称其为大寺庙），几乎天天与我相伴。三大寺的佛教造像是辽金彩塑的经典之作，是世界文化遗产中的瑰宝。幼小的我虽不懂其内涵及在艺术史中所占据的重要地位，但与之共长十八年，现在看来确是一件幸事。记忆中夕阳西下，火红的太阳照在华严寺的大顶和与之相伴的城墙上，是那么的耀眼。大顶上南北各一个鸱吻，在小孩的眼中显得特别巨大，阳光下放射出既斑斓又神秘的光芒。傍晚时分最安静，周围已没有什么行人，一切都淹没在夕阳里，唯有城墙、大殿和炊烟，想象中仿佛回到从前，大概近千年没变。我就读的小学就在华严寺下面，课间休息时，胆子大点的孩子推开窗子即进入华严寺，顺路向西走没多远便爬上当时认为非常高的石阶。站在大雄宝殿的前面，轻轻推开山门发出吱吱的响声，虽有铁链锁着也有很大的缝隙，一股凉风吹来，特别是夏日，既凉爽又紧张，之后即匆匆离开，隔三差五又会相约而去，只要任何一位同学发出一点声音，也会让大家一哄而散。善化寺当地称南寺，在孩子眼里离城较远，平时很少前往，记得偶尔星期天去同学家才能看见。上了大学，父母的家搬到了离南寺很近的地方，我只要回家总去看看，每次都有不同的理解。大学毕业留校任教，带学生上古代雕塑复制课，第一站即是云岗，每天乘班车即在善化寺，一天两趟，现在想起确也有缘。

善化寺是中国辽金时期的佛教寺院。在山西省大同市南门内西侧，俗称南寺。据寺内金大定十六年（1176年）《大金西京大普恩寺重修大

殿记》碑载,寺始建于唐开元年间,名开元寺。五代后晋改称大普恩寺。辽末保大二年(1122年)大部分毁于兵火。金天会六年(1128年)至皇统三年(1143年)经皇帝敕建,高僧圆满大师历时十五年,重修和兴造了大雄宝殿、东西朵殿、罗汉洞、文殊阁、过殿、山门及左右斜廊八十余楹,基本恢复了大普恩寺的建筑面貌。元代仍名普恩寺,并颇具规模。明宣德三年(1421年)再次重修。明英宗正统十年(1445年)又加整修,寺僧大用奏请颁赐《大藏经》,并赐名善化寺。^①虽然明万历至清康熙时期先后进行过局部修缮,但辽金之建筑规制尚存,总体结构保存比较完整,是我国现存规模最大、最为完整的辽、金官办的皇家寺院。1961年,中华人民共和国国务院公布为全国重点文物保护单位。

现存善化寺的总体布局经历代重修仍然沿袭唐代规制,整体布局坐北朝南,主要的建筑布置在一条中轴线上,北为大雄宝殿,中为三圣殿,南为天王殿。大雄宝殿两侧为东西朵殿,沿东西廊为东侧文殊阁(为现在重建),西侧普贤阁相对。除大雄宝殿为辽代遗构外,其他均为金代重建或增建。^②善化寺天王殿现为山门,门前设月台踏道,左右石狮一对。面阔五间,进深两间,单檐庑殿顶。左右次间有明塑天王像,姿态威严。三圣殿建于金天会六年(1128年),为金初代表性木构建筑。三圣殿建于一米多高的台基上,前有月台,殿平面呈长方形,东西长28米,南北宽13.5米。殿中间佛坛上供华严三圣像。殿内保存有

① 寺内所存金、明、清代五通碑文是研究善化寺历史沿革的重要资料。《大金西京大普恩寺重修大殿记》现存于三圣殿西侧,金大定十六年(1176年)立;《大金西京大普恩寺重修释迦如来成道碑铭并序》现存于三圣殿,金明昌元年(1190年)立;《重修善化寺记》位于山门(天王殿)内,明万历十一年(1583年)立;《重修善化寺碑记》现存于三圣殿,明万历四十四年(1616年)立;《重修善化寺碑记》现存于三圣殿,清乾隆五年(1740年)立。参见张明远、白志宇、郭秋英、王丽雯、张卫东、陈智勇编著《善化寺大雄宝殿彩塑艺术研究》,人民美术出版社2011年版,第163—187页。

② 这种布局模式即在一条中轴线上列三座大殿,后殿与中殿之间建对称的两个菩萨阁,有左右回廊(现已毁),山门在中轴线南端临街南开(现亦毁)。这是一种非常端正而气派的寺庙布局,等于是把皇宫三大殿的布局搬入寺庙。圆满和尚修葺时很完整地保留了这种格局,给后人留下这份文化遗产。见《华严普恩祖宗魂——神坛宗庙》,大同古城保护和修复研究会网(<http://www.dtgcbh.gov.cn>)。

《大金西京大普恩寺重修大殿记》等石碑四通，是研究善化寺历史沿革的重要资料。^① 大雄宝殿建于辽代，金代重修，它是辽代殿宇中未被战火完全毁灭的唯一建筑。大殿立在高达三米的台基上，宽 40.7 米，进深 25.5 米，单檐庑殿顶。殿前是宽广的月台，大殿斗拱及藻井造法皆是典型的辽代形制，是研究辽代建筑的珍贵资料。大殿内现存塑像一铺，主尊为五方佛，法相庄严。弟子阿难、迦叶及胁侍菩萨端立莲台之上。大殿内东西两侧神台上有二十四诸天护法，金代塑造，虽为历代重装、重塑，但仍保有金代遗风^②。

善化寺大雄宝殿二十四诸天是金代最具代表性的作品。梵天、帝释在作为菩萨或功德天之眷属时，均作天女相；而作为诸天主尊出现时，则梵王作男像、帝释为女像，以相对应。^③ 善化寺释梵诸天群像是金代匠师的精心巨作，他们技法谙熟，意在刀先，威猛寓于端丽。本书只是技法初探，重在保护和吸收传统雕塑之精髓并发扬光大。山西是文物大省，保护文化遗产是我们的责任，本土雕塑家也为家乡能有这样的文化底蕴而备感自豪，向古代工匠致敬！

张卫东

2012 年 3 月 5 日

① 《善化寺》山西省文物局网站 (<http://www.sxcr.gov.cn/wmsx/show.php?itemid=1151>)。

② 参见柴泽俊《山西古代彩塑》，文物出版社 2008 年版，第 62—65 页。

③ 金维诺：《论山西佛寺彩塑的成就》，《佛教文化》1991 年第 3 期，第 64 页。

目 录

前言	(1)
第一章 善化寺大雄宝殿二十四诸天彩塑	(1)
第一节 东侧台基诸天彩塑	(1)
第二节 西侧台基诸天彩塑	(11)
第二章 善化寺大雄宝殿彩塑修造时期问题的梳理	(19)
第一节 善化寺大雄宝殿彩塑历代维修状况	(19)
第二节 关于善化寺大雄宝殿彩塑修造时期的认识	(22)
第三章 彩塑的技法及工匠的传承	(34)
第一节 彩塑的技法	(34)
第二节 工匠和彩塑技法的传承	(37)
第三节 彩塑的重修与补塑	(42)
第四章 善化寺二十四诸天彩塑塑造技法特点	(45)
第一节 类型化人物形象设计与程式化的塑造技法特点	(46)
第二节 强化动态体量和气势的圆雕手法	(48)
第三节 形体空间压缩的浮雕处理手法的运用	(49)
第四节 丰富细节层次的线刻处理手法	(62)
第五节 体积塑造与线刻处理巧妙结合的艺术处理手法	(65)

第五章 因型造势 随势塑形

- 善化寺二十四诸天彩塑造型艺术特点 (70)
- 第一节 因型造势的彩塑造型艺术特点 (70)
- 第二节 随势塑形的彩塑造型艺术特点 (76)

第六章 彩塑的认识与解读 (81)

- 第一节 精湛的工艺 (83)
- 第二节 因型造势、随势塑形 (84)
- 第三节 以形写神 (86)

附录 (91)

第一章

善化寺大雄宝殿二十四诸天彩塑

第一节 东侧台基诸天彩塑

一 东侧第一尊：大梵天

塑像头戴梁冠，身着广袖衫，方心曲领，脚穿云头鞋，叉手而立，姿态恭敬而庄严。但塑像从侧面看体量很薄，造型扁平，从视觉上只注重观众的正面主要观看视角。

塑像面部气色处理呈黝黑，给塑像脸上气色时要待脸上的底色完全干透时再进行，用棉花蘸色粉往塑像的脸部搓擦，这样上的颜色有皮肤的质感与光泽。胡须造型与下巴和颈部之间中空，与其他文官像的胡须造型处理相异，胡须以墨线勾画，线条滞涩，应为后世重修时所为。头戴通天冠，额前制成半圈形，正中额花与两侧为缠枝莲花纹。头冠无组缨（束冠丝带），从下颌与颈部的痕迹推测，组缨因年久失修脱落，而在重修时没有进行补塑恢复。衣袖口手部补塑。蔽膝（身前装饰大带，也作襕褙）彩绘墨线勾勒分染，青红两色首尾相追五爪龙纹。黄袖金锦广袖袍，前襟深绛底色拨金云纹，上有沥粉贴金黻纹两对，宗彝纹一对。大袖的龙纹沥粉较粗糙，衣裙上拨金云纹粗糙。拨金做法，方法是先将塑像服饰所需的花纹部位满贴金箔，再用颜色加入鸡胶后画在贴好的金箔上，然后用软质尖笔，勾画出图案花纹的纹道，显露出了很细的

金线，这种质感效果用描金手法是不能达到的，塑像上多见这种拨金做法。比较此像护袖内侧缠枝莲花纹彩绘墨线勾勒分染，同蔽膝彩绘风格相近，画工和造型直观上看要好于衣袖外侧的沥粉彩绘，应不是同一时期重装。腰扎襷袂沥粉彩绘云龙纹，大袖边缘绿地儿缠枝莲花纹，内穿中单，有彩绘无沥粉。

二 东侧第二尊：散脂大将

面部气色，头巾的处理简洁明快，以浅浮雕结合线刻的处理手法。五官的处理巧妙地结合了线刻的手法，眉弓的处理概括成简洁清晰的棱角转折。手为后世重塑，造型较生硬滞涩。兽头吞口吊腿内侧喜旋纹，甲片模制装配，表面贴金。

身体前倾，身体前以龙首金刚杵相抵起到支撑的作用，金刚杵为后世重修。此像位于东北角转角处，位于面向南方梵天像与面向西方日天像之间，在空间方位上此像处理成侧向西南方的过渡空间处理，前倾的身体使塑像的头部所处空间方位与相邻塑像正好成弧形的过渡，从远处观众的视角看，这一侧的塑像正好呈扇面状展开，塑像头部与身体都呈等距离排列过渡，构思精巧，而将相邻的梵天像处理成身体微微向左侧倾斜，使此列塑像整体呈现朝向大殿中央五方佛的向心力。身体动态右脚较左脚前出，身体前倾，胸部挺起，似深吸一口气后的挺拔姿态，左肩略微回收，使塑像不至于产生头部前倾的姿态，在此反而处理成下颌回收，头部转向左前方而成面向西南方大殿中央的动态。动态特点强调势，静中有动，动中有静，在强烈动态中隐含着含蓄微妙的精心处理。

塑像夸张的动态给人以强烈的感受，但在佛教造像中更需要一种平衡稳健的东西，表现塑像在这种动态中最接近平静的状态，这才能带给人宁静和庄严，从而震慑人的心灵。善化寺大雄宝殿建筑体量高大，塑像需要较大的体量才能与高大宽阔的殿内空间相适应。如此近四米的大尺度二十四诸天塑像，不同于一般寺庙的小尺寸塑像，那些伟大的工匠创作出这种强调肃穆与庄严的塑像艺术风格，把动态和内心的平静融为一体，表现出一种动势力量和内心平静的巧妙平衡，但是达到这种平静，不仅需要高超的技术，还需要更高的艺术修养和对佛教的理解，只

有伟大的工匠才具有这些品格。塑像局部有补塑和重塑的痕迹，但正是塑像中内含的这种气质和神韵，虽然历经近千年，经后世多次重修，却依然传达出塑像所特有的魅力。

三 东侧第三尊：日天

塑像面部气色，眉毛、鬓角头发和胡须以墨线勾画，线条流畅。头冠无组缨（束冠丝带），从下颌与颈部的痕迹可见，组缨为年久失修脱落。大袖沥粉贴金，龙纹、黼纹、粉米和华虫纹。诸天塑像袖下摆金龙纹有两种风格，此尊与西侧第三尊（月天）相似，为五爪沥粉贴金。东侧第十尊（鬼子母）、第十二尊（焰摩天）为拨金四爪龙纹。袖缘沥粉贴金缠枝牡丹花纹，繁密有致。蔽膝彩绘晕染风格，用笔简洁，颇见功力。蔽膝两侧衣襟上有沥粉贴金黻纹两对，沥粉贴金卷草纹。

塑像头戴梁冠，身着大袖袍衫，方心曲领，脚穿云头鞋，与永乐宫三清殿壁画相比较，人物的动态，头冠服饰都有非常相似之处，但持笏板的手势不同，笏板为后世装上的，两手的动态更接近于两宋时期的叉手礼。东一（大梵天）、东三（日天）、东十二（焰摩天）与西三（月天）、西六（风天）、西十二（水天）这六尊像都为文官，在动态、服饰、衣纹上几乎相同，只是头部与手的造型处理有所差别，而形成不同的人物特点。

塑像的形体处理上多用硬朗和严谨的直线条，赋予塑像以雄威感。这种艺术风格不仅表现于人像整体轮廓的塑造，而且在雕像的衣服、发式和胡须的细节表现中起同样的作用，造型处理简洁明快，巧妙地使用浮雕结合线刻的处理手法。尤其是大袖衫的下摆和裙摆衣纹的叠压起伏，更明显地使用直线条的形体处理和浮雕压缩的塑造手法，使形体轮廓显得庄重挺拔。只是塑像的形体侧面处理较扁平，造型略显呆板。

塑像五官的处理巧妙地结合了线刻的手法，眉弓的处理概括成简洁清晰的棱角转折。在五官塑造上，眉骨显得比较锐利，眼睛更显现出清晰的球体，由此用这种方法在脸部造成简单的节奏。比较永乐宫壁画和此塑像，其五官的细节处理，如眉弓的转折连线、上下眼睑与眼窝形成的内眼角为弧线处理，外眼角则自然过渡而隐去，鼻子的造型处理、嘴

的造型处理包括下嘴唇的线处理更是相似，下颌部位线刻的处理手法，这些细节都有相似之处，或许对我们研究善化寺造像图稿的渊源会有一些的启发。

四 东侧第四尊：韦驮天

塑像彩绘手法简单，多为平涂分染，仅战裙下摆有沥粉纹饰。面部气色，眉毛以墨线细细勾出，鬓角头发也以墨线勾勒。头部兜鍪的两耳为补塑，并未修光彩绘。甲片模制装配，革带的合口三台以及三圆桃均为模制装配而成。护腹兽头塑造生动，毛发的处理采用线刻表现细节和质感。

塑像衣纹塑法干净利落，上半身的衣纹采用压缩的处理手法而不破坏形体的整体感，下半身膝裙的衣纹采用有节奏的处理，更强调转折和起伏，给人以飘逸之感。五官的处理巧妙地结合了线刻的手法，眉弓的处理概括成简洁清晰的棱角转折，这种转折处理手法，区别于天王像类型。五官造型的细节处理手法与东三像相似，只是在头部的整体造型和五官比例位置上有所区别，从而形成人物的性格气质特点，在此可以看出工匠的模式化造型方法。

整体造型呈现强烈的“弓”形身体动态，民间工匠有口诀“画将无脖项，武夫势如弓。正看腹欲出，侧看臀必凸，挺胸叠肚摄魂魄”。此像由于离中央佛台仅2.5米左右，如此近距离从正面观看，其动态重心都感觉不舒服，但是退到大殿中央的观赏角度，其动态却是非常舒服。传统雕塑中强调造型的势，动态随着势走，而不是从重心等方面出发来考虑。双脚叉开，两腿向上支撑，腹部高高挺起，胯部处理呈方形体块，无半点起伏的障碍，自腹部起形体即向上挺至胸部。从胸部起形体强烈地收向后方，使双肩展开，头部略转向身体左侧，身体的重心夸张得似乎要向后倒去，但身后裙摆向后方斜出的处理，使塑像下半部形成前冲的三角形，与夸张向后仰的上身形成力量的平衡，以达到稳定。双臂的造型更是强调一种直线条处理，更增强了塑像建筑感般的张力。塑像的腰带勒于腰间，但并不深陷，而是与胯部形体基本齐平，以衣纹的叠压关系而体现紧勒。这样的处理使

腰、腹、胯三部分形体形成整体的关系，从腹部的圆鼓自然地过渡到胯部的方阔，形成一种宏大的气魄感。

五 东侧第五尊：地天

头戴花株冠，斜披蔽左肩红绿相间方格金锦袈裟，绿底田相格饰沥粉贴金缠枝莲花纹，格内红底饰织物纹样及沥粉贴金莲花火焰龕形佛字纹。除彩绘出的纹样，还出现一种在表面红色上刻线以露出白地儿的几何纹饰，这种方法类似拨金，只不过露出的是白地儿而非金地儿，可能是后世重装时的一种简化的工艺技法，这种方法在其他像上也有使用，但从造型及工艺精美程度推测应为较晚近时期重修所为。左手袖口下摆外缘处有裱纸痕迹，而透过裱纸的破损处可以看到下层的沥粉痕迹，可以判断此处裱纸为后世重装，彩绘时先在原塑像上进行裱纸做底处理，再进行重新装銮。右手袖口内侧也有裱纸痕迹，也似为后世重装时所为。斜披袈裟衣纹的层叠处理，纹饰随衣纹的起伏而隐转，沥粉彩绘精美，与西五（菩提树神）像相对应比较，西五（菩提树神）的纹饰随形隐转不如此像生动自然。腕钏及胸前璎珞配件，为模制成型后再进行组装。头部的花株冠也是模制装配组合而成。

五官造型的细节处理手法与东三（日天）像相似，只是在头部的整体造型和五官比例造型更趋柔美，以此区别而形成女像的性格气质特点。东五（地天）与西五（菩提树神）塑像造型衣纹处理相似，其衣纹的体积空间压缩比例为：胸部压缩最强，为浅浮雕处理，斜披袈裟衣纹次之。斜披袈裟衣纹下摆则较真实地塑造出一种接近自然下垂的感觉，裙摆衣纹的叠压起伏，使用直线条的形体处理和浮雕压缩的塑造手法，使形体轮廓显得庄重挺拔。

六 东侧第六尊：火天

内着绿底金锦中衣，饰云凤纹样，衣边饰勾连卷草纹，纹饰沥粉贴金。外穿红底绿云龙纹窄袖衫于胸前扎结，左袖饰金翼龙纹。下穿绿云战裙，饰龙首纹，沥粉贴金，龙纹粗糙。面部气色，头发分组塑成火焰

形状，再以线刻表现毛发质感，五官夸张而强调线的表达，而对线的处理强化到夸张的体积处理。衣纹塑造精绝，小腿脚部筋脉凸起。裸露的双腿部分，隐约与观音堂八大明王石造像残存的下半身双腿的造型特点相类似。双手的塑造略显无力，或许是后世重修时重塑的结果。彩绘层脱落处用肉眼观察较厚，无裱纸。

民间塑像口诀有“气怒狠者眼拱张，怒相眼挑把眉拧；头如斗，眉如帚，秤砣鼻子火盆口；铃铛眼，核桃脸，锯齿獠牙戴耳环；胳膊腿肚生筋腱，袒胸露腹衣不全”。形体处理上接近西十一（密迹金刚）动态的特点，金刚力士类的造像有别于其他文官像的压缩空间体积的处理手法，而呈现一种夸张强烈的体积处理手法。衣纹的处理更强调空间的翻转折叠，从而更强化空间的动势。而纹饰甲冑上近于西五像。整体轮廓呈三角形的稳定构图，后部的衣摆增强了三角形的稳定性。身体略向左前方倾，头部向相反方向回收而加强了动势。

方整、宽阔的胯部形体处理。胯部处理与天王像类似，形体宽、方有力，与胸腔略有扭转，呈旋转的动势直至双脚。此类塑像在胸、腹、胯的动态前后空间关系处理上，呈现一种强烈的气势，凸显了塑像特有的人物性格特征。塑像肩部与胸腔部位借助领口处的弧线衣纹处理，以衣纹的线条走向而产生视觉上形体的饱满感觉，利用衣纹形体的弧形轮廓线，增强了胸腔饱满的鼓胀感。塑像巧妙地以衣纹线条的走向来加强形体的饱满性，使形体产生更加圆满的视觉，而不是通过纯粹加强形体以产生形体的弧形轮廓线。腰、胯的处理以衣纹的叠压关系而体现形体的饱满感觉，这样的处理使腰、腹、胯三部分形体形成整体的关系，从腹部的圆鼓自然地过渡到胯部的方阔，形成一种强大的气魄。同样的手法在东十一（深沙大将）塑像的胸部束带的弧线走向处理上也有充分的体现。

从大殿中央视角看，动态生动自然，但从塑像左侧观看则塑像的重心明显后倾。两侧诸天塑像为中央主尊的拱卫，并非膜拜的主像，所以对其视角的考虑要以大殿的中心为主。塑像的塑造主要考虑中央视角的视觉效果，由此或可例证塑像与线描画稿的关系，在雕塑的形体处理上，如果强调单一角度的动态视觉效果，往往就会忽略甚至会牺牲其他角度的动态和重心处理的效果。其他的金刚、天王和武将类塑像都存在

这样的问题。

七 东侧第七尊：摩利支天

塑像头部的花株冠即模制装配组合而成。脚部留有身上脱落的璎珞配件，为模制成型后再进行组装。最上端双臂造型优美，保存较完好，其余四臂有补塑痕迹，造型也稍显逊色。绿底腰裙裙摆彩绘沥粉贴金，缘饰缠枝莲花纹，左侧团龙沥粉贴金纹饰精美，右侧团龙仅为彩绘。上半身彩绘褪色，沥粉脱落，有补塑痕迹，扞腰为白底莲花卷草纹，腰臀两侧可见表层脱落后底层彩绘痕迹，或许可以推测历代的重装是在塑像原有彩绘之上进行维修裱纸重绘，所以很大程度上保留了原塑像的塑造层。

头部侧面由额头到鼻子几乎是笔直的线组成。这种笔直、平缓的线造成一种庄重感。五官的处理巧妙地结合了线刻的手法，眉弓的处理概括成简洁清晰的棱角转折。（五官造型的细节处理手法与东五像相似，只是在头部整体造型上额头更宽阔饱满，五官比例造型更趋柔美，以此区别而形成女像的性格气质特点。相比男文官像，男像的头部造型额头稍窄，而两颊更宽阔。）此尊六臂塑像手部的美表现于它适度的柔和丰满，在略有起伏中微妙地显示出手指的关节转折，上方双手的塑造尤其精彩。

整体侧面动态上，腰腹臀部呈现出优美的曲线动态处理，体现出女性体态优美的特点，动态上比西侧对应大辩才天塑像所呈现的S形动态曲线稍弱，膝盖以下的形体处理是双脚较膝盖稍微前出，而西侧对应塑像的双脚相较膝盖则略往回收，使整体动态上更显挺拔。

塑像的造型手法，是以弧线形处理来表现躯干的立体造型，在视觉上使躯干产生圆浑的效果，而不是将躯干实际塑成圆滚的体积。腰带部分的弧线造型处理，在视觉上产生腹部圆润的凸出效果，使塑像的形体产生既柔美又不失端严的姿态。腰带处的弧线造型处理可见来源于线描对立体空间的处理，以弧线的处理来表现圆柱状的立体空间。塑像在此保留并借用了线描的处理手法，这种弧线衣纹造型处理的手法在此组塑像中被广泛地使用。其余塑像各部分形体的表现也由这共同的法则所决