

敦煌石窟艺术论集



段文杰 著

敦煌石窟艺术论集

敦煌研究院 编

## 敦煌石窟艺术论集

段文杰 著

甘肃人民出版社出版

(兰州第一新村81号)

甘肃省新华书店发行 兰州新华印刷厂印刷

开本850×1168毫米 1/32 印张11.25 插页26 字数260,000

1988年4月第1版 1988年4月第1次印刷

印数：1—3,000

ISBN 7-226-00120-9/K·16 定价：¥.70元

---

## 自序

---

**我**是学中国画的，理应从事创作，为什么走上了敦煌艺术研究的道路？这当中有一段曲折的历史过程。

1940年我考上国立艺专学中国画。那时不少名教授，都是山水花鸟画专家，教室里挂的示范作品，不是兰竹，便是花鸟。老师还津津有味地一面示范作画，一面念画诀：“头笔长，二笔短，三笔四笔飘凤眼……”我对花鸟画并无反感，但在国难深重、民族危亡之际，谁能有领略文人骚客笔墨情趣的闲情逸致呢？

我的志愿是学人物画。当时我认为只有人物画才能直接表现现实世界，才能揭示人类创造世界的历史，才能鼓舞人们去反抗侵略，挽救民族危亡。但是，国画系只有一位人物画教师，对工笔仕女画有一定技巧。他一进教室就挂起他那清朝费晓楼派的工笔仕女。人物形象颇有特点，额头宽，下巴尖，八字眉，吊吊眼，长脖子，溜肩膀，一身明末妇女常穿的窄袖衫裙，加上难以捉摸的内心表情，看起来象笑，但似乎愁锁眉间，说是哭吧，又好象并不悲伤，真是叫人哭笑不得。

我爱人物画，但并不欣赏这种弱不禁风的充满封建颓废情感的仕女画。我感到在国画系与人物画无缘，只好自己另去找老

师。当时学校有位油画教授，他经常到嘉陵江边去画码头工人、船夫。我也很感兴趣，我赞赏他的画有时代色彩，有机会我就追到江边去看他作画，到他家里去请教。他画的人物只有大轮廓和一招一式，眉目传情，都看不出来，西方现代派追求的抽象，那时的我毫不理解。

一次很好的机遇，李可染先生领我们去石家花园看徐悲鸿先生的画。徐先生油画功力极深、沉雄豪放，国画颇有创新精神。我着重看他的国画，一幅《九方皋》吸引了我，至今记忆犹新。九方皋牵着一匹马，敏锐的目光正检视和品评马的筋骨毛色。身边的马夫，抱着膀子，岔着腿，似乎非常得意地望着他饲养的马。这幅画深刻地表现了人物的心灵状态，虽然在笔墨运用上还不够完美，但是仍不失为一幅传神之作。

又一次偶然的机，在重庆七星岗看了《抗战画展》，作者都是年轻画家，其中有沈逸迁、金风烈、赵望云等。他们抗战写生派笔下的轰炸、逃难、抗击等等悲壮的画面，迸发出爱国家、爱民族的热情，画出民族的苦难和人民的心声。尽管人物形象、表现技巧有的还不够成熟，然而强烈地表现出了时代精神。

这一切都鼓舞着我去探索人物画的新路子。

1944年初夏，张大千在重庆举行敦煌壁画展览，我从梁家花园跑了二三十里山路到上清寺去参观。进入展厅，鲜艳夺目的人物画强烈地吸引着我：飞天、伎乐、比真人更高的菩萨、四大天王和唐代供养人、《二牛拾杠图》、《结婚典礼图》，特别是画在布上的巨型经变的宏伟场面，新颖的境界，这一切都是富有生命力的艺术形象。唐伯虎、仇十洲、费晓楼、的条幅、横卷、册页，虽然有其艺术价值，但是确无法与敦煌壁画的创造力和想象力相比。于是我下决心去敦煌向古人学习。

1945年7月毕业后，我和三位同学直奔敦煌，到兰州后，时逢“八·一五”抗战胜利，日本投降，我们沉浸在胜利的狂欢中。但是，敦煌艺术研究所被明令撤销。敦煌的美术工作者纷纷东归，堵死了我们去敦煌的道路。在一片复员声中，我送走了敦煌归来的画家，又送走了经过八年抗战、饱受骨肉分离之苦的同窗好友，我下定不到黄河心不甘的决心，在兰州等待着。

1946年，敦煌艺术研究所恢复了，常书鸿先生再返敦煌。这年7月我便从兰州加入了这支重新建立起来的美术工作者队伍，中秋节前夕，到达了盼望已久的敦煌。当汽车驶入莫高窟时，激动的心情无法抑制，我跳下汽车便钻进了洞窟，目光贪婪地扫视，象饿牛进了菜园子，饱餐了一顿。

我们住在马棚改成的宿舍里，土炕、土桌子、土凳子、土壁橱。一切皆土，别有风味。从此，我们天天上洞子临摹壁画，晚饭后，常常坐在后门大石头上等待三危山上金光万道的奇景出现，或者跟青年伙伴们到戈壁滩上去游荒，捡五色石子。我没有觉得生活是单调、枯燥和寂寞的，因为一进洞窟，就象进入了“极乐世界”，在民族艺术的审美享受中，我的灵魂顿时得到美的净化，真是“一画入眼里，万事离心中”。但是，毕竟是生活在现实世界里。侵略者的飞机刚刚过去，内战的炮声又响起来，国民党的抓兵、催款、逼债，老百姓的逃难，这一切随时都有降临在我们头上的危险，真是大佛脚下无净土啊！

生活的苦难算得了什么，我决心埋头临摹，学习古代画家的创作方法和表现技巧，准备用于新国画的创作。

一开始临摹我就看中了北魏壁画，认为它自由活泼，甚至粗犷狂怪。第一幅临本是一幅天官伎乐，画完了自我感觉良好，认为临摹没什么了不起。日久天长，越画越觉得要在临本上体现原

作精神，并非易事，除了锻炼线描等表现技术外，我开始做临摹对象的调查研究工作，探索魏画的特点和制作规律。北魏壁画多在泥型上作画，首先在墙壁上象木匠分解木材一样，弹线、分格，划分各类画的部位，主题性故事画，放在主要壁面——四壁中部，下部是金刚力士，上部是天宫伎乐，然后在分好的壁画上用土红线起稿，人头画一圆圈，腰部四肢都只画两条粗线，画出一个比例准确的裸体人形，然后上色。魏画的上色有很大的灵活性，实际上，赋彩过程也是继续完善人物形象的过程，上色时笔上浇色饱满，涂色自由，往往涂出稿线以外，有时发现起稿不满意，即放弃稿线，另以色彩造型。地色和层层叠染等上色过程完成之后，再描定形线，因为起稿线已全部掩盖在浓重的色彩之下，没有纯墨依据，而人物形象是否完美，精神状态是否鲜明，确在此一举，因此，最后描线必须高手。这条举足轻重的创造性的定形线，决定着一幅画的艺术水平。

摸了一下魏画的底细，作了一点临摹前的研究工作，在我临摹254窟《尸毗王本生》时，心中就有数了。《尸毗王本生》是北魏一幅优秀的主题画，首先我了解故事情节，了解全画十九个人物不同的身份地位，同时还仔细观察了每个人物的姿态、动作、神情和相互关系，弄清这幅画表现的主题思想。与此同时，还摸清了制作过程，变化情况，晕染方法，线描技巧，特别是一些蜿蜒曲折，上上下下，一气呵成的线描，实际上不是一笔完成，而是巧妙地运用了接力线绝招。线描是关系临本成败的关键，为了体现原作精神，保证临本质量，得花大力气练线，练不同时代各种不同形态的线，以体会线描塑造人物形象的微妙表现力。

一个时期，我专临唐画。我选择了一幅难度最大的供养人

像，即130窟天宝时代的晋昌郡太守乐庭瓌夫人太原王氏全家礼佛图。这幅画是张大千先生从重层壁画中剥出来的，剥出时画面比较清楚，色彩绚丽夺目，后来壁画大面积脱落，色彩斑剥、褪变，岁月使这幅盛唐杰作黯然失色，而且逐渐消失。为了留存这幅壁画，我下决心临摹它，但当时壁画的现状，形象已经看不清楚了，无法临摹。要保存原作，只有复原，把形象和色彩恢复到此画初成的天宝年间的面貌。这样的临本据说已有两幅，都是名家亲笔，但我都不满意，因为他们的摹本不是形有所失，便是彩色不足。于是我开始复原的研究工作，在八平方米斑剥模糊的墙面上去寻找形象。这幅画共有十二个人物。前面三人榜题尚清晰，依次是“都督夫人太原王氏一心供养”、“女十一娘供养”，“女十三娘供养”，这是画面主人。后面九人没有榜题，都是奴婢，要在画稿上把这十二身人物的形象肯定下来，心中无数。如面相，残缺不全，眼睛只有半截，嘴唇被泥粘掉了，鬃发少了一块，衣服看不清穿着层次。没有依据，无法复原。我就对盛唐供养人和经变中的世俗人物进行调查，掌握了盛唐仕女画的脸面、头饰、衣褶、帔帛、鞋履等等形状和色彩，把残缺不全的形象完整起来。接着脑子里又浮起一个个问题：为什么这幅画的人物形象是胖胖的？为什么有的有帔帛，有的没有？为什么有的女扮男装？为什么发髻有的束于头顶，有的下垂？诸如此类的问题，如能找到历史的科学的解释，这幅复原作品的质量就会大大提高的。我查阅了历史、美术史、服装史、舆服志和唐人诗词，搞清了这一切的历史依据，这样就提高了临本的艺术性和科学性。

在临摹实践中，我逐步进入了研究领域，但这仅仅是为临摹而作的研究工作，也只是敦煌艺术研究的一个方面，远远不是敦煌艺术理论研究的全部，更不是主体课题。



真正从事科学研究工作，是在1963年，领导给了我一个研究课题——敦煌服饰。为什么突然提出要研究敦煌服饰呢？这是有原因的。1958年敦煌艺术赴日展览。日本的中国服饰史专家原田叔人参观展览之后说：我的唐代服饰史要重写。他充分利用了展品中的服饰资料，修改本《唐代服饰》很快出来了。我们花外汇买了这本书。据说原田叔人还将了一军：“这么丰富的资料，你们为什么不研究？”大概提出这一课题的原因就在这里吧。我是学画的，在历史方面没有多少基础，对服饰史从未接触过，也没有兴趣，但是，我硬着头皮答应了“敦煌服饰”的研究。我认为五千年的文明古国，为世界文化的发展作出了巨大贡献，今天却没有一部自己写的中国服饰史，中国的服饰史是外国人在绘写，当然，外国人研究中国服饰史是值得欢迎的，但是，十亿炎黄子孙就写不出自己的服饰史吗？当贲子孙，愧对祖先啊！

怀着激动的心情，我开始摸索。首先通读二十四史《舆服志》，与此同时，大量阅读服饰史论文，从他人论文的参考书，顺藤摸瓜，逐步摸清了服饰资料，此外，向专家请教，特别是向考古专家学习并了解服饰史的新资料。我花了一年多的时间，翻阅了近一百种资料，摘录了两千多张卡片。我这个服饰史的门外汉，初步理出了中国衣冠服饰的发展概况，把敦煌壁画中的服饰纳入历史发展体系，初步进行了探讨，准备写出一本《敦煌服饰》，由于十年浩劫，搁置起来了。这便是我第一次搞敦煌艺术的副产品——敦煌服饰研究的来龙去脉。经过亲身体验，我感到研究历史问题，比较枯燥，但很有意义，每弄清一个问题，便得到一番安慰性的乐趣。

要说正式转入艺术研究，那是七十年代末，由于工作的需要，才放下使用了三十几年的画笔，开始理论性的研究，主要是

从艺术的角度探讨敦煌艺术发生发展及其成就。这方面前人已经走过漫长的道路，解放前就写过许多文章，对介绍敦煌艺术起过积极的作用，但许多文章流于泛泛赞美，而探根溯源，深入研究，具有真知灼见的文章不是很多的。

在前人的研究中，“西来说”比较流行，此说也是从西方传来，斯坦因、伯希和、格鲁兀德、勒考克等都是不同程度的西来说者。此说传入中国之后，老一辈的敦煌学者论述颇多，一谈敦煌石窟艺术，便是希腊式、罗马式、波斯式、印度式或者犍陀罗式、抹菟罗式。有人认为连石窟形制、制壁方法也都是西方传来的，有人认为佛教艺术从外国传入中国之后，不得不沾上一些中国色彩，甚至有人说我国的六法论也是印度传来的。如果说我国的佛教艺术是外来种子在中国土地上开放的花朵，它确有多方面的影响，而且正是由于吸收了外来艺术的营养，促进了民族艺术的发展，才形成了崭新的中国式的佛教艺术。看不到这一点是不对的，但是，只看到这一点，而看不到数千年岁月逐渐形成的、反映中国人民的民族意识和审美理想、具有中国气派和民族风格的艺术传统强大的生命力和融合力，则是违背历史的根本运动规律的。因此我们不能不看到，佛教艺术作为世界性的宗教艺术，同一种籽，播撒在不同的国家和民族的土壤里，由于不同的雨露阳光的滋润和培养，便开放出艺术上的同形而异质的花朵，形成世界佛教艺术的百花园。如果用中国古典文艺的一种形式作比喻，佛教艺术好象曲牌子，同一沁园春、菩萨蛮，不同时代，不同的人填入不同的内容，则表达出不同的思想感情，呈现不同的艺术风格，给人以不同的审美感受。

敦煌石窟艺术是中国佛教艺术发展历史的缩影，也是中国佛教艺术民族风格的典范，当然，在中国辽阔的土地上，在这多民

族的国度里，又在不同地区、不同民族里又有不同的特色，这些，丝毫不影响在大范围里统一的时代风格和民族风格。这里所说的民族风格，不单指汉民族风格，也包括边疆少数民族佛教艺术的独特风格，如新疆的龟兹石窟艺术，在人物形象上高鼻深目的民族特征，长裙大巾的龟兹服装，灵活的舞姿，健壮的人体美，展示西域民族艺术特色，但在线描造型、装饰色彩、散点透视等方面，仍然表现了中华民族统一的艺术风格。其它民族地区莫不如此。中国的佛教艺术也是百花齐放，丰富多采的。

这几年来，我大多围绕敦煌艺术的民族传统和外来影响这个课题进行探索，于此论证，全稿尚未完成。

多领域、多层次、蕴含丰富的敦煌艺术，其时代分期、内容考证，正在纵横交错地进行，理论研究正在展开。今后数年内，我将利用我三十多年临摹工作所获得的感性知识，在敦煌艺术创作方法、表现技法和佛教艺术美学等方面进行探讨，为青年美术工作者学习敦煌艺术遗产、推陈出新作一些铺路的工作。

**内容提要** 本书收入的十四篇论文，是段文杰同志四十多年来研究敦煌石窟艺术心血的结晶。他早年从事绘画工作，对敦煌壁画艺术有深刻的认识和精辟的见解。论文主要从美学、美术史的角度，对敦煌石窟艺术作了宏观的论述，同时对莫高窟各个历史时期的艺术作了深入浅出的介绍。另外，对壁画中的衣冠服饰以及佛、道思想也作了深入的研究。具有较高的学术价值。



作者近影



1. 弥勒菩萨  
第275窟



2. 阙形龕內的弥勒菩薩 第275窟

3. 天官伎乐 第249窟



4. 飞天 第249窟



5. 九色鹿本生(部分) 第257窟







6. 沙弥守戒自杀 (部分)  
第257窟



8. 微妙比丘尼缘品 (部分)  
第296窟