

敦煌艺术小丛书之十六

莫高窟彩塑艺术



莫高窟彩塑艺术

敦煌研究院 杜永卫



甘肃人民出版社

责任编辑：马负书

图版拍摄：李贞伯
祁 锋

装帧设计：马负书

敦煌艺术小丛书之十六

莫高窟彩塑艺术

杜永卫

甘肃人民出版社出版

（兰州第一新村51号）

甘肃省新华书店发行 兰州新华印刷厂印刷

开本787×1092毫米 1/24 印张1.5 字数8,000

1986年8月第1版 1986年8月第1次印刷

印数：1 — 3,500

书号：8096·1221 定价：1.50元

《敦煌艺术小丛书》分册目录

一	莫	高	窟	壁	画	艺	术	北凉
二	莫	高	窟	壁	画	艺	术	北魏
三	莫	高	窟	壁	画	艺	术	北魏
四	莫	高	窟	壁	画	艺	术	北周
五	莫	高	窟	壁	画	艺	术	隋代
六	莫	高	窟	壁	画	艺	术	初唐
七	莫	高	窟	壁	画	艺	术	盛唐
八	莫	高	窟	壁	画	艺	术	中唐
九	莫	高	窟	壁	画	艺	术	晚唐
十	莫	高	窟	壁	画	艺	术	五代
十一	莫	高	窟	壁	画	艺	术	北宋
十二	莫	高	窟	壁	画	艺	术	西夏
十三	莫	高	窟	壁	画	艺	术	蒙古·元
十四	莫	高	窟	壁	画	图	案	
十五	莫	高	窟	壁	画	中	的	古
十六	莫	高	窟	彩	塑	艺	术	建

书号: 8096·1221

定价: 1.50 元

目

录

莫高窟彩塑艺术.....	(2)
--------------	-------

图版

1. 交脚弥勒 北凉 第275窟.....	(10)
2. 佛 北魏 第259窟.....	(11)
3. 影塑飞天 北魏第437窟.....	(12)
4. 供养天女 北魏第260窟.....	(13)
5. 禅僧 西魏第285窟.....	(14)
6. 菩萨 北周第432窟.....	(15)
7. 菩萨 北周第438窟.....	(15)
8. 观音和迦叶 附第420窟.....	(16)
9. 菩萨(复制品) 初唐第205窟.....	(16)
10. 菩萨 盛唐第384窟.....	(17)
11. 菩萨 盛唐第320窟.....	(18)
12. 菩萨 盛唐第445窟.....	(18)
13. 阿难、菩萨、天王盛唐 第45窟.....	(19)
14. 大佛头像 盛唐第130窟.....	(20)
15. 天王 盛唐第194窟.....	(21)
16. 金刚力士 盛唐第194窟.....	(22)
17. 菩萨 盛唐第194窟.....	(23)
18. 睡佛 中唐第158窟.....	(24)
19. 供养天女 唐(陈列馆收藏).....	(25)
20. 高僧 晚唐第17窟.....	(26)
图版说明.....	(27)
天王、菩萨 盛唐 第45窟.....	封面

莫高窟彩塑艺术

莫高窟艺术，是建筑、雕塑、壁画三者结合的综合性的宗教石窟艺术。在石窟中，雕塑居于主体地位，既有相对的独立性，也存在一定的局限性，特定的宗教内容与艺术形式使它在空间造型艺术中具有独特的风貌和成就。

莫高窟彩塑的形式，一般有浮塑、影塑、贴壁大泥塑、圆塑四种。塑制材料主要采用粘土合制而成的泥（也有少量雕塑系砖雕、石雕、木雕、陶塑）。内容大体分为神像（包括佛、弟子、菩萨、护法神、供养天女、飞天、地神等）、世俗人物像、动物、图案、龕楣装饰（包括阙形龕）五类。塑像大到三十多米之高，小至盈寸。

敦煌莫高窟系统地保存了北凉至

清代一千多年的二千余件彩塑珍品。

石窟造像最初雕刻在岩石上，由于莫高窟砾石结构的地质特点不宜进行石雕，因此，彩塑匠师因地制宜，运用传统的敷彩泥塑取而代之。新的形式取代原有形式的初期，难免暂时承袭，摹仿前者，而在运用和发挥泥塑的特点上有所不足，但另一方面，彩塑却很好地继承了石雕的成就并发扬光大。

现存最早的彩塑为北凉时期的作品，其塑造题材除弥勒佛和阙形龕外，还出现了我国独创的像式——交脚弥勒。北凉彩塑造型简括，色调明快，构图稳定挺拔，如275窟交脚弥勒，作风朴素，色彩淳厚，同河西地区魏晋墓室艺术一样都具有朴拙重

的特色。但菩萨的容貌、姿态、神采

所表现出的情绪与窟内的整个气氛，则具有深沉、静寂、神秘的宗教意境。这种朴拙和静穆的风格，体现出在外来佛教艺术的影响下，传统的艺术风格依然鲜明。这是艺术根植于本土的结果。

北魏时期，佛像布局及构图具有安谧肃穆的意境，人物恬静闲适，很少激烈运动的姿态，与当时动荡不宁的现实社会恰好相反，它对于当时渴望安定的民众是心灵的安慰和精神的寄托。它所产生的艺术魅力比起那朴朔迷离的宗教经典更具有宗教宣传的效果。北魏彩塑造型多为垂直对称构图，线条单纯明确，体积宽厚凝重，神情庄重含蓄，体态建硕匀称，作风古朴浑厚，手法概括抽象，善于大块大面地处理形体，剔去细碎结构，给人一种坚实的石质感。同时将圆雕、浮雕、线刻并用一体，层次丰富，气势宏大，富有装饰感。众口称道的北魏259窟结跏坐佛，去繁求整，统一和

谐，收到了远看取其势，近观取其质的超脱的艺术效果。北魏塑像把发、眉、衣褶提炼为阴刻线或将衣纹概括成泥条，又在泥条和泥条之间刻线，组成流畅而有规律的图案纹样，将贴体的肢体、衣纹及不同部位的佩饰压缩成与体态相适应的浮雕，使环视面的轮廓线洗炼概括，影像效果单纯、明快。不但构成走动线条的形式美，而且更富有一种曲直、刚柔、静动对比的节奏感，达到了局部与整体的统一，强化了雕塑的建筑感。线、浮雕、圆雕三者结合运用是北魏彩塑在艺术形式上对汉代石雕的继承和创新。

西魏、北周时期，塑像的石雕味道逐渐减弱，对泥塑形式有了进一步的探索，从285窟的禅僧像可以看出这一点。此期彩塑更多的是受了陶塑的影响。陶俑通常是两片范模压印而成，为便于脱模，往往处理得光滑平整，避免细节的支离破碎；有时头部

单捏，然后插入合印而成的空心体内。禅僧单纯浑朴、浓丽明快的风格，与战国汉魏“明器”作一比较，可以看出二者手法同出一辙。早期彩塑艺术乃是崇尚华风所致，其渊源应求溯于中原文化。

敦煌地处西陲与犍陀罗艺术有着远亲关系。因此，敦煌初期的佛教艺术必然要受印度和新疆地区艺术的影响。犍陀罗艺术是敦煌早期艺术的摇篮，主要表现在题材、服饰、姿态三方面。如说法、禅定的法定模式：袈裟通肩缠身，右肩袒露，佛顶作螺纹肉髻，结跏趺坐式等等。塑造程序是先塑人体，后塑衣著，透过袈裟显示人体结构，类似同时代绘画中的“曹衣出水”式的轻纱透体，形成北朝造像的特有风度。对人体美特有的理解和偏好受犍陀罗艺术并间接地受希腊和印度艺术的影响。西魏、北周的佛像服饰装束逐渐由印度式袈裟过渡为宽衣博带的北朝服饰。菩萨多着中国

宫廷侍女的长裙披帛，并且穿上当时流行的云头履，一反菩萨赤脚的惯例。相貌也日益具有北方民族的特征。体态按其时代美感要求的“秀骨清像”来塑造。这正是北魏孝文帝改制以后受南朝艺术风格影响的反映。总之，佛教艺术的内容和形式是外来的，但是进入中国后，通过溶化、改造、逐渐地表现出了华夏民族的风度、气质和审美意识，华夏传统，民族形式逐渐在佛教艺术中占了主导地位。

如果说早期彩塑技法上是借鉴石雕的技法并对彩塑艺术进行了探索，那么隋代则是在彩塑艺术的实践上有了卓越的成就。隋代彩塑是前代的继续，但没有因循套用前代的程式。手法基本摆脱了石雕的约束而根据自己时代的好尚形成了新的风格；技法虽不如唐代那样炉火纯青，但在刻划人物内在情韵和表现外部细致特征以及质感变化上已相当成熟；驾驭材

料，驰纵泥土方面已有了丰富的经验。塑像上的彩绘也有很大的发展。绘画中的技法在塑像上发挥了很好的作用。佛的仪容已从西魏、北周的瘦长清秀变为敦厚壮实。服饰装束已完全为敞胸的博衣广袖的汉式服型以及当时女妆中流行的披帛所取代。这标志着民族大统一新时时的审美好尚，同时也为唐代彩塑开拓了新路。

隋窟的中型和小型彩塑大都比例适度，六点五倍于头，为标准的东方人体形。但在特定的条件下，天才的匠师又有一些突破。例如随着大型成铺的“三世佛”、“三身佛”的出现，彩塑又以头大体壮下肢短粗而形成大型彩塑的新造型。有的塑像高达四、五米，由于窟顶高度及引伸距离的局限，为了不失大型雕塑气势宏伟的特点，作者有意识加大了头部体积及上肢的比重，兼有自上而下的倾斜度，加强了三度空间感，使匍伏于地的朝拜者仰视佛面时，有一种庄严肃

穆感。这样既渲染了宗教气氛，又强化了大型雕塑的表现力。尤其天王力士，头大如斗，躯干及两臂夸张到生理解剖限度之外，但丝毫不损其威武勇猛、轩昂敢健之势。窟内视距很短，人们踏入门栏，只能自下仰视，天王雄健硕大，居高临下，自然会使人望而生畏。特别是对天王暴怒时的五官神情作了强度的夸张表现，更给人如闻其声、响遏行云之感，以致使根本意识不到在客观常规方面的不合理。作者不拘泥于对自然的模拟，不求表象的“形似”，而是赋予形象以精神的内涵，注重“似与不似之间”的意象美。如天王肢体面颈的劲弩筋节寥寥几刀，把人体结构栩栩如生地显现出来，使静止的雕塑具有强劲的动感。这里技巧不是目的而是传神的手段，要使造型不仅是实体，而且是升华了的精神体现。

莫高窟唐代彩塑，无论规模、数量，还是题材的广度以及艺术成就都

是空前的。前代的彩塑多少含有外来因素，唐代彩塑则完全是华夏民族艺术的风格，而且佛教造像的艺术水平达到了高峰，为后世学习和借鉴的楷模。

唐代彩塑多位于方形龕和须弥坛上。彩塑完全脱离龕壁，巡礼者可靠近塑像环视观赏，使其与朝圣者关系更加亲近。佛像一般七身一铺，多则十一身，形成完备的整体。至高无上的主尊、沉静安谧的菩萨，深谙智慧的弟子，威严无敌的天王、力士以及温厚虔诚的供养菩萨，按其职位有次序地纵向对称地安置在形同殿堂的龕坛上，形成动与静、大与小、刚与柔、主与次有次序的组合，增强了“佛国世界”的感染力。形象的表情及内心状态与整个洞窟的内容形式彼此呼应，相得益彰，统一在一定的主题之下，使群体塑像既从属于一定主题的建筑空间，又有其相对独立的欣赏价值。同时，匠师凭借天才和智

慧，把未塑像的八弟子、诸菩萨以及天龙八部绘制在塑像后边的龕壁上，利用虚灵的空间，衬托并弥补了由建筑的局限而造成塑像空间深度的不足，从而虚实相间，气韵相贯，使局限的佛龕化为相对无限，充分体现了中国古典艺术建筑、雕塑、绘画三者互为依存，密不可分传统特点。

唐代的菩萨塑像，神采各异，百态千姿，但“人物丰浓，肌胜于骨”的造型特点贯穿始终。体态多为“笈多式”“一波三折”的S形和传统“亭亭玉立”的垂直伫立两种形式。唐代前期的造型，身材矫健凝练，比例适度。开元天宝期间崇尚“丰腴”美。如第45窟的观音菩萨头束高髻，身饰璎珞，肌体丰腴，面相饱满。这是此期造型的特点，是以皇室侯府上层贵族为基本的理想形象，反映了唐代偏好“浓丽丰肥”的审美愿望。匠师们从生活中汲取创作素材，捕捉不同个性一瞬间的表情变化，准确地揭示深

蕴在人物内心深处的思想感情，挖掘内心最活跃的因素，发挥形象思维的想象力，注入自己的思想感情而进行创作，从而突破了宗教题材类型化、程式化的局限，使宗教教义寓于造像之中，以唤起善男信女的宗教感情，把“神”塑造成人，无疑比虚拟臆造的没有个性的神更使人感到亲切。205窟菩萨正是神的人化，是进入世俗生活的神，有人的情感，使人忘记了她是代表抽象教义的宗教神。与早期那种蔑视现实，超然世外，不食人间烟火的情调迥然不同。宗教日趋世俗化，宗教艺术也为芸芸众生的爱好逐渐挣脱了宗教的羁绊，突破了佛教造像的清规戒律，大胆地以现实中的宫娥、将军、僧侣为模特，创造了“不是在天上而是在人间”的一个个活生生的形象。

唐代彩塑绘塑结合的成就也是卓越的。作者有意识将形体归纳成大体块，把繁琐的细节内容留给彩绘表

现，根据当时的审美理想，敷以强烈的装饰性色彩，务求美观悦目，不究所谓“逼真”。这就充分体现了“塑容绘质”塑绘结合的艺术传统手法。如菩萨的须、眉、发不涂黑色，而施以石青、石绿，采用工整细劲柔美婉转的游丝描和浓淡相益润泽明朗的色块勾勒晕染须眉水鬓，借以表现“神”的风采气韵。色彩的布局与塑造时的“经营位置”同样重要；既讲究色彩的对比变化，又服从于通体色调的主导色。例如天王的铠甲，只塑出大体面，不作具体的凹凸交待，然后将鳞状锁子精心描绘，并装贴金箔，使形态在情理之中又具有一定的抽象美。为了强调力士很有力量，不仅塑造出粗犷隆起的肌块，还采用凹凸晕染使肌肉阴阳面更加分明，立体感强，将力士劲健豪迈的特质表达无遗。唐代彩塑生动的造型与绘画有机的结合，收到了一般雕塑不易达到的艺术效果。

晚唐、五代时期，莫高窟艺术已呈现出明显的衰颓迹象，造像之风远不及隋和唐前期之盛，此期彩塑，虽丰腴华丽，但神情呆板，缺乏个性，许多作品堕入程式化。不过偶尔也有几尊塑像，继承了盛唐风格，但是，功力犹存，气派不足，与盛唐相比不过是回光返照罢了。

宋代、西夏、元代、清代各期彩塑保存不多，佛像多枯板迟滞，缺少活力，通体繁杂驳乱，尤其清代甚至俗不可耐，回溯凉魏隋唐已不可同日而语了。

纵观敦煌彩塑艺术漫长的历程，总的来说，可分为以下三个阶段：

一、早期发展阶段——北凉、北魏、西魏、北周；

二、中期鼎盛阶段——隋、唐；

三、晚期衰落阶段——五代、宋、西夏、元、清。

莫高窟雕塑艺术，在本土艺术传统的基础上博采众长，由最初的模拟到彻底的消化，从而自成体系，形成独特的具有地方色彩的艺术风格，是我国雕塑艺术史上的一块丰碑。

缅怀莫高窟失名的艺术创造者，不禁想起一位诗人的赞美：

“不是崇拜佛，
而是崇拜人的创造。”



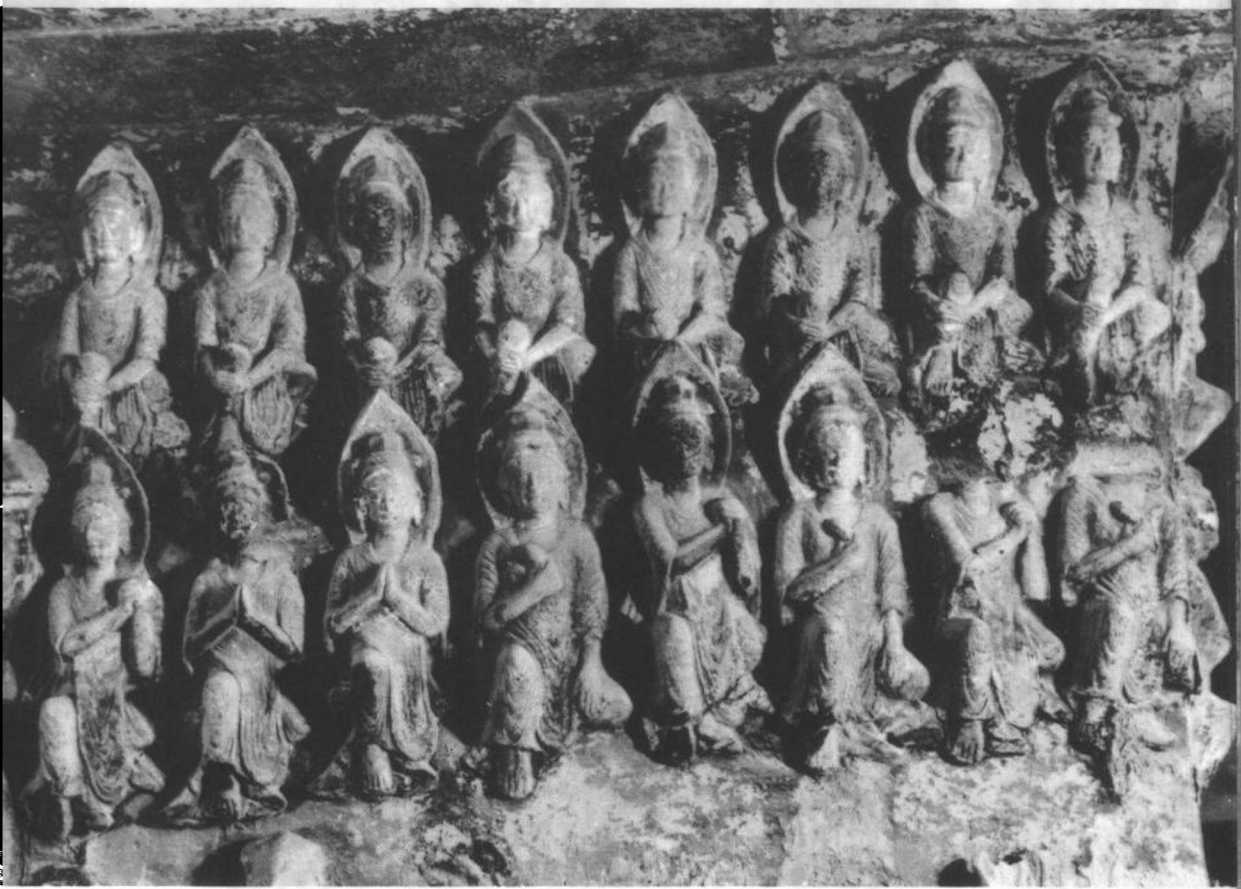


交脚弥勒
北凉
第275窟

佛
北魏
第259窟







供养天女
北魏 第260窟

影塑飞天
北魏 第437窟