

魅力敦煌

从美学角度赏析敦煌艺术
Congmeixuejiaodushanxi dunhuang yishu

MEILI DUNHUANG

胡同庆 著

从美学角度去赏析敦煌佛教艺术。一提起美学，许多人以为那是一门深奥难懂且高不可攀的学问，其实不然。美学就在每个人的身旁，它随时随地与你伴随在一起。



甘肃人民美术出版社

魅力敦煌

从美学角度赏析敦煌艺术
congmeixuejiaodu shanxi dunhuang yizhu

MEILI DUNHUANG

胡同庆 著

甘肃人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

魅力敦煌:从美学角度赏析敦煌佛教艺术/胡同庆
著. --兰州:甘肃人民美术出版社, 2012. 8
ISBN 978-7-5527-0033-6

I. ①魅… II. ①胡… III. ①敦煌学—佛教—艺术美
学—研究 IV. ①K870. 6

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 205431 号

魅力敦煌

胡同庆 著

责任编辑:刘铁巍

封面设计:孟孜铭

出版发行:甘肃人民美术出版社

地 址:兰州市读者大道 568 号

邮 编:730030

电 话:0931-8773224(编辑部)

0931-8773269(发行部)

E-mail:gsart@126.com

网 址: <http://www.gansuarts.com>

印 刷:兰州大众彩印包装有限公司

开 本:710 毫米×1020 毫米 1/16

印 张:10.5

插 页:2

字 数:160 千

版 次:2012 年 12 月第 1 版

印 次:2012 年 12 月第 1 次印刷

印 数:1~3 000 册

书 号:ISBN 978-7-5527-0033-6

定 价:38.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印厂联系调换。

本书所有内容经作者同意授权,并许可使用。

未经同意,不得以任何形式复制转载。

前言

王安石《游褒禅山记》云：“入之愈深，其进愈难，而其见愈奇。”如今，到敦煌参观的许多游客已经不满足于对敦煌佛教艺术的简单介绍，他们面对满壁辉煌的敦煌壁画，面对栩栩如生的敦煌彩塑，他们或是向讲解员提出愈来愈多的问题，或是自己默默地思考着一个个为什么，他们希望从更深或更高的层次去了解、去发现、去欣赏敦煌艺术之美的所在。

本书试图帮助读者从美学角度去赏析敦煌佛教艺术。一提起美学，许多人以为那是一门深奥难懂且高不可攀的学问，其实不然。美学就在每个人的身旁，它随时随地与你伴随在一起。

敦煌壁画很美，敦煌彩塑很美，人人都被敦煌艺术的魅力所迷惑。敦煌壁画、彩塑以及洞窟建筑形制等等都是具体的形象，所以关于敦煌艺术的美的分析，就是敦煌美学，也可以谓做“敦煌具象美学”。

既然是具体的形象，那么要赏析敦煌艺术时，必须有具体的对象，不能笼统地针对所有的敦煌壁画或敦煌彩塑，要明确其具体的对象是哪个洞窟哪身彩塑或哪幅壁画甚至哪一部分。如何界定其范围，明确其对象，这就是本书第一章所介绍的“美的规定性”。

在此基础上，第二章和第三章介绍敦煌佛教艺术的源流，指出信仰需要是其“源”，即出于实用之目的；而模仿则是其“流”，是推动佛教艺术发展的主要动力。佛教艺术的审美需求与实用性和模仿性有关，例如人们穿衣服首先是为了温暖，然后才考虑时尚；而时尚则是模仿别人、迎合所谓潮流。

第四、五、六章从整体角度介绍敦煌艺术的节奏感和韵律、夸张变形和于对称中求不对称等美学特征。了解这些美学特征，对于赏析敦煌艺术将会有很大的帮助。读者会从中发现敦煌艺术究竟美在何处，为什么会如此神奇美妙，即古人所说的既知其然，也知其所以然。

第七、八章从视觉心理学角度介绍了壁画中的格式塔优化现象、简约化与整体化现象。结合敦煌艺术具体画面的分析，读者不仅会进一步了解并赏析敦煌艺术之美，同时对于深奥的格式塔心理学理论也会感觉并不是那么复杂难懂，继而将进一步增强自己对美的认识的信心。

第九至十二章是运用美学和心理学原理分别对整体洞窟雕塑或某时代、某洞窟、某局部壁画进行专题个案的分析。这是从一般到个别的深度分析，将令读者倍感敦煌艺术神奇，“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”，从不同角度去观察、去分析、去欣赏敦煌艺术，引导读者通过自己的视觉去发现更多更美之所在。

本书的宗旨如段文杰先生所云：“弘扬敦煌艺术。”亦如史苇湘先生和欧阳琳先生所云：“请陇右文化跨出象牙之塔，让敦煌艺术走向十字街头。”

本书深入浅出，图文并茂，具有可读性、可观性以及知识性、趣味性。

阅读本书，一定会让你的生活更美好！

目录

Contents

前言

第一章 敦煌壁画与美的规定性 001

- 一、关于美的规定性 002
- 二、敦煌壁画画面之界定 003
- 三、画面内容与美的规定性之关系 007
- 四、画面形式与美的规定性之关系 101

第二章 从信仰到审美：实用性 013

第三章 模仿：佛教艺术的推动力 019

- 一、经变内容在洞窟中位置的模仿 020
- 二、经变构图形式及具体形象的模仿 023
- 三、关于佛教艺术的想象力 025
- 四、关于敦煌佛教艺术模仿力的意义 027

第四章 壁画艺术的节奏感与韵律 031

- 一、巧妙的空间组合 032
- 二、反复、轮换、交替的排列 036
- 三、静与动、虚与实的变化 040

第五章 壁画中的夸张变形特征 047

- 一、夸张变形不仅是一种技法，而且是一种美学特征 048
- 二、夸张变形突出了药叉和阿修罗的男性阳刚之美 049
- 三、夸张变形展示了女性的阴柔之美及其生殖功能特征 051
- 四、为了突出某些行为及其结果的夸张变形 053
- 五、试图扩展人的能力的夸张变形 055
- 六、动物特性的夸张变形 058
- 七、通过想象力而组合的图案纹样 059
- 八、表现内容上存在的夸张变形 060
- 九、夸张与变形之间的关系及其意义 060

第六章 壁画中的于对称中求不对称特征 063

- 一、洞窟南北两壁的差异 64

- 二、单幅画面中两侧的差异 065
- 三、建筑物画面中两侧的差异 071
- 四、在图案中制造差异 071
- 五、对称与不对称的关系 073

第七章 壁画中的格式塔优化现象 077

- 一、壁画中的“视觉中心”优化现象 078
- 二、壁画中的“视觉平衡”优化现象 082
- 三、壁画中的“视觉组合”优化现象 085

第八章 壁画中的简约化与整体化现象 091

- 一、壁画中的简约化现象 092
- 二、壁画中的整体化现象 100

第九章 佛教石窟雕塑的审美心理 107

- 一、佛教石窟雕塑具有很强的环境意识 108
- 二、洞窟氛围具有宗教神秘感 110
- 三、石窟造像与观者的距离具有亲近或敬仰感 113
- 四、窟内窟外不同的审美心理 114
- 五、中国人以大为美的审美观念 118
- 六、丰富多彩的人性美和斑驳的沧桑感 119

第十章 隋朝敦煌壁画之美学心理 123

- 一、丰富性动机创造整体和谐 124
- 二、巧妙简化构筑华丽精致 125
- 三、审美知觉独特性构筑独特的线条形象 126
- 四、情感体验与表象变异 132

第十一章 第275窟外道的艺术特色与美学特征 139

- 一、壁画内容简介 140
- 二、艺术特色分析 140
- 三、美学特征分析 144
- 四、艺术特色与美学特征的关系 149

第十二章 三兔藻井的源流及其美学特征 151

- 一、历史源流 153
- 二、美学特征 155
- 三、思想基础 161

第一章

敦煌壁画与美的规定性

世界是永恒的一个，
却又显示为许多：
小变大，大变小，
万物各按其本性。
近移远，远移近，
坚持不渝，变动不停，
这样在创造，这样在革新，
我对此惊异莫名。

——歌 德

一、关于美的规定性

完善与和谐是美的基本属性，即按照大自然的客观要求或人的主观愿望，某一事物应该具有哪些部分（善），这各个部分是否齐全不缺（完），各部分之间的联系是否配合得当、匀称（和谐），这三点（或曰两点、四点，“完善”可合为一，“和谐”可分为二）便是衡量一个事物是否美的基本标准。

规定，是指对某一事物做出关于方式、方法或数量、质量的决定。规定性，即指某一事物按照大自然的客观要求或人的主观愿望所设计而可能存在的方式、方法或数量、质量等条件。之所以谓之可能，因为规定也好，要求、愿望也好，都不一定与结果相吻合。

美的规定性，即指可能产生某一完善、和谐的事物的一些存在方式、方法或数量、质量等条件。

美的规定性与美的属性的区别，在于前者系可能性，后者系必然性；

相同之处是都受大自然的客观要求或人的主观愿望所主宰。

二、敦煌壁画画面之界定

敦煌壁画的画面，以其具有相对独立的内容或题材作为划分标准，大致可以分为以下四种类型：

1. 以外框为界 这类画面的内容或题材的独立性都比较强，例如北魏第 254 窟的“萨埵舍身饲虎”、“尸毗王割肉贸鸽”，北魏第 257 窟的“九色鹿王本生”、

“沙弥守戒自杀”、“须摩提女因缘”等。而这些内容或题材的选择及其画面的分布，在极大程度上受窟主或窟主所信任的壁画（洞窟）内容总设计者的思想的制约，由此我们可以认为这是壁画构成的第一个层次。

不过，我们在研究这些以外框为界的画面时，尚需注意三点。第一，有些画面的外框非常明显，画面确实为框所框起来，如隋代第 419 窟窟顶前部东披的“须达拿本生”，但有些画面的外框不很明显，是利用画面本身的图像来产生框的效果。如西魏第 249 窟窟顶四披与上方的藻井之间有明显的



框界，四披之间也有明显的框界（图 1），而西魏第 285 窟窟顶四披与

图 1 西魏第 249 窟窟顶藻井及四披



图2 西魏第285窟窟顶南披

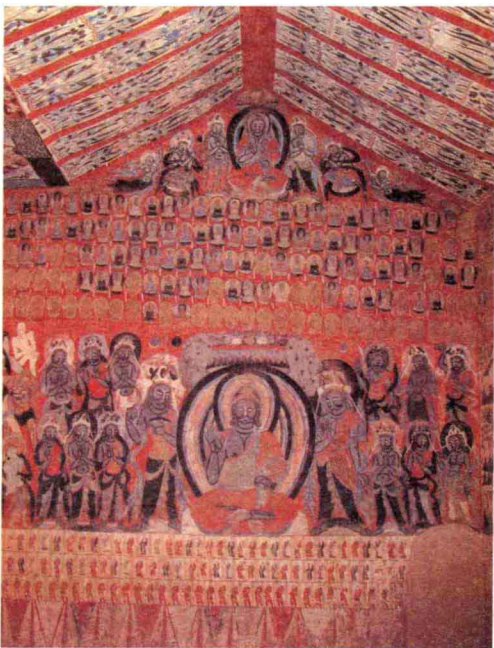


图3 北周第428窟北壁前部

上方的垂幔之间，及四披之间都是用图像来产生框的效果（图2）。第二，有些带有外框的（包括不明显外框）画面，系产生于另外两个具有外框的画面之间的空白处，如某些装

饰带画面和某些佛像背光与龕帽之间的画面，例如西魏第285窟西壁龕帽与龕中佛光之间的飞天、供养菩萨等壁画，以及北周第428窟南、北壁前部人字披下边的说法图（图3）。第三，有些画面虽然有非常明显的外框（例如屏风画之间的框界），但它属于壁画构成的第二层次。

2. 以自然景物为界 为了表现某一内容中的若干情节，画工或许用外框将这些情节分别框起来（例如屏风画），但更多的是利用山水、建筑等自然景物为界，将若干个情节组合在一个大画面之中。如北周第428窟东壁《须达拿太子本生》和盛唐第103窟南壁的“幻城喻品”中，既有以山水为界之处，也有以建筑为界

之处(图4、图5),北魏第257窟南壁的“沙弥守戒自杀图”亦是。这些情节虽然同属于某一内容。但是它们各自又具有相对独立性;这些为自然景物分割出来的界面虽然同属于一个画面,但这些界面分别又各具有画面的性质。



图4 北周第428窟
东壁 须达拿太子
本生(部分)

这类以自然景物为界的画面属于壁画构成的第二层次,它们在很大程度上受画工本人思想的制约,受窟主思想支配的成分相对减少。

3. 以榜题为界 以外框为界,或以自然景物为界,都是从形式上以视觉的方式指示画面,而榜题为界则是从内容上以知觉的方式提示画面。虽然从这里我们不一定能通过视觉直接看到画面的边缘(界),但它使我们通过知觉了解、认识到这里一定有画面的边缘(界),从而帮助我们看到画面的边缘(界)。敦煌壁画有大量的榜题,而我们今天对许多画面的确定,正是通过榜题对画面的提示,通过无形的界而看到有形的界。特别重要的是,由此我们从心理学角度,能



图5 盛唐第103窟
南壁化城喻品



图6 北魏第257窟北壁 须摩提女缘品（局部）
看到古代画工以及后人（观赏者）将榜题内容，将无形的界在脑海里转换为有形的界的过程，看到抽象思维转换为形象思维的过程。

另外，以榜题为界在敦煌壁画中，不仅具有无形的界的意义，实际上它们在许多壁画中同时具有有形的界。它们以其鲜明的矩形（或方形）的特点，或像一条框边似的位于两画面之间，例如北魏第254窟千佛画中的榜题、北魏第257窟“须摩提女因缘”图中赴会僧众之间的榜题（图6）；或位于某画面的上方、下方、左方、右方、如五代第98窟北壁贤愚经变“象护品”中的各个榜题，亦像边框或自然景物为界一样，从形式上以视觉的方式指示画面。

关于榜题为界还要注意两种情况。其一，有榜题之处并非就是一个画面，例如在许多佛龛两侧所绘的天龙八部中间，就有“阿修罗”“夜叉”“龙王”之类的榜题，而这些榜题所提示的只是图像而非画面（特殊情况下，这些图像也可能成为画面，后面“任意为界”将论及）。其二，省略了形式上的榜题，但却像具有榜题的画面一样，主要是靠从内容上以知觉的方式提示画面，完全根据一定内容的情节线索来进行构图，并且具有在有关画面上可以补上榜题的特点。例如北魏第254窟南壁“萨埵舍身饲虎”图中的“刺颈”“投崖”“饲虎”“父母哭尸”等画面，以及初唐第329窟北壁“弥勒经变”中的“男剃度”“女剃度”等画面。

4. 任意为界 上述第一、二种画面界定方式缘于古代壁画设计、绘制者的心理角度，第三种界定方式一方面亦缘于此，另一方面又缘于后人（观赏者）的心理角度，而第四种“任意为界”则完全缘于后人（观赏者）的心理角度。

后人在观赏壁画时，可能按照壁画设计、绘制者的指示、提示去认识画面，但也可能由于诸多原因置之不顾，而按照自己的意愿去认识画面，界定画面。

任意为界亦有两类形式，一类是显意识（即有意识）的任意为界，即根据自己的需要，有意识地在敦煌壁画中界定画面而撷取。还有一类是潜意识（即所谓无意识）的任意为界，这主要表现为许多观赏者由于职业、兴趣以及民族、年龄、性别等本能的缘故，不是有目的、有意识地，而是不知不觉地将自己的视觉落在壁画的某一部分上，甚至置壁画其他部分犹若视而不见。研究潜意识的任意为界于我们理解诸如美感之类问题具有极其重要的意义；许多显意识的任意为界最初亦是潜意识的任意为界。

尚需指出，以上界定敦煌壁画画面的四种标准并不是截然对立的，它们之间或具有主从关系，或具有交叉关系。一般说来，后三种画面大都从属于前一种画面之中，而第二、三种画面则往往交杂在一起。

特别需要强调的是，以上对画面的几种界定方式，或者是显意识的，或者是潜意识的。一般说来，古人制作画时，以外框为界，大多为显意识（也有潜意识的，如由一些小画面构成一大画面时，有时对大画面的考虑出于显意识，对小画面的考虑出于潜意识，亦可能相反），而以自然景物或以榜题为界大多出于潜意识。后人观赏画时，不管是根据外框，还是根据自然景物或榜题，或根据自己的某种需要去观看画面，有时可能出于显意识，有时则可能出于潜意识。因为依据上述几种界定方式，我们还将看到敦煌壁画的画面又存在三种情况，其一，单幅画面；其二，多画面构成的一画面；其三，从一画面中分解出的多画面。然而不管是古人也好，还是后人也好，他们对画面与画面的关系的认识，有时出于显意识，有时出于潜意识。这是一个非常重要的美学问题，我们以后还将论及。

三、画面内容与美的规定性之关系

所谓画面内容，是指某一画面中所描绘的具体事物，以及所反映的作者的思想感情。

在这里，我们可以把事物区分为“事”与“物”。事，指比较抽象的“事情”、“事件”之类；物，指具象的物体。在画面中，事与物是既有区别又有联系的：事需要物来表现。例如《五百强盗成佛图》《张议潮统军出行图》“十六观”以及大量的佛本生故事，就是通过诸如一些人物、车马、山水或建筑等具体物象来表现一定的事件的；但物不一定反映事，例如许多图案和许多佛、菩萨像，这些具体的物象并未反映一定的事情或事件。

然而，不管画家所描绘的物象是否反映一定的事情或事件，画中的这些物象都将反映画家作画时（以及窟主等人“设计”画时）的思想感情。以北魏第 257 窟而论，窟主与画家在开窟前就有意识设计的“沙弥守戒自杀”、“九色鹿王本生”、“须摩提女因缘”这一环形条状壁画时，就有一种强烈的宣传“善恶报应”“守戒奉律”“信奉三宝”等佛教伦理道德的思想感情，这是通过一些事件的物象来表达感情；而窟内所塑的佛、菩萨像，所绘的飞天、千佛像以及藻井图案等物象，这些物象未表现什么事件，但同样表达了窟主和画家信奉佛教的强烈思想感情。

画中的物象和通过物象所反映的事情（事件），以及在此基础上融入的制作者（包括画家、窟主等）的思想感情，均属于一般所说的画面内容的范畴。因此，当我们讨论画面内容中的美的规定性时，既可以就画中的物象而论，也可就物象所反映的事或思想感情而论；既可以将三者或两者合在一起讨论，也可以分开讨论。

例如北魏第 254 窟南壁的“萨埵舍身饲虎图”，在这块具有明显外框的画面中，萨埵及其兄弟、父母，山、石和舍利塔，马和虎，等等具体物象反映了萨埵太子舍身饲虎这一悲壮的事件，而以佛教思想来衡量这一事件，萨埵这一行为是非常崇高，很值得推崇的（符合“善”的标准），同时，萨埵三兄弟出游山林，萨埵见饿虎，大发慈悲心，然后刺项，投崖，乃至父母哭尸等一系列心理活动和行为，不仅是表现萨埵高尚行为所必需不可缺少的，并且令人感到所有情节是非常的合乎情理，毫无矫揉造作、故弄玄虚的感觉（符合“完”和“和谐”的标准），因此单就画面

所表现的这个事件而论，便构成了一种美的规定性（图7）。

我们也可以撇开事件不论，单看画面中所描绘的各种物象，可以看到，不管是人物，还是山水、动物、建筑，都令人感到它们都具有应该这样，确实这样和配合得当的完、善、和谐的特点，整幅画面的所有物象亦构成一种美的规定性。



图7 北魏第254窟南壁 舍身饲虎

我们亦可以只探讨画家制作这幅画时的思想感情。从此画所绘的图像和所反映的事件，可以看出画家作画时是在具有一种强烈的宗教意识的基础上，带着极度虔诚的心理进行描绘的。如果我们从宗教和艺术的关系来看待画家的这种思想感情，便会由肯定这种思想感情的必需，继而会尊重事实，承认这种思想感情在第254窟“萨埵舍身饲虎”这幅画中表现得最为真挚、热烈、复杂、矛盾，但却一点也不混乱，犹若一曲震撼人心的非常成功的交响乐。如此等等，均符合“完、善、和谐”的标准，亦构成一种美的规定性。

另外，假如我们根据任意为界划分画面的标准，有意识地根据不同的需要把人物、野兽、景物或人物中的某一部分（或头部，或手脚，乃至服饰）从这幅画中分割出来，成为一些小的画面，而这些小画面中的内容亦可以单独具有一种美的规定性。譬如研究塔图像者只取舍利塔，研究野兽图像者只取母虎或幼虎，研究手姿、服饰，山水者亦然。如

果这些塔图、虎图、手姿图、服饰图、山水图取舍得当，分别亦符合完、善、和谐的标准，我们便可以说它们亦各具有一种美的规定性。此外应该指出的是，如果由于受审美观等因素的影响，这些画面的取舍不很得当，我们也可以说它们不具有或不完全具有美的规定性。

四、画面形式与美的规定性之关系

所谓画面形式，是指为表现画面内容所使用的一定手段，即画面的结构和组织，具体如构图、造型、线条、色彩等等。

哲学理论告诉我们，在一定的关系下作为形式的东西，在另一种关系下可以成为内容。我们这里所要讨论的画面形式，实际上就是在另一种关系下的内容。这另一种关系，我们可以把它谓作绘画技巧（或技法），或再具体为壁画绘制方法。我们这里之所以仍然使用“画面形式”这一概念，是因为它在“一定的关系”下仍为形式，而在一定的情况下我们还要讨论这一定关系下的内容和形式，所以不改为“绘画技巧”或“壁画绘制方法”之类的称谓。同一概念在不同的情况具有不同的意义，这是必须强调的。有许多探讨形式美或形象美的学者忽视了这一点，本来自己讨论的是关于“艺术技巧”或“艺术形象”等内容的美学问题，却自己以为或被别人误解为讨论的是关于“艺术的形式”的美学问题，因此常常落入难以自圆其说或难以被人理解的窘境。

明白了我们此处所讨论的画面形式乃是一种内容，就可以探讨它和美的规定性之关系了。

作为“绘画技巧”或“壁画制作方法”意义上的画面形式，是否具有美的规定性，我们主要看绘制有关画面时所采用的各种手段——如构图、造型、线条、色彩是否具有应该这样，确实这样和配合得当的完善、和谐的特点。

这里很容易遇到一个可能引起混乱的问题，即“应该这样”是否要和主题相结合？例如绘制某壁画中的某个人物，究竟该用什么线条，粗犷的线条还是细腻的线条？他的衣饰该用什么颜色，红的还是绿的？这个人物究竟该画多大、多高、多胖，该画在什么位置，等等。面临诸如此类的问题，假如我们探讨的不是作为内容的“画面形式”，而是作为