

分类号 \_\_\_\_\_  
密 级 \_\_\_\_\_

学 校 代 码 10408  
研究生学号 1920014050



景德镇陶瓷大学  
JINGDEZHEN CERAMIC UNIVERSITY

# 专业型硕士学位论文

敦煌壁画题材陶瓷综合装饰表达研究

Research on the Expression of Ceramic Comprehensive Decoration of  
DunHuang Mural Subject Matter

学 位 申 请 人	谢莉娟
导师姓名及职称	吕金泉教授
专业学位论文名称	艺术设计
专业学位论文代码	135108
研 究 方 向	陶瓷装饰设计
所 在 学 院	设计艺术学院
论文提交日期	2022-4-25



# 景德镇陶瓷大学

## 艺术硕士学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的论文是本人在导师的指导下独立进行研究所取得的研究成果。除了文中特别加以标注引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写的成果作品。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律后果由本人承担。

作者签名：谢莉娟

日期：2022年6月9日

## 艺术硕士学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权景德镇陶瓷大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

保密☐，在\_\_\_\_年解密后适用本授权书。

本学位论文属于

不保密☐.

(请在以上相应方框内打“√”)

作者签名：谢莉娟

日期：2022年6月9日

导师签名：吕东

日期：2022年6月9日

## 摘要

敦煌宛若一颗中国佛教历史的璀璨明珠，而敦煌壁画艺术又是我国不可多得的佛教艺术宝藏。佛教自汉代伴随着丝绸之路传入我国后，敦煌便逐渐成为了西域一带的佛教重镇，在十六国北凉时期，佛教信徒们开始在此地开凿洞窟，窟内壁画的绘制从北凉一直持续至元代，其中，敦煌最古老的壁画至今已有千余年历史。敦煌壁画见证和记录着佛教在中国的历史，也因时代更迭形成了丰富的画面类型，色彩搭配、人物造型、场景设计都彰显出其独有的艺术魅力。如今，敦煌壁画已成为当下艺术领域创作的热门题材，以此为题材的陶瓷艺术作品更是层出不穷。

本文对敦煌壁画的画面类别、风格特点、流变原因进行分析整理，结合敦煌壁画题材在现代艺术作品中的表现手法和敦煌壁画题材在陶瓷作品中的表现形式，探索釉上装饰、釉下装饰以及综合装饰的特点。通过敦煌壁画中的形象、元素和文化符号，研究陶瓷综合装饰的技法使用、材料结合、视觉效果，探寻敦煌壁画题材在陶瓷综合装饰中符合文化发展、符合当代审美的表达方式。

**关键词：**陶瓷    敦煌壁画    综合装饰

## **Abstract**

Dunhuang is like a bright pearl in the history of Chinese Buddhism, and Dunhuang mural art is a rare treasure of Buddhist art in my country. After Buddhism was introduced to my country along the Silk Road in the Han Dynasty, Dunhuang gradually became an important Buddhist town in the Western Regions. During the Beiliang period of the Sixteen Kingdoms, Buddhist believers began to dig caves here, and the murals in the caves have been painted since Beiliang. Lasting until the Yuan Dynasty, among them, the oldest frescoes in Dunhuang have a history of more than a thousand years. Dunhuang frescoes witness and record the history of Buddhism in China, and have formed a rich variety of picture types due to the change of times. The color matching, character modeling, and scene design all show their unique artistic charm. Today, Dunhuang murals have become a popular subject in the current art field, and ceramic art works with this theme are emerging one after another.

This paper analyzes and sorts out the picture categories, style characteristics, and reasons for the changes of Dunhuang frescoes. Combining the expression techniques of Dunhuang frescoes in modern art works and the expressions of Dunhuang frescoes in ceramic works, it explores on-glaze decoration and under-glaze decoration. And the characteristics of comprehensive decoration. Through the images, elements and cultural symbols in Dunhuang frescoes, study the technique, use, material combination, and visual effects of comprehensive ceramic decoration, and explore the expression of Dunhuang fresco theme in comprehensive ceramic decoration that conforms to cultural development and contemporary aesthetics.

**Keywords: ceramics    Dunhuang murals    comprehensive decoration**



# 目录

第一章 绪论	I
一、 选题来源	II
(一) 源于敦煌壁画的巨大魅力	1
(二) 源于陶瓷文化的发展需求	1
二、 论文研究目的和意义	2
(一) 目的	2
(二) 意义	2
三、 有关敦煌壁画艺术的国内外研究现状	3
(一) 理论研究现状	3
(二) 创作实践现状	9
三、 研究思路、方法和创新点	11
(一) 研究思路	11
(二) 研究方法	12
(三) 研究创新点	12
第二章 敦煌壁画的发展和特点研究	13
一、 敦煌壁画的起源和发展	13
(一) 起源	13
(二) 发展	13
二、 敦煌壁画的题材类型	14
三、 敦煌壁画的艺术特点	18
(一) 早期艺术特点	18
(二) 中期艺术特点	19
(三) 晚期艺术特点	22
四、 敦煌壁画题材在陶瓷材料中的应用分析	24
(一) 釉下装饰	24
(二) 釉上装饰	24
(三) 综合装饰	25
第三章 作品《神明即自己》系列的创作实践	28
一、 《神明即自己》系列一	28
(一) 作品构思	27
1. 灵感来源	27
2. 草图	28
3. 实验	30
(二) 制作过程	30
(三) 展示效果	34

二、《神明即自己》系列二	36
(一) 作品构思	36
1. 灵感来源	36
2. 草图	38
3. 实验	38
(二) 制作过程	38
(三) 展示效果	40
第四章 作品学术意义和价值	41
结论	42
参考文献	44
专业实践能力展示	47
一、毕业创作展示及创作说明	47
二、精选习作展示	53
附录	56
一、中期展览作品照片	56
二、作品发表证明	57
致谢	58

## 第一章 绪论

### 一、选题来源

“宗教与艺术，作为意识形态，本来是两个部门，但历史总是把它们结合在一起。”<sup>[1]</sup>敦煌壁画与陶瓷同属于艺术范畴之内，但敦煌壁画带有宗教意味，是宗教艺术的产物；陶瓷作为我国五千年的文化遗产，同时包含实用性和艺术性。而壁画和陶瓷中所蕴含的文化功能，是其表象背后更加具有探讨和研究价值的部分。

#### （一）源于敦煌壁画的巨大魅力

敦煌壁画在我国佛教艺术中的地位尤为特殊，其规模之庞大、图案之丰富、历史之悠久、技术之精湛都不愧为我国独一无二的艺术宝库。古人将宗教活动、信仰故事、生活场景绘制于壁画中，其绘制工作从4世纪持续到14世纪，期间不曾间断，如今，壁画成为了当代研究古人生活方式、艺术文化、社会经济的珍贵史料。季羨林在1988年“中国吐鲁番学术讨论会”中说：“敦煌在中国，‘敦煌学’在世界。”<sup>[2]</sup>敦煌石窟以及敦煌壁画的巨大魅力，吸引着无数国内外学者以及艺术家。尤其是敦煌壁画，它展现的是敦煌从十六国的北凉时期直至元代末年的历史，也是佛教艺术在中国的发展过程。

从视觉感受层面上看，敦煌壁画的画面整体拥有强大的感染力，用色巧妙、线条生动，宛如一场持续千年的影像盛宴。壁画涵盖天宫伎乐、菩萨、经变、弟子、舞蹈、飞天、藻井、边饰、建筑等多种内容，种类丰富多样，并且任何题材的画面都有其传神之处、绚丽之处、装饰之处。壁画将所处时代的美学思想完美呈现，也因此拥有了强大生命力和举世瞩目的魅力。

敦煌壁画的魅力还在于其强大的想象力。壁画中所描绘的风姿绰约的菩萨、灵动的飞天、苦思的佛等形象，均为佛经文字描述，再由画家想象、设计而成。壁画中的场景是人们现实生活的反映，要将生活变为艺术创作的依据，需要画家拥有十足的绘画经验，想象力也是必不可少。在壁画中，部分人物形象是符合现实逻辑的，但也有的变形夸张的、纯属虚构的、现实颠倒的，实际上是以夸张变异的手法来塑造佛教中各个角色的形象。

#### （二）源于陶瓷文化的发展需求

我国拥有优秀的、底蕴深厚的历史文化根基，在现代这个发展迅猛的、强调科技和未来的社会中，传统的、优秀的民族文化也应当被传承和发展。陶瓷作为我国

<sup>[1]</sup>史苇湘. 论敦煌佛教艺术的想象力[J]. 敦煌研究. 1986年第4期 第10页.

<sup>[2]</sup>季羨林 “中国敦煌吐鲁番学术讨论会”开幕式演讲. 1988年.



古代一项伟大的发明,促进陶瓷文化的传承和创新,就是坚定国人的文化意志和文化自信。我国经历过漫长的制陶、制瓷历史,在这几千年的发展下,陶瓷同时包含着实用性和艺术性,并充斥着社会任何一个阶层,不仅如此,陶瓷的发展对中国文明乃至世界文明还有着重要的作用。

早在新石器时期,陶器就已不是单纯的功能性器物,器皿表面的彩绘使其同时兼备审美性与实用性。在后来的几千年中,陶瓷的发展受时代审美、地域条件、社会阶级等因素的影响,加上官窑、哥窑、定窑、汝窑、钧窑、景德镇窑、耀州窑、吉州窑等多个窑口的兴起,中国的陶瓷艺术逐渐形成了数种独有的艺术风格。直至今日,陶瓷文化依然能薪火不断、代代相传,其原因是陶瓷包含了巨大的实用价值与文化内涵。而为了传承和发展我国的陶瓷文化,“创新”是最合适的选择,而对传统陶瓷文化的创新也是对中国陶瓷文化历史的巩固,更是对我国人民文化自信的坚定和提升。

## 二、论文研究目的和意义

### (一) 目的

选择以敦煌壁画题材在陶瓷综合装饰中的表现作为研究点,是为了在跨越材料的前提下,将陶瓷装饰艺术和敦煌壁画二者结合与创新。在现如今文化发展倍受重视的时代背景下,陶瓷艺术和敦煌壁画艺术的传承、发展成为了人们在艺术领域中广为关注的焦点,同时也是文化艺术领域中值得长期探讨的话题。从艺术的现代语境角度上看,对敦煌壁画题材进行陶瓷艺术设计,是为了向大众展现中国陶瓷文化的深厚底蕴和敦煌壁画的艺术魅力,以及向世界彰显我国和文化自信和人文精神,同时在研究过程中提高自我专业能力和对陶瓷艺术的钻研毅力。

### (二) 意义

研究敦煌壁画和陶瓷综合装饰相关的理论知识、深挖和探索敦煌壁画艺术的文化内涵,有利于向世界传播敦煌壁画艺术以及中国佛教艺术,还有利于丰富敦煌壁画相关的理论研究,拓展陶瓷综合装饰相关的研究视野。

在陶瓷综合装饰艺术中做出以敦煌壁画为题材的设计作品,不仅能够创新敦煌壁画与陶瓷综合装饰的融合方式,还能丰富陶瓷综合装饰手段。陶瓷是一种具有较高可塑性的材料,烧成后拥有独特的质感,同时,陶瓷制作所必经的烧制过程中,具有许多不确定性因素和不可控因素,这些特性也就使陶瓷艺术成为了一门“科学艺术”。也正因如此,陶瓷材料拥有独特的艺术语言,在陶瓷综合装饰中能够表现其特有的视觉效果。纵观我国陶瓷艺术的发展历史,综合装饰一直广受追捧,它从视觉上能够带来更加新颖、复杂的效果,同时还能体现工匠们技艺的高超。随着制

瓷业技术的成熟,综合装饰已经成为陶瓷装饰中的惯用手法,但以敦煌壁画为题材的陶瓷综合装饰从建国前后开始流行,其所经历的时间较短,目前仍有待深度发掘和研究,而选择在陶瓷综合装饰和敦煌壁画之间探求创新的表现形式,不仅能够丰富陶瓷综合装饰的手段,还能够在根本上发扬对陶瓷艺术形态的探索精神。

### 三、有关敦煌壁画艺术的国内外研究现状

#### (一) 理论研究现状

敦煌壁画是我国佛教艺术的瑰宝,它的规模之盛大、历史之悠久、技术之精湛以及保存的完整度之高,在世界上都极为罕见。自20世纪初,对敦煌壁画充满兴趣的国内外学者纷涌而至,有关敦煌壁画的研究成果也是更迭不断。

##### 1. 专著类

1900年,看守洞窟的道士王圆箴意外地发现了敦煌的“藏经洞”,这很快吸引了国内外众多学者的注意。在1907年,英国探险家斯坦因到达敦煌骗取古文书经7000多卷,于1912年出版了《西域考古记》,详细记录了斯坦因在敦煌西北的古长城遗址考古发掘记录,其中包含敦煌洞窟内雕塑、绢本绘画、碑铭等多类图文资料。1908年,法国探险家伯希和前往敦煌用极低的价格购买了大量文物古籍后,将其带回法国,随后发表了《伯希和西域探险日记》,以日记形式记录了他在对我国西域(现新疆、青海、甘肃等地)的地下考古发掘和田野考察。

随着敦煌“藏经洞”中大量经书、文卷的流出,在国际上渐渐形成这门新的学科——“敦煌学”。敦煌学是一门围绕着敦煌地区的洞窟、历史、建筑、壁画、文学、风俗、语言、音乐、科技等多方面的综合性学科,其中,敦煌的壁画是最为重要的组成部分之一。

著名艺术史家巫鸿在2022年编著的《空间的敦煌 走近莫高窟》一书是以他擅长的“空间”角度出发,在书中,作者以身体作为尺度,引领读者对洞窟的空间功能进行想象和分析。第四章讲述的是莫高窟空间中的图像,第五章则是莫高窟绘画中的空间,在这两章中,作者分析的是“空间”与“图像”的关系,实际上是讲述“立体”与“平面”的关系。表明了壁画中所传递的深层次意涵,向读者展现了壁画中极大的想象空间,主张一种从视觉层面跳脱到精神层面的审美方法。在胡同庆编著的《魅力敦煌 从美学角度赏析敦煌佛教艺术》一书中,关于壁画艺术的空间组合形式作者认为:“在审美心理中,人自然地要求音与音或画面与画面之间的连接与进行必须具有一种紧密联系。”<sup>[1]</sup>壁画艺术的韵律来源于壁画的空间组合、交替反复的排列方式以及动静结合虚实对比的讲究。

<sup>[1]</sup> 胡同庆. 魅力敦煌 从美学角度赏析敦煌佛教艺术[M]. 甘肃人民出版社, 2012年, 第33页.

《敦煌石窟全集》是由樊锦诗主编、文物出版社出版的关于敦煌石窟壁画为主题的系列图书，将佛教的各经卷、壁画图案、音乐、舞蹈、动物、建筑等分为 26 册。《敦煌石窟全集 再现敦煌》收录了樊锦诗先生发表的《莫高窟 266 - 275 窟考古报告》，这篇报告是国内首次对敦煌石窟进行科学性、学术性的考察的石窟考古报告，是中国对敦煌石窟研究的新的里程碑。全书的图片资料非常丰富，相对应地在每一种画面分类中进行详细描述和分析。《敦煌石窟全集 本生因缘故事画卷》中，全书根据时代对本生因缘故事画进行分章节描述，分别阐述故事内容，对其中历史发展、风格流变、内容变化进行了详细的解析，同时配有大量本生因缘壁画摄影照片、洞窟立体测绘等，全面性地展现了敦煌本生因缘画的整体情况。《中国壁画全集》也是由樊锦诗先生主持编辑、与敦煌壁画相关的图书，全书将敦煌地区的壁画以朝代划分成 10 册，从历史、地理、人文以及政治原因等多方面论述、分析了每个朝代的壁画风格特点以及其成因，正文主要内容是敦煌的壁画图片资料，满足学术机构和研究者们对于壁画资料的需求，对敦煌壁画做出了断代划分，以时间为线索，清晰地分析了风格特点及其成因。

敦煌壁画的色彩是最容易吸引大众也是众多学者们比较关注的研究区域。周大正的《敦煌壁画与中国画色彩》一书认为，敦煌壁画中的色彩效果是绘画者遵循了“装饰性色彩结构”，呈现出的效果能够给人美感是因为这符合形式美感的法则。学者欧阳琳编著的《敦煌壁画解读》一书，把敦煌壁画的临摹作为切入口，以“临摹者”的身份对敦煌壁画中的风格特点进行梳理，文中有对经变画、故事画、动物画、服饰画以及菩萨、观音等具体形象的大量文字描述，并配备图片加以解释。作者认为，将画面内容用文字叙述清楚是临摹好一幅画的前提，同时也是具有一定难度，而做文字叙述前，必要的是对画面的构图、内容、细节进行观察和体会。

## 2. 画册类

我国进入对敦煌学深入研究的发展阶段大约在 1950 年之后。因敦煌壁画年代久远，现所面临着风化和褪色的问题，图片、影像资料就显得格外重要。故敦煌文物研究先后编著出版了大量关于敦煌壁画的图册，如 1957 年的《敦煌壁画集》、1960 年的《敦煌壁画》、1979 年的《敦煌石窟艺术》、1984 年的《敦煌壁画展览介绍》等等。著名作家常书鸿在 1955 年编绘了《敦煌壁画 敦煌壁画中的历代人民生活画》，以及关于敦煌洞窟的壁画方面的画册《敦煌唐代图案》，常沙娜出版了图书《中国敦煌历代服饰图案》、《敦煌 常沙娜笔下的敦煌之美》、《中国敦煌历代装饰图案》等。

江西美术出版社出版的《敦煌壁画分类作品选》涵盖了敦煌壁画中的各类经典画面，其中人物卷分上下两册，收录了壁画中所绘制的各个形象图片，相较于以画面类型分类，以人物角色分类的方式能够更加清晰地体现敦煌壁画中的人物造型特



点。同样对敦煌壁画的人物进行图片整理的画册还有许俊编著的《思路遗珍·敦煌壁画精品集》。

在有关敦煌壁画的画册中,有不少是以临摹为主题。如史苇湘、史敦宇、欧阳琳编绘的《敦煌壁画复原鉴赏与临摹》,四川省博物馆编辑出版的《张大千临摹敦煌壁画》,张小琴、成文正编绘的《张小琴、成文正敦煌壁画临本选集》,高山编著的《再现敦煌 壁画艺术临摹集》等。

### 3. 文章类

纵观整个敦煌学,关于敦煌壁画的研究十分活跃,从壁画的审美、色彩、构图、风格转变以及画面内容等各个维度切入,深度挖掘、研究了敦煌壁画的魅力所在。在前人有关敦煌壁画的研究成果里,论述敦煌壁画的审美、艺术语言等美学角度相关的文章最为丰富。胡朝阳和胡同庆发表的《敦煌壁画艺术的美学特征》(《敦煌研究》2003年第2期,p1-6)一文,从构图法则分析了敦煌壁画的画面界限,作者还从实用性、模仿性、排列组合、对称中求不对称、变形夸张等多方面对敦煌壁画的美学特征进行探讨。通常,跳过历史和风格流变难以将文化叙述清楚,在有关敦煌壁画的研究成果中,以历史或题材种类为主线的文章不在少数。学者段文杰发表的《略论敦煌壁画的风格特点和艺术成就》(《敦煌研究》1982年第2期,p1-16)中,作者认为根据画面的题材内容对敦煌壁画进行分类,应当分为尊像画、佛教故事画、传统神话、经变画、装饰图案、佛教史迹和供养人画像七个类别,作者还提到,敦煌壁画魅力在于其展现的民族风格,而这强烈民族风格必须经过民族意识、民族审美情趣和审美理想的长期陶冶下造就而成。除了我们本土的民族因素影响,佛教根源是从印度经由西域传入的,敦煌壁画能够展现出现在的风貌,是多条件下的产物。在段文杰发表的另外一篇文章《敦煌石窟艺术的内容及其特点简述》(《敦煌学辑刊》1981年00期,p3-17)中,作者提到:“敦煌……是站在汉晋时代根基下大胆吸收西域佛教的思想内容,融合佛、道、儒,最终形成风格上、思想上都自成体系的‘中国化石窟艺术’。”<sup>[1]</sup>“敦煌守护神”常书鸿发表文章《敦煌艺术的源流与内容》(《文物》1951年第2期,p15-36)中提到:“佛教文化传入中国之后,中国艺术无论在思想内容技术各方面都曾受着相当的影响的。”<sup>[2]</sup>以上文章都是谈论敦煌的历史和壁画在中国本土化、世俗化的过程,以小见大地表明整个敦煌洞窟乃至中国佛教艺术变迁的过程。

由于敦煌壁画的画面内容所涉及到的具体题材非常之多,故有更多学者是从壁画中的色彩、构图、人物衣着、人物造型等具体内容切入研究。在陈江晓的《敦煌石窟壁画色彩研究》(硕士学位论文,西南师范大学,2005)也提到,敦煌壁画在

<sup>[1]</sup> 段文杰. 敦煌石窟艺术的内容及其特点简述[J]. 敦煌学辑刊. 1981年00期,第15页.

<sup>[2]</sup> 常书鸿. 敦煌艺术的源流与内容[J]. 文物. 1951年第4期 第21页.

不同时代体现了不同的美学思想,其具体体现就在色彩的配置原理和规律上。而马玉华的《北凉北魏时期敦煌壁画的技法及色彩构成》(敦煌研究 2009 第 3 期,p16-24)一文论述了敦煌壁画早期色彩的运用特点:早期壁画大量使用红色背景,能够使观者产生一种原始朴素的宗教感,并且整体色彩对比强烈,不讲究还原自然色彩而选择装饰色彩,敦煌早期壁画在视觉上显得色彩丰富的主要原因在于其色彩的强烈装饰性和对比强度。同样,在原诗淇的《寓“意”于色——浅析敦煌壁画中的色彩》(大众文艺 2020 年 04 期, p115-116)一文中,作者认为从色彩构成上谈论,敦煌壁画的色彩数量构成简单,材料都是单纯的矿物质颜料,但色彩效果非但不单调,反而有强大的艺术感染力,原因在于色彩上的对比衬托、晕染叠罩,以及最主要的强调装饰性的用色意识,这对现代壁画创作具有借鉴意义。实际上除了现代壁画,对于其他绘画也能起到参考作用,学者潘汶汛在《唐及唐以前敦煌壁画设色研究及其他现代绘画的影响》(潘汶汛,博士学位论文,中国美术学院,2010)一文中提到:

“敦煌古老壁画使得我们感受色彩在古老东方特有的诗意与形式……这种蕴育‘形式意味’与‘精微真实’结合的力量也对现代的绘画有各种发展的可能。”<sup>[1]</sup>

除了色彩,线描也是敦煌壁画中重点研究对象之一。中国古代绘画技法中线条的使用十分讲究,学者段文杰在《敦煌早期壁画的民族传统和外来影响》一文中提到:“我国古代绘画塑造人物形象的艺术语言,主要是线描。它具有高度的概括力,以简练的笔墨,可以塑造出真实、生动、性格鲜明的人物形象。”<sup>[2]</sup>在阳帆《早期敦煌莫高窟壁画中的线描研究》([硕士学位论文].中国美术学院.2012)中作者表示,在西汉的帛画中可以看出,线描在此时已经比较成熟,有造外型和表意的功能,这也是中国传统绘画中的鲜明特征之一,而敦煌壁画是在这种中国传统绘画的造型基础之上创新发展而来。而关于敦煌壁画中线描的“曹家样”画法,吴荣鉴发表的《敦煌壁画中的线描》(《敦煌研究》2004 年 01 期, p42-48)中有新的见地,作者把敦煌壁画中的线描和传统技法中的“十八描”进行对比,同时论述与古波斯绘画和古希腊雕塑之间的联系,最终得出结论:“曹衣描”和“凹凸画法”都是古希腊在雕塑中的造型技法,后来通过佛教艺术传入中国。同样,王岳和任利民发表的《莫高窟中“曹家样”起源时间的探赜》(《美术教育研究》2022 年 04 期, p48-49)一文也认为,莫高窟艺术表现形式是犍陀罗艺术传入我国本土化后的结果,莫高窟的“曹家样”线描画法是人物衣纹上的线条表现得更加细密,通过线条体现人物身形,这是外来佛教在本土的创新而非完全土生土长。但作者对于“曹家样”产生的时间与前者不同,吴荣鉴的观点是北凉时期,王岳和任利民认为从文史资料上看应该是北周之后,前后相差 570 年。

<sup>[1]</sup> 潘汶汛. 唐及唐以前敦煌壁画设色研究及其在现代绘画的影响[博士学位论文]. 中国美术学院, 2010 年, 第 5 页.

<sup>[2]</sup> 段文杰. 敦煌早期壁画的民族传统和外来影响[J]. 文物. 1978 年第 12 期 第 14 页.

除了线描和色彩,研究关于敦煌壁画中各式人物造型的文章也不在少数。学者段文杰曾经就敦煌壁画中的造型艺术说:“菩萨面貌,眼睛,蛾眉,小嘴,五官之间的距离都不合真人的生理比例。……菩萨手也都不是真实的,纤纤玉指是把手指的第一个指节延长而形成的艺术效果。”<sup>[1]</sup>这表示敦煌壁画中的造型都是不真实的、夸张的、人为改造的,在胡同庆和胡朝阳发表的《试论敦煌壁画中的夸张变形特征》(《敦煌研究》2004年02期,p28-33)中作者通过美学和心理学分析敦煌壁画中的造型特点,人和动物的比例都非常夸张,肢体器官也不符合事实,譬如半人半蛇的伏羲女娲、四目四臂的阿修罗等等,实际上这是将人物表现出符合当时审美意识的最佳状态,也反映了人们对完美和特殊能力的向往。赵声良发表的《敦煌早期壁画中“西域式”人物造型》(《民族艺术》2009年01期,p109-115)一文中对敦煌壁画中的人物造型风格转变进行论述,作者认为早期“西域式”绘画的传入让中国绘画对人物造型有了人体结构的意识,此前只是用线条表现形,而敦煌早期的所谓“稚拙”、“粗犷”的画法实际上是用粗线和晕染表现体块。不过后来人们并没有完全接受外来的画法,而是在借鉴其形体意识下找寻符合本土审美的造型表现。在赵声良的另一篇文章《敦煌早期壁画中中原式人物造型》(《敦煌研究》2008年03期,p13-18)中,作者对中原式人物造型特点进行阶段性的探讨,并总结出不同时期的绘画样式以及源流。北魏时期的北方统一使莫高窟出现大量中原式人物形象,如258窟,而后来受画家个人、当地的艺术审美取向影响,中原式的人物造型出现了不同的风格偏差。

在对敦煌壁画中人物造型的文章之中,关于唐代造型、服装这类更为详细的研究主题最为丰富。在阮立《唐敦煌壁画女性形象研究》([博士学位论文].上海大学.2011)一文中作者提到,在唐代对于女性的审美壁垒被突破,从推崇贞洁烈女转变为彰扬女性的雍容面貌和华贵气质,敦煌壁画中的菩萨形象在这样的审美理念下开始朝着女性化的方向转变,最终给世人展现出一种自信、开朗的精神状态。而学者李波的《唐代敦煌壁画供养人服饰与体型》(《敦煌研究》2008年01期,p10-13)一文则通过研究唐代敦煌壁画中供养人的妆容、发饰、服装,分析出唐代服饰特点产生的主要原因在于体型、生产力的发展、包容的审美以及开明的政策。在豆文静和范聚红的《敦煌壁画中唐代女供养人服饰结构试析》(《纺织报告》2020年07期,p68-71)和刘珊发表的《敦煌石窟壁画唐代女供养人服饰结构试析》(《轻纺工业与技术》2011年04期,p119-122)两篇文章中观点类似:皆以唐代敦煌壁画中女供养人的形象作为分析对象,以此总结研究出唐代的女性服装流变及其特点。以上都是关于唐代壁画中女性人物造型的研究,由此可见供养人画像的服饰更加贴近唐代真人穿着,通过研究壁画中的服饰造型可以得出其所对应的时代服饰文化,

<sup>[1]</sup> 段文杰.漫谈敦煌艺术和学习敦煌艺术遗产问题——答包头师专美术系师生问[J].敦煌研究.1991年第4期第4页.



从而窥探时代面貌。

装饰性是敦煌壁画的显著特点之一。在敦煌壁画中,从来不缺乏装饰图案,有关敦煌壁画装饰图案的研究成果也是鳞次栉比。《敦煌石窟全集·图案卷》一书中提到:“‘图案’……在美学上泛指为美化物体实施的装饰,图案不同于绘画,它的艺术形象是经过抽象、异化了的,并且大多在几何图形的基础上进行了规范。”

<sup>[1]</sup>学者段文杰的《敦煌石窟艺术的内容及其特点简述》(《敦煌学辑刊》1981年00期,p1-15)中也提到:“装饰图案是石窟建筑中不可缺少的部分……它使每一幅画,即互相分开,又互相联结成为有节奏的整体。”<sup>[2]</sup>实际上作者指明了装饰图案具有“分割画面”的作用。学者刘珂艳发表的《敦煌莫高窟早期石窟装饰图案分析》(《艺术百家》2009年04期,p111-121)一文从题材、组织方式、色彩运用、表现手法四个维度分析早期装饰图案特征。作者认为洞窟的形制影响了装饰图案的形制,题材方面“母题的形成反映了时代背景、社会生活、人情风俗等,”<sup>[3]</sup>纹样组织遵守统一对立,纹样色彩倾向明度、冷暖、补色的对比。同样是关于敦煌早期装饰纹样,学者李敏《敦煌北凉、北魏壁画装饰图案》(《敦煌研究》2008年03期,p25-31)一文中,作者对敦煌北凉和北魏这两个时期的壁画装饰图案进行分析研究。作者认为北凉和北魏作为整个敦煌壁画的开端,其装饰特风格点与后代都有所不同,虽继承和发展了汉晋审美,但东西交流频繁,最终呈现出浓烈的西域风格,这对中国纹样装饰有着划时代的意义。

三国时期的何晏在《景福殿赋》中所说:“不壮不丽,不足以一民而重威灵。不饰不美,不足以训后。”<sup>[4]</sup>这讲述的是在宫殿空间装饰的重要性,洞窟的建造中打造“天国”的美学理念与此相同。在赵声良的《天国的装饰——敦煌早期石窟装饰艺术研究之一》(《装饰》2008年06期,p28-33)一文中也有同样观点:“由于佛陀和菩萨、天人等就是生活在极乐世界的,所以,寺院、石窟中除了雕塑或绘制佛像外,还往往要表现佛教的天国世界。在石窟的顶部表现天国世界,是最常见的做法。”<sup>[5]</sup>以上都是针对敦煌壁画中“为何装饰”、“为何有此装饰”所作出的研究。

敦煌壁画的研究成果数不胜数,敦煌学的相关研究更是灿若繁星,可见敦煌的壁画在佛教艺术史中意义非凡。宗教和艺术的距离盈盈一水,我们能够从壁画艺术中窥见古代文明,前人们的研究成果中多数是对过去的思考,但还缺少更多站在敦煌壁画基础之上对未来设计的探索,尤其是有关陶瓷和壁画的设计创作。

<sup>[1]</sup> 关友惠.敦煌石窟全集·图案卷[M].香港:商务印书馆,2002年版,第5页.

<sup>[2]</sup> 段文杰.敦煌石窟艺术的内容及其特点简述[J].敦煌学辑刊.1981年,第11页.

<sup>[3]</sup> 雷圭元.雷圭元论图案艺术[M].浙江美术出版社.1992年版,第35页.

<sup>[4]</sup> 何晏.景福殿赋》三国.

<sup>[5]</sup> 赵声良.天国的装饰——敦煌早期石窟装饰艺术研究之一[J].装饰.2008年06期,第28页.

## （二）创作实践现状

敦煌壁画蕴含着我国深厚历史文化底蕴，这激发了一批批国内外艺术家们的创作热情。常书鸿是我国早期的敦煌创作艺术家之一，他对壁画进行了大量的临摹，例如《320窟壁画双飞天》，《鹿王本生》，《狩猎图》，《张议潮·宋国夫人出行图》等等。在1981年为庆祝中日两国交友好关系而绘制的《佛画》中，常书鸿将敦煌早期壁画中菩萨形象以及日本浮世绘的装饰图案进行结合创作，营造出两国文化融合的友好气氛。

常沙娜擅于研究敦煌壁画中的服饰、装饰以及头饰，《敦煌壁画头饰系列》是常沙娜针对唐代壁画中人物形象的头饰而临摹绘制的作品。这系列作品重点在于菩萨的头饰特写，清晰地复原了唐代敦煌壁画中菩萨形象的头饰细节，展现出唐代敦煌壁画中人物精致华丽的特点。纹饰系列如同归纳整理过的装饰纹案宝库，她临摹绘制的这些手稿也是后期创作的重要参考资料。

另外，我国著名画家张大千在敦煌写生过程中产生了体量巨大的临摹作品。其作品大多为还原敦煌壁画的原本样貌，例如《唐文殊师利像》（图1-1）、《晚唐观音菩萨像》、《晚唐柳枝大士像》等等，这些临摹作品实际上是在临摹的过程中了解壁画细节，还原壁画在当时被绘制出的样貌。

岭南画派关山月同样有着不少关于敦煌壁画的纸本水墨速写临摹作品，《248窟释迦舍身图之一》、《248洞六朝画法》（图1-2）、《八十三洞》都是其中非常出色的作品。这些同样都是纸本设色，但相比于以工笔画法绘制的作品，出自于关山月手中的这些画作在笔法上显得更为活跃轻松。

在画家潘汶汛的作品中，敦煌壁画的题材则有更为清新、活跃、生动的体现。例如《麓》（图1-3）、《游》等，作品中的形象都是取自于敦煌壁画之中，经过提炼和重新构图，给作品增强了生命力和文化底蕴。作者将这些形象置于青绿色之间，在浅淡的色彩之间展现出生命活力和跳跃感，与早期敦煌壁画中浓烈的色彩相比，全画幅浅淡清新的色彩让人眼前一亮。



图 1-1 《唐文殊师利像》张  
大千



图 1-2 《248 洞六朝画法》  
关山月

除国画作品，在油画中也有非常优秀的作品。涂志伟的油画《霓裳羽衣》系列，是在油画世界构建通透的、充满光感和动感的敦煌歌舞空间。作品画面中并未直接绘制敦煌壁画中的菩萨形象，而是利用经变画中的歌舞伎形象，将其绘制成身材玲珑饱满的女性角色，并且加入了大量西域服装设计，在这些前提下绘制富有动感的舞蹈瞬间，同时，作者利用暖色背景和光感，营造出极致璀璨的空间氛围，与经变画中所展现的“极乐世界”、“天国”氛围如出一辙。

现代艺术家邬建安根据《鹿王本生图》创作的艺术作品《鹿王》（图 1-4），是根据壁画《鹿王本身图》提取出“鹿王”的形象，结合佛教手势等元素，将这些元素作为画面构成的分子，呈现出作品画面效果。作者将佛陀手势规整化、抽象化、平面化后，用激光切割的工艺在彩色纸上切割出元素碎片，再将这些碎片拼贴成画面中的“鹿王”以及山脉、背景。《鹿王》这件作品整体色调仍然与壁画《鹿王本生图》保持一致，但由于其材质的特点，最后呈现出色彩艳丽的效果，具有强大的视觉冲击力。邬建安的这件作品采用中国传统文化中“剪纸”的技法，跨越材料的壁垒，重构鹿王的造型，摆脱平面的束缚，装饰感极强，是一件非常具有现代艺术气息的作品。

插画师莲羊的插画作品《杨玉环》（图 1-5）是与现代手机游戏“王者荣耀”合作的插画海报。画面中绘制的是游戏中的“杨玉环”的角色，但与游戏中原本的角色设计不同，作品中借鉴了敦煌壁画中的飞天形象和“反弹琵琶”歌舞伎形象，将这些形象特点与“杨玉环”融合，打造出一个全新的婀娜多姿的女性角色。《杨玉环》所使用的材料为岩彩，这种材料与敦煌壁画的矿物材料基本一致，能够从材质上最大程度地还原壁画的质感。但作者并非利用岩彩的优势还原、临摹敦煌壁画，而是通过将人物形象在符合现代游戏设计需求的前提下优美化、理想化。作品《杨玉环》是发挥了极大的想象空间，将敦煌壁画元素融入到现代游戏设计之中，体现了插画视角和现代艺术理解下的敦煌壁画元素以及佛教文化。



图 1-3 《麓》潘汶汛



图 1-4 《鹿王》邬建安



在实用设计中,敦煌壁画的元素也时常出现。1952年,常沙娜为“亚洲及太平洋区域和平会议”设计了以“和平鸽”为名的丝巾,这件丝巾作为国礼,正是利用敦煌壁画中藻井的元素与和平鸽的形象,将二者结合表达“和平”、“自由”等理念。丝巾中藻井元素的加入意在丰富其中所包含的文化内涵,而和平鸽表达的是主题思想。这件作品的设计不仅向大众和世界展示了我国特有的艺术文化遗产,还展示了我国文化的包容性以及对于和平的热爱。



图 1-5 《杨玉环》莲羊

在陶瓷艺术中,有关敦煌壁画的作品层出不穷。例如陶艺家柯和根的《佛生万象》系列、《洞窟意向》系列、《红日早佛山》、《佛化万象》、《佛光普照》等。这些关于敦煌的陶瓷作品,都是采用颜色釉、陶瓷绘画、刻、划等手段进行表现,用色大胆丰富,运笔随性洒脱,是极具个人特色的陶瓷综合性饰作品。同样运用综合装饰来绘制敦煌壁画题材的还有艺术家何笠农的《佛说》系列、《无相》系列、《敦煌印象》等。

### 三、研究思路、方法和创新点

#### (一) 研究思路

目前有关敦煌壁画的研究种类繁多,已经渗透到敦煌壁画的各个细节之内,其理论研究已经成为了较为独立、完善的体系。针对敦煌壁画题材在陶瓷综合装饰中的表现形式,本文首先针对前人关于敦煌壁画所做出的研究成果进行归纳,对敦煌壁画的画面分类、画面特点、历史流变做出初步了解,同时需要对壁画的图片资料进行收集、考证。创作方面,由于艺术作品往往能够传达艺术家的艺术理念和精神,艺术家们通过各自所熟悉、掌握的材料作为艺术创作媒介是一种非常好的作品呈现方式,故对敦煌壁画题材的艺术作品进行收集、观察分析,完成敦煌壁画及其艺术作品的初步了解。

经过对敦煌壁画、壁画相关作品有了初步了解之后,需要对敦煌壁画所经历的各个朝代及其对应的风格特点、题材种类、风格成因进行深入研究,这一步是为了能够充分了解敦煌壁画艺术特点及其美学观念。而由于题目所涉及到陶瓷综合装饰,还需要将具有代表性的敦煌壁画题材陶瓷艺术作品进行重点分析,这一步应当针对陶瓷的装饰性表现、材料运用、技法综合、技法特点展开论述,结合此前所分析的敦煌壁画艺术作品,找到敦煌壁画与陶瓷综合装饰之中的共通点。以二者之间的共通之处作为入口,尝试找到相较于前人作品更为新颖的装饰方法,在符合现代

审美的前提下将陶瓷材料的特点最大化。

## （二）研究方法

针对本次研究将采用文献研究法、图片资料分析法和实地考察法，对敦煌壁画、陶瓷综合装饰以及二者之间的作品表现形式做深入的了解、研究、思考。

文献研究法能够系统地展示敦煌壁画的概况，突破时间和空间的限制，也是最快速地获取信息的研究方法。由于本次研究主题涉及敦煌壁画，首先需对敦煌壁画进行系统了解，掌握其背景、风格、历史、流变、种类、成因等多方面信息；其次根据所收集的资料文献能够进行快速分类，以此获得对敦煌壁画的多个角度信息。此间所掌握到的信息是后期创作中的理论参考，也是整个研究过程的理论基础。

图片资料分析法指搜集大量相关图片进行分析和参考。敦煌壁画本身作为绘画艺术，仅依靠文字性描述不能获取更多深层次的信息，但图片资料则能够最直观地展示出画面内容和细节。根据图片资料可将壁画对应的洞窟和时代划分，并进行对比和分析，能够最直观地展现画面构成、色彩规律。另外，由于涉及到作品设计，有关敦煌壁画题材的艺术作品图片资料能够为作品表现形式提供一定的参考意义，尤其是陶瓷艺术作品，从工艺上、装饰技法上都能成为有效的参考范例。

实地考察法是田野考察中的一项，能够以三维空间的视角理解敦煌壁画的布局以及敦煌洞窟的构造，是综合性的、真实的壁画考察方法。由于敦煌洞窟的构造不尽相同，根据朝代更变有所变化，内壁的画面布局情况也难以通过文字了解，图片资料又受空间局限，去往敦煌地区进行实地参观和考察，能够最立体化、结构化地感受洞窟的结构，观察壁画的细节以及内容，为后期作品创作提供最真实的实际性参考。

## （三）研究创新点

基于敦煌壁画题材在陶瓷综合装饰中的表现作出研究是本次研究的创新点。通过资料整理发现，有关敦煌壁画的理论研究灿若繁星，且从人文、历史、考古、政治、地理、艺术等详细的多个角度全方位展开，但有关陶瓷和敦煌壁画题材之间的理论研究暂时较为薄弱，而本次研究针对陶瓷综合装饰与敦煌壁画题材之间的融合创新进行分析研究，以陶瓷艺术的角度找到敦煌壁画的设计空间，丰富陶瓷综合装饰的表现形式。

如今，以敦煌壁画为题材的作品不计其数，但其中的陶瓷装饰设计比较薄弱，大多形式简单，直接临摹，没有变通。故本次研究在敦煌壁画题材的前提下，以综合装饰为切入口展开研究，不受限于还原敦煌壁画，而是以陶瓷综合装饰的视角表现出敦煌壁画题材的特点，展示一种新型的陶瓷综合装饰表现手法，同时展现陶瓷综合装饰与敦煌壁画的魅力及包容性。

## 第二章 敦煌壁画的发展和特点研究

### 一、敦煌壁画的起源和发展

#### （一）起源

敦煌是丝绸之路上连接西域和中原的重要一站，其地理位置决定了敦煌在东西文化交流、商贸往来的关键作用。公元 126 年，汉武帝派张骞出使西域，设立酒泉郡、武威郡、张掖郡、敦煌郡四郡。丝绸之路的开通伴随着东西方的商贸活动，众多的商客聚集此地，而外来人口带来了外来的文化，在汉代，佛教也就随丝绸之路的商人从印度传入了中国。

佛教传入初期，儒学依然处在正统思想地位，这限制着佛教的传播。但汉代的衰亡和国土势力的分裂带来了战乱，在战争的动荡中，佛教的“戒杀”、“平等”、“慈悲”等思想仿佛给苦难中的人们带来了慰藉和希望，此时已经进入十六国时期，佛教迎来了传播的温床，这个时代在战乱和不安下，各地兴起大片寺庙，上到贵族下至平民，都对佛教表以深深的信仰。到了北凉国时期，敦煌地区在佛教的长时间熏陶和人流的往来下，成为了一个佛教发达的地区，洞窟开挖从此开始。

洞窟的作用与寺庙一致，是佛教信徒举行宗教仪式的场所。胡同庆在胡同庆编著的《魅力敦煌 从美学角度赏析敦煌佛教艺术》一书中提到：“人们为了某种需求而绘制佛教壁画，然后根据其需要选用相应的方式或手段绘制佛教壁画”。<sup>[1]</sup>从目前被认定为最早洞窟之一的莫高窟 272 窟可以看到，洞窟内部有供信徒祭拜的佛像雕塑，内壁上绘制壁画。但根据其壁画内容可得知，最初壁画被绘制的最大作用并非装饰，而是佛教的宣传，这是由于壁画能够承载的信息量和内容巨大，在传教上有着功不可没的地位。

#### （二）发展

南北朝时期，中原地区战乱四起，河西地区相对和平，此时部分汉人开始迁入河西地区，由于当地自然环境适宜生存，移民在此扎根。此间敦煌地区虽聚集了大量不同民族的人口，但原住民与移民都原有空前一致的佛教信仰，修庙造窟等宗教建设活动迎来了新的热潮，这时佛教在宣传和普及上得到了很大的推动。

在隋唐时期，敦煌迎来了洞窟开发的鼎盛阶段。由于隋朝的统一、唐朝的高度发达和开放，同时，丝绸之路带来了频繁的经济来往和文化交流，敦煌的佛教艺术正式地跨入了成熟阶段。目前敦煌洞窟中保留下来的壁画中，唐代壁画最为完整，

<sup>[1]</sup> 胡同庆. 魅力敦煌 从美学角度赏析敦煌佛教艺术[M]. 甘肃: 甘肃人民出版社, 2012 年, 第 14 页.

颜色保存完好,在色彩搭配以及线条勾勒上惊艳世人,唐代的壁画随着社会的高度发展而发展,从技术上、审美上、数量上甚至材料上都达到了新的高度。

敦煌地区的洞窟开凿在唐代以后依然延续了很长时间,直至元代才渐渐衰弱。在唐代之后的一段时间里,敦煌壁画虽远不及唐代的发达,但也出现了不少优质画面,如榆林窟第3窟的《水月观音》、《文殊相变》、《普贤相变》等。

## 二、敦煌壁画的题材类型

敦煌壁画所包含的内容丰富,画面描绘的内容包括尊像画、佛经故事画、传统神话题材、经变画、装饰图案、佛教史迹、供养人画像、动物画、建筑、音乐等,但根据画面中所描绘的对象大致可从三个大类对以上内容进行分类:人物类画面、动植物类画面、人文和自然风景类画面。

### (一) 人物类画面

人物类画面指的是以人物为主要描绘对象的画面。在敦煌壁画中,人物类画面占大多数,根据其构图方式以及所指向的人物角色可分为尊像画、经变画、供养人画、佛经故事及传统神话故事画。

首先,最早出现的人物类画面当属尊像画。“‘尊像画’是中国和日本学者应用的术语,指各类佛的说法图和说法像,以及各类菩萨、声闻、佛弟子、诸天护法等。”<sup>[1]</sup>在北朝时期尊像画已经出现,另外,千佛图、说法图、三世佛等形式都属于尊像画的范畴。莫高窟272窟北壁中央的《施无畏印释迦说法图》是尊像画中的经典。尊像画在隋朝得到大发展,在唐朝初期达到成熟。莫高窟57窟南壁的《说法图》是初唐时期说法图中具有代表性的画面,图中所描绘的菩萨和众弟子秀美至极,观世音菩萨的形象更为婀娜曼妙。文殊与普贤、观世音与大势至通常作为一对搭配,绘制在洞窟入口的壁龛处。形制的高大使其拥有庄重、震撼的视觉效果。从构图方式上理解,这样的“单身菩萨”能够在洞窟中填补空位。西夏时期榆林窟的第3窟中,西壁的《普贤图》(图2-1)和《文殊图》整体用线描绘制,无过多色彩,素雅清新,同时结合山水画,体现出“佛道融合”的意境,这是尊像画中极具本土特色的画作。尊像画中的千佛图与说法图相异。千佛图具有很强的装饰效果,



图2-1 榆林窟3窟《普贤变》  
西夏

<sup>[1]</sup> 罗华庆.敦煌石窟全集·尊像画卷[M].香港:商务印书馆,2002年版,第5页。

坐姿佛像，四个一组，每个右上方有释文，早期为“小字脸”<sup>[1]</sup>的抽象形象，后来细节逐渐增多，在洞窟中绘制的频率最高，基本覆盖每一个洞窟。

经变画是人物类壁画中最华丽的画面。经变画指的是将佛经内容转变为幅面大且有情节的画面，这种将由佛经转化成的画面都被称之为“变”，也是整个敦煌壁画中比较重要的一种画面。唐代的经变画最为鼎盛，此时莫高窟所包含的经变种类就有三十余种，例如《阿弥陀经变》、《维摩诘经变》、《弥勒经变》、《观无量寿经变》、《药师经变》、《文殊变》、《普贤变》等。大多数经变画都有相似的画面特点：整体画风精细华丽，人物排列紧凑有秩，将佛陀放置于中间，上有菩提、宝盖，下为清池或莲台，下半部分为乐舞奏唱，左右布满菩萨、罗汉、佛门弟子，画面顶部为飞天和腾空的乐器，不鼓自鸣，营造出神圣氛围。中唐时期 112 窟的《药师经变》，画幅巨大，画面绘制大大小小人物数百，排布有序，各有姿态，繁而不乱。在 112 窟另一幅画面《观无量寿经变》中，有一“反弹琵琶”舞者，其两旁乐队的吹拉弹唱，舞者动作灵活，将琵琶置于背部却依然顺利弹奏，欢乐至极，描绘“西方天国”的欢乐气氛。舞者的动作看似简单，实际真人却无法模仿，这也侧面反映了我国古代绘画技术的最高水平。

供养人画所描绘的对象并不属于佛教，实际上是负责出资修建洞窟的成员及其眷属，一般在洞窟内壁的下方，僧人为首，士官、贵族、侍从在后，并列成一排，有“祈福”、“积累功德”的含义。供养人画随着开凿的洞窟数量增多，且民众多以氏族、家庭、组织等方式参与，故也其中也有平民形象的出现。莫高窟 61 窟中的供养人像，其保存的完整度极高，绘画水平高超，面部妆花一一展露，是当时贵族生活水平的华丽写照。到了五代时期，供养人画像数量增多，且占据面积变大，基本上与真人等高，这反映的是当时人们潜意识和观念中，主持和出资修建者的地位有所提高。

佛经故事及传统神话故事画实际上包括佛经故事和传统神话故事。而佛经故事又指本生故事、因缘故事、佛教故事，是佛经讲述的故事改变成具有连贯性的画面，形式类似于连环画，但没有明确界限，在一幅画面中表现不同时间和空间，以此完成故事的叙述。佛经故事画一般都包含“善恶因果”、“世道轮回”等佛教思想主张，莫高窟 257 窟的《鹿王本生图》绘制了溺水呼救、鹿王出现、救人、跪谢发誓、高密等多个故事情节，用“善能有大成”的寓意向世人诉说保持善良的基本信条；莫高窟 285 窟的《五百强盗成佛图》，全画分为两部分描绘了故事的七个情节，前半部分是征剿和行刑，后半部分是皈依佛门，这幅画属于西魏时期，那是还不曾有“放下屠刀立地成佛”的说法，但这幅画的内容却将这种思想精准表达。《五百强盗》和《鹿王》在构图上虽时空交错，但拥有较强整体性，对于时空的表达颇具特点。佛经故事画多数为北魏、西魏时期壁画的主要题材，以故事的形态宣传和普及

<sup>[1]</sup> 樊锦诗.解读敦煌: 08.佛国尊像[M].上海: 华东师范大学出版社, 2010 年版, 第 80 页.



佛教。而传统神话故事画实际上是道教的内容，当佛教作为一种新的宗教进入中国时，很难快速地“取代”道教在人群中的地位，因此壁画中除了也西方的佛经故事，也有许多本土神话故事图，类如人面蛇身的女娲和伏羲、乘坐凤辇的西王母、乘坐龙车的东王公、身长翅羽的羽人、四神兽等。典型代表是莫高窟 249 窟顶的画面：乘车仙人、雷神电神、风伯雨师等形象飞腾于云海，在顶部与窟壁连接处还有动物树林等现实自然题材，其中的牛、犬、鹿等动物的抽象化侧面体现出当时画家的概括力和观察力。



图 2-2 莫高窟 401 窟 莲花飞天异禽纹藻井 隋代

## （二）动植物类画面

动植物类画面主要是指装饰图案以及部分以动物为主的画面。装饰图案不同于人物类型的画面，是抽象的、具有装饰性的图案，它本身具有强烈的设计感，画家们将芭蕉叶、云、卷草等各类元素提取，再进行抽象化、符号化的变形，经过二方连续、对称、镜像等方式排列组合，形成现在所看到的图案形式，其变形方法和组合规律在现代装饰设计中具有极高的参考价值。敦煌壁画的装饰图案中最为常见的是棋盘格式的图案，即窟顶的藻井图案，这类图案多为三层或多层方格 45 度叠套，在洞窟的顶部出现，内有忍冬、云气纹、火焰纹、飞天等多种图案加以排列。莫高窟第 401 窟顶部的“莲花飞天异禽纹藻井”（图 2-2），最外层有重叠莲花瓣，第二层有连珠纹环绕装饰四周，连珠纹外有花瓣排列，内有飞天吹奏乐器，与异禽环绕飞行，异禽形似凤凰，整体具有异域风情。

动物画在敦煌壁画中一般以背景出现，基本不单独成画，在整体画面中起到辅助主题、烘托气氛的作用。例如莫高窟 254 窟的《萨埵太子舍身饲虎》中，用虎来衬托人类的善心；又如莫高窟 257 窟的《鹿王本生图》用善良的鹿比对出一些贪财自私的不良行径。在敦煌壁画中出现的动物大致有现实动物、神话动物、装饰动物三种，现实动物如莫高窟 323 窟中绘制的水牛和驴，它们程奔走的姿势，表现的是人们对佛的追随。神话动物包括龙、凤、玄武、朱雀、飞廉、开明、天禄、翼马、千秋长命鸟、

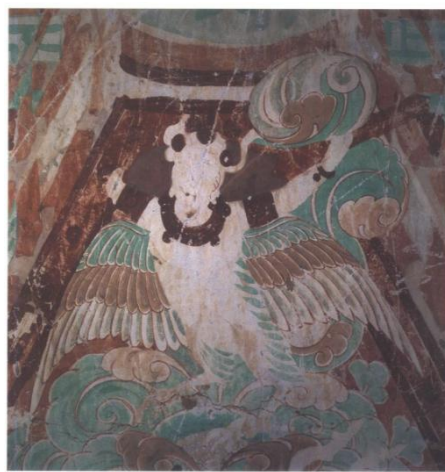


图 2-3 西千佛洞 15 窟 伽陵频迦鸟 唐



伽陵频迦鸟（图 2-3）、金翅鸟等，其中大多属于中国本土的传说神瑞。装饰动物指的是在装饰图案中的动物，与装饰图案的作用相同。

### （三）人文、自然风景类画面

人文和自然风景主要包括佛教史迹画、山水、建筑、音乐、民俗，除佛教史迹画外，其他种类都不以单独形式出现，但都属于人文范畴，能够与画面主图相辅相成，展现当时的社会发展情况以及审美观念。

佛教史迹实际上是指佛教东传的故事画，有如感应故事画、史迹画等门类偏颇的叫法，类似于记录形式，具有传教意义，在构图上以场景为主，故归类于人文自然的分类中。如莫高窟 323 窟南壁的《中国高僧故事全图》，将僧人穿插于大幅山水之中，系统性地描述中国佛教的历史故事；莫高窟第 9 窟的《牛头山图》，在同一个画面中绘制印度的、尼泊尔以及中国的佛教故事，形成佛教的传教缩影。

敦煌壁画中山水画的绘制较为常见，多数作为经变画、故事画等画面背景。早期山水画表现较为简略，色块感强，如 257 窟的《鹿王本生故事图》中的山脉，仅用黑、白、青三色绘制，平行排列，装饰感强烈；285 窟的《五百强盗成佛故事画》中的山脉采用蓝绿色过渡，“青绿山水”的画法初见端倪，并且在山脉中加饰树木、竹林、动物，表现出完整的自然空间。到了西夏时期山水画在壁画中的体现更加明显，如榆林窟第 2 窟的《水月观音》，画面中观音菩萨以“王子坐”的姿态在沧海中的岩石之上，景色辽阔，山水蓝绿相称，是一幅优秀的山水画作。榆林窟第 3 窟的《普贤变》和《文殊变》同样是敦煌壁画中山水画的经典画作，画面上部绘制山峦，群峰耸立于辽阔的海面上，呈现出“渡海”的画面。

音乐画和建筑画大多都出现在经变画中。在壁画内一般用“乐队”、“乐舞”来体现，这些角色统称为“乐伎”，表演的内容成为“伎乐”，而“伎乐人”指世俗活动中的表演者，“伎乐天”指佛的侍从。在莫高窟 112 窟的《药师经变》、172 窟的《观无量寿经变》等大型经变图中，都出现了大量的乐伎画面。而建筑在经变图中起到支撑画面结构的重要作用。如榆林窟 25 窟的《观无量寿经变》、莫高窟 112 窟的《观无量寿经变》、莫高窟 158 窟的《天请问经变》、莫高窟第 9 窟的《维摩诘经变》等。

民俗画指的是敦煌壁画中描绘人们生活场景的画面，这部分画面占比非常小，一般是作为经变画或故事画中的一个小情节。如婚丧嫁娶、剃度出家、儿童百戏、商客旅行等，民俗画是随着佛教的世俗化出现的，世俗画折射出当时人们对“理想化国度”、“天国”的想象。

### 三、敦煌壁画的艺术特点

敦煌壁画的艺术特点根据时代更迭而演变，一定程度上也反映当时人们的社会制度、经济贸易和文化交流。根据时代和历史主要事件对壁画整体风格产生的影响大致可将壁画分为三个阶段，即早期（北凉、北魏）、中期（隋朝、唐朝时期）、晚期（五代、宋朝、西夏、元代）。

#### （一）早期艺术特点

早期是指十六国的北凉时期、南北朝的北魏时期。在汉代，佛教刚从印度传入中国，恰巧此时儒学和道教才是主流，佛教暂时还没有完全被民众接受。但到了十六国时期，影响中原地区已久的魏晋文化，对“人”和“文”有宽大的接纳度与改造、转化心理，在这样的主流思想影响下，佛教文化得以被人们接受和包容，获得了广泛的传播机会，洞窟的开凿和壁画的绘制随着佛教的兴盛进入了开端。



图 2-4 莫高窟 272 窟《听法菩萨》

北凉

初期的壁画整体生涩、粗糙，在人物造型上通常较为健硕，面部以及身体采用明暗色块的晕染，以此来表现肌肉的凹凸结构；色彩上以土红色为底色，人物则以青、绿为主；线条粗且有力、刚劲，没有细节表现，面部五官绘制成抽象的“小字脸”，整体呈现效果质朴而厚重，与古代中国本土绘画风格相差甚远。莫高窟 272 窟中的《听法菩萨》（图 2-4）中的听法菩萨就是北凉时期的经典画面，莫高窟 257 窟的《鹿王本生图》是北魏时期的经典壁画，与北凉时期质朴的画面风格类似，但非常具有律动感，眉目抽象、动作夸张。莫高窟 254 窟的《萨埵太子舍身饲虎》用夸张的动作表现了萨埵太子死亡后众人的痛苦和悲伤，是一种强烈的心理侧写，在现代审美下非常具有戏剧色彩。

除了上述风格，早期壁画在受到本土文化影响下出现了一种新的风格：人物外形瘦且修长，面部清秀，眉目清晰，身着汉式服装，随风飘逸，有一种轻盈感；线条利落，色彩明快。这种风格的成因是魏晋文化在这个时代仍然具有强大影响，在这样的影响下，一部分壁画特点向“瘦骨清相”发展，这类新的风格整体上与东晋时期顾恺之的《洛神赋图》（图 2-5）有着极其类似的特点。《洛神赋图》是由曹植的《洛神赋》改编，描绘一位在水边出现的洛神，实际上是暗指曹植心中喜爱却不能言说的人物，顾恺之画作中将飘然、轻柔、幽然的特点附加在一位女性角色身上，纤瘦修长的身躯宛如仙。而北魏时期第 260 窟中《说法图》（图 2-6）的脅侍菩萨发带飞扬，身子倾斜，四肢修长，服饰的纹路仿佛微风吹拂，整体与《洛神赋

图》中的人物同样拥有“瘦骨清像”的特点，尽显“神”、“骨”、“气”、“韵”的魏晋艺术风采。这种清瘦风格的出现，实际上是古代中国吸收外来文化的一个转折，体现的是古代中外文化交流的结果。



图 2-5 顾恺之 《洛神赋图》局部 东晋



图 2-6 莫高窟 260 窟 《说法图》  
脅侍菩萨 北魏

## （二） 中期艺术特点

中期是指隋代以及唐代两个时代，这两个时代里，佛教的传播以及敦煌洞窟的建造获得了很大的提升。自公元 581 年，隋文帝杨坚统一了政权，建立了隋王朝，隋朝的统一改变了早期两种风格间接使用的局面，整体风格呈现中西大融合、南北统一的局势。中期的风格在对人体的描绘上更加符合本土人的特点，线描表现手法不再僵硬，更加生动，灵活运用线条的粗细表现形体，使描绘对象更具有层次感，从而让肌肉更饱满、有力量感；在色彩上分为“浓”、“淡”两种风格，虽然为两种色彩风格，实际上最大区别仅在于背景，“淡”的是主要以土红色、棕色、绿色为主色，例如莫高窟 302 窟的《睽子本生图》，以白色作底，人物和山峰、植被用红色、绿色以及青色等绘制，这些颜色本身较为浓烈，但在白色底的衬托下变得更为简洁；“浓”主要是以红色作为背景色，用青、绿绘制，再贴以金箔、过度色彩，以此展现的是一种富丽的视觉效果，这也是隋代出现的新的配色风格，如莫高窟 407 窟的《佛说法图》、412 窟顶部的飞天等。莫高窟第 419 窟内人字坡东面绘制的《须达拏太子本生故事》，虽不以红色为背景，但也有着浓烈的色彩，这是隋朝富丽新



风格的经典画面：画面将须达拏太子无私布施的故事展现为上下一共三层，以“S”形构图缜密地表现 25 个故事细节，连接完整，故事连贯性强，以青绿色为主色描绘高耸的房屋和葱郁的树木，画面整体呈现出堆叠紧凑又极其丰富的特点。

到了唐代，敦煌壁画在近 300 年时间里发展到了成熟阶段，画家们开始在画面中展现高超的绘画技术，酣畅淋漓地描绘大唐无限风采。整个唐代时间跨度较长，根据政权统治，敦煌壁画的风格流变大概可细分为初唐、中唐、晚唐三个时期。

唐代以前的壁画中，线描的使用处于发展阶段，到了初唐时期，线描得到发展。画家们常以线描表现造型，而线描造型是我国历经千年努力探索和实践形成的特色艺术，拥有非常独特的艺术语言。莫高窟 220 窟中的《阿弥陀净土变》，菩萨和佛陀身后的光环中绘有清晰的莲花纹装饰，莲台下方的清池水波的荡漾，乐舞歌者，座无虚席。《阿弥陀净土变》采用兰叶描和铁线描两种对画面进行线描，铁线描主要在起稿定型时绘制人身的大形和躯干的变化，在敷色过后再运用兰叶描勾线，用线描来体现形体之间丰满、圆润、流畅的节奏感，体现了“贵在笔力，在乎柔中生刚”<sup>[1]</sup>的美学思想。

此外，初唐的壁画中的菩萨的形象开始有女性化的趋势。佛教中的菩萨为男性，但此时壁画中的菩萨却拥有超越凡人的比例，但神情端庄、目如秋水、身材丰腴、身披彩巾、头戴宝冠、腰系罗裙环钗璎珞，全然一副唐代女子形象。“金似衣裳玉似身，眼如秋水鬓如云，霞裙月帔一群群”<sup>[2]</sup>，描绘的正是初唐时期菩萨形象的曼妙。莫高窟第 57 窟的《说法图》（图 2-7）中左侧的观音菩萨，其身姿和容貌以及衣冠配饰都符合上述特点，色彩虽少许褪去，但依旧不能减少华丽的气质。这种将菩萨形象的描绘由男性向女性转变的



图 2-7 莫高窟 57 窟《说法图》  
观音胸像 初唐



图 2-8 莫高窟 196 窟《劳度差  
门圣变》晚唐

<sup>[1]</sup> 周履靖.《无形道貌画人物论》.明代

<sup>[2]</sup> 韦庄.《天仙子》.前蜀

原因与社会观念有关,佛教中菩萨具有“悲悯”、“救世”特质的菩萨,在当时人们的认知中更偏向温柔的女性,这是对于女性形象的一种固有思维,另外由于唐代的开放政策,女性的社会地位逐步提高,即使印度的佛教中并不强调女性角色,但唐代的包容态度完全改变了这一规律。

中唐时期是吐蕃族掌管统治权时期,经变画占据壁画题材的主要内容,线描造型在此时发展至成熟阶段。壁画中的人物形体优雅,比例舒适,大型菩萨身上的长线条均采用的“兰叶描”绘制,相较于初唐时期更加娴熟,运笔流畅、气韵生动,讲究抑扬顿挫、轻重缓急;在色彩运用上比较注重淡雅,浓艳的配色已不是主流,人物面部的设色柔和而饱满,晕染过度非常的自然。莫高窟 112 窟内有多幅经变图,例如《金刚经变图》、《报恩经变图》、《观无量寿经变图》等,最为经典的“反弹琵琶”正是出自 112 窟的《观无量寿经变图》中,长线条的运用使舞者上身的霞帔卷曲如云,拥有十分的动势和韧性,衣着结构层次分明,展现出唐代服饰“谁人与脱青罗帔,看吐高花万万层”<sup>[1]</sup>的靡丽。榆林窟 25 窟的《观无量寿经变图》同为中唐时期敦煌壁画中极具代表性的画面,画面中舞者佩戴手环、臂环、颈环、腰带,装束十分奢华,在画面中还出现了化生童子、共命鸟、羽人、伽陵频迦鸟等形象,具有一丝趣味性,透射出画家们绘画是发散的思维和丰富的想象力。

中唐时期绘画技艺的高超还体现在人物表情、人物状态的准切表达。莫高窟 103 窟东壁南侧的《维摩诘经变》中,维摩诘放松盘坐于床榻上,面对文殊菩萨,其扬眉启齿,身姿前驱,表现出咄咄逼人、胸有成竹的辩论姿态,与《维摩诘经》中描绘的辩论场景十分贴切。

晚唐时期的经变画题材内容非常的丰富,大体上延续了中唐时期的风格,但加入了非常多的生活化细节,比如差旅、商客、婚丧嫁娶、寺庙佛事、耕种犁田、杀猪宰牛等等,这些细节让画面整体更加富有生机和活力。此外,贯穿着儒家“忠君报国”、“孝友为行”思想的报恩经变在晚唐时期非常流行。《劳度差门圣变》是报恩经变中出现频率较高的画面,莫高窟第 196 窟中绘有一幅(图 2-8),不同于前代的经变图,全图具有动势感,人物动作与神情非常夸张,都在呈现出一种奔跑、拉扯、跳跃的动作姿态,富有喜剧效果,对人物的动态捕捉到位,色彩依然沿用初唐的规律,画面四周采用边饰分割,不同画面之间更加独立。

由于唐代晚期张议潮率军驱逐吐蕃统治者,沙洲归唐,这时的壁画出现了军队出征、保卫和平等新的题材内容。莫高窟 156 窟的《张议潮统军出行》和《义卫队》,描绘的是张议潮率军出征的画面,骑兵和战马有秩序地排列,马匹矫健壮硕,战士手持武器和战旗,浩浩荡荡、旌旗飘扬,显示出军队的军仪严整和威武雄风。这类具有历史性的画面对于研究古代军力、兵器有着极大的参考价值。

由此可见,隋代整体处于早期到中期的探索状态,将壁画完成从质朴、简略到

<sup>[1]</sup> 韩愈.《游城南十六首 楸树二首》.唐

成熟、华丽的流转，其最大的改变在于画面风格伴随着国家势力一起统一。到了唐代，初唐和中唐的画面在线条运用和人物刻画上有质的跨越：初唐时期豪放的“兰叶描”将壁画带入雄浑的气魄中，但此时对于人物身体、五官的比例略显生疏，不如中唐时期和谐、准确；吐蕃占领的唐中期色彩清新淡雅、明亮爽气，线条柔美，不缺细节，将人物表现出一种细腻且华丽的气质，同时构图上十分紧凑富有节奏感，人物比例舒适、动感强。总之，中唐时期的敦煌壁画体现了当时画家们登峰造极的绘画水平，但在每一个时代的统治下，都能相应地衍变出体现当时社会状况的审美趋势。

### （三） 晚期艺术特点

晚期指的是五代、宋代、西夏和元代。五代和宋初为曹氏掌握政权时期，此间为了修造洞窟和绘制壁画，专门成立曹氏画院，以此大兴佛事。曹氏政权时期的壁画创作虽然整体不如唐代的繁盛，但是画面内容以及形式都有大量的原创。例如经变画出现了佛本行集经变、佛顶尊胜陀罗尼经变、八大灵塔变、梵网经变等新的题材。

莫高窟第 61 窟是五代时期最具特色的洞窟，在洞窟内的南壁、北壁、西壁的经变图都以联屏的形式展现，并且三幅成组，画面中把印度佛教故事中的人物绘制成全部身着汉式服装、进出汉式建筑的样式，体现佛教在此时的进一步本土化、中国化。洞窟顶部的藻井绘制繁密而精美，从外向内第 3 环可以看到大量凤纹，但此时对凤凰的描绘更加具象，翅膀和尾部的羽毛排列清晰，并且加入了牡丹纹样，构成形制类似“凤穿花”的装饰图案。窟内的《女供养人像》以及《回鹘公主供养像》（图 2-9）人物面部的刻画细致，面部妆花发冠一览无遗，线条如同细丝，肤色浅薄但有层次，画面展示了当时皇室贵族生活的雍容华贵。同为五代时期的莫高窟 36 窟的《文殊变》一图，人物形象肌肉饱满，线条富有张力，尤其是衣纹等长线条的绘制，十分利落干净，这是将唐代惯用的“兰叶描”技法再度发展。



图 2-9 莫高窟 61 窟《回鹘公主供养像》局部 五代

到了宋代，壁画中对人物的描写缺乏活力。榆林窟第 34 窟的《文殊变》（图 2-10），人物神情千篇一律，如同复制而成，眼神呆滞，色彩古板，没有新意，线条软榻、不够挺拔，整体缺乏艺术生命力。结合宋代城市布局情况，壁画绘制的退步与宋代政治经济中心的南移有密切关系，此时敦煌佛教艺术整体上呈现出衰弱的趋势。



西夏时期,回鹘从曹氏手中夺取政权后不久,党项又将其击败夺取政权。在党项民族统治这片地区之初,由于西夏建国不久,无论是在人物服饰衣着、色彩造型还是线描风格上,敦煌的壁画依然延续着非常浓烈的北宋风格。但是在此时也有一个非常显著的特点,即整幅壁画甚至整个洞窟都用石绿色做地,使画面整体呈绿色调,因此这种壁画也被称为“绿壁画”<sup>[1]</sup>。在西夏后期的艺术风格,整体呈现为继续吸收中原绘画风格的同时,大力推广藏传佛教艺术,并且还融合了印度与尼泊尔佛教艺术,以此形成了独特的西夏民族艺术。在这种特别的艺术环境下,敦煌壁画也呈现出“白描淡彩”和“藏密绘画”的风格。

被称为“观音洞”的榆林窟第3窟中,《千手观音变相》(图2-11)展现的是“白描淡彩”的风格:背后重叠的手环呈形展开,在画面最中心的部分构成圆球状,近看每一只手都十分生动,线条细腻如游丝,精细而富有韧性,最为突出的千手部分姿势各异、结构清晰。此外,《维摩诘变相》、《文殊普贤变相》等图展现的也是一种具有工笔线描特点、偏向唐宋中原传统绘画的风格,这类风格的壁画往往用线体现造型和神态,并且用墨略施微染,用青色作为画面色彩装饰少量部分,形成素雅的画面感。这种画面风格与唐代画家吴道子“吴装”的绘画风格类似。

另外一种风格主要受藏传密教的影响形成的“藏密绘画”风格,其主要描绘的内容也是与密宗的题材有关,画面特点与藏传佛教的唐卡十分的相似,形体不高大,但是动作夸张且丰满匀称,富有曲线感,色彩以暖色为主,十分的丰富浓烈,但充满着阴森恐怖和诡异的气氛。



图 2-10 榆林窟 34 窟《文殊变》之  
天女 宋



图 2-11 榆林窟 3 窟《千手观  
音变相》局部 西夏

<sup>[1]</sup> 段文杰.中国敦煌壁画全集 10 敦煌西 元[J].天津:天津人民美术出版社,1996 年版,第 10 页.

#### 四、敦煌壁画题材在陶瓷材料中的应用分析

在有关敦煌壁画题材的陶瓷艺术作品中,最主要的装饰方式是彩绘和综合装饰。陶瓷的彩绘早在新石器时期就已经出现,直至今日仍然是陶瓷装饰主要方式之一,目前,釉上、釉下的绘画技法最为常见,相每种技法应地能够呈现出不同的质感和画面效果。而综合装饰指的是两种或两种以上的装饰技法的结合,而在建国时期才出现关于敦煌壁画题材的陶瓷综合装饰作品,随着近年社会和物质迅速发展,综合装饰作为一种相较于单纯的彩绘装饰更加“新颖”、“年轻”的装饰技法,受到了当代年轻人的追捧。

##### (一) 釉下装饰

常见的釉下装饰技法中,有釉下五彩、釉下青花、釉下釉里红等,其中,青花作为一种古老的陶瓷绘画材料,至今依然被大量使用在陶瓷作品当中。在艺术家李松柴的青花作品《尸毗王本生故事图》(图 2-12)中,作者利用青花料来绘制敦煌壁画中《尸毗王割肉》的故事画面,这个故事讲述的是尸毗王割自己的肉喂鹰,以此救下被鹰追逐的鸽子,最后因善举而成佛。作品为圆形构图,人物排布紧密,在有限的画面中,分区块展示故事情节,画面边缘处绘制一环装饰图案,增强画面的边界。这幅作品线条质朴,甚至趋于稚拙,略带趣味,边饰图案来源于敦煌壁画的装饰图案,边饰与画面搭配,具有浓烈的早期敦煌壁画特点。作者同类型青花作品还有《敦煌壁画故事瓶》、《敦煌壁画故事笔筒》、《飞天》等,皆以釉下青花表现敦煌壁画的画面,使用青花技法中的“分水”画出色块,形成早期壁画更加抽象的画面风格。釉下彩拥有玻璃质感的透明釉层,这种“油润”最后所呈现出来的质感是光滑柔润的,这也是釉下彩最显著、最直观的特点。

##### (二) 釉上装饰

釉上装饰最终质感不及釉下装饰光滑,但能够在质感轻薄的同时展现出更为丰富的色彩和画面细节。在陶艺家刘正釉上新彩瓷板画《惊燕》(图 2-13)中,人物姿态扭曲,动夸的张作,面部表情却安详自在,画面中的“罗汉”仿佛在尝试与背景中的太湖石“融合”人物的“静”与飞燕的“动”形成了画面中的对话感,作品整体色彩浓烈,其衣物上分布着具有强烈装饰效果的块状“补丁”,在细节充分表现、色彩变化细腻的前提下,浓烈的色彩与块状装饰的“补丁”相结合呈现出极强的装饰感。这与奥地利象征主义画家古斯塔夫·克利姆特的绘画装饰风格有异曲同工之处,十分具有装饰参考意义。



图 2-12 李松柴《尸毗王本生故事图》



图 2-13 刘正《惊燕》

### （三）综合装饰

在近年来，有关敦煌壁画题材的陶瓷作品更青睐于用综合装饰来表现。艺术家柯和根所绘制的《佛生万象》（图 2-14）系列，画面色彩由颜色釉表现，在适当遮挡后喷釉留下剪影，利用不同种类颜色釉的特性，以调整釉水的厚薄的方式表现洞窟的剪影，留出佛的位置后，再采用刮画法来绘制“佛”的形象。画面对于“佛”的描绘像是速写，相较于传统的毛笔绘画，线条更为浪漫、自由、无拘无束，在洒脱游走的线条之中，浮现出佛的慈悲微笑。在同系列的作品中，作者还采用了釉下、釉中绘画的技法，此系列作品在陶瓷综合装饰的手法上非常成熟，最夺目的部分在于釉色的强烈对比、以釉色“开光”后的块面和绘画线条的对比，整体呈现色彩浓烈、线条自由奔放的艺术气氛。

柯和根的另一作品《洞窟遗韵》（图 2-15），作品以条屏形式构成，画面整体呈现的是从远处平视洞窟山隘的视觉角度，模拟远望散落的洞窟的情境。作者使用颜色釉喷绘山脉轮廓，利用釉色对山脉的层次稍作区分，最后以刻画的形式表现一尊尊精巧的、散落的佛像，用陶瓷综合装饰来表达中国艺术中“写意”的艺术效果。

艺术家戴清泉的《文化印迹》（图 2-16）系列，则是用画、刮、划、印等技法，在坯体上做出特有的肌理效果，压印出佛像，同时利用釉上彩表现崇山的重叠和蔓



延。色彩和山脉的堆叠使画面中的山脉带有一种向上拔升的气势，山体间利用适当的留白和雾状的渐变，打造出山间云雾的飘渺，佛像穿插其中，营造神秘、幽静、同时又色彩丰富的画面氛围。这种装饰手法与油画中“丹培拉”画法相似，“丹培拉”又名蛋壳画，意在制造有颗粒的画面肌理感。但《文化印迹》画面整体效果极力贴近水墨画，在色彩和材质上又区别于水墨画，体现出山水国画透视法则“三远法”的“高远”意境。

艺术家范敏祺的作品《观世音》系列则是用颜色釉作为画面的背景，以喷釉的技法使色釉在烧成后呈现出柔和的色彩过渡，最后以釉上彩绘制白描观音像，线条柔软而细腻，观音或渡海、或腾云，与背景的颜色釉相互配合使画面表现出云蒸雾涌的效果。从综合装饰的角度看，白描画法与色釉能够产生相较于单纯釉上绘画更强的氛围感。艺术家解晓明的《佛·莲语》同样采用颜色釉及釉上绘画结合，作品为一组三个莲瓣的造型，喷以颜色釉，在烧成之后产生了朦胧、陈旧的画面色彩随后以釉上彩绘制持莲菩萨、脅侍菩萨等。菩萨的线条富有韧性，色彩艳丽，背景颜色釉与敦煌地区自然地貌色彩相似，最后作品营造出置身敦煌的画面效果。

艺术家何笠农的《无相》（图 2-17）系列作品更加倾向于空灵而静谧。作者在泥坯上刻以随意的形式刻出佛像的线条，在佛像部分施以通透的色釉，烧制过后，窑变反应使佛像通透而清新，却仿佛拥有岁月痕迹。产生这种新颖的效果是由于作者对于色釉的选用所做出的调节，透明度高的色釉饱和度虽不高，但作品中干净、纯白的背景能够对比出其色彩倾向，釉的堆积凸显出刻画的线条，且透明度高的色釉能够带来清透、神秘、具有历史流逝感、富有个人特色的色彩效果。在作者另一系列 8 作品《佛说》中，同样是以纯白作底，中间绘制一尊盘坐的佛像，以刻代画，再



图 2-14 柯和根 《佛生万象》

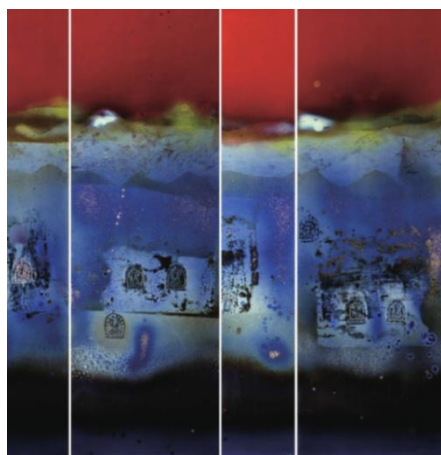


图 2-15 柯和根 《洞窟遗韵》



图 2-16 戴清泉 《文化印迹》局

利用颜色釉的窑变显现出朦胧的、若隐若现的线条，但颜色釉的配合使佛像出现了光影效果，使画面中的佛仿佛处于沉思、冥想、苦修的状态。

综合材料独特之处在其区别于釉上、釉下等单一装饰方法，综合装饰的材料和技法是更加多元的、丰富的，表现力也是更强、更加新颖、更加具有现代感的，能在如今的优越物质条件下，满足人们对陶瓷艺术更大的想象空间。但综合装饰中不同技法的搭配，需要在符合美学观念的前提下进行，需要保证在最后的呈现效果上，色彩搭配、材料搭配、造型设计都处于和谐状态。



图 2-17 何笠农《无相》

### 第三章 作品《神明即自己》系列的创作实践

#### 一、作品《神明即自己》系列一

##### （一）作品构思

敦煌壁画拥有灿烂的千年历史，在这段冗长的时间里，敦煌壁画凝聚了中华民族人民对佛教的信仰、对美好生活的企盼、对艺术的创造力和对未来的希望。同时，敦煌壁画还展现着我国各民族之间深厚的友谊发达的科技、强大的文化自信、开怀的人文气息、海纳百川的心胸以及各民族文化的特色。在这样强大的民族文化和历史背景下，对敦煌壁画题材的陶瓷艺术作品展开探讨，是展现民族文化艺术的特色所在、魅力所在的过程。

张道一在《心灵之扉》中提到“人类还处在茹毛饮血的时候，是谈不到艺术创造的。在人类自身发展的过程中，与动物的距离拉得越远，意识和文化也会发展得越高。”<sup>[1]</sup>宗教与艺术的关系，一定程度上反映的是人与社会的关系，做与敦煌壁画相关的陶瓷艺术作品，是于陶瓷综合装饰与敦煌壁画中探讨东方美学思想。

##### 1. 灵感来源

“神明”一词是神的总称，本意是指修行境界达到了“内外如一”的人，女娲、盘古、菩萨等都属于“神明”的范畴。“神明”的出现，实际上是伴随着不安、惶恐、战争、饥饿等消极意义的，古代人们出于对安全、温饱、健康等美好生活的强烈的诉求，却又无所寄托，故创造了“神明”和宗教，以寄托心愿和感情。“壁画中的每一个形象都是有生活依据的，但都是改造了的生活形象。”<sup>[2]</sup>这些形象虽为“神明”，却拥有人类的样貌，例如唐代敦煌壁画中的菩萨，是化度众生、慈悲怜爱的“神”，却长有一幅人类模样，与当时女性形象相近，身着华丽的衣冠霞帔，驾云于南海之上。

人们所创造的“神明”，拥有“长生”、“飞翔”、“不老”等超越凡人的能力，暗示着古人们对完美的崇拜和渴望，“人们之所以有信仰，是为了追求某种需要，而人们的审美情趣，则是希望这种需要具有完善与和谐的特点。”<sup>[3]</sup>这些超凡能力就是人们在不完善中祈求完善的平衡点。就根本而论，“神明”的创造者终究回归人本身，“神明”是人们有目的、有参照的创造结果，是“以人写神”、“取

<sup>[1]</sup> 张道一. 心灵之扉 张道一论艺术[M]. 山东: 山东美术出版社, 2001 年版, 第 46 页.

<sup>[2]</sup> 段文杰. 漫谈敦煌艺术和学习敦煌艺术遗产问题——答包头师专美术系师生问[J]. 敦煌研究. 1991 年第 4 期, 第 1 页.

<sup>[3]</sup> 胡同庆. 魅力敦煌 从美学角度赏析敦煌佛教艺术[M]. 甘肃: 甘肃人民出版社, 2012 年, 第 14 页.



之于人用之于人”的宗教形象和精神寄托。从现实主义出发，人们对“神”所发出的愿望、祈祷的美好生活，最终都落实到个人手中，需要自己的努力去完成，“神明”只是人们在消极中寻找的“精神鼓舞”。

“神明”的创造是古人们对自我需求、对美好生活以及对生命的思考。人与“神明”的关系，是精神需求和精神供给的关系，这其中反映的也是人与社会相互制约又相互依存的关系。基于这样的思考，壁画中的“神明”和创作者之间的关系得到重新释义，“神明”的形象是人们精神世界中完美化的自己，而壁画的内容，展现的不仅是人们生活的真实写照，更是人们精神世界的写照。

## 2. 草图

本套作品需要表达“神明”与人之间的等同关系。一个“神”的形象被设计和创造出来，是在对人本身的自我认知和形象的观察下完成的。这种根据自我形象捏造出“神明”形象的设计思路，同样也能够应用在新的创作中，体现“神明”与人之间的共通之处。

首先需要确定画面的画幅组合形制。由于需要对壁画重新绘制，故相应地要有一幅壁画作为原始参照，经过对比最终选出莫高窟 158 窟的《天请问经变图》（图 3-1）作为原稿参照。由于画面中人物较多，一组多幅的画面形式能够发挥人物特点，装饰空间比较富足。

下一步是绘制菩萨部分的草稿。基于陶瓷釉下绘画与水墨画效果相似，首先对《天请问经变图》中部分菩萨形象进行了纸本水墨临摹（图 3-2）。在临摹过程中发现，青花在明度上层次丰富，笔触之间能够在宣纸上形成自然的“白隙”，这也是水墨画特点之一，含有浓厚的中国绘画特色。而这种洇出的墨水痕迹是釉下青花绘画中无法还原的。为了保留这种效果，故将人物部分的工艺选为釉上贴



图 3-1 158 窟《天请问经变图》  
局部 唐



图 3-2 水墨临摹



图 3-3 模仿报纸打印效果

花纸,并将水墨处理成类似青花的蓝色。但根据贴花纸生产工艺特性,激光打印贴花纸是最好的选择,而此类贴花纸素来被陶瓷市场惯有“廉价”的缺点,这种“廉价”来源于放大以后出现的网状点。类似这样的点状打印效果在报纸打印上也很常见,但报纸的网状点却能成为自身的特色。那么本次设计将花纸的“缺点”放大,以模仿报纸打印的特效(图3-3),在一定程度上能够降低观者的注意力,让花纸的“廉价感”被忽略,赋予其“机械生产下的形式感”的寓意,同时还极大地提升装饰效果。

由于本次设计为陶瓷的综合装饰,作品将采用颜色釉和釉下绘画结合,背景设计需要在符合这一前提下进行。在以往的敦煌壁画题材作品中,都是采用对菩萨形象进行青花绘画后,“复原”背景色块,但画面如同从壁画中裁剪下来,不能达到良好的装饰效果,不够灵活、缺乏变通、设计意味不强。背景应该有衬托人物、丰富画面的作用,简洁的、重复的装饰元素非常适合加入为本次设计的画面背景中,故本次设计将敦煌壁画中的装饰图案灵活运用,把装饰图案拆分成四瓣花、方块、菱形、卷草花、云纹、水滴形等最小单元的独立元素,再以网状分布、二方连续、对称、镜像等方式重组,安排在画面的背景中。

由于贴花部分和背景装饰部分元素较多,需要使用一定的背景色将整幅画面的色调整合,以免琐碎。并且,考虑到后期实施和陶瓷工艺,以喷绘的方式将通同色系进行渲染,能够达到良好的画面效果,并且在画面背景中,偶尔使用对比色进行少量穿插,能够最大化地丰富装饰效果。(图3-4)



图 3-4 画面效果图



### 3. 实验

由于陶瓷综合装饰中采用的颜色釉在烧成过程中具有不稳定性，所以在制作作品之前进行一系列的实验，以保证后期的绘制和烧制发色稳定。

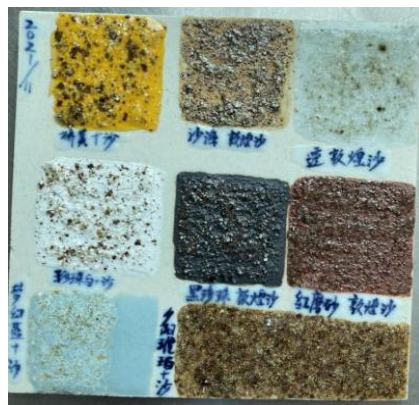
首先是颜色釉的试片烧制，在对市面上购买的颜色釉平涂试片烧制，以确定发色状况和效果。在前期对敦煌莫高窟的实地考察中采集回一部分鸣沙山的细砂，由于沙漠中细砂成分大多为石英，具有耐高温的性质，加入少许细砂于颜色釉中，涂刷于泥坯烧制成试片(图3-5)，这是一种比较简便的釉水配置方法。试片结果显示，细砂在无光磨砂釉类中能够较完整地保留细砂颗粒感，而在透明釉、流动性强的色釉中都不能保证沙粒的完好以及颗粒感。

其次制作青花料、釉下色料在颜色釉上的绘画试片(图3-6)。将康乾1号青花料和孔雀绿高温色料在不同颜色釉上进行釉中绘画。最终呈现效果为：康乾1号青花色料基本能够在各种浅色釉中发色，发色基本稳定，笔触基本无覆盖情况但有少许颗粒感，但深色釉面中发色偏黑；孔雀绿高温色料在颜色釉中不能正常发色，颜色发黑，笔触斑驳，效果不佳，后期不考虑使用。

最后制作青花料与釉里红料与裂纹透明釉试片。实际上近年来已经出现裂纹釉青花釉下绘画陶瓷作品，但此系列试片是为了确定釉中和釉下的效果区别。将试片划分区域，分别绘制裂纹釉下青花、裂纹釉中青花、裂纹釉下釉里红、裂纹釉中釉里红，这里选用的是景德镇培荫堂的华丽富贵水晶，最终呈现效果为：青花和釉里红都能够正常发色，且伴随着裂纹釉的强流动性有模糊的效果，表面正常开裂，釉发色正常且不影响料的颜色呈现效果，但釉水的流动性伴随着画面的细节丢失，故此方式不适合作为细节性描绘的使用。

#### (二) 制作过程

由于作品装饰工艺所需要的釉上贴花纸，首先需要将最重要的主体部分准备充分，第一步是用水墨和生宣绘制出《天请问经变图》的菩萨胸像。这里采用了两种



3-5 敦煌地区细砂与釉水试片



图 3-6 青花料与高温色料在颜色釉面上的发色试片

画面效果，第一种是平涂画法，第二种是脸部勾线，其余部外平涂（图 3-7）。初步绘画数量为 50 幅，经过筛选保留效果优质的画面 25 幅，再将水墨画面拍摄下来，进一步处理成报纸打印的点状特效，将点状特效调整不同大小，相互区别，整体增加蒙版覆盖出蓝色，以模仿青花颜色（图 3-8），到这一步花纸部分暂时准备完毕。

接下来准备 25 块长 34 厘米宽 28 厘米大小的素烧坯板，粗略计算成瓷后大小规划花纸打印的大小，完成后选择激光打印对花纸进行打印备用。花纸打印后在坯上框定出大概区域（图 3-9）这里需要注意考虑成瓷收缩率，框定范围适当放大。剩余区域做花纹装饰，背景的花纹材料和工具会用到：毛笔、颜色釉、青花料、釉里红料、套胶、挤花瓶、手搨。根据不同画面效果需求，采用多种技法进行绘画。



图 3-7 水墨临摹（部分）



图 3-8 模仿报纸打印的画面效果（部分）



泥线绘制：部分画面背景装饰部分的釉料为流动性较强的透明玻璃釉，为了区分画案边界，采用的是泥线绘制方法。由于目前市面上可售的立体釉不能承受高温，可选择泥浆作为绘制材料，在铅笔打稿后需要将绘制区域打湿，以免泥浆在坯体上吸水速度过快而导致粘合不紧、脱落，待泥浆线干透后即可对泥线内的区域覆盖对应的颜色釉（图 3-10）。

细砂与釉料绘画：用铅笔表明将需要涂制的区域，再将少许敦煌地区的细砂加入磨砂釉料中，这里需要注意的是含沙量会影响釉料附着性能以及被涂制部分的平整，故加入少许即可（图 2-11）。

釉下青花绘制：在背景部分用铅笔画出草稿，再将青花绘制出花纹图案；接下来将颜色釉料平涂至青花以外的背景部分，留出青花花纹（图 3-12），最后覆盖透明釉。这一步需要注意的是尽量避免颜色釉对青花的覆盖，保证青花部分的画面完整，且透明釉只需要涂刷至青花部分。

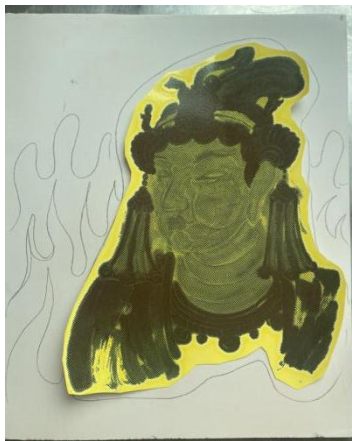


图 3-9 框定大概位置



图 3-10 打湿后挤泥线

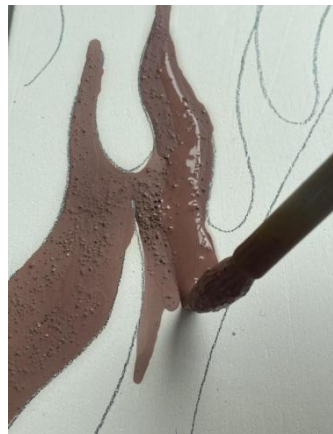


图 3-11 混合细砂和釉料涂制

背景部分用以上几种方法绘制完成后即可开始喷釉。将坯体平放至喷釉台，用坯片进行覆盖遮挡（图 3-13），露出需要喷洒的位置即可完成一种釉的喷制（图 3-14），其余同理。但这一步要注意的是不同釉色之间的搭配，以及贴花部分的釉水选择尽量为流动性强、光滑且颜色浅的釉料，以免影响后期花纸的贴制。

喷釉完成后即可装窑烧制（图 3-15），烧制温度为 1300 度，气氛为氧化还原焰。成瓷后可进行贴花步骤，将打印的小膜花纸浸泡至常温水中，几分钟后取下贴纸，转移到相应的位置后，使用软硬适中的橡胶刮板刮干花纸与瓷面的水分，检查表明无气泡即可待干（图 3-16）。

花纸铁制好检查是否有气泡和鼓包，在检查过程中发现部分裂纹釉颜色浅透，远看效果不够强烈，这一步可增加金水点饰。这里采用的是含金量 10% 的金水，加入少许稀释剂将金水稀释，点涂在需要装饰的部分（图 3-17），待金水挥发、干透



后，再进行 780 度的电窑烤花，到这一步基本制作完成。



图 3-12 青花绘制



图 3-13 遮盖喷釉



图 3-14 喷釉效果



图 3-15 成瓷



图 3-16 花纸贴制



图 3-17 金水点缀

### (三) 展示效果



图 3-18 《神明即自己之一》效果图



## 二、《神明即自己》系列二

### （一）作品构思

#### 1. 灵感来源

本套作品灵感来源于敦煌壁画中的千佛图。基于对“神明”与人的关系的思考，敦煌壁画中的千佛图从功能性与一般壁画相异。千佛图（图 3-19）早期洞窟中主要的构成部分，其光光相接、四尊成组、造型相近、重复排列、富有节奏感的色彩等特点，使其拥有强烈的秩序感和装饰感，画幅巨大的千佛图同时还拥有震撼的视觉冲击力，在现代美学中，千佛图除了能单独成画，还具备强烈的装饰效果。千佛图在敦煌壁画中出现的频率如此之高，与它所蕴含的宗教作用有着密切的关系。敦煌的洞窟中，有多数是平民自发修建而成，修建洞窟和绘制壁画与佛教中“功德”的有关，出力或出财建造洞窟、大兴佛事，意在“积累功德”，以此祈福、保佑平安。敦煌壁画中的千佛图中，每佛右侧均拥有榜题，其功能在于画面中的佛像与祈福者一一对应，供信徒求福和积累功德。一般壁画中的“神明”形象类属于“公共”，如观音菩萨、文殊菩萨、弥勒佛等，一个形象能够供多个信徒供奉，但千佛图每尊都为单独榜题，形式上更类似与“私有”的“神明”。



图 3-19 千佛图 莫高窟 402 窟 隋

这种将千佛信奉为“神明”的举动，是人们对于美好未来和幸福生活的渴求。千佛图同样是为了许愿而绘制的图像，但更加个人化，甚至是以一种自我的角度出发，不同的佛与不同的榜题对应，每种榜题又表明着信徒个人的、独立的想法和需求。基于以上的思考，对于“神明”与人的关系不仅体现着社会与群众的关系，还体现着社会与个人的关系。

#### 2. 草图

在草图绘制前，首先对敦煌早期、中期、晚期壁画中的千佛图进行资料分析。千佛图几乎出现在每一个洞窟中，但早期和晚期的画面风格相差甚远，早期画面质朴粗糙，色彩浓烈，人物抽象但富有装饰感，晚期细节完善，同时使用细线勾勒，色彩淡雅，但装饰感较弱。莫高窟北魏时期第 254 窟的《三劫千佛》（图 3-20）最适合作为参考，画面中的佛像无过多细节描



图 3-20 《三劫千佛》莫高窟 254 窟  
北魏

绘,均呈“小字脸”,鼻子、眼睑用白色提亮,略显喜感,排布方式为“四色一组”,画面整体有节奏感,画面本身具有的强烈装饰性,同时含有异域风情。

由于陶瓷画幅是有限的,需要在其中展示千佛图的装饰意味,就必须展示其排列的规律性,因此将采用四个为一组的排列组合方式表现。接下来需要对佛像进行造型设计,《三劫千佛》原图中的佛已经非常抽象,衣物的层次用笔刷带出,后期拟用青花釉下彩的绘制方法表现佛的抽象和稚拙感(图3-21),但由于年代久远,关于手部的姿势并不明确,因此参考莫高窟中历代千佛图的手势发现,实际上千佛图中包含三种不同手势,分别是佛教中的“施予”、“无畏”、“说法”,但为了保留最强的装饰效果,在手势部分做统一“无畏”姿势,但需要简化和抽象后,与整体画面达到和谐统一。



图 3-21 佛的造型和色彩设计

接下来需要确定佛像头光和背光的色彩搭配。在原壁画中,头光和背光的色彩非常浓重,这是年代久远而导致的变色和褪色,这样的色彩搭配效果不佳,不具备参考意义。对于头光和背光色彩,引用敦煌壁画中原有的色彩最为合适,敦煌的色彩虽然丰富,但也有自成体系的色彩风格:石青、藤黄、朱砂、群青、赭石。其色彩的内在规律在于这五种色彩为壁画的主要色调,所以,在对于佛像的色彩安排上,将采用“红黄蓝绿”这个规律,组合成一套符合敦煌基色调的配色方案。(图3-22)。

佛像部分基本绘制完毕,但目前背景底色缺失,使整个画面略显枯燥,不能展示敦煌壁画中饱满热情的色彩特点。由于前期对敦煌地区的实地考察中发现,敦煌地区多沙漠、戈壁,岩石和沙土裸露,整体自然环境的基色调为土黄色,故选取黄沙色、棕色作为背景色,营造置身大漠的氛围。

在佛教建筑、佛教雕塑中,金箔被大量使用,这种刻意打造金碧辉煌的氛围感也是佛教艺术中对“极乐天国”的写照。故考虑在作品中使用金箔进行少量装饰,还原佛教艺术中“极乐天国”得氛围感,同时,打破原有千佛图的规整,还能增强画面装饰感、丰富综合装饰的技法(图3-23)。





图 3-22 初稿



图 3-23 完成稿

### 3. 实验

由于作品中将大面积使用颜色釉作为底色，所以在整体烧制前需要对颜色釉进行小面积的试片烧制，以此确定釉色选定，以便后期制作。

首先从市面上购买了两种符合背景色的颜色釉备用，准备两片泥坯，用可撕胶覆盖住千佛的部分，分别喷釉过后揭开可撕胶，用青花绘制人物部分，覆盖颜色釉后烧制。1号试片（图 3-24）为景德镇华彩制釉的沙海 2 号，最后烧纸效果呈黄色，沙状哑光质地，与设计图中黄色颜色最为接近；2号试片（图 3-25）为景德镇培荫堂的日落黄沙，烧制后呈深棕色，哑光质地，不及 1 号整体鲜亮，但画面更加沉稳能够衬托出人物的色彩，故两种釉色都符合需要。此外，1号试片和 2号试片在两种釉面的接触位置出现了釉水溢出的情况，这是由于哑光釉基本不具备流动性，且吸水性强，但其他釉料流动性强，这种情况需要在后期稍微掌控釉水厚薄，以免发生大面积的溢出。



图 3-24 1 号试片



图 3-25 2 号试片

## （二）制作过程

首先准备成瓷后约为 110 厘米长、60 厘米宽的素烧坯，素烧坯可以大幅度降低烧制过程的开裂概率。第一步在这个画幅内框定每个佛的大小和位置，再使用铅笔进行轮廓和线稿的绘制，绘制完毕将可撕胶涂刷在佛像、背光、头光的部分（图 3-26），这一步是为了区分人物主图和背景，辅助喷釉。

待可撕胶干透后即可进行喷釉（图 3-27）。由于可撕胶的不透水性，需要注意的是不能一次性喷过多釉水，尽量等待第一层釉半干时再进行第二层喷制，以免发生釉水堆积和流动。喷釉完毕待釉水干透后再揭下可撕胶，由于釉水流动性较差，烧制前的肌理会被保留下来，需要注意的是避免在釉面上摩擦和碰撞。

可撕胶清理完成后即可开始绘制佛像，首先用青花料加入几滴桃胶，保证料水干透后的稳固，再加入清水稀释青花料，用于前期打稿定位（图 3-28）。然后将青花料由深到浅调制成 4 种浓度，分别对应外轮廓勾线、下身、上身、皮肤。全程平



图 3-26 涂刷可撕胶

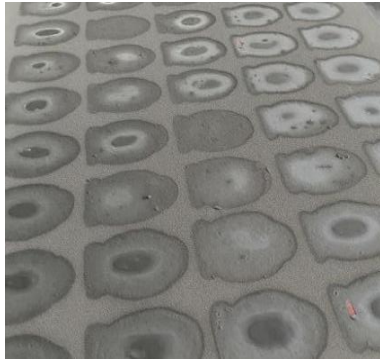


图 3-27 喷釉



图 3-28 青花绘制



涂的方式绘制，利用笔刷的痕迹来体现衣物和肌肉的走向。首先，绘制的第一个部位为皮肤，包括裸露的手部、颈部、胸前、耳朵以及脸部，用毛笔带过表现肌肉的走向和色块；第二个部分为上衣和头发，上衣需要根据衣纹走势绘制；第三步是绘制下身，由于人物的盘坐姿势，双腿在结构上尽量分别前后；最后一步是对人物整体的勾线，整体线条需要放松，简单勾勒“小字脸”和衣纹，点缀耳部结构即可（图 3-28）。

青花部分绘制完成后即可进行颜色釉涂刷（图 3-29），这里选用的颜色釉遵循“红黄蓝绿”的色彩变化，将这个色彩规律套用在千佛的背光中，头光则采用黑白两色交替，整体还原千佛图色彩的律动感。最后将透明釉罩在绘制过青花的部分（图 3-30），这一步完成之后即可进行 1300 度氧化还原气氛烧制。这个过程需要注意的是不能将其他釉料滴落在背景上，以免损坏磨砂质感的整体性。



图 3-29 颜色釉涂刷



图 3-30 刷透明釉

烧制完成后釉色发色稳定，但出现了不少釉水溢出现象（图 3-31），这是由于背光使用到的颜色釉流动性强，而背景的颜色釉呈沙状，不具有流动性，二者性质不一样，容易发生溢出现象。这一步可进行贴制金箔（图 3-32），遮挡溢出部分，且能够起到点缀作用，刷胶后半干再进行金箔贴制，待完全干透即可使用气泵等工具清除多余金箔，至此作品制作完成



图 3-31 釉水溢出



图 3-32 金箔贴制

### (三) 展示效果



图 3-33 《神明即自己之二》效果图



## 第四章 作品学术意义和价值

本次作品设计是围绕着敦煌壁画题材对陶瓷综合装饰进行了深入发掘和研究。在创作实践过程中,对陶瓷综合装饰的方法进行了实验性的探索,对敦煌壁画中人物元素在陶瓷上展现的艺术形态做了一定的创新。

敦煌壁画是我国古代佛教历史文明的重要部分,近年来在有关敦煌壁画的陶瓷创作中,综合装饰逐渐成为了装饰的潮流,并且在近年来“一带一路”政策下,更多的陶瓷学者加入其中。在这样的发展前景下,本次陶瓷综合装饰作品设计在符合现代审美和年轻群体审美倾向的前提之下,提升了敦煌壁画艺术在年轻群体乃至大众中的关注度,将敦煌壁画的灿烂和陶瓷综合装饰的魅力展现得淋漓尽致,拓宽了敦煌壁画在现代社会的发展前景,并且树立和坚定我国人民群众、尤其是年轻群体的文化自信。对个人而言,从选题到设计再到制作的过程,是感受中国历史底蕴、文化内涵的过程;是提高个人心性、锻炼个人意志的过程;是加强和提高对陶瓷领域的学习态度、探索能力、钻研精神的过程;也是在陶瓷艺术创作中实现自我价值和艺术设计价值的过程,同时对于观者,是一次视觉的享受、艺术的熏陶、文化的感悟、灵感的激发过程。

本次作品采用了陶瓷釉上贴花、釉下青花绘画、釉中绘画、颜色釉、釉上彩描金、金箔装饰等多种陶瓷装饰技法,利用多种技法搭配使用,产生新颖的、现代的、富有装饰效果的画面。敦煌壁画题材内容丰富,拥有鲜明的艺术特色,将敦煌壁画中的人物形象、装饰纹样拆解,以最小单位的“元素”姿态运用于陶瓷作品中,在不丢失敦煌本身符号特点的前提下,丰富陶瓷综合装饰的手段。作品中的人物设计部分舍弃釉下绘画的方式,跳出了传统陶瓷绘画的画面形式,以水墨画展现人物造型,同时保留水墨画的特点,并进行了网状点的特殊处理,放大花纸的缺点,以缺点对抗社会中对工艺生产特色产生的偏见,将东方美学思想与现代工业社会机械生产的艺术特点碰撞、糅合,展现中国“以意为美”的美学思想。

作品所展示敦煌壁画与陶瓷综合装饰融合后的全新面貌,是综合性的,是古今结合的,是符合现代审美和时代发展的。不积跬步,无以至千里,在制作过程中对综合装饰手段的探索,最大价值在于丰富陶瓷综合装饰的技法和手段、开拓陶瓷综合装饰中不同材料的使用,为敦煌壁画题材的陶瓷综装饰提供更多元、更丰富的参考价值,同时,使陶瓷艺术在现代化的社会中保持活力,推动陶瓷综合装饰乃至陶瓷文化的发展进程。

## 结论

本文对敦煌壁画的历史文脉、风格题材、影响因素进行了分析,再根据敦煌壁画在陶瓷综合装饰中的表现做了实验性的探索和运用,以此得出以下结论:

第一,敦煌壁画是古老的佛教艺术宝藏,也是中国人民集思广益的文化结晶。它在各个朝代体现出了不同的风格,在深入了解其历史流变、审美理念的过程中,需要结合当时的社会政治、经济发展、文化交流等因素。社会环境对艺术的产生有着巨大的影响,在今天这个强调速度、科技的社会中传承和发展古代优秀的文化和艺术,必须保留其强大的文化底蕴及精神内核,同时在此基础上深刻掌握当下的美学观念,以此来体现当今社会的精神面貌和时代价值。

第二,陶瓷艺术应当随着现代社会的发展而发展。现代社会的快速发展带来了物质的极大满足,因此,精神上的需求日渐提高,这也就要求创作者们需要在陶瓷艺术原有的文化基础之上,加入现代的科技手段、结合当代的审美观念、探索新颖的表现形式,同时要从全面的、综合的、现代的角度来创作陶瓷艺术作品,以这样的方式来展现陶瓷艺术的魅力所在和文化内涵。

第三,将敦煌壁画与陶瓷综合装饰结合,是符合工艺生产前提下对文化符号的拆解和重组。艺术理念的表达不能脱离形式美、技术美、功能美,故陶瓷艺术作品的诞生首先要遵循陶瓷生产工艺,其次是陶瓷和壁画二者之间文化共性的探讨,最后是敦煌壁画中的图像、文化符号的拆解和重构。陶瓷与敦煌壁画的结合并不是陶瓷艺术发展历程的最终形式,陶瓷与任何一种艺术门类或文化的结合,才是值得人们长期探讨的话题。

总之,本次研究透过敦煌壁画窥见了一段历史文明,感受到了古人的智慧、审美观念和生活方式。敦煌壁画所展现的美学理念,是在不断变迁的社会背景下产生的,究其根本,敦煌壁画绘制的不仅是其风格、题材的流变,也是我国宗教艺术史的流变,更是人与社会之间关系的流变。在这样的文化背景下,以敦煌壁画为题材的陶瓷综合装饰作品不仅是对壁画、对陶瓷综合装饰的重塑,更是对现代社会中传统文化艺术表现形式的重塑。面对如今中国社会发展迅速、物质条件优越的现状,艺术家们应该注重在承载优秀传统文化的同时,洞察社会需求,从多元的、新颖的、多层次的视角进行有关文化艺术发展的探讨,让敦煌壁画和陶瓷艺术,甚至中国传统的文化和艺术,在未来都充满着无限的生命力。

## 参考文献

### 专著:

- [1] (英)斯坦因. 西域考古记[M]. 北京:商务印书馆, 2017 年.
- [2] (法)伯希和. 伯希和西域探险日记. 10 集美博物馆, 2008 年.
- [3] 敦煌研究院. 敦煌石窟全集[M]. 香港:商务印书馆, 2002 年.
- [4] 樊锦诗. 中国壁画全集[M]. 辽宁: 辽宁美术出版社, 2006 年.
- [5] 樊锦诗. 解读敦煌[M]. 上海: 上海华东师范大学出版社, 2010 年.
- [6] 周大正. 敦煌壁画与中国画色彩[M]. 北京: 人民美术出版社, 2010 年.
- [7] 胡同庆. 魅力敦煌 从美学角度赏析敦煌佛教艺术[M]. 甘肃: 甘肃人民出版社, 2012 年.
- [8] 常沙娜. 中国敦煌历代服饰图案[M]. 北京: 清华大学出版社, 2004 年.
- [9] (美)巫鸿. 空间的敦煌 走近莫高窟作[M]. 2022 年
- [10] 张道一. 心灵之扉 张道一论民艺[M]. 山东美术出版社, 2001 年.
- [11] 欧阳琳. 敦煌壁画解读[M]. 甘肃: 甘肃文化出版社, 1999 年.
- [12] 蒋家华. 中国佛教美术的世俗化[M]. 北京: 人民美术出版社, 2010 年.
- [13] 林家平, 宁强, 罗华庆. 中国敦煌学史[M]. 浙江: 宁波出版社. 2019 年.
- [14] 陈绶祥. 魏晋南北朝绘画史[M]. 北京: 人民美术出版社, 2000 年.
- [15] 中国美术学院. 中国画学研究—品格与意境[M]. 浙江: 中国美术学院出版社, 2008 年.
- [16] 申少君. 中国画色彩的独立语言[M]. 安徽: 安徽美术出版社, 2013 年.
- [17] 宁强. 敦煌石窟艺术—社会史与风格学研究[M]. 悲剧: 文物出版社, 2020 年.
- [18] 吕金泉. 手工生活陶瓷艺术研究[M]. 山东: 山东美术出版社, 2008 年.
- [19] 阮立. 唐敦煌壁画女性形象研究[M]. 湖北: 武汉出版社, 2012 年.
- [20] (德)叔本华. 作为意志和表象的世界[M]. 北京: 中国华侨出版社, 2017 年.
- [21] (日)柳宗悦. 民艺论[M]. 江苏: 江苏美术出版社, 2015 年.
- [22] 宁强. 中国敦煌学史[M]. 北京: 北京语言学院出版社, 1992 年.
- [23] 张朝晖, 宁钢. 陶瓷贴花装饰工艺[M]. 湖北: 武汉理工大学出版社, 2008 年.
- [24] 黄吉宏, 王丽. 佛道陶瓷艺术研究[M]. 江西: 江西美术出版社, 2017 年.
- [25] 徐复观. 中国艺术精神[M]. 辽宁: 辽宁美术出版社, 2019 年.
- [26] 朱光潜. 谈美[M]. 上海: 上海美术出版社, 2016 年.
- [27] 宗白华. 美学散步[M]. 上海: 上海人民出版社, 2015 年.

**画册:**

- [28] 朱耕原. 芥子园画谱新传[M]. 北京: 人民美术出版社, 2010 年.
- [29] 刘正. 刘正水彩陶艺作品集[M]. 浙江: 中国美术学院出版社, 2000 年.
- [30] 周京新. 大象有形[M]. 江苏: 凤凰出版传媒集团, 2012 年.
- [31] 范迪安. 关切的向度[M]. 河北: 河北美术出版社, 2014 年.
- [32] 纪新民. 敦煌壁画艺术精品高校公益巡展图录[M]. 北京: 中国书店, 2015 年.
- [33] 许俊. 敦煌壁画分类作品选[M]. 江西: 江西美术出版社, 2010 年.
- [34] 四川省博物馆. 《张大千临摹敦煌壁画》[M]. 四川: 四川省博物馆, 1985 年.

**学术期刊:**

- [35] 吕金泉, 论重视日用瓷花纸设计的现实意义. 景德镇陶瓷[J]. 1997, 第 11 期.
- [36] 吕金泉. 从创作实践角度论造型在陶瓷艺术创作中的意义. 装饰[J]. 2015, 第 11 期, 130-131.
- [37] 吕金泉, 章晨. 从传统青花装饰艺术看“设计”. 南京艺术学院学报(美术与设计版)[J]. 2011, 第 1 期, 159-161.
- [38] 吕金泉. 陶艺家的使命. 上海工艺美术[J]. 2010, 第 1 期, 65-67.
- [39] 吕金泉, 周诚. 论陶艺创作的情感表达. 中国陶瓷工业[J]. 2008, 第 3 期, 42-44.
- [40] 胡朝阳, 胡同庆. 敦煌壁画艺术的美学特征. 敦煌研究[J]. 2003, 第 2 期, 1-7.
- [41] 段文杰. 略论敦煌壁画的风格特点和艺术成就. 敦煌研究[J]. 1982, 第 2 期, 1-16.
- [42] 段文杰. 敦煌石窟艺术的内容及其特点简述. 敦煌学刊[J]. 1981, 第 0 期, 1-15.
- [43] 常书鸿. 敦煌艺术的源流与内容. 文物[J]. 1951, 第 4 期, 15-36.
- [44] 马玉华. 北凉北魏时期敦煌壁画的技法及色彩构成. 敦煌研究[J]. 2009, 第 3 期, 16-24.
- [45] 原诗淇. 寓“意”于色——浅析敦煌壁画中的色彩. 大众文艺[J]. 2020, 第 4 期, 115-116.
- [46] 吴荣鉴. 敦煌壁画中的线描. 敦煌研究[J]. 2004, 第 1 期, 42-48.
- [47] 王岳, 任利民. 莫高窟中“曹家样”起源时间的探赜. 美术教育研究[J]. 2022, 第 4 期, 48-49.
- [48] 段文杰. 漫谈敦煌艺术和学习敦煌艺术遗产问题——答包头师专美术系师生问. 敦煌研究[J]. 1991, 第 4 期, 1-6.
- [49] 胡同庆, 胡朝阳. 试论敦煌壁画中的夸张变形特征. 敦煌研究[J]. 2004, 第 2 期, 28-33.
- [50] 赵声良. 敦煌早期壁画中“西域式”人物造型. 民族艺术[J]. 2009, 第 1 期, 109-115.
- [51] 赵声良. 敦煌早期壁画中中原式人物造型. 敦煌研究[J]. 2008, 第 3 期, 13-18.



- [52] 李波. 唐代敦煌壁画供养人服饰与体型. 敦煌研究[J]. 2008, 第1期, 10-13.
- [53] 豆文静, 范聚红. 敦煌壁画中唐代女供养人服饰结构试析. 纺织报告[J]. 2022, 第7期, 68-71.
- [54] 刘珂艳. 敦煌莫高窟早期石窟装饰图案分析. 艺术百家[J]. 2009, 第4期, 111-121.
- [55] 刘珊. 敦煌石窟壁画唐代女供养人服饰结构试析. 轻纺工业与技术[J]. 2011, 第4期, 119-122.
- [56] 段文杰. 敦煌石窟艺术的内容及其特点简述. 敦煌学辑刊[J]. 1981, 第00期, 1-15.
- [57] 李敏. 敦煌北凉、北魏壁画装饰图案. 敦煌研究[J]. 2008, 第3期, 25-31.
- [58] 赵声良. 天国的装饰——敦煌早期石窟装饰艺术研究之一. 装饰[J]. 2008, 第6期, 28-33.
- [59] 史苇湘. 论敦煌佛教艺术的想象力. 敦煌研究[J]. 1986, 第4期, 10-21.

#### 学位论文:

- [60] 陈江晓. 敦煌石窟壁画色彩研究[硕士学位论文]. 四川: 西南师范大学, 2005, 1-3.
- [61] 潘汶汛. 唐及唐以前敦煌壁画设色研究及其在现代绘画的影响[博士学位论文]. 杭州: 中国美术学院. 2010.
- [62] 阳帆. 早期敦煌莫高窟壁画中的线描研究[硕士学位论文]. 杭州: 中国美术学院. 2012.
- [63] 阮立. 唐敦煌壁画女性形象研究[博士学位论文]. 上海: 上海大学. 2011.

## 专业实践能力展示

### 一、毕业创作展示及创作说明

#### 作品一：《神明即自己》系列一



尺寸：25\*30cm\*25

创作说明：作品灵感来源于敦煌壁画的创作过程，即敦煌壁画中各类“神”的形象实来源于人们对美好生活的渴望，其创造的过程中，绘画者对人做出了参照，使“神”与人之间在一定角度上为等同关系。人物部分处理成报纸打印的点状肌理，再采用釉上贴花的工艺展现菩萨形象，结合敦煌壁画中的装饰图案，通过对敦煌壁画进行再次绘制，探讨“神”与人之间的关系。

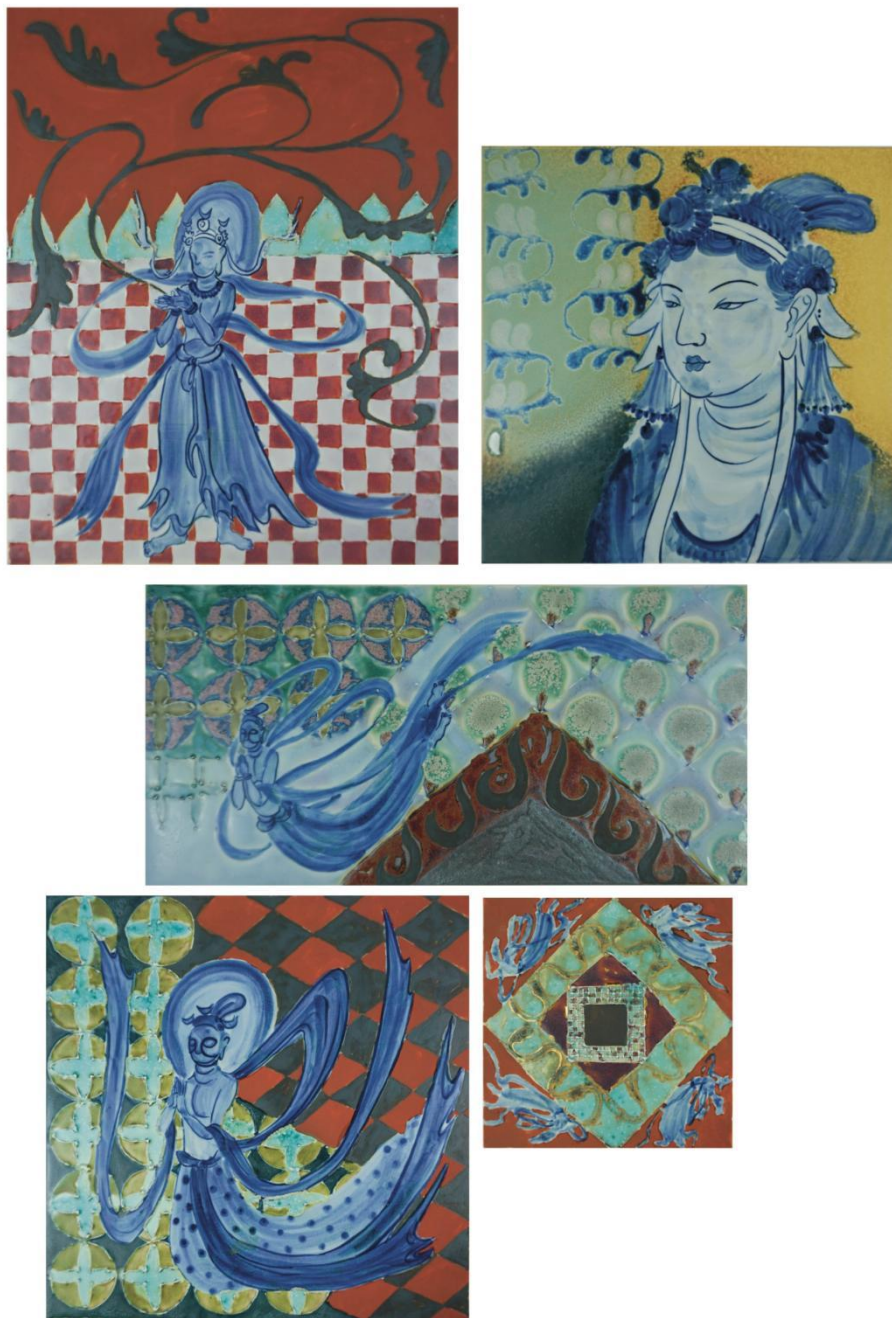


作品二：《神明即自己》系列二

尺寸：120\*120cm

创作说明：作品灵感来源于敦煌壁画中的千佛图，利用釉下青花和颜色釉进行绘画，最后贴制金箔加以点缀，以强烈的装饰感表述千佛图在当时所包含的“积德”、“祈福”等宗教功能。





作品三：《神明即自己》系列三

尺寸：可变

创作说明：作品灵感来源于敦煌壁画中的飞天、菩萨等形象以及装饰图案。将人物元素进行主动改造，营造出人物之间的对话感，再提取敦煌壁画中的装饰图案，对其进行分割、重组，在画面背景部分达到强烈的装饰效果。

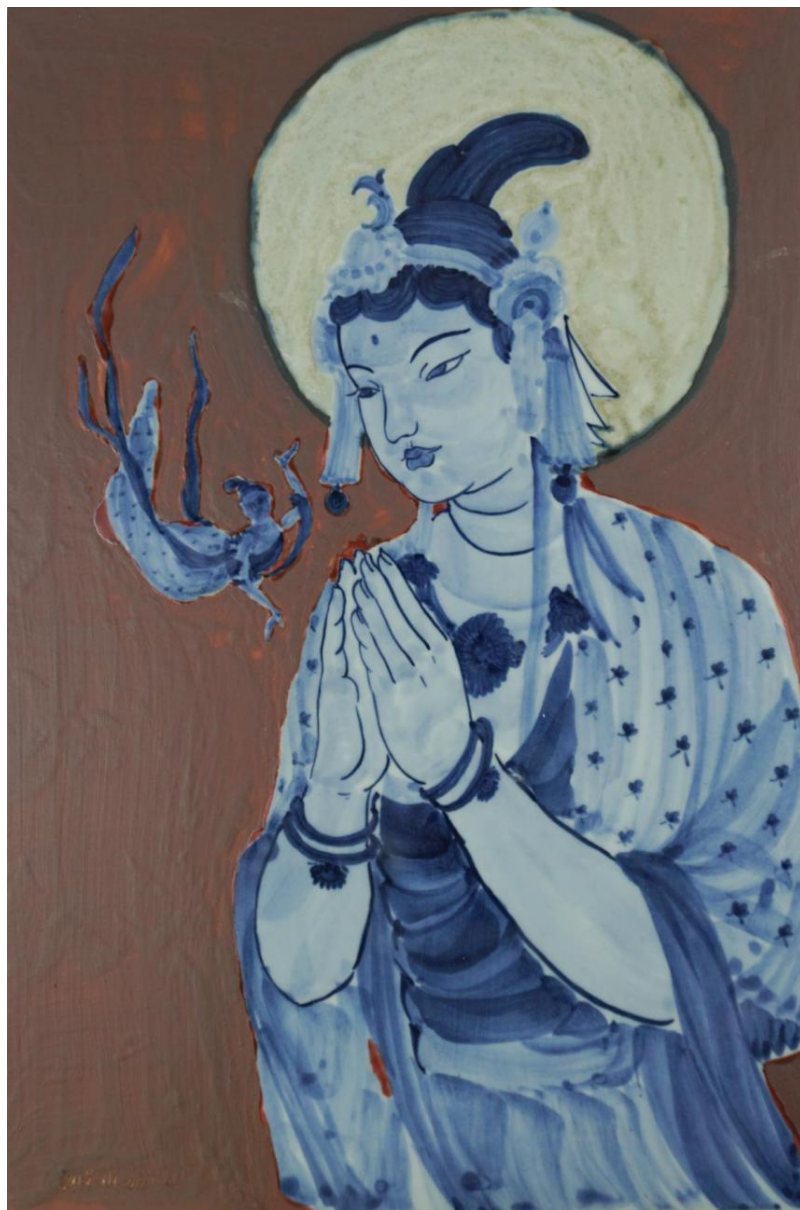




作品四：《神明即自己》系列四

尺寸：60\*19cm

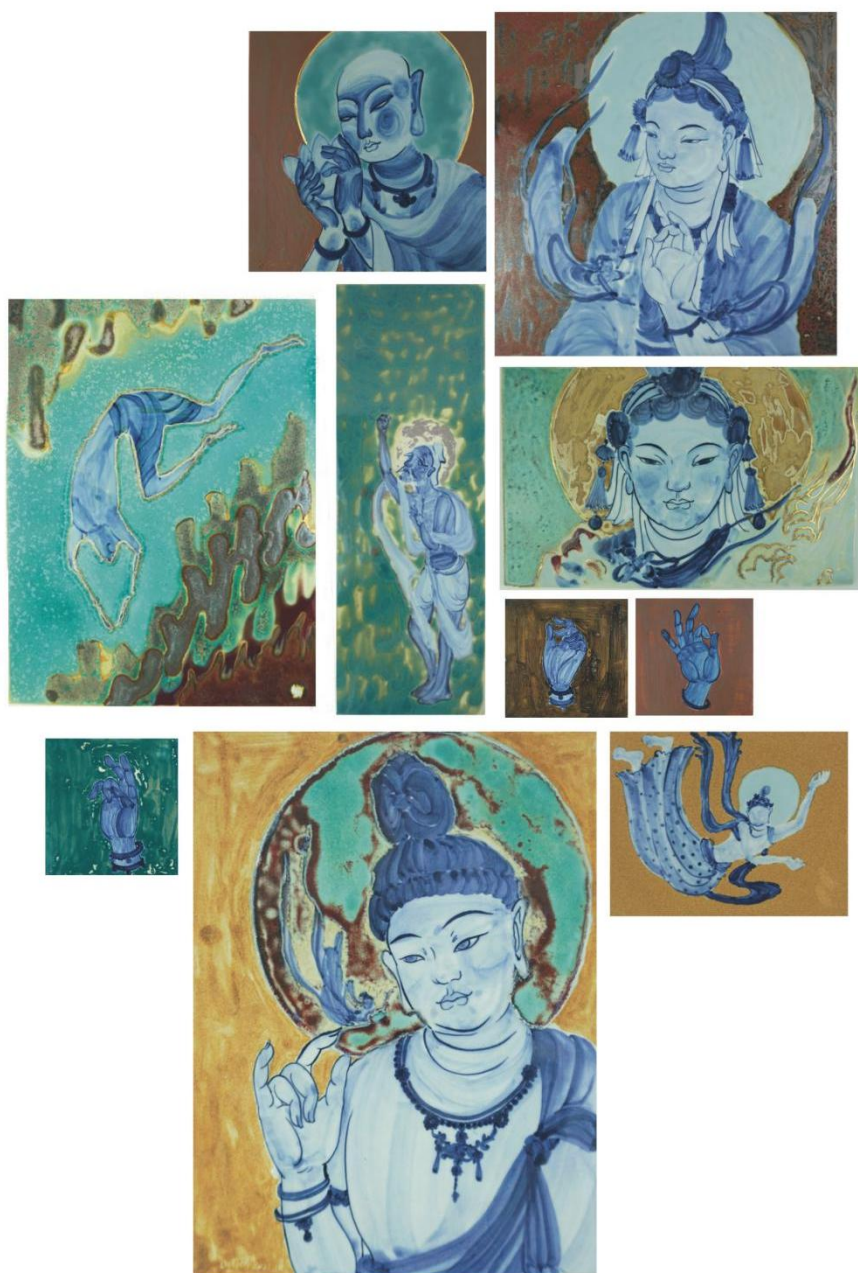
创作说明：作品灵感来源于敦煌壁画中带有“祈福”、“积累功德”含义的千佛图。人物部分采用青花釉下彩，背景部分为颜色釉，最后加饰金箔，达到综合装饰的丰富、多元的艺术效果，作品根据千佛图中的排列方式，四个一组，在直筒器皿中塑造“光光相接、无穷无尽”的设计意涵。



作品五：《神明即自己》系列五

尺寸：80\*50cm

创作说明：作品灵感来源于敦煌壁画中的文殊菩萨以及飞天形象。人物部分面对面，将飞天缩小，以对比文殊菩萨的高耸，将二者面对面，强调飞天的动感，文殊作聆听状，人物部分使用青花釉下彩，背景使用颜色釉，在色调上互相衬托，营造动与静的对比、对话的瞬间描写。



作品六：《神明即自己》系列六

尺寸：可变

创作说明：作品灵感来源于敦煌壁画中的各类形象，涵盖多个时期的壁画内容，采用多幅成组的形式，打造出极具装饰感的敦煌壁画元素。



## 二、精选习作展示



《小布达拉》110\*40cm



《茶卡的采盐船》40\*20cm



《农家秋收之一》45\*30cm



《农家秋收之二》  
35\*25cm





《二维放映》60\*36cm



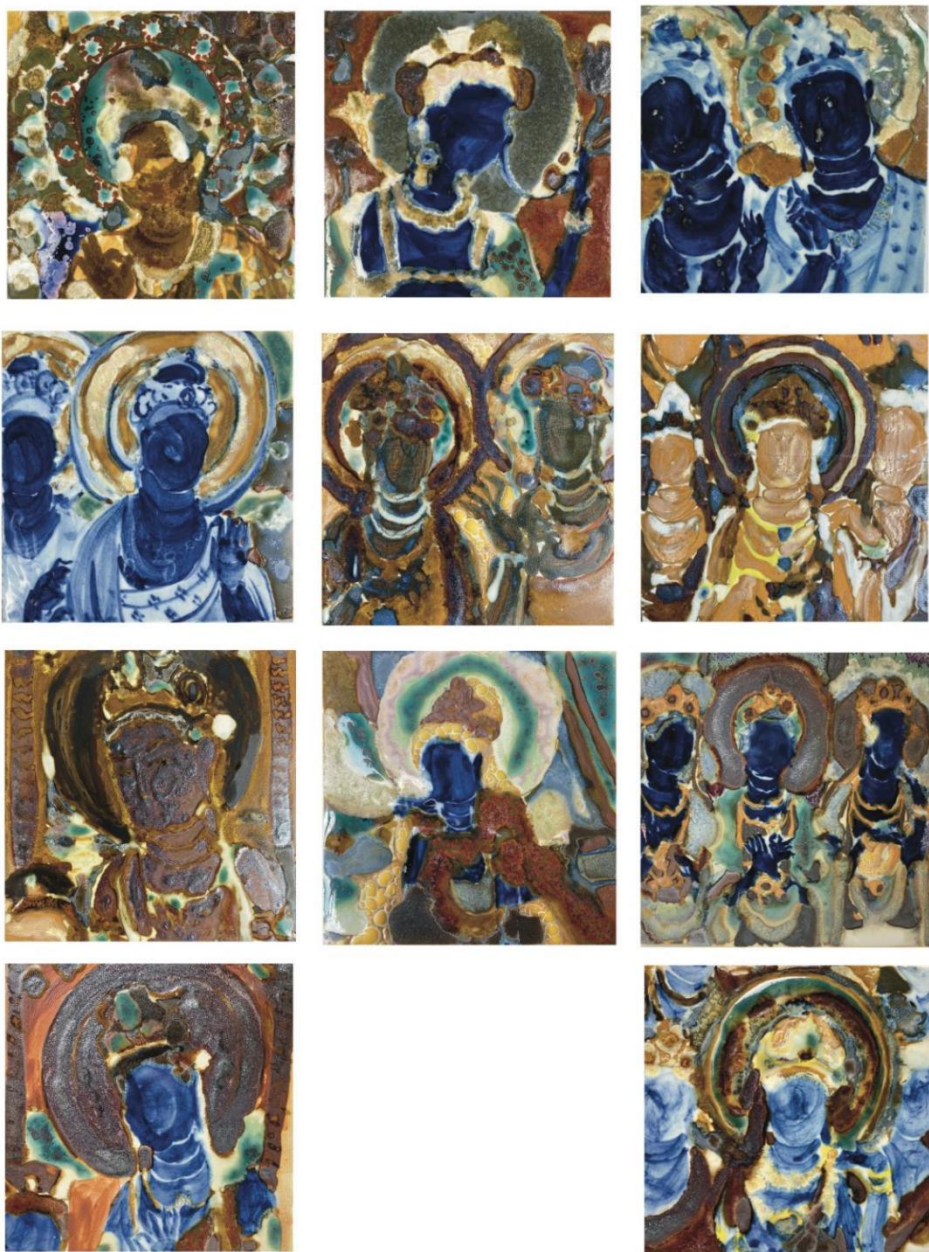
《翡翠湖》35\*20cm



《青海湖拍照谋生的人和牛》35\*25cm



《榆林窟风中摇荡的甜梨子》35\*20cm



《敦煌菩萨的印象》15\*15cm\*11



## 附录

### 一、中期展览作品照片



《印象敦煌》30\*30cm\*8



《观世音与大势至》120\*30cm\*2



## 二、作品发表证明



## 致谢

经过了三年的学习，我的研究生阶段也就此结束，在这三年期间，我弥补了本科时期在陶瓷实际制作方面的不足，手工制作方面积累了一定的经验，并且在陶瓷理论的钻研、学习态度上取得了很大的进步和转变，但学业的结束不代表学习的结束，在以后的工作和生活中，我也依然会保持这股热爱学习的心态。

盛行千里，不忘恩师，我由衷地感谢我的导师吕金泉教授对我研究生三年的肯定和鼓励，在创作初期提出建议、为我指点迷津，让我找寻到最适合自己的创作方向，在选题、开题、定稿、修改等每一个步骤的耐心指导，让我的论文能够顺利完成。不仅如此，导师对待学术和艺术创作的态度，也时时刻刻在勉励我、提醒我应该如何对待自己的作品和论文。

哀哀父母，生我劬劳，非常感谢我的爸爸和妈妈对我研究生学习阶段的支持和鼓励。父母是我决定攻读硕士研究生最大的勇气，谢谢他们不辞辛苦，为我提供经济基础，让我在研究生学习期间衣食无忧，安心创作。谢谢爸爸妈妈在我初探社会时感受失败之后对我的鼓励，让我能够重振旗鼓面对挑战。

最后，也感谢身边的朋友们在我的创作过程中遇到麻烦时提供方案，让我解决问题。她们对我传达出的美好品质，向我口授的专业技法，以及在我情绪低落时的陪伴、关心和疏导，让我情绪稳定地度过研究生三年的学习生活。