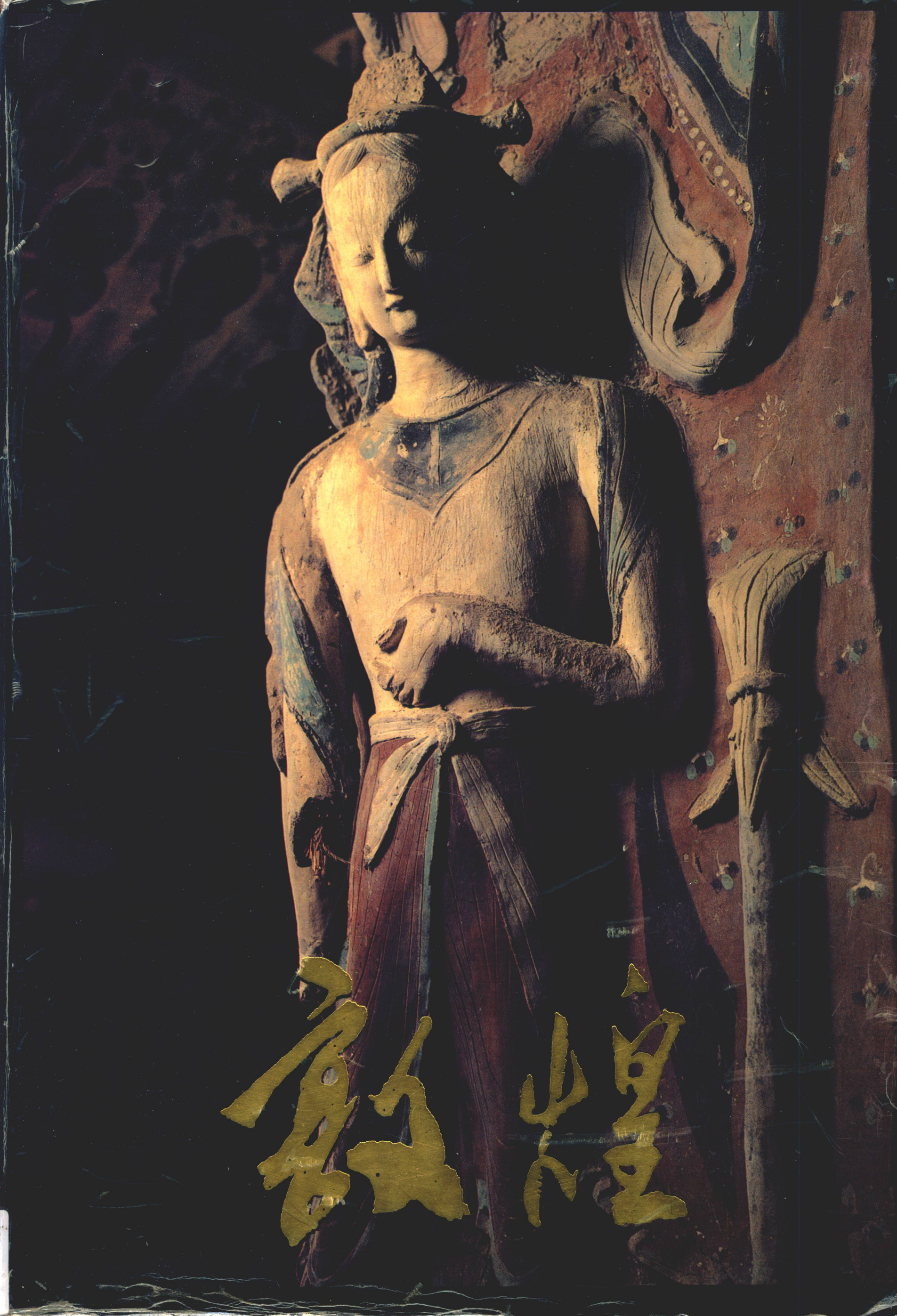




藏書

敦煌

敦煌研究院 編

江蘇美術出版社 出版
甘肅人民出版社



目錄

一、圖版目錄	
二、前言	段文傑 1
三、敦煌壁畫的內容與風格	段文傑 3
四、敦煌史略	史葦湘 15
五、敦煌研究院藏《酒帳》研究	施萍亭 28
六、《三國誌·步騭傳》寫本(殘卷)考釋	李永寧·劉忠貴 36
七、圖版：	
第一部分 敦煌藝術	40
第二部分 敦煌文物	208
第三部分 敦煌遺書	230
第四部分 敦煌莫高窟外景	266
八、圖版說明：	
第一部分 敦煌藝術	268
第二部分 敦煌文物	283
第三部分 敦煌遺書	287

一	蓮花平棋圖案	第二六八窟	窟頂	十六國	40	三八	男供養人	第二八五窟	北壁	西魏	71	
二	交腳彌菩薩	第二七五窟	正壁	十六國	40	三九	花鳥人字披圖案	西千佛洞第十窟	人字披北披	西魏	71	
三	供養菩薩	第二七二窟	西壁南側	十六國	41	四〇	菩薩	第四三二窟	中心柱正龕南側	西魏	72	
四	佛	第二五九窟	北壁東端	北魏	42	四一	雙虎平棋	第四二八窟	南頂	北周	73	
五	尸毗王本生	第二七五窟	北壁	十六國	43	四二	裸體飛天	第四二八窟	窟頂	北周	73	
六	佛傳一出遊四門	第二七五窟	南壁	十六國	43	四三	窟型	第四二八窟	北周		75	
七	窟型	第二五四窟	北魏		44	四四	薩埵本生局部——二王子還宮	第四二八窟	東壁南側	北周	76	
八	金剛力士	第二五四窟	南壁下部	北魏	44	四五	須達拏本生——施象	第四二八窟	東壁北側	北周	77	
九	薩埵本生局部(跳巖飼虎)	第二五四窟	南壁	北魏	45	四六	伎樂天	第四二八窟	南壁	北周	77	
一〇	西域裝婦女	第二五四窟	南壁	北魏	45	四七	薩埵本生(全)	第四二八窟	東壁南側	北周	78	
一一	薩埵本生	第二五四窟	南壁	北魏	46	四八	須達拏本生(全)	第四二八窟	東壁北側	北周	78	
一二	降魔變	第二五四窟	南壁	北魏	48	四九	佛傳故事	第二九〇窟	人字披東披	北周	80	
一三	鹿王本生之一(溺人與鹿王)	第二五七窟	西壁	北魏	50	五〇	佛傳故事	第二九〇窟	人字披西披	北周	80	
一四	鹿王本生之二(國王與鹿王)	第二五七窟	西壁	北魏	50	五一	擲象、相撲	第二九〇窟	人字披西披	北周	82	
一五	比丘乘五百天鵝	第二五七窟	北壁	北魏	52	五二	射鐵鼓	第二九〇窟	人字披西披	北周	82	
一六	二飛天	第二五一窟	北壁	北魏	52	五三	雙飛天	第二九〇窟	北壁上部	北周	83	
一七	比丘乘五百馬	第二五七窟	北壁	北魏	53	五四	鹿野苑說法	第二九〇窟	正龕頂上	北周	83	
一八	鹿王本生之二(溺人告密與國王出獵)	第二五七窟	西壁	北魏	53	五五	善事太子入海品之一	第二九六窟	西頂	北周	84	
一九	飛天	第二六三窟	西壁上部龕內	北魏	55	五六	善事太子入海品之二	第二九六窟	南頂	北周	84	
二〇	鹿野苑初轉法輪	第二六三窟	北壁	北魏	56	五七	善事太子入海品之三	第二九六窟	東頂	北周	84	
二一	菩薩	第二四八窟	中心柱北向龕	北魏	57	五八	舞樂	第二九九窟	龕楣上	北周	86	
二二	東王公	第二四九窟	北頂	西魏	58	五九	睽子本生(全)	第二九九窟	窟頂	北周	87	
二三	西王母	第二四九窟	南頂	西魏	59	六〇	帝王出獵	第二九九窟	北頂	北周	87	
二四	東王公細部——狩獵	第二四九窟	北頂	西魏	58	六一	龕楣說法圖	西千佛洞第七窟	中心柱南	北周	87	
二五	佛龕與禪窟	第二八五窟	南壁轉西壁	西魏	60	六二	農耕與屠房	第二九六窟	南頂	北周	88	
二六	飛天兩身	第二四九窟	北壁	西魏	60	六三	商隊	第二九六窟	北頂	北周	88	
二七	伏羲女媧	第二八五窟	東頂	西魏	61	六四	飛天三身	西千佛洞第五窟	南壁	北周	89	
二八	忍冬花鳥三鋪	第二八八窟	人字披東披	西魏	61	六五	四龍塔柱	第三〇二窟	中心柱	隋	89	
二九	伎樂	第二八八窟	西壁	西魏	62	六六	井飲	第三〇二窟	人字披西披	隋	90	
三〇	五百強盜成佛故事	第二八五窟	南壁	西魏	62	六七	菩薩、迦葉	第四一九窟	正龕	北側	隋	90
三一	摩尼珠及神怪	第二八五窟	西頂	西魏	64	六八	薩埵本生之一	第四一九窟	人字披西披	隋	91	
三二	諸天	第二八五窟	西壁正龕南側	西魏	65	六九	薩埵本生之二	第四一九窟	人字披西披	隋	91	
三三	諸天	第二八五窟	西壁正龕北側	西魏	66	七〇	薩埵本生之三	第四一九窟	人字披西披	隋	91	
三四	日天、神車及供養菩薩	第二八五窟	西壁南龕上	西魏	67	七一	菩薩一組	第四一九窟	正龕北側	隋	92	
三五	苦修圖及山林動物	第二八五窟	南頂	西魏	67	七二	維摩變(維摩)	第四二〇窟	西龕外北側	隋	93	
三六	化生伎樂	第二八五窟	龕楣上	西魏	68	七三	維摩變(文殊)	第四二〇窟	西龕外南側	隋	94	
三七	作戰圖	第二八五窟	南壁	西魏	70	七四	翼馬邊飾	第四〇二窟	龕外北側	隋	95	

七五	持花飛天	第四二七窟	東壁上部	隋	95	一一二	得醫圖	第二一七窟	南壁下部	盛唐	125
七六	西域商隊	第四二〇窟	東頂	隋	96	一一三	菩薩、阿難	第四五窟	龕內南側	盛唐	126
七七	法華經變——百獸聽法	第四二〇窟	西頂	隋	96	一一四	觀音經變(全)	第四五窟	南壁	盛唐	127
七八	蓮花藻井	第三九〇窟	窟頂	隋	97	一一五	商人遇盜	第四五窟	南壁	盛唐	127
七九	舞樂供養	第三九〇窟	南壁東端	隋	98	一一六	鬘度(女)	第四四五窟	北壁	盛唐	128
八〇	馬佚與馬	第四三一窟	西壁下部	初唐	98	一一七	婚禮圖	第四四五窟	北壁	盛唐	128
八一	菩薩一鋪	第二四四窟	北壁	隋或初唐	99	一一八	山水	第一七二窟	東壁北側	盛唐	129
八二	說法圖(全)	第五七窟	南壁	初唐	100	一一九	鬘度(男)	第四四五窟	北壁	盛唐	129
八三	說法圖(全)	第三二二窟	南壁	初唐	101	一二〇	未生怨(上)	第一七二窟	南壁西側	盛唐	130
八四	維摩變(維摩)	第二二〇窟	東壁南側	初唐	102	一二一	未生怨(下)	第一七二窟	南壁西側	盛唐	130
八五	維摩詰像	第二二〇窟	東壁南側	初唐	103	一二二	菩薩一組	第一一三窟	南壁西側	盛唐	131
八六	維摩變(文殊)	第二二〇窟	東壁北側	初唐	104	一二三	雙飛天	第三二〇窟	南壁	盛唐	132
八七	菩薩一組	第二二〇窟	南壁西側	初唐	105	一二四	大佛頭部	第一三〇窟		盛唐	134
八八	西方淨土變(全)	第二二〇窟	南壁	初唐	106	一二五	八王分舍利(部分)	第一三〇窟	東壁北側	盛唐	135
八九	舞樂圖	第二二〇窟	北壁下部	初唐	108	一二六	雲紋石榴團花藻井	第三八七窟	窟頂	盛唐	135
九〇	舞樂圖細部	第二二〇窟	北壁下部	初唐	109	一二七	供養菩薩	第三八四窟	龕內北側	盛唐	136
九一	舞樂圖	第二二〇窟	北壁下部	初唐	110	一二八	兜率陀天宮	第一四八窟	南壁上	盛唐	137
九二	飛天羣之一	第三三一窟	龕頂	初唐	110	一二九	宮廷院落	第一四八窟	東壁南側	盛唐	137
九三	思維菩薩	第七一窟	北壁	初唐	112	一三〇	均分舍利圖	第一四八窟	北壁	盛唐	138
九四	藻井	第三四一窟	窟頂	初唐	113	一三一	葬禮	第一四八窟	西壁	盛唐	138
九五	法華經變提婆達多品	第三三一窟	東壁北端	初唐	114	一三二	天王、力士、菩薩	第一九四窟	龕北側	中唐	139
九六	說法圖	第三三四窟	龕頂	初唐	114	一三三	菩薩(全身)	第一九四窟	龕內南側	中唐	140
九七	乘象入胎	第三二九窟	龕頂	初唐	115	一三四	菩薩側面	第一九四窟	龕內南側	中唐	140
九八	夜半逾城	第三二九窟	龕頂	初唐	115	一三五	菩薩細部	第一九四窟	龕內南側	中唐	141
九九	懸欄天女	第三二一窟	龕頂南側	初唐	116	一三六	反彈琵琶舞	第一一二窟	南壁	中唐	142
一〇〇	女供養人	第三二九窟	東壁南側	初唐	116	一三七	金剛經變	第一一二窟	南壁西側	中唐	144
一〇一	蓮花藻井	第三二一窟	窟頂	初唐	117	一三八	菩薩、天王、阿難	第一五九窟	龕內南側	中唐	145
一〇二	欄板卷草圖案	第三二一窟	龕頂南側	初唐	118	一三九	吐蕃贊普禮佛圖	第一五九窟	東壁南側	中唐	146
一〇三	張鷟出使西域(全)	第三二三窟	北壁	初唐	118	一四〇	擠奶圖	第一五九窟	東壁南側	中唐	146
一〇四	菩薩	第三二八窟	龕內北側	初唐	119	一四一	文殊變局部	第一五九窟	西壁北側	中唐	147
一〇五	彩塑一鋪	第三二八窟		初唐	120	一四二	舞樂	第一五九窟	南壁	中唐	148
一〇六	溪山行旅	第一〇三窟	南壁	盛唐	120	一四三	涅槃像	第一五八窟		中唐	150
一〇七	淨土變中的建築	第二一七窟	北壁	盛唐	121	一四四	獻纓絡飛天	第一五八窟	西壁上	中唐	152
一〇八	比丘	第二一七窟	龕內北側	初唐	121	一四五	舉哀圖	第一五八窟	北壁	中唐	152
一〇九	觀無量壽經變(全)	第二一七窟	北壁	盛唐	122	一四六	金光明經變	第一五四窟	南壁	中唐	153
一一〇	釋迦回伽毗羅衛城	第二一七窟	龕頂	盛唐	124	一四七	大象馱水	第一五四窟	南壁	中唐	153
一一一	化城喻品	第二一七窟	南壁西側	盛唐	125	一四八	觀音	第一九九窟	正龕北側	中唐	154

一四九	鴈紋團花圖案	第三六一窟	龕頂	中唐	155	一八三	飛天兩身	第九八窟	背屏上部	五代	183
一五〇	觀無量壽經變	榆林窟第二五窟	南壁	中唐	155	一八四	于闐國王像	第九八窟	東壁南側	五代	184
一五一	樓閣	榆林窟第二五窟	南壁	中唐	156	一八五	賢愚經變恆伽達品	第九八窟	南壁	五代	185
一五二	彌勒變(全)	榆林窟第二五窟	北壁	中唐	156	一八六	賢愚經變善事入海品	第九八窟	北壁	五代	186
一五三	耕獲圖	榆林窟第二五窟	北壁	中唐	157	一八七	酒肆	第九八窟	東壁北側	五代	187
一五四	墓塋惜別	榆林窟第二五窟	北壁	中唐	157	一八八	女供養人	第六一窟	東壁南側	五代	187
一五五	舞樂	榆林窟第二五窟	南壁	中唐	158	一八九	五臺山圖之一	第六一窟	西壁	五代	188
一五六	普賢	榆林窟第二五窟	西壁南側	中唐	160	一九〇	五臺山圖之二	第六一窟	西壁	五代	188
一五七	文殊	榆林窟第二五窟	西壁北側	中唐	161	一九一	佛傳——摩耶夫人出遊	第六一窟	南壁	五代	189
一五八	《藥師變》殘存部分	西千佛洞第一五窟	東壁	中唐	162	一九二	寺院與城郭	第六一窟	西壁	五代	189
一五九	舞樂	西千佛洞第一五窟	西壁	中唐	163	一九三	木構窟簷	第四二七窟	宋		190
一六〇	全壁	西千佛洞第一五窟	北壁	中唐	163	一九四	莊園與耕獲	第六一窟	南壁下部	五代	190
一六一	觀無量壽佛經變	西千佛洞第一五窟	西壁	中唐	164	一九五	木構窟簷	第四三一窟	宋		191
一六二	不空絹索觀音	西千佛洞第一五窟	南壁	中唐	166	一九六	製陶	第六一窟	南壁西端	五代	191
一六三	菩薩	第一九六窟	佛壇北側	晚唐	167	一九七	天王	第一四六窟	頂部西北角	宋	192
一六四	洪誓蘇尚像	第一七窟		晚唐	168	一九八	慈氏之塔	三危山中	宋		192
一六五	近事女	第一七窟	北壁	晚唐	169	一九九	藻井	第一四六窟	窟頂	宋	193
一六六	張議潮出行圖之一	第一五六窟	南壁下部	晚唐	170	二〇〇	佛傳	第七六窟	東壁	宋	193
一六七	張議潮出行圖之二、之三	第一五六窟	南壁下部	晚唐	170	二〇一	婚禮圖	榆林窟第三八窟	西壁	宋	194
一六八	戴竿、舞樂	第一五六窟	北壁	晚唐	172	二〇二	團龍藻井	第二四五窟	窟頂	西夏	194
一六九	勞度叉鬥聖變局部	第九窟	南壁東側	晚唐	172	二〇三	男供養人	榆林窟第二九窟	西壁南側	西夏	195
一七〇	報恩經變	第八五窟	南壁	晚唐	173	二〇四	水月觀音	榆林窟第二窟	西壁南側	西夏	195
一七一	莊園、馬廐	第八五窟	南頂	晚唐	173	二〇五	菩薩	第三二八窟	東壁北側	西夏	196
一七二	堅誓獅子的故事——報恩經變親近品	第八五窟	南壁	晚唐	174	二〇六	男供養人	第四〇九窟	東壁南側	西夏	197
一七三	鹿母夫人的故事——報恩經變論議品	第八五窟	南壁	晚唐	175	二〇七	普賢變	榆林窟第三窟	西壁南側	西夏	198
一七四	屠房	第八五窟	東頂南端	晚唐	176	二〇八	文殊變	榆林窟第三窟	西壁北側	西夏	199
一七五	索家供養像	第一四四窟	東壁門上	晚唐	176	二〇九	唐僧取經	榆林窟第三窟	西壁南側	西夏	200
一七六	童子	第一三八窟	東壁南側	晚唐	177	二一〇	樓閣建築	榆林窟第三窟	南壁	西夏	202
一七七	毗沙門天王	第一三窟	前室西壁北側	晚唐	177	二一一	打鐵	榆林窟第三窟	東壁南端	西夏	203
一七八	如意輪觀音	第一四窟	北壁	晚唐	178	二一二	比丘頭像	西千佛洞第一〇窟	西壁	西夏	203
一七九	觀音變	第一六一窟	北頂	晚唐	179	二一三	吉祥天女	第三窟	北壁	元	204
一八〇	作戰圖	第一二窟	南壁西端	晚唐	180	二一四	千手觀音	第三窟	北壁	元	205
一八一	文殊變	第三六窟	南壁	五代	182	二一五	織布	第四六五窟	南壁	元	205
一八二	龍王	第三六窟	西壁南側	五代	183	二一六	明王	第四六五窟	南壁	元	206
						二一七	菩薩並坐	榆林窟第四窟	北壁東側	元	207
						二一八	夾沙紅陶單耳罐	馬圈灣出土	新石器時代		209

二一九	玉門關遺址 西湖小方盤 漢	210	二五七	佛說幻土仁賢經	242
二二〇	河倉城 西湖大方盤 漢	210	二五八	佛說八師經	242
二二一	陽關烽燧 南湖古董灘 漢	211	二五九	太蘇十一年(四八七年)寫本	243
二二二	烽燧 西湖小方盤 漢	211	二六〇	皇興二年(四六八年)發願文	243
二二三	長城 西湖馬圈灣 漢	212	二六一	太蘇十二年(四八八年)張寧安習字	244
二二四	長城 西湖小方盤 漢	212	二六二	妙法蓮華經 唐貞觀十五年(六四一年)	245
二二五	雙魚陶鼎 西漢	213	二六三	妙法蓮華經卷第七	245
二二六	銅犁 漢	213	二六四	《說苑·反質》	246
二二七	木簡、木梳、桃符 漢	214	二六五	《說苑·反質》尾部	246
二二八	木簡 漢	215	二六六	《文選·運命論》	247
二二九	多子盒 祁家灣出土 魏晉	216	二六七	妙法蓮華經 唐咸亨三年	247
二三〇	鏤孔蟬形金飾 新店臺出土 魏晉	216	二六八	佛說大藥善巧方便經卷上之二	248
二三一	玄武畫像磚 佛爺廟出土 晉	217	二六九	採華違王上佛授決號妙花經	248
二三二	鎮墓罐 佛爺廟灣出土 西涼	217	二七〇	佛說大藥善巧方便經卷上之一	249
二三三	鎮墓罐 佛爺廟灣出土 北涼	218	二七一	張君義告身	251
二三四	鎮墓罐 佛爺廟灣出土 後涼	218	二七二	唐地誌	252
二三五	五穀餅 新店臺出土 東晉	219	二七三	唐地誌	252
二三六	北涼石塔 北涼	220	二七四	唐地誌	252
二三七	五級石塔 北魏	221	二七五	占雲氣書 唐	253
二三八	北魏刺繡 太蘇十一年	222	二七六	占雲氣書 唐	253
二三九	引駝磚 佛爺廟出土 唐	223	二七七	占雲氣書 唐	253
二四〇	花紋磚 鎮原樑一號墓 唐	223	二七八	唐奴婢買賣市券副本	254
二四一	鎮墓獸 唐	224	二七九	古藏文詩歌一首	256
二四二	鎮墓獸側面 唐	225	二八〇	社會文書一件	256
二四三	蘇家堡墓室壁畫 唐	226	二八一	古藏文大乘無量壽宗要經	258
二四四	元至正二十四年借據 元	227	二八二	大乘無量壽宗要經	260
二四五	水月觀音版畫 西夏	228	二八三	龍種上尊王佛印法經	262
二四六	西夏文刻經 西夏	229	二八四	三界寺藏內經論目錄 長興五年——934	262
二四七	三國誌步騭傳 東晉	230	二八五	臘八燃燈分配窟龕名數	264
二四八	大般涅槃經卷第六如來性品第四之三	234	二八六	大般若波羅蜜多經	264
二四九	大般涅槃經卷第一	234	二八七	酒帳 宋	265
二五〇	韓婆沙論卷第十四中陰處第四十一	236	二八八	莫高窟秋色	266
二五一	優婆塞戒經卷第七業品第二十四之餘	236	二八九	莫高窟外景	266
二五二	舊雜譬喻經卷上	237	二九〇	莫高窟之春	267
二五三	大慈如來告疏 北魏興安三年	237	二九一	小牌坊——莫高窟外景之一	267
二五四	大方廣三戒經卷中	239	二九二	戈壁綠洲——莫高窟一角	267
二五五	佛說祝毒經	240	二九三	莫高窟雪景	267
二五六	佛說悔過經	240			

崑山鎮羣望，岫嶺穹蒼，
萬古不毛哉，四時含雪霜。
巖連九隴峩，地竄三苗鄉，
風雨暗峩谷，令人心自傷。

〔敦煌古跡廿咏（P 3929）〕

這就是唐人筆下古代敦煌的荒漠景象。但由於它地處中西交通要衝，自漢武建郡以後，一直扼守兩關，屏障河西，是“華戎所交”的重要城市，因而隨着時間的流逝，留下了許多重要的歷史遺跡和文物。

在敦煌西面，有漢代的陽關遺址，它是絲綢之路南道的必經之路。“勸君更進一盃酒，西出陽關無故人。”咏的就是這裏。敦煌城的西北角，有漢代的玉門關遺址，它是絲綢之路北道吐納的門戶。來濟的“欽檻遵龍漢，銜淒度玉關，”指的就是這裏。沿着疏勒河還有蜿蜒如巨龍的漢代長城蘇轆峙荒丘的烽燧。附近還有戍邊將士藏糧的河倉城蘇胡商往來居止的興胡泊。敦煌城的西郊有城垣完整的沙州故城，東面甜水井有東漢邊防軍的屯田遺址。在這些遺址裏，發現了漢代木簡、農具、箭鏃、錢幣等遺物。

在敦煌城南蘇東南隅，一直延伸到三危山下，綿延二三十里的戈壁壁上，漢魏兩晉十六國到隋唐的古墓，逶迤不絕。四十年代初期發掘出了東晉翟宗盈墓，六十年代發掘出東晉升平十三年范心容墓，七十年代發掘出東晉咸平五年墓、前凉建興三十年墓、後凉麟嘉八年墓、北凉玄始十年墓以及大大小小的唐墓。在這些墓裏，出土了壁畫、花磚、絲織品、陶器、鎮墓獸等重要文物。

敦煌城東南，登上三危山便可望見“雪嶺干青漢，雲樓架碧空，重開千佛剎，旁出四天堂”的莫高勝境。洞窟南北通連，上下重疊，壘壘如蜂房，它與西千佛洞蘇安西萬佛峽，合稱敦煌石窟，是我國無比豐富的佛教藝術寶庫。通過這些藝術作品，反映了十六國至元代一千年間各階級、各階層、各民族的各种活動。提供了有關政治、軍事、社會經濟、生產勞動、音樂舞蹈、衣冠服飾等各方面歷史的形象資料。

莫高窟古代書庫的發現，震動了世界學術講壇，四、五萬件繕寫本、刻印本文獻蘇雕塑繪畫，在二十世紀初期就被帝國主義分子劫掠殆盡。所幸者劫餘的少數文獻還保存在敦煌，這些稀世之珍中有書法優美的寫經，有難得的社會文書蘇地誌，特別是大量的古藏文寫經及文書，為研究藏族的歷史提供了新資料。

《敦煌》一書就是選集上述文物中的精華編輯而成，是一本前所未有的綜合性圖錄，用實物勾畫出了中世紀敦煌文明的輪廓。

《敦煌》一書，共選圖片293幅，有關敦煌歷史、敦煌石窟藝術蘇敦煌遺書的論文四篇，圖片說明287條，由我院與敦煌縣博物館合作完成。限于我們的研究水平，缺點蘇錯誤恐屬難免，希國內外專家蘇讀者指正。

敦煌石窟包括敦煌莫高窟、西千佛洞、安西榆林窟，三處共有石窟552個，除彩塑兩千多身外，共有歷代壁畫五萬多平方米，是我國也是世界壁畫最多的石窟群，內容非常豐富。本文僅概略地談談它的內容與風格。

（一）

敦煌壁畫是敦煌藝術的主要組成部分，規模巨大，內容豐富，技藝精湛。五萬多平方米的壁畫大體可分為下列幾類：

一、佛像畫。作為宗教藝術來說，它是壁畫的主要部分，其中包括各種佛像——三世佛、七世佛、釋迦、多寶佛、賢劫千佛等；各種菩薩——文殊、普賢、觀音、勢至等；天龍八部——天王、龍王、夜叉、乾闥婆（飛天）、阿修羅、迦樓羅（金翅鳥王）、緊那羅（樂天）、摩睺羅迦（大蟒神）等等。在早期洞窟中，主要表現在說法圖中，特別是窟內塑像與壁畫相結合的大場面。如西魏285窟正龕塑善跏座佛像及二菩薩（均殘），龕內及龕外兩側，畫有四大天王、金剛力士、摩醯首羅天、緯紐天、鳩摩羅天、毗那夜迦、日天、月天、婆薮僊等，其中已出現了三頭六臂的密教神像。隋唐時代，佛像畫有新的發展，出現了许多巨型菩薩像，最大的菩薩像高達十米以上，最長的菩薩行列有數十身之多，甚至繞窟一周。由於淨土思想流行，觀音菩薩受到佛徒們的特殊崇信。唐初高僧法琳曾向唐太宗大肆吹噓觀音的靈異；唐宣宗還下令要寺院都畫觀音像。因而從初盛唐以來，洞窟裏壁畫大勢至、觀世音及十一面觀音等形象成為風氣。中晚唐洞窟裏則增加了大量的密宗題材：如意輪觀音，不空絹索觀音等。14窟便是一個唐代晚期密宗的觀音洞。五代、宋、西夏及元代，單獨佛像更多了，有藥師佛、五方佛、蘇佛的教令輪身——各種明王像，以及文殊、普賢、水月觀音、白衣觀音、千手千眼觀音、千手千鉢文殊等等。敦煌變文中贊頌觀音是“千眼遙觀，千手接應”¹，可見觀音已成為人們善良願望的寄托者。元代至正年間建造的第三窟，便是甘肅畫師史小玉所畫的觀音洞，除了南北兩壁十一面千手千眼觀音及其眷屬外，滿窟都是觀音。東壁觀音像的下方，披頭散髮、衣衫襤褸的乞兒正伸着手，接受觀音施捨的銅錢。史小玉以高度純熟的線描技巧蘇想象力，創造了精美的藝術形象。

佛像畫中最惹人喜愛的是飛翔於佛國上空的天龍八部之一的“乾闥婆”（即飛天）。這些形象不長翅膀，不托雲彩，揮舞長巾，揚手散花，怡然自得地遨遊太空，翩翩起舞，他們身上寄托着人們美好的想象。

二、民族傳統神話題材。在北魏晚期的洞窟裏，出現了具有道家思想的神話題材。西魏249窟頂部，除中心畫蓮花藻井外，東西兩面畫阿修羅與摩尼珠，南北兩面畫東王公、西王母駕龍車、鳳車出行。車上重蓋高懸，車後旌旗飄揚，前有持節揚幡的方士開路，後有人首龍身的開明神獸隨行。朱雀、玄武、青龍、白虎分布各壁。飛廉振翅而風動，雷公揮臂轉連鼓，霹靂以鐵鑕砸石閃光，雨師噴霧而致雨。在285窟頂部還有人首蛇身的伏羲、女媧，穿大袖長袍、手持規矩、胸懸日月、浮游空際。還有羽人，豎雙目，臂化為羽，奔騰於空。這類題材的出現，是佛教思想與道家神靈思想互相結合在壁畫中的反映²，也是早期佛教藝術民族化的一個重要方面。北周時代，東王公、西王母多畫於帳門兩側，遙遙相對，在開皇五年的305窟裏，幾乎摹仿249窟的形式，東王公、西王母又一次出現在洞窟頂部。但是，導引的方士變成了蘇尚，這一變化意味着這兩類題材的進一步融合。此後，這一題材在隋代洞窟的龕邊多次出現，但畫面越來越小。東王公、西王母出現的風雨雷電諸神，直到唐初才從壁畫中消失。

三、佛經故事畫。早期壁畫中佔主要地位的是以小乘教《賢愚經》、《佛說修行本起經》等為依據所畫的本生故事³、因緣故事、蘇佛傳故事。這些題材，在早期洞窟裏約有二十種之多。

本生故事講的是釋迦牟尼所謂前生種種善行。壁畫中有《鹿王本生》、《尸毗王本生》、《薩埵王本生》、《月光王本生》、《毗楞竭梨王本生》、《睽子本生》、《須達拏本生》、《善事太子本生》等等。這些內容原來多為印度民間故事，佛教興起以後，被納入佛經，打上了佛教的烙印，隨着佛教的東傳而流入我國。其中有很優美的故事，如《鹿王本生》。據《佛說九色鹿經》記載：有國人墮深水中，隨水飄流，仰頭禱救。九色鹿聞人禱喚，即走向水邊，跳入水中將溺人馱上岸來。為了感謝救命之恩，溺人跪地，表示願作奴婢，為鹿採集水草。鹿說：“不用，但千萬勿向外人說出我的住處。”溺人應諾而去。當時此國國王寵妃，夜夢一鹿，身毛九色，雙角如雪。次日即告訴國王，要他捕獵夢中所見之鹿，剝其皮為她做裘，取其角作拂塵柄。國王當即佈告全國，重金懸賞，若有人捕得九色鹿者，“賜一金碗銀粟蘇一銀碗金粟”，願分國而治。溺人間王重賞，為了貪圖富貴，便到王宮告密。國王聞之大喜，即派大軍進山捕鹿，幸被九色鹿的好友烏鴉發現，便飛空長鳴，為鹿報警。鹿熟睡未醒，烏鴉從空降落，啄鹿雙耳，九色鹿突然驚起，但已被官兵團團圍困，走投無路。鹿便站在國王面前說：“且不要射我，我有功於國。我曾救活王國中一人。”并一再問王：“誰告訴你我在這裏？”王說：“車邊癩面人。”鹿舉

頭注視，悲憤填膺，向國王說：此人前日溺深水中，即將被水吞沒，是我不惜生命，自投水中，將他馱上岸來。他曾發誓不相告人。王聞鹿言，非常慚愧，便指責溺人：“你受人重恩，不相報答，反而出賣為何？”於是國王下令全國，保護九色鹿，若有違者誅五族。九色鹿便自回山林，而溺水人早已身出惡瘡，口吐惡臭，成了人人厭惡之人。王后也悲憤而死。這個故事委婉曲折，頗有含義，如果去除佛教加上的一層宗教迷霧，不失為一個優美動人的寓言故事。“九色鹿變”，畫幅作橫卷式，共畫了九個場面：1.溺水人水中求救。2.九色鹿背負溺人出水。3.溺人長跪謝鹿救命之恩。4.九色鹿山中高臥。5.王后說夢，要國王逮捕九色鹿。6.溺人向國王告密。7.國王帶兵車騎出行。8.國王乘馬入山。9.九色鹿與國王相遇。故事在高潮中結束。畫家對九色鹿形象的刻劃突破了陳規，創造了新的意境。據佛經記載：當鹿與國王相遇時，鹿即長跪問王：何人告訴你我在這裏？無論是印度的古代雕刻，還是西域的早期壁畫，鹿的形象都是完全按佛經處理，雙膝跪地，仰首哀求。敦煌壁畫則與眾不同，它把九色鹿畫得站起來了，而且理直氣壯地在國王面前控訴溺人忘恩負義的行為。在九色鹿的形象裏，反映了古代畫家傾注的感情。

因緣故事，是講與佛或與佛教有關的所謂度化事跡。計有《難陀出家緣》、《須摩提女因緣》、《沙彌均提因緣》、《沙彌守戒自殺緣》、《施身聞偈緣》、《五百強盜成佛緣》等數種。《沙彌守戒自殺緣》故事據《賢愚經》裏講：有一長者送子受戒為沙彌，其師教之以清規戒律。一日中午，其師命沙彌至一長者家乞食，適逢長者全家外出赴宴，僅留十六歲少女看家。沙彌扣門索食，長者女聞聲而出，一見沙彌心生愛慕，在沙彌面前作種種媚態，傾吐衷情。沙彌“堅攝威儀，顏色不改”，為了保持清白，便持刀自刎而死。當時印度風俗，沙彌死於白衣家中，須交納罰金一千。長者即以金銀財寶奉獻於國王。國王以香木火化沙彌尸體，并起塔供養。這一題材，早期共有兩壁，分別見於257窟285窟。257窟大體描寫了九個場面：1.長者送子出家為沙彌；2.其師為沙彌講清規戒律；3.沙彌扣門乞食，長者女開門迎沙彌；4.長者女向沙彌作種種媚態；5.沙彌持刀自刎而死；6.長者歸家，其女講述沙彌自殺經過；7.長者向國王交納罰金；8.國王以香木火化沙彌尸體；9.起塔供養。285窟對情節的處理手法略有不同，其中最顯著的是在房頂畫了一只獼猴，以表現少女見沙彌時“心猿意馬”的感情。這樣的描意已見於龜茲壁畫。克孜爾69窟的《沙彌守戒自殺緣》，少女作裸體舞女，樹上畫一蹲踞獼猴，但結構簡單，寓意抽象，遠不如敦煌285窟壁畫中的生動。

佛傳故事是宣揚釋迦牟尼生平事跡。早期壁畫中多為片斷畫面，如四相、八相，或僅畫乘象入胎，直至逾城兩個場面。北周時代才出現了完整的佛傳連環畫。290窟人字披頂上，六條連續長達20餘米，是莫高窟早期最完整的傳記性連環畫。此圖以《修行本起經》為主，參閱別經畫成，表現情節主要的有：1、摩耶夫人直夢菩薩乘象入胎；2、夫人有娠，小國王來賀；3、摩耶夫人遊園；4、摩耶夫人懷孕宮居；5、夫人手攀無憂樹，太子自右腋誕生；6、太子初生行七步，步步生蓮；7、九龍噴水，為太子沐浴；8、夫人抱太子乘交龍車還宮；9、父王及群臣迎太子還宮；10、交易得利，伏藏齊開；11、相師占相，取名悉達；12、國王抱太子入神廟；13、大地震動，出現種種祥瑞；14、街道自淨，臭處更香；15、篋筍衣被，自然滿架；16、千川萬流，一時澄清；17、風雨過去，天氣晴朗；18、殿堂神珠，閃閃發光；19、五百牛馬，一時生駒；20、八方諸神，奉寶來獻；21、寶甕萬口，懸盛甘露；22、七寶露車，天神來獻；23、五百獅子，羅住城門；24、龍王諸女繞宮而住；25、地獄皆休，無諸苦毒；26、毒蟲隱伏，祥鳥飛鳴；27、漁夫獵戶，一時慈心；28、一切怨惡，悉皆消除；29、樹神低頭，禮遇行人；30、優曇獻獅，威懾百靈；31、阿師陀僊飛來城中；32、門監報知國王，僊人從空飛來；33、僊人沐浴更衣拜見國王；34、僊人求見太子；35、僊人禮拜太子；36、國王為太子起四時殿；37、五百僕人陪太子讀書；38、太子下學回宮；39、太子悶悶不樂；40、國王召大臣為太子議婚；41、須波佛王告知其女，各國太子求婚；42、王女登高樓觀看各國太子競技；43、太子持弓箭出城競技；44、大象堵門，不能通行；45、太子舉手擲象；46、相撲；47、太子一箭連穿七鼓；48、太子擲珠定親；49、國王向僕人詢問太子起居；50、國王召大臣與太子再次議婚；51、伎樂相迎，太子再娶二女；52、太子宮中娛樂；53、太子出城遊觀；54、路遇老人；55、路遇病人；56、路遇死人；57、路見比丘；58、遊觀農務；59、太子樹下思維；60、太子直至逾城；61、天神捧馬足，城門自然開。62、太子解寶冠、瓔珞，脫寶衣交與車匿還宮；63、犍陁兜離辭別；64、車匿與白馬還宮，裘裘抱馬痛哭；65、國王派五大臣追太子回宮；66、太子入城遊觀；67、太子遊摩竭陀國；68、太子以俗衣換僊人衣；69、太子樹下苦修。這些情節，互相銜接，有機地連成一氣，內容豐富，首尾完整，不僅是我國早期佛傳故事畫最完整的一套，也是一套完全民族化的人物故事畫。

故事畫在隋代有新的發展，情節更加細膩，技巧更加純熟，但數量越來越少，逐步為新的中國式的巨型經變所代替。許多故事成為經

變的附屬品，喪失了獨立性。到了晚唐五代，這些故事畫又以屏風畫的形式再次出現。如85、98、146等窟裏，連續排列了四十多扇屏風畫，其中有《梵天請法六事品》、《摩訶薩埵以身飼虎品》、《二梵志受齋品》、《海神難問船人品》、《恒伽達品》、《波斯匿王女金剛品》、《金財因緣品》、《華天因緣品》、《降六師緣品》、《摩訶斯那優婆夷緣品》、《散特寧緣品》、《月光王頭施品》、《富那奇緣品》、《善求惡求緣品》、《善事太子入海品》、《檀膩鞞緣品》、《象護品》等等，共有三十餘個故事。如“象護品”說：摩竭國中有長者生一男兒，家中同時出一金象，因此取名象護。象護漸漸長大，象亦長大，出入進止，形影不離。金象大小便皆為黃金。一次象護與諸長者子誇寶比富，即為說金象奇跡。時有王子阿閼世亦在其中，便暗自思量：我若為王，必奪此象。後來果然繼承王位，便邀請象護父子入宮赴宴，象護父子準時乘象進宮。宴飲畢，象護辭王欲去，王即令象護將金象留下，象護欣然同意，即獨自出宮，而金象即突然沒於地下，又從宮外涌出，象護即跨上象背，乘象歸家。98窟一屏風畫此故事。這類故事畫完全按照《賢愚經》繪製，已出現圖解性場面，藝術性日益貧乏。

佛傳故事也有所發展。61窟五代佛傳圖，共畫屏條三十二扇，以燃燈佛授記開始，至八王均分舍利止。情節超過了290窟佛傳圖的範圍，人物形象、衣冠服飾、風俗習慣、生活環境、以及結構形式，還在不斷地中國化，表現出完全的民族風格。

四、經變畫。一切以佛經為依據的繪畫，都可以叫經變或變相。但這裏所說的經變，是指一部經一幅畫的巨型結構。這種經變，在敦煌石窟裏始於隋，盛於唐，五代宋初承其餘緒。隋代經變有《法華變》、《維摩變》、《藥師變》、《彌勒變》、《涅槃變》、《阿彌陀變》等等。大多還處於初創階段，規模不大，情節也不多。如《維摩變》均以文殊問疾為主體，最簡單的結構，只有文殊維摩二人對立交談。420窟的《維摩變》情節較有變化，文殊維摩均坐在殿堂內，遙遙相對。維摩詰揮動塵尾，侃侃而談；文殊師利揚手作勢，好象正在據理辯駁。殿堂後面有竹林，上空有飛天散花，殿前有水池，蓮花綻開，鸞鴛戲水，孔雀長鳴。《彌勒變》中彌勒菩薩交腳坐於殿堂中，兩側有重樓高閣，伎樂天在樓閣中演奏法樂，以象徵兜率天宮。

隋代規模最大的經變是《法華經變》。420窟頂部，呈倒斗形，中心為波斯風紋樣組成的華蓋式藻井，四披全部為《法華經變》：東面為觀音普門品，南面為譬喻品，西面為方便品，北面為序品。譬喻品中的火宅喻及普門品中的胡商遇盜最為突出。火宅喻結構新穎，樓閣

聳峙，曲廊通連，大火延燒，狐鬼奔馳，一片恐怖氣氛。普門品中的胡商遇盜圖，描寫一群胡商，趕着大隊駱駝、毛驢，滿載貨物，翻山越嶺，長途跋涉，駱駝摔死在山谷裏，貨物被強盜洗劫一空，生動地反映了“絲綢之路”上的艱難險阻。此時的法華變雖沒有包括《法華經》廿八品全部內容，但在規模上已為唐代完整的《法華經變》奠定了基礎。

有唐一代，由於大乘教流播全國，宗派不斷興起，因而唐代洞窟裏布滿了各種內容的經變近二十種，主要經變有《阿彌陀經變》、《維摩詰經變》、《觀無量壽佛經變》、《法華經變》、《彌勒變》、《東方藥師變》、《報恩經變》、《華嚴經變》、《天請問經變》、《楞伽經變》、《金光明經變》、《勞度叉鬥聖變》等等。

《維摩詰經變》最早出現於東晉，顧愷之首創維摩詰像之後，陸探微、張僧繇等名家，都在南方畫過許多維摩變，可惜原作均已不存。北方現存最早的維摩變當為甘肅永靖炳靈寺建弘元年（420年）的小型結構：維摩詰作菩薩妝，臥病牀上，身蓋大被。麥積山127窟北魏晚期的維摩變已形成巨型結構，在文殊蘇維摩二主體形象之下已出現了帝王圖蘇各國王子圖，且仍保持南朝秀骨清像的造型。敦煌石窟的《維摩變》傳自中原，始於隋而盛於唐，貞觀年間才形成較完整的結構。唐代現存維摩變四十餘幅。所有《維摩變》都以問疾為主體，以文殊師利蘇維摩詰兩個主體人物為中心。文殊身邊是一群佛弟子蘇國王大臣，維摩詰帳下是一群各國王子，表現“國王、大臣、長者、居士、婆羅門等及諸王子并餘官屬，數千人皆往問疾”^④的場面。值得注意的是，唐代的維摩詰形象，已沒有“清羸示病”之容，而是個臉圓體胖，紅光滿面，頭戴白綿巾，身穿鶴氅裘，憑几探身，手揮塵尾，目光炯炯有神的高逸名士形象。

在文殊師利蘇維摩詰的帳前，出現了種種神變：維摩詰揮手一嘯，三萬二千獅子寶座，從空而降；維摩詰不起於座，以神通力化作菩薩，騰空而去，傾刻之間，從香積國捧來一鉢香飯，反轉鉢頭，傾倒於地，頓時香飯堆積如山，食之不盡。維摩詰身邊一天女，撒出了一把天花，紛紛降落在文殊師利及諸弟子身上，落於菩薩身上者立刻墜地，落於佛弟子身上者則貼着不落。佛弟子們運動神力去花，天女譏笑舍利弗說：“未能捨結習，難以落天花。”^⑤如此種種神變，無非是宣揚這位擁有田園奴婢、妻子兒女的維摩詰神通廣大，作為大乘教的宣傳廣告。唐代初年，朝廷裏就有許多官僚贊賞維摩詰式的人物，詩人王維字“摩詰”，連起來就是王維摩詰。唐太宗還親自勸玄奘還俗當居士，以便“昇鉉路以陳謨，坐槐庭而論道”。^⑥實際上是請他入朝當宰相。

當時朝廷卻有許多大官如杜正倫、賈敦頤等人物，相繼到玄奘那裏去受“菩薩戒”，當維摩詰。因此，莫高窟唐代《維摩變》的流行是有社會原因的。

阿彌陀經變——是以《佛說阿彌陀經》為依據的淨土變，沒有情節性，只着重表現“極樂世界”的種種豪華與歡樂。220窟初唐貞觀十六年的《阿彌陀淨土變》，是唐代前期的典型作品，色彩絢麗，氣魄雄渾。畫面上碧波蕩漾，蓮花盛開，阿彌陀佛結跏趺坐在蓮臺上，雙手作“轉法輪印”。觀音、勢至二菩薩分列兩旁，四周圍繞着許多小菩薩，有捧花敬獻者，有支頤冥思者，有長跪禮拜者，也有晃欄觀賞者，千姿百態。寶池四周有平臺曲欄，兩側有重樓高閣，琉璃鋪地，金純界道。樂隊列於兩廂，中心一對舞伎，戴寶冠，飾瓔珞，穿石榴裙，揮舞長巾，翩翩起舞。孔雀、鸚鵡、鸞鶴、迦陵頻迦、共命鳥等也同時振動雙翼，應弦而舞。七寶池中一切自然化生，往生童子自蓮花中出，有的端坐，有的倒立，有的在水中嬉戲。上部一片碧空，天樂飄蕩，“自發妙音”。飛天起舞，天花亂墜。佛經裏說，進入這樣的世界“無有衆苦，充滿諸樂”。法照和尚念佛贊裏描寫得更好：“西方極樂七重樓，諸天菩薩四邊遊，幡花寶蓋隨空轉，梵音歌贊不曾休。”真是一派誘人的歌舞升平景象。

《觀無量壽佛經變》最早出現於431窟，貞觀二十三年畫《末生怨》、《十六觀》蘇《九品往生》，但沒有形成完整的結構。盛唐時代才形成三個固定部分，中部為“極樂世界”，兩側有對聯式立軸，分別為《末生怨》蘇《十六觀》。《末生怨》據佛經裏說：頻婆娑羅王年邁無子，遂請相師占卜，相師說，王應有子，但此人尚在深山修行，命終後即來投胎。國王求子心切，遂下令斷絕道人食糧，道人遂被餓死。但王后仍然無子，國王又請相師占卜，相師說：道人雖死，未來投胎，化為白兔在王東園。國王立即命武士逮捕白兔，以鐵釘釘死。果然王后有孕，十月期滿，生產一子，國王甚喜。王子逐漸長大成人，突然記起前生積怨，便與大臣合謀，發動宮廷政變，逮捕國王，禁閉深宮。王后韋提希買通獄卒，暗地給國王送蜜面蘇葡萄酒漿。王子得知大發雷霆，拔劍欲殺其母。時有二大臣勸阻，遂將其母與父王同時禁閉深宮。王后終日禮佛，向佛發願“不願生此惡濁世界，希望往生‘佛國淨土’”。佛告以通過十六觀想修行法，最後進入西方極樂世界。十六觀的最後三觀明確宣告，不同身份的人進入佛國的不同待遇。最後三觀是：上輩生想觀，中輩生想觀，下輩生想觀。每一輩又分三等。“上輩上生”死時西方三聖（阿彌陀佛、觀音、勢至）持金剛臺親自來迎，一彈指間進入佛國，立刻見佛。而“下輩下生”就不一樣了，死時見金蓮花，

坐蓮花中，經十二大劫蓮花才開。正如《淨土贊》所云：“上品寸光升寶座，下品障盡始花開。”這說明佛國世界裏也逃不脫封建社會的等級制度。

《末生怨》為立軸連環畫，自下而上，一般畫捉父、禁閉、送蜜、殺母、禮佛等幾個場面；《十六觀》則自上而下，畫日想觀、水想觀等十六個場面。開元天寶以後，《觀無量壽佛經變》比《阿彌陀變》更為流行，在217、172、320、148及榆林窟25窟等，保存了許多完整瑰麗的結構。

唐代的《彌勒變》多以《彌勒下生成佛經》為依據，但也有不少彌勒上生下生合變，上部畫彌勒菩薩；中部畫善跏座彌勒佛，寶蓋懸空，聖眾圍繞；下方畫婆羅門拆毀“七寶幢”，一座精美的樓閣，頃刻間化為烏有，以此比喻“人生無常”；兩側畫懷佐王、王后、大臣、宮女第度出家。佛教宣揚只要一心念彌勒名號，即可徑登“兜率天宮”，享“極樂世界”之樂。“兜率天宮”，有巨大的宮庭殿堂，也有小型的地主莊園。兩側畫彌勒世界諸種美妙：山噴香氣，地涌甜泉；香美稻穀，一種七收；雨澤隨時，天園成熟，如意菓樹，香美無比；路不拾遺，夜不閉戶；樹上生衣，隨意取用；人壽八萬四千歲，女人五百歲始出嫁；翅頭末城，地平如琉璃寶鏡；羅剎掃地，龍王灑水；明珠寶柱，照耀通明；大小便時，大地自然裂開，便後還合。佛徒們把這個未來的“極樂世界”，描繪得多麼美麗。

唐代的《法華經變》內容基本完備，蘇其他經變一樣，以佛及聖眾的法會為中心，四周環繞着各品故事。唐代前期表現形式多種多樣，後期形成固定格式。無論前期後期，主要幾品則歷代通用。如比喻品中的“火宅喻”，一般擺在畫面下方正中，畫一方形大宅院，唯正面一門可以出入，一時四面火起，宅中毒蛇惡獸奔馳，妖魔鬼怪橫行，而宅主諸子樂著嬉戲，不知不覺。宅主為了促使諸子速出火宅，免遭燒身之禍，便以種種寶車珍玩之物，誘使諸子爭出火宅。宅外排列着羊車、鹿車、牛車，諸子出火宅後，宅主給諸子大白牛車各一輛。火宅喻比喻現實社會如火宅，正如吟“三界火宅”詩中所謂“日月長相望，宛轉不離心，見君行坐處，一似火燒身。”（7）比喻世人無知，置身其中而不知生命危險。佛教以“三車”象徵“三乘”，其中大象（大白牛車）從火宅中救出了衆生，這就是《法華經》的中心內容：佛所說法，只有一乘（即大乘），無二無三，之所以要分大、中、小三乘，是“方便”衆生接受佛法之故。此外，比較突出的有普門品中的“胡商遇盜”，化城喻品中的“化城”，信解品中的“窮子喻”，以及常見的“從地涌出品”、“方便品”、“藥王菩薩本事品”、“見寶塔

品”等。盛唐時代，觀音菩薩普門品成了獨立的經變，幾乎繪製了普門品的全部內容。

吐蕃統治時期，佛教宗派林立，經變增多，而且顯宗密宗，同在一窟。大歷六年前後的148窟，就是從盛唐轉入中唐的典型窟^⑧。據《大唐隴西李府君修功德碑記》所載：“……素涅槃像一鋪，如意輪菩薩、不空罽索菩薩各一鋪。畫報恩、天請問、普賢菩薩、文殊師利菩薩、東方藥師變、西方淨土、千手千眼觀音菩薩、彌勒上生下生、如意輪、不空罽索等變各一鋪，賢劫千佛一千軀。”與洞窟內容完全符合。

《報恩經變》是吐蕃統治時期廣泛採用的題材，宣揚忠君孝親思想，是儒佛兩家思想進一步結合的產物，也可能寄寓着各族人民對吐蕃奴隸主殘酷統治的反抗情緒。

最早的《報恩經變》出現於148窟，此後歷代不絕。

《報恩經變》是以《大方便佛報恩經》為依據的，畫面中部為佛及聖眾，各品故事中之主要者，分布於經變四角。經變下部正中為序品，畫阿難持鉢行乞，路遇婆羅門肩負老母乞討。佛經裏講，王舍城中有一婆羅門子，孝養父母，“家計蕩盡，担負老母次第行乞，若得好吃香美菓瓜，仰奉於母，若得惡食萎菜干菓，而自食之。”這一小小畫面已點明這一經變的主題思想。四角計有“孝養品”、“惡友品”、“論議品”、“親近品”等。孝養品、惡友品均曾以獨立的故事畫出現於北周時代，各品故事情節多散見於《六度集經》、《賢愚經》、《大般涅槃經》中。從這些跡象看，已失譯人名的報恩經，很可能是出於中國僧侶之手的真正中國經。

《報恩經》各品故事，多有曲折的情節，其中《惡友品》最為生動。《惡友品》在《賢愚經》裏叫《善事太子入海品》。佛經裏講：波羅奈國王有二子，一名善友，一名惡友。善友心地善良，見男耕女織，感慨人民“勞苦非一”；見屠羊宰牛，網鳥捕魚，“殺生以養生”，認為是“結果劫殃”。善友為了救濟貧困，打開國王倉庫，讓人們恣意自取。布施日久，庫藏財物施捨殆盡，國中大臣頗有怨言。善友即與眾人商議，入海討取龍王摩尼寶珠。出發之日，惡友亦與同行。海中遭遇惡風，惡友船破被阻；善友在船師幫助下，經過金山銀山，直達龍宮。龍王取出摩尼寶珠，贈與善友。善友上岸，見惡友已在岸上等候。惡友問善友，寶珠何在？善友說在髮髻裏，惡友便以竹刺刺兄雙目，奪珠而去。善友昏厥在地，恰好有牛群經過，牛王以四腳護善友，并以舌拔去眼中竹刺。又有牧人救護回家，為侍湯藥，眼傷雖愈，但雙目失明。善友辭謝牧人，彈箏乞食，到了一個國家，國王菓園常患鳥雀，被園監雇為守園人，以手牽繩，擊響樹上鈴鐺，驅趕鳥雀，

暇時便在樹下彈箏自娛。一日，王女入園遊觀，見盲藝人心生愛慕，一見鍾情，結為夫婦。又一日，王女外出晚歸，善友疑其有異心。王女發誓，若無私行，令你一目平復。誓畢，善友一目復明。王女指責善友為“乞人無信”。善友答言，我非乞人，乃波羅奈國王子。王女不信。善友發誓，若是王子，令我另一眼亦平復，果然雙目復明。善友之母因失去愛子，終日憂悲苦惱，便作書一封，繫善友在家時所養鴻鴈頂上，鴻鴈直飛善友所居宮殿。善友得書知父母懸念，即回書備說惡友奪珠經過。國王得書，即派使者往迎太子還國，於是善友與王女乘象輿歸來。回國後善友以德報怨，請國王寬恕惡友刺目奪珠之罪，索回寶珠，於高樓上焚香禮拜，寶珠閃閃發光，從“空中自然降落粳米名衣，金銀珠寶及眾妙伎樂”。窮困之人，競往拾取。故事的結局，雖屬出於宗教幻想，但在佛教禁欲主義思想禁錮下，在畫面上敢於正面表現男女戀愛私情，卻使這幅故事畫增添了不少人間情趣。

《金光明經變》是吐蕃統治時期出現的新內容。它的結構形式與《觀無量壽經變》相同，中部為佛國法會。兩側有對聯式立軸故事畫。一面為捨身品（即薩埵捨身飼虎故事），一面為“流水長者子品”。佛經裏講：長者子流水（人名）携二子出遊，至一大空澤處，池水枯竭，池中大約有一萬尾魚“將入死門”，流水取樹枝為魚遮蔭，并四處找水，見前面有一大河，但水道被捕魚人破壞，不令河水下流，要修好水道，須成百上千工人，并要九十天時間。流水便奔見國王，借來二十頭大象蘇皮囊，赴河邊馱水放入池中救魚。時魚飢餓，向人索食，長者子流水令其子取一力量最大之象，回至家中，馱來所有食物，散於澤中。此圖一般畫七個場面：1、長者子流水携子出遊。2、見虎狼狐犬多吃血肉。3、流水及子見涸澤中萬魚將死。4、長者子採樹枝，為魚遮蔭。5、長者子至國王所借來大象及皮囊。6、長者子趕象馱水。7、長者子將水倒入澤中，眾魚得救。

經變畫是我國佛教藝術的獨創形式，大多數經變，中部均為佛國法會，四周穿插一些故事情節，結構嚴謹而又生動活潑。但也有一些經變，如《華嚴經變》、《楞嚴經變》等，經中多係抽象哲理蘇神學概念，不易變為形象藝術，因而內容貧乏，枯燥無味。

經變畫在唐代前期，是創造時期，形式多樣，呈現出一派生氣蓬勃的景象。唐代後期佛教在不斷中國化過程中，宗派越來越多，因而各種經變同時出現在敦煌石窟，且各種經變已成固定形式，即上部為經變主體，下部畫連屏，屏風內畫各品故事，屬於停滯不前的守成時期。值得注意的是，有些經變已不是直接依據佛經，而是參照俗講變文蘇俗文，而且畫面上出現了大量的社會生活場景。五代以後，佛教



北凉 275窟 菩薩



北凉 268窟 菩薩



北魏 257窟 菩薩

還在發展，而佛教藝術卻日益衰落。經變已經公式化，西夏時代的淨土變，成了一壁呆板的圖案。只有個別新出題材，如《勞度叉鬥聖變》《五臺山圖》還具有一定的藝術生命力。

五、裝飾圖案。敦煌壁畫都有一定的裝飾性，但它與裝飾圖案有所不同。裝飾圖案是石窟建築不可缺少的部分。平棋、藻井、人字披都是石窟頂部的裝飾；龕楣、柱頭是門框裝飾；花邊則是窟內壁畫整體間架結構的裝飾。除此之外，還有華蓋、地氈、衣飾，家具器物上的各種各樣的花紋，使整個洞窟的壁畫，在統一中又富有變化。

敦煌圖案，大半都是用變形的植物紋、動物紋、天象紋、幾何紋及與主題性壁畫中相同的人物形象組合而成。這些紋樣有些有佛教象徵意義，如蓮花，佛經裏叫“法花”，象徵淨潔、淨化、淨土；獅子象徵王、佛；龍、鳳、麒麟象徵祥瑞。有一些象徵人的品格蘇社會風俗，如忍冬，象徵堅忍不拔，石榴象徵多子多孫；也有一些不一定有什麼象徵意義，如茶花、幾何紋、百花卷草等，只表現物體變形的裝飾美。

敦煌圖案在不同的時代裏，有不同的花紋蘇不同的風格特點。早期（十六國、北朝）平棋與人字披相結合的窟頂，是敦煌石窟的典型形制。平棋就是早期藻井圖案的連續，每一平棋均以方形岔角套疊組成。這種蓮花平棋，在我國東漢畫象石墓頂已經出現。人字披則是中國硬山屋頂的摹仿。龕楣形如菩提樹葉。圓光背光形如蓮瓣，有些與西域、印度有一定關係。這些建築部位均以各種花紋為裝飾，主要花紋有：蓮花紋、忍冬紋、雲氣紋、星宿紋、渦紋、菱紋、棋格紋、龜背紋、雲龍紋、對虎紋、孔雀紋、駝鳥紋、鸚鵡紋、雙鴿紋以及飛天、力士形象等等，變形巧妙，造型生動。

隋唐時代，由於中西友好往來不斷發展，文化交流日益頻繁，在精美的中國絲綢傳入西方的同時，西方的裝飾花紋也傳入我國，特別是波斯紋樣，流行於西域、河西蘇我國北方。開皇初年，波斯以精美的金綾錦袍，贈送給隋文帝，文帝命善於織錦的何稠仿造，結果，仿造出的比所獻者更美^⑨。可見波斯紋樣頗為中國人民所喜愛。解放後，在新疆的古墓中發現了許多波斯紋錦。隋代的敦煌圖案中也出現了大量的波斯風紋樣，如圓環連珠狩獵紋、翼馬紋、對馬紋、柿蒂紋、鳳含威儀紋、菱形連珠、蹲獅紋、翔鳳紋、團花紋、獸頭忍冬紋、禽獸互變紋等等。由於吸收了優美的外來裝飾花紋，大大豐富了隋代圖案的內容，形成了獨特的新風格。

唐代的裝飾圖案，紋樣更為豐富、精緻，結構更加嚴密複雜。主要紋樣有：卷瓣蓮花紋、纏枝石榴紋、葡萄紋、波狀茶花紋、百花卷

草紋、連續團花紋、寶相花紋、折枝花卉、三兔追逐紋、雙龍戲珠紋、團龍紋、對鳳紋、人立狻猊紋、臥獅紋、鸚鵡紋、靈鳥紋、方勝紋、彩雲紋、連續菱形紋、彩鈴垂帳紋，以及化生童子、飛天伎樂等等，組成華蓋式藻井、圓盤式佛光、長方形舞筵、蓮瓣式背光、水波式花邊等等。圖案性遠比隋代強，色彩亦更豐富，金碧輝煌，鮮艷奪目。

晚期（五代、宋、西夏、元）圖案，趨於工整單純，整個窟頂形成一個巨大的華蓋，到處都是連續圖案，紋樣有：堆金團龍紋、堆金翔鳳紋、連續團花紋、波狀忍冬紋、折枝牡丹紋、卷雲寶珠紋、幔網垂帳紋、祥禽瑞獸紋等，雖然也有一些精美的藻井蘇邊飾，但由於海上絲路興起以後，陸路交通衰落，文化沉滯，裝飾圖案總的趨向是日益粗糙、單調，缺乏藝術性。

裝飾圖案，不僅把壁畫蘇雕塑中的人物裝點得更加真實富麗，而且對於整個洞窟建築格式，壁畫的整體布局，有着重要的聯繫作用。長長的邊飾，不僅裝飾着每一幅主題畫，而且把所有的主題畫納入了整齊劃一而又有節奏的審美規範之中，使其互相結合，變化中體現出協調蘇穩定感。

六、佛教史跡畫（或佛教感應故事畫），是敦煌壁畫中一類獨特的題材。它不是以佛經為依據，而是以我國或外國一些佛教傳說史跡或佛教感應故事畫起來的。最早出現於初唐323窟，南北兩壁共畫了七組佛教歷史傳說故事，計有“張騫出使西域”、“大夏佛跡——曬衣石”、“佛圖澄神異”、“唐會建康傳佛教”、“西晉石佛浮江”、“東晉高僧得金像”、“隋文帝迎曇延祈雨”等。畫面多有題榜，內容一般可考。

張騫出使西域是一幅歷史畫，共畫三個場面：漢武帝於甘泉宮焚香禮拜，漢武帝送別張騫，張騫到達大夏國。現存題記兩方，其一為：“漢武帝將其部眾討匈奴并獲二金（人），長丈餘，列之於甘泉宮，帝以為大神，帝行拜謁時。”其二為：“前漢中宗（原題如此，有誤，應為“世宗”）既獲金人，莫知名號，乃使博望侯張騫往西域大夏國問名號時”。張騫出使西域，到過大夏，史籍多有記載。但“問名號”之事，史無明文。畫面上甘泉宮裏的金人已改為佛像，那麼“問名號”只能是問佛的名號，這顯然是後代佛徒們牽強附會，捏造歷史。但這幅畫本身，仍然反映了當時的歷史事實。

吐蕃統治時期，許多洞窟的龕頂或甬道兩側蘇頂部，出現了另一類佛教史跡畫（瑞像圖），如《于闐舍利弗毗沙門天王決海》、《牛頭山》、《尼波羅火池》、《阿育王造塔》、《南天竺彌勒白像》、《指日月像》、《犍陀羅雙身像》、《聖者劉薩訶事跡》、《張掖國



北魏 257窟 人大於山



西魏 285窟 菩薩

古月氏王瑞像》等約三十餘種。這些畫牽涉到河西、西域、中亞、印度，具有一定的歷史意義，它們多以斯坦因、伯希和劫去的卷子《瑞像記》為依據。但一般畫面都很簡單，有的僅畫一身佛像。如《犍陀羅雙身像》，玄奘《大唐西域記》記載較詳：有一貧士，給人做苦工，積得一個金錢，往找畫工，求畫一如來妙像。畫工感於至誠，雖然工價不足，仍許為其成功。隨後又有一貧士來見畫工，說明由於貧困，只有一個金錢，請畫一佛像。畫工同時收二人金錢，共畫一像，一身二頭。二貧士同日前來禮拜所畫佛像，畫工指像說“此是汝所作之像也”。二人相視茫然。畫工心知其疑，向二人說：“凡所受物，毫釐不虧，其言不謬，像必神變”，於是“分身交影，光明昭著”，同時顯二佛像，二人嘆服畫工巧思。中唐、晚唐、五代、北宋諸窟，多有此像。237窟龕頂，畫佛像一身四手，頂上出二頭，題榜為：“雙身瑞像者，犍陀羅國貧者二人出錢畫佛像，功德至遠……”。佛像兩側下方畫二貧士，合掌禮佛，均著吐蕃裝，可知此窟為吐蕃時期所成。

又如《阿育王修八萬四千塔》，據《大唐西域記》記載，阿育王命鬼神於天下“以佛舍利起窣堵波”，“無優王（即阿育王）既開八國所建窣堵波，分其舍利，付鬼神已，謂羅漢曰：我心所欲，諸處同時藏下舍利。心雖此冀，事未從欲”。羅漢告訴國王，如果某一天日有隱蔽，其狀如手，此時宜下舍利，您叫鬼神去做就是。到期，“日正中時，羅漢以神通力，伸手蔽日，營建之所咸皆瞻仰，同於此時功績咸畢。”畫面上畫一大手障日，這就是“一手遮天”的故事。

《聖者劉薩訶事跡》畫，是以《高僧傳·釋惠達傳》蘇藏經洞出土的《劉薩訶蘇尚因緣記》為依據的。劉薩訶俗名劉宰蘇，是一個胡僧，遊化南方，於北魏太延年間來到河西，遊至涼州蕃胡郡，遙禮御谷山，突然預感“此谷當有像現”，像好“則時樂世康”，像壞“則世亂民苦”。後來據說在一場暴雨中雷震山裂，出現一身丈八無頭佛像，當時即另鑄一佛頭安裝上去，但“安迄還落”。至北周時突然在七里溝發現一佛頭，安上去“宛然符合”。直到隋代大業年間隋煬帝巡幸河西，“禮敬厚施，重增榮麗”，改為感通寺，因此劉薩訶事跡也流傳於世。莫高窟72窟有巨型《劉薩訶事跡變》，全畫約有三十多個大小場面，惜下部殘毀，僅餘部分內容，其中“天女迎佛頭”等情節尚清晰可辨。畫四人臺方亭式肩輿，輿中為鐵佛頭，上部正架梯安置佛頭，下部為樂隊蘇歌舞百戲，表示慶祝失頭復得。

西夏時代，在聖像經變中出現了《唐僧取經圖》。玄奘領着猴形孫悟空，牽着白龍馬，馱着佛經，遙禮聖像，這大概是以宋人《大唐三藏取經詩話》為依據畫的。

這些佛教史跡畫，很多是僧侶們虛構的，但也有一些是有歷史依據的，儘管藝術性不高，但對研究中西文化交流，研究中國佛教發展演變的歷史，仍然是不可多得的形象資料。

七、供養人畫像。它屬於肖像畫範疇，在我國有悠久的歷史。但佛教石窟裏的功德像，與歷史人物肖像不盡相同。這種形象，在犍陀羅雕刻裏已經出現，在西域龜茲壁畫中也有，但為數不多，且無題名。敦煌石窟一開始就出現了長長的供養人行列，并有榜子，書寫姓名。這是與我國漢族祖先崇拜的風俗結合起來了。現存最早有題名，且字跡清楚者，當為北魏248窟，龕下索家供養像行列，如“信女索金一心供養”。畫像均為清瘦型，頭頂圓髻，身穿大袖裙襦，為北魏孝文帝改制後的風格。隋代281窟，“大都督王文通供養”為跪像，戴幞頭，穿窄身小袖袍、烏靴、革帶，頗具隋代衣冠的特點。初唐以前，供養人題名均較簡略，盛唐以後就逐漸複雜了，不僅畫像從高不盈尺發展到等身巨像，題榜也從書寫姓名逐步發展到把全部結銜貫於姓名之前，如196窟索勳供養像，題榜為“敕歸義軍節度瓜沙伊西等州管內觀察處置押蕃落營田等使守定遠將軍檢校吏部尚書兼御史大夫鉅鹿郡開國公食邑貳仟戶實封三百戶賜紫金魚袋上柱國索勳一心供養。”這一題記已超越了表示恭謹虔誠的範圍，幾乎成了官吏的“告身”。這幅供養像場面較大，除索勳像外，還有他的兒子承勳像，以及侍從武士蘇奴婢。

五代宋初的供養人像更大，超過了真人的身高，如98、100、108等窟甬道兩側的畫像，範圍已不是一人一家，而是祖宗三代蘇節度使衙門的官員，已帶有宗廟祠堂乃至明堂的性質。98窟有一身于闐國王像，高三米有餘，高鼻、大眼、卷髮，為回鶻像。他頭戴天平冠，身穿袈裟袍，蔽膝，分稍履，腳下有天女承托，當時稱為“大像天王”，題榜為“大朝大寶于闐國大聖大明天子……即是窟主”。這是為曹議金的女婿李聖天畫的功德像。于闐國王身後一女像，戴鳳冠，穿回鶻反領長袍，平頭綉花鞋，顯然這是漢回風俗互相影響下出現的混合裝，題榜為“大朝大寶于闐國大政大明天冊全封至孝皇帝天后曹氏一心供養。”曹氏即曹議金的女兒。她後身有侍從武士蘇奴婢。這一組像反映了當時漢族與回鶻族、中原政權蘇邊疆民族政權的密切關係。

供養人畫像中還可以看到許多豪門氏族的形象。他們開鑿了許多規模巨大的洞窟，如李家窟：初唐332窟（李懷讓亦作李克讓）、中唐148窟（李太賓）、晚唐9窟（李明振）。陰家窟：西魏285窟（陰安歸）、盛唐217窟（陰嗣瓊）、中唐231窟（陰嘉政）。索家窟：北魏248窟（索金等）、12窟（索義昌）。何家窟：晚唐196窟（何法師）。張家窟：



北周 428窟



隋 276窟 菩薩



隋 420窟 菩薩



初唐 347窟 菩薩

盛唐180窟（張成慶）、晚唐156窟（張議潮）、94窟（張淮深）。曹家窟：61窟、55窟（曹元忠）、宋代454窟（曹延恭）、翟家窟：初唐220窟（翟思遠）、（翟通）、晚唐85窟（翟法榮）、五代220窟（翟奉達、翟信、翟溫子、翟神德等）。此窟正龕下有初唐時書寫的“翟家窟”三個大字。從初唐到五代，翟家一直經營此窟，畫了翟家幾代人的形象。從翟奉達“檢家譜”的題記來看，石窟寺已兼有宗廟性質。

供養人畫像中最可珍貴者是出行圖。張議潮及宋國河內郡夫人宋氏出行圖、張淮深夫婦出行圖、曹議金與回鶻公主出行圖、慕容歸盈夫婦出行圖（榆林窟），真實生動地記錄着當時地方統治者的活動。

除了豪門氏族之外，還有當時居住或統治這一地區的少數民族，如盧水胡、鮮卑族、吐蕃族、回鶻族、黨項族、蒙古族的形象。還有康、史、何、安、石等中亞昭武九姓諸國人的形象，以及“胡商竺”（即印度商人）的形象。所有供養人畫像，都是當時的歷史鮮人物的真實紀錄，是研究我國肖像畫鮮地方史的第一手資料。

上述七類壁畫，除裝飾圖案而外，一般有情節的壁畫，特別是經變畫鮮故事畫，都反映了大量的現實社會生活，如：統治階級的出行、宴會、朝會、審訊、游獵、鬻度、禮佛等；勞動人民的農耕、狩獵、捕魚、製陶、冶鐵、屠宰、炊事、營建、馭車、趕駝、行乞等；還有嫁娶、上學、練武、歌舞百戲、商旅往來、少數民族、外國使者等等各種社會活動。因此，敦煌石窟，不僅是藝術，也是歷史。

（二）

敦煌壁畫的內容豐富多彩，它鮮別的宗教藝術一樣，是描寫神的形象、神的活動、神與神的關係、神與人的關係以寄托人們善良的願望，安撫人們心靈的藝術。因此，壁畫的風格，具有與世俗繪畫不同的特徵。但是，任何藝術都源於現實生活，任何藝術都有它的民族傳統；因而它們的形式多出於共同的藝術語言鮮表現技巧，具有共同的民族風格。

繪畫的民族風格，是由具有民族特色的多種表現因素熔鑄而成。單就形式風格而言，它是線描造型、裝飾性構圖、工筆重彩，以形寫神等幾個方面有機結合的產物。

線描是我國書法鮮繪畫藝術造型的主要手段。幾千年來，中國繪畫，都是使用富有彈力的毛筆，以線條塑造各種形象。從彩陶上的編織紋、鳥獸紋、幾何紋、自由活潑的線描，殷周銅器上的雲氣紋、夔龍鳳紋、規矩嚴整的線條，晚周帛畫保留着濃厚金石味的挺拔有力的線描，西漢帛畫圓潤流暢的線描，到與敦煌壁畫有着直接繼承關係

的酒泉、嘉峪關、敦煌等地的魏晉墓畫自由豪放的線條，都充分顯示了線描造型所特有的高度概括力、變形、誇張的特點。

構圖上的裝飾性，是幾千年來繪畫藝術的優良傳統。從史前彩陶、殷周銅器、戰國漆畫、漢代的畫象磚、畫象石，魏晉十六國的墓室壁畫，南朝的磚刻畫，到早期敦煌壁畫，在人物布局鮮形式結構上一脈相承地充分運用了對稱、均衡、反復、重疊、疏密有緻、輕重適宜、間斷中氣脈相連、變化中統一等審美規律。從早期的原始稚拙，到以後的着意經營，特別是畫面上採用鳥瞰式或散點透視、平列人物、沒有空間距離等，都給畫面帶來自由活潑、富於樸拙的裝飾美。

中國繪畫一開始就是着重色。彩陶上的墨紅對比、漆畫上的紅綠交輝、帛畫上的五彩繽紛、表明了工筆重彩的特點。壁畫中形象的色彩，一般都按“隨類賦彩”、“以色貌色”的原則表現物體的固有色。這種固有色是從自然鮮社會中鮮雜的色彩裏抽出來的類型色，以體現“隨色象類”的審美效果。敦煌壁畫繼承了這個傳統，而且賦以重彩，使畫面呈現樸質、明快、濃重、熱烈、輝煌燦爛等不同的效果。但在一幅畫上或整窟布局中，色彩又都是統一鮮諧的。

以形寫神，是中國古代繪畫創作鮮評論的最高準則。從彩陶上的魚、鳥鮮各種動物、銅器上的龍鳳、鸞鳳、漆畫上的孝子鮮神怪、帛畫上天國的僊人、人間的官吏、地下的鬼神到與敦煌壁畫一脈相承的魏晉十六國墓畫中的羽人、樂工、舞伎鮮墓主人畫像等，人物形象的比例、角度、姿態、五官表情等外貌的刻畫，最終都是爲了表現人物的內心活動，表現人物的靈魂。

中國民族繪畫傳統源遠流長，敦煌壁畫，自始至終，都繼承鮮發展這個優良傳統。敦煌藝術風格並不是漢晉畫風一成不變的發展，而是在中西文化交流中吸收、融合了西域兄弟民族鮮中亞、西亞、南亞各國佛教藝術的有益因素創造出來的一代新風。

敦煌畫面的風格是隨着社會形勢、統治民族、佛教思想、審美觀點的變化而變化的，這個共同的民族風格，又體現在不同的時代風格、地區風格、畫派風格鮮個人風格之中。

十六國時代是敦煌石窟藝術的初創期，本土的漢晉文化鮮藝術——道家的神僊思想鮮儒家的入世思想薰陶下產生的魏晉十六國墓畫，是接受佛教思想鮮創造佛教藝術的基礎。但是，已經具有規模鮮體系的西域（新疆地區）佛教藝術，通過“絲綢之路”不斷地向東傳播，不可避免地給敦煌石窟藝術以巨大的影響。

十六國的壁畫，主要是佛像鮮故事畫。結構較簡單，有單幅畫鮮組畫。單幅畫，僅表現故事的主要人物鮮主要情節。幾個單幅本生故