

中國美術全集

繪畫編
敦煌壁畫

上 14



中國美術全集編輯委員會
敦煌研究院 編

中國美術全集

繪畫編 **14** 敦煌壁畫 上

中國美術全集

繪畫編 14 敦煌壁畫 上

中國美術全集編輯委員會
敦煌研究院 編

本卷顧問 金維諾 傅天仇

主編 段文傑

副主編 史葦湘 葉文熹

出版者 上海人民美術出版社

(上海長樂路六七二弄三三號)

責任編輯 張紉慈

設計 陸全根

圖版攝影 祁鐸

攝影助理 宋利良 盛晏海

印刷者 上海印刷技術研究所激光排字

上海市印刷一廠

發行者 新華書店上海發行所

一九八五年九月 第一版 第一次印刷

編號 八〇八一·一四五八二

國內版定價九五元

版權所有

敦煌壁畫概述

段文傑

一

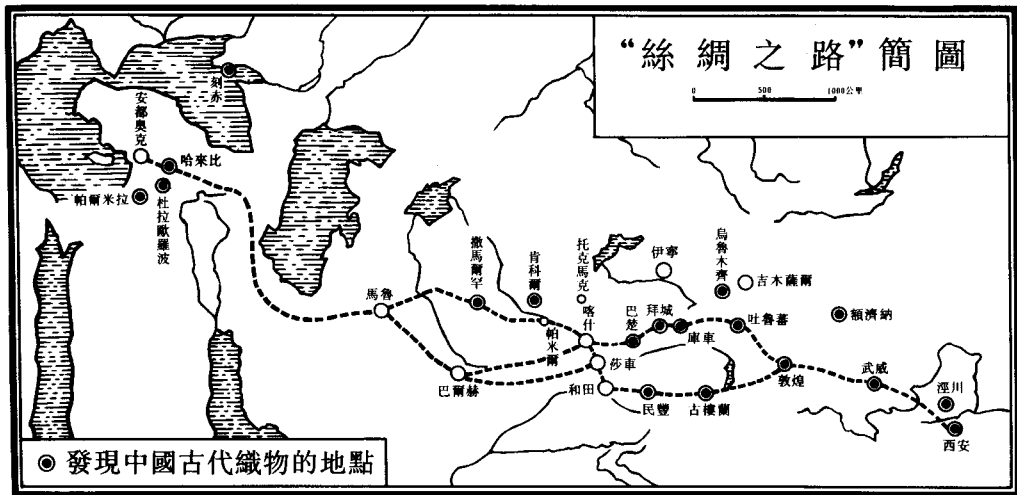
以莫高窟為主體的敦煌石窟（包括榆林窟，東、西千佛洞），自公元四世紀開窟以來，歷經一千六百餘年。雖因歷史的變遷，人為的破壞和風沙的侵蝕，莫高窟至今仍存洞窟四百九十二個，壁畫四萬五千餘平方米，彩塑兩千餘身。堪稱當今世界上保存最好、石窟數量最多的佛教藝術寶庫。

敦煌石窟藝術博大精深，氣魄宏偉，融建築、壁畫、雕塑為一體，內容極為豐富，民間畫師在繼承中原漢民族和西域兄弟民族藝術優良傳統的基礎上，吸收並融化了外來的表現方法，發展成為具有敦煌地方特色的中國民族風格的佛教藝術。為研究中國古代政治、經濟、文化、軍事、地理、宗教、社會生活、民族關係、中外友好往來、文化交流，提供了浩如烟海的珍貴資料，是人類稀有的文化寶藏和精神財富。

敦煌是漢武帝建立的河西四郡之一，當時的敦煌郡，領六縣，扼兩關，居民近四萬人。是一個地處東西交通要衝繁榮的邊陲重鎮。張騫兩次出使西域之後，發自長安，達於西海，長達七千餘公里的絲綢之路上，僧俗交往，商旅如織。

三國時期，敦煌太守倉慈親自主持中西貿易，善待胡商，公平交易，交幣之後，護送出關，如還想到洛陽，即發給過所（通行證），惠政之下，中外頌揚。他死後，吏民胡商，「以刀畫面，以明血誠，又為立祠，遙共祠之」。並為他畫像，以為紀念（一）。漢晉以來，敦煌一直是著名的絲綢貿易市場。

絲綢是我國古代物質文明和精神文明的高度結晶。遠在春秋戰國時代，通過敦煌傳入西方。波斯人、粟特人、大食人、突厥人、羅馬人、印度人，當然還有中國人，趕着毛驢、駱



駝、波斯驢、波斯驘，騎着馬，把西方的工藝品運來中國，又把中國的絲綢馱到西方。安息軍官以中國絲綢作旌旗，「使羅馬軍團眼花繚亂而敗北」〔二〕。羅馬人爭購中國絲綢為衣料。羅馬婦女以漢朝「錦綉文綺」作衣服，「光彩奪目」〔三〕，與黃金等價的中國絲綢，在西方享有盛譽。

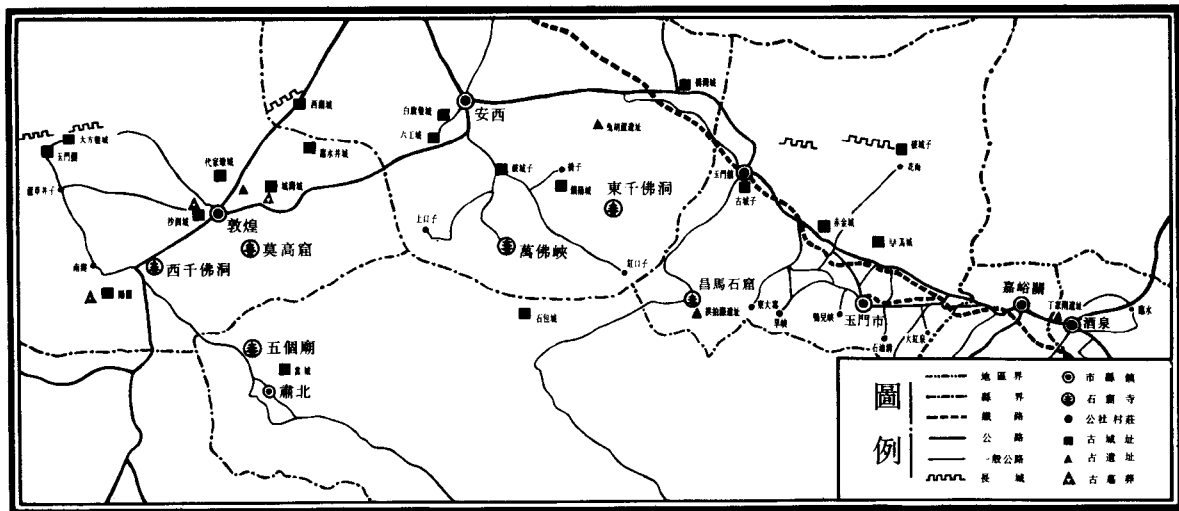
敦煌自建郡以後，中原漢文化已根深蒂固，敦煌酒泉一帶出土的魏晉墓畫中，東王公、西王母、天馬、天鹿、青龍、白虎、朱雀、玄武和塢壁、軍屯、墓主宴飲、貴族出行等，都是儒家、道家思想的反映。在中西經濟文化交流的潮流中，創始於印度的佛教傳入了中國，首先在西域扎根，經過敦煌而入中原。

兩晉時代，敦煌已有佛教活動。永熙年間，敦煌著名書法家索靖在莫高窟題壁號「仙巖寺」；世居敦煌的月支僧竺法護，太康五年（公元二八四年）已在敦煌譯經；竺法乘在敦煌建立寺院，延僧講學；竺曇猷在敦煌苦修習禪定；敦煌沙門單道開，隱居山野，修行誦經。這些事實說明，在石窟未出現之前，敦煌佛教已初具規模。

十六國時代，作為兩關總綽，絲路要衝的敦煌，成為五涼逐鹿，兵家必爭之地。在「出門無所見，白骨蔽原野」〔四〕的苦難深重的時代裏，善良的人們，在因果報應、輪回轉世、天堂地獄等宗教神學的影響下，「士庶競造寺廟，相競出家」〔五〕，以求得精神上的慰藉。敦煌石窟就是這樣一股歷史潮流的產物。

據武則天聖曆元年（公元六九八年）《李君修佛龕碑》記載，莫高窟創建於前秦建元二年（公元三六六年），實為前涼張天錫太清四年。最早建窟者是兩位禪僧樂傳與法良。二六八——二七五這一組洞窟便是這一時期的遺存。二六八窟為傳自西域的早期禪窟，二七二窟也是西域式穹窿頂過渡到覆斗藻井的殿堂窟。二七五窟為縱長人字披頂殿堂窟，南北兩壁還有漢式闕形龕。從這組洞窟的形制看，敦煌石窟一開始便是西域石窟與中原宮闕建築結合的新形式。

太延五年（公元四三九年），北魏滅北涼，沮渠安周西奔高昌，北涼政權又延續了十餘年。在這段時間裏，苦行禪修之風盛行。曇摩密多在敦煌建立精舍，教授禪道，「學徒濟濟，禪業甚盛」〔六〕。酒泉、敦煌、高昌一帶發現的北涼石塔和早期三窟，均以彌勒像為主尊，



顯然都是適應修禪觀像的需要，希望「值遇彌勒」，「入室見彌勒」，而為之「決疑」。

太平真君六年（公元四四五年）成周公萬度歸揮戈西進，征鄯善，破焉耆，平龜茲，漁陽公尉春出擊伊吾，幾年之內平定了西域，「五十餘國朝獻與魏」（七）。雖然敦煌還不時受到柔然人的騷擾，但皆為鎮戍將士所擊破，從未影響大局，無礙於佛事活動。大約就在尉氏鎮戍敦煌期間，復法之風推動了敦煌建窟，二五四、二五七、二五九、二六〇等窟，便是北魏中期的典型洞窟。窟呈長方形，前有人字披前廳，後有中心方柱，四面環通可供人們右旋繞塔巡禮觀像，頗具敦煌特色。

北魏孝文帝改制時期，穆亮於太和九年（公元四八五年）出任敦煌鎮都大將，孝昌年間（公元五二五——五二七年）東陽王元榮出任瓜州刺史，帶來了中原的佛教藝術。敦煌石窟受到太和改制以後，龍門、雲岡傳自南朝的「秀骨清像」造型風格的影響。太和以後，佛教藝術傳播的方向有所改變，原來從西向東，現在從東向西，即從中原向敦煌、向西域，敦煌又出現了一批新洞窟，中心柱窟和殿堂窟，四三五、二四八、二四九等窟便是其中的代表。

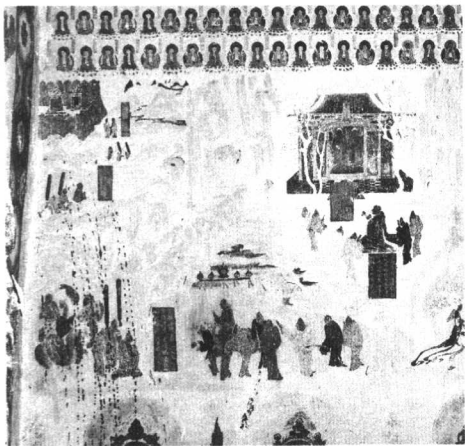
大統元年（公元五三五年）元寶炬稱帝，敦煌轉入西魏。東陽王繼續統治瓜州，二八五、二八八、四三一窟等，便是這一時期建造的。二八五窟發願文中有大統四年、大統五年（公元五三八——五三九年）墨書題記，并有五公貴婦供養像出現，可能是東陽王元榮所修之大窟。

在東陽王時期的洞窟裏，不僅出現了典型的清瘦型畫像，而且道家神仙思想的題材也進入了佛窟，反映了藝術上佛道結合的新思潮。

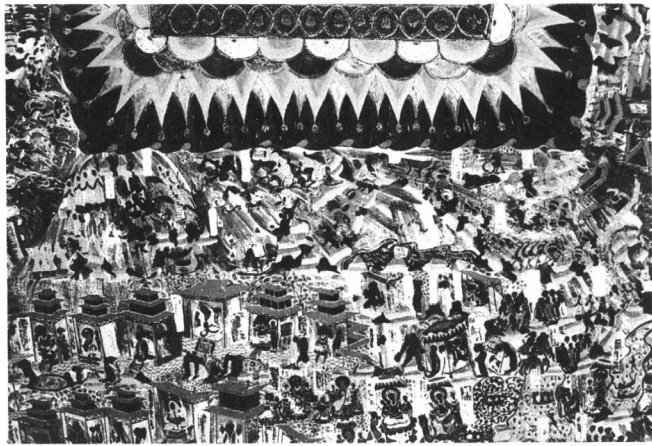
西魏恭帝四年（公元五五七年），宇文覺建立了北周政權，建平郡公于義自中原出任瓜州刺史，在敦煌大倡佛教，修造了一批佛窟，窟型逐漸從中心柱窟過渡到覆斗藻井殿堂窟。四二八、二九〇、二九六、三〇一等窟即其代表，四二八窟規模宏偉，可能是建平公所建的「一大窟」（八）。

隋文帝統一南北，採取了一些改革措施，促進了封建經濟的發展，出現了「人物殷阜，朝野歡娛」的新局面（九）。為了防禦突厥人侵擾，隋煬帝銳意開發河西，經營西域。大業五年（公元六〇九年）派聞喜公裴矩至敦煌，招至胡商並於張掖舉辦西域二十七國交易會。隋煬帝

張騫出使西域圖 初唐 三三三窟



西域商隊 隋 四二〇窟



親幸河西，武威、張掖，士女盛裝縱觀，列隊數十里，各國使者、胡商，佩金玉、服錦罽，「焚香奏樂，歌舞喧噪」〔十〕。

在尼姑廟裏長大的隋文帝，深崇佛教，曾率領王公大臣在曇延法師面前受「八戒」。隋煬帝更是「優游與大乘」的「總持菩薩」。曾直接派中使到敦煌建講堂，在崇教寺修舍利塔。由於統治者熱衷於此，在三十餘年間莫高窟就建造了七十餘窟，是莫高窟建窟最多的朝代。

洞窟有以倒塔式須彌山為中心柱者，四龍旋繞，環列千佛，形式新穎，內容獨特。大乘教經變逐步取代小乘經故事畫。畫師們開始了對佛教藝術形式作進一步典型化和民族化的大膽探討。

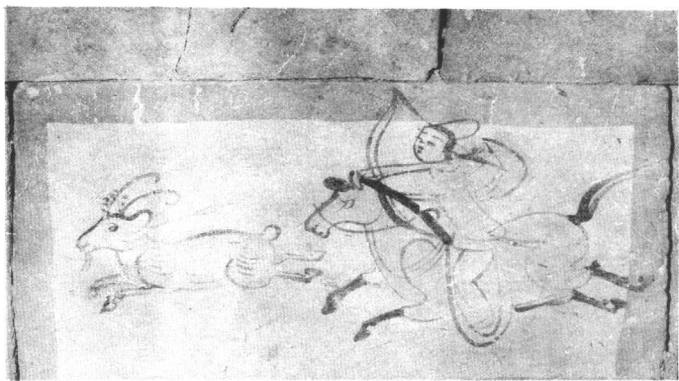
李唐王朝建國以後，實現了空前的大統一，享祚近三百年。以敦煌地方歷史而言，很自然地劃分為三個時期：中央政權直接控制時期（初盛唐）；吐蕃時期（中唐）；張議潮時期（晚唐）。

唐朝定鼎之初，便以河西為「中國之心腹」〔一一〕，積極地控制河西以經營西域。武德二年（公元六一九年）秦王李世民出任涼州總管〔一二〕，開元二十六年（公元七三八年）李林甫以宰相兼領河西節度使〔一三〕沿着河西走廊派駐了十路邊防軍，保障了絲路暢通。為了發展農業生產，設營田使，實行均田，興修水利，河西變成了「桑麻翳野，天下稱富」的地方。藏經洞出土的唐代民歌中有「三農五穀，萬庾子箱，載興文教載構明堂」，「鄉土濟濟，流水漾漾」，「昔靡單褲，今日重裳」〔一四〕的頌揚之詞。岑參的《玉門關蓋將軍歌》裏說：「將軍到來備不虞，五千甲兵膽力粗，軍中無事且歡娛，暖屋綉簾紅地爐，織成壁衣花氍毹，燈前侍婢瀉玉壺」。《敦煌太守後庭歌》中說：「敦煌太守才且賢，郡中無事高枕眠，太守到來山出泉，黃沙磧里人種田。敦煌耆舊鬢皓然，願留太守更五年」。這些詩在一定程度上反映了初、盛唐時期敦煌地方安定和繁榮的景象。

唐代佛教思想有很大的變化。早期的忍辱犧牲，累世修行，積累功德才能成佛的思想，已被當世死後成佛，即身成佛，甚至口念阿彌陀佛，七日即可進入「極樂世界」等新的思想所代替。中原，特別是長安抄寫的大乘經和寺院壁畫，源源不斷地傳到敦煌。兩京的寺院，如龍興寺、大雲寺、普光寺、金光明寺等，相繼在敦煌出現。敦煌的豪門世族，隴西李氏、南陽陰



力士雲氣 嘉峪關 新城 魏晉墓畫



狩獵 嘉峪關 新城 魏晉墓畫

氏、太原閻氏、鉅鹿索氏、龍舌張氏等，無不大力開窟、畫像。幾乎完全按照兩京寺院壁畫的內容和佈局繪製。在石窟裏初、盛唐洞窟，多為殿堂式，窟頂作華蓋式藻井。自盛唐始，佛像置於帳形龕內，身後畫聯屏，石窟形制逐漸宮殿化。

在一百二十七個初、盛唐窟裏，遍佈極樂世界圖，這雖然是宗教的幻想境界，却折光地反映了初、盛唐時期強大而又統一的多民族國家的經濟繁榮文化昌盛，朝氣蓬勃欣欣向榮的時代精神。

安史之亂後，京畿危急，不得已，「西發河隴勁騎，南向以定中原」〔一五〕，乘河隴空虛之機，吐蕃奴隸主人踞河西。河西節度使楊休明徙鎮沙州，肅州、瓜州相繼陷落。沙州刺史周鼎孤軍奮戰，遭到吐蕃軍東西夾擊。吐蕃贊普徙帳南山，包圍沙州，命主將尚奇心兒猛力攻城，形勢十分危急。周鼎意欲棄城東奔，遭到衆人反對，都知兵馬使閻朝「縊鼎而殺之」，並率領敦煌軍民繼續堅守。由於得到人民的支持，堅守達十年之久，終以孤立無援、陷於絕境，於建中二年（公元七八一年）以「勿徙他處」為條件開城投降。吐蕃盡有河西之地以後，把天下稱富的河西稱為「德嘉姆」——「幸福之國」。吐蕃在敦煌派駐了節兒論、節兒護、沙州守備長等官員，還設置了基層組織行人部落、絲錦部落、僧尼部落、漢人軍部落及沙州三部落等。有些漢人做了吐蕃的官，吐蕃人學習漢人的生產技術。王建《涼州行》裏說：「蕃人舊日不耕織，相學如今種禾黍。」漢蕃人民在共同的勞動中，培育了「義同一家」的情誼。

吐蕃奴隸主深崇佛教，尚奇心兒曾在沙州城內修建聖光寺，摩訶衍、曇曠、法成、洪晉等都是當時名僧，有的還去拉薩參加過中印佛學大辯論。這一時期，敦煌又出現了一批殿堂窟和大量的各宗各派的經變。諸如《賢愚經變》、《金光明經變》、密教圖像、瑞像等。特別值得注意的是壁畫裏出現了吐蕃人物，尤其是吐蕃贊普的畫像。這是時代特徵的鮮明標志。壁畫藝術有了新的發展，以畫家周昉所塑造的形象為典範，「周家樣」的綺羅人物流行於敦煌石窟。

在吐蕃農奴制度下，河西隴右五十萬人淪為奴隸，因而激起了各族人民（包括吐蕃人民在內）的憤怒，沙州人民多次舉行反抗。玉關驛戶汜國忠起義便是信號，張議潮順應人心，率衆起義，趕走了吐蕃節兒，自領州事，實行「耕且戰」堅持了十年，終於收復了十一州之地，恢復了農業生產，打通了絲綢之路，維護了國家統一。唐朝敕封他為歸義軍節度使，駐節敦煌。



牛耕 嘉峪關 新城 魏晉墓畫



樂人 嘉峪關 新城 魏晉墓畫

咸通八年（公元八六七年）張議潮入居長安之後，張氏子孫爭權奪利，互相殘殺，最後在西漢金山國白衣天子張承奉手裏喪失了政權。

張氏家族統治敦煌期間，建造了一批中心佛床殿堂窟，佛床前有登道，後有背屏，佛像置其上。窟頂華蓋式藻井，四壁畫聯屏。經變中出現了像《勞度叉鬥聖變》這樣喜劇性內容的巨型結構，而一般經變卻出現了公式化傾向。

乾化四年（公元九一四年）曹議金接替了張氏政權。爲了保護兩州六鎮的安全和獨立，一方面繼承中原王朝的制度，使用中原王朝年號，與中原保持密切關係；另一方面，東與甘州迴鶻聯姻，曹議金娶迴鶻公主爲妻；西與西州迴鶻交往，保持睦鄰友好關係；南與于闐哈刺漢王朝世代聯姻過往甚密；北在強大的遼國面前稱臣納貢，接受敕封。曹氏家族運用靈活的政治手腕，使小小的瓜沙一隅之地百餘年間沒有戰爭，而且政權穩固，經濟繁榮。在節度使衙門裏設立的都勾當畫院，聚集了一批畫師工匠，建造了一批洞窟。這些官家窟規模最大，格局一律，內容大同小異，形成了統一的畫院風格。

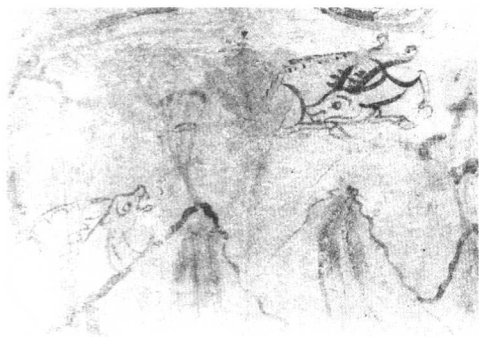
景祐二年（公元一〇三五年）西夏入踞沙州，統治達一百八、九十年。由於海上交通的興起，大漠絲路逐漸蕭條。西夏時代大量重裝前代洞窟，壁畫內容貧乏，形式單調，公式化傾向嚴重。但榆林窟的西夏壁畫，大有異軍突起之勢，出現了一批具有獨特風格的密宗壁畫。

一二二七年，蒙古政權管轄沙州，少數元代洞窟均爲密教內容，明顯的分爲藏密和唐密兩派。藏密以四六五窟爲代表，繼承西藏密教壁畫之傳統；唐密以第三窟爲代表，繼承中原壁畫風格。藝術成就卓越，堪稱元代壁畫精華。

敦煌石窟藝術的出現，是歷史的必然產物。它不僅是我國民族民間壁畫藝術的奇花，也是中西文化交流的結晶。它的規模之大、營建歷時之長、內容之多、藝術之精，可以毫無愧色地說，它是人類文化發展歷史長河中光輝燦爛的里程碑。

二

敦煌石窟是建築、雕塑、壁畫三者緊密結合的立體藝術。石窟本身就是一種建築形式，是



雙鹿 酒泉 丁家閭 十六國墓畫

西王母 酒泉 丁家閭 十六國墓畫



東王公 酒泉 丁家閭 十六國墓畫



設置宗教雕塑和壁畫的神殿，也是僧侶從事宗教活動的場所，還是廣大群眾欣賞藝術、參與文化生活的地方。它既有實用性，又有藝術性。

洞窟的主體是佛的塑像，位置顯著。四周佈滿巨型經變和各種故事畫。頂部為平棋和藻井等建築裝飾圖案。地面鋪滿蓮花磚，造成一個獨立的宗教世界。佛教企圖使人們走進洞窟猶如走進佛國，「人佛交接，兩得相見」〔一六〕，在藝術美感的潛移默化中，「動人心志」，而吸引人們信奉宗教。

壁畫是石窟的重要組成部份，莫高窟現存多達四萬五千多平方米的壁畫，是一座博大精美的民族壁畫藝術宮殿。

敦煌壁畫大體可分為七類：

佛像畫，指描寫佛教崇拜的各種神像，如佛像：釋迦牟尼佛、三世佛、三身佛、七世佛、十方諸佛、賢劫千佛等等；菩薩像：觀音、大勢至、文殊、普賢、彌勒、地藏等等；天龍八部：天王、龍王、藥叉、乾闥婆（飛天）、阿修羅（非天）、緊那羅（樂天）、迦樓羅（金翅鳥王）、摩睺羅迦（大蟒神）等。大半畫在塑繪結合的說法圖裏。

隋代以後，逐步出現了單獨的佛、菩薩像，特別是觀音像，它是人們苦難生活中寄托希望、安撫心靈的象徵，受到人們的特殊崇信。唐宣宗曾下令全國寺觀都畫觀音像，於是蔚然成風。唐代以後的洞窟裏，出現了十一面觀音、六臂觀音、千手千眼觀音、如意輪觀音、不空羼索觀音、水月觀音、白衣觀音以及以觀音為主體的觀音經變。藏經洞發現的絹畫中這類畫像也很多。這與北涼沮渠蒙遜的崇信觀音、曇摩羅識單獨傳播觀音普門品有關。

據統計，現存各種佛像有一萬二千二百零八身，還有說法圖九百三十三鋪。菩薩像初為男像，或無性像，唐代以後逐漸轉化為女像。雖然有的嘴上還裝飾着蝌蚪鬚子，但是豐腴的面龐，舞蹈式婀娜的姿態，溫柔嫺靜的表情，都是表現典型女性美的。

故事畫，這是指以佛經為依據的獨立連環畫。由於有曲折的情節，對觀眾有強烈的吸引力。據統計，現存不同內容的故事畫有五十四種一百六十一幅，大體可分為三類。

一類是佛傳故事，描寫神化了的釋迦牟尼的生平事迹。早期多為片斷畫面，如四相、八相或者僅畫乘象入胎、夜半逾城。北周時期才出現完整的佛傳故事畫。如北周二九〇窟六條並列



的佛傳故事畫，長達二十五米，主要內容有乘象入胎；樹下誕生；仙人占相；太子讀書；太子比武；擲珠定親；太子迎親；出城游觀；夜半逾城；樹下苦修等，共八十多個畫面，前後銜接，連通一氣。這是我國現存早期最完整的傳記性連環畫。

五代宋初曹氏畫院時期，佛傳故事畫以屏風形式出現，共描寫一百三十多個場面。在原有故事情節的前面增加了降怨王立城、雲童子買花、燃燈佛授記、剎利王分田、茅草王學仙、甘蔗出童子等。在原有故事情節的後面又增加了鹿野苑初轉法輪、龍宮獻偈文、佈金造伽藍、靈鷲山說法、雙林入滅、百獸悲鳴、佛母下天、現身說法、均分舍利、分別造塔等。這些新內容，使佛傳故事的内容更為豐富，已經完全中國化了。

另一類是本生故事，描寫釋迦牟尼前世或若干世的善行。如九色鹿捨己救人、薩埵捨身飼虎、月光王施頭千遍、尸毗王割肉貿鴿、毗楞竭梨王身釘千釘、睺摩迦深山行孝、須闍提割肉奉親、善事太子人海求珠、設頭羅健寧化魚救人、薩博燃臂為商旅照明等二十餘種。九色鹿故事最為感人，描寫九色鹿不顧自身安危，跳入激流，拯救溺人。溺人得救後見利忘義。這個故事出自佛經，宣傳「因果報應」，而畫面本身却描寫了一個優美生動的寓言故事。

一類是因緣故事，描寫佛陀度化衆生的連環畫。主要有釋迦從弟被迫出家，沙彌守戒自殺，五百強盜成佛，微妙比丘尼苦難遭遇，梨耆彌七子娶婦，金財雙手獻金錢，象護乘金象入宮赴宴，波斯匿王醜女變美，恒迦達偷衣犯王法等十餘種。如梨耆彌為第七子娶婦故事說：梨耆彌為小兒子選擇了一位聰明伶俐的媳婦。這位媳婦幫助國王識別母子馬、分辨雌雄蛇、辨識木根梢，改善了鄰國的關係。畫面上表現的情節不多，極富於生活情趣。

傳統神話題材，出現於北魏晚期，集中在一些洞窟頂部藻井四周。主要有東王公、西王母、伏羲、女媧、青龍、白虎、朱雀、玄武、開明、飛廉、雷公、辟電、羽人、方士等十餘種二十餘鋪。

西王母、東王公是我國流傳甚久的神話人物。遠古時代傳說中有西王母。《山海經》西山經說：「西王母，其狀如人，豹尾虎齒而善嘯；蓬髮戴勝，是司天之厲及五殘。」是個人獸混合的怪物。東王公呢？《神異經》裏說：東王公居住在石洞裏，長一丈，「頭發皓白，人形鳥面而虎尾」。更是個人獸鳥混合的怪物。顯然都還保留着原始社會圖騰形象的特徵。隨着時



墓主人宴樂圖 酒泉 丁家閭十六國墓畫

代的變化，西王母演化成了「雍容和平的婦人」，到了漢代就變成了「天姿掩藹，容顏絕世」的美人。東王公也成了冠服錦綉的扶桑大帝。他們成了「共管天下，三界十方」（《西王母傳》）仙人的天神。洞窟裏的東王公、西王母南北相對，相向飛行，龍騰虎躍，雲氣飄渺，充滿靈異的宇宙境界。

伏羲、女媧是傳統中創造人類的神。壁畫中的女媧，頭束高髻，身穿大袖襦，上身爲人，下身爲蛇。伏羲手持矩，胸懸日輪，內畫三腳鳥；女媧手持規，胸懸月輪，內畫蟾蜍；這與王延壽《魯靈光殿賦》中所說：「伏羲鱗身、女媧蛇軀」相符，也是氏族公社的圖騰景象。但進入封建社會後，它已失去了原來的神話意義，而成了保護死者升天的日月神。

這類題材隨着佛教思想與道家、儒家思想結合而進入石窟，與佛教題材交織在一起，到唐初才逐漸消失。

經變畫：一切以佛經爲依據的繪畫，都可以稱爲經變或變相，這裏是指按一部經繪成一幅畫的巨型經變。經變在莫高窟始於隋，盛於唐，五代以後承其餘緒。

隋代是壁畫題材大轉變的時期。大乘經變不斷出現，但規模不大，也未形成固定形式。小型的《維摩變》出現於佛龕兩側。維摩、文殊，及弟子均坐於殿堂內遙相問答。堂後有修竹，堂前有寶池，蓮花盛開，鴛鴦戲水，別有一種風味。其它如《法華經變》、《彌勒經變》、《涅槃經變》、《藥師經變》等，僅具雛形。

唐初，在「大乘天」玄奘影響下，大乘經變在長安和敦煌蓬勃地發展起來。敦煌的經變畫，幾乎完全按長安寺院經變佈局繪製在洞窟裏。貞觀年間，莫高窟出現了整壁巨型經變。如二二〇窟，貞觀十六年（公元六四二年）的《阿彌陀經變》，面積十八平方米。壁面中部畫巨大的七寶池，四周環通，雕檻圍繞。寶池中阿彌陀佛結跏趺坐於中央蓮花座上，雙手作轉法輪印。觀音、大勢至侍立左右。四周圍繞着無數菩薩，有的長跪禮拜，有的靜坐思維，有的持鉢供養，有的憑欄眺望。朵朵蓮花，隨波蕩漾。寶池兩側，樓閣聳峙。樂隊列於平臺，舞伎相對於小圓壇上揮巾起舞。同時，仙鶴、鸚鵡、孔雀、共命鳥、迦陵頻迦等也振動雙翼，應弦而舞。寶池上空，彩雲飄蕩，天女飛翔，天樂自鳴，天花亂墜。

唐代後期，經變越來越多，各宗各派，同列一窟，最多達十五、六種。所有經變中，《報



白虎 敦煌 佛爺廟 翟宗盈墓畫



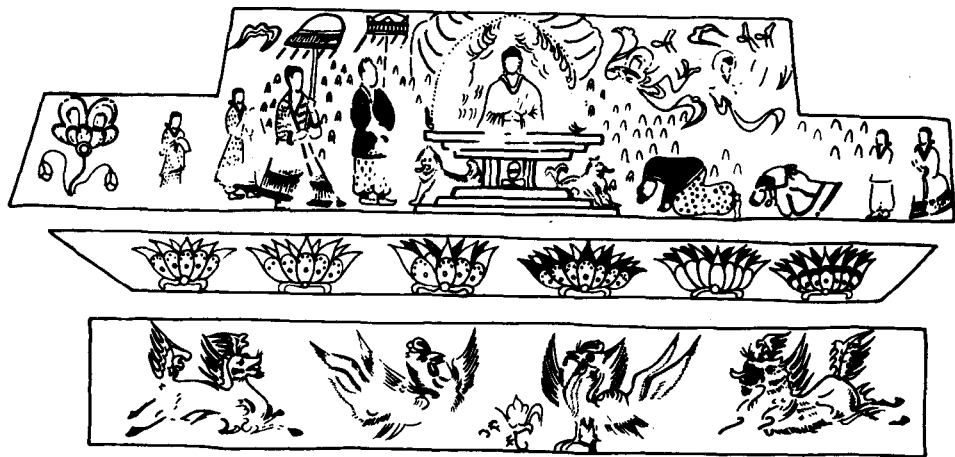
《報恩經》最為出色。因為《報恩經》是中國僧侶按照儒家孝道思想撰寫的佛經，具有鮮明的中國思想特色。

《報恩經》共九品，其中以須闍提割肉奉親、蓮花夫人生千子、金毛獅子被暗殺、善友太子人海求珠等故事最吸引人，特別是後者，描寫了一個優美的愛情故事。在佛教禁欲主義禁錮下，畫面上敢於正面表現男女戀愛私情，使這幅畫充滿了人間情趣。

《維摩詰經變》始於東晉顧愷之，此後流行於南國。石窟壁畫中的《維摩詰經變》，最早的為永靖炳靈寺建弘元年（公元四二〇年）的小型畫面。北魏晚期麥積山石窟出現了完整的大型《維摩詰經變》，其內容、規模與結構形式均為唐代的《維摩詰經變》奠定了基礎。敦煌石窟的《維摩詰經變》始於隋代，盛於唐宋，共六十八鋪。聖曆年間（公元六九八——六九九年），張思藝畫的《維摩詰經變》是畫在一塊牆面上的完整結構。維摩詰與文殊是畫中的主體人物，以維摩詰示疾，文殊問病組成對立而又統一的畫面。維摩詰居方丈，頭戴白綸巾，身披鶴氅裘，憑几探身，手揮塵尾，目光炯炯，精神燦然，似乎正在滔滔不絕地與文殊辯論。畫面上展現了種種神變。居於正統地位的佛弟子的種種發難，一一被在俗的居士以無礙的辯才和廣大神通作了完美的回答。《維摩詰經變》具有一定喜劇性。此後，歷代的善男信女和畫家都喜愛這一題材。《維摩詰經變》像一曲曲牌一樣，不同的時代，不同的地區，不同的畫家，填進不同的適應當時審美理想的維摩詰形象和不斷世俗化的內容，使《維摩詰經變》在不斷出新中具有經久不衰的生命力。

經變畫是我國佛教藝術的獨創形式。據統計有二十四種一千零五十五幅之多。唐代前期的各種經變，形式多樣，形象生動，主題突出，色彩燦爛，境界寥闊，意趣深遠。含蓄地反映了唐代前期強大繁榮「人情欣欣然」的時代精神。而唐代晚期則出現了公式化傾向。此時在審美情趣和審美理想上也在不斷變化，但就藝術成就而言，正像唐王朝的政治生命一樣，總趨勢是每況愈下。

佛教史迹畫，描寫佛教歷史人物，歷史事件，佛教聖地和靈應事迹。既有真人真事，也有想像虛構。這類畫始於唐初，盛於吐蕃時期，隨着瓜、沙曹氏的衰亡而逐漸消失，據統計有十四處六十七種之多。



初唐的三三窟繪有七組佛教史迹畫：張騫出使西域；釋迦浣衣曬衣；佛圖澄顯神異；康僧會建康獻舍利；朱應吳松江迎石佛；高悝楊都得金像；隋文帝請曇延祈雨等。

《張騫出使西域圖》，描寫了漢武帝甘泉宮禮拜金人（畫面改爲佛像），率群臣送別張騫，張騫持節西行到大夏。雖然有些歷史細節的篡改，但仍然真實地反映了中西文化交流史上這一偉大的歷史事件。

吐蕃統治時期，出現成組的瑞像圖，其中有《阿育王造塔》（印度）、《健陀羅雙身像》（印度）、《尼波羅火池》（尼泊爾）、《南天竺彌勒白象》、《指日月像》（印度）、《牛頭山》（于闐）、《聖者劉薩訶（河）》（河西）、《于闐國舍利弗毗沙門天王決海》（于闐）、《張掖郡佛影像》、《酒泉郡釋迦牟尼像》等三十七幅。每一瑞像都有一段故事。這些瑞像是南亞、中亞諸國和我國西域和河西走廊各處瑞像集中的反映，多與中西文化交流有關係。

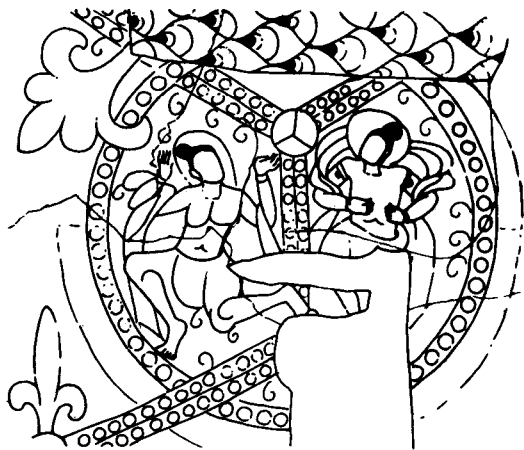
五代以後，零散的小型瑞像圖，逐步匯集成了經變式的巨型結構。《劉薩訶因緣變》，共畫了三十五個場面，從涼州開山出像起，詳繪河西行化種種事迹。劉薩訶在當時影響頗大，在敦煌出土的聖僧畫像手冊中，他的名字與鳩摩羅什、佛圖澄並列。他的肖像在壁畫中多次出現。在甬道頂部以牛頭山及伽藍爲主體的巨型結構，匯集了史迹畫、瑞像圖、聖僧像於一圖。洋洋大觀的五臺山圖，更是佛教勝迹的寫生圖，描寫了五臺山數百里內各階層人民的社會活動，富有濃鬱的生活氣息。

西夏以後，這類畫逐漸消失，偶爾一見的行腳僧像，製作比較草率。祇有唐僧取經圖，袈裟嚴身的玄奘，牽着白龍馬，馱着佛經，帶着孫悟空（猴像）自西天歸來，這個故事至今還以其傳奇式的驚險經歷吸引着觀眾。

供養人畫像，早期多爲小身，畫於說法圖下方，極不顯著。到唐代，畫像逐漸增大，出現了等身巨像。開元天寶時代，晉昌郡太守樂庭瓊和他的夫人太原王氏的闔家供養像，造型豐美而意蘊深厚，是唐代肖像畫的傑出作品。瓜沙曹氏時期，從一家三代、一族到節度使衙門的文官武將同列一窟。翟奉達「檢家譜」的題記，說明石窟已不是單純的佛殿，而是兼有祠堂宗廟性質。



菩薩 青海固原 北魏棺板畫



力士 青海固原 北魏棺板畫

供養人畫像十分豐富。有頭戴籠冠，身穿大袖長袍，腰束蔽膝，腳登雲頭履的王公貴族。有頭裹幘頭身著欄衫，腳穿烏靴，手捧香爐或持笏的官吏，他們都排列在顯著地位。庶民百姓則擺在次要的壁面。另外還描繪了大量的奴婢，如晉昌郡太守身後之奴；都督夫人身後之婢；節度使張議潮身後乘馬持弓箭的侍從；宋國河內郡夫人身後持奩、鏡、琴、袱的奴婢，形象既小，衣飾亦簡單，等級差別非常明顯。

還有許多少數民族人物形象。有頭裹幅巾、身着襦褲的匈奴人；有頭頂氍帽身着褲褶腳登烏靴的鮮卑人；有高鼻卷髮頭裹紅巾的突厥人；有左衽長袍，紅氍冠，胸飾瑟瑟珠的吐蕃人；有深目隆鼻虬髯的迴鶻人；有金冠金帶、紫旋欄的黨項人；還有髻笠氍鞋搭護衣的蒙古人。古代畫家充分表現出了不同民族的面貌和風俗習慣上的特徵，也注意刻劃了他們的精神狀態。

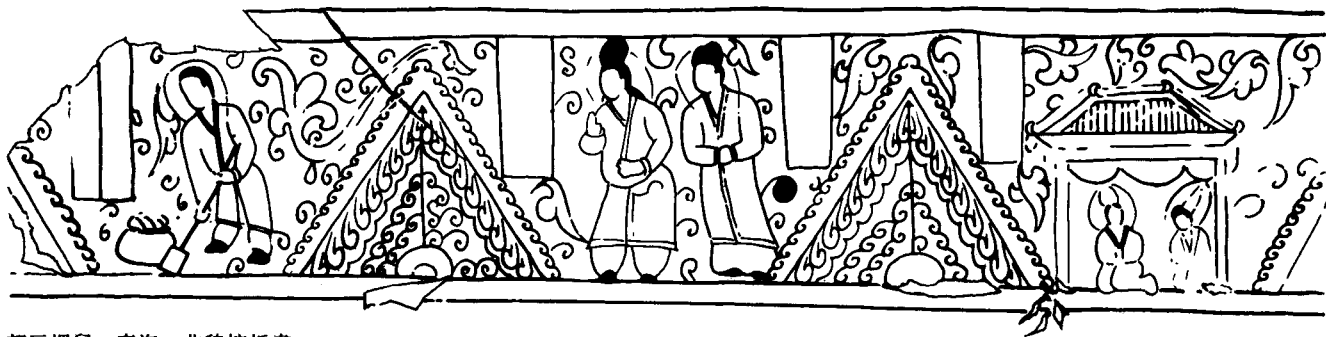
晚唐時代的出行圖是供養人畫像的新形式。繼張議潮夫婦出行圖之後，還有張淮深夫婦出行圖、曹議金與迴鶻公主出行圖以及榆林窟的慕容歸盈夫婦出行圖等。《張議潮統軍出行圖》描寫了鼓吹、營伎、旌節、儀仗、張議潮過橋、奴婢、子弟兵、狩獵、馱運等場面；《張議潮夫人宋氏出行圖》描寫了百戲、舞樂、傳訊、行李車馬、肩輿、樂隊、宋氏乘騎、奴婢、狩獵、誕馬、酒馱等內容，反映了封建貴族的豪華奢靡。《迴鶻公主出行圖》中描寫了迴鶻風習和馬上樂隊，人物眾多，場面宏偉，主題鮮明，色彩濃麗淳厚，是敦煌晚期壁畫中的傑出作品。

裝飾圖案，主要是平棋和藻井等建築裝飾。早期的平棋和藻井，中心倒置一朵大蓮花，作綠色渦紋，這就是我國古代建築上的「反植荷葉」，它與佛教象徵淨土的蓮花結合起來。象徵寶池的藻井，逐步變成了天空，變成了帝王出行時的華蓋，與「設華蓋以祀佛圖老子」含義相同，是佛窟中國化的一個方面。據統計僅藻井一項，就有四百七十八頂。

早期圖案的紋樣，主要有蓮花、忍冬、火焰、旋渦、雲氣、星辰、棋格、游龍、翔鳳、鬥虎、棲鴿、孔雀、駝鳥、飛天、羽人等等，意趣生動活潑。

隋代圖案，吸收了波斯圖案花紋，如圓環聯珠紋、飛馬紋、狩獵紋、蹲獅紋、翔鳳紋以及獸頭鳥身、獸頭忍冬身等變形紋樣，加上織錦紋，內容別開生面，風格俊逸飄灑，鮮麗奪目。

入唐以後，裝飾紋樣的圖案性增加，裝飾圖案與主題畫之間的性格差距日益鮮明。裝飾已



郭巨埋兒 青海 北魏棺板畫

從建築發展到生活用具。如傘蓋、蓮座、經幢、地毯、桌圍、服飾、器物等等。紋樣也逐步從仙靈雲氣轉化為以植物紋、規矩紋為主。主要有蓮花紋、葡萄紋、石榴紋、茶花紋、卷草紋、方勝紋、綾錦紋、迴紋、梭紋，亦有雙龍戲珠、三兔追逐、化生舞蓮、飛天散花等等。由於巧妙地變形和嚴密的結構，加上層層疊疊的色彩，盛唐時期的圖案已登上繁華富麗、金碧輝煌的頂峰。唐代後期，華蓋式的藻井裝飾更加複雜，卷草紋得到充分發展，波浪起伏，變態無窮。色調由濃艷繁重轉變為清新淡雅。五代以後，完全承襲晚唐餘緒。西夏以來，出現了大面積的連續圖案。紋樣多為團花，亦有卷草及團龍、對鳳、祥禽瑞獸。一些洞窟頂部全面飾以連續圖案，有如車之轆轤。圖案製作不如唐代精麗，但亦別具風格。

綜上所述，概略地展示了敦煌壁畫無比豐富的內容，從藝術上講，它顯示了我國各族畫師卓越的創造才能和高度的藝術成就。從歷史上看，通過壁畫，直接、間接或折光地反映了我國古代各民族、各階層的勞動生活、社會活動、文化生活、風俗習慣、科學技術、衣冠服飾、民族友好往來、中西文化交流，不僅是一部自然形成的敦煌壁畫史，也是一部蘊藏豐富的形象化的歷史。

三

佛教壁畫創始於印度，公元前二世紀已出現了情節曲折的故事畫。公元後傳入中亞、西亞各國，公元二世紀前後傳入西域（我國新疆地區），四世紀前後傳到敦煌，經過河西走廊傳入中原。從各地現存佛教壁畫看，可以得出一個結論：佛教藝術無論傳到哪個國家、哪個民族，為了適應當地人民的思想意識、風俗習慣和審美心理，就逐漸出現哪個國家民族的特徵和藝術風格。敦煌壁畫就是這樣。從建窟時接受西域壁畫的內容和形式以後，逐漸與民族傳統的壁畫相結合而形成自己獨特的風貌和體系。

佛教初入中國，異口同聲地說它是道術之一種。楚王劉英就把「黃老」與「佛國」視為一物。

魏晉南北朝以來，佛教進一步與道家的神仙思想、儒家的倫理道德思想相結合。康僧會

說：「夫明主以孝慈訓世（儒），則赤烏翔而老人現（道）；仁德育物（儒），則醴泉湧而嘉禾出（道）；善既有端，惡亦如之（儒），故為惡欲隱，鬼得而誅之，為惡於顯，人得而誅之（佛）」（一七）。

在翻譯的四十二章經裏，說羅漢「能飛行變化，曠劫壽命」。羅漢變成了神仙。

《佛說睺子經》裏說睺子「奉事父母，如人事天」。還說睺子前世「為子仁孝，為君慈育，為民敬奉」，也成了儒家的忠臣孝子。

《佛說阿彌陀經》裏描寫佛國裏的人，都按年齡長幼、職位上下和化生佛國的先後，排列名位。這部經典認為他們都講仁愛，講義氣、講禮儀，互相敬愛，如兄如弟，共享天國幸福。

這個極樂世界難道不是按照儒家倫理道德、等級制度加以想像設計的嗎。儒道佛結合，是中國佛教思想的鮮明特色。

藝術上的佛與儒道相結合，是與思想上的佛與儒道相結合是同時出現的。漢代的陵墓與祠堂，一直是道家和儒家思想的領地。漢明帝在預修壽陵時，在顯節陵上畫佛像，這就意味着佛、道、儒三家思想在藝術上的最早結合。兩晉南北朝時代這種結合已成為普遍現象。輯安通溝東晉南朝墓中出現了大量佛、道結合的壁畫。如長川一號墓（一八）藻井中畫天文玄像、朱雀、麒麟，又有蓮花飛天，雙頭化生，伎樂天，還有坐雙獅寶座的佛像。兩側還有供養人，與佛教石窟裏的說法圖幾乎完全一樣。特別是去年發現的青海固原北魏棺板畫（一九）既有東王公、西王母，又有郭巨埋兒、蔡順抱棺、火燒大舜等道家儒家故事，同時還出現了佛教的菩薩，頭束高髻，上身半裸，飾手環臂釧，揮巾似舞。在聯珠文中還有力士形象，造型賦彩與敦煌北魏同類形象大體相同。

敦煌石窟壁畫出現了道家神仙思想題材的前奏，新題材的出現，不僅豐富了壁畫的內容，還增強了壁畫的風力氣韻和動的境界。

敦煌壁畫繼承了現實主義與浪漫主義相結合的理論和創作方法，形成了綫描造型、誇張變形、想像組合、散點透視、裝飾構圖、隨色象類、以形寫神等系統地表現技法，創造了單幅畫、組畫、連環畫、屏風畫、「胡粉塗壁，紫青界之」（二〇）、「法其形貌，置其官爵姓名」（二一）、「左圖右史」等表現形式。在此基礎上接納了傳自西域的外來佛教題材，以佛