

敦煌壁画

临本选集



敦煌壁画临本选集

編 者： 中央美术学院暨华东分院
敦 煌 艺 术 考 察 队

出版者： 朝花美术出版社
北京东总布胡同10号

责任编辑—鲁少飞 美术设计—邵景濂

發行者： 新 华 書 店

印刷者： 北 京 市 印 刷 二 厂

北京市书刊出版业营业许可出字069号

1957年11月第一版第一次印刷

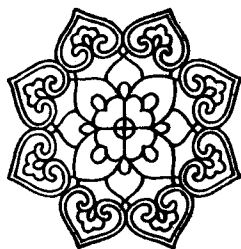
开本：787×1092 $\frac{1}{16}$ 印张：5 $\frac{1}{4}$

印数：1—1,500 统一书号：8028·1263

敦煌壁画

临本选集

中央美术学院暨华东分院敦煌艺术考察队編



朝花美术出版社

1957·北京

序

叶浅予

敦煌莫高窟（俗名千佛洞）的开鑿年代，据現存的記載說是秦符坚建元二年即公元386年創始。其后历代都有开鑿，以唐代为最盛。現存者共469窟，除有年代題記可資証实者外，大都憑壁画作風以定其制作年代。因为自然和人为的灾害，很多洞窟的壁画已經殘破或变了色。但由于莫高窟位置荒僻，人为的破坏不太严重，因而大部分洞窟得以保存完好，成为我国古代艺术的宝庫。

中国繪画艺术的发展，自六朝到隋、唐的一个阶段極為重要，可惜留存世間的作品極少，对于那个时期的大画家如顧愷之、陆探微、張僧繇、吳道子的艺术造詣，只能从画史画論的著述中获得想像，他們的真实面貌到底如何，是无法看見的了。莫高窟却保存了大批魏、隋、唐几个时代的壁画，替我們弥补了这一缺陷。虽然这些作品并非諸大名家的手笔，可是敦煌画工的艺术造詣，是并不遜色的。比如220窟的帝王像，和同时代大画家閻立本的历代帝王像可以媲美，130窟維摩詰像的“清羸示病之容”，可以联想到晋代大画家顧愷之所創造的維摩詰。此外如魏画的生动形象，唐画的燦爛色彩，都是我們现实主义繪画傳統中的优秀典范。

敦煌壁画的内容，包含面極為广泛。如經变故事画中的耕田、打粮、挤奶、行舟、打獵等場面，各个时代的供养人，統治者的显赫排場，以及音乐百戏等文化生活，反映了当时的社会面貌的各个方面，具有丰富的现实性。我們知道佛本身傳和經变故事都来自印度，但壁画中的故事形象，却翻譯成为中国人了。“未生怨”连环画的情节是原来的，人物和背景却是唐代的现实。即使是佛像和菩薩的造型，也都从印度的形制中滲入了自己的想像，逐漸成为自己的宗教形象，使他們更加符合于人民的想像。尽管敦煌的艺术是为了宣傳佛教，为佛教服务的，但体现了人民的願望和爱好，我們是不能忽視它的人民性。

为了学习敦煌艺术遗产，中央美术学院暨华东分院师生十一人于1954年在莫高窟进行了三个月的考察和临摹。我们希望从临摹中体会民族绘画的优点和特点，学习古代艺术家的创作经验，借以提高我们对于民族绘画传统的认识。另一方面，是希望通过认真和忠实的临摹，对于介绍敦煌艺术的工作起一点辅助的作用。因此我们的临本要求尽可能做到忠实于壁画的现状。个别临本由于原画过分残破，必须有所加工才能显示原画的精神，我们就加工了。至于临摹的对象，是根据个人的认识和爱好，自行选择的，因为这样才能提高学习的兴趣，对原作进行充分的理解，从而获得更好的临摹效果。

我们对敦煌艺术的体会是很粗浅的，这本集子只是为了提供研究的资料，期待批评。

學習敦煌壁画的体会

金 浪

敦煌壁画是我們民族的优秀的艺术遗产宝藏之一，自北魏开窟以来，歷經隋、唐、五代、宋、元以及清各代，有一千多年的历史。这次，我們在敦煌短短三个月的學習临摹中（注）；使我們深深地体会到，我們民族的古典繪画的悠久的优良的现实主义的傳統，它（敦煌壁画）在艺术風格上和表現技巧上都与现实生活紧密地相結合的，并且达到惊人的成就。現在仅就在學習敦煌壁画后对于表現手法的一些体会写在下面。

敦煌壁画的造型，如所描繪的菩薩、天女等等，都使人感到很真实的，和观者的感情能相融合，不是飄渺在天上的神，而使人感觉到是人間的人。我們研究这些塑造的形象，都来自当时现实中的人物予以加工的，所以才給人有这种印象。如北魏的254窟“降魔变”中的魔女的造型，尤其是中間的一个，描写她微側着身軀，略垂的头部，右手托着下腮，左手弄着長帶，俯視的眼睛斜瞟着人，这种妖媚的动态，把魔女的本質都揭露出来了。这个形象的創造，可以看出作者完全是从现实生活中所归納出来的。又如唐代217窟的“大势至菩薩”的形象，將近一丈高的雄偉的身軀，又处在一个高的位置上，但使人看了，却是感到亲切、舒适。这个造型的成功，在于作者能够体会到当时人們的情感要求和宗教信仰，所以它能掌握住所塑造形象的要点，也正是画中人們心理的要点上去下功夫——把大势至菩薩的一双眼睛描写为和善的富于“同情”的，对于苦难中的人們成为莫大慰借。它能富有这般的感染力，就是因为它真实地掌握住形象的要点。又如446窟佛龕內的罗汉——迦叶头像的刻划，本来罗汉是人間的人，所以把它描写得更其真实了——往下的兩道八字眉，眉头微皺，大而闊的嘴，新刮过的一片青鬍子，一双和善而老成的眼睛，松弛的肌肉，典型地画出了一个中年人的形象，而且还具有一定的性格。其他如描写禽兽的神，也令人感到它的真实性，如220窟“藥师变”旁边的“天龙八部”中的龙、鳳、鹿等諸神的描写，它并不是像别的画中的“牛头馬面”那般簡單的造型，只在人身上安了一个“牛

头”或“馬面”而已，而是可以看出它是經過仔細地觀察了禽兽，抓住它們的性格特点予以人格化。如鳳神的描写，在人头的鼻子底下安了鳥喙，眼睛像是鳥的眼，又像是人所圓睜着的眼，構成一种似人又似禽的神，給予人的感觉似乎天地間真有此物存在似的。这种造型的方法，也决不是憑空臆想毫無依据所能創造出来的。

敦煌壁画对于供养人的描写，就几乎是现实中活生生的人了。我們只举一幅130窟盛唐时期的“乐庭瓊夫人供养群像”为例来看，这画自造型至色彩、綫条無一不真实，并把这一群人像的性格、年龄和出身等都生动地刻划出来了，从都督夫人豪华的仪态中，充分表现了錦衣肉食的所謂貴夫人的典型，两个女兒也丰肌盈体，他們的那种神情与侍女們相比，显然显出处于两种不同的身分。并且似乎同一样粗而潤的眉毛，小而厚的嘴唇，圓而丰盈的臉頰，但作者是極其巧妙地只在用笔的輕重、徐疾的变化上，把各个人物的年龄、性格，以及身分表现得無一雷同。其他如人体的比例，衣折的轉折，亦無不真实自然，而又处理得柔和生动，渾厚而不凝滯，單純而不空虚，富丽而不庸俗，即一花一叶也活潑如生。在千載之后还令人感到一种無穷的生命力，这充分說明只有现实主义的作品才有此感人的力量。

在“經变”故事画中的人物造型，也具有生命力和个性。在敦煌壁画中最突出的220窟盛唐时期的“維摩变”中的帝王圖，描写得極为深刻。帝王的造型，很似閻立本所画的帝王圖中的形象，挺胸突肚、昂首闊步的神态，显出自以为在万人之上的驕横气概，那方肥的臉，微仰的头，下視的眼，更充分表现了不可一世的神气。拥在帝王前后左右的群臣，其描写的真实、深刻，观后令人难以遺忘。二十多个随从人物，都各具其不同的性格，有和善的，有陰險的，有柔弱的，有倔强的等等，其他几个外族的形象的描写，也是逼真逼肖。作者用極簡練的綫条，能刻划出如此深刻的人物形象来，在技巧上造詣之深，观察力之尖銳，在敦煌壁画中嘆为观止。

关于各种飞禽走兽的描写，也是非常真实动人的。例如北魏的247窟和254窟所画的动物，不論是鹿是牛是馬是龙，都画得栩栩如生，并在造型上提炼得很扼要，如不是作者对于动物有很熟悉的理解，是难以抓住它們的性格和精神的。唐代壁画中所画的动物，更其真实了，并像有渗透着人的感情似的，看了真是討人喜爱。如431窟佛龕后壁所画的馬佚与馬的一段故事：中間画着一个兩脚交叉席地而坐抱着头打瞌睡的馬佚，三匹馬站立兩旁，它們都像有感情似的釘視着他，把馬与馬佚的关系，通过形象真实地表現出来。

上述的这些作品中的形象塑造，它們都是汲取现实生活中的菁华再予以艺术的加

工，并結合民族的生活習慣、时代風尚，用傳統的高度簡練的手法來塑造。所以到了唐代，能把西來的佛教藝術一變為自己民族的佛教藝術。從這一點上更証明了我們民族的古典繪畫，它是現實主義的。因為唯有現實主義的創作方法，才能達到具有民族性的時代性的藝術。

敦煌壁畫的各種表現手法和它的技巧，也是建立在現實主義的基礎之上，因而產生了各種各樣的千變萬化的表現技法。由於掌握了現實主義的精神，才發揮了畫家們的智慧，使他們不滿足、不拘泥於陳法，使他們敢於大膽地去創造，所以才能大大豐富了我們民族藝術的領域，為我們留下來無數寶貴的經驗和方法。如關於主題畫結構的處理，我們以北魏的代表作“舍生喂虎”的這幅畫來研究，它是把主題思想在畫面上表現得如此突出。“舍生喂虎”是描寫釋迦佛的前身——薩陁那太子犧牲自身去喂飢餓的母虎的故事。故事的簡單情節是：薩陁那太子和他的兩兄到山中行獵，見一母虎生了七個小虎後，山中找不到食物，頻於飢餓死亡中，以至母虎將要吞噬親生小虎來充飢。太子見了滿懷惻隱之心，問其兩兄：“世間之愛有過於母愛其子乎？”兄答：“無過之者。”太子又問：“虎食何物？”兄答：“唯食熱血肉。”太子不忍母虎飢餓而食其子，設法遣開了兩兄，投身虎前供虎食，因太子的大慈大悲有佛護其身，致虎不得食。太子乃用竹簽刺其喉流血，再躍投虎前，虎見熱血始舐食之。其兩兄見弟死，大為悲慟，拾其尸骨歸，稟告父王母后大家都很悲痛，乃建七層寶塔以葬之。太子這種“自我犧牲的精神”感動了上蒼，天神都為之祝禱。作者首先掌握了故事的精神，抓住故事的中心環節“喂虎”來作為這幅故事畫的主體，因為突出地描寫了這一中心環節，把主題思想充分地表達出來了。畫面上描寫太子為垂首、瞑目鎮靜地躺在虎口下，像是完全出于一片自我犧牲的心腸，沒有絲毫痛苦之狀。這段的描寫，即把全部故事的精神告訴了觀者，也即是顯明地表達了故事所要求的主题思想——所謂釋迦的“自我犧牲精神”。同時又充實了前後情節，更是加強了主題。其中處理埋葬太子的一段，把已肢離體解的太子復原為完整的身軀了，似乎和前節所描寫的只剩下几塊骨头相矛盾，但在藝術處理的手法上說，這是現實主義的手法，它是從佛教信徒們對於他們心目中的“偉大人物”的崇拜的心理出發的，他們所崇拜的“偉大人物”，是不願意見到他肢離體解的形象的，所以作者把他畫為完整的身軀。

表現在敦煌壁畫上的中國繪畫的獨特的用筆方法，從我們在臨摹中所體會到的：它的綫條是根據物象的質量感及其精神勾出來的，所以都具有生命力，不是空虛形式的綫條。例如唐代描繪飛舞的飄帶的綫條，起筆輕、落筆較重，全綫光潤而流利，這

样便把飞舞的飘带的感觉表现出来了。又如画有弹性的马腿，则用笔挺而有力，起落均匀，笔不转折。这是一般的用笔方法。至于刻划人物脸部的用笔，如220窟唐代的代表作“维摩变”中的帝王图的群臣描写：所落之笔，似乎是作者感情流露的痕迹。据临摹者起稿时的体会，各个头像中的眼、鼻、嘴等的地位和轮廓，相差很细微，但却显明地表现了各个不同的性格和神情，这就在于微妙的用笔上，往往只在眼梢一笔或嘴角一点的沉或浮、疾或徐，注定了这个人物的性格，这一笔或一点的沉浮、徐疾，可说是作者对于所描写的人物的感受的反映，所以它的用笔方法，不是表面的模仿所能学到的。线描技巧在唐代壁画上已有很高的发展，证明它可以充分地表现一切物象，如444窟的“说法图”中的观音的正面一只脚，只用几根线条，不仅表现了脚的体、面，还把光滑细腻的皮肤质感也表现出来了。敦煌壁画上的用笔勾线功夫，不只是在笔力上，更重要的还在于对于物象的观察、归纳和提炼的功夫上。

在敦煌的壁画中，各个时代有各个时代的一种基本用笔方法，如奔放流利的北魏用笔，浑厚沉着的唐代用笔等等，这种不同风格的线条的产生，乃是由于用笔为了表现不同的内容而产生的。例如唐代所独创的画菩萨指头的用笔方法，即是在唐代画风要求下的创造，前代并无所传，假使以这种方法来画现代的劳动妇女的手指，那就不合适了。因之，我们就不能死板地搬用古代的用笔方法来画今日的物象，需要我们去取它用笔的方法和精神，根据今日的时代内容来创造。

敦煌壁画的构图，都是根据内容和壁画的特殊性来经营位置的，所以能创造了多种多样的构图方法。如156窟“张议潮夫妇出行图”，它用长距离展开的方法，充分地来描写统军出行的浩大的仪仗的排场。如197窟的“未生怨”的连续画，它取由下而上的直条排列方法，即把第一幅放在最低，最后一幅放在最高，这不仅合乎观者看壁画的由低而高的习惯，并还合乎故事的中心人物的向上发展的精神——由人间冲突上升到人神相通（这是从佛教的观点上的分析）。如396窟“舍生喂虎”的故事画，用超时间的单幅构图，以“喂虎”为画面中心，使故事的主体非常突出。另一幅“舍身喂虎”图，则采取连环画形式，分上中下三行排列，第一列自右至左，第二列自左至右，第三列又自右至左，这样的排列是很自然的，使观者看起来很方便。如61窟的“五台山图”，为了表现五台山的形势全貌和在其中人们的活动，则用平面排列的构图，运动透视的方法，达到所要表现的全部内容。尤其“经变”的构图，包罗万象，把许多不同的场面表现在一个场面上。此外，还有对称式的“说法图”构图，平列式的供养人构图等等。

敦煌壁画的色彩，各个时代也都有它的一定調子。早期的北魏壁画，用色較為單純，多用土紅色作底，所以显得調子很热烈。隋代則取白色作底，画面上多以青、綠色为主，其調子就显为温和了。至唐，則用色五彩絢爛，所用矿質的顏料如朱、青、綠至今仍然鮮明夺目。宋代喜用青、綠冷色，可以看出各个时代的色彩調子也代表了各个时代的好尚。

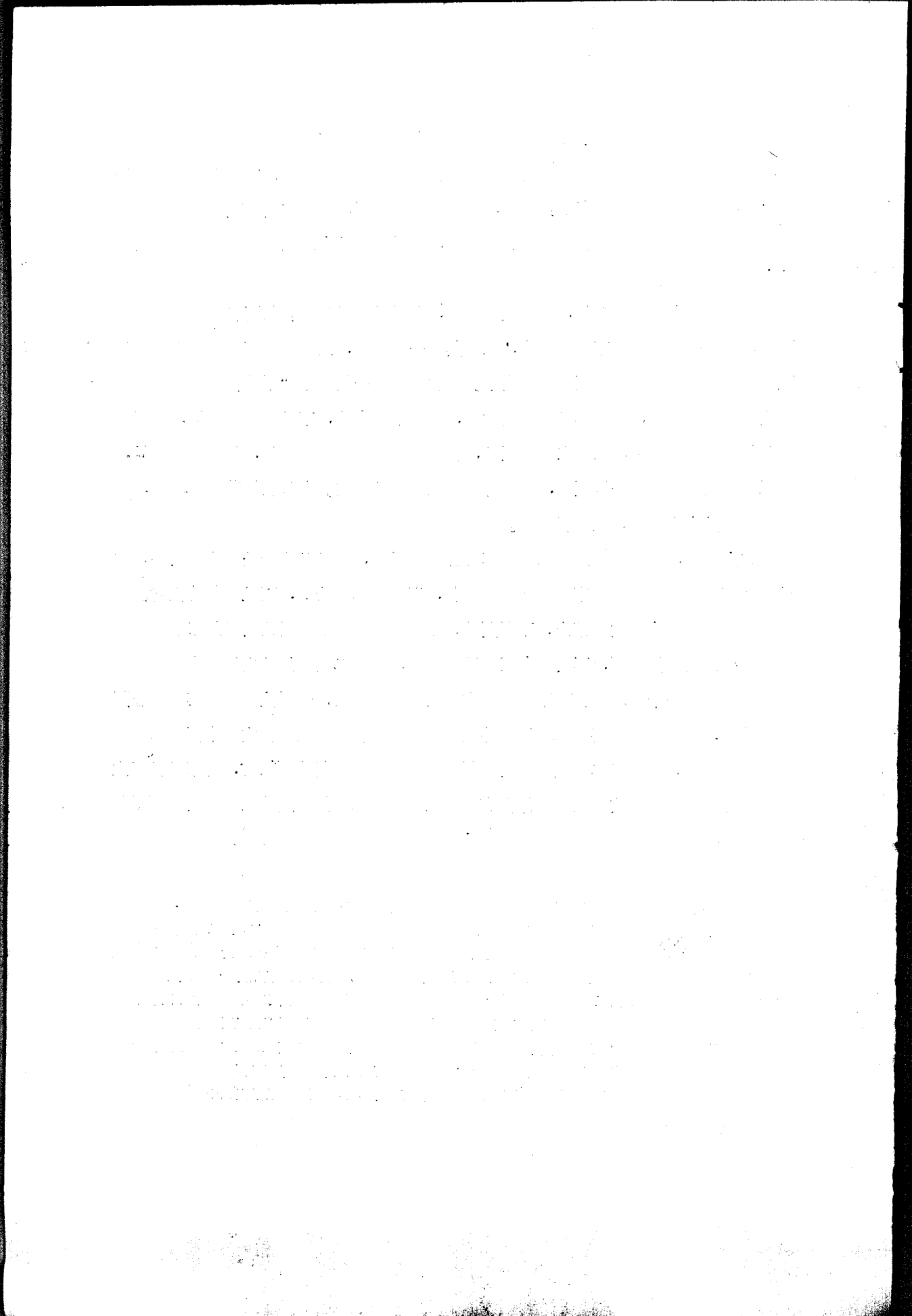
敦煌壁画上的賦彩用笔，都是大笔触的，所以显得很生动。如隋代着飞天飄帶的顏色，都是一笔而就，不到边綫处，就任其留一絲空白，兩条飄帶相叠处，也是兩笔顏色相叠处，就显出兩層相叠的厚度来。唐代的着色一般采用“平塗法”（如乐庭瓊夫人的供养像等），为使其色彩更其鮮明，它的平塗方法，不是慢慢的去填，而是根据物体的結構去着色，如画衣裳的顏色，根据衣折的轉折起伏用笔，笔触隱隱可見，所以画出来不是死的一塊顏色，而是有質量感的一种衣裳。今日我們某些平塗法，像剪紙似的貼上去一样，就显得死板。

如上所述，敦煌壁画的艺术技巧和各种表現手法，都是从生活的真实出發的，它为表現事物而产生，适应事物的变化而变化，所以它不是公式，而是有創造性的。它在繼承优良傳統方法的基础上，不断創造，不断汲取外来的养料而發展起来。

从这里我們体会到，要發展今天的民族繪画，我們必須很好地去學習古典繪画的优良的傳統——千余年来积累下来的现实主义的創作經驗，學習他們表現事物的智慧和創造力，并學習他們善于吸收消化外来东西的精神。我們在創作实践中固应以傳統的方法为基础，然而又必須大胆地發揮創造的精神，但这創造的精神，并不是标新立异，而是必須对于现实有深刻的体会和掌握正确的技术才能把民族的繪画發展到更新的阶段。

注：敦煌县在甘肃省的西北部。在敦煌县城东南三十里的地方有一古代文化和艺术遺迹——莫高窟。莫高窟是在山壁上开鑿出来的四百七十六个洞窟。这些洞窟在古代作为寺庙之用，所以其中保存了数量巨大的古代佛教壁画和塑像。最重要也是最丰富的一部分是从北魏末年到宋朝初年的（公元六世紀到十世紀）。这些古代繪画艺术和彫塑艺术作品，虽然在性質上是宗教的，但是由于为劳动人民所創造并为劳动人民所欣賞，所以和劳动人民有广泛的联系。人民群众的要求和願望对于这些艺术作品中的现实主义因素的形成和發展起着極大的作用。因此，敦煌莫高窟是我国民族美术遺產的重要宝庫。

敦煌莫高窟的艺术宝窟过去曾是帝国主义分子和反动派进行掠夺和破坏的对象。唯有人民当家作主的今天，宝貴的民族遺產才受到真正的重視和保护。敦煌文物研究所現在長駐在莫高窟負責保管和研究。1955年暑假中央美术学院暨华东分院合組考察队前往研究并學習，这本集子發表的四十三幅敦煌壁画就是这次拂回的臨本。



目 录

1. 东王公神話	249 窟 北魏	汪志杰临摹
2. 菩 薩	263 窟 北魏	詹建俊临摹
3. 薩埵那太子舍身飼虎	254 窟 北魏	汪志杰临摹
4. 鹿王本生故事片段	257 窟 北魏	宋忠元临摹
5. 得眼林故事	285 窟 西魏	詹建俊临摹
6. 供养像	390 窟 隋	邓 白临摹
7. 西王母	423 窟 隋	邓 白临摹
8. 飞 天	321 窟 初唐	詹建俊临摹
9. 阿育王佛像自海外浮来(部分)	323 窟 初唐	邓 白临摹
10. 菩 薩	322 窟 初唐	李震坚临摹
11. 淨土变中的舞伎	220 窟 初唐	周昌谷临摹
12. 观音和众菩薩	57 窟 初唐	詹建俊临摹
13. 說法圖	444 窟 初唐	金 溙临摹
14. 維摩詰經变(部分)	220 窟 初唐	方增先临摹
15. 天龙八部(部分)	220 窟 初唐	周昌谷临摹
16. 淨土变(部分)	220 窟 初唐	周昌谷临摹
17. 未生怨(部分)	45 窟 盛唐	叶浅予临摹
18. 菩薩二身(淨土变部分)	71 窟 盛唐	方增先临摹
19. 乐庭瓊夫人供养像	130 窟 盛唐	邓 白临摹
20. 維摩詰經变(部分)	103 窟 盛唐	李震坚临摹
21. 大势至菩薩	217 窟 盛唐	金 溙临摹

22. 男剃度	445 窟 盛唐	李震坚临摹
23. 女剃度	445 窟 盛唐	金 浪临摹
24. 幻城品 (部分)	217 窟 盛唐	刘勃舒临摹
25. 遇盜 (普門品部分)	45 窟 盛唐	叶浅予临摹
26. 佛龕画屏	79 窟 盛唐	叶浅予临摹
27. 求 女 (普門品部分)	45 窟 盛唐	叶浅予临摹
28. 文殊出行圖中的供养菩薩	36 窟 中唐	詹建俊临摹
29. 供养人和車馬	431 窟 中唐	刘勃舒临摹
30. 未生怨	320 窟 中唐	李震坚临摹
31. 优婆夷和比丘尼	17 窟 晚唐	邓 白临摹
32. 文殊出行圖 (部分)	159 窟 晚唐	宋忠元临摹
33. 張議潮統軍出行圖	156 窟 晚唐	刘勃舒、方增先临摹
34. 宋国夫人出行圖 (前半部)	156 窟 晚唐	叶浅予临摹
35. 遇 虎 (部分)	159 窟 晚唐	李震坚临摹
36. 劳度叉斗聖 (部分)	196 窟 晚唐	金 浪临摹
37. 迦叶像	446 窟 晚唐	周昌谷临摹
38. 未生怨	197 窟 晚唐	叶浅予临摹
39. 天王脚下	53 窟 五代	叶浅予临摹
40. 于闐公主	121 窟 五代	金 浪临摹
41. 天王像	3 窟 元	方增先临摹
42. 天 女	3 窟 元	詹建俊临摹
43. 供养菩薩	3 窟 元	邓 白临摹

敦煌壁画圖片說明

叶淺予

1. 东王公神話

249窟 北魏

汪志杰临摹

东王公神話是古代中国人民对于天体的想像。这种想像滲入到佛教的意識形象中来，說明了外来文化必須和固有文化互相結合才能获得人民的信仰。画面表現东王公駕着龙車在天空中巡行，雷公、羽人、虺龙、和飞仙等天空神物圍繞着，幡幢、天花飞舞着，形象地体现了上界的变幻神奇。下面是山巒树林，狩獵者和众兽穿馳其中，表現了人間生活的一面。結構的紧密和造形的生动，不难推想它和汉代的石刻以及墓葬壁画之間的联系。这一类圖画的内容和形式有力地証明中国繪画艺术在印度佛教艺术傳入中国之前已有了高度的成就。

2. 菩 薩

268窟 北魏

詹建俊临摹

敦煌魏画几乎全部变了顏色，特別是白粉和朱色的調合部分变得最厉害。因此佛像的膚色都变成灰色或黑色，容易使人錯認為这就是印度人的膚色。这个菩薩新从一層宋画剝出，色彩依然鮮明，保持了魏画的本来面目。菩薩的体形和服飾根据印度的規格，他的神态却混合着中国人的風度。那个时期画家已經懂得使用暈染法，所以菩薩的肢体具有立体感。

3. 薩埵那太子舍身飼虎

254窟 北魏

汪志杰临摹

釋迦前世薩埵那太子和他的兩個哥哥到山中行獵，看見一只母虎和七只小虎因無食物几瀕于死亡，太子仁慈为怀，从高山跳下，舍身喂了老虎。事后兩個哥哥拾归太子遺骨，母后見了大慟，因建宝塔以葬太子，于是天神下降，繞塔护持。故事大概如此。画家把行獵、跳崖、飼虎、拾骨和建塔等情节組織在一个画面里，而以飼虎为中心，使主題鮮明突出。原画色彩已經变得黝暗，形象細節辨別不清。从其全局結構和主要形象所显露的造型效果来看，無处不显示画家的高度艺术概括能力。这是北朝諸窟杰出的作品之一。

4. 鹿王本生故事片段

257窟 北魏

宋忠元临摹

鹿王本生是釋迦前世另一故事。叙述九色鹿王行善，救了一个溺水的人，不料为溺人所卖，帶領国王去捕鹿王，鹿王說出溺人負义的事，国王感动，放了鹿王，并且命令全国不得捕捉。魏画笔綫流动，色彩單純，因为有土紅色鋪地，在生动中显得庄严丰厚。原画墨綫已經消失，从残留的白綫运动模样可以看出魏画綫描的特征。

5. 得眼林故事

285窟 西魏

詹建俊临摹

得眼林故事的含义在于使人相信“放下屠刀立地成佛”，它的内容是属于劝善性质的。这里所要介绍的是壁画本身艺术上的成就。本圖結構，按故事發展順序，采用長卷形式，自左向右进行，每一情节利用自然景物或建筑物把它們分隔开来而又把它们連結起来，既独立地表现了每一个場面，又巧妙地保持了故事的連貫性。画家以簡明的手法描写五百强盜（由五个人代表）从抗兵、被捕、受刑、被弃、遇佛、得眼、听道、以至成佛等七个場面；其造型用綫，和顧愷之的“女史箴”“洛神賦”相似，都是鉄綫游絲；其山水树石配景，“或水不容泛，或人大于山”，意味着六朝繪画的特征。285窟是魏画保存得最完整的一窟，每一細部都很清楚，色彩也变得不多，是現存六朝时代中国繪画的重要典范。

6. 供养像

390窟 隋

邓 白临摹

佛教信徒把自己的像画在他所开辟的佛窟里，并在上面題着“某某一心供养”字样，用以紀念自己的功德。这些画像都是当时的现实人物，从这里可以获得每个时代的生活、礼制、和服飾的形象資料。隋代的供养女像大都身材瘦長，到了唐代一变而为丰肥，从这里也可以体会每个时代的审美标准。390窟四壁共画供养像数十人，这是其中的一小部分，供养人后面附有八人組成的女乐队。

7. 西王母

423窟 隋

邓 白临摹

魏隋諸窟頂部都画天体形象，西王母和东王公神話通常組成对称的画面。本圖中央坐着鳳車的較大人形就是西王母，六个天神在兩边飞翔，布满画面的黑点是飞着的天花。

8. 飞天

321窟 初唐

詹建俊临摹

飞天形象的姿态变化在魏隋时代还不很多，唐代大經变構圖盛行以后，画家的想像力才發揮到了極致。天神在空中有如游魚飞鳥，作平馳、斜趋、仰升、和俯降等种种美妙的姿态，給人以快感，同时也給人以幻想。我們常見西洋宗教画里的天使，背上必須長起翅膀才能飞翔，而我們的先輩画家却只借助于衣帶的飄动，把一个人体輕輕地飞騰了起来。

9. 阿育王佛像自海外浮来 (部分) 323窟 初唐

邓 白临摹

这是故事大構圖的一部分，描写印度阿育王所造佛像二尊自海外运来，善男信女群趋迎接的一段。画中有船夫、行人，有帶着孩子騎着牛的农民，画外还有些牽驢担漿的劳动者，提供了唐代人民生活的具体形象。这一壁大構圖的精彩部分有大船一艘1924年为美国匪徒华尔納盗走。

10. 菩 薩

322窟 初唐

李震坚临摹

魏画豪迈粗犷，意略笔简，不大注意形象的細节。所以魏画中的人物指不分节，唇不塗脂。到了唐代不仅發展了解剖和透視的知識，并且开始注意刻划人物的精神狀貌。这尊菩薩的造型設色和他表現出来的神态，都說明了写实条件的更趋成熟。

11. 淨土变中的舞伎

220窟 初唐

周昌谷临摹

描述西方極乐世界的“淨土变”構圖中，經常出現乐队和舞伎，足見音乐和舞蹈在人类理想生活中的地位。两个舞伎踮起了脚尖在花毡上旋轉，如果去掉那飞动的飄帶，很难想像他們是在旋轉。“吳帶当風”的創造，解决了表現动勢的要求。

12. 观音和众菩薩

57窟 初唐

詹建俊临摹

敦煌佛像的形制服飾在遵循印度規格的基础上，滲入了畫家的許多想像。而畫家的想像，又是一定的社會意識的反映，以同一觀音，因時代不同，表現出不同的面貌。魏人受俊俏，菩薩的身材便顯得俊俏，唐人受丰腴，菩薩也顯得丰腴，服飾方面的演變也是很大的。到了唐代，畫家們更多地汲取了現實的因素，譬如圖中觀音腹部垂下來的那條帶子，分明是唐代婦女飾品的模樣。原畫綫條已經消失，色彩略呈暗淡，但仍能辨認得出菩薩膚色是用朱白二色調成，頰上略施輕朱，表達了柔潤健康的美。

13. 說法圖

441窟 初唐

金 浪临摹

阿彌陀佛中坐說法，觀世音和大勢至菩薩侍立左右，前設寶瓶，上復寶蓋，四周圍以圖案邊飾。全幅的結構造形和綫描設色，極富裝飾性，圖中的任何部分即使是邊飾中的一個圖案小單位，都和整體的關係嚴密地呼應着。

14. 維摩詰經变 (部分)

220窟 初唐

方增先临摹

維摩詰是學問淵博的信佛居士，南北朝以來的學佛居士都喜欢這個人物，歷代大畫家如顧愷之和吳道子等都畫過維摩詰經变故事。本圖是畫“文殊問疾品”中文殊訪問維摩詰的部分。圖上部皆顯圓光的人是文殊菩薩，他的下面是來听道的帝王和他的群臣。畫家集中力量描寫了這一組人物，除了那位方面大耳、昂首闊步的帝王，顯得十分威嚴，畫家從體形和神情的刻划中，體現了群臣的不同性格。單是這一部分藝術造型