

敦
煌



报
恩
经
画
卷



上海世纪出版集团
上海人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

敦煌石窟全集. 9, 报恩经画卷/敦煌研究院主编; 殷光明本卷主编.

—上海: 上海人民出版社, 2001

ISBN 7-208-03836-8

I. 敦... II. ①敦... ②殷... III. ①敦煌石窟-全集

②敦煌石窟-壁画-画册 IV. K879.21

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 041581 号

© 上海人民出版社、商务印书馆(香港)有限公司

简体字版	陈 昕
策 划	
责任编辑	李远涛
设 计	吕敬人
美术编辑	邹纪华

敦煌石窟全集

• 9 •

报恩经画卷

敦煌研究院主编

本卷主编 殷光明

上海世纪出版集团

上海人民出版社出版、发行

(上海福建中路 193 号 邮政编码 200001)

新华书店上海发行所经销

中华商务分色制版公司制版 深圳中华商务联合印刷有限公司印刷

开本 889 × 1194 1/16 印张 15.75

2001 年 12 月第 1 版 2001 年 12 月第 1 次印刷

印数 1-1,800

ISBN 7-208-03836-8/J · 34

定价 320.00 元

(限在中国大陆地区出版发行)

敦煌

石窟全集



报恩经画卷

上海世纪出版集团
上海人民出版社

蘇軾

詩集全書



敦煌

石窟全集 9
敦煌研究院主编

报恩经画卷

本卷主编 殷光明



梵网经变 戒律经变 宝雨经变 目连经变 父母恩重经变 福田经变 劳度叉斗圣变 附

上海世纪出版集团
上海人民出版社

敦煌石窟全集

主编单位·····敦煌研究院

主 编·····段文杰

副 主 编·····樊锦诗(常务)

编著委员会(按姓氏笔画排序)

主 任·····段文杰 樊锦诗(常务)

委 员·····吴 健 施萍婷 马 德 梁尉英 赵声良

出版顾问·····金冲及 宋木文 张文彬 刘 杲 谢辰生

罗哲文 王去非 金维诺 周绍良 马世长

出版委员会

主 任·····彭卿云 沈 竹 刘 炜(常务)

委 员·····樊锦诗 龙文善 黄文昆 田 村

总 摄 影·····吴 健

艺术监督·····田 村

· 9 ·

报恩经画卷

附 劳度叉斗圣变、福田经变、父母恩重经变、

目连变相、宝雨经变、戒律变、梵网经变

本卷主编·····殷光明

摄 影·····张伟文

线 图·····吕文旭 吴晓慧 霍秀峰

临 摹·····李承仙 霍熙亮 李 复 吕文旭 吴晓慧

封面题字·····徐祖蕃

前 言

敦煌壁画所反映的伦理思想

本卷内容包括八个经变，即劳度叉斗圣变、福田经变、报恩经变、父母恩重经变、目连变、宝雨经变、戒律变、梵网经变，分布于敦煌石窟中的莫高窟、榆林窟、西千佛洞以及五个庙石窟，涉及这些洞窟中的五十一个窟、六十四铺壁画。这些经变数量不一，多者几十铺，少者一二铺，其中福田、宝雨、梵网等几铺经变是中国石窟寺中罕见的。它们面积大小不等，或为整壁通绘，或为一边一角。据以绘画的文献各不相同，有经文，也有变文。其中有一些壁画所依据的是具有明显中国传统文化内容的疑伪经经文，或是以这些经文改编、演绎的变文。它们的出现或是一定时期佛教思潮的反映，或与当时政治、思想领域的斗争有关，或是中国传统文化影响下的产物，揭示了不同时期佛教传播的情况，在敦煌壁画中占有重要的地位。这些经变的主题思想不同，有的讲佛弟子与外道斗法，有的宣扬佛教戒律，但相当部分壁画的主题都是宣扬佛教的报恩思想的，所以，本卷以《报恩经》冠名。

印度佛教与中国传统的报恩思想有相通之处：父母有养育恩德，必须知恩报恩。印度佛教认为父、母的恩德是永远无法报答的，供养父母可获大功德，成大果报。报父母恩的惟一方法是向他们教导正法。中国传统的报恩思想以孝道为中心，对父母恩德的回报，表现在孝道上。而祭祖又是孝道的重心。《礼记》曰：“祭者，所以追养继孝也。”又曰：“孝子之事亲也，有三道焉：生则养，没则丧，丧毕则祭。养则观其顺也，丧则观其哀也，祭则观其敬而时也。尽此三道者，孝子之行也。”通过祭祖来尊亲教孝，“事死如事生，事亡如事存”，祭祖的根本意义就是为了生者。为什么那么重视孝呢？《礼记》曰：“夫祭之为物大矣，其兴物备矣。顺以备者也，其教之本与？是故君子之教也，外则教之以尊其君长，内则教之孝于其亲。”这是说教忠必自教孝始，教孝则赖于祭祖。祭祖是养亲的继续，是孝行的基本。

印度佛教的报恩思想与中国传统孝道有相近之处，因而一拍即合，形成了中国佛教的报恩思想，而中国佛教报恩思想又结合了佛教本身的福田功德思想、因果报应思想。总之，融通儒家伦理道德思想，以孝道为核心，是中国佛教报恩思想区别于印度佛教报恩思想的根本特征。然而佛教对父母的报恩之行，又非仅像传统的侍奉及满足父母，只有修福田、造功德，使父母能去恶行善、皈依三宝、奉持五戒、寿终之后生于天上，才是最大的报恩行为。

本卷的经变涉及以下几类：

一类是宣扬孝道的。即报恩经变、父母恩重经变、目连变、福田经变。《报恩经》、《父母恩重经》、《盂兰盆经》以及由《佛说盂兰盆经》演绎而来的《目连变文》，都是宣扬忠孝、报恩思想的，揭示了佛教与中国伦理道德的关系，是佛教在中国长期的封建社会中附会、调和、融合儒家伦理的产物。《报恩经》宣扬的报恩思想，就是上报三宝(佛、法、僧)恩，中报君亲恩，下报众生恩。报恩经变就是根据历史条件的需要，选绘了以忠孝、报恩思想为内容的经品画。《佛说盂兰盆经》、《父母恩重经》讲孝道中的报恩之行，能使父母敬信三宝，奉持五戒，并在七月十五日，以盂兰盆施佛及僧，能报父母恩。父母恩重经变描绘了父母的养育恩德和报恩之行。目连变描绘了地狱的种种恐怖情形，目连为报母亲的哺育之恩，下地狱寻母，使传统的孝道战胜了佛教的轮回报应。翻译《福田经》时，中国思想领域正在争论神灭和神不灭、因果报应和反因果报应(这实际上是佛教哲学与中国传统哲学的论战)。东晋慧远将佛教因果报应思想与传统的福罪报应、神明不灭思想相结合，力图完善道德架构。北周、隋代绘制的福田经变，就是这种因果报应、功德思想的反映。在佛法中，“报恩福田”为三福田之一。酬报恩德，可得福报，即酬报三宝、父母、国王等恩，即可得福德、功德。佛为大福田，父母为最胜福田。礼敬三宝，饮食众僧，造像写经，广施众生，既是报恩之行，也是为己修福田。

一类是宣传佛教戒律的。有戒律画和梵网经变。《梵网经》是大乘

菩萨戒的基本经典，其内容不同于小乘律，出家、在家均可受持，是中国汉地传授大乘菩萨戒的主要典据。在敦煌绘制梵网经变，说明大乘菩萨戒在敦煌具有重要地位。经文中的传统伦理孝道思想，宣扬“孝顺父母、师僧、三宝，孝顺至道之法，孝名为戒”，对中国佛教思想具有重要影响。

一类是佛弟子与外道斗法的。敦煌石窟早期的劳度叉斗圣变是依据《贤愚经》绘制的，由印度早期的“祇园记图”演变而来。这一题材的出现，以及由须达布金建精舍的主题向佛弟子与外道斗法的主题转变，与当时思想领域儒、释、道三家争夺主导权有关。归义军时期劳度叉斗圣变再次大量出现，与这一时期从吐蕃手中收回河西的历史事件有关，这表明佛教与政治的密切关系。而依据《降魔变文》绘制，则揭示了佛经、变文、变相三者的关系。经变，亦称变或变相，在敦煌莫高窟中就既有“报恩经变”的榜题，也有“报恩经变相”的榜题。敦煌壁画中的经变，大多是依据佛经绘制的，但也有少数依据由经文改编的变文绘制，如本卷的劳度叉斗圣变、目连变。变相和变文为当时宣传佛教的两种方式，故不仅题材相同，且往往配合运用。劳度叉斗圣变、目连变对中国文学、戏剧的发展产生了影响，为此后小说、戏剧创作所借鉴。

还有一类与政治有关。在中国古代，常常出现王权利用佛教和佛教依赖王权的现象。唐时重译并篡改《宝雨经》，就是佛教附会政治，也是武则天利用佛经为称帝造舆论的反映。宝雨经变描绘了菩萨拯救人间苦难的情景，而武则天则被打扮成菩萨的化身。

敦煌艺术到归义军时期虽已衰退，但是劳度叉斗圣变和报恩经变在艺术表现上却有很大的突破。劳度叉斗圣变都是通壁的恢宏巨制，虽然根据变文绘制，但并不是简单的图解，而是形成了自己独特的构图艺术。它并不是按照变文的叙事程序来安排，而是将变文的人物、情节打散重组，编到一个二维空间中，并且充分利用对称、对比的艺术手法，将画面的动与静、人物的恐惧与镇定相结合，增强了画面的观赏性和趣味性，从而创作出情节曲折生动、性格突出、情趣幽默、喜剧意味浓郁

的作品。它在这一时期的敦煌壁画中独具一格，从题材到艺术均为衰退时期的敦煌壁画注入了新的活力。报恩经变的创新主要表现在构图上，此题材以序品和四个经品画为主，经品画的故事性很强。在构图上，正中绘说法图，下部正中的序品是该经的经旨，起到了点题的作用，经品画分布于四角，这一构图将说法图和经品画有机结合，内容和形式高度统一，是这一时期的代表性壁画。

劳度叉斗圣变、报恩经变、父母恩重经变，从近代开始至今，研究日趋深入，学者从历史、佛教、美术、文学等方面提出了新的见解，开阔了人们的视野。福田经变、宝雨经变、戒律变、梵网经变、目连变的内容，二十世纪八十年代以来，才研究清楚，丰富了中国佛教史、美术史的宝库。以往的研究有的着重画面与经文、变文的对比考释，或从艺术的角度研究，而忽视了这些题材出现、变化的历史背景。有的则只是单一经变题材的研究，而不能将同类题材或宣传同一思想的经变，进行历史、佛教、美术的综合研究。本卷在前人研究的基础上，系统、综合地研究这些经变，并将图片资料汇集于一书，放在历史的长河中考察，让读者可以看到印度佛教与中国传统文化的撞击，以及印度佛教中国化、民族化的不同断面。

目 录

前 言 敦煌壁画所反映的伦理思想	005
第一章 劳度叉斗圣变	
序论 从“祇园记图”到“劳度叉斗圣变”	012
第一节 从北朝观禅到唐初斗法	018
第二节 晚唐的复兴和创新	032
第三节 承袭晚唐 壁画激增	055
第二章 福田经变	079
第三章 报恩经变(附父母恩重经变、目连变相)	
序论 三经要义与儒佛合流	096
第一节 危城情结——陷吐蕃前的报恩经变	105
第二节 沦亡之思——吐蕃治下的报恩经变	115
第三节 回归热潮——归义军时期的报恩经变	132
第四节 父母恩重经变	166
第五节 目连变相	173
第四章 宝雨经变	179
第五章 梵网经变(附戒律变)	

序论 《梵网经》及其经变	204
第一节 大乘菩萨戒与唐初的戒律变	209
第二节 守戒活动与五代宋初的梵网经变	218
附录 敦煌石窟报恩经变分布和各品统计表	248
图版索引	249
敦煌石窟分布图	250
敦煌历史年表	251

第一章

劳度叉斗圣变





序论 从“祇园记图”到“劳度叉斗圣变”

“劳度叉斗圣变”又称“祇园记图”。祇园是祇树给孤独园的简称，它是释迦牟尼去舍卫国说法时与僧徒居留的地方。据统计，释迦牟尼在祇园讲的佛经达三百部，因此，祇园是佛教圣地，一直被佛教徒赞颂膜拜。祇树给孤独园精舍的建立以及名称的由来，有一段传奇的故事。舍卫国大臣须达，乐善好施，赈济孤贫，当时人们都称他为给孤独。须达因赴王舍城辅相护弥家为子求妻，得见佛主释迦，遂皈依佛门，并请释迦到舍卫国说法。释迦即派遣弟子舍利弗与须达同往选地建立精舍。最后选中了舍卫国祇陀太子园，须达愿用足以铺满园地的黄金购买祇陀园。太子为须达的诚心所动，愿赠祇园之树(简称祇树)与须达共立精舍。六师外道闻讯后，奏启国王要与沙门斗法，若沙门得胜，方可起精舍，于是国王设法场让两者斗法。六师的代表劳度叉与舍利弗多次神变斗法，舍利弗最终大获全胜，六师外道皈依佛门。

这一故事主要包括两个部分：一是给孤独长者须达以黄金布地买祇陀太子园；二是六师外道与舍利弗斗法。由于学术界对这一故事所关注的情节有不同理解，就造成了对同一作品有不同的称呼。更确切地说应该是广义上都可称为“祇园因由记”或“劳度叉斗圣变”，而狭义上不同时代的作品，其内容的侧重点不同，其名称也就不同。在印度和中国初期是以给孤独长者以黄金布地买祇陀太子园的内容为主，就称为“祇园因由记”，依此创作的美术作品也就称为“祇园记图”、“祇园布施”等。随着北朝译经增加斗法内容，美术作品自北朝末年亦出现斗法场面，到初唐更成为主要的表现对象。同时，唐代出现讲唱的变文，有些变文沿用早期《祇园因由记》的名称，有的则以降魔斗法的内容为主，称《降魔变文》。而这一时期依据变文绘制的变相画，也就被学术界直称为“降魔变”或“劳度叉斗圣变”。

据研究，这一故事是由佛经发展为变相，变相又启发了变文，变文又发展为变相。由于它们各有不同的社会功能，其情节取舍和表现形式不尽相同。经文有浓厚的宗教性质和弘扬佛法的作用。变文是有文艺娱乐性的作品。变相依据变文描绘，但是不拘泥于变文，不是简单地图解变文，而是进一步发展了作品的形象性和戏剧性；这是由于变相的观赏性决定了它自身的艺术规律和创作过程。如舍利弗与劳度叉斗法中的“风树之斗”，在

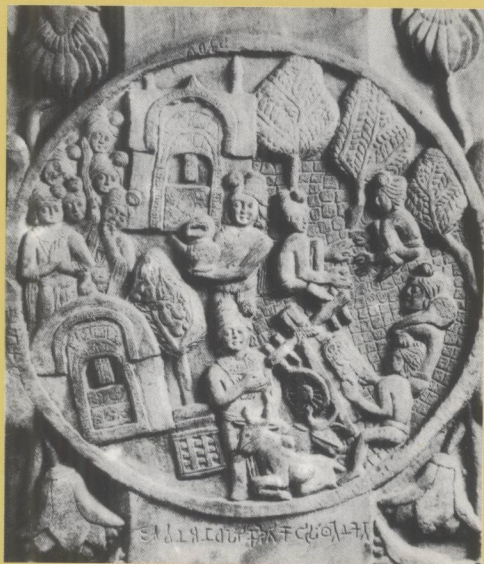


经文中仅是“旋风吹拔树根倒着于地，碎为粉尘”一句。在变文中用文学语言演绎为：“神王叫声如雷吼，长蛇拔树不残枝，瞬息中间消散尽，外道飘飘无所依。六师被吹脚距地，香炉宝子逐风飞，宝座倾危而欲倒，外道怕急总扶之。”画师把这些描述表现为形象的画面，通过外道徒众在疾风横扫中的不同窘态，狂风席卷下种种人物的不同情状，表现了暴风掠过劳度叉阵营的凌厉威势，呈现了一个完整统一、互相联系、激动人心的瞬间，作出了创造性的贡献。

有关须达购园起精舍的佛教美术作品，最早出现于公元前二世纪印度巴尔胡特塔的栏楯上，内容和构图都很简单，仅表现须达以黄金铺地买祇陀太子园的情节，没有斗法的内容，为单幅主体式构图。在栏楯的圆形画面上，须达立于中间持壶灌水，前面一人手拿算盘算账，后面是一精舍和树，左边为祇陀太子合掌致谢，右面有一辆车，一人从车上取黄金，一人担荷转运，二人以金铺地。

在中国，关于这一题材最早的壁画现存于敦煌西千佛洞的北周第12窟。但是，从佛经的翻译和文献记载来看，美术作品出现的时间应该更早。

须达购园起精舍故事，在南北朝以前的译经中已经出现，如东汉昙果译《中本起经·须达品》、北凉昙无讖译《大般涅槃经·狮子吼菩萨品》、《佛所行赞·化给孤独品》等。但是，这些经典都只记述购园，无斗法的内容。至北魏时，由汉僧昙学、威德等在于阗无遮大会后集成《贤愚经》，其中的《须达起精舍品》，购园和斗法并记，并且，这一故事的内容被敷演，细节被夸张。又据《魏书》卷五十二记载，北魏灭北凉后，在河西知名的金城人赵柔拜为著作郎，他为王源贺的《祇洹(园)精舍图偈》



印度巴尔胡特塔须达购园图



作注，该书现已不存。而在莫高窟晚唐第9窟中有几则榜题也记到，“祇园记一百卷《图经》云：南方天王第三子……”，以下的文字记述祇园的变迁及信徒供养诸佛的情况。另外，唐代道宣《祇园图经》、道世《法苑珠林》都记载了“南方天王第三子”、“南天王子”撰有《祇洹(园)图经》一百卷。虽然，我们已无法知道北魏的《祇洹精舍图偈》是否与唐代记载的《祇园图经》有关，但是，可以断定有关祇园精舍的美术作品，最晚于南北朝初期就已出现了。

早期经典中只记述须达购园起精舍，北魏的《祇洹精舍图偈》也是以“祇园精舍图”命名的。由此来看，中国最初的“祇园精舍图”，应与印度一样，仅是以简单的画面表现购园起精舍的情节。

在晚唐的大量劳度叉斗圣变中，绘制时间最早的是莫高窟第9窟南壁该铺。莫高窟第9窟建于唐昭宗景福元年(公元892年)前后。该劳度叉斗圣变仅下部稍有磨损，是后期这一题材的代表作，描绘精致，设色笔法都很高妙。晚期其余作品，基本上都是按照该窟制作的，仅是构图稍有变动，或部分细节的位置略有调整。

敦煌石窟中的劳度叉斗圣变多绘在背屏之后的西壁上，大多难以窥其全貌，而榆林窟第32窟南壁的劳度叉斗圣变全图，可以让我们比较完整地了解这一题材的气势。

劳度叉斗圣变还有变文与变相结合的文本形式，敦煌卷子(p.4524)《降魔变文并画卷》就是这种结合的体现。该卷一面是变文，一面是绘画。与壁画不同的是这一变相将劳度叉与舍利弗斗法的场面逐个分别描绘，每节图画与变文对应，都有相应的一段韵文唱词，图文结合，就像明清的插图本小说一样。在壁画上，除西千佛洞第12窟外，都是以相对的劳度叉和舍利弗为中心，而以斗法场面穿插于两人之间，对每一情节也都有一段录自变文的榜题来说明，形成一幅完整的构图。画卷和壁画构图的不同是由于二者作用的不同。画卷可用于给观众讲唱，而壁画中的劳度叉斗圣变，由于洞窟太暗，又多绘于距背屏之后一米左右的西壁，不能用于讲唱。

诚如前述，变文和变相在发展过程中相互借鉴，取长补短，既有承袭，



又有发展,在美术上日臻成熟,逐渐发展成为人们喜爱的文艺形式。《降魔变文》或变相,就其内容而言,虽然十分荒诞,但对以后的中国文学创作,尤其是神怪题材的小说创作产生了深远影响。如从南宋《大唐三藏取经诗话》到《西游记》的演变。《西游记》中韵散结合的语言、人物的形象和降魔时一些神变的情节,从中都能看到《降魔变文》或劳度叉斗圣变的影响。如《西游记》中唐三藏和外道在车迟国斗法,就与劳度叉和舍利弗的斗法相似。在蛮横自负而又顽固的牛魔王和粗鲁憨直而又狡黠的猪八戒身上可以看到劳度叉

敦煌石窟的劳度叉斗圣变分布表

窟号	时代	估计绘制年代	画面位置	规模(米) (高×宽)	现在状况
西12	北周		南壁东侧	0.75×1.75	部分残
莫335	初唐	公元686—702年	西壁龕内	3.00×1.70	小部分残
莫9	晚唐		南壁	3.50×8.50	完好
莫85	晚唐	公元862—867年	西壁	3.20×9.60	大部分残
莫196	晚唐		西壁	3.65×9.80	完好
莫6	五代		前室西壁	2.40×5.80	残
莫72	五代		东壁	2.10×5.15	大部分残
莫98	五代	公元923—926年	西壁	3.45×12.40	部分残
莫103	五代	公元936—940年	西壁	3.00×9.80	大部分残
莫53	五代	公元953年后	南壁	2.75×2.80	大部分残
莫146	五代		西壁	3.10×8.35	完好
莫342	五代		南壁	3.40×6.75	熏黑
榆16	五代		东壁	3.07×5.83	部分残
榆19	五代		东壁	3.10×6.60	大部分残
榆32	五代		南壁	2.08×5.72	小部分残
莫25	宋	公元945—974年	南壁	2.75×5.50	下部残
莫55	宋	公元962年前后	西壁	3.50×11.00	完好
莫454	宋	公元974—980年	西壁	3.05×9.75	完好
五3	宋		西壁	3.40×4.15	熏黑