

敦煌学辑刊



兰州大学敦煌学研究所编



K870.6

66.2

K870.6

66

:2

敦煌学辑刊

(第二集)

目 录

敦煌石窟艺术的内容及其特点简述·····	段文杰 (1)
敦煌古藏文本《北方若干国君之王统叙记》文书·····	王 尧 (16)
唐写本地志残卷浅考·····	薛英群、徐乐尧 (23)
敦煌科技书卷丛谈·····	周丕显 (48)
敦煌沿革与人口 (续) ·····	齐陈骏 (59)
敦煌讲唱文学的体制及其类型初探·····	张鸿勋 (73)
建郡后的汉代河西·····	刘光华 (87)
西夏时期的瓜、沙二州·····	刘玉权 (100)
《斯坦因劫经录》、《伯希和劫经录》所收汉文写卷中夹存的藏文写卷情况 调查·····	陈庆英 (111)
伏案英伦，仆仆大漠——谈向达教授对“敦煌学”的贡献·····	水天明 (117)
敦煌壁画中的莲花图案·····	欧阳琳 (124)
从《张骞出使西域图》谈佛教的东渐·····	孙修身 (128)
《拉萨宗教会议僧净记》导言·····	〔法国〕戴密微 (132)

敦煌石窟艺术的内容及其特点简述

段 文 杰

敦煌石窟艺术是丝绸之路上一颗灿烂的明珠，是中西经济、文化交流的结晶，也是中外人民深厚友谊的象征。

敦煌石窟（包括敦煌莫高窟、西千佛洞和安西榆林窟），以莫高窟建窟为最早，其它两处均为莫高窟的分支，开窟较晚。总的说来，上起十六国，下至元代，连绵千余年。现存五百五十多个洞窟，保存着历代塑像两千数百身，壁画五万多平方米。历时之长，规模之大，内容之丰富，风格之独特，艺术技巧之精湛，都不愧为我国举世无双的民族艺术宝库。

敦煌石窟艺术的内容是非常丰富的。总的说来可分三大类：建筑、雕塑和壁画。这三者互相结合，是一个统一的整体，但又各有相对的独立性和自身发展的规律。

石窟本身就是一种建筑，它是我国汉代崖墓和印度、中亚佛教石窟相结合的产物。它是神庙，也是人们从事佛教活动的场所，既有实用性又有艺术性。由于时代不同，石窟的性质不同，石窟形制也各具有不同的特点。敦煌石窟的形制主要有四种：一、禅窟（即僧房）。这是早期洞窟形式之一，主室为长方形或方式，顶部为平棋或倒斗藻井，正壁开龕塑佛像，四壁及顶部满布壁画，主室两侧各有两个或四个小室（即禅房），僧侣修行便结趺坐其中，禅修时需要“观像”，所以禅窟与佛堂往往结合在一起。这种形式是从印度的僧院窟（即毗诃罗）演变而来，首先流行于西域，库车苏巴什就有不少禅窟，吐塔沟也有类似的禅窟，经过龟兹、高昌传到敦煌。莫高窟十六国时代的268窟，北魏的494窟，西魏的285窟，均属这一类型。二是塔庙，即中心柱窟。是早期洞窟的主要形式。洞窟平面呈长方形，前厅有悬山式屋顶，象征殿堂，有的两壁有汉式阙形龕，后部有中心方柱，直通窟顶，四面开龕，一层或重层，龕内塑佛及侍从像，供僧侣和善男信女绕塔观像，这是与北方流行禅学有关的。这种形式是从阿富汗巴米羊大立佛足下隧道演变而来，形成于西域（龟兹），流传至高昌、敦煌，经河西入中原。它与印度的祠堂窟（即支提）颇不相同，但象征佛塔则是一致的。在拜城克孜尔石窟，可以看到中心柱逐渐形成的过程。这种形制，在十六国晚期已进入河西，北魏时代出现于莫高窟，但它已是一种新的具有中国特点的建筑形式。三、殿堂窟，有前后室，并有长长的甬道，后室为主室，平面呈方形，倒斗藻井。这主要是模仿汉晋以来的宫殿建筑形式，也可能有中亚石窟的影响。窟内有较广阔的活动空间，是善男信女礼拜的场所。窟内的圆拱龕则仍然保留着明显的外来形式，但龕楣两端的龙头凤首雕塑和龕楣上的图案装饰则是中国的新发展。四、大佛窟，雕塑着高达数十米的巨大佛像，平面为横长方形，窟身为方锥形，有的在窟顶营建木构楼阁，在佛的座下开凿与人等高的隧道，供佛徒们环绕念经。这种形式始于西域，北魏晚期传入中原，唐代才出现于敦煌，但形式已有所变化。殿堂窟是隋唐以后的主要形式。初盛唐之际，洞窟中心出现了须弥坛，四面绕坛环行。晚唐、五代，须弥坛后方出现了背屏，坛上四周有栏杆，佛像列坐其上，顶部作华盖式藻井，佛像的莲座也就

是帝王朝会时在宫殿里的宝座，一目了然，这是石窟进一步模仿宫殿的形式和进一步世俗化的结果。西夏和元代，密教流行，石窟中心出现圆形佛坛，塑密教神像，如双身像，主要是藏密各种明王像。

石窟内部布局，随着石窟性质的不同而各不一样，数量最多最典型的有两种：一种是早期的中心柱窟，中心柱也称“刹心佛龕”，四面开龕，下层多塑四相或各种说法像，上层多为弥勒像、思维像、小型影塑、飞天和供养菩萨，前顶人字披椽间画供养菩萨或飞天，后顶连续平棋图案。四壁腰部为大型主题画，如佛传、本生故事、因缘故事、说法图等。四壁上端画天宫伎乐，四壁下端及中心柱四面均画金刚力士。主题画下面或龕沿画供养人像，其余空隙布满千佛，五色相间，组成道道色光，造成一种“光光相接”的宗教神秘感，这与修禅观像密切相关。

另一种是中期的殿堂窟，窟顶覆斗形华盖式藻井，正壁开龕或置中心佛坛，以佛为中心的群像列置龕内或坛上，四壁上半部画大型经变，从三五种至十几种不等，四壁下半部和龕内多为屏风画和供养人像，供养人像一直联通甬道。甬道顶部画各种感应故事。洞窟地面铺莲花砖，俨然一个“佛国世界”。

早期洞窟，多为小乘思想，宣扬“善恶报应”，“因果轮回”，经过累世修行而得成佛；中期宣扬大乘思想，颂经念佛，普渡众生，顷刻之间，径登极乐；晚期流行密教，宣扬即身成佛”。虽然各时期内容形式不尽相同，但在宣扬佛教唯心主义思想上却有异曲同工之妙。

除了石窟本身而外，在石窟外部还有很多木构建筑，如楼阁、窟檐、栈道等。唐代文献和碑文中记载，当时“计有窟室千余，悉有虚栏通达”，“构以飞阁，南北霞连”，“前有长河，波映重阁”。可见唐宋时代，楼台亭阁，互相辉映，颇为壮观。现在还保存着五座唐宋窟檐，它的作用是保护洞窟前室的壁画塑像，悬山屋顶的屋脊两端有“鸱鱼之像”，屋身为六方柱支撑，柱头为斗拱，门上有门簪，门侧有窗棂，门外有平台栏杆，颇似汉代望楼。椽拱均有彩画，且多有记年题记，如427窟窟檐横梁上就有题记两行：“维大宋乾德八年岁次庚午正月癸卯朔二十六日戊辰勅推诚奉国保塞功臣归义军节度使特进检校太师兼中书令西平王曹元忠之世创建此窟檐记”。说明这是瓜沙曹氏统治时期的建筑，这些实物都是研究我国古建筑的稀世之珍。

塑像是石窟的主体，因而多采用具有三度空间的立体象，由于各种神的身份不同，又分别采取不同手法予以表现。作为主体的塑像，多为圆塑，侍从菩萨多为高浮雕，至于附属性的供养菩萨、飞天、千佛、龕楣上的龙头凤首，则采用浮雕或影塑。圆塑的内容主要为佛、菩萨、罗汉、天王、力士等等。早期以佛、菩萨为主，分别置于阙形龕、圆拱龕、双树龕内，也有无龕主尊，如275窟弥勒菩萨，丰圆而略微笑的面容，健壮的肢体，多具有西域民族的特征，头上的三珠冠，垂肩的发绺，胸前的璎珞以及交脚而座的格式，显然带着一定的中亚、印度、波斯风习，胡床后面的三角形靠背，敷饰锦氍，则出于龟兹。双狮座是一种很外的外来格式，但座侧双狮的造型则具有汉虎的朴拙感和雄健气概。259窟一身禅定佛像，结跏趺坐，两手侧叠于腹前，头微下倾，咀角上挂着含蓄的笑意，虽然眼部略有残损，而神采如生。北魏晚期，大约在东阳王元荣出任瓜州刺史时期，带来了中原“秀骨清像”一类风格。人物多为瘦脸型，褒衣博带，大冠高履，颇有南朝士大夫风采。北周彩塑，出现了具有道家思想的浮塑羽人交龙，同时把中原风格与西域形式熔于一炉，在塑像造型上出现了“面短而艳”的新风格，特别是迦叶的形象，大半高鼻深目，老态龙钟，虽然塑造技术还不成熟

熟，但一个饱经风霜的西域高僧的形象，宛然在目。

隋代塑像逐步发展为群像，五身、七身一铺，并突破了影塑、浮塑、圆塑相结合的形式，走向主体化和立体化。人物形象的整体结构、比例、动态逐渐合理，特别是在人物典型性的探索上，有新的发展。如同一迦叶，有汉僧，有梵僧，有笑像，有愁像，有庄严肃穆像，也有类似武威汉墓出土的本俑式的切面像。各有不同的外形和内心表情，已开始突破了类型性格的规范，探索人物的个性表现。

唐代封建经济的繁荣，给雕塑艺术的发展铺平了道路，特别是在武则天大力提倡佛教的形势下，佛教艺术进入了极盛时代。首先出现了大型佛像，如延载二年（695年）96窟的北大像，开元九年130窟的南大像，吐蕃时期158窟的涅槃像等。世界上现存最大的佛像是我国乐山的唐代大佛，依山造像，高七十三米，但仅具粗形，艺术性不高。第二大佛，当数阿富汗巴米羊53米的东大佛和35米的西大佛，但残缺过甚，且无头部。第三大佛大约就要算莫高窟的南北大像，武则天时代高达三十三米弥勒像，面部仍然保持着唐初风韵，唐玄宗时代高二十六米的南大像，除右手为后补者外，基本上保持盛唐原貌，丰腴的面部，庄静的神态，高大雄健的体魄，大体适度的比例，充分显示了古代艺术家在塑造巨像时那种“目准心计”的卓越技艺。其次是群像的大发展，如《阴处士公修功德记》所说：“其所凿窟，额号报恩君亲也，龕内素释迦牟尼像并声闻菩萨神等共七躯”。有的加上天王、力士、供养菩萨等，最多达十一身。内容大大地丰富了，无论在人物相互关系的组合上，或人物精神面貌的表现上，都超过了前代。尽管有的菩萨嘴上还画着绿色的蝌蚪胡子，而它的动态神情“一如妇人”。菩萨已经女性化。唐代一般菩萨像，曲眉丰颊，肢体肥胖，体现了“唐人以丰肥为美”的审美观。

唐代塑像中天王、力士都表现了浑身是力的感觉，这种力，不是虚张声势，而是内在力量的显露。46窟的天王，两眼圆睁，紧闭双唇，身着锦绣金甲，双手叉腰，脚踏魔鬼，在有恃无恐的力量感中显示了一种豪放的风度。194窟的力士则不然，昂首怒目，赤膊挺胸，表现了急躁鲁莽的性格。

敦煌塑像，不仅在泥塑上掌握了纯熟的技巧，在彩与塑的有机结合上也取得了高度成就，在塑出概括的形象以后，以彩色描绘细部，不仅使形象更真实更丰富，而且赋与形象以金碧辉煌的色彩的美感，发展了我国民族雕塑艺术彩绘装奁的优良传统。五代以后，雕塑内容一如唐代，其中西夏时代保存了一批彩塑，有大佛像（安西榆林窟第六窟坐佛）、释迦多宝并坐像、俗装天女像等，具有一定西夏民族特征。但从艺术性来说，却是日益衰落了。

敦煌壁画是敦煌艺术的主要组成部分，规模巨大，内容丰富，技艺精湛。五万多平方米的壁画大体可分为下列几类：

（一）佛像画：作为宗教艺术来说，它是壁画中的主要部分，包括各种佛像（三世佛、七世佛、释迦多宝并坐说法、贤劫千佛等）、菩萨及天龙八部：天王、龙王、夜叉、乾闥婆（飞天）、阿修罗、迦楼罗（金翅鸟王）、紧那罗（乐天）、摩睺罗迦（大蟒神）等等。在早期洞窟中，主要是说法图，特别是正龕塑像与壁画相结合的大场面，除主尊佛像为塑像外，壁画中就包括天部诸神，如西魏285窟正龕塑善跏佛像及二菩萨（均残），龕内及龕外两侧，则画有四大天王、力士、摩醯首罗天、纬纽天、鸠摩罗天、毗那夜迦、日天、月天、婆薮仙等等，其中已出现了密教神像。隋唐以后由于大乘佛教思想流行，佛像画也有新的发展，出现了许多佛、文殊、普贤、观世音、大势至、四大天王、地藏菩萨等单独的形象。最

大的菩萨画像高约十米，最长的菩萨行列有数十身之多。唐代净土思想流行，因而观音受到信徒们的特殊崇信。唐初高僧法琳曾向唐太宗大肆吹嘘观音的灵异，唐宣宗还下命令要寺院都画观音像，因而观音画像蔚然成风。初盛唐洞窟里多画大势至、观世音及十一面观音等形象。中晚唐洞窟里增加密宗的如意轮观音、不空绢索观音，14窟便是一个唐代密宗的观音洞。五代、宋、西夏及元代，单独佛像更多了，有药师佛、各种明王像以及水上观音、白衣观音、千手千眼观音等等。敦煌变文中赞颂观音是“千眼遥观，千手接应”，可见观音已成为人们善良愿望的寄托者。元代至正年间建造的第三窟，便是甘州画师史小玉所画的观音洞，除了南北两壁十一面千手千眼观音及其养属而外，满窟都是观音。披头散发，衣衫褴褛的乞儿远远地伸过手来，接受观音施舍的铜钱。史小玉以高度纯熟的线描技巧和想象力，创造了精美的艺术形象。

佛像画中最惹人喜爱的是飞翔于佛像上空的乾闥婆，即飞天。她们不长翅膀，不托云彩，挥舞长巾，扬手散花，逸然自得地翩翩起舞，遨游太空，寄托着人们美好的想象。

（二）民族传统神话题材：在北魏晚期，洞窟里出现了与佛教内容迥然不同的具有道家思想的神话题材。在北魏249、西魏285等窟顶部，除顶部中心画莲花藻井，四披上都画天公，东西画阿修罗与摩尼珠以外，南北则画东王公西王母驾龙车凤车出行。车上重盖高耸，车后旌旗飘扬，前有持节扬幡的方士开路，后有人首龙身的开明神兽随行；朱雀、玄武、青龙、白虎，分布各壁；飞廉振翅而风动，雷公挥臂转连鼓，臂电以铁钻砸石闪光，雨师喷雾而致雨；还有人首蛇身的伏羲、女娲，穿大袖长袍，手持规矩，胸悬日月，浮游于空；还有羽人，竖双耳，臂化为羽，奔腾于空。这类题材的出现，是佛教思想与道家神仙思想互相结合在壁画中的反映，也是早期佛教艺术民族化的一个重要方面。北周时代，东王公西王母多画于帐门两侧，遥遥相对。在开皇五年的302窟里，几乎摹仿249窟的形式，东王公西王母又一次出现在洞窟顶部。但是导引的方士变成了和尚，这一变化意味着这两类题材已进一步融合。此后，这一题材在隋代洞窟龕顶多次出现，但画面越来越小，而伴随东王公西王母出现的风雨雷电诸神，直到唐初壁才从壁画中消失。

（三）佛经故事画。早期壁画中占主要地位的是小乘教《六度集经》、《贤愚经》和《佛说修行本起经》等为依据所画的本生故事，因缘故事和佛传故事。这些题材，在早期洞窟里约二十种，近四十幅。

“本生故事”讲的是释迦牟尼所谓前生种种善行。壁画中有《鹿王本生》、《尸毗王本生》、《萨埵王本生》、《月光王本生》、《毗楞竭梨王本生》、《睽子本生》、《须达拿本生》、《须菩提本生》、《善事太子本生》等等。这些内容原来多为印度民间故事，佛教兴起以后，纳入了佛经，打上了佛教的烙印，随着佛教的东传而流入我国，其中有很优美的故事，如鹿王本生，据《佛说九色鹿经》记载：有人掉进水中随水飘流，时出时没，幸得树枝而仰头呼救：“山神树神，诸天龙神，何不救我？”九色鹿闻人呼唤，即走向水边，跳入水中，向溺水者说，你不要怕，你可骑在我的背上，抓住我的角，负汝出水。及上岸，鹿已精疲力竭，溺人跪地向鹿叩头，感谢救命之恩，并表示愿作奴婢，为鹿采集水草。鹿说：“不用，你速回去，但千万不要向外人说出我的住处。”溺人应诺而去。当时此国国王宠妃，夜梦九色鹿，身毛九色，双角如雪。次日即告诉国王，要他捕猎梦中所见之九色鹿，取其皮为她做大裘，取其角作扶麈柄。王说，我为一国之主，没有办不到的事情，即布告全国，重金悬赏，若有人捕得九色鹿者，“赐一金碗银粟和一银碗金粟”，并把他统治的国家分给一

半。溺人闻王重赏，为了贪图富贵，便到王宫告密，国王闻之大喜，即派大军进山捕鹿，大军行至九色鹿住处，被九色鹿的好友乌鸦看见，便飞空长鸣，警呼九色鹿：“朋友快醒，国王抓你来了！”鹿熟睡未醒，乌鸦从空降落，站在鹿头上，啄它的耳朵：“朋友快起，你已被国王大军包围！”九色鹿突然惊起，但已被官兵团团围困，走投无路，鹿便站在国王面前说：“且不要射我，我有功于国，我曾救活王国中一人。”鹿再问王：“谁告诉你我在这里？”王说：“车边癩面人。”鹿举头注视此人，眼中泪出，悲愤填膺，向国王说：“此人前日溺深水中，即将被水吞没，是我当时不惜生命，自投水中，将他驮上岸来，他曾发誓不相告人”，“人而无信、不如从水中捞起一根浮木。”王闻鹿言，非常惭愧，便指责溺人：“你受人重恩，不相报答，反而出卖为何？”于是国王下令全国，今后不准捕猎九色鹿，若有违者诛五族。九色鹿便自回山林，而溺人即身出恶疮变成了人人厌恶之人。梦想鹿皮鹿角的王后也悲愤而死。这个故事委婉曲折，颇有含义，如果剥去佛教加上去的一层宗教迷雾，它是一个优美动人的民间寓言故事。古代画师据此创作了“九色鹿变”。画幅作横卷式，共画了十个情节：1、溺人水中呼救；2、九色鹿背负溺人出水；3、溺人长跪谢鹿救命之恩；4、九色鹿山中高卧；5、王后说梦，要国王逮捕九色鹿；6、溺人向国王告密；7、国王带兵车骑出行；8、国王乘马入山；9、乌鸦啄醒九色鹿；10、九色鹿与国王相遇，故事在高潮中结束。画家对九色鹿形像的塑造，突破了陈规，创造了新的意境。据佛经记载：当鹿与国王相遇时，“鹿即长跪问王”，何人告诉你我在这里？无论印度的古代雕刻，还是西域的早期壁画，鹿的形象都是完全按佛经处理，双膝跪地，仰首哀求。敦煌壁画则与众不同，它把九色鹿画站起来了，而且理直气壮地在国王面前控诉溺人忘恩负义的行为。在九色鹿的形象里，有作者对鹿的认识、评价和倾注的感情。这是本生故事画中体现了民族气质的优秀作品。

因缘故事，是讲与佛或佛教有关的所谓度化事迹，计有《难陀出家缘》、《须摩提女因缘》、《沙弥均提因缘》、《沙弥守戒自杀缘》、《施身闻倡缘》、《五百强盗成佛缘》等等数种。《沙弥守戒自杀》的故事壁画，据《贤愚经》讲：有一长者送子受戒为沙弥，其师教之以清规戒律。一日中午，其师命沙弥至一长者家乞食，时逢长者全家外出赴宴，仅留十六岁少女看家，沙弥扣门索食，长者女闻声而出，一见沙弥心生爱慕，在沙弥面前作种种媚态，倾吐爱情。沙弥“坚摄威仪，颜色不改”，为了保持清白，便持刀自刎而死。当时印度风俗，沙弥死于白衣家中，须交罚金一千。长者即以金银财宝奉献于国王，国王以香木火化沙弥尸体，并起塔供养。这一题材，早期共有两壁，分别见于257和285窟，前者画面完整，后者情节较丰富，大体描画了九个场面：1、长者送子出家为沙弥；2、其师为沙弥讲清规戒律；3、沙弥扣门乞食，长者女开门迎沙弥；4、长者女向沙弥作诸媚态；5、沙弥持刀自刎而死；6、长者归家，其女讲述沙弥自杀经过；7、长者向国王交纳罚金；8、国王以香木火化沙弥尸体；9、起塔供养。285窟对情节处理手法略有不同，其中最显著的是在房顶上画了一只猕猴，以表现少女见沙弥时“心猿意马”的感情。这样的措意，已见之于龟兹壁画。克孜尔69窟的《沙弥守戒自杀缘》，少女作裸体舞女，树上画一蹲踞猕猴，但结构简单；寓意抽象，远不如敦煌285窟壁画中的猕猴生动活泼。

佛传故事，宣扬释迦牟尼生平事迹。早期壁画中多为片断画面，如四相、八相，或仅画乘象入胎，夜半逾城。北周时代才出现了完整的佛传连环画。290窟人字披顶上，六条连续长达20余米，是莫高窟早期最完整的传记性连环画。此图以《修行本起经》为主，参阅别经画成，表现情节有：1、摩耶夫人夜梦菩萨乘象入胎；2、夫人有娠，小国王来贺；3、摩

耶夫人游园；4、夫人怀孕宫居；5、摩耶夫人手攀无忧树，太子自右腋诞生；6、太子初生行七步，步步生莲；7、九龙喷水，为太子沐浴；8、夫人抱太子乘交龙车还宫；9、国王百官出迎太子；10、飞天伎乐送太子还宫；11、国王礼拜太子；12、国王抱太子入神庙；13、太子还宫，现种种祥瑞；14、街道自净，臭处更香；15、篋笥衣被，自然满架；16、千川万流一时沈清；17、风雨过去，天气晴朗；18、殿堂神珠，闪闪发光；19、五百牛马一时生驹；20、八方诸神奉宝来献；21、宝瓮万口，悬盛甘露；22、七宝露车天神来献；23、五百狮子罗住城门；24、龙王诸女绕宫而住；25、地狱皆休，无诸苦毒；26、毒出隐伏，祥鸟飞鸣；27、渔夫猎户，一时慈心；28、一切怨恶，悉皆消除；29、树神低头礼遇行人；30、优昙献狮，威慑百灵；31、阿师陀仙飞来城中；32、门监报知国王，仙人从空飞来；33、仙人沐浴更衣拜见国王；34、仙人求见太子；35、仙人礼拜太子；36、国王为太子起四时殿；37、五百仆人陪太子读书；38、太子下学回宫；39、太子闷闷不乐；40、国王召大臣为太子议婚；41、须波佛王告知其女，各国太子求婚；42、王女令各太子竞技；王女登高楼观看；43、太子持弓箭出城竞技；44、大象堵门，不能通行；45、太子举手掷象；46、太子与难陀相扑获胜；47、太子一箭连穿七鼓；48、太子掷珠定亲；49、国王向仆人询问太子起居；50、国王召大臣与太子再次议婚；51、伎乐相迎太子再娶二女；52、太子宫中娱乐；53、太子出城游观；54、路遇老人；55、路遇病人；56、路遇死人；57、路见比丘；58、游观农务；59、太子树下思维；60、太子夜半逾城；61、健陟吻脚辞别；62、车匿与白马还宫，裘夷抱马痛哭；63、国王派五大臣追太子回宫；64、太子入城游观；65、太子游摩竭陀国；66、太子以俗衣换仙人衣；67、太子树下苦修。这些情节，互相含接，有机地连成一气，内容丰富，首尾完整，是我国早期佛传故事画最完整的一幅，也是完全民族化的一幅。

这些故事画在隋代有了新的发展，情节更加细腻，技巧更加纯熟，但数量越来越少，逐步为中国式的巨型经变所代替，许多故事成为经变的附属品，丧失了独立性。到了晚唐时代，这些故事画又以屏风画的形式再次出现。如85、98等窟里，连续排列了四十多扇屏风画，其中有《梵天请法六事品》、《摩诃萨埵以身饲虎品》、《二梵志受高品》、《海神难陀船人品》、《恒伽达品》、《波斯匿王女金刚品》、《金财因缘品》、《华天因缘品》、《降六师缘品》、《摩诃斯那优婆夷缘品》、《散特宁缘品》、《月光王头施品》、《富那奇缘品》、《善求恶求缘品》、《善事太子入海品》、《檀腻鞞缘品》、《象护品》……等等，共有三十余个故事，虽然并未包括《贤愚经》全部内容，叫《贤愚经变》亦未尝不可。但是，这些故事本身都是独立的，没有互相连带关系，因此仍应该属于故事画范围。

佛传故事也有所发展，61窟五代佛传图，共画屏条三十三扇，从燃灯佛授记开始，至八王均分舍利止，共有七八十个场面。其中太子议婚，宫庭娱乐等情节，完全是当时的宫庭生活，赋有民族风格。

(四) 经变画。一切以佛经为依据的绘画，都可以叫经变或变相。这里所说的经变，是指一部经一幅画的巨型结构。这种经变，在敦煌石窟里始于隋，盛于唐，五代宋初承其余绪。隋代经变有《法华变》、《维摩变》、《药师变》、《弥勒变》、《涅槃变》、《阿弥陀变》等等。隋代经变还处于初创阶段，一般规模都不大，情节也不多。如《维摩变》均以文殊问疾为主体，最简单的结构，只有文殊维摩诘二人对立交谈。420窟的《维摩变》情节较有变化，文殊维摩诘均坐在殿堂内，遥遥相对，维摩诘挥动麈尾，侃侃而谈；文殊师利扬手作势，好象正在据理辩驳。殿堂后面有竹林，上空有飞天散花，殿前有水池，池中莲花绽开，

鸳鸯戏水，孔雀长鸣，别有一种田园情趣。

《弥勒变》场面虽小，却别具风格，弥勒菩萨交脚坐于殿堂中，两侧有重楼高阁，伎乐天在楼阁中演奏法乐，以象征兜率天宫。

隋代规模最大的经变是《法华经变》，420窟顶部，呈倒斗形，中心为波斯式纹样组成的华盖式藻井，四披全部为《法华经变》：东面为观音普门品，南面为比喻品，西面为方便品，北面为序品。虽然没有包括《法华经》全部内容，但在规模上已为唐代完整的《法华经变》奠定了基础。

有唐一代，由于大乘教流播全国，宗派不断兴起，因而唐代洞窟里布满了各种内容的经变。唐代前期（从武德到天宝）经变种类较少，但画面规模巨大，往往一壁一经变。唐代后期（吐蕃统治时期和张议潮收复河西以后），各宗各派同时并存，经变品种增加，一窟之内，经变达十余种之多。总的说来，唐代流行的经变近二十种左右，主要经变有《阿弥陀经变》、《维摩诘经变》、《观无量寿佛经变》、《法华经变》、《弥勒变》、《东方药师变》、《报恩经变》、《华严经变》、《天请问经变》、《楞伽经变》、《金光明经变》、《劳度叉斗圣变》……等等。

《维摩诘经变》最早出现于东晋，顾恺之首创维摩诘像，这大约是维摩变的雏形。据画史记载，他在金陵民官寺，闭门月余，画了一身维摩诘像，有“清羸示病之容，凭几忘言之状”，受到极大的称赞。此后陆探微、张僧繇等名家，都在南方画过许多维摩变，可惜均已不存。北方现存最早的维摩变当为永靖炳灵寺建弘元年（420年）的小型结构，维摩诘作菩萨装，卧病在床，身上还盖着一床大被子。敦煌石窟的《维摩变》，始于隋而成于唐，贞观年间才形成整壁结构。在唐代保存的四十余幅《维摩变》中，最大的画面达四十余平方。所有《维摩变》都以问疾品为主体，以文殊师利和维摩诘两个主体人物为中心。文殊身边是一群佛弟子和国王大臣，维摩诘帐下是一群各国王子，表现“国王、大臣、长者、居士、婆罗门等及诸王子并余官属，无数千人皆往问疾”的场面。值得注意的是，唐代的维摩诘形象，已没有“清羸示病”之容，而是个脸圆体胖，红光满面，头戴白纶巾，身穿鹤氅裘，凭几探身，手挥麈尾，目光炯炯有神的长者。这是唐代经济文化发展和审美理想的产物。

在文殊师利和维摩诘的帐前，出现了种种神变，佛弟子问：维摩诘，你的方丈很小而来客甚多，“当于何坐”？维摩诘挥手一呼，三万二千敷设锦丽的狮子宝座，从空而降。但是，除文殊师利登上宝座以外，佛弟子们皆望座兴叹，因为他们道行不高，无法升坐。佛弟子又问：维摩诘，时已日中，大家腹中饥饿，“当于何食”？维摩诘不起于座，以神通力化作菩萨，腾空而去，倾刻之间，从香积国捧来钵香饭，异香扑鼻，食后身上自然喷发香气。弟子中有人暗思：钵小饭少奈何？于是菩萨来至文殊师利座前，反转钵头，将香饭倾倒地，顿时香饭堆积如山，食之不尽。在谈论中，维摩诘身边一天女，撒出一把天花，纷纷降落在文殊师利及诸弟子身上，落在菩萨身上者立刻坠落地上，落在佛弟子身上的天花则粘着不落，佛弟子舍利弗运动神力去花，天女问：“何故去花？”弟子答：“此花不如法，是以去之。”天女曰：“结习未尽，花着身耳，结习尽者，花不著也。”讥笑佛弟子俗念未除，六根不净。诸如此类的神通变化，无非是吹捧这位拥有妻子、儿女、田园奴婢的人物，作为大乘教的宣传广告。唐代初年，朝廷里就有许多官僚赞赏维摩诘式的人物，诗人王维把名字都改为“摩诘”了。唐太宗还亲自劝过玄奘，要他还俗当居士，以便“升铉路以陈谏，坐槐庭而论道。”当时朝廷许多大官如杜正伦、贾敦颐等，都相继到玄奘那里去受“菩萨戒”，当

维摩诘。莫高窟唐代《维摩变》多达四十余壁，是有社会原因的。

净土思想是唐代佛教思想的主流，因而净土变充满了唐代的洞窟，出现了与两京寺观相似的各种巨型净土变相，如《阿弥陀净土变》、《观无量寿佛净土变》、《弥勒净土变》、《东方药师净土变》等，有的洞窟整体结构就是一所净土寺。

以《佛说阿弥陀经》为依据的净土变，着重表现“极乐世界”的种种豪华与欢乐，没有情节性。220窟初唐贞观十六年的《阿弥陀净土变》是从西夏重层壁画中剥出来的，色彩绚丽，气魄雄浑。画面上一片碧波荡漾的宝池。池中莲华盛开。阿弥陀佛结跏趺坐在莲台上，双手作“轮法轮印”，观音、势至二菩萨分列两旁，四周围绕着许多小菩萨，有捧花献献者，有支颐冥思者，有长跪礼拜者，也有凭栏观赏者，千姿百态，栩栩如生。宝池四周有平台曲栏，两侧有重楼高阁，琉璃铺地，金纯界道。乐队列于两厢，中心一对舞伎，戴宝冠，饰璎珞，穿石榴裙，挥舞长巾，翩翩起舞。孔雀、鹦鹉、仙鹤、迦陵频伽、共命鸟等也同时振动双翼，应弦而舞。宝池中碧莲盛开，化生童子自莲花中出，有的端坐，有的倒立，有的在水中嬉戏。上部一片碧空，彩云与乐器，飘游空际，“自发妙音”。佛经里说，进入这样的世界，“无有众苦，充满诸乐”。正如敦煌出土的《目连救母变文》中所想象的：“思衣罗绣千重现，思食珍羞百味香，足蹑庭台七宝池，身衣帟帐白银床。”法照和尚念佛赞里也说：“西方极乐七重楼，诸天菩萨四边游，幡花宝盖随空转，梵音歌赞不曾休。”真是一所派诱人的歌舞升平景象。

《观无量寿佛变》最早出现于431窟，画未生怨、十六观和九品往生，但没有形成完整的结构。盛唐时代才形成三个固定部分，中部为极乐世界，两侧有对联式立轴，左面为未生怨，右面为十六观。《未生怨》顾名思义，它是“灵魂不灭”、“因果报应”、“轮回转世”的产物。佛经里说：阿闍世王年迈无子，遂请相师占卜，相师说：王应有子，但此人尚在人间，在深山中修行，命终后即来授胎，国王求子之心迫不及待，遂下令断道人食粮，道人遂被饿死。国王又请相师卜算，相师说，道人虽死，未来投胎，化为白兔在王东园。国王立即令武士逮捕白兔，以铁钉钉死。果然王后有孕，十月期满，生产一子，国王甚喜。王子逐渐长大成人，忽然忆起前生积怨，在一次出城游玩回来，便与大臣合谋，发动宫廷政变，把国王逮捕起来，禁闭于深宫，不令饮食，不准外出，也不准人进去。王后韦提希买通狱卒，暗地与国王送蜜面和葡萄浆，王子得知此事，大发雷霆，拔剑欲杀其母，时有二大臣劝阻，遂将其母与父王同时禁闭深宫。最后王子命人以铁钉像国王钉死白兔一样，将国王钉死狱中。王后终日礼佛，向佛发愿：不愿生此恶浊世界，希望往生“佛国净土”，佛即教之以十六观修行方法，通过修行才得进入极乐世界。十六观的最后三观明确宣告，不同身份的人进入佛国的不同待遇。最后三观是，上辈生想观，中辈生想观，下辈生想观。每一辈又分三等，上辈上生死时西方三圣（阿弥陀佛、观音、势至）持金刚台亲自来迎，一弹指间进入佛国，立刻见佛。而下辈下生就不一样了，死时见金莲花，生莲花中，经十二大劫莲花才开，正如净土赞所唱：“上品寸光升宝座，下生障尽始花开。”这说明佛国世界里也逃不了封建社会的阶级等级制度。

未生怨为立轴的连环画，自下而上，一般画提父、禁闭、送蜜、杀母、礼佛等几个场面，十六观则自上而下，画十余场面。开元天宝以后，《观无量寿佛经变》超过了《阿弥陀变》。在217、172、320、194及榆林窟25窟等，保存了许多完整的结构。

《弥勒变》有两种：一种是以《弥勒上生经》为依据的隋代出现的《弥勒变》，画弥勒

菩萨交脚坐于宫殿内，两侧有重楼高阁，天女于楼阁中弹琴奏乐，表示弥勒上生兜率天官的景况。唐代的《弥勒变》是以《弥勒下生成佛经》为依据，弥勒已成佛，为兜率天主，画面中画善伽座弥勒像，宝盖悬空，圣众围绕，下方画婆罗门撒毁“七宝幢”，一座精美的楼阁，顷刻间化为乌有，佛教以此比喻“人生无常”，宣扬“涅槃最乐”，两侧画偃佉王、王后、大臣、宫女剃度出家，只要一心念弥勒名号，即可径登“兜率天官”，享“妙足世界”之乐。上部“兜率天官”，有巨大的宫庭殿堂，也有小型的地主庄园。两侧画弥勒世界诸种美妙：山喷香气，地涌甜泉，香美稻谷，一种七收，雨泽随时，天园成熟，如意果树，香美无比；路不拾遗，夜不闭户；树上生衣，随意取用；人寿四万八千岁，女人五百岁才出嫁，耆头末城，地平如玻璃宝镜，罗刹扫地，龙头洒水，明珠宝柱，照耀通明；大小便时，大地自然裂开，便后还合。佛徒们把这个未来的“极乐世界”描绘得多么诱人！

《法华变》是以《妙法莲花经》为依据的。此经共有二十八品，有些品里又包括许多情节。个别品在北魏时代已经出现，如“见宝塔品”（二佛并坐说法）。到了隋代，在隋文帝大倡大乘教的风气之下，《法华经》的一些品出现在洞窟顶部比喻品中的火宅喻，及普门品中的胡商遇盗最为突出。火宅喻结构新颖，楼阁耸峙，曲廊通连，大火延烧，狐鬼奔驰，一片恐怖气氛。而普门品中的胡商遇盗图，则属另一情调，描写一群胡商，赶着大队骆驼、毛驴，满载货物，翻山越岭，长途跋涉，骆驼被摔死在山谷里，货物被强盗洗劫一空，生动地反映了“丝绸之路”上的艰难险阻。

唐代的《法华经变》内容基本完备，和其他经变一样，以佛及圣众为中心，四周环绕着各品故事，虽然表现形式多种多样，而主要几品则历代通用，如比喻品中的“火宅喻”，摆在画面下方正中，画一方形大宅院，唯正面一门可以出入，一时四面火起，宅中毒蛇恶兽奔驰，妖魔鬼怪横行，而宅主诸子乐著嬉戏，不知不觉，宅主为了促使诸子速出火宅，免遭烧身之祸，便以种种宝车珍玩之物，诱使诸子争出火宅，宅外排例着羊车、鹿车、牛车，诸子出火宅后，宅主给诸子大白牛车各一辆。火宅喻是比喻人生如火宅，无知的人们，置身其中而不知身命危险，宅主以“三车”象征“三乘”，并以大乘（大白牛车）从火宅中救出了众生。这就是《法华经》开宗明义的序品。此外，比较突出的有普门品中的胡商遇盗，化城喻品中的化城，信解品中的穷子喻，以及常见的“从地涌出品”、“方便品”、“药王菩萨本事品”、“见宝塔品”等。盛唐时代，观音菩萨普门品成了独立的经变，几乎绘制了普门品的全部内容。唐初名僧法琳曾向唐太宗宣传观音灵应事迹。他说：若有人犯罪，判处杀头，在手起刀落之际，称观音名号，“则刀寸寸断”，可免杀头之祸。唐太宗要法琳念七天观音之后杀他的头，以便验证他的宣传是否属实，虽然法琳很滑头，以阿谀奉承、歌功颂德的手法，保住了脑袋，但仍在流放边州的途中死去，观音菩萨也救不了他的性命。杀头的情节，在普门品中是一个常见的插曲。

吐蕃统治时期，佛教宗派林立，经变增多，而且显宗密宗，同在一窟。大历初年的148窟就是从盛唐转入中唐的典型窟。据《大唐陇西李府君修功德碑记》所载：“……素涅槃像一铺，如意轮菩萨。不空罽索菩萨各一铺。画报恩、天请问、普贤菩萨、文殊师利菩萨、东方药师变、西方净土、千手千眼观音菩萨、弥勒上生下生、如意轮、不空罽索等变各一铺，贤劫千佛一千躯。”与洞窟内容完全符合。

《报恩经变》是吐蕃统治时期出现的新内容，宣扬忠君孝亲思想，是儒佛两家思想进一步结合的产物，也可能寄寓着各族人民对吐蕃的奴隶主残酷统治的反抗情绪。

最早的《报恩变经》最出现于大历初年的148窟，此后历代不绝。

《报恩经变》共有九品，是以《大方便佛报恩经》为依据的，画面中部为佛及圣众，各品故事中之主要者，分布于经变四角。经变下部正中为序品，画阿难持钵行乞，路遇婆罗门肩负老母乞讨，佛经里讲，王舍城中有一婆罗门子，孝养父母，“家产荡尽，担负老母亦次第行乞，若得好吃香美果瓜，仰奉于母，若得恶食羹菜干果，而自食之。”这一小小画面已点明这一经变的主题思想。四角计有孝养品、恶友品、论议品、亲近品等。孝养品恶友品均曾以独立的本生故事画出现于北周时代，各品故事情节多散见于《六度集经》、《贤愚经》、《大般涅槃经》中，从这些迹象看，已失译人的报恩经，很可能是出于中国僧侣之手的“伪经”。

《报恩经》各品故事，多有曲折的情节，其中以“恶友品”为最生动。“恶友品”在《贤愚经》里叫“善事太子入海品”，佛经里讲：波罗奈国王有二子，一名善友，一名恶友。善友心地善良，见男耕女织，感慨人民“劳苦非一”；见屠羊宰牛，网鸟捕鱼，“杀生以养生”，认为是“结累劫殃”。善友为了救济穷困，打开国王仓库，让人“恣意自取”。布施日久，库藏财物施舍殆尽，国中大臣颇有怨言。善友即与众人商议，入海取龙王摩尼宝珠，出发之日恶友亦与同行，不幸海中遇恶风，恶友船破被阻，善友在船师帮助下，经过金山银山，直达龙宫，龙王从左耳中取出摩尼宝珠，赠与善友，“龙王飞空送之”，善友上岸，见恶友已在岸上等候，恶友问善友，宝珠何在？善友说在发髻中，恶友便以竹刺兄双目，夺珠而去。善友昏厥于地，时有牛群经过，牛王以四脚护善友，并以舌拔出眼中竹刺，幸有牧人救护回家，为侍汤药，眼伤日愈。善友辞谢牧人，弹箏乞食。后国王果常患鸟雀，被国监雇守园人，善友以手牵绳，击响树上铃铛，以趋赶鸟雀，暇时便在树荫下弹箏自娱。一日，王女入园游观，见盲艺人心生爱慕，一见钟情，遂结为夫妇。又一日，王女外出晚归，善友疑其有异心，王女发誓，若无私行，令你一目平复；誓毕善友一目复明。王女指责善友为乞人无信，善友答言，我非乞人，乃波罗奈国王子，王女不信，善友发誓，若是王子令我另一眼亦平复，果然双目复明。善友之母因失爱子，终日忧悲苦恼，便作书一封，系善友在家时所养鸿雁项上，鸿雁直飞善友所居宫殿，善友得书知父母悬念，即回书备说恶友夺珠经过，国王得书，即派人迎太子还国，于是善友与王女乘象舆归来。回国后善友以德报怨，请国王恕恶友刺目夺珠之罪，索回宝珠，于高楼上梵香礼拜，宝珠闪闪发光，从空中自然降落“粳米名衣，金银珠宝及妙伎乐。”穷困之人，竞往拾取。故事的结局，虽出于宗教幻想，但在佛教禁慾主义思想禁锢下，在画面上敢于正面表现男女恋爱私情，却使这幅故事画增添了人间情趣。

《金光明经变》也是吐蕃统治时期出现的新内容。它的结构形式与《观无量寿经变》相同，中部为佛国世界，两侧有对联式立幅故事画。《金光明经》共有十几品，主要故事竖立两侧，一面为舍身品（即萨埵舍身饲虎故事），一面为“长者子流水品”，佛经里讲：长者子出游至一大空泽处，池水枯竭，池中多有诸鱼，大约有一万尾鱼“将入死门”，长者取树枝为鱼遮荫，并四处找水，见前面有一大河，但水道被捕鱼人破坏，不令河水下流。要修好水道，须成百上千人工，并要九十天时期，长者子便奔见国王，要求借二十头大象及皮囊，赴河边驮水救鱼，长者子从象厩中赶出大象，驮来河水，放入池中，时鱼饥饿，向人索食，长者令子取一力量最大之象，回至家中驮来所有食物，散于泽中。此图一般画七个场面：一、长者携子出游；二、见虎狼狐犬多吃血肉；三、长者及子见涸泽中万鱼将死，心生怜恤；四、长者采树枝，为鱼遮荫；五、长者至国王所借来大象及皮囊；六、长者赶象驮

水；七、长者将水倾入泽中，众鱼得救。

经变画是我国佛教艺术的独创形式。大多数经变，中部均为佛国世界，画佛及天众，四周穿插一些故事情节，结构严谨而生动活泼，但也有一些经变，如《华严经变》、《楞严经变》等，经中多系抽象哲理和神学概念，不易变为形象艺术，因而内容贫乏，枯燥无味。

经变画在唐代前期，是创作时期，形式多样，意境开朗，呈现出一派生气蓬勃的景象。唐代后期（吐蕃统治时期和张议潮收复河西以后），佛教在中国化过程中，宗派越来越多，因而各种经变同时出现在敦煌石窟，且各种经变已成固定形式，属于守成时期。值得注意的是，有些经变已不是直接依据佛经，而是参照变文绘制。五代以后，佛教还在发展，而佛教艺术却日益衰落，经变已成公式化，如西夏时代的净土变，已经图案化，内容贫乏，空有形式。只有个别新出题材，如《劳度叉斗圣变》、《五台山图》还具有一定艺术生命力。

装饰图案，敦煌壁画都有一定的装饰性，但它与装饰图案是有所不同的。装饰图案是石窟建筑不可缺少的部分。平棋、藻井、人字披都是石窟顶部的装饰；龕楣、柱头是门框装饰；花边则是窟内壁画整体结构间架的装饰。它使每一幅画，既互相分开，又互相联结成为有节奏的整体。除此之外，还有华盖、地毯、衣服装饰、家具器物上的各种各样的花纹，使整个洞窟的壁画，在统一中又富有变化。

敦煌图案，大半都是用变形的植物纹、动物纹、天象纹、几何纹及与主题性壁画中相同的人物形象组合而成。这些纹样大部分都有一定的象征意义，有些有佛教象征意义，如莲花佛经里叫“法花”，象征纯洁、净化、净土；狮子象征佛；龙、凤、麒麟象征祥瑞。有一些属于社会风俗方面的象征，如忍冬，象征坚忍不拔，石榴象征多子多孙，也有一些不一定有什么象征意义，如茶花、几何纹、百花卷草等，只表现物体变形的装饰美。

敦煌图案在不同的时代里，具有不同的花纹和不同的风格特点。早期（十六国北朝）平棋与人字披相结合的窟顶，是敦煌石窟的典型形制。平棋就是早期藻井的连续。每一平棋均以方形岔角套叠组成，这种莲花平棋，在我国东汉画像墓顶已经出现，人字披则是中国崖山屋顶的摹仿，龕楣形如菩提树叶，园光、背光等形象有些与西域印度有一定关系。这些建筑部均以各种花纹为装饰，主要花纹有：莲荷纹、忍冬纹、云气纹、星宿纹、涡纹、绹纹、棋格纹、龟背纹、云龙纹、对虎纹、孔雀纹、鸵鸟纹、鹦鹉纹、双鸽纹以及飞天、力士形位象等等，变形巧妙，造型生动。

隋唐时代，由于中西友好往来不断发展，文化交流日益频繁，在花纹精美的中国丝绸传入西方的同时，西方的装饰花纹也传进我国，特别是波斯纹样，流行于西域、河西和我国北方。开皇初年，波斯以精美的金丝锦袍赠送给隋文帝，文帝命善于织锦的何稠仿造，结果，仿造者比所献者更美。可见波斯纹锦颇为中国人民所喜爱。解放后，在新疆的古墓中发现了许多波斯纹锦，隋代的敦煌图案中也出现了大量的波斯式纹样，如园环连珠狩猎纹、飞马纹、对马纹、柿蒂纹、雁含威仪纹、棱形连珠蹲狮纹、翔凤纹、团花纹、兽头忍冬纹、禽兽互变纹等等。由于吸收了优美的外来装饰花纹，大大丰富了隋代图案的内容，形成了独特的新风格。

唐代的装饰图案，纹样更为丰富、精致，结构更加严密复杂。主要纹样有：卷瓣莲花纹、缠枝石榴纹、葡萄纹、波状茶花纹、百花卷草纹、连续团花纹、宝相花纹、折枝花卉纹、三兔追逐纹、双龙戏珠纹、团龙纹、对凤纹、人立狻猊纹、卧狮纹、鹦鹉纹、灵鸟纹、方胜纹、彩云纹、连续棱形纹、彩铃垂帐纹、以及化生童子、飞天伎乐等等，组成华盖式藻井、圆盘式佛光、长方形舞筵、莲瓣式背光、水波式花边等等，图案性远比隋代强烈。色彩

金碧辉煌，鲜艳夺目。

晚期（五代、宋、西夏、元）图案，趋于工整单纯，整个窟顶形成一个巨大的华盖，到处都是连续图案，纹样有：堆金团龙纹、堆金翔凤纹、连续团花纹、波状忍冬纹、折枝牡丹纹、卷云宝珠纹、慢网垂帐纹、祥禽瑞兽纹等，虽然也有一些精美的藻井和边饰，但由于海上丝路具起以后，陆路经济衰落，文化沈滞，装饰图案总的趋向是日益粗糙、单调，缺乏艺术性。

各时代装饰图案，不仅把雕塑和壁画中的人物装点得更加富丽，而且对于整个洞窟建筑风格，壁画整体布局，起着极重要的间架结构作用。长长的边饰，不仅把每一幅主题画装饰起来，而且把所有主题画纳入了整齐划一的审美规范中，使其互相结合，在统一中有变化，在变化中又体现协调和稳定感。

佛教史迹画（或佛教感应故事画），是敦煌壁画中一类独特的题材。它不是以佛经为依据，而是以我国或外国一些佛教历史或佛教感应故事画起来的。最早出现于初唐323窟，南北两壁共画了七组佛教历史传说故事，计有“张骞出使西域”、“大夏佛迹——晒衣石”。

“佛图澄神异”（幽州天火、一铃独鸣、池边洗肠）、“西晋石佛浮江”、“东晋高僧得金像”、“隋文帝迎县延祈雨”等。画面大部分都有榜题，内容班班可考。

张骞出使西域是一幅历史画，共画三个场面：汉武帝焚香礼拜金人、汉武帝送别张骞、张骞到达大夏国。现存题记两方，其一为“汉武帝将其部众讨匈奴并获二金人，长丈余，列之于甘泉宫，帝为大神常行拜谒时。”其二为：“前汉中宗既获金人，莫知名号，乃使博望候张骞往西域大夏国问名号时。”张骞出使西域，到过太夏，史籍多有记载，但“问名号”事，特别是把甘泉宫里的金人已改为佛像，那么问名号只能是问佛的名号，这显然是后代佛徒们牵强附会，捏造的历史，但这幅画本身，仍然反映了当时一定的历史事实。

吐蕃统治时期，许多窟的龕顶或甬道两侧和顶部，出现了另一类佛教史迹画（或者叫瑞像画），如《于闐舍利弗毗沙门天王决海》、《牛头山》、《尼波罗火池》、《阿音王造塔》、《南天坐弥勒白像》、《指日月像》、《犍陀罗双身像》、《圣者刘萨诃事迹》、《张掖国古月氏王瑞像》等约三十余种。这些画牵涉到河西、西域、中亚、印度，具有一定的历史意义，但一般画面都很简单，有的仅画一身佛像，如《犍陀罗双牛像》，据玄奘《大唐西域记》记载说：有一贫士，给人做苦工积得一个金钱，往找画工，求画一如来妙像，画工感于至诚，虽然工价不足，仍许为成功。随后又有一贫士，来见画工，说明由于穷困，只有一个金钱，请画一佛像。画工同时收二人金钱，共画一像，一身二头。二贫士同日前来礼拜所画佛像，画工指像说“此是汝所作之像也”。二人相视茫然。画工心知其疑，问二人说：“凡所受物，毫厘不亏，其言不谬，像必神变”，于是“分身交影，光明照著”，同时显二佛像，二人叹服画工巧思。中唐、晚唐、五代、北宋诸窟多有此像。237窟龕顶，画佛像一身四手，项上出二头，榜题为：“双身瑞像者，犍陀罗国贫者二人出钱画佛像，功德圣远……”。佛像两侧下方画工贫士，合掌礼佛，均穿吐蕃装，可知此窟为吐蕃时代所成。

又如《阿育王修四万八千塔》，据《大唐西域记》记载，阿育王命鬼神于天下修八万四千塔，“无优王既开八国所建率堵波，分其舍利，付鬼神已，谓罗汉曰，我心所欲诸处同时藏下舍利”。罗汉永为助力，到期，“日正中时，罗汉以神通力伸手蔽日，营建之所，咸皆瞻仰，同于此时功绩成毕。”画面上画一大手障日，这就是“一手遮天”的故事。

《圣者刘萨诃事迹》画，是以《高僧传》释惠达传为依据的。刘萨诃俗名和宰，是一个

胡僧，游化南方，于北魏太延年间来到河西，游至凉州蕃和郡，遥礼御谷山，突然预感“此谷当有像现”，像好“则时乐世康”，像坏“则世乱民苦”，后来据说在一场暴雨中雷震山裂，出现一身丈八无头佛像，当时即另铸一佛头安装上去，但“安迄还落”。至北周时突然在七里涧发现一佛头，安上去“宛然符合”。直到隋代大业年间隋炀帝巡幸河西，“礼敬厚施，重增荣丽”，改为感通寺，因此刘萨诃事迹也流传于世。莫高窟72窟有巨型《刘萨诃事迹变》，全画约有三十多个大小场面，惜下部残毁，仅余部分内容，其中“天女迎佛头”等情节尚清晰可辨。画中画四人抬方亭式肩舆，舆中为铁佛头，上部架梯安置佛头，下部为乐队和歌舞百戏，表示庆祝失头复得。

西夏时代，在圣像变中出现了《唐僧取经图》，玄奘领着猴形孙悟空，牵着白龙马，驮着佛经，遥礼圣像，这大概是以宋人《大唐三藏取经诗话》为依据画起来的。

这些佛教史迹画，很多是僧侣们虚构的，有一些是有一定历史依据的，尽管艺术性不高，但对研究中西文化交流，研究中国佛教发展演变的历史，仍然是不可多得的形象资料。

供养人画像，属于肖像画范畴，在我国有悠久的历史，但佛教石窟里的功德像，与历史人物肖像不尽相同，这种形象，在犍陀罗雕刻里已经出现，在西域龟兹壁画中也有，但为数不多，且无题名，敦煌石窟一开始就出现了长长的供养人行列，并有榜子书写出姓名。这大约是与我国汉族祖先崇拜的习俗结合起来了。现存最早有题名的画像，当为北魏248窟，龕下有索家供养行列，如“信女索金一心供养”，画像均为清瘦型，头顶圆髻，身穿大袖裙襦，为北魏孝文帝改制后的风格。隋代281窟，“大都督王文通供养”为跪像，戴缁头，穿窄身小袖袍，乌靴，革带。颇具隋代衣服的特点。初唐以前，养供人题名均较简略，盛唐以后就逐渐复杂了，不仅画像从高不盈尺发展到等身巨像，榜题也从著写姓名逐步发展到把全部结衔贯于姓名之前，如196窟索勋供养像，榜题为“敕归义军节度瓜沙伊西等州营内观察处置押蕃落营田等使守定远将军检校吏部尚书兼御史大夫矩鹿郡开国公食邑贰仟户实封三百户赐紫金鱼袋上柱国索勋一心供养。”这一题记已超越了表示恭谨虔诚的范围，几乎成了官吏的“告身”。这幅供养像场面较大，除索勋像外，还有他的儿子承勋，以及侍从武士和奴婢像。

五代宋初的供养像更大，超过了真人的身量，如98、100、108等窟甬道两侧的画像，范围已不是一人一家，而是祖宗三代和节度使衙门里的官员，已带有宗庙祠堂乃至明堂的性质。98窟有一身于阗国王像，高三米有余，高鼻、大眼、卷发，为回鹘像，头戴平天冠，身穿袈裟袍，蔽膝，分梢履，脚下有天女承托，当时称为“大像天王”，榜题为“大朝大于阗国大圣大明天子……即是窟主”。这是曹议金为其女婿开凿的功德窟。于阗国王身后一女像，戴凤冠，穿回鹘翻领长袍，平头绣花鞋，显然这是汉回风俗互相影响下出现的混合装，榜题为：“大朝大于阗国大政大明天册全封至孝皇帝天后曹氏一心供养。”曹氏即曹议金的女儿，后身有侍从武士和奴婢。这一组像反映了当时汉族与西域的回鹘族的和睦关系。

供养人画像中还可以看到许多豪门氏族的形像，他们开凿了许多规模巨大的洞窟，如李家窟：初唐392窟（李怀亦作李克让），中唐148窟（李太守），晚唐9窟（李明振）。阴家窟：西魏285窟（阴安归），盛唐217窟（阴嗣瑗），中唐231窟（阴嘉政）。索家窟：北魏248窟（索金等），晚唐196窟（索勋）、12窟（索义巩）。张家窟：盛唐180窟（张成庆），晚唐156窟（张议潮），94窟（张淮深），五代108窟（张都押）。曹家窟：五代98窟（曹议金），61窟55窟（曹元忠），宋代454窟（曹延恭）。翟家窟：初唐220窟（翟恩远、翟通），晚唐85窟（翟法荣），五代220窟（翟诤信、翟奉达、翟温子、翟神德等），此窟正龕下有

“翟家窟”三个大字。从初唐到五代，翟家一直经营此窟，画了翟家几代人的形象，从翟奉达“检家谱”的题记来看，石窟寺已兼有宗庙性质。

供养人画像中最珍贵者是出行图，张议潮及宋国夫人出行图，张淮深夫妇出行图，曹议金回鹘公主出行图，慕容归盈夫妇出行图，真实生动地记录着当时地方统治者的活动。

除了豪门氏族之外，还有当时居住或统治这一地区的少数民族，如卢水胡、鲜卑族、吐蕃族、回鹘族、党项族、蒙古族的形象。还有康、史、何、安、石等中亚昭武九姓诸国人的形象，以及“商胡竺”（即印度商人）的形像，所有供养人画像，都是当时的历史和人物的真实记录，是研究我国肖像画和地方史的第一手资料。

上面简略地谈了敦煌石窟的建筑、彩塑和七类壁画的轮廓，它的特点是多方面的，仅从思想内容上说，约有三点。

一、佛教思想上的演变。佛教有大乘小乘之别，我国基本上流行大乘教，但也有小乘，特别是在早期，西域地区多为小乘，龟兹地区的克孜尔、库木吐拉、森木塞木等石窟中，大量的宣扬“忍辱牺牲”、“因果报应”、“厌身灭智”等思想的“本生故事”、“因缘故事”及涅槃变相。这些小乘经故事画，大约通过高昌影响到敦煌，因而在敦煌石窟里出现了许多与龟兹、高昌石窟相同的内容，但并没有完全接受。敦煌还有自身独有的题材（如“五百强盗成佛”）和大乘教内容，如以《法华经》为依据的见宝塔品（二佛并坐说法），以《金光明经》为依据的“流水长者救鱼”故事，以阿弥陀佛为代表的净土思想等。大乘教主要经典《法华经》就是西晋“敦煌菩萨”竺法护译的，也可能还有从于阗传来的大乘思想。敦煌自汉以来，中原封建文化已经根深蒂固，有大乘教生根发展的社会基础，因此，敦煌早期艺术中以小乘为主，兼有大乘。

到了隋代，崇拜大乘的隋文帝，曾派中使到敦煌进行佛事活动，弥漫中原的大乘教，源源西来，藏经洞出土的佛经，很多出自中原，沙州亦不断向长安、洛阳乞求藏经，所以，隋代洞窟出现的《维摩变》、《阿弥陀净土变》、《弥勒变》等，均晚于中原。在大乘经变发展的同时，小乘经故事画逐步减少，唐兴以后，随着经营河西、统一西域的政治形势，大乘教在敦煌石窟取得了全胜。初盛时代经变的内容和布局与两京寺观大体相似，如敦煌初盛唐洞窟，一般南北壁均为西方净土和弥勒变，与东都敬爱寺“西禅院东西两壁，西方、弥勒变”、相国寺文殊院“净土、弥勒下生”布局相同。这种大乘经变相也传到了西域，龟兹库木吐拉等石窟也出现中原式的大乘经变。总的看来，敦煌石窟在佛教思想和壁画内容上受到了西域和中原两方面的影响。

二、佛教和道家儒家思想的结合。开创莫高窟的禅僧乐僔，是一个“戒行清虚，执心恬静”的和尚，所谓“清虚”、“恬静”，都是道家思想的重要特点，乐僔的禅，似已受道家思想影响。汉晋以来，道家的神仙思想一直流传于河西（包括高昌在内），藏经洞出土的南北朝写经中，有不少道经，吐鲁蕃十六国墓葬中也出土了道家的符箓；酒泉敦煌魏晋十六国墓葬中，出土了大量地渗透了道家思想的壁画，如伏羲女娲、青龙白虎、羽人神兽以及在镇墓罐上书写的“青鸟护送”、“魂归泰山”、“急急如律令”等，都反映了道家思想已深入人心。但与此同时，佛教思想也进入了墓室，敦煌十六国墓葬中出土了以“佛女”为人名的镇墓罐，吐鲁蕃十六国墓葬中也出土了写有“手把”、“攀天丝”的文书。“攀天丝”大概就是印度佛教里所说的赖以升天的“魔绳”。佛教和道教在地下已有所接触。到了北魏晚期，在“建平东阳弘其迹”时期，我国固有的道家神仙思想为内容的绘画，进入了石窟，打破

了外来佛教思想和艺术内容的纯一性，形成了佛教与道家思想在艺术上的结合。

隋唐时代，天台宗判教之后，进一步把佛教思想与儒家的人性论调合起来。柳宗元说，佛教思想与《易论》相合，神清则离唱“三教玄同”，“相资为美”，从文人而僧侣，都在沟通儒佛思想。因而在敦煌壁画里不仅出现了天台宗的主要经典《法华经》变相，还出现了具有儒家忠孝思想的《报恩经变》。《报父母恩重经变》和充满忠君爱国思想的《张议潮统军收复河西一十一州出行图》，从思想上到艺技上都鲜明地反映了儒家思想。融合儒佛思想于一体。

三、艺术形象中的地区特色。以外来佛经为依据的艺术，要经过把抽象的哲学和神学思想化为具体形象的过程，这就必然要从中国的当地当时的现实生活中吸取素材加工创造。当然也有用外来艺术为范本的，在佛教初入中国时这种模仿也是不可避免的。但在模仿过程中，经过古代艺术匠师们“各驰奇思”而“创意各异”，而且赋予作品以民族特征和地方特色，因而在敦煌石窟里出现了西北少数民族的狩猎生活：射野牛、捕野羊、杀野猪、追黄羊等等；出现了敦煌地区的农业生产场面：二牛抬杠、曲辕犁、播种、割禾、打场、扬场、粮食入仓等整个农业生产过程；出现了河西各民族和中亚各国人物的形像：石国、史国、康国、米国等昭武九姓诸国人像。他们曾长期定居在敦煌。康国人康再荣曾在吐蕃统治期间做过訖骨萨部落使。康国商人首领康艳典筑城聚居在沙州境内。还出现了许多音乐舞蹈，如吐蕃舞、龟兹舞、胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞、琵琶舞、本俗舞（五代宋时敦煌民间舞蹈）。总起来应称为“敦煌乐”。如此等等，反映了许多国内其他石窟少见的内容。

总而言之，历时千余年的敦煌石窟艺术，是敦煌——“丝绸之路”上中西文化交流的重要站口这个特定历史条件的产物。它在本土文化（汉晋时代扎根敦煌的中原封建文化）基础上，大胆地吸收了西域佛教艺术的思想内容，并把它传入了内地；又不断接受了中原佛教艺术在思想内容上的新成果，并把它传播于西域。在长期地互相影响之下，逐渐地把佛道儒三家思想溶于一炉，形成了在思想内容上、艺术风格上，自成体系的中国化的石窟艺术，这一点既是敦煌石窟艺术的特点，也是中国佛教艺术的特点。