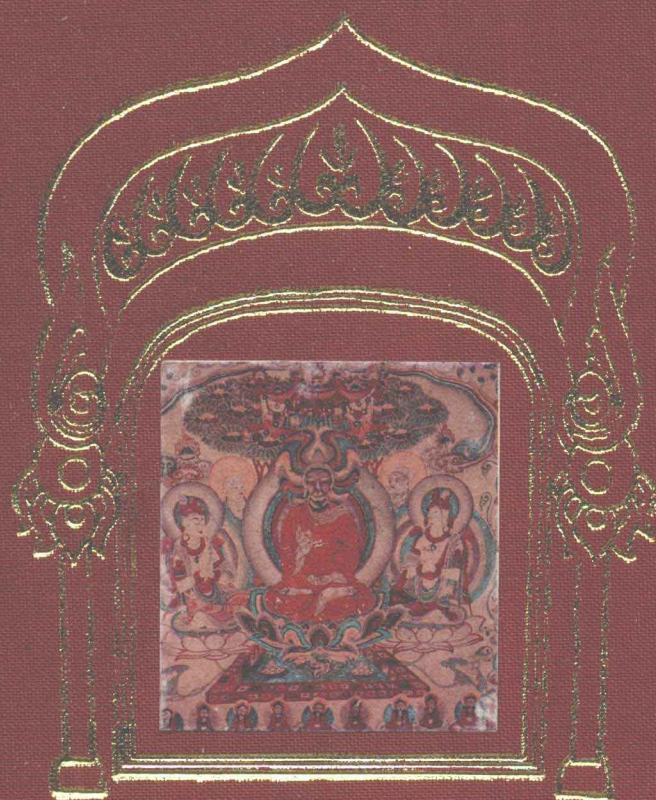
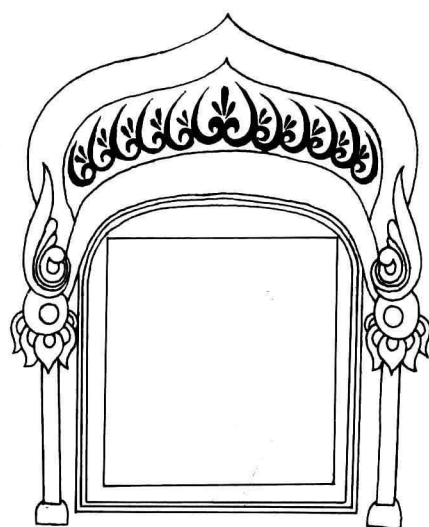




敦煌石窟藝術

莫高窟第一五四窟附第二三一窟(中唐)



(蘇)新登字 005 號

莫高窟第一五四窟附第二三一窟(中唐)

出版: 江蘇美術出版社

發行: 江蘇省新華書店

製版: 深圳華新彩印製版有限公司

印刷: 深圳中國環球印務有限公司

開本: 七八七×一〇九二 八開

印張: 二十九·五

版次: 一九九四年十月第一版第一次印刷

印數: 一——一五〇〇

書號: ISBN7-5344-0397-9/J·398

定價: 三五四圓

《敦煌石窟藝術》

敦 煌 研 究 院
江 蘇 美 術 出 版 社 編

編委會

主 編 段文傑 敦煌研究院院長
副主編 程大利 江蘇美術出版社社長兼總編輯
梁尉英 敦煌研究院編輯部主任
編 委 史葦湘 敦煌研究院研究員
郭廉夫 江蘇美術出版社副社長兼副總編輯
朱成樑 江蘇美術出版社副總編輯
吳 健 敦煌研究院攝錄部副主任

莫高窟第一五四窟附第二三一窟(中唐)

編 著:胡同慶
攝 影:孫志軍

責任編輯:郭廉夫 王偉中
裝幀策劃:朱成樑
裝幀設計:楊志麟 馮憶南
英文翻譯:顧愛彬
責任校對:呂猛進 紀 剛
監 印:吳雲芳

莫高窟第一五四窟(附二三一窟)

圖版目錄

一、第一五四窟	洞窟內西南角	三三、第一五四窟	南壁	金光明經變·捨身品(局部)
二、第一五四窟	洞窟內西北角	三四、第一五四窟	南壁	金光明經變·長者子流水品(局部)
三、第一五四窟	洞窟內景	三五、第一五四窟	南壁	金光明經變·長者子流水品(局部)
四、第一五四窟	南壁全景	三六、第一五四窟	南壁	彌勒經變
五、第一五四窟	北壁全景	三七、第一五四窟	南壁	彌勒經變·說法會
六、第一五四窟	東壁全景	三八、第一五四窟	南壁	彌勒經變·說法佛
七、第一五四窟	窟頂	三九、第一五四窟	南壁	彌勒經變·手印
八、第一五四窟	窟頂 垂幔	四〇、第一五四窟	南壁	彌勒經變·聽法弟子
九、第一五四窟	南披 千佛	四一、第一五四窟	南壁	彌勒經變·說法會
一〇、第一五四窟	南披 說法圖	四二、第一五四窟	南壁	彌勒經變·說法會
一一、第一五四窟	西壁龕內 佛像	四三、第一五四窟	南壁	彌勒經變·供養菩薩
一二、第一五四窟	西壁龕內 佛像上服飾圖案	四四、第一五四窟	南壁	彌勒經變·老人入墓
一三、第一五四窟	西壁龕內帳頂 團花圖案	四五、第一五四窟	南壁	彌勒經變·一種七收
一四、第一五四窟	西壁龕外北側 天王	四六、第一五四窟	南壁	彌勒經變·剃度(局部)
一五、第一五四窟	西壁龕內佛像北側屏風畫 九橫死(局部)	四七、第一五四窟	南壁	彌勒經變·剃度(局部)
一六、第一五四窟	西壁龕內北側頂部 飛天	四八、第一五四窟	南壁	法華經變
一七、第一五四窟	西壁龕外南側 釋迦牟尼佛	四九、第一五四窟	南壁	法華經變·夜叉
一八、第一五四窟	南壁 藥師經變·坐佛	五〇、第一五四窟	南壁西側	毗沙門天王(局部)
一九、第一五四窟	南壁 藥師經變	五一、第一五四窟	南壁西側	毗沙門天王和吉祥天女
二〇、第一五四窟	南壁 藥師經變·樂舞圖	五二、第一五四窟	南壁	法華經變·法華會
二一、第一五四窟	南壁 藥師經變·聽法菩薩	五三、第一五四窟	北壁	觀無量壽經變
二二、第一五四窟	南壁 藥師經變·舞伎	五四、第一五四窟	北壁	觀無量壽經變·說法會
二三、第一五四窟	南壁 藥師經變·樂伎	五五、第一五四窟	北壁	觀無量壽經變·菩薩
二四、第一五四窟	南壁 藥師經變·樂伎	五六、第一五四窟	北壁	觀無量壽經變·菩薩
二五、第一五四窟	南壁 藥師經變·樂伎	五七、第一五四窟	北壁	觀無量壽經變·菩薩
二六、第一五四窟	南壁 藥師經變·十二大願(局部)	五八、第一五四窟	北壁	觀無量壽經變·華蓋
二七、第一五四窟	南壁 藥師經變·燃燈懸幡、供養齋僧(局部)	五九、第一五四窟	北壁	觀無量壽經變·菩薩
二八、第一五四窟	南壁 金光明經變	六〇、第一五四窟	北壁	觀無量壽經變·建築
二九、第一五四窟	南壁 藥師經變·燃燈懸幡、供養齋僧(局部)	六一、第一五四窟	北壁	觀無量壽經變·未生怨(局部)
三〇、第一五四窟	南壁 金光明經變·菩薩	六二、第一五四窟	北壁	觀無量壽經變·未生怨(局部)
三一、第一五四窟	南壁 金光明經變·長者子流水品(局部)	六三、第一五四窟	北壁	觀無量壽經變·十六觀(局部)
三二、第一五四窟	南壁 金光明經變·捨身品(局部)	六四、第一五四窟	北壁	觀無量壽經變·十六觀(局部)
		六五、第一五四窟	北壁	觀無量壽經變·十六觀(局部)
		六六、第一五四窟	北壁	觀無量壽經變·十六觀(局部)

六七、	第一五四窟	北壁	報恩經變·天龍八部(局部)
六八、	第一五四窟	北壁	報恩經變
六九、	第一五四窟	北壁	報恩經變·赴會菩薩
七〇、	第一五四窟	北壁	報恩經變·天龍八部(局部)
七一、	第一五四窟	北壁	報恩經變·供養菩薩
七二、	第一五四窟	北壁	報恩經變·菩薩
七三、	第一五四窟	北壁	報恩經變·菩薩
七四、	第一五四窟	北壁	報恩經變·菩薩
七五、	第一五四窟	北壁	報恩經變·樂舞圖
七六、	第一五四窟	北壁	報恩經變·說法會
七七、	第一五四窟	北壁	報恩經變·菩薩
七八、	第一五四窟	北壁	報恩經變·樂伎
七九、	第一五四窟	北壁	報恩經變·舞伎
八〇、	第一五四窟	北壁	報恩經變·樂伎
八一、	第一五四窟	北壁	報恩經變·樂伎
八二、	第一五四窟	北壁	報恩經變·鴛鴦
八三、	第一五四窟	北壁	報恩經變·樂隊
八四、	第一五四窟	北壁	報恩經變·建築
八五、	第一五四窟	北壁	報恩經變·迦陵頻伽
八六、	第一五四窟	北壁	報恩經變·惡友品(局部)
八七、	第一五四窟	北壁	報恩經變·鹿母夫人本生 (局部)
八八、	第一五四窟	北壁	報恩經變·惡友品(局部)
八九、	第一五四窟	北壁	報恩經變·惡友品(局部)
九〇、	第一五四窟	東壁門北	金剛經變
九一、	第一五四窟	東壁門北	金剛經變·菩薩
九二、	第一五四窟	東壁門北	金剛經變·比丘
九三、	第一五四窟	東壁門北	金剛經變·菩薩
九四、	第一五四窟	東壁門北	金剛經變·菩薩
九五、	第一五四窟	東壁門北	金剛經變·山水(局部)
九六、	第一五四窟	東壁門北	金剛經變·禮拜
九七、	第一五四窟	東壁門北	金剛經變·忍辱
九八、	第一五四窟	東壁門南	金光明經變
九九、	第一五四窟	東壁門南	金光明經變·說法圖
一〇〇、	第一五四窟	東壁門南	金光明經變·建築
一〇一、	第一五四窟	東壁門南	金光明經變·聽法

			菩薩、比丘、居士
一〇二、	第一五四窟	東壁門南	金光明經變·聽法 菩薩、比丘、居士
一〇三、	第一五四窟	東壁門南	金光明經變·赴會者
一〇四、	第一五四窟	東壁門南	金光明經變·赴會者
一〇五、	第一五四窟	東壁門南	金光明經變·赴會者 (部份)
一〇六、	第一五四窟	東壁門南	金光明經變·毗沙門 天王
一〇七、	第一五四窟	東壁門南	金光明經變·婆羅門 擊鼓
一〇八、	第一五四窟	東壁門南	金光明經變·大辯纒 天女
一〇九、	第一五四窟	東壁門南	金光明經變·赴會者 (部份)
一一〇、	第一五四窟	東壁門南	金光明經變·天龍八部 (部份)
一一一、	第一五四窟	東壁門南	金光明經變·菩薩
一一二、	第一五四窟	東壁門南	金光明經變·赴會者 (部份)
一一三、	第一五四窟	東壁門南	金光明經變·赴會者 (部份)
一一四、	第一五四窟	東壁門南	金光明經變·赴會者 (部份)
一一五、	第一五四窟	東壁門南	金光明經變·國王與 后妃
一一六、	第一五四窟	東壁門南	天請問經變
一一七、	第一五四窟	東壁門南	天請問經變·菩薩
一一八、	第一五四窟	東壁門南	天請問經變·天龍八部 (部份)
一一九、	第一五四窟	東壁門南	天請問經變·菩薩
一二〇、	第一五四窟	東壁門南	天請問經變·力士
一二一、	第二三一窟	洞窟內西南角	
一二二、	第二三一窟	洞窟內西北角	
一二三、	第二三一窟	洞窟內景	
一二四、	第二三一窟	窟頂及四披	

一二五、	第二三一窟	西壁龕內帳頂	團花圖案	一五七、	第二三一窟	北壁	藥師經變·東方淨土圖
一二六、	第二三一窟	西壁龕內南壁	屏風畫	一五八、	第二三一窟	北壁	藥師經變·十二大願、 九橫死
一二七、	第二三一窟	西壁龕內南壁	薩埵捨身飼虎	一五九、	第二三一窟	北壁	藥師經變·十二大願、 九橫死
一二八、	第二三一窟	西壁龕內南壁	海船	一六〇、	第二三一窟	北壁	華嚴經變·華嚴九會
一二九、	第二三一窟	西壁龕內北壁	牛群	一六一、	第二三一窟	北壁	華嚴經變·初會
一三〇、	第二三一窟	西壁龕頂北披	酒泉郡瑞像、海 眼寺瑞像	一六二、	第二三一窟	北壁	華嚴經變·菩薩
一三一、	第二三一窟	西壁龕頂西披	雙頭瑞像	一六三、	第二三一窟	北壁	華嚴經變·蓮花藏世界
一三二、	第二三一窟	西壁龕頂南披	指日月像	一六四、	第二三一窟	北壁	彌勒經變（部份）
一三三、	第二三一窟	西壁龕頂東披	番和縣瑞像	一六五、	第二三一窟	北壁	彌勒經變·說法會
一三四、	第二三一窟	西壁龕頂北披	毗沙門決海	一六六、	第二三一窟	北壁	彌勒經變·菩薩
一三五、	第二三一窟	西壁龕外南側	普賢變	一六七、	第二三一窟	北壁	彌勒經變·折幢、剃度
一三六、	第二三一窟	西壁龕外北側	文殊變	一六八、	第二三一窟	東壁門上	陰嘉政父母供養像
一三七、	第二三一窟	西壁龕外北側	文殊變（局部）	一六九、	第二三一窟	北壁	彌勒經變·折幢
一三八、	第二三一窟	西壁龕外北側	文殊變·菩薩	一七〇、	第二三一窟	東壁門上	女供養人像
一三九、	第二三一窟	西壁龕外南側	普賢變·菩薩	一七一、	第二三一窟	東壁門上	侍女像
一四〇、	第二三一窟	西壁龕外北側	文殊變·菩薩與 侍從	一七二、	第二三一窟	東壁門北	維摩詰經變（部份）
一四一、	第二三一窟	西壁龕外南側	普賢變·天龍八部 （部份）	一七三、	第二三一窟	東壁門北	維摩詰經變·文殊菩薩
一四二、	第二三一窟	西壁龕外北側	文殊變·力士	一七四、	第二三一窟	東壁門北	維摩詰經變·化菩薩
一四三、	第二三一窟	西壁龕外北側	文殊變·山水	一七五、	第二三一窟	東壁門北	維摩詰經變·香積品
一四四、	第二三一窟	西壁龕外北側	文殊變·天龍八部 （部份）	一七六、	第二三一窟	東壁門北	維摩詰經變·觀衆生品
一四五、	第二三一窟	南壁	天請問經變·說法圖	一七七、	第二三一窟	東壁門北	維摩詰經變·赴會者
一四六、	第二三一窟	南壁	天請問經變·天宮	一七八、	第二三一窟	東壁門北	維摩詰經變·赴會者
一四七、	第二三一窟	南壁	法華經變·見寶塔品	一七九、	第二三一窟	東壁門北	維摩詰經變·赴會者
一四八、	第二三一窟	南壁	法華經變·序品	一八〇、	第二三一窟	東壁門南	報恩經變（部份）
一四九、	第二三一窟	南壁	法華經變（局部）	一八一、	第二三一窟	東壁門南	報恩經變·須闍提太子 本生（局部）
一五〇、	第二三一窟	南壁	法華經變·窮子喻	一八二、	第二三一窟	東壁門南	報恩經變·須闍提太子 本生（局部）
一五一、	第二三一窟	南壁	法華經變·火宅喻	一八三、	第二三一窟	東壁門南	報恩經變·說法圖
一五二、	第二三一窟	南壁	法華經變·觀音普門品	一八四、	第二三一窟	東壁門南	報恩經變·須闍提太子 本生（局部）
一五三、	第二三一窟	南壁	觀無量壽經變·西方淨土圖	一八五、	第二三一窟	東壁門南	天王
一五四、	第二三一窟	南壁	觀無量壽經變·西方三聖	一八六、	藏經洞出土絹畫		報恩經變
一五五、	第二三一窟	南壁	觀無量壽經變·樂舞圖	一八七、	藏經洞出土絹畫		藥師經變
一五六、	第二三一窟	南壁	觀無量壽經變·樂伎				

- 一八八、 藏經洞出土絹畫 報恩經變•菩薩
- 一八九、 藏經洞出土絹畫 報恩經變•鹿母夫人本生
(局部)
- 一九〇、 藏經洞出土絹畫 藥師經變•十二神將(局部)
- 一九一、 藏經洞出土絹畫 藥師經變•九橫死(局部)
- 一九二、 藏經洞出土絹畫 藥師經變•樂舞圖
- 一九三、 藏經洞出土絹畫 觀無量壽經變
- 一九四、 庫木吐拉一六窟主室南壁 觀無量壽經變
(局部)
- 一九五、 藏經洞出土絹畫 觀無量壽經變•未生怨
(局部)
- 一九六、 藏經洞出土絹畫 觀無量壽經變•未生怨
(局部)
- 一九七、 藏經洞出土絹畫 金剛力士
- 一九八、 藏經洞出土絹畫 金剛力士
- 一九九、 拜西哈爾三窟主室右壁 維摩詰經變•借座燈
王
- 二〇〇、 庫木吐拉一六窟主室南壁 觀無量壽經變•日
想觀
- 二〇一、 伯孜克里克五一窟右壁 法華經變•從地湧出
品、火宅喻
- 二〇二、 藏經洞出土絹畫 文殊菩薩

序

敦煌研究院院長
段文傑

敦煌石窟(包括古代敦煌郡境內所有石窟)創始於四世紀,經歷了十六國、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏、元等時代,歷時千年,至今還保存著 550 多個洞窟,彩塑兩千餘身,壁畫五萬多平方米,是世界上無與倫比的石窟藝術博物館。

敦煌石窟由建築、彩塑和壁畫三大類藝術組成。石窟建築是載體,它包括木結構窟檐和建築繪畫;彩塑是佛教供奉的主要神靈,是石窟藝術的主體,但內容比較簡單;壁畫是石窟的裝飾,但由於內容豐富,面積廣大,它的重要性遠遠超過主體,因此敦煌石窟以壁畫稱著於世。

由於對佛教的理解隨著時代的變化而有所差異,各個洞窟構成的內容就不完全相同。早期(十六國、北朝)洞窟多表現為修六度,嚮往佛境,石窟的內容則多適應觀像、修持、深入禪定;中期(隋、唐、五代)大乘淨土思想流行,洞窟內容大多變為宣揚各種極樂世界;晚期(西夏、元)為少數民族掌權時期,石窟內容轉化為顯密交錯、漢藏結合的多功能修行道場。千年石窟藝術形成的博大精深的主題思想,廣泛地流行於神州大地,上自帝王宮廷,下至山野鄉村,成為我國民族民間藝術的巨流,展示了豐富多采的藝術風姿。

它的博大精深,主要反映在壁畫上。壁畫的題材內容可分為七類:尊像畫、故事畫、神怪畫、經變畫、聖跡畫、裝飾畫和肖像畫。

所謂尊像畫,即佛教神靈的肖像畫,如佛、菩薩、天王等。

所謂故事畫,即按照佛經故事畫成的連續圖畫,一個故事一幅畫。它又可分為三種:佛傳故事畫,描寫釋迦生平事跡;本生故事畫,頌揚佛陀前世捨己濟眾生的善行;因緣故事畫,表彰佛陀救渡眾生的各種事跡。這些故事情節反映著敦煌石窟藝術的主題思想,創造著佛經故事的各種境界。

所謂神怪畫,是指道家神仙題材,如伏羲、女媧、東王公、西王母、羽人、方士、青龍、白虎、朱雀、玄武,以及風雨雷電等中國固有的傳統神話故事。

所謂經變畫,是指一部經作一幅畫,一幅畫又包含許多故事,如維摩詰經變,包含十幾種故事;觀無量壽經變,共有廿餘種故事情節,表現極樂世界各種各樣的美好事物。

所謂聖跡畫,即佛教歷史遺跡畫,其中又包括瑞像圖、高僧故事、佛教史跡故事等。

所謂肖像畫,即出資開窟造像功德主的畫像,如大都督王文通像、節度使張議潮出行圖、畫工李園心像等,是一部歷史人物肖像畫史。

所謂裝飾畫,即石窟建築及壁畫中的裝飾圖案,如洞窟頂部的藻井,平棋和龕楣,壁畫中的圓光邊飾,地氈花紋等等。

這七類畫,每一類又多種多樣,千變萬化,形成巨大而系統的藝術寶庫。它是一部濃縮而生動的中國美術史并並具有豐富的中西方美術交流的形象史料。

敦煌藝術是宣揚佛教思想的藝術,無論是壁畫還是雕塑都出於想像。因而在敦煌藝術創作中表現了超越現實的高度想像力。如釋迦出生是菩薩乘六牙白象入胎;自摩耶夫人腋下降生,出生即身高丈六;初生行七步,步步生蓮;成道後,能大能小,能飛能隱,一抬腳大地震動,手一指美女變為醜怪,神通廣大,法力無邊。由於豐富的想像力,把釋迦族的哲學家、思想家一變而成為佛國世界至高無上的統治者。因為祇有想像纔能創造人們沒有見過的世界,這樣就規定了敦煌藝術的創作方法,祇能是以現實為依據,並與高度的想像力相結合的方法。

任何一幅畫,一尊塑像,都表現一定的主題思想。如最受崇敬的觀音菩薩,面如滿月,寶冠披髮,慈眉善目,莊靜和悅,表現一種憐愛眾生的慈悲之心。有的將觀音救苦救難的各種想像事跡羅列兩側,以加強主題思想,從而加強宗教信仰的藝術感染力。

要表現主題,必須把抽象思維具象化,塑造真實的視覺形象,這就離不開現實。如以宮廷美女為菩薩的藍本,天王出於將軍的形象,佛弟子是漢胡高僧的寫照。總之,神祇是人的本質力量的異化,神出於人而又超越於人,但不同時代的神的形象又反映出不同的時代精神和民族特色。

神和人的活動,都處於一定空間的,富有特色的境界之中。敦煌壁畫繼承了戰國、秦漢時代鳥瞰式散點透視傳統以表現空間感。其中又有平面空間,如本生故事,平列人物,沒有遠近之分,但有佈局需要的空壁,形成空間感,也有長空萬里,浩渺深遠的空間,如巨型五臺山圖,五百里內山川景色,如鳥在空,一覽無餘:五座山峰橫列中帶,下部為人間活動,上部為神龍世界,是一幅由主觀意志組合的五臺山聖跡圖,展示了空間表現和意境創造的中國繪畫特色。

敦煌壁畫具有特殊的藝術風格，是多元文化交融的結果。佛教藝術始於印度，但有兩大流派，一派為印度本土佛教藝術，一派為受希臘羅馬藝術影響的犍陀羅藝術。這兩派佛教藝術，都對敦煌產生影響。我國有五千年文明史。古城敦煌所發現的魏晉十六國墓室壁畫，特別是去年發現的晉墓磚雕和畫磚，人物和神禽、異獸。造型、綫條、色彩之精美，顯示了我們民族繪畫的高度成就，這是佛教藝術在敦煌扎根發展的土壤。敦煌藝術在我國漢魏藝術基礎上，大膽地吸收了希臘、羅馬、波斯、印度藝術精華，形成了新的風格。其特色有三：一是綫描造型。這是中國繪畫五千年優良傳統，一管毛筆，無論採用那一種綫描都能塑造出簡練生動的藝術形象。同時綫描同書法的用筆道理是一致的，運筆就是運力，運力就是運情，作者綫描時，全神貫注傾注全部感情，在抑揚頓挫、起承轉合中體現出音樂的韻律感，這就是綫描造形獨有的民族特色。二是賦彩。色彩是一種最通俗的藝術語言。敦煌藝術色彩鮮麗，以色彩來表現真實感和生命力。但它不像西方追求的陽光下交光互影的復色，而是隨類賦彩或者隨色像類的藝術想像的組合色。既有現實衣飾艷麗之色，也有石綠色的馬、朱紅色的力士、雪白的菩薩、半紅半綠的兩面明王等變色形象。在表現立體感的暈染法上，印度的凹凸法（即西方的明暗法）自西域傳入敦煌，獨領風騷近半個世紀。西魏時代我國傳統的色暈法進入石窟，與凹凸法相反，在兩頰高處暈染紅色，既有紅潤的色澤美，又有一定的立體感。中西暈染法同時並存，形成具有中國特殊規律的色彩學。三是傳神。即通過外部形象表達內心情思。自從顧愷之提出以形寫神的理論之後，一直是傳統藝術最高的審美標準。從人物畫來說傳神主要在人的面部，喜怒哀樂之情，通過面部表露出來，所以敦煌塑像和壁畫中人物頭像都很精緻，許多塑像的頭是在室內精心製成、開臉傳神後安裝上去的。但不能移動的壁畫，則表現了古代畫師卓越的藝術修養和高超的表現技能。人物面部傳神的關鍵在眼睛。近代西方美學家如黑格爾稱“眼睛是靈魂的窗戶”。在我國，早在戰國時代，孟子就提出：“孔竅者（眼睛等）精神之戶牖”，晉宋時代的劉邵在《人物誌》裏說：“徵神見貌，情發於目，目為心候，應心而發。”把心與目的關係講得十分清楚。敦煌藝術在這個優良傳統上又有所發展。在畫眼睛時把表現喜怒哀樂最典型的形象凝結為各種程式，有的把五官配合起來，加強眼神的力度；有的把人物行、站、坐、臥之

姿與手式互相配合，以加強整體的風姿神采，發展了古代藝術的傳神思想。

敦煌藝術在繼承和發展我國民族傳統藝術的基礎上吸收了外來藝術的優秀成果，創造了新的民族風格，形成了中國式佛教藝術，在中國美術發展史上有其不可替代的位置，同時有著不可估量的影響。敦煌藝術向全世界展示著中華民族在藝術方面的創造才能。正因為如此，我們出版的這套大型畫集也就具有了它不尋常的意義。

1993年3月寫於蘭州
省人民醫院23號病床

PREFACE

by Duan Wenjie, President of the Dunhuang Academy

The Dunhuang Caves(including all the grottoes found in the ancient prefecture of Dunhuang), an unparalleled grotto art museum in the world, came into being during the fourth century, spanning ten dynasties of over one thousand years: the Sixteen States(304-439), the Northern Wei(386-534), the Western Wei(534-557), the Northern Zhou(557-581), the Sui(581-617), the Tang(618-906), the Five Dynasties(907-960), the Song(960-1279), the Western Xia(1038-1227) and the Yuan(1279-1368). Well preserved to this data in the Caves are more than 550 grottoes, over 2000 painted statues and 50000 square metres of wall paintings.

Architectural relics, painted statues and wall paintings are the three basic parts of the Dunhuang Caves. Cave architectural relics are the supporting framework, made up of wooden eaves and architectural Paintings. Painted statues, an invariable representation of main Buddhist divinities, serve as the main body of the grotto art . The wall paintings, apparently a mere ornament to the Caves, overshadow the principal part for an immense abundance of description and a vast extent of surface. The frescoes are, therefore, the pride of the Dunhuang Caves.

Since Buddhist thought varied with the times, diversity in subjects has been found in different grottoes. In the early grottoes (during the Sixteen States[304-439] and the North Dynasty[439-534]), much expression was given to the attainment of Buddhahood through the practice of satparamita and cetana. The Dunhuang artists put special emphasis upon subjects concerning vipasyana, dhyana and samadhi. During the middle period(the Sui, Tang and Five Dynasties) when the pure land belief pushed by Mahayana (one of the two main streams of Buddhist thought) rose to prominence, all-forms of sukhavati(paradise) came to be the chief depiction of the grottoes. The late period witnessed the minority nationalities regimes (the Western Xia and Yuan dynasties). Then multi-functional Han-Zang Buddhist rites became the preoccupation of the artists.

Taking shape over a long span of one thousand years, the broad and profound grotto art themes swept China and became the mainstream of Chinese folk art, displaying splendid artistic landscapes.

The broadness and profundity was well reflected in the wall paintings which, in terms of subjects, fall into: *zunxianghua*, *gushihua*, *shenguaihua*, *jingbianhua*, *shengjihua*, *zhuangshihua* and *xiaoxianghua*.

Zunxianghua (icons) are the Buddhist gods, such as Buddhas, Bodhisattvas, the Heavenly Kings, etc.

Gushihua (story-paintings) are pictured scenes from Buddhist sutras, one scene for each story, which can be subdivided into: scenes illustrating Sakyamuni Buddha's life story; episodes depicting the jataka tales-colorful stories about the past lives of the Buddhas sacrificing themselves for the salvation of people struggling in the world of delusion; hetupratyaya (causation) pictures presenting various stories about the Buddhas' relief and salvation for all people. All these stories are the core of the artistic themes of the Dunhuang Caves, essential for different artistic compositions.

Shenguaihua (gods-and-spirits pieces) are those delineating Taoist deities, such as Fu Xi, Nü Wa, Dong Wang Gong, Xi Wang Mu, Yu Ren (Taoist priests), Fang Shi (necromancers and alchemists), Qing Long, Bai Hu, Zhu Que, Xuan Wu, and the traditional Chinese myths regarding the elements: Wind, Rain, Thunder and Lightning.

Jingbianhua (sutra paintings) are those designed to clarify a single sutra with a single picture. Each piece includes many tales, among which we have the Vimalakirtinirdesasutra painting consisting of several dozen stories and the Amitayurdhyanasutra painting with 20-odd stories showing the audience the beauties of the Pure Land.

Shengjihua (Buddhist historic paintings) include pictures illuminating Buddhist auspicious signs, Buddhist history and stories about the past lives of eminent monks.

Xiaoxianghua (portraits) are images of the donors and artisan-painters.

Zhuangshihua (decoration paintings) are decorative patterns seen in architectural paintings and murals, such as sunken panels in the grotto ceilings, niche lintels, vignettes in the wall paintings and felt designs.

All the above seven types of paintings, each containing wide varieties, conspire to form a large treasurehouse of art which is both a history of medieval Chinese art and an ample history of cultural development.

Dunhuang art is engaged in spreading Buddhist thought . Religion originates in imagination, so does art. In terms of that , powerful imagination is expressed in Dunhuang art. Thus, we get this conception of mental creation. Sakyamuni entered his mother's womb riding a six-tusk white elephant and was born springing from the right side of Queen Maya's chest. At birth the child walked seven steps, each step mak-

ing a lotus grow When he at last obtained illumination – the complete understanding of the universe that is Buddhahood, Sakyamuni displayed prodigious abilities. It is this type of powerful imagination that changed philosophers and thinkers from the Shakya clan into supreme rulers of the Buddhist world. Only imagination can create the world that people have never seen. The Dunhuang artists must have had unbounded and vigorous imaginations.

Any painting or statue should interpret certain themes. Figures of Bodhisattvas, who wear a benign, dignified and pleasant countenance on the face and an ushnisha (coronet) on the head and long hair hanging down the back, are the concentrated manifestation of great compassion for all people. To give prominence to the motifs and the artistic power of Buddhism, various imaginative good deeds done by Bodhisattvas in helping the needy and relieving the distressed are depicted on both sides of some pictures.

To convey dominant ideas in artistic works, abstract thinking must be transformed into thinking in images to create vivid and real visual figures. Reality should be stressed. A striking example of this point is effectively expressed in the fact that the images of Bodhisattvas, the Heavenly Kings and the Buddhist disciples are modeled, respectively, on court beauties, generals and Han monks. Above all, gods are isolated phenomena from man's intrinsic control. They are copied from the human prototype, but are superhuman. Different figures of deities in different times shed light on different Zeitgeist and national characteristics.

Both gods and human beings have their respective activities confined to definite space and distinctive realms. The space organization in the murals at Dunhuang is achieved by means of bird's-eye cavalier perspective taken from the Warring States, the Qin and Han dynasties. Among other things, the Dunhuang artists employed two-dimensional space in the wall paintings, as seen in the Jataka Tales where figures placed side by side show no depth and distance. However, space is created in the designed and structured surface essential to the whole composition. Additionally, the unlimited or incalculably great three-dimensional realm or expanse is introduced in paintings like the huge mural *Wutai Mountains*, which involves a commanding view of the mountains and their environs. Found in the middle of the picture are Five Mountains, below which are human beings deeply engaged in various worldly activi-

ties and above which is the world of gods and spirits. Here we get the organic structure or character and artistic invention peculiar to Chinese art.

The multicultural blending has brought about the distinctive style of the Dunhuang wall paintings. Deeply established in India, Buddhist art has two main schools. Buddhist art native to India and Gandhara art conditioned by ancient Greek and Roman art, both exerted a great influence on Dunhuang art. Above all these, Chinese national art provides a soil favorable to Buddhist art which took root and flourished in the ancient city of Dunhuang. Great numbers of unearthed relics offer substantial evidence of this growth. The coffin chamber murals (dating back to the Wei [220-280], Jin [265-420], and Sixteen States periods) discovered at Dunhuang, including the brick sculptures and painted bricks (brought to light from the Jin grave pits in 1992)—all these delineate figures, divinities, birds and animals, beautifully luxurious in either modeling, line or color. The dazzling achievements of Chinese national art are shown here. Based on Han and Wei art, Dunhuang art has produced a new distinctive style of its own, creatively assimilating Greek, Roman, Persian and Indian art. Its distinguishing qualities are: first, line drawing—an artistic technique unequalled in Chinese painting. With a single Chinese brush, the artist lines various lucid and lifelike images. While moving the brush, he expresses his strength and emotion. Channelling all his passion into artistic creation, he builds up a rhythmical sense in the brush's rising and falling. This is where line drawing achieves its distinctive features. The second quality is coloring. Colors are a most popular artistic language. Dunhuang art is renowned for its startling colors. The Dunhuang artists promote reality and vigor in artistic figures by applying different colors. Putting aside composite coloring adopted by Western artists, they employ combination coloring in which colors are properly arranged as subjects differ. Therefore, we see in Dunhuang paintings bright-colored clothes and ornaments, green mineral horses, vermillion warrior attendants, snow-white Bodhisattvas, half-red and half-green double-faced Ming Wang. In expressing spatial three-dimensionality, chiaroscuro in Indian art introduced to Dunhuang from the Western Regions had taken predominance for nearly half a century. During the Western Wei dynasty, Chinese traditional sfumato was brought into grotto art, in which figures' cheeks are dyed red, taking on a

fine lustre and stereoscopic quality. The coexistence of Chinese and Western color shading comes to form chromatics unique to Chinese art.

The third quality is giving expression in art work, especially in portraiture. Since Gu Kaizhi (ca. 344-405) formulated his famous theory of conveying the spirit in terms of images in the fourth century, it has been the supreme aesthetic canon for Chinese artists. So far as figure paintings are concerned, this is well illustrated in the expression of all moods or feelings on the figures' faces. All the heads of the statues and the figures in the paintings in the Dunhuang Caves are most elegantly done. Many of the heads were mounted onto their respective statues after having been vividly and elaborately sculptured. And in immovable wall paintings, ancient Chinese artists display their fine artistic culture and superb artistry. The depiction of human eyes is the key to vivid facial expression. Chinese and Western philosophers have long held the belief that the eyes are the windows of the mind. The Dunhuang artists have expanded this ancient artist concept of *advivium*, forming various formulas for the images whose ocular expressions of feelings are at their best; coordinating facial features to strengthen the power of perceiving by imagination or by clear thinking; putting in proper relation the way figures walk, stand, sit and sleep and the way their hands move, to give more graceful bearing or charm to the figures.

Having carried on the traditions of national art and absorbed the essence of foreign arts, the Dunhuang artists developed a new form of Buddhist art with distinctive Chinese national features.

Dunhuang art enjoys a high and irreplaceable place in the history of Chinese art. Its influence is inestimable. It exhibits the powerful creativity of Chinese artists. Inevitably, the publication of this multivolume picture book of Dunhuang art will be of exceptional consequence.

Lanzhou People's Hospital
March, 1993
(Translated by Loveless P. Gu)

經變畫，指一切以佛經為依據的繪畫，亦稱為經變圖或變相圖；但這裏主要指按一部經或選擇經中的重要內容繪成一幅畫。如此作定義，是為了將其與佛教尊像畫、故事畫等其他佛教繪畫區別開來。

在石窟中繪製大量的經變畫，其目的是通過藝術這一形式向信眾宣揚佛教義理，也就是將信眾很難理解的、甚至不認識的佛經文字轉化為容易看懂的圖畫。

佛經，實際上就是佛教的理論，是佛教三寶中的一寶——“法”，是佛教中的一個非常重要的組成部份。經過選擇，耗神費財費力而繪的經變畫，自然是窟主和設計者所認為的佛教中的精髓。因此，敦煌壁畫中繪製的大量經變畫，既是研究敦煌藝術發展史的重要資料，也是瞭解敦煌歷史上的佛教思想及有關信仰等問題的珍貴材料。

莫高窟的經變圖萌芽於北朝晚期，始於隋，盛於唐，五代以後承其餘續。莫高窟現存經變畫約三十種計一千二百幅左右。

以前的經變畫研究者，大多是從考古和縱向的角度去探討某一種經變畫的基本情況，而從宗教學、美學、心理學、倫理學等角度進行探討的很少，特別是從橫向的角度對經變與經變之間的關係、經變與其他壁畫以及與雕塑、與洞窟的關係進行探討的幾乎沒有。因此，本文試圖以一五四、二三一窟為研究對象，從橫向的角度，特別是盡可能從多學科的角度對有關經變畫作一些探討。

一、各經變與有關佛經之探討

莫高窟一五四窟現存“藥師”、“金光明”、“彌勒”、“法華”、“觀無量壽”、“報恩”、“金剛”、“天請問”等八種經變畫，二三一窟沒有其中的“金光明”、“金剛”，但卻另有“華嚴”、“維摩”兩種經變畫，故也是八種。兩窟共計有十個品種的經變畫（參見圖一、圖二）。

一五四窟和二三一窟都是中唐時期開鑿的洞窟，而中唐是莫高窟經變畫發展的鼎盛時期；且一五四、二三一窟繪製的經變畫，雖然僅佔莫高窟所有經變畫的三分之一，但卻具有很强的代表性。因此對這兩個洞窟經變畫的探討，於進一步瞭解和研究莫高窟所有的經變畫，將有很大的幫助。

下面，我們將以一五四窟為主，大致按照先南壁、後北壁、再東壁的從左往右的順序，依次分別就十種經變畫的基本情況

和佛經主題思想及其內涵，作一些初步探討。

1. 藥師經變

莫高窟尚存《藥師經變》計九十七幅（另有“十二大願”、“九橫死”十四幅），其中中唐有二十一幅^①。

一五四窟南壁上部東起第一幅，即《藥師經變》。畫面中部是藥師佛國淨土圖，左側繪“十二大願”，右側繪“九橫死”。在二三一窟該經變位於北壁西起第一幅，構圖形式不同，畫面上部是藥師佛國淨土圖，其下部四幅屏風畫繪“十二大願”和“九橫死”；淨土圖中兩側配殿也繪有“十二大願”。

《藥師經》是一部宣傳大乘佛教思想的經典，其內容是講佛在毗舍離國住樂音樹下，應曼殊師利菩薩之請，為眾菩薩、比丘、護法、天人宣講東方淨琉璃國土教主藥師琉璃光佛，“本行菩薩道時”，發十二大願，令眾所求皆得，救眾之病源，治無明之痼疾，除“九橫死”之厄難，以及燃燈懸幡，供養藥師佛，“過渡危厄之難”等內容。

在中國佛教史上，《藥師經》共有五個譯本，莫高窟所繪《藥師經變》因時代的不同所依據的譯本也不相同，第一五四、二三一窟《藥師經變》可能依據唐玄奘譯《藥師琉璃光如來本願功德經》而繪製。

人們繪製《藥師經變》的目的，主要是為了消災除難，轉禍為福。正如經中所說的：“憶念稱名則眾苦咸脫，祈請供養則諸願皆滿，至於病士求救應死更生，王者禳災轉禍為福，信是消百怪之神符，除九橫之妙術。”^②對此，出錢造窟繪畫的窟主們的態度也是非常明確的：“十二上願，化盡東方。”^③“藥師發十二上願，無苦不除。”^④“十二上願，定國安人，能隨喜於所求，必鑑心於至倍。”^⑤“十二大願，九橫莫侵。”^⑥

怕死求生是人的自然本能，但人人都知道自己難免一死，於是轉過來祇好尋求安樂死，盡可能避免那痛苦的“橫死”，因為避苦求樂也是人的自然本能。《藥師經》中的“病死”、“火焚”、“水溺”、“獸噉”、“墜崖”等九種令人目不忍睹的悲慘死法，都足以引起人們條件反射，產生恐懼；而經中藥師佛做菩薩時所發出的十二大願，不僅能幫助解脫眾生對“橫死”的恐懼心理，接引眾生到東方藥師佛國淨土或西方阿彌陀佛國淨土去——完成“安樂死”的使命；並且還能使眾生“得無上食”、“得妙衣”、“飽滿所慾而無乏少”，——即幫助眾生在有限的生命時間內盡可能獲得更多的安樂享受。

2. 金光明經變

莫高窟尚存《金光明經變》計十幅，其中中唐有四幅。

一五四窟南壁上部東起第二幅和東壁門南下部各繪《金光明經變》一幅。在一個洞窟內繪相同的兩幅經變，這在莫高窟實屬罕見。其構圖也完全一樣，畫面中部是“金光明會”，兩側繪“捨身品”和“長者子流水品”。

《金光明經》有三個譯本。此窟的兩幅經變都是依據唐義淨譯《金光明最勝王經》繪製。經中主要宣傳通過懺悔滅除業障，說是即使曾經“誹謗正法，破和合僧，殺阿羅漢，殺害父母”，只要“今亦懺悔，皆悉發露，不敢覆藏”，就能“滅三途極重罪，……永滅一切煩惱障，斷除怖畏令安隱（穩）”。經中還特別強調如“恭敬供養”《金光明最勝王經》，就會有四天王來幫助護國，使“他方怨敵，不來侵擾”，“人民皆蒙安穩，國土清泰，無諸災厄”。^⑦

“長者子流水品”和“捨身品”宣揚若要“行菩薩道，非但施水及食，濟彼魚命，乃至亦捨所愛之身”，“由大慈悲，救護一切，勤脩苦行，方能證獲無上菩提”。

功德主繪製《金光明經變》的目的，敦煌遺書中也有記載：“金光明勸念甚深。”^⑧“多聞護世，奮赫奔之威光。”^⑨“多聞歡喜，對金色以熙怡。”^⑩“薩埵投埵，捨身濟虎。”^⑪“流水濟魚，共醫王之妙。”^⑫

懺悔、反省是許多宗教組織藉以發展和鞏固的一種手段，它利用了人們受到壓抑後，總想尋找機會發泄的心理狀態。當一個人做了所謂虧心事時（即他自感有罪或有錯時），思想上自然會產生某種負擔，而當他將心裏隱藏的秘密告訴給其他人時，就會有一種宣泄之快感，取得某種心理上的平衡。一個人，平時難免會做錯甚麼事，加之歷史上有大量敦煌居民是因罪流放於此的，《金光明經》中宣講的“懺悔釋罪”，也就適應了當時社會的需要；由懺悔到濟魚、濟虎，即有懺悔心到發慈悲心，則是一個從釋罪到積功的過程。由除怖畏到安穩獲益，當然划算，何樂而不為。

3. 彌勒經變

莫高窟尚存《彌勒經變》計八十七幅，其中中唐二十四幅。

一五四窟的《彌勒經變》繪於南壁下部東起第一幅，二三一窟該經變繪於北壁西起第三幅。這兩幅經變所依據的佛經和構圖形式均有所不同。一五四窟僅依據唐義淨譯《佛說彌勒下

生成佛經》所繪製，構圖以彌勒三會為主體，下部繪婆羅門折幢和僊佉王率眾剃度出家，上部兩角繪“彌勒降生”、“老人入墓”、“一種七收”等；而二三一窟還融合了劉宋沮渠京聲譯《佛說觀彌勒菩薩上生兜率陀天經》，構圖上是在畫面上部繪兜率天宮，中部及下部兩側繪彌勒三會，下部中間繪婆羅門折幢和僊佉王率眾出家；然後在下面的四幅屏風畫中繪“降生”、“回城”、“婚娶”、“收穫”等情節。

早期的彌勒信仰是對彌勒上生兜率天的信仰，據佛經說，信仰彌勒淨土的人，通過脩行十善便能上升到兜率天宮中去，而兜率天宮中，“有五百億天子，——天子……為供養一生補處菩薩故，以天福力，造作宮殿”，“——寶宮有七重垣，——重垣七寶所成”，“——蓮華上有無量億光，其光明中具諸樂器，如是天樂不鼓自鳴。此聲出時，諸女自然執眾樂器，競起歌舞。……天女身色微妙。……若有往生兜率天上，自然得此天女侍御。”^⑬

隋唐以後，除繼續希望上生兜率天宮外，更渴求彌勒下生到現實中來。據佛經說，在彌勒下生的世界裏，“人壽八萬四千歲，……女人年五百歲爾乃行嫁。……街巷道陌廣十二里，掃灑清淨，有大力龍王……於夜半，降微細雨，用淹塵土。……巷陌處處，有明珠柱，皆高十里，其光照耀，晝夜無異。……若有便利不淨；地裂受之，受已還合。人命將終，自然行詣冢間而死。……無有怨賊劫竊之患，……亦無哀惱水火刀兵及諸饑饉毒害之難。人常慈心，恭敬和順。……一種七獲，用功甚少，所獲甚多。”^⑭

從經文及有關變相中可以看到，人們是非常注重實惠的，既關心來世的幸福，更追求現世的利益。正如功德主們希望的：“彌勒乘踪，顯當來之次，補十地菩薩，妙覺功圓。”^⑮“於是無勝慈尊，擬兜率而下降。”^⑯《彌勒經》所涉及的内容，都是人們生活中最實際、最切身的要求——衣食溫飽、婚喪嫁娶、老有所養、死有所歸、無人世險惡、無社會奸詐，如此等等。

4. 法華經變

莫高窟尚有《法華經變》三十六幅（另有獨立的“見寶塔品”二十七幅，“觀音普門品”七幅），其中中唐有七幅。

一五四窟的《法華經變》繪於南壁下部東起第二幅，二三一窟該經變繪於南壁東起第二幅。兩幅圖的構圖形式和内容雖有所差異，如一五四窟是橫構圖，二三一窟則是豎構圖，並且在

畫面下半部的四幅屏風中繪“觀音普門品”。但是二三一窟畫面上半部的內容與佈局則與一五四窟基本一樣，都是以“法華會”為中心，四周配以“見寶塔品”、“譬喻品”、“安樂行品”、“提婆達多品”等，其中“火宅喻”和“髻珠喻”的佈局和形象幾乎完全一樣。

《法華經》是大乘佛教的重要經典之一，僧睿在《法華經後序》中說：“《法華經》者，諸佛之秘藏，衆經之實體也。”現存《法華經》有三個譯本，敦煌壁畫中的法華經變主要依據後秦鳩摩羅什譯《妙法蓮華經》而繪製。該譯本為七卷二十八品，莫高窟有關變相的題材涉及二十四品，二三一窟所繪內容就有近二十品，相當全面地宣傳了《法華經》的主要思想。既有為上根人法說的《方便品》等；為中根人譬說的《譬喻品》等，為下根人說宿世因緣的“化城喻品”等；亦有說明有生死如無生死、法身不滅的“見寶塔品”、“如來壽量品”等；更有說明所行之行、能行之人的意義，強調《法華經》重要性的“安樂行品”、“從地湧出品”等。

總之，通過全面地、盡可能形象地介紹《法華經》諸品，宣揚其“會三歸一”的“一佛乘”理論。即功德主們所說的：“法華誘化童蒙。”^①“焜煌火宅，誘駕三車。”^②“或則擊（髻）珠貧子，乘諭三車。”^③“出火宅於一乘，破空遣相。”^④“法華讚一乘之正真。”^⑤“法華則會三歸一。”^⑥

《法華經》首先從理論上為信仰者解決了有關涅槃，即生與死的重大問題，然後在此基礎上指出衆生皆有佛性，人人都能成佛，同時為不同根性的人安排了許多簡易的成佛途徑，再加上還有隨時能幫助衆生解脫現實苦難煩惱的觀世音菩薩。難怪鳩摩羅什的門徒僧睿說《法華經》“乃實大明覺理，囊括古今”。^⑦從多角度考慮人們的需要，多層次、多方面地滿足人們的願望，確實是“大明覺理”。

5. 觀無量壽經變

莫高窟現存《觀無量壽經變》計八十四幅，其中中唐有三十四幅。

一五四窟的《觀無量壽經變》繪於北壁西起第一幅，二三一窟該經變繪於南壁西起第一幅。這兩幅經變所依據的佛經都是劉宋薑良耶舍譯《佛說觀無量壽佛經》。兩者的構圖形式卻不相同，一五四窟是橫構圖，畫面中部是西方淨土圖，左右兩側條幅繪“十六觀”和“未生怨”；二三一窟是豎構圖，畫面上部是西方淨土圖，其下四幅屏風中繪“未生怨”和“十六觀”。

《佛說觀無量壽佛經》是淨土宗崇奉的重要經典之一，是一部宣講如何通過觀想西方極樂世界依正莊嚴脩行往生法門的經典。經中以阿闍世王生前與其父瓶沙王的仇怨因緣故事為引子，然後釋迦佛為王后韋提希夫人及衆生宣講通過三福、十六觀而往生淨土的脩行方法。脩三福是往生淨土的基本條件，內容為：“一者，孝養父母，奉事師長，慈心不殺，脩十善業；二者，受持三歸，具足衆戒，不犯威儀；三者，發菩提心，深信因果，讀誦大乘，勸進行者。”^⑧十六觀是一種“禪定”的脩行方法，即依序觀想西方極樂世界中的種種事物和情景，具體內容為：日想觀、水想觀、地想觀、寶樹觀、寶池觀、寶樓觀、華座觀、像觀、……九品往生觀，等等。

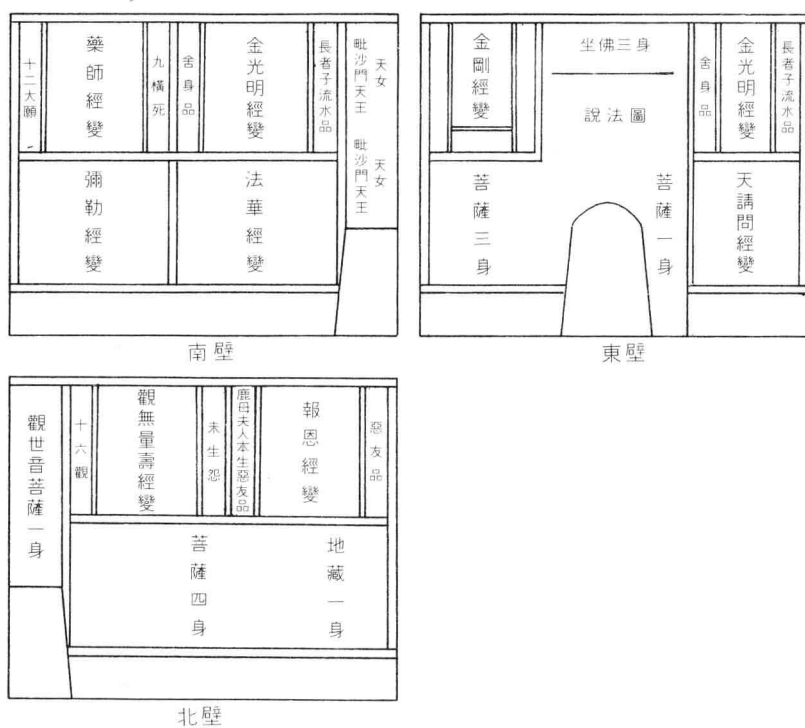
信仰，關鍵在一個“信”字，要想讓信仰者真正信你所宣傳的，强行灌輸雖然能達到一定效果，但有時會適得其反，而啟發誘導纔是最好的方法。佛教很善於利用比喻和觀想等方法，把本來是佛教灌輸的東西變成似乎是信徒自己通過頭腦思維而獲得的東西，由他人的變成是自己的。利己是一些人的基本思想，“我的東西”當然就捨不得丟棄了。十六觀便是一種類似於催眠術的心理活動，它使西方極樂世界在信仰者面前變得很具體、很實在；並且，通過一步步地觀想這個世界，同時亦一步步地走近這個世界，——自己感覺是如此，實際亦是如此，因為“觀”本身就是一種“行”，這就是所謂之“觀行”。而“觀行”的意義，則就是功德主們所說的：“十六觀門，應居西土。”^⑨

6. 報恩經變

莫高窟現存《報恩經變》計三十二幅，其中中唐為七幅。

一五四窟的《報恩經變》繪於北壁西起第二幅，二三一窟該經變繪於東壁門南。兩幅經變都是依據《大方便佛報恩經》（七卷本）所繪製。在構圖形式上，一五四窟為橫構圖，畫面中部繪序品，兩側繪惡友品和論議品中的鹿母夫人本生；二三一窟為豎構圖，畫面上部中間繪序品，序品兩側豎條幅和下方橫條幅內，繪論議品中鹿母夫人本生和孝養品中的須闍提太子本生，畫面下部的四幅屏風內繪惡友品。

《大方便佛報恩經》是一部宣傳上報佛恩、中報君親恩、下報衆生恩的經典，其中以報君親恩為主。共分七卷九品：序品第一、孝養品第二、對治品第三、發菩提心品第四、論議品第五、惡友品第六、慈品第七、優波離品第八、親近品第九。敦煌莫高窟的報恩經變相，一般選擇以講忠孝、仁義為主的序品、孝養品



圖一 一五四窟經變畫分佈情況示意圖

(須闍提太子本生)、論議品(鹿母夫人本生)、惡友品(善友太子本生)、親近品(金毛獅子堅誓本生)等五品入畫。

關於《大方便佛報恩經》，究竟是由天竺成經譯為漢文的“真經”，還是由漢僧編撰的“偽經”，雖然歷來頗有異議，但它在中國佛教史上的影響之大是沒人否認的。該經在中國的出現和流傳甚早甚久，如早在北周時期，麥積山石窟就可能有了報恩經變相(北周庾信《秦州天水郡麥積崖佛龕銘並序》中有“昔者如來追福有報恩之經，菩薩去家有思親之供”)；唐宋之際，更為盛行，高僧唐玄奘，在顯慶元年，就曾為唐高宗太子佛光王滿月呈獻《報恩經》，^④而此時期僅敦煌就至少繪了二三十幅《報恩經變》，功德主們繪製此經變的目的也很明確：“報恩乃酬起二親。”^⑤“恩報則報四恩之至德。”^⑥二一窟的窟主更不含糊：“其所鑿窟額號報恩君親也。”^⑦既然在長時間內有衆多的人信奉《報恩經》，因此，我們就應該承認在中國佛教史上，在中國佛教徒心目中，它是一部真正的“真經”。大乘佛教強調“衆生皆有佛性，人人都能成佛”，而人的佛性則是人的需要，所謂成佛，也就是人的需要達到滿足。既然《報恩經》適應了中國佛教及其信徒的需要，那麼怎能說它不是一部真正的佛教經典呢？至於其成經是出自天竺，還是由漢僧編撰，雖然有學術考證的必要，但並不影響此經的真偽。換句話說，必須首先將此經視為一部真正的佛經，然後再探討其源流及相關問題，否則將誤入歧途。

7. 金剛經變

莫高窟現存《金剛經變》計十七幅，其中中唐為八幅。

一五四窟的《金剛經變》位於東壁門北。此經變可能係依據後秦鳩摩羅什譯《金剛般若波羅蜜經》繪製，構圖形式為豎長方形，畫面上半部中間是法會圖，法會圖下面橫條幅及兩側豎條幅內繪經中“忍辱”、“禮拜”等內容。

《金剛般若波羅蜜經》，是大乘各宗派均重視的經典，經中通過釋迦佛與弟子須菩提的問與答，闡述了佛教的世界觀，指出世界上一切事物空幻不滅，“實相者則是非相”，認為應“離一切諸相”而“無所住”，即對現實世界不應執著或留戀。

對世界屬性的認識，是為了解決人生的意義問題。自古以來，人類最渴望、同時也最害怕的，就是認識自己。《金剛經》亦試圖探討這個最大的難題。有位叫洗心居士的佛教徒對此分析得很透徹：“金剛經大旨，皆發明真空無相妙理，只是要人明心見性。……曰阿耨多羅三藐三菩提，曰般若波羅蜜，皆是一

義般若，不過一慧字，菩提不過一覺字，涅槃不過一寂字靜字。一言以蔽之曰，不取於相。……凡夫顛倒輪迴愛河慾海，生死皆迷，皆因貪瞋癡三字所累；三字病根，都緣有我。我捨不得，則貪矣；我受不得，則瞋矣；貪瞋不拔，斯癡妄起矣。”“一切求名有利，皆有為法也；一切營妄營私，皆有我相也。”因此根據真空無相妙理，“經言佈施，由無我相，故能割人所不能捨者而捨之，何有於貪？經言忍辱，由無我相，故能甘人所不能受者而受之，何有於瞋？貪瞋既無，心地清靜，毫無掛礙，何有於癡？”^⑧

敦煌遺書中的《金剛般若波羅蜜經講經文》亦道：“煩惱由如世上塵，世界本因塵土造。……衆生執為我實有，世尊為說總皆空。……從前已過人間事，隱影思量夢一般；現在榮華如閃電，未來虛幻不堪觀。”^⑨出資修建洞窟、繪製壁畫的功德主亦道：“金剛了義，贊善現而解空。”^⑩

8. 天請問經變

莫高窟現存《天請問經變》三十一幅，其中中唐為十幅。

一五四窟的《天請問經變》繪於東壁門南下部，二一窟該經變則繪於南壁東起第一幅。這兩幅經變都是依據唐玄奘譯《天請問經》所繪製，只是構圖形式有所不同，一五四窟畫面略呈橫長方形，畫面正中，佛坐蓮座上說法，兩側坐脅侍菩薩，衆比丘、菩薩、天龍八部擁繞其間，畫面上方有幾組小型說法圖，並有幾組從天宮駕雲下來問法的天人；畫面下方有幾組天人，正在向佛提問。二一窟的天請問經變不僅構圖為豎長方形，並且在畫面上部增加了天宮建築，另外還將梵天請問的內容繪在說法圖下方的四幅屏風內。

《天請問經》的內容，主要是三避三倡，即：避貪慾，倡施捨；避瞋恚，倡忍辱；避無明，倡智慧。

三避三倡是對信徒的要求，即信徒的修行方法。那麼，信徒如此修行後有甚麼意義呢？經中說得很清楚，是為了“得利”，為了“最安樂”，為了“大富貴”。概言之，為了獲得“福”。那麼，“福”又是甚麼呢？“福非火所燒，風亦不能碎；福非水所爛，能浮持世間；福能與王賊、勇猛相抗敵；不為人非人，之所來侵奪。”既抽象又具體的福，如果“不能脩”，則“今世往後世，彼極自欺誑”。^⑪

《天請問經》全文僅五百八十字，但言簡意賅，以一問一答的形式，即“天請問隨問開訣”^⑫，淨天啟問，調御答以除疑”^⑬，毫不含糊地回答了信徒關心的利益問題，同時提出相應的要求。慾