



中国美术史（二）

王霞 主编



目 录

隋、唐、五代的美术 (续)	1
隋及初唐的绘画与雕塑	1
敦煌莫高窟的唐代壁画与彩塑	9
龙门石窟和唐代雕塑	23
吴道子及其画派	33
周昉及中唐以后的绘画	43
五代的绘画	52
唐代美术评述	77
宋元时期的美术	79
宋元美术概况	79
北宋前中期的绘画	83
李公麟和文人学士的绘画活动	98
十二世纪的人物故事画	108
李唐、马远和夏珪	117
元代的绘画	126
宋辽金元的建筑与壁画雕塑	134
宋元时期的工艺美术	148
宋代美术评述	163

隋、唐、五代的美术（续）

隋及初唐的绘画与雕塑

一、隋代的造像石窟

隋文帝杨坚建立政权以后，于开皇元年（公元五八一年）下诏修复七年前被北周武帝下诏废弃的佛寺，并造金银、檀香、夹紵、牙、石等，大小十万六千五百八十躯佛像，修复旧像一百五十万八千九百四十余躯，此后隋炀帝杨广仍续有修建。因而，隋代虽然时间不长，但佛教造像却在统治阶级上层的提倡下重新活跃起来。北朝诸造像石窟，例如：莫高窟、龙门、响堂山、麦积山等地的原址多继续有所修建，其比较重要的如天龙山第八、十、十六各窟，山东济南玉函山（济南东三十余里，修建年代大约为开皇四年——二十年，共约九十余躯），山东青州的驼山（青州东南二十里，有大小六个佛龕），山东青州云门山（青州南十里）虽主要的只有二龕，在数量上不多，但其第二龕的胁侍菩萨颇有代表性，颌首挺立的姿态，长而圆润的脸型是隋代标准风格。

隋代的单独的造像也有很多，在曲阳修德寺的白石像中也有一些隋代的作品。

隋代石刻造像发展了北齐造像两种风格。在服装式样上虽有所不同，但脸型有共同点：头部渐长，两腮隆起，颈部长而项下有横纹，表情更趋自然。菩萨立像半裸体，有璎珞佩饰，而骨骼比例及筋肉组织皆更合理。

隋代艺术，若与南北朝及唐代相比较可以明显地看出其过渡的性质，预示了更成熟的时期即将到来。

隋代陶俑也有很大的数量，在造型风格上，与莫高窟的隋代壁画中的供养人很相似：圆脸，头小，身躯细长。隋代陶俑尤其乐舞女侍等姿势动态的变化较为丰富，象唐代陶俑一样，反映了贵族们的奢侈的生活。

二、隋代的著名画家

隋代复兴佛教的同时，对佛寺大加修建，壁画的绘制也很多。参加壁画工作的有很多当时名手，画家们的名字和画迹都保留到了唐代，他们大多是经历了南北朝末期的数番政治变迁的，例如：展子虔经历了北齐和北周，最后在隋朝任官职，和他齐名的董伯仁则是来自江南，而郑法士也是自江南入周，然后成为隋朝的大画家。

隋代的画家在风格技法上继承了南北朝的传统，唐张彦远说：他们“并祖述顾、陆、僧繇”。郑法士更是以追随张僧繇出名。张彦远《历代名画记》中记述唐代以前的画迹：“古之嫔孌纤而胸束。古之马喙尖而腹细。古之台阁竦峙。古之服饰容曳。”“杨（子华）展（子虔）精意宫观，渐变所附；尚犹状石则务于雕透，如冰渐斧刃，绘树则刷脉镂叶，多栖梧菀柳。功倍愈拙，不胜其色。”这些造型特点，都可以在南北朝末期的石刻雕像和敦煌莫高窟的壁画中见之。

隋代的画家虽都擅长宗教壁画，但也都从事其他的生活题材的创作，而且往往有个人的擅长。如：“田（僧亮）则郊野柴荆为胜。杨（子华）则鞍马人物为胜。（杨）契丹则朝廷簪组为胜。（郑）法士则游宴豪华为胜。董（伯仁）则台阁为胜。展（子虔）则车马为胜。孙（尚子）则美人魑魅为胜。”

他们的作品中，在唐宋时代尚流传一些描写贵族生活的卷轴画，其中有不少人物肖像。郑法士能写贵族们的神态仪容，如男子的“丽组长纓，得威仪之樽节”，女子的“柔姿绰态，尽幽闲之雅容”；而且描写了环境和自然风物，“百年时景，南邻北里之娱。十月车徒，流水浮云之势……飞观层楼，间以乔林嘉树，碧潭素濑；糅以杂英芳草，必暖暖有春台之思”。创造了春天的繁华的气氛。

展子虔《游春图》被宋徽宗赵佶认为是展子虔的作品。这幅画代表了我国古代山水画家描写祖国大地的明媚春光的热忱。传达出赞美春天，赞美河山的乐观的情感：桃花的红色、树和山的绿色，特别是溶溶春水的粼粼细波，表现了春风的和煦，具有强烈的艺术效果。这幅画的色彩因为强调表现春山春树的青绿，而形成一种特有的风格和传统，而被后人称为“青绿法”。展子虔《游春图》是青绿山水的早期的代表作之一。

三、初唐的大画家——阎立本

唐代的评论家张彦远在讨论了隋代的各著名画家的擅长（见上段）以后，接着论述“阎则六法该备，万象不失”。阎即阎立德、立本兄弟，他们二人之间，阎立本更得到较高的评价。

阎氏自北周时起，世代为高贵，属于历史学家所说的“关陇集团”的一份子。阎立本兄弟的父亲阎毗娶北周武帝的女儿清都公主，阎立本兄弟是北周武帝的外孙。阎毗和阎立德都是有名的工艺学家，阎毗的最有贡献的工程就是修筑了隋朝运河在河北的一段（从洛口到涿郡）。阎立德在唐朝初年承继了他的父亲的工作，设计皇帝的礼服及仪仗车舆伞扇，并在唐太宗李世民的时期督

修皇宫。阎立德的绘画作品中值得注意的有《文成公主降蕃图》,描绘了唐太宗的公主嫁给西藏王这一在汉藏民族的历史关系上有重大意义的政治性题材。

阎立本(?——公元六七三年)是画家兼工程学家,并且具有政治才干,在唐高宗显庆元年(公元六五六年),他代阎立德为工部尚书。在高宗总章元年(公元六六八年)作了宰相。

阎立本以人物肖像画最著名。最初在李世民的秦王府中曾画《秦府十八学士图》(李世民网罗的一些后来帮助他统治天下的人才。作画在唐高祖武德九年,公元六二六年),李世民作了皇帝以后,他又画了《凌烟阁功臣二十四人图》,由李世民亲自写了每人的赞语(贞观十七年,公元六四三年作)。此外,他还画过《外国图》、《永徽朝臣图》(高宗时的大臣)、《昭陵列像图》。由此可见,阎立本的作品是唐代的伟大政治事业的颂歌。

传为阎立本的作品保留到现在的有《历代帝王图卷》,这是古代画家企图表现性格特点的重要作品。

这一画卷共包含了十三个帝王的肖像:前汉昭文帝刘弗陵、汉光武帝刘秀、魏文帝曹丕、蜀主刘备、吴主孙权、晋武帝司马炎、陈文帝蒨、陈宣帝顼、陈废帝伯宗、陈后主叔宝、北周武帝宇文邕、隋文帝杨坚、隋炀帝杨广。其中前六人距阎立本时代较远,后七人则较近。陈叔宝及杨坚父子等人,阎立本都有可能亲自会见过,宇文邕虽是他的外祖父,因去世较早,恐未及见,但对他的了解可能是较真实具体的。

阎立本成功地刻画了帝王们的个人性格。画中不仅表现了画家对他们的了解,并且表现了画家对于他们的评价。据过去史书的记载,魏文帝曹丕是博闻强识,才

艺兼备的。晋武帝司马炎是深沉、有度量，而完成了统一天下的事业。北周武帝宇文邕是粗野强梁，没有文化，然而很有策略、很有能力的人，他从叔父手中夺回了政权，进一步统一了整个北方。隋文帝杨坚是一个有名的，表面上平和，而心中有计谋多猜忌的人。隋炀帝杨广，据史书上说是美姿容，很聪明，但又浮夸、空想、好享受。陈文帝陈蒨也是美姿容，有学识才干，很干练。——这一切都和阎立本的表现相符合。

阎立本是从拥护统一，赞美稳固的政权的立场出发描写这些帝王，这一立场是符合初唐时期的社会发展和历史要求的。阎立本对于曹丕、司马炎、宇文邕、杨坚等统一了天下，或促成了统一的趋势的帝王，除了表现出他们的个人特点外，也表现了他们共有的一种庄严气概。而陈叔宝是所谓亡国之君，阎立本则处理成以袖掩口的委琐之态以表示对他的蔑视。至于偏安江南的其他陈朝的帝王们就都缺少英雄气概，但江南的陈蒨是一个建立基业的帝王，陈顼是一个纵容政治败坏而无办法的帝王，两人也有显著的不同。由于历史上的帝王们作为历史发展的一个偶然性因素，个人的行为在一定的范围内是体现着历史发展的，而经他们之手所实现的统一与分裂、偏安等不同的政治情势对于人民生活有很大的影响，所以阎立本对他们的描绘联系着他们在政治上的作为，也就是通过了个人的性格刻画而企图实现概括广阔生活的目的，这样的创作是从人物肖像画的最高要求出发的。

阎立本力求描绘出带有特征性的细节以表现一定性格的一定精神状态，例如曹丕的锐敏的挑衅式的目光，显出十分精悍，有咄咄逼人的神气。陈叔宝两眼无神，

软弱松弛。杨坚头部微颌，眼光向上平视，具有一种深沉有计谋的神情。

画家所选择的有特征性的细节，主要的是在面部，特别是眼睛和嘴。眼睛除了天生的尖圆长宽等不同外，更显然可以看出内心的心理状态经常表现的不同，而筋肉因习惯性的动作而形成的特点，嘴部表情或用力，或放松，对这些部位都特别着力地加以刻划。

此外，如胡髭，因人而有软硬、疏密的不同，头身的姿势和面部筋肉、骨骼、皮肤也显然可以看出各人的差异。皮肉有松有紧，有硬有软，有粗有细。宇文邕的粗野和陈蒨的文雅，极其明显地表现出面部筋肉的不同，几乎能够令人感觉到一个是白净光细，一个是黑而粗糙。

其他，如侍从有男，有女，服饰器物中有的跨剑，有的执如意，也都有烘托性格的作用。

另外一方面，也可以看出阎立本还保持了南北朝绘画风格的若干残余，如相类似的长圆的头型，侍从占较小的比例，姿态及表情也有僵硬的痕迹，衣褶的处理的规律化，人体比例不全正确等等，这一些都说明写实的能力虽在长期的发展中得到了进步，而犹待进一步的发展。所以，即使在主要的人物形象上，概念化的痕迹以及未能尽情描绘的生硬感觉也还是存在的。然而，技法上已大大发展了单线勾勒的表现能力，因描写对象而使用不同的线纹，如眼、鼻、嘴、耳、脸的轮廓、衣褶，用了粗细不同的线描，并达到了表现体积感的目的。

《历代帝王图卷》的这一些艺术成就代表了初唐人物画的新水平，在古代绘画史的发展上有着重要地位。

《步辇图》是阎立本传世的重要作品，描写了贞观十五年唐太宗李世民会见吐蕃使臣禄东赞的重大历史事

件，对唐太宗、禄东赞等人的形象刻画颇为传神，气氛隆重而融洽。歌颂了唐太宗的英明睿智，记录了汉、蕃两族的友好关系。

《萧翼赚兰亭图》也被认为是阎立本的作品。这幅画在人物造型，衣褶和线纹的运用上都显示出唐代较早的风格。画面上是一个士人和一个老和尚正在对坐谈话，旁边有和尚侍立，并有侍者在备茶。萧翼奉唐太宗李世民之命去访辩才和尚，用哄骗的方法得到了王羲之的书法名迹，故事中恰也有这几个类似的人物，所以这幅画便被认为是此一内容。这一幅画的人物关系自然，特别是侍立的和尚的不愉快的表情很生动，都在一定程度上代表了当时人物画在描写生活方面所达到的成就。

阎立本也画过一些道教和佛教的绘画，但都没有流传下来。他曾画过李世民的肖像，而被后人传模在道教寺庙玄都观中加以崇仰。

阎立本的画风承继了南北朝以来的传统。《历代帝王图卷》可以看出与唐代敦煌壁画维摩诘变相左下角的帝王形象有明显的相似，而且可以推想阎立本的另一失传的名作《职贡图》中的人物，也和维摩诘变相右下角的各国王子贵族的形象有相似之处。这说明了阎立本和一般民间画家之间有密切联系，如果把《历代帝王图卷》和北魏宁懋石室壁面上的线刻贵族相比较，特别可以看出其一脉相传的关系。阎立本观看张僧繇壁画的故事，足以说明阎氏对前代画师的倾倒：阎氏曾到荆州见到张僧繇的画，最初认为“定虚得名耳”，明天又去看了说“犹是近代佳手”，明日又往说：“名下定无虚士。”于是坐以观之，流连十日而不忍离去。

尉迟跋质那和尉迟乙僧父子是隋代和唐代初期另外

两个有名的画家，他们是来自于阗（今新疆和阗地方）的贵族，作品中带域外画风，在当时被称为“画外国及佛像”，和中国中原传统的画风有严格的区别。除了形象之不同外，其技术上的特点在于用笔及用色。尉迟乙僧的线“用笔紧劲，如屈铁盘丝”，可以想象是“曹衣出水”的衣褶线纹。他在长安慈恩寺画凸凹花，可见善于渲涂有立体感的色彩。

他们父子在隋及唐初画了很多寺庙壁画及宗教、外国题材的画。

四、昭陵六骏及初唐陵墓石刻

西安附近有唐代帝王的陵墓，其属于唐代初期的有唐高祖李渊的献陵（三原县东北四十三里）和唐太宗李世民的昭陵（醴泉县东北五十里）。坟墓前都有石兽和石柱等，昭陵附近并有很多唐太宗左右亲信大臣的陪葬墓，据载有一六六人，规模之大为历史上所罕见。这些陵墓的石刻装饰是唐代初期雕刻艺术的代表作品。

献陵和昭陵都是在阎立德的主持下修建的。昭陵曾有十四尊外国贵族的石像都经阎立本画稿，称为《昭陵列像图》。可见阎氏兄弟和这两个陵墓的建筑的密切关系。

献陵（公元六二六年开始修建）前有一对石虎，作正在缓步行走的姿态，筋肉骨骼健实有力，颇能见出老虎凶猛的特点。

昭陵（公元六三六—六三九年）前有六匹马的浮雕，即有名的“昭陵六骏”，李世民为了纪念在建立政权的征战中所骑过的爱马：青骊（与窦建德作战时所乘）、什伐赤（与王世充、窦建德作战时乘）、特勒骠（与宋金刚作战时乘）、飒露紫（征略洛都时乘）、拳毛騧（与刘黑闥

作战时乘）、白蹄乌（与薛仁果作战时乘）。六骏为半圆雕之高浮雕，表现了马的立、行、奔驰各种神态：“飒露紫”前有丘行恭在拔掉马身上所中的箭，“拳毛騧”和“特勒骠”作缓步行进的姿态，其他三匹都是四足飞腾作奔驰状。六骏都有强劲有力的筋肉表现，后三者造型上的细节描写（如喘息的鼻孔）真实而富于表现力。

六骏为汉唐二代盛行的马的艺术的重要杰作。李世民攻灭隋末各农民起义军及各割据势力而统一了天下，六骏作为这一具体历史事件的纪念雕刻，同时也就是在纪念着人民群众付出了重大代价所获得的历史的巨大进步，而具有重要的历史的和政治的意义。

敦煌莫高窟的唐代壁画与彩塑

一、唐代敦煌艺术的发达

在中国和亚洲的历史上起过巨大作用的唐帝国，其政治、军事和文化影响的结果，出现了中亚之间的经济政治来往频繁，也使唐代敦煌达到了兴盛的高峰。

唐代也是宗教艺术鼎盛的时期。敦煌莫高窟的壁画的题记中，可见发愿造像祈福者，多为贵族、地主及统治者，如魏隋以来的旧风气；但也有为了祈求旅途的安全和现实的幸福生活而发愿的来往商旅行人以及一般的社会群众，莫高窟唐代壁画可以全面地代表着唐代寺庙壁画的风气。根据文字记载（《历代名画记》、《京洛寺塔记》）可知唐代的寺庙壁画与人民群众有密切联系，寺庙为经常对人民开放的画廊，颇有吸引群众前往游逛欣赏的力量；寺庙中并经常举行讲经的集会，这种集会上有才能的僧人悬挂了佛经“变相”的图画，讲说“变文”，

带有颇大的娱乐性，变文就成了后代说唱文学的最早的形式。唐代寺庙壁画，除了佛教及其有关的题材以外，山石树木花鸟等画幅在装饰地位上也单独引起重视。与这些记载相参照，也说明了莫高窟壁画在世俗的要求下的发展，和莫高窟壁画在唐代壁画中的代表性的意义。

敦煌莫高窟现存有壁画和雕塑的唐代洞窟总计二百零七个，又可分为初唐、盛唐、中唐、晚唐四个时期。唐代洞窟的形制，除初唐时期少数洞窟还保存隋代诸窟所采取的北朝末期的制底窟形式外，一般地都是新创的如殿堂的样式，窟多作方形，窟顶四面斜上，构成藻井。窟的后壁有一深入的小龕，所有的佛像都集中排列在龕中，如佛殿的坛座上一样，而不复是沿着三面墙壁分别塑造。唐代的个别洞窟因为是在后壁塑造了佛涅槃像（卧佛），窟形成横而浅的长方形平面（如一四八窟），或三层高的窟。敦煌唐代洞窟流行的形式以窟内的布置明显地和今天我们所知道的佛庙殿堂是相似的。这种形式是中国佛教艺术的新创造。

集中在洞窟后壁龕中（也可以看作在一坛座上）的塑像，一般地是七尊：一佛、二比丘、二菩萨、二力士，以佛为中心向两面展开排列，二力士在最外侧，也有加入其他供养菩萨的。晚唐及五代，开始把天王（或力士）像分别画在窟顶藻井的四角，不复与佛及菩萨等共置于同一坛座上。

洞窟四壁及入口都有壁画，大幅的经变故事的完整构图多在左右两壁的中部，壁脚多是供养人像。后壁有塑像的龕内也常有经变及佛传故事。洞顶为华丽的藻井图案，藻井图案和经变周围的长条边饰是敦煌艺术中装饰美术方面的重要成就。

唐代敦煌莫高窟的壁画和着色的泥塑，取材范围更扩大了，表现形象更真实生动，构图更丰富复杂，技术更纯熟，充分表现了宗教艺术中世俗艺术的契机。

唐代的重要洞窟，例如初唐的二二〇窟（又名“翟家窟，贞观十六年，公元六四二年初建），盛唐的三三五窟（垂拱二年，公元六八六年）、一三〇窟（开元天宝年间，公元八世纪前半乐庭瓌夫妇造）、一七二窟，中唐一一二窟，晚唐一五六窟（张议潮窟，窟外北壁上有咸通六年，公元八五六年写的“莫高窟记”）等都是大型窟，其中的壁画及彩塑是代表性的作品。

二、唐代敦煌壁画和彩塑的内容及其表现

唐代敦煌壁画的题材，为了叙述方便，大致可归纳为四类：净土变相；经变故事画；佛、菩萨等像；供养人。彩塑的题材则只是佛、菩萨、天王等形象。

净土变相是佛教净土宗信仰流行的结果。佛教中讲西方净土是永无痛苦的极乐世界，人死后可以往生。唐朝初年，这种思想发展成为吸引广大社会群众的教派，净土宗的重要宣扬者是善导和尚（公元六一三—六八一年）和他的师傅道绰和尚，善导在当时是有名的高僧，在他的主持下曾写弥陀经十万部，画净土变相的壁画三百幅，他还曾参加龙门奉先寺大佛的制作。净土变相的形式在善导传教最活跃的时期产生的，这一时期也正是唐朝盛世的开始。

净土变相就是用图画描写西方极乐世界的楼台伎乐、水树花鸟、七宝莲池等等美丽的事物，以劝诱人们信仰阿弥陀佛，以便将来有机会去享受。在那些有现实根据的美丽的形象中，透露出对于现实的物质生活的繁华富丽加以积极的赞扬与肯定。这种思想虽然与宗教信

仰相结合，然而与主张人生寂灭、世界空虚的清净的、禁欲的思想很不相同。净土变相中充满了肯定生活的开朗的欢乐的气氛。

净土变相的构图是绘画艺术发展中一重要突破。利用建筑物的透视造成空间深广的印象，而复杂丰富的画面仍非常紧凑完整。全图组织了数百人物及花树、禽鸟，成为一大合奏。画幅中央部分的阿弥陀佛本尊和池前活泼喧闹的乐舞，是构图的中心，也集中地表现了宗教的，然而是欢乐的主题。

净土变相是古代美术中带有浪漫主义色彩的杰作。它一直被后世所摹仿、复制并长期流传。

莫高窟的唐代净土变相，据一九五一年的统计，共有一二五幅。一七二窟的净土变相可以作为盛唐时代的代表作之一。

净土图的形式也是观经变相、弥勒净土变相、药师净土变相、报恩经变相的基本部分。但这些变相又各有其自己的内容表现在净土图的四周。其中有一些是生动的小幅故事画。用连续的小幅故事画表现其内容，并获得了相当的艺术效果的佛经变相，有佛传故事变相和法华经变相。弥勒净土变相就是在净土图四周再点缀上弥勒下生经中描写过的峰峦方有婆罗门正在拆毁“大宝幢”的建筑物，穰佉王等众人正在剃度出家等等所组成的。

观经变，除中央部分是净土图以外，其特殊的内容是“未生怨”和“十六观”。未生怨是用连续故事画表现频婆娑罗王为了求子先杀了一个修道之士又杀了修道之士投生的白兔，结果生了阿闍世太子，但太子长大却把父王囚禁起来，并要拔剑杀母后。十六观是表现看着太阳、月亮、水、地、树、宝池、楼台等等十六种不同情

况下的静坐冥想。药师净土变的特殊内容是用一系列的小幅画表现的十二大愿和九横死。十二大愿是十二种希望的事，例如：永远充裕，无匮乏之虞；“不要有丑陋、顽愚、盲、聋、瘡、哑、挛臂、背偻、白癩、癲狂种种病苦”；各种病人若“无救、无归、无医、无药、无亲、无家、贫穷、多苦”，一听到药师佛的名号就能痊愈；一切受苦难的妇女，都可以转女成男；“王法所录、縲缚、鞭撻击闭牢狱，或当刑”都可以仗佛力解脱；饥饿的人可以得食；贫无衣服，为蚊蛇寒热所苦的人都得到衣服等等。九横死是九种痛苦的死亡：为医卜所害、横被王法诛戮、逸乐过度、火焚、水溺、恶兽所瞰、横坠山崖、毒药、战死。信仰佛教的最终目的是要解决这些实际问题，而佛在某些场合也就被想象成可以抗拒王法，可以帮助人摆脱社会罪恶所造成的苦难与贫穷的力量。

法华经变和报恩经变的内容和表现都比较丰富的。

报恩经九品（九章）中有四品常见于图绘：孝义品（须闍提太子割自己的肉为了救助在难中的父母，免于饥死道途之中的本生故事）、论议品（包含鹿母夫人本生故事：因为鹿母舐了修道仙人在石上洗衣的水，生了一个美丽女儿，女儿为修道的仙人所收养，女儿在一次去另一仙人处求火种，行七步，步步生莲花）、恶友品（善友太子和他的兄弟恶友，入海求宝，为恶友所害，在外流落，最后遇救的故事，内容比较最丰富，最曲折生动）、亲近品（一个名叫坚誓的金毛狮子被伪装为和尚的猎人所杀，国王得其皮为之立塔的故事）。

法华经廿八品中有十三种是常见于图绘的。在一类似净土图的构图中，在主尊释迦之前有七宝塔和入涅槃的佛（法华经序品），下面是一所火烧的房子，譬喻人之

不知求佛，犹如处于此着火的房子中的孩子们一样，大人告诉他们门外有各种好玩的东西，他们才肯出来（譬喻品），左下方画清洁扫除的景象（信解品），其上农夫在雨中耕作（药草喻品），再上是人之求法不能坚持，犹如旅行者人马疲惫，他们的道师便在青山绿水之间，变化出一美丽的城市作为目标，促使他们继续前进（幻城品 66），上方中央是从地涌出七宝塔，中间坐了释迦和多宝二佛（见宝塔品）右侧是净藏、净眼二王子为种种奇异变化（妙庄严王本事品）等等。这是法华经变相构图形式的一个例子。二佛并坐的《见宝塔品》是自北魏以来就流行了单独的处理的。《观世音普门品》在唐代很盛行。观世音菩萨可以现三十二种不同的化身。普门品的一种表现形式就是中央为观音菩萨，周围为其各种化身；另一种表现形式即以释迦或观音为中心，周围为观音救助人们，可以幸免的十二种灾难：坠高山、推落火坑、飘流巨海、盗贼、被恶人追赶、刀杖。《维摩诘经变》（二二〇窟和三三五窟的图像可以作为代表）是维摩诘和文殊菩萨论辩时种种景象，以及各国王子来听的热闹的场面。维摩诘激动的富有个性的面部表情刻划了出来。维摩变的左右两下角绘有相当于当时流行的帝王图和职贡图的题材。

《劳度差斗圣变》则表现了另一种激烈的斗争。为了反对舍利佛修园传道，劳度差和舍利佛斗法力，六个回合后，劳度差失败了。舍利佛化出的金刚力士击碎了劳度差的花果茂盛的山，狮子王吞噬了巨牛、六牙白象踏碎了劳度差的七宝水池，金翅鸟王裂食了口吐烟云的毒龙，毗沙门王缚了凶恶的两个黄颜鬼，并以咒咒之，夜叉屈伏在舍利佛身边；舍利佛的风最后吹散了劳度差

的花树。劳度差斗法失败，和他的师傅及其弟子们都转而信佛。

这些经变故事画内容丰富而多变化。其中很多动人的场面和情节都被处理得真实有趣。例如穿插在其中的描绘人民生活的若干片断，《得医图》（《法华经变》）从户内画到户外，人物身份也表现很明显，《行旅休息图》（《法华经变》）中马在打滚，表现休息的主题；《挤奶图》（《维摩诘经变》）的小牛拒绝被强迫拉开，这样就使挤牛奶的平凡行为带了喜剧的意味；《树下弹箏》（《报恩经变》）是极其优美的爱情场面。诸如此类的画幅中就概括了画家个人对生活的真切了解与细致的感受。生活中一些富有情趣的片断被选择出来，而得到艺术的表现。

绘画和雕刻中的佛、菩萨等像在唐代的佛教美术中是一重要创造。这些宗教形象在类型上比前代更增加了（佛、多种菩萨、天王、金刚、罗汉和伎乐飞天以及鬼怪），这形象所表现出来的动作及表情也更多样化了，出现了多种坐、立、行走、飞翔中的生动姿态。

佛像（如来、弥勒、药师、卢舍那等）一般的很少有表情流露在外，着重内在的精神的力量的蕴蓄；处理得较好并体现了时代的美的典型。

菩萨像（观音及大势至，文殊及普贤，和其他各种供养菩萨）往往有丰腴艳丽的肉体的表现，色彩鲜明，单线勾出肉体富有弹性的柔软和圆浑的感觉，具有平静的安详的内心精神状态，呈酣睡或冥想的神态；并以多种多样的姿势变化表现各种轻巧细致的动作，全身动作有一致性。而伎乐或飞天则表现了急剧的迅速的运动。

文殊、普贤相对称，又各相独立的构图，也是常见的。在画面上，所有的人物及其动作统一在行进的行列