



DUNHUANG
YIYUAN

李其琼老师画的山水画有盛唐青绿山水画的特色，用的是唐人勾勒填彩之法。笔迹严谨之处，可以想见李思训“理深思远”之风。其所绘西魏壁画中的山水，群山之势，如在舞动，树木相应，稚拙参差，实在是魏晋山水的真实写照。李其琼老师最擅长的是画唐代壁画，人物众多，色彩富丽，规模宏伟而没有丝毫粗陋。其间一个个菩萨、天人、化生、禽鸟、建筑等，精细无比，而又华丽灿烂。线描中体现着唐人“满壁风动”的意趣，色彩上更表现着“焕烂而求备”的唐画作风。李其琼老师临绘的画中，从线描与色彩“断”与“破”的地方，分明可以感受到“笔断而意不绝”的韵致，从而在我们的眼中形成了完整的形象。

樊锦诗说：“看李其琼先生的绘画，更加深了我们对宏大的敦煌艺术的认识和理解。同时也是我们认识到临摹复制敦煌壁画是一项复杂的研究工程，一方面要研究并理解古代艺术所达到的高度，把握古代壁画艺术上的特点，同时更要提升自己艺术技能的修养，使之达到甚至超过古代画家的水平，才有可能真实地全面地体现古代艺术的精神。李其琼的临摹艺术可以说是一个典范。”

李其琼论文选

LIQIQIANG
LUNWENXUAN

敦煌研究院 编 李其琼著

甘肃人民美术出版社



敦煌藝緣

李其琼论文选

LIQIQIONG
LUNWENXUAN

敦煌研究院 编
李其琼 著

图书在版编目(CIP)数据

李其琼论文选 / 李其琼著 ; 敦煌研究院编. -- 兰州 : 甘肃人民美术出版社, 2014. 8
(敦煌艺缘)
ISBN 978-7-5527-0297-2

I. ①李… II. ①李… ②敦… III. ①敦煌壁画—临摹—作品集—中国—现代②敦煌学—文集 IV. ①J228.6
②K870.6-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 177476 号

敦煌艺缘

敦煌研究院 编 李其琼 著

出版人: 吉西平

责任编辑: 刘铁巍 袁 尚

封面设计: 马吉庆

出版发行: 甘肃人民美术出版社
地 址: 兰州市城关区读者大道 568 号
邮 编: 730030
电 话: 0931-8773224 8773348(编辑部)
0931-8773112 8773269(发行部)
E-mail: gsart@126.com
网 址: <http://www.gansuart.com>

印 刷: 深圳市金豪毅彩色印刷有限公司
开 本: 787 毫米×1092 毫米 1/16
印 张: 20.25
插 页: 4
字 数: 260 千
版 次: 2014 年 8 月第 1 版
印 次: 2014 年 8 月第 1 次印刷
印 数: 1-1000 册
书 号: ISBN 978-7-5527-0297-2
定 价: 228.00 元(全二册)

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印厂联系调换。

本书所有内容经作者同意授权, 并许可使用。

未经同意, 不得以任何形式复制转载。

隆重纪念敦煌研究院成立七十周年

敦煌研究院学术文库编辑委员会

主 编:樊锦诗

编 委(以姓氏笔划为序):

马 德 王旭东 王惠民 李正宇 苏伯民

张元林 张先堂 杨富学 罗华庆 赵声良

娄 娣 侯黎明 梁尉英 樊锦诗

执行编辑 赵声良

封面题字 孙儒侗

“敦煌研究院学术文库”总序

樊锦诗

敦煌学从研究对象来说,主要包括三个方面:一是从藏经洞出土的古代文献(也称为敦煌文献、敦煌遗书)及其他文物,二是敦煌石窟;三是敦煌及丝绸之路的历史文化。

1900年在敦煌莫高窟第17号洞窟(后被称为“藏经洞”)发现了数万卷古代文献及纸本绢本绘画品,这是人类文化史上的重大发现。由于清政府腐败,未能采取有效的保护措施,致使这些珍贵的文化遗产大部分流落海外。在之后的数十年里,敦煌文献受到世界汉学研究者的关注,很多学者投身于敦煌文献及艺术品的研究。敦煌文献包罗万象,涉及到古代政治、经济、文学、语言学、科学技术等领域,一百余年来,敦煌文献的研究可以说汗牛充栋。“敦煌学”这一名称也源于对敦煌文献的研究。而随着敦煌文献的深入研究,必然需要对敦煌本地历史、地理及相关遗迹的调查研究。敦煌位于丝绸之路中西文化交流的要道,敦煌的历史又与中国西部发展,特别是丝绸之路发展的历史相关联,因而,对敦煌与丝绸之路历史文化的研究,也成为敦煌学的一个重要方面。对敦煌石窟的研究相对较晚,虽然法国人伯希和于1908年对敦煌石窟作过编号,并对洞窟内容作了详细记录,1914年俄罗斯奥登堡探险队也对莫高窟作过测量和记录,但伯希和除了20世纪30年代在法国出版过图录外,他的《敦煌石窟笔记》迟至20世纪80年代以

后才正式出版，而奧登堡探險隊的洞窟測繪記錄則到了20世紀末才由中國上海古籍出版社出版。由於敦煌地理位置偏遠，在過去交通不便的情況下，到敦煌石窟的實地考察很難。當伯希和出版了敦煌石窟圖景後，日本學者松本榮一因此寫成了第一部敦煌圖像考證的專著《敦煌畫研究》（1937年出版），但作者却一輩子沒有到敦煌石窟做過實地考察。直到1944年成立了敦煌藝術研究所，以常書鴻先生為首的一批研究人員在極其艱苦的條件下開始對敦煌石窟進行系統的保護和研究工作。1950年敦煌藝術研究所更名為敦煌文物研究所，除了美術臨摹與研究外，還加強了石窟保護工程的建設，並開展了考古研究工作。1984年敦煌文物研究所擴建為敦煌研究院，增加了研究人員，並在石窟的科學保護、石窟考古、石窟藝術以及敦煌文獻研究方面形成了較為集中的研究力量，取得到很多重要的成果。

進入21世紀以來，敦煌學的發展面臨着新的機遇與挑戰。敦煌莫高窟作為世界文化遺產地，石窟的保護與研究工作受到國內外學術界的普遍關注。國家不斷投入資金，支持敦煌學研究事業，國內外友好人士也給予廣泛的援助。敦煌研究院與國內外學術機構的合作與交流也不斷發展。可以說敦煌學研究工作進入最好的時期。近年來，敦煌研究院的研究人員在老一輩專家學者開創的道路上繼續奮進，並在敦煌學的各個領域取得了令人振奮的研究成果。不少研究人員陸續獲得“國家社會科學基金項目”以及省部級學術研究項目的立項，敦煌研究院也設立了院級學術研究項目，加強了對學術研究資助的力度。

為了讓新的研究成果儘快出版，以推動敦煌學研究事業，我們決定持續地編輯“敦煌研究院學術文庫”叢書，遴選出能代表本院學術研究成果的著作，陸續出版。“敦煌研究院學術文庫”叢書以推動敦煌學研究為宗旨，所收的著作要在敦煌學及相關領域的研究上具有創新性、開拓性，在研究方法上具有啟發性，對敦煌學研究產生積極的影響。

敦煌研究院將創造更好的學術環境，努力推動世界範圍內的敦煌學研究持續向前發展。

目 录

敦煌艺术研究

- 003 隋代的莫高窟艺术
- 019 论吐蕃时期的敦煌壁画艺术
- 045 敦煌唐代壁画技法试探
- 069 奇思驰骋为“皈依”
 - 敦煌、新疆所见《须摩提女姻缘》故事画介绍
- 079 敦煌图案艺术
- 087 敦煌北朝图案
 - 临画札记

敦煌壁画临摹与创新

- 103 我们是怎样临摹敦煌壁画的
- 110 回眸敦煌美术工作
- 125 关于敦煌艺术创新问题
- 133 敦煌壁画的临摹与研究
- 141 段文杰是我学习临摹敦煌壁画的老师
- 145 我的敦煌情缘
- 151 李其琼年表
- 155 编后记

敦煌藝緣
Dunhuang
Yiyuan

敦煌藝術研究



隋代的莫高窟艺术

公元 581 年，隋文帝杨坚以贵戚身份取北周而代之，继而南下灭陈，结束了近三百年南北分裂的局面。隋文帝的国内政策比较开明，实行均田、薄赋，多少减轻了由长年战乱带给人民的苦难，使人民得到了休养生息的机会。在他执政的二十余年间，不论在政治上或经济上都取得了显著的成果。在尼寺里长大的隋文帝，自小深受佛教思想的熏陶，又加之迷信符谶，他认为，他所以能得天下“乃佛教之力”^①。因此他虽然是一个比较能躬行节俭的皇帝，但在提倡佛教这方面却不惜钱财——大写佛经，广造寺塔。于是上行下效，奉佛之风又胜于前朝。例如，开皇十三年（公元 593 年）隋文帝令“于诸州名山之下各置僧寺一所，并赐庄田”^②，仁寿元年（公元 601 年）又下诏天下诸州名藩起塔，并派“沙门三十人，谙解法相，兼堪宣导者，各将侍者二人，并散官一人，……分道送舍利，往前件诸州起塔……所司造样，送往当州……限十月十五日午时，同时入石函，总管刺史以下，县尉已上……停常务七日，专检校行道，及打刹等事……”^③他采用行政命令的方式，让刺史、县尉以上官吏以推行佛教为公务，确为历代罕见。隋炀帝杨广是一个著名的荒淫奢侈的皇帝，在笃信佛教这一点上更甚于其父，在他执政的十四年间，造像三千八百五十躯，修故像十万一千躯。至于富户、平民在这种风气下纷纷出钱写经造像或建立寺塔，其所费之巨就更难

以統計了。

隋王朝對於經營河西，交通西域，發展對外貿易不遺余力。大業三年（公元607年）隋煬帝曾派黃門侍郎裴矩到敦煌招致西域商人，大業五年（公元609年）又派裴矩到張掖籌劃二十七國交易會。隋煬親自出巡河西，各國使者“皆令佩金玉、被錦罽，焚香奏樂，歌舞喧囂”^④，張掖一帶百姓皆盛裝觀看，隊伍長達數十里。由此可見隋王朝對河西的重視。

據王郡的《舍利感應記》說，開皇十三年令各州建舍利塔時，“瓜州于崇教寺起塔”，而崇教寺就在莫高窟^⑤。這說明了隋王朝對佛教的倡導遠及敦煌，所以從開皇到大業短短三十余年間，洞窟大量增加。莫高窟現存隋窟多達七八十個，比現存早期二百余年間所開洞窟的總數還多一倍，這顯然和統治者的悉力倡導有密切關係。同時，我們看到，由於隋朝統治者是推崇大乘教，所以敦煌石窟出現了大量以大乘經為依據的經變。

“不依國主，則法事難立”，這是晉代僧人釋道安總結佛教在中國流行情況的經驗之談，也是歷代僧徒遵循的準則。時至隋代，已是國無二主、南北歸一的王朝。為適應新的形勢，中國佛教徒開始創立自己的宗派爭取皇室的支持。這時首先取得優勢的天台教派標榜“圓通”，以宣揚他們融會貫通從天竺傳來的佛教各種教派的精義，同時兼能調和長期存在於“儒”“佛”之間的矛盾並使南北佛教各派歸於一尊。天台宗的出現，無疑迎合了剛剛完成統一大業的隋王朝的需要。

敦煌隋代洞窟中以大乘佛經為依據的各種經變畫的流行，標誌著敦煌佛教思想的演變已經突破了早期北方佛教的局限，從而適應了統一時期的隋代佛教的特徵。這樣的演變，促使隋代佛教藝術以題材廣泛的新內容和對於藝術形式的新探索，大大豐富了敦煌石窟藝術寶庫。

一、石窟形制

隋代石窟形制主要有三種，大半都是在演變過程中出現的新形式。

中心柱窟，均為大型洞窟，於主室後部凿有直通窟頂的中心柱，其繼承前代遺制而略有變化。中心柱後面和兩側面開龕造像，正面一般不開龕，而僅置三尊大像，如第292、427等窟。中心柱前為比較開闊的前廳，上方作人字披頂，但沒有椽間裝飾。前廳里，南北兩壁及中心柱正面共置身高三四米的大立佛像（一佛二菩薩）三鋪。前室內兩側塑天王和力士，均身高三四米。新出現的巨型塑像成為洞窟的主體，中心柱已退居次要地位。



图1 第302窟中心柱



图2 第282窟窟室内景

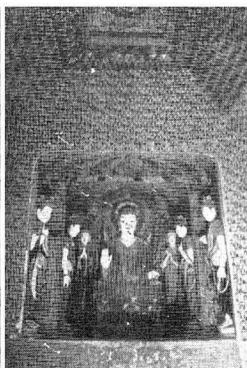


图3 第407窟窟室内景

开皇年间还出现了另一种中心柱窟：石窟平面为方形，中心柱下部为方坛，中心柱上部呈倒塔形直通窟顶，塔刹四龙环绕，以象征须弥山。窟顶前部有人字披，后部有平棋。第302、303两窟就属于这种形制（图1）。第305窟的中心柱则只剩下佛坛，而没有了倒塔。十分明显，这是中心柱逐步蜕变的迹象。后来大业九年（公元613年）前后的洞窟，如第282、280、287、293、295、312、419等窟（图2），连中心佛坛也没有了，仅仅留下窟顶前部的人字披；有时，人字披还移到了窟室的后部，与平顶对调了位置；有的则干脆整个窟顶就是一个人字披。重要的壁画，如各种经变和为数日减的本生故事、因缘故事，多集中在窟顶，从而成为隋代洞窟的又一种独特形制，其性质则从塔庙变成了殿堂。

最主要的窟形是殿堂窟（即覆斗顶窟）。这一种洞窟的平面为正方形，窟顶作覆斗状，窟顶四面呈斜披（图3）。这种形制已见于西魏的第249窟和北周的第296窟等。在隋代窟中，有的正面开龛，有的三面开龛，有的作马蹄形佛床，有的依壁造像，布局多种多样。隋代洞窟以这种覆斗顶的殿堂窟居多，意味着石窟形式的进一步中国化。这种形制与河西走廊魏晋时代覆斗形顶的墓室建筑结构有着密切的关系。

总的来说，隋代石窟形制的变化，主要呈现在窟内布局和内容上。在早期洞窟内，多以说法、禅定和弥勒等塑像为主尊，中心柱四面常以“四相”“八相”为主题，壁画则着力描绘各种“本生”“本行”故事。直到西魏、北周时期，殿堂窟内才逐渐在西壁龛内外塑三五成组的群像。到了隋代则普遍出现了群塑。例如第244窟，正壁塑像一铺五身，南北壁各一铺三身，共计十一身。多数洞窟在西壁开龛塑像，南北壁的壁画是以佛为主尊并有菩萨弟子胁侍的说法图，其余经变画、故事画则绘于窟顶。一些在建筑空间上很典型的中心柱窟，窟内布局也有所改变，如第292、427窟，以三铺大立佛为主体，形成了一派庄严的佛堂气氛；又于前室塑天王力士等护法神

像,这种布局与北齐佛堂相似。据《河朔访古记》:北齐崔士顺于华林苑密作堂,“上层作佛堂,旁列菩萨卫士,帐上作飞仙右转,又刻紫云左转,往来交错终日不绝”^⑥。可见隋代的石窟形制和内部布局注重模仿中原寺院,西域石窟的影响已逐渐消失。

二、彩塑

隋代彩塑继承并发展了北周时期的群像形式,在一龛之内以佛为主尊,两侧侍立二弟子、二菩萨或四菩萨,形成三至七身一组的格局。主尊多为佛的说法像及三尊像。由于出现了重层龛口的新形式,群像没有重叠之弊,龛内也显得宽敞开阔。

第 427 窟是隋代塑像最多的一窟。主室前厅,有三铺共九身巨型立像;中心柱三面开龛,龛内各有一铺等身说法相。前室南北壁四身巨型天王像,足踏厉鬼,全身盔甲;西壁门两侧一对侍卫力士,裸体束战裙。这是隋代规模最大的彩塑群像,艺术水平也很突出,可算得隋代塑像的精华。这些彩塑,都是以木为骨架,束草为坯,先上粗泥,然后以混有棉麻的细泥完成雕塑,泥作完成后再上相粉赋彩。

隋代彩塑已经不再因循北朝时期那种以圆塑、高浮塑和影塑等多种形式相配合的老手法,而进入了主体雕塑的发展阶段,塑绘技术都达到了新的水平,因而出现了许多光彩夺目的作品。以菩萨像为例,形体健硕,面相丰腴,有的一手提瓶、一手拈花或持柳枝,有的微屈一膝,重心放在另一条腿上,姿态微微斜欹。这和胸平、肩宽、双腿直立的早期菩萨形象相比,显得更有变化而优美。

隋代塑像在身体比例上,往往有头大腿短的毛病,但是这方面的缺憾并不能掩盖其在艺术表现上所取得的可喜成就(图 4)。和早期的塑像相比较,在表现性格类型上,如佛像的庄严慈祥,菩萨的温婉沉静,天王的威武庄严,这些特征都更加鲜明。其更重要的是同一类型塑像中出现了多样化的个性刻画。例如迦叶像,这是一位久经磨炼,坚毅沉着的僧侣的典型形象,在这一时期中就明显摆脱了千篇一律的模式化倾向,而有了如方脸、圆脸,笑像、愁像。有的像老态龙钟的梵僧,有的如面貌丰腴的中原比丘。第 419 窟的老迦叶最为生动,皱纹满面,牙齿残缺,鼻翼两侧肌肉松弛,两眼深陷,深入地刻画出一个饱经风霜的胡僧形象(图 5)。

菩萨像有的脸形条长,神态庄严;有的眉棱显露,表情文静;有的额广颐秀,聪慧伶俐;有的眉目娟秀,绰约多姿。第 416 窟龛侧的菩萨,亭亭玉立,身姿微倾,目光下视,表现了女性温婉而矜持的神情。

新出现的巨型天王像,一般还是面貌相似,神情雷同,外表庄严威武,但缺乏内在的力量。但天王足下的厉鬼(地鬼)却姿态各异,生动地表现了在重压下的挣扎;

虽然外形丑陋,但不无可爱之处,看得出作者对他们寄予的同情。金刚力士的塑造,所取得的成就也是值得称道的。匠师用块面来表现骨骼和肌肉用力时的起伏转折,加上咬牙切齿、怒目而视的表情,鲁莽暴躁的性格就被表露无遗(图 6)。

早期敦煌彩塑,泥塑完毕即行赋彩,面施“相粉”,口涂朱丹,画眉点睛,使五官清晰,脸色洁白如玉或泛红润光泽;发色青黛,衣饰朱紫,作风淳朴。隋塑赋彩渐趋华丽,以第 427、420 窟为例,在衣裙上装饰了华美的波斯风格绫锦、织金锦,璎珞项饰均作金装,圆光背光图案亦采用重彩装金手法,使之与塑像互相辉映而更加绚丽,开创了金碧辉煌的时代风格。

早期彩塑面部仅涂相粉,不施晕染,而隋塑则开始使用了晕染的方法。如第 420 窟西壁龛内的阿难像,面颊、眉棱、鼻梁、下颌,都像壁画一样加以晕染;现在色彩虽已变成棕红,但晕染的痕迹仍然清晰可辨。

隋代彩塑的新风格,还在于它开始摆脱了早期塑像的神秘感,利用了在形象上的写实技巧和典雅富丽的色彩,给神的形象赋予了现实中人的面貌和精神。这种特色的形成,很大程度上是在北周敦煌艺术风格基础上进一步接受了当时中原佛教艺术影响的结果。麦积山牛儿堂的隋代菩萨和第 60 窟的北周菩萨,方脸、直鼻、眼球突出、神情恬和,上身着僧祇支,腰束重裙等等,均与莫高窟第 420、419 等窟的菩萨形象非常相似。这表明敦煌彩塑和壁画一样,不断地受到经麦积山石窟传来的中原风格的影响。

三、壁画

由于石窟性质和佛教思想内容的变化,隋代壁



图 4 第 412 窟西壁龛内彩塑主尊



图 5 第 419 窟西壁龛内迦叶像



图 6 第 427 窟前室西壁北侧
力士像(部分)

画布局与早期壁画略有不同。一般正壁龛内及龛外两侧画佛弟子及诸天,四壁上沿画伎乐飞天,中部主要壁面画千佛、说法图或经变,下部画供养人及药叉,窟顶则除藻井、平棋之外亦有千佛和经变。壁画的内容大体可分为五类:

(一)佛像画

基本上继承早期题材,主要为以佛为主体的说法图,如三世佛、三身佛、七佛、贤劫千佛,以及佛在不同时期的说法像。此外还出现了新的内容,如第 405、390 窟以观音为主体的说法像以及第 305 窟的降服火龙,等等。

隋代说法图的数量比早期大大增加,同一窟内从几幅增加到了十几幅、几十幅甚至百余幅。如第 244、390 等窟四壁分上中下三段,栉比铺列,多达二十七幅至一百一十五幅不等。画幅亦相应增大,出现了通壁巨构,同时还出现了等身大的佛、菩萨像。

第 204、276 和 427 窟的说法图中,有的以阿弥陀佛为主尊,观音、大势至为胁侍,图下部还画出了微波荡漾的水池,水面上有鸳鸯、仙鹤和化生童子。第 244 窟的个别说法图中又有双龙缠身相交于头顶作二龙戏珠相的菩萨和象头武士,这些可能就是后来经变画中天龙八部形象的萌芽。上述迹象表明,北朝晚期出现的净土变雏形,在隋代已有了进一步的发展。



图 7 第 390 窟西壁龛顶南侧飞天

窟内佛像组合的规模，首推塑绘结合的正面佛龛。龛内除了佛、弟子、菩萨等主像为彩塑而外，其余侍从人物均用壁画来表现，其中有十大弟子、四大天王、金刚力士和诸菩萨。有的还在龛侧或佛座下画出婆薮仙、鹿头梵志等形象作为衬托，以显示佛教与外道斗争的胜利。佛像画中，犍闼婆、紧那罗（即伎乐飞天）是最富有生气的形象（图 7），除画在佛龛顶部外，主要画在四壁上部，绕窟飞翔；有的击鼓、有的吹笛、有的倒擣琵琶、有的反弹箜篌、有的挥巾起舞、有的托盘献花，千姿百态，变化多端。敦煌变文中咏颂飞天道：“无限犍闼婆，争捻乐器行。琵琶弦上急，揭鼓仗头忙。竞奏箫兼笛，齐吹笙与箫。”诗歌和绘画比照辉映，更加增添了洞窟的欢乐气氛和艺术感染力。

（二）故事画

隋代的故事画主要集中在第 302、419、423、427 等几个洞窟里，其位置大都在窟顶，主要内容有须达拏施象、太子深山孝亲、流水长者救鱼、尸毗王割肉贸鸽、毗楞竭梨王身钉千钉、月光王以头施人、仙人舍身闻半偈等本生故事和因缘故事，共十余种近二十幅。还有乘象入胎、逾城出家等佛传故事的片段。这些故事画有的作单幅画和组画形式，有的作横卷式连环画。横卷式有一条的，有的并列二三条。须达拏本生，隋代共有三处，以第 419 窟的最为精彩，虽然画幅内无明确的栏格，但故事情节走向仍作“Z”字形三条并列。它的故事情节比早期更为曲折和丰富，不仅细腻地表现了施象、被逐、临行布施、途中施车、施马、施衣、入山修道等主要情节，以刻画须达拏布施无极的精神，而且详尽地描绘了施子一事富有戏剧性的细节。有些场面，如恶少调笑鸠留国老梵志的妻子，画得格外生动。同窟的萨埵本生，同样偏重于细节描绘。如萨埵兄弟途中休息一节，图中可见在林泉间搭起帐篷，三人坐在帐内闲话，帐外有奴仆伺候，三匹马在溪边俯首吃草，毋宁说那是一幅饶有情趣的游猎生活风俗画。敦煌壁画中的故事画发展到隋代已逐渐失去早期作为主体画的地位，尽管技巧纯熟、功力深厚，但在结构形式和突出主题方面，已不如早期的生动活泼、变化丰富。故事画的衰落，正是强调“苦谛”的小乘教派走向衰落的反映。

（三）经变画

在隋代，作为佛经“变相”的经变画，内容开始丰富起来，结构也趋于宏伟，除去图解抽象的教义，还包含着一些故事情节的描绘，画面结构上也适应新的内容创造出新的形式。这类经变画到了唐代，就发展演变为国式的大型经变。

隋代的经变画有“西方净土变”“弥勒上生经变”“法华经变”“维摩诘经变”“涅槃变”“药师经变”等数种，表现形式各不相同。西方净土变根据《阿弥陀经》，经中说

的西方淨土世界有“七寶池，八功德水，金沙布地，金銀琉璃階道，樓閣亦飾金銀琉璃，池中蓮花大如車輪，種種奇妙雜色之鳥，微風吹動寶樹出微妙音”，這樣的極樂世界圖在隋代尚未完備，一般僅如前述在說法圖中出現蓮池和瑞鳥。只有第393窟突破了說法圖的格局，表現了安坐在出水蓮台上的“西方三聖”，並用水池、鴛鴦、蓮花、化生和寶蓋、花樹、飛天等，花團錦簇地烘托出西方極樂世界的神異景象（圖8）。至此，與說法圖大異其趣的西方淨土變（阿彌陀經變）才初見規模，成為唐代绚烂辉煌的淨土變的濫觴。

敦煌早期的彌勒菩薩多半塑在洞窟上部闕形龕內，以示彌勒高居兜率天宮，下面繪各種本生故事。這樣，繪塑相結合，宣揚經過“忍辱苦修”，來世可以往生彌勒淨土。隋代壁畫彌勒變中的彌勒菩薩也坐在宮殿里，宮殿兩側有多層樓閣高聳入雲，每層之內均有婀娜多姿的天女彈琴奏樂。《彌勒上生經》里說彌勒菩薩所住的宮殿，“四角有四寶柱，一一寶柱有百千樓閣，諸樓閣有千百天女色妙無比，手執樂器”，與壁畫完全符合。這樣的彌勒經變畫幅不大，往往與帝釋天、帝釋天妃（一說為東王公、西王母）組織在一块壁面上，因而使人難以辨認。

東晉南北朝以來，《法華經》在社會上廣泛流行，至隋代開始出現了法華經變的壁畫。第420窟窟頂，是這時所繪規模最大、內容最豐富的一鋪。法華經變窟頂四



图8 第393窟西壁西方淨土變(线描)