

DUNHUANG
YIYUAN

李其琼老师画的山水有盛唐青绿山水的特色，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犷。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“灿烂而永备”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“笔断而意不断”的韵致，从而在我们的眼中形成了完整的形象。

姜维诗说：“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。”

LIQIQIONG
LUNWENXUAN

李其琼论文选

敦煌研究院 编 李其琼 著



甘肃人民美术出版社



DUNHUANG
YIYUAN

敦煌藝緣

李其琮论文选

LIQIQIONG
LUNWENXUAN

敦煌研究院
编
李其琮
著



甘肃人民美术出版社

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 简

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: gsaart@126.com

网 址: <http://www.gansuarts.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: 1-1 000 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

姜 婕 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，而奥登堡探险队的洞窟测绘记录则到了20世纪末才由中国上海古籍出版社出版。由于敦煌地理位置偏远，在过去交通不便的情况下，到敦煌石窟的实地考察很难。当伯希和出版了敦煌石窟图录后，日本学者松本荣一因此写成了第一部敦煌图像考证的专著《敦煌画研究》（1937年出版），但作者却一辈子没有到敦煌石窟做过实地考察。直到1944年成立了敦煌艺术研究所，以常书鸿先生为首的一批研究人员在极其艰苦的条件下开始对敦煌石窟进行系统的保护和研究工作。1950年敦煌艺术研究所更名为敦煌文物研究所，除了美术临摹与研究外，还加强了石窟保护工程的建设，并开展了考古研究工作。1984年敦煌文物研究所扩建为敦煌研究院，增加了研究人员，并在石窟的科学保护、石窟考古、石窟艺术以及敦煌文献研究方面形成了较为集中的研究力量，取得到很多重要的成果。

进入21世纪以来，敦煌学的发展面临着新的机遇与挑战。敦煌莫高窟作为世界文化遗产地，石窟的保护与研究工作受到国内外学术界的普遍关注。国家不断投入资金，支持敦煌学研究事业，国内外友好人士也给予广泛的援助。敦煌研究院与国内外学术机构的合作与交流也不断发展。可以说敦煌学研究工作进入最好的时期。近年来，敦煌研究院的研究人员在老一辈专家学者开创的道路上继续奋进，并在敦煌学的各个领域取得了令人振奋的研究成果。不少研究人员陆续获得“国家社会科学基金项目”以及省部级学术研究项目的立项，敦煌研究院也设立了院级学术研究项目，加强了对学术研究资助的力度。

为了让新的研究成果尽快出版，以推动敦煌学研究事业，我们决定持续地编辑“敦煌研究院学术文库”丛书，遴选出能代表本院学术研究成果的著作，陆续出版。“敦煌研究院学术文库”丛书以推动敦煌学研究为宗旨，所收的著作要在敦煌学及相关领域的研究上具有创新性、开拓性，在研究方法上具有启发性，对敦煌学研究产生积极的影响。

敦煌研究院将创造更好的学术环境，努力推动世界范围内的敦煌学研究持续向前发展。

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

敦煌艺缘
Dunhuang
Yiyuan

敦煌艺术研究



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，及打刺等事……”^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

以统计了。

隋王朝对于经营河西,交通西域,发展对外贸易不遗余力。大业三年(公元607年)隋炀帝曾派黄门侍郎裴矩到敦煌招致西域商人,大业五年(公元609年)又派裴矩到张掖筹划二十七国交易会。隋炀亲自出巡河西,各国使者“皆令佩金玉、被锦罽,焚香奏乐,歌舞喧噪”^④,张掖一带百姓皆盛装观看,队伍长达数十里。由此可见隋王朝对河西的重视。

据王邵的《舍利感应记》说,开皇十三年令各州建舍利塔时,“瓜州于崇教寺起塔”,而崇教寺就在莫高窟^⑤。这说明了隋王朝对佛教的倡导远及敦煌,所以从开皇到大业短短三十余年间,洞窟大量增加。莫高窟现存隋窟多达七八十个,比现存早期二百余年间所开洞窟的总数还多一倍,这显然和统治者的悉力倡导有密切关系。同时,我们看到,由于隋朝统治者是推崇大乘教,所以敦煌石窟出现了大量以大乘经为依据的经变。

“不依国主,则法事难立”,这是晋代僧人释道安总结佛教在中国流行情况的经验之谈,也是历代僧徒遵循的准则。时至隋代,已是国无二主、南北归一的王朝。为适应新的形势,中国佛教徒开始创立自己的宗派争取皇室的支持。这时首先取得优势的天台教派标榜“圆通”,以宣扬他们融会贯通从天竺传来的佛教各种教派的精义,同时兼能调和长期存在于“儒”“佛”之间的矛盾并使南北佛教各派归于一尊。天台宗的出现,无疑迎合了刚刚完成统一大业的隋王朝的需要。

敦煌隋代洞窟中以大乘佛经为依据的各种经变画的流行,标志着敦煌佛教思想的演变已经突破了早期北方佛教的局限,从而具备了统一时期的隋代佛教的特征。这样的演变,促使隋代佛教艺术以题材广泛的新内容和对于艺术形式的新探索,大大丰富了敦煌石窟艺术宝库。

一、石窟形制

隋代石窟形制主要有三种,大半都是在演变过程中出现的新形式。

中心柱窟,均为大型洞窟,于主室后部凿有直通窟顶的中心柱,其继承前代遗制而略有变化。中心柱后面和两侧面开龕造像,正面一般不开龕,而仅置三尊大像,如第292、427等窟。中心柱前为比较开阔的前厅,上方作人字披顶,但没有椽间装饰。前厅里,南北两壁及中心柱正面共置身高三四米的大立佛像(一佛二菩萨)三铺。前室内两侧塑天王和力士,均身高三四米。新出现的巨型塑像成为洞窟的主体,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

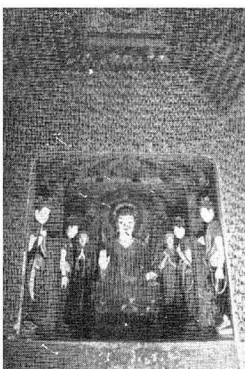


图3 第407窟窟室内景

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,窟顶四面呈斜坡(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,有的正面开龕,有的三面开龕,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龕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。多数洞窟在西壁开龕塑像,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,泥作完成后再加上相粉赋彩。

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。更其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)。

菩萨像有的脸型条长,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窟西壁龕内的阿难像,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窟西壁龕内彩塑主尊



图5 第419窟西壁龕内迦叶像



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。一般正壁龕内及龕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。

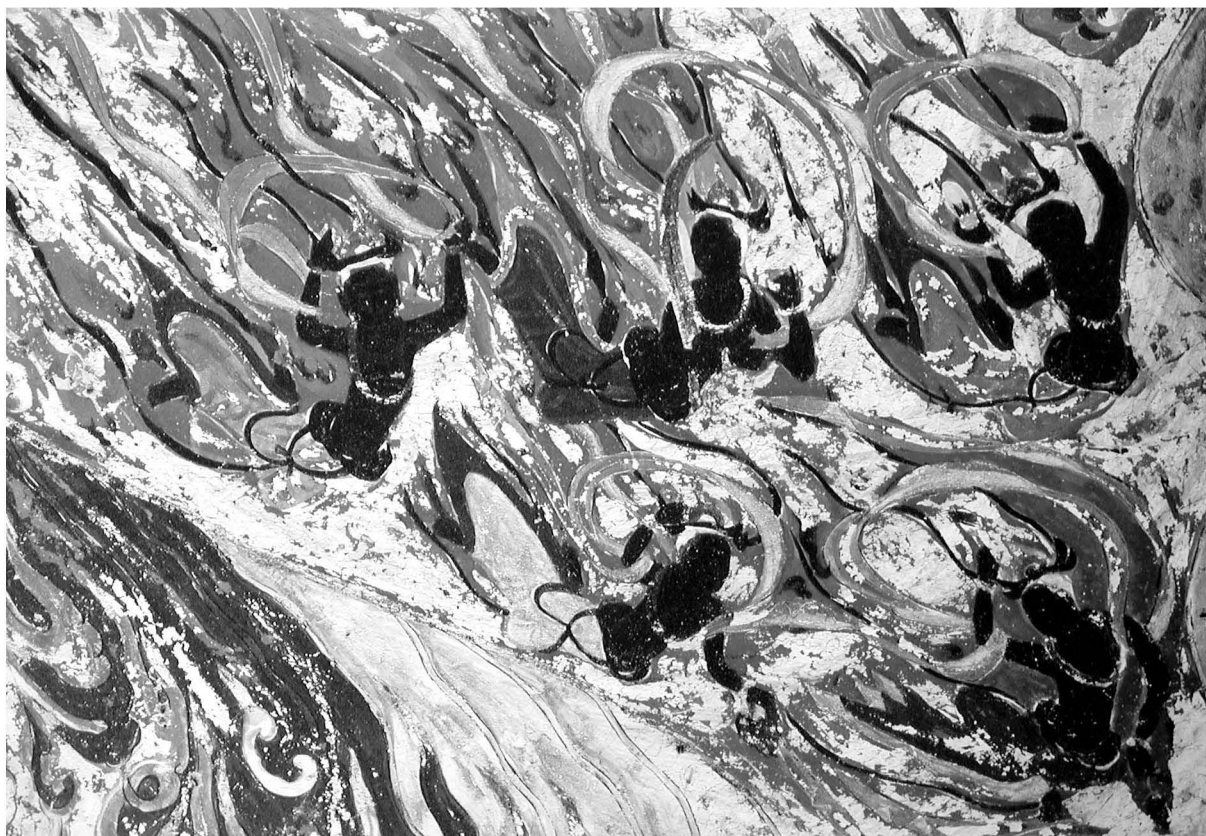


图7 第390窟西壁龕顶南侧飞天

窟内佛像组合的规模,首推塑绘结合的正面佛龕。龕内除了佛、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。有的还在龕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,键闼婆、紧那罗(即伎乐飞天)是最富有生气的形象(图7),除画在佛龕顶部外,主要画在四壁上部,绕窟飞翔;有的击鼓、有的吹笛、有的倒掷琵琶、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:“无限键闼婆,争捻乐器行。琵琶弦上急,羯鼓仗头忙。竞奏箫兼笛,齐吹笙与篪。”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、睽子深山孝亲、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,就发展演变为中国式的大型经变。

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

的西方净土世界有“七宝池,八功德水,金沙布地,金银琉璃阶道,楼阁亦饰金银琉璃,池中莲花大如车轮,种种奇妙杂色之鸟,微风吹动宝树出微妙音”,这样的极乐世界图在隋代尚未完备,一般仅如前述在说法图中出现莲池和瑞鸟。只有第393窟突破了说法图的格局,表现了安坐在出水莲台上的“西方三圣”,并用水池、鸳鸯、莲花、化生和宝盖、花树、飞天等,花团锦簇地烘托出西方极乐世界的神异景象(图8)。至此,与说法图大异其趣的西方净土变(阿弥陀经变)才初见规模,成为唐代绚烂辉煌的净土变的滥觞。

敦煌早期的弥勒菩萨多半塑在洞窟上部阙形龕内,以示弥勒高居兜率天宫,下面绘各种本生故事。这样,绘塑相结合,宣扬经过“忍辱苦修”,来世可以往生弥勒净土。隋代壁画弥勒变中的弥勒菩萨也坐在宫殿里,宫殿两侧有多层楼阁高耸入云,每层之内均有婀娜多姿的天女弹琴奏乐。《弥勒上生经》里说弥勒菩萨所住的宫殿,“四角有四宝柱,一一宝柱有百千楼阁,诸楼阁有千百天女色妙无比,手执乐器”,与壁画完全符合。这样的弥勒经变画幅不大,往往与帝释天、帝释天妃(一说为东王公、西王母)组织在一块壁面上,因而使人难以辨识。

东晋南北朝以来,《法华经》在社会上广泛流行,至隋代开始出现了法华经变的壁画。第420窟窟顶,是这时所绘规模最大、内容最丰富的一铺。法华经变窟顶四



图8 第393窟西壁西方净土变(线描)