



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糙。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“笔断而意不断”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。”

敦煌研究院 编 李其琼 著



甘肃人民美术出版社

李其琼绘画集

HUIHUAI

LIQIQIONG



DUNHUANG
YIYUAN

敦煌藝緣

李其琼绘画集

LIQIQIONG

HUHUAI

敦煌研究院
编
李其琼
著



甘肃人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

李其琼绘画集 / 敦煌研究院编 ; 李其琼著. -- 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敦… ②李… III. ①敦煌壁画—临摹—作品集—中国—现代 IV. ①J228.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 177526 号

千載壁畫意難明
夜闌青燈讀佛經
爐火微溫勢將滅
始解棉衫入寒衾

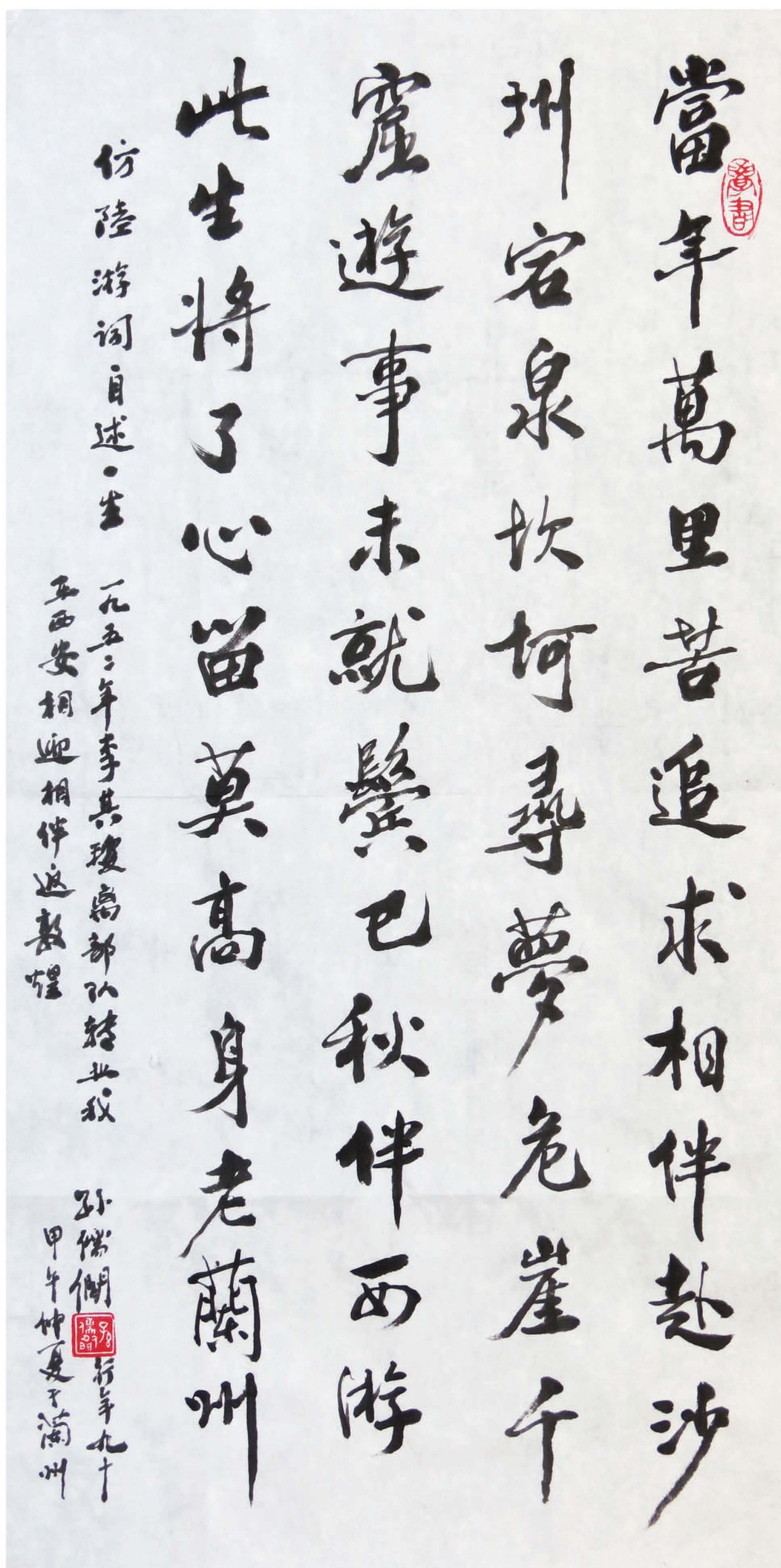
五六十年代其琮臨摹壁畫
經常夜讀佛經賦此打油為念

孫儒僊
甲午仲夏
時年九十

忆李其琮夜读佛经

千载壁画意难明，
夜阑青灯读佛经。
炉火微温势将灭，
始解棉衫入寒衾。

（二十世纪）五六十年代，其琮临摹壁画，经常夜读佛经，赋此打油为念。孙儒僊 时年九十，甲午仲夏。



仿陆游词自述一生

当年万里苦追求
相伴赴沙州
宕泉坎坷寻梦
危崖千窟游

事未就
鬓已秋
伴西游
此生将了
心留莫高
身老兰州

一九五二年，李其琼离部队，转与我至西安相迎相伴返敦煌。

孙儒僊行年九十
甲午仲夏于兰州

序

——李其琼老师和她的绘画

赵声良

多少年前，有一次到李其琼老师家，看到墙上挂着一幅飞天的临摹品，这是盛唐第320窟著名的双飞天，但李老师只画了左侧的一身飞天，双手上举，一腿支起，一腿伸直，仿佛正由下往上升腾而起的样子。深蓝色、明净的天空作背景，彩云在身边缭绕……我一时深受感动，久久地伫立在这幅画前。也许洞窟中的内容太多，在洞窟里看过多少遍却没有过这种独特的感受。李老师临摹的画中显然把壁画中残破了的线条与色彩画得更完整了，尤其是恢复了飞天的项饰和手腕上的手镯那种闪亮的金色，使飞天的形象完备，不论是飞天的衣纹、飘带还是身边的彩云，那流畅而娴熟的线条，给人以舒畅而优美之感。那时我正在编辑《敦煌研究》“敦煌研究院成立五十周年”专号（1994年第2期），便请李老师提供这幅飞天的照片，刊载于那一期的《敦煌研究》上。

那以后总喜欢找机会去看看李老师的画。第329窟窟顶的乘象入胎和夜半逾城，画面很大，人物众多，色彩丰富，李老师在画中倾注了极大的精力。反映出唐代壁画厚重而丰富的色彩，如马和象身上的大块颜色既表现出历经千年的沧桑感，却没有干枯和板滞之病。故事主题是庄重的，主要人物是沉着的，而周围同彩云一起飞舞的天人却是自由的。画面上主人公及所乘象、马之重，与飞天及鲜花、彩云之轻形成对比；凝重的主题与天空飞舞的轻快形成对比。



莫高窟第428窟 飞天 李其琼临摹



莫高窟第220窟 帝王图 李其琼临摹

曾看过李其琼老师画的第103窟山水画，体会到盛唐青绿山水画的特色。近人临摹古画往往以现在的技法去推想古人，而山水画自五代以后产生了巨变，宋以后的画家们大多不会画唐人那种青绿山水画了。曾见过某名家临摹敦煌壁画中的山水画，完全用现代的水墨方法表现，与唐人山水精神相距十万八千里。而李老师的画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。最近又有机会见到李其琼老师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，如第220窟整壁的经变画，人物众多，色彩富丽，规模宏伟而没有丝毫粗糙。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“灿烂而求备”的唐画作风。唐代菩萨最讲究的是线条流利而畅达，而现存壁画往往是年久色变，线条不清，于是临摹者就要在这不完整的线条中找出其相连的关系，从漫漶的色彩中找出其真实的色彩关系，从而通过自己的手绘出来，传达给观者。虽然临摹品要求完备客观地表现

原壁，但如果画家不能首先理解并消化原画的精神，就不能真实地传达原作本来的思想，甚至还有可能曲解原作意思。这就要求画家一方面要对原作的形象深入观察并融会贯通，然后还要能用跟原作一样的手法再现出来。这是区别临摹品高下的重要标尺。所以，有时我们在洞窟里看到的敦煌壁画原作斑驳无序，而看画家们的临摹品时就能够看到清晰而完整的形象，从这个意义上看，临摹品通过画家们的眼和手，帮助我们认识敦煌壁画的本来的艺术精神。如第 323 窟南北壁下部的菩萨像，从原壁上看已经模糊不清，而李其琼老师临绘的画中，虽然也保留着残破的现状，但从线描与色彩“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。这一特点在李其琼老师临摹的第 341 窟的《胡旋舞》等作品中也可以感受到。

李其琼老师还临摹了不少供养人画像和图案画。大约是在 20 世纪 50 年代后期，常书鸿所长提出了进行敦煌壁画专题临摹的方针，使临摹品除了传达古代壁画艺术外，还具有一定的历史研究价值。从那以后，敦煌研究所的画家们开始有目的地画供养人、图案画、飞天、生活画等。这些供养人画像中有帝王，有大臣，有普通平民，还有少数民族人物形象，为古代民族、服饰等方面的研究提供了珍贵的资料。但对每一个人物，李其琼老师都画得一丝不苟，尽量表现出原壁的艺术特征。如唐代供养人用笔不多却神气贯注，色彩华丽而不俗；五代以后的供养人衣饰繁富，纹样复杂。时代不同而各尽其妙。晚唐第 107 窟的两身供养人像，色彩简淡，主要以线描画出，长裙的轮廓及衣纹以长长的线条一气呵成，从这绵长而富有活力的线条上，



菩萨行（纸本彩绘）

日中友好会馆收藏



莫高窟第103窟仿 山水 李其琼临摹

可以看出画家雄厚的功力。

飞天也是画家最爱的题材，李老师画的北朝飞天线描刚劲，如第285窟飞天；隋代飞天（第419窟）色彩强烈；唐代飞天飘带长而柔软，如第321窟飞天；第329窟窟顶飞天色彩绚丽而温馨……曾见过李老师画的第428窟南壁的一身飞天，头朝下，足在上，呈倒挂金钩之势，像一幅小品，画中飘带厚重、飞天裙子的线条等如写意画一般不经意地挥洒而出。当时以为是李老师在临摹之余随手画出的，后来找来壁画集中的照片仔细对照，才知道每一笔都是有来历的，更加认识到李其琼老师已经把敦煌壁画烂熟于心，临摹用笔已达化境。

20世纪90年代以后，我在日本留学期间有幸住在东京的后乐寮，旁边就是日中友好会馆大楼，楼里的地下一层大厅里就一直陈列着李其琼老师画的《菩萨行》。这幅画是集中了敦煌壁画中的唐代菩萨代表作而绘成的：六身菩萨或侧身手持香炉；或手托玻璃碗，面含微笑；或持净瓶，欲言又止。淡雅的色彩上绘有莲花和化生童子，层次丰富透明状的层层衣饰表现出精致的花纹，完美而富于动感的线条体现着音乐般的旋律。这六身初唐风格的菩萨款款而行，仪态优雅，

浅色的背景与花草点缀出春天般祥和的气氛，使你感到敦煌壁画的至美。《菩萨行》体现着李其琼老师对唐代敦煌壁画的独特领悟，对唐代绘画技法的娴熟应用。

20 世纪 80 年代以后，随着中国的改革开放，敦煌艺术开始不断地在国外传播，相关展览也相继举办。1982 年《中国敦煌壁画展》轰动了东京，日本的一些美术馆马上就动了想要收藏敦煌壁画临本的念头。但那些展品都是老一辈画家们的精心之作，已成为敦煌研究院的重要收藏品，当然是不能卖的。经过交涉，敦煌方面答应为他们重新临绘。李其琼临摹第 220 窟《帝王图》成了首选之列，很多日本画家认为李其琼的画甚至已经超过了唐人壁画的水平。那时，除了常书鸿先生以外，敦煌研究院的画家们在世界上还没有什么名气，可以说这样的评价是没有任何偏见的。

樊锦诗院长在为《李其琼临摹敦煌壁画选集》而写的《序》中说：“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，也使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。”



莫高窟第329窟 乘象入胎 李其琼临摹



莫高窟第428窟 飞天 李其琼临摹

这些话道出了敦煌壁画临摹的意义和价值。有的人以为临摹只不过是照猫画虎，把壁画原样画出来而已，却不知临摹的意义更在于艺术的传承。记得有一次跟李其琼老师谈及这个话题，我说有不少人还认为临摹是匠人的事，似乎当了画家，便不屑于临摹了。李老师笑了笑说：“我就是个临摹匠，我从来没有觉得临摹有什么不好。我临摹了一辈子，可是还感到没把敦煌艺术把握透。”李老师还跟我说：中国古代画论讲“绘画六法”，其中就有“传移摹写”，说明自古以来的绘画都很重视临摹，临摹是传承艺术的重要手段，可惜现在的人不太重视这一点。

我想起在东京艺术大学学习的时候，曾参观过该校举办的一次临摹古画展。当时让我非常吃惊的是包括平山郁夫、东山魁夷、加山又造等著名画家，在年轻时都曾花了极大的工夫临摹古代绘画，东京艺术大学也把临摹古代绘画当作学习绘画的一条重要途径。欧洲的绘画又何尝不是这样：文艺复兴时代的大师们都是在学习古希腊罗马艺术中获得灵感，而十八、十九世纪法国画坛那些重要的画家，大多数都曾到意大利去临摹过古希腊罗马或文艺复兴时代大师的作品。不论是在卢浮宫还是英国国家画廊，我都曾看到画家在专心地临摹一些名画。若不通过这种现场临摹，又如何能弄懂那些大师们的艺术造诣呢？

正因为如此，常书鸿先生从法国来到了敦煌，他就是想通过敦煌艺术的临摹研究，培养真正具有中国民族精神的艺术家。敦煌艺术的研究，也正是由临摹壁画开始的，从张大千到常书鸿，到敦煌艺术研究所成立，直到今天的敦煌研究院无不如此。美术研究的一项重要的工作，就是临摹。李其琼老师临摹了一辈子，她的临摹品被认为是既领会了敦煌壁画精神，又在技法上达到甚至超过了古代画师的水准。

壁画临摹，并不等于照相式地复制，如果没有对古代壁画的深刻认识，不知道古代壁画的笔法与色彩关系，随心所欲地临摹，只会貌合神离。为了临摹好一幅画，李老师常常要详细调查壁画的佛教内容与时代特征，充分了解古人在创作此画时的思想因素以及相关的技法与风格。临摹者首先要读懂壁画，继而观者又通过临摹品来读懂古代的壁画。敦煌壁画已有一千多年的历史，大部分壁画都有变色、褪色、剥落等现象，即使是在现场近距离观看，普通的观众也不可能完全理解这些壁画的本来面目。然而，优秀的临摹品却能给我们揭示出壁画的真相，使观众通过临摹品感受到敦煌艺术的精美。如果临摹者没有真正读懂壁画，没有把握古代壁画的风格特征，又如何能通过临摹把古代壁画美好的东西展示给观众？我常常对照画册，仔细玩味莫高窟第103窟的帝王图与各国王子图，第329窟的乘象入胎与夜半逾城。这两个洞窟的壁画，前者是脱落严重，很多线与色彩都看不见了，后者则是变色严重，人物形象大多变成了棕黑色。而对照李其琼老师的临摹品，就会发现李老师虽然也是客观地把壁画斑驳的现状表现出来，但



李其琼在洞窟内临摹壁画

在临摹过程中，她一定看出了那些脱落的地方曾经有过的线条与色彩。因此，她的临摹品总在给我暗示出那些线条的走向和形体的关系，使我明白了古代绘画本该如此。

唐代人物画富有神韵，一个眼神、一个表情、一个动态，都令人感到不可稍作更改；那是线条和色彩的旋律，一根根线条，只要稍有一处疏忽，全画的精神就受影响。李其琼老师的临摹没有丝毫板刻之病，自然流出的线条，真实地传达出古代绘画的精神。色彩看似随意敷成，实际与壁画原作完全一致。由此可知古代壁画的临摹，如果没有足够的功底，可能只会是貌合神离。中国画讲究线描，通过线不仅表现出物象，而且要传达出精神上的东西来。而用软的毛笔画线，用笔的快与慢、轻与重，都会给人以完全不同的感受。怎样把握古代壁画的精神实质，真实地传达出古代艺术的精美之处，这是最能体现临摹者水平的地方。勤奋的画家们往往会花很多工夫来练习画线。当我们看到完稿的成品中那些完美的线条与神韵时，有谁想到每一笔都凝结着画家无数个日子的无数次练习。从这部画册中，我们也可以看到不论是用铅笔的描画还是用毛笔的勾勒，不论是正式的宣纸上作画还是简单的速写本，甚至是临时找到的一点废纸，

画家都随时在记录着她所看到的艺术形式，记录着她对敦煌壁画的调查与认识。有一次李老师跟我谈起 20 世纪 50 年代“大跃进”时期，白天“大炼钢铁”，晚上还在洞窟内挑灯夜战。在那个年代，人们的思想都很单纯，以“抓革命促生产”的热情，争分夺秒、尽心尽力地画，丝毫不敢懈怠，居然还画出了不少上乘的临摹品。李老师说那个时代画出的东西是最好的。我常常想，人跟人的差别真是太大了，那个时代有的人追赶政治形势，或烜赫一时，或失落一阵。而李其琼老师两次被打成“右派”，却依然无怨无悔地回到敦煌，把所有的心思都放在敦煌艺术上来。敦煌艺术研究事业能有今天这样的局面，不正是因为有一大批这样的“脊梁”前仆后继地支撑着这宏伟的事业吗？

临摹还有一个特点，就是临摹者永远是默默无闻的。当这些优秀的临摹品充分展示着敦煌壁画的辉煌，人们惊叹的是古代艺术家们的杰作，而不会记住这些传播敦煌艺术的工作者。李其琼老师就是这样默默无闻地奉献了毕生的精力，但她从来没有因为这种默默无闻而感到惋惜，她的一生都沉浸在丰富而美丽的敦煌艺术之中，从而领悟了敦煌艺术的风格与技巧，她用一支传神之笔，传承着敦煌艺术的精神。

壁画，曾经在相当长时期内是绘画艺术的主要方面，从六朝时代的顾恺之、陆探微、张僧繇到隋唐时代的展子虔、阎立本、吴道子等著名画家，他们的主要作品都是墙上的壁画。那个时代的画家与画工是没有区别的，只有艺术造诣的高低不同而已。而这样的传统在渐渐失传，以至今人面对敦煌壁画这样的艺术宝库，有着太多的不懂。幸而有一批像李其琼老师这样的美术工作者在大漠深处钻研古代艺术，经过数十年的努力，才逐步探索出北朝至唐宋壁画的奥秘，并通过他们深厚的功力表现出来。

敦煌壁画的绘制技法，从某种意义上讲，就是一种非物质文化遗产，因为在世界上已没有多少人懂得这样的画法。几年前我曾经到过印度的阿旃陀石窟（世界文化遗产），那时看到当地管理部门也有人在洞窟里临摹壁画，让我感到很诧异的是，那位画家是用油画的手法临摹壁画，于是我问他：“古代印度的画家会采用这样的方法画壁画吗？”他摇了摇头。我说：“那你为什么不用你们自己传统的办法临摹，而要用欧洲人的方法临摹呢？”他说：“那是古人的画法，现代人不会。”我突然想起印度曾经有较长的时间作为英国的殖民地，难道他们已经把本民族的传统失去了？

而在中国，古代壁画的传统不也是已经失传了吗？直到 20 世纪常书鸿先生创办了敦煌艺术研究所，才不断地有一些画家们努力地研究探索敦煌壁画的技法。张大千、王子云、关山月等画家们都曾用自己的方法来临摹，但七十年来，真正把握了古代壁画技法，从而能够准确地

表现出北朝、隋唐乃至宋元壁画风格的，也仅仅是段文杰、李其琼等为数不多的几人。说他们是古代壁画艺术的传人，一点也不为过。

在李其琼老师家里，曾见过李老师画的一幅风景画，题为《春》：大面积的黄色，令人想起沙漠的景色，近处的树枝还没有长叶，一根根枝梢向着天空，仿佛是飞天身上那些长长的飘带——那种灵动的线条。远处却有一片树林，飘动着淡绿的光影，正是萌萌春意。

这幅画简洁淡雅，却给人留下深刻的印象。也许正反映了李其琼老师那淡泊宁静的情怀。

目 录

- 001 春 1995年
- 002 秋 1997年
- 003 一九九八年春 1998年
- 004 冬 1997年
- 005 山水动物 西魏 莫高窟第285窟
- 006 山林奔牛 西魏 莫高窟第249窟
- 007 山水画 西魏 莫高窟第285窟 2006年
- 008 山水动物 莫高窟第249窟（彩色铅笔绘）
- 009 山水动物 莫高窟第285窟（彩色铅笔绘）
- 010 故事画 隋 莫高窟第419窟
- 011 山水画 隋 莫高窟第302窟
- 012 观音救海难 隋 莫高窟第303窟
- 013 山水动物 西魏 莫高窟第285窟
- 014 山林动物 隋 莫高窟第303窟 2006年
- 015 山石皴 隋 莫高窟第276窟 2006年
- 016 山水人物 北周 莫高窟第296窟
- 017 山水 盛唐 莫高窟第148窟 2006年
- 018 山水 盛唐 莫高窟第103窟
- 019 仿唐菩萨（《菩萨行》头像之一）1988年
- 020 仿唐菩萨（《菩萨行》头像之二）1988年
- 021 山水人物 莫高窟第217窟（绢本）
- 022 菩萨 盛唐 莫高窟第45窟

- 023 飞天 西魏 莫高窟第249窟
- 024 飞天 初唐 莫高窟第57窟
- 025 飞天 北周 莫高窟第296窟
- 026 飞天 盛唐 莫高窟第172窟
- 027 牡丹飞天
- 028 唐代仕女图（仿唐墓壁画）
- 029 菩萨 初唐 莫高窟第57窟
- 030 舞伎 初唐 莫高窟第220窟
- 031 菩萨 晚唐 莫高窟第196窟
- 032 持香炉菩萨 初唐 莫高窟第329窟
- 033 仿唐菩萨（为《菩萨行》创作小样之一）
- 034 供养菩萨 初唐 莫高窟第71窟
- 035 供养菩萨 初唐
- 036 供养菩萨 初唐 莫高窟第334窟
- 037 供养菩萨 初唐 莫高窟第329窟
- 038 男供养人 隋 莫高窟第281窟
- 039 女供养人 隋 莫高窟第62窟
- 039 男供养人 隋 莫高窟第62窟
- 040 西夏供养人 西夏 榆林窟第29窟
- 041 吐蕃供养人 中唐 莫高窟第225窟
- 042 山水人物 中唐 莫高窟第159窟
- 042 故事画 西魏 麦积山第127窟
- 043 弥勒经变老人入墓 中唐 榆林窟第25窟
- 044 伎乐 初唐 莫高窟第220窟
- 045 善友太子树下弹琴 晚唐 莫高窟第85窟
- 046 剃度图 中唐 榆林窟第25窟
- 046 外道劳度叉 初唐 莫高窟第335窟
- 047 金刚力士 元 莫高窟第3窟
- 048 飞天 初唐 莫高窟第39窟
- 049 唐代仕女图（临永泰公主墓壁画）
- 050 唐代仕女与鸟（临永泰公主墓壁画）