

石窟寶藏 · 震驚寰宇

敦煌石窟的壁畫及彩塑，雖然都是佛教藝術，但是不僅所有佛像都以人間現世為藍本，而且許多內容也都是反映當時現實的狀況；因此，對於歷史文化，發生了密切而直接的關係。

以壁畫及彩塑所表現的內容而論，包括了下列幾方面：一為變經（佛經的故事）；二為本生故事（佛祖迦牟尼的前生故事）；三是尊像（佛、菩薩、阿難）；四是供養人（塑造洞窟的施主和衆生相）；五是裝飾圖案（天花藻井、繪畫裝飾紋樣等）。由此可以體會認識到不同時代、時期的衣冠、文物、制度和衆生相，這些都是文字記載所難以說明的。尤其是隋唐以來的人像，極其逼真，神彩照人；唐代的彩色雕塑，在世界各地已經很少能夠見到了，但在敦煌石窟中，却可以看到許多色彩豔麗的初唐及盛唐時期的精美作品。

敦煌石窟有一座金碧輝煌的牌坊聳立着，上題「石室寶藏」四個大字，背面則書「三危攬勝」，掩映在一片青翠的枝葉之中，遠處還建有一些「佛塔」，矗立於沙漠中，與石窟遙遙相對。

綠蔭四合的「千佛洞」，最多處建有九層佛閣，最大的佛像有高達三十三公尺者，差不多相當於現在十層大樓的高度了，遙想當年塑造的過程是何等的艱鉅；而其他的塑像也都生動鮮活，精細逼真，毫髮畢陳，衣紋飄拂，雄渾健美，洋溢着生命的光輝。

傳統藝文息息相通

石窟的雕塑藝術，完全脫離了「印度式」石雕為中心，而改以泥塑的彩敷手法。因為「鳴沙山」及「三危山」的石質，乃是沙土變質的「礫岩」，不適於精細的雕刻；我國古代的藝術匠師，遂別出心裁以巧妙的手法，用黏土夾紵塑捏，創造出一尊尊的佛像、菩薩、天王、羅漢、武士、供養施主及印度樂妓等。並由宗教擴大到人生的各個層面，塑像上繁複的衣裳、飄帶、飾物，特別是面部的表情及身體的動作都盡善盡美，令人嘆為觀止。石窟中的壁畫更是絢爛瑰麗，動人心魄，像「張節度使出巡圖」、「宋國河內郡夫人出巡圖」、「張騫出使西域圖」等，都是代表我國歷史背景的作品；而「風神飛廉」、「玉媧」及「多頭龍」等，則多與我國古代神話有關；其他如「天花園錦」、「山水花卉」、「羽毛麟角」和「亭臺樓閣」等，莫不與我國傳統的藝術文化聲息相通。

河西保存漢族文化

現存的三百多個洞窟，經過考證，包括北魏二十個、隋代八十八個、唐代一百七十七個、宋代一百零二個、元代七個、清代三個；看起來敦煌石窟的開鑿經營，是經過一千多年持續不斷的努力，才有如此的規模與價值，不禁使人想到了許多問題，何以會在此邊陲荒漠地帶，千年陸續不斷興築這樣一座「石窟寶

藏」呢？又爲何被世人遺忘而封閉起來了呢？這些疑問在歷史上都有明確的答案。從地理學上來說，有所謂「沙漠南移，氣候土質逐漸變化」的理論。漢唐時代，陝甘一帶，都是沃野千里，雨量豐沛，氣候適宜的地區；而鳥語花香，杏花春雨，鶯飛草長，風調雨順的長江以南地區，當時尙是蠻瘴處處，叢棘草蕪的所在，這是盡人皆知的事實。中國文化發源於黃河流域，魏晉戰亂頻仍，精緻漢族文化轉移保存於涼州一隅，亦即歷史上所謂的「河西文化」。

「河西」係泛指黃河套以西的區域，亦即武威、張掖、酒泉、哈密、西寧、安西、敦煌、蘭州等地。五胡亂華時，河西地區被禍獨輕，因而在南北朝文化衰落時，高級知識份子紛紛逃難至「金武威、銀張掖」等河西富庶地區，而得將漢族文化轉移保存於涼州一隅。

首先開發敦煌的是雄才大略的苻堅，當其極盛時不但要南侵東晉，更要向西經營西域，敦煌便成了紮實富足的邊塞前進基地，鳴沙山的第一座石窟便是此時由樂傳和尙募化開鑿而成的。

南北朝時代長久之亂世，中原一帶擾攘不安，長安、洛陽幾成丘墟之時，河西一隅尙能維持和平的秩序。當地世家之學術既可保存，外來避亂之儒英，亦得就此傳授，歷時既久，其文化學術，遂漸具地域性質，此即所謂的「河西儒學」；對爾後隋唐文化學術，遂產生了深遠的影響。

繁盛一世荒蕪千載

唐代名相令狐楚一族，就是河西的世家，李義山得其衣鉢真傳，雀躍不已，有詩云：「自蒙半夜傳衣鉢，不羨王祥有佩刀。」可見令狐楚腹笥之寬、詞藻之美、章奏之工與學養之高了。唐宣宗時，沙州首領張義潮於河西地區陷於吐蕃七十餘年後，舉河西十一州之地以獻，唐朝以其爲節度使，開府敦煌，此後的一百多年，算是敦煌最輝煌繁盛的時期了。

一直到宋代仁宗景祐三年，西夏王元昊攻佔瓜州、沙州及肅州，連同所據有的河西諸州郡，旋即建國稱帝。當兵連禍結之際，敦煌地區的上層社會人士鑒於宋廷對外政策比較軟弱，顧慮到沙州之陷，恐非短期所能恢復，因而將一切精緻文物封存於一個深邃的洞窟之中，外面飾以泥壁並繪上壁畫，神不知鬼不覺的躲過了許多劫難；一直到八百多年以後，才被遊方道士王元祿所發現，又因爲他的無知，而隨意糟蹋散失了。

西夏元昊僭號稱帝後，宋廷攻守難決，遂成爲遼、夏與宋鼎足而三之勢；任令西夏蠶食坐大，終北宋之世，雖曾大舉進攻，終無多大成就。南宋偏安江左，更無論矣！直待蒙元興起，西夏才無力抗拒而歸降。元代武功鼎盛，創建了橫跨歐亞的大帝國，但對文化方面却鮮有建樹，敦煌石窟也未受到應有的重視，任其荒廢湮沒而已。

明代驅逐韃虜，恢復中華版圖，爲了防堵蒙元的死灰復燃，索性關閉嘉峪關，把河西一帶一股腦兒摒棄於藩籬之外，敦煌遂成了化外之地，任其自生自滅，良可慨嘆也。清代初期對邊陲地區控制十分嚴密，

西域各國都列入中國的統治範圍之中，即使到了晚清，左宗棠照樣救平新疆回亂，敦煌一帶成爲來往的孔道，但是並沒有人發現石窟的價值，予以有計劃的規復及經營，實在是中國文化無可彌補的損失。

考證價值重於藝術

張大千在敦煌石窟的三年面壁臨摹，表面的收穫是具體的二百七十六件作品，骨子裏的收穫却是難以估量的。這必須從敦煌壁畫在藝術方面的價值談起。張大千說：「敦煌壁畫是集東方美術的大成，代表着北魏至元代一千多年來我們中國美術的發達史；換言之，也可以說是佛教文明的最高峯。有一個概念必須明白，那就是我們敦煌壁畫，早於歐洲文藝復興約有一千年，而現在發現尚屬相當完整，這也可以說是人類文化的奇蹟。」以前時常有人說，中國文化多受西方影響，張大千研究了敦煌壁畫以後，認爲此說不足採信。敦煌壁畫所繪的人物，可以考究隋唐之衣冠制度，補唐宋五代史書之闕文，敦煌壁畫的歷史考證價值，實在重過它的藝術欣賞價值。

敦煌學媲美安陽學

張大千敦煌之行，便受到各界人士的矚目，及其面壁歸來，將其二年六個月千辛萬苦臨摹的作品展示於衆人之前時，報章雜誌上評論的文章很多，推崇備至者有之，譏譽參半者亦有之。譏者留待後面再談，

單祇先談藝林咸以敦煌壁畫的臨摹作品，在抗戰期間的大後方——成都及重慶的相繼展出，不啻是喚起中國文藝復興的號角，就足夠張大千引以為慰，更引以為豪的了。

僅以望重士林的陳寅恪之評文為例，他說：「敦煌學，今日文化學術研究之主流也。大千先生臨摹北朝、唐、五代之壁畫，介紹於世人，使得窺見此國寶之一斑，其成績固已超出以前研究之範圍。何況其天才特具，雖是臨摹之本，兼有創造之功，實能於吾民族之藝術上別闢一嶄新境界。其為敦煌學領域中不朽之盛事，更無論矣！」

清末民初以來，中國學術盛行「安陽學」與「敦煌學」的深入研究，著書立說，高深莫測。「安陽學」就是殷墟龜甲獸骨文字的研究，因為殷墟是在河南安陽，故稱為「安陽學」；至於「敦煌學」指的就是敦煌石窟中珍藏的經卷、畫軸、文物、器皿與壁畫、彩塑了。

陳寅恪是研究南北朝文化的權威，特別是對於佛教傳入中國以後對世道人心、藝術文化、社會制度、道德觀念的巨大影響這一方面，尤有獨到而深入的見解。當時研究「敦煌學」的著作，均以得到陳寅恪的褒獎為榮；張大千苦其心志、勞其筋骨、涉險巖、熬歲月的結果，總算因為陳寅恪的獎飾，而得以收名定價。這對張大千來說，是十分值得欣慰的事。

寫下生平唯一畫論

二年六個月日夕浸沐、琢磨、研究、觀察、分析、演繹的結果，張大千著有一篇學術性的研究報告，題目是「談敦煌壁畫」，也是他生平僅有的一篇「畫論」，由張大千口述，曾克常筆錄，內容可分爲五大部分：

第一部分是概述敦煌壁畫的起源，及所以蔚爲大觀的來龍去脈。並將敦煌石窟壁畫，包括漢高窟、西千佛洞、萬佛峽及水峽口等四處三百六十三個主要洞窟的壁畫，分爲佛像、人像、鳥獸、花木、樓閣、器皿、故事、山水、圖案等九大類別。

第二部分是力闢敦煌壁畫出於工匠所爲，以及絕非出於名家的謬論。

第三部分是分述元魏、西魏、隋、唐、五代、西夏等六個時期的畫風，其中以唐朝的畫風最足稱道。

第四部分是評析論述敦煌壁畫的優點：一是規模的宏大；二是技巧的遮嫻；三是包孕的精博；四是保存的得所。

第五部分是論敦煌壁畫對後世畫壇的影響：一是佛像人像畫的抬頭；二是線條的被重視；三是鈎染方法的復古；四是使畫壇小巧作風變爲偉大；五是把畫壇苟簡之風變爲精密；六是畫佛菩薩像有了精確的認識；七是女人都變爲健美；八是有關史實的畫走向寫實的路上去了；九是寫佛却要超現實來適合本國人的胃口了；十是西洋畫不足駭倒我國的畫壇了。

在繪畫的起源上要追溯到黃帝史官倉頡的奉命造字，倉頡當然不能墨守古人結繩記事的原辦法：「

大事結個大結，小事結個小結」；而「大結」與「小結」在形式與狀態上並無特別的差異，因此究竟代表什麼？還是無法表情達意，因此他必須加以革命性的突破，摒棄繩索的束縛，海闊天空的向天地萬物去尋求新的發展。

證明書畫同源之理

終於他看到了天地、日月、星辰、高山、流水的形狀，以及鳥獸、蟲魚、人物、牛馬的姿態，便用「象形」的方式，把這些印象描繪下來，就成了意義各別的「文字」，正確說來應該是一種「圖畫」，因此，我們有理由相信：初民是以圖畫代替文字的，這也就是書畫同源的道理。

黃帝時代已知用顏料染製絹布，做成色彩繽紛的衣裳；到了虞舜時代，更用顏料在衣服上繪染成圖案以增加美觀；夏禹鑄九鼎，畫九州山川異物；以及商周的彝鼎上面，均有星雲鳥獸的回紋，這些都是中國繪畫的先河。

殷高宗夢見傳說，把他的像畫出來；周代畫堯舜桀紂像在「明堂」之上，可以說是我國人物畫的開始。漢宣帝畫烈士於「麒麟閣」，漢明帝把佛像畫在「清涼臺」上，不只是人物畫大行其道，而且也開始了佛像的繪畫。我國古代人物畫像有其獨特的選擇尺度，也有其命意所在，注重禮教和勸誡，不是聖賢豪傑，就是大奸大惡，一般普通的人是沒有資格和條件上畫的。自從佛教傳入中國以後，一方面是運用精妙的

哲理，穩住知識份子反對的浪潮；另一方面則以轉世輪迴之說，很快的使一般凡夫俗子心生畏懼，而產生了別無選擇的信仰。尤其是現實社會的不能盡如人意，更積極轉向佛祖尋求精神寄託，因而誦經、禮佛的風氣大盛，緊跟着寫經、繪佛像、塑佛像等藝文事業也大大的興盛起來了。

辨正壁畫出自名家

宗教的影響力量實在太大，歷史上許多大畫家都以繪製佛像著名，像是曹不興、衛協、顧愷之等均是，不但名揚天下，而且利是百倍；因為上自帝王卿相下至富商巨賈，都想從畫佛造像上多積功德以求福解罪，因此畫佛造像的藝術家遂在有利的客觀形勢下，迅速孕育出許多高手來。然則何以壁畫會大行其道呢？理由是便於大眾的瞻仰膜拜，再者就是能够保存長久時間，因此才有大規模的石窟壁畫出現。其實寺廟壁畫隨處皆有，不過在年代上及數量上，均不及敦煌石窟豐富罷了。

自從敦煌石窟被發現後，學者專家及藝壇人士一窩蜂似的加以研究，紛紛著書立說，有許多人認為敦煌僻處西陲，不屬於中原文物之區，其中所藏多屬印度、西藏及西域一帶文物，而壁畫及彩塑也帶有濃重的蠻夷味道，多係工匠所為，絕非出於名家之手，因為名門大家，絕無跋涉數千里而深入荒漠的可能。關於此種論調，張大千提出了五點辨正理由如後：

第一、根據史傳所載，在佛像畫盛行時期，凡畫佛像都認為是一種無比莊嚴神聖的工作，必須延請高

手名家。

第二、如果佛像的繪製都是工匠所爲，何以畫史上所記載的畫佛名手如此之多？

第三、繪製佛像必須極其神聖莊嚴，才能表達自己的信心，啓迪他人的崇敬，若非名家，曷克致此！

第四、因爲畫佛風氣盛行，所有仕宦商賈，大家都爭奇鬪勝，因爲這個緣故，必定爭相禮聘高手來工作。

第五、海運未通之前，敦煌一向是中西交通的孔道，在中外具瞻的地方爭造佛像，以顯示崇高藝術水準，斷非一般工匠所能勝任。

每個時代的背景不同，社會結構、政治狀況也各有很大差異，因此在敦煌壁畫上所表現的風格，也有很大的不同。張大千認爲元魏時代的畫風是骨體放肆而粗野，用筆狂放，狀貌清瘦；西魏時代是草率粗野，用筆奔放，色彩冷豔，生動矯健，欠缺細膩；隋代是凝厚純正，神采飛揚，氣韻委婉；唐代是雍容華貴，驚才絕艷，健朗明麗，光華燦爛，肥碩壯大，穠縵嫵媚，而且儀仗盛大，人物衆多；五代是衰落時期，如已枯之木，似已息之炭，力有未逮，猶想高飛；西夏是整齊工細，但氣局窄小，情味不足。

道出壁畫玄妙境界

古代對於「工匠」的定義與今日大不相同，所謂「匠心獨運」、「巧奪天工」、「鬼斧神工」等形容

詞，都是說明無論是建築、雕繪、製造等各種技藝性的活動，都必須透過特殊的聰明才智、高超敏妙的設計思考，再加上精細熟練的技術水準，方可製造出玄妙的境界。

敦煌壁畫的玄妙境界在那裏呢？張大千歸納爲以下四點：

第一是規模的宏大——中華民族偉大力量的表現，在工程方面有「萬里長城」及「運河」；在藝術方面有「山西雲崗石刻」和「河南龍門石刻」，然而都比不上「敦煌石窟」的偉大壯觀，極盛時依山鑿窟，想來不下二三千處，而壁畫之瑰麗、彩塑之生動以及寶藏之豐富，均令人嘆爲觀止。

第二是技巧的遞嬗——由各個時代的畫風，可以看出藝術進步的過程及轉變的痕跡。爲什麼初期總是苟簡荒率，次初期總是比較有進步，中期總是作到燦爛輝煌，達到爐火純青藝術最高潮的地步，後期總是比中期稍形退步，最後期一定走向衰落不振的階段；這些都可說是國家文化消長的樞機，畫壇人才盛衰的表現。

第三是包孕的精博——石窟中的壁畫至今尚存有數千幅之多，姑不論其時代如何？作風如何？派別如何？單祇以數量來看，世界上那有能够收藏從元魏到宋朝一千餘年間名手高作幾千件的？不管是南方的、北方的、中國的、外國的，兼容並包，無所不有，而人物、花木、樹石、宮車等，更是無所不備，爭奇鬪麗。要造就一個畫家，必要的條件之一便是多多觀賞及臨摹古人的名跡，一生之中能够看到幾十件，已經了不得的事了，而敦煌壁畫却有幾千件之多呢！

第四是保存的得所——先民在藝術方面留給我們的寶藏的確不少，但是我們今天所能看到的真是寥寥無幾，這是什麼緣故呢？當然是要歸咎於歷代兵荒馬亂的摧殘，以及水災、火災、蟲蝕、潮濕的侵害，和保存的不得法有以致之。敦煌地處西北高原，天寒地凍，自然不受蟲蝕及潮濕影響；而自從海運便利以後，從前的交通要道一下子變成荒漠之區，當然也就無人過問了。因為氣候乾燥，人跡罕到，所以敦煌寶藏能够長久的保存了下來。倘若在通都大邑，恐怕早就化為劫灰了。

中國畫壇所受影響

張大千原來只是想在敦煌石窟逗留三個月，後來一住便是三十個月，顯然是石窟中精美博大的壁畫把他吸引住了。在這漫長的一段時日中，朝夕欣賞臨摹，不但對自己有莫大的啓迪及助益，而且也產生了許多感想和意見；除了以上所述而外，特別是敦煌壁畫對中國畫壇所能發生的直接間接影響這一方面，他也歸納爲十點，一併予以口述，由曾克崑紀錄下來，張大千認爲：

第一是佛像人像畫的抬頭：中國自有圖畫以來是先有人像畫，次有佛像畫，山水不過是人物畫的陪襯而已。到了後來，山水畫獨立成宗，再加以有「南宗水墨」、「北宗金碧」的分別，而文人便以爲「南宗山水」是畫壇的正宗，連「北宗」也被摒斥在畫匠之列，不只是把人物、佛像、花卉，看作是別裁異派，甚至也認爲是「匠人畫」。自宋、元一直到今天，這種見解牢不可破，而「畫」的領域也就越來越狹小

了。殊不知古代所謂的大畫家，如所說的「曹衣出水，吳帶當風」這些話，都是指「人物」而言；所謂「頰上添毫」、「畫龍點睛」這些話，也都是指「人物畫」而言。到後來曹、吳之作不可見，而一般畫人物的又苦於沒有學問，不敢和山水畫家爭衡，所以就一天一天的衰落下去了。到了敦煌佛像人像被發現以後，這一下子才知道古人所注意的最初還是「人物」，而不是「山水」。況且又是六代三唐名家高手的作品，遂把人像的地位提高，恢復了「人物畫」的本來價值。因為眼前擺下許多名跡，這才使人們耳目一新，不敢輕詆「人物畫」，至少使「人物畫」的地位，和「山水畫」互峙畫壇。

第二是線條的被重視：「書畫同源」這句話，在我們藝壇裏是極普遍的流傳着。當然繪畫的方法，和寫字也有相當的差別，如「皴、擦、點、染」這些方法，在「書法」上是絕對不能相通的；而能相通的，恐怕只有「山水畫」和「人物畫」的「線條畫法」了。「皴法」當然是要用中鋒一筆一筆的寫下去，而「人物畫」的線條，尤其是要有剛勁的筆力，一條一條的畫下去；如果沒有筆力，那能够勝任？中國有一種「白描」的畫法，即是專門用線條來表現；可惜後來「人物畫」衰落，畫家不願意畫「人物畫」，匠人們能畫「人物畫」，又不懂得線條的重要。所以一直到敦煌壁畫發現以後，他們那種線條的勁秀絕倫，簡直和「書法家」所說的「鐵畫銀鈎」一般，這又是證明「敦煌的壁畫」，如果不是善書的人，線條絕對不會畫得如此之好，而畫人像佛像最重要的便是線條，這可以說是離不開的。所以自從「佛像」恢復從前畫壇地位以後，這「線條畫」也就同時復活了。

第三是鈎染方法的復古：中國畫學所以一天一天的走下坡路，當然緣故很多，不過「薄」的一個字是一個致命傷。所謂「氣韻薄」、「神態薄」，這些話固然近於抽象，然而我國畫家對於鈎勒，多半不肯下工夫，對於顏料也不十分考究，所以就越來越顯得退步了。我們試看「敦煌壁畫」，不管是那一個朝代、那一派作風，但他們總是用重顏料，即是礦物性的顏料，而不是植物性的顏料。他們以為這是垂之久遠要經若干千年的東西，所以對於「設色」絕不草率。並且上色不止一次，必定在二三次以上，這才使畫上的顏色厚上加厚，美上加美。而他們鈎勒的方法，是先在壁上起稿時描一道，到全部畫好了，這初時所描的線條，已被顏色所掩蓋看不見了，必須再在顏色上描一道，也就是一幅壁畫的最後一道手續。唐畫起首一道描畫，往往有草率的，第二道描畫便將一切部位改正，但在最後一道描畫，都很精妙的將全神點出，且在部位方面與第二道描畫，有時也不免有所出入。壁畫是集體製作，在這裏看出，高手的畫家經常是作決定性的最後一次描畫，有了這種「鈎染」方法，所以才會產生敦煌的崇高藝術，所以我們畫壇也因此學會古代「鈎染」的方法了。

第四是畫壇小巧作風變為偉大：我國古代的繪畫是從「壁畫」開始的，然後再轉到「卷軸」上去。以「壁畫」而論，總是尋丈或若干丈的局面，不管所畫的是人物或故事，這種場面是够偉大的了；到後來因為「卷軸畫」盛行，才由「屏風障子」變為「屏幅中堂」。「畫壁」之風衰竭以後，「卷軸」長的有過丈的，但是高度不過一、二尺；屏幅中堂等也不過是三、四尺高，一、二尺寬而已，因為過於寬大是不便於

攤帶的。再轉而爲「扇面斗方」，那局面只限制到一尺見方的範圍，尺度越來越小，畫的境界也就越來越狹隘了；所謂泱泱大國之風，已經瀕臨衰竭絕滅矣！我們看了敦煌的壁畫後，如畫的「供養人」，多半是五六尺的高度；至於「經變」、「地獄變相」、「出行圖」等，局面真是偉大，人物真是繁多；至於「極樂世界圖」的樓臺花木人物等，大逾數丈，繁不勝數，真是嘆爲觀止矣！作文章的一生必要作幾篇大文章，如記國家人物的興廢，或學術上的創見特解，這才可以站得住脚；畫家也必須要有幾幅偉大的畫，才能在畫壇上立足。所謂大者，一方面是在面積上講，一方面却是在體裁上講，必定要能在尋丈絹素之上，畫出繁複的畫，這才見本領，才見魄力；如果沒有大的氣概、大的心胸，那裏可以畫出偉大場面的畫呢？我們得到「敦煌壁畫」的啓示，一方面敬佩先民精神的偉大，却也要從畫壇狹隘局面中挽救擴大起來，這才够得上談畫，够得上學畫。

第五是把畫壇苟簡之風變爲精密了：我國古代的畫，不論其爲人物、山水、宮室、花木，沒有不十分精細的。就拿唐宋人的「山水畫」而論，也是千巖萬壑，繁複異常，精細無比；不只「北宋」如此，「南宋」也是如此。不知後人怎麼鬧出「文人畫」的派別，以爲「寫意」只要幾筆就够了；我們要明白：像元代的倪雲林，清初的石濤、八大山人等，最初也都是經過細針密鏤的工夫，然後由複雜精細變爲簡古淡遠，只要幾筆下來，便可以把寄託懷抱宣洩在紙上，然後自成一派，並不是一開始便隨便塗上幾筆，便以爲這就是文人寫意的山水；不過自「文人畫」盛行以後，這種苟簡的風氣，普遍瀰漫在畫壇裏，反而把古人

精慧苦心都埋沒了。我們看了「敦煌壁畫」，不只佛像衣摺華飾，處處都極經意，而「出行圖」、「經變圖」那些人物、器具及車馬的繁盛，如果不用細工夫，那能體會得出來？看了「壁畫」，才知道古人心思的周密，精神的圓到；而對於藝術的真實，不惜工夫，不惜工本，不厭求詳的精密態度，真值得後人警省的。杜工部不是有「五日畫一水，十日畫一石」的詩句麼？畫家何以畫水畫石要這許多工夫，這就是表示畫家矜持不肯苟且的作風。所以我說有了敦煌壁畫的精巧縝密，這才挽救了中國畫壇的苟且風氣。

第六是畫佛菩薩有了精確的認識：我國後來因為山水畫盛行，畫人物及畫佛像都衰落了下去，差不多淪於工匠手中，就是能够以畫佛像成名的，也不過是畫「達摩式」的佛像及女相的觀世音菩薩而已。至於「天釋」是什麼樣子？「飛天」和「夜叉」這兩個名詞雖然流傳人口，到底又是何種樣子？可以說全不知道。畫壇衰落到這個地步，真是令人氣短。但在敦煌壁畫發現以後，這才給我們以「佛菩薩」及「飛天夜叉」的真像，我們才曉得「觀世音菩薩」在古代是男像，是有鬚鬚的，不只是後來畫一絕美女人，便指以為是「觀世音菩薩」。本來菩薩男女相沒有什麼可以爭執的，因為「普門」品上曾說過，凡是世人應該用什麼形態得渡的，「觀世音菩薩」便現何種形態給他講說「佛法」，有時現丈夫身，有時現女人身，有時現宰官身，這也就是說對於某界人士要叫他們信奉佛法，必定要現出與那一界人士的形態、服飾與語言的相同模樣，才能接近他們；如果現出丈夫身而為女人說法，那女人們不會駭跑了麼？這也像是外國人要到中國來傳教，必定先學中國方言，說得純熟，然後再穿長袍馬褂，這才可以和中國非知識份子接近，才可

以佈道是一樣的道理。

第七是女人都變爲健美：近代因爲中國國勢衰弱，而畫家所畫的人物，尤其是美人，無論是仇十洲或唐文如，都走上文弱的一條路上，多半是病態的「林黛玉型」的美人；因爲國人一般的看法，女人是要身段苗條、弱不禁風，才足以表現東方優美的典型。這一直相沿下來好幾百年，無人起來做一次糾正運動；到了「敦煌壁畫」面世，所有畫上的女人，無論是近事女、供養女，或國夫人、后妃之屬，大半是豐腴的、健美的、高大的。我們看北魏所畫的清瘦之相，而到了唐代便全部人像都變成肥大了；由此也可以證明唐代的昌盛，大家都够營養，美人更有豐富的食品，所以都養得胖胖的。因爲畫家是寫實的，所以就唐唐代胖美人寫了下來；後來玄宗寵愛的楊貴妃，也是著名的豐腴之流，或者是唐代的風尚如此也未可知。但在畫壇上，我們畫了「林黛玉型」的美人，差不多好幾百年了，忽然來一個新典型——「楊貴妃式」的胖女人，當然可以掀動畫壇，所以現在寫美人的，也都注意到健美這一點了。

第八是有關史實的畫走向寫實的路上去了：中國古來作畫，沒有不是寫實的；到了「寫意山水畫」出世，人物的一切衣服裝飾，便多半以寫意爲之。中國在胡人侵入以後，如元代畫家因爲討厭胡人的衣服，所以在山水人物畫裏所表現的都是漢代衣冠，表示不忘「宗國」的意思，原來是值得稱頌的，但爲了寫實及表現時代背景起見，我們便不能不把當時衣冠裝飾一切實物繪到紙絹上面去，才能表現某一時代的人物；而人物又因服裝的不同，又可表現他們的不同身份及地位。我們看敦煌的畫，初期之六朝時期，華夷雜處，

窄袖短衣，人多胡服；唐人多用「崑崙奴」，而畫裏富貴人家侍從總有一碧眼大漢，高鼻深目，很像洋人，大概是崑崙山脈下西域諸國的人；北魏婦女多披大衣，有反領和皮領，而披肩和圍巾，式樣簡直就像是近代時髦的裝束；其他像是近代所用的手杖和推兒車，唐代也多是。如果他們不是寫實，我們何以知道古代風俗、裝束呢？我們今天的繪畫，也是要使後來一千幾百年後的人，知道我們現在的一切制度和裝束，所以敦煌的壁畫給我們寫實的啓示，是值得去學習的。

第九是寫佛畫却要以超現實來適合本國人的胃口了：繪寫史實，固然是要照當時的情形忠實描摹；至於畫佛像畫又恰恰適得其反。在北魏時期所畫的佛像，還是清瘦的印度人像，這當然是比照印度帶來的佛像來畫的；但到了唐代，不只是佛像完全像中國人，面圓而體胖，鼻低而目秀，連所有的樓臺宮室也都畫成中國形式了；我們看「極樂世界圖」，便可以看得很清楚。這道理是因爲「佛」是超世界的、超現實的，所以要用超萬有、超事物的筆法來畫他才足以表示莊嚴；其次是佛教到了中國，爲使中國人發生崇敬思想而產生信仰，虬髯瘦骨的印度人是中國人所不歡迎的，所以到了唐代都變成中國人了，這也可以說是應以中國人身得渡者，所以顯示出中國人的形象。關於畫上的「圖案」，自漢代以來，都是以超脫的意境來畫的，所表現的完全是站在雲端來看世界的，如飛鳳飛龍等都是超現實的，是其他民族所意會不到的。到了佛教進入中國，中國「圖案畫」的作風起了很大變化，由超脫歸於內省，從敏慧進入大徹大悟的境界；線條是動中見靜，色彩是鬧中有定，題材是廣大超逸的。拿現在的話來說，是高貴的又是大眾的；這一變却超

乎世界各國「圖案畫」之上了。這是表明凡畫佛教的佛像和附帶的「圖案畫」等等，不必與現實相似，最要緊的是超物的觀念，合於本國人視聽的寫法，才是最成功的。

石破天驚舉世重視

第十是西洋畫不足以駭倒我國畫壇了：在圖畫的基本上來講，無論古今中外，總有一個共同的原則，那就是「物極必反」。這話怎麼講呢？那便是最初的畫，一定是簡單的，後來漸漸的複雜，到了複雜之極，又要趨於簡單，但是第二個簡單包含的意味，便與第一次大不相同了。最初畫家繪畫都要刻意的畫得與實物非常相像，太像了反而覺得沒有味道，又故意加上主觀的意識，畫得與實物稍微有點差異，進而以幾筆簡單的筆意，就能控制或代表複雜的景物，前者是「寫實」，後者便是所謂的「寫意」。「寫意」寫得太過筆簡，人們以為幾近草率，又會回到「寫實」上面去，有如春、夏、秋、冬四季的循環，並沒有什麼高下是非好壞之分，只是相繼相成，去舊務新的辦法。但經過若干年以後，也許我們以為是極新的，那知却是極舊的；以為是外國人所獨創的，那知道就是中國古代幾千年前所有，而後來被暫時揚棄的。

總之，「敦煌石窟寶藏」被重新發現，進而受到舉世的重視，着實是一件石破天驚的大事，不但使中國藝林為之瞠目結舌，在光華耀眼的眩迷下，產生深遠而巨大的影響；就是對整個世界來說，也發生了強有力震撼，不得不對中華民族歷史文化刮目相看了。