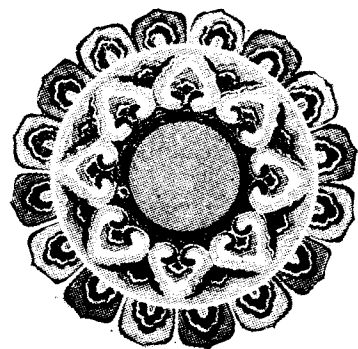


敦煌壁畫 (續)



庚午

第二是技巧的遞嬗：我們既然斷定敦

煌是名畫家的手筆，那麼我們可以不必管他是那一代的作品，那一代的作風，某一派的風格嗎？我以為這是斷然不可以的。而且不管他的作風是溫醇，是率野，是富麗，是清勁，是豐腴，總而言之，我們先不必存一個預判高下的見解，是要就他們各時代的作風，來看出藝術進步的過程，轉變的痕迹，和流派不同之點。為甚麼初期總是苟簡荒率，次初期總是比較有了進步，中期總是做到燦爛光輝，達到爐火純青藝術最高潮的地步，後期的總是比较中期稍形退步，最後期一定走上衰落不振的階段，這當然與風會有關；而風會之所以形成，也就可以說國家文化消長的樞機，畫壇人才盛衰的表現。而國家因為動亂或者異族侵凌以致對於整個藝術發生影響，我們看沙州為吐蕃所據，中原高手畫家，不能到敦煌去，壁畫在那一時代便有中落

的跡象，這就可以證明了。

第三是包孕的精博：我們生在今日要看宋元名家真跡，已是甚難之事。從前明清時代，要造成一個畫家，實在不是一件容易的事。不只你要有繪畫的天才，最要緊的還是你得有機會到書畫收藏家裏臨摹古人名蹟，越是看的多，越是得的多，但這種機會不常有的。至於宋元名蹟，你一生能看幾十件，已經是了不起的眼福了。因為在新印刷術未發明以前，字帖還可翻印，還可捶拓，至於畫的翻印，是毫無辦法的。然而敦煌的畫壁，所畫佛像總不下數千幅！我們且不問他的時代如何，作風如何，派別如何，我們試想一下，世界上那有能夠收藏從元魏到宋朝一千三百餘年間名手高作幾千件的？以時代論，便經過北魏西魏隋唐五代西夏六七朝代；以畫手論，不管是北方南方中國外國，無所不有（北魏西魏西夏均異族，然多濡染華風

）；以畫派論，那麼人物花木樹石宮室舟車更是無所不備。我到敦煌，最初不過想勾留幾個月，結果一住便是二年有餘，這不能不說是為壁畫的包孕精博的美把我攝住了。

第四是保存的得所：我先民在藝術方面留給我們的寶藏，的確不少，但是到今天我們所能看得到的，真是寥寥無幾。在唐初王右軍的字有一二千幅，到了今日，我們只能看到唐人響揚的幾行字而已。至於畫家如閻立本吳道子真蹟，更是稀若星鳳，宋元名蹟，存世已不太多，更用不着談到六代三唐了。這是甚麼緣故呢？那當然要歸咎於國家的兵亂，每換一朝代，不單人命大犧牲，即文化藝術的作品，也是蕩然無存；加以水災火災蟲蝕潮濕的侵害，和保存的不得法，紙絹壽命又屬有限，所以古人名跡越來越少，這是自然的趨勢，也是一種無可補償的損失。敦煌因為地

處西北高原，天寒地凍，自然不會因天氣變化而損害到藝術作品。又因為海道交通便利以後，從前甘肅一個交通大道，而今變為荒漠之區，當然沒有人過問，更想不到洞內有如許偉大的寶藏。其間雖然因風沙侵襲，洞有崩毀的，還有清代康熙年間白彥虎的亂事，和後來俄人的毀壞等等，雖然經過這種人事天時的破壞，但到今天還有四百左右的窟，二三千幅壁畫存在，因為地荒天寒，人迹不容易到，所以還能保存到現在。如果這些窟是在通都大邑，恐怕早就化為劫灰了。

有了上面四點理由，說明敦煌畫四個優點，那它對於今後的畫壇，又有甚麼影響呢？我以為有十點，試述如下：

第一是佛像人畫的抬頭：中國自有圖畫以來，在我前面所述，是先有人像畫，次有佛像畫，山水不過是一種陪襯人物的。到了後來，山水獨立成宗，再加以有南宗水墨，北宗金碧的分別，而文人便以為南宗山水是畫的正宗，連北宗也被摒斥在畫匠之列，不只是人物佛像花卉，看作別裁異派，甚至也認為是匠人畫。自宋元到今天，這種見解，牢不可破，而畫的領域，也越來越狹小。不知古代所謂大畫家，如所說的「曹衣出水，吳帶當風」這些話，都是指畫人物而言；所謂「頰上添花」，「畫龍點睛」，這些話，也都是指畫人物而言。到後來曹吳之作不可見，而一般畫人物的，又苦於沒有學問，不敢和山水畫爭衡，所以一天一天的衰落下去。到

了敦煌佛像人畫被發現以後，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，這一下子才把人物畫的地位提高，人物畫的本來價值恢復。因為眼前擺下許多名蹟，這才使人們耳目視聽為之一新，才不敢輕詆人物畫，至少使人物畫的地位，和山水畫並峙畫壇。

第二是線條的被重視：「書畫同源」這句話，在我國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，在書法上絕對不能相通的，而能相通的，恐怕只有山水的畫法和人物畫的線條畫法。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，一條一條的劃下去，如果沒有筆力，那能夠勝任？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，匠人們能畫人物，又不懂得線條的重要。所以一直到敦煌佛像發現以後，他們那種線條的勁秀絕倫，簡直和畫家所說的鐵畫銀鈎一般，這又是證明敦煌的畫壁，如果不是善書的人，絕對線條不會劃得如此的好，而畫人像佛像最重要的便是線條，這可以說是離不開的。所以自從佛家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：我們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，所以越顯得退步。我們試看敦煌畫壁，不管是那一個朝代，那一派作風，但他們總是用重顏料，即是礦物性顏料，而不用植物性的顏料。他們以為這是垂之久遠要經若干千年的東西，所以對於設色決不草率。並且上色不只一次，必定二三次以上，這才使畫的顏色，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，這初時所描線條，已被顏色所掩蓋看不見，必須再在顏色上描一道，也就是完成工作最後一道描。唐畫起首一道描，往往有草率的，第二道描將一切部位改正，但在最後一道描，却都很精妙的將全神點出。且在部位等方面，與第二道描，有時也不免有出入。壁畫是集體的製作，在這裏看出，高手的作家，經常是作決定性最後一描，有了這種鈎染方法，所以才會產生這敦煌崇高的藝術，所以我們畫壇也因此學會古代鈎染的方法了。

第四是使畫壇小巧作風變為偉大：我們古代的畫從畫壁開始，然後轉到卷軸上去。以壁來論，總是尋丈或若干丈的局面，不管所畫的是人物是故事，這種場面是夠偉大的。到後來因為卷軸畫盛行，由屏風障子變而為屏幅中堂。畫壁之風衰歇以後，卷軸長的有過丈的，但是高度不過一二尺。屏幅中堂等等也不過三四尺高一二

尺寬而已，因為過於寬大，是不便於攜帶的。再轉而為扇面斗方，那局面只限制到一尺見方的範圍，尺度越來越小，畫的境界也越來越隘，泱泱大風，恐怕要衰歇絕滅了。我們看了敦煌畫壁後，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等，大逾數丈，繁不勝數，真是歎觀止矣。我嘗說會做文章的一生必要做幾篇大文章，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，畫家也必要有幾幅偉大的畫，才能夠在畫壇立足。所謂大者，一方面是在面積上講，一方面却在題材上講，必定要能在尋文絹素之上，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？我們得着敦煌畫壁的啓示，我們一方面敬佩先民精神的偉大，却也要從畫壇狹隘局面挽救擴大起來，這才夠得上談畫，夠得上學畫。

第五是把畫壇苟簡之風變為精密了：我國古代的畫，不論其為人物山水宮室花木，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，不只北宗如此，南宗也是如此。不知道後人怎樣鬧出文人畫的派別，以為寫意只要幾筆就夠了。我們要明白像元代的倪雲林，清初的石濤，八大山人，他們最初也都經過細針密繡的工夫，然後由複雜精細變為簡古淡遠，只要幾筆，便可以

把寄託懷抱寫出來，然後自成一派，並不是一開始便隨便塗上幾筆，便以為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，而把古人苦心埋沒了。我們看了敦煌畫壁，不只佛像衣摺華飾，處處都極精意，而出行圖經變圖那些人物器具車馬的繁盛，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，不厭求詳的精密的態度，真值得後人警省。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，這就是表示畫家矜慎不肯苟且的作風。所以我說有了敦煌壁畫的精巧縝密，這才挽救了中國畫壇苟簡的風氣。

第六是畫佛菩薩像有了精確的認識：我國因後來山水畫盛行，畫人物畫佛像畫都衰落下去，差不多淪於工匠手中，就是能夠以畫佛名家的，也不過畫達摩式的佛像，女相的觀世音菩薩而已。至於天釋是甚麼樣子，飛天和夜叉這兩名詞雖然流傳人口，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。但在敦煌畫發現以後，這才給我們以佛菩薩及各種飛天夜叉的眞象，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。本來菩薩男女相本沒有甚麼可以爭執的，因為普門品上曾說過，凡是世人應該用什麼形態得度的，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。這就是說對於某界人要叫他信佛法，必定要現出那一界人形態服飾語言一切相像，才能接近他們。如果現丈夫身而為女人說法，這些女人們不會駭跑了麼？這也像後來外國人要到中國傳教，必定學中國方言，說得純熟，然後再穿長袍馬褂，這才可以和中國非智識分子接近，這才可以佈道一個道理。我因談自敦煌佛畫而得到各種佛菩薩像的精確性，不覺扯了一大堆的話，然而這道理是真實的啊。

第七是女人都變為健美：近代因為中國國勢衰弱，而畫家所畫人物，尤其是美人，無論仇十洲唐六如也好，都走上文弱一條路上，多半是病態的林黛玉型的美人；因為中國一般人的看法，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，無人起來做一種糾正運動。到了敦煌壁畫面世，所有畫的女人，無論是近事女、供養人、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變成肥大了。也可以證明唐代的昌盛，大家都夠營養，美人更有豐富的食品，所以就養得胖胖的。因為畫家是寫實的，所以就將唐人胖美人寫下來。後來玄宗寵愛楊貴妃，也是著名的豐腴之流，或者唐代風尚如此也未可知。但在畫壇裏，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，楊貴妃式的胖美人，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，便多半以意爲之。中國在胡人侵入之後，如元代畫家，因爲討厭胡人衣服，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。但爲寫實起見，表現時代起見，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，又可表現他們的身份，我們看敦煌畫，初期六朝時期，華夷雜處，窄袖短衣，人多胡服，又唐人多用崑崙奴，而畫裏富貴人家侍從總有一碧眼大漢，高鼻深目，很像洋人，大概即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，又披肩和圍巾，式樣簡直如近代時髦裝束。所有近代所用的手杖及推兒車，唐朝也多。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裝束。所以敦煌畫給我們寫實的啓示，是值得去學的。

第九寫佛畫却要超現實來適合本國人的胃口了：上面我們不是說過寫史實風俗一切是要照當時描寫麼？至於畫佛像畫，在敦煌畫裏，又適得其反。在北魏時期，

所畫的佛像，還是清瘦的印度人相，這當然是依着印度携來的佛像來畫的。但到了唐代，不只佛像完全像中國人，面圓而體胖，鼻低而目秀，連所有樓臺宮室一切，都畫成中國形式了。我們看極樂世界圖便可以看得很清楚。這是甚麼道理呢？我以爲有兩個原因：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。第二是佛教到了中國，爲使中國人發生崇敬思想而起信，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度者，所以顯示出中國人的形象。又關於圖案，自漢以來，都以超脫的意境來畫的，所表現圖案上的，完全是站在雲端看世界，如飛鳳雲龍等等，都是超現實，其他民族所意會不到的。到了佛教進入中國，中國圖案作風，接着又是一變。這一變可說是由超脫的反歸於內省的，從敏慧的進入大澈大悟的境界。線條是動中見靜，色彩是鬧中有定，題材是廣大超逸的，拿近代話來講，是高貴的又是大眾的，這一變却超乎世界各國圖案之上了。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，最要緊是超物的觀念，合於本國人視聽的寫法，才是最成功的。

第十是西洋畫不足駭倒我國的畫壇了：在圖畫的基本上講來，我想無論古今中外，總有一個共同一個原則，那就是「物極必反」。這話怎講呢？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，但這第二個簡單包含的意味，便不同於第一次的。最初我們總要刻意畫得像實物，太像了，我們又要把他畫成不太像，或者幾筆簡單的筆意，而控制或代表複雜的景物，前者是寫實，後者便是所謂寫意。寫意寫到太過簡筆，人們以爲不夠味，又會回到寫實上面去。這就如春夏秋冬四時的循環，並沒有甚麼高下是非好壞，只是相繼相代，去舊務新的辦法。但經過若干年以後，也許我們以爲極新的，那知便是極舊的，以爲外國人所獨創的，那知道就是中國古代幾千年前所有，而後來被暫時揚棄的。

談到敦煌畫壁，還有兩點值得特別注意，一是關於古代某一時代某種階級某一國人所穿的衣冠服飾，敦煌畫都是照當時實在樣子畫的，如于闐國王及其夫人的服飾一切，不是真正看見，那能寫得出呢？又如古代女人面上有畫的「醉鷗」花鈿，這是近代所無的，不靠敦煌畫，我們又那裏可以看見呢？所以我們要知道古代服飾器用真正狀態的一部份，只有在敦煌畫上去找。第二便是對於史傳訛誤的糾正，中國因年代久遠，史籍繁多，不是記載有誤，便是鈔錄多錯。如唐大中時歸義軍節度使張議潮，和五代史歸義軍節度使曹議金，史傳只載大畧，且多乖誤。但敦煌千佛洞和西安萬佛峽裏都有關曹氏的材料，若是搜集起來，寫成一傳記，來正誤並補充，這就是壁畫可以補正史傳的好處。