

國立敦煌藝術研究所

敦煌藝展

目錄

南京區

時間：卅七年八月廿二日起至八月廿九日止
地點：鷄鳴寺國立中央研究院

上海區

時間：卅七年八月廿二日起至八月廿九日止
地點：大華飯店

舊平裝

目 錄

敦煌藝展與中國文藝復興

朱家驊

敦煌千佛洞史略

夏 鼐

敦煌藝術與今後中國文化建設

常書鴻

敦煌藝展出品目錄

編 者

寫在煌敦藝展之後

編 者

敦煌藝展與中國文藝復興

朱家驊

人類思想之推動，固有待於時代政治經濟及社會生活之刺激，但一種驟起的外來力量，又為變動傳統文化之最大因素。

中國藝術之演變，漢魏以前，如春秋明堂之壁畫，悉為頌功揚德鑒賢戒愚之教化工具。漢魏以後，佛教傳入中土，東西文明交光互映之結果，使中國文化步入一個新興的階段。在藝術的領域上，已由過去樸實古雅之特色，披罩了華麗的衣表，而具有更生之力量。這正如歐洲文藝復興期的革命作家，用一種非神的現實運動，來推翻中世紀宗教桎梏般，具有徹頭徹尾改革的力量。

自魏晉以後，迄於李唐已生枝發葉地到達了鼎盛的時際。當時閻氏兄弟（立本立德）與吳道子李思訓，都承前起後把中國藝術納入 *Classique* 的規範。對於丹青的運用，已到達了「實寫」神寫」的境界，但王維的變，由金碧而水墨，由鐵線而潑墨破墨，這是由寫實到超寫實的變，由物質到精神上的變，所謂「運墨而五彩具」是從墨裏看顏色，從無形中看有形。其原則一如 *Andre Breton* 在他超寫實主義運動宣言上所說：「要從無意識中去找意識」。

但 *Andre Breton* 雖是無中生有的要在下意識中找意識，其動機基於現實生活之

各種題材。所以他們不免受新寫實主義及戰後現實思想所攻擊，不到三十年，就已走上隱退的道路。可是從王維所發軔的文人畫運動，經過宋元理學的沉澱，把中國藝術完全浸潤在水墨趣緻之間，已與現實人生的呼吸完全脫離關係。此種久常停滯於睡眠狀態亙十餘世紀的主因，固由於積習重厚無以擺脫所致，但吾人之未能獲得充分外力之突擊，亦為主要原因。

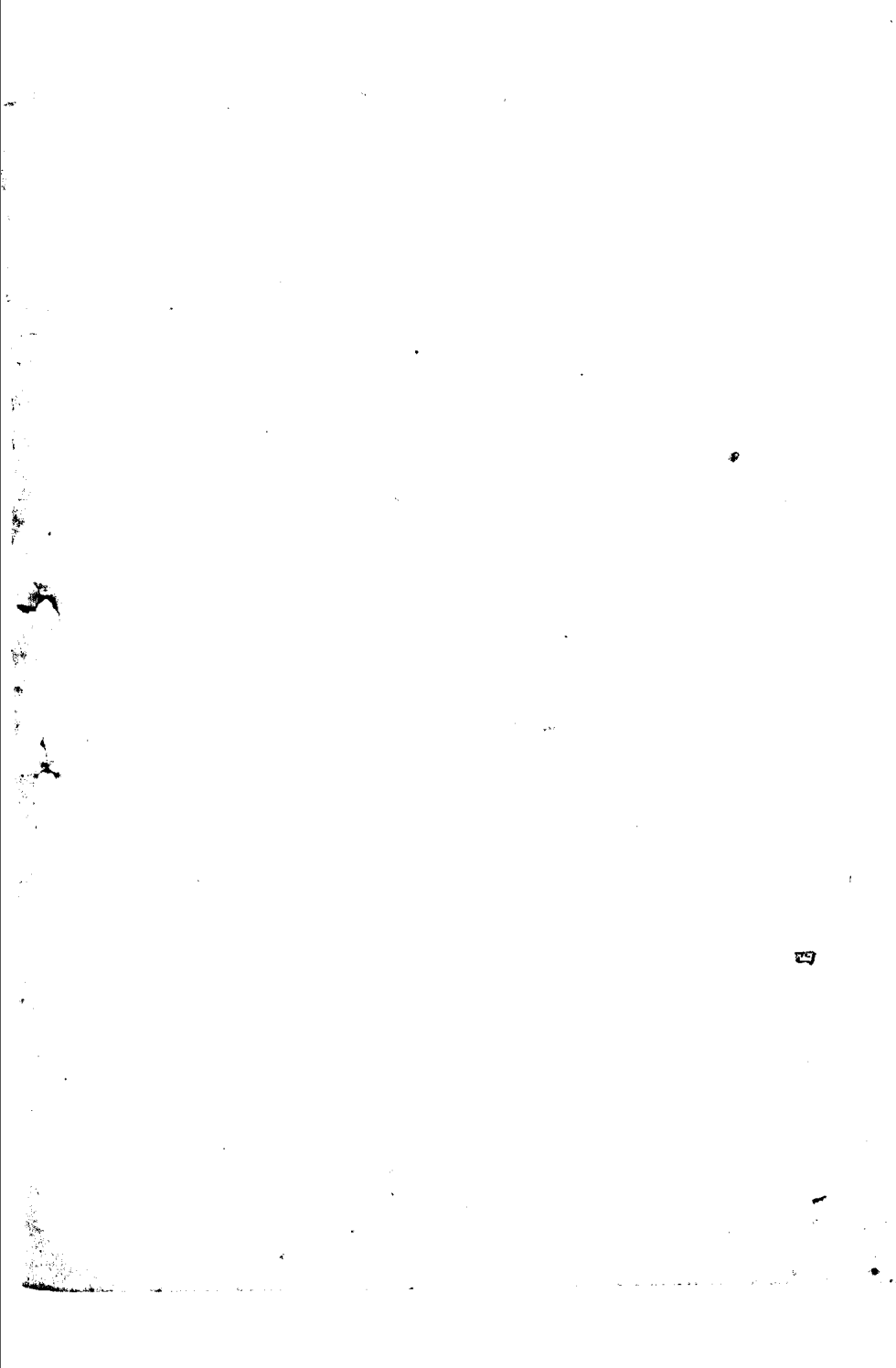
敦煌藝術來自西域，肇始於北朝，原為擊破秦漢以來中國傳統藝術之因素。自北朝經隋唐五季宋元千餘年來繼續不斷之演變，在千數百年後之今日，其繼續活動的生命，仍不失為開拓我們阻滯在近十世紀少有更動的中國藝壇的主力。

敦煌藝術之偉大，在於其取材多屬人與神之間之各種活動。飛騰奔馳，天神比丘，靈獸花樹無一非此種運動中之主宰。而其中大幅故事畫，與經變中之天神菩薩供養比丘等樓台亭閣人物花鳥之結構佈局，又如是之緊湊得體。若干經變人物自數百至千餘人之大構圖，線與色之排列配置，整個色調動作於堂皇富麗中，含有肅穆莊嚴之感。吾人如以之與法國羅佛美術館中十八世紀古典畫家，達維(L. David)所作認為世上最大畫幅之拿破崙加冕大典，此與千佛洞172(292)窟盛唐淨土變相較，其在構圖上之成功，且有過之無不及。而其線描勾勒功夫，又如細而堅牢之蠶絲，往返繚繞於整個畫幅，使全畫在緊

湊週密之整體中，不特具有力量，而更有詩的感覺。

曩昔余到西北，在敦煌實地觀察所得，頗覺迷惑不解者，即為何中國近代藝術作家很少從前顧愷之，吳道子，閻立本，李思訓輩之忠於人物壁畫畫家之氣度，從事於中華民族在此偉大時代中的史的描寫？而大多避重就輕，斤斤注意於虛玄取巧之作風，一無把握現世之力量，實令人惋惜！

最近本部所屬敦煌藝術研究所常所長書鴻，攜帶一部份該所全人臨摹工作以示余，余以其臨摹態度之忠實與收集材料之扼要乃決定整理公開展出，使內地從事藝術之專家學者，不特能在此次展覽會中獲得深刻之印像，而能更進一步引用於今日中國已達衰落之藝壇，重新獲得再生之力量。余并計劃將來，擬倣照羅馬 Villa midicis 之先例：每年由部資送國內外有為之青年作家赴該所實習研究，以期美術工作臻於至善，是則此次之展出，其裨益所至，實有關於中國文藝復興運動者。



敦煌千佛洞史略

夏鼐

自從漢武帝開闢四郡，敦煌便成為西北國防的最前線，同時也是中西文化交流的要衝。佛教藝術由印度經中亞傳入中國歷程中，敦煌自然佔很重要的地位。這由千佛洞便可以來做證明。千佛洞替我們保存了中古時代佛教藝術的傑作。遊覽石窟的時候，觸目都是琳琅珠玉，美不勝收，活像置身於歐美大都市的美術院中。

千佛洞古名莫高窟，在敦煌縣城東南約四十里。由縣城東南行約十五里入戈壁灘，再由戈壁轉入山口，至三危山中，便是千佛洞。這裏的地層是第四紀的礫岩。一條發源於南山的小河，蜿蜒北行，在這礫岩層中侵蝕了一道深達十來丈的河谷。千佛洞便在這河谷的西側峭壁上。窟數當在四百左右，累累若蜂窠，確是宏偉無匹。

佛教的石窟寺制度，起源於印度，如著名的阿真特石窟寺（Ajanta）有二洞還是西歷紀元前（西漢時）開鑿的。由印度傳到西域，在庫車及吐魯番等處，都有規模偉大的石窟寺。然後又由西域傳到中國來。河西一帶，除了敦煌千佛洞外，還有敦煌黨河口的西千佛洞，安西的萬佛峽，玉門昌馬的東千佛洞和赤金的紅山寺，酒泉文殊山，張掖馬蹄寺，但以敦煌千佛洞為最重要。

千佛洞開鑿的年代，根據現存的聖曆二年（公元六九八）李懷讓重修莫高窟碑，是符

秦建元二年（公元三六六年）沙門樂傳開始造龕的。自此以後，代有增補。現存的修龕題記，最早的是西魏大統四年（公元五三八）。其後隋唐盛世，佛教信仰發達，在千佛洞也留下了許多宏麗的壁畫和塑像。到了晚唐五代，張義朝曹義金兩家相繼稱雄於沙瓜二州，以煌敦（即沙州）作為割據的政治中心，富力集中，所以張曹二氏在莫高窟所修的洞子，都是規模偉大，超越前人。這可以說是千佛洞的極盛時代。

好景不常，威極必衰。宋初西夏崛起，雄主趙元昊於景祐二年（公元一〇三五）攻取沙肅三州。戰爭的災禍，影響到這世外桃源的千佛洞。當時寺僧星散，威景消歇。藏經洞的寶藏便是這時集中一處隱匿起來的。正像許多其他因兵亂而隱匿起來的藏窖一樣，原來的主人遭受逃難客死的命運，這藏經洞竟經過了九百來年，淹沒無聞。一直到光緒廿六年（公元一九〇〇）繩偶然的重被發現。英人斯坦因法人伯希和揀選精華，捆載而去。這批無價之寶的古寫本及畫軸，遂流入海外。當時清朝學部聽到這消息後，便將剩餘的八千餘卷送往北京，現藏國立北平圖書館。民國三十三年又發現了六十餘件六朝寫本，現藏敦煌藝術研究所。由於藏經的發現，千佛洞的名聲，便喧騰中外，全球聞名了。這是西夏兵禍的意外的後果。

敦煌被西夏佔據以後，便失去了它在張曹割據時代的重要性。千佛洞也便衰落下來，但並沒有像某些人所說的完全廢棄。西夏至元代，千佛洞都有增補的痕跡。著名的六

字真言碑及至正十一年重修皇慶寺記碑，都是元代的東西。（現在都藏在敦煌藝術研究所的陳列室中。）到了明初放棄嘉峪關以西的地方，敦煌成了邊疆部落的游牧地，千佛洞始完全荒蕪，闕無居人，凋零衰落到極點。

清初於敦煌設治，移殖關內人民於敦煌，千佛洞又成為愚夫愚婦的朝拜聖地。尤其是四月初八日的浴佛節，人山人海，香火興盛。但是這些人對於洞中所保存的古代佛教藝術，已經不能了解。可憐這些優美的藝術作品，不但不能被欣賞，被愛護，反而被亂氤如雲的煙火薰黑了許多。清末湖北道士王元籙復興千佛洞，修蓋九層樓。他的宗教熱誠和毅力，確是過人，但是愚昧無知。藏經洞的寫本和畫軸，便是由他手中賣給外人的。並且鑿壁洞貫通各窟，改塑神像，重繪壁畫，對於古代藝術品，頗有破壞。

光緒五年（1879）匈牙利地質學家洛克齊（Loczy）考察地質經過敦煌，看到了千佛洞。他返歐洲後，很加稱讚，說洞中的壁畫和塑像的豐富，冠絕東方。後來斯坦因伯希和二氏先後考古到敦煌，除了取去寫本和畫卷外，對於洞中的壁畫和塑像，也照了許多的相片。斯氏擇要發表於他所著的考古報告中。伯氏將千佛洞全部編號，並且攝影數百幅，印出來六大冊的敦煌圖錄，使令不能親履其地的人，也可以欣賞到敦煌石窟中所保存的藝術。可惜的是照相有些模糊不清楚的地方，並且是單色的，顯不出敦煌壁畫的五色繽紛，配色妙絕。

千佛洞出了名，它的厄運也便降臨了。除了寫本和畫軸這些寶藏幾完全喪失外，連壁畫和塑像也遇到劫運。民國十三年美國人華爾訥(J. Warner)曾用樹膠粘去壁畫二十餘幅，又運去佛像多尊，今存哈佛大學博物館。次年又想來大規模粘取壁畫，幸得我國政府知道了，派人監視，這企圖纔沒有實現。抗戰期中因為開發大後方，西北的交通便利不少。到千佛洞來參觀或工作的人便增多了。於是有意，或無意的。又做了許多破壞的工作。使令愛護這些無價珍品的人，見了很是痛心，有識的人士覺得有搶救的必要，便向政府建議設立機關保管。

民國三十二年教育部收千佛洞為國有，就地設立敦煌藝術研究所。千佛洞的歷史可說是進了一新階段了。研究所的初步重要工作是在保存方面。現已周繞洞窟全部修築圍牆，又在各洞口設置木門，以便管理。又修理破洞，掃除積沙，以保存古蹟。承中央社羅寄梅先生等的合作，已將全部洞子做了攝影的紀錄。研究所更重要的工作是臨摹壁畫，預備將來原色印刷出版，以宣揚敦煌藝術，並可永久流傳。且可作進一步研究佛教藝術及圖像學等的主要資料。這次展覽會便是將這些臨摹下來的壁畫，挑選一部份，進同羅先生的照相，一同陳列出來。希望各界人士予以指教，以便將來的工作可以改進。

敦煌藝術與今後中國文化建設

常書鴻

要從光榮的傳統中，追求未來的生命

(一)

文化的命派像一支千古不斷的源流。從各個本土滋長出來穿越一切阻障，融會貫通，曲折蜿蜒時隱時現地奔騰前進；他由細流而小川，由小川而江河；終於變成了一望無際的大海汪洋。文化當其正在健全發生的時候，總是像江流一般沖激涵湧，波濤滾滾；及至年湮代遠積流成海，往往沉滯靜寂，無有力量。

中國藝術二千餘年來，關於畫體的遷變畫法的演進，自六朝隋唐的昌盛，五代宋元的蛻變，到目前已像一池止水貧乏困頓。這時候我們需要變換，需要一個外力的波動。這種外力不是吹皺平湖的春風，而是掀波作浪的大風暴。

從來因為政治或戰爭變亂的刺激，而產生新藝術創造力量的頗多前例。唐代藝術的昌盛，因為兩晉五胡的變亂。十五世紀法國文藝的復興是困了法王都爾斯八世，路易十二，法蘭西斯一世等的屢次與意大利的戰爭。二十世紀新藝術的勃發，可以說是第一次世界大戰後的收穫。我們並不贊揚戰爭，但我們明白困了戰爭破壞而產生的建設的力量。在目前，我們正當着一個空前未有的民族抗戰獲得全面勝利的翌日。我們可以斷言，因了這個排山倒海的暴風雨，靜止了幾世紀的中國文化，正在蘊釀一個新的趨勢。這個

新的趨勢可能的有兩種力量，一是外來的，一是內發的。庚子以後，中國學術文化已奠定了新的基礎。從這次同盟國合作的情況來看，今後國際軍事政治經濟工業文化的交流將達到從未有過的繁榮。對於今後外來學術文化的影響我們可以毫無疑問的得到不少助力。不過文化的內容，不能沒有自發的基於民族立場的主體。我們需要牠，比外來的影響更是逼切。因為我們要用自己的血液來培養五千餘年來綿延繼續的祖先給我們的文化基礎。

稱為文化前驅的中國藝術思潮，一向被封秘在「象牙之塔」的少數文人的閑情逸趣中，本來缺少正確的觀念與健全的營養。加之隋唐以後的藝術品已為專供君主賞玩的御寶，其間因政治的變遷，藝術品遭受的損失真是不可勝計。繼始皇焚書之後，漢武帝雖創置祕閣，廣蒐天下法書名畫，一到了董卓之亂就全部損毀。梁元帝書畫典籍二十四萬卷，在兵燹城下求和乞降之前全部焚毀。貞觀公私畫史所存名畫不過二百九十三卷。如此帝皇的寶藏我們既無由得見，民間的收存又因中國人祕藏國寶的傳統陋習，稱為書畫古玩這一類應該收藏的東西，就沒有在社會上展覽的機會。這種趨勢使我們對於中國古藝術的認識非常淺薄。譬如顧愷之在瓦官寺作壁畫：「閉戶往來，月餘成維摩一軀，啓戶而先耀一寺」這種類似傳奇的記載，並沒有使我們把握着作品的梗概。及至數年前在倫敦博物館中看到「女史箴圖」的手卷，才恍然於「春蠶吐絲」的筆法。這幅經過無數劫運尚

能為我們見到的僅有的六朝畫稿，給予我們很大的啓示。因為從這幅畫裏，使我們知道，早於歐洲文藝復興千餘年前，中國繪畫已到了如此昌明精深的階段。我們引為遺憾的，除此之外沒有更多的證明和實例。因為造型藝術的主體是形與色。對於一個從事繪畫的人，僅僅若干用文字描述評論的文章是不夠的。

(二)

敦煌藝術是證實中國畫史論理最苦的樣品，大家知道敦煌石室的發現是距今四十餘年前的事情。自從斯坦因伯希和等盜取了經卷幡畫之後，國內才爭相傳誦。世人知道敦煌學是包括敦煌石室發現的手卷孤本有關宗教哲學天文地理歷史語言諸方面的學問。說到壁畫塑像藝術部門，大家都以為邊陲荒室所存者不過像內地寺院所可見到的泥塑畫匠的玩意兒，並沒有打動「臥游天下」的「士大夫」的心坎。所以儘管有帶着翻譯，坐了大郵船，「行萬里路」而至外國去當場揮毫的國畫名家：這個遠處在嘉峪關外，瀚海彼岸的千佛洞依然冷落寂寞，如果當年繪製壁畫作家的靈魂有知，一定要大放厥辭地譏刺這個年代藝術家的沽名釣譽斤斤為利的異常心理。

莫高窟現存千佛洞的四百餘窟，包括北魏西魏隋唐五代宋元各時代塑造和壁畫，真是一個規模最大，收羅最豐的博物館，一部描寫最詳引證最確的活的美術史。現在我要簡短的把這幾個時期的作風敘述一個大概。

敦煌藝術因為作風的顯着不同大概可以劃分如下表的三個時期：

分期	名	稱	特點	時代
第一	印度藝術傳入時期		象徵的	北魏西魏諸窟
第二	中國藝術繁盛時期		寫實的	隋唐五代諸窟
第三	衰退時期		裝飾的	宋元諸窟

一、印度藝術傳入時期 中國繪畫之吸收外來影響，是在東漢明帝印度佛教傳入時期。佛教畫開端却始於三國孫吳之曹不興。那時因為天竺僧康僧會的攜佛東來，曹不興開始臨模，其後就普遍的流行。張僧繇畫一乘寺的時候並採用稱為凹凸花的印度陰影畫法。這是畫史上的紀載。千佛洞依照開鑿年代（西元三六六年）來說，那時正當魏晉西域諸國的沙門優婆塞精印度佛教的推動力源源東來。其時西域一帶正浸潤在佛教全盛的氛圍中。敦煌為當時東西交通要道，印度佛教藝術作風自然侵入千佛洞諸壁畫中。從北魏西魏諸窟裏邊帶着健陀羅作風一點上看來可以顯然明白。印度佛教藝術最顯著的特徵，是健陀羅風格。那帶有優秀衣紋線條的表現，以及渾厚堅實的形體的烘托，是兼有希臘羅馬兩個特有的素質。從壁畫的色彩方面說，其濃重豐麗之感有充滿波斯印度的特性。

至於採用的題材，因為當時正在佛教東流的初期，一切禮教與法道，要藉繪畫力量來傳播，所以都拿佛傳和本生經作為正主。許多故事連環畫，把活動熱烈場面，用樸素而真率的態度盡情描寫出來。這些壁畫，使我們想到文藝復興前期齊屋堵那些敘事式的宗教繪畫。有時候帶着粗野奔放的氣勢，祇有法國野獸派作家 Rouault 的畫可與比擬。例如 C 二四八號北魏窟來說，北壁的降魔變那種用粗線條描述的動作形勢筆觸色彩沒有一處不表現力量 and 動作。我們知道北魏壁畫製作的程序，是先以朱紅的粗描勾了輪廓數以白粉之後再加上細綫的勾劃。但現存的六朝壁畫大部份白壁和外椽的細綫已被侵蝕，顯露的朱紅也變作灰黑，因而表現得異常粗野強烈。在同窟南壁一幅捨身飼虎故事中，王子剝了衣服長跪着預備向山下投身飼虎的頃刻的描寫，簡直是油畫畫成的一個模特兒的習作。其凹凸光暗立體型的表現，筆觸的放縱頗有大氣磅礴睥睨一切的氣概把東方畫的線條運用在面的表現，其效果之成功真令人不可相信地方。在顏色方面說，照現存的情形祇有灰（朱紅養化後的變色）黑紅白青藍的幾種。這幾種顏色，在壁畫上相映成簡樸堅實的氛圍，因為年代的久遠，有些被剝落的部份，或退了色的角落都分外可愛的在誘惑我們。這種堅實溫雅樸素渾厚的色彩與筆法，令人想到現在法國倡導恢復壁畫運動的宗教畫家寶多理哀 (Dosvallet) 因為在佛像的描寫上，魏畫中多少帶有高底克式 (Gottique) 的風味在這個地方我們要明白畫史上列着的尉遲乙僧，一個從于闐到中國來的畫家。如

○八三寫那種與其他諸寫截然不同的意味，風趣和作畫的方法，不但所謂健陀羅風的雕刻，那種曹衣出水的筆調，一樣顯著的留在魏畫胡服的衣褶及其筆觸。在這種壁畫前面。我們看到印度波斯希臘羅馬的幻影，却又說不出他的所以然。在筆法方面，也許我們沒有看到如張彥遠評顧愷子畫的：「堅勁聯綿循環超忽，格調逸易風超電疾」的情形，我們面對着中國古繪畫之前，有時真會迷離恍惚不知怎樣來描述這些大胆有力千餘年前的作品。

有好多地方，如同前面所述，魏畫題示着原始稚拙樸素的感覺，我們在描述一個故事，房屋與人的比例，山林與獸的比例，都是非常不稱，有意或無意地帶着象徵的意味。正惟其是這樣，六朝畫更充滿了表現的力量。

二、中國藝術長成時期 中國古代藝術經過六朝佛教藝術的渲染，從樸素典雅的特質，進而至於繁雜美麗金碧輝煌的境地。千佛洞壁畫隋唐畫家承六朝餘風，造詣更為精進。他們用圓潤細勁的筆線來代替健陀羅消瘦銳利的作風。他們用純厚都麗的色彩來代替印度的色調。如吳道子開立德立本，張登周昉，李思訓，王維等輩，這裏雖然沒有題記作為證據，但許多洞窟可以說明諸家近似的風格。如C二九二—C二七〇，C一二六諸窟的壁畫，在大規模的經變構圖中，莊嚴如佛像的題材描寫，唐代的作家仍然非常生動活潑的在表現姿態動作。要不是作家們真能「熟悉典故」「領悟佳趣」又焉能至此。這

裏使我們知道畫史中「隨類賦彩」「金碧輝映」的實例。C三〇一窟張義潮夫婦出行圖，真是「鞍馬屏帷」「冠蓋如雲」！即一列綿亘里許的儀仗充滿着寫實的風度，令人想見當時「貴游之盛」。至於緊湊生動的結構，自由活潑的描寫，使繪畫的理想全部現實出來，真有令人忘我感情移入的微妙境界。中國繪畫渡過六朝的橋樑，這個時候已達到登峯造極的頂點。

從題材方面說，佛傳故事雖仍為重要描寫對象，自隋以後大量揮發淨土意識到此時已有了根本的改變：

「然而這種目的，在把個已存在消滅的特殊的印度式悲觀論的人生觀，中國一般人的心裏似乎有點不大高興接受，中國的佛教徒沒有印度教徒那樣偏於玄想，他們却相信深信三寶的人，因為他們合乎德行的生活同精神上的修養，可以往生淨土為其報酬。在那裏得到有福的休息，雖不是永久的，時期之長却不可計量。這種的往生淨土，往往畫成善人的靈魂從蓮花瓣中轉身為一嬰兒以為表示，於是這種虔誠的想像顯得更有詩意了」——向達譯斯坦因西域考古記頁一六四

中國人已把佛教悲觀的消極思想改變，在千佛洞唐畫經變中，天真活潑往生孩子像然自得的靜靜在七寶池中飄流的景態，真可以代表大唐民族奮發有為的精神。

再從描寫的態度上說，唐畫充滿着寫實的成份。試拿C二九二及C一二六窟北壁的