

谢稚柳论艺

谢稚柳原著 张春记选编

上海书画出版社

谢稚柳论艺

谢稚柳 原著

张春记 选编

上海书画出版社

图书在版编目(CIP)数据

谢稚柳论艺/谢稚柳著;张春记选编. —上海:上海书画出版社, 2012. 3

(近现代名家论艺经典文库)

ISBN 978 - 7 - 5479 - 0325 - 4

I. ①谢… II. ①谢… ②张… III. ①艺术评论—中国—文集 IV. ①J05 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 282527 号

近现代名家论艺经典文库

谢稚柳论艺

谢稚柳 著 张春记 选编

责任编辑 朱孔芬

审 读 华逸龙

技术编辑 钱勤毅

封面设计 王 峥

责任校对 倪 凡

出版发行  **上海书画出版社**

地址 上海市延安西路 593 号

网址 www.shshuhua.com

E-mail shcpbh@online.sh.cn

印刷 上海市印刷十厂有限公司

经销 各地新华书店

开本 889×1194 1/24

印张 13.5 字数 320 千字

版次 2012 年 3 月第 1 版 2012 年 3 月第 1 次印刷

印数 0,001 - 2,300

书号 **ISBN 978 - 7 - 5479 - 0325 - 4**

定价 **38.00 元**

若有印刷、装订质量问题,请与承印厂联系

导言：试述谢稚柳先生的理论研究·····张春记	1
敦煌石室记·····	9
《敦煌艺术叙录》后记·····	29
北齐娄叟墓壁画与莫高窟隋唐之际画风的渊源关系·····	33
论书画鉴别·····	37
晋王羲之《上虞帖》·····	59
唐怀素《论书帖》与《小草千文》·····	65
唐柳公权《蒙诏帖》与《紫丝鞞帖》·····	69
唐张旭草书《古诗四帖》·····	73
宋黄山谷《诸上座》与张旭《古诗四帖》·····	79
唐周昉《簪花仕女图》的时代特性·····	83
五代阮郛《阆苑女仙图》·····	87
徐熙落墨·兼论《雪竹图》·····	93
再论徐熙落墨——答徐邦达先生《徐熙落墨花画法试探》·····	97
论李成《茂林远岫图》·····	103
宋徽宗《听琴图》和他的真笔问题·····	109
北宋李公麟的山水画派兼论赵伯驹《六马图卷》·····	113
宋人画《人物故事》非《迎銮图》考·····	115
评《故宫名画三百种》·····	121

谈董其昌的代笔·····	129
水墨画·····	133
中国水墨画的起源和发展·····	193
从上海博物馆所藏唐宋绘画论艺术源流·····	205
从扬补之《四梅花图》、宋人《百花图》论宋元之间水墨花卉画的传统关系·····	215
董其昌所谓的“文人画”与“南北宗”·····	219
李成考·····	231
《董源、巨然合集》序·····	239
《燕文贵、范宽合集》序·····	247
《宋徽宗赵佶全集》序·····	253
《梁楷全集》序·····	265
牧溪画派和他的真笔·····	273
八大山人取名的含义和他的世系·····	275
八大山人“for”印·····	281
八大山人“二九一十八生”印·····	283
《石涛画集》前言·····	287
关于石涛的几个问题·····	295
谈石涛二事·····	305
借鉴——绘画艺术的主要基础之一·····	311

导言：试述谢稚柳先生的理论研究

张春记

谢稚柳(一九一〇—一九九七),江苏常州人。一九四三年任中央大学艺术系教授。一九四九年被聘为上海市文物保管委员会编纂。一九五六年任上海中国画院筹备委员会委员。一九六二年参加国家文物局组织的中国书画鉴定组。一九八三年任古代书画鉴定组长,历时八年,对全国范围内现有古代书画进行全面系统的考查、鉴定并编写目录、图目及精品录等大型丛书,为古书画的整理和保护做出了杰出贡献。在他长达半个多世纪的文物工作、艺术生涯中,孜孜不倦,是鼎足当代,集诗书画创作、考证、鉴定、研究等于一身的世所公认的大家。生前担任上海市文物保管委员会顾问、上海博物馆顾问、上海市书法家协会主席等职。出版有《水墨画》、《敦煌石室记》、《敦煌艺术叙录》、《鉴余杂稿》及个人书画集等多种,编有《唐五代宋元名迹》、《董源巨然合集》、《燕文贵范宽合集》、《梁楷全集》、《宋徽宗赵佶全集》等。

谢先生的理论研究领域,大致可分为三方面的内容。一、敦煌专题;二、画史、画家研究;三、书画鉴定。对敦煌艺术的研究,主要集中在

上世纪四十年代至五十年代。画史、画家研究和鉴定方面的成果，则主要体现在五十年代之后，虽然这两个领域各有不同的研究对象和方法，但它们又互为交融和穿插。

一九四二年，张大千自敦煌致书谢稚柳，邀其前往敦煌考察壁画，谢稚柳辞去尚未到任的中央大学艺术系教授的职务，与张大千一起研究敦煌艺术，对敦煌艺术的风格流派做了大量的实地考察和基础研究。一九四三年八月，谢先生结束对壁画的考察工作，回到重庆后，致力于《石窟叙录》的整理。一九五四年，《石窟叙录》书成。在这部书里，谢先生以著录式的叙文，将敦煌四百余窟的内容，诸如洞形、壁画、供养人等资料忠实记录，系统地分析了敦煌石窟自北魏至宋代壁画的流派和演变，以及唐宋时期与敦煌有关的历史方面的考证，颇具见解，奠定了敦煌学研究的基础。一年之后，经补充修改，完成了《敦煌艺术叙录》。直至今日，该书仍为研究敦煌石窟艺术必不可少的权威著作，在敦煌学史上占有重要地位。

对敦煌艺术的实地考察，为谢先生日后整体研究中国绘画史奠定了坚实的基础，它也弥补了宋代之前传世卷轴画作品数量少的不足。正如他在《敦煌艺术叙录》后记所感慨的那样：“当我到敦煌，经过了一段时期之后，我逐渐惊心于壁上的一切，逐渐发现个人平时熟悉于一些明清以及少数宋元绢或纸上的绘画，将这种眼光来看壁画，一下子是无法妥洽的。这正如池沼与江海之不同。平时所见的前代绘画，只是其中的一角而已。”

在对敦煌壁画断代研究的过程中，谢先生发现，从北魏到唐，中间经隋仅仅数十年，就结束了魏的矫诞夸张的格调，引导了唐的气度雍容和真实的作风。这种画风的骤然演变与元魏竟然绝缘，从画史看形成了断层，这是一个百思不得其解的问题。直到一九七九至一九八一年，位于太原晋源区王郭村一座北齐大型墓葬——娄叡墓被发掘后，谢先生有机会看到其墓室壁画，终于解开了困扰他多年的谜团。收录本书

的《北齐娄叡墓壁画与莫高窟隋唐之际画风的渊源关系》，完成于一九八三年底，虽然篇幅较短，但确实是一篇非常重要的论文，它发前人未发之覆，“发现隋唐之际画风的突变，其与顾恺之的渊源，将不是直接的，直接的是北齐”，是“北齐首先转向了江左士人画一面，赫然以新的体貌旗鼓称雄”，揭开了从东晋到隋唐之际艺术流衍之谜，使这一时期文献不足征的空虚绘画史得到了充实。

一九五〇年，上海市文物保管委员会成立，谢稚柳任编纂。特殊的工作环境，对谢先生的书画创作和理论研究起到了非常重要的作用。正是从五十年代起，谢先生在书画方面的研究，结出了一串串丰硕的成果。

一九五七年由上海人民美术出版社出版的《水墨画》，是一部非常重要的著作。该书以水墨这一特殊的材质为界定，考证了水墨画的确立，论述了自唐至清山水、人物、花竹禽兽诸画科的师承和风格流变，同时，对传统绘画欣赏问题提出了自己的看法。

《水墨画》一书最大的特色是对画家笔墨风格和流派的分析，尤其是对笔墨的见解，显示了他对传统绘画独到的欣赏方法。如对“笔法”的解释：“笔法并没有固定的形式，要配合到描绘的对象，笔的运用，就很复杂而需要变化。需要粗的、细的，阔的、狭的，横的、竖的，劲挺的与柔和的各种不同的变化。……因此，所谓笔法，是从对象出发，从对象产生。对象，正是描绘的依据和根源。而来摄取对象的形与神，所产生的笔的态与势，情与意，这就是笔法。”“而墨法，也没有固定的步骤，它没有哪里一定要浓，而哪里一定要淡，也没有哪里要浓到什么程度与淡到什么程度。真实的景，是许多形象，许多颜色所交织而成。而所谓墨法，它就要配合这许多形象，许多颜色，把它分别开来，组合开来，不能让这些形象，这些颜色混乱了，模糊了。更不能使明确的模糊，而模糊的为明确。”

如此简明扼要的解释，使人明白易懂，让初涉绘画者脱离了从“文

化学”寻思笔墨“精义”的茫茫苦海。不过,现实的情况是,近数十年来理论界很流行从“文化学”的角度来阐释笔墨含义。

究其原因,在于长期以来,中国画的用笔形成了以书法趣味为主导的局面,特别是清代中期之后。所谓的二十世纪传统四大家(吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿)也是书法趣味,一种金石用笔。从绘画史看,元代是中国画书法用笔化的转折点。书法用笔在一定程度上丰富了中国画的表现语言,但由于它高度的单纯化、程式化,而不能表现丰富的、复杂的自然现象,实际上是导致明清绘画衰落的一个非常重要的原因。然而由于明清绘画的业余化发展,文人把持了绘画的舆论阵地,他们擅长的书法性用笔,虽然有一定缺陷,仍然被高高地加以宣传,书法性用笔作为中国画的一个非常重要的特色这一观念,无形中灌输到绘画学习者和绘画品评者的大脑中。这一点,在二十世纪尤为突出。

笔墨是中国画的一项重要内容,在五代两宋,它在表现上就相当完备了。如果我们高度概括地把两宋、元、明、清几个朝代的笔墨作一比较,就会发现,在丰富多彩与波澜壮阔之上,元、明、清是逊色两宋的。为什么会这样呢?道理很简单,宋人的笔墨是与生活、自然联系的,它“是从对象出发,从对象产生。对象,正是描绘的依据和根源”。它不像后世高度概括的程式化,它不是仅仅追求书法性的用笔,不以玩弄枯湿浓淡的小情趣为荣。

正是基于如此的笔墨观,形成了谢先生独具特色的鉴赏体系。《水墨画》一书对画史诸家的论述仅仅止于康熙时期,乾隆以后,避而不谈。为什么呢?从绘画史看,清初六家之后的绘画,确实是走了下坡路。导致其走下坡路的因素中有两点值得注意:一是收藏集中于内府,画家借鉴古人受到局限;二是画家脱离生活,外师造化成为空话。所以,以扬州八家为代表的水墨画以及其后的海派,未能进入谢先生的鉴赏之列。一九九九年,我在整理谢先生书房时发现一篇谢先生作于八十年代但未公开发表的文章——《中国水墨画的起源和发展》(估计该文是一个

演讲稿),他清楚地写到:“过去,我谈水墨画,记得是谈到康熙时期为止,没有提到乾隆,没有谈到扬州八怪。严格的说起来,中国的绘画到了历史上的扬州八怪,是一个低落的时代,并且低落得很厉害。这是我的意见。因此过去我就没有谈到。什么原因呢?因为本来中国画讲究的是前进,讲究发展,不是墨守成规,然而到了康乾时代的这些作家,对笔、墨的发展全不讲究,而况有些人实在只是‘扯’两下子的玩意而已。远不是一个内行的专业作家。如金冬心不是有许多作品请人代笔吗?请罗两峰、项炯等代笔。固然他一笔不会画也不是,然而不能算一个‘作家’。金冬心的字还是不错的。翁方纲最恭维的罗两峰,则比较内行一些,他的作品也多了一些,但他们都不能讲究笔墨。”

《水墨画》一书,基本代表了谢先生一生绘画研究的基本思想,而他此后的诸篇论文,如《从上海博物馆所藏唐宋绘画论艺术源流》、《从扬补之〈四梅花图〉、宋人〈百花图〉论宋元之间水墨花卉画的传统关系》等基本上都由此衍生并深入的结果。在写作上,《水墨画》以风格为主线,抛却了史料的抄袭和堆积,谢绝了社会背景、政治思想诸因素的任意发挥,使得它成为一本非常纯粹的画史,其所达到的学术高度,截至今日,尚无人超越。

如果说,《水墨画》集中展现了谢先生的绘画史观和鉴赏特色,那么,一九六六年所作《论书画鉴别》一文,则奠定了他鉴定体系的框架。

《论书画鉴别》是一篇系统的鉴定学论文。文中全面论证了从古到今的各种鉴定方法,如传统的鉴别方法,鉴别方法的论证、辨伪,特别是讲到对书画本身的认识时,精论迭出,显示了谢先生辩证的、实事求是的鉴定特色。在叙述了传统鉴别方法如“印章”、“题跋”、“著录”、“别字”、“年月”、“避讳”、“款识”后,他认为:“上面列举的这些办法,一般说来,不能不承认都有一定的作用,然而,这种鉴别方法的根本缺点,在于抛开了书画的本身,而完全以利用书画的外围为主,强使书画本身处于

被动地位,始终没有意识到这种方法所运用的依据,仅仅是旁证,是片面的,是喧宾夺主,因而是非常危险的。”所以他在该文中提出主要从笔墨、个性、流派诸方面来认识作品的体貌和风格。因为笔墨是形成书画的基本条件,也是书画风格的重要内容,更是鉴定书画的主要依据。对于笔墨,也要客观地具体地加以分析,因为,“墨的发挥,必须运用笔,才能使墨起无穷的变幻”,“笔有性格,而着色是烘染而成,没有笔的迹象存在,是没有性格可寻的,因而,在鉴别上不起作用”。

正是基于如此的鉴定方法,特别又受益于自身的创作实践,成就了作为鉴定大家的谢稚柳。他的数篇个案研究,则展示了他的研究特色和风采。

早在一九五九年,谢先生作《唐周昉〈簪花仕女图〉的时代特性》一文,认为此画为南唐故物。辽宁省博物馆所藏《簪花仕女图》是被公认的唐代周昉的手笔。谢稚柳从时代风格入手,对《簪花仕女图》做出了新的判断。他认为画中所表现的面部描绘形式与唐人的习性已判然有别,是一种新兴风貌,但与唐的传统渊源仍有较亲近的关系。他认为,《簪花仕女图》所表现的应是南唐贵族妇女所流行的打扮、装束,而它的笔法正是南唐时代的艺术特征,它并不是唐代周昉之作。此文虽有杨仁恺先生作答,但是迄今为止,尚未看到有说服力的反证。

一九七三年作《徐熙落墨兼论〈雪竹图〉》,是一篇运用具体画法、时代特征、文献记载相结合的颇具代表性的鉴定典范。该图原为近现代著名书画收藏家钱镜塘收藏,“文革”结束后入藏上海博物馆。从艺术性包括技术的复杂性来看,现存的历代花鸟画作品中无出徐熙《雪竹图》之右者,惟能与之接近的,乃台北故宫所藏北宋无名氏《梅竹集禽图》大幅。谢先生在鉴别《雪竹图》时指出:“没有任何旁证说明这画是出于何人或何时代,只有从画的本身来加以辨认,因此,从它的艺术时代性而论,不会晚于北宋初期的制作。”在引用了许多记载着徐熙画法的文献史料后,他认为所谓“落墨”,是一切以用墨来奠定,而着色只处

于辅助地位。在一幅画之中，技法的运用只是随着真实的艺术变化，绝对没有固定的规律。因而，当时特别用“落墨”来区别这种体制。“这幅《雪竹图》，完全符合徐熙‘落墨’的规律，看来也正是他仅存的画笔”。关于《雪竹图》的归属，徐邦达先生和谢先生曾就这一问题展开过讨论，在各自的行文中，体现了两位前辈鉴定大家不同的研究特色。

本书收录的《晋王羲之〈上虞帖〉》、《唐张旭草书〈古诗四帖〉》、《宋黄山谷〈诸上座帖〉与张旭〈古诗四帖〉》、《唐柳公权〈蒙诏帖〉与〈紫丝鞞帖〉》、《唐怀素〈论书帖〉与〈小草千文〉》数篇文章，是谢先生对晋唐宋人法书名作的重要考证。

上世纪八十年代后，为两宋名画家编辑画集，如《董源巨然合集》、《燕文贵范宽合集》、《郭熙王诜合集》、《梁楷全集》和《宋徽宗赵佶全集》，集中体现了谢先生对宋代绘画的研究成果。

这里需就董源绘画略加说明。谢先生编《董源巨然合集》时，将《溪岸图》、《龙宿郊民图》、《潇湘图》、《夏山图》、《夏景山口待渡图》五幅存世作品列为董源的真笔，并对《溪岸图》独有评价：“高山峻岭，云雾显晦，水波风动，劲挺的丛树俱带风势。墨润笔精，气象温穆，水阁中的人物，与卫贤《高士图》骨体相近。”他认为此图与其他四图“判然异貌”，把这种现象归结为画家不同时期的作品。其实，谢先生去世前，他已经改变了对《夏山图》、《夏景山口待渡图》、《潇湘图》的观点。

较早对董源作品提出疑问的是张大千先生。一九八二年，谢先生应邀到香港访问，也就是张大千去世前的几个月，大千先生曾托王南屏专程找谢先生，说《潇湘图》等三件作品不是董源真迹，它们有问题，需要再研究。当时谢先生深信这三件作品的真实性，认为张大千在“钻牛角尖”，没有就这个问题与张大千进一步讨论。一九八三年，张大千去世，这件事情也就被搁置了起来。虽然谢先生当初没有在意张大千的意见，可是大千先生的看法，却引起了陈佩秋先生对这三件作品的注意。经过长期的对比、研究后，陈先生认为三件作品的画法不是五代的

作风,而是与元朝有很大关系,特别是赵孟頫、吴镇的画风。就此事和谢先生多次探讨,还特意花重金买来二玄社有关复制品来仔细研究。

谢先生改变自己的看法,是一九九六年和陈先生在对美国各大博物馆以及台北故宫收藏的五代、北宋绘画进行研究后,他认为《潇湘图》等三件作品确实有问题。但由于年事已高,精力所限,没有将这个看法写成论文,但指出了问题关键所在:五代画家董源的画法,不可能超脱他那个时代的特征,《潇湘图》等三件作品的画法是北宋以后的画法,其中构成画面的几个主要因素如水法、树法、构图法,与公认的五代的绘画《高士图》、《江行初雪图》,没有共同点。谢先生在阐述这个问题的同时,指出台北收藏的公认的董源真迹《龙宿郊民图》,也不是真迹,原因是“时代气息不对”。

人的认识都有一个过程。张大千在一九八二年前也曾经对《潇湘图》等三件作品的真实性深信不疑,而以谢稚柳为组长的中国古代书画鉴定组,包括谢稚柳、徐邦达、启功在内的专家学者,在对全国古书画进行鉴定时,对《潇湘图》等三件作品没有提出任何怀疑意见。最具权威的《中国古代书画图录》中,明确记载了当时的这项鉴定意见。作为一代鉴定大家,晚年的谢先生改变了对董源三图的看法,这体现了他实事求是的治学作风,虽然是一个小小的观点修正,然而对于早期绘画史研究来说,却是一个重大的命题。假如董源“真迹”有问题的话,那么,山水画史要不要重写?又是在游戏绘画史呢?这将是一个引人入胜的课题。

在谢先生的治学生涯中,创作、研究和鉴定自始至终融于一体,三者形成了良性循环的关系。他的研究,完全从实践中来,不同于从理论中来到理论中去,故其所述,有感而发,深入浅出,明白易懂。他在理论研究方面的著述,数量并不多,更不可以今天所谓学界流行的“著述等身”、“千万言”来形容;然而皆可藏诸名山,传之后世,处处闪烁着智慧的火花,启智后学。本集子在编选过程中对此前出版的篇章稍有修订,以求更加完善,不妥之处,请专家指正。

敦煌石室记

敦煌莫高窟(俗称千佛洞),在敦煌东南,西接鸣沙山之麓,与三危山遥相对。窟东向,壁立十余丈,长可一里许。碧树千章,流水弯环。自敦煌至莫高窟,其间沙漠四十里,黄沙逆风,不见茎草,至此无复荒索之意矣。窟之东,有上、中、下三寺。上、中寺为僧刹,下寺为道观。上、中寺,其始即唐之三界寺,清道光时,始分为二。光绪年间,道士王元篆以藏经致富,建道观,以下寺为中寺,道观为下寺。寺后有巨流,名宕渠。源发于南山,广及十余丈,今则细流数弯,不复成渠矣。

莫高窟之名,始自何时,无可考。案石室所出《唐右军卫十将使孔公浮图功德铭》:“谨选得敦煌郡南三里孟受渠界,负郭良畴,厥田上上。凭原施砌,揆日开基,树果百株,建浮图一所,漠高窟龕图画功德二铺。”又《大蕃故敦煌郡莫高窟阴处士修功德记》:“将就莫高山为当今圣主及七代凿窟”云云。《孔公功德铭》与《阴处士功德记》皆唐时物。莫高窟(莫又作漠)盖就山名,因以为窟名者。

莫高窟始建于苻秦建元二年(晋海西公太和元年,三六六年)。案《唐李怀让重修莫高窟碑》(在第十四窟内):“莫高窟者,厥前秦建元二

年，有沙门乐傅，戒行清虚，执心恬静，尝杖锡林野，行至此山，忽见金光，状有千佛，因就此山造窟一龛。次有法良禅师，从东届此，又于傅师窟侧，更即营造。伽蓝之起，滥觞于二僧。复有刺史建平公、东阳王造作相仍（中略），乐傅、法良启其宗，建平、东阳弘其迹，惟甲子四百余年，计窟至一千余龛。”

《唐李怀让重修莫高窟碑》，立于武周圣历元年（六九八年），其时已至一千余窟，此四百余年间，可谓盛极一时。圣历以后，至五代、赵宋，并有营造，或系新建，或就旧窟更新。世异时移，兵燹相仍，崩毁至多，其尚有壁画者，今惟四百有余窟。

此四百余窟，栉比相连，绵亘一里许，其高处有筑洞至四层者。据张氏之编号，为三百零九窟。其编次自南而北，复自北而南。其间小洞若干，俱附属于大洞，为某号耳洞，不再另立号。其上层诸窟，窟前原均有走廊。盖每窟窟内互不相通，自甲窟至乙窟，非借走廊不能达。清同治时，敦煌白彦虎起义，走廊尽毁，上层诸窟，遂不可登。光、宣之间，道士王元篆招工将窟内壁凿穿，俾窟与窟间得相贯通。

莫高窟营建巍峨，丹青千壁，自魏迄宋，代有继作。然千百年来，此灵严净域，简籍不载，往哲无闻。自匈牙利人斯坦因，法人伯希和，先后来敦煌，窃夺经卷等文物，为国人所闻知，敦煌石室之名，始大噪于人间。盖自清光绪年间，有湖北人王元篆，初在肃州巡防军为卒，后退伍为道士，来至敦煌，穷无所归，投宿于第一百四十三窟。敦煌寺院俱为红教，诵番经。独王元篆诵道经，作汉语。以是，人多乞其礼忏，生涯不恶。因佣一杨某，为之抄经。杨某就第一百五十一窟甬道间，置一案。抄经之暇，吸旱烟，以芨芨草（芨芨草如芦）燃火。杨某背壁坐，常以燃余之草，插壁间裂缝中。某日吸烟，余草稍长，仍插其处，乃深入不可止。以手击壁，其声中空，疑有它，因告王道士，王道士夜半与杨某击破壁，则内有一门，高不足容一人，泥块封塞，更发泥块，则为一小洞，约丈余大。有白布包等无数，充塞其中。装置极整齐，每一包裹经十卷，复

有佛橙、绣像等，则平铺于白布包之下。此光绪二十六年岁庚子（一九〇〇年）四月二十七日事。盖宋时避西夏之乱，秘藏于此，即世所传藏经洞也。王道士于是延城中士绅来观，士绅辈不知其可贵，谓此佛经流落于外，诚大造孽，辄囑仍还置窟内。王道士颇机诈，思借之以贸利，私载经卷一箱至酒泉，献于安肃道道台满人廷栋。廷栋不省，以为此经卷其书法乃出己下，无足重。王道士颇沮丧，弃之而去，时嘉峪关税务司比国人某将回国，来谒廷栋，临行，廷栋出数卷赠之。此比国人行过新疆，复谒长庚将军（亦满人）及道台潘某，相与道敦煌事，复以经卷分赠长庚与潘道台。有匈牙利人斯坦因，自印度来中国，至新疆，闻知其事，遂来敦煌，晤王道士，密语利诱，且为之说唐僧取经故事，谓此经卷唐僧本取自西方，今仍还之西方固宜。兼许银三百两，王道士惧城中士绅，初不敢应，及见赠银，意始为动。斯坦因就莫高窟近处，设帐篷于沙漠中。雇一湘阴人名蒋资生夜就窟中，为斯坦因检视藏经，历若干日，取其精好者，及佛橙、绣像等，捆载四十驼而去。时为光绪三十三年（一九〇七年），此事轰传国外。有法国人伯希和，不久接踵来敦煌，再说王道士，于是王道士知藏经之可贵，不复肯轻许之。伯希和计无所出，重许以银元宝，伯希和终得载去十大车。至其赠银若干，敦煌人至今无有能详言之者。伯希和至北京，颇扬言于士大夫间，尝为梁任公曰：“吾载十大车而止，过此亦不欲再伤廉矣。”宣统元年（一九〇九年），北京学部始令甘肃省将余经尽缴北京，则仅八千卷而已。初，学部委新疆巡抚何彦升字秋犖代表接受此项经卷，以大车装运北京，当车至北京打磨厂时，何彦升子何震彝字邕威先将大车接至其家，约同其岳父李盛铎字木斋、刘廷琛字幼云及方尔谦字大方等，就其家选经卷中之精好者，悉行窃取。而将卷之较长者，一拆为二，以充八千之数。事为学部侍郎满人宝熙所悉，谋上章参奏，会武昌起义，事遂寝。其后如日本之大谷光瑞所派遣之探险队、吉川小一郎，亦来敦煌，骗取藏经一百余卷，橘瑞超为三百六十七卷。至民国十三年（一九二四年），美国人华尔纳复自来敦

煌，在石窟中剥离壁画二十余处，窃取而归。祖国文物，千载宝藏，几扫地以尽！

莫高窟既肇始于乐僊，此窟已无可考。以窟而论，第二百三十三窟为最古，以历代之重加修建，若干窟已不复存其原状，其原画大多亦已涂去，故今壁间，有隋、唐、五代、宋之画，累叠至三四层者。乐僊窟既不可知，则法良、建平、东阳诸窟，亦俱不可知矣。

案窟之形式，其顶有如船篷者，有如屋顶者，有平顶者，佛龕有在西、南、北三壁间者，有在窟中央建一大方柱，就柱之四面为佛龕者，此皆为元魏时窟，而以顶如船篷者为最早。隋窟与魏窟相仿佛。至唐则尽变其形，顶分四方，渐向上缩小，成一小方为藻井。佛龕在西壁间，间亦在西、南、北三壁俱有者，但甚少。亦有在壁中央建一佛台者，亦甚少。此类窟或即就前代窟所改建。五代、宋窟，大致俱类唐，亦或即利用前代旧窟。

每窟佛龕中，必有塑像。其数，视窟之大小而定，大致最小之窟，必有本尊一躯，此外有三躯者，则为本尊、迦叶、阿难，有五躯者，为本尊、迦叶、阿难及二护法神。其最大者为九躯，为本尊、迦叶、阿难、文殊、普贤、观音、大势至，及二护法神，亦有塑涅槃像者。至其形态，魏塑与魏画同风，隋唐亦然。

敦煌藏经既空，唯千壁丹青，至今犹屹然无恙，其流派可略而言者：元魏之制，骨体肆野，用笔飞动，窟内诸画，大致南、北壁上，三之二为释迦树下说法像，或佛传图，贤劫千佛。两壁佛龕之左右帐门及佛龕内，为十大弟子。左右帐门上端最多者为普贤供养品，间亦有作文殊问疾品，然甚少。窟顶上多为散花、神怪、飞仙，或贤劫千佛。亦有为佛传图者。东、南、北壁最下端及佛龕下，为窟主之一家供养人像，亦有为夜叉者。

南、北壁间之佛传图常占全壁三之二，颇似后世之横幅。有上下连续三段者，故事中人物、状态，连接而错杂。骤视之几不可辨，盖写故事