



由
魏晉南北朝
繪畫變遷
看中西繪畫
互動的關係

沈以正

（原文作者為師範大學副教授）

在中國繪畫的發展史中，魏晉南北朝是一個極為重要的時期，中國的本土藝術，此時受到了西方佛教藝術的衝激，無論在題材、內容、觀念、技法上都有了極大的改變，一方面，原來操縱在貴族豪門手中的藝術需求，因宗教傳播的導因，轉向了民間，而寺廟的經濟來源源自廣大的民衆和深植的信仰，所以藝術欣賞的對象，由一部份人轉變為社會各個階層，不但產生了教化的積極效果，且使得藝術家普遍受到尊重，這項新的動力，使藝術創作的基因和結構完全改變了，藝術家不但要在作品的水準和技巧上求突破，而且將以豐富的生活體驗和想像力使作品更為生動活潑，在相互的觀摩中追求成長。

唐張彥遠在歷代名畫記評古代繪畫為「成教化、助人倫、窮神變、測幽微。」這四句話，的確道盡了自春秋戰國以迄漢代，今天從墓室壁畫或多類石刻畫像的一切內容。所謂看到三皇五帝聖賢英烈，興起仰戴；看到了孽臣賊子、奸夫淫婦感

到痛恨，這就是教化的宗旨。當然，還經常可見到許多有關貴族生活細節的描繪，也都與宣揚自我的功績、勳業和豪富而有所關聯。非常有趣味的則屬後面的兩句：「窮神變，測幽微」，他的內容，正敘述了我國早期的宗教觀念中人與自然相互調和的關係。

在佛教沒有傳入我國以前，我國的五行讖緯之說，與若干古老的傳說相結合，形成對自然中許多渺不可測的神祇產生了崇拜。楚國是沼澤地最多的南方國家，所以他所處的地理位置促使他們的詩人和文學家，有更為豐富的想像力和創作力。屈原沈江，固然千古痛心，他留下的九歌與天問，正代表了人類對自然的關切和探注，雲中的神靈，山嶽水澤的神靈，與人類結成了纏綿的故事，而自然的一切現象，風神、雨師、雷神，創造人類代表了陰陽相合衍生萬物的伏羲與

女媧，象徵了天帝之國的東王公與西王母，衍為日月之靈的赤鳥和三足蟾，代表了天地四方的四神，他們的造型中，或來自自然的本貌，或形成人與獸連成一體的莫可名狀的神怪。在肩腋處聯綴了鳥羽而成為神仙遨翔宇宙的象徵，以山海經一書為例，道盡了天地四澤中隨時或隱或現主宰生死的幽靈神怪，駕着雲霧，興着海波，使愚昧的民衆無不睹而駭懼。而這類題材，不但占了漢代以前內容的大部份，四神的觀念，延伸到唐代以後而盛行不衰。今天在若干出土的帛畫或墓室的壁畫或石刻的磚畫上，找到了許多例證，這些內容以我國古代民間傳說或與生活有關的如車騎行列、戰爭、宴飲、祭祀、百戲等內容為主的題材，便成為漢末以前主要的繪畫範圍，透露了早期人們的思想觀念與繪畫發展中密不可分關聯。



▲漢 馬王堆長沙軟侯夫人竇妃墓帛畫



▲吐魯番壁畫 伏羲與女媧

叁

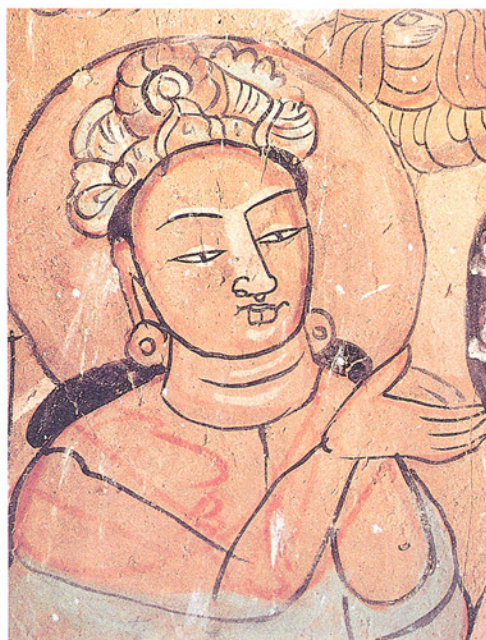
佛教繪畫隨宗教的傳入東來，民衆智慧未開，宗教利用繪畫來宣揚其效用便愈形重要。佛教藝術途經敦煌等地進入中國，南北朝多亂，兵燹頻仍，生命朝不保夕，正是世人寄望於往生極樂無礙理想世界的最佳時機。我國舊有宗教觀建立於宇宙的浩瀚無限上，人對自然產生虔敬和畏懼，無法激勵本性的良知，是承受外力後被動的改過受教。佛教的教義以普渡衆生爲手段，啓發良知爲根本，佛的捨生救世，以大無畏的智慧開啓人們的天性，而且修持便捷，於是一經高僧的宣示，信仰者如同百川歸海，上自貴族下至平民遂悉數皈依。於是有助於教義宣導的幡幟和壁畫，在興建佛寺時成爲建築的一部份，尤其供養者以布施功德爲榮，畫家在需求下大幅度地成長，繪畫的技法在相互探求畫藝中不斷提升，民衆的觀感也成爲最有力的藝評者，積極地促使繪畫有了長足的進步。

肆

北朝的繪畫，由於畫家無確切的著錄記載，也極少發現傳存的作



▲敦煌 西魏 帝釋天 雲車



▲西秦 炳靈寺石窟一六九窟 說法圖(局部) 供養菩薩

品，惟一可資研究的即是早期的若干石窟佛畫，敦煌莫高窟壁畫更是探求中西藝術相互發展的最佳史料。

依唐武周聖曆元年所建的李府君修龕碑記載，稱敦煌始建於前秦建元二年，即西元三六六年，時約當東晉太和元年。沙門樂傳於敦煌造窟一所，此後法良禪師繼續造窟。就今天造像塑有交脚彌勒的部份洞窟，推斷開窟時間應早於北魏，可能為前涼期的作品，佛像姿態較僵直，內容也較單純，應可視為較早期的塑造或繪畫風格。

具有前述諸洞窟聖像特色的壁畫，後人雖歸入北魏畫系，但如272窟的一組供養菩薩二十個一組分行排列的法則，與北魏以本生故事為內容而增加變化效果的處理觀念，顯然畧有不同，這一組坐佛以坐禪唸佛以及觀像為主的造型，其手施的法印與兩腿交疊的姿態，却各不相同，不是故事的感性述說，而是

要以虔誠、摯敬之心去體悟的。時期相近的風格，還有甘肅永靖縣炳靈寺一六九窟、酒泉的文殊山石窟，張掖的各石窟郡等，都存有這一類姿態僵直，染線粗獷，大塊面色彩平塗的技法。這一種排列式的構圖方法，見之於新疆克孜爾石窟的菱格形式的為最多，將大塊的壁面尤其是窟頂自中央稜線兩側，以菱形的塊面分隔，每一菱形中作故事的局部片斷，這種表達方式，應屬較早的觀念，像我國在北魏以後將本生故事作橫向發展，而用山巒和林木作間隔的道理是相同



的。

▲克孜爾第十四窟 菱格本生故事畫(局部)

伍

克孜爾窟的建造約自四世紀，圓臉龐、高而窄的鼻樑，滿腮的鬍鬚，深具外域的造型特色，赭紅色調雖有，遠不如青色或綠色調來得多，這和我國漢畫的用色大異其趣。在塑造佛像時佛的螺髻用佛頭青施染，想來這些青與綠的色料，隨同佛畫的東傳而入我國，這些青綠重彩，歷時多年而不變，這些礦物質的色料，經磨以後用膠敷染，使我國繪畫發展史上有了重大的變革。

克孜爾諸窟的技法相當的細膩，線條沈厚而宛轉流暢，菱角邊緣為山林狀，水紅色由淺到深的暈染法，勾勒時線條與「骨法」的結合是如此有力，却可與畫史中所謂張僧繇的沒骨染法，尉遲乙僧的鐵線描，衣紋貼身的曹衣描法作某種的聯想，相信這些技法與唐代以前所謂的域外傳入技法其中都有着密不可分的關係。克孜爾諸窟早自三、四世紀，約當雲岡、敦煌建龕之初期，七、八世紀則有大量的發展，因而畫風上也分龜茲風和漢風的不同風格，像庫車縣境內的庫木吐喇石窟群八十洞窟，龜茲風佔五分之一，漢風五分之二，其他則屬僧房或不明洞窟，如此我們可以瞭解到早期西方風格在西域地區的發展與保存的情形，更能從中測知西方觀念和技法對我國繪畫產生的種



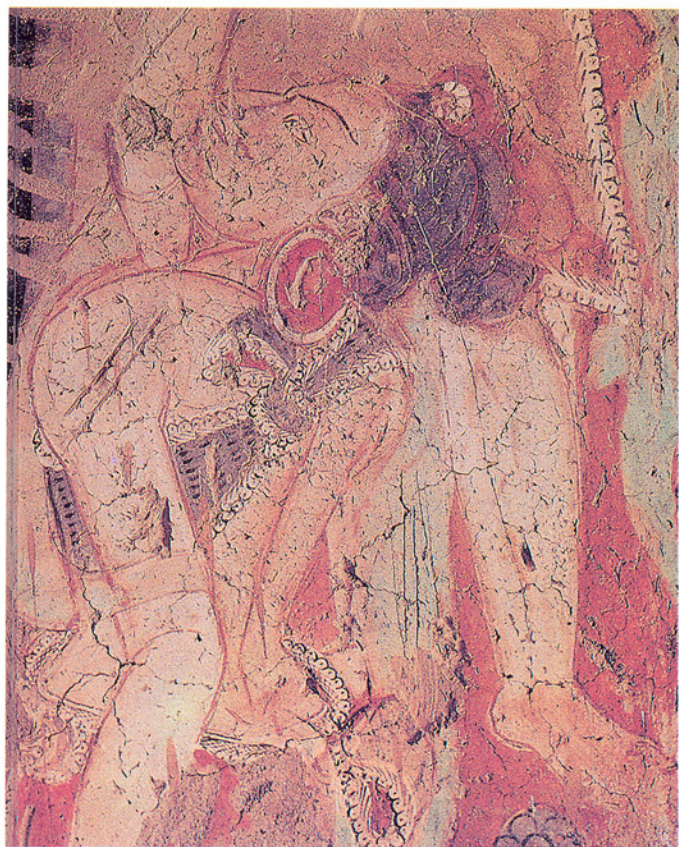
◀ 克孜爾第七窟
度樂神善愛健闍婆王



▲ 克孜爾第三八窟 聽法菩薩像特寫

種重大影響。對我國美術史發展中的若干疑點，可獲得相當程度的剖

析與瞭解。



◀克孜爾第六九窟
供養人像特寫



▲克孜爾第 285 窟
供養菩薩

毫無問題，印度和我國初期的繪畫，在使用工具上是不同的，漢壁畫簡陋的原因首先與繪畫需求有關，漢宮中畫功臣名將由於宮中設有畫官擔任工作。而民間的墓室壁畫或貴族所需的帛畫則以匠人主繪製者多，需求少，沒有財力的支持，相對地投身這行業的人才便少，不易刺激繪畫的發展和進步。宮中的畫官不一定如史官般是世襲的，但師徒相傳的關係，多少也限制了面的普遍發展。這是幾百年間漢畫停滯不前的原因。

在色料上，漢晉時期的墓室壁畫什九均以朱墨為主，偶見青紫或綠色。軟侯妻竇妃墓之非衣（帛畫），用白粉及青較多，綠色仍少，一方面由於青綠的題材不多，需求不大，所以畫家也並未積極開拓顏料的搜集。可能在取得顏料方面也頗不易，包括高句麗出土之各塚壁畫在內，以朱黃和墨色作為繪畫色彩的主調，可以認定是該一時期作畫的共同風格。古籍中言繪畫為丹青，漢國典職也云：「尚書奏事於明光殿，省中皆以胡粉塗壁，紫青易之……」約略可見古代習用色料的大概。

在西域地區的洞窟，都有着很大的不同。以龜茲風的新疆各石窟為例，壁畫可分兩種類型，一種是調和型，色調主要用淡黃、紅和深

赭等之暖調，每種顏色都有多層次的濃淡變化，不同色交錯使用，作成漸變樣式，對比色很少使用，所以顯得調和。第二種用強烈對比色法，增加了青金石藍和鮮明的綠色。鮮明的藍即日後的石青色，產於阿富汗。石綠係以孔雀石或綠松石粉磨成，和膠上之。張彥遠歷代名畫記中論：「畫工體用榻寫」一節中言及越雋之空青、蔚之曾青、武昌之扁青（上品石綠）等色，可見青綠重之使用與發展和日後金碧山水關係極為密切。這種青綠色調，始先用於西域地區，隨而東來，普遍施色於敦煌壁畫。這裏要強調的是青綠色料由西方傳入後，豐富了色彩的使用，固然對初期繪畫大有助益，而實際也影響了日後我國繪畫整個的用色發展的發展與完成。

我個人觀察克孜爾壁畫和敦煌北魏以前的壁畫，發現與西魏以後的畫法在用筆的技法上有着極大的差異。漢代墓室壁畫雖然在形態的把握上稚拙些，在筆勢上呈現了中國書法行筆的速度，圓弧形的勾勒，停筆後回鋒等諸種筆法的要訣，都顯現了書法與繪畫在使用這種獨特工具上的效應。鋒長則利於取勢，縱橫揮灑可悉如己意。中腰有力則逆往順來，如燈取影，輕入重出，莫不得心應手。所以早期繪畫中使用點樹法，迴旋時順筆撇出和拖出，絕對不是用西方扁而平的工具所能達得到的。回過來再看克孜爾諸窟，人物的骨法無不線條勻整，線條緩緩依骨法均勻地勾出，使線條勻實而有力。印度繪畫對人體的比例和裸體的素描當精確，衣



▲克孜爾第十四窟 大光明王本生特寫

▼東漢 木板畫无人圖



▼東漢 磚畫上林苑鬥獸圖（部份）



紋的骨法是依體態的結構而加繪線條後完成的，一如犍陀羅的石雕；因此緊貼的衣紋猶如出水，是我國南北朝曹衣出水的由來。而用線堅

實緊密，為唐代相傳尉遲乙僧鐵線描的由來。庫車畫家洞中畫家所執的筆的確屬平顯的筆，手執的墨碗也與我國傳統工具不同，相信這一



▲克孜爾第八〇窟 聽法菩薩像特寫

▼克孜爾某窟 度樂神善愛健達婆王



論點應可證實中西二者繪畫基本上工具不同的理由。由此我們可以瞭解到敦煌北魏和西魏間繪畫不同的原因，實因北魏畫法或畫家中，應有不少域外人士的參與，不但勾勒和敷色的高光法不相同，我國繪畫僅在主題上施線描和色染，此時全幅滿色的繪畫觀，也由此時傳入國內。

我國漢代服制，賤者均服幘或幘巾。貴者戴冠，冠有梁，王者前聳後傾，有巾垂耳。婦人有着五梁冠者。衣均V字形衣襟，襟口高而緊，微見深衣。自右方至衽下，袖作圓弧形，口沿較窄，武氏祠石刻畫像最為明顯。

佛畫初傳之時，壁畫中的佛及菩薩所戴之寶冠，耳墜以金環為飾，男性多裸露或僅綴以披帛之半袒式。而女性則身著小袖衣袍，外

罩圓領對襟外衣。尤其在描繪魔女誘佛時的魔女，摩耶夫人腋下生出釋迦時的摩耶夫人，均作薄紗披身的裸體形像，身材之渾圓凹凸處表達得淋漓盡至。這一類題材，西域見得普遍，而敦煌就少，自西魏起中國風格的衣服普遍以後，這類的表達更是漸漸泯失了。由以上的資料可以判別，在印度是崇拜自然敬畏自然的國家，他們將神和佛盡量人性化。由於崇拜自然，對人體之美如同希臘美術一樣深覺這是神聖的，表現於藝術中不但無礙，而且也是神聖的。但是我國是禮教之國的社會，這種情態似乎不為禮教所許可，所以北魏時尚可見到女性上身裸露的畫法，以後便再也見不到了，這是中西兩方對表達觀念基於社會教育觀點的有所不同。



▲敦煌 北魏 波旬王魔女頭戴寶冠花披上襦長裙



▲六七窟 樂舞供養和佛傳壁畫



▲克孜爾一〇窟 乳女奉糜與牧童獻乳

▶克孜爾第十七窟 菱格本生故事畫(局部)

▼晉 女史箴圖(部份)



捌

西域各洞窟初期以菱形的方格說明各個片段故事，爲了明顯分別各菱形格，以赭朱、寶藍、石綠和白色爲四方間隔的隱喻，但各塊面中青綠中有赭紅，赭紅中有的青，以同調的其他色彩互相滲透，使異中產生統一。由菱形格到大塊壁面包融整個故事如北魏的「尸毘王割肉餵鷹」或「鹿王本生」、「薩埵那太子本生」等，都出於同一理念的表達方式。菱形格每一格中爲一個故事，而大幅的壁畫中將連續的內容聯貫在同一畫面內，如薩埵那由山頂上的脫衣，到山中腰的投身現身於室中，再到下方的爲虎所食。在佛教傳教過程中以單一構圖說明若干內容，對經文的說明，使

用既方便而又明確。但是在個別觀賞時如果不經指導，便不易依經文內容分別何者為前，何者為後，應如何順應串連。

我國的手卷起源得相當早，相傳後漢順烈梁皇后即常以列女圖畫置左右。就漢石刻言，畫像內容，也均有橫向排列說明不同內容的，因此可以推斷，顧愷之作女史箴圖以前，屬於這一類的畫卷應屬不少，這也是敦煌壁畫由早期的菱格式和複合式，而西魏以後則轉換而為自右而左的橫列式的原因，西魏以後，參與工作的中原畫工既多，本土的觀念在繪畫的演進中自然成長，這也是西方構成觀念傳入我國後，我傳統文化相互交融下所產生的新的宗教繪畫的表達樣式。



▲敦煌石窟第二五七窟 須摩提女緣品（部份）

▼敦煌石窟第二五四窟 尸毗王本生



▲敦煌石窟第二五四窟 薩埵那太子本生

玖

前面所列數點，祇是對研究美術發展歷史中的幾個疑點提出某種見證，或得到小小的發現。隨同佛教經典和高僧的來華，一定也有不少佛畫的高手前來。若干畫人均不記姓名，大約可測知的如南北朝齊的姚曇度、周曇研、僧覺、僧珍、智積菩薩。梁朝的吉底俱、摩羅菩提，或為僧侶，受外域技法教育，或乃外國比丘，由域外來華呈藝。隋朝之尉遲跋質那則更為知名，記載上談及他們的繪畫時多形容為「畫外國人物或外國寶樹」之類，足證他們均將域外的畫法帶入國內，國內的畫家們容或參考他們的內容或技法，並以傳統的觀念予以適度的評判和接納。這是形成偉大的唐風藝術的蘊釀時期，由於中西藝術不斷的接觸、刺激和交融，才能迎接更為圓滿成就時代的來臨。

▼ 洛神賦圖卷（部份）

