

张大千敦煌壁画临摹研究

姚心语

首都师范大学，北京，100048；

摘要：张大千是一位享誉国际的全能画家，同时在敦煌学领域也是一位颇有建树的绘画本体研究者。张大千曾赴敦煌莫高窟临摹壁画二百七十六幅，对敦煌壁画的研究、宣传及保护方面做出了贡献。本文从张大千敦煌壁画临摹品的基本概况出发，阐述张大千赴敦煌的目的以及临摹敦煌壁画的艰辛过程。其次就张氏是否破坏敦煌壁画这一争论进行探讨，并总结其临摹壁画对敦煌学研究的重大意义。

关键词：张大千；敦煌；临摹画；意义

DOI：10.69979/3041-0673.25.01.072

1 张大千临摹敦煌壁画的原因及过程

张大千前往遥远的敦煌临摹壁画，路途艰辛、消耗巨资，前后花费了近三年时间，其原因深受人们关注。首先，早年张大千就听曾农髯、李瑞清二师说过敦煌的佛经、唐像。后来，抗日战争开始后回到四川，曾在检察院任职的严敬斋、马文彦去过敦煌，他们向张大千介绍了敦煌石窟的伟大，就这样，张大千对敦煌产生了极大的兴趣。其次，叶恭绰多次鼓励张大千专攻人物画，于是他听取了朋友的建议，前往敦煌学习技法，以刷新明清人物画日趋衰微的态势。总的来说，张大千前往敦煌的决定最开始是受身边人的启示。

除了身边朋友的影响之外，张大千赴敦煌，也是出于画家自己的目的和莫高窟本身的吸引力。张大千明确表达过自己前往敦煌的目的是为了探索六法的根源，寻求其梦寐以求的六朝隋唐真迹。张大千率领门生子侄在敦煌两年多，花费大量资金，含辛茹苦，临摹了二百多件临摹作品，收获了中国传统绘画精髓，也为自己带来了巨大的名气。他原本计划是在敦煌待时三个月，抵达敦煌后，张大千被莫高窟的强大魅力所吸引，于是改变了原本的计划，并回到兰州做了充分的准备，再次踏上敦煌之旅，因此最终能使他在敦煌呆了那么久的还是莫高窟本身的艺术价值。

当然，张大千前往敦煌离不开国民党政府高官的支持，也少不了时局的变化。1945年张大千原本计划去新疆考察石窟，但是由于抗战胜利而取消，前往北京、上海举办敦煌临摹展览，可以看出张大千的敦煌之行与当时的政局有一定的关系。

张大千赴敦煌的过程非常艰辛，1941年5月份离开成都前往敦煌，当时的莫高窟被流沙埋没，张大千先进行了清理，随后调查洞窟情况并做了科学系统的编号，

花费了五个月，同年十月份回到兰州，为临摹敦煌壁画做了准备工作。1942年5月份再次前往敦煌，进行临摹工作。1943年2月以后离开莫高窟，转向安西榆林窟临摹壁画一月余，之后又回到了兰州并展览了部分临摹作品，同年八月份回到成都，进行一部分作品的收尾工作。1944年2月份，在成都举办张大千临摹敦煌壁画展览，展出作品44幅，5月又移向重庆展出。到此为止，张大千的敦煌临摹壁画工作暂时结束，总共花费了近三年时间。

2 临摹敦煌壁画引发的争议

早在张大千还在敦煌临摹壁画期间，世间就在传张大千破坏壁画、盗取文物的消息。1943年春，张大千收到了甘肃省政府主席古正伦的紧急电报，指示张大千离开敦煌，虽然他的敦煌临摹计划还未完成，但是不得不结束他的临摹工作，因此他五月份离开了敦煌，到达兰州时却遇到了军统特务的检查，他们并未在张大千那里搜到任何敦煌文物，而是损坏了他的一部分敦煌临摹画。虽然张大千在国内开展了敦煌临摹画展览，鼓舞了人民的抗战精神，让人们了解到了宏伟壮丽的敦煌艺术宝库，为社会做了很多突出的贡献，但是社会上对张大千损坏壁画、盗窃文物的新闻从未消停，张大千也悲愤无比，这引起了常书鸿、段文杰、王子云等许多人的愤慨，他们纷纷表示张大千并没有破坏敦煌壁画。

在2000年的夏天，有记者以130窟为例子，指出张大千破坏的壁画有30余处。当时对于130窟壁画的损坏，有以下两种说法：第一种是于右任先生前往敦煌看望张大千，见墙壁破落处下层有画，于是命令马呈祥的士兵用石头打掉了上层的壁画；第二种是于右任先生的随员不小心用手拉坏的。后来李永翘先生为了澄清事实的真相还去了两次敦煌，进行实地考察，并得出结论：

张大千并未破坏敦煌壁画。但有在莫高窟工作30余年的贺世哲先生在2001年发表的文章《对张大千“不曾破坏敦煌壁画”之质疑》中指出，130窟壁画上层泥皮相当牢固，并且面积庞大，若非从事壁画修理的技术人员，要在一天八小时内剥下绝非容易，因此徒手剥落或以石击落是无法让人信服的，他认为张大千剥掉了壁画。但是无论张大千是否破坏了壁画，我们都不能因为一件事情对他整个人进行单一的评价，他在临摹敦煌壁画这件事情上产生了重大意义，对敦煌做出的贡献也是最主要的。

3 临摹壁画对敦煌学研究的意义

张大千此次敦煌之行的意义可以分为三各方面，分别是对敦煌的贡献、对社会产生的重要影响和对自己的意义。

3.1 对敦煌的贡献

首先，张大千对敦煌莫高窟进行了淤沙的清理和科学的编号。在张大千到敦煌之前，洞窟未进行专业的管理，众多壁画被大自然吞噬，窟前也堆起了沙子，张大千到达敦煌后，尽自己最大力量对洞窟的流沙进行了清理，挖出了可以使人通过的过道，然后给洞窟进行统一编号，张大千的编号是根据洞窟开凿的顺序来定的，他提出编号是为了自己工作上的考察，也是方便后人游览和考察的索引。除此之外，张大千对敦煌壁画进行了分类，确立各个时期作品的风格，对敦煌艺术有了较全面的认识，并对当时敦煌佛教艺术是源于印度的说法进行了反驳，证明了敦煌艺术就是中国人自己的艺术。他向当时前来考察的国民党监察院院长于右任提出要为敦煌莫高窟建立专门的保护机构并由政府进行专门管理的提议，随后经过众人的努力，1943年1月国民政府成立了敦煌艺术研究所，从此敦煌有了专门的修复、管理与研究机构。

3.2 对社会产生的影响

张大千开展敦煌临摹画展览正是抗战时期，为了弘扬民族文化，他先后在兰州、成都、重庆开展了敦煌临摹画展览，使人民知道在西北戈壁上尚有一座宏伟壮丽的艺术宝库，并在全国掀起了一股“敦煌热”，鼓舞了人民的抗战精神，同时这些活动也吸引了众多有志青年前往敦煌进行文物保护与研究的工作，为社会做出了意想不到的巨大贡献。抗日战争结束后，张大千又将临摹作品公展于世界各地，包括印度、日本、法国等地，将敦煌艺术昭示于世人。

3.3 对自己创作风格的影响

张大千敦煌之行从中收获了丰富的绘画技巧，改变了画风，使其艺术发展到一个新的阶段。他在临摹敦煌壁画采用最主要的方法，是将壁画最初鲜艳的面貌展现出来，加入了一部分主观内容的方法，敦煌临摹画属于他的精品之作，此类精品大部分都进入了博物馆收藏。首先在人物造型方面，张大千在去敦煌之前，仕女画沿袭明清以来延传的小巧、精致画风，临摹敦煌壁画之后，一改之前纤小柔媚的画风转而追溯盛唐的富丽宏大的画风，并且将敦煌壁画的装饰图案运用到人物画之中，线条也变得严谨强劲了，色彩也着重用自己研究的矿物质颜料来表现，如1944年创作的《红拂女》（图1）。张大千1943年创作的《水月观音》（图2）整幅敷色醇厚，勾以金线，为市场上唯一仅见的工笔重彩描金水月观音，所有线条都复线描金，画面多处填有金粉，整幅作品金光万丈，是张大千临摹敦煌壁画中最具神韵的作品。

1941年赴敦煌后到1957年是张大千山水画创作的成熟期，这一时期的山水画深受敦煌壁画的影响，在赴敦煌之前，其山水画主要取法明遗民画家中的石涛、石谿、梅清等人，敦煌之行后，他开始上溯魏晋至唐宋，在创作手法上变得丰富多彩，用笔更加圆润简洁、设色变得更加明快，开始创作大量的写生游记作品，他曾五次游峨眉，前四次峨眉壮游使其对峨眉产生了难以割舍的情感，于是将前四次游峨眉的所见所闻所思所想都汇集到了作品中，在1948年春创作了《峨眉接引殿》，另一幅《峨眉接引殿》（图3）是张大千1948年8月最后一次登峨眉山所作，画中使用了石青、石绿、朱砂等重色，色彩艳丽，富有装饰性。张大千这一时期的工笔青绿山水作品也有增多，风格富丽堂皇、雍容华贵，如1944年创作的《远山帆影》（图4）、1946年创作的《峒关蒲雪图》等。

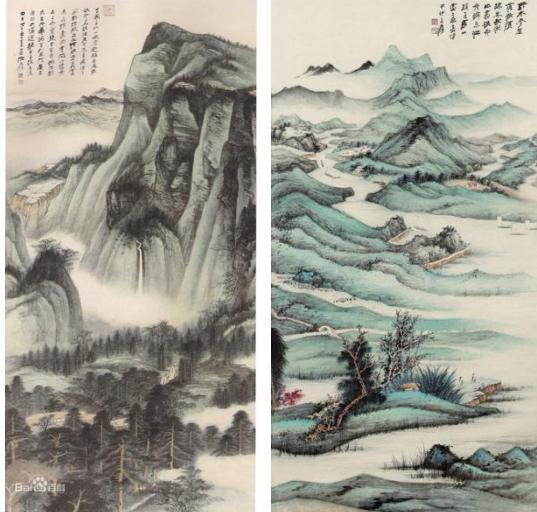


左图1《红拂女》，张大千，1944年，设色洒金笺，高

125厘米，宽75厘米，出自国民党元老张群旧藏
(选自张大千，《张大千画集》，中国台湾地区：历史博物馆，1974，第13页)。

左图2《水月观音》，张大千，1943年，设色特制画布，高158.5厘米，宽87.5厘米

(选自李铸晋、万青力，《中国现代绘画史·民初之部》，中国台湾地区：石头出版股份有限公司，2001，第3页)。



左图3《峨嵋接引殿》，张大千，1948年，设色纸本，高170.5厘米，宽78.5厘米

左图4《远山帆影》，张大千，1944年，设色纸本，高130厘米，宽67厘米
(选自曹骋，《张大千绘画技巧与赏析》，南昌：江西美术出版社，2013，第110页)。

受敦煌壁画的影响，张大千的荷花作品中也融入了壁画的金碧辉煌，用金线勾勒花瓣，呈现出工细精丽、灿烂辉煌的工笔花鸟风格，如1943年以钩金红莲、工笔鸳鸯创作的《佳藕图》，是张大千离开敦煌返回成都之际所作，画中显现出工细精丽、灿烂辉煌的工笔花鸟风格。另外一件荷花图是他1947年作的《嘉耦图》，采用泼彩泼墨画法，画中精工细致的描金朱荷，再加上墨绿色的茂叶，显得富丽堂皇而无匠俗之气。

4 结语

本文在前人的研究基础上，对张大千敦煌临摹壁画进行了综合的阐述，并围绕敦煌临摹画为中心，对张大千书画作品进行着重分析。张大千赴敦煌正值抗日战争期间，尽管在是否破坏壁画一事上发生一些争论，但我们的焦点应该放在临摹敦煌壁画产生的意义上。他的敦

煌临摹画汇聚着中国传统文化的精华，向人们展示了灿烂的敦煌艺术，鼓舞了中华民族的爱国主义精神，振奋了民族斗志，引起了极大的轰动，为敦煌和社会文化的发展指明了方向。

参考文献

- [1] 李旭东著《张大千与敦煌》[M]，北京：团结出版社，2018年。
- [2] 陈沛冬：《梦魂三匝绕敦煌——张大千临摹敦煌壁画考略》[J]，荣宝斋，2007年第1期。
- [3] 潘文汛：《唐及唐以前敦煌壁画设色研究及其在现代绘画的影响》[D]，中国美术学院，2010年。
- [4] 李莉：《试析张大千临摹敦煌壁画的意义》[D]，山西大学，2013年。
- [5] 刘颖：《浅议张大千敦煌画稿的当代价值》[J]，艺术教育，2015年第2期。
- [6] 曹栋：《论早期的敦煌绘画画法研究》[D]，中央美术学院，2013年。
- [7] 亓晓庆：《张大千绘画艺术思想研究》[D]，山东师范大学，2014年。
- [8] 马涛：《张大千敦煌壁画线描艺术探析》[J]，美术大观，2013年第1期。
- [9] 马涛：《张大千敦煌壁画女性形象研究》[J]，艺术家，2015年S2期。
- [10] 王炜民：《张大千对敦煌壁画研究的贡献》[J]，阴山学刊，1996年02期。
- [11] 刘再聪：《张大千与敦煌学》，《敦煌学辑刊》[J]，1998年第2期。
- [12] 李永翘：《历史不容扭曲(上)——张大千在敦煌并无毁损壁画情事》[J]，荣宝斋，2005年第2期。
- [13] 李永翘：《历史不容扭曲(下)——张大千在敦煌并无毁损壁画情事》[J]，荣宝斋，2005年第3期。
- [14] 贺世哲：《对张大千“不曾破坏敦煌壁画”之质疑》[J]，敦煌研究，2001年第1期。
- [15] 欣弘主编《1995-2002书画拍卖集成 全彩版 张大千》[M]，长沙：湖南美术出版社，2004年。
- [16] 雅昌艺术网：<http://www.artron.net>。

作者简介：姚心语（1997年10月），女，汉族，山东，首都师范大学硕士在读，油画专业。