

西域历史语言研究丛书

中国人民大学西域历史语言研究所主办
主编 沈卫荣

新疆佛教壁画的历史学研究

贾应逸 著

中国人民大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

新疆佛教壁画的历史学研究/贾应逸著.
北京:中国人民大学出版社,2010
(西域历史语言研究丛书/沈卫荣主编)
ISBN 978-7-300-12139-0

- I. ①新…
II. ①贾…
III. ①佛教-壁画-新疆-文集
IV. ①J219-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 083776 号

西域历史语言研究丛书
中国人民大学国学院西域历史语言研究所主办
主编 沈卫荣
新疆佛教壁画的历史学研究
贾应逸 著
Xinjiang Fojiao Bihua de Lishixue Yanjiu

出版发行	中国人民大学出版社				
社 址	北京中关村大街 31 号	邮政编码	100080		
电 话	010-62511242 (总编室)		010-62511398 (质管部)		
	010-82501766 (邮购部)		010-62514148 (门市部)		
	010-62515195 (发行公司)		010-62515275 (盗版举报)		
网 址	http://www.crup.com.cn http://www.ttrnet.com (人大教研网)				
经 销	新华书店				
印 刷	涿州星河印刷有限公司				
规 格	160mm×230mm 16 开本	版 次	2010 年 7 月第 1 版		
印 张	32 插页 3	印 次	2010 年 7 月第 1 次印刷		
字 数	502 000	定 价	88.00 元		

西域历史语言研究丛书编委会

主办：中国人民大学国学院西域历史语言研究所

主编：沈卫荣（中国人民大学国学院西域历史语言研究所）

编辑委员会委员：

王炳华（中国人民大学国学院西域历史语言研究所）

乌云毕力格（中国人民大学国学院西域历史语言研究所）

沈卫荣（中国人民大学国学院西域历史语言研究所）

毕波（中国人民大学国学院西域历史语言研究所）

黄朴民（中国人民大学国学院）

孟宪实（中国人民大学国学院）

孙家洲（中国人民大学历史学院）

魏坚（中国人民大学历史学院）

成崇德（中国人民大学历史学院）

罗丰（宁夏回族自治区文物考古所）

荣新江（北京大学历史系）

段晴（北京大学外国语学院）

齐东方（北京大学考古系）

刘迎胜（南京大学历史系）

达力札布（中央民族大学历史系）

宝音德力根（内蒙古大学蒙古学学院）

齐木德道尔吉（内蒙古大学蒙古学研究中心）

朱玉麒（新疆师范大学文学院）

吴玉贵（中国社会科学院历史研究所）

李 肖（新疆维吾尔自治区吐鲁番文物局）

张德芳（甘肃省文物考古所）

卓鸿泽（马来西亚自由学者）

中尾正义（日本综合地球环境学研究所）

松川节（日本大谷大学文学部）

杉山正明（日本京都大学文学部）

荒川慎太郎（日本东京外国语大学亚非研究所）

Max Deeg（英国 Cardiff 大学宗教系）

Kirill Solonin（俄罗斯圣彼得堡大学东方研究系）

Ruth Dunnell（美国 Kenyon 学院历史系）

Peter Schwieger（德国波恩大学中亚语言文化学系）

Karénina Kollmar-Paulenz（瑞士伯尔尼大学宗教系）

执行编辑组

组长：毕 波

组员：江晓辉 徐华兰 侯浩然 曾汉辰 安海燕 高 亮

英文编辑：Jennifer Dai

Editorial Board of the Monograph Series of Historical and Philological Studies of China's Western Regions

Research Institute of Historical and Philological Studies of China's
Western Regions(RIHPCWR)
School of China Studies, Renmin University of China, Beijing

Editor-in-Chief: Shen Weirong (RIHPCWR, Renmin University of China)

Editorial Board:

Wang Binghua (RIHPCWR, Renmin University of China)

B. Oyunbilig (RIHPCWR, Renmin University of China)

Shen Weirong (RIHPCWR, Renmin University of China)

Bi Bo (RIHPCWR, Renmin University of China)

Huang Pumin (School of China Studies, Renmin University of
China)

Meng Xianshi (School of China Studies, Renmin University of
China)

Sun Jiazhou (School of Historical Studies, Renmin University of
China)

Wei Jian (School of Historical Studies, Renmin University of China)

Cheng Chongde (School of Historical Studies, Renmin University
of China)

Luo Feng (Institute of Archaeology and Cultural Relics of
Ningxia Hui Autonomous Region)

Rong Xinjiang (History Department, Peking University)

Duan Qing (School of Foreign Languages, Peking University)

Qi Dongfang (Archaeology Department, Peking University)

- Liu Yingsheng (History Department, Nanjing University)
- Darijab (History Department, Central University of National Minorities)
- J. Buyandelger (School of Mongolian Studies, Inner Mongolia University)
- Chimeddorji (Center of Mongolian Studies, Inner Mongolia University)
- Zhu Yuqi (Faculty of Letters, Xinjiang Normal University)
- Wu Yugui (Institute of Historical Studies, Chinese Academy of Social Science)
- Li Xiao (Bureau of Cultural Relics in Turfan, Xinjiang Uygur Autonomous Region)
- Zhang Defang (Institute of Archaeology and Cultural Relics of Gansu Province)
- Hoong Teik Toh (Independent Scholar, Malaysia)
- Masayoshi Nakawo (Research Institute for Humanity and Nature, Kyoto)
- Shintao Arakawa (Institute of Asian and African Studies, Tokyo University of Foreign Studies)
- Takashi Matsukawa (Faculty of Letters, Otani University)
- Sugiyama Masaaki (Faculty of Letters, Kyoto University)
- Max Deeg (Department of Religious Studies, Cardiff University, England)
- Kirill Solonin (Department of Oriental Studies, St. Petersburg University, Russia)
- Ruth Dunnell (History Department, Kenyon College, USA)
- Peter Schwieger (Seminar fuer Sprach- und Kulturwissenschaft Zentralasiens, Bonn University, Germany)
- Karénina Kollmar-Paulenz (Institute of Religious Studies, Bern University, Switzerland)

Editorial Assistants:

Bi Bo, Jiang Xiaohui, Xu Hualan, Hou Haoran, Zeng Hanchen, An Haiyan, Gao Liang, Jennifer Dai

编辑缘起

中国是一个多民族、多元文化的国家，中国的国学应该包括对汉族和汉族文化以外诸民族及其文化的研究。本着这样的一个理念和共识，中国人民大学国学院成立伊始就积极倡导和组织对中国边疆民族地区各少数民族的语言、历史、地理和宗教文化的研究，并着手筹建西域历史语言研究所。在中国人民大学校方和社会各界的大力支持和推动下，经过一年多的筹备，中国人民大学国学院西域历史语言研究现已初具规模，兹谨推出《西域历史语言研究丛书》，以展示本所同人及其师友们的学术成果、学术主张和学术追求，同时亦期望其能够成为西域研究的一个国际性的学术平台，以此来联络国内、外从事西域研究的专家学者，共同推动西域历史语言研究的进步和繁荣。

中国人民大学国学院选择西域历史语言研究作为一个重点学科来建设，主要基于以下三点考虑：

第一，西域研究在中国的开展曾与作为一个民族国家的近代中国的形成具有不可分割的关联。清末中国受西方殖民主义势力的侵略，出现了前所未有的边疆危机。当时相当数量的爱国学者积极投身于“西北舆地之学”的研究，其成果对于中国领土不受瓜分和中国作为一个民族国家的地位的确立和边疆疆域的界定发挥了积极的作用。西域研究既然对中国的国家认同和疆域界定有如此重大的意义，它当然应当作为国学研究的一个组成部分而得到重视。特别是今天，在现代化和全球化的进程中，我们有必要通过对国学研究的倡导来深化对中国和中国传统文化的认识和理解，并对其做出更合乎时代的定义，此

时对西域和西域文化的研究自然应该继续成为国学研究的一项重要内容。

第二，西域研究，特别是西域历史语言研究是一门关涉多种学科的非常国际化的学问，重视西域历史语言研究有利于促进我国国学研究的国际化。西域历史语言研究在西方的中国研究中是一个既具有悠久传统，又享有崇高学术威望的领域。中国的“西北舆地之学”自清嘉、道以后，就因缺乏新数据、新方法而渐趋衰落，而西方的西域历史语言研究却因另辟蹊径而成绩斐然。以法国学者伯希和为代表的一批在西方学术界享有盛誉的汉学、西域研究学者在中国的西北地区，特别是敦煌和吐鲁番劫走了大量珍贵的西域古文献，他们利用历史语言学的方法，用汉语古音和民族、异国语言互相勘同、比对等方法来处理、解释这些多种语言的古文献数据，其成就不但远远超出了中国传统的“西北舆地之学”，而且亦曾在西方中国研究史上写下了辉煌的篇章。尽管今日世界的中国研究从方法到内容均已日趋多样化，但西域历史语言研究依然具有相当大的影响力，是能够凝聚世界各国学者的一个跨学科的学术领域。国学研究的对象虽然是中国，但国学研究的方法、水平、影响应该具有世界性。要使中国的国学研究与世界的中国研究进行有益的对话和交流，真正实现中国学术与国际学术的接轨，我们必须重视和加强中国的西域历史语言研究。

第三，从事西域历史语言研究对于中国学者来说具有西方学者不可及的天然优势，不但数量庞大的有关西域的汉文古文献是西域历史、文化研究的坚实基础，而且西域语言中的大多数是中国国内诸多少数民族同胞依然在使用的活语言。中国学者本应在这个领域大有作为。令人遗憾的是，中国的西域历史语言研究虽然于上个世纪前半叶在陈寅恪、王国维、陈垣等一代杰出学者的倡导下有过短期的辉煌，但这个传统并没有得到很好的继承和发展。当王国维、陈寅恪被今天的国人推为数一数二的国学大师时，中国的西域历史语言研究远远没有走在世界的最前列。相反，在这个领域的各个子学科中，中国学者拥有话语权者寥寥可数，不少子学科的研究在中国学术界已成或即将成绝学。这样的局面将阻碍中国学术赶超世界一流水平的进程，更不利于多元文化在中国的同存共荣与和谐发展。有鉴于此，我们积极倡导西域历史语言研究，激励中国学者在这个特殊的领域内充分发挥我们潜在的优势，扬长避短，冀在较短的时间内，缩短与国际一流学术

水平间的距离；并以中国人民大学国学院为基地，培养下一代西域历史语言研究人才，重兴绝学！

需要说明的是，西域是一个历史的概念，在不同的历史时期，西域这一名称的指域常常发生或大或小的变化。通常说来，西域有广义和狭义之分，狭义西域一般指的是天山以南、昆仑山以北、葱岭以东、玉门关以西的地区。而广义的西域则指中原王朝西部边疆以西的所有地区，除包括狭义西域地区，还包括南亚、西亚，甚至北非和欧洲地区。古代西域地区是一个民族迁徙、融合十分频繁的地带，亦是东西文化交流的一个中心枢纽，因此在西域地区出现过的众多民族，他们的历史、语言、宗教和文化之间有着千丝万缕的联系。正因如此，西域研究必须是一个有机的整体，无法将这个整体依照民族、语言和疆域等任何范畴做人为的割裂。但鉴于中国人民大学国学院西域历史语言研究所的指导方针和总体建构，我们借用“西域”这个历史词汇，更多的是出于对中国学术传统的尊敬和继承，而“西域”这个名称于此所指的范围主要是地处中国境内的广大西部地区，与历史上所说的西域不同。与此对应，西域历史语言研究的对象主要是历史上曾在中国境内西部地区生活、活动过的众多民族的历史、语言和文化。限于国学院西域历史语言研究所现有研究人员的组成和学术条件，我们目前的研究重点主要放在几个与西方中亚学研究相对应的学科上，即突厥（回鹘）学、蒙古学、满学、西藏学和西夏学等等。

我们采用“西域历史语言研究”这个名称，并不表明我们仅仅重视对西域的历史和语言的研究。我们主张将西域研究建设作为对西域地区各民族、文化的一种跨学科的综合研究，因此各人文学科，乃至自然科学学科的合理方法都应该被运用和整合到西域研究这一学科之中。我们之所以强调西域历史语言研究，是因为我们比较推崇用传统的历史语言学方法来研究西域这一地区的历史和文化。我们鼓励采用实证的语言学、文献学，亦即西方所说的 philology 的方法来处理、解读西域地区出土的各种不同语言文字的文献和实物资料，并以此为基础对西域各民族的历史、语言、宗教、文化作出合乎历史事实的描述和解释。我们决不排斥对西域研究作宏观的理论建构，也不反对将学术研究的新方法、新范式引进我们从事的西域研究之中，但我们坚持的是：任何宏大叙事必须以扎实、科学的实证研究为基础，特别强调西域历史语言研究的基础建设，推崇朴实、精细

的学术风格。

欢迎海内外从事与关心西域历史语言研究的专家、学者、朋友们来和我们一起推动中国西域历史语言研究，祝中国西域历史语言研究进步、繁荣！

沈卫荣

2007年3月22日

Editor's Preface

China has long been a country with many ethnic groups and multiple cultural traditions, therefore, China studies must include researches on non-Han ethnic groups and their cultures. It is based on such a common understanding that the School of China Studies of Renmin University of China has been actively promoting and organizing researches on the language, history, geography, religion and culture of ethnic minority groups of China's frontier regions ever since its inception. The school has also made the decision to establish the Institute for Historical and Philological Studies of China's Western Regions. With strong support from the university as well as the society, the Institute has now been established after a year of preparation. We are now launching the "Monograph Series of Historical and Philological Studies of China's Western Regions". These publications present academic approaches, pursuits and achievements of the Institute's members and their colleagues and friends all over the world. We hope the Monograph Series will serve the scholarly community as an academic platform for rallying scholars both within and outside China to improve and ensure the flourishing of historical and philological studies of China's western regions.

Three main considerations prompted the School of China Studies at Renmin University of China to choose the historical and philological study of China's western regions as one of its core research fields to be especially promoted.

First, the development of research on China's western regions was inseparable from the formation of China as a nation state. During the late Qing, the aggression of Western colonialist and imperialist powers brought about unprecedented and severe crisis in China with the insecurity of its frontier regions. It was during such a time many Chinese scholars devoted their time and energy in "the geographic and historic studies of the northwest regions." Their work made significant contributions to preventing Chinese territory from being taken away by western colonialists, to the establishment of China as modern nation state, and to defining the national borders of China. Since such research was vital to the formation of China's identity as a nation state and the definition of its national boundary, it should be sincerely viewed as an integral part of China studies. It is particularly necessary for us to deepen our own understanding of China and its cultural traditions and give it a new definition befitting contemporary circumstance by means of promoting China studies in the time of modernization and globalization. It goes without saying that studies of China's western regions should be continuously promoted as an important component of China studies in this particular time period for facing the new challenge of modernization and globalization.

Secondly, the study of China's western regions, specially the historical and philological study of the region, is a highly internationalized scholarship that involves many different academic disciplines. Putting emphasis on historical and philological studies of China's western regions will advance the goal of promoting China studies into an internationalized discipline of high scholarly standard. In the West, historical and philological study of China's western regions is a field with both a long tradition and great prestige. In China, due to the lack of new materials and methodological innovation, the "geographic and historic studies of the northwest regions" began to decline after the Jiaqing and Daoguang reign of the Qing dynasty. Meanwhile, study of China's western regions in the West made great progress along new paths. As represented by the French scholar Paul Pelliot, a generation of well-known European, Russian, Japanese and

American Sinologists and others of Central Asian studies took possession of large numbers of precious ancient manuscripts and artifacts from China's western regions, especially from Dunhuang and Turfan. Not only that, they also implemented new historico-philological approaches to deal with these newly acquired manuscripts in various languages and scripts. By comparing the phonetics of Classical Chinese with that of ethnic minorities and foreign languages they were highly successful in deciphering and interpreting these multi-lingual documents and manuscripts. Their accomplishments not only surpassed that of traditional Chinese "scholarship on the northwestern regions" of the Qing dynasty but have also left a magnificent chapter in the history of China studies in western academia. Despite the fact that Chinese studies in the world has now been highly diversified in terms of methodology and content, historical and philological study of China's western regions remains an interdisciplinary field that is very influential and capable of attracting and rallying scholars from various countries all over the world. Although the object of China studies is China, the methodology and academic standard of China studies should be internationalized. In order to foster dialogue among scholars of China studies within and outside China, and to truly connect Chinese scholarship with the rest of the world, we must emphasize and strengthen the historical and philological study of China's western regions.

Thirdly, Chinese scholars have certain advantage over western scholars when entering the field of historical and philological studies of China's western regions-not only do the large number of ancient Chinese documents about China's western region provide an irreplaceable foundation for researches on history and culture of the region, in addition many of the languages of the region are still in use by minority ethnic groups within the borders of China today. Chinese scholars should have played an important role in this field. Indeed, the study of China's western region in China did experience a brief period of glory with the leadership of outstanding scholars such as Chen Yinke, Wang Guowei and Chen Yuan and etc. during the 1930 and 1940s.

Regrettably, this tradition has not been sustained and developed. While today Wang Guowei and Chen Yinke are praised as the greatest scholars of Chinese studies, Chinese scholarship on China's western regions is far from advanced in comparison with that of the West and Japan. Instead, few Chinese scholars are capable of participating in discourses of the field, and quite a number of subfields are on the brink of extinction. Such a serious situation is an obstacle for Chinese scholars to raising the quality of academic research to the highest international standard, and it will also hamper the harmonious co-existence and prosperity of various cultures within China. In light of this, we are eager to promote historical and philological studies of China's western regions, to encourage Chinese scholars to play up our strength in this special field, and to close the gap between Chinese scholarship and the best scholarship of the world in this field. We also plan to use the School of China Studies at Renmin University of China as the base for training the next generation of scholars in the field of historical and philological studies of China's western regions and revive the endangered subfields.

It must be noted that *Xiyu, or Western Region* is a historical concept, with the actual geographic area indicated by this term often expanding or contracting in different time periods. There is a difference between a broadly and narrowly defined Western Region; the latter includes the area south of the Tianshan Mountain, north of the Kunlun Mountain, and east of Cungling and west of the Yumen Pass. Broadly defined, the Western Region includes all the areas beyond the western frontier of the dynasties centered on China proper. In other words, besides those included in the narrowly defined western region, the broadly defined western region included West Asia, South Asia, and even parts of North Africa and Europe. Due to the fact that the western region was an area of frequent migration and mingling of peoples before the modern era, it was a melting pot of Eastern and Western cultures. There were countless interactions among various ethnic groups, religions, languages and cultures that had once appeared in this region in history. Therefore, in studying this region we

must view it as a whole, and we should not arbitrarily dissect it along lines of ethnicity, language and territory. However, given to the guiding principle and the current make-up of the Institute for Historical and Philological Studies of China's Western Regions at Renmin University of China, our borrowing of the term Western Region is more out of respect and continuity of Chinese scholarly tradition. Our use of the term is mainly to indicate the vast areas of China's west, and thus is not the same as the term used in the past. The term here includes today's Xinjiang, Tibet, Gansu, Qinghai, Ningxia, and Inner Mongolia. Accordingly, the main object of our study is the histories, languages and cultures of the numerous ethnic groups that have lived within the western borders of China in the past. Framed by the academic interest of current members of our institute, our research emphasis is given to those academic fields which are equivalent to Studies of Central Eurasia, or Central Asia and Inner Asia, especially to Turkology (Old Uigur Studies), Tibetology, Mongol, Manchu and Tangut studies in western academia.

When we use the term "historical and philological studies," we do not mean to have history and philology (or linguistics in its narrow sense) of China's western regions as the only objects of study. Indeed, we propose to build the field into a syncretic and comprehensive study of the various ethnic groups and cultures of China's western regions. Therefore, we should incorporate into it various disciplines and approaches in humanities as well as in the sciences. The reason that we emphasize historical and philological study here is that we strongly believe that all researches on China's western regions have to be carried out on a solid historico-philological foundation. We encourage the application of historico-philological approaches to process and interpret the written documents and other artefacts that have been unearthed in these regions. We believe that only out of such solid historical and philological studies can we produce logical descriptions and explanations of the histories, languages, religions and cultures of various ethnic groups in China's western regions. We do not object to macro-theoretical construction in the study of China's western re-

gions, neither are we against the introduction of new methodologies and new paradigms into this field. However, we must insist on having our scholarship based on a solid historico-philological foundation, call attention to the necessity of fundamental research on primary sources, and promote a straightforward and detailed research style.

We sincerely welcome colleagues and friends both within and without China to work together with us to promote and ensure the flourishing of the study of China's western regions!

Shen Weirong

March 22, 2007

目 录

前 言	1
-----------	---

一、新疆壁画研究的回顾与思考

新疆石窟和寺院遗址研究 50 年的回顾与思考	3
新疆石窟艺术研究	
——《中亚佛教艺术》序	33
唐代新疆的佛教艺术	57

二、于阗佛寺与佛教发展

尼雅遗址北部的佛寺研究	75
和田热瓦克佛塔建筑和造像的艺术因素	85
于阗佛教图像中的地神研究	96
敦煌藏经洞遗书与和田佛教遗址	109

三、龟兹壁画与社会变迁

克孜尔中心柱窟菱格因缘故事画探析·····	123
克孜尔第 114 窟壁画的大乘思想·····	142
克孜尔石窟与莫高窟涅槃经变比较研究·····	154
历史画廊	
——库木吐喇石窟壁画研究·····	170
库木吐喇回鹘窟及其反映的历史问题·····	208
德国吐鲁番探险队窃取库木吐喇石窟壁画的位置核对·····	223
画壁虹桥	
——森木塞姆等石窟壁画研究·····	241
森木塞姆石窟概述·····	280
初论克孜尔尕哈石窟中的吐蕃洞·····	300
唐代安西密经译僧利言考·····	308

四、高昌石窟与历史考察

鸠摩罗什译经和北凉时期的高昌佛教·····	317
《且渠安周造寺功德碑》与北凉高昌佛教·····	334
交河故城佛教遗址的调查与研究·····	344
新疆吐峪沟石窟佛教壁画泛论·····	372
吐峪沟第 44 窟与莫高窟北凉洞窟比较研究·····	393
柏孜克里克石窟初探·····	402
莫高窟第 409 窟与高昌回鹘供养人像比较研究·····	434
伯西哈石窟研究·····	448
后 记·····	461

Contents

Preface	1
---------------	---

1 Review and Consideration of Research on the Mural in Xinjiang

Review and Reflection of Research on Caves and Monasteries	
Sites in Xinjiang 50—year	3
Cave Art Research in Xinjiang	
—— <i>Buddhist Art in Central Asia</i> , Preface	33
Buddhist Art in the Tang Dynasty in Xinjiang	57

2 Buddhist Temples and the Development of Buddhism in Khotan

Buddhist Site Discovered in Xinjiang, Niya	75
Rewake Art of Pagoda Architecture and Statues of Factors	85
Khotanese Buddhism in the Image to the Trouble to Study	96
Dunhuang Library Cave Testament and Buddhist	
Ruins of Khotan	109

3 Kucha Murals and the Social Vicissitude

Kizil Center Column Cave Story Art Analysis Fate Lingge	123
Analysis of 114 Cave Murals at Kizil	142
Comparative Study on Nirvana Sutra of Mogao	

and Kizil Caves	154
The Historical Decorated Corridor	
——Study on the Mural at Kumtura	170
Kumtura's Uighur Cave Historical Issue	208
The Storehouse and Steals for Germany Turfan Exploring	
Party in Kumtura Cave	223
Hongqiao Wall Painting	
——Murals at Simsim Grottoes and Other Research	241
Simsim Grottoes Overview	280
Tibetan Cave in Kizilgaha Grottoes	300
A Study of Anxi Translation Monk Liyan of Tang Dynasty	308

4 Gaochang Grottoes and Historical Study

Gaochang Buddhism of Kumarajiva Period of Scriptures	
Translated and Northern Liang	317
“The Qiejuanzhou Temple Merit Monument” and	
Gaochang Buddhism of Northern Liang	334
Investigation and Study of Jiaohe Cite and Buddhist Relics	344
The Discuss on the Murals of Toyuq Grottoes	372
Comparative Study on Toyuq 44 and Mogao Caves of	
Northern Liang	393
A Exploration of Bezeklik Cave	402
Comparative Study on Donor of Mogao	
Cave and Bezeklik	434
Research on Boxihaer Caves	448
Postscript	461

前言

佛教于公元前后传入我国新疆，开始在统治者中间弘布，各地国王纷纷崇信，成为虔诚的佛教徒；并以佛学作为治国思想，请高僧为国师，甚至“国王大臣谋议国事”，也要“访及高僧，然后宣布”。佛教影响着各国的政治。随之，佛教艺术也如火如荼地发展了起来，各地纷纷建塔修寺，开凿石窟，妆銮佛像，彩绘壁画。保存至今的佛教建筑遗址大约有 116 处，其中佛塔 19 处，寺院 59 处，石窟 38 处；此外，古城中还有许多佛教建筑，如交河故城现仍存 52 处，高昌故城有 60 多处。其数量之多，十分惊人；特别是石窟，数量居全国之首，尤以龟兹和高昌石窟保存的壁画较多，其中的克孜尔石窟与敦煌、龙门、云冈、麦积山石窟齐名。

新疆的这些佛教建筑“雕纹刻镂，金银覆上”，“梁柱、户扇、窗牖皆以金箔”，庄严妙好。塑造的佛像高大端庄，威肃巍然，宝饰焕灿；壁画“丹青妙画”，“殆越人工”。所有这些都是古代新疆经济文化发展的集中反映；同时，由于新疆居古代欧亚交通——丝绸之路的要冲，是东西方文化的荟萃处，因而，新疆佛教艺术又是中外文化交流的载体。回顾历史，我们仿佛走在漫长的丝路古道上，看到那一幅幅场景：雄伟壮观的塔寺林立，匠心独运的石窟镶嵌在陡崖峭壁上，端庄慈祥的佛和菩萨像焕若灿烂，绚丽多彩的壁画满铺墙面。在这里，凝聚着新疆古代各族人民的智慧，它是中华各民族不朽的文化遗

产，今天，成为我们研究历史、文化、民族等的重要资料。

1961 年秋，我刚来到新疆博物馆时，正值受中国佛教协会委托的北京大学历史系阎文儒教授和通一法师率团考察新疆石窟归来作报告。大家虽听得十分兴奋，我却一头雾水，疑问重重。1965 年，中央美术学院陆鸿年教授带领学生前来新疆临摹壁画，当那些临品悬挂在博物馆墙壁上时，我凝视许久许久，被那五彩缤纷、婀娜多姿的画面所吸引，但不能领会它的内涵。直到 1978 年，我才有幸去参观克孜尔、库木吐喇等石窟，生平第一次进入这个“天堂”：抬头仰望，灿若星辰的故事画，目不暇接；低头仔细琢磨那些供养人像，华丽的服饰，仿佛在向我炫耀他们所处时代的繁荣。这时，我虽亲临“仙境”感受到当时人们的虔诚，却还是不懂他们及其所属时代的“奥秘”。此后，那些琳琅满目的壁画，总是在我的脑海里盘旋，在我眼前晃动。面对着丰富的历史画卷，我翻阅有关新疆的历史著作，却未能找到运用这些资料增强对古代新疆各个时期文化发展认知的叙述。

1983 年至 1995 年间，由于工作的需要，我全身心地投入到新疆石窟壁画的编辑和研究中，以后又有缘牵涉到寺院遗址及其壁画，如和田地区出土的佛教遗物等。我踏着前人的足迹，一遍遍地重温古代历史，运用对新疆出土文物的理解，从头学习佛教知识，翻阅佛教经籍，和我的同行们一起，不断追逐这些佛教壁画所反映出来的新疆古代社会与历史，如壁画内容依据的佛教经典，宣扬的佛教思想；人物的衣冠服饰和物质文化状况；壁画风格、技艺及其演变发展等，多方面去了解它们的时代背景和所属民族。目前，我感到稍有收获的是：可以从高昌壁画中分辨出从公元 5 世纪至 13 世纪，分别属于北凉时期的匈奴（小月氏）人，麹氏高昌至唐西州的汉风格和 9 世纪以后的回鹘人壁画。可以从回鹘壁画中分析出 9 世纪末—10 世纪中、10 世纪中—11 世纪中、11 世纪中—12 世纪及 13 世纪时期。还可以从龟兹壁画分析出公元四五世纪到 11 世纪的壁画，其所属民族有龟兹人、汉人、吐蕃人和回鹘人，也许还有骨禄逻人。当然，这仅仅是尝试，我衷心地冀望这些点滴认识有助于今后对新疆历史的研究。

同时，我也深感还有许多问题，如洞窟形制的形成，建筑工程的特点；壁画内容、佛教思想及其社会背景；绘画风格、技艺的演变……所有这些内涵所反映出的新疆社会历史的变迁和发展等，有待

进一步的努力和研究。

近年来，一批年轻学者已经走进深山峡谷，与那些历经千年的壁画艺术相伴，去追求艺术的真谛。我期待着新疆佛教壁画研究更深入，更辉煌。

一、新疆壁画研究的回顾与思考

新疆石窟和寺院遗址研究 50 年的回顾与思考^{*}

佛教及其艺术传入新疆后，根据当地的自然条件和传播需要，在山地和平原分别建筑了石窟和寺院。在新疆境内，保存至今的石窟主要有龟兹石窟和高昌石窟。龟兹石窟以克孜尔和库木吐喇石窟为代表，包括森木塞姆、克孜尔尕哈、玛扎巴哈、温巴什、台台尔和托乎拉克艾肯石窟等。高昌石窟以吐峪沟和柏孜克里克石窟为代表，包括雅尔湖、奇康、伯西哈、胜金口和大、小桃儿沟等。七个星石窟和三仙洞也保存有洞窟和壁画，喀什、叶城等地仍残存一些洞窟遗迹，但塑像和壁画早已残毁。在城市和平原地区修建的寺院，历经千百年自然和人为破坏，大部分已荡然无存了。现仅存的遗址也只是些残垣断壁，如疏附县的莫尔佛寺，洛浦县的热瓦克佛塔，库车县的苏巴什和哈密市的白杨沟佛教建筑群遗址等。此外，还在楼兰、精绝、交河、高昌等故城中也保存有佛教遗址。

这些石窟和寺院，早在 20 世纪初，就引起俄、日、德、法、英等国探险和考古家的重视，纷至沓来，考察，测绘，拍摄，发掘，并拿走出土的所有文物，割取壁画，甚至把整窟壁画揭下，运回本国。新疆的这些石窟和寺院的考古资料一经公之于世，立即引起东西方学

^{*} 此文原载韩国中央亚细亚研究会编：《中央亚细亚研究》第 6 号，31～56 页，首尔，2001。

者的注视，纷纷进行研究，并撰写文稿、著作。中国国内考察和研究的情况，最早见于18世纪谢济世所著的《戎幕随笔》和19世纪徐松所著的《西域水道记》，其中提到克孜尔和库木吐喇石窟，可是直至20世纪二三十年代，新疆石窟才引起国内学者的重视，罗振玉和郑振铎先生分别编辑出版了《高昌壁画菁华》和《域外所藏西域画》等，将国外学者的研究成果介绍给国人。中国西北科学考察团的黄文弼先生曾于1928—1930年间考察了新疆石窟和寺院。

近50年来，由于中国政府重视石窟及遗址的保护工作，设立专门机构，新疆境内各地区有了文物保护管理所，负责保护管理这些石窟和遗址，划定保护范围，建立了保护档案等，多次组织专家和业务人员考察，测绘，拍摄，临摹，研究。还成立了龟兹石窟研究所，专门保护管理古龟兹（约相当于今阿克苏地区）的所有石窟，并重点对其进行研究。

由于新疆位于古代丝绸之路的要冲，是沟通东西方经济文化的桥梁，也是佛教从印度向东方传播的枢纽，又是多民族聚居区。新疆的石窟、佛寺及其艺术不仅表现出强烈的地域和民族特色，是古代新疆社会文化的真实反映，而且，还因其保留了希腊、印度、犍陀罗和波斯艺术的成分，也是研究东西方经济文化交流的珍贵形象资料。因而受到广大文物、考古、历史和艺术等各方面专家、学者的关注，特别是近20年来的研究跨入了一个新阶段。现仅据个人所知，就近50年来发现的石窟、发掘调查的佛教遗址及其研究所取得的成果作一具体分析。由于知识有限，难免挂一漏万。

新发现的洞窟和寺院遗址

20世纪50年代以来，随着文物普查工作的进一步开展和考古事业的发展，对新疆境内现存的佛教石窟和佛教遗址进行了调查，发现和发掘了一批石窟和佛教寺院遗址，推进了学术研究。

一、新发现的洞窟

20世纪70年代，在克孜尔和库木吐喇分别发现了一些洞窟。1999年，又在库车县阿格乡发现了一座石窟。

（一）克孜尔石窟新 1 窟

1973 年在克孜尔发现了一座隋唐时期洞窟，位于谷西区中段、第 67 窟下方、69 窟的南侧，与 69 窟组成一组对窟，被称为新 1 窟。^① 这座中心柱窟窟顶已塌毁，主室两侧壁和左、右行道外侧壁前有矮像台，后室后壁前筑涅槃台。发现时残存三身雕塑和一些壁画。一尊是佛涅槃塑像，右胁卧于涅槃台上，长 5.3 米，现仅存折叠式的枕头和身披的残破袈裟；右行道外侧壁有两尊泥塑立佛残躯。透过这些如“湿衣贴体”的袈裟可领略到笈多艺术的韵律和新疆雕塑的特色，如表现人体膝盖所在的优美的圆形褶皱等。佛涅槃塑像上方的壁面存四身举哀力士画像；前壁的分舍利图可见建筑和两身人物；三身色彩鲜艳的飞天仍翱翔在窟顶（图版一）。

近年来，为配合洞窟维修清理了窟前的堆积物，发现一些小型洞窟。1989 年和 1990 年分别发掘谷西区 10 窟和 24 窟前被埋没的洞窟，出土一批遗物，有龟兹文本简、陶器等。2000 年又清理谷内区西侧洞窟，发现一座洞窟，清理出了一批遗物。这些都为克孜尔的研究增添了新资料。^②

（二）库木吐喇谷口区第 20、21 窟和大沟区第 75、79 窟

1977 年和 1979 年，库木吐喇谷口区第 2 沟发现了两座相距仅 50 米的洞窟，位于格伦威德尔所说第 2 峡谷窟下方的左侧。起初被称为新 1、2 窟，后来统一编号为谷口区第 20、21 窟。^③

这是两座平面呈方形的穹窿顶窟。第 20 窟主室边长约 3.7 米，地面中央残存横长方形狮子台座，上面的主尊塑像已碎为泥块散落在四周。主室前面有长 3.4 米、宽 1.3 米的门道，门道两侧凿有圆拱顶小龕。

左侧龕内保存有现知龟兹境内仅有的一身完整的圆雕佛塑像。在

① 许婉音：《克孜尔新发现的洞窟》，载《文物》，1989（12）。

② 参见新疆文化厅文物保护维修办公室：《1989 年克孜尔千佛洞窟前清理简报》、新疆文物考古研究所：《1990 年克孜尔石窟窟前清理报告》和新疆龟兹石窟研究所：《克孜尔千佛洞谷内区洞窟清理简报》，载《新疆文物》，1991（3）、1992（3）和 2001（1）、（2）。

③ 参见梁志祥、丁明夷：《新疆库木吐喇新发现的几处洞窟》，载《文物》，1985（5）；新疆博物馆编：《新疆石窟·库车库木吐喇石窟》，上海、乌鲁木齐，上海人民美术出版社、新疆人民出版社，1992。

绿色僧祇支和土红色袈裟上堆贴泥条，表现一条条凸起的褶襞，袈裟的边沿饰折线（或称锯齿、三角）纹，与云冈石窟的早期造像相似。这身佛坐像与两侧壁的画面组合成降魔成道的佛传图。佛的右侧壁绘三魔女诱佛图，左侧为众魔怖佛像。这也是现知龟兹境内唯一残存的一幅塑绘结合的代表作。塑绘巧妙组合，共同表现一个情节或主题的艺术形式是龟兹石窟常常使用的一种手法。

穹窿顶中心绘大莲花，用放射线将窟顶划分成 11 个梯形条幅，条幅内相间绘立佛和立菩萨像。佛和菩萨的两脚旁各有一天人合十供养（图版二）。主室两侧壁，发现时仅存左壁，上方相间绘圆拱和梯形龕表示天宫，龕上方饰云气纹，下方以椽、枋等扶托，椽头绘莲花、兽头等图案。佛和菩萨结跏趺坐在龕内，正在禅定。侧壁则绘六排方格佛传图，每排 10 幅，共 60 幅，但因剥蚀严重，内容难以辨识。供养人绘于门道壁。

第 21 窟的形制与 20 窟相同，只是门道壁仅凿一龕，龕内没有塑绘。而穹窿顶的梯形条幅内全绘菩萨立像。在淡土红色和蓝灰色相间的背景中，飘动着朵朵白花，13 身菩萨，除 1 身外，均双双相对而立于盛开的莲花上。他们或手提净瓶，或擎莲花，或托钵，或持花绳供养。当你抬头仰望时，仿佛一身身菩萨从天际而降，洒脱高雅。

这两座洞窟中的人物造型强调健壮之美，显示了犍陀罗佛教艺术的影响；躯体呈“S”形屈曲，表现出印度舞蹈造型的特征；洞窟和人物的装饰又有中原因素。将几种不同风格的艺术巧妙地融合在一起，并掺入自己传统的成分，如几何形图案、塑绘结合的表现形式等，决不是佛教艺术初传入时期的作品，而是经过一段发展过程而出现的艺术。从这两座约建于 5 世纪的洞窟中可以看到，龟兹佛教艺术的大部分特点已经形成。

1979 年，北京大学石窟考察队在大沟区发现了一座平面呈长方形的纵券顶小窟。正壁绘结跏趺坐的比丘状人物（或为地藏菩萨），双手置腹前捧钵，周围绘六道轮回图，下方墨书汉文发愿文。两侧壁依次绘佛、菩萨和供养人像。从供养人题名“骨禄”氏看，应是 9 世纪左右、骨禄氏的影窟，对研究新疆境内的佛教和各民族信仰佛教的情况有重大意义。

1982 年，在大沟区第 7~9 窟上方的断崖上又发现了一座方形窟，窟顶原为穹窿式，发现时已经塌毁。现存壁画系多次重绘，从地面中央的台座上可以看出有三层画面。台上的坐佛像已被移置于右壁

处，台基四壁在白粉涂的壁面上，用赭色线条勾勒画面：右侧为乾夷王施头本生；左侧内容不清；只有正壁描绘的一列七身供养人像敷了彩。主室各壁上部原绘方格坐佛，每列大致十身。左壁下部绘横向连续式的地狱变。前壁窟门左侧绘一列五身供养人。上述两处供养人上方均横书龟兹文，每身人物旁都有竖行的汉、回鹘文题名（图版三）。

（三）库车县阿艾石窟

1999 年发现的阿艾石窟最受人们关注。该石窟位于库车县城北面阿格乡依塔克村，东经 $80^{\circ}05'$ ，北纬 $42^{\circ}08'$ 处。洞窟开凿在天山山脉库木鲁克艾肯沟内一条叫克孜利亚的峡谷的西崖，217 国道独库段路经沟口。峡谷曲折幽深，沟内涓流潺潺，崖壁疏松，洞窟距谷底 30 米，洞窟口沙砾成堆，低矮不规则。^①

阿艾石窟现仅发现了一座洞窟。洞窟平面为长 4.6 米、宽 3.4 米的长方形，面积约 15.64 平方米。窟顶为纵券式。主室地面中央设方形基座，台基平面平坦，台上的主尊塑像早已无存。台基与左、右、后三壁形成供礼佛右旋的行道。在右行道的堆积中出土有石雕佛像。

整个洞窟的壁画已剥落，但透过那斑驳的画面仍可辨识内容，领略精美的绘画艺术。正壁描绘《观无量寿经变相》，窟顶残存千佛像，两侧壁为佛和菩萨立像，其间有禅定千佛，并墨书汉文和古代民族文字题记。该窟残存的一些汉文题记，为研究提供了珍贵的资料。

正壁的《观无量寿经变相》基本是根据《佛说观无量寿佛经》而绘制的，以中原式的横幅状展开。中堂为佛法会，残存右侧竖条幅“十六观”的局部。中堂说法的无量寿佛和两侧胁侍的观世音、大势至菩萨描绘得光彩夺目，每侧还有 21 身，共 42 身菩萨围绕。天空中赴会的三组一佛二菩萨缓缓飞来，两身飞天自由翱翔，阮咸、箏、笛、鼓、笙、琵琶等“不奏自鸣”。佛台前，楼阁耸立；楼台上，伎乐演奏，净水荡漾。残存 8 身伎乐，只见一身正在演奏腰鼓，一身翩翩起舞。池中莲花丛生，白鹤伫立……一派美妙的佛国情景。右侧竖式条幅中的“十六观”残破过甚，仅可见韦提希夫人坐地上，面前有一楼阁，楼呈方形，两层，下层出檐，上层为庑殿顶。上方云中有披袈裟

^① 参见新疆龟兹石窟研究所：《库车阿艾石窟第 1 号窟清理简报》，苗利辉：《阿艾石窟的壁画内容及历史背景》，载《新疆文物》，1999（3）、（4）。

的佛或菩萨像。可能与敦煌莫高窟第 171 窟同类画面中的第 14 观相似，或者可能是敦煌遗书 S. 3352 号所称的“第六宝楼观”。《佛说观无量寿佛经》中不见这一内容。此图的下面仍残存一童子，身穿缝缀蓝色边饰的方领紧身，窄袖衣，有可能是第 15 观上辈上品往生。

券顶满绘千佛，现仅存右（西南）侧的 9 排。这些佛像都有身光、背光；内着僧祇支，袈裟披两肩，结跏趺坐，双手相叠置腹前，呈禅定式。以赭色和粉色（剥落不太清晰）袈裟相间排列，形成斜向的条条色带，表示十方诸佛，光光相接。在这些佛像间以竖式条幅墨书汉文供养人题名，现存 17 处。其中较完整的有：“梁信敬造十六佛”、“寇俊男善庆造七佛供养”、“妻白二娘造七佛一心供养”、“申令光敬造十六佛供养”、“李光晖造十六佛一心供养”等。左侧仅残存 3 身千佛像，不见题记。

千佛像下方，即右侧壁描绘佛和菩萨立像，仅残存 5 身。在这些像的右侧，以墨线勾出竖式榜题框，内墨书汉文题记。从后端向前，依次为：

（1）立佛像。旁边有少数民族文字题记，可惜不能辨识。

（2）药师琉璃光佛立像。内穿绿色僧祇支，外披袈裟。左手置胸前，托钵；右手举肩侧持锡杖。右侧汉文题记“清信佛弟子行官杨（？）崖（？）□年五月十五日□拜记”。左侧绘禅定佛像数身，与第（3）身相邻。

（3）文殊师利菩萨像。菩萨坐多层莲瓣纹座上，头戴宝冠，面向右侧，袒上身，腰接裙，帔帛后飘，佩璎珞、臂钏、腕镯等。右侧汉文题记曰：“文殊师利菩萨似光兰为合家大小敬造”。左侧旁绘 5 排每排 2 身禅定佛像，与第（4）身卢遮那佛像相邻。

（4）卢遮那佛立像。身上画日、月、佛、天人、阿修罗、象、马、蛇等，左肩上有一钟（图版四）。右上方墨书“清信佛弟子寇廷俊敬造卢遮那佛”。

（5）药师琉璃光佛立像。装束和托持与（2）相同，右侧墨书汉文“清信佛弟子寇廷俊敬造药师琉璃光佛”。左侧有“为佛□□□供养”的汉文，应是前面已残损画像的题记。

左侧壁的画面，从后端至前依次残存有：菩萨、观世音菩萨，又一身观世音菩萨和坐佛像。其余的壁画和题记已漫漶不清或剥落。

这是一座唐代的石窟，洞窟形制与库木吐喇第 11、14 窟相同，

壁面内容和绘画风格与库木吐喇第 16 窟一脉相承；也与敦煌盛唐时期莫高窟第 171 窟的壁画相似，粉本也可能来自敦煌。在东面距石窟所在地十几公里处，就有唐代屯田和冶炼遗址——阿艾遗址。该石窟可能是居住在这里的汉族士卒集资开凿的，其中“行官”题名，说明也有一般小官吏参与。

从侧壁刻画的“己巳年五月十五日白光□”看，9 世纪时，该窟已经废弃。

此外，1995 年第二届全国石窟专修班还对拜城黑英山乡的阿克塔什、玉开都维和亚吐乡的喀拉苏、都干和萨喀特喀五处石窟进行了调查。^①

（四）柏孜克里克石窟的新发现

1980 年，对柏孜克里克石窟进行维修，并清理窟前堆积时，在崖上窟群区发现洞窟 14 座，崖旁设木制吊桥和崖下相通。^②崖下河床旁为寺院遗址，其中有三座塔基、一座佛殿、影窟、几处僧房和过厅等生活区，共编号 12 处。其中，第 82、83 号窟是古高昌境内现知的唯一的一座影窟，正壁和两侧壁的花鸟画，线条流畅，色彩协调高雅（图版五）。同时，出土了大量的汉、回鹘、粟特文文书和一批文物。著名的粟特文摩尼教文献就是这次清理时发现的。

二、新发掘和发现的佛教遗址

20 世纪 70 年代以来，新疆文物考古工作者不仅对已知的佛教遗址，如民丰县尼雅遗址佛塔附近的佛寺、于田县的喀孜纳克佛寺进行了发掘，还发现并发掘了吉木萨尔县北庭故城的西大寺、于田县喀拉墩遗址附近的佛殿。又调查了交河故城内的佛教建筑遗址。在和田地区调查并发现了和田市的布盖乌于来克、洛甫县的朗如、墨玉县的库木拉巴特佛寺遗址，并寻觅到了著名的牛头山寺遗址。

^① 参见第二届全国石窟专修班、新疆龟兹石窟研究所：《新疆拜城县黑英山乡和亚吐乡石窟调查简报》，载《新疆文物》，1997（3）。

^② 参见吐鲁番文管所：《柏孜克里克千佛洞遗址清理简记》，载《文物》，1985（8）。

(一) 最近发掘的佛教遗址

1. 尼雅 93A35S 佛寺遗址

著名的尼雅遗址在距民丰县城约 100 余公里的沙漠腹地。斯坦因曾对这里作过考察，其编号为 N. V 的就是这座佛寺遗址。但他仅挖掘了其中的一部分，并未揭示整个寺院遗址的全貌，且发表在《古代和田》中的平面图还搞错了方向。

新疆文物考古研究所与日本有关机构合作组成的中日尼雅遗址学术考察队从 1988 年以来对尼雅遗址进行了多次考察。1995 年，对遗址北部的佛殿（FS）遗址进行了发掘；翌年，又发掘了佛殿周围，编号为 93A35FA、FB、FC、FD 的遗址。这两次发掘证明，这里是一处较完整的佛教寺院遗址。它向人们展现了魏晋时期精绝佛教寺院、佛教艺术和佛教发展的状况和特点，使尼雅遗址的研究取得了突破性的进展。^①

这座佛寺遗址位于东经 $82^{\circ}43'43.8''$ ，北纬 $37^{\circ}59'53.6''$ ，靠近尼雅干河床左岸的一处台地上。河床由西经北面向东绕过台地两侧，台地东、南两面倒置着许多枯死的杨、柳和果树。整座寺院的地势高敞，河水环绕，绿树成荫。

寺院的门（FA）开在东面，其南面为佛殿（FS）。西端是僧房和讲经堂（FD）。北面有一组带前廊的房址，其中一间较宽阔（FC）。据发掘者说，佛殿西面有一低凹处（FB）可能是冰窖。寺院中央有一面积约 500 平方米的广场，东部和南部围一道用红柳枝编成的篱笆墙。这是一座由五组单元建筑构成的完整佛教寺院遗址，布局规整，组合有序。

寺院的主体建筑——佛殿构筑在高于寺院其他房址的台地上。墙体采用“木骨泥墙”^②法修建，平面呈方形，门向东南。佛殿中现存

① 中日共同尼雅遗迹学术考察队：《中日共同尼雅遗迹学术调查报告书》第二卷，中村印刷株式会社，日本，1999；张铁男、王宗磊：《1995 年尼雅遗址 93A35 佛教寺院发掘简报》，王宗磊、张铁男：《1996 年尼雅 93A35 号遗址中 FA、FB、FC、FD 发掘简报》，分别载《新疆文物》，1998（1）、1999（2）。

② “木骨泥墙”：塔里木南缘墙体的一般构筑法，现仍可在一些偏远地区见到。方法是：先架设四根地梁成方形或长方形木框，四隅用木柱以榫卯法连接成立体形的框架。再在地梁上等距离凿出孔洞，内也插木柱。然后用草绳将芦苇、红柳枝等捆扎在小木柱内外侧。最后在两侧抹草拌泥，即形成墙壁。

的正方形台基以木构筑：四隅各有一木柱础，上面卯口内立着木柱，侧面固定木板，内填土而成。四周是供右旋的行道。在行道东北角的地面上，发现了一些坍塌成碎片的壁画，经加固处理揭出佛（图版六）和菩萨像各一尊。

位于整个遗址北面的一处房址（FC）被分隔成东、西两组，南面有用篱笆墙围筑的平台。西面的西间面积较大，出土了不少遗物，有玻璃器碎片、紧绳器、木纺轮等，特别是佉卢文和汉文木简牍的出土，说明这里是寺院的办公场所。同时也表明，这是精绝国的一座重要寺院，为我们的研究提供了确凿证据。

该遗址西面的房址（FD）可分为北、中、南三个单元。其中中间的房址（Ⅲ）平面呈长方形，面积较大。北、东、南三面筑墙，东面用木料以榫卯结构修筑精巧别致的栏杆，地面以黄土铺垫，坚硬平整。该房址内出土了大量的木柱、柱础及木构件等建筑遗物，木柱周围出土四件木雕天人像（图版七）。显然，这是一处供僧徒诵经、集会等活动的场所，或称为经堂。其余南、北两处均为僧房。

这是尼雅遗址中的一处大型的佛教寺院，布局严整，符合仪规；四周河水、树木环绕，寂静幽雅。遥想当年，香火缭绕，诵经声琅琅，实乃沙海圣地。

2. 喀拉墩遗址附近的 61、62 号佛殿

喀拉墩遗址在今于田县城北面约 220 多公里的沙漠中。19 世纪末和 20 世纪初，斯文赫定和斯坦因都曾考察过这里。1993 年，新疆文物考古研究所与法国科研中心 135 所合作发现并发掘了喀拉墩附近的两座佛殿遗址，编号为 N61、N62。^①

这两座佛殿都掩埋在沙漠中，地表只露出一些木建筑构件。N61 佛殿遗址在喀拉墩的东部稍偏南处，四壁为“木骨泥墙”，中央有一边长为 2 米的正方形台基（法国科研中心 135 所认为是中心柱），四周是宽约 1.5 米的行道。其外又围绕一层殿墙，每边长 8.5 米。整体平面呈“回”字形。N62 佛寺位于喀拉墩的南部，其形制与 N61 相同。

^① Keriya mennoires dunfleuve, Archeologie et civilisation des oasis du Talamakan, 2001；中法联合克里雅河考古队：《新疆克里雅河流域考古考察概述》，载《新疆文物》，1997（4）。

这两座佛殿靠近台座的行道上，堆积着许多坍塌下来的墙壁碎片，其中有的还描绘着壁画。壁画内容主要是佛像，有立佛和坐佛（图版八）。立佛布局在佛殿侧壁，立佛头两侧各有一身坐佛，上端为一排排的坐佛像。

3. 北庭西大寺遗址

北庭故城是唐代北庭大都护府所在地，附近的西大寺已变为一座大土堆，群众称其为“土墩”。1979—1980年间，中国社会科学院考古研究所新疆队进行了发掘。寺院规模宏大，建筑雄伟，其发掘报告早已正式发表。^①

该遗址平面整体呈长方形，南北残长 70.5 米、东西宽 43.8 米；由南、北两部分组成：北部高塔耸立，南部庭院两侧依次为佛殿、库房和僧房。

佛塔南北长 45.8 米、东西宽 43.8 米、残高 14.3 米。佛塔中心构筑佛殿（发掘者称为主殿），前壁有斜坡踏道通向南面的庭院。塔体东、北、西三面筑有两层洞窟式佛龕，龕龕毗连，一字排开，下层有 8 个，上层内收，有 7 个。现仅正式发掘了东面的 15 个龕，下层编号为 E101~E108 号；上层为 E201~E207 号。这些佛龕由门道和主室组成，其形制大体相同：平面均呈长方形或“凸”字形，顶为纵券式。龕内正壁置台座，上塑尊像，有的两侧壁前也有台座，上有塑像。其中只有 8 座龕残存壁画。壁画题材比较简单，龕顶一般为千佛，两侧壁上部绘帷幔，下部有供养菩萨、护法等，与柏孜克里克第 27 窟相似。个别龕，如 E204 龕南侧壁绘弥勒上生经变图。有的台座壁如 E202 龕仍残存壁画，上绘法轮、三宝标和两跪鹿的鹿野苑说法图。供养人一般都绘在画面的下方，或台座侧壁的两端。

佛塔中心佛殿的踏道通向南面的庭院。庭院内有通道、佛殿、库房和僧房等生活区。庭院两侧的通道连接对称排列的佛殿和库房。从北向南，依次为编号为 E103 和 E104、S101（S102）和 S106（S105）两组西东相对而立的佛殿，和编号为 112、107 的库房。E103 和 E104 为平面呈长方形的殿堂，正壁都筑有台座，上应置主尊塑像，两侧壁前各有三个台座。S101 和 S106 为正殿，S102 和 S105 分别是

^① 请参见其发掘报告《北庭高昌回鹘佛寺遗址》，沈阳，辽宁美术出版社，1990；Hiroshi Umemura, A qoco Uyghur King Painted in the Buddhist Temple of Beshbaliq, Silk road art and archaeology.

前两者的后殿，但 S101 和 S102 之间的通道已被封堵，当是改建的痕迹。S102 佛殿的中心置大佛坛，上有台座和塑像，应是曼陀罗；西、南、北三壁前也筑矮土台，上置塑像；后殿（S101）东、西、北三壁筑台，上置塑像。S106 正殿看来也置曼陀罗，但其后殿 S105 的东壁筑涅槃台，上塑涅槃像。

南部遗址的壁画，包括正殿的南踏道口和六座配殿的壁画都残损很严重。但其内容丰富，除有与北部各龕题材相同的画面外，S101 有与柏孜克里克相似的供养画，在 S105 的西壁还描绘出了八王争舍利图和八王分舍利图。尤其是那些丰富的供养人像和题记，如八王争舍利图像下方的男女供养人像（图版九），人物的衣冠服饰华贵，描绘细腻，旁书回鹘文题名，翻译成汉文为：男像是“这是英雄的长史巴尔楚克·托乎邻之像”，女像是“这是依婷赤公主之像”，为我们的研究提供了可靠的依据。在南踏道口的堆积中发现了一块壁画残片，画面为供养菩萨和供养人像。供养人头戴桃形金冠，披贴金叶巾，身着黄色圆领紧袖长袍；前面书三行回鹘文，翻译成汉文是：“这是像日月一样的……持有国家的……阿厮兰智睿的亦都护之像”。

4. 喀孜纳克佛寺遗址

喀孜纳克佛寺位于今于田县羊场南 5 公里的沙漠边缘，附近有大面积的古代文化遗存。1983 年底清理发掘了一座小型佛殿^①，平面呈“回”字形，南北长 11 米、东西宽 8.4 米、残高 0.6 米，门开在南面。主殿地面残存方形台基，四面形成行道。主殿外东、北、西三侧壁前筑台座。

主殿东侧墙壁残存壁画有垂帐纹、莲花座和二方连续的麦穗图案等。大大的佛脚踏在莲座上。画面以线条勾勒轮廓，平涂法着色。殿内出土了几个泥塑小佛像，但身首已经分离，头形长圆，丰颐，黑发，肉髻较大，眼微闭，嘴小，唇厚。发掘者根据泥塑形象、壁画风格和出土钱币分析认为，这些遗物应是南北朝时期，即公元五六世纪时的残存。

（二）最近发现或考察的佛教遗址

1. 库木拉巴特佛寺遗址

该遗址位于墨玉县扎瓦乡西北约 1.5 公里处的沙漠中，黄文弼先

^① 李吟屏：《和田史话》，乌鲁木齐，新疆人民出版社，1994。

生在《塔里木盆地考古记》中称其为“库玛提”，说附近“瓦砾甚多，秃垣遍野”。该遗址南面有被居民称为“圆老鼠”的地方。从其地望、遗址规模和传说看，这里可能是古于阗传说中的“鼠壤坟”，玄奘《大唐西域记》记载的“上自君王，下至黎庶，咸修祭祀，以求福佑”的佛教圣地。

1989年发现了三处佛寺遗址和一处墓葬群。^①其中一座佛殿长7米、宽9米，平面呈“回”字形，所见壁画有千佛、弥勒像、动物画和供养人等。出土的遗物较多，主要是几十件泥塑像。其中的一批小立佛像，身穿土红色袈裟，袈裟上的褶襞随身圆转，透过袈裟显出宽肩、细腰、两腿修长的优美体型。模制泥塑飞天，从层层莲瓣花纹中伸出，肩宽、腰细、臀肥、披天衣，双臂上举持花绳供养；并以赭红色涂染（图版十）。

库木拉巴特佛寺沿用的时间很长，其中有一座佛殿的隔墙较薄，正面（主殿）可能泥塑大型立佛像，出土了佛像身光中的模制小化佛；墙的背面，很可能就是行道的侧壁，彩绘禅定千佛像。泥塑化佛较多为正面像，面部中央高凸，五官不像龟兹那样集中。圆形头光包括在稍呈椭圆形的身光内，身披通肩袈裟，用凹线表现褶襞，结跏趺坐于莲上，两手置腹前持禅定印。这些小化佛都是经过涂彩的，一般为身着朱红和土红色袈裟，身光分别涂成蓝和朱红色。行道壁描绘的千佛像正面端坐，面稍偏左侧，肉髻较大，颈有三道，披通肩红色袈裟。其造型和制作都显得简朴粗糙。

这里出土的一件陶埙弥足珍贵，灰陶质，状似人形，中空，上端呈钵式，中间左、右两侧有两个按孔，下端有一吹孔，至今仍能奏出乐声。

2. 布盖乌于来克佛寺遗址

这是1982年发现的一座佛教寺院遗址，位于和田县城北面约40多公里的沙漠中。遗址东西长200米，南北宽100米，地表散布着许多石膏模制残件和建筑构件。寺院内偏东处有一座殿堂，边长约20米，残存1米以上的残墙。^②墙壁上绘着与真人等高的大型立佛像，仅存小腿和脚。其中一幅：佛身着红色袈裟，两脚呈“八”字形分别站在两朵莲花上，佛脚长0.48米，两脚相距1.5米。中间跪着一身合掌致敬的女性，头后放射出数十条波浪状光芒，表明这位供养者是神，可能是《金光明经·师子吼品》中的坚牢地神。另一幅相同的画

①② 参见李吟屏：《和田史话》。

面，佛脚下面的供养者为世俗女性，是研究古代于阗妇女形象和衣冠服饰的珍贵资料（图版十一）。和田地区文物保护管理所在这里收集到泥塑贴壁飞天等遗物。

3. 牛头山寺和朗如佛寺遗址

牛头山寺是古于阗境内著名的佛教圣地，佛经、汉文古籍、敦煌遗书和敦煌壁画中常常提到，学者们一致认为在库马尔山，虽曾多次考察，但仅见石室，不见寺迹。2000 年，我们在喀拉喀什河畔的库马尔山崖间寻觅到了牛头山寺的遗迹（图版十二）。寺基凿在断崖上，中间梯道和两侧行道清晰可辨。

和田文管所在库马尔山石室西北 1.5 公里处发现了一座佛寺遗址。该遗址残存寺墙遗迹，南北长约 1 000 米，东西宽约 100 米，面临喀拉喀什河，文化层约在 20 厘米以上。采集到的遗物有莲花纹石膏陶范、模制石膏装饰件等，在附近收集到一件泥塑飞天贴壁。这里的出土遗物虽然不多，但因它距牛头山很近，引起了学者的重视。

4. 杜瓦出土的佛教造像石膏范

皮山县杜瓦矿区附近有一座严重残损的佛塔遗址。1980 年，在这一带征集到一批模制佛教造像的石膏范，有半圆柱式叠瓣花、联珠卷草、火焰、花卉等装饰图案，佛头像范、足、耳范和对鹿陶范，还有制料的工具——石磨盘。^① 其中佛头像陶范两件，一大一小，佛头额方，脸形圆润，鼻稍高，鼻梁与眉骨相连，双目微闭，嘴小唇厚，仿造出的佛像面部光滑细腻（图版十三）。看来，不仅头像，连耳、足等都是模制后，再与塑像组合在一起的。对鹿呈跪姿，显然是表现佛于鹿野苑初转法轮的道具。这批陶范表现的内容规范，作工细致，手法精练，应是佛教艺术繁荣时期，即公元六七世纪的遗物。

5. 交河故城的佛教建筑遗址

1994 年，为配合交河故城的维修，我们对该故城内的佛教建筑遗址进行了调查。^② 发现这里现存佛教遗址 52 座，对照斯坦因和刘

^① 参见新疆文物局编：《新疆文物古迹大观》，乌鲁木齐，新疆美术摄影出版社，1999；李吟屏：《和田史话》。

^② 参见拙文《交河故城佛教建筑遗址调查报告》，见《交河故城保护和维修》，乌鲁木齐，新疆人民出版社，2000。

观民先生绘制的图，北部墓葬区有两座佛塔，西城区有一处两座佛殿并立的佛寺，那么，该故城共有佛教建筑遗址 55 座。现存的这些遗址大多是耸立在生土高台上，高于周围的其他建筑，远远望去雄伟壮观。根据现存这些遗址的所处位置、组合及其与周围建筑的关系，可以清楚地看出：这座故城的建筑曾经过精心规划，佛教建筑在整个建筑群中占据着重要地位。

从南门进入城内，首先映入眼帘的是原称为“了望台”的佛塔，与此相对的中央大塔位于中心大道的北端，塔身硕大，巍然屹立。东门是这座城市要隘，面对着它的是高 5 米多的佛塔。中央大塔位近台岛的中心，其北面（后面）的大佛寺是全城的佛教中心。大佛寺后端两侧，又挺立着东北佛寺和西北佛寺。

城内主要道路的两侧都布局着寺院，寺门开在大道旁；城内纵横交错的道路旁，尤其是在两条道路的交叉处大都构筑了佛殿，有的佛殿布局在坊的入口处。这种布局和古代长安、洛阳相似，即在地形较高的坊内选择若干制高点，建造官署和寺、观等。台岛北部的墓葬区，还有壮观的塔林。

佛教建筑在交河故城中占据着重要的地位，不仅表现在数量多，占据的面积大，约占全城总面积的 12%（不包括寺院内的生活区），更重要的是所处位置高敞，布局严整，显得崇高神圣。

此外，20 世纪 80 年代进行的全面文物普查中，在新疆境内又调查了一些石窟、佛塔和佛教寺院遗址^①，如哈密的白杨沟大型佛教建筑群遗址已公布为全国重点文物保护单位。

50 年来新疆石窟和佛寺研究的状况

近 50 年来，特别是改革开放 20 年以来，国内对新疆石窟和佛教遗址的系统研究步入了一个新阶段。总体来看，对石窟的研究早于遗址，也较遗址深入。随着佛寺遗址的不断发现和发掘，遗址研究目前已引起了人们的重视。这里仅据个人所知，就新疆石窟及佛教寺院遗址研究的几个重要方面及其所取得的成就作一简要概述。

^① 参看《新疆文物》刊载的各地区普查报告；拙著《印度到中国新疆的佛教艺术》，兰州，甘肃人民教育出版社，2002。

一、新疆石窟研究的状况

近 50 年来,系统研究新疆石窟的当推北京大学教授阎文儒先生。他于 1961 年与中国佛教协会、敦煌研究所合作组织新疆石窟调查组,对天山以南诸石窟进行了较全面的考察、测绘、摄影。1962 年发表论文《新疆天山以南的石窟》,略论了新疆石窟的形制、壁画内容、风格以及时代分期等。这些观点是后来一些研究者的基础。20 世纪 60 年代以来,新疆文物管理部门加强对各石窟的保护,进行了装门、维修等一系列保护工程,并建立档案,组织拍摄、临摹等。1984 年成立的新疆龟兹石窟研究所把新疆石窟的保护和研究引向科学系统。近年来,国家又对克孜尔石窟进行了全面维修,并在窟前架设了栈道。

20 世纪 70 年代以来,随着对外开放的日益发展,新疆石窟也和丝绸之路一样,成为国内外学者研究的重要课题,各种论文、著作、译著、画册等纷纷出版。1978 年,北京大学历史系考古专业研究生在宿白教授带领下,对龟兹石窟,尤以克孜尔为重点,进行了较长时间、较详细的考察,收集标本,进行了碳 14 测定,写出多篇学术水平较高的论文,并与克孜尔千佛洞文物保管所、库车文管所合作编辑,由文物出版社与日本平凡社合作出版了《中国石窟·克孜尔石窟》三卷本和《中国石窟·库木吐喇石窟》,获得 1986 年夏鼐考古学研究成果一等奖。1989 年出版的《中国美术全集·绘画编(16)·新疆石窟壁画》是北京大学马世长、晁华山教授的又一成果。尤其是 2000 年出版的《新疆克孜尔石窟考古报告·第一卷》,虽然仅包括第 1~4、14~19 和 21~23 窟,但其内容翔实,工作方法扎实科学,不仅为这几个窟的研究提供了可靠的资料,而且,也为今后龟兹考古报告的编写提供了样板。

90 年代以来,由新疆有关单位编辑出版的壁画画册也相继面世,如有新疆博物馆和新疆人民出版社编辑出版的《新疆石窟·库车库木吐喇石窟》和《新疆石窟·吐鲁番柏孜克里克石窟》,其中也包括其他石窟如森木塞姆、克孜尔尕哈等的壁画,有些是首次面世的画面。根据《中国美术分类全集·中国壁画全集》编委会的要求,新疆博物馆和新疆龟兹石窟研究所、吐鲁番地区文管所共同参加了《中国美术分类全集·中国新疆壁画全集》编辑工作,编辑了《克孜尔》三卷、

《库木吐喇》、《森木塞姆》(包括克孜尔尕哈)和《吐峪沟柏孜克里克》各一卷。此外,还有《新疆龟兹石窟人体艺术》、《龟兹石窟》、《克孜尔石窟壁画线描集》、《吐鲁番柏孜克里克石窟壁画艺术》等。

以文字为主的著作,有韩翔、朱英荣的《龟兹石窟》,洋洋数十万字,实为前所未有。2000年龟兹石窟研究所编辑出版的《克孜尔石窟内容总录》是研究该石窟不可缺少的资料。至于数以千百计的论文,真是难以一一叙述,新疆龟兹石窟研究所曾于1993年汇集出版了《龟兹佛教文化论集》;1994年、1997年和1998年,又分别召开了有关的国际学术讨论会,促进了新疆石窟的研究,2001年编辑出版了《鸠摩罗什与中国民族文化》论文集。

近年来,德国柏林印度艺术博物馆重新整理核实了所收藏克孜尔的壁画为395块,而不是1933年公布的252块,并提供272张照片给新疆龟兹石窟研究所参考。龟兹石窟研究所将这些壁画与洞窟割剥痕迹进行了一一核对,纠正了多年来的错误,为进一步研究提供了资料。^①

所有这些著作和文章(包括画册中的系列文章)都对新疆石窟壁画进行了有益的探索,它们在吸收前辈学者和国外学者研究的基础上,将新疆石窟壁画和新疆历史、古代社会状况和出土文物等结合起来,运用历史考证、考古类型排比等方法,特别是碳14测定技术的广泛应用,也为新疆石窟的时代分期提供了参考。关于新疆石窟,主要是龟兹和高昌石窟的研究概况可从下面几点来叙述。

(一) 洞窟形制及其组合

北京大学考古系的马世长、晁华山等在对克孜尔、库木吐喇为主的龟兹石窟进行认真系统考察的基础上,对这些窟群中的洞窟形制、组合及其相互间的关系和时代等作了科学的排比分类和研究。笔者和吐鲁番文管所的岑云飞、柳洪亮等也多次考察高昌石窟。

龟兹石窟从建筑形制上,可分为中心柱窟、大像窟、方形窟和僧房等。用于礼拜进行宗教活动的场所主要是中心柱窟,还有大像窟。中心柱窟的特点是洞窟中央矗立一方形柱体,既是塔的象征,又增强了洞窟的坚牢度,很适合龟兹境内结构松散的山体,这也许是中心柱

^① 赵莉译:《德国印度艺术博物馆藏克孜尔石窟壁画目录索引》的按语,载《新疆文物》,2001(3)、(4)。

窟得以蓬勃发展、长期延续的重要原因，因而被称为“龟兹式”。中心柱前面的主室正壁安置主尊，柱体的另外三面与窟室的外侧壁形成左、右、后三行道，供作佛事礼拜时右旋。有的洞窟后行道扩大成后室，后壁前凿出涅槃床，上塑涅槃像。有的在主、后室两侧壁前筑低像台。大部分主室的前面有前室，现多已塌毁。大像窟形制与中心柱窟相近，但在中心柱前塑大立佛像。从用途上看，除礼拜窟外还有说戒堂。说戒堂或称法堂，形制多为方形。僧房窟是僧侣们的居室。此外，还有库房、食堂和杂用窟等。^①

这些形制不同、用途各异的洞窟，在分布上往往呈现某种内在的联系：僧房附近必有一座礼拜窟，有的是僧房窟、讲堂窟和礼拜窟组合在一起。其中的礼拜窟，有的是两窟并列或相对，如克孜尔第 69 窟与新 1 窟、克孜尔尕哈第 16、23 窟；也有的是五个礼拜窟集中成组地联系在一起，如克孜尔 96~101 窟、库木吐喇的第 66~72 窟、克孜尔尕哈的第 11~16 窟等。这种不同用途洞窟组合关系的存在，以及洞窟组合内涵的变化，既有因时间不同而发生的演变，也含有宗教信仰内涵变迁的因素。晁华山则提出了“五佛堂寺院的组合体制”。他指出，其特点是每组内都有五座靠近的佛堂，或一个条式窟呈相互抱合的格局，形成一个封闭的单元；有共同的前室或窟前通道；规模大的还另有讲堂、杂房和僧房窟；五佛堂中必有一座规模较大的中心佛堂。一组五佛堂的洞窟可能就是一座寺院。这种组合的形成时间可分为两期，最早的约在公元五六世纪，第二期约在 7 世纪。

高昌石窟的形制早期以吐峪沟为代表，礼拜窟的平面较多呈方形，窟顶有复斗、穹窿式，也有纵券顶中心柱窟。这些礼拜窟多与两壁开小禅屋的禅窟组合成一组洞窟，如第 40~42 窟。至于柏孜克里克原来也是依崖开凿的洞窟，9 世纪以后回鹘王族进行改建和扩建，形成现存依崖凿窟与大型土坯叠砌相结合的特点。现存柏孜克里克的礼拜窟，除中心柱窟和穹窿顶方形窟外，还有一种我曾称为“中心殿堂窟”的。这种窟的平面呈方形，主室中央残存台基；四周有行道；窟顶为穹窿式，四角凹入。主室外也有纵券顶的左、右行道和横券顶后行道和前面的通道，如第 15、20 窟。这种形制还在高昌故城、交河故城、胜金口、吐峪沟寺院中使用，直至焉耆的锡克沁也有这种殿

^① 参见北京大学考古系、新疆库车文管所编：《中国石窟·克孜尔石窟》三卷本，北京，文物出版社，1995—1997。

堂，是回鹘寺院的一种建筑形制。我曾撰文认为这种“中心殿堂窟”是中心柱窟的演变和发展。^①近年来，和田地区发现的佛殿多为这种形制。

总之，新疆石窟的形制既与周围其他石窟，如印度、阿富汗石窟之间存在着共性，又表现出强烈的地域特色，甚至在新疆境内的各地区之间也存在着差异。这种差异的演变反映出当地民族与社会文化的变迁，如吐峪沟石窟的形制，早期与敦煌莫高窟相近，为穹窿顶方形窟，6世纪时又与龟兹相同，还有平面呈“回”字形的寺院殿堂。在龟兹广泛流行的中心柱窟，不仅影响了高昌，还东传至敦煌和河西。这些都是我们研究新疆历史发展中值得重视的问题。

（二）壁画内容、布局及意义

壁画内容与布局的有机组合，把宗教哲理表现得淋漓尽致，表明了当时的宗教发展，也曲折地透露出社会状况。这点主要表现在礼拜窟内，如龟兹的中心柱窟、吐峪沟的方形窟和柏孜克里克的“中心殿堂窟”等体现的最为集中。

1. 龟兹石窟

龟兹中心柱的壁画主要保存在主室。

主室正壁，即中心柱的前壁安置主尊，往往凿一拱形龕，内塑佛像。龕周围的半圆形壁面影塑山形，宣扬释迦牟尼禅定苦修的情景，与早期重视禅观相适应。大约在公元6世纪前后，出现了龕周围彩绘般遮翼弹琴乐佛、帝释及妃以四十二疑事问佛、诸天供养等内容，与龕内塑佛像相结合，共同组成帝释谒佛图。7世纪以后的这种图像，也许是根据《佛顶尊胜陀罗尼别法》而绘制的。这些变化是龟兹佛教演变和发展的体现。

主室前壁与正壁相对。中央门上方以弥勒说法为主。弥勒菩萨交脚坐在宫殿内，右手持说法印契，有的左手持净瓶。而库木吐喇有的弥勒似已下生，坐在龙华树下。弥勒左、右侧相对而坐数身天人，画面对称均衡。个别洞窟绘鹿野苑初转法轮图、降魔变、降服六师外道图等。该图下方的画面大都脱落，第38窟两侧各绘一思惟菩萨，相对而坐。较晚的洞窟也绘菱格因缘或菱格塔中坐佛。门两侧，有的各

^① 参见拙文《柏孜克里克石窟初探》，见新疆博物馆编：《新疆石窟·吐鲁番柏孜克里克石窟》，乌鲁木齐、上海，新疆人民出版社、上海人民美术出版社，1992。

开一龕，下方绘供养人；较多的洞窟，门两侧绘立佛、说法图、护法龙王等。

纵券顶上的画面最具特色。这是一个变化了的弧面，中脊带状面上绘天部，包括日天、月天、风神、雨神。这些画面都是根据佛教经籍而绘制的，是佛教宇宙观的表现。居中的金翅鸟，两爪抓住蛇形龙。立佛或持钵，或执锡杖，呈游化形象。正如佛经所说的金翅鸟飞行虚空，“普观诸龙应尽者，以翹搏海，令水两辟，而取食之”。佛也譬如金翅鸟王“安住无碍虚空之中，以清净眼观察法界诸宫殿中一切众生，若有善根已成熟者……除三障碍而为说法”。这也许就是游方佛绘于天部的原因吧！

中脊两侧以四方连续的形式满铺菱形格纹。每个菱格内填绘一幅本生或因缘故事画，克孜尔有 7 个洞窟券顶满绘本生故事，其中仅 17 窟就有 50 多幅。第 38 窟为一排本生、一排因缘故事画。更多的洞窟为因缘故事图，较晚的洞窟菱格中的故事简化为坐佛，8 世纪以后出现了方格因缘和千佛。龟兹壁画中的本生故事大约有 100 余种，在世界佛教艺苑中也是罕见的。马世长在《克孜尔石窟中心柱窟主室券顶和后室壁画》一文中，识辨了近 60 幅；张荫才和姚士宏将 66 个本生故事画和佛经对照，译为现代汉语，出版了《克孜尔石窟佛本生故事壁画》。包括前面提到各种画册中的图版说明，目前能识辨的内容已近 80 多种，龟兹石窟中的因缘故事画程式化比较严重，增加了识别的难度。据初步统计，现存的因缘故事画有 140 多种，马世长在上述论文中释解了 40 多种，丁明夷和笔者也曾考释了一部分，目前，已能辨识 70 种以上。

主室左、右两侧壁相对称地描绘着佛传图。有的洞窟侧壁上端表现出了天宫伎乐。佛传图是赞颂释迦牟尼成道后，四处游方，教化众生的故事，从燃灯佛授决定记开始，到芒果园度化庵摩罗女，为一生事迹的本传，或称本行图。随着佛教的传播和对佛的神化，加进了许多神奇的传说，故也称为“因缘佛传”，又因为这种画面以佛说法为中心，也有人称为“说法图”。马世长和丁明夷在《克孜尔石窟的佛传壁画》一文中，将克孜尔佛传题材的壁画归纳为 62 种画面，并一一与有关佛经作了对照。赞颂佛陀功绩和神通力是窟主人重视的内容；同时，又位于主室两侧壁，空间大，距地面近，光线充足，也是画师充分展现自己才能的壁面，因而人物造型优美，线条、晕染都很精细。遗憾的是剥落毁坏也很严重。

较低矮的行道适合表现悲哀壮烈的场面，围绕释迦牟尼的涅槃而展开，也是龟兹石窟壁画的特色之一。马世长考释了克孜尔石窟的涅槃图像，姚士宏介绍了与涅槃图像相关的阿闍世王闻佛涅槃闷绝复苏图。在此基础上，笔者较全面地考察了克孜尔的涅槃经变图，进行了分类排比，撰写了《克孜尔石窟与莫高窟涅槃经变比较研究》。涅槃佛像一般都位于后行道的后壁。随着佛教的发展，布满后行道的前、后壁；后来，又发展成布满左、右、后三行道。与这些内容同时或稍后，又出现了塑绘结合的涅槃经变。

多年来，学术界根据龟兹壁画中多表现佛本生和因缘故事画，认为龟兹石窟宣扬的是小乘说一切有部。首先是德国瓦尔德斯密特、勒柯克提出“克孜尔石窟及整个库车周围地区的佛教信徒们，直到公元8世纪仍属小乘佛教说一切有部”。并说“属于受汉风影响的回鹘风格的绘画”也一样，“是小乘佛教艺术。事实上，龟兹艺术几乎没有大乘佛教艺术的痕迹”。^①再结合玄奘《大唐西域记》“习学小乘教说一切有部”的记载，这一观点几乎笼罩了学术界。

近年来，有些研究者对这一观点提出了质疑。虽然龟兹壁画所根据的不是汉文经典，但汉文《大藏经》大部分是通过翻译而来的。我曾对几个典型洞窟壁画对照佛经作了具体分析：第114窟顶现存40幅本生故事画中，已经解释出内容并查出佛经出处的31幅，其中出自《贤愚经》的最多，有13幅；《六度集经》、《大智度论》等共10幅，来源于大乘经典的共23幅。该窟的主尊是弥勒像，再结合其后行道的涅槃经变取材于《大般涅槃经后分》，这些都与东晋北凉时期的信仰相似。我认为该窟很可能是宣扬大乘思想或含有很多大乘成分的洞窟。

第38窟共有因缘故事画46幅，除6幅或被切割，或画面剥落不清，6幅未辨认出外，其余34幅中，取自《撰集百缘经》、《杂宝藏经》的故事就有20幅，占据了这些画面中的60%。我们知道，说一切有部以“缘起说”为中心，所以也被称为“说因部”。这两部经是小乘说一切有部编撰的经籍。克孜尔石窟因缘故事画数量之增多和描绘之精细，正是与说一切有部的发展同步的，是说一切有部思想在壁画艺术中的表现。

第80窟窟顶的因缘故事画共存35幅，从目前可辨认内容的29

^① 参见瓦尔德斯密特：《犍陀罗·库车·吐鲁番》（*Gandhara Kutscha Turfan*），莱比锡，1925。

幅看,除宣扬因缘外,更注重演绎为人之准则,特别是弘扬佛教信徒的戒律。它们以通俗的因缘故事题材,讲述了贪、色、欲、嗔的缘起、危害及其带来无数劫的轮回报应。再结合主室正壁上方描绘的降服六师外道图,更给人一种该窟旨在统一僧侣内部思想,增强僧人戒规的感觉。据史籍记载,龟兹僧人严于持戒自律,僧团戒律严整。着重宣扬戒律,整治僧团是龟兹佛教传统的重要内容。

这些内容又与后行道或后室的涅槃经变相结合。如有的佛涅槃经变是佛右胁而卧在娑罗树下的七宝床上,周围梵天、帝释等诸天,拘尸那城的力士和佛的弟子们环绕举哀,佛床前,须跋陀罗先佛而灭,与东晋帛法祖(远)译的《佛般泥洹经》内容相近。有的洞窟在后行道的前、后壁,增添了密迹金刚哀恋、八王争及分舍利图,有的还绘出梵摩那比丘,与《阿含经·游行经》的内容相吻合,可以说,是说一切有部的涅槃经变图。大约到六七世纪,涅槃经变的画面布满整个后室和行道,从右行道开始依次出现:佛从忉利天降还或游化图、阿闍世王闻佛涅槃闷绝复苏等;后行道的后和前壁为涅槃、举哀和荼毗,左行道绘八王争、分舍利和第一次结集等,是根据《根本说一切有部毗奈耶杂事》第三十九而绘制的。而有的洞窟,尤其是库木吐喇后行道前壁绘涅槃图,佛棺侧描绘出佛为迦叶“现二足千辐轮相”和帝释持香水灭火等;后行道的后壁,分别绘焚棺、八王争分舍利图,当是依据《大般涅槃经后分》绘制的。这一现象应当引起我们的重视,也许是由于各窟主所宗之师不同而造成的。

至于库木吐喇沟口区的早期洞窟中,穹窿顶多绘佛和菩萨尊像及供养飞天等,大量佛和菩萨画面的出现应是大乘佛教流行的产物。该窟群七八世纪出现了汉风壁画,与阿艾石窟相同,内容主要有尊像、经变图和千佛像,直到回鹘时期的壁画内容都是反映大乘信仰的。

2. 高昌石窟

关于高昌壁画的图像,孟凡人先生将德、日等国学者对誓愿图、密宗画的研究作了介绍,并进行深入研究。^①笔者也较全面地考证了高昌壁画,识辨了佛本行经变、《比丘禅观图》等。柳洪亮在《高昌石窟概述》中,也认真地探讨了一些图像。

由于吐峪沟是沟通中原与西域交通的枢纽,其壁画也接受了敦煌

^① 参见孟凡人:《新疆柏孜克里克石窟寺流失域外壁画述略》,载《考古与文物》,1984(4)。

和龟兹的影响。这里有与莫高窟早期洞窟相似的第41、44窟，每壁中央绘一佛二菩萨的说法图，其余满是禅定千佛。44窟各壁的下方还描绘了一列佛本生故事图。也有像第12、38窟那样与龟兹相似的中心柱窟，或全绘佛说法图，或绘因缘佛传。其中第1、20、42等禅窟的壁画比较少见：正壁可能是表现弥勒净土的七重宝树，周围是净水，内有水生动物、莲花等。第20、42窟绘出《比丘禅观图》，有总观、水观、树叶观、宝珠观等。第20窟还墨书汉文榜题“行者观台上有四柱宝幢之上宝夜行天空”、“行者观想树叶——树叶……”。第42窟右壁的两个小禅室内绘比丘坐禅和“白骨人”等。第2小禅室内有汉文朱书“开觉寺僧智空”等字。对这一内容，晁华山先生提出摩尼教说，引起了学术界的哗然，国内外学者发表了多篇论文，一致认为这些壁画应当是佛教内容的^①，是当时高昌流行禅观思想的遗存，也是当地人们思想意识的反映。

柏孜克里克大多是回鹘时期的壁画。窟顶多绘禅定千佛。在一些大型洞窟中，满铺以立佛为中心，两侧天人、金刚、弟子、国王、世俗人等围绕的佛本行经变图，最具特色。同时，与莫高窟相同的经变画，如西方净土变、法华经变、观音经变和密教画也较流行。伯西哈石窟出现了现知新疆境内唯一的一铺维摩诘经变，表现了回鹘与敦煌紧密相关的历史事实。

总之，通过壁画内容与布局的研究，使我们进一步了解到当时的佛教思想及其演变发展的过程，说明新疆石窟的研究已进入了一个新的阶段。

二、新疆佛教寺院研究的状况

新疆对于佛教遗址的研究相对较晚。近年来的考古调查和发掘表明，在昆仑山以南的和田地区，直至沙漠腹地和一些古城内都散布着许多佛教遗址。这些佛教建筑遗址包括佛塔、寺院、佛堂和佛坛。

一座城市的中心必有座塔，楼兰、尼雅、交河故城都如此。有的在其附近修建寺院。尼雅遗址中心的佛塔周围未经发掘，93A35S佛

^① 拙文《吐峪沟石窟壁画泛论》，见中国佛教文化研究所：《佛学研究》，1995；荣新江：《摩尼教在高昌的初传》，柳洪亮：《吐鲁番胜金北区寺院是摩尼寺吗》，见《吐鲁番新出摩尼教文献研究》，北京，文物出版社，2000。

寺在其南 2.9 公里处。交河故城的布局最为明显：东门对面、中心大道的两端都修建有塔。在中心大道尽头耸立着的一座大塔是全城中心，全城最大的佛寺就位于紧靠该塔的北面（后面）。

每座佛教寺院应有寺门、佛殿、法堂、僧房、生活区和水井；其中佛殿必须高于其他建筑。《摩诃僧祇律》卷 33 规定：“起僧伽蓝时，先预度好地作塔处。塔不得在南，不得在西，应在东，应在北。不得僧地侵佛地，佛地不得侵僧地。……应在西、若南作僧房。不得使僧地水流入佛地，佛地水得流入僧地。”《根本说一切有部毗奈耶杂事》第十七，谈到佛寺的绘画时曾提到，寺有门，内有佛殿、讲堂处、食堂处、库门处、安水堂处、浴室火堂、瞻病堂、大小行处和房内，并且“作沐浴之室……安砖应为水窠”。交河故城内具备这些设施的，除大佛寺、东北和西北佛寺外，现仅知寺庙区有 5 处，西城区 4 处，东城区 4 处，官署区 2 处，最少近 20 处。北庭西大寺虽然仅发掘了一部分，已可看出布局与上述规定相符。尼雅 93A35S 佛寺遗址也如此：佛殿在东，又高于寺院其他建筑，西有僧房和讲经堂，北面为客堂，东、南面有墙垣，西、北面是陡坡。这些形制与中亚贵霜时期的寺院十分相似。

尼雅这座寺院北面的客房中出土了一批汉文和佉卢文木简牍，内容大都牵涉到国家诏书、政令等，与国家政治生活有关。这不仅表明该房址是“一处与官方活动有关的活动场所”，而且说明精绝佛教与国家政治生活休戚相关。如玄奘在龟兹看到的一样，有“国王大臣谋议国事，访及高僧，然后宣布”的制度。看来，这是古精绝境内一座最重要的佛教寺院。这种制度在龟兹、尼雅盛行，很可能在新疆很多地区流行。^①

城市中除有数座佛塔和佛寺外，还有佛堂。佛堂是位于纵横道路的交叉处，扼交通要冲，而又独立于其他建筑群的高台上的建筑。《佛说长阿含经·游行经》叙述佛的葬法时说，“于四衢道起立塔庙，表刹悬缯，使诸行人皆见佛塔，思慕如来法王道化，生获福利，死得生天”。法显曾在师子国王城中见到“四衢道头皆作说法堂”。佛教传入中国，当然要适合中国的习俗。中国古代称“殿者，屋之高严”，“堂者，四方而高的建筑”，唐代时，把里坊乡村群众公共所立奉佛之所叫做佛堂，如开元十五年（公元 727），玄宗“令天下村坊佛堂小者

① 参见拙文《尼雅 93A35S 佛教寺院遗址研究》，载《敦煌学辑刊》，1999（2）。

并拆除之，功德移入近寺，堂大者皆令封闭”。所以，我们将位于坊里间、仅有安置佛像的殿堂而周围不见其他寺院建筑的称为“佛堂”。这种建筑我们在壁画中常常可以看到。交河故城现存佛堂 20 余处。此外，有的家庭庭院中筑有供佛处，其形制与寺院中的佛殿相似，我们称其为佛坛。交河故城现仅存 3 处，也很可能是佛寺内僧院的建筑。

所有这些佛教建筑大都修筑在高高的台地上，尼雅 93A35S 遗址位于尼雅河床一处四周低平、中部高敞的台岛上，交河故城 55 座佛教遗址几乎座座都修建在高于周围遗址的台地上，塔不必说，就是寺院一般也高出地面 3 米左右，最高可达 5 米以上。只有家庭佛坛较低，但就家庭庭院来讲也是位于最高处。

三、新疆石窟和寺院遗址的分期和年代

由于新疆石窟和寺院遗址没有直接、准确的纪年资料，以供排比对照，因而，分期和年代问题一直是困扰研究者的难题。近年来，随着交河、和田等地的调查和发掘，使境内佛教建筑——石窟和寺院的时代能够连接起来：从公元三四世纪，直到 11 世纪。

前述喀拉墩遗址附近的两座佛殿，发掘者认为“很可能是目前发现最早的中国佛教遗存之一”。碳 14 测定 N61 号佛殿为距今 1910 ± 250 年（法国 315 所提供）、 1193 ± 86 年，N62 号佛殿为 1800 ± 40 年（法国 315 所提供）。大约在魏晋时期。

关于尼雅 93A35S 佛寺的时代。其北面大型房址中出土了 5 件佉卢文木简牍和 9 件汉文本简。汉文本简有两件可粘接，每件上有 3 至 6 字，其内容大都牵涉到国家诏书、政令。斯坦因在此曾拿走佉卢文木简牍 250 件，汉文本简 50 余件，内容与此大致相似，其中一件墨书“泰始五年十月戊午朔廿日丁丑敦煌太守都□”。“泰始”为西晋年号，“五年”相当于公元 269 年，说明该寺院在公元 3 世纪中叶时仍很繁盛。再从壁画一佛像的特点看，该佛殿遗址的修建时代，应晚于米兰出土Ⅲ号塔（壁画为“佛与六个弟子”），早于龟兹现存壁画的年代，约为公元 3 世纪。

20 世纪 20 年代，德国人将龟兹石窟壁画分为两种风格，“第一种风格，主要受犍陀罗艺术，尤其是雕刻作品的影响”，年代约公元 500 年前后。“第二种风格，主要受了伊朗—萨珊艺术的影响。……即吐火罗风格的绘画。”这种风格的洞窟可分为三期，即 600 年左右；

600—650 年间大量出现；也有 650 年以后的洞窟。

1989 年，北京大学教授宿白先生通过对克孜尔石窟的综合考察，对洞窟的形制、组合以及打破和叠压关系进行类型排比，分析壁画内容、风格，并参照碳 14 测定数据，将克孜尔洞窟分为 3 期：第 1 期约为公元 4 世纪，第 2 期为 4—6 世纪以前，第 3 期是六七世纪。这是目前我国石窟研究者的的重要依据。1986 年以后，《中国美术分类全集·中国新疆壁画全集》编辑组，在前人研究成果的基础上，用较长时间考察了各洞窟，进行排比研究，并请中国社会科学院考古研究所实验室测定了 116 个标本，将龟兹石窟分为早、中、晚三期。早期大约在公元三四世纪，5—7 世纪是龟兹的繁荣期，以后即逐渐衰落。但库木吐喇和森木塞姆直到 11 世纪仍然彩绘壁画。最近，德国柏林印度艺术博物馆又对剥离洞窟近一个世纪的馆藏龟兹壁画进行了碳 14 测定，结果是克孜尔 231—642 年、库木吐喇 426—804 年、森木塞姆 617—779 年。^①

在高昌石窟中，现存吐峪沟较早，最早是公元 5 世纪北凉时期的壁画；柏孜克里克、胜金口和北庭西大寺则较多为公元 9 世纪以后回鹘时期的遗存。

这些分期的主要依据第一是洞窟形制及其打破和叠压关系，为洞窟的类型排比分期提供了直接的时间早晚序列的佐证。第二，壁画内容的演变是佛教及其艺术发展的必然结果。第三，壁画风格随着时代、地域和民族的不同而各具特色。第四，壁画中各种人物形象的衣冠服饰，可以说是断代的可靠依据。第五，碳 14 测定为分期断代提供了佐证。当然，大量的古代文献资料也是分期断代的重要依据。

四、新疆佛教艺术的特色

佛教艺术是建筑、雕塑、绘画三者的有机组合。新疆石窟和寺院建筑，随着时间的流逝，信仰的变迁，目前仅存些残垣断壁，或采集到些塑像的残躯断臂。只有石窟中那些斑驳丹青，至今放射着夺目的光彩，研究成果较多。可喜的是，近年来，对一些佛教遗址的发掘和调查，填补了空白，使我们能够了解到新疆佛教艺术发展演变的过程。

^① 参见苗利辉译：《克孜尔艺术的造像、风格及影响》，载《新疆文物》，2000（3）、（4）。

新疆造像最重要的特点是，不像印度、犍陀罗那样以石料雕刻为主，而是根据当地的自然条件和传统，用泥土塑造形象，特别是尊像。随着佛教艺术的发展，材料需要量的增大，发展成以本地丰富的石膏为原料制作模具，大量翻制。近年来，我们在杜瓦、克里雅、托库孜萨来等地发现一批佛头、耳、脚、鹿及各种装饰纹样的石膏模具。

从新疆境内的佛教艺术讲，现知发现时间最早的佛教艺术品是出土于和田的泥塑和壁画，主要有尼雅 93A35S 佛寺和喀拉墩 N61、N62 号佛殿遗址。

尼雅出土有佛像和天人像。佛像仅存上半身，用黑色线条勾勒出头部轮廓及五官。体型健壮，双肩宽阔有力，嘴上留有“八”字小髭，造型粗犷端庄，充满现实人的生活气息，与米兰壁画相近；但双目微闭而俯视，一副超尘脱俗的表情，具有能最终修成佛陀的标准品格，比米兰的壁画更向前迈进了一步。讲经堂出土四件雕像，浮雕在木板的正背两面，人物呈站立状，用黑色线条勾画出五官、手指及衣服上的褶襞。形象与龟兹壁画中的梵天相似，当为天人。与这种内容和形象较相似的是中亚一些地区的石雕或石膏像，如乌兹别克斯坦铁尔梅茨出土的伎乐天等，应是佛寺建筑的装饰。

喀拉墩佛寺的壁画内容主要是佛像，有立佛和坐佛。立佛赤脚立于莲花上，左臂自然下垂，手持袈裟，右手从袈裟中伸出，置颈部，与热瓦克相似，显得很不自如。有的坐佛交叉盘坐在莲花上，两手手指相交置腹前；有的呈禅定，身披的通肩袈裟以双线勾出褶襞。用黑线勾勒面部、袈裟的轮廓和莲瓣等，以土红线描绘五官等细部。线条简洁流畅，富有动感。

上述这两处佛教遗址出土造像比较简朴，造型粗犷，反映古代新疆早期佛教艺术的特色，同时，也可看出深受犍陀罗艺术的影响。

近年来，在庫木拉巴特、布盖乌于来克、喀孜纳克、朗如等佛寺遗址采集到一批雕塑和壁画，在热瓦克、达玛沟和杜瓦收集到一些雕塑和造像的石膏模具。从中可以看出，古代和田佛教造像的内容，以佛和菩萨为最多，我们所看到的故事图，如佛本生、因缘、佛传图等很少。而流传于民间的神话传说往往也表现在壁画中，如“公主传丝”、“鼠王图”，还有毗沙门天王等。

和田地区收集的佛和菩萨像，属于佛身、背光中的化佛、化菩萨为最多，与中亚地区的“舍卫城神变”相似，也与《华严经》在于闐

广为流行的记录相符。布盖乌于来克佛寺发现有一女子位于佛脚下，双手托佛脚的画面。这一画面可能表现的是《金光明经·坚牢地神品》。经中说大地神之女名坚牢，向世尊发愿：若有人演说或弘扬该经，“随是经典所流布处，是地分中敷狮子座。令说法者坐其座上，广演宣说是妙经典，我当在中常作宿卫，隐蔽其身于法座下，顶戴其足”，当然也包括那些国王们。这一内容影响了龟兹和敦煌。和田出土的雕塑和壁画中，无论是立佛、坐佛，还是化佛大都披通肩袈裟，较少袒右。袈裟上的褶襞，上身从左斜向右，两腿中间呈“U”字形平行，双侧纵向平行，与龟兹那种从上到下全为“U”式平行线显然有所区别。菩萨和天人的装饰也没有龟兹那样华丽，头冠较多为单髻珠，卷发垂肩，但有自己的特点，如冠侧的缙帛飘在双肩旁。巴拉瓦斯特跪于佛右侧的一身天人，戴金头箍，飘带垂于肩后。这些都是于阗现实存在的反映。

相对来讲，龟兹石窟的壁画保存得较丰富，特点更加突出。对这一问题研究的首推那些艺术家们。谭树桐先生在先后七次考察龟兹石窟，最终于1986年“涅槃”在赴克孜尔的途中。他曾撰写了多篇论文，并编辑了一套两卷本的画册，集其大成者是《丹青斑驳 尚存金碧》一文。30多年坚持在洞窟进行临摹的袁廷鹤，以他深刻的体验，撰写了《龟兹风壁画初探》、《克孜尔龟兹风格壁画的形成和发展》等。丰富优美的乐舞图像吸引了不少学者，他们辨识了画面中的乐器，并考识了其产生、发展和传播的状况。姚士宏撰写的《克孜尔石窟的乐舞壁画初探》，较全面地研究了克孜尔壁画中的乐器和乐舞形象。霍旭初先生在辨识乐器的基础上，进一步分析了乐舞形象在克孜尔壁画中的地位、特点、意义及其所反映的历史和宗教问题。^①

龟兹壁画较完整地表现了新疆佛教艺术的特色。

讲究装饰效果是新疆佛教艺术的重要因素。首先，是注重对称平衡。整体布局以窟室或殿堂的中心线为轴，左右对称，前后均衡。无论是龟兹洞窟两侧壁的因缘佛传图，或是回鹘窟的佛本行经变画和尊像，皆是幅数相等，图图相对而列。再就每幅独立的画面而言，或以佛为中心讲究对称，在本生故事图中则较多表现均衡美。其次，从窟顶中脊两侧延伸到两侧壁上沿的山形菱形格以四方连续的形式交错延展，规律性很强。山峰上再点缀着小花或树叶，给格律性的图案增添

① 参见霍旭初：《龟兹艺术研究》，乌鲁木齐，新疆人民出版社，1994。

了动感。连故事画中的草、树、花朵、池塘中的涟漪等自然景观，或是佛的坐具等都被提炼成适合的图案，富有韵律感。再次，丰富多彩的民族图案是新疆壁画讲究装饰美的又一艺术特色。

动人的艺术形象赋予壁画灵魂。早期壁画中的人物造型较多接受了犍陀罗艺术的影响，体型敦实，富于质感，崇尚健壮浑厚之美。随着佛教的地方化过程，壁画中的人物形象也以新疆本地现实人物的体型和神情的凝聚来表现。这些人物的形象是甜美的，甚至还带点稚气；重视人体的解剖，比例恰当，透过袈裟和长裙可看到人物挺拔修长的双腿，纤细的腰肢。这反映了画家的心灵和审美趣味，他们对自己周围的生活观察得细致入微，并且有着惊人的创造力。从这些不同的形象中，可以明显地分辨出于阗、龟兹、高昌和回鹘等不同地区或民族的壁画来。

这些生动的艺术形象和富于装饰意匠效果的图案都是通过线和色的表现力而活跃在壁面上的。如前所述，当佛教艺术从印度、犍陀罗等地传入新疆于阗、龟兹、高昌等地，那些结构松散的砂质岩山体无法进行细腻的琢刻，不得不用绘画形式来代替。因而，在壁画中保留了强烈的雕塑因素。新疆的绘画艺术和中原一样，重视线条的表现力，但这些线条又具有自己的特色，是于阗画家尉迟父子绘画技巧的真实写照：“画外国菩萨，小则用笔紧劲，如屈铁盘丝，大则洒落有气概”，“用色沉着，堆起素绢而不隐指”；表现出来的形象，“佛像及脱皮白骨，匠意特险，又如变形三魔女，身若出壁”，完整地记载了新疆壁画的特点，于阗出土的壁画更是这一画法的典范。

公元7世纪，唐朝政府统一新疆，带来了中原的大乘佛教和汉风壁画艺术。这时新疆的佛教艺术，无论在题材内容、构图形式、装饰纹样，还是形象塑造、绘画技艺等方面，都表现出浓郁的中原风格，是汉风艺术的西渐，主要表现在库木吐喇和阿艾石窟。

首先，彩绘大型经变故事画是这些汉风窟的重要特点。主要有《西方净土变》、《药师经变》和《观无量寿经变》等。其构图形式是在横长方形的图中央描绘佛国世界，两侧配以纵式条幅。其形象及绘画技艺体现出盛唐华贵富丽的风格，可与莫高窟同时代的飞天媲美。其次，窟顶满绘千佛是汉风壁画又一特色，有的还有汉文题记，如阿艾石窟窟顶有现在贤千佛题名。再次，中心柱窟的各甬道或侧壁出现了汉式尊像图，是这时期壁画题材上的另一特点。这些尊像图大多是佛和菩萨相间排列，成组地出现。阿艾石窟对卢遮那佛像的描绘和题

记，提供了珍贵的资料。此外，这些洞窟的装饰图案，也表现出浓郁的中原风格，如团花图案、云纹、石榴卷草纹等。

从这些斑驳画面中，可领略到汉风壁画的风韵：人物造型准确，四肢圆浑，凝练健壮。这些形象的塑造已经很少依赖强烈的明暗晕染来获得体积感了，而线的作用越来越重要。这些线描主要是兰叶描，笔力雄健，抑扬顿挫。在白粉壁上作画，壁面成了很好的反光板，增强了室内亮度。画面的色泽也比较丰富，显得富丽堂皇，又显温柔谐调，充满绚烂辉煌的盛唐风格。

这一时期，新疆境内的壁画中出现了密教题材，库木吐喇表现得明确，而和田出土的木板画属于密宗的较多，有较多卢遮那佛像和四臂观音、诸天等，看来密宗在阆流行较早，也许与吐蕃人的统治有关。

公元 9 世纪以后，回鹘政权西迁新疆，在龟兹的库木吐喇、森木塞姆，北庭故城的西大寺，高昌的柏孜克里克、胜金口等石窟保存了不少回鹘时期的壁画。

回鹘是一个善于吸收外来文化艺术的民族。库木吐喇、森木塞姆等石窟的早期回鹘壁画保留了各窟前一时期的艺术特色。但数量最多，占面积最大，最富有代表性的则是高昌石窟中的大型佛本行经变图。此外，各种经变故事画也较多地描绘于侧壁，如弥勒变、法华经变等，但都比较简洁。窟顶一般都满铺千佛像。在人物造型上，具有回鹘人健壮勇敢的特点。它不像龟兹壁画那样身姿呈“S”形扭曲，也不见如敦煌那种瘦弱苗条。大部分人物形象，都是双脚直立，端庄挺拔，身材匀称，具有一种稳健勇敢的美感，表现出回鹘人圆浑健美的形象和健康朴实的体型。重视线条的使用和表现力是回鹘壁画技艺的又一特征。回鹘人大量使用铁线描，依然是屈铁盘丝；同时，也使用莼菜式的兰叶描，活泼流畅，并将两者巧妙结合起来。回鹘壁画的装饰图案丰富多彩，在色泽的运用上，大胆使用赭、红、茜、黄等热烈色彩，再以石绿、白色相间，绚丽多彩。

总之，50 年来，经过几代人的努力，新疆石窟和寺院遗址研究的成果是多方面的，但是还存在很多问题有待进一步深入。

五、几点思考

对新疆石窟和寺院遗址的考察和发掘，虽已经历一个世纪，但对

其研究得却很不够。特别是寺院遗址，包括 20 世纪初德、法等国挖掘的苏巴什（Subash）、都尔都尔-阿户尔（Douldur-Aqur）、图木舒克（Tumushuk）等佛教建筑群和高昌故城内的佛教建筑。现仅存的苏巴什、哈密白杨沟佛教建筑群遗址也只见些残垣断壁；近年来，又发现些小型寺院遗址。

目前，我们对这些佛教建筑群和寺院遗址的布局、形制、建筑方式、出土遗物及其文化内涵等了解得甚少，如它们与印度、中亚等地城市和山地寺院存在的相同处、相互影响及其本身的特点。

关于平面呈“回”字形佛殿的来源和发展。和田地区发掘和发现寺院中的佛殿，大部分为这种形制，主殿中央筑台基，四周有行道；主殿外也有左、右、后三行道和殿墙，如喀拉墩第 N61、N62 号佛寺、库木拉巴特佛寺。后来又出现在回鹘时期的石窟和寺院中，如柏孜克里克第 15、20 窟等。同时，在中亚地区也有发现，有的学者提出是受拜火教建筑的影响，时间在七八世纪间。但是，新疆境内最早可到 3—5 世纪。那么，这种形制的寺院起源于何时、何处，是个值得进一步研究的问题。

同样，就石窟来讲，龟兹洞窟形制与印度、中亚，尤其是巴米扬形制之间的关系又是如何……都需要进一步探讨。

壁画内容与佛教思想之间的联系。尽管学者对壁画内容作了很多研究，但对其反映的佛教思想仍然涉及很少；何况这种思想是随着时代的发展而变化，甚至同一时代，不同寺院、不同洞窟所宣扬的思想也不尽相同。所有这些变化不仅是宗教思想的变迁，也反映了社会文化的发展。这个问题对于佛教史、新疆社会历史的研究来讲，无疑是一个重要的课题，但一直没有引起学者们的重视。

更重要的是，新疆境内现存着许多石窟和佛寺遗址，但至今仍然没有能够被很好地运用于新疆历史研究中，纳入到相应的历史范畴中。这就涉及分期断代的问题，又是多年来努力探讨，但仍悬而未决的问题。

此外，新疆境内各地的研究不平衡，龟兹、高昌研究得稍多些，和田、喀什要少得多。而这两地正是佛教传入和发展的重要区域，特别是和田曾是著名的佛教圣地。

新疆石窟和寺院遗址是研究丝绸之路发展和佛教东传史的关键环节，也是研究新疆古代文明的社会制度、经济发展、文化艺术、宗教信仰、民族关系等的重要组成部分。

新疆石窟艺术研究^{*}

——《中亚佛教艺术》序

新疆石窟，现存主要有古代龟兹和高昌石窟。龟兹石窟以拜城县克孜尔和库车县库木吐喇为代表，包括库车县的森木塞姆、克孜尔尕哈、玛扎巴哈，新和县的托乎拉克艾肯和拜城县的温巴什、台台尔等石窟。高昌石窟以鄯善县的吐峪沟和吐鲁番市的柏孜克里克为代表，包括吐鲁番市的雅尔湖、奇康、伯西哈、胜金口、大桃儿沟和小桃儿沟等石窟。在焉耆县和疏附县也保存有石窟和壁画，即七个星石窟和三仙洞。此外，乌什、叶城、和田等许多地方仍残存一些洞窟遗迹，但塑像和壁画早已毫无痕迹了。由于新疆位于古代丝绸之路的要冲，是沟通东西方经济文化的桥梁，也是佛教从印度向东方传播的枢纽。因而，新疆石窟不仅表现出强烈的地域和民族特色，是古代新疆社会文化的真实反映，而且还因其保存了希腊、印度、犍陀罗、波斯和中国中原地区的艺术成分，也是研究东西方经济文化交流的珍贵形象资料。

早在本世纪初，新疆石窟就引起俄、日、德、法、英等资本主义国家“探险”家、“考古”家的重视，他们纷至沓来，考察，测

^{*} 该文原为《中亚佛教艺术》一书的序言，新疆美术摄影出版社出版，1992。这次收入在前面加了标题，并作了些微改动。

绘，拍摄，发掘，并拿走洞内出土的所有文物，割取壁画，甚至把整个窟的壁画揭下，运回本国。最早注意到新疆石窟的是俄国人，先是1879年普尔热瓦尔斯基（Пржевальский）率领的第三次探险队，在哈密、伊吾等地听到了千佛洞的信息。1898年返回俄国的克列门茨（Келеменц）曾到吐鲁番，考察了高昌故城附近地区和吐峪沟、柏孜克里克等石窟，“发现了许多壁画保存良好的寺庙，用汉文、梵文和其他文字书写的古代文卷抄本和铭刻。他探索了其中130个佛窟，带回了一些壁画、铭刻和许多抄本”^①。回国后出版了《吐鲁番及其古迹》一书。克列门茨的这些发现，在1899年罗马举行的第12届国际东方学大会上引起了轰动，并由沙皇赞助成立了一个国际委员会继续进行这一工作。从此，各国的探险、考古家们在新疆展开了激烈的竞争。1906年，俄国人毕里索夫斯基兄弟在森木塞姆石窟和德国人格伦威德尔相遇，发生了冲突。1909年，另一位著名的俄国人奥登堡（Odenbo）也来新疆调查了石窟，并带走了出土文物和壁画等。俄国人拿走的文物和壁画等现存圣彼得堡艾米尔塔什博物馆，有关文卷由该市东方研究所保管。^②

考察新疆石窟次数最多、拿取文物和壁画最丰富的要算是德国人。德国柏林人类文化博物馆的格伦威德尔（Albert Grünwedel）和勒柯克（V. Lecoq）等前后四次来新疆考察石窟。第一次是1902—1903年，由格伦威德尔带队在吐鲁番高昌故城及其附近进行发掘，带走了46大箱文物，1906年出版了发掘报告。第二次是1904—1905年，勒柯克带队在吐鲁番发掘了木头沟的柏孜克里克等石窟，切割壁画，其中第20窟（德国人编号为9窟）的壁画被切割殆尽，所得文物共106箱。第三次是1906年初，勒柯克和格伦威德尔在喀什会合，重点考察和发掘了克孜尔、库木吐喇、森木塞姆等石窟，仅在克孜尔就切割过37个洞窟的壁画，还拿走了许多塑像、木雕和珍贵的手抄本。后又返回吐鲁番，在吐峪沟发掘，在手稿窟拿走了两麻袋各种文

① Jack A. Dabbs, *History of the Discovery and Exploration of Chinese Turkstan*, 1963, 黄振华译：《新疆探索史》，新疆博物馆编，油印本，1976。

② 东京国立博物馆等编：《シルクロードの遺宝——古代・中世の東西文化交流》，东京，1985；府宪展：《艾米尔塔什博物馆藏中国西域艺术品评介》，见《二十世纪西域考察与研究国际学术讨论会论文》，乌鲁木齐，新疆人民出版社，1996。

字的文书、佛像、刺绣品和舍利盒等。这次共拿走了128箱文物。格伦威德尔于1912年发表了吐鲁番考察队第三次探险报告^①，较详细地记录了各个洞窟当时的情况，至今仍是研究新疆石窟的重要参考资料。第四次是1913—1914年，勒柯克带队在库车附近发掘，所得文物为156箱。^②他们几次在库木吐喇切割的龟兹壁画就达26.8平方米。他们拿走的大量壁画和文物现存柏林印度艺术博物馆，其中的大幅壁画，有不少是吐鲁番柏孜克里克的，大多毁于第二次世界大战的战火中。现存的克孜尔壁画就达252件，328.07平方米。此外，还有库木吐喇、森木塞姆和吐鲁番各石窟的壁画和文物。^③

英国人斯坦因(M. A. Stein)也是先后四次来新疆考察发掘。他每次在新疆考察的时间都较长，如第二次，从1906—1908年，用了两年半的时间。第三次从1913年7月到1916年3月，历时两年八个月。但他前两次的重点是丹丹乌里克、尼雅、安迪尔、热瓦克、楼兰和米兰等遗址，直到1907年冬发掘了焉耆的七个星遗址，包括石窟在内。1908年考察了克孜尔和库木吐喇石窟，拿走了许多雕塑和壁画。1922年，斯坦因发表了第二次考察报告。^④第三次来新疆时，于1914年11月进入吐鲁番，在柏孜克里克、吐峪沟和木头沟诸石窟挖掘，切割壁画。^⑤他“在吐峪沟找到不少好看的壁画和雕塑残片。此外，汉文和回鹘文的写本也很多”。而在柏孜克里克花了两个月的时间割取壁画，装满了100多箱，运往印度。1925年他出版了第三次考察报告。斯坦因窃取的这批壁画和文物，现存印度新德里国

① A. Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan, bericht über archaologische Arbeiten von 1906 bis 1907, Kuca, Qarasahr und in der oase Turfan*. (这次汇集时根据赵崇民等译:《新疆古佛寺——1905—1907年考察成果》,北京,中国人民大学出版社,2007,又作了一些补充,下同。)

② V. Lecoq, *Von Land und Lenten in Ostturkistan: Berichte und Abenteuer der 4. Deutschen Turfan Expedition*. (勒柯克著,齐树仁译:《中国新疆的土地和人民——德国第四次吐鲁番考察记》,北京,中华书局,2008。)

③ *Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Museum für Indische Kunst Berlin*, 1976, Katalog. (赵崇民译:《柏林印度艺术博物馆藏品》,见《敦煌吐鲁番资料》,1999。)

④ M. A. Stein, *Serindia. Detailed Report of Exploration in Central Asia and Westernmost China*, 5 vols, Oxford, 1922. (巫新华等译:《西域考古图记——中亚和中国西部考察的详细报告》,桂林,广西师范大学出版社,1998。)

⑤ M. A. Stein, *Innermost Asia. Detailed Report of Exploration in Central Asia and Westernmost China*, 5 vols, Oxford, 1928. (巫新华等译:《亚洲腹地考古记——在中亚和中国西部考察的详细报告》,南宁,广西教育出版社,2004。)

立博物馆。1948年,安德鲁斯(F. H. Andrewes)发表的 *Wall Paintings. From Ancient Shrines in Central Asia* (《中亚古代佛教壁画图录》)一书中又收集了斯坦因在柏孜克里克和吐峪沟等石窟切割的部分壁画。^①

日本人对新疆石窟的考察和切割壁画,是由大谷光瑞率领的,主要有渡边哲信、崛贤雄、桔瑞超等。第一次始于1902年8月,他们是第一批调查克孜尔石窟的外国人,其时遇到了强烈的地震,后来又考察了库木吐喇石窟和苏巴什遗址。第二次是1908年,对吐鲁番地区各石窟进行了考察,挖掘了柏孜克里克、木头沟诸石窟,并赴米兰,也剥取了那里的一些壁画。1915年,香川默识编辑出版了《西域考古图谱》,大谷为其撰写了序言。1937年又出版了探险队成员的原始记录《新西域记》,包括渡边哲信、崛贤雄和野村荣三郎等撰写的《在中亚古道上》、《克孜尔踏查记》和《蒙古新疆之行》等^②。运回日本的大量文物,现分别收藏在东京和京都的国立博物馆内和龙谷大学,也有一部分在韩国汉城中央博物馆和我国的旅顺博物馆。此外,还有一些散落在私人手中。

法国的伯希和(Paul Pelliot)也于1906年在巴楚、库车、焉耆停留了八个月,对巴楚县的托库孜萨来、图木舒克和库车县的都尔都尔-阿户尔、苏巴什等佛寺遗址和克孜尔尕哈等石窟进行了发掘,“尽管他们已是姗姗来迟,但是仍然弄到了许多有价值的文卷抄本和艺术珍品”。这些文物收藏在巴黎吉美博物馆,文卷归巴黎国家图书馆保管。伯希和拿走的这批文物,法国有关学者一直在整理研究,现已出版的八卷本中,有关新疆的有《图木舒克》、《苏巴什》和《库车附近的古代遗址》等。^③

① 参阅珍妮特·米斯基著,田卫疆、黄建华等译:《斯坦因考古与探险》,乌鲁木齐,新疆美术摄影出版社,1992。

② 大谷光瑞等:《新西域记》,日本,有光社出版,1937。

③ *Mission Paul Pelliot. Documents Archeologiques* (《伯希和考察队考古资料丛刊》),预计16卷,其中与新疆相关的有10卷,现已出版有: I. Toumchouq (Planches), ed. (第一卷,《图木舒克》图版) II. Toumchouq (texte), ed. (第二卷,《图木舒克》解说) III. Site de Koucha, Douldour-aqour et Soubachi (Planches), ed. (第三卷,《库车遗址:都尔都尔-阿户尔和苏巴什》图版) IV. Koucha, Temples construits; Douldour-aqour et Soubachi (texte), ed. (第四卷,《库车遗址寺院建筑:都尔都尔-阿户尔和苏巴什》解说) VIII. Sites divers de la region de Koutcha-Epigraphie koutcheenne, eds. (第八卷,《库车地区诸遗址·龟兹语铭文》)

新疆石窟资料一公之于世，立即引起东西方学者和收藏家的注意，纷纷进行研究，并撰写文稿著作。德国人通过对新疆石窟，尤其是克孜尔石窟的整理，复原了孔雀洞（现编号 76 窟），可能还有峡谷洞（178 窟）券顶，对克孜尔石窟的形制、壁画内容和绘画技艺等进行了较有成效的研究，发表了一系列的论著，主要有格伦威德尔的《古代库车》、勒柯克和瓦尔德斯密特合著的《希腊晚期的中亚佛教艺术》。^① 他们三人的观点大体相同，只是在对时代的看法上稍有区别，其论点集中体现在瓦尔德斯密特所著的《犍陀罗·库车·吐鲁番》一书中，也是柏林印度艺术博物馆展出和对外交流的依据。他们把克孜尔石窟的形制“区分为四种主要形式”，分别以“孔雀洞”、“航海洞”（212 窟）、“海马洞”（118 窟）、“摩耶洞”（205 窟）为代表。并对克孜尔壁画的内容，如本生故事（Jaraka）、因缘故事（Avadana）、佛传图、涅槃图（Parinivana）等进行了考证，与佛教经籍相对照，识辨图像并定名，指出“克孜尔石窟及整个库车周围地区的佛教信徒们，直到公元 8 世纪仍属小乘佛教说一切有部”。他们认为，从绘画风格上可分为两种，“第一种风格，主要受犍陀罗艺术，尤其是雕刻作品的影响，其中只含有较少的伊朗—中亚绘画风格的影响，从而构成一种与犍陀罗风格平行发展，并相继发展的绘画方法：孔雀洞、航海洞、财宝洞、海马洞的绘画基本上属于这种风格”。其年代约在公元 500 年前后。同时，也指出真正出于犍陀罗地区的绘画，迄今为止还没有在克孜尔发现。他们认为“第二种风格，主要受了伊朗—萨珊艺术的影响。在绘画方法上，基本上可以说是彻头彻尾的移植。令人吃惊的是，绘画引人注目地使用了更富丽的金青蓝色作为基本色调。大部分中心柱窟的绘画都属于这种类型，我们所熟悉的摩耶窟就属于这种风格。合唱者窟残留下来的绘画和其他这种洞都属于第二种风格，即吐火罗风格的绘画”。这种风格的洞窟大约可分为三期。第一期即公元 600 年左右，如红穹窿顶窟、阶梯窟等；公元 600—650 年间是大量的第二期洞窟，有合唱者窟、转经轮洞和地狱油锅窟、迦叶洞等；衔环鸽子洞、饿鬼洞等是公元 650 年以后的第三期洞窟。他们也指出有“属于受汉风影响的回鹘风格的绘画”。与内容一样，这些绘画艺术“也是小乘佛教艺术。事实上，龟兹艺术几乎没有大乘佛教

^① 参见晁华山：《二十世纪初德人对克孜尔石窟的考察及尔后的研究》，见《中国石窟·克孜尔石窟（三）》，日本平凡社，1982。

艺术的痕迹”^①。

对于高昌石窟壁画的研究，勒柯克于 1913 年发表了《高昌一吐鲁番古代艺术珍品》一书^②，重点对柏孜克里克石窟中属于受汉风影响的回鹘风格壁画，即以大型立佛为中心的佛本行集经变画进行考识定名，同时，又识别了不少密宗图像。日本熊谷宣夫等在 20 世纪 20 年代以来的《美术研究》杂志上，系统地介绍和研究了这些壁画，将画面上的梵文题记和佛教有关经籍进行了对照，认为与《根本说一切有部毗奈耶杂事》的内容最相近，也是小乘佛教的壁画，并定名为“誓愿图”。^③

德国人的这些研究成果和观点，至今仍被世界有关学者所引用，并表现在各国博物馆的陈列展览中。同时，学者们对新疆石窟这些绚丽多彩、风格独特的壁画艺术，一贯给予了极大的关注和重视，坚持不懈地进行了探讨和研究。20 世纪 80 年代以来，随着我国对外开放的日益发展，国际上又一次出现了研究新疆壁画艺术的热潮。许建英、何汉民同志将国际上对中亚，包括新疆壁画研究较有影响的一些论著翻译成汉文，汇集成这本《中亚佛教艺术》，介绍给国内学者，无疑对我们的研究和探索起了借鉴和促进作用。这两位同志为了能准确无误地做好这一工作，翻阅了大量的中外资料，学习了有关佛教和艺术的论著，取得了很大的成绩，也是为进一步研究新疆石窟艺术、佛教发展等做了一件有益的工作。

至于国内考察和研究的情况，最早见于汉文记载的，是 18 世纪谢济世所著《戎幕随笔》^④ 和 19 世纪徐松所著《西域水道记》，其中提到现在的库木吐喇和克孜尔石窟，可是直至 20 世纪二三十年代，新疆石窟才引起国内学者的重视。罗振玉和后来的郑振铎先生分别于

① Waldschmidt, *Gandhara Kutscha Turfan*, 1925, 莱比锡，承蒙管平、巫新华先生译为汉语，特此致谢。

② V. Lecoq, *Chotscho-Facsimile-Wiedergaben der wichtigeren funde der ersten königlich preussischen expedition nach Turfan in Ost-Turkistan*. (赵崇民译：《高昌一吐鲁番古代艺术珍品》，乌鲁木齐，新疆人民出版社，1998。)

③ 日本《美术研究》、《佛教艺术》等杂志发表的一系列论文，如熊谷宣夫撰写的《ベゼクリク第十九号窟寺將來の壁畫》、《ベゼクリク第二十号窟寺將來の壁畫》、《ベゼクリク第四号窟寺將來の壁畫》、《ベゼクリク第十一号窟寺將來の壁畫》、《大谷コレクションの誓願画資料》等。还有平野真完撰写的《ベゼクリク第九号窟寺铭文による誓願画の考察》、《西域の佛教——ベゼクリク誓願画考》等。

④ 参见俞浩：《西域考古录》卷十二。

1916 年和 1947 年编辑出版了《高昌壁画菁华》和《域外所藏西域画》等，将国外学者的研究成果介绍给国人。中国西北科学考察团的黄文弼先生曾于 1928—1930 年间考察了新疆石窟。^①

1949 年建国以来，政府重视石窟的保护工作，除设立专门机构负责保护管理，划定保护范围，建立了业务档案等外，还多次组织专家和业务人员考察，测绘，拍摄，研究。1953 年，西北行政委员会文化局派出以武伯纶、常书鸿为首的新疆文物调查组，考察了新疆石窟。^② 1961 年，中国佛教协会和敦煌研究所合作组织新疆石窟调查组，以北京大学阎文儒教授为首，对天山以南诸石窟进行了较全面的考察，测绘，摄影，发表了《新疆天山以南的石窟》一文^③，略论了新疆石窟的形制、壁画内容、风格，以及时代分期等。这些观点表现在后来新疆博物馆对外陈列展览中，也是有些学者研究的基础。20 世纪 60 年代以来，新疆文管会和库车、拜城、吐鲁番各文管所加强了对各石窟的保护管理，动员并聚集财力、人力，进行了维修、装门等一系列保护工程，并组织拍摄，临摹，建立档案，做了大量工作。1978 年，北京大学历史系考古专业的研究生在宿白教授的带领下，对新疆石窟，主要是龟兹石窟，其中尤以克孜尔为重点，进行了较长时间、较详细的考察，收集标本，进行了碳 14 测定，写出多篇学术水平较高的论文，并编辑出版了《中国石窟·克孜尔石窟》三卷本，和《中国石窟·库木吐喇石窟》^④，获得 1986 年夏鼐考古学研究成果一等奖。

20 世纪 80 年代以来，随着我国对外开放的日益发展，新疆石窟也和丝绸之路一样，成为国内外学者研究的重要课题，各种论文、著作、译著、画册等纷纷出版。《中国美术全集·绘画编（16）·新疆石窟壁画》卷是北京大学马世长、晁华山的又一成果。^⑤ 20 世纪 90 年代，新疆编辑出版的壁画画册也相继面世，其中有新疆博物馆和新疆人民出版社编辑出版的《新疆石窟·库车库木吐喇石窟》和《新疆石窟·吐

① 黄文弼：《塔里木盆地考古记》，北京，科学出版社，1958；《吐鲁番考古记》，北京，科学出版社，1954；黄烈整理《黄文弼蒙新考察日记（1927—1930）》，北京，文物出版社，1990。

② 《新疆文物调查组由南疆返回乌鲁木齐拜城清理了七十个千佛洞石窟》，载《文物参考资料》，1954（2）；武伯纶：《新疆天山南路的文物调查》，载《文物参考资料》，1954（10）；王子云：《新疆拜城赫色尔石窟》，载《文物参考资料》，1955（2）。

③ 阎文儒：《新疆天山以南的石窟》，载《文物》，1962（7）、（8）。

④ 该大型画册已分别由日本平凡社和中国文物出版社以日、汉两种文字出版。

⑤ 《中国美术全集·绘画编（16）·新疆石窟壁画》，北京，文物出版社，1989。

鲁番柏孜克里克石窟》，前者包括库车县的森木塞姆、克孜尔尕哈、玛扎巴哈和新和县托乎拉克艾肯石窟的壁画，后者有吐峪沟、伯西哈、雅尔湖等石窟的壁画，有些是首次面世的画面。^① 新疆博物馆和新疆龟兹石窟研究所、吐鲁番地区文管所共同参加了《中国美术分类全集·中国新疆壁画全集》的编辑工作，编辑了《新疆壁画》六卷本，包括克孜尔三卷，库木吐喇、森木塞姆和克孜尔尕哈等，以及吐峪沟柏孜克里克壁画一卷。此外，还有《新疆龟兹佛窟人体艺术》画册，以文字为主的有韩翔、朱英荣合著的《龟兹石窟》^②，还有数以百计的论文。这些著作和文章（包括画册中的系列文章）都对新疆石窟壁画进行了有益的探索，他们在吸收前辈学者和国外学者研究的基础上，将新疆石窟壁画和新疆历史、古代社会状况、出土文物等结合起来，运用历史考证、考古类型排比等方法进行研究。特别是碳 14 测定技术的广泛应用，也为新疆石窟的时代分期提供了参考。^③ 1984 年成立的新疆龟兹石窟研究所把新疆石窟研究引向有组织的、系统的研究。近年来，国家又对克孜尔进行了全面维修。

这里仅据个人所知，就目前新疆石窟研究的几个重要方面及其所取得的成就作一具体分析。

一、洞窟形制及组合

北京大学考古系的马世长、晁华山等在对克孜尔、库木吐喇为主的龟兹石窟进行认真系统考察的基础上，对这些窟群中的洞窟形制、组合及其相互间的关系和时代等作了科学的排比分类和研究。^④ 笔者和吐鲁番文管所的岑云飞、柳洪亮等也多次考察了高昌石窟并写出多篇论文。^⑤

① 该两卷图录由上海人民美术出版社和新疆人民出版社合作出版，1992。

② 韩翔、朱英荣：《龟兹石窟》，乌鲁木齐，新疆大学出版社，1990。

③ 中国社会科学院考古研究所：《中国考古中碳 14 年代数据集》，1983，北京；中国社会科学院考古研究所实验室：《新疆吐鲁番和南疆地区部分石窟年代测定报告》，载《考古》，1991（11）。

④ 晁华山：《克孜尔石窟的洞窟分类与石窟寺院的组成》，见《龟兹佛教文化论集》，乌鲁木齐，新疆美术摄影出版社，1993；晁华山：《库木吐喇石窟的洞窟分类与寺院组合》，见《新疆石窟·库车库木吐喇石窟》。

⑤ 拙文《吐峪沟石窟探微》，见《丝绸之路造型艺术》，乌鲁木齐，新疆人民出版社，1985；《柏孜克里克石窟初探》，见《新疆石窟·吐鲁番柏孜克里克石窟》。

龟兹石窟从建筑形制上，可分为中心柱窟、大像窟、方形窟、讲经堂和僧房等生活用窟。用于礼拜供养等进行宗教活动的场所主要是中心柱窟，还有大像窟。中心柱窟的特点是洞窟中央矗立一方形柱体，其前面是安置主尊的地方，空间大，且宽敞，为主室部分。柱体的另外三面与窟室的外侧壁形成左、右、后三行道，供礼拜时右旋绕行。有的后行道后壁前还凿出涅槃床。主室的前面有前室，现已大部塌毁。这种方形柱体既是塔的象征，又将窟顶和地面连接成一体，加强了洞窟的坚牢度，很适合龟兹境内结构松散的琼勒塔格山体。这也许是中心柱窟得以蓬勃发展、长期延续的重要原因，因而被称为“龟兹式”。大像窟与中心柱窟相近，但在中心柱前塑大立佛像，主室和后室的两侧壁前也有塑像台。还有一批方形窟也是礼拜、作佛事的场所。从用途上看，除礼拜窟外，还有讲经堂。讲经堂平面一般呈方形，是僧侣讲法、诵经、坐禅或翻译、编纂佛经与集会的场所。僧房是僧徒们日常居住的地方，通常是在侧道尽头的旁边开门进入居室。居室平面多呈长方形，有床台、灶坑和窗户，有的还有壁龛。这种洞窟在克孜尔、克孜尔尕哈较多。此外，还有不少食堂、库房等生活窟。

这些形制不同、用途各异的洞窟，它们在分布上往往呈现某种内在的联系：僧房附近必有一座礼拜窟，“有的是僧房窟、讲堂窟和礼拜窟组合在一起。这表明这些不同用途的洞窟之间存在组合关系”。其中的礼拜窟，有的是两窟并列成组，如克孜尔第 69 窟与新 1 窟，107A 窟与 107B 窟、171 窟与 172 窟等。也有的是几个礼拜窟集中成组地联系在一起，如克孜尔 96~101 窟、175~180 窟等，库木吐喇的第 66~72 窟、62~65 窟等，克孜尔尕哈的第 11~16 窟、27~32 窟等。“这种不同用途洞窟组合关系的存在，以及洞窟组合内涵的变化，既有因时间不同而发生的演变，也含有宗教信仰内涵变迁的因素。”晁华山则对后者提出了“五佛堂寺院的组合体制”。他确认克孜尔有七组，克孜尔尕哈有四组，库木吐喇有三组由五佛堂组成的寺院。其特点是：每组内有五个相互靠近的佛堂呈相互抱合的格局，形成一个封闭的单元，有共同的前室或窟前通道，每组都有五座佛堂或一个条式窟，规模大的还另有讲堂、杂房和僧房窟，五佛堂中必有一座规模较大的中心佛堂。一组五佛堂的洞窟可能就是一座寺院。这种组合的形成时间可分为两期，最早的约在公元五六世纪，第二期约在公元 7 世纪。

洞窟改建和重绘等形制的打破、叠压关系是确定洞窟相对年代最可靠的证据，特别是新疆石窟中大多没有直接的文字资料，尤其显得重要。马世长指出，在克孜尔石窟用僧房窟改建的中心柱窟就不少，第80窟就是利用僧房的居室部分扩大改建成的中心柱窟，封堵了僧房居室的门道，在中心柱窟的前壁重凿窟门。此外，还有第34、98、172、198等窟。第135、189窟是将僧房居室改建成的方形窟。有的还将原僧房窟的门道改建成满绘千佛的长条形小窟，如第190窟等。相互叠压重新彩绘的现象也不少，第117窟主室的重层壁画是十分明显的。第47窟的甬道侧壁和后室后壁有三层壁画。而第69窟则是在主室两侧壁的后端重抹泥层，再绘上表现新内容的画面。

这种现象在高昌石窟中更是普遍，尤以柏孜克里克为甚。早期也和其他石窟一样是依崖开凿而成，其中中心柱窟可能也不少；到了公元9世纪以后的回鹘王朝时期，进行了大规模的改建和扩建，而形成现存依崖凿窟与大型土坯叠砌相结合的特点。它们改建和扩建的方式是多种多样的：有的是将原来的礼拜窟扩大，如第9窟是加固加宽原中心柱，18窟是在原中心柱前面，用大型土坯重新修建前室，扩大原窟；也有不少礼拜窟是用僧房改建而成的，如第38窟，早期先将僧房改为摩尼寺，后又堵砌改建为佛堂，其规模则一次比一次缩小。第23、47窟等，目前明显地可看出至少改建过三次的痕迹。

现存高昌石窟中的礼拜窟，除中心柱窟和穹窿顶方形窟外，还有“中心殿堂窟”和纵券顶长方形窟，是龟兹石窟中所没有见到的。中心殿堂窟平面呈方形，可能是由中心柱窟发展演变而来的，中心方柱变成了中空的中心殿堂。顶为穹窿式，四角凹入，靠近后壁的地面残留佛台座痕迹，前壁开门。殿堂外也有纵券顶的左、右行道和横券顶后行道和前面的通道，如第20窟就是封堵了几个洞窟而改建的中心殿堂窟。这种形制与高昌故城、胜金口、吐峪沟寺庙的大殿遗址相同，焉耆七个星佛寺遗址和石窟也有这种殿堂，是回鹘寺院的一种建筑形制。至于纵券顶方形窟，大型的平面呈纵长方形，较小的为方形，与现在吐鲁番地区居民住房形制相似，但地面中心或后壁前均有佛台座，是当地人民根据其自然条件创造的一种建筑形制。

总之，新疆石窟的形制，既与周围其他石窟如巴米扬石窟之间存在着共性，又表现出了强烈的地域特色，甚至在新疆境内的各地区之间也存在着差异。这种差异的演变反映出当地民族的特点与社会文化的变迁，如吐峪沟石窟的形制，早期有与敦煌莫高窟相近的穹窿顶方

形窟，后来又有较多的中心柱窟，与龟兹相同。在龟兹广泛流行的中心柱窟，不仅影响到高昌，而且东传至敦煌和河西石窟。中心殿堂窟，则除吐鲁番地区以外，回鹘统治时的焉耆等地也有，并大量存在于早期的于阗寺院中，但在龟兹我们至今还没有见到。这些都是研究新疆历史和石窟发展中值得重视的问题。

二、图像识辨和壁画内容

识辨图像是壁画研究的重要一环。近年来，我国学者在德国人释解的基础上，对图像作了进一步的考证，撰写下大量文章和著作。

首先是佛本生故事画。据我们初步统计，龟兹壁画中的本生故事不少于 100 种，在世界佛教艺苑中也是罕见的。马世长在《克孜尔石窟中心柱窟主室券顶和后室壁画》一文中，识辨了近 60 幅。张荫才和姚士宏又将 66 个本生故事图像与佛经相对照，并译为现代汉语，出版了《克孜尔石窟佛本生故事壁画》一书。包括前面提到各种画册中的图版说明，目前能识辨的内容已有 70 多种。佛本生故事是描绘释迦牟尼于无数劫中，以种种不同身份如“作鹿、作黑、作獐、作兔、作粟散王、转轮圣王、龙、金翅鸟，诸如是等行菩萨道时，所可受身”的故事，向信徒宣扬释迦牟尼所以能成佛是累世修行的结果。他的善行乐施、持戒精进等行为和德业为信徒们提供了典范。

因缘故事画是描绘佛所说“诸佛法本起因缘”的故事画。佛教认为“一切法因缘而生”，因缘可“鉴生灭之非常，识空苦之无我，照平等之妙门”。佛修成正觉后，四方游化，阐述佛法，以种种因缘和譬喻故事整治僧团，教化众生，使“存其理，弃其迹，戒其祸，招其福”。龟兹石窟中的因缘故事画程式化比较严重，大部分是菱格中央的坐佛占据画面的大量空间，表现故事内容的人物和道具描绘在佛两侧，地位不显著，形象矮小，增加了识别的难度。据我初步统计，龟兹石窟现存的因缘故事画也有 100 多种。马世长在上述论文中释解了 40 多种，丁明夷和笔者也曾考释了一部分，目前已能辨识 70 种以上，如波斯匿王女善光缘、请佛乘车生天缘、祇舍罗希多杀树得报缘等。^①

^① 丁明夷：《记两座典型的龟兹石窟——森木塞姆与克孜尔尕哈石窟》，见《龟兹佛教文化论集》，乌鲁木齐，新疆美术摄影出版社，1993。

马世长和丁明夷在《克孜尔石窟的佛传壁画》^①一文中，将克孜尔佛传题材的壁画归纳为62种画面，并一一与有关佛经作了对照。他们把描绘佛一生的传记，从投胎到涅槃的重大事件称为佛传。另一类着重于佛成道后诸方游化说法的圣迹，有的内容与因缘故事相同，命名为因缘佛传图，如罗睺罗命名、舞师女皈依等。

丰富优美的乐舞图像吸引了不少有关学者，他们辨识了画面中的乐器，并考识了其产生、发展和传播的状况。姚士宏撰写的《克孜尔石窟的乐舞壁画初探》^②，较全面地研究了克孜尔壁画中的乐器和乐舞形象。霍旭初在辨识乐器的基础上，进一步分析了乐舞形象在克孜尔壁画中的地位、特点、意义及其所反映的历史和宗教问题。^③

这些龟兹壁画是将佛经故事中最重要、最具代表性的情节，经过去芜存菁的艺术提炼过程，再根据自己的亲身经历和观察所得的现实生活塑造形象而创造出来的，具有典型意义的形象和画面。

关于高昌壁画的图像，孟凡人将德国、日本等国学者对誓愿图、密宗画的研究情况作了较详细的介绍，并进一步作了深入研究。笔者也较全面地考证了高昌壁画，识辨了佛本行集经变、《比丘禅观图》、维摩诘经变等。柳洪亮在《高昌石窟概述》中，也认真地探讨了一些图像。^④

一一识辨这些画面简单、程式化严重的图像，界定人物形象是很重要的。近年来的研究表明，除具有三十二相、八十种好的佛像外，菩萨和天人的形象也清晰可辨：具头光，佩项圈、璎珞、环钏等饰物，头或戴宝冠，或梳螺髻，或袒上身，或天衣络腋，下结裙，并披帛。但因他们在佛教中的地位不同，表现在画面上也各异。石窟中的弥勒菩萨，除袒上身、结裙等外，背后还有一个大大的身光。有的帝释天两眼之间多绘一眼，与佛经叙述的一致。龟兹的梵天，头梳螺髻，天衣右勒斜披。身着铠甲，头上有几条蛇形龙的是龙王。佛的弟子和比丘、比丘尼都披袈裟，但比丘尼内衬一件宽袖衣。至于说世俗

① 见《中国石窟·克孜尔石窟（一）》（中文版），北京，文物出版社，1992。

② 见《中国石窟·克孜尔石窟（二）》（中文版），北京，文物出版社，1996。

③ 霍旭初：《克孜尔石窟壁画乐舞形象考略》，见《石窟艺术》，西安，陕西人民出版社，1990。

④ 详见新疆博物馆编：《新疆石窟·吐鲁番柏孜克里克石窟》；《中国美术分类全集·中国新疆壁画全集（6）·吐峪沟柏孜克里克》，沈阳、乌鲁木齐，辽宁美术出版社、新疆美术摄影出版社，1995。

人，则取材于当时当地现实生活中存在的真实人物形象，男性和女性的体型不同，服饰各异，婆罗门则来源于印度，袒上身，结皮裙，有的腿上还戴护胫。国王、王妃、王子等和佛经中所说的转轮王一样，往往绘出头带光环的顶光来。而所有的人物形象都随着地域和民族的不同而变化，如早期的人物体型健壮，面目极似印度或犍陀罗的雕像。龟兹时期则面庞圆浑，五官比较集中，两腿修长。汉风窟的人物形象与敦煌莫高窟相同。回鹘人脸长圆，两颐丰满，鼻梁稍呈拱形。总之，都具有本民族人物形象的特点。至于各种人物衣冠服饰的变化，是现实生活的真实反映。

虽然，古代新疆石窟壁画所依据的并不完全是汉文佛经，但汉文佛经是从印度或西域文字翻译而来的，不管译者的水平如何，故事内容还大体保持了原状，在无法看到原经的情况下，也是一种可靠的资料。上述新疆石窟中的佛传图主要取材于《普曜经》、《方广大庄严经》、《中本起经》，而《佛本生集经》则多为因缘佛传和回鹘“誓愿图”的主要依据。现已识辨的佛本生故事画多见于《六度集经》、《贤愚经》等，而后者是公元435年河西沙门昙学、威德等八人结伴到西域游方，又在于阗参加般遮于大会，回到高昌后集纂为一部的经籍。其中收集了69个在新疆流传的佛教故事，至今仍是我们释解龟兹壁画的重要经籍。有些本生故事，汉文译本中没有，我们只能在巴利文本生经中找到依据，如猴王智斗水妖、三法本生等，说明龟兹还流行一些与巴利文本生经相似的经籍。因缘故事画多取材于《杂宝藏经》、《撰集百缘经》和上述各经中。这些故事大部分被《法律异相》所收集。此外，不少故事画的内容出现于《根本说一切有部毗奈耶杂事》诸律中。在佛教发展的过程中，为适应根本说一切有部对大乘及其他宗派的斗争，出现了一批故事简单的，取材于各种譬喻经的壁画。

总之，近年来的研究成果突出表现在图像识辨和壁画内容较全面的认识上，目前可辨认的图像已达200多种。通过这些考释，将新疆壁画的研究引向深入，为今后更进一步的研究奠定了坚实的基础。

三、壁画布局和意义

窟顶和壁画内容与布局的有机组合，把宗教哲理表现得淋漓尽致，表现出当时的宗教发展，也曲折地透露了社会状况。作为从事礼拜等宗教活动的中心柱窟集中地体现了这点。

龟兹石窟中心柱窟的前室大多数已塌毁，主室的壁画保存得比较完好。满铺各壁的绚丽灿烂画面，构成一个赞颂佛的崇高品德、无穷智慧和以伟大神通力度化众生的立体佛国世界。

主室正壁，即中心柱的前壁是表现主体的部位——安置主尊的地方，往往凿一拱形龕，内塑佛像。龕周围的半圆形壁面影塑山形，可能是宣扬释迦牟尼在须弥山下坐禅苦修的情景，与佛教早期思想相适应。后来，大约在公元6世纪以后，出现了龕周围彩绘梵释诸天，与龕内塑佛像相结合，塑绘共同组成帝释谒佛图，包括般遮翼弹琴乐佛、帝释及妃以四十二疑事问佛、诸天供养等内容。^① 晚期，即7世纪以后，也可能是根据《佛顶尊胜陀罗尼别法》而绘制的图像。^② 这一变化是龟兹佛教演变和发展的体现。

窟顶多为纵券式，是一个变化的弧面。在其中脊绘天部，佛教认为，宇宙是由无量数世界所构成，每个世界都有自己的天部。佛土，即以须弥山为中心的三千大千世界，是佛祖释迦牟尼教化包括人类在内的众生世界，也有天部，包括日天、月天、风神、雨神。佛经说，日天有宫殿“正如方宅，遥看似圆”，宫中有“阎浮檀金，以为妙辇舆”，“日天子及眷属在彼辇中”，因而画面上的日天或乘马驭的车辇，或坐在带轮的座上，其实也是辇的象征和简化。日天有千光明。普照生民大地，俯视一切万物。月天子也如此，但其宫殿“以天银、青琉璃而成”，放射出的千光明皆清冷，所以画面上的光芒大都绘成青冷色。也有以月牙状的自然景观和月中兔表示的。风神，两手“曳起大风袋”，“推云如榨乳”，于殷殷雷声中挤出乳水。云中龙可能是雨神，“在积雨浓云中此神显形”，“以甘露洒遍大地。一切众生俱得繁盛”。这些画面都是根据佛教经籍而绘制的，是佛教宇宙观的表现。而居中的金翅鸟，两爪抓住蛇形龙；立佛或持钵，或执锡杖，呈游化形象。正如佛经所说的，金翅鸟飞行虚空，“普观诸龙应尽者，以翹搏海，令水两辟。而取食之”。佛陀也譬如金翅鸟王“安住无碍虚空之中，以清净眼观察法界诸宫殿中一切众生，若有善根已成熟者……除三障碍而为说法”。这也许就是游方佛绘于天部的原因吧！为信徒们提供

① 参见霍旭初：《龟兹乾闥婆故事壁画研究》，载《新疆文物》，1987（2）。

② 拙文：《画壁虹桥——森木塞姆等石窟壁画概述》，见《中国美术分类全集·中国新疆壁画全集（5）·森木塞姆克孜尔杂哈》，沈阳、乌鲁木齐，辽宁美术出版社、新疆美术摄影出版社，1995。

了精神支柱。

中脊两侧以四方连续的形式满绘菱形格纹，每个菱格内填绘一幅本生或因缘故事画。克孜尔第7、14、17、69、114、178等窟的券顶满绘本生故事，仅17窟就有50多幅。遥想当年人们仰视券顶时，释迦牟尼那种怜悯众生、乐于布施、忍辱持戒的高尚品德，怎能不激起信徒的敬仰之情，无怪乎那一排排的比丘、比丘尼和世俗信徒们站在中心柱的侧壁虔诚地供养这伟大的神灵呢！龟兹石窟中绝大多数的券顶绘因缘故事图，仅在菱格的上下端填绘本生故事画。当我们驻足观看克孜尔80窟分析券顶的因缘故事画时，从那些贪财吝啬、好色放荡者与乐施持戒、衷心供养者之间的业力有着天壤之别上，体现了僧团重视戒律的内涵。透过这些画面与正壁的大幅降服六师外道图相联系，我们隐约可感到宗教内部的矛盾和存在的问题。这种变化也许反映了当时人们宗教意识上的微妙需求，即以重视苦修持戒，求得个人解脱，变为冀求有一个伟大神通力的保护者，也可以认为是社会变化在宗教上的反映。

较低矮的行道适合表现悲哀壮烈的场面，围绕释迦牟尼的涅槃而展开。涅槃是小乘佛教宣扬的重要内容，说一切有部认为“夫生有死，合会有离……贪欲无厌，消散人命；恋著恩爱，无有知足”^①，只有“灭寂”才能“解脱”，不仅要灭今生烦恼，还要灭生死业果，“断绝惑业”，“生死永绝”，才是佛教徒追求的最高境界。因而，涅槃经变是龟兹石窟重要的表现内容。马世长考释了克孜尔石窟的涅槃图像，姚士宏介绍了与涅槃图像相关的阿闍世王闻佛涅槃闷绝复苏图。在此基础上，笔者较全面地考察了克孜尔的涅槃经变图，进行了分类排比，撰写了《克孜尔石窟与莫高窟涅槃经变比较研究》；又在《画壁虹桥》和《历史画廊》两文中，分别研究了森木塞姆和库木吐喇石窟的涅槃图。^② 克孜尔除58窟外，涅槃佛像一般都位于后行道的整个后壁，而森木塞姆则较多布局在后行道的前壁，表示佛的身骨在中心塔柱中。其画面都是佛右胁而卧在娑罗树下的七宝床上，占据了大部分的空间。周围梵天、帝释等诸天、拘尸那城的力士和佛的弟子们

① 《长阿含经·游行经》。

② 前者参见《1990年敦煌学国际研讨会文集·石窟考古编》，沈阳，辽宁美术出版社，1995；后两文见《中国美术分类全集·中国新疆壁画全集（4）·库木吐喇》，乌鲁木齐、沈阳，新疆美术摄影出版社、辽宁美术出版社，1995，以及《中国美术分类全集·中国新疆壁画全集（5）·森木塞姆克孜尔杂哈》。

环绕举哀。佛床前，须跋陀罗先佛而灭，与东晋帛法祖（远）译的《佛般泥洹经》内容相近。随着佛教的发展，克孜尔后行道的前后壁，有密迹金刚哀恋图、八王争及分舍利图，有的还绘出梵摩那比丘，与《阿含经·游行经》的内容相吻合，可以说，是说一切有部的涅槃经变图。大约到公元六七世纪，涅槃经变的画面布满左、右、后三行道，随着信徒礼佛右旋，从右行道开始依次出现：佛从忉利天降还或游化图、阿闍世王闻佛涅槃闷绝复苏图，后行道的后和前壁为涅槃、举哀和荼毗，左行道绘八王争、分舍利和第一次结集等，是根据《根本说一切有部毗奈耶杂事》第三十九而绘制的。这些内容在龟兹其他石窟壁画中，我们都未曾见到过。克孜尔涅槃经变的这一演变过程，正是佛教从小乘说一切有部到根本说一切有部发展的反映。与上述内容同时或稍后，克孜尔中心柱窟又出现了塑绘结合的涅槃经变。这些洞窟的后行道较宽阔，发展成了后室，在后壁前凿出涅槃床，上塑佛涅槃像，后壁上或影塑或描绘举哀圣众。左、右两侧壁下方筑列像低台，以安置塑像。遗憾的是，这些塑像早已毁坏，我们无法详细研究。

而在库木吐喇谷口区的早期洞窟中，穹窿顶多绘佛和菩萨尊像及供养飞天等，大量佛和菩萨画面的出现也许是大乘佛教流行的产物。该窟群在与克孜尔流行说一切有部的同时，即公元六七世纪的龟兹风洞窟中，其涅槃经变却也仅在后行道的前、后壁分别绘焚棺、八王争、分舍利图。而在佛棺侧描绘出佛为迦叶“现二足千辐轮相”和帝释持香水灭火等，与《大般涅槃经后分》叙述相同的图面。这一现象应当引起我们的重视，也许是由于两窟群所宗之师不同而造成的。至于高昌石窟的壁画布局，由于吐峪沟是沟通中原与西域交通的枢纽，其壁画也接受了敦煌和龟兹的影响。这里有与莫高窟早期洞窟相似的第41、44窟，每壁中央绘一铺一佛二菩萨的说法图，其余满是禅定千佛；44窟各壁的下方还描绘了一系列佛本生故事图。也有像第12、38窟那样与龟兹相似的中心柱窟，或全绘佛说法图，或绘因缘佛传。其中第1、20、42等禅窟的壁画比较少见：正壁可能是表现弥勒净土的七多祇树，周围是净水，内有水生动物、莲花等。第20、42窟绘出《比丘禅观图》，有总观、水观、树叶观、宝珠观等。第20窟还墨书汉文榜题“行者观台上有四柱宝幢之上宝夜行天空”、“行者观想树叶一一树叶……”。第42窟右壁的两个小禅室内绘比丘坐禅和“白骨人”等，与阿富汗哈达的图像相似。第2小禅室内用汉文朱书“开觉

寺僧智空”等字。^① 这是当时高昌流行禅师的遗存，也是当地人们思想意识的反映。回鹘时期的壁画以柏孜克里克最具代表性，窟顶多绘禅定千佛。在一些大型洞窟中，满绘以立佛为中心，两侧天人、金刚、弟子、国王、世俗人等围绕的佛本行经变图独具特色，宣扬四时供养，累世修行。同时，与莫高窟相同的经变画，如西方净土变、法华经变、观音经变和密宗画也较流行。^② 伯西哈还绘出了现知新疆境内唯一的一铺维摩诘经变，表现了回鹘与敦煌紧密相关的历史事实。

总之，通过壁画内容与布局的研究，使我们进一步了解到当时的佛教思想及其演变发展的过程。这说明新疆石窟的研究已进入了一个新的阶段，因此也就更能引起人们的注视和兴趣。

四、壁画的艺术特色

石窟是建筑、雕塑、绘画三者有机组合的艺术。建筑是其载体，起着限定和烘托作用。塑像是洞窟的主体，创造了雄伟庄重的气氛。而壁画则是传播宗教思想和激励信徒的重要手段。但是，随着时间的流逝，信仰的变迁，新疆石窟的建筑严重塌毁，面目全非，塑像也飘然无踪，只剩下那些斑驳丹青，至今放射着夺目的光彩，吸引着中外学者及艺术家们，如饥似渴地奔向这山间深谷，徜徉在一个个洞窟中，考察，研究，拍摄，临摹……艰苦不懈地探索着这些古代艺术的真谛。

对新疆壁画的艺术特色进行深入研究的首推那些艺术家。谭树桐先生在 20 世纪 70—80 年代中先后 7 次考察龟兹石窟，最终于 1987 年“涅槃”在赴克孜尔的途中。他曾撰写了多篇论文，并编辑了一套两卷本的画册，集其大成者是《丹青斑驳 尚存金碧》一文。^③ 近 30 年来坚持在洞窟进行临摹的袁廷鹤，以他深刻的亲身体验，撰写了《龟兹风壁画初探》、《克孜尔龟兹风格壁画的形成和发展》等论文。^④ 他将龟兹壁画的发展分为三个时期：形成期，即在本民族固有文化的

① 参见拙文《吐峪沟石窟探微》，见《丝绸之路造型艺术》。

② 参见拙文《柏孜克里克石窟初探》，见《新疆石窟·吐鲁番柏孜克里克石窟》。

③ 见《美术史论》，1988（1）。

④ 前者见《丝绸之路造型艺术》；后者见《中国美术分类全集·中国新疆壁画全集（2）·克孜尔（二）》，天津、乌鲁木齐，天津人民美术出版社、新疆美术摄影出版社，1995。

基础上,吸收印度、犍陀罗艺术成分而形成的,具有本民族特色的壁画风格——我们称为龟兹风。公元6至8世纪是龟兹风的繁盛期,8世纪及以后是衰落期,后来回鹘人吸收龟兹和汉风壁画的有益成分,创造了具有回鹘民族特色的壁画。

龟兹壁画艺术的成就是多方面的。讲究装饰效果是壁画艺术的重要因素。在富于装饰传统的新疆,其壁画的装饰性表现出浓郁的民族和地域特色。首先是注重对称平衡。就整体来讲,以窟室的中心线为轴,左右对称,前后均衡,无论是龟兹洞窟两侧壁的因缘佛传图,或是回鹘窟的佛本行经变画和尊像,皆是幅数相等,图图相对而列。正壁的塑佛像,或帝释闻法,或降服六师外道图等,均与门上方的菩萨说法图相呼应。再就每幅独立的画面而言也很讲究对称均衡:因缘佛传图和佛本行经变画都是以大型佛像为中心,两侧对称布局诸天、弟子、金刚、世俗人等有关人物,统一和谐。因缘故事画也较多追求对称,本生故事图则较多表现均衡美。

其次,从窟顶中脊两侧延伸到两侧壁上沿的菱形格以四方连续的形式交错延展,格律性很强。菱格的边缘不是以直线界定而是用重峦起伏的山峰隔开。每个窟室的山峦都不完全相同,有的挺拔,丛峰叠嶂,有的平缓,规整有序,有的甚至绘成城垛状,也颇有一番情趣。这些菱格又相间涂成赭、黄、白、黑、青、绿等色块,产生了节律感。重峦山峰上再点缀着小花或树叶,或聚,或散,给格律性的图案增添了动感。那故事画中的树木、花朵,池塘中的涟漪等自然景观,或是佛的坐具等,都被提炼成适合图案,表现得自然生动,安逸舒适。

再次,丰富多彩的民族图案是新疆壁画讲究装饰美的又一艺术特色。活泼流畅的卷草纹早在印度塔垣上就已流行;规整协调富于节律感的菱形、方形等几何图案及其骨架内的花草纹样,是新疆惯用的传统图案。还有那些联珠纹、火焰纹、钱纹、折线纹等无不具有装饰效果,表现出本民族的审美趣味。这些富有意匠效果的图案,再和神异的故事画结合在一起,给洞窟增添了一层神秘的色彩,使整个画面富有生命力,在人们心目中产生了深刻的印象。这是龟兹壁画艺术的一大特色。

动人的艺术形象赋予壁画灵魂。早期龟兹壁画的人物造型较多接受了犍陀罗艺术的影响,与巴基斯坦同期雕塑中的人物相似,体型敦实,富于质感,崇尚健壮浑厚之美。面形略长,发际离眉较近,眉至眼间距离较宽,眼眶大等。随着佛教的地方化过程,壁画中的人物形象也以龟兹现实人物的体型和神情的凝聚而表现。那浑圆的脸形略呈

扁平，是《大唐西域记》中“生儿以木押头”的形象注释。在满月般的颜面上，五官比较集中，纤长的细眉如弯月，高而俊俏的鼻梁与眉相接，一双鱼形的眼睛传递出内心的感情。龟兹的人物形象是甜美的，甚至还带点稚气。人体的比例恰当，透过袈裟和长裙可看到人物挺拔修长的双腿，纤细的腰肢，很重视人体的解剖学。壁画反映了龟兹画家的心灵和审美趣味，他们对自己周围的生活观察得细致入微，特别对日常生活中的欢乐和喜悦深感兴趣，并且有着惊人的创造力。吐鲁番柏孜克里克石窟壁画的人物造型，具有回鹘人勇健的美感，无论是佛像还是菩萨，或是故事画中的人物，都是双腿直立，端庄挺拔，身材匀称，圆浑有力。那长圆丰满的面形，修长的两眉与鼻梁相接，鼻梁高直略呈拱形，柳叶状的双眼和小嘴都具有回鹘人面貌特征。

这些生动的艺术形象和富于装饰意匠效果的图案都是通过线和色的表现力而活跃在墙面上的。当佛教艺术随着佛教从印度、犍陀罗等地传入新疆，龟兹、高昌等地那些结构松散的砂质岩山体无法进行细腻的雕刻创造，不得已而用绘画形式来代替，因而在壁画中保留了强烈的雕塑因素，形成了富有立体感的艺术效果。龟兹壁画也和中原一样，重视线条的表现力，但这些线条又和中原不完全相同，具有自己的特色，是于阗画家尉迟父子绘画技巧的真实写照。“画外国菩萨，小则用笔紧劲，如屈铁盘丝，大则洒落有气概”，“用色沉着，堆起素绢而不隐指”，表现出来的形象“佛像及脱皮白骨，匠意特险，又如变形三魔女，身若出壁”^①，完整地记载了新疆壁画的特点。龟兹壁画的线条又讲究变化，如绘菩萨，笔法严整，线条圆健流畅；画飞天，紧劲中重舒展豪放；勾帔帛，遒劲中带洒脱飘逸。呈平行线状排列的条条衣纹，粗细相当，有的似“曹衣出水”，具有雕塑效果。在一幅画中，不同部位的线条也不相同，如绘人物，四肢的线条劲直中求圆浑，表现手掌的线条柔和圆润。回鹘壁画的线条虽然不像龟兹那样紧劲有力，但依然是“屈铁盘丝”，粗细相当。回鹘画家也运用富于变化的兰叶描。两种线条同时并用，更显得活泼流畅。构成上述新疆壁画特点的另一个方面是晕染法的运用。有的晕染浓重，凹凸明显，如晕染六个“团块”概括人物的胸腹，显得健壮，立体感很强。有的采用一面染法，即晕染躯体和颜面的暗面，或一面重染、一面轻染，显出肌肉的凹凸效果。薄施轻染的红粉色颜面，光润柔和，“远

① 张彦远：《历代名画记》卷九；汤垕：《画鉴》；段成式：《寺塔记》卷下。

望眼晕如凹凸，近视即平”。这种线与染相结合，而且是多次复合线描和多层次晕染的有机结合，令画面显得更加充实饱满。

新疆壁画的用色沉着。无论是画面深沉的背景，或是人物的衣饰，都是平涂厚彩，从那些剥蚀脱落的斑驳色泽中可领会到“堆起素绢而不隐指”的情趣，也增强了画面的立体感。壁画中大量使用石青、石绿和白等冷色调，适当地加以朱、赭、黑色对比，使画面的色调明快和谐。再将这些美丽的色彩有规则地排列，更加强了画面的节奏感，表现出一种富有民族特色的装饰效果。回鹘民族喜欢赭、红、茜、黄等热烈的色泽，无论是画面的底色，还是大型立佛的袈裟，或是帔帛裙带等皆大量地使用暖色，又用石绿、白色相间，饰金色头冠、璎珞等，富丽堂皇。

新疆壁画的这些艺术特色丰富了我国古代艺术的宝库。

总之，近年来对新疆壁画艺术成就方面的研究也是很有成绩的。它把壁画从宗教内容引向艺术领域，并和东西方艺术的发展联系贯通起来，吴焯又分析了东西方间的相互影响，特别是阐述了新疆壁画艺术的独特风格。^①正是由于这点，它不仅吸引了许多专家学者，也引起了国内外旅游者的兴趣和爱好。当然，这些绚丽多彩的艺术遗迹及其研究成果，进一步促进了新疆艺术发展史的研究。

五、分期和年代

由于新疆石窟没有直接、准确的纪年资料，以供排比对照，因而分期和年代一直是困扰研究者的一大难题。20世纪70年代以来，宿白先生通过对洞窟的综合考察，对洞窟的形制和组合以及打破和叠压关系进行了类型排比，分析了壁画内容、风格^②，并参照碳14测定数据，提出了克孜尔的分期断代见解。宿先生将克孜尔洞窟分为三期，第一期为公元4世纪，第二期为4世纪末至6世纪以前，第三期是六七世纪及以后，这是克孜尔的衰落期。这是目前我国石窟研究者的重要依据。最近，《新疆壁画》编辑组，根据《中国美术分类全集·中国壁画全集》编委会要求，用较长的时间全面考察了各石窟，

① 吴焯：《克孜尔石窟壁画裸体问题初探》，载《中亚学刊》第一辑，1988。

② 宿白：《克孜尔部分洞窟阶段划分与年代等问题的初步探索》，见《中国石窟·克孜尔石窟（一）》，日本平凡社，1982。

重点对壁画内容和绘画风格的演变和发展，画面人物的衣冠服饰等进行了分析对比，并用碳 14 测定了 116 个洞窟的标本，在宿白先生分期的基础上，初步对新疆石窟的分期和时代提出了意见。

我们把龟兹石窟分为早、中、晚三期，早期大约在公元四五世纪，这时的洞窟和壁画受外来影响较多，当然也渗进了本地区本民族的成分，并发展形成龟兹风。中期，即龟兹风格洞窟的繁荣期。这时的洞窟是大量的，大约在公元 5—7 世纪。7 世纪之后即是龟兹风壁画的衰落期。^① 但是，各个洞窟群的发展并不平衡，包括龟兹本地区的洞窟在内，克孜尔、森木塞姆和库木吐喇都有早期洞窟，其中克孜尔较早，又可区分为初创期和发展期，最早也可能推到 3 世纪末叶。库木吐喇大约在公元 5—8 世纪是其繁盛时期。而克孜尔尕哈石窟的壁画，可能在 6 世纪才出现。库木吐喇和森木塞姆则保持了不少的回鹘风洞窟，直到公元 10 世纪仍是宗教中心。在高昌石窟中，现存吐峪沟较早，约是公元 5—7 世纪的壁画，柏孜克里克、胜金口等则较多为公元 9 世纪以后的回鹘人遗存。

这些分期的主要依据是：

（一）洞窟形制及其打破和叠压关系，为洞窟的类型排比分期提供了直接的时间早晚序列的佐证。如宿白所述：“僧房窟被改建为中心柱窟、方形窟、长条形窟。这表明后者的流行和出现应晚于僧房窟。而僧房窟被改为礼拜窟，也暗示僧房窟的作用下降，信徒更重视礼佛、供养等。特别是在小型长条形窟中出现这类大乘题材，说明在克孜尔石窟的中后期，大乘教的影响增大了，这或许对洞窟的改造，重绘产生了一定作用。”^②

（二）壁画内容的演变是佛教及其艺术发展的必然结果。如克孜尔中心柱窟的主室正壁，早期是在龕内塑佛像，龕周围影塑须弥山形，重视坐禅苦修。后来出现了塑绘结合的帝释窟闻法图。券顶两侧的菱格故事，从重视本生发展到满绘宣扬佛神通力的因缘故事，如前所述，即以《六度集经》、《贤愚经》、《本生经》为重要内容，到《杂宝藏经》、《撰集百缘经》和《譬喻经》上升为主要内容，与说一切有

① 霍旭初、王建林：《丹青斑驳 千秋壮观》，见《中国美术分类全集·中国新疆壁画全集（1）·克孜尔（一）》，天津、乌鲁木齐，天津人民美术出版社、新疆美术摄影出版社，1995。

② 宿白：《克孜尔部分洞窟阶段划分与年代等问题的初步探索》，见《中国石窟·克孜尔石窟（一）》。

部和根本说一切有部的发展变化相关联。而涅槃图像画面的增多和演变,是根据《佛般泥洹经》、《长阿含经·游行经》和《根本说一切有部毗奈耶杂事》的内容,即从小乘、说一切有部到根本说一切有部经籍的一步步发展。库木吐喇石窟中,大型经变画的出现,尊像图、佛本行集经变、密宗画的盛行是唐代安西都护府西迁及回鹘政权确立的产物。从中可以看出,壁画内容的演变是佛教思想发展、政权更迭等社会变迁在艺术上的反映,它与古代文献的记载相吻合。如吐峪沟第1、20、42窟等禅窟的出现,正和汉文史籍关于高昌重禅法的记载一致。^①

(三) 壁画风格随着时代、地域和民族的不同而各具特色。库木吐喇表现得最为突出,带有外来影响的洞窟是龟兹壁画的上游,代表它的形成期。人物形象具有龟兹人特征的是龟兹壁画的繁盛期,这一时期的洞窟是大量的,同时出现了汉风窟。而下游则是回鹘风壁画,是龟兹石窟的衰落期,所以,我们可把库木吐喇称为龟兹历史的画廊。克孜尔石窟也是如此,具有外来风格影响的壁画,其洞窟时代大都较早,龟兹风壁画的繁盛期相对较晚。总之,艺术形象的变化与壁画时代、民族变迁紧密相连,如佛教从印度、犍陀罗传入新疆,壁画中当然要强烈地反映出外来因素。而各民族的画家都是从现实生活,即自己的同胞中提炼要素并作为塑造形象的依据,因而,艺术形象的民族化是本民族审美趣味的反映,也是分期断代的依据之一,如龟兹时期,人物脸形浑圆,腰细腿长,体型优美;回鹘人则脸庞长圆,结实敦厚,体型健美。其次,线条及晕染法的变化也透露出时代信息,如兰叶描的出现是中原汉风壁画影响的产物,不可能早于公元7世纪。再次,装饰图案也表现出民族的传统和时代的特征,如宝相花是典型的唐代图案,由茶花组成的团花图案和火焰纹具有晚唐和回鹘王朝的艺术特色。此外,龟兹壁画较多使用石青、石绿、白等冷色调,而回鹘民族喜爱赭、红等热烈色泽。

(四) 壁画中各种人物形象的衣冠服饰,可以说是断代的可靠根据。虽然在后代的壁画中往往会有前代人的形象,如柏孜克里克壁画中的唐装,但却不会出现后代人的服饰。尤其是供养人,是当时当地真实人物的写照,如龟兹人“剪发垂项”、“断发齐顶”,国王“以锦

^① 《名僧传抄》、《比丘尼传》,转引自《龟兹关系资料集》,见《中国石窟·库木吐喇石窟》,1984,东京。

裹头”等。6 世纪左右的龟兹贵族服有披肩、带护胸的窄袖卡腰长衣。7 世纪出现了联珠纹对襟袍……将这些衣冠服饰、服饰上的图案和出土文物、文献记载相对照，如克孜尔尕哈第 16 窟的天人穿结大红地联珠纹天衣，这种联珠纹在新疆最早出土于 6 世纪末的吐鲁番阿斯塔那墓葬中，那么该窟的壁画不会早于公元 6 世纪。再如，回鹘公主戴的金冠，从“如角前指”、“前后锐”，到桃形髻的普及，都存在着时代前后的问题。

（五）碳 14 测定为分期断代提供了佐证。^① 我们测定了 116 个标本，其中大部分数据与上述各项的变化相吻合，如克孜尔谷内区的第 114、117（下层）、118 窟和 77 窟等标本测定的年代都较早，而第 180、227 窟等则相对都晚。但也有个别数据差距较大，如克孜尔第 69 窟的碳 14 测定数据是公元 1434—1643 年，其标本为木头，取自“主室前壁门框”。该门框是清代驻兵时维修的，与碳 14 测定数据吻合。库木吐喇沟口区第 21 窟为 1027—1221 年，比与其相连的 20 窟晚了五六个世纪；同样吐峪沟第 38 窟为公元 783—998 年，是后代维修的痕迹。吐峪沟 38 窟提取标本的左行道，明显地残存着补修时抹的泥层和描绘的回鹘风格千佛及云纹图案，说明碳 14 测定数据的可参考性。

（六）大量的古代文献资料是分期断代的重要依据，但不必一一赘述。

综上所述，我们感到高兴和欣慰的是，经过全国几代学者的努力，新疆石窟的研究工作已取得可喜的成绩。它在全国，甚至国际上已经引起了重视，并日益产生影响。当然，我们还必须继续努力，特别是要看到，至今在新疆石窟的研究中仍然存在着许多问题，无论是洞窟形制，还是壁画内容，或绘画风格，尤其是分期断代，以及由此而涉及的民族、文化、社会生活和东西方文化的交流等方面，都亟待进一步探索。另一方面，我们也看到，新疆和全国一样，正在孕育成长中的一批有志青年，他们有的扛起行李走向丛山深谷，去追求这些艺术的真谛；有的收集国内外的研究成果，为进一步探索积累资料，铺平道路，像本书的译者一样；有的正在老专家和学者的指导下，开

^① 中国社会科学院考古研究所：《中国考古中碳 14 年代数据集》，1983，北京；中国社会科学院考古研究所实验室：《新疆吐鲁番和南疆地区部分石窟年代测定报告》，载《考古》，1991（11）。

始步入这一领域，并已撰写出了有一定价值和影响的论文、专著。随着国内外学者研究的进一步深入和本书的出版，以及有志于新疆石窟研究者的努力，新疆石窟研究将会有一个新的发展和突破，一批全新的硕果将载入新疆石窟研究的史册。

唐代新疆的佛教艺术^{*}

公元7—9世纪的唐代是中国佛教及其艺术发展的鼎盛时期，也是汉风佛教艺术在新疆蓬勃发展，并与新疆佛教艺术相互影响，共同发展的时期。

新疆，古称西域，是佛教及其艺术东传的必经之地，中原佛教及其艺术的渊源之一。在漫长的历史发展过程中，逐渐形成了高昌（今吐鲁番地区）、龟兹（今库车一带）、于阗（今和田地区）三个佛教艺术中心。新疆的佛教造像在世界佛教艺苑中独具特色，颇受中原僧俗的青睐。据汉文史籍记载，早在东晋时，新疆佛教艺术就已十分繁盛，仅以龟兹、于阗为例，龟兹有僧一万人，“寺院甚多，修饰至丽”。于阗众僧数万人，家家门前起塔，大僧伽蓝十四，小者无数，寺内雕纹刻镂，庄严妙好。唐初，玄奘路经这里时，龟兹和于阗同样仅有“僧徒五千余人”，稍现衰落景象。公元7世纪中叶，唐太宗统一新疆以后，特别是武则天和唐中宗诏令在全国建立大云寺和龙兴寺后，中原地区兴盛的大乘佛教和汉风佛教艺术在新疆广泛流行，并与新疆佛教艺术相互碰撞、融合，促进佛教艺术的进一步发展。公元7世纪后期至8世纪，吐蕃人几度进入新疆，在有的地方如于阗前后进

^{*} 此文曾在2001年新加坡大学举办的“七—九世纪唐代佛教及佛教艺术国际会议”上宣读，发表于古正美主编：《唐代佛教与佛教艺术》，台湾觉风佛教艺术文化基金会出版，2006。

驻近一百年，当时的吐蕃人也是信仰佛教的，其佛教艺术同样在这里留下了自己的足迹。这些都给当时新疆的佛教艺术增添了新内容和活力。虽然公元 840 年以后，回鹘政权移至龟兹和高昌，并很快也皈依了佛教，发展佛教艺术，但因其时代较晚，主要在 9 世纪末及以后，恕不再赘述。

一、汉风佛教艺术在新疆的发展

唐朝于公元 640 年统一新疆高昌后，逐步统一龟兹、疏勒及于阗；并于公元 658 年将安西都护府治所迁置龟兹首府伊逻卢城，龟兹就成为唐朝的统治中心。随之，一批僧俗西来，龟兹成为中原大乘佛教和汉风佛教艺术的中心，并设立“四镇都统”管理整个新疆地区的宗教事务。^① 慧超在《往五天竺国传》中记载了这里的情况，说“安西有两所汉僧住持，行大乘法”。一所是大云寺，其寺主、都维那和上座都是“京中僧”，来自长安，“甚有道心，乐崇功德”。另一所是龙兴寺，寺主名法海，是出生在安西的汉儿；又说于阗龙兴寺和疏勒大云寺的住持都是汉僧；甚至西至碎叶城也建大云寺，1982 年，在吉尔吉斯斯坦共和国的伊塞克湖附近发现了一座造像碑底座。上镌汉文 11 行，知为安西副都护杜怀宝为其母造的像。

距安西都护府治所、龟兹国都伊逻卢城较近的库木吐喇石窟成为当时汉风壁画艺术的中心。这时出现了一批汉风壁画洞窟，如大沟区的第 11、14、15~17、68~72 和 73 窟^②；1999 年又在克孜利亚山库木鲁克艾肯沟内发现了阿艾石窟。^③ 这些洞窟的洞窟形制、壁画内容、画面布局和绘画技艺都与敦煌同时代的洞窟相同。

这些洞窟的形制有方形窟和中心柱窟两种，第 11、14、73 窟和阿艾石窟（仅 1 座洞窟）均为纵券顶方形窟，地面靠近中央处筑方形坛，四周有行道围绕。第 15、16 和 17 窟是中心柱窟，三窟共享一个前室，呈“品”字形排列。其中第 17 窟壁面坍塌严重，画面无存。第 68~72 窟的前廊墙壁上凿有“建中六年”等文字，知其开凿于公

① 马世长：《库木吐喇石窟的汉风壁画》，载《中国石窟·库木吐喇石窟》，文物出版社，1989。

② 对库木吐喇石窟的形制和汉风壁画的研究请参见晁华山：《库木吐喇石窟的洞窟分类与寺院组合》，见《新疆石窟·库车库木吐喇石窟》和①马世长文。

③ 新疆龟兹石窟研究所编：《阿艾石窟》，乌鲁木齐，新疆美术摄影出版社，2001。

元 8 世纪的中唐。

首先，彩绘大型经变故事画，是这些汉风窟的重要特点。

库木吐喇第 11、14 窟的正壁描绘西方净土图。其中第 14 窟比较清晰，是根据康僧恺译的《佛说无量寿经》而绘制的。^① 阿弥陀佛坐中央，两侧胁侍观世音、大势至菩萨，周围众菩萨围绕。左侧有天部众，右侧为阿修罗、夜叉、龙王、罗睺罗等天龙八部，下方众声闻弟子赶来听法。佛和二菩萨上方的华盖上摩尼珠闪烁，“重宝璎珞”，“珍妙宝网罗覆其上”，“七宝诸树周遍世界”。该经说，当阿弥陀佛集会宣法时，“四方自然风起，普吹宝树出五音声，雨无量妙华”。虚空中，天花乱坠，各方诸佛端坐莲中前来赴会，楼阁飘蓝天，彩云烘托着的飞天持花盘供养，悬挂在两侧的日、月失去了光辉。闻法者“莫不欢喜，心解得道”。画面宏大，气势磅礴。虽然人物众多，但在聚散变化之中求统一，生动丰富而又完整（图版十四）。这两幅经变画是初唐我国中原盛行西方净土说在新疆的反映，可能是库木吐喇石窟最早出现的经变故事图，大约在 8 世纪前半叶。遗憾的是，画幅下端墙面坍落，我们无法饱览全图了。

第 11 和 14 窟前壁及门上方半圆形壁面，残存一佛二菩萨画面，也是珍妙宝网罗覆其上，天花如雨，天乐带着飘带荡漾于虚空。第 14 窟佛左侧胁侍菩萨周围有一人两手捧盆、肩搭巾的剃度场面，可能是弥勒下生经变图。

第 16 窟的大型经变画布局在左、右侧壁，右壁画“东方药师变”，左壁绘“观无量寿经变”。阿艾石窟方形窟的正壁也绘“观无量寿经变”故事画。两者内容相同，都是根据《佛说观无量寿佛经》绘制的；画面布局也一致：在横长方形中堂描绘说法会，两侧有对称式立轴，右侧绘“序品”，即“未生怨”，左侧是“十六观”，与敦煌莫高窟第 418 窟的布局相同，可以说是其移植。阿艾石窟的画面保存较多：说法会中，楼阁高耸，亭台林立，楼内阿弥陀佛端坐中央，两侧观音、势至菩萨坐在莲花台上胁侍，42 身菩萨围绕闻法。天空中，诸佛乘云来赴会，天人（飞天）托着供养翱翔而来，鼓、阮、琵琶等天乐系着飘带悬挂于彩云间“不鼓自鸣”。主尊前净水中，丰肥可爱的“九品往生”童子，或双腿下跪，两掌相合，或捧盘，或持莲花。前面平台上，伎乐演奏。第 16 窟的说法会中可看到迦陵频伽托盘供

① 刘松柏：《库木吐喇石窟寺净土变壁画》，载《西域研究》，1993（2）。

养。右侧的“序品”中，残存频毗娑罗王坐在城门紧闭的宫中、阿闍世王骑着马来到宫门前的画面。左侧是“十六观”，其中的“日观想”宛如一幅风景画：远处群峰叠嶂，绿林丛丛，一轮红日正徐徐下落，开始湮没在彩云中。阿艾石窟仅残存“宝楼观”，画面比较简洁。

第16窟右侧壁的“东方药师净土变”是根据《佛说灌顶经》卷十二《佛说灌顶经·拔除过罪生死得渡经》绘制的。画面中央被切割和腐蚀剥落，仅残存右侧菩萨的华盖及其上方的四身飞天，左侧下方的建筑物和供养菩萨。其中的两身，前面的双手捧花盘，回首盼顾；稍后的一身，左手上扬散花，重重帔帛后飘，搏击长空，舒展自如，和华盖彩云相互衬托，体现出盛唐华贵富丽的风格。右侧竖幅内仍存十二大愿之局部：背景中，起伏的山峦好像近在咫尺，是我国唐代山水画的代表作。立于莲花台上的佛像光芒四射，下方戴幞头、穿襴衫的世俗人物顶礼膜拜，目光中流露出希冀的神情。旁边的榜题，有的还清晰可辨。

现存这7幅经变画，虽已残破不堪，但透过画面仍有满目缤纷、目不暇接之感。同时画面在繁缛变化中求均衡稳定，显得条理清晰，节奏分明。此外，从德国人拿走的壁画残块来看，第73窟原来也描绘着经变画。

其次，窟顶满绘千佛是汉风壁画又一特色。

库木吐喇第11和14窟纵券顶中脊绘莲花图案，云头纹在四周浮游。第14窟中脊两侧各绘千佛12排，左侧一排37身，右侧38身。这种千佛与龟兹的方格和菱格坐佛不同，没有界栏或图案相隔，而是在白色壁面上，相间绘内着绿或白色僧祇支，外披的红色袈裟覆肩而下垂，两手相叠置腹前的禅定佛，和莫高窟的千佛相同，完全是中原模式。第16窟券顶和11、14窟一样，中脊也是莲花和云纹组成的净土，两侧的千佛，仅在身光右上方增绘三条波式云纹，与斜上方的千佛相接，略改善了一下呆滞的局面。而阿艾石窟纵券顶描绘的千佛像间还题有“敬造”和供养者的姓名，如“寇俊男善庆造七佛供养”、“李光晖造十方佛一心供养”等。

再次，汉式尊像图的出现是这时壁画题材的另一特色。

这些尊像图描画在方形窟的侧壁和中心柱窟的各行道，大多是成组地出现，形象及衣冠服饰均为中原式，且像侧书汉文榜题。阿艾石窟两侧壁的尊像保存较好，且有供养者的榜题。左侧壁依次为(1)立佛，左侧上方有文字，不可辨识。(2)药师琉璃光佛，榜题“清信佛

弟子行官杨崖(?) □年五月十五日□拜记”。(3) 文殊菩萨,“文殊师利菩萨似先兰为合家大小敬造”。(4) 卢舍那佛像,“清信佛弟子寇廷俊敬造卢舍那佛”。(5) 药师琉璃光佛,“清信佛弟子寇廷俊敬造药师琉璃光佛”(图版十五)。右侧壁残存观音、弥勒菩萨和立佛。库木吐喇各行道遭受严重破坏,仅隐约见第 15 窟各行道外侧壁描绘了十二身尊像,后行道前壁还残存“定光佛”三字。

最后,这些洞窟的装饰图案,也表现出浓郁的中原风格。

这些洞窟内大量地装饰团花图案、云纹、石榴卷草纹等。由莲花组成的团花图案多用在券顶中脊,取代龟兹风壁画的天象图。云纹描绘在团花图案周围,和莲花一起,表示佛国净土。库木吐喇第 16 窟的石榴卷草纹最为精美,绿色的蔓藤波状起伏,时而聚合而呈花状,中间托出石榴籽,时而卷曲如涡旋,反复变化,自然延伸,镶嵌在券顶和侧壁衔接处,盘绕在经变画四周。这种图案与莫高窟第 148 窟相似。

库木吐喇的这些汉风洞窟大多散布在渭干河畔的峭崖下部,千百年来河水泛滥,盐碱渗透,壁面严重脱落,但透过这些斑驳画面可以看到,无论是人物造型、线条运用,或是色泽配置,都表现出了浓郁的中原唐代壁画风韵。同时,第 16 窟门壁还残存身着唐代官服的供养人像,该窟群还有题名为“四镇都统”的供养窟,其时代大约在 8 世纪中叶“安史之乱”以前。

阿艾石窟仅有一个洞窟,距其所在河谷的台地上分布着唐代屯军要塞——阿艾古城和数处冶炼遗址,可知,当时居住着一批屯戍的汉族士吏。阿艾石窟当是这些中原屯戍官兵们修建的礼拜处所,题记中的行官清楚地说明了这点。洞窟右侧壁、卢舍那佛的右下方有游人刻画的题记“己巳年五月十五日/白光□”。这显然是洞窟废弃后的游人题记,以干支纪年,在吐蕃时期较多见。看来,该洞窟修建的时代与库木吐喇第 16 窟的时代较近,应在“安史之乱”及吐蕃占领龟兹之前,公元 8 世纪中叶。但其洞窟的修建和壁画的绘制技术都显得粗糙,也许是因为该窟是下层士吏们集资修建的缘故吧!

二、新疆壁画艺术及其与汉风壁画的融合

作为中国组成部分的新疆壁画艺术,较早就表现出中国画的特点,如重视线条的运用等。但唐代以来,汉风和新疆壁画艺术相互影响,彼此渗透、融合,新疆佛教艺术出现了新气象。

（一）高昌佛教艺术

高昌地区从汉代以来一直和河西、敦煌等地紧密地联系在一起，北凉时期的佛教艺术与敦煌同出一辙，汉文化在后来的麹氏高昌占主导地位，佛教艺术受北魏，还有龟兹的影响。唐初，玄奘路经高昌时，见其王虔诚信仰佛教，国内僧徒有数千。敦煌莫高窟藏经洞出土的《西州图经》记载，唐代西州有“山窟二院：丁谷窟有寺一所，并有禅院一所”；“宁戎窟寺一所”，并有“古塔五区，圣人塔一区”。丁谷窟就是现在的吐峪沟石窟，曾经历次改建，现存壁画多为晋—北朝时期的，但20世纪初，外国的探险“考古”家们从这里拿走了唐代的佛教绢画等遗物。宁戎窟寺即柏孜克里克石窟，目前，我们能见到的唐代壁画较少。现仅在回鹘人改建的著名第20窟（勒柯克编号为9窟）后面，改建时被封堵了的第69窟保存了一些佛像。一尊尊佛结跏趺坐于莲花上，内穿僧祇支，外披红色袈裟，手持的印契身身不同；描绘得形象健美，头光和身光中的光环红黄绿朱红等色的配置显示出晕染效果，优美富丽，一派中原汉风壁画风格（图版十六）。1984年，在这里发现的《杨公重修寺院碑》记述，唐北庭大都护、伊西庭节度使、御使大夫杨袭古于贞元二年（公元786）五月至六年（公元790）秋曾在此“窟下造厅四所”、“修冬厨一所”，还修建了廊、窟之类，有的“阔七尺”，有的“四面各长丈余”^①。可想而知，唐代时的柏孜克里克是很辉煌的。9世纪以后，回鹘人将这里改为王族寺院，封堵和改建了原有的洞窟，上述第69窟就是例证。

（二）汉风和龟兹风壁画的相互影响

如前所述，唐代时，汉风与龟兹风壁画艺术的相互影响与融合，在庫木吐喇石窟表现得最为明显。许多汉风洞窟中含有龟兹风壁画的成分，如第14窟主室左、右壁绘佛传图，从右壁前端开始向后，一幅幅铺陈，再由左壁前侧，顺序往后排列。现仅残存右壁的降魔、鹿野苑初转法轮，左壁的从忉利天降还、临终遗教、涅槃等。但这些画面不像龟兹风那样，各壁划分成若干个方格，而是一组组描绘，有聚有疏，显得自由活泼。但该窟前壁门上方的龙王却承袭龟兹壁画的形象，头光中绘蛇形头。庫木吐喇的汉风壁画渗透着龟兹的因素，甚至

^① 柳洪亮：《柏孜克里克新发现的〈杨公重修寺院碑〉》，载《敦煌研究》，1989（1）。

连“东方药师净土变”图也取材流传于当地的经典，即帛尸密梨多译《佛说灌顶经·拔除过罪生死得渡经》。

唐代时，龟兹当地的佛教艺术仍在不断地发展，除继续保持了前期龟兹壁画的内容、布局和风格外，又打破了旧有的程序，如洞窟形制呈现多样化。由于中原大乘佛教及汉风壁画艺术的影响，多佛多菩萨像普及，出现了卢舍那佛像、千佛和化佛等；简化了天象图，有的画面还表现出净土思想。如克孜尔第123、178、186、188、189等窟，库木吐喇第2、50、58、63等窟。此外，壁画构图、装饰图案、色彩配置、线条运用等方面也吸收了汉风壁画的成分。这时的克孜尔出现了许多改建窟，如第189、198窟等。礼拜窟增多，中心柱平面缩小，第193窟近乎屏风式，洞窟内的龕增加，第186窟主室正壁的龕呈“品”字式排列，也有的在中心柱各壁和行道侧壁开龕，龕内塑佛像。与此相关联的变化最突出的是众多立佛像的出现，第100窟左、右、后三行道侧壁绘出一系列的立佛像；第176窟各行道外侧壁竟有14身立佛立菩萨像；第188窟是座方形窟，在主室正、左、右三壁各描绘4身立佛像。第123窟出现了头光和身光中充满化佛的立佛像，而第189窟则是满铺窟顶的千佛像（图版十七）。同时，构图形式也发生了变化，有的洞窟的本生或因缘故事画突破了原有的那种菱格布局，而出现了二方连续的方形格图，但仍为单幅构图，一幅幅排列，如第178、198窟。

库木吐喇是汉风洞窟最为集中的石窟，该窟群中龟兹风洞窟内容的变化更为明显，如第2、43和63窟等，虽然仍是满铺窟顶的菱格本生和因缘故事画、主室两侧的因缘佛传图等，展示着龟兹风壁画艺术的光芒，但中脊的天部不再有日天、月天了，代之以绿色净土。如第63窟是一座大像窟，主室满铺窟顶的菱格内，填充龟兹模式的因缘故事画，上端半菱格中为佛本生故事图，两侧壁有佛传像；后行道仍然描绘涅槃经变，这些都承袭前期。但券顶中脊的天部不像其他龟兹窟那样画出日天、月天等内容，而是涂成绿色，表示净土，两侧菱格突起的绿、蓝、白色山峦相接，是天部的一种简化（图版十八）。第43窟也是中心柱窟，纵券顶中脊与第63窟相同，仅涂成绿色代替天部。大概是由于中原大乘佛教和汉风壁画的传入和发展，如“光明照遍十方”的卢舍那佛和“光明显赫照耀十方诸佛国土”的阿弥陀佛的出现，佛经中说使得日、月“皆悉隐蔽，犹如聚墨”，“日月戢重晖，天光隐不现”。同时，这样的画面就出现在第14窟的“西方净

土”图中。这一现象在日天、月天高悬窟顶中脊，照遍佛国的龟兹，一定引起了不小的震动，使有些洞窟中纵券中脊的日天、月天、金翅鸟、游化佛等天部不见了。而第2窟券顶中脊虽绘出游化佛、金翅鸟、飞雁，但没有出现日天和月天，却有一低凹的莲花图形，以表示净土。

第58窟是一座龟兹式中心柱窟，顶呈纵券式。主室正壁开大龕，龕外绘右侧乾闥婆弹奏着琉璃琴悦佛，左侧帝释天及妃以四十二事问佛；龕上方半圆形壁面上，天人纷纷聚来闻法。八身天人两侧对称排列，倾向中央，有的散花，有的奏乐，有的持宝盖，有的执花绳，翱翔着的体姿与壁面的曲线相一致。场面宏大壮丽，气势夺人。紧挨龕的上方中央，表现帝释窟所在的毗陀山：菱形山格中，树木挺立，池水荡漾，野兽出没，毒蛇盘曲，鸟雀伫立，肥健的岩羊或漫步，或奔腾，草庐中苦修者静坐，既是故事的背景，又起到了装饰作用。整个构图讲究对称均衡，并在同中求异，使热烈、繁杂的气氛显得庄严宏伟，富有韵律感，是典型的龟兹壁画风格，甚至可以说是其风格的佼佼者。券顶中脊也表现出了天部，有日天、月天，其中金翅鸟描绘得生动细腻。但在两侧四方连续的菱形格中，均填充塔中坐佛，装饰性很强，宣扬佛的伟大人格和无比神通力的内容没有了。在佛塔旁活跃着的是众多的动物：猴、鹿、岩羊、蛇、鸟……只只形象逼真，动态准确。更引人瞩目的是，主室正壁龕后壁，在菩提树上，绘出挂着的摇鼓、箜篌、琵琶、拍板、钹等乐器，表示天乐不鼓自鸣。第50窟前壁，门上方的一佛二菩萨像前面的功德水中，佛两侧各有二身化生童子坐于莲上，昂首面佛，合十致敬，头上梳着三个小髻，佩耳环、项圈，圆圆的脸上充满稚气，胖乎乎的双臂十分可爱。……这些都是吸收中原净土思想及经变故事画而出现的新内容。

这时期的龟兹风洞窟出现了打破昔日程序的方格因缘故事画，库木吐喇第29、34和50窟的壁画布局，均为横列方格因缘故事画（图版十九），完全突破了旧有的龟兹模式。如第50窟除主室正壁、龕外右上方绘一幅说法图，佛周围菩萨、弟子和世俗人合十，喜闻佛法，及前壁门上方绘一佛二菩萨外，从主室到各行道，上起券顶两侧，下至各壁，左右成排，上下成行，均绘横列因缘故事，甚至连龕内侧壁也是如此。这些故事画也不再是佛坐中央的那种龟兹式，而是佛和表现故事内容的人物，一一相间，面面相觑，表现故事内容的人物大部分只有一位，个别有两人的也是紧紧贴在一起。整个洞窟的壁画布局

显得单纯呆板，但画面增多，内容丰富，仅侧壁到券顶中脊就有 14 排，右壁存 204 幅，左壁仍有 183 幅，全窟近千幅。由于画面增多，出现了内容相同、只改变一下人物服饰的情况，如弗那以满钵食施佛获现报缘，至少有两处，弗那或服对襟、束腰、窄袖龟兹服，或着缀有边饰的盘领贯头衫。不少画面的人物面部刻画细致，表情丰富，如右壁的摩醯提利以女施佛缘中，那颜貌殊妙的玉女，藏在父亲身后，羞羞答答，两眼又偷偷地望着佛的三十二相、八十种好，倍觉生动有趣。

同时，该窟主室正壁龕内残存佛塑像的头光、身光中，竟闪烁着小立佛的痕迹。这是过去龟兹壁画中从来没有的现象。那么，主尊当应是卢遮那佛，佛经说，卢遮那“即除暗遍明之义”，光明照遍十方，一一光中有化佛，是华严宗的主尊。窟顶中脊出现了带有密教色彩的天部。

这些洞窟的艺术形象、线条运用和晕染等都保持了龟兹风格。有的洞窟，如第 63 窟两行道内侧壁和第 50 窟左行道门壁，还绘出龟兹供养人的形象。但人物的衣冠服饰发生了变化，穿上了盘领长衫，胸前开口，缝缀边饰。女性虽仍服龟兹装，但头梳高髻，束发，插栝，如第 43 窟以乳糜施佛缘中的牧牛女和羊婢共斗缘中的婢女发式，酷似中原汉族妇女的头饰。

两种壁画题材、两种艺术风格同时并存，彼此碰撞，互相影响，促进了新疆佛教艺术的发展。

（三）于阗佛教艺术

古代于阗，是佛教史上著名的圣地之一，也是我国最早信仰佛教、大乘经典汇集的地区。境内散布着众多的佛教建筑遗址，有高耸的佛塔，规模巨大的寺院。这些建筑，虽然在 10 世纪末和 11 世纪初遭受了战争破坏，但直到 20 世纪初，斯坦因仍在这里发现许多佛教遗址，拿走了大量的佛教艺术品。如现存印度新德里国立博物馆的卢舍那佛像就有近 20 幅^①，反映了于阗人对《大方广佛华严经》的信仰。尽管 20 世纪 50 年代以来，新疆文物考古工作者对一些遗址进行了保护，最近又对尼雅、喀拉墩等处的佛教遗址进行发掘，并陆续发现和收集到一些遗物，但都是零散甚至是破碎的，使我们无法了解整

^① 感谢荣新江先生帮助提供资料。

个寺院的建筑、雕塑、壁画的布局和内容，更无法认识其内涵。目前，只能根据现有的遗物进行探索，当然也得参考藏在国外的有关资料。

1982年，和田地区文管所在和田县城北面40多公里的沙漠中发现了一处佛寺遗址——布盖乌于来克。^①佛寺残墙东西长200米，南北宽100米。遗址地表散布着石膏模制残件和建筑构件，采集到早于唐代的影塑飞天。遗址内偏东处有一座正方形殿堂，边长约为20米。该殿堂还保存有高1米以上的墙壁，描绘着与真人等高的大型立佛像，现仅存小腿和脚部。佛身穿红色袈裟，两脚呈“八”字形，分别踏在盛开莲花的莲蓬上。两脚相距约1.5米，中间跪着一身合掌致敬的女性，可想而知，这是一幅巨大的壁画。那位女性头后放射出十数条波浪式的光芒，表明供养者是神，应是坚牢地神。背景中散布着叶纹和联珠纹饰。与此相同的另一幅，可惜仅存佛的右脚，下面的女性手势模糊，右手似执一枝花卉供养，下方装饰一条联珠纹。从这些画面的风格，如用赭色线勾勒轮廓、线条如“屈铁盘丝”，脚的阴面和趾间以肉红色晕染，使其富有立体感，装饰小联珠纹等来看，似应为唐代时期的遗迹。同样内容的壁画，椿克尔（Trinkler）在丹丹乌里克编号为A.4.2的寺院（据说位于斯坦因Ⅺ～ⅩⅢ范围内）中也有发现，大约是8世纪的遗存。画面甚为残破，仅存佛的一脚，立在台座的莲花上，下跪的人物保存了胸以下部分，两臂平举，手托佛脚，从姿势和服饰看，当为地神。可喜的是台座右侧残存两身天王的腿部，为我们的研究提供了资料。他在巴拉瓦斯特（Balawasite）寺院壁画B.3.3中看到同样内容的壁画，并收集了其他博物馆（如印度新德里国立博物馆）的有关画面作了汇集，描绘出线图，发表在德国不来梅博物馆编辑的*Archaeologische Funde aus Khotan Chinesisch—Ostturkestan*中，比较完整地对此一画面作了介绍。这是一幅纵长方形的画面：佛两脚立于莲上，背光中聚集着很多化佛；地神从地涌出，两手托着佛脚；左侧帝释天左手持拂尘维护；下方中央有一骑者；左、右侧分别为阿修罗和尼连河神；周围还散布着小坐佛。这些图像的综合向我们展示了一幅《金光明经》变相画。对这幅画的年代问题，克林凯特认为是6世纪，有的学者认为是7—8世纪^②，从其已有密宗成

① 参见李吟屏：《和田史话》。

② B. N. Puri, *Buddhism in Central Asia*, 1987.

分来看，不会早于7世纪。

《金光明经》为北凉昙无讖所译，是一部宣扬维护镇守国家的经典。该经突出鬼神，且以四天王为首。经中列举众护法鬼神时，首先提到四天王，如《序品》中说“护世四王将诸官属，并及无量夜叉之众，悉来拥护。持是经者”，还有大辩天神、尼连河神、鬼子母神、地神坚牢、大梵尊天、三十三天、大神龙王、紧那罗王、迦楼罗王、阿修罗王等诸多鬼神。该经专门有《四天王品》、《大辩天神品》、《功德天品》、《坚牢地神品》、《散脂鬼神品》、《鬼神品》等，叙述他们发愿护持是经，镇护国家，救护世间。《坚牢地神品》说，地神坚牢对佛发愿曰“随是经典所流布处，是地分中敷师子座。令说法者坐其座上……我当在中常作宿卫，隐蔽其身于法座下，顶礼其足”。上述四幅壁画中，地神坚牢就描绘在说法世尊的脚下，并伸展两臂，双手托佛足或顶礼佛足。画面又表现出护法的四天王（仅存两身）、三十三天主、帝释天、尼连河神、阿修罗王等，尽管画面残破，但其内容清晰可辨。于阗境内发现的壁画虽然不算多，但描绘《金光明经》的就有四幅，可见这一画面是当时于阗佛教艺术表现的重要内容，大概于阗对毗沙门天王的信仰与此经有密切的关系。有的画面可能是根据《金光明最胜王经》描绘的，如上述巴拉瓦斯特寺院发现的那幅壁画，其中的三十三天主，即大自在天，三头四臂，可惜乘骑残缺了。

这种地神托脚的画面在库车县克孜尔尕哈石窟中也出现在隋唐时期的壁画中，如第13、14窟的行道内侧壁，位于国王供养像的脚下，其含义与上述坚牢地神向佛表示，随金光微妙经典所流布处，我当在中常作宿卫，隐蔽其身于法座下，顶礼其足一样，可能是607年隋炀帝遣慧乘在河西讲《金光明经》，西域诸国王赴河西聆听后，出现的新内容。这种图像在莫高窟五代时的于阗王李圣天供养像和毗沙门天王像中都可以看到，是于阗佛教壁画在敦煌的反映。

1995年，新疆文物考古工作者考察了位于墨玉县扎瓦乡西北约15公里处沙漠中的库木拉巴特佛寺遗址，汉语称为“鸽子塘”，其南即是被称为“圆老鼠”的地方，大部分学者认为是玄奘记载的“鼠壤坟”，“上自君王，下至黎庶，咸修祭祀，以求福佑”处，原来是一处相当大的佛教圣地。近年来，在这里发现了三处佛教寺院，其中一座佛殿遗址长17米，宽9米，残墙高0.8米~1米。地面收集的壁画有千佛、交脚弥勒、动物画、供养人等造像和建筑饰件数十件，小立佛像的时代大多数早于唐代。有座佛殿中的隔墙较薄，殿内泥塑大型

立佛像，身光中有影塑化佛，多为正面像，面部中央高凸，五官不像龟兹那样集中；圆形头光包括在稍呈椭圆形的身光内，身披通肩袈裟，用凹线表现褶皱，结跏趺坐于莲上，两手置腹前持禅定印。这些小化佛都是经过涂彩的，身着朱红和灰蓝色（变色）袈裟，身光分别涂成蓝和朱红色。墙的背面，很可能就是行道的侧壁，彩绘禅定千佛像，千佛端坐莲上，面稍偏右侧，肉髻较大，颈有三道，披通肩红色袈裟。造型粗犷，但色泽富丽。

此外，我们还寻觅到了著名的牛头山寺的遗迹，是于阗佛教圣地，唐代时仍很兴盛。玄奘在《大唐西域记》中记载，于瞿室陵伽山崖谷间修建一伽蓝，“其中佛像时烛光明”。现仍存山上的大石室和崖下喀拉喀什河畔的佛寺遗迹及禅室。

和田出土的佛教遗物是丰富的，可以说，几乎是每发现一处遗址都可以见到相关的佛教遗物，遗憾的是，破坏过于严重，无法了解其完整的内容而进行研究。

三、克孜尔尕哈石窟的吐蕃洞

吐蕃曾于公元 670 年至 693 年和 787 年后到 850 年左右，两度占领龟兹，第一次仅 23 年，第二次有 50 多年。这时的吐蕃佛教广为流传，但在 838 年达玛继任赞普后，禁止人民信仰佛教，关闭境内的大小寺院，强迫僧人还俗，有的贵族和僧侣逃到吐蕃统治的边远地区。因而，现知吐蕃人在其统治的龟兹地区修建的佛寺仅在克孜尔尕哈石窟保存了一处。

吐蕃人利用克孜尔尕哈石窟以第 30 窟为中心的原有寺院（第 27~31 窟），改建和重绘第 31 窟，也许新开凿彩绘了第 32、29 窟（仅是个龕），从而形成了既有礼拜殿堂，又有说戒堂，由五个洞窟组合成的完整寺院。

第 31、32 窟的形制与该窟群中其他洞窟不同。第 31 窟是在原中心塔柱窟的基础上改建的，主室窟顶凿成穹窿式，并在四隅绘金翅鸟，而第 32 窟则是套斗顶，套斗呈五重，中心绘莲花。这两个洞窟的壁画及其布局也与龟兹壁画殊异。

第 31 窟主室的穹窿顶和各壁的画面早已坍塌剥割无存了，仅在西南角（靠近右后行道处）有一只不甚完整的绿色金翅鸟。行道外侧壁和后行道后壁保存了几幅壁画及其残迹，内容为在纵长方形格内描

绘的佛本行经变，呈连续状铺开。这种画是在画面中央绘佛像，两侧菩萨、天人、比丘、世俗人等围绕，有的还有道具，如舍利塔等。故事内容主要由位于佛脚两旁、佛所面向的人物表现。现保存比较完整的有两幅，后行道的一幅似为“以宝珠供养宝体如来”。《佛本行集经·发心供养品》叙述，佛于无数劫前曾为菩萨，发心供养宝体如来，如来涅槃后，天人造舍利塔。画面上护法神送来塔幡，菩萨捧清净琉璃宝珠安置塔上，光彩灿然。藏传佛教认为，“菩萨的资粮或宏愿圆满，及佛土清静，并应化有情的善根成熟，佛始出现于世”，而宣讲正法。《大悲妙法莲华经》和《秘密不可思议经》中，都叙述了往昔各劫中，国王、大臣、婆罗门及其眷属、儿子等，发心积资粮，善根成熟而被授记的情况，与这些壁画的内容吻合。

后行道券顶的壁画保存较多。在横券上用白色涂出一条中脊，内绘一列交脚而坐的人物正面像，从残存遗迹上看有 12 幅，有的持物，有的持金刚，有的骑兽，但剥落太严重难以辨认。也许和龟兹壁画一样是表示天部的，从一身骑龟像应是水天看，这一排画可能是十二天。

该窟壁画中最精美、最具特色的要算是左行道内侧壁的因缘故事了：画面左侧一蓝色塔竖立，塔呈圆锥体，上有塔刹，两幡飘扬。地宫中卧一人，身上爬着三只老虎，当为萨埵那太子舍身饲虎起塔图。塔前一人天衣斜披，帔帛绕臂，脚蹬长靴，向塔走来。画面中央，萨埵那太子横躺在下方，身旁跪一人正在悲恸哭泣；后面一男性人物匆匆赶来，身披的红地绿色散花锦“楮巴”向后荡漾——可能是萨埵那的慈母和父王。画面上方也有二人双手高举，当是其二兄长。这是龟兹石窟，尤其是克孜尔尕哈石窟中经常出现的内容，所处的位置也与其他窟基本相同。但该画中特别强调起塔，并用地宫表现出塔的内涵，是现知龟兹石窟中所未见者，可能所依之经是《菩萨投身饿虎起塔因缘经》。特别是图中人物的服饰：父王着“楮巴”，天人蹬靴，是龟兹壁画中前所未有的，表现了强烈的吐蕃人的民族特色。第 32 窟的壁画破坏更严重，仅余套斗顶右后（东南）角隅中一幅残缺不全的画面，中央的菩萨腰结蓝色长裙，外套黑色（变色而成）菱纹短裙，系淡绿色带，与拉萨查拉路甫石窟菩萨的服装相似。

这些壁画的风格独具特色。这两个洞窟壁画人物造型，虽也是宽胸细腰，但只是用粗细不同“兰叶描”式的线条勾勒轮廓或衣纹、面目等细部，再薄施淡彩。线条不再紧劲有力，也没有凹凸晕染和人物

肌肤凸起的健美感，明显与龟兹洞窟的形象大不相同。菩萨的衣服和装束也比较简单，大部分只着半圆衫短裙，也有内穿长裙的，又与西藏石窟中的菩萨装相似。菩萨装饰的璎珞、华绳、项圈、臂钏等不见了，只有用朱红色点缀出的项链和腕钏。画面多薄涂石青、石绿、白、黑（可能是变色所致）等色，显得淡雅恬静。画面小，人物少，且以冷色调为主，没有龟兹壁画那样高雅，高昌壁画那样富丽。

最重要的是：第31窟左行道内侧壁萨埵那太子舍身饲虎起塔图下方描绘一排供养人像，但剥蚀漫漶太甚，现残存的两身，头部也不清晰，仅可见上半身。一身颈佩朱红色项链，可能是女性，内穿满饰云头纹（或涡旋纹）图案的圆领衣，外披红色袒右的“楮巴”，有深色缘饰。另一身穿红色圆领内衣，外披竖条和圈点纹相间的“楮巴”，可能是一男性。从戴项链、穿着花纹图案华丽的服饰上看，这两身供养人穿的不是袈裟，显然是“楮巴”，即一种无领、斜襟、右衽长袍，穿时要褪一袖，袒右肩。也与拉萨查拉路甫石窟造像中松赞干布披的楮巴相同，明显是藏族传统的一种服饰。有趣的是，上述萨埵那太子舍身饲虎起塔图中的国王、王后也穿这种楮巴，当然图案显得精美，质地上乘，应是当时流行的散花锦，与记载中吐蕃人“释毡裘，袭纨绮”相吻合。同时，该窟壁画中的女性人物都梳两条辫子垂于双肩，这又是史籍中吐蕃“妇人辫发而紫下”的写照。再如壁画中的世俗人，甚至天人也脚蹬长靴。上述这些都是当时吐蕃人民服饰的反映。

1988年，曾取第30窟主室侧壁中的麦草进行了碳14测定，年代是距今 1211 ± 70 年，树轮校正年代为公元855 $\pm$ 80至105年，与我们对洞窟及壁画的认识一致。

此外，斯坦因在今民丰县安得悦、和田县麻扎塔格发现了吐蕃时期的佛教寺院。

四、密教绘画的出现

新疆也是我国密教发展较早的地区之一。公元7世纪末8世纪初于阗僧人提云陀若那、实叉难陀在东京洛阳已经将几部密教经籍译为汉文，如《诸佛集会陀罗尼经》、《观世音菩萨秘密藏神咒经》等。这时的龟兹——安西都护治所也设有译场，可以将佛经直接译成汉语，如天竺沙门达摩战涅槃（唐言法月）于开元二十二年（公元734）进奉的《大威力乌枢瑟摩明王经》、《秽迹金刚说神通大满陀罗尼法术灵

要门》和《秽迹金刚法禁百变法》等就是在安西译出的。同时，龟兹沙门也在长安参与译密教经籍，如利言（地战上湿罗）协助其师达摩战涅罗译出《普遍智藏般若波罗蜜多心经》；曾奉敕赴河西，与著名秘密经译僧不空“同案译经”。后来又回到长安协助僧人般若译出《大乘理趣六波罗蜜多经》。敦煌莫高窟藏经洞发现的写经《佛说金刚坛广大清净陀罗尼经》是沙门昙倩于安西译出的。尽管该抄经的跋语中说，安西的“僧俗皆讽诵弘持”，利言在龟兹时也诵习密教经籍，这从一个侧面反映了龟兹的密宗信仰，但我们对新疆境内密教及其艺术发展情况，至今仍不很清楚。

近年来，新疆文物考古工作者对策勒县东面达玛沟以北的沙漠地区进行了文物普查，考察了乌宗塔提和尕孜雅昂两座形制特殊的佛塔。^① 乌宗塔提遗址的地表散布着许多古代文化遗物，有陶片、钱币、木器、铜镜等。遗址中的这座佛塔用不规则的淤泥块砌筑而成，南部已毁，平面呈菱形，每边筑五个角状，向上渐呈收分状。现残高 2.7 米，底径 3.5 米，顶径 1.5 米。尕孜雅昂佛塔位于乌宗塔提西北约 5 公里的沙漠中。佛塔用淤泥块砌边，内填充碎泥块。塔残高 3.3 米，塔基平面呈菱形，每边筑出四个角形，边长约 1 米，高约 2.6 米。塔身为圆柱体，残高 0.7 米，直径 1.3 米。东侧塌毁，并有缺口。这种形制的塔与印度 8 世纪中叶波罗王朝及其以后的同样建筑相似，似与密教相关。至于密宗内容的壁画，大多流散在国外。从我们现在所发现的一些塑像和壁画看，除一些零星的象头神外，很多画面与上述《大方广佛华严经》和《金光明最胜王经》内容相吻合。近年来，于阗没有发现相关的艺术品，不再赘述。

有关龟兹密教洞窟，德国人格伦威德尔曾从一位喇嘛处听到一段传说：“中国皇帝的一个儿子来到伊逻卢城。他摧毁了所有耆那-尼干斯和时轮乘信徒们的信仰，而重新建立了佛教信仰的洞窟。”^② 那就是说，这里已经有了密教信仰的洞窟。龟兹境内现存的密教壁画以库木吐喇石窟最多。早期的杂密出现于 6 世纪，七八世纪时，主要描绘在龟兹风洞窟中，如第 34 窟穹窿顶是根据《大威力乌枢瑟摩明王经》绘制的。该经说，建立乌枢瑟摩秘密曼陀罗，要绘护法诸天王，“于东南角大自在天王，执三股叉，并妃。东方天帝释执金刚杵，东南隅

① 李吟屏：《和田史话》。

② A. Grünwedel, *Alt-Kutscha*, Berlin, 1920.

火天执了戾棒，南方阎罗王执那拏棒，西南方宁帝执剑，西方水天执赤索，西北方风天执绯幡，北方毗沙门天执伽那”。画面中，我们可以看到：穿铠甲，身后飘带飞动，与尼雅墓葬出土的服饰相似的北方毗沙门天王及眷属；头顶有六条蛇形龙的是水天及眷属；头上和两肩的火焰熊熊，右手也持火，腿戴护胫的是火天；手拄人头棒的炎摩天以及天帝释等（图版二〇）。汉风窟中也有少数唐密壁画，如前述第16窟的“东方药师净土”经变画等。就连克孜尔，在第178窟的壁画中也出现了摩醯首罗和阿修罗的形象。

值得进一步探讨的问题是：佛教在传播和在各地发展的过程中，往往与当地传说和神祇相结合，尤以于阗佛教为甚。于阗是一个历史悠久的地方，有着众多古老传说，当他们信奉了佛教以后，这些传说又被赋予佛教色彩，给于阗佛教及其艺术注入了新内容，使其变得更加丰富，更富于神奇色彩。一些佛教经籍，如《大方等大集经》，其中的《日藏分》和《月藏分》学术界大多认为产生于于阗，不仅其中列举的一批地名及守护神与其相关，而且守护于阗的龙王也反映了于阗的传说，如牛头山被誉为佛教圣地，它所处的“库马尔”，意即蛇山，现在是伊斯兰教的圣地。1982年我曾访问过这里的阿訇，他讲述了关于蛇的传说，并说每当夜幕来临，尤其是夏天，喀拉喀什河的蛇就爬卧在岸边（守护），至今牛头山上供奉着三座蛇坟。他们“通过把当地流行的神祇收编入佛教”经典^①，后来又表现在艺术中。这种做法正是佛教传入各地时，借助当地的神祇得以传播的手法，同时，又促进佛教在当地的进一步发展。于阗大量描绘《金光明经》，如前所述很可能是《金光明最胜王经》，与上述思想一脉相承。至于说著名关于建国、沙埋城市、蚕丝传入、鼠壤坟等的传说，后来都变成了佛教艺术的重要内容。众多的传说与佛教相结合，使于阗佛教艺术变得更加丰富多彩。

总之，7—9世纪的唐代时期，新疆的佛教及其艺术是复杂的。不仅境内各地如于阗、龟兹、高昌等各有特点，而且中原汉风、吐蕃风都在此地得到发展，甚至随着丝绸之路昌盛，东西方文化艺术在此荟萃，其佛教艺术更加丰富繁杂。这些都有待学者进一步辨识和研究。

^① 参看 Joanna Williams, *The Iconography of Hotanese Painting*, 1974。

二、于阗佛寺与 佛教发展

尼雅遗址北部的佛寺研究^{*}

尼雅遗址位于新疆南部民丰县城北 100 多公里的塔克拉玛干沙漠腹地，地当古代尼雅河的尾间。分布范围南北长约 30 公里、东西宽约 5 公里，是汉代精绝国故址。公元前 60 年，西汉王朝设置西域都护府，总管新疆一切军政事务，精绝国归西域都护府统辖，直至魏晋。20 世纪初，英国人斯坦因曾在此大肆挖掘，破坏了遗址原貌，掠取大量珍贵文物。^① 1949 年以来，我国考古工作者进行了多次考古调查^②，并于 1959 年发掘了几处居住遗址和两座墓葬，出土了一批珍贵文物。^③ 从 1988 年至 1997 年，中日共同尼雅遗址学术考察队连续多年数次对尼雅遗址进行了考古调查，并清理和发掘了部分遗址和墓葬。在 1993 年考察中发现了一处佛寺遗址，编号为 93A35。斯坦因曾详细考察过该遗址，编号为 N. V，但他仅挖掘了其中的一部分，并未揭示整个寺院遗址的全貌；且发表在《古代和田》图版中的平面图还搞错了方向。1995 年 10 月，中日共同尼雅遗址学术考察队的中

^{*} 原载《敦煌学辑刊》，1999（2），原题目为《尼雅 93A35 佛教寺院遗址研究》。

^① A. Stein, *Ancient Khotan. Detailed Report of Archaeological Explorations Chinese Turkestan*, 2 vols（《古代和田——新疆考古调查详细报告》，2 卷本）。

^② 史树青：《新疆文物调查随笔》，载《文物》，1960（6）。

^③ 新疆博物馆考古队：《新疆民丰大沙漠中的古代遗址》，载《考古》，1961（3）；李遇春：《新疆民丰县北大沙漠中古遗址墓葬区东汉合葬墓清理简报》，载《文物》，1960（6）。

方队员（新疆考古研究所）对这处佛殿（FS）遗址进行了发掘。1996年10月又发掘了佛殿周围的遗址，编号为93A35FA、FB、FC、FD。^①这两次发掘证明，这里是一处较完整的佛教寺院遗址。它向人们展现了汉晋时期精绝地区佛教寺院、佛教艺术和佛教发展的状况和特点，使尼雅遗址的研究取得了突破性的进展。

下面仅从发掘后所知的情况作一探讨。

佛寺的布局

这处佛教寺院遗址（93A35号）位于整个尼雅遗址以佛塔（东经 $82^{\circ}43'14.5''$ ，北纬 $37^{\circ}58'34.5''$ ）为标识点的中部偏北、距佛塔直线距离仅2.9公里处（插图1），地理坐标为东经 $82^{\circ}43'43.8''$ ，北纬

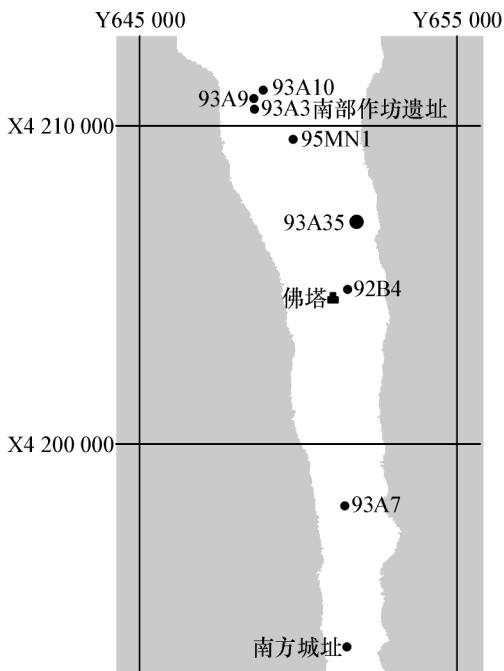


插图1 佛寺位置示意图

^① 张铁男、王宗磊：《1995年尼雅遗址93A35佛教寺院发掘简报》，载《新疆文物》，1998（1）；王宗磊、张铁男：《1996年尼雅93A35号遗址中FA、FB、FC、FD发掘简报》，载《新疆文物》，1999（2）。

37°59'53.6"。① 寺院建筑在靠近河床左岸的一处孤岛式的台地上，东西长，南北窄；台地东、南面横竖倒置着许多枯死的杨树、柳树和果树，树干长 10 余米，似为一条人工林带，长达 100 米。尼雅河的干河床由西向东绕过台地两侧，河床内地势平坦。整个寺院的地势高敞，河水环绕，绿树成荫，寂静而幽雅，实是沙漠中修建佛寺的理想场所。

寺院的门（FA）开在东面，门道的平面呈长方形；北部有用篱笆捆扎的牲畜棚；其南面为佛殿（FS）。西端是僧房和讲经堂（FD）。北面有一组带前廊的房址，其中一间较宽阔（FC）。据发掘者说，佛殿西面有一低凹处（FB）可能是冰窖。寺院中央有一面积约 500 平方米的广场。整个遗址的东部和南部有一道用红柳枝围成的篱笆墙，西部和北部均为台地的慢坡。这是一座由五组单元建筑构成的完整佛教寺院，布局规整，组合有序（插图 2）。

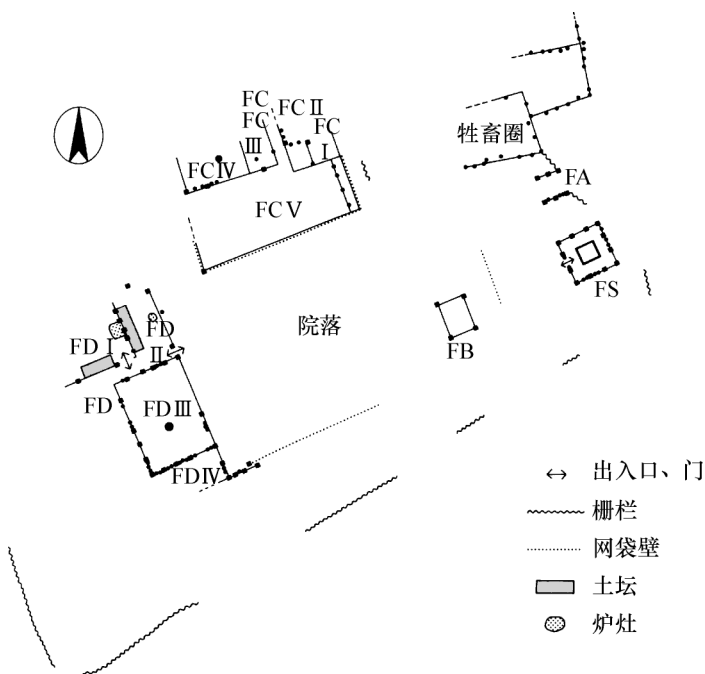


插图 2 佛寺遗址布局图

寺院的主体建筑——佛殿构筑在高于寺院其他房址的台地上，方

① 于志勇：《尼雅遗址的考古发现与研究》，见《新疆维吾尔自治区丝路考古珍品》，上海，上海古籍出版社，1997。

向呈西北—东南。墙体采用“木骨泥墙”^①法修建，东西长 5.3 米，进深 5.2 米，面积为 28 平方米，平面呈“回”字形，门向东南。佛殿中央用木板围成一个正方形，四隅各有一木础，上面卯口内立木柱，侧面固定木板，形成一正方体，内再填土，构筑基座。基座的边长约 2 米。基座与四壁之间形成的行道：东和南侧 1.1 米，北侧 1.2 米，西侧 1.4 米。根据出土的木立柱长 3.72 米推测，该佛殿的高度在 3.5 米左右（插图 3）。在行道东北角的地面上，发现了一些坍塌成碎片的壁画，经加固处理揭出佛和菩萨像各一尊。

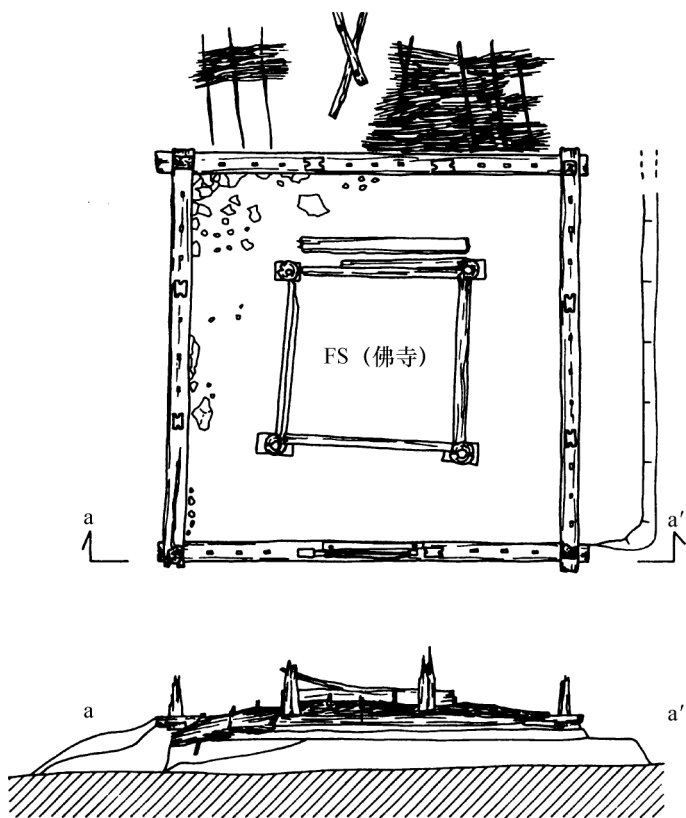


插图 3 佛殿遗址平面图

① “木骨泥墙”，塔里木南缘墙体的一般构筑法，至今仍可在一些地区见到。方法是：先架设四根地梁成方形或长方形木框，四隅用木柱以榫卯法连接成立体形的框架。再在地梁上等距离凿出孔洞，内也插木柱。然后用草绳将芦苇、红柳枝等捆扎在小木柱内外侧。最后在其两侧抹草拌泥，即形成墙壁。

位于整个遗址北面的一处房址（FC）东距门道 16.5 米。可分为东西两组，两组之间以狭窄的走廊相隔，每组有两间房址。东面的两间面积较小。西面的两间面积较大，其中最西面的房址（Ⅳ）长 14 米，进深 7.5 米，从出土的木柱高 3.75 米看，该屋原高度也在 3.5 米左右。其中发现的遗物也不少，有玻璃器碎片、紧绳器、木纺轮等，特别是佉卢文和汉文木简牍的出土，为我们的研究提供了佐证。在这组房址的前（南）面有用篱笆墙围筑的平台，长 19 米，从东至西的宽为 3 至 8.5 米。看来，这所房址应是寺院中重要的建筑，可能是管理寺院事务的办公场所，或为“客堂”，供会客之用。

遗址西面的房址（FD）整体布局呈长方形，可分为北、中、南三个单元。北面似为两间居室，其中东面的一间（Ⅱ）仍残存土炕，应为僧房。最南面的两间破坏严重。中间的房址（Ⅲ）平面呈长方形，南北长 10.15 米，进深 7.1 米，面积较大。北、东、南三面筑“木骨泥墙”，南墙残高 0.7 米。东面用木以榫卯结构修筑精巧别致的栏杆。房址内出土了大量的木柱、柱础及木构件等建筑遗物。在其中间偏北处发现有相距约 1 米的两柱础，相对的偏南处也应有两个，但现仅在西侧发现一个木柱础，且上面残存有高 1.7 米的木柱。在木柱周围出土了四件木雕天人像。其地面用黄土铺垫，坚硬平整。这显然是一处供僧徒集会的活动场所，当称讲经堂。

尼雅这座佛教寺院修筑在高高的土台上——与我们在交河故城调查的佛教遗址相同——是修建佛寺选址的重要条件。《摩诃僧祇律》卷 33 规定：“起僧伽蓝时，先预度好地作塔处。塔不得在南，不得在西，应在东，应在北。不得僧地侵佛地，佛地不得侵僧地。若塔近死尸处……应作垣墙。应在西、若南作僧房。不得使僧地水流入佛地，佛地水得流入僧地。塔应在高显处作……四面作龕。”对照这座佛寺：佛殿在东，又高于寺院其他建筑；西有僧房和讲经堂；北面为佛寺管理者的办公场所；东、南面有垣墙，西、北面是陡坡。其布局符合佛教仪规，也与中亚贵霜时期的寺院有许多相似处。如贵霜夏都贝格莱姆（今喀布尔附近）的塔夫提拜（Takht-i-Bahai）寺院遗址，佛塔位于山坡，中间有一低洼的中庭，佛塔对面的僧院区为长方形院落，包括僧房和讲经堂，前面是广场。在印度和中亚地区僧徒们集会的场所面积较大，需要立柱支撑，而这些立柱和周围的墙壁上，往往有伎乐、天人、图案等。既符合佛教思想，又富于装饰性。但中亚早期的

佛教聚落中，大多中央为塔院，周围有较多塔和佛殿，与尼雅遗址的这座寺院稍有不同，看来，这座寺院的时代应当晚于前者。

总之，这是一处大型的佛教寺院，布局严整，符合仪规；四周散布着参天树木，环境幽雅。遥想当年，香火缭绕，诵经声琅琅，实乃沙海圣地。

壁画和木雕像

从目前公布的材料看，93A35 佛寺遗址发掘中发现的佛教艺术品，仅有佛殿（FS）行道东北角地面发现的壁画——一尊佛像、菩萨像和讲经堂（FDⅢ）出土的四件木雕天人像。现仅能根据这点资料进行对比探讨。

佛像的上半身保存比较完整，头顶以上残缺，看不到肉髻的痕迹。佛为正面像，头左、右两侧有由红、黄、白三色组成的项光。用黑色线条勾勒出头部轮廓及五官：脸庞呈椭圆形；墨黑的头发，不见涡旋和波形；额际线为倒“U”状，在弯弯的新月形长眉间有一圆形白毫；大大的眼眶中，眼显得细长，双目微闭而俯视；高直的鼻梁与眉骨相接；红色的嘴唇上方，两撇“八”字小髭十分引人注目。被拉长了的耳朵，圆形耳垂约呈“V”形。佛的体形健壮，双肩宽厚，身披的袈裟似为田相式，袈裟从右裹向左，一角搭在左肩上，贴近脖际的边缘呈倒三角形（插图4）。



插图4 壁画佛像

这尊佛像体型健壮，双肩宽阔有力，嘴上留有“八”字小髭，造型粗犷端庄，充满现实人的生活气息。新疆米兰壁画的“佛和六个弟

子”图中的佛像与之相近，也有着较健壮的躯体，嘴上留小髭。但米兰的佛像双目圆睁，炯炯有神，而尼雅佛寺出土的这身佛像，却双目微闭而俯视，一副超尘脱俗的表情，具有能最终修成佛陀的标准品格。释迦牟尼被神化了，比米兰的壁画更向前迈进了一步。这种形象在犍陀罗佛教雕刻中也可见到，如现藏于拉合尔博物馆的佛陀像等。但佛身披的田相式袈裟，在犍陀罗的雕像中还未发现，这个问题有待今后的进一步研究。

菩萨为侧面像，头像仅存眼睛以下至胸部。脸形椭圆，鼻梁高而直，两目微睁而下视，耳饰瑱，颈佩项链、华绳，鬓角飘下一绺黑发。黄色天衣从两肩垂下，左、右两襟有赭色羽毛状饰带。菩萨的头部轮廓用墨线勾勒，衣服等以赭红色线描绘。白色背景上残存点缀着的红色花卉。

讲经堂出土四件木雕像，其形状和人物形象基本相同。在高约64厘米、宽9厘米、厚3厘米的木板正背两面分别浮雕出一站立的人物形象。人物头微侧，顶梳螺髻，身着长天衣，圆领、短袖、长裙，腰结带，裙下端呈波浪状。左臂屈曲，手上举，右手叉腰间。用黑色线条勾画出五官、手指及衣服上的褶皱，有的在下腹部有四个类似手指的黑色印痕（插图5）。该像无头光、身光、白毫等，不披袈裟，

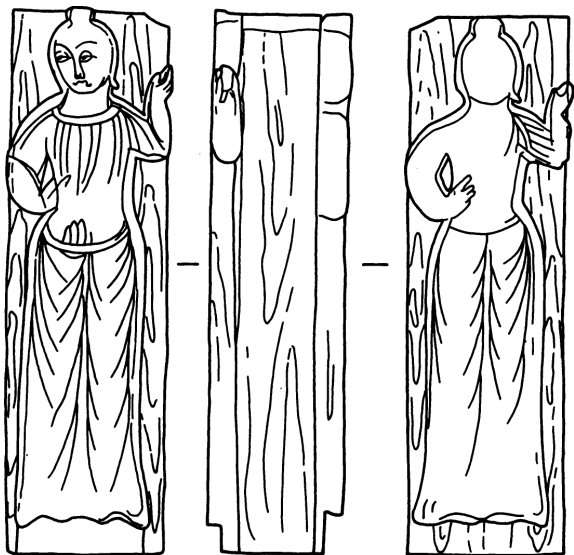


插图5 木雕天人像

不应是佛像；从其形象及头梳螺髻、身服长衣来看，似与龟兹壁画中的梵天相似，当为天人。这几件木雕像发现时散落在立柱周围，应与建筑装饰相关。与这种内容与形象较相似的石雕或石膏像，在中亚一些地区有所发现，如前苏联考古工作者曾在乌兹别克斯坦南部铁尔梅茨发现了伎乐天石质浮雕像，后来的发掘证明，是阿伊尔塔姆佛寺建筑的装饰。其他佛教寺院中也有这种遗物出土。由于自然资源的不同，尼雅是用木雕，形象也比较简单，不过装饰建筑的作用应是相同的。

综上所述，尼雅的佛教艺术比较简朴，造型粗犷，反映古代新疆早期佛教艺术的特色，同时，也可看出尼雅佛教艺术深受犍陀罗艺术的影响。

汉文本简和佛寺的时代

该佛寺北面的大型房址中出土了 5 件佉卢文本简牍和 9 件汉文本简。其中佉卢文的文字现已剥落；汉文的有两件可粘接，每件上有 3~6 字。现录文如下：

- 1 残长 5 厘米、宽 1.4 厘米。墨书：□□余不知所至□
- 2 残长 8 厘米、宽 1.4 厘米。墨书：□到明如书掇诸国勤加□
- 3 残长 4.8 厘米、宽 1.3 厘米。墨书：□游？诣诸州□□
- 4 残长 5.5 厘米、宽 1.4 厘米。墨书：上大行令刘林言？□
- 5 残长 5.5 厘米、宽 1.5 厘米。墨书：□诸州下郡□□
- 6 残长 2.9 厘米、宽 1 厘米。墨书：□各一人□□
- 7 残长 3 厘米、宽 1.1 厘米。墨书：□密？候？□□
- 8 残长 3.1 厘米、宽 1.4 厘米。墨书：诏书送□

这批木简的内容大都牵涉到国家诏书、政令等，可惜残断不全。从上述“如书掇诸国”、“诏书送”等看，应是中央政权下达的政令。其中的“大行令”当是官名，出现于西汉。《汉书·百官公卿表》记，汉景帝六年（公元前 151），将秦代“掌诸归义蛮夷”的典客，更名为大行令。后来几经更名：汉武帝太初元年（公元前 104）更名为大鸿胪，下设行人、译官等属官，后又将行人更名为大行令。东汉承袭此制，大鸿胪设卿一人、丞一人，下置“大行令，六百石”。大鸿胪“掌诸侯及四方归义蛮夷”，“诸王入朝，当郊迎，典其礼仪。及郡国

上计，匡四方来”，“诸侯嗣子及四方夷狄封者，台下鸿臚拜之”。^①直到晋代沿用不改，大鸿臚仍“统大行、典客、园池、华林园、钩盾等令”^②。“大行令”和“典客”并行，均属大鸿臚所统。这件简中所说的“大行令”，就是中央王朝负责少数民族事务的官员。从其共出的木简中有“州”、“郡”等建制看，当为晋代木简，木简中所说刘林应是晋代的大行令，管理西域有关事务。从这些木简的内容中，我们清楚地看出中原王朝与尼雅统治者直接往来，在政治上的统辖关系。

斯坦因在此（N. V）拿走佉卢文木简牍 250 件，汉文本简 50 余件^③，内容与这次出土大致相似。在佛教寺院 FCⅢ房址中出土很多与国家政治生活有关的文书，不仅表明该房址是“一处与官方活动有关的活动场所”，而且说明精绝佛教与国家政治生活的关系。它也和龟兹一样，有“国王大臣谋议国事，访及高僧，然后宣布”的制度。^④看来，这是古精绝境内一座最重要的佛教寺院，和车师前部、龟兹一样，精绝也以高僧为国师。这些制度很可能在古代新疆很多地区盛行。

这座寺院遗址的时代，没有准确的文字记录。但从上述的木简推测，当不会晚于晋代。斯坦因在 FCⅢ（斯编号 N. XV）发现编号为 326 号（沙畹、马伯乐、孔好古编号 KH. 13，见王国维、罗振玉《流沙坠简》补遗 22）的汉文本简，墨书：“泰始五年十月戊午朔廿日丁丑敦煌太守都□”。“泰始”为西晋年号，“五年”相当于公元 269 年，说明该寺院在公元 3 世纪中叶时仍很繁盛。再从壁画—佛像的特点看，该佛殿遗址的修建时代，应晚于米兰出土Ⅲ号塔（壁画为“佛和六个弟子”），早于龟兹现存的壁画，大约是公元 2 世纪末至 3 世纪初的遗存。6 世纪当唐代玄奘路经尼雅时，这里已是“芦草荒茂，无复途径”^⑤，早已废弃。

几点认识

尼雅 93A35 号遗址的发掘，展现了古代精绝佛寺的原貌。如此

① 《后汉书·百官志二》。

② 《晋书·职官志》。

③ 承蒙于志勇先生提示，特此致谢！请参看 A. Stein, *Ancient Khotan*, Oxford, 1901；林梅村编：《楼兰尼雅出土文书》，北京，文物出版社，1985。

④⑤ 玄奘、辩机著，季羨林等译注：《大唐西域记》卷一，北京，中华书局，1985。

完整的佛教寺院遗址，不仅在尼雅遗址是第一次发现，就是在塔里木盆地南缘也是首次。这一发现给尼雅遗址的研究注入了活力，对研究佛教在精绝的发展、地位及其特点等提供了可靠的实物证据。同时，也是研究古代新疆，尤其是南疆佛寺的珍贵资料。纵观上述浅见，可以看出以下几点。

1. 93A35 佛教寺院是经过精心设计的。寺址的选择和整个设施都符合佛教仪规，且主次分明，布局严谨。

2. 当时的佛教在精绝的政治生活中占据着重要的地位。这里可能存在以高僧为国师，决定国家大事要访及高僧的制度。

3. 93A35 号遗址是精绝境内的一座重要佛教寺院。许多有关国家政令、政治生活的重要文件在这里出土，说明这里居住着高僧或国师。

4. 自西汉王朝于公元前 60 年建立西域都护府以来，精绝一直直接或间接地属中原王朝统辖，直至魏晋。

5. 这座佛寺的佛和天人像，与米兰壁画有许多共同点，深受中亚，特别是贵霜佛教艺术的影响。同时，又有本地艺术的特色，如佛殿中壁画最多，用木质雕刻神像，而不是用石料。再如佛披田相式袈裟等。

尽管这座佛教寺院遗址已经倒塌，佛教艺术品的发现又破碎、不够完整，但就是这些遗址、遗物和艺术品的发现也足以使我们振奋，因为它对古代新疆佛教及其相关社会问题的研究有着重要的意义。

和田热瓦克佛塔建筑和造像的艺术因素*

热瓦克佛塔位于新疆和田地区洛浦县城西北 50 多公里的库拉·坎斯曼沙漠中，周围沙丘延绵起伏，一望无际。佛塔岿然屹立，是现知和田地区地面仅存的佛教建筑（图版二一）。1901、1906 年英国人斯坦因和 1927 年德国人椿克尔进行了考察和肆无忌惮的挖掘。^① 1929 年，我国考古学家黄文弼也曾到此作了考古调查。^② 1942 年，洛浦县当局挖掘了寺院北墙，出土涂金佛像 3 尊、完整泥塑佛像 20 尊，以及“五铢”钱等。^③ 近年来，和田文管所在这里陆续收集到一些雕塑和壁画残片。^④ 2002 年公布热瓦克佛塔为全国重点文物保护单位。

热瓦克佛塔始建时代较早，延续使用的时间较长，塔院周围的雕

* 此文原载于《2004 年龙门石窟国际学术讨论会文集》，河南人民出版社，2006。

① A. Stein, *Ancient Khotan. Detailed Report of Archaeological Explorations Chinese Turkestan*, 2 vols, 1907; *Serindia, Detailed Report of Explorations in Central Asia and Westernmost China*, 5 vols, 1921. 该书已由巫新华等译：《西域考古图记》，广西师范大学出版社，1998。Die. Trinkler-Sammlung im Übersee-Museum, Bremen, *Archaeologische Funde aus Khotan Chinesisch-Ostturkestan*, 1974.

② 黄文弼：《塔里木盆地考古记》，北京，科学出版社，1958。

③ 李吟屏：《佛国于阗》，乌鲁木齐，新疆人民出版社，1991。

④ 和田文管所编：《新疆历史文化丛书·于阗》，乌鲁木齐，新疆美术摄影出版社，2004。

像曾经过多次重塑、补塑和增塑，充分表现了当地艺术演变发展和吸收外来众多因素而形成的地域特色。从1907年斯坦因在《古代和田》中发表以来，研究者各述己见，现仅就已知资料探讨其建筑和造像中的艺术因素，以抛砖引玉。

一、建筑形制中的犍陀罗艺术因素

热瓦克塔院中的佛塔，现残高近9米，残存基座和塔身。基座呈正方形，边长约15米，基座层次现已不很清晰，大约有两层，第1层高近2.3米，第2层高约2.7米，下面仅存约0.31米高的下枘，整个基座现存总高度近5.3米，基座四边中央筑出阶梯状（现已成坡状）踏道，直通基座上方，使塔的平面呈“十”字形（插图1）。塔身为圆柱体，现存直径9.6米，残高3.6米左右。塔顶原来为覆钵式。整体建筑的气势雄伟壮观。该塔系用不规整的土坯垒砌而成，土坯约为长50厘米、宽35厘米、厚10厘米，与附近阿克苏伯勒古城建筑的土坯基本相同。斯坦因曾清理出东壁门对面踏道的台阶，其两侧涂刷了一层白灰泥，或许整个大塔都曾被粉刷成为白色。

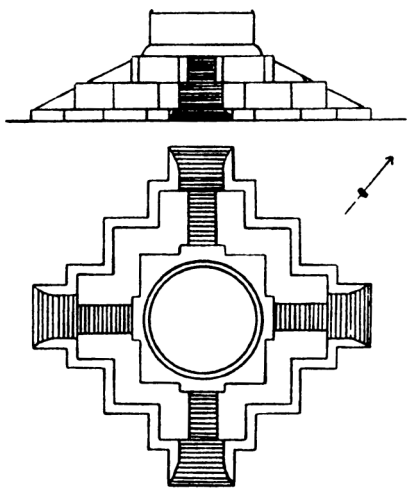


插图1 热瓦克佛塔遗址平面图

塔的外面约距东踏道6米、南踏道16米处筑一正方形院墙，方向为偏北 30° ，西北—西南墙长50米，东北—东南墙长45米，面积

22.5 平方米，墙残高 3 米左右，厚约 1 米。塔院的西南和东北面被高大的沙丘覆盖，只见东墙的中央开有一门，宽约 2 米。与此相对的墙是否有门，因沙丘堆积不得而知。斯坦因挖掘了南面，未发现门的遗迹。院墙外的东南角隅还残存一短墙，院落内侧的西南角隅有一孤立的小基座，可能是座奉献小塔。

四面院墙内外墙壁和院墙东南角隅外侧短壁的两侧，均立有泥塑的佛和菩萨像，但破坏比较严重。塑像之间的墙壁上，有的也描绘了壁画，特别有趣的是门两侧的壁上还绘了“守门”的世俗人像。残破的塑像现均被埋在厚厚的沙土下，据斯坦因说，塑像后面有木棍，插在院墙壁的孔洞中，以固定塑像。孔洞距地面约 2.4 米。大型塑像以粗大木棍作内架，再用胶泥堆出大致的体形，最后塑造出细部。但现在发现的几尊小型的塑像似乎未看见有木或芦苇胎。

黄文弼先生在《塔里木盆地考古记》中记载，在“塔之东约三十米，有一废庙。据说十年前墙上壁画犹完整”。至于高大沙丘下是否覆盖着遗址，我们不得而知。

热瓦克塔院的这种形制应是仿效犍陀罗的佛教建筑。它与今巴基斯坦白沙瓦东南的夏基克·德里（Shah-ji-ke-Dheri）的大塔，即古代犍陀罗（Gandhara）地区的迦腻色迦大塔相似。迦腻色迦大塔的塔基也为正方形，边长达 87 米，塔身呈圆柱体，基座四边筑有踏道，平面形成十字形（插图 2），周围有一些较小的奉献塔。这种形制应是热瓦克佛塔修建的蓝本，也曾在中亚地区流行一时，如今阿富汗巴尔赫附近的托皮鲁斯提姆塔（Top-i-Roustem）也是方形塔基，圆柱体塔身，上有覆钵顶。绍托拉克（Shadolaku）佛寺的主塔外筑有围墙，围墙上排列着壁柱，墙壁上贴附了雕塑的佛和菩萨像。乌兹别克斯坦的法雅孜·特佩（Fayaz-tepe）佛寺的建筑形制与热瓦克有很多的相似点，除了位于佛寺中央的佛塔均为方形基座、圆柱体塔身和覆钵顶外^①，最重要的是在塔的外面都筑有围墙。虽然后来扩建的主塔已经倒塌，但周围的围墙遗迹仍较清晰。我国洛阳的永宁寺塔也吸收了迦腻色迦大塔的成分。

① 法雅孜·特佩的佛塔约建于公元前 1 世纪。公元 1 世纪以后重新扩建时将原来的佛塔包起来，并加高。现在后建的佛塔已经塌毁，原先的保存较好。参见藤九祚：《中亚北部佛教遗址研究》，ツルクロー ケ学研究セソタ，1997。

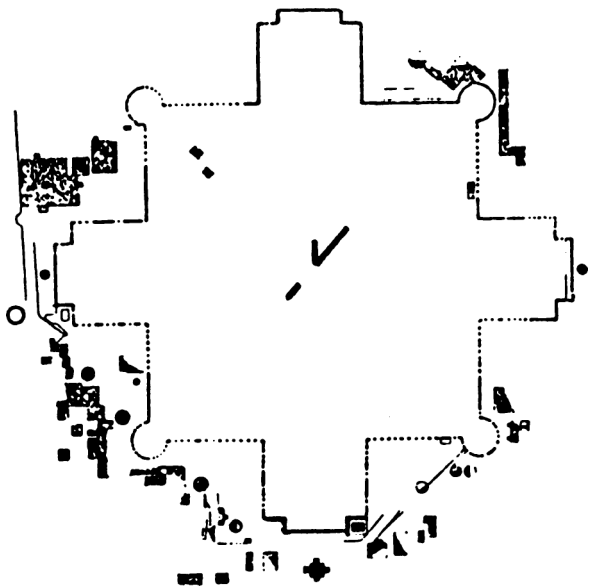


插图 2 迦腻色迦大塔平面图（选自《印度美术史》）

所以说，热瓦克佛塔的建筑形制深受犍陀罗艺术的影响。

二、造像的犍陀罗和印度艺术因素

热瓦克佛塔院墙内外壁和东南角隅残存的断壁上，均立有一排排超过真人大小的泥质浮雕像。斯坦因于 1901 年 4 月 11 日晨，雇用一批民工从西南角开始，沿东南和西南内外墙壁两个方向挖掘，直到 18 日挖掘总长度约 48 米，他在《古代和田》中说：“虽然这个距离只有寺院周长的约四分之一，但从已清理墙壁上显露出来的单个浮雕的总数最后达到 91 尊，其中大部分较真人要大。此外，还发现大量的小浮雕。它们是雕塑光轮等的组成部分。”^① 1927 年 10 月，德国人椿克尔等人在北墙挖掘出近 40 件雕塑及其残块。^② 近年来，和田地区文物保护管理所收集和拍摄到一些佛像、化佛和化菩萨像，还有供养人壁画等。

① A. Stein, *Ancient Khotan. Detailed Report of Archaeological Explorations Chinese Turkestan*, 2 vols, 1907.

② Die. Trinkler-Sammlung im Übersee-Museum, Bremen, *Archaeologische Funde aus Khotan Chinesisch-Ostturkestan*, 1974.

这些泥塑的佛和菩萨像有的高达3米，依照对称布局而分成若干组，大约相隔60或70厘米一尊，每尊立佛两侧往往还泥塑有小立佛或立菩萨等，有的还有供养人等小型塑像和绘画。立佛或菩萨身后的墙壁上还浮雕着精心制作的头光、身光及其上面影塑的化佛和化菩萨像，也有金刚杵和图案等装饰其间。在寺院东墙的大门旁雕塑有四身守护神——天王，几乎塑成圆雕，高度与真人相同；出土时保存了腰部以下，身着双层长衣，腰结带，挂长剑、腰巾等，脚蹬高腰靴。这些塑像原来曾进行过妆奁，有的雕像低洼处或衣纹的缝隙间还可看到斑斑彩色，其中以赭红色为最多，有的还贴有金箔。

从其艺术风格来看，主要吸收有以下几种因素。

1. 犍陀罗艺术因素

这些雕像保存完好的较少，大都是身首分离，臂残，腿断。大体来看，塔院围墙内壁的造像与犍陀罗，特别是今阿富汗地区的佛像存在较多的共同处：如身披宽大的通肩式袈裟，显得比较厚重，但透过袈裟仍能较清晰地看出人体的轮廓。挺立的身躯，直立的双腿，稍显凸起的小腹，给人以一种中年人的老练感。身披的袈裟上，或阴刻出粗犷的衣褶，或以泥条贴出两侧垂直、中间随身旋转的褶皱；左臂自然下垂或置胸前，手把袈裟；右臂屈曲手上举施无畏印等。佛背光中的泥塑化佛和菩萨像都置于莲花内，化佛呈坐姿，右脚被下垂的衣服遮盖，左脚置上，两手放胸前，似持说法印。身披的袒右袈裟，压在了背右部，具头光、身光，身光中有火焰纹。菩萨仅有头光，交脚而坐，两手相叠置腹前，持禅定印；袒上身，下结裙，头戴单髻珠宝冠，缙帛垂双肩，颈佩项圈、璎珞，臂戴钏、镯等，装束威严，表情安详。似与今巴基斯坦斯瓦特寺院中舍卫城神变中的化佛、化菩萨相似。这些尊像的头光和背光中，不见装饰性的图案纹样，仅仅是一块圆形的平板。还有那从紧裹着的袈裟中伸出的右手，具有犍陀罗早期的“希腊式佛陀像”的特点，其艺术特征与迦腻色迦大塔出土铜舍利盒上雕像更相近。

2. 印度马图拉艺术因素

用石膏泥塑造佛像，首先出现于印度的马图拉，在中亚地区得到充分的发展，而热瓦克佛塔中的造像完全用石膏泥表现，正是这种发展的体现。

马图拉佛教艺术的造型继承了中印度的雕刻传统，强调健壮浑厚，并重视“肉感”的人体美，是印度造型艺术的特色。热瓦克塔院

围墙外壁的塑像十分注重表现人物体态的健壮美：立佛塑造得比较精细，体型优美，宽阔的肩部，粗壮的四肢，躯体硕健而挺直，腰部纤细，腿部的块块肌肉凸起，给人以一种强健稳定的力量感。身披的通肩袈裟紧贴身躯，贴附较细的条条平行线表现袈裟上呈“U”形圆转的褶襞，规整而流畅，好像被水湿过似的，我国绘画中称为“曹衣出水”（插图3）。头发呈螺旋状，眉间有白毫，脸庞平整，鼻梁高隆与眉骨相接。左手自然下垂，手持袈裟，右手上举持印契。造像符合仪规，上述这些特点都与印度的马图拉艺术相近，但程式化也比较严重。

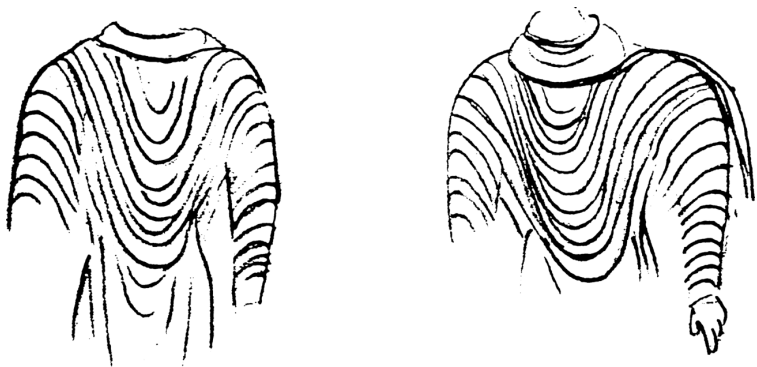


插图3 围墙外侧立佛像上的褶襞

3. 印度笈多艺术的影响

笈多王朝是印度佛教艺术发展的鼎盛时期，被称为“古典时期”。这一艺术也影响了热瓦克佛塔的造像，如椿克尔编号为 D. 1. 1. — 3 的佛像虽然仅存下半身，但透过袈裟上那些随着身躯而圆转的褶襞，显出直立而修长的双腿，表现出优美的体型。有的佛像肩膀和前臂圆浑弯曲如象鼻，头光和身光中装饰着图案纹样，塑像具有强烈的韵律感等。虽然没有像笈多艺术中萨尔那特那样典型的造像，但却明显地表现出有笈多艺术著名的代表作——加玛普尔（Jamalpur）出土立佛像的影响，更接近马图拉艺术向笈多艺术发展过程中的艺术形象。

佛教及其艺术从印度、犍陀罗等地传入新疆，因而，热瓦克的佛塔和造像带有这些地区佛教艺术的因素是理所当然的现象。但它毕竟是在中国古于阗这块土地上出现、生根并发展起来的，必然要具有当地的艺术特色，并且随着时代的前进和佛教地方化的演变，这种本地成分日益占据主要地位。

三、热瓦克佛塔形制和造像的地域特色

佛教艺术传入于阗后与当地固有的艺术相结合，形成独具当地地域特色的艺术。如上所述，热瓦克佛塔的形制和造像，既吸收了犍陀罗和印度佛教艺术的成分，又充分地体现出古代于阗佛教艺术的特色。

首先，从佛塔的建筑形制来看。如前所述，方形塔基、圆柱体塔身、覆钵式顶和四边修筑踏道等与犍陀罗佛塔相似，但犍陀罗地区大塔的塔身大多开龕，在塔基、塔身及龕内均安置雕塑的尊像。而热瓦克佛塔的塔基和塔身没有发现雕塑及其痕迹，只是在塔院围墙的内外侧壁塑立着许多佛和菩萨像，头光和背光中还影塑着众多的化佛和化菩萨像。其内涵和布局相同于印度塔院中央的大塔和周围栏楯上的雕塑，看来，佛塔仍然是信徒膜拜的主要对象。不过大塔外的栏楯，由印度的圆形石质栏楯，演变成方形的土围墙，又与阿富汗绍托拉克塔院相似，只是上面的石刻塑像发展为泥塑了——围墙的内外壁立了一周佛和菩萨塑像，具有自己的地域特点。

其次，热瓦克佛塔的造像虽与犍陀罗一样多以雕塑为主，但是，不是像犍陀罗那样大量地利用石材雕塑。因为它位于新疆于阗，只能就地取材地用石膏泥作原料进行塑造，与印度地区的马图拉艺术，尤其是阿富汗境内泥塑像的原料相同。这种泥塑像中间以木棒或草束作支架，用黏土作塑制，内掺和羊毛、棉花等细纤维，捏塑成所需要的形象；再在表面涂刷白色石膏，然后用彩色涂染衣服，描绘五官和手脚等细部。这种泥质彩绘塑像，原料来源丰富，又能较自由地发挥艺术家的技能和特长，创造出精美的作品。还可以用母范复制出大量的产品，以最大限度地满足社会日益增长的需要；也可烧制成陶制像，摆放在露天。

再次，这些塑像所表现的内容，由于塔院四周沙丘堆积，未作系统的清理发掘，仅从残存的这些遗物难以全面辨识，我们仅能看到佛和菩萨像，此外，还有托持佛脚的地神（图版二二）。斯坦因说“离大门再远一点的两尊塑像中，每一尊的双足之间各发现一身较小的女性胸像。……其中一件（R. xxvii. 1）毫不费劲就取下来”，其“轮廓优美，造型也很好。尤其值得注意的是侧面的头发处理得仔细而大方”，胸部凸起，比例匀称。格伦威德尔已经指出，这是“土地女

神”。这一内容，我们在和田县的布盖乌于来克、椿克尔在丹丹乌里克编号为 A. 4. 2 和巴拉瓦斯特 B. 3. 3 等寺院的壁画中都有发现。^①这一内容来自《金光明经·坚牢地神品》，经中说大地神之女，名坚牢，曾向世尊发愿：如有人演说或弘扬《金光明经》，“随是经典所流布处，是地分中敷狮子座。令说法者坐其座上……我当在中常作宿卫，隐蔽其身于法座下，顶戴其足”。这种画面不仅限于佛像，而且包括那些信奉该经的国王们。这一内容影响到周围的佛教艺术，如克孜尔尕哈石窟的供养国王像，当然包括莫高窟中的李圣天供养像和毗沙门天王像等。目前就我所知，描绘于尊像双足下的地神最早见于古代于阗。

最后，从造像艺术看，热瓦克佛塔出土的雕像（图版二三）虽然有犍陀罗、马图拉艺术的因素和笈多艺术的影响，但更重要的还是古于阗自己的特色。最主要是人物面部形象的地域化。综观斯坦因、椿克尔和近年来和田文管所收集到的一批雕像，虽然形式多样，但共同的特点是头型较圆浑，脸庞高凸，眉弯，眼眶大且圆，鼻头大而圆，鼻梁与眉骨相接，嘴呈弧形，唇厚，具有和田人形象的特点。另外，内墙壁雕像袈裟上的褶襞，上身及两腿间的平行褶襞比犍陀罗的要轻薄些，透出的躯体更明显一些，而两侧垂直的褶襞向外凸出。格伦威德尔曾指出，古代中国佛像以一种特殊的方式，保持着犍陀罗艺术的褶襞，热瓦克的雕像也不例外。热瓦克的雕像中马图拉艺术的因素主要是重在表现人物形象的健壮有力，可它又不像马图拉那样强调形象的稳健感，如三角形的坐姿等，而更多的是注重表现本民族形象的挺拔健美，运用“湿衣透体”手法透视出人物优美的体姿，通过袈裟上凸起褶襞的平行圆为人物增加了韵律感。

至于说壁画，热瓦克塔院发现的较少，而且都是些残块，无法系统叙述。近年来发现一身女供养人像，头部稍残。上穿紧身衣，下结百褶长裙，腰系饰带，右手持香炉供养。用土红色线条勾勒轮廓，条条精细有力，似“屈铁盘丝”；在供养人面部和手背等肌肉部分施肉红色晕染，立体感很强，是著名的于阗画派绘画技艺的真实的体现。斯坦因也曾挖掘出背光中绘出火焰纹的坐佛像，但最有趣的是立于门两旁的“守门者”（图版二四），面向右侧望着院门。脸庞上方下窄呈

^① Die. Trinkler-Sammlung im Übersee-Museum, Bremen, *Archaeologische Funde aus Khotan Chinesisch-Ostturkestan*, 1974.

“心”式，大而长的眼睛，鼻梁不高，嘴唇上方有“八”字髭，下方胡须修饰成三角状。身着圆领长衣，腰束带，足蹬高筒靴，裤腿塞在靴筒内。头巾裹得非常精巧，前面中央有一束腰形饰物，顶绕成涡旋状，这点与尼雅墓葬中死者的头饰很相似。这幅画的线条简洁流畅，表现出来的人物栩栩如生，可能就是“貌不甚胡，颇类毕夏”，古代于阗人的真实写照。

总之，热瓦克佛塔的艺术既包含有印度、犍陀罗等佛教艺术的诸多因素，同时，又体现出古于阗地区佛教艺术的特色，而且是随着历史的发展，地域特色日益突出。

四、热瓦克佛塔的时代

热瓦克佛塔和塔院是和田地区现存最完整、时代最早的佛教建筑。可惜遗址遭到严重破坏，塔院外围堆积着许多高高的沙丘，尤以西、北面为最，可说是至今不见“庐山真面目”。整个遗址未经科学发掘，无法作全面系统的分析。从斯坦因在塔前的地面上、塑像的底座下、安装木门的墙缝中发现了100多枚“五铢”钱，且至今仍能采集到这种钱币来看，应是信徒们的奉献品，而迄今为止没有像邻近的阿克苏色伯勒古城那样发现汉佉二体钱，说明该佛塔建筑的时代不会太晚。斯坦因根据出土的货币、雕塑风格，再结合建筑布局和建筑材料等分析后说，“我们最多只能推断，现存的这处寺院肯定在3—7世纪间”。我认为，佛塔的建筑要早些，始筑于公元3世纪左右。

如前所说，印度佛塔为平面呈圆形的建筑，周围筑有栏楯，上面雕刻着精美的图像。而犍陀罗地区的佛塔发展成方形基座，圆柱体塔身，并在上面塑绘图像。热瓦克塔院中的佛塔形制与犍陀罗地区的相似；但未见塑绘像的痕迹，不过在四周修建围墙，围墙内外壁上安置尊像，又保存了印度塔院的成分。这样的塔院，现只知有绍托拉克和法雅孜·特佩与此相似。学者从绍托拉克寺院出土的金币中，推定其时代应在公元2—3世纪。法雅孜·特佩的佛塔，据研究是公元1—4世纪时在原来石砌塔外面用土块改砌而成。^① 时代都比较早。

热瓦克的塑像情况比较复杂，仅从目前所知情况看，这些雕塑可能不是一个时期的作品。一般来说，院墙内壁的可能要早些，外壁的

① 参看拙著《印度到中国新疆的佛教艺术》。

大概晚于内壁。但是，在长期的使用和演变过程中，这座佛塔曾经过多次的维修，当然，造像多次被补塑、增塑甚至重塑的情况是无法避免的，如沿墙的立佛前面出现了坐佛，相邻的造像中出现不同的风格等。如近年来，收集到的几尊佛像，佛头较圆，发呈波状，肉髻较小。身披通肩袈裟的一角虽然也是搭在左肩上，但厚厚的袈裟边缘被塑成波浪式，尤其是那些褶皱，似用硬物重重地刻在衣服上，直挺挺地毫无动感，具有石板雕刻的遗韵。佛的手从袈裟左、右端相交的缝隙中伸出，置于胸前，拇指可与嘴相对，而其余四指并拢并伸直（插图4）。这种手姿，与叙利亚塔墓上雕塑的人物手势相似，后者的时代为公元2世纪。这批尊像有圆睁的眼睛，笨拙的手印，眉间无白毫，指间无蹼，不符合佛教造像的仪规；波状的发，生硬的褶皱，头与肩宽的比例也不准确等，又显示出造像的稚拙性。其时代相对要早些。

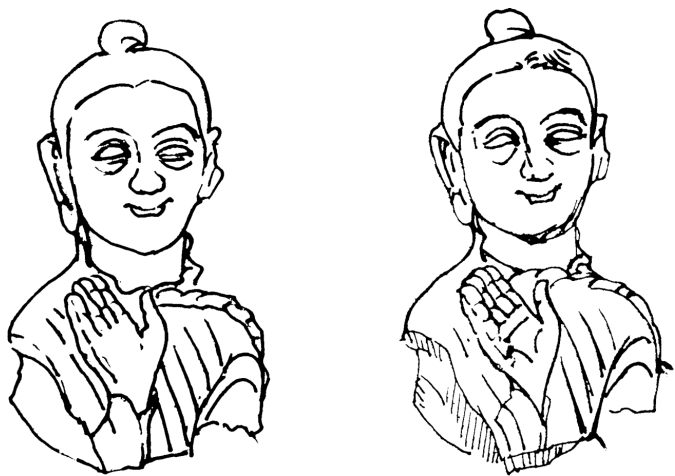


插图4 施无畏印记的佛像

这里的两身菩萨像，脸形稍显方圆，眼大，眉弯，鼻隆。眉和眼间距离较大，双目微闭，眼珠俯视，似处思维状。其中的观音菩萨残存身躯，肩宽，腰细，肌肉凸起，浑厚而健美；卷曲的头发从前额绕至耳后，耳垂花式环，颈戴项圈，胸佩莲花纹饰，臂饰钏，装扮华丽。火焰纹饰围绕舟形头光，卷草、莲花散布其间，以“品”字形布局莲中的禅定佛，讲究装饰美。整个雕像体现出古于阗造像的特点，时代要稍晚些。

斯坦因从热瓦克带走的两尊佛头像，面形方圆，两颐丰满，双目微闭。脸涂白色，用黑色描出眉毛，眉间有红色白毫。其中 R. ii 出土时还保存着身躯，斯坦因记载说，其“垂衣巧妙地布置有几条传统式的竖直波形饰带，与邻近……希腊式垂衣形成鲜明的对照”，说明该塑像的袈裟不同于早期的犍陀罗式，其时代可能最晚。

看来，该塔院延续使用的时间较长，直到唐代。或许唐代以后被沙丘覆盖，因为至今没有发现在古代被恣意破坏的迹象。^①

① 上文所引《古代和田》中的文字，由刘文锁翻译，邱陵提供，特此致谢！

于阗佛教图像中的地神研究^{*}

位于新疆南部、昆仑山北麓的古代于阗，大致包括今和田地区的和田市和皮山、墨玉、洛浦、策勒、于田等县。这里是我国古代佛教中心之一，著名的佛教圣地，境内佛塔高耸，寺院雄伟，佛教建筑众多。地面建筑虽然在 10 世纪末和 11 世纪初遭受了战争破坏，但直到 20 世纪初，英国人斯坦因仍在这里发现了许多佛教遗物，拿走大量的佛教艺术品。和田地区的佛教文物是十分丰富的，可以说几乎每发现一处遗址都可以见到相关的佛教遗物，遗憾的是，破坏过于严重，无法了解其完整内容而进行研究。近年来，新疆文物考古工作者在和田地区陆续发现，清理发掘了一些遗址，并不断地收集到一些有关佛教艺术的图像，尽管是零散的，甚至是破碎的，但也有助于我们对古代于阗佛教的认识，“地神”就是其中之一。

地神，名坚牢，梵名 Prthivi，印度古代崇祀之神，具有伟大、坚固、群生繁育、土地繁生等诸德之女神；或称为诸神之母、地母等。佛经说她是色界十二天之一，主掌大地之神，是佛教的守护神。地神图像在于阗佛教艺术中屡屡出现，大多雕塑或描绘于立佛和毗沙门天王的双脚之间，一般都是用两手托持着它们的两足。中

^{*} 该文原载于韩国中央亚细亚研究会编：《Central Asia, Its History and Culture》（《中亚历史和文化》），2007。

唐至宋代时的敦煌莫高窟壁画中，凡是与于阗有关的国王供养像和毗沙门天王等也有地神出现。本文根据现知于阗佛教艺术中的地神形象，反映的佛教内容及其与于阗的历史背景、文化等相关问题进行探讨。

一、于阗境内的地神形象

古代于阗境内现知有关地神的图像，主要见于热瓦克塔院和布盖乌于来克、托普鲁克墩、乌宗塔提、丹丹乌里克等寺院遗址。

1. 布盖乌于来克佛寺遗址壁画中的地神像

布盖乌于来克佛寺遗址位于和田市城北面 40 多公里的沙漠中。寺院的残墙东西长 200 米，南北宽 100 米^①，地表散布着石膏模制残件和建筑构件。遗址内偏东处有一正方形殿堂，每边长约为 20 米。殿堂内墙壁下端保存有高约 1 米以上的壁画，描绘着大型立佛像，现知有两尊，仅存小腿和脚。其中一幅，佛的两脚各长 0.48 米，呈“八”字形，分别踏在两朵莲花上，两脚相距约 1.5 米。可想而知，这原是一幅巨大的壁画。佛两足间跪着一身合掌致敬的女性，头后放射出十数条波浪式的光芒，表明供养者是神，应是地神（插图 1）。另一幅更残破，仅见佛的右脚和脚侧跪着的地神，但色泽仍很艳丽如新（图版十一）。这两幅图中的佛穿红色袈裟，用深红色细线描出中间呈“U”状平行和两侧纵向垂直平行的衣纹。莲花、佛脚、女供养者的轮廓也用深红色线勾勒。线条遒劲有力，粗细相当，如“屈铁盘丝”。脚的阴面和趾间以肉红色晕染，富有立体感。

2. 热瓦克塔院雕塑中的地神像

热瓦克大塔是和田地区地面仅存的一处较大型佛教建筑，位于洛浦县城西北 50 多公里的库拉·坎斯曼沙漠中，周围沙丘延绵起伏，一望无际，高约 9 米的塔岿然屹立，雄伟壮观。该塔曾被斯坦因和德国人椿克尔挖掘，1929 年，我国考古学家黄文弼也曾到此考察。^②现已被公布为全国重点文物保护单位。

① 李吟屏：《佛国于阗》；新疆文物考古研究所：《和田地区文物普查资料》，载《新疆文物》，2004（4）。

② 黄文弼：《塔里木盆地考古记》。

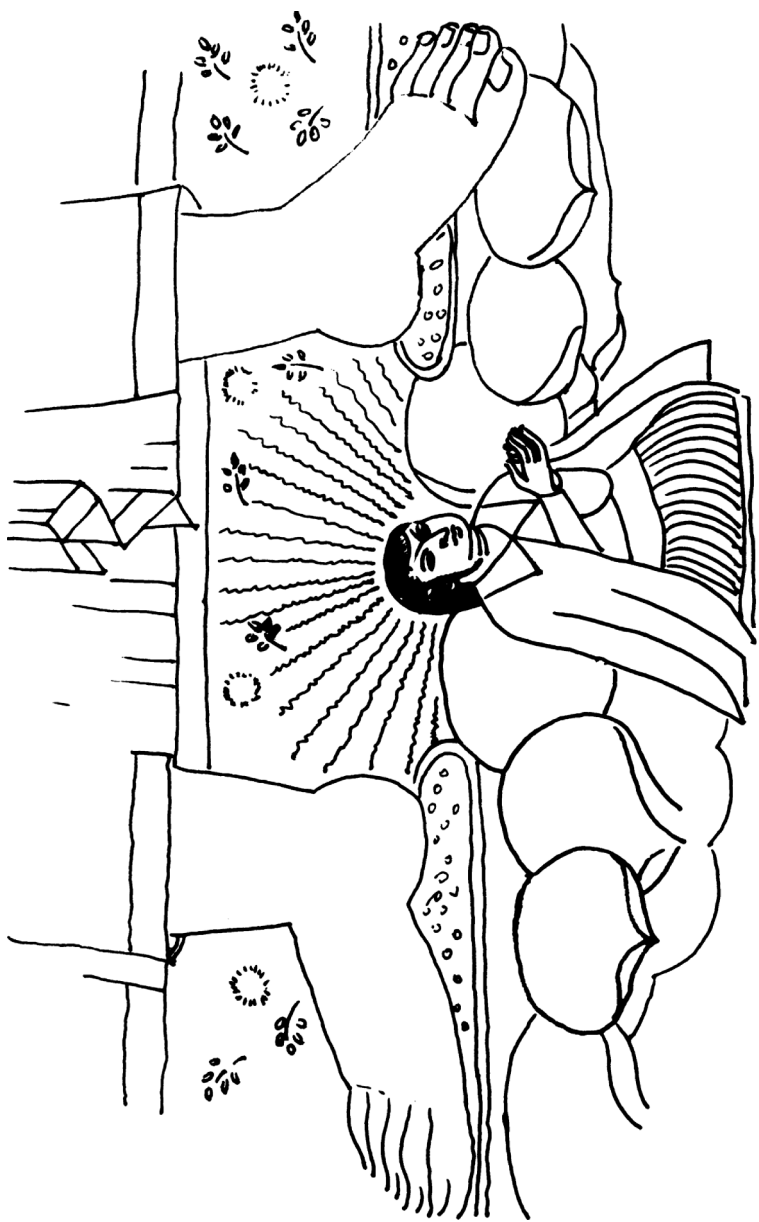


插图1 布盖乌于来克佛寺壁画中的地神像

热瓦克大塔用不规整的土坯垒砌而成，通高 9 米。正方形基座，边长约 15 米，基座层次现已不清，大约有两层，第 1 层高近 2.3 米，第 2 层高约 2.7 米，下饰约 0.31 米的地角线，台基共高近 5.3 米。塔身为圆柱体，直径 9.6 米，今残高 3.6 米左右，看来塔顶原为覆钵式。基座四边中央筑出坡状踏道，直通基座上方，使塔的平面呈“十”字形。斯坦因曾清理出门对面踏道的台阶，见到两侧涂刷了一层白灰泥，或许整个大塔都被粉刷成为白色。

塔的外面围筑一方形院墙，西北—西南墙长 50 米，东北—东南墙长 45 米，墙残高 3 米左右，厚约 1 米。门开在东墙中央，四面院墙内外的墙壁上，均立有泥塑的佛和菩萨像。这些塑像有的高达 3 米，依照对称布局而分成若干组，大约相隔 60 或 70 厘米一尊，每尊立佛的身光或两侧往往还泥塑有小立佛或立菩萨等，有的还有供养人等小型塑像和绘画。立佛或菩萨身后的墙壁上还浮雕着精心制作的头光、身光及其上面影塑的化佛和化菩萨像，也有金刚杵和图案等装饰其间。这些塑像原来曾进行过妆銮，现在有的雕像低洼处或衣纹的缝隙间还残留有斑斑彩色，其中以赭红色为最多，有的还贴有金箔。

这些塑像所表现的内容，由于塔院四周沙丘堆积，从未作过系统的清理发掘，仅从斯坦因著的《古代和田》图版中可以辨认出，在有的佛和天王的两足间安置有地神（图版二二），不过仅塑出胸部以上部分，也许是表现从地涌出，如斯坦因编号的 XXV、XXIV 佛像两脚间都有托持佛脚的地神。斯坦因说“离大门再远一点的两尊塑像中，每一尊的双足之间各发现一身较小的女性胸像……它们显然全都相同”^①。

在寺院东墙的大门旁雕塑有四身守护神，斯坦因编号为 XXVII 和 XXVIII 的天王像，几乎塑成圆雕，高度与真人相同。出土时保存了腰以下部分，身着双层长衣，腰结带，挂长剑、腰巾等，脚踏高腰靴。这两身天王的足间也各雕塑出一身从地涌出的地神像。门北侧的天王应是毗沙门，其衣饰比较显目：两层衣服从腰部垂下，衣缘饰有带圆圈等的精致刺绣花边，裤子塞在高腰靴中，靴子原为赭色。

^① A. Stein, *Ancient Khotan. Detailed Report of Archaeological Explorations Chinese Turkestan*, 2 vols, 1907.

3. 托普鲁克墩佛殿遗址中的地神像

托普鲁克墩佛寺位于策勒县城西面，达玛沟乡政府东南约 7 公里的荒漠中。^① 这是一座规模很小的佛殿遗址，佛殿平面为方形，南北长 2 米，东西宽 1.7 米。周围被沙漠覆盖，佛殿的墙体以“木骨泥墙”法构筑，现存最高处约 1.38 米。正壁泥塑的佛像结跏趺坐于莲台上，肩宽，腰细，袈裟上的褶襞呈平行的阶梯状，背光边缘影塑卷草、花卉图案，雕塑显得规整细腻。坐佛两侧各描绘一身立佛像，组成正壁的三身佛。佛殿的左、右两侧壁各绘两身立佛像，前壁门侧有护法神。这里现知有三身地神：一身在正壁塑佛左侧描绘的立佛两足间，另两身描绘在左右两侧壁第一身立佛的双脚间。这几身地神都呈从地涌出状，双臂伸展，两手托持佛脚。这些壁画均用赭线勾勒轮廓，墨线定形，但在皮肤和莲瓣处仍以赭线描绘。

4. 巴拉瓦斯特佛寺遗址群中的地神像

乌宗塔提位于策勒县城东达玛沟乡北面的沙漠中，遗址分布范围较广。在其东南的巴拉瓦斯特寺院遗址中，德国人椿克尔在编号为 B. 3.3 的壁画中发现一幅有关地神的图像。在其所著的《中国和田考古》一书^②的图版中，发表了该图的残片，有佛右脚、托持佛脚的地神、骑者头像和帝释天、尼连河神像、佛的部分背光以及背光中的千佛像。他还将斯坦因拿走、现藏印度新德里国立博物馆藏的摩醯首罗天及其头上方的小坐佛像和这幅原画作拼接，汇集成一幅比较完整的画面，描绘出线图（插图 2）。这是一幅纵长形的画面：佛两脚立于莲花上，佛背光中聚集了许多化佛；地神跪在佛的两脚间，两手托着佛足；左侧帝释天维护；下方的中央绘一骑者，两侧分别为摩醯首罗天和尼连河神；周围还散布着一些小坐佛。

5. 丹丹乌里克 A. 4.2 遗址中的地神像

丹丹乌里克遗址位于策勒县达玛沟北约 90 公里的塔克拉玛干沙漠中，有居址、寺院等 14 处古代建筑遗址，以及田园、灌渠、果园等，构成一处处完整的聚落遗址。德国人椿克尔在他编号为 A. 4.2 的寺院（据说在斯坦因所编Ⅺ—ⅩⅢ号遗址范围内）壁画中也发现了

① 艾再孜·阿都都热西提：《和田发现一千五百年前古佛寺》，载《文物天地》，2002（6）。

② Die. Trinkler-Sammlung im Übersee-Museum, Bremen, *Archaeologische Funde aus Khotan Chinesisch-Ostturkestan*, p. 112, 1974.

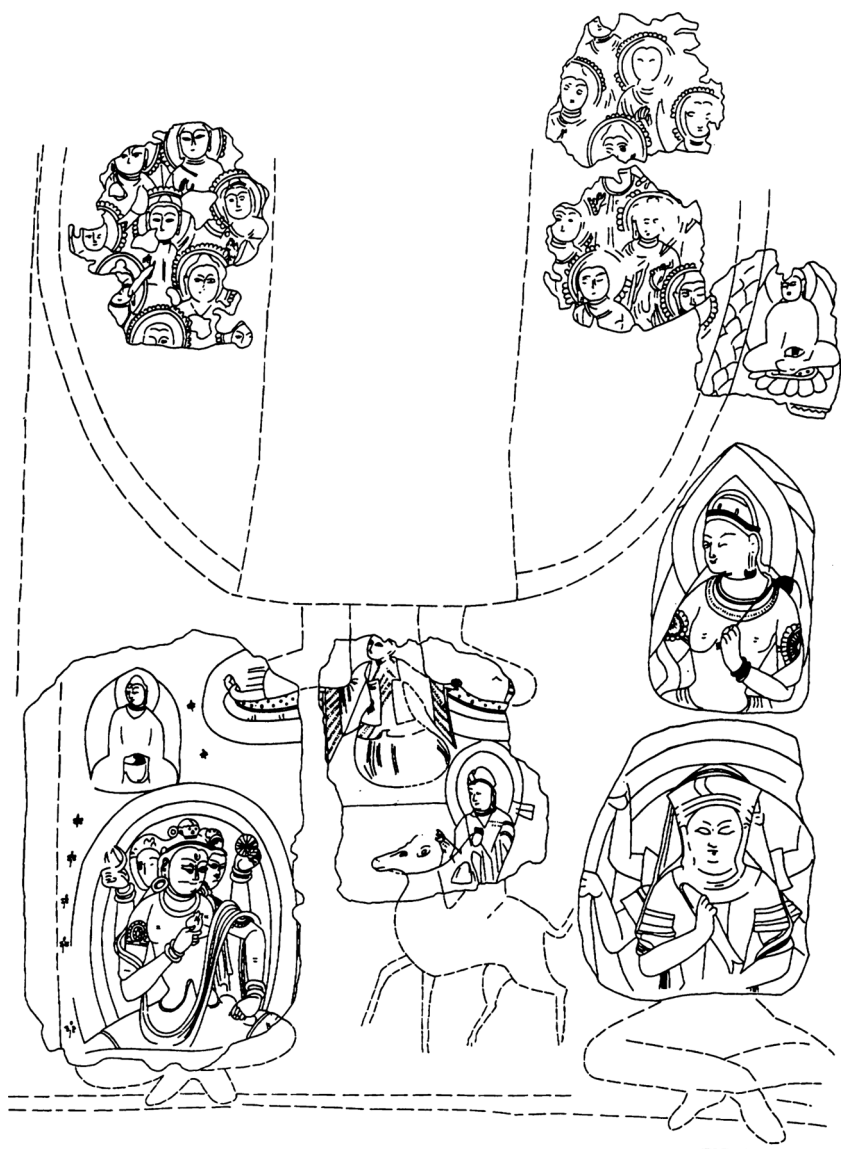


插图 2 巴拉瓦斯特 B. 3. 3 佛寺的《金光明最胜王经》变故事画

地神的图像。可惜画面甚为残破，仅存台座饰卷草纹图案，下绘垂帐纹。佛的右足立在台座的莲花上，佛两脚间的地神仅保存了胸部以下部分，可见双膝跪地，两臂平举，手托佛脚。但台座右侧残存两身着

铠甲、足蹬长腰靴的天王，为我们的研究提供了资料。^①

6. 丹丹乌里克佛寺遗址 2002 年发现的地神像

2002 年新疆文物考古研究所和日本佛教大学尼雅遗址学术研究机构共同考察丹丹乌里克遗址时，在其北片西区发现了一座佛教寺院遗址。这座寺院的佛殿平面呈长方形，南北长 8.2 米，东西宽 6.02 米，现存墙高 20~100 厘米，可见供右旋的甬道痕迹。“木骨泥墙”结构的殿墙均已塌毁，壁画倒在地面，叠压残破，其中编号为 02CDF1: 04 的壁画残片上有一地神像。^② 这是墙壁下方的残块，可见上下两排骑者，画面左侧的大型立佛像仅存膝盖以下部分。佛穿黑色带边饰的内衣，外披红色袈裟，跣足，两足分别立在两朵盛开的莲花上。地神就位于佛的两脚间，两臂平伸，手托佛脚。

从上述现知的 6 处雕塑和壁画上看，地神形象是于阗佛教艺术表现的重要内容，也可以说是于阗佛教图像的特点之一。

二、地神图像反映的佛教内容

佛经中有关地神的叙述主要有以下几种：佛传记的有《佛本行集经》、《方广大庄严经》、《过去现在因果经》、《佛本行经》^③ 等；推崇禅观法的有《观佛三昧经》、《禅秘要法经》等；涅槃部中有《金光明经》和《金光明最胜王经》；密藏部中有《大毗卢遮那成佛神变加持经》（《大日经》）。此外，华严部的《大方广佛华严经》（八十《华严》）和《地藏菩萨本愿经》中也都提到地神。如果将上述这些经文的内容、与此内容相关的图像，和于阗佛教中的地神形象对比研究，我认为于阗现存的这些地神主要是根据《金光明经》和《金光明最胜王经》中的《坚牢地神品》绘制的。

《金光明经》为北凉时期的昙无计所译。经中叙说佛在王舍城耆闍崛山为众天人说法时，四方众佛和诸天等纷纷赶来赴会闻法，其卷二《坚牢地神品》中叙述，地神坚牢闻佛说法后，发大誓愿说，此《金光明经》是部微妙经典，若现在世，若未来世，若城邑聚落，若

① Die. Trinkler-Sammlung im Übersee-Museum, Bremen, *Archaeologische Funde aus Khotan Chinesisch-Ostturkestan*, p. 102, 1974.

② 新疆文物考古研究所：《2002 年丹丹乌里克遗址佛寺清理简报》，载《新疆文物》，2005（3）。

③ 参看霍旭初：《克孜尔石窟降魔图考》，载《敦煌研究》，1993（1）。

山泽空旷，若王宫民宅，“随是经典所流布处，是地分中敷狮子座。令说法者坐其座上，广演宣说是妙经典，我当在中常作宿卫，隐蔽其身于法座下，顶戴其足”，而使“阎浮提内药草树木根茎枝叶华果滋茂，美色香味皆悉具足，众生食已增长寿命”。坚牢地神闻佛说法后，深感《金光明经》是一部护国利民的惟妙经典，发愿要为宣扬该经的佛或众生，设置狮子座，她将隐身于座下，顶礼其脚，维护道场，使广袤大地土地肥沃，所生之粮食、树木和众草等增长滋茂，人们食后快乐长寿。因而，上述图像中的坚牢地神，就描绘在说法佛的脚下，即“隐蔽其身于法座下”，其中托普鲁克墩、巴拉瓦斯特和丹丹乌里克佛寺中，地神还伸展两臂，双手托着佛的两足，而布盖乌于来克佛寺中则是双手合十“顶戴其足”，都是在“常作宿卫”佛法。整个画面与佛经相吻合。

巴拉瓦斯特寺院的那幅壁画内容明显是根据《金光明最胜王经》描绘的。该经由唐代义净译为汉文，《序品》中说佛在王舍城灵鹫山峰为众生说此经，“护世四天众及大臣眷属、无量诸药叉，一心皆拥护。大辩才天女、尼连河水神、诃里底母神、坚牢地神众、梵王帝释王、龙王紧那罗及金翅鸟王、阿修罗天众，如天神等，并将其眷属，皆来护是人，昼夜常不离”。这幅画面中，除了双腿跪地，两臂平举，双手托持佛脚，顶戴佛足的坚牢地神外，仅存帝释天、摩醯首罗天、尼连河神。

画面中位于佛左侧的为帝释天像。其色泽剥落，现可见心形头光和身光；头侧向右，面佛；袒上身，披帛；头梳高髻，戴宝冠，佩项圈、璎珞、臂钏、腕镯等。左臂屈曲，手于胸前持拂尘把，拂尘搭于左肩上。佛经说，帝释住佛之左，持拂尘维护。图像与佛经叙述也相合。

坐于佛右下方的摩醯首罗天，即大自在天，也称三十三天。原系印度婆罗门教的重要神祇，佛教尊其为大自在天界主，成为佛教的保护神。密教说他“现种种之形，有种种之名”，其像为三目，有二臂、四臂或八臂，尤“以牛或男根为其身体之标志”。巴拉瓦斯特壁画中的这身像为三头四臂：正面和左侧面的头像均呈慈悲相，头戴骷髅冠；正面头的额上有一目，合为三目；右侧的头像，上梳高髻，束花鬘宝冠。四臂中，两臂上举，左手托日，右手执月；下边的左手握拳，持法器置膝上，右手托石榴——吉祥果。袒上身，披帛，佩饰耳珰、项圈、臂钏、腕镯等，腰系裙，并以阴茎勃起为其身体之标志。

描绘于佛左下方的人物具头光和身光，头戴一种圆顶帽，缙帛垂于两肩，上身似穿圆领短袖衣，帛从后背绕至臂上。有六臂，两臂上举，两臂侧伸，因画面残损，所持之物不得而知。另两臂前置，双手持一鱼，应是尼连河神。

总之，这些图像的内容主要是本着《金光明经》和《金光明最胜王经》而绘制的。如前所述，坚牢地神应是女性，《金光明最胜王经》明确指出“此大地神女，名曰坚牢”。因而，图中所绘地神大多是女性。热瓦克塑像中的地神，如斯坦因所说，胸部凸起，比例匀称，“不仅轮廓优美，造型也很好。尤其值得注意的是侧面的头发处理得仔细而大方”（插图3）。



插图3 热瓦克塑像中的地神像

上述几处壁画中的地神，面部长圆，较为突起，眉黑，目大，黑色头发后梳，布盖乌于来克的地神黑发间显出蓝色饰带。她们的身体挺拔，胸部凸起，姿态优美，其中尤以布盖乌于来克遗址中的一幅保存得最清晰，色泽鲜艳如新。她上穿“V”字形翻领、窄袖短衣，并在领、前襟、下摆、袖口处缝缀橘黄色宽边饰，腰结百褶长裙。乌宗塔提地神的服饰与此相同，只是那肥大的衣袖从腋下垂至袖口，显得活泼生动。丹丹乌里克壁画中的地神身着长长的连衣裙，腰结宽带，体型苗条，和布盖乌于来克的地神一样，外披的风衣飘荡于身后，惟妙惟肖，更显出这些女神的温柔优美。这些又是研究于阗物质文化和

衣冠服饰的珍贵资料。

但是，丹丹乌里克发现的 02CDF1: 04 中的地神却是身穿当地流行的套头小翻领长上衣，而面部稍显扁平，又似中原汉人，特别是嘴的上方有髭，下飘长须，两鬓留络腮胡须，明显是一位老年男性。如前所述，无论从印度古代的传说，还是龟兹的壁画看，地神均是女性；就连这些图像所依据的《金光明经》和《金光明最胜王经》也说是女性；密教《大日经疏》卷四指出“地神是女天”。但胎藏界曼陀罗外金刚部的绘画中却并列安置男女二天，不过这种图像均为全身，呈坐姿，手中都有执持。我国古代传说和后来道教中管理地面的“社神”，即民间祭祀的土地神就往往以老翁的形象出现，我国南宋人行霆编著、诠释佛经的《重编诸天传》中说“地神乃总号，安住不动皆地神”，那就是说，地神可以是女神，也可以是男性了。

从上述的雕塑和壁画中，可以看出于阗地区曾广泛崇拜地神，流行于该地的《大方广佛华严经》（八十《华严》）卷一《世主妙严品》中，叙述了多数的地神，说“复有佛世界微尘数主地神，所谓普德净华主地神、坚福庄严主地神、妙华严树主地神、普散众宝主地神、净目观时主地神、妙色胜眼主地神、香毛发光主地神、悦意音声主地神、妙华旋髻主地神、金刚严体主地神。……皆于往昔发深重愿，愿常亲近诸佛如来，同修福业”。研究《华严经》的有些学者认为，该经是在于阗集成的^①，所以，这些地神应该是起源于古代于阗。但丹丹乌里克佛寺发现的 02CDF1: 04 老翁式的地神形象很可能是受到中原道教的影响。该处佛寺曾出土过一些 8 世纪汉文文书，并且有由汉僧主持的护国寺等汉寺。

三、于阗尊崇地神的历史背景

于阗是一个历史悠久的地区，有众多古老的传说，而这些传说往往和佛教相结合，使佛教艺术变得更加丰富多彩，关于“大地之神”的传说也是如此。玄奘在《大唐西域记》卷十二中记载了这样一个传说：在很早以前，毗沙门天王居住在于阗。后来，东土王子招抚众人，在于阗中部修城建都，但国王渐渐衰老，没有儿子承嗣，于是到毗沙门天王寺祈求嗣子，只见天王额上裂开一口，从中奔出一个小

^① 魏道儒：《中国华严宗通史》，南京，江苏古籍出版社，1998。

儿。国王兴高采烈地捧着回到宫内，国人纷纷前来庆贺。谁知这个婴儿不吃人乳，国王无奈，又去毗沙门天王寺请求养育之法。忽然，神前的地上渐渐鼓起像女人的乳房，婴儿上前吸吮。王子依靠大地之神的乳水长大，智慧和勇敢超过了前辈，全国气序和畅，熟知礼仪，崇信佛法。这一传说在 8 世纪以后的藏文《于阗国授记》、《牛头山授记》和敦煌莫高窟藏经洞发现的《于阗国教法史》中都有记载，同时，又增加了些曲折离奇的神话色彩。透过这些扣人心弦的神话传说，折射出于阗人对地神尊崇的深厚基础：大地神女哺育了于阗民族，其国王自称是“毗沙门天之祚胤也”，因而国号“瞿萨旦那”，义即“地乳”。

敦煌莫高窟属于五代时的第 98 窟中，描绘有一幅于阗王李圣天的供养像：头戴冕旒，着袞龙深衣袍，白纱中单；长裙蔽膝，腰束带，腰佩长剑；头后垂绢巾；手戴镶嵌宝石的指环，一副威严的帝王形象。他右手前伸，两指拈花，左手持熏炉，虔诚供养。旁书“大朝大宝于阗国大圣大明天子”。于阗王双脚立在地毯上，两脚间涌出一女性（插图 4），两臂平举，手托国王双脚。她头梳高髻，花带绕发，颈佩珠饰，身穿棕色衣，头后有绿色光环，应是地神。根据上述佛经的记述“大地神女”即坚牢地神的说法，此地神既是佛教的保护神，又是于阗王族的哺育者。



插图 4 敦煌 98 窟于阗王李圣天供养像中的地神像
(选自《龟兹学研究》第二辑)

于阗王自称是“毗沙门天之祚胤”，因而，对毗沙门天王的崇拜广泛流行于于阗，在毗沙门天王像的两脚间也描绘有地神，如上述热瓦克塔院的塑像。其原因也许与地神的发愿相关：凡宣讲《金光明经》者，她即“在中常作宿卫，隐蔽其身于法座下，顶戴其足”，于

阗的毗沙门天王当然也宣讲了《金光明经》，并曾发愿说“我等四王能说正法，修行正法，为世法王，以法治世”。对于这样的天王，坚牢地神当然应该维护。于阗佛教寺院及其雕塑壁画等遭受严重破坏，我们无法了解其原貌，但在敦煌莫高窟第154窟（时代为中唐）南壁描绘有两铺毗沙门天王和观音、毗沙门天王和恭御陀天女的图像，在毗沙门天王的双脚间也有地神涌出托持两足的画面。莫高窟藏经洞出土的P.2322号和P.4518号卷子中描绘的“大威德毗沙门天王”和“大圣毗沙门天王”像中，地神也双手托持毗沙门的两足，不过，地神不是双臂平举，而是两臂屈曲，两手分别托住毗沙门两脚。不管如何托持，但其意义是一样的。

于阗对毗沙门天王的崇信与《金光明经》宣扬四天王的卫世护法思想是相通的。《金光明经》是一部宣扬维护镇守国家的经典，对我国隋唐及其以后的佛教影响颇大。该经以四天王为首，包括其所属的天龙八部和二十八众等，都是救护世间、卫护佛法的护法神。经中列举护法众鬼神时，首先提出四天王，如《序品》中说“护世四王将诸官属，并及无量夜叉之众，悉来拥护”。持是经者“还有大辩天神、尼连河神、鬼子母神、地神坚牢、大梵尊天、三十三天、大神龙王、紧那罗王、迦楼罗王、阿修罗王与其眷属”等诸多鬼神。甚至还专门列出《四天王品》、《大辩天神品》、《功德天品》、《坚牢地神品》、《散脂鬼神品》和《鬼神品》等。长篇累牍地叙述他们发愿，护持《金光明经》，镇护国家，救护世间的决心，并特别叙述四天王的誓愿，讲说此经，卫护此经，自称为护世天王。^① 前述的丹丹乌里克壁画中，还保存了两身天王的图像，站立在有地神托持的立佛右侧，进一步表明画面所依据的《金光明经》等佛教经典及其所宣扬的天王护世卫法思想。

这一信仰影响了龟兹，如克孜尔尕哈第13、14窟中均有托持供养国王和王后双脚的地神形象（插图5）；如上所述敦煌莫高窟壁画以及对毗沙门天王的信仰等。^② 隋代大业年间，僧人慧乘曾奉敕到张掖讲演《金光明经》，河西各地、西域高昌、伊吾等诸国王纷纷前去聆听，也促进了对该经及毗沙门天王信仰的扩大。

① 参见任继愈主编：《中国佛教史》第3卷，北京，中国社会科学出版社，1988。

② 参见古正美：《于阗与敦煌的毗沙门天王信仰》，见《2000年敦煌学国际学术讨论会文集·历史文化卷（上）》，兰州，甘肃民族出版社，2001。



插图 5 克孜尔尕哈石窟供养
国王的托持地神像

至于这些地神图像的时代问题，根据与这些图像同时出土的不多遗物看，热瓦克塔院修建的时代比较早，延续使用的时间也很长，其中有些雕塑在 5 世纪左右，也有后来甚至到唐代时补塑的，因为不了解那几身地神的出土情况，具体时代很难肯定，但大概不会晚于 5 世纪。

上述其余的几处寺院，包括布盖乌于来克、托普鲁克墩、乌宗塔提、丹丹乌里克等寺院遗址的地神，可能是北朝至唐代的绘画。其中托普鲁克墩寺院遗址是北朝时期的建筑，左侧壁的地神图像与热瓦克的相似，呈从地涌出状，当与建筑同时。佛左侧的一身地神，明显可以看出后来补绘的痕迹，可能是唐代的笔墨。布盖乌于来克、丹丹乌里克和乌宗塔提的巴拉瓦斯特等寺院遗址的这些地神，均为全身像，或合十，或托持双足，可能是公元七八世纪的绘画了。

敦煌藏经洞遗书与 和田佛教遗址^{*}

100年前，敦煌莫高窟藏经洞的遗书发现后，中外学者从历史、考古、宗教、艺术、语言、文字、文学等多学科进行了研究，使敦煌学成为国际上的一门显学。同时，也为研究敦煌附近，包括甘肃、新疆、宁夏、西藏等多民族地区，和周围各少数民族，如回鹘、党项、吐蕃等的历史文化提供了珍贵资料。有关新疆的资料也十分丰富，例如《西州图经》（P. 2009），不仅使我们了解到唐代时期新疆东部的道路情况，而且记载西州有“山窟二”、“古塔五区”，“丁谷寺有寺一所，并有禅院一所”，即今天仍残存的吐峪沟石窟。该《图经》中提到的“宁戎寺”就是今日的柏孜克里克石窟。这些都大大促进了吐鲁番学、西域学及丝绸之路学的研究和发展。

敦煌遗书中有一批关于古代于阗的遗书，其中有汉文、于阗文、藏文、回鹘文等。于阗与敦煌地域相连，相互之间有着密切的联系和频繁的往来，在反对吐蕃的统治中，特别是在摆脱吐蕃的统治以后的公元10世纪，两地的统治者联姻，结成甥舅之亲，关系更加亲密。这两个地区又都是我国佛教中心，因而，藏经洞出土的文献中，有不少提到于阗的一些佛寺。对于这个问题，张广达、荣新江先生^②已经

^{*} 原载《2000年敦煌学国际学术讨论会文集·历史文化卷（上）》，甘肃民族出版社，2001。

^② 张广达、荣新江：《于阗史丛考》，上海，上海书店，1993。拙文中所引用的于阗文文书大部分转引自该著作。

做了很多阐述。近年来，新疆的文物考古工作者，在和田地区的佛寺做了大量的考古调查和重点发掘工作。本文拟就藏经洞发现文献中所记的于阗佛教寺院与现存遗址相对应，进行对比研究（比定），以抛砖引玉，愿于阗佛教的研究进一步深入。

1. 赞摩寺（Tsar-ma）

该寺是于阗最早修建的佛寺。敦煌藏经洞发现的汉、于阗、藏文文书中多处提到。如 P. 2139《释迦牟尼如来像法灭尽之记》是由藏文译为汉文的，现收集在《大藏经》第 51 卷。该文叙述于阗阿罗汉预言佛法毁灭时，“于阗国王年少不行佛之正法……一切众僧集撝摩寺，评议是事”。S. 6264《天兴十二年正月八日南阎浮提大宝于阗国匝摩寺八关戒牒》记载，后晋僧人“左街内殿将讲经谈论兴教法性大师赐紫沙门道圆”从印度返回中原，经于阗时曾在匝摩寺为弟子曹清净受戒事。这两件文书中提到的“撝摩寺”、“匝摩寺”都是赞摩寺的同音异译。

提到该寺的于阗文文书更多，P. 4099《文殊师利无我化身经》是一部长达 400 余行的于阗文写经，其题记中说赞摩寺的住持是 Maledapranya。P. 5537《佛说帝释般若波罗蜜多心经》的题记和 P. 2025 杂文中都提到赞摩寺。P. T. 960 藏文的《于阗教法史》也多次谈到赞摩寺，王尧、陈践先生译为“杂尔玛寺”^①，说弥勒和文殊“降世至于阗，先到杂尔玛之园”，后来“国王尉迟森缚瓦为圣者文殊菩萨、比丘毗卢遮那首先修建于阗杂尔玛寺庙”。后来，当圣教毁灭时，“全体比丘从杂尔玛寺出走”，逃往吐蕃。从上述敦煌汉文、于阗文、藏文文书中可以看出：赞摩寺是于阗兴建的第一座，也是最重要的一座寺院。

关于赞摩寺的记载，汉文文献最早见于公元 6 世纪的《宋云行记》：“有胡商将一丘毗卢旃在城南杏树下，向王伏罪云：‘今辄将异国沙门来在城南杏树下。’王闻忽怒，即往看比丘毗卢旃。旃语王：如来遣我来，令王造覆盆浮图一躯，使王祚永隆。’王言：‘令我见佛，当即从命。’比丘击钟告佛，罗睺罗变形为佛而至。”^②于是王于杏树下置立寺院。该寺当在于阗王城南，根据《北史·西域传》、《水

① 王尧、陈践：《敦煌吐蕃文献选》之四《藏文记载的吐蕃周边其他民族情况》，成都，四川民族出版社，1983。

② 杨衒之著，范祥雍校注：《洛阳伽蓝记》卷五，上海，上海古籍出版社，1982。

经注》和《大唐西域记》等的记载，很多学者早已指出，此寺即为赞摩寺，位于都城南十五里。

关于赞摩寺的比定问题，学者最关心的是于阗王城的确定和研究，其应是解开这一问题的关键。根据近年来新疆的考古调查，有的考古工作者认为，位于白玉河和乌玉河之间、约特干和阿依登库勒（湖）之间的阿拉勒巴格遗址，与史籍记载吻合。据文物普查者说，阿拉勒巴格范围大，出土遗物丰富，从其位置和规模看，可能是于阗首府。现在紧邻其东南的纳格拉罕那仍存在传说中的“鼓室”伽蓝遗迹。据当地老人说，在其西面的索米亚，30年前仍残存一座大“拱拜”，方形基座，外砌以方砖，圆形“拱拜”中能容30多人。斯坦因指出“索米亚”是“沙摩若”的古地名。该遗址的东南有一地名巴塞，李吟屏先生认为是古“麻射”的遗留。^① 规模宏大的城市虽被摧毁了，但其地名人仍通过突厥语保存了下来。

20世纪80年代，新疆文物考古工作者在和田市西南18公里处，北至上述古城南偏西15公里的布扎克乡阿孜那巴扎村发现了一处墓葬群。这是一批公元10世纪左右的墓葬，前后共清理发掘了4座。墓葬形制多为竖穴土坑，或竖穴偏洞室墓，葬具有制作精细的木棺，上面彩绘四神，葬式为仰身直肢。随葬品有陶、木器和丝绸等。文物工作者整理了其中的三座墓葬。其中1984年清理的84HBYM1，死者是一位男性，约50岁，脸上蒙一浅黄色花卉纹绮覆面，长74厘米，宽57厘米。正面一端书写汉文“夫人信附男宰相李旺儿”。背面为于阗文。众所周知，于阗王族为李姓，国王李圣天“衣冠如中国，其殿皆东向，曰金册殿，有楼曰七凤楼”^②。当时的于阗王国与沙洲归义军政权政治上结盟，血缘上联姻，官职也使用中原名号，死者李旺儿官至宰相。当然，这种情况只符合五代至北宋时期。同时，《宋云行记》记载，于阗“死者以火焚烧，收骨葬之，上起浮图……唯王死不烧，置其棺中，远葬于野，立庙祭祀，以时思之”。李旺儿应是王族，该墓葬群当是王族墓地。

我们在新疆天山以南的寺院旁边发现过墓葬群，如焉耆县的七个星寺院旁，库车县苏巴什遗址的佛塔旁。和田发现这种王室墓葬，也

^① 李吟屏：《古代于阗国都再研究》详述了学者对于阗国都的研究情况，载《新疆大学学报》，1989（3）。

^② 《新五代史·四夷附录三》。

应在国家重要的大寺院旁。文物工作者曾在距此不远处采集到佛教寺院中的石膏装饰图案,说明该墓葬群附近原来有一座佛教寺院。就其地理位置来看,与上述文书和史籍记载的赞摩寺相吻合,很可能是于阗国赞摩寺的所在地。

2. 牛头山寺 (Hgehu-to-can)

牛头山,或称牛角山 (Giu-mgo-ri),是于阗最著名的佛教圣地。《大方等大集经》第四十五卷《护塔品》说,在“于阗国中水河上,牛头上边今河侧”有瞿摩沙罗大塔,是过去诸菩萨居止处。过去佛迦叶佛就曾至此说法。释迦牟尼时,此山建有瞿摩罗乾陀大宝塔,释迦牟尼也从灵鹫上飞来说法。这里常有天神守护,释迦牟尼佛还曾嘱咐龙王守护……被佛教打上浓厚的宗教色彩。因而,不少佛教著作和佛经对牛头山进行宣扬,如《日藏经》。敦煌遗书中也有相关的记述,如 P. 2139《释迦牟尼如来像法灭尽之记》中说“牛头山寺,贤劫一千五佛常当履践,以为宫殿。……故行法人多于余国”。P. T. 960《于阗教法史》记述,夜叉王遍胜“至牛头山下大塔处”,建议于阗王“修建瞿摩帝寺庙大宝塔”。藏经洞出土有关牛头山“瑞像记”的汉文遗书,如 S. 2113 和 P. 5659 中,有“释迦牟尼佛从灵鹫山向牛头山说法来”,“释迦如来从灵鹫山至牛头山顶为八部众说法”和“本师释迦牟尼佛令住牛头山”等。同时,莫高窟洞窟壁画中也多处出现了相关的画面,如第 9、98、146 窟描绘有牛头山的情景,第 231、237 等窟均绘出牛头山瑞像,前者榜题曰“此牛头山瑞像,从耆山腾空而来”。后来甚至发展成大型经变故事画,如榆林窟第 33 窟南壁等。^①

关于牛头山的位置,《大唐西域记》记载“王城西南二十余里,有瞿室陵伽山,唐言牛角山。山峰两起,岩崖四绝,于崖谷间建一伽蓝,其中佛像时烛光明。……牛头山岩有石室,中有阿罗汉,入灭心定……近者崖崩,掩塞门径”。对其方位、形势、伽蓝、石室等,传说记载得很清楚。学者一致认为是位于喀拉喀什(墨玉)河畔的库玛尔山,不必赘述。但对牛头山寺在库玛尔山上的具体位置和遗址却一直没有找到。

我们最近终于寻觅到了古代牛头山寺之所在,即位于喀拉喀什河畔,库玛尔山面向河床的陡峭悬崖上,真是危岩绝峭,凿岩建寺,至

^① 参见《敦煌石窟全集》12,孙修身主编:《佛教东传故事画卷》,上海,上海人民出版社,2000。

今仍保存的遗迹有：中央筑成上下两层，上方两峰（牛角）突起，中间残存踏道（敦煌壁画中绘有木梯），牛角两侧凿出通道。确实是“山峰两起”，“岩崖四绝”，其形势与玄奘的记载和莫高窟壁画中的牛头山寺相似。山顶丘峰屹立，山崖间“有石室”，今仍存。石室上下两层，其间以木梯相通。山下有 16 个人工开凿的小石窟，背山面水，排列有序，有的长、宽、高仅 1 米多，仅能容一人坐禅，可能是禅屋。石室与禅屋之间，上下以木梯相连。

需要说明的是，瞿室餒伽山，即牛头山寺与瞿摩提寺，不仅不是同一座寺院，也不在同一地点。

3. 西玉河萨迦耶仙寺 (Sakaya)

关于西玉河萨迦耶仙寺，藏经洞发现 S. 2139《释迦牟尼如来像法灭尽之记》一开头就说：“有于阗国来，六代王已过至第七代王，名毗尼耶讫多。治国之时，彼国有寺，名萨迦耶般罗诃那。去此寺不远有一山谷，名萨迦耶几那。” S. 2113 汉文遗书“瑞像记”中有，“虚空藏菩萨如来于萨迦耶仙寺住”、“虚空藏菩萨于西玉河萨伽耶仙寺住”。P. 5659 也有同样的记录。P. 2893 于阗文写卷记虚空藏菩萨 Akasagarbha 的住所是 Sakaya-gira，译为萨伽耶仙寺。^① P. T. 960《于阗教法史》叙述，虚空藏菩萨的住所是 Skohi-brog，并说“当王建瞿摩帝寺时，一直带着小王子。不慎遗失了，到处寻找”，终于，在牛头山和文殊菩萨住地之间的小山沟里找到了，于是在此建寺，安置过去佛舍利，取名为“阿赖耶斯登寺”。但在汉文古文献中，没有看到相关萨迦耶仙寺的记载。

敦煌莫高窟第 237 窟西龕顶东披描绘了一身菩萨，头戴三髻珠宝冠，顶上华盖飘荡，袒上身，佩项圈、华绳、环钏、帔帛，腰结长裙，跣足，坐在两侧有龙形的方座上。榜书“虚空藏菩萨于西玉河萨迦舟仙寺住瑞像”。第 271 窟也有同样的画面和榜书。

西玉河，即今喀拉喀什河。从上述文书看，萨迦耶寺当在喀拉喀什河畔的深山峡谷间。1995 年，新疆文物工作者在喀拉喀什河畔的山谷中、东距牛头山仅 1.5 公里处发现了一座佛寺遗址^②，也许当是昔日的萨迦耶仙寺。该寺现存残址南北长约 1 000 米，东西宽约 100 米，地表采集到立佛像、有莲花纹石膏装饰及其范等佛教文物和装有

① 参见张广达、荣新江：《于阗史丛考》之《于阗佛寺志》。

② 新疆文物局编：《新疆文物古迹大观》。

骨灰的陶罐。

4. 瞿摩帝寺 (Guma-tti)

瞿摩帝寺是著名的大乘寺院。敦煌遗书中的于阗文文书中多处提到该寺，藏经洞发现的 Ch. 00296、P. 2958 两份于阗使臣的报告，分别提到瞿摩帝寺大师与太子一起出访，路经沙州、甘州等地。看来，瞿摩帝寺和赞摩寺一样都是于阗的大寺，《钢和泰杂卷》有写于 925 年的“张都督命人为瞿摩帝塔制一新帐，长二十丈”，说明直到公元 10 世纪，瞿摩帝寺仍是于阗境内一座很有影响的寺院，敦煌归义军的张都督都要为其塔制造长 20 丈的新帐，以为供养。其法师可与太子同作为使者，Or. 8212、162 等于阗文文书中，提到瞿摩帝寺两位大师的名字^①，同时还记述有国王尉迟僧伽罗摩在瞿摩帝寺一带兴建伽蓝的事情，看来，瞿摩帝寺之所在，地域宽广，还可以再修建佛寺，当应是一处佛教建筑群。但没有对其方位的记载，为我们的研究增加了难度。

藏经洞发现的藏文文献 P. T. 960 《于阗教法史》详细叙述了瞿摩帝寺修建的起因。“尉迟森缚瓦王在城楼向东南方向巡视，见城市外面有一金银色麋鹿，国王与随从尾追，至牛头山下大塔处，见那麋鹿变为夜叉王遍胜。遍胜请王为四位阿罗汉建大塔。四位罗汉立即来到，向王讲法，王顿生敬信”，“于是，就在此地树起建塔的橛子，修建了瞿摩帝寺庙大宝塔”。据此可知，瞿摩帝寺当在于阗都城的东南。《于阗国史》则说得更清楚，四位阿罗汉挂锡牛头山，国王在城楼上向瞿摩帝河畔凝视，见一麋鹿，王尾追而去，麋鹿却变成夜叉，建议王在此为四阿罗汉修建伽蓝，这就是瞿摩帝寺。在建寺过程中，国王率领的小王子丢失了，后来在牛头山的小池附近的迦叶舍利塔侧找到了。这一叙述将牛头山和瞿摩帝寺区分得十分清楚。

汉文史籍对瞿摩帝寺的记载主要见于东晋时的《法显传》，说国主安顿法显于瞿摩帝僧伽蓝，并说该寺“是大乘寺。三千僧共钵榼食。入食堂时，威仪齐肃，次第而坐，一切寂然，器钵无声”。因是大乘寺，王最敬重，举行一年一度的行像活动时，最先行像。《高僧传·昙无讷传》记，北凉高僧且渠京声在瞿摩帝大寺遇天竺禅师佛驮斯那，从其受禅法。瞿摩提寺是于阗境内修建较早，且很有影响的一座寺院。

^① 参见张广达、荣新江：《于阗史丛考》之《于阗佛寺志》。

1973年，新疆博物馆考古队从和田地区档案馆得到一件于阗文木函，经解读原是一件买卖人口的契约。^① 根据木牍记载，居民买卖人口要向瞿摩帝寺院提出请求，如记：“现有家住瞿摩帝人新区维兰，向瞿摩帝僧众提出以下请求：‘我将出卖自己家生的女子，名叫萨兰，并连同她的儿子喀严纳克。你们是否屈尊为我裁决？’”处理这件事是“在全体大瞿摩帝僧众之第二伽蓝中，有僧众的代表大师 Lama ka……”，这次集会的主持人是大师 Karabhadra。最后，“只要诸执事大师当着僧众以僧伽印封”，“这份契约随即生效”。该木牍的上盖有“暨全体瞿摩帝僧众执事大师以僧伽印封”。居民签订契约由瞿摩帝寺僧伽处理，可见该寺在于阗国内的地位。既然有“瞿摩帝僧众之第二伽蓝”，而且是“瞿摩帝人的新区”，想必当有第一伽蓝，瞿摩帝人的旧区。看来瞿摩帝大寺是包括数座寺院的大型佛教建筑，规模一定十分宏大。

综观上述文献，瞿摩帝寺确实在于阗一座大而古老的寺院，在于阗境内与赞摩寺齐名，同样参与国家事务，有对民事的裁决权，其寺所在地广阔。

现在的玛利克瓦特遗址，位于于阗都城东南，是一处大型的佛教建筑群。南北长约1400余米，东西宽450~745米。遗址地面有塔和墙基建筑痕迹，散布石础、陶片、货币等，采集有单耳陶罐、带柄陶杯，人头、兽头、扛陶罐的裸体人像等陶片。做工精巧，造型生动。黄文弼先生曾于1929年对该遗址进行过发掘，在西面一土堆的2米以下处，发现有墙基，上贴六个佛头像。“大者高约66厘米、小者33厘米，后者头上仍存金叶。”黄先生认为，“此地为古代大寺庙”，并“疑此废寺，即《法显传》之瞿摩帝大寺”^②。1977年，该遗址中部发现窖藏汉代五铢钱45公斤。1979年，新疆博物馆在遗址的北端进行了试掘^③，共开5×5米的探方5个，在深57厘米下的杂灰色砂质土层中发现有柱础、烧焦的木柱，看来这是一座被烧毁的佛教寺院遗址，佛像、装饰物、壁画等散落地面。从这几处发掘情况看，玛利克瓦特遗址主要是佛教建筑遗址，可能有佛寺多处，应该说

① 段晴：《新疆新出土于阗文木牍文书研究》，见中国敦煌吐鲁番学会编：《敦煌吐鲁番研究》第二卷，1997。

② 黄文弼：《塔里木盆地考古记》。

③ 李遇春：《和田县买力克阿瓦提遗址的调查和试掘》，载《文物》，1981（1）。

是佛教建筑群。

这里位于东经 $79^{\circ}50'$ ，北纬 $35^{\circ}57'$ ，北距今和田市 25 公里，西临玉龙喀什河，南接昆仑山脉，西北沙丘环绕。玛利克瓦特是 20 世纪 30 年代才出现的名称，原来称为库玛提（Kumati），至今保持着古代的地名。库玛提，应该是瞿摩帝的同音异译。这里西距牛头山直线距离不足 20 公里，靠山临河，也符合《于阗教法史》所传说的“于阗毁灭，变为海子，行十不善时”，“龙王将盛昆两山之间的山沟封闭，榭水上游、下游治之水乃汇集在于阗的大伽蓝之处，即现在大集市之上面，在瞿摩帝大有婆罗跋舍神之寺庙门前”的传说。

通过上述考证和比定，我认为：今日的玛利克瓦特遗址可能就是于阗瞿摩帝大寺所在地——佛教建筑群故址。这里不仅有瞿摩帝大寺一座寺院，而且还有其它寺院，但有待今后的进一步考察和研究。

5. 勃伽夷瑞像

藏经洞发现的 S. 2113B 中，记有“昔仁王相侵，行阵两边，锋刃交战，忽有此佛，踊现军前。仁王睹已，息甲休兵，□□□略，净心便息，其像便住于阗勃伽夷城”。《大唐西域记》、《大慈恩寺三藏法师传》较详细地记录了这个故事：“昔有罗汉，其沙门弟子，临命终时，求酢米饼。罗汉以天眼观见瞿萨旦那国有此味焉，运神通力，至此求获。沙弥啖已，愿生其国，果获宿心，得为王子。既嗣立已，威摄遐迩，遂越雪山，伐迦湿弥罗国。……时阿罗汉谏王，勿典兵也，我能退之。寻为瞿萨旦那说诸要法。初未信，尚欲兴兵。罗汉遂取此王先身沙弥时衣，而以示之。王既见衣……释兵而返。奉迎沙弥时所供养之佛像，随军礼请，像至此地，不可转移，环建伽蓝，式招僧侣，舍宝冠置像头。”据研究，这一内容的壁画也出现在莫高窟晚唐时期的第 126 窟甬道顶，只见一罗汉与一似国王式人物正在对话^①，榜题“于阗国太子出家时……”。而第 9、231、237 等窟的瑞像图中，有一佛像顶上没有肉髻，只见头戴宝冠，冠前有饰物，帛带后垂。与北魏惠生、宋云等见于阗王“头后垂二尺生绢，广五寸以为饰”的记载相符，也就是说瑞像头饰与于阗王冠式相同。唐代玄奘曾在勃伽夷城停留七日，也见到“城中有坐佛像高七尺余，首戴宝冠，威颜圆满”。

^① 参见孙修身：《莫高窟佛教史迹故事画介绍》和《莫高窟佛教史迹故事画内容考释》（二）—（八），《敦煌研究》连载，从总第 1 期—总第 14 期。

《大唐西域记》说“王城西行三百余里，至勃伽夷城”。根据其距离推算，当在今皮山县东南的藏桂乡一带。藏桂乡北约7公里的沙漠边缘有一汉唐时期的遗址，面积近1平方公里，地表散布着陶片、石膏雕塑残块、钱币、小件饰品等。黄文弼先生曾进行过考察，称其为“徒诺克”，“陶片散布甚广，房舍遗迹犹存，井渠巷陌历历可辨，秃垣甚多，类似城墙遗迹，周广约10余里，可能为古城遗址”。^①该遗址的南面有一佛教寺院遗存，人们称其为布特勒克，维吾尔语意为有佛陀的地方。近年来，和田文物保护管理所在此采集到一批有关佛教的文物，其中一件飞天泥塑像保存比较完整。^②

6. 媲摩(Phema)城中雕檀瑞像

有关此寺的记载主要见于“瑞像记”，如P.3033、S.2113、P.3352和P.5659遗书。P.3033记“此像从侨赏弥国飞往于阗东媲摩城中，今现在，殊灵瑞”。S.2113有与此相同的记录，只是后面多了“下，其像承云”数字。P.3352和P.5659记“侨赏弥国佛来住于阗国”，未写明“媲摩城”。莫高窟第231、237窟的瑞像图中榜题有“于阗媲摩城中雕檀瑞像”。《大唐西域记》载，“媲摩城，有雕檀立佛像，高二丈余，甚多灵应，时烛光明。凡有疾病，随其苦处，金箔贴像，即时痊愈。虚心请愿，多也遂求”。相传此佛为侨赏弥国王所作，该佛灭度后，飞到曷劳落迦城。此城被风沙掩埋后，遂至媲摩。北魏时，惠生、宋云称其为捍么，记载得更为详尽，说在城南十五里有一大寺，内“有金像一躯，举高六丈，仪容超绝，相好炳然，面恒东立，不肯西顾。……像边造丈六像者，及诸宫塔乃至数千，悬彩幡盖也有万计，魏国之幡过半矣”。可见，昔日的盛况！

《大慈恩寺三藏法师传》说，玄奘法师“自发都三百余里，东至媲摩城”。又说“从媲摩城东入沙磧，行二百余里，至泥壤城”。《新唐书·地理志》载“有宁弥故城，一曰达德力城，曰汗弥城，曰拘弥国”，学界认为，汗弥、拘弥、媲摩皆为同名异译，即唐代达德力城。该书又说“于阗东三百九十里，有建(达)德力河，东七百里，有精绝国”，媲摩城位于今和田县与民丰县间，当在今策勒县境内。英国人斯坦因在今克里雅河下游丹丹乌里克以及其南面的乌宗塔提、喀达勒克、雅里勒克、巴拉瓦斯特、法哈比雅拉等老达玛沟以北一带发现了

① 黄文弼：《塔里木盆地考古记》。

② 参见新疆文物局编：《新疆文物古迹大观》。

众多的佛教寺院遗址和佛教造像等遗物^①，此地应是古代媲摩城所在。遗书中记载的雕檀瑞像可能就是丹丹乌里克遗址佛教寺院中的造像。

7. 坎城（Kam-Sheng）瑞像所在遗址

藏经洞发现 S. 2113 “瑞像记”：“释迦牟尼佛真容白檀香为身从汉国腾空来坎城住下（其像手把袈裟）”。莫高窟数座洞窟中描绘了这一形象，有的墨书榜题，如第 220 窟榜题曰“释迦牟尼佛真容白檀香为身从汉国腾空来坎城住”。第 231、237 窟榜题为“于阗坎城瑞像”。

史籍中对坎城的记载，见于《新唐书·地理志》，称“于阗东三百里有堪称镇”。五代时人高居海，于 10 世纪 30 年代到于阗时，从仲云西行至绀州。“绀州，于阗所置也。在沙州西南，去京师九千五百里矣。又行二日至新军州，遂至于阗。”据此，坎城当在今策勒县达玛沟一带。

近年来，新疆文物考古工作者在这一带收集到一批文物，其中不少是有关佛教的遗物。同时，还发现了两座佛塔和一座佛寺。佛塔在乌宗塔提附近，似用泥块垒砌而成，现已严重残破。一座在今策勒县良种场北 18 公里处，另一座在前座塔的西北 5 公里处的朶孜雅昂。斯坦因和德国人椿克尔曾在丹丹乌里克以南，沿克里雅河下游的乌宗塔提、喀达勒克、雅里勒克、巴拉瓦斯特、法哈比雅拉等老达玛沟以北一带挖掘了众多的佛教遗址和佛教造像。^② 这两座塔的平面均呈菱形，前者残高 2.7 米，底径 3.5 米，每边有 5 个角；后者残高 2.6 米，底径 3.5 米，每边有 4 个角。这种形制的塔，在印度建筑中较为常见，后来密教的塔也与此相似。它在于阗的出现，与当地密教兴盛相关。佛寺位于策勒县城北面，达玛沟乡政府东南约 10 公里的荒漠中，地表散布陶片、石膏残块，见有佛殿和壁画残块。^③

以上仅在尝试将目前所知敦煌遗书中的于阗佛教寺院，与和田地

① A. Stein, *Ancient Khotan. Detailed Report of Archaeological Explorations Chinese Turkestan*, 2 vols, 1907; A. Stein, *Seirondia*, 1912, London.

② A. Stein, *Ancient Khotan. Detailed Report of Archaeological Explorations Chinese Turkestan*, 2 vols, 1907; *Seirondia*, 1912, London. Die Trinkler-Sammlung im Übersee-Museum, Bremen, *Archäologische Funde aus Khotan Chinesisch-Ostturkestan*, 1974.

③ 中国社会科学院考古研究所新疆队：《新疆和田地区策勒县达玛沟佛寺遗址发掘报告》，载《考古学报》，2007（4）。

区现存的佛教遗址相互参照比定。从敦煌遗书看，古代于阗的佛教建筑遗址还很多，如 P. T. 960《于阗教法史》记载，“在牛头山、瞿摩寺、贡邦、杂玛、卓帝尔、达玛帝、桑帝、桂仲等地，寺庙有灵异者计三百三十座”，数量众多。尤其是“瑞像记”中多次提到的固城（Ku-Sheng）等都有待进一步的考察和研究。

从上述敦煌遗书记录的佛教寺院与和田现存佛教遗址的对应比定中，我们可以看出：尽管历经千年沧桑，尤其是宗教的更迭，昔日众多和宏伟的佛教寺院遗址大多数已经被毁坏，甚至夷为平地，但很多地名仍然以当地语言的形式保存了下来。这又为我们的考察、探讨提供了有利条件。

目前和田境内保存的一些佛教遗址可以证实古籍的记载，但据我所知，却未见于藏经洞发现的遗书中。如位于墨玉县扎瓦乡西北沙漠中的库木拉巴特遗址^①，现可见有三座佛殿遗址和一处墓葬群。其中一座佛殿长 17 米，宽 9 米。出土了一批影塑小佛像、飞天和装饰图案，均为以石膏模制而成。从这些遗物的造型和制造特点看，其时代当应在公元 5—7 世纪。《大唐西域记》说，于阗“王城西百五六十里，大沙碛正路中，有堆阜，并鼠壤坟也”。其方位、里数与库木拉巴特相符。其南为现在的“鸽子塘”，稍南有地名曰“玉木拉克沙康”，可直译为“圆老鼠”。那么，该遗址应为“鼠壤坟”了！据玄奘记载，瞿萨旦那王为感鼠助战之厚恩，在此“建祠设祭……故上自君王，下至黎庶，祭以祈福”。这里的佛教寺院遗址当应很多，库木拉巴特，也就是黄文弼先生在《塔里木盆地考古记》中所说的“小胡麻地”，当地人也称为“库玛提”，与前述瞿摩提寺所在的玛利克瓦特相同，是否有可能是第二瞿摩提寺之所在？有待进一步研究。

在其南面的杜瓦还发现了为数不少的石膏范：有佛头像、比丘头范、对鹿和装饰图案等。

此外，还有一些重要的佛教建筑遗址，如热瓦克、布盖乌于来克等等，也无法与敦煌遗书、莫高窟壁画或古籍记载相对应。

和田地区现存的佛教建筑遗址不少，且延续的时间也很长。从出土的造像、舍利罐看，既有约为公元 4 世纪的遗物，也有 11 世纪的图像。这些遗物向我们展示了大乘佛教塑像，特别是《华严经》盛行

^① 参见和田地区文管所编著：《新疆历史文化丛书·于阗》，118～121 页，乌鲁木齐，新疆美术摄影出版社，2004。

时的风采，又有密宗金刚乘绘画艺术的遗韵。

所有上述这些丰富的遗书、古籍、遗址、遗物，都有待我们努力探索和研究。遗憾的是，敦煌藏经洞发现与和田地区出土的许多珍贵文物，大多藏在国外，甚至有的一件文书分别藏在不同的国家，给研究工作带来一定的困难。

三、龟兹壁画与 社会变迁

克孜尔中心柱窟菱格 因缘故事画探析

克孜尔中心柱窟是龟兹具有典型性的代表性石窟主要的礼拜场所。它的特点是在洞窟中央凿出一方形柱体，柱体的前面空间较大，是洞窟的主室。柱体的另外三面与外墙壁间形成可以绕行的通道，供做佛事时右旋。主室窟顶多为纵券式，中脊绘天相图，两侧券腹往往绘出四方连续的菱形格纹，每个菱格内填绘一幅佛教故事画，有本生故事和因缘故事，既符合佛教教义，又起到装饰作用。我们常常把那些填绘因缘故事的画面称为菱格因缘故事画。

有的洞窟，如第 8、32、34、58、63、80、98、100、101、104、159、163、171、172、175、176、179、184、186、192、193、196、205、206、219、224 等的窟顶中脊两侧全部描绘菱格因缘故事画（图版二五），而第 38 和 91 窟则是一排因缘和一排本生故事画交替排列。这些画面的形式一般是：佛坐菱格中央的台座上，占据画面的大部分空间，表现故事内容的人物位于佛所面向的一侧；有的画面在佛的另一侧也描绘了人物，或填绘动、植物。但在券腹两侧最下端和两侧端的三角形图案中大都绘本生故事图。

这种中心柱窟窟顶券腹呈变化的弧面，受光均匀，便于观看；同时，弧形又扩大了容量，使故事画的数量增加，一个窟内往往有几十幅画面，窟顶保存较完整的第 171 窟券腹两侧各有 30 幅画面，整个

券顶共有 60 幅。第 80 窟的因缘故事画最多，仅现存的东侧就有 39 幅，两侧应该有 78 幅。据不完全统计，克孜尔中心柱窟现知有因缘故事画达 130 种之多。

相对于克孜尔中心柱窟壁画中的本生故事来说，目前对因缘故事画的研究显然是有些不够。20 世纪 80 年代，北京大学考古系教授马世长在《克孜尔中心柱窟主室券顶与后室壁画》一文中作了介绍，解释出 50 多幅画面。^① 后来，在陆续出版的相关图书和论文中，也解释了一些因缘故事画^②，现在能够解释的画面大约有 100 幅之多。

本文将通过这些因缘故事画的内容，探讨其所宣扬的主要佛教思想，即因缘业报、戒律，及其画面构图等问题，以抛砖引玉，希望把菱格因缘故事画的研究深入一步，拓宽一点。

—

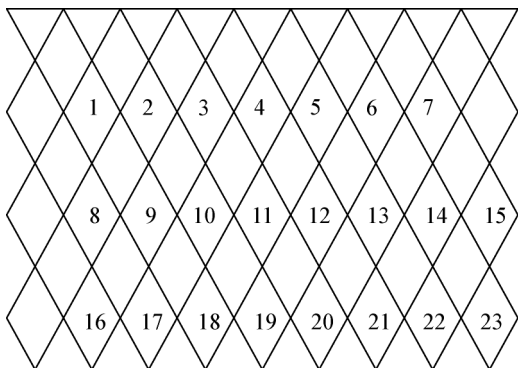
“因缘”是佛教的基本理论。释迦牟尼修成正觉后，四处游化，讲经说法，用流传于民间的寓言、故事等，整治僧团，教化众生。克孜尔的菱格因缘故事画，就是以壁画的形式，描画佛经中的相关故事以教诚信徒与观众。克孜尔现存的因缘故事画中，大约有近 100 幅可以对照佛经解释，约占现知因缘故事画的 70% 以上。现以第 38 窟为例。如前所述，第 38 窟券腹的故事画为本生和因缘故事相间排列，因缘故事画共有 46 幅，其中除 6 幅被外国“探险者”切割或画面剥落不清，另有 8 幅未辨认出外，现在可以解释的有 32 幅。^③ 下面以该窟券腹左侧的 23 幅因缘故事画为例，如图所示。

在这 23 幅因缘故事画中，除第 1 幅被外国“探险者”切割，第 4、9、17、18、23 幅目前尚未作出解释外，其余 17 幅的内容与佛经

① 马世长：《克孜尔中心柱窟主室券顶与后室壁画》，载《中国石窟·克孜尔石窟（二）》，北京，文物出版社，1996。

② 《中国美术分类全集·中国新疆壁画全集·克孜尔》一至三卷，沈阳、天津、乌鲁木齐，辽宁美术出版社、天津人民美术出版社、新疆美术摄影出版社，1995；姚士宏：《克孜尔石窟探微》，乌鲁木齐，新疆美术摄影出版社，1996。

③ 参见拙著《印度到中国新疆的佛教艺术》，276～285 页。



第 38 窟主室左侧券腹因缘故事画布局

进行对照，我认为可以作出如下解释：

- 2 商主妇以璎珞供佛缘（《撰集百缘经》卷三，T0214）。
- 3 频婆娑罗王供养佛塔缘（《撰集百缘经》卷二，T0212）。
- 5 波塞奇画佛缘（《贤愚经》卷三，T0368）。
- 6 贾商造舍供养佛获报生天缘（《杂宝藏经》卷五，T0475）。
- 7 舅甥共盗甥有黠慧后得王女为妻缘（《经律异相》卷四四，T1230）。
- 8 顶上有宝盖缘（《撰集百缘经》卷七，T0236）。
- 10 佛度富楼那出家缘（《佛本行集经》卷三七，T0824）。
- 11 婆罗门以如意珠施佛出家得道缘（《杂宝藏经》卷七，T0480）。
- 12 贫女从佛乞食生天缘（《杂宝藏经》卷五，T0475）。
- 13 乾陀卫国王治故塔寺得延命缘（《杂宝藏经》卷四，T0466）。
- 14 花天因缘（《贤愚经》卷二，T0359）。
- 15 师质子摩头罗瑟质缘（《贤愚经》卷十二，T0429）。
- 16 弗那施佛钵食获现报缘（《杂宝藏经》卷四，T0466）。
- 19 波斯匿王女善光缘（《杂宝藏经》卷二，T0460）。
- 20 采花供养佛得生天缘（《撰集百缘经》卷六，T0229）。
- 21 罗云洗佛足喻（《法句譬喻经》卷三，T0599）。
- 22 比丘久病佛为浣洗闻法得道缘（《经律异相》卷十八，T0098）。

为了说明问题，现再就数幅画面举例叙述。第16幅弗那施佛钵食获现报缘的画面中，佛左侧坐一身穿圆领长衣，足着长筒靴，双手托一圆底浅钵的人，正供养佛。佛经说，过去有一人名弗那，生活贫苦。一次“见佛乞食，盛好白净饭满钵施佛”。当时，弗那以耕种为业。后来的一天，他去“到田中，见其田中所生苗稼变成金禾，皆为数尺。收刈已尽，还生如初”。他因供养佛僧获得此缘，而闻讯“诸来取者”，包括国王在内，都不能得到。

第19幅波斯匿王女善光缘，菱格内的佛左侧跪一女子，穿龟兹女装，双手高举过头，托一盘供养佛。佛经中说，善光生于波斯匿王家，“聪明端正，父母怜悯，举宫敬爱”。父亲波斯匿王则说：“汝固我力，举宫敬爱。”善光却回答父亲说：我有自己的业力，不是因为父王。于是国王将她嫁给“最下贫穷乞人”。她与夫婿相随离开王宫，回到夫婿家早已“垣室毁坏”的空地，但“随其行处，其地自陷，地中伏藏，自然发出”。他们用此财宝遂雇人修建屋室，“未盈一月，宫室财产不减于王”。于是，波斯匿王去问佛，佛演说了善光的业力：过去九十一劫，她曾为国王第一夫人，“以天冠拂饰”毗婆尸佛的舍利塔上，并发誓愿使我将来身有光明。因而，画面中善光双手托的盘内盛与其头戴相同的帽子。善光以此因缘世世尊荣豪贵。

第15幅师质子摩头罗瑟质缘，常常被称为猕猴捧蜜奉佛缘。画面上，佛坐中央，面向右侧，前面一猕猴捧一钵，抬头仰望着佛，乞佛食用（插图1）。故事说，安罗树林中有一猕猴，见佛及众僧洗钵，则向阿难求索佛钵，“持至蜜树，盛满钵来，奉上世尊”。佛令猕猴除去蜜中不净，并用水调和，分与众僧共饮。猕猴欢喜，跳跃起舞，不慎堕入大坑而死，转生为大富豪师质婆罗门之家，名师质子摩头罗瑟质。长大后出家做比丘。每渴乏时，“掷钵空中，自然满蜜，众人共饮”。后得阿罗汉果。

在第8窟券腹有一幅小儿播鼗踊戏缘。画面上，佛左一小儿，手似持一鼗鼓，正在播鼓踊戏（插图2）。佛经说：过去无量数世前，佛曾化为商人去看望一位老宿友。见一小儿播鼗踊戏，商人大笑不止。友人追问原因，商人说，“播鼗者本是牛。牛死为主作子，家以牛皮用贯此鼗，今儿播鼗踊戏，不认此皮是其故体”，嘲讽那些不懂因缘的人和事。



插图 1 第 38 窟猕猴捧蜜奉佛缘

因缘，梵文 Hetupratyaya 的意译，是佛教的基本学说。因，指引生结果的直接内因，缘，指外来相助的间接原因，具体地说，就是事物生起或灭坏的主要条件叫因，为其辅助条件的叫缘。佛教认为，“人生和宇宙事象是多种原因和条件的和合而生成的”，即“一切法皆由因缘生起”^①。这种因缘法则最普遍的形式是以生至死的循环不已的生命之流来表达的。释迦牟尼把“因缘与轮回、业力的思想联系、

^① 参见渥德尔著，王世安译：《印度佛教史》，101～109 页，北京，商务印书馆，1987。



插图 2 第 8 窟小儿播鼗鼓踊戏缘

统一起来，提出业报轮回学说，来说明众生的不同命运”。指出，“有情众生在贪、嗔、痴的影响下，按照‘业’的法则转轮为天人、恶魔、牲畜、鬼和地狱里的生灵，并体验欢乐和痛苦”^①。这种生命之论的“罪福追人久无不彰，善恶随人如影随形”，是挥之不去的。所以说，因缘可“鉴业灭之非常，识空苦之无我，照平等之妙门”。传

^① A. L. 巴沙姆著，闵光沛等译：《印度文化史》，125～126 页，北京，商务印书馆，1997。

说释迦牟尼曾率僧众到“无热恼地”，36位比丘用偈颂的语言形式，回忆了自己前生事迹以及后来的果报，佛也讲了自己过去世犯下的恶业与果报，包括食马麦、背痛和痢疾等。^①

所以因缘故事画是佛教艺术中的重要内容，表现在许多塔寺和石窟中，早在印度阿玛拉瓦提大塔的雕像中就有佛陀降伏醉象缘的故事图。敦煌莫高窟从北魏时期直到五代的洞窟中都有描绘因缘故事的壁画，如须摩提女请佛、沙弥守戒、微妙比丘尼等因缘故事画。^②

可是，像克孜尔石窟这样描绘因缘故事画的洞窟之多，因缘故事画内容之丰富，在世界佛教艺苑中却是仅有的。现存描绘菱格因缘故事画的中心柱窟有28座之多，占现存壁画中心柱窟的65%。克孜尔第38窟券腹两侧所有因缘故事画中可辨识的，取自《撰集百缘经》、《杂宝藏经》的故事就有20幅，占据了这些画面中的60%。上述券腹左侧能辨识的17幅故事画中，有12幅可以在《撰集百缘经》、《杂宝藏经》和《法句譬喻经》中找到。我们知道，古代龟兹崇信说一切有部，而该部的壁画在克孜尔石窟获得充分的发展。说一切有部认为“一切法皆有其自性，是一种实在的有，不是由一些其他材料混合起来的假有”。^③ 这些“法是相持相依以缘起的形式而存在的，也就是说互为因果处在因果联系之中的”。可见说一切有部是以“缘起说”为中心，所以也被称为“说因部”。大乘佛教兴起后，说一切有部发展产生了新有部，称为根本说一切有部。该部编撰了不少新经典，“引进许多关于轮回世界及其众生包括天神、妖魔、牲畜等的详尽描述，来说明行为的果报”，“产生了很多譬喻经或譬喻经集（例如《撰集百缘经》和现在梵文本中还能找到的《天业譬喻经》）”，并极力宣扬因果轮回，“与那个时期佛教绘画和雕塑的蓬勃发展”^④相适应。我认为，克孜尔石窟因缘故事画数量增多和描绘之精细，正是与当时说一切有部理论的发展同步前进的，是根本说一切有部思想在壁画艺术中的表现。

① 参见霍旭初：《龟兹石窟“佛受九罪报”壁画及其相关问题研究》，载《敦煌研究》，2006（6）。

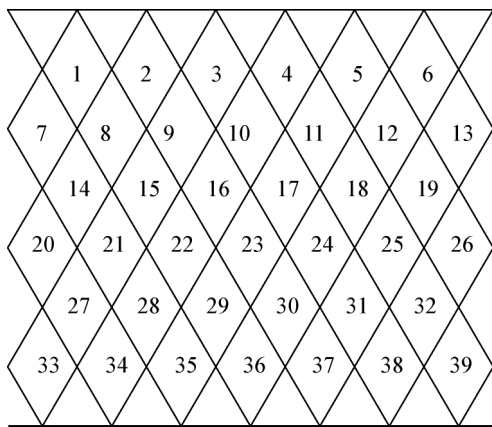
② 敦煌辞书编辑委员会：《敦煌学大辞典》，86～88页，上海，上海辞书出版社，1998。

③ 参见吕澂：《印度佛学源流略讲》，49～60页，上海，上海人民出版社，1979。

④ 渥德尔著，王世安译：《印度佛教史》，381～382页。

二

至于在窟顶全绘因缘故事画的洞窟，究其宣扬的佛教思想其实也不完全相同，以第80窟为例，它在宣传因缘的同时，还侧重弘扬禁戒。目前该窟窟顶裂缝，有的已经坍塌，只有左侧较完整，共有因缘故事画39幅，如图：



第80窟主室左侧券腹因缘故事画布局

其中除第3、4、9、10、16、20、22幅塌陷，画面无存；第1、15、25、31、38幅的画面至今还没有辨识出内容外，其余残存的27幅画大体上可以解释。其内容如下：

- 2 摩诃卢比丘暗塞欲自绞缘（《法句譬喻经》卷三，T0593）。
- 5 猿猴被胶喻（《杂阿含经》卷二四，T0173）。
- 6 拘尸弥国辅相夫妇恶心于佛佛即化导得须陀洹缘（《杂宝藏经》卷八，T0484）。
- 7 沙弥救蚁水灾得长命报缘（《杂宝藏经》卷四，T466）。
- 8 化淫女令生厌苦缘（《经律异相》卷五，T00023）。
- 11 鸯崛摩罗舍邪缘（《鸯崛摩罗经》，T0512-537）。
- 12 采花供养佛得生天缘（《撰集百缘经》卷六，T0229）。
- 13 降伏火龙缘（《佛本行集经》卷四四，T0841）。
- 14 筐盛四毒蛇喻（《杂阿含经》卷四三，T0313）。

- 17 满贤婆罗门遥请佛缘（《撰集百缘经》卷一，T0203）。
- 18 龙王守护佛缘（《佛本行集经》卷四十，T0828）。
- 19 夫人误系小儿入井缘（《出曜经》卷四，T0626）。
- 21 币狗因缘（《经律异相》卷四七，T0249）。
- 23 贫人乐施得德瓶缘（《经律异相》卷四四，T0232）。
- 24 燃灯供佛得报缘（《经律异相》卷二四，T0133）。
- 26 小儿散花供养佛缘（《撰集百缘经》卷三，T0214）。
- 27 鬼子母失子缘（《杂宝藏经》卷九，T0492）。
- 28 佛洗病比丘（《生经》卷三，T0089）。
- 29 鼓声因缘（巴利文《佛本生经》）。
- 30 比丘尼暴志谤佛坠地狱缘（《生经》卷一，T0076）。
- 32 婆罗门以如意珠施佛出家得道缘（《杂宝藏经》卷七，T0480）。
- 33 船师渡佛僧过水缘（《撰集百缘经》卷三，T0215）。
- 34 降伏醉象缘（《出曜经》卷四，T0626）。
- 35 帝舍罗叉杀树得报缘（《阿育王传》卷二，T0104）。
- 36 蛤闻法生天缘（《善见律毗婆沙》卷四，T697）。
- 37 难多慳贪受盲儿身缘（《出曜经》卷四，T0630）。
- 39 罗云洗佛足喻（《法句譬喻经》卷三，T0599）。

为探索研究起见，下面举数例再作一些说明。第 19 图夫人误系小儿入井缘。画面中，佛左侧立一服龟兹装女子，双手抓绳，绳端系小儿，正放入井下（插图 3）。《出曜经》中说，有一天，佛和阿难在舍卫城中乞食。见“有一妇人抱儿持瓶诣井汲水。有一男子颜貌端正，坐井右边弹瑟自娱。彼时，女人欲意偏多，耽着彼人，彼人亦复欲意炽盛耽着女人。女人欲意迷荒，错系儿颈悬于井中。寻还，挽出儿已命终。愁忧号悲”。佛以目睹的这一事件，给诸比丘演说“淫欲”之苦。

第 27 幅画面上，一女子双手相合，交脚坐于佛左侧，佛座前面小儿伸出钵外合十致礼。佛经说，鬼子母是老鬼神王，“有子一万，凶妖暴虐，杀人儿子，以自啖食，人民患之”。佛将其最小儿子取走放于钵内。鬼子母失子愁忧烦恼，七日之中，寻遍天下，最后找到佛。佛以你有万子，唯失一子，而村民仅有一子，或二、三子，被你杀害的现身说法教育鬼子母。鬼子母决心不再“杀世人之子。……佛



插图3 第80窟夫人误系小儿入井缘

言汝好持戒”，并讲述了其“以不持戒故，受是鬼形”的因缘。从此，鬼子母成为儿童的保护神。

第30幅画面上，佛左侧坐一女子，两手分别置胸和腹前，似正在诉说着什么，右腿上掉着一钵，脚间一白鼠乱窜（插图4），是比丘尼暴志谤佛坠地狱缘，生身陷入地狱处。许多佛经中有这一故事，如上述《生经》，由于是译经，写成汉文后略有不同。《大唐西域记》卷六称为婆罗门女名战遮。故事说，当佛为众天人说法时，她“怀系木盂，至给孤独园，于大众中扬声唱曰：‘此说法人与我私通，腹中子者乃释种也。’”闻法天神和众人惊愣。帝释天化作白鼠，咬断盂

系，孟即落地。木孟落地的声音震惊了闻法大众，于是真相大白。此时，地面开裂，婆罗门女堕入地狱。佛经接着写道，“诽谤之报，其罪如是，现验如兹，岂云后世”。



插图 4 第 80 窟战遮婆罗门女谤佛缘

第 37 幅画面中，佛左侧有一裸体小儿，右手持一杖，左手高举，佛座前置一钵（插图 5）。经中说，舍卫国有一长者名难陀，巨富多财，

但慳贪过甚。凡有来乞者一律不得入其门，临终仍嘱其子勿布施沙门，死后生于盲母腹中，双目盲而无明。其母于盲儿年八九岁堪能行走时，予杖一枚、食器一具，而告之曰：“宜求自活，不须住此。吾也无目，复当乞求，以济余命。”盲儿乞食来到原来自己家，遭受毒打。佛经指出“愚者贪财货爱心染著不能舍离”，而智者应“去欲而守静”。

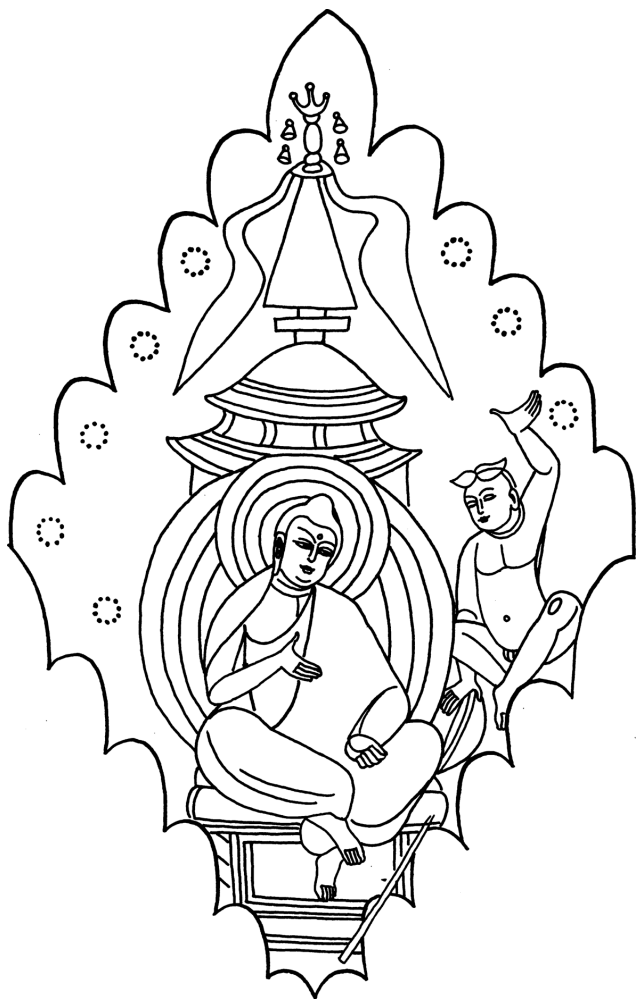


插图 5 第 80 窟难多慳贪受盲儿身缘

第 29 幅是鼓声因缘，巴利文的佛经中有这一故事。故事说，过去曾有一鼓手，带领儿子去为喜庆集会的人助兴，挣了一些钱。回家的路上，儿子兴高采烈，不停地击鼓（插图 6）。路经一强盗村时，

鼓手让他不要乱敲，以免惊动了强盗。儿子不听劝告，一股劲地击鼓。强盗从鼓声中辨出不是官府来人，便把这父子俩打翻在地，洗劫一空。画中位于佛左侧的击鼓者头戴白、青色花冠，佩赭红色项链，身挂一鼓。

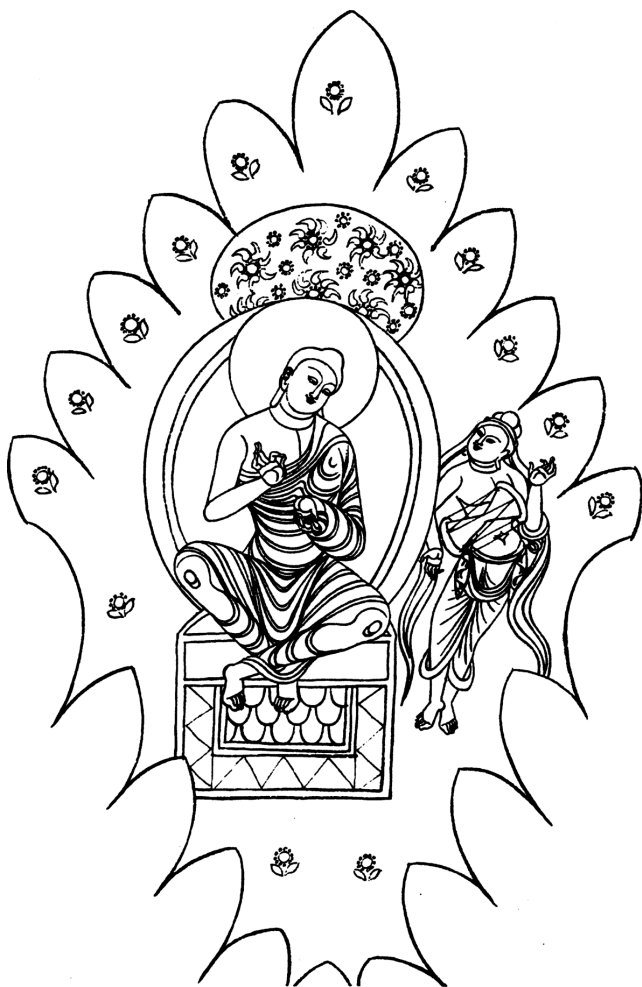


插图 6 第 80 窟鼓声因缘

第 7 幅，画面上佛座前一圆形水池内有黑色物，左侧比丘合十而坐。佛经说：过去，有一罗汉，相其身边沙弥七日命终，即令休假，命其归家。沙弥路遇一群蚂蚁，随水漂流，命将欲绝，即脱袈裟，盛土堰水，而救蚂蚁。因此善行，得以不死。

第39幅，佛左侧一人跪地，左手持瓶，右手置佛脚上，对面龕内置双耳陶罐等，是罗云为佛洗足喻。故事说，释迦牟尼在世之子罗云未得道时，言少诚信。有一天，佛到罗云住处，令罗云取澡盆来，为之洗足。佛问罗云：“此水可用食饮盥洗以不。罗云白言，不可复用。所以者何。此水本实清净，今以洗脚受于尘垢。”佛对罗云说，“汝也如是，虽为吾子，国王之孙，舍世荣禄，得为沙门，不念精进摄身守口，三毒垢秽充满胸怀，也如此水不可复用”。接着，佛又让罗云倒了澡盆水，以扔掉澡盆等比喻，教育罗云，“口无诚信”，“口粗言恶”，为“众所不爱”的道理和身死轮转三涂之“业报”。

第28幅画面上，佛面向左侧，两手伸置左侧跪着的比丘头上。佛经说，佛游化至舍卫城给孤独园，见一比丘“疾病困笃，独自一人，无有视者，也无医药衣被饭食，不能起居，恶露自出，身卧其上”。佛将他扶起，清洗，换衣，给其医药。并为其说明：你强壮时，不照顾别人，不过问他人疾病，谁还来看你！“善恶有对，罪福有报。”他又教导众僧“无父母兄弟，也无姐妹宗族，不相瞻视，此非是宜”，并规定了师徒之间尊重爱护的关系。

如果我们仔细了解体会第80窟窟顶的这些故事画，可以清晰地感觉到，它除宣扬因缘外，更注重演绎为人之准则，特别是在弘扬佛教信徒的禁戒。“戒”为梵语 Sila 之意译。《增一阿含经》卷一等指出“诸恶莫作，众善奉行，自净其意，是诸佛教”。据此思想，佛教制定出许多戒律，如在家信徒遵循五戒，初出家的沙弥遵十戒，至于具足戒是出家人的正式戒律。释迦牟尼在世时，以种种因缘和譬喻故事整治僧团，列举世人所作之“非行”，来教诫僧团，以印度民间流传的寓言及通俗的故事，讲述了杀生、盗窃、邪淫、妄语等各种禁戒的缘起和危害，及其带来无数劫的轮回报应后果。如鬼子母之凶暴，系小儿入井女之淫欲，战遮婆罗门女之妄语，难陀之贪，鼓手儿子之狂，都必然要得到相应的果报，那些守戒仁慈者必然会升天或得须陀洹道等。对病比丘和罗云的救助和教育，讲述了一些比丘应具备的品质及规则，更是给人一种该窟侧重宣扬禁戒，统一僧侣思想，增强僧人戒规的感觉。

汉文史籍记载，龟兹僧众执行戒律严格。遵守戒律是龟兹僧徒的准则，即“非戒不履，无欲无求”，以戒自禁。东晋长安僧人僧纯等目睹了龟兹佛寺持戒之勤励，记载“大齐说律六十日竟，尼也寄听。若遇说戒，也寄听戒”。寺内僧人“皆三月一易屋、床坐，或易蓝者。

求满五腊，一宿不得无依止”。比丘尼持戒更为严整，因而吸引了临近各国的王侯妇女，纷纷远道云集龟兹尼寺。僧纯记载说，其尼寺“用法自整，大有检制。也三月一易房，或易寺。出行非大尼三人不行。多持五百戒，也无师一宿者辄弹者”。龟兹僧伽持戒之严闻名葱岭左右，使得著名的罽宾律师卑摩罗叉专为弘阐律藏而赴龟兹，更引来四方学者，云集龟兹，皆来学律。东晋时，前秦高僧道安令昙充到龟兹访《授比丘尼大戒》，又得《授比丘尼戒仪》及《受戒法》，并组织人翻译为汉文。^①直到唐初，玄奘赴印度路经龟兹，参观了这里的寺院时，赞扬其“僧徒清肃，诚为勤励”，“僧徒肃穆，精勤匪怠”^②，以戒自禁，持律严整也是龟兹僧团的传统。这里出土的遗物中，有较多梵文和龟兹文的戒律，如《十诵律》及有关戒本等。

此外，还有一些比喻故事画，运用比喻来解释佛理，即“假近以喻远，借彼而况此”，其内容与上述这两种基本相同，如上述罗云洗佛足喻等。

三

如前所述，在印度、敦煌莫高窟等佛教塔庙和洞窟中也描绘有因缘故事画，甚至有些故事的内容也相同，但在表现形式上却有着巨大的差异，克孜尔中心柱窟的因缘故事画独具自己的特色。

首先，克孜尔中心柱窟券腹的菱格因缘故事画以其网状菱格图案为“骨架”，既增强了建筑的“安定”感，又拓展了空间，便于集中地宣扬佛教思想。同时，更富于韵律感，颇具装饰的意匠效果。

其次，佛坐菱格中央的台座上，占据画面的大部分空间，表现故事内容的主要人物或众生仅位于佛的一侧，且画面较小。这种形式与撰集佛经使用的“如是我闻”，佛在某某处……的模式相吻合，更准确地表现了佛经所叙述的内容。它与印度阿玛拉瓦提大塔中降伏醉象缘不同，后者雕刻在一个圆形内，有两只醉象向释迦牟尼杀来，行走在路上的人纷纷躲避，路旁建筑露台上的人们在观看等情节，画面显得拥挤繁缛。同样内容的画面在克孜尔简洁明了：只在坐佛的一侧描绘一头被佛降伏的醉象，仅长长的象鼻卷着一把铜刀与阿玛拉瓦提大

① 释僧祐：《出三藏记集》标点本，卷十一，410～413页，北京，中华书局，1995。

② 玄奘、辩机著，季羨林等校注：《大唐西域记》卷一，60～62页。

塔上的图像一致，使人一看即可了解其内容。而在敦煌莫高窟的因缘故事画则是以中国横卷式展开，情节多，内容充实。

再次，克孜尔菱格因缘故事画的这种固定模式，虽然颇具装饰性，但程式化比较严重。不过龟兹画家善于从冗长的佛经故事中提炼最富代表性的情节，取材准确，构图精练，是克孜尔因缘故事画的又一特色，使一千多年以后的人们仍能看出其内容来，而且其中也有不少传神生动之作。就拿上述第80窟的第11幅图——鸯崛摩罗舍邪缘来说，其内容收集在许多佛经中，如《杂阿含经》、《佛说鸯崛摩罗经》、《鸯崛摩罗经》和《贤愚经》等，最少的也有数千字，《鸯崛摩罗经》竟是洋洋4卷本。《大唐西域记》卷六也记载了这一故事：说鸯崛摩罗是“室罗伐悉底之凶人也，作害生灵，为暴城国，杀人取指，冠首为鬘”。并将欲杀自己的母亲和佛，以充千指数，求得生于梵天。当他“遥见世尊，窃自喜曰……寻即仗剑往逆世尊”。画面上表现出鸯崛摩罗杀佛，位于佛左侧的鸯崛摩罗双手握长矛刺向佛。画家把鸯崛摩罗全身涂成绿色，显得凶暴残忍，他头戴指鬘冠，点明杀人取指的行为。

第38窟窟顶右侧券腹有一幅贫女难陀以一灯供佛缘。《贤愚经》卷三有这一故事：舍卫国有一女名难陀，贫穷孤独，行乞自活，但一心想供养佛和众僧，于是“竟日不休”，到处行乞，唯得一钱，“持诣油家，欲用买油。……油主怜悯，倍增给油，足作一灯”。难陀则持一灯供养于佛。当夜晚诸灯俱灭，唯此一灯独燃。画面上跪于佛左侧的难陀体型消瘦，双手捧一小灯（插图7）。第193窟因缘故事画中，画家在难陀穿的衣服上，仔细地描绘出七块补丁。消瘦的体型和重重补丁刻画出难陀的贫困，构思巧妙。

第186窟主室券顶右券腹有一幅摩醯提利以女奉佛缘。故事出自《增一阿含经》卷四一：罗阅城有一婆罗门摩醯提利，生有一女，名爱意，“极为聪朗，颜貌端正，世之稀有”。听说释迦牟尼出家习道，有三十二相，八十种好，心想“我可将此女与彼沙门”。遂“将此女至世尊所。前白佛言：唯愿沙门受此玉女”。佛拒绝接受，并说“已受汝意，但吾已离家，不复习欲”。当时，有一长老比丘侍从，提出“唯愿如来受此女人。若如来不须者，给我等使令”。当然，佛坚决驳回，并演说了戒欲的“道理”。画家于佛右侧描绘了老年婆罗门手拉一女子来见佛的场面，女子躲在婆罗门身后，想上前看看佛，又不好意思地往后缩的羞羞答答样子。而佛的左侧跪着的比丘，装作一副安



插图 7 第 38 窟贫女难陀以一灯供佛缘

定的样子，右手却悄悄地拉着佛的袈裟，示意佛留下此女（插图 8），描绘得生动有趣。

在这些菱格因缘故事画中，大量的是佛坐于菩提树下，或头上宝盖飘扬。画面中除佛像外，仅有一身人物，即坐佛面向的左或右侧，如第 8、32、34、38、58、63、80、98、101、104、163、171、176 等窟。第 80 窟左券腹的画面中，表现故事内容的人物均在佛左侧，右券腹则在佛右侧，均面向主室中央的主尊像。其他洞窟的同类画中，人物都是交替位于佛的左侧或右侧，一幅幅相错，如第 38、8 窟



插图 8 第 186 窟摩醯提利以女奉佛缘

等。有的还在佛的另一侧填充动、植物图案，如第 58、101 窟。这种规律性的排列，无疑使画面产生了韵律感。这种图像的布局在龟兹石窟延续的时间很长，从大约为 4 世纪的第 38、171 窟^①，到 7 世纪的第 8、80 窟一直持续了几百年。看来一种模式一旦形成，并包含有合理性，就可能被人们沿用，有的甚至形成传统，如菱形格纹。考古资

^① 宿白：《克孜尔部分洞窟阶段划分与年代等问题的初步探索》，见《中国石窟·克孜尔石窟（一）》；霍旭初、王建林：《丹青斑驳 千秋壮观》，见《中国美术分类全集·中国新疆壁画全集（1）·克孜尔（一）》。

料说明，早在距今 3 000 年前的青铜时代，这种菱格及其变体图案就在当地流行，常用来装饰彩陶等。

还有一些是佛坐像的两侧都有人物形象，内容主要由佛所面向的人物表现，如第 172、175、196 窟等。这些图像描绘得比较细腻，除第 172 窟较早外，其余两窟大约在六七世纪，是否与根本说一切有部的兴盛，或僧团内部的斗争相关，如“大德僧木叉毬多”的影响等，有待进一步探讨。

位于峡谷区第 184、186、192 和后山区 205 窟中的菱格因缘故事图，却是佛坐在塔中，佛头上方描绘有塔，塔刹上的两幡飘荡，除第 205 窟仅有一身人物位于佛的一侧外，其余三个窟均是两侧描绘人物形象。佛坐塔内这种图像，在克孜尔中心柱窟中大多描绘在佛涅槃故事图中。菱格因缘故事图中出现的这些佛坐塔内的现象，无疑是表现佛涅槃以后的事实，从上述所引用的佛经中并没有找到答案。在佛教壁画中，由于《妙法莲华经·见宝塔品》的流行，出现了佛坐塔中说法的内容，也许是受其影响所及，也是有待研究的课题。不过，在克孜尔，这种图像的出现较晚，却是目前学界所公认的事实，大约要晚到 7 世纪。

总之，克孜尔中心柱窟的因缘故事画数量多，内容丰富，是该石窟的主要绘画内容，虽与说一切有部相关，但也有一些宣扬戒律等的比喻故事图。特别是满铺窟顶的菱形格纹似乎已经成了龟兹石窟壁画的传统。这些画面所包含的内在因素及其艺术形式的形成等都值得我们多方位地深入研究。

克孜尔第 114 窟壁画的大乘思想^{*}

第 114 窟位于克孜尔石窟谷内区。苏格特水从北向南穿越沟谷，沟内流水潺潺，杂草丛生，两岸崖壁陡峭，洞窟错落。114 窟就坐落在沟水北岸，崖壁中部，一条长廊将它和相邻的洞窟连接在一起：东侧的 115 窟为僧房，其西壁开门道通向 114 窟前室，西面的 113 窟是一处梯道，沿踏道登崖壁而上，可至 112a、112b 禅窟，附近还有几座小型洞龕和禅屋^①（插图 1）。1906 年，德国人格伦威德尔、勒柯克等到此考察时，将 114 窟称为“转轮经窟”（Hohle <mit der Gebetmühle>）^②。

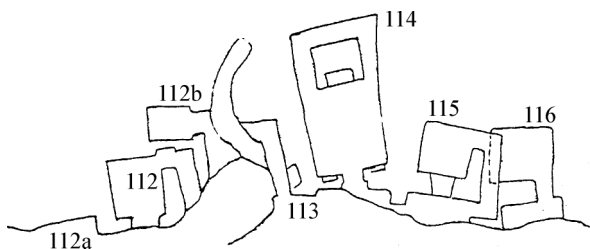


插图 1 克孜尔第 112~115 窟平面示意图

^{*} 原载《新疆师范大学学报》，2006（4）。

^① 承蒙赵莉同志相告，特此致谢。请参见吕明明：《龟兹尼寺初探》，载《新疆文物》，2005（2）。

^② A. Grünwedel, *Alt buddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*, 1912.

洞窟形制和壁画布局

第 114 窟是一座中心柱窟。平面呈方形的前室早已倒塌，仅见正壁顶部有一排方形凿孔，中央开门通向主室。^①

主室的平面也呈方形（插图 2），宽 4.41 米，进深 4.75 米。中心柱前壁，即正壁开圆拱形龕，龕上方半圆形壁面凿出插置影塑须弥山的孔洞。主室顶为纵券式，中脊现为凹槽，原来似有一木枋。主室前壁门两侧开小龕，门壁和主室两侧壁上方残存一排方形柱洞，可知昔日曾插入木枋，构筑平台。中心柱两侧的东、西甬道和后甬道相连，构成供作佛事时右旋的行道。东、西甬道长约 2 米，宽 1 米，后甬道宽 5.15 米，进深 1 米。

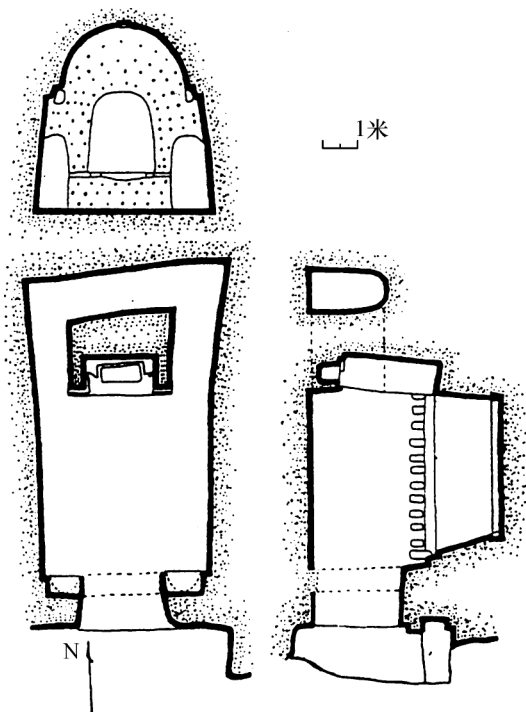


插图 2 克孜尔第 114 窟平剖面图

① 参见龟兹石窟研究所编：《克孜尔石窟内容总录》，乌鲁木齐，新疆美术摄影出版社，2000。

主室正壁的主尊为弥勒，具头光、身光，服菩萨装，结跏趺坐于龕内。

与正壁相对的门壁：门上方的木枋下（原平台下）绘七身坐佛像，与主尊共同组合成七佛一菩萨的格局。两侧小龕及其周围画面漫漶。木枋上、半圆形壁面画释迦牟尼降服六师外道图。^①

主室两侧壁各绘两排每排三幅的佛传图，现已剥落或被切割，斑驳不清。

纵券顶中脊隐约可见原描绘的天部。两侧是在四方连续的菱形格纹内，填绘本生故事图。西侧现存 22 幅，可辨识的依次有：1. 大理家慈悲施贫饥（《六度集经》卷 3；T03 P015），2. 梵摩达鹿王（《大智度论》卷 16；T25 P178），3. 婆罗门闻法舍身（《经律异相》卷 8；T53 P043），4. 熊救樵人被虎食（《根本说一切有部毗奈耶破僧事》卷 15；T24 P117），5. 萨婆达王施身济欠债人（《大智度论》卷 12；T25 P146），6. 智马舍身救国王（《根本说一切有部毗奈耶杂事》卷 38；T24 P397）7. 迦频罗鸟分长幼（《大智度论》卷 12；T25 P146），8. 鱣鱼王舍身济贫人（《六度集经》卷 1；T3 P004），9. 鸽王焚身施仙人（《大智度论》卷 11；T25 P143），10. 马壁龙王救商人（《经律异相》卷 24；T53 P130），11. 虔尼婆梨王为求法剝肉燃灯（《贤愚经》卷 1；T4 P349），12. 萨薄燃臂救商人（《贤愚经》卷 6；T4 P392），13. 大萨陀婆杀身济众商（《大智度论》卷 8；T25 P089），14. 萨埵那太子舍身施虎（《大智度论》卷 16；T25 P178），15. 鹿王舍身救兔（《大智度论》卷 26；T25 P248），16. 跋摩竭提施乳（《菩萨本行经》卷上；T3 P110），17. 羼提波梨忍辱截割手足（《大智度论》卷 14；T25 P166），18. 快目王施目（《贤愚经》卷 6；T4 P392）和狗王施计救众狗等本生故事画。

券顶东侧前端，即靠近门壁处的壁画被勒柯克切割拿走，现存柏林德国印度艺术博物馆，窟内仅存后端靠正壁的 9 幅。如将现藏柏林的前端拼在一起，可见东侧共有佛本生故事画 20 幅。现能辨认内容的，依次为：1. 昙摩钳为求法投火坑（《贤愚经》卷 1；T4 P350），2. 猕猴救穷陷人被害（《六度集经》卷 5；T3 P027b14），3. 精进力论苦（《法句譬喻经》卷 3；T4 P595），4. 弥兰不孝头戴铁轮（《六度集经》卷 4；T3 P019），5. 睒子孝敬盲父母（《六度集经》卷 5；T3

① 参见赵莉：《克孜尔石窟降伏六师外道壁画考析》，载《敦煌研究》，1995（1）。

P024), 6. 猕猴王以身搭桥救众猴(《六度集经》卷 6; T3 P032b17), 7. 须阇提割肉奉双亲(《贤愚经》卷 1; T4 P356), 8. 狮王舍身不失信(《大智度论》卷 33; T25 P307), 9. 尸毗王割肉贸鸽(《大智度论》卷 4; T25 P087), 10. 马壁龙王救商人(《经律异相》卷 24; T53 P130), 11. 叔伯杀龙济国(《六度集经》卷 6; T3 P037), 12. 熊救樵人蒙难(《大智度论》卷 47; T25 P413), 13. 修楼婆为求法舍妻儿(《贤愚经》卷 1; T4 P349), 14. 尚闍利心慈不怖众生(《大智度论》卷 4; T25 P089) 等本生图, 睽子本生分别描绘在上下两个菱格内。

两甬道外侧壁的画面脱落严重, 东甬道东侧壁“南端残存两身托塔天人”。两甬道内侧壁各绘 6 身比丘尼供养像。

后甬道表现佛涅槃的场面仅残存后壁的茶毗图和东端的第一次集结局部, 前壁上部的八王分舍利图仍清晰可辨。

从洞窟形制和壁画布局看, 该窟整体上与克孜尔其他中心柱窟相似, 但进一步分析又突显出其独特的佛教思想。^①

壁画含有大乘内容

由于 114 窟的壁画表面有一层烟熏痕迹, 剥蚀严重, 又曾被切割, 画面破坏严重, 现仅能根据现存壁画进行探析。

首先, 正壁龕内的主尊: 宽肩, 细腰; 头戴宝冠、白色缙巾后飘, 赭色帔帛从肩绕至两臂; 袒上身、结石绿色长裙; 颈佩项圈、璎珞、华绳, 臂饰钏和腕镯, 一派菩萨装束, 并有圆形头光和身光, 应是弥勒菩萨像(图版二六)。

克孜尔石窟中的弥勒菩萨形象很多, 几乎成了中心柱窟必须表现的内容。图中一般是弥勒服菩萨装, 两脚相交或前置, 坐于方形座上, 手置胸前或持净瓶, 周围众天人围绕, 表现在兜率天说法情景。且大部分洞窟描绘在主室的门壁上方, 与正壁的主尊释迦牟尼佛相对, 表示他是佛涅槃后的“未来佛”^②, 继承释迦牟尼之后下降于人间成佛的菩萨, 即一佛一菩萨的小乘佛教观。《长阿含经》和《中阿含经》中都有关于继释迦牟尼之后的弥勒菩萨内容, 而后来的《增一

① 我曾对该窟作过简单论述, 并提出这是一座含有大乘成分的、较早的比丘尼供养窟, 参见拙著《印度到中国新疆的佛教艺术》。

② 参看宫治昭:《涅槃と弥勒の图像学》, 吉川弘文馆, 1992。

《阿含经》中就有弥勒向释迦牟尼请问菩萨摩訶萨修行六度所应遵循的方法^①，表明佛教思想的渐变。

但 114 窟的弥勒像坐在主室正壁龕内，成为该窟的主尊，是一个重大的变化。弥勒虽仍是菩萨装束，与描绘于门壁上的相同，具项光、背光，但却结跏趺坐于莲花上，两手相叠置腹前，呈禅定式，头光上方六瓣花和圆形花卉飘荡，与《观弥勒菩萨上生兜率天经》所说，弥勒上生兜率天时，“狮子床摩尼殿上忽然化生，结跏趺坐于莲华上”和“蔓陀罗花……以散其上”的叙述相吻合。

对于弥勒的信仰在印度早已出现，《法显传》记载，法显到北印度时，路经印度河，见立有弥勒菩萨像，访问本土人士，据云“古老相传，自立弥勒菩萨像后，便有天竺沙门赉经、律过此河者”^②。当是佛教东传的保护神。最推崇弥勒信仰的是印度北部的贵霜王朝，这里是最早结集大乘经典之地，主要信仰大乘。有的学者提出，“弥勒之名常与大乘教相关联而出现，尤其像无著菩萨之类更与其有着密切的关系”^③。对弥勒的信仰从贵霜王朝（犍陀罗）传入我国。东晋时，我国北方，特别是河西一带对弥勒的信仰十分虔诚，前秦名僧道安及其弟子等常在弥勒像前“立誓愿生兜率”。当时的僧尼纷纷诵念弥勒，发愿往生弥勒净土，如北朝僧昙衍，南朝宋初的比丘尼玄藻、光静，梁朝的比丘尼净秀等。^④

关于弥勒的独立经典也不少，一般称“弥勒六部经”，但主要有三部，即《弥勒成佛经》、《弥勒下生佛经》和《观弥勒菩萨上生兜率天经》，叙述释迦牟尼佛曾预言弥勒于 30 劫后，或释迦佛涅槃 56 亿年以后将成佛，从兜率天下降人世，在龙华树下三次说法，教化解脱众生。《弥勒成佛经》进一步说明弥勒菩萨是苦修菩萨行而后修成佛道的，经中以弥勒的口气说“我于长夜受大苦恼修行六度”。“六度”是菩萨之大行，“能究竟一切自行化他之事”，因而，后人把它归入大乘经。弥勒菩萨也成为大乘佛教所说的未来佛，往往以主尊的身份出现在洞窟或佛殿中。如敦煌莫高窟第 275 窟和云岗第 17 窟等的主尊都是弥勒菩萨。其中莫高窟第 275 窟是一座盪顶方形窟，主尊弥勒菩

① 参见任继愈主编：《中国佛教史》第 3 卷，589～606 页。《中阿含经》卷 13《说本经》；《长阿含经》卷 6《转轮王经》；《增一阿含经》卷 19《四意断品第二十六之余》。

② 法显著，章巽校注：《法显传》，26 页，上海，上海古籍出版社，1986。

③ 达拉那多哈：《印度佛教史》，109 页，转引自松本文三郎著，张元林译：《弥勒净土论》，115 页，北京，宗教文化出版社，2001。

④ 参见任继愈主编：《中国佛教史》第 3 卷，589～606 页。

萨像为彩塑，窟顶描绘千佛像，明显是反映大乘思想的洞窟。

上述有关弥勒的三部主要经都由河西和西域高僧所译，其中《观弥勒菩萨上生兜率天经》是北凉河西僧人且渠京声在高昌译出，后携自建康（今南京）。而《弥勒下生佛经》和《弥勒成佛经》两部是龟兹高僧鸠摩罗什所译。看来，这三部经在新疆早有流传。随着这几部经典的译出，在我国北方，尤其是河西和高昌一带出现了对弥勒的崇信。那么，弥勒菩萨在龟兹作为主尊出现是必然的，是大乘佛教思想的具体化。弥勒信仰的流传，也如同后来的阿弥陀佛、观世音菩萨的信仰一样成为佛教在我国走向世俗化的重要内容。

其次，位于主尊弥勒对面，主室前壁柱洞（即平台）下方的七佛与弥勒像组成七佛一菩萨的格局。需要说明的是：七佛位于柱洞下方，柱洞原为放置木枋，构筑平台而凿，昔日的平台将降伏六师外道图与七佛隔离开来，所以不宜将七佛像看做是降伏六师外道图中的一部分。七佛即过去佛：维卫佛、式佛、随弃佛、拘楼秦佛、拘那含牟尼佛、迦叶佛和释迦牟尼佛^①，尽管佛经中所译名称有所不同，但内容是相同的。这七佛中，前六佛是过去世佛，释迦牟尼却为现在世佛，而弥勒是未来世佛，构成三世佛。《魏书·释老志》指出，“释迦前有六佛，释迦继迦叶而成道，处今贤劫。……将来有弥勒佛，方继释迦而出世”，被称为未来佛。这过去、现在、未来三世佛为“竖三世佛”。大乘佛教认为，以时间而言，有三世佛之普现，以空间而言，有十方诸佛之存在，所以，竖三世佛应是大乘佛教的信仰。

必须说明的是，对弥勒信仰的兴盛也是末法思想的体现。佛经说，佛教要经历教法、像法和末法三期。末法是无佛的黑暗时期，在这个时期，信徒们企盼新佛出现，把希望寄托在未来佛弥勒身上，于是弥勒成为重要人物，而居于主尊位置。这一内容在河西、高昌等地区出土的石塔中表现得最充分。^② 该窟的主尊为弥勒菩萨，与对面的七佛，构成七佛一菩萨的格局。这种配置说明，该窟是一座崇信大乘佛教的洞窟。

再次，该窟的本生故事图共有 42 幅画面，东西两侧各有一幅马壁龙王本生，东侧第一、二列上、下两菱格中描绘睽子本生的两个不同

^① 有关七佛的名称，各经翻译不同，本文根据帛尸梨密多罗译《灌顶经》卷 8 和北凉出土的石塔而译。

^② 参见拙文《鸠摩罗什译经和北凉时期的高昌佛教》，见《鸠摩罗什和中国民族文化》，147~160 页，乌鲁木齐，新疆美术摄影出版社，2001；殷光明：《北凉石塔研究》，181~198 页，觉风佛教艺术文化基金会，2000。

情节，实际内容仅有 40 幅。最近，我再次查阅经籍，目前能释出内容的有 34 幅，除去 2 幅暂时未找到原经籍的出处外，可供统计的仅有 32 幅。除《经律异相》3 幅为集经，《贤愚经》5 幅需讨论外，其中收集在《根本说一切有部毗奈耶》2 幅，《菩萨本行经》、《法句譬喻经》、《菩萨本缘经》各 1 幅，真正属于小乘经籍仅为 5 幅。而出自大乘佛教经籍的故事有《大智度论》12 幅、《六度集经》7 幅，共 19 幅，约占总画面的 60%。《大智度论》为印度龙树所著、鸠摩罗什译为汉语，是诠释并论述般若学的，毫无疑问是大乘经籍。《六度集经》一开头就明确提出，该经“为说菩萨六度无极，难逮高行疾得为佛”的目的，即解释行持救济众生而修菩萨行的，学界从无异议的大乘经典。看来，该窟券顶的本生故事图重在宣扬“六度”的大乘思想。

上述该窟本生故事统计中，源于《贤愚经》的有 5 幅。学界常用《贤愚经》诠释龟兹石窟的本生故事图。众所周知，该经是河西沙门昙学、威德等八人，结志游方，远寻经典时，在于阗参加般遮于瑟会，随缘分听三藏诸学说讲经法，回到高昌汇集整理而成。当时（5 世纪）的于阗和高昌大乘佛教盛行。据记载，早在 3 世纪中叶，“般若”就流行于于阗，解释般若思想《大智度论》中的许多故事想必那里的僧人和信徒也早已知晓。昙学、威德等僧“随缘分听三藏诸学说讲经法”，不可能仅听取或记集小乘经籍，何况他们都来自大乘信仰占主导地位的河西地区。其实，《贤愚经》内表现出很多于阗佛教的痕迹，如对毗沙门天王的信仰等，而且经中还明确提出修习菩萨，具有较多的大乘思想。该经贡至凉州后，沙门释慧朗“以为此经所记，源在譬喻；譬喻所明，兼载善恶，善恶相翻，则贤愚之分也”^①。于是命名为“贤愚譬喻经”，《开元释教录·入藏录》仅把它列入《梵本翻译集传》；吕澂先生在《新编汉文大藏经目录》中把它列入“律藏”是很有道理的。同时，该经中的很多故事早已收集在大乘经典中，如前述《大智度论》和《六度集经》等经籍中，除有前述本生故事，还有龟兹石窟中常见的须陀素弥王、须达拏太子、六牙白象、大施菩萨抒海、独角仙人等本生故事。因而，将《贤愚经》完全归为小乘经是不够全面的，更不能笼统地说，按《贤愚经》描绘本生等故事画的洞窟全是小乘教寺院。

其实，同样的故事常常被编收在不同的佛教经籍中，不论大乘经，还是小乘经，重要的是认真研究这一个个故事所要说明的问题，即表达的佛

^① 《出三藏记集》卷九。

教思想；并随着历史发展的轨迹，追根溯源，“顺藤摸瓜”去寻求它的真谛。如前所述，第 114 窟的本生故事，反映的主要是菩萨修习六度的大乘思想，有的学者把克孜尔石窟的本生故事画，分为布施、戒度、忍辱、精进、禅度、明度等六度是很有见地的。^① 看来，克孜尔石窟并不仅是单纯反映小乘信仰，其内涵是复杂的，大乘信仰也曾经存在过，包括早期。

最后，后甬道后壁上描绘的茶毗和第一次结集图像和内容与克孜尔其他洞窟所依据《长阿含经·游行经》、《佛般泥洹经》不同，而与大乘经典《大般涅槃经后分》和《大智度论》的叙述相吻合。

在茶毗和第一次结集两幅图像之间没有图案或界线相间，只能依据人物的面向来区别。右侧茶毗图中，众天人比丘围绕着的佛棺正在熊熊燃烧，上方天帝释手持一竿，上挑一罐（图版二七）。这一内容见于《大般涅槃经后分》，经中说，佛涅槃后茶毗时，一切炬火都不能燃烧佛棺，火“炬投香楼自然殄灭。……纵使一切天人所有炬火。不能茶毗如来宝棺”。城内士女天人大众悲哀号泣，“尔时，如来以大悲力。从心胸中火踊棺外，渐渐茶毗经于七日，焚妙香楼，尔乃方尽”。接着，弟子、力士等使尽各种办法破灭茶毗之火，但火势依然熊熊，四天王等天人急收舍利供养，于是，以香水注火令灭，但火势如故。“尔时，帝释持七宝瓶及供食具至茶毗所，其火一时自然灭尽。”画面中帝释天挑着的竿上，有一赭红色罐，口部侧向下方，正在倾倒香水以灭茶毗之火。该经又说，火灭后，帝释即开如来棺欲取佛牙舍利，遭到佛弟子的阻挡。帝释说，“佛先与我一牙舍利，是以我来火即自灭”，即于佛口中右颌上取牙舍利，欲还天起塔供养。尔时，有二捷疾罗刹隐身随帝释，盗取一双佛牙舍利，但是，这事被护法神韦驮看见。勇猛的韦驮随即将佛牙舍利追回。于是，在 114 窟东甬道外侧壁上描绘了盗取舍利塔的罗刹图像，以及夺回舍利塔的韦驮形象（插图 3）。这种内容的图像，同样出现于森木塞姆石窟的早期洞窟中。^②

《开元释教录》早已明确指出，《大般涅槃经后分》与《长阿含经·游行经》相似而不完全相同，“经中复言法身常在，常乐我净，佛菩萨境界非二乘所知，与《大涅槃》义利相涉”，当是大乘经典。^③

① 参见姚士宏：《克孜尔石窟探微》。

② 参见《中国美术分类全集·中国新疆壁画全集（5）·森木塞姆克孜尔杂哈》。

③ 转引自胡守为：《大般涅槃经在河西的传播》，见《丝路访古》，兰州，甘肃人民出版社，1982。

第一次结集在克孜尔壁画中多次出现，画面和所表现的内容大致相同，但 114 窟的画面中，却是迦叶敲着铜板，而阿难的形象又两次出现。《大智度论》说，佛涅槃后，诸弟子纷纷投身山林溪谷，等待入灭。迦叶思惟：只有将佛所说的法，以经、论、律的形式结集为三藏，才可使佛法久住。他立刻往须弥山顶，挝铜撻稚，召集佛的诸弟子来集会。表现在画面上，迦叶站在山上，左臂上举手持铜板，右手拿槌，正在敲击（插图 4）。两侧诸弟子纷纷赶来，有的甚至是飞来，围绕在大迦叶身边。“大迦叶选得千人，除善阿难，尽皆阿罗汉得六神通。……迦叶，以天眼观今是众中谁有烦恼未尽，应逐出者唯有阿难一人”，他列数阿难侍奉释迦佛时的六大“罪状”，呵斥阿难，并将其驱出会场。因而，图中坐于迦叶右侧的阿难面背着诸弟子，低头闷闷不乐。

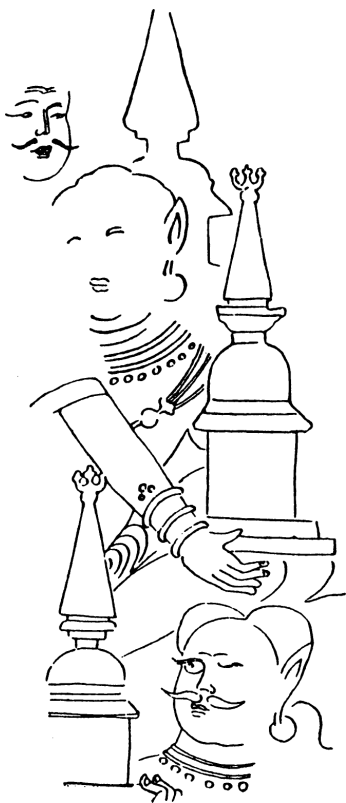


插图 3 捧舍利的罗刹和韦驮



插图 4 挝铜撻稚的迦叶

阿难回去后禅定思惟：“廓然得悟，如电光出暗者见道。阿难如是入金刚定，破一切诸烦恼山，得三明六神通共解脱。”于是，他又去敲门，大显神通力，并作礼忏悔。于是，迦叶请阿难升座，诵法藏。这一场面描绘在后甬道的西端：迦叶坐阿难右侧，面面对，深情地倾听着阿难诵经。这种图像，至今我们还没有在现知的其他洞窟中看到。

有关迦叶召集第一次结集、阿难被逐出、复又升座诵经的情节在《根本说一切有部毗奈耶杂事》中也有叙述，但将 114 窟的图像与这两部佛经相对照来看，这幅壁画还是与《大智度论》的叙述更吻合。如《杂事》中没有像该图中所表现的迦叶“住须弥山”和“挝铜”的内容；在克孜尔第 178、205、219 和 224 等窟，根据《杂事》绘制的第一次结集的图像中都没有看到这种图像；而且，这幅画是和根据《大般涅槃经后分》描绘的涅槃图像相组合，其依据当应来自《大智度论》。《大般涅槃经后分》和《大智度论》同样属大乘佛教典籍，所以，114 窟后甬道的涅槃和第一次结集的内容也表现的是大乘思想。

从上述对于主尊、七佛、本生故事、涅槃和第一次结集等的分析中，我们可以看出，该窟壁画内容表现的佛教思想是宣扬大乘六度、般若思想的，因而，该窟应是一座大乘窟。

比丘尼寺

如前所述，114 窟东、西两甬道内侧壁各绘的六身，共 12 身供养人像。这些供养人均披袒右袈裟，但不露右肩和右臂，内衬僧祇支，下接厥修罗，左手持花供养。她们内衬的僧祇支，有的为朱红色，袈裟绘为赭色，或者内衣呈赭色，袈裟为朱红色；袈裟还缝缀着边饰，仍在尽可能地装饰自己。这种形象与其他洞窟仅披袒右袈裟的比丘不同，应是比丘尼供养像。

根据佛教戒律规定，比丘只能穿三衣，即（1）僧伽梨，梵文 Samghati，也译为僧伽，为大衣、重衣、正装衣，用 9 至 25 条布缝制，又称九条衣，上街托钵或奉召入宫时所穿。（2）郁多罗僧，梵文 Uttarasanga，也译为显怛僧罗伽，为上衣、入众衣，礼拜、听讲、布萨时所穿，用七条布缝制而成，又称七条衣。（3）安陀会，梵文 Antarvasa，也译为安怛娑婆，为中衣、内衣，五条衣，日常工作、就寝时所穿之贴身衣。三衣的颜色均应为“坏色”，故称袈裟。而比

比丘尼在三衣之外又增加了两衣，称为五衣。比丘尼在受大戒时，必须“于众中在亲教师前”，语三说“守持五衣”。比丘尼所增加的两衣，即厥修罗和僧祇支。^①

厥修罗，梵文 Kusula，也译为厥苏洛迦，即簪（音 chuán），下裙。两头缝合如筒状，上可盖脐，下至踝骨上二指。僧祇支，梵文 Samkaksika，也译为僧脚崎，是穿在三衣之内的掩腋衬衣，覆盖两腋、胸部，长至腰下的长方形内衣，一侧缝缀编纽，用以系结。义净在其翻译的《根本说一切有部百一羯磨》注释中指出，“僧脚崎者，即是此方覆膊……用掩肩腋”。此衣须绕颈、肩部，并用编纽相系，“衣总覆身”，“敛在胸前”，“双手下出”，掩腋盖乳，不辄许露出胸骨。比丘尼若在寺内或房中，仅穿“俱（厥）苏洛迦和僧脚崎两事便足”。第 114 窟供养人内衬的僧祇支即是缠绕脖际，遮肩，掩臂，双手下出，与上述仪轨相吻合。所以，该窟的供养人无疑应为比丘尼。

值得特别提出的是，随着佛教的发展和各地区不同的自然条件，这些规定逐渐演变，比丘也穿起僧祇支和厥修罗。义净在《根本说一切有部百一羯磨》中又指出“佛制恐污三衣，先用通覆两肩，然后于上通披法服”，因而，有些佛和比丘像也内穿僧祇支，但比丘穿的这种僧祇支是掩腋衣，或称覆肩衣，即从右方之腋下，交搭于左肩之上。

114 窟的供养者是比丘尼，如前所述，该窟与僧房 115 窟、通道 113 和带有禅屋的 112 禅窟相互组合成一组洞窟群，从与中亚佛寺建筑的对比中可以认为，这是一座现知较完整的比丘尼寺。比丘尼寺在龟兹出现得较早，最迟不晚于公元 4 世纪，《高僧传·鸠摩罗什传》记叙，鸠摩罗什之母大约在 4 世纪 30 年代身怀鸠摩罗什时，“闻雀梨大寺名德既多，又有得道之僧，即与王族贵女，德行诸尼，弥日设供，请斋听法”。后来，又“定誓出家”，“受戒，仍乐禅法，专精匪懈，学得初果”。说明当时龟兹的雀离大寺等处一定有比丘尼寺，并且盛行禅观修习之法。东晋前秦建元十年（公元 374 年）比丘僧纯、昙充到龟兹时见龟兹有尼寺三座，在《出三藏记集·比丘尼戒本所出本末序》记载，“阿丽蓝百八十比丘尼。若干蓝，五十比丘尼。阿丽跋蓝，三十尼道。右三寺比丘尼统依（佛图）舌弥受法戒。比丘

^① 参见《十诵律》、《摩诃僧祇律》、《根本说一切有部百一羯磨》，以及唐代义净著：《南海寄归内法传》卷 2。

尼，外国法比丘尼寺不得独立。此三寺多是葱岭以东王侯妇女，为道远集斯寺，用法自整，大有检制”。^① 看来，龟兹境内有多座尼寺是毋庸置疑的。龟兹的尼寺闻名于葱岭以东，“王族贵女”、“王侯妇女”等都到龟兹出家，但以克孜尔 114 窟为中心的这座尼寺在当时的地位，我们不得而知。

结 语

以克孜尔 114 礼拜窟为中心，包括 112 禅窟和 115 僧房及其附属建筑组成的这处洞窟群是一座比丘尼寺。洞窟建筑规整，壁画反映的大乘信仰明确。从洞窟组合中有多处禅屋上可以看出，这里的比丘尼重视坐禅修习，是佛教早期信仰的体现。佛教认为，信徒必须静坐敛心，坐禅观想，才能使精神世界臻于空虚明彻之境，修得佛果，所以禅观双修是佛教徒实践佛教信仰的必修课，在我国东晋北魏时期尤其盛行。龟兹高僧鸠摩罗什就曾翻译多部禅经，如《坐禅三昧经》、《禅法要解》、《禅密要法经》等。佛经说，如果禅僧修习多年未见佛影，“便以神力分身飞往兜率天，至弥勒所，具宣上事，请决所疑”，也就是说弥勒能为未得果之禅僧决疑。该窟的主尊即为弥勒像，与禅观的盛行很有关系。这种佛教思想、佛教信仰与公元 5 世纪初的河西、高昌地区一脉相承，如敦煌莫高窟的第 275 窟，河西与高昌出土的“石塔”等。

以 114 窟为中心的这一组洞窟原来很可能是公元 4 世纪后半叶、鸠摩罗什在龟兹推行大乘佛教时的遗存。碳 14 测定为 242—415 年，与我们的研究相吻合。

这座尼寺引起我的高度重视。它对于研究龟兹石窟艺术、龟兹佛教及其社会历史和演变发展，均有着重要的意义。

^① 参见《高僧传》卷二，北京，中华书局，1992；《出三藏记集》卷十一。

克孜尔石窟与莫高窟 涅槃经变比较研究^{*}

涅槃经变是克孜尔石窟与敦煌莫高窟壁画的重要内容之一，尤其是在克孜尔，现存壁画的 80 多个洞窟中 53 个窟有涅槃经变^①，占有壁画洞窟的 66%，其中 45 个窟是中心柱窟。莫高窟 492 个洞窟中有 14 个窟描绘涅槃经变，仅占 3%。这两处石窟，由于地域、民族文化传统和宗教派别的不同，涅槃经变构图的发展演变也有明显的差异，表现出各自的民族和地方特色。这对研究两地的佛教、壁画艺术的发展和特点，各自的文化传统以及相互关系都有重要的意义。由此还可以进一步了解佛教向东弘布过程中，是如何影响当地固有文化并与其相结合，从而形成符合当地民族心理素质和传统文化的地域特色。

佛的涅槃像最初是以佛传画的内容之一表现在克孜尔和莫高窟的，如克孜尔第 76 窟和莫高窟第 428 窟。

独立的涅槃经变，先以单幅画的构图形式在这两地洞窟中出现。

^{*} 原载《1990 年敦煌学国际研讨会文集·石窟考古编》，辽宁美术出版社，1995。

^① 克孜尔现已编号的洞窟 236 个，其中有很多是僧房和没有壁画的洞窟。

克孜尔单幅涅槃经变保存在第 38、97、171、172 等窟中（插图 1），描绘在整个后甬道的后壁上。同时，除第 38 窟后甬道前壁开龕外，其余各窟的后甬道各壁和所有洞窟的左、右甬道两壁均绘双幡或四幡覆钵舍利塔，有的塔中有坐佛。第 38 窟后甬道前壁龕旁及下方的塔内绘舍利盒（插图 2），两甬道内侧壁塔旁有供养菩萨。这几个洞窟的年代不同，但大多数都较早。如 38 窟碳 14 测定为公元 310 ± 80 年，171 窟为公元 395 ± 65 年^①，172 窟与 171 年代大体相同，97 窟可能稍晚点。这几个洞窟营建于大约 4 世纪末至 5 世纪，是克孜尔石窟的发展时期。莫高窟最早的独立的涅槃经变当推第 280、295、427 窟，均是单幅构图。前两窟绘在人字披西壁，后者在前室西顶，其时代是公元 6 世纪的隋代^②，比克孜尔晚一个多世纪。

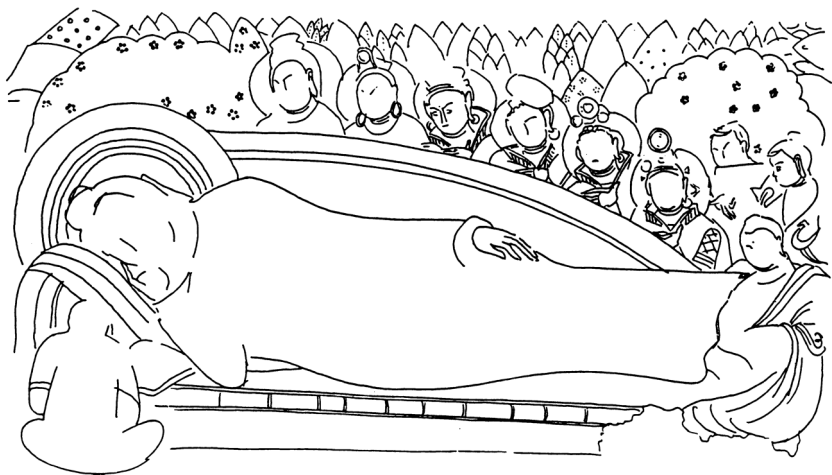


插图 1 第 38 窟后甬道后壁的涅槃经变图

上述洞窟涅槃经变的图像构成基本相似，即把不同时间和不同地点发生的一些事件巧妙地组合在一幅画面上，主次分明，紧凑协调。画面两端的娑罗树白花朵朵。两树间、绳床上右胁而卧的佛像占据大部分画面。佛以赭色袈裟缠身，右手支颐，左臂置身上，手外露（这

① 本文所引碳 14 测定数据，请参见龟兹石窟研究所编：《克孜尔石窟内容总录》。

② 本文所述莫高窟的涅槃经变，均引自贺世哲：《敦煌莫高窟的涅槃经变》，载《敦煌研究》，1986（1）。

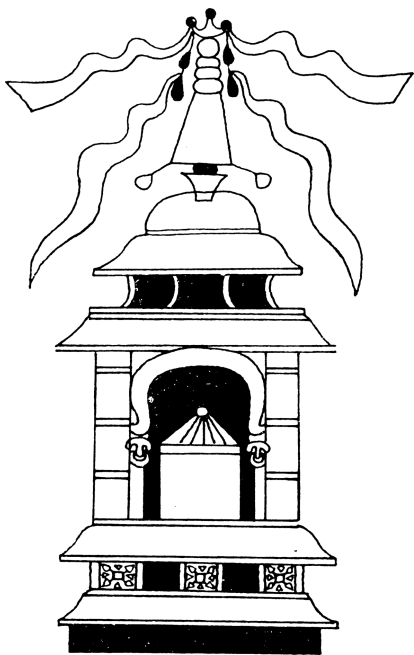


插图 2 第 38 窟甬道侧壁的佛塔

点与犍陀罗不大相同)，并膝，佛身上火舌升腾，正在荼毗。床前佛头侧有最后度化并先佛而灭的弟子须跋陀罗。佛身上方为举哀圣众。从外地赶回的迦叶跪在佛床旁，两手抚摸着佛的双足。总之，克孜尔与莫高窟的单幅涅槃经变，图像构成大体相似。所以，我们可以把莫高窟的涅槃经变看做是克孜尔的东传和延续。

有关佛涅槃的故事，很多佛经中都有叙述。上述克孜尔涅槃经变的图像与帛法祖（帛远）译的《佛般泥洹经》（和失译人《般泥洹经》大致相同），内容更接近些^①，除佛于双树间涅槃、最后度须跋、为迦叶现双足等外，还有佛身光上方的举哀圣众，右侧是梵天、帝释，左侧有四力士和三比丘等。该经说，佛涅槃后，梵释诸天“以具众宝伎乐香华葬具”而来，欲殡葬世尊。阿难以“佛在时不有令乎？诸天及王无令棺殓，敕令逝心理家殡葬”，而请梵天、帝释“明佛意即还”。梵、释诸天不悦，使佛床不得举，并提出：“宁可令吾等于床右面，国王黎民于床左也。伎乐华香，送世尊乎？”阿难只得以“其事

① 本文所引佛经均为《频伽精舍校刊大藏经》本。

见听”而答。于是“诸天咸喜，皆下在佛金床右面，王及民众在床左面”。第38窟的画面比较完整，位于佛床右侧的梵天，头梳高髻，髻发后披，天衣络腋，和克孜尔其他壁画中的梵天装束相同。^①紧挨着梵天的天帝释，头戴髻珠冠，耳饰大环，眉间有一眼，合十致哀。《杂阿含经》卷40说：“佛告比丘，彼释提桓因，本为人时，聪明智慧，于一坐间思千种意，观察称量。是以因缘彼天帝释复名千眼。”据此，克孜尔石窟中的天帝释常常绘为三眼。佛经说，佛涅槃地拘尸那城是力士生地，佛床左侧的黎民则表现为力士形象，竖目尖耳，身披甲，气概威严。三比丘就是《佛般泥洹经》说的阿难、阿那律和迦叶。

莫高窟第280窟的举哀者糅合了几种有关佛涅槃的经籍。贺世哲先生研究指出：佛身光上方有一佛、二菩萨、五弟子、三世俗人，是根据《经律异相》卷4绘制的。《经律异相》卷4的《现般涅槃》汇集了《大般涅槃经》、《长阿含经·游行经》、《佛般涅槃经》、《菩萨从兜率天降神母胎说广普经》等，因而画面表现的内容也比较复杂。佛床前，戴冠系飘带、披帛、结短裙，仰卧于地者，是《佛入涅槃密迹金刚力士哀恋经》说的密迹金刚，他见佛涅槃“悉火转炽，五内抽割……蹢躅闷绝……颠倒于地”。坐在佛头侧束腰座上的是从忉利天下来哀悼世尊的佛母摩耶夫人，与《摩诃摩耶经》相吻合。佛母摩耶夫人从忉利天下来哀悼世尊的内容，在克孜尔石窟甚至龟兹壁画中至今仍未见到。翱翔在娑罗树上的飞天、告诉迦叶消息的尼乾子和吐莲的龙等，都是克孜尔石窟所没有的。至于一些细节，如佛枕之物，克孜尔根据佛经绘的“世尊自叠僧伽胝枕头”，莫高窟是联珠纹锦枕。焚化遗体的火焰，莫高窟比克孜尔细腻……这些都说明，莫高窟单幅构图的涅槃经变是克孜尔同类图像的丰富和发展。

二

从涅槃经变图像构成的演变趋势上比较，随着两地佛教及壁画艺术的发展，涅槃经变的图像出现差异，表现了各自的地域和民族

^① 姚士宏：《克孜尔石窟壁画上的梵天形象》，载《敦煌研究》，1989（1）；宫治昭：《克孜尔石窟涅槃图像的构成》，载《古代东方博物馆》第25卷第1号，1982。

特色。

公元六七世纪是克孜尔石窟的繁荣期。在洞窟中占显著地位的涅槃经变内容更丰富，画面更生动，气氛更壮阔。但其图像构成仍循着单幅构图而演变，即由原来仅有一幅，发展成两幅、三幅，甚至更多的单幅画面。和单幅构图的菱格本生因缘故事画一样，涅槃经变图像也是从佛经故事画提炼出最重要、最有代表性的情节，再与现实生活相结合，创造出具有典型意义的形象画面。有些洞窟从单纯的绘画发展成雕塑和绘画相结合的表现形式。属于这一时期的这种洞窟有第58、175、206和第8、34、新1、69、99、104、195、196窟等。第206窟的碳14测定年代是公元640+50~640-45年，104窟是495+85~495-80年，99窟是530+120~530-85年，8窟是640+55~640-45年和685±65年。涅槃经变从前一阶段向这一时期过渡。这些洞窟的涅槃经变图像与前一个时期相似，主要根据《佛般泥洹经》。由过去的佛入涅槃和举哀圣众发展而成有荼毗、八王争舍利和分舍利、第一次结集等，由两幅或三幅的单独图像组合而成。大幅的佛涅槃图和举哀圣众仍然布局在后甬道的整个后壁，前壁绘八王争舍利和分舍利。有些大型窟还在后甬道前壁开龕。只有第58窟是在后甬道后壁描绘八王争、分舍利图，前壁（即中心塔柱后方）是涅槃和举哀，表示佛的身骨似在塔柱中。

这时期佛涅槃图的下方，或在后甬道的右侧壁也有绘出密迹金刚哀恋的，和汉译《佛入涅槃密迹金刚力士哀恋经》相吻合，表现密迹金刚“见佛灭度，悲哀懊恼”，并说“如来舍我入于寂灭，我从今日无归无依无后无护”，于是将保护世尊的金刚杵扔在一旁。这些洞窟中的八王争舍利和分舍利组合在一个画面内（插图3），表现佛遗骨在拘尸那国焚化后，周围各国“皆发兵来索分舍利”，八国的象、马、兵众擎旗持武器围困城下。城上，婆罗门双手捧罽坐中间，两侧各四人两手端舍利盒，表示诸国得到舍利，悲喜交集。第175窟的争分舍利和荼毗合绘于后室前壁，上方装殓着佛启开的龙头棺，棺外火焰熊熊，正在焚化，佛头侧的棺旁跪一比丘。这是佛为迦叶启棺图，下方是八王争、分舍利图。《大般涅槃经后分》说，佛涅槃后，迦叶从外地赶回，涕泗交流至佛棺处，如来为迦叶启棺。

这时出现了塑绘相结合的涅槃经变，主要在一些较大的洞窟中，如前述第8、34、新1、99、104、195、196窟等。这些洞窟后

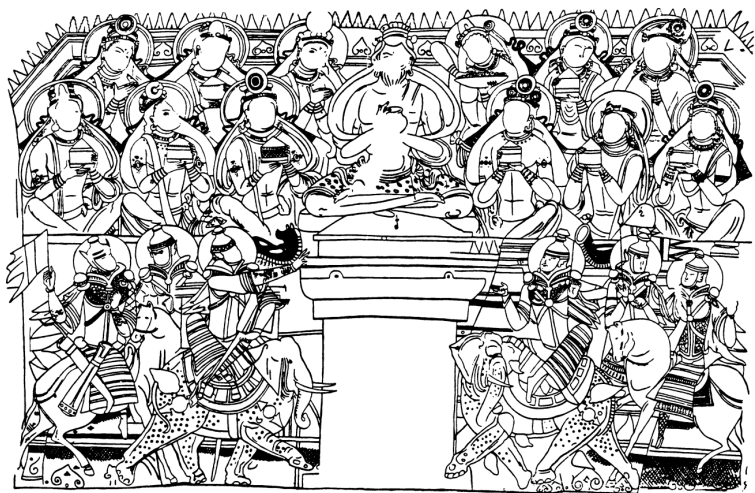


插图3 第8窟后甬道前壁的八王争、分舍利图

甬道较宽阔，发展成了后室，在后室后壁前凿涅槃台，上塑涅槃像。后壁描绘举哀圣众，也有的如第8窟后壁塑像（残留安置塑像的楔孔）。后室前壁也绘八王争、分舍利图。后室左、右壁前筑低台，上立塑像（除新1窟外，这些塑像可惜早已无存了），或绘立佛，如第99窟。这些洞窟后室窟顶均绘飞天，有的持花，有的持宝珠，有的弹奏乐器……俯身徐徐降到双树间，哀悼供养（图版一）。这一内容，《佛般泥洹经》等都有，说双林“周匝四百八十里中，比首相附，皆是尊天。以一小针于上投之，针不堕地”。但马鸣菩萨撰写的《佛本行经》（或译为《佛所行赞》）中叹赞的盛况与之更加吻合。该经有“第一执乐神，龙王大力神，爱重法天神，悲戚塞虚空，普为忧所覆，周幢走哀动”。更有《叹无为品》专门描写众圣对佛功德的赞叹哀悼：“天散诸意华，续下如淋雨，诸天堕华地，鲜明始如敷”，“诸天塞虚空，众宝供养佛”，“诸执乐神女，洒旃檀香汁，散璎珞宝衣”、“香华与杂珍”、“明珠校宝盖”，供养佛舍利。这些描写在“管弦伎乐特善诸国”的龟兹，为画师们开辟了充分发挥自己创造力的天地，描绘的飞天形象生动，多姿多态，满布窟顶（插图4）。宝珠、香华、璎珞等如雪花，飘荡在窟顶和后室各壁，显得生机盎然，满壁风动，构成龟兹壁画的一大特色。



插图 4 新 1 窟后甬道顶部、涅槃经变上方的飞天

这些洞窟的左、右甬道出现供养人像，现存较多为世俗人，如第 8 窟著名的 16 个佩剑者（插图 5）；有的前面描绘有引荐僧像，如第 195 窟。这些供养人像中有很多是贵族和国王的图像，如第 8 和 104 窟等。

公元 7 世纪的唐代，是莫高窟佛教艺术进一步吸取外来因素、大胆创新的时期。这时虽然仅第 332 窟有涅槃经变，但是内容丰富，构思巧妙，绘塑技艺高超，是雕塑和绘画的有机组合，和其他故事画、经变图一样是按汉族传统绘塑，壁画是连环画形式。该图从右至左、



插图5 第8窟甬道的供养人像

从下而上、再从左返右地绘出：临终遗教，病卧双树，入般涅槃，商办阁维，自启棺盖为母说法，力士举棺，金棺自举，香楼荼毗，八王争舍利，起塔供养。这和克孜尔相同的是：塑像与绘画相结合，且内容都有很大的增加。克孜尔增加的内容如前所述，与《佛般泥洹经》较多吻合。而莫高窟重点表现《大般涅槃经》，并糅合了《摩诃摩耶经》。《摩诃摩耶经》的内容也大大增加了，与隋代图像比较，除摩耶夫人坐佛头侧哀悼外，又增加了阿那律从忉利天报信，摩耶夫人携采女乘云奔双树等场面，还有商办阁维、自启棺盖为母说法等场面。

总之，公元六七世纪是克孜尔和莫高窟壁画艺术的繁荣时期，涅槃经变的构图，克孜尔是单幅组合，莫高窟是巨幅连环画，以较多的画面表现《摩诃摩耶经》的内容，比前一时期又有所发展。看来，这时的涅槃经变图像在克孜尔和莫高窟分别向着各自民族的传统文化演变发展，表现出越来越多的差异，说明佛教及其艺术进一步民族化了。

三

在克孜尔石窟的繁荣时期，我们还看到一些洞窟中的涅槃经变的内容较多，后甬道后壁的大型佛入涅槃画面中，举哀圣众较前一时期

减少了，后甬道前壁绘荼毗，图的上方也有举哀场面。后甬道的右壁绘一男一女相偎而立，左壁或是举哀的梵天、帝释，或是比丘。左和右甬道侧壁有佛游化图或从忉利天降还和八王争分舍利，如第7、80、163、179等窟。第7、80窟的左、右甬道仍描绘舍利塔，塔中也有坐佛。更有一些洞窟的涅槃经变画面遍布后室各甬道，如第4、98、101、178、193、205、219、224窟等，其中第219、224窟后室凿涅槃台，219窟的左、右甬道前也筑低台。右甬道外侧壁是佛从忉利天降还，内侧壁有阿闍世王闻佛涅槃闷绝苏醒。左甬道内侧壁为八王争、分舍利，外侧壁多绘第一次结集。它们的时代，碳14测定为：第4窟是 576 ± 65 年，178窟是 $580 + 55 \sim 580 - 115$ 年，224窟是 $440 + 60 \sim 440 - 95$ 年，大约应该是公元6世纪，并延续到7世纪。

这批洞窟中最大的特点就是描绘有阿闍世王闻佛涅槃闷绝复苏图（插图6）。中外学者均指出，这些内容是依据小乘经典《长阿含经·游行经》和《根本说一切有部毗奈耶杂事》等创作的。^①《大般涅槃经后分》叙述阿闍世王“夜梦见月落，日从地出，星宿云雨缤纷而陨，复有烟气从地而出，见七彗星现于天上”，“天上有大火聚，遍空炽燃，一时堕地”，便召集诸大臣议论。但没有像这些画面所表现的行雨大臣图画佛本因缘和没人澡罐、举王置香水罐、使其苏醒等内容。与这些画面一致的是《根本说一切有部毗奈耶杂事》，而且这些洞窟各甬道的壁画内容也和该律所述的“佛本因缘”相吻合。有“宝阶三道下瞻部洲，于僧羯奢城人天渴仰，于诸方国在处化生，遂至拘尸那娑罗双树，北首而卧，入大涅槃”。说明这些确实是根本说一切有部盛行时的壁画。《根本说一切有部毗奈耶杂事》是小乘说一切有部的重要经律，公元7世纪途经龟兹的玄奘法师也记这里“习学小乘教说一切有部”。于阗法师实叉难陀也说，这里“不知释迦分化百亿，现种种身，云示新境界”，其实就是不盛行大乘。这时克孜尔盛行根本说一切有部的涅槃经变，而且刻画得细腻生动。

① 姚士宏：《新疆克孜尔千佛洞的阿闍世王题材壁画》，载《1983年全国敦煌学术讨论文集·石窟艺术编（上）》，兰州，甘肃人民出版社，1985。

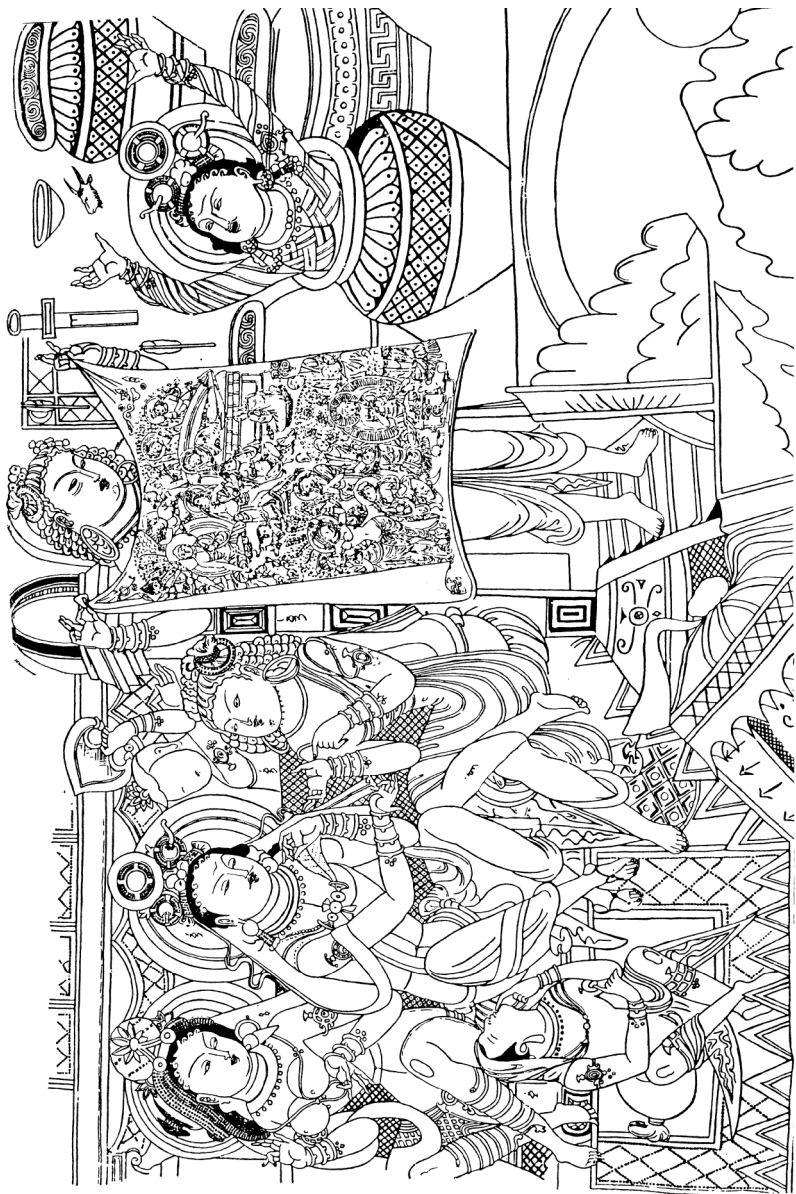


插图6 第205窟南道的阿闍世王闻佛涅槃闷绝复苏图

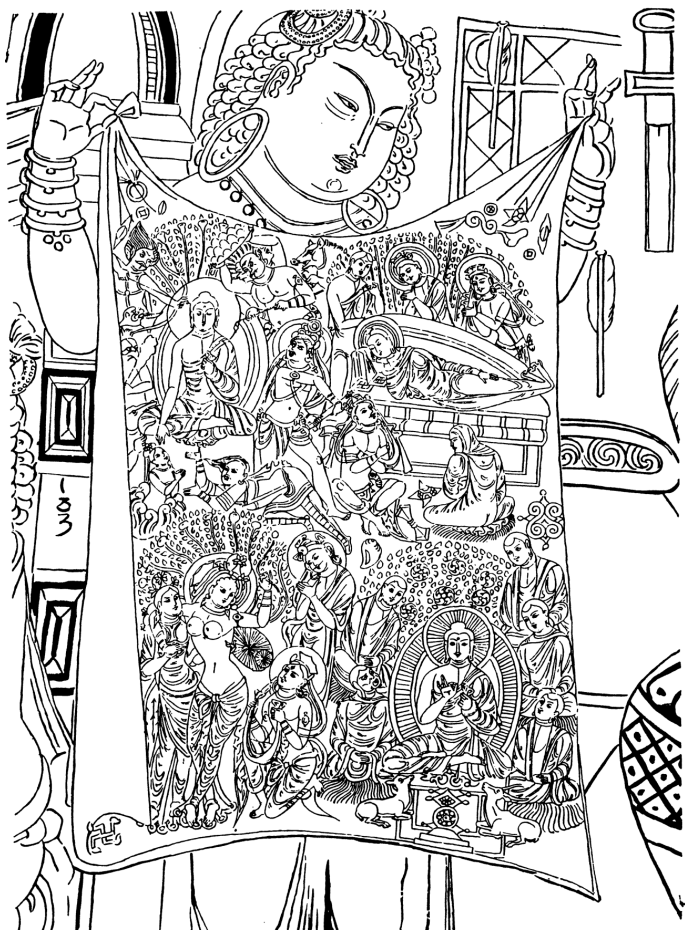


插图 6 之局部

这批洞窟皆于后甬道右壁绘一男一女相偕而立（插图 7）。有的学者认为是佛度善爱乾达婆的故事。^① 克孜尔描绘的乾达婆王均为男性，头上五髻，手持筌篲。但这类图像中的男性均为菩萨装束，头戴髻珠宝冠；女性穿龟兹服，夹持筌篲，第 80 窟的没有持筌篲；第 178 窟则有四人，左侧绘一老者和一供养者，三人围绕服菩萨装的男性，似与佛度善爱乾达婆的故事不完全相符，有可能是佛临涅槃时所说的拘尸那城往昔的圣王和夫人的故事：该圣王崇信佛法，功德无

^① 参见马世长：《克孜尔石窟中心柱窟的主室窟顶和后室的壁画》，载《中国石窟·克孜尔石窟（二）》。

量，国内富饶。“躬自入堂，净修梵行”，其大夫人、群臣等思念良久，集象、马、宝女等浩浩荡荡同往法堂拜谒。圣王给他们讲解了“人命短促，生者皆死”，“虽坏爱染，终当离别”的道理，并“劝修梵行”。圣王则诸欲皆断，“一一修习四梵住”，乃至涅槃，后“得生梵天”（《杂事》）。《长阿含经·游行经》译为善见王和普贤宝女，《佛般泥洹经》中也有这一内容，汉文译为飞行皇帝和第一嫡后。



插图7 第80窟后甬道侧壁的圣王和夫人像

这些窟的后甬道左壁有的绘梵天和帝释，如第80、179等窟，有的则绘头有肉髻的比丘，如第7、163等窟。此当为《长阿含经》中

的梵摩那比丘。经中说，当佛即将涅槃时，“梵摩那在于佛前执扇扇佛。佛言：‘汝却，勿在吾前。’阿难前白佛言：‘此梵摩那常在佛左右供给所须，当尊敬如来视无厌足。今者末后，须其瞻视而命使却，将有何因？’”佛答道，拘尸那城外“皆是诸大神天之所居宅”，今佛灭度，诸天要奉观，该比丘因于往昔曾手执草炬供养毗婆尸佛塔，今“威德光明瑛蔽”，命名诸天“不得亲近礼拜供养”世尊，因而“皆嫌此比丘当佛前立”。所以，把梵摩那绘在涅槃佛像的侧壁。这一故事《佛般泥洹经》中也有，汉文译为优和洹，早在克孜尔发展期的 171 窟后甬道左壁已有描绘。

有些洞窟如第 163、219 等窟还在涅槃像的脚侧画出树神。《长阿含经·游行经》叙述“佛不燃自燃”后说，“诸末罗等各相谓言，今火猛炽，焰盛难止，维舍利或能消尽，当于何所求水灭之？时佛侧有娑罗树神，笃信佛道。寻以神力，灭佛炽火”。第 163 窟右甬道还绘了头顶舍利塔的夜叉，应为《大般涅槃经后分》所述的罗捷夜叉盗佛牙舍利故事。

大概是由于所尊佛教宗派的不同，至今我们没有在莫高窟的壁画中看到这种涅槃经变图像。

四

公元八九世纪，莫高窟的涅槃经变仍然沿着民族化的道路发展。如盛唐时期的第 39、46、120、130、225、148 等窟和吐蕃时期的第 44、185、92、158 等窟都是用连环画形式表现的。公元 769 年建成的李太宾功德窟（第 148 窟）的涅槃经变，有 66 个情节、500 多个人物，内容丰富，气势磅礴。每组画面都有榜题，这主要依据慧观等整理的《大般涅槃经》（南传本）和《大般涅槃经后分》绘制的，也糅合了《摩诃摩耶经》、《佛入涅槃密迹金刚力士哀恋经》等。《大般涅槃经》是大乘经籍，所述十方诸佛请佛莫般涅槃等内容，莫高窟涅槃经变的画面中这种内容很多，而在克孜尔石窟至今没有见到。这与两者所尊佛教派别不同，对涅槃意义理解有异相关。

公元 8 世纪及其后，克孜尔石窟进入了衰落期，开凿洞窟很少，多是改建。以小型窟为主。壁画是大型立佛为中心、众圣围绕的因缘佛传和千佛为主。一些较大的洞窟后甬道仍绘涅槃经变，如第 197、198、227 窟等。第 198 窟的碳 14 测定年代是 760±75~760-100

年, 227 窟为 830 ± 95 年。这几个洞窟还凿有涅槃台, 上塑的涅槃像早已无存了, 后壁绘的涅槃背景或千佛仍依稀可辨。回鹘时期重绘而未完成的 43 窟也保存了涅槃台。这些洞窟的涅槃经变, 仍由几幅单幅图像组合而成, 但图像数量大大减少, 内容也简单, 绘画技术较粗糙。只有窟顶的大幅飞天存有昔日繁盛的余息。第 197、198 窟后甬道前壁绘荼毗, 仍残存举哀者俯身的痕迹, 可看出悲痛欲绝的情景。这些洞窟左、右甬道的壁画内容比较庞杂, 有因缘佛传、佛本生、因缘故事、立佛、千佛等。第 227 窟除后甬道前壁外, 其余各壁均绘横向方格的因缘故事。昔日辉煌的壮观景象已不见了。不过, 在龟兹其他洞窟, 如库木吐喇、森木塞姆等涅槃经变曾在 840 年以后的回鹘时期一度兴盛。

莫高窟在 840 年之后的归义军时代, 除个别洞窟 (如第 427 窟) 重绘外, 涅槃经变也销声匿迹了。

五

从上述涅槃经变比较中, 我们可以看出:

第一, 莫高窟与克孜尔一样, 涅槃经变最初都是以单幅构图的形式表现的。克孜尔是最迟在公元 5 世纪初已经盛行, 莫高窟在 6 世纪的隋代才出现。从图像构成上看, 显然莫高窟受了克孜尔的影响, 但内容却比克孜尔丰富, 画面也生动得多, 应当说它是克孜尔涅槃经变的发展。

第二, 公元六七世纪是克孜尔石窟的繁盛时期, 7 世纪的莫高窟也进入艺术的繁荣期。两处的涅槃经变内容更加丰富, 气势更加磅礴, 形象更加生动, 色彩更加艳丽。所不同的, 克孜尔是以增加单幅图来充实内容的, 莫高窟是以连环画形式而增加内容。这种演变反映了各民族传统文化的差异, 表现出本地区和本民族的特色。

第三, 随着佛教的发展演变, 两处的涅槃经变内容也出现差异, 而且这种差异越来越大。公元六七世纪, 克孜尔出现了一批根据小乘说一切有部《根本说一切有部毗奈耶杂事》等经典创作的图像。这里特别需要说明的是, 龟兹当时流行的佛经, 与我们现在所见的汉译佛经是不完全相同的, 当然克孜尔壁画图像也不可能与汉译佛经完全相同。德国人曾在克孜尔发现了一些梵文的《大般泥洹经》, 据研究认

为是小乘说一切有部的经籍。^① 这时，莫高窟的涅槃经变是按照南传本《大般涅槃经》和《大般涅槃经后分》等大乘经典绘制的。

第四，涅槃经变是克孜尔石窟的重要内容，几乎遍及所有的中心柱窟和大像窟，甚至有些方形窟内也表现了这一内容。莫高窟涅槃经变的内容丰富，气势磅礴，但仅有 14 铺。这一现象可能与两地的佛教发展和宗派信仰有关。龟兹较长时间主要信仰说一切有部和根本说一切有部，把“寂灭”、“解脱”看做是人生的理想归宿，认为“夫生有死，会合有离……贪欲无厌，消散人命，恋著恩爱，无有知足”，“为法无常，变易要归磨灭”、“唯得圣智谛见道者，而乃知足”（《长阿含经·游行经》）。只有涅槃才能“解脱”。不仅要灭今生烦恼，而且还要灭生死因果，“愚人以为天地无常，佛以为虚空。天地有成败，无不弃身者，善恶随身”。历经无数劫修业的释迦牟尼涅槃，才“断绝惑业”，“生死永绝”（《佛般泥洹经》卷下）。莫高窟新兴的净土宗吸引了广大信徒，只要专吟阿弥陀佛，死后即可往生净土，摆脱一切痛苦，无须累世苦修。

也有可能和弥勒信仰有关，小乘教认为，佛涅槃无数劫后，弥勒将降生阎浮提。克孜尔在绘涅槃经变的中心柱窟的主室前壁、门上方，多绘弥勒兜率天宫说法图。佛涅槃前曾告阿难：“我说是大般泥洹会，当复闻说《大般泥洹经》（《佛说方等般泥洹经》）。”所以，就是在以弥勒为主尊的洞窟，如第 58、114 等窟中也绘涅槃经变。《佛说弥勒下生经》说：“将来久远，弥勒出现”，法王即转轮圣王“国土丰乐”，“人民炽盛，街巷成行”。在佛教盛行的龟兹，统治者将作法王视为自己治国的“目标”^②，因而，在国王供养的第 175、205 等窟内大量描绘涅槃经变。莫高窟很少有这种涅槃经变与弥勒结合于一窟的。

第五，在莫高窟，《摩诃摩耶经》被糅合在涅槃经变中，这是儒家伦理道德观在佛教艺术中的反映，即佛教中国化的表现之一。这在中亚一些地区，如巴米扬石窟也有，但克孜尔至今仍未见到。这是一个很值得研究的问题。

同时，《摩诃摩耶经》所述与佛涅槃有关的内容，在其他佛涅槃

① 渥德尔著，王世安译：《印度佛教史》第三章注释称：瓦尔德斯密特版《大般涅槃经》是说一切有部的梵文本。

② 古正美：《再谈宿白的凉州模式》，载《敦煌研究》，1988（2）。

经中也没有。公元5世纪初，法显拜谒拘尸那时曾见到佛般泥洹处、须跋得道处、密迹金刚摔掉金刚杵处、金棺供佛处、八王分舍利处，“诸处皆起塔，有僧伽蓝，今悉现在”^①。但玄奘于公元7世纪到该地时，则见“停棺侧有宰堵波，是摩诃摩耶夫人哭佛之处”^②，所述其地的有关传说和《摩诃摩耶经》一致。当然，其后撰写的《释迦方志》等也有这一内容。这一变化也应引起我们的注视。

① 章巽：《法显传校注》，上海，上海古籍出版社，1985。

② 玄奘：《大唐西域记》，上海人民出版社，1977。

历史画廊^{*}

——库木吐喇石窟壁画研究

库木吐喇石窟位于库车县城西约 25 公里的库木吐尔村。北面，逶迤的琼勒塔格山脉起伏叠嶂，渭干河水穿过木扎提达坂后折而南向流经山前。汉文古籍称为丁谷山，清人谢济世于 1730 年巡视库车时，记载这里为“丁谷山的千佛、白衣洞”^①。徐松在《西域水道记》中说得更具体，“渭干河东流，折而南，凡四十余里，经丁谷山西。山势陡绝，上有石室五所，高丈余，深二丈许，就壁凿佛相数十铺，璎珞香华，丹青斑驳。洞门西南向，中有三石楹，方径尺，隶书梵字，镂刻回环，积久剥蚀，唯辨‘建中二年’字。又有一区是沙门题名……两岸有故城”^②，指的就是这里。现存的石窟群可分为两区，通称其为谷口区和大沟区（或窟群区）。在渭干河流进山谷的南口处，散布着 32 个洞窟，均开凿在河床东岸及其第一至第四沟谷内的悬崖峭壁上。从第四沟循渭干河东岸而北，约 2 公里处有一条宽约 20 米的大沟。大沟内外崖壁屹立，依壁凿窟，窟室密集，就是我们所称的大沟区，共有洞窟 80 座。大沟沟口南侧、渭干河的东岸是第 1 至 39 和 79、80 窟之所在，洞窟或凿在山脚，或开于山腰，鳞次栉比，

* 原载《中国美术分类全集·中国新疆壁画全集（4）·库木吐喇》。

① 谢济世：《戎幕随笔》，收入俞浩：《西域考古录》。

② 徐松：《西域水道记》卷一《罗布淖尔所受水上》。

气势磅礴。第40至51窟及73至78窟散布在大沟中，两崖高耸，仰首翘望，题名隐约，被称为题名沟。^① 沟口北侧、傍渭干河床有第52至67窟，拾阶而上，即到著名的“石窟五所”，第68至72窟。这里洞窟骈比相连，前有长廊相通，窟室高大，雄伟壮观。立在窗前，放目眺望，天山余脉耸立前方；俯首下视，河水激荡，惊心动魄，实是修行建寺的理想场所。上述谷口和大沟两区，现已编号的洞窟共112座。在谷口区第一沟的南面、渭干河之东岸是玉其吐尔遗址。遗址分北院、南院和东跨院三部分，其土坯墙迹仍依稀可辨。与此相对、位于渭干河西侧的夏克吐尔是一座佛教寺院遗址。早在20世纪初期，已被德、法、日、英等国的考古家盗掘，文物运至本国。^② 现仅残存些土墙遗迹和佛塔五处，有的佛塔仍巍然屹立。

库木吐喇是距丝路重镇龟兹首府唐代伊逻卢城^③最近的一处大型石窟群。公元630年，玄奘路经这里时，记载龟兹城西门外，般遮于瑟“会场西北，渡河至阿奢理贰伽蓝，唐言奇特”，其方位、地望等与库木吐喇村一带的遗存相符。^④ 和印度、中亚贵霜等国一样，龟兹的佛教寺院，尤其是大型寺院往往和国家的政治生活紧密地联系在一起，库木吐喇石窟也不例外。玄奘“闻诸先志曰：昔此国先王，崇敬三宝，将欲游方，观礼圣迹，乃命母弟，摄知留事。其弟受命，窃自割势”并“封之金函，持以上之”。王还后，果有构祸者曰：“王命监国，淫乱中宫”，弟请王启函，并说“王昔游方，命知留事，惧有谗祸，割势自明。今果有徵，愿垂照览”。王弟怀慈悲之心，赎五百牛之腐刑，而形具故。王以为奇特也，“遂建伽蓝，式旌美迹，传芳后叶”。这个传说说明，该寺院为龟兹国的政治需要而建立，其时代早于公元6世纪。玄奘到这里时，见此寺“庭宇显敞，佛像工饰。徒僧肃穆，精勤匪怠……国王、大臣、士庶、豪右，四时供养，久而弥敬”^⑤，正是该寺院的繁荣期，才受到国王、大臣的供养，实际上在龟兹国的政治生活中占有重要地位。史籍记载，龟兹国有“常以月十

① 黄文弼：《塔里木盆地考古记》。

② 晁华山：《库木吐喇石窟概述》，见《中国石窟·クムトラ石窟》，日本平凡社，1985。

③ 黄文弼：《龟兹都城问题》，见黄烈：《西北史地论集》，上海人民出版社，1981。

④ 晁华山：《新疆石窟中的龟兹风格》，见《中国美术全集·绘画编（16）·新疆石窟壁画》。

⑤ 以上引文见玄奘、辩机著，季羨林等校注：《大唐西域记》卷一。

五日晦日，国王、大臣谋议国事，访及高僧，然后宣布”的制度。当玄奘到龟兹“将近王都，王与群臣及大德木叉瓊多等来迎”^①，这位大德就是阿奢理贰伽蓝的住持。他会见玄奘时，龟兹国王的叔父，已出家的智月，坐在旁边。这些史实告诉我们，当时，这里是龟兹最重要的佛教圣地和政治中心，“并是耆女宿德，博学高才，远方俊彦，慕义至上”的文化中心。因而在中亚佛教文化及其寺院中占有重要地位。当然，这种政治、经济、文化繁盛的情况，也必然会在它的壁画艺术中表现出来。

唐代是我国佛教文化发展的极盛时期。不仅民间信仰广泛，统治阶级也利用它作为争权夺利的工具，使佛教进一步与政治的变化休戚相关。如武则天就曾信任僧人怀义和《大云经》，把自己的掌权说成是弥勒授记，抹上了一层宗教色彩，并于689年诏“天下各州置大云寺”。705年，中宗复位后，又“令天下诸州立龙兴寺”，安西也不例外，遵令而建大云寺、龙兴寺。公元648年，唐朝政府统一龟兹，移置安西大都护府于龟兹首府伊逻卢城，并统辖龟兹、毗沙、疏勒、碎叶（后为焉耆）四镇，推行唐朝政令。正如慧超所记，“龟兹国，即是安西大都护府，汉国兵马大都集此处”^②。他们在库木吐喇穿崖凿窟，修建寺院，把中原的佛教思想——大乘佛教及其规仪、彩塑和绘画艺术等带到这里。从此，库木吐喇成为安西大都护府官员贯彻唐朝有关政令，及其眷属礼佛求福的一处佛教圣地。日本探险队曾大谷在库木吐喇切割走中原僧人供养书的题名，其中一方墨书“大唐□严寺上座四/镇都统律师□道”^③。中原僧人为四镇的都僧统，管理西域的宗教事务，居于领导地位，影响很大。当时的库木吐喇与龟兹其他石窟不同，是中原大乘佛教及其艺术，和当地龟兹风格壁画同时盛行的石窟群。新罗国高僧慧超于727年路经龟兹，在其《往五天竺国传》中记载，“龟兹国，足寺足僧，行小乘法，食肉及葱韭等也。汉僧行大乘法”。安西“有两所汉僧住持，行大乘法，不食肉也。大云寺主秀行，善能讲说，先是京中七宝台寺僧□。大云寺维那，□名义超，善解律藏，旧是京中庄严寺僧也。大云寺上座，名明恽，大有行业，

① 慧立、彦棕：《大慈恩寺三藏法师传》卷二，北京，中华书局，1983。

② 慧超记载请参看王仲犛著，郑宜秀整理：《敦煌石室地志残卷考释》中之慧超《往五天竺国传》残卷考释，上海，上海古籍出版社，1993。

③ 《西域考古图谱》下卷，日本国华社，1915。

亦是京中僧”。“龙兴寺主名法海，虽是汉儿，生安西，学识、人风，不殊华夏。”因而，在壁画艺术上，汉风和龟兹风格的绘画同时并存，也是这一时期库木吐喇石窟的特色。

公元840年，回鹘遭黠戛斯进攻，离开漠北，“其相驱职与庞特勒十五部奔葛逻禄，残众入吐蕃、安西”^①。奔安西的庞特勒，后来自称可汗，但他何时在安西建立政权，史籍记载不详。公元843年，黠戛斯欲攻安西、北庭，请唐政府出兵应师，丞相李德裕以为不可，并说“即是灭一回纥：而又生之，恐计非便”^②。可见当时安西已归回鹘管辖。《资治通鉴》唐宣宗大中二年（公元848）记载，“其别部庞勒，先在安西，也自称可汗”，《旧唐书·回纥传》也说，大中二年“庞勒已自称可汗，有碛西诸城”，也就是说，至迟在848年，回鹘人已在安西建立了政权。因而，龟兹成为回鹘诸部向往的地方，即“皆西向倾心望安西庞勒”，连遏念可汗也欲至安西。856年（唐大中十年），宣宗诏命曰：“庞特勒今为可汗，尚寓安西，众所悦附……当议特举册命。”^③并遣吏往慰谕。奔安西的龟兹回鹘王“住居延城，其国王自称师子王”，伊逻卢城又成为回鹘的首府。迄今为止，我们还没有发现龟兹境内的回鹘人信仰摩尼教的遗存。而从石窟的壁画来看，回鹘人统治龟兹后，很快就接受了当地人民的信仰，尊崇佛法。这时正值大乘佛教广为流行，密宗弘布之时，回鹘人也尊信大乘，尤以密教为最，其壁画内容，基本与中原相同。在艺术上，首先以汉风为基础，又吸收龟兹风的东西，更主要的是，发扬自己的文化传统，而形成符合本民族爱好和审美观的风格和特色。位于龟兹东境的森木塞姆石窟和苏巴什佛寺遗址，仍残存着一些回鹘时期的壁画和回鹘供养人像。但保存回鹘壁画最多，内容最丰富，最能反映龟兹历史文化的却是库木吐喇石窟。

关于密教问题。公元4世纪，龟兹王子帛尸梨密多在建康（南京），曾译出《佛说灌顶经》和《孔雀王神咒经》等陀罗尼门经典。恰巧，19世纪末又在库车发现了梵文贝叶《孔雀王神咒经》残叶。说明杂密的经籍，很早就在龟兹流传，并有着较广泛的社会基础。格伦威德尔在《古代库车》一书中，引用藏文资料，提到一个传说，“中国

① 《新唐书·回鹘传下》。

② 《旧唐书》卷一七四《李德裕传》。

③ 《册府元龟》卷一二八。

皇帝的一个儿子来到伊逻卢（Mirli）城，他摧毁了所有耆那——尼乾斯和时轮乘信徒们的信仰，而重新建立了佛教信仰的寺窟”^①，说明在唐政府统一龟兹前，密教在这里已经有了一定的发展。七八世纪在安西所译的佛经中，据我们所知，大都是密宗经籍，如公元730年（唐开元十八年），由安西节度使吕休璟表荐入朝的东天竺三藏达摩战涅罗（唐言法月）献上的《大威力乌枢瑟摩明王经》、《秽迹金刚说神通大满陀罗尼法术灵要门》和《秽迹金刚法禁百变法》三经，就是北天竺三藏阿质达霰早在安西译出的。龟兹沙门地战上湿罗（唐言真月，字布那羨，亦称利言）曾拜法月为师，记持《月灯三摩地经》和《瑜伽真言》等，于726年受具足戒。密教经籍已成为僧人修持的主要课程，在龟兹佛教中占有重要地位。后来，“利言随师以充译语”至长安，又协助法月译出《普遍智藏般若波罗密多心经》^②。又敦煌经卷P.7912号《佛说金刚坛广大清净陀罗尼经》抄本的跋语说：“近刘和尚法律昙倩于安西翻译，至今大唐贞元九年，约四十年矣！”^③那就是说，该经译于公元750年左右。看来，安西当时也是我国密教发展的中心之一。这些经籍的翻译，助长了中原，尤其是长安翻译密宗经典和建坛灌顶热潮的发展。库木吐喇的壁画，曲折地反映了这些史实。

随着历史岁月的流逝，兵燹干戈，江山换代，信仰易宗，特别是20世纪初，外国考古家的盗掘，以及大自然的侵蚀和破坏，昔日那种崇楼高阁，宝塔殿宇林立的宏伟寺院，已变成残垣断壁了；洞窟的四壁和券顶，还有地面上，彩绘的一个个立体式佛国世界，纷纷坍塌脱落，库木吐喇石窟中没有一个洞窟的壁画保存完整无缺，仅存些残壁、塔基的遗迹和壁面腐蚀的洞窟。然而，就是这残存的112个洞窟和丹青斑驳的画面，像一座历史画廊，诉说着龟兹的沧桑变迁，传递着昔日那种令人难以抑制的激情。同时，也是东西方文化艺术荟萃交融之瑰宝。

库木吐喇的112个洞窟，按其用途可分为：佛堂、讲堂、僧房、影窟等。^④ 主要在佛堂，还有部分讲堂和影窟，约48座洞窟保存了

① 承蒙管平和巫新华先生译为汉语，特此致谢！

② 《贞元新定释教目录》卷第十四。

③ 陈国灿：《八、九世纪间唐朝西州统治权的转移》，见武汉大学编：《魏晋南北朝隋唐史资料》第八期，1986。

④ 晁华山：《库木吐喇石窟的洞窟分类与寺院组合》，见《新疆石窟·库车库木吐喇石窟》。

部分壁画或壁画痕迹。按其时代可分为三个时期：

（一）龟兹王国时期，大约为公元五六世纪，其中又有前、后之别。前期以谷口区第 20、21、22、23、27 窟为代表。后者，有谷口区的第 17 窟和大沟区的第 33、23、46 等窟。

（二）安西大都护府时期，公元七八世纪。代表性洞窟有龟兹风格的大沟区第 63、58、50、34 和 43 窟等，汉风格的第 11、14、15、16 和 73 窟等。

（三）回鹘时期，以第 10、12、38、45、75、79 等窟为代表，是公元 9 世纪及以后彩绘的洞窟。



散布在谷口区北岸第二沟谷峭壁上的第 20、21、22、23 和 27 窟是库木吐喇现存最早的洞窟。由于千百年的风沙剥蚀，烈日暴晒，河水渗透，大都坍塌毁坏，仅有 1977 年发现的第 20、21 窟的洞窟形制保存比较完整。主室平面呈方形，第 20 窟地面残存一横长方形的狮子台座，上塑的主尊像已碎为泥块，散落在台座四周。窟顶是在平顶中央，凿一半球状穹窿，称为穹窿顶窟。在窟门内长长的门道两侧，各凿一圆拱形龕，而第 21 窟仅在左侧凿出一龕（插图 1）。^①

这几个洞窟的壁画题材，主要是尊像和佛传图，以佛和菩萨像为最多。从穹窿顶中心莲花图案中，画出若干条辐射线，把窟顶分成条条梯形纵幅，尊尊佛和菩萨立于盛开的莲花上，第 20 窟为佛和菩萨交替而立，第 21 窟则全绘菩萨像，有的脚两侧还各涌出一身供养菩萨。第 21 窟穹窿顶的菩萨像是早期壁画风格的典型代表：在淡土红色和蓝灰色相间的背景中，飘动着朵朵白花，十三身菩萨，除一身外，均双双相对而立，或提净瓶，或持莲花，或托钵，或捧花绳……供养（插图 2）。当你抬头仰望穹窿，一身身佛和菩萨从天际徐徐降临人间，超脱高雅。从第 22、23 和 27 窟塌毁的穹窿和侧壁间的平顶上，仍可看到围绕穹窿的小坐佛，在其四隅绘坐佛像或说法图，两角隅间翱翔着供养飞天。有的洞窟，如第 20 窟左侧壁上方，相间绘圆拱和梯形龕表示天宫，佛和菩萨结跏趺坐在龕内，手持禅定印契。

^① 沙比提·阿合买提：《谷口区第二〇、二一窟研究》，见《新疆石窟·库车库木吐喇石窟》。

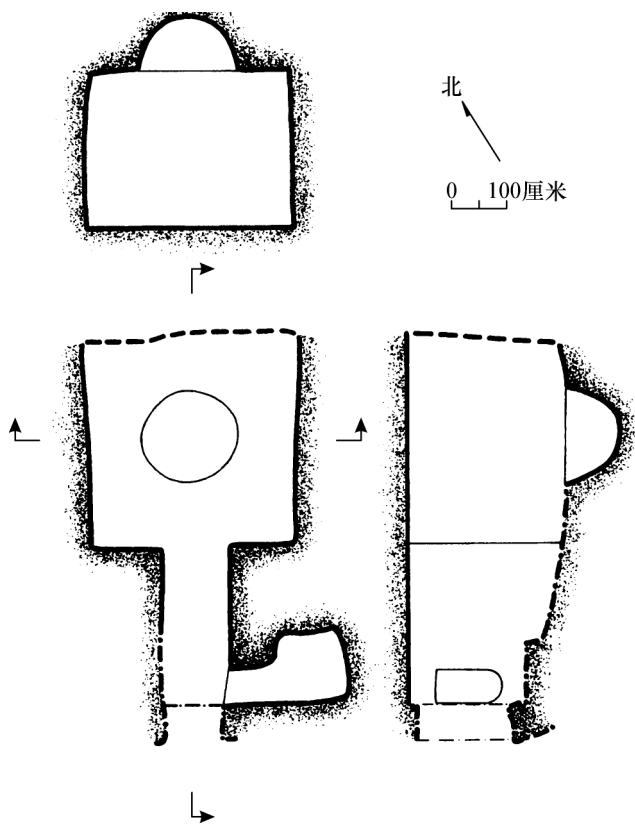


插图 1 谷口区第 21 窟平面图

其次是佛传图，描绘释迦牟尼的生平事迹，或其成道后，游方说法教化的圣迹。主要布局在主室侧壁，以连续方格的画面，一幅幅铺陈出来，一格一画，犹如连环画形式。画面简洁，佛坐中央台上，两侧各有一或二人，表现故事内容。第 20 窟左壁绘六排，每排有十格，共计 60 幅画面。

佛传图最完整的，要算是第 20 窟门道右侧龕内的降魔变。这是库木吐喇，以至龟兹石窟中现存唯一的一组塑绘结合的代表作，因而，显得更加珍贵。龕的后壁影塑头光和身光，并敷彩。圆雕的佛像结跏趺坐在凸起的方形台座上，两侧各有一兽头，应为狮子。佛像的比例准确，脸呈卵圆形，头略前倾，眼睑下垂，两手相交置腹前，持禅定印。这是表现释迦“于菩提树下，狮子座上”，深心寂定，面目清静，如日初升，如莲出水不染着的情景。右侧壁绘三魔女诱佛图。



插图 2 谷口区第 21 窟窟顶的菩萨像

位于画面后边的两身“美貌善仪容，种种惑人术”，正在“示显种种媚惑谄曲之事”。中央的一身“形体衰老悴，如花被重霜”，佛以神通力已使之变为老姬。与此图相对的左侧壁绘众魔怖佛图。诸魔气势汹汹的畏怖相，与面带微笑、镇定自若的佛像形成鲜明的对比。塑像突出了主题，绘画补充和延伸了内容，塑绘巧妙组合，共同表现一个情节、主题的艺术形式，是后来龟兹壁画中常常采用的艺术手法。

供养人是出钱修窟的施主，也是现实人物的真实写照。这些洞窟中的供养人像较少，仅在第 20 窟门道右侧壁与拱形龕的左侧隐约可见五身。他们内穿圆领贯头衫，外着束腰对襟袍，腰系环状带，上挂荷包，背后佩剑，足蹬黑色长筒靴，左手伸向前方，似在持物供养。遗憾的是，这几身供养人的头部剥落，面目不清，发式不明。

库木吐喇早期壁画的造型，强调健壮之美。^① 体型稍粗短，头略大，胸宽，腰细，臀肥，身体呈“S”形扭曲，表现出印度舞蹈造型的特征，有着优美的韵律感（图版二八）。人物脸形略现方圆，发际离眉较近，眼与眉间距离较宽，鼻直而高，直通眉际，眼睛大，巩膜白，强调下眼睑的那条眶线。佛头有肉髻，眉间有白毫，双目微闭而下视，祥和仁慈。身披的袒右或通肩袈裟显得厚重，袈裟上的褶皱从左肩和胸部向外放射，布满全身，与犍陀罗的石雕佛像相似。菩萨头戴髻珠宝冠，发辫或髻发垂肩，缙巾后扬，袒上身，佩璎珞、项圈、臂腕钏，华带饰身，腰结长裙，帔帛下垂。唇边蝌蚪状的小胡子和深邃的眼神里透出中年人那种深沉老练的神态，与犍陀罗菩萨相似。而供养人的体型却比较清瘦，两腿修长，是龟兹人形象的真实写照，也是后来龟兹风壁画人物造型的原型。这些人物形象，不论是佛或菩萨，还是供养人，身体的重心一般都放在一只脚上，好像正在走动，可以说是这一时期人物造型的特点。

装饰性是壁画艺术的重要因素。库木吐喇和龟兹其他石窟一样，以讲究对称均衡而著称，不过每个时期的表现形式却各有特色。这些早期洞窟重视运用对称法则增强壁画的装饰效果：洞窟形制和壁画布局，以中线为轴，左右对称；穹窿顶中心装饰大莲花，条幅内的佛和菩萨围绕莲花，双双相对而立，统一协调；佛和菩萨像脚两侧的供养菩萨相对称，又与主像立佛和菩萨相呼应。佛传图布局在一个个方格中，是犍陀罗佛塔上大理石浮雕的绘画化。画面中，以佛为中心，两侧相对布局有关人物和道具。处处表现出对称，增添了壁画的条理、均衡、呼应、和谐之美。

壁画的装饰性还表现在装饰图案的大量应用上。重视意象效果的装饰美，是龟兹人传统的审美趣味。在长期的历史发展中，形成了自己的独特爱好和传统的图案纹样，主要是利用几何图案，如三角、锯齿、菱格、四瓣花、圈点纹等。穹窿顶周围饰三角形垂帐纹，各铺佛传图间用直线和圈点纹相间，第21窟描绘的建筑中，以变体几何纹样填充。莲花清净无染，佛以莲花喻妙法；弥勒之净土以莲花为所居；世人以莲花为供养，当然也是壁画中常见的装饰图案，不过龟兹人常常把它图案化。这些洞窟的窟窿顶中心饰一朵大莲花，也许是表示佛国净土。中央绘出莲蓬，周围三至五层莲瓣重叠（插图3）。第

① 袁廷鹤：《龟兹风壁画初探》，载《新疆艺术》，1984（6）。

21 窟还在莲蓬和莲瓣间饰一圈红、绿相间的筒瓦状带，内填鱼鳞纹。莲花外又绘一圈红地白色六瓣花图案，清新细腻。富于变化的蔓藤卷草纹是壁画的重要装饰图案，装饰在平顶四周的单叶，忽而卷曲在藤的左侧，忽而在其右侧。第 21 窟左壁表现天宫的六面形方柱上的蔓藤，盘绕成圆状，活泼流畅。横枋上的卷叶，上下相错，具有节奏感。满铺侧壁和前壁的白色卷草，叶脉屈曲，叶片茂盛。

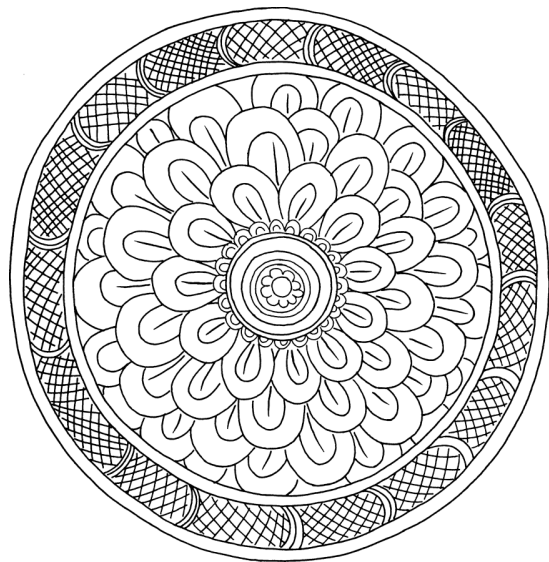


插图 3 穹隆顶的莲花纹图案

线条和晕染的巧妙结合，是龟兹壁画表现艺术形象的惯用技法。以线概括轮廓，用色晕染肌肤，表现人物的立体感，两者相辅相成，缺一不可。但线和晕染技法也随着时代的前进而变化。库木吐喇早期壁画是用黑线勾勒袈裟、长裙和帔帛等轮廓。描绘人体的肌肤，如面、手、臂、足和袒露的胸腹等则用土红色线条，内配以浅橘红色的晕染。手、臂和足用一面染法，一般以晕染外侧为主，胸腹则晕染两侧。一面染和两面染法结合使用，赋予形象以立体感。画家对人物面部的晕染颇费功力，首先用橘红色染出脸庞下轮廓、鼻侧、眉与眼间和下眼睑，突出两颊的光泽。再用白色渲染上眼睑、鼻梁和下颚，描绘出的人物面部白皙光亮，形象富于感染力。

这期壁画的色调是一种重彩厚涂的色彩技法。各壁都涂以深重的地色，尤以土红为最多，用蓝和石绿色对比。但在土红色中加入适量

的白粉，蓝色调成灰蓝，色泽柔和，又保持了石绿色的纯净和土红色的沉稳。画家特别注意色彩的配置，穹窿顶上，在蓝灰色的背景中，人物的裙帔多用红色调；土红色背景，则配以石绿、蓝灰。鲜艳不俗，谐调柔和。衣饰上的褶襞一般是用深于底色的线提勾，如土红、石绿色裙帔上用黑线，也有以一种色彩的同类色深浅相间涂出褶襞，立体感很强。

这种穹窿顶方形窟，在新疆西邻的阿富汗巴米扬和弗拉底石窟也有，是古代中亚建筑形式的反映，也可能是对印度佛塔半球状顶的继承。两侧壁图案化的柱子，长长的门道，使人联想起印度和犍陀罗的佛塔建筑。巴米扬和弗拉底的洞窟多绘佛像，和库木吐喇这几个洞窟同样是以尊像为主，被认为是大乘佛教流行的题材。5世纪时的龟兹石窟也有描绘大乘佛教的图像。据汉文史籍记载，早在公元4世纪，法师鸠摩罗什就“于龟兹帛纯王新寺，得《放光经》”，“后于雀梨大寺读大乘经”，“停住二年，广诵大乘经论，洞其奥秘”，为大乘佛教在龟兹的发展敞开方便之门，因而僧纯、昙充等说他“才大高明大乘学”。当时，作为我国和中亚佛教中心之一的龟兹，大乘和小乘、律师、禅师、秘密师等各派同样繁荣。^① 这种局面，大概在鸠摩罗什入关后仍然延续了相当长的时间，直到公元5世纪，库木吐喇可能仍是龟兹大乘佛教的中心，谷口区第20窟的碳14测定数据为公元413—571年，与上述分析吻合。^②

这时期的壁画艺术受外来影响，尤其是犍陀罗的影响较大，人物的造型和服饰表现得最为突出。同时，也有中原地区的東西，如天宫上方的云气纹和天宫椽头上的兽头图案，但主要的却是龟兹地区自己的佛教艺术。它不像犍陀罗那样用石雕的形式表现，而是塑绘结合，泥塑主尊，以绘画形式表现内容和故事情节。在人物造型、线和色泽运用及讲究装饰意象效果等方面，或深蕴着后来龟兹壁画风格的因素，或保持了当地的传统，沟口区第22窟菩萨的造型和27窟的供养飞天表现得更加明显。天宫中出现的梯形龕，可能也是龟兹建筑形式的反映。

大约在公元6世纪及以后，说一切有部和根本说一切有部前后在

① 拙文《画壁虹桥——森木塞姆石窟概述》，见《中国美术分类全集·中国新疆壁画全集（5）·森木塞姆克孜尔尕哈》。

② 本文所引年代测定数据，均由中国社会科学院考古研究所实验室测定，特此致谢！见《新疆吐鲁番和南疆地区部分石窟年代测定报告》，载《考古》，1991（11）。

龟兹盛行，并逐渐占据统治地位，克孜尔石窟成为其中心，繁荣昌盛。当龟兹王“引构突厥”平息了都城的一场斗争，把首府迁回绿洲西部的中心——伊逻卢城后，库木吐喇的地位愈益显得重要，出现了王室贵族的供养窟，并以克孜尔的龟兹风格窟为模式，开凿了一批中心柱窟。不过，此时的克孜尔已经度过它的形成期与发展期，跨进繁荣期，库木吐喇的这时期的石窟相当于克孜尔繁荣期的早期，其中谷口区第17窟和大沟区的第33、23、46窟最为典型，第33窟的碳14测定数据是公元426—599年。虽然这时龟兹境内诸石窟的壁画都有共同的特色，表现出强烈的龟兹风格^①，但每一个窟群又都有自己的个性，库木吐喇也不例外。

首先，这期洞窟的形制主要为中心柱式，即在主室凿出一个连接窟顶和地面的方形大柱，将洞窟分为主室和左、右、后三个行道，供礼佛时右旋（插图4）。前室大部分塌毁。主室和左、右行道呈纵券顶，后甬道顶是横券式。第33窟保存了前期的形制，为穹窿顶方形窟。谷口区第17窟是中心柱窟，但主室券顶仍呈穹窿。这些洞窟的主室正壁中央开龕，沟口区第17窟左、右行道口上方和两侧壁也开一龕。

洞窟的主尊是释迦牟尼塑像，布局在主室正壁的龕内，龕两侧和上方的半圆形壁面上彩绘壁画。承袭前期的艺术手法，由塑像和绘画组合而成梵天劝请^②，或称帝释窟说法图，是克孜尔繁荣期出现的新内容，在龟兹诸窟中频繁出现。位于龕中的塑佛像是故事的主题，早已荡然无存，龕周围的绘画补充和延伸了内容。第46窟龕上方半圆形壁面中央的梵天和帝释相对而坐，梵天众和忉利天众围绕，般遮伎坐在佛龕右侧，后面的飞天为他带来琉璃琴，龕右侧是其眷属。这种画最能体现龟兹壁画构图的特色——满而极讲究装饰性。在这有限的壁面上，描绘了23身动态各异的天人形象，画面热烈拥挤，但运用对称法则处理得紧凑规整，排列有序，富有韵律感。

主室窟顶，第33窟仍是佛和菩萨立像。谷口区第17窟穹窿顶坍塌，仅见平顶上的水生动物。第23、46窟为纵券顶，和克孜尔一样，中脊绘天象图，依次为日天、游化佛、风神、金翅鸟和月天。以四方

① 谭树桐：《丹青斑驳 尚存金碧》，载《美术史论》，1988（1）；晁华山：《新疆石窟中的龟兹风格》，见《中国美术全集·绘画编（16）·新疆石窟壁画》。

② 关于这类图像的定名：德国人称为帝释窟说法，有人认为是梵天劝请。其内容与《佛顶尊胜陀罗尼别经》所述造像一致。我是根据各不相同内容和背景而区别定名的。

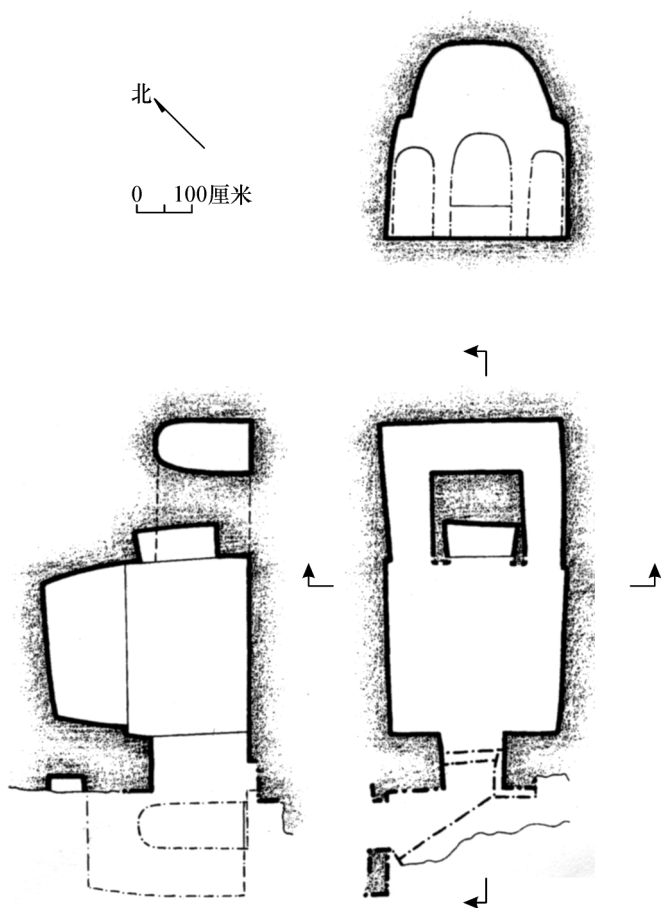


插图4 第23窟平面剖面图

连续形式交错延展的菱形格纹，从中脊一直延伸到两侧壁上沿，灿烂温馨，充满艺术情趣，是龟兹壁画的特色之一。菱格内填因缘故事图。这是描绘佛所说“诸佛法本起因缘”的故事画，是佛教重要教义，龟兹佛教着重宣扬的内容。第46窟每侧有六排，每排六或七幅，共81幅因缘故事，内容丰富。这些故事大部分取材于《杂宝藏经》、《撰集百缘经》，也有的出自《普曜经》、《生经》等，不少被收集在《法苑珠林》中，当然还有一些至今未能识别。这些画面都是以坐佛为中心，故事内容由位于佛两侧的人物或道具表现，我们称为“龟兹模式”。整个菱格上下端的三角形内分别绘动物和本生故事画。

主室左、右侧壁沿袭上述谷口区诸洞窟，对称地描绘方格佛传图，第23窟右壁保存了六幅（插图5），各幅间仍以直线和圈点纹相间。但佛两侧的人物比过去增多，且形象更生动。



插图5 第23窟的佛传图

在其他龟兹洞窟中，主室前壁门上方的半圆形壁面，一般绘弥勒菩萨于兜率天宫说法图。第46窟残存的弥勒，头有肉髻，身着褊衫，坐树下，可能是表现弥勒下生于龙华树下说法的情景。在佛座前，还描绘了一身穿绿色束腰长袍，帔帛绕臂，右手秉灯的供养者，正在翩翩起舞，迎接弥勒。这是库木吐喇石窟增加的新内容。

涅槃经变在龟兹石窟中占有重要地位，一般布局在后行道，甚至包括左、右两行道。库木吐喇的涅槃经变很有特点：后行道前壁为焚棺图。长方形棺四周烈火熊熊，上方佛塔耸立，棺右侧站一比丘，右手托钵，左手上举，正在洒着什么。下方绘出一双佛的脚印。棺左侧上方，帝释天手持长竿挑一罐正在倒水，下方密迹金刚交脚而坐（插图6）。这是根据《大般涅槃经后分》而绘制的。该经说，迦叶闻佛涅槃，急速赶来“号哭哽咽，闷绝踏地”，良久乃醒，问“如何得开大悲圣棺？……尔时如来大悲平等，为迦叶故，棺自然开”。众弟子痛哭，重新棺殓，“世尊大悲，即现二足千辐轮相，出于棺外，回示迦叶”。因而，画面中绘出一双佛足。当荼毗时，天人力士等点火不燃，“如来以大悲力，从心胸中火踊出棺外，渐渐荼毗，经于七日，尔乃方烬”。但火势不灭，四天王、海神等持无量香水而注，火势如

故。“尔时帝释持七宝瓶及供养具，至茶毗所，其火一时自然灭尽。”因而画面上，比丘托钵洒水，帝释挑罐倾倒。后甬道后壁中央，在城门上方绘出独卢那和分得舍利的八王。两侧绘争舍利图。第23窟的象兵，举旗帜，持长矛。第46窟战士擎的竿上，有龙头纛，耐人寻味。这种构图和克孜尔那种佛右胁而卧，天人力士等围绕，根据《长阿含经·游行经》绘制的不大相同，更有别于按《根本说一切有部毗奈耶杂事》而绘制的图像。^① 这种区别反映出库木吐喇和克孜尔僧侣尊信佛法的微妙差异。更有趣的是，第23窟后行道左、右侧壁分别绘出蠡髻梵王和天女。而第46窟后行道右壁有一幅故事画，中央的立佛，左手托一山状物，左侧有一猴形人。

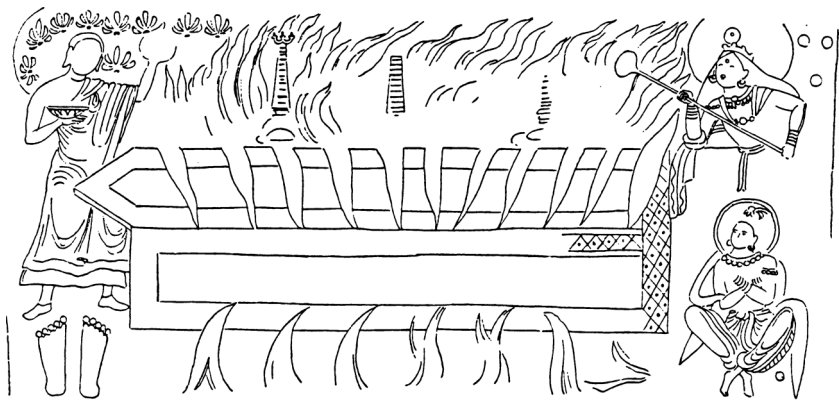


插图6 第46窟焚棺图

左、右行道的外侧壁均绘供养人像，一般是前面有僧人引荐，后有数身世俗人相随。谷口区第17窟被切割殆尽，仅后行道和左行道残存几身供养人像痕迹。第23、46窟在两行道外侧壁绘供养人，勒柯克切割了第23窟左行道外侧壁的龟兹王子等和右行道外侧壁的贵族供养像（插图7）。王子身穿的袍服与克孜尔第205窟供养人的服饰相同。第46窟右行道现仍隐约可见一身男性和四身女性供养人像，其衣冠服饰和克孜尔朶哈第11、13、14窟的供养人相似，但衣料上的图案大不相同，第46窟的时间可能比后者要早一些。

^① 拙文《克孜尔石窟与莫高窟涅槃经变图像比较研究》，见《1990年敦煌学国际研讨会文集·石窟考古编》。

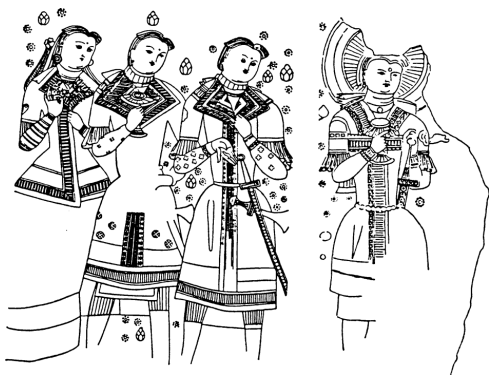


插图 7 第 23 窟供养人像

这几个洞窟的人物造型已经完全龟兹化了。画家对自己的同胞观察得细致入微，特别是对日常生活中的欢乐和喜悦深感兴趣，塑造出来的人物以亲切甜美而感人。第 23 窟左行道内侧壁的立佛就具有龟兹人特征，比例准确，两腿修长，造型丰满而不臃肿。那圆浑的脸形略显扁平，是《大唐西域记》中“生儿以木押头，呈匾匾状”的形象注释。在满月般的颜面上，五官较小而集中，发际到眉间距离较大，纤长的细眉如弯月，高而俊俏的鼻梁与眉相接，一双鱼形眼睛透出神情，那稍呈弯曲的体型自由自在，舒适优雅（插图 8）。龟兹画家还注重人物的心理刻画，传神“阿堵”间，而且配合以人物的动态、手势等，完整而充分地表现人物的精神状态，达到共同传神的境界。如第 23 窟佛传图中的几身比丘比较典型，他们同样聪慧英俊，善良虔诚，但每人都有自己的个性。如鹿野苑初转法轮中坐于佛左侧的比丘，表情安详，头微右倾，目光下视，两手相叠置腹前，似乎正在思索，加强了人物的静感，画家用形体的姿势烘托出内心的情感。立于佛右侧的比丘，头较端正，两手拇指相接，面露微笑，刻画出了另一种精神境界，即对佛法领悟后产生的喜悦。下面一幅图中的比丘，尤为俊美可爱，头微左侧，右手伸开扞于胸前，显示出人物的温顺虔诚，衬托出佛法的威力。

龟兹壁画的绘画技艺，正如《历代名画记》中叙述尉迟父子那样，“小则用笔紧劲，如屈铁盘丝，大则洒落有气概”，又“用色沉着，堆起素绢而不隐指”^①，表现出来的形象，“佛像及脱皮白骨，匠

① 汤垕：《画鉴》。



插图8 具有龟兹人特点的天人像

意特险，又如变形三魔女，身若出壁”^①，完整地概括了龟兹壁画的特色。龟兹壁画的人物造型，用线勾勒轮廓，晕染表现质感。这些线的特点是用笔紧劲，如屈铁盘丝，沉着，圆转，洒脱，显示出肌肤丰满柔软的弹性，富有抒情的成分，又注重变化。如第23窟行道立佛袈裟上的褶襞，洒脱流畅；券顶因缘故事画中，坐佛衣着上的线条紧劲匀称。晕染也有区别，第23窟佛传图中的晕染，淡而柔和，但券顶的则较强烈，强调远效果。而第46窟的券顶中，画师以圆状体概括人体的胸、腹、手掌和上臂，并在周围施以晕染，把下臂、腿、脚等晕染成棒状体。由于年久变色，色泽显得深沉，表现出极强的立体感，粗犷概括，倒也别有一番情趣。第46窟行道内侧壁的供养比丘，画家在泥层未干透的墙面上，先用尖状物刻画出人物裸体的轮廓线，再敷彩画出衣饰，勾勒衣纹，晕染凹凸，透过袈裟表现出人物优美的体型。又使衣内刻画出的饱满的肉体，与衣外晕染出的圆浑肌体，形成虚实的鲜明对比，融为完整的人体形象。人体美，在这里得到了充

^① 段成式：《寺塔记》卷下。

分的体现，表现出龟兹人对人体的审美趣味，可谓是龟兹画家独具匠心的一种创造。

二

公元7世纪初，库木吐喇石窟方兴未艾，欣欣向荣。648年，唐朝政府统一龟兹，并迁安西大都护府于伊逻卢城，带来了中原的大乘佛教和汉风壁画艺术。位于首府附近的库木吐喇开始进入龟兹佛教和中原佛教、龟兹风壁画和汉风壁画，同时并存，互相影响，共同发展，繁荣昌盛的新阶段。

这一时期的洞窟主要分布在大沟区，属于龟兹风的洞窟有第63、2、58、50、29、34和43等窟。这些洞窟除继续保持了前一时期龟兹壁画的内容、布局和风格外，又打破了旧有的程式，如简化了天象图，出现了毗庐遮那佛像、塔中坐佛、横列因缘故事，甚至菱格坐佛、方格坐佛等内容。

第63窟是库木吐喇保存比较完整的一座大像窟。主室正壁残存大型立佛像的痕迹，两侧的菩萨仍然面佛而立，合十供养。满铺窟顶的菱形格纹内，填充龟兹模式的因缘故事画，上端半菱格中的佛本生故事图鲜艳夺目。左、右侧壁可见3排，每排5幅佛传图。后行道的涅槃经变也承袭前期前壁绘焚棺，后壁为八王分舍利的特点。但券顶中脊的天部不像其他龟兹窟那样画出日天、月天、金翅鸟等内容，而是将中脊涂成绿色，由两侧菱格突起的绿、蓝、白色山峦相接，是天部的一种简化，也许表示净土。券顶两侧的菱形格纹，大量运用晶莹鲜明的石青色，和相近色石绿相结合，构成冷色基调，更显得洞窟高敞雄伟。因缘和本生故事画中，佛及弟子的土红色袈裟和晕染人体的橘红色，增强了画面的对比度。这些鲜艳的色泽，突出了龟兹壁画的特色，使人物形象更富立体感。画师在描绘艺术形象时，似乎并不着力于内心的刻画，而更多地强调人物的造型美。如萨埵那太子本生，过去那种为拯救一切有情，牺牲自我的悲壮气氛没有了，太子那优美的体型，修长的双腿，俯身跳崖，交脚卧地的姿势，飘动在窟顶上端，好似美丽的飞天缓缓而来（图版二九），给人以美的享受，而不是宗教的激情。

这期洞窟中描绘最精美的要算是第58窟了。这是典型的龟兹式中心柱窟，顶呈纵券式。主室正壁开大龕，龕内的塑像与龕外绘画组

成帝释窟说法图：龕右侧乾闥婆弹奏着琉璃琴乐佛，左侧帝释天及妃以四十二事问佛，龕上方半圆形壁面上，天人纷纷聚来闻法。八身天人两侧对称排列，倾向中央，翱翔着的体姿与壁面的曲线相一致（插图9）。场面宏大壮丽，气势夺人。紧挨龕的上方中央，表现帝释窟之所在毗陀山：菱形山格中，树木挺立，池水荡漾，野兽出没，毒蛇盘曲，鸟雀伫立，矫健的岩羊或漫步，或奔腾，草庐中苦修者静坐，既是故事的背景，又起到了装饰作用。整个构图讲究对称均衡，并在同中求异，使热烈、繁杂的气氛显得庄严宏伟，富有韵律感。画面中的每身形象都是整体构图的基础，人物的自身动态和精神世界又各具个性。那拨动琵琶的伎乐天，两目微闭，黑色眸子位于正中，正凝神品味着音调的准确度。后面一身散花飞天，面露喜悦，仪态悠闲。左侧的一身持花绳供养者，老练深沉，使人感到他对佛的虔诚是出自内心的敬仰。至于说那些天衣上的褶襞，是以“U”式平行线相叠组成，随身圆转，如湿衣透体。每一身形象都是线条粗细相当，遒劲流畅，可以说是库木吐喇龟兹风壁画的佼佼者。看来，在程式化日益严重的时代，这种内容是发挥画家才能的唯一理想画面。该窟券顶中脊也表现天部，有日天、月天，其中金翅鸟绘得生动细腻。两侧四方连续的菱形格中，均填充塔中坐佛，装饰性很强，但宣扬佛的伟大人格和无比神通力的内容却没有了。佛塔旁活跃着众多的动物：猴、鹿、岩羊、蛇、鸟……均形象逼真，动态准确，反映了画家对这些生灵的钟爱之情和表现才能。



插图9 第58窟帝释窟说法图

第43窟也是中心柱窟，纵券顶中脊与第63窟相同，仅涂成绿色代替天部。满铺券顶两侧的因缘故事画，纵向各排内容相同，连佛的手印、道具和图案、色泽等都完全一致，唯有表现故事内容人物的姿势稍有变化而已，是因缘故事的一种简化。主室前壁、门上方半圆形壁面上绘的弥勒佛于龙华树下说法图，仅残存左半部。画面人物多，排列紧凑有序。弥勒座前也有一翩翩起舞者，承袭了前一期的内容。但以赭、红、黑等暖色为基调，沉稳热烈。

中心柱窟第50和29窟的壁画布局，完全突破了旧有的龟兹模式。第50窟除主室正壁、龕外右上方绘一幅说法图，佛周围菩萨、弟子和世俗人合十，喜闻佛法；前壁门上方绘一佛二菩萨外，从主室到各行道，上起券顶两侧，下至各壁，均绘横列因缘故事，甚至连龕内侧壁也是如此。这些故事画也不再是佛坐中央的那种龟兹模式，而是佛和表现故事内容的人物，一一相间，面面相觑，故事的人物大部分只有一位，个别有两人的也是紧紧贴在一起。整个洞窟的壁画布局显得单纯呆板，但画面增多，内容丰富。仅侧壁到券顶中脊就有14排，右壁残存204幅，左壁仍有183幅，全窟近千幅。由于画面增多，出现了内容相同，只改变一下人物服饰的壁画，如弗那以满钵食施佛获现报缘，至少有两处，弗那或服对襟、束腰、窄袖龟兹服，或着缀有边饰的盘领贯头衫。不少画面的人物面部刻画细致，表情丰富。如右壁的摩醯提利以女施佛缘中，那颜貌殊妙的玉女，藏在其父亲的身后，羞羞答答，两眼又偷偷地望着佛的三十二相、八十种好。另一幅，一人斜披络腋，交脚立于佛左侧，躬身弯腰，挥动着双手，似在与佛谈论着什么，仅残存的一只眼睛透露出狡诈的神态，也颇生动。

这些洞窟的艺术形象、线条运用和晕染等都保持着龟兹风格。有的洞窟，如第63窟两行道内侧壁和50窟左行道门道上，还绘出龟兹供养人的形象，但人物的衣冠服饰发生了变化，较多地出现了盘领长衫，胸前开口，缝缀边饰，与现代维吾尔族喜爱的一种衬衣，维吾尔语称为奎纳克的相似。女性虽仍服龟兹装，但头梳高髻，束发，前插一栉，如第43窟以乳糜施佛缘中的牧牛女和羊婢共斗缘中的婢女发式，酷似中原汉族妇女的一种头饰，但头后飘一红色带，垂至臀下，又和后来回鹘人的装束相同。

这时期的汉风壁画洞窟，现知有第11、14、15、16和73窟。这些洞窟的形制与龟兹风洞窟没有明显区别，有方形窟和中心柱窟两

种，窟顶均作纵券式。第11、14、73为方形窟，前两窟地面可见筑有方形低坛。中心柱窟有第15、16和17窟，三窟共用一个前室，呈“品”字形排列，其中第17窟壁面坍塌严重，画面无存。此外，于8世纪开凿的第68至72窟，即五联洞，通用的前廊为平顶，洞窟内部或为中心柱窟，或是僧房，壁画几经重绘，已非汉风原貌。这些洞窟的壁画，在题材内容、构图形式、装饰纹样、形象塑造、绘画技艺等方面，都表现出浓郁的中原风格，是汉风壁画艺术的西渐，与敦煌莫高窟的唐代壁画相近。当然，也保留了不少龟兹壁画的成分，尤其是在早期。^①

彩绘大型经变故事画，应是这些汉风窟的重要特点。

第11、14窟的正壁绘《阿弥陀经变》画，第14窟的仍清晰可辨（图版十四），是根据康僧铠译的《佛说无量寿经》而绘制的。阿弥陀佛坐中央，两侧胁侍观世音、大势至菩萨。佛和菩萨上方的华盖上摩尼珠闪烁，“重宝璎珞”，“珍妙宝网罗覆其上”，“七宝诸树周遍世界”。该经说，当阿弥陀佛集会宣法时，闻者“莫不欢喜，心解得道”，即时“四方自然风起，普吹宝树出五音声，雨无量妙华”。虚空中，天花乱坠，各方诸佛端坐莲中前来赴会，楼阁飘住蓝天，彩云烘托着的飞天持花盘供养，悬挂在两侧的日、月失去了光辉。下方，众菩萨、天人和阿修罗、夜叉、龙王、罗睺罗等天龙八部围绕。正如敦煌变文中所说，“三光四天八部众，日月星辰所住宫，云擎楼阁下长空，掣拽罗衣来入会”^②。画面宏大，气势磅礴。虽然人物众多，但在聚散变化之中求统一，生动丰富而又完整。这两幅经变画是初唐我国中原盛行阿弥陀净土变的反映，可能是库木吐喇石窟最早出现的经变图。遗憾的是，画幅下端墙面坍落，我们无法饱览全图了。

第14窟前壁、门上方半圆形壁面，残存一佛二菩萨画面，也是珍妙宝网罗覆其上，天花如雨，天乐带着飘带荡漾于虚空。尤其值得注意的是，佛左侧胁侍菩萨周围有一人两手捧盆，肩搭巾的剃度场面，可能是弥勒下生经变图。^③

第16窟是壁画保存最好的一座中心柱窟，主室正壁的华盖仍存

① 马世长：《クムトラにおける汉民族様式の石窟》，见《中国石窟・クムトラ石窟》，日本平凡社，1985。

② 王重民等：《敦煌变文集》下集，北京，人民文学出版社，1984。

③ 刘松柏：《库木吐喇石窟寺净土变壁画》，载《西域研究》，1993（2）。

(插图 10)。大型经变画布局在左、右侧壁，其构图形式是在横长方形的图中央描绘佛国世界，两侧配以纵式条幅，是敦煌莫高窟同类经变画的移植。右壁是根据《佛说灌顶经》卷十二，《佛说灌顶拔除过罪生死得渡经》绘制的。画面被切割和腐蚀剥落，中央仅残存右侧菩萨的华盖及其上方的四身飞天，左侧下方的建筑物和供养菩萨。华盖四周镶以层层莲瓣，上面绿色宝珠光焰闪烁，垂悬着串串璎珞、彩铃和垂帐。重重帔帛后扬的飞天，搏击长空，舒展自如，和华盖彩云相互衬托，体现出盛唐华贵富丽的风格。右侧条幅仍存“十二大愿”之局部：立于莲台上的佛光芒四射，下方戴幞头、穿襴衫的世俗人顶礼膜拜，有的五体投地，有的合十颂赞，有的抬头仰望，目光中流露出希冀的神情。旁边的榜题，有的还清晰可辨，如“第二愿者使我来世自身光明……”等。



插图 10 第 16 窟主室正壁的华盖

左壁绘的《观无量寿经变》，坍塌严重，又被切割。仅见主尊两侧，迦陵频伽飞来，托盘供养；菩萨头梳云鬟髻，戴宝冠，面向中央而坐；“九品往生”的童子丰肥可爱，或双腿下跪，两掌相合，或捧盘，或持莲花供养。后面楼阁高耸云端，大象驮着菩萨奔驰，天乐系着飘带悬挂彩云间，虽仅一角，但已把佛国胜景展现了出来。两侧对称形式的立轴画，右侧为《未生怨》，残存频毗娑罗王坐在城门紧闭的宫中，阿闍世王骑着高头大马来到宫门前的画面。左侧是《十六

观》。其中的“日观想”宛如一幅风景：远处群山叠嶂，绿林丛丛，一轮红日正徐徐下落，开始湮没在彩云中。与右壁“十二大愿”背景中，起伏的山峦，好像近在咫尺，都是我国唐代山水画的代表作。盛唐时期的这些经变画，给人以满目缤纷、目不暇接之感。在繁缛变化中而求均衡稳定，显得条理清晰，节奏分明。

第16窟前壁门上方，半圆形壁面上的绘画，是现知库木吐喇唯一的一幅汉风涅槃经变图，与龟兹的涅槃图大不相同。画面上，佛右胁而卧在娑罗树下的七宝床上，头枕汉式花枕。头光和背光中装饰着具有时代特征的图案。周围绘了三十多身举哀圣众，分别站在佛身后面和脚旁。其中有九身弟子，十身天人，六身飞天，还有力士、外道、夜叉等。挨着佛的七身弟子，饱经风霜的脸上，显得悲痛万分。上方的天人深知涅槃的意义，表情恬淡，有的略带惋惜。抚摩着佛双足的人物，应是老迦叶，可画面的这位老者，头顶已谢，周围黑发稀疏，胡须络腮。鲜花间、云雾中，跪着的飞天，一手托花盘，一手散花，帔帛飘向前方，表示出飞天翱翔的方向。其构图形式与敦煌莫高窟158窟的涅槃图相近。这在后来的吐鲁番柏孜克里克壁画中，得到进一步发展。

窟顶满绘千佛是汉风壁画又一特色。第11和14窟纵券顶中脊绘莲蓬和莲花图案，云头纹在四周浮游。第14窟中脊两侧各绘千佛12排，左侧每排37身，右侧38身。这种千佛与龟兹的方格和菱格坐佛不同，没有界栏或图案相隔，而是在白色壁面上，相间绘内着绿或白色僧祇支，外披的红色袈裟覆肩而下垂，两手相叠置腹前的禅定佛，和莫高窟的千佛相同，完全是中原模式。第16窟券顶和第11、14窟一样，中脊也是莲花和云纹组成的净土，两侧的千佛，仅在身光右上方增绘三条波式云纹，与斜上方的千佛相接，略改善了一下呆滞的局面。

中心柱窟的各行道出现了汉式尊像图，是这期壁画题材上的另一特点。这些尊像图大多是佛和菩萨相间排列，成组地出现。其形象及衣冠服饰均为中原式，且像侧书汉文榜题。可惜遭受严重破坏，仅隐约见第15窟各行道外侧壁就描绘了12身尊像，后行道前壁还残存“定光佛”三字的题名。

这些洞窟的装饰图案，也表现出浓郁的中原风格，如团花图案、云纹、石榴卷草纹等。由莲花组成的团花图案多用在券顶中脊，取代龟兹风壁画的天象图。云纹描绘在团花图案周围，和莲花一起，表示

佛国净土。大型经变画的虚空，坐佛驾着流云，彩云烘托着飞天，云烟缭绕，满壁风动，既是内容的需要，也起着装饰作用。云纹也可组合成带状图案，装饰在经变故事画的四周，或券顶和侧壁相交处，如第14窟。第16窟的石榴卷草纹最为精美（插图11），绿色的蔓藤波状起伏，时而聚合而呈花状，中间托出石榴子，时而卷曲如涡旋，反复变化，自然延伸，镶嵌在券顶和侧壁衔接处，盘绕在经变画四周。这种图案与莫高窟148窟相似。



插图11 第16窟蔓藤卷草石榴纹边饰

此外，第16窟门壁还残存汉族供养人像之局部（插图12），旁有汉文榜题，但已漫漶，无法辨识。

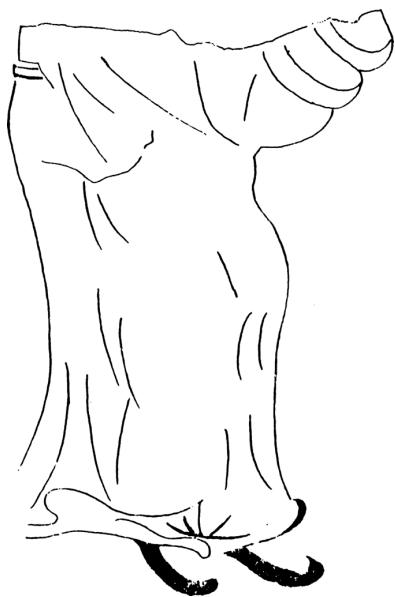


插图12 汉族供养人之残像

库木吐喇这些汉风洞窟散布在渭干河畔的峭崖下部，千百年来河水泛滥，盐碱渗透，壁面严重脱落。从这些斑驳画面中，可领略到汉

风壁画的风韵：人物造型准确，四肢圆浑，凝练健康，反映出封建经济文化繁荣昌盛的唐代，崇尚雄强健壮之美。头颅方圆，面相丰满，甚至两颐突起，发际至眉间较窄，眉修长，眼略上斜，唇厚嘴小。那些仪态端庄的菩萨，“素面如玉”，头梳高髻，束宝冠，余发披肩而后垂，耳饰珰，项佩圈，腕戴环，完全是中原汉风菩萨的再现。第11窟门壁的菩萨，袒上身，穿红罗裙，腰系绿巾，红、绿、粉红色帔帛从肩绕臂而后扬，双手相合，敦厚纯朴，典雅含蓄。面部略带微笑，眼睛画作鱼形，于恬淡的表情中露出欢愉（图版三十）。第15窟华盖两侧和第16窟经变画中的飞天，自由自在地翱翔，靠的是那些随风飘举的帛带。第16窟门壁上方涅槃经变中的罗汉，塑造得最精湛，在肌肉松弛的面部，描绘出条条皱纹，三角眼，八字眉，个个悲痛欲绝，但表情各不相同。站在世尊头侧的那位，紧咬牙关，强忍悲痛，合十举哀；位于佛肩侧的，圆瞪双目，瞻望着佛的遗容，好像在呼唤着佛祖；佛背侧的两身，则是侧身相向，嚎啕大哭：前面的以右手搔头，显得六神无主，后面的手置颞下，表现出无可奈何的神情。还有的好似泪流满面，有的紧闭双眼，不忍目睹世尊离去……面部刻画得精细，表现出画师对生活深入细微的观察力和惊人的创造力。

德国柏林印度艺术博物馆保存了几幅精美的汉风画。其中一幅是飞天，一幅是乐舞图，被认为来自“飞天窟”（即现第45窟）。该窟是回鹘时期的洞窟，画风与此大不相同。我们曾进行了拼对，但都找不到相应的位置^①。勒柯克曾指出，飞天“来自位于深谷逆流尽头的那个奇怪的洞窟”^②，乐舞图“发现于一个位于深谷尽头严重破坏了的小洞内”^③。“深谷逆流尽头”的洞窟，是一个“严重破坏了的”小方型窟，壁面下端仍残留汉风壁画痕迹，现编号为第73窟。这一身飞天俯冲而下，右手托花盘，左手高举散花，长曳着的帛带飘向后方，表现出飞翔之急速。另一幅，宝池边，一女子披锯齿状带铃帔帛，挥臂舞绸，踢脚跳跃，浑身充满了活力。旁坐一乐人正在吹笙，前面有一完整的箜篌，可惜演奏者已破碎，显然是大型经变画之局部。这幅画面构图紧凑，形象精美，色泽鲜艳。还有一幅，是一身全

① 由袁廷鹤同志和我协作，进行核对。

② A. Von Lecog, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*, V, PI 19, Berlin, 1928.

③ Ibid., VI, PI 22.

副武装的人正在逮捕一名王者，是《观无量寿经变》中《未生怨》之一幅——阿阇世王抓捕其父频毗娑罗王图。据说也发现于大沟内的破坏了一个小窟^①，从洞窟现存情况来看，大沟内也只有第73窟能有这种经变画。

这些壁画的技艺已达到了很高的水平。在技法上，形象的塑造已经很少依赖强烈的明暗晕染来获得体积感了，而线的作用越来越重要。这些线描主要是兰叶描，笔力雄健，抑扬顿挫，而且不同部位使用的线条也不相同，如人体的轮廓线较粗实，衣褶、鬓发虚而细。第16窟石榴卷草纹图案的线条，自由舒展，飞天的飘带运笔迅急。这些洞窟的色泽也比较丰富，除土红、石青、石绿、白、黑等色外，还有黄、棕等色，每种色相又有许多不同的色阶，如红色，有赭红、土红、朱红、橘红、粉红……壁画的色调取决于画面的地色，这些洞窟都是在白粉壁上作画，壁面成了很好的反光板，增强了室内亮度。第11、14窟，较多运用红、黄等暖色，色泽温柔谐调，第16窟大量使用石绿，色彩鲜艳明快，具有富丽绚烂的盛唐风格。

当然，这些汉风洞窟也保留了不少龟兹风壁画的成分。如第14窟主室左、右壁绘佛传图，从右壁前端开始向后，一幅幅铺陈，再由左壁前侧，顺序向后排列。现仅残存右壁的降魔、鹿野苑初转法轮，左壁的从忉利天降还、临终遗教、涅槃等。但这些画面不像龟兹风那样，各壁分成若干个方格，佛坐中央台上，四周诸圣众围绕，也没有格界和图案相间，而是一组组描绘，有聚有疏，显得自由活泼。该窟前壁门上方的龙王，承袭龟兹龙王形象，头光中绘蛇形头。库木吐喇的汉风壁画渗透着龟兹当地的因素，甚至连《药师经变》画也取材于龟兹地区流传的有关佛经，即来源于龟兹王子帛尸密梨多译的《佛说灌顶经》。

同时，这时期的龟兹风洞窟中也出现了中原大乘佛教和汉风壁画的内容。如第50窟主室正壁龕内残存塑像的头光、身光中，闪烁着小立佛的痕迹，那么，主尊当是卢遮那佛像了。佛经说，卢遮那“即除暗遍明之义也”，光明照遍十方，一一光中有化佛，是华严宗礼拜的主尊。我国唐初，特别是武则天时十分敬重。这期洞窟出现了表现净土思想，描绘净土世界的壁画。第50窟前壁、门上方的一佛二菩

^① Along the Ancient Silk Routes, Central Asian Art, From the Uleest Berlin State Museums, New York, 1982.

萨像前面的功德水中，佛两侧各有二身童子坐于莲上，昂首面佛，合十致敬。头上梳着三个小髻，佩耳环、项圈，圆圆的脸上充满稚气，胖乎乎的双臂十分可爱（插图 13），与吐鲁番雅尔湖第 7 窟券顶内容相似。第 58 窟主室正壁龕后壁，在菩提树上，绘出挂着的摇鼓、筚篥、琵琶、拍板、钹等乐器，表示天乐不鼓自鸣，都是中原净土思想及经变故事画的反映。这些内容如“光明照遍十方”的卢遮那佛和“光明显赫十方诸佛国土”的阿弥陀佛的出现，使日月“皆悉隐蔽，犹如聚墨”，在日天、月天高悬窟顶中脊，照遍佛国的龟兹，一定引起了不小的震动，也许这就是有些洞窟，如第 63、43 等窟不绘天象，而以绿色净土代替的原因吧！而第 2 窟券顶中脊虽绘了游化佛、金翅鸟、飞雁，但没有出现日天和月天，却有一低凹的莲花图形，以表示净土。

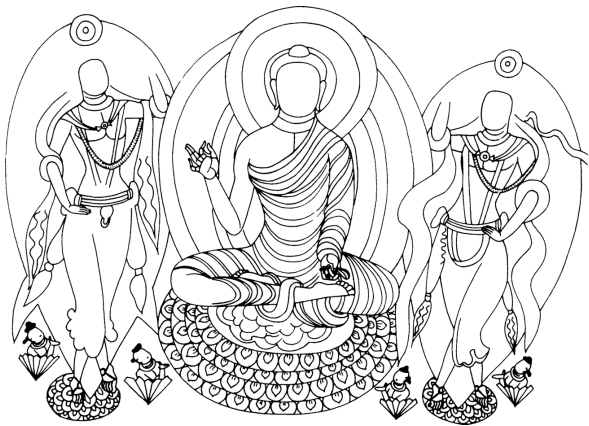


插图 13 第 50 窟主室门壁上方的壁画

两种壁画题材、两种艺术风格的同时并存，互相影响，促进了各民族文化艺术的发展，共同缔造了中华民族灿烂辉煌的艺术宝库，同时，也为后来的回鹘壁画风格的形成创造了条件。

三

公元 9 世纪中叶，回鹘人在龟兹建立政权后，很快就皈依了佛教，改建和重建洞窟，妆銮佛像，彩绘壁画，直到 11 世纪以后，历经近 3 个世纪。库木吐喇现仍保存的十几个回鹘洞窟，可分为早、中、晚三个时期。第 79、75 窟是回鹘早期改建或修建的洞窟；第

10、12、42 和 45 窟则是典型的回鹘风格壁画；第 38 窟是现知较晚的一座洞窟。

第 79 窟是经三次重绘的小型方形窟，四壁绘方格坐佛，地面中央筑方坛。1982 年发现时，穹窿顶已坍塌，坛上的塑像移了位，且已残破。回鹘人彩绘了右壁下方的地狱变、方坛四周的画面和门壁的供养人像。门壁右侧跪五身（图版三）、方坛前壁绘七身回鹘供养人像，上方墨书龟兹文一行，每身供养人前有汉、回鹘文合璧的题名。我们仅能辨识汉文：门壁的第一身为童子，束冠，黑发垂肩，服回鹘窄袖套头衫，双手相合，回首反顾。第二身为男性，题名漫漶，仅见汉字，“……曰□□阿□”。第三身，女性，汉文题名“颌里思力公主”。第四身，男性，题名“同生阿兄弥/菴鹘帝喇”。第五身，女性，旁有“新妇颌里公主”题名。坛基前壁的供养人像，中央一身童子，题名“童子阿搜迦”，跪向前方，回首后顾，把画面两侧的供养人有机地组合在一起（插图 14）。左面三身和右面第一身是比丘，右面后两身为一男一女的回鹘人形象。左侧第一身的题记为“颌里阿其布施城中/识知俱罗和上”，依次为“法行律师”、“圣寺府座律师/旁信一心供养”。右侧的世俗男性装束同门壁，但额前留一排整齐的黑发，耳旁和肩也垂黑发，与中间的童子发式相似。榜题的汉文是“受过慈父悟/老生神生净土”。后面的女性，穿汉式衫裙，外披氍毹。^①



插图 14 第 79 窟坛前壁的回鹘供养人像

位于大沟深处一条小沟内的第 75 窟，也是纵券顶小型窟。正壁

① 梁志祥、丁明夷：《新疆库木吐喇新发现的几处洞窟》，载《文物》，1985（5）。

绘比丘状人物，结跏趺坐，两手置于腹前捧一钵。从钵中伸出五道墨线，延至比丘两侧，右侧墨线间分别绘天道、地狱道、牲畜道，左侧依次为阿修罗道、人道、饿鬼道等六道轮回图。比丘下方墨书十六行汉文发愿文，文字漫漶，可辨认的有“……无量观门/□□界三千大千世界□□□□□/……作圣四大比行/……悉□□□使起浊身坐□/……无意识界意识/……昏□□□□□/……轮皆次问分为□□放□□/……广度□□旁□□/……意想有更为/……白色白光势及水轮/……识下泛入洛水铁成水轮/……金黄色黄光变成金轮/……金轮想自身□□□崦□□/……火轮焚烧不净罪□□之”，下面横书“……若见自身身骨即念是/……无常无我□□□不□”。券顶和侧壁依次绘坐佛、坐禅比丘和供养人像。左壁，前有9身为比丘像，后面是世俗人。题名可见“梵□□寺/道秀一心供养”。右壁17身供养人，题名有“阿姊□禄思”、“兄骨禄□□”、“□子母思”、“骨禄思□”、“妹骨禄思力”、“弟子□□一心供养”。前壁有“清净佛弟子兄/□□□”题名的供养像，可知该窟为骨禄氏家族高僧的影窟。碳14测定为公元689—943年。

这两个洞窟的壁画保持了浓厚的唐代风格。人物造型上，强调健壮之美，虽然男子“眼睫而下多虬髯”，但脸形丰圆，两颐突起。在白粉色地上描绘画面，甚至以土红色线条而不着色的白描表现，莼菜式的线条，流畅自如，完全延续了唐代绘画的技艺，甚至可以说是出自汉族画师之手。就连榜题和发愿文，除人名外，全用汉字书写，龟兹文也同时使用。其中第79窟的回鹘供养人像与吐鲁番柏孜克里克石窟的王公贵族供养像的服饰相似：男性头戴的小冠，后面竖起一个顶部较尖，宛如一朵莲花瓣，又像一片弯曲的卵叶状的饰物，用红色丝带系于颞下。身穿盘领唐式长袍，宽袖褒博，在红色地上织蓝、绿色散花图案。腰系鞶带、佩刀、匕首、砺石、巾、火石袋等，足蹬黑色长筒靴。回鹘王是唐朝重臣，其王公贵族也是唐朝官吏，上述服饰、蹀躞等符合唐制^①。正像公元9、10世纪时，迦尔迪兹记载的那样，“他们的国王，身穿中国绸缎衣服……衣服很宽大，遮盖全身，袖子宽，下摆长”。门壁的颉里思力公主，头戴金冠，两侧鬓转发，一条红色绢巾从头后飘下，与《新五代史·四夷附录》中“以红绢”囊发的记载相符。身穿绛红色通裾大襦，领呈“V”字形，露出里面

① 《旧唐书·舆服志》。

的织锦内衣，领口周围用黑线绣出一圈鳞纹图案，往往被认为是翻领。《新唐书·回鹘传》记载，公元822年太和公主嫁回鹘可汗，被封为可敦，“被可敦服，绛通裾大襦，冠金冠，前后锐”。这种“金饰冠如角前指”^①，是回鹘可敦、公主等王室妇女的服饰。上述男女服饰都与唐代史籍记载一致，可见此窟绘画的时代距回鹘驻漠北的时间不会太远。而位于这两列供养人后面的女子，头梳抛家髻，上插栳，身穿宽袖红衫，绿色长裙，帔帛绕臂，有的还披氍，是唐代中原妇女装束，当应为回鹘在安西建立政权不久时的服饰。因而这两个洞窟可能是9世纪末叶至10世纪初的遗存。

第79窟凿于第13、14窟上方的峭壁上。从第20和21窟间的踏步拾阶而上，向南出梯道口可达山顶而至第79窟。向北，即到第21—24窟的前廊。回鹘人曾改建过这一组洞窟，将原来的僧房22窟改建为讲演堂，地面筑坛，彩绘了立佛和千佛、莲花等。重绘或重建了第24窟。这也是一个小型方形窟，纵券顶。现存券顶中脊处，描绘奔驰着的象、马、兔等兽。两侧饰莲花纹图案一条，再绘禅定千佛。可能他们还维修过谷口区部分洞窟。

第10、12、42和45窟有比较典型的回鹘风格壁画。第一，这几个洞窟的形制均继承了龟兹式的中心柱窟，顶作纵券式。除第10窟外，均正壁开龕；主室两侧筑低台，如第10、12窟；或构筑木台，如第45窟。第二，这些洞窟在题材内容上，前期出现的尊像图，愈益占据主要地位，有的主室侧壁塑立佛像，第45窟塑一佛二菩萨像。两行道各壁和后行道后壁，现存的画面均交替绘佛和菩萨立像（第10、12窟两行道内侧壁画面被切割），大部分墨书汉文榜题，有“南无阿弥陀佛”、“南无观世音菩萨”、“南无大势至菩萨”、“南无释迦牟尼”、“南无文殊师利菩萨”……观音、势至菩萨从经变故事画中独立出来，净土思想也成为回鹘佛教的信仰。观世音菩萨是回鹘人民为求得解脱，寄托美好愿望的尊神，第42窟有“南无大慈大悲救苦观世音菩萨”像和榜题。勒柯克在第12窟右行道内侧壁切割了骑象的普贤及眷属图^②，相对的左行道似应有文殊像，可惜早已不知去向。这些内容都与莫高窟同期壁画十分相近。第三，洞窟的纵券顶中脊承

① 《旧唐书·回纥传》。

② A. von Lecoq, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*, VI, PI 27, Berlin, 1928.

袭前期的汉风窟，绘莲花纹图案，流云烘托，如第12、42窟，或以莲花、茶花等组成图案，活泼规整，如第45窟。中脊两侧，或绘莲花、坐佛，或为千佛，第10、45窟则继承龟兹风的横列因缘故事，但也有别于第29、50窟，而是较大的佛像和缩小了的有关人物相对而坐，具有坐佛的效应。第四，在洞窟的后行道前壁描绘佛涅槃像，则是沿袭了龟兹风壁画的题材和布局，与库木吐喇前期不同的是画出右胁而卧的涅槃佛，占据了画面的大部分空间，四周天人、力士、弟子围绕举哀，和克孜尔、森木塞姆等石窟同类画相似，第10、45窟还有帝释天举哀，第10窟有飞天供养。勒柯克切割了第45窟的涅槃图^①，佛头枕用织锦缝制的枕头，这点很像汉风壁画，佛头光、身光中的精美图案，显示出回鹘的民族风格和时代特色。

这几个洞窟的人物造型已经完全回鹘化了，特别是第10和45窟（图版三一）。第12窟的前壁、门左侧保存了回鹘供养人像。前面的一身大部分脱落。残留背部红色长衣的痕迹。后面一身头部剥蚀，仅见黑色头发披肩，穿盘领宽袖长袍，佩鞶带、佩刀、匕首、巾、袋等蹀躞，左手执炉供养^②。回鹘壁画中的人物造型也强调健壮之美，四肢圆丰，情态典雅。再没有像龟兹那种“一折三波”，如“S”形扭曲的身姿，也不见讲究苗条清秀的中原体型，无论是佛或菩萨，还是故事画中的人物，或现实中的供养人像，都是双腿直立，身材匀称，端庄挺拔，反映了回鹘人圆浑健美的形象和健康朴实的审美观。人物的脸形长圆，面部丰颐；两眉修长接鼻梁，鼻脊高而略拱；柳叶形的眼睛，描出上下眼睑，黑色眸子；嘴小唇厚。但各种人物的身份、地位或所在场合不同，表情、神态也各有特点。券顶的千佛，呈正面坐姿，神圣庄严；因缘故事画中的佛为侧面像，温和慈悲。菩萨，头梳的高髻向一面倾斜，束宝冠；佩项圈、手钏；袒上身，披罗纱帔帛；面部或沉思慈祥，或潇洒开朗，或婉丽含蓄。那些飞天，虽没有第16窟那样富丽堂皇，但仅靠一条帔帛后扬，就显出自由翱翔的神态，更给人以清新明快之感。第10窟举哀天人的眼睛，两道黑线勾出轮廓，土红线描上下眼睑，杏核般的大眼睛和黑色眸子传达出惊讶而又

① A. von Lecoq, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*, III, PI 12, Berlin, 1928.

② 与格伦威德尔线描涅槃窟（第38窟）的供养人像非常相似，见《中国新疆的古佛寺》（*Alt buddhistische Kultstätten in Chinesisch*），PI 28-29。

坦然的表情。

重视图案纹样的装饰美，是回鹘壁画的特点之一。这些洞窟，除继续使用莲花和云头纹外，大量地采用汉式的茶花，或组合成带状，装饰在窟顶中脊的两侧及其与侧壁的衔接处。也有的绘在头光、背光图案中，或围绕在莲花周围，组成团花图案。如第45窟券顶中脊，在两排茶花纹饰带中间的土红色地上，以莲花为中心，绿叶衬托，八朵椭圆形茶花环绕正中的团花图案，产生了一种透视感，又用茶花、绿叶作为角隅纹样（插图15）。以深土红色线勾勒轮廓、花瓣和轮廓间镶白边，在繁缛而规整的图案中，增添了柔和清新感。可以说，这是对中原图案的一种创造性组合。同时，由条条光芒变体而形成的道道波浪纹，周围有簇簇叶纹而组成的火焰状纹等，已成为佛头光、身光中的装饰图案。这种图案与柏孜克里克石窟的图案相同，是回鹘人喜爱的一种纹样。用土红色线描轮廓，显得光焰升腾，衬托出佛的光



插图 15 第45窟窟顶图案

辉形象。此外，在壁画布局和色泽的配置上也颇具匠心：整个洞窟的壁画布局讲究对称排列，重视人物形体的大小、动静和色调的对比。第10、45窟券顶因缘故事画中的佛均侧向主尊，大而静的佛，身披土红色袈裟，小而动的供养者，一般袒上身。第12窟右行道外侧壁，一米多高的阿弥陀佛和观音、势至菩萨，和背景中小而跪着的飞天，突出了主题，又表现出了均衡、统一和谐调之美。

回鹘壁画的表现形式也是以线为主，原强调体积感的晕染已退居次要地位。和柏孜克里克一样，沿袭龟兹风格，大量使用西域式的铁线描，虽不像龟兹那样“劲紧有力”，但依然是“屈铁盘丝”，粗细相当。同时，也吸收了中原富于变化的兰叶描，活泼流畅，粗细相间。但并不是两种线条的混合，而是有机的组合，且形成自己的特色，有力多变。第10、45窟最为典型，在白粉墙上，用淡墨色起稿，敷彩后，再用深墨色线定型，上红线提神。用黑色铁线概括出的佛和菩萨，形象洒脱，土红线提三道和眼睑，给面部增添了光泽。第45窟券顶佛袈裟上的褶襞，有的以密集的平行线表现，挺拔流畅，富有质感。人物的五官和衣帛的转折或卷曲部位，运用兰叶描，活泼飘逸，具有动感。在行道外侧壁的阿弥陀佛和观世音菩萨像中，线条挥洒自如，形象自由舒展，温婉潇洒。回鹘壁画也运用不太浓艳的晕染，第45窟的佛像，用粗壮的肉红色线涂出手臂，以橘红色晕染眼睑和颐部，突出颊部的光泽，白皙莹润，继承了龟兹的晕染法。同鹘人喜欢热烈的暖色调，壁画中大量使用赭、红、朱、茜、黄等色泽，并以石绿色相衬。因为这些洞窟保持了中唐以白粉为地色的传统，调和了冷热对比。第45窟很有代表性，人物衣着以朱、土红为主，图案多用石绿色，整个洞窟的色彩素雅大方，明亮而不刺激，浅的石绿色和白粉地色，更衬托得明媚柔和。

从上述这些回鹘洞窟的壁画题材、人物造型、装饰效果以及绘画技艺等方面，我们可以看出，库木吐喇这时期的壁画，是在汉风壁画的基础上，又大量吸收龟兹风的东西。但我们不能忘记的是，同期森木塞姆的回鹘壁画，更多地却是承袭龟兹风壁画特色，包括壁画的内容和布局，券顶四方连续的菱形格纹，或穹窿顶的立佛、立菩萨像，并融进汉风画的成分。当然，这里不全是承袭，更重要的是发扬了回鹘民族的传统，尤其是以本民族人物为原型塑造形象，强调装饰意象效果，和对热烈色泽的喜爱而形成的、符合回鹘人审美趣味的壁画艺术。这一过程的完成大约在公元10世纪后期。这时的洞窟中，龟兹文题记已经消失了，除了汉文榜题外，回鹘文不仅被用来书写供养人

名字，而且还题在佛像旁，如第 42 窟主室右壁画面有回鹘文榜题，后行道后壁有和汉文“南无阿弥陀佛”合璧的回鹘文题记，说明一些佛经已被译成回鹘文，佛经翻译事业有了发展。这是回鹘佛教和壁画艺术的蓬勃发展时期。

第 38 窟是个大型中心柱窟。正壁的大型立佛不存在了，身光中的化佛清晰可辨。^① 券顶绘一佛二菩萨，两侧壁开大龕。在两行道外侧壁和后行道后壁描绘《佛本行集经》变。这种画面是佛立于中央莲上。两侧菩萨、天人、弟子和国王、童子等世俗人围绕，有的还在佛上方或左、右侧绘出宫殿、寺庙、城池等道具。每一幅的内容，主要由位于画面下方、佛脚两侧，尤其是佛所面向的人物及其动作和道具来表现。^② 这种壁画实际上也就是因缘佛传画，现较清晰、可辨出内容的有《发心供养品》中的以布帛供养辟支佛缘、供养能渡彼岸如来缘，和《受决定记品》的供养燃灯佛而受决定记缘等。有些画面，如供养能渡彼岸如来缘，在柏孜克里克只是佛站于水中的木板上，即表示舟船，而该窟是在立佛左下方描绘出正在拉纤的纤夫，更接近生活。

这些画面的线条细腻，粗细相当，遒劲有力，后行道前壁涅槃佛的双脚，和跪于其足旁的合十举哀的弟子像，线条精美，可称是库木吐喇晚期壁画的杰作。用白色细线提勾菩萨的眉、鼻、嘴、眼、耳、下颚和三道（图版三二），增强了面部的光泽度。同时，用土红色作地，洞窟显得热烈深沉，在石绿色的衬托下，绚丽多彩，表现了回鹘人对暖色的强烈喜好。

第 38 窟完全是吐鲁番柏孜克里克石窟艺术的西渐，当是西州回鹘和安西（龟兹）回鹘统一后的产物。上述供养燃灯佛受决定记中的云童子，布局在佛头右侧一光芒四射的圆内，与柏孜克里克早期回鹘洞窟，第 18 和 20 窟，跪在佛足旁不同，而和中晚期洞窟，如第 31、33、48 等窟画面相同，是公元 10 世纪以后，或 11 世纪的作品。第 38 窟碳 14 测定数据为公元 999—1175 年。

四

库木吐喇是现存龟兹诸石窟中，密教画最多的一处石窟群，主要

① 格伦威德尔记录第 38 窟正壁为降魔变，但该窟正壁画面现仍可辨清。

② 拙文《柏孜克里克石窟初探》，见《新疆石窟·吐鲁番柏孜克里克石窟》。

描绘于公元七八世纪的龟兹窟和 9 世纪以后的回鹘风壁画中。

早在公元 6 世纪左右，库木吐喇就出现了杂密成分的壁画。第 23 窟是典型的龟兹窟，在主室券顶的菱格因缘故事画——以幡供佛缘中，供养者所持的幡是竿头置龙，龙下垂旗的金刚幡。后行道两侧壁描绘出蠡髻梵王及天女，即《秽迹金刚说神通大满陀罗尼法术灵要门》所说，佛将涅槃时，天龙八部及人众等“啼泣向佛，四面哽咽”，帝释等诸天“皆来供养”。“唯有蠡髻梵王，将诸天女，依于四面围绕而坐……共相娱乐。闻如来入涅槃而不来靚省”。佛“于左心化出不坏金刚”，该金刚以神咒，并“自腾身至梵王所……微以指之”。梵王“即发心至如来所”，于是就站在分舍利图的两侧（插图 16）。这一内容的画面是我们在龟兹其他石窟，包括库木吐喇的其他洞窟中所没有见到的。

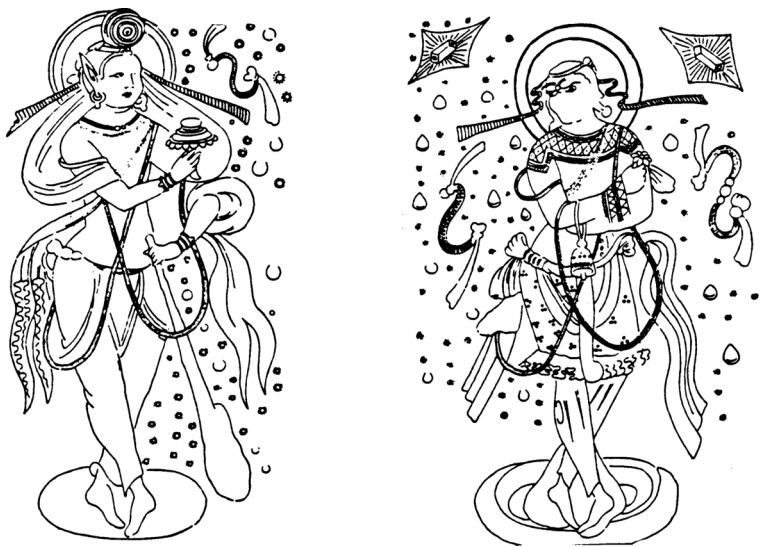


插图 16 第 23 窟蠡髻梵王及天女图

大约是公元七八世纪的第 34 窟，是一个穹窿顶方形窟，四壁各绘出六排横列因缘故事画，画面上方有龟兹文题记。每幅画均以佛为中心，或立，或坐，背景根据故事内容，或在野外树下，或在宫殿中，各幅画之间以龟兹式寺院建筑相隔，建筑宏伟，色泽丰富，在龟兹壁画中独具一格。人物造型和绘画技艺仍是典型的龟兹风格。描绘于穹窿顶的护法是根据《大威力乌枢瑟摩明王经》而绘制的（图版二十）。该经说，建立乌枢瑟摩秘密曼陀罗，要画护法天王，“于东南角

大自在天王，执三股叉，并妃。东方天帝释执金刚杵，东南隅火天执了戾棒，南方阎罗王执那拏，西南方宁帝执剑，西方水天执赤索，西北方风天执绯幡，北方毗沙门天执伽那”。画面中，我们可以看到：穿铠甲，身后飘带飞动，与民丰尼雅墓葬出土的服饰相似者，应为北方毗沙门天王。右手高举，左手置腹前按一长剑，密宗论其画像说“左手执戟稍”。此天与吉祥天女，从古代神话时代常相关联而为夫妻，位于其左侧服龟兹女装者，当为其妃。另一身穿铠甲的，头顶有六条蛇形龙，脸蒙护面，立于池中的龙身上，与龟兹窟中的护法龙王相同，当为水天。“水天执赤索”，右手上举，左手叉腰，持一土红色带，可能是赤索，与经文吻合。右侧立于池中的一男一女头上也有蛇形龙，当为水天眷属。头上和两肩部有熊熊火焰，右手也持火，身穿盘领贯头衫，腿戴护胫的人，应是火天。“火天执了戾棒”，其左手提一大头棒，即了戾棒。左面一身，两手置胸前，拄一棒，棒下端呈人头形，且置于交叉的两足后方，佛教把“于棒头戴人头者”，当作“阎罗王之标志也”。另一身头戴四瓣圆顶翻沿帽，身挂璎珞，内穿长衣，外着束腰窄袖对襟袍，腰结带，佩巾、剑等蹀躞，右臂前屈，手持的宝珠光焰四射，左手置腰际握剑，当是宁帝。袒上身，结裙，披帛，菩萨装束的是天帝释。其余的就可能是自在天及妃，和风天了，但执持与经文不大相符，这是壁画中常见的现象。不空三藏译的《大威怒乌刍湿摩仪规》就没有说明各自的执持，而各天的名称和方位与此相同，只是西南方宁帝，该经说是罗王。那么，该窟就是乌枢瑟摩秘密曼陀罗了。上述《秽迹金刚说神通大满陀罗尼法术灵要门》、《大威力乌枢瑟摩明王经》都是北天竺阿质达霰在安西译出，连同《秽迹金刚法禁百变法》。三经一并由法月三藏带到长安，后编入《贞元新定释教目录》。吕澂先生将此经归入密藏的杂咒部中。^① 这些壁画很可能是早期龟兹杂密的延续和发展。

9世纪以后的回鹘风洞窟中，密宗的图像也不少，现存的主要有以下几种：

（一）第12窟后行道后壁中央绘一身现存三头六臂的观音菩萨形象，因残破不堪，下方脱落殆尽，无法辨清。可见的中间一面为慈悲相，左面呈愤怒形，两臂上举，帔帛飘绕，另两臂置胸前，合十致敬。用屈铁盘丝式线条，描绘出汉风式样的双手。

^① 吕澂：《新编汉文大藏经目录》，济南，齐鲁书社，1981。

(二) 大日如来。第 45 窟主室右壁有一佛，与《大日经疏》所说，“大日如来，菩萨形，首戴髻，犹如冠形，身缠轻纱之衣，手结法界定印，通身放种种光色”的仪规相符。头似戴冠，后垂缯巾，披红色褊衫，结跏趺坐在莲上，两手置腹前，掌心向上，作指指相交的法界定印，背后描出条条光焰，是密教的主尊。

(三) 第 38 窟主室地面有敷曼陀罗。密宗常称为“曼陀罗者，是图画也”，分为悬曼陀罗和敷曼陀罗。画在地上的曼陀罗，称为敷曼陀罗，“结缘灌顶之时投华，必敷曼陀罗也”。该窟是座大型窟，主室高敞，主尊高大，是回鹘人进行大型佛事活动的场所，举行结缘灌顶仪式时，投华是必然的仪程，当然必须敷曼陀罗。该图在蓝色净水中，莲花丛生，水生动物游移。中央以朵朵茶花组成团花图案，下方一童子顶托大型花盘。两侧各立一尊袒上身，披帛，头戴宝冠，冠上有一马头的神，即马头观音，是秘密宗的六大观音之一^①。水中有童子嬉戏，或游浮，或乘鸭，或坐莲中，稚拙可爱。

(四) 第 41 窟主尊右侧的塑像台上，画一牛头（插图 17），周围波浪起伏，地下有散落的泥塑骷髅等残块。佛经说，焰摩天“乘水牛，右手执骷髅，左手仰掌”。可惜塑像早已化为泥土了。



插图 17 第 41 窟焰摩天坐骑——水牛头部

此外，第 7 窟还清理出千手千眼观音的残件，第 9 窟右行道外侧壁描绘了卢遮那佛像等密教造像^②。

总之，库木吐喇石窟的壁画是一部丰富多彩的龟兹历史画卷。无

① 此内容为龟兹石窟研究所李莉女士发现。

② 原文错误地称此像为地藏菩萨，现改正。

论是其壁画题材、艺术形象，还是绘画技艺，甚至衣冠服饰等，都曲折地反映了公元五六世纪至 11 世纪间，龟兹的政治、经济、民族、文化、宗教的发展和变迁。因而说，库木吐喇是龟兹的历史画廊。

饱览这历史画廊中的幅幅丹青，近六七个世纪的壁画艺术映射出龟兹各族人民的伟大创造力。当然，佛教产生在印度，佛教及其艺术经犍陀罗传入龟兹。因而，库木吐喇有早期与巴米扬石窟相近的穹窿顶方形窟和犍陀罗风格的菩萨，但必须说明的是，洞窟的装饰图案中，往往还选用了当地流行的纹饰。不久，一种适应本地自然条件的龟兹式中心柱窟广泛流传，尤其是那圆浑甜美的龟兹人物形象取代了外来风格的菩萨，强调意象图案效果的装饰性，屈铁盘丝式的线条与凹凸晕染相结合等，和克孜尔一样，龟兹人不仅有选择地吸收外来成分，并且经过融会贯通，创造出独具自己民族特色的灿烂壁画艺术。公元七八世纪，中原汉风格的壁画艺术又与当地的龟兹风壁画，同时并存，共同繁荣。而这些内容和艺术，又被后来的回鹘人汲取，进一步创造出具有本民族风格，为本民族人民所喜爱的壁画艺术。这是历史发展的必然。这一演变过程，就是佛教及其艺术中国化，或称地方化、民族化的具体反映。历史证明，中华民族是既能慷慨无私地向世界赠与，又能有选择地巧妙地吸收和富于创造性的民族。他们在沟通东西方商业交通，外交往来的“丝绸之路”发展进程中，起了重要的历史作用。库木吐喇石窟，完全可以称得上是镶嵌在“丝绸之路”上一颗闪烁着东西方交流光芒的明珠。

（插图 5、9 等由袁廷鹤先生摹绘）

库木吐喇回鹘窟及其反映的历史问题^{*}

库木吐喇现已编号的洞窟有 112 个，约有 50 多个洞窟至今仍保存着壁画及其痕迹。就目前所能辨识的，其中近 1/4 的洞窟是回鹘时期所开凿，或改建，或重绘的。通过对这些洞窟壁画的剖析研究，我们可以了解到回鹘人在龟兹活动之点滴，以证实史籍之记载，补充史料之阙如。本文仅就库木吐喇回鹘壁画及其所反映的几个回鹘问题进行探讨。

—

库木吐喇现存回鹘时期的洞窟有：谷口区第 19 窟，窟群区第 10、12、13、22、24、38、41、42、45、62、68、75、79 等窟。这些洞窟大约从公元 9 世纪中叶以后直至 12 世纪，历经近三个世纪，其中又可分为早、中、晚三个时期。早期以第 79 窟为代表；中期是龟兹回鹘壁画的发展繁荣期，第 10、12、42、45 等窟最为典型；第 38 窟是现知最晚的一座洞窟。

现分别简述如下，并力图将德国人掠走并可见到图版的有关壁画

^{*} 原载《1994 年敦煌学国际研讨会文集·石窟考古卷》，甘肃民族出版社，2000。

恢复到原来的位置，以便于研究。

早期洞窟以第 79 窟为代表。

第 79 窟是经三次重绘的小型方形窟。地面中央筑方坛，主室四壁绘方格坐佛。^① 回鹘人在主室右壁下方彩绘了地狱变，有鬼王审讯和锯解、箭穿、兽食等酷刑场面（插图 1）。前壁右侧和方坛前面均绘有回鹘供养人像：上方横书龟兹文，每身供养人的前方有汉文和回鹘文合璧的题名，目前仅能辨识汉文。前壁右侧的五身均呈跪姿（插图 2）。第一身为童子。第二身男子，题名漫漶，仅见“……曰□□阿□”。第三身女子，题名“颌里思力公主”。第四身男子，题名“同生阿兄弥/菴鹘帝嚧”。第五身是女子，有“新妇颌里公主”之题名。坛基前面的供养人像有七身。中央一身“童子阿搜迦”，跪向右方，面向后望，把各三身的两侧人物联系在一起。右侧是三身比丘，其题名从右至左依次为“颌里阿其布施城中/识知俱罗和上”、“法行律师”、“圣寺府座律师/旁信一心供养”。左侧前面一身比丘，题名不清；第二身男子，榜题“受过慈父悟/老翁神生净土”；最后一身为女子。方坛的其余三侧赭线勾勒出乾夷王施头等佛本生故事。



插图 1 第 79 窟地狱变

① 梁志祥、丁明夷：《新疆库木吐喇新发现的几处洞窟》，载《文物》，1985（5）。



插图 2 第 79 窟门壁的回鹘供养人像

第 79 窟凿于第 13、14 窟上方的峭壁上。从第 20 窟和第 21 窟间的踏步拾阶而上，向南出梯道口可达山顶而至第 79 窟。^① 向北即到第 21 窟至第 24 窟的前廊。回鹘人曾经改建过一组洞窟，将原来的僧房（或讲经堂）改建为礼拜窟（第 22 窟）。地面中央砌了横长方形坛，正壁一端凿龕，并彩绘立佛、千佛和莲花等。同时，重绘了第 23 窟门道顶的飞天，重绘或重建了第 24 窟。第 24 窟也是个小型方形窟，纵券顶。现存券顶中脊、靠近门壁的象、马、兔奔驰图，两侧各饰莲花图案一条，再满绘禅定千佛（插图 3）。不过，这组洞窟改建的时代要比第 79 窟晚得多。回鹘人也许还维修过谷口区的部分洞窟。

第 10、12、42 和 45 窟有比较典型的回鹘风格壁画。这几个洞窟的形制继承了龟兹式的中心柱窟，顶作纵券式。除第 10 窟外，均是正壁开龕，龕内塑像，其塑像早已不知去向，但第 42、45 窟正壁的华盖、莲花、流云纹等仍可辨识。第 45 窟正壁前还残存台座的痕迹。第 10 窟正壁描绘的降魔变现存德国柏林印度艺术博物馆。主室两侧

^① 晁华山：《库木吐喇石窟的洞窟分类与寺院组合》，见《新疆石窟·库车库木吐喇石窟》。

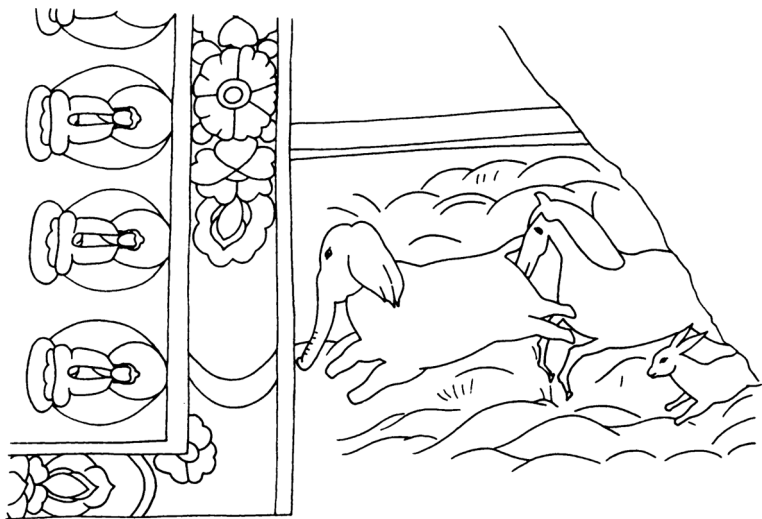


插图3 第24窟窟顶壁画

壁前或凿低台，如第10、12、42窟；或构筑木台，如第45窟。台上塑像，前者可见每侧六身立佛痕迹，后者为三身坐佛像。

这些洞窟的壁画，在题材内容上首先是承袭唐代汉风的尊像图，并越来越占主要地位。除塑像外，在左、右行道外侧壁和后行道后壁交替绘佛和菩萨立像，有的还有榜题，如第42、45窟有“南无阿弥陀佛”、“南无观世音菩萨”、“南无大势至菩萨”、“南无释迦牟尼佛”、“南无文殊师利菩萨”等。观音、势至从经变故事画中独立出来，观世音菩萨也已经成了回鹘人求得解脱、寄托美好愿望的尊神。勒柯克在第12窟右甬道的内侧壁剥走了骑象的普贤及其眷属像。^①与此相对的左行道内侧壁也应该有文殊像，可惜也已无存了。

其次，洞窟纵券顶中脊保存汉风的莲花纹和流云图案，如第12、42窟；或以莲花、茶花等组成图案，活泼规整，如第45窟。中脊两侧有的绘千佛，如第42窟，但较多的是横列因缘故事图，如第10、45窟。与龟兹风不同的是较大的佛像和缩小了的有关人物相对而坐，具有坐像的效果。^②

① A. Lecoq, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*, VI, p. 127, Berlin, 1992.

② A. Lecoq, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*, V, p. 118, Berlin, 1992.

再次，洞窟前壁损毁比较严重，第 42 窟门上方的菩萨说法图隐约可见，德国人剥走了第 45 窟的说法图。^① 第 12、45 窟前壁、门两侧残存供养人像。格伦威德尔误记为“涅槃窟”（即第 33 窟，现编号为第 38 窟），现仍见手持香炉虔诚地站立在第 12 窟的前壁、门左侧（插图 4）。^②



插图 4 第 12 窟的前壁、门左侧的回鹘供养人像

又次，洞窟的后行道前壁沿袭龟兹壁画的题材和布局表现佛涅槃图像，却又与库木吐喇的龟兹窟不同，没有双足千轮像，而是右胁而卧的佛像占据了大部分画面。第 10、42 窟保存了举哀的天人、弟子等，第 42 窟还有扛木比丘，与克孜尔尕哈、托乎拉克艾肯的一些洞窟相似。勒柯克切割了第 45 窟的涅槃图。^③ 勒柯克也误记为“来自涅槃窟”，即今第 38 窟。但该壁画中佛头侧的娑罗树至今仍在原处，

① A. Lecoq, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*, VII, pp. 126、127, Berlin, 1992.

② A. Grünwedel, *Die Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*, p. 29, fig. 56, Berlin, 1912.

③ A. Lecoq, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*, III, pp. 12、127, Berlin, 1992.

其断裂处仍可与该图像互补。图中用锦缝制的枕头，与该窟群第 16 窟的汉风画相似，佛头光、身光中的精美图案，显示出回鹘的民族风格和时代特征。

最后，值得提出的是，这时期的洞窟中也出现了密宗图像。第 12 窟后行道后壁中央绘一身三头六臂的菩萨形象，现仅可见中间的慈悲相、左面的愤怒形，两臂上举持日月，两臂屈曲，手置胸前合十致敬。另一幅是第 45 窟主室右壁下方的大日如来，头似戴冠，缙巾后垂，披红色褊衫，结跏趺坐莲上，两手置腹前，掌心向上，指指相交。与《大日经疏》所说“大日如来，菩萨形，首戴髻，犹如冠形，身缠轻纱之衣，手结法界定印，通身放种种光色”的仪轨相符。大日如来四周绘禅定小佛像。

第 38 窟是晚期洞窟的代表。该窟是座大型中心柱窟，主室正壁开龕。龕中的塑像没有了，但身光中的小佛依然可见，主尊当为卢遮那佛，当然不可能是“降魔变”了。^① 两侧壁开两个大龕，上方残留小坐佛的痕迹。券顶满绘一佛二菩萨像。两行道外侧壁和后行道后壁绘佛本行经变。这种画面是以大型立佛为中心，站在盛开的莲花上，披土红色袈裟，手结印契，头偏向一侧。佛像周围有菩萨、天人、金刚、比丘、国王及世俗人等。内容主要由位于佛前方，特别是佛所面向的人物及其动作和道具等体现出来。每一幅画面表现一个故事，一幅幅画面连续铺陈在壁上，宏大壮观，绚丽多彩。这种画实际上就是龟兹佛传图的继续和发展，大量地出现在高昌回鹘的壁画中。该窟原有约 12 幅这种画面，现在可以辨出内容的有《发心供养品》中的以布帛供养辟支佛、供养能渡彼岸如来和《受决定记品》的供养燃灯佛授决定记等。

这些画面的线条粗细相当，遒劲有力，同时又有流畅多变的兰叶描。如后室前壁涅槃图中的佛足及合十举哀的弟子像，精美细腻，可称是库木吐喇晚期壁画的杰作。因此，有的学者把该窟当做是公元 750 年左右、龟兹风向汉风过渡时期的作品。^② 实际上，该窟是高昌回鹘壁画的西渐。回鹘人在本民族艺术的基础上，吸收汉和龟兹风的成分而创造的一种新风格，应为 10 世纪末或以后的作品，碳 14 测定

① 格伦威德尔将第 10 窟误记为“涅槃窟”，即第 38 窟了。

② 中野照男：《20 世纪初德国考察队对库木吐喇石窟的考察及尔后的研究》，见《中国石窟·库木吐喇石窟》，日本平凡社，1982。

的数据为公元 999—1175 年，与我们的分析相吻合。

二

库木吐喇石窟出现的这些回鹘壁画，与龟兹当时的社会历史紧密相关。

公元 840 年，回鹘王国遭受天灾和黠戛斯的进攻，被迫离开漠北，诸部逃散。《旧唐书·回纥传》称：“有回鹘相驱职者，拥外甥庞特勤及男鹿并遏粉等兄弟五人、一十五部西奔葛逻禄，一支投吐蕃，一支投安西。”《新唐书·回鹘传下》记“其相驱职与庞特勒十五部奔葛逻禄，残众入吐蕃、安西”。《资治通鉴》等也有同样的记载。所谓安西，在唐代当指安西大都护府所领之地，治所在龟兹伊逻卢城。奔安西的庞特勒，史也称特勒庞。《资治通鉴·唐纪》卷 64 大中二年（公元 848）条说“其别部庞勒，先在安西，也自称可汗……总碛西诸城”。《旧唐书·回纥传》也说“庞勒已自称可汗，有碛西诸城”，使分散在碛北的回鹘“皆西向倾心望安西庞勒”。这就是说，至迟在公元 848 年，庞特勒已在安西建立了回鹘政权，成为回鹘诸部向往之地，连南奔的遏捻可汗与可敦等也欲西至安西。856 年，唐宣宗议立回鹘可汗诏曰：“庞特勒今为可汗，尚寓安西，众所悦附……今遣使臣且往慰喻”，即派卫尉少卿王端章充使，册封其为“九姓回鹘唃祿登里罗汨没密合俱录毗伽怀建可汗”^①。直到咸通四年（公元 863 年）黠戛斯遣使唐朝时，“又欲讨回鹘，使安西以来悉归唐”，说明 20 年来回鹘一直占据着龟兹。

库木吐喇第 68、79 窟的壁画就是这一时期的产物。这些壁画保存了浓郁的唐代风格，是唐代汉风窟绘画技艺的继续。在人物造型上，强调健壮之美，脸形丰满，两颐突起。在白色地上挥洒土红色莼菜式线条，描绘出不着色的白画，流畅自如，甚至可以说是出自汉族画师之手。除题名用回鹘文外，就连榜题和发愿文也书写汉字，且与龟兹文并用，当是回鹘龟兹王国早期出现的现象。最值得重视的是回鹘供养人的衣冠服饰：男性头戴小冠，后面竖起一个宛如莲瓣又像弯曲的卵叶状的饰物，用红色丝带系于颔下；身穿盘领袍，宽袖褒博；

^① 《唐大诏令集》卷 129，《大中十一年册回鹘可汗文》。

袍用红地蓝绿色团花丝织品缝制。腰系带，佩刀、匕首、砺石、巾、火石袋等，足登黑色长筒靴。回鹘王是唐朝重臣，其王公贵族也是唐政府官吏，上述服饰、蹀躞等符合唐制。^① 门壁的颉里思力公主，头戴金冠，两侧鬓转发，一条束发的红绢从头上飘下；身穿红色通裾大襦，领呈“V”字形，露出里面的织锦内衣，领口周围绣出一圈鳞纹图案。《新唐书·回鹘传》记载，公元822年太和公主嫁可汗时，被封为可敦，“被可敦服，绛通裾大襦，冠金冠，前后锐”。这种“金饰冠如角前指”^②，是回鹘可敦、公主等王室贵族服饰。画面人物的装饰仍保留着漠北时期的习俗，当是回鹘政权建立不久时的服饰。更有趣的是，位于这两幅画后面的女子，头梳抛家髻，上插栳，身穿大红衫、绿长裙，披染纁帔帛，有的外披氍毹，一副唐代中原妇女打扮。

看来，这些供养人的地位显赫，与吐鲁番柏孜克里克第20窟供养人的身份相似。柏孜克里克的题名为“喜悦公主殿下尊像”和“沙里比突克布拉”，是回鹘贵族供养像。这里的题名有“颉里阿其”、“颉里思力公主”等，是回鹘颉里家族的供养窟。《回鹘语词典》把颉里写为“el”，是民族、国家的意思。安部健夫在《西回鹘国史的研究》一书中，根据《资治通鉴·唐纪》卷65宣宗大中十年正月条中，将“庞特勒”写为“已庞勒”的记载，把他还原为“il-tapar、puirug”的称号，认为“颉里”家当是回鹘的王族。如此显赫荣贵的家庭竟然改建一个如此狭小的第79窟，画面又简单粗略，可见当时经济力量微薄，时间仓促，应是回鹘奔龟兹不久改建或彩绘的洞窟。

三

回鹘西迁到龟兹后，利用优越的自然条件、掌控的丝绸之路贸易……社会经济得到发展，回鹘政权在龟兹也进入稳定的发展时期。《宋史》第490卷记载“龟兹，回鹘之别种”，住延城，其国主自称师子王。伊逻卢城因此又成了回鹘王国的首府。自10世纪以来，龟兹回鹘王国国力渐渐强盛，其王禄胜曾多次遣使后汉等五代各国及北

① 《旧唐书·舆服志》。

② 《旧唐书·回纥传》。

宋，并大力发展交通事业，促进了丝路贸易的繁荣。仅大中符祥三年（公元1010年）一次运往开封的商品就有乳香249斤、硃砂371斤。直至11世纪初仍是龟兹回鹘王国的强盛时期。

随着国力的强盛，文化艺术也逐步繁荣起来，库木吐喇回鹘中期的洞窟和壁画就是明证。首先，这些洞窟的形制大多是大型中心柱窟。其次，在艺术上已形成了自己独特的风格，如第10、42、45等窟的人物造型已完全回鹘化了。特别是第10和45窟，强调健壮之美，无论是佛或菩萨，还是故事画中的人物，或现实生活中的供养人，都是双腿直立，身材匀称，端庄挺拔，反映了回鹘人浑圆健美的形象和健康朴实的审美观。人物的脸形长圆，两颐丰满，两眉修长接鼻梁，鼻梁高而略拱，柳叶形眼睛，黑色眸子，小嘴厚唇（插图5）。但各种人物和身份、地位、场合不同，表情神态也各有特点：券顶的千佛呈现正面坐，神圣庄严；因缘故事画中的佛为侧面像，温和慈悲。菩萨的高髻向一面倾斜，面部或沉思慈祥，或潇洒开朗，或婉丽含蓄。那些飞天，既不像龟兹风那样浑健，也不似汉风富丽，仅靠帔帛后扬就显出自由翱翔的神态，更给人以清新明快之感。第10窟举哀天人的眼睛，用黑线勾轮廓，土红色双线描出上下眼睑，杏核般的大眼睛和黑色眸子传达出闻佛涅槃后惊讶而又坦然的表情。



插图5 第45窟的佛像

重视图案纹样的装饰美，是回鹘壁画的特点之一。这些洞窟继续使用汉式莲花、茶花和流云纹，并把它绘在佛和菩萨的身光、头光中，或组合成带状，装饰在窟顶中脊的两侧，或在侧壁的交接处绘成圆形，组成团花图案（插图6）。这是对中原图案的一种创造性应用。同时，由条条光芒变体而成的道道波浪纹，周围有簇簇光焰的叶状形纹等，已成为佛光、身光中的装饰图案（插图7）。

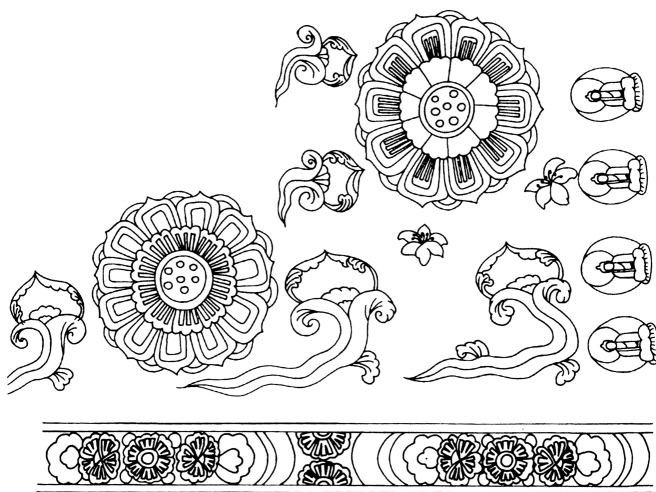


插图 6 第 12 窟窟顶壁画

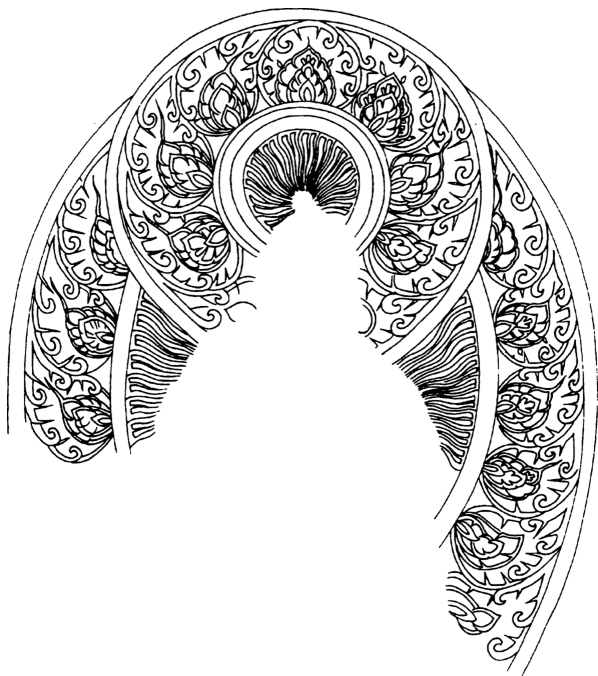


插图 7 佛头光、身光中的装饰图案

在壁画的布局和色泽的配置上也颇具匠心：整个洞窟的壁画布局讲究对称排列，富有韵律感。在画面中，又重视了人物形体大小、动

静和色调的对比，第10、45窟券顶因缘故事画中的佛均侧向主尊，大而静的佛身披土红色袈裟，小而动的供养者一般都袒上身（插图8）。第45窟右行道外侧壁一米多高的阿弥陀佛、观音、势至菩萨，和背景中小而跪着的飞天相映，既突出了主题，又表现了均衡、统一的和谐之美。



插图8 第45窟券顶的因缘故事图

回鹘壁画的表现形式也是以线为主。大量使用西域式的铁线，虽不像龟兹那样“劲紧有力”，但依然是“屈铁盘丝”粗细相当。同时，也吸收了中原富于变化的兰叶描，活泼流畅，粗细相间，但并不是两种线的简单混合，而是有机的组合，且形成了自己有力多变的特色。第10、45窟最为典型：券顶佛袈裟上的褶襞，有的以密集的平行线表现，挺拔流畅，活泼飘逸，具有动感。回鹘壁画也进行不太浓重的晕染，如第45窟券顶的佛像。

回鹘人喜欢热烈的暖色调，壁画中大量使用红、朱、茜、黄等色，并以石绿色对比相衬。因为这些洞窟保持了中唐以白为地色的传统，调和了冷热色的强烈对比，又加强了壁画的光亮度。第45窟很有代表性：人物以朱、土红为主，图案多用石绿色，整个洞窟的色泽

素雅大方，明亮而不刺激，浅的石绿色和白粉地更衬托得明媚柔和。

从上述这些壁画题材、人物造型、装饰效果以及绘画技艺等方面，我们可以看出公元 10 世纪左右是回鹘壁画风格的形成时期。它是在汉风佛像艺术的基础上，大量吸收龟兹风的东西，更重要的是发扬了回鹘民族的传统，尤其是以本民族人物为原型塑造形象，强调装饰意匠效果，喜爱热烈色泽，由此而形成符合回鹘人审美趣味的壁画艺术。这时期的洞窟中，龟兹文题记已经消失了，除了汉文榜题外，回鹘文不仅被用来书写供养人名，而且还写在佛像旁，如第 42 窟主室右壁的画面就有回鹘文榜题，后行道后壁有和汉文“南无阿弥陀佛”合璧的回鹘文题记，说明一些佛经已被译成回鹘文，佛经翻译事业有了发展，也是回鹘佛教和壁画艺术蓬勃发展的时期。

四

再看龟兹回鹘晚期的壁画。

如前所述，库木吐喇第 38 窟，无论其壁画内容、艺术风格，如人物造型强调健美，线条多变，色泽热烈，特别是图案纹样的组成等，都与吐鲁番柏孜克里克的壁画一脉相承。尤其是行道的侧壁描绘了盛行于回鹘高昌境内的佛本行集经变，更为突出。这种情况，在新疆境内的石窟中是较少见的，仅见于回鹘高昌统治的焉耆七个星石窟中。看来，龟兹（安西）回鹘曾与高昌（西州）回鹘有过一个统一的时期。

据统计，这种佛本行集经变故事画在柏孜克里克共有 15 种，保存最完整的是第 20 窟，被勒柯克切割拿到柏林。^① 现存铺数最多的是第 31 窟，共 14 铺^②，其余第 33、24、48 等窟分别为 12、8、4 铺。而库木吐喇第 38 窟，以其痕迹来看，大约原有 12 铺之多。其中位于左行道外侧壁《受决定记品》中的燃灯佛授决定记，亦即儒童受记图，或称云童子本生中的云（儒）童子描绘在佛头左侧一个光芒四射的圆内，与柏孜克里克早期回鹘洞窟如第 20 窟云童子跪在佛脚旁披发掩泥的场面不同。而柏孜克里克第 31 窟画面中的云（儒）童子

① 孟凡人：《柏孜克里克第 9 窟流失域外壁画》，见《新疆石窟·吐鲁番柏孜克里克石窟》，新疆人民出版社，1992。

② 拙文《柏孜克里克石窟初探》，见《新疆石窟·吐鲁番柏孜克里克石窟》。

既表现出跪在佛脚旁披发掩泥的图像，又描绘出跪在佛头侧一个光芒四射的圆内的画面。第 33、24、48 窟就仅有一个跪在佛头侧一个光芒四射的圆内云童子形象。库木吐喇第 38 窟的这幅画面，因为我们已看不清该画下端是否也有披发掩泥的人物，不知是与柏孜克里克第 31 窟的画面相同，还是和第 33、24、48 等窟相同。但无论属于哪种情况，该画也不可能早于柏孜克里克第 31 窟，应是公元 10 世纪以后，或是 11 世纪的遗存。

又如，第 38 窟主室地面有敷曼陀罗。密宗常称“曼陀罗者，是图画也”，分为悬曼陀罗和敷曼陀罗，画在地上的曼陀罗称为敷曼陀罗，“结缘灌顶之时投华，必敷曼陀罗也”。该敷曼陀罗是：在蓝色净水中，莲花丛生，水生动物游移。中央一童子顶托花盘，盘内置朵朵茶花并组成的一团花图案。两侧各立一尊袒上身、披帛、头戴有马头宝冠的神，应是马头观音，是密宗的六大观音之一。水中有童子嬉戏，或浮游、或乘鸭、或坐莲中，稚拙可爱。同类画也出现在柏孜克里克第 14、48 窟主室的地面上。这两个洞窟的时代也较晚，约为 11 世纪后半叶。

《宋会要辑稿·蕃夷四·龟兹》中记载，宋真宗咸平四年（公元 1001），“大回鹘龟兹国、安西州大都督府、单于克韩王禄胜”，遣使曹万通奉表贡方物。曹万通自称为龟兹枢密使，说“本国东至黄河，西至雪山，有小郡数百，甲马甚精习。愿朝廷命使统领，使得缚（西夏王李）继迁恶党以献”。龟兹与西夏相隔两千多公里，如果不是由于已与高昌统一，怎么能去攻打李继迁呢？而宋真宗还诏禄胜曰：“卿世济忠烈，义笃舅甥，继上奏封，备陈方略”，与册封庞特勒时的内容和口吻多么相似。接着又赞其曰：“且欲大举精甲，就覆残妖，拓土西陲，献俘北阙。可汗功业，其可甚言！嘉叹所深，不忘联意。今更不遣使臣，一切委卿统制”。宋朝政府无力派兵，但禄胜已了解了宋政权的态度，无疑有利于他的决策。这位本来是大回鹘龟兹可汗的禄胜，在《西夏记》卷 3 中却称他是西州（高昌）回鹘可汗，说“西州回鹘可汗禄胜知其谋”，知“继迁犹驻积石，将西掠吐蕃健马，北攻回鹘锐兵，然后长驱南牧”，占据河西。因此，才遣曹万通使宋，请朝廷统领，出兵东击西夏。这一史实，正说明龟兹回鹘已和高昌回鹘得到统一，面临着强敌西夏“北攻回鹘”的威胁，所以遣使通宋，欲结和好，共同对付西夏李继迁。至于说完成龟兹和回鹘统一的时间，大约在公元 1001 年曹万通使宋前不久，也就是公元 10 世纪后半

叶，领导这一事业的可能就是龟兹回鹘王禄胜。这就是《宋史·外国传》中所称的“或称西州回鹘，或称西州龟兹，又称龟兹回鹘”。也许正是为了统治的方便，回鹘王国才把首府从龟兹迁至高昌，北庭为其夏都，正如王延德所见。^①

此后，龟兹在回鹘的地位下降，库木吐喇也逐渐冷落，而让位与柏孜克里克了。因而，我们在柏孜克里克看到了一些回鹘王的供养窟，如德国人在第31窟中拿走了一幅塔壁上的供养人像，其回鹘文题名曰：“这是尊若神灵的雄狮阿普尔·阿尔厮兰的圣像。他统有原属于勇猛亲王托丘、亲王于格·泰坎和苍鹰侯的大帝国”^②。这是完成统一事业以后的一位统治者的供养像。

五

从库木吐喇、柏孜克里克和莫高窟等石窟壁画中，我们还能窥视到龟兹回鹘与高昌回鹘统一后与其东邻沙州回鹘的关系。

首先，库木吐喇的壁画内容与敦煌莫高窟紧密相关。如果说大量的尊像图是该窟群前一期汉风壁画的沿袭，那么，文殊、普贤菩萨及其眷属图的描绘、多臂观音、千手千眼观音的出现确与敦煌的影响密不可分。而回鹘壁画中，《佛本行集经·受决定记品》中的儒童受决定记图，也被描绘在榆林窟第39窟的前壁。其图像既有跪于佛足侧披发掩泥的形象，又有同时出现在佛头侧的圆内，与柏孜克里克第31窟的画面相同的形象。也就是说，这一画面东至榆林窟、西到库木吐喇都有，是值得我们注意的。同时，柏孜克里克也出现了与莫高窟第16窟、榆林第17窟相同的系列供养菩萨和有文殊、普贤变的第39窟。系列菩萨表现在两侧壁的前端，每壁七身，也是手持茎莲，面向主尊而立。

其次，装饰图案的相似最具有普遍性。如库木吐喇回鹘窟流行的云头纹、茶花纹图案和边饰，在莫高窟始见于盛唐时期的洞窟而盛行于中唐，在以后的洞窟中也可以看到。佛头光、身光中的火焰纹和折线纹等典型的回鹘图案，不仅广泛运用于柏孜克里克和库木吐喇，也出现在莫高窟，如第245窟。

① 《宋史·高昌传》。

② 参看《中国美术全集·绘画编（16）·新疆石窟壁画》。

再如，人物的造型和菩萨的装饰等也有一些相同之处。莫高窟第207窟说法图中的菩萨与柏孜克里克菩萨形象相同，具有浓郁的回鹘风格。

更有趣的是回鹘供养人像。莫高窟和榆林窟众多的回鹘供养人像的装束虽然大致相同，但像库木吐喇第79窟和柏孜克里克第20窟那样男子着唐官服，女子戴可敦金冠等回鹘早期的供养人像仅出现在新疆境内。莫高窟只有第409窟前壁两侧的回鹘汗及王妃供养像最接近柏孜克里克第22、34、39窟的供养人像，榆林窟第39窟的回鹘官吏供养也能在柏孜克里克找到相同者，如第16窟。而这些洞窟的时代又大致相同，约为公元11世纪。

上述这些情况告诉我们：当龟兹回鹘与高昌回鹘获得统一后，面对强大的西夏，他们和东面的沙州回鹘保持着极为密切的往来，以对付共同的敌人。有的学者认为，他们曾统一成一个回鹘政权，但仍待进一步探讨。

综合上述，我们仔细剖析库木吐喇的回鹘窟，并参照史籍的点滴记载，可以看出以下几点：

1. 史籍记载840年后有一支回鹘人奔安西，并很快建立了本民族的政权，是可信的。
2. 龟兹回鹘曾有过一段辉煌的发展时期。
3. 龟兹回鹘与高昌回鹘得到统一后形成了一个幅员广大的回鹘国。
4. 统一后的回鹘帝国与沙州回鹘保持着密切的联系。

因而，我们将库木吐喇石窟看做是龟兹历史的形象化，即历史的画廊。

德国吐鲁番探险队窃取库木吐喇石窟壁画的位置核对^{*}

德国吐鲁番探险队是德国柏林人类文化博物馆在本国皇家和军火大王克虏勃等人的资助下，于 1902—1903、1904—1905、1906—1907、1913—1914 年间派出的四次新疆探险队。名为“吐鲁番探险队”，实际上，探查、挖掘的地点遍布丝绸之路北道——西起喀什，东到哈密的古代遗址。库木吐喇石窟只是他们考察、窃取龟兹壁画的一个点，正如格伦威德尔所说，“仅仅是作为在克孜尔主要工作的一种预备性研究”，但就在这个“试点”中，他们切割了大量的壁画，带来无法弥补的破坏。

—

他们对库车县库木吐喇石窟的考察前后共进行了三次，分别是 1903、1906 和 1913 年。在这里的几次考察中，不仅拍摄，测绘，挖掘，窃走大量文物，还切割许多壁画。

第一次是柏林人类文化博物馆的印度艺术史学家格伦威德尔率领胡特（Georg Huth）和巴图斯（Theodor Bartus），于 1902 年 11

^{*} 原载新疆龟兹学会编：《龟兹学研究》第二辑，新疆大学出版社，2007。

月到达吐鲁番，12月开始调查和挖掘。1903年4月从吐鲁番返回途中，路经库车时，与日本大谷探险队的崛贤雄和渡边哲信相遇，得知库木吐喇等石窟的消息后，格伦威德尔就匆匆忙忙地赶到库车，并切割了库木吐喇谷口区第22窟（格伦威德尔编号：第2沟中穹窿顶窟）穹窿顶上的两身天神、婆罗门像和三块边饰图案，以及窟群区第38窟（格伦威德尔编号33窟，或称涅槃窟）中心柱后壁的大型涅槃图等壁画运回柏林。这次，连同在吐鲁番窃取的文物共有44箱，每箱重约37.5公斤。

这一“成绩”鼓舞了德国东方学界，导致成立了一个专门的委员会，主要成员有梵文专家皮舍尔（Richard Pischel）、柏林大学教授买耶尔（Eduard Meyer）等，提议尽快派遣考察队，成立“德国皇家吐鲁番考察队”，再次到新疆进行挖掘。由于格伦威德尔的健康欠佳，第2次考察（这是考察队建立后的首次，因而也被称为第1次）于1904年开始，由勒柯克任队长，巴图斯参加，主要在吐鲁番地区活动，未到库木吐喇石窟。这次共带走文物103箱，每箱重100至160公斤。

1905年12月，当格伦威德尔到达喀什后，与勒柯克一起开始了第三次考察活动。因为格伦威德尔带了一名助手——波尔特（H. Pohrt），考察队成员成了4人。他们于1906年初考察了图木舒克遗址后，第二次来到库车县，首先考察了克孜尔石窟，又返回库木吐喇，决定先在库木吐喇考察，挖掘，摄影，摹绘，切割壁画，窃取文物，取得经验，再在克孜尔大动手脚。勒柯克在《新疆地下的文化宝藏》中记载，库木吐喇石窟开凿在湍急的河水左岸，“岸边零星还分布着好几个寺庙遗址，之间被崎岖险峻的山谷所分开”。他们先挖掘的都尔都尔-阿户尔遗址，是“一处已经被沙土埋起来的寺庙遗址”，在一座佛堂的塔基上，看见残存大立佛的下肢和半圆形的莲花座，收集到两身天王塑像。在一座塔基中发现了舍利盒和佛传壁画，当时的“壁画保存得还相当完好，从里面我们抢救出了大量很有价值的雕塑、写本和其他文物”^①。

这一次德国人在库木吐喇待的时间最长，从1月27日，一直紧张地工作到2月25日，近一个月的时间。格伦威德尔对这里的洞窟

^① 所引勒柯克文，请见勒柯克著，陈海涛译：《新疆地下的文化宝藏》，114～115页，乌鲁木齐，新疆人民出版社，1998。恕不再一一注释。

进行了编号，从渭干河下游向上编起：分别称为第 1 沟、第 2 沟和题名沟，而开凿于渭干河左岸的洞窟称为主区窟（今称窟群区或大沟区）。第 1 沟最少编了 15 个洞窟，第 2 沟的洞窟总数不清楚，但他提到大、中、小三座穹窿顶窟。在主窟区内的下游河崖上有 37 个洞窟，上游崖上有 53 个洞窟，上游最上端有 5 个洞窟，即五联洞，编号为 49~53 窟（今 68~72 窟）；同时，格伦威德尔也像在克孜尔一样命名了其中的一些洞窟。^① 日本人中野照男说：“德国队至少对百余个石窟编了号。”^② 格伦威德尔命名的洞窟有 14 座，均作了较详尽的文字记录，测绘的洞窟平面图和勾勒的壁画线描图有 76 张。勒柯克测绘了五联洞（第 68~72 窟）的平面图。

现洞窟号和德国人所拟名对照表^③

现编号	德国人拟名和编号	中文译名
谷口区第 17 窟	I. Schlucht Höhle 15	第 1 沟第 15 窟
谷口区第 23 窟	II. Schlucht, Kleine Kuppelhöhle	第 2 沟小穹窿顶窟
谷口区第 25 窟	II. Schlucht, Mittle Kuppelhöhle	第 2 沟中穹窿顶窟
谷口区第 27 窟	II. Schlucht, Grobe Kuppelhöhl	第 2 沟大穹窿顶窟
窟群区第 16 窟	Hauptgruppe am Fluß, Höhle 14 Kinnari-Höhle	主区第 14 窟，飞天窟
窟群区第 22 窟	Hauptgruppe am Fluß, Höhle 18	主区第 18 窟
窟群区第 23 窟	Hauptgruppe am Fluß, Höhle 19	主区第 19 窟
窟群区第 24 窟	Hauptgruppe am Fluß, Höhle 20	主区第 20 窟
窟群区第 28 窟	Hauptgruppe am Fluß, Höhle 22	主区第 22 窟
窟群区第 29 窟	Hauptgruppe am Fluß, Höhle 23	主区第 23 窟
窟群区第 38 窟	Hauptgruppe am Fluß, Höhle 33, Nirvana-Hohle	主区第 33 窟，涅槃窟
窟群区第 46 窟	Höhle in der nordlichen Schlucht L. von der Schlucht (3) mit der Inschrift	题记峡谷（第 3 沟）北侧小沟窟

① *Altbuddhistische Kultstateen in Chinesisch-Turkistan, bericht über archaologische Arbeiten von 1906 bis 1907, Kuca, Qarasahr und in der oase Turfan*（《中国新疆的古代佛寺——1906 年至 1907 年在库车、焉耆和吐鲁番绿洲的考古工作》），Berlin, 1912. 承蒙敦煌研究院赵崇民先生翻译为汉文，特此致谢。

② 引自晁华山：《库木吐喇石窟初探》，见《中国石窟·库木吐喇石窟》，175 页，文物出版社，1992。

③ 中野照男：《二十世纪德国考察队对库木吐喇石窟考察及尔后的研究》，见《中国石窟·库木吐喇石窟》，232 页。

续前表

现编号	德国人拟名和编号	中文译名
窟群区第 58 窟	Hauptgruppe am Fluß, Höhle 42, Nagaraja-Höhle	主区第 42 窟, 龙王窟
窟群区第 45 窟	Apsarashöhle	阿布沙罗斯窟

事后，他仍怀着喜悦的心情记述道，“我们抱着极大热情在这里工作，每一天都能有新的收获”，并称赞，这些石窟寺设计精巧，结构合理。他说：“这里的文明程度，在一些习俗中可以完全体现出来，而这些习俗又可以从这些富有艺术价值的壁画和书写工整漂亮的文字中反映出来。可以看出，这种文明的程度比在同一时期欧洲德意志公国的文明程度要高。”

德国人重点考察的洞窟，格伦威德尔说得很清楚，“在我逗留这里时，比较深入考察过的洞窟有：第 1 沟第 15 窟；第 2 沟内北侧的一些洞窟与建筑物；主窟区群的第 14、18、19 窟及其附近的洞窟，第 33、42 窟；还有题记沟 3 北侧支谷中的那座洞窟”。与现在洞窟的编号对照，相应为谷口区第 1 沟的第 17 窟，第 2 沟的第 23、22 和 27 窟；窟群区内的今 15~17、22、23 及 24、28、29 窟，还有第 38、58 窟和第 46 窟。但从其《报告》看，应该还考察了第 10、12 和 45 窟等。

这次切割的壁画主要是他们称为第二种风格的洞窟，也有不少汉风洞窟的壁画。除了前述第 22 窟的天神和婆罗门像早在 1903 年第 1 次来库木吐喇时已切割拿走外，他们切割了谷口区第 17、22、23 和 27 窟以及窟群区第 23 窟的壁画，仅在窟群区第 23 窟一个洞窟内就切割 14.25 平方米（谷口区第 17、23 窟和窟群区第 23 窟详见下文）。汉风洞窟中主要割取了第 16 窟主室门壁上方的大型涅槃变，面积竟达 3 平方米；蔓藤卷草石榴纹边饰及其中的迦陵频伽鸟（插图 1）和第 11 窟的菩萨像可能也是这次劫走的。格伦威德尔在记述涅槃窟（今 38 窟）时说，其主室正壁描绘着降魔变，并说主室券顶绘有佛像，四周有胁侍天神，而且所有人物都面向正壁。人物之间的空白处，画了许多莲花祥云等装饰图案。甬道券顶描绘着“美丽的花卉图案，其中有莲花和祥云……其上方又有一排坐佛……我们已取了些样品运回博物馆”。其实所有这些壁画都被切割带走了。



插图 1 第 16 窟的迦陵频迦

他们离开库木吐喇后，马上到达克孜尔石窟，接着又去森木塞姆石窟、焉耆县七个星佛寺等遗址。1907 年 4 月返国时，带走文物 128 箱，每箱重 70~80 公斤。格伦威德尔整理，并于 1912 年出版了正式的考古报告，*Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan, bericht über archaologische Arbeiten von 1906 bis 1907, Kuca, Qarasahr und in der oase Turfan*（《中国新疆的古代佛寺——1906 年至 1907 年在库车、焉耆和吐鲁番绿洲的考古工作》）。

第三次是 1913 年 10 月，勒柯克带队重返库木吐喇，这次只有他和巴图斯两人，重点在于劫取壁画。勒柯克在其所著《希腊晚期的中亚佛教艺术》第 6 卷的“卷首语”中说，“当第四次探险队（1913 年）到库木吐喇时，我看到这里还保留有一些属于中国唐代的名贵绘画，于是立即派人发掘，并把它们带了回来。”^① 他们割取最多的是窟群区第 28、29 和 45 窟，还有第 10、12、24、38、43 等窟的壁画。^② 他们切割了第 28 窟窟顶画面、两尊坐佛像和正壁跪着的男性像。在第 29 窟从券顶中脊“入口处依次绘有兔、马、象、人、地狱的生物、飞翔的佛（2 尊）、说法的佛、瞑思的四头僧人（2 尊）、五头僧人（2 尊）、六头僧人、七头僧人、双头僧人和佛（3 尊）”

① 勒柯克和瓦尔德斯密特合著，*Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien I~VII*，即《希腊晚期的中亚佛教艺术》，1~7 卷。管平、巫新华译为《新疆佛教艺术》，参看第 6 卷，417 页，乌鲁木齐，新疆教育出版社，2006。

② 关于勒柯克带领的第四次考察队切割的壁画，目前我们无法看到准确的目录和数字，仅从德国发表的相关著作中汇集而知其点滴。参见《德国吐鲁番考察队窃取库木吐喇石窟壁画表》。

和左、右两侧壁的方格因缘故事画切割达 50 幅之多。勒柯克在第 45 窟，称为阿布沙罗斯窟中揭取壁画的面积之大，十分惊人，有前壁、门上方的大型弥勒佛于龙华树下说法图，面积达 5 平方米；纵券顶中脊左侧整壁的因缘故事（或称坐佛像），面积竟达 7.15 平方米；位于中心柱后壁的整个涅槃变，面积 1.95 平方米，还有行道中的立佛、立菩萨像和主室左侧壁下方的栏杆图案等。在第 12 窟揭取了主室正壁、佛龕周围的降魔变。还拿走了第 24 窟券顶中脊的动物、立佛和比丘像，第 43 窟纵券顶的因缘故事图（插图 2），第 38 窟的菩萨等等。



插图 2 第 43 窟纵券顶的因缘故事图

接着，他们又到焉耆、吐鲁番等地切割壁画。这次共带走文物 156 箱（每箱约 70~80 公斤），包括大量库木吐喇石窟的壁画。

德国吐鲁番探险队总计在新疆共窃取文物 433 箱，约 3.5 万多公斤，可以说“能拿走的都拿走了”。勒柯克于 1928 年发表了考察报告：*Von Land und Lenten in Ostturkistan: Berichte und Abenteuer der 4. Deutschen Turfan Expedition*（《中国新疆的土地和人民——德国第四次吐鲁番考察记》）。勒柯克和瓦尔德斯密特合作，陆续编辑和出版了大型图册，*Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*，I~VII（《希腊晚期的中亚佛教艺术》，1~7 卷）。

德国吐鲁番考察队窃取库木吐喇石窟壁画表（仅见于公开发表者）

序号	目录号或 库藏号	名称	洞窟号	位置	面积 (cm ²)	资料来源
1	IB9054	天人	谷口区 第22窟	主室穹窿顶	76×41	《中亚》7, PL5
2	MIKIII9053	婆罗门	谷口区 第22窟	主室穹窿顶	69×54	《目录》, 408
3	IB4447	垂帐纹饰	谷口区 第23窟	主室穹窿顶	39×46	《中亚》4, PL15e
4	IB8835	降魔变	窟群区 第10窟	主室正壁	435×283	《中亚》6, PL23
5	MIKIII8377	菩萨立像	窟群区 第11窟	主室前壁	62×30	《目录》, 531
6	IB8828	普贤变	窟群区 第12窟	左甬道侧壁	175×150	《中亚》6, PL27
7	IB8822	莲花和坐佛	窟群区 第12窟	甬道顶	220×131	《中亚》6, PL25
8	IB8824	坐佛	窟群区 第12窟	主室券顶	126×110	《中亚》6, PL28a
9	IB8825	坐佛	窟群区 第12窟	主室券顶	126×110	《中亚》6, PL28b
10	IB8826	佛和菩萨	窟群区 第12窟	主室券顶	87×57	《中亚》6, PL28c
11	?	比丘	窟群区 第12窟	主室券顶	87×57	《中亚》6, PL28d
12	IB8827	持灯菩萨	窟群区 第12窟	甬道外侧壁	149×102	《中亚》6, PL24
13	IB4446	朵花边饰	窟群区 第12窟	?	75×22	《中亚》4, PL15
14	MIKIII8913	飞天	窟群区 第16窟	主室正壁	58×39	《目录》, 533
15	MIKIII9104	千佛	窟群区 第16窟	主室券顶	?	《丝路》, PL?
16	MIKIII8915	华盖	窟群区 第16窟	主室正壁	29×23	《丝路》, PL94
17	MIKIII8843	日观想	窟群区 第16窟	主室左侧壁	54×49	《目录》, 535
18	IB4444	迦陵频伽	窟群区 第16窟	主室侧壁	16.5×28	《中亚》7, PL26b
19	IB8715	石榴卷草 图案	窟群区 第16窟	主室侧壁	12.5×52	《中亚》7, PL26c
20	IB8912	涅槃经变	窟群区 第16窟	主室前壁	212×145	《中亚》7, PL30
21	IB8912	举哀图	窟群区 第16窟	主室前壁	83×120	《中亚》7, PL31

续前表

序号	目录号或 库藏号	名称	洞窟号	位置	面积 (cm ²)	资料来源
22	MIKIII8479	日天	窟群区 第23窟	主室券顶	50×41	《目录》，439
23	MIKIII8661	帝释劝请	窟群区 第23窟	主室正壁	270×140	《目录》，440
24	IB8405	建筑图案	窟群区 第23窟	主室侧壁	82×30	《中亚》4， PL15b
25	MIKIII9024	以灯供佛缘	窟群区 第43窟	主室券顶	47×42	《西域》，PL97
26	MIKIII9021	弥勒说法图	窟群区 第45窟	主室前壁	355×145	《中亚》7， PL26a
27	IB8488	坐佛	窟群区 第45窟	主室券顶	1.0×41.5	《中亚》5， PL18
28	IB8829	坐佛	窟群区 第45窟	主室券顶	306×231	《中亚》6， PL26
29	MIKIII9022	栏杆边饰	窟群区 第45窟	主室右侧壁	78×49	《目录》，530
30	IB4448	涅槃经变	窟群区 第45窟	后室前壁	100×195	《中亚》3， PL12
31	IB8827	持灯菩萨	窟群区 第45窟	左甬道侧壁	149×102	《中亚》，PL24
32	IB8844	菩萨	窟群区 第45窟	甬道侧壁	46×28	《中亚》7， PL28
33	IB8845	菩萨	窟群区 第45窟	甬道侧壁	46×28	《中亚》7， PL28
34	IB8489	飞天	窟群区 第73窟	主室侧壁	51×63	《中亚》5， PL19
35	IB8915	无量寿经变 局部	窟群区 第73窟	主室侧壁	36×40	《中亚》6， PL21
36	MIKIII8914	乐舞图	窟群区 第73窟	主室侧壁	60×46	《目录》，532

资料来源：
V. Lecoq und E. Waldschmidt, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*, III—VIII, 1922—1933. (表中简称《中亚》)
H. Hörtel and M. Yaldiz, *Die Seidenstraße, Malereund Plastiken aus buddhistischen Hohlentem peln*, 1987. (简称《丝路》)
Staatliche Museen Preußischer Kulturbetiz, Museum für Indische Kunst Berlin, 1976. (简称《目录》)
Rèunion des Musees Nationaux, *Sèrinde, Terre de Bouddha, Dix siècles d'art sur la Route de la soie*. (简称《西域》)

德国吐鲁番探险队切割、拿走的这些壁画，入藏在德国人类文化博物馆，就是现在德国柏林印度艺术博物馆的前身，并进行了编号。该博物馆把一批大型壁画用水泥等建筑材料固定在博物馆展厅

内，据说主要是吐鲁番柏孜克里克石窟的壁画，毁于第二次世界大战中，有些从库木吐喇石窟切割拿走的壁画现在也不知在何处。如前所述，德国人整理出版了这几次的考察报告，又陆续出版了一些著作，如格伦威德尔的《古代库车》(Alt-Kutscha, Berlin, 1920)、瓦尔德斯密特的《犍陀罗·库车·吐鲁番》(Gandhara Kutscha Turfan, 1925)等。后来，德国国立普鲁士文化遗产博物馆编辑出版《德国柏林印度艺术博物馆吐鲁番藏品目录》；柏林印度艺术博物馆馆长雅尔蒂茨(M. Yaldiz)撰写《新疆美术史考古》(Archäologie und Kunstgeschichte Chinesisch-Zentralasiens (Xinjiang), New York, 1987)，还有马·布萨格里(Mario Bussagli)撰写的《中亚绘画》(Central Asian Painting, Switzerland, 1963)等著作中收集了部分库木吐喇的壁画。近年来德国举办并参与了一些国际性展览，展出部分从库木吐喇获取的文物。我们只能从这些图册和著作了解库木吐喇石窟之一斑。

二

我们在格伦威德尔比较深入考察的洞窟中，选择他记录比较详细，但现已被破坏的几座洞窟，主要是谷口区第17、23窟和窟群区第23窟略述于下，以供研究对照。

谷口区第17窟是座中心柱窟。主室平面为方形，顶为穹窿式，正壁中央开一大龕，左、右甬道上方各有一小龕，左、右两侧壁也各开一龕(插图3)。供作佛事右旋的中心柱左、右、后三甬道呈弧形状。^①龕内的塑像已经毁坏，但这里的壁画正如格伦威德尔所说的“内容值得重视”。正壁佛龕左侧(该文所述方向以正壁佛龕为基准)绘着演奏箜篌的乾闥婆，右侧是帝释天夫妇，飞天围绕在佛龕四周。右甬道上方小龕旁描绘一身礼佛者。窟顶四角隅绘有“蓄有胡须，尖耳朵”的护法神^②，双手托着穹窿的边缘，四周游动着水生动物。两侧壁龕中的塑像已被毁，残存重叠的山峦、小湖、树木等图案。龕外和前壁均为“大型佛说法图”。

① 洞窟主室边长4.50米、高2.80米；穹窿直径2.80米、高1米；甬道宽0.68米、进深1.30米。

② 这部分的引文请参见格伦威德尔《中国新疆的古代佛寺》，9~37页。

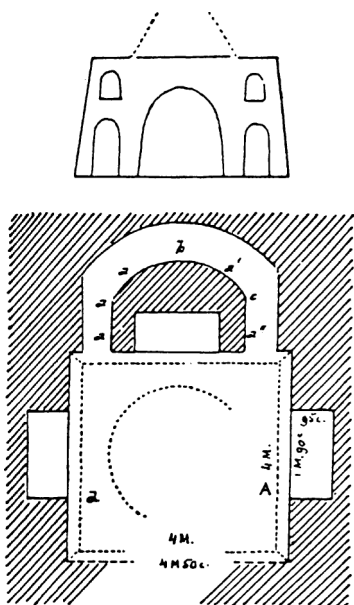


插图 3 谷口区第 17 窟平、剖面图

“甬道的壁画构成本窟最值得注意的部分：外侧壁为施主一家人的供养像，内侧壁绘天神。”右甬道内侧壁“最前面的那尊女神保存得最为完好”（插图 4）。供养人像高 1 米。左甬道内侧壁有 4 身身披



插图 4 谷口区第 17 窟右甬道供养天人像

铠甲的男性供养人，面向入口，其中第1身已损坏无余。第2身有头光，光上带有小圆星，后面两身只残存胸以下部分（插图5）。外侧壁有一排引荐僧，但仅残存一身，后面跟着8身男性供养人。另一侧甬道外侧壁是一排女性供养人（插图6）。格伦威德尔详尽地描述了他们服饰的样式和色彩，以及腰带上的悬挂物和手中所持之供物等，并说“所有这些人物的上方，都有一条特别的条幅，上写婆罗谜文字，但全遭受破坏”。德国人从该窟切割拿走供养人和引荐僧画面，编号为 MIKIII9067、MIKIII9043。^①

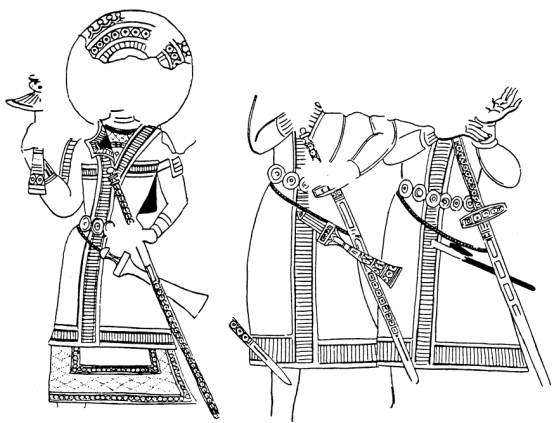


插图5 谷口区第17窟左甬道供养人像



插图6 谷口区第17窟右甬道供养人像

^① 参看中野照男：《二十世纪德国考察队对库木吐喇石窟考察及尔后的研究》，见《中国石窟·库木吐喇石窟》。

谷口区第 23 窟（德国人编号为第 2 沟小穹窿顶窟）也是平面呈方形的穹窿顶窟，有长长的门道。^① 穹窿顶中心为一朵大莲花，从中伸出的放射线把穹窿分成十个梯形条幅，相间填绘立佛或立菩萨像，佛和菩萨脚下的两旁各有一身供养天人（插图 7）。穹窿下沿装饰带有十字或花形的垂帐纹。窟顶四角隅绘有坐佛像，有的还有礼佛者，四边是围绕佛像的飞天。该窟内所有的墙面都满绘方格佛像和方格菩萨像（插图 8）。德国人主要切割走装饰图案，有窟顶、穹窿边沿等，编号为 MIKIII9051、9183、4447。



插图 7 谷口区第 17 窟窟顶菩萨

① 该主室边长 2.90 米，穹窿直径 1.69 米、高 1.20 米，门道长 3.01 米。



插图 8 谷口区第 17 窟方格菩萨像

在窟群区劫取壁画最多的是第 23 窟（德国人编号为主区窟第 19 窟）。这是座典型的中心柱窟，格伦威德尔说，是“从前十分精美、而现在受到严重破坏的洞窟”。主室正壁表现佛陀在帝释窟说法的场面，“佛龕四周绘着美妙至极的飞天”。主室前壁、门上方描绘有弥勒说法图：弥勒左手持净水瓶，坐台上，四周六身天人围绕。门两侧也绘有许多壁画，其中一侧的大型立佛及礼佛人物仍清晰可辨。右侧壁有两行 6 幅佛传图。纵券顶的中脊为天象图，两侧五行菱格因缘故事图，最下方三角形内填绘本生故事画（插图 9）。中心柱后壁绘焚棺



插图 9 窟群区第 23 窟本生故事画

图，对面墙描绘着八王争、分舍利图，左、右侧有身披铠甲，手举战旗，持弓及长矛，骑着大象的武士相对而来（插图 10）。后甬道左、右壁分别描绘着魔王像。



插图 10 窟群区第 23 窟八王争、分舍利图

格伦威德尔记述“两侧甬道：供养人家族的人物画像，特别令人感兴趣”。遗憾的是供养人上方的婆罗谜文字遭到刻画。这些供养人像都位于甬道的外侧壁：左甬道的第 1 身是一位头后有光环的人物，后面紧跟着两组各 3 身，共 6 身人物，其中第 4 身为女性。另一侧甬道描绘 8 身供养人，前面 2 身引荐僧，后面也有 6 身，格伦威德尔认为，这是一家人，最前面绘一小女儿，接着是男性——父亲、女性——母亲和后面的三位儿子（插图 11）。

德国人在这里切割的壁画较多：格伦威德尔在记录前壁、门上方的弥勒说法图时说，“这幅画现在也到了博物馆”，面积 2.42 平方米，



插图 11 窟群区第 23 窟女性供养人像

编号为 IB9152。格伦威德尔说，“我们把飞天中的一个形象剥取下来运回博物馆了”，但根据其《目录》看，切割了三身伎乐飞天和四身祈祷的天人像，面积 2.35 平方米，编号 IB8661。券顶的日神，编号 IB8479 和 11 幅因缘故事画及其位于佛像侧、表现故事内容的人物像。后甬道后壁的八王争、分舍利图，面积 2.5 平方米；后甬道左侧壁的魔王像，面积 1 平方米，编号 IB8641。精美的两排供养人也被窃取：左侧 6 身，面积 2.5 平方米，编号 IB8632；右侧的 2.24 平方米，编号 IB8631。还有主室侧壁上方的边饰等，总共切割该窟壁画 14.25 平方米。

此外，格伦威德尔还较详细地记录了第 38 窟，但经我们核对，发现有不少地方不够准确。

三

德国人曾经在库木吐喇石窟考察，后来又进行了研究，为我们提供了宝贵的资料。现在，当我们研究库木吐喇石窟，面对那些破损不堪、满目疮痍的洞窟壁画时，格伦威德尔在《报告》中的记录，他们绘制的 76 张平面图和壁画线描图，就成为了解这些洞窟原貌的重要参考，那也是国际学术界常常引用的材料。

但是，德国人毕竟是外来者，行色匆匆，出现了一些错误，主要

是格伦威德尔似乎把时代相同、内容相近的第 10、12、38 和 45 窟混淆了起来。首先，他正确地绘制出第 38 窟（德编号 33 窟）的平面图（插图 12），但却误将第 10 窟主室正壁、佛龛四周的魔军袭佛图（插图 13）错记成第 38 窟。^① 第 38 窟主室正壁佛龛内至今仍保留着佛头

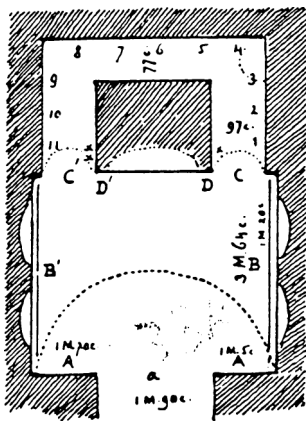


插图 12 窟群区第 38 窟形制图

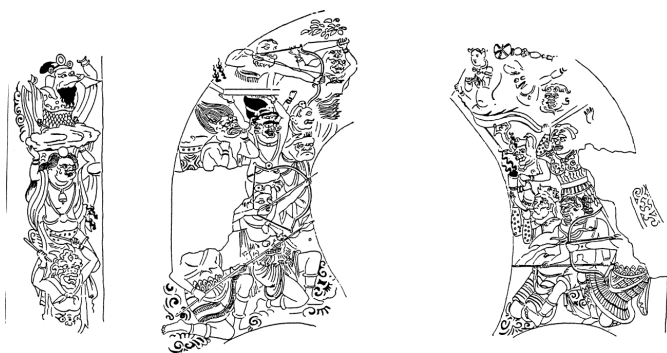


插图 13 魔军袭佛图

光和身光中的小坐佛，那么，其主尊应当是毗卢遮那佛像，而不是佛降魔像了。而第 10 窟主室右侧壁上方仍有降魔变的一点残余。其次，格伦威德尔说，第 38 窟“塔柱后面的墙（窄墙）上，绘有大型涅槃图，此图早在 1903 年就已放在柏林博物馆了。这幅美丽的壁画（1.9

① 以下所引格伦威德尔文，参见《中国新疆的古代佛寺》，28~31 页。

米宽，1米高）……保存下来的有侧卧的佛像……在佛陀前面娑罗树下有五名男女天神在向他合十致意。还有几个人物大约是站在佛像的头部旁边，已经毁坏了”。但是，从德国人发表的图版看，却是第45窟中心柱后壁的涅槃变，佛头枕的花卉锦枕的一角现仍见于第45窟后甬道前壁相应的位置。再次，将第12窟两甬道内侧壁的文殊、普贤像也错记成第38窟。格伦威德尔记录，“塔柱的左侧内壁画着文殊菩萨……右侧内壁画着普贤……在文殊对面的长壁上有三个大型人物立像”。这些内容与现存第38窟不同，当是第12窟甬道的内容。最后，格伦威德尔继续记述后甬道后壁说，该壁“画着下列五个人物：手持如意宝珠的菩萨（位于第4处）、正面佛像（位于第5处）、长着许多头的六臂观音（位于第6处），上部两手分别举着日、月，以及一尊手持莲花的菩萨（位于第8处）”。有些画面，如六臂观音等现仍残存在第12窟后甬道。

至于说勒柯克的1913年之行，目的在于切割壁画，匆忙中的错误更多。例如在其所著《希腊晚期的中亚佛教艺术》的第3卷中，将上述格伦威德尔所述的涅槃窟（今38窟）实则45窟的回鹘风格壁画涅槃变说成是第16窟的汉风壁画，而且说，“这个石窟的四间殿堂是按照十字交叉的形式安排的”，门壁上有“被毁的身穿回鹘服装的供养人画像”^①，这就更差之千里了。同时，在同书的第7卷中，又收入第16窟的涅槃变，自相矛盾。他与格伦威德尔同样错误地把12窟甬道的尊像和甬道顶的图案记成38窟，又把12窟右甬道（即格氏称为的左甬道）内侧壁的文殊变记叙为出自45窟，即阿布沙罗斯窟等等。

在第7卷附录《库车地区石窟寺群现存印度—伊朗风格壁画目录》的库木吐喇中，就注明有一些搞不清的洞窟，如“在最下方溪谷的洞窟”的注释说“关于这个洞窟的位置和建筑形式，我们无从准确知道，可能其原始记录本身就有错误”。德国人前后两次考察活动的编号也不统一，如《目录》中叙述：“第22号窟（根据第4次探险队的计数，成为第17号窟）”；又说“第23号窟（根据第4次探险队的计数，应为第18号窟）”等等。甚至连区域的划分也不一致，如格伦威德尔说的“主区窟”中的第49~53窟，即五联洞，勒柯克又把它称为“第2主区”。也许勒柯克对格伦威德尔对洞窟的编号不太熟悉，

① 参见勒柯克等著，管平、巫新华译：《新疆佛教艺术》第3卷，图版12的说明。

因为他在现场工作的时间很短，正如他自己所说：“停留在库木吐喇期间，我还独自去库车绿洲附近的一些不知名的古迹中去考察过几次。”^①更有甚者，竟将库车库木吐喇的壁画和吐鲁番柏孜克里克混淆不清。^②

所有这些资料上的错误，被利用在研究、分期等论文中，无疑大大地影响了他们的结论，如对 38 窟，即德国人称为的涅槃窟是典型的回鹘窟，而且是回鹘窟中较晚的洞窟，却被认为是“属于第一种向第二种过渡的形式有主区的 33 窟（涅槃窟）”^③。

德国人窃取库木吐喇石窟如此众多的壁画，使这些画面离开原来的位置；有些位置又被搞错；有些壁画，他们虽然没有切割拿走，但在切割中造成大量的破坏，如谷口区第 23 窟窟顶角隅描绘的三尊坐佛像，格伦威德尔记载说，“中间那身……佛陀，正从前面一个裸体小男孩手中接过一圆形供品”（插图 14），现在，这幅壁画仍在墙上，但佛前的小男孩却已没有了。所有这些都给我们的保护和研究造成巨大的困难和损失。因而，了解、核对这些被切割窃取到国外的壁画，是我们全面认识和研究库木吐喇石窟不可或缺的重要工作。

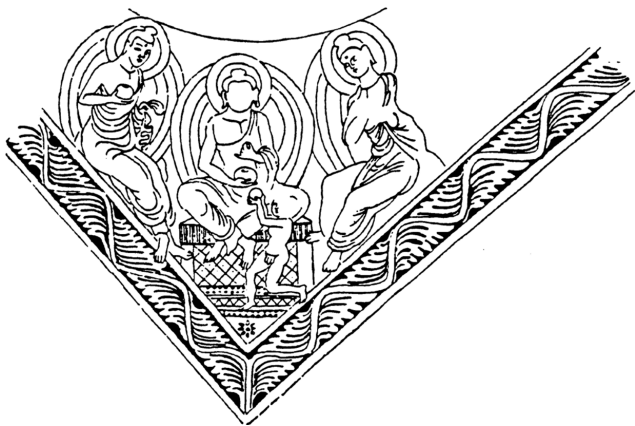


插图 14 谷口区第 23 窟角隅的壁画

① 勒柯克著，陈海涛译：《新疆地下的文化宝藏》，115 页。

② 参见勒柯克等著，管平、巫新华译：《新疆佛教艺术》第 7 卷，625 页。

③ 参看中野照男：《二十世纪德国考察队对库木吐喇石窟考察及尔后的研究》，见《中国石窟·库木吐喇石窟》，234 页。

画壁虹桥^{*}

——森木塞姆等石窟壁画研究

本册包括新疆维吾尔自治区库车县境内的森木塞姆、玛扎巴哈、克孜尔尕哈和新和县的托乎拉克艾肯等四处石窟群的壁画。

森木塞姆石窟在库车县城东北 45 公里处，是古龟兹境内现存最东的一处石窟群。玛扎巴哈在此南 8 公里的麻扎巴格村。克孜尔尕哈是距库车县城最近的一处石窟群，在县城北仅 12 公里的地方。托乎拉克艾肯则在新和县城西南约 40 公里，是现知古龟兹最西端的石窟群（插图 1）。所以说，本册集古龟兹东西两端石窟的壁画于一卷。

龟兹是古代西域大国，首府在今库车县境内，范围主要包括拜城、库车、新和、沙雅四县，“东西千余里，南北六百余里”，白雪皑皑的天山耸立在北境，蕴藏着黄金、铜、铁、铅、锡和雌黄等矿物，自古是西域的冶炼中心，所产铁器“恒充三十六国用”。融化的雪水

^{*} 原载《中国美术分类全集·中国新疆壁画全集（5）·森木塞姆克孜尔尕哈》。

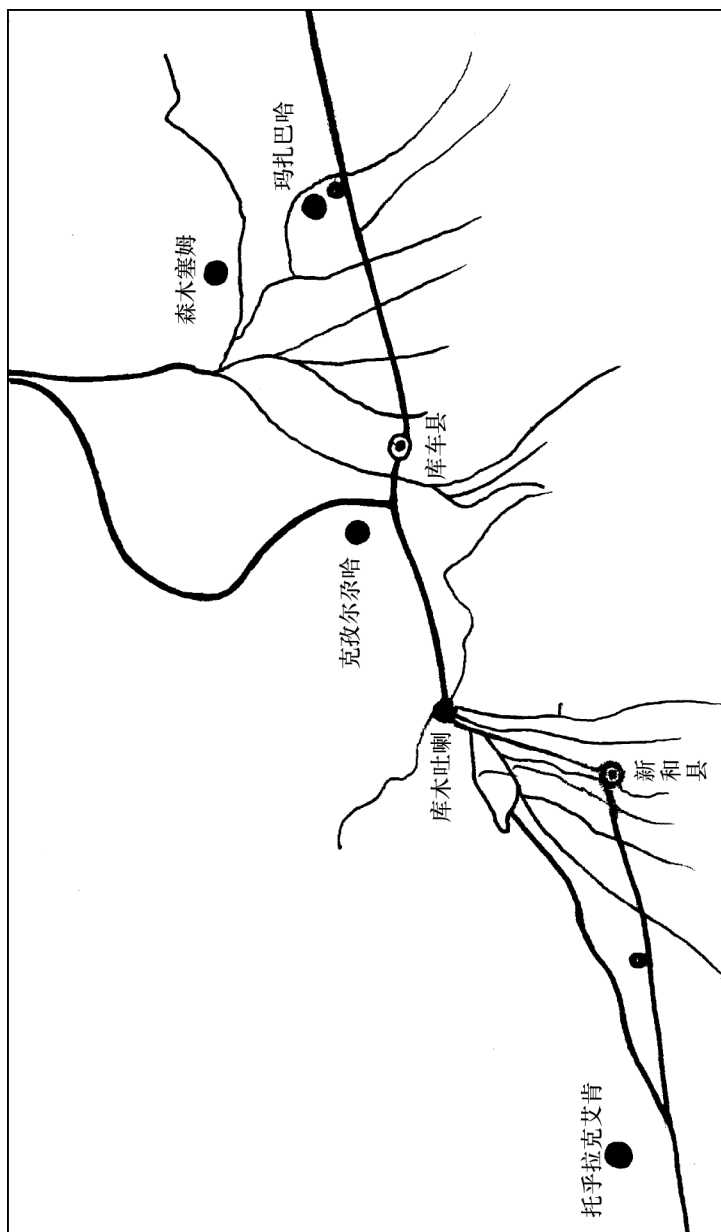


插图1 森木塞姆、玛扎巴哈、克孜尔尕哈、托乎拉克艾肯石窟位置示意图

潺潺流过条条沟谷，滋润着谷间和山前的广阔牧场，孕育着羊群、良马、犏牛、骆驼。涓涓细流汇成的渭干、库车两河，一泻百里，纵贯境内，浇灌着万顷良田。《晋书·西域传》记载“人以田种、畜牧为业”。该地“宜糜、麦，有粳稻，出葡萄、石榴，多梨、柰、桃、杏”^①。赤山、白雪、绿色的原野、奔腾的河水……在这块美丽的土地上，哺育了古老的龟兹和龟兹文化。同时，又由于龟兹位于塔里木盆地的北沿，很早以前就是沟通东西方交通的桥梁，从这里，东到中原，西达葱岭，南穿塔克拉玛干沙漠可到于阗等地，北越天山至乌孙及巴尔喀什湖一带。随着“丝绸之路”的开辟和发展，繁荣的国际贸易又给其带来巨额财富，使龟兹成为繁荣富饶的宝地。因而，东晋时吕光才能“以驼二万余头致外国珍宝及奇伎异戏、殊禽怪兽千有余品，骏马万余匹”^②而东归。不仅是东西方经济在此交融，而且各种文化，如希腊的、罗马的、印度的、波斯的和中原汉文化也都在这里汇聚。历史赐予龟兹以豁达开放、兼收并蓄和独创的文化特色。当佛教及其艺术，从印度经迦湿弥罗和犍陀罗等地向东弘布，这里自然形成一个中心，并创造出辉煌灿烂的佛教文化与壁画艺术。它像一座虹桥，沟通东西方文化和佛教壁画艺术。

佛教何时传入龟兹，众说纷纭。但可以肯定的是：早在公元3世纪，龟兹佛教已广为流布，因而才有公元256至260年间（曹魏甘露年间）龟兹人白延在洛阳白马寺译《叉须赖经》、《除灾患经》等^③；公元284年龟兹副使关子侯^④在敦煌将《阿维越遮致经记》送沙门竺法护以及龟兹居士帛元信为竺法护译《正法华经》进行参校的记载。史称“经法所以广流中华者——（竺法）护之力也”。龟兹不仅有人为他提供经籍，且有人帮他译校。帛元信曾于公元266年（晋泰始二年），为竺法护译《须真天子经》传言，20年后（太康七年）又为其译《正法华经》参校，龟兹人对我国佛经翻译事业作出了贡献。

公元4世纪，龟兹佛教得到了蓬勃的发展，当鸠摩罗什之父（鸠

① 玄奘：《大唐西域记》卷一。

② 《晋书·吕光载记》。

③ 僧祐：《出三藏记集》卷二；道宣：《开元释教录》卷一。不少学者认为此条记载有误，愚以为可信，故录之。

④ 僧祐：《出三藏记集》卷七；《阿维越遮致经记》称，美子侯，也写作关子侯，实则应为关子侯。

摩罗炎)从天竺逃至龟兹时,国王马上请为国师,可见佛教在龟兹早已占据统治地位。龟兹佛教对中原影响也较大,一些龟兹僧人到内地译经,世子帛尸梨蜜多“以国让弟”,“遂为沙门”,被称为“高座”。307至323年到建康(今南京)建初寺,后译出《大孔雀王咒经》等。“又授弟子觅历高声梵呗,传响于今”^①,把叹赞之礼传到江南,直到六朝一直盛行。公元373年时,又一位王子帛延在凉州“州内正厅堂湛露轩”协助月支人支施仑翻译《首楞严》、《须赖》、《上金光首》、《如幻三昧》等经。^②同时,龟兹的佛经也被赍至中原,如公元372年,释僧纯、昙充从达慕蓝寺于高德沙门佛图舌弥处得《比丘尼戒》及《教授比丘尼二岁坛文》,道安法师马上组织人员翻译成汉文,大大推进了中原僧团的建设发展。龟兹佛教及其寺院的繁荣壮观景象,使中原僧众大为赞叹向往,提高了龟兹在我国佛教中的地位。长安僧叡感叹道:“及至苻并龟兹,三王来朝,持法之宗也并与经俱集”,“三十六国,小乘人也。此璽流于秦地,慧导之徒遂复不信大品”,冲击了中原般若学的流行。

一代译师鸠摩罗什是在龟兹这块佛教广泛深入传播的土地上孕育出来的高僧,他所生活的时代正是龟兹佛教得以大力发展的时代,他先在龟兹、罽宾等地研习《毗昙》、《阿含》等,到疏勒学习《阿耨达经》和《中论》、《百论》、《十二门论》等大乘经典,又寻访佛教以外诸书“四围陀典及五明诸论”和语言、文字,“阴阳星算,莫不毕尽”。回到龟兹后,钻研《放光经》等,“广诵大乘经论,洞其奥秘”。他在龟兹师著名的阿含学者佛图舌弥,从佛陀耶舍诵《十诵律》,随以“弘阐律藏”而驰名的卑摩罗叉受律。他广学博识成为龟兹一大学者和集佛学大成之法师,“声满葱左,誉宣内外”,以致他曾受学于的名德法师,如槃头达多、佛陀耶舍等追随他而达龟兹,后来“特深禅法”的昙摩蜜多也到龟兹“居数载”。各师的著名代表人物云集龟兹,龟兹成为中亚和我国的佛教中心之一,鸠摩罗什毕生的努力无疑为龟兹佛教的发展增添了凝聚力。《比丘尼戒本所出本末序》说,鸠摩罗什“才大高明大乘学”,他为龟兹崇信大乘敞开方便之门,正如鸠摩罗什所说,“大教兴世五十余年”,是指龟兹而言的。公元401年他受姚兴之邀入关至长安,住逍遥园译经,“开托真照,般若之明,复得

① 慧皎:《高僧传》卷二《帛尸梨蜜多传》。

② 道宣:《开元释教录》卷四。

挥光。末俗朗兹宝化寻出法华，开方便门”，“关中洋洋数十年中，当是大法后兴之盛也”^①。至于说他译的三十五部二百九十四卷佛经，文质结合，“义皆圆通”，“挥发幽致”，“词润珠玉”，“表发挥翰，克明经奥”。这种评价也许有点过分，但他确实把我国的佛经翻译事业推上了一个高峰^②，鸠摩罗什最后逝于长安，今户县草堂寺仍存其舍利塔。他作为一位龟兹法师，为我国龟兹、西域和汉文化的交流，以及佛教的发展作出了重大贡献。他所译的佛经为我国后来的佛教宗派哲学和教义的形成创造了理论依据，推动佛教向广大劳动人民中传播。^③

在公元5世纪我国兴起的西行求法热潮中，龟兹成为东来西往的高僧，如智严、昙无竭等挂锡驻足的圣地。很多著名的法师也来到龟兹居住弘法，如槃头达多、佛陀耶舍、昙摩蜜多等，后又到长安等地，成了沟通中亚、龟兹和中原佛教流布的使者。北凉时期，沮渠蒙逊在凉州大兴佛法，龟兹和河西也一脉相承，译经，造像，佛教盛行。北凉国师昙无讖曾挂锡龟兹。北凉灭亡后，高僧道朗逃至龟兹而受其国王供养。至于说僧人昙学、威德等八人，“结志游方，远寻经典……还至高昌乃集为一部”^④的《贤愚经》，至今仍是我们解开龟兹壁画内容的重要依据。因而，把龟兹佛教的盛行与河西地区联系起来，是顺理成章的，符合佛教在我国传播发展的规律，将有利于揭示历史的本来面目。

公元6世纪，虽然是龟兹佛教发展的鼎盛时期，但小乘、大乘、律师、禅师、秘密师等来来往往，像前一个时期那样各阐所宗、蓬勃发展的时代结束了，说一切有部和根本说一切有部占据了统治地位，龟兹成了该部在中亚的中心。公元585年左右天竺高僧达摩笈多在龟兹王新寺停留期间，其王“笃信大乘”^⑤，610年（隋大业六年）慧乘奉勅到张掖讲演《金光明经》时，龟兹王也许曾去聆听，但龟兹佛教终究恢复不了昔日活跃的盛景，已经停滞不前了，因而，汉文史籍中的记载也随之减少。直至7世纪初玄奘到龟兹时，这里“习学小乘

① 以上引文参见：《出三藏记集》卷五，长安法师《喻疑》。

② 关于鸠摩罗什生平，请参见《出三藏记集》卷一四；慧皎：《高僧传》卷二。

③ 参见任继愈主编：《中国佛教史》第2卷，251～293页，北京，中国社会科学出版社，1985。

④ 僧祐：《出三藏记集》卷九，释僧祐撰《贤愚经记》。

⑤ 道宣：《续高僧传》卷一《达摩笈多传》。

教说一切有部”，其法师木叉毬多是“理识闲敏”，“游学印度二十余载”，“涉众经而声明最善，王及国人咸所尊重，号称‘独步’”的大德，然对所尊之《俱舍》竟也不甚精通^①，可窥见当时龟兹佛教之一斑。公元658年安西大都护府移置龟兹后，给龟兹教带来新内容，一时大乘佛教，如净土宗等盛行。传说国王也从中原学到了有关阿弥陀佛的信仰，并期望死后能进入极乐世界^②，但也无法挽回其佛教僵化的命运。公元7世纪末秘密部的兴起，又使龟兹的佛教活跃起来，如732年由安西节度使表荐，随节度使、摄御史大夫牛仙客入朝的法月三藏所奉献的《大威力乌枢瑟摩明王经》、《秽迹金刚说神通大满陀罗尼法术灵要门》和《秽迹金刚法禁百变法》等，就是在安西（龟兹）由北印度沙门阿质达霰译为汉语的。^③“随师以充译语”的利言，到长安住光宅寺，曾承旨译经数种。约于769年悟空从天竺返国经龟兹，在城西门外莲华寺请勿提提犀鱼三藏译出《十力经》。^④吐蕃两度占据龟兹时，我们没有看到有关龟兹佛教的汉文献记载，但在西藏却留下了一些珍贵的实物资料，有待我们整理发掘。^⑤公元9世纪中叶，回鹘“庞特勤今为可汗，尚寓安西，众所悦附”^⑥，龟兹佛教又有一段复兴时期，但毕竟是落日前的霞光，虽光芒四射，却即将落山，龟兹佛教已经一蹶不振了。直到12世纪，伊斯兰教占据统治地位，完全替代了佛教。

关于龟兹的佛教寺院，最早见于记载的是雀离寺。公元344年鸠摩罗什出生前，其母“闻雀离大寺名德既多，又有得道之僧，即与王族贵女、德行诸尼弥日设供，请斋听法”^⑦。该寺就是道安所记，“国北四十里山上有寺，名雀离大清净”^⑧。雀离大寺是否在今苏巴什，学术界虽有争议，但玄奘在《大唐西域记》中记载的昭怙厘寺无疑早在公元384年吕光伐龟兹时已具规模。玄奘所说的“荒城北四十余里接山阿隔一河水，有二伽蓝，同名昭怙厘而东西随称”，即今苏

① 慧立、彦棕：《大慈恩寺三藏法师传》卷二。

② 格伦威德尔：《古代库车》（*Alt-Kutscha*, Berlin, 1920），承蒙管平、巫新华先生翻译，谨此致谢！

③ 圆照：《贞元新定释教目录》卷一四。

④ 圆照：《悟空入竺记》。

⑤ 格伦威德尔：《古代库车》（*Alt-Kutscha*, Berlin, 1920）。

⑥ 宋敏求：《唐大诏令集》卷二一八《议立回鹘可汗诏》。

⑦ 僧祐：《出三藏记集》卷一四；慧皎：《高僧传》卷二。

⑧ 酈道元：《水经注》卷二引道安：《西域记》。

巴什遗址。接近山阿的东寺修建较早，碳 14 测定距今为 1780 ± 75 年和 1730 ± 75 年。西寺可能是东晋时扩建的，碳 14 测定距今 1570 ± 80 年，或 1525 ± 80 年、 1505 ± 80 年。玄奘到龟兹时已经历了几百年，依然塔殿耸立。而早在吕光到龟兹前，其都城“有佛塔庙千所”。记载较详细的要算是《比丘尼戒本所出本末序》，说高德沙门佛图舌弥所统寺院有：达慕蓝百七十僧，北山寺名致隶蓝五十僧、剑慕王新蓝六十僧、温宿王蓝七十僧。尼寺有，阿丽蓝百八十比丘尼、输若干蓝五十比丘尼、阿丽跋蓝三十尼道。这些寺院都是修饰至丽，“佛像庄饰，殆越人工”。而且王宫也“雕镂立佛形象”，“焕若神居”，与寺无异。后来见于记载的还有金华寺、王新寺等。当玄奘到龟兹时见“伽蓝百余所，僧徒五千余人”，除昭怙厘寺外，有阿奢理贰伽蓝，“庭宇显敞，佛像工饰”^①。唐代时，又奉勅而建大云寺、龙兴寺，还有河西寺、白寺和敦煌人建立的法丰寺等。^②《悟空入竺记》中还提到有莲华寺、前践寺、耶婆瑟鸡寺。同时，龟兹佛像也在西域和中原流传，如后秦姚兴曾以“龟兹国细缕杂变像”赠慧远法师。475 年高僧法献在于阗“得龟兹金鎚搢像”^③。公元 616 年，隋高僧慧乘“于东都图写龟兹国檀像，举高丈六”^④。直至唐代龟兹僧若那还授于京兆崇福寺僧普能造像的布局和内容。

总之，古龟兹的佛教寺院、佛教艺术和壁画也很早就享有盛名，吸引着中外僧众。但这些众多辉煌的寺庙塔像，随着历史岁月的流逝，宗教的兴衰和大自然的破坏，佛像和塔庙早已塌毁，地面寺院已夷为平地，仅有几处残垣断壁，摇摇欲坠。可幸的是，凿于天山，维吾尔语称为琼勒塔格的条条沟谷内，如森木塞姆、玛扎巴哈、克孜尔尕哈、托乎拉克艾肯等石窟，虽然寺墙倒塌，塑像化成泥土，只剩一些斑驳不全的壁画，但仍然放射着异彩，展现出古代龟兹壁画诱人的魅力，透露出昔日东西方壁画艺术相互交流的余晖。

我们把这几个石窟群残存的壁画分为三个时期：

(1) 早期，即始创期，大约为公元四五世纪，主要有森木塞姆第 24、26、27、30、31、32 窟。

① 玄奘：《大唐西域记》卷一。

② 王炳华：《唐安西柘厥关故址并有关问题研究》，载《西北史地》，1987（3）。

③ 慧皎：《高僧传》卷六《慧远传》和卷一三《法献传》。

④ 道宣：《续高僧传》卷二四《慧乘传》。

(2) 中期,即繁盛期,大约公元六七世纪,包括克孜尔尕哈的第23、16、14、22、11和30(大部分)窟;森木塞姆的第1、41、42、48、11和43窟,以及玛扎巴哈第1窟等。

(3) 晚期,即公元8世纪以降,有森木塞姆的第40、44、45窟和克孜尔尕哈的第31、32、30(部分)和21窟,还有托乎拉克艾肯的第3窟等。

二

上述早期的洞窟主要分布在森木塞姆石窟。

森木塞姆石窟因位于琼勒塔格的森木塞姆沟而得名。小溪从大小沟谷中汨汨流出,被丛生的红柳、摇曳的芦苇和竞相开放的各色花朵覆盖,陡立的两崖间夹持着一个“半岛”,山岩,幽谷,寂静清香,实是坐禅修行的理想场所,可能是魏晋时期,特别是吕光伐龟兹,都城东迁后发展起来的,也是龟兹现存最早的石窟群之一。现已编号的洞窟有54个。^①

沟谷中间“半岛”的东端有一堆积,有人认为是寺院遗存,从目前仍残存一个高高的土埠看,似为当年的塔基残痕,黄文弼先生明确地指出了这点。周围散落些房址,则是围绕佛塔的地面建筑。在塔庙西侧有两排石窟,编号为第24至33窟,其中第25、29窟已塌毁,第33窟的壁画也脱落殆尽,其余的6个洞窟时代较早,碳14测定数据:第27窟为 270 ± 70 年,第32窟是 280 ± 70 年,大约为公元4世纪^②,有的画面也许后来又重新补绘过,但也不超过5世纪。这些洞窟的形制均为中心柱式,即中间凿出一个连接窟顶和地面的方形大柱,将窟室分为主室和左、右、后三行道,以便礼佛时右旋。主室和左、右行道为纵券顶,后面行道是横券顶。主室正壁(即中心柱正壁)中央开龕,前壁门两侧也各开一小龕。这是龟兹地区最流行的洞窟形制,被称为龟兹式。但这几个洞窟的主室平面呈方形,后行道的

① 对森木塞姆石窟的考察和研究,有:1906年5月,德国柏林人类学博物馆的格伦威德尔和勒柯克;1929年,西北科学考察团的黄文弼先生等,见《塔里木盆地考古记》;1953年,西北文化局派遣考古调查组曾到此进行考察;1961,北京大学阎文儒教授到此工作,参见《新疆天山以南的石窟》,载《文物》,1962(7)、(8)。

② 本文引用碳14测定数据系中国社会科学院考古研究所实验室测定,见《考古》,1991(12)。

左或右壁凿一明窗，显得光线充足（插图 2）。第 26 窟的形制较特殊，不仅是中心柱四壁开龕，连主室两侧壁和后行道各壁也开龕，甚至连行道口也凿成龕楣样式。

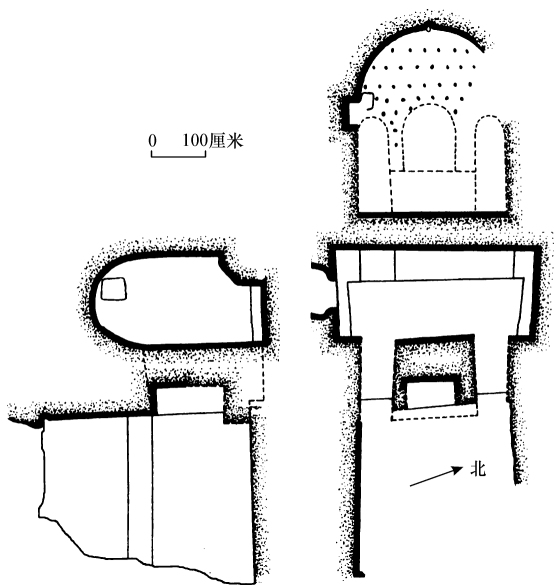


插图 2 森木塞姆第 32 窟平、剖面图

这些洞窟的主尊是塑佛像，布局在主室正壁龕内，周围影塑山形，不过除了壁上残存的呈菱形状排列的小楔孔外，一切都飘然而去了。满铺窟室墙面的壁画，随着岁月的流逝而剥蚀脱落，透过现存的这些斑驳不全的画面，我们可以看到龟兹早期壁画的点滴：它不着重于铺陈天国的美妙，宣扬佛国的丰饶，而描绘青山绿水、亭台楼榭等的壮景，激励信徒们向往彼岸。而是通过描绘一个个通俗易懂的故事画，宣扬释迦牟尼的伟大人格、神通力及其教化众生的事迹，向人们揭示四谛和因缘业果等佛教教义，唤醒人们为摆脱痛苦而修禅，追求“涅槃”。所以，龟兹壁画是以丰富的故事画，如因缘、本生、佛传等图而著称于佛教艺苑的，森木塞姆等石窟也不例外。其中森木塞姆第 26 窟主室横券顶中脊的日、月、立佛等天部尚存，两侧绘不规则的山形，草庐内有坐禅的比丘和婆罗门等，更接近于早期佛教所宣扬的内容。

现存的主要是因缘故事和佛本生图，大都描绘在主室和各行道的券顶两侧。这些洞窟的整个窟顶被绘成若干个四方连续的山形菱格纹，

每一个菱格内填充一个故事。因缘故事是在菱格中央绘佛坐菩提树下的方座上，两旁各有一人物，故事内容由位于佛侧，特别是佛所面向的人物表现，这是龟兹因缘故事画的一种模式。第24窟着重表现供养，有华盖、幡旌和璎珞供佛缘等。第30和32窟的内容比较丰富，前者可辨认的有：舞师女化作比丘尼缘、难陀慳贪为盲子缘、降服魔王波旬缘、鸯掘摩罗舍邪缘、小儿以土赍施佛缘、婆罗门施食出火缘等。菱格最下层的三角形内是佛本生故事图，有鹦鹉本生、兔王本生、设头罗健宁王本生等。而各行道顶侧多绘与动物有关的因缘和本生故事，有：苍鹭骗鱼得报缘、鹦鹉习诵四谛缘、孔雀王本生、三法本生、芦苇饮本生、猕猴本生等等。这些故事大多取材于《佛说兴起行经》、《僧伽罗刹所集经》、《贤愚经》、《六度集经》等，还有一些故事在巴利文的本生故事中可找到相应的内容。^① 值得注意的是，这些因缘和本生故事是把佛前生、今世所发生的善恶因缘业果等有机地联系在一起，也可称为因缘本生或本生因缘。要把这一个个情节复杂的故事用单幅图的形式表现出来，是很艰巨的，龟兹画师成功地完成了这一任务。他们首先仔细分析每个故事，把握住最重要、最有代表性的情节，即选择情节；然后根据亲身经历和观察所得的现实生活塑造形象；再经过去芜存菁的艺术提炼过程，即浓缩情节，创造出具有典型意义的形象和画面，使一千多年以后仍能辨认出其内容来。如鸯掘摩罗舍邪缘，撷取了鸯掘摩罗头戴指鬘冠来表现其残暴的本性，和“杀人取指，冠首为鬘”的行为，手持指向佛的三叉戟不折自断，表现了佛的神通力及其教化，而鸯掘摩罗的面部表情却笑容可掬，使观者联想到他最后“求入法中，得阿罗汉果”的结局。一部洋洋三万多字的三卷本《鸯掘摩罗经》，以程式化的形式表现在一个区区的菱格中央，是善于取材、长于构思的艺术创造力表现。再如鹦鹉本生是根据《僧伽罗刹所集经》中鹦鹉救山火以报恩的故事绘制的。画师精选了烈火熊熊的山岩，四蹄腾空的兔、鹿、野猪给人以速度感和力感，描绘出了动物求生挣扎的本性，反映了画家对生活的深刻感受。天空中，一只绿色鹦鹉展翅翱翔，回过头来正和帝释天说“精勤不懈”滴水可灭大火的决心，集中表现了一个情节，并把它融入一个三角形内，紧凑优美，可怕的现实被佛教的精神净化了。各行道的动物画更是丰富多彩。第30窟后行

^① 参见郭良鋐、黄宝生：《印度文学丛书·佛本生故事选》，北京，人民文学出版社，1985。

道后壁的芦苇饮本生，描绘的是一只猴子蹲在水池旁，用长长的芦苇饮水，避免了水中罗刹的戕食，显出猴王的聪明智慧（插图3）。第31窟的猕猴王本生描绘在行道角隅的上下两个相邻的格纹内。上方格内，猕猴王把连接成长长的藤条“自系腰部，登树投身”，下方菱格中，另一只猴子握着藤条的另一端，保护着猴王，表示猴王欲在墙与树间搭起一座藤桥，把被国王围困在林苑中的众猴拯救出来。这一表现形式与克孜尔石窟的截然不同。

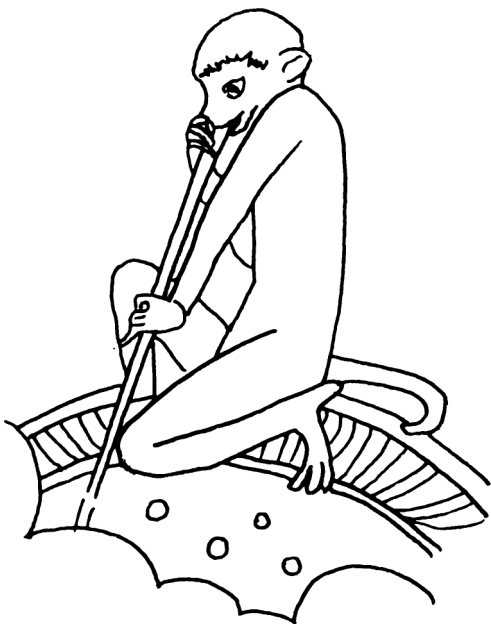


插图3 森木塞姆第30窟的芦苇饮本生

这些菱格本生和因缘故事画，以艺术感染力撞击着信徒们的心灵，起到了教化和警戒的作用。

这些洞窟的后行道重在表现佛涅槃。佛教认为“夫生有死，合会有离。……贪欲无厌，消散人命；恋着恩爱，无有知足”，只有“灭寂”，才能“解脱”。不仅要灭今生烦恼，还要灭生死业果，“愚人以为天地无常，佛以为虚空。天地有成败，无不弃身者，善恶随身”，只有涅槃才能“断绝惑业”，“生死永绝”^①。所以，森木塞姆的大部分洞窟描绘了这一内容。这几个洞窟的涅槃经变布局在后行道的前壁，即中

^① 上述引文参见《长阿含经·游行经》和《佛般泥洹经》。

心柱的后方，以表示佛的身骨在塔柱中，是佛教早期注重礼拜佛塔的遗风。像佛本生、因缘故事图一样，在单幅画面中凝聚了故事的主要情节，把不同时间发生的众多事件巧妙地组合在方形画面上，主次分明，结构紧凑。第30窟的涅槃经变图保存得比较清晰：在朵朵娑罗树花为背景的衬托下，右胁而卧在双林间绳床上的佛占据了画面的大部分空间。佛以赭色袈裟缠身，右手支颐，左臂自然伸直置身上，并膝累足，安然自得。在佛身上描出火焰纹，表示正在荼毗。床前，佛最后度化、先佛而灭的须跋陀罗席地而坐，从外地赶来的迦叶跪在佛足旁。这幅画面与帛远（法祖）译的《佛般泥洹经》内容比较相近。除佛于双林间涅槃，最后度须跋陀罗等情节与该经吻合外，还有画面右侧绘帝释天戴髻珠宝冠，梵天头梳螺髻，合十致哀。^① 他们深知涅槃是“灭诸烦恼，灭诸生死因果，成一切种智”而达到最高的境界，因而面部描绘得轻松从容。左侧是拘尸那城的黎民，因为该城是力士生地，所以均绘成竖目尖耳，身披铠甲的力士形象，个个惊愣，强忍悲痛。这些都和经文一致。此外，经文说佛“并膝累脚”，该图描绘得比较稚拙，但双脚相累的画面，是我们在龟兹其他涅槃图中极少见到的。第32窟位于后行道前壁的涅槃像早已剥落殆尽，仅可见荼毗下方的帝释请佛牙舍利图和上方的举哀众圣，是根据《大般涅槃经后分》绘制的。帝释请佛牙舍利图中着意刻画了盗取佛牙舍利的疾捷罗刹的凶恶，和追回舍利的护法神韦驮的勇猛。龟兹是古代东西方交通的枢纽，佛教及其艺术交流融汇之地。紧紧相连的两个洞窟描绘了内容不完全相同的涅槃经变，画面的表现方法也各具特点，正是反映了龟兹佛教及其艺术正处在兼容并蓄、共同发展的活跃时期。

龟兹壁画的艺术风格，首先表现在它特有的装饰性上。当你走进洞窟，仰望券顶时，以四方连续形式交错延展的菱形格纹，从两壁上沿直升至窟顶中脊，好似一张五彩缤纷的巨大壁毯，又像新疆居民居室的装饰，灿烂温馨，充满艺术情趣。这种格律性图案的造型和新疆古代陶器上的彩绘、建筑物的装饰、地毯上的纹样等相似，反映了龟兹人民对大自然和山川的热爱和崇拜。壁画上这些菱格并不是直接用斜线界定，而是用起伏变化的山形来构成，在坚实稳定中表现出自然的柔和。有的还在峦峦山峰上点缀了树叶纹，增加了格律性图案的动

^① 拙文《克孜尔石窟与莫高窟涅槃经变比较研究》，见《1990年敦煌学国际研讨会文集·石窟考古编》。

感。画家用平涂法，横向菱格一层为赭、白色，另一层是绿、灰（变色）色，依次相间排列，从上向下层层顺序交错，在人们的视觉上产生了节奏感。一个个故事就在这些菱格空间中展开。故事画中的树木、花朵、池塘、池塘中的水波和游鸭等自然景观，或是佛的坐具等，从形状到色泽都被提炼加工成适合图案，表现得自然生动。这些富有节奏感的图案和佛教中的神异故事合为一体，使整个画面在人们心目中产生了深刻的印象。这是龟兹壁画的一大特色，在世界佛教艺苑中独树一帜。

这些壁画的装饰性还表现在讲究对称均衡上，整个洞窟的画面基本上以窟室的中心线为轴，左右对称，前后均衡。菱格中的因缘故事画，以坐佛为中心，左、右侧各一人表现内容，有的不得不绘一执金刚来获得对称效果。佛本生故事画较多运用平衡的手法表现均衡美。菱格内的动物画也用对称构图法，或中央池边一棵树两侧各立一动物，或采用二树交枝作连理状，两鸟相对而立，有的利用树干的屈曲达到平衡的效果。同时，还常常利用色泽的明度和色相相间变化和对比的形式获得强烈的韵律感。天宫也用图案表现，第26窟在券顶下端的叠涩线下侧，饰二方连续的菱形和三角形，中间添绘四出忍冬纹样，叠涩侧面绘出卷叶纹，构成天宫之顶。下方用深浅两种色块涂出二层横向的一个个长方形，上饰圈点、竖线等纹，表现檁、枋结构。用色块的明暗对比透视出建筑的立体感，简洁而逼真。居住在天宫的伎乐仅显露半身。一面墙的天宫构成一个整体，不是像克孜尔38窟等那样，用建筑或图案相间，而是以伎乐充满活力的扭曲方向，巧妙地使他们组合成两身相对、双侧呼应的整体（插图4）。天人呈“S”形轻度扭曲的身姿，深浅相间的肤色等等，无一不富有节律感。



插图4 森木塞姆第26窟的天宫伎乐图

早期龟兹壁画的人物造型，颇受印度艺术的影响。如第 26 窟的天宫伎乐，脸形略长，双目下视，显得端庄慈祥。画家用白线提勾颜面、五官外轮廓和长长的眉毛，增强了面部的光泽。按人体结构描出“团块”、“棒状”体，在四周进行晕染，突出中间的高光部分，再用比较概括的线条勾勒轮廓，显得躯体结实，肌肤突起，富于质感。这些人物那圆盘状的头光具有雕塑透视感的遗风。舒展的臂膀、灵活的双手都具有力度，看来画师着重在表现形象健壮崇高之美。这些伎乐头戴单髻珠宝冠，缯帛绕臂，或袒上身、系短裙，或天衣斜披络腋，佩项圈、璎珞、臂钏、腕镯等。稍微弯曲的体态，随身飘逸的帛带，令人能感到他们处在微微激动的旋律中。有的正在弹奏着佛曲，有的摆动着舞姿，或献上鲜花、璎珞供养，更多地在赞叹着佛的功德，他们成功地完成了画师赋予的天职。菩萨和天人是佛教化众生、宣扬佛法的得力助手，也是一切故事画不可缺少的艺术形象，他们也和天宫伎乐一样一个个都具有抒情的动态、健美的体魄，如第 32 窟的举哀天人（插图 5）。至于故事画中的世俗人物，艺术家则回到现实中，以自己的亲身感受，描绘成龟兹人的形象。这些人物形象衣着简单，不施装饰，就是菩萨天人也没有或很少佩饰，甚至连头光、身光也仅是圆盘式，最多是两色衬托，具有朴素无华、安详和谐之美，也是现实生活的真实反映。



插图 5 森木塞姆第 32 窟的举哀天人

这些洞窟出现了较多的裸体人物像，特别是第30、32窟的菱格因缘故事画中，表现故事内容的主要人物几乎全是裸体或半裸（图版三三）。这是印度和希腊艺术影响的结果。印度整年天气酷炎，人们穿不住太多衣服，古代雕像经常地表现为穿着一件下衣。佛教艺术也是现实生活的反映，传统艺术的承袭。因而，在印度的佛教艺术中，不论是雕刻，还是绘画都塑造了丰富的裸体艺术形象，其中有菩萨、天人、金刚、女神等，甚至还有现实生活中的供养人。古希腊人也崇尚人体艺术，认为完美的灵魂只能寄寓于优美的体魄中，因而，人体也是他们艺术再现的对象。随着东西方交往的频繁，佛教艺术，甚至壁画粉本也随着东传，古印度、古希腊的艺术和审美趣味自然也走向东方，且植根于龟兹这块东西方文化交融之地。这也就是龟兹壁画中裸体形象较多的原因。

印度艺术家善于表现女性体态的曲线美，在他们看来，“弓形的腹，深藏的脐，坚实丰满的肥大臀部，象鼻似的美好光致的大腿，羚羊似的小腿，玫瑰胶脂似的手”^①，都是构成完整的女性美的内涵。而男性则应有结实饱满、健壮俊美的肉体，这正是森木塞姆第30窟因缘故事画中鸯掘摩罗形象的范本，而小儿以土妙施佛食中的裸体者流露出天真质朴的热情。

天王和执金刚是佛教的护法神。这些洞窟现存的天王，布局在左、右行道的内侧壁，即中心柱的左、右壁，也许是和后壁的涅槃经变连在一起，表现佛涅槃后，四天王速来举哀供养的情景。执金刚以手持金刚而得名，龟兹的执金刚有的还秉拂尘。佛教说，他们能“维护世尊，防守道场”，常常布局在佛龛旁，如第26窟。许多因缘故事画中，佛侧也坐了执金刚卫护。这些保护神头上戴着宝珠好似嵌在蓬散的头发中间，而第26窟的金刚头戴虎头冠（插图6），威目尖耳，显得威武，袒上身，下结短裙，肩披华绳，肩上饰一绿色圆状物，腿裹护胫，赤足而立。画家用圆形和棒状体晕染他们的形体，胸腹的团团肌肉显得劲健有力，两臂和双腿的肌肉块块突起，浑身充满了胆略和力量，刻画出了结实魁梧的体魄。

有趣的是，这些洞窟的故事画中选择了许多与动物有关的因缘、本生故事。这些动物的躯体以单色平涂，利用本色的深浅变化表现动态，如第31窟的岩羊，30窟的猿猴、鹿等。第24窟的猴射图，好

① 雷奈·格鲁塞著，常任侠、袁音译：《印度的文明》，北京，商务印书馆，1965。

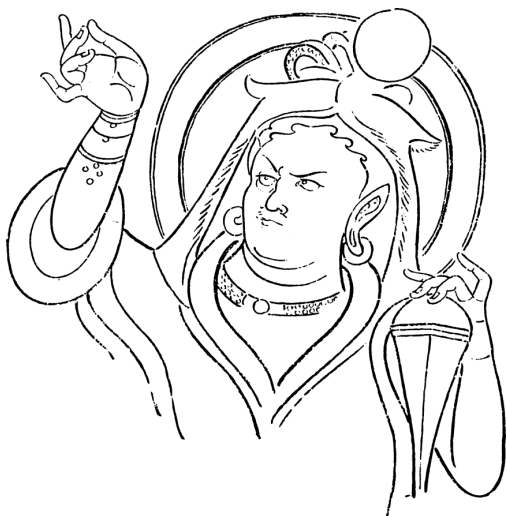


插图 6 森木塞姆第 26 窟头戴虎头冠的金刚

似大笔涂来，体态舒展，栩栩如生。有的把动物的臀、腹部“留白”，也有的用概括线条勾轮廓，以细线描细部。这些动物都形象逼真，如第 30 窟后行道壁上的一只猴子，安详地蹲在山峰上，两腿弯曲，左前爪托颐，两眼向高处望去，似在默默地深思着佛法的真谛，备觉生动（插图 7）。壁画中的岩羊、鹳鸪是奔腾在草原、飞翔在天空的常



插图 7 森木塞姆第 30 窟的猴子

见动物，龟兹画师熟悉的对象，因此描绘得个个形态生动，只只各具特色，但画家又都是用写实的手法表现的，甚至连岩羊随着季度变换的毛色都准确无误。

三

随着说一切有部和根本说一切有部的盛行，龟兹最大的石窟——克孜尔成为其中心，欣欣向荣。而其他石窟群也生气勃勃，丰富多彩。公元六七世纪左右，即我国历史上的南北朝、隋和初唐时期，可谓是龟兹壁画艺术的繁盛期。这一时期的洞窟包括克孜尔尕哈的第23、16、14、22、11和30（大部分）窟；森木塞姆的第1、41、42、48、11和43窟，以及玛扎巴哈第1、6窟等。

大约在公元6世纪，龟兹王“引构突厥”平息了都城的一场斗争，将都城西迁回绿洲的中心——伊逻卢城，在今库车城的东郊称为皮朗的地方。^① 政治中心的转移，带来文化和宗教中心的变迁，于是距都城较近的克孜尔尕哈石窟的地位应运而上升，蓬勃发展；森木塞姆石窟也仍然繁荣昌盛。

克孜尔尕哈石窟开凿于盐水沟的西岸峭壁上^②，与耸立在丝路要冲、沟口的烽燧遗址隔大道而相望。它的进一步发展又为往来的商人、僧侣们提供了寄托希冀、祈安挂锡的理想场所，成为龟兹王室贵族修筑寺院和礼佛的宝地。《续高僧传》中记载的，公元580年左右，印度高僧达摩笈多在龟兹停留二年期间，所住的王寺应该就是这里，他说“其王笃好大乘”。现已编号的洞窟有52个，除较多的僧房外，明显地可看出被组合成五组寺院，其中第2、13、14、16、23、30和46窟的壁画是六七世纪的遗存。第25窟主室侧壁和左、右行道外侧壁残存了几条龟兹文题记^③，法国人乔治·皮奈特（Georges Pinault）先生进行了释读，位于右壁的G. Qa I题记覆盖下方的另一题记的局部，内容是记述两位游客于国王苏伐叠（Suvarn adeva）在位的第十九年，虎年，第六月的八日，来这圣地谒佛祈愿。苏伐叠与

① 参见黄文弼：《略述龟兹都城问题》，见《西北史地论丛》，上海，上海人民出版社，1981。

② 晁华山：《克孜尔尕哈石窟》，见《库车附近的遗址》（*Sites divers de la region de Koutcha*），巴黎，1987。承蒙赵崇民先生翻译，特此致谢！

③ 见《库车附近的遗址》库车文题记部分，158~166页。

唐太宗同时，在位时间约为 624 至 646 年，在位的第 19 年，大约相当于 642 年。这条题记表明，早在 642 年以前，克孜尔尕哈石窟已经成为重要的佛教圣地，与近年来碳 14 测定的数据相吻合。该窟群较早的洞窟是第 23 和 16 窟，后者的碳 14 测定为公元 560 ± 51 年。

玛扎巴哈的洞窟群开凿在低矮山丘上。窟群可分为西、中、东三区，现已编号的洞窟 44 座。其形制有中心柱窟、僧房窟，还有较多的方形窟，但塌毁十分严重，仅第 1、9 窟保存一些壁画，内容有鹿野苑说法图、菱格因缘故事等，其中飞天描绘得很优美（图版三四）。

大约在公元 6 世纪，出现了一批大像窟，主要有森木塞姆的第 11 和 43 窟，克孜尔尕哈第 16 和 23 窟。这两处石窟中的两座大像窟都是位于沟谷两岸，相对而凿，其中的大型佛像早已毁塌，但高高的洞窟依然宏大雄伟，气势磅礴。第 11 窟券顶距地面 15 米，佛像高达 10 米；第 23 窟佛像高约 10 米。在主室正壁有规则地凿出楔孔，地上设半圆形小土台，大佛就置台上，依墙屹立，两侧彩绘飞天等供养。从楔孔看，第 16 窟的主尊是立佛，第 23 窟的似呈两腿相交的坐姿，似为弥勒像。主室两侧壁下方凿列像台，第 16 窟残存的影塑圆形头光和椭圆形身光衬托出当年立佛的体态。两侧壁直至窟顶用横梁分成三层（插图 8）。窟顶斑驳的供养菩萨和天人透露出昔日的风采，两侧为菱格因缘和本生故事画。前壁门上方可见弥勒说法图中残留的闻法菩萨，第 43 窟门左侧还保存了三排供养人像，甚为珍贵。

和中心柱窟一样，正壁两侧开行道，其券顶中脊绘天部，两侧是菱格本生或坐禅比丘，第 16 和 23 窟行道内侧壁描绘的大型佛本生故事画是这个时期出现的一种新形式。后行道拓宽成后室，低矮阴暗适合表现涅槃等悲壮场面。在后壁下方凿涅槃台和枕头，前壁中央开龕，龕上方残存的楔孔可看出是固定焚棺和涅槃像的残迹，两旁固定影塑的楔孔向人们显示了飞天四肢的伸屈。两侧壁下方也凿列像台，墙上有楔孔。后室券顶或呈横券，如森木塞姆的两个洞窟；或近盪顶，如克孜尔尕哈两大像窟。中间绘的大型飞天徐徐而降，券顶的两侧描绘了坐禅比丘和众多的动物，既写实又生动可爱。

这些壁画中最优美的要算是飞天了。龟兹的飞天与敦煌莫高窟、库木吐喇汉风窟中的飞天大不相同，那里描绘的是美妙的佛国世界，香乐神凌空轻荡，冉冉上升。而龟兹的飞天较多的是表现供养，或描绘在佛说法图的上方，或是佛涅槃后的举哀，因而都是从天空俯冲而下。因为他们的职能不同，体态表情也各异，当然形成了各自的特

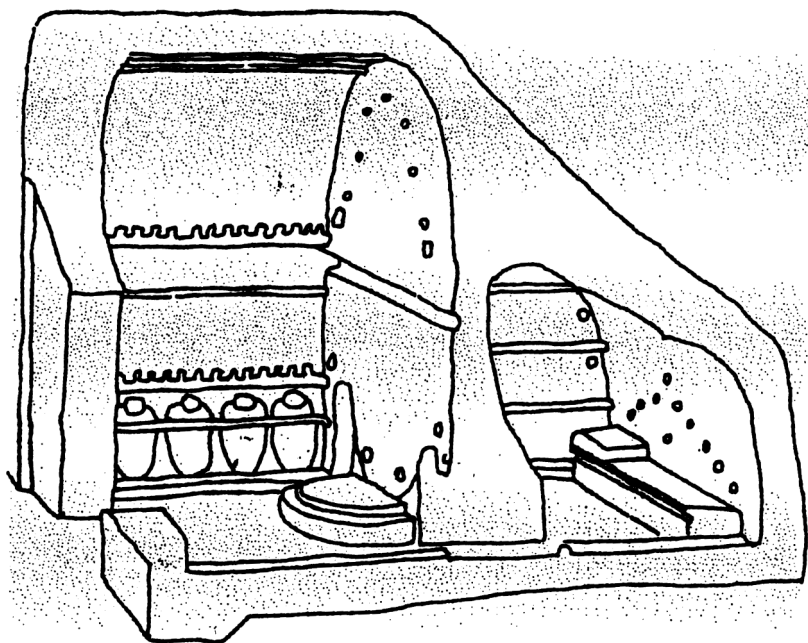


插图 8 克孜尔第 16 窟剖面图

色。如第 16 窟主室券顶的供养飞天：深邃的蓝天，一身上身或袒上身，下结裙；或天衣斜披，褶襞随身圆转，屈曲着的双腿，后扬的帔帛，显示出他们下降速度之快。第 23 窟的躯体舒展，斜向正壁的主尊，有的持花绳，有的合十，体型的自然曲线现出身姿的绰约。身身服饰不同，情态各异，深浅色皮肤的飞天相间而排列，富有节律感。位于涅槃像上方的举哀飞天描绘得更精美，也许是由于后室券顶较低，画师的技艺更容易发挥的缘故吧！这些飞天是根据《佛般泥洹经》等所述，佛涅槃时，双林“周匝四百八十里中，比首相附，皆是尊天。以一小针于上投之，针不堕地”。所以，第 43 窟绘的飞天竟达 28 身之众，可惜烟熏太甚。马鸣菩萨撰写的《佛本行经》中所赞叹的盛况更与画面相吻合，经中说，“第一执乐神，龙王大力神，爱重法天神，悲戚塞虚空”。第 16 窟的举哀圣众，第一身呈蹲跪状，头光中带云蛇纹，当为龙王。第二身双手持竿，两幡飘扬，身穿的对襟袍露出白色皮毛边饰，宽宽的裤脚呈扇形状展开，衬托出优美典雅的体姿，缥缈空灵，表现出当时龟兹人的审美趣味。值得注意的是，他穿的红地白色联珠纹锦裙是这个时期服饰上的新图案，为我们的研究提供了信息。该经更有《叹无为品》专门描写圣众对佛功德的赞叹哀

悼，“天散诸意华，续下如雨淋，诸天堕华地，鲜明始如敷”，“诸天塞虚空，众宝供养佛”，“诸执乐神女，洒旃檀香汁，散璎珞宝衣”，“香华之杂珍”，“明珠校宝盖”，供养佛舍利。这些描述在“管弦伎乐，特善诸国”的龟兹，为画师们开辟了充分发挥自己创造力的天地，于是形象生动、多姿多态、婀娜优美的飞天满铺后室顶。第23窟翱翔在天空的执乐神，有的执排箫，有的吹横笛，还有的弹琵琶，奏箜篌，或持种种花，散花供养佛。克孜尔尕哈第30窟的后室券顶保存较完整，8身飞天被联珠纹边饰隔为两排，每排四身，中央的两身相对而飘，两侧的前后相随。服饰以或袒上身结裙，或天衣络腋相间，帔帛飞扬，彩裙飘荡（插图9）。在蓝色的天空上飞翔着的这些美丽天神，惟妙惟肖，宁静慈祥，给人以神秘感。宝珠、香华、璎珞等纷纷落下如雪花，遍满虚空，飞扬在后室顶和各壁，显得满壁风动，生气盎然，给悲壮的涅槃气氛注入了活力，这是龟兹飞天的又一特色。



插图9 克孜尔尕哈第30窟的飞天

这几个洞窟的券顶上描绘了许多可爱的动物。主室券顶下端三角形格内的动物画，如第43窟帝释羞辱狼的譬喻，第16窟的猴子等，描绘得相当细腻。第43窟的狼追鹿好似一幅有远景、中景和近景的美妙画面：在群峰山谷间，一棵大树下，狼正在追捕鹿，鹿前蹄腾空，后蹄已被狼的前爪按住，鹿逃跑的拼命劲和狼张牙舞爪的凶恶相，表现了画师独具慧眼观察自然和写实逼真的能力。第16和23窟后室顶，在崇山峻岭间、林树中、池塘旁，相对而蹲戏，相向而摘果的猴子，前后相随奔驰的豹、鹿和迎面跑来的狼和狐狸等，呈现出各种各样的自然姿态，充满了活

力。第16窟后室顶一只跨越山间水池的小猴，两腿跃起几成水平状，左臂前伸，右臂高举，回过头来恐慌地张望，生动地表现了一瞬间的动态。另一处两位比丘正在修习，树上挂着各自的头陀袋，恬静，肃穆。身旁小鹿奔跑，狐狸盼顾（图版三五），鸟雀伫立，一动一静，相互衬托，更突出了比丘的专注和动物的生动性，达到一种平衡和谐之美。

这时期的洞窟形制主要的仍是中心柱窟，如克孜尔尕哈的第11、12、13、14、30和46窟，森木塞姆的第1、41和48窟。克孜尔尕哈位于第11和13窟间的第12窟碳14测定为 $600 \pm 40 \sim 600 - 70$ 年，第11窟为 $680 \pm 50 \sim 680 - 70$ 年。这些中心柱窟与前期所不同的是：主室平面多呈长方形，主室正壁龕内仍塑佛像，但龕周壁面除第13、14和30窟仍沿袭前期影塑山形外，其余的都是绘画。这是由塑像和绘画相组合而组成的帝释谒佛图，用雕塑佛像突出了主尊，又以绘画表现出背景和内容，也是龟兹壁画艺术的又一特色。森木塞姆第48窟保存的画面完整优美，中央龕内的塑像早已没有了，正壁彩绘头光和身光，龕顶飘华盖，两侧绘菱形，山间树木丛生，花卉飘落，池波微荡，盘曲的蛇，伫立的鸟雀，表现因陀罗势罗婆诃山“岭有两峰，岌然特起”，“其山岩谷杳冥花木蓊郁”^①。龕外右侧般遮翼弹箜篌呗叹，左侧帝释天及眷属聆听世尊答疑。上方忉利天人，或吹排箫，或弹琵琶，或奏箏篴，持花绳匆匆飞来，圆浑健壮的体型，含蓄慈祥的面目，高超的绘画技艺把经文变成活生生的可视世界，具有强烈的感染力（图版三六）。这幅画的内容布局又与唐代龟兹僧若那译的《佛顶尊胜陀罗尼别法》中所说的造像法相同，“当作甘露山，山中作杂树木、华果、流泉、鸟兽。山中心作禅窟，窟内作释迦牟尼结跏趺坐”。遗憾的是主尊早已无存，无法目睹当年的形象，从龕形、背光等看应是坐佛像。又说“左边作天王帝释，一切眷属围绕。右边作乾闥婆儿，名善住，颜端严似菩萨，顶髻衣冠也复如是，以种种璎珞华冠严饰，又以白叠斜勒左臂，右手把球杖。又作乾闥婆眷属，围绕善住歌舞作乐。佛左右各作两个天王及诸眷属。又于佛左边作梵天王并魔王画像”。这也就是龟兹的一种造像法。第41窟主室正壁还保存了两身天王像（插图10）。佛经说，诵此经者，能延寿转难，当然也是造此像的业果吧！

① 若那译：《佛顶尊胜陀罗尼别法》。



插图 10 森木塞姆第 41 窟天王像

主室和左、右行道的纵券顶中脊均绘天部：有坐轮车的日天、月天，口中衔龙的金翅鸟，鼓起大袋的风神和游化佛等。森木塞姆第 48 窟是在红色圆日内绘坐轮车的日天子，月天是以满月内卧白兔表现，佛持锡杖托钵，金翅鸟两翅展开，双爪抓的蛇形龙，两头在金翅鸟髻珠冠的两侧相遇，好似二龙戏珠图，风神没有了，却绘袒右坐白雁的禅定比丘（插图 11）。有的行道顶中脊绘飞天，如克孜尔尕哈第 14 窟。

这些洞窟主室和左、右行道券顶两侧绘菱格因缘故事和佛本生图。因缘故事画大部分取材于《杂宝藏经》和《撰集百缘经》，如森木塞姆第 41 窟的提婆达多以石砸佛缘、采花供佛得生天缘、弗那施佛食获现报缘。第 1 窟保存的较多，有：提婆达多放醉象欲害佛缘、佛度恶牛缘、魔王怖佛缘、丑陋比丘缘、布施佛幡缘、舍利弗提供养佛塔生天缘、吉祥草施座、祀树神缘……而第 48 窟和克孜尔尕哈第 46 窟则为菱格坐佛图。在满布窟顶的菱格中间绘坐佛。画师在这些相同的佛像中刻意追求变化，所绘的佛或呈结跏趺坐，或禅定，或交脚，有的两脚相交而坐，有的两腿下垂而相交。头偏向左或右侧，手势也各异，持各种印契，或托钵。佛披的袈裟更是发挥画师想象力的对象，或通肩，或袒右，上或下方露出不同色泽的僧祇支，袈裟下端堆积成各种形式。至于说褶襞，有的呈横向平行线，随身圆转，似湿衣贴身；有



插图 11 森木塞姆第 48 窟坐白雁的禅定比丘

的双平行线勾勒，条条突起，近乎雕塑；有的依坐姿而描成竖式平行线……这一幅幅佛像不像高昌和库木吐喇汉风窟千篇一律的千佛，而与菱格因缘故事画中央的坐佛相似，只是省略了两旁的人物和道具，可以说是因缘故事画的一种简化，我们称其为坐佛像。

这一时期的佛本生故事图较多，主要布局在主室券顶下端的三角形和行道顶两侧的菱形格内，尤以森木塞姆第 1 窟和克孜尔尕哈第 11 窟为最。这些画面也和因缘故事一样，舍去经文中许多次要情节的描绘，着重突出菩萨自我牺牲的主题，如快目王、乾夷王、须弥素陀王和萨埵那太子、昙摩钳太子、须达那太子以及兔、鸽、龟、鹿、鹦鹉、熊、猴王等本生故事图等。第 11 窟描绘了一幅沙弥守戒自杀的戒律画：在菱格中间坐一沙弥，手持剃刀正在刎颈，旁跪的长者女合掌哀求，沙弥前有一堆火，旁置一绳索，不仅表现了故事中的人物，还绘出沙弥想到的火焚、绳勒等自毁的方式，故事内容一目了然。

然。左、右行道外侧壁描绘的大型方格佛本生故事图和大像窟相同，也是这一时期出现的一种新形式，最具典型性。有尸毗王本生、萨埵那太子本生、一切施王本生、昙摩钳太子本生等，仍是把佛经故事中最有代表性的情节浓缩在一个画面中，只是菱格换成了每边各2米的方格，两幅画面之间以大型建筑间隔。如第13窟的尸毗王本生，与真人等高的尸毗王坐在方座上，两手上举正欲救鸽，右腿置座上，勅令割股。后面一服龟兹装的人物持一杆秤，把故事中的鸽子乞求保护、鹰欲食鸽、王施肉割股和秤肉等情节浓缩在一个画面上，是龟兹故事画惯用的表现形式。第14窟左行道外侧壁的萨埵那太子本生图，左上角太子从高崖上纵身而下，安然自若地躺在画面的下方，一只腹部细小的饿虎趴在太子身上，双目射出贪婪的绿色寒光，衬托出太子无限慈悲和怜悯一切有情乃至献身的崇高境界。太子的父母蹲跪其旁哀号闷绝，两兄长悲戚敬佩，几个典型情节集中在一起，更加强了故事的悲壮感。画面的布局，人物所处的位置等，与敦煌莫高窟第254窟的萨埵那本生图相近。克孜尔尕哈洞窟主室和行道外侧壁的下方还连续绘了许多与入海求珠、经商等有关的佛本生故事，如第14窟的大意抒海、海神难问船品、勒那阁耶和善事太子本生等等，可能是为了吸引丝绸之路的商旅来祈愿布施，甚至进行与商业贸易有关活动而绘制吧！

主室两侧壁绘二或三层佛传图，现已残破不堪。有的洞窟，如森木塞姆第48窟、克孜尔尕哈第46窟等绘以大型立佛为中心，两侧菩萨、天人、执金刚和世俗人物围绕的佛本行图，或称供养画，画中的世俗人物个个服龟兹装。主室前壁门上方的弥勒说法图，仅克孜尔尕哈第14窟还依然存在，以晕染优美见长。门两侧的小龕下方可以清楚地看出绘着龟兹供养人像，可惜都模糊不清了。

行道内侧壁几乎全绘供养人像。第13窟一排五身，第14窟六身，其中第14窟最为精美。站在最前面的是国王，神态高雅，地位显赫，有头光，前面跪侍者捧盘，足下有从地涌出半身的坚牢地神托持（插图12）。这种地神，我们仅在莫高窟98窟于阗王李圣天的供养像中看到，现和田的佛寺残迹中也有。第14窟的供养国王内衬绿色菱格纹衫，外着红色联珠纹锦袍，“头系彩带，垂之于后”^①，与史籍记载相同。王后的服饰更富丽，头插绿色珠，饰红色绶结，卡腰、翻领的联珠纹外

① 《北史·西域传》记，龟兹“其王头系彩带，垂之于后，坐金师子床”。

衣，突出了风雅娇贵之美。第 11 窟左行道外侧壁也绘国王和王后供养。他们的后面都有贵族官员随同。这一排排的供养人，相邻两身以不同色泽的服饰相隔，在雷同中求区别，每人都持华绳、柄炉，但每个炉的式样不同。这些供养像表明克孜尔尕哈是龟兹王室的供养窟。

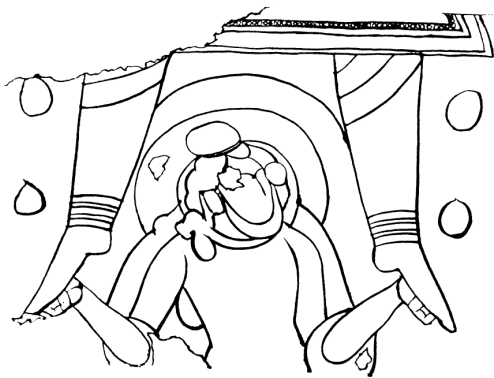


插图 12 克孜尔尕哈第 13 窟供养人下方的地神

后行道不开明窗，光线阴暗，为表现涅槃经变创造了气氛。这些洞窟的涅槃经变没有像克孜尔石窟那样内容丰富，有阿闍世王闻佛涅槃闷绝复苏等《根本说一切有部毗奈耶杂事》中的一系列场面，而大部分是在前壁绘焚棺图，上方竖立一些塔，有的也可辨出礼拜佛足的迦叶。后壁的画面不尽相同，森木塞姆第 1、41 和克孜尔尕哈第 46 窟绘佛涅槃像，克孜尔尕哈第 30 窟更凿出涅槃台，而第 11 窟却绘天爱帝须王起塔请舍利图，第 14 窟则绘八王分舍利，左、右侧壁是八王争舍利图。图中的马，以赭棕、淡青色相配，头小，背长，丰筋少肉，躯干雄壮，臀尻圆实，腿长，球节强大，在漫步中含蕴着奔腾之势，可谓龟兹壁画中的佳作。扛木比丘也是这时出现的新内容，那些披着红色袈裟，“积牛头旃檀，及诸名香木”的众比丘，肩扛香木，在龟兹画师的笔下竟也像飞天一样，稍曲身姿，凌空飘动，向烈火焰焰的棺木冲下，另有一番情趣。

森木塞姆第 42 窟和玛扎巴哈第 1 窟是穹窿顶方形窟。穹窿中心绘莲花，以辐射线把穹窿划分成七条梯形条幅，内相间绘一佛一菩萨立像。穹窿四周平顶的四个角隅，前者绘四天王及眷属，后者是说法图，现残存鹿野苑初转法轮，四周的飞天体态健美，帔帛飘荡，双腿在后面轻轻摆动，充满生机。第 42 窟窟顶外沿描绘了一圈图案，在舒展活泼的蔓藤卷草中穿插梵牛、兔、鸟、猴等动物，结合得巧妙自然（插图 13）。



插图13 森木塞姆第42窟的动物纹图案

现可见正壁和左、右侧壁绘3层，每层4幅，共36幅佛传图，可辨认的有：二商奉食、鹿野苑初转法轮、佛度瓶沙王、迦叶三兄弟皈依、螺髻梵志皈依佛、佛度舍利弗和目犍连、婆提利迦继位等，树提火生则是新出现的题材。这些画面的人物较多，显得拥挤，人物的服饰华美，装饰富丽，有珠光宝气之感。二商奉食真实地描绘出国际商人的富有奢华（插图14），卧在旁边的骆驼驮着高高的货物，是研究丝绸之路的形象资料。

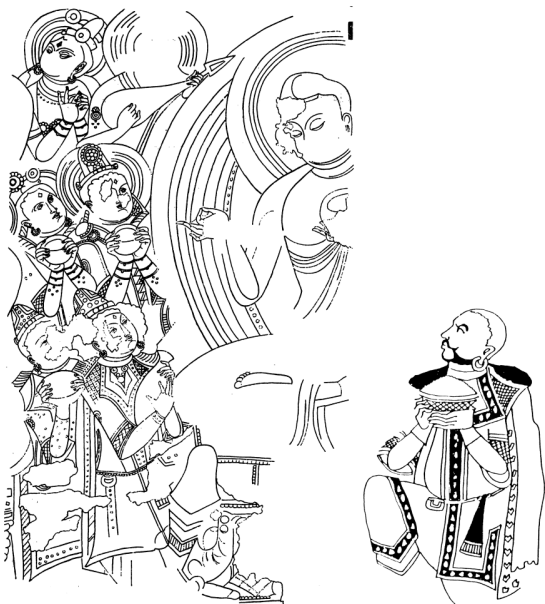


插图14 二商奉食中的国际商人

公元六七世纪的这些壁画已经完全龟兹化了。

首先，这一幅幅绚丽多彩的画面，画中那些动人的情节和超人的神秘感，都是通过现实人物的体型和神情的凝聚而表现的，所以说，动人的艺术形象是龟兹壁画的灵魂。龟兹画师对自己周围的生活观察得细致入微，特别是对日常生活中的欢乐和喜悦深感兴趣。那圆浑的脸形略呈扁平，是《大唐西域记》中“生儿以木押头，呈匾匾状”的形象注释。在满月般的颜面上，五官比例较小而集中，纤长的细眉如弯月，高而俊俏的鼻梁与眉相接，一双鱼形的眼睛透出神情（插图15）。第48窟券顶的坐佛，两眼微闭，目光下视，但眸子却有变化，或对眸，或斜眸，或侧视将眸子藏于眼角深处，显得表情各异。第

41 窟左行道内侧壁供养画中的立佛，具有龟兹人形象的特征，那灵活透明的眸子表现出佛充满智慧的神态和飘逸的风度，那稍呈弯曲的体型，自由自在，舒适优雅。第 48 窟主室正壁的帝释眷属，身穿龟兹女服，胸部隆起，薄如蝉翼的长裤透出修长的双腿，两腿相交而立，坦然自若，活泼悠闲，是龟兹妇女纯真质朴、落落大方的写照。克孜尔尕哈第 14 窟后行道的举哀天人（插图 16），腰细腿长，身姿窈窕绰约，左脚着地，右脚后跷，右手持宝盖叉腰，左臂屈曲，风姿高雅，具有韵律感。绿色的天衣斜披，蓝色的长裙上缝缀着白边，再以红、绿色帔帛点缀，素雅谐调。还有那些缓缓向我们飘来的飞天，袒上身，肌肉凸起，显得健壮优美，或曲或直的双腿微微摆动，使人感觉到一种动的旋律。克孜尔尕哈第 30 窟的飞天则突出娟秀之美。这些端庄娴雅的菩萨和天人的艺术魅力反映了画家的心灵及其审美趣味。随着壁画艺术龟兹化的进展，除了特定的故事内容外，裸体的人物形象很少出现了，甚至连那些天王、力士也穿起了衣服。



插图 15 第 42 窟描绘的人物形象

满铺窟顶的菱形格也发生了变化。首先，表现在菱格中央点缀了许多小花朵，或长在山峦上，开在树枝头，掉落在地上，漂浮在池塘，在赭、白、青、绿、灰（变色）相间的菱格内，闪烁着或深或浅繁复细密的花朵，和谐活泼。这些绚丽的花点，或连续，或聚集，或飘散，按一定的规律排列，繁而不乱，产生了动感，与山峰起伏的曲线动势，以及对称均衡的菱格故事画中的人物、动物体态相呼应，谐



插图 16 克孜尔尕哈第 14 窟的举哀天人

调统一，富于韵律感。尤其是那些飞天，在图案化的香花、宝珠、璎珞等的衬托下，舒缓地飘现在空中，备觉可爱。其次，故事画中人物道具等的布局上和菱格中间的因缘故事，已经突破那种佛两侧各一人，单纯对称的程式，而以人物、道具、自然景观相配合以求得平衡匀称。在人物的表现上，如头戴的宝冠、装束的首饰、飞扬的帔帛……都以人体中线为轴，对称平衡。佛和菩萨、天人的头光，层层重叠，色色相间，达四五层之多，甚至还饰以图案。这些富于图案意象效果的装饰产生了优美的旋律，其效果更加强烈。再如第 48 窟满铺窟顶的坐佛，既符合宗教程式化的要求，细部描绘又极富变化，被精心组织得十分谐调，给人以完整均衡的节律感，是图案意匠效果与生动形象的有机组合。

这些生动的艺术形象和富于装饰意匠效果的图案都是通过线和色的表现力而活跃在墙面的。龟兹壁画也和中原绘画一样重视线条的表现力，但这些线条又具有自己的特色，正如于阗画家尉迟父子那样“画外国菩萨，小则用笔紧劲，如屈铁盘丝，大则洒落有气概”，表

现出来的形象“佛像及脱皮白骨，匠意特险，又如变形三魔女，身若出壁”^①。完整地叙述了他们的画法，也是龟兹壁画技艺特色的概括。龟兹画师为了表现这些艺术形象进行了长期的努力和探索，稍早点的洞窟仍沿用前期的方法，重在晕染表现质感，人物健壮浑厚，如克孜尔尕哈第23窟的飞天和14窟的弥勒等。但这个时期大量的是充分发挥线的作用，线条遒劲有力如“屈铁盘丝”，沉着，洒脱，圆转，富于抒情性和质感。同一根线条首尾相同，粗细相当，但整体中的线条又富于变化，如绘飞天紧劲中重舒展，勾帔帛遒劲中带飘逸。在一幅画中，不同部位运用不同粗细的线条，如人物的躯干、面、手、衣纹装饰等处处有别，画手掌较柔和，指节挺拔，画四肢劲直中求浑圆。

龟兹壁画长于运用凹凸晕染法表现立体感。薄施轻染的粉红色颜面，洁白光润，莹腻柔和，晕染出的肌肤丰满柔软，富有弹性。“远望眼晕如凹凸，近视即平”^②。森木塞姆第42、48窟晕染得最富特色。第42窟穹窿顶的菩萨，用明暗对比的一面染法，透出肌肤的凹凸效果，菩萨的轮廓和面、手、足等细部用墨线描绘，线条潇洒挺拔，有湿衣透体之感，透过罗裙可看出菩萨健壮的双腿。还有作一面重染，一面轻染，如森木塞姆第48窟主室正壁的帝释天和飞天等，凭借洗练流畅富有活力的长线，赋予其生命力。晕染一面肌肤，表现凹凸立体感，人物圆浑含蓄，具有感染力。

这些壁画的用色沉着。无论是画面深沉的背景，或是人物的衣饰都是平涂厚彩，从那斑驳的色彩中可体会到“用色沉着，堆起素绢而不隐指”^③的情趣。

这期壁画大量地使用石青、石绿、白等冷色，显得庄严肃穆，又以赭、黑色，也许还有粉红色衬托。甚至把人物和动物的肌肤也染成蓝色，如森木塞姆第43窟主室券顶的童子，克孜尔尕哈第30窟的比丘和猴子等，虽然违背了现实，却也表现出了形象的生动性。龟兹壁画还惯用对比色或邻近色相互组合，如菱格常以青、绿和赭、灰（变色）或白相间排列；两身相邻或相随的飞天，肤色一深一浅；飞天的衣服、帔帛也以赭、绿相配……这些美丽的色彩，有规则的排列，产

① 张彦远：《历代名画记》卷九；段成式：《寺塔记》卷下。

② 许嵩：《建康实录》。

③ 汤垕：《画鉴》。

生了节律感，增强了装饰性，达到了和谐之美。

虽然公元 648 年以后，唐政权在龟兹置安西大都护府，给他们带来了大乘佛教及中原艺术，修建了不少寺院，彩绘了许多壁画。不过从现存情况看，主要集中在库木吐喇石窟，截至目前，我们还没有在这 4 个石窟群中发现中原的汉风壁画。

四

公元 7 世纪末到 8 世纪末，龟兹两度被吐蕃占领。吐蕃人也是信仰佛教的，我们仅知他们曾在克孜尔尕哈改建过一次寺院。公元 9 世纪，回鹘战胜吐蕃，在龟兹建立政权，又改信佛教，修筑洞窟，妆銮佛像，彩绘壁画，龟兹壁画艺术又呈现出兴旺的势头。不过吐蕃和回鹘人并没有改变龟兹这个佛教圣地的壁画艺术特色及其发展规律。这些信仰佛教不久的民族接受了当地的佛教文化和艺术，因而，这时的龟兹壁画仍然强烈地表现出自己的地域特色。同时，这些民族又把自己的爱好和审美趣味带进了壁画艺术，给龟兹壁画增加了新因素。

这时期的洞窟形制仍以中心柱窟为主，平面也呈方形，如森木塞姆第 39、40、44、45 窟，托乎拉克艾肯第 3、6 窟等^①。但主室券顶出现了套斗形，如克孜尔尕哈第 31 窟，还有套斗顶方形窟，如克孜尔尕哈第 32 窟，森木塞姆第 46 窟（插图 17），托乎拉克艾肯第 8 窟等。

目前仅能分辨出的吐蕃人洞窟只有克孜尔尕哈第 31、32 窟，主室顶均为套斗式。他们利用了以大型窟 30 窟为中心的原有寺院，即第 27 至 30 窟，改建和重绘了第 31 窟，也许开凿了第 32 窟。第 31 窟主室顶已塌毁，右后（西南）角隅残存着绿色金翅鸟的痕迹，左、右、后三个行道保存的画面较多。后行道券顶中脊绘了一排坐着的人物，可能是表现天部。后侧绘一排故事画，是两身头戴花鬘冠，肤色一深一浅菩萨的连续故事图。前侧在小花纷扬的蓝色背景中，描绘了几身相邻而坐的天人，有的乘车，有的持钵，或拿三叉戟或坐龙身上，头上有蛇形龙的是龙王，有的头上绘一牛头，也有的正在迈步向前。较完整的是坐在绿色流水旁的一身菩萨，袒上身，披帛，结绿色

^① 托乎拉克艾肯是现存龟兹石窟中，保存地面建筑寺院遗址比较清晰的一处石窟群，仍可看出昔日建筑的布局来：从托乎拉克艾肯沟沿着踏道爬上山顶，可见平坦的塔院，修建于山顶的佛塔仍残存两层龕，周围是佛殿、洞窟、僧房等，现已编号的遗址有 20 处。

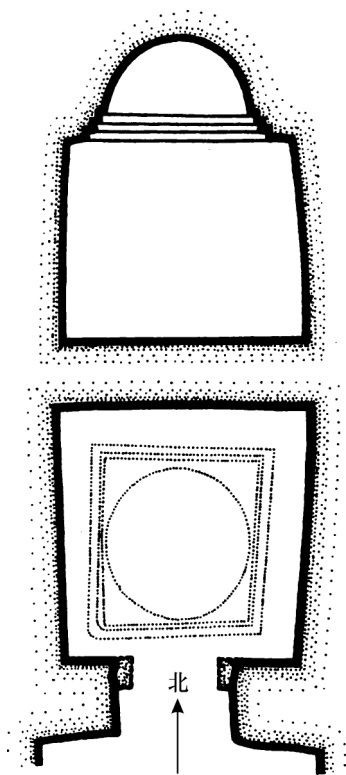


插图 17 森木塞姆第 46 窟平、剖面图

短裙，持绿色莲蓬。河岸边一女子抱小儿席地而坐，身穿蓝衣，黑色长裤遮脚，腰系白裙，应是鬼子母。后壁绘佛本行经变图。整个画面薄施淡彩，大量地使用蓝、绿、白等色，再加上因年久而变化成的黑色，既继承了龟兹壁画传统的色调，又一改平涂厚彩凹凸晕染的着色法，一派淡雅清静的气氛。人物的造型，肩宽、腰细，修长的双腿，强调苗条秀逸之美。菩萨的装束也有了变化，同样是袒上身，披帛，但在贴身长裤外结半圆形短裙，如第 32 窟套斗顶角隅的说法菩萨，与西藏拉萨查拉路甫石窟中菩萨的一种装束相近。^① 世俗人物中，服龟兹装的女性头上梳了两条长辫。最吸引人的是左行道内侧壁上方绘的萨埵那太子舍身饲虎起塔因缘故事图。透过圆锥体塔身可以看到躺在地宫中的太子正被饿虎舔食，这种画面在龟兹风壁画中还没有发现。画中太子的父母，即国王和王后匆匆赶来，悲恸万分。他们的服

① 西藏文管会文物普查队：《拉萨查拉路甫石窟调查简报》，载《文物》，1985（9）。

饰和该图下方的供养人服饰相同，发生了很大的变化。下方可看出四身供养人的痕迹，仅第3、4身可辨：前者为女性，佩红色珠状项链，内穿云纹圆领衣，袒右的红色外衣上缀花纹边饰。第4身是男性，内穿圆领红色衣，外披条状圆珠纹长衣，也袒右。她（他）们的衣服的样饰与上图中太子父母外披的袒右式蓝地红花外衣相同，可以说明不是比丘和比丘尼供养像，而是世俗人，即吐蕃贵族供养像。

回鹘人主要在森木塞姆修建洞窟，有中心柱窟，如第44、45窟。第45窟的碳14测定年代为 880 ± 70 年。该窟仅主室券顶残存两处菱格因缘故事画，正壁开大龕。而第44窟则正壁不开龕，前有一莲形圆台，上存佛足痕迹，看来主尊是依墙而立的佛立塑像。券顶中脊绘天部，两侧的菱格因缘故事画色泽保存得十分鲜艳，赭红、石绿使用得很大胆，显得温暖热烈（图版三七）。故事画中人物的五官脱落殆尽，仅从优美的体姿上就可以体会出故事的内容来，有佛度耶输那童子、长者慳贪受毒蛇身、船师渡佛过水、小儿聚沙起塔、婆罗门施食出火、五百仙人教化、鸯掘摩罗舍邪、贫女难陀以一灯施佛、杀羊祭树、佛度恶牛、佛度醉象、以幡施佛、燃灯供佛、香水供佛等因缘故事。下端三角形内是佛本生图，有鸽王、兔王本生等。两侧壁上方绘一排伎乐天，用图案组成的拱形龕把14身伎乐天相隔成两身一组，共7组，与克孜尔第38窟的天宫伎乐相近。但人物形象呆滞，色泽单调，失去了昔日形象的风采和魅力。后行道后壁的涅槃经变，右胁而卧的佛像占据了画面的大部分空间，两侧娑罗树上白花朵朵，伫立着两只绿色长尾鸟。佛最后度的弟子须跋陀罗坐佛床前，密迹金刚懊恼哀恋而抛掉维护世尊的金刚杵。跪在佛脚侧的迦叶一副饱经风霜的老年比丘形象，悲切痛苦。举哀天人、弟子和拘尸那城的黎民围绕佛而哀悼。内容丰富、人物众多，构图严谨有序。后行道前壁画焚棺图和分舍利图，上方那长长的龙头棺周围火焰升腾，独卢那与八王捧着圆锥体状的舍利盒坐在下方。最有趣的是左行道顶的龙王，既有头戴四角形沿帽，披红色铠甲，头上有蛇形龙的龟兹龙王，又有游离于云雾中的汉式带鳍龙。以幡施佛缘中的持幡武士形象，与吐鲁番唐墓中出土的武士泥俑相同，是中原武士的真实写照。两行道内侧壁绘供养人，右侧是比丘肩肩相摩而立，左侧的世俗供养人仅可见头戴的球形大圆帽（插图18），是古代回鹘人的冠饰，直至近代仍流行于维吾尔族贵族中。



插图 18 回鹘供养人头戴的球形大圆帽

第 39 和 40 窟的主室正壁开龕，顶呈穹隆式。第 40 窟的壁画是回鹘时期龟兹壁画的菁华，可惜许多精美的画面已经消失在黑色的烟痕之下，较清晰的也被德国勒柯克挖走，仅存的几幅残破不全。穹隆顶中心的莲纹已经脱落，八条放射线把穹隆顶分成八个竖式梯形条幅，条幅内相间绘一佛一菩萨立像，两侧或是供养比丘，或是摩尼宝珠等，在蓝色的背景下表现出深邃、充满神灵的天部。穹隆顶四周则是菱格因缘故事画，有燃灯供佛缘、以布帛施辟支佛缘等龟兹壁画旧有的东西。主室两侧壁绘横式佛本生故事连环画，上方有龟兹文题记，是这一时期出现的一种新形式。它使我们看到了新旧两种形式是如何结合的。现藏柏林印度艺术博物馆的大光明王本生，存象师请王观试白象、国王乘象两个情节。^①下方是以大型立佛为中心的供养画，即佛本行经变图。该图中的大型立佛神采动人（插图 19），绘画风格仍保持了龟兹壁画的特色。这些画大都只残存手、腕和部分衣纹，那柔润丰厚的手掌，纤细的手指，袈裟上自然潇洒的褶襞，线条劲细匀称，气韵神妙，形虽不全，神却已备；有的看不清面部表情，已感到慈祥 and 顺的情感，具有很强的感染力。主室前壁、门右侧残存着双腿跪地服回鹘装的供养人像，为我们的研究提供了准确的时代证据。

第 46 窟是森木塞姆现存最晚的一个洞窟，套斗顶内的画面全部脱落，套斗上的边饰富有时代气息，在纯白色地纹上，以山茶花组成的团花装饰图案，与库木吐喇第 45 窟的图案相似，是中唐以后流行的纹饰。该窟侧壁说法图中的人物仍是龟兹形象。

^① Along the Ancient Silk Routes, New York, 1982.



插图 19 森木塞姆第 40 窟的佛像

回鹘时期，这些窟群中的不少洞窟仍在继续利用。回鹘人还重新维修森木塞姆第 11 窟，重绘了后室券顶。黄文弼先生曾在此发掘出回鹘时期的泥塑头像和“建中通宝”等。^① 克孜尔尕哈第 30 窟后室前壁，即中心柱后壁龕左侧彩绘一身立佛，赭红色的袈裟下露出蓝色僧祇支，前面三足盘内盛食物，一位回鹘形象的弟子跪在佛左侧，持灯供养，粗细不同似兰叶描式的线条勾出褶皱，舒展流畅，具有中原壁画线条的风格。

克孜尔尕哈第 21 窟为横券顶中心柱窟，券顶中脊绘天部，中心柱四壁开龕，内绘坐佛，其余各壁均绘千佛。佛具头光、身光，内穿僧祇支，以外披通肩式袈裟，或双领下垂式大衣相间排列，禅定坐方格内，与高昌和库木吐喇汉风窟的千佛相似。但在左、右、后三行道外侧壁下方，仍和前一时期一样绘了一排与商贾入海有关的佛本生故事，如善事太子本生、龟王本生等。左行道门壁竖向绘了五个相连的

^① 黄文弼：《塔里木盆地考古记》。

圆圈，内填佛本生故事，有尸毗王、乾夷王、鹦鹉本生、智者弥兰本生，很讲究图案意匠的装饰效果。这是4个石窟群最晚的一个洞窟，碳14测定为985±45~985-55年。

这些晚期壁画是龟兹绘画艺术的承袭和发展，保持了龟兹固有的特色，又融进吐蕃、回鹘人的艺术成分。而这两个民族的艺术吸取了较多的中原汉风壁画的养分，因而更显得丰富，且具有多民族性。龟兹、汉、吐蕃、回鹘等各民族人物形象都走进洞室，活跃在画面上。和龟兹一样，吐蕃壁画强调人物的健壮娟秀之美，如克孜尔尕哈第31窟的佛本行图和后行道的菩萨，腰细，腿长，闲适清雅。回鹘壁画中的人物形象，大多是双腿直立，身材匀称，端庄挺拔，如森木塞姆第40窟穹窿顶的立佛像。长条形面孔显得丰腴，修长的眉毛稍翘起，柳叶形眼睛露出黑色眸子，嘴小，鼻梁隆起，表现出回鹘人圆浑健美的形象和健康朴素的审美观。此外，如以大型立佛为中心的佛本行图和千佛像等，与吐鲁番柏孜克里克和吉木萨尔西大寺的壁画一脉相承，这两处洞窟把回鹘壁画艺术推向高峰，丰富了中华民族的艺术宝库。

这些壁画也是用线条概括表现对象的轮廓和描绘细部。线条仍是以遒劲的铁线为主，但重视匀称柔和。森木塞姆第40窟立佛像的手臂和衣纹等，行笔紧细，如青云浮空，那柔润丰厚的手掌和纤细的手指，似乎在传达着佛仁慈祥和的感情，气韵神妙，神形动人。也出现了粗细变化的兰叶描，克孜尔尕哈第30窟后室前壁的立佛像最为典型，线条无拘无束，挥毫自如。色泽也是如此，有的沿用传统的石青、石绿，又是薄施淡彩，幽雅清静。大量使用赭、红、茜、黄等暖色调，是回鹘壁画艺术的一大特色。无论是壁画的地色，或是大型立佛的袈裟，还是菩萨的长裙和帔帛，以及一些图案纹样等，都以红色为主，反映了回鹘民族对热烈色彩的强烈爱好。同时又以石绿或白色相间，再加上金色的头光、身光和璎珞、臂钏、头饰等相映，真是绚丽多彩，富丽堂皇，更接近于晚唐壁画的敷彩。

五

这4个洞窟群和克孜尔等石窟一样，具有龟兹壁画艺术的特色，但从其细节来看又各有特点。无论是内容、布局，或是形象的描绘，线条的运用和色彩的配置上都比较复杂，不仅与著名的克孜尔石窟、

库木吐喇石窟不完全相同，就是这4个窟群之间，如森木塞姆与克孜尔尕哈，玛扎巴哈和托乎拉克艾肯之间，甚至连相距仅8公里的森木塞姆和玛扎巴哈之间也不完全相同，各具自己的特色。如飞天，克孜尔尕哈的有飘逸娟秀之美，而森木塞姆则多表现为健壮俊美。动物画，同样都具备形象逼真的生动性，但森木塞姆的重在动态，克孜尔尕哈则要细腻得多。甚至就是在同一窟群，每一个洞窟间也存在着差异，不仅表现出时代特点，就是同一时代的洞窟也不完全相同，如森木塞姆第44和45窟，前者多为赭红，以石绿相配，对比强烈；后者重用石青、石绿色，肃穆庄重。它可能反映施主属于不同的民族，前者是回鹘人的爱好，后者是龟兹人的传统。克孜尔尕哈第23和16窟是同时修建的，但后者绘了许多坐禅比丘，重视修习。……这几个洞窟的因缘故事画较多，佛本生故事则没有克孜尔石窟那么丰富。还有涅槃经变，虽然很多洞窟都表现了这一内容，但却不像克孜尔石窟那样有阿闍世王闷绝复苏、善见王和善贤宝女、梵摩那比丘侧壁而立和第一次结集等《根本说一切有部毗奈耶杂事》的内容，可能与宗教派别不同有关。再如森木塞姆早期洞窟表现出众多的印度影响，而克孜尔石窟的第118窟和库木吐喇沟口区的第21窟等则展现了浓厚的犍陀罗风格，也许与前来弘布佛教及其艺术的高僧有联系吧！

这些灿烂绚丽的壁画是龟兹封建经济文化高度发展的表现，也是龟兹画师观察细腻，表现力丰富的艺术结晶。它具有自己的特色，如动人的艺术形象，劲紧洒脱的线条和凹凸晕染法的巧妙结合，与色泽对比的运用而产生的线、形、色交错辉映的璀璨效果。而这些特色在龟兹壁画中弹奏出了韵律，再加上极富意匠图案效果的装饰性等，使龟兹壁画在世界佛教艺术之林中独树一帜，丰富了我国的艺术宝库。这些特点体现了本民族本地区的文化传统，同时也是吸收了东西方艺术的有益成分。龟兹是一个善于吸取外来营养，又善于创新的民族，因而，才能使自己的艺术取得如此辉煌的成果。

首先，印度的佛本生故事和佛传图都是以圆形浮雕和中楣饰带的形式，布满了佛塔围栏的许多石板，也就是说一幅幅的佛本生故事画和佛传图都浮雕在一个个圆框中或方格内。龟兹画师则是在洞窟券顶上满铺本民族传统的菱形格纹，内绘佛本生和因缘故事画，把窟室侧壁分成方块表现佛传。和印度一脉相承地利用建筑形式，以几何形进行装饰，不过印度多用圆形，龟兹使用菱格最多，体现了各自的地域特色和民族传统。

其次，在人物形象上，森木塞姆早期洞窟的人物造型表现出了强烈的印度影响，如形体丰满，体态呈扭曲状，裸体或半裸体的形象较多，或腰间仅结一短裙等。如前所述，印度天气炎热，而龟兹气候要冷得多，人们常年都穿着衣服，但女性仍在腰间系一条宽宽的巾，腰带下垂在两腿间，在本民族的服饰外，再加上印度的装束，饶有趣味。

再次，龟兹壁画艺术中表现凹凸感的晕染法也受印度艺术的影响。早期印度的佛教艺术都是在石板上雕出凸起的形象，并利用凹凸的效果表现形体的不同部位，如人物躯体的团块结构，周围凹下，受光面凸起，然后再着色。当这些长于雕塑的艺术传统改用绘画形式来表现形象时，这种效果必定会带进壁画中，龟兹壁画汲取了印度的凹凸晕染法，我们透过这些艺术形象仍能感受到雕塑的遗韵，如衣饰上两根平行线组合而表现出的褶皱，中间凸起，具有雕塑效果。

古代印度人相信月中有兔，龟兹壁画中也有圆中绘一兔表示月天的画面，如森木塞姆第48窟的天部。此外，瘤牛是生活在印度的动物，因而也称为“梵牛”，印度人赋予它很多神话色彩，常表现在佛教艺术中，如阿育王石柱的瘤牛柱头等。而森木塞姆第42窟的装饰图案中也表现了这种动物。

随着龟兹与中原交往的频繁，统一的政权，相同的宗教信仰，相互的影响日益增多，如早期的佛本生故事画、降魔变等佛传图的构图，图中世俗人的形象，菩萨的装束等，甚至后来菩萨穿的“喇叭裤”等，莫高窟都比龟兹的要晚。而克孜尔尕哈出现的大型佛本生图，森木塞姆第40窟横券式连环画形式的本生故事等都与莫高窟的同类画相似。飞天飘动着的双腿从屈曲变成直伸，显得修美飘逸，也与中原的影响有关。至于说森木塞姆第44窟的武士形象、第46等窟的图案等等，都是我国唐代壁画的习见内容。

龟兹壁画艺术的发展、演嬗，是自身佛教及其艺术发展的必然，也与吸收东西方的艺术相联系，如龙王的发展就饶有趣味。印度的龙王是袒上身，披帛，戴冠，佩璎珞，头上方有蛇头形龙的人物形象。龟兹吸收了印度头上方绘蛇形龙的表现方法，但却身着铠甲，披帛，裹护胫，有的甚至还戴护面，完全是一副龟兹的武士装束。后来又发展成龟兹传统的龙王形象，再加上中原有鳞有须带鳍的龙，如森木塞姆第44窟的龙王。森木塞姆第42窟的边饰，在蔓藤卷草中穿插着瘤牛、猴、兔、鸟等动物，并把它们的四肢或翅膀、尾部等，有机地与卷草相连，组合得十分奇巧。这种图案在印度阿旃陀、敦煌莫高窟中

都可看到。莫高窟第 196 窟背光图案中的凤鸟，口衔花枝，凤尾化作枝蔓卷草，变形为卷草花叶，尾羽和蔓藤结合得巧妙自然。

总之，像龟兹是古代东西方交通的枢纽一样，龟兹壁画艺术同样是沟通中印佛教艺术发展的一座彩色虹桥。

（插图 3、7、11 等由张仲秋先生摹绘）

森木塞姆石窟概述^{*}

继克孜尔石窟内容总录出版之后，森木塞姆石窟总录也问世了。

从库车县城东行约 20 公里至牙哈镇，再折向北到克日希村，森木塞姆石窟就在该村东北 4.8 公里处。潺潺溪水从大小沟谷中涌出，汇集于山沟间，被丛生的红柳、摇曳的芦苇覆盖。每当夏季来临，白、黄、粉等各色花朵竞相开放，山岩，幽谷，流水，鲜花……寂静优雅，确是坐禅修习的理想场所。洞窟开凿在东、西山崖及其条条沟谷的悬崖上，现已编号的有 57 座。

前人的考察和研究

早在 20 世纪初，森木塞姆石窟就引起日、俄、德等国“探险”和“考古”者的注视。最早到这里来的是日本人渡边哲信，于 1903 年 6 月 13 日到达，看到“中央土丘上有一大浮屠遗址”，并考察了这里的 35 座洞窟。^①

1906 年 5 月 15 日由格伦威德尔率领的德国第三次考察队，成员有勒柯克、巴图斯和波尔特，共 4 人来到森木塞姆石窟，测绘洞

^{*} 原为龟兹石窟研究所《森木塞姆石窟内容总录》写的概述，文物出版社，2008。

^① 渡边哲信：《西域旅行日记》，载《新西域记》，有光社，1937。

窟，揭取壁画。格伦威德尔在这里重点对 6 个洞窟进行了考察、编号、命名，和其他石窟一样，他以洞窟的一些现象称呼这几个洞窟，如他编号的第 1 窟称为骑士洞（现第 40 窟），第 2 窟为二金刚窟（现第 41 窟），第 3 窟是动物缘饰窟（现第 42 窟），第 4 窟称衔环鸽子洞（现第 44 窟），第 5 窟是饿鬼洞（现第 46 窟），第 6 窟为紧那罗洞（现第 1 窟）。同时作了文字记录，绘制了 16 幅平面图和壁画线描图。

格伦威德尔于 1912 年发表了他这次的考察报告《中国新疆的古代佛寺——1906 年至 1907 年在库车、焉耆和吐鲁番绿洲的考古工作》^①，记载了在森木塞姆的考察情况。格伦威德尔写道，骑士洞“无论是在建筑设施方面，还是在绘画方面，都有一些特点”。“绘画极其精致且内容丰富。”主室两侧壁上方保存的故事画都有龟兹文题记。“这两幅画很吸引人，其比例得体，风格稳重……我们把它们都剥了下来，现在已到了（德国的）博物馆。”又说“此窟所以令人感兴趣，是由于我们在这里能够十分确切地看到，新的成分是怎样排除了原有的构思，如何改变了画面的布局”，它把克孜尔壁画固有的形式，一部分保存下来，一部分代之以新形式。“我们可以把此窟称为剑士洞和衔环鸽子洞二者特点的结合体。”二金刚洞具有克孜尔大多数洞窟的那种艺术风格和结构。格伦威德尔对动物缘饰洞赞不绝口，称这是一座“曾经十分漂亮的洞窟”。在窟顶与四壁相连的叠涩线上的“花叶和蔓藤图案，画面里又有类似于哥特风格的动物图案”，是森木塞姆石窟中的佼佼者。就是这样一个洞窟，因德国人的切割而伤痕斑斑，满目疮痍。衔环鸽子洞与克孜尔同名窟“是近亲”，值得重视的是“把乌仗那国王的佛塑像毫无约束地放在佛殿背壁的前面”。窟内有“十分精美的壁画”，“特别是其中的供养人，在题材和形式上有了变化，应当把这一变化称为革新”；两行道外侧壁“佛像身光的边缘中，画满了飞翔的衔环鸽子……我们已经把这些值得重视的画面之一运回了（德国）博物馆”。格伦威德尔很重视饿鬼洞，说它的艺术风格与库木吐喇紧那罗洞（45 窟）和涅槃洞（38 窟）同属一类，是向焉耆七个星石窟壁画过渡的形式，“其画面独具特色”。该窟穹窿

^① A. Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan, bericht über archaologische Arbeiten von 1906 bis 1907, Kuca, Qarasahr und in der oase Turfan*, Berlin, 1912. 赵崇民、巫新华译：《新疆古佛寺》。

顶中央装饰“中国风格的叶形和花朵图案”，内侧分为七条放射线，中央绘七身大型立佛像。门壁有供养僧人和世俗人像，有的还有“中亚婆罗谜文题名”。格伦威德尔指出，这座洞窟的构思和绘画技法是另一种艺术风格：“在白墙上，以黑色勾画出轻松潇洒的轮廓线，然后填入色彩。”而这种技法在焉耆和吐鲁番随处可见。他又写道：“我们把这些感兴趣的人物连同题记一起剥离下来带走了。……现在我们就可以不慌不忙地对原件进行了。”勒柯克则说：“现在，这个拱顶已经在民俗博物馆中展出来了。”^①

德国吐鲁番考察队劫取森木塞姆石窟壁画表（仅见于公开发表者）^②

序号	目录号或库藏号	名称	洞窟号	面积（cm ² ）	资料来源
1	IB8666	本生故事图	第1窟	123×98	《中亚》7
2	IB8417a	边饰图案	第1窟	31×136	《中亚》7
3	IB8417b	伎乐动物图	第1窟	25×45	《中亚》7
4	IB8406	圆形忍冬纹	第1窟	23×60	《中亚》7
5	IB8670	仙鹤	第1窟	17×10	《中亚》7
6	IB8669	野猪	第1窟	15×12	《中亚》7
7	IB8916	风神和龙	第24窟	270×150	《中亚》5
8	IB9041	日神	第30窟	18×35	《丝路》
9	IB9227	边饰图案	?	42×7	《中亚》7
10	IB8917	大光明王本生	第40窟	230×140	《丝路》
11	Ib8919	本生故事图	第40窟	332×70	《中亚》7
12	IB8918a	山中坐佛像	第40窟	215×110	《中亚》7
13	IB8918b	山中坐佛像	第40窟	60×80	《中亚》7
14	IB8486a	卷草猕猴纹	第42窟	13×26	《中亚》5
15	IB8486b	卷草狼纹	第42窟	11×23	《中亚》5
16	IB8645a	天宫伎乐	第44窟	57×67	《中亚》7
17	IB8645b	天宫伎乐	第44窟	54×56	《中亚》7

① V. Lecoq und E. Waldschmidt, *Die Buddhistische Späntike in Mitteleasien*, VI, 1928.

② 资料来源：V. Lecoq und E. Waldschmidt, *Die Buddhistische Späntike in Mitteleasien*, IV—VII, 1924—1928（简称《中亚》）；*Along the Ancient Silk Routes*, New York, 1982（简称《丝路》）；*Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Museum für Indische Kunst Berlin*, 1976（简称《目录》）。

续前表

序号	目录号或库藏号	名称	洞窟号	面积 (cm ²)	资料来源
18	IB8708	因缘故事图	第 44 窟	93×62	《中亚》7
19	IB8673	供养人像	第 44 窟	55×78	《中亚》7
20	IB8643	龙王像	第 44 窟	51×115	《中亚》7
21	MIk III 734	立佛像	第 46 窟	125×165	《目录》506
22		护法神	第 46 窟	71×102	《中亚》7
23		护法神	第 46 窟	71×102	《中亚》7
24	IB667a	婆罗门像	第 46 窟	31×51	《中亚》7
25	IB667b	婆罗门像	第 46 窟	26×52	《中亚》7
26	IB8675a	佛传图	第 46 窟	58×133	《中亚》7
27	IB8675b	佛传图	第 46 窟	54×102	《中亚》7
28	IB8650	托钵者	?	13×23	《中亚》7
29	IB8699	山羊	?	20 ×17	《中亚》7
30	IB8639	托钵佛像	?	16× 22	《中亚》7

1913 年，以勒柯克为队长、割取壁画能手巴图斯参加的德国第四次探察队，专门为切割壁画而来到新疆，也在森木塞姆劫掠了一批壁画。德国人除切割了上述格伦威德尔所说最精美的壁画外，这次重点劫取了动物缘饰洞和饿鬼洞的壁画，还切割有现第 24 窟的风神和龙，第 30 窟的日天及边饰，以及现第 1 窟的本生故事、边饰、图案和较多的动物图；还有窟群中央“半岛”上一些洞窟的壁画。从已发表的资料可知，共有壁画 27 幅，面积 22.79 平方米，还不包括未发表的、饿鬼洞整个窟顶七身立佛像的面积。

德国人曾对森木塞姆石窟的壁画风格做过研究。格伦威德尔认为，“从风格上说，这几个洞窟属于一种中庸的风格，即 2b 风格与第 3 种风格之间风格”。二金刚洞和紧那罗洞完全是第二种风格；动物缘饰洞也属于第二种风格，“只不过在内容上发生了变化，例如窟顶不再是画面。……对于色泽有独特的选择（出现大量深蓝与蓝灰色）”。而骑士洞则“完全是第三种风格，尽管某些个别地方仍然属于 2b 类型，例如拱顶的两个半边，以及佛龕的装饰等”。衔环鸽子洞“与克孜尔衔环鸽子洞是近亲，然而它的拱顶壁画、龙王、平台、涅槃图，以及香姓分舍利画面都是 2b 风格”，饿鬼洞十分独特，“完全

是第3种艺术风格”。^①从1922年起勒柯克和瓦尔德斯密特陆续出版了7卷本的《新疆佛教艺术》^②，其中包括森木塞姆的有关壁画和资料。瓦尔德斯密特在《犍陀罗·龟兹·吐鲁番》^③中，综合格伦威德尔和勒柯克的观点，对龟兹石窟壁画风格作了论述，他写道：“第一种风格主要受到犍陀罗艺术，尤其是雕刻作品的影响……第二种风格，主要受了伊朗—萨珊艺术的影响。在绘画方法上，基本上可以说是彻头彻尾的移植。令人吃惊的是绘画几乎引人注目地使用了更富丽的青金蓝色作为基本色调。……即吐火罗风格的绘画”。他们认为这种风格的时代在600—750年之间。第三种风格“属于受汉风影响的回鹘风格的绘画”。这种分期法，一直是柏林印度艺术博物馆展出和对外交流的依据。

1906年5月正当格伦威德尔等人兴致勃勃地在森木塞姆考察洞窟、切割壁画时，俄国人别列佐夫斯基弟兄(Beresovsky)也来到这里，怒不可遏地和德国人争吵了起来。这两支“考察队”甚至剑拔弩张，几乎动起武来。原来他们竟在中国境内划分出势力范围：德国人在吐鲁番考察，发掘，劫取壁画等；而库车，包括森木塞姆石窟在内则属于俄国人。这次，别列佐夫斯基也割取了森木塞姆的壁画。1910年和1914—1915年俄国人奥登堡先后两次到森木塞姆，但他们的资料至今仍没有发表，我们对他们揭取的壁画全无了解，仅在艾米尔塔什博物馆对外展出的图录中看到有限的画面。^④

1908年1月17日，英国人斯坦因从焉耆来到库车，尽管他也说“日本人、德国人、法国人和俄国人在这里工作了几年，我并不指望有很多工作机会，但是为得到‘迅速的启示’，我急于参观石窟和其

① 格伦威德尔对龟兹壁画3种风格的论述：第1种风格“是与犍陀罗雕塑直接关联的……其中一些具有印度风格的造型”。第2种风格“是由前者发展而成的……以时间为准分成两个阶段：a更接近于第1种风格……b更加完美，增加了新的色彩（突出浅蓝色）”，并形成一种固定模式的洞窟形制。第3种风格，则是中原汉风式。详细请参看《新疆古佛寺·导言》，1~13页。

② V. Lecoq und E. Waldschmidt, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*, I~VII, 1922—1932. 直译《希腊晚期的中亚佛教艺术》，管平、巫新华译为：《新疆佛教艺术》，1~6卷，新疆教育出版社，2006。

③ E. Waldschmidt, *Gandhara Kutscha Turfan*, Klinkhardt & Biermann, 1925. 承蒙管平、巫新华将第2章译为汉文，特此致谢！

④ Sèrinde, *Terre de Bouddha, Dix siècles d'art sur la Route de la Soie*, Paris, 1995—1996, Pl93.

他遗址”。他考察了库木吐喇、克孜尔尕哈和森木塞姆等地的有趣的寺庙洞窟，以及都尔都尔-阿户尔和苏巴什的大寺庙遗址。

1928年10月28日，中国科学院西北科学考察团的黄文弼抵达森木塞姆石窟进行考察，1958年出版的考察报告说，这里有26个洞窟和几处废庙。他发掘了半岛上的“大墩”，发现有石柱、石环，“当时或为一磨坊”。重点发掘了“大庙”（第11窟），发现后殿有涅槃台，并有“泥塑残件甚多”，一些佛头像脸上贴有金箔。他在此处发现唐代“建中通宝”一枚，因而说，“知此一带废庙在八世纪至九世纪间尚在活动”，后来被“大火焚毁”。^①

中华人民共和国建立以后，国家重视对文化遗产的保护，设立专门机构负责保护管理，划定保护范围，建立了业务档案等，还多次组织专家和业务人员考察，测绘，拍摄，研究。20世纪60年代以来，新疆文物管理委员会和库车县文物保护管理所加强了对该石窟的保护管理，动员并聚集财力、人力进行了维修、装门等一系列保护工程，并组织拍摄、临摹，建立档案做了大量工作。1957年，被新疆维吾尔自治区人民政府公布为重点文物保护单位，1996年公布为全国重点文物保护单位。

1953年，西北行政委员会文化局派出以武伯纶、常书鸿为首的新疆文物调查组进行了考察，新疆博物馆李遇春也参加了该组。1961年，中国佛教协会和敦煌研究所合作组织新疆石窟调查组，以北京大学阎文儒教授为首的调查组，对天山以南诸石窟进行了较全面的考察，测绘，摄影，后来发表了《新疆天山以南的石窟》一文，介绍了森木塞姆石窟的形制、壁画内容、风格，以及时代分期等。^② 1964年，中央美术学院陆鸿年带领毕业班学生进行临摹。

1978年，北京大学历史系考古专业的研究生，在宿白教授的带领下，对龟兹石窟，也包括森木塞姆进行了较详细的考察，丁明夷撰写了《记两处典型的龟兹石窟——森木塞姆与克孜尔尕哈石窟》。^③ 20世纪80年代以来，随着我国对外开放的日益发展，森木塞姆石窟也成为国内外学者研究的重要课题，北京大学马世长、晁华山等编辑

① 黄文弼：《塔里木盆地考古记》，27～28页。

② 阎文儒：《新疆天山以南的石窟》，载《文物》，1962（7、8）。

③ 丁明夷：《记两处典型的龟兹石窟——森木塞姆与克孜尔尕哈石窟》，见《龟兹佛教文化论集》，356～378页。

的《中国美术全集·绘画编(16)·新疆石窟壁画》卷和新疆博物馆编辑的《新疆石窟·库车库木吐喇石窟》中都收集了森木塞姆石窟的壁画内容。1995年,新疆博物馆和新疆龟兹石窟研究所合作编辑出版了《中国美术分类全集·中国新疆壁画全集·森木塞姆克孜尔尕哈》卷。这些著作和文章带领我们踏进森木塞姆石窟殿堂。

新疆龟兹石窟研究所成立后,在前人考察和研究的基础上,又多次对森木塞姆石窟进行考察,分析,对比,研究,并撰写编辑了这本《森木塞姆石窟内容总录》,为研究和参观者提供翔实的资料,也希望听到各方面的意见。

洞窟分布、编号及形制

森木塞姆沟谷东、西两岸陡峭崖壁上散布着的洞窟呈一字形排开;两崖间夹持着一个“舌形”的小“半岛”上原来可能是处寺院,东端仍保存有一高高的堆积,应是佛塔的遗迹,1903年日本人渡边哲信到这里时佛塔仍然耸立,与中亚地区的山地寺院围绕佛塔有许多奉献塔和佛堂的布局相似,这里在佛塔周围低矮丘陵处也开凿了一批洞窟。

这里的洞窟围绕着中央寺院呈半圆状展开。首先从沟谷南面入口处的西崖开始,第1窟是中心柱窟,位于沟口,坐西面东。沿崖向西第2~16窟依次排列,多坐南面北。17~23窟分别位于西崖北端两条小沟的崖壁上,其中第20~23窟已靠近“半岛”北面的沟内,第20窟距“半岛”仅400米左右。在这处洞窟中第5、11窟是大像窟,第11窟高15米,气势雄伟。在其两侧的第2~4、7~10窟和第12~15窟均为方形窟,窟顶有穹窿、套斗等形制。仅第6、19、20、23窟为中心柱窟。

在西崖下方“舌状”小岛上的洞窟,面对佛塔呈扇形分布。这里有几座洞窟早已塌毁,现存第24~33窟,但25窟倒塌仅存后壁,其余均是中心柱窟。原来在小岛北边还有一座宽敞的建筑,应该是讲经堂。

第34~54窟位于沟东的悬崖上。其中34窟在北面一小沟内;其北面的第35、40、41为中心柱窟;第43窟是大像窟,高约9米以上,隔沟与第11窟相对;第37、38、39、42是穹窿顶方形窟。第44和46、47窟分别位于南侧的两条小沟内,第48~54窟距离南面

沟口较近。其中第 44 窟主室正壁原为立佛，第 46 窟为方形窟，第 49 窟是讲经堂，其余 45、47、48 窟为中心柱窟。1996 年和 1999 年新发现两座洞窟，其中一座为中心柱窟，一座是方形窟。

森木塞姆现存洞窟大部分是进行佛事活动的礼拜窟，从可统计窟形的 48 座洞窟看，有 19 座是中心柱窟，中心柱窟数量最多。与克孜尔一样，在洞窟中央凿出一方形柱体，象征着佛塔，又增加了坚固度。柱体前面的主室空间较大，正壁开龕，窟顶呈纵券式，中心柱的另外三面与外墙壁间形成供礼佛右旋的行道，左、右行道是纵券顶，后行道为横券顶，有的后行道宽大，成为后室。这是龟兹地区最盛行的洞窟形制，因而被称为“龟兹式”。在这些中心柱窟中，第 26 窟的形制最富特色，各壁满布大龕：中心柱四壁开大龕，主室前壁、主室和后室两侧壁开龕，后室后壁也开龕。主室与后室相同均为横券顶，两行道为纵券顶。此外，行道口的拱楣装饰得十分精美。第 19 窟的中心柱呈扁平状，左、右行道相对较短，与焉耆七个星石窟的形制近似。

不过，森木塞姆的中心柱窟与克孜尔不同：中心柱窟主室的平面多呈方形，规模似乎较小，如位于“半岛”的第 26、30 窟，并在主室前壁、门的两侧开龕，与克孜尔第 38 窟相似。有的在后行道的左侧壁如第 27 窟，或右侧壁如第 24、30、32 窟均开一明窗，增加后行道的光亮度，这点是我们在克孜尔石窟未曾见到过的。而位于两崖的第 1、41、48 等窟，其主室平面有增大的趋势，但后行道的明窗没有了。更有趣的是：在中心柱的后壁，即后室的前壁上方凿出或构筑一台，用来表现佛涅槃后荼毗的情景，我们可称其为“荼毗台”，如第 32 窟后行道后壁凿出涅槃台，后行道前壁（即中心柱后壁）上方残存两个柱洞，上面有放置木板的遗迹，壁上残留佛涅槃像的轮廓和熊熊燃烧的茶毗火焰纹。荼毗台不是凿出，而是构筑，很可能是后来改建的现象。这一内容可能最早出现在大像窟。

第 11、43 窟是窟形保存较完整的大像窟。洞窟的形制与中心柱窟相近，但主室正壁不开龕，而安置大型立佛像，正壁地面有半圆形低台。主室两侧壁前也有列像的台基，两侧壁上凿出几条凹槽，上方残存一排排柱洞，第 11 窟有四层，应为原来安置塑像的地方。后行道变成高大的后室，后壁凿出涅槃台和枕头，两侧壁前有矮像台。该两窟在后室前壁上方都有凿出的“荼毗台”。这种荼毗台在克孜尔尕哈第 16、23 大像窟中也可看到，后来影响了克孜尔石窟，出现在第

197 窟中。

在可以统计窟形形制的 26 座方形窟中，有 10 座是穹窿顶，其中第 39、42 和 46 窟的形制保存较完整。这些洞窟的形制与克孜尔、库木吐喇的同类洞窟相同，即在平顶的中央起一半圆形穹窿，第 46 窟作泉混和叠涩，上面彩绘茶花和忍冬纹图案，富有时代特点。森木塞姆方形窟中最有特点的是“套斗顶”：它不是一般仿木结构的方形叠套，而是从山岩上凿出一层层呈弧形状的“枋”，每层八条，层层叠套，酷似一个个莲花瓣，形成倒垂莲花式的窟顶，我们也可以称其为：“莲花式套斗”顶，莲花位于高空，也许更符合佛教建筑的理念。其中第 4、13 和 15 窟最为精美，后两者均为二层莲瓣叠套。在龟兹石窟中，仅森木塞姆石窟出现了这种窟形，当是穹窿顶的发展或变体，因为穹窿顶一般都是中心描绘莲花，周围划分莲瓣，中央再填绘尊像。

就是上述这些特点，构筑了森木塞姆在龟兹石窟形制方面的特殊性。

关于雕塑

主室正壁是表现洞窟主题的部位——安置主尊的地方。第 11、43 大像窟安置大型佛立像，从遗迹看，前者高达 10 米以上，后者约 10 米。在中心柱窟内，正壁往往是凿出一圆拱形龕，内置佛塑像，早期大多是释迦牟尼佛坐像，但第 19 和 44 窟主室正壁的主尊是佛立像。这些塑像可能因使用材料——泥土，含沙较多，极易分化，加之人为的破坏，早已飘然而无影无踪，仅留下龕中的背光和身光，第 26、33 和 45 窟的佛头、背光中残存小坐佛像。“半岛”上的洞窟第 24、30、32 窟和东崖第 35、36 窟的主室正壁、龕四周的墙面上残存着菱形状排列的小楔孔，是用来插木楔，安置影塑山形的，可能是表现释迦牟尼在“陵峦僻远”之地习禅，顺序经历禅那四阶段，逐渐脱离一切烦恼，而达到绝对清净境界成为佛陀，或是象征佛陀修禅“其心安住如须弥山”的情景，是早期龟兹佛教重视坐禅修习，即禅观的反映。

塑像还安置于大像窟主室两侧壁前的低台和墙面构筑的木台上，从遗迹推测，第 43 窟原塑六身佛像。可惜早已塌毁，我们无缘目睹它们的风采。

第 32、35、36 的后行道和第 11、43 窟后室凿出涅槃台，昔日一定安置有佛涅槃塑像，两侧壁前的低台上也有安置塑像的痕迹，有的旁边还曾影塑举哀者。1928 年，黄文弼先生曾发掘第 11 窟，出土许多雕像残件，其中有“一残身坐佛像，着衣，足不外露，外刷红色”，并说“此地佛像，面皆装金”。他从遭受大火焚烧后残存的这些泥塑造像中，看出了这里泥塑的方法是“以木为胎，裹以草，再涂泥”，成型后，最后彩绘妆奁。1992 年，龟兹石窟研究所清理第 32 窟的堆积时，在后行道发现了一些雕塑残块，有武士头像和马等，应是彩塑八王争舍利图像中的残块。

森木塞姆石窟的塑像随着岁月的流逝，早已飘然而去，留给我们的仅有一些洞窟中保存不太完整的壁画，主要是在中心柱窟、大像窟和少量的方形窟中。

洞窟壁画的内容和布局

森木塞姆的中心柱窟、大像窟和方形窟中均彩绘了壁画。与龟兹其他石窟一样，这里的壁画内容以佛教故事画为最多，包括因缘、本生、佛传或因缘佛传等故事，还有尊像、千佛像、供养人像等，但出现了一些其他石窟所没有的内容，从某种意义上讲，更显得丰富多彩。遗憾的是，这里的壁画剥蚀脱落严重，我们只能透过斑驳的画面了解这些壁画的内容、布局及其内涵和发展规律。

（一）中心柱窟主室正壁——以帝释窟说法图为主

帝释窟说法图是佛教故事画中的重要内容，大多布局在中心柱窟主室的正壁。

如前所述，主室正壁是安置主尊的场所，较多洞窟正壁龕周围和龕上方有绘画，第 1、40、41、45 和 48 等窟保存得比较清晰。这是塑像和绘画巧妙组合的一种艺术形式，龕内塑像突出主尊，龕外绘画，用来延伸和补充塑像的内容。其中第 40、48 窟保存较完整：龕右侧绘乾闥婆坐像，头梳五髻，袒上身，披帛，右手扶箜篌正在弹奏，左手上举，呗叹佛法。左侧是帝释天偕眷属静心聆听佛说法，阐明了主题。《长阿含经》卷十说，佛在因陀罗势罗娄诃山修习，天帝释欲以四十二疑事问佛，先将天乐般遮翼弹琴乐佛，又一一以指画石请问。佛为其一一演释。此“山崖谷杳冥，花木蓊郁。岭有两峰，岌

然特起。两峰南崖间，有大石室”是佛修习的圣窟。因而画面上还往往描绘出山崖、洞窟，树木花草，奔跑着的野兽，草庐中的坐禅者等，一派生气盎然的自然景象。第41窟该图的变化非常奇妙：除帝释天、乾闥婆仍位于佛的左、右侧外，将其他内容进行压缩，并分散布局，只保存了草庐中修习的婆罗门，但只占据顶端的两角隅，其余的空间，填绘菱格因缘故事图。使我们看到：菱格因缘故事图是怎样代替帝释窟说法图，占据主室正壁的，而这种现象，在克孜尔晚期洞窟中屡见不鲜，如第186、188等窟。

（二）中心柱窟前壁的画面

与正壁相对的前壁，中间开门。大部分龟兹洞窟的门上方半圆形壁面上描绘弥勒菩萨兜率天说法图。但森木塞姆洞窟的主室前壁多数已经塌毁，或画面剥落无存。目前只见第1窟的门上方残存弥勒菩萨于兜率天说法图的痕迹。

第48窟前壁、门上方描绘佛从忉利天降还图，佛漫步在长长的阶道上，擎着华盖的梵天和举着拂尘的帝释在两侧维护，目犍连跪于宝阶的左侧，合十迎佛，旁边有马宝、象宝和捧盘供养的世俗人。

（三）主室和行道券顶中脊——天象图

中心柱窟的主室和大像窟各行道的券顶中脊均绘天部，现仅有第26、48窟主室券顶和第1、11、19、30、31等窟左、右行道、第1窟后行道顶保存有天象图或其痕迹。

佛教认为，宇宙是由无量数的世界所构成，每一世界都有自己的天部，佛土也是如此。森木塞姆的天部包括日天、月天、风神、雨神、金翅鸟和立佛。排列顺序一般是日天、月天描绘于中脊的两端，金翅鸟居中，两侧有立佛和风神、雨神等。日天坐在车辇上，放射出光明，普照生民大地。月天子也坐在车辇上，放射出的千光明皆绘成青冷色。金翅鸟以龙为食，因而画面上两爪抓蛇形龙。风神裸上身，两手“曳起大风袋”。云中龙可能是雨神，“在积雨浓云中此神显形”，“以甘露洒遍大地，一切众生俱得繁盛”。立佛披袈裟，有头光，或持钵，或拿锡杖，呈游化形象。其中第26窟主室横券顶中脊的天部保存尚好，两侧绘不规则的山形，草庐内有坐禅的比丘和婆罗门等，更接近于早期佛教所宣扬的内容。森木塞姆第48窟是以一轮红色圆日表示日天，月天是以满月中卧白兔表现，佛持锡杖托钵，金翅鸟两翅

展开，双爪抓的蛇形龙，两头在金翅鸟髻珠冠的两侧相遇，好似二龙戏珠图，风神没有了，却绘袒右坐白雁的禅定比丘形象。

（四）主室和行道券顶两侧——因缘和本生故事画

森木塞姆现存的因缘和本生故事图，大都布局在中心柱和大像窟主室和各行道券顶两侧，以及穹窿顶的周缘。这些故事画大多描绘在以山形界定的四方连续菱格纹内，每个菱格填充一个故事。主室券顶两侧菱格内多绘因缘故事图，而本生故事则描绘在券顶两侧和下端半菱格（三角形）内，如第1、24、30、41、44、45等窟，甚至在主室窟顶满绘菱格坐佛像的第48窟，窟顶两侧和下方的半菱格内也仍填充本生故事图。第1、24、30~33窟左、右行道券顶下方也布局菱格因缘和本生故事画，还有的洞窟将因缘故事绘制在主室左、右侧壁的上方，如第40窟。只有第1窟左、右行道两侧壁的本生故事画没有布局在菱形格内，而是以大型方格式表现的。值得注意的是，这些因缘和本生故事图是把佛和比丘等前生、今世所发生的善恶因缘业果等有机地联系在一起，也可称为因缘本生或本生因缘，难以绝对地区分开来，特别是在森木塞姆石窟。

因缘故事画大多是在菱格中央绘佛坐菩提树下的方座上，两旁各有一人物，故事内容由位于佛侧，特别是佛所面向的人物表现。这是龟兹因缘故事画的一种模式。第24窟的因缘故事画着重表现供养，有华盖、幡旌和璎珞供佛缘等。第30、32窟的内容比较丰富，有：舞师女化作比丘尼缘、难陀悭贪为盲子缘、鸯掘摩罗舍邪缘、婆罗门倾食出火缘等。第1、41、43、44、45等窟描绘的菱格因缘故事图，大部分取材于《杂宝藏经》和《撰集百缘经》，如第41窟的提婆达多以石砸佛缘、采花供佛得生天缘、弗那施佛食获现报缘。第1窟保存的画面较多，有魔王怖佛缘、布施佛幡缘、舍利弗提供养佛塔生天缘等。第44窟主室窟顶菱格因缘故事画的整体画面保存比较完好，只是壁画中人物的五官脱落殆尽，但仅从优美的体姿上就可以体会出故事的内容来，有长者悭贪受毒蛇身、船师渡佛过水、放醉象欲害佛缘等。

如前所述，主室券顶菱格两侧、下方和左、右行道券顶下方的半菱格内，均描绘本生故事画。有趣的是，该石窟各行道顶侧多绘与动物有关的因缘或本生故事画，有：鹦鹉习诵四谛、三法本生、芦苇饮本生、猕猴本生等等。有些故事的表现形式与克孜尔截然不同，如第

31 窟的猕猴王本生图描绘在行道角隅的上下两个相邻的菱格纹内。上方格内一猕猴王把连接成长长的藤条“自系腰部，登树投身”，下方菱格中，另一只猴子握着藤条的另一端，保护着猴王，表示猴王欲在墙与树间搭起一座藤桥，把被国王围困在林苑中的众猴拯救出来。“半岛”洞窟中描绘的这些故事大多取材于《佛说兴起行经》、《僧伽罗刹所集经》、《贤愚经》、《六度集经》等，还有一些故事在巴利文的本生故事中可找到相应的内容。^①

这种故事画大部分都布局在菱格或半菱格内，保持了龟兹壁画的传统形式，但有的洞窟，如第 40 窟主室穹窿顶两侧的故事图却描绘成横式画面，且呈连环画形式，上方还有龟兹文题记，是这一时期出现的一种新形式，如大光明王本生等。它使我们看到了新旧两种形式是如何结合的。这幅大光明王本生现藏柏林印度艺术博物馆，保存有象师请王观试白象、国王乘象两个情节。

第 48 窟满铺窟顶的菱格中央填绘坐佛像。这些坐佛的坐姿不同，或结跏趺坐，或交脚，或呈禅定式……手势各异，或持各种印契，或托钵，袈裟的披法和衣纹褶襞的变化多端，与中原汉风的千佛像大不相同，我们称其为坐佛像。

（五）佛传或称因缘佛传图

森木塞姆中心柱的主室左、右两侧壁和行道外侧壁，与龟兹大部分洞窟的布局一样描绘着佛传图，现知有第 30~33、35、36、45 等窟。这是赞颂释迦牟尼成道后，四处游方，教化众生的故事。随着佛教的传播和对佛的神化，早已不可能是释迦的真实历史，而是加进了许多神奇的传说，变成了释迦牟尼成道后说法教化的因缘故事，故称为“因缘佛传”。又因为这种画面以佛说法为中心，也有人称为“说法图”。这些壁画的画面以大型坐佛说法为中心，突出释迦牟尼的形体，在其两侧布局形体较小的胁侍人物，构图呆板。表现故事内容的主要人物位于坐佛两侧的前方、佛所面向的地方。遗憾的是，森木塞姆石窟的这种图像剥落严重，早已模糊不清了。只在第 30、36 窟保存了一些佛传图的局部，如龙王礼佛等。在方形窟内保存的佛传或因缘佛传图较多也较完整，如第 42 窟正壁和左、右侧壁描绘 3 层，每层 4 幅，共 36 幅佛传图，可辨认的有：鹿野苑初转法轮、佛度瓶沙

^① 参看郭良鋆、黄宝生译：《印度文学丛书·佛本生故事选》。

王、迦叶三兄弟皈依、佛度舍利弗和目犍连、婆提利迦继位等，二商奉食和树提火生是这里新出现的题材。这些画面的人物较多，显得拥挤，但人物的服饰华美，装饰富丽，有珠光宝气之感。二商奉食图真实地描绘出国际商人的富有和奢华，卧在旁边的骆驼驮着高高的货物，是研究丝绸之路的形象资料。

有的洞窟中，如第41、45、48等窟主室两侧壁绘的佛传图，演变成了以大型立佛为中心，两侧菩萨、天人、执金刚和世俗人物围绕的佛本行经变图，有人称为供养画。第48窟主室两侧壁各有5铺，第45窟行道两侧壁的画面较大，人物多。所有这些图像中出现的世俗人个个都穿龟兹装。这种形式的壁画影响了后来的高昌回鹘壁画，并在那里得到充分发展。

（六）尊像图和千佛像

尊像图有佛和菩萨立像，主要描绘在中心柱和方形窟的穹窿顶和行道各壁。前者如第40窟（中心柱窟），主室穹窿顶中心绘莲花，以辐射线把穹窿划分成8个梯形条幅，内相间绘立佛和立菩萨像。第39、42和46窟均为平面呈方形的穹窿顶窟，穹窿中央也装饰莲花纹样，以放射线把穹窿分割成梯形条幅，除第39窟与40窟同为8幅外，第42、46窟都是7个条幅。第39、42窟与40窟一样均为立佛和立菩萨相间排列，而第46窟则全绘立佛像，在蓝色的背景下表现出深邃、神秘的天部。不过，在佛和菩萨的两脚旁描绘出供养比丘或摩尼宝珠等内容则完全相同。穹窿旁边平顶的4个角隅，绘四身护法神及眷属。保存比较清晰的第42窟绘四大天王及眷属。第46窟四角隅为护法神。

第40、44等窟的行道外侧壁描绘了大型佛立像，虽然画面残破脱落，但从那残存的衣纹褶皱和优美的双手上，仍可看到：那些遒劲匀称的线条，运用得严谨周密，显得气韵神妙，自然潇洒，尤其是对手的刻画十分精致，柔软丰厚的手掌和纤细的手指，传达着佛祥和仁慈的温情。

千佛像仅出现在第19、20窟行道的侧壁，服“双领下垂”式袈裟。第28窟仅存左、右、后三行道的千佛像，佛披红色袈裟。

（七）涅槃经变图

涅槃经变故事是佛传图的组成部分，它在龟兹石窟壁画中占有重

要地位，因而专门加以叙述。

与龟兹其他石窟相同，涅槃经变主要布局在中心柱窟和大像窟的后行道或后室，森木塞姆石窟也不例外，且比其他石窟更富于变化。第1、33、44窟和第48窟的涅槃图描绘在后行道的后壁。第44窟的涅槃图像保存得比较清晰，内容丰富，人物众多，不仅举哀天人的的人数多了，还增加了世俗的转轮王，但构图仍然严谨有序。第32、35、36（中心柱）窟后行道和第11、43（大像窟）后室的后壁前凿出涅槃台，两侧壁前有低像台，但仅有第32、11、43窟的保存完整，残存壁画或其痕迹。这几个洞窟都在涅槃台上塑置佛涅槃像。第32窟后行道曾出土武士和马的泥塑残块，可知原来还雕塑八王争舍利图。这几个洞窟后行道或后室的前壁画出荼毗（焚棺）、起塔或分舍利图。大部分都在棺上方描绘出塔刹，第44窟的塔刹竟达18个，棺周围熊熊烈火正在燃烧。下方捧舍利罐的独卢那坐城楼上，分得舍利的八王分别坐两侧。

在后行道或后室前壁凿出或构筑荼毗台是森木塞姆出现的新内容，如第32、11和43窟等。第32窟独具特色，不仅是中心柱窟中唯一构筑荼毗台的洞窟，而且在荼毗台下方描绘帝释请佛牙舍利图和举哀众圣。这是根据《大般涅槃经后分》绘制的，经中说，焚棺后，帝释请佛牙舍利即还忉利天供养，疾捷罗刹隐身，并盗取佛牙舍利。图中着意刻画了盗取佛牙舍利的疾捷罗刹的凶恶，和追回舍利的护法神韦驮的勇猛。后行道横券顶保存了举哀天人的形象，梵天和帝释天相对而立于莲上，双掌相合，追叹佛德。梵天后面立一身转轮王，具头光，戴宝冠，穿圆领长衣，腰系带，佩巾、香袋等物，衣服两侧各3条飘带扬起，与民丰尼雅汉墓出土的服装相似，可能是当时新疆地区国王的装束，借以表现佛涅槃后，印度十六国王子皆来哀悼的情景，可惜过于残破。第43窟大像窟的后室与该窟相同，荼毗上方相对而立的举哀者，每侧9身，共18身；在这些人物的两侧又增加了飞翔而至的天人。从这里可看到涅槃经变中“飞天”的演变和发展。第11窟后室券顶保存着众多的摩尼宝珠和法轮图像。

与克孜尔石窟不相同的是：森木塞姆中有的洞窟的佛涅槃像布局在后行道的前壁，即中心柱的后方，以表示佛的身骨在塔柱中，如第27、30、31窟和第19、20、40窟。也是在单幅画面中凝聚了故事的主要情节，把不同时间发生的众多事件巧妙地组合在一幅方形画面上，主次分明，结构紧凑。第30窟的涅槃经变图保存得比较清晰：

在朵朵娑罗树花为背景的衬托下，右胁而卧在双林间、绳床上的佛占据了画面的大部分空间。佛以赭色袈裟缠身，右手支颐，左臂自然置身上，并膝累足，安然自得。在佛身上描出火焰纹，表示正在荼毗。床前，佛最后度化、先佛而灭的须跋陀罗席地而坐，从外地赶来的迦叶跪在佛足旁。这幅画面也和帛远（法祖）译的《佛般泥洹经》内容比较相近。除佛于双林间涅槃，最后度须跋陀罗等情节与该经吻合外，还有位于佛上方的举哀圣众，头侧是梵天、帝释等天人，足侧为力士。经文说佛“并膝累脚”，第31窟的涅槃图描绘得比较稚拙，但双脚相垒的画面，是我们在龟兹其他涅槃图中极少见到的。第19、20、41、45窟的佛涅槃像脱落相当严重，仅隐约可见佛的身光和举哀者的头像。

（八）供养人像

供养人就是出资修窟的施主。他们让画家把自己的像画在洞窟内，表示窟内的佛是他们所供养，是他们的功德。这是现实生活中曾存在过的真实人物的写照，他们的形象、衣冠服饰、道具等，不仅表明了自己的身份和地位，也最能反映时代气息，因而，是我们研究龟兹历史，划分洞窟时代的重要依据。但是森木塞姆的洞窟屡遭破坏，尤其是前室倒塌，主室前壁毁坏，壁面剥落，现仅有第40、43和44窟残存供养人像。第40、43窟的供养人描绘于主室前壁，前者在门右（南）侧，残存两排，上方是两身服回鹘服饰的女性，呈跪姿，下方似为三身比丘。第43窟主室前壁左（北）侧原绘三排供养人像，现可分辨出两排，各绘三身：上排有两身引荐比丘，后面是一身带头光的世俗人，显然是龟兹国王像；第二排依次是比丘、带头光的王族男性和女性，显示出修建这种大型洞窟施主的地位和经济力量。第44窟的供养人像布局在左、右行道的内侧壁，右行道绘比丘，肩肩相摩而立，左行道的世俗供养人仅可见头戴的球形大圆帽，是古代回鹘人的冠饰，直至近代仍流行于哈密地区的维吾尔族贵族中。

此外，还有许多伎乐天 and 装饰图案也十分精美。第26窟残存较多天宫伎乐，没有建筑相隔，而是以充满活力的屈曲身姿组成两身相对、双侧呼应的整体。人物造型健美，动态优美。

第42、46窟穹窿顶外沿的纹样精美，前者在舒展活泼的蔓藤卷草中穿插梵牛、兔、鸟、猴等动物，结合得巧妙自然。第46窟为波状、折线纹和茶花纹饰，艳丽而高雅。这些图案描绘细腻，生动流

畅，既装饰了建筑，又是时代标志。

总之，森木塞姆石窟的壁画是龟兹佛教艺术的重要组成部分。但其因缘故事画数量多，本生图相对较少；佛传图虽然残存很少，但有新的内容出现，且描绘得精美；涅槃经变也有自己的特点……这些都值得我们进一步研究和探讨。

洞窟的分期和时代

森木塞姆石窟至今没有发现与其洞窟修建相关的文献记载或题铭。对于它的分期和时代一直是困惑研究者的难题，我们仅能根据洞窟分布、形制、壁画内容、供养人形象的分类排列，并参考碳 14 测定数据作些有关分期、时代的探讨。但有的洞窟形制保存不完整，壁画塌毁或壁画剥蚀殆尽，能够进行排列分期的洞窟寥寥无几。

森木塞姆是龟兹石窟中始建时代较早的窟群之一。佛教大约于公元前后传入龟兹。从汉文文献记载中可知，公元 3—4 世纪龟兹佛教已经盛行，佛教建筑纷纷出现，其都城“有佛塔庙千所”，境内著名的佛寺有雀离大寺、达慕蓝、剑慕王新蓝、阿丽蓝等，《高僧传》记载，公元 4 世纪初鸠摩罗什出生前，雀离大寺“名德既多，又有得道之僧”。雀离大寺即今苏巴什遗址，与森木塞姆石窟直线距离仅 15 公里，约始建于 3—4 世纪，碳 14 测定为距今 1780 ± 75 年和 1730 ± 75 年。东晋前秦苻坚为争夺高僧鸠摩罗什，派遣吕光于 389 年攻下龟兹。龟兹都城向东迁徙，森木塞姆石窟很可能始建于这个时期。

森木塞姆石窟中位于中央“半岛”的第 24、26~33 窟是围绕佛塔而建寺院遗址的组成部分。这种布局与中亚地区贵霜时期山地寺院内，围绕大型主塔而修建的奉献塔和殿堂相似。其中第 25、29 窟已塌毁，第 33 窟的壁画也脱落殆尽，其余的 6 个窟时代较早，碳 14 测定第 27 窟为 270 ± 70 年，第 32 窟是 280 ± 70 年，年代偏早了些，最晚大约应为公元 4—5 世纪，个别洞窟如第 28、32 窟后来曾经过改建。这些洞窟形制，除第 26 窟如前所述外，其余的为平面呈方形的中心柱纵券顶窟，无前室或前廊，主室前壁、门两侧开龕，后行道侧壁凿明窗。主室正壁开龕，龕外影塑山形。壁画内容以因缘故事画为最多，布局在主室券顶两侧和左、右行道券顶两侧。主室券顶下方半菱格内填绘本生故事画。主室和行道侧壁的佛传图残损严重。佛涅槃像描绘在后行道前壁，表示佛的身骨在中心塔柱中。因主室前壁塌毁

或画面剥落和行道壁都不见供养人像痕迹。这些洞窟故事画中的人物裸体或半裸形象较多，受印度和希腊的影响较多；人物形象的衣着简单，不施装饰，也较少佩饰。绘画的线条“劲紧有力”，晕染浓重。也许还有第35、36窟也属于这时期。

公元六七世纪南北朝至唐代时期的洞窟主要分布在沟谷两侧的崖上：有第1、11、43、41、42、48窟。南北朝是我国历史上的割据时期，位于丝绸之路要冲的龟兹，由于国际贸易的发展，经济积累日益丰厚；唐代时，安西大都护府设置伊逻卢城（遗址在今库车县城），龟兹成为西域政治中心。唐朝政府曾“诏焉耆、龟兹、疏勒、于阗征西域贾，各食其征”，这里的经济实力雄厚，文化艺术也相应得到长足进展。随之，石窟建筑蓬勃发展起来，不仅中心柱窟面积增大，扩建了前室，还修建了大像窟和方形窟。第11、43大像窟位于窟区的东西崖，相对而立，增强了窟区的壮观感。这时的中心柱窟大多修建了前室，主室前壁不开龕，后行道不开明窗。

此时洞窟的壁画内容，中心柱主室正壁佛龕周围描绘帝释窟说法图，众多的因缘故事仅布局在主室券顶两侧，描绘于后行道的涅槃经变的内容虽然也有增多，但与克孜尔却不大相同，除了在后行道后壁表现佛涅槃和举哀，后行道前壁表现荼毗、起塔外，也有的洞窟在后行道前壁绘出佛涅槃和举哀图，有的还在后行道前壁或凿或构筑出荼毗台，是这一时期出现的新内容。主室和行道的侧壁，有的中心柱窟描绘以大型立佛为中心的佛本行经变图，但比高昌的要简单得多，而大像窟则塑出佛立像。这些洞窟的壁画优美，人物造型准确，表情刻画细腻，尤其是第42窟的因缘佛传图和第48窟的佛坐像，达到形神兼备、气韵高雅的境界。

第42窟则为660±70年，约为唐代时的洞窟。第43窟前壁残存的供养人像穿绿色翻领、束腰、窄袖长衣，腰结连环形带，佩刀、剑、巾、砺石等蹀躞。从其衣冠服饰来看，应早于克孜尔第197～199窟，大约为六七世纪修建的，碳14测定数据为720±70年。与第48窟紧密相连，共用前室的第49窟，碳14测定数据为520±70年，可能是6世纪晚期的遗迹。

公元7世纪末和8世纪末，吐蕃两度占领龟兹，长达一个世纪之久。吐蕃人也是信仰佛教的，我们仅知他们在克孜尔尕哈改建过寺院。但从森木塞姆存在大量的方形窟，有第2～4窟、7～10和第12～15窟，其中第3、4、7、10、14、15窟为套斗顶，第4窟一角绘

金翅鸟，有好几个窟顶角隅残存金翅鸟的痕迹，第15窟顶一角绘一人物，都与克孜尔尕哈改建的第31窟相似，吐蕃人可能在森木塞姆也建筑过洞窟，也许这里可能还是他们的佛教中心。可惜这批洞窟遭到严重破坏。

公元9世纪中叶，回鹘战胜吐蕃，在龟兹建立政权，又改信佛教，也修筑洞窟，妆奁佛像，彩绘壁画，森木塞姆石窟又呈现出兴旺的势头。不过回鹘人并没有改变龟兹这个佛教圣地的壁画艺术特色及其发展规律。这些信仰佛教不久的民族接受了当地的佛教文化和艺术。因而，这时的龟兹壁画仍然强烈地表现出自己的地域特色。同时，这些民族又把自己的爱好和审美趣味带进了壁画艺术，如钟爱热烈的色泽等，给龟兹壁画增加了新因素。回鹘人在森木塞姆改建或修建的洞窟，有第19、40、44、45窟。如前所述第40、44窟描绘有回鹘供养人，其余两窟也在9世纪或稍后，第45窟的碳14测定年代为 880 ± 70 年。这些洞窟虽然多为中心柱窟，但形制已发生了不少变化，如第19、44窟主室正壁不开龕，后者还保存有一莲形圆台，上存佛足痕迹，看来主尊应为佛立像；中心柱呈扁平状，行道缩短，接近焉耆县七个星石窟的形制。第44窟壁保存得比较完整，券顶中脊绘天部，两侧满铺窟顶的菱格因缘故事画色泽十分艳丽。主室两侧壁的上端描绘天宫伎乐，构图与克孜尔第38窟相近，但人物形象呆滞，色泽单调，失去了昔日的风采和魅力。有趣的是，这一时期的壁画中出现许多唐代中原汉风的成分，如第44窟左行道顶的龙王，既有头戴四角形沿帽，披红色铠甲，头上有蛇形龙的龟兹龙王特点，又有游离于云雾的汉式带鳍龙。因缘故事画以幡施佛缘中持幡武士身穿的铠甲，与吐鲁番唐墓中出土的武士泥俑相同，是中原武士的真实写照。这些壁画的色泽十分浓艳，赭红、石绿使用得很大胆，体现出回鹘对温暖热烈的爱好。

第40窟是回鹘时期壁画的菁华，可惜许多精美的画面已经消失在黑色的烟痕之下，较清晰的也被外国人挖走，仅存的几幅残破不全。穹窿顶四周绘菱格坐佛像，主室两侧壁上方为绘横式佛本生故事连环画，有龟兹文题记，是这一时期出现的一种新形式，使我们看到了新旧两种形式是如何结合的。主室和行道侧壁是以大型立佛为中心的供养画，即佛本行经变图。该窟中的大型立佛神采动人，大都只残存手、腕和部分衣纹，那柔润丰厚的手掌，纤细的手指，袈裟上自然潇洒的褶皱，线条劲细匀称，气韵神妙，形虽不全，神却已具，有的

看不清面部表情，已感到慈祥 and 顺的情感，具有很强的感染力。

第 46 窟是森木塞姆现存最晚的一个洞窟，穹窿顶内的画面全部被德国人剥走，穹窿的边饰图案富有时代气息，在纯白色地纹上，以茶花组成的团花装饰图案，与库木吐喇第 45 窟的图案相似，是中唐以后流行的纹饰。但该窟正壁说法图中的人物仍是龟兹形象。森木塞姆窟群中大量的洞窟继续使用到回鹘时期。回鹘人还重新维修第 11 窟大像窟，重新彩绘了后室券顶。黄文弼先生曾在此发掘出回鹘时期的泥塑头像和唐代钱币“建中通宝”等。

森木塞姆石窟是开凿时代较早，延续时间长，可能直到伊斯兰教在龟兹占据统治地位为止的一处石窟群。它又是现知古龟兹境内最东的一处石窟群，在佛教及其艺术的传播和发展中，曾起到中介作用。尽管它没有克孜尔或库木吐喇石窟那样洞窟数量多，但却囊括了龟兹石窟艺术发展的全过程，有较多受印度等地影响和当地龟兹、吐蕃、回鹘等各民族的壁画艺术，对了解和研究佛教及其艺术的传入，龟兹佛教的发展，佛教艺术的演变及其社会背景有着重要的意义。

初论克孜尔尕哈石窟 中的吐蕃洞^{*}

库车县境内的克孜尔尕哈石窟是古代龟兹石窟的重要组成部分，它与克孜尔、库木吐喇、森木塞姆等石窟共同构成了龟兹石窟艺术的完整体系。这些石窟中最重要的洞窟是供信徒们礼拜、进行佛事活动的中心柱窟，其形制以主室为纵券顶的中心塔柱窟最具特色：主室中央地面凿出直达窟顶的方形柱体，即中心柱，既是佛塔的象征，又起到加固的作用。中心柱的前面是洞窟的主室，中心柱的左、右、后三面与窟壁间形成的甬道，构成做佛事右旋的行道，有的后行道扩大形成后室。主室和左、右行道的顶较多为纵券式，后行道多为横券式。这种洞窟主室券顶中脊一般绘天部；两侧满铺四方连续的菱形格纹，内填佛本生或因缘故事画；两侧壁是佛传或因缘佛传图；后室表现佛涅槃及焚棺、举哀等场面；主室前壁、门上方又绘未来佛弥勒说法图。壁画中的人物造型，比例恰当，注重健壮美；人物的脸庞浑圆，鼻高隆直通眉际，嘴小；以“屈铁盘丝”式的铁线勾勒轮廓，再用凹凸法晕染，立体感很强；色调又较多用石青、石绿和赭、黑色，显得庄严肃穆。也正是这些基本特征才显示出龟兹石窟艺术的特色，而为学界所公认。

值得注意的是，克孜尔尕哈窟群中的第 31、32 两窟却与此大不

^{*} 原载《新疆文物》，1991（2）。

相同，而独具特色。笔者曾多次到此考察，1989年9—10月间又作了一次较细致的考察和认真研究，认为这两窟确实是吐蕃人的洞窟。现简述如下：

第31、32窟位于沟内西岸，与相邻的第30、29、28、27窟共同形成一个寺院组合（插图1）。它的北面是第23至26窟，隔沟又和第3~7、10窟相望。其中，第27~31窟坐西南东，第32窟坐南向北。^①

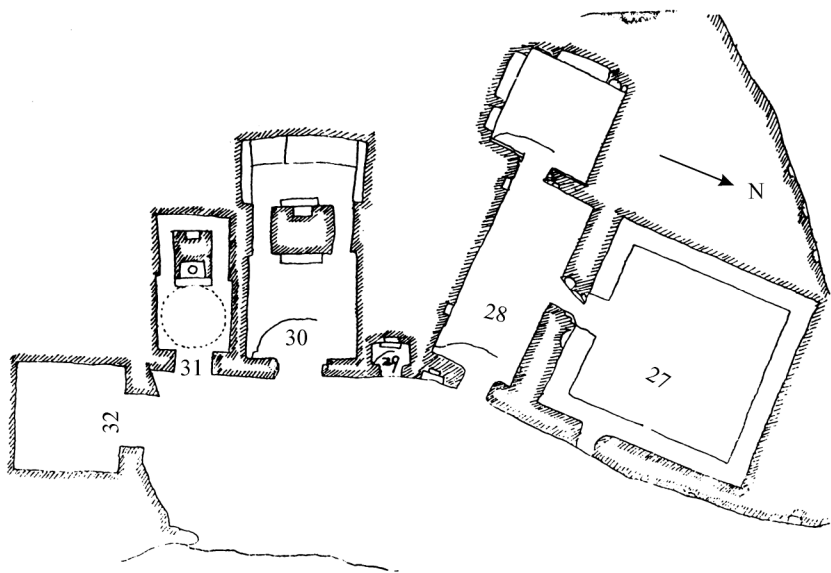


插图1 克孜尔尕哈第27~32窟

首先，从洞窟形制上看，这两个洞窟的形制与该窟群中其他洞窟不同。我认为，第31窟可能是在原中心塔柱窟的基础上改建的：窟内凿中心塔柱，有左、右、后三面甬道，其正壁（即主室正壁）仍残存安装塑山的孔洞遗迹，与第30窟相同；主室的平面呈方形，顶为穹窿式则与30窟不同，且在四隅绘出绿色金翅鸟。第32窟主室平面是方形，顶为套斗式，套斗呈五重，中心绘莲。

其次，从壁画来看，这两个洞窟的壁画屡遭切割，破损严重，但从现存情况看，其壁画内容、布局也与龟兹壁画殊异。这点很早就引

^① 晁华山：Les Grottes de Kizilgaha，载 *Sites Divers de la Region de Koutcha*，1987，巴黎。

起笔者注视，也是我确认它为吐蕃洞窟的一个重要依据。

第31窟主室的穹窿顶和各壁的画面早已坍塌剥割无存了，仅在窟顶右侧靠近右甬道（西南角）处有一只不甚完整的绿色金翅鸟。我们知道，藏传佛教遵奉佛“常示造业与转生，大宝菩提与涅槃，如此佛陀之化身”，并说佛常以鸟等相示现^①。鸟相，即以金翅鸟表示，因而常常绘金翅鸟。

右甬道外侧壁和后甬道后壁保存了几幅壁画及其残迹。右甬道外侧壁的画面均布局在长方形格内，由此可知，原来右甬道外侧壁满绘长方形格，格内表现佛本行经变画。后甬道后壁也绘佛本行经变故事画，但呈连续状铺开，没有方格相隔。

这种画是在画面中央绘佛像，两侧菩萨、天人、比丘、世俗人等围绕，有的还有道具，如舍利塔等。故事内容主要由位于佛脚两旁、佛所面向的人物表现。现保存比较完整的有两幅：一幅在右甬道外侧壁，佛立画面中央菩提树下，面向左侧，可惜左侧画面残缺严重，无法辨认（似为两只鸟）；佛右侧上方一比丘合十而立，下方一女子跪于佛前，双掌相合，衣服虽似龟兹装，但却是头束带，两辫垂肩，与龟兹女性发式不完全相似。这幅画的内容可能是表现佛于无数劫前，供养诸佛，使其授决定记，而修成佛的故事，可称为佛本行经变画。

后甬道保存的壁画较多，但也是残破不堪，能辨识出形象的有以下几幅。

1. 后壁残存一横幅画面：佛立中央菩提树下，面向左侧，下方一菩萨蹲跪，具光头，袒上身，披帛，腰结长裙，双手举一圆形红色状物过头，向佛奉上。后面一女子蹲跪，头梳两辫，合十致敬。上方一塔耸立，其踏步、塔柱、椭圆形门、复体式顶和圆锥形塔刹等清晰可辨。塔左侧一怒目尖耳的护法急速飞来，右手高举持一幡。此图似为佛本行经变中之“以宝珠供养宝体如来”，《佛本行集经·发心供养品》叙述，佛于无数劫前，曾发心供养宝体如来，如来涅槃后，天人造舍利塔，因而画面上有护法神送来塔幡，菩萨又将清净琉璃宝珠安置塔上，光彩灿然，画中菩萨所捧之物可能就是此宝。藏传佛教也认为，“菩萨的资粮或宏愿圆满，及佛土清净，并应化有情的善根成熟，佛始出现于世”，而宣讲正法。《大悲妙法莲华经》和《秘密不可思议经》中，都叙述了往昔各劫中，国王、大臣、婆罗门及其他眷属、儿

① 布顿大师：《佛教史大宝藏论》，68页，北京，民族出版社，1986。

子等，发心积资粮，善根成熟而被授记，有一千零五佛或一千佛出现于世的情况。^①可见发心、供养是获得资粮的重要途径，与这些壁画内容吻合。

2. 后甬道券顶的壁画保存较多。在横券上用白色涂出一条中脊，内绘一列交脚而坐的人物正面像，从残存遗迹上看有十二身，其中有的具头光、身光，有的仅有项光，有的头有肉髻……大部分是袒上身，也有的斜披络腋，下结短裙，左手叉腰，右手持物。有的好像持金刚，也有的人物下方画一马或兽，表示乘骑。但剥落得太严重，难以辨认，也许和龟兹壁画一样是表示天部的。从其中有一身骑龟像，应是水天看，该图可能是十二天像，与梵天、地天、月天、日天、帝释天、火天、焰摩天、罗刹天、水天、风天、毗沙门天、大自在天等图像吻合。

3. 后甬道券顶前侧绘菩萨，现已残破不全。根据遗迹判断，原来可能有12身，均为黑白两种肤色相间，具头光，袒上身，披帛，下着短裙，两脚相交，且右足在上而坐。位于左侧的第5身和第8身脱落严重，无法辨认。第6身：左手置左腿上，右臂屈曲举一莲花；右前方坐一女子，怀中抱一小儿。第7身的座下可见有四个蛇头，头和右肩上也有蛇头。第8身后面有框线与第9、10、11、12身相界，其中第9身仅存胸以下部分，呈行直状，可看出下穿的半圆形短裤（短围裙）与西藏拉萨查拉路甫石窟的菩萨衣服相似^②，其右臂后屈而上举，似托一物。第10身坐方座上，头顶有一圆状物，两手置胸前，横持一竿，两端有三叉，当为三股金刚杵。第11身，左手托一钵置胸前，右臂屈曲，右手上举，头顶上有一红色物（似为牛头）。第12身坐车上，两侧有车轮，右手置左腿上，右臂屈曲前举。

4. 券顶后侧可见8身菩萨及其痕迹，也是黑白肤色相间。第1身仅见头及头光。第2、3两身似为一组，两脚相交而坐，右手捧钵，面面相觑，似在谈论着什么。左侧树下，一匹白马与一头黑驴相偎而立。第5身菩萨骑白马，持弓欲射，着长裤、足蹬靴，腰结的带向后飘扬。坐在其后的第5身菩萨，双臂前伸，两手摊开置膝上，显出无可奈何的样子（插图2）。第7身菩萨，两臂伸在木头间，好像被绑在架子上，正在挣扎。这似乎是几组连环画，内容待考。

① 参见布顿大师：《佛教史大宝藏论》，46~52页。

② 西藏文管会文物普查队：《拉萨查拉路甫石窟调查简报》，载《文物》，1985（9）。



插图 2 后甬道券顶后侧壁画

后甬道所有的这些壁画与龟兹洞窟的后室表现佛涅槃经变内容及券顶绘飞天、扛木比丘等图像很不相同，就是和菱格故事画或千佛像也大相径庭。

该洞窟中最精美、最具特色的壁画要算是左甬道内侧壁的本生故事了：画面左侧一蓝色塔竖立，地宫中卧一人，身上爬着几只老虎，当为萨埵那太子舍身饲虎。塔呈圆锥体，上有塔刹，刹上的两幡飘扬。塔前一人，天衣斜披，帔帛绕臂，脚蹬长靴，向塔走来。画面中央，萨埵那太子横躺在下方，身旁跪一人正在悲恸哭泣（插图 3），下身穿的蓝地散花喇叭状长裤可透视到脚的骨骼。后面一男性人物匆匆赶来，身披的红地绿色散花锦“楮巴”向后荡漾。这两身人物可能是萨埵那太子的慈母和父王。画面上方也有二人双手高举，应为其二兄长。这是龟兹石窟，尤其是克孜尔尕哈石窟中经常出现的内容，所处的位置也与第 23、16、14 等窟基本相同（第 23、16 窟在右甬道内侧壁，14 窟在右甬道外侧壁）。但该画中特别强调起塔，并用地宫表现出塔的内涵，却是在龟兹其他石窟中所没有见到过的。很可能所依之经不同，可能为《菩萨舍身饲虎起塔因缘经》。另外，画中人物的

服饰：父王着“楮巴”，天人蹬靴，也是龟兹壁画中前所未有的，表现了强烈的民族特色。

第32窟的壁画破坏更严重，仅余套斗顶右后（东南）角隅中一幅残缺不全的画面，可以看出：菩萨坐在中央，戴项链，左腿弯曲置台上，右脚下垂，右手置右胯间，右臂屈曲，左手置胸前。菩萨两侧各坐二人，左侧可能是两身天人（菩萨？），右侧前面一婆罗门，后面有一天人。画面中央的菩萨腰结蓝色长裙，外套黑色（变色而成）菱纹短裙，系淡绿色带，也与拉萨查拉路甫石窟菩萨的服装有相似之处。



插图3 因缘故事画
中的人物

再次，从壁画风格看也有明显的特色。这两个洞窟画中的人物造型，虽也是宽胸细腰，但只是用粗细不同的线条勾勒轮廓或衣纹、面目等细部，再薄施淡彩，再不是紧劲有力的铁条，也没有凹凸晕染和人物肌肤突起的健美感，与龟兹其他洞窟的壁画相比，体型显得纤细苗条，强调秀逸之美。人物的脸庞略呈长圆，大部分鼻直而不甚高隆，明显与龟兹人物形象不大相同。菩萨的衣服和装束也比较简单，大多只着半圆形短裙，也有穿长裙和短裙的，又与西藏石窟中的菩萨装相似。菩萨装饰的璎珞、花绳、项圈、臂钏等不见了，只有用朱红色点缀出的项链和腕钏。画面多薄涂石青、石绿、白、黑（可能是变色所致）等色，显得淡雅恬静。

又次，也是最重要的一点是：第31窟左甬道内侧壁萨埵那太子舍身饲虎起塔图的下方，绘有一排供养人像，但因年久剥蚀漫漶，现残存的两身，头部也不清晰，仅可见上半身，并隐约可看出头部裹巾。一身颈佩朱红色项链，可能是女性，内穿满饰云纹（或涡旋纹）图案的圆领衣服，外披红色袒右的“楮巴”，有深色缘饰。另一身穿红色圆领内衣，外披竖条纹和圈点纹相间的“楮巴”，可能是一男性。这两人身穿的“楮巴”均褪出右臂，似“袒右”，但从戴项链、穿着花纹图案华丽的服饰上看来（插图4），他们穿的不应是袈裟，显然是“楮巴”，即一种无领、斜襟、右衽长袍，穿时要褪一袖，袒露右

肩，也与拉萨查拉路甫石窟造像中松赞干布披的楮巴相同，明显是我国藏族人民传统的一种服装。有趣的是，上述萨埵那太子舍身饲虎起塔图中的国王、王后也穿这种“楮巴”，与供养人的服饰相似，当然质地更上乘，图案也更精美，是当时流行的散花锦，与记载中吐蕃人“释氍裘，裘纨绮”相吻合^①。同时，该窟壁画中的女性人物都有两条辫子垂于双肩，这又是史籍中“妇人辫发而下”^②的真实写照，再如壁画中的世俗人，甚至天人也脚蹬长靴。上述这些都是当时吐蕃人民服饰的反映。

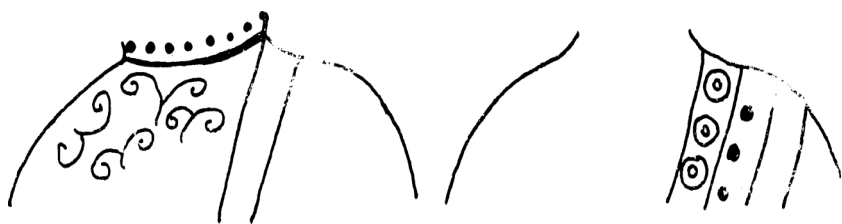


插图4 吐蕃供养人像局部

最后，从历史发展和吐蕃人活动的情况看，从公元8世纪中叶至9世纪30年代，佛教在吐蕃取得了事实上的统治地位，特别是在意识形态领域，如道德、法律、文学、艺术、哲学等都从属于佛教，历史上称其为前弘期。在这个时期内，吐蕃曾于公元670年至693年和787年以后到850年左右，两度占领龟兹，第一次仅23年，第二次大约有50多年。这两个洞窟有可能是吐蕃第二次占领龟兹时所绘。公元838年，达玛继任吐蕃赞普后，曾禁止人民信仰佛教，焚烧一切佛经，关闭吐蕃境内的大小寺院，强迫僧人还俗，因此，有一部分贵族和僧侣逃到吐蕃统治的边远地区，伺机再起。^③这样，在龟兹地区修筑佛寺便是顺理成章的事。这里，很可能是在吐蕃人改建第31窟之前，第27~32窟的这组洞窟中，大概只有第27、28、30和31窟，其中第27、28窟实际上是一套说戒堂，第30窟是支提窟，其雕塑、绘画保存完好。吐蕃人对这组洞窟进行了改建和重绘，又修筑了第32窟，构成了既有礼拜殿，又有说戒堂的完整寺院组合。1988年，我们曾取第30窟主室侧壁的麦草，请中国社会科学院考古研究所实

① 《旧唐书·吐蕃传》。

② 《新唐书·吐蕃传》、《册府元龟》。

③ 参见王辅仁、索文清：《藏族史要》，成都，四川民族出版社，1982。

验室进行了碳 14 测定，年代是距今 1211 ± 70 年，树轮校正年代为公元 $855 \pm 80 \sim 855 - 105$ 年，这就证实了我们上面的论述。后来因回鹘人又对这组洞窟进行了维修和改进，使得第 30 窟后室前壁目前尚明显地遗留下了他们的壁画。同时，又因开凿彩绘了第 29 窟（实际上是个龕），从而形成了真正的由五个洞窟组合的寺院。

多年来，考古、文物和美术史研究者都曾一致认为，龟兹地区应该有吐蕃人的洞窟，这不仅因为吐蕃人在此统治时间较长，也由于他们崇信佛教。许多学者和同行对此也作过探索，但至今仍未见到明确提出吐蕃洞的实例。笔者经过多次实地考察和初步研究，提出了克孜尔尕哈第 31、32 两窟是吐蕃人修建的洞窟的看法，以期引起同行的讨论。

唐代安西密经 译僧利言考^{*}

安西，指唐代安西都护府所在地——龟兹，即今新疆库车县一带。当时的安西，不仅在政治上是唐王朝的一个地区，而且在经济、文化上也与中原，特别是长安及其附近地区密切相关。就佛教传播来说，这里很早就是我国古代佛教及其艺术的中心之一。它不仅培育了克孜尔、库木吐喇、森木塞姆石窟等驰名中外的佛教艺术宝库，同时，还哺育了一批著名的佛学家、翻译家，如鸠摩罗什等。

早在公元4世纪，龟兹就出现了杂密经籍。当密教于七八世纪在中原兴盛时，也已在龟兹地区流行，并产生了一些翻译家，利言就是其中之一。唐代高僧圆照撰集其文集时，题曰《翻译大德、翰林待诏、光宅寺利言集》^①。遗憾的是，这些史籍早已佚逸，现在，我们只能从佛教经籍中纂集有关资料，钩沉他的事迹，使人们能够了解龟兹佛教发展的点滴。

利言，龟兹本名地战涅罗^②，义即真月，字布那羨，也称利言，或礼言。有关他的家世史籍没有记载，仅知他是安西人，曾师从东印

^{*} 该文原载《98'法门寺唐文化国际学术讨论会论文集》，陕西人民出版社，2000。

^① 《宋高僧传·圆照传》，379页，北京，中华书局，1987。

^② 《贞元新定释教目录》第十四卷称为“地战湿罗，唐言真月”，据利言著《梵语杂名》，梵文“月”音“战奈罗”；又其师“法月”，该文即译为达摩战涅罗，因此，利言名应为“地战涅罗”，“湿”应为“涅”之误。

度来的三藏沙门达摩战涅罗，唐言法月，修习密典。达摩战涅罗教授利言记持梵本《月灯三摩地经》满七千偈，及《历帝记》一万偈，《瑜伽真言》获五千偈。他聪明锐敏，悟性很强，《贞元新定释教目录》第十四卷赞扬利言是“一闻于耳，恒记在心”。于公元726年（开元十四年）受具足戒。此后，他更刻苦钻研，听习律、论、大小乘经，还学会了梵书、汉书、唐言文字、石城、四镇、护密、单于、吐火罗语等。龟兹有利的地理、历史和民族环境，为他学习印度、中亚和中国的各种语言文字创造了优越的条件，他对各种语言的学习“眼见耳闻，悉能领会”。因而，“便令译语”，与其师“形影相随”。

利言曾两次到长安参与译经。第一次是公元730年（开元十八年），其师法月入朝赴长安奉献《大威力乌枢瑟摩明王经》、《秽迹金刚说神通大满陀罗尼法术灵要门》和《秽迹金刚禁百变法》等。这三部经，是由北天竺沙门阿质达霰、唐言无能胜将，在安西译出的。当时的安西节度使吕休璟表荐法月入朝，利言即随师充当“译语”。从安西出发，路经焉耆大镇、伊西等州、摩贺延碛、瓜、沙、甘、肃，转次凉州，于开元二十年（公元732）到达长安。“所司奏引对大内，进奉方术、医方、梵夹、草药、经书，称惬天心”。

利言随其师法月挂锡光宅寺。公元738年，法月三藏翻译《普遍智藏般若波罗蜜多心经》，利言译梵语并笔受。《大唐贞元续开元释教录》卷上记载“《普遍智藏般若波罗蜜多心经》一卷，二纸，右开元二十六年东天竺国三藏沙门法月译，沙门利言译梵语并笔受”。看来，利言不仅能口译汉语，而且还可以书写汉文。《贞元新定释教目录》评价该经说，其与姚秦时译的《摩诃般若波罗蜜大明咒经》、唐代玄奘译的《般若波罗蜜多心经》是同本异译，前者经后略赞修持功德，后者是大神咒、大明咒等等，“但有正宗，并无序分及流通分”。而法月所译者“三分具全，正宗经文不异玄奘者”。也许是由于当时利言的翻译或是书写汉文的水平还欠佳，该经后世又几次重译。法月三藏在长安深受唐玄宗的赏识，往往是“天骑迎送锡赉重重”，并参加了当时所有重要的宗教活动。如为庆祝玄宗亲注《金刚经》和立般若台，众僧等建百座道场，于开元二十七年（公元739）举行的系列讲经会上，法月三藏是当然的讲授者之一，利言仍充当译语。这是一次不同寻常的大型宗教活动，“上陈墨制”，由玄宗批准，“依许八月十日在安国寺开经”。仪式十分隆重，于前一日即聚集，即“九日暮开西明寺齐集，十日迎赴安国道场”，讲解玄宗所著的《金刚经注》和

《仁王般若经》。法月三藏演梵本经，利言译为汉语。据说“凡是听者虚往实归，七难永清，七福咸集”。在长安停留的十年间，利言的翻译水平得到锻炼和提高，将其师奉献的方药、本草等译成汉语，并进奉于上。740年（开元二十八年），玄宗“诏蕃僧归本国”，而法月三藏仍被“恩尚延留”。

741年（开元二十九年）法月年老思乡，请返本国，7月26日“远辞丹阙，路取西凉、沙磧、伊、西、焉耆、疏勒”，至式匿国，天竺在望，遇其国乱，而退入疏勒城。后至于阗国，住金轮寺，一年有余，“道俗瞻覲”，至743年11月（天宝二年）染疾圆寂。丧葬仪式由当时的四镇节度副使夫蒙零祭监护，可见其威望之高。弟子比丘利言等衔哀啜泣，按佛教葬礼荼毗起塔。法月所进奉和翻译的经籍虽不及入开元目录，但准敕编入《贞元新定释教目录》。此后的利言如何，史籍没有记载，从后来的情况看，可能他又回到了安西。^①

唐玄宗应河陇节度使哥舒翰所请，诏不空三藏至武威翻译密典。不空到武威后，住开元寺，译经，演瑜伽教，置曼荼罗，灌顶。据《宋高僧传·不空传》记载，不空到武威的时间是天宝“十三载（754年）”。同年十月就牒令利言到河西译经，即（天宝）“十三载甲午十月使牒安西追僧利言河西翻译”。当时的四镇伊西节度使、安西副大都护、摄御史大夫、知节度事、上柱国封常清火速护送，给家乘马两匹，使“日驰六驿”，急驰送利言。他们于11月22日从安西城出发，于第二年，即755年的2月10日到达武威，被安置在龙兴寺及报德寺，与不空“同案译经”^②。当年七月即发生了“安史之乱”，直到天宝十五载（公元756）5月“敕下河西追不空入朝”为止，这样，利言又在武威同不空“同案译经”共一年多。^③

这里有一个问题引起了我们的注意：《宋高僧传·不空传》和《贞元新定释教目录》第十五卷都记载，不空“谙异国书语”，曾“听习律仪、唐梵经、论，随师译语，稍得精通”。正是这个“稍得精通”的不空，在翻译一些难度较大的经籍时也需要其他译语人，可知利言的翻译水平是较高的。利言在这次翻译中所起的作用和翻译了哪些佛

① 以上引文，除注明出处外，均请参看《贞元新定释教目录》第十四卷。

② 吕建福：《中国密教史》第254页称，“封常清等与不空‘同案译经’”。按《贞元新定释教目录》记“至十三载甲午十月使牒安西追僧利言河西翻译”。

③ 以上引文，请参看《贞元新定释教目录》第十五卷。

经，我们查找不到有关的资料，有待于今后的进一步发现和探索。佛籍只记载不空在武威译出《金刚顶一切如来真实摄大乘现证大教王经》三卷、《菩提场所说一字顶轮王经》五卷、《一字顶轮王瑜伽经》一卷、《一字顶轮王念诵仪轨》一卷及一些小经。这些佛经是密宗金刚界的重要经籍，弘扬了金刚界的思想，促进了后来金刚界的流行，与法门寺出土佛真身银宝函上篆刻的曼陀罗形象相关。^① 根据史籍记载，利言确实曾参加了不空在河西的译经活动，而且译的都是密教经籍，因而，利言的功绩是不能埋没的，我想应该追踪历史的本来面貌，对利言的功绩予以肯定。

《大唐贞元续开元释教录》卷上记载，利言也回到长安参与译经活动。利言何时赴长安？是与不空同行，还是在其后到长安的，史籍没有记载，我们不得而知，仅知他这次到长安也挂锡光宅寺。

光宅寺位于光宅坊，唐仪凤二年立，武后二年置七宝台。该寺中有尉迟所画之降魔变，其普贤堂也为尉迟所绘，其画“颇有奇处”，“四壁佛像及脱皮白骨，匠意特险，又如变形三魔女，身若出壁”等享誉古今^②。如此多且精美的尉迟画，看来该寺似与西域有联系，如前所述，当年，利言随其师法月三藏来京也挂锡于此。直至贞元十年（公元794）圆照集《大唐贞元续开元释教录》时，光宅寺仍保存有法月奉献及翻译的“《大威力乌枢瑟摩明王经》三卷，三十五纸；《秽迹金刚说神通大满陀罗尼法术灵要门》一卷，五纸；《秽迹金刚禁百变法》一卷，三纸……《普遍智藏般若波罗蜜多心经》一卷，二纸，今见在光宅寺”。圆照将“玄宗朝所翻经遗漏未入古今录者，其经本或有寄入般若经部龙字号帙内”。

我们从《大唐贞元续开元释教录》中知道，利言于公元788年（贞元四年）参与了《大乘理趣六波罗蜜多心经》的翻译。当时的职位是“翻译大德、翰林待诏”。在利言参与翻译《大乘理趣六波罗蜜多心经》之前两年，罽宾三藏沙门般若曾与大秦寺波斯僧景净依胡本译为七卷。但般若不懂胡语，也未解唐言；而景净不识梵文，又不明释义。“虽称传译，未获半珠”，“理昧词疏”，译本被德宗否决。于是，帝敕“令王希迁与所司精选有道行僧，就西明寺重更翻译”，在

① 请参看韩伟：《法门寺唐代金刚界大曼陀罗成身会造像宝函考释》，载《文物》，1992（8）；罗昭：《略述法门寺塔地宫藏品的宗教内涵》，载《文物》，1995（6）。

② 张彦远：《历代名画记》；段成式：《寺塔记》。

贞元四年（公元788）4月19日传牒京城诸寺：“大德闍宾三藏沙门般若宣释梵本，翰林待诏、光宅寺沙门利言译梵语，西明寺沙门圆照笔受，资圣寺沙门道液、西明寺沙门良秀、庄严寺沙门圆照并润文，慈恩寺沙门应真、醴泉寺沙门超悟、光宅寺沙门道岸、西明寺沙门空并同证义。”开题名曰《大乘理趣六波罗蜜多心经》。6月8日遣高官、将军等护送梵本至西明寺翻译，“六律五声八音合韵，四部云集，歌呗交渲……车骑满于天衢，士女溢于闾里”。同年11月28日译成上进，也是大设威仪彩车音乐，引入光顺门，进帝览。在译经过程中，译经僧众“恭寻梵字对译唐言，理奥必穷，文深悉究”，译本共九千五百颂，十品十卷。朝廷也以一切金钱、茶、香等供养；绢、衣、床等送赐，一应俱全，并“敕旨再三往来劳问”。又于8月24日敕旨“翰林院待诏官等宜命：每月假日，两度于西明寺礼谒，翻经僧利言等，事了日停”，进行休整。很多官员依旨接踵而至。

该经译完后，又于进经日，奉恩旨再译《六波罗蜜经》中“真言、契印、法门”。于贞元五年（公元789）2月4日缮写毕功。又译《六波罗蜜经》，德宗为该经作序，成题之经首，并赐千福寺和章敬寺各一经，令转读流行。接着，又请般若译《佛说大华严长者问佛那罗延力经》。虽然，佛籍没有一一明确指出哪些是利言参加翻译的经籍，但《贞元新定释教目录》第十七卷指出，“宣布译语笔受润文及证义沙门，并同《六波罗蜜经》更无增减”。翰林待诏、光宅寺沙门利言当也是译语者。

《大乘理趣六波罗蜜多心经》除了讲菩萨的六度修行，阐述三宝的内容外，着重强调了波罗蜜的护国作用，突出了密宗的地位，被认为是“如来之密印”，“众法之津梁，度门之圆极也”。它的译出如“得白马之宝函，启青龙之秘藏”是得“真般若之旨”。该经宣扬其“能除重罪，令众生解脱生死，速达涅槃，安乐法身”，深受当时人们的欢迎。因而，德宗为之作序。长安各寺纷纷安置，讲演，般若所在的醴泉寺奏请本院为六波罗蜜经院，令僧七人讲诵，德宗敕准并亲赐院额。章敬寺僧智通更请每一寺置一院为大乘理趣经院，在京城佛教界掀起了一个崇奉弘扬大乘理趣经的高潮。该经译出的第二年，即贞元五年，沙门超悟、良秀等奉旨各作《大乘理趣六波罗蜜多心经疏》十卷，“欲使后学知归，众生易度”，并以隆重的仪式上呈皇帝；道岸、智道修《新释大乘理趣六波罗蜜多心经疏义例诀》一卷、《大乘理趣六波罗蜜多心经疏义目》一卷；圆照注《大乘理趣六波罗蜜多心

经音义》二卷等。

利言协助其师法月译出《普遍智藏般若波罗蜜多心经》，不空一起翻译密教经籍，又参与翻译了《大乘理趣六波罗蜜多心经》、《佛说大华严长者向佛那罗延力经》等。当利言作为译语人而参加翻译《大乘理趣六波罗蜜多心经》时，距他受具足戒已经 62 年，可谓老迈之岁，被授予“翰林待诏”，被称为“翻译大德”。关于贞元五年以后的利言情况，我们毫无所知，当贞元十一年（公元 795）令般若翻译《大方广佛华严经》时，般若宣梵文，“频使催迫无译语人，访得东都有善语者”，遂令东都天官寺沙门广济百里跋涉，赶来充当译语。^①当时，利言也许已经逝去。

上述记载是我们现已查找到的一些有关利言的资料，对他一生中的所有贡献，我们还不太清楚。《宋高僧传·圆照传》记，圆照曾撰《翻译大德、翰林待诏、光宅寺利言集》二卷。圆照编撰的《大唐贞元续开元释教录》卷中内也有“《翻译大德、翰林待诏、光宅寺利言集》二卷”的记载，与《大乘理趣六波罗蜜多心经音义》二卷、《三教法王存歿年代本纪》三卷、《翰林待诏、西明寺沙门良秀集》二卷等四部九卷，同收在第五帙内。可见利言的撰述一定不少，否则无法形成二卷书，且与奉诏撰《大乘理趣六波罗蜜多心经疏》十卷的良秀同样可集为二卷。可惜此利言集早已失佚，在现存《宋高僧传》的《圆照传》后面只附“利言”二字，但内容却不存在了。

现在的《大正藏》中收集有《梵语杂名》一书，署名为“翻译大德兼翰林待诏、光定寺归兹国沙门礼言集”。这里的光定寺，当为“光宅寺”之误，“归兹”应是“龟兹”之音译，“礼言”就是“利言”的同音异译了。该书收集了 1 250 多个名词，以汉文和梵文相对照，并用汉字注出梵语的读音，如“天”下注“泥缚”，又“素罗”；“大”为“摩诃”；汉国“支那泥舍”……其内容与他从事的翻译业务是一致的。我认为《梵语杂名》应是利言所集，结合前述他一生的译经事业，我们也可称其为翻译家。

总之，唐代时期的安西，不仅设有译经的译场，所译经籍中的密藏也不少。沙门昙倩在安西译出《佛说金刚坛广大清净陀罗尼经》，上述法月奉献的《大威力乌枢瑟摩明王经》、《秽迹金刚说神通大满陀

^① 以上引文请参见《大唐贞元续开元释教录》卷上；《贞元新定释教目录》第十七卷。

罗尼法术灵要门》和《秽迹金刚禁百变法》是北天竺三藏沙门阿质达霰、唐言无能胜将，在安西译出。还有莲花寺的莲花精进，曾应悟空之邀翻译《十力经》，龟兹僧人若那译出《佛顶尊胜陀罗尼别法》，并授与崇福寺僧普能，等等。其实，在当时安西的社会语言条件下，培育出利言这样的译僧是历史之必然。

我们可以说，龟兹不仅早在魏晋时期就有一些著名的翻译家，甚至直到公元7—8世纪，也有译僧翻译出一批密宗经籍。这些经籍对当时和以后我国的，特别是长安一带密教发展都有一定的影响，应是龟兹对我国密宗发展的贡献。这也就是我们在克孜尔、库木吐喇等石窟中，之所以能看到一些杂密和密宗壁画的宗教思想基础。

四、高昌石窟与 历史考察

鸠摩罗什译经和北凉时期的高昌佛教^{*}

龟兹高僧鸠摩罗什是我国佛教史上著名的翻译家和佛学家。他曾受后秦王姚兴之邀，于弘始三年（公元 401）到长安译经弘法，至弘始十五年（公元 413）圆寂于长安，前后 12 年共译经 35 部，294 卷。^①他译经态度严谨，“一言三复，陶冶精求，务存圣意。其文约而诣，其旨婉而彰，微远之言，于兹显然”^②。辞朴意赅，义理清晰；文辞通顺流畅，清雅优美，易读易懂。同时，他在译经中所宣传的佛教思想，又符合当时社会和宗教发展的需要。因而，这些经籍很快便在全国流传开来。

位于连接西域和中原陆路交通枢纽的高昌，崇信这位成长于西域龟兹又在中原翻译佛经的鸠摩罗什所弘扬的佛学思想。大约在鸠摩罗什逝世 7 年后，且渠蒙逊建立的北凉政权便占领了高昌，直到 460 年北凉灭亡，前后统治约 40 年。^③在 442 年之前，北凉定都凉州，高

^{*} 原载《敦煌研究》，1995（1）。

^① 关于鸠摩罗什的译经数，诸家说法不一，《出三藏记集》卷二称 35 部，294 卷；该书卷十四和《高僧传》卷 2 记载 33 部，300 余卷；《开元释教录》卷 4 为 74 部，384 卷。此处据《出三藏记集》卷二。

^② 《出三藏记集》卷八，释僧肇撰《维摩诘经序》。

^③ 史籍记载且渠蒙逊的“且”为“沮”，但出土文物皆书“且”，如《高昌太守且渠封戴墓表》等，拙文从出土文物。

昌为其一郡，我们称为高昌郡时期。442 年之后，北魏统一河西，北凉王朝迁都高昌，我们称为凉都高昌时期^①。由于且渠蒙逊“素奉大法，志在弘通”，其子无讳、安周等迁都高昌后，均继承父业，推行佛教政治，自称法王，拜高僧为国师，凿窟修寺，塑像画壁，使佛教在高昌得到迅速发展，出现了高昌佛教史上的第一个兴盛期。

我们收集整理高昌北凉时期的遗物和遗迹，对其佛教发展进行探讨，发现高昌与鸠摩罗什所译之经及其佛教思想的关系十分密切。今仅就其抄经、石塔、碑刻和石窟壁画等进行探讨。

高昌出土北凉写经

古代高昌，即今吐鲁番地区，包括今吐鲁番市、鄯善和托克逊县。1949 年以前，这里出土的佛经大都被外国人拿走，或流散国外。有纪年可考，能确定是北凉时期抄写的佛经现知有 8 件，分别叙述于后。

一、高昌郡时期的写经

1. 《妙法莲华经·方便品》抄本残叶，鄯善县吐峪沟出土。抄本末署款曰：“岁在己巳，承玄二年六月十二日，令狐岌为贤者董毕狗写讫校定。”^②“承玄”是且渠蒙逊的年号，其二年当为公元 429 年。

《妙法莲华经》，鸠摩罗什于弘始八年（公元 406）夏译出。《出三藏记集》卷八《法华宗要序》说：“什自手执胡经，口译秦语”，并与“四方义学沙门二千余人，更出斯经，与众详究”。该经被认为是“诸佛之秘藏，众经之实体也”。这是现知该经较早的抄本之一。据说其“笔致奇谲，隶书味很浓”。

2. 《佛说首楞严三昧经》抄本残叶。该残叶收录在黄文弼先生所著《吐鲁番考古记》中，据说出土于吐鲁番。残存 18 行，行 22 字，为经文的最后部分，起“议声治波罗”，止于“闻佛所说，欢喜奉行”。后面标题“佛说首楞严三昧经下”，下方书“清信士史良奴所供养经”。末尾跋曰：“维太缘二年，岁在丙子四月中旬，令狐廉嗣于酒

① “凉都高昌”取自：《高昌太守且渠封戴墓表》，吐鲁番阿斯塔那 177 号墓出土。

② 该抄经见王树楠：《新疆访古录》和中华书局 1983 年《敦煌遗书总目索引》。

泉劝助优婆塞史良奴写此/经。愿以此福所往生处，常遇诸佛贤圣，深入法藏，辩才无碍，与诸菩萨而为善友（是）/游十方，舍身先生弥勒菩萨前，（也闻）设法悟无生忍要值贤劫千佛，心终（？）不退于无上菩提。”“太缘”是且渠牧犍的年号，其二年为公元436年。

《首楞严经》在《出三藏记集》中记载有七译，此抄经勘定为鸠摩罗什所译，《出三藏记集》称为《新首楞严经》，翻译的具体年代不详，释弘充在《经序》中称其为“神通之龙津，圣德之渊府也”。

3.《大方等无想大云经》抄本残叶，吐鲁番出土。其跋语曰：“缘禾三年，岁次甲戌九月五日，于田地城北刘居祠写此尊经。”^①“缘禾”三年应是公元434年，田地城，即《初学记》卷七所记前凉“置高昌郡，立田地县”之田地城。该经为玄始六年（公元417）北凉国师昙摩讖所译。

二、凉都高昌时期的写经

主要是北凉王且渠安周所供养经，有：

1.《持世经》第一抄本残叶，鄯善县吐峪沟出土。存卷末题记“持世第一，岁在己丑，凉王大且渠安周所供养经。吴客丹阳郡张杰祖写，用纸廿六枚”。此抄本未标明年号，只书写于“己丑”，且渠安周时的“己丑”当为承平七年，即公元449年。^②

《持世经》，“晋安帝时，天竺沙门鸠摩罗什以伪秦姚兴弘始三年至长安于大寺及逍遥园译出”^③。该经以佛为持世菩萨之请问而宣扬“大乘之法门”。

2.《菩萨藏经》抄本残叶，也出土于吐峪沟。其跋语：“岁在己丑，凉王大且渠安周所供养经。”^④且渠安周时期的“己丑”应是公元449年。

3.《佛说菩萨藏经》第一抄本残叶。该抄本为清人曾炳煊所得，

① 姜伯勤：《沙皇俄国对敦煌及新疆文书的劫夺》，载《中山大学学报》，1980（3）。

② 唐长儒：《北凉承平七年（449）写经题记与西域通往江南的道路》，见武汉大学历史系编《魏晋南北朝隋唐史资料》第1辑，1979；《敦煌遗书总目索引》称“《存持品》第一”。

③ 《出三藏记集》卷二。

④ 参见《新西域记》（日文版）。

王树楠《新疆访古录》说，出土于鄯善吐峪沟。共抄经文 52 行。末题“佛说菩萨藏经第一一校竟/大凉王大且渠安周所供养经/承平十五年，岁在丁酉/书吏臣樊济写/法师第一校/法师第一校/祠主”，末尾题“廿六纸半”。该抄本与上件同为一经，但抄写年代为公元 457 年，相距 8 年，距北凉灭亡仅 3 年。

《出三藏记集》卷二记载“《菩萨藏经》3 卷，一名《富楼那问》，也名《大悲心》，或为二卷”，是鸠摩罗什所译。经中叙述佛答舍利弗问，指出要“初明十世界之十佛，使结坛受持，作生身供养”。

4. 《十住论》第七抄本残叶，鄯善县吐峪沟出土。该残叶末题：“凉王大且渠安周所写经，愿一切众生，深解实相，悟无生□。用纸廿三张。”^① 题记中未署年号。

《十住论》是《十住毗婆沙论》之略名，为鸠摩罗什所译，但翻译年代不详。

5. 《华严经》第二八，出土于鄯善县吐峪沟。末题：“凉王大且渠安周所供养经，廿纸。”^② 该经为天竺禅师佛陀跋陀罗所译。

据《敦煌遗书总目索引》载日本人中村不折藏目记录，另有一件《华严经》也为“吐鲁番出土（六朝经）。此残卷第 2 卷与且渠安周供养经同一笔，纸墨也同，正是同一经卷之断离”。

此外，《敦煌遗书总目索引》收集了中村不折藏经 0818 残经 13 种，系新疆鄯善吐峪沟出土，其中有“北凉末残经”。又有 0890 号吐鲁番出土北凉抄经 5 件等。但我们不能目睹这些遗物（包括上述 8 件）的真迹，无法进行深入研究。

从这些抄经中，我们可以看出北凉时期的高昌，抄写佛经之风盛行。

如上所述，我们现知有纪年的这 8 件北凉时期抄写的佛经中，就有 6 件为鸠摩罗什所译，可见鸠摩罗什的译经对北凉高昌佛教的重要性。同时，在抄经的题跋中提出要“深入法藏”、“辩才无碍”、“舍身先生弥勒菩萨前”、“设法悟无生忍”、“不退于无上菩提”等等，甚至连国王且渠安周在书写的《十住论》中也指出“愿一切众生，深解实相，悟无生忍”。这里提出的“实相”、“无生忍”等等，均在鸠摩罗什的佛教思想中占有重要的地位，显然可见高昌崇信鸠摩罗什佛学思

① 该抄经见王树楠：《新疆访古录》和中华书局 1983 年《敦煌遗书总目索引》。

② 《敦煌遗书总目索引》，北京，中华书局，1983。

想之一斑。

高昌故城“E”遗址出土的石塔

20 世纪初，德国探险队在高昌故城“E”遗址，当地群众称为“可汗堡”，盗掘出两座石塔，并拿到本国，现存德国柏林印度艺术博物馆。我们只能根据德国发表的图版进行研究。^①

这两座石塔仅存塔基、塔身和莲花瓣状的覆钵顶。塔基呈八面体，每面上方凿一八卦符号，其下以阴线刻出一身供养天人。塔身为圆柱体，上端雕出八个圆拱形龕，龕楣呈尖顶，饰火焰纹。龕内的浮雕像，有七身是佛，结跏趺坐于莲上，两手持禅定印，佛的袈裟或披双肩，或绕两肩。从该塔图版上我们看到，另一身像头戴三髻珠宝冠，佩项圈、臂钏，交脚坐莲上，两手也持禅定印置腹前，当为弥勒菩萨。将这两塔的图版相互对照可知，龕内雕刻的图像为过去七佛和弥勒菩萨。龕下方镌刻《佛说十二因缘经》。其中“宋庆”所造石塔比较完整，红砂石质，残高 66 厘米。另一座残高仅 27.7 厘米，塔基的人物线刻像残破，但存八卦符号。圆柱体塔身也镌刻着经文。

这种石塔在河西地区出土较多，且多为北凉时期。^② 吐鲁番出土这两座石塔刻工较细，线条流畅，书法也较隽秀，与敦煌三危山和程段儿石塔的时代相近，可能是凉都高昌时期的遗物。

造塔是佛教所宣扬的功德之一，佛经宣称“若人起大塔于如来生处、转法轮处。若人取小石为塔，其福等前……以所为同故，其福无量”^③。这种雕刻七佛一菩萨图像和镌刻十二因缘经文的石塔，与鸠摩罗什所译的禅经相关，当时的北凉广为流行。如他所译的《禅秘要法经》，在叙述作种种系念思维时说：“行者但观无我……尔时忽见释迦牟尼影，见释迦牟尼影已，复得见过去六佛影。”各佛均伸右手摸行者头，自报名字，分别为毗婆尸、尸弃、毗舍、拘楼孙、迦那含牟尼、迦叶毗和释迦牟尼佛共七佛，并说“是汝和上，汝观空法，我来为汝作证”。即见七佛均放大光芒，“释迦牟尼为行者说四真谛，分别

① A. von Lecoq, *Chotscho*, Berlin, 1913.

② 王毅：《北凉石塔》，载《文物资料丛刊》，1977（1）；宿白：《凉州石窟遗迹和“凉州模式”》，载《考古学报》，1986（4）；殷光明：《敦煌市博物馆藏三件北凉石塔》，载《文物》，1991（11）。

③ 《法苑珠林》卷 50《兴造部》。

苦、空、无常、无我，诸法空义，过去六佛也分别说十二因缘”。此后仍继续禅定，系念谛观，“值遇一生补处菩萨，号曰弥勒”。禅定观想修习法，不仅在鸠摩罗什译的禅经中多次提到过去七佛一菩萨和十二因缘，而且在他翻译的其他经中也比比皆是，如他译的《千佛因缘经》就说，梵德王、五百梵志……都是“聆听过去佛说十二因缘和四谛法，最终修成贤劫千佛”的，并说，当他们在观想中见到这些佛时，其足下有“十二因缘文字相现”。既然现在贤劫千佛是缘起于观过去七佛一菩萨和十二因缘文字而修成佛的，那么，这一内容当然是佛教徒禅观修习的主要课程，被认为由此岸世界到达彼岸世界的重要途径。

至于这两座石塔圆锥形塔身上，佛像足下镌刻的十二因缘经，宋庆塔最为清晰完整，共有 35 行：

佛说十二因缘经/闻如是一时佛/在舍卫国祇树/给孤独园尔
时/世尊告诸比丘/如来成就十力/自知无著在大/众中能师子吼/
转无上梵轮度/脱众生照有々/色々习此色尽/此色出要观此/痛想
行识々习/尽识出要囚是有/是此生则生无/明缘行々缘识々缘/名
々色々缘六々入々缘^①/更々乐々缘受々缘爱々/缘取々缘有々缘
生々/缘死々缘愁苦/□不可称计因此/五阴之聚有此/习法此灭则
灭/此无则无无明尽/则行々尽々则识々/尽々则名々色々尽々/则
六々一入々尽则更々/乐々尽々则受々尽々/则爱々尽々则取
々一/尽々则有々尽々则生々/尽々则死々尽令/则愁々忧々苦々/
々尽々は名得道/宋庆/妻张。

另一座石塔的文字与此完全相同，只是在后面又多刻了四行：“诸行无常/是生灭法/生灭法已/□灭为乐。”

僧祐在《出三藏记集》卷二中记载《十二因缘经》有二译：一为汉安世高，一为西晋竺法护，但同书卷四中又列为“失译经”。吕澂《新编汉文大藏经目录》指出，“《十二因缘经》1 卷。西晋竺法护译（祐）。后误支谦译。题改为《贝多树下思惟十二因缘经》（开）”。我们把该刻文与《贝多树下思惟十二因缘经》经文相对照，发现两者很不相同，有的学者认为它与《增一阿含经·结禁品》较相近。^② 我们

① 此处的“々”，不仅仅是上面一字的重复，而且也是上面两个字的重复，如此处应为“识缘名色，名色缘六入”，以此类推。

② 王毅：《北凉石塔》，载《文物资料丛刊》，1977（1）；宿白：《凉州石窟遗迹和“凉州模式”》，载《考古学报》，1986（4）。

把此经与石塔上的《佛说十二因缘经》逐一对照，觉得不仅一些细节不同，而且十二因缘的次序也不相同，因而，涉及相关的内涵也不尽相同。如刻文十二因缘的次序是：无明、行、识、名色、六入、更乐、受、爱、取、有、生、死，而《增一阿含经·结禁品》中，在“更乐”后面是“爱、痛、受”，接着才是“有”，且多了个“痛”，而没有了“取”。这两件石塔镌刻的“十二因缘经”倒是和鸠摩罗什译的《千佛因缘经》更为接近，仅仅是石塔中的“更乐”，《千佛因缘经》中为“触”而已。同时，《妙法莲华经·化城喻品》中，大通胜智如来“广说十二因缘分”的次序也与《千佛因缘经》相同，也就是说石塔所刻十二因缘与《千佛因缘经》较为一致。

从石塔反映的佛教思想和刻经对照上看，我怀疑塔上镌刻的《佛说十二因缘经》也许就是《出三藏记集》卷二中说的《十二因缘观经》。该书卷十四和《高僧传》的《鸠摩罗什传》都记载为《因缘观》，后来的《贞元新定释教目录》也记为《十二因缘观经》一卷。这些记载都明确提出“观经”，与其思想是一致的。而《历代三宝记》第八记鸠摩罗什的译经中，就称为《十二因缘经》一卷，与石塔刻经的题目相同。不过，无论这两件石塔镌刻的《佛说十二因缘经》是否为鸠摩罗什所译，但它所依据的经籍和所表现的内容与鸠摩罗什的译经和佛学思想却是一致的。

且渠安周造寺功德碑

1902—1903年德国普鲁士第一次吐鲁番探险队，在高昌故城中北部偏北被称为“可汗堡”附近的一处寺院遗址、德国人编号为“M”的地方，发现了一幢石碑，运到柏林，藏于当时的国立人类文化博物馆。1906年，清朝派宪政大臣端方赴欧洲考察时，拓得拓片一份，携回国内，辗转相传，现收藏于北京中国历史博物馆。^①

该碑出土时，碑额已残。现存拓片高135.2厘米，宽85.5厘米，文字22行。除前后具名和第14行外，每行有47字，共约有978字，其中近100字漫漶不清。碑文分为文和铭两部分：文13行，是讲究

^① 蒋文光：《孤本〈北凉且渠安周造佛寺碑〉研究》，载《新疆文物》，1984（2）；池田温：《高昌三碑略考》，载《敦煌学辑刊》（13）、（14）；拙文《〈且渠安周造寺功德碑〉与北凉高昌佛教》，载《西域研究》，1995（2）。

对仗的骈体文，铭辞 7 行，为押韵的四言诗，通篇梵典名数术语聚集，并有多处引用儒家经典，真可谓引经据典，“文辞斐然”，“书兼楷隶，秀劲崭绝”，对研究当时高昌的政治、文化、书法、艺术等，都堪称是重要资料，尤其是研究佛教更显得弥足珍贵。

该碑虽已残缺，但从现仅存的内容来看，是为纪念建寺造像而刊的功德碑，故称其为《且渠安周造寺功德碑》。

碑文第一行称“中书郎中夏侯粲作”文，碑末署“承平三年，岁次大梁，月吕无射，量功兴造”，如前所述“承平”是且渠安周时的年号。“大梁”应是乙酉年，即公元 445 年开始兴建。“龙集星纪，朱明启辰，都竞”，己丑之年，449 年竣工。“监造法师法铠、典作御史索宁”。

碑文大致可分为四部分。第一部分，概述了佛教的产生，“始兴于六度，考终著乎慈悲”。佛学义理玄妙深邃，使“望标理翰者，罔游其方；修崇研味者，莫究其极”。“含灵独悟之士”，可转日月，且具十号。他所创立的佛教，“觉滞寝于昏梦，拯弱丧于炎墟”，“朝饥思膳，雨甘露以潜；幽夜莫晓，明慧日以启旦”。第二部分，碑文怀念了一位虚怀不脞之友，“以隆法师之弘弥勒菩萨，控一乘以莠驱，超二渐而玄诣”，“功就宝庄”之后，“来为郢匠”，辅佐法王，赞扬佛祖释迦牟尼。第三部分，颂扬国王且渠安周“虽统天理物，日日万机”，又客居他乡，“而谯饥之心不忘”，仍“诞妙识于灵府”，注重“罪福之报行业”，求佛法之常住。最后一部分，叙述建寺造像，“图法身之妙；证无生之玄”，修寺造像，以“谯束教迷方者”，教化众生，且刊石抒怀，求志“盛美”之举。铭辞与碑文内容相同。

该碑文由北凉王朝高级官员撰文并监造，文中赞颂凉王且渠安周，说明这是一座重要寺院。碑文中说：“蔼蔼龙华，寢斤俟聘。名以表实，像也载形。”佛经说弥勒菩萨降生后，于龙华树下说法，普度众生。那么，该寺的主尊就是弥勒佛了。

纵观通篇碑文，即为建寺造像而树石，又似在怀念一位友人。碑文说，这位友人像虚空藏菩萨那样“积苦行于十地，随所化而现生”，修习得道后，来辅佐凉王，教化众生。“法王震希音以移风；大士运四摄以护持”，“虽曰法王，亦赖辅仁”，应是当时的国师了。这位国师“三涂草为道场，逝起灭以离尽；入定窟以澄神”，做了许多功德。他有“补处之觉”，“对扬清尘。拯隧三涂，弘道交沦”，像弥勒一样以佛语妙善之言为众生说法，拯救三涂之辈，确实是一位值得纪念的

友人。联系当时的历史，此人应当是法进。

《高僧传》卷12有《法进传》曰：“释法进，或曰道进，或曰法迎。”幼而精苦习诵，有超迈之德，曾从昙摩讖受菩萨戒，戮力三年，“且禅且忏”，而后“感戒”。他很受且渠蒙逊的重用，可能就是继昙摩讖之后的北凉王朝的国师。当北魏灭北凉后，且渠无讳欲西迁高昌，乃“问进曰：‘今欲转略高昌，为可克不？’进曰：‘必捷，但患灾饿耳’”，于是转战高昌，“回军即定”，可谓辅佐国家之诤臣。迁都高昌，无讳逝世后，安周继立；“周既事进”，法进仍是安周的国师，当时高昌饥荒，死者甚众。“进屡从求乞，以赈贫饿”，以慈悲心救众生，但“国蓄稍竭，进不复求”，维护国家的财政实力。于是，进乃“净洗浴，取刀盐，至深穷窟饿人所聚之处，次第授以三归”。然后割自己的身肉令饿者食，而身亡，“举国奔赴，号叫相属”。实是一位值得怀念之国师，舍身济民“利他之大行”的菩萨，因而碑文称“□□□之有幸，遇交泰于当年”，并赞曰“目睹盛美，心生随喜，嗟叹不足，刊石抒怀”，尸体阁维（火化）后，“即于其处起塔三层，树碑于右”。

安周为其国师所建之塔和碑，今在何处，是否就是这一碑，有待今后的调查、发掘和研究，但供养法师的做法却是鸠摩罗什所译的《妙法莲华经》中所极力提倡的。碑文中提到的名数术语，当然是引自佛典，不过这些又大多见于鸠摩罗什所译之经，其中首推《妙法莲华经》，还有《维摩诘所说经》、《弥勒成佛经》、《弥勒下生成佛经》等，如“一乘”、“常住”等，《法华经》中也屡见不鲜。再如“罪福之报行业，若影响之应形声”，来自“若响之应声，影之随形”。有些虽然在别的经中也已出现，但《法华经》却作了较多的论述，甚至多处引申，如碑文中的“二渐”、“不退之轮，不二而转”等。

总之，碑文精辟地概括了当时盛行于世的佛教经籍，用典之妙，造诣之深，令人倾倒。同时，也如实地反映了鸠摩罗什的译经与北凉高昌佛教之关系。

吐峪沟石窟壁画

前面所述北凉写经大多出土于鄯善县吐峪沟。这里距北凉都城高昌仅10公里，古时称为丁谷寺。据说“丁谷寺，岩高涧流清，

聚林蓊郁……传闻多出圣名僧”^①，是早期高昌佛教及其艺术的中心。

吐峪沟内，两岸石壁峭立，危峰迢滞，沙坡斜埼，沟水穿谷，轻流潺湲。唐代写本《西州图经》赞其为“实仙居之胜地，谅栖灵之秘域”，并说有禅院一所。一千多年以后的今天，仍见“寺基依山杨”，可沿“揆岷疏阶”攀上窟群。现已编号的洞窟 46 个。由于资料缺乏，我们无法准确地知道哪些洞窟是北凉时期的遗存，但从现存洞窟形制、壁画内容、艺术风格、题记字体等方面分析对比，北凉时的洞窟主要分布在东岸，如第 40、41、42、44 等窟。

第 40、41 和 44 窟的平面都呈方形，但窟顶的形状各不相同。第 40、44 窟是平顶，前者中间凹下呈圆形藻井，后者为穹窿式。第 41 窟为覆斗顶。第 42 窟窟顶呈纵券顶，平面为长方形，后壁开一禅室，东西两侧壁各开两禅室。第 40、41 和 42 窟紧紧相连，明显地是一个组合。

这几个洞窟的壁画脱落剥蚀，漫漶不清，现可辨认的主要内容有第 40、41、44 窟的佛像、说法图、千佛、本生、因缘故事等。第 41、44 窟正、左、右各壁的中央隐约可见一佛二菩萨的说法图。第 44 窟的同一位置仅存佛顶的华盖。这两窟的四壁满绘千佛，佛披通肩袈裟，手结禅定印，坐莲上。千佛袈裟的色泽按顺序排列，成组地循环。如第 44 窟是以朱红、土红、石青、土红、灰（粉红）、土红、石绿、土红色相间，形成斜向的条条色带，表现“十方诸佛，光光相接”。第 40、44 窟四壁的下方，彩绘一排佛本生和因缘故事画。第 40 窟右侧壁可见一铺菩萨舍目济盲的故事画。第 44 窟保存的较多，有羼提婆利忍辱截割手足、昙摩钳太子为求法投火坑、慈力王施血饮五夜叉、萨埵那太子舍身饲虎等 21 铺本生故事画。在尸毗王割肉贸鸽图的旁边还有汉文榜题，可看出“尸毗大王”、“昔有国王名曰妙光”等。

第 42 窟的壁画很有特点：纵券顶两侧壁有三排比丘禅观图。图中一比丘禅定坐树下，净水壶置于座前，头陀袋挂在树上，比丘前面描绘出观想的对象。现可辨认的有高台观、摩尼宝珠观、莲花观、天乐观和饿鬼观等。如右侧壁的饿鬼观：禅定比丘前面的上方火焰熊熊升腾，下方黑色饿鬼挥舞斧鞭等物，向比丘袭来。在高台

^① 参见《敦煌宝藏》之《列宁格勒藏卷》孟列夫 2839 号文书。

观图中，坐禅比丘瘦骨嶙峋，条条肋骨凸起，表现出苦修的境界。另一幅天乐观，坐禅比丘正在观望树上悬挂的琵琶、排箫和前面的长鼓，右壁下方一坐禅比丘的身上有一绿色光带缠绕，可称为“己身观”。

该窟正、左、右壁的禅室是比丘坐禅修习的场所，也绘了比丘禅观图。正壁禅室的坐禅比丘前绘水池，池中有树，前壁门上方画一兽，似为鹰头，前有猛兽般的爪，身体像狮子，后蹄又似兽蹄，正在向前奔跑。右壁第2禅室内正壁绘了两身比丘相对坐树下，前面躺着半白半黑人骨像，同壁南第1禅室正壁坐禅比丘正在观想着人，左侧壁还朱书汉字“开觉寺僧智空”。

将这些壁画与佛经相对照，其内容和十六国时期流行的禅观思想有关，而这些禅经又主要是鸠摩罗什译成汉语的，有《禅秘要法经》、《坐禅三昧经》、《禅法要解》等。^①

《禅法要解》一开头就说，“行者初来欲受法时，师问五众戒净已，若淫欲多者，应教观不净”。《坐禅三昧经》把不净观列为第一，为治贪欲法门。经中说，“修禅行者先当系念着左脚大指上，从下到上，从上到下，观想自己左半身之不净”，“见半身白骨”，即是上述半白半黑人骨像。行者继续观想，可见“无量无边诸白骨人”。《禅秘要法经》也称行者要“观诸法因缘”，当从地、水、火、风四大开始，见“水中有一大树，枝叶四布覆遍一切”，继续观想，见诸鬼神“似狗野干，似狸似猫，似狐似鼠”，“复有虎狼狮子豺豹鸟兽从火中出”。与正壁禅室内的壁画内容相吻合。经中又说，应教行者系心住意，以定心力作一高台想，即上述纵券顶右侧的比丘观高台图。再如经中说，当行者观外境界时，可见一些饿鬼，为饥火所迫而来乞食，比丘起慈悲心，以身施饿鬼已，“忽见身内心处有猛火”，即前述的饿鬼观。总之，上述可分辨出的比丘观想图，经中都有叙述，不再一一赘述。

佛教徒观想的目的是为了解脱，进而成佛。《思惟要略法》说“如是修习其心……愿生无量寿佛国，便得往生”。生无量寿佛国，是行者向往的境界，应当是壁画中非常重要的内容。鸠摩罗什译《阿弥陀经》描述的极乐国土，有“七重栏楯，七重罗网，七重行树，皆是七宝周匝围绕，是故彼国名曰极乐”。因而，正壁禅室上方，画出极

① 拙文《新疆吐峪沟石窟佛教壁画泛论》，见《佛学研究》年刊，1995（4）。

乐世界：在白色的地上绘出七排，每排七个方格。方格中央，生长着茂盛的圆冠树，正合七种行树。上挂着金、土红等色宝物，两侧莲花中，化生童子合十。这也许就是佛国净土图的雏形。该经多次指出“七重宝树”是佛国之树，那么，为什么要用“七重宝树”来表示极乐世界呢？经中又说，“微风吹动诸宝行树及宝罗网出微妙音，闻是音者，皆自然生念佛念法念僧之心”。《大智度论》卷 93 释佛国净土说，七宝之树出法音声，而宝树遍满佛国土，“故众生生便闻法，且不生余心，仅生法心”。

上述禅经中说，行者当观无我，“自然得见如来真影”，观想佛的三十二相、八十种好。这就是第 40、41、44 窟的主尊，可惜早已不存了，只有第 44 窟地面中央还残留立佛脚的残迹。经中还说，行者坐观东方，“唯见一佛，结跏趺坐，举手说法”，又见“西南北方，也复如是”，第 41、44 窟左、中、右壁和门上方四壁就绘有说法图。行者继续观想佛的种种慈悲心和伟大人格。因而，第 40、44 窟左、正、右壁的下段有一排佛本生、因缘故事画。比丘继续观想佛，又见佛身光中有“无量无数化佛”，“佛相次第，满虚空中”，这就是前述第 41、44 窟满布四壁的禅定千佛像。

这几个洞窟的壁画虽然漫漶不清，但就仅存的这些壁画，特别是第 40、41、42 窟的寺院组合，已向人们揭示了北凉佛教信仰和艺术的一斑。这些洞窟内容，可以说是《且渠安周造寺功德碑》中所说“三涂草为道场，逝起灭以离尽；入定窟以澄神，深形幽扣，则仪形目前”的具体写照。

鸠摩罗什，这位伟大的翻译家所翻译的佛经，“曲从方言而趣不乖本”，译法善巧，情节性强，意喻比喻，读起来朗朗上口，意味深长，激起艺术家的创作热情，并为他们提供了丰富的素材。吐峪沟石窟这些北凉时期的壁画明显就是依据鸠摩罗什的译经及其思想而绘制的。

北凉高昌佛教体现了鸠摩罗什的佛教思想

综观上述的这些遗物和遗迹，我们可以看出，北凉时期的高昌佛教与鸠摩罗什所译的佛经及其宣扬的佛教思想紧紧相关。目前，我们掌握的资料虽然不多，但是仅就现知的这些实物也明确地证实了以下几点。

一、崇信大乘佛教

北凉时期高昌的写经、碑文和石窟壁画等，内容均以大乘为主。

前面所述的 8 件抄经，多是大乘经典，包括且渠安周所供养经。

《且渠安周造寺功德碑》在赞扬法进时说，“控一乘以苕驱，超二渐而玄诣”。碑文所说的一乘即一乘佛。这种提法只有在鸠摩罗什所译《妙法莲华经》提出“三乘归一”思想以后才会出现。该经《序品》中将佛法分为初、中、后善，说明无论是求声闻者、辟支佛者，或求菩萨者，所修之道都是佛根据不同对象分别叙述的正法，但只有佛乘才是最圆满的。《方便品》较详细地叙述了“一佛乘”，如说“十方佛土中，唯有一乘法，无二也无三”，“如来但以一佛乘故为众生说法，无有余乘，若二若三”，并说佛在此经中，“唯说一乘……以大乘教化”，“诸法皆为一佛乘”等。碑文推崇的也是大乘。

吐峪沟壁画绘四方佛、千佛满铺窟壁等，都说明当时高昌的佛教信仰主要是大乘。

姚秦时期长安僧睿指出，“三十六国，小乘人也。此衅流于秦地，慧导之徒，遂复不信大品。既蒙什公入关，开托真照……寻出法华，开方便门，令一实究竟……”，此后的“洋洋十数年，当是大法后兴之盛也”^①。

高昌地区也是这样，北凉时期大乘佛教盛行，其实，鸠摩罗什这种“三乘归一”的宗教上的统一思想，也符合于避居一隅，国势衰落的北凉王朝的政治需要。

二、《妙法莲华经》广为流布

在我国佛教发展史上，鸠摩罗什翻译的《妙法莲华经》具有划时代的重要意义，它促使佛教深入民间，吸引了广大信徒。而该经所宣扬的抄写佛经、供养法师、筑塔造寺、妆銮佛像、彩绘壁画等，很快在全国流行开来，高昌也不例外。

^① 《出三藏记集》卷五。

1. 抄写佛经

吐鲁番地区发现最早的抄经是公元 296 年（晋元康六年）的《诸佛要集经》，末尾的题跋曰“□令此经布流十方，载佩弘化，速成□□□□□”。抄经的愿望是使佛法广泛弘布。到北凉时期，以“经卷供养”成为比丘和信徒们证得法身的自种之善果，不仅是一般的比丘或清信士广泛抄写佛经，甚至连凉王沮渠安周也书写以敬供养。这与鸠摩罗什所译《妙法莲华经》的提倡相关。

《妙法莲华经》多处提出信徒应书写和供养佛经，《法师品》说：“能书持读诵供养为他人说者……是人有大信力及志愿力、诸善根力，当知是人与如来共宿。”《分别功德品》、《如来神力品》中都叙述了抄写供养佛经的重要性和功德，如说“若自书，若教人书，若以华香、璎珞、幢幡、缯盖、香油、酥油供养经卷，是人功德无量无边，能生一切种智”。并提出要在经卷所在处，起塔供养，说此处即是道场，诸佛在此转法轮，强调“经卷所在处，皆应起七宝塔，极令高广严，不须复安舍身。所以者何？此中已有如来全身”。该经把抄写供养佛经的功德，提到相当高的地位，甚至说“当知是人则见释迦牟尼佛”，最终可修得佛慧。

由于对《妙法莲华经》的倡导，抄写佛经之风很快就在全国盛行起来，甚至还提出“渐书”、“顿书”等。就连后秦主姚兴也亲自动手抄写《妙法莲华经》，《法华经传记》赞扬姚兴曰：“善哉圣王，自本造经，乘此功得，生忉利天；供养之日，当生第四，奉事弥勒，闻法悟解。”高昌曾出土公元 411 年（建初七年）比丘典进所供养的《妙法莲华经》，距鸠摩罗什译出仅 5 年，可说是该经现知最早的抄本，而北凉时期抄写的该经就更多了。

2. 供养法师

《妙法莲华经》中一再强调读诵书写佛经的功德，而能够读诵书写的人必须是识字有文化的知识僧侣，《法华经》中把他们称为“善知识”、“法师”。《妙庄严王本事品》称“善知识能作佛事示教利喜，令人阿耨多罗三藐三菩提”，并说“善知识者是大因缘，所谓化导令得见佛”。《法师品》中，世尊在回答药王菩萨“何等从生于未来世当得作佛”时，指出：“于《法华经》乃至一句，受持，读诵，解说，书写，种种供养经卷……是人一切世间所应瞻奉，应以如来供养而供养之。”并说“当知是人以佛庄严而庄严，则为如来肩所荷担，其所至方应随向礼，一心合掌恭敬供养尊重赞叹”，更明确指示四众，应

“供养于法师”，还详细叙述了许多的供养法。《分别功德品》又说“若自书、若教人书，则应起立僧坊”。《法师功德品》中更详细地、逐段深入地叙述了若读若诵若解说若书写《法华经》的功德和供养法。《陀罗尼品》则将“侵毁此法师者”，当做“侵毁是诸佛”之罪而咒之。药王菩萨向佛保证，“我今当与说法者，陀罗尼咒以守护之”。

从此，“法师成了佛在现实世界的代理人，行使着佛的权威，对法师的崇拜和供养，也就是对佛菩萨的崇拜和供养”，“寺内的师徒关系变成了主奴关系，宗教信仰上的联系变成了经济上的剥削关系”^①。

3. 修筑塔庙，妆奁佛像，彩绘壁画

对偶像的供养和礼拜，更是《法华经》所大力宣扬的，是修成佛道的最巧便之法。《方便品》中说，“若闻法布施”，“供养佛舍利，起万亿种塔”，“或有起石庙”，“积土成佛庙”，“聚沙为佛塔”，“如是诸人等，皆已成佛道”。“或人为佛故，建立诸形像，雕刻成众相”，或以金属、木、泥、布等“彩绘作佛像……皆已成佛道”。此外，用各种财物、音乐、香花……供养，也皆可成佛。

北凉时期的高昌，包括国王且渠安周在内，都据此而造寺、凿窟、塑像、彩绘壁画，吐峪沟石窟是现存这一现象的集中体现。在凉都高昌，出土石塔的“E”遗址、发现《且渠安周造寺功德碑》的“可汗堡”，都是当年的佛教寺院。后者的主尊是弥勒佛，从碑文看，造寺者妄想以佛的形象“遮束教迷方者，觐真容以遐兴；离本逐末者，守青笃以致极，规漠存于兼拯”，使各种人都能守法自尊，治理好国家。

此外，前述供养经卷和《且渠安周造寺功德碑》提到的“辩才无碍”、“悟无生忍”、“不退之轮，不二而转”和“常住”等等，《妙法莲华经》中都做了解说，不再一一赘述。

三、推崇“诸法实相”

且渠安周在自己抄写供养的《十住论》中明确提出：“愿一切众生，深解实相”。

鸠摩罗什在他翻译的佛经中，大多都涉及了“实相”，如《思益梵天所问经》、《华首经》和《法华经》等，其中当数他所译的四论

^① 任继愈主编：《中国佛教史》第2卷，428～439页。

(《大智度论》、《中论》、《百论》、《十二门论》)阐述得最为详细。《大智度论》卷32指出“实相者，于各各相中分别求实，不可得”。《法华经》中自称“此经开方便门，示真实相”，说“佛所成就第一希有难解之法，唯佛与佛乃能究竟诸法实相”，并提出“演畅实相义，开阐一乘法”，讲解实相，弘扬大乘，才能“广导诸众生，今速成菩提”。又说“三世诸佛皆以诸法实相为师”，“诸法实相即是佛”。虽说诸法实相“常住不动”，但“诸法实相名相空”，实际上，是在推崇他所奉行的“诸法皆空”的大乘空宗思想。不过他又提出“一切法平等无有差别，是诸法实相义”，他还求通过修习，亲证实相，因而，在《法华经·安乐行品》中提出“法无所行，而观诸法如实相，也不行不分别，是名菩萨摩訶萨行处”。

诸法实相在鸠摩罗什的佛教思想中占据重要的地位，因而释僧睿《大智释论序》中赞扬“其辩实相也，则使妄见着惑，不远而自复”，他赠给慧远的偈中称“若得不驰散，深入实相不（否）？”。在给姚兴讲解佛学时更将佛学说成是“以实相命宗”，并著有《实相论》，以致有人将其佛学称为“实相宗”。且渠安周则希望众生能够深解此义，吐峪沟石窟描绘的比丘禅观图形象地表现了这一思想。

四、实践“禅观双修”

鸠摩罗什弘始三年（公元401）十二月二十日到长安，释僧睿等于二十六日就从其受禅法，后又翻译了《坐禅三昧经》、《禅法要解》、《禅秘要法经》三种禅经，作为比丘和信徒们修习的主要依据。释僧睿在《关中出禅经序》中称，禅法为“向道之初门，泥洹之津径也”。因为“驰心纵想，则情愈滞而惑愈深”，只有禅定观想“系意念名，则澄鉴朗照而造极弥密”，即经所说“无禅不智”，坐禅观想是佛教信徒实践佛教信仰的必修课。鸠摩罗什译的其他经籍中也阐述了禅观双修的思想，因而，在“菩萨习禅法中，后更依《持世经》，益《十二因缘》一卷”。

无论是高昌故城出土的石塔，还是《且渠安周造寺功德碑》中颂扬法进“入定窟以澄神，深形幽扣，则仪形目前”，都是鸠摩罗什禅观思想的体现。北凉时期的高昌，上至国王，下至比丘僧众，甚至一般信徒，不仅坐禅观想，而且还将根据鸠摩罗什所译佛经中有关坐禅观想的内容，都一一表现在石窟中。吐峪沟石窟壁画的比丘禅观图，

就是比丘实践禅观双修形象的真实描绘，第 40、41 和 42 窟的壁画完整地实践了鸠摩罗什禅观双修的思想。应该说，鸠摩罗什的禅观双修思想推动了佛教艺术的发展，使我国的佛教艺术步入了一个新阶段。

如上所述，我们将高昌北凉时期的遗物和遗迹，与鸠摩罗什翻译佛经及其弘扬的佛经思想相对照，可以看出，鸠摩罗什——这位出生在龟兹，植根于古代新疆的高僧；游学西域，广泛吸取佛学精华的佛学家；又到中原翻译了大量佛经的翻译家，适应了当时佛教和社会发展的需要。他的译经和他的佛教思想，不仅推动了我国佛教及其艺术的发展，同样，也滋润了高昌这块佛土，使高昌佛教及其艺术进入兴盛期。

《且渠安周造寺功德碑》 与北凉高昌佛教^{*}

1902—1903 年德国印度学学者格伦威德尔率领的普鲁士第一次吐鲁番探险队到高昌故城发掘。在故城中部偏北处、被当地群众称为“可汗堡”东南面一处寺院遗址、德国人编号“M”的地方发现了一幢石碑，并窃取至柏林，藏于当时的国立人类学博物馆，即今柏林印度艺术博物馆的前身。1906 年清朝政府派遣宪政大臣托活洛·端方赴欧洲考察各国政治时，在德国拓得拓本一份，携回国内，辗转相传。现拓片四周仍有杨守敬、缪荃荪、况周仪、黄绍箕、梁鼎芬、张之洞、郑孝胥、张謇、罗振玉等十几位名人的题跋。拓片现收藏于北京中国历史博物馆。

该碑出土时，碑额已缺。现存拓片高 135.2 厘米，宽 85.5 厘米。碑文 22 行，除前后具名和第 14 行外，每行 47 字，共约刻文字 978 个，其中近 100 字漫漶不清。碑文分为文和铭两部分：文 13 行，592 字，是讲究对仗的骈体文，铭辞 7 行，为押韵的四言诗。既然是为兴建寺院而立的碑，通篇梵典名数术语聚集，真可谓引经据典，“文辞斐然，非博涉内典者不能，其中鄙别之字，颇有今存此碑所不见者”。其文铭“书兼楷隶，秀劲崭绝，自成一派”^①。因此，该碑无论是对研究北

^{*} 原载《西域研究》，1995（2）。

^① 参见蒋文光：《谈清拓孤本〈北凉且渠安周造佛寺碑〉》，载《社会科学战线》，1979（4）。

凉的政治、文化，或是书法艺术，都堪称是重要资料^①，尤其是对研究北凉高昌佛教更显得珍贵。遗憾的是，拓片的照片不够清晰，很多文字难以辨识。本文根据笔者的辨识和考证，并参照各家释读情况，再次进行录文、标点，特别是对碑文中的佛典名数术语等集中注释于后。同时，根据碑文所反映的问题，对当时的高昌佛教作一些探讨。

(一)

参照各家对碑文的释读，我将再次进行录文、标点：

一行：□□□□□□□□□□中书郎中夏侯粲作

二行：□□□□□□□□□□形。原始兴于六度^②，考终著乎慈悲。然望标理翰者，罔游其方；修崇研味者，莫究其极。岂玄扉冲邃！

三行：□□□□□□□□见颓其城堑，无明障其神慧，故使凌天之举，不出于三界^③；希夷^④之韵，莫阐于域中。非夫拔迹缘起之津。

四行：□□□□□□□□月，觉滞寝于昏梦，拯弱丧于炎墟。爰有含灵独悟之士，转日月于方寸，具十号^⑤以降生，顾尘海之飘滥。惧

五行：□□□□□□□棹于骇浪，望道流而载驰。朝饥思膳，雨甘露以潜；幽夜莫晓，明慧日以启旦，二边^⑥稟正，遍以洞照四倒^⑦。

六行：□□□□□□□擢化功之不建，艾世之民凌。故虚怀不臧^⑧

① 蒋文光：《孤本〈北凉且渠安周造佛寺碑〉研究》，载《新疆文物》，1984（2）；池田温：《高昌三碑略考》，载《敦煌学辑刊》，（13）、（14）。

② 六度：大乘菩萨修行之六法，究竟自利利他之大行，也曰六波罗蜜，即：布施、持戒、忍辱、精进、禅定、明度（智慧）。

③ 三界：佛教把生死往来之世界分为三界：欲界、色界、无色界。

④ 希夷：无声曰希，无色曰夷，形容虚极微妙。

⑤ 具十号：修成佛后所具有的十种名号：如来、应供、正遍知、明行足、善逝、世间解、调御丈夫、天人师、世尊、无上师。

⑥ 二边：此处指因缘所生之法，即增益边和损减边。

⑦ 四倒：指四种颠倒之妄见。有二种：凡夫之四倒，将生死之无常无乐无我无净，而认为常乐我净。二乘之四倒，把涅槃之常乐我净，误认为无常无乐无我无净。

⑧ 不臧之友，各家均将“臧”辨识为“请”，似欠妥。碑文为“臧”，从舟旁，意为轻舟。不臧之友当是不轻之友，则为诤友。铭辞中的“不之友”，似也为“不臧之友”。

之友，以隆法施^①之弘弥勒菩萨，控一乘^②以芟驱，超二渐^③而玄诣。

七行：□□□□走□左右虚空藏，积苦行于十地^④，随所化而现生。功就宝庄，来为郢匠。法王^⑤震希音以移风；大士^⑥运四摄^⑦以护持。

八行：□□□□严土。三涂草为道场^⑧，逝起灭^⑨以离尽^⑩；入定窟^⑪以澄神，深形幽扣，则仪形目前。乃诫孟浪，则永劫莫睹，斯敬信者所。

九行：□□□□慢者所以自惕。凉王大且渠安周，诞妙识于灵府，味纯犹而独咏。虽统天理物，日日万机，而谗讥之心不忘。造次

十行：□□□□之寄逆旅^⑫，犹飞轩之佇唐肆。罪福之报行业，若影响之应形声^⑬；一念之善，成菩提^⑭之果；瞬息之恶，婴累世之苦。殖

十一行：□□□□之中。不弘解脱之致。随巨波以轮回，受后有而不息。既抗轡于天衢，终顿驾于无择，乃虚怀潜思远，为冥救构常住^⑮

十二行：□□□□不二之韵，图法身^⑯之妙；证无生之玄。谯束教

① 法施：说法使人闻之，也称法供养，但所指对象不同。《大智度论》第十一曰：“以诸佛语妙善之法为人演说，是为法施”。

② 一乘：引导教化众生成佛唯一之教。《法华经》把佛教分成声闻乘、辟支佛乘、佛乘。一乘即指佛乘，说只有一乘能引导众生成佛。

③ 二渐：即《法华经》所说的渐顿和渐圆。

④ 十地：指佛教修行过程中的十个阶位，即既得信后进而住于佛之位也。

⑤ 法王：护持佛教之帝王，尤指以佛教理论和信仰治世之帝王。

⑥ 大士：菩萨之通称也。《法华经文句记》二曰“大士者，大论称菩萨为大士”。

⑦ 四摄：摄引众生之四法，亦称四摄法。布施、爱语、利行、同事为行四摄。

⑧ 道场：梵语称为曼荼罗。原指佛成道之处，后来把供养佛处、学道之处都称为道场。

⑨ 起灭：事物之生与灭。佛教认为，因缘和合则生起，因缘离散则灭散。生死涅槃也同于起灭。

⑩ 离尽：烦恼永尽，寂灭无余。

⑪ 定窟：修禅定之崖窟。

⑫ 寄逆旅：逆旅指客舍，寄逆旅，即寄居他乡。

⑬ 影响之应形声：即“如响之声，如影之随形”。

⑭ 菩提：梵语之音译，意为道或觉。《大智度论》第四曰“菩提名诸佛道”。

⑮ 常住：无生，无灭，无变，无迁，谓之常住，佛教称佛法常住。

⑯ 法身：此处指佛之真身。

迷方者，覩真容以遐兴；离本逐末者，守青笃以致极，
规谟存于兼拯。经

十三行：□□□□成，兆庶欣然，咸发道心。于是隆业之后，唯一
匱之不倦；熙神功以悟世。爰命史臣，载籍垂训。有
鄙之撤，思不毕类。

十四行：□□□之有幸，遇交泰^①于当年。目睹盛美，心生随
喜，嗟叹不足，刊石抒怀。

十五行：遂□至者甚，实际无崖，旷代莫践，妙哉正觉。朗鉴独
眄，不退之轮，不二而转^②；彼岸之遐，超升其岼，既
升其岼，又钩其

十六行：□□在中流。济彼二边，我见不逝，我疾弗闲，果而不
证，灭而无刊，随化现生，壹忧大千^③。道不孤运，德
必有邻，乾乾匪懈，圣敬

十七行：□□不觭之友，自远而臻；补处^④之觉，对扬清尘。拯
隧三涂^⑤，弘道交沦。虽曰法王，亦赖辅仁。于铄弥
勒，妙识渊镜。业已行隆，士

十八行：□□□，始覆为勤，一匱弥竞，道兴世兴，负荷顾命；
恢恢大猷，弘在嗣正；蔼蔼龙华^⑥，寝斤俟聘。名以表
实，像亦载形。虚空无际

十九行：□□□名，功就宝庄，来践法庭；玄珠一曜，亿土皆
明。何得何证，利益我生。有感斯应，无求不盈。邈者
哲王！实天于赞。览彼华

二十行：□□□朴散，澡流洗心。望标理翰，普式^⑦兜率，经始
法馆，兴国民愿。崇不终旦，有蔚其丽，有炳其焕，德

① 交泰：天地交为泰，指天地之气融合贯通，生养万物，物得大通。可引申为时运亨通之意。

② 不退之轮：佛菩萨之说法，谓之转法轮。菩萨得此法轮越增越进，而不退失，故为不退转之轮。

③ 大千：佛教认为宇宙是由无量数世界所构成，称为三千大千世界。此处指无量类之多。

④ 补处：前佛既灭，补其位之菩萨称为补处。佛经中一般指继承释迦牟尼佛位之弥勒。

⑤ 三涂：涂同途，指三种危险之途：火途、刀途、血途，也有称之为三恶趣的。

⑥ 龙华：树名。佛经说，弥勒于华林园中龙华树下成道，而为众生说法，因而常以龙华指喻弥勒说法。

⑦ 式：似为“涉”之别体，此句应为“普涉兜率”。

辘难举，尅在信心。须达

二十一行：□□应供虚矜，冲怀冥契^①，古亦犹今。岂伊宝盖，发意华簪。英右遐兴，齐高等深。愿凭斯致，永阐法林；俾我亿兆，翻飞寸荫

二十二行：□凉承平三年，岁次大梁，月吕无射，量功兴造。龙集星纪，朱明启辰，都竟。

监造法师法铠，典作御史索宁

(二)

该碑残损严重，碑额不存，当然也无法知道原碑名。从现存碑文内容可以看出，这是为纪念建寺造像而刊石，前辈定其名为《且渠安周造寺功德碑》。

碑文称，该寺于“承平三年，岁次大梁，月吕无射，量功兴造”，应是乙酉年，即公元445年开工兴造。“龙集星纪，朱明启辰”之时“都竟”，则是己丑年竣工，历经四年之久。当时，正是占据河西的北凉政权于439年败于北魏，凉王且渠茂虔被俘。其弟无讳与安周“遂渡流沙”，“乃据鄯善”。后又北上经焉耆，于442年9月攻占高昌，拔横截、高宁、白力等县，复国仍称为凉，是北凉政权的延续。443年改年号为承平，第二年，无讳卒，安周继位，仍称承平。其首府设高昌，直至公元460年为柔然所灭。我们可把这段时期称为“凉都高昌”^②时期，或北凉后期。我们知道，北凉政权在我国佛教发展史上曾经起了很重要的作用，其王且渠蒙逊“素奉大法，志在弘通”，尊印度高僧昙无讖为国师，译佛经，造法像，广泛弘扬佛教思想，施行佛教治世法。《且渠安周造寺功德碑》则记载了迁都高昌时的情况。

这篇碑文大致可分为四大部分。首先概述了佛教的产生，为“始兴于六度，考终著乎慈悲”。佛门义理玄奥深邃，使“望标理翰者，罔游其方；修崇研味者，莫究其极”。赞扬佛祖释迦牟尼为“含灵独悟之士”，可转日月，且具十号。佛教的产生就像在长长黑夜中“明慧日以启旦”，使众生获得解脱之路。第二部分，碑文紧接着怀念了

① 冥契：即默契、暗合之意。

② 吐鲁番阿斯塔那177号墓出土北凉王族且渠封戴墓表，上书“凉都高昌”，我认为，可以把北凉建都高昌时期称为“凉都高昌时期”。

一位虚怀不眚之友，尊信佛法，弘扬弥勒，修习得道之后，而来辅佐国政，推行佛教治世法。第三部分则颂扬凉王且渠安周，虽然日理万机，又客居异乡，但仍“诞妙识于灵府”，注重“罪福之报行业”，求法之常住。最后一部分叙述建寺造像，以教化众生，且“刊石抒怀”，求志“盛美”之举。铭辞与碑文内容也大体相同。

综观碑文内容充分说明了且渠安周仍承袭父业“好佛法”，继续推行佛教治世法。加之避居西陲，统治范围狭小，国势衰落，更加寄希望以佛教。所谓佛教治世法，也就是以大乘佛教的思想道德和宗教信仰作为治世，即处理国家事务，教化人民群众的指导思想。^①正如碑文中所说，佛教“始兴于六度”，“六度”是大乘菩萨修行法。佛教能唤起沉睡中的昏昏者，拯救处于水深火热中的弱丧者，如果朝饥思膳，即可雨甘露以济民，幽幽长夜无光亮，即可“明慧日以启旦”。至于其所讲的因缘所生之法，照亮了四种颠倒，为众生指出了解脱之道。可见佛教确实是一种伟大的学说，因而必须“熙神功以悟世”，只有佛法兴隆，社会才能兴盛，就是碑铭中所赞的“道兴世兴，负荷顾命”，弘扬佛法是富国强民、巩固统治的重任。

碑文还直截了当地提出了施行佛教治世法的“法王”，如“法王震希音以移风；大士运四摄以护持”，“虽曰法王，亦赖辅仁”。这里所说的“法王”，即护法之王，也可称为“圣王”，是大乘佛教用来称呼以佛教思想治国的帝王。它除了表明是护持佛教的帝王外，更主要的是施行佛教政治的帝王，如佛教史上著名的阿育王，《阿育王经》第一说，他起八万四千塔，一时俱成。“王起塔已，守护佛法。时诸人民谓为阿育法王。”贵霜帝国的迦腻色迦王也称为法王。这种法王须修“十善法”，以“十善法”治己治他，导化天下众生，使“离十恶业，行十善道”。大乘佛教认为，用这种方法治世，能使天下太平，风调雨顺，人民常寿，如《修行本起经》所说，“圣王治世，戒德十善，教授人民，天下太平，风调雨顺，五谷熟成，食之少病”。碑文所指的“法王”当然是“凉王大且渠安周”。他“既抗轡于天衢，终顿驾于无择”，“统天理物，日日万机”；但从来不忘庶饥之心，而“诞妙识于灵府，味纯犹而独咏”，“朗鉴独眄，不退之轮，不二而转”，且“彼岸之遐，超升其巘”，“济彼二边，我见不逝”，“果而不

^① 参见古正美：《贵霜佛教政治传统与大乘佛教》，台北，允晨文化实业股份有限公司，1993。

证，灭而不刊”。更重要的是“隆业之后，唯一匱之不倦；熙神功以悟世”，并“图法身之妙”，修寺造像，利益众生。真是一位既兢兢业业治理国家，又护持佛法，推行佛教治世法的法王。碑文颂其曰“邈者哲王，实天于赞”，“英右遐兴，齐高等深”。在安周——这位法王看来，在以儒家学说为修身理家治国平天下指导思想的这个国度里，要改变成以佛教理论修习治世，确实是前所未有之举，可谓除旧习，树新风，因而碑文中称“法王震希音以移风”。这正是东晋十六国战火纷飞时期必然出现的治国现象。

为了宣扬和发展大乘佛教的治世思想和信仰，必须修筑塔庙，塑绘圣像，作为传播大乘佛教的场地和偶像。而这种由国家兴建的大型佛寺还往往位于城市中的显赫地区，如交河故城中的大佛寺。《且渠安周造寺功德碑》出土的“M”寺院遗址就位于高昌故城内城的中心部位，想必是“凉都高昌”时期的重要寺院。显然，高昌故城内还应有其他众多的塔庙，德国人格伦威德尔曾在这里挖掘了50多座寺院遗址。该碑所在寺院的造像，即“名以表实，像也载形”的形象化主尊像，应当是弥勒佛，正如碑文中所说的“图法身之妙，证无生之玄”，铭赞曰“于铄弥勒，妙识渊镜”，“蔼蔼龙华，寝斤俟聘”。弥勒是未来佛，佛经说，他下生成道后，于龙华树下三会说法，并专门为转轮圣王说法，行“法身供养”。对弥勒的信仰是法王推行佛教政治的重要特点，如贵霜迦腻色迦王。这一思想和信仰传入我国，在东晋十六国时期也很兴盛，如前秦道安“与弟子法遇等八人，于弥勒前立誓愿生兜率天”。北凉且渠蒙逊也重视法身不灭和对下生佛的信仰，《观弥勒菩萨生兜率天经》就是他的从弟安阳侯、京声于高昌郡寻得并译成汉语的。弥勒作“法身供养”，转轮王当作“生身供养”，进行财施，聆听弥勒说法。“望标理翰，普涉兜率”。这就是当时所弘扬的法王护法，这种对弥勒的崇奉，或作“法施”供养的信仰，也是北凉发展佛教治世法的依据和重要方面。这种以像载形的弥勒佛，正如碑文中所说的“遮束教迷方者，覩真容以遐兴；离本逐末者，守青笃以致极，规谟存于兼拯”，使各种人都能守法自尊。推行这种信仰和行业，可引导一切众生常信佛教，“兆庶欣然，咸发道心”，得常乐我净，“利益我生”，“道兴世兴”，“无求不盈”。这就足以说明，建寺造像的目的是为了教化众生，安邦治国，也充分表现出且渠安周是用佛教思想和信仰治理国家的，并“愿凭斯致，永阐法林；俾我亿兆，翻飞寸荫”。

法王推行佛教治世法必然要有高僧协助，即佛经中称为“大士”者，如胁尊者于迦腻色迦那样。《且渠安周造寺功德碑》说“虽曰法王，亦赖辅仁”，“法王震希音以移风；大士运四摄以护持”。从当时的历史情况看，谁又能辅佐安周推行佛教治世法呢？碑文提出“故虚怀不瞞之友，以隆法施之弘弥勒菩萨，控一乘以苕驱，超二渐而玄诣”，又像虚空藏菩萨那样“积苦行于十地，随所化而现生”。他修习得道之后，即“功就宝庄，来为郢匠”，辅佐国政，教化众生，当应是凉都高昌初期的国师吧！他运用“四摄”法护持安周施行佛教治世法，摄引众生之四德，利益众生，用四摄来辅佐。这位国师曾“三涂草为道场，逝起灭以离尽；入定窟以澄神，深形幽扣，则仪形目前”，“斯敬信者所”。他作了许多功德，造寺、禅观、见如来真影。这位国师，有“补处之觉”，“对扬清尘。拯隧三涂，弘道交沦”，像弥勒那样以佛语妙善之法为众生演说，拯救三涂之辈。“玄珠一曜，亿土皆明”，实是一位值得深深怀念的友人。联系当时的历史记载，此人当应是法进。《高僧传》卷12有其传曰，“释法进，或曰道进，或曰法迎。姓唐，凉州张掖人”。幼而精苦习诵有超迈之德，曾在姑臧从昙摩讖受“菩萨戒”，“乃戮力三年”，“且禅且忏”而后“感戒”。从《高僧传·法朗传》来看，他可能与高僧慧远也曾有过往来，颇为蒙逊所重，可能就是继昙摩讖之后的北凉国师。当北魏灭北凉时，且渠无讳欲西迁高昌，乃“问进曰：‘今欲转略高昌，为可克不？’进曰：‘必捷，但患灾饿耳’”。于是转战高昌，回军即定，可谓是辅佐国家之诤臣。二年后，无讳逝世，其弟安周继位，“周既事进”，也就是说，法进仍然是安周时期的国师。当时高昌发生饥谨，死者甚众。“进屡从求乞，以赈贫饿”，以慈悲心解救众生，但“国蓄稍竭，进不复求”，又维护国家的财政实力。于是，进乃“净洗浴，取刀盐，至深穷窟饿人所聚之处，次第授以三归”，然后割身肉令贫饿者食，而身亡。舍身济贫是菩萨“利他之大行”，于是“举国奔赴，号叫相属，因舆之还宫”。凉王安周又拿出三百斛麦以施饿者，“别发仓廩以赈贫民”，并于城北焚法进之尸，“烟炎冲天，七日乃歇”，“即于其处起塔三层，树碑于右”。从昙摩讖被杀的433年，到法进逝世的445年，法进承担国师之职最多不过十二年而亡。虽然碑文称“目睹盛美”，“嗟叹不足，刊石抒怀”，通篇洋溢着褒奖之辞，赞扬法进之功德，且刊石时间与有关法进的记载相吻合，但从整篇碑文来看，还不像是为法进所树之碑，像该碑题跋中所说的“安周之造像，或也道进有以感

之”。其实质，正如学者所命名的那样，它是为凉王安周刊石树碑，即《且渠安周造寺功德碑》，也是为即将走向灭亡的北凉王王朝祈福。

(三)

碑文中提到的名数术语，当然是引自佛典，见于《妙法莲华经》和《大般涅槃经》的为最多，此外，还有《维摩诘所说经》、《弥勒下生成佛经》、《大方等大集经》等。其中，《大般涅槃经》和《大方等大集经》为北凉国师昙摩讖所译，而《妙法莲华经》、《维摩诘所说经》、《弥勒下生成佛经》等则是鸠摩罗什所译经。

碑文中所说的“一乘”、“二渐”、“常住”等，在《妙法莲华经》中屡见不鲜。碑文甚至成句引用或引申，如“不退之轮”。该《序品》有“乐说辩才，转不退轮法轮”，“不退转菩萨，其类如恒沙”。《分别功德品》说“复自三千大千世界微尘类菩萨摩訶萨，能转不退法轮”。此外《譬喻品》、《药草喻品》中多处提到。再如“罪福之报行业，若影响之应形声”，来自“如响之应声，影之随形”，《法华经文句记》：释曰“影响者，往古诸佛、法身菩萨隐其圆极，匡正法王，如众星绕月”，明确说明法身菩萨要“匡正法王”。至于“控一乘以莠驱”的提法，也只能《法华经》提“会三归一”的思想以后才能出现。见于《大般涅槃经》的内容，如“四倒”、“逝起灭以离尽”、“常住”等等。而“利益我生”，则是该经中“利益一切众生”和“欲令一切众生得受快乐”意思的缩写。碑文中“虚空藏，积苦行于十地”，则是《大方等大集经》卷第十四至十八《虚空藏品》的巧妙综合，该经卷第十六说，“虚空藏菩萨发心以来，经如上无量阿僧祇劫行菩萨道……常值诸佛听法，供养众生”，又于诸众生常行大慈，勤修一切波罗蜜，而后达到初地；再继续修行从不放逸，而“入菩萨第二地”，乃至十地。该经说，“少有菩萨能行如是甚深不思议，殊胜不散乱，淳至淳修”者。碑文精辟地概括了当时盛行于世的佛教经籍，用典之妙，造詣之深，令人倾倒，也如实地反映了当时高昌佛教信仰的特点。

从碑文中还可以看出，当时建寺、凿窟、塑佛、画像之风盛行，如“三涂草为道场”、“图法身之妙”、“名以表实，像也载形”等等皆是。刊石树碑本身也是为纪念建寺而为之。至于说“入定窟以澄神，深形幽扣，则仪形目前”，则把僧人“修摄其心”时重视“随义观法”的禅观双修法描绘在我们面前。这正是当时高昌石窟壁画的主要内

容。这些又进一步证明《法华经》的思想在高昌流行。

我们放声诵读碑文，沉心翻阅史籍，碑籍对照，共相补充，进一步了解了凉都高昌时期的佛教发展。它和当时我国北方的佛教一样，《法华》、《涅槃》经籍及其思想广为传播，建寺造像之风兴起。而统治高昌的北凉王且渠安周更以佛教理论和信仰作为教化人民和治国的思想。统治者的竭力推行，促进了高昌佛教的发展，从而在高昌历史上首次出现了佛教兴盛期。

交河故城佛教遗址的调查与研究^{*}

交河故城位于新疆维吾尔自治区吐鲁番市区西面约 10 公里的雅尔乃孜沟台地上,《汉书·西域传》记载“车师前国,王治交河城,河水分流绕城下,故号交河”。围绕故城的河床宽约 100 米,崖岸峭立,高约 30 米。每当洪水季节,洋洋大水从博格达峰南麓涌下,汹涌浩荡。这里地控天山南北要道,土地又肥沃,适于耕种。台岛南北长约 1 650 米,最宽处约 300 米,建筑群主要在台岛的南部和中部,长约 1 000 米。从南端到东北佛寺为市区,以北是墓葬区。

1994 年,为配合联合国教科文组织、日本政府、中国国家文物局的合作项目——中国吐鲁番交河故城保护维修工程的实施,新疆维吾尔自治区文化厅组织专业人员对交河故城的佛教遗址进行了初步调查。按照现存遗址的特点,将市区分为南城区、官署区、城东区、城西区、寺庙区和北部区六个区域。

这座地势险要、保存完好的故城遗址,早在 19 世纪末,就引起俄、德、英、日等国“探险”和“考古”学者的注意,他们纷至沓

^{*} 该文原名《交河故城佛教遗址调查报告》,收集在《交河故城保护与研究》一书中,新疆人民出版社,1999。这次汇集时,将原文的第一部分,即具体调查过程和细节等进行了大量删节。

来，到这里考察，测绘，挖掘，并拿走了一批文物。俄国人克列门茨和英人斯坦因等都测绘了平面图。^① 我国考古学者也多次对交河进行了调查，测绘，并发表了实测图。^② 我们这次调查是沿着故城内现存建筑遗址，尤其是曲坊遗址的分布区域，逐区逐片地依次进行的。对一座古城的佛教遗址进行全面系统的考察，对我们来讲还是第一次，因而也可以说是尝试性的。

通过调查我们了解到，交河故城内现存的佛教建筑遗址有 52 处。除了过去对交河故城佛教遗址调查和发掘的 9 处外，我们这次重点调查了 43 处。经初步分析，这些遗址可分为寺院、佛殿（堂）、佛坛、佛塔四类，并对它们的分布、各自形制特点以及与故城其他建筑的关系等都有了一些认识。

现存的佛教遗址

（一）过去调查和发掘过的遗址

交河故城最重要的佛教建筑遗址主要集中在寺庙区。该区位于全城的北面，中心大道从南门直达该区。这里地势较高，建筑雄伟。这些遗址主要有：中央大塔、大佛寺、东北佛寺、西北小寺和塔林等。1956 年，新疆第一期考古专业人员训练班对这一区域进行了调查、测绘，并在西崖发掘了一座佛寺。1993 年以来，又重点发掘了西北佛寺、城东区 2 号居民区的家庭佛坛和城北区一座寺院现存的地下部分。这些遗址不属于我们这次调查的重点，但为了叙述方便和便于全面了解交河故城的佛教建筑起见，作一简单介绍。

1. 中央大塔

耸立于从南门北向的中心大道北端，接近全台地的中心区，东、西两侧都有道路可通至塔后的大佛寺。

该塔从原生土高台中挖出，坐北面南。现存月台、基座和夯土板筑的塔身，塔顶早已塌毁。现通高 20 米，总建筑面积为 305.23 平方米。

^① туманова, городищяр—фото, XXVII, 17, 1989; Stein, *Innermost Asia*, Vol I, 1928.

^② 刘观民：《交河故城》，载《文物》，1962（7）、（8）。

塔前的月台高于大道路面约 2 米，面阔约 14.5 米，进深 7 米。昔日的踏步已经不见了，仅在塔基南侧下方堆积着一些土块。

塔基残高 3 米、东西长 14.5 米、南北长 14.05 米。塔身为单层，呈中空状。四周的回廊分别宽为：南侧 1.95 米、东西侧均为 1.8 米、北侧 1.7 米。塔身四壁仅存两层板筑夯土层，每层高约 1 米，以上均已塌毁。塔内的结构与殿堂相同：面阔为 7.45 米、进深 4.45 米，面积共 33.15 平方米。前壁中央开门，门宽 3.1 米。正（后）壁和左、右侧壁前均凿一台座，残存改建的痕迹。台座残高约 0.65 米，边长正壁前的为 3.2×2 米，左侧壁前的为 1.95×1.28 米，右侧壁前的为 2.1×1.28 米。看来，原台座上都立有佛像，应为三佛像。但原有的塑像早已不知去向，连立像的痕迹也没有了。

1978 年和 1982 年，吐鲁番地区文物保护管理所曾用土坯对其残损部分进行了填充加固。

2. 大佛寺

大佛寺为全城的中心，位于中央大塔后（北）面、稍偏西的地方，建筑宏伟，主殿高大，房屋较多，是全城最大的佛寺，交河故城的佛教中心。

寺院坐北面南，门开在南面。南北长 88 米、东西宽 59 米，总面积 5 192 平方米。寺院前面有两座对峙的方形土台基，其中西侧的一座比较清晰，东侧的模糊可辨，可能是塔的遗迹。

寺院的殿基和部分院墙、殿墙都从原生土中挖出。

主殿位于后侧中央，殿门面南，殿基平面呈凸字形，前有踏步，接着是月台。主殿中央凿一方形塔柱，塔柱的四面及上方均开龕，龕内残存佛塑像痕迹。主殿外壁左、右侧与寺墙之间构筑有小室。

寺院内，在主殿的前面东侧挖一水井，相对的西侧也有一小台基。靠近院门处也有两座相对的小台基。沿着寺院的东、西、南三侧都有庑廊和建筑遗址。这些建筑的门都开向院内，只有东侧的门开在东壁，与寺墙外东侧的建筑相通。

3. 东北佛寺

该寺位于大佛寺的东北面、城东面一条南北向大街，即东街的北端。这是一座很有特点的佛教寺院，建筑总面积约 2 473 平方米，仅次于大佛寺。

首先是南向的寺门前方两侧有两座相距约 10 米、边长近 6.9 米、约呈正方形的建筑遗迹相对而立，很可能是塔的残基。在这两座塔

基北侧的中点，又挖出两道相距 16.5 米的南北向墙，与主殿前壁形成一条长约 51.3 米的通道。

其次是沿着两塔间的通道直达主殿，主殿位于寺院的前面。主殿面阔 16.5 米、进深 16.7 米。中央凿出塔柱，塔柱四面开龕。该殿的后壁中央开一门，通向后院。

再次是主殿后面有宽敞的后院，主殿外壁左、右两侧与寺墙之间也有殿堂或房屋，西侧可能是殿堂，东侧是房屋，其入口处都在后院。后院两侧均开门与寺外相通，院内有水井，靠近后墙处还有一大厅。后院（包括主殿）的边长分别为 35.50 米和 34.70 米，面积 1 231.85 平方米。

4. 西北小寺

西北小寺位于大佛寺西北面、大佛寺西侧一条小街的北端。门向南开，寺院约呈边长为 21.6 米的正方形，面积 466.56 平方米。

主殿位于正中，门面南，挖凿在长方形土台上，面阔 6.30 米、进深 6.05 米，面积 38.12 平方米。中央筑有像台。主殿外壁两侧和寺院东、西、南面都有建筑遗迹。寺门前和大殿前面均有水井。

这是一座经过改建的寺院，大殿前面筑的前殿和左、后、右三面用土块垒砌出的纵券顶回廊，都是改建后的产物，与柏孜克里克第 15、20 窟和高昌、吐峪沟回鹘时期的寺院相似。1993 年，新疆文物考古研究所进行了发掘。^①

5. 西崖寺院

该寺位于东西大道西端，靠近西崖处。寺门面南。门前有两座相距约 3 米、对峙而立的建筑残塔基，边长为 7.7 米的正方形。又从残基中段挖出两条相距 15.4 米、长 28 米的墙，与寺院前壁构成一面积 431.2 平方米的长条形通道，与东北佛寺相似。寺院的面阔为 20 米、进深 20 米，面积 400 平方米。

主殿位于后侧，门面南，筑有“前殿”。“前殿”面阔 8 米、进深 3.4 米，面积 27.2 平方米。前殿中央的踏步通往主殿。主殿现仅存从生土层中挖出的墙迹和塔基，面阔为 6.35 米、进深 6.3 米，面积约 40 平方米。中央的基座，因前面遭受破坏无法界定，只知其距两侧壁各为 1.24 米，距后壁 1 米，东西边长约 3.4 米。下方的台基高

^① 《西北小寺的考古调查和发掘》，见《交河故城——1993、1994 年度发掘报告》，北京，东方出版社，1998。

0.3 米，比基座宽 0.2 米。

在主殿外壁和寺院两侧都有厢房等建筑遗迹，院内也有水井。上述建筑总面积约为 949.78 平方米。

但该主殿没有后壁，在后行道及其外侧处挖一弧形大坑，有两层台阶将其分成三层，上两层高 1 米，第三层高 0.7 米，共低于主殿 2.70 米，宽阔齐整。与此建筑处于同一平面的有一院落，院内散布一些房屋遗迹。

1956 年 8 月，新疆第一期考古专业人员训练班曾对这座寺院进行过发掘，出土了一批文物，其中有残佛头、唐“开元通宝”和宋“元丰”铜钱。^①

6. 2 号居民区的佛坛

这是位于东崖边一座院落中的家庭佛坛，面积约 35 平方米。这里是密集的居民区，佛坛建在房屋 F10 的中间，呈圆形塔状。新疆文物考古研究所进行了清理发掘。^②

7. 塔林

塔林位于东北佛寺后面，门前有宽约 11.6 米的大道。塔林是现存故城内壮观宏伟的建筑群之一，四周原有围墙，南壁中央开门。从墙迹看，东西长约 84.8 米、南北长 87.15 米，面积 7 390.32 平方米。

这是由 101 座塔组成的塔林。从其南门北向，约 26.05 米处的中央，耸立着一座大塔。大塔基座呈束腰式，是我国现知最早的金刚座式塔。其基座为边长 9.7 米的正方形，高 1 米。四面有踏步，宽 1.85 米。在基座的四角和中央筑台，四角现仅存方形台，中央为方形基座，基座上有圆形塔身，现仅存两层，其余的均已塌毁。

在这座塔的四角方向、距大塔仅 1 米的地方，各有一组较小型的塔。每面 5 座，有 5 排，以 5×5 共 25 座的形式排列。四面共有 100 座。这些塔的塔身均已倒塌，仅残存边长 3.85 米的正方形基座。其中每两座塔的间距和行距均约为 1.6 米。从克列门茨和德国格伦威德尔描绘的图上看，其塔身原有两层，每层中央筑壶门，上有圆柱形塔刹的残迹。

① 《交河故城寺院及雅尔湖古墓发掘简报》，载《新疆文物》，1989（4）。

② 《交河故城——1993、1994 年度发掘报告》，第六章《二号民居遗址》。

这次维修时，曾进行了碳 14 测定，距今为 1640 ± 70 年，不晚于北朝。

8. “地下”寺院

在故城北部区偏西的地方发现了一处寺院，地面还残存殿堂的痕迹。1994 年，新疆文物考古研究所发掘了地下部分，面积约为 105 平方米。^①

9. 小佛堂

这是一座面积仅有 1 平方米的小佛堂。原来上方有一土堆，似为一小型塔。经新疆文物考古研究所发掘而确认。

以上九处佛教遗址，总面积约为 16 917.89 平方米。

(二) 重点调查的遗址

这次我们重点调查的 43 处佛教遗址，大都散布在大佛寺以南的建筑遗址群中。

1. 寺庙区

南至大佛寺前面东西向的大道，即寺院前街，北至东北佛寺，东、西直达崖两岸，包括中央大塔在内的区域，被划为寺庙区。这一地区的寺庙比较集中，除前面所述的中央大塔、大佛寺、东北佛寺和西北小寺外，还有 10 处佛教遗址。

该区西段，即大佛寺西侧。寺院前街的西段弯弯曲曲地通向西崖，将这一区与城西区分开。位于西北小寺南面、大佛寺西侧的佛教遗址有 5 座，分别编号为 94TJD1—5 号遗址。其中 4 号遗址，俄国人奥登堡曾于 1909 年作了清理、拍摄和测绘，艾米尔塔什博物馆吐曼诺娃女士发表的平面图上的编号为 17。奥登堡又发掘了 5 号遗址。他记录基座的边长为 2.8 米，基座上下方均有三层叠涩（今已无存）。该殿还残存有一些壁画，据说是中原汉风画，线条粗犷，颜色剥蚀，后来又在上涂了白粉。其笔记中还保存了该殿的平、剖面图和壁画线描图（插图 1）。

寺庙区的东段，即大佛寺东侧直达东崖的地区。通向东北佛寺的东街与寺院前街的东段相交，又与东北佛寺南面的第一条东西向的小路交叉。这两条东西向的道路把寺庙区和城东区分开。这里也有 5 座佛教寺院，分别编号为 94TJD6—10 号遗址。

^① 《交河故城——1993、1994 年度发掘报告》，第四章《地下寺院遗址》。

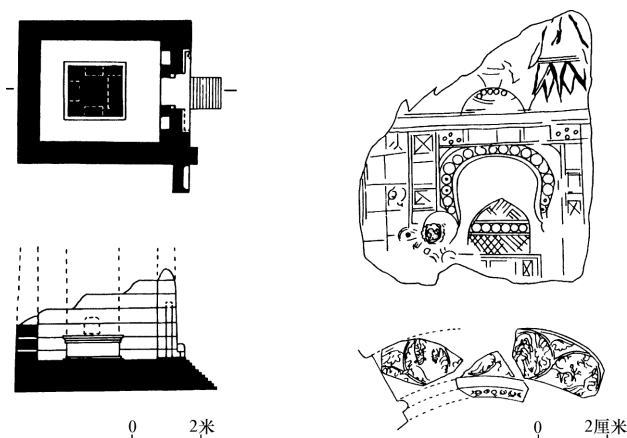


插图 1 俄国奥登堡记录中的 5 号佛寺及残存壁画

寺庙区上述的这 10 座佛教遗址，现知建筑总面积约 1 599 平方米。其中，第 1、4、9、10 号遗址仅见主殿，而主殿前不见“前殿”或月台，可能是独立的殿堂。第 2、5、6、8 号遗址是寺院，后两者仅存主殿。第 3 号遗址则可能是寺院的居住区或是家庭佛坛。

2. 城西区

我们把位于中心大道西侧，直到西崖岸，南起“了望台”，北至大佛寺前面的道路，即寺院前街的地域，称为城西区。城西区北部的建筑相对比较集中，其南部民居较少，破坏严重。这次调查到该区现存的佛教遗址共有 10 处，分别编号为 94TJD11—20 号遗址。

城西区现存的这 10 座佛教建筑遗址，面积约有 3 331 平方米。从其残存情况看，第 11 和 13 遗址是寺院，第 14、18 号遗址也可能是寺院。其中第 13 号遗址是两座佛殿并列，在交河现仅有这一处，独具特点（插图 2）。第 12、15、16、17 和 20 号遗址则是殿堂。第 19 号遗址也许是家庭佛坛，但这决不是一般的家庭，而是显赫的高官达贵家中的佛坛。

3. 城东区

城东区位于寺院前街南面、东西大道北面，从中心大道直到东崖的区域。这里是全城最繁华的地区，曲坊相连，房舍栉比，道路纵横，佛殿错落，遗址保存得也比较完整。现已查明的佛教遗址有 17 处。这些遗址充分展现了交河故城佛教建筑遗址布局的特点。

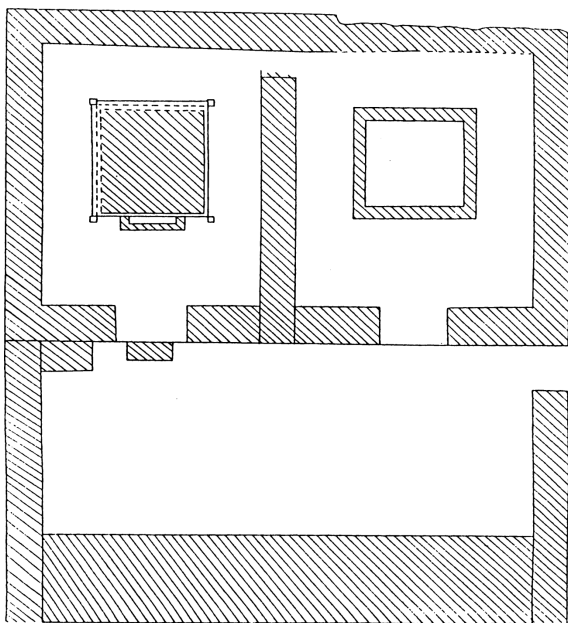


插图 2 第 13 号佛寺遗址平面示意图

从东门通向东北佛寺的东街，南北纵贯全区，把这一区域分为两部分。其东面，即东街的东面有一条南北向的小道，我们称其为东后街。除了从东门斜向东西大道的一条道路外，这里还散布着四条东西向的小路，把崖边与东街连接起来。这一区域有 8 座佛教遗址，分别编为 94TJD21—28 号遗址。

从东街以西到中心大道以东的西区。这里曲坊相错，高大建筑林立。中央大道和东街位于此区的东西两侧、南北穿行，除寺院前街和东西大道东西横穿外，还有两条小路从东崖蜿蜒向西，而从东门西向的道路又分为三条小路，通向这一区域。这里有 9 座佛教遗址，分别编为 94TJD29—37 号遗址。

城东区现存 17 座佛教遗址，面积约为 1 140 平方米。其中第 22、23、30、33 号遗址是寺院，第 24、25、26、27、31、32、34—37 号则为殿堂，第 28 号遗址当是家庭佛坛，而第 29 号是佛塔。

4. 官署区、南城区和台地北部区

位于东西大道以南，“了望台”北面，西起中心大道，直至东崖的区域，被称为官署区。这里围绕署衙，建筑高大。现仅调查到两处佛教遗址，分别编为 94TJD38—39 号遗址。

南城区在全城的最南面。这里的建筑宏大，但比较疏散，又因距南门较近，破坏得也较严重，既不见坊墙，也难以寻觅昔日的道路，给我们的调查工作造成了很大的困难。现知也有两处佛教遗址，编为 94TJD40—41 号遗址。

台地北部区位于台岛最北面的北部区，除了前面叙述的塔林、地下寺院和一座小小的塔室外，还有一座佛殿，编号为 94TJD42 号遗址。

位于中央大道西侧、原来定名为“了望台”的遗址，这次我们上到顶部进行了调查分析。该建筑平面呈正方形，边长均为 14.40 米。在距边沿 1~1.20 米的地方，有一周墙壁的痕迹。其中部又有一南北向的墙壁痕迹，中央呈凹状，与库车苏巴什的佛塔比较相似，编号为 94TJD43 号遗址。

这几个区域的 6 座佛寺，总面积约 3 116 平方米。其中第 39、40 号遗址为寺院，第 38、41、43 号可能是塔，第 42 号则是殿堂。

位于台岛第 42 号殿堂的北面，我们也找到了斯坦因图中的另一座塔的遗迹，可惜只存生土台了。此外，台地北部区还有一些遗址需要进一步清理才能辨识。

上述的这些佛教遗址，仅仅是我们初步调查的情况，难免有所遗漏，或作出错误判断。因而，很需要继续作进一步的调查和分析研究。

现存佛教遗址建筑形制的类型分析

交河故城现存的这些佛教遗址大都是耸立在生土高台上，遗址高于周围的其他建筑，远远望去雄伟壮观。现将这些建筑遗址的形制按类型排比。

（一）建筑群的组合关系及其所处位置

佛教遗址建筑群的相互组合、所处地理位置及其与周围其他遗址的关系，是分辨佛教建筑种类的重要依据。我们这次调查到的遗址，可分成下列四类。

第一类：主殿前面有寺门、前院、月台、“前殿”等建筑；主殿的周围散布着一些遗址。

进入寺门，必须经过前院、月台、“前殿”才能到达主殿，且一进

比一进高，最后端的主殿处于该佛教遗址的最高点。如 94TJD7、11、13、23、30、33、39 号遗址。以第 7 号遗址为例，寺门筑在距路面 3.5 米高的生土台上，攀上高台进入寺门即是前院。沿着昔日的踏步，可进到高 1 米的后院，再拾阶而上，步入“前殿”。前殿高出后院 0.9 米，顺着渐高的斜坡才可到达主殿。主殿位于该遗址的最高处（插图 3）。

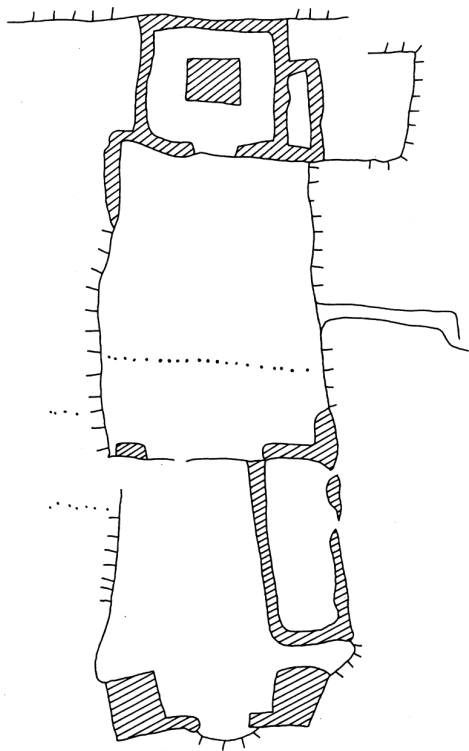


插图 3 第 7 号佛寺遗址平面示意图

而第 23 号遗址，则需爬到 3.6 米高的寺门，才能进到前院，接着是庭院，比前院高出 1.1 米，再沿踏步上到 1 米处即是“前殿”。沿着“前殿”中央的台阶上到主殿，主尊像位于佛寺院的最高处，居高临下，更便于教化（插图 4）。而信徒们则是步步高升，必须爬到几米高的台地上，才能达到礼佛祈福的目的。也有些寺院遗址的主殿前，没有“前殿”或月台，如 94TJD2、39 号遗址就没有“前殿”，而第 2 号主殿前连月台也没有，只需沿着斜坡漫道，步步上升即到达主殿。但这些主殿的周围却都散布着一些遗址，可惜已严重坍塌。

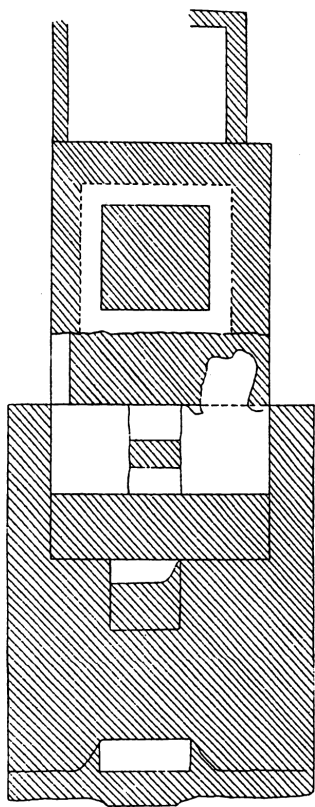


插图 4 第 23 号佛寺遗址平面示意图

这些寺院的寺门两侧，大部分残存四边呈正方形的堆积，应是塔的残迹，和东北佛寺、西崖寺院相同，有 94TJD7、13、23、30 号遗址，但保存得不如前者完整。

在主殿的旁边，有一座面积较大的厅堂，如 94TJD7、11、30、33 号等遗址。第 7 号遗址的厅堂在前院南侧，面积约为 30 多平方米，墙壁前面有低台。第 11 号遗址则与主殿隔一仅 2~3 米宽的甬道，面积达 60 多平方米，部分壁前也保存有低台。第 30 号遗址的厅堂却位于主殿之后。而第 35 号遗址的厅堂却与主殿并立，但面积却大大小于主殿。

有的遗址，如第 22、23 号遗址在其周围的崖上还凿出凹形龛和柱洞，也是昔日宗教活动的场所。也有的是在崖面上挖出高 1 米、仅能容一人的小龛，如 94TJD22、40 号遗址等。

这些建筑的周围大都有许多低于主殿的遗址，如 94TJD 2、5、

7、8、11、13、22、23、30、33、39号等，其中第11号遗址的生活区低于主殿1.5米。这些遗址有供居住的房屋、储藏用的库房、窖藏、灶台等。此外，在遗址周围往往还有水井，如94TJD11、30、39号等。

当然，经过近千年的岁月，有不少遗址保存得不够完整或很不完整，如94TJD6、8、14、22、25号等遗址，仅能分辨出主殿，或“前殿”，或周围的生活区。

第二类：仅有一座主殿，或有主殿及其前面的“前殿”，但没有寺门和月台，又独立于其他遗址；同时，位于交通要道，或在纵横道路的交叉处。

属于这种类型的遗址数量较多，有94TJD1、4、9、10、12、15、16、17、20、24、25、26、27、31、32、34、35、36、37号等，其中第1、4、9、10、12号遗址仅有主殿，其余的有主殿，也有“前殿”。第10、12、15、16、17、20、24、26、32、35号遗址位于纵横向道路的交叉口，其中17、20、24、26、35号遗址正对着路口，而第24和30号遗址分别位于第三条东西向小道和东后街、东街相交叉的东端和中端。第20号遗址则位于“了望台”旁、面对中心大道的要冲。第34、36号遗址却挖筑在坊的入口处和坊墙内。

这种遗址又可分成两种，一种是殿堂前面有踏道的，另一种是不见或没有殿前踏道的。前者如94TJD1、16、25、31、36号等遗址，踏步都位于殿堂的前面；第25、31号遗址则是踏步沿着街旁、横置于殿堂的台基前，人们沿着踏步要上殿堂时，必须拐个90度的弯才能进入（插图5）。而94TJD4、9、10、12、26、32、34、35、37号遗址则不见或没有踏步的痕迹。这些遗址或面对道路，如94TJD10、26、32、35等，或位于坊内，如94TJD34、36号遗址。

第三类：位于交通要冲，但地势较高，有的竟达5米，建筑物没有四壁和基座，周围不见任何建筑，仅有两进或三进逐渐升高的地面。目前我们所调查到的有94TJD28、38号遗址。94TJD28号遗址位于东门侧，高5米，塔室面阔4.7米，可分为三进，第一层进深1.3米、第二层为1.4米、最后一进为1.9米。

第四类：主殿与其他佛教遗址的主殿相同，但却位于居民院落中或是寺院的生活区。

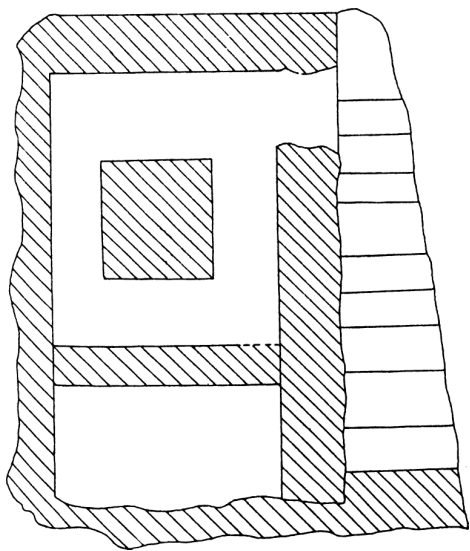


插图 5 第 25 号佛堂遗址平面示意图

这类建筑我们这次调查到的仅有 94TJD3、19 和 29 号三处遗址。其中 94TJD3、19 号遗址比较相似，修筑在高大整齐的院落中，面积大，前者为 66.30 平方米，后者 60.16 平方米，可能是高官贵族或是寺院内的佛坛。第 29 号遗址与一般的佛殿相似，但地势较低、面积小，而周围又有许多高大的建筑物。

（二）殿堂的建筑形制

我们这次调查到的这些佛教遗址的中轴线上，都有一座殿堂，个别的，如 94TJD13 号遗址有两座殿堂。这些殿堂大部分都可分出“前殿”和主殿。主殿是供佛及进行佛事活动的场所，佛教建筑的主体。在主殿的前面有一平台，但两侧修墙，后壁即主殿前壁的外侧，上方往往还有柱洞，可能原来有木构建筑，只有前面不见墙的痕迹。这种建筑与月台不同，我们暂且称其为“前殿”。交河故城佛教遗址的“前殿”和月台多为面阔大于进深，平面呈横长方形。其殿堂的具体形制大致可分为以下几型：

I 型：主殿的平面为纵长方形，即进深大于面阔。

属于这一类型的殿堂很多，有 94TJD3、6、11、13、22、24、25、26、31、33、34、37 号等，无论是寺庙区，还是城西区、城东区分布得比较广泛。大多数“前殿”的面阔与主殿相等，进深为 2 米

左右,仅 94TJD33 进深较大为 3.4 米。如果“前殿”面积大,主殿的面积也相应比较大,如 94TJD11 遗址,“前殿”面阔 17.3 米、进深 2.45 米,主殿的面阔为 9.4 米、进深 14 米。一般的主殿面阔和进深长度的差距都不很大,如 94TJD3 号遗址,面阔 6 米、进深 7.75 米(插图 6)。而 94TJD24 号面阔仅 3.5 米、进深 5 米,“前殿”面阔也为 3.5 米、进深仅 1.6 米,呈横长方形。

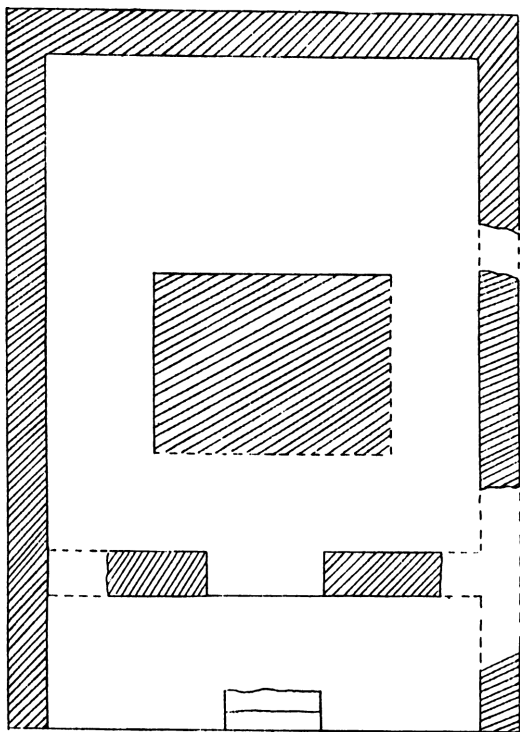


插图 6 第 3 号佛坛遗址平面示意图

Ⅱ型:主殿的平面略呈梯形,后壁长于前壁。这一型遗址主要分布于城西区,如 94TJD14、15、16。以 94TJD14 为例,主殿前壁宽为 4.45 米,后壁宽于前壁为 4.7 米,进深 6.7 米。“前殿”的面阔与主殿前壁相等,进深 1.5 米,为横长方形。94TJD15 遗址的主殿也是梯形,前壁宽 4.4 米,后壁宽为 4.65 米,“前殿”的面阔是 4.8 米,又大于主殿前壁,进深 2.3 米,呈横长方形(插图 7)。这两座主殿前行道的两侧壁都开有龕。94TJD14 遗址还在后行道的后壁挖出涅槃台。

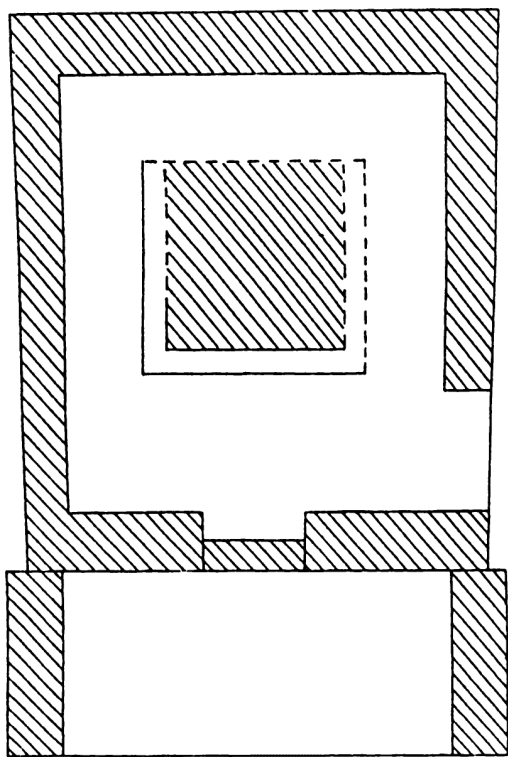


插图 7 第 15 号佛堂遗址平面示意图

Ⅲ型：主殿的面阔大于进深，平面呈横长方形。

属于这种类型的有 94TJD18、20、27、29、30、35、36 号遗址，面积一般都较小，如 94TJD36 面阔仅 5 米、进深 3.7 米。除 94TJD35 “前殿”的进深 1.5 米外，其余的“前殿”都较宽阔，如 94TJD36 “前殿”的面阔与主殿等宽，进深 3.4 米。其中 94TJD29 号遗址为佛坛，主殿面阔 3.5 米、进深 3.4 米，“前殿”小，面阔仅 2.7 米、进深 1.5 米。94TJD28 号遗址也属于这一类型。

Ⅳ型：主殿的平面呈正方形。这类形制的殿堂很少，仅有 94TJD17，主殿为 5.5×5.5 米的正方形，但“前殿”较宽，面阔 6.2 米，进深 2.2 米。

Ⅴ型：仅有主殿，而无“前殿”。主殿的平面又可分为纵长方形、正方形和横长方形三种。

(1) 主殿的平面呈纵长方形的较多，即面阔小于进深，有 94TJD2、4、5、10、12 号遗址。如 94TJD2 面阔 4 米、进深

5.65 米。

(2) 94TJD1、19、32 的主殿平面为横长方形，面阔大于进深。以 94TJD1 为例，面阔 6.85 米、进深 5.95 米。

(3) 主殿的面阔和进深相等，平面呈正方形。有 94TJD9，面阔和进深均为 5.3 米。94TJD7 号遗址的平面也近似正方形，面阔 5.1 米、进深 5.05 米。遗憾的是，这种遗址坍塌严重，无法了解它的殿顶。

该型遗址中，有的在主殿前有斜坡踏道，可直达主殿，也有的没有踏道。前者如 94TJD1、2、7 号遗址，后者有 94TJD4、5、9、10、12 号遗址等。94TJD2 号遗址的埽道保存较好，长 5.2 米、宽 3.3 米。

Ⅵ型：主殿平面呈纵长方形，前面有月台，而无“前殿”。这种类型的遗址仅有 94TJD8 号，主殿面阔 5.1 米、进深 7.1 米，进深大于面阔。前面的月台面阔与主殿相等，进深 2.2 米，呈横长方形。在交河故城中，仅见这一座遗址。

Ⅶ型：主殿平面呈正方形，四周有相通的回廊，主殿前面与Ⅵ型殿堂一样也有月台，但没有“前殿”。属于这种类型的也仅有一座，即 39 号遗址。月台面阔 18.5 米、进深 13.3 米。有踏步通向主殿，主殿的面阔、进深均为 4.2 米。四周有回廊，左、右、后廊宽 1.5 米、前廊宽 2.9 米。

此外，还有一些遗址，利用殿堂下方一侧的崖面，挖出凹入的龕，周围还残存许多柱洞孔，如 94TJD18、22、23、26、28、30 号遗址等。而 94TJD22 号遗址的崖面上还有高 1 米的许多小龕，可能是供坐禅修习的禅室。

(三) 主殿中的基座形式

佛教遗址殿堂中央挖筑出的基座是安置主尊或主要崇拜对象的部位，也是我们确认佛教遗址的依据之一。遗憾的是，很多殿堂中的基座被严重破坏，仅存从生土中挖出的残基，使我们无法全面地认识这一问题。现保存较完整的基座可分为以下几种形式。

I 型：基座的平面呈正方形。这种形式的遗址有 94TJD1、4、5、7、11、13（北）、15、23、29、32、34、33 等，其中 94TJD11、33 号较大，边长前者 5.5 米、后者 3.4 米。94TJD29 号最小，边长仅 1.2 米。城东区的破坏严重，仅存从生土中挖出的部分座基，高

不过 0.3 米。寺庙区和城西区的 94TJD1、4、5、7、11、13（北）等保存得较好，94TJD11 号基座的平面面积较大，四壁有许多洞孔，有的填充土块，有的插着木棒或芦苇，其上所安置的造像值得探讨，也可能是曼陀罗。其余的大部分可以看出基座上主尊的状况。

一般情况是这种正方形基座的上方都筑有塔，即呈塔柱式。但这种塔柱也有两种形式：

一种是在基座的中央建塔，塔柱四面开龕。属于这种形式的，有 94TJD1、4、5、7 号遗址。如 94TJD4 号遗址的基座高 0.8 米，在距基座四边 0.2 米处修塔身，残高 0.85 米，塔柱的左、右、后三面仍可见龕的痕迹，龕宽 1.3 米，可惜前面倒塌，无法辨认，仅见多处用土块垒砌，可能是维修时的痕迹。94TJD1 保存得较多，基座边长 2.9 米、高 0.8 米，土坯垒砌的塔身，虽残高仅 0.7 米，但塔柱的四面开龕，龕宽 1.2 米、深 0.3 米，前面龕内结跏趺坐佛像的痕迹还较明显。

另一种是塔柱四壁不见龕的痕迹，只有塔身，如 94TJD13 号遗址的北殿。其基座为边长 2.9 米的正方形，高 0.9 米，在距基座四边 0.12 米处筑塔身，残高 1.2 米，上有斑斑点点的草泥层，不见开龕的痕迹。

Ⅱ型：基座平面为纵长方形，有 94TJD2、6、8、12、13（南）、14 和 22 号遗址。这些遗址中，94TJD6、8、12、14、22 的基座仅存生土残迹，只有 94TJD2 和 13（南）仍可辨识。现存最好的塔柱是 94TJD2（插图 8），基台上的基座有三层，边长纵向 3.2 米、横向 2.9 米，高 1.7 米，上筑塔身。塔身的平面也呈方形，纵 2.98 米、横 2.58 米，四面开龕。龕为圆拱顶（似曾经过改建），高 2 米、宽 1.5 米、深 0.4 米，龕内有固定塑像的孔洞。龕外两侧上方也各有一洞孔以固定塑像，说明昔日主尊两侧还塑有胁侍菩萨或弟子。塔身上方，即上述固定塑像洞孔的上方也各有一柱洞，与塔对面墙上的柱洞相对，可能是用来固定木梁，构筑大殿屋顶之用的，那么，当年的屋顶可能是平顶了。在屋顶上方的中央伸出塔刹。这座殿堂，与吐峪沟第 36、38 号窟相似，为我们研究交河故城寺院的建筑提供了一个例证。

94TJD13 号遗址南殿的基座纵向 2.7 米、横向 2.6 米、高 1 米，上面有用土坯垒砌的痕迹，残高 0.6 米。基座呈须弥式，有两层叠

涩，基座四角有小型方饰（圭角），座前还有两层小台。看来这个基座当是像台，上面应塑有佛像。

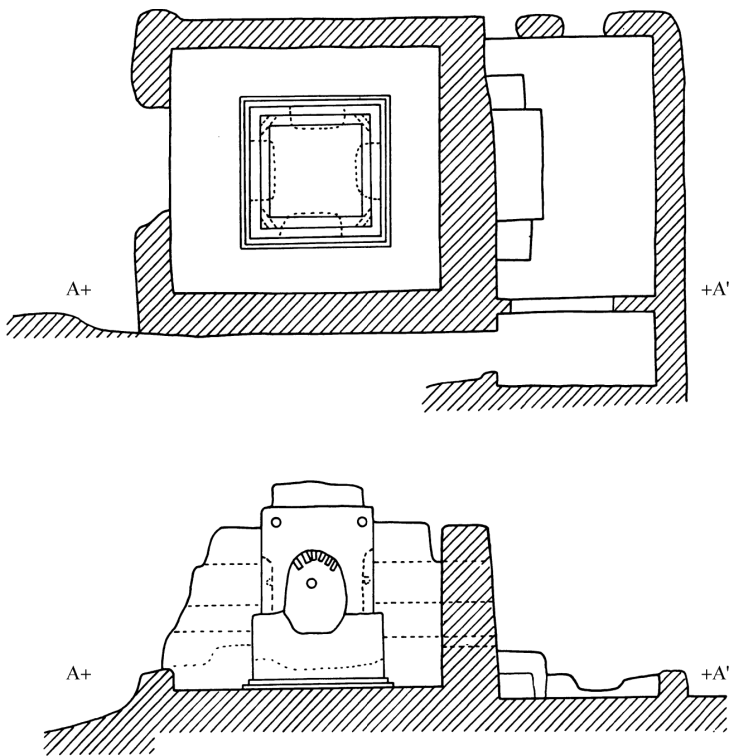


插图 8 第 2 号佛寺遗址的中心塔柱图

Ⅲ型：基座的平面呈横长方形。这种形制基座上的主尊比较复杂些，且大多残缺，只存一低矮的生土基。94TJD3、18 号较大，前者纵向 3 米、横向 3.7 米，后者纵 3.3 米、横 3.6 米。94TJD16、17 号基座保存得稍微好些，94TJD16 号遗址的基座前低后高，且残存结跏趺坐的痕迹，主尊是坐佛无疑，与高昌故城 T 佛寺的造像相同。^①

94TJD18 号殿堂的基座呈“凸”字式，前部突出，主尊也可能是坐佛。

第 39 号寺院的殿堂倒塌，我们看不到像台的痕迹是十分惋

^① Grünwedel, *Bericht über archaologische Arbeiten in Idikutschari und Umgebung*, im Winter 1902—1903 (《1902—1903 年亦都护城及其周边地区的考古报告》)。

惜的。

(四) 佛教建筑遗址墙壁的筑法

这些佛教遗址的墙壁筑法很有特点，和交河故城内其他遗址一样，是先从生土台中挖出墙和基座的下方，低洼处以夯筑补齐，如 94TJD5 号遗址，然后再加高。许多遗址的墙壁倒塌严重，有的虽然保存较好，但抹泥层却覆盖了墙面，如 94TJD11、13 号遗址，我们无法辨认。有的遗址或许原来的生土墙就没有加高。总之，我们无法全面地看到这些墙壁，现可见以下几种加高生土墙的方式。

I 型：以泥块堆砌夯筑而成，比较清楚的有 94TJD8、15、26、30、33 号遗址。94TJD26 号遗址的北壁，仍有四层垛泥块夯筑墙，每层高约 0.7 米，现高 3 米左右。94TJD33 号遗址从生土台中挖出的墙高达 1 米，上垛泥块夯筑，最高处可达 3.6 米。

II 型：是用泥片垒砌加高，再夯筑加固。属于用这种方法建造的遗址，主要分布在寺庙区，有 94TJD1、2、4、5 和 39 号等，可能 94TJD9、10 号的殿墙也用的是这种方法加高的，但被抹泥层覆盖。94TJD2 号遗址的墙高达 3 米。

III 型：是夯土加高墙壁，现可确认的仅有大佛寺、中央大塔和 94TJD8 号寺院。

IV 型：是用土块垒砌维修的墙壁，可见有 94TJD4、8、39 号遗址等。

几点认识

这次调查，使我们对交河故城现存的佛教遗址有了一个比较全面的了解。

(一) 交河故城佛教建筑遗址的种类

根据前面我们对交河故城现存佛教遗址建筑群的组合、所处位置及其与周围建筑关系的分类排比，拟将这些遗址分别称为寺院、佛堂、佛塔和佛坛。

1. 寺院

有寺门、殿堂、法堂、僧房、生活区和水井等的建筑群，即上述第一类遗址应当是寺院。

寺院，梵文 Vihāra，译为“毗河罗”，即僧众所住的园林。佛教传入中国后，被称为寺院，就是众僧供佛和聚居修行的处所。《僧祇律》规定，“初起僧伽蓝时，先规定好地将作塔处。……佛塔高显处作”，并“得为佛塔四处作龕，作狮子、鸟兽种种彩画，内悬幡盖”。《根本说一切有部毗奈耶杂事》卷十七，谈到佛寺的绘画时曾提到，寺有门，内有佛殿、讲堂处、食堂处、库门处、安水堂处、浴室火堂、瞻病堂、大小行处和房间，并且说“作沐浴之室，安砖应为水窰”。（附表一）

附表一 交河故城寺院（第一类）遗址一览表

序号	编号	建筑群组合			殿堂	基座	墙壁	面积（平方米）
		寺门	法堂	居住区				
1	94TJD2	不清		破坏	V 型	Ⅱ 型	泥片夯筑	87.30
2	D5	破坏			I 型	存抹泥层		146.32
3	D6	破坏			Ⅱ 型	塌毁		87.10
4	D7	双塔	有	不清	V 型	I 型	泥块夯筑	913.56
5	D8	不清			Ⅵ型	Ⅱ 型	泥块夯筑	55.59
6	D11	不清	有	较完好	I 型	I 型	有抹泥筑	2 023.80
7	D13	双塔	不清		I 型（北） I 型（南）	I 型 Ⅱ 型	有抹泥层	806.75
8	D14	不清			Ⅲ型	Ⅲ型	破坏	62.42
9	D19	不清			Ⅳ型	不清	无	124.74
10	D22	有禅室等			I 型	Ⅱ 型	破坏	47.66
11	D23	不清			不清	Ⅱ 型	破坏	246
12	D30	双塔	有	不清	Ⅳ型	不清	破坏	96.00
13	D33	不清	有	不清	I 型	I 型	泥块夯筑	136.79
14	D39	不清		较完好	Ⅶ型	Ⅳ型	有抹泥层	1 933.36
15	D40	有禅室				不清		823.60
总计								7 591

我们前面所述的第一类建筑遗址与这些要求比较相符。

（1）这些遗址都有供佛和进行佛事活动的主殿，而且位于建筑群的中轴线上，与中原其他地区的佛寺相似，但中轴线两侧却没有配殿，又不同于中原。

这里佛教遗址的殿堂，只有 94TJD13 号寺院是两座，是双殿。这种两座大殿并列，中央分别造塔和塑像，共同组合而成一座寺院，与石窟中的双窟相同。在交河故城中，仅此一处，值得进一步研究。

（2）在主殿中央大多有平面呈正方形或纵长方形的基座。前者有 94TJD7、11、13（北）、33 号等，后者如 94TJD2、6、8、22 号等。其中 94TJD2、7、13（北）的基座保存得比较清晰，上筑方形塔柱。

这些塔柱有的还四面开龕，龕内安置塑像。94TJD2 的塔刹直伸到殿堂顶部的外面。这些都说明，寺院供奉的主体是塔。这种形制就是石窟中心柱窟中的中心塔柱的翻版。

(3) 在寺门两侧布局相对而立的塔遗迹，现知有 94TJD7、11、13、23、30 号等，门两侧残存平面呈四方形的堆积。这种遗迹，东北佛寺和西崖寺院保存得比较完整，在高昌故城的佛寺建筑中比比皆是，Y 遗址保存得比较清晰，在庫木吐喇第 34 窟的壁画中，我们也可以清楚地看到这种建筑。佛寺中修双塔，早在我国晋代就已存在，《历代名画记》卷五记载，“谢尚于武昌昌乐寺造东塔，戴若思造西塔，并请（王）廙画”。河北开元寺在晚唐以前也存在双寺^①，但寺门两侧修双塔，我们在中原地区的资料中还没有见到。

(4) 有的寺院，如寺庙区 94TJD7，城西区 94TJD11，城东区 94TJD30、33 号遗址等，还保存了一座较大的厅，即供讲经说法用的讲经堂，或称法堂。在这些讲经堂内沿墙壁处有的还挖出低台，供听法者坐用。第 33 号寺院的法堂与主殿并列，面积大，较壮观。高昌故城内，格伦威德尔编号的 T 寺院与这种布局相同。^②

(5) 有供僧众“息心所栖”之精舍及僧房等生活区。94TJD22、23、40 号遗址在主殿外侧的崖上，挖出仅能容一人坐禅的小室。94TJD2、7、11、13、30、33 号寺院的生活区位于主殿旁边而低于主殿，与周围的民居处于同一平面。D11 号寺院的生活区在主殿后面。由于没有进行清理，很多寺院的生活区，我们未能分辨出来。

(6) 水井。水，不仅是生活的必需，而且也是进行宗教活动不可缺少的物质。《根本说一切有部毗奈耶杂事》卷四在叙述佛到讲堂时说，佛等到讲堂所，在外洗足，入讲堂中。佛教戒律也强调沐浴，规定寺院內必设浴室火堂，并设司浴室之僧，称为“知浴”。甚至还有因司浴室之缘而修成的贤护菩萨。

遗憾的是，我们没有能够把现存这些遗址内的遗迹全部详细地调查清楚。对于生活区，除第 11 号遗址位于主殿的一侧和后面（插图 9），稍有涉及外，其余的寺院，因未清理发掘，无法将其与居民遗址区别开来。

① 刘友恒等：《河北正定开元寺发现初唐地宫》，载《文物》，1995（6）。

② Grünwedel, *Bericht über archaologische Arbeiten in Idikutschari und Umgebung*, im Winter 1902—1903（《1902—1903 年亦都护城及其周边地区的考古报告》）。

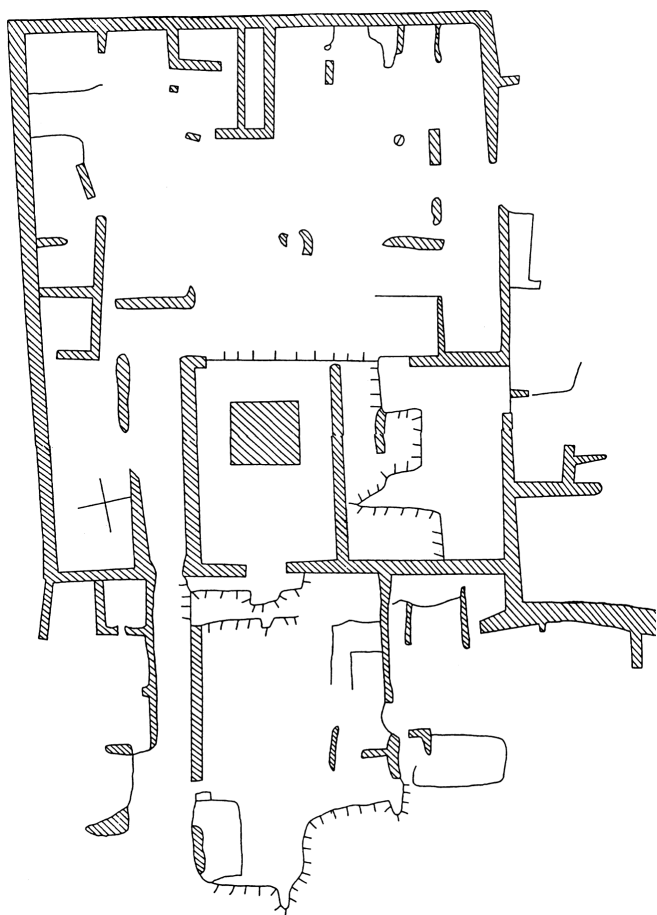


插图9 第11号佛寺遗址平面示意图

交河故城现存的这种寺院遗址，有 94TJD2、5、6、7、8、11、13、14、19、22、23、30、33、40 号遗址，面积为 7 591 平方米，如果，再加上过去调查和发掘过的寺院，总面积可达 16 778.34 平方米。这一数字还不包括我们目前无法确定的生活区和居住区，实际面积要比这大得多。

2. 佛堂

《佛说长阿含经·游行经》叙述佛的葬法时说，“于四衢道起立塔庙，表刹悬缯，使诸行人皆见佛塔，思慕如来法王道化，生获福利，死得生天”。这样可“注法雨于大千，灵像周于十方，宝塔遍于法界”。这种塔庙，有舍利者名塔，无舍利者名支提。前述的第二类建筑，位于纵横

道路的交叉处，扼交通要冲，而又独立于其他建筑群的高台上的建筑，就起到了这种作用，也符合“四衢道”和“高显处作”的仪规。

佛教传入中国，当然要适合中国的习俗。中国古代称“殿者，屋之高严”，“堂者，四方而高的建筑”，唐代时，把里坊乡村群众公共所立奉佛之所叫做佛堂，如开元十五（公元727）年，玄宗“令天下村坊佛堂小者并拆除之，功德移入近寺，堂大者皆令封闭”^①。所以，我们将位于坊里间、仅有安置佛像的殿堂而周围不见完整寺院建筑的称为“佛堂”，或称殿堂。现知的佛堂，有寺庙区94TJD1、4、9、10，城西区94TJD12、15、16、17、20，城东区94TJD21、24、25、26、27、31、32、34、35、36、37和城北区的94TJD42号遗址等21处，总面积约1055平方米（附表二）。

附表二 交河故城佛堂（第二类）遗址一览表

序号	编号	建筑群组合		殿堂	基座	墙壁	面积（平方米）
		距地面高（米）	踏道				
1	94TJD1		斜坡	I型	I型	泥片夯筑	57.56
2	D4	约3.50	无	V型	I型	不清	55.30
3	D9	2.00	无	V型	Ⅲ型	垛泥夯筑	43.56
4	D10	1.50	无	I型	Ⅲ型		31.80
5	D12	0.80	无	V型	Ⅱ型	无增高层	37.26
6	D15	1.00		Ⅱ型	I型	泥块夯筑	57.40
7	D16	0.50	踏步	Ⅲ型	Ⅲ型	不存	40.00
8	D17	1.00	塌毁	Ⅲ型	Ⅲ型	不存	75.48
9	D20	2.00	不清	Ⅳ型	不清	不存	42.92
10	D21	4.10	无				29.20
11	D24	3.50	横式	I型	不清	不清	47.25
12	D25	5.00	横式	I型	不清	不存	56.00
13	D26	5.00	不清	I型	Ⅲ型	泥块夯筑	44.00
14	D27	1.30	塌毁	Ⅳ型	不清	无	36.50
15	D31	4.10		Ⅳ型	Ⅲ型	无	55.25
16	D32	4.10	无	Ⅳ型	I型	无	40.69
17	D34	2.50	无	I型	I型	无	71.50
18	D35	2.20	不清	Ⅳ型	已毁		66.02
19	D36	2.20	无	Ⅳ型	I型	无	49.40
20	D37	3.10	无	I型	Ⅱ型	无	63.00
21	D42	已毁					54.94
总计							1055.03

① 《旧唐书·职官志》。

3. 佛塔

前述第三类建筑，所在地势高，建筑面积小，有的塔室为两或三进（附表三）。

附表三 交河故城佛塔（第三类）遗址一览表

序号	编号	位置	距地面高（米）	塔室形制	面积（平方米）	其他
1	94TJD28	东门斜对面	5.20	近正方形	22.56	有崖龕
2	D38	官署区东南角	1.50	纵长方形	14.36	
3	D41	城南区	近 6.00	近正方形	82.50	有地下室
4	D43	城南区	近 3.00	正方形	207.36	
总计					326.78	

藏舍利者为塔，是佛教信徒重要的礼拜对象，在佛教建筑中有着重要的地位。但后来逐渐发展成了象征性的建筑。交河故城的佛塔遭受到了严重的破坏，现存的 94TJD28、38、41 和 43 号（了望台）遗址可能是佛塔残迹，面积为 327 平方米。如果再加上中央大塔和塔林，总面积当为 8 023 平方米。

4. 佛坛

位于居家院落的殿堂，即前述的第四类建筑（附表四）。

附表四 交河故城佛坛（第四类）遗址一览表

序号	编号	位置	殿堂	基座	墙壁	面积（平方米）
1	94TJD3	一大型院落中	I 型	Ⅲ型		66.30
2	D19	一大型院落中	V 型	Ⅲ型	无	60.16
3	D29	建筑物间	Ⅳ型	I 型	泥块夯筑	31.50
合计						157.96

佛坛，即祭佛的坛场，佛教指俗家之祭室，或寺院方丈所设的佛龕。现存的佛坛有 94TJD3、19、29 号遗址。因未清理发掘，一定有很多遗漏，也分不清哪些是家庭佛坛，哪些为寺院佛坛。仅现知的佛坛总面积为 158 平方米，再算上二号民居的家庭佛坛共为 193 平方米。

（二）佛教建筑遗址的年代

交河故城的这些佛教建筑没有纪年，也没有准确的文字记载。而这次只是初步的调查，未进行清理发掘，要搞清它们的年代是很困难

的，也是不可能的。我们仅对其相对时代提出一些不很成熟的看法。

(1) 位于城西区西崖附近的 94TJD14、15、16 号遗址，主殿形制为Ⅱ型，即平面呈梯形，前行道两壁开窗。D14 号遗址的行道还凿出涅槃台。

这种形制在龟兹石窟中到处可以见到，如克孜尔石窟的第 47、104 窟，森木塞姆第 30、32 窟，库木土喇谷口区第 17 窟等。这几个洞窟的时代大都较早，约为四五世纪。参考碳 14 测定的年代，克孜尔第 47 窟为 350 ± 60 年，森木塞姆第 32 窟为 178—390 年，库木吐喇谷口区第 17 窟是 230—409 年。^① 交河故城的这几座佛教遗址，大约也是修筑于公元四五世纪左右。

(2) 寺门前有双塔的寺院，有 94TJD7、13、23、30 号寺院和 94TJD37 号佛堂。其时代相对比较早些，可能在公元五六世纪左右。

(3) 只有方形主殿，而无“前殿”，即殿堂形制为上述Ⅴ型的佛教遗址，与中原地区“晚唐至宋之际，建造方形小殿甚为普遍”^② 的现象一致，当为公元 9 世纪以后的建筑。属于这一时期的遗址有 94TJD1、2、4、5、9、10、12 等，位于寺庙区或靠近寺庙区。

(4) 主殿的面积较大、建筑规整，又有“前殿”，主要是上述Ⅰ型和Ⅲ型殿堂的遗址，晚于(1)、(2)，而早于(3)。属于这种类型的遗址，有 94TJD6、8、13、20、22、24、26、31、32、33、34、35、36 号等，其中，94TJD33 号遗址的墙土中夹有灰陶片，应是修建时带进去的。其时代可能到了公元六七世纪。

(5) 前述Ⅵ型殿堂，即 94TJD8 号遗址，有月台，而无“前殿”，与中原地区的寺院建筑相同，似应为唐代，即公元七八世纪时修建的。

(6) 从西北小寺发掘情况看，生土墙上方垛泥片夯筑的相对要晚一些，约为公元 9 世纪以后。那么，垛泥块夯筑而增加墙高的遗址，如 94TJD24、26、33 等相对应该早于 9 世纪。

(7) 前述Ⅶ型殿堂，即官署区 94TJD39 号寺院的殿堂，明显呈“回”字形。这种形制的主殿与柏孜克里克第 15、20 窟、吐峪沟和高昌故城中的一些回鹘时期的寺院相似，该故城西北小寺改建后的形制

① 关于新疆石窟年代，请参看中国社会科学院考古研究所实验室：《新疆吐鲁番和南疆地区部分石窟年代测定报告》，载《考古》，1991（11）。

② 国家文物局编：《中国古代建筑》，111 页，上海，上海古籍出版社，1990。

也大体与此相似。应是高昌回鹘时期修建的，大约在 10 世纪及以后。

有很多佛教建筑遗址是经过后代维修的，明显的有 94TJD4、8 号遗址等，可能还有 94TJD11 号遗址。

（三）交河故城佛教遗址与佛教

交河故城现存的这些佛教遗址反映了古代交河佛教发展的情况。

交河，早在公元前 2 世纪的西汉时期就已是车师人的首府。佛教何时传入车师，史无明确的记载。汉文史籍中，关于车师佛教的最早记载见于《出三藏记集》卷八、道安法师撰写的《摩诃般若波罗密经·序》称，“会建元十八年，车师前部王名弥第来朝，其国师鸠摩罗跋提献胡本《大品经》一部”。《晋书·苻坚载记》也证实，弥第曾于建元十八年，即公元 382 年“朝于坚，坚赐以朝服，引见西堂”。那就是说公元 4 世纪，佛教僧侣已任车师的国师，佛教在车师占据了统治地位，在交河故城修建佛教建筑当不能晚于 4 世纪。

北凉迁都高昌后，于公元 450 年统一交河。我们知道，北凉王沮渠氏大力推行佛法，翻译、研习佛经，修建佛寺，开凿石窟，妆奁佛像，彩绘壁画，高昌成为我国佛教中心之一。作为高昌下属郡的交河，当然也不例外。

此后的麹氏高昌和西州时期，修塔建寺之风盛行，皇室贵族各自有寺，如公主寺、都朗中寺等；望族大姓家家建寺，有车寺、张寺、阚寺、索寺、阴寺等等。佛教已深入民间，影响和改变着人们的风俗习惯。

公元 9 世纪以后，回鹘王也改崇佛教，佛教之势大振，出现了高昌佛教的又一个兴盛期。

佛教在这里经过了一千多年的发展。因而，佛教遗址在交河故城的建筑中占据着重要的地位，当然也是交河历史发展必然的反映。

这次我们在交河故城调查到的佛教建筑遗址有 52 处，面积约 2.6 万多平方米。在这样一座建筑面积仅 21 万多平方米的台岛上，佛教建筑就占据了总建筑面积的百分之十二，而我们今天所能看到的远远不是昔日的全貌。遥想当年，交河故城内真可谓佛塔高耸，佛堂栉比，寺院林立。

（四）交河故城中佛教建筑的布局

佛教建筑在交河故城中占据着重要的地位，不仅表现在数量多，占据的面积大，更重要的是其所据位置突出，并且是经过精心设计布局的。

(1) 从南门进入城内，沿中心大道北上，首先映入眼帘的是 43 号大塔（“了望台”），中央大塔在这条道路的北端。两座大塔遥遥相对，雄踞中心大道两端。大塔高耸，塔身硕大，巍然屹立，雄伟壮观。东门，是这座城市要隘，面对着它的是编号为 94TJD28、高 5 米多的佛塔。

(2) 中央大塔的左、右两侧都有道路通向后面的大佛寺，这是全城的佛教中心。大佛寺北面的两侧又有东北佛寺和西北小寺对峙。

(3) 城东、城西主要道路的两侧都布局着寺院，寺门开在大道旁，增加了交河故城的雄伟感。

(4) 故城内纵横交错的道路旁，尤其是在两条道路的交叉口挖筑了佛殿。佛殿耸立在高高的生土台上，行人必须抬头仰望，更显得崇高神圣。

(5) 佛教建筑还布局在坊的周围，或挖筑在坊墙的一角，或位于坊的入口处。这种布局和古代长安、洛阳相似，“在地形较高的坊内选择若干制高点，建造官署和寺观等，全城轮廓高低起伏，富于变化”。

(6) 台岛北部的墓葬区，还有壮观的塔林。

同时，从我们这次对佛教遗址调查、分类排比的情况看，寺院区的佛教遗址比较集中；城西区的佛教遗址早期的较多；城东区佛教遗址多而密集，布局严整，与该区民居栉比、坊里相错的建筑相一致。寺庙区，除了几座大型的寺院时代较早外，时代较晚的 94TJD1、2、4、5、7、9、10 和 12 号遗址都位于这里或靠近寺庙区的地方。这种情况可能与交河故城建筑或扩建时代相关。

这种佛寺遍布，佛殿林立，佛塔相望，佛教建筑星罗棋布，遍及每一个角落的布局，适应了当时的形势。同时也告诉我们：交河故城的建筑是经过精心设计的。这些佛教建筑使这座处于高崖的城市更显得气势磅礴。

总之，交河故城现存的这些佛教遗址说明，佛教在古代交河确是盛极一时，深入人心，有着广大的信徒。

以上是我们经过调查后的初步认识，有待于今后进一步的了解和深化。但它却为研究交河故城及新疆其他古城遗址提供了珍贵的资料。

附记：在第 25 号寺院南面和 28 号佛堂的东面，耸立着两座高 5 米多的生土堆。我们曾数次爬上去调查，从现存遗址看，没有证据能

表明它是佛教建筑，倒是很像了望台之类的。特别是后者，站在高台上，低头看，东门就在脚下，举目而望，崖下的农舍、葡萄园、树木，尽收眼底，一目了然。此外，个别坊门侧也有生土高台，作为瞭望保卫之用。所以说，佛教建筑根据于“高显处作”的规仪，大多挖筑于高台上，但并不是所有的高台上都是佛教建筑。

本文撰写中，得到王博、黄小江同志的帮助，特此致谢！

调查者：贾应逸 岑云飞 柳洪亮 张永兵 曹洪勇

测绘者：贾应逸 岑云飞 张永兵 曹洪勇

绘图者：张永兵 曹洪勇 玉素甫

摄影者：张永兵

撰写者：贾应逸

新疆吐峪沟石窟佛教壁画泛论^{*}

吐峪沟石窟位于新疆维吾尔自治区东部鄯善县吐峪沟乡，西距高昌故城仅 10 公里，东南距柳中故城 15 公里，是新疆境内最东的一处石窟群。这里沟谷两岸石壁峭立，沙坡斜倚，沟水穿谷，洞窟就镶嵌在两岸的半山腰中，叠嶂相错，鳞次栉比。唐代时称为丁谷窟，《西州图经》记载：“丁谷窟有寺一所，并有禅院一所。右在柳中县北山二十五里丁谷中，西去州二十里。寺基依山构，揆岷疏阶，鹰塔飞空，虹梁饮汉，岩峦纷虬，丛薄阡眠。既切烟云，亦亏星月。上则危峰迢遰，下则轻溜潺湲。实仙居之胜地，凉栖灵之秘域。见有名额，僧徒居焉。”^①

早在 19 世纪末 20 世纪初，这里就引起外国“探险”、“考古”家的兴趣，他们纷至沓来，探察，拍摄，摹绘，发掘，切割壁画，把整箱整箱的文物运回本国。首先是俄国的雷格尔（A. Regel）于 1879 年来到吐鲁番，考察了石窟群。紧接着罗波洛夫斯基（V. I. Roborovsky）、科兹洛夫（P. K. Kozlov）、克列门茨等一个个接踵而至。考察吐峪沟石窟次数最多，拿走文物最丰富的是德国人格伦威德尔和勒柯克。他们割走了壁画，盗走了文物，还在这里发现了一座图书馆，装走了满满两麻袋各种古民族文字的文书，运到柏林。

^{*} 原载中国佛教文化研究所编：《佛学研究》第 4 期，1995。

^① 王重民：《敦煌遗书总目索引》，伯希和卷 2009 号，北京，商务印书馆，1962。

以大谷光瑞为首的日本考察队也在这里进行了发掘，窃取壁画和遗物。英国的斯坦因也不甘落后，带走了不少壁画和文书。^① 我国学者黄文弼于1928年考察过吐峪沟。1949年以后，政府重视对吐峪沟石窟的保护和管理，1952年，派出以武伯纶和常书鸿为组长的西北文物调查组考察了这些洞窟。1961年，北京大学阎文儒教授和通一法师受中国佛教协会的委托对吐峪沟石窟进行了测量、绘图、拍照，并作了文字记录，新疆博物馆沙比提也参加了这一工作。^② 1962年新疆维吾尔自治区人民政府公布吐峪沟石窟为自治区第一批重点文物保护单位。1965年，吐鲁番地区文物保护管理所成立后，对该石窟采取了维修、装门、编号等一系列保护措施并派专人看管。

吐峪沟石窟无论从形制、壁画内容都是古代吐鲁番即高昌佛教发展的产物，并带有自身的特色。^③ 正因为这样，它引起了各方面的注意和重视，同时也产生了一些不同的见解，甚至是误解。因而，对吐峪沟进一步的考察、探讨，就成为研究高昌佛教发展的重要课题。而在这个问题上，熟悉佛经，了解佛教发展史，并加以对照比较尤为必要。本文根据本人多年来的考察和研究，提出一些看法，与各位学者共同探讨。



吐峪沟石窟历经千百年沧桑，饱受风沙、地震等自然灾害的侵蚀和人为的破坏，目前已编号的洞窟有46个，其中1~24窟在沟西，第25窟在后沟半山腰中，第26~46窟在沟东。第1和2号窟紧紧相连，位于沟口附近的水渠旁，坍塌严重，但仍有少量壁画。

① 上述这些考察吐峪沟石窟的外国人都发表了著作，有：雷格尔《吐鲁番探索记》，罗波洛夫斯基《俄国地理学会组织的中亚考察团之作业》，克列门茨《吐鲁番及其古迹》，格伦威德尔《中国新疆的古代佛寺》，勒柯克《希腊晚期的中亚佛教艺术》，大谷光瑞等《新西域记》、《西域考古图谱》，斯坦因《亚洲腹地考古论》等。还有安德鲁斯的《中亚古代佛教壁画图录》。请参看黄振华译：《新疆探索史》，新疆博物馆油印本。

② 黄文弼：《吐鲁番考古记》，科学出版社，1956；阎文儒：《新疆天山以南的石窟》，载《文物》，1962（7）、（8）。

③ 拙文《吐峪沟石窟探微》，见《丝绸之路造型艺术》，274~289页。

第3~5窟在半山腰中，没有壁画。沿着昔日的“疏阶”攀登而上，可达半山腰一开阔地带，这里是古代一处大型佛教遗址，可能就是《西州图经》中记载的“仙居胜地”，可惜寺墙倒塌，但殿堂、基座等痕迹还可辨认。背靠山峰散布着的洞窟，沿山势起伏错落有致，其中第12、20、22号窟保存壁画。第25窟位于沟谷深处拐角的半山腰中，沟东的洞窟比较集中，其中第36、38窟最引人注目，在窟外的顶部凿一圆锥形塔，比较壮观。相近的第40、41、42窟是一处组合，还有山岩上保存较好的第44窟，都是吐峪沟现存重要的洞窟。其中第38、40、41、42、44等窟都保存有壁画。^①

吐峪沟石窟的大部分洞窟是凿岩修饰而成，只有沟西开阔地带的前排洞窟和寺院遗址有用土块垒砌的痕迹，可能是后来改建或扩建的遗迹。现存的洞窟形制，有以下几种。

（一）中心柱窟

这种窟形与典型的龟兹窟相似，窟主室地面中央筑一塔柱，塔柱四面开龕，其中正面龕较大。塔柱前面为主室，其左、右、后三面有行道。这是供信徒礼佛，进行佛事活动的礼拜窟。但该窟群中心柱的窟顶，除第2窟与龟兹洞窟相同是券顶外，第12、38窟为盝顶。第12、36、38窟外顶部还凿出圆锥形塔。

（二）方形窟

这种窟主要分布在沟东，平面呈方形，如第40、41和44窟。但它们的窟顶不完全相同：第40窟平顶中央有一凹入的小型穹窿。第41窟是复斗顶窟，中央藻井四面有坡。第44窟窟顶中心则为穹窿式，四角和壁面交界处凿出帆拱。第40和44窟地面中央还残存塔基

①吐峪沟石窟编号对照：

编号者	窟号或窟名						
吐鲁番文管所	1	12	20	36	38	40、41、42	44
克列门茨	38	36		6			
格伦威德尔		大平台 A	大平台 B4	6	转轮王	苦修者窟群	
阎文儒					西北区 6	西北区 2、3、4	东南区 4 号

痕迹^①，也是供养礼拜佛的场所。

（三）纵券顶长方形窟

这是该窟群最多的一种形制，平面呈长方形，窟顶为纵券式，是高昌石窟中具有特点的一种形制，与吐鲁番地区居民房屋建筑相同。这种洞窟可分为两种情况：一种是像第 1、20、42 窟，主室后壁凿一小屋。第 1 和 42 窟主室的两侧壁各凿两个小屋，平面约 1 米见方，仅能容一人，与库车苏巴什佛寺遗址的禅窟相同。这种形制的洞窟在敦煌莫高窟也曾存在过，现在的第 268 和 285 窟仍保存有小禅屋，只是后代有人又在里面彩绘了壁画。

另一种是平面为长方形的纵券顶窟。这种窟数量最多，有的还有低矮的土炕，有的墙上凿有存放衣物的壁龛，有的还有过道，但均没有壁画。这种形制的洞窟大部分是僧房。

这些不同形制的洞窟当有各自不同的职能，但各种不同形制的洞窟相错而建，除第 36 和 38 是一组对窟外，其余如紧紧相邻的第 40、41 和 42 窟（插图 1），第 1 和 2 窟，第 12 和 20 窟等，都是各种形制不同的洞窟有规律地组合在一起，和克孜尔一样，一个组合可能就是一座寺院。可见昔日的吐峪沟是一处寺院林立的佛教圣地。

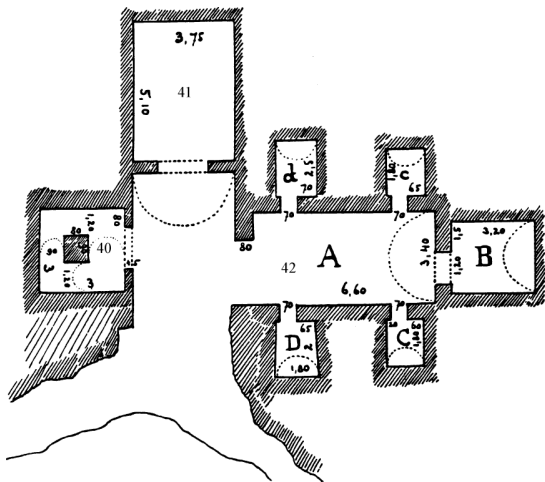


插图 1 40、41 和 42 窟形制示意图

^① Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan, bericht über archaologische Arbeiten von 1906 bis 1907, Kuca, Qarasahr und in der oase Turfan (《中国新疆的古代佛寺——1906 年至 1907 年在库车、焉耆和吐鲁番绿洲的考古工作》)。

吐峪沟石窟现存的洞窟中，只有第1、2、12、20、22、38、40、41、42、44窟保存了壁画及其痕迹。^① 这些壁画内容和洞窟形制有着密切的关系。

中心柱窟，除第22窟主室前壁的回鹘供养人痕迹依稀可辨外，第2、12、38窟中心柱正壁龕的佛座仍存，其中第12窟塔柱的其余三面龕内仍存佛头光、身光和光焰中的千佛，龕外两侧影塑卷草纹柱头，龕上方还有飞天形象。第38窟正壁龕内佛像头光中影塑龙头，所以格伦威德尔称其为“龙王窟”，身光中的火焰纹和小坐佛仍清晰可辨，正壁上方佛和菩萨像相间而立，其余三龕外侧两壁似绘有菩萨像。

这几个洞窟四壁的画面各不相同。第2窟仅存左甬道左侧壁的禅定千佛。佛披通肩式袈裟坐莲上，以赭、石绿、赭、石青色袈裟相间，形成斜向的条条色光。第12窟是在一个个方格内，绘一佛二菩萨图。后室后壁共有四排，每排五幅，两行道外侧壁残存两排，每排三幅。画面中央的佛，坐菩提树下的莲花座上，手持说法、禅定等各种印记。两侧菩萨侍立，作供养状。第38窟的内容比较复杂，主室前壁和两侧壁绘因缘佛传。现仅存左壁的两幅，其中一幅是：佛坐中央，面向左侧，前面一个儿童趴在地上，他的背上站着一个儿童，这个儿童的肩上又扛着另一儿童，佛左侧和儿童的后面有天人和弟子围绕。另一幅也是佛坐中央，左侧下方一穹窿内坐一比丘和服龟兹装的女性。整个构图与龟兹同类壁画相似。左甬道外侧壁，佛和菩萨一一相间而坐（图版三八），佛两肩披袈裟，禅定坐莲座上。菩萨与第12窟的相同，也呈供养状。左行道外侧壁也绘佛和供养菩萨像，但显然是后来补绘的。两甬道内侧壁均绘结跏趺坐的禅定千佛。最精美的是第12、38窟窟顶的斗四式平基图案。第12窟的由二重叠套组成，中心是一朵大莲花，用晕染法表现出饱满莲子和花瓣。枋内为正反相间蔓藤卷草纹、方格六瓣花纹和葡萄样纹饰。四盆角饰莲蕾和圆形莲蓬。优美流畅，富有动感。

沟东的三个方形窟，第40窟壁面上方的壁画剥落严重，第41和

^① 新疆博物馆编：《新疆石窟·吐鲁番柏孜克里克石窟》，新疆人民出版社、上海人民美术出版社，1992；柳洪亮：《高昌石窟概述》，见《中国美术分类全集·中国新疆壁画全集（6）·吐峪沟柏孜克里克》。

44 窟四壁中部绘一佛二菩萨的说法图。佛披袈裟，菩萨装束与第 12 窟相同。第 41 窟只能看到菩萨头上方的华盖。第 44 窟前壁的佛交脚而坐，头戴花蔓冠，似为弥勒菩萨。第 41 和 44 窟四壁上部和说法图两侧，均满绘禅定千佛，千佛身披的袈裟，以朱红、赭、石青、赭、灰（粉红）、赭、石绿、赭色顺序排列，成组地循环，形成斜向的条条色带，表现十方诸佛，光光相接（图版三九）。第 40 和 44 窟四壁的下方绘一排佛本生、因缘故事，第 40 窟后壁和左壁可看出有三幅佛本生故事图，可辨的一铺为快目王施眼图，可能还有菩萨入海求珠图。第 44 窟每壁各七幅，现存三壁共有 21 幅。每幅画的右侧白色竖条内墨书汉文榜题，但已漫漶不清。可辨认的内容有：忍辱仙人本生、县摩钳太子本生、慈力王本生、萨埵那太子本生、毗楞竭梨王本生、尸毗王本生等。其构图接近敦煌，而人物的形象和体态又与龟兹相似。

这三个窟窟顶的壁画很不相同，第 40 窟圆形藻井内有规律地画了些圈点纹和下沿饰三角形垂帐纹。第 41 窟复斗中心倒塌，左、右两披各绘一排立佛；前后两披为两排立佛，其边缘小格内为坐佛像。佛均披袒右袈裟，但一尊尊的手势不尽相同。其间的边饰有联珠、三角、卷草纹等，丰富多彩，艳丽精美（图版四十）。第 44 窟穹窿顶端塌陷，周围绘出放射状线条形成梯形条幅，29 条条幅直达穹窿顶下沿。条幅内上绘长形莲瓣，下有一立佛和两身坐佛；下沿饰三角垂帐纹，内也有立佛。四角帆拱内蹲跪着佛教的保护神——四大天王。

纵券顶长方形窟，第 1、20、42 等禅定窟的壁画比较复杂。主室正壁、禅屋上方绘无量寿佛国的净土图，禅屋外两侧壁为本生或因缘故事画，第 1 窟可见萨埵那太子本生图，其余的早已破损。第 20 和 42 窟券顶两侧壁画为比丘禅观图，第 20 窟还保存了几条汉文榜题。第 20 窟侧壁同时还绘有须摩提女请佛图，最上部是天部。主室两侧壁的禅屋内，第 1 窟破坏殆尽，第 42 窟仅右壁两屋残存比丘禅观图，其中第 2 龕内还有汉文榜题。

二

吐峪沟石窟第 1、20、42 窟的壁画内容，过去一直被认为是佛教

壁画，格伦威德尔也称为“苦修者窟”^①。近来晁华山先生却提出不同见解，认为是摩尼教壁画。他从吐鲁番柏孜克里克、吐峪沟、胜金口三个石窟群现存的一百多个洞窟中甄别出了七十多个摩尼教窟^②，并指出，“这些洞窟有的形体保存尚好，有的壁画大都保存”。他说，吐峪沟有 11 个洞窟是摩尼窟，其中第 1、20、42 窟壁画是区分这些摩尼窟的重要标志。

吐峪沟第 1、20、42 窟的壁画内容究竟是佛教，还是摩尼教的，这是一个迫切需要探讨和研究的重要问题。如何来界定这些壁画，我觉得必须把它们与摩尼经和佛经相对照，研究它们是根据哪种经籍绘制的，宣传的是什么思想。我们把这些壁画和佛教经籍对照，发现其中的内容与禅经和禅观思想相关。这些经籍主要包括《禅法要解》、《禅秘要法经》、《思惟略要法》和《坐禅三昧经》等。此外，还有《修行道地经》、《五门禅经要用法》等。禅是梵语的音译，意即“思惟修”，是佛教一种重要的修习方法。正如《大智度论》卷十七所说“禅为守智藏，功德之福田；禅为清净水，能洗诸欲尘；禅为金刚铠，能遮烦恼箭”。因而，坐禅观想是佛教徒修习的重要内容，当然也是比丘的必修课。《付法藏因缘经》说，佛弟子迦叶也曾“往耆闍崛山宾钵罗窟……经行禅思”。连释迦牟尼也曾作禅定观想，甚至在涅槃前还在禅定。《妙法莲花经》提出禅观双修，《安乐行品》说，四众应“常好作禅，在于闲处，修摄其心”，并“以正忆念，随义观法”。这三个洞窟的壁画正是描绘比丘禅定观想的情景。为了能说明问题，有必要举例来论证。

（一）比丘禅观图

《思惟略要法》指出，“凡求初禅之人皆应先习诸观，或行四无量，或观不净，或观因缘，或念佛三昧，或安那般那，然后才得入初禅”。继续禅观，经二禅，三禅，四禅，最后进入解脱道。《禅法要解》一开头就说“行者初来欲受法时，师问五众戒净已，若淫欲多者，应教观不净观”。《坐禅三昧经》把不净观列为第一，为一治贪欲

① A. Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan, bericht über archaologische Arbeiten von 1906 bis 1907, Kuca, Qarasahr und in der oase Turfan* (《中国新疆的古代佛寺——1906 年至 1907 年在库车、焉耆和吐鲁番绿洲的考古工作》)。

② 晁华山：《寻觅湮没千年的东方摩尼寺》，载《中国文化》，1993（8）；《专家评议吐鲁番摩尼石窟新发现》，载《光明日报》，1993 年 9 月 18 日第二版。

法门。经中说，修禅行者先当系念着左脚大指上，从下到上，从上至下，观想自己左半身之不净，即见“半身白骨”。这就是42窟右壁第2禅屋内正壁描绘的两比丘相对而坐于树下，面前躺着一半白半黑人骨像（插图2）。接着行者继续观想，“当自观身作一白骨人，极使白净……乃见于无量无边诸白骨人”。表现在42窟右壁第1禅屋正壁的禅定比丘坐树下，面前躺一白骨人，就是这一内容。行者再思惟，前骨完具，今者破散纵横纷乱，此白骨身犹尚无定，当知我身，也复无我，于是悟出了无我和空的道理。该窟正壁禅屋内的画面较清晰：后壁和左、右侧壁绘水池、池中有树，树下比丘正在坐禅。有趣的是前壁门上方绘一兽，似为鹰头，前有猛禽般的爪，身体像狮子，后蹄又似兽蹄，正在向前奔跑（插图3）。这是经中所说的“观诸法因缘”。行者当从地、水、火、风四大开始，见“水中有一大树，枝叶四布覆遍一切”，继续观想，见诸鬼神“似狗野干，似狸似猫，似狐似鼠”，“复有虎狼狮子豺豹鸟兽从火中出”。壁画内容与经相符。其左壁的两个禅屋内也有类似的壁画，可惜剥蚀已尽。



插图2 半白半黑人骨像

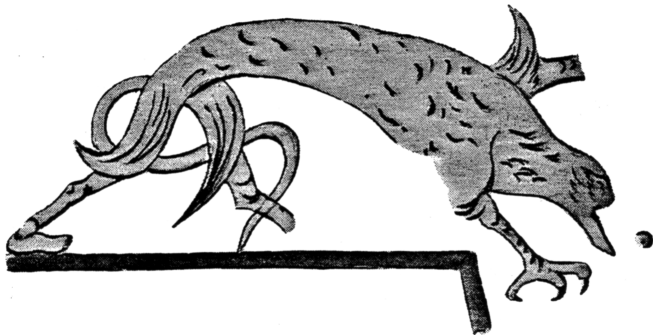


插图3 怪兽

第42窟券顶两侧原有三排比丘禅观图，但因壁面剥落，墙泥塌毁，现存的画面较少。目前可辨认的有高台观、摩尼宝珠观、莲花观、天乐观、饿鬼观等。如经中说，应教行者系心住意，以定心力作一高台想，右侧壁就绘有比丘观高台图。再如右侧壁上方连续两幅画面是，在坐禅比丘前上方绘出光芒四射的宝珠，一幅是圆轮状，另一幅是长方形摩尼宝珠，上方有簇簇光焰。经中说：“更教自观己身……周遍云集，复似白云，于白云内有白光明，如玻璃镜……复有白光，团圆正等，犹如车轮，内外俱明。”行者倍复精进，可见“诸天宝珠，无以为比，其明清净……有七种色，光光七宝色”，与图中画面一致。比丘“复更精进，见光如云，绕身七匝，其一一光化成光轮”。画面中一坐禅比丘身有一绿色光缠绕。经中说此时即可见十二因缘根本。当行者作空观想时，“自觉己身，和悦柔软……前面莲花上，七宝色光流入己心。在摩尼珠中，满足十过”。再如右壁下方有一画面，在禅定比丘前，几个魔鬼样人物挥舞斧鞭等物，向比丘袭来，上方火焰腾升，此即饿鬼观。即经中所说，当行者系念观他，观外境界时，可见一些饿鬼，为饥火所逼来到我边乞食。比丘起慈悲心以身施饿鬼已，自观其身从诸苦生，“忽见身内心处有猛火”^①的表现。其余的画面残破不可识。

第20窟的比丘观想图还存有汉文榜题。第20窟主室正壁左侧绘一高大建筑，顶上站着一比丘，手持槌正在撞钟（插图4）。^②这一幅比丘撞钟图很能说明问题。《大智度论》卷十七在解释禅观时说，“如佛所说，若有比丘离诸欲及恶不善法，有觉有观……粗心初念是名为觉，细心分别是名为观。比如撞钟，初声大时名为觉，后声微细名为观”。这一幅画面正是这一比喻的形象化。紧挨着的左侧壁就描绘了不净观。因而，证明这些画面内容为比丘禅观图是确凿无疑的。现存主室左壁只有两铺画面可以辨识，前面的一幅，在禅坐比丘前面躺一白色女子，即《禅秘要法经》所说，“见诸女人，身如虫狗，秽恶不净”，因而，一鸟正在啄食其左臂，既富于变化，又符合教义。紧挨着是不净观中的第五观，比丘前面一蓬发蓝身夜叉竖立，与经中所述，“此想成时，见大夜叉，身如大山，头发蓬乱”相符。右壁残存

① 参见《禅秘要法经》卷上和卷中。

② 见前引格伦威德尔：《中国新疆的古代佛寺——1906年至1907年在库车、焉耆和吐鲁番绿洲的考古工作》。



插图 4 比丘撞钟图

两排，共八幅，仅见有高台观、树叶观、莲花观、摩尼宝珠观等。其余的因画面剥落难以辨识。第 1 窟左、右两侧壁的墙面坍塌，内容不清。据格伦威德尔记载，第 38 窟下方也有禅窟和比丘禅观图，只是重修该窟时被破坏了。看来比丘禅观图是吐峪沟石窟壁画的重要内容，这一现象与唐代《西州图经》所说这里仍有禅寺一座的记载是一致的。

这种比丘禅观图在位于新疆西面阿富汗的哈达壁画中也有。

（二）无量寿佛国图

比丘禅观的目的是为了解脱，达到菩萨道，进而成佛。《思惟略要法》说，行者“如是修习其心，又观诸法毕竟空相。而于众生常兴大悲。所有善本尽以回向，愿生无量寿佛国，便得往生”。看来，无量寿佛国是佛教徒向往的境界，当是非常重要的内容。因而在禅窟正壁、禅屋上方绘无量寿佛国图。

无量寿佛国是什么情景呢？禅经中没有记载，但在《佛说阿弥陀经》、《佛说无量寿经》、《佛说观无量寿佛经》中，将这个世界作了尽善尽美的描述，说这里的土地由七宝合成，七宝诸树周满世界，而无量寿佛的“道场树高四百万里，枝叶四布二十万里，一切众宝自然合成”，“周匝条间垂宝璎珞，百千万色种种异变……微风徐动出妙法音，普流十方一切佛国，其闻音者得深法忍，住不退转至成佛道”。表现在画面上，当然会是以树为主：第 1、20、42 窟

正壁横竖各绘七个方格，每个方格中央为一棵大树，树上垂挂着金、赭等色表示各种宝物，此即七重行树（插图 5）。《佛说阿弥陀经》称：“极乐国土，七重栏楯，七重罗网，七重行树，皆是四宝周匝围绕，是故彼国名曰极乐。”佛经多处明确指出“七重宝树”是佛国之树，那么，为什么要以七重行树来表示净土呢？经中说，“微风吹动诸宝行树及宝罗网出微妙音，闻是音者，皆自然生念佛念法念僧之心”。《大智度论》卷十七释佛国净土时说，七宝之树出法音声，而宝树遍满佛国土，故众生便闻法，且不生余心，仅生法心。并述“问曰：诸佛有无量不可思议神通力，何以不变化作无量身说法度众生，何须树木音声？答曰：众生甚多，若佛处处现身，众生不信，谓为幻化心不敬重。有众生从人闻法心不开悟，若从畜生闻法则便信受。……以树木无心而有音声，则皆信受”。这也就是这些窟将七重宝树绘于正壁，尊为重要内容的原因。至于第 20 窟正壁的方格宝树却不是七格七重，而是九格，树冠上还描绘有合十而跪的童子。看来这个窟的画面与《佛说观无量寿佛经》相关，该经在谈到宝树观时，除了较详细描述花叶的异宝色外，还提到“诸天童子自然在中”，与画面相符。这些画面外侧的方格，在每个方格宽宽的边框中绘涡旋纹，内有游鸭、海螺等

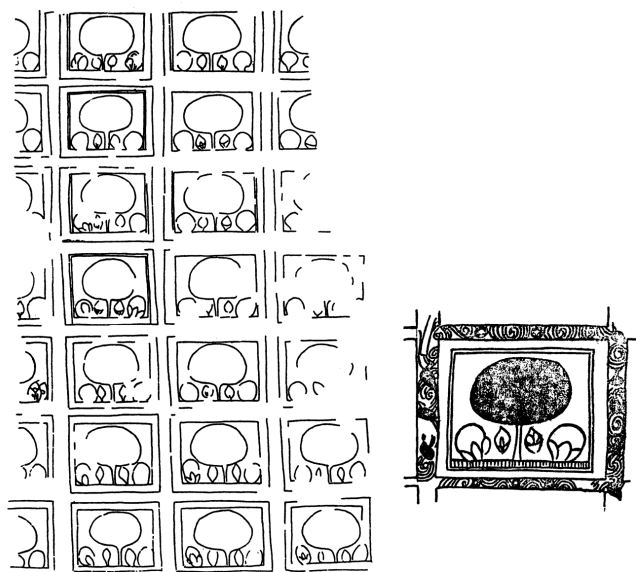


插图 5 七重树（局部）

水生动物。这种用方格宝树表现无量寿佛国的图，与摩尼教生命树和死亡树的表现形式大不相同，没有像柏孜克里克第38窟^①那样的三杆树和树冠中的累累果实，更没有什么二际三宗的交叉等（插图6）。至于说方格宝树两侧的莲蕾和莲花以及莲花中合掌的童子，更是我们熟知的化身童子，当然也有头光^②无须赘述。而边框中的画面就是净水。这些内容应当都是佛教绘画，而与摩尼教壁画相差甚远。

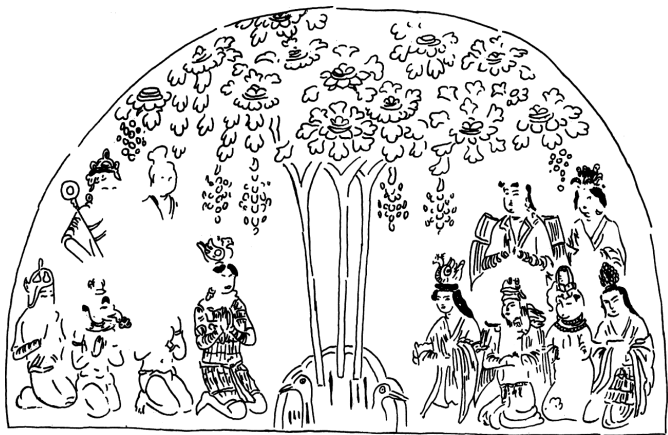


插图6 柏孜克里克第38窟摩尼教壁画

（三）其余壁画

每一个洞窟的壁画都是一个整体，表现一种统一的思想（重新绘的例外，但这几个洞窟中没有这种现象），这几个洞窟除了上述壁画外，还保存有一些画面，如：

（1）正壁。在无量寿佛国图下方、小禅屋两旁：第42窟的右侧绘本生或因缘故事画，漫漶不可辨识。第20窟两侧有飞天，左侧如上所说绘比丘撞钟图。第1窟的右侧上方残存鸽子衔环图案，下面一幅本生故事，仍存坐着的人和大象拔树等情节，很像大光明王本生。左侧的快目王施眼图保存较好，下方一幅仅可辨

① 柏孜克里克第38窟现存后壁的面画是摩尼教壁画，奥登堡和格伦威德尔等都有过论述。参见《中国美术分类全集·中国新疆壁画全集（6）·吐峪沟柏孜克里克》。

② 在新疆壁画中，世俗的转轮王、高僧等都有头光，当然化生童子也应有头光。

出飞天。

(2) 两侧壁。第 42 窟除比丘禅观图外，左、右侧下方均残存一幅本生或因缘故事画。

第 20 窟两侧壁画面较多，左壁比丘禅观图上方有两排比丘，最上排第 1 铺剥落。第 2 排比丘骑两只白鹄。第 3 铺比丘坐在一只展翅的鸟身上。第 4 铺金翅鸟载着一比丘飞翔。第 5 铺两匹白马驮着一比丘（插图 7）。另一幅漫漶不清。第 2 排前面的也已剥落，第 2、3、4 铺为莲花座上的比丘。第 3 铺似乎还有一动物头，但均漫漶不可辨识。



插图 7 比丘赴会图

右壁在两排比丘禅观图的上方也有一排比丘像，第 1、2 铺画面不清，仅见第 3 铺的比丘骑一白色牛。其余的几铺被切割无存。据格伦威德尔记录，画面第 4、5、6 分别为乘龙（蛇）、山、狮子的比丘。从这些画面看，应是表现须摩提女请佛缘，佛率领乾茶、均头沙弥、般特、罗云、迦匹那、优毗迦叶、须菩提、大迦旃延、离越、阿那律、大迦叶、目犍连等众多弟子，应须摩提女之邀，负釜，乘花树、牛、孔雀、金翅鸟、龙、琉璃山、白鹄、虎、狮子、马、白象等来到长老家。因画面剥落不全，很多情节可惜没有了，但仅存现有的这些画面中也可看出是佛教造像来。

(3) 券顶部分。第 20、42 窟券顶存在。第 20 窟保存一些画面，主要是每侧有 3 身飞天及飘荡的花卉，其形象与构图和龟兹壁画相似。第 20 窟右侧还有一幅日、月、星辰图，看来，这部分画面仍然是表现天部。它与晁先生所说的摩尼师头光中的日月宫图不大相同，因为它的外层多了一圈星辰。

(四) 壁画的榜题

这几座洞窟中很多画面原来都有汉文榜题，可惜大部分已脱落。目前在第 20 窟右壁下方残存的几条仍隐约可辨。(1) 第 1 铺绘净水中立一幢三层台，上悬箜篌、曲颈琵琶，旁边的禅观比丘像因墙壁裂缝而剥蚀，此应为宝幢观。旁有榜题曰：“行者观台上有四柱宝幢之上宝□□夜幸天宫”字样。(2) 第 2 铺在禅观比丘前面的池中有树挺立，当为树叶观，题记曰“行者观想树叶——树叶作□□异树□□边有品第幢”。(3) 第 3 铺画面保存得比较清晰，坐禅比丘前面的池中，一棵树挺立，树冠上方两侧各挂一幡，在空中飘荡，叶中开放着红、蓝、赭色花朵，树两侧各有一株长茎莲，上面的摩尼宝珠闪闪发光。榜题曰“行者当起自心生于西方极乐世界往莲□□□”（图版四一）。(4) 第 4 铺是禅观比丘前方建筑上有一椭圆形物，似也应为树冠，上覆宝网，树冠中央盛开的一朵莲花中跪一童子，两侧各有一颗摩尼宝珠射出光焰。榜题脱落。

对于这些题记中的“行者”，晁先生说，“‘行者’是当地摩尼教信徒的头目，这些人发起建造摩尼教寺院，组织教团活动。‘行者’又指摩尼教正式信徒，有时单指上层信徒”。接着指出，“行者在佛教中指的是，欲求出家，未得衣钵，欲依寺中住者”。又在解释《释氏要览》中所说的行者时说是“外界对修行人”的称呼。对“行者”有两种解释：一种如晁先生所说，方丈之侍者，即未得衣钵而依寺者；另一意为“修行佛道者”。《释氏要览》卷上里完整的解释是“经中多呼修行人谓为行者”。《观无量寿经》说“读诵大乘，劝进行者”。当然是指佛教修行者。这一称呼在禅经中比比皆是，如《禅法要解》一开头就说“行者初来欲受法时，师问五众戒净已”。《禅秘要法经》也说“行者求道欲修定时，尔时法师应随根相行四摄道”。《坐禅三昧经》又说“行者定心求道时，常当观察时方便”。至于说《禅秘要法经》、《禅法要解》中更是言必称“行者”，如叙述白骨观时称，众多白骨“各举右手，向于行者”，“是时行

者，入定之时，不能自起，要当弹指，然后得起”。又如“行者常应精进，昼夜集善法，助成禅定”。“若行者欲求虚空定，当作是念，色是种种众苦具”。《大智度论》中也这样称呼修行者，如“行者入尽无漏”，“行者观虚空”，“行者观是缘识”等等，真是不胜枚举。总之，行者就是指修行者，是佛教使用的一般普通名词。后世往往有借此称呼修习其他宗教者，如摩尼教，但不仅时代较晚，而且所见甚少，无法与佛经相比。因而，我们不能一看到“行者”就把它认为是摩尼教的东西。虽然高昌故城内的“K”遗址是摩尼教寺院，但附近的塔却是佛教的，因而有“行者系念思惟”榜题的壁画出土。^①而摩尼教信徒的称呼是有确凿资料可考的。最权威的《摩尼光佛教法仪略·五级仪》中写道：“第一，十二慕阇，译云承法教道者。第二，七十二萨波塞，译云侍法者，也号拂多诞。第三，三百六十默奚悉德，译云法堂主。第四，阿罗缓，译云一纯善人。第五，耨沙嘜，译云一切净信听者。”^②

其次，我们将这些榜题与佛教经籍对照，可知与《佛说观无量寿佛经》的内容相近。如该经中总观想称“众宝国土一一界上有五百亿宝楼，其楼阁中有无量诸天，作天伎乐，又有乐器悬虚空中，如天宝幢不鼓自鸣。此众乐中，皆说念佛念法念比丘僧。此想成已，名为粗见极乐世界宝树、宝地、宝池，是为总观想”。又说“于其台上自然而有四柱宝幢……幢上宝幔如夜摩天宫”。这与第1铺的画面及榜题“行者观台上有四柱宝幢之上宝□□夜幸天宫”相同。第二铺比丘前面的池中，树木挺立，为树观想。榜题“行者观想树叶一一树叶作□□□□异树□边有品第幢”。第3铺榜题“行者当起自心生于西方极乐世界往莲□□□”，当为极乐世界观。《佛说观无量寿佛经》中说“一切众生观于西方极乐世界……当得见彼清净国土”，“见彼国土极乐妙事，心喜欢故，应时即得无生法忍”。并说，一一叶，一一珠，一一台，一一幢等“皆应一一观之”，皆令分明，此想成者“必定当生极乐世界”。这条榜题中的“西方”二字至今仍相当清晰，“西方极乐世界”的这种思想及提法是佛教经籍中屡见不鲜的。而第3、4铺

① V. Lecoq, *Chotscho—Facsimile-Wiedergaben der wichtigeren funde der ersten königlich preussischen expedition nach Turfan in Ost-Turkistan*. 赵崇民译：《高昌—吐鲁番古代艺术珍品》。

② 参看林悟殊：《摩尼教及其东渐》，北京，中华书局，1987。

画面的构图又与正壁的佛国净土图相似。安德鲁斯编撰的《中亚古代佛教壁画图录》收集的吐峪沟壁画，其中有两幅与这些图十分相似，也有榜题。但已残破，仅见上方墨书“禅师观七宝”、“禅师观宝珠”。这有可能是格伦威德尔所说的“转轮王窟”下方窟中的画面，当然时代较晚，不过它与现存的这些壁画一脉相承，明确地表明了它们的佛教性质。

第42窟主室的榜题全部剥落，只剩了黄色竖条。但右壁第2禅屋正壁半白半黑人的下方有土红色题字“开觉寺僧智空”，其色泽与壁画中的同类色相似当是禅观比丘的寺名和法名。

上述这些较全面的考察和比较研究，从壁画内容的佛经依据，榜题中行者和内容的考证，以及它们所反映的思想等方面，都可以说明，这些壁画均是佛教内容，与摩尼教无关。至于说那些“壁面红界窟”是一种建筑装饰，晁先生也是根据上述洞窟推论出来的，不再赘述。

三

我们已经谈过，不同形制的洞窟都有各自的职能，相互组合在一起形成一座寺院。当然壁画的内容也应该互相联系，表现共同的思想。前面我们说了第1和第2窟，第12和20窟，第40、41和42窟的壁画内容，又专门论述了第1、20和42等禅窟的壁画，那么，该三窟与其相关的洞窟也应该表现一种共同的思想。佛经指出，禅观者重要的修习内容是观想佛像。《禅秘要法经》说，行者当观无我，“自然得见如来真影”。接着观想佛结跏趺坐于莲上，应当从“谛观顶上肉髻”，到观发、面、白毫、颈到脚，三十二相，八十种随身好，其身光中有无量无数化佛。这就是第2、12、40窟的主尊，第12窟佛身光中还存在有小化佛。行者“坐观东方，廓然明静，无诸山河石壁，唯见一佛，结跏趺坐，举手说法”。又见“西南北方，也复如是”。塔柱四壁的佛像就是四方佛。“既见之后，更增千百，乃至无有边际”，因而，第12窟绘出多幅的佛说法图。行者继续观想，复见“佛相次第，满虚空中”，表现在画面上就是千佛像。晁先生既肯定第12窟“是一个有传统佛与菩萨像的大窟”，却又因为它的“壁画题材单调”就说“可以认为是摩尼教初建洞窟的做法，在形制与佛教窟一致，把摩尼教看做佛教的一支”。既然是佛教内容，

又怎么应该看做是摩尼教窟，如果说因为“题材单调”，那么许多绘千佛像的洞窟更单调。如要复杂，与第42窟组合在一起的第40、41窟就有许多本生、因缘故事和立佛像。看来，无论是礼拜窟，还是禅窟，壁画内容都是一致的，是当时流行在我国北方禅观思想的表现。

为了弄清问题，我们必须对壁画中人物的衣冠服饰和道具加以讨论。首先这几个洞窟的佛像，都是头有肉髻，身披袈裟，内服僧祇支。与摩尼形象大不相同。德国人在高昌k和α遗址发现过摩尼像（插图8），福建晋江华表山现存的摩尼光佛雕像相当著名，这些摩尼像都头无肉髻，肩披长发，身穿长衣而不是披袈裟。^① 其次是菩萨和天人，袒上身，披帛，头戴冠，缙巾后扬，佩璎珞花绳，臂饰钏环，下结长裙，腰系巾。再次是故事画中的菩萨、天人、转轮王等也为菩萨装。其中的婆罗门腰结皮裙，有护胫。这些都与龟兹壁画中的同类形象相同。最重要还有禅观比丘：剃除须发，身披袈裟，第42窟的为通肩式，第20窟的袈裟披两肩，内穿僧祇支。袈裟之色泽为带泥灰色的土红或青，符合佛教规定的“坏”色、“不正”色。摩尼教也有严格的服色规定，我们上面所举的《摩尼光佛教法仪略·五级仪》中，在叙述了信徒中的五个品级后，又指出“右阿罗缓已上，并素冠服；唯耨沙嘜一位，听乃旧服”。高昌发现的摩尼及信徒图中的人物均服白色衣。^② 晁先生说，观想图中的“行者”是摩尼教信徒的头目，是正式信徒，有时单指上层信徒。但他们不按教法仪规办事，却穿佛教中的比丘服装，岂非怪事。这些比丘或在树下，或在空旷处，结跏趺坐于尼师坛上，两手相叠置腹前。禅经中指出，行者应“至闲静处，若树下，若空舍，以所取相自观不净”，《禅秘要法经》卷上说，修沙门法者“应当静处，敷尼师坛，结跏趺坐，齐整衣服，正身端坐，偏袒右肩，左手着右手腕上，闭目以舌拄腭，定心令住，不使分散”。壁画中，比丘座前还放着净瓶和短靴，树上挂着头陀袋，这些也和佛教仪规一致。其中尼师坛坐具、净水瓶、头陀袋等是比丘常带之随身物。所以这些禅观修习者当是佛教的比丘无疑。因而，它是佛教的绘画，与摩尼教差别很大。

① 参看林悟殊：《摩尼教及其东渐》。

② 见前注勒柯克著，赵崇民译：《高昌—吐鲁番古代艺术珍品》。

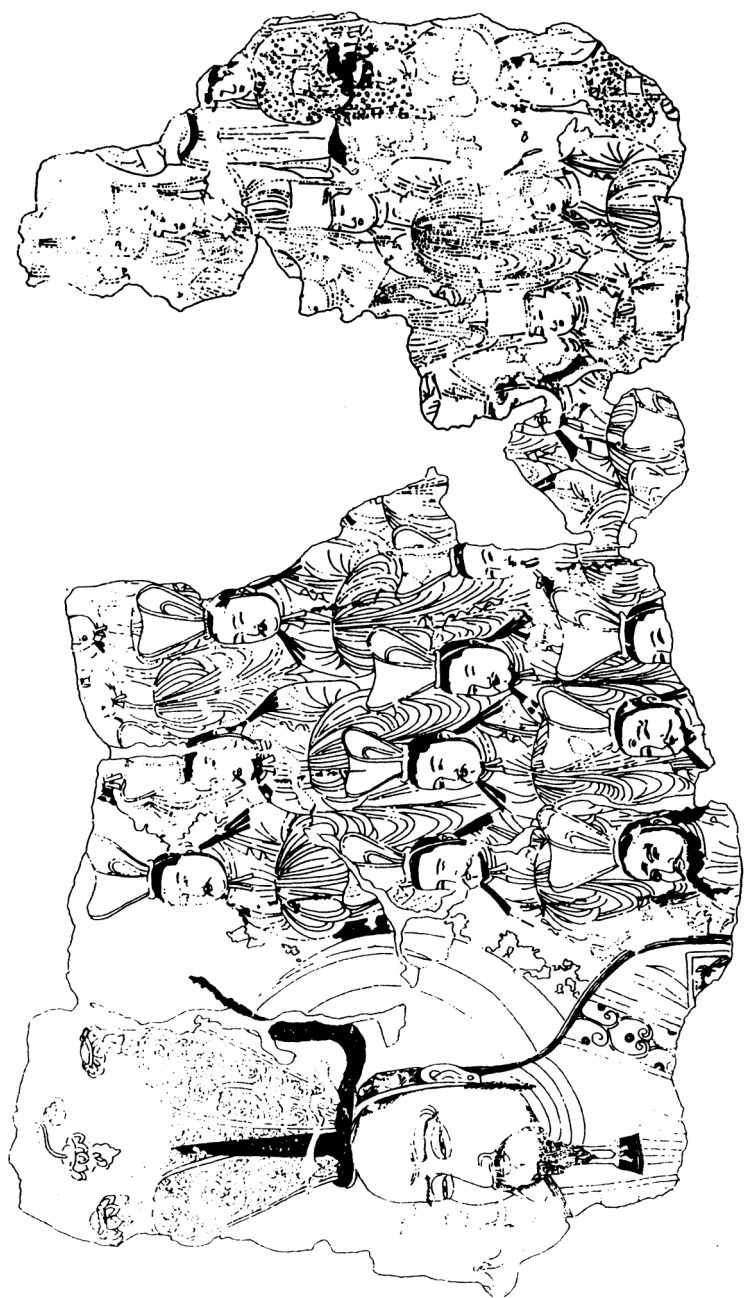


插图8 摩尼和他的信徒

总观前面所述可知,吐峪沟现存的这些壁画应当是佛教的,与摩尼教无关。虽然,早期摩尼教在高昌也许和中原一样,可能曾依附于佛教,而且摩尼教本身也吸收了一些佛教的内容。但这样做的目的是为了发展摩尼教本身,而不能去宣扬佛教。因而,壁画中有点佛教影响是不可避免的,却决不能用佛教壁画去弘扬摩尼教。但是,上述壁画幅幅都是宣扬佛教的,所以,吐峪沟现知的这些洞窟只能是佛教寺院。

关于吐峪沟石窟的时代,由于洞窟没有直接的文字记载,我们虽无法肯定其绝对的年代,但依靠洞窟形制、壁画内容、绘画风格等的对比,还是可以探讨出相对的年代来。

第40、41、42和44窟的洞窟形制与莫高窟268、275等北凉时期洞窟,无论是形制,或壁画内容,还是绘画风格都很相似:如方形穹窿顶和带小禅屋的纵长方形窟,壁画中的佛像、说法图、千佛、佛本生因缘故事画,壁画构图、人物造型和凹凸晕染法,还有以暖色为地,以及人物的衣冠服饰等方面有许多共同处,表明了它们的内在联系。其中第40窟壁画中菩萨身穿的红地白色绞缬绢衣,与吐鲁番十六国时期的墓葬中出土的丝织品相似。第44窟本生故事画的汉文榜题,隶书味很浓,又似吐鲁番墓葬出土东晋时期文书的字体。因而,我们把这几个洞窟定为北凉时期。第41窟的碳14测定数据为距今 1580 ± 70 年,或 1540 ± 70 年,当为公元5世纪,又为我们提供了时代的佐证。有的洞窟后来进行过维修,如第44窟前壁和门壁。

第38窟是座较大型的中心柱窟,但时代相对要晚些。佛披双肩下垂式袈裟,主室的大幅因缘佛传图,内容与构图都和龟兹的同类壁画相似,地色用冷调,优雅庄重,也受龟兹影响,应是公元6世纪麹氏王朝早期的遗存。该窟的主尊为转轮王,为我们提出了新的研究课题。9世纪后半叶,回鹘人又维修彩绘了左甬道,而碳14测定该甬道的年代为 1130 ± 70 年,或 1100 ± 70 年,至今修理的痕迹仍十分明显。

第1、2窟和12、20窟的时代可能为公元6世纪末至7世纪初,即麹氏王朝的中晚期。第1窟出现了鸽子衔环联珠纹猪头图案,第20窟在比丘观想的宝幢下方有一身穿圆领、对襟、窄袖长袍,头梳双环髻,与莫高窟第288窟男供养人背后奴婢的装束相似,而288窟的时代为西魏。同时,第20窟比丘禅观图的汉文榜题的字体时代也

较晚。碳 14 测定数据为 1520 ± 70 年, 或 1480 ± 70 年, 说明直到唐代仍然兴盛。这一区域可能就是《西州图经》中所记载的沿“疏阶”而至的“禅院”。但第 22 窟的壁画残迹时代很晚, 当是公元 9 世纪以后回鹘王朝时期的画面。

吐峪沟石窟的这些壁画内容大都是根据我国四五世纪时的译经绘制的, 其中又多为鸠摩罗什所译。这些也正是五六世纪时我国北方地区弘布的重要经籍。这一事实正和高昌的历史相吻合, 古代高昌是西域重镇, 其政治、文化与河西及龟兹息息相关。十六国时期为河西各割据政权统辖, 也是北凉且渠蒙逊建立北凉政权的重要一郡, 派重臣驻守。公元 442 年后, 这里又成为北凉的首府。北凉遵奉佛教, 以佛教作为其统治思想。因而, 在境内修寺、凿窟、起塔、造像, 大力推行佛教, 当然高昌也不例外, 佛教迅速发展, 进入了高昌佛教史上的第一个兴盛期。6 世纪初, 金城人麴坚在吐鲁番建立王国, 史称麴氏高昌, 经济文化发展, 丝路贸易兴盛, 佛教依然盛行不衰, 寺院、佛塔林立, 吐峪沟石窟自然成为高昌的重要佛教中心。

另外, 吐峪沟还出土了吐鲁番现知最早的佛经抄本《诸佛要集经》残叶, 也发现了北凉建都高昌时的王且渠安周所写供养经, 有《持世经》、《佛说菩萨藏经》、《菩萨藏经》、《十住论》、《华严经》等, 其中《十住论》第七抄本残叶的跋语曰“凉王大且渠安周所写经, 愿一切众生, 深解实相, 悟无生……”, 与壁画所反映的思想一致。这里还出土过麴氏王的供养经《佛说仁王般若婆罗密经》, 跋语曰“延昌三十三年癸卯(583 年)白衣弟子高昌王麴乾固”, 可见其王也是虔诚的佛教信仰者。斯坦因在吐峪沟拿走了麴乾固抄写的《般若婆罗密经》, 署年为延昌三十九年, 即 589 年。近年来, 吐鲁番阿斯塔那墓葬出土了一些有关吐峪沟石窟的汉文文书, 称其为“丁谷寺”, 所提到的年代大多是公元 5—7 世纪, 更能说明这一时期是吐峪沟的繁盛期。回鹘人曾经维修和重建过一些洞窟和寺院, 但后来又遭到十分严重的破坏, 至今仅有少量痕迹。

现在我们可以说, 吐峪沟石窟是高昌现存最早、保存洞窟最多的石窟群。俄国人拿走一份文书记载, 丁谷寺“岩高涧流清, 聚林蓊郁……传闻多出圣名僧”^①, 可见这里是古代高昌的佛教圣地。现存

① 参见《敦煌宝藏》之《列宁格勒藏卷》孟列夫 2839 号文书。

的这些壁画，是我国佛教及其艺术发展史上的珍贵遗产，它不仅是研究高昌佛教的形象资料，而且对研究公元五六世纪我国佛教及其艺术的发展都有重要的参考价值。

（插图 2、5，选自《中国文化》，1993（8））

吐峪沟第 44 窟与莫高窟 北凉洞窟比较研究*

—

吐峪沟石窟位于火焰山吐峪沟峡谷内，现属新疆鄯善县吐峪沟乡，西至吐鲁番县城 60 公里，距著名的高昌故城 10 公里，古代称为“丁谷寺”。吐峪沟的沟谷两岸，石壁峭立，沙坡斜倚，沟水穿谷。洞窟散布在沟谷两岸，背靠山崖，叠嶂相错，排列有序。古籍记载“寺基依山构，揆岷疏阶，鹰塔飞空，虹梁饮汉，岩峦纷虬，丛薄阡眠。既切烟云，亦亏星月。上则危峰迢迢，下则轻溜潺湲。实仙居之胜地，凉栖灵之秘域”^①。这个石窟群现已编号的洞窟有 46 个，其中第 44 窟就镶嵌在沟东的南端半山腰中^②。历经千百年沧桑，遭受自然和人为的破坏，昔日的一些建筑和登窟的山阶已不复存在，现只见洞窟所处，地势高峻，攀登困难。

第 44 窟的平面近方形，窟门朝西，南北宽 3.6 米、东西宽 3.7 米、高约 3 米。门高约 2.5 米、宽 1.2 米，门道深 1.2 米，也呈方形。窟室地面中央残存一座高 1.15 米，南北宽 1.45 米、东西宽 1.3

* 原载《1987 年敦煌石窟研究国际讨论会文集·石窟考古编》，辽宁美术出版社，1990。

① 《敦煌石窟佚书·西州图经》。

② 1961 年北京大学阎文儒教授编号为东南区第 4 窟，见《新疆天山以南的石窟》，载《文物》，1962（7）、（8）。

米的土台，前面稍呈弧状，可能是基座的遗迹，地面上也可见立佛的两只脚痕迹。窟室四壁与中原汉末晋初的墓葬形制相似，即上窄下宽，各壁上端比下端缩小 0.3 米左右。窟顶平顶状，中央起拱为穹窿式，穹窿直径约 2.5 米（插图 1）。

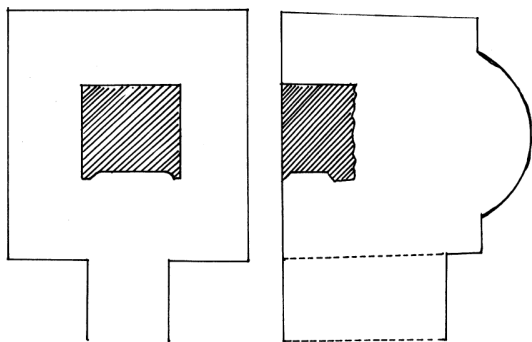


插图 1 吐峪沟第 44 窟形制图

该窟穹窿顶中央绘有莲花，中心剥落，残存外圈的 29 个莲瓣纹和伞状似的白色放射线，将穹窿划分成 29 个纵梯形条幅。每一条幅内上、中、下各绘一身佛，形成围绕莲花的三圈佛像：第一层为立佛，手持钵，或作说法印，分别穿土红、石青、红、石绿色袒右袈裟；第二、三层均为禅定坐佛，两手相叠，坐莲台上，分别以土红、石青、粉红（已氧化，呈灰黑色）、石绿色和土红、石青、土红、石绿色通肩袈裟成组地循环。穹窿下方绘一层黑、土红色相间的白边三角形垂帐纹，三角形内分别各绘土红、黑色袒右袈裟的立佛。穹窿四周的平顶土红色上绘三层或更多的禅定千佛。佛之间，或佛的身光上方，填充白色天雨华，既表现了天部，又增加了动感。最下层和靠近四角的佛莲座下方，绘莲挺、莲叶和蔓茎，旁边还有莲蓬等。穹顶的四角，用白色画出圆拱顶龕，内绘天王——佛教的保护神。天王戴三髻珠宝冠，着裙，披铠甲，蹲跪，合掌，面向窟中心的佛像。

窟室正（东）壁和两侧（南、北）壁的壁画均分为上、中、下三段：上段中央绘一佛二胁侍菩萨的说法图，画面高 0.5 米，宽 0.7 米。其余满绘禅定千佛，每壁九层。佛均披通肩袈裟，“各放光明”，有头光、身光，服色以红、土红、石青、土红、粉红、土红、石绿、土红依次排列成组地循环，形成斜向的条条色带。正壁与南北两壁相

邻的角隅各绘一塔。塔为中国式“架木为之”^①，无基座。塔身方形，单层，中空，并起拱形券顶，内绘一坐佛，上方有多层叠涩挑出。塔刹有方形基座，复钵式顶，上置相轮。前（西）壁与南北壁相连的角隅上方模糊可见一尖状物，可能象征塔。东、南、北三壁中段绘一排佛本生故事图。图的下端有宽约 0.15 米的装饰图案；上、下方为凹凸式砖砌纹，中间绘半圆形涡纹。佛本生故事就在这层图案上展开，画高 0.35 米，每壁 7 幅，三壁共 21 幅（图版三九）。每幅画旁有白色竖条幅，墨书汉文榜题，大部分漫漶，隐约可见字迹与吐鲁番出土东晋文书的字体相似。现可辨认的佛本生故事有：正壁南侧第 1 幅为忍辱仙人本生。第 2 幅为昙摩钳太子为求法投火坑，榜题上“请梵”、“烧身”四字清晰可辨。紧接着似乎是萨埵那太子本生。南壁最东的一幅是毗楞竭梨王为求法身上钉千钉。北壁从东数第 1 铺为慈力王施血饮夜叉。第 2 幅榜题可见“尸毗大王”，画面也是尸毗王割肉贸鸽图。第 3 幅榜题有“昔有国王曰妙光”，但画面无法辨认。前壁和这两段画面相对的壁画：门顶上方绘一佛二胁侍菩萨，其余均为禅定千佛。四壁的最下段，高约 0.95 米，整个画面全部剥落，仅残留一些土红色和石绿色小色块。1961 年阎文儒先生调查时记录为“交角纹”，即三角形垂帐纹。

第 44 窟的窟顶画面残破，四壁画面剥落，但在吐峪沟石窟群中是一个窟形完整、画面较清晰、色泽鲜艳、保存较好的洞窟，它是吐峪沟现存唯一的穹窿顶窟，从其洞窟形制、壁画内容、绘画风格来看，它又在该窟群中起着承先启后的作用。^② 对它的研究，对其他洞窟的断代和东西方文化交流等问题的研究会有所帮助。

二

吐峪沟第 44 窟与敦煌莫高窟第 268、272、275 三个北凉时期的洞窟，尤其是第 272 和 275 窟，无论洞窟的形制、壁画布局和内容、人物造型、绘画技艺，还是所反映的佛教信仰等方面都有许多共同之处。^③ 下面就七个方面进行分析比较。

第一，洞窟的形制，吐峪沟第 44 窟窟室前面虽早已塌圯，但从

① 《洛阳伽蓝记》卷五。

② 拙文《吐峪沟石窟探微》，见《丝绸之路造型艺术》。

③ 敦煌文物研究所：《中国石窟·敦煌莫高窟》第 1 卷，北京，文物出版社，1985。

现存窟门外壁没有前室痕迹来看，该窟和莫高窟第 272、275 窟相同，均为单室，窟室平面呈方形。窟顶为平顶，中间筑拱为穹窿顶，也和莫高窟第 272 窟的穹窿顶相似。

第二，窟室四壁四面的布局也有许多相似之处。吐峪沟第 44 窟的正（东）壁和两侧（南北）的画面和莫高窟第 272、275 窟相同，均分为上、中、下三段。上段和 272 窟的南北壁相似，中间是一佛二胁侍菩萨的说法图，其余的均为禅定千佛。中段绘一排佛本生故事，与 275 窟的南北两壁相似。下段也和上述两窟一样，都绘三角形垂帐纹饰。

第三，吐峪沟第 44 窟的三壁（东南北）中段所绘佛本生故事和莫高窟第 275 窟相同，均以最富特色的一二个情节来表现故事主题，如忍辱仙人本生：画面左侧羼提婆利仙人坐拱形顶建筑内的一束腰座上，右腿置左腿上，身体微前倾，右手伸向前方；前面歌利王两腿相交而立，右臂下垂，手握刀鞘，左手持刀上举，向仙人砍去；前方地上是羼提婆利被砍下的两手两脚。画面右侧，菩萨倚躺，右手支颐，即将苏醒。慈力王施血饮夜叉图则只有一个情节：慈力王位于画面中心，坐方台座上，头戴三髻珠宝冠并侧向右方，左手叉腰，右手置膝上，周围夜叉围坐。这种构图法与莫高窟第 275 窟十分接近，特别是尸毗王割肉贸鸽图。尸毗王坐画中央台座上，右腿置座上，左腿下垂伸向左侧，面侧向右方；前面一婆罗门蹲跪，持刀正割尸毗王的股肉（插图 2），



插图 2 吐峪沟第 44 窟尸毗王本生图

与莫高窟第 275 窟的尸毗王本生故事如同出一粉本（插图 3）。



插图 3 莫高窟第 275 窟尸毗王本生图

第四，莫高窟北凉时期的洞窟多塑弥勒为主尊，吐峪沟第 44 窟只有一尊塑像已不存在了。但从现有各壁说法图中的主尊的结跏趺坐等看，可能也是弥勒佛。窟室四壁满绘的千佛也和莫高窟上述几个窟一样，结跏趺坐莲上，两手相叠作禅定印，千佛也以袈裟的不同颜色成组地循环。这些都和我国北方当时重禅行的佛教信仰有关。修禅就需坐禅观想，当然也要观弥勒像，如修禅多年未见佛影，便可“往兜率陀天，至弥勒所，具宣上事，请决所疑”^①。其次要观“十方诸佛”。“念十方诸佛者，坐观东方，廓然明静，无诸山河石壁，唯见一佛，结跏趺坐，举手说法”，“西南北方，也复如是”，“既见之后，更增千百，乃至无有边际”^②。壁画以千佛袈裟组成斜向的条条色带，表示“十方诸佛”，“佛像相次，光光相接”。此外，还要静观佛的各种“生身”，即绘佛本生故事画等。这一切都说明，高昌和敦煌一样也是禅法盛行，反映了北凉时期人们把希望寄予未来佛的信仰。

第五，吐峪沟第 44 窟的人物比例适度，尤其是面形与莫高窟上述三个洞窟相似：浑圆而略长，两颧丰润，眉修长，鼻梁高直通额际，嘴大唇薄，嘴角上翘微含笑，且与吐鲁番阿斯塔那第 177 号北凉

① 《付法藏因缘经》卷 6。

② 《法苑珠林》卷 31《敬佛篇·观佛部》；《禅秘要法经》卷上。

高昌太守且渠封戴墓出土的泥俑面形也相似。佛和菩萨体态健硕，神态庄静恬淡。佛穿僧祇支，外披袒右式或通肩袈裟。菩萨头戴三髻珠宝冠，长发披两肩，袒上身，披帛，着裙。衣服褶襞密集，且呈平行线，随身圆转。

第六，吐峪沟第44窟和莫高窟上述三个洞窟都是用我国传统的线描造型的，粗犷有力的线条勾勒轮廓，纤细的铁线描绘眼嘴和衣纹等细部。再用烘染法表现物体、人体或服色。也有采用凹凸晕染法，尤其是人物面部的晕染十分近似。如忍辱仙人本生中砍落地下的手脚，立体感很强。值得一提的是吐峪沟第44窟与莫高窟北凉时期洞窟相似的一个重要原因是色彩相同，均以土红色涂壁为地色，用土红和墨线勾勒轮廓，以土红、红、粉红、黑等暖色敷彩，石青、石绿和白色相间，这样就显得浑厚而温暖，热烈而不华。

第七，吐峪沟第44窟装饰图案较少，窟顶的莲花和佛本生故事画下方的建筑，既有实际意义的绘画和道具，又富有装饰意匠效果。窟中最多最显目的是穹窿顶和四壁下端的三角形垂帐纹。这些也和莫高窟第272、275窟相同。

总之，吐峪沟第44窟与莫高窟第268、272、275窟十分相似。目前，既然举世公认敦煌上述三窟属于北凉时期，那么，吐峪沟第44窟也就自然当是北凉时期的洞窟了。这一事实，对于我们了解高昌和敦煌之间的密切关系和佛教及其艺术间的联系有着重要的意义。

三

我们再进行就当时吐峪沟所在高昌和莫高窟所在敦煌的政治历史背景和出土文物等方面进行论证。

北凉是公元4世纪末在我国北方建立的政权，当时高昌和敦煌曾一度为其郡，并置太守。公元400年，敦煌太守李暠脱离北凉政权，建西凉，高昌也归西凉统辖。匈奴人且渠蒙逊接北凉王位后，改元玄始。玄始十年（公元421）北凉灭西凉，又占据敦煌。玄始十二年（公元423）遣司马隗仁任高昌太守，其人“为政有威惠之称，然颇以受财为失”^①。这时高昌和敦煌又都成为北

① 《晋书·且渠蒙逊载记》。

凉之辖郡。敦煌于太延五年（公元439）为北魏统一。北凉且渠无讳西出玉门，先奔鄯善，又据高昌，并于太平真君四年（公元443）在高昌建都，直到和平元年（公元460），高昌一直归北凉政权统治。由于高昌和敦煌长期处于北凉政权的统辖下，自然就会出现相同的佛教艺术。

吐鲁番地区曾出土了一些北凉时期尊尚佛法的实物。众所周知，北凉王且渠氏是虔诚的佛教徒，“素奉大法，志在弘通”。西避高昌后，由于国势衰落，统治区域缩小，为挽救行将灭亡的命运，就愈益推崇佛教。更“隆法施之弘弥勒菩萨”，并“三涂草为道场”，“声声念佛”^①。且渠安周于承平二年（公元444）接王位，第二年就造寺刻石，这一点高昌故城宫城东南出土的承平三年《且渠安周造寺功德碑》可证明。凉王造寺刻石，官员撰文监造。碑文第一行记有“中书郎中夏侯粲作”，末行是“监造法师法铠，典作御史索宁”。此外，高昌故城还出土了“岁在己丑”（公元449），署有“凉王大且渠安周所供养经”题记的“《菩萨藏经》第一”抄本残页。由此，我们更可以看出北凉在高昌大弘佛法之一斑。

当时的高昌地区曾经连年混乱。先是柔然控制高昌，接着，西凉李宝之舅、晋昌太守唐契攻高昌。此后，柔然与且渠无讳联合讨杀唐契，契兄和又联车师前部王车伊洛攻打安周，最后是且渠安周与柔然又一起驱走车伊洛，占领车师前部。政局混乱，战火纷飞。人民流离颠沛，贫困交加，于是各阶层把希望寄予佛教，这在客观上促进了佛教的发展，加之统治阶级的推崇，从而出现了高昌佛教史上的第一个兴盛时期。佛塔高耸、寺院林立、石窟栉比的情景今虽不复存在，但火焰山沟谷内、高昌故城等处曾出土了北凉时期的石塔等佛教文物。

高昌曾是东来中土弘法和西去拜谒圣迹的僧人云集的地方，因而，诸经广布，译场活跃。著名的《大涅槃经》是智猛“从天竺将来，暂憩高昌”时，且渠蒙逊遣使至高昌取回，命昙无讖译成汉文的。《观弥勒菩萨上生兜率天经》和《观世音经》则是且渠蒙逊的从弟安阳侯京声在高昌译出的，《出三藏记集》记载“此二观先在高昌郡久已译出，于彼赍来京都”，后流传中原的。《贤愚经》乃是河西沙

^① 《承平三年且渠安周造寺铭》，原石存柏林，北京中国历史博物馆有拓片。见蒋文光：《谈清拓孤本〈北凉且渠安周造佛寺碑〉》，载《社会科学战线》，1979（4）。

门县学、威德等，“结志游方”后，“还至高昌仍集为一部”^①。高昌沙门法盛“共师友二十九人诣印度，返国后作《菩萨投身饿虎起塔因缘经》一卷”^②。总之，高昌是当时我国的佛教重地之一。

正因为公元5世纪时，高昌和敦煌同归北凉政权管辖，又都是当时的佛教中心，因而形成了像吐峪沟第44窟和莫高窟第272、275窟那样相似的佛教艺术。

四

高昌和敦煌地理位置接近，同扼古代东西方交通要冲，很早就有经济和文化的频繁交流，特别是丝绸之路的发展，使两地成了东西方文明的荟萃点和佛教及其艺术东传的必经之地。

高昌位于敦煌西面，是古代西域通往中原的门户，其文化深受东西方文化的影响，但较多的西域文化特点。吐峪沟第44窟就具有这种典型性。它一方面与莫高窟272、275窟有许多相似之处，另一方面有不少西域佛教艺术的成分，有些是高昌的地方特色。

第一，吐峪沟第44窟四个角隅绘有四座塔，中央残存塔基，共五塔，当是五塔窟了。《大唐西域记》引《印度记》说：“昔无忧王建八万四千窣堵波已，尚余五升舍利，故别崇建五窣堵波。制奇诸处，灵异间起，以表如来五分法身。”7世纪初，玄奘到摩揭陀时，这五座塔基仍存在。这一传说也传到西域。随着时代的发展，古龟兹石窟中的克孜尔、森木塞姆、库木吐喇等就演变为五佛塔堂组成的寺院，今克孜尔残存七处，库木吐喇残存四处。^③而吐峪沟第44窟既是佛堂，又有“五塔”，显然与印度、龟兹虽相似而又不同，具有自己的特点。

第二，就形制来讲，吐峪沟第44窟是穹窿顶方形窟。克孜尔最早山现于第二期第76、135窟等，库木吐喇出现于沟口区的第20、21窟等，它们都同样在穹窿顶中心绘一莲花，并以放射状的线条将穹窿分割成若干梯形条幅，内绘佛和菩萨或菩萨像表示天部。现存龟

① 《出三藏记集》卷八。

② 慧皎：《高僧传·智猛传》。

③ 晁华山：《クムトテ石窟概说》，见《中国石窟·クムトテ石窟》，文物出版社、平凡社，1985。

兹石窟却没有在窟顶绘画帆拱的。阿富汗的巴米扬石窟群中，在窟顶四周与侧壁相交的角隅筑有凹入式帆拱，如第51、129窟等，但这些帆拱内多是梯形状，内绘佛像。吐峪沟第44窟在窟顶四隅绘帆拱，帆拱中绘天王像，看来，这很符合佛教保护神四大天王的经义，不能不说是一种创造。

第三，吐峪沟第44窟与龟兹石窟除窟顶形制与壁画内容相像之外，人物造型也很接近，都重视人体的解剖，对人体有强烈的审美要求。具体描绘中，先是用线条勾勒轮廓，再烘托，或晕染。线条如“屈铁盘丝”，遒劲舒展，圆转洒脱，使人物富有抒情味。人体形态，丰满精美，呈“S”形扭曲，肌肉丰满，具有韵律感，如说法图中的胁侍菩萨、忍辱仙人本生中持刀的歌利王等。

大量使用铁线描和烘染、凹凸法晕染等，吐峪沟第44窟与莫高窟北凉时期的壁画相似，同是受龟兹壁画的影响。

综合以上论述，我们可以清楚地看出吐峪沟第44窟：（1）在佛教信仰上尊弥勒，崇禅法。四壁的画面中段中央绘说法图，其余满绘千佛；中段为本生故事画；下段绘三角垂帐纹。这些以及佛本生故事画的构图、画法、敷彩等都与莫高窟北凉时期的洞窟，尤其是第272、275窟相似。（2）洞窟形制为穹窿顶方形窟，窟顶绘莲纹和以放射状线构成梯形条幅，内绘佛，表示天部。人物造型多用“屈铁盘丝”线条，烘染等又具有龟兹石窟的风格。（3）但在绘造五塔、窟顶四角绘帆拱等方面，又与印度礼佛习惯和阿富汗巴米扬石窟形制近似。这些特点足以说明：当时的吐峪沟石窟与唐时的库木吐喇石窟一样，是中原与西域地区佛教艺术的交融地，因此，吐峪沟第44窟就具有东西方文化中的成分，并把二者有机地结合起来，水乳般地融合在自己的文化中，从而形成了有自己鲜明特点的佛教艺术。

柏孜克里克石窟初探^{*}

柏孜克里克是吐鲁番地区现存洞窟最多，壁画最丰富的一处石窟群。早在 19 世纪末叶就引起外国“探险家”和“考古家”的重视，他们纷纷赶来调查和割取壁画。首先是俄国人克列门茨，他于 1898 年到吐鲁番调查了 130 个洞窟，其中也包括柏孜克里克，并将一些精美的壁画拿回本国。^① 在吐鲁番搜集文物和割取壁画最多的是德国“探察队”，他们三次到这里。第一次在 1902 年 11 月至 1903 年 3 月，由柏林人类文化博物馆格伦威德尔带队，成员有胡特和巴图斯。第二次在 1904 年 11 月至 1905 年 12 月，由勒柯克领队，巴图斯等参加。第三次在 1905 年 12 月至 1907 年 4 月，格伦威德尔又到吐鲁番“调查”。德国人拿走了各种文字的写经、文书，各种雕像、石刻等文物，又把洞窟壁画整块整块地从墙上切割下来运回本国，仅第二次就从吐鲁番带走了 200 箱文物。勒柯克曾经写道：“我们成功地把这些壁画都切割下来，经过 20 个月时间的运输，最后安全地把它们全部运到柏林。”^② 又说，从“柏孜克里克第 4、第 9 两洞割取壁画最多，

^{*} 原载《新疆石窟·吐鲁番柏孜克里克石窟》，新疆人民出版社、上海人民美术出版社，1992。
“柏孜克里克”意为有美丽画的地方，1982 年公布为全国重点文物保护单位，现改“伯”为“柏”。

^① Klements: *Turfan und Steine AltertUmer* (《吐鲁番及其古迹》)，转引自 Jack A. Dabbs, *History of the Discovery and Exploration of Chinese Turkestan*, 1913。

^② Lecoq: 《中国土耳其斯坦的地下宝藏》，蒙藏委员会，1914。

而第9窟几乎全部割取了下来”^①。日本野村荣三郎于1908年，吉川小三郎于1912年两次到柏孜克里克割取壁画，又拿走许多其他文物。^②英国人斯坦因于1914年也来这里搜掘文物，割取壁画，仅在柏孜克里克就拿走了100多箱。^③至今柏孜克里克洞窟里还残存着他们割取的痕迹及题名^④。

1928年我国学者黄文弼到柏孜克里克进行了调查。^⑤新中国成立后，西北文化局于1952年派出以武伯纶、常书鸿为首的新疆文物调查组，对柏孜克里克又进行了调查，李遇春也参加了这一工作。1956年新疆文物管理委员会成立，柏孜克里克被列为重点文物保护单位。1961年，中国佛教协会派北京大学阎文儒教授考察新疆石窟，新疆博物馆沙比提等参加，对柏孜克里克进行了全面的考察、编号和测绘^⑥，当时编号的洞窟有57个。1980年吐鲁番文物保管所在清理窟前积土、植树绿化时，在崖上第9和11、13和15、25和26号窟之间以及一些洞窟附近发现14个洞窟，编号为58—71号，又在崖下清出11个洞窟，编号为72—83号。^⑦截至目前，柏孜克里克已编号的洞窟有83个，其中近40个洞窟残留壁画痕迹，保存壁画面积约1200平方米。现仅就柏孜克里克石窟的建筑和形制，壁画布局、内容和绘画技艺，古代回鹘人的衣冠服饰，以及洞窟的分期和时代等诸问题进行探索，以求教于诸家。

洞窟形制

柏孜克里克洞窟分布在木头沟水西岸断崖的上、下方，可分为四

① Lecoq: *Chotscho*, Berlin, 1913; *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*, Berlin, 1922—1923. Grünwedel: *Bericht über archäologische Arbeiten in Idikutschari und Umgebung*, München 1906; *Die Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*, Berlin, 1912.

② 香川默识:《西域考古图谱》，1915；大谷光瑞等:《新西域记》，有光社，1937；杉村勇造等:《旅顺博物馆图录》，1943年座右宝刊行会版。

③ M. A. Stein, *Innermost Asia*, 1928; F. H. Andrews, *Wall Paintings from Ancient Shrines in Central Asia*, London, 1948.

④ 柏孜克里克第13窟左壁有巴图斯的德文题名。

⑤ 黄文弼:《吐鲁番考古记》。

⑥ 阎文儒:《新疆天山以南的石窟》，载《文物》，1962（7）、（8）。

⑦ 吐鲁番地区文管所:《柏孜克里克千佛洞清理简记》，载《文物》，1985（8）。

区。第一区第1~7号窟位于崖上北端。第二区第8~39号窟修凿在断崖中部，崖面较好，位置适中，现存主要洞窟在这一区内。第三区第40~57号窟，用围墙与第二区相隔，崖面较差，塌圯严重。第四区第72~83号窟位于断崖下方，用土坯叠砌修筑而成，和昔日的寺门遗迹相近。在第四区洞窟的后面，依崖凿出宽宽的阶梯，上用方砖铺砌，并设木吊桥与崖上洞窟相接。

依崖凿窟与大型土坯垒砌相结合的建筑形式是柏孜克里克洞窟建筑的一大特点。^① 其实，早期的柏孜克里克也和其他石窟一样，是依崖开凿而成的。到了公元9世纪末叶回鹘高昌时期，王家、贵族在此修建家寺，进行了大规模的改建和扩建，改变了原来的面貌，而形成现存的特点。

他们改建和扩建的方式是多种多样的，起初是将原来的礼拜窟扩建，第9号窟就是加宽加固原中心柱，重新彩绘。第18号窟是在原中心柱窟的前面，用大型土坯重新修建前室，扩大原窟。第20号窟则是封堵原来的几个洞窟（如今第69窟），重新建筑的大型窟。接着，又把僧侣居室改为礼拜窟。他们在原来开凿的洞窟内，重砌券顶，垒窟室，第49号窟就是在原覆斗顶洞窟内，加砌的纵券顶窟。有的洞窟可能经过多次改建，如第23、38、47号等窟，明显看出至少改建过三次的痕迹。其中第38号窟原来是僧房，先改建为摩尼寺，后来又堵砌，改建为佛寺，而且规模一次比一次缩小。总之，这里现存的洞窟，除少数几个是一次修建和少部分洞窟看不出改建的痕迹外，大多数洞窟是经过改建与扩建后的遗存。

再从柏孜克里克现存洞窟的布局来看，回鹘人对该窟群的改建和扩建是经过精心选择和设计的。他们先在岩面较好、位置适当的第二区扩建第18、20、15号等窟，接着又改建了第16、17号和第31至39号窟，后来才在岩面呈斜位和距离较分散的区域改建第22至28号窟和第三区40号窟以南的洞窟。因此，洞窟排列整齐，主从相错，可以说是柏孜克里克石窟的又一个特点。例如第31至39号窟，它是一字排开，其中第39号窟残存王后供养像，是回鹘王家窟，紧挨的第38号窟仍残留侍者肖像，明显是王家侍从的洞窟。第34号也是大型窟，前壁绘国王像，旁边的第35号窟虽然供养人像漫漶

^① 阎文儒：《新疆天山以南的石窟》，载《文物》，1962（7）、（8）。

不清，但从其洞窟规模、壁画内容来看，显然也是从属者的洞窟。第37与36号窟，22与23号窟，24、25号与相邻的71号窟等都表现了鲜明的主从关系。第76号窟中间的主窟和左、右两侧窟也明显地反映了主从关系，不过，可能是大贵族与小贵族的关系。至于说第8、9、10号窟，则是由僧房、礼拜窟和禅窟共同组成的一个完整寺院。第15和14号窟、第16和17号窟也是自成一组，昔日的寺墙遗迹仍然依稀可辨。

洞窟前面的木结构建筑，现已全部塌圮无存了，但洞窟前壁，门外侧壁上残留着许多架梁的洞眼，个别的还残存木梁痕迹。再结合这里出土的一些木构件，我们可以想象到：昔日的柏孜克里克，寺院建筑宏伟壮观，斗拱突兀，雕梁画栋；断崖上，了望台耸立……俨然是古代一处规模宏大的佛教圣地。

现存这些洞窟有少数是僧侣们起居的僧房和静坐修行的禅窟，大量的是供信徒们瞻仰佛像，举行宗教仪式的礼拜窟。此外，还有存放高僧舍利、纪念高僧的影窟。

柏孜克里克现存的洞窟，只有第15、18、20号窟能看出前室痕迹或存前室外，其余的或原无前室，或塌圮无存，辨认不清了，现仅存主室和甬道。其形制可分为五类：

（一）中心柱窟，平面近方形，如第9、18、45号窟。这种窟与龟兹式洞窟形制相似，在窟中凿出从地面直通窟顶的方形中心柱，中心柱两侧开甬道，后面也凿后甬道。主室和后甬道顶为横券式，甬道为纵券顶。窟顶与侧壁相连处无叠涩线，往往以彩绘图案区分，如第9和18号窟。第18和45号窟中心柱正壁开龕，第9号窟的中心柱四壁开龕，后甬道后壁也凿出两个大型佛龕。

（二）中心殿堂窟，平面呈方形，如第15、20号窟。这种窟是由中心柱窟发展演变而来的，中心柱龕变成了方形殿堂，窟顶为穹窿顶，四角凹入，窟顶与侧壁紧紧相连，也无叠涩线，靠近后壁处的地面残留佛台座痕迹。殿堂外也是左、右开甬道，甬道顶为纵券式，后面的甬和前室均为横券顶（插图1）。这种形制与焉耆县七个星和胜金口寺院的大殿遗址相同。

（三）穹窿顶窟，平面呈方形，窟顶的四角凹入，与中心殿堂窟的殿堂形制相同，如第5、14、76号窟（插图2）。

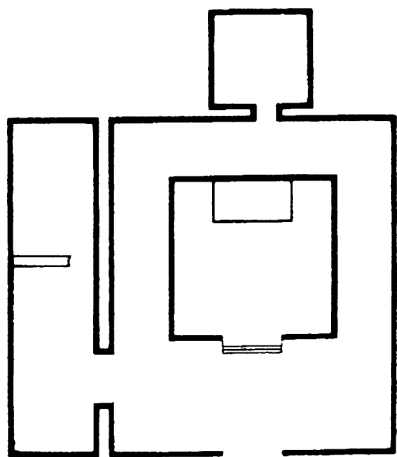


插图1 第20号窟形制示意图

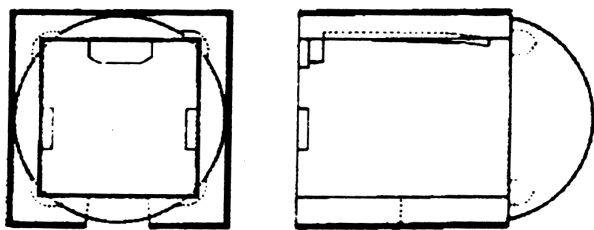


插图2 第14号窟形制示意图

（四）纵券顶窟。现存的这种形制窟最多，约有60个。平面可分为长方形和近方形两种。

纵券顶长方形窟均为大型洞窟，这种洞窟又可分为下列四式：

I式：如第16、31、33和34号窟，后壁前凿涅槃台，上塑涅槃像；窟中心筑佛台座，上塑坐佛像，代替中心柱，供信徒们礼拜做道场时向右旋转，是柏孜克里克洞窟中富有特点的一种形制（插图3）。第42号窟也与此相似，只是不凿涅槃台，涅槃像绘在后壁上。

II式：如第39号窟，窟中心筑佛台座，后壁塑佛像和影塑须弥山形。

III式：如第1~4、6、7、22、24、37号等窟，虽然平面也呈长方形，但面积比上述洞窟缩小，位于窟中心的佛台座没有了，仅在后壁修佛台座，上塑佛像。

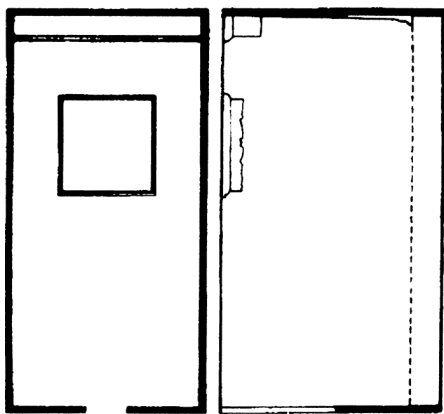


插图3 第33号窟形制示意图

Ⅳ式：如第17、27号窟，两侧壁各筑三个佛台座，上塑佛像。第27号窟的后壁破坏殆尽，第17号窟后壁塑佛像和影塑须弥山形。

此外，第8号窟是僧房，左壁开明窗。第10号是禅窟，主室后壁修建一禅室，两侧壁各开三个小禅室，与吐峪沟第42窟形制相同。

至于说纵券顶，平面近方形窟，如第69、23、25、71、28、29、35、36、38、40、41和43号以南各窟的面积更小，第29号窟只有 1.8×2.2 平方米，较大的第48号窟也才 3×2.2 平方米。这种窟的后壁与Ⅲ式相同，也凿台座，上塑佛像。

这种纵券顶窟，均无叠涩线，窟顶直接与侧壁相连，和吐鲁番地区的民间建筑相同，是当地人民根据其自然条件创造的一种建筑形式，也是回鹘高昌石窟建筑的特点之一。

（五）横券顶，平面呈横长方形。窟内近后壁的地面有二级阶梯式甬道通后室。后室地面凹下，右端有用土坯砌成的土台，上置陶质舍利盒。这种形制的洞窟只有第82和83号两个影窟。

壁画内容及其绘画技艺

柏孜克里克洞窟中的雕塑已被破坏殆尽，就连能辨认出痕迹的也为数不多，所以我们仅能对其残余的壁画进行探讨。

其壁画布局与洞窟的形制是紧密地相结合的。

中心柱窟：除中心柱正壁龕内塑佛像，壁上绘光焰和千佛，佛座正壁绘法轮、三宝标和两对跪鹿等鹿野苑初转法轮图外，其余均以千佛为主。第45号窟窟顶和各壁满绘千佛，第9号窟主室各壁、甬道和隧道两侧壁，18号窟的隧道后壁、两甬道外侧壁也绘千佛。唯第9号窟的后壁两龕内塑尊像，壁上绘供养菩萨（图版四二）；第18号窟中心柱两侧为佛本行经变。

第二种，中心殿堂窟，第15、20号窟的壁画破坏严重，仅余有第15号窟后甬道及其顶的宝相花团纹图案和甬道两壁、后甬道后壁残破的佛本行经变。该窟与第20号窟原各有佛本行经变画15铺，且其中心殿堂也绘有壁画。^①

第三种，穹窿顶窟的窟顶绘佛和菩萨像，四角凹入处有护法天王，正壁塑的尊像已被毁坏，两侧壁为说法图，前壁门两内侧绘供养人像。第14号窟正壁为“西方净土变”。第76号窟的壁画漫漶不清，只见正壁有“此是阿修罗道也”，左壁上方有“此是法空”、“此是人空”，“此是□空”的墨书题记。

第四种，纵券顶窟中的内容比较丰富。

长方形大型窟的第Ⅰ式，涅槃台上彩塑涅槃像，后壁上部绘两棵交叉的娑罗树，表示佛涅槃的地点，树下天龙八部和十六国王子举哀（插图4）；靠近后壁的右侧壁，绘释迦母亲摩耶夫人坐在佛头旁，上方绘乐神图；相对的左壁为举哀比丘。此外，涅槃台前壁也有绘画，但漫漶不清，可能是释迦最后度须跋陀罗图。由这些画面共同组



插图4 第33号窟举哀王子图

① Lecoq 著，赵崇民译：《高昌—吐鲁番古代艺术珍品》。

成涅槃变。

其洞窟中心的台座上塑尊像，前壁绘双鹿、法轮等“初转法轮”图，有的还在两侧绘供养人像；其余各壁绘出龙和闻法菩萨、比丘等。其窟顶和两侧壁除第16号窟为说法图外，其余的第31、33和34号窟顶满绘千佛，两壁为佛本行经变。有的洞窟，如第34号窟前壁还残存供养国王像。

第Ⅱ式，第39号窟的壁画布局比较特殊，后壁塑尊像，窟中心台座上的画面与Ⅰ式相同。靠近后壁的两壁绘天部、龙王等。两侧壁是位于圆形云纹内的文殊和普贤变，以及各七身供养菩萨行列。前壁左侧残存供养王后像。窟顶为禅定千佛。

第Ⅲ式，第22、24和37号窟残存壁画。除后壁塑尊像，上山形或华盖及供养菩萨与Ⅱ式相同外，其余均与Ⅰ式第31、33、34号窟相同，窟顶为千佛，两侧壁绘佛本行经变，前壁画国王供养像。

第Ⅳ式，第17、27号窟的形制、雕塑布局相同。正壁塑一尊，两侧壁各塑三尊佛像。但其壁画内容大不相同。第17号窟的内容比较丰富，窟顶前部绘四排，每排五幅，二十幅图，旁有榜题，其中一幅题“昔尸□□请宝□□睹自弃佛说四州□□□两数无罪功德谗荡说此是耳”。自弃佛即尸弃佛，佛经说是过去七佛中的第二佛，又说是二十天中大梵天之主，“每佛出世，必先来请转法轮”，此画当为后者。窟顶后部绘“西方净土”和“天请问经”变画。两侧壁上方绘十方诸佛，双文题“慈北方相德佛”、“慈下方明德佛”，“慈东方□行佛”等名。塑像两旁绘护法天王及众眷属。前壁右侧残留回鹘供养人像。第27号窟顶满绘千佛，侧壁尊像间绘闻法菩萨，有的佛台座正壁两侧画回鹘供养人像。

纵券顶近方形窟的正壁塑尊像，壁上绘山形或华盖，四周菩萨、比丘围绕。窟顶除第41号窟绘一佛二菩萨外，均为千佛像。这些洞窟的两侧壁内容不尽相同，第38、47、48和50号窟为佛本行经变；第23、29、35、36、40、41、49和51号窟绘经变故事画，其中第29和40号窟是阿弥陀净土变，第23、36、49和51号窟可能为《法华经》变。此外，第69、25号窟满绘千佛，第71号窟为说法图，第28号窟绘供养菩萨行列。

第五种，影窟正壁绘山丘，山上树木交错，山下鲜花盛开。山丘

两端两童子相对，“持弓矢射诸物”，正在为主人“禳灾”^①。正壁两端和侧壁的树上，果实累累；天空中，彩蝶、翠鸟飞翔；地面上，鸭子漫步，白鹤伫立（图版四三）。

上述这些壁画中，数量最多，占面积最大，最富有代表性的是以大型立佛为中心的佛本行经变，它分布在第15、18、20、22、24、31、33、34、37、38、42、47、48和50号窟等14个洞窟的两侧壁，或各甬道壁，共70多铺，约占现有壁画洞窟总数的30%，其面积近400平方米，占到现有壁画总面积的1/3。

这种画面的中间是身躯高达2米左右的大型立佛，身穿僧祇支，或圆领内衣，外披红色袈裟，有的偏护右肩，佩璎珞环钏，头偏向一侧，手施各种印记，脚着草鞋，踏于盛开的莲花上。佛像周围绘天部、金刚、菩萨、比丘、国王、童子等人物形象（图版四四）。根据不同内容加绘各种背景和道具，有的还在佛上方的左或右侧绘城池、宫殿、寺院、塔庙等。每一幅画面表现一个故事，一个个画面成组连续地表现在墙上，中间以花纹图案相间。每一幅画的内容主要是以画面下方、佛脚两侧，特别是佛面所向的人物及其动作和道具等来表现的。

一些外国学者把这种画称为誓愿画，或供养画。首先是德国人勒柯克根据第20号窟画面的梵文题记，认为它是根据《根本说一切有部毗奈耶药事》经的偈语而绘制的，应属于小乘教派的壁画。日本学者也持此说。^②但是他们也提出许多问题，如题记中有第一、第二和第三阿僧祇劫终以及“阿难”等语，与该经内容不符，仍待继续研究。我们知道，浩繁几千卷的佛经，大都是假托释迦牟尼之口侃侃而谈，其中一些故事来源于印度民间，因而内容大致相同，偶有小异。但正是这些微小的变化，向我们揭示了佛经的演绎，当时当地的宗教派别和社会文化等内涵。上述这些画面的内容，不仅在小乘教派的《根本说一切有部毗奈耶药事》经中，即是在《大毗婆沙论》，《俱舍论》和《佛本行集经》中也有，而且《佛本行集经》比其他经论更丰富，更详细，更符合梵文题记。

① 《宋史·外国传六》记王延德在高昌见“居民春月多群邀乐于”寺间，“游者马上持弓矢射诸物，谓之禳灾”。

② 平野真完：《柏孜克里克第九号窟寺有铭文の誓愿画の考察》和熊谷宣夫：《大谷コレクションの誓愿画资料》，载《美术研究》第218号；孟凡人：《新疆柏孜克里克石窟寺流失域外壁画述略》，载《考古与文物》，1984（4）。

这些画是根据该经中的《发心供养品》和《受决定记品》的内容而绘制的。它编造了释迦牟尼曾在王舍城，向大目犍连、阿难等讲述：自己于“无量无边诸世尊所，种诸善根，乃至求阿耨多罗三藐三菩提”的因缘。阿难请教于释迦道：“世尊如来……往昔供养几佛？……于何佛边，种诸善根，为未来世，求于菩提？”以及“将以何等供养之具，供养诸佛？”佛在回答阿难的问题时，讲了许多他于无数劫中，供养诸佛，“种诸善根”，并以是“因缘”而受诸佛决定记，修成佛道的故事。

第22号窟左壁第一铺，佛面向右侧，右下方，国王一腿盘坐台上，一腿下垂着地，合十赞叹，坦然自若。后面一比丘手执剃刀，正为国王削发。这是释迦作“转轮圣王”时，“供养一万八千诸佛，皆同一号，号婆罗王如来”，“然后出家”的描绘。这一内容是上述洞窟中最常见的画面，现存约六铺。其中第24号窟左壁第一铺，国王盘腿坐在地毯上，黑色长发飘然，反映了回鹘人的生活习俗。

第15号窟右甬道左壁上绘有释迦牟尼以华盖供养辟支佛的场面。《发心供养品》说，释迦曾“供养八万八千亿辟支佛，幡盖香华，四事具足。乃至佛灭度之后，为起塔庙，供养如前”。表现在画面上，辟支佛面向身着戎装的国王，王头束菩萨花冠，双手合十致意。佛像另一侧，两个同样装束的人，各举幡盖一顶，上方有两层楼阁式建筑，当为所起之塔庙。画面与佛经叙述相符。这一题材也是这些洞窟中较多的内容，约有七铺之多。第48号窟画面中所持华盖的幔垂呈联珠纹，富有民族特点。

第37号窟右壁第二铺，佛立在一板状物上，脚下莲花盛开，此佛应为能渡彼岸如来。《发心供养品》说，释迦以“四事供养”该佛。所谓“四事供养”，佛典认为就是“饮食、衣服、卧具、汤药”。该画面左下方一菩萨呈蹲跪状，合十致意，可惜另一侧之人物漫漶不清，无法辨认。

《发心供养品》中编写了释迦作“转轮圣王”时，供养正行、紫幢、乔陈如、莲花上、灯、日、龙等十几个如来的故事，壁画上并没有一一都表现出来。就连该经上也只是说“四事供养”或“行于梵行”。佛典认为“进财行以为供，有所摄资为养”，所以有不少画面是以宝物供养，仅以第33号窟现存清晰的七铺画面为例，就有四铺是财宝供养（图版四五）。释迦虽然如此虔诚供养诸佛，但该品中还说，

“彼诸佛不与我记”，或“不与我授决定记”。

《受决定记品》中就编写了释迦牟尼供养诸佛而受决定记，终于成佛的故事。过去释迦为云童子时，于莲花城见燃灯如来，将“七茎优钵罗花，散于佛上”。“时燃灯佛以神通力，变一方地，如稀土泥”。释迦“即铺所有鹿皮，解发布散，复面而伏，为佛作桥”。于是，燃灯佛告比丘说：“汝见是摩那婆，持七茎莲花，供养于我，伏身披发，泥上作桥，令我践渡。以是事故，此摩那婆，过于无数阿僧祇劫，当得作佛，号释迦牟尼多陀阿伽度阿罗呵三藐三佛陀，十号具足，如我无异。”（插图5）第18号窟左甬道右壁上残留着该内容画的下部，云童子披发掩泥的情景。其余的洞窟中，布发掩泥的云童子像已上升到画面的上方圆内立佛的头两侧，也许是出于对释迦的尊重吧！第31号窟左壁第七铺的“燃灯佛授决定图”中，左下方一菩萨持盘，内置鲜花，右上方一菩萨端鲜花盘，向燃灯佛撒去，此当云童子以七枝青莲花散于佛上。这种画面数量最多，共有八铺。



插图5 燃灯佛授决定图

《受决定记品》中还有，释迦供养尸弃佛，而受决定记。“我于彼时得无价衣，覆彼佛上”。如第 22 号窟右壁第一铺，尸弃佛左下方一菩萨，两手托一长布，一端绕至肩上，布上显出豹皮纹样。勒柯克盗走第 20 窟内的一铺，佛满心喜悦地接过这一供物，于是授决定记：“是人过去三十一劫，当得作佛，号释迦牟尼。”释迦“不舍精进”，“常行布施，造作福业”，并以“如是善业因缘”，“作大梵王及天帝释，转轮圣王……复得种种衣裳”，后成佛道。

属于这种内容的壁画比较容易辨认，如第 48 号窟左壁第一铺，是释迦以苏摩那华供养过去释迦牟尼佛，而授决定记的描绘。第 31 号窟左壁第二铺是表现释迦以“一掬碎末旃檀”散帝沙佛，不过，画家以自己的生活实践表现佛经内容，所以画面上是供养比丘手执香炉，炉内檀末之青烟缭绕。还有，第 31 号窟右壁第四铺“德上佛授决定记图”，释迦曾“布施彼佛一室及比丘僧”。画面上，佛右侧一菩萨跪向立佛，另一侧绘一比丘坐于洞窟前。该洞窟中，还有两铺是描绘释迦“将好种种百味饮食”布施毗舍浮佛的画面，释迦捧的莲花纹盘内，有的盛馐，有的放点心，有的置梨等水果。释迦还以金华、银华、金粟、种种花以及小豆等物，供养过去诸佛：世无比、最上行、见真理及毗婆尸等佛，最终诸佛才授决定记而使释迦成佛道，“十号具足”。

这种内容的壁画，可能在我国隋唐时期已经出现。张彦远的《历代名画记》中记载，长安大云寺东浮屠有隋代杨契丹画的本行经变，荐福寺、菩提寺和化度寺分别有吴道玄、董诤和杨廷光、杨仙桥画的本行经变，程逊还曾在洛阳圣慈寺西北禅院内彩绘过本行经变。可惜这些本行经变画的实物资料未能流传至今，我们无法对比。现在，人们常常把佛传故事，从乘象入胎、树下诞生、相师占卜，到降魔、涅槃、分舍利、起塔等称为“本行图”。唐代张彦远在该书中也记载了长安、洛阳诸寺绘有“降魔变相”、“涅槃变相”、“灭度变相”和“八国王分舍利”等图。显然和本行经变不是一回事。对于壁画内容的命名，人们往往是根据壁画所依据的某佛经，而称为某经变，柏孜克里克的这些壁画是根据《佛本行集经》而绘制的，所以称其为“佛本行经变画”是比较合适的。每一幅画面又可根据其内容命名，如“以幡盖供养辟支佛”、“供养婆罗王如来剃度出家”等图，及“燃灯佛授决定记”，“尸弃佛授决定记”等图。

彩绘这种“佛本行经变”画的洞窟，大部分窟顶绘千佛，再加上第20号窟在宝髻、燃灯和迦叶佛“授决定记”图的梵文题记上有“第一”、“第二”和“第三”、“阿僧祇劫终”字样，又和《优婆塞戒经·修三十二相业品》吻合。^①这些都是大乘教派的内容，同时，描绘这些《佛本行集经》故事画洞窟的窟顶多为千佛，说明柏孜克里克的这些洞窟施主是信仰大乘教的。

这种“佛本行经变”画早在公元4世纪左右的龟兹壁画中就已出现在拜城克孜尔千佛洞中，该画位于洞窟主室两侧壁，过去被人们称为“说法图”，近来，有人称为“因缘佛传”。^②其画面的形式，内容布局和柏孜克里克一样，并且要更复杂些，只是中间的佛像多为坐佛，如第38、80号等窟，也有少数立佛，如勒柯克拿走的珍宝窟，有的还绘两层，如第14、171号窟。以第38号窟为例，两侧壁各三铺。右侧壁第一铺，佛像两旁各跪一国王，双手捧布帛献向佛，此即“尸弃佛授决定记”图。这种画也早在回鹘王国以前就传入高昌，经过回鹘画家的再创造，而形成具有回鹘佛教艺术特色的这种新形式。

高昌位于丝绸之路要冲，东西方经济、文化都在这里汇集交融，互相影响，绘画技艺也不例外，反映在公元9世纪以后的柏孜克里克回鹘佛教艺术方面，主要是在高昌地区原有各族文化的基础上，进一步吸收和融合龟兹和敦煌的壁画艺术，从而创造出具有本民族特殊风格的绘画技艺。

柏孜克里克壁画的人物造型，具有回鹘人健壮勇敢的特点。该洞窟中没有像龟兹壁画那种“一折三波”，如“S”形的扭曲身姿，也不见如敦煌那样瘦弱苗条的体型。虽然少数大型立佛和伎乐菩萨的身躯稍有点扭曲，但大部分佛像，或多姿的菩萨，或是故事画中的人物形象，都是双腿直立，端庄挺拔，身材匀称，具有一种稳健勇敢的美感。本行经变画中，那些身穿戎装、外着披风的国王，表现出回鹘国王雄壮健美，勇敢善战，每战必克的英姿（插图6）。长条形面孔丰腴莹润，修长的眉毛稍翘起，柳叶形眼睛，黑色眸子，嘴小，鼻梁高直。无论是立佛坚实的双脚，还是菩萨有力的臂膀，或者是供养人丰

① 该品叙述释迦牟尼说：“我于往昔”，“宝髻佛所，满足第一阿僧祇劫；燃灯佛所，满足第二阿僧祇劫；迦叶佛所，满足第三阿僧祇劫。”

② 丁明夷、马世长：《克孜尔石窟的佛传壁画》，日本平凡社，1986。

肥的手指……无不表现出回鹘人圆浑健美的形象和健康挺拔的审美观。



插图 6 英勇善战的转轮王形象

重视线条的使用和表现力是柏孜克里克绘画技艺的又一特征。回鹘人大量使用西域式的铁线描，虽然不像龟兹壁画那样“紧劲有力”，但依然是“屈铁盘丝”粗细相当。同时，也使用莼菜式的兰叶描，如第9号窟后甬道后壁菩萨，线条活泼流畅，粗细相间。回鹘画家不仅用线条概括人物或事物的轮廓，而且用它描绘细部。他们以密集的线条表现衣服的褶皱，既有质感，又显出躯体的健壮。他们重视解剖，突出人体骨骼，用线条勾个圆圈表现人物肘、膝关

节，突出圆浑的肢体，又用线条勾成钉子式样的骨骼，显得人物粗壮有力。前者用来表现佛、菩萨的优美形象，后者表现力士、天王和乐神等的力量所在（插图 7）。用铁线在绿色地上绘涡旋纹，表现出“激石成湍”的水面，用粗壮的线条勾勒山形，显得山势高峻。



插图 7 婆罗门像

回鹘人民喜欢赭、红、茜、黄等热烈的色泽，表现在绘画艺术中是大量地使用暖色。柏孜克里克绝大部分洞窟都用赭色打底，佛和菩萨的服装也往往都是红色，如本行经变中的大型立佛，满铺窟顶的千佛都穿红色袈裟，就是菩萨的帔帛长裙也以红色为主。至于说佛本行经变画中国王的戎装和披风，是以回鹘王的服色为依据，全为红色。众多的图案纹样，如窟顶的莲纹、宝相花纹样，各铺壁画之间的忍冬及云纹边饰，佛和菩萨身光和头光中的纹饰……无不以红色为主。楼阁塔殿也以赭红色土或砖瓦夯砌而成。这些都反映了回鹘民族对热烈

色泽的强烈爱好。在这些暖色中，又以石绿、白色相间，再加上金色的头光、身光和璎珞、臂钏、头饰等相映，真是绚丽多彩，富丽堂皇。这点和龟兹壁画风格显然不同，而且更接近于晚唐时期壁画的敷彩。

回鹘人民和新疆其他各族人民一样，十分喜欢各种图案。柏孜克里克壁画中大量的忍冬蔓草、宝相花纹饰和水波、云纹等纹样，在回鹘画家的笔下，都被图案化了，具有鲜明的民族特色。第 15 号窟窟顶的宝相纹图案，外面绘一白色圆圈，富于装饰性。至于钱纹、联珠纹等几何图案更是广泛使用。回鹘艺术家甚至把经变故事画也图案化了，如第 40 号窟的九品化生童子被组织进一条条的平行线上，第 39 号窟的文殊、普贤变，第 49、51 号窟的说法图都被绘在由云纹构成的圆形图案内，真是别具匠心，又有韵律感，是回鹘人对佛教艺术的又一贡献。

回鹘人的衣冠服饰

柏孜克里克现有 20 多个洞窟保存了供养人像或其痕迹。这些像大部分绘在窟室前壁的门内侧两壁，如第 01、17、22、28、29、34、35、39、40、41 和 76 号窟等。这些供养人像和敦煌莫高窟一样，是按男女分别排列的，而且除第 22 号窟外，又均为男在右方、女在左方，其前面或上方还往往绘有引荐比丘或比丘尼的形象。有的洞窟绘在佛塑像台座上，如第 9、27、31 和 37 号窟。少数绘在正壁彩塑尊像的两侧，如第 14、27、44 号窟。第 20 号窟绘在中心殿堂的门内两侧壁。

由于这里有很多回鹘国王、王室贵族及其侍从供养的洞窟，供养人的衣冠服饰也是根据现实生活和时代变化而绘制的。正如《历代名画记》所说，“朝衣野服，古今不失”，“丽服靓妆，随时变改”。因此，柏孜克里克的这些供养人像最集中，最富有代表性，他们形象地、真实地反映了古代回鹘王国中，各阶层的衣冠服饰。

（一）国王和王后的衣冠服饰^①。国王和王后的形象主要分布在第 20、22、34 和 39 号窟。

^① 从现在掌握的资料看，他们是回鹘王族，而不是回鹘王。

勒柯克切割走的国王像（图版四六）原位于第20号窟中心殿堂门内左侧壁，高66.4厘米，宽59.5厘米，画面完整，色泽鲜艳。画面上有三身供养像，前面的一身，自“眼睫而下多虬髯”，正值壮年，戴白色圆宝石耳环，当是国王，后两身眼睫以下无虬髯，耳垂孔中仅穿一络黑丝线，尚处青年时期，可能是王子。第34号窟的国王像绘在窟室门内右侧壁，高1.4米，宽0.7米，和莫高窟五代宋初的供养人像一样，占据了很大面积，比第20窟的画像高出一倍以上，是柏孜克里克现存最完整的一幅，可惜残损严重。第22号窟的国王像绘于窟室门内左侧壁，仅存下半部，残高70厘米，宽55厘米。这些国王像身穿红色圆领长袍，腰系镶有金饰的鞶带，佩帛鱼和短剑、刀、算袋、砺石、打火石等蹀躞七事，脚穿长筒乌皮靴，站在彩色地毯上。头戴的毡冠似竖起的莲花瓣，上贴金色边饰，绣大红云纹图案，用红色丝带结在颔下。

回鹘王冠并不是像古代塞克人那样的圆筒式尖顶毡帽，而是在小冠的后面耸起一个顶部较尖，宛如一个莲花瓣，又像一朵花蕾的装饰，上贴金缕，刺绣图案，显得格外华美。腰佩的蹀躞七事符合唐代武官的服饰制度，《旧唐书·舆服志》记载，“景云中又制……武官五品已上佩鞬鞞七事，七谓佩刀、刀子、砺石、契苾真、𩇑𩇑针筒、火石袋等也”。回鹘王是唐代重臣，他的后代也佩带这些东西，也许这些物品符合边疆少数民族生活的需要和习惯，所以这一制度一直保持了很久。我们从这些画面上可以看到“蹀躞七事”的实物图像。

第20号窟前壁，和国王供养像相对的墙面上，被勒柯克剥走的两身王后供养像（插图8），高66厘米，宽57厘米。她们身穿茜色通裾大襦，端庄地挺立在波浪纹样的地毯上。大襦的领呈“V”字形，露出里面的红色小方格圆领内衣。领口周围用红色丝线绣出一圈宽宽的卷草纹图案，往往被人们误认成翻领。领口、通裾、袖子上部和膝盖线上，缝镶红地白色联珠纹绦饰。袖端露出内衣的窄袖，和国王一样，两手笼在袖内，手中所持供养鲜花一枝挺立在外。大襦长及脚下，鞋不外露。一条红色长绢从头上飘下，中间打一结绶，和《新五代史·四夷附录三》中“以红绢”束发的记载相符。头戴博鬓冠，上饰如意形金冠，四周插金凤凰、花钗及步摇。金耳环下垂至肩，富丽堂皇，十分美观。



插图 8 第 20 号窟王后供养像

第 39 号窟的王后像绘在窟室前壁左侧，分三层，每层一身，高 0.7 米，宽 0.21 米。她们好似缓步走在长条形地毯上，身穿茜色通裾大襦，背后一条束发结绖的红绢长长飘至脚下，婀娜婷立，惟妙惟肖。但因剥蚀严重，头饰不太清晰。

《新唐书·回鹘传》记载，公元 822 年（长庆二年），唐穆宗以太和公主嫁于回鹘可汗，被封为可敦。于是“被可敦服，绛通裾大襦，冠金冠，前后锐”。《旧唐书·回纥传》记载同一史实说：公主“披可敦服，通裾大襦，皆茜色，金饰冠如角前指”。壁画中的通裾大襦皆茜色，《旧唐书》的记载是正确的。至于说记载中的金冠“前后锐”，或“如角前指”，壁画给我们提供了形象的资料。

在回鹘高昌境内的今北庭故城西大寺，库车的库木吐喇千佛洞都有上述这种装束的回鹘国王和王后供养像。这种像也彩绘在莫高窟和榆林窟西夏时期的洞窟内，是回鹘和西夏友好往来的见证。^①

① 请参见本书《莫高窟第 409 窟与高昌回鹘供养人像比较研究》一文。

(二) 回鹘贵族及其夫人的衣冠服饰。第 9、17、27、40、41 和 76 号窟残留的供养人像，表现了回鹘贵族的形象。

第 17 号窟窟室前壁右侧，彩绘四层供养人像，通高 135 厘米，每排人高 28 厘米。第 76 号窟前壁右侧也有四层供养人画像，人高 38 厘米。位于该窟右边小窟的“施主”，应该是第 62 号窟的臣属或侍从，可惜男供养人像已漫漶不清，仅余四排女供养人像，像高 20 厘米。

第 17 和 76 号窟的男供养人像，头戴莲花瓣式毡帽，身穿黄色圆领窄袖长袍的民族服装，腰系鞶带，佩短剑、刀、绢袋等物，不佩“蹀躞七事”，像加尔迪兹看到“居民都系腰带，带上挂着刀或短剑，以及其他必需的东西”那样（插图 9）。此外，头后还垂红色结绶绢带，和法显见到的于阗王“头后垂二尺生绢，广五寸以为饰”，玄奘见到的突厥可汗“以一丈许帛练裹额垂后”相似，《北史·西域传》记载，龟兹王也“头系彩带，垂之于后”。回鹘贵族也继承了古代新疆各地统治者的这一装饰习惯。



插图 9 第 17 号窟供养人像

第 76 号窟的贵族夫人，身穿黑色通裾大襦，领口呈桃形，周围缝有较宽的边饰，上刺云纹图案；头戴博鬓冠，总发为桃形髻，上插金钗步摇，如《松漠纪闻》所说“以金相瑟瑟为首饰，如钗头形而曲一、二寸，如古之笄状”。头后的红色绢带飘扬，优美动人（插图 10）。其右侧小窟，即第 75 窟的女供养人像，身穿黑色圆领长袍、窄

袖，发髻高耸，正面呈“山”字形（插图 11），两侧博鬓冠后倾，红色结绶绢带垂后。



插图 10 第 76 窟女供养人像



插图 11 第 75 窟女供养人像

回鹘王臣服蒙古后，回鹘贵族变为蒙古政权的官吏，他们身穿蒙古官服，戴蒙古官帽。第41号窟前壁右侧也绘四层供养人像，每层五身，通高120厘米。他们身穿红色或绿色窄袖“袷袂”，和第38号窟侍者的袍服相似，腰结带，挂荷包等物，有的外面套一件右衽短袖、下及臀部的外衣，元代时称为“披肩”。头戴笠子官帽，或裹一种后面带翼的巾。发为蒙古式；两旁结辫环垂于耳后，额前披一小绺短发，称为“婆焦”（插图12）。前壁左侧的女供养人像，发式基本与第76号窟右侧小窟的女供养者相似，发髻于耳后，紧束中腰，元代称为“银锭”式，但头顶中心饰一竖起物，上悬红色璎珞状物，红色绢巾仍然下垂，保持了回鹘人的传统。身穿黑色长袍，偏右开襟，束腰，紧袖，通襟。袖口，上臂中部及膝盖线上，缝镶浅色边饰，雅致大方。第9号窟中心柱前佛台座右侧壁是13世纪时重新彩绘的供养人像，其服饰打扮与41号窟相同。两身画像分别为61和52厘米，身材匀称，黑色衣服上点缀着红色花卉，优雅美观。



插图12 服蒙古装的回鹘供养人像

（三）回鹘国王侍者的衣冠服饰。

柏孜克里克第71号窟前壁右侧绘的几身男供养人像，与第38号窟供养人的装束相同。身穿对襟窄袖长袍，式样与现在的“袷袂”相同，头戴的毡帽：上宽下窄，呈扇面形，用红丝带系于颚下，后垂红绢结绶（插图13）。这种装束与敦煌莫高窟第409窟“回鹘王礼佛

图”中的侍从相同，是回鹘王侍者的供养像。

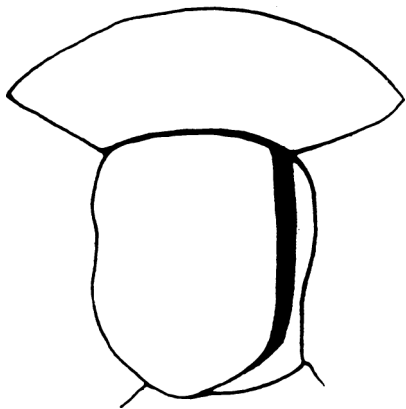


插图 13 第 38 窟供养人的帽子

（四）回鹘僧尼的服饰。柏孜克里克石窟中，还有一些回鹘僧尼的供养像，第 18、20 号窟位于甬道口，第 17、40 和 76 号窟绘在供养人行列的前面或上方，只有第 9 号窟的供养僧像，位于中心柱前佛台座左侧壁。

佛教规定出家人必须削发持戒，同时也严格规定了僧尼的服饰。当佛教传播到世界各地后，由于当地的自然条件和民族习俗不同，僧尼服饰很自然地要显示出地区和民族特点来。回鹘僧尼服装也不例外。勒柯克切割拿走的第 20 号窟以汉、回鹘文合璧题名的智通、进惠和法惠都统的供养像，都是穿黄色圆领窄袖内衣，保持了回鹘民族的服式，外披紫色袈裟，继续了唐代服紫色法衣的传统（插图 14）。袈裟的披法也是搭双肩。

第 9 号窟的供养法师，第 1 身，高 75 厘米，手捧莲纹盘，内盛鲜花，旁有汉、回鹘文合璧题名“□法师阿闍梨之像香花供养”。后面两身分别为 50 和 53 厘米，题名“□□法师之像受命供养”和“通宝之像是也”。这一画面的色泽鲜艳，清晰可辨。法师身穿圆领窄袖长袍，外披袈裟，袈裟先披左肩，再搭右肩，露右手。袈裟呈红色，缝白边，与契丹僧人“衣深红色”，“光泽鲜明”的记载相符。公元 13 世纪的卢伯鲁记载：“这些畏兀儿教士穿着下列服装，不论他们到什么地方，他们常常是穿着郁金色法衣，束着一条像法朗克人那样的腰带，并且在他们的左肩上披着一件袈裟，绕过胸部与背部，达到右边。”随着袈裟披绕的方向留下一道白色边饰，十分雅观，富于装饰性。



插图 14 第 20 窟供养比丘像

比丘尼的画像位于女供养人的行列前面或上方，如第 9 号窟在供养人的前方，高 66 厘米（插图 15）。第 62、40 号窟等位于供养人上方，这些比丘尼的服式和女供养人相同，仅是外面披一条袈裟而已。



插图 15 第 9 号窟比丘尼供养像

柏孜克里克彩绘了国王、王后、贵族、大臣、侍从及其家属和高僧的肖像，但没有劳动人民的形象。不过在距此北约 2 公里的伯西哈石窟第 3 号窟左壁，在被切割后运走的经变画下方，剩余了几身

漫漶不清的供养人像，男的头戴黑色圆顶高帽，前额和两侧头发下垂，身穿绿色贯头衫，与格伦威德尔拿走高昌故城 B 遗址的人物像相同（插图 16）；女供养人也穿绿色圆领，窄袖长袍，头戴黑色圆帽，黑色飘带下垂（插图 17）。据《王延德使高昌记》中说，回鹘妇人戴油帽，谓之“苏幕遮”，上述女供养人戴的这种帽可能就是油帽。



插图 16 高昌故城 B 遗址的人物形象



插图 17 伯西哈壁画中的女子

此外，一些经变故事画中的人物形象，也是研究古代回鹘人衣冠

服饰的重要资料。如原第 20 号窟的“释迦牟尼授决定记”图中，有一位手捧莲花托盘的童子，头戴圆形花帽，对研究维吾尔族小花帽的起源很有参考价值。佛本行经变画中转轮圣王的装束，和回鹘国王及贵族的戎装相近……

洞窟时代的探讨

现存柏孜克里克洞窟中没有确凿的年代题记，我们仅能从出土文物中知道该窟大约始凿于公元 5 世纪。^① 公元六七世纪的麹氏高昌和以后的唐代时期继续修建，被称为“宁戎谷寺”^②。公元 9 世纪回鹘王国初期，这里曾修建过摩尼教寺院，第 38 号窟后面，被封堵洞窟的正壁仍保留了摩尼教壁画。回鹘国王皈依佛教后，这里修建了许多王家、贵族和侍者的寺窟。现存的洞窟大致可分为五个时期。

第一期有第 18 号窟右、后甬道和 69 号窟。前者为中心柱窟，后者为纵券顶方形窟。

它们的特点是窟顶均绘图案，侧壁为千佛像。第 18 号窟后甬道和右甬道侧壁的千佛穿圆领大衣，手结禅定印，坐于俯莲座上。以赭、石青、赭、石绿等色相间的服色，成组地循环，形成斜向的条条色带，表现十方诸佛“一一光间”，其色众妙。窟顶以四方叠套构成三重平棋图案，笔触简朴，遒劲有力。这些都与吐峪沟第 2、38 号窟相似，可能是麹氏高昌时期的壁画。

第 69 号窟顶绘忍冬图案，并以云纹、朵花相间。两壁千佛内穿僧祇支，外披的红色袈裟，或袒右，或偏护右肩，手施说法、辩论等各种印记，结跏趺坐于仰俯莲中。黄、橘、绿、红、蓝等色的头光和身光，浓艳富丽；灿烂的华盖上宝珠闪烁；一派富丽堂皇、五彩缤纷的唐代风格。

这些回鹘王国以前的壁画，虽然仅存少部分，但它不仅说明柏孜克里克的悠久历史，而且是回鹘王国佛教艺术的重要源泉。正由于高昌地区的各族人民早已创造了高度发展的佛教艺术，柏孜克里克的壁画才有进一步发展的基础。

① 吐鲁番地区文管所：《柏孜克里克千佛洞清理简记》，载《文物》，1985（8）。

② 《敦煌石窟佚书·西州志》。

第二期有第 9、15、20、45 号窟和 18 号窟的中心柱侧壁及前室，其形制有继承第一期的中心柱窟如第 9、18、45 窟，又新出现了中心殿堂窟，如第 15、20 号窟。壁画内容，有的继承第一期，窟顶彩绘图案，如第 9 和 15 号窟的宝相花图案，花瓣舒展，彩云飘动，帷幔下垂，赭色、石绿使用得很得当，明显地是晚唐艺术的进一步地方化。两侧壁绘千佛，如第 9、45 号窟。千佛披通肩袈裟，禅定坐于塔内，塔为中国式单层塔，塔沿叠涩挑出，脊两端饰吻兽，中间为覆钵顶，上绘 13 层相轮和三宝标，两边悬挂双幡，旁有回鹘文或汉文，或两种文字合璧的题记。

这时期新出现了以大型立佛为中心的本行经变画，面积大，铺数多，内容丰富。第 15 号窟后甬道后壁的本行经变，高 2.75 米，宽 3.1 米，右甬道左壁的“以华盖供养辟支佛”图，高 2.7 米，宽 3 米，宽度大于高度。这些画面虽然遭到破坏，但仍可以看到楼阁耸立，回廊环绕，是一幅幅场面宏大的经变画。第 15 和 20 号窟原有这种画各 15 铺，而且铺铺内容不同，描绘细致。第 18 号窟左甬道右壁上绘的“燃灯佛授决定记”图，仅存布发掩泥的云童子和立于发上燃灯佛的两脚。原第 20 号窟的这一画面中，周围的众菩萨，有的持花，有的捧鲜花盘，表示云童子“以七枝青莲花”，供养燃灯佛。燃灯佛也手持鲜花而授决定记。

这一时期的人物形象，脸形长圆丰满，两眉修长接鼻梁，鼻梁高直，眼似柳叶，嘴小，具有回鹘人面貌特征。菩萨的发式也多种多样，或辫发后垂，或披发后置，或发披两肩（插图 18），但全束髻珠冠或花鬘冠，有的和敦煌莫高窟第 36 号窟五代时的菩萨头饰相似。

洞窟中的图案纹样，以藤蔓单枝花卉为主，各铺本行经变画间以此相隔，佛光内用它填充。佛光中大量地使用宝珠和折线式光焰纹。此外，还有云纹、水波纹等。活泼流畅，又富有立体感。

第 20 号窟的回鹘国王及王后供养像，前者穿红色唐代长袍，佩蹀躞七事，戴莲瓣式贴金毡帽。后者穿茜色通裾大襦，头顶可敦金冠，与新、旧《唐书》中的记载相符，仍保持了 8 世纪时期的服饰。正像公元九十世纪时加尔迪兹记载的那样，“他们（回鹘）的国王，身穿中国的绸缎衣服……衣服很宽大、遮盖全身，袖子宽，下摆长……”。红色绸缎上织绿色散花纹样，这种纹饰早在七八世纪的唐代吐鲁番墓葬中就有发现，五代时最为流行。



插图 18 第 9 号窟的菩萨像

从上述洞窟形制、壁画内容、风格、人物形象、衣冠服饰的变化上，可以看出，第二期当是回鹘王国早期，大约 9 世纪末至 10 世纪中叶的作品。

第三期是柏孜克里克大力扩建旧洞窟、修筑新洞窟的重要时期。主要洞窟有第 14、16、17、31、33、34、35 和 72、75、76 号窟。这些洞窟的形制，有穹窿顶和纵券顶长方形窟的第 I、III 式。

窟顶壁画和第二期第 45 号窟相似，满绘禅定千佛，两侧壁也继承上期绘佛本行经变，但各窟的铺数减少，每铺画面的面积缩小，内容单调。第 31 号窟每壁 7 铺，共 14 铺。每铺高 2.8 米，宽 1.65 米，宽度仅为第二期第 15 号窟的一半多一点。现存的 10 铺画面中就有“供养婆罗王如来剃度出家”图两幅，“德上如来授决定记”图两幅，“毗舍浮佛授决定记”图两幅，而且故事情节也简单化了，大型立佛在画面中占据了大部分面积。特别是燃灯佛授决定记中的云童子，不再拜倒佛脚下，布发掩泥，而上升到画面上方，燃灯佛头左、右侧的圆光内了。

这期壁画中出现了“涅槃变”。第 16 号窟比较典型，后壁绘“涅槃变”，窟顶是在长方形格内绘说法图。画面上，佛坐中央，四角绘天部、比丘、菩萨等。各幅图中佛前两侧的人物不同，可能是因缘等故事画的简单化（插图 19），旁边和下方还书写梵文。两侧壁分为上下两层，上层画面剥落，下层各绘五幅可能是说法图。在赭色地上，大量使用石青、石绿、黑、白等偏冷色调。其壁画布局、内容和色泽都与龟兹石窟相似，是柏孜克里克增添的新内容，可能和回鹘王国占领龟兹有关。



插图 19 第 16 号窟窟顶的说法图

第 33 号窟后壁“涅槃变”中的举哀图，画出了十六个面孔不同，头饰相异的各国王子头像。北壁的比丘弟子举哀图，表现他们听到佛涅槃的消息后，匆匆赶来，悲痛万分：有的以手搔头，或挠耳，不知所措；有的用手捂着嘴，强压心中的悲哀；有的不禁失声痛哭；过度悲伤的阿难，摇动着手中的拂尘……虽然都是悲痛欲绝，但每个人的表情又各不相同，画家把人物的特性描绘得淋漓尽致，个性突出，十分感人。再加上细腻的笔触，更显得画面精美动人，是一幅难得的佳品。第 16 号窟“涅槃变”右侧的“乐神图”，形象生动，乐器有大鼓、钹、拍板、横笛、箏、曲颈琵琶等，是研究高昌乐演变的好资料。

第 14、17 号窟中的“西方净土变”、“法华经变”等经变故事画，也是这期壁画中出现的新内容。第 14 号窟正壁两侧描绘的回廊曲折，孔雀、小猴等穿插飞奔，草树郁葱，并有“常生佛国”四字，地下绘嬉戏于水中的童子，手持华盖，健壮可爱。窟顶还有汉文墨书题记：“一宝波罗蜜，二虚□悉……”，“菩萨摩诃萨”，“南谟一切诸菩萨”等等。第 17 号窟窟顶后部是“西方净土变”，阿弥陀佛端坐中央，众菩萨、比丘围绕，天乐钟鸣，功德水中莲花挺立，一片片荷叶上托着化生童子，旁边墨书“上品上生”、“上品中生”、“上品下生”等上、中、下三品，三生等九级化生。与此相对的一铺，佛也位于中部，光焰四射，一人双腿跪于佛前，面向佛，周围殿堂窟寺，佛和菩萨在里面端坐，佛前菩萨捧花供养，此画可能是“法华经变”图。

图案纹样也和第二期相似，为藤蔓单枝花卉，但花瓣减少，更加

图案化，佛光中除承袭第二期的图案外，钱纹、折线纹增多。

在绘画技法上，先以赭线打稿，上色后，再用黑、赭线勾勒的画法，也是这一时期的新现象。

第34号窟国王服窄袖长袍，是本民族传统的服饰。红色锦袍上显出绿色团花纹图案，团花直径20厘米，由两个半圆形的牡丹花组成团纹，和我们在若羌发现的宋代织锦图案相似。我们从第14号窟窟顶菩萨身上工整的题记中，可以领略到宋代字体的韵味。可见第三期洞窟约相当于公元10世纪中叶到11世纪中叶，回鹘王国兴盛时期。

这期柏孜克里克的壁画也影响了西夏的佛教艺术，在莫高窟和榆林窟中出现了“燃灯佛授决定记”图，布发掩泥的云童子也位于画面上方，立佛左侧的圆内，与第31号窟的画面相似。此外，还有“体型肥壮，脸形条长而丰满，直鼻，嘴小”等具有回鹘人特征的人物形象。

第四期洞窟多为改建而成，全为纵券顶。平面呈长方形的有第22、24、27、37和39号窟，近方形的有第01、23、25、28和36号窟等。

窟顶除第28号窟为白地绘红色莲纹外，其余的都是在赭地上彩绘禅定千佛，第36号的千佛还有“南无正作佛”、“南无月藏佛”等墨书汉文千佛名。

壁画内容贫乏，画面趋于形式化，是这期洞窟的特点之一。第22、24、37号窟两侧壁的本行经变画减少为每壁四铺，每窟八铺。这些画面漫漶不清，能分辨出内容的共有16铺，其中“以华盖供养辟支佛”图四铺，“供养婆罗王如来剃度出家”图三铺，“燃灯佛授决定记”图四幅，“尸弃佛授决定记”图两幅。而且，位于大型立佛两旁的众菩萨、比丘等人物形象减少了，背景中的亭台楼阁等变得低矮，甚至没有了。第27号窟两侧壁也各塑三尊佛像，但周围只有众闻法菩萨，远不如第17号窟的内容丰富。

这期洞窟的经变故事画，如第22和36号窟的两侧壁中央绘大幅佛说法图，两旁或下方分别绘几幅故事画，并有回鹘文榜题，但画面和字迹都漫漶不清，其布局很像敦煌莫高窟的“观无量寿经变”，内容很可能是“法华经变”等。第39号窟绘的文殊、普贤变，被组织在一个由云纹构成的大团纹内，出现了图案化的经变故事画。

这期的菩萨发式多为头后垂红色结绶绢带的回鹘式，上束花冠。又出现了一种头后披巾、戴宋式花冠的菩萨，但面部肥硕呆板，眼睛细小无神（插图20），或只画一条墨线，闭目养神，严重

缺乏生动性，似乎这些菩萨对佛说法也不感兴趣了。第 28 号窟两侧壁也绘供养菩萨，其发髻也回鹘化了，桃形髻和博鬓冠上插各种花钗，上束花冠。画家用本民族妇女匀称的身材、美丽的头饰来描绘菩萨，颇具风采，菩萨手中捧的莲花纹供养盘内，有葡萄、苹果、梨、樱桃等瓜果之乡——高昌地区的特产。

这些洞窟壁画的风格不一，有的线条密集精细，用黑线勾勒人物大轮廓，赭线描绘细部（如第 22、24、37 和 39 号窟）；有的线条粗糙，人体用平涂填充（如第 25、38 号窟），但都缺乏生动性。第 39 号窟还在佛和菩萨的头光、饰件和文殊的骑象上张贴金箔，富于立体感。也出现了白色作底的洞窟（第 28 号窟）。



插图 20 第 27 号窟的菩萨形象

这期洞窟中出现的供养人像，为我们提供了珍贵的资料。第 71 和 38 号窟前壁，门左侧内壁绘的供养人像，与敦煌莫高窟第 409 号窟西夏时期“回鹘王礼佛图”中，手抱弓箭、拿笊篱的侍者形象相同。

总之，这期壁画，无论在内容，或艺术风格上都深受莫高窟西夏壁画的影响。如文殊、普贤变和供养菩萨行列的出现，一些图案花纹、幔垂、饰物的变化等。其时代大致在公元 11 世纪中叶到公元 12

世纪。

第五期主要是改建而成的纵券顶，平面呈方形的洞窟，如第 29、40、41、42、48、49、50 和 51 号窟等，只有第 42 号窟平面为长方形。

这期洞窟的佛本行经变画，铺数大大减少，而且画面单调，如比较完整的第 48 号窟，两壁才共有四铺，其中就有“以华盖供养辟支佛”图两幅。居于深山中的苦修者不再是瘦骨伶仃，而是体型肥壮，精神饱满，具有回鹘人面貌的特征。下方弹箜篌的伎乐菩萨是这期壁画艺术的代表作（插图 21）。



插图 21 第 48 号窟乾达婆形象

但经变故事画增多。西方净土变内容趋于简单，如第 29 号窟由正壁和两侧壁共同组成，并仅在阿弥陀佛头光上的上方画出琵琶、腰鼓、钹、拍板等乐器，表示“极乐世界”。第 49 号窟右壁骑狮的文殊师利驾云而降，披巾飘扬，捧食物的天人脚踩游云，披巾后扬，画家表现了即将着地的一刹那，活泼流畅，富有动感。第 51 号窟左壁的“法华经变”绘出了《从地踊出品》、《火宅譬喻品》等内容。《火宅譬喻品》中，牛、鹿、羊三车的高大车轮和障幟是研究回鹘交通和车舆制度的好材料。此外，还出现了多手观音的密宗内容画像。

这期洞窟中图案化了的经变故事和说法图增加。第 40 号窟右壁的化身童子被组织在一条横向的平行线上，或坐或立于莲花中，有的吹笛，有的弹琵琶，舞姿翩翩，帛带飘扬。再加上两侧殿寺内端坐的菩萨，组成九品化身。构图别致，饶有情趣。第 49 和 51 号窟左壁说法的坐佛，前置的供器和听法菩萨都被画在一个由云纹组成的团纹内，表现佛国的神秘和变幻莫测。

这期洞窟，如第 29、40、41 号等窟的前壁还绘有穿蒙古官服，戴官帽的回鹘供养人像，说明它们是臣服蒙古以后，即公元 13 世纪时的作品。

柏孜克里克作为回鹘高昌王家贵族寺院，1285 年以后就被废弃了。不过，也有个别晚期的洞窟，如位于第 31、33 号窟上方的第 32 号窟，孤单单地只有一个，窟内塑像已被毁坏，壁画也漫漶不清，仅剩两条浮雕的盘龙沉睡在佛台座前壁，可能是 14 世纪的作品。

莫高窟第 409 窟与高昌回鹘 供养人像比较研究^{*}

莫高窟第 409 窟是个规模不大的洞窟，但从某种意义上讲又是一座重要的洞窟。从近 20 年来，国内外学术界对该窟的时代、供养人像及其政权归属，甚至敦煌地区回鹘政权归属等问题的讨论中，我们可以看到莫高窟第 409 窟的供养人像是了解回鹘历史的重要资料，因而引起国内外学术界的关注。

《敦煌莫高窟内容总录》中对第 409 窟的记叙“修建时代：西夏（清重新塑像）”^①；1985 年出版的《中国石窟·敦煌石窟》3 中，说它是西夏时期洞窟，图版 135 称其供养人像为“西夏王供养像”。20 世纪 80 年代，刘玉权先生撰文指出“在莫高窟、西千佛洞和榆林窟划分出一批沙州回鹘洞窟”，其中包括第 409 窟，并提出该窟是 11 世纪后半叶至 12 世纪初（约 1070 至 1127 年）回鹘后期的洞窟。^② 杨富学先生则进一步提出，该窟供养人像中“可汗与王子的存在，是确认沙州回鹘政权也曾存在过的一个重要依据”^③。1996 年出版的《敦

^{*} 该文原为参加《2007 年敦煌壁画艺术继承与创新国际学术研讨会》与吐鲁番文物局侯世新合作撰写。

① 敦煌文物研究所整理：《敦煌莫高窟内容总录》，150 页，北京，文物出版社，1982。

② 刘玉权：《关于沙州回鹘洞窟的划分》，载《1987 年敦煌石窟研究国际讨论会文集·石窟考古编》，6~24 页。

③ 杨富学、牛汝极：《沙州回鹘及其文献》，21 页，兰州，甘肃文化出版社，1995。

煌石窟内容总录》将第 409 窟改为“时代：五代（回鹘、清重修）”并具体写明现存回鹘绘画部分，东壁“门南画回鹘王供养像一身、王子一身、侍从七身，门北画回鹘王妃供养像二身、童子一身”。这虽对第 409 窟的供养人像为回鹘人的看法是统一了，但对敦煌回鹘政权的所属问题并未解决。早在 20 世纪 80 年代初，日本学者安森孝夫先生就提出沙州回鹘“政治上隶属于西回鹘势力范围”^①，即驻于高昌的西州回鹘，也称高昌回鹘。20 世纪 90 年代，李正宇、杨富学等先生提出，敦煌在 1036—1067 年间曾建立沙州回鹘政权。^②之后，这一问题引起了学术界较长时间的争论。但无论上述哪种观点，学者们往往都引用了吐鲁番市柏孜克里克石窟壁画中的回鹘供养人像，因而，我们将莫高窟第 409 窟与柏孜克里克石窟的回鹘供养人像，以及“西回鹘”，即高昌回鹘地区，包括近年来发掘的吉木萨尔县的北庭高昌回鹘西大寺^③的供养人像进行比较研究，阐述我们对这一问题的看法，求教诸家，以便进一步弄清一些问题。

首先，莫高窟第 409 窟回鹘供养人像的身份问题。敦煌莫高窟第 409 窟的形制为：前部人字披顶，后部是平顶，西壁开一龕。^④后部窟顶描绘团花图案，洞窟东壁门两侧绘供养人像。南壁为男性，脸形丰满，两颊肥硕，眼睛似柳叶，鼻高隆，嘴小。头戴的小冠后面耸起一顶端较尖、形似莲花瓣或称桃形的装饰（已成为典型的回鹘式冠），用绶带系结于额下，冠后垂带至腰间。身穿圆领窄袖绛红地（现已变为黑色）团龙纹长袍，高至腰部的衣叉，露出绿色衣里。腰束的鞞带上，佩短刀、砺石、解结锥、荷包、火石袋等蹀躞。脚蹬白色毡靴，立于地毯上。手持的供养香炉上方烟云袅袅。前面立一少年，衣服与前者相同，只是长袍上没有图案，似为王子。后面跟随八身侍从，头戴的毡帽，上宽下窄，呈扇面形，用红色丝带系于额下。身穿圆领窄袖短袍，腰结白色带，佩巾等，足蹬白色毡靴。分别举权杖、背盾、张伞盖、执龙纹扇，捧刀、弓、箭箛、剑、铁策篱等武器（图版四九）。对面，即东壁门北侧的供养像为两身回鹘王妃，“宽发双鬟抱面”，上插花钗、步摇；头上立一桃形金凤凰，并镶嵌绿色宝珠；头

① 安森孝夫：《回鹘与敦煌》，汉译文载《西北史地》，1984（1）。

② 参看《1990 年敦煌学国际研讨会文集·史地语文编》，沈阳，辽宁美术出版社，1995。

③ 中国社会科学院考古研究所：《北庭高昌回鹘佛寺遗址》。

④ 敦煌研究院：《敦煌石窟内容总录》，167 页，北京，文物出版社，1996。

后垂的红色结绶飘至地面，双耳佩环垂珠饰。身穿茜色翻领长袍，双脚拢袍内，站在地毯上，袖手执花供养。前面立一小儿，裸上身，右手举花束，正回头展望。

上述这几身供养人像头戴回鹘冠、身着回鹘装，尤其是男性供养者穿团龙纹长袍，并有侍从为其捧着象征权力的重要标志——权杖，举双龙纹扇等图像，正如诸家研究所述，无疑是回鹘王。

其次，高昌回鹘供养人的形象和衣冠服饰。高昌回鹘供养人像主要描绘在吐鲁番市柏孜克里克石窟和吉木萨尔县北庭高昌回鹘西大寺。柏孜克里克石窟在10世纪以后变为回鹘王室贵族的佛教寺院，其中最少20多个洞窟保存有供养人像或其痕迹。^① 这些像大部分绘在窟室前壁、门的两侧，和敦煌莫高窟壁画一样，是按男女分别排列的，而且大部分是男在右方，女在左方，有的前面或上方有比丘或比丘尼引荐。有的描绘在佛塑像的台座上、说法图的两侧。少数在主室后壁上，位于彩塑尊像台座两侧。遗憾的是，比较完整的供养人像几乎都被德国勒柯克等劫取，如第9、14、15、16、18（上层）、20、22、24、27、31等窟。

正如《历代名画记》中所说“丽服靓妆，随时变改”，柏孜克里克的供养人像也随着时代的前进，人们生活的改变而变化。在回鹘早期，10世纪左右洞窟壁画中供养人像的衣冠服饰与莫高窟第409窟的供养像显然不同，如诸家常引用的、被勒柯克切取的第20窟（勒柯克编号为第9窟）的三身男供养人像，身着红地散花织锦长袍，圆领，宽袖，腰束带，佩蹀躞，与唐代官服相似（插图1）。女性身穿茜色通裾大襦，以红绢总发，披于后背，中间结绶，长及脚部。头戴的金冠“前后锐”，“如角前指”，保持了漠北时的装饰。^② 到了后期，13世纪左右的供养人像，男性服元代蒙古官服，有“披肩”，头戴笠子官帽或裹带翼的巾，额前留“婆焦”（插图2）。女性头立的桃形饰物大大缩小，身穿的长襦又在右面开襟（略似后来的琵琶

① 关于柏孜克里克石窟及其供养人情况，请参看贾应逸：《柏孜克里克石窟初探》，见《新疆石窟·吐鲁番柏孜克里克石窟》；柳洪亮：《高昌石窟概况》，见《中国美术分类全集·中国新疆壁画全集（6）·吐峪沟柏孜克里克》。

② 参看《新唐书·回鹘传》记载，长庆二年（公元822），唐穆宗以太和公主嫁回鹘可汗，“被可敦服，绛通裾大襦，冠金冠，前后锐”。又《旧唐书·回纥传》记载同一件事，称公主“披可敦服，通裾大襦，皆茜色，金饰冠如角前指”。《新五代史·四夷附录三》又说回鹘人“以红绢”束发。清楚地说明了回鹘女性的头饰。

琵琶襟)。这两个时期的供养人像与莫高窟第 409 窟相差较大,我们仅选择与莫高窟第 409 窟的回鹘男、女供养人像相类似,时代也大致相同,约为 11 世纪中叶至 12 世纪的一些洞窟^①,如第 22、24、27、31、38、71 和 39 窟和北庭高昌回鹘西大寺的供养人像进行比较研究。



插图 1 第 20 窟回鹘男性供养人像



插图 2 服蒙古装的回鹘供养人像

第 22 窟是一座平面呈方形的纵券顶窟。格伦威德尔编号为第 10 窟,记载有两处绘供养人像:后壁主尊塑像两侧和门壁两侧。现仅残

^① 关于柏孜克里克石窟壁画的年代,因无准确的文字记载和榜题,只能根据洞窟、壁画的分析排比和碳 14 测定,排出大致的时代序列。

存门壁北侧一身供养人像的腰以下部分，残高 70 厘米，宽 55 厘米。身着红色团花纹织锦长袍，腰束的鞶带上悬挂着刀、巾、砺石、解结锥等蹀躞，脚蹬高腰靴，双脚立于地毯上。

第 24 窟，格伦威德尔编为第 12 窟。主室正壁台座前壁描绘释迦牟尼于鹿野苑初转法轮的情景，两端各立有一身回鹘供养人像，旁边墨书回鹘文榜题。左侧为男性，面形长圆丰腴，目细长似柳叶状，鼻隆，嘴小，两鬓及下颊有黑色胡须，唇上留“八”字髭。头发中分，向两侧后梳；头戴的毡帽冠体略如拳头状突起，后面竖起莲瓣形尖状饰，帽下露出黑发，帽上绣红色云纹饰，红色丝带将其系于额下，黑色缙带从冠缘垂于背后。身穿的红地织锦长袍上显出绿色流云纹样，圆领，手笼在袖内，下摆宽大。腰系鞶带，悬挂剑、短刀、巾、解结锥、火石袋、绳索等蹀躞。两足立于地毯上，双手置腹前，手持长茎花卉供养。右侧是女性，头梳“博鬓冠”，上饰金色飞鸟和朵云，并佩金钗、步摇等，头顶竖立桃形金凤凰，长长的耳珰垂至肩上。头后的红色绢带在近腰部结绶后，飘扬下垂。身着回鹘式茜色通裾长襦，“V”形的领口上刺绣着美丽的云纹图案，手也拢在袖口内，手中所持的莲茎伸向前面（插图 3）。



插图 3 第 24 窟供养人像

第 27 窟是一座大型的长方形纵券顶窟，正壁和两侧壁前都筑有台座。其中两组女供养人描绘于后壁，左、右各一组，均面向正壁台座上的佛像。高约 50 厘米，宽 34 厘米。位于右侧两身供养人像的衣冠服饰与第 24 窟的基本相同，但在博鬓冠上的是云纹金饰，

头顶的桃形金冠上绘红色火焰纹图案。耳垂叶纹珰。身穿翻领窄袖长袍，两手拢在袖内，手中没有持花，站立在地毯上。左侧的供养人为三身，服饰与上述相同，仅前面的幼女没有博鬓冠^①，头发后梳，几绺黑发飘在耳前和肩上，头顶桃形冠上也绘红色火焰纹（插图 4）。



插图 4 第 27 窟回鹘女性供养像

该窟现存左、右两侧壁各 3 个台座。台座各侧描绘壁画，现仅两个台座侧壁隐约可见壁画残迹。勒柯克剥走的一身男供养人像不清楚是哪个台座前的。像高 35.5 厘米，宽 19.5 厘米。回鹘式面形，有络腮胡须和“八”字小髭，衣冠服饰等都与第 24 窟的男性相同，但红色锦缎的长袍上织出的绿色大团花纹样为四出云纹，独具特色。

^① 《新五代史·四夷附录》记载“妇人总发为髻，高五六寸，以红绢囊之，既嫁则加毡帽”。但壁画中仍戴毡帽，而是没有置于两鬓的“博鬓冠”。

第31窟位于窟群区中段的南侧，是一座大型的纵券顶长方形窟，地面中央筑塔，后壁前凿出涅槃台。门壁高大的供养人像早已无存，勒柯克拿走了一身回鹘男性供养人像，据格伦威德尔说原绘于佛塔正面，佛说法图的左侧。这身像高55厘米，宽36厘米。面形、冠戴、长袍等服饰与24、27窟相同，但是，浓密的黑色络鬚胡须和唇上的髭，衬托出这位贵族的老练，一绺头发披在肩上，白色耳珰下垂。身穿红地绿色团花锦缎袍上的纹样似为飞鸟图案。腰系鞶带，上悬挂蹀躞，端庄肃穆。右手置胸前，左手拈花，站在悬挂着红色帐幔的建筑前，虔诚供养（插图5）。



插图5 第31号窟回鹘王族供养像

同样，在塔前的堆积中出土一身回鹘女性头像，画面中还残存了手执的供养茎莲，使人们清楚地知道，是一身供养人的形象。现高25厘米，宽22厘米。其面部化妆和服饰等比前述的女性供养人像更华丽，在宽广面上，两眉间、太阳穴、下颊处贴花钿惹人注目。头梳的博鬓冠上饰有飞鸟，插金钗、步摇；头顶立桃形冠上描绘出伫立的

金凤凰；冠下方也有流云纹金饰（插图 6）。簪金戴玉，丽服靓装，说明第 31 窟供养人的身份更高贵些。^①



插图 6 第 31 窟回鹘女供养人头像

位于第 24 和 25 窟之间的第 71 窟，是 1982 年清理窟前堆积时发现的洞窟。这是一座平面呈长方形的纵券顶窟，前壁北侧可见描绘三身、南侧残存两身男性供养人像。这些供养人身穿绿色对襟窄袖长袍，头戴的毡帽上宽下窄呈扇形，用红色丝带系于额下，头后垂红绢缯带。第 38 窟有着著名的摩尼教壁画，后来又被改建成佛教洞窟，前壁描绘的供养人像的装束与第 71 窟相同（插图 7）。这种装束与莫高窟第 409 号窟回鹘王礼佛图中的侍从像相同，是典型回鹘贵族侍者的形象。且这两座洞窟均位于大型窟的旁侧，明显地表现出主从关系，形成主人与侍者的组合，如第 24 与 71 窟，第 39 与 38 窟的组合。

^① 前述所引德国人剥取资料，请参看 Albert Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstatuen in Chinesisch-Turkistan, bericht über archaologische Arbeiten von 1906 bis 1907*, Kuca, Qarasahr und in der oase Turfan (格伦威德尔：《中国新疆的古代佛寺——1906 年至 1907 年在库车、焉耆和吐鲁番绿洲的考古工作》)，Berlin, 1912。承蒙敦煌研究院赵崇民先生翻译为汉文，特此致谢。V. Lecoq und Ernst Waldschmidt, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien* I ~ VII, 即勒柯克和瓦尔德斯密特合著：《希腊晚期的中亚佛教艺术》，1~7 卷。管平、巫新华译为《新疆佛教艺术》，新疆人民出版社，2006；国立博物馆联合展出《西域佛教艺术》图版 146，1999，巴黎。现藏柏林印度艺术博物馆，藏品号 MIK III 8619a。

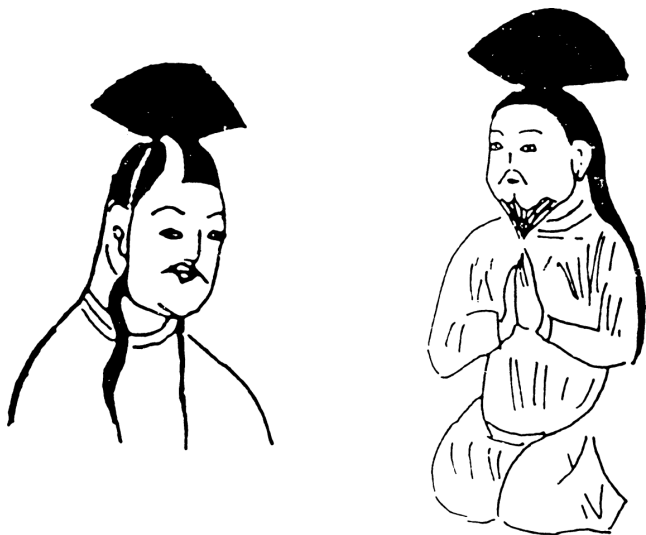


插图7 第71、38窟的回鹘侍者供养像

柏孜克里克还有不少洞窟保存了回鹘供养人像，如第34窟前壁的男性供养人，虽然高1.4米多，是现存柏孜克里克最大的供养人像，形象描绘精美，但残损严重，且仅有男性，而无女性。第39窟是仅存女性供养人像，分三排。身穿茜色通裾大襦，头后的红色绢带飘至脚下，好似缓步走在长条形地毯上，婀娜多姿，但却无男性。不便于全面对比，故不再赘述。

此外，北庭高昌回鹘佛寺遗址壁画中也发现有供养人像，如S105佛殿位于八王争舍利图的下方有一对供养人像。其衣冠服饰等妆扮与前述柏孜克里克相同。男性绘于南侧，残高1.05米，仅在下巴处留有小胡，冠缘两侧垂下的红色缯带十分醒目。北侧的女供养人像残高1米，在眉间和两颊贴红色花钿，双耳佩叶形珰，冠下额际露出黑发上插着的半月形梳子，博鬓冠上插红花钗。身穿的茜色大襦上，也饰有团花纹图案（插图8）。在佛寺正殿踏道的堆积中，发现了回鹘国王亦都护的供养像，画面现只残存小腿以上部分。壁画中回鹘王“顶天立地”站在大殿门帘之外，头戴贴金莲瓣式高冠，以红色结带系于额下；额前露出黑发，头后的黄色绶带垂于背后。身穿金黄色圆领窄袖长袍，腰束鞶带，悬挂刀、巾、砺石、解结锥等蹀躞。双手置胸前，持金黄色枝花供养（图版五十）。这座佛寺的时代大约在公元10世纪中叶至13世纪中期，具体S105佛殿的碳14测定数据为

距今 850±70 年，即公元 1030—1170 年间。^①



插图 8 西大寺 S105 殿的回鹘供养者

通过上述这些资料，我们可以了解到莫高窟第 409 窟与柏孜克里克高昌回鹘壁画中回鹘供养人形象的异同点。

再次，两处供养人像区别的实质问题。前面我们叙述了柏孜克里克第 22、24、71、27、31、38 和 39 窟与莫高窟第 409 窟供养人像的许多共同之处，但是也必须注意到它们之间的确还存在一些不完全相同，甚至是明显区别的地方。

这两处供养人的面形长圆，两腮丰肥，鼻梁高挺，柳叶形的眉，鱼形眼，小嘴。他们的身材匀称，端庄挺拔，双腿多是直立，具有稳健勇敢的美感，无疑是回鹘人的典型形象。男性头戴回鹘式莲瓣形尖状帽，用红色丝带将其系于颌下。身穿的团花纹织锦长袍，领口圆，下摆宽；腰系的鞶带，悬挂剑、短刀、巾、解结锥、火石袋、绳索等蹀躞，脚蹬长腰靴。女性头梳的博鬓冠上插金钗、步摇，总发为髻，顶竖桃形金饰；身着回鹘式红或茜色通裾长襦，在“V”字形领上，刺绣着漂亮的云纹图案。总之，在面形和服饰上均反映了同一个民族的共同性。

同时，柏孜克里克石窟的回鹘供养人像也有自己的特点，甚至与

^① 中国社会科学院考古研究所：《北庭高昌回鹘佛寺遗址》，141、172 页。

莫高窟第 409 窟有着很大的区别。例如供养人像的衣冠服饰，莫高窟第 409 窟男性回鹘供养人身穿的锦缎长袍上，织出团龙纹图案，随从侍者为其捧着象征权力的权杖，举描绘着双龙纹的扇。在等级森严的中国境内，这种纹饰和仪仗只有最高统治者才有资格享用。而柏孜克里克男性供养人身穿红色织锦长袍的图案，却多为绿色散花或团式纹饰，前者有四瓣花、流云，后者如四出云纹、对花、对鸟、狮子纹等（插图 9）。女性供养人的博鬓冠上的金饰有云纹、飞鸟、凤凰；头顶的桃形髻上装饰云纹、火焰纹或凤凰。这些衣服的色泽及图案、冠上的装饰，或许还有蹀躞等，大概都是他（她）们身份的象征。但是，至今我们没发现有穿团龙纹长袍或以龙纹来装饰衣冠，尤其是没有发现有为其捧权杖的侍从。



插图 9 回鹘供养人衣服上的纹饰

再从供养人像的题名来看。莫高窟第 409 窟男性供养人的题名“字迹已完全消退”。但是，柏孜克里克有些供养人像还保留有一些题名或其残迹：如上述第 24 窟佛台座左侧男性供养人像的回鹘文榜题意为“这是我，塔甫库·吐尔米什·比尔盖·贝克……”，因下部剥

落,无法说明。右侧女性供养人像榜题明确写出“此为依尔·开尔米什公主之像”。第27窟后壁仅残存左侧幼女的回鹘文题名,为“伊尔特勤幼女像”。显然,他(她)们都不是最高统治者——回鹘王。最完整的题名是第31窟男性供养人像画面下方朱书的三行回鹘文榜题,译为汉文大意是:此为勇猛之狮统治全国的九姓之主全民苍鹰侯回鹘特勤之像。我们知道,回鹘人尊奉狮子,其王自称是“阿厮兰汗”,即狮子王。这身供养人像标明是“苍鹰侯回鹘特勤”,“特勤”,也译为“的斤”(Tegin),法国学者哈密顿教授解释是“官职名,指可汗的弟弟或儿子”^①,当时王族,所以,在这里他只能喻为“勇猛之狮”,而不能成为狮子王。

上述吉木萨尔县北庭高昌回鹘佛寺遗址 S105 殿一对供养人像的回鹘文题名,南侧的男性为“这是……长史巴尔楚克·托呼邻之像”;北侧的女性是“这是依婷赤公主之像”。这里也发现了回鹘王的供养像,其题名汉译为“此为像日月神一样的……持有国家的……阿厮兰毗伽(睿智)神圣亦都护之像”^②。“亦都护者,高昌国主号也”^③,他才是回鹘王国的最高统治者,也称狮子王。这位回鹘王供养像戴黄色褒冠,身穿金黄色圆领窄袖长袍,与《宋会要辑稿·蕃夷四·龟兹》中“龟兹,回鹘之别种也。……戴宝装冠,着黄色衣”的记载相吻合。

最后从人物面部的描绘来看。莫高窟第409窟的回鹘王及其侍从的面部在肉红色的底色上,再在两脸颊、下颌、前额等处均用赭红色晕染,显然是反映河西人的面部特征。沙武田先生指出,“第409窟东壁门南北(供养人)均为真人大小像……应为写真类画像”^④。而在柏孜克里克供养人像却没有这样的面部晕染法,仍是继承传统技法“敷肉色‘相粉’”。男性供养人的面部,自“眼睫而下多虬髯”,留络腮胡须和小髭。女性面部妆靛,贴花钿。

从上述对供养人形象的比较分析中,我们明显地可以看出莫高窟第409窟的回鹘王及其王妃的供养像与柏孜克里克,甚至北庭西大

① 参看哈密顿(J. R. Hamilton)著,耿昇、穆来根译:《五代回鹘史料》,172页,乌鲁木齐,新疆人民出版社,1982。

② 中国社会科学院考古研究所:《北庭高昌回鹘佛寺遗址》,80、82页。

③ 《元史·巴尔术阿而忒的斤传》。

④ 沙武田:《敦煌写真邈真画稿研究——兼论敦煌画之写真肖像艺术》,载《敦煌学集刊》,2006(1)。

寺，即西州回鹘（或称高昌回鹘）的供养人像有着同一民族相似的地方，但也存在十分明显的区别，表明两者并非一个政权。西州回鹘王与沙州回鹘王虽然都是回鹘族政权的国王，但他们的服饰制度差别很大，说明他们不是一个统一的国家政权。

又次，关于西州回鹘的统辖范围问题。对这个问题史料记载得不很清楚，成为史学界争论的一个焦点，有待于进一步深入地探讨和研究。

据宋代王延德的《使高昌记》说：“高昌即西州也。其地南距于阗，西南距大食、波斯，西距西天步路涉、雪山、葱岭，皆数千里。”这里说的“其地南距于阗”，说明此时的西州回鹘已与龟兹回鹘合并（统一），只有这样才能与于阗接壤。我们知道，公元840年，回鹘王国遭受天灾和黠戛斯的进攻，被迫离开漠北，诸部逃散。《旧唐书·回纥传》称：“有回鹘相驱职者，拥外甥庞特勤及男鹿并遏粉等兄弟五人、一十五部西奔葛逻禄，一支投吐蕃，一支投安西。”《新唐书》、《资治通鉴》等书中都有同样的记载。所谓安西，当指唐安西大都护府所在地，即龟兹。奔安西的庞特勒，“先在安西，也自称可汗……总碛西诸城”。但其疆域情况如何？《宋会要辑稿·蕃夷四·龟兹》中记载，宋真宗咸平四年（公元1001），“大回鹘龟兹国、安西州大都督府、单于克韩王禄胜遣使曹万通，奉表贡玉勒名马、独峰骆驼、宝刀、鍔铁剑甲、琉璃器、瑜石瓶等”。万通自称为龟兹枢密使，并说本国东至黄河，西至雪山，有小郡数百，甲马甚精习。当然，这里未免有些夸大，但他提出“愿朝廷命使统领，使得缚（西夏王李）继迁恶党以献”的请求，却值得重视：龟兹与西夏相隔两千多公里，中间又有焉耆、高昌、伊州，如果龟兹没有和西州统一，怎么能去攻打李继迁呢？这位本来是大回鹘龟兹可汗的禄胜，《宋会要辑稿·蕃夷四·龟兹》记载他是西州大都督，又说其国“或称西州回鹘，或称西州龟兹，或称龟兹回鹘”。在后来的《西夏记》及《群书考索后记》中也说他是西州（高昌）回鹘可汗，而且说他通晓西夏之谋，知“继迁犹驻积石，将西掠吐蕃健马，北攻回鹘锐兵，然后长驱南牧”，占据河西。因此，才遣曹万通使宋，请朝廷统领，出兵东击西夏。这一史实，正说明龟兹回鹘已和高昌回鹘得到统一，面临着强敌西夏“北攻回鹘”的威胁，所以遣使通宋，欲结和好，共同对付李继迁。

至于说龟兹回鹘和高昌回鹘完成统一的时间，大约在公元1001

年曹万通使宋前不久，也就是公元 10 世纪后半叶。^① 所以，王延德说“其地南距于阗”，“西抵安西，即唐之西境”是正确的。于阗文《钢和泰藏卷》第二部记录了于阗至河西南部之城镇，有伊州、纳职、蒲昌、柳中、西州大城、五城、昌八里和焉耆、龟兹人的城市，并明确地说“这些是西州地区的城镇”^②。也就是回鹘高昌的领地。至于王延德所记“西南距大食、波斯，西距西天步路涉、雪山、葱岭，皆数千里”。正如田卫疆先生指出，“王延德这里是将两地回鹘视为一体看待，讲的是当时回鹘人活动的地域范围”^③。这里的两地指西州回鹘和主要由回鹘人建立的喀喇汗国。喀什噶尔是喀喇汗国的中心之一，那么，高昌回鹘就包括龟兹在内，其西面才应是喀喇汗国了。

最重要的是高昌回鹘政权是否统辖到沙州，汉文史籍没有明确记载。始于 982 年用波斯文撰写的《世界境域志》第 9 章《关于中国所属诸地》中写到了“瓜州为一大城，商人居停之地”，“沙州属中国，位于山脉与沙漠间，是一个繁荣的地方……”^④，说明沙州属于中国，而不是九姓乌古斯（高昌回鹘）之地。

上述这些史料虽然都是 10 世纪末的记载，也是回鹘高昌比较稳定、佛教兴盛时期，随着信奉伊斯兰教的喀喇汗国东征，和田被占领，回鹘的发展受到很大的影响，自然也没有力量再向东扩了。

石窟壁画艺术，特别是壁画中的供养人形象及其衣冠服饰等，为我们今天研究当时社会政治、经济、文化及生活习俗等提供了翔实而直观的实物资料。我们剖析莫高窟第 409 窟与高昌回鹘，主要是柏孜克里克和北庭西大寺等佛教遗址的壁画，再结合史籍记载，可以说明高昌回鹘没有统辖到沙州，高昌回鹘和沙州回鹘都是各自独立的政权。由于各地回鹘毕竟是一个民族，由此，他们具有很多共性。这种共同性当然也会表现在石窟壁画上。

① 参看拙文《库木吐喇回鹘窟及其反映的历史问题》，见《1994 年敦煌学国际研讨会文集·石窟考古卷》。

② 黄盛璋：《钢和泰残卷与西北史地研究》，载《新疆社会科学》，1984（2）。

③ 参看田卫疆：《北宋时期西州回鹘相关史实考述》，见《龟兹文化研究》第 1 辑，香港，天马出版有限公司，2005；田卫疆主编：《吐鲁番史》，275、286 页，乌鲁木齐，新疆人民出版社，2004。

④ 新疆社会科学院中亚研究所：《世界境域志》第 9 章，1983。

伯西哈石窟研究^{*}

伯西哈石窟位于吐鲁番市木头沟乡、火焰山北麓一条小沟壑内，东距柏孜克里克石窟仅 2 公里。沟壑呈东西走向，谷内曾是流水潺潺，今已变成干沟。洞窟开凿在沟南平台后面的崖壁上，坐南偏东，面向西北，隔干沟与用土坯垒砌的寺院遗址相对。遗址仅存残基，其中一座方形建筑物仍巍然耸立，可能是昔日佛塔的遗存。这里原是由佛塔、僧院和石窟组成的一处完整佛教建筑遗址。

和其他石窟一样，伯西哈石窟也早在 20 世纪初就引起外国“探险”、“考古”家的垂涎而纷至沓来。首先是德国人格伦威德尔于 1906 年 11 月底带着在柏孜克里克“丰收”的喜悦来到这里，测绘，拍照，揭取壁画，并作了较详细的记录，勾勒了一些壁画的线图。1912 年出版了他的第三次考察报告《中国新疆的古代佛寺》^①一书，书中称这里为“木头沟第 2 区”（Murtug 2 Anlage）。英国人斯坦因是在 1915 年 1 月中旬来到伯西哈的，在其著的《亚洲腹地考古论》^②中叙述了考察的情况。法国人哈肯（J. Hackin）写的

^{*} 原载《吐鲁番学研究》，2004（2）。

^① A. Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*, Berlin, 1912.

^② A. Stein, *Innermost Asia*, Oxford, 1928.

《中亚考古研究》中也谈到这里的壁画。^① 20 世纪 80 年代，德国的雅尔蒂茨和法国人莫尼克·玛雅尔（M. Maillard）在其著作中也提到此处石窟。^② 伯西哈壁画还收集在国内出版的《新疆石窟·吐鲁番柏孜克里克石窟》和《中国美术分类全集·中国新疆壁画全集·吐峪沟柏孜克里克》卷中。^③

目前，尽管已经有上述著作，但多数都局限于一般的调查，刊布画面，而对其研究仍有待进一步深入。该文将就其洞窟形制、壁画内容、特点及其所反映的佛教思想等方面作一点探讨。

洞窟形制和壁画内容

伯西哈（baixihaor），维吾尔语即五个洞窟的意思。顾名思义，这里仅有五个洞窟，呈东西向“一”字形排开（插图 1），前面似有昔日前廊的痕迹。窟群所在的台地隐约可见围墙基，中央还有入口处的踏步，从沟谷通向窟群区。左侧壁正中残存一龕迹。

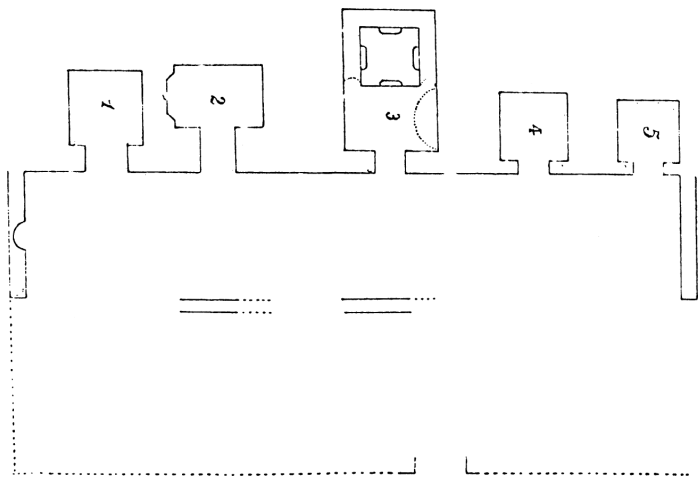


插图 1 伯西哈洞窟分布图

① J. Hackin, *Recherches Archeologiques en Asie Centrale*, Paris, 1936.

② Monique Maillard, *Grottes et Monuments D'Asie Centrale*, Paris, 1983; M. Yaldiz, *Archäologie und Kunstgeschichte Chinesisch-Zentralasiens (Xinjiang)*, New York, 1987.

③ 新疆博物馆编：《新疆石窟·吐鲁番柏孜克里克石窟》；《中国美术分类全集·中国新疆壁画全集（6）·吐峪沟柏孜克里克》。

一、洞窟形制

位于这五个窟群中央的第3窟是伯西哈唯一的一座中心柱窟，洞窟平面呈长方形，地面中央凿出中心柱，中心柱的四壁开龕。中心柱前面的主室，宽约4米，进深为2.15米；顶为横券式，最高处距地面约3米；前壁开门，宽约1米。中心柱左、右、后三面形成可供礼佛时右旋的行道，宽约0.85米。左、右行道长约2.9米，顶为纵券式，后行道为横券顶，行道顶距地面约2米。该窟在这五个洞窟群中显得高大，气势雄伟，是主要的礼拜窟。

其左侧（东面）的依次编号为第1、2窟。第1号窟的平面近方形，顶为纵券式。洞窟进深约2.75米，宽约2.9米，最高处为2.3米。第2窟的平面呈不规则的横长方形，窟顶为横券式，宽约3.22米，进深2.65米，窟顶距地面最高处为2.5米。

中心柱窟右侧（西面）洞窟编号依次为第4、5窟。第4窟平面为正方形，进深和宽均约为2.4米。窟顶略呈纵券式，距地面最高处为2.2米。第5窟也是平面呈方形的纵券顶窟，面积最小，仅有 2.2×2.2 平方米。

这处石窟群中，除第3窟壁面规整，修饰讲究外，其余四座方形窟的壁面凿筑得不够平整，抹泥层粗糙，地面都不见基座遗迹。在第5号窟外侧、围墙遗迹的外面（不在同一台地上），还有一座墙壁刷成白色，但没有壁画，面积较大的洞窟。此外，在窟群西面，沟的另一侧也有几座洞窟，可能是僧人的生活区。

伯西哈是一座完整的寺院，由五座佛堂组成。这种五佛堂组合的洞窟也修建于吐鲁番的大、小桃儿沟，同时，在克孜尔、库木吐喇、克孜尔尕哈石窟中也有出现^①，不过多为改建的晚期窟。而伯西哈是根据佛教经典精心设计的，为研究五佛堂窟的内涵提供了珍贵的参考资料。

二、中心柱窟的壁画布局和内容

仅有的一座中心柱窟——第3窟位于这五座洞窟的中心，壁画琳

^① 参见晁华山：《克孜尔石窟的洞窟分类与石窟寺院的组成》，见《中国石窟·克孜尔石窟》第3卷（日文版），平凡社，1984。

琅满目，内涵丰富，绘画技术水平较高，对解读该窟群所宣扬的佛教思想至关重要。

该窟主室正壁、中心柱前壁的主尊塑像早已毁坏，龕上方描绘的茶花纹图案仍很鲜艳。中心柱的其余三壁仅在龕外两侧壁保存有胁侍者的图像痕迹，据格伦威德尔记录是“祈祷的罗汉像，作为胁侍人物”^①，当应为弟子像，现隐约可见其形影。

该窟的壁画丰富多彩。主室正壁龕两侧、两甬道口上方的画面部分被切割。左甬道口上方保存得比较完整：法师披土红色袒右袈裟，侧身坐在方凳上，前方地上跪一瘦弱的比丘。法师跣足踩在前面的莲上，双手伸向前方分别置于比丘头的上、下方；旁边站立一菩萨，两手捧着带流的净瓶，正向比丘头上倒水；旁边跪一菩萨合十（插图 2）。该画面当为灌顶图。与这幅画相对应的右端甬道口上方的壁面，仅见法师形象与左侧相同，左臂屈曲，手持说法印契，右臂抬起稍曲，似在与前面跪着的菩萨交谈。格伦威德尔曾经勾勒这幅图像（插图 3），为后来的研究提供了资料。



插图 2 灌顶图

^① 该文中所引格伦威德尔的记录，请参见《中国新疆的古代佛寺》，由赵崇民先生翻译。特此致谢！



插图 3 授经图

主室右侧上方是在果实累累的葡萄纹图案中描绘了五尊佛像，下方描绘《维摩诘经变》。遗憾的是墙壁裂缝，右侧坍塌，其余的也严重剥落。整个画面呈纵长方形，左、右侧有竖式条幅，布局与敦煌的经变故事画相同。中堂中央大幅的维摩诘和文殊菩萨相对而坐。维摩身披茜红色三瓣花纹丝绸上衣，跪坐在铺着毯子的高座上，手置膝上；对面的文殊坐莲花座，左手置胸前，似在说着什么。周围众弟子围绕，此即“文殊师利问疾品”。上面描绘“佛国品”，表现释迦牟尼在毗耶离庵罗树园说法，菩萨、弟子和信徒们静心聆听，十方诸佛前来赴会的情景。紧接着是“不思议品”中的借座灯王，狮子驮着方座腾云而降（图版四八）。维摩和文殊之间的后面，化菩萨捧着莲纹盘送来香饭，即“香积佛品”。画面下方中央长方形格内书写回鹘文发愿文，两侧回鹘供养人敬立。画面左侧的条幅原有八幅小画，可能是“方便品”，旁竖书回鹘文榜题。

主室左侧壁原绘观音变，现仅见切割痕迹。据格伦威德尔考察时记录，“我发现主要画面已被剥掉。画面原来是多手观音菩萨，在绚丽的华盖下，头光放射出长长的光芒，菩萨四周围绕着立姿天神。画面上方有群山，里面坐着佛陀。下方一长列供养人像”。目前，在这幅画的边饰中还可见到回鹘供养人的形象。

主室门上方半圆形壁面，仅残存左侧的画面，有两身菩萨、两

比丘和三身世俗人，下方是六身力士。格伦威德尔对这幅壁画作了记录：上方残存树和乐器。中央为“地藏菩萨或不空绢索观音，大型，坐姿，手持锡杖与钵的佛陀样子”，周围弟子、菩萨、力士等围绕。从其描述的执持来看，主尊无疑是地藏菩萨，因而在其两侧绘燃灯和悬幡图。前方右侧一枝直立的灯树上，七排灯盏正熊熊燃烧，前面两人，一人点灯上举，另一人接过灯盏，正蹬木梯安置。旁边置一三足盆，内盛满香油（插图4）。与此相对的是一支顶端弯曲的长竿，上饰狼头纛，悬一幡，长幡下垂；前面两人正将鸽子放飞（插图5）。前壁门两侧分别绘大型立佛和供养人像。



插图4 燃灯图

券顶的壁画最为精美。中央是一圆形图案，内绘菩萨装的佛像（图版四七）。艳丽的葡萄卷草纹缠绕，布满整个券顶，并围绕佛像组合出八个椭圆形，内填绘菩萨像。现仍存佛上、下和右方的六身菩萨像，左侧的约两身菩萨已塌毁无存。佛左、右两侧还有两身较小的菩萨。券顶左侧的边饰——茶花纹图案饰和垂帐纹保存较好。

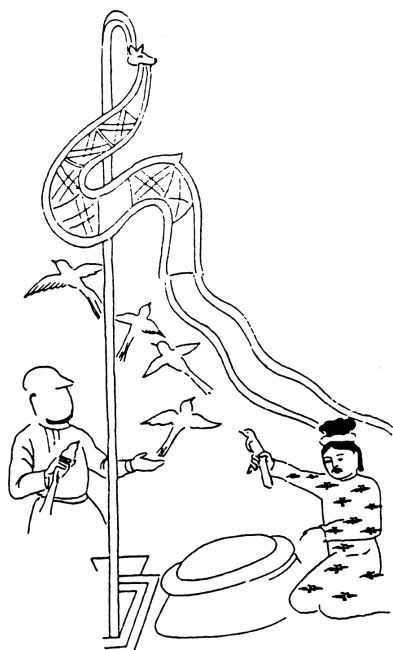


插图 5 放生图

左、右、后三行道的券顶是在白色地上彩绘散式莲花纹图案。右行道外侧壁和后行道后壁的壁画已被毁坏。只有左行道外侧壁残留着残缺不全的绘面：上方一条宽宽的赭色卷云纹边饰具有鲜明的时代特色。中间绘一幅故事画：一位法师立在高高的山峰上，山前竖着两架木梯，一位身着褒衣宽袖的人已经爬到梯子的顶端，空中飞着一比丘，地下立着一比丘。下层有一大火盆。

三、方形窟的壁画

第3窟——中心柱窟两侧的第1、2、4、5窟都是方形窟，窟内仍残存些壁画或其痕迹。

第1窟仅窟顶隐约可见忍冬纹图案。

第2窟残存券顶的画面，色泽鲜艳。四周绕以茶花纹图案边饰和垂帐纹，中央是一朵大莲花，由18个莲瓣环绕着圆形图案。菩萨乘骑巍然立于圆形中央，左手握缰绳，右手前伸。头戴髻珠宝冠，头后有绿色头光；袒上身，下结裙，络腋斜披，赭色帔帛后扬。马身为白色，昂首，筋丰腿细，臀尻圆实，尾巴打结而后扬，似处于奔跑状。

菩萨前面跪着四身头有髻珠、裸上身、接结裙的人物，似为四天王（插图6）。此图当为菩萨逾城出家图。四角隅图案由卷草茶花组成，内绘带头光和身光的菩萨装人物像，头戴花冠，佩耳珰、项圈、臂钏，袒上身，披帛，结长裙。现隐约可见两身，一身结跏趺坐，两手相叠置腹前，另一身仅见双臂上举，两手伸头上方。整个图案卷曲自如。其两侧仍残存侧壁的几尊坐佛像。



插图6 菩萨逾城出家图

第4窟的壁画全部残存，但剥蚀过分严重，漫漶不清。正壁中央可见佛的头光和身光，似为说法的阿弥陀佛；诸圣围绕闻法。右侧上方有弹琵琶和吹笙的飞天，可能是阿弥陀净土变。

两侧壁为经变故事画，其构图形式为中堂和两侧纵向条幅式的组合，与敦煌莫高窟的同类画相同。右（西）壁的中央为单檐大殿，回栏连接两侧重层配殿。佛坐殿中正在说法，四周圣众围绕，殿前的平台上，乐师弹奏，舞伎旋转。从其布局来看，可能是观无量寿经变。左（东）壁也是佛坐中央，周围菩萨胁侍，虚空中，天乐——曲颈琵琶和箜篌等飘荡，不奏自鸣，一派佛国景象。两侧的条幅中隐约可见有塔、幡、城和礼佛男子等，剥落严重，内容难以辨识。前壁门两侧也绘立佛图，门上方书写回鹘文发愿文。

窟顶沿纵向被划分成三区。中间纵向描绘三个白色圆形图案，里面的画面剥落，两端和角隅装饰宝相花纹。四面围绕一周蔓藤卷叶纹图案，纵向半圆形的图案内，相间填绘菩萨坐像（插图7），或葡萄纹样。最外层是装饰茶花纹的边框和垂帐纹。



插图7 图案中的菩萨像

第5窟窟顶也装饰卷叶纹图案，中央的石榴色泽艳丽。左壁可能也有一铺经变画，内有并坐的二佛，上方有日、月，周围有持华盖和香炉的菩萨等。画面不全，难以辨识。

壁画内容分析

在识别出伯西哈各窟的壁画内容后，我们再对这些壁画所依据的主要经籍进行考证，进而了解该窟群所宣扬的佛教思想。

该窟群中心的第3窟是一座较大的礼拜窟，洞窟修整得较细致，壁画内容丰富，画面较精美。因而，对其壁画内容的分析研究是了解整个窟群的关键。

该窟正壁两端上方的灌顶图是高昌现知壁画中仅有的内容，最引人注目。灌顶是密教“为令佛种不断”而效法古代印度王位加冕的一种仪式。密教仪规中规定有种种灌顶法，前面所述其右端上方壁画可能就是《大日经疏》卷八所述的“以甘露水法，而灌佛子之顶”。灌顶还有“使投花而授本宗之印与真言”，该壁左端上方则描绘了法师持印契和前面跪着的菩萨形象。原画面在菩萨右侧还蹲跪一身服菩萨装的人物，双手捧一小儿，合十而立。身后蹲跪的天王执香炉供养。虚空中，飘荡着梵唱佛经，一小儿合十坐莲花中，身后火焰升腾。法师的手印和梵唱似乎就象征着印契和真言。密教很重视仪规，阿闍梨（法师）必须为弟子灌顶，传授参禅的姿势、密印和曼陀罗的仪规，引导弟子体识与佛的同一性。

举行灌顶仪式就要设曼陀罗，《大毗卢遮那成佛神变加持经》

《大日经》卷二《入曼陀罗具缘真言品》谈到曼陀罗时说：“行者次于中，定意观大日，处白莲花座，发髻以为冠……”窟顶中心服菩萨装的主尊可能就是大日如来，头戴五髻珠宝冠，缙巾后垂，天衣斜披络腋，帔帛绕臂，腰结长裙，佩项圈、璎珞、环钏等，结跏趺坐于白鹅负载的莲花座上。佛经说，大日如来“座上置白莲花台”，“其相似菩萨，作天人之状，头垂发，戴五智之宝冠”。并解释说大日如来“结跏趺坐有大威德，色如白鹅，一切相和好，悉皆圆满显，具宝冠垂发，以缙采轻妙天衣绕腰被拽而为上服”。这一叙述与画面中央的尊像相吻合，此像当应是大日如来。其四周由蔓藤卷草纹缠绕成八个近圆形心状图案，内各填一身菩萨，共八身，形成四方、四隅各有一身菩萨的画面。《大日经》说“当广说灌顶……对中曼陀罗，图画于外界”。又说“八叶正圆满，须蕊皆严好”。看来，窟顶的壁画可能就是曼陀罗了。

但这幅画描绘的是哪部曼陀罗是个比较复杂的问题。从大日如来所结印契看：两手相叠置腹脐下，两拇指相触，持法界定印，当为胎藏界主尊。其主尊“位于曼陀罗之中位，横表平等之义”。同时，胎藏界为未来圆满之果德，则为日轮，并住于莲花以“表理之摄持”。而四周的八身菩萨坐于莲花中，表示“华基八叶，圆满均等，如正开敷之形，莲华叶是大悲方便也。正以此藏为大悲胎藏曼陀罗之体”。当是胎藏界曼陀罗，也称为莲华曼陀罗。如佛经所说的“曼陀罗本为现于空中”，称为“现图曼陀罗”。传说，天竺金粟王皈依善无畏三藏，建塔置其寺，三藏祈祷经七日，大悲胎藏曼陀罗现于空中，即图绘之而流布。因而，胎藏曼陀罗一般都描绘在窟顶。

胎藏界曼陀罗分为三部。首先是佛部，佛部就是画诸佛形象，最主要的特点就是上述中台八叶院中的大日如来。同时，《大日经》卷二又提到“次想四方佛”，四方佛即东、西、南、北方四佛，“东方号宝幢，身色如日晖。南方大勤勇，遍觉花开敷……北方不动佛，离恼清凉定。西方仁胜者，是命无量寿”。应是中心柱四壁龕内的塑佛像，可惜早已无存。除大日如来外，有的佛经也写为南方开敷华王如来，东方宝幡如来，北方天鼓雷音如来、西方无量寿如来。此外，还有莲花部和金刚部。莲花部表现诸菩萨，如前所说，该窟主室三壁以经变画的形式，描绘出文殊、观音和地藏菩萨的形象。金刚部绘诸世天像，即护法天神，因为壁画已严重残损，现已无法辨清，也许前壁门上方力士形象的人物就是护法。

《大日经》还说“次住第二院，东方初门中，画释迦牟尼”。该窟群位于第3窟东侧旁的第2窟窟顶就绘释迦牟尼逾城出家图，与经文相符。第3窟西侧第4窟的主室三壁均绘净土曼陀罗，正壁为阿弥陀净土，右壁为观经曼陀罗。该经中虽然还有“次至第三院，先图妙吉祥”等，但由于第1和第5窟画面无存，无法探讨。

从以上分析及佛经对照来看，伯西哈石窟壁画与《大日经》所述“以大日如来为中心，出家相的释迦牟尼和二乘众圣置于外围”相吻合，根据胎藏界曼陀罗规议，中台八叶院周围排列四重外院，共有十院，或十二院，第3窟两侧的四座窟可能就是四重外院，其壁画内容应该包括十院或十二院。

《佛光大辞典·曼陀罗条》指出，胎藏界之曼陀罗“乃根据大日经之绘图而来。其图形不一……而部院之废立及所列之诸尊皆有差异”。因为胎藏界曼陀罗原本就有现图曼陀罗与阿闍梨所传之分，而后者是口口相授，《大日经疏》指出，“此是如来之秘藏，为防诸慢法人不从师授者乱变经文，故须口传相付也”，秘密性较强，因而图像显示出差异性。伯西哈的五座洞窟相互联系，紧密结合，是有计划地凿筑的，那么，是否一个窟就代表一重外院，其所绘壁画都能表现各个院呢？抑或是其他。许多问题很值得深入研究，何况壁画又剥落不全，更必须进一步观察分析。

洞窟特点与艺术风格

伯西哈是吐鲁番市境内较小的一处石窟群，由五座洞窟组成，无论是壁画内容或艺术风格都有自己的特色。

首先，伯西哈是一座由五座洞窟组成的完整石窟，中心柱窟位于中央，中心柱四壁龕内塑置佛像，窟顶描绘胎藏界曼陀罗，还有灌顶图、燃烧的火盆等，表明该窟是为弟子进行灌顶和举行宗教仪式的殿堂。其两侧的四座洞窟可能就代表四重外院，现知有释迦佛和描绘净土曼陀罗之洞窟，其余的不可辨识。这种洞窟组合和内容，是新疆境内现知仅有的一例，对我们研究和认识五佛堂窟具有启示的意义。

其次，如前面所分析的那样，这五个洞窟的壁画是密教胎藏界曼陀罗，现存洞窟中主室两侧壁保存壁画的，全是经变故事画，曼陀罗与经变故事画组合于一窟，至今我们仍未在高昌其他洞窟中发现。第3窟窟顶的曼陀罗中台八叶院描绘得很精美，主室左、右壁侧壁为经

变图。其中右壁的《维摩诘经变》画面不大，仅宽2米，内容却较丰富，现存“佛国品”、“问疾品”、“不思議品”、“香积佛品”和“方便品”，可能还有“观弟子品”等。这是现知新疆境内仅有的一幅《维摩诘经变》图。

再次，曼陀罗与图案的组合在该窟群中表现得非常明显。该窟群现存壁画中的图案所占面积大，尤其是窟顶。图案以蔓藤为主体，旋转环绕，卷叶附其上，莲华、茶花充满其间。如上所述，第3窟窟顶的图案是壁画内容的需要：窟顶满布蔓藤卷叶莲花纹，主尊端坐中央，四周的菩萨被图案巧妙地组合在一起，既符合教义，又富有美感。其他四个窟顶也有大量蔓藤卷叶，填充莲华和茶花纹图案，如第2窟窟顶蔓藤旁围绕着茶花，边饰也多以茶花装饰。这是壁画内容的要求，抑或是装饰，有待进一步探讨。

该窟群壁画的人物造型明显地表现出回鹘特色。由于画面塌落严重，完整的人物形象几乎无存，仅从斑驳不全的画面中隐约看出人物的体型：菩萨多为宽肩细腰，体型较苗条，而世俗人则面形丰满，多为双脚直立，端庄挺拔，强调健壮之美。尤其是第3窟经变故事画中的世俗人和前壁的燃灯者、放生者的体型和衣冠服饰是典型的回鹘人装束。

壁画的线条不完全一致，可能出自不同画家之手。如第3窟以铁线为主，兼用兰叶描，具有早期回鹘画的特点。第2、3窟则大量运用兰叶描，极似汉风壁画，其中也可见少量铁线。这些壁画都以白色为地，以土红、红、黄等暖色为主，配置大量的石绿色，浓艳富丽，体现出回鹘人对强烈色泽的爱好。

该窟中的装饰图案丰富多彩，描绘得较精美，如窟顶的蔓藤卷叶纹，活泼流畅，周围的莲华、茶花纹细致，又充满动感。连续的云纹图案和佛头光、背光中的火焰纹也是该窟中较多的装饰纹样。有的如“不思議品”中的借座场面，狮子驮着方座，则粗狂而风动；画面中的峦峦山峰如洞外的火焰山，写实性很强。

但就整个洞窟的绘画技艺水平而言，没有柏孜克里克、胜金口等石窟细腻。

该窟群的时代

伯西哈石窟壁画所依据的《大毗卢遮那成佛神变加持经》为善无

畏所译。善无畏，中天竺人，早年弃王位而出家，曾住著名的那烂陀寺研习密法。后东行弘法，路经乌苌国，并“讲《毗卢》于突厥之庭，安禅定于可敦志树，法为金字，立在空中”。登雪山大池，路出吐蕃，至大唐西境。“以驼负经，至西州”。于开元四年（公元716）到长安，开元十二年随玄宗至洛阳，奉诏于福先寺译出该经七卷，常称为《大日经》。^① 该窟群的壁画无疑是在该经译出并广泛弘布之后而描绘的。

伯西哈石窟群中的题记都用回鹘文书写。如第3窟《维摩诘经变》中堂下方和第4窟前壁、门上方的发愿文、供养人的题名等全墨书回鹘文。再综合前面所述，人物形象、衣冠服饰、装饰图案以及壁画风格的特点皆表现出回鹘特色，无疑这五个洞窟应是回鹘时期的遗存。但是，从9世纪中叶以后，回鹘王朝建都高昌，到13世纪，前后统治高昌400多年。那么，伯西哈石窟的壁画又应为何时呢？

该窟群的壁画中，以经变画为最多，与柏孜克里克第24、35窟相似。壁画中大量使用蔓藤卷叶和莲花、茶花纹图案，又与库木吐喇石窟第12、42、45窟相同。^② 据研究，上述这几个洞窟均被认为是回鹘高昌中期，约10世纪中叶的洞窟。同时，第3窟主室右壁《维摩诘经变》两侧条幅中的题记也用回鹘文书写，不像回鹘高昌早期，仍使用汉文佛经，用汉文作榜题，而是已经将佛经翻译成回鹘文，回鹘的译经事业已经有了一定发展。左侧壁被切割经变故事画的下方，剩余了几身漫漶不清的供养人像，隐约可见女供养人身服绿色圆领、窄袖上衣，头戴黑色圆帽，发辫下垂，与宋太平兴国七年（公元982）王延德在高昌见到妇人戴黑色油帽，称为“苏幕遮”的记载一致，也说明，该窟大约在10世纪。碳14测定数据为：第2窟776—938年，第3窟650—797年。后者数据偏早，第2窟的数据与我们分析的洞窟年代相近。这是现知回鹘高昌地区最早出现的密教曼陀罗图像。

伯西哈虽是高昌回鹘时期的石窟，但与柏孜克里克有着较大的区别：洞窟小，壁画内容单一，画面不够精细；再从供养人看，不像柏孜克里克那样多为王室贵族，而应是民间信徒们的供养场所。但它为我们提供较多的资料和问题，有待进一步思考和研究。

① 《宋高僧传》卷二。

② 参看《中国美术分类全集·中国新疆壁画全集》第6卷《吐峪沟柏孜克里克》、第4卷《库木吐喇》。

后 记

佛教艺术，是一门综合性艺术，包括建筑、雕塑、绘画、法器和供养品等。这本论文集虽以佛教壁画为主，但也谈及部分佛教建筑。就壁画内容来讲，重点也是在阐述于阗、龟兹、高昌古代新疆三大佛教中心壁画所反映的历史问题。

我的这些论文选自 20 世纪 80 年代以来，为编辑《新疆石窟》和《中国美术分类全集·中国新疆壁画全集》时所撰写，或为参加一些学术会议而提供的论文。现在汇集成册时，基本上保持了当时的水平，仅在个别地方做了点技术处理，对有些地名、人名也按规范做了统一。书中的一些观点，只是个人在研究中的看法，欢迎学者批评指正。

感谢有关单位为我提供了考察佛教遗址、石窟，收集资料和研究的机会，特别是新疆龟兹石窟研究所、吐鲁番文物局、和田地区文管所和我的同行们为我的工作提供了方便，为我的安全“护航”。也感谢中国人民大学国学院的有关教授和中国人民大学出版社的关心支持！

该书中所用的线描图，除文末注明临摹者外，其余的由原北京市美术学校孙秉山老师和新疆龟兹石窟研究所的王建林、王志新、吕明明、赵丽娅等描绘，特此致谢！

贾应逸

2008 年 6 月