

中國美術分類全集

中國新疆壁畫全集

克孜爾 3



中國美術分類全集

中國新疆壁畫全集 3

克孜爾

中國壁畫全集編輯委員會 編

蘇州大學圖書館

PDG

中國美術分類全集

中國新疆壁畫全集 3

克孜爾

中國壁畫全集編輯委員會 編

本卷主編 段文傑

副主編 祁協玉

杜滋齡

出版者 新疆美術攝影出版社

天津人民美術出版社

特約編輯 賈應逸

陳正明

責任編輯 彩視電分有限公司

印刷者 深圳當納利旭日印刷有限公司

發行者 天津人民美術出版社

經銷者 新華書店天津發行所

一九九五年八月 第一版 第一次印刷

版權所有

本卷

主編

段文傑

敦煌研究院 研究員

副主編

祁協玉

新疆美術攝影出版社 編審

杜滋齡

天津人民美術出版社 編審

凡例

- 一 《中國新疆壁畫全集》為《中國美術分類全集》的組成部份。
- 二 《中國新疆壁畫全集》共為六冊，即拜城克孜爾石窟三冊，庫車諸石窟二冊，吐魯番諸石窟一冊。
- 三 本集內容分三部份：一為專論；二為彩色圖版；三為圖版說明。
- 四 為方便國內外學術界讀者，中文版全部用繁體字排印。

霞光夕照餘暉濃

賈應逸

本卷包括克孜爾石窟繁盛期的晚期和衰落期，即公元七世紀和八世紀及以後的壁畫。同時，還附錄了距克孜爾僅七公里的臺臺爾石窟壁畫精品。這些畫面雖然是晚期和衰落期的作品，但那濃鬱的龜茲風格和新出現的中原成份及其有機的融合卻放射着燦爛的餘暉。它繼續吸引着人們去追尋龜茲壁畫藝術的真諦，回憶絲綢之路的滄桑變遷。

克孜爾石窟隨着龜茲佛教的繁盛，洞窟形制和壁畫內容都有了新的發展。中原佛教及其藝術的反饋，促進了克孜爾壁畫的變化，也影響了壁畫的構圖和在洞窟中的佈局。不過，這種變化是微妙的。在藝術表現形式上，雖然也吸收了漢風的技藝，如蘭葉描的出現，但在人物的造型，繪畫的綫條、暈染等方面，仍然保留了龜茲的傳統技法。所有這些都值得我們去進一步深入研究。下面就此作一些概述和探討。

一

公元七世紀是我國封建經濟大發展時期。唐朝政府於公元六四八年統一了龜茲後，將安西大都護府治所從高昌遷至龜茲首府伊邏廬城，管理西域的一切軍政事務，並統轄龜茲、毗沙、疏勒、碎葉四鎮，推行唐朝政令。中間雖然歷經龜茲的王位之爭、吐蕃的進攻，對社會安定、經濟發展帶來了一定的影響，安西都護府不得不三進兩出龜茲。但是，位於絲綢之路要衝的龜茲，不僅仍是東西方往來的必經之地，而且成為唐朝政府統治西域的政治中心，中外經濟文化的交融薈萃處。這一形勢為龜茲經濟文化的進一步發展提供了

有利的條件。

同時，唐代也是我國佛教及其文化藝術發展的極盛時期。這時期的佛教已經完成了中國化的過程，不僅宗派林立，民間廣泛信仰，而且統治者也把它當做爭權奪利的工具，使佛教的發展與政權的變化休戚相關。如公元六八九年武則天就「令天下各州置大雲寺」，後來中宗復位，又「令天下諸州立龍興寺」。

我們知道，很早以來龜茲就是西域佛教的中心之一。公元七世紀龜茲佛教繼續處於繁盛期。當六三〇年，偉大的佛學家玄奘赴印度取經，路經龜茲時，稱其為「屈支」，說這裏「東西千餘里，南北六百餘里。國大都城周十七八里。」農業發達，物產豐富，「宜糜、麥，有梗稻，出蒲萄、石榴，多梨、奈、桃、杏。土產黃金、銅、鐵、鉛、錫」。「氣序和，風俗質」，其「管弦伎樂，特善諸國。」他在這裏受到了國王、群臣和僧俗的熱烈歡迎，參加了隆重的歡迎儀式，目睹了佛教發展的盛況，並對龜茲及其佛教的發展做了較詳細的記錄。這些都收集在《大唐西域記》和《大慈恩寺三藏法師傳》中。他記載這裏有「伽藍百餘所，僧徒五千餘人，習學小乘說一切有部。經教律儀，取則印度，其習讀者，即本文矣。尚拘漸教，食雜三淨」。我們將這一記載與公元四世紀鳩摩羅什時代「龜茲僧衆一萬餘人」相比，顯然要少得多，僅有當時的一半。所以，我們認為這時已是龜茲佛教繁盛期的晚期。玄奘在這裏與大德僧本奝多探討佛學問題，進行了辯論。這位僧本奝多是著名的阿奢理貳伽藍的主持，「理識閑敏，彼所宗歸。遊學印度二十餘載，雖涉衆經，而《聲明》最善，王及國人咸所尊重，號稱獨步」。但在與玄奘辯論時，連《俱舍論》的初文都不知道，可見龜茲佛教已不再重視義理的探討和佛學的研究。這是佛教走向衰落的預兆。

龜茲的佛教藝術也一直受到中原僧衆的青睞。曾到河西講解《金光明經》的慧乘，於六一六年在「東都圖寫龜茲國檀像，舉高丈六」。玄奘參觀了龜茲的昭怛釐寺（今庫車蘇巴什遺址）、大會場、阿奢理貳伽藍（今庫車庫木吐拉附近的寺院）後說，這裏的「佛像莊飾，殆越人工」，「庭宇顯敞，佛像工飾。僧徒肅穆，精進匪息」。從上述記載來看，玄奘似乎沒有遊歷克孜爾石窟，不過他所記載其周圍的這些情況，倒也可看作是克孜爾石窟的真實反映。

早在公元四世紀的鳩摩羅什時期，龜茲的大乘佛教已經有了一定的發展，羅什曾在王新寺得《放光經》，他所譯的《法華經》就來自龜茲文^①，沙門達摩跋陀（法賢）也是在龜茲誦《法華》，自喻為「得真金也」。後來，雖然小乘佔據了主導地位，但大乘也並沒有絕迹，如南賢豆高僧達摩笈多於五九〇年（隋開皇一〇年）到達長安以前，曾在龜茲停住兩年，且住王寺，他目睹「其王篤信大乘」。這樣，王寺當然也應是大乘藝術的中心。安西都護府的建立，中原大乘佛教的反饋，尤其是「四鎮都統」的設立，漢僧成為管理西域四鎮宗教事務的都僧統，居於領導地位，駐節安西，對龜茲佛教的發展起了促進作用，使大乘佛教在龜茲又興盛了起來。七二七年僧人慧超在其《往五天竺國傳》中記載了路經龜茲的情況，說這裏有兩所寺，即大雲寺和龍興寺為「漢僧住持，行大乘法，不食肉也。大雲寺主秀行，善能講說，先是京中七寶臺寺僧。大雲寺□維那，名義超，善解律藏，舊是京中莊嚴寺僧也。大雲寺上座，名明暉，大有行業，也是京中僧。此等僧，大好住持，甚有道心，樂崇□德。龍興寺主，名法海，本是漢兒，生安西，學識人風，不殊華夏。」他說的這兩座寺，就是前面提到的武后和中宗時下令所建的佛寺，我們雖然不知道其確切的寺院所在，但庫木吐拉是龜茲大乘佛教藝術的中心應是無疑的。日本人曾在這裏的第一六窟發現了題名「大唐□嚴寺上座四鎮都統律師□道」的供養人像^②。森木賽姆、克孜爾尕哈也有反映大乘信仰的洞窟，克孜爾石窟相應出現了許多大乘壁畫自然是符合情理的。

從七世紀七十年代開始，吐蕃幾次佔領龜茲。吐蕃王芒松芒贊和都松芒波結時期，佛教在西藏沒有得到發展，當地的一些佛教徒逃到吐蕃佔領的西域地區。直到公元七一〇年金城公主進藏後，還有在西域等地排擠佛教的情況。這一歷史事實在龜茲的影響，我們不得而知。雖然在克孜爾尕哈有着吐蕃供養人的描繪，但龜茲其它石窟仍是無法確定它的反映，至於說克孜爾也不敢冒昧猜測。可是，德國人格倫威德爾曾從一位喇嘛處得到了一份用藏文標寫的克孜爾石窟圖，圖中有洞窟號及其稱呼，有些與我們現在的研究結果相同，如藏文標的「一九」窟是「王子窟」，即現在編號為二〇五窟，內有王子供養像。格氏還提到了一段傳說，「中國皇帝的一個兒子來到伊邏廬（MIRLI）城。他摧毀了所有耆那—尼乾斯和時輪乘信徒們的信仰，而重新建立了佛教信仰的洞窟。」^③那就是說，在唐代統一

以前，這裏已經有了密教的信仰和造像。其實，密教早在公元四世紀已經出現在龜茲，其王子帛尸梨蜜多長於咒術，曾譯出《大灌頂經》、《大孔雀王神咒經》。鳩摩羅什也譯過一些密教經籍。

從漢文古籍記載來看，公元八世紀安西又成為我國西部密宗的中心。《貞元新定釋教目錄》卷十四記載，龜茲僧人利言就曾記持《月燈三摩地經》、《瑜伽真言》等密教經籍。七三二年，其師、東天竺三藏達摩戰涅槃（唐言法月）送至長安的《大威力烏樞瑟摩明王經》、《穢積金剛說神通大滿陀羅尼法術靈要門》和《穢積金剛法禁百變法》三部經就是天竺三藏阿質達散早在安西譯出的。敦煌經卷P.三九一八號《佛說金剛壇廣大清淨陀羅尼經》抄本的跋語說，該經是「近劉和尚法律曇倩於安西翻譯，至今大唐貞元九年，約四十年矣」^④。看來，該經當是譯於七五〇年左右。

當時不僅在安西譯出了一些密宗經籍，而且龜茲僧人也在長安參加譯經。最值得提出的是利言。這位不引起人們重視的佛經翻譯家、語言學家的事迹，如前所述在《貞元新定釋教目錄》中有一些記載，其名「地戰上濕羅，唐言真月，字布那美，也稱利言」。他誦讀佛經，能「一聞於耳，恆記在心」。於七二六年（開元一八年）受具足戒。接着又習律、論、大小乘經、梵書、漢書、唐言文字和西域及中亞各地的語言，「眼見耳聞，悉能領會」。公元七三二年隨其師達摩戰涅槃「以充譯語」到達長安。在長安又協助其師譯出《普遍智藏般若波羅蜜多心經》。有關利言的其它事迹散見於《宋高僧傳》中，說他在長安住光宅寺。貞元年間的光宅寺建有密宗曼陀羅，利言住於此是與他的信仰有關^⑤。又說，他曾於七八六年（貞元八年）協助迦畢試僧人智慧，梵名般若的譯經，《唐洛京智慧傳》中有這一記載，「敕令京城諸寺大德名業殊眾者同譯，得闍賓三藏般若開釋梵本，翰林待詔、光宅寺沙門利言度語，西明寺沙門圓照筆受」，還有幾位沙門證義。「開名題曰《大乘理趣六波羅蜜多經》，共一〇卷，帝制經序。同年還翻譯出《華嚴長者問佛那羅延力經》、《般若心經》各一卷。他又撰集了《梵語雜名》一書，今《大正藏》第五十四卷稱為「唐翻譯大德兼翰林待詔、光定寺歸茲國沙門禮言集」。《唐京師西明寺圓照傳》中說，圓照曾著《翻譯大德、翰林待詔、光宅寺利言集》二卷，看來《大正藏》所說的「光定寺」當是「光宅寺」之誤。至於「禮言」即是「利

言」之同音異譯。「歸慈」就是「龜茲」，玄奘稱為「屈支」。《圓照傳》的目錄中還注明有利言傳，但文中卻沒有，也許是早已佚失。這位龜茲高僧為我國唐代佛經的翻譯事業和密宗的流行作出了自己的貢獻，其功績是應當肯定的。

還有一位龜茲國僧若那曾譯了《佛頂尊勝陀羅尼別法》，授與長安崇福寺僧普能。該文中所說的造像法稱「當作甘露山，山中作雜樹木、華果、流泉、鳥獸，山中心作禪窟，窟內作釋迦牟尼結跏趺坐，左邊作天主帝釋，一切眷屬圍繞。右邊作乾闥婆兒……右手把毬杖」。這一造像法與我們在龜茲石窟中心柱窟正壁所看到的「帝釋窟說法圖」的形式相似。這也是一個值得深入探討的問題。

八世紀中葉後期，僧人悟空從迦什彌羅等地歸來，也經過龜茲，因為道路阻塞，在龜茲住了一年有餘。他曾請西門外蓮華寺三藏勿提犀魚譯出了《十力經》，並參觀了東西柘厥寺、阿遮哩貳寺。又說，安西境內還有前踐寺，「復有耶婆瑟鷄山，此山有水，滴溜成音。每歲一時，採以為曲，故有耶婆瑟鷄寺」。這一記載與克孜爾很相似。克孜爾谷內的酒泉，至今仍滴水成音，並匯成潺潺流水。有的學者考證，耶婆瑟鷄寺就是克孜爾^⑥。

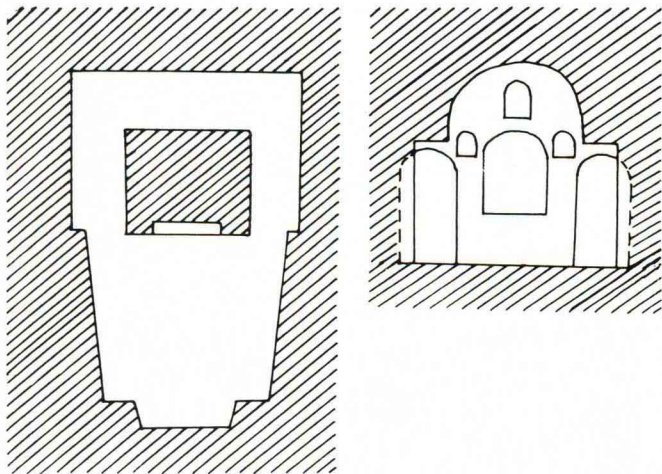
公元八四〇年以後，回鶻政權在龜茲建立王國。回鶻人也崇信佛教，但其中心仍在庫木吐拉石窟，森木賽姆石窟也有不少回鶻時期的洞窟。克孜爾也許存在這一時期的壁畫，但不夠明顯，更沒有完整的洞窟。因此，可以看出這時期的克孜爾石窟已經衰落了。

總之，公元七世紀以後，受中原佛教及其藝術的影響，克孜爾石窟的壁畫內容及其藝術風格發生了變化。

二

隨着唐代的統一，中原大乘佛教及其藝術的西進，克孜爾石窟受其影響，也發生了變化。這種變化表現在洞窟建築上，是形制的多樣化，內容上是多佛多菩薩的普及，化佛及千佛的出現，還有是密教畫的描繪。此外，壁畫的構圖、裝飾的圖案、色彩的配置、綫條的運用等方面也都或多或少地吸收了漢風的成份。這一時期的洞窟主要分佈在谷內區和谷

第一八六窟洞窟平面與正壁立面示意圖



東區，包括第九七——一〇一、一二三、一七六、一七八、一八一——一八九、一九二、一九三、一九七——一九九等窟和臺臺爾石窟的第一三、一六、一七窟^⑦。

克孜爾石窟在這一時期出現了不少改建或重建窟，如第九八、一八九、一九八等窟，都是將原有僧房窟的方形居室改建成方形或中心柱式的禮拜窟；有的洞窟，如第四七、六九窟則是重新彩繪了部份壁畫；而第一一七窟的整窟壁畫則全部重新彩繪過，所以被德國人稱為「重彩窟」。

這一時期的克孜爾，禮拜窟增多，僧房窟逐漸退居到次要地位。禮拜窟的形制仍然以中心柱窟為主，但中心柱的平面越來越向扁的方向發展，第一九三窟近乎屏風式。中心柱前壁，即主室正壁，除中央開一大的主龕外，有的在主龕左、右兩側開龕，如第一〇〇窟。有的左、右兩側和上方均開一龕，呈「品」字形排列，第一八四、一八六、一九二窟就是如此。還有的在中心柱的左、右、後三壁也開龕，或後壁開龕，前者如第九九窟，後者如第一九八窟。也有的洞窟如第一九三窟，不僅在兩甬道的外側壁和後甬道的後壁開龕，且在主室前壁上方也開了一龕。總之，這一時期中心柱窟形制的特點是開龕的數目增多。第一七六窟雖然沒有增加龕數，但從正壁龕上方有一凹入處，兩側描繪着天人、弟子和供養人等來看，這一凹入處原來是置塑像的，其作用也相當於一個龕。第九九窟的龕更多，除中心柱四壁開龕外，主室的左、右兩側壁各開兩排，每排各五個龕。窟頂也有變化，第九九窟是鑿出前後向的六條石枋，承托着前面較低的一面坡頂，主室各壁上端鑿出的石檐也由石枋承托着。其建築形制獨具特色，雄偉壯觀，在克孜爾石窟也是僅有的。而一二三窟是穹窿頂，其圓形穹窿上的畫面像天部一樣籠罩在上方。

洞窟形制中龕數的增多意味着信仰的變化。龕多，龕內的塑像就增多，且這些龕內大多殘存着佛頭光和身光的彩繪痕迹，再從龕外側的畫面來看，與第一七五、一八七窟塑繪結合的因緣佛傳或因緣故事圖不同，說明原來這裏曾安置着佛像。克孜爾石窟已經超越了那種一佛一菩薩、過去三佛、七佛信仰的界限，而崇信多佛。這是一個很大的變化，它不僅表現在佛龕的增多上，也反映在壁畫內容方面，出現了立佛立菩薩列像。而其中變化最突出的當數洞窟的各甬道，像第一〇〇窟的左、右、後甬道的內外側壁繪出一系列的立佛



像。第一七六窟左、右、後甬道的外側壁有十四身立佛立菩薩像。而第九七窟的主室縱券頂兩側在滿鋪券頂菱形格中填充雙幡覆鉢塔及坐佛。龜茲式的菱格佈局中，卻描繪着一身身的佛像，既像中原的千佛，又像龜茲因緣故事畫的簡化。我們可以把牠看成是一種過渡的形式。此外，第一七六窟主室正壁龕上方也都彩畫了千佛。

這一時期保存壁畫的兩座方形窟，即第一八八、一八九窟，有着較精彩的畫面。第一九九窟為穹窿頂，中心描繪的是降服了火龍、手持藍色鉢的釋迦牟尼，圍繞着釋迦牟尼佛則是五排千佛。第一八八窟是縱券頂，其正壁和左、右壁各繪四身，共十二身大立佛，所以，德國探險隊稱其為「十二佛窟」。第一二三窟是中心柱窟，主室平面呈方形，頂為穹窿式。穹窿中心繪一朵大蓮花，八條放射綫把穹窿劃分成八個梯形條幅，條幅內相間繪佛和菩薩像，立佛和立菩薩的兩腳側有供養者。該窟各壁滿繪佛像，現知主室的左、右側壁，和左、右甬道的外側壁，以及後甬道的左、右側壁均彩繪大型的立佛像，在佛頭光和身光中又填繪了小化佛。同一時期的臺臺爾石窟第一六窟，現僅存後甬道後壁的畫面也與克孜爾第一二三窟相同，全繪立佛，且佛光中充滿了小化佛。

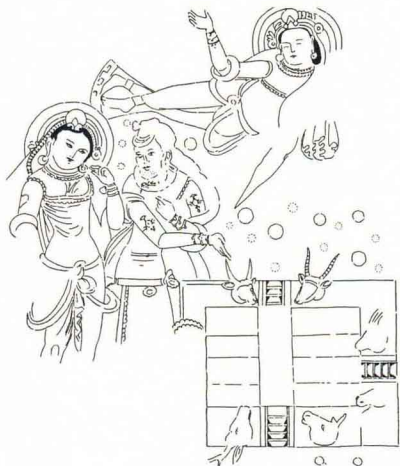
中心柱窟主室券頂兩側，仍然佈局四方連續的菱形格紋，內填繪佛本生或因緣故事畫。這些菱格故事畫與前期一樣，大部份取材於《撰集百緣經》、《雜寶藏經》，也有的來自《賢愚經》、《六度集經》等，但是，大量地描繪了轉輪王燃燈供佛、難陀以一燈供佛、商主以寶珠施佛、長者以舍施佛、商主婦以瓔珞施佛緣，還有貧人樂施得德瓶緣、醜陋比丘緣、花天因緣、長者貪慳轉生為盲兒緣、羅旬渝乞食不得緣等。看起來與前期的同類畫似乎沒有多大區別，不過，重在選擇對佛供養而後獲果報的內容，宣揚「以供具」供養諸佛、菩薩、弟子，才能最後成就佛果。正如《法華經》所述，「布施供養佛，及緣覺弟子，並諸菩薩眾，珍饈之飲食，上服與卧具，旃檀立精舍，以園林莊嚴，如是等布施，種種皆微妙，盡此諸劫數，以迴向佛道。」

這一時期的洞窟中，還出現了密教內容的壁畫。第一七八窟前室右側壁佛說法圖的右下方，描繪出了一身鳩摩羅天的形象：有三首，現僅存中間的童子形和右側的忿怒形，還有右側的三臂，一臂高舉日，另一臂置胸前，最下方一臂前伸，持孔雀頸繫之鈴。佛經

第一九八窟摩醯首羅天像



第一九九窟的方格本生故事畫



說，他是初禪天之梵王。按照密教經典的說法，鳩摩羅天可驅走鬼怪，消除毒氣，使國土安穩。在第一八一、一九九窟中，還有大自在天，三首，四臂，騎牛，與于闐丹丹烏里克所出的相似。大自在天，即佛經中所說的摩醯首羅天，《大智度論》第二、《經律異相》第一說他有「八臂，三眼，騎白牛」。《迦樓羅及諸天密言經》又說他有三面。克孜爾壁畫中的摩醯首羅天有三頭，正面呈天人形，有三目，與上述幾種經均相符。但卻僅有四臂，兩臂高舉，似持日月，另兩臂置胸前，合掌致敬。他後面坐一女性，可能就是經中所述的伎藝天女。密教說他「典領三千大千世界鬼神諸王……摧伏外道及諸邪見，悉令摩伏，安住正法」。這些畫面應當是雜密的圖像。密教畫面的出現也是一個值得深入研究的問題。

其次，這一時期的畫面構圖，有的也發生了變化。本生故事畫就突破了前期那種菱格的佈局，而出現了二方連續的方形格圖，不過還是單幅構圖的形式，一幅幅排列，第一八四、一八六窟就是如此。但是，這種形式的本生故事畫大多佈局在主室兩側壁的最下端，這又與克孜爾尕哈第一四、三〇等窟的情況相同。此外，第一九八窟左右甬道頂中脊兩側的本生故事畫，呈橫卷式，每側兩鋪，共有八鋪。圖中一般是表現兩個或兩個以上的情節，如左甬道的須達拏太子本生，現仍存婆羅門乞施和婆羅門得其二子而去。大光明王本生，有大光明王乘象和另一個剝落不清的畫面。商莫本生，除了國王狩獵和商莫汲水兩個情節外，圖右側還坐着兩人，畫面雖已剝落，但說明至少應該有三個情節。根據格倫威德爾的《新疆古佛寺》記錄^⑧，第一九九窟主室側壁也繪有方格構圖的本生故事畫，其中有一幅是和默王本生，其構圖基本與第三八窟的同樣內容相同，卻是佈局在方格中。我們現僅看到右甬道外側壁的一幅本生故事圖，雖然內容難以辨認，但是多情節的橫卷式構圖是很明顯的。這種構圖的出現，當然也應與中原的影響有關。

同時，在一些形象的表現形式上也吸收了漢風的東西，最明顯的是第一九三窟主室前壁的龍王，由原來隨着佛教的傳入接受印度的成份，頭上有數條蛇形龍的形象，而身着龜茲武士裝，具有本地區特點的龍王，變成了頭上的蛇形龍與中原式的龍頭並存。也許中原式的龍頭是手持着的龍頭幡，但與庫木吐拉第五八窟的龍王相比較，明顯地表現出接受了中原龍的形象。

庫木吐拉第五八窟龍王



克孜爾第一九三窟龍王



龜茲壁畫一貫重視圖案意匠效果的裝飾性。但饒有趣味的是，東、西方的傳統圖案同在這一時期出現。第一二三窟大量地使用大雁啣環圖——流行於薩珊波斯的紋樣。第一九九窟裝飾的龍紋圖案與第一九三窟涅槃圖中龍頭棺的龍頭，均源於中原。這一現象充分體現了位於絲綢之路要衝的龜茲得天獨厚的優勢。龜茲是一個善於吸收新事物的民族。

這一時期壁畫的線條，基本上保持了「屈鐵盤絲」式的鐵綫，不過有些壁畫的線條，卻打破了這一傳統，一筆中有粗有細，已經變成了「蘭葉描」，如第一九三窟後甬道前壁佛棺的龍頭。這種線條是中原繪畫藝術的特色，也被龜茲畫師用來表現自己壁畫的圖像。不少畫面是靠線條突出形象，暈染不佔主導地位，或不很明顯。如第九七、九九、一八八、一九三、一九八、一九九等窟的壁畫，都是以線條表現人物的立體感，形象仍然逼真優美。第九七窟降服六師外道中的六師，雖然看不出暈染，但人物造型仍然生動渾厚。第九九窟正壁的聞法天人，宛若無染，但那袒露的形體，身上華麗的裝飾物，給人以仁慈溫柔的印象。隨着時間的推移，線條的運用越益增多，可能也與中原的影響有關。

克孜爾繁盛期晚期，有不少洞窟的色調已趨向暖色，如一七六、一七八、一八一、一八九、一九二、一九八和一九九窟，大量地運用赭、紅等色，以石綠、黑、白等色調和。一派富麗堂皇的景象，酷似中原唐風的色澤。

這些都說明，克孜爾石窟繁盛期的晚期，無論其洞窟形制、壁畫內容，或是畫面構圖、形象表現、圖案紋樣、線條暈染和色澤配置等方面，或多或少地都受到了中原漢風的影響。但克孜爾畢竟是龜茲壁畫藝術的代表，更多的方面仍然保留着龜茲壁畫的風格。

三

這一時期的克孜爾石窟，儘管吸收了許多漢風的東西，但保持自己的藝術風格，仍是這些壁畫的主流。用龜茲傳統的繪畫技藝，表現大乘內容，把中原漢風有機地融合在自己的壁畫藝術中。在壁畫的佈局、故事畫的構圖、裝飾圖案的運用等方面，除上面所述的變



化外，大部份保留了前期的東西。尤其是在繪畫的技藝上，如形象的描繪、綫條的應用、色澤的暈染等方面，傳統風格發揮了自己的優勢，創造出了不少精美的傑作。

這一時期，中心柱窟正壁的龕上方，個別的還保存早期的形式——影塑須彌山形，如第一〇一、一九八窟。還有幾個洞窟承襲了前期，以塑繪結合的方式表現帝釋窟說法圖，第九九、一〇〇、一九三窟正壁主龕內塑的佛像早已不知去向，但龕外側的乾闥婆王仍彈着琉璃琴樂佛，梵天、帝釋也立於龕側，天人飛翔着趕來聆聽佛法。而大量的卻如前所述發生了變化，除增開龕外，第九九、一八四、一八六、一九二、一九七等窟的正壁與縱券頂相同，繪菱格故事畫，除第九九窟的菱格內填充本生故事，其餘的均為因緣故事。而第九七窟與八〇窟相似描繪了佛降服六師外道圖。

中心柱窟的縱券頂，現知只有第九七、九八、一〇〇、一〇一窟的中脊保留了原來日天、月天等天象圖。而第一七八、一九八窟又像該期前一階段的第二〇五、二二四窟那樣繪須摩提女請佛緣，其中第一七八窟描繪得細膩精美，第一九八窟則比較簡單，佛像僅表現出頭光和身光。有的洞窟也像同時期的庫木吐拉石窟一樣，中脊沒有了天象圖，如一七六窟。不過，很多洞窟頂的中脊沒有保存下來，我們無法了解它們的變化。中脊兩側仍是滿鋪窟頂的四方連續菱形格紋，承襲了前期壁畫的傳統。菱形格中大部份描繪因緣故事畫，上下兩端的半菱格中表現佛本生故事。也有個別洞窟，如第九九、一七八窟仍然滿繪本生故事畫。此外，主室兩側壁佈局的因緣佛傳圖，坍塌剝落得比較嚴重。

這一時期的洞窟中，也有一些在左右甬道側壁描繪供養人像的，如一〇一、一八四、一九二、一九九窟。儘管數量很少，但一八四窟是比丘供養，一九二窟為世俗人，第一九九窟是王室貴族，使我們看到了各種類型的龜茲人。這些人物的頭部扁平，剪髮垂項，是《大唐西域記》「其俗生子以木押頭，欲其匾匾也」，《晉書·四夷傳》「男女皆剪髮垂項」等記載的形象化。第一九二窟的位於右甬道的內側壁，現存六身。他們著翻領、窄袖、束腰、對襟長袍，腰結帶，佩巾、刀等鞞鞞，雙膝跪地，兩掌相合，手持長莖蓮作供養狀。第一九九窟供養人的服飾華麗，地位高，但都被德國人拿走了。現知左甬道內側壁有五身，其中四身清晰：第一、二身自腰以下部份全部無存，僅見第一身為男性，背後垂巾，身穿的紅地聯珠



紋錦袍，呈翻領、束腰、短袖式，並帶有帔肩，聯環式腰帶上，佩着長劍。其裝飾與《北史·西域傳》所說龜茲王「頭繫綵帶，垂之於後」相符。這身供養人有頭光，右手舉燈，與龜茲王族相關無疑。第三身是女性，有頭光，頭飾珠，佩耳環，服紅地聯珠紋的翻領、卡腰、短袖上衣，也有帔肩，下著長裙，手持帛帶供養。右甬道內側壁的三身與此大致相同，均為男性，但佩戴的鞞趺還較清晰。第一身有頭光，上衣帶帔肩，腰帶上掛劍、刀、巾，後面佩長劍。這些供養人穿着聯珠紋或縫綴聯珠紋邊飾的外衣，富麗堂皇，顯示了他們高貴的身份，也給我們的研究提供了時代依據^⑤，說明這一組洞窟確是公元七世紀的遺存。

這一時期的壁畫構圖，大量地保存了前期的方式：即提煉出故事中最重要、最具有代表性的情節，以單幅構圖的形式描繪在菱格的中央。最典型的是畫於菱格上下端的本生故事圖，與前期沒有多大區別，如第一八八窟的熊本生，仍然是以獵人彎弓持箭射向洞中的熊來表現。猴王本生也是這樣，蹲於圓形水池旁的猴王，手持蘆葦正在吸水。構圖都比較簡單，很多內容都被省略了，甚至連前者圖中的貧陷人，後者池中的水魔等，過去畫面曾表現出的情節，現在也沒有了。

但也有一些畫面變化較大，首先是表現在取材上，第一七八窟窟頂的本生故事畫就十分精美，其構圖也有特色，可惜都被德國人拿走。我們仍以熊本生為例：在菱格中央的樹下，獵人兩腿相交而立，左肩揹弓，右臂上舉屈曲，肘置於貧陷人左肩上。貧陷人面向左側望着獵人，身側向右，兩臂右伸，兩小臂落於地上。右側山洞中露出一熊頭，表現出獵人誘惑貧陷人，和貧陷者得報兩手落地的兩個情節。在菱格的左側填充飛鳥，使畫面對稱。尸毗王割肉貿鴿的構圖也與前期洞窟不同。除菱格中央、樹下站着尸毗王和持秤大臣，正在秤鴿和王的股肉外，菱格兩側分別填繪了蹲着的猴子和昂首仰望着的鳥，既達到了對稱平衡的效果，又增加了畫面的生動性。

但是，無論是本生故事，還是因緣故事畫，或者是因緣佛傳圖，都比較注重畫面的對稱平衡美。因緣故事和佛傳故事畫都是佛坐中央，佔據畫面的大部份空間，兩側天人、弟子、世俗人圍繞。但這些畫面中，位於佛兩側的人物往往是數目相等、排列相同。其因緣故事圖，不僅佛兩側都佈局了相關的人物，而且描繪得也比較細膩。雖然第一八四、一九二、



一九三等窟的畫面保存得不夠清晰，但第一八六窟仍殘留着完整的圖像，如摩醯提利以女施佛緣，佛右側婆羅門摩醯提利拉着女兒，佛左側跪着長老比丘，上方一隻飛鳥佇立，畫面對稱。圖中的玉女和長老比丘都描繪得很生動，玉女那種欲想看佛，又羞羞答答的表情，描繪出了她的內心活動。長老比丘用右手輕輕地、又匆匆地拉着佛的袈裟，佛端坐說法，不予理睬，表現故事中所說，他欲留玉女，遭佛拒絕的情景。第一〇一、一八一、一八九、一九三等窟的因緣佛傳圖描繪的都比较細膩，各幅畫面之間沒有邊框圖案相間，完全由人物的面向表示其所屬，但一幅幅畫面仍都顯得清晰、規整，毫無混亂之感。第一八一、一八九窟的壁畫保存得較好，而第一八一窟更是其中的佼佼者，也被德國人拿走。該窟左右兩側壁原來可能各有兩排，每排三鋪，共應有十二鋪。從我們現有的圖版上看，僅見八鋪。有：迦葉稟受經戒皈依、耶舍歸佛、富樓那出家、舞師女歸依、庵摩羅女皈依等。佛兩側各有三排人物，最上面的是梵天、帝釋和伎樂等天人，右側四人，左側三人。第二排有與故事相關的弟子和世俗人，大部份為兩人。表現故事內容的主要人物位於最前排，佛所面向的一側，一般是兩人，也有的是三人，但其中必有一身較小者。第一八四、九八、九九、一〇〇等窟的因緣佛傳圖越來越簡潔化，第九九、一八四窟佛的兩側僅有兩排人物，而一〇〇窟的人物就更少，上下兩排各一人。看來，畫面簡單應是這一時期發展的趨勢，同時也預示着正在向第四期——衰落期轉變。

人物造型的形象化一直是克孜爾壁畫的靈魂。畫師突破宗教畫面程式化的桎梏，着重表現出了人物的內心活動，那些因緣故事畫中的供養佛者，個個是手捧供具，虔誠的雙目仰望着佛。而佛總是安詳仁慈地面向故事中的主要人物。其中也有不少形象逼真、描繪生動的人物。如第九七窟主室正壁降服六師外道圖中，位於前面的兩身外道，作婆羅門裝束，交腳坐在束帛座上，一身右手叉腰，左手舉兩指蹺起，一副氣勢洶洶的架式，卻回過頭來，目光緊緊地盯着另一身外道，顯出無言以對，向其討教的樣子。另一身，雙手拄杖，鬚鬚皆白，目光灼灼，雖然是一位機智倔強的老者，但面對佛的智慧和神通，也僅能瞪着兩眼，緊閉嘴唇。第一八八窟提婆達多以石砸佛緣中的提婆達多，兩手舉着一塊大石頭，壓得體形都變成「V」字形，一對忌嫉兇狠的目光盯着佛。第一〇一窟鼓聲因緣，描繪出了