



西域美术全集

*Complete
Art Master
of Serindia*

9



龟兹卷·克孜尔石窟壁画

Kizil Grotto Murals

③

主编 赵莉

天津出版传媒集团

天津人民美术出版社

新疆文化出版社



西域美术全集

*Complete
Art Works
of Serindia*

9

龟兹卷·克孜尔石窟壁画

Kuci-Kizil Grotto Murals

③

主编 赵莉

天津出版传媒集团

 天津人民美术出版社

新疆文化出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

西域美术全集. 9, 龟兹卷. 克孜尔石窟壁画 ③ /
赵莉主编. — 天津: 天津人民美术出版社, 2016. 6 (2016. 11 重印)
ISBN 978-7-5305-7499-7

I. ①西… II. ①赵… III. ①美术—作品综合集—中
国—古代②克孜尔石窟—壁画—作品集 IV. ①J121
②K879. 412

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第156845号

西域美术全集 9 龟兹卷·克孜尔石窟壁画③

Xiyu Meishu Quanji 9 Qiuci Juan · Kezier Shiku Bihua ③

出 版 人: 李毅峰
责 任 编 辑: 刘 欣 范鑫瑶
技 术 编 辑: 李宝生
装 帧 设 计: 陈 彤
出 版 发 行: 天津人民美术出版社
社 址: 天津市和平区马场道 150 号
邮 编: 300050
电 话: (022) 58352900
网 址: <http://www.tjrm.cn>
经 销: 全国新华书店
印 刷: 北京雅昌艺术印刷有限公司
开 本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/16
版 次: 2016 年 6 月第 1 版
印 次: 2016 年 11 月第 2 次印刷
印 张: 24. 625
印 数: 2001-3000
定 价: 580. 00 元

版权所有 侵权必究

全书主编
执行主编

金维诺 中央美术学院教授
谢继胜 浙江大学教授

编委会主任

李毅峰 天津人民美术出版社社长
于文胜 新疆文化出版社社长

总策划

杨惠东 天津人民美术出版社总编辑
杨东胜 北京东方博古文化公司董事长

编委会

(以姓氏笔画为序)

王琨 天津人民美术出版社副总编辑
刘振 新疆文化出版社副总编辑
阮荣春 华东师范大学教授
孙大卫 新疆文化出版社原副社长
张鹏 中央美术学院教授
陈聿东 南开大学东方艺术系教授
周菁葆 新疆师范大学教授
侯世新 新疆维吾尔自治区博物馆馆长
顾平 华东师范大学教授
莫合德尔 新疆师范大学美术学院教授
徐红 新疆大学教授
徐永明 新疆维吾尔自治区龟兹研究院院长
涂苏别克 新疆日报社高级编辑

联合编著

新疆维吾尔自治区龟兹研究院

凡 例

1.《西域美术全集》以汉代至五代宋初的西域美术遗存为主体,同时兼及汉代之前和宋、元、明、清的部分内容,按照美术门类分卷,共十二卷,分为岩画卷、绘画卷、雕塑卷、工艺美术卷、服饰卷、建筑卷以及六卷石窟壁画。由于石窟壁画的特殊性,六卷石窟壁画按地域收录,分别为龟兹卷·克孜尔石窟壁画①,龟兹卷·克孜尔石窟壁画②,龟兹卷·克孜尔石窟壁画③,龟兹卷·库木吐喇石窟壁画,龟兹卷·森木塞姆、克孜尔尕哈等石窟壁画及高昌石窟壁画卷。

2. 龟兹卷·克孜尔石窟壁画③为《西域美术全集》之第九卷,卷首载《走向“入世”——克孜尔石窟艺术鸟瞰之三》一文,作为概述。图版以洞窟为单位编排,基本按时间顺序排列。作品著录分洞窟位置和图版信息,其中信息不详者,一般不做表述。

*Into the Reality:
An Overlook of Kizil Grottoes III*

走向“入世”

——克孜尔石窟艺术鸟瞰之三



霍旭初

克孜尔石窟的繁盛期，时间长达两个世纪。其间还可分为前期和后期。本卷主要汇集后期石窟艺术的部分内容。克孜尔石窟繁盛期的后期，建造洞窟的势头仍然不减，洞窟的规模与数量亦很可观。早期集中开凿洞窟的谷西区，已是层层相叠，宛如蜂房。繁盛期后期开凿洞窟只有向新的空间扩展。公元7世纪开始，洞窟逐步向谷内区、谷东区和后山区拓展。谷内区在苏格特溪西岸高崖山，开凿了水平相等的一排洞窟，即第96—105窟。这排洞窟中，有6个是中心柱窟，其余为僧房窟。第97—101窟外上方保存着统一的横向凿面，上面有凿孔和木桩残件，看来是共同使用的廊沿，说明这一排洞窟是统一进行规划、形式各有所选、功能各有侧重、内容各有表述的组合建筑。有学者认为这一组是“五佛堂”的结构。谷东区小峡谷两侧的连续洞窟大多也是这个时期所建造，同样是统一规划与布置。繁盛期后期洞窟主要集中在谷内、谷东、后山区。开拓新区域，组合建筑，是克孜尔石窟繁盛期后期洞窟发展的趋势。

繁盛期后期出现了一些有特色的洞窟，在洞窟建筑、图像内容上出现新形式、新题材，反映出龟兹佛教及其艺术发展的新特色。

其一，进一步弘扬“过去佛”崇仰。“过去佛”是龟兹佛教思想的重要组成部分。这种理念在克孜尔石窟繁盛期后期，有增强表现的趋势。除了在中心柱窟主室券顶因缘故事里继续出现“过去佛”故事外，在谷东区“小峡谷”一系列洞窟中，还出现了突出“过去佛”的专题洞窟。在龟兹石窟菱格因缘故事里，有一特殊的造型：在佛的一侧有一双手合十、单腿站立、注目佛陀者。这是“过去佛”之一的底砂佛使释迦牟尼“超越九劫”和“授记成佛”的故事。克孜尔第163、171窟有此故事的清晰形象，其他洞窟也多有绘制。在庫木吐喇、森木塞姆石窟中也是流行的题材。此故事是部派佛教尤其是说一切有部热衷宣扬的释迦菩萨不凡的功德。说一切有部认为，释迦牟尼成佛前，从菩萨修行到成佛，必须经过时间旷远的四个阶段，其间要供养数万位“过去佛”，称之为“逢事诸佛”。第二阶段是“百劫修行”阶段，此阶段侍奉佛中，有一佛名为底砂佛。底砂佛收有两个弟子，即释迦牟尼和弥勒。底砂佛先对释迦牟尼和弥勒进行考验和观察，觉得弥勒有先成熟的根机，继而又观察两弟子谁有度化众生的根机，确认释迦菩萨具备度化众生的根机。底砂佛遂告知释迦菩萨：“我要入深山修行，你可随后前去。”

底砂佛在深山禅定，入“火界定”。释迦随后赶到，见底砂佛威仪庄严，光明照耀。释迦菩萨聚精会神，瞻仰佛仪，竟然七天七夜忘放下一足，同时又向底砂佛奉献一首意蕴深邃的“偈颂”，得到底砂佛的高度赞赏。于是底砂佛让释迦菩萨超越九劫，提前达到成佛的条件。释迦菩萨所以得此功德，在于七昼夜独脚站立，体现了卓绝的“精进”精神和对佛教义理的深刻领悟。“精进”是说一切有部修行的“四度”的重要一环。释迦菩萨独脚站立而“超越九劫”的造型，被佛教誉为“精进”的满相（典型形象）。这个事件也是释迦牟尼无数次被“过去佛”授记成佛中极为重要的一次，说一切有部认同与崇仰这个事迹，将其奉为典范。谷东区的第187窟即描述此故事的专题洞窟。该窟体积不大，类似“佛龛”，窟中主尊佛像已不存在，佛的右侧绘出单足站立的释迦菩萨。其姿态优美，表情诚挚，是释迦菩萨单足站立的最佳造型。与第187窟紧邻的第188窟，亦是宣扬“过去佛”的洞窟。该窟为一方形窟，正壁和左右侧壁各绘与真人等高的4身立佛，合计是12身立佛，但右壁部分毁坏，今只剩3身。在正壁右侧立佛下方，绘有与第187窟完全相同的单足站立的释迦菩萨（图1，图像流失德国），证明此佛也是底砂佛。其他佛是过去的什么佛，目前尚未考证出来。但此12身都属“过去佛”无疑。第187、188窟专门颂扬“过去佛”，说明其造窟者都是“过去佛”崇拜者。紧邻第188窟的第189窟，也有崇拜“过去佛”的图像。该窟是一由僧房窟改建的方形窟。图像主要是佛传故事。穹隆式的顶部中央绘表现“降伏火龙”内容的释迦牟尼坐像，释迦牟尼周围绘满坐佛。这些坐佛应该是释迦牟尼过去“逢事诸佛”时的“过去佛”。

谷东区的第184、186、192、195窟主室正壁中央佛龛上方开有“品”字形3个小佛龛，与中央龛组成4佛龛，遗憾的是，龛内佛像均毁。显然此四佛都是这些洞窟的主尊佛。中央龛内为释迦牟尼佛是无疑的，其他三佛就应该是拘留孙佛、拘那含牟尼佛和迦叶佛。此三佛加上释迦牟尼佛，称为“贤劫四佛”。“三大劫”是过去庄严劫、现在贤劫、未来星宿劫。龟兹佛教崇奉“过去佛”，但随时间推移，“逢事诸佛”逐渐呈现由繁至简的发展趋向，开始崇拜久远的燃灯佛、尸弃佛、底砂佛等。后来趋向崇拜“过去七佛”“过去六佛”，后来又缩小为崇拜“过去四佛”，即“贤劫四佛”，这种“贤劫四佛”的崇拜，使信徒们更有亲近感。看来，谷东区是克孜尔石窟繁盛期后期崇拜“过



图1 第188窟主室右壁释迦菩萨



去佛”的集中地区。

其二，“地狱”图像是克孜尔石窟繁盛期后期佛教艺术中的新内容，“地狱”在龟兹石窟本地系统图像里是少见的。库木吐喇石窟存有属于汉地佛教系统的回鹘佛教“地狱变”。龟兹佛教系统的“地狱”图像，唯克孜尔第199窟最完整。此外，第227窟也有简略的图像。

“地狱”思想是佛教重要的基本观念。“地狱”是佛教“三界”（欲界、色界、无色界）中“欲界”的最底层，是众生造罪恶的最后、最严酷的归宿地。佛经说：“专事杀生、偷盗、邪淫、妄言、两舌、恶口、绮语、贪瞋、邪见，以是因缘身坏命终，坠堕恶道，生地狱中。”地狱层次很多，有“八热地狱”“八寒地狱”“近边地狱”“孤独地狱”四大部分。克孜尔第199窟主室右壁下沿有长卷式“地狱变相”（图2），此图分5个情节：1. 罪人在石臼中受捣、石釜中炙煮；2. 罪人受沸油浇灌；3. 罪人受枪刺；4. 罪人受刀砍剑刺；5. 罪人受火池燃烧。全图以熊熊烈焰为背景，描绘的是“八热地狱”中罪人受刑的情景。克孜尔第227窟将“地狱变相”绘在主室正壁龕内左右壁上，每幅都是在坐佛一旁绘出“地狱变相”，每壁5幅，上下排列共10幅。10幅图中，有5幅绘出熊熊烈焰，上置一大釜，其也应该是“八热地狱”的内容。龟兹石窟因缘故事图像里，有许多故事结局是“恶行者”堕入地狱。如“提婆达多砸佛”“战遮婆罗门女谤佛”等，但图像中没有描绘入“地狱”的情景。而第199窟绘出了“地狱”种种可怖的景象。这是对那些“杀生、偷盗、邪淫、妄言、两舌、恶口、绮语、贪瞋、邪见”的人的警示。只有皈依佛道，“修善弃恶”，方可免堕地狱。

图2 第199窟主室右壁下沿“地狱变相”





其三，这个时期出现了建筑与图像独树一帜的洞窟，如克孜尔第123窟。该窟为中心柱窟，但主室顶部为穹隆顶。此窟图像题材内容与表现形式也都别具一格。穹隆顶绘出“过去四佛”；主室前壁绘“三佛说法图”；门道两侧绘立佛，立佛头光中有“七佛”；主室正壁左右甬道上方绘思惟菩萨。引人注目的是，主室两壁各绘一身硕大的立佛。立佛背后巨大的身光中布满小立佛；后甬道券顶绘“七宝示现”，“七宝”为轮宝、象宝、马宝、珠宝、女宝、主臣宝、主兵宝，是印度“转轮圣王”神圣的治国法宝。释迦牟尼涅槃时，“七宝”前来举哀供养。第123窟的这些与众不同的新内容、新形式，在艺术上有许多独创性，主要的是在思想方面通过新内容、新形式，对“过去佛”崇拜的强化、对释迦牟尼“神通力”和“神变力”的渲染，以巩固“唯礼释迦”的理念，坚守说一切有部“法体恒存”的法统。

其四，龟兹乐舞艺术继续影响石窟的图像造型。龟兹音乐舞蹈艺术发达，“管弦伎乐，特善诸国”是龟兹的美誉。乐舞艺术形象出现于克孜尔石窟的始终。繁盛期是乐舞造型的高潮期，千姿百态、婀娜多姿的乐舞形象已遍布洞窟各个角落。乐舞艺术的精彩形式是美轮美奂的天宫伎乐。克孜尔第38窟的天宫伎乐闻名遐迩，为龟兹石窟艺术的标志性图像。到了繁盛期后期，天宫伎乐发展势头不减，第98、100、175窟都有规模较大、形式独特、内容丰富的天宫伎乐。第98窟主室两壁上方各一列天宫伎乐，1个龕为1单元，中绘一身伎乐，每壁7个单元，两壁合计14身伎乐。第100窟为大型洞窟，主室两壁上方及前壁上方，1龕中绘2身伎乐，有1龕绘1身伎乐，合计26个龕，总计51身伎乐。其规模与人数在龟兹石窟中首屈一指，在中国石窟中也名列前茅。第175窟主室两壁上方，一通栏上绘天宫伎乐多人（因部分图像毁坏，人数不明）。除了天宫伎乐外，“说法图”中伎乐天人向佛供养的场面也很普遍，其优美的形态引人入胜。

其五，人物造型上出新。龟兹石窟繁盛期后期人物造型，在典型的“龟兹样式”基础上，在表现人物身份或故事情节上，创造了新的表现手法。“异时同图”是龟兹石窟造型艺术常用的手法，即将前后发展的故事融在一个画面上。此法在图像中屡见不鲜。但繁盛期后期又出现了新的手法。我们暂给其命名为“一人多形”。典型图像



是“降伏三迦叶”的故事。故事是说释迦牟尼成佛后，在摩揭陀国说法度众，当地外道势力很强。佛陀用“神通力”降伏了势力最大的迦叶三兄弟。此为佛陀弘法的第一场重大胜利，是佛教打牢基础的一次“战役”。此故事在佛教文献上被屡屡描述，不吝笔墨。龟兹石窟图像造型新颖，别出心裁地将三人合为一身三头，形象十分怪异。观者一目了然，故事情节与佛教教旨也就昭然若揭。这种手法显露出了龟兹佛教艺术家的匠心独运。与此相同的还有“庵摩罗女皈依”的故事，用艳丽娇媚的庵摩罗女坐势与躺下的两种形体，表示“贪欲”与“解脱”的强烈对比，艺术效果令人叹为观止。

繁盛期后期，国王与王族在克孜尔开凿洞窟的势头仍在继续，代表作主要有第104、192、199窟。第199窟供养人服饰富丽，形态高雅，佩饰庄重，二人有头光，无疑是龟兹国王身份。从一些残存中心柱洞窟的规模看，属于国王与王族供养窟的应该还有不少。这个时期，也正是整个龟兹地区造窟的高潮期，距龟兹都城最近的克孜尔尕哈石窟最有代表性。该窟规格很高。第11—16窟是一洞窟组合，是龟兹国王与王族的供养窟，其中第13、14窟右甬道侧壁绘龟兹王族供养人，引人注目的是其中三身供养人脚下有“地神托举”，此三身为龟兹国王无疑。故克孜尔尕哈石窟被誉为“龟兹国皇家寺院”。“地神托举”的典型范例，是敦煌莫高窟第98窟于阗国王李圣天脚下“地神托举”的形象。类似的图像在于阗佛寺图像中也有例证。这个时期，国王、王族供养人在佛教中地位提升，是佛教对世俗社会浸染之深化和统治者借助佛教抬高自己，借以支撑其统治的具体反映。在印度和西域，佛教参与政事、治理国家，国王舍身供养，盛行“无遮大会”，佛教崇拜达到登峰造极地步的现象普遍存在。龟兹有此虔诚佛教信仰影响是自然而然的。

公元7世纪末，克孜尔石窟开始出现巨大的转折变化。唐代置安西都护府于龟兹百余年，龟兹政治、经济、文化全面提升，都城附近的佛教石窟与寺院进入繁荣发展时期，但克孜尔石窟出现了迅速衰落的现象，这种衰落显得十分突然，让人难以理解。至公元8世纪初，新开凿洞窟的规模与数量骤然减少，克孜尔石窟完全进入了衰落时期。至公元9世纪初，克孜尔石窟就完全荒废了。克孜尔石窟衰落期开凿的洞窟有第129、197、135、227、180、229窟。



近代在克孜尔废弃的僧房窟中，陆续发现了唐人的汉文题字。第105窟主室左壁刻有“开元十四年（726）四月十四日礼拜”，第220窟右壁有“天宝十三载（754）”，第222窟有“贞元十年（794）”。以前黄文弼先生在克孜尔石窟考察时，在第18窟发现了可能是唐开元年间（713—741）书写的“碛（西）行军押官杨思礼请取……于阗镇军库乞被问依……”的文书残件，在第105窟发现了有“贞元七年（791）西行牛二十一头”字样的残件，在第49窟发现了一枚“大历元宝”（769）的铸币。这些题字都是游人随意的刻记，表明这些僧房窟早已无人居住，也证明8世纪末9世纪初，克孜尔石窟佛教活动已经衰落或中止。20世纪初，德国探险队在克孜尔石窟获得一批汉文文书残件。最重要的一件是定名为《孔目司帖》的文书，它记载了唐代安西都护府时龟兹都护府官员为驻军征调物资的事件。以上从克孜尔废弃洞窟中获得的多件汉文文书，是研究克孜尔石窟衰落与废弃的重要背景资料。

克孜尔衰落期建造的石窟，首先是数量少，洞窟建筑小而简陋。其次是图像题材内容萎缩，原来形象丰富、情节曲折、人物生动的“说法图”，变成形式僵化、内容不明的呆板画面。其中第129、227窟是比较典型的洞窟。第129窟为小型方形窟，三壁绘有两层“说法图”，图中坐佛两侧各绘一相关人物。这些人物只是献莲花、合十、供奉物品等，已无故事内容。第129、227窟的佛龕内沿和左右甬道都绘坐佛，佛一侧仅有一个供养者，或者绘宝珠之类的物品，内容已经非常平淡了。第227窟后甬道前壁仅绘一焚烧的金棺和一身举哀者，有关人物均已减去。第129窟 C_{14} 测定数据为公元 700 ± 95 年，第227窟 C_{14} 测定数据为公元 830 ± 95 年。最晚的第180窟（图3）和第197窟，洞窟虽较大，但整个洞窟绘满千人一面的坐佛，故事图像和佛教人物形象已经绝迹。第180窟的 C_{14} 测定数据为公元 $860 \pm \frac{95}{110}$ 年，此数据似偏晚些，但已能佐证克孜尔石窟的下限年代。

用色方面，克孜尔石窟发展期、繁盛期流行的极为出彩的晶莹剔透的石青，几乎消失殆尽。此时石绿色尚用，但色泽暗淡无光。土红色大量使用，但色调暗淡，缺少明快感。用色的改变，也反映出衰落期造型艺术的没落。石青的原料是青金石，龟兹不产，依靠“进口”，价格昂贵。衰落期在克孜尔开凿石窟者可能是一些平民，无力



图3 第180窟主室左壁千佛



购买艺术“奢侈品”，仅这一点，也能反映出克孜尔石窟的衰落。

克孜尔石窟衰落期还有一个值得注意的现象，即一些早期石窟被改造，图像被重绘，如克孜尔最大的大像窟（第47窟），就有多层重绘的痕迹。后室的涅槃像残留着后期加工的影塑头光和身光。头光与身光都以火焰纹为外缘，内绘一列立佛像，从头光、身光看，涅槃像也可能是重塑的（原像已毁）。涅槃台下部也似重绘过，中心柱右壁也有重绘现象。除此以外，该窟其他壁画都属初创期风格，特别是后室顶部的伎乐天，绘在没有抹泥的岩壁上，显然是开窟时所绘。第60窟也是这样，该窟亦为一大型窟，同样发现有后期部分改造的现象，窟中央的佛坛似为后建的，在涅槃台一侧剥去原画，绘上供养人，但高大的窟顶保留着繁盛期绘的壁画。第107窟也很明显，将原中心柱窟后甬道保留，左右甬道扩大为两个窟。后甬道后壁的涅槃像还有部分为原来所绘，新建两室绘满坐佛，两者画风格调完全不同。第117窟的底层图像是龟兹早期风格，上层有浓厚的回鹘艺术特征。上述这些情况透露出一个情况，即克孜尔石窟衰落期，可能有迁居到此的僧侣，因无力新开洞窟或全面整修石窟，只得对部分废弃洞窟加以简单修整，覆盖原来图像，重新作画。这种情况在世界各地石窟中是司空见惯的。从这一现象里也可以看到克孜尔石窟衰落期的破落的情况。

衰落期洞窟的各个方面都显出没落、萎缩的现象。唯有一个现象与众不同，那就是乐舞形象还被置于重要的位置。第129、135窟，虽然洞窟简陋，图像单一，但穹隆顶上绘出精彩的伎乐天人的优美形象。第129窟绘出9身坐姿演奏乐器的伎乐天人（图4）。乐器可见有五弦琵琶、曲项琵琶、箏、羯鼓、腰鼓、答腊鼓等。第135窟穹隆顶前半部塌毁，仅剩8身立姿伎乐天人（图5）。这是一群舞动的伎乐，所持乐器有排箫、鸡“箏”鼓、答腊鼓。舞蹈者有的舞帛带、提水罐，有的单脚独立、披带高旋，显然是一旋转的状态，此图被认为是典型的“胡旋舞”。这群伎乐天人的舞姿动态和乐器组合，被艺术家誉为龟兹乐舞的真实写照。第129窟与第135窟相去不远，时代相同，伎乐天人的位置相合，故引人注目与思考。此时期将伎乐天人置于通常为“过去佛”的部位，是什么原因所致，尚待深入探索。但是有一点是可以看出的，即不论克孜尔



图4 第129窟主室穹隆顶伎乐天



图5 第135窟主室穹隆顶伎乐天

石窟兴旺还是衰落，龟兹“管弦伎乐，特善诸国”的传统精神，始终影响着龟兹石窟造型艺术。

克孜尔石窟何时因何种原因而停止建窟和废弃，均无文献资料可寻。学者对此问题做过研讨，主要有“军事原因说”与“佛教思想演变说”两种。“军事原因说”的观点是，唐高宗时期，吐蕃曾两次攻陷龟兹，第二次吐蕃占领龟兹二十余年。克孜尔石窟地处龟兹都城北方外围关隘防线以北，吐蕃进犯龟兹是从拨换（今阿克苏）过来，克孜尔石窟首当其冲。另一观点认为，安西都护府时期，龟兹经常受到北方突骑施部族的攻击与骚扰，也使克孜尔石窟的安全受到威胁，因而克孜尔石窟被迫废弃。“佛教思想演变说”的观点，代表者是著名考古学家宿白先生，他说：“克孜尔石窟的衰落，是伴随大乘佛教逐渐盛行而出现的。但龟兹都城即今库车附近，包括石窟在内的佛教寺院日益繁荣，恐怕是克孜尔石窟逐渐衰落的更重要的原因。”此说在学术界影响比较大。

对“军事原因说”我们有不同见解。如果说克孜尔石窟因吐蕃进犯而废弃，那么同在龟兹北方防线以北，与克孜尔石窟紧邻的台台尔石窟和温巴什石窟等诸多中小型石窟，此时期还在开凿发展，故此说还欠有说服力的证据。因此，我们基本上赞同宿白先生之说，但有所补充。龟兹佛教崇奉的“说一切有部”，尊奉早期佛教的“离世”思想，提倡用“戒、定、慧”修行达到彼岸，且提倡“灰身灭智”，



自我解脱，而“禅修”是践行这一目的的重要方法。“禅修”需要离尘脱俗，远离世间，建造石窟的初衷就是这个。克孜尔石窟有三分之二以上的洞窟是以“禅修”为功能的僧房窟，远离龟兹都城，修建在却勒塔格山之北静谧的河谷里，完全符合“禅修”的环境条件。学者研究认为，克孜尔石窟最早开凿的洞窟，大部分是“僧房窟”，作为“观像礼佛”的中心柱和方形窟是后来出现的。这说明克孜尔石窟的修建是缘起于“禅修”的实践行为，是“出世”思想驱使信徒们选择远离都城的山中僻壤。

随着佛教的发展，“说一切有部”受到后来出现的《俱舍论》和“譬喻”思想的影响，开始改变脱离世俗的陈旧观念，尤其注重用通俗的艺术手段，扩大佛教义理的传播，通过“观像礼佛”使佛教艺术更加贴近广大群众。在原始佛教“度化有情（众生）”的救世慈悲观的基础上，长期受到各种思潮的影响，那种“灰身灭智”的消极观念逐步发生转变，于是单一的“出世”思想理念的龟兹佛教，融入了“入世”思想，并不断发展扩大。

佛教“入世”思想是大乘佛教所着重倡导的。“入世”也就是“自利利他”的思想理念。既有“出世”的修行，又有“入世”的慈悲。中国内地佛教徒有一句名言：“以‘出世’的精神，做‘入世’的事业。”这就是“出世”与“入世”的辩证关系。

虽然龟兹佛教长期属于说一切有部，但在龟兹佛教大师鸠摩罗什的传导下，大乘思想的影响还是存在的。唐代安西都护府时期，中原汉人大量移民进入龟兹，中原大乘佛教西传，在龟兹出现了龟兹佛教与中原大乘佛教并存的局面。库木吐喇的汉风洞窟和阿艾石窟充分展示了这一历史。虽然唐代安西都护府时期，龟兹本地佛教与大乘佛教并存发展，各行其道，但互相影响是不可避免的。克孜尔石窟衰落期的第229窟出现了汉式云纹，就是这种影响的一个例证。

克孜尔石窟衰落与废弃的原因，供养人的取舍改变是关键性的因素。明确地说，在“入世”思想的影响下，龟兹国王与王族改变了供养对象，将财力转投到龟兹都城



一带，克孜尔石窟的经济来源就完全断绝了。这就涉及了佛教生存与发展的条件问题。关于佛教生存的条件，荷兰许理和教授的观点是很有价值的。他认为，佛教是“寄生”性的宗教。首先，佛教传播要有僧团组织，僧团又必须有寺院，僧团与寺院必然要有供养基地，而供养基地又必须有供养者。因此，他指出佛教生存与发展离不开三个要素，即“接触传播”“供养人”和“城市背景”。这是很有道理的。龟兹佛教和石窟的生存发展也可用这些要素观察。克孜尔石窟的衰落与废弃也是与这些要素的变化有直接的关系。克孜尔石窟命运的改变，首先是上述条件的改变，特别是供养人这个关键性因素。我们前面讨论了克孜尔石窟供养人的情况，发展期、繁盛期有大量龟兹国王与王族的供养像，证明这些有权有钱的人物是石窟的经济保障和支撑。这些人的转变，使财源中断，导致了克孜尔石窟生存条件的丧失，经济无法为继，毁灭的厄运就不可避免。克孜尔石窟的兴衰历史，完全证实了佛教生存、发展与衰落的根本性原因。

龟兹国王与王族受“入世”思想影响，将出资修建的洞窟转移到龟兹都城附近，是有实例证明的，如前所述，克孜尔尕哈石窟中有龟兹国王和王族供养窟，其修建时间与克孜尔石窟衰落期前后时间是差不多的。还有库木吐喇谷口区第17窟与窟群区第23窟，亦在中心柱窟甬道上绘龟兹国王与王族的供养像，也显示出此时期龟兹供养人变化的特点。库木吐喇还有一批大型中心柱窟，似乎也为国王和王族所建。此外，森木塞姆石窟时期的也有一批大型洞窟建造，也是在上述背景下出现的。

龟兹石窟中大像窟数量之多，为世界所罕见。我们前面已介绍过，大像窟的兴起有两个关键因素，一是与鸠摩罗什在龟兹弘扬大乘佛教有关，一是龟兹国王的支持。克孜尔早期就开始建造大像窟，著名的第47窟，为龟兹地区最大的大像窟。鸠摩罗什东去后，大像窟仍有建造。克孜尔石窟共存7座，除第47、48窟外，均是公元7—8世纪所建造。克孜尔石窟衰落期，根本没有大像窟开凿。而库木吐喇、克孜尔尕哈、森木塞姆等大石窟群，继续进行大像窟的建造。库木吐喇有4座，森木塞姆有2座，克孜尔尕哈有3座，都是公元7—8世纪所建造。从大像窟建造看，也能说明石窟转移至龟兹都城附近的事实。

以上事实证明，在克孜尔石窟衰落期，龟兹其他地区的佛教却是一番继续兴盛的



景况。据唐代新罗僧慧超《往五天竺国传》记载：“又从疏勒东行一月至龟兹国，即是安西大都护府，汉国兵马大都集处。此龟兹国足寺足僧，行小乘法，食肉及葱韭等也，汉僧行大乘法。”根据库木吐喇、森木塞姆、克孜尔尕哈、玛扎伯赫、托乎拉克艾肯等部分洞窟的 C_{14} 测定数据，这些石窟中还有在公元 9 世纪中—10 世纪初建造的。

克孜尔石窟于公元 3 世纪开凿至公元八九世纪衰落废弃，经历五百多年的历史沧桑。它在龟兹石窟中的典范作用是无与伦比的，它的历史特殊性让人特别关注。克孜尔石窟的特殊性，就在于它与龟兹其他石窟存在“时间差”，这就是本文着重讨论的问题。这个特殊的历史问题，实际上是与龟兹佛教产生、发展、变迁相关联的问题，同时又交织着龟兹佛教思想演变的问题，这些或许就是克孜尔石窟研究的新领域和新命题之所在。

克孜尔石窟是世界佛教文化重要遗产，是中国建造最早的石窟，比敦煌莫高窟早一百余年，是中国佛教石窟的先声，也是无可争议的中国四大石窟之一，这些荣誉克孜尔石窟当之无愧。但这仅是抽象的概括。克孜尔石窟的历史地位与价值有哪些呢？归纳起来是：

- 一、部派佛教说一切有部的思想宝库；
- 二、龟兹佛教艺术模式的代表；
- 三、犍陀罗佛教艺术的亲缘；
- 四、世界四大文明交汇的重要节点和窗口之一；
- 五、龟兹历史、社会、经济、文化研究的重要图像资料；
- 六、唐代治理龟兹及中原大乘佛教西传的重要历史背景资料。

目录

Contents



走向“入世”

——克孜尔石窟艺术鸟瞰之三

图版

7	第 175 窟
8	正壁全景
10	金刚力士
11	密迹金刚
13	佛传图
15	诸天与阿修罗战斗
17	诸天与阿修罗战斗
19	降魔成道图 局部
20	券顶左侧全景
22	因缘故事
23	无恼指鬘
24	王遣使请佛乘车
25	九色鹿本生
26	波塞奇画佛
27	因缘故事
28	五趣轮回图
29	提婆达多与供养天人
31	供养比丘
32	婆罗门
33	八王争分舍利 局部