



西域美术全集

*Complete
The Works
of Serindia*

2



绘画卷

Painting

主编 樊森俊 孙大卫

国家出版基金项目

© 2008 人民文学出版社

人民文学出版社



西域美术全集

*Complete
The Works
of Serindia*

2

绘画卷

Painting

主编 周菁葆 孙大卫

天津出版传媒集团

 天津人民美術出版社

新疆文化出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

西域美术全集. 2, 绘画卷 / 周菁葆, 孙大卫主编.
— 天津 : 天津人民美术出版社, 2016. 6 (2016. 11 重印)
ISBN 978-7-5305-7493-5

I. ①西… II. ①周… ②孙… III. ①美术—作品综合集—中国—古代②绘画—作品综合集—中国—古代
IV. ①J121②J221

中国版本图书馆CIP数据核字 (2016) 第156638号

西域美术全集 2 绘画卷

Xiyu Meishu Quanji 2 Huihua Juan

出 版 人: 李毅峰
责 任 编 辑: 刘 欣 马春梅
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: 19
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

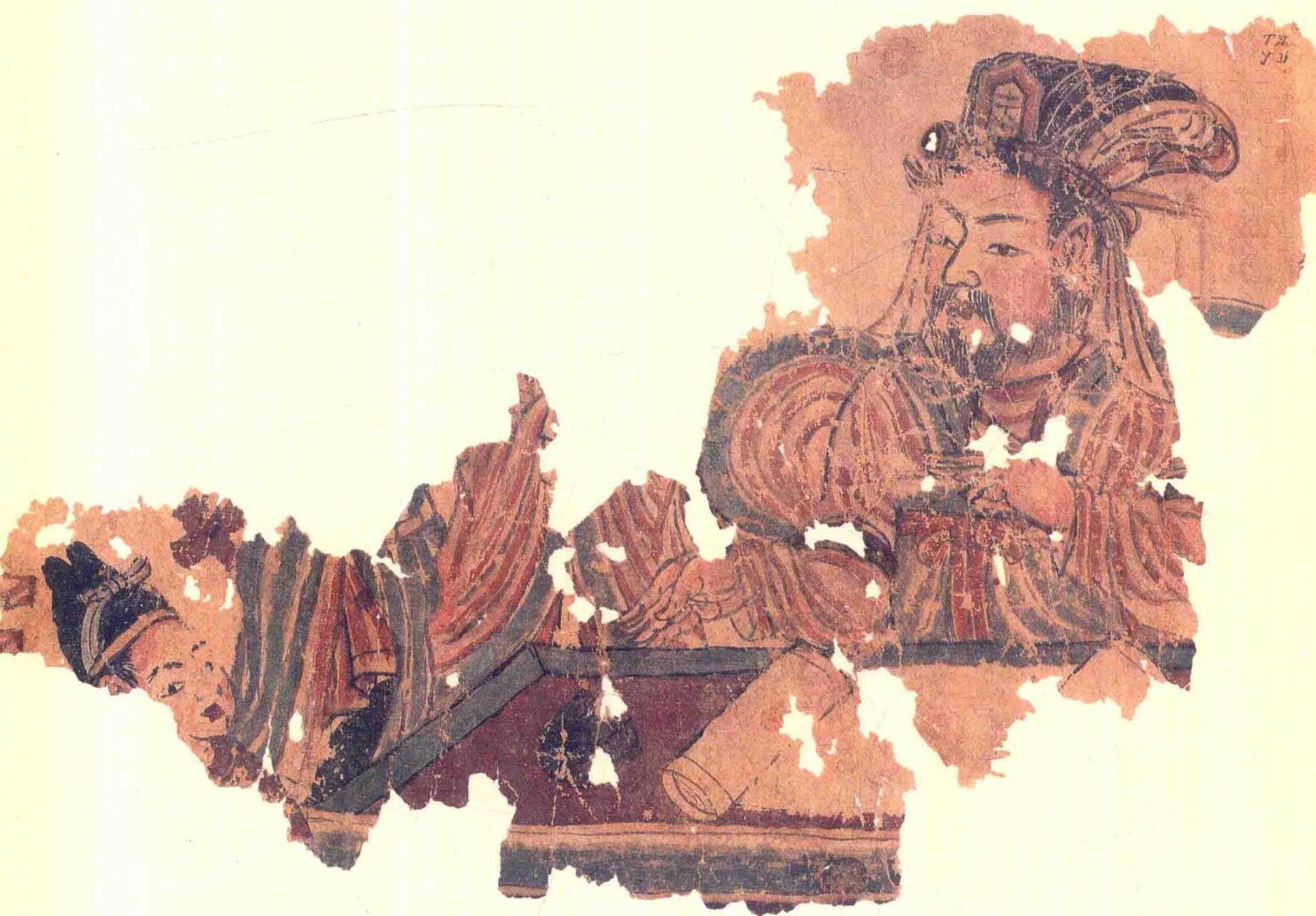
(以姓氏笔画为序)

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
孙大为 新疆文化出版社原副社长
张鹏 中央美术学院教授
陈丰东 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

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、克孜尔苏哈等石窟壁画及高昌石窟壁画卷。

2.绘画卷为《西域美术全集》之第二卷，卷首载《西域绘画艺术》一文，作为概述。图版依材质分为麻布画、绢画、刺绣、纸画、木板画、墓室壁画、佛寺壁画四部分，作品著录分发现地、年代、材质、尺寸、藏地等信息，其中信息不详者，一般不做表述。卷末附西域绘画专论《新疆佛寺及其壁画艺术》《西域佛寺壁画艺术》《西域道教绘画艺术》《西域摩尼教绘画艺术》，凡四篇，梳理西域绘画艺术的流变和发展。





谷新春

1900 年的中国，旧历庚子年，这一年，英、美、德、俄、日、法、意、奥组成八国联军，攻入北京城，慈禧太后挟持光绪帝仓皇离宫，逃往西安。而在中国的西北方新疆，那个叫作马克·奥利尔·斯坦因的英国人一行正在新疆和田兴致勃勃地发掘丹丹乌里克遗迹。这是斯坦因初次踏上新疆的土地，此时已是寒冬时节，凛冽的寒风带给身体深重的疼痛，但精力旺盛的斯坦因已考察了多处寺院遗址。埋在沙漠下面的一座废弃寺庙吸引了他的注意，这座寺院在废弃之前应为当地居住区所有。

寺庙雕刻装饰相当普通，一个单独的塑像残破不堪，位于殿内南墙附近的地基上。紧靠地基有一系列绘有图画木板，还未受到寻宝者的盗扰，保留寺庙最后侍者放置的位置。这些木板因为常年埋藏于地下，板绘有些发黑，经过科学地清洗以后，上面图画鲜明地显现出来。最有意思的一件木板位于底座前方东拐角处，长 46 厘米，宽 12 厘米（图 1）。图画以墨线勾勒，中间一位女性浓密的卷发上戴一顶金质王冠，眉目清秀，头后有圆形头光，俨然菩萨造型。该菩萨为侧面造型，眼睛朝向下方，伸出胳膊指向下方的一个篮子一样的容器，篮子里装着满满的似乎是果物。菩萨右侧的女性手指和胳膊伸出，指向中间女性头部，明确的手指将观者注意力拉向中心女性。菩萨左侧的女性似乎在演奏某种乐器，位于中心女性和左侧女性之间带有四只胳膊的形象看上去应该是一位尊神，稍微处于画面远景之中。^[1] 这幅木板绘画究竟所画为何？有何寓意？是佛传故事还是本生故事？

斯坦因敏锐地感觉到此幅画表现的正是玄奘在《大唐西域记》所载的养蚕术被介绍进和田，并由公主推广的故事。《大唐西域记》载：“王城东南五六里，有麻射僧伽蓝，此国先王妃所立也。昔者此国未知蚕桑，闻东国有也，命使以求。时东国君秘而不赐，严敕观防，无令蚕蚕种出也。瞿萨旦那王乃卑辞下礼，求婚东国。国君有怀远之志，遂允其请，瞿萨旦那王命使迎妇，而诫曰：‘尔致辞东国君女，我国素无丝

[1] 马克·奥利尔·斯坦因，古代和田——中国新疆考古发掘的详细报告 [M]，巫新华，等，译，山东人民出版社，2009：308。



图 1 蚕种西渐传说图



绵桑蚕之种，可以持来，自为裳服。’女闻其言，密求其种，以桑蚕之子，置帽絮中。既至关防，主者遍索，唯王女帽不敢以验。遂入瞿萨旦那国，止麻射伽蓝故地，方备礼仪，奉迎入宫，以桑蚕种留于此地。阳春告始，乃植其桑。蚕月既临，复事采养。初至也，尚以杂叶饲之。自时厥后，桑树连荫。王妃乃刻石为制，不令伤杀。蚕蛾飞尽，乃得治茧。敢有犯违，明神不佑。遂为先蚕建此伽蓝。数株枯桑，云是本种之树也。故今此国有蚕不杀，窃有取丝者，来年辄不宜蚕。”^[2]

对照木板画，中间女性正是中原公主，正在保护一篮未裂的蚕茧，公主右侧侍女指着公主的帽子，让人想起她善意的私运，和田才有了第一批蚕，另外一个侍从在织机上干活，象征公主在和田创立的这项业绩，背景上的是掌管桑蚕的神像。

还有一块长方形木板绘画同样描绘此故事（图2）。此木板画分上、中、下三个部分。上部绘四臂天神，推测可能为纺织神。四分之三侧面，双目圆睁，黑密胡须，四臂各执物，其右上手托蚕茧，右下手执笏板于胸，左上手似执梭，左下手执纺锤，双腿交叉盘坐于方格坐垫之上，身后有圆形头光。中部绘公主梳洗。左侧为公主，眉目端庄，双目俯视，头戴高冠，后有头光，颈佩饰物，双手伸于高足容器之内，应为清洗双手。右侧仕女头绾高髻，面对公主，双手持巾，头后圆形头光，屈膝跪坐，面貌恭顺。下部绘公主与侍女持梭于纺织机上纺织。

斯坦因在丹丹乌里克寺庙遗址发现的《蚕种西渐传说图》木板画，仅此两片即揭开了新疆和田古代独特的文化面貌以及中原与新疆和田地区物质文化交流的一个侧面。季羨林先生说：“斯坦因在丹丹乌里克寺院遗址发现了描绘这一古老传说的板画。这个古老动人的故事说明内地汉族人民发明养蚕缂丝的技术很早就传入新疆塔里木盆地，之后又通过这里传入西亚和欧洲。”^[3]

对于斯坦因——一个探险家而言，多年以后，他还常常梦想再回到中国广袤的西北地区。但他依然没有意识到他足迹所及，给灾难深重的中国造成了无法挽回的损失。他将塔里木盆地、吐鲁番盆地以及天山以北等中国广袤的西部地区几乎所有的汉唐重要古代遗址和遗迹盗掘一番，他将遗址所出的数不清的珍贵的古代文化艺术瑰宝席卷一空，全部劫运到英国和印度。今天的历史研究者只能远赴海外各大博物馆，考察那些无价之宝的历史文物，重现千年王朝的辉煌和阵痛。



图2 蚕种西渐传说图

[2] 玄奘，辩机，大唐西域记校注[M]. 季羨林，等，校注. 中华书局，1985: 1021.

[3] 玄奘，辩机，大唐西域记校注[M]. 季羨林，等，校注. 中华书局，1985: 1023.



幸运的是，随着广大考古工作者的辛勤工作，西域各地许许多多的墓室、寺院遗址得以清理、发掘，并且国内外博物馆图像资源的开放，使西域各地出土的各种各样的绘画材料得以发表。新疆地处“丝绸之路”的交通要道，多种文化的交流与融合，使这些绘画材料构建成一部体系完整、面貌庞杂的东西文化交流史。而本卷仅将焦点聚集于古代西域地区出土的绢画、麻布画、纸画、木板画、墓室壁画、佛寺壁画，并大致分为世俗绘画、佛教绘画、道教绘画、摩尼教绘画四类，分别予以论述。

一、世俗绘画——阿斯塔纳墓葬人物画、花鸟画

高昌是古时西域的交通枢纽，是东西交通往来的要冲，亦为古代新疆地区政治、经济文化的中心地之一。经过千年的自然风吹、政权更迭、宗教信仰变更以及西方探险家的盗掘活动，已难以寻觅到曾经风光一时的繁华和光彩。但古城北郊鳞次栉比的墓地，虽经过盗扰，还多少可以折射出当年高昌城曾有的物质和精神文明，来自中原大地的山东、江淮、四川各地的锦绸、绢画、围棋甚至片纸残绢，也显示了一个中世纪边远古城的繁华。

位于吐鲁番市东南约四十千米处的阿斯塔纳及哈拉和卓古墓群最为重要。阿斯塔纳为维吾尔语“首府”之音译。墓葬区位于阿斯塔纳村北和哈拉和卓村东，南临高昌故城，是西晋至唐代高昌城居民的公共墓地。整个墓群东西长约3.5千米，南北宽3.5千米，占地10.5平方千米左右。吐鲁番盆地因海拔低，天山山脉隔断了来自北方的冷空气，因而形成独特的高温干旱气候，独特的高温缺水环境使得千年前的墓葬文物得以保存。整个墓葬群共发掘墓葬四百余座，各种精美的绢画、纸画数量相当多。

阿斯塔纳—哈拉和卓墓葬出土的世俗人物绘画作品，材质有绢画、纸画以及木板画。1964年阿斯塔纳十六国北凉墓出土的《墓主人生活图》纸画，是目前所见保存最为完好、时代最早的纸画，现藏于新疆维吾尔自治区博物馆（图3）。整幅图由六张纸拼合而成。画面中央绘悬幔，幔布下男性墓主人坐于正中央的坐榻上，身着长袍，戴高冠，眼睛一大一小，胡须几笔带过，手执团扇，只画了四指。旁边站立一位侍女，以黑赭二色写意而成，双手叠于胸前，眼睛恭敬地望着主人。女仆脸上似有雀斑，许是突出墓主人俊美所作的添笔。画面左侧绘马及其仆人。马几乎以几何图形构成，胸部、臀部如圆圈，脸、脖子、大腿几如长方形，虽寥寥数笔，但马的神情姿态跃然纸

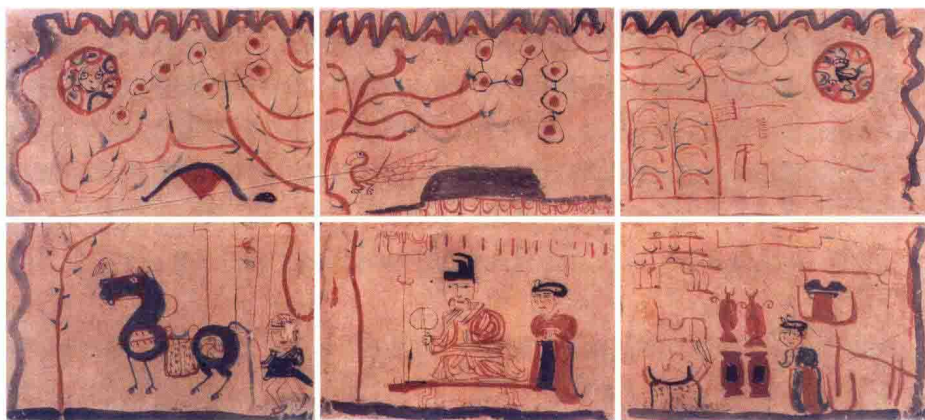


图3 墓主人生活图

上。马背装饰有华丽的马鞍，旁边的仆人身着短衣，随时候命。墓主左侧为庖厨场景，一女仆正于炉灶边忙碌，为主人备食。画面上方为天空和田野，绘有日、月及北斗星。日下有树木、田地和农具。月内绘蟾蜍，中间一棵大树上落一凤鸟。整幅图形象稚拙简率，用笔粗放沉着，色彩单纯，仅用红、黑、蓝色，明快而热烈。

75TKM97号墓壁画由6个画面组成。^[4]从左至右，第一个画面，仆人手伸向陶盆内，他的前面是三炉灶，上有陶盆。第二个画面，墙上画弓箭。第三个画面，中心画面上边是帷幔，中间一男性身穿阔袖长袍，席地而坐，旁坐阔袖长袍的女子，应该为男女墓主人。墙上也挂有弓箭，弓箭下有一小桌，上插笔杆及陶盂。第四个画面，一人穿短衫长裤，头戴高顶帽，牵马，马后有一骆驼。第五个画面，上部三棵果树，下部一牛拉车。第六个画面，五条黑线标示天地。第一、第二、第三条在画面上部，左角画一圆太阳，右角画半月形月亮。

哈拉和卓古墓98号墓室北壁的《庄园生活》、哈拉和卓古墓97号墓室北壁，与纸画《墓主人生活图》和哈拉和卓75TKM97号墓壁画在内容、形式和表现手法上大致相似却略有不同。

此期墓室壁画一般多绘制于墓室后壁，一般先用泥涂抹，再上白灰面，然后用各种色彩在白灰面壁上彩绘，大都表现死者生前的事迹或生活。画面服饰与死者及家属身份也基本相符。主图以夫妇并坐为题材，辅图分别描绘庖厨、农田、果园、出行，并且在边框上绘日月凤鸟等图案，有分成三栏、六栏、七栏者。壁画表现的应是墓主

[4] 新疆博物馆考古队，吐鲁番哈拉和卓古墓群发掘简报[J]，文物，1978（6）。



图4 彩绘舞伎图 局部

人死后仍然希望拥有良田美池、仆人丫鬟的美好愿望。新疆阿斯塔纳和哈拉和卓墓室壁画与内地甘肃嘉峪关魏晋墓砖画画法一致，反映了此一时期内地与高昌地区民族文化交流的胜景。

从已经发表的图像资料看，随墓葬出土的纸画同墓葬出土的壁画大抵相同，只是局部细节有所变化而已。但是正如韦正先生在其《试谈吐鲁番几座魏晋、十六国早期墓葬的年代和相关问题》中所言：“阿斯塔纳408号墓与其他墓葬的壁画和纸画有显著的不同。细心的墓葬发掘者注意到壁画四角黑色的四方形，认为是画布的挂索，整个壁画实质上似一幅悬挂的布画。尽管这个解释仍需更多的材料证实，但这一发现和推测很重要，它说明吐鲁番地区墓室后壁壁画具有独特的起源，不能强用河西或者其他地区的情况加以比附。”^[5]

转至唐代，魏晋时期稚拙天真的人物画法一变而为丰腴艳丽的仕女人物。唐时期内地流行的张萱、周昉笔下丰腴秀丽、浓艳婀娜的贵妇形象，与远在边疆的高昌国阿斯塔纳墓出土的人物绢画却也保持着惊人的一致性。尤以阿斯塔纳墓出土的屏风画最为受到学界关注。20世纪70年代即有金维诺、卫边和常任侠等学者开始撰文讨论。

阿斯塔纳墓出土的屏风画主要出现于公元655年以后的大墓中。230号墓即张礼臣墓出土的绢画舞乐屏风六扇，是初唐时期的绘画精品，现藏于新疆维吾尔自治区博物馆。墓主人张礼臣是高昌左卫大将军张雄之孙，武威军子总管张怀寂之子。

该墓葬出土木框绢画乐舞屏风6扇，屏风绘两舞伎、四乐伎。其中五幅破损严重，图像不清，一幅较为完整。每扇一人，左右相向而立。图中舞伎高发髻，额描花钿，弯眉细目，面颊丰腴，俏鼻秀嘴。身着蓝底卷草纹白袄，锦绣红裳，足着高头青绡履。左手拈披帛，右手虽残，仍可见微微上举之势，似正挥帛而舞。整个人物显得飘逸俊美，婀娜多姿。绢画右上角还画了一只展翅飞翔的凤鸟，做回眸状。乐伎头戴“耷耳帽”，双手持箏篥，身着宝相花团锦绣袄，着皮靴，形象优美，技法线条流畅，笔法细腻。此绢画与206号墓张雄夫妇墓出土的垂拱年间女舞俑风格特色颇为相似（图4）。

[5] 韦正，试谈吐鲁番几座魏晋、十六国早期墓葬的年代和相关问题[J]，考古，2012（9）。

阿斯塔纳187号墓男性墓主人曾任安西都护府官员，出土墓志显示此人为武周时



期安西都护府颇有战功的一员武将。墓中出土六扇木框围棋仕女屏风绢画。

屏风主要绘有 12 个人物。两盛装贵妇（一残缺）对弈围棋，左右亲近观棋，侍婢应候，儿童嬉戏（图 5、图 6）。画面中心对弈的两个贵妇，右边的一个侧坐于毯上，双目注视棋局，右手食指和中指正夹一棋子往棋盘上放，神态端庄。其后有一双手托茶杯的侍女，再往右有一贵妇走来观棋，后面跟一个侍女，两人交头接耳，似乎正注视棋局。再向左是一个贵妇和两个侍女领着两个儿童在林间嬉戏，其中一个儿童抱着一只小狗。画中贵妇们头梳高髻，发髻上簪花，上身穿襦衫，肩披纱帛，下身着束腰长裙，脚穿云头履。侍女们梳高髻或低髻、平髻，穿圆领长袍，腰系黑带，袍下露彩色条纹裤腿，足着软鞋。贵妇和侍女均面色红润，画宽眉，额饰花钿。人体比例为六个头高，体态较胖，脸型丰腴，典型的丰颊厚体、肌胜于骨的盛唐贵妇形象。线条细秀而略有粗细变化，恰如其分地表现了衣裙柔软的质地。白纱帛以白粉勾勒，并用淡白粉渲染，轻薄透明，衣饰敷色平涂和晕染兼施，色调单纯明丽。侍女面部、颈、胸和手以白粉铺底，再于脸颊、眼睑晕以淡朱，耳轮内亦晕以淡朱，与张萱所画妇人的朱晕耳相符。据汤垕《画鉴》载：“张萱工仕女人物，尤长于婴儿，不在周昉之右。平生凡见十许本，皆古作。画妇人以朱晕耳根，以此为别，览者不可不知也。”^[6]



图 5 仕女图



图 6 彩绘双童绢画

阿斯塔纳 188 号墓为昭武校尉沙洲子亭镇将张公夫妇墓。女墓主人麹仙妃葬于开元三年（715）。墓中出土木框八扇联屏绢画，绢画内容为牧马。每幅均画一棵枝繁叶茂的树，树下有一人放牧一马，或立或行。空中还有燕雀飞翔，画幅上端还有示意性的远山。人物面目清秀，动态自然，线条粗细较为均匀，用笔洗练。马匹神态矫健驯顺。树干有深浅变化，树叶用双钩填色法，其中一幅下方画有小溪流过，溪水的纹理十分具有表现力，流淌之势和击石溅起的浪花颇有自然之趣。女墓主人麹仙妃墓志言其：“晨摇彩笔，鹤态生于绿笺，晚弄琼梭，鸳纹出于红楼……列素图巧，飞梭闾功。”可知道她擅长绘画绣花，具有较高的文化修养。以牧马为题材的绘画，盛唐时期甚为流行，但遗留在今的作品已属罕见。此墓所出绢画高超的水准，既与墓主人家族文化氛围有关，同时也反映了中原画风在高昌具有强劲的影响。这八扇联屏绢画可能为女主人生前所作。

阿斯塔纳 187 号墓、188 号墓屏风人物绢画无论从人物造像、线条类型，还是敷

[6] 曹溶，辑，陶樾，增订，古今画鉴 [A]，学海类编（102 册）[C]，上海商务印书馆，1920：17。



图7 六屏式花鸟 局部

色方法及服饰式样都可能受到中原盛唐画风的影响。张萱、周昉以笔下丰颐厚体的宫廷贵妇形象而卓有盛名。《画鉴》载：“周昉善画贵游人物，善写真，作仕女多浓丽丰肥，有富贵气。”^[7]无论是对照现藏于辽宁省博物馆的《虢国夫人游春图》《簪花仕女图》的传世作品，还是陕西乾县章怀太子墓、陕西富平节愍太子墓墓室壁画，都能看到此时长安盛唐画风对吐鲁番地区强劲的影响作用。

除人物绘画作品之外，阿斯塔纳 217 号墓墓室后壁还绘有一幅六屏式花鸟画（图 7）。可见鸳鸯、野鸡、野鸭、大雁、百合、兰花以及作为远景的山峦、流云、飞燕等。壁画单线勾勒，平涂施色，造型简洁，色彩浓艳。每扇屏用绘有赭石色绘制的宽边边框相隔，正是对现实实物屏风的模拟。西安唐代梁元翰墓西壁六鹤屏风、永泰公主墓唐代花鸟屏风、北京海淀八里庄王公淑墓、临潼庆山寺舍精室壁画、日本正仓院所藏唐代花鸟屏风同阿斯塔纳 217 号墓六屏式花鸟画相似。以上例子皆可作为中原内地与唐西州文化艺术方面一脉相承的证据。

二、佛教绘画

1. 于阗佛教木板画、佛寺壁画

（1）于阗丹丹乌里克寺院木板画

于阗是丝绸之路南道的文化中心，东通且末、鄯善，西通莎车、疏勒。《旧唐书》（卷一百九十八）载：“于阗国，西南带葱岭，与龟兹接，在京师西九千七百里，胜兵四千人，其国出美玉。俗多机巧，好事祆神，崇佛教。”^[8]公元 644 年玄奘路过于阗，当地人给他讲述了关于于阗建国的神奇的传说。玄奘在《大唐西域记》中记下了这个故事：

王甚骁武，敬重佛法，自云：“毗沙门天之祚胤也。”昔者此国虚旷无人，毗沙门天于此栖止。无忧王太子在咀叉始罗国被扶目已，无忧王怒遣辅佐，迁其豪族，出雪山北，居荒谷间。迁人逐牧，至此西界，推举酋豪，尊立为王。当是时也，东土帝子蒙遣流徙，居此东界，群下劝进，又自称王。岁月已积，风教不通。各因田猎，遇会荒泽，更问宗绪，因而争长。忿形辞语，便欲交兵。或有谏曰：“今

[7] 曹淳，辑，陶樾，增订，古今画鉴[A]，学海类编（102 册）[C]，上海涵芬楼，1920：10。

[8] 刘昫，等，旧唐书[M]，中华书局，1975。



何遽乎？因猎决战，未尽兵锋。宜归治兵，期而后集。”于是回驾而返，各归其国，校习戎马，督励士卒，至期兵会，旗鼓相望。旦日合战，西主不利，因而逐北，遂斩其首。东主乘胜，抚集亡国，迁都中地，方建城郭。忧其无土，恐难成功，宣告远近，谁识地理。时有涂灰外道负大瓢盛满水而自进曰：“我知地理。”遂以其水屈曲遗流，周而复始，因即疾驱，忽而不见。依彼水迹，峙其基堵，遂得兴功，即斯国治，今王所都于此城也。城非崇峻。攻击难克，自古已来，未能有胜。其王迁都作邑，建国安人，功绩已成，齿耄云暮，未有胤嗣，恐绝宗绪。乃往毗沙门天神所，祈祷请嗣。神像额上，剖出婴孩，捧以回驾，国人称庆。既不饮乳，恐其不寿，寻诣神祠，重请育养。神前之地忽然隆起，其状如乳，神童饮吮，遂至成立。智勇光前，风教遐被，遂营神祠，宗先祖也。自兹已降，弈世相承，传国君临，不失其绪。故今神庙多诸珍宝，拜祠享祭，无替于时。地乳所育，因为国号。^[9]

丹丹乌里克，维吾尔语义为象牙房，为古代于阗国的一处遗址。正如开篇所述，斯坦因在丹丹乌里克寺庙遗址发现了《蚕种西渐传说图》木板画，除此件木板画外，现藏于英国伦敦大英博物馆的《鼠神图》《骑乘人物图》《波斯菩萨》《龙女图》《天神图》，也都是此次发现之物。

斯坦因于丹丹乌里克遗址发现的这几件木板画在学术界引起了广泛的关注和争议。斯坦因根据玄奘所著《大唐西域记》所载，对《鼠神图》《蚕种西渐传说图》《龙女图》进行了解释。而对于丹丹乌里克出土的绘画和雕塑，斯坦因认为：“壁画和塑像都很清楚地显示了一种公元初几世纪流传于印度及西北部的希腊式佛教美术作风。这种美术之所以为人所知，是因为今日白沙瓦县的古陀罗地方以及印度、阿富汗边境的佛教寺院遗址里发现了很丰富的雕刻，因而大白于世。和田佛寺中残存的装饰美术遗物，在时间上比之印度西陲开始使用希腊美术以画造佛教圣传自然是后多了，但是希腊风格仍然反映得甚为清楚。”^[10]而我国著名学者阎文儒则反驳斯坦因的说法：“斯坦因在我国新疆丹丹乌里克、若羌的磨朗等寺院遗址中发现的佛教壁画，有的牵强附会，有的强拉西方古代神话于佛教艺术材料，以致混淆了许多人的观念。”^[11]

阎文儒先生不同意斯坦因对于《蚕种西渐传说图》的解释，认为凡是佛和菩萨才有项光等依据，认为此木板画不是传丝公主而是佛教故事。但他并未找到相应的佛教

[9] 玄奘，辩机，大唐西域记校注[M]. 季羡林，等，校注，中华书局，1985: 1006.

[10] 斯坦因，西域考古记[M]. 尚达，译，中华书局，1936: 44.

[11] 阎文儒，就斯坦因在我国新疆丹丹乌里克、磨朗遗址所发现几块壁画问题的新评述[J]. 现代佛学，1962（5）.



故事解释此图。

斯坦因编号 D. VII 号木板画正面绘一坐像（图 8），三头六臂，上身赤裸，蓝色皮肤。主尊头戴王冠，耳饰圆珙，颈饰项饰，肩披帛带，右侧脸部，四分之三侧，白皙清秀，戴王冠。左侧头，怒目张口，面貌凶残，头扎粉色头巾。背后有头光和背光。四臂各持日、月、金刚杵等法器，腰下系虎皮，双腿交叉坐于花格坐垫之上，坐垫之下两牛侧面跪卧。

木板背面绘一波斯装束的神像（图 9）。脸部瘦长，四分之三侧，头戴金色高帽，双目圆睁，黑色胡须，殊为少见。嘴唇微开，略微含笑。耳带圆形耳珙，上穿锦缎外衣，腰扎皮带，挂一柄弯形短剑，足蹬长筒皮靴，交脚而坐于四瓣花装饰的红色坐垫上。右边前面的手握拳，放于大腿上，后面的手高举持花，左边前面的手于胸部持金刚，后面的手举矛头。身后有头光和背光，顶部两侧各绘一朵四瓣花形。

斯坦因将木板两面图像定名为“伊朗菩萨”和“三头魔王”，而阎文儒先生认为木板绘画应当从佛教故事题材寻找定名，认为正面为佛教中的护法或者明王像，背面为自在天或大威德像。

现藏英国大英博物馆，斯坦因标号为 D. VII 5 的《骑乘人物图》木板画也颇有意思（图



图 8 自在天



图 9 波斯菩萨

10)。木板顶部为拱形，上部绘一人物骑坐于黑色花纹的马上。男子弯眉细目，有胡须，身披长发，头戴宝冠，后有头光。身着粉色束腰外衣，帛带随风飘于身后，腰佩直剑，黑色高筒靴，左手握缰绳，右手持碗，一飞鸟欲飞入碗中。男子座下之马黑色斑纹，尾扎成环状，缓慢行走。下部绘一男子骑于骆驼上。男子短头发，头戴塔形高帽，后有圆形头光，脸部不甚清晰。身着束腰外衣，披帛缠绕上臂飘于身后，左手执骆驼鼻绳，右手举碗，腰束长剑。身下双峰骆驼快步行走。木板上有残存的木钉，表明此木板绘画应悬挂于某处。对此图像的解读，文欣、段晴认为：“骑马者为于阗八曜形象，至于飞入碗中的飞鸟很可能是阿胡拉马兹达的象征。”^[12]古丽比亚在《丹丹乌里克新发现佛寺壁画初探》中认为：“骑马者为于阗的八位守护神”。^[13]而国家博物馆李翎认为斯坦因发现的《骑乘人物图》“有头光，持碗骑马者不是于阗八曜或者于阗守护神，可能只是于阗地区一种地方神”。^[14]

以上于阗木板画，可以清楚地看出所谓的于阗绘画中既包容印度、波斯、犍陀罗、中原文化的多种因素，又融会贯通形成独特的绘画艺术特色。

斯坦因在于阗发现的木板画，大致相当于我国传统画史所载的尉迟跋质那和尉迟乙僧所代表的“于阗画派”。尉迟乙僧是尉迟跋质那之子，世称父为大尉迟，子为小尉迟。《唐朝名画录》记载：“乙僧今慈恩寺塔前功德，又凹凸花面中间千手眼大悲精妙之状，不可名焉。又光泽寺七宝台后面画降魔像，千怪万状，实奇踪也。凡画功德、人物、花鸟皆是外国之物象，非中华之威仪。前辈云：‘尉迟乙僧，阎立本之比也。’景玄尝以阎画外国之人，未尽其妙；尉迟画中华之像，抑亦未闻。由是评之，所攻各异，其画故居神品也。”^[15]他所作佛画，小则用笔紧劲，如屈铁盘丝；大则洒落有气概，用色沉着。“堆起绢素，而不隐指。”画史称其为“凹凸画”。尉迟乙僧将独特“凹凸法”的于阗绘画风格带入中原，轰动长安城，并且直接影响了一大批中原画家，吴道子、王维先后受其法。

以上木版画、壁画等给我们认识于阗东西文化交流提供了绝佳的视觉材料，也展现了此一时期“丝绸之路”上多元民族相互交融的例证。



图10 骑乘人物图

[12] 段晴. 于阗文中的八曜[J]. 民族语文 1988 (4).

[13] 古丽比亚. 丹丹乌里克新发现佛寺壁画初探[A]. 丹丹乌里克遗址——中日共同考察研究报告[C]. 文物出版社, 2009: 235—250.

[14] 李翎. “八天神”图像之误读——关于丹丹乌里克壁画残片的释读[J]. 西域研究, 2011 (2).

[15] 景印文渊阁四库全书·钦定四库全书·子部·唐朝名画录[M]. 台湾“商务印书馆”股份有限公司, 2008: 365—366.



(2) 于阗达玛沟托普鲁克墩佛寺壁画

公元10—11世纪，西域王国喀喇汗王国对临近的于阗王朝发动了战争。战争摧毁了这片“佛国”于阗。战争的灰烬和莽莽沙漠掩埋了战争和历史的痕迹。千年之后，当地牧羊人在达玛沟乡南部的托普鲁克墩挖掘红柳根柴的时候，发现了佛像。由此揭开了隐藏在沙漠中的佛国秘密。2002年至2010年，中国社会科学院考古研究所在新疆和田策勒县达玛沟乡南部的托普鲁克墩发现了一处佛寺遗址，包括1号、2号、3号遗址。遗址出土的佛寺壁画虽然残损严重，但壁画之优美、雕塑之精湛、佛堂之典雅都达到了令人叹为观止的境界。

达玛沟东部被盗掘后追回的7块晋代《舞伎图壁画》，其中包含明显的犍陀罗风格因素。舞伎婀娜多姿、神态生动、翩翩起舞。壁画大都以赭色线条勾勒轮廓，用笔紧劲流畅。这种对线条的成熟应用或许受中土汉代画像砖、中原壁画、帛画、漆画的影响。浅淡红色晕染身体四肢，立体感十足，十分细腻地表现出年轻女性皮肤圆润富有弹性的特点，这种画法应该是传统画史所载尉迟乙僧的“凹凸花”。在敦煌壁画中除少数飞天、天女像外，绝少出现全裸形象，中土更是很少出现。而此7块舞伎壁画则无拘无束，生动自然，没有半点忸怩做作之态。她们梳着如蝴蝶结似的发髻，浓眉大眼，高鼻梁，宽厚的嘴唇，下巴突出，大耳垂肩，面露微笑，后有圆形头光。身体缠绕或白色或红色的帛带，手腕臂膀饰以饰物，双手配合身体摆出优雅的姿态，整体洋溢着生命的活力，原生态的佛教造像正是晚期犍陀罗艺术风格的真实写照。



图11 毗沙门天王像壁画

达玛沟托普鲁克墩1号遗址出土的唐时期的《毗沙门天王像壁画》出自佛塔（图11）。人物正面，眼睛朝向左方，头戴花冠，冠正中立一飞鸟。眉目清秀俊美，脸庞圆润，表情含蓄而内敛，耳朵阔大，饰以硕大圆珰。颈佩项圈，绶带后垂，领口和胸襟绘有绿色、白色相间的卷草纹饰。头光和身光套连，头光颜色分别为绿色、赭色和白色。左手上举持法器。残片以赭色细密线条勾勒，沉着有力，富有变化，浅淡颜色晕染脸部及手部，显得丰满圆润。黑色、赭色、绿色非常有节制地平涂于衣襟、帛带、头光和身光之处，显得清新亮丽。

[16] 玄奘，辩机，大唐西域记校注[M]. 季羡林，等，校注，中华书局，1985：1006.

毗沙门天王是于阗非常独特也非常流行的一个信仰对象。于阗国建立也是毗沙门天王护佑的结果——“（毗沙门天）神像额上，剖出婴孩儿，捧以回驾，国人称庆”。^[16]