

中國美術分類全集

中國新疆壁畫全集

森木賽姆 克孜爾尕哈



中國壁畫全集編輯委員會 編

中國美術分類全集

中國新疆壁畫全集

5

克孜爾
森木賽姆
爾乃哈

本卷主 編

林瑛珊

遼寧美術出版社社長 總編輯 編審

祁協玉

新疆美術攝影出版社 總編輯 編審

副主編

孫介凡

遼寧美術出版社編輯室主任 副編審

賈應逸

新疆博物館 副研究員

凡例

- 一 《中國新疆壁畫全集》係《中國美術分類全集》中之組成部份，該全集分為六冊，即：克孜爾石窟三冊，庫木吐拉一冊，森木賽姆、克孜爾尕哈一冊，吐峪溝、柏孜克里克一冊。
- 二 本集內容分三個部份，一為專論，二為彩色圖版，三為圖版說明。
- 三 為方便國內外學術界讀者，中文版全部用繁體字排印。

序

马辛

合唱练声曲的作用，正像体育运动员锻炼前的热身活动一样，是为了调动一切有关歌唱时的器官、状态、肌肉的灵活性。而这些器官、状态、肌肉的活动并不存在于日常生活行动的范围之内（如气息的支持和共鸣器的打开等），因此在歌唱前必须将它们的灵活性调动起来，以便更好地、更有利地歌唱。当然还有其他方面要求的训练，如：音准、节奏、听音、扩展音域及真假声的统一等目的的练习。但调动歌唱时的器官、状态、肌肉的灵活性是合唱练声曲的主要目的。

《少儿合唱队练声曲选萃》中的各条练习曲都是全国较有影响的童声合唱训练的音乐工作者通过多年的实践经验所采用的各种行之有效的练习曲，它们是童声合唱训练中的宝贵财富。但采用这些练习曲时必须首先明确各项练习曲的主要训练目的和要求，务求达到实际的效果，而不能流于形式。

我国的儿童合唱在其发展过程中也走过一些曲折的弯路。有一段时期，某些人强调歌唱一定要强烈响亮，因此造成一种声嘶力竭的音响，好像不如此唱就不能表达内心的感情。但这恰恰违背了儿童歌唱的特点和规律；同时也片面地理解了表达作品内容的手段。好在这种错误的理解已逐渐被人们所认识。

禽怪獸千有餘品，駿馬萬餘匹」^②而東歸。不僅是東西方經濟在此交融，而且各種文化，如希臘的、羅馬的、印度的、波斯的和中原漢文化也都在這裏匯集。歷史賜予龜茲以豁達開放、兼收並蓄和獨創的文化特色。當佛教及其藝術，從印度經迦濕彌羅和犍陀羅等地向東弘佈，這裏自然形成一個中心，並創造出輝煌燦爛的佛教文化與壁畫藝術，它像一座虹橋，溝通東西方文化和佛教壁畫藝術。

佛教何時傳人龜茲，衆說紛紜。但可以肯定的是：早在公元三世紀，龜茲佛教已廣為流佈，因而纔有公元二五六至二六〇年間（曹魏甘露年間）龜茲人白延在洛陽白馬寺譯《又須賴經》、《除災患經》等^③；公元二八四年龜茲副使羌子侯^④在敦煌將《阿維越遮致經》送沙門竺法護以及龜茲居士帛元信為竺法護譯《正法華經》參校的記載。史稱「經法所以廣流中華者，（竺法）護之力也」。龜茲不僅有人為他提供經籍，且有人幫他譯校。帛元信曾於公元二六六年（晉泰始二年），為竺法護譯《須真天子經》傳言，二十年後（太康七年）又為其譯《正法華經》參校，龜茲人對我國佛經的翻譯事業做出了貢獻。

公元四世紀，龜茲佛教得到了蓬勃的發展，當鳩摩羅什之父（鳩摩羅炎）從天竺逃至龜茲時，國王馬上請為國師，可見佛教在龜茲早已佔據統治地位。龜茲佛教對中原影響也較大，一些龜茲僧人到內地譯經，世子帛尸梨蜜多「以國讓弟」，「遂為沙門」，被稱為「高座」。三〇七至三一三年（永嘉間）到建康（今南京）建初寺，後譯出《大孔雀王咒經》等，「又授弟子覓歷高聲梵唄，傳響於今」^⑤，把唄讚之禮傳到江南，直到六朝一直盛行。公元三三七年時，又一位王子帛延在涼州「州內正廳堂湛露軒」協助月支人支施崙翻譯《首楞嚴》、《須賴》、《上金光首》、《如幻三昧》等經^⑥。同時，龜茲的佛經也被賣至中原，如公元三七二年，釋僧純、曇充從達慕藍寺於高德沙門佛圖舌彌處得《比丘尼戒》及《教授比丘尼二歲壇文》，道安法師馬上組織人員翻譯，大大推進了中原僧團的建設和發展。龜茲佛教及其寺院的繁榮壯觀景象，使中原僧眾大為讚嘆嚮往，提高了龜茲在我國佛教中的地位。長安僧叡感嘆道：「及至苻苻龜茲，三王來朝，持法之宗也並與經俱集」，「三十六國，小乘人也。此豐流於秦地，慧導之徒遂復不信大品」，衝擊了中原般若學的流行。一代譯師鳩摩羅什是在龜茲這塊佛教廣泛深入傳播的土地上孕育出來的高僧，他所生活的時代正是龜茲佛教得以大力發展的時代，他先在龜茲、罽賓等地研習《毗曇》、《阿含》等，到疏勒學習《阿耨達經》和《中論》、《百論》、《十二門論》等大乘經典，又尋訪佛教以外諸書，《四圍陀典及五明諸論》和語言、文字，《陰陽星算，莫不畢



盡』。回到龜茲後，鑽研《放光經》等，『廣誦大乘經論，洞其奧秘』。他在龜茲師著名的阿含學者佛圖舌彌，從佛陀耶舍誦《十誦律》，隨以『弘闡律藏』而馳名的卑摩羅叉受律。他廣學博識成爲龜茲一大學者和集佛學大成之法師，『聲滿葱左，譽宣內外』，以致他曾受學於的名德法師，如槃頭達多、佛陀耶舍等追隨他而達龜茲，後來『特深禪法』的曇摩蜜多也到龜茲『居數載』。各法師的著名代表人物雲集龜茲，龜茲成爲中亞和我國的佛教中心之一，鳩摩羅什畢生的努力無疑爲龜茲佛教的發展增添了凝聚力。《比丘尼戒本所出本末序》說，鳩摩羅什『才大高明大乘學』，他爲龜茲崇信大乘敞開方便之門，正如什所說，『大教興世五十餘年』，是指龜茲而言的。公元四〇一年受姚興之邀入關至長安，住逍遙園譯經，『開託真照，般若之明，復得揮光。末俗朗茲寶化尋出法華，開方便門』，『關中洋洋數十年中，當是大法復興之盛也』^⑦。至於說他譯的三十五部二百九十四卷佛經，文質結合，『義皆圓通』，『揮發幽致』，『詞潤珠玉』，『表發揮翰，克明經奧』。這種評價也許有點過分，但他確實把我國的佛經翻譯事業推上了一個高峰^⑧，鳩摩羅什最後逝於長安，今户（鄂）縣草堂寺仍存其舍利塔（插圖二）。作爲一位龜茲法師，爲我國龜茲、西域和漢文化的交流，以及佛教的發展作出了重大貢獻。他所譯的佛經爲我國佛教宗派哲學和教義的形成創造了理論依據，推動佛教向廣大勞動人民中傳播^⑨。在公元五世紀我國興起的西行求法熱潮中，龜茲成爲東來西往的高僧，如智嚴、曇無竭等掛錫駐足的聖地。很多著名的法師也來到龜茲居住弘法，如槃頭達多、佛陀耶舍、曇摩蜜多等，後又到長安等地，成了溝通中亞、龜茲和中原佛教流佈的使者。北涼時期，沮渠蒙遜在涼州大興佛法，龜茲和河西也一脈相承，譯經、造像，佛教盛行。北涼國師曇無讖曾掛錫龜茲。北涼滅亡後，高僧道朗逃至龜茲而受其國王供養。至於說僧人曇學、威德等八人，『結志遊方，遠尋經典……還至高昌乃集爲一部』^⑩的《賢愚經》，至今仍是我們解開龜茲壁畫內容的重要依據。因而，把龜茲佛教的盛行與河西地區聯繫起來，是順理成章的，符合佛教在我國傳播發展的規律，將有利於揭示歷史的本來面目。

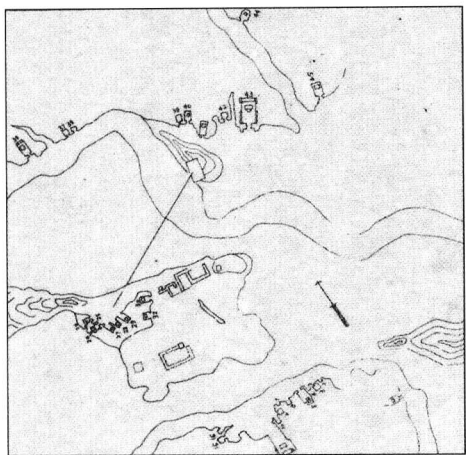
公元六世紀，雖然是龜茲佛教發展的鼎盛時期，但小乘、大乘、律師、禪師、秘密師等來來往往，像前一個時期那樣各闡所宗、蓬勃發展的時代結束了，說一切有部和根本說一切有部佔據了統治地位，龜茲成了該部在中亞的中心。公元五八五年左右天竺高僧達摩笈多在龜茲王新寺停留期間，其王『篤信大乘』^⑪，六一〇年（隋大業六年）慧乘奉勅到張掖講演《金光明經》時，龜茲王也許曾去聆聽，但龜茲佛教終究恢復不了昔日活躍的盛景，已經



三
庫車蘇巴什遺址

停滯不前了，因而，漢文史籍中的記載也隨之減少。直至七世紀初玄奘到龜茲時，這裏『習學小乘教說一切有部』，其法師木叉毘多是『理識閑敏』，『遊學印度二十餘載』，『涉衆經而聲明最善，王及國人咸所尊重，號稱「獨步」』的大德，然對所尊之《俱舍》竟也不甚精通^⑫，可窺見當時龜茲佛教之一斑。公元六五八年安西大都護府移置龜茲後，給龜茲佛教帶來新內容，一時大乘佛教，如淨土宗等盛行。傳說國王也從中原學到了有關阿彌陀佛的信仰，並期望死後能進入極樂世界^⑬，但也無法挽回其佛教僵化的命運。公元七〇〇年左右秘密部的興起，又使龜茲的佛教活躍起來，如七三二年由安西節度使表薦，隨節度使、攝御史大夫牛仙客入朝的法月三藏所奉獻的《大威力烏樞瑟摩明王經》、《穢迹金剛說神通大滿陀羅尼法術靈要門》和《穢迹金剛法禁百變法》等，就是在安西（龜茲）由北印度沙門阿質達霰譯為漢語的^⑭。『隨師以充譯語』的利言，到長安住宅寺，曾承旨譯經數種。約於七六九年悟空從天竺返國經龜茲，在城西門外蓮華寺請勿提提犀魚三藏譯出《十力經》^⑮。吐蕃兩度佔據龜茲時，我們沒有看到有關龜茲佛教的漢文獻記載，但在西藏却留下了一些珍貴的實物資料，有待我們整理發掘^⑯。公元九世紀中葉，回鶻『龐特勤』今為可汗，尚寓安西，衆所悅附^⑰，龜茲佛教又有一段復興時期，但畢竟是落日前的霞光，雖光芒四射，却即將落山，龜茲佛教已經一蹶不振了。直到十一世紀，伊斯蘭教佔據統治地位，完全替代了佛教。

關於龜茲的佛教寺院，最早見於記載的是雀離寺。公元三四四年鳩摩羅什出生前，其母『聞雀離大寺名德既多，又有得道之僧，即與王族貴女、德行諸尼彌日設供，請齋聽法』^⑱。該寺就是道安所記，『國北四十里山上有寺，名雀離大寺，清淨』^⑲。雀離大寺是否在今蘇巴什，學術界雖有爭議，但玄奘在《大唐西域記》中記載的昭怙釐寺無疑早在公元三八四年呂光伐龜茲時已具規模。玄奘所說的『荒城北四十餘里接山阿隔一河水，有二伽藍，同名昭怙釐而東西隨稱』，即今蘇巴什遺址（插圖三）。接近山阿的東寺修建較早，碳十四測定距今為一七八〇±七五五年和一七三〇±七五五年。西寺可能是東晉時擴建的，碳十四測定距今一五七〇±八〇〇年，或一五二五±八〇〇年，一五〇五±八〇〇年。玄奘到龜茲時已經歷了幾百年，依然塔殿聳立。而早在呂光到龜茲前，其都城『有佛塔廟千所』。記載較詳細的要算是《比丘尼戒本所出本末序》，說高德沙門佛圖舌彌所統寺院有：達慕藍百七十僧，北山寺名致隸藍五十僧、劍慕王新藍六十僧、溫宿王藍七十僧。尼寺有，阿麗藍百八十比丘尼、輸若干藍五十比丘尼、阿麗跋藍三十尼道。這些寺院都是修飾至麗，『佛像莊飾，



殆越人工』。而且王宮也『雕鏤立佛形象』，『煥若神居』與寺無異。後來見於記載的還有金華寺、王新寺等。當玄奘到龜茲時見『伽藍百餘所，僧徒五千餘人』，除昭怙釐寺外，有阿奢理貳伽藍，『庭宇顯敞，佛像工飾』^{②①}。唐代時，又奉勅而建大雲寺、龍興寺，還有河西寺、白寺和敦煌人建立的法豐寺等^{②②}。《悟空入竺記》中還提到有蓮華寺、前踐寺、耶婆瑟鷄寺。同時，龜茲佛像也在西域和中原流傳，如後秦姚興曾以『龜茲國細縷雜變像』贈慧遠法師。四七五年高僧法獻在於闐『得龜茲金鍍鏤像』^{②③}。公元六一六年，隋高僧慧乘『於東都圖寫龜茲國檀像，舉高丈六』^{②④}。直至唐代龜茲僧若那還授於京兆崇福寺僧普能造像的佈局和内容。

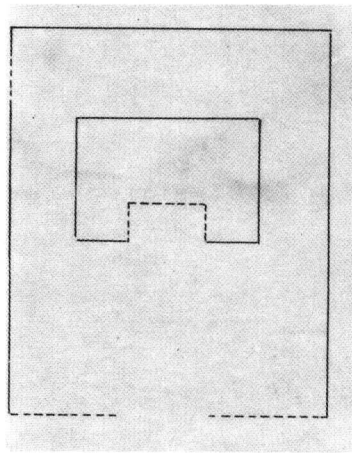
總之，古龜茲的佛教寺院、佛教藝術和壁畫也很早就享有盛名，吸引着中外僧眾和遊客。但這些眾多輝煌的寺廟塔像，隨着歷史歲月的流逝，宗教的興衰和大自然的破壞，佛像和塔廟早已塌毀，地面寺院已夷為平地，僅有幾處殘垣斷壁，搖搖欲墜。可幸的是，鑿於天山，維吾爾語稱為雀爾塔格條溝谷內的，如森木賽姆、瑪扎伯赫、克孜爾尕哈、吐乎拉克艾肯等石窟，雖然寺牆倒圯，塑像化成泥土，祇剩一些斑駁不全的壁畫仍然放射着異彩，展現出古代龜茲壁畫誘人的魅力，透露出昔日東西方壁畫藝術相互交流的餘輝。

我們把這幾個石窟羣殘存的壁畫分為三個時期：

- (一) 早期，即始創期，大約為公元四、五世紀，主要有森木賽姆第二四、二六、二七、三〇、三一、三二窟。
- (二) 中期，即繁盛期，大約公元六、七世紀，包括克孜爾尕哈的第二三、一六、一四、一三、一一和三〇（大部份）窟，森木賽姆的第一、四一、四二、四八、一一和四三窟，以及瑪扎伯赫第一窟等。
- (三) 晚期，即公元八世紀以降，有森木賽姆的第四〇、四四、四五窟和克孜爾尕哈的三一、三二、三〇（部份）和二一窟，還有吐乎拉克艾肯的第三窟等。

(二)

森木賽姆石窟因位於雀爾塔格的森木賽姆溝而得名。小溪從大小溝谷中汨汨流出，被叢生的紅柳、搖曳的蘆葦和競相開放的各色花朵覆蓋，陡立的兩崖間夾持着一個『半島』（插圖四），山岩，幽谷，寂靜清香，實是坐禪修行的理想場所，可能是魏晉時期，特別



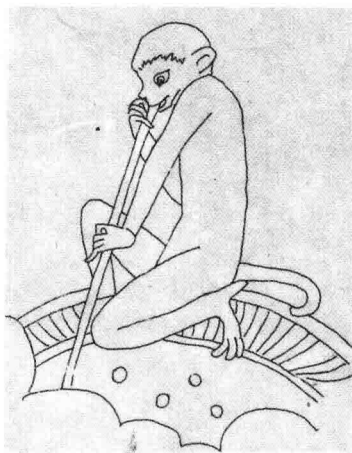
是呂光伐龜茲，都城東遷後發展起來的，也是龜茲現存最早的石窟羣之一。現已編號的洞窟有五十二個^{②4}。

溝谷中間『半島』的東端有一堆積，有人認為是寺院遺存，從目前仍殘存一個高高的土埠看，似為當年的塔基殘痕，黃文弼先生明確地指出了這點。周圍散落些房址，則是圍繞佛塔的地面建築。在塔廟西側有兩排石窟，編號為第二四至三三窟，其中第二五、二九窟已塌毀，第三三窟的壁畫也脫落殆盡，其餘的六個窟時代較早，碳十四測定第二七窟為二七〇±七〇年，第三一窟是二八〇±七〇年，大約是公元四世紀^{②5}，有的畫面也許後來又重新補繪過，但也不超過五世紀。這些洞窟的形制均為中心柱式，即中間鑿出一個連接窟頂和地面的方形大柱，將窟室分為主室和左、右、後三甬道，以便禮佛時右繞。主室和左右甬道為縱券頂，後面甬道是橫券頂。主室正壁（即中心柱正壁）中央開龕，前壁門兩側也各開一小龕。這是龜茲地區最流行的洞窟形制，被稱為龜茲式。但這幾個洞窟的主室平面呈方形，後甬道的左或右壁鑿一明窗，顯得光綫充足（插圖五）。第二六窟的形制較特殊，是中心柱四壁開龕，主室和後甬道各壁也開龕的多龕式，甚至連甬道口也鑿成龕楣樣式。

這些洞窟的主尊是塑佛像，佈局在主室正壁龕內，周圍影塑山形，不過除了壁上殘存的呈菱形排列的小楔孔外，一切都飄然而去了。滿鋪窟室牆面的壁畫，隨着歲月的逝去而剝蝕脫落，透過現存的這些斑駁不全的畫面，我們可以看到龜茲早期壁畫的點滴：它不着重於鋪陳天國的美妙，宣揚佛國的豐饒，而描繪青山綠水、亭臺樓榭等的壯景，激勵信徒們嚮往彼岸。它是通過描繪一個個通俗易懂的故事畫，宣揚釋迦牟尼的偉大人格、神通力及其教化衆生的事迹，向人們揭示四諦和因緣業果等教義，喚醒人們為擺脫痛苦而修禪，追求『涅槃』。所以，龜茲壁畫是以豐富的故事畫，如因緣、本生、佛傳等圖而著稱於佛教藝術苑的，森木賽姆等石窟也不例外。其中森木賽姆第二六窟主室橫券頂中脊的日、月、立佛等天部尚存，兩側繪不規則的山形，草廬內有坐禪的比丘和婆羅門等，更接近於早期佛教所宣揚的內容。

現存的主要是因緣故事和佛本生圖，大都描繪在主室和各甬道的券頂兩側。這些洞窟的整個窟頂被繪成若干個四方連續的山形菱格紋，每一個格內填充一個故事。因緣故事是在菱格中央繪佛坐菩提樹下的方座上，兩旁各有一人物，故事內容由位於佛側，特別是佛所面向的人物表現，這是龜茲因緣故事畫的一種模式。第二四窟着重表現供養，有華蓋、幡旌和瓔珞供佛緣等。第三〇和三二窟的內容比較豐富，前者可辨認的有：舞師女化作比丘尼

六 蘆葦飲本生

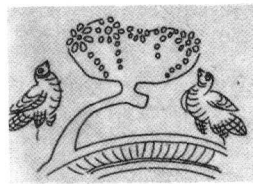
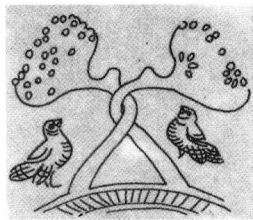
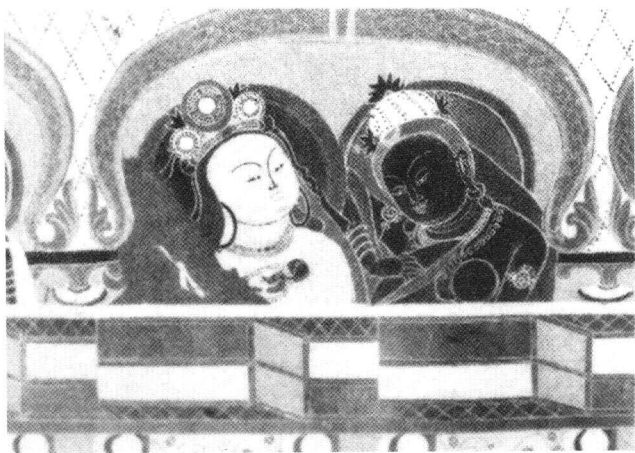


七 克孜爾石窟的彌猴王本生



緣、難陀慳貪爲盲子緣、降服魔王波旬緣、鴛掘摩羅捨邪緣、小兒以土妙施佛緣、婆羅門施食出火緣等。菱格最下層的三角形內是佛本生故事圖，有鸚鵡本生、兔王本生、設頭羅健寧王本生等。而各甬道頂側多繪與動物有關的因緣和本生故事，有：蒼鷺騙魚得報緣、鸚鵡習誦四諦緣、孔雀王本生、三法本生、蘆葦飲本生、彌猴本生等等。這些故事大多取材於《佛說興起行經》、《僧伽羅刹所集經》、《賢愚經》、《六度集經》等，還有一些故事在巴利文的本生故事中可找到相應的內容^{②6}。值得注意的是，這些因緣和本生故事是把佛前生、今世所發生的善惡因緣業果等有機地聯繫在一起，也可稱爲因緣本生或本生因緣。要把這一個個情節複雜的故事用單幅圖的形式表現出來，是很艱巨的，龜茲畫師成功地完成了這一任務。他們首先仔細分析每個故事，把握住最重要、最有代表性的情節，即選擇情節；然後根據親身經歷和觀察所得的現實生活塑造形象；再經過去蕪存菁的藝術提煉過程，即濃縮情節，創造出具有典型意義的形象和畫面，使一千多年以後仍能辨認出其內容來。如鴛掘摩羅捨邪緣，擷取了鴛掘摩羅頭戴指鬘冠來表現其殘暴的本性，和『殺人取指，冠首爲鬘』的行爲，手持指向佛的三叉戟不折不扣自斷，表現了佛的神通力及其教化，而鴛掘摩羅的面部表情却笑容可掬，使觀者聯想到他最後『求入法中，得阿羅漢果』的結局。一部洋洋三萬多字的《鴛掘摩羅經》（三卷），以程式化的形式表現在一個區區的菱格中央，是善於取材、長於構思的藝術創造力的表現。再如鸚鵡本生是根據《僧伽羅刹所集經》中鸚鵡救山火以報恩的故事繪製的。畫師精選了烈火熊熊的山岩，四蹄騰空的兔、鹿、野豬給人以速度感和力感，描繪出了動物求生掙扎的本性，反映了畫家對生活的深刻感受。天空中，一隻綠色鸚鵡展翅翱翔，回過頭來正和帝釋天說『精勤不懈』滴水可滅大火的決心，集中表現了一個情節，並把它融入一個三角形內，緊湊優美，可怕的現實被佛教的精神淨化了。各甬道的動物畫更是豐富多彩。第三〇窟後甬道後壁的蘆葦飲本生，描繪的一隻猴子蹲在水池旁，用長長的蘆葦飲水，避免了水中羅刹的戕食，顯出猴王的聰明智慧（插圖六）。第三一窟的彌猴王本生描繪在甬道角隅的上下兩個相鄰的格紋內。上方格內，彌猴王把連接成長長的藤條『自繫腰部，登樹投身』，下方菱格中，另一隻猴子握着藤條的另一端，保護着猴王，表示猴王欲在牆與樹間搭起一座藤橋，把被國王圍困在林苑中的衆猴拯救出來。這一表現形式與克孜爾石窟的截然不同（插圖七）。

這些菱格本生和因緣故事畫，以藝術感染力撞擊着信徒們的心靈，起到了教化和警戒的作用。



涅槃經變。佛教認為『夫生有死，合會有離。……貪欲無厭，消散人命；戀着恩愛，無有知足』^{②7}，祇有『滅寂』，纔能『解脫』。不僅要滅今生煩惱，還要滅生死業果，『愚人以為天地無常，佛以為虛空。天地有成敗，無不棄身者，善惡隨身』，祇有涅槃纔能『斷絕惑業』，『生死永絕』^{②8}。所以，森木賽姆的大部份洞窟描繪了這一內容。這幾個洞窟的涅槃經變佈局在後甬道的前壁，即中心柱的後方，以表示佛的身骨在塔柱中，是佛教早期注重禮拜佛塔的遺風。像佛本生、因緣故事圖一樣，在單幅畫面中凝聚了故事的主要情節，把不同時間發生的衆多事件巧妙地組合在方形畫面上，主次分明，結構緊湊。第三〇窟的涅槃經變圖保存的比較清晰：在朵朵娑羅樹花為背景的襯托下，右肋而卧在雙林間、繩床上的佛佔據了畫面的大部份空間。佛以赭色袈裟纏身，右手支頤，左臂自然伸直置身上，併膝疊足，安然自得。在佛身上描出火焰紋，表示正在荼毗。床前，佛最後度化、先佛而滅的須跋陀羅席地而坐，從外地起來的迦葉跪在佛足旁。這幅畫面與帛遠（法祖）譯的《佛般泥洹經》內容比較相近。除佛於雙林間涅槃，最後度須跋陀羅等情節與該經吻合外，還有位於佛上方的舉哀聖衆，右側是梵天、帝釋等天人，左側是力士。該經說，佛涅槃後，梵釋諸天『以具象寶伎樂香華葬具』而來，欲殮葬世尊。阿難以『佛在時不有令乎！諸天及王無令棺殮。勅令逝心理家殯葬』，而請梵釋『明佛意即還』。梵釋諸天不悅，提出『寧可令吾等於床右面，國王黎民於床左也，伎樂華香送世尊乎！』阿難祇得以『其事見聽』而答。諸天喜歡。於是畫面右側繪帝釋天戴髻珠寶冠，梵天頭梳螺髻，合十致哀。他們深知涅槃是『滅諸煩惱，滅諸生死因果，成一切種智』而達到最高的境界，因而面部描繪得輕鬆從容。左側是拘尸那城的黎民，因為該城是力士生地，所以均繪成豎目尖耳，身披鎧甲的力士形象，個個驚愕，強忍悲痛。這些都和經文一致。此外，經文說佛『併膝疊脚』，該圖描繪的比較稚拙，但雙脚相疊的畫面，是我們在其他涅槃圖中極少見到的。第三二窟位於後甬道前壁的涅槃像早已墜落殆盡，僅可見茶毗下方的帝釋請佛牙舍利圖和上方的舉哀衆聖，是根據《大般涅槃經後分》繪製的。帝釋請佛牙舍利圖中着意刻劃了盜取佛牙舍利的疾捷羅叉的凶惡，和追回舍利的護法神韋馱的勇猛。龜茲是古代東西方交通的樞紐，佛教及其藝術交流融匯之地。緊緊相連的兩個洞窟描繪了內容不完全相同的涅槃經變，畫面的表現方法也各具特點，正是反映了龜茲佛教及其藝術正處在兼容並蓄、共同發展的活躍時期。

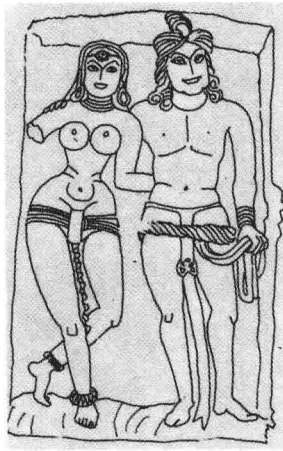
龜茲壁畫的藝術風格，首先表現在它特有的裝飾性上。當你走進洞窟，仰望券頂時，以四方連續形式交錯延展的菱形格紋，從兩壁上沿直昇至窟頂中脊，好似一張五彩繽紛的



巨大壁毯，又像新疆民居室的裝飾，燦爛溫馨，充滿藝術情趣。這種格律性圖案的造型和新疆古代陶器上的彩繪、建築物的裝飾、地毯上的紋樣等相似，反映了龜茲人民對大自然和山川的熱愛和崇拜。壁畫上這些菱格並不是直接用斜綫界定，而是用起伏變化的山形來構成，在堅實穩定中表現出自然的柔和。有的還在巒巒山峰上點綴了樹葉紋，增加了格律性圖案的動感。畫家用平塗法，橫向菱格一層為赭、白色，另一層是綠、灰（變色）色，依次相間排列，從上向下層順序交錯，在人們的視覺上產生了節奏感。一個個故事就在這些菱格空間展開。故事畫中的樹木、花朵、池塘、池塘中的水波和游鴨等自然景觀，或是佛的座具等，從形狀到色澤都被提煉加工成適合圖案，表現得自然生動。這些富有節奏感的圖案和佛教中的神異故事合為一體，使整個畫面在人們心目中產生了深刻的印象，這是龜茲壁畫的一大特色，在世界佛教藝術苑中獨樹一幟。這些壁畫的裝飾性還表現在講究對稱均衡上，整個洞窟的畫面基本上以窟室的中心綫為軸，左右對稱，前後均衡。菱格中的因緣故事畫，以坐佛為中心，左右側各一人表現內容，有的不得不繪一執金剛來獲得對稱效果。佛本生故事畫較多運用平衡的手法表現均衡美。菱格內的動物畫也用對稱構圖法，或中央池邊一棵樹兩側各立一動物，或採用二樹交枝作連理狀，兩鳥相對而立，有的利用樹幹的屈曲達到平衡的效果（插圖八）。同時，還常常利用色澤的明度和色相相間變化和對比的形式獲得強烈的律感。

天宮也用圖案表現，第二六窟在券頂下端的疊澀綫下側，飾二方連續的菱形和三角形，中間添繪四出忍冬紋樣，疊澀側面繪出捲葉紋，構成天宮之頂。下方用深淺兩種色塊塗出二層橫向的一個個長方形，上飾圈點、豎綫等紋，表現檣、枋結構。用色塊的明暗對比透視出建築的立體感，簡潔而逼真。居住在天宮的伎樂僅顯露半身。一面牆的天宮構成一個整體，沒有建築或圖案相間，像克孜爾三八窟那樣（插圖九），而是以伎樂充滿活力的扭曲方向，巧妙地使他們組成兩身相對、雙側呼應的整體。天人呈S形輕度扭曲的身姿，深淺相間的膚色等等，無一不富有節律感。

早期龜茲壁畫的人物造型，頗受印度藝術的影響。如第二六窟的天宮伎樂，臉形略長，雙目下視，顯得端莊慈祥（插圖一〇）。畫家用白綫提勾顏面、五官外輪廓和長長的眉毛，增強了面部的光澤。按人體結構描出『團塊』、『棒狀』體，在四周進行暈染，突出中間的高光部份，再用比較概括的綫條勾勒輪廓，顯得軀體結實，肌膚突起，富於質感。這些人物那圓盤狀的頭光具有雕塑透視感的遺風。舒展的臂膀，靈活的雙手都具有力度，看來畫師着



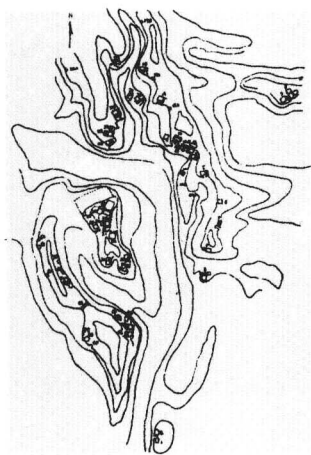
重在表現形象健壯崇高之美。這些伎樂頭戴單髻珠寶冠，繒帛繞臂，或袒上身、繫短裙，或天衣斜披絡腋，佩項圈、瓔珞、臂腕釧等。稍微彎曲的體態，隨身飄逸的帛帶，令人能感到他們處在微微激動的旋律中。有的正在彈奏着佛曲，有的擺動着舞姿，或獻上鮮花瓔珞供養，更多的在頌讚着佛的功德，他們成功地完成了畫師賦予的天職。菩薩和天人是佛教化衆生，宣揚佛法的得力助手，也是一切故事畫不可缺少的藝術形象，他們也和天宮伎樂一樣一個個都具有抒情的動態、健美的體魄，如第三二窟的菩薩。至於故事畫中的世俗人物，藝術家則回到現實中，以自己的親身感受，描繪成龜茲人的形象（插圖一一）。這些人物形象衣着簡單，不施裝飾，就是菩薩天人也沒有或很少佩飾，甚至連頭光、身光也僅是圓盤式，最多是兩色襯托，具有樸素無華、安詳和諧之美，也是現實生活的真實反映。

這些洞窟出現了較多的裸體人物像，特別是第三〇、三二窟的菱格因緣故事畫中，表現故事內容的主要人物幾乎全是裸體或半裸。這是印度和希臘藝術影響的結果。印度整年天氣酷炎，人們穿不住太多衣服，古代雕像經常地表現爲穿着一件下衣。佛教藝術也是現實生活的反映，傳統藝術的承襲。因而，在印度的佛教藝術中，不論是雕刻，還是繪畫都塑造了豐富的裸體藝術形象，其中有菩薩、天人、金剛、女神等，甚至還有現實生活中的供養人（插圖一二）。古希臘人也崇尚人體藝術，認爲完美的靈魂祇能寄寓於優美的體魄中，因而，人體也是他們藝術再現的對象。隨着東西方交往的頻繁，佛教藝術，甚至壁畫粉本也隨着東傳，古印度和希臘的藝術和審美趣味自然也走向東方，且植根於龜茲這塊東西方文化交融之地。這也就是龜茲壁畫中裸體形象較多的原因。印度藝術家善於表現女性體態的曲綫美，在他們看來，『弓形的腹，深藏的臍，堅實豐滿的肥大臀部，象鼻似美好光致的大腿，羚羊似的小腿，玫瑰胭脂似的手』^{②⑨}，都是構成完整的女性美的內涵。而男性則應有結實飽滿、健壯俊美的肉體，這正是森木賽姆第三〇窟因緣故事畫中騷掘摩羅形象的範本，而小兒土妙施佛食中的裸體者流露出天真質樸的熱情。

天王和執金剛是佛教的護法神。這些洞窟現存的天王，佈局在左右甬道的內側壁，即中心柱的左右壁，也許是和後壁的涅槃經變聯在一起，表現佛涅槃後，四天王速來舉哀供養的情景。執金剛以手持金剛而得名，龜茲的執金剛另一手還秉拂子。佛教說，他們能『維護世尊，防守道場』，常常佈局在佛龕旁，如第二六窟（插圖一三）。許多因緣故事畫中，佛側也坐了執金剛衛護。這些保護神頭上戴着的寶珠好似嵌在蓬散的頭髮中間，而第二六窟的金剛頭戴虎頭冠，感目尖耳，顯得威武，袒上身，下結短裙，肩披華繩，肩上飾一綠色



一四 森木賽姆第三〇窟的猴子



一五 克孜爾尕哈洞窟分佈示意圖

圓狀物，腿裹護脛，赤足而立。畫家用圓形和棒狀體暈染他們的形體，胸腹的團團肌肉，勁健有力，兩臂和雙腿的肌肉塊塊突起，渾身充滿了膽略和力量，刻劃出了結實魁梧的體魄。

有趣的是，這些洞窟的故事畫中選擇了許多與動物有關的因緣、本生故事。這些動物的軀體以單色平塗，利用本色的深淺變化表現動態，如第三一窟的岩羊，三〇窟的猿猴、鹿等。第二四窟的猴射圖，好似大筆塗來，體態舒展，栩栩如生。有的把動物的臀、腹部『留白』，也有的用概括線條勾輪廓，以細綫描細部。這些動物都形象逼真，如第三〇窟後甬道壁上的一隻猴子，安詳地蹲在山峰上，兩腿彎曲，左前爪托頤，兩眼向高處望去，似在默默地深思着佛法的真諦，倍覺生動（插圖一四）。壁畫中的岩羊、鷓鴣是奔騰在草原、飛翔在天空的常見動物，龜茲畫師熟悉的對象，因此描繪得個個形態生動，隻隻各具特色，但畫家又都是用寫實的手法表現的，甚至連岩羊隨着季度變換的毛色都準確無誤。

（三）

隨着說一切有部和根本說一切有部的盛行，龜茲最大的石窟——克孜爾成為其中心，欣向榮。而其他石窟羣也生氣勃勃，豐富多彩。公元六、七世紀左右，即我國歷史上的南北朝、隋和初唐時期，可謂是龜茲壁畫藝術的繁盛期。

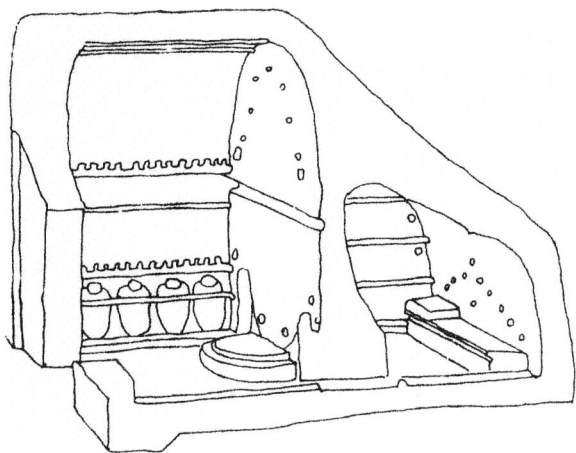
大約在公元六世紀，龜茲王『引構突厥』平息了都城的一場鬥爭，將都城西遷回綠洲的中心——伊邏盧城，在今庫車城的東郊稱為皮朗的地方^{③〇}。政治中心的轉移，帶來文化和宗教中心的變遷，於是距都城較近的克孜爾尕哈石窟的地位應運而上升^{③①}。

克孜爾尕哈石窟開鑿於鹽水溝的西岸峭壁上，與聳立在絲路要衝、溝口的烽燧遺址隔大道而相望。它的進一步發展又為往來的商人、僧侶們提供了寄托希冀、祈安掛錫的理想場所，成為龜茲王室貴族修築寺院和禮佛的寶地。《續高僧傳》中記載的，公元五八〇年左右印度高僧達摩笈多在龜茲停留二年期間，所住的王寺應該就是這裏，他說『其王篤好大乘』。現已編號的洞窟有五十二個，除較多的僧房外，明顯地可看出被組成五組寺院（插圖一五），其中第一、一三、一四、一六、二三、三〇和四六窟的壁畫是六、七世紀的遺存。第二五窟主室側壁和左、右甬道外側壁殘存了幾條龜茲文題記^{③②}，法國人喬治·皮奈特先生進行了釋讀，位於右壁的G Qa I題記覆蓋下方的另一題記的局部，內容是記述兩位遊客於國王蘇伐疊（Suvāṇadeva）在位的第十九年，虎年，第六月的八日，來這聖地

(1) 森木賽姆第一窟外景



(2) 克孜爾尕哈第一六窟剖面圖



謁佛祈願。蘇伐豐與唐太宗同時，在位時間約為六二四至六四六年。這條題記表明，早在六四二年以前，克孜爾尕哈石窟已經成為重要的佛教聖地，與近年來碳十四測定的數據相吻合。該窟羣較早的洞窟是第二三和一六窟，後者的碳十四測定是公元五六〇_{±100}年。

第一六和二三四窟是位於溝谷兩岸、相對而鑿的兩個大像窟。森木賽姆第一一和四三四窟也是隔溝相望，整個佈局和這兩個窟相同，建築年代大體一致，祇不過使用的年代更長些。這些洞窟的大型佛像早已毀塌，但高高的洞窟依然宏大雄偉，氣勢磅礴。第十一窟券頂距地面一八·五米，佛像高達十米，第二三四窟佛像高約十五米。在主室正壁有規則地鑿出楔孔，地上設半圓形小土臺，大佛就置臺上，依牆屹立，兩側彩繪飛天等。從楔孔看，第一六窟的主尊是立佛，第二三四窟的似呈兩腿相交的坐姿。主室兩側壁下方鑿列像臺，第一六窟殘存的影塑圓形頭光和橢圓形身光襯托出當年立佛的體態。兩側壁直至窟頂用橫樑分成三層（插圖一六）。窟頂斑駁的供養菩薩和天人透露出昔日的風采，兩側為菱格因緣和本生故事畫。前壁門上方可見彌勒說法圖中殘留的聞法菩薩，第四三四窟門左側還保存了三排供養人像，甚為珍貴。和中心柱窟一樣，正壁兩側開甬道，其券頂中有繪天部，兩側是菱格本生或坐禪比丘，側壁繪的大型佛本生故事畫是這個時期出現的一種新形式。後甬道拓寬成後室，低矮陰暗適合表現涅槃等悲壯場面。在後壁下方鑿涅槃臺和枕頭，前壁中央開龕，牆上鑿的楔孔可看出是固定焚棺和涅槃像的殘迹，兩旁固定影塑的楔孔向人們顯示了飛天四肢的伸屈，兩側壁下方也鑿列像臺，牆上有楔孔。後室券頂或呈橫券，如森木賽姆的兩個洞窟；或近盞頂，如克孜爾尕哈兩大像窟。中間繪的大型飛天徐徐而降，券頂的兩側描繪了坐禪比丘和眾多的動物，既寫實又生動可愛。

這些壁畫中最優美的要算是飛天了。龜茲的飛天與敦煌莫高窟、庫木吐拉漢風窟中的飛天大不相同，那裏描繪的是美妙的佛國世界，香樂神凌空輕蕩，冉冉上昇（插圖一七）。而龜茲的飛天較多的是表現供養，或是佛涅槃後的舉哀，因而從天上俯衝而下。因為他們的職能不同，體態表情也各異，當然形成了各自的特色。如第一六窟主室券頂的供養飛天：深邃的藍天，一身身天人或袒上身，下結裙；或天衣斜披，襞褶隨身圓轉，屈曲着的雙腿，後揚的帔帛，顯示出他們下降速度之快。第二三四窟的軀體舒展，斜向正壁的主尊，有的持花繩，有的合十，體型的自然曲綫現出身姿的綽約。身衣服飾不同，情態各異，深淺色皮膚的飛天相間而排列，富有節律感。位於涅槃像上方的舉哀飛天描繪得更精美，也許是由於後室券頂較低，畫師的技藝更容易發揮的緣故吧！這些飛天是根據《佛般泥洹經》等所述，



佛涅槃時，雙林『周匝四百八十里中，比首相附，皆是尊天。以一小針於上投之，針不墮地』。所以，第四三窟繪的飛天竟達二十八身之衆，可惜烟薰太甚。馬鳴菩薩所撰寫的《佛本行經》中所讚嘆的盛況更與畫面相吻合，經中說，『第一執樂神，龍王大力神，愛重法天神，悲感塞虛空』。第一六窟的舉哀聖衆，第一身呈蹲跪狀，頭光中帶雲蛇紋，當爲龍王。第二身雙手持竿，兩幡飄揚，身穿的對襟袍露出白色皮毛邊飾，寬寬的褲脚呈扇形狀展開，襯托出優美典雅的體姿，縹緲靈空，表現出當時龜茲人的審美趣味。值得注意的是，他穿的紅地白色聯珠紋錦裙是這個時期服飾上的新圖案。該經更有《歎無爲品》專門描寫聖衆對佛功德的讚嘆哀悼，『天散諸意華，續下如雨淋，諸天墮華地，鮮明始如敷』，『諸天塞虛空，衆寶供養佛』，『諸執樂神女，灑旃檀香汁，散瓔珞寶衣』，『香華之雜珍』，『明珠校寶蓋』，供養佛舍利。這些描述在『管弦伎樂，特善諸國』的龜茲，爲畫師們開闢了充分發揮自己創造力的天地，於是形象生動、多姿多態、婀娜優美的飛天滿鋪後室頂。第二三窟翱翔在天空的執樂神，有的執排簫，有的吹橫笛，還有的彈琵琶，奏箏篪，或持種種花，散花供養佛。第三〇窟的後室券頂保存較完整，八身飛天被聯珠紋邊飾隔爲兩排，每排四身，中央的兩身相對而飄，兩側的前後相隨。服飾以或袒上身結裙，或天衣絡腋相間，帔帛飛揚，彩裙飄蕩。在藍色的天空上飛翔着的這些美麗天神，惟妙惟肖，寧靜慈祥，給人以神秘感。寶珠、香華、瓔珞等紛紛落下如雪花，遍滿虛空，飛揚在後室頂和各壁，顯得滿壁風動，生氣盎然，給悲壯的氣氛注入了活力，這是龜茲飛天的又一特色。

這幾個洞窟的券頂上描繪了許多可愛的動物。主室券頂下端三角形格內的動物畫，如第四三窟帝釋羞辱狼的譬喻，第一六窟的猴子等，描繪得相當細膩。四三窟的狼追鹿好似一幅有遠景、中景和近景的美妙畫面：在羣峰山谷間，一棵大樹下，狼正在追捕鹿，鹿前蹄騰空，後蹄已被狼的前爪按住，鹿逃跑的拚命勁和狼張牙舞爪的凶惡相，表現了畫師獨具慧眼觀察自然和寫實逼真的能力。第一六和二二三窟後室頂，在崇山峻嶺間、林樹中、池塘旁，相對而蹲戲，相向而摘果的猴子；前後相隨奔馳的豹、鹿，和迎面跑來的狼和狐狸等，呈現出各種各樣的自然姿態，充滿了活力。第一六窟後室頂一隻跨越山間水池的小猴，兩腿躍起幾成水平狀，左臂前伸，右臂高舉，回過頭來恐慌地張望，生動地表現了一瞬間的動態。另一處兩位比丘正在修習，樹上掛着各自的頭陀袋，恬靜，肅穆。身旁小鹿奔跑，狐狸盼顧，鳥雀佇立，一動一靜，相互襯托，更突出了動物的生動性，達到一種平衡和諧之美。

這時期的洞窟形制主要的仍是中心柱窟，如克孜爾尕哈的第一一、一三、一四、三〇和