



新疆

石窟

艺术

常沙虹

94771

J 879.254
1

新疆石窟艺术

常 书 鸿 著

中共中央党校出版社

· 北 京 ·

图书在版编目 (CIP) 数据

新疆石窟艺术/常书鸿著. —北京: 中共中央党校出版社, 1996. 2

ISBN 7-5035-1311-X

I. 新… II. 常… III. 石窟-美术考古-中国-新疆
N. K879.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (95) 第 13103 号

中共中央党校出版社出版发行

(北京市海淀区大有庄 100 号)

中共中央党校印刷厂印刷 新华书店经销

1996 年 2 月第 1 版 1996 年 2 月第 1 次印刷

开本: 850×1168 毫米 1/32 印张: 7.375

字数: 114 千字 印数: 1—4000 册

定价: 36.00 元

序

在中国，一提到敦煌石窟或敦煌学，第一个被想到的人必然是常书鸿教授。不这样也是不可能的。因为，即使在常书鸿之前已经有人做了凿空的工作，到过敦煌石窟，并且进行了临摹，但是呆的时间不长，影响因而不大。

常书鸿先生却是在当年抗日战争正激烈进行的期间，神州板荡，兵荒马乱，不顾个人安危，经过了千辛万苦，几乎是只身一人，万里孤征，到了那个荒漠中的小小的绿洲，对几百个洞窟进行了调查编号，对壁画进行了临摹工作。他牺牲了家庭的幸福，放弃了都市的豪华，一住就是几十年。这一点硬骨头精神不就十分值得我们敬仰与学习吗？到了今天，常先生已经离开了人世，敦煌也早已换了新天，敦煌学的研究，不但在中国，而且在全世界卓有成效地开展起来，这不但弘扬了我们祖国的优秀文化，而且也显示了中国、印度等国的文化交流的密切与硕果累累。在中国近代学术和艺术史上也算得上是一件大事。常书鸿的大名永远值得我们缅怀。

但是常书鸿教授的目光和功绩，决不仅仅限于敦煌，他对新疆的石窟也同样地重视。实际上敦煌石窟艺术是新疆以及更远的地区和国家，如印度和阿富汗等国的石窟艺术的延伸与发展，是一脉相承的。只局限于敦煌，是不可能追本溯源的。常先生这样做，理有固然，事所必至，是十分合乎逻辑发展的。

注意到这一点的人并不限于常先生一人。一些中外学者已经注意到了，但是其间却确有不同之处，有内行与外行之别；有观察细致与粗疏之别；有探讨重点深与浅之别；有艺术家与非艺术家之别。常先生是一个绘画大师，他以一个画家的眼光观察一切，探讨一切，用了很大的力量才写成了这一部书，当然是一部很具有特点的书。但是它的命运，同其它许多书一样，是极为坎坷的。写成了以后，却由于种种原因而不能出版。几经蹉跎，历经磨难，今天终于问世了。然而常先生却已离开了人间，没有能亲眼看到这一部自己心血结成的硕果。常先生在天之灵——如果有的话——一定会感到无限遗憾的。我们活着的人有福了，我们有幸看到这一部书。哲人其萎，令人惋惜；著作出版，又令人欢快。我就是怀着这样

的心情，写成了这一篇短序。

季羡林

1995年9月4日

于韩国江城

序

对新疆石窟艺术的几点思考

常书鸿先生，是我国著名的敦煌学前辈专家，他把毕生的精力，献给了敦煌石窟的保护、清理和研究，大半生苦行僧一样的生活，完全是为敦煌事业而献身。常先生这种崇高的无私奉献精神，实在是我们后辈的楷模。

常先生在敦煌事业之外，更把目光投射到中国的大西部，即古代西域、今天的新疆的石窟艺术，这更是难能可贵。这不仅说明常老的眼光远大，更说明常老治学上的追根究底的探求精神。

从中国石窟艺术的发展历程来说，敦煌与新疆是不可分割的，新疆的石窟是敦煌石窟的先驱。所以研究敦煌而上溯到新疆石窟，这是十分自然，顺理成章的事情。

我自 1986 年以来，连续去新疆作丝绸之路的调查、玄奘取经之路的调查以及石窟艺术的调查，前后一共去了五次。最长的时间是三个月，一般都在两个月左右。最近的一次就是今年 9 月 6 日回来的。由于我亲自多次目见了这许多石窟的现状，以及丝绸之路、玄奘取

经之路的现状，再来拜读常老的这部鸿著，就感到十分亲切。常老这部大著，从 50 年代写起，一直修改到 70 年代的最后一年，常老的这种孜孜不倦、刻意求真的治学精神，使我一边在翻阅拜读的时候，一边由衷地感到敬佩。我认为这是用求真知的精神来写的书，是用生命来写的书，我有幸能先睹为快，真是无上的荣幸。

常老在本书中探讨新疆石窟艺术的渊源的时候，在承认佛教文化艺术的外来事实的前提下，努力探究了新疆石窟艺术的本土性和接受中原艺术的影响。常老的这种探求方式，我特别赞成。因为任何一种重大的文化艺术、历时久远的文化艺术，在向外传播的时候，如果不与当地的实际情况结合起来，并融入当地的生活和艺术的话，它是不可能生根开花，更不可能繁殖的。

大家清楚，在新疆的石窟艺术中，最具有特色的是中心柱石室。毫无疑问，这种中心柱式的建筑，是从印度传来的。这种特殊的建筑形式是服从于特殊的需要的，即服从于僧徒们的礼拜诵经和旋转的需要的。看来这确实是一种外来形式，这是没有疑议的。但是，就建筑本身来说，这种中心柱式的建筑，在中原地区，以现在发现的资料来看，早在西汉初年就存在了。具体的实例，

就是徐州的小龟山汉墓，这是刘邦第六代的坟墓，是凿山而建的。从墓门进去就有 100 米长度的墓道，全是凿山而成。墓道尽头就通入一大室，室内即有一个巨大的中心石柱，基本是四方形的。柱的上部还有乳钉。石柱是凿室时留出来的原石，所以上下生根，而不是另砌的。当然就其功用来说，与佛教的中心柱石室是完全两回事，但就建筑来说，它应该也属中心柱的形式，而且在该墓的几个墓室里都有种中心石柱的存在。我进去两次都是在开放以前，里面一片漆黑，虽然打了手电，看起来也只是一个大概，不能看得十分清楚。现在已经开放，里面有灯光，可以看得一清二楚了。据说在徐州这种中心柱式的墓还不止这一处。我之所以要提到这件事，主要是想说明早在佛教传到中原地区以前，这里已经有中心柱式的建筑了。

常老指出，佛教传入新疆的路线，最早是两路：一路是从葱岭经羯盘陀到莎车，再传至于阗、米兰等地，这实际就是丝路的南道。另一路是从葱岭经羯盘陀到疏勒，然后再北传至龟兹、高昌等地。这就是丝路北道。南道的佛教艺术主要是寺庙的壁画，由于历史的沧桑和帝国主义分子的掠夺，今已荡然无存。我曾在南道上调查过两次，

莎车、叶城、和田（古于阗）、民丰、且末、若羌我都去过。特别是到了古于阗国的废城，也到了且末、瓦石峡、米兰，这些位于塔克拉玛干沙漠边缘的古城。在汉唐时期，这里都是规模较大的城市，现在除一些残建外，已荡然无存了。这次我非常有幸的是在和田得到一片古陶片，将陶片赠送给我的孙先生是从于阗古城废址上捡到的。陶片上保存了一个基本完好的“有翼天使”的形象，其大体的样子，就如斯坦因在米兰发现的壁画上的“有翼天使”。圆脸，大眼睛，直鼻大耳，有耳坠，头上有冠饰或发饰，两边背上有翼，羽状。顶上有两层圆光，胸前横抱一琵琶，四弦，一手执拨。图像外圈是联珠纹饰，联珠皆凸出。仔细观察，这个陶片是一个陶制容器的残片，可能还是一件日用器具。从四弦琵琶和执拨的情况来看，应是唐代的遗物。白居易《琵琶行》说“曲终收拨当心画，四弦一声如裂帛”，正是这种琵琶。从人物的脸形来看，已经不是外来的印度的形像，这种圆脸大眼直鼻大耳有耳坠的形象，在库车克孜尔壁画中可以见到，在和田和米兰的壁画中也可以找到，我认为这已经是西域化的与当地民族结合的形象了。

在南道上还值得一提的是位于叶城西南约

80 公里的棋盘山，现在是棋盘乡。自叶城沿公路西南行皆是茫茫无际的大戈壁。在戈壁尽处，忽然地势陡坡下陷百余公尺，出现一狭长的绿洲。绿洲两边皆是戈壁下陷的断崖，这个绿洲就是有名的棋盘乡。行尽这个狭长的绿洲，在右侧的断崖上就可以看到参差不齐的十几个石窟，里外已经完全空洞无物。但它原来是佛窟是可以确定的。因此这丝路南道上也不是绝对没有石窟佛寺。

丝路北道在疏勒境内，当有两处佛迹，一是著名的三仙洞，另一是莫尔佛塔。三仙洞位于断崖上，我两次去都未能上去，一般以为洞内已无壁画，今年再去知道靠里边的石窟内当存壁画和近代的题记，壁画在《今日喀什》上刊出一幅，可惜看不清楚。莫尔佛塔现在只剩下两个高耸的遗址，但规模甚大，可见当年盛况。据说在佛寺附近还有坎儿井，则可见坎儿井不仅是吐鲁番地区有，远至疏勒境内也有，这又是另一个研究课题。

三仙洞和莫尔佛塔的年代，都没有确切的考证，三仙洞一般说是东汉的，莫尔佛塔的时代估计也不会太晚。

北道上最重要的石窟，当然是龟兹境内的克孜尔、库木吐拉、森木塞姆、克孜尔尕哈等窟以

及吐鲁番地区的伯孜克里克、胜金口、土峪沟、雅尔崖等石窟。实际上是龟兹石窟中心和高昌石窟中心。这在常老的书里都有详细的叙述。我虽然都曾多次去过，但常老记述在数十年之前，见今人之所未见，所以这部著作就倍加可贵。

常老书中还详细论述了新疆石窟的绘画艺术，特别指出其受中原画法的影响，我是完全赞同的，常老的这些论述，都能给我以启发。

新疆石窟壁画艺术的表现技法，我的浅见，认为基本上可以归纳为两种。一种是“屈铁盘丝”式的线条，再加敷彩；另一种是在线条的基础上再加晕染，然后再敷彩。当然无论是线条还是晕染，都不是一成不变的。线条在“屈铁盘丝”的基础上可以有适合画面需要的各种轻重变化，晕染也可以浓淡深浅变化运用。大家知道，线条不仅是中国画的基础，即所谓“骨”，而且也是中国画几千年来一贯的传统。这个传统说来话长，从新石器时代的陶画、玉刻，到商周青铜器上的纹饰，战国秦汉间的帛画，到两汉的石刻，莫不是以线条为骨架的。三国时东吴的曹不兴，东晋的顾恺之，唐代的吴道子，他们的线条都是与前代的线条一脉相承而又有创造发展的，所谓“曹衣出水”，就是说他的线条紧密柔软，如出水

时衣服之贴身。在龟兹的石窟艺术和整个新疆的石窟壁画中，无论是“屈铁盘丝”或者“曹衣出水”，都是可以找到的。这证明了新疆的石窟壁画艺术，确实是受中原画的技法的影响的。但要注意这种影响在画面上的反映有多有少，并不都是一样程度的。至于那种晕染凹凸画法，是印度古法，当然是外来的。

与此有关的是克孜尔第 207 窟，俗称“画家洞”的“画家作画图”的这幅壁画。1931 年，日本羽田亨博士在他的《西域文明史概论》中说：“由此画中的服装（冯按：指壁画中正在作画的画家所穿的服装），知画家为其他画中（冯按：指克孜尔其他壁画）常见的所谓吐火罗人，决非中国人，亦非突厥人……其服装形式则与别种壁画中所见的骑士相同，腰前侧悬短剑，似不合为艺术家的服装。（别洞中亦有描写画家的壁画，亦同样的带剑）。但右手则持一中国笔，左手持一小壶（当作杯——冯按：原译者注），此壶当然为盛绘具者。”^① 羽田亨的这一段话，至少有两处错误和一处含混不清。第一个错误是说画家“腰前侧悬短剑”。其实这根本不是短剑，而是盛笔的“笔

① 羽田亨著，郑元芳译：《西域文明史概论》，商务印书馆第三版第 35—36 页。

橐”。或者叫“笔匣”或“笔囊”。总之是放画笔的工具。请看画家手中所持的笔，是一支长杆笔，这是专门画壁画用的，比一般纸上作画写字的笔要长。又这类画笔，一般有两种，一种是毛笔，另一种是硬笔。硬笔是用长竹片削制^①，笔头部分劈成半寸长的极薄极薄的薄片，再斜削成刀刃样，然后蘸墨画线，可以刚健挺秀，转折处亦如“屈铁盘丝”。作壁画，特别是部位高的壁画，一般用硬笔较为方便，易于挺拔而均匀（注意图中画家是踮起了脚在作画的）如在案上作画，则当用毛笔。又在壁上作画，画笔极易损坏，加之如要敷彩，则更需要准备好多支笔，方够应用。所以作壁画时，胸前悬一“笔橐”，以便随时换笔，所以画中画家胸前所悬之物，决非短剑。试想画家在石窟中虔诚地作画，一心礼佛，佛法戒杀，而画家居然身佩短剑，岂非驴唇不对马嘴？此其误一也。画家左手中所持之物，决不是什么“壶”。壶，一边有“流”，即壶嘴，一边有“执”，即壶把，而上面还应有盖。现画家手中所持，明明是一个杯子，与“壶”也是风马牛不相及。羽田亨说“此壶当然为盛绘具者。”这话又是大错而特错。很明

① 也有不用竹片而用芦苇杆等其他东西代用的。

显这个杯子是用来放颜料或墨色之类的东西的，看样子还可能多半是墨色，因为如用颜色，就可能不止一个杯子。——当然也可能先敷一种颜色，那末也就只须一个杯子。总之，这个东西是杯子而不是壶，是画家放颜色或墨色的，而不是“盛绘具者”。此其误二也。

还有一处含混不清需要弄清楚的，是“所谓吐火罗人”的问题。按吐火罗语，是一种古代的语言，现在已经死亡，它使用的范围，主要是今天新疆库车（即龟兹）到焉耆这一带地域。^①那末说吐火罗语的，当然也就是当时的龟兹人或焉耆人。德国学者克林凯特说“库车的大多数居民可能是吐火罗人”，而且库车还是“吐火罗文化的中心。”这样，羽田亨博士上面所说的话，也无异是说画家就是当时的龟兹人或焉耆人了。大家知道，自汉武帝派张骞“凿空”通西域以后，到汉宣帝神爵二年（公元前 60 年）汉朝政府就在西域设都护府。郑吉为第一任都护，都护府设在乌垒。这就是说，当时汉朝政府的实际力量，早在佛教

① 据研究有一部分吐火罗人“早在公元前就从中国的西部向西迁徙了”，“定居在阿姆河南部。”见克林凯特著《丝绸古道上的文化》。赵崇民译，新疆美术摄影出版社 1994 年出版。

传入新疆以前就已经存在了^①，由此可知该地区受汉文化的影响也就很自然了。

至于画家所穿的所谓骑士服装的问题，更不能以此来论定他所画的画的风格，甚至究竟是什么籍的人也很难据以论定。大家知道清代康熙年间，意大利画家郎世宁住在中国，供奉内廷，作了不少中国风格的画，由此可证外国人也可以作中国风格的画的。“画家洞”壁画中那个穿所谓骑士服装(?)的人，未必不是画的中原画风或龟兹画风格的画，何况他手里拿的还是一支中国画笔！然而，上引羽田亨的话，有一句是讲得很对的，这就是说画家右手“持一中国笔”。这句话说得对极了，一点也没有错。因为这的确是一支中国笔，吐鲁番阿斯塔那晋墓出土的笔就与此相同^②。何况还有其他地区出土的汉代的笔可以参证。

说到这里，让我们再回到本题，我认为常老著中指出新疆石窟壁画中有一部分是受中原画风的影响的，这是一个非常正确的看法。要注意的是常老作这样的判断是早在几十年前，这就

① 一般认为佛教传入新疆大约在公元1世纪左右，而广泛传播，当在公元2世纪中。

② 笔藏新疆博物馆。见《新疆出土文物》。

更为难能可贵了。

还有一个问题是克孜尔石窟壁画中的非常特出的菱格画的问题。数十年来，探讨这个问题的人很多，可以说是众说纷纭，但是却莫衷一是。概括起来，就是外来说和本土说两种。外来说根据不足，无法论证，本土说又分编织纹说、博山炉说、陶、砖纹说多种，但也都是从形式上着眼。现在的问题是菱纹内究竟画的是什么？是树叶，是山峰，还是花瓣？现在似都无法确指，正是因为无法确指其所画纹饰，因而也就无法进一步论断。我个人也同样无法确断，因而也还不能深论。但我认为应该注意到这种菱格纹饰，是春秋战国到两汉之间非常流行的纹饰，有名的春秋晚期的越王勾践剑，剑身全部是菱格纹饰。同时的吴王夫差矛，也是这种纹饰。特别是汉代和田、民丰、吐鲁番地区出土的织物，有不少是各式各样的菱格纹，从《中国美术全集》的“印染织绣”卷可以找到极多的例子。应该注意到的是和田、民丰等地，正是丝路南道，与龟兹相对地比较接近。菱格形从中原到西域，时间是从春秋战国到两汉，都广泛地流行。那末克孜尔壁画的菱格形不是从中原或西域本土来，反到是从帕米尔高原以西引来，而且并没有多少确切的根据，所以与其信从