

中國美術分類全集

# 中國壁畫全集

新疆 6 吐魯番



中國壁畫全集編輯委員會編

中國美術分類全集

# 中國壁畫全集

新疆 6 吐魯番

48.13773

144

36

中國美術分類全集

中國壁畫全集

新疆 6 吐魯番

中國壁畫全集編輯委員會 編

本卷協助編輯

新疆吐魯番地區文物保管所

新疆博物館

本卷主 編 趙 敏

副主編 張業漢

出版者 遼寧美術出版社  
新疆人民出版社

(沈陽市民族街二段五里六號)

(烏魯木齊市建中路五四號)

特約編輯 柳洪亮

責任編輯 孫介凡

祁協玉

印刷者 遼寧省印刷技術研究所

發行者 遼寧省新華書店

一九九〇年三月 第一版 第一次印刷

編號 ISBN 7-5314-0228-9 J·77

國內版訂價 一九八元

版權所有

本卷主 編

趙 敏

遼寧美術出版社編審 社長 總編輯

副主 編

張業漢

新疆人民出版社編審 總編輯

# 凡例

一 《中國壁畫全集》係《中國美術分類全集》中之組成部分，該全集分岩畫、墓室壁畫、石窟壁畫、廷殿寺觀壁畫四個部分，古代部分計三十八冊。

二 新疆石窟壁畫爲六冊，即：拜城克孜爾石窟三冊，庫車諸石窟二冊，吐魯番石窟一冊。

三 本集內容分三個部分，一爲專論，二爲彩色圖版，三爲圖版說明。

四 爲方便國內外學術界讀者，中文版全部用繁體字排印。

# 高昌石窟概述

柳洪亮

吐魯番盆地，古稱高昌。

這是天山東麓的一個山間盆地，東西長二百四十五公里，南北寬七十五公里。盆地內東西隆起的火焰山，將盆地分爲兩半。火焰山東起鄯善西止吐魯番，長約一百公里，最寬處近十公里，主峰海拔八百五十一米；其西部與火焰山錯列相接延續下去的部分叫鹽山，緣山中有鹽礦而得名。山體出露的地層以侏羅紀、白堊紀和第三紀的砂礫岩層和紅色泥岩爲主，由於地殼運動斷裂與河水切割的結果，在山間形成許多橫向溝谷，由東往西有連木沁溝、吐峪溝、木頭溝、葡萄溝、桃兒溝等，鹽山中著名的有亞爾乃孜溝。豐富的天山雪水滲入地下後在這些溝谷中涌出無數清泉，匯成小溪四季長流，山上寸草不生，而溝谷中綠蔭蔽日，瓜果飄香。昔日那些宣揚脫離世俗的僧侶多選擇在這些地方開窟建寺，念佛修道。在火焰山和鹽山的溝谷中座落着多處石窟羣。由於盆地內雨水稀少氣候非常干燥等有利的自然保護條件，使古代石窟寺遺址得以大量保存下來，現有窟羣十幾處，洞窟總數二百多個，其中有壁畫的洞窟八十個左右，保存壁畫總面積二千多平方米。高昌地處東西交通要衝，古往今來曾有許多民族共同生活居住在這裏，與外界經濟文化聯繫密切，石窟寺內涵錯綜複雜。關於高昌石窟的斷代分期，窟內漢文、回鶻文、婆羅謎文字榜題均無確切紀年，主要是依據供養人特徵、各種文字題記、重繪現象、洞窟之間的相互依存和打破關係，以及類型學所揭示出來的相對年代，聯繫歷史背景，結合窟形、壁畫題材、藝術風格等有關材料，並參考碳十四測定數據初步建立起來的一個體系。

西漢張騫通西域，生息活動在這塊土地上的土著居民，始以「姑師」之名爲中原人民所知，是西域三十六國之一<sup>①</sup>。姑師人的疆域包括羅布泊地區以東以北至天山北面的烏魯木齊、吉木薩爾、奇臺一帶，已進入農業社會，同時有發達的畜牧業<sup>②</sup>。司馬遷在《史記·大宛列傳》中第一個比較準確地記載了它的位置：「樓蘭、姑師，邑有城廓，臨鹽澤」，又說「樓蘭姑師小國耳，當空道，攻劫漢使王恢等尤甚」。漢代絲綢之路傍塔里木盆地南緣和北緣分爲南北兩道，位於今羅布泊（即鹽澤）附近的樓蘭王國是絲綢之路出陽關之後進入南道的門戶，絲綢之路出玉門關穿過羅布泊東面的白龍堆至今吐魯番盆地進入北道，所過爲姑師王國的境界。爲了保證絲綢之路暢通，漢與匈奴展開了對西域的爭奪，武帝元封三年（公元前108）趙破奴、王恢擊破姑師，其王被俘<sup>③</sup>，漢政府遂將姑師故地「分以爲車師前後王及山北六國」<sup>④</sup>。天山以南的吐魯番盆地爲車師前國，「王治交河城」<sup>⑤</sup>，吐魯番

盆地這個古老的地理單元首次形成一個獨立的行政單元，立國之日即臣屬於西漢王朝。宣帝神爵二年（前六〇）置西域都護府，車師王以下『皆佩漢印綬』<sup>⑥</sup>，正式納入了祖國的版圖。《漢書·西域傳》記『車師地肥美』，早在地節三年（前六七）西漢部隊便進入車師前國境內屯田，初元元年（前四八）置戊己校尉管理屯田，這期間建立了『高昌壁』、『交河壁』<sup>⑦</sup>，屯墾戍邊，卓有成效。東漢繼承西漢，繼續領有西域，安帝時撤銷西域都護，設置西域長史。關於佛教傳入西域特別是吐魯番的時間尚無確切考證。《史記·大宛列傳》和兩《漢書》的《西域傳》等有關傳記是研究西域早期歷史的可靠資料，未見有西域各國信仰佛教的記載。《後漢書·西域傳》『皆安帝末班勇所記』<sup>⑧</sup>，西域長史班勇於延光二年（一二三）至永建二年（一二七）將兵五百人經略西域，出屯柳中（今吐魯番地區鄯善縣魯克沁鄉）<sup>⑨</sup>，其父班超在西域都護任上約三十年<sup>⑩</sup>，所記多為親身經歷、耳聞目睹，理屬可信。該傳記述天竺國時說：『其人弱於月氏，修浮圖道，不殺伐，遂以成俗。』說明班勇對佛教知識有所瞭解，如果當時高昌地區有佛教流傳，班勇不會不記。曹魏、西晉歷代相沿，設戊己校尉駐屯高昌壁<sup>⑪</sup>，吐魯番盆地特別是東部耕地得到了迅速開發，東晉咸和二年（三二七）前涼張駿在此基礎上『置高昌郡，立田地縣』<sup>⑫</sup>，是為西域推行郡縣制之始，此後相繼屬河西走廊的前秦、後涼（呂光委任自己的兒子呂覆為西域大都護駐節高昌，命大臣子弟隨行）、西涼、北涼諸小王朝管轄，車師前國的疆域遂限於盆地西部。北魏太平真君三年（四四二）北涼殘餘勢力『西逾流沙』到達高昌建立流亡政權，於四五〇年滅車師前國，盆地內政治、經濟、文化的中心完全由交河城轉移至高昌城。現知高昌地區信仰佛教具有確切紀年的最早的實物例證，是本世紀初在吐峪溝石窟發現的《諸佛要集經》抄本殘卷，其跋語記載：『□康二年正月廿二日月支沙門法護手執□□口授聶承遠和上弟子沙門竺法首筆□□令此經佈流十方載佩弘化速成□□元康六年三月十八日寫已。』<sup>⑬</sup>月支人法護世居敦煌，竺法首是酒泉僧人，經卷抄寫於河西地區<sup>⑭</sup>。抄寫的目的是『令此經佈流十方』，寫成於元康六年三月十八日，其佈流高昌的時間當在元康六年。『元康』是西晉惠帝司馬衷的年號，六年當公元二九六年。考慮到東漢末至三國時期已有許多西域高僧和居士到中原傳教譯經的事實，著名的如安世高、支婁迦讖、安玄、支曜、康巨、曇諦、白延、支謙等人<sup>⑮</sup>，我們雖然還無法確定佛教究竟何時傳入高昌地區，但一定在班勇撤離柳中以後和《諸佛要集經》傳入高昌之前，約在二世紀下半葉至三世紀上半葉期間。十六國時期戰亂紛爭，『流屍滿河，白骨蔽野』<sup>⑯</sup>，河西走廊諸小王朝為了加強對勞動人民精神的控制，都大力倡導佛教。一些名僧大師甚至成為搶奪的對象，前秦苻堅派呂光遠征龜茲，臨行叮囑：『若克龜茲即馳驛送什』<sup>⑰</sup>，呂光親携鳩摩羅什東還，曾暫駐高昌；北魏道武帝威臨北涼：『若不遣識，便即加兵』，沮渠蒙遜為保留曇無讖，寧願『與之俱死』<sup>⑱</sup>。在這樣的歷史環境下，地處絲綢之路要衝的高昌郡在我國佛教史上曾發揮了重要的作用。這裏多民族聚居，各種語言同時并行，為翻譯佛經創造了良好的條件，東來西往的僧人雲集於此，設有譯場翻譯佛經，《方等檀持陀羅尼經》、《觀彌勒菩薩生兜率天經》、《觀世音觀經》、《賢愚經》等均『於高昌郡譯出』<sup>⑲</sup>。這裏還成為僧侶東來傳教西行求法的中轉站，東晉隆安四年（四〇〇）與法顯同行的智嚴、慧簡、慧鬼等人『為焉夷國人

不修禮義遇客甚薄」<sup>20</sup>，從焉耆返向高昌求取行資。這一時期是高昌石窟的初創階段，洞窟內沒有確切紀年，墓葬中出土的佛教藝術品提供了一些佐證。阿斯塔那三八一號墓所出鳥龍捲草紋刺繡<sup>21</sup>，主題是異首同體的共命鳥。《雜寶藏經》卷三有「共命鳥緣」，《佛本行集經》卷五十九中敘述更為詳細。說雪山下有一隻二頭鳥，可以一個頭醒着另一頭入睡。某日碰到一朵香花，醒着的頭想入腹後都一樣得到營養，便單獨吃下。另一頭睡醒知道後心生忌恨，終於吞吃一朵毒花，使兩個頭同時死去。這是一個有關擇友之道以及整體和局部關係耐人尋味的佛經故事。原件是繡襦襦（略似棉背心）的前胸部分，墓內出土文書紀年最晚為緣禾十年（四四一），可見公元五世紀上半葉佛教藝術已深入高昌居民的日常生活。

北魏和平元年（四六〇）天山北面的柔然人滅北涼流亡政權，立闕伯周為高昌王，「高昌之稱王自此始也」<sup>22</sup>。太和十五年（四九一）高車王阿伏至羅滅闕氏政權以敦煌人張孟明為王，後為國人所殺立馬儒為王，約在太和末年（四九九）國人又殺馬儒立金城榆中（今甘肅榆中）人麴嘉為王。麴氏高昌立國最久，約計一百四十年。據《魏書·高昌傳》記載：「厥土良沃，穀麥一歲再熟，宜蠶，多五果，又饒漆」，出赤鹽，多葡萄酒，產良馬，織白疊為布，物產豐富，經濟比較發達。經濟的發展帶來了封建文化的繁榮。「彼之毗廬，是漢、魏遺黎，自晉氏不綱，困難播越，成家立國，世積已久。」阿斯塔那古墓中所出豐富的文書、絲織品、木俑、墓誌、陶器等，充分表明高昌中原文化已根深蒂固。當時有《毛詩》、《論語》、《孝經》及歷代諸史等書，高昌王的宮殿裏繪有魯哀公問政於孔子的畫像，政府中設有講授儒家經典的官吏。這些奠定了高昌佛教藝術發展的基礎。麴氏高昌歷代的統治者大都是虔誠的佛教徒，直接參與了倡導佛教的活動，高昌故城內出土的《寧朔將軍麴斌造寺功德碑》<sup>23</sup>，國王麴寶茂、世子麴乾固與眾僧一起在契約末署名為信。出土文書中所見永安公主寺、張寺、索寺、康寺、廣昌寺、阿育王寺等，多不勝舉。唐玄奘西行路經高昌，國王麴文泰執意挽留：「自承法師名，身心歡喜，手舞足蹈，擬師至止，受弟子供養，以終一身。令一國人皆為師弟子，望師講授，僧徒雖少，亦有數千，并使執經，充師聽眾。」<sup>24</sup>高昌國共有三萬七千多人<sup>25</sup>，麴文泰恨不得舉國為僧，苦心昭然，佛教之盛無以復加。唐貞觀十四年（六四〇）侯君集平高昌設置西州<sup>26</sup>，「其僧尼等亦宜撫慰」<sup>27</sup>，佛教受到保護并在麴氏高昌的基礎上進一步發展，出土文書中所見佛寺數量有增無減。據一九八四年柏孜克里克石窟遺址中出土的《楊公重修寺院碑》記載<sup>28</sup>，唐北庭大都護伊西庭節度使御史大夫楊襲古於貞元二年五月至六年秋（七八六至七九〇）曾在此大興土木，「窟下造廳四所」、「修冬厨一所」，修建的項目還有「廊」、「窟」之類，有的「闊七尺」，有的「四面各長丈餘」。

九世紀中葉漠北草原上的回鶻汗國滅亡後，其中一支攻佔西州建立起回鶻高昌國。十至十一世紀國勢極盛，疆域東接河西走廊，西達龜茲（今庫車），北越天山跨准噶爾盆地南緣，南連大沙漠同于闐為鄰。十二世紀國勢漸衰，逐步淪為西遼的附庸。十三世紀初臣屬於蒙古，疆域限於吐魯番盆地，十三世紀末王室東遷甘肅永昌後，高昌地區由元朝直接管轄<sup>29</sup>。出土的許多回鶻文摩尼教經典表明高昌回鶻最初仍然信仰其在漠北時信仰的摩尼教，柏孜克里克三八窟就是一個摩尼教洞窟，正壁繪的是摩尼教義中

的光明樹。約在九世紀末十世紀初，回鶻高昌王室皈依了當地盛行的佛教。《高昌契氏家傳》記載：「高昌王有印曰「諸天敬護國第四王印」，即唐所賜回鶻印也。言諸天敬護者，其國俗素重佛事，因為梵言以祝之也」<sup>②</sup>，事在九〇七年唐亡之前。《宋史·高昌傳》記：「乾德三年（九六五）十一月，西州回鶻可汗遣僧法淵獻佛牙」，太平興國七年（九八二）王延德在高昌見「佛寺五十餘區，皆唐朝所賜額，寺中有《大藏經》、《唐韻》、《玉篇》、《經音》等」<sup>③</sup>。著名的回鶻佛經翻譯家僧古薩里都統將《金光明經》及《大慈恩寺三藏法師傳》從漢文譯成回鶻文<sup>④</sup>，梵文、藏文等佛經也被譯成回鶻文。諸石窟和寺院遺址出土過漢文、回鶻文、梵文、粟特文、突厥文、西夏文、藏文、蒙文等十七種不同文字的經卷，高昌無疑曾是中亞地區佛經文獻的一個中心。高昌石窟進入黃金時代，歷代回鶻高昌王都是佛教徒，多在柏孜克里克石窟建有洞窟。十四世紀元末動亂，吐魯番盆地分為火州、柳城、吐魯番三部。明景泰元年（一四五〇）前後吐魯番部統一盆地建立起吐魯番地方王國，首府在安樂城（故城遺址在今吐魯番市東郊）<sup>⑤</sup>。十四世紀末伊斯蘭教開始傳入吐魯番盆地<sup>⑥</sup>，但據陳誠所見十五世紀前期當地居民大多數仍然信仰佛教<sup>⑦</sup>。十五世紀中葉以後吐魯番地方王國的統治者改信伊斯蘭教，「弘治八年（一四九五）……阿黑麻……這八月裏，往土魯番做虎兒班節去了」<sup>⑧</sup>，《虎兒班節》今譯「古爾邦節」，是伊斯蘭教的重要節日。伊斯蘭教通過聖戰傳播，一首《戰歌》寫道：「我們像暴洪奔騰，我們登上了一座座城門，我們砸毀了佛家寺廟，把屎屙在菩薩頭頂。」<sup>⑨</sup>高昌石窟在十五世紀中葉的宗教衝突中遭到毀滅性衝擊，我們在柏孜克里克二八窟頂部壁畫上發現了明朝游人用銳器破壞性胡亂刻劃的題記：「甲敬廿一年五月拾肆日甘州右衛□□百戶康瑞春」，「甲敬」是「嘉靖」的簡寫，廿一年當公元一五四二年，可見十六世紀前期這裏已經是一片無人過問的廢墟了。

高昌石窟的史料最早見於敦煌石室所出唐人寫本《西州圖經》中：「丁谷窟有寺一所，并有禪院一所。右在柳中縣界北山廿五里丁谷中，西去州廿里。寺基依山構，揆巖疏階，鷹塔飛空，虹梁飲漢，岩巒紛虬，叢薄阡眠既切烟雲，亦虧星月，上則危峰迢遞，下則輕溜潺湲。實仙居之勝地，諒棲靈之秘域。見有名額，僧徒居焉。寧戎窟寺一所。右在前庭縣界山北廿二里寧戎谷中。峭巖三成，臨危而結極。層巒四絕，架回而開軒。既庇之以崇岩，亦俛之以清瀨。雲蒸霞鬱，草木蒙籠。見有僧祇，久著名額。」<sup>⑩</sup>吐峪溝石窟是高昌地區最早開創的一處石窟羣。西距高昌故城十公里，東南距柳中故城（張駿於此立田地縣）十五公里，即《西州圖經》中的丁谷寺，今地屬鄯善縣吐峪溝鄉，窟羣散佈在吐峪溝兩岸斷崖上。現存洞窟四十多個，十幾個存有壁畫。四窟是在崖壁內鑿出的一個方形禮拜窟。平頂，中間鑿出隆起的圓形藻井，藻井中心浮雕與繪畫結合組成一朵倒置的蓮花，周圍輻射形條幅分層繪立佛和坐佛像，藻井外繪環形分佈的千佛。四壁壁畫分三層：上部二分之一繪千佛，各壁中間插繪一幅一佛二菩薩式說法圖；中層繪本生、因緣故事；下層繪三角紋等幾何圖案。本生、因緣故事畫內容豐富，環窟內一周分格繪製，一格一畫，連續排列，總計二十餘幅。南壁後起第一幅繪「蓮花夫人緣」<sup>⑪</sup>，烏提延王得蓮花夫人，生五百卵，大夫人妬擲河中，下游薩

耽菩王得之分子五百夫人，一卵產一子長成五百力士攻烏提延王。烏提延王請教於仙人知爲己子，乃謝罪於蓮花夫人同至軍前，五百力士手不能舉，仙人指點認知父母，後皆成佛道。後壁南起第二幅是『婆羅門婦害姑緣』<sup>⑩</sup>，婆羅門婦欲害婆母，騙丈夫做大火炕，將母推下，母落臺階未被燒着，回家路上巧得財寶，婆羅門婦信爲緣昇天而獲，求丈夫爲己做火炕，結果燒成灰燼。畫面情節與《雜寶藏經》相應內容完全相符，榜題全用漢文，粉本當是依據漢譯《雜寶藏經》創作的。《雜寶藏經》十卷，北魏時西域僧人吉迦夜與曇曜合譯。《歷代三寶紀》卷八記：『宋明帝世，西域沙門吉迦夜，魏言何事。』公元四六五至四七二年宋明帝在位，吉迦夜的活動年代當在此前後。一個人得到社會承認大抵總要在五十歲之前，假定吉迦夜四六五年時五十歲，則四五〇年時祇有三十五歲，譯經需要時日，依據佛經創作粉本再繪之於洞窟，也需歲月，四四窟開鑿繪畫的年代不會早於四五〇年，退一步說也必然在北涼流亡政權西遷（四四二）高昌之後。四四窟壁畫以赭紅作底色，呈顯強烈的暖色調子，採用凹凸法暈染人物，年久色變，面部形成白鼻梁、白眼睛，即所謂『小字臉』，這些顯著特徵與敦煌莫高窟北涼時期的二七五窟<sup>⑪</sup>相同，題材、佈局也非常接近。二七五窟壁畫也大體分三層：上層是塑繪結合的菩薩像等，中層繪佛本生故事，下層是三角紋等幾何圖案。著名的《尸毗王本生》、《毗楞竭梨王本生》，同見於二個窟內。二者之間有着密切的關係不容置疑。莫高窟北涼時期的洞窟年代下限在北涼亡於北魏（四三九）之前，四四窟晚於二七五窟但相去不會太遠。高昌郡時期兩地長期同屬一個政權管轄，文化藝術的統一性是自然的；此後分屬於不同的政權管轄。闕氏政權在摧毀北涼流亡勢力的基礎上產生，張、馬氏也都是短命政權，吐峪溝石窟至今未發現有關、張、馬三代政權最高統治者的供養經卷等佛教遺物，而麴氏政權一度臣附西突厥世代聯姻，龜茲佛教藝術的影響明顯增強，完全改變了北涼畫風。北涼統治者在河西地區開窟造像不遺餘力<sup>⑫</sup>，舉國西遷，大批畫工及其佛教藝術隨之而來。高昌所出《涼王大且渠安周造寺功德碑》<sup>⑬</sup>記載，四四五至四四九年且渠安周在城內建寺造佛，歷時五年始成，規模之大可見一斑。吐峪溝石窟出土過『歲在己丑（四四九）涼王大且渠安周供養經』等且渠安周供養經卷<sup>⑭</sup>。四四窟很可能是且渠安周繼高昌城內氣勢雄偉的寺院竣工之後，在滅車師前國統一盆地元氣稍復的情況下興建的又一功德，完工在四六〇年之前。四四窟不是窟羣中現存最早的窟，我們就保存有壁畫的洞窟請中國社會科學院考古研究所實驗室測定出五個碳十四數據，最早的一個樹輪校正年代距今一七一〇<sup>+185</sup><sub>-120</sub>（半衰期從一九五〇年算起），即公元二四〇年前後，時代偏早，計入誤差一二〇年當公元三六〇年，可作爲吐峪溝石窟開創於高昌郡時期的一個佐證。開創年代較早的還有崖爾湖石窟羣，位於交河故城西郊，地處鹽山亞爾乃孜溝中，崖體是粘性黃土，東距吐魯番市十公里，洞窟編號七個，其中二個窟保存有一百五十多平方米壁畫。五窟門東側壁有紅色漢文題記數行，其中兩行謂『乙丑年十月廿……到此西谷寺』，可證古稱『西谷寺』，應是緣位於交河城西溝谷中而得名。四窟有男女回鶻供養人像和回鶻文榜題，是回鶻高昌時期重繪的，破損處可見清晰的雙層壁畫痕跡。七窟頂部繪裝飾意味甚濃的淨土寶池，碧綠水面排列大朵蓮花及其變體圖案，空隙處插繪鴨、鶴等水鳥，化生蓮花中的菩薩和童子悠然漂浮於池中。四壁滿繪千

佛，一種穿圓領通肩式袈裟結跏趺端坐華蓋下，一種著雙領下垂式袈裟坐於圖案化的菩提樹冠下，間隔排列，俯蓮座蓮瓣寬厚，兩手露出相握置腹前。大量使用石藍石綠，呈冷色調子。窟羣東西集中在六十五米的範圍內，是一所完整的寺院，排列緊湊，佈局統一，有共同的窟前建築，是一次開鑿成功的。洞窟都是在崖壁內鑿出的長方形縱券頂窟，數量雖少，但窟形高大，氣度不凡。四窟高四點二米，縱深約二十米，與吐峪溝、柏孜克里克石窟相比，規模之大較之北涼流亡政權、麴氏高昌國、回鶻高昌國王室修建的洞窟毫無遜色。公元前一〇八至公元四五〇年交河城是盆地內政治、經濟、文化的中心——車師前國都城，此後降為高昌國一個郡，唐朝是交河縣，完全失去昔日的中心地位。以理度之崖爾湖石窟的開鑿年代當在車師前國時期。有關車師前國信仰佛教的文獻資料，最早見於前秦高僧道安《摩訶鉢羅若波羅蜜經》序中：『會建元十八年（三八二）正，車師前部王名彌第來朝，其國師鳩摩羅跋提獻胡本《小品經》一部。』<sup>⑤</sup>說明當時佛教已是車師前國的國教。車師前國自四四二年起遭北涼殘餘勢力連年攻伐，城外『西谷寺』的鑿建應在此前。六窟後壁殘存浮塑佛像背光，尚未塗彩，有的窟內刷白灰畫出紅色邊框綫，也未及繪製壁畫，這些現象說明窟羣可能建於車師前國晚期，約在五世紀初前後。全部洞窟繪畫彩塑非短期所能完成，不久亡國，重心東移，窟羣遂被長期冷落，烟火時斷時續。七窟壁畫應與四窟內層壁畫同時，是窟羣始鑿時繪製的。碳十四測定結果：四窟壁畫重繪年代為公元一一五〇—一七〇年，內層壁畫為四五五—五〇年；七窟壁畫年代為四九〇—一五〇年。

屬於高昌郡時期的洞窟有崖爾湖七窟、吐峪溝一、四〇、四二、四四窟等，壁畫題材有圖案化或裝飾意味濃厚的淨土、佛本生故事、因緣故事、比丘禪觀圖、千佛像、一佛二菩薩式說法圖、列佛、供養菩薩、裝飾圖案等等。當時苦行禪修之風盛行，禪窟的大量存在是一個突出現象，其中的比丘禪觀圖具有顯著的特色。崖爾湖四窟是窟羣的主窟，壁畫經後代重繪，主室後部原有四個小禪室。吐峪溝一窟和四二窟是專供出家僧人靜坐觀象的禪窟，形制完全相同，長方形縱券頂主室周圍開鑿小禪室，四二窟主室頂部和側壁上下分層左右分格繪製禪觀圖，這些禪觀圖大同小異，主體是樹下坐禪觀象的比丘，區別主要是所觀景物不同，有寶珠、火宅、樹葉等等；一窟殘存有《快日王施眼》等本生、因緣故事畫；兩個窟內正壁繪製完全相同圖案化了的《淨土化生》，畫面以水渦紋作邊框劃成方格，每個方格中間繪一棵寶樹，樹下兩側是開合不同的蓮花，內有化生童子。畫工將淨土寶池圖案化，達到了將信徒們祈願的『蓮花化生』視覺化的藝術效果。苦行禪修，往生淨土，反映了高昌禪學的宗旨，立意鮮明。比丘禪觀圖獨具特色，為禪僧樹立仿效的榜樣，宣揚禪學，在其它地區很少見。這種壁畫的作用不可低估。四二窟東壁北端小禪室內所繪禪觀圖，兩個比丘分坐樹下相對觀望站立中間的一身裸體女子，表現的是禪學中的『不淨觀』。佛教戒律，首為禁慾。『男女居室，人之大倫也』<sup>⑥</sup>，儒家禮教也直言不諱的這一男女之間的自然關係被視為邪惡罪過。對異性『觀身不淨』<sup>⑦</sup>，危襟正坐一心想象女人身體各部位各器官的污穢，從頭到腳無一處不骯髒，祇是一堆骷髏，這對從精神上尋求自我解脫的禪僧具有重要的實踐意義。一旦看破紅塵，也即達到了覺悟。一、二〇、四二窟分別相距約一公里，與禮拜窟、僧房等不同類型和用途的窟有

規律地組合在一起。這種佈局習見於龜茲，在內地石窟中甚為少見，它是高昌佛教早期盛行禪學的反映，每一個單元是一所完整的寺院。面對這些遺跡可以浮現出昔日吐峪溝內佛寺林立的壯觀景象。

麴氏高昌國時期，吐峪溝石窟成為王家寺院，國王也紛紛為寺院抄寫經卷。遺址中出土過高昌王麴乾固抄寫的《佛說仁王般若波羅蜜經》殘卷，跋云：『延昌二十三年（五九三）癸丑歲八月十五日白衣弟子高昌王麴乾固……又願七世先靈考妣往識。』<sup>④</sup>英人斯坦因所得《般若波羅蜜經》殘卷是麴乾固在『延昌三十九年』做得又一功德<sup>⑤</sup>。這一期間出現了一批大型中心柱式洞窟，壁畫題材反映小乘忍辱犧牲累世修行思想的本生故事消逝，流行千佛，以及一佛二菩薩式說法圖、列佛、菩薩像，新出現了人物眾多帶有故事情節的說法圖、頂部仿木結構的平基圖案，以及上下分層左右分格連續繪製一佛二菩薩式說法圖的新佈局。二窟甬道和隧道的側壁及窟頂均繪千佛，以紅、藍、綠等色依次循環排列，色彩濃重，佛著圓領通肩式袈裟，坐俯蓮座上，蓮瓣渾圓寬厚，頭頂有華蓋或圖案化的菩提樹冠，相間排列。以西域式凹凸法暈染臉部，注意到按人體結構關係來表現明暗，立體感很強。各壁中間是否插繪有一佛二菩薩式的說法圖，因壁畫脫落不詳。一二窟頂部繪斗四式平基圖案，中心方井內渾厚飽滿的蓮花格外醒目，暈染細膩，由淺入深，層次分明，是圖案中的佳作；甬道和隧道側壁分格連續繪製一佛二菩薩式的說法圖，佛端坐於圖案化的菩提樹下，畫工於類同中求變化，脇侍菩薩手勢不同神情各異。三八窟頂部也是斗四式平基圖案，甬道和隧道側壁繪千佛與菩薩相間排列，佛著雙領下垂式袈裟，菩薩袒上身飾瓔珞環釧，色調古樸，粗獷豪放。前室壁畫也較好地保存下來，諸壁分層分格繪製有故事情節的說法圖。構圖有一定格式，佛端坐中央，眾菩薩、比丘圍繞，內容由兩側下方特別是佛面向一方的人物表現，各鋪之間不設明顯區界而以人物背向劃分。南壁前端中層一鋪，釋迦牟尼佛端坐中央，右手舉鉢，周圍眾弟子菩薩環繞，釋尊面向的右下側繪三身裸體小兒，第一個俯身臥在地上，第二個踩在第一個兒童的背上，第三個騎在第二個的脖子上，雙手捧物舉向佛所持鉢中。畫面內容表現的是《阿育王起塔因緣》。《阿育王經》卷一描述，釋迦牟尼佛時住王舍城，一天持鉢同眾比丘入城乞食，路中有二小兒在沙中遊戲，一名闍耶，一叫毘闍耶，見佛身三十二相，遂一心念佛捧沙供養，闍耶『以沙為糗捧內佛鉢』，發願：『以此善根當令我為一繖地王於佛法中廣作供養。』佛知其心告阿難：『此兒者我人涅槃百年後，當生波吒利弗多城王名阿育，為四分轉輪王信樂正法，當廣供養舍利起八萬四千塔饒益多人。』<sup>⑥</sup>後闍耶以此因緣轉生為阿育王，果然起八萬四千塔供養舍利，弘揚佛法。畫面形式與說法場面相似，顯然由說法圖演變而來。構圖沒有拘泥於佛經字句而繪作三個小兒，生動形象地表現了主題，創作頗具匠心。碳十四測定結果：一二窟年代為公元四七〇—<sup>⑦</sup>七〇年，樹輪校正為六二〇—<sup>⑧</sup>六三〇年，與洞窟內容顯出的時代特徵相符，是六世紀麴氏高昌時期修建的洞窟。

吐峪溝石窟是高昌郡居民所開創的一處石窟羣，高昌郡地域範圍包括盆地東部，吐峪溝居高昌柳中之間，溪水清冽，山勢險峻，氣象萬千，這一選擇是當時政治條件和自然條件下的最佳方案。但吐峪溝砂岩、砂礫層多，質地鬆散，容易崩坍，歷經約二

百年的實踐，這一弱點充分暴露出來，以至今天有的洞窟僅存痕跡孤懸崖壁。麴氏高昌王室又在木頭溝內開創了柏孜克里克石窟，即《西州圖經》中的『寧戎寺』。這裏地處盆地中部，南距高昌故城約十公里，崖體是膠結堅硬的粘性黃土，至今窟羣保存完好。遺址中出土過高昌建昌五年（五五九）抄寫的《妙法蓮華經·觀世音菩薩普門品》殘卷<sup>①</sup>。現存最早的一八窟，與吐峪溝大型中心柱式洞窟形制相同，甬道和隧道頂部繪斗四式平基圖案，側壁繪圓領通肩袈裟式千佛，兩手在腹前相握的手勢有別，頂部和側壁交界處完全仿木結構彩繪出檀、枋等。由於統治者提倡，高昌石窟進入繁盛階段。這一時期開創的窟羣還有勝金口和七康湖石窟。勝金口在火焰山南緣是木頭溝的出口，南距高昌故城七公里，窟羣散佈在溝東斷崖上，現保存有壁畫的不及十個窟，最集中的一片實際是兩座佈局完整各自獨立的窟寺。北邊一座開創較早，三窟是中心柱式主窟，從殘存壁畫看大量使用石藍、石綠，其冷色格調及畫風與柏孜克里克一八窟相似。七康湖石窟位於火焰山北坡的一條溝壑中，在柏孜克里克石窟北面約五公里處，中間隔着一道山梁，現存洞窟十幾個，保存有壁畫的五個。四窟除規模較小外，窟形及壁畫題材、佈局、畫風與柏孜克里克一八窟相同。中心柱正面塑像餘三面繪一佛二菩薩式說法圖，脇侍菩薩端莊健美，暈染注意解剖結構表現其明暗關係，與早期突出強調結構美不同出現追求肌膚豐滿圓潤富有彈性之質感美的傾向。前室殘存有說法圖的下部，人物衆多，色調深沉，構圖與吐峪溝三八窟前室壁畫類似，可能也是有故事情節的說法圖。

唐西州時期，楊襲古官居北庭來西州重修寺院這一事實說明，柏孜克里克石窟已發展成爲伊西庭地區的一處佛教聖地，屬於這一時期的洞窟有一六、一七、六九窟等。勝金口、七康湖石窟有所發展，吐峪溝石窟因不適宜長期留存而終止營建，崖爾湖石窟也僅保持昔日規模。這一期間新出現的壁畫題材主要是起源於中原地區的大型經變畫，有《觀無量壽經變》、《法華經變》、以及塑繪結合的《涅槃經變》等。盛唐著名畫家吳道子所創『落筆雄勁，敷彩簡淡』的新畫風進入了高昌石窟，將用綫造型的藝術技巧推向高峰，畫面綫條簡潔流暢，剛勁有力，寥寥數筆，形神兼備。柏孜克里克一六、一七窟是兩個相鄰的大型長方形縱券頂窟，有共同的窟前建築，是同時所建。一七窟窟門南側內壁男供養人像身穿窄袖圓領長袍，頭不戴冠，一縷黑髮披肩，身後垂一條長紅絹。唐初玄奘『至素葉水城，逢突厥葉護可汗，方事畋游，戎馬甚盛。可汗身著綠綾袍，露髮，以一丈許帛練裹額後垂。達官二百餘人皆錦袍編髮，圍繞左右。』<sup>②</sup>這一記載與一七窟男供養人的裝束相符，表明修建洞窟的施主是突厥人。一六窟壇南側殘存的供養人像，著長袍，身後垂一條長紅絹，有長長的黑髮隨長絹下垂，也是男突厥供養人像。突厥人最先活動於今葉尼塞河上游，後南遷至高昌北山一帶，五世紀初又遷到阿爾泰山附近，五五二年建立起突厥汗國，隋唐時期分裂爲東西突厥兩大部<sup>③</sup>。阿斯塔那五〇九號墓出土一件《唐開元二十二年（七三四）西州都督府致游奕首領骨邏佛斯關文》<sup>④</sup>，據以知道西州境內定居着從事農業生產的突厥部落，九世紀中葉以後這些突厥人逐漸融合到回鶻人中去了。一六、一七窟應是西州（六四〇至九世紀中葉）時期這些突厥人部落的貴族們修建的。碳十四測定結果：一六窟年代爲公元八三〇—一七〇年。一六窟後部是塑繪結合的《涅

經變》，所繪奏樂的婆羅門羣像以中原綫描法造型，用筆剛勁有力，人物神情活靈活現，誠如史籍所載吳道子畫：「虬鬚雲鬢，數尺飛動，毛根出肉，力健有餘。」<sup>⑤</sup>一七窟原有七身塑像已毀，側壁繪製與塑像結合的內容，頂部分層分格繪製《觀無量壽經變》、《法華經變》等經變畫，敷彩簡淡而着力於綫描，有大量的漢文榜題。《法華經變》以「序品」法華會為中心，表現了「序品」、「方便品」、「譬喻品」等各品的許多內容。《法華經》是大乘佛教的一部重要經典，甚至被推崇為「諸佛之秘藏，衆經之實體也」<sup>⑥</sup>，經中的「一佛乘」理論成為天臺宗立宗的根據。法華七喻之一的火宅喻以羊車、鹿車、牛車的通俗形象譬喻聲聞乘、緣覺乘、佛乘，即普渡衆生的三條途徑，「於三界火宅，拔濟衆生」。《法華經》認為三乘理論是佛根據衆生不同情況的「方便」之說，其根本都是用「阿耨多羅三藐三菩提」來救渡衆生，就是達到最高最平等最全面的覺悟。《譬喻品》、《方便品》等各品中都反復講述「會三歸一」（三乘歸於一乘）的「一佛乘」理論，這一理論肯定人人都能達到最高的覺悟，都能成佛，具有很大的誘惑力。畫面右下方的三車殘缺，牛車保存基本完好，鹿車保存有車身和鹿頭，羊車僅存車身頂端，從全圖佈局看三車下面被切割去的是一方榜題沒有火宅的痕跡，可能是撫取各品創作繪製，體現「會三歸一」的宗旨，達到將「一佛乘」理論視覺化的藝術效果。六九窟被回鶻時期的洞窟打破，碳十四測定結果為公元六六〇—八〇年，樹輪校正為七五五—一〇七〇年，側壁繪千佛，中原傳統暈染技法融匯西域式凹凸法暈染人物，既細膩柔和又有明暗顯示出立體感。

高昌石窟，以回鶻時期的遺存最豐富。屬於這一時期比較典型的洞窟有柏孜克里克二〇、一四、三一、三三、三九、四一、八二窟，以及重繪的九、一八窟，還有拜錫哈等窟羣中的某些洞窟。壁畫題材比以前更加豐富，有諸佛、千姿百態的各種菩薩像、大型經變畫、說法圖、千佛像、供養菩薩行列、天龍八部、四天王像、供養人和供養比丘像、各種裝飾圖案。新出現了反映釋尊前生無數世如何誠心供養前世佛終於自身成佛的本生因緣故事、塑繪結合的《鹿野苑初轉法輪》，以及密教諸題材。柏孜克里克，維吾爾語意為「裝飾美麗」，現存洞窟編號八十三個，有壁畫的四十多個，保存壁畫總面積一千二百多平方米，其中絕大部分是回鶻高昌時期的遺存。二〇窟是窟羣中有代表性的洞窟。男女回鶻供養人像畫面完整，色澤鮮艷<sup>⑦</sup>。男供養人身穿紅色圓領長袍，腰中束帶，佩磨刀石、打火石、針筒、刀子等韃靼七事<sup>⑧</sup>，頭冠形如一個豎起的荷花瓣，前低後高，上尖下圓，有帶繫至頸下。女供養人身穿桔紅色窄袖通裾大襦，領口刺繡美麗的捲草紋圖案，頸下圓領內衣外露，兩鬢包面，插滿鳳釵金簪，頭冠形如一條上翹的金魚，昂首向前，尾朝後，腦後垂一條長紅絹，中間挽起一個漂亮蝴蝶結，右上方回鶻文榜題清晰可辨，大意為：此是高貴的王后之像。《舊唐書·回紇傳》記太和公主出嫁回紇登羅骨沒密施合毗伽可汗，「即至虞庭，乃擇吉日，冊公主為回鶻可敦……解前所服而披可敦服，通裾大襦，皆黃色，金飾冠如角前指。」壁畫中回鶻高昌王后的衣冠服飾完全襲用漠北時期回鶻可敦的服裝未改，表明二〇窟是回鶻高昌王室皈依佛教後修建的早期洞窟之一，具體年代應在十世紀。我們對二〇窟側室做了二個碳十四測定數據，樹輪校正後一個為公元八〇五—八二〇年，一個為八二五—八六〇年，似略偏早。二〇窟全部使用土坯在崖前券砌

而成，平面呈方形，中間是穹隆頂式中堂，兩側和後面有甬道和隧道連成的迴廊，中堂壁畫以大悲觀音為中心，左右壁配毗沙門天，甬道和隧道兩側壁繪有十五幅宣揚釋迦牟尼前生無數世如何誠心供養前世佛終於自身成佛的本生因緣故事，著名的如『雲童子受決經變』，故事說釋迦往世為雲童子時在蓮花城見燃燈佛，佈髮掩泥，讓佛踐渡，於是燃燈佛為雲童子授決定記，無數劫後當得作佛<sup>⑤</sup>。畫面完全採用寫實手法忠於佛經，雲童子五體投地，長長的黑髮鋪散在燃燈佛脚下。一五窟洞窟形制、壁畫題材與二

○窟相同，碳十四測定結果為公元九八〇<sup>±</sup>七〇年。三一窟是大型長方形縱券頂窟，男回鶻供養人像與二○窟高昌王服飾相同，右下側三行朱書回鶻文榜題大意說：此為勇猛之獅、統治全國的九姓之主、全民蒼鷹侯回鶻特勤之像。相對的回鶻王后與二○窟王后服裝相似，顯著不同的一點是『如角前指』的金飾冠改作桃形冠。其年代比二○窟晚，約在十一世紀。敦煌莫高窟屬於十一世紀的四○九窟<sup>⑥</sup>，沙州回鶻王的服裝與高昌王相同，相對的沙州回鶻王后服裝與柏孜克里克三一窟王后一樣，頭著桃形冠。三四窟保存有窟羣中現存最好的回鶻高昌王供養像，高一點四米。三一、三三、三四窟是相鄰的三個洞窟，形制、題材、畫風相同，應為先後相繼的高昌王所建。窟內佈局：兩側壁繼承了二○窟大幅本生因緣故事畫，頂部繪千佛，後部是塑繪結合的《涅槃經變》。這一題材組合是回鶻高昌強盛時期最高統治者思想意識的最高體現，他們生前揮霍勞動人民的血汗修建這些富麗堂皇的建築物，還幻想着死後成佛。三九窟也是與三一窟相同的大型長方形縱券頂窟，門西側內壁上下繪三身女供養人像，腳踏地毯，身穿通裾大襦，背後一條長紅絹迤地，是回鶻高昌王后的形象。和三一窟相比，頂部繼承了千佛題材，兩側壁大幅本生因緣故事畫改繪立身供養菩薩行列及《文殊變》、《普賢變》，後部的《涅槃經變》改塑佛像，這反映了回鶻高昌國由強盛轉入衰弱時期最高統治者思想意識方面的微妙變化：由幻想成佛轉變為求佛保佑。其修建年代較三一窟晚，約在十二世紀回鶻高昌逐步淪為西遼附庸時期。回鶻高昌最高統治者在柏孜克里克修建洞窟的風氣至此接近尾聲，此後再無大型洞窟出現。四一窟是在崖壁內鑿出的小型長方形縱券頂窟，原是僧房，內層留有烟薰使用的痕跡，改建後繪製壁畫。門兩側內壁繪男女回鶻供養人像，男供養人身穿交領開襟長袍，腰繫帶，佩掛刀子等什物，有的外罩一件短袖外衣，佩掛的什物和長袍下擺均露出，戴的帽子有兩種樣式，一種是上尖下圓的尖頂折沿帽，一種是圓頂前額部向上折沿後面朝下有披帕的帽子；女供養人身穿開襟長袍，有的在長袍外罩一件短袖外衣，頭冠上有兩根立柱，柱頂各有一個紅纓穗飾，髮髻後翹，腦後垂一條長紅絹，中間挽一個漂亮的花結。蒙古騎士有一種叫做『搭護』的傳統民族服裝，在衫外套『褙子』，四一窟男女回鶻供養人的裝束顯然受到蒙古服裝的影響，年代在十三至十四世紀。十三世紀末高昌王室東遷甘肅永昌後，柏孜克里克石窟隨之衰落為民間寺院。

本世紀初吐峪溝口發現的回鶻文《土都木薩里修寺碑》記載：『由於寺院圯毀無主，我安姓僧我土都木薩里加以修整，使其重新成為一座寺院。為了寺中眾僧吃用所需，特把我的財產……捐施給寺院。』<sup>⑦</sup>三八窟甬道和隧道頂部明顯經後人補修照原樣描繪，我們在窟內採集脫落泥皮中的麥草進行碳十四測定，樹輪校正後年代為公元九五〇<sup>±</sup>四五年，很可能就是土都木薩里修整的

一部分，時間在十至十一世紀。崖爾湖四窟在此期間全窟進行了重繪。勝金口增添了新窟寺。拜錫哈、大桃兒溝、小桃兒溝石窟是回鶻時期新開創的窟羣。拜錫哈維吾爾語意為『五個洞』，窟羣座落在火焰山北坡的一條溝壑中，在柏孜克里克石窟西面約二公里處，五個洞窟保存有壁畫。三窟是一種小型中心柱式洞窟，是窟羣的主窟，有回鶻供養人像和回鶻文榜題，前室頂部繪月天及其眷屬，東壁通壁繪《維摩詰經變》，表現了『問疾品』、『不可思議品』、『佛國品』等幾個品的許多情節。桃兒溝是火焰山西端的一條溝谷，在吐魯番市北郊。大桃兒溝石窟位於火焰山南坡桃兒溝東面約二公里的一條溝壑中，再向東約一公里的溝壑中座落着小桃兒溝石窟，規模都不大，是高昌石窟的一縷夕陽，碳十四測定數據樹輪校正後大桃兒溝二窟年代為公元九二〇<sup>±65</sup>年，四窟為一二六〇<sup>±55</sup>年。

高昌石窟創始於公元四世紀，廢棄於十五世紀中葉，延續一千多年。我們雖然不能確定高昌佛教和石窟藝術最初究竟是由龜茲方面傳入還是從河西走廊傳來，但是直接接受河西走廊的影響（并間接受中原影響）一定很早。西晉元康六年（二九六）在河西抄寫的漢文《諸佛要集經》流佈高昌，吐峪溝四四窟為北涼流亡政權所建（其在高昌城內也興寺造像），是確鑿的證據。吐峪溝早期洞窟一般都用墨書漢文榜題，採用漢晉以來中原繪畫『左圖右史』的傳統形式。當時敦煌禪修之風盛行，影響及於高昌。高昌禪學還直接受到龜茲禪學的影響，法惠至龜茲『修學禪律，苦行絕羣，蔬食善誘，心無是非。後還高昌，住仙窟寺，德素既高，尼衆依止，稟其誠訓。』<sup>62</sup>法惠是五世紀人，『齊永元元年（四九九至五〇一）無疾坐亡』<sup>63</sup>。在龜茲及敦煌石窟中，禪觀比丘坐山林或草廬中，周圍鳥獸出沒，所觀水池、白骨等完全同周圍的景色相融。吐峪溝石窟中的《比丘禪觀圖》與之不同。中間繪白骨屍體有兩比丘對面坐禪觀想的《不淨觀》這一形式，却見於阿富汗的哈達石窟<sup>64</sup>，這一現象說明高昌石窟還直接受到波斯和犍陀羅的影響。早期繪畫受龜茲佛教藝術影響較深，色彩濃重，注意到物體在光綫下的表現規律，即分受光和背光兩面，利用色塊的明暗凹凸進行渲染，產生立體感，造型雄健挺拔，追求結構美，追求力的美。盆地西部的土著居民車師人似乎更多地受到來自龜茲方向的影響，《四阿鎔暮抄經》序中記載：『有外國沙門，字因提麗，先資詣前部國，秘之佩身，不以示人。其王彌第求得諷之，遂得佈此。』<sup>65</sup>因提麗顯然是來自龜茲方向的僧人，所携經卷也是胡本，因而車師前部國師鳩摩羅跋提日後隨道安赴鄴，有將《四阿鎔暮抄經》譯成漢文之事。吐峪溝較早的幾個窟與崖爾湖七窟畫風差別較大，而柏孜克里克一八窟等麴氏高昌時期的洞窟與之更為接近，很可能就是由於高昌郡直接接受河西影響而麴氏高昌受龜茲方面影響較多的緣故。麴氏高昌時期大量出現的中心柱窟，帶有故事情節的說法圖，都明顯受到龜茲同類洞窟和壁畫題材的影響。唐統一高昌後至顯慶三年（六五八）移置安西都護府於龜茲，唐朝高度發達的佛教藝術隨之向西傾瀉。一部經繪成一幅畫的巨型經變是我國佛教藝術的獨創形式，由此開始大量出現於高昌石窟。西遷的回鶻政權與唐朝關係密切，其首領僕固俊斬吐蕃大將尚恐熱後傳首長安，回鶻高昌王阿斯蘭汗遣使宋朝，自稱『西州外甥』，追認回紇與唐朝聯姻的親戚關係。公元十世紀伊斯蘭教在喀拉汗王朝以後又在和闐等地取得統治地位，促使

西域佛教僧侶和藝術人才匯聚高昌。回鶻高昌國疆域空前擴大，敦煌、龜茲兩大佛教藝術聖地一為近鄰，一歸入其版圖。這些極大地豐富了高昌石窟的藝術營養，從壁畫內容題材到表現形式都超過前代，孕育出我國佛教藝術中的一朵奇葩——絢麗多彩的回鶻佛教藝術。回鶻高昌前期壁畫，人物造型保持了唐代豐肌秀骨的特點，綫條堅勁流暢循環超忽，色彩富麗堂皇，畫面生機蓬勃，與莫高窟唐代壁畫風格相近，時代略晚。題材或粉本有許多間接或直接來自中原，柏孜克里克五一窟南壁通壁所繪《法華經變》表現了『從地湧出品』、『譬喻品』、『藥王菩薩本事品』等各品的許多情節，其構圖中間繪釋迦、多寶二佛并立像，形式少見。一八窟有回鶻時期重繪的《藥師變》，拜錫哈三窟有《維摩詰經變》。敦煌等地晚唐以後流行的密教題材佔有一定比重，如柏孜克里克二〇窟中堂內的大悲觀音、毗沙門天王，二九窟南壁前部繪密教本尊大日如來，北壁相對繪四臂觀音。我國傳統的神話題材也進入高昌石窟，崖爾湖四窟後室西壁所繪雷公手撥腳踏，旋轉搖動連鼓，漢王充《論衡·雷虛篇》中說：『圖雷之像，纍纍如連鼓形，又圖一人，若力士之容，謂之雷公』，可見這是我國一種傳統的畫法。為紀念著名高僧修建影窟也傳自中原，漢晉以來為死者在墓內繪製畫像石、畫像磚、壁畫反映墓主人生前生活情景的風氣直接影響到僧人的葬俗，影堂、影窟起源於此。這一新產生的石窟寺藝術形式保持了鮮明的民族特色。壁畫內容與佛教典籍無關，而以高僧及其生活場面為表現對象。柏孜克里克八二、八三窟屬於此類洞窟，八二窟前室是一個長方形橫券頂窟，繪製壁畫，後室是一個封閉的半地下室式的小暗室，存放着高僧的舍利匣。而這種前後二室的形式又是因地制宜採取當地傳統建築上藝修建的，與莫高窟唐洪習影窟<sup>⑤</sup>、大同華嚴寺遼守司徒大師影堂<sup>⑥</sup>、日本唐招提寺鑒真和尚影堂<sup>⑦</sup>都不一樣，具有地方特色。

高昌地處絲路通道，與外界經濟文化交流頻繁，石窟藝術受到東西方的影響是情理中事，但值得注意的是高昌石窟明顯不等同於敦煌石窟，宣揚禪學滿窟連續繪製『比丘禪觀圖』的禪窟不見於敦煌，高昌禪學受到龜茲佛教直接影響，而類似情形也未見於龜茲石窟，它是高昌漢文化在接受外來文化後創造的一種新形式。再如吐峪溝四四窟與莫高窟二七五窟有着淵源關係，但《婆羅門婦害姑緣》、《蓮花夫人緣》不見於莫高窟早期洞窟已知九種十一幅因緣故事畫<sup>⑧</sup>，根據壁畫與佛經出現的相對年代推測，這二幅粉本顯然是古代畫工在高昌創作繪製的。即是相同題材，兩地構圖也有所不同。莫高窟二七五窟中的尸毗王，舉身坐在靠近畫面中部一端的稱盤中，而吐峪溝四四窟中的尸毗王則置身於靠近畫面邊緣一端的稱盤中，前者畫面緊湊，後者對稱均衡，各有千秋。《毗楞竭梨王本生》，二七五窟中施刑者站立釘其胸部，而四四窟中施刑者一腿單跪釘其腿部。可見兩地佛教藝術雖然關係密切，彼此并非翻版，古代畫工不是簡單地硬搬照描，而是吸收融化各種藝術營養，不斷地求創新求發展，即便於類同中也力求變化，這二幅粉本是畫工參考敦煌粉本在高昌進行再創作繪製的。《婆羅門婦害姑緣》、《蓮花夫人緣》的創作繪製，尤其前者，反映了佛教與儒家倫理道德思想的揉合，窟頂塑繪結合的蓮花純係我國古代建築上的『反植荷葉』，它與佛教象徵淨土的蓮花內涵交織在一起，這些體現了高昌石窟初創階段接受外來佛教藝術時不斷民族化的傾向。北涼西遷，將高昌石窟藝術推向一代