

北庭高昌回鶻佛寺壁畫



北庭高昌回鶻佛寺壁畫

中國社會科學院考古研究所編著

BEITING GAOCHANG

HUIHU FOSI BIHUA

遼寧美術出版社

裝幀設計：曹淑勤
版式設計：野 風
責任編輯：李 芒

考 古 學 專 刊
乙種第二十七號

北庭高昌回鶻佛寺壁畫

遼寧美術出版社出版

(瀋陽市和平區民族北街29號)

遼寧省新華書店發行

遼寧省印刷技術研究所印刷

開本：787×1092 1/12 印張：10

印數：1-1.000

1990年12月第1版 1990年12月第一次印刷

ISBN 7-5314-0859-7/J·178

(遼)第2號 定價：84.70元



北庭高昌回鶻佛寺壁畫

孟凡人

從烏魯木齊驅車北上，東折過天池出阜康縣界，直達吉木薩爾縣城後北行，極目遠望，北庭故城之西的高大土墩漸漸盡收眼底，這就是高昌回鶻佛寺遺址。一九七九年至一九八〇年，中國社會科學院考古研究所新疆隊，發掘了該佛寺遺址正殿之南的配殿羣和正殿東面的洞龕。發現了大面積的壁畫和多座塑像，這是近幾十年以來新疆佛教藝術和新疆考古學的重要成果之一（插圖一）。

根據發掘和初步研究，這座佛寺遺址平面呈長方形，殘長 70.50 米，東西寬 43.80 米。北部正殿主體建築羣，外觀呈方塔形，南北 45.80 米，東西 43.80 米，殘高 14.30 米。正殿平面長方形，南北長 15 米，東西寬 11 米。殿門開在南壁正中，有斜坡式踏道與庭院相接。在庭院及其前面的平臺兩側，對稱排列八座配殿（S101-106、S111、S117）、四座庫房（S107、108、112、113）和五座僧房（S109、110、114-116）。在正殿的外側，東、西、北三面各殘存上下兩層洞龕。下層洞龕每面八個，上層較下層內收有七個洞龕。在上下兩層洞龕之間，於下層洞龕頂上各有一層空洞，每面八個，空洞券頂承托上層洞龕的龕前路面。正殿外側之南，下接配殿建築羣，上部東西兩側各殘存一個洞龕。攀登第二層洞龕的踏道，位於正殿建築羣東西兩側的南端。東面已發掘的洞龕，下層從南向北編號為 E101-108；上層為 E201-207。在配殿和洞龕中，大都殘存有壁畫和塑像。從佛寺的形制、壁畫和塑像的內涵、風格特點，殘存的大量回鶻文題記，以及 ^{14}C 測定的年代數據等方面綜合來看，其時代約在公元十世紀中期至十三世紀中期左右（相當於北宋初至元代初期）。而佛寺殘毀並導致最後廢棄，可能要到十四世紀晚期了^①。這是一座高昌回鶻的王家寺院^②（插圖二、三）。

佛寺遺址已發掘部分的壁畫題材，除大家所熟知的千佛組像、供養菩薩（行列）、脅侍菩薩、護法像、供養比丘和供養人像、佛教故事和經變畫等等，還有一些需要進一步探討的壁畫題材。比如，E204 龕南壁的一鋪經變畫（圖 27-35），繪製精美，構圖較特殊，已刊佈的佛畫尚未

見與之相同者。據東部洞龕的塑像資料，交脚（蓮花趺坐）菩薩即彌勒菩薩像佔的比例較大。上層中間的三個洞龕 E203、E204、E205 均塑交脚菩薩像。以此結合本世紀初在吐魯番、1959 年在哈密發現的回鶻文《彌勒會見記》^③來看，高昌回鶻時期很重視對彌勒的信仰，所以這鋪經變畫應與此有關。其次，再對照佛經，該畫繪重垣寶宮，龍王繞垣（門內側及左上方坐盤蛇者似代表龍王）；摩尼光迴旋空中，寶女住立於七寶行樹下；諸天子手托七寶蓮華、放寶光；諸天女執樂器，競起歌舞；水湧於樑棟間，蓮華天女漂浮水面，凡此均與《佛說觀彌勒菩薩上生兜率天經》所記的景況相合。故可認為該畫繪的是兜率天宮，題材是彌勒上生經變。S103 殿北壁東鋪壁畫，中間繪曲欄平臺，平臺上部主尊像兩側諸菩薩侍坐。臺下繪伎樂、寶池中繪化生童子（圖 57），這是習見的西方淨土變。但是，由於東側輔圖有“未生怨”（即阿闍世太子幽閉父王的故事）殘圖（據此可知西側輔圖應繪“十六觀”），所以這鋪畫是根據《觀無量壽佛經》繪的觀經變。S103 殿北壁西鋪壁畫，主圖殘存部分上面繪佛說法像，下面門前斜置大鼓，在上門框與鼓面間繪呈放射狀的彩帶（日光？）。鼓之西一婆羅門舉杵擊鼓，兩側諸菩薩侍坐（圖 59）。據《金光明經·懺悔品》記載：“爾時信相菩薩，即於其夜夢見金鼓。其狀殊大，其明普照，喻如日光。復於光中得見十方無量無邊諸佛世尊，衆寶樹下坐瑠璃座，與無量百千眷屬圍繞而說法。見有一人，似婆羅門，以杵擊鼓出大音聲，其聲演說懺悔偈頌。”（按義淨譯《金光明最勝王經》稱《夢見金鼓懺悔品》）。以此對照，圖像基本相合，故事情節應據《金光明經·懺悔品》繪製，屬金光明經變。S103 殿南壁東部壁畫僅殘存一部分，殘畫中間繪多角形寶藏，其前繪寶幢，兩側各繪一龍護衛。寶幢之東繪一婆羅門舉棒欲砸寶幢，西側婆羅門羣像中一人正在捆紮木棒（圖 62）。這是根據《佛說彌勒下生成佛經》、《長阿含·轉輪聖王修行經》、《中阿含·說本經》、義淨譯《彌勒下生成佛經》等繪製的諸婆羅門毀壞寶幢的故事，屬彌勒下生經變殘圖。S104 殿東、南、北三壁畫面漫漶，但從殘跡可判斷繪的是供養畫（或稱誓願畫）。所謂供養畫，就是禮拜供養佛的畫。主要表現釋尊前生發成佛誓願，供養過去諸佛，積善行蒙受記未來成佛的種種故事（圖 64）。S105 殿的塑像和壁畫以涅槃為中心，按照佛經的記載，佛涅槃大致分臨終遺教、雙樹病臥、涅槃、納棺、荼毗（火化）、分舍利、起塔供養等主要階段。S105 殿涅槃以塑像表示，其餘有關圖像現僅殘存西壁畫一鋪。該圖北部繪騎象王者及諸騎士行進於山間草地，南部繪攻城圖，婆羅門立於城門中間若有所言（圖

68-80)。這是綜合了《佛所行讚·分舍利品》、《佛本行經·八王分舍利品》、《大般涅槃經》卷下，以及《長阿含經·遊行經》等有關分舍利的精彩場面，而繪製的八王分舍利圖。

佛寺遺址的壁畫藝術特點，大致主要表現在以下的五個方面。第一，構圖程式化。佛教壁畫是佛經的具體化、形象化，是為特定的佛教信仰服務的。因此，各種不同佛教壁畫又分別受到有關佛教儀軌的制約。這樣在佛教歷史的長河中，同一佛經同一內容不斷地反復繪製，就必然會摸索出最佳的表現形式，逐漸形成佛教壁畫的規範。久而久之，到新疆佛教晚期的北庭高昌回鶻佛寺遺址，其佛教壁畫已發展到高度程式化了。總的來看，該佛寺內各類壁畫的位置有定，同類壁畫的構圖和配置形式基本一致。比如，東部下層洞龕，龕頂繪千佛坐像，南北兩側壁上端繪幔帷，其下繪供養菩薩行列，或脅侍菩薩及其眷屬。東部上層洞龕，兩側壁繪經變畫、佛傳故事和供養人像。塑像臺座立面繪鹿野苑初轉法輪圖、供養比丘和供養人像。南部配殿，殿門內兩側多繪護法像或供養人行列，其餘三壁則繪大鋪經變畫和供養畫等。主尊塑像臺座立面，繪供養菩薩、或供養比丘和供養人像。壁畫的構圖和配置形式，東部下層洞龕的千佛像，不同色調的千佛像上下左右相間，橫豎成排繪製。供養菩薩行列，各像上下相錯橫向成排繪製。脅侍菩薩安排在壁的中心，兩側分繪眷屬。南北壁有泥塑輔像者，在輔像兩側壁面上分繪菩薩、護法等像。東部上層洞龕，經變畫一壁一鋪，以中間的主尊或主要建築為軸心，人物和場景採用較嚴格的左右對稱的佈局形式。供養人像形體較小，繪於壁畫下方或偏於一隅，多以供養人行列的形式出現。塑像臺座立面的供養人像繪於兩側，形體較大。東部洞龕壁畫，上下分段配置，各段間無明顯間隔和界限。南部配殿的經變畫，一壁繪二至三鋪，個別的一壁一鋪。經變畫主圖在中間，人物和場景按固定的程式安排。在主圖的兩側或下緣配列連環畫式輔圖，主輔間多以雙紅綫或窄條紋帶作邊欄。供養畫一壁二至三鋪，中間繪立佛，兩側分繪各種供養人物等形象。殿內各壁的經變畫和供養畫，均左右橫向配置。供養人像，有的繪於經變畫下面輔圖下緣，呈橫向供養人行列形式（S103 殿北壁觀經變圖）。有的繪於經變畫下方，形體較大。有的繪於殿門內兩側，上下分段，橫向成行，形成供養人組像。有的繪於臺座立面兩側，或滿繪供養人像，其中凡有供養比丘者必繪於供養人像之前。總之，該佛寺遺址的壁畫，位置有較嚴格的規範。構圖穩定、均衡、嚴謹，井然有序。人物與場景

的配置，主、次、疏、密、聚、散變化自如，條理清晰，節奏分明，程式化的嫺熟和表現方式已經達到了很高的水平。

第二，綫描功力深，賦彩熱烈協調。綫描，是該佛寺遺址壁畫造型的主要手段。根據我們在現場觀察，壁畫的繪製首先是在白粉皮壁面上用淺墨綫起畫稿，敷彩填色後再用濃墨綫描定形綫。人物的顏面及手足等部分，多用土紅綫勾畫或再用墨綫重勒。也有些壁畫是以淺墨綫起畫稿，土紅綫重勒，形成了黑紅兩重輪廓綫。綫描以鐵綫為主，綫條極有功力，揮灑自如，挺拔流暢，簡練準確，筆筆入骨。此外，在人物衣紋的轉折，飄帶的舒卷等部位，有時尚可看到蘭葉描。人物的髮眉髭鬚及建築圖中的垂簾等部分，也間用游絲描。E204 龕南壁彌勒上生經變圖，綫條細勻剛勁，似用蘆葦筆一類硬筆所畫，又別具一格。當時畫家們用直綫、折綫、弧綫、曲綫，以及不同綫條間的粗細、疏密、濃淡、輕重、虛實互相結合，準確地巧妙地繪製了種種精美的畫面。在設色方面，平塗與勾填法並用，人物的衣紋飄帶，以及山石、花草、樹木等還兼用渲染法。壁畫色調偏暖，一般以紅、石青、石綠、金為主色；赭、墨、白等色為輔色。地子多用石青、白、赭和土紅色。人物的顏面、手足等外露部分，多數肉紅色或白色“相粉”。壁畫各部位“隨類賦彩”，熱烈協調。色調或渾厚莊嚴、或溫馨富麗、或爽朗明快，意境出神入化，具有濃厚的宗教氣氛，鮮明的地區和時代的特徵。

第三，造型傳神，豐富多彩。該佛寺遺址綫描造型，重點是各種身分不同的人物像，而其關鍵又在於人物面部的傳神。我們看到壁畫中的千佛像神聖、莊嚴、慈悲；菩薩像莊嚴肅穆、沉思默想，或瀟灑開朗、溫靜慈和，或嫵媚婉麗、嫣然含笑；供養人像虔誠篤靜、儀態大方等等神態，都是傳神的藝術效果。所謂傳神，即是通過人物面部的輪廓和五官的形態，來揭示人物的內心活動和精神世界。為達此目的，畫家筆下的人物像，身體比例基本適度，頭部大都是半側面像，並利用成角透視技巧，較精確地表現出了面部五官的透視規律。把握了眉目傳情，“畫龍點睛”的訣竅，將人物面部處理得自然生動，富於變化，形態逼真優美，有立體感。總的來看，該佛寺遺址壁畫人物面相的處理手法，是基本一致的。但是，若仔細觀察，遺址各部位間也有一定的差異。如東部下層洞龕的千佛側面像，眉的弧度較小，雙眼較平，外眦一般不上挑；鼻高直或高拱，耳垂至肩。南部配殿的千佛側面像，彎眉，眼外眦上挑，鼻高直，耳未垂至肩。東部洞龕千佛正面像，臉型長圓，眉較平，不畫鼻

樑。南部配殿的千佛正面像，臉型較長，上大下小；濃彎眉，畫鼻樑。東部洞龕的菩薩像，臉型略呈長圓形，個別的像腮較大。眉和上眼眶綫弧度較小，眼細長束腰或呈小魚及弓背形，不塗眼白，點睛潦草，有的魚尾略挑。鼻高直或高拱，無小髭，前額髮際多數無曲綫。南部配殿的菩薩像，臉型長圓，較豐滿，腮一般較大，多數前額髮際繪曲綫。眉和上眼眶綫（有的無上眼眶綫）長，弧度較大。眼似柳葉，內塗眼白，點睛傳神，外眦明顯上挑。鼻修長高直，多有八字形小髭。東部洞龕的供養人像，臉型長圓，眼較細，一般不繪上眼眶綫。南部配殿的供養人像，臉型長圓或方圓，眼一般較大，多無上眼眶綫。若再細分之，同一部位不同人物的面相也不盡相同。此外，一些具有動態感的人物像，如S103殿北壁金光明經變中的擊鼓婆羅門像，S103殿南壁彌勒下生經變中的砸寶幢之婆羅門像，S101殿東壁禪畫中的舉龍幡之俗體人物像，S105殿西壁分舍利闍城牆上下對攻的武士像等等，不但面部五官作了特殊處理，而且還注意了身體有關部位的配合。特別是S103殿北壁觀經變中的諸童子像，或坐於蓮花之上，或舞蹈、或嬉戲，神情不一，天真無邪，活潑可愛，使人倍感親切。總之，由於畫家們對不同部位的人物，以及同一部位的不同人物的面相採取了不同的藝術處理，所以在高度程式化之中並不是“千人一面”。以此結合人物身體的姿態、冠飾、髮型、手勢、持物、衣裳和色調的變化，可以說人物的形象是比較豐富多彩的。

第四，重視壁畫的裝飾性和立體效果。壁畫是繪於壁面上的，它的直接功能是裝飾壁面。因此，該佛寺遺址也很重視壁畫的裝飾性。其表現除大量的裝飾圖案之外，在壁畫的色調和構圖上亦頗費匠心。如東部下層洞龕的龕頂滿繪千佛坐像，東西向排列八列，龕頂中間有一條緒綫將其分成南北對稱的兩部分。兩種不同色調的千佛像，上下左右交錯配置。從而使龕頂的千佛坐像斜向同色相聯，形成條條斜向的“色光”。充分地表現出十方諸佛，佛佛相依，“光光相接”的景況。使本來千篇一律，乏味的千佛像出現變化，具有濃厚的裝飾意味。再如大鋪的經變畫和供養畫，構圖以主體人物或主要場景為中心，左右的人物和場景對稱配列，充分注意了人物場景形體的大小、靜動和色調的對比，整個畫面體現出了均衡、統一、調和的美感。凡此都在一定程度上帶有圖案化的效果，具有較強的裝飾性。但是，僅做到這一點還很不够。因為洞龕和配殿的壁畫，不是以壁為單位獨立存在的。而是四壁、龕頂和殿頂的壁畫，佛壇臺座彩繪、佛畫和彩塑，乃至地面畫（個別洞龕地面有畫）渾然一

體。在這種立體的畫的空間裏，就壁畫而言，必須設法在整體上消除畫的擁擠感、壓抑感和過於平面化的傾向，以形成較正常的視覺效果。為此畫家們又力圖在壁畫中製造空間感、擴大立體感，同時還注意了壁畫之間裝飾上的協調和裝飾的整體性。比如，E107 龕北壁脅侍菩薩的多角形臺座，E204 龕南壁彌勒上生經變中的建築圖，S103 殿北壁東鋪觀經變中的曲欄平臺和輔圖中的建築圖，S103 殿南壁彌勒下生經變中的寶藏寶幢圖，S105 殿西壁分舍利畫中的攻城圖等等，都是利用了透視技巧繪出了立體感和深遠感，表現出了正常的視覺形象。除此而外，在大鋪經變畫的構圖中，又採取了多種手法製造空間感，以產生立體的效果。比如，E204 龕南壁彌勒上生經變圖，在構圖時將諸建築分成不同的層次，分別形成近景和遠景。在各建築層次中，又以寶光分為上下兩層，其間配有行樹、八味水和蓮花天女，衆多的人物錯落有致，動態不一，構成了不同的空間。建築、景物和人像互相襯托，充分表現了兜率天宮的雄偉壯闊，層層院落的不同景色和故事情節，產生了較強的立體景觀。S103 殿北壁東鋪觀經變圖，主要故事情節均繪在有立體感的曲欄平臺及其下面的寶池中，各種人物動靜結合，臺旁還用踏道、樹木和人羣來襯托，是一鋪較出色的立體感很强的圖象。S103 殿南壁彌勒下生經變圖，以有立體感的寶藏和寶幢為中心，二龍騰空而起，兩側的婆羅門像上下錯落，動靜相依，栩栩如生，使人看去故事就好像發生在身邊一樣，顯得非常生動、真實。S105 殿西壁分舍利圖，北側騎象王者與諸騎士行進於山間草地，將人物置於自然環境之中，形成了直觀的空間，意境開闊。南面的攻城圖，略繪於山的斜下方，與山形成交角。在城的正面和側面，城上旌旗招展，城牆上下的武士們或持槍對刺，或彎弓互射。城正面城門半開，婆羅門立於中間若有所言。城外近處繪樹，遠處騎士揮劍奔馳。整個畫面就好像是立體的沙盤一樣，使人有身臨其境之感。諸如此類的壁畫，互相交織，在不覺之中又從宏觀上擴大了佛殿的空間形像。而東部的洞龕，除此之外更多的則是採用裝飾上的協調和整體性，壁畫配置的方向性（以東西橫向排列為主，上下分段為輔），來使狹小的洞龕顯示出比較幽深和高大的效果。

第五，繪塑結合，相輔相成，渾然一體。在佛殿和洞龕中，佛壇、臺座和塑像均賦彩妝變。東部洞龕的佛像依壁而塑，佛像的身光、項光和華蓋直接塑繪於壁面上。這些塑像實際上就是壁畫中的主尊像，它依托於壁畫又走出壁畫，可以說是立體化的壁畫。南部配殿的塑像，除少

量依壁而塑外，大都成組地塑於佛殿中間的佛壇上。這些塑像與壁畫的內容相連，色調互相輝映，猶如一鋪立體化的經變畫。它充實了配殿壁畫的內涵，彌補了配殿壁畫配置的局限性，填補了配殿佛畫配置的空白。比較成功地解決了塑繪結合問題，兩者相輔相成，渾然一體。從而更加烘托出了洞龕、配殿的莊嚴、穩定和神秘的宗教氣氛，同時也使人們得到了視覺上的滿足和美的享受。總之，該佛寺遺址的壁畫，程式化而不死板，構圖豐滿而不繁瑣，綫描挺拔而不生硬，色調譚厚富麗而又不乏爽朗明快之感。這些壁畫用綫造型，“以形寫神”，賦彩“說情”，技法高超，充分表現了虛幻的宗教境界和佛教藝術美學的意境。使佛教的宣傳效果，藝術上的魅力寓於一體，“動人心志”。在新疆這個時期的繪畫藝術中，是難得的佳作。

關於北庭高昌回鶻佛寺遺址壁畫的淵源，由於牽涉頭緒較多，難以用簡單的幾句話一下子說清楚。所以下面擬從三個方面，先作些對比和分析。第一，題材和構圖。佛教壁畫的題材來源於佛經，該佛寺遺址已發掘部分的壁畫題材，大都有相對應的回鶻文佛經。回鶻文佛經迄今未見傳世品，祇有考古發現的殘件。如《金光明最勝王經》，發現兩種回鶻文本（分別發現於吐魯番和甘肅的肅州）中均記載：“又幸福的是東邊大桃花石國（指中國），於大乘小乘一切經論洞澈無遺，多聞博學的菩薩義淨三藏法師由梵文譯成桃花石文。今生在此混亂五濁惡世，後學別失八里（北庭城）人詳古舍利都統再由桃花石文譯而為突厥文（回鶻文）”^④。此外，還有《觀無量壽佛經》殘件，《阿彌陀經》殘件，以及一些密教佛經，與內地禪宗有關的佛書等等^⑤。這些譯自漢文的佛經（譯自其它文種者下文有說），就是該佛寺遺址壁畫中的金光明經變、觀經變、禪畫和一些密教圖象的主要依據。從構圖來看，經變畫是內地獨創的佛教藝術形式。在敦煌莫高窟隋代時已具雛形，唐代迅速崛起並影響到吐魯番地區經變畫的發展，到高昌回鶻時期柏孜克里克石窟寺的經變畫數量甚多。該佛寺遺址的經變畫，構圖形式絕大部分都與柏孜克里克石窟寺和敦煌莫高窟的相同。但是，具體到經變畫的內容却有一定的差異。如《金光明最勝王經》，高昌回鶻時期是流行的重要經典之一，而金光明經變在吐魯番則較少見。敦煌莫高窟也祇是到吐蕃時期的洞窟中纔開始出現，圖中間繪佛國法會，兩側繪以《捨身品》、《長者子流水品》為主的故事畫^⑥。壁畫的內容與 S103 殿北壁金光明經變不同。詳古舍利據義淨漢文本譯《金光明最勝王經》的時代，大約在五代至北宋時期^⑦。據此

并結合前述情况判斷，S103 殿的金光明經變應是在敦煌影響下繪製的，壁畫選用的內容則是獨創的。再比如與彌勒有關的經變畫，吐魯番這個時期的佛教壁畫中很少見。在敦煌莫高窟，彌勒變出現於隋代，唐代武則天時期逐漸增多。隋代以彌勒上生經變為主，構圖簡單，僅繪彌勒交脚坐於宮殿內，兩側之重樓高閣中天女歌舞奏樂而已。唐代以彌勒下生經變為主，有的還將彌勒上生和下生經變合為一鋪^⑧。其構圖形式，均與該佛寺遺址的彌勒經變不同。前已說明 E204 龕彌勒上生經變，基本上與《佛說觀彌勒菩薩上生兜率天經》所記相合。但是，它的構圖却較特殊（僅圖中漢式建築、左右對稱配列形式與敦煌相同）。據回鶻文《彌勒會見記》（又譯為《彌勒三彌底經》、《彌勒下生經》）中記載：“毗婆尸派聖月菩薩大師從梵語（製成）吐火羅語（焉耆語），Prtanrakšit（又）從吐火羅語譯成突厥語（回鶻語）”^⑨。由此可見，該佛寺遺址對彌勒的信仰，也有來自焉耆一帶的影響。E204 龕彌勒上生經變構圖之所以較特殊，或與此有關。S103 殿南壁彌勒下生經變，殘存的婆羅門砸寶幢圖比例較大，似為主圖即一品為一鋪壁畫。這個情况與敦煌莫高窟等地，將此故事作為彌勒下生經變的輔圖也是不同的。

以涅槃為中心的塑像和壁畫，在新疆和敦煌等地是廣為存在的。S105 殿西壁的分舍利圖，是焉耆以東地區迄今所見繪製最精美，氣勢最宏偉的一幅分舍利圖。吐魯番地區涅槃題材的壁畫不少，可是未見與此相類者。敦煌莫高窟涅槃題材的壁畫並不算多，而且在歸義軍統治時期便絕跡了^⑩。其分舍利圖的內容和構圖與 S105 殿分舍利圖亦不相同^⑪。從構圖上看，S105 殿分舍利圖是一鋪單獨的圖。王者率兵行進與城前激戰同時展現在畫面上，這種平鋪直叙的構圖形式與敦煌吐魯番地區經變畫傳統構圖形式迥異，却與拜城克孜爾石窟寺中的一幅分舍利圖的構圖相近^⑫。因此，S105 殿的分舍利圖，似受庫車地區涅槃圖象的影響而進行再創作的。S104 殿的供養畫，是高昌回鶻時期特有的壁畫題材。在吐魯番地區這種壁畫題材的早期構圖形式，可看到焉耆和龜茲壁畫的一定影響^⑬。而 S104 殿的供養畫之構圖和經營位置，又與柏孜克里克石窟寺的供養畫大同小異（圖中人物較少，構圖比較簡練）^⑭。S101 殿東壁繪禪畫，“禪”是梵語的音譯，意譯為“思維修”、“靜慮”、“棄惡”等；又稱為“定”和“禪定”。內地禪宗書有回鶻文譯本，《彌勒會見記》中也涉及這個內容^⑮。S101 殿繪禪畫，說明禪定也是該佛寺的重要信仰之一。按照佛經的規定，禪定“當於靜處”，要“觀佛”。所以 S101 殿禪畫上繪千佛，下繪山、樹、花、朵雲（以示靜處），這種意境與敦煌莫高窟西夏

時期的禪畫雷同^{①⑥}。但是，在禪畫中加繪比丘和舉龍幡的俗體人物却是較特殊的。千佛像上下左右交錯配置法則，從拜城克孜爾石窟寺經吐魯番到敦煌是一致的。祇是千佛像滿繪於龕（窟）頂上（不留空白），除該佛寺外，其它地區不太多見。供養菩薩行列，柏孜克里克石窟寺和敦煌莫高窟都是習見的題材。不過像東部下層洞龕那樣，壁面滿繪菩薩像，分數行上下左右錯列配置的形式則較少見。其它諸如東部上層洞龕鹿野苑初轉法輪圖，與吐魯番同類畫的構圖基本相同^{①⑦}。供養人像的組合、位置等也與柏孜克里克石窟寺、敦煌莫高窟的情況大同小異。

第二，綫描和賦彩。北庭高昌回鶻佛寺遺址壁畫所依托的壁面，一般是在土坯牆面上抹一或二層粗草泥，再抹一層很薄的細泥（有的加麻筋或草屑），表面壓磨光潔，然後刷一層薄如蛋殼的白粉皮。這種壁面作法，與吐魯番和敦煌地區佛教壁畫壁面的製作方法基本相同^{①⑧}。在綫描方面，與柏孜克里克石窟寺的綫描技法幾乎毫無二致^{①⑨}。而它們所共有的黑紅二重輪廓綫，又與庫車地區一些繪畫的畫法相同，這是西域繪畫藝術的固有特點之一^{②⑩}。綫描與敦煌莫高窟相比，除綫描種類少之外，鐵綫及起稿綫、定形綫等情況則大同小異^{②⑪}。關於賦彩，該佛寺遺址壁畫塗地用土紅和石青與柏孜克里克石窟寺相同^{②⑫}。塗地用土紅或白色，又與敦煌莫高窟晚唐以後的情況相近^{②⑬}。塗地大量使用赭色，是該佛寺遺址獨有的特點。壁畫的色調與柏孜克里克石窟寺基本相同，主輔色的種類也相差不多^{②⑭}。但是，該佛寺遺址塑像貼金，壁畫瀝粉堆金的現象較多，壁畫主色中使用石綠，凡此吐魯番地區均較少見。而敦煌莫高窟晚唐五代壁畫瀝粉堆金者較多，西夏壁畫塗地又多用石綠^{②⑮}。在設色方面，該佛寺遺址與柏孜克里克石窟寺均以平塗和勾填法為主，渲染較少見。這一點與敦煌莫高窟唐代以後壁畫，大量使用疊暈和渲染是有較大差異的^{②⑯}。此外，該佛寺遺址壁畫人物的顏面和手足等外露部分敷肉紅色或白色“相粉”，顯然是承襲了柏孜克里克石窟寺和敦煌莫高窟的傳統藝術手法。

第三，人物造型。莫高窟和榆林窟西夏時的千佛像與菩薩像可分為早晚兩期。早期（十世紀晚期至十一世紀中期左右）千佛正面像一般不畫鼻樑。菩薩像雙眼位置較平，畫眼眶綫，眼多似小魚或呈弓背形，一般無小髭。晚期（十一世紀晚期至十三世紀初左右）千佛正面像多畫出鼻樑。菩薩像眼似柳葉，外眦明顯上挑，有的已不繪眼眶綫，多有小髭，腮較大^{②⑰}。該佛寺遺址東部洞龕和南部配殿的千佛正面像、菩薩像的

面相，可分別與上述早晚兩期的情況相對應。此外，上述早晚兩期的菩薩像，在柏孜克里克石窟寺亦可見到相類者，有時甚至共存於一幅壁畫之中²⁸，這個現象是值得注意的。關於千佛像，敦煌和吐魯番均以千佛正面像為主，千佛半側面像難得一見。吐魯番地區的千佛正面像，早期的與拜城克孜爾石窟寺的千佛像酷似²⁹，晚期又大體與敦煌莫高窟相近。吐魯番地區發現的少量千佛半側面像，面右側、合掌，下為彩雲³⁰，其形象與東部下層洞龕千佛半側面像完全不同。上述情況表明，該佛寺遺址的千佛半側面像應是獨自發展起來的新類型。其它的人物形象，如S103殿北壁觀經變中的童子像，S103殿北壁金光明經變、南壁彌勒下生經變中的婆羅門像，東部上層洞龕堆積中發現的千手圖，以及在壁畫中廣為存在的護法像，各種回鶻供養人像等等，在柏孜克里克石窟寺，高昌故城回鶻時期佛教壁畫中均可找到與之相同或類似者³¹。S101殿禪畫中龍的形象，完全是一條漢族形式的龍，其神態與柏孜克里克石窟寺的龍圖也很相似。但是，舉龍者的形象却不是回鶻人；與新疆其它地區佛教壁畫中出現的當地人的形象也不一樣。該像白色卷髮披肩，長臉型下頰前突，濃彎眉，大眼，高鼻樑內曲，鼻翼較大（其旁另一像黑髮披肩，面相與之相近）。其形象與拜城克孜爾石窟寺畫家洞所繪畫家的面相較相似，該像下面的題名表明這位畫家來自西域以外³²。據此似可認為舉龍幡者亦來自西域以外，但是他却舉着漢族式的龍幡，這種中西合璧的現象是耐人深思的。除上所述，該佛寺遺址壁畫中，也不乏漢族裝束的形象和漢族式建築圖。幔帷的形制與柏孜克里克石窟寺、敦煌莫高窟、安西榆林窟西夏時期的亦基本一致³³。

通過上述分析，可以清楚地看出北庭高昌回鶻佛寺遺址壁畫的題材、構圖、綫描、賦彩、人物造型等等方面，主要是導源於吐魯番高昌回鶻時期的佛教壁畫。同時又受到敦煌莫高窟較強的影響，并可看到拜城、庫車和焉耆佛教壁畫的某些因素。這種情況的產生，我們認為絕不是偶然的，而是有着很深的內在背景的。從地理上看，北庭南隔博格達山與高昌相望，兩地有山路直接連接。北庭向東經伊吾（哈密）直通敦煌，是內地與西域連接的主要交通綫之一。北庭西南越天山可直達焉耆和庫車³⁴。高昌、敦煌、焉耆庫車一帶是與北庭直接相連的、距離最近的三個最主要的佛教聖地。從歷史和佛教關係上看，高昌與北庭自古以來關係一直十分密切，交往頻繁³⁵。特別是到回鶻時期，北庭是北庭回鶻的發祥地，後又成為高昌回鶻王國的陪都，該佛寺遺址則是高昌回鶻王國的王家寺院。所以該佛寺遺址壁畫理應屬於高昌回鶻王國佛教壁畫

系統，北庭和高昌的佛教壁畫基本相同毫不足怪。此外，就吐魯番的佛教壁畫而論，自高昌郡到唐代西州時期是以漢人為主體創作的。它早期受到西邊的焉耆、龜茲（今庫車地區）等地佛教藝術的影響，後來又受到東邊敦煌莫高窟佛教藝術的強烈影響^{③⑥}。回鶻進駐高昌皈依佛教後，其佛教和佛教藝術又是在唐代西州的基礎上發展起來的^{③⑦}。因此，北庭高昌回鶻王家寺院從今吐魯番所接受的高昌回鶻王國的佛教壁畫藝術，本身就包含着許多敦煌莫高窟的因素，以及一些焉耆庫車地區的因素。敦煌，自兩漢以來就是內地經營西域的大本營，它與北庭有直接的連繫。到了唐代在此設北庭都護府，使之成爲天山北麓的政治、軍事、宗教、文化中心和交通樞紐。所以回鶻佔據北庭後，承襲下來的主要也是唐朝的佛教藝術和文化。這是北庭回鶻與敦煌等內地佛教相通的重要橋樑。從佛寺遺址殘存的情況來看，不但有一定數量的漢文題記，而且在壁面光胎上和塑像的泥胎上，還留下了漢族工匠的手跡^{③⑧}。它表明是時北庭與敦煌等內地在佛教和佛教藝術方面，應有直接的交往。該佛寺遺址一些壁畫的題材和特點，有的甚至比柏孜克里克石窟寺更接近於敦煌恐怕是與此有關的。焉耆和庫車一帶，在此階段同屬回鶻佔領區。回鶻人從高昌地區帶來的大乘佛教藝術，與當地的小乘佛教藝術日漸融合^{③⑨}。這樣通過回鶻人內部的活動和交流，將焉耆、庫車地區固有的一些佛教藝術特點帶到北庭亦在情理之中。

如前所述，北庭高昌回鶻佛寺遺址壁畫受到了外界較強的影響。但是，該佛寺遺址壁畫絕不是吐魯番同期佛教壁畫的翻版。也不是對敦煌莫高窟、焉耆和庫車地區佛教壁畫某些方面的簡單因襲。而是在此基礎上，進行了再創作。所以它無論在壁畫題材，還是在構圖和人物形象上都很有個性，自成一系。它是目前僅存的，完全由回鶻人興建的，在佛寺形制、塑像和壁畫方面真正具有回鶻特點的一座佛寺遺址（不包括石窟寺）。因此，這座佛寺遺址無論對研究高昌回鶻的佛教、佛教藝術，還是對研究與此相關的諸多問題來說，它都是一座巨大的寶庫。

注 釋

①參見中國社會科學院考古研究所：《北庭高昌回鶻佛寺遺址》結語 遼寧美術出版社，1990年。

②見注①。

③李經緯：《哈密本回鶻文〈彌勒三彌底經〉第三卷研究》，中亞學刊1輯，1983年12月。斯拉菲爾·玉素甫等：《回鶻文〈彌勒會見記〉第二章簡介》 新疆社會科學 1982年4期。

④參見孟凡人：《略論高昌回鶻的佛教》 新疆社會科學 1982年1期。

⑤見注④。

⑥參見段文杰：《敦煌石窟藝術論集》頁202，甘肅人民出版社 1988年。

⑦見注④。

⑧注⑥《敦煌石窟藝術論集》頁169、174、177。

⑨見注④。

⑩賀世哲：《敦煌莫高窟的涅槃經變》 敦煌研究 1986年第1期。

⑪莫高窟唐代的分舍利圖，只是涅槃經變中的一組畫。畫中繪恒河，兩軍在河邊激戰（322窟）。壁畫取材於《長阿含經·遊行經》。148窟（唐大歷四年前建成）涅槃經變中第六組繪分舍利圖，右側畫一城樓，城門口數兵守衛，一王者及隨從乘車前來。上部榜題中記諸王夜半“即來至拘尸城，見四兵圍繞，問咒師言……”。見注⑩。

⑫勒柯克：《新疆藝術與文化史圖說》（A·V·le Coq, Bilderatlas zur kunst

und kulturgeschichte Mittelasien. Berlin, 1925.）圖50。該圖婆羅門在城上，圍城而無戰鬥場面，畫面與S105殿小有區別。但是，圖左側繪諸王行進至城附近，右側所繪城圖的布局却與S105殿是一致的。

⑬孟凡人：《新疆柏孜克裏克窟寺流失城外壁畫述略》考古與文物 1981年4期。注④。

⑭勒柯克：《火州》（A·V·Le Coq, Chotscho, Berlin, 1913）圖版17-29。注⑬。

⑮注④。多魯坤等：《回鶻文彌勒會見記序章研究》 新疆文物 1985年1期。

⑯劉玉權：《敦煌莫高窟、安西榆林窟西夏洞窟分期》收在《敦煌研究文集》甘肅人民出版社 1982年。

⑰注⑬《火州》圖版38C。

⑱常書鴻：《漫談古代壁畫技術》文物參考資料 1958年11期。

⑲參見注⑬《火州》壁畫圖版。

⑳參見熊谷宣夫：《西域の美術》收在《西域文化研究》第五 法藏館1962年。

㉑注⑥《敦煌石窟藝術論集》頁26、190、218、246。

㉒注⑬《火州》壁畫圖版。

㉓注⑥《敦煌石窟藝術論集》頁219、246。

㉔注⑬、㉒。

㉕注⑥《敦煌石窟藝術論集》頁191、246。潘絮茲：《敦煌莫高窟藝術》上海

人民出版社 1957年，頁91。

²⁶ 注⁶《敦煌石窟藝術論集》頁191。

²⁷ 注¹⁶。本文引用時，分期略作調整，分爲早晚兩期。此外，劉玉權在文中還論述了回鶻與西夏在佛教方面的關係。

²⁸ 見注¹⁴《火州》壁畫圖版。

²⁹ 見安德魯斯：《中亞古代佛教壁畫圖錄》(F·H·Andrews, wall paintings from Ancient Shrines in Central Asia recovered by sir Aurel Stein, London, 1948)圖版XXIII, Bez.iv.A-C。熊谷宜夫：《ベゼクリク第八號窟寺將來の壁畫》——主としてその千佛像について 美術研究 第百七十八號。注¹⁴《火州》圖版10b。

³⁰ 注²⁹《中亞古代佛教壁畫圖錄》圖版XXVI, Bez.Xi.D.E。

³¹ 注¹⁴《火州》圖版8阿彌陀淨土變中的諸童子像(高昌故城T'寺)。勒柯克：《中亞與新疆古代晚期的佛教文物》(Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien. Berlin, 1-Ⅶ, 1922-1933)第IV冊圖版16鋪地畫中的童子像(柏孜克里克石窟寺37窟。此爲克倫威德爾編號，下同)。注²⁰《西域文化研究》第五，卷頭圖版第一二樂人圖中的婆羅門像。注¹⁴《火州》圖版46f千手圖。圖版17-25供養畫中的護法像(9窟)。圖版11女供養人像，圖版12男供養人像；圖版30a男供養人行列，b女供養人行列；圖版38b男供養人行列，圖版38c男女供養人像。《中亞與新疆古代晚期的佛教文物》V冊，圖版22a、b男女供養人組像，圖版25女供養人像。Ⅲ冊圖版13b女供養人像，圖版14供養人組像，圖版15男供養人像，圖版17、18回鶻王像等。

³² 注³¹《中亞與新疆古代晚期的佛教文物》Ⅲ冊頁9右側插圖及文字說明。畫

家像下題名，讀作 Citrakōró Dud ū kasyō Mitradatta。這個名字屬西方或南方系統，或與伊蘭民族有關。參見注²⁰熊谷宜夫文。

³³ 注¹⁴《火州》圖版17-28, 35a2, 35b2。注²⁰劉玉權文插圖。

³⁴ 孟凡人：《唐北庭城與外界的交通》收在《北庭史地研究》新疆人民出版社1985年。

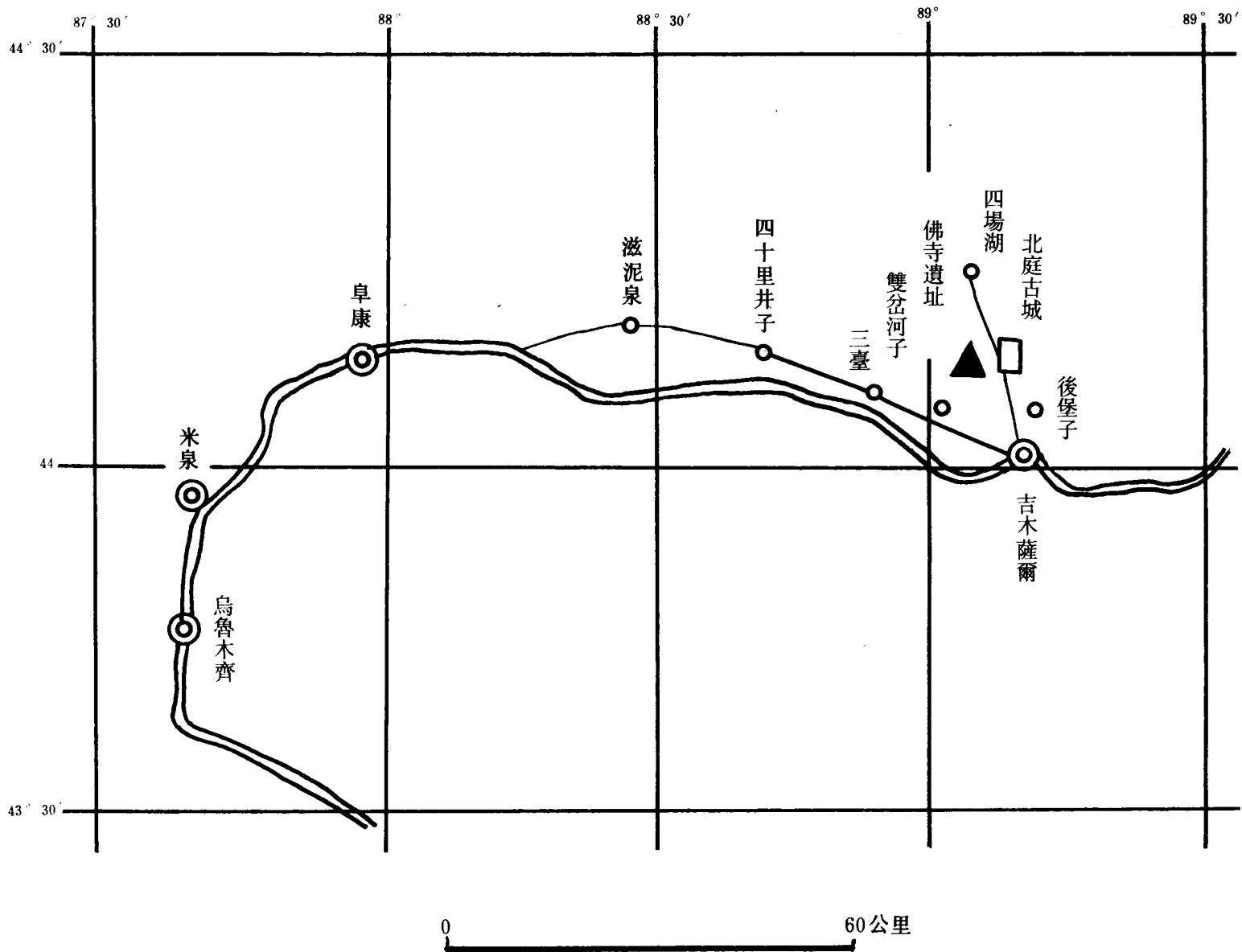
³⁵ 孟凡人：《車師後部史研究》、《略論山北六國與車師六國》、《可汗浮圖城略考》，以上文章收在《北庭史地研究》一書中。

³⁶ 注⁴、¹³。

³⁷ 注⁴、¹⁴《火州》。

³⁸ 注¹。

³⁹ 晁華山：《庫木吐拉石窟概說》；馬世長：《庫木吐拉漢族式樣的石窟》；梁志祥、丁明夷：《新發現的石窟》；以上諸文收在《中國石窟·くムトラ石窟》平凡社、文物出版社東京版1985年。黃文弼：《新疆考古發掘報告》，文物出版社，1983年。閻文儒：《新疆天山以南的石窟》文物 1962年7、8期。注⁴。



圖一 北庭高昌回鹘佛寺位置圖