

中國美術分類全集

中國壁畫全集

克孜爾 1



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

8

克孜爾

1

中國美術分類全集

中國壁畫全集

8

克孜爾

1

中國壁畫全集編輯委員會 編

本卷主編 段文傑

副主編 清白音

祁協玉

出版者 天津人民美術出版社

新疆美術攝影出版社

特約編輯 霍旭初

責任編輯 張銘淑

印刷者 北京百花印刷廠

發行者 天津人民美術出版社

經銷者 新華書店天津發行所

一九九二年十二月 第一版 第一次印刷
國內版定價 二二〇圓

版權所有

凡例

- 一 《中國壁畫全集》係《中國美術分類全集》之組成部份，該全集分墓室壁畫、石窟壁畫、寺院寺觀壁畫三個部份，古代部份計三十五冊。
- 二 新疆石窟壁畫為六冊，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 本集內容分三個部份，一為專論，二為彩色圖版，三為圖版說明。
- 四 為方便國內外學術界讀者，中文版全部用繁體字排印。

中國壁畫全集編輯委員會委員

(以姓氏筆畫爲序)

王文波	陝西博物館	研究員
杜滋齡	天津人民美術出版社	副編審
林英珊	遼寧美術出版社	副編審
金維諾	中央美術學院	教授
段文傑	敦煌研究院	研究員
清白音	天津人民美術出版社	編審
張一	山西省文物局	副局長
趙志光	山西人民出版社	副編審
樊錦詩	敦煌研究院	副院長

本卷 主編

段文傑

敦煌研究院 研究員

副主編

清白音

天津人民美術出版社 編審

祁協玉

新疆美術攝影出版社 副編審

總體設計

雲 鶴
人民美術出版社

封面題字

陳大羽
南京藝術學院

圖版設計

張銘淑
天津人民美術出版社

圖版攝影

馮 斐
新疆博物館

賽 英
遼寧省印刷技術研究所

目錄

論文

丹青斑駁 千秋壯觀	霍旭初	1
王建林		
克孜爾石窟前期壁畫藝術	霍旭初	26

圖版

一	谷西區部份洞窟外景	1
二	谷內區部份洞窟外景	2
	初創期 (公元三世紀末至四世紀中)	
三	佛傳圖 (二一八窟)	3
四	太子與采女 (二一八窟)	3
五	窟頂局部 (二一八窟)	4
六	立佛 (二一八窟)	5
七	金翅鳥與猿猴 (二一八窟)	6
八	供養人 (二一八窟)	7
九	坐禪比丘與伎樂 (二一八窟)	8
一〇	伎樂與花鳥 (二一八窟)	8
一一	佛傳圖 (九二窟)	9
一二	乾闥婆 (九二窟)	10
一三	坐禪比丘與動物 (九二窟)	11
一四	猛虎兇相 (九二窟)	12
一五	措子雌猿 (九二窟)	13
一六	雙菩薩 (九二窟)	14
一七	菩薩 (九二窟)	15
一八	金剛神 (七七窟)	16
一九	天宮伎樂局部 (七七窟)	17
二〇	天女 (七七窟)	18
二一	天宮伎樂局部 (七七窟)	19
二二	甬道頂部全景 (七七窟)	20
二三	甬道頂部全景 (七七窟)	21
二四	舞帛人 (七七窟)	22
二五	開屏孔雀 (七七窟)	23
二六	虎與鳥 (七七窟)	24
二七	坐禪獼猴 (七七窟)	24
二八	金剛神與伎樂天 (七七窟)	25
二九	比丘 (七七窟)	26
三〇	飛天 (七七窟)	26
三一	伎樂天群 (七七窟)	27
三二	伎樂天群 (七七窟)	28
三三	伎樂天 (七七窟)	29
三四	伎樂天 (七七窟)	30
三五	伎樂天 (七七窟)	31
三六	伎樂天 (七七窟)	32
三七	伎樂天 (七七窟)	33
三八	伎樂天 (七七窟)	34
三九	伎樂天 (七七窟)	35

四〇	伎樂天	(七七窟)	36
四一	坐佛	(四七窟)	37
四二	舉哀弟子	(四八窟)	38
四三	飛天	(四八窟)	39
四四	飛天	(四八窟)	39
四五	飛天	(四八窟)	40
四六	飛天	(四八窟)	41
發展期 (公元四世紀中至五世紀末)				
四七	主室後部	(三八窟)	42
四八	主室前部	(三八窟)	43
四九	彌勒菩薩說法圖	(三八窟)	44
五〇	彌勒菩薩說法圖局部	(三八窟)	44
五一	思惟菩薩	(三八窟)	45
五二	思惟菩薩	(三八窟)	46
五三	佛傳圖局部	(三八窟)	47
五四	右壁天宮伎樂全景	(三八窟)	48
五五	天宮伎樂	(三八窟)	48
五六	天宮伎樂	(三八窟)	49
五七	天宮伎樂	(三八窟)	50
五八	天宮伎樂	(三八窟)	51
五九	天宮伎樂	(三八窟)	52
六〇	天宮伎樂	(三八窟)	53
六一	天宮伎樂	(三八窟)	54
六二	天宮伎樂	(三八窟)	55
六三	天宮伎樂	(三八窟)	56
六四	天宮伎樂	(三八窟)	57
六五	天宮伎樂	(三八窟)	58

六六	天宮伎樂	(三八窟)	59
六七	天宮伎樂	(三八窟)	60
六八	天宮伎樂	(三八窟)	61
六九	摩尼珠及水中動植物	(三八窟)	61
七〇	天相圖	(三八窟)	62
七一	窟頂右全景	(三八窟)	63
七二	窟頂右局部	(三八窟)	64
七三	窟頂右局部	(三八窟)	65
七四	郁多本生	(三八窟)	66
七五	婆羅門本生	(三八窟)	67
七六	菩薩本生	(三八窟)	68
七七	彌蘭本生	(三八窟)	69
七八	毗楞竭梨王本生	(三八窟)	70
七九	大意本生	(三八窟)	71
八〇	鹿王本生	(三八窟)	72
八一	一切施王本生	(三八窟)	73
八二	慕魄太子本生	(三八窟)	74
八三	鋸陀獸本生	(三八窟)	75
八四	獅王本生	(三八窟)	76
八五	童子道人本生	(三八窟)	77
八六	滿賢婆羅門遙請佛緣	(三八窟)	78
八七	雉鳥與盤羊	(三八窟)	79
八八	窟頂左全景	(三八窟)	79
八九	窟頂左局部	(三八窟)	80
九〇	慈力王本生	(三八窟)	81
九一	須陀素彌王本生	(三八窟)	82
九二	摩訶薩埵太子本生	(三八窟)	83
九三	彌猴王本生	(三八窟)	84

九四	修樓婆王本生	(三八窟)	85
九五	羸提波梨本生	(三八窟)	86
九六	大光明王本生	(三八窟)	87
九七	快目王本生	(三八窟)	88
九八	本生故事	(三八窟)	89
九九	須達拏本生	(三八窟)	90
一〇〇	獼猴奉佛鉢蜜緣	(三八窟)	91
一〇一	因緣故事	(三八窟)	92
一〇二	舍利塔	(三八窟)	93
一〇三	舉哀弟子	(三八窟)	94
一〇四	梵天	(三八窟)	95
一〇五	帝釋天	(三八窟)	96
一〇六	舍利塔與供養菩薩	(三八窟)	97
一〇七	涅槃圖	(三八窟)	98
一〇八	釋迦降生	(七六窟)	100
一〇九	出門四遊	(七六窟)	101
一一〇	魔女誘惑	(七六窟)	102
一一一	降伏魔衆	(七六窟)	103
一一二	菩薩與天人	(七六窟)	104
一一三	菩薩與天人局部	(七六窟)	105
一一四	佛與天宮伎樂	(七六窟)	106
一一五	佛與天宮伎樂局部	(七六窟)	106
一一六	佛與天宮伎樂局部	(七六窟)	107
一一七	飛天	(七六窟)	108
一一八	飛天	(七六窟)	109
一一九	優陀羨王故事	(八三窟)	110
一二〇	有相夫人	(八三窟)	111
一二一	佛傳圖	(八四窟)	112

一二二	佛傳圖局部	(八四窟)	112
一二三	佛傳圖	(八四窟)	113
一二四	佛傳圖局部	(八四窟)	114
一二五	佛傳圖局部	(八四窟)	115
一二六	佛傳圖局部	(八四窟)	116
一二七	佛傳圖	(八四窟)	117
一二八	佛傳圖局部	(八四窟)	118
一二九	佛傳圖	(八四窟)	119
一三〇	佛傳圖局部	(八四窟)	120
一三一	左壁全景	(二一四窟)	121
一三二	窟頂右全景	(二一四窟)	121
一三三	佛弟子	(二一四窟)	122
一三四	窟頂右局部	(二一四窟)	123
一三五	摩訶薩埵太子本生	(二一四窟)	124
一三六	一切施王本生	(二一四窟)	125
一三七	羸提波梨本生	(二一四窟)	126
一三八	快目王本生	(二一四窟)	127
一三九	婆羅門本生	(二一四窟)	128
一四〇	設頭羅提寧本生	(二一四窟)	129
一四一	狗王本生	(二一四窟)	130
一四二	虔闍尼婆梨王本生	(二一四窟)	131
一四三	鴿本生	(二一四窟)	132
一四四	跋摩竭提本生	(二一四窟)	133
一四五	薩縛本生	(二一四窟)	134
一四六	猴王本生	(二一四窟)	135
一四七	勒那闍耶本生	(二一四窟)	136
一四八	智馬本生	(二一四窟)	137
一四九	大龜本生	(二一四窟)	138

一五〇	馬堅龍王本生	(二一四窟)	139
一五一	鹿王本生	(二一四窟)	140
一五二	本生故事	(二一四窟)	141
一五三	窟頂左局部	(二一四窟)	142
一五四	窟頂左局部	(二一四窟)	143
一五五	獅象本生	(二一四窟)	144
一五六	獼猴本生	(二一四窟)	145
一五七	本生故事	(二一四窟)	146
一五八	獅王本生	(二一四窟)	147
一五九	尸毗王本生	(二一四窟)	148
一六〇	本生故事	(二一四窟)	149
一六一	熊本生	(二一四窟)	150
一六二	曇摩鉗太子本生	(二一四窟)	151
一六三	本生故事	(二一四窟)	152
一六四	奔羊	(二一四窟)	153
一六五	焚棺與五百弟子結集	(二一四窟)	154
一六六	伎樂	(二一四窟)	154
一六七	迦葉與飛天	(二一四窟)	155
一六八	馬堅龍王本生	(二三窟)	156
一六九	立佛	(二三窟)	157
一七〇	疊澀下披局部	(二三窟)	158
一七一	裸人	(二三窟)	158
一七二	疊澀下披局部	(二三窟)	159
一七三	窟頂右局部	(二三窟)	160
一七四	窟頂左局部	(二三窟)	161
一七五	小兒散花供養佛緣	(二三窟)	162
一七六	因緣故事	(二三窟)	163
一七七	彌勒菩薩說法圖	(二七窟)	164

一七八	聽法菩薩	(二七一窟)	165
一七九	佛傳圖	(二七一窟)	166
一八〇	舞師女	(二七一窟)	167
一八一	波提唎迦繼位	(二七一窟)	168
一八二	金翅鳥	(二七一窟)	169
一八三	窟頂全景	(二七一窟)	170
一八四	窟頂前部	(二七一窟)	171
一八五	窟頂右全景	(二七一窟)	171
一八六	精進力比丘本生	(二七一窟)	172
一八七	女人誤繫兒入井緣	(二七一窟)	173
一八八	乾闥婆作樂讚佛緣	(二七一窟)	174
一八九	窟頂左局部	(二七一窟)	175
一九〇	因緣故事	(二七一窟)	176
一九一	動物	(二七一窟)	177
一九二	因緣故事	(二七一窟)	178
一九三	長者造塔獲報生天緣	(二七一窟)	179
一九四	舍利塔	(二七一窟)	180
一九五	梵摩那比丘	(二七一窟)	181
一九六	飛雁	(二七一窟)	182
一九七	供養人	(二七一窟)	183
一九八	窟頂局部	(二七一窟)	184
一九九	波賽奇畫佛像緣	(二七一窟)	185

圖版說明
霍旭初

丹青斑駁 千秋壯觀

霍旭初 王建林

——克孜爾石窟壁畫藝術及分期概述

克孜爾石窟是新疆石窟遺迹中規模最大、保存最好的一處，也是我國建造最早和地理位置最西的大型石窟群。

克孜爾石窟位於新疆拜城縣克孜爾鎮東南七公里木扎提河北岸崖壁上，已編號洞窟達二百三十六個，依據自然環境，克孜爾石窟可分為四個區域，即谷西區、谷內區、谷東區和後山區，總體綿延三公里多。

石窟是佛教藝術的綜合體，它包括建築、雕塑和壁畫。克孜爾石窟由於歷史滄桑變化，建築遭到重大破壞，雕塑已基本無存，只有壁畫保存較好。在二百多個洞窟中，存有壁畫者近八十窟。這些內容豐富、絢麗多彩的具有西域風格的壁畫，就成為佛教藝術極為重要的歷史遺存了。

今新疆庫車、拜城、新和縣一帶，為古代龜茲之地。龜茲是西域諸城邦國中較大的一個，這裏氣候煦和，物產豐富，由於地處古代東西方交通的中樞地帶，在經濟文化交流中促進了龜茲社會的發達。

佛教創始於印度，公元前三世紀時佛教已普及於印度北部，以後又傳播到了與新疆毗鄰的中亞地區。公元一世紀中亞興起了強大的貴霜王朝，貴霜王朝第三代王迦膩色迦大力提倡佛教，在其王朝勢力擴展下佛教得到巨大的推進，也就在此形勢下，佛教傳入了古代新疆地區。佛教在古代新疆境內首先在於闐得到傳播，以後在塔里木盆地北緣也迅速興起。龜茲由於經濟、文化的因素，佛教在這裏得到更大的發展，是北道佛教文化的中心。

龜茲與于闐是我國佛教普及地區。佛教初傳內地，這兩地是重要的媒介。由於兩地佛教派別和人文地理條件的不同，佛教藝術的特色也有所不同。開鑿石窟是龜茲佛教藝術的重要



谷東區
(第136、201、232、235窟)

後山區
(第202、231窟)

形式，龜茲石窟藝術隨着佛教向東傳播，影響了我國內地石窟的開鑿及其藝術形式。因而它在我國佛教藝術史上佔有極重要的位置。克孜爾石窟又是龜茲石窟中最有代表性的，故中外學者專家更多地關注和研究克孜爾石窟也就理所當然了。

自從十八世紀上半葉，克孜爾石窟在湮沒近千年之後被人重新發現，引起了世人的極大注意，中外學者紛至沓來，克孜爾石窟的考察研究從此就開始了。最早瞭解龜茲石窟的是清代我國一些文人官吏，他們記錄了石窟遺迹的存在，但多為遊記見聞性質。^①到了十九世紀末、二十世紀初，各種外國探險隊紛紛湧入新疆，他們一面考察，一面肆意掠奪，將一大批包括精美壁畫在內的文物盜往國外。使克孜爾石窟壁畫蒙受了巨大的損失。^②

一九二八年至一九二九年由中國和瑞典聯合組織的「西北科學考察團」在塔里木盆地進行考古調查，我國著名考古學家黃文弼先生參加這次考察。後來，黃文弼先生在《塔里木盆地考古記》中記錄了克孜爾石窟的情況。一九四六和一九四七年我國朝鮮族畫家韓樂然先生兩度到克孜爾石窟考察，他臨摹了許多壁畫，並搜集了大量資料。遺憾的是，他在返內地時，飛機失事，韓先生不幸遇難，他搜集的各種寶貴資料和研究成果也隨之毀於一旦，實為一大損失。

一九四九年後，新疆石窟的保護和研究得到政府的重視，組織了多次大規模的、系統的調查，^③取得令人矚目的成果。那種由外國人壟斷克孜爾石窟研究的局面已經打破。這些豐碩的成果與國外研究成果相輔，使得我們對克孜爾石窟藝術的許多方面都已達到較深的認識。

但是要深入研究石窟藝術，年代劃分是不可缺少的環節。由於克孜爾石窟缺乏直接而明確的分期資料，以及尚未形成綜合比較研究的機制體系，故完全解決克孜爾石窟年代劃分問題，還是相當困難的。但前人已作了大量的工作，為解決此問題打下了一定的基礎。

三十年代，德國學者根據從克孜爾石窟攫取的大量資料，從壁畫風格特點和一些題材內容方面，對克孜爾壁畫作了年代劃分，其中有代表性的是格倫威德爾、勒庫克和瓦爾德施密特三種論點，他們的年代劃分的上限時間差別較大，而下限年代很接近。以上三種觀點在國外較有影響。

我國一些學者在考察克孜爾石窟基礎上，也提出過分期的意見，而比較全面並採用科學



谷西區
(第1 80窟、新1窟)

谷內區
(第81~1

測定方法的是一九七九——一九八一年北京大學歷史系考古實習組，從考古學方面對克孜爾石窟進行了斷代的探索，這些成果發表於一九八三年與日本合作出版的《中國石窟·克孜爾石窟》(三冊)上，其中有克孜爾石窟年代分期問題的專論文章，^④這些研究成果在國內外產生了重大的影響，使克孜爾石窟年代問題的研究大大推進了一步。

在歷史資料不足的情況下，採取碳十四同位素年代測定，就成為重要的斷代手段。北京大學歷史系考古實習組對克孜爾石窟部份窟的測定結果，經過參證核對，基本上是可信的。本畫冊於編輯工作的同時，在有關部門的支持和配合下，我們對克孜爾石窟一批重點洞窟作了測定。同時在前人各種研究成果的基礎上，對克孜爾石窟壁畫藝術，也作了專門的考察與研究。從龜茲佛教歷史背景，壁畫風格，題材內容，洞窟形制等方面進行比較，並參照碳十四測定數據，提出了克孜爾石窟壁畫藝術年代劃分的初步意見。

克孜爾石窟壁畫藝術，大體經歷了四個時期，即：初創期，發展期，繁盛期和衰落期。現按各期對克孜爾石窟壁畫藝術作一概要的敘述。

一、初創期（公元三世紀末——四世紀中）

龜茲何時始有佛教，歷史文獻無明確記載，但在公元三世紀中，四世紀初，龜茲已有不少僧人到中原翻譯佛經。龜茲人白延於曹魏三年（二五八）到洛陽白馬寺譯出《無量清淨平等覺經》，其後晉武帝太康五年（二八四）竺法護於敦煌從龜茲副使羌子侯得《阿惟越致遮經》胡本。四世紀中，已有龜茲佛教的直接資料見諸文獻，如《出三藏記集》卷十一《比丘尼戒本所出本末序》中載：「拘夷（即龜茲）國寺甚多，修飾至麗。王宮雕鏤，立佛形像，與寺無異。有寺名達慕藍（百七十僧），北山寺名致隸藍（六十僧），劍慕王新藍（五十僧），溫宿王藍（七十僧）。右四寺佛圖舌彌所統。寺僧皆三月一易屋床座，或易藍者。未滿五臘，一宿不得無依止。王新僧伽藍（九十僧，有年少沙門，字鳩摩羅什，才大高，明大乘學，與舌彌是師徒，而舌彌阿含學者也）。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），右三寺比丘尼統依舌彌受法戒，比丘尼外國法不得獨立也。此三寺尼，多是葱嶺以東

乾陀羅菩薩



伎樂天 七七窟



王侯婦女，為道遠集斯寺。用法自整，大有檢制。亦三月一易房，或易寺。出行非大尼三人不行。多持五百戒，亦無師一宿者輒彈之。」同書卷二還記載了晉簡文帝時（三七一一——三七二二）沙門僧純於龜茲國得胡本《比丘尼大戒》的事跡。此外，《晉書·四夷傳》載「龜茲國西去洛陽八千二百八十里，俗有城郭，其城三重，中有佛塔廟千所……王宮壯麗，煥若神居。」從以上記載可以知道龜茲在公元四世紀佛教已達到十分興盛的程度。

開鑿石窟，是佛教發展達到相當程度和社會經濟有了相應的實力才能做到的。根據前述龜茲佛教興盛的情況，石窟的開鑿與廣建寺院應該是並行的，時間大體相當。故克孜爾石窟的始建期，可定在三世紀末四世紀初。目前我們掌握的克孜爾石窟碳十四測定的數據，亦可提供參證。一一八窟是開鑿最早的一個，其碳十四測定的數據是公元二〇五^{加八五}減一〇五年，^⑤我們計入誤差的八五年，定在公元三〇〇年左右。這與前述當時龜茲佛教發展情況是相合的。以一一八窟的藝術特徵作為一個尺度，與其比較相近者，劃在初創期內。初創期有壁畫的洞窟是一一八、九二、七七、四七、四八和一一七窟。^⑥初創期壁畫藝術特徵，可從以下幾個方面來分析。

人物造型方面。這個時期的人物形象具有明顯的外來風格，尤其是犍陀羅造型藝術的影響。雖然犍陀羅藝術主要是雕塑，但其藝術特徵在龜茲壁畫上也得到反映。我們以克孜爾壁畫中的天人形象與犍陀羅三世紀的菩薩雕像相比，有許多相近之處。如人物頭部略長，五官舒展，卷髮披於肩上，耳較長，嘴上留小髭，形體短壯，尤其是腿較短。此外還有手足肌肉豐厚敦實等特徵。

犍陀羅佛像流行穿通肩袈裟，初創期的克孜爾石窟壁畫也受到了影響，一一八窟券頂天相圖的立佛，九二窟正壁坐佛，四七窟左甬道入口上方坐佛，都是這種衣式。且通肩袈裟都有毛質的厚重感，如一一八窟立佛的袈裟還能看出襯裏，這與犍陀羅佛像是比較相似的。

此時期繪畫用色偏暖，多用淡黃、紅、赭色和灰色，每種顏色有多層次的濃淡變化。人體外輪廓用粗細變化的綫，而多為同一色的深淺運用，如淺赭色衣服上用深赭色勾綫，色調十分和諧。人體肌肉部份運用不誇張的暈染，有的近似平塗顯出。這種繪畫方法有人稱之為調和色法。

題材內容方面。龜茲佛教一開始就遵循小乘說一切有部。小乘佛教注重四諦、八正道，用戒、定、慧，即持戒、禪定和智慧，達到修行的目的。而禪定又是達到八正道第一正見的重要途徑。禪定包含兩重意義，一是要求禪修者絕除一切塵世雜念，精神高度集中，通過苦思冥想，無限美化佛，進而使自己也進入虛幻的佛國世界。二是禪定中要否定人生的意義，達到極端的悲觀厭世。因此佛教視禪修為佛法之初門。《出三藏記集》卷九僧叡撰《關中出禪經序》中說：「禪法者，向道之初門，泥洹之津徑也。」同書慧遠撰《廬山出修行方便禪經統序》亦說：「夫三業之興，以禪智為宗」。龜茲一向注重禪修，為西域禪法之要地。龜茲高僧鳩摩羅什就深通禪法，他到中原傳授禪法始推動中土禪法之興。慧遠就說：「每慨大教東流，禪數尤寡，三業無統，斯道殆廢，頃鳩摩耆婆（鳩摩羅什）宣馬鳴所述，乃有此業……」⑦鳩摩羅什在中原翻譯的衆經中就有《禪法要解》、《禪經》和《禪要法》等。龜茲是西域禪法之基地，禪法經久不衰，延至後世。這可從五世紀高昌僧人法惠至龜茲「修學禪律，苦行絕群，蔬食善誘，心無是非。」⑧來證明。

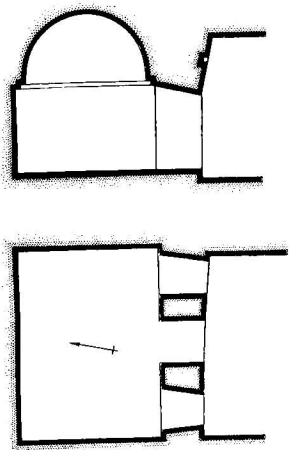
開鑿石窟也是禪法流行的產物，禪定需要一個安靜的環境。《禪秘要法經》卷下云：「佛告阿難，佛滅度後，佛四部衆弟子，若修禪定……當於靜處。」於是「鑿仙窟以居禪」⑨就隨之而生。釋迦牟尼在世時，自身就實踐禪修，如成佛後就移至鉢羅笈菩提石窟禪定思惟。法顯到印度時見到許多古代石窟，如「耆闍崛山……有石窟南向，佛本於此坐禪，西北三十步，復有一石窟，阿難於中坐禪……又諸羅漢各各有石窟坐禪處，動有數百。」⑩

克孜爾初創期一些石窟壁畫就直接反映了與禪修有關的題材內容。例如四七窟甬道入口上方繪出禪定佛，一一八、九二窟窟頂和七七窟甬道頂部，繪出了僧人坐禪，背景為初具菱格形態的山巒，圍繞坐禪繪出水池、樹木、動物和伎樂等。畫面上充斥了靜與動的對比，這樣就襯托出坐禪的「心注一境」的境界。

初創期後階段出現的大像窟，在主尊大像兩側下部開甬道通達後室。後室均設有涅槃臺，臺上塑佛臥像（現均無存），這些是龜茲地區最早的涅槃塑像。大像窟把涅槃提到一個較高的位置，這是小乘視涅槃為最高果位的反映。此時期的涅槃內容尚比較簡單，除佛涅槃像外僅有伎樂天供養和少數舉哀弟子的形象。但是涅槃中的飛天或伎樂天形象很引人注目，七七



一一八窟側面圖、平面圖



窟後室頂部的伎樂天形式別具一格，在梯形頂上將伎樂天繪在一個個長方格內。為時不久，涅槃裏的飛天、伎樂天，於虛空中飛動起來，有的以群體出現，如四七、四八窟。此時的飛天、伎樂天造型粗獷，體態拙樸，但很有氣勢，有力地烘托了涅槃的氛圍。這是以後龜茲飛天、伎樂天繁盛發展的基礎。

初創期出現的另一重要藝術形式是「天宮伎樂」。「天宮伎樂」表現的是忉利天或兜率天宮中的歌舞伎樂活動的勝景，借以渲染佛教天界的美妙，同時也是禪修追想佛國境界的禪觀對象。初創期「天宮伎樂」主要特徵是伎樂於佛或菩薩左右排列，在一個通欄裏表現。「天宮伎樂」集中了歌舞樂人的藝術造型，是研究古代樂舞的重要資料。

初創期已經出現供養人的形象，大多繪在窟壁的最下部，人物比例小，且多為跪式，反映出供養人在壁畫中尚處低微的地位。從供養人的部位、形態也可分析這些洞窟是早期建造的。

此時期開鑿洞窟以方形窟為多。方形窟頂部已有多種形式，有橫券式（一一八窟）、縱券式（九二窟）和覆斗式（一一七窟）。除了覆斗頂外，券式頂部的壁畫形式影響着後來中心柱窟主室券頂的模式，一一八窟券頂中脊的天相圖是以後發展期和繁盛期天相圖的雛形。券頂上的山巒圖案是後來的菱形構圖的基礎。方形窟四壁的佛傳圖與中心柱窟主室佛傳圖存在一定的聯係。總之方形窟壁畫與中心柱窟主室的壁畫有密切的承繼關係。

初創期後一階段，出現了大像窟，這是造窟的一大發展，是佛教藝術迅猛興起的表現。此時期大像窟以四七窟為典型，它是克孜爾石窟中最大的一個洞窟，學者對該窟給予了較多關注，曾作過多次碳十四測定，其中北京大學歷史系測定的公元三五〇加六年的數據比較可信。與其緊鄰的四八窟，也是一大像窟，碳十四測定結果是公元三七五加二五減六〇年，與四七窟年代接近。證明大像窟於四世紀中已在克孜爾出現。

初創期的石窟分佈在克孜爾石窟各區內，方形窟集中於谷內區蘇格特溝西側和谷內兩水交合的山崖上，部位都不很高，環境幽靜。大像窟在谷西區壁面開濶的中心位置上，面對涇干河峽谷。這種選擇易於開鑿的部位和適合禪修的環境，也是符合佛教初興時期開鑿洞窟的一般規律的。