



MURAL PAINTINGS IN
XINJIANG OF CHINA

《中国新疆壁画艺术》编辑委员会 编

中国新疆壁画艺术

第一卷 克孜尔石窟(一)

新疆美术摄影出版社
XINJIANG ART
AND PHOTO PRESS

MURAL PAINTINGS IN
XINJIANG OF CHINA

《中国新疆壁画艺术》编辑委员会 编

中国新疆壁画艺术

第一卷 克孜尔石窟（一）

新疆美术摄影出版社
XINJIANG ART
AND PHOTO PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

中国新疆壁画艺术.1,克孜尔.1/主编:周龙勤.
—乌鲁木齐:新疆美术摄影出版社,2009.9
ISBN 978-7-5469-0142-8

I.中… II.中… III.克孜尔石窟-壁画-简介
IV.K879.41

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第141532号

中国新疆壁画艺术

第一卷 克孜尔石窟 (一)

《中国新疆壁画艺术》编辑委员会 编

出版发行:新疆美术摄影出版社

地 址:乌鲁木齐市西北路1085号

邮 编:830000

制版印刷:深圳华新彩印制版有限公司

开 本:889毫米×1194毫米 1/16

印 张:20.5

版 次:2009年9月第1版

印 次:2009年9月第1次印刷

印 数:1-2000

书 号:ISBN 978-7-5469-0142-8

定 价:420.00元

版权所有 翻印必究

丹青斑驳照千秋

——克孜尔石窟壁画艺术览胜

霍旭初

克孜尔石窟是龟兹佛教文化中最有代表性的艺术圣地，是中国建造最早和地理位置最西的大型石窟群，也是当之无愧的世界佛教艺术重要的遗产之一。克孜尔石窟不仅是古代龟兹佛教艺术的绚丽窗口，而且是佛教发展史研究的极其重要的资料。克孜尔石窟的历史地位和文化价值受到中外学术界的普遍重视与关注。

克孜尔石窟位于新疆拜城县克孜尔镇东南7公里木扎提河北岸崖壁上。克孜尔石窟以中部的苏格特沟为界，划为四个区域，即谷西区、谷内区、谷东区和后山区，总体绵延3公里多。现已编号洞窟269个，尚存壁画约1万平方米。

佛教肇始于南亚次大陆的印度。公元前3世纪时佛教已普及于印度北部，以后又传播到了与新疆毗邻的中亚地区。公元1世纪中亚兴起了强大的贵霜王朝，贵霜王朝第三代王迦腻色迦大力提倡佛教，在其王朝势力扩展下佛教得到迅速推进，也就在此形势下，佛教越过葱岭传入古代新疆地区。于阗与龟兹是我国佛教首及地区，佛教向中

国内地传播，这两地起到了重要的媒介作用。由于两地人文地理条件和所循佛教义理及派属的不同，佛教艺术特色也有鲜明的差异。龟兹由于经济、文化及东西方交通等因素，佛教在这里很快得到更大的发展，是丝路北道重要的佛教文化中心。

佛教何时传入龟兹，历史文献无明确记载，但在公元3世纪末、4世纪初，龟兹已有不少佛教信徒到中原翻译佛经，现存资料中明确为龟兹佛教的有三则：西晋太

鸠摩罗什雕像



康五年（284）竺法护在敦煌从龟兹副使羌子侯得到《阿惟越致遮经》的梵文本，译成汉文，授与沙门法乘，使此经流布中原；太康七年（286）竺法护译《正法华经》时，有天竺沙门竺力、龟兹居士帛元信共同参校；东晋宁康元年（373）月支居士支施仑在凉州诵出《首楞严经》、《须赖经》、《上金光首经》，翻译者为归慈（龟兹）王世子帛延。以上记载可以看出，这些龟兹佛教信徒为“副史”、“居士”、“世子”身份，都属于社会地位较高的人。他们都能将梵文或西域文翻译成汉文，这反映出很深的历史文化背景。从一个侧面看出，此前龟兹佛教有一个相当时期的发展历程。

4世纪中，已有龟兹佛教的直接记载见诸文献，如《出三藏记集》卷十一《比丘尼戒本所出本末序》中载：“拘夷（龟兹）国寺甚多，修饰至丽。王宫雕镂，立佛形象，与寺无异。有寺名达慕蓝（百七十僧）。北山寺名致隶蓝（六十僧）。剑慕王新蓝（五十僧）。温宿王蓝（七十僧）。右四寺佛图舌弥所统。寺僧皆三月一易屋、床座，或易蓝者。未满五腊，一宿不得无依止。王新僧伽蓝（九十僧，有年少沙门字鸠摩罗，乃才大高，明大乘学，与舌弥是师徒，而舌弥阿含学者也）。阿丽蓝（百八十比丘尼）。输若干蓝（五十比丘尼）。阿丽跋蓝（三十尼道）。右三寺比丘尼统，依舌弥受法戒。比丘尼，外国法不得独立也。此三寺尼，多是葱岭以东王侯妇女，为道远集。斯寺，用法自

整，大有检制。亦三月一易房，或易寺。出行非大尼三人不行。多持五百戒。亦无师一宿者辄弹之。”同书卷二还有东晋简文帝时（371—372）沙门僧纯于龟兹国得胡本《比丘尼大戒》的记载。此外，《晋书·四夷传》载“龟兹国西去洛阳八千二百八十里，俗有城郭，其城三重，中有佛塔庙千所……王宫壮丽，焕若神居。”从以上记载可以知道在公元4世纪时，龟兹佛教已十分兴盛。

虽然没有直接证据确定克孜尔石窟的开凿年代，但根据龟兹佛教的理念和实践的发展，开凿石窟应该是信仰的必然要求。龟兹地区建造佛寺之始，开凿石窟也就应运而生了。石窟是佛教艺术的综合体，它包括建筑、雕塑和壁画。石窟是佛教面向社会的艺术走廊，它是以造型艺术方式营造的“佛国世界”，促使信徒从艺术形象中，加深教义的理解，培养深厚的宗教情感，激发人们对佛教信仰的追求和对佛陀的崇拜。因而石窟的修建是神圣的功德之举，是当时社会信仰和宗教生活的精神结晶。

克孜尔石窟经历了千余年的沧桑变化，龟兹石窟的建筑遭到人为和自然的严重破坏，洞窟窟体已残破不堪，雕塑基本无存，只有壁画保存较好，这些绚丽多彩的具有龟兹风格的壁画，就成为龟兹佛教最珍贵的艺术遗存了。

研究克孜尔石窟有诸多宏观性的课题，如历史、考古、民族、艺术、佛教思想和文化交流等，也有具体微观的问题，如洞窟年代的划分、题材内容的考证、绘画风格

的探索、佛经依据的考释等。本文重点探讨的是克孜尔石窟的年代、壁画题材内容和艺术风格等问题。其中年代问题是学术界最关注的，我们从龟兹佛教历史背景，壁画风格，题材内容，洞窟形制等方面进行比较研究，并参照碳十四测定数据，提出了克孜尔石窟壁画艺术年代划分的初步意见。克孜尔石窟壁画艺术，大体经历了四个时期，即：初创期、发展期、繁盛期和衰落期。现按此四期，对克孜尔石窟壁画艺术作一概要的叙述。

一

开凿石窟是佛教发展达到相当程度和社会经济有了相应的实力才能做到的。根据前述龟兹佛教兴盛的情况，石窟的开凿与广建寺院应该是并行的，时间大体相当。故克孜尔石窟的始建期，可定在3世纪末4世纪初。初创期壁画艺术特征，可从以下几个方面来分析。

题材内容方面。龟兹佛教总体上遵循小乘佛教。小乘佛教注重四谛、八正道，用戒、定、慧，即

持戒、禅定和智慧，达到修行的目的。而禅定又是达到八正道第一正见的重要途径。禅定包含两重意义，一是要求禅修者绝除一切尘世杂念，精神高度集中，通过苦思冥想，追求解脱，进而使自己的精神进入涅槃境界。二是禅定中要否定人生的意义，达到极端的悲观厌世。因此佛教视禅修为佛法之初门。《出三藏记集》卷九僧睿《关中出禅经序》中说：“禅法者，向道之初门，泥洹（涅槃）之津径也。”同书慧远撰《庐山出修行方便禅经统序》亦说：“夫三业之兴，以禅智为宗。”龟兹一向注重禅修，为西域禅法之要地。龟兹高僧鸠摩罗什就深通禅法，他到中原传授禅法，推动中土禅法之兴。慧远说：“每慨大教东流，禅教尤寡，三业无统，斯道殆废，顷鸠摩耆婆（鸠摩罗什）宣马鸣所述，乃有此业”。鸠摩罗什在中原翻译的众经中就有《坐禅三昧经》和《禅法要解》等禅经。龟兹是西域禅法之基地，禅法经久不衰，延至后世。这可从5世纪高昌僧人法惠至龟兹“修学禅律，苦行绝群，蔬食

谷东区部分洞窟外景



善诱，心无是非”来证明。

石窟也是禅法流行的产物，禅定需要一个安静的环境。《禅秘要法经》卷下云：“佛告阿难，佛灭度后，佛四部众弟子，若修禅定……当于静处。”于是“凿仙窟以居禅”就随之而生。释迦牟尼在世时，自身就实践禅修，成佛后就移至钵罗笈菩提石室禅定思惟。法显到印度时见到许多古代石窟，如“耆闍崛山……有石窟南向，佛本于此坐禅。西北三十步，复有一石窟，阿难于中坐禅……又诸罗汉各有各石窟坐禅处，动有数百。”

克孜尔初创期一些石窟壁画就直接反映了与禅修有关的题材内容。118、92窟都是与禅修内容有关的洞窟。两窟都是方形窟，118为横券顶，92窟为纵券顶，两窟壁画布局不甚相同，但在券顶上都绘出了禅修的内容。关于禅修的环境，《付法藏因缘传》说：“迦叶即辞如来，往耆闍崛山宾钵罗窟。其山多有流泉浴池，树木蓊郁，华果茂盛，百兽游集，吉鸟翔鸣，金银琉璃罗布其地。迦叶在斯，经行禅思，宣畅妙法，度诸众生。”克孜尔壁画绘制者，把佛经文字所述

用艺术夸张、对比的手法，描绘出具有克孜尔特色的禅修图。

为了表现坐在山中的比丘“心注一境”的静寂心态，将潺潺的流水、池中的游鸭、开屏的孔雀、飞翔的雉鸟、奔跳的猛虎、攀坡的猿猴以及舞动奏乐的伎人等围绕其周，而坐禅比丘“形如枯木”稳坐草团之上，毫不为周围喧闹所动，“蝉噪林逾静，鸟鸣山更幽”这种以动衬静、动静结合的艺术效果，更深刻地表现了禅修的意境。

这些禅修图，虽说宣扬的是禅修，但从艺术角度来看，它也是克孜尔早期的山水动物画。画中的山和水都是用图案式绘成，山用菱形构图，组成山的单元。山峰挺拔，沿菱形斜线构成了交错与高低的山势，每个山峰用线勾勒出立体效果，又用横弧线点出山峰的岩石层次。水池为圆形或方形，下方有弯曲的河道，水池用横纹勾出宽沿。山中树木也图案化，有的似塔松，有的以几朵大圆花挂于树上。

与山水树木的图案化不同，表现动物却十分写实。118窟禅修图中，飞禽较多。在坐禅比丘草团下绘出一双小鸟，脖颈下弯，鸟翅呈弓形，觅食的情态十分逼真。水池边一对鸭子，面面相觑，非常有趣。在一位弹阮咸天人的头上，飞翔着一双漂亮的雉鸟，洁白的颈部和双翼，绿色的胸膛，赤色的长尾，色调和谐真实，飞翔的姿态也栩栩如生。92窟的禅修图中，绘出羊、猿、虎等兽类，更添加了山林的荒迹与动势。特别是有一只呼啸而下的猛虎，虎身呈S形，虎口大开，虎尾抛起，是一个飞奔下山又

山林禅修图 第118窟



骤然停止的凶猛之相。虎的利爪与斑毛都清晰可见。画家完全是从真实的虎摹绘出来的。更有趣的是，一只雌猿背着一小猿，奋力在山坡上攀登，面部露出艰辛的表情，在其之下一只鸭子悠然卧着，紧张与闲适、攀登与安卧，对比效果十分强烈。

在禅修图中增加伎乐，更有特殊的情趣。仅有流水与鸟兽是不够的，注入乐舞，更增强了禅修的衬托。118窟券顶禅修图的两端各置一伎乐。右端为弹阮咸者，其左手按弦右手拨奏。右端为舞伎，其双脚交叉，腰肢扭摆，举肘托腮，媚态万端。这一舞一乐，使禅修图更为生动活泼。然而，坐禅者不为身



伎乐与花鸟 第118窟

外之物所引，岿然而坐，其功力之深就不言而喻了。

表现禅修内容的洞窟，也绘有佛传故事画，这些故事与禅修也有紧密的关系。118窟正壁的“娱乐太子图”，是一幅非常精彩的佛传故事画。画面布局是：以中央形体高大的悉达多太子为主体，身右是一列男佣，身左是一列采女，左下方为伎乐，右下方似为一群供物的侍者。很显然，这是一个以财富和声色围绕太子的豪华奢侈的场面。然而，太子的神情却是忧郁和厌恶。悉达多太子曾出宫外游，见到了生老病死的情景后，萌生了厌世出家之念。净饭王为了使太子回心转意，动用财物与美女，以使其打消出家念头。但是，悉达多太子决心已定。你看！他头转一方，不屑一顾那手托丰乳的裸体采女，双目微闭，不看那娉娉的伎乐。他右手挑花蔓正欲抛弃。这个情景与《佛本行集经》所述的情节完全相合。但是壁画更为集中而生动地描绘了悉达多太子决心出家的心理境界。这幅图同样运用了对比的手法，尤其是大胆地绘出了赤裸的诱惑采

背子雌猿 第92窟



女，与泰然的太子形成鲜明对照。这个题材与禅修图相对应，意趣就清楚了。它告诉僧侣，佛就是这样在物质与色相氛围下而坚定离欲的思想；就是这样摆脱了荣华富贵的诱惑，为离尘弃家、入山禅修树立了榜样。观此图，可以从中得到警示，可以增强禅修的信念，用观像之法，修禅定之功。在第92窟入口上方的半圆壁面上，也绘出了相同内容的画面，说明早期洞窟流行这个题材。

初创期洞窟在人物造型方面有明显的犍陀罗造型艺术影响。以克孜尔壁画中的天人形象与犍陀罗3世纪的菩萨雕像相比，有许多相近之处。如人物头部略长，五官舒展，卷发披于肩上，耳朵较长，嘴上留小髭，形体粗壮，尤其是腿较短，手足肌肉丰腴敦实等。

犍陀罗佛像流行穿通肩袈裟，克孜尔早期壁画也是如此，118窟

券顶天相图的立佛，92窟正壁坐佛。47窟左甬道入口上方坐佛，都是这种衣式。且通肩袈裟都有毛质的厚重感，118窟立佛的袈裟还能看出衬里，这与犍陀罗佛像十分相似。

此时期绘画用色偏暖，多用淡黄、红、赭色和灰色，每种颜色有多层次的浓淡变化。人体外轮廓用粗细变化的线，而多为同一色的深浅运用，如浅赭色衣服上用深赭色勾线，色调十分和谐。人体肌肉部分运用不夸张的晕染，有的近似平涂显出。

初创期后阶段出现了大像窟，这是龟兹佛教艺术迅猛发展的标志。初创期大像窟有77、47、48窟。77窟是克孜尔最早的大像窟，可惜主室已塌圮，仅存甬道及后室。47窟是克孜尔最大的大像窟，主室尚存半壁，高达16余米。正壁上尚可见原来为支撑塑像而凿的木桩孔，从这些木孔排列上还可看出大佛像的轮廓，可想象出昔日大立佛的雄伟。大像窟的后室也很宽大，其涅槃台长达10米。77窟涅槃台也在8米以上。涅槃台上原都塑有巨大的佛涅槃像，如今都已毁坏。大像窟工程浩大，是当时龟兹社会稳定和经济繁荣和佛教兴盛的反映。

大像窟壁画主要保存在甬道和后室内。77窟左右甬道顶部的壁画，与前面的118、92窟的禅修壁画有异曲同工之妙，衬景也是菱格组成的山峦，其中有坐禅比丘，有趣的是还增加了坐禅猿猴。坐禅的周围同样布满水池、树木和各种动物。画中自然不乏新颖的形象，如



立佛 第118窟

舞帛人，手持布帛扭胯提腿，是一个优美的舞姿，倒立童子别具韵味。还有一只孔雀，雀屏大开，花纹斑斑，孔雀仰着头，傲慢地向群鸟炫耀美丽的雀屏。这些画面充满了山林幽静、人舞兽欢的意境。

大像窟后室是表现涅槃的部位，涅槃是佛教追求的最高境界。后室壁画竭力渲染涅槃悲壮的场景，特别引人注目是顶部的飞天与伎乐天，他们为肃穆的涅槃增添了更为悲恸的氛围。飞天与伎乐天有的散花，有的奏乐，向佛涅槃作种种供养，正是佛经所述：“诸天于空，散曼陀罗花、摩诃曼陀罗花、曼殊沙花、摩诃曼殊沙花，并作天乐种种供养”的情景。77窟后室顶部凿成梯形，平顶与前后披以长方格构图绘出飞天、伎乐天群，有持乐器的、有献舞的、有捧花盆散花的、有瓔珞供奉的、有执莲花供养的。伎乐排列也有特色，一个动态的和一个静态的相交错，使整个伎乐群布局生动活泼。初创期晚些时候的47、48窟后室顶部，改变77窟方格构图，伎乐越出拘谨的框架，于虚空中腾跃起来自由飞翔，举华盖，散香花，奏天乐，伎乐们各献技能。空中又有盈光的宝珠和纷落的花雨，一派飞动而肃穆的气势。47、48窟飞天群直接绘在岩体上，笔触粗犷、色调明快洒脱。48窟的举华盖飞天，从空中急速而下，蓬开的华盖和弯曲的华盖柄表示了空气的阻力和飞动的速度，将飞天急于奔向佛涅槃的心情表达得淋漓尽致。那位靠近佛体的女性飞天，身体已平衡，帔帛缓慢飘动，双手合十，这位先于他人到达的飞

天，面部神情十分安详，表达她对佛涅槃的哀思。

初创期出现的另一重要艺术形式是“天宫伎乐”。“天宫伎乐”表现的是忉利天和兜率天宫中的“胜景妙乐”，借以渲染佛教天界的美妙，同时也是禅修追想的佛国境界。初创期“天宫伎乐”主要特征是伎乐与佛或菩萨排列在一个通栏里。“天宫伎乐”汇集了歌舞乐人的艺术形象，是研究古代龟兹乐舞的珍贵资料。

初创期已经出现供养人的形象，大多绘在窟壁的最下部，人物比例小，且多为跪式，反映出供养人在壁画中尚处低微的地位。从供养人的部位、形态也可分析这些洞窟是早期建造的。

初创期洞窟以方形窟为多。方形窟顶部已有多种形式，有横券式（118窟）、纵券式（92窟）和覆斗式（117窟）。除了覆斗顶外，券式顶部的壁画形式影响着后来中心柱窟主室券顶的模式，118窟券

举哀弟子 第47窟



顶中脊的天相图是以后发展期和繁盛期天相图的雏形。券顶上的山峦图案是后来的菱形构图的滥觞。方形窟四壁的佛传图与中心柱窟主室佛传图存在一定的联系。总之，早期方形窟壁画是后来以中心柱窟主室为主流龟兹石窟壁画的基础。

初创期石窟分布在克孜尔石窟各区内，而方形窟则集中在谷内区苏格特沟西侧和谷内两水交合的山崖上，部位都不很高，环境谧静。大像窟在谷西区壁面开阔的中心位置上，面对木扎提河峡谷。这种选择显要并易于开凿的部位和适合禅修的环境，也是符合佛教初兴时期开凿洞窟的一般规律的。

目前我们掌握的克孜尔石窟碳C14测定的资料，可为年代提供参证。118窟是开凿最早的一个，其碳C14测定的资料是公元 205 ± 185 年，我们计入误差的85



坐佛 第47窟

年，定在公元300年左右。这与前述当时龟兹佛教发展情况是相合的。以118窟的艺术特征作为一个尺度，与其比较相近者，划在初创期内。第47窟曾作过多次碳C14测定，其中北京大学历史系测定的公元 350 ± 60 年的数据比较可信。与其紧邻的48窟，也是一大像窟，碳C14测定数据是公元 375 ± 185 年，与47窟年代接近。证明大像窟于4世纪中已在克孜尔石窟出现。初步划在初创期有壁画的洞窟是118、92、77、47、48和117窟。

佛传图 第92窟



二

公元4世纪中叶，龟兹佛教进入发展时期，前列《比丘尼戒本所出本末序》中所记述的龟兹僧寺状况，就是此时期龟兹佛教的写照，当时龟兹僧尼总数曾达到万余人。这个时期，龟兹涌现出著名的佛教高僧，先是佛图舌弥，他是一代“阿舍学”大师，又是颇有影响的佛教领袖。其后，佛图舌弥弟子鸠摩罗什崭露头角。罗什幼年随母去罽宾，从师名德盘头达多，回国途中经沙勒（即疏勒，今新疆喀什），又学了大乘理论和古印度宗教哲学，曾在温宿讲法，后龟兹国王亲往温宿迎罗什归国。鸠摩罗什的博学使他“声满葱左，誉宣河外”。鸠摩罗什先宗小乘，后奉大乘，由于他的传播，大乘曾一度在龟兹流行。这在克孜尔时期洞窟中多少有所表现，如17窟的立佛，头光、身光及佛身上出现了化佛可能就是一个反映。

另一方面，龟兹戒律十分严格，《十诵律》为龟兹僧尼的行为规范，尤其是尼僧遵循《比丘尼大戒本》，尼寺都“用法自整，大有检制”。当时中原一些僧侣往龟兹求戒本，说明龟兹佛教十分注重戒律的修持。

以上简要的资料表明，4世纪时龟兹佛教，僧尼众伙，寺院林立，戒律严格，且涌现出蜚声遐迩的佛教领袖与大德高僧。这为我们提供了克孜尔石窟壁画艺术发展期的大致背景。

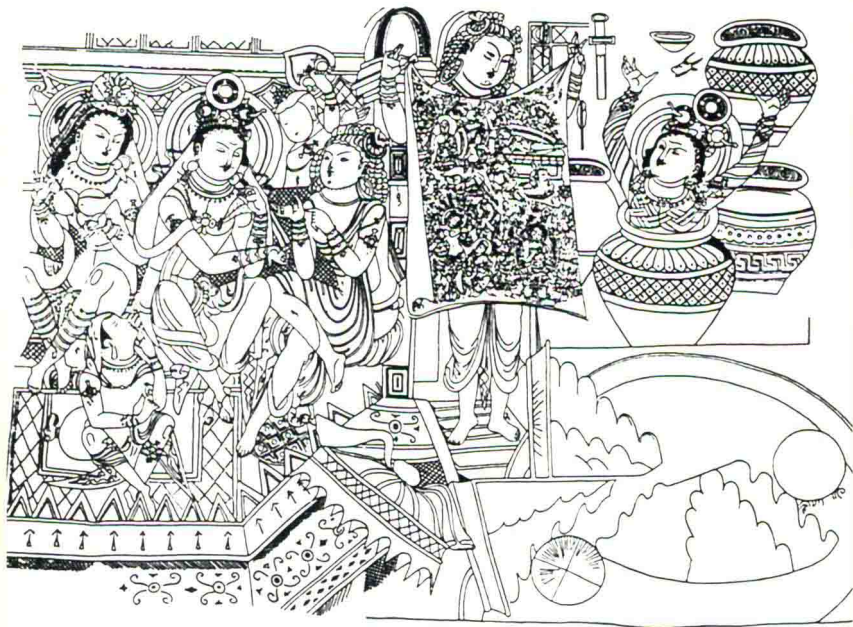
发展期开凿的洞窟还不很多，但龟兹石窟艺术模式的主要特征已

经形成，为以后龟兹石窟艺术发展打下了坚实的基础，其中有些洞窟壁画艺术已达到相当高的成就，成为克孜尔石窟壁画艺术之精华。

克孜尔石窟发展期，在初创期的壁画艺术基础上，各方面都规范成型，艺术模式的特征日趋成熟。发展期最重要的成就是中心柱窟的形成，成为龟兹石窟艺术的典型形式。尽管后来壁画内容、题材、绘画技法、洞窟结构等变化多端，但中心柱窟的基本框架始终沿循不渝。中心柱窟是龟兹佛教艺术的重要模式之一，对龟兹以东的广大地区的佛教艺术有着深远的影响。发展期有壁画的洞窟是：38、76、83、84、114、13、171、172等窟。从这些洞窟看，方形窟虽有开凿，但中心柱窟已经占居主流。

中心柱窟基本形式是：由前、主、后室组成。于主室正壁凿出一方形柱体，柱体的左右甬道和后甬道就成了后室部分（一般将大型洞窟凿有涅槃台者称后室，中、小型洞窟较低矮的称后甬道）。中心柱

阿闍世王闷绝复苏图



窟把建筑、雕塑、绘画三大艺术形式有机结合在一起，是龟兹佛教艺术集中体现者。主室面积最大，空间开阔，是中心柱窟最重要部分，也是壁画最集中的场所。

中心柱窟的壁画布局是以佛教观念、尊位主次和礼佛顺序而展开的。主室正壁是主尊像的位置，在正壁中央开一大型龕，其中或塑或绘主尊佛像（塑像今已无存），根据残存头身光及装饰图案，龕内多数是释迦牟尼像，少数窟绘弥勒像。龕下部佛台上也有壁画，但都无存。

主室两壁绘大幅佛传图（亦称说法图），一般是每壁一或两层，每层2至3铺。故事是佛传中较重大的事件，如“燃灯佛授记”、“鹿野苑初转法轮”、“富楼那出家”、“迦叶皈依”、“舞师女皈

依佛”、“婆提唎迦继位”等。这部分壁画，画面大，人物多，层次多，内容丰富。如38窟每壁3铺图，每铺之间无间隔，由相关人物的排列方向而分，但也有相互交叉。构图上分而不隔，交而不乱。在肃穆的说法度众画面里，还插入了姿态婀娜的伎乐天。38窟右壁一位抱阮咸的伎乐人，面如满月，圆的头光，圆的冠珠，圆的耳珰，圆的阮咸，连手也都圆腴，这些圆汇在一起，产生了非常丰满、富态、圆融的感觉。左壁吹横笛者，右肩高耸，唇对笛口，玉指按孔，身体线条十分畅逸，那情发于中的欢快情绪，酣畅洋溢，犹若出壁。伎人们甜润的微笑，更添入了和蔼、慈悯的气质，成功地陪衬了佛说法度众，功德无量的内涵。

早期中心柱窟主室顶部均为纵券式。在这一空间内，普遍采用了既有视觉上、布局上的合理性，也有佛理象征性的菱格构图，菱格本身有三角支撑和平行四边形的连锁结构，菱格的多层连结排列，增加了网络的稳定感。菱格又象征山峦，是佛教世界中心须弥山的图案形态，这种构图形式可以说达到了最佳的空间选择和最合理的构思体现。

中心柱窟券顶以中脊的天相图为界，左右两侧均为菱格构图，多的可达近百幅，这样就有很大的容量，为各种题材的故事画提供了展现的空间。发展期兴起的本生故事、因缘故事，占据了券顶菱格构图的绝大部分，成为故事画最集中、最丰富的部位。

发展期内还出现了以中心柱窟为中心的洞窟组合，即包括僧

主室后部 第38窟



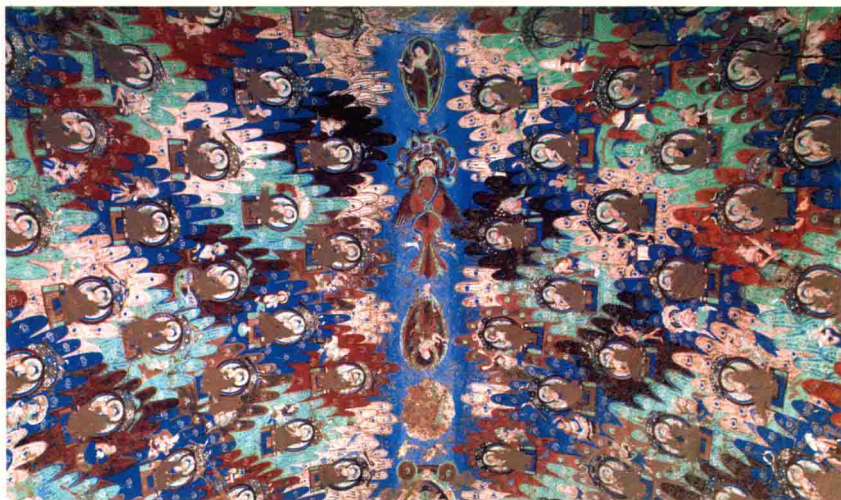
房、讲经堂、礼佛堂的寺院形态已经形成。如38窟（中心柱窟）、39窟（方形窟）和40窟（僧房窟），从窟外结构遗存看，明显是一个单元。洞窟组合的出现，表明洞窟的功能已有分工。中心柱窟的佛堂地位与作用更为增强。作为礼佛与观像的主要对象——雕塑与壁画就更集中于中心柱窟，这就促使中心柱窟艺术的广泛深入发展。与此同时，双中心柱窟并立的情况开始萌生，如171、172窟即是如此。

38窟与114窟是发展期的两个代表性洞窟，它们的绘画艺术已达到很高水平，题材内容、洞窟形制都是发展期的典型。以此二窟来观察同期洞窟就有了可比的标准。依据碳C14测定数据，38窟为公元 310 ± 80 年，我们根据该窟绘画风格、艺术水平、题材内容等情况，认为应计入一些误差时间为宜。114窟碳C14测定数据为公元 355 ± 50 年。

171窟亦为一较大中心柱窟，在壁画艺术上有较大发展变化，我们将其列为发展期后阶段的代表洞窟，其碳C14测定数据为公元 410 ± 80 年。

此时期的绘画风格，已向本地区民族化方向发展。在人物造型上，头部较圆，额骨宽扁，五官集中，具有龟兹人的头型特征。身材比例匀称，双腿修长。

晕染法的强调与细腻是这个时期绘画技法的特点。人体裸露部分被分解为若干大小不同的圆柱体或球体，边沿上的深色向内扩展较多，深色皮肤的晕染用白色线条加以强调。晕染方式有按光线方向单



窟顶全景 第171窟

面晕染的，也有整个轮廓晕染的，人体肌肉的丰满感很强。

对比色的增强，是此时期绘画技法的又一特点。石青、红色使用增多，色调产生了对比效果。根据人物身份和经义诠释的需要，人物肤色多种多样，有红、绿、蓝色等，有的须发用红色或绿色，突破了人体肤色常规，很有艺术夸张的效果。对比法的运用，使色彩更有层次性，更富变化性。

菱形格构图的规范化，也是此时期形成的。随着中心柱窟的出现，菱格就成为主室窟顶的基本构图形态。从克孜尔石窟壁画发展过程看，菱格始终是山峦的图案化。初创期的山峦已具有菱格的初级形态，在发展期的一些洞窟里也还能看到，如114窟还保留着初创期菱格重峦迭峰的结构。38窟菱格不是用线而是用晕染方法，表现出山峦的层次。发展期较晚的171窟，也保持着山峰的秀拔和山势的险峻。由于发展期的菱格构图开始与佛教故事画结合一起，菱格成为故事画的单元。发展期中心柱窟正壁主尊像龕外部是用影塑表现出须弥山的，其基本形态也是用菱形组成

的，所以菱格就是表示山峦，象征佛教三界的中心——须弥山。

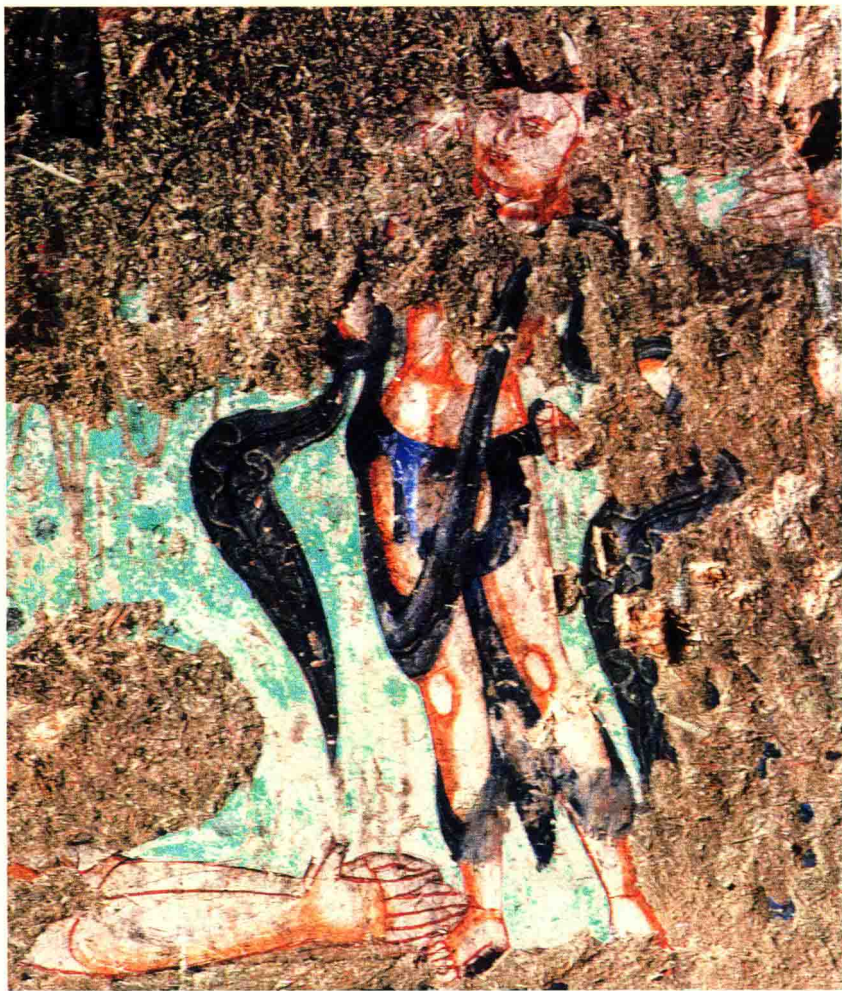
发展期壁画的题材内容比初期要丰富得多，此时期本生故事、因缘故事兴起，是壁画的主要表现题材，一般来说本生故事早于因缘故事出现，是发展期中心柱窟主室券顶菱格构图的最早内容。

本生故事是描绘佛生前无数劫中行种种菩萨道的善行事迹。本生，梵文音译阇陀迦。《大般涅槃经》曰：“何等名为阇陀迦经？如佛世尊本为菩萨，修诸苦行，所谓比丘当知，我于过去作鹿、作黑、作獐、作兔、作粟散王、转轮圣王、龙、金翅鸟，诸如是等，行菩萨道时所可受身是名阇陀迦。”实际流传的本生故事数量很多，据说

有五百多种。克孜尔石窟可能有百余种，如今已识明者有70余种。发展期的两个典型中心柱窟38窟和114窟，就集中了本生故事50余种。主要题材有：

尸毗王本生、须陀素弥王本生、快目王本生、慈力王本生、一切施王本生、毗楞竭梨王本生、犀提波梨本生、勒那阁耶本生、设头罗健宁本生、修楼婆本生、大光明王本生、端正王本生、月光王本生、须达拏本生、睒子本生、摩诃萨埵本生、昙摩钳本生、慕魄太子本生、大意本生、萨薄本生、马壁龙王本生、狮王本生、兔王本生、象王本生、智马本生、猴王本生、鹿王本生、鸽本生、狮象本生、九色鹿本生、龟本生、熊本生等。

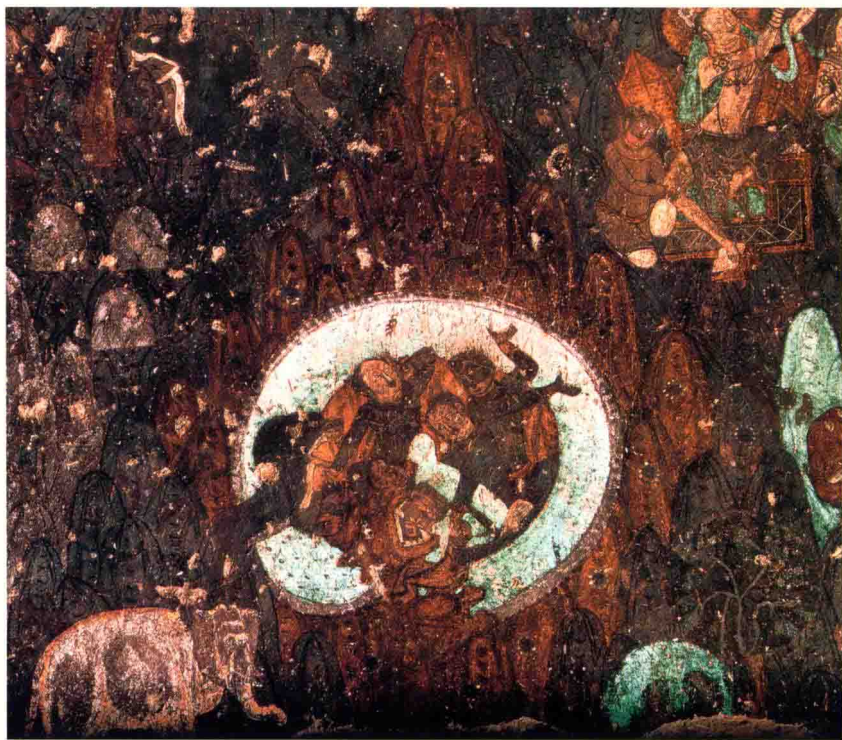
这些故事可从汉译的《六度经集》、《贤愚经》、《杂宝藏经》、《僧伽罗刹所集经》和《根本说一切有部毗奈耶》各律找到相对应的经文。这些故事的汉文经本都很长，有的故事就是一部独立的经，如《太子须达拏经》、《佛说大意经》等。从如此浩繁的故事中提炼出一个情节，集中于一个小小菱形格中，这必须十分熟悉故事的精髓，必须有抽象概括的能力，又必须创造出精炼的形象。而且众多本生排列在一起，又不能造成视觉上的雷同，必须以鲜明的个性表达出不同的故事。如“须达拏太子本生”故事曲折感人，过去须达拏乐善好施，有求必应，宫中财宝，甚至御敌宝象都施舍掉。其父将其与妻子儿女赶出宫外，在深山中又将仅有的财产施于他人，最后一婆罗门要求施舍二子。须达拏为了不食



言，也都情愿施舍。38窟菱格中的画面是：须达拏坐在草庐中，庐外站一婆罗门，二子扑向父亲，不愿离去，可是须达拏已将二子手臂捆绑，将绳端欲交给婆罗门。这一情节高度概括了故事内容，须达拏神情安然，二子扑向父亲又回首以恐惧目光望着婆罗门。婆罗门赢瘦丑陋，双目射出贪婪的目光，双手正去接绳头。这一情景，动人心魄，把须达拏的施舍精神刻画得淋漓尽致。又如114窟“羼提波梨本生”故事，是说羼提波梨深山苦修，迦梨王进山游戏，见羼提波梨，王问为何而修，回答说：“修行忍辱。”王即拔剑削其双手，又截双脚，剁鼻割耳，而羼提波梨却面色不改，其心至诚。这本是一个残忍的场面，但此画却用迦梨王拔剑和羼提波梨伸出双手的瞬间情节，羼提波梨神情安然，迦梨王面目凶险，形成对比，主题精神表达无遗。

有的本生故事将两个场面或几个场面合于一个菱格内。如“摩诃萨埵太子本生”上方绘太子从高崖纵身投下，下方绘太子躺于地上，母虎与二虎子正在太子身上啖食。也有的因为故事场面较大，一个菱格容纳不下，扩展到旁侧的菱格内。如114窟“狮象本生”，一条巨蟒将一伙商人围住，正吞食二人。右侧一只雄狮扑向巨蟒，奋力救助商众，狮子后脚蹬在一只白象头部，由于上部菱格已绘满，白象却绘在下侧菱格内。

《贤愚经》与克孜尔石窟本生故事更有一层密切关系。《贤愚经》系凉州沙门慧觉、威德等八



狮象本生 第114窟

人，游历西域各寺至于阆时，适逢当地五年一次的般遮于瑟大会。会中长老各讲经律，慧觉等八人分别听记下来。公元445年回到高昌后，译成汉文，八人综合各自译文汇成此经。此经共为13卷，内容既有本生故事也有因缘故事，一些故事题材与《六度集经》相同，有的也见于其它经律中。由此可知，公元5世纪时佛本生故事和佛因缘故事在西域佛教中是流行的宣传内容。克孜尔石窟中本生故事出现于4世纪，稍晚因缘故事也流行起来，这正与《贤愚经》所反映的西域佛教情况相吻合。

发展期后期，因缘故事画后来居上。因缘故事几乎主宰了中心柱窟主室券顶。佛教认为“一切法因缘生”佛成正觉后，从初转法轮起，四方游化，即是以因缘法广度众生。因缘故事描摹的是佛成道后的种种业绩，所以画面都出现佛的形象。被度化的对象只能绘在佛的



一侧或两侧。

克孜尔石窟因缘故事，题材广泛，内容丰富，据统计有百余种，目前可识别的有50余种，合计210余幅图。其中不少极富艺术特色，“女人误系儿入井缘”讲的是舍卫城有一妇女抱儿到井边汲水，见佛陀美貌，顿起欲念，误将小儿系入井里致死。画中一女子注目看佛，小儿被绳系住，妇女双手系绳入井。这简练的画面诠释了佛所说的“淫火炽盛，能烧善本，淫荒之士，不识善恶，不别清白，不知缚解”的道理。“波塞奇画佛像缘”也是一个有趣的因缘故事。过去有一国王名波塞奇，笃信佛法，为使民众都能见佛，令画师来到佛处画佛像，但画师“适画一处，忘失余处，重更观看，复次下手，画一忘一，不能使成”。佛便取笔自为画像。在这个画面中，佛侧身一手托钵，一手执笔于一比丘所持布帛上

作像，在这幅画里，佛没有那种至高无上的威仪，而是充满了凡俗情趣。

因缘故事实际就是佛传的一部分，它是佛成道后至涅槃45年中传道度众，讲解因缘的生涯。它是初创期表现佛一生重大事迹的本行类佛传故事的继续和深化。因缘类佛传多见于中心柱窟内，是与中心柱窟礼佛观像作用相关的。中心柱窟主室两壁被称为“说法图”的大幅画面，内容都系讲因缘譬喻，故学者又称“说法图”为“因缘佛传”。因之，券顶的菱格构图中的因缘故事与两壁大幅“因缘佛传”同属一个类型的壁画。由于发展期突出宣扬佛的神通力和传道事迹，因缘类佛传故事发展很快。至发展期的后阶段，因缘类故事逐步上升为中心柱窟最重要的题材。而本生类的故事画在菱格构图中与因缘故事穿插表现数量相应减少。

天相图是这个时期中心柱窟主室顶部中脊部位的流行题材。天相图象征佛教的宇宙观，通常由日天、月天、风神、金翅鸟和立佛组成。早期的日天、月天都以自然形态绘出，在圆形放光太阳周围绘环飞的大雁，月天为弯月形并伴有星星围绕。稍晚，日天、月天变为人形，身穿甲冑，头戴珠冠，乘坐在双轮马车上。金翅鸟在天相图中均居中央，形象巨大，其头有单首、双首和人形三种，口中均衔有蛇形龙。立佛多作托钵形态。这时期的天相图是从初创期方形窟券顶天相图发展而来的，并逐渐形成规范的形式。

中心柱窟形成之后，弥勒形