



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

第三卷 克孜尔石窟（三）

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

第三卷 克孜尔石窟（三）

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.3,克孜尔.3/主编:周龙勤.  
—乌鲁木齐:新疆美术摄影出版社,2009.9  
ISBN 978-7-5469-0144-2

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140332号

## 中国新疆壁画艺术

第三卷 克孜尔石窟 (三)  
《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:19.75  
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 978-7-5469-0144-2  
定 价:400.00元  
版权所有 翻印必究

# 晚期壁画韵味长

贾应逸

本卷包括克孜尔石窟晚期，7和8世纪时期及以后的壁画。同时，还附录了距克孜尔仅7公里的台台尔石窟壁画精品。这些画面再现克孜尔壁画的分期中属于繁盛期、晚期和衰落期的作品，但浓郁的龟兹风格和新出现的中原成分及其有机的融合却放射着灿烂的余晖，继续吸引着人们去追寻龟兹壁画艺术的真谛，回忆丝绸之路的沧桑变迁。

克孜尔石窟随着龟兹佛教的繁盛，洞窟形制和壁画内容都有了新的发展。中原佛教及其艺术的反馈，在一定程度上影响着克孜尔壁画的构图和布局。在艺术表现形式上，虽然也吸收了汉风的技艺，如兰叶描的出现，但人物的造型，绘画的线条、晕染等方面，仍然保留了龟兹的传统技法。

## 晚期龟兹佛教

公元7世纪是我国封建经济大发展时期。唐朝政府于公元648年统一龟兹后，将安西大都护府治所从高昌迁至龟兹首府伊逻庐城，管理西域一切军政事务，并统辖龟兹、毗沙、疏勒、碎叶四镇，推行唐朝政令。中间虽历经龟兹王位之争、吐蕃进攻，对社会安定、经济

发展带来了一定影响，安西都护府不得不三进两出龟兹。但是，位于丝绸之路要冲的龟兹，不仅仍是东西方往来的必经之地，而且成为唐朝政府统治西域的政治中心，中外经济文化的交融荟萃处。唐代是我国佛教及其文化艺术发展的极盛时期。这时期的佛教已经完成了中国化的过程，不仅宗派林立，民间广泛信仰，而且统治者也把它当做争权夺利的工具，使佛教的发展与政权的变化休戚相关。如公元689年武则天就“令天下各州置大云寺”，后来中宗复位，又“令天下诸州立龙兴寺”。

谷内区洞窟外景

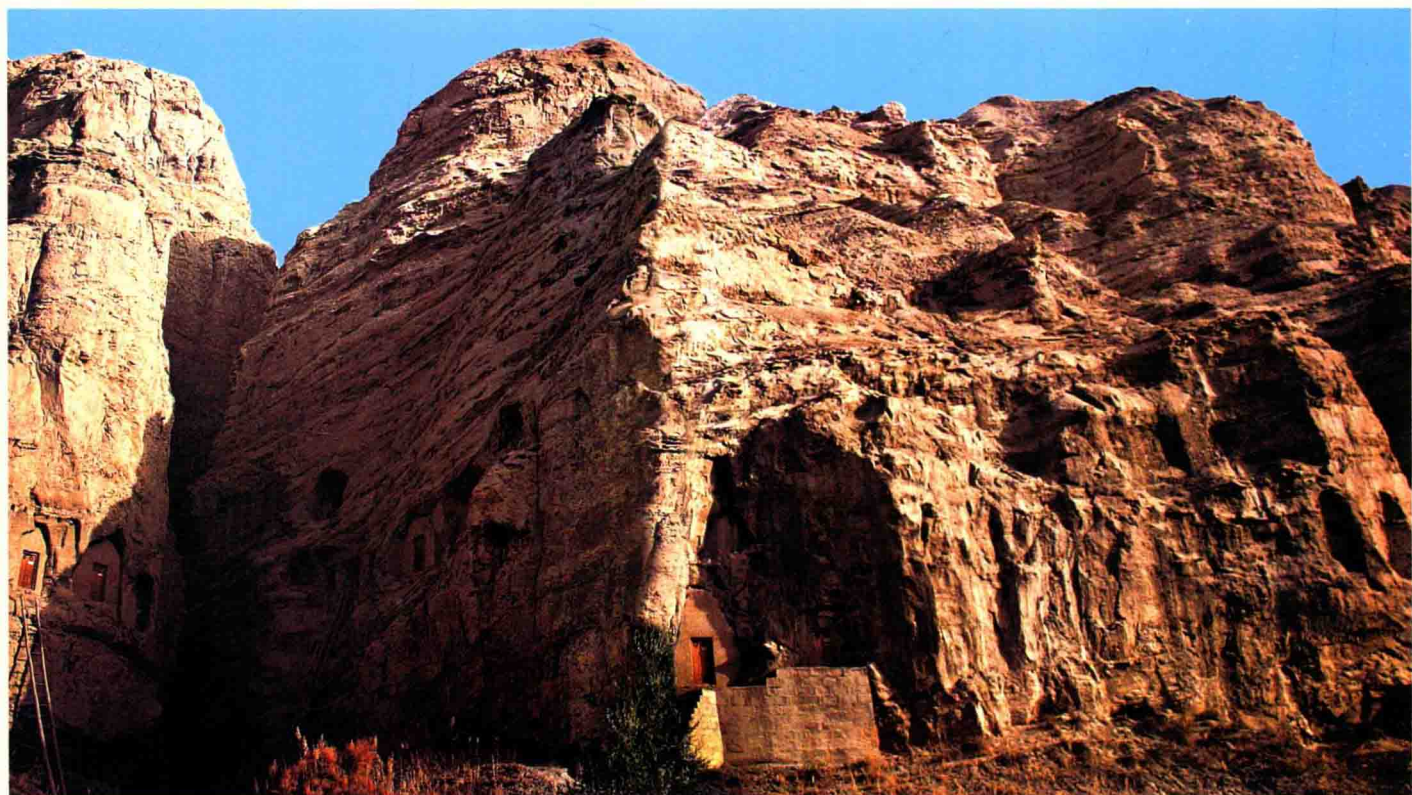


龟兹很早就是我国佛教中心之一。在630年，唐玄奘赴印度取经，路经龟兹时，称这里为“屈支”，并说“东西千余里，南北六百余里。国大都城周十七八里”。他在这里受到了国王、群臣和僧俗的热烈欢迎，目睹了佛教发展的盛况，对龟兹及其佛教的发展做了较详细的记录。他记载这里有“伽蓝百余所，僧徒五千余人，习学小乘教说一切有部。经教律仪，取则印度，其习读者，即本文矣。尚拘渐教，食杂三净”。这一记载与公元4世纪鸠摩罗什时代“龟兹僧众一万余人”相比，显然要少得多。可以说，这时已是龟兹佛教繁盛期的晚期。玄奘参观了龟兹的昭怙厘寺、大会场、阿奢理贰伽蓝，说“佛像庄饰，殆越人工”，“庭宇显敞，佛像工饰。僧徒肃穆，精进匪怠”。玄奘在这里与大德僧木叉瓠多探讨佛学问题。这位大德是

著名阿奢理贰伽蓝的住持，“理识闲敏，彼所宗归。游学印度二十余载，虽涉众经，而《声明》最善，王及国人咸所尊重，号称独步”。但在与玄奘辩论时，连《俱舍论》的初文都不知道，可见龟兹佛教已不再重视义理的探讨和佛学的研究。这是佛教走向衰落的预兆。

龟兹是小乘说一切有部的中心，但大乘在这里也有一定的影响，早在公元4世纪鸠摩罗什就在王新寺得《放光经》，他在长安翻译的《法华经》就来自龟兹，沙门达摩跋陀在龟兹诵《法华》，自喻为“得真金也”。公元590年到长安的南印度高僧达摩笈多曾在龟兹停住两年，且住王寺，他目睹“其王笃信大乘”。安西都护府的建立，中原大乘佛教的反馈，尤其是“四镇都统”的设立，汉僧成为管理西域四镇宗教事务的都僧统，居于领导地位，驻节安西，对龟兹佛

谷东区石窟群



教的发展起了促进作用，使大乘佛教又兴盛了起来。727年，僧人慧超在其《往五天竺国传》中记载龟兹情况，说这里有两所寺，即大云寺和龙兴寺为“汉僧住持，行大乘佛法，不食肉也。大云寺主秀行，善能讲说，先是京中七宝台寺僧。大云寺口维那，名义超，善解律藏，旧是京中庄严寺僧也。大云寺上座，名明晖，大有行业，也是京中僧。……龙兴寺主名法海，本是汉儿，生安西，学识人风，不殊华夏。”目前，虽然不知这些寺院的所在，但库木吐喇是龟兹大乘佛教艺术的中心应是无疑的。日本人曾在这里的第16窟发现了题名“大唐口严寺上座四镇都统律师口道”的供养人像。克孜尔石窟相应也有反映大乘信仰的洞窟和壁画。

从汉文古籍记载来看，公元

立佛像 第16窟



8世纪安西（龟兹西）又成为我国西部密宗的中心。如732年，东印度三藏达摩战涅罗（唐言法月）送至长安的《大威力乌枢瑟摩明王经》、《秽积金刚说神通大满陀罗尼法术灵要门》和《秽积金刚法禁百变法》三部经就是印度法师阿质达散早在安西译出的。敦煌经卷P.3918《佛说金刚坛广大清净陀罗尼经》抄本的跋语说，该经是“近刘和尚法律昙倩于安西翻译，至今大唐贞元九年，约四十年矣”，该经当是译于750年左右。不仅安西设有译场，译出了一些密宗经籍，而且龟兹僧人也在长安参加译经。最值得提出的是利言，其名“地战湿罗，唐言真月，字布那羨，也称利言”，曾学习律、论、大小乘经、梵书、汉书、唐言文字和西域及中亚各地的语言，“眼见耳闻，悉能领会”。公元732年随其师达摩战涅罗“以充译语”到达长安后，协助译出《普遍智藏般若波罗蜜多心经》。唐玄宗于754年（天宝十三载）诏密宗大师不空三藏至武威翻译密典，十月就牒令安西僧人利言到河西，与不空“同案译经”。786年（贞元八年），唐德宗皇帝“敕令京城诸寺大德名业殊众者同译，得罽宾三藏般若开释梵本，翰林待诏、光宅寺沙门利言度语，西明寺沙门圆照笔受”，翻译《大乘理趣六波罗蜜多经》十卷，德宗为之作序。同年还翻译出《华严长者问佛那罗延力经》、《般若心经》各一卷。他又撰集了《梵语杂名》一书，收集1250个日常使用汉语与梵语的对译。这位龟兹高僧为我国唐代佛经的翻译事业和密宗

的流行作出了自己的贡献。还有一位龟兹国僧若那曾译了《佛顶尊胜陀罗尼别法》，授与长安崇福寺僧普能。文中所说的造像法与我们在龟兹石窟中心柱窟正壁所看到的“帝释窟说法图”的形式相似。

8世纪中叶后期，僧人悟空从迦什弥罗等地归来，在龟兹住了一年有余。他曾请西门外莲华寺三藏勿提提犀鱼译出《十力经》，并参观了东西柘厥寺、阿遮哩贰寺。又说，安西境内还有前践寺，“复有耶婆瑟鸡山，此山有水，滴溜成音。每岁一时，采以为曲，故有耶婆瑟鸡寺”。这一记载与克孜尔很相似。克孜尔谷内的泪泉，至今仍滴水成音，并汇成潺潺流水。有的学者考证，耶婆瑟鸡寺就是克孜尔石窟。

公元840年以后，回鹘政权在龟兹建立王国。回鹘人很快也皈依佛教，但其中心在库木吐喇石窟，森木塞姆石窟也有不少回鹘时期的洞窟。克孜尔也许存在这一时期的

壁画，但不够明显，更没有完整的洞窟。因这时期的克孜尔石窟已经衰落了。

儒童子 第69窟



立佛 第123窟



## 中原艺术对克孜尔壁画的影响

随着唐代的统一，中原大乘佛教及其艺术的西进，克孜尔石窟受其影响，也发生了变化。这种变化主要表现在洞窟形制的多样化，多佛多菩萨壁画的普及，化佛、千佛及密教画的出现。此外，壁画的构图、装饰的图案、色彩的配置、线条的运用等方面也都或多或少地吸收了汉风的成份。这一时期的洞窟主要分布在谷内区和谷东区，包括第97—101、123、176、178、181—189、192、193、197—199等窟和台台尔石窟第13、16、17窟。

这一时期出现了不少改建或重建窟，如第98、189、198等窟，将原有僧房窟改建成方形或中心柱式的礼拜窟；有的洞窟，如第47、69窟重新彩绘部分壁画；而第117窟的整窟壁画则全部重新彩绘，所以被德国人称为“重彩窟”。

主室穹隆顶 第189窟



这一时期的礼拜窟增多。礼拜窟的形制仍以中心柱窟为主，但中心柱的平面越来越向扁的方向发展，如第193窟近乎屏风式。中心柱前壁，除中央开一大主龕外，有的在主龕左、右两侧开龕，如第100窟。有的左、右两侧和上方均开一龕，呈“品”字形排列，如第184、186、192窟。还有的在中心柱的左、右、后三壁也开龕，或后壁开龕，前者如第99窟，后者如第198窟。也有的如第193窟，不仅在两甬道的外侧壁和后甬道的后壁开龕，且在主室前壁上方也开了一龕。总之，这一时期中心柱窟形制的特点是开龕的数目增多。另外，窟顶也有变化，第99窟是凿出前后向的六条石枋，承托着前面较低的一面坡顶，主室各壁上端凿出的石檐也由石枋承托着。建筑形制独具特色，雄伟壮观，在克孜尔石窟也是仅有的。而第123、189等窟是穹

隆顶，其圆形穹隆上的画面像天部一样笼罩在上方。

洞窟形制中龕数的增多意味着信仰的变化。龕多，龕内的塑像就增多。再从龕外侧的画面来看，这时的克孜尔已经超越了那种一佛一菩萨、过去三佛、七佛信仰的界限，而崇信多佛。这是一个很大的变化，不仅表现在佛龕的增多上，也出现了立佛立菩萨列像。而其中变化最突出的当数洞窟的各甬道，像第176窟左、右、后甬道的外侧壁有十四身立佛立菩萨像。而第97窟在满铺券顶菱形格中仅填充塔中坐佛。龟兹式的菱格中却描绘着一身身的佛像，是龟兹因缘故事画的简化。第179窟主室正壁龕上方也都彩画了千佛。

这一时期保存壁画的两座方形窟中，有着较精彩的画面。第199窟为穹隆顶，中心描绘的是降服了火龙、手持蓝色钵的释迦佛，围绕着佛像则是5排千佛。第188窟是纵券顶，其正壁和左、右壁各绘四身，共12身大立佛。第123窟是中心柱窟，主室平面呈方形，顶为穹



裸形外道 第198窟

立佛 第188窟





隆式。穹隆中心绘一朵大莲花，八条放射线把穹隆划分成八个梯形条幅，条幅内相间绘佛和菩萨像，立佛和立菩萨的两脚侧有供养者。该窟各壁满绘佛像，主室的左、右侧壁，和左、右甬道的外侧壁，以及后甬道的左、右侧壁均彩绘大型立佛像，在佛头光和身光中又填绘许多化佛。同一时期的台台尔石窟第16窟，现仅存后甬道后壁的画面也与该窟相同，全绘立佛，且佛光中充满了小化佛。

中心柱窟主室券顶两侧，仍然布局四方连续的菱形格纹，内填绘佛本生或因缘故事画。这些菱格故事画与此前的壁画一样，但是，大量地描绘了转轮王燃灯供佛、难陀以一灯供佛、商主以宝珠施佛、长者以舍施佛、商主妇以璎珞施佛缘，还有贫人乐施得德瓶缘、丑陋

比丘缘、花天因缘、长者贪慳转生为盲儿缘、罗句渝乞食不得缘等重在表现供养佛而获果报的思想，宣扬“以供具”供养诸佛、菩萨、弟子，才能最后成就佛果。

这一时期还出现了密教内容的壁画。第178窟前室右侧壁佛说法图的右下方，描绘出了一身鸠摩罗天的形象。按照密教经典的说法，鸠摩罗天可驱走鬼怪，消除毒气，使国土安稳。在第181、199窟中，还有大自在天，三首，四臂，骑牛，与于阗丹丹乌里克所出的相似。这些画面应当是杂密的图像，尽管画面不多，但也是一个值得深入研究的问题。

这一时期壁画的构图也发生了变化。本生故事画突破了前期那种菱格布局，出现了二方连续的方形格图，不过还是单幅构图的形式，

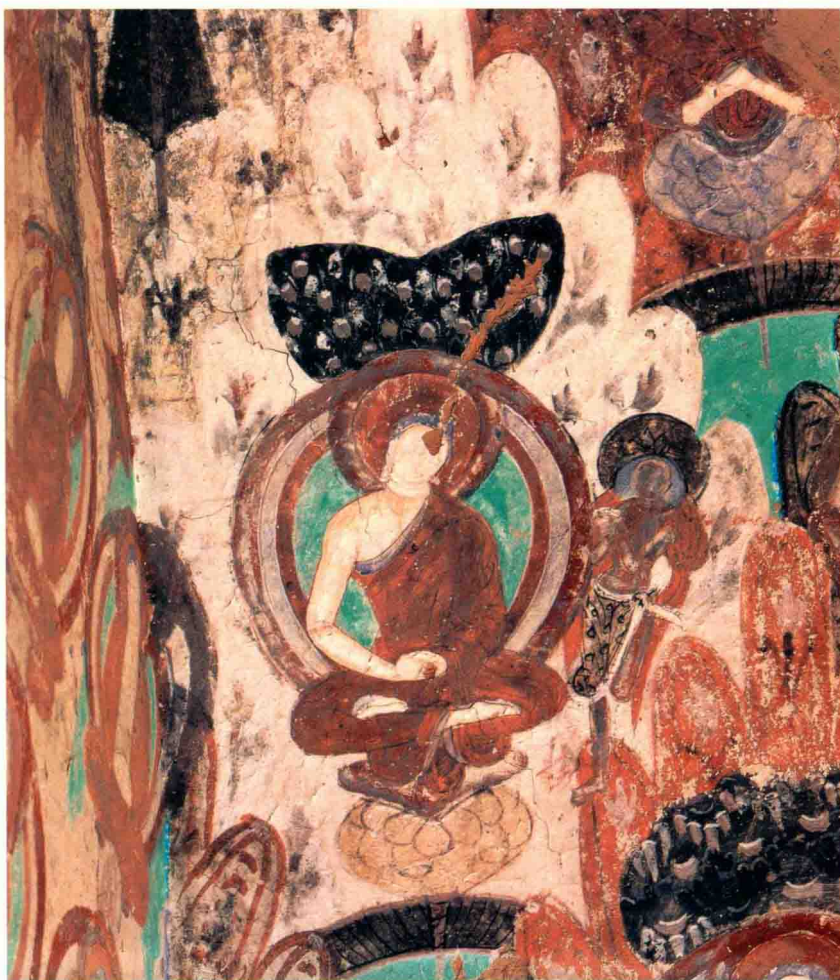
券顶壁画 第178窟



一幅幅排列，如第184、186窟。同时，这种形式的本生故事画大多布局在主室两侧壁的最下端，这又与克孜尔第14、30窟的情况相同。第198窟左右甬道顶中脊两侧的本生故事画，呈横卷式，每侧两铺，共八铺。一铺中表现两个或两个以上的情节，如左甬道的须达拏太子本生，现存婆罗门乞施及其得二子而去。这种构图的出现，当然也应与中原的影响有关。

在一些形象的表现形式上，同样也吸收了汉风的东西，最明显的是第199窟主室前壁的龙王，由原来袒上身、头上有数条蛇形龙的印度形象，变成身着龟兹武士装具有本地区特点的龙王，现在又出现了头上的蛇形龙与中原式的龙头并存。这一样式与第193窟涅槃图中笼头棺的龙头，均源于中原。但

龙王 第193窟



丑陋比丘缘 第176窟

第123窟又大量地使用大雁衔环图——流行于萨珊波斯的纹样。东、西方的传统图案同时在这一石窟出现，充分体现了位于丝绸之路要冲的龟兹得天独厚的优势。龟兹人是一个善于吸收新事物的民族。

这一时期壁画的线条，基本上保持了“屈铁盘丝”式的铁线，不过有些壁画的线条，却打破了这一传统，一笔中有粗有细，已经变成了兰叶描，如第193窟后甬道前壁佛棺的龙头。这种线条是中原绘画艺术的特色，也被龟兹画师用来表现自己壁画的图像。不少画面是靠线条突出形象，晕染不占主导地位，或不很明显。如第97、99、188、193、198、199等窟，都是以线条表现人物的立体感，形象仍然

逼真优美，如第97窟降服六师外道中的六师。随着时间的推移，线条的运用越益增多，可能也与中原的影响有关。这些洞窟的色调已趋向暖色，如第176、178、181、189、192、198和199窟，大量地运用赭、红等色，以石绿、黑、白等色调和，一派富丽堂皇的景象，酷似中原唐风的色泽。

总之，克孜尔石窟繁盛期晚期，无论其洞窟形制、壁画内容，或是画面构图、形象表现、图案纹样、线条晕染和色泽配置等方面，或多或少地都受到了中原汉风的影响。

### 传承吸收与融合创新并举

这一时期克孜尔壁画尽管吸收了许多汉风的东西，但保持自己的艺术风格仍是龟兹壁画的主流。用

龟兹传统的绘画技艺，表现大乘内容，把中原汉风有机地融合在自己的壁画艺术中。在壁画的布局、故事画的构图、装饰图案的运用等方面，除上面所述的变化外，大部分保留了前期的东西。尤其是在绘画的技艺上，如形象的描绘、线条的应用、色泽的晕染等方面，传统风格发挥了自己的优势，创造出了不少精美的杰作。

这一时期，中心柱窟正壁的龕上方，个别的还保存早期的形式——影塑须弥山形，如第101、198窟。还有几个洞窟承袭了前期，以塑绘结合的方式表现帝释窟说法图，第99、100、103窟正壁主龕内塑主尊，龕外侧的乾闥婆王仍弹着琉璃琴乐，佛、梵天、帝释也立于龕侧，天人飞翔着赶来聆听佛法。而大量的却如前所述发生了变

主室正壁 第100窟





券顶壁画 第101窟

化。中心柱窟的纵券顶中脊，只有第97、98、100、101窟保留了原来日天、月天等天相图。而第178、198窟像此前第205、224窟那样绘须摩提女请佛缘，有的洞窟也像同时期的库木吐喇一样，中脊没有了天相画，如176窟。中脊两侧仍是满铺窟顶的四方连续菱形格纹，承袭了前期壁画的传统。菱形格中大部分描绘因缘故事画，上下两端的半菱格中表现佛本生故事。也有个别洞窟，如第99、178窟仍然满绘本生故事画。也有一些洞窟左、右甬道侧壁描绘供养人像，如第101、184、192、199窟。尽管数量很少，但第184窟的比丘供养，第192窟的世俗人，第199窟的王室贵族，使我们看到了各种类型的龟兹

地狱变局部 第199窟



人。这些人物的头部扁平，“断发齐顶”，与此前的“翦发垂与项齐”不同，如第192窟的供养人像；第199窟的供养人身穿红地联珠纹或缝缀联珠纹边饰的外衣，“头系彩带，垂之于后”，与史籍记载的国王服饰相同。给我们的研究提供了时代依据，说明这一组洞窟确是公元7世纪的遗存。

这一时期的壁画构图，

主室壁画 第186窟



大量地保存了前期的方式：即提炼出故事中最重要、最具有代表性的情节，以单幅构图的形式描绘在菱格的中央。最典型的是画于菱格上下端的本生故事图，与前期没有多大区别。但也有一些画面变化较大，首先是表现在取材上，第178窟窟顶的本生故事画就十分精美。如尸毗王割肉贸鸽的构图，除菱格中央、树下站着尸毗王和持秤大臣，正在秤鸽和王的股肉外，菱格两侧分别填绘了蹲着的猴子和昂首仰望着的鸟，既达到了对称平衡的效果，又增加了画面的生动

性。但是，无论是本生故事，还是因缘故事画，或者是因缘佛传图，都比较注重画面的对称平衡美。因缘故事和佛传故事画都是佛坐中央，占据画面的大部分空间，两侧天人、弟子、世俗人围绕。但这些画面中，位于佛两侧的人物往往是数目相等、排列相同。其因缘故事图，不仅佛两侧都布局了相关的人物，而且描绘得也比较细腻。如第186窟券顶摩醯提利以女施佛缘，佛右侧婆罗门摩醯提利拉着女儿，佛左侧跪着长老比丘，上方一只飞鸟伫立，画面对称。图中的玉女和长老比丘都描绘得很生动，玉女那种欲想看佛，又羞羞答答的表情，描绘出了她的内心活动。长老比丘用右手轻轻地、又匆匆地拉着佛的袈裟，佛端坐说法，不予理睬，表现出比丘欲留玉女、遭佛拒绝的情景。此时的因缘佛传图越来越简洁化，如第99、184窟佛的两侧仅有两排人物，而100窟的人物就更少，上下两排各一人。看来，画面简单应是这一时期发展的趋势，同时也预示着日益衰落。

人物造型的形象化一直是克孜尔壁画的灵魂。画师突破宗教画面

本生故事图 第184窟



商主以宝珠散佛缘 第101窟

程式化的桎梏，着重表现出了人物的内心活动，那些因缘故事画中的供养佛者，个个是手捧供具，虔诚的双目仰望着佛。而佛总是安详仁慈地面向故事中的主要人物。其中也有不少形象逼真、描绘生动的人物。如第101窟鼓声因缘，描绘出了鼓手的儿子那种挣得钱后，得意洋洋的神态，描画得入木三分。形象的生动性也表现在对动物的描绘上，如第176窟主室券顶的一只猴子，两脚跨越在两座山峰上，左臂

上举，手持置石球的绳网甩动，表现出正在追捕猎物的情景。

这一时期塑造的形象具有苗条娟秀之美。特别是那些天人，无论是第99窟的五髻乾闥婆，还是第176、178窟的供养菩萨，体形都修长优美。那圆浑的脸庞上，五官比较集中，高高的鼻梁直通眉际，一副洋娃娃相，十分甜美可爱。纤细的手指，和呈“S”形扭曲的体态，显得婀娜多姿。第101窟佛传故事画中的舞者，右臂屈曲与肩平齐，掌心向外，左臂屈曲上举，掌心上翻，优美的手姿牵动了体态的变化，上身左倾，臀向右斜，惟妙惟肖。克孜尔的裸体形象，这一时期也发展到了终极。第99窟释迦诞生图中的摩耶夫人，右臂上举，手攀着无忧树枝，左臂由侍女搀扶着，两腿交叉而立，上身微微

庵摩罗女 第181窟



前倾，简直是一幅优美的舞蹈画。

第181窟一幅图中竟画了三身裸体女性，描绘出《佛所行赞》所述，“彼庵摩罗女……侍女众随从”的情景。在舞师女皈佛图中，昔日呈



飞天与七宝 第123窟

舞姿的青莲花，现在绘成了裸体者，坐在佛的一侧。第123窟后室横券顶上的玉女宝，丰满的乳房，纤细的腰肢，下身结着带垂帐纹式的裙裤。不是裸体，近似裸体，在众多婀娜的飞天中，她显得更健壮优美。看来，龟兹画师是用这种形象来表现美丽的女子，体现了当时人们的审美观。

重视装饰美是克孜尔壁画的又一特色，尽管已进入了繁盛期的晚期，这一传统仍然继续。除了保持原来的对称布局、满铺窟顶四方连续的菱形格纹等外，这一时期的壁画似乎更重视韵律感，较多运用对称和平衡的艺术手法。首先，在构图上，往往是以佛为中心，两侧人物数目相等，使画面对称，或用放大，缩小，填充等手法，达到平衡的效果。其次，注重动、静结合，以静衬托动。这一特色在第98、100窟的天宫伎乐中表现得最为明显，前者是每龕一身，左、右前壁

天宫伎乐（局部）  
第100窟



共18个龕、18身都是奏乐者和或舞蹈，或撒花者相间排列，前者静，后者动，节奏感很强。故事画也用这种手法，大者如第97窟的降服六师外道图，佛两侧的人物数目相同，右侧天人、国王和妃等七人静坐，左侧六身婆罗门愤怒，激动，无奈，密迹金刚飞下，满壁风动，以右侧的静，突出左侧六师的动，表现出故事的主要内容。小则如因缘故事画，佛所面向的、表现故事主要内容的人物描绘成动能，另一侧的人物，大多是比丘、金刚等则处于静态。一动一静，动静结合，以静托动，尤其是在一幅幅画面相连排列的情况下，产生的韵律感，达到了装饰美的效果。

当克孜尔石窟的壁画发展到繁盛期晚期的时候，程式化越益严重。在呆滞的画面中，点缀一些植物或动物，就成为龟兹画师赋予画面以活力的一种手法。这种手法虽然在前一时期也已存在，如菱格山形中的树叶花卉，但越到后期就越显得重要和突出。这一时期较突出的是新出现的、菱格因缘故事画中的佛塔，那塔刹上的绿色宝珠，两侧飘动着的幡，使画面富丽，充满动感。最生动的是伫立或飞翔着的鸟，蹲着或行进中的猴子，用动植物点缀，使画面达到了满而生动的效果。用图案装饰洞窟是龟兹壁画体现装饰美的手法之一，几乎成了每个洞窟不可缺少的东西。那或舒

第98窟 迦叶皈佛





降魔图 第98窟

展，或卷曲的缠枝卷草纹、规整对称的菱形纹、四瓣花纹等继续使用。在程序化严重的宗教画束缚下的画师发挥自己的创造力，用种种方式表现出了自己的才能。

这一时期的线条仍是丰富多彩的。大部分壁画仍继承如屈铁盘丝的线条。但同样是屈铁盘丝，不同时期、不同画师使用的线条也不完全相同。第98、101、198窟壁画使用的线条圆健坚实，笔法严谨。而第98窟主室右壁迦叶皈佛图中的迦叶三兄弟，那瘦骨嶙峋的筋肉描绘得紧劲匀称，又不刻板，饶有韵味。用精细的线条勾勒人物轮廓，以圆弧状的铁线表现女性薄纱罗裙的襞褶，透过长裙显现出修长的双腿。还有一些女性穿着裤角肥大、像扇形一样展开的长裤，透过飘荡着的长裤，显示出人物双腿的轮廓，又用精细的线条勾出圆圈，表示膝盖的骨骼。这是克孜尔壁画传统的技法，表现出龟兹画师重视人体解剖的特点。这一形式影响了唐初的敦煌壁画。用凹凸晕染法表现人物立体感的这一特色，在这一时期的克孜尔壁画中仍然继续运用，不过较多地运用表现明暗对比强烈的一面染法。如第101、123、181、189等窟壁画的人物肌肤，在躯体的暗面作成片状晕染。第181

窟的庵摩罗女晕染得最为精美：以浓艳的朱磬色晕染满月般的脸轮廓、深凹的眼睑、鼻翼、唇周和两颐，突出前额、鼻尖和下巴的高光白点，面部显得白嫩。躯体重在晕染腰肢，浓重的桔红色使腰显得更细，人物圆润丰满。线条和晕染的结合，把肌肤柔软的质感浑然一体地表现了出来。第123窟右甬道外侧壁立佛的手，就是晕染层次丰富与线条有机结合的典型。石青、石绿色的应用，在这一时期呈现出了减弱的倾向，像第101、123、188、193等窟使用的石青、石绿虽



主室券顶和正壁  
第198窟

不算少，但已不是那种“堆起素绢而不隐指”的效果，仅是轻涂平抹。而浓艳热烈的赭、红等色泽，已占据了主导地位，如前所述第97、99、189、198、199等窟。

总之，克孜尔石窟繁盛期晚期的壁画，除继承了龟兹传统的绘画风格，又吸收了中原汉风的技艺。那优美生动的形象，简洁明了的构





因缘故事 第129窟

图，富于韵律感的图案，明快恬静的气氛，使人陶醉。虽然壁面剥落残缺，也消溶不尽它那浓郁的艺术芳香。

### 克孜尔石窟壁画的终结

公元8世纪及以后，克孜尔石窟衰落了。大约属于这一时期的洞窟有第107（B）、117、129、135、180、190、197、198、227、229等窟。这些洞窟中，方形窟较多，有第117、129、135和229窟，其中第117窟是覆斗顶，第129、135窟顶呈穹隆形，其余的均为纵券顶。其中第107（B）、180、197和227为中心柱窟。

中心柱窟继承了前期洞窟的特点，有左、右、后甬道，有的后



伎乐天人 第135窟

甬道还凿出涅槃台，或后甬道的两侧壁前也筑低台，原来都安置有塑像，其建筑也还算壮观。这一时期也有改建的现象，如第135窟是由原僧房窟的居室改造而成。还有的把前期僧房改造为礼拜窟后，留下的通道稍加修整，成为长条形的洞窟，再彩绘上千佛像，如第190、198窟。但是，无论是哪种洞窟，其面积都大大缩小。第129窟主室，进深仅2.82米，宽2.75米。比较壮观的第197窟主室进深1.24米，宽2.3米，后室两侧虽然凿出涅槃台，但进深也仅有2.38米。仅此看来，克孜尔石窟的衰落是显而易见的。这些洞窟也承袭了前期开龕较多的形式，第227窟主室左、右壁及后甬道的左、右壁也都开龕。龕多，塑像就多，这是前一时期发展



正壁全景 第227窟

的趋势与结果。

壁画内容日趋简单化更是衰落期的象征。不少洞窟主要是中心柱和长条形窟，仅绘方格坐佛，第107（B）窟是方格塔中坐佛，第180、190、197窟完全是方格禅定坐佛。沿袭前期的方格本生、因缘故事画是这一时期壁画的重要内