



MURAL PAINTINGS IN  
XINJIANG OF CHINA

# 中国新疆壁画艺术

《中国新疆壁画艺术》编辑委员会 编

第五卷 森木塞姆石窟 克孜尔尕哈石窟

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

第五卷 森木塞姆石窟 克孜尔尕哈石窟

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.5,森木塞姆/主编:周龙勤.  
—乌鲁木齐:新疆美术摄影出版社,2009.9  
ISBN 978-7-5469-0146-6

I.中… II.中… III.森木塞姆石窟—壁画  
—简介—新疆 IV.K879.41

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第141527号

## 中国新疆壁画艺术

第五卷 森木塞姆石窟  
克孜尔尕哈石窟  
《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  
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 978-7-5469-0146-6  
定 价:410.00元  
版权所有 翻印必究

# 漫步中印佛教艺术交流的虹桥

贾应逸

本卷包括新疆维吾尔自治区库车县境内的森木塞姆、玛扎伯哈、克孜尔尕哈、阿艾和新和县境内的吐乎拉克艾肯、焉耆县七个星石窟，吉木萨尔县北庭西大寺龕窟等七个石窟群的壁画。森木塞姆石窟在库车县城东北45公里处，是古龟兹境内现存最东的一处石窟群。玛扎伯哈石窟在此南8公里的克日什附近。克孜尔尕哈石窟是距库车县城最近的一处石窟群，在县城北仅12公里的地方。阿艾石窟在库车县城东北、阿格乡境内的克孜利亚大峡谷的悬崖上。吐乎拉克艾肯则在新和县城西南约40公里处，是现知古龟兹最西端的石窟群。

所以说，本册集古龟兹东、西两端及北面焉耆县的七个星石窟和吉木萨尔县的高昌回鹘王朝北庭龕窟的壁画于一卷。

龟兹是我国古代佛教中心之一，境内佛教塔庙寺院林立，一座座石窟镶嵌在却勒塔格山的悬崖上，鳞次栉比。这些雄伟壮观的佛教建筑成为中原僧众大为赞叹和向往的地方。东晋时，从龟兹赍至长安的《比丘尼戒本所出本末序》中记载：龟兹伽蓝有达慕蓝百七十僧，北山寺名致隶蓝五十僧、剑慕王新蓝六十僧、

温宿王蓝七十僧。尼寺有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。这些寺院都是修饰至丽，“佛像庄饰，殆越人工”。而且王宫也“雕镂立佛形象”，“焕若神居”与寺无异。后来见于记载的还有金华寺、王新寺等。当玄奘到达龟兹时见“伽蓝百余所，僧徒五千余人”，除昭怙厘寺外，有阿奢理贰伽蓝，“庭宇显敞，佛像工饰”。唐代时，又奉勅而建大云寺、龙兴寺，还有河西寺、白寺和法丰寺等。《悟空入竺记》中还提到有莲华寺、前践寺、耶婆瑟鸡寺。但这些众多辉煌的寺庙塔像，随着历史岁月的流逝，宗教的兴衰和大自然的破

吐乎拉克艾肯石窟外景



坏，佛像和塔庙早已塌毁，地面寺院已夷为平地，仅有几处残垣断壁，摇摇欲坠。可幸的是，凿于大山，维吾尔语称为“却勒塔格”的条条沟谷内的石窟，如森木塞姆、玛扎伯哈、克孜尔尕哈、阿艾、吐乎拉克艾肯等，虽然寺墙倒圯，塑像化成泥土，只剩一些斑驳不全的壁画，但仍然放射着异彩，展现出古代龟兹壁画诱人的魅力，透露出昔日东西方壁画艺术相互交流的余辉。

我们把这几个石窟群残存的壁画分为三个时期：

（一）早期，大约为公元四、五世纪，主要有森木塞姆第24、26、27、30、31、32窟。

（二）中期，应为繁盛期，大约为公元六、七世纪，包括克孜尔尕哈的第23、16、14、13、11和30窟（大部分），森木塞姆的第1、41、42、48、11和43窟，以及玛扎伯哈第1窟等。

（三）晚期，即公元8世纪以后的吐蕃、回鹘时期，有森木塞姆的第40、44、45窟和克孜尔尕哈的

31、32、30（部分）和21窟，阿艾石窟、吐乎拉克艾肯的第3窟和七个星、北庭龛窟等。

### 早期的森木塞姆石窟壁画

森木塞姆石窟因位于却勒塔格的森木塞姆沟而得名，是龟兹现存最早的石窟群之一。现已编号的洞窟有57个。

沟谷中间“半岛”的东端呈堆积凸起状，应为寺院遗存。周围散落一些房址，则是围绕佛塔的地面建筑。在塔庙西侧有两排石窟，编号为第24至33窟，其中6座洞窟残存壁画，且时代较早，大约始于公元4世纪，有的画面也许后来又重新补绘过，但也不超过5世纪。这些洞窟的形制均为中心柱式，主室和左右甬道为纵券顶，后面甬道是横券顶。主室正壁中央开龛，前壁门两侧也各开一小龛。这是龟兹地区最流行的洞窟形制，被称为龟兹式。但这几个洞窟的主室平面呈方形，后甬道的左或右壁凿一明窗，显得光线充足。第26窟的形制较特殊，是中心柱四壁开龛，主室和后甬道各壁也开龛的多龛式，甚至连甬道口也凿成龛楣样式。

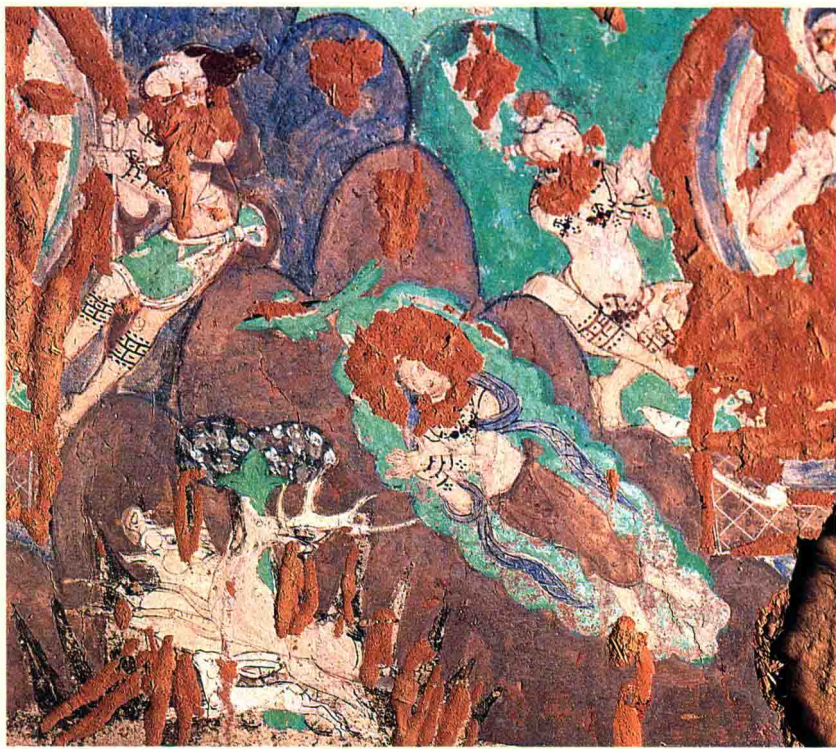
这些洞窟的主尊是塑佛像，布局在主室正壁龛内，周围影塑山形。塑像早已不存，但透过现存的那些斑驳不全的壁画，可以看到龟兹早期壁画的特点，不着重于铺陈天国的美妙，宣扬佛国的丰饶，激励信徒们向往彼岸，而是通过描绘一个个通俗易懂的故事画，宣扬释迦牟尼的伟大人格、神通力及其教化众生的事迹，向人们揭示四谛和

森木塞姆半岛上的寺院遗址



因缘业果等教义，唤醒人们为摆脱痛苦而修禅，追求“涅槃”。所以，龟兹壁画是以丰富的故事画，如因缘、本生、佛传等图而著称于佛教艺苑的，森木塞姆等石窟也不例外。

现存的主要是因缘故事和佛本生图，大都描绘在主室和各甬道的券顶两侧。这些洞窟的整个窟顶被绘成若干个四方连续的山形菱格纹，每一菱格内填充一个故事。因缘故事是在菱格中央绘佛坐菩提树下的方座上，两旁各有一人物，故事内容由位于佛侧，特别是佛所面向的人物表现，这是龟兹因缘故事画的一种模式。第24窟着重表现供养，有华盖、幡旌和璎珞供佛缘等。第30和32窟的内容比较丰富，有：舞师女化作比丘尼缘、难陀慳贪为盲子缘、鸯掘摩罗舍邪缘、小儿以土赍施佛缘、婆罗门施食出火缘等。菱格最下层的三角形内是佛本生故事图，有鸚鵡本生、兔王本生、设头罗健宁王本生等。而各甬道多绘与动物有关的因缘和本生故事，有：鸚鵡习诵四谛缘、孔雀王本生、三法本生、芦苇饮本生、猕猴本生等等。值得注意的是，这些因缘和本生故事是把佛前生、今世所发生的善恶因缘业果等有机地联系在一起，也可称为因缘本生或本生因缘。要把这一个个情节复杂的故事用单幅图的形式表现出来，是很艰巨的，龟兹画师成功地完成了这一任务。他们首先仔细分析每个故事，把握住最重要、最有代表性的情节，即选择情节；然后根据亲身经历和观察所得的现实生活塑造形象；再过去芜存菁的艺术提



鸚鵡救山火以报恩图

炼过程，即浓缩情节，创造出具有典型意义的形象和画面，使一千多年以后的观赏者仍能辨认出其内容来。如鸚鵡本生是根据《僧伽罗刹所集经》中鸚鵡救山火以报恩的故事绘制的。画师精选了烈火熊熊的山岩，四蹄腾空的兔、鹿、野猪给人以速度感和力感，描绘出了动物求生挣扎的本性，反映了画家对生活的深刻感受。天空中，一只绿色鸚鵡展翅翱翔，回过头来正和帝释天说“精勤不懈”，滴水可灭大火的决心，集中表现了一个情节，并把它融入一个三角形内，紧凑优美，可怕的现实被佛教的精神净化了。这些菱格本生和因缘故事画，以艺术感染力撞击着信徒们的心灵，起到了教化和警戒的作用。

这几个洞窟的涅槃经变布局在后甬道的前壁，即中心柱的后方，以表示佛的身骨在塔柱中，是佛教早期注重礼拜佛塔的遗风。也是在单幅画面中凝聚了故事的主要

情节，把不同时间发生的众多事件巧妙地组合在方形画面上，主次分明，结构紧凑，与库木吐喇的同类画相同。第32窟后甬道前壁的涅槃像早已坠落殆尽，仅可见荼毗下方的帝释请佛牙舍利图和上方的举哀众圣，是根据《大般涅槃经后分》绘制的。帝释请佛牙舍利图中着意刻划了盗取佛牙舍利的疾捷罗叉的凶恶，和追回舍利的护法神韦驮的勇猛。龟兹是古代东西方交通的枢纽，佛教及其艺术交流融汇之地。紧紧相连的两个洞窟描绘了内容不完全相同的涅槃经变，画面的表现方法也各具特点，正是反映了龟兹佛教及其艺术正处在兼容并蓄，共同发展的活跃时期。

龟兹壁画的艺术风格，首先表现在它特有的装饰性上。当你走进洞窟，仰望券顶时，以四方连续形式交错延展的菱形格纹，从两壁上沿直升至窟顶中脊，好似一张五彩缤纷的巨大壁毯，又像新疆民居居室的装饰，灿烂温馨，充满艺术情趣，反映了龟兹人民对大自然和山川的热爱和崇拜。壁画上这些菱格并不是直接用斜线界定，而是用起伏变化的山形来构成，在坚实稳定中表现出自然的柔和。有的竟在峦峦山峰上点缀了树叶纹，增加了格律性图案的动感。一个个故事就在这些菱格空间展开。故事画中的树木、花朵、池塘、池塘中的水波和游鸭等自然景

观，或是佛的座具等，从形状到色泽都被提炼加工成适合图案，表现得自然生动，这些富有节奏感的图案和佛教中的神异故事合为一体，使整个画面在人们心目中产生了深刻的印象，这是龟兹壁画的一大特色，在世界佛教艺苑中独树一帜。这些壁画的装饰性还表现在讲究对称均衡上，整个洞窟的画面基本上以窟室的中心线为轴，左右对称，前后均衡。菱格中的因缘故事画，以坐佛为中心，左右侧各一人表现内容。佛本生故事画较多运用平衡



森木塞姆第26窟伎乐天人

的手法表现均衡美。菱格内的动物画也用对称构图法，或中央池边一棵树两侧各立一动物，或采用二树交枝作连理状，两鸟相对而立，有的利用树干的屈曲达到平衡的效果。

早期龟兹壁画的人物造型，颇受印度艺术的影响。如第26窟的天宫伎乐，画家用白线提勾颜面、五官外轮廓和长长的眉毛，增强了面部的光泽。按人体结构描出“团块”、“棒状”体，在四周进行晕染，突出中间的亮光部分，再用比较概括的线条勾勒轮廓，显得躯体结实，肌肤凸起，富于质感。这些

人物圆盘状的头光具有雕塑透视感的遗风,其舒展的臂膀,灵活的双手都具有力度,看来画师着重在表现形象健壮崇高之美。这些伎乐头戴单髻珠宝冠,缙帛绕臂,或袒上身、系短裙,或天衣斜披络腋,佩项圈、璎珞、臂钏、腕镯等。稍微弯曲的体态,随身飘逸的帛带,令人能感到他们处在微微激动的旋律中。有的正在弹奏着佛曲,有的摆动着舞姿,或献上鲜花璎珞供养,更多的在赞叹着佛的功德,他们成功地完成了画师赋予的天职。菩萨和天人是佛教化众生,宣扬佛法的得力助手,也是一切故事画不可缺少的艺术形象,他们也和天宫伎乐一样一个个都具有抒情的动态,健美的体魄。这些人物形象衣着简单,不施装饰,就是菩萨天人也没有或很少佩饰,甚至连头光、身光也仅是圆式,最多是两色衬托,具有朴素无华、安详和谐之美,是现实生活的真实反映。

印度佛塔上的女神



这些洞窟中出现了较多的裸体人物像,特别是第30、32窟的菱格因缘故事画中,表现故事内容的主要人物几乎全是裸体或半裸。这是印度和希腊艺术影响的结果。印度天气酷炎,人们穿不住太多衣服,古代雕像经常表现为仅穿一件下衣。佛教艺术也是现实生活的反映,不论是雕刻,还是绘画都塑造了

丰富的裸体艺术形象,其中有菩萨、天人、金刚、女神等,甚至还有现实生活中的供养人。古希腊人也崇尚人体艺术,认为完美的灵魂只能寄寓于优美的体魄中,因而,人体也是他们艺术再现的对象。随着东西方交往的频繁,佛教艺术,甚至壁画粉本也随着东传,古印度和希腊的艺术和审美趣味自然也走向东方,且植根于龟兹这块东西方文化交融之地。这也就是龟兹壁画中裸体形象较多的原因。印度艺术家善于表现女性体态的曲线美,在他们看来,“弓形的腹,深藏的脐,坚实丰满的肥大臀部,象鼻似美好光致的大腿,羚羊似的小腿,玫瑰胶脂似的手”,都是构成完整的女性美的内涵。而男性则应有结实饱满、健壮俊美的肉体,这正是森木塞姆第30窟因缘故事画中鸯掘摩罗形象的范本,而小儿土麴施佛食中的裸体者流露出天真质朴的热



森木塞姆第32窟的护法神



情。天王和执金刚等护法神，更是袒上身，结短裙，赤足而立。画家用圆形和棒状体晕染他们的形体、胸腹的团团肌肉，劲健有力，两臂和双腿的肌肉块块凸起，浑身充满了胆略和力量，刻划出了结实魁梧的体魄。

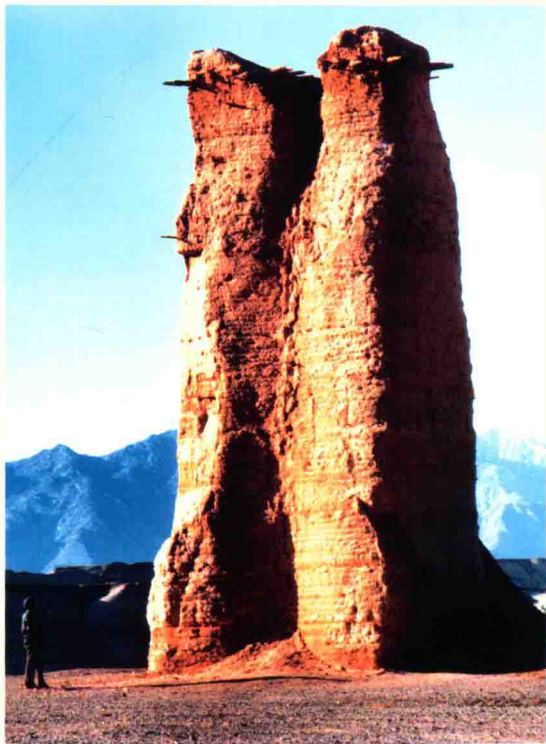
有趣的是，这些洞窟的故事画中选择了许多与动物有关的因缘、本生故事。这些动物的躯体以单色平涂，利用本色的深浅变化表现动态，如岩羊、猿猴、鹿等。第24窟的猴射图，好似大笔涂来，体态舒展，栩栩如生。有的把动物的臀、腹部“留白”，也有的用概括线条勾勒轮廓，以细线描细部。壁画中的岩羊、鹪鹩是奔腾在草原、飞翔在天空的常见动物，龟兹画师熟悉的对象，因此描绘得个个形态生动，只只各具特色，但画家又都是用写实的手法表现的，甚至连岩羊随着季度变换的毛色都准确无误。

谓是龟兹壁画艺术的繁盛期。

大约在公元6世纪，龟兹王将都城迁回绿洲的中心——伊逻庐城。政治中心的转移，带来文化和宗教中心的变迁，于是距都城较近的克孜尔尕哈石窟的地位应运而上升。克孜尔尕哈石窟开凿于盐水沟的西岸峭壁上，与耸立在丝路要冲、沟口的烽燧遗址隔大道而相望。它的进一步发展又为往来的商人、僧侣们提供了寄托希冀、祈安挂锡的理想场所，成为龟兹王室贵族修筑寺院和礼佛的宝地。现已编号的洞窟有66个，除较多的僧房外，明显地可看出被组合成五组寺院，其中第11、13、14、16、23、30和46窟的壁画是六、七世纪的遗存。法国人乔治·皮奈特先生对第25窟的龟兹文题记进行了释读后指出：其中一条是记述两位游客于国王苏伐叠（Suvarn adeva）在位的第十九年，虎年，第六月八日，来这圣地谒佛祈愿。苏伐叠与唐太宗同时，在位时间约为624至646年。这条题记表明，早在624年以前，克孜尔尕哈石窟已经成为龟兹重要的佛教圣地。

第16和23窟是位于沟谷两岸、相对而凿的两个大像窟。森木塞姆第11和43窟也是隔沟相望，整个布局和这两个窟相同，宏大雄伟。但这时期的洞窟形制仍是主要的中心柱窟，如克孜尔尕哈的第11、13、14、30和46窟，森木塞姆的第1、41和48窟。这些中心柱窟与前期所不同的是：后室不再开窗；主室平面多呈长方形，主室正壁龕内仍塑佛像，但龕周壁面除第13、14和30窟仍沿袭前期的置影塑山形外，其

克孜尔尕哈烽燧遗址



### 以克孜尔尕哈为主的中期壁画

随着根本说一切有部的盛行，龟兹最大的石窟——克孜尔成为其中心，欣欣向荣。而其它石窟群也生气勃勃，丰富多彩。公元6、7世纪左右，即我国历史上的南北朝、隋和初唐时期，可



森木塞姆第11窟外景

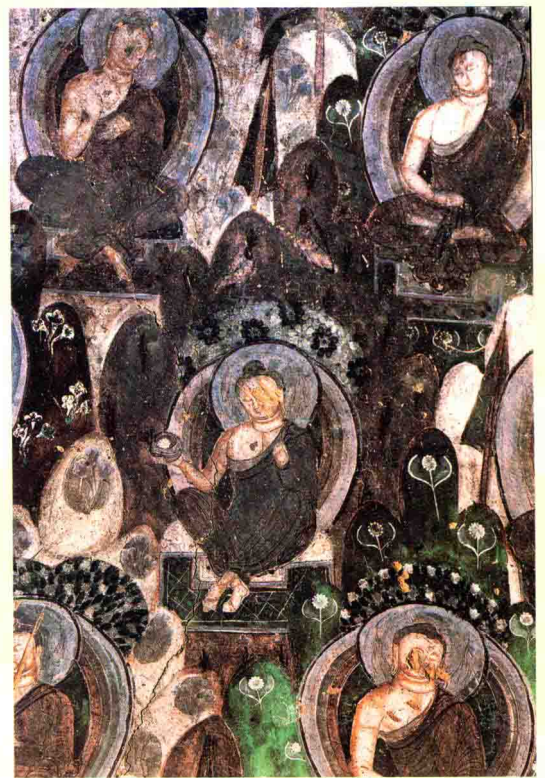
余的都是绘画。这是由塑像和绘画相组合而成的帝释谒佛图，用雕塑佛像突出了主尊，又描绘出背景和內容，是龟兹壁画艺术的又一特色。

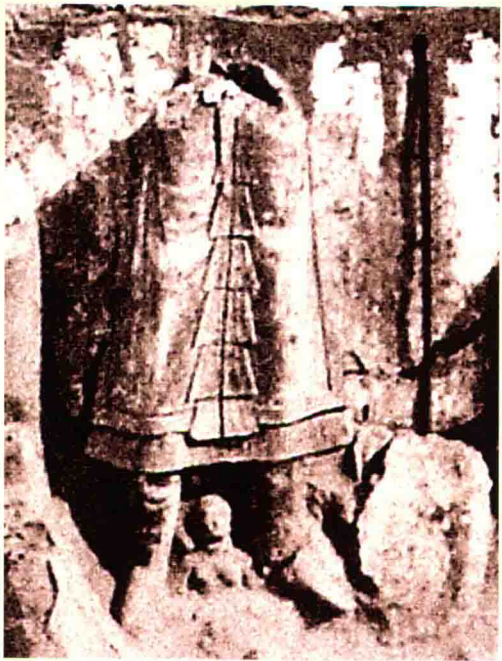
这些洞窟主室和左右甬道的纵券顶中脊均绘天部：有坐轮车的日天、月天，口中衔龙的金翅鸟，鼓起大袋的风神和游化佛等。森木塞姆第48窟是在红色圆日内绘坐轮车的日天子，月天是以满月内卧白兔表现，佛持锡杖托钵，金翅鸟两翅展开，双爪抓的蛇形龙，两头在金翅鸟髻珠冠的两侧相遇，好似二龙戏珠图。在这里风神没有了，却绘袒右坐白雁的禅定比丘。两侧绘菱格因缘故事和佛本生图，如第1窟有：提婆达多放醉象欲害佛缘、魔王怖佛缘、丑陋比丘缘、布施佛幡缘、吉祥草施座、祀树神缘……这一时期的佛本生故事图较多，尤以森木塞姆第1窟和克孜尔尕哈11窟为最，主要布局在主室券顶下端的三角形和甬道顶两侧的菱形格

内。克孜尔尕哈第13、14窟左右甬道侧壁描绘的大型方格佛本生故事图是这一时期出现的新形式，有尸毗王、萨埵那太子、一切施王、昙摩钳太子等本生，仍是把佛经故事中最有代表性的情节浓缩在一个画面中，只是菱格换成了每边各二米的方格，两幅画面之间以大型建筑间隔。克孜尔尕哈洞窟主室和甬道外侧壁的下方还连续绘了许多与入海求珠、经商等有关佛本生故事，可能是为了吸引丝绸之路的商旅来祈愿布施，甚至进行与商业贸易有关活动而绘制的吧！

而第48窟和克孜尔尕哈46窟则为菱格坐佛图。在满布窟顶的菱格中间

森木塞姆第48窟佛坐像





和田热瓦克塔院的地神雕塑

绘坐佛，画师在这些相同的佛像中刻意追求特色，所绘的佛或呈结跏趺坐，或禅定，或交脚，有的两脚相交而坐，有的两腿下垂而相交。头偏向左或右侧，手势也各异，持各种印契，或托钵。佛披的袈裟更是发挥画师想象力的对象，或通肩，或袒右。这一幅幅佛像

不像高昌和库木吐喇汉风窟千篇一律的千佛，而与菱格因缘故事画中央的坐佛相似，只是省略了两旁的人物和道具，可以说是因缘故事画的一种简化。

甬道内侧壁几乎全是绘供养人像。第14窟最为精美。站在最前面的是国王，内衬绿色菱格纹衫，外着红色联珠纹锦袍，“头系彩带，垂之于后”，与史籍记载相同。神态高雅，地位显赫，有头光，前面跪侍者捧盘，足下有从地涌出半身的坚牢地神托持。王后的服饰更富丽，头插绿色珠，饰红色绶结，卡腰、翻领的联珠纹外衣，突出了风雅娇贵之美。他们身后都有贵族官员随同。这一排排的供养人，相邻两身以不同色泽的服饰相隔，在雷同中求区别，每人都持华绳，秉炉，但每个炉的式样不同。这些供养像表明克孜尔尕哈是龟兹王室的供养窟。

后室主要表现佛涅槃。佛涅槃塑像早已无存，壁画也残破严重。仅见后室窟顶的飞天徐徐而降，两侧描绘了坐禅比丘和众多的动物，

既写实又生动可爱。龟兹的飞天与敦煌莫高窟、库木吐喇汉风窟中的大不相同，那里描绘的是美妙的佛国世界，香乐神凌空轻荡，冉冉上升。而龟兹的飞天较多地是表现供养，或是佛涅槃后的举哀，因而从天上俯冲而下。因为他们的职能不同，体态表情也各异，当然形成了各自的特色。第16窟后室的飞天，或袒上身，或天衣斜披，身身服饰不同，情态各异，深浅色皮肤的飞天相间而排列，富有节律感。第30窟的后室券顶保存较完整，在深邃的蓝天中，八身飞天被联珠纹边饰隔为两排，每排四身，中央的两身相对而飘，两侧的前后相随。服饰以或袒上身结裙，或天衣络腋相间，帔帛飞扬，彩裙飘荡，惟妙惟肖，宁静慈祥，给人以神秘感。宝珠、香华、璎珞等纷纷落下如雪花，遍满虚空，飞扬在后室顶和各壁，显得满壁风动，生气盎然，给悲壮的气氛注入了活力，这是龟兹飞天的又一特色。窟顶两侧的动物画描绘得相当细腻。如第16和23窟后室顶，在崇山峻岭间、林树中、

克孜尔尕哈 23窟坐禅比丘与狐狸





印度阿旃陀石窟中的动物边饰

池塘旁，相对而嬉戏，相向而摘果的猴子；前后相随奔驰的豹、鹿，和迎面跑来的狼和狐狸等，呈现出各种各样的自然姿态，充满了活力。

焚棺图中扛木比丘也是这时出现的新内容，那些披着红色袈裟，“积牛头旃檀，及诸名香木”的众比丘，肩扛香木，在龟兹画师的笔下竟也像飞天一样，稍曲身姿，凌空飘动，向烈火焰焰的棺木冲下，另有一番情趣。第14窟描绘的八王分舍利图。图中的马，以赭棕、淡青色相配，头小，背长，丰筋少肉，躯干雄壮，臀尻圆实，腿长，球节强大，在漫步中含蕴着奔腾之势，可谓龟兹壁画中的佳作。

森木塞姆第42窟和玛扎伯赫第1窟是穹隆顶方形窟。穹隆中心绘莲花，以辐射线把穹隆划分成七条梯形条幅，内相间绘一佛一菩萨立像。穹隆四周平顶的四个角隅，前者绘四天王及眷属；后者是说法图，现残存鹿野苑初转法轮，四周的飞天体态健美，帔帛飘荡，双腿在后面轻轻摆动，充满生机。第42窟顶外沿描绘了一圈图案，在舒展活泼的蔓藤卷草中穿插牛、兔、鸟、猴等动物，结合得巧妙自然。现可见正壁和左、右侧壁绘三层，每层4幅，共36幅佛传图，树提火生是新出现的题材。这些画面的人

物较多，显得拥挤，人物的服饰华美，装饰富丽，有珠光宝气之感。二商奉食真实地描绘出国际商人的富有奢华，卧在旁边的骆驼驮着高高的货物，是研究丝绸之路的形象资料。

公元六、七世纪的这些壁画已经完全龟兹化了。这一幅幅绚丽多彩的画面，画中那些动人的情节和超人的神秘感，都是通过现实人物的体形和神情的凝聚而表现的。龟兹画师对自己周围的生活观察得细致入微，特别是对日常生活中的欢乐和喜悦深感兴趣，那圆浑的脸形略呈扁平；在满月般的颜面上，五官比例较小而集中；纤长的细眉如弯月，高而俊俏的鼻梁与眉相接，一双鱼形的眼睛透出神情。第48窟券顶的坐佛，两眼微闭，目光下视，但眸子却有变化，或对眸，或斜眸，或侧视将眸子藏于眼角深处，表情各异。第41窟左甬道内侧壁供养画中的立佛，具有龟兹人形象

森木塞姆第42窟人物像





森木塞姆第48窟天帝释及眷属

的特征，那灵活透明的眸子表现出佛充满智慧的神态和飘逸的风度，稍呈弯曲的体形，自由自在，舒适优雅。第48窟主室正壁的帝释眷属，身穿龟兹女服，胸部隆起，薄如蝉翼的长裤透出修长的双腿，两腿相交而立，坦然自若，活泼悠闲，是龟兹妇女纯真质朴、落落大方的写照。克孜尔尕哈14窟后甬道的举哀天人，腰细腿长，身姿窈窕绰约，左脚着地，右脚后跷，右手持宝盖叉腰，左臂屈曲，风姿高雅，具有韵律感。绿色的天衣斜披，蓝色的长裙上缝缀着白边，再以红、绿色帔帛点缀，素静谐调。还有那些缓缓向我们飘来的飞天，袒上身，肌肉凸起，显得健壮优美，或曲或直的双腿微微摆动，使人感觉到一种动的旋律。这些端庄娴雅的菩萨和天人的艺术魅力反映了画家的心灵及其审美趣味。随着壁画艺术龟兹化的进展，除了特

定的故事内容外，裸体的人物形象很少出现了，甚至连那些天王、力士也穿起了衣服。

满铺窟顶的菱形格也发生了变化。首先表现在菱格中央点缀了许多小花朵，或长在山峦上，开在树枝头，落在地上，飘浮在池塘，在赭、白、青、绿、灰（变色）相间的菱格内，闪烁着或深或浅繁复细密的花朵，和谐活泼。这些绚丽的花点，或连续，或聚集，或飘散，按一定的规律排列，繁而不乱，产生了动感，与山峰起伏的曲线动势，以及对称均衡的菱格故事画中的人物、动物体态相呼应，谐调统一，富于韵律感。尤其是那些飞天，在图案化的香华、宝珠、璎珞等的衬托下，舒缓地飘现在空中，倍觉可爱。其次，故事画中人物道具等的布局上和菱格中间的因缘故事，已经突破那种佛两侧各一人，



克孜尔尕哈石窟佛头像

单纯对称的程序，而以人物、道具、自然景观相配合以求得平衡匀称。在人物的表现上，如头戴的宝冠、装束的首饰、飞扬的帔帛……

都以人体中线为轴，对称平衡。佛和菩萨、天人的头光，层层重叠，色色相间，达四五层之多，甚至还饰以图案。这些富于图案意匠效果的装饰产生了优美的旋律，其效果更加强烈。再如第48窟满铺窟顶的坐佛，既符合宗教程式化的要求，细部描绘又极富变化，被精心组织得十分谐调，给人以完整均衡的节律感，是图案意匠效果与生动形象的有机组合。

这些生动的艺术形象和富于装饰意匠效果的图案都是通过线和色的表现力而活跃在墙面的。龟兹壁画也和中原绘画一样重视线条的表现力，但这些线条又具有自己的特色，正如于阗画家尉迟父子那样“画外国和菩萨，小则用笔紧劲，如屈铁盘丝；大则洒落有气概”，“用色沉着，堆起素绢而不隐指”，表现出来的形象“佛像及脱皮白骨，匠意特征，又变形三魔女，身若出壁”，完整地叙述了他们的画法，也是龟兹壁画技艺特色的概括。龟兹画师为了表现这些艺术形象进行了长期的努力和探索，稍早点的洞窟仍沿用前期的方法，重在晕染表现质感，人物健壮浑厚，如克孜尔尕哈第23窟的飞天和14窟的弥勒等。但这个时期大量的是充分发挥线的作用，线条遒劲有力如“屈铁盘丝”，沉着，洒脱，圆转，富于抒情性和质感。同一根线条首尾相同，粗细相当，但又富于变化，如绘飞天紧劲中重舒展，勾帔帛遒劲中带飘逸。在一幅画中，不同部位运用不同粗细的线条，如人物的躯干、面、手、衣纹装饰有别，画手掌较柔和，指节挺

拔，画四肢劲直中求浑圆。

龟兹壁画长于运用凹凸晕染法表现立体感。薄施轻染的粉红色颜面，洁白光润，莹腻柔和，晕染出的肌肤丰满柔软，富有弹性。“远望眼晕如凹凸，近视即平”。森木塞姆第42、48窟晕染的最富特色。第42窟穹隆顶的菩萨，用明暗对比的一面染法，透出肌肤的凹凸效果，菩萨的轮廓和面、手、足等细部用墨线描绘，线条潇洒挺拔，有湿衣透体之感，透过罗裙可看出菩萨健壮的双腿。还有作一面重染，一面轻染，如森木塞姆48窟主室正壁的帝释天和飞天等，凭借洗炼流畅、富有活力的长线，赋予其生命力。晕染一面肌肤，表现凹凸立体感，人物圆浑含蓄，具有感染力。

这些壁画的用色沉着。无论是画面深沉的背景，或是人物的衣饰都是平涂厚彩，从那斑驳的色彩中可体会到“堆起素绢不隐指”的情趣。这一时期壁画大量地使用石青、石绿、白等冷色，显得庄严肃穆，又以赭、黑色，也许还有粉红色衬托。甚至把人物和动物的肌肤也染成蓝色，如森木塞姆第43窟主室券顶的童子，克孜尔尕哈30窟的比丘和猴子等，虽然违背了现实，也表现出了形象的生动性。龟兹壁画还惯用对比色或邻近色相互组合，如菱格常以

七个星石窟阿闍梨授经图



青、绿和赭、灰（变色）或白相间排列；两身相邻或相随的飞天，肤色一深一浅；飞天的衣服、帔帛也以赭、绿相配……这些美丽的色彩，有规则的排列，产生了节奏感，增强了装饰性，达到了和谐之美。

## 中原汉风格的阿艾石窟

公元648年以后，唐政权在龟兹置安西都护府，带来了大乘佛教及中原艺术，修建了不少寺院，彩绘了许多壁画，1999年发现的阿艾石窟就是一座典型的汉风窟。

阿艾石窟位于库车县城北面阿格乡依塔克村、却勒塔格山库木鲁克艾肯沟内一条叫克孜利亚峡谷的西崖。洞窟距谷底30米，平面为长4.6、宽3.4米的长方形，面积约

15.64平方米。窟顶为纵券式。主室地面中央设方形基座，上面的主尊塑像早已无存。台基与左、右、后三壁形成供礼佛右旋的行道。在右行道的堆积中出土有石雕佛像。

洞窟壁画剥落严重，透过那

斑驳的画面可看到：正壁描绘《观无量寿经》变像，窟顶残存千佛像，两侧壁为佛和菩萨立像，其间有禅定千佛，并墨书汉文和古代民族文字题记。该窟残存的一些汉文题记，为研究提供了珍贵的资料。

正壁的《观无量寿经》变像基本是根据《佛说观无量寿经》而绘制的。以中原式的横幅状展开。中堂为佛法会，残存右侧竖条幅“十六观”的局部。中堂说法的无量寿佛和两侧胁侍的观音、势至菩萨描绘得光彩夺目，每侧还有21身、共42身菩萨围绕。天空中赴会的三组一佛二菩萨缓缓飞来；两身飞天自由翱翔；阮咸、箏、鼓、笙、琵琶等“不奏自鸣”。佛台前，楼阁耸立；楼台上，伎乐演奏，净水荡漾。残存八身伎乐，只见一身正在演奏腰鼓，一身翩翩起舞。池中莲花丛生，白鹤伫立；下面仍残存一童子。一派美妙的佛国情景。竖式条幅中的“十六观”残破过甚，仅可见“第六宝楼观”。

券顶满绘千佛，现仅存右（西南）侧的9排。在这些千佛间以竖式条幅墨书汉文供养人题名，现存17处。其中较完整的有：“梁信敬造十六佛”、“寇俊男善庆造七佛供养”、“妻白二娘造七佛一心供养”、“申令光敬造十六佛供养”、“李光晕造十六佛一心供养”等。左侧仅残存三身千佛像，不见题记。

千佛像下方，即右侧壁描绘佛和菩萨立像，仅残存五身。在这些像的右侧，以墨线勾出竖式榜题框，内墨书汉文题记。从后端向前，依次为：1. 立佛像。2. 药师琉

阿艾石窟千佛与  
供养人题名



璃光佛立像，汉文题记“清信佛弟子行官杨(?)崖(?)□年五月十五日□拜记”。3. 文殊师利菩萨像，汉文题记：“文殊师利菩萨似光兰为合家大小敬造”。4. 卢遮那佛立像，墨书汉文“清信佛弟子寇廷俊敬造卢遮那佛”。5. 药师琉璃光佛立像。左侧有“为佛□□□供养”的汉文。另一(左)侧壁有：菩萨、观世音菩萨、观世音菩萨和坐佛像。题记已漫漶不清或剥落。

这是一座唐代时期的石窟，洞窟形制与库木吐喇第11、14窟相同，壁面内容和绘画风格与库木吐喇第16窟一脉相承。在东距石窟所在地十几公里处，就有唐代屯田和冶炼遗址——阿艾遗址。该石窟可能是居住在这里的汉族士卒集资开凿的，其中“行官”题名，说明也有一般小官吏参与。

从侧壁刻画的“己巳年五月十五日白光□”看，9世纪时，该窟已经废弃。



策勒县丹丹乌里克出土的卢遮那佛像

## 吐蕃、回鹘洞窟

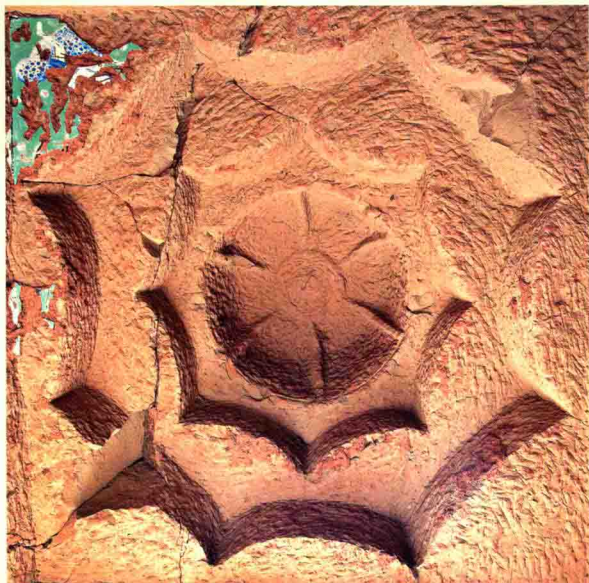
公元7世纪末和8世纪末，龟兹两度被吐蕃占领。吐蕃人也是信仰佛教的，我们仅知他们曾在克孜尔尕哈改建过一次寺院。公元9世纪，回鹘战胜吐蕃，在龟兹建立政权，又改信佛教，修筑洞窟，庄銮佛像，彩绘壁画，龟兹壁画艺术又呈现出兴旺的势头。这些信仰佛教不久的民族接受了当地的佛教文化和艺术，龟兹壁画仍然强烈地表现出自己的地域特色。同时，这些民族又把自己的爱好和审美趣味带进了壁画艺术，给龟兹壁画增加了新因素。

这时期的洞窟形制仍以中心柱窟为主，但主室券顶出现了穹隆形，平面也呈方形，如克孜尔尕哈第31窟，森木塞姆第39、40窟等。还有套斗顶方形窟，如克孜尔尕哈第32窟，森木塞姆第46窟和吐乎拉克艾肯的第3窟等。

目前仅能分辨出的吐蕃人洞窟只有克孜尔尕哈第31、32窟。

他们利用了以大型窟30窟为中心的原有寺院，即第27至30窟，改建和重绘了第31窟，也许开凿了第32窟。第31窟主室穹隆顶已塌毁，右后(西南)角隅残存着绿色金翅鸟的痕迹。左、右、后三甬道保存





森木塞姆第15窟窟顶

的画面较多，后甬道券顶中脊绘了一排坐着的人物，可能是表现天部。后侧绘一排故事画，是两身头戴花鬘冠，肤色一深一浅菩萨的连续故事图。前侧在小花纷扬的蓝色背景

中，描绘了几身相邻而坐的天人，有的乘车，有的持钵，或拿三叉戟，坐龙身上，头上有蛇形龙的是龙王，有的头上绘一牛头，也有的正在迈步向前。较完整地是坐在绿色流水旁的一身菩萨和河岸边一女子抱小儿席地而坐。后壁绘佛本行经变图。

整个画面薄施淡彩，大量地使用蓝、绿、白等色，再加上因年久而变化成的黑色，既继承了龟兹壁画传统的色调，又一改平涂厚彩的着色法，一派淡雅清静的气氛。人物的造型，肩宽腰细，修长的双腿，强调苗条秀逸之美。菩萨的装束也有了变化，同样是袒上身，披帛，但在贴身长裤外结半圆形短裙，如第32窟套斗顶角隅的说法菩萨，与西藏拉萨查拉路甫石窟中菩萨的一种装束相近。世俗人物中，服龟兹装的女性头上梳了两条长辫。最吸引人的是左甬道内侧壁上绘的萨埵那太子舍身饲虎起塔因缘故事图。透过圆锥体塔身可以看到躺在地宫中的太子正被饿虎舔食，这种画面在龟兹壁画中极

少见。画中太子父母急匆匆赶来，悲痛欲绝。下方残存四身供养人像痕迹，第三身为女性，佩红色珠状项链，内穿云纹圆领衣，袒右的红色外衣，缀花纹边饰。第四身是男性，内穿圆领红色衣，外披条状圆珠纹长衣，也袒右。她（他）们的衣饰与上图中太子父母外披的袒右式蓝地红花外衣相同，可以说明不是比丘和比丘尼的供养像，而是世俗人，即吐蕃贵族供养像。

吐蕃人也许还修建了森木塞姆的第10、13、14、15等一些洞窟。

回鹘人主要在森木塞姆修建洞窟，有中心柱窟，如第44、45窟。第44窟可见正壁前有一莲形圆台，上存佛足痕迹，看来主尊是依墙而立的佛塑像。券顶中脊绘天部，两

森木塞姆第45窟采花供佛得生天缘

