



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

第六卷 柏孜克里克石窟

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

第六卷 柏孜克里克石窟

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.6, 柏孜克里克/主编:周龙勤.
—乌鲁木齐:新疆美术摄影出版社, 2009.9
ISBN 978-7-5469-0147-3

I. 中… II. 中… III. 柏孜克里克石窟—壁画
—简介—新疆 IV. K879.41

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第141511号

中国新疆壁画艺术

第六卷 柏孜克里克石窟

《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: 20.75

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 978-7-5469-0147-3

定 价: 425.00元

版权所有 翻印必究

高昌石窟壁画艺术

柳洪亮 李 肖

吐鲁番盆地，史称高昌。

这是东天山南麓的一个山间盆地，盆地内东西向隆起的火焰山，将盆地分为南北两半。火焰山东起鄯善西止吐鲁番，山体出露的地层以火红色岩石为主，加上炎热的气候，如同整个山体在燃烧，故名“火焰山”。

火焰山山间由东往西有连木沁沟、吐峪沟、木头沟、葡萄沟、桃尔沟等多条沟谷；在火焰山西部与其错列相接延续下去的部分叫盐山，盐山中有雅尔乃孜沟，著名的交河故城就耸立在沟岸。丰富的天山雪水渗入地下后在这些沟谷的源头中涌出无数清泉，汇成小溪四季常流。山岸上寸草不生，而沟谷中绿荫蔽日，如同世外桃源。昔日那些追求精神彼岸的僧侣们多选择在这些地方开窟建寺，潜心修行，于是在火焰山和盐山的沟谷中遗留有多处石窟群。由于吐鲁番盆地炎热干燥的自然环境，使得这些古代石窟寺遗址得以幸存下来。现有窟群十几处，洞窟总数200多个，其中有壁画的洞窟约80个，保存壁画总面积2000多平方米。

西汉时期，这里是西域三十六国之一的姑师国。它是一个典型的

西域绿洲城邦国家，在拥有农业的同时，还有以葡萄种植为代表的园艺业，同时有发达的畜牧业。司马迁在《史记·大宛列传》中第一个比较准确地记载了它的位置：“楼兰、姑师，邑有城廓，临盐泽”，是丝绸之路的必经之地。为了消除匈奴对汉朝的威胁，汉与匈奴展开了对西域的争夺，武帝元封三年（公元前108年）汉军击破姑师，其王被俘，汉政府遂将姑师国依据其内部部落位置及各自的社会经济形态，“分以为车师前后王及山北六国”。位于吐鲁番盆地的农业部落便成为车师前国，“王治交河城”。宣帝时期置西域都护府，车师王以下“皆佩汉印绶”，正式纳

交河故城





《诸佛要集经》抄本

载。虽然在《后汉书·西域传》里对天竺国（印度）信仰佛教有所了解，但并未记载高昌地区也流行佛教。

考虑到东汉末至三国时期已有许多西域高僧到中原传教译经的事实，虽然尚无法确定佛教究竟何时传入高昌地区，但一定是在班勇撤离柳中以后，约在公元3世纪后半叶左右。到4世纪时佛教已发展到一定规模，是时它甚至成为车师国的国教，所以，高昌地区佛教的发端应当和车师人有关。随着佛教在内地的传布，生活在高昌地区的中原人也开始皈依佛教。曹魏、西晋历代相沿，

入了祖国的版图。东汉继承西汉，继续领有西域。两汉时期未见有高昌地区信仰佛教的记载。

东晋咸和二年（公元327年）前凉张骏在此“置高昌郡，立田地县”，是为西域推行郡县制之始，此后高昌相继属河西走廊

的前秦、后凉、西凉、北凉诸小王朝管辖，车师前国的疆域遂限于盆地西部。北魏太平真君三年（公元442年）北凉残余势力西逾流沙，到达高昌建立流亡政权，于公元450年灭车师前国，盆地统一，佛教也由车师、高昌郡两大系统走向统一。高昌地区信仰佛教的最早的实物例证，是上世纪初在吐峪沟石窟发现的《诸佛要集经》抄本残卷，写成于西晋元康六年（公元296年）。

十六国时期战乱纷争，“流尸满河，白骨蔽野”，河西走廊诸小王朝为了平安和减轻杀伐所造成的罪孽，都大力倡导佛教。在这样的历史环境下，地处丝绸之路要冲的高昌郡、车师国由于各国僧人云集于此，多种语言同时并行，为设场译经创造了良好的条件，许多佛经都从这里译出，在我国佛教史上曾发挥了重要的作用。

此时是高昌石窟的初创阶段，洞窟内虽没有确切纪年，但墓葬中出土的佛教艺术品提供了一些佐证。阿斯塔那古墓出土的绣襦裆（背心）的前胸部分是一片乌龙卷草纹刺绣，主题是异首同体的共命鸟。《佛本行集经》中叙述说，雪山下有一只二头鸟，可以一个头醒着另一个头入睡。某日碰到一朵香花，醒着的头想入腹后都一样得到营养，便单独吃下。另一头睡醒知道后心生忌恨，终于吞吃一朵毒花，使两个头同时死去，这是一个非常经典的佛经故事。墓内出土文书纪年最晚为缘禾十年（公元441

乌龙卷草纹刺绣



年），可见公元5世纪上半叶佛教艺术已深入高昌居民的日常生活。

从北魏和平元年（公元460年）柔然人灭北凉流亡政权，立阚伯周为高昌王起，高昌经历了阚氏、张氏、马氏、麹氏王朝。其中麹氏高昌立国最久，约计140年。据《魏书·高昌传》记载：

“厥土良沃，谷麦一岁再熟，宜蚕”。经济的发展带来了文化的繁荣，麹氏高昌历代的统治者大都是虔诚的佛教徒，直接参与了倡导佛教的活动，唐玄奘西行路经高昌，国王麹文泰执意挽留，恨不得举国为僧供养玄奘，苦心昭然，佛教之盛无以复加。

唐贞观十四年（公元640年）侯君集平高昌设置西州，佛教受到保护并在麹氏高昌的基础上进一步发展，出土文书中所见佛寺数量有增无减。

9世纪中叶漠北草原上的回鹘汗国灭亡后，其中一支攻占西州建立起回鹘高昌国。10~11世纪国势极盛，疆域东接河西走廊，西达龟兹（今库车），北越天山跨准噶尔盆地南缘，南连大沙漠与于阗为邻。12世纪国势渐衰，逐步沦为西辽的附庸。13世纪初臣属于蒙古，疆域限于吐鲁番盆地。这里出土的许多摩尼教经卷表明高昌回鹘最初仍然信仰其在



高昌故城

漠北时信仰的摩尼教，柏孜克里克第38号窟就是一个摩尼教洞窟，正壁绘的是摩尼教义中的光明树。约在9世纪末10世纪初，回鹘高昌王室皈依了当地盛行的佛教。《宋史·高昌传》记：“西州回鹘可汗遣僧法渊献佛牙”。王廷德在高昌见“佛寺50余区，皆唐朝所赐额，寺中有《大藏经》、《唐韵》等”。著名的回鹘佛经翻译家胜光法师将《金光明经》及《大慈恩寺三藏法师传》从汉文译成回鹘文；梵文、藏文等佛经也被译成回鹘文。诸石窟和寺院遗址出土过汉文、梵文、粟特文、突厥文、西夏文、藏文、八思巴文等17种不同文字的经卷，高昌无疑曾是中亚地区佛经文献翻译印刷的一个中心。

在这一时期，高昌石窟进入

《妙法莲华经·观世音菩萨普门品》抄本残卷





立佛像 第41窟

黄金时代，历代回鹘高昌王都是佛教徒，柏孜克里克石窟作为王家寺院，王室家族大兴土木，凿窟建寺。

14世纪元末动乱，领属这里的察合台汗国灭亡，吐鲁番盆地分裂为若干割据势力。明景泰元年（公元1450年）前后，盆

地统一，建立起吐鲁番地方王国，首府在安乐城。14世纪末伊斯兰教开始传入吐鲁番盆地，高昌石窟在宗教冲突中遭到毁灭性冲击，但据陈诚所见15世纪前期当地居民大多数仍然信仰佛教，15世纪中叶起这里已基本伊斯兰化。

历史上的高昌地处丝绸之路要冲，是古代横贯欧亚交通线上的一座重要的国际性大都市，华夏文明、印度文明、波斯——阿拉伯文明、希腊——罗马文明在此交汇积淀，形成了兼收并蓄而又独具魅力的高昌文化。不同的文明也带来了各自的宗教信仰，在伊斯兰教成为这里的普遍信仰之前，佛教占据了整个高昌历史上宗教信仰的主要地位。

关于高昌石窟的时代分期，主要是依据寺院考古学的方法，通过对石窟寺形制布局以及对供养人特征、各种文字题记、壁画

重绘现象、洞窟窟型的演变和他们之间的相互依存和打破关系，联系历史背景、壁画题材、艺术风格等有关材料，并参考碳十四测年的数据，在此基础上初步建立起来的一个断代体系。

高昌石窟的史料最早见于敦煌石窟所出唐人写本《西州图经》中：“丁谷窟有寺一所，并有禅院一所。右在柳中县界北山廿五里丁谷中，西去州廿里……宁戎窟寺一所，右在前庭县界山北廿二里宁戎谷中”。

吐峪沟石窟是高昌地区最早开创的一处石窟群，即《西州图经》中的丁谷寺，西距高昌故城20余公里，今地属鄯善县吐峪沟乡；窟群散布在吐峪沟东西两岸断崖上。现存洞窟40多个，十几个存有壁画。第44号窟是在崖壁内凿出的一个方形礼拜窟，平顶，中间凿出隆起的圆形藻井，藻井中心浮雕与绘画结合组成一朵倒置的莲花，周围辐射形条幅分层绘立佛和坐佛像，藻井外绘环形分布的千佛。四壁壁画分三层：上部二分之一绘千佛，各壁中间插绘一幅一佛二菩萨式说法图；中层绘本生、因缘故事；下层绘三角纹等几何图案。本生、因缘故事画内容丰富，环窟内一周分格绘制，一格一画，连续排列，总计20余幅。南壁后起第一幅绘《莲花夫人缘》，后壁南起第二幅是《婆罗门妇害姑缘》，画面情节与《杂宝藏经》内容完全相符，榜题全用汉文，粉本当是依据汉译《杂宝藏经》所创。第44号窟开凿的年代约在北凉流亡政权西迁（公元442年）高昌之后。该窟壁画创

作特征与敦煌莫高窟北凉时期的第275号窟相同，题材、布局也非常接近，著名的《尸毗王本生》、《毗楞竭梨王本生》壁画同见于二个窟内，二者之间的密切关系不容置疑。高昌郡时期两地长期同属一个政权管辖，文化艺术的统一性是自然的，但此后便分属于不同的政权管辖。

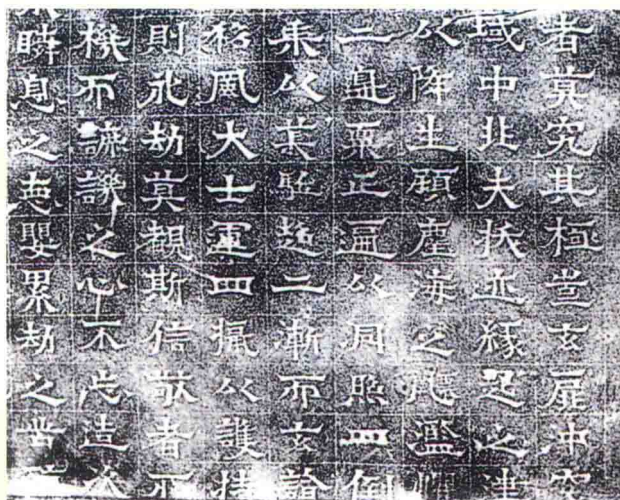
北凉统治者在河西地区开窟造像不遗余力，举国西迁高昌之时，其佛教艺术随大批画工而来。高昌故城所出《凉王大且渠安周造寺功德碑》记载，沮渠安周在城内建寺造佛，历时五年始成，规模之大可见一斑。吐峪沟石窟出土过《岁在己丑（公元449年）凉王大且渠安周供养经》等沮渠安周供养经卷。第44号窟很可能是沮渠安周继高昌城内气势雄伟的寺院竣工之后，在灭车师前国统一盆地元气稍复的情况下兴建的又一功德。结合石窟形制和壁画风格，可以说明吐峪沟石窟是吐鲁番盆地时代最早的石窟群。

阚氏政权在摧毁北凉流亡势力的基础上产生，张、马氏也都是短命政权，吐峪沟石窟至今未发现有关阚、张、马三代政权最高统治者的供养经卷等佛教遗物。麹氏高昌长期臣附西突厥，世代联姻，政权相对稳固，其受龟兹佛教艺术的影响明显增强，完全改变了北凉画风。

开创年代较早的还有雅尔湖石窟群，它位于交河故城西郊，地处盐山北侧的亚尔乃孜沟中，东距吐鲁番市约10公里，洞窟编

号7个，其中二个窟保存有150多平方米壁画。第5号窟内有红色汉文题记曰“乙丑年十月廿……至此西谷寺”，可证

这里古称“西谷寺”，应是位于交河城西沟谷中而得名。第4号窟有男女回鹘供养人像和回鹘文榜题，是回鹘高昌时期重绘的，破损处可见清晰的双层壁画痕迹。第7号窟顶部绘装饰意味甚浓的净土宝池，四壁满绘千佛，大量使用石蓝、石绿，呈冷色调子。窟群布局统一，东西紧凑排列在65米的范围内，有共同的窟前平台，为一次开凿成型的寺院。洞窟均为在崖壁内凿出的长方形纵券顶窟，数量虽少，但窟形高大，气度不凡。规模较之北凉流亡政权、麹氏高昌国、回鹘高昌国王室在吐峪沟、柏孜克里克修



《凉王大且渠安周造寺功德碑》

雅尔湖石窟



建的洞窟毫无逊色。雅尔湖石窟的开凿年代当在车师前国时期，那时的交河城是盆地西部政治、经济、文化的中心——车师前国都城所在，此后降为高昌国一个郡，唐朝是交河县，完全失去昔日的中心地位。车师前国自公元442年起遭北凉残余势力连年攻伐，城外“西谷寺”的凿建应在车师前国晚期，约在公元5世纪初前后。

此外，吐峪沟第1、40、42、44号窟也属于高昌郡时期。壁画题材有图案化或装饰意味浓厚的净土、佛本生故事、因缘故事、比丘禅观图、千佛像、一佛二菩萨式说法图、列佛、供养菩萨、装饰图案等等。当时苦行禅修之风盛行，禅窟的大量存在是一个突出现象，其中的比丘禅观图具有显著的特色。雅尔湖第4窟是窟群的主窟，壁画经后代重绘，主室后部原有4个小禅室。吐峪沟第1号窟和第42号窟是专供出家僧人静坐观像的禅窟，形制完全相同，长方形纵券顶主室周围开凿小禅室，第42号窟主室顶部

和侧壁上下分层左右分格绘制禅观图。这些禅观图大同小异：第1号窟残存有《快目王施眼》等本生、因缘故故事画，两个窟内正壁绘制完全相同图案化了的《净土化生》。苦行禅修，往生净土，反映了高昌禅学的宗旨，立意鲜明。比丘禅观图，为禅僧树立仿效的榜样，宣扬禅学，在其它地区也不多见，其壁画作用不可低估。第42号窟东壁北端小禅室内所绘禅观图，两个比丘分坐树下相对观望站立中间的一身裸体女子，表现的是禅学中的“不净观”。禅窟与礼拜窟、僧房等不同类型和用途的洞窟有机地组合在一起，这种布局常见于龟兹地区，在内地石窟中甚为少见，它是高昌佛教早期盛行禅学的反映，残存的这些洞窟遗迹可以显现出昔日吐峪沟内佛寺林立的壮观景象。

魏氏高昌国时期，吐峪沟石窟成为王家寺院，国王也纷纷为寺院抄写经卷。遗址中出土过高昌王鞠乾固在延昌三十九年（公元599年）抄写的《佛说仁王般若波罗蜜经》残卷。这一期间出现了一批大型中心柱式洞窟，早期壁画题材所反映的小乘佛教忍辱牺牲、累世修行思想的本生故事消逝，流行千佛经及一佛二菩萨式说法图、列佛、菩萨像，新出现了人物众多、带有故事情节的说法图、顶部仿木结构的平棋图案，以及上下分层左右分格连续绘制一佛二菩萨式说法图的新布局。第2号窟甬道和回廊的侧壁及窟顶均绘千佛，以红、蓝、

佛与菩萨及平棋图案



绿等色依次循环排列，色彩浓重。各壁中间是否插画有一佛二菩萨式的说法图，因壁画脱落不详。第12号窟顶部绘斗四式平棋图案，中心方井内浓厚饱满的莲花非常醒目，是图案中的佳作。甬道和回廊侧壁分层分格连续绘制一佛二菩萨式的说法图。第38号窟顶部也是斗四式平棋图案，甬道和回廊侧壁绘千佛与菩萨相间排列。前室壁画也较好地保存下来，诸壁分层分格绘制有故事情节的说法图。南壁前端中层一幅，释迦牟尼佛端坐中央，右手举钵，周围众弟子菩萨环绕，释迦尊面向的右下侧绘三身裸体小儿，第一个俯身趴在地上，第二个踩在第一个的背上，第三个骑在第二个的脖子上，双手捧物举向佛所持钵中。画面内容表现的是《阿育王起塔因缘》。画面形式与说法场面相似，显然由说法图演变而来。构图没有拘泥于佛经字句而绘作三个小儿，生动形象地表现了主题，创作颇具匠心，应是6世纪魏氏高昌时期修建的洞窟。

魏氏高昌王室又在都城附近的木头沟内开凿了柏孜克里克石窟，即前文《西州图经》中的“宁戎窟寺”。这里地处盆地中部，南距高昌故城约10公里，至今窟群大多保存完好。遗址中出土过高昌建昌五年（公元559年）抄写的《妙法莲华经·观世音菩萨普门品》残卷。现在最早的第18号窟与吐峪沟大型中心柱式洞窟形制相同，甬道和回廊顶部绘斗四式平棋图案，侧壁绘千佛，

顶部和侧壁交界处完全仿木结构彩绘出檩、枋等。由于统治阶层的竭力提倡，高昌石窟进入繁盛阶段。这一时期开创的还有胜金口石窟和七康湖石窟。胜金口石窟在火焰山南缘，是木头沟的出口，南距高昌故城7公里，窟群散布在沟东断崖上，现保存有壁画的不及10个窟，最集中的一片实际是两座布局完整、各自独立的窟寺。第3号窟是中心柱式主窟，从残存壁画看大量使用石蓝、石绿，其冷色格调及画风与柏孜克里克第18号窟相似。七康湖石窟位于火焰山北坡的一条沟壑中，在柏孜克里克石窟北面约5公里处，中间隔着一道山梁，现存洞窟十几个，其中5个保存有壁画。第4号窟除规模较小外，窟形及壁画题材、布局、画风与柏孜克里克第18号窟相同，前室残存有说法图的下部，构图与吐峪沟第38号窟前室壁画类似。

唐西州时期，杨袭古官居北庭，却在西州的柏孜克里克石窟重修寺院，说明这里已发展成为

柏孜克里克石窟



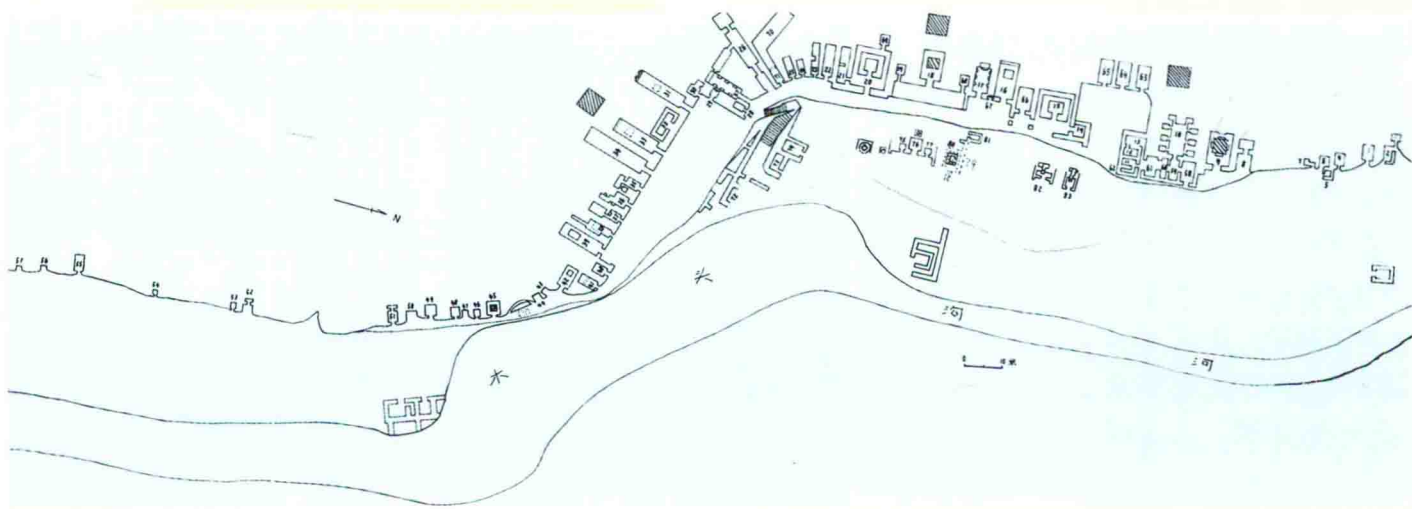
伊州、西州、庭州地区的一处佛教圣地。属于这一时期的洞窟有第16、17、69号洞窟等。在此期间，胜金口、七康湖石窟有所发展，吐峪沟因不适宜长期留存而终止营建，雅尔湖石窟也仅保持昔日规模。此时新出现的壁画题材主要是起源于中原地区的大型经变画，有《观无量寿经变》、《法华经变》以及塑绘结合的《涅槃经变》等，可以看出盛唐的新画风也融入了高昌石窟。柏孜克里克第16、17号窟是两个相邻的大型长方形纵券顶窟，有共同的窟前建筑，是同时所建。第17号窟窟门南侧内壁男供养人像身穿窄袖圆领长袍，头上无冠饰，一缕黑发披肩，身后垂一条长红绢，表明修建洞窟的施主是突厥人。隋唐时期这里居住着西突厥的处月、处密诸部，第17号窟的修建应和他们有关。该窟原有七身塑像已毁，侧壁绘制与塑像结合的内容，顶部分层分格绘制《观无量寿经变》、《法华经变》等经变画，敷彩简淡而着力于线描，有大量的汉文榜题。第16号窟坛南侧残存的供养人像，

著长袍，身后垂一条长红绢，有长长的黑发随长绢下垂，也是男突厥供养人像。该窟后部是塑绘结合的《涅槃经变》，所绘奏乐的婆罗门群像以中原线描法造型，用笔刚劲有力，人物神情鲜活。第69号窟被回鹘时期的洞窟打破，侧壁绘千佛，中原传统晕染技法融会西域式凹凸法晕染人物，既细腻柔和，又有明暗显示出立体感。

高昌石窟，以回鹘时期的遗存最丰富。属于这一时期比较典型的洞窟有柏孜克里克第20、14、31、33、39、41、82号窟，以及重绘的9、18号窟，还有伯西哈等窟群中的某些洞窟。壁画题材比以前更加丰富，有诸佛、千姿百态的各种菩萨像、大型经变画、说法图、千佛像、供养菩萨行列、天龙八部、四天王像、供养人和供养比丘像、各种装饰图案。新出现了反映释尊前生无数世如何诚心供养前世佛终自身成佛的本生因缘故事、塑绘结合的《鹿野苑初转法轮》，以及密教诸题材。

柏孜克里克石窟，现存编

柏孜克里克
石窟分布图



号洞窟83个，有壁画的40多个，保存壁画总面积1200多平方米，其中绝大部分是回鹘高昌时期的遗存。第20号窟是窟群中最有代表性的洞窟。男女回鹘供养人像画面完整，色泽鲜艳。男供养人身穿红色圆领长袍，腰中束带，佩磨刀石、打火石、针筒、刀、锥、绳、巾等鞞鞞七事，头戴桃形冠。女供养人身穿桔红色窄袖通裾大襦，领口刺绣精美的卷草纹图案，颈下圆领内衣外露，两鬓包面，插满凤钗金簪，头冠形如一条上翘的金鱼，昂首向前，尾朝后；脑后垂一条长红绢，中间绾蝴蝶结，右上方回鹘文榜题清晰可辨，大意为：此是高贵的王后之像。依据《旧唐书·回纥传》的记载，壁画中回鹘高昌王后的衣冠服饰与漠北时期一样，完全袭用那时回鹘可敦的服装，表明第20号窟是回鹘高昌王室皈依佛教后修建的早期洞窟之一，具体年代应在10世纪左右。第20号窟全部使用土坯在崖前券砌而成，平面呈方形，中间是穹隆顶式中堂，两侧和后面有甬道及回廊。中堂壁画以大悲观音为中心，左右壁配毗沙门天王，甬道和回廊两侧壁绘有15幅宣扬释迦牟尼前生无数世如何诚心供养前世佛终于自身成佛的本生因缘故事，著名的如《云童子受决经变》等。

第15号窟洞窟形制、壁画题材与第20号窟相同，第31号窟是大型长方形纵券顶窟，回鹘男供养人像与第20号窟高昌王服饰相同，右下侧三行朱书回鹘文榜题

大意说：“此为勇猛之狮、统治全国的九姓之主、全民苍鹰侯回鹘特勤之像。”相对的回鹘王后与第20号窟王后服装相似，其年代比第20号窟晚，约在11世纪。此外，敦煌莫高窟属于11世纪的第409号窟内的沙州回鹘王及王后的服饰与柏孜克里克回鹘高昌王及王后的一样，说明其文化的同源性。第31、33、34号窟是相邻的3个洞窟，形制、题材、画风相同，应为先后相继的回鹘高昌王所建。在第34号窟内有窟群中现存最好的回鹘高昌王供养像，洞窟两侧壁继承了第20号窟大幅本生因缘故事画，顶部绘千佛，后部是塑绘结合的《涅槃经变》。第39号窟也是与第31号窟相同的大型长方形纵券顶窟，门西侧内壁上下绘三身女供养人像，脚踏地毯，身穿通裾大襦，背后一条长红绢拖地，是回鹘高昌王后的形象。和第31号窟相比，顶部继承了千佛题材，两侧壁大幅本生因缘故事画改绘立身供养菩萨行列及《文殊变》、《普贤变》，后部的《涅槃经变》改塑佛像，其修建年代较第31号窟晚，约在12世纪回鹘高昌逐步沦为西辽附庸时期。回鹘高昌王室在柏孜克里克修建洞窟的风气至此接近尾声，此后再无大型洞窟出现。

第41号窟是在崖壁内凿出的小型长方形纵券顶窟，原是僧房，内层留有烟熏使用的痕迹，改建后绘制壁画。门两侧内壁绘男女回鹘供养人像，男供养人身穿交领开襟长袍，腰系带，佩挂刀子等什物，有的外罩一件短袖



回鹘高昌王后供养像



回鹘高昌王供养像

外衣，佩挂的什物和长袍下摆均露出，戴的帽子有两种样式：一种是上尖下圆的尖顶折沿帽；另一种是圆顶，前额部向上折沿，后面朝下有披帕的帽子。女供养人身穿开襟长袍，有的在长袍外罩一件短袖外衣，头冠上有两根立柱，柱顶各有一个红缨穗饰，发髻后翘，脑后垂一条长红绢，中间绾一个花结。蒙古骑士有一种叫做“搭护”的传统民族服装，在衫外套“褙子”，第41号窟男女回鹘供养人的装束显然受到蒙古服装的影响，年代当在13至14世纪的蒙元时期。13世纪末高昌王室东迁甘肃永昌后，柏孜克里克石窟随之衰落。

上世纪初吐峪沟口发现的回鹘文《土都木萨里修寺碑》，结合吐峪沟第38号窟甬道和回廊顶部明显经后人补修，说明在10至11世纪回鹘高昌时期还在沿用。雅尔湖第4号窟在此期间全窟进行了重绘，胜金口增添了新窟寺，拜西哈、大桃儿沟、小桃

儿沟石窟是这一时期新开创的窟群。拜西哈，维吾尔语意为“五个洞”，窟群坐落在火焰山北坡的一条沟壑中，在柏孜克里克石窟西面约2公里处，5个洞窟保存有壁画。第3号窟是小型的中心柱式洞窟，是窟群的主窟，有回鹘供养人像和回鹘文榜题，前室顶部绘月天及其眷属，东壁通壁绘《维摩诘经变》的许多情节。大、小桃儿沟石窟位于火焰山西端，在吐鲁番市北郊。大桃儿沟石窟位于小桃儿沟石窟西侧约1公里，各在一条南北向的沟壑中，规模都不大，是高昌石窟的一缕夕阳。

高昌石窟创始于公元4世纪，废弃于15世纪中叶，延续1000多年。我们虽然不能确定高昌佛教和石窟艺术最初究竟是由龟兹传入还是从河西走廊传来，但是直接受河西走廊的影响一定很早。西晋元康六年（公元296年）在河西抄写的汉文《诸佛要集经》流布高昌，吐峪沟第44号窟为北凉流亡政权所建

佛本行经变·云童子受决定记



是确凿的证据。吐峪沟早期洞窟一般都用墨书汉文榜题，采用汉晋以来中原绘画“左图右史”的传统形式。当时敦煌禅修之风盛行，影响及于高昌，高昌禅学虽然也直接受到龟兹禅学的影响，但在龟兹及敦煌石窟中，禅观比丘坐山林或草芦中，周围鸟兽出没，所观水池、白骨等完全同周围的景色相融。而吐峪沟石窟中的《比丘禅观图》与之不同，中间绘白骨尸体，有两比丘对面坐禅观想的《不净观》这一形式，却见于阿富汗的哈达石窟，说明高昌石窟还受到犍陀罗的影响。高昌早期绘画受龟兹佛教艺术影响较深，盆地西部的土著居民车师人似乎更多地受到来自龟兹方向的影响，有车师前部国师鸠摩罗跋提随道安赴邺，将《四阿含暮抄经》译成汉文之事。吐峪沟较早的几个窟与雅尔湖第7号窟画风差别较大，而柏孜克里克第18号窟等麹氏高昌时期的洞窟与之更为接近，很可能就是由于高昌郡直接受河西影响，而麹氏高昌受龟兹方面影响较多的缘故。麹氏高昌时期大量出现的中心柱窟、带有故事情节的说法图，都明显受到龟兹同类洞窟和壁画题材的影响。唐统一高昌后其高度发达的佛教艺术随之向西倾泻。一部经绘成一幅画的巨型经变是中原佛教艺术的独创形式，由此开始大量出现于高昌石窟。公元10世纪后，伊斯兰教的喀拉汗王朝在喀什、和阗等地相继取得统治地位，迫使西域佛教僧侣和艺人流落佛国高昌，而当时的回鹘高昌国疆域空前扩大，敦煌、龟兹两大佛教艺术圣地一为近邻，一归入其版图。这些因



莫高窟275窟
尸毗王本生

素极大地丰富了高昌石窟的艺术营养，从壁画内容题材到表现形式都超过前代，孕育出我国佛教艺术中的一朵奇葩——绚丽多彩的回鹘佛教艺术。

回鹘高昌前期壁画，人物造型保持了唐代的特点，与莫高窟唐代壁画风格相近，其题材或粉本有许多直接或间接来自中原，如柏孜克里克第51号窟南壁通壁所绘《法华经变》表现的许多情节，第18号窟有回鹘时期重绘的《药师变》，伯西哈第3号窟有《维摩诘经变》等。敦煌等地晚唐以后流行的密教题材在此也占有一定比重，如柏孜克里克第20号窟中堂内的大悲观音、毗沙门天王，第29号窟南壁前部绘密教本尊大日如来，北壁相对绘四臂观音。我国传统的神话题材也进入高昌石窟，雅尔湖第4号窟后室西壁所绘雷公的形象为中原地区的传统画法。

为纪念著名高僧，修建影窟的做法也传自中原。汉晋以来为死者在墓内绘制画像石、画像砖、壁画

等反映墓主人生前生活情景的风气直接影响到僧人的葬俗，影堂、影窟起源于此。这一新产生的石窟寺艺术形式保持了鲜明的内地特色。壁画内容与佛教典籍无关，而以高僧及其生活场面为表现对象，柏孜克里克第82、83号窟属于此类洞窟。第82号窟前室是一个长方形横券顶窟，绘制壁画，后室是一个封闭的半地下室式的小暗室，存放着高僧的舍利匣。而这种前后二室的形式又是因地制宜采取当地传统建筑工艺修建的，与其他地区的都不一样，具有地方特色。

高昌地处丝路要冲，石窟艺术受到东西方的影响是情理中事，但值得注意的是高昌石窟明显不等同于敦煌石窟。宣扬禅学，满窟连续绘制“比丘禅观图”的禅窟不见于敦煌，高昌禅学虽深受龟兹佛教的直接影响，但类似情形也未见于龟兹石窟，它是高昌佛教在接受外来

佛教文化后创造的一种新形式。再如吐峪沟第44号窟与莫高窟第275号窟有着渊源关系，但《婆罗门妇害姑缘》、《莲花夫人缘》不见于莫高窟早期洞窟已知9种11幅因缘故事画，根据壁画与佛经

出现的相对年代推测，这2幅壁画的粉本显然是创作绘制于高昌。即使相同题材，两地构图也有所不同。莫高窟第275号窟中的尸毗王，举身坐在靠近画面中部一端的秤盘中，而吐峪沟第44号窟中的尸毗王则置身于靠近画面边缘一端的秤盘中，前者画面紧凑，后者对称均衡，各有千秋。如《毗楞竭梨王本生》的画面中，莫高窟第275号窟中施刑者站立钉其胸部，而吐峪沟第44窟中施刑者一腿单跪钉其腿部。可见两地佛教艺术虽然关系密切，但彼此并非翻版，古代画工不是简单地硬搬照描，而是吸收融化各种艺术营养，不断地求创新求发展，即便于类同中也力求变化。《婆罗门妇害姑缘》、《莲花夫人缘》的创作绘制，尤其前者，反映了佛教与儒家伦理道德思想的揉合，窟顶塑绘结合的莲花纯系我国古代建筑上的“反值荷蕖”，它与佛教象征净土的莲花内涵交织在一起，这些体现了高昌石窟初创阶段接受外来佛教艺术时不断民族化的倾向。

北凉西迁，将高昌石窟艺术推向一代高峰，具有承前启后的效果。中心柱窟是麹氏高昌时期的代表形式，这种洞窟形成于龟兹，故有人称为“龟兹窟”，高昌援用这一窟形没有照抄其内容。龟兹石窟中常见的裸体菩萨和裸体舞女、典型的菱格画都销声匿迹，顶部一般绘平棋图案，常见的题材有说法图和千佛，在满壁千佛中间插画一幅一佛二菩萨式说法图。起源于南朝的“秀骨清像”的画风经龙门、云岗石窟于北魏（公元368~534年）晚期止于敦煌石窟，高昌国时

莫高窟275窟
毗楞竭梨王本生



期的洞窟中丝毫看不到这种造型艺术的痕迹。敦煌流行的“人字披”式中心柱窟也不见于高昌。在以儒家伦理道德思想为准则的高昌社会意识基础上产生的石窟艺术，在周边异族文化环伺的100多年间没有出现大的变化，充分反映了高昌汉文化的顽强性。

高昌石窟的成就是多方面的，尤以鲜明的地方民族特色引人注目。这里是回鹘佛教艺术最有代表性的艺术宝库。反映释迦牟尼前生无数世如何诚心供养先世佛，终于自身成佛的本生因缘故事画，是回鹘佛教艺术中的代表性题材。柏孜克里克有14个窟内绘制这一题材。其构图有一定格式：中间绘高约2米的大立佛，两侧从上至下分绘执金刚、菩萨、比丘、婆罗门、国王、商人等，根据情节加绘城池、宫殿、寺院、塔庙等各种背景和道具，不同内容主要以下方两侧特别是佛面向的人物及其动作和道具来表现。这种本生因缘故事画共15个题材，在第20号窟内已全部绘出。

高昌流行大乘佛教，大乘经典更具有普及性，画工虽然保持了源于龟兹，出于小乘一切有部的题材，却创造性地将画面改横幅为竖幅，变坐佛为立佛，画面实际增加不大，却给人以通壁巨制的感觉，场面宏伟，气势磅礴，除柏孜克里克石窟以外基本不见此类壁画。可以断定这15个题材的粉本是特为高昌王家寺院创作的，很可能是王家寺院的专用题材。后期随着洞窟的缩小，一个窟内只选绘8幅、4幅等，出现了僵化现象，画面构图也流于呆板。

回鹘佛教艺术，除依据佛经进行创作外，还直接取源于现实生活。大量出现的回鹘供养人像，高大者形同真人，小者不足方寸，古代画师以准确的线条勾勒出不同的人物形象，衣冠服饰为当时的真实写照。高昌的王公贵

戚、高僧名师，以至一般的善男信女，不同的身份地位、民族等特征都得到了很好的表现，注意刻划出供养人对宗教的虔诚内心，达到了传神的境界，是古代壁画中现存于世的一批珍贵的肖像画资料。柏孜克里克第20号窟南北甬道口各绘三身比丘供养像，北甬道口的三身着交领广袖的中原式袈裟，从汉文回鹘文合璧的榜题知为中原汉僧。南甬道口的三身穿右袒印度式袈裟，使用梵文榜题，可能是印度僧人。不同的民族、个性跃然壁上，是两幅难得的肖像画杰作。第28号窟侧壁所绘的供养菩萨行列，东壁中间一身俨然是一位回鹘公主的画像，身穿窄袖圆领通裾大襦，套一件广袖长衣，著云头锦鞋，头上束高髻，脑后垂一条长红绢，双



佛本行经变 第20窟

手托盘，内放葡萄、瓜、梨等高昌土产，与《五代史·回鹘传》的记载相符。画工以现实生活中回鹘贵妇的形象为摹本，制作了回鹘贵妇装束的供养菩萨，充分反映出高昌佛教艺术与现实社会之间的密切关系。第82号窟前室壁画，鸟飞蝶舞，杏花怒放，两个侍者左手持弓，右手控弦，在明媚的春光里射物禳灾。据宋朝王延德所记，“佛寺五十余区，……居民春月多群聚游乐于其间。游者马上持弓矢射诸物，谓之禳灾。”画工抓住春月游乐于寺院中的典型场面，成功地将这一风土人情移入画面。回鹘佛教艺术还强烈地显示出回鹘传统文化，除大量使用回鹘文榜题、吸收摩尼教绘画艺术外，其固有文化也进入石窟。第9号窟前室和甬道侧壁绘坐双幡塔中千佛，屋脊两端的鸱尾是两只互相对望的狼头，这具有鲜明特色的装饰形式，是突厥系统民族的原始图腾崇拜的写照。回鹘



千佛 第9窟

人传统文化还表现在洞窟建筑上，穹隆顶式洞窟是回鹘高昌时期新出现的窟形。

回鹘高昌时期佛教艺术的一个显著特征是，壁画绘制可以说发展到了完美的定型的地步，达到了高度的程式化，其内容、形式、艺术手法，到画像在窟内的排列，都形成了一定的格式。许多洞窟的形制、壁画内容和布局大同小异，甚至完全相同。巨幅本生因缘故事画为其代表性作品，布局严谨，造型优美，达到了炉火纯青的地步。

回鹘高昌这种达到高度程式化的佛教艺术，反过来对敦煌石窟艺术产生了很大的影响。安西榆林窟沙州回鹘时期（约10~12世纪）的第39号窟内绘有一幅《云童子受决经变》，云童子绘在画面左上角圆环中，这种象征性的构图与回鹘高昌早期采用写实手法表现的布发图不同，而和略晚的第31、33号窟中的同一题材相同，可能是出于对释迦牟尼的尊敬，只是画面构图从简，绘工粗放，与高昌同类壁画相比显得过于贫乏单调，但题材显然来自高昌。回鹘高昌壁画中流行的红地宝相花纹图案、唐式卷草纹边饰等装饰图案也出现在敦煌沙州回鹘时期的洞窟中。这些应视作受到回鹘高昌佛教艺术的影响。

高昌石窟由于崖体疏松，不适宜雕凿，故多采用泥塑绘画的手段。壁画在制作时，先在壁面上刷一层白灰，用淡墨或红色打底稿，然后敷色填彩。造型以粗细相等的铁线描为主要手段，在人体的下腹等部位多采用重复的平行线来增强轮廓作用。依据解剖原理往往在人物肘、膝关节处