



中国石窟壁画修复与保护

黄骏 谢成水 主编

中国美术学院出版社

中国石窟壁画修复与保护

黄骏 谢成水 主编

中国美术学院出版社

执行主编：臧志成

编委：王阔 王燕 方金达 芮樱 何鸿 陈氏河玲 欧阳盼
尚玉平 周纳 赵怡 赵俊荣 黄骏 谢成水 臧志成

(编委按姓氏笔画顺序排列)

责任编辑：章腊梅 徐蒙

封面设计：西九楼

装帧设计：胡一萍

责任校对：朱奇

责任印制：毛翠

图书在版编目(CIP)数据

中国石窟壁画修复与保护 / 黄骏, 谢成水主编. —
杭州: 中国美术学院出版社, 2017.5
ISBN 978-7-5503-1377-4

I. ①中… II. ①黄… ②谢… III. ①石窟—文物修
整—研究—中国②石窟—文物保护—研究—中国③壁画—
文物修整—研究—中国④壁画—文物保护—研究—中国
IV. ①K879.24 ②K879.414

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第107039号

中国石窟壁画修复与保护

黄骏 谢成水 主编

出品人：祝平凡

出版发行：中国美术学院出版社

地址：中国·杭州市南山路218号 / 邮政编码：310002

网址：<http://www.caapress.com>

经销：全国新华书店

印刷：杭州恒力通印务有限公司

版次：2017年7月第1版

印次：2017年7月第1次印刷

印张：27.5

开本：787mm×1092mm 1/8

字数：150千

图数：168幅

印数：0001—1000

书号：ISBN 978-7-5503-1377-4

定价：198.00元

敦煌壁画研究的无无明尽

自20世纪敦煌学成为世界性的显学研究成果以来，敦煌壁画的价值从单纯的绘画价值向多领域、多层次、多维度方向发展，带动多学科的互动与交流，形成全方位的中国传统文化的身份认同，由此而加速了中国人文学科向本土化转型的发展趋势。

延续千年的敦煌壁画是中国文化遗产中十分珍贵的绘画艺术宝库。近百年来，敦煌学的研究一直是世界范围内艺术界关注的热点话题，无论是佛教文化的传播途径，还是中国社会历史变迁的图像记载；无论是壁画艺术发展的风格演变和时代特点，还是中国绘画技艺传承历史性脉络的肌理，无不令今天的文化人赞叹其存在的价值和意义。面对中国新历史时期文化的伟大复兴，同时出于东方文化核心价值的普世性要求，以及来自内省性的文化自觉，摒弃和纠正我们对于传统观念中的某些误读和偏见是十分必要的态度。尽管我们的科技水平和国际视野都远远超过了古人发展时期的水平，但是我们仍然不能轻易地与传统文化割裂。这是因为割裂了传统文化的基因序列，将意味着在世界多元文化的结构中失去了自然世界丰富多样性生态链中最重要的层次与环节。

中国美术学院自20世纪50年代初即开展对敦煌、永乐宫壁画的临摹，之后的中国美术学院中国人物画教学将壁画临摹课程纳入必修课学习，一直延续至今。随着对岩彩材料研究的不断深入，壁画的基础性研究也进入理论和实践的范围，由我院艺术管理与教育学院开展的壁画专项课题立项和研究生教育的高层次人才培养方案得以实施。黄骏、谢成水两位先生开启了近二十年壁画的造型、色彩、构图、材料、地仗层以及绘制工具等整个研究领域的教学实践。黄骏先生来自中国人物画专业，具有扎实的壁画人物画基础和大量的

创作实践经验，他深入地研究传统壁画历史，很好地运用当今时代的壁画世界性语言创作，让传统壁画技术与世界绘画观念形成共同发展的境地。谢成水先生曾经长期在敦煌研究院工作，多年的壁画临摹与修复研究工作，使他积累了丰富的敦煌壁画研究经验；大量真实的敦煌壁画线描拷贝资料让教学课程变得丰富而有说服力。

我们所面对当今全球时代信息化发展的现状就是越来越多的科学技术虽已经开启了许多未解之迷，但同时却带来更大的困惑与不解。我们正处在对人类与自然存在精神价值的全方位的反思之中，我们所学到的解释是那么的苍白无力，我们是被物质化了的一代，精神何往？当我们走近绵延千年的莫高窟壁画时，眼前的一切仿佛正在回答我们的疑惑。敦煌壁画既是佛教精神传播的载体，又是作者绘画艺术精神的返观；既是千年人类艺术的自然叙述，又是艺术叙事的自然存在。这种精神与存在不断进行循环往复的时空交换，交织着每个人情感与理性思辨的矛盾心绪，也带来我们共同的价值期盼。寂静而庄严的壁画廊道在慢慢地吐纳出“空即是有，有即是空”的箴言。

近日两位先生将近二十年的敦煌壁画教学讲稿积集成册，全面展示敦煌壁画研究成果。敦煌既是我们画家心灵的寄望之所，也是心灵接续的中转站。这一份对千年传统叙述的研究成果实现了今天与过去岁月的跨时空穿越。

“不生不灭，不垢不净，不增不减。无无明，亦无无明尽。”

王 赞

2017年5月12日于杭州醒石山房

前言

中华民族在悠远的历史长河中沉淀出浑厚的东方文化精髓，为人类留下了极其丰富而珍贵的遗产。在人类走向更高精神文明阶段的 21 世纪，其重要性显得尤其突出。英国历史学家汤因比说，“21 世纪是中国人的世纪”，主要是指中国的文化，尤其是儒家思想和大乘佛教引领人类走出迷雾和苦难。中国文化不仅在思想、文化、政治、社会习俗和审美等方面以其独特的形式展示在世人面前，同样，中国传统艺术也给人类文明带来了不同的表现形式、艺术语言和审美境界。今天，如何继承和发扬中国传统艺术精髓是当前面临的重要问题。在现存古代艺术中，古代石窟壁画的残损最为严重，保护和修复也是最为艰难的课题。古代壁画艺术是中国绘画发展的主流形态之一，为此，中国美术学院在 2009 年开设了“中国传统壁画保护与修复”的研究课题，同时招录了第一届硕士研究生。

现代意义上的中国画包含中国传统壁画与卷轴画，二者不仅是一脉相承，并驾齐驱，有时也互相影响。除了绘画的载体——墙面、纸、绢等质地、材料不同外，造型、工具、颜料以及笔法线条的表现，都有其相同性。更为重要的是，传统壁画更直接、更普遍地影响了当时社会文化导向和艺术潮流，在敦煌莫高窟十个朝代的壁画艺术中无不体现了这一点。但明代之后，传统壁画开始逐渐衰落，并出现了断代状况。如今壁画正渐渐被陶瓷、金属、丙烯画、油画等其他材质的画种所代替，极少有真正意义上的传统壁画作品出现，并且大都采用了西方艺术的表现手法，也与传统中国绘画疏远了关系。然而，现存大量的中国传统壁画如敦煌壁画、永乐宫壁画等却仍然以一种东方艺术宏伟的气势影响着今天中国绘画的发展，对世界艺术潮流的走向也有积极意义。由于种种原因，我国在传统壁画的研究以及教育等方面都还十分薄弱。

所以，开展传统壁画的研究、教学探索，对当代中国画以及各大艺术门类的发展和突破都有极其重大的意义。

中国传统壁画有着它自身的传承，每个朝代都有不同的技法和表现形式。20 世纪初期以来，中外艺术家都对古代传统艺术进行了相关探索和研究，试图将古代壁画吸收为现代艺术所用，但由于条件有限，无法深入研究，成功者也甚少。张大千先生便是从敦煌古代壁画中汲取营养，丰富和发展了他的绘画艺术。我们以敦煌壁画为研究的立足点，深入研究其每个朝代的壁画制作、造型、用色、用线等各种表现技法，并将其技法运用于现实和新壁画创作实践中，从而推动壁画艺术和卷轴画的发展。

由于历史久远和种种原因，现存的古代壁画都不同程度地受到损害、破坏，启动修复古代艺术的工程是当务之急。我们在深入研究中国传统壁画的同时，对每个时期和各地壁画的制作状况都有了一定的实践经验，解决了古代壁画修复的一些难题。目前，中国文化遗产研究院、敦煌研究院、新疆龟兹研究院等单位都有修复古代壁画的科研人员。但由于现存的壁画中，彩塑数量太大，每年仅能完成极小部分的紧急抢修工程，修复任务艰巨。中国美术学院开设修复壁画的研究课题，对传统技法、材料特性、结构组成等方面统一研究，也弥补了我国壁画修复方面的某些空白。目前，我们已和中国文化遗产研究院、敦煌研究院、龟兹研究院、陕西历史博物馆等壁画修复有关部门达成合作协议，参与考察、学习、调研、修复研究等工作，我们传统壁画的制作与修复课题对目前高校教育也有着极为重要的意义。通过对古代传统壁画的实践研究，培养一批艺术家利用新材料、新观念创作出新的壁画艺术，既与当代壁画艺术接轨，也影响和推动当代壁

画艺术的发展。同时培养了一批古代壁画保护与修复研究人员,填补我国壁画、彩塑艺术修复的不足,而所取得的这些成果正是本教材研究方向的意义所在。

本书以传统壁画保护与修复为主要研究方向,强调理论与实践相结合,以壁画材料与造型研究为主线,依托专业技法、专业理论和壁画艺术实践三大教学模块,以“艺术智性学”为基本内核。在教学过程中,重视“一法多能”和“艺理兼修”的教学理念,展开以艺术实践的上手经验和方法论研究为路径的探索研究。

本课题的关键词:中国传统壁画、造型能力、材料与表现、保护与修复能力。

造型能力是对艺术表现的一种整体描述,是塑造、结构、空间、构成以及各种表现能力的体现。造型能力的培养基于对现代造型能力和古代造型艺术的研究探索。塑造、表现、空间与法度等方面的研习,都需要进行逐一严格的训练和理论指导。但作为古代艺术的研究者,还要加入研究古代历史和古代绘画的内容,对各个时期的不同造型艺术都要有深入的了解。在研究生阶段的造型能力培养内容是,在艺术家个体的科研工作的正确引导下而展开的对技能、绘画表现规律的训练,使每个阶段的理论与实践紧紧围绕本课题的模块来推进课题成果的发展。且每一个阶段的小课题应围绕中国古代各时期的“造型”表现等诸多方面来展开。

材料与表现是根据传统壁画不同地域和朝代的制作方法,培养能制作各个时期不同表现风格壁画的技能。在这期间,雕塑可穿插其间,但在壁画与雕塑的实践训练中,以壁画为主,雕塑为次。两者均作为必修课程来学,主要是为以后的艺术创作和壁画修复的研究打下良好基础。

古代壁画保护与修复,必须完成对各个时期艺术特色和制作技法的研究之后,才能进入对各个时期的修复工作,并且与各个艺术机构,如中国文化遗产研究院、敦煌研究院、龟兹研究院等的修复研究人员一起在实地进行修复训练,对各种材料的运用都必须能深入了解。不仅要学会固定起甲、防治病虫害、处理壁画的剥落,而且还要做修补残缺部分的还原研究。在壁画现状允许的情况下,直接在原壁上进行原貌复原的修复工作。如条件不允许,可以在纸上绘制复原原貌的作品。只有具有当代风貌和艺术神韵,才能真正体现修复和复原的价值。

在实践过程中,对古代各个时期的造型把握需要通过多维的思考和观察。发现每个时代艺术精妙之处和难点,从而激发想象和创作能力。这一阶段的研究需要将广泛阅读与实践相结合才能取得阶段性成果。为此,造型能力的研究可选择观察(考察)、临摹、结构与空间、表现图式的创作等小课题的研究,结合理论形成阶段性作品或论文。

同样,传统壁画的修复和研究课题是在上述基础上进行的,结合所培养的造型能力,再进行修复知识的训练和培养,这一阶段课程基本要在实地进行研究和训练培养,并要求结合每个人不同的体验和对材料的应用作出小课题汇集和总结。

修复是再创作的一种反观形式,创作是一切艺术最综合的表现,它包括造型能力运用及对传统艺术的深层理解,并体现出对古代艺术表现的运用和吸收。这要求我们既要有深厚的传统艺术底蕴,又要有新时代精神面貌。

黄骏 谢成水

2017年3月22日于中国美术学院象山校区

目录

序 敦煌壁画研究的无无明尽 王赞

前言 黄骏 谢成水

第一章 中国石窟壁画源流	1
第一节 石窟壁画的概念	2
第二节 石窟壁画的起源及在中国的发展	3
第二章 中国石窟壁画的分布和现状	7
第一节 新疆地区石窟壁画	8
第二节 北方地区石窟壁画	10
第三节 南方地区石窟壁画	12
第四节 西藏地区石窟壁画	13
第三章 中国石窟壁画的修复与保护	15
第一节 石窟壁画的构造与特点	16
第二节 石窟壁画的保护理念	18
第三节 壁画保护方法论探讨	19
第四节 石窟壁画的常见病害	20
第五节 壁画修复工艺	24
第四章 石窟壁画教学探索	27
第一节 石窟壁画的临摹与教学方法	28
第二节 材料与工具	40

第五章 教学案例	45
布达拉宫壁画“补色”修复探析	46
从布达拉宫壁画修复谈建立美术修复学科的必要性	51
吐鲁番胜金口出土壁画颜料及工艺分析研究	56
克孜尔石窟第38窟残壁模拟复原——以《兜率天官说法图》为例	64
莫高窟第254窟《舍身饲虎图》变色原因探析与色彩修复研究	88
莫高窟第254窟《降魔变》中“魔怪”造型研究	103
敦煌壁画中天官伎乐的造型演变	122
莫高窟第372窟《阿弥陀经变》壁画残缺部分复原探究	140
敦煌第3窟与越南笔塔寺的千手观音造型对比研究	156
莫高窟第205窟唐代残损彩塑临摹与复原研究	170
附表	187
参考文献	206
后记	208

第一章 中国石窟壁画源流

第一节 石窟壁画的概念

壁画的类型主要有墓葬壁画、石窟壁画和各类寺观建筑壁画。

石窟壁画指绘制在沿山坡开凿的洞窟石壁上的壁画，题材内容有佛教造像、经传故事、佛本生故事等，大都与宗教（主要是佛教）有关，有的画面中也有“供养人”形象及劳动人民生活的场面。甘肃敦煌的莫高窟、榆林窟，天水的麦积山石窟，新疆拜城的克孜尔千佛洞等，保存了不少北魏、隋、唐以至宋、元的精美佛教壁画，在我国石窟壁画中很具有代表性。

作为中国古代壁画艺术的重要分支，石窟壁画因其建造时间长，可在同一地点全面地展现历朝历代的绘画风格、社会思想等重要内容而具有广泛的学术研究意义以及社会教育价值。同时，中国石窟壁画与外来佛教文化息息相关，修复与保护石窟壁画遗存，对于传统文化交流和文化融合研究有重要意义。

第二节 石窟壁画的起源及在中国的发展

中国石窟壁画分布之广，数量之多，持续时间之久在其他国家非常少见。佛教石窟最早始于印度，如德干高原地区的巴雅、纳克西等石窟，于2—3世纪传入中国，4—8世纪时开始兴盛起来，历代帝王也热衷于此，一直到16世纪方才衰落。

新疆临近中亚、印度，大乘、小乘佛教向中国传播一般先要经过新疆，所以说新疆是佛教石窟艺术传入的首及地区。宿白先生认为，“大乘佛教流行在以于阗为重点的天山南路的南道，小乘流行于以龟兹为中心的天山南路的北道。在南道上，多兴建地上的寺院；北道除建地上寺院外，还多开凿石窟。北道石窟的集中点主要是龟兹和高昌这两个区，再集中一点，龟兹石窟可以拜城、库车的克孜尔和库木吐喇作代表；高昌就是吐鲁番地区，可以吐峪沟和伯孜克里克为代表”。克孜尔石窟（图1）位于新疆拜城，属古代龟兹国范围，开凿于2—3世纪，是我国现存的开凿时间最早的石窟。龟兹古国是中亚佛教东传的重要中转地，“丝绸北道”便是经此处而至高昌、敦煌乃至中原地区，素有“龟兹石窟五百座”之称。新疆的石窟修建虽然起步早，繁荣持续的时间也很长，但是到了唐代末年，由于安史之乱，国势颓微，这时伊斯兰势力进占西域，从而使中原文化、佛教文化等在数百年内无法靠近西域。直到今天，新疆各民族还都是以伊斯兰文化为主。所以，在伊斯兰文化盛行的一千多年中，佛教的寺院和石窟壁画在新疆逐渐被遗弃，最后近乎销声匿迹。

同属古龟兹境内、今位于库车的克孜尔尕哈、库木吐喇等石窟开凿时间较晚，修建时间大致为4世纪到11世纪。其

中库木吐喇石窟是克孜尔之后的第二大古龟兹石窟，如果说克孜尔是前期龟兹艺术的代表，那库木吐喇石窟就是后期多种风格在龟兹艺术中并重的代表。它开凿于4世纪，7世纪中叶开始繁盛，到了9世纪到达顶峰。库木吐喇石窟壁画融合了汉地、龟兹、回鹘三种艺术样式。

新疆吐鲁番，也就是古代高昌地区也有多处石窟。高昌石窟群位于火焰山沿线，包括胜金口石窟、伯孜克里克石窟、吐峪沟石窟。吐峪沟和伯孜克里克，它们的开凿时间分别始于5世纪和9世纪，有些石窟还可能推迟到13世纪前后。伯孜克里克石窟的开凿时间已经无法考据，但依据古高昌王国当时对佛教的重视程度，该石窟的修建大约始于此时，它成



图1 克孜尔石窟

为当时王室发愿、造像、礼佛的地方，于10—11世纪发展到顶峰。12世纪后，随着回鹘势力的衰退，到元代接近尾声。现存的基本是9世纪后到13世纪修建的石窟。吐峪沟石窟大致开凿于十六国北凉时期，公元443年，北凉沮渠西迁至高昌后，这一带成为王室造像的集中地。高昌石窟是西域文化的重要组成部分，也是中国最早接受佛教文化影响的区域之一，其壁画内容可看作是河西走廊以及中原等地区佛教石窟壁画的原型。

中原北方地区包括新疆以东、淮河以北广大地区，石窟数量最多，且大都修建于南北朝时期。按照一些学者的观点，这一地区也可以分为以甘肃莫高窟为主的“河西区”，以炳灵寺、麦积山等石窟为代表的“甘宁黄河以东区”，以彬县大佛寺、延安万佛洞等石窟为主的“陕西区”，以云冈、龙门、巩县石窟为主的“晋豫区”。

河西区包括甘肃黄河以西的地区。在这一地区有敦煌莫高窟（图2）、安西榆林窟和东、西千佛洞（图3）、酒泉文殊山石窟、武威天梯山石窟等等。随着中亚、东亚地区文化、商贸等交流日渐增多，佛教于敦煌地区开始盛行。作为中原与西域的政治、军事和贸易枢纽，敦煌石窟突出地体现了东西两种文化的交融，它既是佛教东传的历史遗迹，又是中原文化在西部地区的集中展示。最早修建莫高窟大约在4世纪，后陆续修建到14世纪。北魏灭凉后，整个北方流域的佛教在北魏皇室的推动下，大步向前迈进。后虽在公元539年后分裂为东、西魏，但其后的各代王朝都崇尚礼佛，所以莫高窟的修建一直没有停过。至于安西榆林窟和东、西千佛洞也都是南北朝时期开凿的，和莫高窟是一个艺术系统。



图2 敦煌莫高窟 欧阳盼摄

甘宁黄河以东区是石窟壁画随佛教东传的又一站，由于这一地区接近汉文化腹地，故其绘画风格多与北魏、隋唐时期较为接近。其中炳灵寺石窟、麦积山石窟始凿于4—5世纪，其他石窟略晚于此二石窟。炳灵寺石窟的第169窟里有公元420年的题记，即“建弘元年”字样的佛龕，这是中国现有石窟佛龕中最早有明确纪年的一处。天水麦积山石窟处于中原通往西域的要隘处——秦岭附近，凿于后秦时期（386—417）。

陕西区大部分石窟修建于6世纪后，如巩县大佛寺石窟修建于7世纪，万佛寺等石窟修建于11—12世纪，总体来说这一片地区的石窟在北方属于较晚开凿的石窟群。

晋豫及以东区以5—6世纪北魏皇室主持开凿的云冈、龙门石窟为主，其他还有巩县石窟、响堂山石窟、天龙山石窟、驼山石窟等，开凿的时间跨度从5世纪一直到16世纪前后。这一区域的山石窟相对于前面所提到的三个区的石窟来说更为重要，除了是因为有皇室支持以外，还有一个更为重要的特点就是能体现佛教造像本土化的一个渐变过程。云冈石窟开凿年代有两种说法：一是文成帝复法（453）之后的兴安二年，一是从文成帝和平初年（460）起到孝明帝正光五年（524）止，是中国历史上少有的基本完成于一个朝代的佛窟。最早该石窟称为武州山石窟，紧靠当时的文化中心平城，政治和经济的繁华为石窟的开凿打下基础，在复法后随着昙曜五窟的修建，武周山大规模石窟开凿开始。云冈石窟现在被公认分为三个时期：第一期造像在文成帝和平初年，修建洞窟为第16—20窟，也就是常说的“昙曜五窟”，《魏书·释老志》曾对此有记载。第二期从献文帝起到孝文帝太和18年迁都洛阳止，即公元471年至公元494年。大部分石窟修建于此时，此后即为第三期。天龙山石窟开凿于东魏末年，后历经北齐、隋、唐、五代各朝，充分体现了这四个时期的石窟艺术以及石窟造像由北朝向隋唐转化的演变过程，有很高的学术价值。龙门石窟则继承了山西石窟的体系并发扬光大，该石窟开凿于北魏迁都洛阳之时，并一直持续到晚唐，也是皇家修建的一处石窟，它的兴衰和其他石窟一样也和当时政治的兴衰紧密联系。巩县石窟也同属河南石窟群，它创建于北魏晚期，原名叫希玄寺。判断它修造时间主要是依据石窟中最早的造像题记是北魏末年普泰元年（531），此后至唐都有造像活动，是河南境内仅次于龙门石窟的石窟之一。此外还有响堂山石窟，此处石窟是东魏、北齐时代最大的一处石窟群，始于北齐文宣帝高洋时（约550—559），主要用于北齐王室避

暑和充当陵寝，处于北朝向隋唐过渡的时期，有承上启下的作用。

中国南方地区重禅修，不像北方地区那样为重德业大修石窟，因而石窟数量较少。大致有以下这些石窟：开凿于5—6世纪的南京栖霞山石窟和浙江新昌剡溪大佛；开凿于8—12世纪的四川石窟，如大足大佛等；开凿于9—13世纪的云南大理剑川石钟山石窟。

在我国西藏地区的石窟中，以吐蕃时期的较为罕见，现在所能见到的主要是藏传佛教后宏期即10世纪后修建的，主要代表石窟有拉萨药王山等几处。此外阿里地区还有一些石窟修建于11—16世纪，是研究晚期藏传佛教艺术的实物史料。

中国境内的石窟并不是孤立存在的，它们相互影响各自的艺术风貌，如云冈石窟中早期的昙曜五窟受新疆地区的部分石窟造像影响；13世纪后藏传佛教的造像样式流入中原，如杭州飞来峰。从这些石窟的分布和开凿时间以及各自的艺术特色来看，中国佛窟艺术形成这样一条主线：4—5世纪，即佛教东传早期，中原北方地区受新疆古龟兹、高昌等地佛窟影响，后逐渐向东部中原腹地衍展并形成各自的艺术风貌。此外，各地的石窟修建也与当时的经济文化中心的影响相关。



图3 敦煌西千佛洞 吴健摄



第二章 中国石窟壁画的分布和现状

根据建筑形制、壁画内容、地理位置等因素，学术界一般将中国古代石窟划分成西域模式和中原模式。宿白先生进一步将其划分为新疆地区、中原北方地区、南方地区和西藏地区。¹

¹ 宿白：《中国石窟寺研究》，北京：文物出版社，1996年，第1—16页。

第一节 新疆地区石窟壁画

新疆地区的石窟壁画主要包括克孜尔石窟、柏孜克里克千佛洞、库木吐喇石窟等。除石窟寺壁画外（包括国外以德国东亚博物馆为主被盗窃的部分），墓葬壁画主要以集中在吐鲁番的阿斯塔那的墓群为代表，面积数量不大。

克孜尔石窟

克孜尔石窟是我国现存的开凿时间最早、地理位置最西的石窟，位于古代龟兹（今拜城）境内。它自3世纪前后开始，陆陆续续于明屋塔格山和苏格特峡谷内的悬崖峭壁上修建，至9世纪后，方逐渐停建。持续600年的营造，使得停建时已形成东西长约2公里的绵延排列的石窟群。克孜尔石窟壁画的突出特色是菱格构图。菱形格里多绘佛本生故事，构图上则以故事中的主要人物或动物为中心，以连环画的形式来表现其情节。壁画的内容包括佛、菩萨、比丘、飞天、供养人像和本生故事、佛传故事、因缘故事、天宫伎乐图、说法图、礼佛图、动物图、天象图等，是研究中国古代佛教和壁画艺术的珍贵资料。

唐末安史之乱后，西域伊斯兰教兴起，后转为以伊斯兰文化为主。宗教信仰的改变，使佛教石窟壁画失去保护，所以在伊斯兰文化盛行的一千多年中，佛教的寺院和石窟壁画在新疆逐渐被遗弃。如今由于年代的久远，自然剥落严重，加上人为的破坏与外国探险者的盗取，目前，克孜尔石窟已编号的236个洞窟中，大多残破不堪，只有74个洞窟窟形比较完整，较完好地保存着一万多平方米的壁画。

库木吐喇石窟

库木吐喇石窟位于新疆维吾尔自治区库车县城西北，库车县位于天山南麓和塔里木盆地北缘，为古丝绸之路的要冲，汉属龟兹国。库木吐喇石窟开凿于5世纪至11世纪，兴盛于唐代，延至回鹘时期，现有洞窟114个，其中保存有壁画的洞窟有40余个，原有壁画607.9平方米，保存有丰富而独特的石窟建筑、壁画、塑像和题记等。其开窟造像延续的时间较克孜尔石窟长了三百年，保存的龟兹晚期石窟较多，尤其是汉风洞窟，是研究新疆地区佛教石窟及壁画艺术发展和演变的不可缺少的资料。

数百年来，库木吐喇石窟已有不少洞窟毁于岩体崩塌，现存的大部分洞窟，其前室已塌毁。1970年因建设水库，水漫入洞窟，近一半石窟被淹，众多壁画被毁，现仅剩338.14平方米。现存壁画因洞窟岩体风化，地仗层空鼓、酥碱，颜料层起甲、粉化，更有虫害、霉变、烟熏等病害严重威胁着壁画的安全。

库木吐喇沟口区诸窟

沟口区诸窟，是指库木吐喇石窟群入口外东侧一处断崖沟谷内的洞窟群。由于该处距石窟区尚有一段距离，现存洞窟且多残损，未引起外界注意。

库木吐喇沟口区新1窟在1977年于施工中发现，1979年清理该窟时又发现新2号窟。现两窟编号为第20、21窟。此二窟位于沟口区北面第二道沟中，是一组并列的弯隆顶方形窟，窟口朝南，原均被断裂山崖封闭。第20窟，门道长3.4米，门开南壁，顶部崩塌，两侧壁各凿一圆拱龕。东龕已崩毁，



图1 柏孜克里克石窟残存壁画

西龕尚存一身泥塑坐佛，高87厘米。方室中央残有一横长方形坛基。正壁壁画全部剥蚀。第21窟位于第20窟西侧，弯隆顶方形窟，门道长3.76米，门开南壁，顶部崩落，左（东）侧凿一圆拱龕，塑像及壁画无存。弯隆顶部中心绘一朵大莲花，中央作莲心，绘出莲子，其外绘一周红、绿二色鳞纹，再外绘五重莲瓣，缘饰一圈白、绿色六瓣花纹。从圆莲向外射出十三条梯形条幅，内绘十三身供养菩萨。菩萨均为立姿，袒上身，作供养状。第20、21窟穹顶部分的壁画，保存较完整。第20窟作十一条幅，内绘六立佛五立菩萨，第21窟作十三条幅，内绘十三身立菩萨。第20窟门道西侧的龕中坐佛，据目前所见，为龟兹石窟中唯一完整的一躯塑像。塑佛保存完整，塑造技艺较高，代表了龟兹塑像艺术的水平。

1979年9月北京大学石窟考察队发现了今第75窟。该窟在窟群区第一区第74窟西侧一处断崖沟中，依崖开凿，窟口向北，为一长方形纵券顶小窟。该窟地面系夯实后铺一层石膏，再抹草泥（草、麻），并于近墙处涂一周土红色带。

1982年8月发现并清理的第79窟是在第7—9窟上部断

崖中开凿，方形窟，顶部崩塌，原为弯隆顶。窟中部偏后有一方形坛基。现存壁画系经多次重绘。各壁上部原来现存壁画系经多次重绘。各壁上部原来均绘方格中千佛，每列大致十身。

吐鲁番柏孜克里克石窟

柏孜克里克石窟，位于吐鲁番火焰山下，木头沟西岸的悬崖上。始凿于南北朝后期，经历了唐、五代、宋、元等时代，长达7百年的时间。凿有洞窟83个，现存57个。其中有壁画的有40多个，总面积1200平方米。回鹘高昌是柏孜克里克石窟最繁华的时期。13世纪末，高昌王室东迁甘肃永昌，加之伊斯兰教传入吐鲁番后，佛教渐衰，柏孜克里克千佛洞随之衰落。20世纪初，屡遭俄、德、英、日等列强的盗劫破坏，壁画人物的眼睛全部被挖掉，柏孜克里克石窟面目全非。虽遭严重破坏，但劫余的佛座华丽精致，残余的壁画内容丰富，颜色鲜艳夺目。（图1）