

# 中国西北宗教文献

CHINA'S NORTHWEST RELIGIOUS LITERATURE

## 佛教新疆卷三



读者出版集团  
甘肃民族出版社

# 目 录

新疆拜城克孜尔千佛洞新 1 号窟 .....	朱英荣(1)
克孜尔新 1 窟试论 .....	许宛音(7)
回鹘文佛教诗中的“十二因缘”考释 .....	古丽鲜(17)
关于克孜尔 118 窟《娱乐太子图》 .....	吴焯(20)
密教与克孜尔千佛洞密教画 .....	朱英荣(23)
试析库车石窟壁画中的天象图 .....	朱英荣(30)
古代库车的佛教与佛教遗址 .....	买买提·木沙(36)
康熙在加强国家统一的过程中是如何对待喇嘛教的? .....	张羽新(41)
也谈克孜尔 118 窟壁画内容 .....	秦志新(57)
略论鸠摩罗什佛教思想及其在我国佛学史上的地位 .....	许抗生(60)
新疆库木吐喇石窟新发现的几处洞窟 .....	梁志祥 丁明夷(75)
新疆克孜尔千佛洞的阿闍世王题材壁画 .....	姚士宏(86)
柏孜克里克千佛洞遗址清理简记 .....	吐鲁番地区文物管理所(100)
回鹘文佛教原始剧本《弥勒会见记》第二幕研究 .....	耿世民(121)
准噶尔地区的黄教及其寺院研究 .....	巴赫(150)
试论佛教在新疆的始传 .....	宋肃瀛(158)
克孜尔一七五、一七八窟题材考释 .....	丁明夷(187)
库木吐拉第 79 号窟初探 .....	庄强华(218)
关于吐鲁番柏孜柯里克新发现的影窟介绍 .....	柳洪亮(223)
甘肃省博物馆藏回鹘文《八十华严》残经研究(二) .....	耿世民(227)
怎样读汉译佛典——略介鸠摩罗什兼谈文体 .....	金克木(233)
清朝统一新疆与喇嘛教 .....	张羽新(242)
库车石窟概论(一) .....	朱英荣(256)
柏孜柯里克石窟年代试探 .....	柳洪亮(268)
甘肃省博物馆藏回鹘文《八十华严》残经研究(一) .....	耿世民(278)
回鹘文《金光明最胜王经》第六卷四天王护国品研究 .....	耿世民(288)
回鹘文《八十华严》残经研究 .....	耿世民(296)
于阗佛寺志 .....	张广达 荣新江(303)
库车发现的卵石佛像及藏文题刻 .....	刘松柏(313)
北庭回鹘的来源及其宗教变迁 .....	康吉康(317)
回鹘文译本《玄奘传》的发现与研究情况 .....	卡哈尔·巴拉提(321)
《唐西州高昌县弘宝寺僧及奴婢名籍》研究 .....	翁俊雄(326)

新博本吐火罗语 A(焉耆语)《弥勒会见记剧本》第三十九张译释 .....	季羨林(338)
新博本吐火罗语 A(焉耆语)《弥勒会见剧本》1·31/2 1·31/1 1·91/1 1·91/2 四页译释 .....	季羨林(345)
新疆克孜尔千佛洞壁画中的大乘内容 .....	朱英荣(373)
回鹘文《阿毗达摩俱舍论》残卷研究 .....	耿世民(385)
试论库车石窟壁画 .....	朱英荣(392)
新出《十诵律》中《迦絺那衣法》梵文写本残页考释 .....	邵瑞祺 鲍菊隐著 黄盛璋译(401)
克孜尔石窟本生故事画的题材种类(一) .....	姚士宏(406)
回鹘文《金光明经》序品(片段)译释 .....	李经纬(416)
克孜尔石窟本生故事画的题材种类(二) .....	姚士宏(429)
西蒙古佛教经济的兴衰 .....	陈国光(436)
回鹘文写本《慧远传》残页 .....	卡哈尔·巴拉提(445)
公元九世纪中叶以前的回鹘佛教 .....	阿合买提江·艾海提(448)
龟兹文化与犍陀罗文化 .....	朱英荣(455)
丹青斑驳 尚存金碧——新疆石窟壁画艺术欣赏 .....	谭树桐(466)
克孜尔石窟本生故事画的题材种类(三) .....	姚士宏(482)
库木吐拉 45 窟壁画浅析 .....	刘增祺(486)
龟兹壁画飞天形象的演变及其他 .....	张俊彦(494)

# 新疆拜城克孜尔千佛洞新1号窟

朱 英 荣

新疆拜城克孜尔千佛洞是我国著名的石窟建筑群。本世纪初以来，已有编号的二百三十多个洞窟，绝大多数已在国内外作过不同程度的介绍。五十年代末，韩乐然先生在克孜尔千佛洞谷西区从47号窟到77号窟这一区域下面的流沙覆盖部分，即67号窟的左下方，发现一个新的石窟（当时定为特1号窟，现在编号为69号窟），窟内尚存部分塑像和壁画，壁画颜色仍十分鲜艳。这一发现，给我们这样一种启示：与特1号窟平行的这一线部位，可能还存在着未被发现的石窟。

1973年，克孜尔千佛洞文物保管所的工作人员结合清除流沙的工作，对特1号窟的周围进行清理，果然在紧靠特1号窟的西面发现了一个新窟，编号为克孜尔千佛洞新1号窟。

## 一、位置

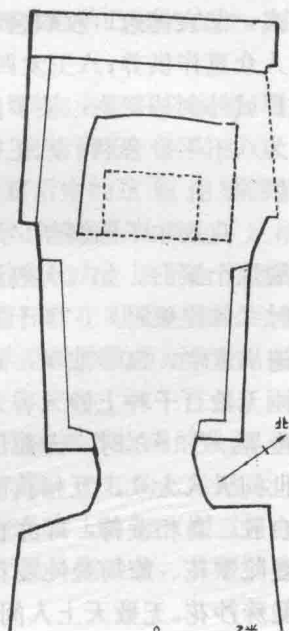
新1号窟位于克孜尔千佛洞谷西区的中部，其上为67号窟，其东为69号窟（即特1号窟），其西直至39号窟为一片流沙。

克孜尔千佛洞谷西区属于克孜尔千佛洞中早期洞窟的汇集地区，其特点主要表现在中心柱窟多、大像窟多、毘诃罗窟和禅窟多。我们试就谷西区中现在的窟形比较完整的洞窟进行排比，其情况如下：中心柱窟有4、7、8、13、17、27、32、38、58、63、69、80号等窟；大像窟有47、48、60、77号等窟；毘诃罗窟和禅窟有5、6、9、10、11、

67号等窟；不属于上述四类窟的只有3、14、76、78号窟。可见，在谷西区具有早期特点的洞窟占大多数。新1号窟也是一个中心柱窟，它应属于谷西区的早期洞窟之一。

## 二、形制

新1号窟是一个中心柱形窟，窟分前后两室（图一）。前室稍后部分凿出中心方柱，柱的正面开有佛龕，龕内原来塑有佛像，现已不存。前室的窟顶坍塌，左右两壁的壁画已不存，但壁上可见残留木椽朽迹的窟窿。壁基凿有台阶，仍明显可辨。当年在此台阶



图一 新1号窟  
平面图

上应塑有立佛像。沿新1号窟中心方柱两侧开出东西两甬道，可进入后室。新1号窟的全部精美遗迹均保存在后室中。后室的东甬道残损，但甬道顶和甬道口尚保存一部分壁画；西甬道保存较好，甬道两壁的壁画尚残存，但甬道顶的壁画已不见。西甬道长2.8、宽1.41、高2.15米。后室呈横长方形，长5.45、宽2.32、最高2.48米。后室后壁凿出一个涅槃台，台长5.85、宽1.05、高0.9米。上有泥塑的涅槃佛一躯。

### 三、壁画

克孜尔千佛洞的中心柱形窟的后室壁画绝大部分都是围绕着释迦涅槃的内容绘制的。

据记载，公元前480年，八十岁的释迦牟尼得了重病，在印度拘尸那城跋提河边娑罗双树之间，一日一夜为众弟子说《大般涅槃经》后，于中夜去世。因此，涅槃画的主要内容有：释迦入娑罗双树间右胁而卧，为众弟子说《大般涅槃经》；诸天入众闻释迦将涅槃，纷纷前来作供养；释迦寂灭，诸天、弟子举哀；诸天人众用细毡裹身，把释迦尸体放入金棺；诸天、弟子举行火化仪式，悲哀悼念；收取舍利，装之舍瓶，诸天人众重作供养；八王发四兵前来争舍利，拘尸那城外剑拔弩张；婆罗门突路拏晓喻众人，为八王平分舍利；八王得舍利后，纷纷起塔供养。

克孜尔千佛洞新1号窟内的涅槃画也不脱这个窠臼。如《大般涅槃经》中说：“于是时（佛涅槃时），顷十方世界，一切诸天，遍满虚空，哀号悲叹，震动三千大千世界，雨无数百千种上妙天香天花，遍满三千大千世界。”“尔时，无数亿恒河沙菩萨，一切世间天人大众，互相执手，悲泣流泪，哀不自胜，各相裁抑，即亦自办无数微妙香花：曼陀罗花、摩诃曼陀罗花、曼殊沙花、摩诃曼殊沙花。无数天上人间海岸栴檀沉水，……

投如来前，悲哀供养。”后室西壁的壁画就是根据这段经文的内容绘制的。满壁画着天雨花、真珠、宝幡、三宝标、金刚杵等，其中天雨花形状各异，大概即是佛经中所说的“曼陀罗花、摩诃曼陀罗花、曼殊沙花、摩诃曼殊沙花”（图版貳：3）。

新1号窟后室窟顶绘三个飞天，都裸上身，露脐，头戴宝冠，胸前杂饰珠串、璎珞和宝带，臂部、腕部则佩带着钏、环等饰物。飞天的下颌、颈部、腹部、胎臂、眼圈、脚掌都作了深浅不同的晕染，显得体态丰满、肌肉丰腴，造成了极为强烈的质感（图版貳：1）。

在飞天的头西侧画一轮满月，中有一只白兔（图版貳：2）。按照壁画的布局，飞天的头东侧还应该有一个太阳，但可惜已因残缺而看不到了。

新1号窟后室后壁尚残留四个举哀天王的画像。他们头戴宝冠，胸部、项部和臂、腕处装饰着璎珞、宝带和钏环，站在涅槃佛的身后，表现出惊惶恐怖、极度悲哀的神态（图版壹：1）。

新1号窟中心柱后壁由于壁面坍塌，绘画残缺，现在只能看到一所宫殿式建筑的残部与两个残像。这所宫殿式建筑装饰着幔帐、流苏，绘有一种极别致的牛头形图案（图版貳：4）。两个残像的脸部清晰可见，手中似捧物（图版貳：5）。

新1号窟中心柱的东侧壁全毁。西侧壁下部尚有残画，可见两个宝座，座沿画宝瓶状图案，一座前还有一雕镂精巧的“踏脚”。宝座两旁的人物像尚可看清几个，形象各异。有作武士打扮的，有赤裸上身的，有深目高鼻、唇上有髭的。这些人物都作向佛作供养的姿态。最南边宝座旁绘一肚子凸出、躯干粗壮，类似夜叉力士的人物，因头部毁坏，面目不清。他凶蛮地抓住一小孩的手。小孩头上束髻，面目清秀，似表现佛经中“太子持身与罗刹”的场面（图版壹：2）。

新1号窟东甬道顶全为图案式壁画，中间一长条画四幅图，从南到北：第一、三幅均为荷叶丛中有三条蛇，口吐水珠，代表正在作法行雨的龙；第二幅为荷叶丛中有一水池，池中有一人，举起左手，代表正在作法呼风的风神；第四幅画四只大雁围绕着一个圆球形飞翔，圆球代表一轮朝日。根据一般布局，天象图的最南端还应有一弯新月，但由于岩壁崩落而不见。两侧全为菱形格图案，有黑底画红点，有蓝底画白环，有白底画绿格。其中有一菱形格内画一条蛇，相邻的菱形格内有一只小猴，与蛇对坐，似在说话。有些菱形格内画帆形树。

新1号窟东甬道两侧几乎全毁，只有东侧壁入口处尚有残画一幅：在一个立佛的脚旁，画一龟兹供养人，头扎锦绸，颈后有一飘带，身著翻领、窄袖、折襟袍服，腰间束带，腰下垂挂一剑。他一手举一盏焚香灯，一手按剑，膝部以下已残（图二）。



图二 东甬道东侧的供养人像



图三 立佛塑像的衣纹

#### 四、塑像

新1号窟保存下来的塑像极少，只有一尊涅槃佛和两尊立佛的残躯。

涅槃佛在新1号窟后室的涅槃台上，右胁而卧，全长5.65米，因其头部、脚部已经坍塌，故难以窥其全貌。但折氈状的枕头依然存在。衣服的下部有稍稍凸起的衣纹，由两边向中央会拢。

根据佛经记载，释迦涅槃时应该是“右胁而卧，头枕北方，足指南方，面向西方，后背东方”。新1号窟后室的这躯涅槃佛虽然也是“右胁而卧”，却是头枕西方，足指东方，面向南方，后背北方。这是由于克孜尔千佛洞的大多数窟开凿在明屋达格山的南麓，南向开门，这样涅槃佛就面南背北、头西足东了。

新1号窟的西甬道有两尊立佛的残躯，只保存下身，著袍，赤脚，凸起的衣纹贴体，以一长一短圆弓形线条向上收起（图三）。

敦煌莫高窟的北魏早期造像，其服饰衣

纹是“贴泥条式”；云岗石窟的北魏早期造像，其服饰衣纹则采用高凸的线条。克孜尔千佛洞新1号窟仅存的三躯佛塑像，其服饰衣纹与敦煌莫高窟和云岗石窟的北魏早期造像相似。

### 五、小结

克孜尔千佛洞新1号窟位于克孜尔石窟群中早期洞窟的集中区域，它的形制具有早期洞窟的特点。新1号窟的壁画、塑像所表现的艺术风格明显地受到了早期佛教艺术的

影响：如佛的塑像上的衣服襞褶紧贴身体，衣褶的线条劲健有力，没有一点柔和之感。壁画上的菩萨形象，轻佻有余而庄重不足。尤其是绘画的手法方面，在用粗线画出轮廓以后，不作细线勾勒，却十分成功地运用了“凹凸法”，使壁画中的人物呼之欲出，立体感很强。这些，都是克孜尔千佛洞早期洞窟艺术遗存所具有的典型特征。

综合上述情况，笔者认为，克孜尔千佛洞新1号窟的开凿年代约相当于中原的南北朝时期，即公元五——六世纪之间。

新疆拜城克孜尔千佛洞新1号窟壁画

图版壹



1 举哀天王



2 中心柱西侧壁下残画



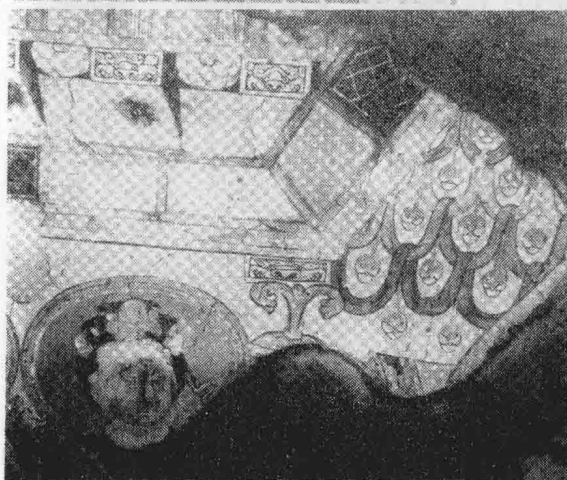
1 窟顶上的飞天之一



2 窟顶上的飞天之二



3  
天雨花



4 中心柱后壁壁画



5 中心柱后壁壁画细部

# 克孜尔新1窟试论

许宛音

新疆拜城县的克孜尔石窟，位于天山以南的古代“丝绸之路”上，它是我国古代西域最大的城郭之国——龟兹所遗留下来的一处著名佛教遗迹。克孜尔石窟以其年代之早、规模之大，以及独特的地域特色而名闻遐迩。

克孜尔石窟现有编号洞窟二百三十六个，根据洞窟的分布位置，分别称为谷西区、谷内区、谷东区和后山区<sup>①</sup>。新1窟位于谷西区的东侧，1973年为克孜尔文物保管所发现，1974年文管所对此窟作了清理。新1窟的保存状况并不理想，但在克孜尔的塔柱窟中，还堪称有其特点。难得的是它还保存下来三身塑像，尽管这些塑像已经残缺不全，却依然值得珍视，因为龟兹诸石窟群中遗存的塑像，在本世纪初几乎已全部被外国探险队劫运到了国外<sup>②</sup>。

下面分别就克孜尔新1窟的洞窟形制、雕塑与壁画、年代推测以及若干有关问题，试作初步的论述与探讨。

## 一、洞窟形制

新1窟是一个具有中心塔柱的礼拜窟，窟口方向为南偏东55°，整个洞窟可分为前室、主室和后室三部分（见图）。

### 1. 前室

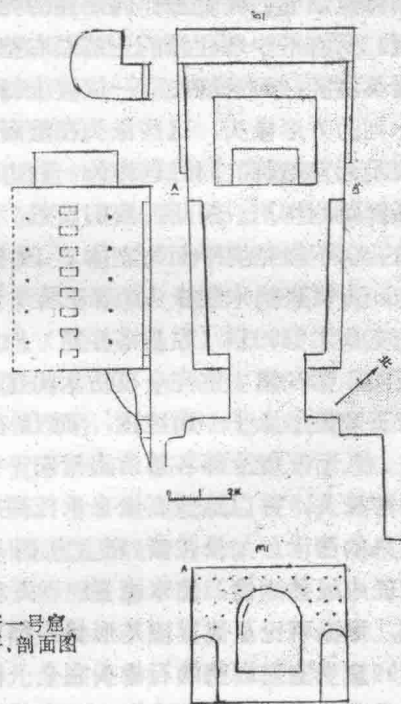
前室已经全部毁坏，只有后壁与东壁还能看出一点遗迹，根据这些遗迹测得前室的東西宽度不小于7米，南北进深则在3.3米以

上。

### 2. 主室

主室平面略呈方形，东西宽4.7、南北进深5.4米。

主室后壁（即中心塔柱的前壁）正中部位有一个圆拱形大龕，它是窟内的主尊像龕，同时也是全窟唯一的像龕。龕内的主尊塑像早已荡然无存，只是龕内壁面上还遗有一些黑褐色的长方形色块，色块尺寸约为22厘米×10厘米，相邻色块的边缘相互重叠。龕内原贴有金箔，后来金箔被人剥去，这些



新1窟  
平面图

色块就是留下的遗迹。像龕宽2.1、深1.14、高2.62米，龕下沿距离地面1米。龕的下方残损严重，现用青砖作了补砌。龕外上方的壁面上满是呈菱格状分布的小孔。主室后壁的左右下方各有一个通向后室的拱形入口。

主室东壁残甚，西壁尚完整。东西壁下部是通壁长的像台基，台基宽46、高23厘米。塑像均未保存下来，不过在下距像台基台面约1米处的西壁壁面上，可以看到有五个固定塑像的桩孔，故知西壁原有塑像五身。又因凡是靠有塑像的那部分壁面上均未敷草泥墙皮，故知这些塑像属于浮雕像，而非圆雕像<sup>③</sup>。

在西壁中部距离地面2.3米处，是横向一系列的五个矩形凿孔，从每两孔之间的距离（44厘米）以及壁面的总长度估计，原来应有八孔，北侧三孔已随壁面毁去。每孔宽22—24、高55、深35厘米。这种在主室左右壁上部各凿出一列矩形（或方形）孔洞的作法，在龟兹石窟中十分常见，如克孜尔的六十七个塔柱窟中，就有二十二个具备这一形制特点。它们究竟是作何用途的呢？我们发现，另有不少塔柱窟的主室左右壁上部没有这类凿孔，而恰恰在同一位置上却画着横向一系列的方形椽头，这些椽头在壁画中既用以表示天宫建筑，同时也作为一种边饰起着分隔画面的作用。因此，我们设想，这种矩形凿孔会不会是变平面为立体，改壁画为影作，专供嵌插木质椽头的椽孔呢？这一假设为克孜尔第99窟（亦是塔柱窟）内的情况所证实。第99窟主室完全模仿木构建筑，不仅依石雕凿出椽子一面坡顶，而且在主室的左、右、后三壁上部各雕凿出横向一系列的五个方形椽头，并以这些石椽来承托同样是雕凿出来的檩木。如果在新1窟主室西壁的矩形凿孔中嵌插木椽，使木椽的一头突出于壁面，那么不论从位置还是形状，都可以说与第99窟主室左右壁的石椽头完全一样。所以这类凿孔可称为“椽孔”，而木质椽头或日

久脱落，或被人拔去，都已不复存在<sup>④</sup>。

新1窟主室西壁的上部，还有一些固定塑像的桩孔，但孔径较小，应当是些小型塑像的固定孔。

龟兹塔柱窟的主室结构几乎都是以纵向中线为轴线，左右均衡对称的。因此，新1窟的主室东壁虽已残甚，但从西壁的结构可以推知大概。

新1窟主室前壁的正中是前室通向主室的门道，如今门道的上部已经塌毁，下部尚存，测得下部东西宽2.42、南北进深2.05米。门道左右的前壁壁面下部也设有像台基，它们分别与主室东西壁下部的像台基相连接，像台基上的塑像皆已残去。前壁本身也已多半残毁。

主室顶部已全部崩落，目前已经无从看出窟顶原先的式样。但是，当年保管所的同志发现此窟时，尚能见到主室为抹角叠砌（斗四套斗）顶的明显遗迹，这对判断洞窟的年代是一条重要的线索。

主室内的草泥墙皮保存状况很差，壁画也因之脱落殆尽。

### 3. 后室

后室由供佛徒右绕礼拜的东、西、后三条通道所构成。东西通道分别长2.75和2.87、宽0.9—1.15、高2.2—2.3米。东、西通道外侧壁的下部也设有像台基，只是尺寸比主室中的略小些，高度与宽度皆为20厘米。像台基上的塑像除了西通道中还残存两身外，其余的都未保存下来。东通道的内外侧壁皆已残破，近年来补砌了砖墙。西通道内侧壁与东通道顶部幸存有壁画。

后通道较之东、西通道都要宽敞，它的底部长度为5.6、宽度为2.2、高度为2.45米。后通道的后壁下部设有佛涅槃床，长5.6、宽1.1、高0.88米，床上塑有佛涅槃像，床后是壁画。后通道的东、西侧壁下部也有像台基，它们分别与东、西通道中的像台基相连接，塑像也已毁去。东、西壁上部没有泥塑

品的桩孔，剩下的壁画也多已残缺。后通道前壁与顶部是壁画，保存较为完整。

东、西、后三通道的顶式皆为与走向相一致的纵券顶。

## 二、雕塑与壁画

### 1. 前室

前室中未保存雕塑或壁画的遗迹。

### 2. 主室

主室后壁正中大龕内的主尊塑像虽已不存，但根据像龕的高宽比例可以推知主尊原为坐像。

在主尊像龕外上方的壁面上，凿出许多严格按照菱形格分布的小孔，这一现象在克孜尔的塔柱窟中比比皆是，占到塔柱窟总数的40%强。这种小孔的功能何在呢？值得庆幸的是在克孜尔第13、101、172窟（皆为塔柱窟）主室后壁的这一部位上，至今还有局部保存着原貌，使我们得以了解这些小孔的作用。原来这些小孔是供插置泥塑菱形山峰（简称菱形山）的。每座菱形山的背后都插一根树枝削成的小木棍，小木棍的外端向下倾斜，插入同样向下倾斜的小孔之中加以固定。由于菱形山规格整齐划一，排列又有规律，相互之间不留空隙，因此小孔的分布也呈规律的菱形了。

主室东、西壁下部曾经各立有五身塑像，中部是以突出于壁面的木质方形椽头来表示的天宫建筑。天宫上方已经毁去，只剩下固定小型塑像的桩孔，其性质十分可能属于供养天人一类，因为在小桩孔之间的壁面上至今仍可辨识出菩萨装人物的壁画遗迹。此外，有些塔柱窟也确实常在画出的天宫上方又画出跳舞奏乐、奉献宝物的种种供养天人，如第38、98、100等窟。

在主室东壁的北端，靠近东通道入口处，尚存有一小块壁画，内容是一身立佛与一身供养人。立佛已经残损，只剩下双膝与小腿。立佛旁的供养人头扎蓝带，身着典型

的龟兹人服装：三角形大翻领，对襟、窄袖的长外套，腰际佩一短剑，手中举着焚香灯。

主室前壁下部也曾经立有塑像，性质不明。

### 3. 后室

后室中东、西通道外侧壁下部的像台基一直向北延伸到后通道的涅槃床前，整个像台基上原来立有三或四身塑像（因北段壁面上的塑像遗迹已被修补的水泥所覆盖，故无法断定塑像的确切数目），如今保存下来的只有西通道外侧壁南段的两身立佛。其中靠北的那身，残高1.05米，腰以上部分已毁坏。从保存下来的部分看，佛像身躯壮实，肌肉丰满，给人以一种生气勃勃的健美之感，颇具笈多艺术风格。袈裟如出水曹衣，紧紧裹住下体，表现出人体的曲线美，透过薄薄的一层袈裟似乎传来肌肤的温馨。袈裟的左右两侧稍稍向前扬起，仿佛被一阵微风轻轻地吹起。袈裟于腿部形成许多U字形的襞褶，这些襞褶不是刻成阴线，而是塑成条棱状的突起。塑像的表面原施有彩绘，如今在双膝处还能见到一些妆奁过的痕迹。靠南侧的另一身立佛像残破更甚，只剩膝盖以下的部分。

在西通道外侧壁每身立佛塑像（包括残存的和不存的）的南侧，都可以看到绘有一身胁侍菩萨，以上述两身残存的立佛像之间的那身菩萨保存最佳。这是一身菩萨装的密迹金刚力士。通高（连冠）2.1米，肩宽26厘米，头戴三珠宝冠，有项光，脸部已残，上身袒露，佩璎珞，并披灰白色的帔帛，右手握金刚杵置于胸前，左手持拂尘举于肩上，下体着绿裤，身子略向北侧。最引人注目的是这身金刚是以墨线勾勒的，这对于克孜尔壁画中的人物形象历来以红色颜料加以勾勒的传统画法来说，不能不算是一种创新。除此之外的几身胁侍菩萨多已剥落或漫漶，只能见到衣角、裙裤等少许遗迹了。

西通道的内侧壁上壁画，残存的内容有两个方座，方座的正面两侧各绘有一矮柱。这种方座，屡屡出现于克孜尔塔柱窟中的“佛说法图”里，只是一般的方座没有绘出矮柱罢了。在其中一个方座旁，画有一个童子，头发向两边分梳，面容稚嫩可爱，一只小手被一大腹便便的人物抓提着，可惜后者已残毁大半，胸部以上和腿部以下的部分都未能保存下来。类似内容的画面在克孜尔塔柱窟中的“佛说法图”里也时有所见。因此，西通道内侧壁上画的是两幅“佛说法图”，此点应无疑问。

西通道顶部的壁画已毁。

东通道的内外侧壁皆已残坏。只有券顶的壁画尚存。券顶的中脊部位画的是天相图，自北向南的内容分别为：

①一轮光芒四射的太阳，被四只展翅飞翔的大雁围绕；

②一团云彩，有三条蛇一样的龙盘绕其间；

③一团云彩，一位风神显现其中，双乳下垂，左手高高举起；

④同②。

中脊部位的壁画到此为止，再往南的部分已经崩落。按照克孜尔壁画中许多天相图的一般排列规律，崩落部分至少应当包括一轮月亮。

在画有上述天相图的中脊部位两侧的券腹部分，画满了许多以直线划分的大菱形格，每一个大菱形格又以直线分割成许多小菱形格。菱形格在这里是一种很有地方特色的几何图形，不论是在克孜尔，还是在其他龟兹石窟中，都用它来表示连绵的山岳与层叠的峰峦，有泥塑的菱形山，也有绘画的菱形山。这里券腹处的菱形格表示的意义也不应例外，果然，在这些菱格中可以发现画着一些尖卵形树冠的树木，以及猴子、角羊与蛇等山中常见的动物。

后通道后壁的涅槃床上，卧有一躯庞大

的佛涅槃塑像。遗憾的是塑像头部已残失，余部残长5.3米，高约80厘米。佛像屈膝累足，右胁而卧。袈裟紧裹身躯，也是湿衣透体式，襞褶较疏，同样是塑成条棱状的突起。胯部的襞褶高9—13厘米，膝部的襞褶高7厘米。这身卧佛与西通道内的立佛在技法、风格与施彩方面都完全一致。在空间狭小的后通道中，身材壮硕、大块大面的这躯佛涅槃像显得格外庞大，仿佛充塞于整个空间。古代艺术家充分利用这种体积感造成一种心理压力，给人以深刻的印象。

涅槃床后面的壁面上绘有壁画，但是只剩下了东侧的四身举哀天王，天王身着甲冑，双手合十，二目圆睁，神情惊怖哀恸。

后通道西壁上画着一枚由一根杆子顶举着的如意宝珠，宝珠为多面体，光芒熠熠，背景是纷纷下坠的花蕾，即所谓的“天雨花”。后通道东壁的壁画已圯，内容不明。

后通道顶部绘有三身大型飞天，皆头戴单珠宝冠，冠后宝缯飞扬，有项光，长发披肩；上身袒露，颈有项圈，臂腕有钏，当胸悬有胸饰；燕尾式的帔帛缠绕于身，腰下着裙裤，两侧的帔带末端都挽成结。飞天手持花钵从空中向下撒着宝花。由于过于庞大，这三身飞天给人一种不是轻盈而是重坠的感觉。

上述题材内容再现了释迦牟尼在拘尸那城娑罗双树间入涅槃时的情景：

“尔时世尊，娑罗林下寝卧宝床，于其中夜入第四禅寂然无声，于是时顷便般涅槃。……十方世界一切诸天，遍满虚空，哀号悲叹……雨无数百千种种上妙天香天花……于上空中复雨无数天幢天幡天璎珞天轩盖天宝珠……供养如来。”<sup>⑤</sup>

“尔时四天王与诸天众悲哀流泪……投如来前悲哀供养。”<sup>⑥</sup>

后通道顶部西端壁画的空白处画着一轮圆月，一只白兔安卧其中。月中白兔的题材，在克孜尔共遗存五处<sup>⑦</sup>。它们不是出现

在天相图中，便是描绘在“阿闍世王感梦”的壁画中。前者是作为天相之一，与太阳相对称地出现的；后者则是为了表现佛入涅槃时须弥崩折，大海涌沸，日月失序而绘出的。二者的本意都在于绘出月亮本身，但在画月亮时常常情不自禁地将白兔也一起绘出。月亮与白兔的故事渊源于印度古老的民间故事，被佛教吸收之后，成为释迦牟尼成佛之前行菩萨行，作出种种牺牲的许多佛本生故事之一<sup>⑧</sup>，玄奘《大唐西域记》卷七、慧琳《一切经音义》卷五十一都有记载。佛教文化传入西域之后，这一故事深为西域人所熟知，因而在佛教绘画中频频出现，正如古代汉族艺术家在绘画与画像石中也往往将月亮连同蟾蜍或玉桂白兔一起表现出来一样。

将月亮孤立地画在后通道的顶部一端的边侧，这在克孜尔仅新1窟一例。或许画工在画飞天时联想到这是天空，便顺手在画面的空隙处画上了一轮怀兔的明月吧。

后通道前壁（即中心塔柱的后壁）的壁画，下半部已脱落，现存上半部的内容是“八国国王分舍利”，这是克孜尔塔柱窟后室中延续时间最长的题材之一。它描述释迦牟尼在拘尸那城涅槃之后，边境八国闻佛灭度，纷纷发象兵、马兵、车兵和步兵四兵前来索分佛舍利，因为遭到拒绝而欲兵戎相见，时拘尸那城中有一婆罗门，名徒卢那，聪明多智，深信三宝。他以如来在世时教人行慈、勿相杀戮的话语劝戒众人，并提出了均分佛舍利的公正主张，于是“八王欢喜，奉授金瓶，彼婆罗门受诸金瓶，持之还归，于高楼上而分舍利，以与八王……。”<sup>⑨</sup>

壁画中徒卢那的头部已经残去，但还保存着部分身躯，他的身后是以折眉状的拱和扁方形的椽头来表示的“高楼”。椽头的前端面上绘有在克孜尔极为少见的奇特的怪兽头。“高楼”的下方，悬挂着有如连环套的帛带与花蕾相组合的饰物。

在徒卢那的左右两侧，各有若干身国

王，现在仅各存两身。国王头戴花蔓冠，身着菩萨装，双手捧舍利盒。舍利盒是龟兹地区流行的那种圆锥体盒盖、圆柱体盒身的样式。

克孜尔塔柱窟中同一题材的一般通例是在“八王分舍利”图的下半部画出“八王争舍利”的场面，如第4、163、219、224等窟都是如此。“争舍利”一般是画几位全身戎装的国王，骑着马或象，相向而行来到拘尸那城门前。“争舍利”与“分舍利”这两个场景之间，就借助城墙与城门加以分隔。新1窟这幅“分舍利”图的下半部虽已脱落，估计画的也是“争舍利”的内容。

### 三、年代的推测

新1窟在洞窟形制上未发现打破或改建的遗迹，塑像与壁画也未见有重塑或重绘的现象，因此新1窟的年代应该是单一的。

由于克孜尔石窟中找不到一个洞窟有关于开窟年代的年款铭刻或题记，文献也缺乏这方面的资料，因此，我们只能运用考古类型学的方法，以及洞窟中打破、改建与重层等能帮助确定早晚关系的遗迹，来排出克孜尔洞窟的发展演变序列，然后以某些洞窟的碳14测定年代的结果来加以验证。只有在先作这步工作的基础上，我们才能比较可靠地找出新1窟在克孜尔洞窟发展史上的位置。

根据上述方法，我们将克孜尔的塔柱窟分为四组，也就是塔柱窟发展演变的四个阶段：

第一阶段的塔柱窟一般不具备前室。主室为纵券顶，顶部与壁画之间的装饰线脚十分简洁。后室中左、右、后三通道的高度与宽度基本相等，后通道中没有佛涅槃床。洞窟规模多为后室宽度在3—4米之间的中型洞窟。而且往往以单窟的形式出现，不与他类洞窟形成组合。

这组塔柱窟中，塑像与壁画相比，所占比重很小，除了主尊为塑像外，其余部位都

满绘壁画。塑、画的题材内容与布局是在主室券顶的中脊处画天相图，天相图一般由驾驭双轮马车的日月神、风神、金翅鸟与佛像等构成。中脊两侧的券腹部位是层层迭迭的菱格形山峦。在每一菱格中都画有一幅佛在过去世修种种菩萨行的“佛本生故事”，或一幅“佛说因缘故事”。主室后壁主尊像龕中的主尊塑像皆为坐像，龕外上方多插置泥塑菱形山。主室左右壁绘有多幅“佛说法图”。主室前壁上部绘“兜率宫弥勒说法图”。后室中左右通道内多画舍利塔，后通道后壁绘佛涅槃像。三通道顶部都画菱形山，中脊部位一般不单独成画。

第二阶段的塔柱窟开始出现前室。主室的顶式虽未大变，但窟内的细部装饰处处显示出追求富丽、华美的时尚，如在主室券顶中脊处开槽嵌装梁木，在顶部与壁面的衔接处雕凿出带枭混的装饰线脚，在后壁上方增凿一条弧形凹槽来加强泥塑菱形山的立体感效果，在左右壁上方各开一列椽孔以插置木椽；在后室左右通道口雕出龕楣样饰物，三通道中也出现装饰线脚等等。在部分塔柱窟的后通道中，由于佛涅槃床的设置，佛涅槃壁画被佛涅槃塑像所取代，后通道也因此变得更加宽敞，不论高度还是宽度，都大大超过了左右通道。这种结构上的差别也给后通道在局部内容方面带来一些变化。在这组塔柱窟中，后室的左右宽度多在4—5米之间，个别洞窟甚至在5米以上，大型窟占绝大多数。并且出现了一些组合窟，如双塔柱窟的组合，一个塔柱窟、一个方形窟与一个僧房窟的组合。

值得注意的是在这一阶段开凿了一些主尊立于中心塔柱之前，高度在5米以上的“大像窟”。大像窟中椽孔密布，仿木构建筑的意识十分强烈，并且出现大量的塑像。一般塔柱窟中塑像的比重变化不大，至多是增加了一身佛涅槃塑像。主室中壁画的题材与布局大体仍承袭前一阶段，只是在后室中以

“阿闍世王感梦与闻佛入灭”、“荼毗”、“八王争分佛舍利”和“供养人群像”等题材为主了。左右通道券顶中脊部位常常绘一列飞雁。后通道顶部则绘供养涅槃佛的众天。

第三阶段的塔柱窟不论在洞窟形制方面，还是塑、画的内容布局方面，都有新的突破。首先，前室的设置已经十分普遍。变化最大的要数主室顶部的样式，传统的券顶虽然在数量上仍占优势，但毕竟遭到了抹角叠砌顶、穹窿顶、椽子一面坡顶、平棋与一面坡相结合顶等新样式的挑战。洞窟规模则有向两端发展的趋势，大型洞窟在数量上虽然依旧保持着上一阶段的势头，但同时也出现了一批后室宽度不足3米的小型洞窟。除单窟外，双塔柱窟是这一阶段组合窟的主要形式。

在这组塔柱窟中，主尊为立像的更为多见，主尊为坐像的像龕也往往加深加大。有些洞窟除了主尊像龕之外，又增凿了三个或更多的小佛龕。除了大像窟外，在一般塔柱窟中也出现了在主室或后室外侧壁设置像台基的现象，这不仅意味着内容的变化，而且反映了窟内塑像比重的增加。主室券顶中脊处出现了“须摩提女”的新题材。通常画于券腹处的“佛本生故事”有的移到了主室左右壁“佛说法图”的下方，由菱格式变为横幅式了。左右壁下部的另一新题材是“地狱变”。后室左右通道中以往的内容多让位于“立佛列像”、“佛传故事”与“佛说法图”了。通道顶部中脊处的“天相图”或“佛列像”是前所未有的。装饰花纹之繁富多样也超越了以往的阶段。

第四阶段塔柱窟的特点可概括为小型、简化四字。在建筑上最简陋的平顶成为有些洞窟主室的顶式，窟内一切比较复杂费工的装饰几乎都接近消灭。双塔柱窟的组合形式依然存在，并在前几阶段的发展基础上，逐渐形成了“五塔寺”（五个塔柱窟成组合）的新形式。

这组塔柱窟中，主尊不少为立像。窟内塑像比之上阶段大为减少。上一阶段的多佛思想发展到这一阶段，成为千佛崇拜。有些洞窟内绘满了方格形的禅定千佛。壁画的色调也一反历来冷色调占上风的倾向，转变为以红色的暖色调为主了。

那么，新1窟该属于哪个阶段呢？新1窟有前室，在洞窟规模方面属于大型洞窟。更重要的是它的主室为抹角叠砌顶，主室及后室左右壁立有泥塑群像，左右通道内壁为“佛说法图”，左右通道券顶中脊处画“天相图”，凡此种种都与第三阶段塔柱窟的特征较为相符<sup>⑩</sup>。再从组合情况看，新1窟的西侧是崩塌的砂石堆积物；西上方是一残毁多半的小窟，小窟上方是自成组合的第66、67、68三窟；前下方是山坡，显然新1窟与这些洞窟都不存在组合关系。新1窟的东侧是第69窟，两窟虽然毗邻，但窟口的立面遗迹都未保存下来，最初是否成组的遗迹已不可寻。新1窟与第69窟存在不少相似之处，如洞窟规模相仿，第69窟后室左右宽度也在5米以上；前室顶式也是抹角叠砌顶；主室左右壁下部也有像台基，上部绘出的方形椽头的前端面上也画有怪兽头（有怪兽头纹样的在克孜尔已发现的仅此二窟，又都画于方形椽头的前端面上）；后通道中都有佛涅槃床，后通道顶部都画大型飞天；壁画中也都出现墨线勾勒的现象等等。因此，如果新1窟与第69窟是以组合形式出现的双塔柱窟，与克孜尔第三阶段双塔柱窟组合较为多见的特点是相符的。即使不然，它们在开凿年代上也应当比较接近。

在克孜尔第三阶段的塔柱窟中，洞窟形制或塑画的题材内容、布局与新1窟相近的，除了第69窟外，还有第207窟与第77窟。

对第207窟与第77窟，德国考察队于1906年曾经作过工作，但是窟中的许多精美的壁画与塑像被他们割走，劫到了柏林。

第207窟，德人拟名“画家窟”。“画家

窟”的得名是因为壁画中发现了几位画家的画像<sup>⑪</sup>。德人根据画家姓名榜题的婆罗谜书体的早晚，将第207窟的年代推定为公元500年左右<sup>⑫</sup>。第207窟主室也是抹角叠砌顶。在克孜尔，除了新1窟之外，第207窟是唯一的另一个主室为这种顶式的塔柱窟。顶式的变化是最具时代特色的形制变化之一，因此，第207窟的年代对于新1窟年代的确定有着重要的参考价值。

第77窟，因德人在其中发现了大量的塑像，故拟名为“塑像窟”<sup>⑬</sup>。德人根据窟内婆罗谜字母书体的早晚以及壁画的风格，推定此窟的年代为公元六世纪<sup>⑭</sup>。新1窟与第77窟后通道中都有佛涅槃床，左右通道外侧壁下部都有像台基，像台基也都延伸到后通道的涅槃台前。而且第77窟左右通道的券顶中脊处，画的也是天相图，天相图虽然有残缺，从现存部分的内容看，有风神、蛇形龙与大雁，都不出新1窟东通道顶部天相图的内容范围。在克孜尔也只有这两个洞窟将天相图画在左右通道的券顶中脊处。在塔柱窟中，后室通道券顶的中脊画的题材变化，在反映开窟年代上是比较敏感的。

鉴于上述情况，新1窟的年代应该与第207窟及第77窟比较接近，所以我们估计新1窟开凿于公元500—600年之间。

有一个旁证材料或许可以增加这一估计的可靠程度。

在北距克孜尔石窟约十三公里处，有一个由十八个洞窟组成的小型石窟群，名叫台台尔。目前它与克孜尔石窟同处于克孜尔公社辖境之内。在古代，它们都是龟兹国中的佛教圣地。台台尔不仅在地理位置上很靠近克孜尔，洞窟形制、壁画的内容布局也都与克孜尔大同小异。因此，我们完全可将二者视为同一文化系统留下的遗迹。即便是将台台尔石窟看作是克孜尔石窟的子群，也并不为过。

台台尔的第16窟也是塔柱窟，有前室，

主室平顶，主室后壁的主尊像龕上方另有五个小佛龕，塔柱后壁也如此。主、后室外壁一周全部绘的是立佛像，包括完好的与已残损的共计有十三身，是典型的立佛列像图。我们从该窟已经损坏的壁面处取得一些草泥墙皮，从中筛出了掺杂的麦秸碎段，经碳14测定，它们的年代为公元630年±75年，这也就是该窟的年代<sup>⑧</sup>。此窟主室为平顶，壁画内容主要为立佛列像；壁画中红色颜料又用得很多。若按上文克孜尔塔柱窟各阶段的特征，它可排列入第三阶段的晚期或第四阶段的早期，比主室非平顶、壁画仍以冷色调为主的克孜尔新1窟自然要稍晚一些。

#### 四、几点启示

根据文献记载，龟兹虽然自三、四世纪起便出现一些大乘师，并流传一些大乘佛教的经典与学说，但是众口一词的说法是龟兹盛行小乘佛教<sup>⑨</sup>。玄奘在《大唐西域记》卷一屈支（龟兹）国条中则进一步明确指出：

“迦蓝百余所，僧徒五千余人，习学小乘教说一切有部。”<sup>⑩</sup>

其实，龟兹的僧人宗学一切有部并非始自唐代。早在四世纪下半叶，龟兹就与当时说一切有部的中心罽宾过从甚密了。中国佛教史上著名的学者与译经大师鸠摩罗什（350—409年）生于龟兹，罗什幼年曾随母出家，游学罽宾，他在改奉大乘教之前师事的，除了龟兹的阿含学者佛图舌弥之外，皆为罽宾的高德沙门，如槃头达多、佛陀耶舍等诵习的也是有部的《阿含经》、《十诵律》、《阿毗昙》、《六足论》等<sup>⑪</sup>。因罗什的母亲是龟兹国王的妹妹，所以罗什出家后习学小乘学说的经历，可视为龟兹培养高级僧侣的正统途径，当时龟兹佛教之所宗也就不喻自明了。

若从罗什的时代起算，到玄奘西行过龟兹，其间就跨越了约三百年来，龟兹的小乘教说一切有部的历史可谓源远流长了。

从克孜尔的总体情况观察，与文献记载基本相符。克孜尔石窟中小乘教的题材占有压倒的优势，这类洞窟不仅数量多，而且延续的时间长。大乘教的题材则仅限于卢舍那佛、佛列像与千佛等数种，即使是有大乘教题材的洞窟，在许多方面也仍然未脱小乘教洞窟的窠臼。

由于小乘佛教认为佛的出世有先后，一世不能有二佛，所以在克孜尔小乘题材的塔柱窟中，主尊仅限于一尊，或释迦牟尼佛，或未来佛弥勒菩萨。小乘佛教与原始佛教较为接近，比较倾向于将佛视为住于人世的人而非神，故塔柱窟的内容围绕佛陀的一生而展开，主室中着重表现释迦牟尼成道之后的种种教化活动，后室则以佛般涅槃以及涅槃后佛徒的宗教活动为中心，要旨在于宣说求解脱、证涅槃的小乘教的核心思想。在主室前壁左右各开一佛龕，与主尊组成三世佛；或在前壁上绘出过去六佛；或在前壁上方半圆部位绘出兜率宫弥勒菩萨说法图；在重要性仅次于主室后壁的左右壁上绘出多幅大面积的“佛说法图”，在主室券顶拱腹上多画出“佛说因缘故事”。凡此种种，都与小乘教说一切有部的根本论点“三世实有、法体恒有”有联系。由于有部十分拘泥于佛的说教，以为凡佛所说之法皆为实有，故特别重视表现佛行教化的形象。有些塔柱窟在主室券顶拱腹部画出种种佛本生故事，强调菩萨要经过三阿僧祇劫积集业因才能成佛的小乘思想。小乘法藏部十分重视本生，在塔柱窟中大面积地表现佛本生故事，或许是受其影响的缘故。

小乘教说一切有部历来很因循守旧，克孜尔石窟中的小乘题材甚至布局无甚大的变化即是一例。唯其如此，在包括新1窟在内的一些塔柱窟里出现了表现大乘多佛多菩萨思想的立佛立菩萨列像，就显得有点不同寻常。

上文中我们推定新1窟开凿于公元500—600年之际，当时的社会历史背景是大乘佛