

雅爾湖石窟的壁畫藝術

／高金玉

二〇〇二年七月南京藝術學院「絲綢之路與石窟藝術考察團」抵達新疆（古西域）。在交河故城附近，我們發現了鮮為人知的雅爾湖千佛洞石窟。

雅爾湖石窟位於交河故城溝西台的地崖上，古稱「西谷寺」，窟區東西長達四十公尺，現存洞窟由西往東依次編號七個（圖一）。窟前有寬約四・五公尺的長條形平台，平台高於河谷約二十公尺，平台西端有階梯通達谷底。石窟始建於西元五世紀，延至西元九世紀中期回鶻人入居交河，再度修繕重繪。由於年代久遠及人為因素，洞窟毀壞嚴重，除四號和七號窟內保存了壁畫外，其他洞窟已是兩壁蕭蕭。

較其它洞窟，四號窟相對大些，可分為內室、外室。洞高約四公尺，外室長約十四公尺，內室約四公尺。為簡便起見，現將此窟壁面內容列表陳述，七號洞窟也一併介紹如左：



圖一 雅爾湖石窟外景

窟號	窟形	壁畫內容
四號窟	縱券頂窟	外室頂部繪有千佛，旁邊有漢文榜題，如南無光明佛、南無堅我佛、南無善思佛、南無不靈步佛、南無世光佛、南無義意佛等，共四百五十六尊。左右壁繪說法圖共二層十二鋪，說法圖中佛坐蓮花座，旁邊是聽法的眾僧。總華蓋頂，壁頂的交界處飾有垂帳圖案。 內室壁畫可分為三層：第一層為千佛，共一百一十二尊；中間繪有供養人像，共五人，其中一對男女形象高大，明顯有別於其他三人，有可能是高昌王夫婦禮佛圖（有待考證）；下面繪有天王力士像。
七號窟	縱券頂窟	左右壁繪有千佛，與四號窟相似，前壁繪一佛二菩薩，中脊繪有蓮花紋裝飾紋樣，窟內毀壞嚴重，僅存壁畫殘片。

雅爾湖雖地處西域，靠近古高昌國都，但當你走進洞窟，目睹一幅幅精美的壁畫時，立刻會感到一股醇厚的中原漢文化之風撲面而來。

考古資料證明，西元前二世紀前後，姑師（後稱作車師）人已將交河作為政治活動中心之一。《漢書·西域傳》載：「東師前國，王治交河城，河水分流繞城下，故號交河」。西元前一世紀，西漢政府派士卒屯戍交河。西元四五〇年，北涼沮渠安周攻破交河，車師前國覆滅。西元五世紀末，麴氏高昌王國建立。高昌是歷代中原王朝經營西域的門戶，西漢在這裡設戊己校尉，東漢設西域長史，魏晉南北朝時，由於政治動蕩和戰亂，內地漢人紛紛由河西地區遷往西域，高昌就成了漢人最集中的地方，漢文化幾滲透到社會生活的各個方面。西元四六〇年以後，一度出現了漢人割據的政權，前後經歷近兩百年。到唐設立西州後，高昌就成了一個漢人為主體的王國，這就註定了漢文化的主導地位，從而也就成了當時西域漢文化的中心。

據《北史·高昌傳》記載，高昌「文字亦同華夏，兼用胡書」。漢文字、漢語言通行高昌，當地民族語言，只處於從屬地位，雅爾湖石窟的二號、三號、五號窟內發現有漢文、突厥文、回鶻文題記，就對此作了很好的說明。據薛宗正先生考證，雅爾湖石窟是建於唐代的佛寺，其中描繪觀音端莊秀麗，宛若中原仕女，有些窟頂繪千佛，用漢字題名，後室繪龍王，顯然為漢人好龍風尚。（註一）雅爾湖部分殘存的壁畫就風格而言，最早當在晉高昌郡時期，最晚應延續到回鶻高昌時代。（註二）而「高昌回鶻風格」其淵源仍是漢風的延續，繪畫技巧與唐代漢畫一脈相承。（註三）《西域史話》中又載：西元六〇九年，麴伯雅曾東去朝見隋煬帝，還和隋朝的華容公主結了婚。唐太宗貞觀元年秋八月，玄奘從唐朝京城長安出發，經甘肅河西走廊，路經高昌。（當時，高昌國都設在交河城，交河城就在今天吐魯番西部二十里左右的雅爾湖附近。）其時，正是麴伯雅的兒子麴文泰做高昌王。麴文泰盛情邀請玄奘講經，並與玄奘結為兄弟，玄奘在此逗留了一個多月才繼續西行。由此可見，麴文泰對佛教的推崇。

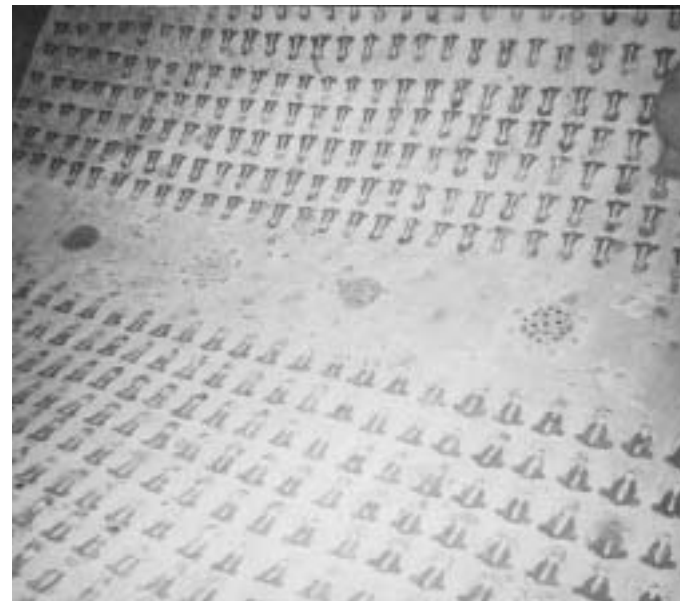
從洞窟壁畫的形式上亦可看出漢文化對高昌的衝擊力。佛的服裝通常有通肩式、右袒式和雙領下垂式三種，前兩種是印度佛像常用的樣式，第三種則是佛教漢化後根據中原地區習俗和審美情趣為佛像設計的一種服裝樣式。雅爾湖近千身的小

酷似中原人物的面貌和服飾的造型，線條流暢，裝飾華麗，肌膚豐滿，生動優美。（圖二）內室左側男供養人像著紅色垂領襖衫，頭戴帶

翅幘頭。雙手拱於胸前，純係唐代中原漢官供養像，中間形象高大者冕服高冠、雍容大度、氣宇軒昂，顯為帝王之態；女供養人則是高髻



圖三 說法圖



千佛，全部為正面結跏趺坐，袈裟為土紅色，雙領下垂，是典型的漢式千佛像。（圖二）中脊所用的裝飾圖案朵雲紋、團花等，也是中原紋飾。說法圖中的佛及眾僧的形象，在畫面上



圖二 雅爾湖石窟千佛

雲立，眉心抹紅，寬袍廣袖，體態豐滿的中原貴婦人形象。（圖四）唐代人物畫中身份尊貴者形象高大，地位卑賤者形象矮小，以顯示其身份地位的尊卑。四號窟中供養人像就有這種特徵。再從雅爾湖緊靠高昌國都及高昌王對佛教的推崇，可推測四號窟內室壁畫所畫的供養人像當是高昌王夫婦禮佛圖。



圖四-1 高昌王禮佛圖

雅爾湖漢風窟的特點，不僅表現在壁畫形式上，更重要的是表現在壁畫的內容上。例如唐代流行中原的大乘經變畫的出現，就是對西域地區小乘佛教的一種變異，這些經變畫的構圖形式與中原漢風樣式如出一轍。從繪畫風格和漢文榜題可以看出這些作品當是出自漢族畫工的手筆。雅爾湖千佛是根據普渡眾生的大乘



圖四-2 高昌王后禮佛圖

經典描繪的，這些漢地樣式的千佛，千人一面，單調雷同，在美術史上價值不高。這種現象是與佛教藝術的使命有關。唐代的佛教為使眾生「安住正法」，而用繪畫「示現」某種形象，在目的上具有強烈的「布道性」，佛教藝術不過是宣揚佛法的工具而已，只要讓佛徒眾生眼中有佛，在藝術上就不必過分講究了，這是符合佛教藝術的美學原則的。因為「它把藝術當作傳道啓悟的手段和媒介，並不把藝術當作創作的全部目的，不以美的藝術為創作的全部使命，自然使它的作品常常不具備嚴格意義上的藝術性。」（註四）顯然，這種審美原則影響了雅爾湖洞窟千佛的創作。千佛必須尊嚴莊重，反倒是那些隨俗性的故事畫，注入了藝術家的美學追求，因此設計出能打動觀眾心靈的形式之美，創造出接近眾生的生動可感的人物形象。

誠然，西域文化藝術的形成和發展，與印度、波斯和希臘文化藝術的滋養密不可分。佛教產生於印度，佛教文化時急時緩地滲透著西域的文化藝術。如：龜茲石窟一種叫中心柱支提窟的窟形建築，原型來自印度；龜茲佛塔的建築、佛和菩薩的形象、石窟的總體布局等，無不透露出印度佛教藝術的信息和氣韻；克孜爾壁畫中大量裸體形象的出現，與希臘和印度

重視刻畫人體如出一轍。然而中原文化藝術對西域的影響卻是顯而易見的。雅爾湖壁畫的內容、形式、畫風及人物造型，無不呈現出中原漢地氣息，大唐隆盛景象。漢裝供養人像的出現，漢文、回鶻文、龜茲文合璧榜書，都可見中原文化藝術在這裡滲透之深。由此可看到佛教文化史上的特殊現象：本是從西向東漸進的佛教文化藝術，在這裡出現了回流的趨勢。雅爾湖漢風壁畫和紋飾，正是這種文化回傳的結果，對西域文化藝術的發展影響深遠。

註釋：

- 一、二、薛宗正《唐代隴西的漢風美術》，載《新疆藝術》，一九九四年第六期。
- 二、《交河故城》圖冊，新疆美術攝影出版社。
- 四、祁志祥《佛教美學》，上海人民出版社，一九九七年。