

## 克孜爾壁畫中的蛇與龍

任平山

西南交通大學

**摘要：**佛教話語中的“那伽”，漢語意譯為“龍”，在古印度和東南亞美術中常以眼鏡蛇形象指代，漢地佛教美術則更多表現為中國式龍神。新疆克孜爾石窟中常繪“那伽”，如本生壁畫大施杼海、龍救商人；佛傳壁畫龍王守護、降伏火龍、龍王作橋、龍王問偈等等。克孜爾壁畫中的“那伽”總體更近蛇形，但龜茲畫家也試圖將之與真實蛇類予以區別，形象來源頗復雜。克孜爾壁畫中有兩類蛇形圖像主題不明：其一繪製群蛇各自盤繞；其二表現人類虐蛇之景。德國學者對其有過推測，國內學界過去未予採納。本文通過比對圖像和佛經文本，提出了自己的看法。

**關鍵字：**克孜爾石窟、壁畫、本生、蛇、龍

## 一、蛇或龍，克孜爾壁畫中的兩個問題

佛教話語中的那伽“Naga”，在古代印度和東南亞美術中常常以頸部兩側膨脹的眼鏡王蛇形象指代，圖式分為兩類，其一是“王者”頭後生出類似華蓋的眼睛蛇頭，其二是單純的眼睛蛇形象作為“那伽”的動物原形。阿富汗和巴基斯坦是眼鏡蛇產地。犍陀羅美術受印度中部文化影響在表現“那伽王”時也常常使用這一形象。“那伽”漢語意譯為“龍”。漢地佛教相關圖像在表達這一形象時，更多使用了中國龍神形象。儘管印度觀念隨佛教東傳，影響到了中國人對龍的理解<sup>1</sup>，但漢語語境中，龍和蛇始終是形象和文化都完全不同的兩種生靈。

由於文化中包含有蛇崇拜，在印度、東南亞某些語境中 Naga 可以理解為蛇。儘管如此，我想即便在印度，帶有神性的那伽在一些語境中仍然有別於普通蛇類。（後秦）弗若多羅譯《十誦律》卷第二十一〈七法中受具足戒法第一〉中有一則故事，某比丘在僧舍中見到化為原形之龍，心怖失聲。“諸比丘大集問言：何以大喚？答言：此是蛇。諸比丘不知云何，是事白佛。佛言：非蛇是龍。”<sup>2</sup> 印度美術為了強調那伽的神性，常常將那伽雕鑿為眼鏡蛇一軀數頭的樣式。其表現方式固然迥異於中國龍，但“超現實主義”的圖像原則卻相一致。

<sup>1</sup> 季羨林談到：“自從佛教傳入以後，中譯佛經裏面的‘龍’字實際上就是梵文 Nagade 的翻譯。Naga 的意思是‘蛇’。因此我們也就可以說，佛教傳入以後，‘龍’的含義變了。佛經，以及唐代傳奇文裏的‘龍王’就是梵文 Nagaraja、Nagaraj 或 Nagarajan 的翻譯。這東西不是本國產的，而是由印度輸入的”。季羨林《中印文化關係史論文集》，北京：三聯書店，1982年，第127頁。

<sup>2</sup> 見（後秦）弗若多羅譯《十誦律》，《大正藏》第二十三冊，第154頁上。

龜茲佛教興盛的時代，梵語在當地十分流行。龜茲人可能仍然使用 naga 一詞。庫木吐喇第 50 窟有梵語 “Nagaprabha” 的龜茲語形式，意譯為 “龍光”<sup>3</sup>。克孜爾第 110 窟佛傳故事 “雙龍洗浴” 的龜茲文題記不知是否也使用了那伽一詞。然而新疆地區不產眼睛蛇。克孜爾石窟壁畫的 “那伽” 沒有呈現出鮮明的眼睛王蛇身體特徵，當然，也沒有按照漢地龍的形象來表達。以克孜爾石窟為代表，龜茲壁畫在 4-7 世紀體現為鮮明的地方特色。7 世紀以後，龜茲受到漢地及回鶻文化的深刻影響，更多體現在庫木吐喇部分石窟中。前期石窟總體而言，正如克孜爾第 110 窟壁畫所展示的，龜茲壁畫中作為動物原形的那伽更加接近蛇類，但又不完全一致。“那伽” 在其蛇軀背部長有背鱗，此特徵將在本文第 3 節予以討論。顯然在龜茲，naga 一詞的含義在保留一些印度屬性的同時，所指也有微妙變化，它產生了本文面對的第一個問題：在圖式上如何將蛇和蛇形那伽（龍）做出區分。

克孜爾石窟，以中心柱窟為代表，主室側壁固定表現佛傳故事，壁畫人物眾多，敘事性很強。其券頂壁畫，以菱格山形為區域，劃分成若干更為細碎的單元。每個圖像單元只繪兩、三人物，敘事性較弱。大部分菱格畫再現了某個故事，但券頂邊沿菱格也常常繪製 “描述性” 而非 “敘事性” 的動物。例如一條山間遊走的靈蛇或一隻奔跑跳躍的山羊，可能僅僅是對人類生存環境的描述，而非針對某個本生。這樣一來，就產生了我們必須面對的第二個問題：有些情況下我們很難判斷一幅菱格圖像，是因其 “弱敘事性” 而無法識別，

---

<sup>3</sup> 新疆龜茲研究院、北京大學中國古代史研究中心、中國人民大學國學院西域歷史語言研究所《新疆庫木吐喇窟群區第 50 窟主室正壁龕內題記》，《西域研究》，2015 年第 3 期，第 18 頁。

還是因為其“非敘事性”無需過度解讀。

第一個問題和第二個問題在不同維度展開，但也相互關聯。對於動物屬性的正確識別是故事釋讀的基礎。而壁畫主題之破譯反過來也有利於確認外貌特徵不明確的動物。鑒於以上原因，本文首先對已經識別的相關壁畫進行觀察，以期梳理克孜爾壁畫系統中蛇與龍的形象特徵。在此基礎上，針對一些主題不明的壁畫展開討論。

## 二、龍：敘事、符號及符號敘事

克孜爾石窟券頂龍圖，敘事不明者，又可細分三類：一類大致



圖1 克孜爾第17窟龍王救護(採自《中國石窟·克孜爾石窟·一》圖61)

可以判斷出壁畫具有敘事性，但因為沒有找到對應的文本，無法識別。例如克孜爾第17窟有一幅券頂菱格，菩薩雙手合十，站立在火焰中，左右兩邊各一龍王禮拜(圖1)<sup>4</sup>。此類圖像在其他石窟也有表現。左右人物有時是龍王，有時是多頭蛇形。勒柯克認為這類圖像是達摩伽莫王子求偈跳火坑的故事<sup>5</sup>。中國學界稱這個故事為“曇摩鉗太子本生”。

<sup>4</sup> 圖片採自新疆文管委、克孜爾文管所、北京大學考古系《中國石窟·克孜爾石窟·一》，北京：文物出版社，1989年，圖61。

<sup>5</sup> 【德】阿爾伯特·馮·勒柯克、恩斯特·瓦爾德施密特《新疆佛教藝術》，烏魯木齊：新疆教育出版社，2006年，第464-465頁。

故事講述佛陀往昔為太子曇摩鉗，渴望聞法。帝釋天為考驗太子的虔誠，變化成一位婆羅門，並向太子提出傳法的條件——太子必須跳入火坑自焚。太子如其所言，投身火坑。他的壯舉感動天地，火坑遂化為一座蓮台。（北魏）慧覺等譯《賢愚經》卷第一〈梵天請法六事品〉載：“爾時太子……輒自并身投於火坑。天地大動，虛空諸天，同時號哭，淚如盛雨。即時火坑變成花池。太子於中坐蓮花台，諸天雨華，乃至於膝”<sup>6</sup>。

“曇摩鉗太子本生”的典型圖案是在投火太子身旁繪製帝釋天，如克孜爾第 114 窟。勒柯克認為，一些圖像用龍神取代帝釋天，取其降雨滅火之意。考慮到兩種圖式在太子、火焰、足下蓮花三個因素上均重合，這種推測不無道理。可是，在克孜爾第 17 窟，已然繪製了和帝釋天站立一旁的“曇摩鉗太子本生”（圖 2）<sup>7</sup>，為何要在同一石窟內用龍神重復這個故事呢？圖像依據其他文本的可能也很大，故事屬性或與前者類似，表現菩薩捨身求法之事。



圖 2 克孜爾第 17 窟曇摩鉗太子本生（採自《中國新疆壁畫藝術·第二卷·克孜爾石窟（二）》第 43 頁，圖 36）

<sup>6</sup> 見（北魏）慧覺等譯《賢愚經》，《大正藏》第四冊，第 350 頁下-351 頁上。

<sup>7</sup> 圖片採自中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術·第二卷·克孜爾石窟（二）》，烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，2009 年，第 43 頁，圖 36。



圖3 克孜爾第34窟天象圖(採自《中國美術分類全集·中國新疆壁畫全集·2·克孜爾》第12頁,圖17)

第二類菱格畫無法識別主題,是因為圖像本身敘事性不明確——可能是因為圖像語言的表述不夠充分,也可能是因為圖像內容本身沒有預設某種敘事。此外,也還有一類圖像,圖像本身帶有敘事性,但可能並不針對具體的敘事文本。

龍的非敘事呈現,可見於其在券頂中脊天象圖中的兩種表現。其一是以多頭蛇的形態出現在雲霧中。其二是作為被啄捕對象,和金翅鳥組合在一起。

金翅鳥和雲中龍,以及天象圖中常常出現的風神、日月,作為符號首先用來表徵天空。這些符號從屬於整個石窟券頂所構造的佛教地理觀。過度討論其組合,也許意義不大。因為其組合元素雖然重復,組合方式卻不固定,尤其克孜爾第97窟和第98窟只繪製了立佛和日、月<sup>8</sup>。但是,符號自身即為強大的能指。在恰當的話語中,符號可以產生豐富的解讀。

克孜爾第118窟、第34窟(圖3)<sup>9</sup>、第80窟天象圖同時繪製

<sup>8</sup> 馬世長《克孜爾中心柱窟主室券頂與後室的壁畫》,新疆文管委、克孜爾文管所、北京大學考古系編《中國石窟·克孜爾石窟·二》,北京:文物出版社,1996年,第177頁。

<sup>9</sup> 圖片採自中國壁畫全集編輯委員會編《中國美術分類全集·中國新疆壁畫全集·2·克孜爾》,天津:天津人民美術出版社、烏魯木齊:新疆美術攝影出版社,

金翅鳥和雲中龍。雖然圖像本意未必如此，但它很容易讓人聯想到世尊往昔為龍、說服金翅鳥的本生。據（三國·吳）支謙譯《菩薩本緣經》卷下〈龍品第八〉，世尊往昔以恚因緣墮于龍中。時金翅鳥為飲食故，乘空飛來。爾時諸龍及諸龍女，見聞是事，心大恐怖。爾時龍王自忖審其氣力，足能與金翅鳥共相抗禦，亦能避走遠去。但龍王以慈悲無怨之心，謂金翅鳥：“所以不與汝戰爭者，由我於汝不生惡故……我今與汝所以俱生如是惡家，悉由先世集惡業故。我今常於汝所生慈愍心”<sup>10</sup>。龍王教化金翅鳥後，至寂靜處修行，遭惡人剝皮，小蟲啖食，無怨而亡。克孜爾第 69 窟券頂菱格繪製龍王夫婦（圖 4）<sup>11</sup> 站立在水面上，動作親昵，或可解讀為這個故事。如《菩薩本緣經》寫道：“菩薩往昔以恚因緣墮于龍中……自化其身而為人像，與諸龍女共相娛樂……時金翅鳥為飲食故……諸龍及諸龍女見聞是事，心大恐怖……龍便答曰：卿依我後。時諸婦女尋

---

1995 年，第 12 頁，圖 17。

<sup>10</sup> 爾時，龍王語金翅鳥：“汝金翅鳥，小復留神聽我所說。汝於我所常生怨害，然我於汝都無惡心，我以宿業受是大身稟得三毒，雖有是力未曾於他而生惡心。我今自忖審其氣力，足能與汝共相抗禦，亦能遠炎大火投乾草木，五穀臨熟遇天惡電，或變大身遮蔽日月，或變小身入藕絲孔，亦壞大地作於江海，亦震山嶽能令動搖，亦能避走遠去令汝不見我。今所以不委去者，多有諸龍來依附我，所以不與汝戰爭者，由我於汝不生惡故。”金翅鳥言：“我與汝怨，何故於我不生惡心？”龍王答言：“我雖獸身善解業報，審知少惡報逐不置，猶如形影不相捨離。我今與汝所以俱生如是惡家，悉由先世集惡業故，我今常於汝所生慈愍心，汝應深思如來所說：“‘非以怨心，能息怨憎，唯以忍辱，然後乃滅。’“譬如大火投之乾薪，其炎轉更倍常增多，以瞋報瞋，亦復如是。”時，金翅鳥聞是語已，怨心即息，復向龍王說如是言：“我今於汝常生怨心，然汝於我乃生慈心。”龍王答言：“我先與汝俱受佛語，我常憶持抱在心懷，而汝忘失了不憶念。”金翅鳥言：“唯願仁者為我和上，善為我說無上之法，我從今始惠施一切諸龍無畏。”說是語已，即捨龍宮，還本住處。見（三國·吳）支謙譯《菩薩本緣經》，《大正藏》第三冊，第 68 頁中、下，第 69 頁上。

<sup>11</sup> 圖片採自新疆文管委、克孜爾文管所、北京大學考古系《中國石窟·克孜爾石窟·二》，北京：文物出版社，1996 年，圖 10。

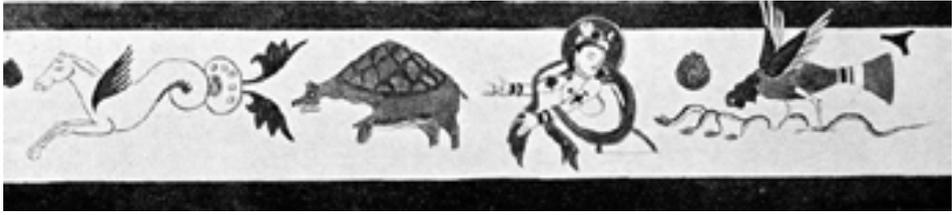


圖5 克孜爾第118窟券頂下沿“水域”（採自 *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*” p.108, fig.238b）

即相與，來依附龍<sup>12</sup>”。

其餘券頂中脊壁畫保存完好的石窟中，克孜爾第126窟繪製了日天、風神、立佛、雲中龍、月天，而沒有金翅鳥，值得注意。克孜爾第8窟、第38窟、第171窟天象圖則僅有金翅鳥，未繪雲中龍。但金翅鳥啄龍圖像本身具有較強的敘事性，足以讓人聯想到世尊關於苦諦及慈悲之譬喻。第118窟券頂下層象徵海面的區域繪製金翅鳥啄龍（圖5）<sup>13</sup>，或許是第69窟圖像構成的早期範本。後者將龍王繪製在券頂菱格最下端的位置也許並非偶然。第77窟券頂菱格的下沿也繪製了一般在空中才出現的雲中龍（圖6）<sup>14</sup>和風神。

除了天象圖，克孜爾第8窟（圖7）<sup>15</sup>，第80窟（圖8）<sup>16</sup>，114窟（圖9）<sup>17</sup>券頂還有一種敘事性較弱的蛇形龍。圖像中，蛇形龍高高挺身出水。這個場景一般只出現在券頂與正壁或前壁夾角的“半菱格”中。這迫使我將此類龍圖歸屬於表徵佛教世界諸生命友

<sup>12</sup> 見（三國·吳）支謙譯《菩薩本緣經》，《大正藏》第三冊，第68頁下。

<sup>13</sup> 圖片採自 Grünwedel Albert. *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*. Berlin: G. Reimer, 1912, p. 108.

<sup>14</sup> 圖片採自前揭《中國石窟·克孜爾石窟·二》圖26。

<sup>15</sup> 圖片採自前揭《中國石窟·克孜爾石窟·一》圖33。

<sup>16</sup> 圖片採自趙莉主編《西域美術全集·8·龜茲卷·克孜爾石窟壁畫2》，天津：天津人民美術出版社，2016年，第381頁。

<sup>17</sup> 圖片採自前揭《中國石窟·克孜爾石窟·二》圖128。



圖6 克孜爾第77窟券頂下沿“雲中龍”(採自《中國石窟·克孜爾石窟·二》圖26)



圖7 克孜爾第8窟“出水龍”(採自《中國石窟·克孜爾石窟·一》圖33)



圖8 克孜爾第80窟“出水龍”(採自《西域美術全集·8·龜茲卷·克孜爾石窟壁畫2》第381頁)



圖9 克孜爾第114窟“出水龍”  
（採自《中國石窟·克孜爾石窟·二》圖128）

情的動物一類，即此類壁畫主要還是構成對於佛教世界地理概念的描述。然而，克孜爾第8窟中，探頭出水之龍在同一個券頂邊緣反復出現。鑒於佛教描述的龍族主要生活在海底世界。畫家把龍神繪製成半身出水之狀，可能有指代須彌山周圍為大海環繞之意，相當於第38窟券頂疊澀部所繪“水世界”（圖10）<sup>18</sup>。在我看來，克孜爾第8窟券邊“出水龍”和第38窟疊澀“水世界”，這兩種圖像與券頂菱格不同的構成關係都可以視作克孜爾第118窟須彌山世界（圖11）<sup>19</sup>的立體再現。所謂“大地依水而住，水依風住，風依空住”，在這個痛苦和罪孽循環往復的世界，菩薩從兜率天下降閻浮提。

關於第8窟券頂“出水龍”，還有一點值得討論。在目前刊載的三幅“出水龍”中，有一幅配有雲霧。即在同一面牆壁中，三幅中的一幅具有券頂“雲中龍”的特徵。為何此龍與眾不同？

（後秦）佛陀耶舍、竺佛念譯《長阿含經》卷第十八〈世記經·閻

<sup>18</sup> 圖片採自前揭《中國石窟·克孜爾石窟·一》圖126。

<sup>19</sup> 圖片採自前揭 Grünwedel Albert. “*Alt buddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*”. p. 111, fig. 243.



圖 10 克孜爾第 38 窟疊澀“水世界”（採自《中國石窟·克孜爾石窟·一》圖 126）



圖 11 克孜爾第 118 窟須彌山（採自 *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*”, p.111, fig.243）

浮提州品〉載：

此閻浮提所有龍王盡有三患，唯阿耨達龍無有三患。云何為三？一者舉閻浮提所有諸龍皆被熱風熱沙著身，燒其皮肉，及燒骨髓，以為苦惱。唯阿耨達龍無有此患。二者舉閻浮提所有龍宮，惡風暴起，吹其宮內，失寶飾衣，龍身自現以為苦惱，唯阿耨達龍王無如是患。三者舉閻浮提所有龍王，各在宮中相娛樂時，金翅大鳥入宮搏撮或始生方便，欲取龍食。諸龍怖懼，常懷熱惱，唯阿耨達龍無如此患。若金翅鳥生念欲住，即便命終，故名阿耨達（阿耨達秦言無惱熱）。<sup>20</sup>

（東晉）瞿曇僧伽提婆譯《增壹阿含經》的相關描述，可以看做上述文字的補充。據《增壹阿含經》卷第十〈等趣四諦品〉，金翅鳥和龍分別有卵生、胎生、濕生、化生四種。金翅鳥欲食龍時，上鐵叉樹上，自投於海。而彼海水縱廣二十八萬，下有四種龍宮。爾時金翅鳥搏水取龍，水猶未合，還上鐵叉樹上。然而，金翅鳥對於龍族，並非具有絕對的捕獵優勢。卵生金翅鳥只能捕食卵生龍，若捕食更加高級的龍種，如胎生龍、濕生龍、化生龍，則卵生金翅鳥死。以此類推，胎生金翅鳥不能捕食濕生龍和化生龍；濕生金翅鳥捕食化生龍，則鳥身即死。只有化身金翅鳥可以捕捉四種龍。然若龍王身事佛者，所有金翅鳥皆不能食噉。“所以然者，如來恒行四等之心，以是故，鳥不能食龍。云何為四等？如來恒行慈心、恒行悲心、恒行喜心、恒行護心”<sup>21</sup>。

<sup>20</sup> 見（後秦）佛陀耶舍、竺佛念譯《長阿含經》，《大正藏》第一冊，第117頁上。

<sup>21</sup> 見（東晉）瞿曇僧伽提婆譯《增壹阿含經》：“聞如是：一時，佛在舍衛國祇

《長阿含·世記經》中，世尊提到阿耨達龍降雨，意指環境吉祥美好。如“轉輪聖王品”曰：“轉輪聖王治於世時，阿耨達龍王於中夜後起大密雲，彌滿世界而降大雨。如構牛頃，雨八味水，潤澤周普。地無停水，亦無泥洹。潤澤沾洽，生長草木，猶如鬘師水灑花鬘，使花鮮澤，令不萎枯。時雨潤澤，亦復如是”<sup>22</sup>。“鬘單曰品”亦有此說。克孜爾第8窟的畫家或許將龍王降雨，起大密雲的特點，作為以身事佛，無惱熱龍的標誌。這種意指目前只作個案觀察，其在克孜爾石窟中的總體狀況，有待進一步調查。

### 三、圖式，龜茲石窟中的那伽

根據《克孜爾石窟內容總錄》及國內已經出版的各類書籍，整

樹給孤獨園。爾時，世尊告諸比丘：有四種金翅鳥。云何為四？有卵生金翅鳥，有胎生金翅鳥，有濕生金翅鳥，有化生金翅鳥，是四種金翅鳥。如是，比丘！有四種龍。云何為四？有卵生龍，有胎生龍，有濕生龍，有化生龍。是謂，比丘！有四種龍。比丘當知，若彼卵生金翅鳥欲食龍時，上鐵叉樹上，自投于海；而彼海水縱廣二十八萬里，下有四種龍宮，有卵種龍，有胎種龍，有濕種龍，有化種龍。是時，卵種金翅鳥，以大翅搏水兩向，取卵種龍食之；設當向胎種龍者，金翅鳥身即當喪亡。爾時，金翅鳥搏水取龍，水猶未合，還上鐵叉樹上。比丘當知，若胎生金翅鳥欲食龍時，上鐵叉樹上，自投于海；然彼海水縱廣二十八萬里，搏水下至值胎種龍。若值卵生龍者，亦能捉之銜出海水；若值濕生龍者，鳥身即死。比丘當知，若濕生金翅鳥欲食龍時，上鐵叉樹上，自投于海。彼若得卵生龍、胎生龍、濕生龍，皆能捉之；設值化生龍者，鳥身即死。若，比丘！化生金翅鳥欲食龍時，上鐵叉樹上，自投于海；然彼海水縱廣二十八萬里，搏水下至值卵種龍、胎種龍、濕種龍、化種龍，皆能捉之，海水未合之頃，還上鐵叉樹上。比丘當知，若使龍王身事佛者，是時金翅鳥不能食噉。所以然者，如來恆行四等之心，以是故鳥不能食龍。云何為四等？如來恆行慈心，恆行悲心，恆行喜心，恆行護心。是謂，比丘！如來恆有此四等心，有大筋力，有大勇猛，不可沮壞。以是之故，金翅之鳥不能食龍。是故，諸比丘！當行四等之心。如是，諸比丘！當作是學。”

《大正藏》第二冊，第 646 頁中。

<sup>22</sup> 見（後秦）佛陀耶舍、竺佛念譯《長阿含經》，《大正藏》第一冊，第 121 頁上。

理克孜爾石窟那伽壁畫已知主題如下：

那伽敘事	圖式	敘事	石窟
龍救商人	環形對首獸	五百商人遇海難，馬堅龍王使商人安全度過大海。	第 7、13、14(圖 12)、17、114 窟
大施抒海	蛇蓋王者	婆羅門子大施寶珠被海龍竊走。大施誓將大海淘空。海龍無奈，返還寶珠。	第 14、17、38、91、104、178、186、206 窟
龍王問偈	蛇蓋王者、蛇形龍	伊羅鉢龍王由先惡業，頭上生一大樹，膿血臭穢，自慚形穢，禮佛問偈。	第 163、206 窟(圖 20)
龍王守護	蛇蓋王者、蛇形龍	佛陀成道之際，七日下雨。龍王引頭為世尊遮雨，直至天晴解身禮拜。	第 8(圖 28)、34、38、58、80(圖 19)、100、101 窟
降伏火龍	蛇形龍	佛陀入龍舍踟躕而坐。毒龍嗔怒作煙火，無損佛陀，自身疲乏。佛陀以神力將之收於鉢內。	第 80、169、184、186(圖 23)、192、196(圖 24)、205 窟
蹈龍渡橋	蛇形龍	佛陀受摩竭國之請，蹈毒龍頂上，龍不得去，乃得降服。赴毘舍離國王，諸龍自共編身作五百橋，欲令世尊蹈上而渡。	第 189 窟(圖 43)
雙龍灌頂	蛇蓋王者	悉達多太子誕生，雙龍為之淋浴	第 99、110 窟
須摩提女緣	蛇形龍	須摩提女登高請願。佛陀與弟子各現神通，往滿富城。大迦葉乘坐五百大龍。	第 178、198、205(圖 34)、224 窟

以上敘事性壁畫中的那伽大致可歸納為三種：其一，是以獸頭蛇身的形象出現。獸頭上畫出耳朵及利齒。其二，是蛇和王者形象的組合。在王者頭上生出數個蛇頭，以示此人為龍王。其三，是以蛇形象指代那伽作為動物的原形。後面兩種皆為蛇類形象的不同組合。

和其他敘事圖像中的龍相比，“龍救商人”故事中的獸龍形象顯得與眾不同。環形龍軀前後配有兩個相對的獸頭，遭遇海南的商

人正從它的身體上面走過（圖 12）<sup>23</sup>。

獸頭蛇軀的龜茲龍神，來源復雜。葉梅注意到除了敘事圖像，此類龍首也在壁畫描繪的船舶、旗幟、棺木等器物裝飾中存在。在 2010 年宣讀的論文中，她將克孜爾壁畫中的龍圖進行分類，並對比了庫車蘇巴什佛寺遺址棺木和唐王城出土柱頭“龍頭構建”（圖 13）<sup>24</sup>，討論了印度、漢地文化在龜茲的互動，及龜茲獸首龍與漢龍形象之關聯<sup>25</sup>。

勒柯克（Albert von Le Coq）起初以魔鬼窟（第 198 窟）左右甬道上龍獸形象（圖 14）<sup>26</sup> 為話題。它們和中國龍一樣有著鳥類的利爪和翅膀，但身體捲曲的方式是中國藝術中沒有的。在他看來，龍頭中的一些因素可能和中國有關，但它們以犍陀羅藝術作為典範，克孜爾龍頭原型可能是古希臘羅馬晚期藝術中的海獸形象<sup>27</sup>。在《中

<sup>23</sup> 圖片採自前揭《中國新疆壁畫藝術·第二卷·克孜爾石窟（二）》圖 104。

<sup>24</sup> 圖片採自阿克蘇地區行政公署新聞辦公室、阿克蘇地區文物保護管理局編《阿克蘇文物圖冊》，香港誠諾文化出版社，2007 年，第 63、68 頁。

<sup>25</sup> 葉梅《淺談克孜爾石窟壁畫中所反映的龍形象》，《漢唐文明下的龜茲文化學術研討會論文提要》，烏魯木齊：新疆龜茲學會，2010 年，第 88 頁。壁畫中的工藝品裝飾是一個有趣的觀察角度。岡林孝作對克孜爾焚棺壁畫中的木棺進行了專門研究（岡林孝作《キジル石窟壁畫焚棺図に描かれた木棺について》，茂木雅博編《日中交流の考古學》，東京：同成社，2007，第 541-553 頁）。廖暘也在分析克孜爾“龍軍旗”時談到，獸首龍“不是指克孜爾一貫表現為蛇形的那伽，而是指綜合多種飛禽走獸的特徵而構成的想像中的動物，接近中國傳統的龍”。然而在她看來，壁畫中的“龍軍旗”多為狼頭蠡，體現了突厥文化對龜茲的影響（廖暘《克孜爾石窟壁畫年代學研究》，北京：社會科學文獻出版社，2012 年，第 253 頁）。史曉明注意到克孜爾第 69 窟內龍之圖像異常豐富，尤其在供養人龜茲王后的頭冠裝飾中出現。他提出此窟壁畫中柱頭裝飾之獸面紋是龍神的正面形象（史曉明《克孜爾石窟第 69 窟的龍圖像》，《敦煌研究》，2012 年第 4 期，第 19 頁）。

<sup>26</sup> 圖片採自前揭 Grünwedel Albert. “*Alt buddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*”. p. 138, fig. 305.

<sup>27</sup> 前揭【德】阿爾伯特·馮·勒柯克、恩斯特·瓦爾德施密特《新疆佛教藝術》，第 212-213 頁。



圖 12 克孜爾第 14 窟龍救商人 (採自《中國新疆壁畫藝術·第二卷·克孜爾石窟(二)》第 115 頁, 圖 104)



圖 13 蘇巴什佛寺遺址棺床木構件 (採自《阿克蘇文物圖冊》第 63 頁)



圖 14 克孜爾第 198 窟龍獸（採自 *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*”.p.138, fig.305）

亞藝術與文化史圖鑒》一書中，勒柯克的分析更為細緻。他試圖以這些圖像來論證“中國龍的形體是以希臘龍為樣板的”，並將克孜爾壁畫棺材上的龍飾與一種日爾曼式棺材建立了關聯<sup>28</sup>。

無論勒柯克的推測是否準確，巴克特里亞王宮的馬賽克鑲嵌（圖 15）<sup>29</sup> 都是不可忽略的輔證。在一塊大約西元前 4-2 世紀的浴室地板上，海豚和海獸組成的連方圖案說明了地中海文明借助泛希臘之勢在中亞內陸傳播。犍陀羅化妝盤（圖 16）<sup>30</sup> 上的同類海獸則說明其在 1-2 世紀的延續。這一造型顯然和克孜爾第 118 窟（圖 5）的海馬有著親緣關係。值得一提的還有新和縣通古斯巴西古城出土的一件浮雕海馬陶範。

獸首龍頭之起源，以上觀點各不相同，卻都注意到古代龜茲文化雜糅的狀況。鑒於此類獸頭在壁畫中常常附屬於船舶棺木，它可

<sup>28</sup> 【德】阿爾伯特·馮·勒柯克《中亞藝術與文化史圖鑒》，北京：中國人民大學出版社，2005 年，第 33、47、190 頁。

<sup>29</sup> 圖片採自田邊勝美、前田耕作《世界美術大全集·東洋編·15·中央アジア》，東京：小學館，1999，第 122 頁，圖 60。

<sup>30</sup> 圖片採自前揭田邊勝美、前田耕作《世界美術大全集·東洋編·15·中央アジア》，第 139 頁，圖 93。



圖 15 巴克特里亞王宮的馬賽克鑲嵌（採自《世界美術大全集・東洋編・15・中央アジア》第 122 頁，圖 60）



圖 16 大英博物館藏犍陀羅化妝盤（採自《世界美術大全集・東洋編・15・中央アジア》第 139 頁，圖 93）

能來自壁畫圖本之外的傳播途徑，比如不同類型的工藝美術。但船舶棺木上的獸龍，以及希臘式翻卷身體的海馬或海獸，都無法解釋“龍救商人”圖像中獸龍環狀彎曲，雙頭相對的造型。此特徵應與斯基泰文化在中亞地區的遺存有關係<sup>31</sup>。斯基泰金屬器常常設計成雙獸對首式樣，如新疆省博物館藏西元前 5-4 世紀翼獸環形銅器（庫車北部近鄰新源縣出土）。波斯波利斯浮雕保留了中亞尖帽塞人手持對首環進獻波斯之景<sup>32</sup>。俄羅斯克拉斯諾達爾博物館藏 Elitnyi 墓地出土西元前 1 世紀之獸首手輪（圖 17）<sup>33</sup> 及阿克蘇博物館藏漢代龍首銅鐲（圖 18），是我所見與相關壁畫最吻合者。類似的雙獸對首項鍊，西從烏克蘭斯基泰，東到咸陽唐代遺物均有發現。內蒙古達茂旗西河子出土的西晉五兵佩，時間接近龜茲壁畫<sup>34</sup>。犍陀羅菩薩造像常戴此類雙獸對首項鍊，並影響到北魏雲岡。

蛇形龍常常一軀數頭，作為龍王身後的華蓋亦如此（圖 19）<sup>35</sup>。此造型顯然來自印度。但眼睛蛇準備攻擊時頭部直立，頸部膨脹的狀態被改造為一種背部向上拱起的“Ω”形彎曲。這或許

<sup>31</sup> 余太山認為，塞種人（斯基泰人之一）的一支進入了塔里木盆地，龜茲、車師都是 Gasiani(Kushan) 的對譯余太山《塞種史研究》，北京：中國社會科學出版社，1992 年，第 39 頁。薛宗正認為，莎車是 Saka 的對音，是典型的塞人。前後漢交替之際，莎車王賢一度稱雄西域，殺龜茲王弘，夷滅全族。自此龜茲王統及其主體居民已易為塞人血統。薛宗正《佛教初傳與龜茲白氏王朝——兼論前後漢時期龜茲王統的種族變異》，新疆龜茲學會編《龜茲學研究·第五輯》，烏魯木齊：新疆大學出版社，2012 年，第 254、257 頁。

<sup>32</sup> 【匈牙利】雅諾什·哈爾馬塔主編、徐文堪譯《中亞文明史·2》，北京：對外翻譯出版公司，2001 年，第 32 頁。

<sup>33</sup> 圖片採自前揭田邊勝美、前田耕作《世界美術大全集·東洋編·15·中央アジア》，第 68 頁，圖 50。

<sup>34</sup> 孫機《仰觀集——古文物的欣賞與鑒別（修訂本）》，北京：文物出版社，2015 年，第 252-261 頁。

<sup>35</sup> 圖片採自前揭《中國新疆壁畫藝術·第二卷·克孜爾石窟（二）》，第 274 頁，圖 244。



圖 17 克拉斯諾達爾博物館藏獸首裝飾手輪（採自《世界美術大全集·東洋編·15·中央アジア》第 68 頁，圖 50）



圖 18 阿克蘇博物館藏漢代龍首銅鐲（任平山攝）

是因為龜茲人誤讀了眼睛蛇圖像，或許是為了適應本土文化對蛇的理解，又或兼而有之。

克孜爾蛇形龍還有一個改造，有時很鮮明，有時則不太明顯——其軀幹前端繪有背鰭。背鰭的靈感可能來自獸首龍。然而，在龜茲藝術晚期，受回鶻美術的影響<sup>36</sup>，龍背上原本若隱若現的背鰭，變

---

<sup>36</sup> 朱英榮（1985）談到前期庫車龍神是按照印度模式描繪出來的。到後來，在庫車石窟天象圖中出現了另一種龍的形象，它頭上有角，身上有鱗，嘴上有須，

成了頸部誇張飄逸的鬚毛。對比克孜爾第 206 窟（圖 20）<sup>37</sup> 和森木賽姆第 40 窟（圖 21）<sup>38</sup> “龍王問偈” 中的蛇形龍，可以清楚地看到這種變化。森木賽姆第 40 窟龍王鬚毛和柏孜克里克第 19 窟的出水龍（圖 22）<sup>39</sup> 相似，然而前者謹慎地保留了蛇形龍的主要特徵，沒有前肢和翅膀。

克孜爾蛇形龍也存在無背鰭的情況，原因比較複雜。有時是圖像保存不佳，難以辨識；另一些可能因圖像較小，繪製粗率所至。此外就是圖像學方面的原因。

長有背鰭的蛇形龍看上去不像是爬行動物的蛇，倒像是一種海洋魚類——蛇鰻。龜茲人未必對這種海洋魚類有所認識。他們可能只是將獸首龍的背鰭嫁接到了蛇形龍的背上，以此表明所繪之龍來自大海，這正是佛經文本賦予龍的特徵。也許出於同樣原因，克孜爾第 186 窟（圖 23）<sup>40</sup>、第 196 窟（圖 24）<sup>41</sup> 壁畫“降伏火龍”沒有背鰭。故事中的火龍，如文本所描述的，住在房舍內，對人類生活造成困擾，屬性更近於蛇。但佛經確是稱其為龍的。故而在個別

---

長著四條爪子，這完全變成中國古代神話傳說中的龍了。朱英榮《試析庫車石窟壁畫中的“天象圖”》，張國領、裴孝曾主編《龜茲文化研究（二）》，烏魯木齊：新疆人民出版社，2006 年，第 176 頁。

<sup>37</sup> 圖片採自前揭《中國新疆壁畫藝術·第二卷·克孜爾石窟（二）》，第 144 頁，圖 131。

<sup>38</sup> 圖片採自中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術·第五卷·森木塞姆石窟克孜爾尕哈石窟》，烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，2009 年，第 102 頁，圖 96。

<sup>39</sup> 圖片採自中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術·第六卷·柏孜克里克石窟》，烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，2009 年，第 208 頁，圖 187。

<sup>40</sup> 圖片採自新疆文管委、克孜爾文管所、北京大學考古系《中國石窟·克孜爾石窟·三》，北京：文物出版社，1997 年，圖 52。

<sup>41</sup> 圖片採自前揭《中國石窟·克孜爾石窟·三》圖 95。



圖 19 第 80 窟龍王守護 (採自《中國新疆壁畫藝術·第二卷·克孜爾石窟(二)》第 274 頁, 圖 244)



圖 20 克孜爾第 206 窟龍王問偈 (採自《中國新疆壁畫藝術·第二卷·克孜爾石窟(二)》第 144 頁, 圖 131)



圖 21 森木賽姆第 40 窟龍王問偈 (採自《中國新疆壁畫藝術·第五卷·森木塞姆石窟克孜爾尕哈石窟》第 102 頁, 圖 96)



圖 22 柏孜克裡克第 31 窟 (採自《中國新疆壁畫藝術·第六卷·柏孜克裡克石窟》第 208 頁, 圖 187)



圖 23 克孜爾第 186 窟降服火龍（採自《中國石窟·克孜爾石窟·三》圖 52）

圖 24 克孜爾第 196 窟降服火龍（《中國石窟·克孜爾石窟·三》圖 95）

圖像中使用了舉身出水的龍的特徵，而在另一些圖像中則去掉了水面的部分<sup>42</sup>。這反映了龜茲人對這個問題的疑惑和敏感。

部分蛇形龍無背鰭，可能和龜茲美術發展過程有關。蛇形龍的背鰭並非開始就有，而是在龜茲本地形成的新圖式。因此似乎可以在壁畫中觀察到一個實驗、定型、變異的過程。

首先，克孜爾 118 窟屬於早期龜茲美術，券頂中脊所繪雲中龍無背鰭，外貌無異于普通蛇類（圖 25）<sup>43</sup>。而金翅鳥銜龍還帶有希臘羅馬藝術自然主義的趣味，也是沒有背鰭的。

<sup>42</sup> 克孜爾第 8 窟和森木塞姆第 44 窟券頂菱格畫中“降服火龍”故事，壁畫殘缺，只留火龍身體下段。畫家小心去掉了圖式中的水池。中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術·第三卷·克孜爾石窟（三）》，烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，2009 年，第 5 頁。前揭《中國新疆壁畫藝術·第五卷·森木塞姆石窟、克孜爾尕哈石窟》，第 110 頁。

<sup>43</sup> 圖片採自中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術·第一卷·克孜爾石窟（一）》，烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，2009 年，第 10 頁，圖 4。



圖 25 克孜爾第 118 窟天象圖雲中龍（採自《中國新疆壁畫藝術·第一卷·克孜爾石窟（一）》第 10 頁，圖 4）

其次，克孜爾第 38 窟（廖暘視之為克孜爾石窟步入定型之代表<sup>44</sup>），金翅鳥已經圖案化了（圖 26）<sup>45</sup>。此窟金翅鳥所銜之龍，以及券頂菱格“龍王守護”均未繪背鰭。但券頂菱格“龍救商人”中出現有背鰭的獸形龍。

再次，大約與第 38 窟同期或略晚的克孜爾第 8 窟<sup>46</sup>，金翅鳥（圖 27）<sup>47</sup> 近似第 38 窟，券頂“龍王守護”（圖 28）<sup>48</sup> 亦無背鰭。但券頂側沿“出水龍”有明顯的背鰭。此外，菱格畫中有一敘事繪畫，繪有體型較大的出水龍，也繪製了背鰭（圖 29）<sup>49</sup>。壁畫描繪佛陀

<sup>44</sup> 前揭廖暘《克孜爾石窟壁畫年代學研究》第 65 頁。

<sup>45</sup> 圖片採自前揭《中國新疆壁畫藝術·第一卷·克孜爾石窟（一）》第 92 頁，圖 77。

<sup>46</sup> 【意】魏正中《區段與組合——龜茲石窟寺院遺址的考古學探索》，上海：上海古籍出版社，2013 年，第 61 頁。前揭廖暘《克孜爾石窟壁畫年代學研究》，第 282 頁。

<sup>47</sup> 圖片採自前揭《中國新疆壁畫藝術·第二卷·克孜爾石窟（二）》第 290 頁，圖 258。

<sup>48</sup> 圖片採自中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術·第三卷·克孜爾石窟（三）》，烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，2009 年，第 15 頁，圖 11。

<sup>49</sup> 圖片採自前揭《中國新疆壁畫藝術·第三卷·克孜爾石窟（三）》第 13 頁，

與一蛇形龍交談，此類圖像亦可見於克孜爾第 196 窟、森木塞姆第 44 窟，或許仍可以歸屬於“龍王問偈”故事<sup>50</sup>，唯龍首未繪大樹，或可釋為“盲龍見佛”故事。

最後，這一特徵到第 80 窟繪製的時代，在券頂壁畫中傳播開來。它們被鮮明地繪製于“龍王守護”和天象圖。但同一區域“降服火龍”還是繪製成蛇，理由前面已經講過了，此“那伽”並非居住在海中。第 80 窟券頂中脊所繪雲中龍，不僅有背鱗，還在龍尾部末梢有一個三葉紋的尾鱗（圖 30）<sup>51</sup>。此特徵也可見於旁邊頭部殘損的金翅鳥銜龍。這種尾鱗與兩種古代文化相互關聯。其一，它看起來是由克孜爾第 118 窟中海馬尾鱗的雙葉紋發展出來的<sup>52</sup>。而由雙葉尾鱗發展出的三葉紋尾鱗，在 2-4 世紀羅馬海獸（圖 31）形象中很普通。其二是壁畫中的器物：克孜爾第 80 窟龍舟、森木塞姆 44 窟甬道龍王頭頂飛龍（圖 32）<sup>53</sup> 都帶有這樣的尾鱗。龍旗中段與尼雅蠟染棉布上的“魚龍紋”（圖 33）<sup>54</sup> 很相似。後者，有人認為它是印度摩羯魚口中吐出的河流<sup>55</sup>，也有人覺得是中國人觀念中的龍<sup>56</sup>。龍尾被一

圖 9。

<sup>50</sup> Monika Zin, “The Identification of Kizil Paintings V”, *Indo-Asiatische Zeitschrift*, 15 (2011): 65-67. 任平山《中國古代物質文化史·繪畫·石窟寺壁畫·龜茲》，北京：開明出版社，2015 年，第 232 頁。

<sup>51</sup> 圖片採自前揭《中國石窟·克孜爾石窟·二》圖 53。

<sup>52</sup> 前揭 [德] 阿爾伯特·馮·勒柯克、恩斯特·瓦爾德施密特《新疆佛教藝術》第 358 頁。

<sup>53</sup> 前揭《中國新疆壁畫藝術·第五卷·森木塞姆石窟克孜爾尕哈石窟》，第 114 頁。圖片採自前揭 Grünwedel Albert. “*Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*”, p. 189, fig. 432.

<sup>54</sup> 圖片參考徐紅、陳龍、殷福蘭主編《西域美術全集·5·服飾卷》，天津：天津人民美術出版社，2016 年，第 98 頁。

<sup>55</sup> 林梅村《松漠之間：考古新發現所見中外文化交流》，北京：三聯書店，2007 年，第 61 頁。

<sup>56</sup> 馬雍、孫毓棠《匈奴和漢控制下的西域》，哈爾馬塔主編，徐文堪譯《中亞



圖 26 克孜爾第 38 窟金翅鳥(採自《中國新疆壁畫藝術·第一卷·克孜爾石窟(一)》第 92 頁,圖 77)



圖 27 窟克孜爾第 8 窟金翅鳥(採自《中國新疆壁畫藝術·第二卷·克孜爾石窟(二)》第 290 頁,圖 258)



圖 28 克孜爾第 8 窟“龍王守護”(採自《中國新疆壁畫藝術·第三卷·克孜爾石窟(三)》第 15 頁,圖 11)

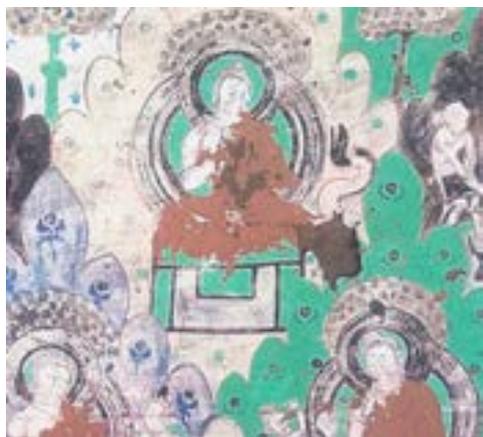


圖 29 克孜爾第 8 窟“盲龍見佛”(採自《中國新疆壁畫藝術·第三卷·克孜爾石窟(三)》第 13 頁,圖 9)



圖 30 克孜爾第 80 窟天象圖（採自《中國石窟·克孜爾石窟·二》圖 53）



圖 31 羅馬考古博物館藏 2 世紀壁畫海馬（任平山攝）

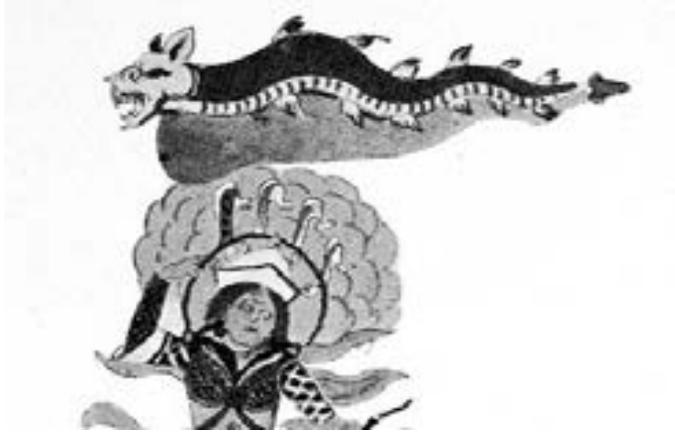


圖 32 森木塞姆 44 窟龍王手持龍旗(採自 *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*”p.189, fig.432)



圖 33 尼雅出土蠟染棉布(參考《西域美術全集·5·服飾卷》第 98 頁)

野獸銜著，在我看來還是蔥嶺西部的意趣更多一些。

龍尾尾鰭另一形狀為掌葉紋，可見於庫木吐喇第 23 窟金翅鳥、克孜爾第 205 窟“須摩提女緣”中繪有比丘乘龍飛行（圖 34）<sup>57</sup>，以及略有變化的克孜爾尕哈第 11 窟金翅鳥銜龍<sup>58</sup>。此紋路與龜茲壁畫焚棺圖的龍棺尾端一致。掌葉紋可能借用了葡萄葉的平面，其與龍尾的組合介於克孜爾第 118 窟海馬和太原虞弘墓石棺平雕海馬（圖 35）之間<sup>59</sup>。

近古中國之龍逐漸流行繪製尾鰭。中古中國，龍尾多呈蛇尾狀。但長安南郊宗廟遺址出土瓦當顯示漢代也有龍尾末端一分為二的情況（圖 36）<sup>60</sup>。兩漢文化一度深深影響龜茲，而漢代龍虎常常成組

---

文明史·第二卷》，北京：中國對外翻譯出版公司，2002 年，第 176 頁。

<sup>57</sup> 圖片採自前揭 [德] 阿爾伯特·馮·勒柯克、恩斯特·瓦爾德施密特《新疆佛教藝術》第 654 頁。

<sup>58</sup> 考慮到第 205 窟的龍有葉形尾而無背鰭，或許可以放到克孜爾第 38 窟之後，第 80 窟之前的時間段。此時圖龜茲蛇形龍嘗試做出不同於印度圖本的改變，但並未定型。當然，這種“進化論”觀點目前還是一種假設。如果推測合理，那麼對蛇形龍的形象判斷或可作為壁畫斷代的參考。

<sup>59</sup> 海馬形象來自希臘，火祇教徒或賦予其新的含義，寓意雨水豐饒。瑣羅亞斯德教神話中，蒂什塔爾（德悉神）和妖魔每年都會幻化作馬在海濱決鬥。蒂什塔爾為雨水之神，他換化成漂亮的白馬，長著金色的耳朵與鼻口，在人們祈禱的助威中，擊敗化為黑色海馬的旱魃，沖入波浪。（【伊朗】賈利爾·杜斯特哈赫選編，元文琪譯《阿維斯塔——瑣羅亞斯德教聖書》，北京：商務印書館，2005 年，第 146-153 頁。張小貴《祆教史考論與評述》，蘭州：蘭州大學出版社，2013 年，第 42 頁。）（唐）段成式《酉陽雜俎》則謂“俱德健國烏汧河中，灘中有火祇祠……有一銅馬，大如次馬，國人言自天下，屈前腳在空中而對神立，後腳入土。自古數有穿視者，深數十丈，竟不及其蹄。西域以五月為歲，每歲日，烏汧河中有馬出，其色如金，與此銅馬嘶相應，俄復入水”。（唐）段成式《酉陽雜俎》，北京：中華書局，1981 年，第 98-99 頁。龜茲人的傳說，也涉及到馬于水中出入之景，且和龍神關聯。《大唐西域記》載：“（龜茲）國東境，城北天祠前有大龍池。諸龍易形，交合牝馬。遂生龍駒……所以此國多出善馬”。（（唐）玄奘、辯機著，季羨林等校注《大唐西域記校注》上卷，北京：中華書局，2000 年，第 57-58 頁。）

<sup>60</sup> 圖片採自劉慶柱《古代都城與帝陵考古學研究》，北京：科學出版社，2000 年，第 356 頁。

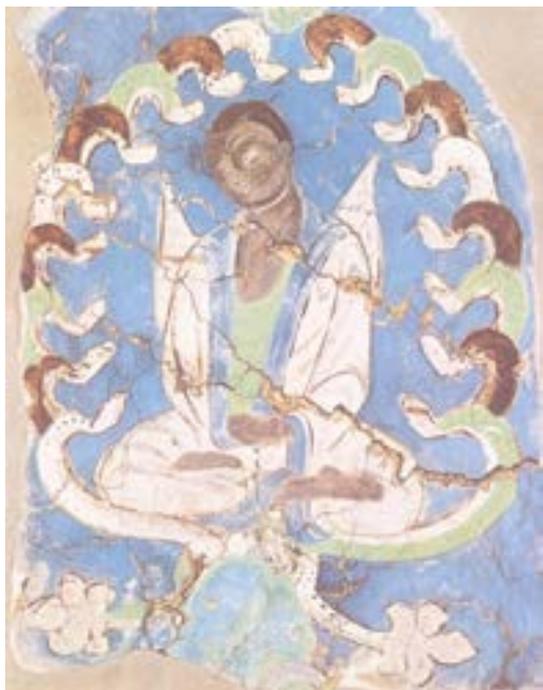


圖 34 克孜爾第 205 窟乘龍比丘（採自《新疆佛教藝術》第 654 頁）



圖 35 太原虞弘墓石棺平雕海馬（任平山攝）

出現，形象有時比較接近<sup>61</sup>。龍虎是漢代銅鏡常用裝飾，或許是由於毛髮豎立在圖像傳播過程中的誤讀，其中一些虎圖也在尾梢分叉（圖 37）<sup>62</sup>。克孜爾壁畫中老虎尾巴一般分叉（圖 38）<sup>63</sup>，當與之相關。魏晉十六國時期，龍虎成對仍然流行，但罕有尾梢分叉的情況了。這一時期河西美術對龜茲仍有影響。庫車晉十六國磚墓形制和敦煌佛爺廟灣西晉墓（圖 39-1、39-2）<sup>64</sup>相似，對比兩座墓葬中的龍虎

<sup>61</sup> 劉慶柱《古代都城與帝陵考古學研究》，北京：科學出版社，2000年，第356頁。

<sup>62</sup> 圖片採自王士倫編著《浙江出土銅鏡（修定本）》，北京：文物出版社，2006年，彩圖 16、24、29，圖版 35、40。

<sup>63</sup> 圖片採自前揭《中國石窟·克孜爾石窟·二》圖 20。

<sup>64</sup> 圖片採自甘肅省文物考古研究所《敦煌佛爺廟灣西晉畫像磚墓》，北京：文物出版社，1998年，圖版 18、19。



圖 36 漢長安南郊禮制建築遺址出土瓦當（採自《古代都城與帝陵考古學研究》第 356 頁）



圖 37 東漢龍虎騎馬畫像鏡局部（採自《浙江出土銅鏡（修定本）》彩圖 24）

圖 38 克孜爾第 77 窟虎（採自《中國石窟·克孜爾石窟·二》圖 20）

畫像磚<sup>65</sup>，可以發現龜茲墓磚雕龍虎紋樣（圖 40-1、40-2）<sup>66</sup> 受到河

<sup>65</sup> 敦煌佛爺廟灣西晉畫像磚墓中還出現一些虎首圓斑動物，考古報告稱之“龜鼈”，存疑。墓葬中建築斗拱所繪獸頭，可以看做克孜爾第 69 窟壁畫斗拱獸頭的範本。甘肅省文物考古研究所《敦煌佛爺廟灣西晉畫像磚墓》，北京：文物出版社，1998 年，第 62、69 頁。

<sup>66</sup> 圖片採自新疆文物考古研究所《新疆庫車友誼路魏晉十六國時期墓葬 2007 年發掘簡報》，《文物》2013 年第 12 期，封三：圖 1、圖 2。



圖 39-1 敦煌佛爺廟灣西晉墓磚畫龍虎（採自《敦煌佛爺廟灣西晉畫像磚墓》圖版 18）



圖 39-2 敦煌佛爺廟灣西晉墓磚畫龍虎（採自《敦煌佛爺廟灣西晉畫像磚墓》圖版 19）

西墓葬美術影響，但其“尾巴分叉”的特徵此時已經轉變為一種龜茲傳統。

《酉陽雜俎·諾皋記上》記載一則古龜茲史傳，涉及龍、虎形象的結合：

古龜茲國王阿主兒者，有神異，力能降伏毒龍。時有賈人買市人金銀寶貨，至夜中，錢並化為炭。境內數百家皆失金寶。王有男先出家，成阿羅漢果。王問之，羅漢曰：“此龍所為。龍居北山，其頭若虎，今在某處眠耳。”王乃易衣持劍默出。至龍所，見龍臥，將欲斬之，因曰：“吾斬寐龍，誰知吾有神力。”遂叱龍。龍驚起，化為獅子，王即乘其上。龍怒，作雷聲，騰空至城北二十里。王謂龍曰：“爾不降，當斷爾頭。”龍懼王神力，乃作人語曰：“勿殺我，我當與王乘，欲有所向，隨心即至。”王許之。後常乘龍而行。<sup>67</sup>

上述文字提到的龍是一種山居動物，龍頭好像老虎一樣。這條資訊或可間接佐證龜茲獸首龍的漢地因素。然文字提到龍化獅子，王乘其上，意象又來自蔥嶺以西。

關於龍頭和虎頭的關係，我還想就克孜爾第 38 窟“水世界”中的怪獸（同圖 10）補充說明。石窟壘澀部所繪水域中央有一似丁螺般旋轉扭曲的怪物<sup>68</sup>。它可能是泛希臘圖像中常常和海馬一起出現的獸頭海怪，因採用虎頭圖式，顯得憨態可掬。同時由於海怪身體縮短，變得難以辨識了。克孜爾第 224 窟壁畫中畫獅不成反類“虎”的獸面（圖 41）<sup>69</sup> 結構與其一致。七康湖石窟有一壁畫，繪世尊足

<sup>67</sup>（唐）段成式《酉陽雜俎》，北京：中華書局，1981年，第129-130頁。

<sup>68</sup> 前揭《中國新疆壁畫藝術·第一卷·克孜爾石窟（一）》第87頁。Reza, Jacques Giès, Laure Feugère, and André Coutin. *Painted Buddhas of Xinjiang: hidden treasures from the Silk Road*. London: British Museum Press, 2002, p. 160.

<sup>69</sup> 圖片採自 Jacques Gies, Laure Feugère, André Coutin. *Painted Buddhas of Xinjiang*.



圖 40-1 庫車晉十六國磚墓磚雕龍虎（採自《文物》2013 年第 12 期，封三：圖 1）



圖 40-2 庫車晉十六國磚墓磚雕龍虎（採自《文物》2013 年第 12 期，封三：圖 2）

下，一龍出水（圖 42）<sup>70</sup>。在我看來，壁畫依舊是“龍王問偈”故事，游龍形態可與克孜爾 38 窟海怪相互說明。形似老虎的大型貓科動物一直是斯基泰美術中最受歡迎的主題。這類獸頭和希臘海怪捲曲身軀的結合，在波斯、古羅馬美術中也能找到近似的例子。因此，儘管在我看來，龜茲龍虎形象在觀念上的交叉移植受到漢地文化語境的催化，克孜爾第 38 窟水世界中的奇怪動物是否具體指向這一含義還有待斟酌。它也許是龍（如同七康湖石窟中的表現），也許不是（僅僅作為泛希臘藝術中的海獸）。無論如何，不同於長有背鰭的蛇形龍，此形象在克孜爾石窟只屬於一個短暫的時代，此後龜茲畫家不再繪製。當這個時代過去，形形色色的龜茲居民及旅行者再看到它時，也會感覺怪誕有趣而眾說紛紜吧。



圖 41 克孜爾第 224 窟壁畫臥獅（採自 *Painted Buddhas of Xinjiang*.p143）



圖 42 七康湖石窟“龍王問偈”（採自 *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*”.p.314, fig.633)

Chicago: Art Media Resources Ltd, 2002, p. 143.

<sup>70</sup> 圖片採自前揭 Grünwedel Albert. *“Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan”*.p. 314, fig. 633.

#### 四、蛇與龍：比對與小結

根據國內相關書籍，整理克孜爾石窟蛇壁畫已知主題如下：

蛇之敘事	圖式	敘事	石窟
獅象殺蛇	環形對首獸	巨蟒加害一群商人。獅子、大象見義勇為，殺蛇犧牲。	第 17(圖 43)、38、114、157 窟
仙人論苦	蛇	蛇、鶴、烏鴉和鹿常常伴隨修行仙人左右。討論世上最苦之事，蛇認為是憎怒。	第 17、114 (圖 45)、171 窟
樹下觀蛇	蛇	悉達多太子在樹下見耕田者開墾土壤翻出蟲子，蟾蜍吞蟲，蛇吞蟾蜍，孔雀啄蛇，遂覺察世事之苦。	第 38、123 窟 (圖 46)
系六生喻	蛇	猴蛇狗鳥等六種動物，系於一處，因其逃向不一，而終不能脫。	第 34、224 窟 (圖 47)
筐盛四蛇喻	蛇	有人養四毒蛇一筐中。得知或被蛇殺，恐怖馳走。佛喻筐盛四蛇好比地、水、風、火構成的血肉之軀。	第 34、80 (圖 48)、196(圖 49)、104 窟

“獅象殺蛇”本生中的蟒蛇，環形對首（圖 43）<sup>71</sup>，和龍救商人中的獸龍造型一致。但兩個文本差異很大，不僅是蟒蛇不同與那伽<sup>72</sup>，亦在蛇或龍于兩個文本中扮演的角色善惡迥異。壁畫在不同敘事中採用同一種獸龍而非更常見的蛇形，決定因素似乎不在文本，而在於一種圖像習慣。當圖像中龍或蛇的身軀小於人類時，採用蛇形；當圖像中的龍或蛇大於人體比例時，則採用對首獸龍造型<sup>73</sup>。

<sup>71</sup> 圖片採自前揭《中國新疆壁畫藝術·第二卷·克孜爾石窟（二）》第 43 頁，圖 36。

<sup>72</sup> （三國·吳）康僧會譯《六度集經·殺龍濟一國經》稱獅象所殺者為龍。見（三國·吳）康僧會譯《六度集經》，《大正藏》第三冊，第 37 頁上、中。（唐）義淨譯《根本說一切有部毘奈耶藥事》中為“蟒蛇”。見（唐）義淨譯《根本說一切有部毘奈耶藥事》，《大正藏》第二十四冊，第 69 頁中。

<sup>73</sup> 岩畫圖案及對薩滿教的民族學調查表明蛇神話和蛇崇拜在貝加爾湖地區歷史悠久，早在舊石器時代，蛇就成為西伯利亞各部落藝術和神話的題材。在北方也存在英雄與巨蛇同歸於盡的故事，可與“獅象殺蛇”本生比較。古斯堪的納維亞人的神話《新伊達》中，陰間之蛇葉爾曼幹德主宰著海底世界，它盤踞整個大



圖 43 克孜爾第 17 窟獅象殺蛇（採自《中國新疆壁畫藝術·第二卷·克孜爾石窟（二）》第 43 頁，圖 36）

如勒柯克所例舉的，巴楚附近圖木休克發現的陶塑獸首龍頭也反映了這種關係。可以據此推測，獸首龍圖像更具身形巨大之意象。克孜爾第 189 窟壁畫“五百龍橋”（圖 44）<sup>74</sup>，繪製世尊從龍背上走過，

地，在狂怒中一邊啃食自己的尾巴（此意象可理解為環狀），一邊從口中噴出毒汁。宇宙末日到來時，世界之蛇在狂怒中爬回海岸，海水漫上陸地。它噴的毒汁污染了所有的水和空氣。托爾用神錘打敗世界之蛇，自己也被毒汁所害，倒地爾亡。一系列岩畫和青銅器圖案使蘇聯學者相信這個神話也傳播到了貝爾加湖地區。（【蘇聯】A.П. 奧克拉德尼科夫《貝爾加湖岩畫——西伯利亞民族古代文化遺存》，陳弘法編譯《亞歐草原岩畫藝術論集》，中國人民大學出版社，2005 年，第 146、157、172-174 頁。）對待這個觀點不必過於認真。敘事性不夠確定的岩畫圖案是否可以證明古斯堪的納維亞神話的傳播，顯然有待斟酌。為什不是相反，後者是貝加爾湖巨蛇神話的北歐變種？另一方面，基於青銅時代的種種猜測，巨蛇神話由斯基泰人傳播到新疆地區，這種可能也不排除。新疆米泉縣獨山子岩畫中有蛇逐山羊的場面，呼圖壁縣康家石門岩畫繪製馬群與“巨蛇”（或謂之群山），研究者認為是古塞種人活動遺存。黑山岩畫刻有巨蛇、虎群追逐動物之景，值得注意。蘇北海《新疆岩畫》，烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，1994 年，第 270、276、273、292、307、308、585 頁。

<sup>74</sup> 圖片採自前揭《中國石窟·克孜爾石窟·三》圖 75。



圖 44 克孜爾第 189 窟五百龍橋 (採自《中國石窟·克孜爾石窟·三》圖 75)

可以和“龍救商人”對比。

多數圖像 (圖 45<sup>75</sup>、46<sup>76</sup>、47)<sup>77</sup>，蛇遵照了自然主義的原則。它們沒有蛇龍那樣的背鰭。龜茲畫家可以很好地描繪蛇光滑順溜的身體，但也有例外。四蛇喻中，四蛇探頭出匣，保持了蛇形龍“Ω”的頸部彎曲 (圖 48)<sup>78</sup>。個別圖像，如 196 窟四蛇喻 (圖 49)<sup>79</sup>，看不太清，依稀也繪有背鰭。畫家或許誤用了龍神的圖像，在此只能當作圖式傳播的個案去觀察了。

綜上所述，蛇形龍的背鰭可能是龜茲人為了強調那伽的神性所賦予的特徵。在對印度那伽的多種改造嘗試中，這一特徵在龜茲壁

<sup>75</sup> 圖片採自前揭《中國新疆壁畫藝術·第一卷·克孜爾石窟(一)》第 222 頁，圖 200。

<sup>76</sup> 圖片採自前揭《中國新疆壁畫藝術·第三卷·克孜爾石窟(三)》第 71 頁，圖 61。

<sup>77</sup> 圖片採自前揭《中國石窟·克孜爾石窟·三》圖 152。

<sup>78</sup> 圖片採自前揭《中國石窟·克孜爾石窟·二》圖 54。

<sup>79</sup> 圖片採自前揭《中國新疆壁畫藝術·第二卷·克孜爾石窟(二)》第 104 頁，圖 93。

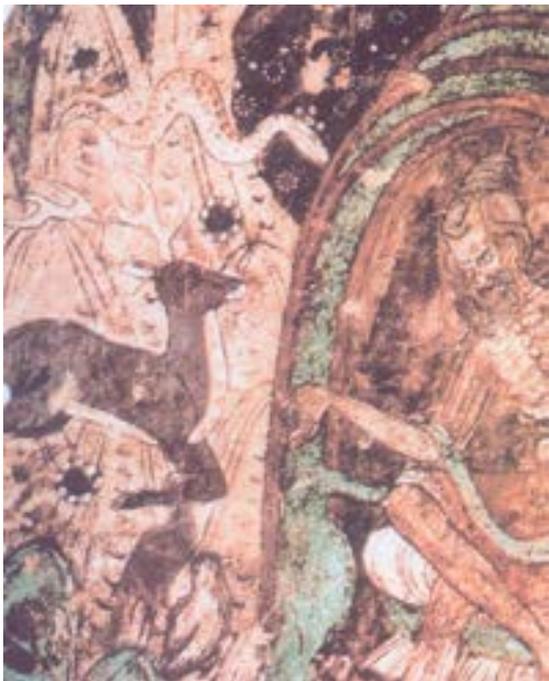


圖 45 克孜爾第 114 窟仙人論苦(採自《中國新疆壁畫藝術·第一卷·克孜爾石窟(一)》第 222 頁,圖 200)



圖 46 克孜爾第 123 窟樹下觀蛇(採自《中國新疆壁畫藝術·第三卷·克孜爾石窟(三)》第 71 頁,圖 61)



圖 47 克孜爾第 224 窟系六生喻(採自《中國石窟·克孜爾石窟·三》圖 152)

畫中表現較為穩定。它在圖像志判斷中不是唯一要素，卻也較為重要。龜茲圖像中無論身軀為王者或蛇，當多頭蛇形式出現時，特徵鮮明，較易識別。這時是否長有背鰭，圖像特徵不那麼關鍵。當那伽以獨頭蛇形出現時，身體前段則常繪背鰭，以區別於普通蛇類光滑的軀體。由於蛇形龍不繪背鰭，又或蛇繪以背鰭的情況也不是絕對沒有，在相關圖像譜系特徵確立之前，這一標準對於圖像孤例不具有決定性。

換一個角度考慮，這個圖像識別上令人頭疼的問題，剛好反映了龜茲人對於如何定義那伽的無所適從或靈活性。他們和漢人一樣，無法理解或拒絕接納印度眼鏡蛇形象的那伽，與此同時，他們也試圖在那伽和蛇之間做出區分，為此從其他文化元素中嫁接了背鰭、葉形尾等特徵，以便凸顯其神性。其中背鰭獲得了更為廣泛的認可。佛教圖像的變化，生動再現了龜茲人如何接納並改造印度及其他多元文化。

## 五、群蛇圖

克孜爾第 17 窟券頂底部菱格也出現了大量蛇形圖像（圖 50）<sup>80</sup>。然而與前述券頂側沿出水龍不同，在克孜爾第 14 窟（圖 51）<sup>81</sup>、第 188 窟（圖 52）<sup>82</sup>，同類圖像——通常表現為數條大小不等之蛇，聚集一處<sup>83</sup>，繪製在完整的而不是半菱格之中。這意味著

<sup>80</sup> 圖片採自前揭《中國新疆壁畫藝術·第二卷·克孜爾石窟（二）》第 38 頁，圖 32。

<sup>81</sup> 圖片採自前揭《中國新疆壁畫藝術·第二卷·克孜爾石窟（二）》第 114 頁，圖 103。

<sup>82</sup> 圖片採自前揭《中國新疆壁畫藝術·第三卷·克孜爾石窟（三）》第 178 頁，圖 156。

<sup>83</sup> 前揭《中國新疆壁畫藝術·第三卷·克孜爾石窟（三）》第 178 頁。



圖 48 克孜爾第 80 窟篋盛四蛇喻 (採自《中國石窟·克孜爾石窟·二》圖 54)



圖 49 克孜爾第 196 窟篋盛四蛇喻 (採自《中國新疆壁畫藝術·第二卷·克孜爾石窟(二)》第 104 頁, 圖 93)

圖像可能和左右菱格一樣來自佛傳本生。此類圖像多繪一大蛇被許多小蛇圍繞，圖式鮮明而穩定，因而最易予以標識。但由於未在佛經中找到對應文本，學界尚未給出清楚的解釋<sup>84</sup>。

格倫威德爾（A Grünwedel）對克孜爾第 38 窟一幅菱格畫的臨摹圖呈現了這個故事更多的細節（圖 53）<sup>85</sup>。半空中，一位帶有頭光的王者面朝蛇群倒栽下來，他的身後是一個帶有靠背的方形寶座。王者朝動物墜落的構圖類似克孜爾壁畫中的“捨身飼虎”。或許是受此影響，格倫威德爾提出，圖像內容大約是菩薩捨身跳入深淵<sup>86</sup>。勒柯克對此另作推測，以為畫面可能表現王者為了獲得佛偈妙語，不惜自己的軀體和性命。由於無法解釋畫面中的蛇群，勒柯克寫道：“這裏畫面上的蛇是否也在傳說故事中起到一定的作用，或者只表示這個墜落過程的一部分，我們從畫面中不能確定，因為在傳說故事的文字記載中，這個形象並不存在”<sup>87</sup>。

和格倫威德爾臨摹圖類似的圖像，現克孜爾第 175 窟還留有另外一幅，儘管沒有寶座，下墜者帶有頭光，他的王者身份非常明確（圖 54）<sup>88</sup>。在王者下方，只畫了一隻大蛇，而非一群蛇。這個特殊圖

<sup>84</sup> 馬世長引用《賢愚經》文本，注釋第 17 窟相關圖像時提到：“11 條蛇，盤曲在地。此似為毒蛇本生。‘念諸毒蛇本生之時，皆由瞋恚，嫉妬倍盛，故生此中，受斯惡形’”。筆者核對《賢愚經》原文，上述文字出自“大施抒海品”大施遇蛇時內心獨白，當非特指某個典故。參考馬世長《克孜爾中心柱窟主室券頂與後室的壁畫》，前揭《中國石窟·克孜爾石窟·二》第 183 頁。

<sup>85</sup> 圖片採自前揭 Grünwedel Albert. "Alt buddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan". p. 72, fig. 152.

<sup>86</sup> 【德】A·格倫威德爾《新疆古佛寺：1905—1907 年考察成果》，北京：中國人民大學出版社，2007 年，第 127 頁。

<sup>87</sup> 前揭【德】阿爾伯特·馮·勒柯克、恩斯特·瓦爾德施密特《新疆佛教藝術》第 465 頁。

<sup>88</sup> 圖片採自姚士宏《克孜爾佛本生故事畫題材種類》，《克孜爾石窟探秘》，烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，1996 年，第 106 頁，圖 107。



圖 50 克孜爾第 17 窟群蛇圖(採自《中國新疆壁畫藝術·第二卷·克孜爾石窟(二)》第 38 頁,圖 32)



圖 51 克孜爾第 14 窟群蛇圖(採自《中國新疆壁畫藝術·第二卷·克孜爾石窟(二)》第 114 頁,圖 103)



圖 52 克孜爾第 188 窟群蛇圖(採自《中國新疆壁畫藝術·第三卷·克孜爾石窟(三)》第 178 頁,圖 156)



圖 53 格林威德爾臨摹自音樂窟王者墜蛇（採自 *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*”, p. 72, fig. 152）



圖 54 克孜爾第 175 窟王者墜蛇（採自《克孜爾石窟探秘》第 106 頁，圖 107）

像反映出人物關係的重點在於王者和蛇，而非蛇群中的大蛇和小蛇。這一點非常重要。即所有相關圖像中，大蛇是圖像核心，而墮落的王者，以及四周的小蛇都是可以省略或變換的部分，他們的作用在於反映故事上下文。

在我看來，壁畫主旨並非釋迦往昔的捨身求法，而是相反，表現王者惡念造成的惡果。這類反面教材在本生因緣中屬於一個專門的類別。其中最為人熟知的是頂生王因惡欲從帝釋天宮墜落人間之事。群蛇圖像描繪的是此系列中另一案例——農沙王因為自己的欲念墜落於群蛇之中。馬鳴菩薩造、（北涼）曇無讖（385-433 年）譯《佛所行贊》卷三〈答瓶沙王品第十一〉提到了這個故事：“農沙修苦行，

王三十三天；縱欲心高慢，仙人挽步車；緣斯放逸行，即墮蟒蛇中”<sup>89</sup>。鳩摩羅什譯《坐禪三昧經》也提到此事。

## 六、虐蛇圖

克孜爾菱格畫常繪戲蛇虐蛇之景。或表現為蛇頭被人牽住（圖 55<sup>90</sup>、圖 56<sup>91</sup>），或表現為蛇軀被人棒打（圖 57）<sup>92</sup>，又或兼而有之（圖 58<sup>93</sup>、59<sup>94</sup>）。

國內學者或釋此類圖像為“修行者玩蛇喪生”——修行者收養小蛇，最後蛇咬喪命之事<sup>95</sup>。這種解讀較為牽強。因為故事重點在於養蛇人盲目的善良，蛇在竹籠中飼養，並沒有受到虐待。相較而言，西方學界的解釋更加合理。格倫威德爾一度以羌培耶（坎培亞，Campeyya）故事解釋克孜爾第 206 窟之打蛇圖<sup>96</sup>。本文最後部分將會提及這個故事。但後來勒柯克、施林洛甫（Dieter Schlingloff）等人建立了另一種更受歡迎的釋讀。他們認為上述克孜爾壁畫，如同阿旃陀石窟相關壁畫一樣，反映了護螺龍王（Sankhapala）故事之

<sup>89</sup> 見（北涼）曇無讖譯《大正藏》第四冊，第 20 頁下。中華大藏經編輯局編《中華大藏經》第五十冊，北京：中華書局，1992 年，第 437 頁。

<sup>90</sup> 圖片採自馬秦《千年龜茲》烏魯木齊：新疆科學技術出版社，2009 年，第 226 頁，圖 181。

<sup>91</sup> 圖片採自前揭《中國新疆壁畫藝術·第三卷·克孜爾石窟（三）》第 149 頁，圖 130。

<sup>92</sup> 圖片採自前揭《中國新疆壁畫藝術·第二卷·克孜爾石窟（二）》第 146 頁，圖 133。

<sup>93</sup> 圖片採自前揭《中國石窟·克孜爾石窟·二》圖 145。

<sup>94</sup> 圖片採自前揭《中國石窟·克孜爾石窟·二》圖 171。

<sup>95</sup> 馬秦《千年龜茲》，烏魯木齊：新疆科學技術出版社，2009 年，第 226 頁。

<sup>96</sup> 前揭【德】A·格倫威德爾《新疆古佛寺：1905—1907 年考察成果》第 274 頁。



圖 55 克孜爾第 80 窟虐蛇圖（採自《千年龜茲》第 226 頁，圖 181）



圖 56 克孜爾第 186 窟虐蛇圖（採自《中國新疆壁畫藝術·第三卷·克孜爾石窟（三）》第 149 頁，圖 130）

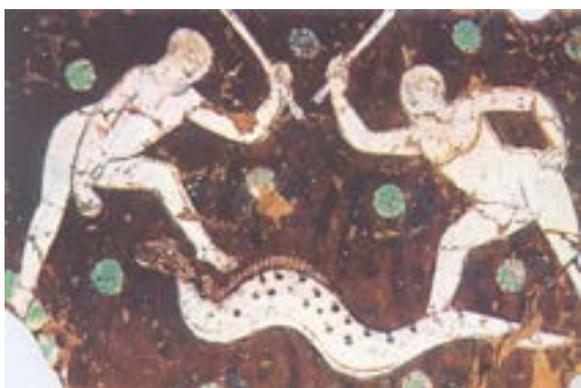


圖 57 克孜爾第 206 窟虐蛇圖（採自《中國新疆壁畫藝術·第二卷·克孜爾石窟（二）》第 146 頁，圖 133）



圖 58 克孜爾第 114 窟虐蛇圖（採自《中國石窟·克孜爾石窟·二》圖 145）



圖 59 克孜爾第 163 窟虐蛇圖（採自《中國石窟·克孜爾石窟·二》圖 171）

一幕<sup>97</sup>。

護螺龍王本生見於南傳小部《本生經》。故事講述往昔有群人捕獲了一龍。他們把龍穿吊在扁擔上以便搬運。為了固定它的頭部，他們用繩子穿過它的鼻孔。“捉彼之尾端，拉曳至地上，以銳利之鐵簽，自八處突刺，然後以黑蔓樹之木棒由傷口處貫穿八處，用扁擔擔起，登路步行。大士雖被穿刺多處，亦不開眼怒視彼等，于八支木棒擔行之中，彼之首下垂而滑落於地上……於是使彼臥于大道，重新以鐵簽穿其鼻孔，貫通繩索提起，而尾又下垂，再將尾提起登路而行”<sup>98</sup>。一個商人路過見此，用十六頭牛換取龍王，予以放生。龍王邀請商人進入龍宮。商人參觀龍宮後，回到人間。因為他的善行，獲得了非常好的果報。

護螺龍王本生在漢譯佛經中可見於《摩訶僧祇律》，及《經律異相》“商人驅牛以贖龍女得金奉親”篇。但南傳小部《本生經》護螺龍王本生結尾闡明：往昔救龍商人者，是舍利弗，護螺龍王者，即是世尊。而在上述漢譯文本中，只是佛陀講述的因緣故事，與世尊本生無關。克孜爾券頂菱格畫分為幾種，其中畫面不繪佛陀者，主題多與世尊本生有關。以此判斷，壁畫內容當與《摩訶僧祇律》文本無關。

那麼是否可以確認其來自南傳小部的文本呢？如施林洛甫之釋讀，阿旃陀 I 窟相關壁畫描繪了這個故事的多個情節，其中最引人注意的場景是一隻巨大的眼鏡蛇（那伽）正在掙扎。它的鼻孔遭繩

<sup>97</sup> 前揭【德】阿爾伯特·馮·勒柯克、恩斯特·瓦爾德施密特《新疆佛教藝術》第 484-495 頁。Dieter Schlingloff, *Ajanta: Handbook of the Paintings; Narrative Wall Paintings*. Vol. 1. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2013, p. 281.

<sup>98</sup> 見《漢譯南傳大藏經》（電子版）《小部·本生經九·第十七篇》。

索系著，而被眾人拖拉。單就這個場景而言，漢譯佛經“穿鼻牽行”之描述似比南傳小部文本更加符合。在這個場景的周圍，壁畫還描繪了販牛商人的勸止、放生、進入龍宮等情節。如前所述，多件克孜爾壁畫也描繪了蛇被人牽繫頭部之景，與阿旃陀壁畫非常相似。相關學者以為其主題一致，完全可以理解。但考慮到一下兩點原因，筆者對於此解釋還有一些疑慮。

第一，護螺龍王故事中，重點在於商人和龍王之間拯救和被拯救的關係。故事主角至少兩個，一個是商人，一個是那伽蛇。阿旃陀壁畫中，眼鏡蛇（那伽）被虐待和販牛商人的勸止是繪製在同一個場景中的。克孜爾相關壁畫中卻只見虐蛇，未見販牛商人。

第二，克孜爾相關壁畫中不少描繪大蛇被人以棍棒敲打的場景，這在“商人驅牛贖龍”及“護螺龍王”故事中未見提及。

除了上述圖像，克孜爾第 63 窟一幅菱格壁畫引起過姚士宏的注意<sup>99</sup>。壁畫描繪一個男子在樹下禪定，他的前面有一棵形狀奇怪的樹，樹旁有一蛇（圖 60）<sup>100</sup>。樹木、禪定者和蛇的複雜關係，可能是解答問題的關鍵。壁畫內容與“槃達龍王本生”較為符合。

“槃達龍王本生”漢譯文本見於三國東吳康僧會譯《六度集經》“卷第五”。故事內容大致分為槃達龍王的誕生、苦難和獲救 3 部分。

### （1）誕生

往昔拘深國國王抑迦達有一子一女。女名安闍難。國王為兒女作金池洗浴。池中有龜，觸二兒身。兒驚大呼。王怒，命人捕捉得龜。

<sup>99</sup> 前揭姚士宏《克孜爾石窟探秘》，第 113 頁、第 121 頁。前揭《中國新疆壁畫藝術·第二卷·克孜爾石窟（二）》第 123 頁。

<sup>100</sup> 圖片採自前揭《中國新疆壁畫藝術·第二卷·克孜爾石窟（二）》第 123 頁，圖 112。

王曰：當作何殺之？群臣或言斬首，或言生燒，或言剉之作羹。一臣曰：“斯殺不酷。唯以投大海中，斯所謂酷者也”。龜笑曰：

“唯斯酷矣”<sup>101</sup>。王使投之江中。龜馳倖免，詣龍王所，自陳：拘深國公主端正無雙，欲與龍王結親。



圖 60 克孜爾第 63 窟蛇與禪定（採自《中國新疆壁畫藝術·第二卷·克孜爾石窟（二）》第 123 頁，圖 112）

龍王遣使入城見王。王初不許。諸龍變化，遶王前後。王懼，臨水送女。安闍難公主遂為龍妃，生子，取名槃達。

### （2）苦難

龍王死後，槃達襲位為王。但他厭惡俗欲，求學高行。遂逃避妻妾家人，獨自登陸，於私梨樹下隱形變為蛇身。有捕龍術士，入山求龍欲以行乞，遂捕得槃達。他用毒藥去掉了龍王牙齒，又打斷了龍王身骨。

### （3）獲救

術士把槃達裝在小篋中，荷負周遊，每到一處，舞龍行乞，終於來到拘深國。拘深國是槃達祖父之國。槃達出走之後，其母安闍難公主及其兄弟化為飛鳥來到陸地找尋。術士呵斥槃達出籠表演，終於被安闍難公主認出。她恢復人形，與國王相見，陳其本末。國王欲殺術士，被槃達制止。在槃達看來，他的不幸遭遇皆為宿行今報。

<sup>101</sup> 見（三國·吳）康僧會譯《六度集經》，《大正藏》第三冊，第 28 頁下。

他們賞賜並釋放了術士。

“佛告諸比丘：槃達龍王者，吾身是也。抑迦達國王者，阿難是也。母者，今吾母是也……時酷龍人者，調達是也。”<sup>102</sup>

克孜爾第 63 窟相關壁畫，樹下人物禪定結跏趺座，表明他正在修行。人物頭光表明了他的王者身份。壁畫場面可對應故事中槃達龍王離家出走，在私梨樹下隱居修行之情節。

《六度集經》寫道：

（槃達）襲位為王，欲捨世榮之穢，學高行之志。其妻有萬數，皆尋從之。逃避幽隱，猶不免焉。登陸地，於私梨樹下，隱形變為蛇身，盤屈而臥。”<sup>103</sup>

根據佛經，槃達在私梨樹下變為蛇身，盤屈而臥。仔細觀察圖像中的禪定者，其下為一盤卷起來的蛇。由於槃達是拘深國國王抑迦達的外孫（這個屬性對於故事結尾“龍王獲救”一節非常重要），圖像人物沒有表現出龍王通常配置的蛇蓋。此種圖式的另一個案例在克孜爾第 163 窟。該窟券頂菱格畫“伊羅鉢龍王問偈”中，化身為人形王者的伊羅鉢龍王就沒有配置蛇形頭蓋<sup>104</sup>。第 63 窟壁畫人蛇關係與之相仿，暫不排除是描繪槃達隱形變為蛇身的過程。

《六度集經》接下來描寫了私梨樹的奇妙異相：

“夜則有燈火之明，在彼樹下數十枚矣。日日雨若干

<sup>102</sup> 見（三國·吳）康僧會譯《六度集經》，《大正藏》第三冊，第 29 頁中。

<sup>103</sup> 見（三國·吳）康僧會譯《六度集經》，《大正藏》第三冊，第 29 頁上。

<sup>104</sup> 中國壁畫全集編輯委員會編《中國美術分類全集·中國新疆壁畫全集·克孜爾 2》，天津：天津人民美術出版社；烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，1995 年，第 42 頁。

種華，色曜香美，非世所覩。”<sup>105</sup>

第 63 窟壁畫禪定王者身前有一棵大樹，樹下有蛇。樹冠形狀如同火焰，可對應私梨樹夜如燈火之景。佛經文本在捕蛇者和牧童的對話中，再一次借助牧童之口描述了這一景象。

“兒曰：吾見一蛇，槃屈而臥於斯樹下。夜樹上有數十燈火，光明耀暉。華下若雪，色耀香美，其為難喻。”<sup>106</sup>

“槃達龍王本生”中也描述了龍王被虐待的場景，文字不多，卻血腥慘烈，比起護螺龍王的遭遇毫不遜色。《六度集經》寫道：“（術士）以毒藥塗龍牙齒。牙齒皆落。以杖捶之，皮傷骨折。術士自首至尾以手埒之，其痛無量”<sup>107</sup>。

文本強調槃達龍王被捕後，遭到棍棒捶打。這讓人聯想到克孜爾壁畫的相關內容。至於那些繩系蛇鼻的圖像，作為槃達龍王被捕獲的場景也很合理。克孜爾第 8 窟另有一幅菱格圖像未見學界討論。儘管壁畫不甚清晰，大致可以識別出一人左手高舉，右手靠近蛇頭（圖 61）<sup>108</sup>。這個弄蛇之景，也是以一棵大樹作為背景。蛇懸至於樹幹處，位置和克孜爾第 163 窟圖像中的蛇樹相仿。克孜爾第 178 窟相關壁畫繪製二人虐蛇，也是以一棵大樹作為背景（圖 62）<sup>109</sup>。

此外，筆者看來最為重要的是兩個本生故事各自不同的主旨。護螺龍王受到虐待，儘管南傳佛經解釋了龍王的心理活動——在守

<sup>105</sup> 見（三國·吳）康僧會譯《六度集經》，《大正藏》第三冊，第 29 頁上。

<sup>106</sup> 見（三國·吳）康僧會譯《六度集經》，《大正藏》第三冊，第 29 頁上。

<sup>107</sup> 見（三國·吳）康僧會譯《六度集經》，《大正藏》第三冊，第 29 頁上。

<sup>108</sup> 圖片參考前揭《中國石窟·克孜爾石窟·第一卷》圖 33。

<sup>109</sup> 圖片採自前揭[德]阿爾伯特·馮·勒柯克、恩斯特·瓦爾德施密特《新疆佛教藝術》，第 484 頁，插圖 203。

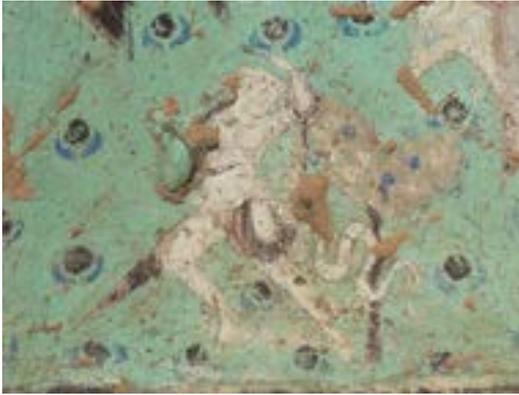


圖 61 克孜爾第 8 窟虐蛇圖（參考《中國石窟·克孜爾石窟·一》圖 33）



圖 62 克孜爾第 178 窟虐蛇圖（採自《新疆佛教藝術》第 484 頁，插圖 203）

布薩日不願破戒，但虐蛇情節設置主要是為了商人的善行進行鋪墊。而槃達龍王受到折磨，重點卻在於說明龍王本人的品格。“其痛無量，亦無怨心。自咎宿行不朽，乃致斯禍。誓願曰：令吾得佛，拯濟群生，都使安隱，莫如我今也”<sup>110</sup>。龍王的這種善念貫穿故事始終，在故事結尾，龍王勸止國王懲罰術士時，再次予以了闡釋。“王欲殺術士。龍請之曰：吾宿行所種，今當受報。無宜殺之，以益後怨。從其所求，以施與之。弘慈如斯，佛道可得也”<sup>111</sup>。

槃達龍王本生，在南傳經藏中可見於小部《本生經》。漢譯《六度集經》和南傳《本生經》文本結構基本一致，都涉及烏龜逃海挑唆，王女嫁龍產子、獵師捕獲槃達、蛇戲表演母子相見等情節。但南傳《本生經》恩怨曲折，人物關係比《六度集經》文本更為複雜，在一些具體情節上也有較大差異。《本生經》談及獵師捕獲槃達之地時，並未形容樹木之燈火明曜，卻強調其為蟻穴之上。在槃達遭遇“去齒斷骨”

<sup>110</sup> 見（三國·吳）康僧會譯《六度集經》，《大正藏》第三冊，第 29 頁上。

<sup>111</sup> 見（三國·吳）康僧會譯《六度集經》，《大正藏》第三冊，第 29 頁中。

一節，捶打龍王的方法不是用棍棒，而是用手壓及摔打。《本生經》寫道：“攔其尻尾，強握其頭，使之開口，將所食之藥，唾入龍之口中。而清淨出生之龍王，恐怖破戒，不稍發怒，雖使開眼而已未開眼；於是彼唱藥之咒文，攔住龍之尻尾，使頭向下巡迴振動，使吐出食物後，長長橫臥於地面之上，恰如枕中物潰出，彼以手壓潰，使骨如同粉碎之一般，更又攔住尻尾如叩布之狀擊打”<sup>112</sup>。以此觀察，克孜爾壁畫中強調大樹背景，以及棍棒打蛇的場面或與漢譯文本更為接近。

然而，正如上述壁畫不能與護螺龍王文本完全對應，它們同樣沒能與槃達龍王文本完全一致。在《六度集經》和《本生經》兩個文本中，折磨槃達龍王者為術士或獵師。克孜爾壁畫中的虐蛇者常常表現為男童形象。

涉及童子虐蛇的文本，可見于南傳小部《本生經》“驢馬子本生”和“羌培耶龍王”兩篇。“驢馬子本生”提到龍王探尋食物，某村兒童向彼投擲石塊。但從整體敘事來看，故事主角其實是龍王的拯救者。這一點類似前述“護螺龍王”故事。

“羌培耶龍王”曾經被格倫威德爾提及，以解釋克孜爾第206窟之打蛇圖。故事講述往昔摩揭陀王為龍王捧獻供物，菩薩時為觀眾羨慕不已，死後亦轉世為龍王。傳世後的龍王心生懊悔，它來到人間盤卷於蟻穴，守布薩會，曰：“有欲予之皮者可來取之；欲使予為蛇藝者，予將為之”<sup>113</sup>。這個故事的前部分內容有點類似“護螺龍王本生”。但龍王後來被弄蛇童子捕獲並折磨。從這裏開始，這個故事和“槃達龍王本生”變得相似。弄蛇童子的虐蛇手段和《本生經》“槃達龍王本生”如出一轍，以後故事發展也與“槃達龍王

<sup>112</sup> 見《漢譯南傳大藏經》（電子版）小部·本生經十一·第二十二篇。

<sup>113</sup> 見《漢譯南傳大藏經》（電子版）小部·本生經八·第十五篇。

本生”相當——童子周遊表演蛇戲，龍王在王宮表演時被龍妃尋獲，弄蛇童子被寬恕和釋放。虐蛇者在這個文本中的稱謂多為“童子”，但也被稱為“婆羅門”和“獵師”。稱謂多樣，反而說明其確切身份本來無關宏旨。克孜爾菱格壁畫中的虐蛇人也不排除這種情況。

茲將相關虐蛇（龍）文本比較如下：

	南傳小部《本生經》“護螺龍王本生” Sankhapala	東晉·佛陀跋陀羅共法顯譯《摩訶僧祇律》“商人驅牛以購龍女”	南傳小部《本生經》“驢馬子本生”	東吳·康僧會譯《六度集經》“槃達龍王本生”	南傳小部《本生經》“槃達龍王本生”	南傳小部《本生經》“羌培耶本生” Campeyya
前事與誕生	摩竭陀國國王修行與龍王結交。王子憧憬龍王，轉世成為護螺龍王。	佛住舍衛城。南方國土有邑名大林。時有商人八牛到北方俱哆國。	賽那迦王與某龍王親密交際。	拘深國國王子女池浴遇烏龜。烏龜逃脫懲罰，挑唆龍王迎娶拘深國公主。公主生子槃達。	波羅奈國國王子女池浴遇烏龜。烏龜逃罰，挑唆龍王迎娶波羅奈國公主。公主生子槃達。	摩揭陀國王戰敗沉水。龍王助其反敗為勝。國王以寶物祭龍。觀者憧憬，而轉世為龍王。
龍到人間	龍王悔悟，欲求為人，于人間大道邊，盤曲於蟻穴之上，守布薩日。	龍女受布薩法，無害心。	龍王向此世界探尋食物。	于私梨樹下修行，變為蛇身。夜樹有燈火之明。	槃達往人間河岸大尼律樹近處捲曲而臥，行布薩之業，“予之皮膚、腿骨、血肉，有欲取者請即持往。”	龍王悔悟，欲求為人，往人間道傍盤卷於蟻穴之頂，守布薩會。曰：“有欲予之皮者可來取之；欲使予為蛇者，予將為之。”

	南傳小部《本生經》“護螺龍王本生” Sankhapala	東晉·佛陀跋陀羅共法顯譯《摩訶僧祇律》“商人驅牛以購龍女”	南傳小部《本生經》“驢馬子本生”	東吳·康僧會譯《六度集經》“槃達龍王本生”	南傳小部《本生經》“槃達龍王本生”	南傳小部《本生經》“羌培耶本生” Campeyya	
遭遇捕虐	十六獵人捉彼之尾端，拉曳至地上，以銳利之鐵簽，自八處突刺，然後以黑蔓樹之木棒由傷口處貫穿八處，用扁擔擔起，以鐵簽穿其鼻孔，貫通繩索提起登路而行。	時離車捕龍食之。捕得一龍女，穿鼻牽行。	爾時某村之兒童等見彼，向彼投擲石塊。	術士以毒藥塗龍牙齒，以杖捶之。皮傷骨折。術士自首至尾以手埽之。	婆羅門摑其尻尾，強握其頭使之開口，將所食之藥，唾入龍之口中。摑住龍之尻尾，使頭向下巡迴振動，使吐出食物後，長長橫臥於地面之上，洽如枕中物潰出，彼以手壓潰，使骨如同粉碎之一般，更又摑住尻尾如叩布之狀擊打。	婆羅門童子捉其尾，使之直長延伸，抑制於山羊足杖之上橫臥，強行系縛其微弱之頭，使摩訶薩開口，彼向口中唾藥使之折齒，血滿口中。由尾開始恰如粉身碎骨施行擊打全身，然後用卷帶卷起，用磨線磨之，捉尾用布片抽打。	
拯救	富豪阿拉羅以十六頭牛車換龍放生。	商人言以八牛換龍放生。	國王驅散村童。	龍王隨術士入拘深國表演蛇戲，公主（龍母）反國尋獲。	龍王隨婆羅門入王宮蛇戲，公主（龍母）尋獲。	龍隨術士為國王表演蛇戲，被龍妃尋獲。	

	南傳小部《本生經》“護螺龍王本生” Sankhapala	東晉·佛陀跋陀羅共法顯譯《摩訶僧祇律》“商人驅牛以購龍女”	南傳小部《本生經》“驢馬子本生”	東吳·康僧會譯《六度集經》“槃達龍王本生”	南傳小部《本生經》“槃達龍王本生”	南傳小部《本生經》“羌培耶本生” Campeyya
後事	富豪在龍宮享樂一年，之後出家，為王說法。護螺龍王守戒，王亦行佈施，它皆隨業生之處。	龍女述說龍法有五事苦。商人在龍宮得八餅金回家，而後出家。	國王獲贈龍王咒文，能知蟲蟻之聲。王妃欲學咒文。帝釋天化作山羊，教國王鞭打王妃。	釋放術士。家人團聚，回歸龍宮。	婆羅門成一白癩病患者。龍王家人團聚，回歸龍宮，守戒行布薩後，與龍眾滿登天道。	釋放術士。龍王舍自己莊嚴之身，為童子之形，回贈龍宮寶藏給國王。
因緣本生	父行者是迦葉，富豪舍利弗，護螺龍王是釋迦。		佛陀往昔為帝釋天	槃達龍王者釋迦是也。抑迦達國王者阿難是也。時酷龍人者調達是也。	爾時之槃達即是釋迦	爾時之弄蛇者是提婆多，蘇摩娜是羅喉羅之母，羌培耶龍王即是釋迦
故事主旨	昔賢者等棄榮華，而守薩戒。	商人出家，其父母尋子，僧云未見。乃問佛陀。世尊定制：不准白僧度人出家。	釋迦往昔教國王得智慧去煩惱。	龍王弘慈忍辱。	賢者等於佛尚未出現時，尚能捨棄龍之幸福，行布薩之行。	龍王舍龍之幸福而住於布薩。

綜上所述，克孜爾壁畫中的虐蛇壁畫，以棒打蛇者，近似槃達龍王本生；以繩線穿蛇鼻者，近似護螺龍王本生；虐蛇者為童子形態，又似羌培耶龍王文本。三種可能都不能排除，又都存在疑點。由於佛經龐雜，且遺存不全，很難做到對所有文本一覽無餘。在完全吻合的文本出現以前，不必急於給出結論。我傾向於認為，壁畫主旨應與槃達龍王本生一致，表現釋迦往昔作為龍王心懷慈善，對其所遭虐待，忍辱而無怨。如《六度集經》“槃達龍王本生”末句所載：“菩薩弘慈度無極行忍辱如是”<sup>114</sup>。龍王化身為“蛇”，獵人們無法識別，是敘事關鍵，故而多數壁畫表現為虐蛇而非虐龍。克孜爾第 206 窟是一個例外，畫家在蛇背上繪出背鰭，揭示其真實身份。

附記：本文為 2016 年 8 月馬德里“佛教藝術暨佛教在歐洲的傳播國際高峰論壇”宣讀講稿。

## 參考文獻

### 原始文獻

《十誦律》六十一卷，弗若多羅（卒於 404）譯，《大正藏》第 1435 號，第 23 冊。

《大唐西域記》十二卷，玄奘（602–664）、辯機（？–649）撰，季羨林等校注《大唐西域記校注》，北京：中華書局，1995 年。

《六度集經》八卷，康僧會（約生於 181）譯，《大正藏》第 152 號，第 3 冊。

<sup>114</sup> 見（三國·吳）康僧會譯《六度集經》，《大正藏》第三冊，第 29 頁中。

《酉陽雜俎》三十卷，段成式（約 803–863），北京：中華書局，1981 年。

《長阿含經》二十二卷，佛陀耶舍（4–5 世紀）、竺佛念（活躍於 399–416）譯，《大正藏》第 1 號，第 1 冊。

《根本說一切有部毘奈耶藥事》十八卷，義淨（635–713）譯，《大正藏》第 1448 號，第 24 冊。

《菩薩本緣經》三卷，支謙（活躍於 222–253）譯，《大正藏》第 153 號，第 3 冊。

《增壹阿含經》五十一卷，瞿曇僧伽提婆（4–5 世紀）譯，《大正藏》第 125 號，第 2 冊。

《賢愚經》十三卷，慧覺（約 4 世紀末至 5 世紀）等譯於 445 年左右，《大正藏》第 202 號，第 4 冊。

### 東亞語研究

A·格倫威德爾【德】《新疆古佛寺：1905–1907 年考察成果》，趙崇民、巫新華翻譯，北京：中國人民大學出版社，2007 年。

A.П. 奧克拉德尼科夫【蘇聯】《貝爾加湖岩畫——西伯利亞民族古代文化遺存》，陳弘法編譯《亞歐草原岩畫藝術論集》，中國人民大學出版社，2005 年

中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術·第一卷·克孜爾石窟（一）》，烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，2009 年。

中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術·第二卷·克孜爾石窟（二）》，烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，2009 年。

中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術·第三卷·克孜爾石窟（三）》，烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，2009 年。

中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術·第五卷·森

木塞姆石窟克孜爾尕哈石窟》，烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，2009年。

中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術·第六卷·柏孜克里克石窟》，烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，2009年。

中國壁畫全集編輯委員會編《中國美術分類全集·中國新疆壁畫全集·2·克孜爾》，天津：天津人民美術出版社、烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，1995年。

王士倫編著《浙江出土銅鏡(修定本)》，北京：文物出版社，2006年。

史曉明《克孜爾石窟第69窟的龍圖像》，《敦煌研究》，2012年，第4期，第14-19頁。

甘肅省文物考古研究所《敦煌佛爺廟灣西晉畫像磚墓》，北京：文物出版社，1998年。

田辺勝美、前田耕作《世界美術大全集·東洋編·15·中央アジア》，東京：小學館，1999年。

任平山《中國古代物質文化史·繪畫·石窟寺壁畫·龜茲》，北京：開明出版社，2015年。

朱英榮《試析庫車石窟壁畫中的“天象圖”》，張國領、裴孝曾主編《龜茲文化研究(二)》，烏魯木齊：新疆人民出版社，2006年，第712-718頁。

余太山《塞種史研究》，北京：中國社會科學出版社，1992年。

季羨林《中印文化關係史論文集》，北京：三聯書店，1982年。

岡林孝作《キジル石窟壁畫焚棺図に描かれた木棺について》，收入茂木雅博編《日中交流の考古學》，東京：同成社，2007年。

林梅村《松漠之間：考古新發現所見中外文化交流》，北京：三聯書店，2007年，

阿爾伯特·馮·勒柯克【德】著《中亞藝術與文化史圖鑒》，北京：中國人民大學出版社，2005年。

阿爾伯特·馮·勒柯克、恩斯特·瓦爾德施密特【德】《新疆佛教藝術》，管平、巫新華翻譯，烏魯木齊：新疆教育出版社，2006年。

姚士宏《克孜爾佛本生故事畫題材種類》，《克孜爾石窟探秘》，烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，1996年，第61-135頁。

孫機《仰觀集——古文物的欣賞與鑒別（修訂本）》，北京：文物出版社，2015年。

馬秦《千年龜茲》，烏魯木齊：新疆科學技術出版社，2009年。

張小貴《祆教史考論與評述》，蘭州：蘭州大學出版社，2013年。

雅諾什·哈爾馬塔【匈牙利】主編《中亞文明史·2》，徐文堪譯，北京：對外翻譯出版公司，2001年。

新疆文物考古研究所《新疆庫車友誼路魏晉十六國時期墓葬2007年發掘簡報》，《文物》2013年第12期，第37-55頁。

新疆文管委、克孜爾文管所、北京大學考古系《中國石窟·克孜爾石窟·一》，北京：文物出版社，1989年。

新疆文管委、克孜爾文管所、北京大學考古系《中國石窟·克孜爾石窟·三》，北京：文物出版社，1997年。

新疆文管委、克孜爾文管所、北京大學考古系編《中國石窟·克孜爾石窟·二》，北京：文物出版社，1996年。

新疆龜茲研究院、北京大學中國古代史研究中心、中國人民大學國學院西域歷史語言研究所《新疆庫木吐喇窟群區第50窟主室正壁龕內題記》，《西域研究》，2015年第3期，第16-35頁。

新疆龜茲學會編《龜茲學研究·第五輯》，烏魯木齊：新疆大學出

版社，2012年。

賈利爾·杜斯特哈赫【伊朗】選編《阿維斯塔——瑣羅亞斯德教聖書》，元文琪譯，北京：商務印書館，2005年。

廖暘《克孜爾石窟壁畫年代學研究》，北京：社會科學文獻出版社，2012年，

劉慶柱《古代都城與帝陵考古學研究》，北京：科學出版社，2000年。

魏正中《區段與組合——龜茲石窟寺院遺址的考古學探索》，上海：上海古籍出版社，2013年。

蘇北海《新疆岩畫》，烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，1994年。

## 西文研究

Grünwedel, Albert. *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*. Berlin: G. Reimer, 1912.

Reza, Jacques Giès, Laure Feugère, and André Coutin. *Painted Buddhas of Xinjiang: Hidden treasures from the Silk Road*. London: British Museum Press, 2002.

Schlingloff, Dieter. *Ajanta: Handbook of the Paintings, Narrative Wall Paintings*. Vol. 1. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2013.

Zin, Monika. "The Identification of Kizil Paintings V", *Indo-Asiatische Zeitschrift*, 15 (2011): 57-69.