

試論龜茲石窟第二種畫風 洞窟券頂壁畫的禪觀意涵

——從克孜爾 171 窟、110 窟與森木塞姆 48 窟出發*

王芳

慕尼黑大學佛教研究項目博士生

摘要

位於西域絲路北道中段的龜茲古國，是中古時期聲名遐邇的佛教重鎮。當地遺存下來的石窟寺院，是我們瞭解龜茲佛教文化的主要材料。龜茲石窟的不同洞窟存在明確的功能分區和組合關係，其中禮拜窟主要有方形窟和中心柱窟兩種形制。在壁畫風格方面，早年德國學者劃定了裝飾窟壁畫的三種畫風，為學界提供了討論壁畫風格的理論框架。綜合可知，方形窟和中心柱窟大致可與第一種和第二種畫風壁畫關聯，且呈現前、後兩階段特徵。本稿集中討論裝飾第二種畫風壁畫的中心柱窟券頂部分，認為其壁畫具備與禪修實踐相關的內涵。第二種畫風洞窟券頂兩側繼承了第一種畫風券頂的山林構圖，加以形式化並固定下來，形成菱格山巒構圖。

筆者在學界對券頂菱格故事題材辨識的基礎上，將菱格構圖圖像分為：菱格本生與菱格因緣組合、菱格本生與菱格千佛組合、菱格千佛三種

* 收稿日期：2017.01.11，通過審查日期：2017.03.01。

情況，分別對應具體洞窟實例：克孜爾 171 窟、森木塞姆 48 窟及克孜爾 110 窟。檢閱中亞出土的 *Yogalehrbuch* 梵文本及與中亞密不可分的漢文禪經，兩相對照，推測這批圖像組合可能反映出當地特定禪觀實踐及思想潮流。三者洞窟的形制、組合方式及券頂壁畫內容雖各有差異，但券頂壁畫均具有禪定內涵的圖像內容，再結合其他洞窟券頂相似圖像，試圖證明第二種畫風洞窟券頂壁畫設計時，可能普遍考慮了壁畫輔助僧人禪定修習的功能。在「禪風盛行」的龜茲古國，禪定觀想是當地佛教僧團基礎的修行實踐，這些壁畫內容無疑是考察龜茲本地佛教實踐的有趣資料。

關鍵詞：龜茲、克孜爾、禮拜窟、佛教壁畫、禪觀

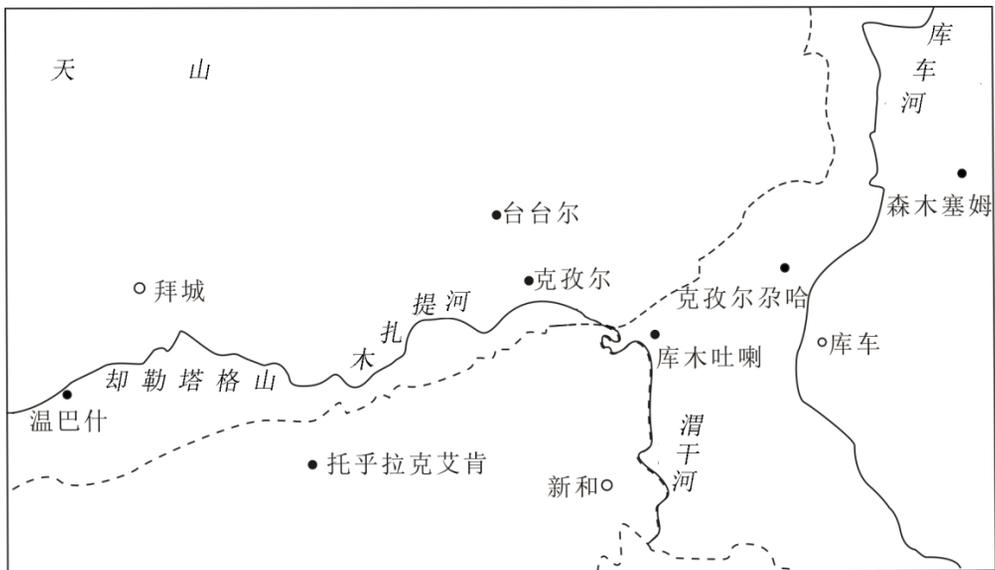
【目次】

- 一、前言
- 二、克孜爾 171 窟
- 三、克孜爾 110 窟
- 四、森木塞姆 48 窟
- 五、結論

一、前言

龜茲古國北倚天山南麓，轄制西域絲綢之路北道中段，是中古時期聲名遐邇的佛教重鎮。龜茲佛國昔日的隆盛景象已隨歲月淹滅，而今新疆庫車、拜城及新和縣一帶若干佛教石窟遺址成為我們理解龜茲佛教文化的主要材料依託（圖 1）。

圖 1：龜茲主要佛教石窟遺址分布示意圖



隨著 20 世紀初德國學者在龜茲開展探險考察活動，龜茲石窟進入學術視野¹。作為佛教石窟寺院，龜茲石窟的開鑿應滿足僧侶居住、修行及信眾禮拜、供養等多重需求。但由於石窟直接相關文獻的匱乏，長久以

¹ 代表著述有 Albert Grünwedel (阿爾伯特·格倫威德爾) 的 *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan* (《新疆古佛寺》)、*Alt-Kutscha* (《古代庫車》)，以及 Albert von. Le Coq (阿爾伯特·凡·勒科克) 與 Ernst Waldschmidt (恩斯特·瓦爾德施密特) 合著的 *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien* (《新疆佛教藝術》)。

來，學者的目光主要集中在裝飾壁畫的禮拜窟上，試圖利用圖像解讀更多關於本地僧團的歷史及教派信息。早年德國學者劃定龜茲石窟壁畫的三種畫風，認為它們對應石窟持續建造的三個相續的階段。² 目前學界在此理論的基礎上加以修訂，認為第一種畫風壁畫的年代在 5、6 世紀，第二種畫風壁畫約在 6、7 世紀，³ 而第三種畫風壁畫為 8 到 9 世紀。前兩者較多體現龜茲本地特徵，後者則顯示來自中原唐王朝及高昌回鶻的新要素。

龜茲石窟寺院的主人翁即當地的僧侶，他們活動的主要空間還包括僧房、講堂和禪窟等洞窟。這些洞窟往往因為缺乏壁畫裝飾，或者殘損嚴重，甚少得到藝術史學者關注。義大利考古學家魏正中（Guiseppe Vignato）近來對龜茲石窟的研究提出了新的方法論，他將每座石窟遺址視作一個整體，在實地考察的基礎上，識別遺址中毗鄰而建，且有組合關係的洞窟⁴，認為同一組合的洞窟作為一座小型寺院，提供相應的宗教功能。

本文依託學界既有的龜茲壁畫三種畫風的理論，以及魏正中對龜茲石窟區段與組合的界定，希望通過克孜爾 171 窟、110 窟與森木塞姆 48 窟三個案例，討論龜茲第二種畫風洞窟拱券頂部壁畫含有反映禪觀修行的圖像內容。⁵

² 三種畫風的說法最早由格倫威德爾提出，後為勒科克和瓦爾德施密特繼承並加以改進。瓦爾德施密特結合克孜爾 207 窟、225 窟婆羅謎字體，勘定三種畫風的特徵和絕對年代。他認為第一種畫風為 6 世紀；第二種畫風為 7 世紀，期間又分前期（600-650 年）與後期（650-700 年）；第三種畫風為 8-9 世紀。（勒科克與瓦爾德施密特，《新疆佛教藝術》，頁 573-583）

³ 對龜茲石窟所謂第一種、第二種壁畫風格界定及年代討論，參看 Satomi Hiyama, “Study on two artistic styles of the Buddhist murals of Kucha,” pp. 143-169.

⁴ Giuseppe Vignato, “Archaeological Survey of Kizil: Its Groups of Caves, Districts, Chronology and Buddhist Schools,” pp. 359-416；魏正中，《區段與組合——龜茲石窟寺院遺址的考古學探索》。

⁵ 龜茲第二種畫風中心柱窟券頂壁畫包括主室券頂及後室券頂兩種情況。因為中心柱窟後室光線昏暗，左、右甬道狹窄，且後室券頂壁畫明確模仿主室券

禪定觀想，屬於佛教僧團基礎的修行實踐。4 至 6 世紀，河西走廊及中原北方禪風盛行，這一時期亦相應開鑿大量石窟滿足禪定修行的功用，學界對這一點早有細緻論述。⁶ 龜茲主要的石窟大都開鑿了禪定窟或劃定禪定區域，可知合適的禪修場所無疑是石窟規劃時考慮的重要內容⁷。既然龜茲石窟已為僧侶設立了單獨的禪定空間，裝飾壁畫的禮拜窟幾乎不可能直接充當禪修場所，然而二者並非毫無關聯，整座石窟遺址中，不同石窟在功能上可以互相補充。與河西走廊及中原北方石窟情形相似⁸，學界傾向認為龜茲禮拜窟裝飾的壁畫不乏與禪修實踐相關的內容，對這一點，宮治昭及何恩之（A. F. Howard）均有論述⁹。不過，對於第二種畫風洞窟券頂壁畫可能具備的禪定相關內涵，尚且少有學者論及。

龜茲裝飾壁畫的禮拜窟，主要有方形窟和中心柱窟兩種形制。這兩種禮拜窟形大致可與第一種和第二種畫風壁畫關聯，且呈現前、後兩階段特徵。早期，方形禮拜窟通常裝飾第一種畫風壁畫。稍後，配置第二種畫風壁畫的中心柱窟成為主流的禮拜窟型，並且不少同時期方形窟的壁畫配置受到中心柱窟圖像的強烈影響。龜茲第一種畫風方形窟拱券頂兩側最早開始繪製山岳構圖的壁畫（圖 2），實例集中在克孜爾石窟¹⁰，數量較少。

頂壁畫圖像，重要性明顯不如主室券頂壁畫。因此本文不作專門作區分論述。

6 劉慧達，〈北魏石窟與禪〉，頁 337-350。

7 魏正中，〈區段與組合——龜茲石窟寺院遺址的考古學探索〉，頁 4。

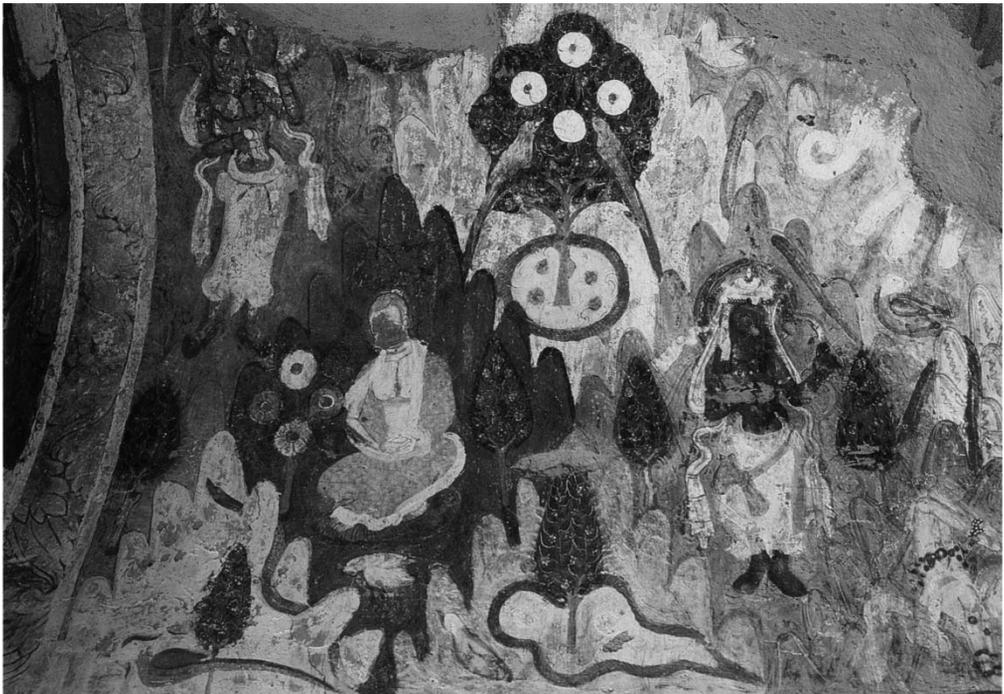
8 參見注 6；李靜杰論述敦煌莫高窟北朝隋代洞窟壁畫配置時，認為莫高窟本生圖像注重與新疆地區聯繫緊密。敦煌壁畫所見自我身布施本生圖像，象徵菩薩布施軀體生命，成就金剛不壞的法身。（李靜杰，〈敦煌莫高窟北朝隋代洞窟圖像構成試論〉，頁 371）

9 宮治昭，〈涅槃と弥勒の図像学——インドから中央アジアへ〉，頁 425-435；Angela F. Howard and Giuseppe Vignato, *Archaeological and Visual Sources of Meditation in the Ancient Monasteries of Kuča*, pp. 106-155.

10 新疆文物管理委員會、拜城縣克孜爾千佛洞文物保管所、北京大學考古學系，〈克孜爾石窟〉1；新疆維吾爾自治區文物管理委員會，〈克孜爾石窟〉2；新疆維吾爾自治區文物管理委員會等，〈克孜爾石窟〉3。

日本學者宮治昭列舉出其中券頂配置山巒圖像的四例洞窟實例，論述了其中禪觀相關的圖像內容，認為其山岳圖像對應禪經描述的寶山意象。¹¹ 這些山岳構圖圖像自然、生動，內部配置池水、毒蛇、獼猴等景物及坐禪比丘與婆羅門形象，似乎是僧侶理想禪修場所的視覺化表現。

圖 2：克孜爾 77 窟後室甬道券頂內壁畫山巒構圖（採自《克孜爾石窟》2，圖 21）



¹¹ 宮治昭，《涅槃と弥勒の図像学——インドから中央アジアへ》，頁 425-435。

圖 3：克孜爾 196 窟主室後壁及券頂部位（採自《克孜爾石窟》3，圖 94）



與此不同的是，第二種畫風洞窟券頂兩側繼承了前者的山林構圖，加以形式化並固定下來，形成菱格山巒構圖（圖 3）。第二種畫風洞窟主室券頂繪製菱格山巒構圖壁畫的實例眾多，分佈在克孜爾石窟、庫木吐拉石窟、克孜爾尕哈石窟、森姆塞姆石窟、瑪扎伯哈石窟等幾乎所有大型窟群內。中心柱窟主室券頂與主室後壁（通常表現帝釋窟禪定主題）往往規劃作一個整體，後壁有時殘留影塑山巒痕跡，或以菱格框架壁畫代替影塑山巒。同一時期，少數方形窟縱券頂部位亦表現菱格山巒，明顯模仿中心柱窟縱券頂圖像配置。第二種畫風壁畫的菱格山巒構圖內填充大量的坐佛形象及故事圖像，券頂中脊一概繪製固定的天象圖，其中不乏與禪觀修習直接關聯者，然尚未得到學界的充分檢視。

龜茲第二種畫風洞窟券頂所見菱格山巒構圖壁畫中，菱格山巒構圖圖像山景樣式豐富且填充種類豐富的本生、因緣故事圖像及多種坐姿的千佛形象。菱格本生圖像多選用單場景表現典型的故事情節，故事性較強，一般不出現佛陀形象。菱格因緣圖像則多居中表現坐佛，佛陀單側或兩側配置關鍵情節要素，因此不少情況下，圖像表現過於簡略，難以比定具體的

故事內容。菱格本生、因緣及千佛圖像或單獨或兩兩組合配置。其中，單獨配置菱格本生圖像的實例較少，此處不再展開論述。菱格因緣及菱格千佛圖像占主體的實例，整體而言更受歡迎。菱格因緣圖像通常選用單場景來表現故事情節，畫面居中配置佛陀形象，佛陀單側或兩側配置故事相關人物。筆者以為，除菱格因緣圖像的故事性表現外，其與菱格千佛圖像有相近之處，二者均著意直觀表現山巒中坐佛形象。須知觀想佛陀坐寶窟或金剛山的步驟在禪經中層出不窮¹²，並且菱格山巒添加池水、蓮花及佛塔等因素¹³均是觀佛形像時常用的輔助意像。因此，菱格因緣和菱格千佛圖像不僅滿足禮拜窟描繪佛陀形象的供養需要，它們同時契合僧侶進入禪定之前觀察佛像的需求¹⁴，與念佛法門相對應。龜茲禪觀實踐中，念佛法

¹² 典型者如東晉·佛陀跋陀羅譯的《觀佛三昧海經》卷 4，修行者觀想：「時佛眉間即放白毫大人相光，其光分為八萬四千支，亦八萬四千里，遍照十方無量世界。一一光色化一金山，一一金山無量龕窟，一一窟中有一化佛，結加趺坐入深禪定，聲聞、菩薩百千大眾以為眷屬。時佛窟中有諸化佛，皆放白毫大人相光，亦照十方無量世界，皆如金色。金色地上有金蓮華，金蓮華上皆有化佛，亦皆同號名『釋迦文』。……猶如百千億須彌山王共合一處。諸須彌山映現諸佛。」（CBETA, T15, no. 643, p. 663a18-27）

¹³ 禪經中多處提及，修行者觀想佛坐蓮池或蓮花，以及佛坐塔中的觀佛法門。如《禪祕要法經》卷 2 載觀想佛陀坐威儀：「既定已，先當觀像。……還當攝心觀於前地，作蓮華想，其華千葉，七寶莊嚴。復當作一丈六金像想，令此金像結加趺坐，坐蓮華上。……見諸佛像身色端嚴，三十二相皆悉具足，滿四海內，皆坐華上。」（CBETA, T15, no. 613, pp. 255a27-256a21）如前《觀佛三昧海經》還重點討論入塔諦觀佛陀種種瑞相。出土的龜茲語贊佛文學，亦提及佛身形似須彌山，一一化佛坐一一蓮花的神變，與漢譯佛典記述頗為相似。（參見 Gregory C. Richter, *The Sunrise Miracle of the Buddha: The Sieg/Siegling Transcription with Translation and Gloss*, TITUS Database, <http://titus.fkidg1.uni-frankfurt.de/didact/idg/toch/buddha2.pdf>, 2017.03.19）

¹⁴ 劉慧達，〈北魏石窟與禪〉，頁 337-353；Nobuyoshi Yamabe, “An Examination of the Mural Paintings of Toyok Cave 20 in Conjunction with the Origin of the *Amitayus Visualization Sutra*,” pp. 38-44.

門是重要一環。在龜茲石窟出土的梵文寫本，即施林洛甫（Dieter Schlingloff）編集的禪修指導書 *Yogalehrbuch*¹⁵，記載行者修禪定時，依次觀不淨、息、界、蘊、處、因緣、四無量（慈、悲、喜、捨）及五念處（佛、法、僧、戒、天）等，這大體類同漢譯禪觀經典的記述¹⁶。筆者挑選裝飾龜茲第二種畫風壁畫的克孜爾 171 窟、克孜爾 110 窟及森木塞姆 48 窟三個實例，在考慮此三者洞窟在各自組合中位置和作用的基礎上，討論其券頂菱格圖像包含的禪觀相關內容。

二、克孜爾 171 窟

基於魏正中的調查，克孜爾 171 號中心柱窟最初與毗鄰的 172 號僧房窟構成一個組合，二者共用一個前室，構成一座小型寺院。克孜爾 172 號僧房窟後來改建成中心柱窟，與 171 窟構成雙中心柱窟的組合，可知當時中心柱窟受歡迎的趨勢¹⁷。從洞窟形制及裝飾壁畫觀察，171 窟與 172 窟屬於第二種畫風中心柱窟的典型實例，二者十分接近，體現了統一的規劃意圖。兩窟主室後壁尚且殘留山巒泥塑浮雕，配合主龕及周圍壁畫表現常見的釋迦在帝釋窟禪定的主題，並且與主室券頂的菱格山巒壁畫連成一體，構成了主室立體化的山巒圖像表現（參見圖 3）。後室壁畫與其他中心柱窟一致，以涅槃及相關場景為主題。鑒於克孜爾 172 窟主室券頂壁畫嚴重殘毀，以下討論主要圍繞 171 窟主室券頂壁畫展開（圖 4）。

¹⁵ Dieter Schlingloff, *Ein buddhistisches Yogalehrbuch: unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1964 unter Beigabe aller seither bekannt gewordenen Fragmente.*

¹⁶ 例如：南朝宋·曇摩蜜多譯的《五門禪經要用法》，總結「坐禪之要法有五門：一者，安般；二、不淨；三、慈心；四、觀緣；五、念佛」。（CBETA, T15, no. 619 p. 325c11-12）；Jens-Uwe Hartmann, “Neue Fragmente aus dem ‘Yogalehrbuch,’” *Festschrift Dieter Schlingloff: zur Vollendung des 65. Lebensjahres dargebracht von Schülern, Freunden und Kollegen*, pp. 127-135.

¹⁷ 魏正中，《區段與組合——龜茲石窟寺院遺址的考古學探索》，頁 40。



（左）圖 4：克孜爾 171 窟主室券頂壁畫（採自《克孜爾石窟》3，圖 5）

克孜爾 171 窟主室券頂兩側壁畫的最下排菱格（圖 5），成組表現窟龕內坐禪比丘和婆羅門形象，與主室後壁帝釋窟禪定的主題配合，均與禪定的主題相關。魏正中認為，171 窟壁畫所見這些拱頂且僅容一人坐的窟龕，可與龜茲實有的單人用禪定窟互相印證¹⁸。



（右）圖 5：克孜爾第 171 窟主室券頂下部龕中坐禪人物（採自《克孜爾石窟》3，圖 11）

¹⁸ 魏正中，《區段與組合——龜茲石窟寺院遺址的考古學探索》，頁 169。

事實上，龜茲還開鑿了其他形制的禪定窟，如可供多人一同禪定的禪窟，說明當地僧團存在多種禪修方式。克孜爾 114 窟主室券頂菱格即繪製雙比丘在共享一龕坐禪的場景（圖 6）表現僧侶結伴或集體坐禪的情形，可見這些窟龕中禪定的人物形象並非純粹摹寫印度或犍陀羅相關圖像，很可能就是本地僧侶的實際修行生活的寫照。除此以外，在山林或樹下禪定的比丘或婆羅門形象，在第一種畫風券頂山巒構圖即已出現，到了第二種畫風洞窟券頂菱格山巒壁畫裡仍然流行，實例如克孜爾 110 窟、森木塞姆 26 窟後室券頂以及臺臺爾 17 窟後甬道盃頂壁畫等。又如，克孜爾尕哈 13 窟、14 窟甬道券頂及 16 窟後甬道券頂繪製的菱格山巒壁畫，僅填充坐禪比丘人物。其中克孜爾尕哈 16 窟各比丘人物旁還懸掛水袋（圖 7），這種細節刻劃還見於 5、6 世紀吐魯番吐峪溝石窟以及同時期敦煌莫高窟、雲岡石窟的相近圖像。

圖 6：克孜爾 114 窟主室券頂壁畫山景圖（採自《克孜爾石窟》3，圖 197）



圖 7：克孜爾尕哈 16 窟後室甬道券頂壁畫坐禪比丘圖（李靜杰先生拍攝）



克孜爾 171 窟券頂的坐禪人物配置在菱格山巒壁畫的底部，而券頂菱格壁畫的主體部分為菱格因緣故事，包括有關佛陀生平、譬喻、戒律以及尚且難以確定主題的供養場景。其中一類圖解釋迦成佛後說法、教化情節的生平事跡的因緣故事數目可觀，此處稱作佛傳類菱格因緣圖像。克孜爾 171 窟券頂所見佛傳類菱格因緣圖像題材有十餘個，是該窟菱格因緣圖像的重要組成，包括天王奉鉢、梵天勸請、初轉法輪、度化耶舍、獼猴獻蜂蜜、降伏曠野鬼夜叉及鬼子母、鴛崛鬘皈佛、度鹿頭梵志、提婆達多砸佛等場景。事實上，憶念佛陀的生平事跡，是禪定時觀想佛陀的重要法門，在公元 5 世紀左右在西北印度和中亞確立的系列禪觀經典中常有所見¹⁹。佛傳類菱格因緣圖像大量出現在券頂菱格山巒框架壁畫裡，也許與僧侶觀想佛陀生平的禪觀實踐有內在關聯。

例如，克孜爾 171 窟主室券頂左側（以下描述均以洞窟為基準）菱格構圖壁畫繪梵天勸請圖（圖 8）²⁰，圖像居中表現負大型身光、坐臺座的佛陀，佛陀向右轉身，而佛陀右側梵天正合掌胡跪，請求佛陀為眾生利益轉正法輪，該情節早已為我們熟知，此處不加贅述²¹。而場景中另一人物——樹神的出現值得玩味。佛陀頭部微抬，目光並非投向梵天，而是與梵天上方的樹神目光相接。

¹⁹ Nobuyoshi Yamabe, “*The Sūtra on the Ocean-like Samādhi of the Visualization of the Buddha: The Interfusion of the Chinese and Indian Cultures in Central Asia as Reflected in a Fifth Century Apocryphal Sūtra.*” pp. 479-483.

²⁰ 經文如西晉·竺法護譯，《普曜經》卷 7：「時識乾梵王承其聖旨，如佛心念。世尊默然，不肯說法。梵天心念：今我寧可往詣佛所，勸請如來轉正法輪。于時識乾梵王與六萬八千梵天眷屬圍遶，來詣佛所，稽首足下，退住一面，前白佛言：『唯然世尊！天地無祐，今欲毀壞。所以者何？如來至真已逮無上正真道，為最正覺，寂然定意，不肯說法。眾苦沈滯，沒於三界。願轉法輪悉教眾生！』」（CBETA, T3, no. 186, p. 528b1-9）

²¹ 阿爾特及檜山智美參照犍陀羅相關浮雕場景辨識圖像，並且推測 110 窟該壁畫上方吐火羅文題記可能含有 *podhi-stām*（菩提樹）的字樣。（Robert Arlt and Satomi Hiyama, “Fruits of Research on the History of Central Asian Art in Berlin (II): The Buddha and the Tree God,” p. 25）

圖 8：克孜爾 171 窟主室券頂左部菱格梵天勸請圖（龜茲研究院郭峰先生提供）

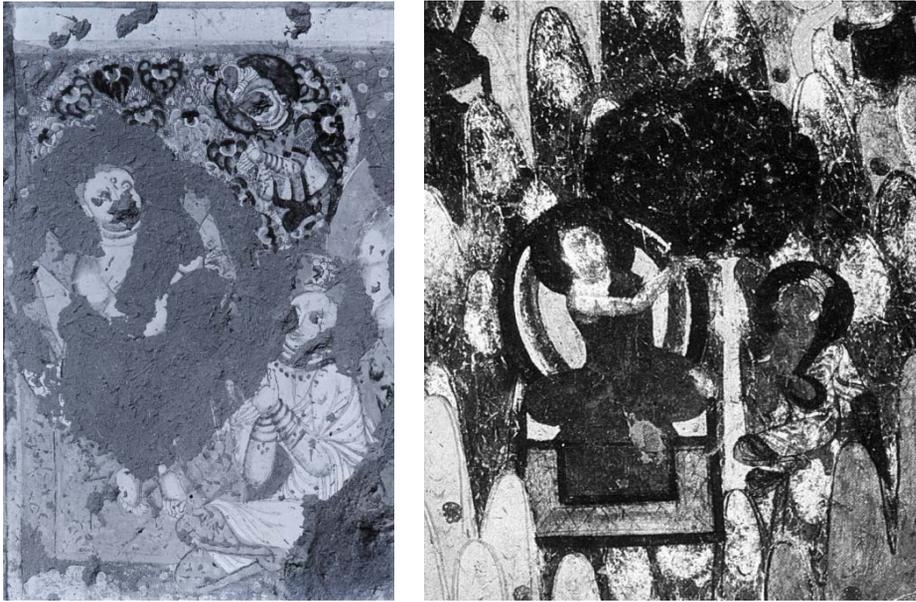


相似畫面還出現在克孜爾 110 窟主室左壁方形佛傳壁畫中，即 110 窟主室 60 幅連續佛傳壁畫的第 38 幅（圖 9）。依據阿爾特及檜山智美判定，110 窟該場景表現佛陀初成佛後入三昧，七日諦觀道樹，享受禪定解脫樂趣的情節，可知該情節涉及佛陀成就的圓滿解脫的理想禪定境界。與克孜爾 171 窟情形相似，克孜爾 32 窟（圖 10）與 172 窟券頂菱格山巒壁畫²² 中亦可見相似的菱格故事表現。雖然克孜爾 163 窟券頂菱格未直接表現樹神形象，但佛陀向右轉身，仰頭注視菩提樹的姿態與前述克孜爾 171 窟菱格場景及 110 窟方形佛傳場景人物如出一轍，可知其動作內涵與其餘二者一致，係佛陀諦觀道樹的情節表現。

²² 參見新疆維吾爾自治區文物管理委員會等，《克孜爾石窟》3，圖 13。

(左) 圖 9：克孜爾 110 窟第 38 幅方格佛傳壁畫圖 (局部) (柏林亞洲藝術博物館提供，編號 B 1089)

(右) 圖 10：克孜爾 32 窟券頂壁畫菱格梵天勸請圖 (採自《克孜爾石窟》1，圖 76)



依 5 世紀流行的禪觀經典，比丘修習禪定時，在意識中回顧佛陀的生平故事，是觀想佛陀形象的有效辦法。出身龜茲的鳩摩羅什 (344-413) 三藏法師譯《坐禪三昧經》就提及了「觀視道樹」這一情節：

若初習行人將至佛像所，或教令自往諦觀佛像相好，相相明了，一心取持。還至靜處，心眼觀佛像，令意不轉，繫念在像，不令他念。他念攝之，令常在像。……光明徹照無量世界，初生行七步，發口演要言，出家勤苦行。菩提樹下，降伏魔軍；後夜初明，成等正覺。光相分明，遠照十方，靡不周遍。諸天空中，弦歌供養，散華雨香。一切眾生，咸敬無量，獨步三界。還顧轉身，如象

王迴，觀視道樹。初轉法輪，天人得悟，以道自證，得至涅槃。²³

可知初學禪修者應當先在有佛像的場所觀察佛陀形象，然後前往僻靜的禪修場地，將意識活動集中在觀想佛陀形象及生平事跡上。類似的禪修步驟在漢文禪經中多次出現，如稍早的 4 世紀末成書的《觀佛三昧海經》亦有相似記載²⁴。龜茲當地的僧團也可能採用相似的實踐方式，如 *Yogalehrbuch* 列舉了觀想佛陀法門時，亦提到應當觀想「入胎、苦行、初轉法輪、頻婆娑羅王皈依、舍利弗、目犍連、大神變」等情節²⁵。以克孜爾 171 窟為代表，雖然第二種畫風洞窟主室券頂佛傳類菱格因緣僅圖解釋迦成佛後的生平場景，這些圖像與既有禪觀文本的記述仍有多處可對應之處。

除佛傳類菱格因緣圖像外，克孜爾 171 窟主室券頂右側一幅菱格摩頂授記圖亦引人注目（圖 11），畫面中居中佛陀形象兼具身光和頭光，他伸出右手，撫摸一側合掌跪地的比丘人物頭頂。相似場景還出現在克孜爾 38 窟、80 窟、101 窟及 172 窟（圖 12）等窟主室券頂菱格山巒圖像中，可見其在第二種畫風洞窟券頂菱格壁畫中較為流行。由鳩摩羅什法師主持翻譯的另一部《禪祕要法經》，敘及一系列禪觀法門，其中列舉了觀想諸佛現前並撫摸行者頭頂的做法：

²³ 《坐禪三昧經》，CBETA, T15, no. 614, pp. 276a9-277a2。

²⁴ 東晉·佛陀跋陀羅譯，《佛說觀佛三昧海經》卷 1：「若有眾生欲念佛者、欲觀佛者、欲見佛者、分別相好者、識佛光明者、知佛身內者、學觀佛心者、學觀佛頂者、學觀佛足下千輻相輪者、欲知佛生時相者、欲知佛納妃時者、欲知佛出家時者、欲知佛苦行時者、欲知佛降魔時者、欲知佛得阿耨多羅三藐三菩提時者、欲知如來轉法輪時相者、欲知如來寶馬藏相者、欲知如來昇忉利天為母摩耶夫人說法時相者、欲知如來下忉利天時相者、欲知如來行住坐臥四威儀中光明相者、欲知如來詣拘尸那降度力士相者、欲知如來伏曠野鬼神毛孔光明相者。」（CBETA, T15, no. 643 p. 647b24-c6）

²⁵ Dieter Schlingloff, *Ein buddhistisches Yogalehrbuch: unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1964 unter Beigabe aller seither bekannt gewordenen Fragmente*, p. 175.

禮拜之時，未舉頭頃，自然得見如來真影以手摩頭，讚言：「法子！善哉！善哉！汝今善觀諸佛空法。」以見佛影故，心大歡喜，還得醒悟。²⁶

與此相似，*Yogalehrbuch* 也述及了觀想摩頂且授記的詳細禪法步驟²⁷，可見龜茲所見類似菱格摩頂授記圖像可能具備一定的禪觀內涵。

（左）圖 11：克孜爾 171 窟主室券頂菱格摩頂授記圖（採自《克孜爾石窟》3，圖 8）

（右）圖 12：克孜爾 172 窟主室券頂菱格摩頂授記圖（採自《克孜爾石窟》3，圖 13）



²⁶ 《禪祕要法經》，CBETA, T15, no. 613, pp. 253c27-254a1。

²⁷ Monika Zin, “The *uṣṇīṣa* as a Physical Characteristic of the Buddha’s Relatives and Successors,” p. 116.

三、克孜爾 110 窟

克孜爾 110 窟係裝飾第二種畫風壁畫的方形窟，與緊鄰的 111 窟及 111A 僧房窟構成一個組合。該組合洞窟位於谷內區崖面高處，位置相對孤立，學者很少注意到，繞過 110 窟所在崖面，在古內區深處相隔甚遠的崖面上還開鑿一組 4 個小型禪定窟。這四個統一編號為 109B 窟的洞窟，是克孜爾位置最偏僻且保存最完整的一組禪定窟²⁸。它們與 110 窟相隔甚遠，並不屬於同一組合，但 110 窟無疑是距離 109B 禪定窟最近的禮拜窟。110 窟位於前往 109B 窟的必經之路上，也許是僧侶閉關禪定之前最後經過並參禮的洞窟。因此有必要重新審視 110 窟壁畫與禪修實踐可能存在的關聯。

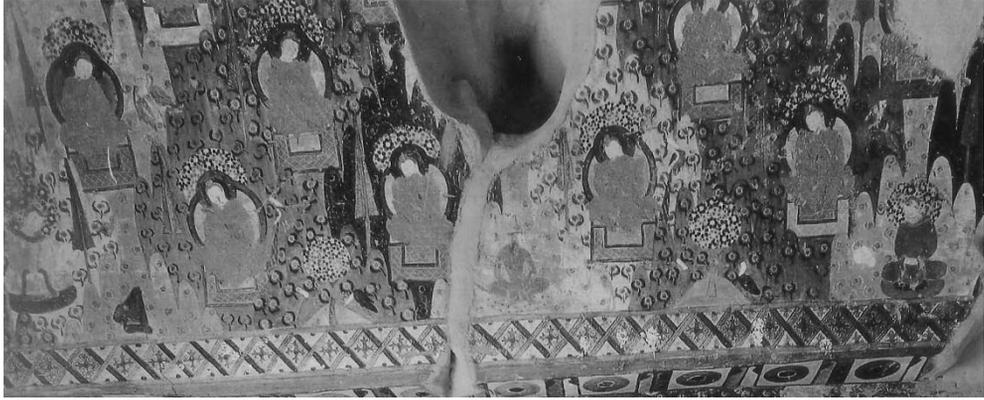
克孜爾 110 窟的壁畫配置十分特殊，是克孜爾石窟唯一一個主室牆壁繪製從釋迦出生至涅槃共 60 幅連續佛傳壁畫的洞窟²⁹。該窟主室壁畫 60 幅佛傳圖像均採用方格構圖，附吐火羅文題記。有趣的是，110 窟方格佛傳壁畫場景囊括了前述漢文及梵文禪修文本中提及的大多數佛陀生平片段，也許該窟是作為克孜爾僧團了解佛陀生平，乃至講解具體觀想佛傳情節的念佛法門的重要場所。

克孜爾 110 窟主室為縱券頂，券頂兩側繪製菱格山巒構圖壁畫（圖 13），其內主要填充千佛圖像及若干禪定比丘、婆羅門人物，中脊繪天象圖，明顯受到同時期中心柱窟券頂壁畫圖像配置的影響。券頂左、右側菱格山巒壁畫繪製清新、自然，菱格內坐佛面容及神態富有變化，佛陀所處山景的樹木及鳥雀形象各異，富有情趣。一般認為，克孜爾 110 窟壁畫屬於第一種與第二種畫風壁畫間的過渡風格，年代約在 7 世紀左右，略早於大多數裝飾第二種畫風壁畫的中心柱窟。

²⁸ 魏正中，《區段與組合——龜茲石窟寺院遺址的考古學探索》，頁 157。

²⁹ 克孜爾 110 窟佛傳壁畫畫面分析參看 Arcangela Santoro, “Note di iconografia gandharica,” pp. 35-62.

圖 13：克孜爾 110 窟券頂壁畫菱格坐佛圖（採自《中國新疆壁畫藝術》2，圖 15）



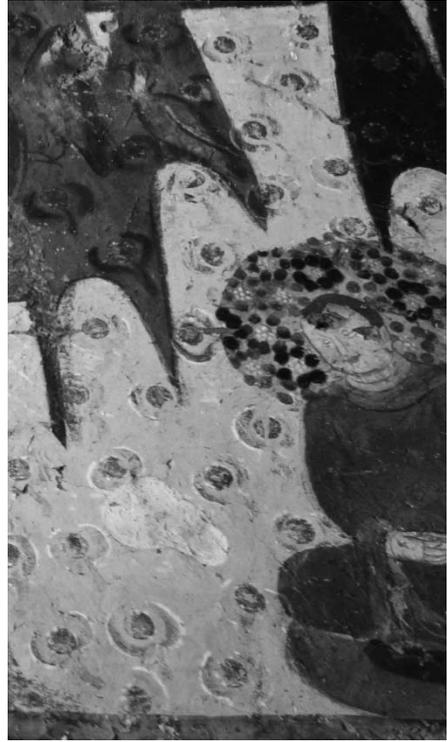
克孜爾 110 窟券頂右側分別靠近主室前壁、右壁位置的兩個菱格內坐禪比丘形象分外有趣（圖 14、圖 15），因為二者人物均結跏趺坐，身體轉向一側，面前繪畫一個白色頭骨，可與文獻中經常提及的白骨觀禪法有相應之處。何恩之與魏正中注意到龜茲第一種畫風洞窟，或稍晚的小型方形窟存在若干繪製骷髏頭內容的壁畫，認為這些題材反映無常觀或不淨觀的禪法³⁰。的確，阿含類經典及阿毘達磨論書中通常將白骨觀列作不淨觀的一種³¹，屬於早期基礎禪法的一部分。然而，前述諸多 4、5 世紀在中亞形成的禪觀經典對白骨觀給予了特別重視。這是不見於印度本土文獻的新發展，在龜茲第二種畫風券頂壁畫中亦有所反映，是窺探龜茲本地佛教實踐的有趣資料。

³⁰ 魏正中，《區段與組合——龜茲石窟寺院遺址的考古學探索》，頁 167；Angela F. Howard and Giuseppe Vignato, *Archaeological and Visual Sources of Meditation in the Ancient Monasteries of Kuča*, pp. 108-109.

³¹ 例如《長阿含經》，CBETA, T1, no. 01, p. 77b18；《增壹阿含經》，CBETA, T2, no. 125, p. 780a19；《阿毘達磨大毘婆沙論》，CBETA, T27, no. 1545, p. 205a8-11, pp. 839b22-840a2。

(左) 圖14：克孜爾110窟券頂壁畫菱格比丘圖（採自《中國新疆壁畫藝術》2，圖17）

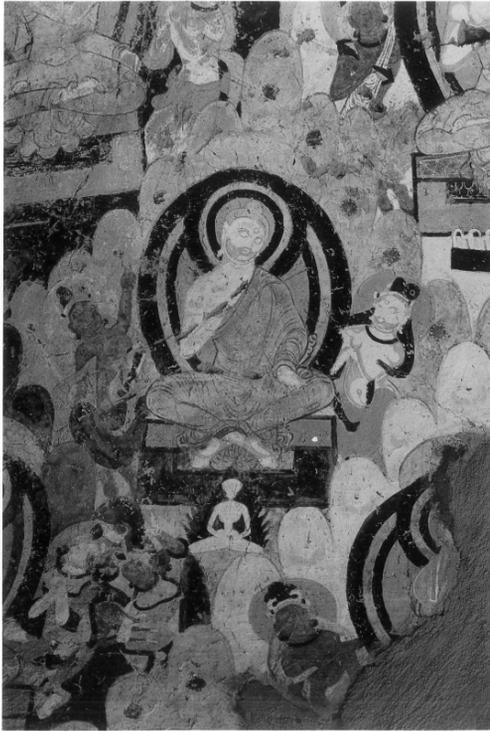
(右) 圖15：克孜爾110窟券頂壁畫菱格比丘圖（柏林亞洲藝術博物館提供）



克孜爾 110 窟券頂菱格比丘人物旁邊繪製的頭骨呈現鮮明的白色，這也許不僅是出於事實的刻劃，還可能是對比丘應當著意觀想的白骨形象的強調，即禪經中強調「白如珂雪」乃至可以放射光芒的白色。例如，應當稍晚於克孜爾 110 窟的 104 窟、196 窟及 224 窟主室券頂發現三例相似圖像，一概在中央坐佛前表現白色禪坐身骨（圖 16、圖 17）。

（左）圖16：克孜爾196窟主室券頂壁畫菱格因緣圖（採自《克孜爾石窟》3，圖98）

（右）圖17：克孜爾224窟主室券頂壁畫菱格因緣圖（採自《克孜爾石窟》3，圖151）



104 窟、196 窟圖像表現較具體，佛陀面向天神說法，執金剛神在另一側隨侍，前端有具放射光芒白骨。224 窟圖像可能是前者的簡化，僅在佛前端繪一具坐姿身骨，無其他情節內容。圖像表現使人聯想白骨禪觀方法，須先「自觀己身，如白玉人，結跏趺坐」，復觀「以白骨光普照一切」及「骨人白如珂雪」³²，恰好吻合圖像表現。即使這三幅圖像的故事情節尚難確定，仍可肯定其與白骨觀禪法直接相關。

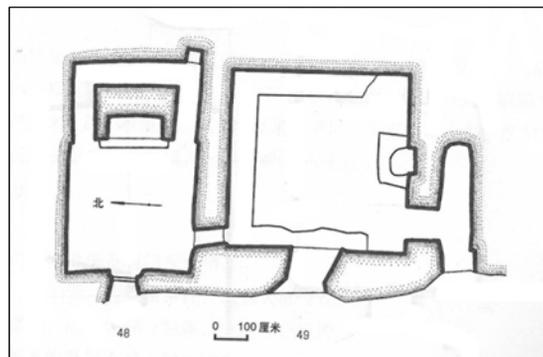
³² 《禪祕要法經》卷1，CBETA, T15, no. 613, p. 248a26-27, p. 243c4-18；《坐禪三昧經》，CBETA, T15, no. 614, p. 272a25-26；《思維要略法》，CBETA, T15, no. 617, pp. 298c19-299a2；《五門禪經要用法》，CBETA, T15, no. 619, pp. 326c25-327a7。

南朝·宋曇摩蜜多譯《五門禪經要用法》云「若極其身者，當觀白骨，亦可入初禪。行者志求大乘，若命終隨意所欲生諸佛前。若不爾者，必生兜率天得見彌勒，定無有疑也」³³，點明白骨觀為大、小乘禪觀通習之初門及必修功課。出身罽賓的曇摩蜜多禪師，入中原前曾留居龜茲數年，所譯禪經一定程度上反映了西北印度及西域一帶的禪法面貌。再如，前引《禪祕要法經》介紹白骨觀法後觀想諸佛現前並摩行者頂的做法。宮治昭據此指出白骨觀是由不淨觀轉向千佛觀、淨土觀的中間步驟，是大、小乘禪法實踐的過渡環節³⁴。雖然克孜爾 110 窟券頂壁畫白骨觀的圖像表現單純，似乎更接近早期基礎禪法示意，它與稍後第二種畫風中心柱窟券頂出現的特殊白骨觀圖像應當並非全無關聯。

四、森木塞姆 48 窟

與龜茲其他石窟遺址都不同，森木塞姆石窟主要由禮拜窟構成，不含禪定窟和僧房窟。魏正中認為，森木塞姆石窟窟前的中央土丘對應中心佛塔和地面寺院的遺址³⁵，而地面寺院應包含禪定窟和僧房窟等功能區域，與禮拜窟相互配合。森木塞姆 48-54 窟位於東面崖面上，其中 48 號中心柱窟與 49 號講堂窟形成組合（圖 18）。

圖 18：森木塞姆石窟 48、49 窟聯合平面圖（採自《森木塞姆石窟內容總錄》，圖 55）



³³ 《五門禪經要用法》，CBETA, T15, no. 619, p. 332c22-25。

³⁴ 宮治昭，《吐峪溝石窟壁畫與禪觀》，頁 72。

³⁵ 魏正中，《區段與組合——龜茲石窟寺院遺址的考古學探索》，頁 9。

森木塞姆 48 窟壁畫裝飾沿用中心柱窟常見的圖像配置，主室正壁設像龕，表現帝釋窟禪定主題，兩側壁繪因緣說法圖像。後室牆壁繪供養人及涅槃主題壁畫³⁶。

相較克孜爾 110 窟而言，森木塞姆 48 窟主室券頂的菱格山巒壁畫表現明顯更加程式化，相連菱格框架的邊緣更平滑，呈現幾何化的特徵（圖 19）。該窟主室券頂菱格山巒內部主要填充坐佛形象，菱格內坐佛人物雖然姿態各異，但面容和神情表現趨同。券頂菱格圖像內容係千佛與本生的組合，下部配置半菱格本生圖像，可識別本生圖有 6 例，係鴿焚身施路人本生、猴王智鬥水妖本生、兔焚身施路人本生、鹿捨身救兔本生、彌蘭本生及獅王捨身不失信本生³⁷。

圖19：森木塞姆48窟主室券頂左側菱格壁畫（採自《中國新疆壁畫藝術》5，圖85）



36 新疆龜茲石窟研究所，《森木塞姆石窟內容總錄》，頁 93-94。

37 新疆龜茲石窟研究所，《森木塞姆石窟內容總錄》，頁 93。

學界通常依六波羅蜜的類別劃分本生圖像。森木塞姆 48 窟券頂壁畫所見 6 例本生圖分別對應布施（鴿本生、兔本生、鹿本生）、忍辱（獅王本生）、持戒（彌蘭本生）及智慧（猴王本生）波羅蜜，可以看到其中 4 例故事圖像包含自我犧牲的情節。對酷烈犧牲場景的偏好，可謂龜茲第二種畫風壁畫中心柱窟券頂菱格本生圖像的特徵，這也是相較第一種畫風壁畫的新發展。券頂菱格山巒構圖內，千佛與本生圖像的組合具有教義上的自洽性，因為 4、5 世紀的系列禪經中菩薩因地的苦行、難行與佛陀的莊嚴色身間存在明確的因果關係。如《觀佛三昧海經》卷 1：

云何名為「觀諸佛境界」？諸佛如來出現於世，有二種法以自莊嚴。何等為二？一者、先說十二部經，令諸眾生讀誦通利，如是種種名為「法施」。二者、以妙色身示閻浮提及十方界，令諸眾生見佛色身具足莊嚴，三十二相、八十種隨形好，無缺減相，心生歡喜。觀如是相因何而得？皆由前世百千苦行，修諸波羅蜜及諸道法而生此相。³⁸

佛陀的莊嚴色身蓋因過去世修行六波羅蜜得來。繼而推想龜茲第二種畫風洞窟券頂菱格山巒構圖常見的千佛、因緣及本生圖的兩兩組合，既圖解佛教教義，又符合禪觀實踐的念佛法門的圖像需求。前面述及漢文及梵文禪觀文本強調的念佛法門，既包含繫念佛陀形象，也指涉對佛陀生平事跡的追思。在龜茲第二種畫風洞窟券頂壁畫中，千佛及因緣圖強調菱格中央的坐佛形象，因緣圖（尤其是佛傳類因緣）對應佛陀的生平事跡，本生圖不僅反映佛陀的功德成就，也是佛陀具足色身的根本原因。

最後討論第二種畫風洞窟券頂壁畫的中脊部分。克孜爾 171 窟、110 窟和森木塞姆 48 窟三窟券頂中脊統一繪天象圖，包括日天、月天、金翅鳥、飛翔佛陀等內容³⁹，其相關意象同樣可與經典中禪觀對象建立關聯。

³⁸ 《觀佛三昧海經》，CBETA, T15, no. 643, p. 647b16-23。

³⁹ 馬世長統計了克孜爾石窟中脊壁畫包括天象及須摩提女因緣圖（〈克孜爾中心柱窟主室券頂與後室的壁畫〉，頁 174-226）；宮治昭論述了須摩提女因

北涼沮渠京聲（?-464）譯《治禪病祕要法》卷下記述，行者遇到驚嚇時，可以依次觀想日天、月天、金翅鳥及龍，以及佛陀等形象來幫解除恐懼。經云：

治之法者，先想一日與日天子乘四寶宮殿作百千伎樂，在黑山上照曜黑山令漸漸明。想一日成已，復想二日。想二日已，復當自觀己身白骨三百三十六節白如雪山，日照雪山；復想頂上有月天子四寶宮殿，百千眷屬捉於月珠置其頭上。此想成已，想第三山上復有一日，如上無異；見此日已，復想頂骨白雪山上如上，復有一月……此想成已，復想一金翅鳥王頭戴摩尼珠，搏撮四蛇及與六龍，蛇驚龍走。⁴⁰

鑒於這批禪經在中亞及西域很可能在本地集成，筆者以為其文本與圖像可能存在長期互相影響的過程。如《治禪病祕要法》前引文字提及的意象，很可能是西域僧人長期接受寺院佛教圖像後的集成意象。

五、結論

上文列舉的克孜爾 171 窟、110 窟及森木塞姆 48 窟三個洞窟，其形制、組合方式及券頂壁畫內容均各有差異。本文從三者券頂可能具有禪定內涵的圖像內容出發，結合其他洞窟券頂相似圖像進行討論，試圖證明第二種畫風洞窟券頂壁畫設計時，可能普遍考慮了壁畫輔助僧人禪定修習的功能。然而上文列舉的壁畫內容在同一窟券頂分布的位置零散，與同一窟內其他圖像的聯繫較弱，我們必須承認文中的材料尚不能構築一個嚴密體系。

本文僅希望提出一個新的視角，即從有助於禪觀的角度探索第二種畫風洞窟券頂壁畫的功能。第二種畫風洞窟菱格山巒構圖及其內禪定人物、佛傳類菱格因緣、千佛乃至本生圖像，均可能與包括念佛法門在內的僧侶

緣圖與《觀佛三昧海經》的密切聯繫（《吐峪溝石窟壁畫與禪觀》，頁 72）。

⁴⁰ 《治禪病祕要法》，CBETA, T15, no. 620, p. 339b14-c1。

日常禪修對應起來，甚至充當僧侶入定前的觀摩對象。但這並不意味著輔助禪觀修行是龜茲石窟繪製第二種畫風券頂壁畫的首要目的。第二種畫風洞窟壁畫上數量可觀的供養人形象表明：這批禮拜窟的壁畫不可能僅為僧團的禪觀實踐而設，俗人亦是寺院儀式的重要參與者及服務對象。另一方面，裝飾第二種畫風壁畫的中心柱窟，其主室常見塑繪的帝釋窟禪定的主題提供了教義和禪法的結合。這樣，主室券頂包含本生、因緣、坐佛及中脊天象圖的菱格山巒框架，與主室後壁主題圖像（通常是帝釋窟禪定）構成連成一體。它們圖解佛教故事來詮釋教義，提供大量佛陀形象以供瞻仰禮拜，同時可能作為僧人進入觀想之前的圖像提示或者觀想步驟中的素材來源。

【參考書目】

一、佛教藏經

本文佛典引用主要是採用「中華電子佛典協會」（Chinese Buddhist Electronic Text Association, 簡稱 CBETA）的電子佛典集成光碟，2009 年。

- 《五門禪經要用法》，T15, no. 619。
《坐禪三昧經》，T15, no. 614。
《阿毘達磨大毘婆沙論》，T27, no. 1545。
《長阿含經》，T1, no. 1。
《思維要略法》，T15, no. 617。
《治禪病祕要法》，T15, no. 620。
《普曜經》，T3, no. 18。
《增一阿含經》，T2, no. 125。
《觀佛三昧海經》，T15, no. 643。
《禪祕要法經》，T15, no. 613。

二、中日文專書、論文

- 中國新疆壁畫藝術編輯委員會 2009 《中國新疆壁畫藝術》1-6，烏魯木齊：新疆美術攝影出版社。
- 李靜杰 2006 〈敦煌莫高窟北朝隋代洞窟圖像構成試論〉，《2005 雲岡國際學術研討會論文集》，雲岡石窟研究院編，北京：文物出版社。
- 馬世長 1996 〈克孜爾中心柱窟主室券頂與後室的壁畫〉，《克孜爾石窟》2，北京：文物出版社。
- 宮治昭 1992 《涅槃と弥勒の図像学——インドから中央アジアへ》，東京：吉川弘文館。
- 宮治昭 2009 《吐峪溝石窟壁畫與禪觀》，賀小萍譯，上海：上海古籍出版社。
- 格倫威德爾 2001 《新疆古佛寺——1905-1907 年考察成果》，趙崇民、巫新華譯，北京：中國人民大學出版社。
- 勒科克、瓦爾德施密特 2006 《新疆佛教藝術》（上、下），巫新華、管平譯，烏魯木齊：新疆教育出版社。
- 新疆龜茲石窟研究所 2008 《森木塞姆石窟內容總錄》，北京：文物出版社。

- 新疆文物管理委員會、拜城縣克孜爾千佛洞文物保管所、北京大學考古學系 1989 《克孜爾石窟》1，《中國石窟》系列叢書，北京：文物出版社。
- 新疆維吾爾自治區文物管理委員會 1996 《克孜爾石窟》2，《中國石窟》系列叢書，北京：文物出版社。
- 新疆維吾爾自治區文物管理委員會等 1997 《克孜爾石窟》3，《中國石窟》系列叢書，北京：文物出版社。
- 魏正中 2013 《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。
- 劉慧達 1978 〈北魏石窟與禪〉，《考古學報》3，頁 337-350。

三、西文專書、論文

- Arlt, Robert and Stomi Hiyama. 2014. "Fruits of Research on the History of Central Asian Art in Berlin (II): The Buddha and the Tree God." *Indo-Asiatische Zeitschrift* 18, pp. 18-28.
- Grünwedel, Albert. 1912. *Altbuddhische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan: Bericht über archäologische Arbeiten von 1906 bis 1907 bei Kuča, Qarāsahr und in der Oase Turfan*. Berlin: Reimer.
- Grünwedel, Albert. 1920. *Alt-Kutscha: archäologische und religionsgeschichtliche Forschungen an Tempera-Gemälden aus Buddhistischen Höhlen der ersten acht Jahrhunderte nach Christi Geburt*. Berlin: Elsner.
- Hiyama, Satomi. 2012. "Study on the First-style Murals of Kucha: Analysis of Some Motifs Related to the Hephthalite's Period." *Buddhism and Art in Gandhāra and Kucha, Buddhist Culture along the Silk Road: Gandhāra, Kucha, and Turfan*. Section I, 3rd November 2012, Ryukoku University. Published in 2013, Ryukoku University, pp. 125-169.
- Hartmann, Jens-Uwe. 1996. "Neue Fragmente aus dem 'Yogalehrbuch'." *Festschrift, Dieter Schlingloff: zur Vollendung des 65. Lebensjahres dargebracht von Schülern, Freunden und Kollegen*. Ed. by Friedrich Wilhelm. Reinbek: Wezler, pp. 127-135.
- Howard, Angela F. & Giuseppe Vignato. 2015. *Archaeological and Visual Sources of Meditation in the Ancient Monasteries of Kuča*. Leiden: Brill.
- Le Coq, Albert von. und Ernst Waldschmidt. 1922-1933. *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*. 7 vols. Berlin: Reimer und Vohsen (repr. Graz, 1974).

- Santoro, Arcangela. 1986 “Note di iconografia gandharica.” *Annali dell’Università degli studi di Napoli “L’Orientale”* 46.1, pp. 35-62.
- Schlingloff, Dieter. 2006. Ein buddhistisches Yogalehrbuch: unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1964 unter Beigabe aller seither bekannt gewordenen Fragmente. Buddhismus-Studien 5. München: Iudicium-Verlag.
- Vignato, Giuseppe. 2006. “Archaeological Survey of Kizil: Its Groups of Caves, Districts, Chronology and Buddhist Schools.” *East and West* 56.4, pp. 359-416.
- Yamabe, Nobuyoshi. 1999a. “An Examination of the Mural Paintings of Toyok Cave 20 in Conjunction with the Origin of the *Amitayus Visualization Sutra*.” *Orientalia* 30.4, pp. 38-44.
- Yamabe, Nobuyoshi. 1999b. “*The Sūtra on the Ocean-like Samādhi of the Visualization of the Buddha: The Interfusion of the Chinese and Indian Cultures in Central Asia as Reflected in a Fifth Century Apocryphal Sūtra*.” PhD Dissertation, Yale University.
- Zin, Monika. 2003. “The uṣṇīṣa as a Physical Characteristic of the Buddha’s Relatives and Successors.” *Silk Road Art and Archaeology: Journal of the Institute of Silk Road Studies* 9, pp. 107-129.
- Richter, Gregory C. *The Sunrise Miracle of the Buddha: The Sieg/Siegling Transcription with Translation and Gloss*. TITUS Database. 2017.03.19, <http://titus.fkidg1.uni-frankfurt.de/didact/idg/toch/buddha2.pdf>.

**On the Meditative Connotation of the Second Pictorial
Style Murals on the Vaulted-ceiling of Kucha Grottoes:
Set off from Kizil Cave. 171, Kizil Cave. 110 and Simsim Cave. 48**

Wang, Fang

Doctoral Program in Buddhist Studies,
Ludwig-Maximilian University of München

Abstract

The ancient Kucha Kingdom on the northern area of the Silk Road was one of the most famous and influential Buddhist centers in the medieval times and the Kucha Grottoes constitute the main source for our cultural studies of Kucha. It is well acknowledged that single caves form separate groups within different functional areas, while the worship caves are chiefly divided into two types, i.e. square caves and central-pillar caves. The early investigation of German scholars had established the theory of three pictorial styles of the mural paintings of Kucha Grottoes, which is still followed by current academic discussions. It is widely accepted that the square caves and central-pillar are mainly separately related with murals of the first and the second pictorial styles, i.e., the two styles are divided into two succeeding periods. The author focuses on the discussion on the mural paintings on the vaulted-ceiling of the central-pillar caves, which are mostly of the second pictorial style and showcase connotations related with meditative practices of the Buddhist monks. On the vaulted-ceilings of the caves, the composition of the mountainous landscape found in the first pictorial style mural paintings is inherited and further develops into a stylized composition of rhomboid mountainous landscape during the second pictorial style period.

Based on the previous identifications of the story motifs in the frame of the rhomboid mountainous landscape murals of the second style on the vaulted ceilings, the author classifies them into three mainstream arrangements of the motifs, namely, the combination of Jataka story and Avadana story, the combination of Jataka story and thousand Buddhas, as well as the pure representation of thousand Buddhas, which are evidenced by the examples of different caves, such as the Kizil Cave. 171, Simsim Cave. 48 and Kizil Cave. 110. With an inspection of the Sanskrit manuscripts called *Yogalehrbuch* found in the Central Asia and a series of compiled texts in Chinese concerning meditation practices, it is elucidated that the arrangements of the motifs mentioned above constitutes an iconography that reflects the local meditative practices and Buddhist thoughts to some extent. Especially, the aforementioned three caves vary from each other in terms of form, group type, while their mural motifs of the vaulted ceilings also separately belong to three mainstream arrangements as stated above. However, the three cases of the vaulted ceiling murals share a common feature that they all contain some iconographical contents related with meditative practices. It is thus to be summarized that the making of the second pictorial style murals, peculiarly those on the vaulted ceilings, might have been conceived to assist the monks to practice meditation daily. In ancient Kucha Kingdom which is famous for meditation practice it is quite understandable that the meditation makes up the basic religious practices among the monastic orders, and these mural paintings provide interesting materials to peep into the local Buddhist culture.

Keywords:

Kucha, Kizil, Worship Cave, Buddhist Mural Painting, Meditative Practice