



西域美术全集

*Complete
The Works
of Serindia*

8



龟兹卷·克孜尔石窟壁画

Kucha - Kizil Grotto Murals



主编 赵宾

天津出版传媒集团

天津人民美术出版社

天津文化出版社



西域美术全集

*Complete
Art Works
of Serindia*

8

龟兹卷·克孜尔石窟壁画

Quici-Kizil Grotto Murals

②

主编 赵莉

天津出版传媒集团

 天津人民美术出版社

新疆文化出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

西域美术全集. 8, 龟兹卷. 克孜尔石窟壁画 ② /
赵莉主编. — 天津 : 天津人民美术出版社, 2016. 6 (2016. 11 重印)
ISBN 978-7-5305-7498-0

I. ①西… II. ①赵… III. ①美术—作品综合集—中
国—古代②克孜尔石窟—壁画—作品集 IV. ①J121
②K879. 412

中国版本图书馆CIP数据核字 (2016) 第157087号

西域美术全集 8 龟兹卷·克孜尔石窟壁画②

Xiyu Meishu Quanji 8 Qiuci Juan · Kezier Shiku Bihua ②

出 版 人: 李毅峰
责 任 编 辑: 刘 欣 谷新春
技 术 编 辑: 李宝生
装 帧 设 计: 陈 彤
出 版 发 行: 天津人民美术出版社
社 址: 天津市和平区马场道 150 号
邮 编: 300050
电 话: (022) 58352900
网 址: <http://www.tjrm.cn>
经 销: 全国新华书店
印 刷: 北京雅昌艺术印刷有限公司
开 本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/16
版 次: 2016 年 6 月第 1 版
印 次: 2016 年 11 月第 2 次印刷
印 张: 28.25
印 数: 2001-3000
定 价: 580.00 元

版权所有 侵权必究

全书主编
执行主编

金维诺 中央美术学院教授
谢继胜 浙江大学教授

编委会主任

李毅峰 天津人民美术出版社社长
于文胜 新疆文化出版社社长

总策划

杨惠东 天津人民美术出版社总编辑
杨东胜 北京东方博古文化公司董事长

编委会

(以姓氏笔画为序)

王琨 天津人民美术出版社副总编辑
刘振 新疆文化出版社副总编辑
阮荣春 华东师范大学教授
孙大卫 新疆文化出版社原副社长
张鹏 中央美术学院教授
陈聿东 南开大学东方艺术系教授
周菁葆 新疆师范大学教授
侯世新 新疆维吾尔自治区博物馆馆长
顾平 华东师范大学教授
莫合德尔 新疆师范大学美术学院教授
徐红 新疆大学教授
徐永明 新疆维吾尔自治区龟兹研究院院长
涂苏别克 新疆日报社高级编辑

联合编著

新疆维吾尔自治区龟兹研究院

凡 例

1.《西域美术全集》以汉代至五代宋初的西域美术遗存为主体,同时兼及汉代之前和宋、元、明、清的部分内容,按照美术门类分卷,共十二卷,分为岩画卷、绘画卷、雕塑卷、工艺美术卷、服饰卷、建筑卷以及六卷石窟壁画。由于石窟壁画的特殊性,六卷石窟壁画按地域收录,分别为龟兹卷·克孜尔石窟壁画①,龟兹卷·克孜尔石窟壁画②,龟兹卷·克孜尔石窟壁画③,龟兹卷·库木吐喇石窟壁画,龟兹卷·森木塞姆、克孜尔尕哈等石窟壁画及高昌石窟壁画卷。

2.龟兹卷·克孜尔石窟壁画②为《西域美术全集》之第八卷,卷首载《金碧庄严——克孜尔石窟艺术鸟瞰之二》一文,作为概述。图版基本按时间顺序排列,以洞窟为单位编排。作品著录分洞窟位置和图版信息,其中信息不详者,一般不做表述。



*Glorious and Solemn:
An Overlook of Kizil Grottoes II*

金碧庄严

——克孜尔石窟艺术鸟瞰之二



■ 霍旭初

公元6至7世纪的200年间，龟兹佛教进入了持久繁盛的阶段，龟兹佛教艺术亦进入了发展的高潮期，石窟寺已遍布龟兹各地，目前可寻的石窟遗址，如库木吐喇、森木塞姆、克孜尔尕哈、玛扎伯哈、托乎拉克艾肯、温巴什、台台尔、苏巴什等石窟都已相继开凿。克孜尔石窟也进入一个开凿的高峰。克孜尔石窟有百分之六十左右是在这个时期开凿的。如此大规模开窟，一方面反映出佛法的繁盛，另一方面展现出龟兹国力之强大、经济之繁荣及社会之相对稳定。

龟兹地方存在一个特殊的历史现象，即汉唐之间龟兹本土的统治权长期由白氏政权执掌。公元91年，班超立龟兹贵族白霸为王。此后，除隋代一度中断外，直至唐朝后期的七百余年间，白氏王朝绵延不绝。这是龟兹社会大局保持基本安定的重要条件，也是龟兹佛教不断发展繁荣的坚实基础。

公元7世纪中，唐朝在龟兹设安西大都护府，龟兹与中原关系进一步紧密。在唐代大一统的管辖下，在龟兹地方政权——龟兹都督府的治理下，龟兹社会大局稳定，经济阔步发展，文化交流频繁，龟兹佛教与佛教艺术达到空前的繁荣。克孜尔石窟在初创期、发展期成就的基础上蓬勃发展，龟兹石窟的旗帜与样板作用更加突出。

龟兹佛教受到龟兹王权一贯的保护与支持，这是石窟繁盛的重要政治和经济因素。早在佛教初传龟兹不久，就有龟兹王室成员到中原译经。到了鸠摩罗什时代，龟兹国王普遍崇奉佛法，罗什讲经说法时，国王长跪在地，让罗什蹬踏而上，足见龟兹国王对佛教之热衷和虔诚。龟兹都城内“王宫雕镂，立佛形像，与寺无异”。这种情况延续很久，南北朝时期，有许多龟兹国王礼崇外来高僧的事例，如罽宾沙门昙摩蜜多，曾挂锡龟兹国数年，龟兹国王给予特殊礼遇。北魏武帝时又有高昌沙门法朗至龟兹，亦受国王的崇敬。公元585年，南印度僧人达摩笈多东往中原前，经龟兹时住二年，龟兹国王有意长留，达摩笈多不得不潜离龟兹。唐初，玄奘西行求法，到达龟兹时，受到龟兹国王及高僧的热烈欢迎。玄奘在《大唐西域记》中，记载了龟兹国王及王室笃信佛教的盛况：龟兹大城西门外路左右各有高九十余尺的立佛像，在佛像前建五年大会（无遮大会）处，“每岁秋分数十日间，举国僧徒皆来会集，上至君王，下至士

庶，捐废俗务，奉持斋戒，受经听法，渴日忘疲”，又云：“阿奢理贰伽蓝，庭宇显敞，佛像工饰，僧徒肃穆，精勤匪怠，并是耆艾宿德，硕学高才，远方俊彦，慕义至止。国王、大臣、士庶、豪右，四事供养，久而弥敬。”

1906年德国探险队在克孜尔第67窟发现的龟兹文书上记录了龟兹六位国王和一位王后的名字。另外，在一些洞窟中发现了龟兹国王、王后及其他王族的供养像，以及克孜尔尕哈石窟一批洞窟的国王及王族供养像。近年有关单位组织力量对龟兹石窟中的古文字进行攻坚研究，发现了新的龟兹国王名字，反映出龟兹王室捐资凿窟已成风尚。由国王倡导和推动，龟兹石窟进入繁盛的发展，是理所当然的事。在繁盛期内，克孜尔石窟有大量洞窟为龟兹国王和王公贵族所造。这些供养者为了表示对佛的虔诚，同时炫耀自己的势力，竞相在洞窟中绘出了他们的供养像。这些服饰华丽、形态高贵的供养人像，成为这个时期壁画艺术中的一个突出的亮点。克孜尔第205窟主室前壁入口东侧的供养人列像，其中有龟兹国王托提卡和王后斯瓦扬普拉芭（图1）。托提卡王于公元6世纪末在位，在他之后继位的是苏伐勃驮。苏伐勃驮的事迹在《唐书》中有载。托提卡王形象的出现，及其在位时代的确定，就成为克孜尔石窟断代极重要的资料。第69窟主室前入口上方“鹿野苑说法图”中也有龟兹国王的形象（图2）。此外，第199窟右甬道内侧壁一列供养人服饰也相当豪华，可能是国王或王族一类的人物。克孜尔第8窟，中心柱窟主室正壁甬道两侧壁，原来描绘佛涅槃内容的题材部位，全部为与真人等高的供养人所占据。两甬道左右壁各绘4身供养人，合计16身。这16身供养人为男性，他们衣饰华丽，佩宝剑，左甬道4身均佩长剑，其余12身佩短剑。德国探险队将此窟命名为“十六佩剑者窟”。引人注目的是右甬道的前3身有头光。从龟兹石窟图像看，佛陀与菩萨、天人必有头光，具有崇高地位的神祇或弟子也有头光。世俗里只有国王、王后和显贵王族方能享有头光。在龟兹，只有在皇室开凿的洞窟，才能看见这种造像。

繁盛期的克孜尔石窟，全面反映了部派佛教中说一切有部的思想，代表了龟兹佛教艺术的新高度，出现了许多新的面貌。



图1 第205窟主室前壁龟兹王托提卡及王后



图2 第69窟主室前壁龟兹国王和王后



中心柱窟的地位更加突出，功能更加完善，艺术更加完美。重要的是，龟兹佛教说一切有部思想更加集中而深刻地在这里展现。

中心柱主室正壁，部分洞窟还延续着早期须弥山的影塑，但同时出现了与主尊相关的绘画，许多重大教化事迹，分布在主尊像的周围，如“梵天劝请”“降伏六师外道”等重要题材。“梵天劝请”是佛传中极为重要的事件，关系到佛教产生、建立、传道、发展的大问题。“梵天劝请”是描述释迦牟尼降魔成道后，觉得自己所悟证的佛理极为深奥，认为世间众生“乐生求安，贪欲嗜味，好于声色”，难以入佛道，故欲自我默然进入涅槃。释迦牟尼如此思念，引起大梵天的惊恐，他认为如果释迦牟尼自取涅槃，“三界”（佛教的欲界、色界和无色界）将永远脱离不了“轮回”之苦。于是，他向佛陀祈请“说法度众”。经过梵天的劝请，释迦牟尼承诺向世间众生传布佛法，开始了“转法轮”业绩，佛教事业由此起步。部派佛教的“上座部”是十分重视这个题材的。“梵天劝请”图像中有一特异的形象，即头上绾有五个发髻的乾达婆（乐神，五髻乾达婆又名般遮尸弃），坐于佛一侧的束帛座上，腿上放一弓形箜篌，一手挑弦，呈吟唱舞动的姿态，是引人注目的艺术造型，突出乐神的作用，也是龟兹崇尚音乐艺术的反映。

“降伏六师外道”是释迦牟尼成道后与佛教对立势力的重大较量。六师是当时印度恒河流域的憍萨罗、摩揭陀、阿盘提等大国流行的各种学派的六位代表人物。他们都是反对吠陀权威的新兴宗教。但是，佛教认为自己的学派是“内学”，其他都是“外学”，将六位代表人物贬称“六师外道”。在第一个皈依佛教的摩揭陀国王频婆娑罗王的支持下，经过曲折的斗争，佛教降伏了外道，迅速打开了发展的新局面。中心柱主室主龛周围绘出这些重大题材，突显了释迦牟尼的丰功伟绩，烘托了释迦牟尼的伟大形象。

与外道斗争可以说贯穿于佛教的始终，除了“降伏六师外道”最后置六师头目于“死地”外，大部分“外道”经过释迦牟尼的教化，均以放弃“邪说”、皈依佛法为结局，突显了释迦牟尼巨大的功德。龟兹石窟中这类故事很多，有代表性的如“须摩提女请佛”“舞师女做比丘尼”等，这些图像既有深刻的佛教义理，又是形象隽永的艺术品。“须摩提女请佛”是克孜尔石窟此类故事最精彩的图像。该故事用长卷式构图表现，绘在



中心柱窟主室券顶中脊，取代前期流行的“天相图”。“须摩提女请佛”故事梗概是：舍卫城长者阿那邠邸之女须摩提，为虔诚的佛教徒，但须摩提却嫁给了外道满富城长者满财之子。须摩提拒绝向前来祝贺婚礼的六千外道致礼，得罪了满财长者。当满财长者得知佛陀有非凡的“神通”后，非常想见佛陀，须摩提女答应了满财长者的要求，于是须摩提登高楼焚香请佛前来。佛为了护卫弟子，展示神威，降伏外道，携众大弟子赴满财城显示“神通”。根据《须摩提女经》所载，佛弟子赴满财家的次序是：乾茶（伙夫）背大锅，沙弥均头化五百花树，般特化五百头青牛，罗云化五百孔雀，迦匹那化五百金翅鸟，优毗迦叶化五百七头龙，须菩提化琉璃山，大迦旃延化五百白鸽，离越化五百虎，阿那律化五百狮子，大迦叶化五百马，大目犍连化五百六牙白象，佛最后出现。克孜尔石窟“须摩提女请佛”与此经所述基本一致。画面为须摩提女在高楼焚香祈请佛陀前来，接着是佛弟子各乘飞禽走兽，浩浩荡荡腾空而至，最后是用身光象征佛陀的到来。整个图像造型各异，形态生动，气势磅礴，动人心魄，具有巨大的艺术震撼力。

龟兹石窟的繁盛期，随着龟兹佛教思想的衍变，中心柱窟的内容也在变化。主要是“本生故事”逐步减少，或退居次要地位。故事图像大部被“因缘故事”占据。这个现象的思想背景是“说一切有部”新思想对龟兹佛教影响的反映。在部派佛教发展的后期，从“说一切有部”分化出去的“经量部”注重用“譬喻”手段弘扬佛法，佛教文学、艺术得到催化发展，著名的犍陀罗佛教艺术应运而生，佛教艺术突飞猛进，“经量部”代表论书《俱舍论》亦传入龟兹。《俱舍论》改造了“三世实有，法体恒有”理论，侧重“现在实有”的论说，在艺术形象上，表现释迦牟尼现世度化众生的事迹，逐渐取代旷劫修行“菩萨道”的本生故事。因而，龟兹石窟“因缘故事”成为故事类图像的主流题材。“因缘故事”还蕴含“因果果报”的佛教基本理念，说一切有部是注重“因



图3 第212窟主室左壁亿耳因缘

果观”的，因此，说一切有部也称为“说因部”。龟兹石窟的“因缘故事”都有“因果”含义在内。繁盛期克孜尔石窟“因缘故事”主要出现在中心柱窟主室券顶的菱格构图中，故事达一百余种，可识别的有“罗云洗佛足”“蛤闻法升天”“梵豫王施谷”“龙王守护”“舞师女做比丘尼”“贫女难陀燃灯供养”“小儿播鼗踊戏”“花天供养”“宝天供养”“沙弥守戒自杀”“受毒蛇身”“提婆达多砸佛”“五百大雁升天”“摩羯大鱼缘”“净居天洗佛”“须陀因缘”“鬼子母失子”“六种众生喻”“四蛇喻”“战遮婆罗门女谤佛”等。克孜尔第212窟两壁的长卷式的“亿耳得福”与“弥兰受报”连续故事，是宣说“因果果报”的典型教材（图3）。故事开端是相同的，亿耳与弥兰都是富商的子弟，均出海寻宝遇险，经过种种危难，最后的结局完全不同，一个安全返乡，一个遭烧铁炙烤，其因在对待父母的态度不同。亿耳出海，父母担忧思念而双目失明，亿耳归来父母复明，亿耳孝敬父母12年，最后成为佛陀的弟子。而弥兰出走时不顾母亲劝阻，竟踏母头而去。亿耳与弥兰在遇险过程中的行为也截然不同，故受到的“果报”就有天壤之别。第212窟两图相对而设，对比强烈，教育意义十分明显。

值得注意的是，龟兹石窟“因缘故事”中有一部分是“过去佛”的事迹。以往研究一般将菱格构图中有佛形象的故事，列入释迦牟尼的度化故事。其实不然，中心柱窟主室券顶是佛教过去劫与“天部”的位置。“因缘故事”中的佛陀，有很大一部分是“过去”诸佛，有为释迦牟尼授记的“燃灯佛”，使释迦牟尼“超越九劫”的“底砂佛”，著名的“波塞奇画佛”是“底砂佛”的因缘故事。还有“过去七佛”中的“毗婆尸佛”“尸弃佛”“迦叶佛”等都出现在“因缘故事”里。引人入胜的“须摩提女请佛”其因缘之始在“迦叶佛”时代。释迦牟尼佛事迹在券顶上出现，是以“过去佛”最后一位佛即第七佛出现的。释迦牟尼“超越九劫”修成“无上觉”，是说一切有部“佛陀观”中有特殊意义的事迹。



说一切有部“佛陀观”最鲜明的特征认为释迦牟尼是一位伟大的导师，他虽然具有超人的“神通力”，但仍然是人间的佛陀，释迦牟尼的生身与凡人一样，要经历“生老病死”的自然规律，也要受“因果报应”的法则制约，同样会产生“烦恼”，即“有漏”的思想和行为，只不过佛陀能授众生“脱离之法”，提倡努力修行梵行，便可获得苦尽，可以解脱或转化“因果报应”的结果。克孜尔繁盛期石窟突出了这一思想的说教。如“佛受九罪报”故事的出现。东汉时康孟详翻译《佛说兴起行经》，记载了佛陀一生中十个受“报应”的事迹，后人将其归纳为九个事件，称“九罪报”。克孜尔石窟图像中与之对应的有“战遮婆罗门女谤佛”“提婆达多砸佛”“毗楼璃王诛释种佛头痛”“受婆罗门请而食马麦”“六年苦行”“乞食不得空钵而返”等。与此相关的还有“女人误系小儿入井缘”图像，画面是佛陀一侧有一女子，贪婪地注视着佛陀，双手将一小儿装在水桶中系入水井。故事是说一女子见佛陀美貌，欲心荡漾，误将小儿放入水桶，系入水井。故事自然是对女子欲心的鞭挞，但说一切有部解释此故事是由于释迦牟尼“有漏”而引发他人欲望所造成的。这个理念就是说一切有部主张的“所缘随增”哲学思想。这些阐述佛陀过去世有过“恶行”受到“因果报应”和今世又有引诱他人滋生“欲念”的行为，对佛教中主张佛陀“绝对神圣”“无漏”的派别来说，是不可理喻、不可接受的，但说一切有部却津津乐道地传扬这些哲学理念。这些故事题材，唯在龟兹石窟有所保存，是研究部派佛教说一切有部思想非常宝贵的资料。

龟兹石窟的佛传故事，按以往的划分，包括释迦牟尼诞生至涅槃的全部历史，但按说一切有部观念，释迦牟尼诞生至成佛属于“最后身菩萨”阶段，成道至涅槃属于“有余涅槃”阶段，释迦牟尼生身灭寂而进入“无余涅槃”，也就是最后的“解脱”。为了尊重“约定俗成”的通俗解释，我们仍按原来的“佛传故事”的概念划分，但根据龟兹石窟中心柱窟的布局，“无余涅槃”是有不同表现体系的，即中心柱主室正壁两侧甬道与后室均是紧紧围绕“涅槃”的题材，是为颂扬释迦牟尼“无余涅槃”做铺垫，烘托出释迦牟尼伟大而殊胜的佛德。这种独特的表现形式，深邃的思想内涵，为世界佛教艺术所罕见。



释迦牟尼涅槃前的佛传故事图像约有八十余种,目前可识别的有40多种,计有“燃灯佛授记”“乘象入胎”“树下诞生”“七步宣言”“二龙洗浴”“阿私陀占相”“参诣天祠”“太子试艺”“掷象”“树下观耕”“出游四门”“宫中娱乐”“太子惊梦”“出家决定”“夜半逾城”“犍陟舐足”“车匿告别”“受出家衣”“六年苦行”“牧女奉糜”“施吉祥座”“降魔成道”“二商奉食”“四天王献钵”“梵天劝请”“初转法轮”“观察世间”“龙王守护”“频毗娑罗王皈依”“伊罗钵龙王礼佛”“耶舍出家”“富楼那出家”“降伏火龙”“大迦叶求度”“为净饭王说法”“大爱道出家”“布施祇园精舍”“迦梨龙王听法”“波斯匿王礼佛”“佛度庵摩罗女”“舞师女做比丘尼”“惟楼勒王诛释种”“须摩提女请佛”“阿闍世王皈依”“毗舍佉出家”等。

“降魔成道”是佛传中关键的事迹,“降伏魔众”在佛教艺术中广为绘制,它在繁盛期里,大部绘在中心柱窟前壁上方或方形窟正壁上方,显然是突出弘扬这个标志释迦牟尼成佛的伟大事件。中外佛教艺术中,“降魔成道”艺术造像异彩纷呈,不乏精品传世。龟兹石窟的“降魔成道”不拘一格,特色突出,这是由龟兹佛教思想理念所决定的。在说一切有部的理论中,强调“降魔成道”是释迦牟尼自我战胜内心障碍的结果。“降魔成道”的原义是“三十四心断结成道”,三十四心(即八忍、八智、九无间道、九解脱道)就是释迦牟尼用智慧力量求得的心理境界。“结”就是“烦恼”“障碍”“魔障”。佛教中凡是阻碍得到正法的思想与行为都是“魔业”,佛教艺术中“魔王”“魔军”“魔女”的形象代表了“魔障”。“降魔成道”的深刻含义是释迦牟尼内心修行,达到大悟大彻的圆满。

克孜尔石窟繁盛期的“降魔成道”更富哲理上的阐述,不重于魔军恐怖和魔女诱惑的描绘,而是突出了两个情节:一是魔王之子劝阻其父波旬的情节,画面是魔子抱魔王之腰表示不要破坏释迦成道。另一是地神从地踊出为释迦作证,画面是女装的地神露出半身,向释迦合十,表示她可证明释迦是经过无数劫的行道而应成正觉。地神形象虽小,但她是佛成道的见证者,起到了画龙点睛的作用。这些特色,是龟兹石窟佛教艺术所特有的。



涅槃是佛教追求的最后解脱和最高精神境界。说一切有部的“解脱观”有自己的特色，注重“有余涅槃”与“无余涅槃”的追求。说一切有部对“无余涅槃”的诠释尤为重视。繁盛期龟兹石窟涅槃图像十分丰富，内容大大超过发展期。整个中心柱窟后室完全是与佛陀涅槃有关的故事，题材有“佛以神力渡恒河”“阿闍世王闻佛涅槃闷绝复苏”“佛履三道宝阶降还”“佛度善爱乾达婆王”“须跋陀罗先佛入灭”“密迹金刚哀恋”“梵天帝释举哀”“四天王举哀”“焚棺”“阿难等弟子举哀”“迦叶捧足”“七宝现示”“伎乐天赞叹供养”“提婆达多砸佛”“五趣轮回图”“八王争分舍利”“树神现示”“第一次结集”“起塔供养”“大雁环绕”“法身常住”等内容。特别值得欣赏的是第205窟的“阿闍世王闷绝复苏图”，该图中的行雨大臣手执一布帛，其上绘出“树下诞生”“降魔成道”“初转法轮”和“涅槃”四相图，这种图中有画的独到构思，堪称图像中之佳品。繁盛期涅槃题材图像有扩展的趋势，除了中心柱窟后室为固定部位外，方形窟也有出现，一般绘在前壁上方。克孜尔第161窟保存的图像比较完整（图4），此图于佛涅槃像的两侧，绘出佛陀最著名的八大弟子，这是佛教艺术中十分珍贵的图像。克孜尔石窟“无余涅槃”的系列图像，丰富多彩，观看这些图像，犹如欣赏多幕的戏剧，从而汇成了宏伟的“涅槃颂歌”。

龟兹地区素以音乐繁盛蜚声遐迩，玄奘《大唐西域记》赞誉龟兹“管弦伎乐，特善诸国”。史书上对龟兹乐的记录也十分可观，这在克孜尔繁盛期的壁画里有强烈的反映。发展期出现的乐舞形象，在这个时期进一步发展，突出表现在以下几个方面：

1. “天宫伎乐”随洞窟变化而扩大，如第100窟在主室的左、右、前三壁上端绘出庞大的“天宫伎乐”，伎乐共达52身。这是西域规模最大的“天宫伎乐”。
2. 侧壁“佛传图”中伎乐增多。据不完全统计，侧壁“佛传图”中共出现伎乐近七十身。
3. 后室顶部向佛涅槃供养的伎乐飞天也呈扩大之势，一些大型中心柱窟后室均绘出组合式的伎乐飞天。



4. 以伎乐为题材的因缘故事增多,如“佛度善爱乾达婆王”“小儿播鼗踊戏”“舞师女做比丘尼”等,这在龟兹以外的石窟中是罕见的。加上前面所述的般遮弹琴等题材,伎乐在克孜尔石窟壁画中十分显著。克孜尔存有壁画的洞窟近八十窟,而有伎乐形象的达五十余窟。这时期的乐器又增加了新的品种,总计达20个种类,这与史籍上记载的隋唐时期的“龟兹乐”的乐队编制相近。以上乐器来源分别属印度系、西亚系、中原系和龟兹本地。这正是南北朝、隋、唐之际东西文化频繁交流的表现。龟兹壁画中乐器的描绘对敦煌以及内地各石窟艺术都有很深远的影响。莫高窟隋唐时大型经变画的乐器编制,基本上是由龟兹乐器与中原乐器组合而成的。

以中心柱窟为核心的洞窟组合进一步发展,是繁盛期的又一特点,双中心柱窟并列也较普遍。由于造窟频繁,洞窟向崖壁高层发展,谷西、谷内、谷东区洞窟已相当密集。特别是在谷西区,出现了三层洞窟的组合群体,以第3至第17窟为例,共包括15个洞窟,从结构关系上看,似是先后发展起来的包括地面建筑在内的大型石窟寺院。

这个时期还出现了一批大型中心柱窟,如第8、34、69、100、101、104、196、

图4 第161窟主室前壁涅槃图



207、219等窟，这些窟主室进深与高度都在5米左右，宽4米以上，有的主室正壁在影塑须弥山上沿，凿出半圆形凹槽，且佛龕上部向前倾出，凸显正壁的庄严雄伟气势。

洞窟结构的多样性在这个时期比较普遍，主室窟顶有穹隆式、平棋式、斗四套斗式，还雕出列椽、挑出屋檐等。主室的两壁与顶部接连处结构线脚也逐渐复杂，在叠涩之外，更多使用枋混线脚。甬道口用门楣装饰，甚至甬道顶部也出现了叠涩结构。洞窟结构上的多样性，增强了装饰效果和繁缛的气氛。此外，方形窟顶部也呈多样性，出现了套斗式、穹隆式、盪顶式和列椽式等形式。大像窟在此时期仍有开凿，但形制有较大变化，以前那种宽大的后室已减少，立佛上部与崖面紧贴塑出，立佛腿部成为主室与后室的分界，实际上中心柱已消失。

从繁盛期壁画所反映的佛教观念看，小乘佛教说一切有部观念明显增强。自鸠摩罗什被吕光携往中原后，一度流行的大乘便失去势力，小乘说一切有部再度兴旺。《大唐西域记》记载，玄奘到龟兹后，他与龟兹大德木叉瓊多一番对话，也可探视龟兹佛教所循的佛学理论。木叉瓊多对玄奘说：“此土《杂心》《俱舍》《毗婆沙》等一切皆有，学之足得，不烦西涉受艰辛也。”《杂心》即《杂阿毗昙心论》，《俱舍》即《俱舍论》，《毗婆沙》即《阿毗达摩大毗婆沙论》。贵霜迦腻色迦王时代举行的佛教第四次结集，就是编纂这部《阿毗达摩大毗婆沙论》的，它是早期说一切有部的根本经典。说一切有部的基本理论是认为一切法在过去、现在和未来三世同时存在，即“法体恒有”“三世实有”，在佛体上主张佛不并出，过去有无数佛，现世则只有释迦牟尼佛。说一切有部尤其注重对现世佛释迦牟尼的崇拜。《出三藏记集》卷五中《小乘迷学竺法度造异仪记》云：“故执学小乘，云无十方佛，唯礼释迦而已。”“唯礼释迦”成为小乘尤其是说一切有部的核心思想。这就是克孜尔石窟从洞窟形制到壁画题材内容都是围绕释迦牟尼为主题的缘由。虽然克孜尔石窟壁画绘画风格、题材内容、表现形式丰富多彩，但从观念上讲，也比较单一，那就是集中宣扬了一佛的思想，而又着重在释迦牟尼的前世累行、现世业力和未来授记的完整的个人形象的塑造，简言之就是“唯礼释迦”。



说一切有部思想在龟兹延续很久，公元7世纪末，唐代惠英所辑的《大方广佛华严经感应传》引圣历年间（698—700）于闐三藏实叉难陀说：“龟兹国中唯习小乘，不知释迦分化百亿，现种种身云，示新境界，不信《华严》大经。有梵僧从天竺将《华严》梵本至其国中，小乘师等皆无信受，梵僧遂留经而归。”到了唐玄宗时期，龟兹仍然尊崇说一切有部，天宝十三年（753），玄宗派使团赴罽宾国（今克什米尔地区），使团成员车奉朝在罽宾国随说一切有部法师舍利越魔出家，法号达摩驮都（回国后改号悟空）。归国时携《十力经》《十地经》和《佛说回向轮经》三部经典，至龟兹停留一年多。悟空（车奉朝）请龟兹高僧莲花精进将小乘经典《十力经》译成汉文。这说明公元8世纪中，龟兹仍然是说一切有部思想的重要基地。

繁盛期壁画的绘画风格继承和发展了发展期形成的龟兹本地民族传统。首先，人物形态已典型龟兹化：面部更为丰圆，鼻梁笔直与嘴唇靠近。人体造型曲线即“三屈法式”增强。人物服饰更为华丽，衣物有飘逸感、轻柔感和透明感。在一些题材里，武士或龙王都穿着龟兹式的武士服。在描绘商人形象时，也大部采用龟兹世俗商人装束。这些从世俗中摄取来的艺术形象，表明了克孜尔石窟壁画艺术在本地民族化方面不断的深化与发展。

用色方面，继续采用对比色的表现手法，同时早期的调和色也在流行，但在人体躯干轮廓上更加强调整体晕染。由于颜色年久褪变，人物肌肉的晕染部分呈现出圆形和椭圆形色块，从中可以看出当时绘画人物时，已经具有人体解剖的知识。

使用金粉或贴敷金箔也是这个时期非常普遍的现象。主尊佛塑像金箔敷身，图像中佛陀涂满金粉，洞窟装饰部分也用金粉描涂。在残留洞窟中，多有残迹可见，如第8、第224窟佛袈裟采用敷金装璜。近年在清理克孜尔第60窟时，发现了敷金的塑像残件，普遍使用金箔金粉，显示出繁盛期供养者对佛教的狂热和不惜财力为佛做功德的追求。从残存的金色痕迹中，不难追想当年洞窟金碧辉煌的壮丽景象。

布局紧凑密集、对称和图案化是这一时期壁画的发展趋势。题材内容的扩大使壁