



西域美术全集

*Complete
The Works
of Serindia*

7



龟兹卷·克孜尔石窟壁画

Qizil Kert Caves Murals

①

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



西域美术全集

*Complete
Art Works
of Serindia*

7

龟兹卷·克孜尔石窟壁画

Quci-Kizil Grotto Murals

①

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. 7, 龟兹卷. 克孜尔石窟壁画 ① /
赵莉主编. — 天津: 天津人民美术出版社, 2016. 6 (2016. 11 重印)
ISBN 978-7-5305-7497-3

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157456号

西域美术全集 7 龟兹卷·克孜尔石窟壁画①

Xiyu Meishu Quanj 7 Qiuci Juan · Kezier Shiku Bihua ①

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: 18
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①为《西域美术全集》之第七卷,卷首载《像教精华——克孜尔石窟艺术鸟瞰之一》一文,作为概述。图版以洞窟为单位编排,基本按时间顺序排列。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。

*The Essence of Buddhism:
An Overlook of Kizil Grottoes I*

像教精华

——克孜尔石窟艺术鸟瞰之一



■ 霍旭初

佛教诞生于有灿烂文明传统，宗教与艺术水乳交融的印度。佛教产生后，义学与艺术紧密结合进行传教活动。佛教艺术的作用，不亚于说教、诵读的功能。到了佛教发展的第二阶段，即“部派佛教”时期，“阿毗达摩”（论学）的兴起，用“譬喻”方式说教的开展，进一步促进了佛教艺术的蓬勃发展，著名的“犍陀罗佛教艺术”应运而生。佛教向印度以外的地方传播，同样是教义经典与艺术造像并行并举，造型艺术成为佛教向外传播最有推动力的宣传工具。佛教大约在汉代传入中国内地，三国时期开始发展兴盛，当时佛教徒热衷用释迦牟尼佛像吸引群众，出现所谓“以像立教”的运动，“像教”成为佛教的代名词。“像教”用现代词语的概念解释，就是“艺术佛教”或“佛教艺术”“佛教美术”。佛教艺术包括建筑（寺庙、佛塔、石窟本体）、雕塑、图像等造型艺术和音乐、戏剧、舞蹈、讲唱等表演艺术。所有这些，造就了遍及各地丹青斑斓、梵音绕梁的佛教妙音胜境。

佛教向外传播有两个大方向，一是“北传佛教”，一是“南传佛教”。“北传佛教”越过帕米尔高原，首及中国西域。在地缘与人文因素作用下，西域形成了塔里木盆地南北两条佛教文化传播链，这两条传播链基本上与古代东西方交通大动脉——丝绸之路并行，故“北传佛教”在学术界有“丝路佛教”之称。塔里木盆地北沿的佛教传播链，从揭盘陀（今塔什库尔干）起经乌铎（今莎车）、沙勒（今喀什）、尉头（今巴楚）、跋禄迦（今阿克苏）、龟兹（今库车）、焉耆至车师（今吐鲁番）。这条佛教文化传播链的中心，是位于塔里木盆地北沿最大绿洲区的龟兹。龟兹绿洲水源丰沛、农业发达、矿产丰富、文化繁荣，为佛教生存、发展提供了坚实的物质与文化基础。另一个促进龟兹发展的重要因素是龟兹从世界四大文明的交汇中，汲取了有益的营养。我国国学大师季羨林先生指出：“世界历史悠久、地域广阔、自成体系、影响深远的文化体系只有四个：中国、印度、希腊、伊斯兰，再没有第五个，而这四个文化体系汇流的地方只有一个，就是中国的敦煌和新疆地区，再没有第二个。”龟兹正处于这个汇流的要冲地带。龟兹佛教艺术里，深深镌刻着中西文明汇流的鲜明印记。

佛教艺术是“表法”的，赵朴初先生说：“佛教美术是和佛教的教义紧密联系结

合在一起的。佛像都是表法的，佛教教义的谛，就体现在佛教艺术。”这是研究佛教艺术的一个原则，龟兹石窟的建筑、雕塑、图像无一不是这个属性。龟兹佛教主流信仰，属于佛教“上座部”系统的“说一切有部”。龟兹佛教及其艺术，又有自身发展形成的思想特色与造型特征。龟兹石窟是世界上唯一保存比较完整而系统的“说一切有部”意识形态的遗产。龟兹石窟虽然在历史动荡中屡遭劫难，洞窟残破，雕塑、图像毁坏严重，但现有的遗存，仍然是探视古代龟兹佛教不可或缺的窗口，在佛教文化史研究中弥足珍贵。

龟兹石窟分布很广，东西距离近 1000 千米。以境内东西走向的天山支脉却勒塔格山为依托，蜂房般的洞窟布于两侧。山北有温巴什石窟、台台尔石窟、克孜尔石窟（以上属今拜城县），山南有托乎拉克艾肯石窟（属今新和县）、库木吐喇石窟、苏巴什石窟、阿艾石窟、麻扎伯赫石窟、森木塞姆石窟（以上属今库车县）。此外在拜城县、温宿县、乌什县、巴楚县内尚存一些小型洞窟。龟兹石窟成规模的共 9 处，洞窟总数达 600 余个，数量与规模堪与阿富汗巴米扬石窟、甘肃敦煌莫高窟相媲美，属世界级大型石窟群。

在龟兹石窟群中，克孜尔石窟建造最早、规模最大、承载的佛教思想最丰富，是龟兹石窟的旗帜和典范。克孜尔石窟也是中国开凿最早的石窟，比国内早期石窟要早一个多世纪。克孜尔石窟是世界关注的佛教艺术遗产，是近代国际学术研究的热点对象之一，20 世纪兴起的“龟兹学”就是从克孜尔石窟被掠走并流失到国外的图像的研究为发端的。一个多世纪以来，中外学者研究龟兹石窟特别是克孜尔石窟的学术成果累累，蔚为大观。

克孜尔石窟位于拜城县东南约 60 千米的木扎提河河谷。背依明屋塔格山断崖，南与却勒塔格山隔河相望，地理坐标为：北纬 $41^{\circ} 46' 59''$ ，东经 $82^{\circ} 30' 03''$ ，海拔 1183 米。这一区域目前已发现的洞窟总数已超过 300 个，图像约 1 万平方米。窟形比较完整，图像保存较好的洞窟约 80 余个。图像是克孜尔石窟最多最重要的遗存，是研究的重点对象。



佛教何时传入龟兹，历史文献无明确记载，但在公元3世纪末4世纪初，龟兹已有不少佛教信徒到中原翻译佛经，现存文献中明确为龟兹佛教徒的有三则：1. 西晋太康五年（284）竺法护在敦煌从龟兹副使羌子侯处得到《阿惟越致遮经》的梵文本，译成汉文。2. 太康七年（286）竺法护译《正法华经》时，有天竺沙门竺力、龟兹居士帛元信共同参校。3. 东晋宁康元年（373）月支居士支施仑在凉州诵出《首楞严经》《须赖经》《上金光首经》，翻译者为归慈（龟兹）王世子帛延。从以上记载可以看出，这些龟兹佛教信徒的身份为“副使”“居士”“世子”，都属于社会地位较高的人。他们都能将梵文或西域文翻译成汉文，这反映出很深的历史文化背景，说明此前佛教在龟兹有一个相当长的传播与发展时期。

公元4世纪中，已有龟兹佛教的直接记载见诸文献，如《出三藏记集》卷十一《比丘尼戒本所出本末序》中载：“拘夷（龟兹）国寺甚多，修饰至丽。王宫雕镂，立佛形象，与寺无异。……寺僧皆三月一易屋、床座，或易蓝者。”还记载龟兹的比丘尼寺：“多是葱岭以东王侯妇女，为道远集。斯寺用法自整，大有检制。”该书卷二还有晋简文帝时期（371—372）沙门僧纯于龟兹国得胡本《比丘尼大戒》的记载。此外，《晋书·四夷传》载“龟兹国西去洛阳八千二百八十里，俗有城郭，其城三重，中有佛塔庙千所……王宫壮丽，焕若神居”。从以上记载可以知道在公元4世纪时，龟兹佛教已十分兴盛，特别是龟兹佛教的戒律十分严格，是西域诸国贵族妇女修道的中心，也是中原佛教典籍的重要来源。

虽然克孜尔石窟开凿年代的直接证据还没有发现，但根据龟兹佛教的历史发展和龟兹地区的实际情况分析，开凿石窟应该是佛教普及和经济发达的必然产物。龟兹石窟始建于公元3世纪中后期的推断是比较合适的。新疆学者从龟兹佛教历史背景、绘画风格、题材内容、洞窟形制等方面进行综合比较，并参照C₁₄测定数据，提出了克孜尔石窟艺术年代划分的初步意见：克孜尔石窟艺术大体经历了初创期、发展期、繁盛期和衰落期，具体划分为：

初创期：公元3世纪末—4世纪中。

发展期：公元4世纪中—5世纪末。

繁盛期：公元6世纪—7世纪。

衰落期：公元8世纪—9世纪中。

本图集将克孜尔石窟艺术编为三册，根据各时期可选图像的数量进行编排：第一册为初创期和发展期，第二册为繁盛期，第三册为繁盛期后期与衰落期。关于释迦牟尼生前、身后的各种故事，按“说一切有部”理念分类，这些故事内涵性质互为交叉，随机而变，非常复杂。我国学者为了叙述方便，采用了“本生故事”“因缘故事”“佛传故事”的分类法，本图集沿用之。

龟兹佛教主要信奉“说一切有部”。其理论核心是“三世实有、法体恒有”，主张过去、现在、未来三世，一切诸法之实体皆恒常存在。此派严格遵循四谛、八正道及十二因缘等佛教的基础思想，用“戒定慧”，即持戒、禅定和智慧，作为修行的实践。禅定是达到八正道第一正见的重要途径。

克孜尔石窟远离都城，环境静谧，适合“出世”修行。初创期就开凿大量僧人居住的用于修炼的“僧房窟”。同时一批具讲经、观像功能的洞窟相继开凿。这部分洞窟的图像，主要是显现“禅修”内容。禅修者必须绝除一切尘世杂念，精神高度集中，通过苦思冥想，使自己的精神进入涅槃境界。因此佛教视禅修为佛法之初门。《出三藏记集·关中出禅经序》说：“禅法者，向道之初门，泥洹（涅槃）之津径也。”同书《庐山出修行方便禅经统序》说：“夫三业之兴，以禅智为宗。”龟兹一向注重禅修，为西域禅法之要地。龟兹高僧鸠摩罗什就深通禅法，他到中原传授禅法，推动中土禅法之勃兴。

石窟是禅法流行的产物。《禅秘要法经》云：“佛告阿难，佛灭度后，佛四部众弟子，若修禅定……当于静处。”于是“凿仙窟以居禅”随之而生。释迦牟尼在世时，自身就实践禅修。法显到印度时见到许多古代石窟，如“耆闍崛山……有石窟南向，



佛本于此坐禅。西北三十步，复有一石窟，阿难于中坐禅……又诸罗汉各个有石窟坐禅处，动有数百”。

克孜尔石窟初创期的第118、92窟的券顶上，都绘出了禅修的内容（图1、图2）。为了表现修禅者“心注一境”的静寂心态，将潺潺的流水、池中的游鸭、开屏的孔雀、飞翔的雉鸟、奔跳的猛虎、攀坡的猿猴以及舞动奏乐的伎人等围绕其周，而坐禅比丘“形如枯木”，稳坐草团之上，毫不为周围喧闹所动，“蝉噪林愈静，鸟鸣山更幽”，这种以动衬静、动静结合的艺术形态，更深刻地表现了禅修的意境。



图1 第92窟主室券顶坐禅比丘与动物

此二窟描绘的山峦、树木，花朵、水池都非常图案化，而动物却十分写实。第118窟的“禅修图”飞禽较多，在坐禅者草团下绘出一对小鸟，脖颈下弯，觅食的情态十分逼真。水池边一对鸭子，面面相觑，意趣盎然。第92窟“禅修图”，绘出羊、猿、虎等，一只呼啸而下的猛虎，虎身呈S形，虎口大开，虎尾抛起，是一个飞奔下山骤然停止的凶猛之相，增添了山林的荒寂与动势。更有趣的是，一只雌猿背着一小猿（图3），奋力在山坡上攀登，面部露出艰辛的表情，在其之下一只鸭子悠然卧着，



图2 第118窟主室券顶壁画



图3 第92窟主室券顶“背子雌猿”



图4 第118窟主室券顶伎乐人



图5 第118窟主室券顶伎乐人

紧张与闲适、攀登与安卧，动静相宜。“禅修图”中还注入乐舞，更增强了禅修的衬托，第118窟券顶“禅修图”两端各置一伎乐人（图4、图5），与坐禅者岿然而坐形成鲜明对比。初创期“禅修图”中描绘山峦的图像，已具“菱格”的雏形，是后来龟兹佛教艺术模式最具特色的“菱格构图”的基础。

表现禅修内容的洞窟，也会有宣扬戒律的内容。戒律与禅修是紧密相关的，佛教的“戒定慧”是修行最初必经的步骤。第118窟正壁的“太子娱乐图”，以中央形体高大的悉达多太子为主体，周边围绕其妻子、父王等亲属与宫中的侍从、伎乐、采女各类人物，这是一个以亲情和物质围绕太子的场面。悉达多太子曾出宫外游，见到了生老病死的情景后，萌生了厌世出家之念。净饭王为了使太子回心转意，就动用财物与声色，以使其打消出家念头。但是，悉达多太子头转一旁，不屑一顾那手托丰乳的裸体妻子，不看那婆娑的伎乐，右手正欲抛弃献给他的花蔓。图像集中地描绘了悉达多太子决心出家的心理境界。观此图，可以增强禅修的信念与定力，用观像之法，修



禅定之功。在第92窟入口上方的半圆壁面上，也绘出了相同内容的画面，说明早期洞窟流行用此题材对信徒进行教育。

众所周知，犍陀罗佛教艺术对东方艺术产生了十分深远的影响。龟兹与犍陀罗有历史、人文与地缘的紧密关系，故影响更强烈。虽然犍陀罗遗存的是雕塑，龟兹是图像，然而造型艺术的相同性还是显而易见的。首先是在人物造型方面，克孜尔图像中的天人形象与犍陀罗3世纪的菩萨雕像非常相似，如人物头部略长，五官舒展，鬃发披于肩上，耳朵较长，嘴上留小髭，形体短壮，尤其是腿较短，手足肌肉丰腴敦实等。犍陀罗佛像流行穿通肩袈裟，克孜尔石窟也是如此，如第118窟券顶“天相图”的立佛，第92窟正壁坐佛及第47窟左甬道入口上方坐佛，都是这种衣式。龟兹石窟释迦菩萨与犍陀罗菩萨造型基本一致。龟兹石窟雕像毁坏严重，所剩无几，但犍陀罗雕塑风格特征非常鲜明。

初创期绘画的特点是，用色偏暖、偏淡，多用淡黄、浅红、赭色和灰色，每种颜色有多层次的浓淡变化。人体外轮廓用粗细变化的线，而且多为同一色的深浅运用，如浅赭色衣服上用深赭色勾线，色调十分和谐。人体肌肉部分运用不夸张的晕染，有的近似平涂。

克孜尔石窟初创期后阶段，出现了大像窟，这是龟兹佛教艺术一个标志性的现象。初创期大像窟有第77、47、48窟。第77窟是克孜尔最早的大像窟，可惜主室已塌圮，仅存甬道及后室。第47窟是克孜尔最大的大像窟，主室尚存半壁，高达16米多。正壁上尚可见原来为支撑塑像而凿的木桩孔，还可看出大佛像的轮廓，可想象出昔日大立佛的雄伟。大像窟的后室也很宽大，其涅槃台长达10米，第77窟涅槃台也在8米以上。涅槃台上原都塑有巨大的佛涅槃像，如今都已毁坏。大像窟工程浩大，是当时龟兹社会稳定、经济繁荣和佛教兴盛的反映。

大像窟壁画主要保存在甬道和后室内。第77窟左右甬道顶部的壁画，与前面的第118、92窟的禅修壁画有异曲同工之妙，衬景也是菱格组成的山峦，其中有坐禅比

丘，有趣的是还增加了坐禅猿猴。坐禅者的周围同样布满水池、树木和各种动物。画中自然不乏新颖的形象，如舞帛人手持布帛扭胯提腿，舞姿优美，倒立童子别具韵味。还有一只孔雀，雀屏大开，花纹斑斑，孔雀仰着头，傲慢地向群鸟炫耀美丽的雀屏。这些画面充满了山林幽静、人舞兽欢的意境（图6）。

大像窟后室是表现涅槃的部分，涅槃是佛教追求的最高境界。后室壁画竭力渲染涅槃悲壮的场面。顶部的飞天与伎乐天，为肃穆的涅槃增添了更为悲恸的氛围。向佛涅槃作种种伎乐供养，如佛经所述：“诸天于空，散曼陀罗花、摩诃曼陀罗花、曼珠沙花、摩诃曼珠沙花，并做天乐种种供养。”第77窟后室顶部凿成梯形，平顶与前后披以长方格构图绘出飞天、伎乐天群，有持乐器的、有献舞的、有捧花盘散花的、有持璎珞供奉的、有执莲花供养的。伎乐排列也有特色，一个动态的和一个静态的相交错，使整个伎乐群布局生动活泼。初创期早些时候的第47、48窟后室顶部（图7），伎乐翱翔虚空，举华盖，散香花，奏天乐，伎乐们各展伎能。空中又有盈光的宝珠和纷落的花雨，一派飞动而肃穆的气势。初创期出现的另一重要艺术形式是“天宫伎乐”。



图7 第48窟后室穹顶供养飞天



图6 第77窟右甬道穹顶壁画



“天宫伎乐”表现兜率天宫中的“胜景妙乐”，是后来誉满遐迩的龟兹“天宫伎乐”的滥觞。

初创期已经出现供养人的形象，大多绘在窟壁的最下部，人物比例小，且多为跪式，反映出供养人在壁画中尚处低微的地位。从供养人的部位、形态可分析出这些洞窟是早期建造的。

初创期洞窟以方形窟为主。方形窟顶部已有多种形式，有横券式（第118窟）、纵券式（第92窟）和覆斗式（第117窟）。除了覆斗顶外，券式顶部的壁画形式影响着后来中心柱窟主室券顶的模式，第118窟券顶中脊的“天相图”是发展期和繁盛期“天相图”的雏形。券顶上的山峦图案是后来的菱形构图的滥觞。方形窟四壁的“佛传图”与中心柱窟主室“佛传图”存在一定的联系。总之，早期方形窟壁画是后来以中心柱窟主室为主流的龟兹石窟壁画的基础。

克孜尔石窟获得一批 C_{14} 测定的数据，可供年代研究参证。第118窟 C_{14} 测定的数据：公元 205^{+85}_{-105} 年，计入误差85年，定在公元300年左右。这与前述当时龟兹佛教发展情况是大体相合的。以第118窟的特征作为一个尺度，与其比较相近者，划在初创期内。第47窟曾做过多次 C_{14} 测定，其中北京大学历史系测定的公元 350 ± 60 年的数据比较可信。与其紧邻的第48窟，也是一个大像窟， C_{14} 测定数据是公元 375^{+25}_{-60} 年，与第47窟年代接近。证明大像窟于公元4世纪中期已在克孜尔石窟出现。划入初创期的有图像的洞窟是第118、92、77、47、48和117窟。加上数量众多的僧房窟，克孜尔石窟初创期的面貌就有了基本的轮廓。

公元4世纪中叶，龟兹佛教进入发展时期，前列《比丘尼戒本所出本末序》中所记述的龟兹僧寺状况，就是此时期龟兹佛教的写照，当时龟兹僧尼总数曾达到万余人。这个时期，龟兹涌现出著名的佛教高僧，佛教领袖佛图舌弥为一代大师。其后，鸠摩罗什声名鹊起，在龟兹王族的支持下，他“声满葱左，誉宣河外”。鸠摩罗什先宗小乘，后奉大乘，由于他的传播，大乘曾一度在龟兹广泛流行。克孜尔大像窟的陆续开凿，



与鸠摩罗什弘扬大乘思想以及龟兹王室的推崇有直接的关系。

发展期开凿的洞窟还不是很多，但龟兹石窟艺术模式的主要特征已经开始形成，为以后龟兹石窟艺术发展打下了坚实的基础，其中有些洞窟图像艺术已达到相当高的水平，成为克孜尔石窟艺术之精华。

发展期最重要的成就是中心柱窟的形成。中心柱窟是从印度“支提窟”借鉴而来，但主要是龟兹佛教思想与自然条件相得益彰的创造，中心柱窟是龟兹佛教思想与艺术最重要的载体。中心柱窟由前室、主室、后室组成。前室为护法神众的部分，主室主要是描述佛陀生前、降生人间、成道、教化众生的重大事迹；主室一般布局是，正壁为释迦牟尼主尊像（塑像已毁）及相关的教化事迹，前壁上方绘“释迦菩萨兜率天说法”，门两侧或绘护法神或绘供养人，券顶中脊绘“天相图”，券顶两侧绘菱形构图的“本生故事”或“现在与过去佛陀教化事迹”，主室两壁绘释迦牟尼重大“教化事迹”；后室为展示佛涅槃的部分。整个中心柱窟集中体现龟兹佛教的“宇宙观”“因果观”“菩萨观”“佛陀观”“解脱观”等思想理念。中心柱窟又是礼佛、观像、诵经、赞叹等实践活动的集中场所。同时也是龟兹佛教建筑、雕塑、图像等佛教艺术形式的综合体。

中心柱窟主室两壁佛陀重要教化事迹（亦称“说法图”），一般是每壁1或2层，每层2至3铺。故事是佛传中重大的事件，如“鹿野苑初转法轮”“频毗婆罗王”“大迦叶求度”“大爱道出家”“富楼那出家”“舞师女作比丘尼”“波斯匿王礼佛”“佛度庵摩罗女”等。这部分壁画画面大、人物多、层次多、内容丰富，如第38窟每壁3铺图，每铺之间无间隔，由相关人物的排列方向而分，但也有相互交叉，构图上分而下隔，交而不乱。

中心柱窟主室顶部的菱格构图，是龟兹创造的杰出艺术形式。菱格本身有三角支撑和平行四边形的连锁结构，菱格的多层联结排列，增加了网络的稳定感。菱格又象



征山峦，是佛教世界中心须弥山的图案形态，这种构图形式可以说达到了最佳的空间选择和最合适的构思体现。

发展期的绘画风格，已向本地区民族化方向发展。人物造型头部较圆，额骨宽扁，五官集中，具有龟兹人的头型特征；身材比例匀称，双腿修长。

晕染法的强调与细腻是这个时期绘画技法的特点。人体裸露部分被分解为若干大小不同的圆柱体或球体，边沿上的深色向内扩展较多，深色皮肤的晕染用白色线条加以强调。晕染方式有按光线方向单面晕染的，也有整个轮廓晕染的，人体肌肉的丰满感很强。

对比色的增强是此时期绘画技法的又一特点。石青、红色使用增多，色调产生了对比效果。根据人物身份和经义诠释的需要，人物肤色多种多样，有红、绿、蓝色等，有的须发用红色或绿色，突破了人体肤色常规，具有夸张的艺术效果。对比法的运用，使画面色彩更有层次性，更富变化性。

菱形格构图的规范化，也是此时期形成的。随着中心柱窟的出现，菱格成为主室窟顶的基本构图形态。从克孜尔石窟壁画发展过程看，菱格始终是山峦的图案化。初创期的山峦已具有菱格的初级形态，在发展期的一些洞窟里也还能看到，如第118窟还保留着初创期菱格重峦叠峰的结构。第38窟菱格不是用线而是用晕染方法，表现出山峦的层次。发展期较晚的第171窟（图8），也保持着山峰的秀拔和山势的险峻。由于发展期的菱格构图开始与佛教故事画结合在一起，菱格成为故事画的单元。发展期中心柱窟正壁主尊像龕外部是用影塑表现出须弥山的，其基本形态也是用菱形组成的，所以菱格就是表示山峦，象征佛教世界的中心——须弥山。

发展期壁画的题材内容比初创期要丰富得多，此时期本生故事、因缘故事兴起，是壁画的主要表现题材，一般来说本生故事早于因缘故事出现，是发展期中心柱窟主



图8 第171窟主室券顶壁画

室券顶菱格构图的最早内容。

本生故事是描绘佛生前无数劫中行种种菩萨道的善行事迹。本生，梵文音译阇陀迦。佛经曰：“何者名阇陀迦经？如佛世尊本为菩萨，修诸苦行，所谓比丘当知，我于过去作鹿、作黑、作獐、作兔、作粟散王、作转轮圣王、作龙、作金翅鸟，诸如是等行菩萨道时所可受身是名阇陀迦。”实际流传的本生故事数量很多，据说有500多种。克孜尔石窟可能有百余种，如今已识明者有70余种。发展期的两个典型中心柱窟第38窟和第114窟，就集中了本生故事50余种，主要题材有“尸毗王本生”“须陀素弥王本生”“快目王本生”“慈力王本生”“一切施王本生”“毗楞竭梨王本生”“摩提波梨本生”“勒那阁耶本生”“设头罗犍宁王本生”“修楼婆王本生”“大光明王本生”“端正王本生”“月光王本生”“须达拏本生”“睒子本生”“摩诃萨埵太子本生”“昙摩钳太子本生”“慕魄太子本生”“大施本生”“萨薄本生”“马坚龙王本生”“狮王本生”“兔本生”“象王本生”“智马本生”“猴王本生”“鹿