

中亚佛教艺术

许建英 何汉民 编译



新疆美术摄影出版社

中亚佛教艺术

(意)马里奥·布萨格里 著

(印)查娅·帕特卡娅 著

(印)B. N. 普里 著

许建英 何汉民 编译

贾应逸 审校

新疆美术摄影出版社

中亚佛教艺术

许建英 何汉民 编译

贾应逸 审校

新疆美术摄影出版社出版

(乌鲁木齐市西红路 118 号 邮编 830000)

新疆新华印刷厂制版

新疆有色金属工业公司印刷厂印刷

新华书店经销

开本:850×1168 毫米 1/32 印张:12.25

插页:93 字数:350 千字

1992 年 7 月第一版 1992 年 7 月第一次印刷

印数:1—2800

ISBN 7-80547-143-6/J·127

定价:14.80 元

0289/09

总 目

序 言	(1)
第一编 中亚绘画	(意)马里奥·布萨格里(27)
第二编 中亚艺术	(印)查娅·帕塔卡娅(91)
第三编 中亚佛教	(印)B. N. 普里(353)
后记	(394)
中亚绘画图版	
中亚艺术图版	

序 言

新疆石窟,现存主要有古代龟兹和高昌石窟。龟兹石窟以克孜尔和库木吐拉为代表,包括森木赛姆、克孜尔尕哈、玛扎伯赫、吐乎拉克艾肯、温巴什、台台尔等。高昌石窟以吐峪沟和伯孜克里克为代表,包括雅尔湖、奇康、拜西哈尔、胜金口、大小桃儿沟等。在焉耆锡克沁和疏勒野马河畔也保存有洞窟和壁画,即锡克沁石窟和三仙洞。此外,乌什、叶城、和阗等许多地方仍残存一些洞窟遗迹,但塑像和壁画早已毫无痕迹了。由于新疆位于古代丝绸之路的要冲,是沟通东西方经济文化的桥梁,也是佛教从印度向东方传播的枢纽。因而,新疆石窟不仅表现出强烈的地域和民族特色,是古代新疆社会文化的真实反映,而且还因其保存了希腊、印度、犍陀罗和波斯艺术的成分,也是研究东西方经济文化交流的珍贵形象资料。

早在本世纪初,新疆石窟就引起俄、日、德、法、英等资本主义国家“探险”、“考古”家的重视,纷纷沓至,考察,测绘,拍摄,发掘,并拿走洞内出土的所有文物,割取壁画,甚至把整窟壁画揭下,运回本国。最早注意到新疆石窟的是俄国人,先是普尔热瓦爾斯基,于1879年率领的第三次探险队在哈密、伊吾等地听到了“千佛洞”的信息。接着是1898年返回俄国的克列门兹曾到吐鲁番,考察了高昌故城附近地区和吐峪沟、柏孜克里克等石窟,“发现了许多壁画保存良好的寺庙,用汉文、梵文和其它语文书写的古代文卷抄本和铭刻。他探索了其中130个佛窟,带回了一些壁画、铭刻和许多抄本。”^①回国后出版了《吐鲁番及其古迹》一书。克列门兹的这些发现,在1899年罗马举行的第12届国际东方学家大会上引起了轰动,并由沙皇赞助成立了一个国际委员会继续进行这一工作。从此,各国的探险、考古家们在新疆展开了激烈的竞争。1906年,俄国人毕里索夫斯基弟兄在克孜尔石窟

和德国人相遇,发生了冲突。1909年,另一位著名的俄国人鄂登堡也来新疆调查了石窟,并带走了出土文物和壁画等。俄国人拿走的文物和壁画等现存彼得堡艾米尔塔什博物馆,有关文卷由该市东方学研究所保管。^②

考察新疆石窟次数最多、拿取文物和壁画最丰富的要算是德国。德国柏林人类学博物馆的格伦威德尔和勒柯克等前后四次来新疆考察石窟。第一次是1902—1903年,由格带队在吐鲁番高昌故城及其附近进行发掘,带走了46大箱文物,1906年出版了发掘报告。^③第二次是1904—1905年,勒柯克带队在吐鲁番发掘了木头沟的柏孜克里克等石窟,切割壁画,其中第20窟(德国人编号为9窟)的壁画被切割殆尽,所得文物共106箱。第三次是1906年初,勒柯克和格伦威德尔在喀什会合,重点考察和发掘了克孜尔、库木吐拉、森木赛姆等石窟,仅在克孜尔就切割过37个洞窟的壁画,还拿走了许多塑像、木雕和珍贵的手抄本。后又返回吐鲁番,在吐峪沟发掘,在手稿窟拿走了两麻袋各种文字的文书、佛像、刺绣品和舍利盒等。这次共拿走了128箱文物。格伦威德尔于1912年发表了《吐鲁番考察队第三次探险报告·中国新疆的古佛寺》,较详细地记录了各个洞窟当时的情况,至今仍是我们研究新疆石窟的重要参考资料。第四次是1913—1914年,勒柯克带队在库车附近发掘,所得文物为156箱。他们几次在库木吐拉切割的龟兹壁画就达26.8平方米。他们拿走的大量壁画和文物现存柏林印度艺术博物馆,其中的大幅壁画,有不少是吐鲁番柏孜克里克的,大多毁于第二次世界大战的战火中。现存的克孜尔壁画就达252件,328.07平方米。此外,还有库木吐拉、森木赛姆和吐鲁番各石窟的壁画和文物。^④

英籍匈牙利人斯坦因也是先后四次来新疆考察发掘。他每次在新疆工作的时间都较长,如第二次,从1906—1908年,用了两年半的时间,第三次从1913年7月到1916年3月,历时两年八个月。但他前两次的重点是丹丹乌里克、尼雅、安得悦、热瓦克、楼兰和米兰等遗址,直到1907年冬发掘了焉耆的锡克沁,包括石窟在内。1908年

考察了克孜尔和库木吐拉,拿走了许多雕塑和壁画。这次所得可见《西域》一书。第三次在吐鲁番进行了发掘,“在吐峪沟找到不少好看的壁画和雕塑残片。此外,汉文和回鹘文的写本也很多。”而在柏孜克里克花了两个月的时间割锯这里的壁画,装满了100多箱,运往印度。1925年出版了《亚洲腹地》,记述了他这次考察的情况。^⑤这批壁画和文物,现存印度新德里国立博物馆内。

日本人对新疆石窟的考察和切割壁画,是由大谷光瑞率领的,主要有渡边哲信、崛贤雄、桔瑞超等。第一次始于1902年8月,他们是第一批调查克孜尔石窟的外国人,遇到了强烈的地震,后来又考察了库木吐拉和苏巴什。第二次是1908年,对吐鲁番地区各石窟进行了考察,挖掘了柏孜克里克、木头沟诸石窟,并赴米兰,也剥取了那里的一些壁画。大谷为《西域考古图谱》(香川默识编)撰写了序言。1937年又发表了探险队成员的原始记录《新西域记》(有光社出版)。运回日本的大量文物,现分别收藏在东京和京都的国立博物馆内和龙谷大学,也有一部分在韩国汉城中央博物馆和我国的旅顺博物馆。此外,还有一些散落在私人手中。

法国的伯希和(Paul Pelliot)也于1906年在库车、焉耆停留了八个月,对石窟和遗址进行了发掘,“尽管他们已是姗姗来迟,但是仍然弄到了许多有价值的文卷抄本和艺术珍品。”这些文物收藏在巴黎吉美博物馆,文卷归巴黎国家图书馆保管。伯希和拿走的这批文物,法国有关学者一直在整理研究,现已出版的八卷本中,有关新疆的有《吐木休克》、《苏巴什》和《库车附近的古代遗址》等。^⑥

新疆石窟资料一公诸于世,立即引起东西方学者和收藏家的注视,纷纷进行研究,并撰写文稿著作。德国人通过对新疆石窟,尤其是克孜尔石窟的整理,他们复原了孔雀洞(现编号76窟),可能还有峡谷洞(178窟)券顶。对克孜尔石窟的形制、壁画内容和绘画技艺等,进行了较有成效的研究,发表了一系列的论著,主要有格伦威德尔的《古代库车》,勒柯克和瓦尔德斯密特合著的《古代后期的中亚佛教》。^⑦他们三人的观点大体相同,只是对时代的看法上稍有区别,其

论点集中体现在瓦尔德斯密特所著的《犍陀罗·库车·吐鲁番》一书中,也是柏林印度艺术博物馆展出和对外交流的依据。他们把克孜尔石窟的形制“区分为四种主要形式”,分别以“孔雀洞”、“航海洞”(212窟)、“海马洞”(118窟)、“摩耶洞”(205窟)为代表。并对克孜尔壁画的内容,如本生故事(Jataka)、因缘故事(Avadana)、佛传图、涅槃图(Parinivana)等进行了考证,与佛教经籍相对照,识辨图像并定名,指出“克孜尔石窟及整个库车周围地区的佛教信徒们,直到公元八世纪仍属小乘佛教说一切有部。”他们认为,从绘画风格上可分为两种,“第一种风格,主要受犍陀罗艺术,尤其是雕刻作品的影响,其中只含有较少的伊朗—中亚绘画风格的影响,从而构成一种与犍陀罗风格平行发展和继续发展的绘画方法:孔雀洞、航海洞、财宝洞(82——85窟)、海马洞的绘画基本上属于这种风格。”其年代约在公元500年前后。同时,也指出真正出于犍陀罗地区的绘画,迄今为止还没有在克孜尔发现。他们认为的“第二种风格,主要受了伊朗—萨珊艺术的影响。在绘画方法上,基本上可以说是彻头彻尾的移植。令人吃惊的是,绘画引人注目地使用了更富丽的金青蓝色作为基本色调。大部分中心柱窟的绘画都属于这种类型,我们所熟悉的摩耶窟就属于这种风格,合唱者窟(38窟)残留下来的绘画和其他这种洞都属于第二种风格,即吐火罗风格的绘画。”这种风格的洞窟大约可分为三期,即600年左右,如第67、110等;600——650年间是大量的,有38、114和8、63等窟;第123、188窟等是650年以后的洞窟。他们也指出有“属于受汉风影响的回鹘风格的绘画。”与内容一样,这些绘画艺术“也是小乘佛教艺术。事实上,龟兹艺术几乎没有大乘佛教艺术的痕迹。”^⑧

对于高昌石窟壁画的研究,勒柯克于1913年发表了《火洲》一书,重点对柏孜克里克石窟中属于受汉风影响的回鹘风格壁画,即以大型立佛为中心的《佛本行集经》变画进行考识定名,同时,又识别了不少密宗图像。日本熊谷宣夫等在本世纪二十年代以来的《美术研究》杂志上,系统地介绍和研究了这些壁画,将画面上的梵文题记和佛教有关经籍进行了对照,认为与《根本说一切有部毗奈耶杂事》的

内容最相近,认为也是小乘佛教的壁画,并定名为“誓愿图”。

德国人的这些研究成果观点,至今仍被世界有关学者所引用,并表现在各国博物馆的陈列展览中。同时,学者们对新疆石窟这些绚丽多彩、风格独特的壁画艺术,一贯给予了极大的关注和重视,坚持不懈地进行了探讨和研究。八十年代以来,随着我国对外开放的日益发展,国际上又一次出现了研究新疆壁画艺术的热潮。许建英、何汉民同志将目前国际上对中亚,包括新疆壁画研究较有影响的一些论著翻译成汉文,汇集成这本《中亚佛教艺术》,介绍给国内学者,无疑对我们的研究和探索,起了借鉴和促进作用。这两位同志为了能准确无误地作好这一工作,翻阅了大量的中外资料,学习了有关佛教和艺术的论著,取得很大的成绩,也是为进一步研究新疆石窟艺术、佛教发展等做了一件有益的工作。

至于说国内考察和研究的情况,最早见于汉文记载的是十七世纪的谢济世和徐松所著的《戎幕随笔》和《西域水道记》,其中提到现在的克孜尔和库木吐拉石窟,可是直至本世纪二、三十年代,新疆石窟才引起国内学者的重视,罗振玉和后来的郑振铎先生分别于1916年和1947年编辑出版了《高昌壁画菁华》和《域外所藏西域画》等,将国外学者的研究成果介绍给国人。中国西北科学考察团的黄文弼先生曾于1928——1930年间考察了新疆石窟。^⑨

1949年建国以来,政府重视石窟的保护工作,除设立专门机构负责保护管理,划定保护范围,建立了业务档案等,还多次组织专家和业务人员考察,测绘,拍摄,研究。1953年,西北行政委员会文化局派出以武伯纶、常书鸿为首的新疆文物调查组,考察了新疆石窟。^⑩1961年,中国佛教协会和敦煌研究所合作组织新疆石窟调查组,以北京大学闫文儒教授为首对天山以南诸石窟进行了较全面的考察,测绘,摄影,发表了《新疆天山以南的石窟》一文,略论了新疆石窟的形制、壁画内容、风格,以及时代分期等。^⑪这些观点表现在后来新疆博物馆的陈列展览中,也是有些学者研究的基础。六十年代以来,新疆文管会和库车、拜城、吐鲁番各文管所加强了对各石窟的保护管

理,动员并聚集财力、人力,进行了维修、装门等一系列保护工程,并组织拍摄、临摹,建立档案,作了大量工作。1978年,北京大学历史系考古专业的研究生,在宿白教授的带领下,对新疆石窟,主要是龟兹石窟,其中尤以克孜尔为重点,进行了较长时间、较详细的考察,收集标本,进行了碳十四测定,写出多篇学术水平较高的论文,并编辑出版了《中国石窟·克孜尔石窟》三卷本,和《中国石窟·库木吐拉石窟》,¹²获得1986年夏鼎考古学研究成果一等奖。

八十年代以来,随着我国对外开放的日益发展,新疆石窟也和丝绸之路一样,成为国内外学者研究的重要课题,各种论文、著作、译著、画册等纷纷出版。《中国美术全集·绘画(16)新疆壁画》卷是北京大学马世长、晁华山的又一成果。九十年代,新疆编辑出版的壁画画册也相继面世,其中有新疆博物馆和新疆人民出版社编辑出版的《新疆石窟》三卷本,即《拜城克孜尔石窟》、《库车库木吐拉石窟》和《吐鲁番伯孜克里克石窟》,其中也包括其它石窟的壁画,有些是首次面世的画面。新疆博物馆和新疆龟兹石窟研究所、吐鲁番地区文管所共同参加了《中国美术分类全集·中国壁画全集》的编辑工作,编辑了《新疆壁画》六卷本,包括克孜尔三卷、库木吐拉、森木赛姆和克孜尔尕哈等以及吐鲁番壁画各一卷。此外,还有《新疆佛窟人体艺术》、《飞天》等。以文字为主的有韩翔、朱英荣合著的《龟兹石窟》,还有数以百计的论文。这些著作和文章(包括画册中的系列文章)都对新疆石窟壁画进行了有益的探索,他们在吸收前辈学者和国外学者研究的基础上,将新疆石窟壁画和新疆历史、古代社会状况和出土文物等结合起来,运用历史考证、考古类型排比等方法进行研究,特别是碳十四测定技术的广泛应用,也为新疆石窟的时代分期提供了参考。¹³1984年成立的新疆龟兹石窟研究所把新疆石窟引向有组织的、系统的研究。近年来,国家又对克孜尔进行了全面维修。

这里仅据个人所知,就目前新疆石窟研究的几个重要方面及其所取得的成就作一具体分析。

洞窟形制及组合

北京大学考古系的马世长、晁华山等在对克孜尔、库木吐拉为主的龟兹石窟进行认真系统考察的基础上,对这些窟群中的洞窟形制、组合及其相互间的关系和时代等作了科学的排比分类和研究^⑧。笔者和吐鲁番文管所的岑云飞、柳洪亮等也多次考察了高昌石窟^⑨。

龟兹石窟从建筑形制上,可分为中心柱窟、大像窟、方形窟和僧房等。用于礼拜供养等进行宗教活动的场所主要是中心柱窟,还有大像窟。中心柱窟的特点是洞窟中央矗立一方形柱体,其前面是安置主尊的地方,空间大,且宽敞,为主室部分。柱体的另外三面与窟室的外侧壁形成左、右、后三行道,供礼拜时右旋绕行。有的后行道后壁前还凿出涅槃床。主室的前面有前室,现已大部塌毁。这种方形柱体既是塔的象征,又将窟顶和地面连接成一体,加强了洞窟的坚牢度,很适合龟兹境内结构松散的雀尔达格山体,这也许是中心柱窟得以蓬勃发展、长期延续的重要原因,因而被称为“龟兹式”。大像窟与中心柱窟相近,但在中心柱前塑大立佛像,主室和后室的两侧壁前也有塑像台。从用途上看,除礼拜窟外还有说戒堂。说戒堂主要是方形窟,是僧侣讲法,颂经,坐禅,或翻译,编纂佛经的场所。僧房是僧徒们日常居住的地方,通常是在侧道尽头的旁边开门进入居室。居室平面多呈长方形,有床台、灶坑和窗户,有的还有壁龛。这种洞窟在克孜尔、克孜尔尕哈较多。此外,还有不少杂用窟等。

这些形制不同、用途各异的洞窟,它们在分布上往往呈现某种内在的联系:僧房附近必有一座礼拜窟,“有的是僧房窟、讲堂窟和礼拜窟组合在一起。这表明这些不同用途的洞窟之间存在组合关系。”其中的礼拜窟,有的是两窟并列成组,如克孜尔第64与新一窟,107A与107B窟,171与172窟等。也有的是“几个礼拜窟集中成组地联系在一起,如克孜尔96—101、175—180窟等,库木吐拉的第66—72、62—65窟等,克孜尔尕哈的第11—16窟、27—32窟等。”这种不同用

途洞窟组合关系的存在,以及洞窟组合内涵的变化,既有因时间不同而发生的演变,也含有宗教信仰内涵变迁的因素。”晁华山则对后者提出了“五佛堂寺院的组合体制。”他确认克孜尔有七组,克孜尔尕哈有四组,库木吐拉有三组,由五佛堂组成的寺院。其特点是:每组内有五个相互靠近的佛堂呈相互抱合的格局,形成一个封闭的单元;有共同的前室或窟前通道;每组都有五座佛堂或一个条式窟,规模大的还另有讲堂、杂房和僧房窟;五佛堂中必有一座规模较大的中心佛堂。一组五佛堂的洞窟可能就是一座寺院。这种组合的形成时间可分为两期,最早的约在公元五、六世纪,第二期约在七世纪。

洞窟改建和重绘等形制的打破、叠压关系是确定洞窟相对年代最可靠的证据,特别是新疆石窟中大多没有直接的文字资料,尤其显得重要。马世长指出,在克孜尔石窟用僧房窟改建的中心柱窟就不少,第80窟就是利用僧房的居室部分扩大改建成的中心柱窟,封堵了僧房居室的门道,在中心柱窟的前壁重凿窟门。此外,还有第34、98、172、198等。第135、189窟是将僧房居室改建成的方形窟。有的还将原僧房窟的门道改建成满绘千佛的长条形小窟,如第190窟等。相互叠压重新彩绘的现象也不少,第117窟主室的重层壁画是十分明显的。第47窟的甬道侧壁和后室后壁有三层壁画。而第69窟则是在主室两侧壁的后端重抹泥层,再绘上表现新内容的画面。

这种现象在高昌石窟中更是普遍,尤以柏孜克里克为甚。早期也和其他石窟一样是依崖开凿而成,其中中心柱窟可能也不少,到了九世纪以后的回鹘王朝时期,进行了大规模的改建和扩建,而形成现存依崖凿窟与大型土坯叠砌相结合的特点。它们改建和扩建的方式是多种多样的:有的是将原来的礼拜窟扩大,如第9窟是加固加宽原中心柱;18窟是在原中心柱前面,用大型土坯重新修建前室,扩大原窟。也有不少礼拜窟是用僧房改建而成的,如第38窟,早期先将僧房改为摩尼寺,后又堵砌改建为佛堂,其规模则一次比一次缩小。第23、47窟等,目前明显地可看出至少改建过三次的痕迹。

现存高昌石窟中的礼拜窟,除中心柱窟和穹窿顶方形窟外,还有

一种我们称为“中心殿堂窟”和纵券顶长方形窟的,是龟兹石窟中所没有见到的。中心殿堂窟平面呈方形,可能是由中心柱窟发展演变而来的,中心方柱变成了中空的中心殿堂,顶为穹窿式,四角凹入,靠近后壁的地面残留佛台座痕迹,前壁开门。殿堂外也有纵券顶的左、右行道和横券顶后行道和前面的通道,如第20窟就是封堵了几个洞窟而改建的中心殿堂窟。这种形制与高昌故城、胜金口、吐峪沟寺庙的大殿遗址相同,⁴⁹直至焉耆锡克沁也有这种殿堂,是回鹘寺院的一种建筑形制。至于说纵券顶方形窟,大型的平面呈纵长方形,较小的为方形,与现在吐鲁番地区居民住房形制相似,但地面中心或后壁前均有佛台座,是当地人民根据其自然条件创造的一种建筑形制。

总之,新疆石窟的形制,既有与周围其他石窟如巴米扬石窟之间存在着共性,又表现出了强烈的地域特色,甚至在新疆境内的各地区之间也存在着差异。这种差异的演变反映出当地民族与社会文化的变迁,如吐峪沟石窟的形制,早期与敦煌莫高窟相近,为穹窿顶方形窟,后来又多中心柱窟,与龟兹相同。在龟兹广泛流行的中心柱窟,不仅影响到高昌,而且东传至敦煌和河西石窟。中心殿堂窟,则除吐鲁番地区以外,回鹘统治时的焉耆等地也有,但在龟兹我们至今还没有见到。这些都是研究新疆历史发展中值得重视的问题。

图像识辨和壁画内容

识辨图像是壁画研究的重要一环。近年来,我国学者在德国人释解的基础上,对图像作了进一步的考证,撰写了大量文章和著作。

首先是佛本生故事画。据我们初步统计,龟兹壁画中的本生故事不少于100种,在世界佛教艺苑中也是罕见的。马世长在《克孜尔石窟中心柱窟主室券顶和后室壁画》一文中,⁵⁰识辨了近60幅。张荫才和姚士宏又将66个本生故事画和佛经相对照,并译为现代汉语,出版了《克孜尔石窟佛本生故事壁画》一书。⁵¹包括前面提到各种画册中的图版说明,目前能识辨的内容已有70多种。佛本生故事是描绘

释迦牟尼于无数劫中,以种种不同身份如“作鹿、作黑、作獐、作兔、作栗散王、转轮圣王、龙、金翅鸟,诸如是等行菩萨道时,所可受身”^⑧的故事,向信徒宣扬释迦牟尼所以能成佛是累世修行的结果。他的行善乐施持戒精进等行为和德业为信徒们提供了典范。

因缘故事画是描绘佛所说“诸佛法本起因缘”的故事画。佛教认为“一切法因缘而生”,因缘可“鉴生灭之非常,识空苦之无我,照平等之妙门。”^⑨佛修成正觉后,四方游化,阐述佛法,以种种因缘和譬喻故事整治僧团,教化众生,使“存其理,弃其迹,戒其祸,招其福。”龟兹石窟中的因缘故事画程式化比较严重,大部分是菱格中央的坐佛占据了画面的大量空间,表现故事内容的人物和道具描绘在佛两侧,地位不显著,形象矮小,增加了识别的难度。据我初步统计,龟兹石窟现存的因缘故事画有140多种。马世长在上述论文中释解了40多种,丁明夷和笔者也曾考释了一部分,目前已能辨识70种以上,如波斯匿王女善光缘、请佛乘车生天缘、低舍罗希多杀树得报缘等。^⑩

马世长和丁明夷在《克孜尔石窟的佛传壁画》一文中,^⑪将克孜尔佛传题材的壁画归纳为62种画面,并一一与有关佛经作了对照。他们把描绘佛一生的传记,从投胎到涅槃的重大事件称为佛传。另一类着重于佛成道后诸方游化说法的圣迹,有的内容与因缘故事相同,命名为因缘佛传图,如罗候罗命名、舞师女皈依等。

丰富优美的乐舞图像吸引了不少有关学者,他们辨识了画面中的乐器,并考识了其产生、发展和传播的状况。姚士宏撰写的《克孜尔石窟的乐舞壁画初探》,^⑫较全面地研究了克孜尔壁画中的乐器和乐舞形象。霍旭初在辨识乐器的基础上,进一步分析了乐舞形象在克孜尔壁画中的地位、特点、意义及其所反映的历史和宗教问题。^⑬

这些龟兹壁画是将佛经故事中最重要、最具代表性的情节,经过去芜存菁的艺术提炼过程,再根据自己的亲身经历和观察所得的现实生活塑造形象,而创造出来的具有典型意义的形象和画面。

关于高昌壁画的图像,孟凡人将德国、日本等国学者对誓愿图、密宗画的研究情况作了较详细的介绍,并进一步作了深入研究。^⑭笔

者也较全面地考证了高昌壁画,识辨了《佛本行集经》变、比丘禅观图、《维摩诘经》变等。柳洪亮在《高昌石窟概述》中,也认真地探讨了一些图像。^②

——识辨这些画面简单、程式化严重的图像,界定人物形象是很重要的。近年来的研究表明,除具有三十二相、八十种好的佛像外,菩萨和天人的形象也清晰可辨:具头光;佩项圈、璎珞、环钏等饰物;头或戴宝冠,或梳螺髻;或袒上身,或天衣络腋;下结裙,并披帛。但因他们的佛教中的地位不同,表现在画面上也各有异,如龟兹石窟中的弥勒菩萨,除袒上身、结裙等外,背后还有一个大大的身光。有的帝释天两眼之间多绘一眼,与佛经叙述的一致。龟兹的梵天,头梳螺髻,天衣右勒斜披^③。身着铠甲、头上有几条蛇形龙的是龙王。佛的弟子和比丘、比丘尼都披袈裟,但比丘尼内衬一件宽袖衣。至于说世俗人,则取材于当时当地现实生活中存在的真实人物形象,男性和女性的体型不同、服饰各异,婆罗门则来源于印度,袒上身,结皮裙,有的腿上还戴护胫。国王、王妃、王子等和佛经中所说的转轮王一样,往往绘出头带光环的项光来。而所有的人物形象都随着地域和民族的不同而变化,如早期的人物体型健壮,面目极似印度或犍陀罗的雕像。龟兹时期则面庞圆浑,五官比较集中,两腿修长。汉风窟的人物形象与敦煌莫高窟相同。回鹘人脸长圆,两颐丰满,鼻梁稍呈拱形。总之,都具有本民族人物形象的特点。至于说,各种人物衣冠服饰的变化,是现实生活的真实反映。

虽然,古代新疆石窟壁画所依据的并不完全是汉文佛经,但汉文佛经是从印度或西域文字翻译而来的,不管译者的水平如何,故事内容还大体保持了原状,在无法看到原经的情况下,也是一种可靠的资料。上述新疆石窟中的佛传图主要取材于《普曜经》、《方广大庄严经》、《中本起经》,而《佛本生集经》则多为因缘佛传和回鹘“誓愿图”的主要依据。现已识辨的佛本生故事画多见于《六度集经》、《贤愚经》等,而后者是公元435年河西沙门昙学、威德等八人结伴到西域游方,又在于阗参加般遮于大会,回到高昌后集纂为一部的经籍。其

中收集了 69 个在新疆流传的佛教故事,至今仍是我們釋解龟兹壁画的重要经籍。有些本生故事,汉文译本中没有,我們只能在巴利文本生经中找到依据,如猴王智斗水妖、三法本生等,说明龟兹还流行一些与巴利文本生经相似的经籍。因缘故事画多取材于《杂宝藏经》、《撰集百缘经》和上述各经中。这些故事大部分被《法苑珠林》所收集。此外,不少故事画的内容出现于《根本说一切有部毗奈耶》诸律中。在佛教发展的过程中,为适应根本说一切有部对大乘及其他宗派的斗争,出现了一批故事简单的譬喻经画。

总之,近年来的研究成果突出表现在图像识辨和壁画内容较全面的认识上,目前可辨认的图像已达 200 多种。通过这些考释,将新疆壁画的研究引向深入,为今后更进一步的研究奠定了坚实的基础。

壁画布局和意义

壁画内容与布局的有机组合,把宗教哲理表现得淋漓尽致,表现出当时的宗教发展,也曲折地透露了社会状况。作为从事礼拜等宗教活动的中心柱窟集中地体现了这点。

龟兹石窟中心柱窟的前室大多数已塌毁,主室的壁画保存得比较完好。满铺窟顶和各壁的绚丽灿烂画面,构成一个赞颂佛的崇高品德、无穷智慧和以伟大神通力度化众生的立体佛国世界。

主室正壁,即中心柱的前壁是表现主体的部位——安置主尊的地方,往往凿一拱形龕,内塑佛像。龕周围的半圆形壁面影塑山形,可能是宣扬释迦牟尼在须弥山下坐禅苦修的情景与佛教早期思想相适应。后来,大约在公元六世纪以后,出现了龕周围彩绘梵释诸天,与龕内塑佛像相结合,塑绘共同组成帝释谒佛图,包括般遮翼弹琴乐佛、帝释及妃以四十二疑事问佛、诸天供养等内容。^⑧晚期,即七世纪以后,也可能是根据《佛顶尊胜陀罗尼别法》而绘制的图像。^⑨这一变化是龟兹佛教演变和发展的表现。

窟顶多为券式,是一个变化的弧面。在其中脊带状面上绘天部。

佛教认为，宇宙是由无量数世界所构成，每个世界都有自己的天部。佛土，即以须弥山为中心的三千大千世界，是佛祖释迦牟尼教化包括人类在内的众生世界，也有天部，包括日天、月天、风神、雨神。佛经说，日天有宫殿“正如方宅，遥看似圆”，宫中有“闫浮檀金，以为妙辇舆”，“日天子及眷属在彼辇中”，因而画面上的日天或乘马驭的车辇，或坐在带轮的座上，其实也是辇的象征和简化。日天有千光明，普照生民大地，俯视一切万物。月天子也如此，但其宫殿“以天银、青琉璃而成”，放射出的千光明皆清冷，所以画面上的光芒大都绘成青冷色。也有以月牙状的自然景观和月中兔表示的。风神，两手“曳起大风袋”，“推云如榨乳”，于殷殷雷声中挤出乳水。”云中龙可能是雨神，“在积雨浓云中此神显形”，“以甘露洒遍大地，一切众生俱得繁盛。”这些画面都是根据佛教经籍而绘制的，是佛教宇宙观的表现。而居中的金翅鸟，两爪抓住蛇形龙。立佛或持钵，或执锡杖，呈游化形象。正如佛经所说的，金翅鸟飞行虚空，“普观诸龙应尽者，以翅搏海，令水两辟，而取食之。”佛也譬如金翅鸟王“安住无碍虚空之中，以清净眼观察法界诸宫殿中一切众生，若有善根已成熟者，……除三障碍而为说法。”这也许就是游方佛绘于天部的原因吧！为信徒们提供了精神支柱。

中脊两侧以四方连续的形式满绘菱形格纹，每个菱格内填绘一幅本生或因缘故事画。克孜尔第7、14、17、69、114、178等窟的券顶满绘本生故事，仅17窟就有50多幅。遥想当年人们仰视券顶时，释迦牟尼那种怜悯众生、乐于布施、忍辱持戒的高尚品德，怎能不激起信徒的敬仰之情，无怪乎那一排排的比丘尼站在中心柱的侧壁虔诚地供养这伟大的神灵呢！龟兹石窟中绝大多数的券顶绘因缘故事图，仅在菱格的上下端填本生故事画。当我们驻足在克孜尔80窟分析券顶的因缘故事画时，从那些贪财慳吝、好色放荡和乐施持戒、衷心供养者之间的业力有着天壤之别上，体现了僧团重视戒律的内涵。透过这些画与正壁的大幅降服六师外道图相联系，我们隐约可感到宗教内部的矛盾和存在的问题。这种变化也许反映了当时人们对宗教意识