

# 克孜尔壁画装饰图案

新疆龟兹石窟研究所

张爱红  
史晓明



四川美术出版社

# 克孜尔壁画装饰图案

新疆龟兹石窟研究所

张爱红  
史晓明



四川美术出版社

责任编辑:陈 默

封面设计:史晓明

王立同

技术设计:王立同

**克孜尔壁画装饰图案**

四川美术出版社出版发行

新华书店经销

成都市前进印刷厂印刷

开本 787×1092 毫米 1/20 印张:10

1996 年 9 月第一版 1996 年 9 月第一次印刷

印数:1—3000 册

ISBN 7—5410—1221—1/J·1157

定价:20 元

## 概 述

这本集子比较全面完整地反映出克孜尔石窟(公元3至8世纪)佛教壁画图案装饰的艺术风貌。由于克孜尔是国内年代最早、规模较大、位置接近于佛教发源地的石窟,因而佛教造像颇具特色(以小乘佛教为主线)。再加上克孜尔在东西文化交流中的地理位置等多方面的因素,所以,本书的史料价值很高。同时,其现实应用价值也不容忽视。

### —

汉唐之际,西域古国龟兹(丘慈)在塔里木盆地周缘各国中,不论经济、文化均比较发达。因而,它的政治地位也非常突出。公元648年,唐安西都护府由高昌(今吐鲁番)迁至龟兹(今库车县一带)便能证明。不仅如此,龟兹的宗教地位在当时也异常显赫。龟兹的佛教不仅开始得早,规模宏大,而且影响深远。它在佛教文化东渐的过程中已远远超出一个中转站的作用,它的历史地位不断地被中外学者们重视。英人彼德·霍普科尔称:“艺术历史学家们都认为,黑孜尔

(即克孜尔)的壁画是所有中亚艺术中的一个顶峰。”北京大学著名考古学家宿白教授也指出：“龟兹地区是中国佛教文化的摇篮之一。”目前，龟兹文化的实质与内涵尚不能完全把握，但至少学者们是一致明确地认为：古代西域是世界四大文明相互融汇的唯一区域。仅此一点就能说明塔里木盆地诸绿洲文化所包含的丰富内涵，龟兹当然如此。更确切一些讲，龟兹文化的代表目前只有佛教文化莫属，而龟兹佛教文化的价值遗存当首推克孜尔石窟。因而，克孜尔石窟也就是龟兹文化的典型象征。

龟兹的佛教文化在整个北传佛教文化中颇具特色，大致可概括为以下几个突出的方面：

1. 从文献记载和石窟的遗存等方而来看，龟兹的佛教是部派佛教的延续，主宗说一切有部。由于僧团在教义方面比较恪守原始佛教的基本思想，所以，仪规戒律森严，远近闻名。故而，葱岭以东的王族妇女出家前往龟兹。

2. 龟兹不仅作为西域的佛教中心之一，而且对中原早期佛教的传播与发展起到一定的积极作用。其代表人物是与真谛、玄奘齐名的中国三大佛经翻译家鸠摩罗什。鸠摩罗什的译经不仅作为佛经翻译过程中的一个里程碑，而且对六朝的佛学思想以及其后的隋唐宗派的创立，起过重要的影响作用。

3. 尽管龟兹的佛教是以小乘为主线，但是大乘时有再现，并且最终要替代小乘。鸠摩罗什时代的龟兹石窟，曾一度出现造像艺术的高峰。龟兹石窟艺术所形成的造像模式，直接影响新疆以东早期的佛教造像。

龟兹石窟现存十余处,分布于现在新疆库车县、拜城县和新和县一带,总数可达600多个。它们主要有拜城县的克孜尔石窟,台台尔石窟,温巴什石窟,黑英山石窟等。库车县的库木吐拉石窟,克孜尔哈石窟,森姆赛木石窟,麻扎伯哈石窟和新和县的托乎拉克艾昆石窟。其中克孜尔石窟和库木吐拉石窟在1961年被公布为国家重点文物保护单位。

龟兹石窟佛教造像的重要内容应为塑像。但遗憾的是基本毁完,保存稀少,很难窥其全貌。目前,壁画是龟兹石窟的主要遗存。可是破坏严重,斑驳陆离,虽然如此,她的数量与精彩程度还是其它地域石窟所不能替代的。现概略介绍如下几点:

一 洞窟建筑:石窟艺术的基础是建筑艺术。龟兹的每一处石窟分别均有许多个寺庙,而每一个寺庙由若干个洞窟组合排列而成,这些洞窟的形制又各不一样,所以,功能也不同。一般来讲,一个寺庙主要有僧房、佛殿、讲堂和杂房等。这方面克孜尔石窟比较典型。这种组合形式在各地不常见,它的出现应与龟兹佛教的特殊性质有直接关系。

二 壁画技法:在灰泥底上绘制壁画是人类早期造型艺术的重要方法。龟兹的石窟开凿完毕,壁画的地仗要经过粗泥、细灰、压磨、刷地等制作工序,然后弹线布层、粉本上墙、上色晕染、贴金装饰、勾线提神。整个窟内天顶地埤,无一处不装饰一新;绘画技巧多用中国绘画史上著称的“凹凸法”与“屈铁盘丝法”,它与所谓的“天竺遗法”有一定的差别。龟兹壁画的用色多取矿物质,所以壁画经千年之久,色彩依然新鲜艳丽,常用的颜料有石青、石绿、土红、朱磬等。

三 题材内容:龟兹石窟的造像一般分布在佛殿与讲堂之中,因为洞窟的用途不同,所以

题材也有所侧重。克孜尔典型的佛殿(中心柱窟)分为前室、主室和后室。前室多毁,仅存几例,题材多与护法有关;主室正壁塑释迦尊像,其余部分较丰富地描绘佛陀的事迹,如佛传、说法、因缘、本生故事;后室则多与涅槃系列有关,一心追求佛教的最高境界。

四 造型风格:关于龟兹壁画的风格式样,大体可归纳为四种情况:首先外来的犍陀罗、秣菟罗因素,即印度影响较浓。其次是中期的本地式样逐渐成熟,多数中心柱窟的造型特征大致反映这种趋势。到8世纪以后,汉风式样回传龟兹,格调迥然不同。10世纪之后,龟兹回鹘风格占据主流。克孜尔石窟主要具备前二种情况。

## 二

本集所收的图案仅为现存洞窟内的,个别有外国人挖走的。这些装饰图案粗略地分为十二类四百余种。开始,我们打算收集有比较规整的边饰的间隔图案,主要是二方连续与四方连续的装饰。后来不得不兼容许多装饰性极强的图案,如背光、法器、花树、华盖等等,它们或许亦可称为单独纹样。另外有些装饰图案也纳入几例,如7、13、38等窟叠涩面的水中景象和某些窟顶天相图等。这样做的原因很简单,大概是由于龟兹壁画的风格本身就特别富于装饰感所决定的。可是这样做,窟内壁画中可供补充的装饰图案与题材还收不胜收,并非本书所能容下。因为龟兹壁画的本体构成无不体现出装饰手法的基本特征,如规整、对称、重复、渐变等等要素。正因为此,龟兹壁画时常以装饰性极强而著称。经过多年的整理发现,我们对龟兹壁画的风格形

式逐渐有了一些新的体会,如菱格画的形式演变规律,内含层次以及装饰手法。现略论一二:菱格画可以说是龟兹壁画的主要风格代表,它最精彩的画面是中心柱窟主室券顶的佛教故事画。它的骨架构成分为两个层次,前面的带有世俗性的因缘、本生故事情节是主要内容。背景则是以四方连续的山峦装饰图案作为衬托与联系。两者有机结合,构成了形式感非常强烈、意味格外独特的装饰画面。加之每个菱格的色彩也是四方连续的排列形式,所以,它的整体感受比较接近于装饰图案的规则,这也正是菱格画为什么被誉为装饰画的原因所在。此外,主室正壁,后室甬顶的菱格系列装饰更与图案密不可分,从而构成了中心柱窟内菱格装饰的基本模式而倍受世人的喜爱。除菱格画之外,克孜尔壁画中还有许多形象与图案很难区别,如装饰繁缛华丽的花树形象。在佛教故事中由于很多重要的事件都与树有直接关系,如佛曾修道时的菩提树、诞生时的波罗义树、涅槃时的沙罗双树等等。所以,克孜尔壁画中非常重视对各种树的精心描绘,甚至有些洞窟把树做成绘塑结合的形式,即树冠是浮塑,然后彩绘,而树干采取绘画的手法,进而把树加以神化。因此,壁画中的树造型多样、姿态婀娜。它的枝干简练概括,而树冠则极富装饰化,由于外形多有花瓣形状且内部也多用花作形体,所以,克孜尔壁画中的树有“亦花亦树”的美称。

克孜尔石窟中的壁画装饰,在整个中国佛教艺术中很有特色。首先它的年代早,其次阶段性明确,但更主要的还是丰富多彩。它不仅直接传承印度以及西亚的装饰艺术,而且本地特点十分突出,如前述的菱格装饰系列。另外,壁画中的植物、几何等纹样也颇具特色。然而,本集所

收的范围仅限于克孜尔一个石窟,龟兹佛教壁画装饰艺术除了贴近自然、自由清新、风格别致的情趣之外,龟兹本地文化的沃土才是启发古代龟兹画师们灵感的真正源泉,我们所采撷的只不过是其中的一支而已。

### 三

关于图案年代的划分问题,应该是在石窟断代的全面基础之上来进行的。但是,鉴于专家们对克孜尔石窟的阶段划分尚没有形成较为一致的意见,如克孜尔石窟的上限年代仍是一个不解之谜,目前只能推测到公元3世纪左右,但具体落实到某些洞窟,我们以为还难以定论。这需要不同学科的专家学者长时期的共同努力,才有可能达到。虽然如此,我们还是可以从中找出一些可供参照的轨迹。

由于龟兹佛教的发端尚不清晰,故而龟兹石窟的开凿年代也难明了。现在对克孜尔石窟开凿年代的大致看法是公元3—4世纪,主要的依据是汉文史料以及洞窟碳<sup>14</sup>同位素的测定作参考。这种意见与印度本土佛教大规模向外传播以及于阗(今和田)佛教传入的时间(公元前1世纪)比较而言,似乎有些偏晚。因为塔里木盆地在公元前后基本属于佛教文化圈,原因之一是犍陀罗语言的民族曾广泛地活动于这一区域。这些信仰佛教的民族是如何进入塔里木盆地南北两缘的目前也很难说定,至少公元3世纪前他们已经涉足此地。此外,克孜尔石窟现仍有大量的洞窟被积沙所埋(估计僧房窟和生活用窟为多),它们大多集中在克孜尔石窟的主要区域,

而以往的碳14同位素的测定多以壁画窟为主,因而这些可供早期断代的因素还没有完全被利用。所以,克孜尔石窟年代上限的考定仍须努力。至于克孜尔石窟的下限年代,学术界较为一致的看法在公元8世纪。如果从装饰图案的角度来认识,大约汉式风格的装饰图案刚刚落墨于克孜尔石窟的殿堂内时,这里的香火便开始迅速冷落了。比较能说明问题的迹象是43窟多身立佛的背光图案。43窟是克孜尔石窟中不少开凿以后尚没有作画或才开始作画的洞窟之一,它的种种迹象均可说明整个石窟由此开始衰落。43窟立佛背光装饰完全不同于以前的图案式样,而类似的纹样又见于库木吐拉等石窟中8世纪以后的汉风洞窟中。因此,有比较而言,依此可以推测克孜尔其它洞窟的汉风装饰大致发生在同一时期似乎合于情理。

前面介绍过龟兹壁画的风格大约可以划分为4个样式,阶段性相对明确。尤其中原汉风回返西域以后比较明朗,库木吐拉石窟可以整体地反映出龟兹佛教艺术的基本面貌。可是,克孜尔石窟却另有特色,它开始早,规模大,类型齐全,但衰落得也早。中原汉式丹青几乎没有落墨于克孜尔,这在龟兹佛教艺术史中是一个奇特的现象。因此,克孜尔艺术风格相应统一,这对洞窟的断代问题不利。然而,情况并非完全如此。从装饰图案的整体面貌来看,虽然没有大起大落的突变,有些图案从头至尾始终存在。如菱形山峦,二方连续叶形边饰等,甚至一种纹饰发生一系列变化,构成同类系列装饰,比较丰富,十分难得。有些个别图案一经出现就立刻显得格外别致,如47窟华盖上的鱼纹、43窟中的装饰背光、184窟的莲花水鸭建筑纹样等等。从东西文化交流的范畴,也可以找出一些图案的来龙去脉,如萨珊王朝典型的立雁衔环联珠纹,源于希腊

所谓的“忍冬纹”，还有中原返传的云头纹等。

另外，我们从某些洞窟的改建现象也可以确定一些图案的早晚。从考古学的层位叠压关系来分析，毫无疑问下层壁画早于上层。可是克孜尔石窟先后打破关系的洞窟并不多。目前，在二百多个洞窟中明显的还不到十例，有壁画叠压关系的则更少，如47、48、60、117等窟。通过洞窟的改建改绘现象和改绘后图案的式样，我们可以从中把握该洞窟的改建年代，比如60、47窟的联珠纹，我们可以推测该窟改绘的年代至少在6—7世纪。同时，这些迹象还向我们提示：6—7世纪的克孜尔石窟，其佛教造像活动已显然不同于从前，因为47、60窟均是克孜尔所有洞窟中最大和最具代表性的，它们的初建应该是大量投入人力物力的过程，改绘现象只不过是强弩之末而已。

张爱红 史晓明

1996年1月于克孜尔



### 作者简历

张爱红(张凡)祖籍陕西省安康市,1961年3月11日生。1986年毕业于中央民族学院美术系,就职于新疆龟兹石窟研究所,三级美术师。从86年开始潜心临摹龟兹壁画,与史晓明合作研究古代石窟艺术十余年如一日。2005年出版《克孜尔石窟线描集》。



### 作者简历

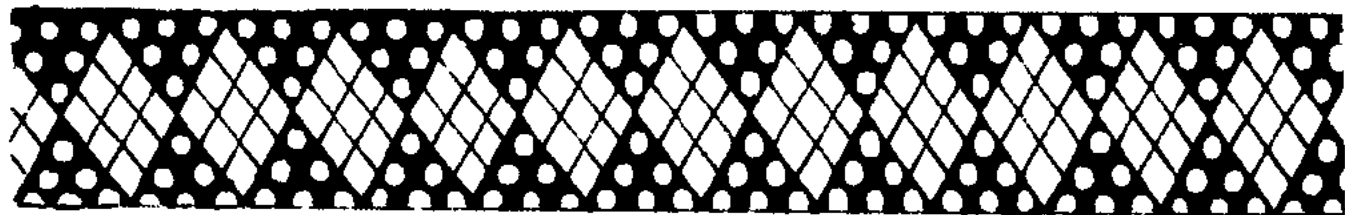
史晓明,1973年7月生,毕业于新疆艺术学院美术科和中央民族学院美术系。83年调克孜尔千佛洞工作,就职于新疆龟兹石窟研究所,二级美术师。至今临摹龟兹壁画50余平方米,撰写学术论文十余篇。

# 目 录

|                |       |
|----------------|-------|
| 概 述.....       | ( 1 ) |
| 一、山 水.....     | ( 1 ) |
| 二、植 物.....     | (17)  |
| 三、几 何.....     | (53)  |
| 四、背 光.....     | (73)  |
| 五、佛 塔.....     | (82)  |
| 六、法 器.....     | (93)  |
| 七、建 筑.....     | (101) |
| 八、华 盖.....     | (108) |
| 九、垂 幔.....     | (114) |
| 十、花 树.....     | (119) |
| 十一、千佛、鱼、雁..... | (141) |
| 十二、天 相.....    | (143) |
| 十三、其 它.....    | (149) |
| 十四、飞 天.....    | (152) |
| 后 记            |       |

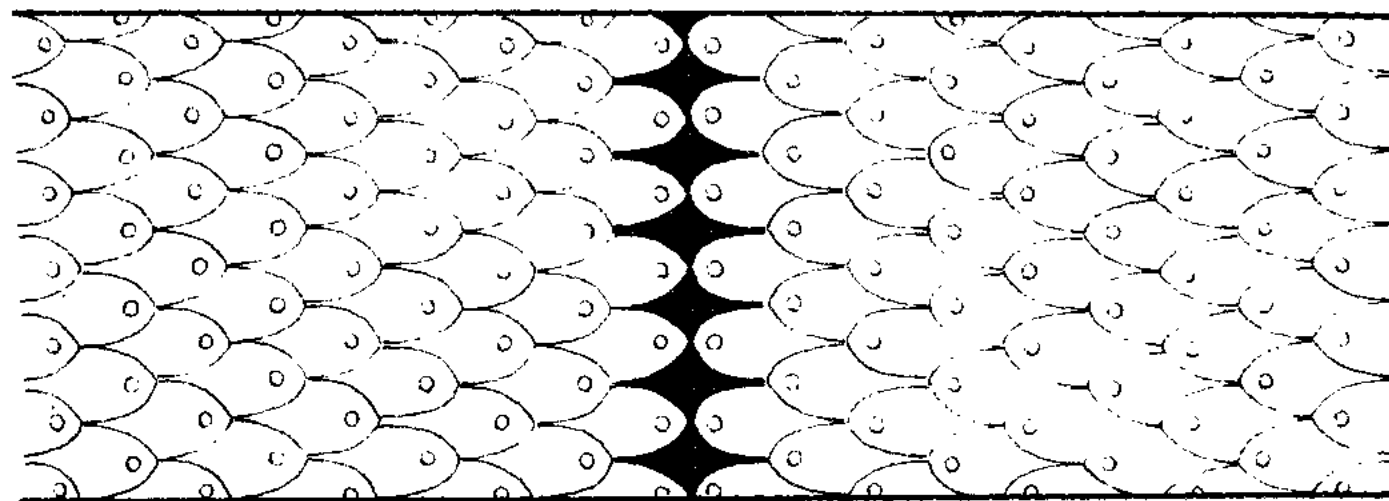
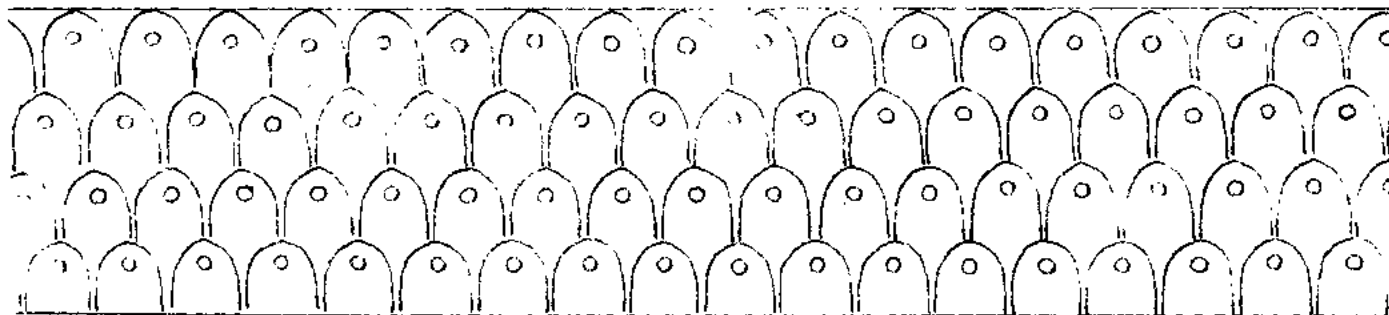
一、山 水

7 窟

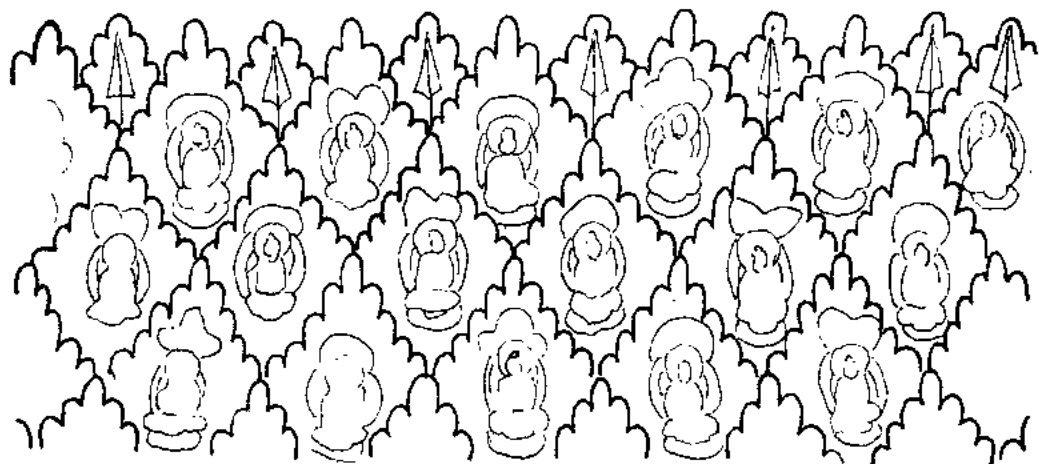


8 窟

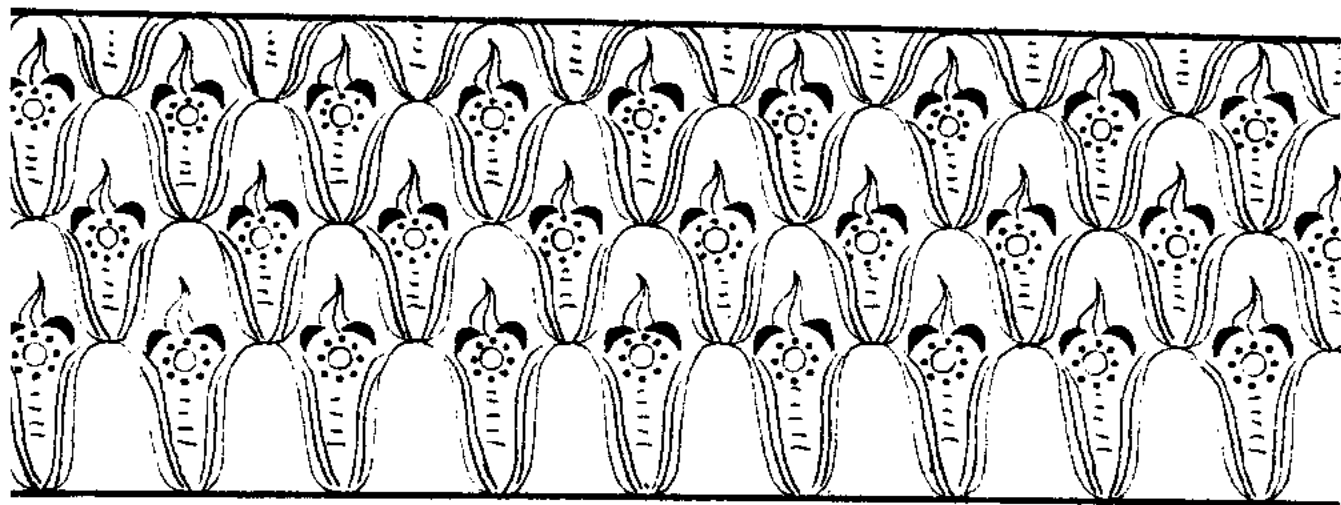
80 窟



104 窟



126 窟



205 窟

