

龟

《龟兹文化研究》编辑委员会 编

主编 张国领 裴孝曾

兹

龟兹文化研究

(三)

新疆人民出版社

文

化

龟兹文化研究

《龟兹文化研究》编辑委员会 编

主编 张国领 裴孝曾

新疆人民出版社

(三)

②

图书在版编目(CIP)数据

龟兹文化研究(三)/张国领,裴孝曾主编;《龟兹文化研究》编辑委员会编.
—乌鲁木齐:新疆人民出版社,2006.4

ISBN 978-7-228-10029-3

I. 龟... II. ①张... ②裴... ③龟... III. ①龟兹—文化史—研究
②龟兹—石窟—研究 IV. K294.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 037095 号

责任编辑 杨振明

装帧设计 王 洋

龟兹文化研究(三)

《龟兹文化研究》编辑委员会 编 主编 张国领 裴孝曾

出 版	新疆人民出版社
地 址	乌鲁木齐市解放南路 348 号
邮 编	830001
印 刷	新疆金版印务有限公司
开 本	787 × 1092mm 1/16
印 张	49.50
字 数	1300 千字
版 次	2006 年 4 月第 1 版
印 次	2008 年 9 月第 2 次印刷
印 数	3 501 - 4 500 册
国内定价	200.00 元

中华文化之宝藏

东西文明之荟萃

王季泉

二〇〇六年
五月廿日



《龟兹文化研究》编辑委员会

主任委员 李 刚(中共阿克苏地委委员、库车县委书记)

副主任委员 艾则孜·木沙(县委副书记、县长)

刘全山(县委副书记、政协主席)

张国领(县委常委、宣传部部长)

热汗古力·买买提(副县长)

委 员 倪剑峰(县委办公室主任)

买买提明·阿不力孜(政府办公室主任)

艾合买提·克比尔(宣传部副部长)

艾合买提·铁木尔(文体局局长)

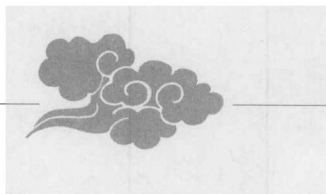
胡永兵(财政局局长)

常 华(县委史志办主任)

裴孝曾(原县委史志办主任)

主 编 张国领 裴孝曾

编务人员 杨 玲 孟亚娟 冯瑞兰 高凤华 陈叶红



20 世纪龟兹学研究之集大成

(引言)

周菁葆

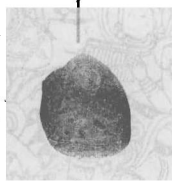
19 世纪末、20 世纪初叶,随着俄国人毕里索夫斯基、奥登堡,德国人克伦威德尔、勒柯克,法国人伯希和,日本人渡边哲言、堀贤雄、橘瑞超、野村荣三郎等人对龟兹地区的探险与考察,使得鲜为人知的龟兹文化引起了世界范围的极大兴趣。特别是 1920 年克伦威德尔出版的《古代库车》和 1937 年大谷探险队出版的《西域文化史研究》,可以说是龟兹文化的研究始端。

之后有我国学者冯承钧先生、向达先生、季羨林先生、阎文儒先生、常书鸿先生等均对龟兹文化展开了研究,但真正全面深入研究龟兹文化的工作则是由 20 世纪下半叶一批植根于新疆工作几十年的学者们共同开展的。

季羨林先生说过:“世界上历史悠久、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。而这四个文化体系汇流的地方只有一个,这就是中国的敦煌和新疆地区。”而龟兹地区正是这四种文化的交流之地,龟兹文化正是东西方文化融会的结果。

龟兹文化如此之重要,但长期以来因宣传不够,在国内仍有许多人对此不知。特别是学术界中常提到的中国四大石窟往往是指:敦煌、龙门、云冈、麦积山,而实际上应该是龟兹、敦煌、龙门、云冈。

国内有敦煌—吐鲁番学会,其研究成果斐然,但龟兹才是研究中外文化交汇的最应该关注的地方。目前,研究这种现象和



引言



汇流规律的地方,最好的最有条件的就是新疆的古龟兹。

张国领、裴孝曾先生主编的《龟兹文化研究》(一)、(二)、(三)、(四)正是展示 20 世纪龟兹文化研究的集大成,全书 16 开分四大卷本出版,洋洋 400 余万字。其中包括“龟兹古国文明”、“龟兹与都护府”、“龟兹佛教文化”、“龟兹石窟艺术”、“龟兹音乐舞蹈”、“龟兹文物考古”六大部分及其序、引言、篇目简介等。该书将散见于全国书报刊杂志中有关龟兹文化研究的论文(著)分门别类地选收录其中,是目前国内惟一一部全面展示龟兹文明之大作。既是对 20 世纪龟兹文化研究之总结,又是对 21 世纪乃至今后龟兹文化研究的指导并提供参考。

有关龟兹文化研究的专著并不少见,但大致分为两类:一是直接以“龟兹”命题的论著,其中代表性的有朱英荣先生的《龟兹石窟》;姚士宏先生的《克孜尔石窟探秘》;苏北海先生的《丝绸之路与龟兹历史文化》;刘锡渝、陈良伟先生的《龟兹古国简史》;冯斐先生的《龟兹佛窟的人体艺术》;龟兹石窟研究所主编的《龟兹艺术研究》和《龟兹佛教文化论集》等。

二是以其他形式命题,但内容中有许多关于龟兹文化的专论,其中代表性的有《中国美术全集·新疆壁画》;向达先生的《唐代长安与西域文明》;常书鸿先生的《新疆石窟艺术》;阎文儒先生的《中国石窟艺术总论》;《新疆艺术》编辑部编的《丝绸之路乐舞艺术》、《丝绸之路造型艺术》;周菁葆先生的《丝绸之路的音乐文化》、《丝绸之路艺术研究》、《丝绸之路的宗教文化》;吴焯先生的《佛教东传与中国佛教艺术》;林梅村先生的《西域文明》;孟凡人先生的《新疆考古与史地论集》;余太山先生的《西域文化史》;穆舜英、张平、祁小山先生主编的《中国新疆古代艺术》;张光福先生的《中国少数民族美术史》等等。

此外,有关龟兹文化研究的论文则散见于全国许多刊物中。其中龟兹史地学以向达先生、苏北海先生、薛宗正先生、余太山先生、刘锡渝先生、钱伯泉先生、侯灿先生等人的研究为代表。

龟兹宗教学以任继愈先生、朱英荣先生、姚士宏先生、陈世良先生、吴焯先生、丁明夷先生等人的研究为代表。

龟兹石窟考古学以阎文儒先生、常书鸿先生、宿白先生、晁华山先生、朱英荣先生、马世长先生、贾应逸先生、姚士宏先生等

人的研究为代表。

龟兹艺术学以潘怀素先生、谭树桐先生、张光福先生、谷苞先生、周菁葆先生、霍旭初先生、周吉先生、冯斐先生、袁廷鹤先生、徐建融先生的研究为代表。

龟兹文物考古学以孟凡人先生、王炳华先生、张平先生、刘松柏先生的研究为代表。

此外,有关龟兹地区人种学的研究以韩康信先生为代表;有关龟兹地区语言的研究以季羨林先生、林梅村先生为代表;有关龟兹地区的屯田研究则以赵予征先生为代表等等,不一一例举。

从本书收集到的论文(著)中可以看出,龟兹学的研究具有十分重要的意义。

从史地学角度强调了汉宣帝神爵二年(公元前60年),中央王朝就已在龟兹设置了西域都护府,统管西域行政。唐显庆三年(公元658年),中央王朝再次在龟兹设置安西都护府,雄辩地证明新疆自古以来就属于中华民族不可分割的领土。

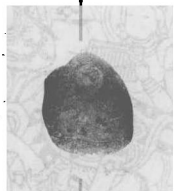
从人文科学角度论证了龟兹地区是中外宗教交汇之地,西亚的祆教、摩尼教、景教;南亚的佛教;东亚的道教以及藏传苯教均在龟兹地区流传。其中祆教、景教、佛教都是从龟兹地区传入中原的。

从龟兹艺术学角度研究了中国石窟的兴起,壁画的创作,内容的考释,建筑的遗存以及对中原石窟艺术产生过的积极影响。

尤其在龟兹乐舞艺术方面更有突破性研究。唐代的《十部乐》中有七部来自西域,且以“龟兹乐”为代表。但“龟兹乐”与现今维吾尔音乐之关系却有难解之谜。民族学者的研究虽然成果累累,但却难以说明那些古代土著人创造的龟兹文化与现今维吾尔族究竟有什么关系。

民族音乐学家们则从音乐研究中揭示了西域历史上许多并不翔实的问题,从音乐结构、音阶调式、乐器编配、舞蹈艺术等方面深入研究得出结论,当今维吾尔乐舞艺术的形成经历了漫长的与其他民族的融合过程,维吾尔“木卡姆”是古代“龟兹乐”的延续与发展。

更为重要的是,汉唐时期龟兹地区的屯垦是一项基本国策,沿续至今,对巩固西域的统一,加强民族团结,促进龟兹经济的



引言



发展,保障“丝绸之路”的空前繁荣起到了重要作用。

应该看到的是,在龟兹石窟艺术研究上成绩斐然,这与龟兹石窟研究所抢救保护现存石窟遗址有直接关系。虽然龟兹石窟群尚存 513 个洞窟,但真正保存有壁画的只有 166 个洞。龟兹石窟研究所的同志,从繁华的城市来到偏僻的山沟里,默默无闻地、长年累月地忍受孤寂,精心地保护这些珍贵文物,使瑰丽多彩、形象绰约、栩栩如生的壁画、佛像、题记完好地得到保存,为龟兹文化的研究做出了极大的贡献。

龟兹文化研究虽然取得了令人可喜的成果,但仍有许多问题:诸如龟兹地区人种的变化;石窟壁画的分期断代;中外文化交流中龟兹文化的主题性;古代龟兹地区的语言衍变;古代龟兹的民俗;石窟文物的科技保护;龟兹艺术与科技产品的开发;龟兹学与相关学科的交叉研究等等,仍需要深入地研究。

龟兹学的建立还需要在体系结构上更加完善;还需要加强中外文化交流的比较研究;还需要加强龟兹美学的研究;更需要在中国传统文化与西方文化的交叉性研究上有更新的突破。

当我们面对龟兹壁画中那“曹衣出水”的线条,“平涂晕染”的着色,凹凸画法的传神,栩栩如生的人物造型,不得不为一千多年前古龟兹人的艺术水平而折服。

不是佛教艺术给龟兹带来了什么高尚的审美意识,而是龟兹本地的审美经验决定了佛教艺术的表现。古代龟兹生活中的人的美,是佛教艺术表现神的美的依据,神的形象的人格化,正是佛教艺术的魅力所在。

随着龟兹文化研究的深入和发展,《龟兹文化研究》一书,将会更加体现她的历史价值。

周菁葆

2006 年元旦



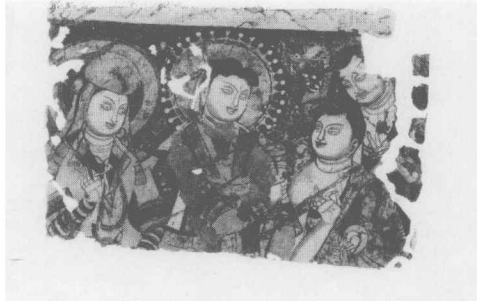
目 录

20 世纪龟兹学研究之集大成(引言)	周菁葆(001)
--------------------------	----------

龟兹石窟艺术(2)

克孜尔石窟研究之我见	史晓明(003)
克孜尔石窟的洞窟分类与石窟寺院的组成	晁华山(010)
克孜尔部分洞窟阶段划分与年代等问题的初步探索	宿 白(039)
丹青斑驳 千秋壮观	
——克孜尔石窟壁画艺术及分期概述	霍旭初 王建林(059)
克孜尔石窟分期年代研究综述	赵 莉(079)
克孜尔石窟壁画分期与年代新论补证	Angela F. Howard 著 赵 莉 译(089)
克孜尔石窟壁画年代问题研究史回顾	廖 旸(103)
克孜尔石窟考察与研究世纪回眸	赵 莉(117)
德国柏林印度艺术博物馆馆藏部分克孜尔石窟壁画所出洞窟原位与内容	
.....	赵 莉(130)
百年前德国探险家勒柯克在克孜尔的自白	[德]勒柯克 著 郑宝善 译(138)
克孜尔石窟艺术模式及其对外影响	霍旭初(151)
克孜尔石窟壁画画法综考	
——兼谈西域文化的性质	吴 焯(158)
克孜尔石窟壁画的制作过程和表现形式	王 征(169)
克孜尔中心柱窟主室券顶与后室的壁画	马世长(175)

克孜尔石窟刻画图画的内容、作者和时代	吴 焯(250)
克孜尔石窟壁画颜料研究	苏伯民 李最雄 马赞峰 李 实 马清林(258)
论克孜尔石窟壁画的色彩结构	刘永奎(270)
新疆克孜尔千佛洞壁画中的大乘内容	朱英荣(275)
密教与克孜尔千佛洞密教画	朱英荣(285)
克孜尔石窟的佛传壁画	丁明夷 马世长 雄 西(292)
克孜尔石窟本生故事画的题材种类	姚士宏(341)
本生故事及其绘画	李 铁(364)
《贤愚经》与克孜尔石窟本缘故事壁画	赵 莉(376)
克孜尔石窟“须摩提女请佛缘”壁画考略	赵 莉(385)
克孜尔石窟涅槃图像的构成	[日]宫治昭 著 贾应逸 译(392)
克孜尔与莫高窟的涅槃经变比较研究	贾应逸(405)
新疆克孜尔千佛洞的阿闍世王题材壁画	姚士宏(414)
克孜尔石窟降伏六师外道壁画考析	赵 莉(422)
克孜尔石窟《降魔图》考	霍旭初(431)
克孜尔石窟壁画裸体问题初探	吴 焯(442)
浅论克孜尔石窟伎乐壁画	霍旭初(460)
新疆赫色尔千佛洞的动物画	王子云(481)
克孜尔菱格画的象征意义及其源流	姚士宏(484)
克孜尔石窟菱格画形式探源	史晓明 张爱红(489)
库木吐拉石窟初探	晁华山(496)
新疆拜城克孜尔千佛洞新1号窟	朱英荣(540)
克孜尔新1号窟试论	许宛音(544)
克孜尔17号窟壁画艺术特色	贾应逸(557)
克孜尔38号窟的《天宫伎乐图》	霍旭初(563)
从43号窟看克孜尔石窟的衰落年代	史晓明 张爱红(571)
试论克孜尔69号窟的艺术特征	王志兴(579)
克孜尔110号窟的佛传壁画	
——克孜尔千佛洞壁画札记之一	丁明夷(586)
关于克孜尔118号窟《娱乐太子图》	吴 焯(598)



克孜尔 175、178 号窟题材考释	丁明夷(601)
千古不谢的艺术繁花	
——库木吐拉石窟	李 丽(619)
从库木吐拉千佛洞看龟兹壁画的演变	袁廷鹤(624)
库木吐拉石窟壁画风格演变与古代龟兹的历史兴衰	吴 焯(629)
库木吐拉石窟寺的《净土变》壁画	刘松柏(647)
龟兹境内汉人开凿汉僧住持最多的一处石窟——库木吐拉	
——考察西北石窟工作散记之二	阎文儒(657)
库木吐拉的汉风洞窟	马世长(663)
略述森木塞姆石窟的洞窟形制、壁画题材与布局	吴 涛(691)
记两处典型的龟兹石窟	
——森木塞姆与克孜尔尕哈石窟	丁明夷(703)
新疆库木吐拉石窟新发现的几处洞窟	梁志祥 丁明夷(723)
库木吐拉石窟群沟口区 20、21 号窟初探	盛春寿(730)
库木吐拉 45 号窟壁画浅析	刘增祺(735)
库木吐拉 79 号窟初探	庄强华(743)
阿艾石窟的壁画内容及历史背景	苗利辉(748)
龟兹佛教艺术与阿艾石窟壁画	吴 涛(758)
阿艾石窟题记考识	霍旭初(765)
托乎拉克艾肯石窟壁画	刘金明 陈云华(777)
后 记	编者(783)



龟兹石窟艺术

龟兹石窟艺术

(2)



龟兹石窟艺术

历史上佛教在龟兹的盛行,使龟兹境域内形成了许多石窟寺群,虽历经几千年的沧桑,至今龟兹石窟寺遗址还有:库车县的库木吐拉石窟、森木塞姆石窟、克孜尔哈石窟、玛扎伯赫石窟、博斯坦托格拉石窟;还有最近新发现的阿艾石窟;拜城县的温巴什石窟、克孜尔石窟;新和县的托乎拉克艾肯石窟等。这些石窟尚存洞窟 513 个,占新疆全部洞窟的六分之五。龟兹石窟保存壁画的有 166 个洞。其中克孜尔石窟寺壁画有近万平方米。龟兹石窟独具风格的窟形建筑形式,瑰丽多彩、风格纷繁多样、形象绰约多姿的壁画风貌,栩栩如生的雕塑佛像,多种文字的题记,构成了光彩夺目的石窟艺术,成为佛教艺苑中的一枝奇葩。

就石窟窟形而言,有支提窟、大像窟、讲经窟、毗河罗窟、仓库窟等。龟兹石窟建筑艺术既融合了印度和波斯文化的成分,又融合了中原地区汉文化的成分,更包含有西域文化特征,从而形成了龟兹石窟的建筑艺术风格。

石窟壁画丰富多彩,主要内容有:本生故事画、佛传故事画、因缘故事画、供养故事画、佛教人物画、涅槃画、伎乐图画、飞天画、《天象图》画、动物画、山水树木画、装饰图案画等。就壁画风格上讲,可分为龟兹风格、中原风格、回鹘风格。从石窟建筑形式和壁画特点可分为四个时期,即:东汉后期,两晋时期,南北朝至隋时期,唐宋时期。

龟兹壁画有着非常纯熟的绘画技艺,龟兹画师采用“曹衣出水”、“屈铁盘丝”、“平涂晕染”以及“凹凸用色”等诸种绘画技法相互融汇,致使人物画具有立体感、动感、质感。

龟兹石窟中的塑像种类有佛陀造像;菩萨造像,涅槃造像,金刚力士造像,天王造像,罗汉造像。从风格上讲,佛陀造像具备“宝相庄严”,菩萨造像具备“慈祥”,金刚造像具备“勇猛”,涅槃造像具备“安详”,天王造像具备“威严”,罗汉造像要“各见本色”。从现存一些残破塑像分析,前期造像明显受犍陀罗、希腊艺术的影响,后期明显受中原艺术风格的影响。



【 克孜尔石窟研究之我见 】

史晓明

龟兹(丘慈)是古代西域大国之一,经济繁荣,地域广阔。汉唐时期这里的佛教文化非常发达,至今留存的石窟遗址有十余处,洞窟数量 600 余个。克孜尔石窟是龟兹石窟中最具代表性的一座,是龟兹佛教文化的象征。它的辉煌时期在 4 世纪至 7 世纪。它不仅是印度佛教向中原佛教传入的中转站之一,而且在一定程度上也是北传佛教以及石窟造像艺术的发源地之一。鉴于这些因素,国内学术界将其列入中国四大石窟之一。可是,尽管克孜尔石窟的发现与研究已将近一个世纪,而且也积累了相当的学术成果,但是在一些关键问题上仍然可以继续展开讨论。例如开窟的上限、衰败原因、分期断代与佛教性质等基本问题。笔者在克孜尔石窟生活 13 年,至今对这些问题仍然萦索在怀。现借助于文字叙述出来,意在争鸣探讨,欲使克孜尔石窟的面目更加清晰可观。

一、洞窟到底有多少

以前刊布的克孜尔石窟的洞窟数量,许多书籍、著述,包括辞典一般都写作:目前已经编号的有 236 个(20 世纪 50 年代编出 235 个,70 年代发现 1 个),这不能算是准确表达。若在 1988 年前也可以这么说,1989 年以后,由于国家实施石窟维修保护工程,为配合工程必须进行窟前清理工作,在谷西区清理出若干被积沙埋没的洞窟,编为 89-1~10 号。这样,洞窟的数字变为 246 个,但这也仅是正式刊物上公布的数量,实际情况要远远超出这个范围。首先是过去的调查编号工作中明显出现遗漏和偏重现象;二是由于千百年来不十分结实的沙岩山体崩塌后,大量的底层洞窟被埋入山坡之中。例如 1947 年画家韩乐然先生发现的现在编号为 69 号窟,1973 年克孜尔千佛洞文物管理所时期发现的 69 号窟西侧的新 1 号窟就属这种情况。1990 年笔者发现的



27 号窟西侧的一个僧房窟和 58 号窟下方坡面中被探测出的一个洞窟以及后来龟兹研究所考古室、新疆考古研究所清理出的若干洞窟均可证明。今后随着人力物力的充裕,还会有计划、有目的地进行清理发掘工作,如谷西区、谷东区和谷内区都可以清理出许多被埋着的洞窟。到时,估计克孜尔的洞窟数量一定会超出 300 个以上。

以前有壁画的洞窟数字也不准确,一般介绍多为 80 个左右。根据笔者多年的调查发现,目前暴露在外部的洞窟中保留有壁画遗迹的有 108 个。它们主要集中在中心柱窟、方形窟和大像窟之中,其他洞窟如僧房窟、禅窟和异形窟也出现有壁画。壁画的题材也因窟而异,内容丰富的见于中心柱窟和方形窟。至于壁画的面积,以前的报道大约 1 万平方米,这大概是一个估数。因为千百年来,佛教艺术在新疆受到人为破坏与自然侵蚀,保存情况十分不好,目前的残存数量非常有限,斑驳陆离,不成规则,难以测量。所以,精确的面积还有待今后的考古测量。

克孜尔石窟也应与其他石窟艺术一样,本是以雕塑为主体,遗憾的是塔里木盆地周缘的所有佛教彩塑造像的,由于质地为泥塑,结果受到的破坏是毁灭性的,遗留下的数量更为可怜。在克孜尔石窟中如新 1 号窟后室的涅槃卧像、西甬道外侧的残肢腿部,196 号窟右室前壁的胎状坐佛,171 号窟等主室正壁部分须弥山浮塑以及出土的个别佛头、残躯、木雕等零星可数。大部分只能依靠现存窟内遗存的佛龕的大小、形态和背光来推测当时塑像的情况,它们大到 15 米,小至几厘米。可惜现在领略不到它们的风采,不能不令人感到叹惜!

克孜尔石窟这个名称是现代人的称呼,估计当时很难有一个全称。因为根据现在的洞窟分布情况分析,克孜尔石窟应该由若干个寺庙(或称伽蓝)组成。凡了解克孜尔石窟的学者都知道,克孜尔洞窟形制的安排大致上是有规律可循的,即成组的洞窟排列在一起,不同形制的洞窟相互组合。因为每一个洞窟的作用不同,如拜殿供佛用的佛堂、讲经用的法堂、起居用的僧房等。这些明显成组的洞窟至少有 20 组以上,每一组的基本功能大致相同。其实,每一组石窟还应有一个寺名,每一个寺(或邻近几个寺)应有一个高僧大德主持。但是,克孜尔石窟中具体的每一个寺的名称现难以考定,目前只能从《出三藏记集》中了解到一些龟兹佛寺的某些情况。如有明确称谓的有“达慕蓝”、“北山致隶蓝”、“剑慕王新蓝”、“温宿王蓝”、“阿丽蓝”、“王新僧伽蓝”、“阿丽跋蓝”等等即是。龟兹石窟群(包括地面佛寺)的分布范围方圆上百公里共十余处,可以明确得知,现在的每一个石窟群均是由古代的若干个“蓝”组合而成。如果没有这么多的寺院,古代龟兹的众多出家僧侣就不能“三月一易寺”地轮回修习。《出三藏记集》载,葱岭以东的王族妇女出家到龟兹,就充分说明了龟兹佛教在塔里木盆地边缘诸绿洲国家中的显赫地位,否则也不会有用王室命名的伽蓝存在。王蓝一定是以王室贵族乃至国家供养的寺院。如 69、205 号窟中的国王供养画像已被证明。

二、造像的年代和风格

以往对龟兹石窟的研究,学者们多以小乘造像为主题展开讨论。但均忽视了一个明显的事实,即造像的高峰显然是以大乘佛教的兴隆而到来的,即4世纪的鸠摩罗什造像兴盛时代。进一步地说,在克孜尔石窟造像的演变过程中,大乘因素始终存在,只不过是两个时期比较突出:一是4世纪下半叶的盛期,二是8世纪以后的末期;前者把造像规模推向高潮,后者则逐渐趋于衰落。它们分别是两个截然相反的阶段,从中启示我们从不同角度探视龟兹佛教造像的历史层面,并且以此了解克孜尔石窟造像艺术的显著变化,把握龟兹石窟艺术的大体脉络。这里着重概括第一个时期。

4世纪,在佛教发源地的印度,出现了强大的笈多王朝,对各种宗教信仰采取宽容政策,经济文化不断发展。北印度的佛教也得到长足的进展,尤其是罽宾(迦湿弥罗)的佛教不但在本地发展势头强劲,而且对西域、汉地的佛教传播产生过积极作用。龟兹的名僧佛图澄、鸠摩罗什都曾先后到该地留过学,他们两位高僧对中原和龟兹佛教均产生过巨大影响。龟兹的佛教在这样的背景下也发生了根本性转变。4世纪下半叶,由于鸠摩罗什及王族的极力倡导,龟兹的佛教到了变革升华时期,无论从宗教思想的解放还是开窟造像的热忱,均达到空前的顶峰。现在我们看待这个时期,大致有以下几个方面值得重视:

(1)小乘向大乘发生巨变已不可逆转。印度与龟兹均出现了不少杰出的代表人物。例如北印度的无著、世亲兄弟,顺应了佛教改革的趋势,从容地摆脱已有的小乘传统思想而毅然改宗,积极探求创见新的学术思想(唯识学说)。龟兹这个时期的代表人物是鸠摩罗什。他作为龟兹佛教划时代的高僧法师,不仅领导了佛教教义的改革,首次在龟兹明确弘扬大乘,给龟兹一向戒律森严的保守势力注入了新的生机,为龟兹大规模的佛教造像奠定了思想基础,龟兹的佛教造像由此迅猛发展,呈现出前所未有的高潮。如克孜尔规模最大,位置最显赫的47、48号窟,专家们一致认为其建造时间应在4世纪。

(2)除有大德法师的领导影响之外,王公贵族的供养支持也是不可忽视的重要原因,尤其是由于鸠摩罗什本人就属于王室家族成员(其母亲为国王之妹),加之他的超人学识和宗教地位,想必他的威望已远远超出他的初师佛图舌弥(这一点从罗什说法时国王崇敬的态度中得知)。所以,鸠摩罗什无疑是当时龟兹佛教的领袖人物。由于龟兹国王历代均尊奉佛法,佛教被定为国教,因此,王室会不遗余力地支持罗什弘法造像。

(3)出现造像样式的楷模。鸠摩罗什的父亲鸠摩罗炎在4世纪上半叶从印度请来了一尊释迦瑞像。这尊以牛头旃檀香木雕刻的世尊立像并非一般的佛像,传说它是佛陀在世时优闍王王思慕释迦牟尼而作,是造像之始。因而,不论到何地都受到各国朝