



MURAL PAINTINGS IN
XINJIANG OF CHINA

《中国新疆壁画艺术》编辑委员会 编

中国新疆壁画艺术

第二卷 克孜尔石窟(二)

新疆美术摄影出版社
XINJIANG ART
AND PHOTO PRESS

MURAL PAINTINGS IN
XINJIANG OF CHINA

《中国新疆壁画艺术》编辑委员会编

中国新疆壁画艺术

第二卷 克孜尔石窟(二)

新疆美术摄影出版社
XINJIANG ART
AND PHOTO PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

中国新疆壁画艺术.2,克孜尔.2/主编:周龙勤.
—乌鲁木齐:新疆美术摄影出版社,2009.9
ISBN 978-7-5469-0143-5

I.中… II.中… III.克孜尔石窟—壁画—简介
IV.K879.41

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第141531号

中国新疆壁画艺术

第二卷 克孜尔石窟 (二)

《中国新疆壁画艺术》编辑委员会 编

出版发行:新疆美术摄影出版社

地 址:乌鲁木齐市西北路1085号

邮 编:830000

制版印刷:深圳华新彩印制版有限公司

开 本:889毫米×1194毫米 1/16

印 张:20.75

版 次:2009年9月第1版

印 次:2008年9月第1次印刷

印 数:1-2000

书 号:ISBN 978-7-5469-0143-5

定 价:425.00元

版权所有 翻印必究

龟兹风壁画的形成与发展

袁廷鹤

龟兹壁画是我国古代艺术宝库中一枝灿烂的奇葩，它对中原艺术发展有着重大的贡献。从高昌，经敦煌、麦积山，到云冈和龙门的佛教艺术中都有着龟兹艺术的影响，比如石窟中一种常见的题材——U字形的飞天，她们飞越过中国从西到东的广阔空间，活跃在每个洞窟的墙壁上。而“飞天”这个从印度传入的艺术家的宠儿，正是经过龟兹石窟加工才传播开去的，可以说龟兹石窟是西方艺术进入中原之前的主要加工站。同样，从东到西，中国汉风艺术这股潮流也主要是通过龟兹而涌出国门的。因此我们越深入了解龟兹壁画艺术越感到它在中西文化交流中的重要性。

在龟兹诸石窟中，克孜尔占据十分重要的地位，这不但因为它有260余个洞窟形成了规模巨大的石

飞天 新1窟



谷内区洞窟外景

窟群，也不仅因为它保存着非常丰富的壁画，是龟兹历史和文化的集中体现。更重要的是，如果没有克孜尔就谈不到壁画的龟兹风，就找不到这种艺术的发源地，难以探索它演变发展的脉络。因而说克孜尔石窟最全面最集中地体现了龟兹风壁画艺术形式的特色。

关于克孜尔壁画的风格，本世纪初，德国柏林人类学博物馆的格伦威德尔、勒柯克和瓦尔德施密特，曾把它划分成两种样式：第一种样式主要是犍陀罗艺术风格，其中含有印度影响。第

二种样式主要是受伊朗——萨珊影响。此外库木吐喇石窟还有第三种样式，即受汉风影响的回鹘样式。他们还把前两种样式作为划分年代的依据，认为第一样式流行于5至6世纪前后，然后才出现第二样式，时间是6至7世纪。

多年来，我通过对克孜尔、库木吐喇、森木塞姆等石窟壁画临摹的体会和研究，认为他所提出的这种观点并不准确。首先这两种不同风格的壁画之间，并没有明显的年代界限。只是第一种样式出现稍早，当第二样式出现后，第一种样式仍然存在，两种样式相伴而存三百多年，所以应该把两种样式看

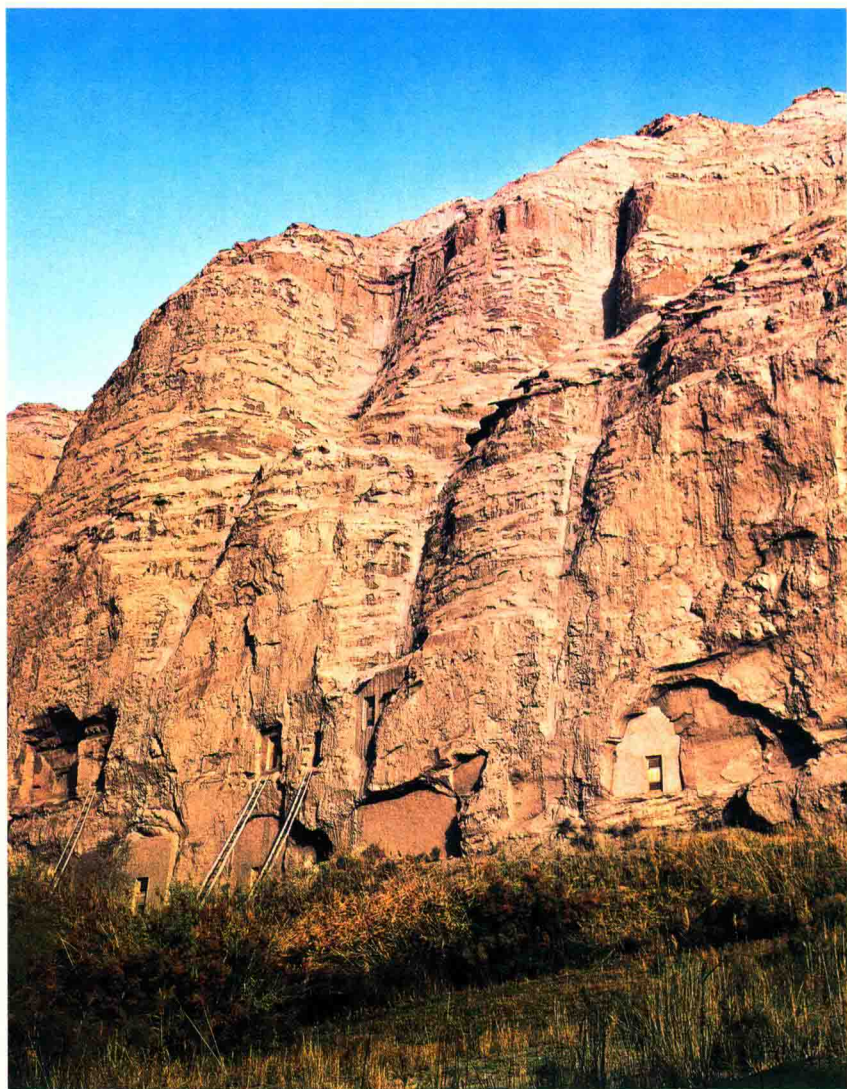
成是龟兹石窟壁画的两种流派。后来龟兹石窟研究所和有关部门采集了一批洞窟中的木质标本、墙皮上的麦草，做了碳C14测定，得到大量年代数据，证明完全以样式作为划分年代的标准是不妥当的。其次他们把龟兹壁画完全看成是印度、希腊和伊朗艺术混合的产物，这个说法也不准确。他们只看到壁画中的某些外来影响，而忽略了壁画的整体风貌，忘记了这些壁画大部分是出自龟兹画师之手，它里面必然包含了龟兹民族艺术的成分。尤其是第二种样式，尽管在构图形式、人物姿势和衣饰等方面都采用了外来形式，但这仅仅是由于内容的要求和艺术影响而已。我们只需把第二样式的壁画图片与印度、犍陀罗或者伊朗的图片放在一起比较，就可清楚地看出他们之间的不同之处，展示出龟兹风鲜明的不容混淆的独创性。

为了较为准确地反映龟兹壁画艺术的实际状况，我把以上两种艺术样式分别称为第一种风格和第二种风格。由于第二种风格更能代表龟兹壁画的特色，所以我们说的龟兹风也就是指第二种风格的壁画。这是龟兹艺术家融合中西艺术而创造的一种独放异彩的风格。下面本文通过克孜尔壁画来分析论述龟兹风壁画的形成、特色及其发展。

龟兹风壁画的形成

石窟艺术是一种宗教艺术。龟兹石窟是外来佛教及其艺术和本地传统文化艺术融合的产物。从某种意义上讲，外来的佛教及其艺术也是龟兹石窟艺术的源头之一。所以

谷东区部分洞窟外景



我们先从此处探寻。

龟兹位于古代西域中部，背靠天山，面向塔克拉玛干大沙漠，是东西方交通的枢纽，因而接受印度的佛教及其艺术也较早，大约在公元1世纪左右。又由于佛教首先是从犍陀罗等地传入龟兹，龟兹也崇信说一切有部，而且逐渐发展成该部的中心。对龟兹石窟艺术来说，这一点很重要。因为它决定了龟兹



梵天劝请

石窟艺术的题材，甚至对龟兹风艺术的形成也产生了深刻的影响。

大约在公元1世纪，印度西北部的犍陀罗创造了佛陀的形象，并形成了犍陀罗佛教艺术。在印度传统艺术地区的秣菟罗和阿玛拉瓦提也出现了佛陀的雕像。这些佛教艺术流派在龟兹石窟艺术的形成中产生了重要作用。

犍陀罗处于东西经济和文化的交汇点，这里存在着印度的传统文化，但由于这个地区先后被希腊和波斯占领过，从而接受了多种文化

的影响。但其中影响最深的则是希腊文化和艺术。犍陀罗人正是用希腊精神创造了佛陀的雕像；而犍陀罗艺术对其他地区佛教艺术影响最深的也还是它的希腊罗马艺术成分。

目前龟兹石窟的塑像基本已毁，难于判断它受犍陀罗雕塑影响究竟到何种程度。但从龟兹石窟中保留的大量壁画仍然可以作出这种比较。因为雕塑和绘画本是姐妹艺术，两者紧密相关，其间的联系不但是表面的而且还是内在的，以至历史上很多大雕塑家同时又是大画家，正如我们看着米开朗基罗的人体画就会很自然地想起他的雕塑一般。犍陀罗雕塑都是着色的，尤其它的一些佛传浮雕板，我们完全可以把它看成一种绘画，何况犍陀罗确实存在过佛教绘画艺术。

下面我们把龟兹壁画和犍陀罗浮雕作一些比较，这个问题就会更清楚了。龟兹壁画受犍陀罗佛教艺术影响最明显的是对题材的处理方式，也就是构图。如佛涅槃是龟兹石窟中的一个重要内容，可以说龟兹中心柱窟的产生就是为了深入阐述这个主题的。仅克孜尔就有80多个窟有涅槃题材的绘画或塑像。而这些涅槃变核心部分的构图又全部与犍陀罗浮雕很相似。藏于巴基斯坦拉合尔博物馆的一块高浮雕涅槃

涅槃图 第17窟



槃便是公元1世纪后期的作品。在这之前这个题材已经在犍陀罗流行了很长时间，它已经形成了一个固定的模式：中间是佛陀横卧在灵床上，佛的一侧是金刚力士，另一侧是阿难，背后是哀悼的各国贵族。在克孜尔一些中心柱窟或大像窟中表示佛陀涅槃的雕塑和绘画，也无一例外采取的都是这种格式，比如77窟，后室很宽，后壁前设有涅槃台，释迦的塑像（已毁）头西脚东地横卧在台上。所不同的只是周围人物的形象用绘画代替了雕像，但这些人所处的位置，也就是他们的构图形式，与上述浮雕板是很相似的。一些中小型洞窟由于中心柱后面狭窄，形成只能单人通过的行道，就不可能设置涅槃台，只能用壁画表现，38窟的涅槃便就是典型的例子，这种构图模式形成了各种

狮王本生 第14窟



立佛 第58窟

涅槃变图形的基本核心。

中心柱窟的主室是宣扬佛陀的伟大业绩和教化众生的神通力，因此正壁都是表现的这类主题。其中梵天劝请是个很突出的题材，龟兹石窟有30余窟有这个内容，故事的经过大体是这样：佛成道后，因感众生喜色安乐，无向法之心，不能达到解脱，而不愿向众生说法，欲自取涅槃。梵天知道后非常忧虑，如佛法不传，众生将永堕恶道轮回之中，于是命帝释派乐神般遮前往劝请佛说法。表现这个题材的中心柱窟一般都是正壁开龕；内塑佛像，龕外一侧绘梵天及其眷属，另一侧绘般遮弹琴，龕外上方绘伎乐飞天。但也有的把梵天画成帝释夫妇。不论出场的人物怎样变化，其内容始终一致。尤其从绘画构图的角度看，只是大同小异。梵天劝

请这个题材在犍陀罗也相当流行，这类题材的浮雕板很多，出土于罗里延·唐盖的梵天劝请就是其中一个典型，很有比较研究的价值。此浮雕的中间是一大龕，表示石屋，佛陀坐在龕中；佛的左边是梵天夫妇，他们的上面飘着华盖；右边是般遮，他的上面是两排听法敬礼散花的天神；龕顶是躲在树丛中的树精、野猪、山羊和孔雀。在龟兹壁画中的同类题材，与它非常近似而又保存很完整的，是库木吐喇58窟正壁的梵天劝请：大龕中的泥塑佛陀已毁，佛的两侧分别是帝释天和般遮弹琴。他们的上部是供奉和乐舞的飞天，人物后面有菱形山，山上有孔雀、山羊、小鸟和洞穴中的野兽，还有在草芦中修道的老婆罗门。以上两件作品，一件为浮雕，另一件为绘塑结合。由于表现方法不同，造型色彩也差别有异，而且由于龟兹人性喜乐舞，后者还增加了飞天和伎乐的内容。但是，构图的主要框架却十分相似，主要人物的排列也基本一致。都是以山为背景，以龕表示石屋，上面同样出现了各种动物，表现出同样的意趣，这些相似之处绝不能简单地认为仅是出自同样经典的缘故，而且还有两地结下的艺术因缘。

除此以外，有一些壁画也与犍陀罗艺术有着明显的联系。龟兹石窟主室两侧壁的佛传图就是其中最引人注目的。这些画都是弘扬佛法的作品，如降服外道，信徒敬奉佛陀、向佛施舍等。这类画的构图有一定程式，以207窟为例，此窟有大量的说法图，其中的“竹园布施”，中间是坐在金刚方座上的佛

陀，占据了画面的很大空间，两旁是听法弟子等有关人物，一般还有执金刚和飞天，最下部则是山峰、湖泊、走兽。这种构图是龟兹石窟主室两侧壁说法图的典型样式，而现藏于拉合尔博物馆的一块西克里出土的四天王捧钵浮雕板，其构图也是中间坐在方座上的是佛陀，两边是奉钵的四天王，天王的上面有天人。很显然，这两件作品虽然题材不一样，却在构图上有三点不同之处：一是佛陀都同样占据画面正中的大部分位置；二是听法或表现故事情节的人物都排在佛陀的两边；三是上面都有飞天。不过毕竟这两件作品不但空间相距了几千里，而且时间也相差5个多世纪，因此它们当然也有各自的特点，如说法图上出现的天人，在属于犍陀罗艺术的四天王浮雕板中，直挺挺地站在画面的上部。而207窟的天人却是横飞在天空的飞人。这显然是一种技术上的进步。比起几个相

涅槃浮雕



同点来，是极为次要的。

犍陀罗艺术对龟兹壁画的影响不但表现在构图上，还表现在人物塑造方面。犍陀罗雕刻有一个很特别的题材——菩萨苦修相。据佛经说，悉达多太子弃家到尼连禅河畔森林中苦修，“遂取小豆、大豆、牵牛子汁煮少吃，于是菩萨身体肢节皆悉萎瘦无肉，两肋皮骨枯虚……”出土于犍陀罗的菩萨苦修相，菩萨骨瘦如柴，简直就是一具骨架。克孜尔76窟降魔图中的佛陀也是如此。由于两图的着重点不同，苦修菩萨周围的人物当然也不同。犍陀罗这块浮雕是强调奉粥，

金剛 第207窟



所以菩萨两边是奉粥的天神，而克孜尔这一幅是描绘降魔，周围的人物是魔女。但是两个菩萨的苦修相并不因题材着重点的区别而有太大的差异。他们都用了同样的坐姿，尤其是人物骨骼的表现方式如出一辙，只不过一个是雕刻，一个是绘画，两者的相互关系是很明显的。

不仅犍陀罗艺术对龟兹艺术的影响是显而易见的，印度的土著艺术对龟兹艺术的影响也是不言而喻的。如龟兹石窟壁画的人物造型吸收了较多的印度因素。如佛像大部分是穿袒右肩的袈裟，衣纹紧紧地缠绕在身上，好像贴身湿衣。这种表现衣纹的方法不止于佛像，在其他人物的服饰中也常使用。如克孜尔175窟右甬道内侧壁的比丘都袒右肩，衣纹随身体体形旋绕。整个人物特别强调人体的显现，上衣缠身，下衣虽然宽大，但画家却用准确优美的线勾画出两条修长的腿，使整个人体优美的曲线凸现出来。又如80窟正壁佛龛右边弹琴的般遮翼，上身赤裸，下部两腿的画法很有特色。整个腿的一侧都用近似朱磬的红色晕染过，乍看好似腿部全裸，仔细观察，又可看到左边大腿上布满了密集的圆弧形的细线，显然是穿了透体的薄纱裤。这种似有若无的衣纹表现出作者对人体美的浓厚兴趣。

印度艺术中人物造型喜好S形的体姿，如“逗弄小鸟的树神”就很有代表性。龟兹壁画的部分人物也用这种姿势，上面举的175窟的比丘像就是典型的例子。他们都是用了那种S形姿势。克孜尔69窟券顶的沙弥守戒自杀缘中的女子形



金剛力士 第175窟

象，现虽剥蚀脱落，但仍可辨出反S形的姿势，肥硕的躯体和耸起的臀部最富特色。甚至一部分立佛像也用这种姿势，如克孜尔第4窟和库木吐喇沟口区第21窟穹隆顶的立佛。同样，龟兹壁画注重人体概略的表现，晕染不表现细部解剖结构，只是把躯干分成几大块，尤其女性人体必然有一对硕大的球状乳房。这些都是吸收印度的表现手段。

龟兹壁画除受以上两种艺术的影响外，也受到不少波斯萨珊的影响。这主要表现在壁画中多次出现萨珊常用的联珠纹。如克孜尔60窟两侧壁的下部各有一列长条低台，在低台的垂直面上描绘了很多圆形宽边，里面大雁的身上和嘴上衔的环都由联珠组成；供养人衣服也多用带联珠纹图案的织物。此外龟兹壁画中的女子所穿的一种半臂式的上衣也是波斯式的。

龟兹风的壁画艺术是一种平面构成的艺术，塑造人物形象和描绘背景不依靠明暗，而是用线表现。

这与西方追求三度空间的立体构成是对立的。而中国画则是平面构成的典型，从战国楚墓的帛画到马王堆汉墓的帛画都显示了这一传统。龟兹这种平面构成的装饰风原则与中原绘画传统（尤其是马王堆汉墓帛画）如此相似，对线条美和对比强烈鲜艳的平涂厚彩的酷爱等，说明中原文化也在很早就给龟兹以深刻的影响，并且融化到龟兹文化传统中去，在其吸取西方艺术营养的过程中发挥了潜在的作用。

必须强调指出的是，尽管上述外来艺术不论在艺术方面或者审美意识上都对龟兹艺术产生了深远的影响，但我们绝不能把龟兹石窟艺术简单地看成是各种外来艺术的综合，因为不论是印度式、犍陀罗式或其他任何艺术形式在龟兹石窟中都已经不再是原样了，而是染上了浓厚的龟兹色彩。

龟兹风壁画的特色

龟兹壁画作为一种兼收并蓄而又能独树一帜的艺术，表现出强烈的民族色彩，必然有它深厚的民族文化作基础。

龟兹是古代西域重镇。这里土地肥沃，物产丰富，农牧业发达。早在佛教艺术尚未传入之前，龟兹人就创造了较发达的文化。近年来，新疆文物考古研究所在克孜尔石窟西面7公里处发掘了一批古墓葬群，出土了很多文物，大部分是陶器，还有一些工艺品：小刀、首饰和戒指等。其中最引人注目的是彩陶：敞口、带流，器形很有特色，给人以圆浑、饱满却又灵巧的

感觉，上面用红或黑色绘彩，纹饰以菱形和三角形最具特色，表现了龟兹人很高的审美力。据专家考证这些墓葬的年代约在距今三千年左右，克孜尔壁画艺术正是在这样一个基础上发展起来的。克孜尔石窟中时代最早的118、76窟虽然接受外来成分比较多，如菩萨的脸较长；眉眼的距离也较宽，眉较高；为了表现出鼻子的高度，鼻子的侧面晕染明显；上唇有两撇蝌蚪形的小髭；头发分成几条弯曲的长条或呈长袋状披在肩上。这种面相和装饰很接近犍陀罗弥勒菩萨的雕像。同时，这两窟中的壁画又十分重视用线条强调自然形体的真实结构关系，并注重色彩的协调性，多用同类色或邻近色的暖调子。比如克孜尔76窟的降魔变，用了很亮的暖而柔和的橙色来表现前面一个魔女的皮肤，而释迦的背光也同样是用的橙色，只是比较深些，并减低了色

彩的纯度。后面的魔女则是更加深的橙色，还调入了少量褐色。一些背景人物的衣服或头发、帔帛又大量用了熟褐类的颜色。前景的魔女身上的晕染很弱，但是由于整个画面的同类色处理得很有层次，使这个女子人体很有体积感，显现出充沛的青春活力。这种色彩方法使画面产生一种微妙的室内光的感觉。第一风格也使用对比色，但运用对比的冷色时是很谨慎的。这幅画上的群青加了白色，减弱了色彩的纯度和强度，缩小了面积，使其不致破坏色彩的协调感。但是，这种风格的画面，已经具有了本地的特色，如券顶的山已具菱格的倾向。47、48窟壁画年代与118窟相差不远，也是初创期的作品。它的水平也高，其中飞天的形体健壮，动态活泼。更重要的是这些形象已具有龟兹人的民族特色。虽然我们根据碳C14测定把这些壁画定为初创期，但可以肯定，它绝不是龟兹绘画的始发阶段。只要联系克孜尔附近墓中出土的工艺品和陶器就不难想象，这时的龟兹壁画已经在民族艺术的道路上走过了一段漫长的里程。

龟兹风格壁画的特点是多方面的，不论洞窟形制、题材选择、人物造型、窟内壁画布局、画面构图以及晕染、色彩、线条等等莫不独具匠心。

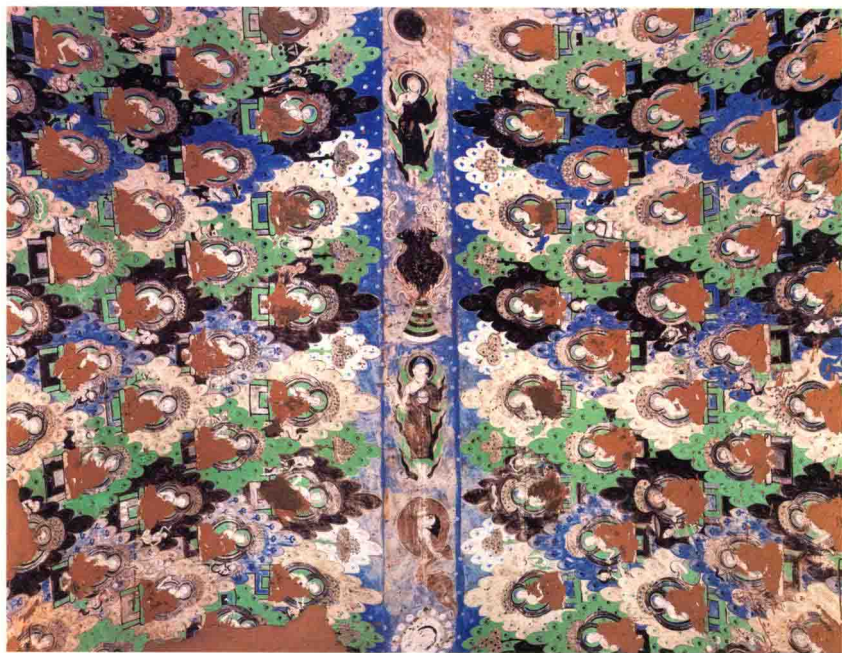
从龟兹壁画的外部特征来看，最引人注目的还是它独特的人物造型。龟兹风的人物形象大概可分成几种类型：第一类是佛、菩萨、供养人和其他正面人物；第二类是金刚力士；第三类为婆罗门外道；第四类则是恶人。龟兹风人物最有代表性的是第一类，它代表了龟兹

菩萨本生 第17窟



人的审美观点。这类人物的面部圆如满月，五官距离较近，颈部比较粗。这种脸型既不见于印度、犍陀罗，也不见于伊朗，只有在龟兹风的壁画中才能见到，它是龟兹风的主要标志。几乎可以说我们凭着这张脸能追寻到龟兹风壁画传播的路线。这种类型的人物唇上大部分没有胡须，很有点女性化，表情温柔慈祥。与印度阿旃陀壁画中的女性作一比较，后者的脸呈瓜子形，眼长而大，五官都有明显印度女性特征，表情多数是两眉微皱，眼下视，头歪向一方，好似闺中怨妇，一副慵倦懒散的神情。而典型的龟兹风形象所表露的神情却是健康的、平静的，给人的感觉是，在任何复杂的情况下，他们都能坦然处之，不会激动。特别是龟兹菩萨那张圆圆的脸，樱桃似的小嘴，细细的鼻梁，以及那总是充满笑意的双眼，更露出一一种十分纯真的感情。注视着这一张美丽的脸，人们的一切俗念似乎都会被洗涤干净。克孜尔38窟壁画的人物也获得人们广泛的赞誉。两壁的天宫伎乐活泼、甜蜜、温婉的韵致，实在令人喜爱。尤其是窟门上的弥勒说法图中，弥勒的左侧下部一个半裸的皮肤呈浅灰色的闻法天人也是龟兹风壁画中的杰作，他那半睁半闭的双眼表现了一种含蓄朦胧的美：手臂高举，头部扭转，姿势非常优美，虽表现的是男性，但却有着女性的温柔。175窟右甬道提婆达多以石砸佛缘中的提婆达多形象，也很有特点，极似当地人的写生像。

中心柱窟是龟兹小乘佛教信仰在建筑上的体现，是为了容纳宣



券顶壁画 第8窟

扬小乘佛教艺术题材而创造的一种形制。龟兹小乘佛教独尊释迦，石窟艺术的题材也是表现他的一切业绩，以及达到最高境界的涅槃。以克孜尔38窟为例，其平面呈长方形的正中是中心柱，把石窟分成前后两部分，前面是主室（主室外面的前室已毁），后面是后室或称后甬道，前后由中心柱两侧的甬道相连。主室、甬道的顶部都是呈半圆形的券顶，这就缓解了建筑下部方形墙面的直线所造成的刻板严肃感，而使人感到柔和优美。中心柱的正壁开龕，内塑释迦佛像（已毁）。主室纵券顶的中脊是天相图，有日天、月天、飞雁、群星、金翅鸟、游化佛。券顶的两侧是佛本生故事和因缘故事画。主室两侧壁与券顶相联处是天宫伎乐，其下为三铺大幅说法图。前壁门的上方是弥勒，再下左右各一尊思维菩萨。两甬道侧壁画舍利塔，甬道顶绘菱形图案。后室后壁画佛涅槃和弟子举哀。这是龟兹石窟中中心

金翅鸟 第8窟



柱窟的典型布局。尽管时代不同，个别题材有所变动，但前室表现佛的一切圣迹，和后室描绘佛涅槃的题材的基本格局却始终没有变化。券顶上释迦累世行善是信徒们的榜样，佛的说法又增进了他们的信仰，而最后功德圆满，精神得到解脱达到涅槃。涅槃是龟兹风壁画中贯彻始终的主题。这是其他地区石窟不能与之相比的。

龟兹风壁画的构图原则是求对称、求平衡和求饱满。当你走进中心柱窟时（比如38窟），立刻就会被石窟宁静安详的气氛所笼罩。这种宁静是由于各种画面整齐排列造成的，说法图都规整地布列在两侧壁，正壁和券顶画更是有强烈的图案规律，这些都体现出一种秩序感。而这种秩序正是龟兹风壁画艺术所要达到的重要目标，也是它装饰艺术的基础，主室两侧壁大量的说法图则是对称的。说法图上方的天宫伎乐一迎一合整齐排列成一

行；前壁门上方半圆形的弥勒说法图也同样是一个对称的构图：中间是说法的弥勒菩萨，两边是听法菩萨。两排都是左右各三人，都取坐式，听法菩萨大多数都恭敬虔诚地面向弥勒，只有少数两三个回顾与侧面的同伴相望，眼神中似乎在交换领悟佛法真谛。但是这并没有影响到整个说法图所表现的宁静相对称，只不过增加了一些活泼的气氛。整幅画上的构图没有一处空隙，都被填得满满的。这种对满的构图要求几乎每幅画都是如此，这也是装饰画的规律之一。

中心柱窟的建筑上面圆（券顶）下面方，造型稳重安定而又圆转优美，龟兹风的画面构图也体现了这种方圆结合的原则。前面所举的弥勒变画中的金刚座以及天宫图案，都是水平或垂线，而头光身光又是不同的圆形。画匠在作画时还尽量避免突然的斜线，人物姿势也没有过火的动作。正是这些特点形成了龟兹壁画和谐、宁静、庄严、优美、典雅的艺术风格。如将龟兹风壁画与印度阿旃陀的壁画作比较，可以很容易发现它们在构图上的不同之处，阿旃陀的壁画构图中的景物、配景，相互错落穿插，人群和景物交织在一起，造成一种热闹和拥挤的效果，是与龟兹风构图大异其趣的。而犍陀罗的艺术虽然在构图上对龟兹壁画影响颇大，但犍陀罗构图的根本原则是按希腊的透视法，即每个人不能突破透视许可的原则。它不像龟兹壁画那样追求对称、平衡的装饰趣味。

在龟兹风壁画构图中，菱格画有着非常重要的意义。小乘佛教

窟顶左全景 第80窟





佛弟子 第205窟

的信仰主宰着龟兹石窟的灵魂，也是龟兹风内在的灵魂。佛教要解脱一切苦，去除贪欲、愚痴和一切烦恼，达到超出生死轮回涅槃的境界，就必须离世苦修，最合适的地方是林间、水边或石窟洞穴。龟兹中心柱石窟券顶的山，从信仰的角度看是为了禅修。山用菱形又是地方化传统选择的结果。壁画的题材、构图和人物形象表露的内在精神也是小乘信仰的结果。大部分中心柱窟的主室和甬道券顶都画着菱格图案，每一个菱格都由很多山峰组成，山峰的类型也有很多种，有平齐的、叶形的、乳凸形的、圆形和齿轮形等等。并用蓝色、绿色、红色、白色等把菱格一排排分开，使菱格横、直、斜都成行。画面色彩呈有规律的变化，如织锦，如云霞，如彩虹般瑰丽灿烂而不乱。这些交错的菱格形成一种网络，显出一种张力，与券顶紧密地结合在一起，在感觉上加强了建筑的牢度。每个单独的菱格就是一幅独立的画

面，画着一幅幅本生故事或因缘故事。从内容来看菱格画有最大的容量，小窟可容纳五六十幅本生故事画，大一些的则可达上百幅。这样大的容量却又排列得井然有序五彩缤纷，形式和内容完美结合，实在是龟兹人的一大创造。

近年来，学术界不少人对菱格画的起源产生了浓厚的兴趣，发表了一些颇有见地的文章。笔者认为，菱形格纹是龟兹本地传统文化发展的产物。很多其他地区的石窟都有本生故事画，佛教经典也都有须弥山的描述，但据我们所知，只有龟兹石窟才普遍用菱格画来表现这些内容。其他地区的石窟，包括北魏时期深受龟兹影响的敦煌壁画，以及距离龟兹并不太远的吐鲁番地区的吐峪沟石窟，都没有采用这种形式，联系到前面所述龟兹地区出土的、距今三千年前的陶器上的菱形、三角形彩绘，足以说明菱格画是在龟兹地区土生土长的，是龟兹土著传统文化的代表纹样。这说明阐发宗教经典的需要无疑会给一种艺术以产生的机会，但这种艺术会呈现何种风格，应该是由民族传统文化来决定。比如同是描绘佛陀，而各地的佛陀像却各具本民族的特征。同样，没有龟兹文化传统的加工，须弥山只会是山，不会是菱形，更不会是图案。因此菱格画是龟兹风壁画最具代表性的因素。

在龟兹风的形成中，一些具体的艺术表现手段也起着重要作用，色彩即是其中之一。龟兹风的色彩有两个特点：一是平涂为主的着色方法，二是强调对比效果。龟兹风的着色技巧基本上与现代单线平涂

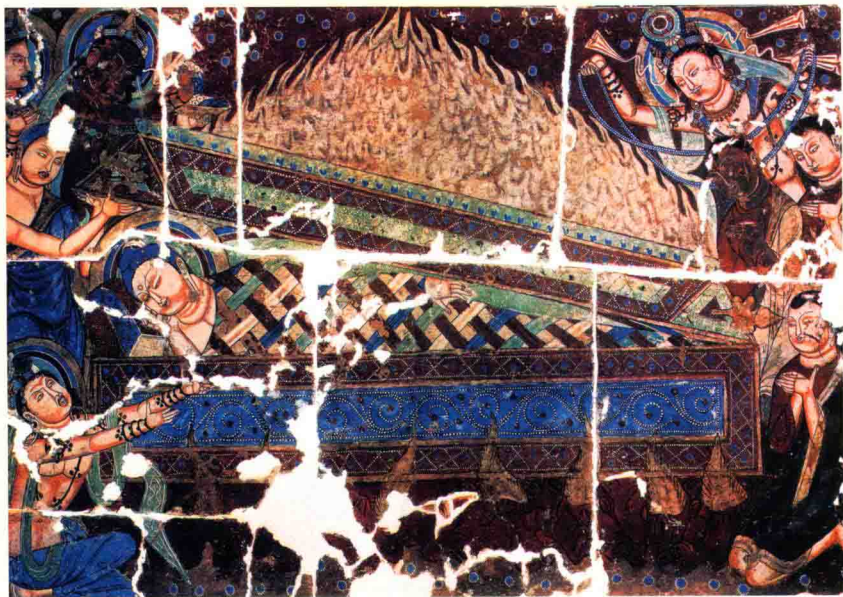
的方法相似，色彩是厚涂的，往往可以在画上看到厚厚的颜色笔触。画面的大部分是一次着色，与中国画的重彩工笔有些不同。后者是逐层晕染，所谓三矾五染才完成。龟兹风的人体也晕染，但它的染法比较简单，染的次数少。有些画由于过渡的突然，显得有些生硬，克孜尔石窟中不乏此类典型。龟兹风壁画的晕染多用在人体肌肤的表现上（衣纹很少见晕染），大多是单面染，也有双面染，似乎没有明显的时代差别。所谓双面染是指在四肢两侧染深一些，而中间是白色，以表现身体四肢的亮部。单面染是只染一侧。头脸都分成几大块，用色彩把这些近似几何形的团块染出。渲染虽然是为了表现体积感，不过从整体来看这只是一个方面，因为龟兹风壁画的晕染并不很细，一些解剖上的关键结构都舍去了，也不像阿旃陀的晕染，明暗过渡很微妙，着意强调体积感。而是以大面积的肤色作底，再用红色染，深的部分色感特别强。显然这主要是为了追求色彩效果，假若没有这样鲜

明的白色和红色的安排，画面上那些大面积的冷色将黯然失色。所以我们对这种晕染更应该从色彩的角度去评价。

龟兹风壁画就其整体而言不是像西方绘画（希腊、罗马）那样追求写实，不是在平面上追求三度空间，只是在平面上创造悦目的装饰美，因此它的色彩是平涂。同时也用原色，选择蓝色、石绿、红色（选朱砂、铅丹、土红、朱磬）等。蓝色、石绿、土红都很稳定。朱砂等很易变色，这是现在壁画上出现大面积黑棕色的原因。龟兹风壁画运用蓝、绿、红、白（在壁画中是以它的亮度发挥作用，同时也起到色彩的作用）几种少数颜色交错列置，达到色彩丰富的效果。

线，在形成龟兹风格中的作用是非常重要的。它既是艺术技巧的重要手段，也是形成龟兹壁画面貌的主要特征。世界上很多民族艺术都用线，但不论希腊罗马，还是阿旃陀，其画面中线的作用主要是为了概括形体，它们高低之分的标准就是能否达到描绘形的准确。龟兹壁画的线不但对形象有较强的概括力，而且具有独立的审美价值，这是东西方艺术观点根本区别之一。即使是第一种风格的龟兹壁画，线也是一种很重要的表现手段，决不是明暗法的补充。而印度阿旃陀的画是靠明暗，描绘人体的轮廓线只能使其形象更突出一些，去掉了轮廓线对形体并无大的损害，而龟兹风的壁画若没有了线，形体就无法聚现，只是一些斑驳的色块。相反，如果只用线勾出画稿，不着一笔颜色，仍然可以是一张优美的极

焚棺图 第205窟



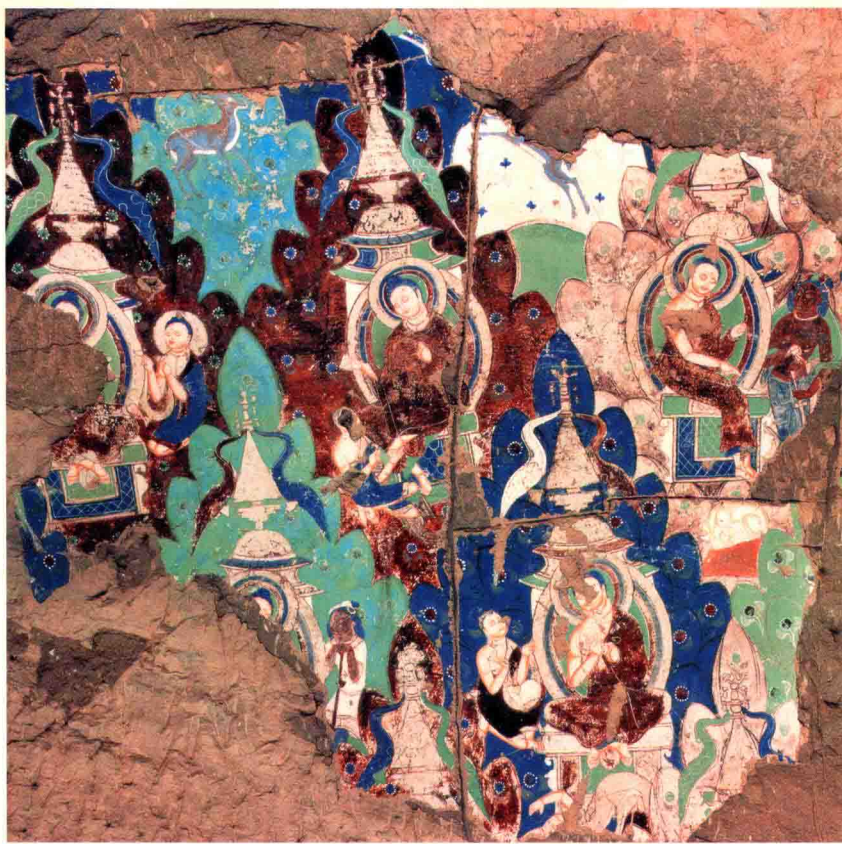
有价值可供欣赏的作品。克孜尔205窟的阿闍世王梦佛涅槃图，画中行雨大臣双手举着的四相图，上面画了佛陀从降生到涅槃的四个重要阶段。这幅画就是一幅不着一笔颜色的全用线勾的白描。画面人物很多，却只用了这些疏密有序、圆转流畅的线条就把众多的人物景物刻画得非常清晰鲜明，表现出作者对线的高度修养和深厚功力。当欣赏者面对这幅作品时，那优美的如春蚕吐丝连绵不断的线会给观者带来无穷的快慰，不觉脱口而出：这线真美。这种赞叹并不是因为线准确细致地刻画了形体，而是线本身就给人以美的享受，像色彩和其他绘画语言一样。其他如175窟的五趣轮回图，色彩很薄，也显出了线的妙趣。

龟兹风壁画的线是一种“铁线”，从起笔到收笔一根线的变化

都不大。189窟的线就很漂亮，线条很细，收笔时向上轻轻提起，使其变得更尖细，勾出的线条锐利劲健有力。一般来说人物外轮廓的线较粗，里面衣纹的线较细。龟兹风壁画特别注重五官刻画，主要是依靠线来表现。比如克孜尔69窟，脸部的眉毛和上眼皮的线较粗，下眼皮泪囊则用细而淡的线，变化丰富，增强了表现力。佛陀的手又用粗而圆润的线表现出厚实温暖的质感。龟兹风线的特点之一，还在于它的组合形式，尤其是佛陀的衣纹，以两根或三根为一组，形成重叠的弧形，层层组合起来，真像盘曲的铁丝。这些一组组U字形的圆弧线裹着四肢和躯干，形成通常所说湿衣贴体的效果，这就是画史所谓“曹衣出水”的样式。这种衣纹不限于佛像，凡是较长大的衣服都用。这种线只有在龟兹石窟和吐鲁

帝释天 第69窟





窟顶右局部 第205窟

番柏孜克里克石窟中才有，而柏孜克里克的立佛又是龟兹佛像的发展。在印度雕刻中佛陀衣纹是典型湿衣贴体式，但阿旃陀却很少用这种线。龟兹风壁画上的各种圆弧线不仅是描绘形体的有力手段，同时在构图上也起到不小作用。龟兹风的构图强调满、对称、平衡，形成一种宁静、肃穆的气氛。但是要静而不死，严而不僵，这里主要就是靠这些变化丰富的圆弧线。它圆转流畅，有动感却又有节制；它饱满而悦目，用不同的方式重复圆弧线，从而增加了画面的节奏感。

在大多数壁画里，图案纹样总是装饰的重要手段。龟兹壁画的花边纹样种类较多也很复杂。早在初创期的克孜尔118窟正壁的娱乐太子图，其边框就是由十道宽窄繁简不同的花边组成的，而后来的205窟的说法图也有较宽而且繁复

的忍冬纹饰，龟兹风壁画的花边主要有菱形、忍冬、叶形、三角、鱼鳞等。但用得最多的还是联珠纹，比如主室两侧壁众多的说法图，每幅之间大部分只用狭窄边框内填的联珠纹隔开，就连佛和菩萨的头光、身光中和人物服装上的纹饰也不多。而印度笈多朝的佛像背光是由繁复精致花纹组成，吐鲁番柏孜克里克大立佛的头光、身光和身上的装饰品及身周围的天雨花，也无不有精致的图案。而以装饰画著称的龟兹壁画，无论是初创期或繁盛期，它的人物画都保持着一种较为朴素的面貌：头光、身光只是一道道彩色圈，不仅佛身上无装饰，菩萨的装饰也不多。其实龟兹风的装饰性除了表现在这些花边和菱格画以外，如前所述，同时也体现在色彩的处理和具有装饰味的线描和壁画的构图中。

龟兹风壁画发展的几个阶段

龟兹风壁画的发展可分为初创期、发展期、繁盛期和衰落期几个阶段。

初创期，为公元3世纪末到4世纪中。如前所述，这个时期的壁画受

套斗顶 第167窟

