

丝绸之路历史文化荟萃

西域壁画全集②

克孜尔石窟壁画（二）



西域壁画全集②

克孜尔石窟壁画（二）

新疆石窟研究所◎编

新疆文化出版社

常州大学图书馆
藏书章



图书在版编目(CIP)数据

西域壁画全集. 2 / 新疆石窟研究所编. -- 乌鲁木齐 : 新疆美术摄影出版社, 2015.8
ISBN 978-7-5469-6993-0

I. ①西… II. ①新… III. ①壁画—新疆—画册
IV. ①J228.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 199178 号

责任编辑: 王洪燕
责任校对: 王洪燕
封面设计: 党红
版式设计: 李瑞芳



责任复审: 吴晓霞
责任决审: 于文胜
责任印制: 刘伟煜



书 名 西域壁画全集②
克孜尔石窟壁画(二)
编 者 新疆石窟研究所
本卷撰文 袁廷鹤
图片说明 霍旭初
出 版 新疆文化出版社
地 址 乌鲁木齐市经济技术开发区科技园路 5 号(邮编 830026)
发 行 全国新华书店
网 购 当当网、京东商城、亚马逊、淘宝网、天猫、读读网、淘宝网·新疆旅游书店
制 版 新疆文化出版社美术编辑部
印 刷 北京七彩京通数码快印有限公司
开 本 889 mm × 1 194 mm 1/16
印 张 19.5
字 数 322 千字
版 次 2017 年 1 月第 1 版
印 次 2017 年 1 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5469-6993-0
定 价 400.00 元

网络出版 读读精品出版网(www.dudu-book365.com)

网络书店 淘宝网·新疆旅游书店(<http://shop67841187.taobao.com>)

《丝绸之路西域文献史料辑要》编辑委员会

编辑单位:中国社会科学院 国家清史编撰委员会 中国国家图书馆 中国边疆史地研究中心
《新疆通史》编委会 《新疆文库》编委会 新疆社会科学院 新疆新闻出版广电局
新疆文化厅 新疆文物局 新疆文史馆 新疆档案局(馆) 新疆图书馆 新疆博
物馆 新疆古籍文献保护中心 新疆史志办 兵团史志办 乌鲁木齐市档案馆
新疆考古研究所 新疆艺术研究所 新疆美术摄影出版社 新疆电子音像出版社
美国克鲁格出版社 哈萨克斯坦达斯坦出版社 土耳其丝绸之路出版社 新疆人文地
理杂志社 大陆桥视野杂志社

总 顾 问:马大正 张可让

编委会主任:安思国 古力先·吐拉洪

编委会副主任:杨 镰 石永强

委 员:王跃平 刘 宾 王炳华 荣新江 王东平 华 涛 徐文湛 王 欣 王希隆
岳 峰 田卫疆 周菁葆 巫新华 周 轩 夏冠洲 盛春寿 小島康誉

总 主 编:杨 镰 石永强

执 行 主 编:石永强 于文胜 许建英

副 主 编:李贵春 杨东胜

编 辑 主 任:王英强 孙大卫

编 辑 副 主 任:吴晓霞 王 琴 轩辕文慧 党 红

资 料 编 辑:王 梅 张启明 张莉涓 刘 彤 王洪燕 栾 蕾 王永民 王 芬 高雪梅
纪旭艳 侯淑婷 石正军 潘豪杰 祝安静 程双双

美 术 编 辑:文 昊 党 红

资 料 统 筹:温 倩 党 红 夏 阳

策 划:石永强 古力先·吐拉洪 于文胜 杨东胜

出 版 人:于文胜

本卷责任编辑:文 昊 吴晓霞 党 红

前 言

新疆，古称西域，地处亚欧腹地、古丝绸之路的要冲地带。

几千年来，这块多情富饶的土地，养育了众多的民族，创造了多彩的文化。存在于古丝绸之路前的“玉石之路”，开启了西域与中原的密切联系，汉代丝绸之路的开通，更是促进了中国与世界的广泛交流。

悠久的历史，独特的地缘，使新疆成为世界四大文明——古希腊罗马文明、阿拉伯文明、印度文明和中华文明的唯一交汇点，被世人称为保护和展示人类文明多样性的博物馆。吐鲁番学、龟兹学、阿尔泰学都因其深厚的底蕴，独特的魅力，被许多专家学者所推崇，成为独立的学科，在世界上有很大的影响。

唐宋以后，随着世界经济格局的变化，古丝绸之路的繁荣渐为陈迹，众多的城邦消失了，昔日的繁荣不见了，但以丝路文明为代表的多元一体的文化，随着岁月的流失，时间的沉淀，越发显示出其厚重与珍贵。它是人类共同的文明财富。

进入新世纪，党中央提出“一带一路”战略，使沉寂的丝绸之路再次引起世界的关注，不远的将来，古丝绸之路将重现昔日的光彩。

抓住机遇，振兴丝绸之路，需要借鉴历史，需要文化引领。为了让人们更全面、深刻地了解历史，认识丝绸之路，我们组织编辑了这套《丝绸之路西域文献史料辑要》丛书。

本套丛书第一辑共分为三部分：“古代文献史料部”，搜集整理国内外民国前关于西域的文献史料；“民国文献史料部”，搜集整理国内外民国时期有关西域的文献史料；“稀见档案史料部”，为新中国成立前新疆重要档案史料汇集。

为保持文献史料的珍贵性和原始性，本套丛书中辑录的所有文献史料均采取影印，以保持其原貌。

英国历史学家汤因比指出：打开人类文明历史的钥匙就遗落在新疆。我们希望能够通过这套丛书，鉴古而知今，以高度的自觉和自信，更大的决心和努力，再创丝绸之路新的辉煌。

《丝绸之路西域文献史料辑要》编委会

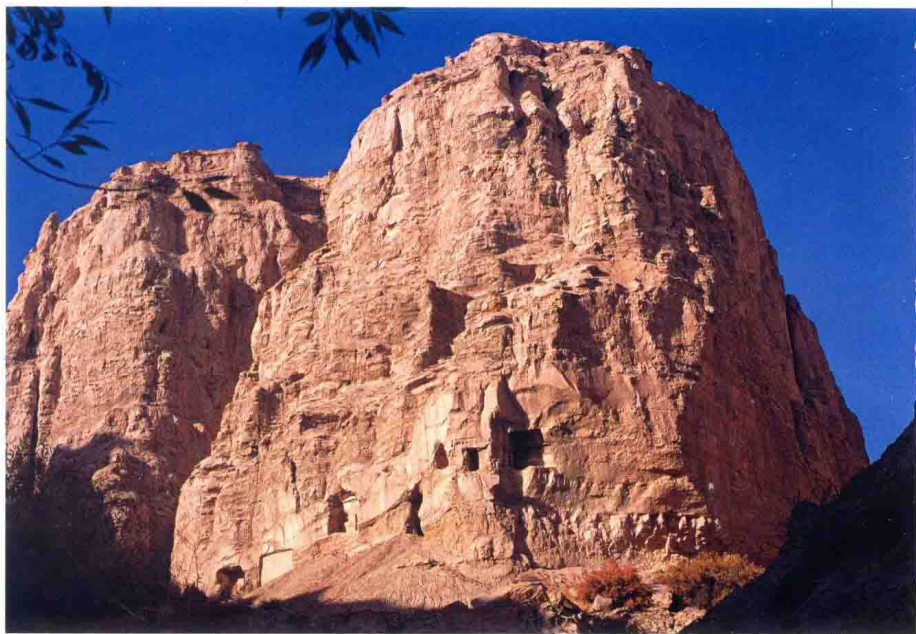
2016年3月

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支灿烂的奇葩，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窟群，也不仅因为它保存着非常丰富的壁画，是龟兹历史



谷内区洞窟外景

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，20 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

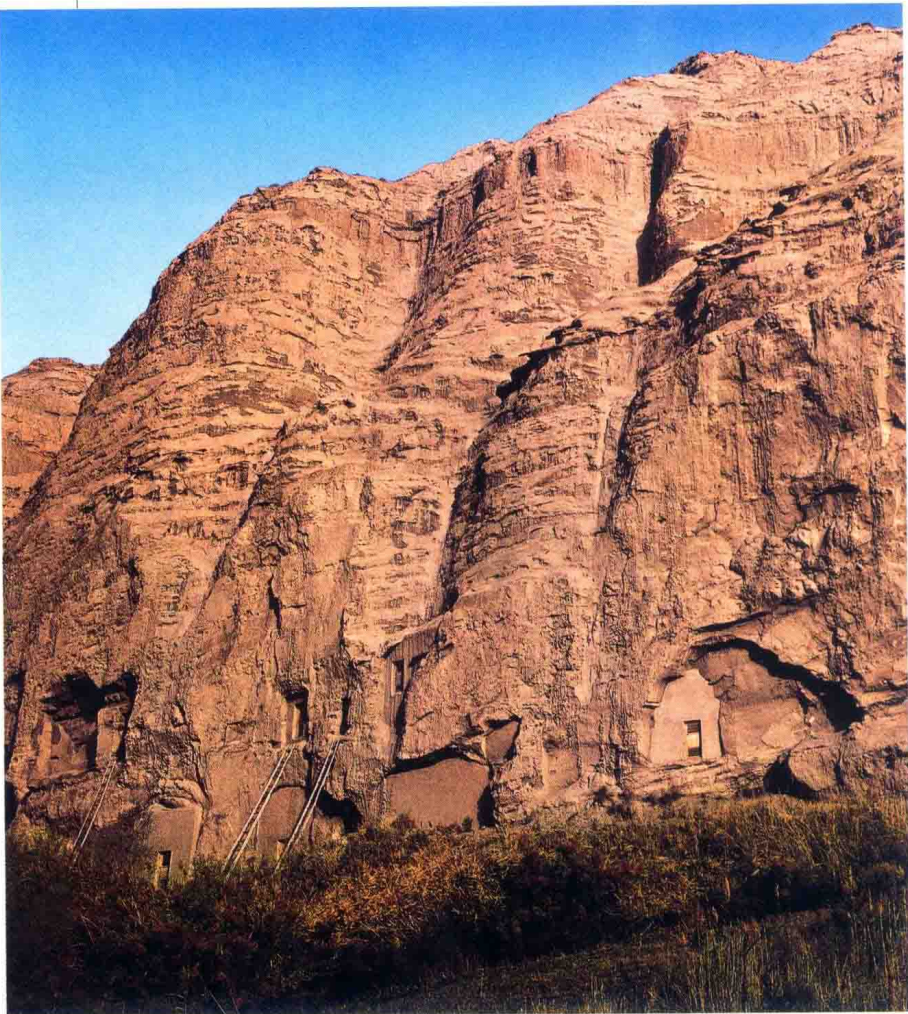
两种样式：第一种样式主要是犍陀罗艺术风格，其中含有印度影响。第二种样式主要是受伊朗—萨珊影响。此外库木吐喇石窟还有第三种样式，即受汉风影响的回鹘样式。他们还把前两种样式作为划分年代的依据，认为第一种样式流行于5—6世纪前后，然后才出现第二种样式，时间是6—7世纪。

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，当第二种样式出现

谷东区部分洞窟外景

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。我们只需把第二种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，在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，这里有印度的传统文化，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。

目前龟兹石窟的塑像基本已毁，难以判断它受犍陀罗雕塑影响究竟到何种程度。但我们从龟兹石窟中保留的大量壁画仍然可

涅槃图 第17窟



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做一些比较，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便是 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，释迦牟尼的塑像（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，但这些人物的位置，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，因此正壁表现的都是这类主题。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

狮王本生 第 14 窟



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代表，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



立佛 第 58 窟

中的野兽，还有在草庐中修道的老婆罗门。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，如降伏外道、

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，“日食一麻一米，以续精气。端坐六年，形体羸瘦，皮骨相连”。（《佛本行集经》卷二）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，所以菩

金刚 第 207 窟



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。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表现，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 窟正壁佛龕右边弹琴的般遮翼，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



金刚力士 第 175 窟

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，上面列举的 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如此相似，尤其是马王堆汉墓帛画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，并且融入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克孜尔石窟西面7千米处发掘了一批古墓葬群，出土了很多文物，大部分是陶器，还有一些小刀、首饰和戒指等。其中最引人注目的是彩陶，敞口、带流，器型很有特色，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。克孜尔石窟中年代最早的118窟、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，而释迦牟尼的背光也同样用的是橙色，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



券顶壁画 第8窟

量褐色。一些背景人物的衣服或头发、帔帛又大量用了褐类的颜色，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。使用对比色，但运用对比的冷色时是很谨慎的。这幅画上的青加了白色，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。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窟、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。这种脸形既不见于印度、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

窟顶左全景 第80窟





佛弟子 第 205 窟

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牟尼，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。中心柱的正壁开龛，内塑释迦牟尼佛像（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连处是天宫伎乐，其下为三铺大幅说法图。前壁门的上方是弥勒，再下左右各一尊思惟菩萨。两甬道侧壁画舍利塔，甬道顶绘菱形图

金翅鸟 第 8 窟

