

# 关于龟兹石窟艺术的几点思考

刘 韬<sup>1</sup> 嵇 馨<sup>2</sup>

(1.防灾科技学院人文社科系 北京 101601; 2.中央美术学院中国画学院 北京 100005)

**摘 要:**本文尝试将龟兹石窟艺术的典型表现形式——“屈铁盘丝”式线条和“凹凸法”晕染放入佛教美术传播的整条路线中来解读,以期清晰地看出龟兹石窟对印度、中亚佛教美术的吸收,以及对中原佛教美术的影响。

**关键词:**龟兹石窟 屈铁盘丝 凹凸法

中图分类号 J19

文献标识码:A

文章编号:1672-4577(2010)02-0027-06

## 一、引言

龟兹古国是我国古代西域的大国,也是丝绸之路北道上的重镇。在灿烂的龟兹文化中,佛教文化的覆盖面最广,延续的时间最长,底蕴也最深。自公元之始佛教传入龟兹的近10个世纪里,龟兹发展成为西域佛教的中心之一,龟兹石窟群就是当时龟兹国佛教兴盛的历史见证。

如何解读龟兹石窟艺术,笔者认为一定要把龟兹石窟放入佛教美术传播的整条路线中来考察。佛教在印度兴起后,随着自身的发展分南北两路向本土以外的周边邻国传播弘布。南传佛教以斯里兰卡为基地向东南亚传播;北传佛教以克什米尔、白沙瓦为中心,经大月氏、康居、大夏、安息传至中国的于阗、龟兹,并由此沿丝绸之路继续向东,扩展到辽阔的中原地区。

佛教的发展如此,佛教艺术的发展亦然。中国佛教艺术“从两晋至十六国前秦时期的西域模式、十六国前秦至北凉亡时期的凉州模式、到北凉亡至北魏迁都洛阳时期的云冈风格、北魏迁都至16世纪初期的中原风格,再到洛阳龙门石窟唐代造像的完全中国气派”,<sup>[1](P.1)</sup>可以看出中国佛教艺术逐渐中原化的发展历程和中国文化巨大的包容性。中国佛教艺术虽深受印度犍陀罗、秣

菟罗等风格的影响,但和发祥地却有着本质的区别,中国石窟寺艺术大体遵循着越向东发展越中原化的特征。从中国石窟寺艺术的发展历程来说,龟兹石窟正好是佛教艺术传入中国的第一站,是中国最西端同时也是最早开凿的石窟之一,龟兹石窟艺术区别并影响着中原诸多石窟寺艺术,在中国石窟寺发展的这条链条中,龟兹石窟就是这条链条的源头。因此,研究中国石窟艺术一定要追根溯源到龟兹石窟。

在龟兹石窟壁画中可以找到“龟兹画风”、“印度画风”、“伊朗画风”、“中原画风”和“回鹘画风”等多种画风,这些诸多画风与中原文化,新疆地方文化,中印度笈多文化,北印度犍陀罗文化,波斯萨珊朝文化以及希腊罗马的文化成分,都有着直接间接的关系。中国文化、印度文化、伊斯兰文化和欧洲文化四大世界文化体系汇流于龟兹古国,龟兹的文化背景决定了龟兹艺术的多元化,因此把龟兹石窟艺术放入佛教美术传播的整条路线中来解读,才能清晰地看到龟兹石窟艺术对印度、中亚佛教美术的吸收,以及对中原佛教美术的影响。具体来说,印度的犍陀罗、秣菟罗及中亚的佛教艺术传入龟兹,在龟兹交汇、融合并发展,龟兹的佛教艺术又向东传播,佛教艺术更

收稿日期 2010-03-21

作者简介:刘韬(1981-),男,天津人,防灾科技学院人文社科系讲师,主要研究方向为中国画人物。

加中原化,而在中国佛教艺术发展链条的源头——龟兹,正好包容着毗邻于它东面和西面的艺术痕迹。龟兹石窟就像一面镜子,今天的中国、印度和希腊的艺术都能在这里映出自己的面孔,找出自己年轻时候的模样;而且它也像一座桥梁,在佛教美术发展的历程中,将外来绘画观念和表现手法逐步地改造为适应东方审美的表现形式,并继续向东传播,为中国传统艺术增添了表现语言,龟兹石窟的艺术价值恰恰在于此。

总之,从佛教东渐传入我国的路线上看,龟兹古国是丝绸之路北道佛教文化的中心;从佛教艺术的流变来看,龟兹石窟即是佛教东渐的最前沿,也是中西文化交流的一个汇合点,还是外来文化内传的一个中转站,是佛教艺术传播的阶梯和桥梁。

下面,笔者尝试将龟兹石窟艺术的典型表现形式——“屈铁盘丝”式线条和“凹凸法”晕染放入佛教石窟美术发展的整条脉络中来解读。

## 二、龟兹石窟“屈铁盘丝”式线条

龟兹石窟壁画中确有影响中原壁画的许多地方,如“屈铁盘丝”式线条,但更多是有自己鲜明、独特的地方,并没有被中原佛教艺术所吸收。这也是有着中原文化背景的人们在初次看到龟兹石窟壁画时所感受到龟兹壁画的新鲜,甚至是有些看不懂。这就如同我们初次欣赏敦煌石窟壁画时,对敦煌石窟北凉时期壁画风格很陌生而对唐代以后的壁画风格亲切了许多。究其原因,是我们的文化背景和知识结构中还是对中原艺术了解得多,而对外来的佛教美术以及外来佛教美术影响早期中国佛教美术的情况知道得少。事实

上,敦煌石窟早期佛造像艺术与印度、中亚、龟兹的佛教艺术同样有着一脉相承的血缘关系。

龟兹石窟“屈铁盘丝”式线条是其艺术特征的代表之一。这种如铁丝盘屈之状又稠密组合(二、三根一组)的线条在龟兹石窟的雕塑和壁画中大量出现。<sup>[2]</sup>“屈铁盘丝”式线条在龟兹石窟壁画艺术表现手段中不仅起到构成画面骨架和限定轮廓的作用,它本身也具有独立的审美价值,并且与晕染巧妙地结合产生丰富的壁面效果。“屈铁盘丝”式线条的创造是在继承龟兹国本地区传统的基础上对中国、印度、伊朗和中亚等艺术借鉴、吸收、改进而形成的。

“屈铁盘丝”式线条不仅仅是一种单纯的线描技法,更是一种造型风格,它的形成确有来自对印度笈多时代秣菟罗佛像样式的吸收。印度笈多秣菟罗佛像样式——“湿衣佛像”<sup>[3]</sup>(PP.75-224)的最典型特征是僧衣紧贴身体,衣纹通常是一道道平行的U字形细线,犹如被水浸湿一样半透明,隐约凸显出全身的轮廓。这种风格样式传至龟兹后,在雕像中被直接表现出来,如克孜尔石窟新1窟后室涅槃佛身体上的衣纹处理。<sup>①</sup>在壁画上,龟兹画家在工具上使用了“笔”,<sup>②</sup>并开始尝试通过线条的稠叠紧密的韵律感来表现衣衫变薄贴体的形象特征。在克孜尔石窟第189窟前壁释迦牟尼说法图中,释迦牟尼躯干部衣纹均为等距等粗的圆弧线,衣薄而透。体型及肌肉非常明显,似刚出浴之人(见图1)。这便和中原北齐粟特画家曹仲达的“曹家样”<sup>③</sup>画风极为接近。<sup>④</sup>总之,那弯曲的线都是为了“暗示”衣服附着的躯体,为表示人体结构,才画成湿衣贴体的样子。克孜尔石窟壁画

①王镛指出:“新疆克孜尔石窟新1号窟泥塑的一尊涅槃佛像和两尊佛陀立像残躯,紧贴身体的薄衣和棱线凸起的U字形衣纹,恐怕正是从中亚输入的印度笈多马吐拉样式。”参见王镛《印度美术》第184页。中国人民大学出版社,2004年10月第一版。

②这里的笔指两类笔,一类是毛笔,另一类是硬笔。“硬笔是用长竹片削制(也有不用竹片而用芦苇等其它东西代用的),笔头部分劈成半寸长的极薄极薄的薄片,再斜削成刀刃样,然后蘸墨画线,可以刚健挺秀,转折处亦如‘屈铁盘丝’。作壁画,特别是部位高的壁画,一般用硬笔较为方便,易于挺拔而均匀。”参见冯其庸《对新疆石窟艺术的几点思考》,常书鸿《新疆石窟艺术》第11页,中共中央党校出版社,1996年2月第一版。

③北齐中亚曹国画家曹仲达,以画“梵像”著称,被被誉为“曹家样”。参见张彦远《历代名画记》卷二叙师资传授南北时代:“曹创佛事画,佛有曹家样张家样及吴家样。”

④曹仲达是中亚曹国后裔,他将中亚粟特画风中有出水之势的“屈铁盘丝”式线条带入中原,这种线条也随着丝绸之路传入西域,从而影响到龟兹石窟。

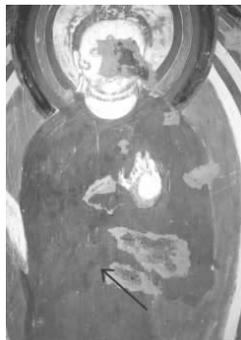


图1 克孜尔石窟第189窟  
前壁释迦牟尼

“曹衣出水”的特征显然来源于印度笈多秣菟罗风格,是印度笈多秣菟罗风格石雕稠密衣褶<sup>①</sup>在绘画上的表现。从这个角度看,“屈铁盘丝”式线条确有来自印度笈多时代秣菟罗佛像样式艺术风格的影响。

不但如此,而且在线条排列规律上有了变化。

仍以克孜尔石窟第189窟前壁释迦牟尼说法图为例,释迦牟尼躯干部衣纹线再不像希腊雕刻按照躯体上的衣纹来处理衣纹线的手法,而是按照装饰画的要求,不但衣纹是由规则的(两根一组)密密的圆弧线组成,同时佛的头光、身光也是大小不同的圆圈组成,这种圆弧当然不是自然形态的线条,而是经过加工、规范的,成为增强装饰效果的线了。“在龟兹石窟壁画中那种用平行的双线来表示人物衣服折痕的做法是伊朗艺术的惯用手法,不仅在伊朗绘画中出现过,在伊朗雕塑中更为常见。……哈拉尔特·因格霍在《巴基斯坦的犍陀罗艺术》一书中说:‘我们在萨珊时代的银碗中发现,……这些双线在伊朗出现的时间可能在公元4世纪下半期,即夏帕尔二世(公元309年—379年)和夏帕尔三世(公元383年—388年)统治时期。’”<sup>[4](P.334)</sup>从这个角度看,龟兹石窟“屈铁盘丝”式线条艺术中又融合了伊朗艺术,增强了画面的装饰性。

以上阐述的是龟兹石窟“屈铁盘丝”式线条

受外来文化艺术的影响,下面谈一谈龟兹石窟“屈铁盘丝”式线条与中原艺术的关系。

“屈铁盘丝”一词在中原的画史中首先在唐代张彦远的《历代名画记》中描述唐代尉迟乙僧的绘画特征时被提出:“尉迟乙僧,于阗国人,父尉迟跋质那。乙僧,国初授宿卫官,袭封郡公,善画外国及佛像,时人以跋质那为大尉迟,乙僧为小尉迟。画外国及菩萨,小则用笔紧劲,如屈铁盘丝,大则洒落有气概。”<sup>②</sup>金维诺对此段话的解释是:“张彦远‘小则用笔紧劲,如屈铁盘丝’的简单评语,不只形容乙僧线条的匀称有力,更重要的是形容这种匀称有力的线条,有着繁紧圆润的变化,有着连绵不断的感觉,刻画了比较多的物象上的转折变化,从而表现了有韵律的、富有动态感觉的优美的形象。”<sup>[5](P.166)</sup>虽然尉迟乙僧的线描今已无处可寻,但从西安大雁塔门楣上的石刻线条“紧劲”的外部特征中<sup>③</sup>仍可感受到尉迟乙僧“屈铁盘丝”式线条的风貌。龟兹石窟中大部分线条同样呈现“用笔紧劲”、“繁紧圆润”、“连绵不断”的特征,所以学术界用“屈铁盘丝”一词来概括龟兹石窟中这类线条的特征。<sup>④</sup>可见,龟兹石窟线条特征与尉迟乙僧的绘画特征是相似的,并且尉迟乙僧来自西域的于阗国,从佛教艺术传播的路线上看,<sup>⑤</sup>尉迟乙僧的画风与龟兹石窟“屈铁盘丝”式线条都是源于印度及中亚佛教美术的。

此后,宋代郭若虚的《图画见闻志》中论及北齐画家曹仲达:“曹之笔,其体稠叠而衣服狭窄”即所谓“曹衣出水”。“曹衣出水”是指“曹仲达用细密的线条按人体的起伏结构勾勒衣纹,充分显

①笈多风格石雕的代表作如《贾玛浦尔的佛立像》,雕像中衣纹就像水波似的从右肩以凹形向右下方扩展,使整体造型的和谐优美得以强化,僧衣质薄,透过僧衣隐约可见里面结实的肉体。图版参见国家文物局教育处编《佛教石窟考古概要》第219页,文物出版社,1993年11月第一版。

②参见孙祖白《历代名画记校注》,《朵云》1983年第5期。

③参见何正璜《谈唐代石刻线画》和《唐代石刻线画(十二幅)》,选自《中国美术》1979年第2期;金维诺《阎立本与尉迟乙僧》,选自金维诺编《中国美术史论集》(上)第156—169页,黑龙江美术出版社,2004年9月第一版。

④龟兹石窟壁画中的线条主要有四种类型:第一类,用笔紧劲,如屈铁盘丝的;第二类,用笔紧动,又流动如生的;第三类,粗细变化悬殊,如兰叶描的;第四类,笔迹洒落豪放的。其中第一类“屈铁盘丝”式的线条是龟兹石窟最主要、最具特色的线条,也是本文主要讨论的对象,其它三种类型的线条本文暂且不论。

⑤冯其庸在常书鸿《新疆石窟艺术》一书序言中指出:“佛教传入新疆的路线最早是两路,一路是从葱岭经揭盘陀到莎车再传至于阗、米兰等地,是丝路南道;另一路是从葱岭经揭盘陀到疏勒,然后北转至龟兹、高昌等地,这是丝路北道。”参见冯其庸《对新疆石窟艺术的几点思考》,载常书鸿《新疆石窟艺术》第7页,中共中央党校出版社,1996年2月第一版

示人体的美感,就像衣服被水湿过一样紧贴身体。‘曹衣出水’佛造像原型出自笈多式佛像,而后东传至中亚地区。今天新疆石窟壁画中还有大量实例,可供了解‘曹衣出水’的风格”。<sup>[6](P.62)</sup>“事实上这种‘其体稠叠,衣服狭窄’的佛造像样式早在4世纪前克什米尔石佛、图木舒克出土木雕立佛、吐鲁番出土泥雕立佛的塑造中已经出现。但当时在中原未形成主流,而北齐衣薄贴体,如出水的感觉才明显,始形成具有影响的时代样式。”<sup>[7](P.59)</sup>曹仲达是已华化的中亚曹国<sup>①</sup>粟特人后裔,他画的佛像样式是北朝的一种佛画风格样式,在北朝画工中有一定影响,<sup>②</sup>被后代奉为“曹家样”,<sup>③</sup>并直接影响了隋唐时期的佛教绘画。“曹衣出水”密集的线条排列特征同样源于印度及中亚的佛教美术,与龟兹石窟“屈铁盘丝”式线条的密集排列特征类同,有着共同的源头。

综上所述,龟兹石窟中“屈铁盘丝”样式线条确有来自印度、伊朗等艺术风格的影响与中原北齐盛行的“曹家样”、唐代尉迟乙僧画风都有着共同的源头。

### 三、龟兹石窟壁画“凹凸法”晕染

龟兹石窟壁画着色主要分为平染和晕染两大形式。“凹凸法”晕染与平染在龟兹石窟壁画中同时使用,一般人体裸露的部分使用“凹凸法”晕

染,画面的基础色块、衣服及背景则用平染。衣服平染与身体“凹凸法”晕染结合是龟兹石窟壁画晕染方法的普遍规律。

(一)龟兹石窟壁画“凹凸法”晕染是对印度画法的承接又影响了中原石窟壁画画法

“凹凸法”即在形象的轮廓线内通过深浅不同的色彩晕染方式,构成色调层次的明暗变化,产生浮雕式凹凸的立体感。<sup>[3](P.215)</sup>龟兹石窟壁画中的“凹凸法”是从印度<sup>④</sup>经中亚传入的。这种表现体积的晕染方法类似于中国传统工笔画中的“低染法”。学术界对龟兹石窟壁画的晕染方式大致总结为三种:(1)圈染;(2)单面染:一面深染,一面浅染;(3)不再晕染凹凸面,即使晕染也极轻、极淡,似有似无。<sup>[8]</sup>

将龟兹石窟壁画“凹凸法”晕染放入印度<sup>⑤</sup>——中亚<sup>⑥</sup>——龟兹——内地<sup>⑦</sup>这一佛教美术发展路线中观察,即可看到龟兹对印度画法的吸收与融合,又可看到内地壁画对龟兹石窟壁画的借鉴与改进。

龟兹石窟是一个中转站,印度的“天竺遗法”——“凹凸法”传入龟兹后继续向东又传入敦煌,敦煌壁画“凹凸法”较龟兹石窟壁画的“凹凸法”有相似的地方但也有一些变化。笔者以敦煌莫高窟第272窟北凉时期壁画中供养菩萨的“凹凸法”晕染和克孜尔石窟第189窟壁画“凹凸法”晕染为

①曹国,古国名,在那密北(今译拉夫珊瑚)南数里,与粟特的中心城市康国的撒马尔罕相距百里,故地在今乌兹别克斯坦。

②张彦远《历代名画记》卷八:“曹仲达,本曹国人也。北齐最称工,能画梵像,官至朝散大夫。”

③“曹家样”是以笈多样式为主体而在南朝文化氛围中加以贯通后形成的。参见罗世平《青州北齐造像及其样式问题》,《美术研究》,2000年第3期第51页。

④印度阿旃陀壁画绘制技法分为两种:1.“平面法”;2.“凹凸法”。在《毗湿奴最上法》的《画经》中曾提及运用凹凸法的三种具体方式:1.“叶筋法”,即沿着轮廓线画一些类似叶筋的交叉线条;2.“斑点法”,即在轮廓线内点许多深色的斑点;3.晕染法,即在轮廓线内边缘部分施以较深的色彩,逐渐向内晕染,变成较浅的颜色,形成圆凸的感觉。转引自王庸《印度美术》第215页,中国人民大学出版社,2004年10月第一版。

⑤印度壁画“凹凸法”以阿旃陀壁画为代表。

⑥“阿富汗巴米扬石窟西大佛龕状窟内壁画中的菩萨,卡拉克石窟壁画中的坐佛、千佛和其他人物,丰杜基斯坦壁画中的形象,新德里国立博物馆的巴拉瓦斯特(Balawaste)壁画残片《祈祝人物》(Figure Praying),法哈德·贝格亚拉吉(Farhad Beg-yailaki)壁画《诃梨地与童子》(Hariti With Children)造型都类似阿旃陀壁画的凹凸晕染效果。”转引自王镛《印度美术》第222页,中国人民大学出版社,2004年10月第一版。

⑦主要出现在是敦煌莫高窟早期壁画中,莫高窟早期壁画使用“凹凸法”晕染,如272窟《供养菩萨》、275窟《尸毗王本生》等。



图2 敦煌莫高窟第272窟供养菩萨

萨眼部周围的染法(见图2)与克孜尔石窟第189窟壁画供养人眼部周围染法(见图3)相似。

(3)克孜尔石窟第189窟壁画人物面部嘴下部晕染用浓重的朱膘色,位置是从嘴角染至下颌,呈现扇形晕染形状(见图4),在敦煌莫高窟第272窟供养菩萨面部同一位置上则不染(见图2);敦煌莫高窟第272窟壁画供养菩萨面部重色晕染的部位是从鼻翼开始成“半圆状”染至脸外轮廓线,这种染法使脸部呈现“小子脸”<sup>[9]</sup>形状(见图2),而这一晕染部位在克孜尔石窟第189窟壁画中是用淡色晕染的(见图4),并不像敦煌莫高窟



图3 克孜尔石窟第189窟供养人

例进行这两地画法异同的比较:<sup>①</sup>

(1)敦煌莫高窟第272窟供养菩萨的“凹凸法”晕染采用类似龟兹石窟壁画“圈染”法:头部是一个圆圈,胸间双乳成并排两个圆圈,腹部成一个大圆圈。(见图2)

(2)敦煌莫高窟第272窟菩萨眼部周围的染法(见图2)与克孜尔石窟第189窟壁画供养人眼部周围染法(见图3)相似。

(3)克孜尔石窟第189窟壁画人物面部嘴下部晕染用浓重的朱膘色,位置是从嘴角染至下颌,呈现扇形晕染形状(见图4),在敦煌莫高窟第272窟供养菩萨面部同一位置上则不染(见图2);敦煌莫高窟第272窟壁画供养菩萨面部重色晕染的部位是从鼻翼开始成“半圆状”染至脸外轮廓线,这种染法使脸部呈现“小子脸”<sup>[9]</sup>形状(见图2),而这一晕染部位在克孜尔石窟第189窟壁画中是用淡色晕染的(见图4),并不像敦煌莫高窟第272窟壁画这样强调。

(4)克孜尔石窟第189窟壁画中人物额头轮廓线内的浓重色晕染(见图4)在敦煌莫高窟第272窟壁画人物额头晕染处消失了(见图2)。

从以上的比较中可以看出,敦煌莫高窟早期壁画从龟兹石窟壁画中借鉴了“凹凸法”晕染程式,但在晕染位置和晕染颜色深浅上又有所改变。



图4 克孜尔石窟第189窟听法夜叉

(二)龟兹石窟壁画“凹凸法”晕染与中原壁画的“凹凸花”

与龟兹石窟壁画“凹凸法”晕染相似的画风在中原也有记载,萧梁时期画家张僧繇用“凹凸法”画一乘寺壁画,《建康实录》记其事在梁大同三年(537年):

“(一乘寺)寺门遍画凹凸花,代称张僧繇手迹。其花乃天竺遗法,朱及青绿所成,远望眼晕如凹凸,就是即平,世咸异之,乃名凹凸寺。”<sup>②</sup>

张僧繇画“凹凸花”所用的天竺遗法实际是用明快的颜色作晕染产生立体效果的画法,“张家样”在形成过程中较多地吸收了南传笈多风格。<sup>[10]</sup>

唐代尉迟乙僧也画过“凹凸花”,晚唐朱景玄在《唐朝名画录》中记载:

“乙僧,今慈恩寺塔前功德,又凹凸花面中间千手眼大悲,精妙之状不可名焉。”<sup>[11](P.87)</sup>

晚唐朱景玄、张彦远、段成式记述他们所见到尉迟乙僧壁画作品有长安慈恩寺前功德、凹凸花,而乙僧“用色沉着,堆起绢素而不隐指”、<sup>③</sup>“身若出壁”<sup>④</sup>的画风属于凹凸一派。<sup>[5](P.164)</sup>

龟兹石窟壁画的“凹凸法”和张僧繇所画“凹凸花”源头都来自印度,而尉迟乙僧是于阗画家,从佛教美术传播的路线上看,其“凹凸法”也应来

①克孜尔石窟第189窟壁画虽然晚于敦煌莫高窟第272窟壁画,但189窟凹凸法晕染方式普遍存在于克孜尔早期洞窟壁画中。

②参见唐许嵩《建康实录》卷17,中华书局,1986年。

③参见元汤垕《画鉴》,选自《景印文渊阁四库全书》,台湾商务印书馆,1986年。

④参见唐段成式《酉阳杂俎》续集卷六《寺塔记》,中华书局,1981年1月第一版。

自印度。今张僧繇和尉迟乙僧“凹凸花”早已不存,而“凹凸法”晕染也没有在中原传统文化土壤中发展下来,所以从龟兹石窟壁画中保留下的“凹凸法”画面就成为我们研究文献中“张家样”以及尉迟乙僧美术作品的珍贵实物资料。

从以上对龟兹石窟壁画中“屈铁盘丝”式线条和“凹凸法”晕染的论述中,我们既可以看到龟兹对印度及中亚佛教美术的吸收又可看到经龟兹吸收、融合后的外来佛教艺术逐渐传入中原后盛极一时又最终融入中原绘画体系中的演变发展脉络。龟兹石窟就是这样神秘且富于魅力,印度、希腊、中原的佛教艺术都能在此处找到原型,中原内地的佛造像艺术又直接或间接的在这里找到源头。今天当我们游历其间,面对龟兹石窟满壁的佛陀、菩萨、天人、金刚和供养人时,又会带给我们更多的启示与思考。

参考文献:

[1] 吴晓丁.流失海外中国佛造像[M].天津:天津人民美术出版社,2001.

- [2] 刘韬.对克孜尔石窟壁画“屈铁盘丝”式线条的再认识[J].国画家,2006,(2).
- [3] 王镛.印度美术[M].北京:中国人民大学出版社,2004.
- [4] 韩翔,朱英荣.龟兹石窟[M].乌鲁木齐:新疆大学出版社,1990.
- [5] 金维诺.阎立本与尉迟乙僧[A].金维诺.中国美术史论集[M].哈尔滨:黑龙江美术出版社,2004.
- [6] 金维诺,罗世平.中国宗教美术史[M].南昌:江西美术出版社,1995.
- [7] 姜伯勤.中国祆教艺术史研究[M].北京:生活·读书·新知三联书店出版社,2004.
- [8] 吴焯.克孜尔石窟壁画画法综考——兼谈西域文化的性质[J].文物,1984,(12).
- [9] 段文杰.谈敦煌早期壁画的时代风格(摘要)[J].敦煌研究,1988,(2).
- [10] 罗世平.青州北齐造像及其样式问题[J].美术研究,2000,(3).
- [11] 何志明,潘运告.中国书画论丛书·唐五代画论[C].长沙:湖南美术出版社,1997.

(责任编辑:李开荣)

## On Characteristics of Qiuci Grottoes

Liu Tao Ji Xin

(Institute of Disaster-Prevention Science and Technology, Beijing 101601;

Shool of Chinese Painting, Central Academy of Fine Arts, Beijing 100005)

**Abstract:** Typical forms of Qiuci Grottoes, qutiepani (tiny lines) and smudging methods, are analyzed in the Buddhist-art introduction road, showing clearly Qiuci Grottoes borrowing from Indian and Middle Asian Buddhist art, and the influence on the Buddhist art in inner China.

**Key words:** Qiuci Grottoes; Qutiepani (tiny lines); Smudge