

龟兹壁画艺术概述

史晓明(新疆艺术学院 西域佛教文化艺术研究所,新疆 乌鲁木齐 830049)

[摘要] 本文就龟兹石窟和壁画的现状以及它的年代、造型观念、描绘内容、艺术风格、绘制工艺技法等一系列问题作了全面的分析研究。

[关键词] 龟兹石窟; 龟兹壁画; 龟兹佛教艺术

[中图分类号] J218.6 [文献标识码] A [文章编号] 1008-9675(2008)03-0107-04

龟兹壁画艺术是现在新疆天山以南的阿克苏地区所属的拜城县、库车县、新和县、温宿县、乌什县、柯坪县等所遗留的二十余处汉唐时代的佛教石窟和佛教遗址壁画成就的总称。

龟兹石窟群中发现有壁画的石窟包括:拜城县的克孜尔、温巴什、台台尔(亦狭克沟、玉开都维石窟、阿克塔什、都干、萨喀特克、喀拉苏等石窟均无壁画);库车县的库木吐拉、森木塞姆、克孜尔尕哈、玛扎巴哈、苏巴什和阿艾石窟;新和县的托乎拉克艾坦和塔吉库克石窟等。新发现的三佛洞也没有壁画。乌什县的沙依拉木石窟。佛教寺庙主要是库车县的苏巴什佛寺和新和县的夏合吐尔佛寺遗址等。可惜保留的壁画更少,仅有的残存也多在一百年前被外国探险队盗走。

龟兹壁画是现存的龟兹佛教文化遗产中最丰富的重要组成部分,它与龟兹佛教的建筑、彩塑等造型艺术共同构成龟兹佛教艺术的整体。龟兹地区的地理环境以及相对干燥的气候非常适宜壁画的制作与保存(敦煌莫高窟就类似于龟兹石窟并受其影响),因而,延续时间久且规模宏大,不愧为人类造型艺术的瑰宝。但是,由于开凿石窟的山体容易自然崩塌,原来的洞窟前室部分多已坍塌,主室部分也毁的相当惨重,甚至有的洞窟完全毁坏。壁画除了自然的原因(岩体中的水分、酥碱、虫害、起甲脱落、风吹雨打、日晒、颜料氧化等),还由于人为的破坏(公元14世纪之后伊斯兰教毁灭性的打击、长达六百年的遗弃无人管理、文革的毁坏等)而损毁了绝大部分。由此,我们现在对龟兹壁画的整体印象实际上只是对残留下来的石窟壁画的直观与研究的结果,所以很难说能代表龟兹绘画的最高水准。因为仅从法国集美东洋美术馆发表的夏合吐尔佛寺的壁画图片以及外国探险家所描述的苏巴什佛寺壁画的水平来看,其绘画的技巧、各异的风格、造型的严谨程度等,要比石窟壁画的整体水平还精彩,尤其是在色彩的晕染和线条的勾勒上,包括人物的神态表情都刻画的十分传神(图1、2)。关于这一点我们或许还要考虑加进当时的地面佛寺和石窟寺在功能上有所区别的相关因素。此外,作为石窟艺术的主体——彩塑几乎毁坏殆尽,因此,能够反映龟兹佛教文化视觉语言的残存壁画就显得弥足珍贵。

龟兹壁画艺术的年代,一般认为其上限在公元四世纪左右,下限在伊斯兰教征服龟兹之前,大约维持到公元十四世纪中叶。这种断代仅限于石窟壁画,因为,地面佛教



图 1



图 2

寺庙遗址的壁画现在很难作出判断。可是,就石窟壁画而论,各个石窟的年代又有所不同,克孜尔石窟开凿的年代可能最早,衰落的年代与其它石窟并不同步,大约在公元九世纪之前。其它石窟开凿与衰亡的年代研究者一般都认为晚于克孜尔石窟。其中库木吐拉和阿艾石窟比较特别。库木吐拉石窟衰落的年代可能最晚,而仅有一个洞窟的阿艾石窟的年代仅限于唐代。

龟兹石窟群现在被发现的已经编号的洞窟总数有722个,并且还有未发现的石窟和被埋在山坡下的洞窟,现已发现的有壁画的洞窟数量和遗址约210余个(处)。其中克孜尔、库木吐拉、森木塞姆和克孜尔尕哈四处石窟的数量就占去180余个。龟兹壁画的面积估计约上万平方米,但这只是占当时总量的一小部分。龟兹壁画目前保存的状况也非常不容乐观,况且,在20世纪初有大量的精美壁画被外国探险队剥走。现在分别保存在世界各地的博物馆和美术馆内,其中德国的柏林印度美术馆藏品最多(至少395块),据最新的统计,仅克孜尔石窟就有近500平方米被德国、日本、俄国人等肆虐地盗走,他们分别出自克孜尔的60个洞窟(其它的石窟不在其内),而且有相当一部分精品壁画在第二次世界大战中毁于战火。

参见李丽《龟兹地区中小型石窟调查》,《龟兹文化研究》第一集,天马出版有限公司,2005年6月。

这是比较稳妥的保守观点,可参阅宿白先生的著述《克孜尔部分洞窟阶段划分与年代等问题的初步探索》(《中国石窟克孜尔一》文物出版社1989年)。

李进新《额什丁麻扎和伊斯兰教传入库车考》,《龟兹文化研究》第一集,天马出版有限公司,2005年6月。

克孜尔石窟的衰落年代似乎与其它类似风格的龟兹式石窟同步,但唯有库木吐拉例外,龟兹石窟年代的下限主要是指库木吐拉石窟。

参见赵莉《德国柏林印度艺术博物馆馆藏部分克孜尔石窟壁画原位核对》,《龟兹文化研究》第一集,天马出版有限公司,2005年6月。

收稿日期:2007-12-20

作者简介:史晓明(1956-),男,新疆艺术学院西域佛教文化艺术研究所常务副所长、教授,研究方向:艺术学。



图 3



图 4



图 5



图 6

由于新疆地理位置的原因 龟兹地区是北传佛教的必经之地 加之龟兹民族(吐火罗)语言文字与贵霜文化又有着内在的关联,所以,无论从宗教心理与文化地理方面 均可以广泛吸纳印度和中亚甚至西亚的文化传统 这种直接性与中原汉地特别是早期接受佛教文化有很大区别。由此 龟兹壁画的年代不仅早于中原 包括龟兹佛教的性质也与北印度早期佛教有着相近的特点。因而 龟兹壁画的内容首先主要反映印度北传佛教的部派特征 并且以小乘说一切有部的教义为重要发展线索。不过,龟兹佛教的大乘因素也很突出,并时有高潮出现 况且在鸠摩罗什时代和唐代期间 其造像的规模相对较大。因此,龟兹壁画的内容是大、小乘佛教思想兼融 并在不同的时间段里有所侧重。总体而言 龟兹壁画的内容尽管也明显反应大乘佛教的信仰崇拜(包括库木吐拉石窟唐代以后汉地佛教造像的回传)但是,作为葱岭以东的塔里木盆地诸城邦而言 龟兹的石窟壁画艺术所反映的体裁特点更象是一个佛教哲学思想的学园圣地,因为龟兹壁画中如此丰富多彩的故事情节 相同

的内容用不同的画面重复再现)正是高僧和画师们用图像的形式来阐明早期佛教的四谛因缘等哲学理论 这种造像特征在其它地域则不多见 也许印度作为佛教发源地的原创性造像后来遭到了大规模的毁灭性破坏(龟兹也如此) 如今,龟兹石窟还十分幸运地保存着数量可观的壁画,值得珍视的是这种大、小乘佛教内容兼容并蓄的造像现象在世界各地的佛教遗址中也不常见 因而就显得十分可贵。所以,介于佛教发源地印度和吐鲁番以东佛教源流的汉地之间的龟兹壁画艺术,对于宏观研究佛教文化和美术史真是不可多得的视觉形象资料。

龟兹壁画所绘制的具体内容的主要类别有:佛像(释迦牟尼佛、弥勒佛、卢舍那佛、药师佛、千佛、七佛、十方佛等)菩萨像(弥勒、观音、势至、地藏、文殊、普贤等);天部(龙王、夜叉、乾达婆、迦楼罗、紧那罗、梵天、帝释天、金刚力士等);佛传故事(从释迦牟尼诞生到涅槃的一生传记 不同情节种类多达60余 并且有单幅、连环画和四相图等多种形式);因缘故事(释迦牟尼成道后与世间生灵之间的种种因缘情节约一百余种 这是龟兹壁画中最重要的内容之一 甚至可以反映出龟兹佛教性质的基本特征 在龟兹各个石窟中尤其是主室窟顶的菱格画表现得最为普遍);说法图(释迦牟尼成道后向弟子和众生宣讲教义的场面,主要分布在主室的左右两壁)本生故事(释迦牟尼的前世行菩萨道的种种事迹约一百余种 主要是以菱格画的形式表现出来,分布在主室的窟顶,也有横幅连环画的构图,分布在主室的其它部位)涅槃图(中心柱窟后室和甬道几乎都绘、塑涅槃系列,如涅槃佛、举哀弟子、诸天供养、焚棺、分舍利、起塔供养等);佛教事迹画(与佛教文化密切相关的事迹,如第一次结集等)天象图(中心柱窟主室顶脊绘日神、月神、风神、金翅鸟、游化佛、星相、云等,后室甬道顶脊也有绘制但内容不如主室丰富);禅观画(在特定的洞窟内专门为修行而绘制的禅观壁画);供养人像(为出资供奉佛教的王公贵族和庶民百姓所绘的画像);装饰图案(画面之间的间隔部分或装饰感很强的画面,如菱格山形纹样、几何图案、植物、动物、建筑、华盖、塔等纹饰);经变画(观无量寿经变、药师经变等汉式风格的壁画)等。

龟兹壁画的艺术风格直接继承佛教发源地印度的传统,尤以早、中期比较突出 并且明显带有犍陀罗和马土腊的造像特征(图3、4),这种第一风格被称之为印度样式,主要分布在方形窟内 如克孜尔石窟的第76、81、83、92、118等窟,库木吐拉石窟沟口区的第23窟,包括夏合吐尔佛寺遗址的壁画等;第二种风格的壁画是以本地风格为主体 国内

龟兹佛教的小乘部派问题,不仅仅有说一切有部,还有其它小乘派别,这方面的文章请参阅1997的拙作《从洞窟遗存看龟兹佛教的性质问题》(刊第二届玄奘国际学术研讨会论文集)和2005年魏正中的博士学位论文《克孜尔洞窟组合调查与研究》,待刊。

龟兹佛教的大乘问题是龟兹佛教研究中不可避免的一个非常重要的敏感问题,尽管以往的研究者都或多或少地提及这个问题,但重视的程度与观察的角度不够,并且在史料与遗址之间的对应关系方面做的工作极少,因此,学者们过去一般都十分尊重《大唐西域记》中有关龟兹佛教方面的记述,可是,唐玄奘的记载与当时的石窟造像可能有悖,这方面的观点请参阅拙作《从洞窟遗存看龟兹佛教的性质问题》(刊1999年第二届玄奘国际学术研讨会论文集)。

贾应逸《印度到中国新疆的佛教艺术》甘肃教育出版社 2002年9月第一版285页。

姚士宏《克孜尔石窟本生故事画的题材种类》(《克孜尔石窟探秘》新疆美术摄影出版社1996年)。

关于龟兹壁画的风格问题最早由德国人提出,这方面的观点请参阅晁华山的《新疆石窟中的龟兹风格》一文,(《中国美术全集·绘画编16·新疆石窟壁画》文物出版社1998年)。



图7



图8



图9

学者称之为龟兹样式，它应该是当时西域多元民族文化融合后的一种综合体现（国外学者称伊朗风格），龟兹样式的壁画主要分布在龟兹式洞窟——中心柱窟内，其中最突出的典型的应属主室顶部的菱格画（图5、6）。菱格画的显著特点是装饰感强，尤其是它富于秩序感的近似图案的四方连续的平面构成的背景形式与色彩，巧妙地将佛教的轮回因缘思想等用视觉图像的方式合理地安排在以须弥山为中心的大千世界之中。这种地方风格的壁画在龟兹各石窟中分布的非常普遍（阿艾石窟除外），占据龟兹壁画的绝大部分；上述的两种风格在克孜尔石窟相对集中，并反映的非常明确，而其它

石窟中前一种风格比较少见或不见；汉风（敦煌样式）是龟兹壁画中的第三种明确的风格，主要分布在库木吐拉的窟群区和阿艾石窟，克孜尔、森木赛姆石窟等只有零星再现（图7、8、9）；龟兹回鹘时期的绘画风格实际上是龟兹风格与汉风的结合，可以归入第三种样式之内，也主要分布在

库木吐拉的窟群区（如第38窟等图10）；此外，还有个别的显然区别于以上各种风格的壁画形式，但数量很少，特点也不大明确，如克孜尔第31窟、克孜尔第60窟改建后的壁画等。

龟兹壁画绘制的一般步骤是先在山崖上选定合适的洞窟位置，凿出适于绘制壁画和彩塑佛像的洞窟空间，然后将窟内所有壁面（包括地面）先抹上一层掺有麦草（或麻、毛等纤维之类）的泥皮，在此粗泥上再抹一层灰泥，作为绘制壁画的地仗，有些洞窟壁面的上层泥质更加讲究，还要经过压光处理等，但这还不算是绘画层，还要刷上一层白底，然后才可以落画稿。作为绘制壁画的支撑体，除了上述的一般方法之外，个别洞窟还有直接绘在岩石表面的情况，如克孜尔第69、171窟主室券顶的菱格画，就是画在平整的沙岩表面。过去有学者认为这种技法属于湿壁画的绘制手法，现在看来这种看法不确切，因为那种在意大利文艺复兴时期采用的壁画技艺跟这种方法有很大区别。意大利的湿壁画是画在特制的未干的灰泥地仗上，而且定时定量，并且要一次性画完。龟兹壁画落稿的方法一般是先经营位置（也许在凿洞窟之前就已经预先设计，包括整个洞窟内的题材布局等），再落画稿。按照古代的方法，应该用预先制作的粉本来确定画面形象的轮廓，但是，我们几乎没有看到完全相同的画面，考古资料也没有发现龟兹有粉本的遗物，倒是我们从某些正在起画稿而废弃的洞窟壁面上留下的白描画稿来看，至少其方法之一是根据内容的需要先在白地的墙面上用墨斗弹出赭色的布局分割线，然后再用手绘的办法起画稿，如克孜尔第39窟绘制中途停止的迹象就是这种情况。另外，还有某些洞窟的壁画下层隐隐约约可以看到那种赭色布局分割线作为补证。此外，龟兹壁画中还有一种特殊的阴刻线起稿的方法很值得注意，即用一种特殊的尖硬物来刻画、确定大体的人物的比例、姿态、结构等，这种方式的结果倒是很像印度本土佛教雕塑的马土腊佛像衣纹下透出的形体结构线，这也是龟兹造型艺术中的一个待解之谜。可是印度有这种技法，1997年5月印度吴雅姐博士在克孜尔考察时告知，龟兹壁画的作画步骤还有一种方法可能反映出当时画家的师徒关系或画坊的体制，因为我们可以从壁画中常看到单独的字母或符号，尤其在比较简单的色块中或单色的菱形格中经常出现，并且不同部位的相同字母其颜色也相同，这无非是在说明一位画师有意将某一种色标或记号事先标明出来，然后由徒弟去完成具体绘制的工作任务，或者还有其它的标识作用。龟兹壁画的描绘工具根据壁画的线条和出土的毛笔来看，基

参阅金维诺《龟兹艺术的风格与成就》（《中国石窟克孜尔·三》文物出版社1997年）；袁廷鹤《龟兹风壁画的形成与发展》（《中国新疆壁画全集·克孜尔·二》）；吴焯《库木吐拉石窟壁风格演变与古代龟兹的历史兴衰》（《龟兹佛教文化论集》新疆美术摄影出版社1992年）。

菱格画是龟兹壁画风格最鲜明的形式，热衷于这方面的研究主要是国内学者，上个世纪80年代末开始曾经形成一个热点，请参阅拙作《克孜尔菱格画及其形式》等系列文章的注释部分（《克孜尔石窟菱格画形式探源》刊《敦煌研究》1991年第3期、《克孜尔菱格画形式构成》刊1994年敦煌学国际研讨会论文集、《克孜尔菱格画的美学风格》待刊、《库木吐拉菱格画的艺术风格》待刊、《菱格画的艺术风格》待刊、《菱格画形式来源论辨》待刊）。

吴焯《库木吐拉石窟壁风格演变与古代龟兹的历史兴衰》（《龟兹佛教文化论集》新疆美术摄影出版社1992年）。

贾应逸《初论克孜尔第31窟中的吐蕃洞》《新疆文物》1991年第二期。

新疆文物考古研究所《1990年克孜尔千佛洞窟前清理简报》《新疆文物》1992年第三期。

本属于软笔画具(但也有个别特殊的硬笔刻画现象)。

龟兹壁画的颜料多是矿物质,所以,经久不变,鲜艳如新。色彩的类别一般有石青、石绿、土红、朱砂、褐色、白、黑(多是变色的结果),这些颜色的来源除了个别的靠外来(如石青)其它种类本地或许都可以生产。此外,壁画的色彩中金、银等色也不得不算是一种非常重要的色彩类别,一般在佛像的袈裟或佛背光的图案上以及佛龕内都要用金箔或少量的银箔等来装饰。尽管现在早已剥蚀或氧化,但还是可以想象当年金碧辉煌的景象。所以,金、银色的色彩包括在泥皮上贴金的工艺都是非常独特的。

纵观龟兹壁画(吐火罗造型艺术)的造型观念,它不仅表现出龟兹佛教本地特点的内在精神,而且综合体现了当时东西方普遍的中世纪的宗教美学思想,并且是集古希腊、罗马造型艺术中绘画的明暗画法的立体效果和印度佛教哲学相结合的新型典范。如果要想一睹中国古代绘画史上称道的后来并影响中原绘画风格的“屈铁盘丝”的线描和形体晕染的“凹凸”画法并区别于希腊、罗马与印度绘画观念的视觉风范,现在恐怕也只能以龟兹壁画的大量遗存为参照楷模了。

龟兹壁画在绘画技巧上具体的表现是用线条来造型,用装饰写实形态的凹凸法(没有光线照射的真实感但有立体感,既不同于希腊罗马绘画的光影明暗法,又不同于东、西方早期绘画的平涂法,也有别于印度阿旃陀壁画的凹凸明暗法)来表达体积,用固有色来装饰物象(色相不同的调和色极少),并且用适度的比例来表达出物象的形体(此指多数风格的情况)。在公元四—六世纪时,象征着世界范围内绘画形式的崭新风貌,而且影响了新疆以东的中原早期佛教绘画。到了唐代之后,由于受到中原风格的回传影响(指第三种风格),库木吐拉石窟还产生出一种综合的混合手法(指龟兹回鹘式样)。由此,龟兹壁画的本地风格在东西文化交流史中所呈现出的光与色的象征美学以及介于东西方之间的造型理念与形态则彰显的十分独特,尤其是龟兹式洞窟(多指中心柱窟)的菱格画格外引人注目。

纵观中外绘画史,龟兹壁画在公元四—六世纪时代表着世界范围内的绘画高峰(尤其是宗教壁画),这个事实是针对当时整个欧亚四大文明地域内的造型艺术的实际状况而言的:中世纪的早期,早慧文明的美索不达米亚和埃及早已衰落;希腊、罗马古典雕塑与绘画的光环也渐趋暗淡;欧洲进入所谓的黑暗的中世纪时代,基督教的拜占庭艺术虽已兴起,但是其主要的艺术形式是教堂建筑、雕塑和内部



图 10

的壁画装饰(如镶嵌画等)在佛教发源地印度,此时的笈多王朝的造型艺术成就主要表现在佛教建筑和雕刻方面,而著名的阿旃陀壁画虽然年代早于龟兹石窟,可是,无论在规模、数量和造型的创造性方面(有明显因袭罗马绘画的因素)在这个时期都难以和龟兹地区的克孜尔壁画相比;至于说云岗、龙门、麦积山等石窟也主要以雕刻为主;甘肃著名的敦煌莫高窟艺术那时才稍有起色,而且其壁画的样式依然在西域画风的笼罩之中;凉州石窟艺术虽然可以影响中原,可还是属于龟兹造像模式的范畴;包括塔里木盆地周边的佛教圣地于阗、鄯善、高昌等地的佛寺和石窟壁画也都不能与龟兹相比;即使中原汉地南北朝称道的现在只能看到的据传是顾恺之的《女史箴图卷》、《洛神赋图卷》、《列女仁智图卷》等以及陆探微、张僧繇等名画(甚至包括北齐的山西太原市娄叟墓壁画)这些汉地系统的绘画与龟兹的壁画相比较的话,也只是在绢本的着色和线条的柔韧性方面有所特长,可是比起龟兹石窟壁画的丰富鲜艳的装饰色彩和宏大现场的强烈感染力以及精神震慑力来说就只能是卷轴小品而已。因此,以克孜尔石窟为代表的龟兹壁画艺术成就,在魏晋南北朝时期,确实新的造型审美观以及规模、数量和壁画绘制的综合性工艺技法方面都达到了当时世界各地难以超越的水准。

2005.9 东京第一稿

2007.10 乌鲁木齐第二稿

(责任编辑:杨身源)

苏伯民、李最雄等《克孜尔石窟壁画颜料研究》(《敦煌研究》2000年第一期)。

谭树桐《丹青斑驳——尚存金碧——龟兹石窟壁画欣赏》(《龟兹佛教文化论集》新疆美术摄影出版社1992年);王镛《凹凸与明暗——东西方立体画法比较》(《移植与变异——东西方艺术交流》中国人民大学出版社2005年6月);吴焯《克孜尔石窟壁画画法综考》(《文物》1984年第12期);肖谷在其《肖谷西域油画》画集中提出的“二度半空间”理论是对龟兹壁画造型要素的精辟概括(上海人民美术出版社2006年5月)。

这里特指龟兹本土的吐火罗造型艺术风格,即第二种样式。

意大利马里奥·布萨格里在他的《中亚绘画》中强调说:“在中亚艺术中,库车绘画实实在在可列入其高水平之列。”(新疆美术摄影出版社1992年7月第一版)这是对克孜尔壁画的中肯评价,但是,我认为不仅如此,而且还应该从整个世界的范围内来重新认识克孜尔在当时世界绘画史上的历史地位与价值。