

克孜尔佛传遗迹与犍陀罗关系探讨

耿 剑(南京艺术学院 美术学院,江苏 南京 210013)

[摘要] 本文通过克孜尔佛传遗迹与犍陀罗这二者题材的释读和比较、画面构图及人物组成的对比、形象的比较与溯源,旨在探讨克孜尔佛传遗迹与犍陀罗的关系,得出克孜尔的佛传壁画曾经在一个时期部分地直接受到来自犍陀罗的影响的结论。

[关键词] 克孜尔佛传遗迹;犍陀罗;比较;影响

[中图分类号]J19 [文献标识码]A [文章编号]1008-9675(2008)05-0040-06

众所周知,克孜尔所在的龟兹地区是佛教传入内地的一个桥梁。克孜尔石窟是目前中国最早的佛教遗址之一。在佛教造像发展早期阶段,克孜尔所在的龟兹和犍陀罗同属于西北印度-西域佛教文化圈,并且与犍陀罗地区拥有某些共同的部派思想观点。体现在佛教造像题材方面,都比较流行佛传题材,一佛一菩萨,极力突出释迦牟尼本人。这一特点是龟兹以东地区,也就是在大乘佛教所到之处所没有或少有的。

犍陀罗位于印度和西亚交界处,在现在的巴基斯坦北部,印度河西岸,包括今白沙瓦(Peshawar)、斯瓦特(Swat)、布耐尔(Buner)、瑙晒拉(Naushala)和塔克西拉(Taxila)。古代犍陀罗作为佛教造像发源地在佛教艺术发展史上的地位和所遗留的佛教遗迹(如图)令世人瞩目。不同于其他佛教绘画遗迹中大量的本生故事题材,犍陀罗浮雕主要是佛传。佛陀的形象首先出现于佛传浮雕之中。佛传浮雕板保存至今的数量相当可观,但资料比较分散。随着佛教的传播,犍陀罗造像对周边广大区域都产生深远影响。中国早期的、尤其是新疆佛教及佛教文化,与古代犍陀罗有着非常密切的关系。有关克孜尔的佛传题材壁画,前人做过很多工作。有关犍陀罗佛传遗迹,国外也做过不少基础工作。犍陀罗对中国佛教石窟的影响毋庸置疑,但是从图像上进行系统比较的工作则比较欠缺。

克孜尔佛传遗迹与犍陀罗的遗迹在主要形式上有所不同。犍陀罗地区佛传遗迹以浮雕为主,而龟兹克孜尔石窟的佛传遗迹是以壁画为主,兼有绘画结合。但两种形式之间有着较多的共同之处。浮雕尤其是建筑物墙壁装饰用浮雕板式的浅浮雕接近绘画,仍以二维平面构图为主,因而有着较大的比较空间。至少在形象、题材和构图这三个方面是可以进行对比研究的。从题材方面来说,克孜尔石窟壁画题材以佛传为主,而在克孜尔以东地区,除敦煌和云冈部分石窟外,早期佛传题材造像甚少,无论壁画还是浮雕。在犍陀罗,佛陀形象最早出现

于佛传浮雕中。

从形象上看,犍陀罗佛的形象比较多地沿袭了希腊罗马神像的样式。克孜尔的佛像乃至后来的佛陀形象也都基本沿袭了最初的样式。

佛传题材造像从构图形式上可分为两种:一是

《大唐西域记》“健驮逻国东西千余里,南北八百余里,东临信度河。”

犍陀罗造像始于前伽腻色迦王朝时期,约公元一世纪;结束时期是在约公元520年,嚧哒入侵。

法显到乌长国时,这里“凡有五百僧伽蓝,皆小乘学”。玄奘在《大唐西域记》卷第一“屈支国”有云,“伽蓝百余所,僧徒五千余人,习学小乘说一切有部”。在卷第三“乌仗那国”中则“律仪传训,有五部焉:一法密部,二化地部,三饮光部,四说一切有部,五大众部”。义净认为,除说一切有部还有法藏部等五个部派。在《南海寄归内法传》卷一有云,“凡此所论,皆依根本说一切有部,不可将余部事见糅于斯。此与《十诵》大归相似。有部分三部之别,一法护、二化地、三迦摄卑,此并不在五天,唯乌长那国及龟兹、于阗杂有行者。然《十诵律》亦不是根本有部也。”相隔四十余年,义净与玄奘所见不同。

克孜尔以东地区或许曾经有过,如云冈第六窟的佛传浮雕等,但随大乘佛教的流行,逐渐为另外的形式所取代。在克孜尔很多洞窟也有多次重绘现象。

塔克西拉,又名呾叉始罗。塔克西拉,来自希腊文Taxila;呾叉始罗,来自梵文Taksasila。参见冯承钧:《西域地名》。在广义上,塔克西拉属于犍陀罗。据所知的历史,犍陀罗国疆界几经变化,塔克西拉曾是它的首都;但是有时塔克西拉又在它的境外。在《大唐西域记》所记载的时代,健驮逻国之外,还有呾叉始罗国,即今天的塔克西拉。

J. Marshall认为福色尔(A. Foucher)考定的“舍卫城给孤独长奉施祇园”是“我们迄今所知最早的一件由犍陀罗艺术家雕刻的出现佛陀形象的作品”。

德国民俗博物馆考察队在上个世纪初期的三次考察研究工作、八十年代北京大学考古系的工作及报告、《中国石窟·克孜尔石窟》(一~三)等。

A. Foucher The Beginnings of Buddhist Art and other Essays in Indian and Central Asian Archaeology Paris/London 1917; J. Marshall The Buddhist art of Gandhara The story of the early school. Its birth, growth and decline. Cambridge 1960 (Reprint. New Delhi, Munshiram Manoharlal, 2000)。

犍陀罗佛传以浮雕形式保存最多。有无以壁画形式存在的佛传造像是一个问题。但认为犍陀罗没有壁画的观点是完全错误的。这一点有巴基斯坦出土的犍陀罗的壁画残片为证。并且其风格与克孜尔颇多相似。有关问题将另文论述。

收稿日期:2008-06-08

作者简介:耿 剑,河北辛集人,北京大学博士后、南京艺术学院教授、硕士生导师。研究方向:佛教艺术与艺术考古。



图 1

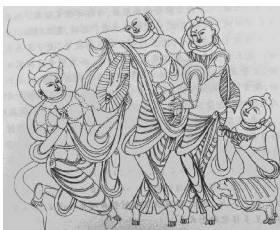


图 2

连续构图, 数个情节连续出现, 如拉合尔博物馆藏佛塔佛传浮雕和克孜尔 110 窟佛传壁画; 一种是单个情节构图, 或者一个情节被拆开不同片段, 出现在同一画面中, 如“定光佛授记”、“树下诞生”等。

一、题材的释读和比较

在克孜尔的佛传题材壁画中, 99 窟的佛传壁画漫漶严重。《中国石窟·克孜尔石窟》三卷没有将其收入。壁画分布在该窟左右甬道外壁上。窟内的佛传壁画形象、构图与犍陀罗比较相似。从其连续性构图的表现形式以及人物形象来看, 应该在六世纪前后, 不晚于 110 窟的时代。(参见克孜尔 99 窟现场速写与同题材犍陀罗浮雕构图对比: 图 1 弗利尔美术馆藏浮雕《释迦牟尼诞生》图 2 克孜尔 99 窟右甬道外壁上栏外侧《树下诞生》壁画线图, 王志兴绘) 99 窟左右甬道外壁分别是上下两栏、左右不分界的十二个佛传故事, 但目前只有右甬道外壁上栏的三铺和左甬道外壁上栏的第一铺共 4 幅壁画内容比较清晰。根据新疆龟兹石窟研究所编著的《克孜尔石窟内容总录》(以下简称《内容总录》), “南甬道: 南壁(即右甬道右壁)绘树下诞生、七步宣言和九龙灌顶。上部绘菱格图案……”“北甬道: 北壁下部绘 3 幅佛传故事, 西端 1 幅是出家决定, 其余 2 幅已漫漶不清。上部绘菱格图案……”^[1]

又据《中国石窟·克孜尔石窟》第 1 卷丁明夷、马世长、雄西《克孜尔石窟的佛传壁画》(以下简称《佛传壁画》), 第 99 窟“左甬外侧壁”(方位是以进门观者的角度而言, 后面不加括号方位均以正壁主尊角度而定。——笔者注) 是“树下诞生”、“七步宣言”和“二龙洗浴”的连续画面, 这与现在笔者所见相同; 但与《内容总录》有一点不同, 即“二龙洗浴”还是“九龙灌顶”, 这一点以笔者现场速写来看, 似应为后者。而左甬道外侧壁, 《佛传壁画》作者认为是“出游四门”和“太子惊梦”, 与《内

容总录》“西端 1 幅是出家决定, 其余 2 幅已漫漶不清”有较大出入。笔者根据以上相对清晰的右甬道右壁壁画内容和漫漶壁画的残存提示, 如右甬道外壁所绘的“释迦诞生”、“七步行”和“九龙灌浴”, 左甬道外壁上栏的“出家前夜”提示了一个阶段的佛传故事“频率”和又一个阶段佛传故事的开头, 这对判断后面两铺漫漶壁画故事是一个提示。以犍陀罗相应连续故事浮雕板的蓝本推测, 后两铺应是“半夜逾城”、“告别爱马”或“换出家衣”。经过与残迹比对分析, 我认为是“半夜逾城”和“换出家衣”。由于克孜尔与犍陀罗的诸多相似, 事实上, 这种推测, 也可以通过参照克孜尔本身的比较完整的佛传壁画进行。

110 窟是克孜尔“方形窟本行类佛传壁画的典型窟”^[2], 如前所述, 相关研究已有很多重要成果, 这为该窟的进一步研究奠定了良好的基础。

关于图像题材的释读, 《佛传壁画》中将已经释读的 110 窟的壁画编号(旧数字序列)在表格中用黑体标注(见图 3), 黑体数字的壁画是已经释读的, 其余为暂未释读。此图正壁所示有误, 三栏五铺应为三栏六铺。

当时的窟内编号与现在有所不同。(见图 4 彭杰绘图, 见《新疆文物》2004 年第一期 P126; 图 5 中川原育子绘图, 见《密教图像》第十三号 P21)

二、画面构图及人物组成的对比

构图方面的比较, 暂以克孜尔 110 窟壁画为例。

110 窟的“刈草人的布施”和“菩提座的准备”的题材。这本是同一个佛传故事中的两个情节。在犍陀罗的浮雕板中, 这一题材出现频率很高。在 110 窟该题材的表现方法也很有典型性。方形构图对画面所要求的饱满以及绘画风格上的特殊性表现得非常充分。110 窟的这个内容在左壁第二栏的第一、二铺(从内向外)。第二铺是“菩提座的准备”, 整个画面呈现对称性布局, 以菩提树和菩提座为中心, 佛与菩萨分立两旁; 两人手和目光皆指向菩提座。不同于其它画面与犍陀罗相似程度, 这一画面由于人物少, 情节简单等原因, 更多考虑的是构图的对称和饱满, 佛与菩萨身量基本相同, 没有以通常的做法强调突出佛陀的高大。这种构图原则是整个洞窟装饰风格所决定的, 因而也体现在该窟另外一

99 窟的年代根据 C14 测定, 在公元 530 (正负 85、120) 年, 宿白教授在《新疆拜城克孜尔石窟部分洞窟的类型与年代》中, 以洞窟组合及打破关系等对克孜尔石窟群进行分类排年, 99 窟在第二阶段。即“大约接近于 395+ - 65~465+ - 65 年, 以迄 6 世纪前期”。与 C14 测定结果相互吻合。参见宿白《中国石窟寺研究》, 文物出版社, 1996 年 8 月, P33-35。

以现场所见, 仍觉不够清晰, 实在壁画漫漶过甚, 参见龟兹石窟研究所赵莉《龟兹石窟百问》P63 插图。

80 年代有国内学者的专文, 如丁明夷的《克孜尔第 110 窟的佛传壁画——克孜尔千佛洞壁画札记之一》(以下简称《札记》), 有前文提到的丁明夷和马世长等人合写的长文《克孜尔石窟的佛传壁画》; 还有德国施密特的《克孜尔 110 窟佛传故事画中龟兹文题记的解读》——译文见《新疆文物》2004 年第一期 P123-126 和中川原育子的《克孜尔 110 窟(阶梯窟)的佛传图研究》——见《密教图像》第十三号 P19-38。

表格在《佛传壁画》, 见《中国石窟·克孜尔石窟》第一卷 P201。

些画面上。这样的人物身量比例在犍陀罗也同样出现过,如图栗田功《犍陀罗艺术·佛传卷》N0.210,画面三个人物身量基本相当。

和“菩提座的准备”相邻的左壁中栏第一铺(新数字序列第34),画面分为左右两部分,右侧(靠近第二铺画面)的两人是佛与刈草人吉祥,即“刈草人的布施”(见图6刈草人的布施、图7菩提座的准备)。

在现场考察之前,我曾认为克孜尔壁画对这一题材的表现重视“座”,而犍陀罗浮雕多表现“草”,因为在犍陀罗浮雕遗迹中,以描绘“吉祥施草”瞬间者为多。而《中国石窟·克孜尔石窟》所采用的110窟照片对“刈草人的布施”画面命名为“佛传图龙女供养特写”。这里有一个问题,就是“菩提座的准备”中,与佛陀相对的刈草人吉祥头上有顶光;而“刈草人的布施”中刈草人吉祥是帝释天的外形。为什么会有这种装束的变化,这可以从佛教经典中发现其原委。

壁面	左壁							正壁					右壁						
上栏	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
中栏	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38
下栏	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57

图 3

汉译《佛本行集经·向菩提树品》:

是时帝释所化作人,即便刈草,以奉菩萨。其草净妙,菩萨即取彼草一把,手自执持。^[3]

汉译《普曜经·迦林龙品第十六》:

佛告比丘。菩萨身光照迦林龙王宫。龙蒙佛光身心悦豫。消诸尘劳。普获安隐。面目安怡。尔时龙王见斯光明。目即得开。与眷属前而赞叹曰。……时龙后喜诣度世所。投身作礼叉手前往。于是大悦。供养花香众杂名香鼓乐而赞叹曰。功德真正。见尊善哉。如月盛满。化众度世。睹前至圣

李崇峰在《中印佛教石窟寺比较研究——以塔庙窟为中心》中特别提到过犍陀罗有15幅浮雕遗迹中有“刈草人的布施”。在大英博物馆犍陀罗藏品目录中有1幅;在栗田功编《犍陀罗的佛教艺术》第一卷《佛传》中有7幅。

在与克孜尔第110窟相似的犍陀罗浮雕中,也有由于装饰的需求而在人物大小比例上所进行的调整。

以数字序列,应为第35,参见中川原育子或彭杰绘110窟画面数字序列图。

在犍陀罗该情节的表现是,“刈草人的布施”画面中主要有三个人物:佛、金刚力士、刈草人。个别后面有天人;“菩提座的准备”的表现形式有多样:多为佛自己用手整理,别人探询满不满意;也有佛陀亲自铺草,众人仰望。

见栗田功《犍陀罗艺术·佛传卷》P109,该片岩遗迹收藏在伦敦Spink&Son Ltd。

《佛本行集经·向菩提树品上》在佛陀接受乳糜之前有龙女向佛陀供养,但以110窟壁画顺序,此图在接受乳糜之后。

见《大正藏》No.186《佛说普曜经》卷第五,迦林龙品第十六,西晋月氏三藏竺法护译。除《佛本行集经》、《普曜经》外,记述这一情节的佛经还有:《修行本起经》、《过去现在因果经》、《方广大庄严经》和《毗奈耶破僧事》卷五。其中,《修行本起经》是这样说的:“见一刈草人,菩萨便问曰。今汝名何等。我名为吉祥。今刈吉祥草。今汝施我草。十方皆吉祥。时人吉祥即说偈言:以弃圣王位。七宝玉女妻。金银之床榻。毳毼毛锦绣褥。吉祥哀乐声。八部真音响。超越过梵天。今用刍草为。菩萨以偈答言:……”还有其它佛经可供参考。如巴利文《神通游戏》描写太子放弃苦行,恢复进食后,身上的32大人相和80种好又清晰可见。他在尼连禅河边度过一天。日落后,在河里沐浴。然后,他前往菩提树。途中,向一位割草人讨了一些拘舍草。他把拘舍草铺在菩提树下,向右绕行七圈,盘腿坐在拘舍草上,面朝东方,发誓道:“坐在这里,我的身体可以枯萎,我的皮肉骨骼可以毁坏,只要我还未获得万劫难遇的菩提,我决不起座。”(见《游戏神通》289页)转引自郭良鋆《佛陀和原始佛教思想》。

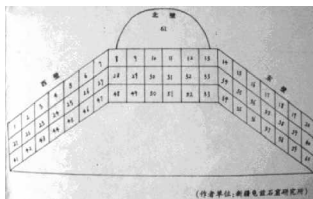


图 4

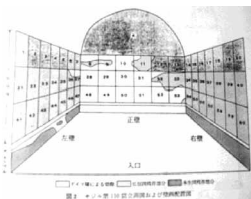


图 5

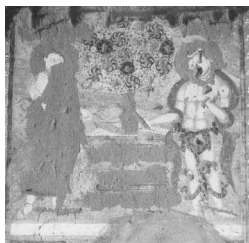


图 6



图 7

所见瑞应。……于是菩萨心自念言诸过去佛。为何座得成无上正真之道为正觉乎。复更念言。过去诸佛坐于草蓐成最正觉。虚空之中无数百千天。睹菩萨心即时报言。如大圣意过去如是。皆坐草蓐成最正觉。佛语比丘。于时菩萨见路右边。有一人名曰吉祥。刈生青草柔软滑泽。整齐不乱好若天衣。时菩萨见。即便越道诣吉祥所。以慈和心与共谈。而谓之言。敷演善教而助之。言辞温雅无有粗犷。其心安和而无恶意。除淫怒痴演哀鸾音。释梵八声甚深难及。如师子孔犹若雷震。十方佛国众生蒙化。皆得安隐。有所讲说。百千法音无能个制止。以一法音普入诸声。皆相安和至于解脱。普悦众会。一切诸佛所说应时与慈仁语。吾欲得草吉祥与我。今日欲得。当伏邪力成无上觉。无数劫来所施调意。舍弃诸想奉行禁戒。今应获之。忍辱精进智慧功力。声名智力禅定神通。脱门道力今当获之。于是吉祥闻导师说清和之辞。欢喜踊跃。身和意悦奉柔软草。兴大功祚度于无极。吾成甘露。吉祥施座当得佛道。用施草故。吾无数亿劫修勤苦行。奉若干业。智慧功德善权方便。心意坚强然后得佛。必成正觉如今也。若致道场当教余人。果得所愿。……

引用大段经文的目的,是要说明以草敷座的原委并解释刈草人吉祥服饰的变化。另外,可以印证下文将要论及在此之前龙后“喜诣度世所。投身作礼叉手前往”的情节似乎可以解释同一画面另一侧与佛陀交谈者是龙后而不是龙王。现存这些经文的汉译都比较晚。因此,图像的来源不大可能是汉译经文,虽然早期龟兹等地有来自犍陀罗的僧人传译佛经的历史事实。

经过实地考察,再与犍陀罗浮雕比较,对于这一情节的认识与前有所不同:一是在克孜尔石窟,同样有两个画面的表现,即“刈草人的布施”与“菩提座的准备”;二是两个画面都是发生在释迦牟尼成道之前,应该出现在表现佛陀生平前段的连续性画面或分开画面的连环画式佛传壁画中,而不应出现在表现佛陀成道后的因缘佛传中。就是说,80窟(地狱油锅窟)主室左壁、110窟(有阶窟)主室左壁、163窟和171窟主室左壁。除110窟外,笔者均以为是因缘佛传中的乐者,而不是“菩提座的准备”中的刈草人。

以犍陀罗蓝本释读克孜尔佛传壁画似乎并不难,释读题材的目的是比较。通过释读与比较,犍陀罗佛传浮雕与克孜尔佛传壁画在题材方面的密切关系显而易见。释读和比较的结果是,从76窟、99窟到110窟,虽然时代不同,在克孜尔窟群中佛传壁画与犍陀罗一脉相承。并且这些佛传故事的经典依据应该是相同的。这些经典显然不会是汉译佛经,在当时只能是以当地的语言翻译的。或者直接以像的粉本传入。

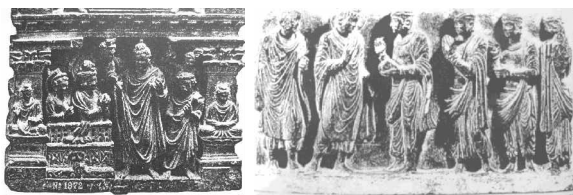


图 9

图 8

三、形象的比较与溯源

在前述同一画面的另一侧,是佛陀与龙后。有关这一画面的解释有两种,不同研究有不同的看法。一是将这一幅壁画的内容考定为加力加龙王的

据丁明夷、马世长、雄西《克孜尔石窟的佛传壁画》一文“佛传类壁画的种类与分布一览表”统计,“吉祥施座”共有4处。

据文献记载,汉代蔡愔在带来佛经的同时,同时带来了佛像。而克孜尔与印度、犍陀罗更近,其直接引进粉本的可能性应该很大。

中川原育子在《克孜尔110窟(阶梯窟)的佛传图研究》中考定这一幅壁画的内容为“加力加龙王的赞叹”和“刈草人的布施”。

图8为拉合尔(Lahore)博物馆收藏,西克里(Sikri)出土,高33厘米;图9为白沙瓦(Peshawar)博物馆藏品,编号1972,出土地不详。

约翰·马歇尔(John Marshall)的《The Buddhist Art of Gandhara》chapter 6, First Indian edition 1980. P41-42《犍陀罗佛教艺术》第六章,参见王翼青译本43页。甘肃教育出版社1989年12月版。

“三叶形符号在古代埃及、克里特和美索不达米亚被看作并被用于神圣的标志,代表各种神灵和天体。”见罗伊·C·克雷文著《印度艺术简史》P13,王镛、方广羊等译。中国人民大学出版社2004年1月版。



图 10

过来又可以释读题材、协助比较,而以经典为佐证。佛陀的形象,自从佛像第一次出现在佛传故事浮雕画面上,基本没有再变。这一画面就是“给孤独长者奉献祇园”图,这是“我们迄今所知最早的一件由犍陀罗派艺术家雕刻的出现佛陀形象的作品”。该形象特征有:肉髻、头光、通肩袈裟。这些特征,在克孜尔石窟的佛传壁画中乃至更广大的区域、更久远的历史时期中都一直保持着(见图9)。

佛陀的这种装束,与几乎同时出现在秣菟罗的比较贴体的袒右式袈裟属于同样的款式、不同的披法。佛陀的装束及其它形象特征的来源,福歇和马歇尔均认为是源自希腊。因为在早期印度人的装束中看不到这样的款式。这可以早期的印度雕刻为证。除卡拉奇巴基斯坦国立博物馆收藏的一件类似袒右式服装的摩亨佐达罗出土的祭司-国王或神的胸像(如图10)。属晚期哈拉帕文化,约公元前2000-前1750年。这一胸像看不到胸部以下的部位。但在该像的胸部,饰有三叶形图案。表明其非印度服饰的特征。而传统希腊服饰中却有类似的款式。如:西马匈(himation)希腊长袍。也译作希马纯披毯。也是古希腊到希腊化时期(约公元前750~前30)男女都穿的一种由一块长方形布所制成的肥大长外袍,通常是一端从后背搭过左肩,其余部分则从后背绕过右腋下经前身搭在左臂或左肩上而垂下来。不同时期有不同的披法。一般用白羊毛制成,也有用彩色真丝绸或棉布制成。另一种稍短些的希腊披



图 11



图 12



图 13

毯被称为齐拉美斯。

这些也可以古代希腊神像的装束为印证。如图(古希腊神像、安息-希腊时代的塑像、犍陀罗、克孜尔的佛像等)。在犍陀罗和在克孜尔,单就佛陀的形象来说,他们有一个共同的渊源,但从时代、地域和传播顺序来说,克孜尔接受来自犍陀罗的影响当无疑问。

菩萨的形象似乎直接来自印度的王族。佛陀在成道之前,被称为释迦太子或释迦菩萨。这时的装束仍以太子服饰为主:宝冠、耳饰、璎珞、臂钏……。(如图11——太子观耕)比较克孜尔弥勒菩萨说法(图12)中的听法菩萨、同属于龟兹地区的库木土拉谷内区20窟穹顶壁画菩萨(图13)的服饰装束,可以发现其中有许多相同与相似。

金刚力士的形象,在犍陀罗佛传浮雕中,金刚是随时跟随佛陀左右的几乎不可少的人物,其形象主要以婆罗门修行者的装束出现,上身着短西马匈、下身着多提。这样的形象在克孜尔的佛传壁画中也有相似的画面(如图)。

余 论

以克孜尔110窟单独出现的龙后与犍陀罗浮雕中与龙王同时出现的龙后形象进行图像对比——以图像对比解决题材的释读。但图像的比较还须深

入细致地继续下去。这在本人工作计划中,将以佛陀、菩萨、金刚力士等分别以头发、肉髻、圆光、佛装等逐一排列对比,以发现问题、找出规律、寻本溯源、兼及其它。

对有关阿闍世王题材的认识与传达,似乎体现了佛教文化在以艺术形式传播的过程中,逐步发展、变化的情形。克孜尔石窟一方面继续采用犍陀罗佛传浮雕板中多所表现的阿闍世王父亲频毗娑罗王归佛的描绘。另一方面,大量出现了所谓“阿闍世王闷绝复苏”的故事情节。随着时代的变化,随着大乘教的取而代之,涉及阿闍世王的壁画中,阿闍世完全以反面形象出现。如《无量寿佛经》经变画中经常表现的“十六观”中,对阿闍世王囚禁父母的斑斑劣迹的表现,传达出新的宗教思想观念。还有克孜尔石窟群在许多洞窟中以显要位置表现梵天劝请,在犍陀罗的浮雕佛传遗迹中,数量及所占比例同样可观,但表现方式却很不同。其深层原因尚待挖掘与研究。

在结束本文释读、比较克孜尔与犍陀罗佛传造像之时,总结全文,本人以为,克孜尔的佛传壁画曾经在一个时期部分地直接受到来自犍陀罗的影响。无论故事题材、画面构图还(下转第49页)

类似这样披裹式的希腊服装还有:齐通(chiton)希腊服。也译作希顿古服。古希腊的基本衣服,也是古希腊到希腊化时期男女所穿的服装。男子穿者通常长达膝部,妇女穿者长至地板,用两种样式做成:一。用多利安式做者,为一块通常为毛织的长方形衣料,顶部有一宽大的翻折物,形成双上身,折叠成两部分围在身上,两肩各用一扣衣针扣紧,并束腰;二。用后来的爱奥尼亚式做者,为一件通常由毛织物或亚麻布制成的外衣,与多利安式不同处在于其比较松散多褶和做工较精致,且两侧缝合,沿上折由一串别针形成袖子。在雅典的埃里芝西庵的女像柱游廊中有许多这种服装的例证。chlamys:古希腊青年披风。一种长方形短披风,通常用扣衣针在右肩或胸前扎牢,主要为古希腊年轻男子所穿。Peplos:薄披丽士服。也译作佩泼洛斯女装。约从公元前1200年左右起至公元300年期间,希腊妇女所穿的一种服装,系以一块长方布垂直折叠后披于上身并将长出的部分倒转折叠在腰部束紧。通常在肩部别以饰针。参见《大不列颠百科全书》有关条目。

该像也题作“释迦菩萨坐像”,犍陀罗Sahri Bahlol出土,公元2-3世纪。现收藏于白沙瓦博物馆。

克孜尔80主室正壁上方半圆处佛身右侧。线图见张爱红、史晓明编绘《克孜尔石窟线描集》,安徽美术出版社1994年11月版P59。

犍陀罗佛教造像始于前伽腻色迦王朝时期,约公元1世纪;结束于嚧哒入侵、犍陀罗王国灭亡之时,约公元520年。延续时间约为400年。参见Harald Ingholt Gandharan Art in Pakistan。克孜尔石窟第一阶段开窟大约始于公元310+ - 80 ~ 350+ - 60年,结束于约545+ - 75 ~ 685+ - 65年,参见宿白《新疆拜城克孜尔石窟部分洞窟的类型与年代》,《中国石窟寺研究》P35,文物出版社1996年8月版。就是说,在克孜尔石窟造像的大部分时期与犍陀罗造像的后半段是重合的。交通方面参见李崇峰《罽宾道》。

第一手资料，从中我们可以管窥抱石先生的学术成就和探索艺术真谛的艰辛历程。

2. 从抱石先生著作手稿中，我们可以看到他对中国美术史研究的贡献，具体可以概括为以下几点：一、他是中国绘画史、篆刻史研究的开拓者；二、他是对大画家石涛作系统研究的前驱；三、他是中日美术交流的沟通者；四、他是中国现代美术事业发展的客观记录者和评述者；五、他有正确继承中国绘画优秀传统并勇于创新的非凡勇气和卓越胆识。

3. 这批手稿多为钢笔书写，少量为复写稿；另

外，此次捐赠中除傅抱石印章和著作手稿外，还有他的速写稿，上面也有少量铅笔字。抱石先生的这些硬笔字，楷书、行书、行草兼备，结体匀称，遒劲流美，神采焕然。可以说是在毛笔字之外，展示了他的硬笔书法的风采，是研究傅抱石硬笔书法的第一手珍贵资料。

参考文献：

[1] 陆衡. 傅抱石大典[M]. 苏州：古吴轩出版社，2004：12.

（责任编辑：夏燕靖）

（上接第44页）是人物形象，都可以看到与犍陀罗佛传遗迹相同或相似的东西。在接受来自犍陀罗佛教造像影响的同时，地方文化势力也显示出强大的生命力。对佛教造像溯其渊源，佛陀形象与装束辗转来自希腊贵族，而菩萨形象装束直接来自印度王族。克孜尔的部分石窟在这些方面几乎完全承袭了犍陀罗的形象特征；手持金刚杵的金刚力士形象装束来自平民；龟兹供养人的形象、服饰则与其它生活用具一样部分接受了来自波斯的影响，主要反映当地民风民俗。图像的绘制或依据当地文字

的佛经，或以粉本直接引入。

参考文献：

[1] 新疆龟兹石窟研究所编著. 克孜尔石窟内容总录[M]. 新疆美术摄影出版社，2000.

[2] 丁明夷、马世长、雄西. 克孜尔石窟的佛传壁画. 中国石窟·克孜尔石窟：卷一[C]. 北京：文物出版社、日本：二玄社联合出版，1989（12）：201.

[3] [隋]天竺三藏奢那崛多译. 佛本行集经·向菩提树品中.[M]. 大正藏：第三册No.190卷第二十六.

（责任编辑：夏燕靖）