

龟兹石窟佛像的艺术风格及其特点

赵丽娅

(新疆龟兹研究院, 新疆 拜城 842313)

摘要: 根据佛像的造型、头背光以及服饰等因素的差异, 龟兹石窟中的佛像风格可分为四类: 印度风格、龟兹风格、汉地风格和回鹘风格。印度风格佛像出现于龟兹石窟早期, 包括犍陀罗风格和秣菟罗风格两种类型, 其中犍陀罗风格佛像较多。龟兹风格佛像形成于公元4世纪, 延续至龟兹佛教的衰亡时期, 是在龟兹本地传统文化基础上吸收印度、中亚文化而发展形成的佛像类型。汉地风格佛像, 是唐代汉传佛教艺术传入龟兹的产物, 艺术风格接近同时期中原佛教艺术。回鹘风格佛像, 约公元10世纪及以后, 是回鹘人西迁后在吸收中原佛教和龟兹佛教艺术因素, 形成的具有回鹘人审美特色的佛像类型。

关键词: 龟兹石窟 佛像 风格 特点

中图分类号: K879.25

文献标志码: A

文章编号: 1001-6252 (2020) 01-0098-14

一、龟兹石窟艺术研究现状简述

龟兹位于古丝绸之路, 是古代东西方文化的交汇之地。一个多世纪以来, 由于其文化的多元性和特殊性, 引起了学术界的广泛关注。龟兹佛教艺术是其中的为热点之一, 也是新兴“龟兹学”的重要组成部分, 研究成果不断涌现, 已蔚为大观。

最早对龟兹石窟壁画风格研究的是德国学者。格伦威德尔把克孜尔石窟壁画风格分为五种画风: 犍陀罗画风、武士画风、早期突厥画风、晚期突厥画风、喇嘛教画风。^① 其后, 勒柯克、瓦尔德施密特也做过研究。他们对克孜尔石窟画风的观点, 实际上就是对整个龟兹地区石窟壁画的看法。德国人的画风论, 是以西方的历史观、文化观为中心, 在论述龟兹石窟画风上, 概念模糊, 观点片面, 无视龟兹本土文化因素, 也完全忽

收稿日期: 2019-09-26

基金项目: 新疆维吾尔自治区普通高校人文社科重点研究基地新疆民族民间美术研究中心招标课题“库木吐喇石窟佛像的类型及其源流”(XJEDU040813C06)

作者简介: 赵丽娅(1980-), 女, 甘肃武威人。副研究馆员, 主要从事佛教美术与壁画临摹研究。

^① 见晁华山《二十世纪德国人对克孜尔石窟的考察及尔后的研究》, 新疆维吾尔自治区文物管理委员会等编《中国石窟·克孜尔石窟》(三), 北京: 文物出版社, 1997年, 第139-150页。

略了中原汉风洞窟的存在。

新中国成立后，我国学者意识到依据上述观点研究龟兹佛教艺术是不科学的，必须另辟蹊径。20世纪50年代开始，中国先后组织专家对新疆文物开展调查，龟兹石窟是其中重点对象。通过一系列考察和研究后，学者们发表了一系列的研究著作。代表作有：阎文儒先生的《新疆天山以南石窟》、常书鸿先生的《新疆石窟艺术》、金维诺先生的《龟兹艺术风格与成就》、宿白先生的《克孜尔部分洞窟的分期与年代等问题的初步探索》、黄心川先生的《从印度到中国：佛教造像的艺术之路》以及新疆学者一系列重要论著，如袁廷鹤先生的《龟兹风壁画的形成与发展》、霍旭初先生的《丹青照千秋——克孜尔石窟壁画艺术览胜》、贾应逸先生的《历史画廊——库木吐喇石窟壁画研究》，这些研究成果使龟兹石窟艺术研究达到了一个高度，开辟了龟兹佛教艺术研究的新境界。^①

上述文章涉及到了龟兹佛教艺术研究中的一个重要问题，就是如何认识龟兹佛教艺术中的多种因素——犍陀罗、秣菟罗以及汉传佛教艺术。上述文章的许多观点，是值得我们学习与借鉴的。对我们全面认识龟兹地区佛教美术的特质、价值及其在中国佛教美术史上的地位等问题都是有益的。但是这些文章对于龟兹地区佛教艺术的风格的论述大多偏于宏观，而对于具体题材的分析较少，使得我们对龟兹佛教艺术的了解尚不够深入。

佛陀造像是佛教艺术中尊格最高、神圣性最强的造型类型。一个地区的佛教艺术特色，佛像造型特征是鲜明的标志之一。龟兹石窟中的佛像，尽管严格遵守印度佛教所规范的仪轨，但在多样文化的交汇和影响下，也产生了具有龟兹地方特色的佛像造型。此外，唐以后汉传佛教艺术的回流，使得这一地区的佛像类型更为丰富。

有鉴于此，笔者拟以龟兹石窟壁画中的佛像作为主要研究对象，在全面调查和整理龟兹地区佛像的基础上，在前人研究的基础上，对龟兹石窟中的佛像进行初步分类并归纳其特点，然后进一步探讨它们与周边其它佛教艺术中同类造像的关系，以期为龟兹佛教艺术的研究提供新的研究视角。不当之处，还望方家指正。

^① 阎文儒《新疆天山以南的石窟》，《文物》1962年第7、8期，第41-47页；常书鸿《新疆石窟艺术》，北京：中共中央党校出版社，1996年；金维诺《龟兹艺术的风格与成就》，新疆维吾尔自治区文物管理委员会等编《中国石窟·克孜尔三》，北京：文物出版社，1997年，第187-195页；宿白《克孜尔部分洞窟阶段划分与年代等问题的初步探索》，新疆维吾尔自治区文物管理委员会等编《中国石窟·克孜尔一》，北京：文物出版社，1989年，第10-23页；黄心川《从印度到中国：佛教造像的艺术之路》，《世界宗教文化》2001年第2期，第18-20页；霍旭初《丹青斑驳照千秋——克孜尔石窟壁画艺术览胜》，新疆石窟研究所编《西域壁画全集1·克孜尔石窟壁画1》，乌鲁木齐：新疆文化出版社，2017年，第1-34页；袁廷鹤《龟兹风壁画的形成与发展》，段文杰《中国新疆壁画全集·克孜尔2》，天津：天津人民美术出版社；乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社，1996年，第1-22页；贾应逸《霞光夕照余辉浓》，《中国新疆壁画全集库木吐拉》、《中国新疆壁画全集克孜尔3》，沈阳：辽宁人民美术出版社、新疆美术摄影出版社，1996年，第1-21页。

二、龟兹石窟佛像的艺术风格及其特点

综合佛像的造型、手印、服饰、头背光和佛座等要素，龟兹石窟的佛像风格可分为四类：印度风格、龟兹风格、汉地风格及回鹘风格。

(一) 印度风格佛像

龟兹石窟中具有印度风格的佛像，可分为犍陀罗风格和秣菟罗风格两类。

1. 具有犍陀罗风格的佛像是龟兹地区早期佛像的主流风格，出现于公元3世纪中叶，这种风格佛像持续时间久，一直延续到公元7、8世纪。犍陀罗风格又可分为两种类型。第一类型佛像的主要特点列表如下（表1）：

表 1

| 发髻样式 | 发髻颜色 | 白毫 | 脸型 | 五官特征 |
|----------------------|------------|-----|-------------------|--------------------------------|
| 磨光发髻、肉髻扁平、束发带 | ①黑色 ②蓝色 | 有 | 方圆 | 额头短平、眼睛微闭、目视下方，眼眶、嘴角深陷、唇薄，鼻梁高耸 |
| 袈裟样式 | 袈裟颜色 | 手印 | 手部造型特征 | 姿态 |
| ①袒右 ②通肩 ③偏衫 | ①赤 ②蓝灰 | 说法印 | 写实、手指短粗、指尖上翘、指肚圆润 | ①结跏趺坐 ②交脚坐 |
| 佛座 | 头光 | 背光 | | |
| ①金刚座 ②须弥座 ③莲花座 | 圆轮形 | 椭圆形 | | |

这种类型的佛像，以克孜尔石窟第76窟、77窟、92窟、118窟、207窟、新1窟和库木吐喇石窟新1窟、新2窟、沟口23窟（图1）为典型。其特点可以概括如下：磨光发髻、肉髻扁平在头顶稍前位置，束发带，发髻多为黑色。脸型方圆，额头短平。发际线距眉毛较近，眉间有白毫，眼睑下垂，目视下方。鼻梁挺直，与眉脊相接，鼻翼窄。表情祥和，略带笑意。大多着赤色通肩和袒右袈裟，衣褶厚重，衣纹交叠、下垂感强。手部造型较写实、手指短粗、指尖上翘、指肚圆润。身长比例约为头部的五倍，身材显得短粗低矮。圆轮形头光，椭圆形身光，多数坐在金刚座或须弥座上，也有站立在莲花座上。

这种类型风格的佛像与犍陀罗艺术早期的佛像风格接近。这时期犍陀罗地区佛像的特点是脸型方圆，额高，眉间有白毫，头后有头光，双眸微闭，目视前下方。鼻梁高且直，嘴唇轮廓显著，嘴角深陷且唇薄，上唇蓄有小髭。发向后梳，呈波浪状，发缕清晰，肉髻扁平在头顶稍前的位置。身披通肩袈裟，类似古罗马元老或哲人披的长方形厚重外衣，毛料质感强。身長比例约为头部的六倍或五倍，显得身材低矮^①。龟兹石窟第一类佛像，显然具有犍陀罗早期佛像的这些特点。

第二类型佛像，以库木吐喇石窟新1窟门道右侧壁拱形龕中的坐佛塑像为典型。这身坐佛像，高发髻，蓝色的波状发，长圆形的脸型，眼睛微闭，鼻梁高耸与额头相连，内着蓝色僧祇支，右肩半袒，外着土红色偏衫，衣纹贴体，在有些部位凸起的圆棱线上再阴刻线条表现衣纹的层次。结跏趺坐于狮子座上，禅定印。头光呈圆轮状、背光呈椭圆状，里面浮雕火焰纹样（图2）。



图1 库木吐喇新1窟主室券顶立佛
(新疆龟兹研究院提供)

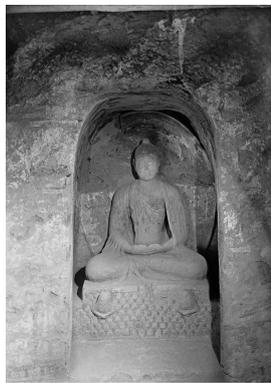


图2 库木吐喇新1窟门道龕中坐佛
(采自《中国石窟·库木吐喇石窟》，图版188)

这类佛像与犍陀罗后期艺术佛像接近。犍陀罗后期艺术除延续犍陀罗前期造像固有样式之外，还较多吸收了秣菟罗艺术的因素，脸型趋圆，佛像大多不见小髭，出现螺式发髻。大多佛像着通肩袈裟，也有少量佛像着袒右袈裟，服饰变薄，凸显形体结构，衣纹出现阴刻线法和凸起圆棱线的方式塑造，人物形体拉长、比例把握娴熟^②。两者比较，我们可以看到它们间有着很多的相似性。

2. 秣菟罗风格对龟兹佛像的影响，时间要晚于犍陀罗风格。秣菟罗风格佛像的特点是：健硕的身体，脸型椭圆，面颊饱满，眉毛隆起弯若弓形，嘴唇尤其下唇宽厚，嘴角上翘。头光素面或有纹饰、肉髻呈螺贝形，也出现了螺发和少许的波状发，眉间白毫

^① 参见 John Marshall, *Taxila: An illustrated account of archaeological excavations carried out at Taxila under the government of India between the years 1913 and 1934*, London: Cambridge University Press, 1951, vol. I: 75-76, II: 514-516; W. Zwalf, *A Catalogue of the Gandhara Sculpture in the British Museum*, London: British Museum Press, 1996, vol. I: 69-72; 李崇峰《佛教考古：从印度到中国》，上海：上海古籍出版社，2014年，第738-740页。

^② 李崇峰《佛教考古：从印度到中国》，第741页。

刻成一个小圆圈。斜披的僧衣袒露右肩，衣纹贴体，以阴刻线条刻画，凸显形体结构^①。印度笈多王朝时期，秣菟罗艺术继续发展，创造出了所谓的“湿衣佛像”。佛像脸型椭圆，眉毛细长，呈倒八字形向上挑起。眼睑既不凸出也不深陷，眼帘低垂，带有深思冥想的神情。鼻梁高隆笔直，下唇宽厚，顶上肉髻是一圈圈排列整整齐齐的螺丝状右旋的螺发。通肩式的衣饰已是半透明的单薄纱衣，纤细的衣纹从双肩垂下一道道V字型或U字型纹路，呈凸起的圆棱线式，如同波动的涟漪紧贴身体，被水打湿一般，隐隐约约看见身体的轮廓（图5）。秣菟罗时代的另一佛教艺术流派萨尔纳特艺术佛像的衣服更薄，薄如蝉翼，若隐若现，若有若无，只能仔细地通过领口、袖口和下摆边缘的几丝衣纹来判断是穿着袈裟的，乍看恍若裸体，故被称为“裸体佛像”^②。克孜尔石窟76窟出土的木雕坐佛像正是这种佛像特点的最好诠释（图3、图4）。



图3



图4



图5

（图3 克孜尔石窟76窟出土木雕坐佛，采自《新疆佛教艺术》，第90页；图4 克孜尔石窟76窟出土木雕立佛，采自《新疆佛教艺术》，第91页；图5 萨尔纳特式造像，采自《世界博物馆全集3·印度国立博物馆》，第96页）

（二）龟兹风格佛像

龟兹风格佛像是在印度犍陀罗和秣菟罗风格影响下，以龟兹本土传统文化为基础，融合上述各项因素而形成的艺术风格。约形成于公元4世纪，一直延续到龟兹佛教的衰落时期。现将其主要特点列表如下（表2）：

^① 参见 J. Ph. Vogel, "The Mathura School of Sculpture", in: *Archaeological Survey of India: Annual Report 1906-07*, pp. 137-160; 李崇峰《佛教考古：从印度到中国》，第743-746页。

^② R. C. Sharma, *Buddhist Art: Mathura School*, New Delhi: Wiley Eastern Limited & New Age International Limited, 1995, pp. 27-29.

表 2

| 发髻样式 | 发髻颜色 | 白毫 | 脸型 | 五官特征 |
|------------------------|---------------------------|--------------|----------------------|------------------------------------|
| ①磨光发髻、肉髻扁平 ②螺髻、肉髻扁平 | 蓝色 | 圆圈形 | 椭圆 | 额头宽、距发髻 距离长、五官集中 |
| 袈裟样式 | 袈裟颜色 | 手印 | 手部造型特征 | 姿态 |
| ①通肩 ②袒右 ③偏衫 | ①金箔 ②青灰色 ③黑色 ④赤色 | ①禅定印 ②说法印 | 手指修长、指节由 粗变细，指尖上翘 | ①立姿 ②跏趺坐 ③交脚坐 ④倚坐姿 ⑤卧姿 |
| 佛座 | 头光 | 背光 | | |
| ①金刚座 ②莲花座 | 圆轮形 | 椭圆形 | | |

龟兹风佛像艺术的最重要的特点就是佛像的面貌、神态、服饰等都被打上了龟兹地域的烙印。

首先是面部造型开始平面化，具有明显的龟兹地区本地民族特点。根据《大唐西域记》记载，直至唐代，龟兹地方有一种特殊的风俗，即将出生不久的婴儿头部压扁^①，因而当地人的头型都具有扁宽的特征，这一点已为库车附近墓葬出土的头盖骨所证实^②。而从克孜尔石窟壁画中的各种佛、菩萨和世俗供养人的画像来观察，也可以证明这一点。其特征主要是：头部呈椭圆形，额头扁平而宽阔，发际到眉间的距离较长，两颧浑圆，下颌短而深陷两颧中，形成所谓的双下巴。圆浑的脸上，安排着小而集中的五官，蓝色的发髻，上述特点均与犍陀罗风格的佛像有着明显的区别（图6）。手的造型上二者区别也很大，犍陀罗风格佛像的手部较写实、手指粗短、指尖上翘、指肚圆润。龟兹风佛像的手指修长、指节由粗变细，指肚均匀，指尖上翘。身长比例约为头部的九倍，圆轮型头光，椭圆形身光，坐在金刚座上或站在莲花座上。

其次是袈裟色彩的使用上。龟兹风格佛像的袈裟颜色除赤色外，还大量运用了青灰色和黑色，尤其在袈裟上贴金箔是其主要特点。



图 6 龟兹式佛像
(新疆龟兹研究院提供)

① 季羨林等校注《大唐西域记校注》卷1“屈支国”，北京：中华书局，1985年，第54页。

② 出土人骨现保藏于库车县龟兹博物馆，笔者曾前往参观。

龟兹石窟中除了阿艾石窟以外,其余8处石窟即克孜尔石窟、库木吐喇石窟、森木塞姆石窟、克孜尔尕哈石窟、玛扎巴赫石窟、托乎拉克艾肯石窟、台台尔石窟、温巴什石窟中,龟兹风格的佛像占据主体地位。

(三) 汉地风格佛像

龟兹地区汉风佛像,是随唐代中央政府对西域实行管辖,在龟兹设置安西大都护府,汉文化大量西传,中原大乘佛教乘势西进而出现的佛像类型。目前所见,保存这种佛像的汉风洞窟主要保存在库木吐喇石窟和阿艾石窟中。库木吐喇石窟因其与唐安西大都护府府治所在地较近,是汉风洞窟最多的石窟群。典型的洞窟有第11、12、14、15、16和73窟,都明显具有同时期中原佛教艺术的特点。其年代为公元7-9世纪^①。此外,1999年发现的阿艾石窟虽然只有一个洞窟,但其具有敦煌盛唐壁画的内容和风格,成为中原汉地佛教西传龟兹新的历史见证,历史价值十分珍贵。^②现将龟兹地区汉风佛像特点列表如下(表3):

表 3

| 发髻样式 | 发髻颜色 | 白毫 | 脸型 | 五官特征 |
|---|------------|----------------|--------------|--------------------------|
| 螺髻、肉髻扁平 | ①灰色 ②黑色 | 右旋的发髻 | 丰硕 | 五官分散、眼睛细长、眼角上扬、嘴唇丰盈、下巴丰韵 |
| 袈裟样式 | 袈裟颜色 | 手印 | 手造型特征 | 姿态 |
| ①通肩 ②袒右 ③偏衫 ④双领下垂 ⑤钩纽式 ⑥敷搭双肩下垂式 ⑦半披式融入敷搭双肩下垂式 | ①赤色 ②黑色 | 说法 | 写实、手掌宽大、手指丰满 | ①交脚坐 ②跏趺坐 |
| 佛座 | 头光 | 背光 | | |
| 莲花座 | 圆轮形 | 大多没有,少数有椭圆形背光。 | | |

汉风佛像造型具有中原汉人的特征,五官分散、眼睛细长、眼角上扬、嘴唇丰盈、

① 马世长《库木吐喇的汉风洞窟》,文物出版社、平凡社编《中国石窟·库木吐喇石窟》,北京:文物出版社,1992年,第223页。

② 参见霍旭初《阿艾石窟信仰探察》,霍旭初《龟兹石窟佛学研究》,北京:宗教文化出版社,2013年。

下巴丰韵。手部写实、手掌宽大、手指丰满、肉感十足（图7）。佛衣衣着样式上除了犍陀罗风格和龟兹风格流行的通肩、袒右袈裟外，还出现了中原地区流行的典型袈裟样式：敷搭双肩下垂式袈裟、钩钮式袈裟和“半披式”融入“敷搭双肩下垂式”的袈裟。坐或者立于莲花座上。头光为圆轮形，大多没有背光，少数有椭圆形身光。

库木吐喇12窟后甬道正壁第4身佛像，上身内着僧祇支，外披两层袈裟，内层袈裟左领襟自然下垂，右领襟下垂至腹部复向上敷搭至右前臂，外层袈裟右袒披着后，末端并未敷搭至左前臂，而是将左臂、左肩一并敷盖。这种披“敷搭双肩下垂式”佛衣的佛像最早见于龙门普泰洞北壁大龕内坐佛，在东魏、北齐境内的佛像中也最为常见，除安阳大留圣窟东魏三佛外，安阳小南海、南响堂山及曲阳修德寺的北齐佛像衣着多为此式。^①

而“钩钮式”佛衣则出现于北朝晚期的山东青州地区，分别以右袒和通肩的方式呈现，其中右袒披着袈裟律典中并未要求施钩钮，而通肩披着施钩钮，需将钩钮藏于敷搭左肩的袈裟之下^②。此种佛衣样式见于库木吐喇12窟后甬道正壁第2身佛像。

“半披式”融入“敷搭双肩下垂式”并不是以叠加方式，而是将“敷搭双肩下垂式”中外层袈裟的“右袒式”改作“半披式”。以现有实物资料看，“半披式”融入“敷搭双肩下垂式”始见于北朝晚期石窟造像，发生时间要晚于“敷搭双肩下垂式”。这种新式披法在北朝造像中为数不多，地域分布却较广，北周以后趋于流行并成为隋唐佛衣的常见样式，多见于天龙山、莫高窟及四川同期石窟造像中^③。这种样式见于库木吐喇石窟14窟正壁阿弥陀经变图中的佛像（图8）。



图7 阿艾石窟药师佛
(新疆龟兹研究院提供)



图8 库木吐喇第12窟后甬道正壁第4身
汉风佛像(摹本)(新疆龟兹研究院提供)

① 费泳《“敷搭双领下垂式”与“钩钮式”佛衣在北朝晚期的兴起》，《考古与文物》2010年第5期，第72页。
② 费泳《“敷搭双领下垂式”与“钩钮式”佛衣在北朝晚期的兴起》，第74页。
③ 费泳《佛衣样式中的“半披式”及其在南北方的演绎》，《敦煌研究》2009年第3期，第33页。

(四) 回鹘风格佛像

回鹘风格的佛像是西迁龟兹的回鹘人按照自己的审美习惯, 吸收汉地及西域艺术形式所创造的佛像艺术风格, 其年代为公元 10 世纪及以后。现将其主要特点列表如下(表 4):

表 4

| 发髻样式 | 发髻颜色 | 白毫 | 脸型 | 五官特征 |
|------------------------------------|----------------------------|----------------------|-----------|--------------------|
| 磨光发髻、肉髻高耸 | 灰色 | 圆圈形 | 偏长、腮部微鼓 | 额头窄、下巴丰韵、眼皮多层、颧骨突出 |
| 袈裟样式 | 袈裟颜色 | 手印 | 手造型特征 | 姿态 |
| ①通肩 ②袒右 ③偏衫 ④双领下垂 ⑤钩纽式 | ①黑色 ②灰色 ③赤色 | ①说法印 ②禅定印 ③合什印 | 手掌宽大、手指细长 | 跏趺坐 |
| 佛座 | 头光 | 背光 | | |
| 莲花座 | ①圆轮形 ②圆轮形里面绘花卉图案 ③桃形 | ①椭圆形 ②里面绘花卉图案和火焰纹 | | |

回鹘风格佛像的主要特点包括: 肉髻高耸, 呈灰色。脸型方圆, 额头偏窄, 下颌宽大, 颧骨突出。五官较集中, 鼻梁挺直, 樱桃小口, 眉毛呈柳叶形, 眼睛细长, 眼皮两至三层。手掌宽大, 手指细长, 指肚均匀向指尖逐渐变细。大多佛像身穿土红色通肩袈裟, 也有穿着袒右, 偏衫式袈裟的, 坐莲花座乘着流云说法, 身旁有小供养人或比丘(图 9)。头光除圆轮形外, 还有桃形的, 身光中绘有花卉或火焰纹样。

回鹘风格的佛像在龟兹地区分布比较广泛, 库木吐喇石窟、森木塞姆石窟、克孜尔尕哈石窟、托乎拉克艾肯石窟和温巴什石窟都有发现。

其中库木吐喇石窟保存回鹘风格佛像洞窟的数量最多, 有 10 余个。以窟群区第 10、13、42 和 45 窟最为典型。如第 45 窟两甬道侧壁和后甬道正壁, 现存的画面均交替绘佛和菩萨立像(第 10 窟两甬道内侧壁画面被切割), 这些回鹘洞窟佛像的人物造型、装饰效果以及绘画技艺等方面具有明显的回鹘艺术特点, 应当是吐鲁番回鹘佛教艺术西渐的结果。

回鹘风格的佛像特点在柏孜克里克第 20 窟的佛本行经变图(流失国外)中得到充分地反映。该图正中绘着立佛, 高大、慈祥。佛陀右手上举, 双脚踏在莲花宝筏上, 作

施无畏状向大众说法。佛像五官及肢体造型均与上述龟兹地区回鹘风格佛像相同。有趣的是，这尊立佛长有胡须，佛身略呈“S”形，衣纹用铁丝盘曲画法，紧贴身体（图10）。这种长胡须的佛像在柏孜克里克石窟第15、31、33窟佛本行经变图都有出现，我们在库木吐喇石窟窟群区第42窟中的佛像上也可以看，其中有几身佛像还披着钩纽式田相袈裟，与柏孜克里克第20窟智通、进惠、法惠三都统供养像中人物着装一致（图11）。但这几身佛像与柏孜克里克20窟中佛像的磨光发髻不同，为螺发式的高肉髻。此外，库木吐喇石窟窟群区42窟、45窟中的部分佛像佩戴耳环，这种情况在吐鲁番高昌回鹘时期的所有洞窟中未曾见过。上述差异可能是回鹘风格从吐鲁番地区西渐龟兹，当地回鹘人在原有风格的基础上又有所创新和发展的结果。



图9



图10



图11

（图9 库木吐喇第45窟主室券顶回鹘风佛像，新疆龟兹研究院提供；图10 柏孜克里克20窟誓愿图，采自《中国美术分类全集·中国新疆壁画全集6·吐峪沟·柏孜克里克》，第93页；图11 回鹘佛僧统供养像，采自《中国美术分类全集·中国新疆壁画全集6·吐峪沟·柏孜克里克》，第85页）

三、龟兹佛教艺术产生的历史背景

印度佛教何时传入龟兹，目前学术界没有统一的认识。但龟兹石窟开凿于公元3世纪，是学术界比较认可的观点。前面已述，龟兹石窟最早受犍陀罗佛教艺术影响。因此，追寻贵霜王朝与西域的关系，就是探索龟兹佛教石窟建造时间和犍陀罗佛教艺术传入龟兹的重要历史背景。

据文献所载，永元二年（90）贵霜王朝曾应匈奴贵族的要求，由其王谢率兵7万越帕米尔高原，进入疏勒地区，遭到班超领导的汉军顽强阻击，被迫前往龟兹索要粮草，被汉军伏击，被迫退回，说明贵霜的势力已开始进入疏勒和龟兹地区。另《后汉

书·西域传》载，东汉安帝元初年间（114-119），臣盘（疏勒国王安国之舅）尝被遣送至大月氏作人质，迦腻色迦王为之建伽蓝。^①而这一时期，恰是东汉政权放弃对西域经营时期，说明贵霜对这一地区影响又有所加强。另《大唐西域记》亦有相关记载：

大城东三四里，北山下有大伽蓝，……迦腻色迦王既得质子，特加礼命，寒暑改馆，冬居印度诸国，夏还迦毕试国，春秋止健驮逻国，故质子三时住处，各建伽蓝。今此伽蓝，即夏居之所建也。……其后得还本国，心存故居，虽阻山川，不替供养。^②

公元3世纪起，由于内乱以及与周边的政权的持续战争，贵霜帝国走向衰落，分裂为若干小的公国。一部分失意的贵霜贵族率领部众进入了塔里木盆地的西缘和南缘^③，必然会对龟兹文化产生影响。

龟兹于犍陀罗关系的紧密，还有一层十分重要的因缘，即两地都是“说一切有部”的重要基地。贵霜王朝的迦腻色迦王，扶植说一切有部，成为印度北部佛教最大的教派。犍陀罗和迦湿弥罗（克什米尔）是说一切有部的两大根据地。由于“譬喻师”提倡用各种形式开展阿毗达磨论证，开辟了文学、艺术等积极参与佛教弘法活动的新天地，刺激了佛教艺术的迅猛发展，促使了“犍陀罗佛教艺术”的诞生。我国学者指出：“在希腊文化的长期熏陶下，加上佛教对于佛本生的鼓吹，直接产生了对佛的偶像及其前生菩萨偶像的崇拜。为了表现佛的本生和菩萨诸行，一种新的佛教艺术形式应运而生，这就是犍陀罗佛教艺术。”^④日本学者也指出：“犍陀罗美术的思想背景，当然与有部为中心的部派佛教有关。”^⑤

“譬喻”思想的兴起，为犍陀罗佛教艺术的发展扩大提供了契机。犍陀罗与龟兹有地缘、人文和佛教思想的共同性，犍陀罗佛教艺术的勃兴，很快影响到龟兹并形成优势是必然的。

犍陀罗佛教艺术的衰落，学术界公认与公元5世纪因嚙哒人入侵有关。但是这不等于是犍陀罗佛教艺术的消亡。犍陀罗佛教艺术转向了东方，龟兹是其最合适的落脚点。

学者指出：“犍陀罗佛教艺术的强大影响力，并没有在世界泯灭消亡。早在犍陀罗艺术产生不久，就随佛教向外传播之洪流，对周边产生强烈的影响。西面影响巴米扬石窟造型艺术，东面越过葱岭影响到塔里木盆地周边。最早在楼兰、于阗就有其影响的踪迹。不久，龟兹更直接受到犍陀罗造型艺术的浸染，形成龟兹佛教特色的造型艺术。以

① [南朝宋]范曄撰，[唐]李贤等注《后汉书》卷47《班梁列传》，北京：中华书局，1965年，第1580页。

② 季羨林等校注《大唐西域记校注》卷1“迦毕试国”，第138-139页。

③ 这一情况已为新疆地区出土的几百枚佉文铜钱及有关汉文文献所证实，详见王炳华《贵霜王朝与古代新疆》，载氏著《丝绸之路考古研究》，乌鲁木齐：新疆人民出版社，2010年，第317-321页。

④ 任继愈总主编，杜继文主编《佛教史》，北京：中国社会科学出版社，1991年，第65页。

⑤ [日]佐佐木教悟、高崎直道、井野口泰淳、冢本启祥著，杨曾文、姚长寿译《印度佛教史概说》，上海：复旦大学出版社，1989年，第54页。

龟兹为桥梁，犍陀罗佛教艺术继续向东方延续，对中国内地佛教艺术产生十分深远的影响。犍陀罗被嚙哒侵占，佛教艺术被毁之际，可能迫使一批说一切有部、经量部的‘论师’‘譬喻师’和雕刻家、画家向东方转移。根据佛教历史文化遗存看，龟兹应该是这些人最理想和最可靠的落脚地方。”^① 尽管汉文文献中记载较少，但根据《高僧传》和《续高僧传》记载的这一时期入华高僧数量之多可以从一个侧面反映这个事实。

总之，犍陀罗佛教艺术与龟兹佛教艺术，有十分深刻的历史渊源，龟兹佛像造型的基础，来源于犍陀罗是无可置疑的。

龟兹风佛像从公元4世纪初形成并定型，至公元十三世纪龟兹佛教衰落，一直沿袭此风格。这与龟兹社会历史背景是紧密相连的。魏晋南北朝时期，古代龟兹地区进入一个比较繁盛的时期，经济繁荣。此时龟兹经济以农牧业为主，由于采用先进的农耕技术，农业发展很快，主要作物有麦、稻、粟等。也已经种植棉花，此外还种植葡萄等园艺作物。畜牧也很发达，龟兹以产良马闻名。毛纺和丝织业发展，丘慈锦是其著名产品。龟兹北境山中有铜铁煤等矿产，龟兹冶炼业发达，所产铁器“恒充三十六国之用”^②，今天古龟兹境内的库车等地发现了大量的冶铜冶铁遗址就是明证。此外，龟兹位于丝路北道，商业发达。由于经济的持续繁荣，为龟兹本土佛教艺术的发展提供了雄厚的物质基础。

龟兹社会繁荣发展，有一个特殊的政治因素，即公元2世纪，东汉王朝经营西域时，立白霸为龟兹国王，自此以后的几百年间，白氏家族统治龟兹，保持了龟兹政统的长期性，龟兹社会大局保持相对稳定，从而促使龟兹在各方面都在发展进步，龟兹佛教也进入了蓬勃发展阶段。魏晋南北朝时期，龟兹地区寺院林立、僧徒伙众、高僧辈出、义学昌盛、戒律严格，葱岭以东诸国王侯妇女多来龟兹受戒，中原屡遣高僧至龟兹求索戒律^③。龟兹成为西域佛教重要中心之一。至唐代，龟兹佛教进入鼎盛时期，石窟遍布境内，丹青斑驳，庄严画壁。

在安西大都护府管辖下，龟兹都督府发挥地方政权的功能，促进龟兹本土文化蓬勃发展，学者指出：“龟兹都督府具有现代‘自治政府’的某种性质。原来龟兹王的权利仍然行使，这样，安西地区军事、安全事务，由大都护府掌管。龟兹地方事务由龟兹王所任的都督来掌管。可以想象，在安西统辖范围内大局得到掌控的情况下，龟兹可以实现安居乐业。尽管唐代安西时有北部突厥、突骑施和南部吐蕃不断侵扰和内部部落的一些动乱，但安西150余年，政治、经济、文化的主流是发展、进步、安定的。开创了佛

① 霍旭初、赵莉、彭杰、苗利辉《龟兹石窟与佛教历史》，乌鲁木齐：新疆人民出版社，2016年，第390页。

② [北魏]酈道元《水经注》卷2，上海：上海人民出版社，1984年，第40页。

③ [梁]释僧祐撰，苏晋仁、萧鍊子校《出三藏记集》卷11“比丘尼戒本所出本末序”，北京：中华书局，1995年，第411页。

教大发展的全新局面，为龟兹石窟全面发展提供了优越的条件。”^①

公元658年，唐朝将“安西都护府”从西州移治龟兹，随后升为“安西大都护府”。在此之前，唐代已在龟兹建立“龟兹都督府”。这一时期，安西地区军事、安全事务，由大都护府掌管，而龟兹地方事务则由龟兹王所任的都督府掌管。

为了对整个西域地区进行有效的管辖和稳固边陲，唐政府在龟兹地区驻扎了大量的汉军。《旧唐书·西戎传》载：

长寿元年（692），武威军总管王孝杰、阿史那忠节大破吐蕃，克复龟兹、于阗等四镇，自此复于龟兹置安西都护府，用汉兵三万人以镇之。既征发内地精兵，远逾沙漠，并资遣衣粮等，甚为百姓所苦，言事者多请弃之，则天竟不许。^②

开元十四年（726）亦曾有“以唐兵三万戍之，百姓苦其役”^③的记载。

从以上记载可以看出，当时在安西境内的士兵和分担军务的百姓至少有三万人。他们远离故乡需要精神寄托，所以汉僧住持的寺院大量在龟兹修建，一部分汉僧也从中原来到龟兹。

汉僧主持的寺院奉行汉传佛教，与本地原有佛教并行不悖，各行其法，各守其道。慧超在《往五天竺国传》中记载：

此龟兹国，足寺足僧，行小乘法，食肉及葱韭等也。汉僧行大乘法。……开元十五年（727）十月上旬至安西，于时节度大使赵君且于安西。有两所汉僧住持。行大乘法，不食肉也。大云寺主秀行善能讲说，先是，京中七宝台寺僧。大云寺都维那名义超，善解律藏，旧是京中七宝台寺僧也。大云寺上座名明辉，大有行业，亦是京中僧。此等僧大好住持，甚有道心，乐崇功德。龙兴寺主，名法海，虽是汉儿生安西，学识人风，不殊华夏。^④

以上所载透露出，唐代安西大都护府，中原大乘佛教十分兴盛，佛寺的住持来自长安，可能是朝廷所委派。学者研究认为，安西大都护府时期，佛教事务有系统的管理。在库木吐喇石窟汉风洞窟里，发现汉文题记：“大唐□严寺上座四镇都统律师□道。”荣新江先生指出：“结合库木吐喇石窟题记所透露的信息，我们可以确定从武周至开元这一段唐朝盛期，西域地区曾经奉唐朝勅令而建立了汉化佛寺系统，它们统属于住在龟兹的四镇都统，而此四镇都统，与其他官寺的重要僧官一样，很可能是从京师直接派至安西地区来的。”^⑤

回鹘佛像是龟兹地区回鹘人宗教信仰和艺术风格的体现。公元840年左右，由于天

① 霍旭初、赵莉、彭杰、苗利辉《龟兹石窟与佛教历史》，第452页。

② [后晋]刘昫等撰《旧唐书》卷198《西戎传》，北京：中华书局，1975年，第5304页。

③ [宋]司马光编撰，[元]胡三省音注《资治通鉴》卷213，北京：中华书局，2013年，第6980页。

④ [唐]慧超著，张毅笺释《往五天竺国传笺释》，北京：中华书局，1994年，第159、174、176页。

⑤ 荣新江《唐代西域的汉化佛寺系统》，收入氏著《丝绸之路与东西文化交流》，北京：北京大学出版社，2015年，第160页。

灾人祸，雄踞漠北的回纥汗国被其宿敌黠戛斯所灭，部众四散。西迁的一支进入龟兹，被称为“龟兹回鹘”。后来“龟兹回鹘”并入“西州回鹘”。这一时期，龟兹社会处于相对稳定时期，社会经济得到恢复和发展，原本信仰摩尼教的回鹘人也逐渐改信了佛教。学者指出：“回鹘人统治龟兹，很快就接受了当地人民的信仰，崇尊佛法。这时正值大乘佛教广为流行，密宗弘布之时，回鹘人也尊信大乘，尤以密教为最，其壁画内容，基本与中原相同。在艺术上，首先以汉风为基础，又吸收龟兹的东西，更主要的是，发扬自己的文化传统，而形成符合回鹘人爱好和审美观的风格和特色。在龟兹，库木吐拉石窟保存回鹘壁画最多，内容最丰富，最能反映龟兹历史文化。”^①

由于这一时期回鹘王庭的中心在高昌地区，加之伊斯兰教势力的东逼，龟兹佛教开始走向衰微。除库木吐喇石窟外，森木塞姆、克孜尔尕哈、托乎拉克艾肯和温巴什石窟，也保存有这一时期的一些回鹘洞窟，他们的佛像样式都明显受到了高昌回鹘佛教艺术的影响。

四、结论

根据佛像的造型、头背光以及服饰等因素的差异，龟兹石窟中的佛像风格可分为四类：印度风格、龟兹风格、汉地风格和回鹘风格。

印度风格佛像包括犍陀罗风格和秣菟罗风格两种类型，犍陀罗风格佛像数量要多，其风格延续至公元7世纪。这种风格佛像无论从头部、脸部造型特征还是人体比例都可以看到犍陀罗造像艺术的深刻影响。秣菟罗风格佛像出现要晚于犍陀罗风格佛像，影响面比较小而弱。

龟兹风格佛像形成于公元4世纪，延续至龟兹佛教的衰亡时期。龟兹风格佛像是在龟兹本地传统文化基础上吸收印度、中亚文化因素发展形成的。经过长期的发展其造型特征比较稳定，成为具有鲜明地方特色的一种艺术模式，对中国内地早期佛教艺术产生了深远的影响。

汉地风格佛像，是唐代中央政府在龟兹设置安西都护府，大批中原汉人迁移龟兹所带来的中原大乘佛教及其艺术形式的产物。其佛教艺术形式与风格与同时期中原汉传佛教艺术风格相近。

回鹘风格佛像，约公元10世纪及以后，是回鹘人西迁后在吸收中原佛教和龟兹佛教艺术要素，形成的具有回鹘人审美特色的佛像类型。

通过对龟兹石窟佛像艺术风格与特点的探索，不难看到，正是“丝绸之路”这条伟大的纽带，将东西方优秀文化因子，汇集融合在一起，造就了千古流芳的龟兹佛教艺术。

^① 贾应逸、祁小山《印度到中国新疆的佛教艺术》，兰州：甘肃教育出版社，2002年，第332页。