

谈犍陀罗艺术对柏孜克里克石窟高昌回鹘时期壁画的影响

刘宇庭 孙浩楠

云南大学历史与档案学院，昆明

摘要 | 作为佛教从区域性宗教迈向世界性宗教的腾飞之地，犍陀罗地区在希腊罗马文明的基础上吸收融合波斯、印度等文明创造性地诞生了犍陀罗艺术，诚然犍陀罗艺术诞生与犍陀罗地区的特殊性是分不开的，但其发展则是紧紧依托佛教，同时佛教借助犍陀罗艺术得以广泛传播。文章梳理了犍陀罗艺术的源起及艺术特征，分析探究了柏孜克里克石窟高昌回鹘时期壁画中犍陀罗艺术元素，重点讨论了佛本行经变图中佛陀的形象。

关键词 | 犍陀罗艺术；柏孜克里克石窟；高昌回鹘；佛本行经变图

Copyright © 2022 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



1 犍陀罗艺术的源起

犍陀罗核心地区处在今阿富汗以东及巴基斯坦东北地区，其西至兴都库什山，东可至印度河，南边是以白沙瓦为中心的平原地带，东北则是喀喇昆仑山脉。翻过库什山则是古代的巴克特里亚地区，即汉文史料中的大夏，国内有些学者认为大犍陀罗地区除犍陀罗核心地区外还应该包括巴克特里亚地区，但在巴克

通讯作者：刘宇庭，云南大学历史与档案学院，文物与博物馆专业硕士研究生，E-mail: 1498817577@qq.com。
文章引用：刘宇庭，孙浩楠. 谈犍陀罗艺术对柏孜克里克石窟高昌回鹘时期壁画的影响 [J]. 艺术设计学研究, 2022, 1(1): 7-15.

<https://doi.org/10.35534/rad.0101002>

特里亚地区犍陀罗文化开始流行在时间上要稍晚。公元前4世纪末,亚历山大大帝入侵印度西北部,古希腊文化艺术也随之流入犍陀罗地区。在亚历山大大帝帝国崩解分裂之后,由亚历山大大帝的部将塞琉古一世创建的塞琉古王朝于公元前3世纪一度强盛,以叙利亚为统治核心的塞琉古王朝在保持部分波斯文化的传统下大力发展了希腊式的政治、经济以及文化,希腊式文化艺术风格强调严肃写实但又不失生活气息,这种风格以其雕塑艺术最为典型。同时,在公元前3世纪,佛教早已经传入了巴克特里亚地区和犍陀罗地区,早期佛教遵守口传教义,不塑造佛像进行偶像崇拜,仅仅利用足印、菩提树、台座、宰堵波、法轮及莲花等圣物符号或物件进行象征崇拜。之后在公元前208年,欧西德穆斯挫败塞琉古王朝安条克三世率领的塞琉西军队,以巴克特里亚地区为核心的希腊—巴克特里亚王国被承认建立。巴克特里亚地区是古代中亚、南亚、西亚和东亚的交通枢纽,该地区由于塞琉古王朝的经营下当时在保留部分波斯文化的背景下已经基本完成希腊化,后来在巴克特里亚王国德米特里一世等人的努力下,希腊文化艺术逐渐扩张至犍陀罗地区,大犍陀罗地区逐渐形成^[1],在这段时间里,佛教在该地区受到巴克特里亚国王的重视并被大力扶持,其文化中心逐渐从恒河流域西移至此,同一时间其教义和艺术表现形式深受当地夹杂部分波斯文化的希腊式文化的影响。而在米南德一世之后,国内学者孙英刚认为佛教很可能在这一时期对大乘佛教中只有苦修才能觉悟解脱的修行逻辑进行了调和,开始承认普通人也可以通过供养和礼拜积累功德得到超脱,修行逻辑的调整具有深远的改革意义,这一举措降低了世人修行求得解脱的门槛,使佛教传播广泛并在贵族与工商业阶层中收获了大批忠实信众,而佛像很有可能是在这一时期开始出现^[2]。早期佛教主张任何形式都不足以表现超脱觉悟的佛陀的形象,故对佛的偶像制作持反对态度,但在米南德一世后的教义调整与古丝绸之路的兴起,佛教为了传播与繁荣的需要可能已经开始改变不塑佛像的传统主张,而佛像的出现也是为了聚集大量信众从而进行礼佛活动,犍陀罗地区的手艺人在制作佛像时大概率会以希腊式写实主义艺术风格为基础或模板进行创作,而处于希腊文化语境下的信众从心理审美与文化认同上也更容易且积极主动地接受这种艺术风格,在这种背景下,犍陀罗艺术出现了萌芽。之后的贵霜王迦腻色伽更

是大力推动了以佛教塑像作为形式载体的犍陀罗艺术的发展，佛教则借助犍陀罗艺术在犍陀罗地区吸收扬弃了大量不同文明的艺术符号、信仰神祇与宗教理念等为己所用，这是一次佛教从区域性宗教发展成为世界性宗教的重大转折，其中犍陀罗艺术的存在与发展功不可没。

2 犍陀罗艺术的特征

犍陀罗艺术主要表现在犍陀罗地区的佛教浮雕、雕像及塑像上，而表现的主要对象则是佛陀与菩萨，佛陀被认为是觉悟者，菩萨是具备达到觉悟条件的人。马歇尔在《犍陀罗佛教艺术》一书中以佛陀形象出现的前后将犍陀罗艺术粗略地分为两个阶段^[3]。第一阶段是1世纪末至140年，这一阶段从出土的考古材料来看，犍陀罗艺术的表现形式多集中在佛传故事，创作者似乎并不热衷于突出释迦太子成道作佛后的形象姿容，而将太子成道前的修行故事作为艺术载体，着重刻画修行过程中的太子形象与自由灵动的姿态，同时，画面中的人物大小体量并不悬殊，没有将释迦太子的形象夸张放大，而是使其作为故事中的重要角色为整体佛传故事的描绘服务，不像后来为突出其神圣在画面中放大人物的身姿。第二阶段是140年至230年，这个阶段出现单体佛像，单体佛像的出现被认为是佛教信徒礼拜佛像的心愿愈发强烈所导致的，最初小体量的单体佛像只是出现在窣堵波周围的佛堂中，被信徒供养誓愿的对象依旧是窣堵波，后来随着时间的推移大型的单体佛像渐渐取代了佛塔成了直接信仰礼拜对象，究其原因还是犍陀罗艺术中对佛陀形象的创作吸引了佛教信徒，甚至是迎合了信徒的信仰理念，使信徒从视觉上得到了满足，信徒通过这种外部得到的电信号刺激直接导致其从心理上对佛的崇敬与佛教教义的信仰更加虔诚，结果则是佛教在犍陀罗地区得到了广泛且深厚的发展，这种正反馈客观上又加深了佛教在传播过程中对犍陀罗艺术的依赖，即在早期佛教只能口传教义的背景下，使用犍陀罗艺术来讲述佛传故事和佛本生故事弥补了口传教义的短板，将其宗教理念感性地传递给了民众，增强了传播力度与深度。国内学者孙英刚认为犍陀罗佛教艺术早期阶段热衷于描绘释迦太子成道前的故事是符合早期佛教不塑偶像的逻辑的，因为这一时期太子是具备觉悟条件的圣者且其获得觉悟和超脱，所以

是可以被刻画描绘的，同时，他认为犍陀罗佛教艺术早期的表现形式可能借鉴了公元前2世纪至公元前1世纪的符号象征崇拜^[2]。这种象征崇拜往往在画面中用佛陀成道的符号来代替佛陀自身，符号本身体量不大但刻画则较为仔细，其媒介作用只是用来表现周围誓愿礼拜者的虔诚信仰，作为誓愿对象的符号是不能单独存在的，其位置往往处在画面中心且被其他人物角色包围，事实上，笔者认为这种一静一动的艺术表现手法是不如佛陀形象出现之后的，尽管誓愿者的形象是动态的，但其并未和信仰对象形成互动，画面的表现力是远不及后者的。

从现存材料来看，一般认为最早的佛陀形象应该出现在犍陀罗地区且大部分是释迦牟尼，而在犍陀罗艺术早期创作佛像的过程中应是受到了希腊式文化艺术的强烈影响，甚至创作佛像的工匠可能就是生活在犍陀罗地区的希腊人，这种推论具体体现在早期的佛像具有高度写实的希腊罗马风格，佛像高鼻深目，身材挺拔大多为站姿，脸型椭圆容貌俊美，头发呈波浪是卷曲，头身比例完美协调且肌肉骨骼把握准确，佛像多双目圆睁、薄唇微闭，表情庄严肃穆却不给人距离感，头后多有项光。立像多一手持无畏印一手捏住僧衣的一角，坐像多为跏趺坐持禅定印或无畏印等。佛像身穿朴素的通肩式僧衣，衣袍覆盖全身，其褶皱被精细刻画像波纹般垂下表现出佛像优美的身姿，神情内省宁静的佛像整体给人的感觉是人性多于神性，其形象更像是带领人们觉悟解脱的一位精神导师，给人以超凡的智慧感。或许最早的一批佛像工匠对佛陀形象的创作标准与认知参照的即是希腊文化中的圣人塑像传统。希腊化的早期佛像的产生与塞琉古王朝与巴克特里亚王国在当地推广希腊式文化是密切相关的，尽管在佛像出现的早期可能存在众多工匠不同的创作理念与实践尝试，但处于希腊式文化语境下生产生活的信众由于自身的文化认同自然而然地选择了“希腊式佛像”。在犍陀罗佛教艺术后期，佛陀的形象在面部做了一些调整，主要反映在佛像的眼睑呈下垂式，眼睛呈半闭或微启状态，唇角微微后扬，这些细微的变化应该都是为了表现佛陀的冥想沉思，更加增添了宗教神秘感。笔者认为这一细节变化仍然反映了工匠与信徒对佛陀认识的心理变化，最初的佛像将释迦牟尼解读为一位精神导师，但佛教在犍陀罗地区不断将印度教、波斯文化、希腊文化等其

他文明中的神祇与宗教故事等文化元素吸收并发展的过程中，为表现释迦牟尼在诸多佛传故事中的神通伟力，渐渐地佛陀形象中的人性必须为神性让位，所以佛像变得更加超凡脱俗，神秘圣洁，结果即佛陀在信徒的信仰中从精神导师逐渐转变为了一位神格无缺、法力无边的神圣。

在犍陀罗佛教艺术晚期，相当于今天贝格拉姆的迦毕试中部地区出现了反写实主义的佛像，这里的佛像从构图形式上突出释迦牟尼成佛后神通伟力的一面，表现为佛像头光背光均为火焰纹，头光边缘呈锯齿形，有的佛像在画面中展现双神变，即上身出火，下身出水。这种造型稍逊于早期佛像那种灵动协调的感觉，佛像四肢与脸型的刻画显得粗重，但佛像依旧穿着朴素僧衣，僧衣与身体完美贴合衬托出佛像的身形胴体，笔者认为这是神秘主义与写实主义结合的客观反映。对于这种造型的产生国内有三种观点，第一种观点认为这种造型可能借鉴了贵霜王的焰肩造型；第二种观点指出这可能是佛教艺术汲取琐罗亚斯德教神祇阿胡拉形象的结果；第三种观点认为这种造型来源可以用佛陀本身具有的功德神通来解释，水火神变即是功德显化的特殊形式。笔者认为第三种观点是对前两种观点的补充，可以确定的是早期的佛像是遵循希腊文化写实主义的，这时候的佛像造型符合其“神人同体”的理念，尽管神因具有神力而异于常人，但其外貌形态与人一般无二，但为何犍陀罗佛教艺术晚期在迦毕试中部地区出现了佛陀双神变的特殊造型，笔者推测由于该地区长期流传着贵霜王迦腻色伽降服龙王的事迹，故当地佛教信众的朴素信仰认为具有神通者是神圣不凡、异于常人的，工匠在创作佛像时可能不会在佛陀的相貌或身形上做一些创新，但为了吸引信众的注意力借鉴迦腻色伽钱币上的焰肩造型是有可能的，这种艺术加工同时也是符合佛教教义逻辑的。有的学者认为迦腻色伽的焰肩造型与波斯文明有关，旨在彰显君王的王权与神威。此外，犍陀罗艺术晚期的石雕艺术逐渐衰败，一些地方的佛像材质由最初的一种刚硬滑腻的青黑色云母片岩转变为成本廉价的白膏泥，表现佛陀的艺术形式从石雕向塑像转变^[4]。

犍陀罗佛教艺术中除佛像外，菩萨像也是被重点刻画的载体之一。一般认为，由于贵霜时期菩萨在政治宣传方面的效力被统治阶级注意到，其形象随之被创作出来。菩萨像多为站姿立像，面貌为一华贵俊丽的王子形象，多穿长袍袒右胸，

肌肉结实匀称，戴有臂钏镯子，颈部挂有璎珞状珠串，头上有时见头饰将头发包起，左手食指与中指夹持一小水壶，右手捏住衣袍一角，脸部神貌与佛像相似但更具人性。同样，菩萨像也极具希腊式雕塑写实的艺术风格，但犍陀罗艺术下产生的菩萨像具有柔和灵动、亲近世人的特点，然而比起朴素的佛陀形象，菩萨像多呈现出华丽非凡的特征。这是因为菩萨是放弃涅槃留在世间帮助众生的人，更贴近人性的一面。

3 柏孜克里克石窟高昌回鹘时期的犍陀罗艺术元素

柏孜克里克石窟的时间跨度为南北朝后期到元末，洞窟中原存有大量精美的壁画、塑像、佛经等，后于清末民初被外国强盗以考古之名盗走大部分。在高昌时期的壁画当中最具艺术美感的当属佛本行经变图，佛本行经变图中多为一居于画面底部正中头身 1:4 的高大佛陀，佛陀两侧从上至下各有执金刚神、菩萨、青老年比丘、婆罗门、国王、商人等形象，两侧人物体量较中间佛陀要小得多，其高度大抵有后者的一半，两侧人物在画面构图上多分为四层^[5]，上三层人物在描绘时由于篇幅所限叠层排布，不绘下半身，这种构图布局呈现出对称的趋势，给人以几何美感。这种构图方式与犍陀罗艺术中佛本生故事的浮雕很相似，即以佛陀为画面重心，辅以其他角色来讲述故事，而头身比例的改变是为了使参观者更好地观想誓愿运用了透视技法。

婆罗门和国王等形象在佛本行经变图中多是供养者，国王大多身披铠甲一身戎装，婆罗门则像菩萨一样身披天衣并佩戴手镯、臂钏、其颈部戴有璎珞珠串等，商人形象并未有特殊之处，但值得注意的是除大多数高鼻深目的西域商人外，其他供养者多绘有头光且具备大人相中的白毫。执金刚神、菩萨、青老年比丘多是经变图中的固定人物，作为护法神与佛法宣扬者伴佛陀左右，执金刚神多穿戴甲冑，怒目圆睁、头发炸裂、双耳呈尖状，一手高举拂尘意为佛陀涤荡污秽，一手持金刚杵护持佛法。菩萨则佩戴璎珞珠串、镯钏等饰品，华贵艳丽。青老年比丘则身穿素朴僧衣并无特别刻画，上述四者均绘有头光与白毫。占据经变图面积近一半的佛陀头上有肉髻，身材高大秀美，眼睑低垂，脸型圆

润呈椭圆形，耳多大而垂，颈纹被两或三条细线表现出来，脸庞侧着朝向一边的供养者，手持说法印或与愿印，身穿通肩僧衣或袒右胸，衣袍贴体，为表现其柔和飘逸的感觉用大量线条作出褶皱的状态。佛陀胯部多向其注视的方向微凸，站姿略呈“S”形，双脚穿凉鞋踏在莲花上，似是用蒲草或麻编织的。值得注意的是佛陀佩戴有璎珞珠串，珠串从其双肩垂下两圈到达膝盖处为止，其中任意一圈珠串多搭在佛陀的小臂上。笔者认为佛陀的姿仪与面部刻化袭自犍陀罗佛教浮雕艺术中后期的佛陀形象，即不似前期的高度写实，不考虑人物肌肉线条的描画，气质转为柔美化、女性化，眼睑的下垂是为表现其觉悟解脱后证得大道。但一般认为佛陀悟道后穿着朴素无饰，仅有一身素衣赤脚说法，璎珞饰物的出现或许是受到丰都吉基坦地区塑像世俗化的影响。

画面中佛陀两侧人物的穿着被细致描绘，不同于中原地区的简彩风格，高昌回鹘时期的画师极度热爱运用赭、红、黄、绿等鲜艳矿物颜料对人物进行填色^[6]，效果艳丽非凡、典雅大方。与两侧人物鲜丽穿戴相对地，佛陀的僧衣仅仅用了红色和淡黄色来表现，但是其头光与背光的描绘却很是复杂精细。头光与背光可粗略分为三层，层与层之间又被粗线条或留白区分隔，最内层多为呈放射状的波浪纹，其中又可分为S型与Z型折线形波浪纹，二者均呈黄、红、绿色规律分布，但前者的黄色色区夹杂有鱼鳍形黑色小块；第二层宽度较内外层要小但又分为三或四层，多以红色、绿色为底色，有的又用X型或◇型黑色小块排布装饰；第三层为云纹、火焰（珠）纹、水滴纹或叶纹，纹饰用色与排布风格与最内层相似。有些学者指出每当内层出现云纹（水波纹）时，外层就是火焰纹；每当内层出现折线纹时，外部就是水滴纹（树叶纹）^[7]，笔者认为这是迦毕试地区双神变的一种承袭与发展，高昌回鹘的画师将水和火简化成了波浪纹与叶纹等纹饰用来表现烈火熊熊与弱水滔滔，通过更具艺术美感的几何图形来强调佛陀的威力神通，这种简化是内敛的，同时图形放射状的呈现升华了佛陀正自觉者的形象。

4 结语

犍陀罗艺术在佛教的发展过程中功不可没，二者相互依存、相互繁荣。高

昌回鹘时期，西州地区多民族杂处，文化交流盛况空前，作为王家寺院的柏孜克里克石窟在这期间得到了长足的发展，尽管高昌回鹘佛教艺术是汉化佛教与回鹘佛教艺术的有机融合，但其中不乏犍陀罗艺术的影子，研究并认识犍陀罗艺术对柏孜克里克石窟壁画的影响对于我们理解佛教艺术的传播与嬗变具有重要意义。自开凿以来已逾千年的柏孜克里克石窟见证了佛教与犍陀罗艺术的东渐，与之文化脉络相似的还有龟兹石窟与克孜尔石窟等，对这类石窟的研究或许能够给出认识佛教在东亚地区广泛发展的新思路。

参考文献

- [1] 杨芸芸. 试论犍陀罗艺术的起源 [J]. 边疆经济与文化, 2015 (11): 117-118.
- [2] 孙英刚, 何平. 犍陀罗文明史 [J]. 读书, 2018 (4): 55.
- [3] 约翰·马歇尔. 犍陀罗佛教艺术 [M]. 许建英, 译. 北京: 新疆美术摄影出版社, 1999.
- [4] 沈爱凤. 晚期犍陀罗艺术的几种佛像样式 [J]. 南京艺术学院学报 (美术与设计版), 2007 (1): 64-67.
- [5] 洪宝. 高昌回鹘时期柏孜克里克壁画的艺术风格 [J]. 美与时代 (中), 2021 (1): 119-121.
- [6] 满盈盈. 高昌回鹘佛教壁画的审美特征及其多元文化价值 [J]. 南京艺术学院学报 (美术与设计版), 2009 (3): 112-113.
- [7] 张统亮, 钟超, 安尼瓦·买买提. 柏孜克里克千佛洞 31 号窟壁画概述 (下) [J]. 文物鉴定与鉴赏, 2015 (8): 74-78.

The Influence of Qiantuoluo Art on the Murals of the Gaochang Uighur Period in the Beziklik Grottoes

Liu Tingyu Sun Haonan

School of History and Archives, Yunnan University, Kunming

Abstract: As a place where Buddhism took off from regional religion to world religion, Gandhara region absorbed and integrated Persian, Indian and other civilizations on the basis of Greco-Roman civilization, and creatively gave birth to Gandhara art. Admittedly, the birth of Gandhara art is inseparable from the particularity of Gandhara region, but its development is closely based on Buddhism, while Buddhism can be widely disseminated with the help of Gandhara art. This paper combs the origin and artistic characteristics of Gandhara art, analyzes and explores the artistic elements of Gandhara in the murals of Gaochang Uighur period in Bezikrik Grottoes, and focuses on the image of Buddha in the variation of Buddhist sutras.

Key words: Gandhara art; Bezi creek grottoes; Gaochang uighur; Variations of the buddhist sutra