

# 克孜尔石窟佛传故事图像探微

张腾

(海南师范大学 美术学院 海南海口 571158)

**摘要:** 克孜尔石窟是现存最完好、规模最大、佛传故事壁画保存全国最多的龟兹佛教遗址。本文采用潘诺夫斯基的图像学研究方法,从表现形式、人物形象、动态方面,对龟兹国王、王后的神性与佛传故事中的转轮王的信仰关系进行分析,并探讨克孜尔佛传艺术传承形式,再现克孜尔石窟佛传形象,完善克孜尔石窟佛教艺术和犍陀罗艺术、中印度佛教艺术的流变关系。

**关键词:** 克孜尔石窟;佛传故事;图像

克孜尔石窟壁画中除了各种尊像、供养人像、装饰图案外,主要由佛本生故事画、佛因缘故事画和佛本行故事画三种类型组成,石窟中各种佛传故事题材就有 60 余种<sup>1</sup>。目前已知最早佛像在巴尔胡特的栅栏和桑奇大塔塔门上,是印度佛教的发祥地<sup>2</sup>。佛教佛陀、菩萨造像从佛传故事中演变而来,早期宗教艺术追思缅怀,具有叙述功能。佛传艺术过程呈现出两种发展趋势,一种是刻画四相图、八相图为主的印度中、南部,叙述方式呈现佛本生故事;另一种以佛陀生活经验为线索的犍陀罗艺术。佛传壁画内容大致分为两种:一是围绕释迦牟尼出生到涅槃“一生所有化迹”的故事展开,颂赞佛本生事迹,作《佛传图》或《佛本行图》,画面图层多呈“外右”,与克孜尔石窟的“内右旋”绘画逻辑一脉相承;二是以说法为中心,描述释迦成佛悟道说法教化之因缘,作《因缘佛传图》、《说法图》,多刻画在克孜尔中心柱窟、方形窟主殿佛龛上和主室入口的圆拱室内。

## 一、犍陀罗佛传图像同异性研究

### (一) 系列故事主题传承

佛经故事内容主要刻画释迦牟尼佛生前场景,佛陀布道场面较多,比如三迦叶皈依,归乡讲道,帝释窟禅定,十六位仙人访佛,三道宝阶等等<sup>3</sup>。相对于古代印度其它地方,犍陀罗地区更注重叙述性的佛陀传记<sup>4</sup>,如布特卡拉出土的佛经图像和部分早期小佛塔上的佛像,多描绘佛陀“诞生组画”到“初转法轮”,其中舍达多以太子出家题材作为焦点,究其缘由,或许与佛教早期“无佛”造像有关。成佛之前的“诞生”、“学步”、“出四门”、“悟道”、“成佛”形象,与印度原始宗教崇尚苦行、自我禅定的小乘佛教“唯礼释迦”思想吻合。

克孜尔石窟中《四相图》选择释迦一生中重要事迹,多用四方连续的画面表示平生事迹,是对犍陀罗佛教的两大体系的传承。

克孜尔石窟第 76 窟和第 110 窟以连续方式展现犍陀罗佛教的第一体系<sup>5</sup>。第 110 窟(德人格伦威德称为梯窟),其正壁和左右两侧绘有连续三个方形佛像(左右两侧,每行七幅,正壁五幅)，“门上壁”和“正上壁”(“门上壁”的图案,有争论,认为是“兜率天”或“弥勒佛经”),共 59 张。壁画以《佛本行集经》、《根本说一切有部昆奈耶破僧事》为代表,从左壁上依次排成一、二、三、四……,从这一点可以看出,“右旋图示”在犍陀罗地区的佛像形象镶嵌在佛塔的“外壁”、四出城门、出家、半夜出城等场景中,太子形象朝“左”方,右边则围绕宝塔旋转。与此有关的龟兹王子亦朝“右”方向。与之相对的是,佛像所在的石窟“内壁”也是如此。不论观赏者在佛塔外部参观,或在洞穴内部参观,画面上的释迦牟尼王子都在“右旋”的观察路线上。

克孜尔中心柱窟主室左右两侧,绘有 28 幅方形佛传法像,这是犍陀罗后期重点表现说法的第二个佛传体系。目前有第 99 号、

175 号中心柱窟壁画内容涉及释迦牟尼生前生平事迹,且数量有限。大部分中心柱窟的主殿左右两侧仅有佛教传说中的佛像,例如第 205 窟、第 207 窟、第 224 窟等,其中第 205 窟较为特殊,该图表现阿闍世王闻佛涅槃后,行雨大臣举出绘有释迦诞生、降魔、初转法轮和涅槃内容,已被德人格伦威德剥走,从其所著的《古代库车》可知,《四相图》左下角绘“树下诞生”,左上角制“降魔成道”,右下角绘“初转法轮”,右上角绘“涅槃入灭”<sup>6</sup>。中心柱窟佛传绘画与犍陀罗的区别在于涅槃图组的出现方式和地点,使其成为一个相对独立的后室空间。另外龟兹地区库木吐喇石窟、克孜尔杂哈石窟、森木塞姆石窟和台尔石窟皆出现佛涅槃图像。

### (二) 涅槃图像的差异性

克孜尔中柱窟后室的“涅槃图像”是以犍陀罗壁画中“涅槃图”为母本,故克孜尔石窟内的“涅槃图像”就是犍陀罗艺术流传的最佳证据。这一观点已有很多人提出,这里不再赘述,笔者着重探讨两者的差异性,即克孜尔石窟中的“终点”(无余依涅槃)与“悲痛”<sup>7</sup>。官治昭曾说:“这些形象是建立在犍陀罗对神话形象的偏爱之上,而希腊和罗马的丧葬形象也是如此,犍陀罗之所以敢用释迦牟尼的死亡场景来表达佛教的涅槃,这与印度的传统社会截然不同,”<sup>8</sup>涅槃图是犍陀罗艺术对“释迦之死”的一种突破,在南印度《四相图》中的“涅槃图像”一直被“窣堵波”用来代替。笔者认为“窣堵波”与“涅槃”在形象的丰富程度上不能相提并论,“窣堵波”的膜拜本质上是对佛陀的舍利子,这是一种对佛陀身体的崇敬与缅怀,“窣堵波”则是模仿真实的建筑,佛涅槃形象则体现佛在人间的沉沦与痛苦。

犍陀罗涅槃系列作品以佛陀涅槃前后有关传说为背景,主要的佛教经典有:后秦佛陀耶舍、竺佛念《晨阿含经》、西晋白法祖《佛般泥洹经》、《般泥洹经》失传、东晋法显《大般涅槃经》以及两部梵文,佛陀涅槃,全身缠绕,搬运,焚棺,以佛坐沙罗树之下、躺床榻上为标准版。纽约大都会美术馆收藏二到四世纪的佛涅槃形象,卧佛位于画中心,留胡须,身穿僧袍,头靠左边,双目紧闭,神态安详;阿南坐于床榻上,左手哀悼;床头右下侧立跋陀罗;须跋皈依后,知佛陀涅槃,悲痛欲绝,端坐不动,施展禅定之法,双手托脚上床,迦叶尊者向释迦牟尼膜拜;佛身后现抬臂,或捂耳,或抱头,或悲伤的末罗人,树神烘托于后。“标准型”涅槃图是犍陀罗涅槃的常见图案,因为左边是残缺的,金刚神、帝释天、梵天形象都没有。扩展版的《涅槃》中人物的数量、场景的规模都有所增加,不具有普适性,比如印度博物馆的《二、三世纪的涅槃》,佛陀的衣着表情都与前者一模一样(“唇上髯”和“屈膝”是佛陀的不同,不是构图的一部分),其余的人物身份和数量都与前者有很大的不同,比如拿佛尘的迦波摩纳,左手持金刚杵的金刚。床右边是最后一位被教导的佛徒须跋陀罗;在床右有两比丘,一个阿南,

一个阿那律；右边是一对男女形象，分别是魔王和女儿；菩萨背后是一棵神树；佛像上三排的形象各不相同，有高举哀悼的末罗人，有双手合十膜拜、托着花瓣的天神，以及飞天。这幅画中的人物数量之多，即便是犍陀罗艺术中也是独一无二的。这两种涅槃图的共同点是，在画的中心有一尊侧躺的佛像，四周都是佛教徒（阿南，迦叶，阿那律，优波魔那，须跋），天神（帝释天、梵天、花神）和末罗族。不同的是《涅槃图》中多一天人和一飞天形象，在悲壮的场面中，增添了一种天人合一的感觉，佛陀、天神的“静”、佛徒的“悲”、末罗族的“悲”、飞天的“悦”，形成了鲜明的悲喜对比，动静对比，节奏感强。克孜尔石窟中表现佛涅槃的题材，数量之多，构图之繁，尤为他处石窟所罕见，这种表现正是“最后涅槃显明佛性”的表现。《出三藏记集》卷5《小乘迷学竺法度造异记》云：“外域诸国。偏执小乘，最后涅槃显明佛性，而犹执初教，可谓胶柱鼓瑟者也。”，克孜尔石窟集中安排以“唯礼释迦”为主的佛传壁画。企图达到“最后涅槃显明佛性”的境界。<sup>9</sup>

与克孜尔有关的还有犍陀罗的焚棺图。柏林国家博物馆亚洲美术馆藏巴基斯坦出土的焚棺图，中间是一个四柱的方形底座，上面放雕刻的棺柩，棺柩的正面是一具佛脚，右侧是比丘跪于地，双手扶头；棺木后雕刻火焰，两边各有一人，穿着本地末罗服饰，手拿长柄壶。画面的构图简单而有条理。焚棺图在克孜尔石窟壁画中较多，内容、构图与前者类似，不同的是哀悼人数不同，笔者在此不再赘述。

## 二、中印度佛传人物动态遗存

### （一）人物动态“三姿”的历史渊源

印度西北部犍陀罗地区、中印度秣菟罗地区的佛教艺术中，人物的动态形态略有不同，而克孜尔石窟佛传形象、动态接近，“三屈式”是克孜尔壁画佛传故事中典型图像。“三屈式”是指人体站立时，因身体的扭曲，头部、躯干和腿部的动作比较大，形成的动态样式，起初描绘女士站立形态，且成固定形式，经过创作者总结分析，逐渐演化为坐姿、跪姿和卧姿，比如“树下诞生”场景，佛母摩耶夫人采取了三个屈膝姿势，右手搭树，左手插腰（或扶仆），其动作样式运用广度，在西北印度和中印度佛教艺术中有较大的差异，反映了一个区域的审美趣味比较稳定，这也是对克孜尔石窟佛传故事人物动态特征进行分析的基础。

#### （1）立式形态的划分

“三屈式”是学者对药叉女的形体的一种概括表述。印度“三屈式”特点分为a和b两类：a类为“二屈”体形。如巴尔胡特的卡波北门柱上的药叉女形象，她梳长辮，着腰带，丰乳满臀，右手持树，重心向左倾斜，身体保持平衡。从总体姿势来看，人物头部、颈部与躯干垂直，上身与胯部及下肢扭转，构成两个动态的方向，即“二屈式”。因身体上半身是正面的，下半身是侧面的，是臀部的侧面，这一表达形成了一种审美范例，它在印度女性形象中是普遍存在的，如贵霜时代的短袂药叉女像中有“二屈”造像。但与前者不同的是，第一个角色的动作连结部位，结构概括如同傀儡，其次是整个身体，以腰部为转折点，形成动力。萨尔纳特五世纪的《菩萨降生》中，菩萨上身裸露，上半身和胸口微微倾斜，但仍然是正面的，下半身穿单薄的衣服，可以看到“U”形结构，双腿交叉，身体左右摇摆，比巴尔胡特药叉女的身体更有活力。同样整个身体都有一个转向，与摩耶夫人在克孜尔石窟中的形象十分相似，都是“二屈式”。b种“三屈式”站立姿势，身体呈三个动力方位。b组人体的头和胸不能发生运动，首先胸和腰部扭转，然腹和臀部扭转。最早的“三屈”造像是桑奇大塔东门的横眉和柱子之间的拐角，为

三叉形。药叉女裸露身子，手搭圣树，腰系锦带，手腿系绳带。其主要特征是身体的倾角与横梁之间的三角空间相适应，运用对称、均衡、秩序和点、线、面的元素，在图案设计中称为“适合纹样”<sup>10</sup>。b种三叉形在南印度较多，如北什纳加尔笈多神庙横梁上发现的恒河女神，在南印度的阿玛拉瓦蒂地区，这种三折式的造像多用于妇女，例如二世纪的覆钵盘，描绘了四幅与悉达多王子降生相关的佛教故事。图片右下角描绘了摩耶太在圣树下生产的经典场面，她右手叉腰，左手高举，直立站着。

#### （2）犍陀罗中的站立姿势

严格来说，犍陀罗佛的站立姿势不能归类于“三屈式”，犍陀罗造像借鉴西方造像艺术，人物比例、衣着、姿态与真实人物的形象相近，缺乏对人体艺术的重塑。从摩耶夫人雕像上可以看到，佛母的头微微偏向右侧，整个身体保持着竖直的姿势，没有太大的扭动和夸张的动作，与三叉女一样双腿交叉，手臂扶菩提。犍陀罗佛母双脚纵横交错动态表现，重心方位仍与上半身一致。例如开伯和巴图克瓦省佛陀形象，佛头戴花冠，披披风，脸微微向右转，右手抓树，左脚搭在右腿上，半截佛像从右腰垂下。身体的重心与地面保持垂直，不同于前面所说的三屈式a、b型，美国纽约大都会美术馆也有类似的佛母造像。

## 三、结论

综上所述，克孜尔石窟壁画佛传艺术形式在传承形式或流变关系，提炼加工，吸收借鉴，体现“传”与“承”，“流”与“变”。研究克孜尔佛传故事形象的来源，必须要有“度”，衡量克孜尔石窟佛传形象在犍陀罗、中南印度、当地文化等方面的影响，从而得出公正、客观的评价。关于克孜尔佛传艺术的外在原因，笔者同意一些学者所说的多因素、不确定性的“略多”影响说，但这与克孜尔石窟早期发掘的“断代”思想并无冲突，是对现有佛像的综合评判。内在原因方面笔者以“神化”为轴，探讨克孜尔佛传形象中的神化、君王神化的信仰。本文的初步探讨是基于学者对早期龟兹佛教的研究取得的丰硕成果。

#### 参考文献：

- [1] 李小红. 克孜尔石窟之壁画——佛本生故事画、佛因缘故事画和佛传画[J]. 和田师范专科学校学报 2010(5):2.
- [2] 周菁葆. 龟兹石窟壁画中的题材与内容. 西域研究. 1991.2.
- [3] 闫飞. 克孜尔石窟佛传故事图像研究. 华东师范大学, 2017.
- [4] 柴平平. 克孜尔石窟佛传图像研究综述[J]. 陇东学院学报, 2021, 32(1):7.
- [5] 苗利辉. 克孜尔石窟“佛陀神变”故事画初探[J]. 西域研究, 2019(2):13.
- [6] 姚士宏. 克孜尔的佛传《四相图》. 丝绸之路造型艺术. 新疆人民出版社. 1985.
- [7] 任平山. 伯西哈石窟, 克孜尔石窟佛传壁画“佛洗病比丘”释读[J]. 西域研究, 2017(1):4.
- [8] 宫治昭. 犍陀罗佛教美术寻踪. 李萍译. 人民出版社. 2006.
- [9] 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》. 文物出版社 1989.12
- [10] 李胜凯. 顺学而教: 变“被动获取”为“主动习得”——以“适合纹样”一课教学为例[J]. 现代中小学教育, 2019, 35(12):72-74.