

讀霍旭初《滴泉集》有感

／侯坤宏*

2009年9月，筆者參加在山東兗州舉辦之「兗州佛教歷史文化研討會」，鄰坐是霍旭初先生，相談頗洽，會後蒙他惠贈《考證與辯析：西域佛教文化論稿》與《滴泉集：龜茲佛教文化新論》兩本大作，由於個人研究佛教史，對西域佛教一直很有興趣，所以這兩本書便成爲回程的伴讀物，讀完後，很佩服作者對西域佛教文化的研究。近日（2011年1月）檢出《滴泉集》及作者其他著作，加上閱讀有關西域佛教史相關著作，頗有所感，乃有本文之作。

霍旭初，1934年生，天津市人，漢族。他是新疆龜茲研究院研究員、敦煌研究院兼職研究員、中國敦煌吐魯番學會顧問、新疆龜茲學會副會長，長期從事西域佛教文化研究。除撰有本文所要談論的《滴泉集》外，另著有《龜茲藝術研究》、¹《考證與辯析：西域佛教文化論稿》、²《西域佛教考論》、³《絲綢之路：新疆佛教藝術》等書，⁴還主編過《龜茲學研究》1、2輯、⁵《中國音樂文物大系新疆卷》。

佛教傳入西域，經過西域當地文化融合發展，形成具有特色的西域佛教。佛教在西域流通了一千多年，配合弘法而來的建築、雕塑、繪畫、音樂、舞蹈、戲劇、說唱、變文等佛教藝術十分興盛。位居蔥嶺以東的古代新疆，在長期發展中，形成了幾個佛教文化中心，絲路北道有：疏勒、巴楚、龜茲、焉

耆、高昌等，絲路南道有：于闐、尼雅、米蘭、樓蘭等。從公元前後，到14世紀，這片土地上，先後有月氏、漢人、吐火羅人、吐蕃人、回鶻人等信奉佛教，佛教的大乘、小乘、密教，在西域都曾傳播過，且由此傳入中國。⁶早期傳來東土的佛教，並不是面目全同於印度的佛教，而是流行於西域的佛教，或是經過西域中介而爲漢人揣摩、體會的佛教。⁷有心研究中國佛教，有必要加強對西域佛教的了解；因爲由印度傳到中國的佛教，大部分都是經過西域再傳入。研究中國佛教，西域地區的因素是無法迴避的。這種情形，有如研究日本佛教，無法抽離中國佛教的部分一樣。

本書何以名爲《滴泉集》？霍旭初解釋說，「滴泉」是龜茲石窟中最具典型意義的克孜爾石窟的象徵，也是龜茲音樂之源。（自序 頁3，正文頁317，本文以《滴泉集》爲主而展開論述，頁號指此書，以下同此）霍旭初以研究「龜茲藝術」爲著，龜茲樂在歷史上亦很有名，故本書特以「滴泉」爲題。龜茲在今新疆庫車、新和、沙雅、拜城一帶，是印度佛教東傳的階梯與橋樑，也是中國佛教的發祥地之一。

（頁3）龜茲地區現遺存近600個佛教洞窟，1萬5千多平方米的壁畫，加上古城、石窟寺和佛寺遺址，出土的龜茲文、漢文等各種古代文書，是研究龜茲和西域佛教文化的直接而可靠的資料。⁸

宿白研究中國石窟，提出「涼州模式」與「平城模式」之說，霍旭初認為，龜茲石窟也存有「龜茲模式」，而且在龜茲、涼州、平城間，似乎存在一條跨越空間的特殊佛教傳播路線。（頁 115）霍旭初將克孜爾石窟年代分為如下 4 個時期：1、**初創期**：公元 3 世紀末到 4 世紀中，2、**發展期**：4 世紀中到 5 世紀末，3、**繁盛期**：公元 6-7 世紀，4、**衰落期**：公元 8 世紀到 9 世紀中。⁹（頁 68-70、81）由於佛教是外來文化，在初創期外來的影響占主導地位，此時期的壁畫，主要反映禪修與戒律的內容，人物造型和繪畫風格受犍陀羅（Gandhara）藝術影響較深。發展期是克孜爾本土文化開始取代外來影響的轉型期，本土文化逐步占居主導地位。所謂「龜茲佛教藝術模式」，即形成、發展於此時期。到了繁盛期，「龜茲佛教藝術模式」趨於成熟。所以在公元 4-7 世紀間，亦可稱為「龜茲風格時期」。（頁 81）由此分期，亦可展現龜茲在西域佛教傳播史上之部分特色與歷史地位。以下擬依個人閱讀《滴泉集》後之心得與體會，略談如下六點感想。

一、龜茲石窟中所透露的龜茲佛教內涵：據張平研究，近幾年在龜茲地區考古發現多處石窟遺址，其中最突出的是禪窟與僧房窟非常多，這些窟室低矮，由僅可容納 1 人坐禪的洞窟群，可推知當時聚集了不少禪僧。此種禪窟形式的出現，與龜茲久盛不衰的小乘佛教薩婆多部（說一切有部）極有關聯。¹⁰龜茲佛教以小乘佛教為主，

兼有大乘佛教，這在石窟壁畫裏有鮮明的反應，如克孜爾石窟壁畫內容，主要宣揚小乘佛教的佛陀觀。（頁 25）龜茲的小乘佛教，主要受到罽賓一帶說一切有部影響，在注重禪修的同時，也重視戒律，龜茲可說是繼罽賓之後形成的小乘說一切有部的另一中心。說一切有部對經律的主張和觀點，在克孜爾石窟有具體的呈現。¹¹龜茲石窟壁畫出現的人物，如頻婆娑羅王、阿闍世王、提婆達多、六師、多盧那、須跋陀羅、佛弟子等，都是佛傳中主要的內容，取與佛經核對，大都能與《修行本起經》、《太子應瑞本起經》、《方廣大莊嚴經》、《賢愚經》、《長阿含經》、《說一切有部毗奈耶雜事》等小乘經律對應上。（頁 149-150）

西北印度和中亞、西域地區流行撰集譬喻類經典，與此地區是說一切有部的重要基地有關，說一切有部盛行阿毗達磨，教化眾生時，用佛、菩薩、弟子的傳記來闡述佛法，導致譬喻文學的發達，在石窟中，用壁畫形式來宣揚譬喻故事內容就應運而生。（頁 98-99）如「佛受九罪報」故事的出現，就是此背景的一種反應。（頁 186）另外，像《賢愚經》在西域與中原佛教藝術交流過程中，曾扮演過橋樑與媒介的作用。此經首先在河西涼州一帶流行，後傳至敦煌，表現在莫高窟壁畫中；到了晚唐、五代，《賢愚經》與敦煌變文、變相的關係更為密切，成為俗講內容之一。¹²這都可看成是譬喻文學影響的結果。

石窟通過建築、雕塑、壁畫等詮釋佛教義理，龜茲石窟以壁畫保

存下來的最多，是研究龜茲佛教文化與社會生活重要的資料。（頁 4、8）據「三學」內容觀察，龜茲石窟藝術無非是戒、定、慧的具體表相。大量的佛教壁畫，都有強化戒律、禪定靜思、啓迪智慧的功用。（頁 242 - 243）克孜爾石窟遠離龜茲都城百餘里，從大量的僧房、禪窟可知，這裏不是專供信徒參拜，而是出家僧侶禪修、持戒的場所。前面說到，早期龜茲石窟屬說一切有部系統，反應因緣、本生、譬喻內容的壁畫，都有戒律的內涵。¹³這種現象，也符合說一切有部重視禪修的特點。但以克孜爾石窟來說，佛教在這裏，仍有其特殊多元的內涵，除小乘說一切有部外，小乘法藏部和早期大乘思想也對克孜爾產生深遠影響，（頁 227）克孜爾千佛洞壁畫中，就有供養圖、布施圖、千佛圖、文殊普賢像、無畫窟、宮殿畫、經變畫、禪宗窟等屬於大乘佛教內容的東西。¹⁴這與龜茲地區流行的佛教，除「龜茲本地的佛教系統」（公元始至 9 世紀）外，另有公元 7 世紀唐王朝對西域實行管轄，特別是在龜茲設立安西大都護府後從中原西傳的「漢地大乘佛教系統」有關，¹⁵當然也離不開鳩摩羅什在此地弘傳大乘佛教所產生的影響。

二、鳩摩羅什與龜茲佛教：鳩摩羅什翻譯的佛經，是東方佛教的根本大典，中國、朝鮮、日本佛教的發展，與鳩摩羅什有極大關係。所以，鳩摩羅什是「當之無愧的世界性文化偉人」。（頁 310）霍旭初特別提到鳩摩羅什「改宗」與「破戒」問題，其中「改宗」問題尤其

重要，不但影響龜茲佛教，也影響到整個東亞佛教的發展。

就「改宗」問題言：鳩摩羅什一生經歷幾件大事，改宗最為關鍵，沒有改宗，就沒有東去和在中原譯經的偉大事蹟。霍旭初注意到鳩摩羅什改宗大乘對龜茲石窟的影響，認為公元 4 世紀，鳩摩羅什從小乘改宗大乘，大乘思想一度在龜茲蓬勃發展，小乘受到制約，但鳩摩羅什東去後，小乘思想再度興起。（頁 151）雖然如此，「研究龜茲石窟特別是早期石窟，不涉及鳩摩羅什大乘思想與龜茲石窟的關係，是難以揭示出深刻的內涵的。」¹⁶「克孜爾大像窟的出現，與鳩摩羅什在龜茲弘揚大乘有直接的關係，尤其是第 47、48 窟集中反應大乘的內容。」克孜爾石窟現存大像窟 7 處，其他龜茲石窟裏，現存大像窟也有多處，可以說「大像窟是鳩摩羅什在龜茲弘揚大乘佛教的產物，是羅什對龜茲石窟影響的一個重要方面」。同時大像窟對龜茲東、西兩方都產生巨大影響，如以東的甘肅炳靈寺大佛像、山西大同雲岡等中原地區的大佛像，以西的阿富汗巴米揚石窟東、西兩大佛像，可能都是因受龜茲石窟影響而建立。¹⁶

就「破戒」問題言：依《晉書》〈鳩摩羅什傳〉描述，鳩摩羅什的人品、行為有極負面的形象。霍旭初研究指出，由於唐太宗「先道後佛」的偏執政策，使得撰述於當年的《晉書》，對佛教採取抑制的態度。其實，研究鳩摩羅什，當依較客觀且較早出之（梁·僧祐）《出三藏記集》及（梁·慧皎）《高僧傳》。鳩摩羅什兩次「破戒」，一

是在征服者呂光威逼下不得已而為，二是姚興用皇帝大權「逼令受之」，將其過失與成就相比，不過是珍貴美玉上的一點瑕疵而已。（頁 253 - 269）

三、西域佛教的犍陀羅淵源：

就佛教傳播史言，摩揭陀固然是故鄉，犍陀羅（今巴基斯坦西北、阿富汗一帶）更是「佛教的第二聖土」，無數的古老佛典穿過這兩片土地，就帶上了它們的痕跡。¹⁷西域佛教又與犍陀羅有直接關係，尤其龜茲地處佛教北傳路上，與犍陀羅關係十分密切。犍陀羅藝術是印度佛教理念與希臘造型藝術結合的產物，克孜爾石窟初期壁畫，即具有鮮明的犍陀羅藝術風格。（頁 16、27）以金剛力士造型為例，金剛力士是佛教的護法神，在西域佛教藝術中之造像非常豐富，特別是龜茲石窟壁畫的金剛力士遍及各個角落。¹⁸ 金剛力士來源，來自犍陀羅藝術，犍陀羅佛教藝術中的金剛力士造型，借用了古代希臘羅馬大力士神赫拉克勒斯（Heracles）的外型。（頁 120、128）從犍陀羅到新疆巴楚、龜茲、焉耆、高昌的金剛力士造像，有著清晰的發展、傳播脈絡，組成了西域金剛力士的群體藝術圖像，是西域佛教藝術中頗具特色的一部份。（頁 137）¹⁹

四、佛教「倒流」問題：1995年5月在新疆庫車縣東北60多公里處發現後來被命為「阿艾」的石窟，據其壁畫內容，反應的完全是中原漢地的大乘佛教思想，從其題記，可推知是唐代居住在龜茲以漢人為

主體的群體所開鑿的石窟。（頁 190、200）阿艾石窟壁畫反映的佛教觀念，最主要的就是淨土思想，壁畫題材所依的經典，均與唐初玄奘、義淨、善導等翻譯、提倡的有關，足見龜茲與中原的關係十分密切。（頁 209 - 223）阿艾石窟與唐代安西大都護府設在龜茲有極密切關係，阿艾石窟的藝術風格（壁畫樣式、繪畫風格、繪畫技巧）與敦煌莫高窟的藝術風格「驚人的相似」，「可以說是敦煌莫高窟盛唐佛教藝術的移植」，²⁰這就涉及佛教由東向西「倒流」的問題。

另外，中原地區的淨土宗曾傳入龜茲，對龜茲佛教產生過影響，在龜茲石窟壁畫，特別是在庫木吐拉石窟壁畫中可以見到淨土宗傳入龜茲的痕跡。²¹庫木吐拉是龜茲境內漢人開鑿漢僧住持最多的一處石窟，在壁畫題材內容、布局構圖、人物造型、裝飾紋樣、繪畫技法上具有鮮明的中原地區的漢傳佛教風格。²²龜茲地區也流傳漢譯佛經，並出現可以將梵文翻譯成漢文的翻譯家，如龜茲蓮花寺僧勿提提犀魚將《十力經》譯成漢文。²³「中國東方學之奠基人」季羨林在〈說出家〉一文，通過語言實證，證明吐火羅語中的「出家」一詞，是譯自漢文；²⁴若擴大地域範圍，就佛教藝術說，佛教藝術並非都是由其產生地（印度、犍陀羅）影響及西域和遠東，也存有西域和中原影響印度和中亞地區的反饋現象，²⁵或可稱是一種「文化倒流」。

五、關於音樂藝術與舞蹈藝術：龜茲文化除了燦爛的佛教藝

術，多元的語言文字，另有美妙絕倫的音樂藝術與舞蹈藝術，這兩種藝術學界常統稱為「龜茲樂舞」。²⁶克孜爾石窟壁畫裏的音樂舞蹈形象非常豐富，所以也成為研究者關注的題材。在佛教發展過程中，將音樂、舞蹈列為供養之一，成為佛教作功德的重要內容，（頁 48）據統計，龜茲石窟壁畫樂器達 18 種之多，包括印度、西亞（波斯）、中原和龜茲本地系統的，數量遠超過印度石窟裏的樂器。克孜爾石窟豐富的樂舞形象，源於龜茲的社會生活。龜茲自古以來，音樂、舞蹈就非常發達，《大唐西域記》說龜茲「管絃伎樂，特善諸國」，在龜茲石窟中，可得到形象的應證。²⁷（頁 160 - 161）據霍旭初考證，「般遮瑞響」源自龜茲，流行於西域，隨佛教東傳而進入中原，但因語言問題，開始時流傳不廣，再由西域籍及中原籍僧人共同努力，經「刪治」等加工和再創造，產生中國佛教音樂。「般遮瑞響」是中國佛教音樂的先導。²⁸唐代影響巨大的「霓裳羽衣曲」，最早是佛教音樂，也是來自龜茲。²⁹當今維吾爾族的「木卡姆」，與龜茲樂有密切關係，木卡姆是在龜茲樂的基礎上發展產生的，可見龜茲樂影響力之一般。³⁰

又，在西域石窟寺中，以龜茲（樂）及高昌（樂）最有名，龜茲壁畫裏的音樂造型所遵循的思想及經典，主要為《阿含》、《本緣》、《譬喻》、《涅槃》類，依「唯禮釋迦」主題而展開。高昌地區的樂器形制較接近中原系統，與敦煌壁畫樂器形制為同一體系。（頁 49 - 58）

六、研究西域佛教的方法論：

羽溪了諦之《西域之佛教》，是早期研究西域佛教的名著，呂澂批評此書在研究上採用「逆轉法」，即從中國內地的資料去研究西域，而不是從西域本身的資料進行研究。³¹（頁 279 - 280）羽溪了諦的研究方法當然不再適合當代。榮新江在《敦煌學十八講》一書中提到：目前的敦煌學研究，有一種「就敦煌而說敦煌的傾向」，把自己完全封閉在敦煌學的範圍裏，使敦煌學的路子越走越窄，越做越沒有根基。³²這與研究視角及態度問題有關。研究敦煌，當然不能只就敦煌論敦煌；同樣的，研究龜茲，也不能只就龜茲論龜茲。日本學者池田溫就表示：敦煌學與吐魯番學，如同一輛車的兩個輪子，應相互補充始克完善。³³其實研究西域任何一個地方的佛教，都應留意到從印度到中亞（巴勒斯坦的犍陀羅、阿富汗境的巴米揚、阿姆河以北烏茲別克、塔吉克、吉爾吉斯、土庫曼斯坦等地）、新疆一帶（于闐、鄯善、疏勒、焉耆、高昌、哈密等地區）的佛塔、寺院遺址及石窟或其周邊出土的文書、文物，研究時才不會陷入上述的困境。³⁴

若將敦煌文獻與吐魯番文獻相較，敦煌文獻的卷子、冊子被密封在石室中能完整保存下來，吐魯番、庫車、樓蘭、尼雅、和闐、黑城子等從寺院廢址、城寨遺址、古墳等發掘出的幾乎都是些段片殘篇的文獻。不過吐魯番文獻貫穿 3 - 14 世紀，數量上比較集中在 5 - 8 世紀，與以 9、10 世紀為主的敦煌文獻，有相輔相成的關係。³⁵有研究

敦煌藝術的專家說，「最後解開敦煌佛教藝術深層內涵的鑰匙，就在龜茲石窟」。³⁶這就說明，進行研究要能隨時開展更寬廣的視野。季羨林就認為，敦煌、吐魯番是世界四大文明（中國、印度、歐洲、伊斯蘭）交匯的地方，敦煌吐魯番學不單是地域研究，作為美術史、文獻學的中心，與中國學、藏學、突厥學、伊朗學、印度學、伊斯蘭學的各專業有密切的關係，結合成多學科綜合領域。³⁷有這樣的研究認知與態度，方足以談真正從事研究。

另外，像對石窟本身或石窟藝術進行研究，不能限於「就窟論窟」，而應綜合歷史、文獻、考古、宗教、建築、藝術等學科的手段與方法，作一總體研究，對石窟所處時代的政治、經濟、經濟、文化、民俗、民族關係等社會歷史背景的寬闊領域，進行立足於石窟又能超越石窟的考察與探討。³⁸因龜茲石窟缺乏直接年代資料，何時開鑿沒有任何依據可循。關於其年代研究，主要依洞窟形制變化、繪畫風格演變、題材內容考證等方面來推測，故有很大的不確定性。儘管利用碳14測定年代，有誤差大、跨度過寬、技術上也可能有失誤的缺失，但還不失為一可行方式。（頁66-71）這都是有意從事西域研究，所應留意者。

以霍旭初的研究為例：他研究「降魔成道故事」，依現存資料，從空間上看，自印度、犍陀羅、龜茲到敦煌，以至到中國內地的雲岡、麥積山等地，即所謂中國佛教北傳路線，都有降魔成道的藝術遺存。據其研究指出，印度、龜茲、

敦煌的降魔變，雖各自所承之佛教派別不同，所依經本各異，降魔變的內容與形式各具特色，時代上也有很大的差異。但「降魔變由開始的哲理闡述，不斷向故事化、演義化、神話化、通俗化發展衍化是總的發展趨勢。」因為，佛教深奧的哲理向通俗化的衍變，是佛教生存發展的必然。³⁹

以上分別就龜茲石窟中所透露的龜茲佛教內涵、鳩摩羅什與龜茲佛教、西域佛教的犍陀羅淵源、佛教「倒流」問題、關於音樂藝術與舞蹈藝術、研究西域佛教的方法論等六個問題，敘述了個人閱讀霍旭初《滴泉集》後的一些感想。下文，想再談幾個「餘論」，作為本文之結語。

據霍旭初經驗，他在研究佛教藝術時非常重視佛教義理之掌握，因有些論述佛教藝術的文章，和佛教教義脫節，也有用現代人的美學觀點去批判佛教美術，甚有完全違背或歪曲佛教教義的。⁴⁰霍旭初開始研究佛教藝術，是先停留在藝術型態的描述上，後來才意識到：藝術的型態只是佛教義理的表象，如果不理解佛教思想，光研究表象，也無法理解其本質。（頁292）在論及西域佛教藝術淵源時，許多國外學者，常利用西方的觀念來套用當地的文化，尤其是將西方的名詞生硬搬到不屬於同一文化的概念中，如斯坦因在新疆米蘭遺址進行考察時，發現有翼人物畫像，將其定名為「有翼天使」，並認為是「借自基督教造像」，是從古希臘神話中的愛神演變而來，後為自圓其說，又將「有翼天使」與佛教護法神乾

達婆聯繫起來。霍旭初認為：佛教藝術雖有藝術本身的發展規律，但它畢竟是從屬於佛教教義和思想的。對於佛教藝術的研究，首先必須搞清楚佛教的基本概念和佛教名相的內涵，否則很容易出錯。⁴¹

筆者在多年前曾訪問主持將《南傳大藏經》翻譯為中文的吳老擇教授，⁴²據他說，每次回日本時都會去拜訪他的老師水野弘元教授，雖然年齡近百歲，但仍持續研究工作，學人的真精神由此展現。霍旭初自1998年從研究崗位退下，到龜茲石窟的機會雖大減，但仍持續閱讀、研究，《滴泉集》是他2002年以後的創作（自序，頁1），做為文史工作研究者，這種「退而不休」的精神很令人敬佩。霍旭初研究佛教文化，重視「對每一個題材、每一個具體事件、每一幅壁畫內容、每一個畫面的細節都要入微考證。」並把這種研究方法比喻為「自然科學顯微鏡下的觀察發現和醫學手術刀上的解剖。」⁴³有專注力又能長期投入的精神，方足以勝任研究工作，就是學者生命力的呈現，誠如賀昌群所說的：「歷史之學非故紙之鑽研，而為生命之貫注」也。⁴⁴

張廣達說，就文化內涵的多樣而言，特別是就多元文化匯聚與交流方面的豐富性而言，西域值得研究者像法國年鑿學派布勞代爾（Fernand Braudel, 1902 - 1985）處理地中海世界那樣，建一個架構，進而展開綜合性研究。⁴⁵由此看來，西域研究還有許多值得探討的空間。

最後想提一值得深思的問題：即在唐代，西域還深受中原文化影響，但從14世紀起，西域不是沿著

儒家化的方向發展，而是日益伊斯蘭化。⁴⁶以龜茲地區言，入宋（西元960年）以後，龜茲文化面貌發生根本變化，主要表現在當地居民不再使用吐火羅語而改操突厥語，放棄佛教改宗伊斯蘭教，即語言上的突厥化與宗教上的伊斯蘭化。⁴⁷最終導致佛教在此地區的衰亡，只留下可供後人研究的石窟、佛教遺址和殘缺不全的文書與文物。佛教在印度流傳，前後千餘年；⁴⁸佛教在西域流傳，前後也是千餘年。難道這是佛教發展的宿命？還是另有值得我們探討的其他原因？

* 國史館纂修

- 1 霍旭初著：《西域佛教考論》（北京：宗教文化出版社，2009年6月，1版1印），封面內折頁之「作者簡介」；霍旭初著：《龜茲藝術研究》，烏魯木齊：新疆人民出版社，1994年7月，1版1印。
- 2 霍旭初著《考證與辯析：西域佛教文化論稿》，趙莉撰有書評，刊在《普門學報》第20期（2004年3月），網址：<http://enlight.lib.ntu.edu.tw/FULLTEXT/JR-MAG/mag203631.pdf>，上網日期：2011年1月18日。
- 3 《西域佛教考論》可視為作者總結過去研究之「自選集」。
- 4 《絲綢之路·疆佛教藝術》一書，與祁小山合著，中、英、日文本同刊，由烏魯木齊新疆大學出版社2006年4月出版。全書精選新疆60處佛教遺址與文物，配合500餘張精美照片及文字說明，可貴的是書中蒐錄了許多流失中國境外的精品，是一本很有學術參考價值的書，尤其是對於無法親臨現場參訪的讀者，更屬難得。
- 5 賈應逸、霍旭初主編：《龜茲學研究》，第1輯，烏魯木齊：新疆大學出版社，2006年9月；賈應逸、霍旭初主編：《龜茲學研究》，第2輯，烏魯木齊：新疆大學出版社，2007

- 年9月。
- 6 霍旭初、祁小山編著：《絲綢之路·新疆佛教藝術》（烏魯木齊：新疆大學，2006年4月出版），頁6。
 - 7 張廣達著：《文本 圖像與文化流傳》（桂林：廣西師範大學出版社，2008年9月，1版1印），頁12。
 - 8 張平著：《龜茲文明——龜茲史地考古研究》（北京：中國人民大學出版社，2010年10月，1版1印），孟凡人：〈序〉；霍旭初著：《考證與辯析——西域佛教文件論稿》（烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，2002年7月，1版1印），頁198。
 - 9 霍旭初著：《考證與辯析——西域佛教文化論稿》，頁315、339-361。
 - 10 張平著：《龜茲文明——龜茲史地考古研究》，頁313。
 - 11 李瑞哲：〈小乘佛教根本說一切有部經律在克孜爾石窟壁畫中的反映〉，賈應逸、霍旭初主編：《龜茲學研究》，第1輯，頁213-224。
 - 12 趙莉：〈克孜爾石窟壁畫中的《賢愚經》故事研究〉，賈應逸、霍旭初主編：《龜茲學研究》，第1輯，頁212。
 - 13 霍旭初著：《考證與辯析——西域佛教文化論稿》，頁36-37。
 - 14 朱英榮：〈新疆克孜爾千佛洞壁畫中的大乘內容〉，張國領、裴孝曾主編：《龜茲文化研究》（三）（2006年4月，1版1印），頁275-284。
 - 15 霍旭初著：《考證與辯析——西域佛教文化論稿》，頁187。
 - 16 同上，頁9-23。
 - 17 錢文忠著：《季門立雪》（上海：上海書店出版社，2007年1月，1版1印），頁29。
 - 18 西域是佛教東傳的媒介地，尤其是塔里木盆地北緣，有疏勒、巴楚、龜茲、焉耆、高昌等佛教繁盛之地，其佛教藝術如佛像、菩薩、天人、技樂、裝飾、構圖、和建築，都有自己的特色，金剛力士的造型也是這樣。霍旭初著：《考證與辯析——西域佛教文化論稿》，頁153、171。
 - 19 早期龜茲石窟藝術中，曾受到古希臘文化影響，儘管這種影響可能不是直接的，而是通過印度的佛教藝術傳入的，如在石窟壁畫中的裸體人像即是。朱英榮：〈論龜茲石窟中的希臘文化〉，張國領、裴孝曾主編：《龜茲文化研究》（二）（2006年4月，1版1印），頁504-511。
 - 20 霍旭初：〈敦煌佛教藝術的西傳——從新發現的新疆阿艾石窟談起〉，霍旭初著：《考證與辯析——西域佛教文化論稿》，頁63-68。
 - 21 除淨土宗外，禪宗也曾傳入龜茲，如克孜爾石窟中有一窟，窟中無壁畫塑像，只在正壁上刻著「寂然而靜」四字，另有無畫窟，或亦是禪宗傳播的結果。朱英榮：〈試論中原文化對龜茲文化的影響〉，張國領、裴孝曾主編：《龜茲文化研究》（一）（2006年4月，1版1印），頁174-175；霍旭初、祁小山編著：《絲綢之路·新疆佛教藝術》，頁48-49。
 - 22 閻文儒：〈龜茲境內漢人開鑿漢僧住持最多的一處石窟——庫木吐拉〉及馬世長：〈庫木吐拉的漢風洞窟〉，張國領、裴孝曾主編：《龜茲文化研究》（三）（2006年4月，1版1印），頁657-689。
 - 23 勿提提犀魚，龜茲僧人，「語通四鎮」，「梵漢兼明」，具多種語言能力，且「善於傳譯」。《十力經》屬小乘佛經，內容講述佛具足的十種智慧，唐玄宗時由僧人悟空從印度攜回，悟空到龜茲時，請勿提提犀魚譯成漢文。霍旭初著：《考證與辯析——西域佛教文件論稿》，頁121、196-197、210-211。
 - 24 錢文忠著：《季門立雪》，頁111。
 - 25 賈應逸、祁小山著：《印度到中央新疆的佛教藝術》（蘭州：甘肅教育出版社，2002年9月，1版1印），頁513。
 - 26 吳壽鵬：〈龜茲樂舞與中國戲劇淺析〉，賈應逸、霍旭初主編：《龜茲學研究》，第1輯，頁355。
 - 27 龜茲石窟壁畫樂器種類眾多，形象真

- 實，是研究音樂史的重要形象材料，有印度、西亞（波斯）、中原和龜茲四系統。印度系樂器有弓型箏篪、五弦琵琶及各種鼓樂，西亞系有豎箏篪、曲頸琵琶、豎笛和一些鼓樂，中原系有排簫、鼗鼓、阮咸，龜茲系有華篪。龜茲石窟中波斯風格和西亞樂器在壁畫中的出現，正與波斯薩珊朝代相吻合，也可從龜茲地區出土的大量波斯薩珊銀幣得到佐證。霍旭初：〈龜茲石窟壁畫中的西亞樂器〉，張國領、裴孝曾主編：《龜茲文化研究》（二），頁 740-745；另參前引霍旭初著：《龜茲藝術研究》，頁 76-83。
- 28 「般遮」指樂神乾闥婆，「瑞響」指般遮吟唱贊頌佛德的音樂。霍旭初著：《考證與辯析——西域佛教文化論稿》，頁 53、62。
- 29 霍旭初在〈克孜爾「嗷吶」的真相——兼談研究龜茲樂資料上應注意的幾個問題〉一文，還考證出「嗷吶在西元 3-4 世紀就出現在龜茲之論」不能成立，因為是有惡作劇的人在畫上動了手腳。霍旭初著：《考證與辯析——西域佛教文化論稿》，頁 228、230-237。
- 30 周菁葆：〈「龜茲樂」與「木卡姆」〉，張國領、裴孝曾主編：《龜茲文化研究》（四）（2006 年 4 月，1 版 1 印），頁 133-149。
- 31 呂澂著：《呂澂佛學論著選集》（濟南：齊魯書社，1996 年 12 月，1 版 2 印），卷 5，「中國佛學源流略講」，頁 2450-2451；霍旭初著：《考證與辯析——西域佛教文化論稿》，頁 205。
- 32 榮新江著：《敦煌學十八講》（北京：北京大學出版社，2002 年 2 月，1 版 2 印），頁 2；榮新江：〈敦煌學學術史與方法論〉，國家圖書館善本部敦煌吐魯番學資料研究中心編：《敦煌與絲路文化學術講座》，第 1 輯（北京：北京圖書出版社，2003 年 9 月，1 版 1 印），頁 68。
- 33 池田溫著，張銘心、郝軼君譯：《敦煌文書的世界》（北京：中華書局，2007 年 12 月，1 版 1 印），頁 217。
- 34 此處所列，據賈應逸、祁小山著《印度到中國新疆的佛教藝術》一書之分區。
- 35 池田溫著，張銘心、郝軼君譯：《敦煌文書的世界》，頁 9、35、48-49、190。
- 36 前引賈應逸、霍旭初主編：《龜茲學研究》，第 1 輯，朱昌杰序，頁 2。
- 37 池田溫在《敦煌文書的世界》中說，如果想要加深對敦煌契約的研究，要加上吐魯番契約及其他各地所發現的漢文契約，進行綜合性的考察。此外，在中亞各地被發現，以 3 世紀的佉盧文木牘為主，粟特語、和闐語、圖木舒克語、藏語、西夏語、回鶻語等內陸亞洲活躍過的各民族殘留下來的契約文書，也可以對照研究。池田溫著，張銘心、郝軼君譯：《敦煌文書的世界》，頁 61、181。
- 38 馬德著：《敦煌莫高窟史研究》（蘭州：甘肅教育出版社，1997 年 8 月 1 版 2 印），頁 13。
- 39 「優陀羨王緣」壁畫與敦煌「歡喜國王緣」變文，一個是 4 世紀西域壁畫，一個是 8、9 世紀中原俗文學，霍旭初在〈克孜爾「優陀羨王緣」壁畫與敦煌「歡喜國王緣」變文〉一文將兩者加以比較並指出其間之意義。霍旭初著：《考證與辯析——西域佛教文化論稿》，頁 24-40、83、95。
- 40 霍旭初著：《考證與辯析——西域佛教文化論稿》，頁 376。
- 41 同上，頁 243-262。
- 42 請參卓遵宏、侯坤宏主訪，周維朋等記錄：《臺灣佛教一甲子：吳老擇先生訪談錄》（增訂版），臺北：國史館，民國 95 年 11 月。
- 43 霍旭初著：《龜茲藝術研究》，頁 300；霍旭初著：《考證與辯析——西域佛教文化論稿》，頁 375。
- 44 陸慶夫撰：〈賀昌群〉，陸慶夫、王冀青主編：《中外敦煌學家評傳》，頁 112。
- 45 張廣達著：《文書 典籍與西域史地》（桂林：廣西師範大學出版社，2008 年 7 月，1 版 1 印），序，頁 2。
- 46 前引張廣達著：《文本 圖像與文化流傳》，頁 103。
- 47 劉迎勝：〈唐宋之際龜茲地區的文化轉型問題〉，張國領、裴孝曾主編：

《龜茲文化研究》，第1輯，頁180。

- 48 印順法師說：「千六百年之印度佛教，師弦中絕，寂寞無聞；披陳簡而懷往事，未嘗不感慨系之」。印順法師著：《印度之佛教》（臺北：正聞出版社，民國81年10月，3版），頁327。

