

評 *Early Buddhist Art of China and Central Asia* 一書

陳瑋玲

序言

就中國佛教的發展而言，西域自古以來便佔有很重要的地位，從歷代的《高僧傳》來看，許多中國古代的高僧其並非是遠自天竺渡海而來，反而多是來自於安息、龜茲、於闐、罽賓等古代稱之為「西域」的地方。於漢武帝時，張騫開通西域之路，不僅擴大中國的版圖，同時也促進了中西文化交流，而其中一項重大的貢獻便是佛教的傳佈。另外中國佛教造像，也從漢代開始有零星、無組織的出現，這也再再說明瞭中國佛教藝術與西域之間存有重要的關聯。

然而，相對於印度與中國的佛教藝術，中亞（西域）佛教藝術算是其中較為人所忽略的一環，箇中原因不僅是因為中亞地區所遺留下來的資料相當稀少，更是因為對於古文閱讀上的困難。在 *Early Buddhist Art of China and Central Asia* 一書中，Marylin Martin Rhie 試圖以全新的觀點來探究中亞佛教在印度與中國之間所佔有的特殊地位。Rhie 認為中亞佛教藝術，對於中國早期的金銅像提供了相關的紀年與風格來源，而這些研究對於我們瞭解佛教傳入中國的歷史、譯經者、翻譯活動，以及中國佛教藝術與其源流之間的關係，甚至是中亞及印度藝術最終的圖像藝術風格及技術等等都是有所助益的。因此，本書以傳統的風格比較方法，審視一世紀到四世紀間，中國與中亞早期的佛教藝術發展，藉以澄清、確定其年代，並給予更確切的藝術來源與關係。其中最重要的莫過於藏於福格美術館的金銅佛坐像（以下略稱 Harvard Buddha）【圖1】的再評價。在後漢二世紀中期，中國已經開始漢譯佛經，如安世高與支讖等人。Rhie 藉由比較與中亞西部藝術的關係，特別是北方的大夏、安息，可以確定這個地區對中國早期佛教藝術是一個主要影響力的來源，甚至比犍陀羅的影響還要大，是故 Rhie 認為中國早期佛教藝術不可能來自犍陀羅、貴霜，其可能的區域風格應該是大夏或安息。

Rhie 對於 Harvard Buddha 的推論，之後將會在本文中討論。但不難從中看到，Rhie 的評價是超越文化、種族、地區的。Rhie 試圖跳脫以往對中國單尊金銅佛像的研究限制，以全新的觀點審視中亞與印度藝術，這樣一個宏觀的觀點，將在她接下來的第二冊與第三冊延續下去，繼續討論著中亞藝術對東晉、十六國、北魏藝術的影響，相信這將會對現今的佛教藝術注入一劑強心針。本書處理大量的圖版與地區，處處可見 Rhie 的用心與仔細，但如此跨地區、跨時代的研究，對於 Rhie 期望完成的目標，是否真的能夠達成？其評論之處是否毫無缺失？我們對於 Rhie 的研究觀點，應該如何再審視

呢？這些種種的問題，都是閱讀文章後所應該再思考的方向。然而，該書所涵蓋的內容相當廣泛，必先將本書完全理解後，才能予以評論，是故，本文將文章分為兩個部份，前半部將簡略地介紹此書的各個章節，後半部再針對問題重點，一一予以討論。希望如此能夠對 *Early Buddhist Art of China and Central Asia* 一書作有系統的介紹。

第一部份

在 *Early Buddhist Art of China and Central Asia* 一書中，Rhie 將五章分為兩大部份，前兩章是第一部份，討論的是漢代與三國、西晉的佛教造像，剩下的三章為第二部份，以絲路線上的中亞各國作佛教造像之比較工作。而各章對該時該地的佛教發展都予以有系統的介紹，以三段的論述方法為主，首先敘述其歷史發展背景，再論及當時佛教的盛況、翻譯的經典以及高僧們的活動，最後討論該區的佛像，從中西兩方面來比較其可能年代與風格來源。且談論範圍之廣大，除了佛像之外，連 stupa 也都是 Rhie 文章的比較重點之一¹。因為其內容眾多，相對上亦較煩瑣，故在本文的第一部份，將會逐章地介紹 *Early Buddhist Art of China and Central Asia* 的內容重點，以作為後半部文章評論的依據。

第一章 漢代（西元前 206 年—西元後 220 年）

一、文獻記載中有關漢代的佛教活動

漢代雖為佛教初傳之始，但在許多文獻中，已記載與佛教的相關活動。除了漢明帝夜夢金像，故派遣使者到天竺，帶回釋迦像與四十二章經之外，在《後漢書》和《魏書釋老志》中都有提到，楚王英熱衷於黃老之術、以及佛教。《後漢書》卷七十二《楚王英傳》明確提到，晚年更喜好黃老學，並為佛教設齋戒、祭祀。而漢宣帝也在濯龍殿的儀式之中，慶祝佛、黃帝、與老子的慶典。由上可得知，早期佛教是與黃帝、老子彼此融合，三者地位相同，均被視為超自然的力量。此外，在《三國志·吳劉繇傳》記載當時笮融：「大起浮圖祠，以銅為人，黃金塗身，衣以錦彩。垂鋼槃九重，下為重樓、閣道，可容三千餘人。」這是史上最早造像建寺記載。這一史實，提供了中國早期樓閣塔的可能形式，且其功能不是傳統收藏舍利子的覆鉢塔，更像是佛像的寺院，這可能是中國佛像出現的早期依據，是故 Harvard Buddha 的出現，Rhie 認為可能便是此時期的作品，功能以放置於寺院供奉為主。而在文化交流上，長安作為洛陽與絲路的仲介點，必然亦流傳著佛教，可能有許多信仰佛教的胡人居住於此，這對佛教的傳佈可能也有相當的影響力。

二、譯經者與翻譯活動

¹ 但本評論的討論重點將會以佛教造像為主，stupa 不在範圍之內。

東漢的洛陽（約二世紀中），佛教經典的翻譯愈來愈興盛，關於佛教教義及本生故事等等，可能已在當時透過商人、胡人及佛教僧人的教導，而為當時所知。最盛期應該是在宣帝（147-167 年）與靈帝（168-169 年）的時期，而此時，由胡人為主的漢譯活動，正在洛陽地區如火如荼地進行著。

首先，以安世高²為主的漢譯工作，根據道安的《綜理眾經目錄》，安世高在靈帝年間翻譯了 30 多部經典，主要是探討阿毘達摩的義理，以及禪定的實踐方法。其所譯的經典主要是小乘佛教，其中最重要的為《安般守意經》³及《十二因緣》，奠定了中國以小乘為基礎的禪學。其二為支婁迦讖⁴，相對於安世高以小乘為主，支讖則譯大乘經典，建立中國大乘經典的第一次大成。主要翻譯的有《首楞嚴三昧經》、《般若道行品》、《般舟三昧經》、《阿閼佛國經》等。第三次主要的翻譯工作是在董卓焚燒洛陽之後，有支亮、印度僧人曇果和竺大力、和來自中印度的迦毘羅、以及康居國的康孟詳等。

隨著漢代的滅亡，譯經活動也相對減少了，但是由安世高、支讖、及其他譯經者，翻譯了禪、般若、佛傳故事，並建立了小乘與大乘的兩個系統。有趣的是，來到中國的僧人主要是中亞西部地區，特別是大月支和安息，此外，最近的研究指出，大多數早期翻譯經典的語言為巴利文，而非梵語，這個因素更支援了犍陀羅、大夏等中亞西部地區，對中國佛教的重要性。

三、漢代的佛教藝術

漢代的作品中，Rhie 主要討論孔望山、四川漢墓以及 Harvard Buddha 的佛像風格。孔望山位於江蘇省連雲港，其崖壁上發現最古老的佛教造像。造像範圍多樣，主要有西王母、佛坐像、涅槃圖、薩埵太子捨身賜虎圖等等，雖然無法得知孔望山的形像是否有一定的排列規則，但 Rhie 認為主要的圖像似乎都有一定的順序，如一方面以西王母為中心作佈局，另一方面有關佛教的圖像亦有其秩序。如果依照右旋禮拜的順序而言，首先是薩埵太子本生、坐佛、涅槃圖、最後為立佛。這樣的組合表現出各自的信仰內涵，是故 Rhie 認為孔望山的形像排列方式應該是並排的，而非相互融合，也可能是在不同時間的雕刻，但是時間很相近。

Rhie 發現許多出土於漢墓的作品，與中亞和印度藝術風格似乎有某種程度的關

² 安息國人，博覽經藏，由精通阿毘曇學與禪學。在東漢桓帝建和二年（148 年），經過西域諸國到達洛陽，從事翻譯工作，其間先後譯有《安般守意經》、《陰持入經》、《阿毘曇五法四諦》、《十二因緣》、《禪行法想》、《修行道地經》等約三十四部，主要傳播小乘佛教的說一切有部之阿毘曇學和禪定理論。對我國早期佛學之流布奠定基礎，且為將禪學帶入我國的第一人。

³ 本經是敘述坐禪時行數息觀，以之收斂散心。內容與《修行道地經》卷五《數息品》、《大毘婆沙論》卷二十六所記載的數息觀相近。

⁴ 為我國第一位翻譯及傳佈大乘佛教般若學理論的僧人，其所譯的經典，以《道行般若經》最為重要，乃般若經系各種經典中最早的譯本，這類般若經系經典後來促了魏晉時代玄學清談之風。而《般舟三昧經》是以西方阿彌陀為對象的重要經典，為我國佛教史初期彌陀淨土思想。

連，這可能是將墓葬傳統吸收了佛教的元素，如著名的四川省的麻浩墓。墓室的主要設計為一前室，前室後有三條甬道可以通向後室，坐佛正出現在通往後室的中間甬道門額上，是位於供奉的主位。坐佛刻在一個平坦的背景上，有圓形頭光，但缺少身光與台座。圓形頭光與當時印度和中亞地區的頭光表現，有相同的特色。頭部呈現圓形，這與樓蘭在四世紀前的佛龕【圖 2】和 Kara-tepe 的佛畫【圖 3】有相當的類似處。如同孔望山【圖 4】一般，佛像均一手施無畏印，另一手抓著袈裟一角，袈裟呈 S 形垂落，這種形象與貴霜王朝二世紀中的秣菟羅類似【圖 5】，也有些來自 Swat 犍陀羅的形象【圖 6】，然而，這樣的風格並非犍陀羅經常使用的。而麻浩墓雙手的表現，右手稍微高於左手，與秣菟羅和犍陀羅的形象不同。這種手的樣式與湖南出土的馬伏相接近，也近似於米蘭 Shrine MIII【圖 7】。粗糙的褶痕相似於於闐的 Serapis and Harpocrates【圖 8】，衣紋的表現則與樓蘭的衣服相關【圖 9】。除了西方的影響之外，鬆散的衣褶類似成都的漢墓佛像【圖 10】，表現出複雜和韻律的精神，波浪的褶痕、厚重的身體與較小的雙手，都顯示出麻浩墓的佛像結合並創造一種高度的中國風格。這些相關性顯示與秣菟羅藝術，以及鄯善王朝有關的領域⁵特別有關係，再加以結合當時中國的流行風格。這種結合顯示多種藝術在四川產生的影響，亦反映四川在後漢到蜀漢間，歷史與地理環境的特色。吳焯在《四川早期佛教遺物及其年代與傳播途徑的考察》中提到了幾點因素，其中一點即為文化與交通的交流路線。吳焯從文獻記載中發現一條從中印度，經由緬甸、雲南進入四川的路線，但是到現今為止，沿路上尚未找到一件佛教藝術品，但 Rhie 認為如果思考四川與中印度的直接路線，可以說明麻浩與秣菟羅的強烈關連性。另一條路線是經由青海直接進入甘邊的酒泉，以到達四川，這條路線一邊連接酒泉，另一邊則是鄯善，且在蜀漢年間，這條路線仍是當時的主要幹道。透過此一路線，可以解釋麻浩墓與于闐、米蘭和樓蘭藝術間的關係。

在本章中，最重要的便是對 Harvard Buddha【圖 1】的討論，關於其複雜性，Rhie 仔細地檢視印度與中亞貴霜王朝的佛教藝術傳統，以及中國的雕塑藝術，並加以比對歷史和宗教因素，試圖確定其可能年代以及圖像來源。Rhie 將佛像各部份予以分割，透過仔細的風格比對得知，Harvard Buddha 特別接近 Ubal 的 Hatra 雕像（【圖 11】，西元 167 年），故可以合理地將年代縮減為 160 年代到三世紀晚期之間。再者，與後漢墓中形象的相似，如曹墓【圖 12】、彈琴的人物【圖 13】、彭山【圖 14】、和孔望山【圖 15】的形象，這些均是二世紀中到三世紀早期的作品，是故 Harvard Buddha 的年代可能在這之間，且 160 年的曹墓，其線條技術與 Harvard Buddha 相符合，因此年代應該是在 160 年左右。

另外，羯盤陀國（Khalchayan）⁶【圖 16】、Dalverzin-tepe【圖 18】、Airtam

⁵ 即絲路南線與樓蘭地區。

⁶ 此國周環二千餘裏，都城以大石嶺為基，背徙多河。有伽藍十餘所，僧徒五百餘人，學習小乘說一切有部之教說。其王族之容貌與中國相同，頭戴方冠，身著胡服。城中並有為經部之祖童受論師所建之僧伽藍，臺閣高廣，佛像端嚴，是此國國王聞童受論師之盛名，興兵伐咀叉始羅國，得之以歸，施阿育王之故宮為伽藍。關於此國之位置，約在新疆省塔什克爾安

【圖 19】的佛像頭提供了 Harvard Buddha 風格的主要來源，是故其來源應該是在中亞西部的大夏北邊，而非犍陀羅。錫盤陀國的雕像展現了強壯的波斯和希臘化藝術，這些可能部份地反映在 Harvard Buddha 的衣褶和自然化的風格。這令我們想起在後漢時，波斯在洛陽、或是長安是相當活躍的，且波斯與月支、康居在東西貿易上亦扮演很重要的角色。而安息（波斯）人安世高與月支人支謙，在二世紀的洛陽進行佛教翻譯活動，另外，波斯商人連同翻譯者安玄，也在當時的洛陽翻譯佛經。值得注意的是，當時翻譯的原典為西北印度的巴利文，而非梵文，這個因素也支援 Harvard Buddha 的風格，故將 Harvard Buddha 放在二世紀中的年代是可以接受的。另外，Rhie 更指出 Harvard Buddha 的手印，可能與安世高所強調的禪理有關，如《安般守意經》的翻譯，可能是這樣的環境下，產生了如 Harvard Buddha 禪定印的表現。最後，Rhie 認為 Harvard Buddha 表現出與西域地區佛教藝術的關連，但同時又有來自貴霜王朝的詮釋。寫實主義在貴霜風格，藉由與希臘化、波斯及羅馬藝術的接觸，有更進一步的發展，傳佈到中國時則加以接受，且轉化為更形式化、抽象的表現。佛像曾經反圖像，而作象徵化的表現，因此寫實的形像應該是在一到三世紀之間。中國雖然尚未能夠創作如此寫實的佛像，但至少將貴霜王朝的風格轉化為形式化、抽象、象徵的詮釋，Harvard Buddha 就是這樣一個例子。

四、結論

漢代佛教初傳之始，被視為吉祥的精神與幸運的前兆，與中國其他的神明相互融合，特別是在墓室藝術中的表現。這似乎在後漢晚期相當普遍，雖然出土地主要是在江蘇、山東及四川，但這並非說明洛陽或長安等大都市沒有類似的表現，只是現在並不存在罷了。此外，洛陽在胡僧所主導的佛經翻譯之下，給予了 Harvard Buddha 可能的紀年。其精緻的金銅佛像可能是以中亞西方（北方的大夏）的模型作為粉本。這個證據顯示了西域僧人，特別是月支和巴底亞人，他們不僅翻譯佛經，亦在絲路的貿易路線上扮演重要的角色。因此，多虧於西域僧人及藝術之間的交流、來往，雖然佛教及佛教藝術在漢代時尚未根深柢固於中國之中，但是已經具有相當的基礎了。

第二章 三國與西晉（西元 220-317 年）

一、三國與西晉的佛教發展

洛陽仍然是主要的佛教中心，混雜了許多胡人和中國僧人，在《高僧傳》中，記載了三世紀中的洛陽，胡僧的活躍情形。主要活動的僧人有：（1）曇柯迦羅於嘉平年間（249-253 年）來到洛陽的印度僧人，因痛心於中國戒律的缺乏，在嘉平二年（250 年）於白馬寺譯出《僧祇律戒本》一卷，並請梵僧制定羯磨法，傳授戒律，是我國授戒度僧的開始。（2）康僧鎧，康居人，於嘉平四年（252 年）到洛陽，在白馬寺翻譯

（Tush-kurghan, Sarikol，石城）之地，即所謂塞勒庫勒（Sariq-gol，黃穀）處。

了《鬱伽長者經》二卷，可能也翻譯了《無量壽經》⁷。(3) 其他的僧人尚有曇無讖⁸與安法賢⁹，均為安息人，熟知戒律，在正元年間（254-256 年）到洛陽，並翻譯了《曇無德羯磨》。另外還有帛延，於甘露年間（255-259 年）來到洛陽，翻譯了六部經典，包括《無量清淨平等覺經》、《須賴經》等。從譯經的經典內容可得知，重點在於戒律、菩薩的修行，以及阿彌陀淨土。而高僧多來自安息與中亞地區。

相對於北方的魏國，南方的吳國漢化更深，且文明更加進步，佛教活動亦更甚於洛陽。而北方與中亞的连接是依照舊有的路線，而吳國則透過海線交通與西域連繫，在當時主要的漢譯活動是由支謙和康僧會為主導。支謙通曉六國語言，並跟從支識的弟子支亮授業，與支識、支亮並稱為「三支」。後來避亂入吳，頗受吳王孫權之禮遇，並尊稱為博士，以輔導太子孫亮。從黃武元年到建興年中（222-253 年），致力於佛經漢譯的工作，譯出《維摩詰經》、《無量壽經》、《修行本起經》、《首楞三昧經》、《小品般若經》等。康僧會譯出的佛經較少，主要是教化與靈異事蹟。他承襲安世高的指導，特別重視禪，並為《安般守意經》作注釋。

吳國所建的寺院主要是建初寺，據說孫皓大毀佛寺時，康僧會曾力阻摧毀此寺，後來成為東晉的佛教勝地。

關於西晉年間與西域的互動，主要是在 265 到 290 年間，表現出西晉對中亞地區的經營，包括羅布泊地區，如於闐（271 年）、龜茲（283 年）、焉耆（285 年）及大宛（287 年）。在尼雅、米蘭、Endere 及樓蘭都有發現中國西晉文書的證據，特別是在 265-270 年間。以中文書寫，內容主要是交通、貿易、旅行的行政事務，另外使用佉盧斯托¹⁰的文字（在貴霜王朝使用的西北梵文），記載當地人口、經濟、借貸、土地移轉、契約、佛教事物等。從這些發現，我們注意到西晉，特別是在晉武帝年間，可能曾經對鄯善有相當大的影響，並且擴展到南方路線的於闐，及到達北方路線的焉耆。西晉的佛教主要是由長期居住於中國，且具有高度的社會及經濟地位的胡人主導。然而，此時居住中國的胡人，主要是月支人，熟悉中國語言與中亞、佛經的語言，因為掌握這些重要的資源，使得佛教的翻譯與教導工作達到比以往更高的穩定性。

此期翻譯的重心在於大乘經典的《般若波羅密多心經》¹¹，翻譯的目標乃將大乘

⁷ 因為《無量壽經》中的譯語，與《鬱伽長者經》頗不一致，故學者之間尚有異說。

⁸ 曹魏高貴鄉公正元元年（254 年）來到洛陽，於白馬寺譯出《曇無德羯磨》一卷。

⁹ 安息國人，於洛陽從事翻譯，曾譯有《羅摩伽經》三卷、《大般涅槃經》二卷，可惜今日全都缺失，且其生卒年不詳。

¹⁰ 古代北印度一帶所行之銘刻文字，傳為驢唇仙人所造，故稱佉盧斯托書。此文字約於西紀前五百年頃，由波斯之阿喇美茲庫體所起，復由波斯王大流士（Darius）三世強制推行，紀元前四世紀時傳入北印度。其時北印度正流行梵書，故此文字未為一般人所應用，而幾近消滅。此字母所寫之文書，係由右向左橫讀。其遺物方面有石刻、金屬板、容器、貨幣、寶石、樺皮等，多分佈於古代犍陀羅之處（即今阿富汗東部、北部），阿育王亦曾使用此種文字。Stein 首次於中央亞細亞探險之際，曾於和闐附近發現此種文字所刻之貨幣、革皮、木片等零星斷片。

¹¹ 本經係將內容龐大之般若經濃縮，成為表現「般若皆空」精神之簡潔經典。全經舉出五蘊、三科、十二因緣、四諦等法以總述諸法皆空之理。「色即是空，空即是色」一語，即是出自本

佛教於中國發揚。這時出現了第一位向西方取經的僧人—朱士行，他在 260 年走絲路南線來到於闐，取得《般若波羅密多心經》。雖然朱士行從未回到中國（他 79 或 80 歲時死於於闐），然而他派遣弟子弗如壇於 282 年回到洛陽，並帶回《般若波羅密多心經》。另外，他與無叉羅在河南水南寺翻譯此經，名為《放光經》。在中國這是一本很重要的佛教思想，不斷地被複製並廣泛地流傳。之後，竺叔蘭與竺法蘭在水北寺校勘，使之更為完整。道安曾提到在河北的中山地區，佛教徒對朱士行《放光經》的尊敬程度，紛紛傳抄經典並歡迎之。這樣的陳述，有趣地指出，中山有活躍的佛教活動。康法朗¹²即為中山的著名高僧，據說他從西域回來後，便在中山定居，擁有百名學徒。此外，有些佛像是來自於河北，這個資料顯示了晉朝時，出現一些重要的佛教活動地點，如于闐、河南與河北中山。

三世紀後半，長安成為最密集且持續的佛教活動地點，在竺法護¹³的譯經事業下達到了頂點。他生於 232 年，為月支人，八歲出家，之後憂心中國大乘經典未齊備，於是西行，收集經典、研讀、翻譯，並精通中亞的不同語言。因為通曉語言，使得他能夠直接從梵文或其他西域文字翻譯成漢文。此外，他花了相當多的時間在敦煌、長安及洛陽從事翻譯與教學。從中亞回來後，他便隱居在長安的終南山（此地必為佛教中心），266 年之後便在長安、敦煌、酒泉、洛陽等地遊走並翻譯經典。他主要翻譯的經典有五部：（1）《正法華經》；（2）《光讚般若波羅密經》¹⁴；（3）《首楞嚴三昧經》¹⁵；

經。

¹² 晉代僧。中山（今河南省內，或作河北定縣）人。自幼出家，持戒精嚴。立誓前往印度瞻仰佛蹟、探覓遺經，邀集同學四人，自甘肅張掖出發，中途見一故寺，內有敗屋二間，屋中各有一人，一人誦經，一人患病，屎尿縱橫。兩人雖比房而居，然各行其事，不相照料。師以悲愍之心，延留數日，悉心浣洗呵護。至第七日，見房中皆是香花，乃知神人化身。誦經和尚勸服四人勿須遠遊諸國，唯當自力行道，勿令失時。並預言法朗遊諸國，返後當作大法師。其後同行四人遂不復西行，師乃獨自往西邁行，遍遊諸國，研尋諸經後，復返中山開座傳法，闡揚法相之學，門人數百。後不知所終。其弟子呂韶思頗善禪數，每入定或數日不起；於師示寂後，刻木為像，朝夕禮拜。〔梁高僧傳卷四〕

¹³ 梵名 Dharmarakṣa。西晉譯經僧。祖先為月支人，世居敦煌。八歲出家。後來，因為關內京邑雖然禮拜寺廟、圖像，然而大乘經典未齊備，師乃立志西行，遍通西域三十六國語文。據法華傳記卷一載，師於武帝泰始元年（265）攜帶大批胡本經典至東土，居於長安、洛陽，專事譯經。武帝（265～291 在位）末年，在長安青門外營建寺院，精勤行道，廣布德化二十餘年。時人稱之為月支菩薩、敦煌菩薩、敦煌開士、本齋菩薩。

有關師所譯經典部數，據出三藏記集卷二所載，共有：《光讚般若》、《普曜》、《大哀》、《度世品》、《持心》、《首楞嚴》、《賢劫》、《維摩》、《無量壽》、《正法華》等大乘經典凡一五四部，三〇九卷；譯出時間約在武帝泰始年間（265～274），至懷帝永嘉二年（308，或者是晉帝建興元年，313）。其中，太康六年（286）所譯之《正法華經》問世後，我國人始知觀音之名，因而有靈驗之說與觀音信仰之開始。

¹⁴ 凡十卷。西晉竺法護譯。相對於小品般若經之初譯本《道行般若經》，本經乃《大品般若經》之初譯本。本經之梵本，於西晉太康七年（286）由於闐沙門祇多羅持來，而於同年十一月二十五日譯出。本經共分二十七品，始自光讚品，終於兩法寶品。

¹⁵ 梵名 Curāṅgama-māhā-sūtra。凡二卷。內容敘述堅意菩薩問能否疾證菩提三昧，佛乃為說首楞嚴三昧（勇伏定）。其後舍利弗問佛三昧是否可遠離魔境，佛遂放光明，現一切魔境，而以首楞嚴三昧降伏之。

(4)《維摩經》；(5)《無量壽經》。此外，284 年於敦煌譯《修行道地經》¹⁶，303 年翻譯《彌勒菩薩所問本願經》。此外，觀音的開始亦始於竺法護所譯的《正法華經》。308 年他翻譯《普曜經》。與竺法護合作翻譯活動的僧人尚包括印度、月支、貴霜、可能還有安息等。在三世紀後半，除了長安成為佛教翻譯的重心，亦刺激了洛陽與敦煌。竺法護的學生竺法生在敦煌建立大寺院。而來自河南的帛遠¹⁷與帛法祚¹⁸，在上層階級傳授佛法頗富盛名，帛遠並在長安建寺。大抵而言，西晉末年時，中國翻譯的佛經已具大概樣貌，而且佛教，特別是大乘佛教，逐漸擴展到社會上的不同階級。

二、三國與西晉的佛教藝術

關於此期的佛教藝術，Rhie 主要討論一些出土於銅鏡、魂瓶上的坐佛形像，以及四尊單尊造像。關於附屬於裝飾的佛教圖像，最重要的莫過於 262 年出土於湖北武昌蓮溪寺彭盧得校尉墓，發現一個似站在蓮花上的菩薩【圖 20】，這尊像提供了當時菩薩的可能形像。與藤井有鄰館菩薩像比起來【圖 21】，當時似乎有兩種菩薩的表現同時存在於中國。藤井有鄰館菩薩主要是犍陀羅風格，262 年的菩薩像則表現出漢式的風格，可能與中亞和秣菟羅有關【圖 22】。

在單尊造像上，Rhie 首先討論藏於東京大學工學部的坐佛像【圖 23】。這尊坐佛通常將其年代定在四世紀，但是在風格和技巧上似乎是在 Harvard Buddha (【圖 1】、二世紀中) 到 338 年的坐佛【圖 24】之間，其風格延續了 Harvard Buddha，但又不若 338 年佛像或其他四世紀的作品，有特別明顯的變化。這尊佛像與 Harvard Buddha 風格上有相似之處，但有不同。相同的如髮束只有出現在頭部前面，背後及肉髻都是平坦的；肉髻是有角的、縮短的形狀；臉部的表現如突起的臉頰和下巴；濃密而長的鬚子；非對稱的衣紋；在背部使用像凹線的衣紋；寬闊的肩膀；禪定印；以及基座上下都有突起的邊緣。與 Harvard Buddha 風格上雖有相異，但改變程度又不若 338 年佛像大。不同之處如上臂與膝蓋部份較為簡化；軀體比起 Harvard Buddha 更抽象；且與 Harvard Buddha 仔細而精巧的衣紋比較，其衣紋線較簡化而大膽；肩部如同 Harvard Buddha 有特別加厚的處理；其頸部的衣紋線平滑，簡單的起伏，不同於 Harvard Buddha 仔細而自然的衣紋，也不像 338 年佛像的抽象，反而像是何家山和 Royal Ontario Museum 的搖錢樹【圖 25】、【圖 26】；手指的描繪也比 Harvard Buddha 更概念化，但又不像 338

¹⁶ 凡七卷。本書纂集眾經所說有關瑜伽觀行之大要。現行本共三十品，品目如下：集散、五陰本、五陰相、分別五陰、五陰成敗、慈、除恐怖、分別相、勸意、離顛倒、曉了食、伏勝諸根、忍辱、棄加惡、天眼見終始、天耳、念往世、知人心念、地獄、勸悅、行空、神足、數息、觀、經學地、無學地、無學、弟子三品修行、緣覺、菩薩。三十品中，最後三品乃據法華經而來，古本無。六朝初期，即鳩摩羅什入關以前，已盛行講究本經。

¹⁷ 魏晉時代僧。河內（河南沁陽）人，俗姓萬。又作白遠。字法祖，故亦稱帛法祖。研習方等經，妙入幽微，並博通內外典籍。乃於長安造築精舍，以講習為業，受業之僧俗達於千人。曾注釋《首楞嚴經》，又通胡語，譯有《佛般泥洹經》等，凡十六部，十八卷。

¹⁸ 魏晉時代僧。河內（河南沁陽）人，俗姓萬。為沙門帛遠之弟。二十五歲出家，博通佛理，聲震關隴。梁州刺史張光逼令還俗，師不從，乃遇害。著有《放光般若經註》、《顯宗論》等。

年佛像如抽象般的僵硬。眼睛不像 Harvard Buddha 的銳利，但也不像 338 年佛像如種子般的大眼瞼，鼻子自然的表現如 Harvard Buddha 一樣，沒有 338 年像的抽象，且其窄前額、波浪的髮線、和整齊的髮束與何家山相似【圖 25】、【圖 26】。在顯著的比較下，338 年佛像不僅有不相同的頭髮造型，其髮束是覆蓋整個頭部和肉髻。東京大學工學部的佛像肉髻不像 Harvard Buddha 大，從側面來看，比較像是何家山有角而大的肉髻【圖 25】。鬢角比 Harvard Buddha 短，且耳部的表現也不像 Harvard Buddha 的明顯和強烈的線條。彎曲的身體與 Harvard Buddha 相似，但表現出更溫和的輪廓，而傾斜的下巴則與三世紀的於闐佛陀相似【圖 27】。

背面肩帶的粗細介於 Harvard Buddha 與 338 年佛像之間，背部的三條衣紋線與 Harvard Buddha 類似，但是更大膽而簡化，不若 Harvard Buddha 般地仔細描繪。而 338 年佛像則不使用陰刻線，而是階梯紋。台座背面呈半圓形，與 Harvard Buddha 的梯形形狀不同，也不像 338 年幾乎為方形，而是平坦無裝飾，僅在頂端與底部有邊緣的設計，這與三世紀中的樓蘭楣上相同【圖 28】。儘管樓蘭作品已經風化，但在細節上與東京大學工學部的佛像是可以相容的，如厚實的手臂、手部到膝蓋衣紋類似的表現，以及左肩上的衣紋都有共通處，且禪定印形成的三角形狀也有類似。這些因素雖然沒有完全相像，但足以將這些因素列為同一時代。

總之，此坐佛雖與 Harvard Buddha 相似，但並非同一時代，而是比較接近三世紀初，而與何家山和 Royal Ontario Museum 搖錢樹上佛像之間的關連，似乎說明年代在後漢末年。總而言之，這尊造像關係到二世紀中的發展，其大膽而線描的性質，使得形像更接近漢化，而不是直接來自中亞或印度。而禪定印的表現也反映安世高在漢末所宣導的「禪」，且康僧會在吳國時也宣講安世高的《安般守意經》，這尊小金銅像可能反映了這樣的環境背景。

第二尊造像為藤木正一所收藏的佛坐像【圖 29】。Rhie 從傳統的風格比較，推知藤木佛像與後漢及三國的風格有關，可能是在三世紀初。秣菟羅和 Swat 為其主要風格，但仍有中亞東部，如米蘭的因素。如果與東京大學工學部佛像同一時間的話，可能代表當時存有兩種風格，一種與犍陀羅有關，另一種則與秣菟羅相關的樣式。

另一件很重要的作品，即為藏於藤井有鄰館的菩薩像【圖 21】。此像右手施無畏印，左手持瓶。纓絡和衣服雖然有經過修改，但仍然看得到犍陀羅風格厚重的領圈及臂章，穿著不對稱的衣紋袈裟、複雜綳折及邊緣的裙子。腳上則為犍陀羅風格的涼鞋。在少數部份有後漢風格，如圖 30 的大手和鼻子以及頭髮仔細的描繪，和蒙古木雕的臉部結構和特色【圖 31】，然而整體風格來說，較為拘束，且缺乏自然的柔軟感和具體的特色，但只能說明此風格存在於中國，而非主要因素。主要的風格來源應是印度和中亞與犍陀羅菩薩相比【圖 32】，無疑地具有犍陀羅風格。但其抽象的身體，特別是膝蓋和腹部，頭部的風格及強烈樣式化的袈裟等風格，都是來自 Swat、中亞、和鄯善的米蘭的貴霜王朝時期。其腹部的表現不像犍陀羅般的肌肉感【圖 32】，其柔軟的表現比較像是米蘭

壁畫【圖 33】、【圖 34】，米蘭壁畫不會晚於四世紀初期，可能是在三世紀中，證實了其風格存在於三世紀中的中亞，而不是更早的年代。臉部表現比較類似中亞，如米蘭壁畫。臉頰的部份像是米蘭壁畫【圖 34】、和 Toprak Kala 陶佛【圖 35】，另外如大而寬的鼻子，球根狀的尖部，豐滿的唇部，及如豌豆的眼睛表現也都有類似之處。柔軟、下垂的鬍鬚則見於米蘭壁畫和 Swat 的 Butkara I【圖 36】、【圖 37】、【圖 38】和三世紀末到 305 年的羅馬雕刻【圖 39】。這些例子說明這種鬍鬚樣式可能流行於三到四世紀初。頸部的線條在中國初期佛教藝術並不常見，但出現在米蘭壁畫【圖 34】、【圖 37】，以及 Airtam frieze 的形象【圖 40】。頭髮的描繪也見於二世紀的秣菟羅藝術。衣服與瓔珞與犍陀羅有關，但有若干簡化、抽象，這可能是中國的詮釋。瓔珞像是犍陀羅風格【圖 41】和中亞西部二世紀晚期到三世紀的 Dalverzin-tepe【圖 42】。總之，雖然主要是犍陀羅風格，但有些特色亦與中亞和 Swat、Toprak Kala、Dalverzin-tepe 和米蘭有關，這些地區都是接近鄯善王國的東西貿易絲路線上的城市。

此尊雕像可能是在西晉年間，約三世紀末。因為與 338 年佛像不相似，所以年代應該不至於會到東晉。另一個因素是與米蘭壁畫的關係，米蘭的年代約在三世紀中，不會晚於四世紀初期。而長安地區的繁榮，提供了此像可能的製作地點，如竺法護在 280-310 年間的活躍情形，他擁有眾多弟子，並翻譯大量佛經，且不只一次翻譯彌勒經典，這可能是此尊像的尊格。在犍陀羅彌勒與過去七佛常常一起出現，以作為未來佛的圖像，且通常都持有水瓶。

最後一尊為立姿的菩薩像【圖 43】，Rhie 透過類似上述的風格比對，認為此像應該是在三國晚期到西晉初年的三世紀中。雖然風格可以早至後漢，但它不太可能晚於 338 年，這件作品比藤井有鄰館菩薩像還要漢化，似乎更接近搖錢樹、陶佛、和三世紀的小金銅佛。

三、結論

四尊金銅像都表現出三世紀中國佛教藝術的詮釋，顯示佛教的持續發展，亦回應當時高僧的翻譯與教化事業，這些高僧大部份的祖先是胡人，而世居於中國。此時期的佛教藝術，來源及標準主要是來自中亞。雖然其粉本為秣菟羅、犍陀羅、Swat 及貴霜王朝的阿富汗，但是尚有相當多的修正，清楚地表現出中國工匠的詮釋。

從陪葬品上類佛教的民間藝術，這顯示了佛教藝術似乎能夠快速同化到地方傳統，特別是墓葬風俗，及內在的藝術風格，因此能夠創造更漢化的佛教藝術，但其概念大部份仍然是模糊的，且不具有深刻的佛教意涵。這些圖像顯示出佛教已廣泛地滲透於民間之中，這可能是因為在亂世的漢末與三國中，將佛像與其他超自然的神祇加以連結起來有關。如果單尊佛像的紀年是正確，那麼在後漢、三國及西晉年間的中國佛教藝術，將有兩個主要、平行的運動：意即世俗與正統（Popular and Orthodox）。世俗的信仰倚靠正統佛教的傳播，這些由高僧、佛教徒（主要是胡人）、旅行者等等所傳播的正統佛教，清楚地證實有企圖地移植、精確地追尋西方佛教的源流及其藝術。因

此，正統藝術不應該被單獨地觀看，在擁有自身藝術傳統的中國境內，當西方藝術被引進時，中國早已有自己的發展模式，因此中國只需要去採用，而非再次發展之，因此我們看不到一種從簡單、世俗藝術到複雜圖像的過程，而是同時兩種樣式平行發展，反映出中國的特殊情況。

第三章 中亞西部—索格丁納 (Transoxiana) 到巴米揚 (Bamiyan)

一、歷史背景

中亞西部的索格丁納區域包括現在的烏茲別克、塔吉克 (Tajikistan) 及南邊的哈薩克。在古代，此區包含了三個地域，即南邊的大夏、中間的康居¹⁹，及在北部三角洲的 Khorezm。絲路的南邊路線經過大夏及縛喝，北邊路線經過卑闐。東西的交流是藉由連接南北路線 (連接卑闐與怛滿²⁰)，並向南到巴米揚、大夏、Taxila 及中印度。索格丁納的策略性位置保障其與中亞東部、阿富汗、犍陀羅、伊朗，以及北方的遊牧民族。雖然中亞西部的歷史被南方與北方的政治、文化所影響，然而此區仍然發展出重要且獨特的文化與藝術特色。

西元前一世紀，大月支²¹征服阿富汗，建立後來的貴霜王朝。在 Vima II Kadphises

¹⁹ 西域之古國。係土耳其系游牧民族建立之王國。自錫爾河下游至吉爾吉斯 (Kirgiz) 平原，為其疆域中心地帶。至漢代時，康居領域已擴張至南方粟特 (Sogdiana)、塔什罕 (Tashkend)、火尋 (Khiva，即花刺子模)。此國亦為我國早期佛教發源地之一。據《出三藏記集》卷二、《梁高僧傳》卷一載，東漢以後，康僧會、康巨、康孟詳、康僧鎧等僧侶先後至我國從事佛經之翻譯。上記二書皆為康居人或其祖先為康居人。

²⁰ 位於阿姆河下游。在《新唐書》238 卷西域下中提到：「怛滿，或曰怛沒，東陀拔斯，南大食，皆一月行；北岐蘭，二十日行；西即大食，一月行。居烏滸河北平川中。」

²¹ 據《史記》、《漢書》等載，月氏原居我國西北地方敦煌、祁連山之間，漢初避北匈奴而西移，後奪塞族 (Saka)、烏孫之地，降服大夏 (Bactria)，據有犒水 (今阿姆河) 以北，稱大月氏。其留止敦煌之餘眾保有南山 (即祁連山)，稱小月氏。

大月氏定住後，都於犒水之南之藍子城 (今阿富汗北部)，以大夏土著諸侯五翕侯分別鎮撫舊地，五翕侯皆隸屬大月氏。然其後百餘年中，貴霜翕侯丘就卻攻滅其餘四翕侯，取大月氏之地位而代之，自立為王，國號貴霜 (Kushan)，又征伐安息，併吞高附 (Kabul) 之地，並滅濮達、屬賓 (Dardistan)，取天竺旁遮普 (Panjab) 之地。故此後應稱貴霜王朝，然我國仍稱之為大月氏。丘就卻歿後，其子閼膏珍 (Wema Kadphises II) 又滅北天竺，在犍陀羅國留將監守，是為月氏之全盛時期。閼膏珍在位時，極力開發對外交通，尤與羅馬之通使，取其地之金以鑄造貨幣，發展成經濟之顛峰狀態。又由於東西文化之融合，乃形成希臘式之佛教美術，即犍陀羅美術，對後世亞洲佛教美術有極深遠之影響。至迦膩色迦王 (Kaniska)，更大擴疆域，其勢力東至蔥嶺之東，北達犒水，西及安息，南自五河流域至頻陀山脈 (Vindhya)，定都犍陀羅之布路沙布邏城 (Purusapura)，保護佛教，建設寺塔，並會集迦濕彌羅國五百阿羅漢纂輯大毘婆沙論。虔誠信仰佛教，於印度佛教史上，貢獻僅次於阿育王 (Acoka)。著名的大論師，如龍樹、馬鳴等，皆生逢迦膩色迦之時代。

蓋西元前三世紀頃，印度阿育王曾派遣僧侶弘化於大夏，大夏曾為大月氏之本據地，故大月氏與佛教接觸，是想當然爾。大月氏領有北印度至興都庫什山脈南北之廣大版圖，故不僅成為中國與印度文化交流之媒介，並對佛法之東傳影響至鉅。後漢明帝永平年中 (58~75)，嘗遣蔡愔、秦景等赴大月氏抄寫佛經，齎還洛陽。月氏著名之三藏大德，如支婁迦讖、支曜、支疆梁接等，亦相繼至我國傳法。另如支亮、支謙、竺法護、支法度、支道根、支施崙等支姓者，

的帶領下，擴大版圖的極致，在迦膩色迦王²²時期最為繁榮，他擴展貴霜的版圖到中印度秣菟羅，征服塞族王國進入 Sind。之後王朝由富西色迦王繼續統治。而貴霜王朝的頂峰時，其影響力可能到達於閩與疏勒。然而，此區雖有大帝國，但容易受到多方面的侵擾，如來自北方及東方的游牧民族，西方的安息與薩珊王朝，及南邊的貴霜王朝。一到四世紀的文化上，因為受到貴霜王朝影響，佛教為一個很重要的因素，但是，拜火教也是另一個重要的因素。

阿富汗的恒滿南邊是位於巴米揚的重要地區，在索格丁納的新發現，顯示此區與巴米揚藝術有很深的關係。這與其他巴米揚的早期洞窟都擔負了中亞與中國佛教藝術的重任，這將在下面提及。

二、恒滿地區的藝術

此地區分為幾個重要地區，分別是竭盤陀國、Airtam、Kara-tepe、Fayaz-tepe、Dalverzin-tepe。關於竭盤陀國的雕像，Rhie 認為與 Harvard Buddha 有極大的關連，如出土於竭盤陀國的兩尊佛頭像【圖 44】、【圖 45】與接近於閩的壁畫【圖 46】特別相似。與 Harvard Buddha 和【圖 18】也極度相像，可能暗指 Harvard Buddha 合理的來源和年代，至目前為止，竭盤陀國的雕塑是最接近中國早期佛教藝術重要造像的典型。如果竭盤陀的年代可定在一世紀中，那麼便可以合理的判斷波斯、希臘化、貴霜藝術和其他恒滿地區的藝術，而這些作品提供了建立 Harvard Buddha 和前貴霜雕刻的重要資料。

Airtam 地區位元於恒滿南方，雕塑作品較少，主要是具有希臘波斯風格的浮雕【圖 47】，Rhie 認為線條的表現也在藤井有鄰館菩薩上看到，而頭部的風格則與 Harvard Buddha 相似。而 Kara-tepe 是位於恒滿西北方的一個主要佛教寺院【圖 48】。而 Fayaz-tepe 亦為一個有壁畫的 stupa，這一部份較重要的論點在於，Rhie 從立佛的風格，認為強調巴米揚早期石窟與恒滿地區的藝術是個值得研究的議題。事實上，從烏茲別克得到的新資料，可能對巴米揚早期石窟的年份估計有很大的幫助。因為恒滿和巴米揚位於同

其先祖概屬月氏族。其中，竺法護素有「月支菩薩」之稱，係敦煌人，為殘留於南山的小月氏之後裔。

迦膩色迦王之後，瓦西色迦（Vasiska）、弗維色迦（Huviska）、瓦蘇提婆（Vasudeva）等王先後繼位。至瓦蘇提婆時，由於波斯之薩珊王朝（Sasan）、中印度之笈多王朝（Gupta）相次崛起，北方又受到匈奴之壓迫，國勢漸衰。到了寄多羅王時，為匈奴所逐，遂西徙至薄羅城，其子留守布路沙布遲之舊地。

²² 迦膩色迦（Kaniska）。古代印度犍陀羅國（月氏國）之國王，係貴霜王朝（梵 Kusana）之第三世王，其年代被認為是印度政治史上、文化史上之關鍵時代。

迦膩色迦王繼阿育王之後建設大帝國，支配全北印度。於印度佛教史上，與阿育王並稱為護持佛法之二王。他將首都由中亞遷至古印度西北犍陀羅地區之富樓沙城（今巴基斯坦白夏瓦），其領土東至瓦拉那西，南至頻陀山脈，北及中亞細亞、伊朗等地。曾與中國、希臘、羅馬文化密切接觸，造成東西文化之融合。王初時信奉瑣羅亞斯德教，輕侮佛法，據聞，因受馬鳴菩薩之感化始歸依佛教。後來極力保護佛教，建立說一切有部之寺院，並召集五百聖眾，於迦濕彌羅結集三藏，而後注釋之。在其治世之內，佛教普遍弘傳，高僧輩出，促進了大乘經典之編纂。而自迦膩色迦王至其子富西色迦王（Huviska）時代，深受希臘文化影響，故犍陀羅之佛教美術盛極一時。

樣的區域，其佛教藝術擁有相關特色也就可以理解了。

Dalverzin-tepe 是流蘇爾漢 (SurKhan) 河邊的疊腦 (Denau, 意為新村) 附近的城市。其佛教寺院有二，其中一個寺院中所發現的立像【圖 49】、【圖 50】，可能與 Tokyo National Museum Buddha 在臉部上有相似之處【圖 23】。這個關係不僅確定早期中國風格與西部中亞的關係是可研究的方向，也幫助了確定東京大學工學部的坐佛的紀年。因為這尊 Dalverzin-tepe figure 晚於羯盤陀國形像（而這與 Harvard Buddha 的風格有關），這無疑地又是另一項證據，足以支援東京大學工學部的坐佛像晚於 Harvard Buddha。而第二個寺院所出土的人物頭像，與 Temple No.1【圖 49】、【圖 50】相關，也很類似於閩出土的陶頭【圖 51】、藤木佛像【圖 29】、何家山的搖錢樹【圖 25】、Royal Ontario Museum 搖錢樹【圖 52】等像。這可能是在二世紀初的一種普遍樣式。這樣的關係說明中國佛像有著強烈的西方風格，並提供證據為晚於 Harvard Buddha 的作品定年。這種風格不僅在犍陀羅及中亞西部、在於閩也是很重要的。

三、Khorezm 地區的藝術

Toprak Kala 的男性頭像【圖 53】與女性軀體【圖 54】都與於閩附近熱瓦克 Stupa 的 Style I【圖 55】相關，這幫助熱瓦克的紀年能夠集中於 Toprak Kala 的年代，其時間不會相距太遠。武士像【圖 56】的帽子亦與熱瓦克的作品相近【圖 57】。這說明 Toprak Kala 的雕塑是瞭解中亞東部及中國來源與發展的重要資料，特別是在三世紀間。因為 Toprak Kala 接近絲路，且雕塑及繪畫都約在三世紀，故與此相近的米蘭繪畫可能也是在三世紀中，以此可以幫助其他中亞東部的定年。

四、巴米揚的早期洞窟

巴米揚位於連接中亞與犍陀羅、印度的貿易幹線上，位於南北路線上的西邊，為貴霜王朝的夏都。對於定年的問題，學者尚未有相同的共識。最早期的主要研究是 French Archaeological Mission 的 J.Hackin 和稍晚的 B.Rowland。近來日本學者（名古屋大學的宮治和京都大學的樋口）也參與討論，以及阿富汗人 Z. Tarzi 與 D. Klimburg-Salter。雖然對於年代仍有分歧，但最近的歸結為西元四世紀到七世紀之間，但 Deborah Klimburg-Salter 卻認為活躍期為七世紀到九世紀。因為巴米揚石窟將涉及到中國與中亞石窟的議題，是故本書將討論巴米揚的早期作品，以評估和再思考早期繪畫與雕塑的紀年。

Rhie 透過細碎的風格比較，討論了第 24、51、129、132、140、165 及 155 窟，其中第 155 窟即是著名的東大佛。Rhie 認為從相關佛像中，顯示東大佛【圖 58】可能是在四世紀到五世紀初，但更直接的證據是炳靈寺 169 窟，能夠更強烈地指涉為四世紀。兩者重要的相關處在風格與技術，炳靈寺大佛約在四世紀中【圖 59】，直線與短腰的軀體，兩腿與身體接合上的笨拙，方形的頭部，及淺衣紋，此外炳靈寺的菩薩【圖 60】，其頭巾的邊緣像是東大佛右邊的衣紋【圖 61】。從技法上看，也與炳靈寺 169

窟相似，以石頭為主所雕塑的像，也在中國四世紀末到五世紀初，之後則較少使用，其技法並未使用在克孜爾和雲岡的大佛。從這些因素來思考，東大佛是在四世紀到五世紀初，西大佛可能是更之後的作品，約五世紀中。

五、結論

毫無疑問地，中亞西部新發掘資料的重要與關連，有助於瞭解犍陀羅的貴霜王朝與大夏地區，亦能瞭解中亞東部與中國間的關係。這些證據至少提供中亞西部與東部的藝術的最終定年。巴米揚是個分離且困惑的例子。在這裡思考巴米揚早期的洞窟，不僅與索格丁納的藝術有關，也與四、五世紀的藝術有關連。

第四章 中亞東部—疏勒 (Kashgar) 到於闐 (Khotan)

一、簡介

匈奴於漢朝年間 (206BC-220AD) 統治中亞東部。月支的其中一支派從甘肅遷移到印度西北，且在一到三世紀形成強大的貴霜王朝。在三世紀中迦膩色迦王間達到頂峰，之後分裂。另一支派 (貴霜東部) 統治犍陀羅及印度西北，而之前貴霜的北部則被薩珊所統治。然而，在 379 年薩珊 Shapur II 死後，Kidarites 建立了小貴霜王朝 (即為小月支)，在 380-430 年間統一興都庫什山的南北地區。在 468 年之後，薩珊侵略 Kidarites，而五世紀末到六世紀初時，Hephthalite 從北方侵入，並攻陷 Kidarite 王國。

二、中國對中亞東部的經營

中國對西域的經營始於西漢張騫通西域之後，121 年武帝合併了甘肅的中部與西部，以抵制匈奴，並將長城延伸至敦煌。為了避開匈奴，以確保貿易的安全，108 年派兵安定羅布泊的周圍地區 (即為後來的樓蘭) 及車師。在西元前 101-100 年，漢成功地控制西域，到達中亞西部的大宛，於西元前 77 年，漢將樓蘭國更名為鄯善。在王莽期間，莎車利用中國的衰弱局面，趁機強化自己。在西元 29 年，中國名義上控制西域五十五國，但莎車在 33-61 年成為帕米爾以東最強的王國。然而，於闐國勢日益增強，於西元 60 年戰勝莎車，之後擴展其勢力範圍至尼雅 (古稱精絕，Niya) 到疏勒，但之後受到匈奴的攻擊，國土銳減。西元 73 年，漢明帝再度擴展中國的軍事及政治權力到塔里木盆地，74 年中國的勢力擴展至疏勒，且在 88 年征服莎車，三年之後龜茲亦臣服漢朝。在西元一世紀後半到二世紀初，在班超的領導之下，打敗匈奴、保障鄯善及維持於闐國，中國對中亞東部的控制達到了頂峰。西元 94 年征服焉耆之後，班超完成了塔里木盆地的全面控制。班超死後，塔里木盆地的局勢開始鬆動，且匈奴一再入侵，但在西元 123-124 年間，班勇再度強化其控制，並在羅布泊北部，即樓蘭 (與古樓蘭同名，已於西元前 77 年改名為鄯善)，建立軍事殖民，因為這一個區域有著地理上的優越，中國才能打敗匈奴、車師，以及焉耆，再度保障了中國對中亞的統治。在 132-134 年間，中國對中亞東部的控制又開始鬆動，從資料上顯示，到了 179 或是

185 年，涼州已經缺乏朝廷的控制了。

《三國志》上顯示，官方稱號西域長史及都督的出現，顯示對鄯善經營是從曹魏持續到西晉年間。如同第一章指出，蜀漢可能有另一條經由青海通往鄯善王國的路。晉武帝時（265-289AD），中國仍繼續對西域經營，尤其是鄯善地區。從中亞進呈的貢物由魏國朝廷所接收，包括 283 年鄯善國、285 年來的大宛及焉耆、龜茲，以及 287 年來撒馬爾罕等國。但之後因中國戰亂頻繁而終告結束。中國在 300 年後愈益不穩定，西晉在 317 年匈奴入侵後瓦解，甘肅（連接中國與西方的要地）在四世紀到五世紀前半，成為兵家必爭之地。甘肅的張氏於 313-376 年建立前涼，控制甘肅中部與東部，和車師以東的中亞東部，並在 327 年於車師設郡，於海頭設置軍事前哨基地。前涼統治車師 50 年（327-376 年），之後前秦統治 9 年（377-385 年）（此時 384 年，苻堅派遣將軍呂光攻打中亞，並帶回龜茲高僧鳩摩羅什²³），及後涼統治 12 年（386-397 年），西涼 21 年（400-420 年），及北涼 42 年（398-439 年）。到了北魏時，並未有記錄顯示對西域的經營。

在後漢、三國及西晉時，通往中亞東部（即帕米爾以東的吐魯番盆地）有三條路線，都是從敦煌附近的安西出發。（1）南邊的路線經過玉門關→向西南沿著 Altun-tagħ 山到 Miran 及伊循→再到且末及於闐。（2）北邊的路線（西元 1-5 年之後）向西經過玉門關到北山→到車師→然後到焉耆→龜茲，Tumshuk 及疏勒。（3）中間的路線（漢朝、三國與西晉最常使用的）從玉門關出發後，往西經過 120 裏的大沙漠後到達羅布泊，於此點分成兩條路線，第一條向西南到達鄯善，再往前到焉耆（最常使用的路線）；第二條位於羅布泊邊緣，向西南到米蘭及伊循（鄯善王國的主要中心），然後到且末及於闐。

三、佛教藝術

²³ 梵名 Kumarajiva。東晉龜茲國（新疆疏勒）人。我國四大譯經家之一。父母俱奉佛出家，素有德行。羅什自幼聰敏，七歲從母入道，遊學天竺，博聞強記，譽滿五天竺。後歸故國，王奉為師。前秦苻堅聞其德，遣將呂光率兵迎之。呂光西征既利，遂迎羅什，然於途中聞苻堅敗沒，遂於河西自立為王，羅什乃羈留涼州十六、七年。直至後秦姚興攻破呂氏，羅什始得東至長安，時為東晉隆安五年（401）。姚興禮為國師，居於逍遙園，與僧肇、僧嚴等從事譯經工作。

自後秦弘始五年（403）四月，羅什先後譯出《中論》、《百論》、《十二門論》（以上合稱《三論》）、《般若》、《法華》、《大智度論》、《阿彌陀經》、《維摩經》、《十誦律》等經論，有系統地介紹龍樹中觀學派之學說。自佛教入傳，漢譯佛經日多，但所譯多滯文格義，不與原本相應，羅什通達多種外國語言，所譯經論內容卓拔，文體簡潔曉暢，至後世頗受重視。羅什一生致力弘通之法門，當為般若系之大乘經典，與龍樹、提婆系之中觀部論書之翻譯。所譯之經典，對我國佛教之發展有很大之影響；《中論》、《百論》、《十二門論》，道生傳於南方，經僧朗、僧詮、法朗，至隋之吉藏而集三論宗之大成；再加上《大智度論》，而成四論學派。此外，所譯之《法華經》，肇啟天台宗之端緒；成實論為成實學派之根本要典；《阿彌陀經》及《十住毘婆沙論》為淨土宗所依之經論；《彌勒成佛經》促成了彌勒信仰之發達；《坐禪三昧經》之譯出，促成了「菩薩禪」之流行；梵網經一出，中土得傳大乘戒；《十誦律》則提供了研究律學之重要資料。

Rhie 於此章中主要討論四個地區的佛教藝術，即疏勒²⁴、莎車、子合²⁵、和於闐²⁶，討論疏勒地區，最重要的便是莫爾塔（【圖 62】，Mouri Tim）。莫爾塔的形式和比例符合 Kara-tepe Complex B 的 stupa（【圖 63】，約二世紀到三世紀），有三層方形基座，及橢圓形而非半圓形的頂部。這樣的雷同說明莫爾塔的可能風格來源是北邊大夏恒滿地區。Kara-tepe 提供了莫爾塔可能是在二世紀末到三世紀之間。中亞 stupa 的方形基座與橢圓形的頂部無疑地關於三世紀初的犍陀羅、Swat、大夏（巴基斯坦北部、阿富汗和烏茲別克南部）。這些改變可能反映戒律和大乘佛教的教條。戒律中所記載的 stupa，顯示了一到三世紀的演變。如《長阿含經》²⁷的《大般涅槃經》²⁸記載最古老的 stupa 是由信徒所供奉，而不是僧人。到了根本說一切有部的 Vinaya Ksudraka-vastu 就允許舍利佛建立 stupa，在這裡佛陀指出 stupa 所應有的七個部份。疏勒的 stupa 可能與 Vinaya Ksudraka-vastu 和 Divyavadana 有關。Rhie 從經典比對，認為 Divyavadana 比較接近莫爾塔，故應該是大乘佛教的 stupa，從鳩摩羅什記載關於疏勒的大乘佛教來看，疏勒的大乘佛教應該是在四世紀左右。

在這一部份中，最重要的佛教藝術即是位於於闐的熱瓦克地區。在熱瓦克的風格討論上，Rhie 分為六個風格特色，即 Style I-VI。Style I 主要為 R1、3、5、7、9、10【圖 64】、【圖 65】，其特色為自然的形式、規矩的比例、和諧的整體，以及巧妙的形塑造形。從細節的風格比對，Style I 可能是在三世紀到五世紀初之間，特別是來自秣菟羅、索格丁納、Palmyra 及米蘭地區。更精確的應該可以定在三世紀末到四世紀初之間。在 Style I 裡沒有菩薩像，可能是小乘佛教。力士、兩個佛像，及「舍衛城的大神變」都是在當時阿富汗及絲路北方的克孜爾石窟很流行的主題。如果從朱士行的記載來看，三世紀末的於闐可能是小乘佛教。那麼熱瓦克遠離於闐的市中心，可能反映新興

²⁴ 古稱疏勒，位於蔥嶺以東。原為西漢的管轄，但到了西元一世紀王莽時期，因中國局勢不穩，成為莎車和於闐的控制之下，之後在班超的經營之下，疏勒和於闐在 74 年臣服中國。疏勒面對西方的強大勢力，在 107-113 年間，貴霜（大月支）控制了西北印度、犍陀羅、阿富汗及中亞西部（Transoxiana）的部份，曾侵略疏勒，後來貴霜任命疏勒的國王，是佛教傳入疏勒之始。雖然不知疏勒的佛教情況如何，但在四世紀時鳩摩羅什曾在疏勒，當時因須利耶蘇摩而將信仰改為大乘佛教。

²⁵ 漢時稱子合，後來稱為朱俱（駒）波。七世紀的玄奘提到此地有十多間佛教寺院。

²⁶ 於闐是中亞東邊的南方路線最主要的城市，據說於闐的佛教是在佛涅槃後的 404 年，在 Vijaya Sambhava 的治理下，大約是於闐建國後的第 165 年。據說他建立了皇家的第一個佛教寺院（Carma Monastery），雖然這個年代估算是模糊的，但大致是在西元前一世紀。在於闐及敦煌發現許多中國文獻，這些有助於瞭解於闐佛教，如發現有二世紀的法句譬喻經，以佉盧文書和巴利文書寫。從敦煌發現以舊于闐文的金光明經和《贊巴斯塔書》（Book of Zambasta），在第 22 章為于闐文的《彌勒授記經》，記載了翅頭末的故事，以及 23 章優填王的故事。另外，對阿彌陀的經典也是有所瞭解，且應是在舊伊朗信仰成為主導之前。從朱士行的記載可以大致知道於闐在三世紀後半為小乘佛教。到了西元 400 年法顯西行時，於闐則為大乘佛教，大乘佛教的盛行應該持續到四世紀。

²⁷ 後秦弘始十五年（413）佛陀耶舍與竺佛念共譯。收於大正藏第一冊。為北傳四阿含之一，係纂輯阿含經典中篇幅較長之經而成。

²⁸ 凡四十卷。北涼曇無讖譯。又作《大涅槃經》、《涅槃經》、《大經》。今收於大正藏第十二冊。係宣說如來常住、眾生悉有佛性、闡提成佛等之教義。屬大乘涅槃經。共分十三品。

的、較不具勢力的大乘佛教在三世紀末的邊遠地區建立大乘佛教的寺院。于闐在 400 年時完全屬於大乘佛教，這可以從法顯的記錄中得知，如果熱瓦克為三世紀末，可能正值大乘佛教在於闐的逐漸茁壯期。

Style II 為 R42、43、44【圖 66】。風格界於 Style I 和 IV【圖 67】、【圖 68】之間，與 Swat 的兩件作品【圖 69】、【圖 70】及中國 443 年彌勒像【圖 71】相比，Style II 應該是在這時代範圍內。其線條的運動類似圖 69、70，在胸部和膝蓋處都使用破碎的線條，這種風格在 Style I 已有出現，到了 Style III、IV 則更為普遍。Style II 似乎很接近 Swat 的作品，包括厚重而結實的身體結構。在以上的比較下，Style II 應該是在四世紀末到五世紀初之間的作品。

Style III 包括兩個立佛 R49、59，一個站立的菩薩 R51，及已損毀的 R53【圖 72】。均為正面像且腿部僵硬，手部亦是僵硬的，與 Style I、IV、V 不同。腹部表現和渾圓的腿不像 Style I 的柔軟，亦不像 Style IV 充滿肌肉感。線條幾乎都是使用重複、平行，有間距的。Rhie 認為 Style III 是五世紀初的作品。

Style IV 為 R54、55、57、61、63、64、66、67、68、69【圖 67】、【圖 68】，其特色為誇張、充滿肌肉感的表現。Rhie 認為在軀幹之間的衣紋和身體的部份，與笈多王朝的雕像【圖 73】接近，亦與炳靈寺、敦煌 272 窟相像，這些因素意指 Style IV 應該在五世紀初到五世紀中之間。Style VI 和 IV 之間，並沒有很大的不同，所以這兩種風格應該屬於同期，但是跟隨兩種不同風格傳統，而兩者的風格都可以在 Swat 中看到。Style IV 屬於秣菟羅風格，但在身體架構上並沒有那麼普遍化和理想化。Style VI 的來源主要表現中亞、及大部份印度的現存雕塑。這後來成為敦煌的主要風格，但同時也經過某種修正，似乎敦煌是接受來自中亞的風格。

Style V 即 R56、58、60、62【圖 67】、【圖 68】。Rhie 認為與阿富汗的 Shotorak 立佛【圖 74】和炳靈寺 169 窟【圖 75】相似，假如與炳靈寺有關，那麼這些小佛可能是在五世紀初。

Style VI 風格廣泛地存在於熱瓦克，它存在於不同的地方，混合著其他風格。R2【圖 64】、4、8【圖 64】、【圖 65】、22、32、35、37、39；70、71【圖 76】；R4、22、32、39、50、52、65、85【圖 77】；D2、3、4、6、7、8、9、10、11、12、14、16、17、18、19、21、22、23、24、28【圖 78】。在單一旦仔細的比較下，Rhie 認為 Style VI 的所有特色與中國五世紀的作品最有關係，這些因素強烈地說明 Style VI 可能是在四世紀末到五世紀初。而 Style VI 的造像夾在 Style I 佛像之間，Style VI 似乎是在四世紀末到五世紀初熱瓦克的革新或擴大，此時出現的菩薩像可能意指轉換為大乘的重要階段。從不充份的于闐佛教史，可以推論以下的結論。在三世紀末，約 280 年代，於闐似乎是小乘佛教，如同朱士行的記載。然而，法顯在 401 年經過時，已經為大乘佛教，這樣的轉變一定是發生在四世紀。早期的形象，如 Style I 可能是在三世紀末到四世紀初，於闐當時是一個繁榮的佛教中心，但尚未是大乘佛教，這個因素可以解釋熱瓦克（可能是大

乘佛教所建) 遠離市中心之原因。在四世紀末到五世紀初, 大乘佛教成為主導, 熱瓦克因而擴大且修補, 且有菩薩形象, 以及背光包括金剛座和五佛。

四、結論

于闐的雕塑暗示了於闐風格, 顯示與中亞西部藝術有清晰的關連, 暗指大夏地區的來源, 同時也是鄯善與中國佛教藝的主要來源。無疑地, 大夏北部在二世紀中時, 佛教已有相當的發展 (Airtam 與 Dalverzin-tepe), 疏勒的 stupa 則指出二世紀到三世紀存在著佛教。在當時, 於闐可能參與了佛教的東進運動, 佛寺可能也在西元 200 年時在於闐設立。熱瓦克提供了較晚期中亞西部最大、最重要的作品, 比較早期的可能是在三世紀晚期到四世紀初期之間, 較晚期的作品則是四世紀末到五世紀初之間。此地證實了於闐佛教的繁榮, 這關係到西元三世紀中葉, 中國僧人朱士行到於闐, 和于闐僧人到洛陽, 以及 401 年法顯所寫的於闐佛教。

第五章 中亞東部—鄯善王國：從尼雅 (Niya) 到樓蘭 (Lou-lan)

一、中國對鄯善的經營

後漢年間, 鄯善的歷史地位是暗淡的。在班超經營西域時, 鄯善亦在漢朝的控制之下, 而於班超死後又再度鬆動, 到了班勇時又納入中國的管制之中。於西元 119 年, 班超呈請朝廷派兵保障車師, 123 年來自中國的 500 軍隊駐紮於樓蘭, 124 年從樓蘭開始攻擊並攻擊車師。在班超及班勇的記載中, 既沒有提到佉盧文書的使用, 也沒有提到鄯善國的佛教情況。後漢書記載, 曹魏在熹平 4 年 (175AD) 進攻于闐國王安國, 對抗拘彌。但因為在 175 年之後缺乏更進一步的記載, 故推測中國對西域不再繼續經營, 而軍隊亦已撤退。

漢宣帝與靈帝年間, 洛陽所需要的奢侈品, 都經由絲路而取得, 且胡僧亦於此時來到中國, 並從事翻譯經典工作。這暗指了絲路仍在宣帝與靈帝年間有所開通與功用。但是, 從 185 年河西走廊開始有嚴重的問題, 可能是因為缺乏自由流動與繁榮的貿易, 而同年, 朝廷爭論是否要派兵以平息涼州的擾動。隨著決定不派兵去涼州時, 分裂的中國也陷入了軍閥之手, 在 184 年黃巾之亂後, 中國迅速地衰落。因為這些原因, 從 185 年到曹魏之間, 鄯善可能跳脫中國的統治而獨立。

二、關於佉盧文書

西晉早期西域在中國的管轄之內, 亦影響到鄯善地區, 最令人信服的證據來自於鄯善地區發現中國的文獻, 數量超過 700, 大多是木簡, 還有些手紙和衣服。這些中國文獻發現於樓蘭, 有少數是來自尼雅。紀年的中國文獻中, 有三分之二是屬於西晉泰始年間 (265-274 年), 大部份是落在 265-270 年間, 指出在這段時間內此地受到中國最大的控制。這些文獻亦指出從樓蘭擴張到尼雅地區。基於長史與都督的存在, 侯

燦認為西晉與曹魏對樓蘭的控制遠比一般推測地還要多，雖然後漢與前涼都有設西域長史，但卻沒有都督，但從中國文書 109、751、752 和 T:001 中，可知道在樓蘭有兩個分別的官制，因此曹魏與西晉對西域有相當的控制與管理。雖然無法得知曹魏的確切年代，但西晉可能是在泰始年間。侯燦認為曹魏可能是在後期對鄯善開始控制，作為征服中國的戰略因素。²⁹

西晉末，甘肅由張氏所統治，317 年西晉滅亡，張氏獨立之，並統治甘肅大半地區，之後建立前涼。前涼於 376 年被前秦的苻堅所打敗。在《晉書》的《張軌傳》中有提到，張駿派將軍楊宣征服龜茲與鄯善。根據馬庸的分析，前涼必定是在 335 年攻擊鄯善，並於 327 年在車師建高昌郡。根據《魏書》，前涼在西域設置三個官員，即海頭的西域長史、高昌的戊己校尉，以及玉門的玉門大護軍。

佉盧文書發現於鄯善，其年代相當於三國（可能也有包括後漢晚期，但並未確定）與西晉及前涼，年代在三世紀中到四世紀中期以後。佉盧文書主要是發現在鄯善王國（尼雅、Endere、且末、米蘭、樓蘭），也確定了王國的地理範圍，主要是尼雅所出土，於闐及車師也有發現，後者以佉盧文書的變體為其特色。在一些古墓中也有發現佉盧文字寫在絲上，米蘭壁畫上亦有兩段簡短的內容，另外在硬幣上一邊漢文一邊佉盧文亦發現在於闐³⁰。佉盧與梵書同為印度的早期文字，其來源可能在伊朗（波斯）的 Archaemenid，從西元前三世紀使用。梵書是從左寫到右，而佉盧文則是從右到左，流行於西北印度（有時稱為犍陀羅），從印度出來的佉盧文稿大多數是在犍陀羅，少數也有在秣菟羅（阿富汗以東和喀什米爾地區），在這些地方主要是用在記載佛教的相關事務，甚至遠到中國。這世紀主要在鄯善發現的文書，其使用年代約從西元二世紀到四世紀中期。寫在絲上的佉盧文字可能是在後漢，其特殊、精緻的編織，樣式，波紋等可能相當於後漢的作品，但近來孟凡人則挑戰此說法，認為這些樣式流行的年代應該是在曹魏到西晉之間³¹。佉盧文稿最晚的年代，在此採用林梅村的看法，是為 Sulica 王的第 5 年，即 336-359 年。假如此為真，那麼佉盧文稿在鄯善王國的使用持續到四世紀中或後半，比一般公認的還要晚一點。在 400 年中亞東部，梵書取代了佉盧文。佉盧文的衰弱和消失，與梵書的增加與流行是有時間的重疊性（中亞東部的梵書使用至少三世紀晚期開始）。而梵書的使用可能與中亞於闐地區大乘佛教的建立有關。

三、四世紀末到六世紀初的鄯善（約於前秦、北涼、西晉年間）

在苻堅的統治時期，涼州屬於前秦，隨著前涼的滅亡，苻堅鼓勵西晉末年逃往甘肅避難的難民回到長安，因而，當時許多佛教徒及有地位的人，對於長安的文化有主要的影響。苻堅也將他的權力擴展到中亞，主要是鄯善和車師前部。在《十六國春秋》

²⁹ 侯燦，《樓蘭新發現木簡紙文書考釋》，文物 No7，1988。

³⁰ 其年代由林梅村所解讀為 175-220 年間。見林梅村，《佉盧文書及漢法二體錢所記于闐大王考》，文物 No2，1987，頁 41-43。

³¹ 孟凡人，《論尼雅 59MNM001 號墓的時代》，西域研究 No4，1992 年，頁 51-52。

中，記載於建元十七年，鄯善國王與車師前部來朝。隔年，車師前部與其國師 Kumārābhadrā 來到長安，並帶了一部 *Pāncavimsaṭī-Prajñāpāramitā* (可能是梵文原文)，此本經被當時的道安充分地運用。383 年，苻堅派將軍呂光到中亚以平定西域。而法顯西行於西元 399 年經過鄯善，提到國王為佛教徒，且境內有四千多名僧人習小乘佛教，並閱讀大乘經典，故佛教在當時仍然流行於王國的某些地區。到了西元 442 年，鄯善被甘肅的北涼所攻擊，但並未獲勝。在北魏時 (445 年) 才征服了鄯善。但是，當北魏使者宋雲於 518 年經過鄯善時，只有提到將軍與軍隊征服西土耳其人，並未提到佛教或其他相關作品。

佛教 *stupa* 主要發現在鄯善地區，以及圍繞羅布泊的米蘭、且末、Endere 和尼雅等地。從佉盧文書中 (主要是 No489)，顯示至少在三世紀時，鄯善王國的佛教中心是在樓蘭，也就是 L. A。當時佛教的存在，在佉盧文書中可以得到證實。也有少數佛教的詩句是以犍陀羅佛教的梵文寫的。鄯善的藝術清楚地與貴霜藝術和中國的輸入品，特別是絲織、鏡子和漆器、陶器，有緊密關係。

四、佛教藝術

此地的佛教藝術地區主要是在尼雅、伊循、且末、Endere、米蘭及樓蘭，其中最重要的便是後兩者。在米蘭 MIII【圖 35】、MV【圖 35】壁畫中，Stein 觀察到有後希臘化的特色，與犍陀羅有強烈的連結，且在部份形象與伊朗和塞西亞有關。其他學者提供更進一步的研究，大都同意年代約在三世紀左右。本部份的重點在於確定與古典西方、犍陀羅、Swat、索格丁納及中亚東部的關係，並確定年代和其所屬風格流派，這對瞭解中國早期佛教藝術的研究和關於絲路北線的繪畫是相當重要的。

臉部特色與藤井有鄰館的菩薩像【圖 21】、Butkara、Swat 的作品相似。而西元 256 年的 Dura Europos 肖像壁畫【圖 80】亦與 MV、MIII 的壁畫相似處。衣紋的樣式類似熱瓦克的 Style I，特別是 R12-R40【圖 81】、【圖 82】、【圖 83】，這個關係有助於穩定熱瓦克作品年代不會離米蘭繪畫太遠。同樣的樣式也類似於巴米揚 165 窟，雖然巴米揚的年代有分歧，但因為與米蘭壁畫的關係，可以支援其年代約在三到四世紀。MIII 中 Visvantara-Jataka 的 Z 字形衣紋是創造出空間的寫實技法，這樣的方式也在羅馬皇帝時代，如 244 或 245-256 年的 Dura Europos【圖 80】，這樣的方式持續在中國佛教藝術中出現。米蘭壁畫是一種簡單的寫實，以及基於犍陀羅、Swat 主題而作的強烈抽象感，且亦與羅馬皇帝繪畫有關。這種簡化或抽象的風格可能意指已經是一種完全成熟的風格了。這樣的特色也見於藤井有鄰館的菩薩像，且米蘭壁畫的關係幫助奠定早期同時期的中國佛像。總之，確定了壁畫風格與中亚西方藝術和 Swat、Dura Europos 的關連，及與印度西北，特別是 Swat，而非中國，亦肯定了與中亚西部和貴霜王朝晚期犍陀羅 Swat-Kashmir 地區的關係。這些與米蘭壁畫的關係，和鄯善王朝內佉盧文書的使用，更進一步地指出貴霜在此地區的某種重要性。

米蘭在三到四世紀是相當活躍的佛教聖地，但在五世紀中被放棄，直到八世紀中

由藏傳佛教時又再度復興。出土於 MV 的佉盧文書顯示 MIII、MV 約在四世紀中或後期被放棄。然而，法顯提到鄯善在西元 400 年有小乘的僧人 4000 位。樓蘭、尼雅、及 Endere 在當時已經不存在了，在當時的鄯善王朝中主要能見到的是米蘭與伊循。法顯在去於闐時並沒有經過南線，而是朝西北走到焉耆，然後走西南直接穿過塔克拉馬幹沙漠，到達於闐，他選擇了這一條較難走的路線，顯示是有意避開 Endere 與尼雅、於闐這條已經廢棄的路線。這指出鄯善的廢棄應該是在五世紀。鄯善在西元 440 初還存在，當北涼經由敦煌逃到鄯善時，因為不敵其軍隊，又逃往吐番。西元 445 年北魏征服鄯善，因此我們很少從中國文獻中聽到有關鄯善之事，除了宋雲在 519 年經過，但他並沒有提到任何跟佛教有關的事，只提到是個軍事基地，且由西土耳其人居住及駐兵。

至於樓蘭，從歷史上我們可以看到樓蘭有強烈雙重的構成要素：它可能是鄯善的城市之一（可能為佉盧文書中的 Kroraina），且可能是在西元 123-137 年之間，以及曹魏晚期和西晉年間，約西元 263-270 年間時作為中國的軍事基地，以控制中央路線。此地發現佉盧文和漢文，證實了雙重的統治：鄯善地區使用佉盧文作為溝通方式，而漢的駐軍則使用漢文。在統治的年代似乎一直持續到 330 年，這是最後有紀年的文獻了。從樓蘭出土的多樣物品透露了樓蘭的文化，以及證實了在多樣藝術之間有選擇的關係，如傳統西方藝術之間、三世紀的波斯人像藝術、貴霜藝術（特別是吸收在木雕作品中），及中亞藝術（特別是巨形的 stupas 和人像造型）、中國地區的絲織品、鏡子、漆器等等。多變的創造似乎發生在 stupas、人像風格，這亦與中亞的發展有關。

人像造型清楚的具有中亞的面容，這關係到中亞西方藝術，如怛滿或波斯來源，但其內容尚未清楚。此外，樓蘭的例子提供了重要的組合，包括佛、菩薩、和像菩薩的人物、力士，從中亞藝術可定年於三世紀，至少是早於西元 300 年。這些作品提供了可比較的定年判斷。舉例來說，有些來自熱瓦克及克孜爾的風格似乎晚於樓蘭。其穩定的紀年亦幫助確認中國形象的年代，如藤井有鄰館的像，且瞭解中國四世紀作品的重要來源。陰刻線的使用使得我們能夠確定這種技法是在三世紀用於中亞地區，這是一個重要的因素，用來確認一些來自絲路北線的作品，如 Tumshuk，且貴霜秣菟羅和四世紀中到五世紀初中國風格的中間媒介。所有的樓蘭雕像都具有簡化的形式、優雅的線條，以及生氣蓬勃的精神，並對那些可能是三世紀，但未紀年的作品更具有重要性。

五、結論

我們看西元一到三世紀的絲路南線與中央路線（相當於後漢、三國及西晉，以及貴霜時候的犍陀羅地區），形成為一個凝聚體。中國與貴霜藝術都有影響到南路與中央路線的藝術，但貴霜的影響比較強。與中國的關連主要是靠輸入品，而不是中國藝術吸收至他們的地區藝術風格之中。

四世紀初期，在南方與中央路線的情勢，以及藝術風格都有重大改變。前者主要

是因為環境的自然改變，可能歸因於尼雅與 Endere 的消失，以及樓蘭不再使用。藝術風格的改變與中國及羅馬、犍陀羅的改變亦有有關。後期的主要作品（西元四到五世紀）來自於闐（熱瓦克）和米蘭（MXV, MII），都與犍陀羅藝術有相當多的連繫，特別是 Swat 及喀什米爾地區。所謂中亞的特色—傾向簡化、較抽象的形式和抒情的線條，切割線的使用，以及線條、形式古怪的自由—在 MII 變得更強烈，可能是在四世紀中期到五世紀初期，而熱瓦克 II-VI 的風格可能在四世紀晚期到五世紀初期。最近在靠近於闐的 Karadong 所發現的早期壁畫，是相當華麗且重要的例子，與 MXV 相符合，且可能在四世紀晚期。

在絲路北線的藝術發生一些迴響，特別在熱瓦克和 Tumshuk 之間，以及克孜爾和米蘭之間，但是它們似乎相似的地方很少，顯示兩條路線有獨立的發展，但因為缺乏作品，仍須要再思考。在兩條路線的交會處，也就是疏勒與敦煌應該有混合的藝術，但實際上並沒有，可能有一些因素。敦煌比較傾向於從中國來的影響，而疏勒則是從中亞西方的影響。

第六章 總結

本書藉著比較的方法，企圖呈現、討論中國與中亞早期，從一世紀到四世紀的佛教藝術，其中最重要的就是對 Harvard Buddha 的再評價。而三世紀的中國金銅像與墓室陪葬品，如搖錢樹、銅鏡、和有佛像的陶瓷，有相同的風格。來自長安的藤井有鄰館菩薩可能在三世紀晚期的作品，相當於竺法護在中國之時。這些正統的圖像可能是來自北邊，融合了墓室陪葬品（來自南方，包括四川）。這些金銅圖像的來源與中亞藝術、和印度北邊區域，特別是大夏和 Swat 有密切關係。墓室藝雖然與外國來源沒有關連，但顯示為中國傳統的藝術詮釋，它們表現出佛教滲透到墓室文化，金銅圖像可能依佛教傳統而被佛教徒等使用。

另外，除了貿易與軍事的影響外，月支（印度塞西亞或貴霜）、巴底亞、印度和在中國的中亞部份，都是刺激當時佛教藝術的主要因素。大夏、犍陀羅及 Swat 在一到四世紀都是佛教及其藝術繁榮之處。烏茲別克地區的新發現，證實中亞西部佛教寺院及其藝術的重要性。Airtam、Kara-tepe、Fayaz-tepe、Dalverzin-tepe、Toprak Kala 等地的建築和藝術，證實了在一到四世紀此地的流行風格。而後漢、三國及西晉時，佛教在中亞東部的發展，似乎南線城市的發展多於北線，北線在三世紀前沒有發展出主要佛教建築與藝術。然而，在四世紀之後，隨著鄯善王國的樓蘭與尼雅的消失，北線開始繁榮起來。

最後，藉由中國早期的作品年代，我們可以確定，在前雲岡時期的確有相當的藝術傳統，這一個時期是佛教藉由中國佛教徒之手，轉化到完全中國的佛教。

第二部份

在第一部份中，以相當濃縮的重點整理，將本書大致地介紹。我們不難看到，本書內容廣大，資料繁多，而這僅是其中的一小部份而已，因此，在這樣龐大的範圍中，仔細、單一的評論亦將會令人產生瑣碎感。是故，在第二部份中，首先討論 Rhie 的研究方式之優缺點，再次是對較重要的單一造像作回顧與審視。雖然未能對本書作非常詳細、各個章節的評論，但希望藉由這些討論，對於各地區的藝術能夠作更細密的思考。

第七章 Rhie 的研究方法

在 *Early Buddhist Art of China and Central Asia* 一書中，我們已經看到 Rhie 討論西域及中國諸多佛像，及其相關出土文物，以傳統的風格比較連繫彼此之間的關係。將佛像各個五官、衣紋、身軀等部份予以拆解，放在一個廣大的時空下探討，跳脫區域的限制，審視彼此之間風格的來源與影響。的確，這些城市彼此距離不遠，且都位於東西貿易的絲路幹道上，風格之間的來往是有可能的。這樣的研究方式，在西域相關的文獻資料極少的現況下，相當程度上突破了以往對西域美術的研究。在背景說明中，Rhie 亦非常詳細地敘述各時各地的歷史脈絡，從文獻、翻譯的經典工作、西域與中國的交流、戰爭及絲路路線等方面，綜合而全面地詳述歷史概況，不僅為初學者提供閱讀的知識背景，亦於前人的基礎上再討論有關的重要議題，然而，背景與風格比較的部份沒有作一定的連接，是為可惜之處。

Rhie 以風格比較的角度切入，無視於區域性的限制，將中國、西域、及印度地區同時代的作品加以比較，試圖找出在時代風格下的關連性。然而，在風格比對之中，最常出現於書中的便是「像與不像」的問題。舉例來說，在第二章討論過出土於湖北武昌蓮溪寺彭盧得校尉墓，262 年的類菩薩像【圖 20】，Rhie 認為這尊像提供了當時菩薩的可能形像。與藤井有鄰館菩薩像比起來【圖 21】，當時似乎有兩種菩薩的表現同時存在於中國。藤井有鄰館菩薩主要是犍陀羅風格，262 年飾帶的菩薩則表現出漢式的風格，可能與中亞和秣菟羅有關【圖 22】。然而，個人認為與秣菟羅的石雕菩薩像【圖 22】相似處極少，最雷同的表現方式可能在於披帛繞過身後，呈圓形的樣式，Rhie 僅用部份的裝飾來比對像與不像，判斷風格可能與秣菟羅有關，這樣的比對是有相當危險性，不僅過於快速、簡便，亦使得容易忽略一些重要問題，如中國詮釋的角色為何？雖然其圖像有可能是菩薩像，但亦見到中國傳統的線描表現，因此，西域的因素是否佔有如此重要的成分，也是另一個切入的角度。是以，在風格比較的研究途徑下，除了要將整體拆解作單一的比對，也要將拆解後的部份組合起來，再作一次整體性的討論。在本書中，類似這樣的問題層出不窮，如第一章提到的麻浩墓坐佛【圖 84】，Rhie 試圖將手的表現與米蘭壁畫【圖 36】、【圖 37】作連接，但其相關處實在是很難被理解，且僅用這麼微小的細節來討論西方的關係，立論點亦不足；另外，在第三章所討論的 Toprak Kala 地區，有一個鵝的壁畫【圖 85】，其線條與巴米揚第 51 窟的僧人頭部相近【圖 86】，而【圖 87】則與熱瓦克的守衛風格相近【圖 57】、【圖 88】，但是此處僅用片

斷的線條來比較，以判斷繪畫風格是否相同，不僅難以辯認，且亦容易產生錯誤。這樣的例子繁不勝舉，如圖 89 的項鍊也在 Dalverzin-tepe Temple No.2【圖 90】、【圖 91】看到，Rhie 認為似乎是大夏地區的普遍樣式，但是壁畫實在是很模糊，完全看不清楚。在「像與不像」的問題上，有的風格比較實在是太過牽強，甚至許多壁畫已經損壞嚴重，連圖案、線條都難以識別³²，在這樣的條件下，想將風格的關係說清楚，不僅是困難的，亦難以被他人信服。

在風格方面，除了「像與不像」的問題之外，對於身體或衣紋表現的想法概念是否相同，亦是很重要的，例如 443 年的北魏佛像【圖 92】與炳靈寺的立佛【圖 59】，在衣紋線條相似之外，且臀部的部份被壓縮，顯示兩者對於身體的概念也有雷同之處，這種身體的表現方式亦見於雲岡 20 窟的脇侍像，足以說明北魏初期的時代風格，亦透露出年代的關連性。是故，討論風格時，不僅要比較各個細節的相似點，也要考慮隱藏於背後的創作思維概念。然而，Rhie 似乎忽略了這一點，例如第一章裡討論一件藏於亞州藝術美術館的金銅作品【圖 93】，在正面的坐佛上有明顯的平行線衣紋，類似貴霜秣菟羅的形像，如 Lucknow Museum 中石榴上的坐佛【圖 94】，和三國到西晉的陶佛【圖 95】。但真要比較，似乎中國陶佛上的衣紋反而比較類似立佛的表現，更甚者，立佛與坐佛的衣紋其實都是用相同的概念完成的，是以 Rhie 將各個部份予以分化，區分其來源，反而容易忽略了製作過程的一體性；此外，在巴米揚 51 窟的討論中，Rhie 認為雖然【圖 97】的衣紋較不自然，但【圖 96】的坐佛衣紋與【圖 97】的立像相當接近。然而，這兩者對衣紋線條的表現是極不相同的，前者是稍微制式化，後者則是強調衣紋線的自主性，不同概念之下所表現的衣紋風格，如果強要加上風格連繫性的束縛，容易導向錯誤的結論；且於熱瓦克的風格討論中，將小亞細亞的作品【圖 98】與 Style I 比較，Rhie 認為左肩的衣折與 Style I 相似，因此推測其風格樣式可能是與小亞細亞有關。但是如同前面所提，Rhie 常常對細節過份重視，並未將解體的部份再重新整合，也忽略了對身體結構的觀點是否相同。因此，在風格比較的研究方式之下，如果漠視衣紋、身體結構的表現概念，除了易於產生錯誤，相對地也可能忽略到某些重要問題³³。

從第一部份的內容概述中，不難看到 Rhie 的比較方式，雖然 Rhie 力圖以仔細的風格說明來討論風格關係³⁴，但這亦容易陷入細碎、無系統的架構，對於重點也難以掌握，不僅增加了閱讀上的困難，亦容易使人產生煩瑣感。但是，就整體而言，不禁

³² 例如在討論巴米揚第 24 窟時，Rhie 認為壁畫中的項鍊【圖 89】亦可在 Dalverzin-tepe Temple No2 出土的雕像【圖 91】中見到，以為是大夏地區的普遍樣式。但其壁畫均以模糊，實在是難以辯認。

³³ 如討論熱瓦克的 Style I 與 Style IV，雖然衣紋與身軀的肌肉感有所不同，但是從手臂與身體的連結，以及對身體結構的概念來看，兩者似乎是相同的，是否年代是相近的？或者何以在同樣概念下的軀體，衣紋表現何以會轉變的如此大？然而，Rhie 並未加以討論，仍舊是著重與其他地區的風格關係。

³⁴ 尤其在重要的佛像作品時，Rhie 往往將作品猜成數個部份，從眉毛、頭髮、嘴巴、眼睛等五官，到衣紋、手勢、腳部、台座、裝飾、頭光等等作單一的討論，如第一章與第二章中的中國早期重要作品。

令人佩服 Rhie 的耐心與細心。在龐大的史料中，井然有序地敘述各地的歷史背景與佛教活動，於大量的作品中，從中整理出相關的風格。雖然本書欲對西域地區的佛像風格作一基礎的研究，為將來的研究奠定基礎，然而，在風格分析的背後，仍然有許多地方需要作更細密的討論，例如圖像的問題。

圖像的部份並不列入 Rhie 的主要討論範圍之中，僅在個別部份稍微提到，但圖像的問題可能也牽涉到風格來源的問題，不能夠加以忽視之。Rhie 在第一章與第二章討論後漢、三國、兩晉等類佛像時，依其研究方式將之與西域各地的作品比較，但是仔細檢視中國早期類佛像，主要是出現在四川與江南，其他地區並未發現。四川與江南兩地有相當的距離，且佛像的手印有很大的不同，四川主要是一手施無畏印，一手持袈裟【圖 84】，而江南出土的作品，如魂瓶上的坐佛主要是禪定印【圖 99】，說明這兩地的圖像來源是不同的地區，可能佛教傳入的路線也有不同，是故 Rhie 都認為與西域有關，將路線混為一談，如果路線真的有所不同，是否在立論點上即產生錯誤？例如 Rhie 認為麻浩墓的坐佛【圖 84】有圓形的頭光，與當時印度與中亞地區的頭光有相同的特色，且頭部呈圓形，這與樓蘭的佛像【圖 2】與 Kara-tepe 的壁畫【圖 100】有相似之處。雖然在頭部的表現上類似，但值得注意的是，這些地區的佛印似乎都是禪定印，而麻浩墓與孔望山的手勢均為一手無畏印，一手持袈裟，這似乎說明瞭其圖像來源可能並非樓蘭與 Kara-tepe³⁵。而江南地區類佛像的出現，如果佛教不是由陸路傳入，即有可能是經由海路的路線³⁶。如果是透過海路的話，是否經過西域亦是一個討論重點。假設從這一角度切入，Rhie 將作品放在整個時空下來討論的方式，即有可能產生嚴重的問題，傳統的風格比較認為 A 像 B，所以 A 可能影響了 B 的產生，但是這容易簡化問題，是故除了風格外，還要對時空作更細緻的討論。此外，漢初是否真的產生佛教造像，如孔望山的涅槃圖【圖 101】，我們看到了有眾多的人在臥像的旁邊，類似後期涅槃圖的構圖方式，然而這真的是涅槃圖嗎？在臥像上我們看不到任何佛陀所應該具有的圖像特徵，如肉髻、頭光等表現，另外在臥像下方的 X13，Rhie 認為可能是半跏思維像，但同樣地，也沒有肉髻、頭光等等，這些缺乏特徵的形象，不能以先入為主的觀念把後期的佛教圖像施加其上，容易使得圖像出現提出過早的年代解釋。既然無法確定是否為佛像，將之與西域的作品討論，也是無功而返。這樣的過度解釋，在前兩章屢見不鮮，如在第二章討論夔鳳鏡【圖 102】時，將銅鏡上四佛的表現解釋為賢劫四佛³⁷，即俱留孫佛（梵 Krakucchanda）、拘那含佛（梵 Kanakamuni）、迦葉波佛（梵

³⁵ 一些學者，如吳焯在《四川早期佛教遺物及其年代與傳播途徑的考察》中，提到文獻記錄了一條由中印度經緬甸、雲南進入四川。雖然沿途尚未發現一件真正的佛教藝術品，但仍是一條值得思考的線索。

³⁶ 依《後漢書》西南夷傳，桓帝延熹二年及四年(159、161)有天竺派使節來中國獻禮通好。延熹九年(166)大秦王安敦之使者由海還來漢，獻象牙、犀角等物。因此早在東漢時，大秦、天竺均曾借海路遣使貢獻，到了孫吳時代，更派遣朱應與康泰二人前往天竺。海上交通既通，佛教的先由海上入華，其可能性便大大提高。

³⁷ 指賢劫之初所出現之四佛，即：俱留孫佛、拘那含佛、迦葉波佛、釋迦牟尼佛；此四佛皆出現於過去七佛之後。據雜阿含經卷三十四載，王舍城之毘富羅山於四佛之世有不同之名稱，於

Kacyapa)、釋迦牟尼佛(梵 Sakyamuni)。Rhie 認為四佛的排列可能與四方佛有關。在印度的五世紀初期,法顯曾見到很多四方佛。而中國鏡子上通常帶有宇宙觀的意含,所以在這裡 Rhie 解釋為與佛的宇宙觀有關。然而,四方佛似乎出現在較晚期的經典,且中國早期是否已經有如此深刻的佛教意含,也是值得商榷的問題。這亦有可能是中國在對稱的美學下所創造出來的設計,不一定要與佛教義理作強烈的解釋。由上述可知,Rhie 欲強調中國與西域的連繫,將佛像出現的時間往前提,諸如三世佛的出現【圖 103】等等。為瞭解釋 Harvard Buddha 等金銅佛像與類佛像的同時存在,Rhie 提出在後漢、三國到西晉之間,中國佛教藝術有兩個主要、平行的運動:世俗與正統(Popular and Orthodox)。世俗的信仰倚靠正統佛教的傳播,這些由高僧、佛教徒、旅行者等等,所傳播的正統佛教,透過民間模糊的瞭解,呈現出曖昧圖樣的世俗佛教藝術,很難以精確知識來評估,亦很難評估在下層社會的佛教實踐,而正統的圖像則清楚地證實,企圖移植、追尋西方佛教的源流及其藝術。在擁有藝術發展的中國之內,因為藝術從西方介紹進來已經有自己的發展模式,故中國只需要採用它,所以我們看不到從簡單、世俗藝術到複雜圖像的發展,而是同時的發展兩種樣式,反映中國的不同情況。Rhie 的論點簡化了佛教中國化的問題。佛教作為外來的宗教,不可能在漢初初傳佛教時期,就被大眾所接受,甚至產生如 Harvard Buddha 如此完整的佛教造像,必定是透過與中國傳統思維作結合,而逐漸被大眾所理解³⁸。而民間跟隨著僧人、朝廷的影響,以模糊的概念創造出類佛像,這種雜融性的作用,到了相當成熟的時候,才會有完整佛教造像的出現。

第八章 關於 Harvard Buddha

Harvard Buddha 在中國佛教藝術史一直佔有很重要的地位,其風格與面貌乍看之下,與犍陀羅式的雕刻非常相似,然而,至少從台座左側的供養人穿著漢式服裝得知,應該是出自於中國藝匠之手。除了風格連接印度的關係外,其年代更是學界們討論的重點,如松原三郎在《中國佛教雕刻史研究》³⁹中認為與藤井有鄰館均是在四世紀年間,而矢代幸雄的《健馱羅式的金銅佛》⁴⁰一文中,提出了四世紀中的年代,李玉璿在《中國佛教美術史》⁴¹一書中,則以為是在三世紀末西晉年間的造像等等看法。然而,Rhie 持相當不同的觀點,認為此尊造像是在二世紀末,且風格來源主要是北邊的大夏,特別是安息等地區。這樣的創見是以西域的出土作品為基礎,不同於上述學者

迦羅迦孫提(俱留孫)之時,稱為長竹山;於拘那含牟尼佛之時,稱為朋迦山;於迦葉佛之時,稱為宿波羅首山;於釋迦佛之時,即稱毘富樓山。另據高僧法顯傳之記載,於中印度舍衛城西五十裏之都維、城東南十二由延之那毘伽,及城北一由延處之村邑,均置有此四佛之佛塔。

³⁸ 如在《魏書釋老志》中,對於佛教的解釋可以看到儒家與道家的觀點,這正說明瞭當時可能透過中國固有思想,對外來宗教作教義上的解釋。此外,在高僧傳中,亦常看見高僧們透過神奇的靈異事件,使得信徒能夠信服佛教。

³⁹ 松原三郎,《中國佛教雕刻史研究》,東京,1966年,頁2-3。

⁴⁰ 矢代幸雄,《健馱羅式的金銅佛》,《美術研究》No117,1941年,頁276。

⁴¹ 李玉璿,《中國佛教美術史》,臺北:東大,2001年。

主要專注於犍陀羅之間的關係，將眼光放得更遠，從整個西域與中國間的關係切入，討論這段被遺忘已久的地區。雖然 Rhie 的出發點是相當地宏觀，然而，在她的立論下，我們是否真的能夠將 Harvard Buddha 放在後漢年間呢？於第一部份已經大致地將 Rhie 的重點分述於前，認為年代應該是在 160 年左右，且風格特別類似羯盤陀國、大夏、安息等地。下面將以更仔細地敘述 Rhie 的觀點，並一一予以檢視。

Rhie 將佛像分為身體形式、衣紋、頭部、台座等部份，以拆解的方式作各別的討論。首先探討身體與衣紋的表現。首先，Rhie 指出在貝格拉姆古城附近派特瓦(paitava)寺院遺址所出石雕禪定佛坐像【圖 104】，雖然 Harvard Buddha 更強調中間部份的壓縮和厚實手臂的圓柱感，但這些因素似乎也出現在西元 213 年舍衛國⁴²的 Mathura 派的佛像【圖 105】。而 Harvard Buddha 圓而堅實的手臂似乎在西晉陶魂瓶上（約二世紀中到三世紀）的坐佛繼續遵循著【圖 106】。然而，仔細觀看陶佛與 Harvard Buddha，後者的衣紋與手臂更為精緻，這也有可能是晚期更細微的發展，但 Rhie 已經先入為主認為 Harvard Buddha 是在二世紀末年，而忽略了反面的觀點。就袈裟所塑造出來的輕質感而言，Rhie 認為與貴霜王朝的佛像不同。雖然非對稱或非中央軸線的衣紋線，以及覆蓋在腿上的半圓形褶痕是西北邊貴霜王朝的特色，但是圍繞手臂上的緊密平行衣紋則與犍陀羅藝術不同。而其衣紋雕刻為圓形突起的雕鑿，上面刻有細線，這種雕刻方式相當稀少，不見於印度、犍陀羅、阿富汗或 Swat，但是在二世紀中的安息雕刻中可見【圖 11】，以及三世紀晚期中國的陶佛【圖 99】。Harvard Buddha 與 Ubal（西元 137 年）的雕刻方式相同，但又不像三世晚期中國陶佛過於簡化。Harvard Buddha 使用不同的衣紋方式，包括腳部的階梯紋，都與 Ubal 的方法相近，其厚實的形式和手部亦是相同。這樣的特性不僅指出 Harvard Buddha 的年代是界於 Ubal 和陶佛之間（可能更接近 Ubal 的年代），且安息藝術的雕刻風格對 Harvard Buddha 的風格來源需要更仔細地檢視。在這裡 Rhie 似乎忽略了衣紋所表現出來的效果，Harvard Buddha 突出的衣紋間的間距，彷彿是以挖空的方式呈現出凹陷的效果，藉此來強調突出的衣紋，缺乏自然感。然而，Ubal 衣紋間的間距則是平面而非凹面，不僅雕刻手法不同，連衣紋的概念也不相同。因此 Rhie 特別強調 Harvard Buddha 與 Ubal 的關連，甚至將年代提前至二世紀末，其立論點似乎是過於牽強。另外，Rhie 以為在圍繞領部的 U 字形袈裟並未在中亞或印度看到類似作品，但是，這種線條的優美與安徽省毫縣董園村曹家墓的人物相似【圖 12】。因此曹墓與 Harvard Buddha 可能為同時代的作品，也就是約在 160 年。此處，可見到在第七章所提到的「像與不像」的問題，從圖片上看，線條的表現與 Harvard Buddha 關係似乎並不那麼明顯，而且關於衣領的表現，在犍陀羅藝術其實常常看到，

⁴² 為中印度古王國名。大智度論卷三載，舍衛城為佛出生地，為報生地之恩，故多住此。諸經典中，亦常見其名，且阿含部之諸經、賢劫經、彌勒下生經、彌勒上生經、大寶積經鬱伽長者會等諸會，阿彌陀經、文殊般若經、金剛般若經等皆於此處說。佛在世時，舍衛國有九億之家，然至西元五世紀初，法顯至此地巡禮時，已頗荒廢，再經二百年，玄奘經此地時，更為荒蕪。如城內原有勝軍王所建大法堂、須達長者故宅、指鬘外道悔改證果之處等遺址；城外則有祇園精舍、佛陀為病比丘看病處、舍利弗目連競神通處、外道殺淫女謗佛處、提婆達多陷入地獄大坑、群盜得眼林，及城外西北約十八公里處之迦葉佛本生地等遺址，種種聖蹟皆成廢墟。

如【圖 130】、【圖 131】等，Harvard Buddha 領部的衣紋以非對稱的方式來表現陰陽平衡，可能是受到中國審美觀的影響。另外，Rhie 又指出厚、長的手指在 213 年舍衛國坐佛【圖 105】亦可看到，是貴霜佛陀以禪定印為手印的早期例子之一。火燄般的肩膀在阿富汗和犍陀羅佛像亦可看到【圖 104】、【圖 107】、【圖 108】，但不像 Harvard Buddha 般是各自分開的火燄，而 Vima II Kadphises 和迦膩色迦王 I 時期的硬幣【圖 109】更類似 Harvard Buddha，故可能是後來所發展的。

臉部的風格，雖然具有胡人的特色，但有些因素仍關係到中國藝術。如頭部比例大於貴霜的佛像，且雖然臉頰和下巴高度的西方化，但頭部的形狀，及極端寫實的細節，如頭髮，與中國兵馬俑【圖 110】很類似。然而，頭部可能更接近四川墓中彈琴的形象【圖 13】，其豐滿、厚實的臉部沿著堅毅的輪廓而描繪，結實的下巴與突出的臉頰等，且孔望山與曹墓的形象也都有相似的頭形【圖 12】、【圖 111】、【圖 112】、【圖 113】。四分之三的角度【圖 114】與二世紀的江蘇浮雕【圖 115】中的坐姿很相近。然而，我認為孔望山與曹墓的頭部風格並沒有必然的相似性，使得對於 Rhie 的年代結論也持保留態度。此外，Rhie 指出靠近怛滿的羯盤陀國 Khalchayan【圖 16】、【圖 17】的雕刻與 Harvard Buddha 風格相近，這一個地區在貴霜王朝時期，雖然並未在其直接控制之下，但還是受到貴霜王朝強烈文化的影響。而 Heraus 硬幣也與羯盤陀國像很相近【圖 116】，故後者可能是約在一世紀中。而 Harvard Buddha 與羯盤陀國的相近處在於：臉頰高突的多骨結構，厚實的下顎；帶有狹窄鼻樑、鼻孔與圓鼻頭的寫實般的鼻子，鬍鬚和獨特的頭髮，帶著厚、粗、呈喇叭狀的短耳，以及稍微傾斜的眼睛、低眉和深眼窩。而眼睛的設計，明顯地不同於較自然而柔軟的羯盤陀國作品，似乎是中國及中亞東部藝術的特色，如【圖 13】和來自樓蘭和尼雅的作品【圖 117】、【圖 118】、【圖 119】，這些地方都是在中亞東部的絲路上繁榮於三世紀到四世紀早期。由此來看，似乎 Harvard Buddha 表現介於較自然及早期羯盤陀國佛頭，以及尼雅與樓蘭晚期抽象的作品之間，這個結論也支援著後漢彈琴人物與 Harvard Buddha 在眼睛、頭部和身體之間的緊密關係。在這裡，Rhie 所舉的例子，其眼睛都是較大而突出的表現，與 Harvard Buddha 細而長的方式不同，反而更像是 338 年的金銅佛像【圖 24】，這可能是捨棄表現如同西方面孔的大眼，反而成為中國藝匠自己的詮釋。在雕刻手法上，Rhie 認為其銳利的線條，以及嘴、鼻、臉及下顎的形狀都和二世紀中的 Airtam 中楣的圖像相近【圖 19】，鬍子則為犍陀羅的特色，接近二世紀的波斯雕像。頭髮的梳理類似發現在怛滿的一世紀 Tyche 形象【圖 120】。這種髮束亦類似 Fayaz-tepe 的石佛【圖 121】，更進一步地指出 Harvard Buddha 與大夏北邊的風格連繫，但年代似乎比 Fayaz-tepe 佛像還早。其髮束覆蓋了整個頭，如同 338 年像【圖 24】。鬚毛的尾部稍微捲曲【圖 122】，但不像羯盤陀國風格的濃密【圖 17】，也不像 338 年像較短、較平坦。而頭部的輪廓【圖 123】與靠近怛滿的 Dalverzin-tepe【圖 18】類似，鼻子和臉頰特別相似，比起羯盤陀國是更加和緩的表現。因此我們可以看到 Harvard Buddha 的頭部與羯盤陀國和 Dalverzin-tepe 的形象很接近，都是來自大夏北部和阿富汗、Swat 及犍陀羅的地區風格。

在台座方面，其正面獅子像如同 213 年舍衛國坐佛的獅子【圖 105】，實際上，其寫實的程度也很類似舍衛國的基座。在獅子間的花瓶可能為如意瓶（purnaghata），這在貴霜王朝及早期中國佛教藝術都尚未見到，但出現在 Begram（可能在二世紀末）和 Harwan（約 300 年）的象牙【圖 124】至【圖 127】中，和三世紀中的尼雅和樓蘭的木刻【圖 128】。尼雅楣上花瓶的形狀和小型的尺寸與 Harvard Buddha 完全符合，故可追溯至印度與中亞的某些藝術源頭。左邊供養人的頭部以光頭為造型，可能是僧人，其袈裟雖然反映了貴霜的風格，但不像貴霜較短且底部有卷邊的裝飾，而是如同漢服一樣較為長，且為直線的邊緣，如 149 到 168 年的吳廟【圖 129】，故應是以漢服的方式來穿胡服，或是胡服被漢化，如居住在中國的波斯或是月支人，但其臉部不完全像貴霜風格，而與後漢中國風格有清楚的關連。

總之，在三世紀末中國陶佛殘留了 Harvard Buddha 的技術，所以年代不可能晚於三世紀，而佛教在中國到了一世紀才趨於重要，因此其年代應該是在一到三世紀之間。從上述比較得知，Harvard Buddha 特別接近 Ubal 的 Hatra 雕像（【圖 11】，西元 137 年），故可以合理地把年代縮減為 167 到三世紀晚期之間。再者，與後漢如曹墓、彈琴的人物，彭山，和孔望山等形象有雷同之處，而 160 年的曹墓的線條技術與 Harvard Buddha 相符合，故 Harvard Buddha 年代應該是在 160 年左右。至於風格來源，可以明顯得看到與安息、羯盤陀國、Dalverzin-tepe、Airtam 等的影響，因此不應該只重視犍陀羅的地區，而應該將風格範圍界定在中亞西部的大夏北邊。

從上述詳盡地介紹 Rhie 對於 Harvard Buddha 的分析之後，不難發現 Rhie 強調西域地區的特色，連作品的比對也是以西域為重，然而，Rhie 所認為可作為斷代的作品，如曹墓、Ubal 等像，已經在前面提到其關係度並非那麼相近，更重要的是，Rhie 所比對的作品幾乎都是片斷的部份，如頭部、衣紋等等，沒有一個是整件完整的佛像作品來與 Harvard Buddha 作風格比對，這樣的評斷方式不僅是片面的，也忽略了風格分析最重要的部份。因此，當作為標準的作品發生疑問時，對於 Rhie 所斷定的年代亦容易產生動搖。此外，雖然 Rhie 欲從新的角度討論 Harvard Buddha，但是不可否認 Harvard Buddha 與犍陀羅造像的整體造型與細節部份仍有密切關係，如果能夠一併討論，必定能夠對 Harvard Buddha 有更完整的瞭解，提出更可靠的年代與風格來源。此外，Rhie 將此尊像的年代提前至後漢，其背後所表現出來的想法為佛教的正統與通俗化會隨著中國社會階級的不同，而產生不同的作品，因此才有如同 Harvard Buddha 這樣完整的佛教造像，以及如同孔望山、彭山等類佛像的出現。然而，檢視中國佛教美術史，可以看到早期佛教和神仙圖像混雜的造像風氣，在兩晉佛教日益成熟之下，已經逐漸消失，雖然在西晉中期，還能偶爾看見佛像與吉祥紋樣並存的餘風，但到了東晉，墓葬出土的陶瓷明器已經很少再有這樣佛像的發現。這就說明瞭在晉代之後，高僧積極宣傳佛法的努力下，人們對佛教已經有較深刻的認識，佛教發展逐漸地與早期神仙信仰分道揚鑣，佛像開始成為獨立的宗教造像題材，以及信徒禮拜的主要對象。是故，Rhie 的論點忽視了中國佛教的發展與融合過程，當佛教傳入中國時，都需要藉助中國的神

仙與儒家思想來對大眾作解釋，使民眾信服，更何況是如同胡人形像的佛教造像，必定也有一段過渡的時間。透過早期佛教雜融性的表現，隨著時間的推進，民眾對於外來佛教逐漸熟悉，到了成熟階段，才會產生單尊獨立的佛教造像。雖然，對於 Rhie 的推論仍有許多值得再推敲之處，但我們也看到 *Harvard Buddha* 在頭部的表現的確與西域的作品有雷同之處，這也為早期中國佛教美術提供了不同於犍陀羅的風格來源，因此，討論早期佛像時，如能比對各個地區相關的佛教作品，必仍對單一造像提出更確切的年代與風格關係，透過 Rhie 的觀點也將為未來的研究提供了新的思考方向。

第九章 結論

本文以概要的方式簡略地對 *Early Buddhist Art of China and Central Asia* 作討論，Rhie 認真的研究態度，使得此書包含的內容相當廣泛，不僅討論歷史背景及佐盧文書等問題，也仔細地評論各地的繪畫、雕刻以及佛塔等，企圖能對中亞藝術作全面的介紹與瞭解，希望透過這些新發現的資料，對中國早期佛教藝術能有新的看法。然而，因為筆者學疏才淺，無法對本書作相當完整的檢視，因此將評論的角度主要放在 Rhie 研究方法的審思，以及對早期中國佛教藝術的看法等兩方向，對於其他重要的佛教遺跡無法在本文提出討論，亦感到相當可惜。雖然在第七、八章中對 Rhie 的看法提出若干批評，但就整體而言，Rhie 對一些重要佛像而言，仍有一些不錯的創見，如藏於藤井有鄰館的彌勒菩薩像，Rhie 認為除了有犍陀羅的風格，但有些特色也與中亞和 Swat、Toprak Kala、Dalverzin-tepe 和米蘭有關，雖然 Rhie 較忽略中國詮釋的角度，但她注意到以往被忽略的中亞藝術，這些地區都和當時的中國有相當程度的往來，其重要性亦不容忽視。在先前對中亞藝術的論述，主要都是概略性地介紹當時的佛教活動，像 Rhie 這樣對各個作品都以嚴謹的態度討論其風格，實在是屬於少數，雖然內容繁雜，不免流於無系統的架構，且對於風格比較仍有再討論的空間，然其角度實為佛教藝術注入一劑新血，相信在 Rhie 的第二、三冊出版後，必能為將來討論中國佛教藝術的風格有新的詮釋內涵。

參考書目

1. 閻文儒，〈孔望山佛教造像的題材〉，《文物》，1981年7月，頁16-19。
2. 步連生，〈孔望山東漢摩崖佛教造像初辨〉，《文物》，1982年9月，頁61-64。
3. 唐恆亮譯，〈古絲路道旁的中亞藝術〉，《故宮文物月刊》，1983年12月，頁105-117。
4. 丁明夷，〈中國早期佛教造像的特點〉，《中原文物》，1985（特刊），頁148-154。
5. 熊谷林梅村，《法盧文書及漢法二體錢所記于闐大王考》，文物第2期，1987。
6. 侯燦，《樓蘭新發現木簡紙文書考釋》，文物第7期，1988。矢代幸雄，〈健馱羅式的金銅佛〉，《美術研究》第117期，1941年，頁265-282。
7. 熊谷宣夫，〈ミイラン第三及第五古址將來の壁畫〉，《美術研究》，1955年3月，頁1-28。
8. 松原三郎，《中國佛教雕刻史研究》。東京，1966年。
9. 何啓明，〈佛教入華初期傳布地理考〉，《現代佛教學術叢刊》第5冊。臺北：大乘文化基金會，1980年，頁79-113。
10. 《佛光大辭典》。高雄市：佛光出版社，1989年。
11. 張文玲，〈中亞絲路藝術的歷史背景〉，《故宮文物月刊》，1989年10月，頁12-35。
12. 陳清香，〈中國最初的佛教造像〉，《印順導師八秩晉六壽慶論文集》，頁321-339。
13. 肥塚隆，〈莫高窟第275窟交腳菩薩像與健陀羅的先例〉，《敦煌研究》，1990年第1期，頁16-24。
14. 松原三郎，〈中國初期金銅仏の一考察—特に新資料の二体を中心として—〉，《美術研究》267號，頁18-28。
15. 桑山正進著，徐朝龍譯，〈與巴米揚大佛的建立有關的兩條路線〉（上），《文博》，1991年3月，頁61-70。
16. 桑山正進著，徐朝龍譯，〈與巴米揚大佛的建立有關的兩條路線〉（下），《文博》，1991年3月，頁52-64。
17. 孟凡人，《論尼雅59MNM001號墓的時代》，西域研究第4期，1992年。
18. 李志夫，〈佛教中國化過程之研究〉，《中華佛學學報》第8期，1995年，頁75-95。
19. 李玉璫，《中國佛教美術史》。臺北：東大，2001年。
20. 吳焯，〈四川早期佛教遺物及其年代與傳播途徑的考察〉，《文物》，1992年11月，頁40-50。
21. 賈應逸、祁小山，《印度到中國新疆的佛教藝術》。蘭州：甘肅教育出版社，2002年。

圖版 (翻拍自 *Early Buddhist Art of China and Central Asia* 一書)



【圖 1】



【圖 3】



【圖 5】



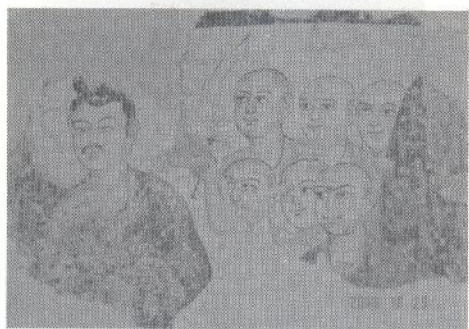
【圖 2】



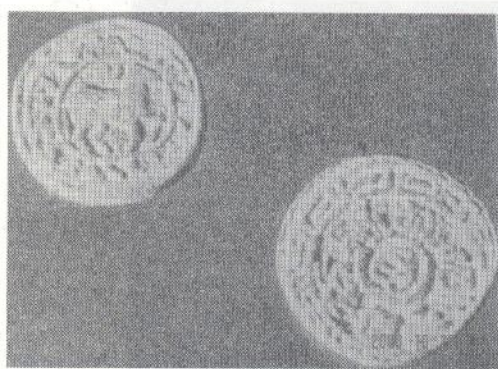
【圖 4】



【圖 6】



【圖 7】



【圖 8】



【圖 9】



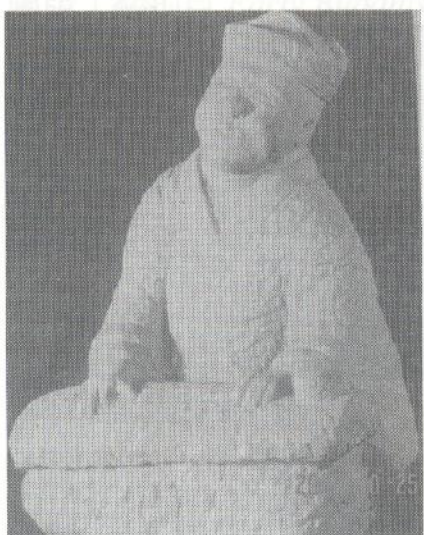
【圖 10】



【圖 11】



【圖 12】



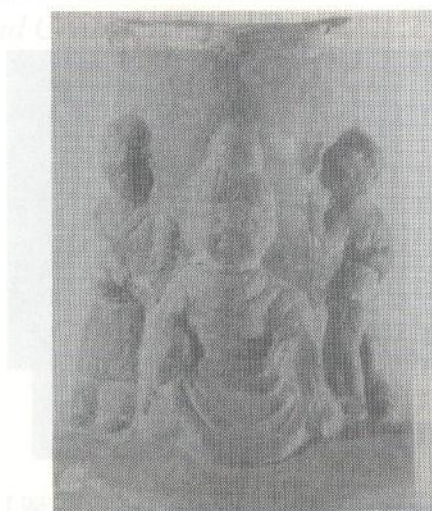
【圖 13】



【圖 15】



【圖 17】



【圖 14】



【圖 16】



【圖 18】



【圖 19】



【圖 20】



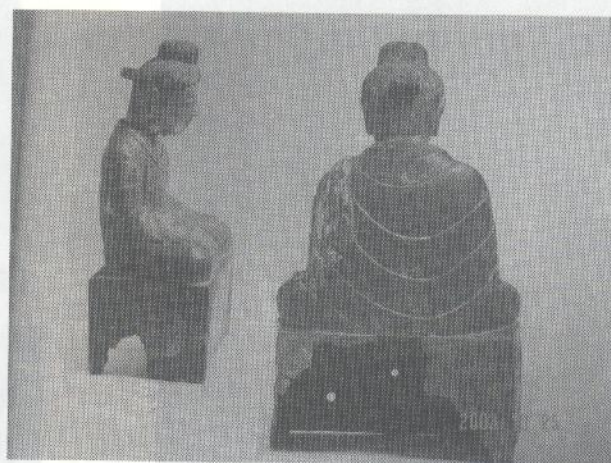
【圖 21】



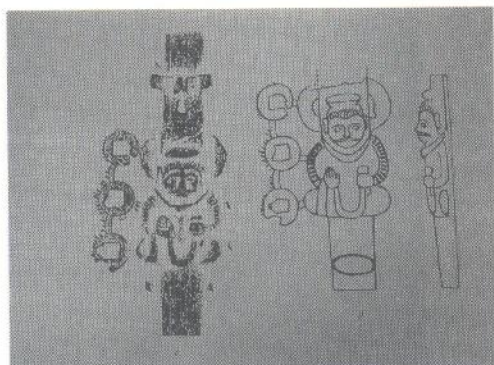
【圖 22】



【圖 23】



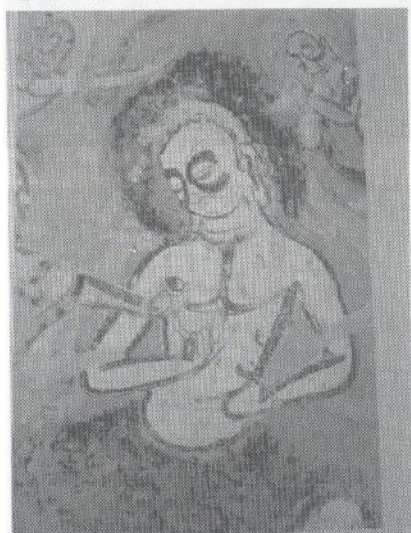
【圖 24】



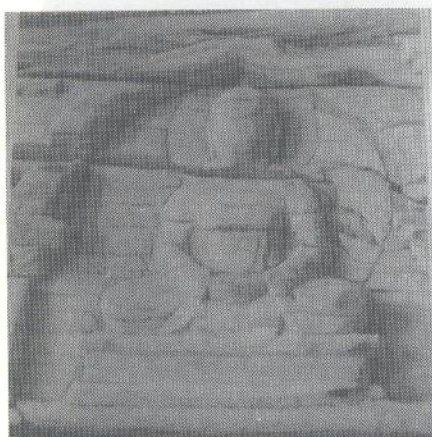
【圖 25】



【圖 26】



【圖 27】



【圖 28】



【圖 29】



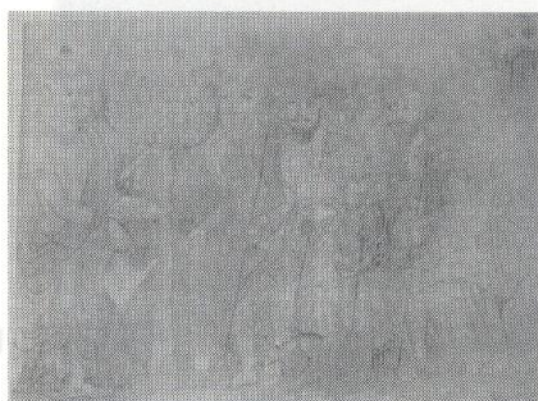
【圖 30】



【圖 31】



【圖 32】



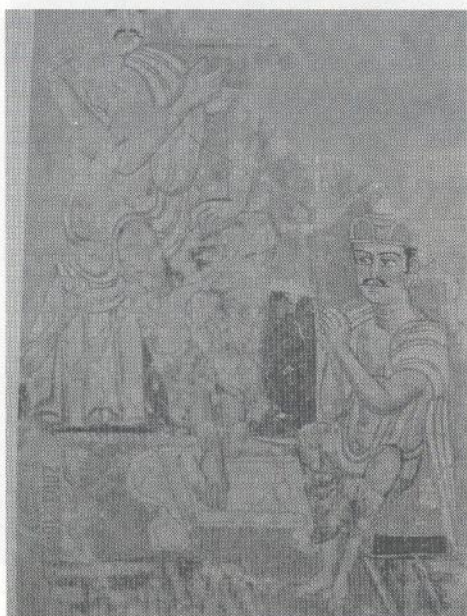
【圖 33】



【圖 34】



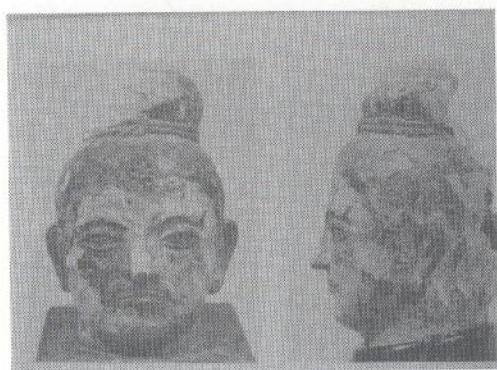
【圖 35】



【圖 36】



【圖 37】



【圖 38】



【圖 39】



【圖 40】



【圖 41】



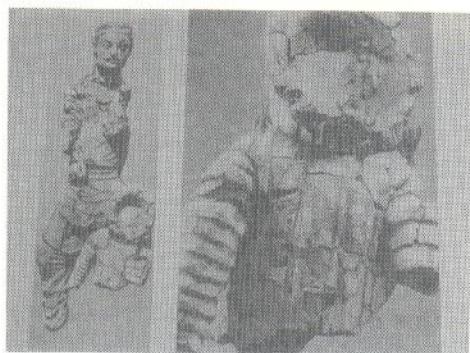
【圖 42】



【圖 43】



【圖 44】



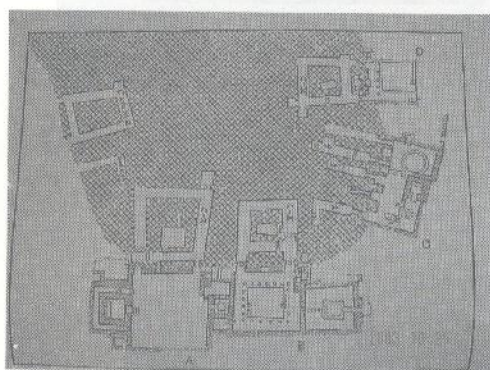
【圖 45】



【圖 46】



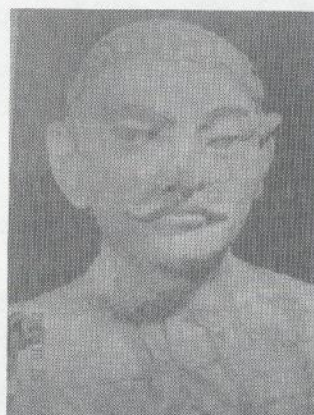
【圖 47】



【圖 48】



【圖 49】



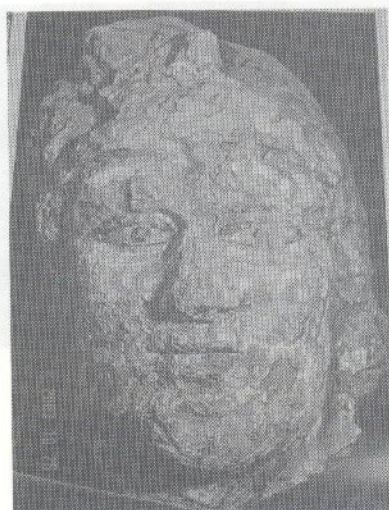
【圖 50】



【圖 51】



【圖 52】



【圖 53】



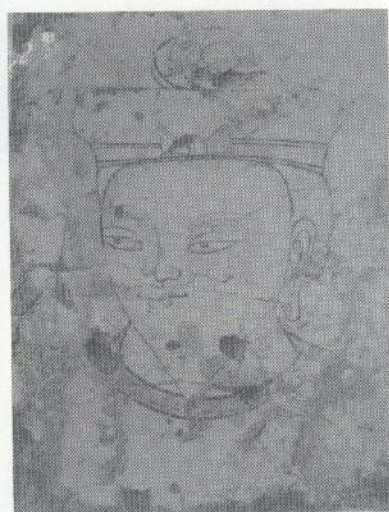
【圖 54】



【圖 55】



【圖 56】



【圖 57】



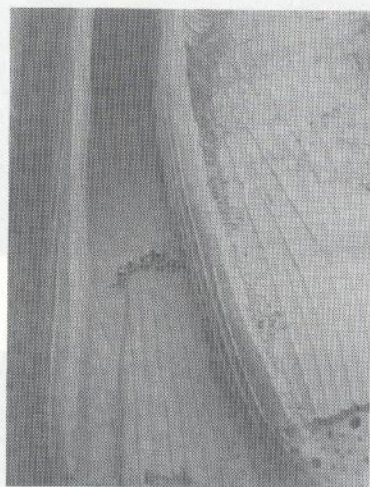
【圖 58】



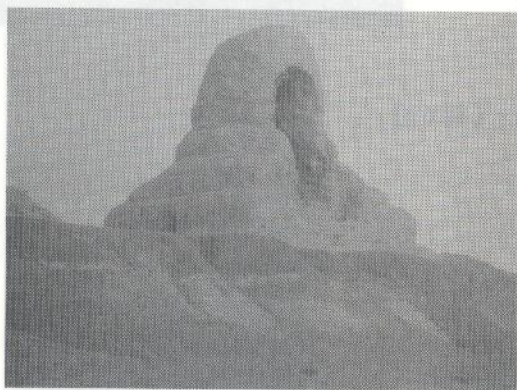
【圖 59】



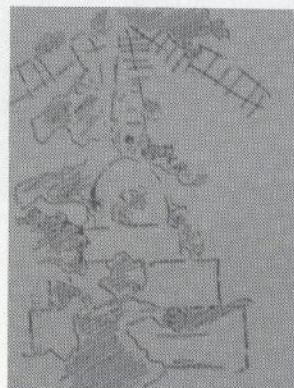
【圖 60】



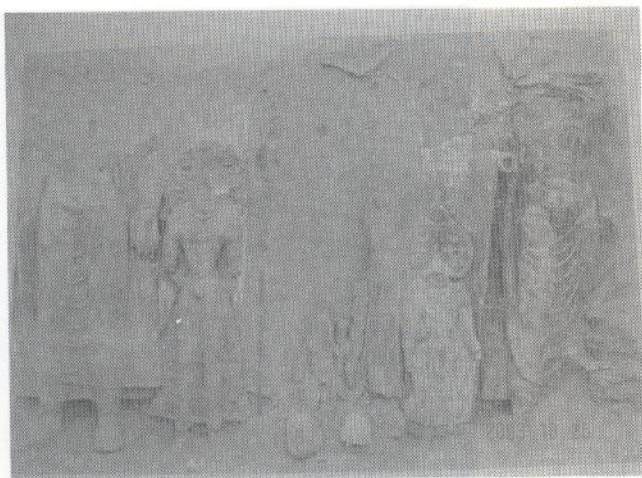
【圖 61】



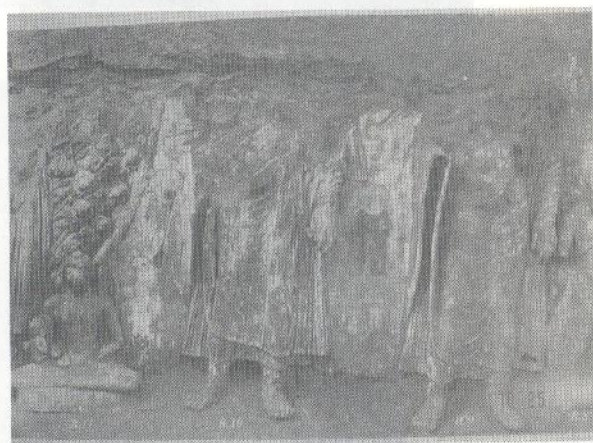
【圖 62】



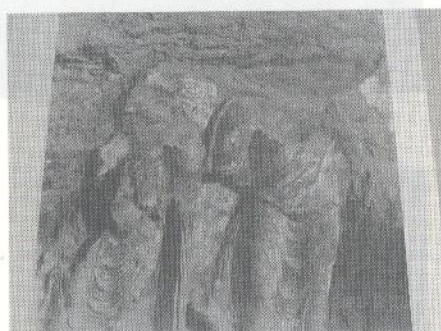
【圖 63】



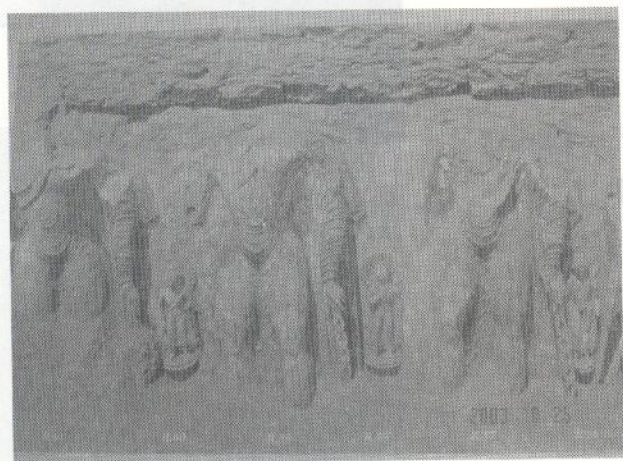
【圖 64】



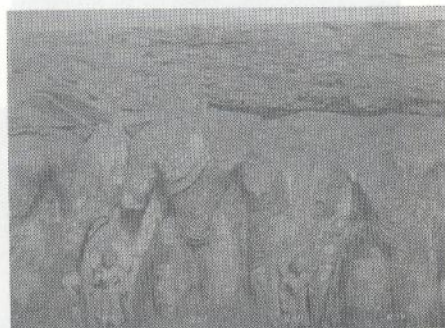
【圖 65】



【圖 66】



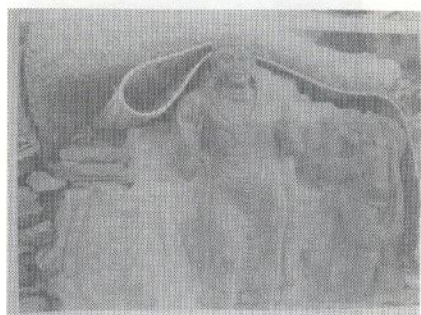
【圖 67】



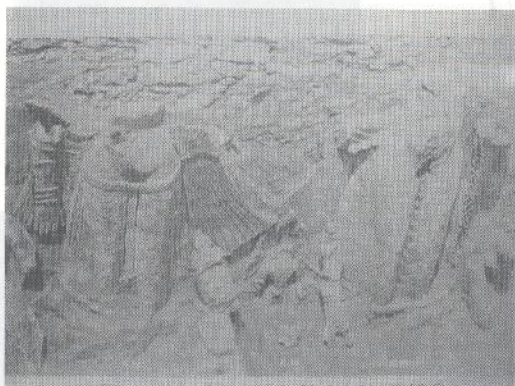
【圖 68】



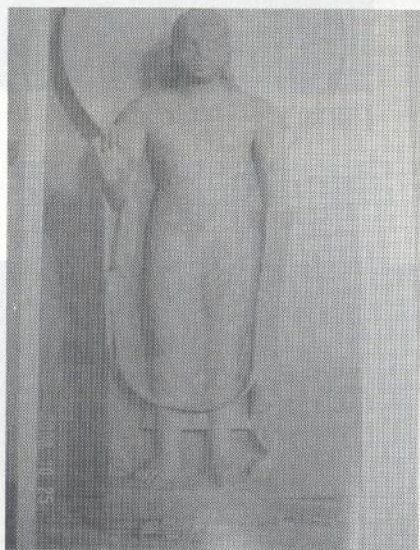
【圖 69】



【圖 70】



【圖 72】



【圖 73】



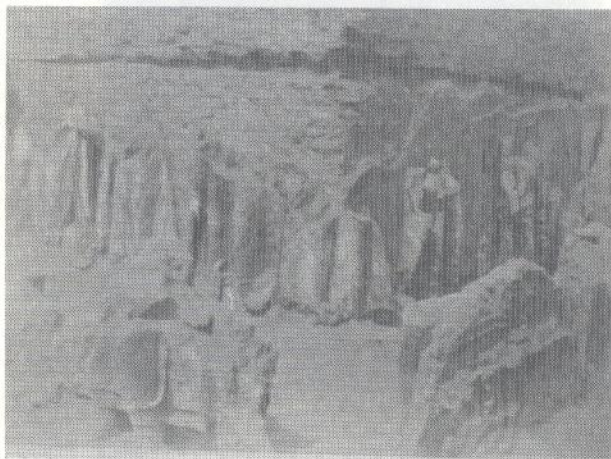
【圖 75】



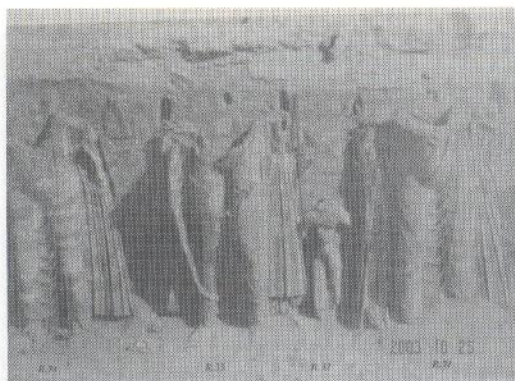
【圖 71】



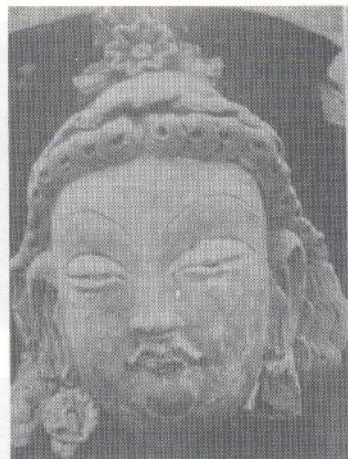
【圖 74】



【圖 76】



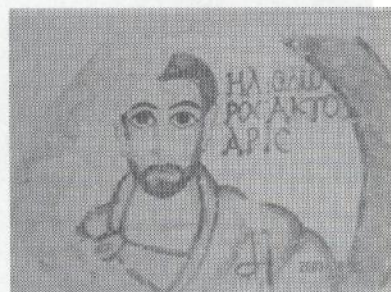
【圖 77】



【圖 78】



【圖 79】



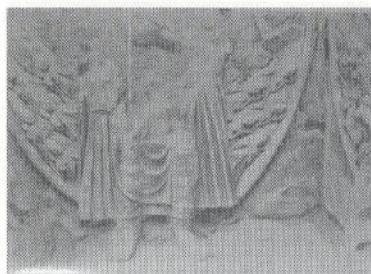
【圖 80】



【圖 81】



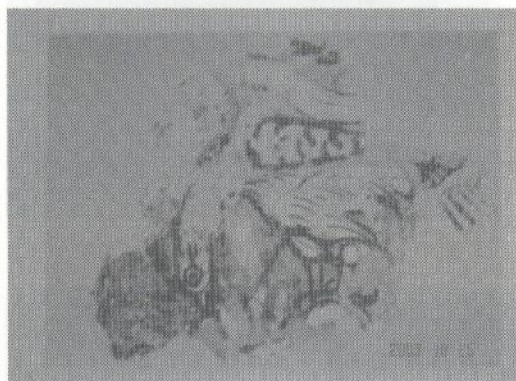
【圖 82】



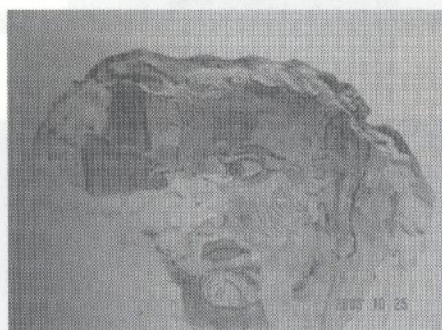
【圖 83】



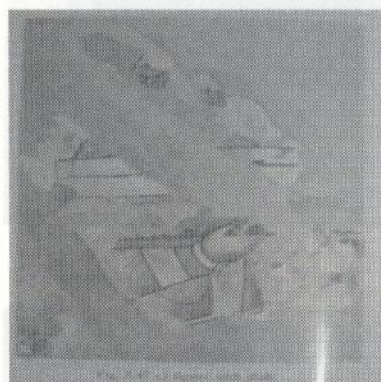
【圖 84】



【圖 85】



【圖 86】



【圖 87】



【圖 88】



【圖 89】



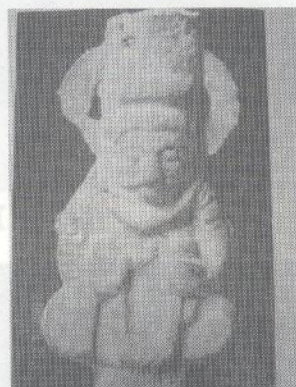
【圖 90】



【圖 91】



【圖 92】



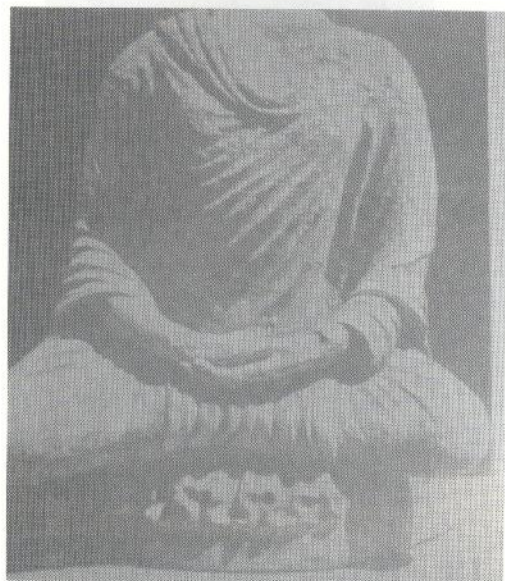
【圖 93】



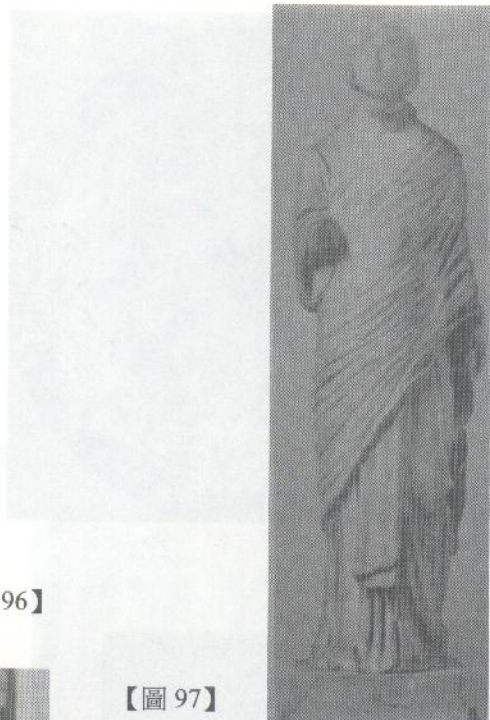
【圖 94】



【圖 95】



【圖 96】



【圖 97】



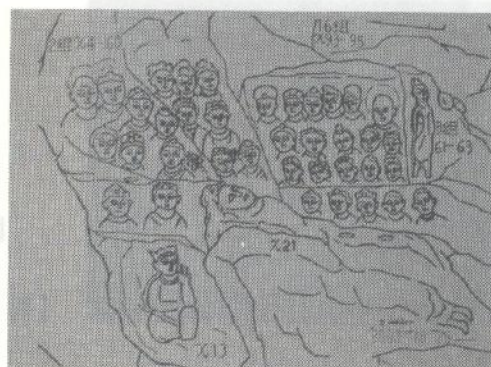
【圖 98】



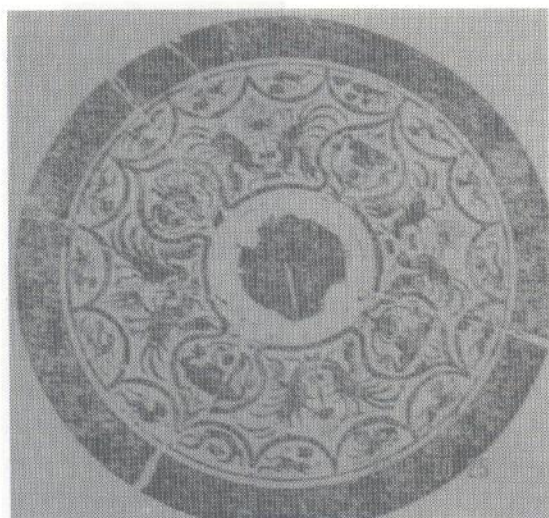
【圖 99】



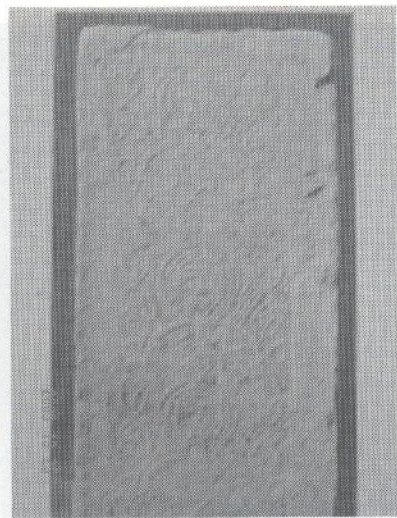
【圖 100】



【圖 101】



【圖 102】



【圖 103】



【圖 104】



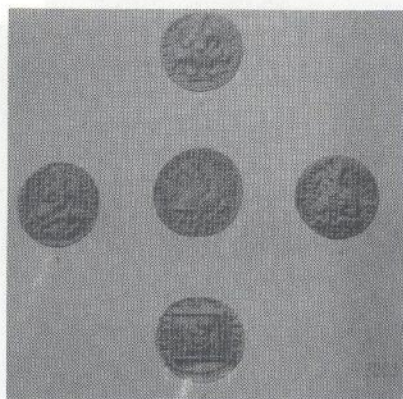
【圖 105】



【圖 106】



【圖 107】



【圖 108】 【圖 109】



【圖 110】



【圖 111】



【圖 112】



【圖 113】



【圖 114】



【圖 115】



【圖 116】



【圖 117】



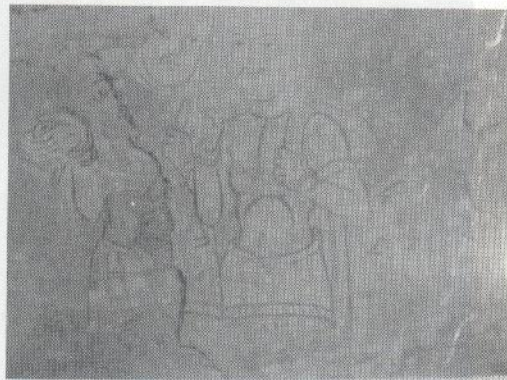
【圖 118】



【圖 119】



【圖 120】



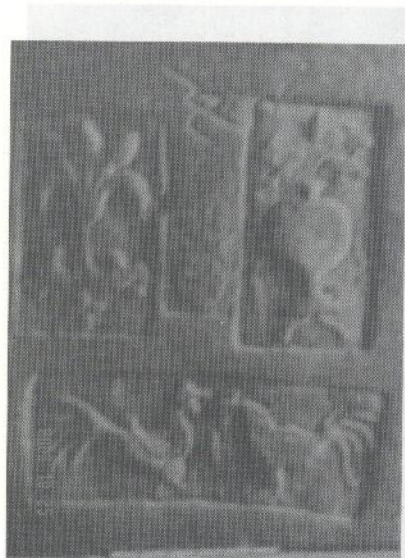
【圖 121】



【圖 122】



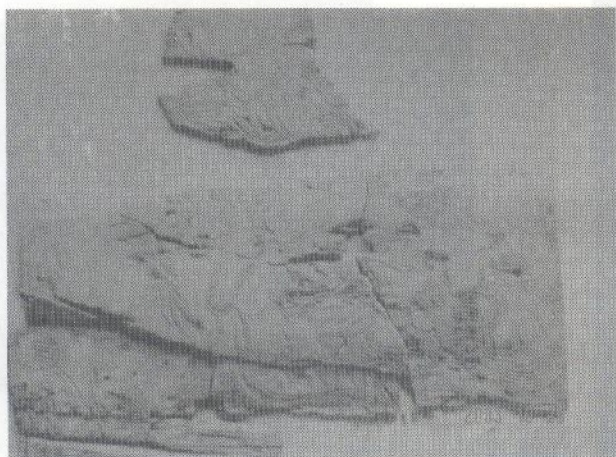
【圖 123】



【圖 124】



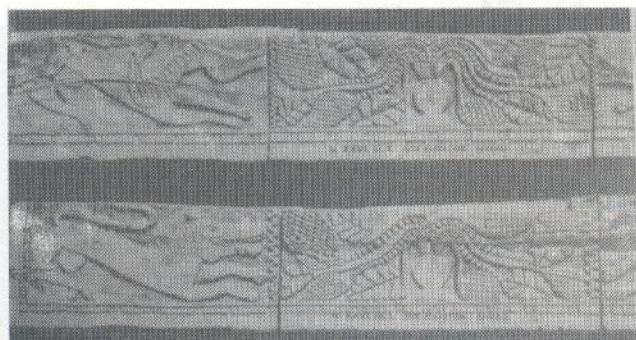
【圖 125】



【圖 126】



【圖 127】



【圖 128】



【圖 129】



【圖 130】

【圖 131】

