

晚期犍陀罗艺术的几种佛像样式

沈爱凤(苏州大学 艺术学院,江苏 苏州 215021)

[摘要] 阿富汗和阿姆河流域晚期犍陀罗佛教艺术,不同于早期犍陀罗艺术和印度本部佛教艺术,其佛像造型产生了一些重要变化,对以后的中亚和我国佛教艺术产生了重大影响。本文对阿富汗一带迦毕试、哈达和巴米扬千佛洞等佛教艺术样式展开讨论,以探讨晚期犍陀罗艺术的特征。

[关键词] 大贵霜故地;佛教艺术;犍陀罗艺术

[中图分类号]J205

[文献标识码]A

[文章编号]1008-9675(2007)01-0064-04

自大乘佛教产生以来,佛教转而渐次北移至中亚的希腊-巴克特利亚故地,即贵霜大夏,而后再东传我国新疆地区。大贵霜本部所产生的这些佛像样式,和阿姆河流域的贵霜大夏佛像样式一样,是介于西北印度和我国新疆之间的佛教文化,它们承接了希腊化、印度和波斯的遗风,为佛像的东方化和大型化奠定了多样化的基本格式。

一、迦毕试佛像样式

迦毕试样式(Kapisa style)是佛教美术造型的重要样式之一。

在巴米扬以东,距喀布尔80公里,就是古城迦毕试(Kapisa),其希腊地名为亚历山大里亚·阿德·高卡松(Alexandria ad Caucasum),为亚历山大大帝所建,即今阿富汗的贝格拉姆(Begram)。这里曾是贵霜帝国夏都,有高达10米的城墙和多处寺庙。著名的《弥兰陀王问经》里的主人公就出生在迦毕试城。

迦毕试遗址主要有派特瓦(Paitava)和邵托拉克(Shotorak),这里出土有公元三到四世纪的雕刻。1930年,法国考古队在这里发现了大量埃及、罗马、中东、印度和中国的遗物,证明这里是多种文化交流的重要中心。这里的佛像造型与希腊样式犍陀罗佛像造型有很大不同,兼容了波斯祆教的影响,创造了火焰纹样的背光模式。

最具有代表意义的是派特瓦出土的《舍卫城神变大奇迹佛》(图1),此外还有《燃灯佛授记本生立像》(Dipamkara)。这两种佛像头光和背光都有火焰纹,头光边缘为锯齿纹。迦毕试佛像头光边缘的锯齿纹,被认为属于犍陀罗艺术的晚期特点。

《大奇迹佛》正面站立和手施无畏印都延续传统,但佛身粗短,脚下似有火焰,用悬于空中的

轻盈造型以象征神异,整体造型变得极为概括,双肩出现火焰,背光的边缘也是火焰纹样,背光里出现了化佛,为帝释天和大梵天持着蘑菇形的华盖遨游空中,两肩旁有小的神变坐佛,右侧的坐佛好像是犍陀罗苦修佛陀形象的缩小版本,脚两旁也各有供养小神灵,左侧缺失。



图1 迦毕试,舍卫城神变大奇迹佛

还有一种《石造双神变立佛》的造型,基本特点与大奇迹佛相同,有遨游的帝释天和大梵天,双肩两侧为带华盖的火焰纹坐佛,但足下出水如悬于荷花池上空的表现方法具有浪漫主义的象征意味,与犍陀罗的写实样式有所不同,下有五朵莲花,两旁为荷花化生的小童子作礼佛状。

《燃灯授记本生立像》的脸部特征具有典型的蒙古人特征,其右下侧的小立佛为犍陀罗造型的缩小再现。

迦毕试“焰肩佛”和贵霜钱币为佛教火焰纹之始,但火焰纹之缘起应与古老的祆教传统对光明的崇拜相关。

玄奘曾提到贵霜王“于两肩起大烟焰”的神变。贵霜人善于调和各种宗教,例如在迦腻色伽钱币的正面,刻有萨珊火祭坛形象,而反面则为佛像(图2)。迦腻色伽钱币上国王双肩出现了火焰,为祆教圣火的象征,显然,贵霜国王已经被神化。

此外,安息(帕提亚)、塞种和大夏月氏均喜

收稿日期:2006-10-23

作者简介:沈爱凤(1963—),男,江苏苏州人,苏州大学艺术学院副教授。研究方向:美术历史和理论。



图2 迦腻色伽一世金币

好简洁、直拙的形式语言，这种造型也就影响了迦毕试的佛像造型。换言之，从草原入主中亚的民族把他们的美学理想融入了佛陀的形象之中。

本杰明·罗兰德 (Benjamin Rowland) 认为迦毕试样式的“僧侣色彩浓于人文色彩”，换言之，犍陀罗造型那种希腊人文主义的、写实性的、理想化的优美风格，已经转化为概括的、正面的、宗教神秘主义的造型。

罗兰德认为，其艺术意义在于，简洁的造型，“使佛像可以雕刻得非常高大，这些高大的佛像并配有多种不同的手势可以表现要说明的事件，从而代替了早期通过叙述才能达到的效果”^[11]。巴米扬大佛的身上就有这种贵霜式的简洁整体的直拙风格。

王镛认为，迦毕试样式影响了于阗、龟兹和云冈等地的中国佛像，特别是云冈石窟著名的北魏昙曜五窟大佛。

二、哈达佛教艺术对巴克特利亚泥塑传统的发展

哈达佛像的希腊化味道非常浓厚，为佛教泥塑艺术的重要代表。

哈达 (Hadda) 一词的意思为“骨”，在阿富汗东部贾拉拉巴德 (Jalalabad) 附近8公里处，相传这里藏有佛的顶骨、眼睛、袈裟等。英国学者亚历山大·康宁哈姆 (Alexander Cunningham) 认为玄奘书中的“瞿罗城”就是哈达。当年，马其顿王亚历山大大帝率军东征，就是在这一带越过开伯尔山口 (Khyber Pass) 进入印度河流域。

巴克特利亚一带盛产含有石膏和黏土成分的石灰岩，经过烧制，制成一种叫做甘奇 (ganch) 的石膏建筑材料，有点类似西方的灰泥 (glaster) 或熟石膏 (plaster) 之类的材料。中亚一带的石膏泥塑和装饰预制件，皆为甘奇浇注而成。当然也使用黏土和大型砖坯，中亚大型夯土技术被称为帕赫萨 (Pakhsa)。这些石膏材料代替石块，并且可以方便地浇铸成各种形状，使用甘奇是中亚希腊化时代建筑的一种显著特点，也影响了以后的文化。

哈达佛像多为甘奇白膏泥制成，作为窣堵波

和寺院建筑的装饰。有些书把这种材料说成是白膏泥或灰泥，我想与俄语的 是一个意思，这种材料有别于犍陀罗青冷色的云母片岩，效果洁净细腻，加上此地的佛陀面相转为女性化的东方韵味，更显得秀丽端庄。

按照英国考古学家约翰·马歇尔 (John Hubert Marshall) 的分类，哈达艺术属于后期犍陀罗时期的灰泥阶段 (AD 一—到五世纪)，为晚期印度-巴克特利亚的文艺复兴。而德国学者路德维希·贝赫福 (Ludwig Bachhofer) 认为哈达艺术是犍陀罗的后期发展。巴基斯坦的穆罕默德·瓦利乌拉·汗著有《犍陀罗艺术》，苏联学者加利娅·安娜托利耶夫娜·普加琴科娃 () 写有

《贵霜时代的大夏艺术》，认为中亚的石雕和泥塑是并存发展的。法国中亚学者但尼尔·施龙伯格 (Daniel Schlumberger) 认为，早在贵霜人到来以前，此地就有泥塑传统，其重要特征是在表现脸部和表情方面，哈达艺术具有非凡技巧，其方式鲜见于贵霜其他地方，所以，犍陀罗艺术根植于哈达。

因此，哈达和贵霜大夏的泥塑佛像应是佛教泥塑传统的源头，但泥塑传统本身先于此地的佛教信仰。

玄奘来到此地时，这里的寺庙已经衰落，英国人认为这是由于5世纪来自草原嚆咤人的入侵而破坏的。现在哈达的佛像遗存很少。阿富汗考古队在哈达最大遗址绍托尔-捷佩 (Shotor-tepe)，发掘了大窣堵波和其他三十多座佛塔。英、法考古队发现七座佛教寺院。

哈达佛像或雕刻反映了不同民族文化因素的融合。喀布尔博物馆有一尊《沉思的佛陀头像》非常完美，有一种回归希腊的古典风格，现在不知道它是否被塔利班毁掉。

哈达艺术受到地方特点和主题材料很大的影响，属于犍陀罗艺术中地方成分和外来因素的混合，即希腊-巴克特利亚、罗马和印度观念的混



图3 哈达，沉思的佛陀残片

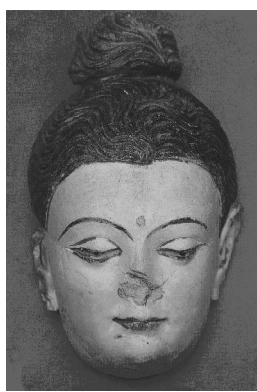


图4 铁尔梅兹，法雅兹-捷佩佛陀头像

合,还有地方特点的贵霜服装,以及陶土、灰泥和石灰石膏等材料因素。

法国人勒尼·格鲁塞(René Grousset)《从希腊到中国》一书曾引用了一件哈达佛像脸部的残片(图3),如果我们将这尊佛像与铁尔梅兹的《法雅兹—捷佩佛陀头像》(图4)进行比较,他们的眉眶凹线和嘴唇形状的做法,及女性化的倾向几乎一模一样。

哈达最出色的一件佛像是一处小塔台座上的《佛陀和礼拜者立像》,佛陀着右袒希腊长袍式袈裟,右臂弯曲轻抚衣襟,赤脚,慈祥微笑的面相,透露出恬静的目光,右边是一个戴帽正在礼拜的女子,风格显然是犍陀罗写实的希腊遗风。姜伯勤先生认为,敦煌莫高窟263窟南壁后部中层北魏三尊立佛图像,与哈达《佛陀和礼拜者立像》具有关联。

此外,哈达还有希腊、罗马艺术的雕刻翻版,如《花神》被认为是罗马风格的作品。吴焯指出,以花为象征的喻意,以及《花神》中显示出的花形、兜花的动作,都是罗马表现形式,而非犍陀罗所有,显然是某个旅居此地的罗马艺术家所作。

总的来说,哈达的艺术具有优美和女性化的倾向,其立姿的优美造型不同于严肃的犍陀罗造型,转变为世俗化的东方风格,并将希腊-巴克特利亚的泥塑传统转用到了佛教艺术上,从此泥塑佛像成为大乘佛教艺术的重要形式。

三、丰都基斯坦的世俗化佛教艺术

丰都基斯坦和巴米扬属于佛教世界最西端的遗址,丰都基斯坦的佛像在印度民间艺术基础上,开佛像装饰珠宝化之源头,具有强烈的世俗风格。

丰都基斯坦(Fondukistan)遗址在贝格拉姆北边高班德河谷(Ghorband),其艺术被认为是萨珊王朝艺术与印度民间因素结合的产物,根据出土的萨珊和嚧哒钱币,被断为公元7到8世纪。

丰都基斯坦遗址是位于一个陡峭山丘上的一长方形塔院,中间有一座方形的窠堵波,建筑材料为大型的帕赫萨夯土块,四壁开龛,龛口为希

腊科林斯列柱,拱形龛楣以卷草纹装饰,龛内置佛、菩萨和供养人泥塑雕像。龛壁内外绘有壁画,壁画上的女供养人上身穿对襟翻驳领短大衣,下身为长裤和靴子,这种草原式服装与所谓龟兹装一样,这些对襟翻驳领样式比欧洲现代西装早了许多年。但这种对襟翻驳领样式与铁尔梅兹出土的一件《大神变浮雕》(旧坦蜜,AD2到4世纪)右上角礼佛者所穿V形领罗马女装显然不是一个系统。

丰都基斯坦的佛像与犍陀罗艺术那种高贵朴素的希腊气质完全不同,纯粹趋向平民化,衣饰华丽,戴满珠宝,胸部三角形披肩式“袈裟”上满是镶着宝石的装饰(图5),按照我们的固有观念,与佛陀的形象相去较远,很像某个时髦的王公贵族,这显然是佛教深入发展之后的一种世俗化和地方化的特点,其实这种世俗化特点随着佛教的东渐,也影响了中国佛教艺术。吴焯所称胸部三角形披肩就是贾应逸、祁小山所说的W形披肩,为阿富汗很多佛像和壁画的特点。

除了华丽的佛陀造型,还有一些造型显示出印度的强烈影响,如丰都基斯坦的《两个那伽王》(Naga)造型,两个赤裸的优雅王子坐着,似乎正在闲聊着什么,显示出印度人喜好裸体和世俗化的美学倾向。在一幅勾线敷彩技法的鲜艳壁画上,一个红色背光赤裸上身的菩萨,装饰华贵,右手持莲花,左手持水瓶,柔美婀娜的身姿仿佛在跳着欢乐的舞蹈,但却是一个女性化的弥勒菩萨,这种风格是笈多艺术的延续,但整体风格与阿姆河流域和粟特地区的壁画风格相近。

四、巴米扬石窟

巴米扬(Bamiyan)千佛洞位于阿富汗喀布尔西北方向150公里处,坐落在兴都库什山脉西段巨大崖壁上。

玄奘《大唐西域记》卷一介绍了“梵衍那国”(即巴米扬),称梵衍那国的“王城东北山阿有石佛立像,高百五十尺,金色晃耀,宝饰灿烂。”它的开凿时期没有统一的说法,一般认为始于公元2、3世纪,而东西大佛的建造则在4到6世纪之间,东大佛被认为较早。巴米扬石窟的最早研究者阿尔弗雷德·富歇(Alfred Foucher)猜测两大佛建造于3世纪,认为玄奘所谓“此国先王之所建也”,可能是指公元2世纪贵霜王迦腻色伽二世。1939年,日本人吉川逸治也加入法国考察队,他认为西大佛建造于公元5世纪。

据日本学者宫治昭的统计,巴米扬石窟洞室总计约750个左右,总体规模长达1300米,由于开凿在通往伊朗、印度和中亚细亚的三叉要道上,使它受到来自各个方向不同类型文化的混合影



图5 丰都基斯坦,带三角形袈裟的佛像

响。

巴米扬石窟最为著名的就是两尊巨大佛像，西大佛高达55米左右（图6），它是亚洲最高立佛，东大佛也高达38米，大佛整体造型简朴，几个大直线和巨大整块的身躯，外加头光、背光相合而成的

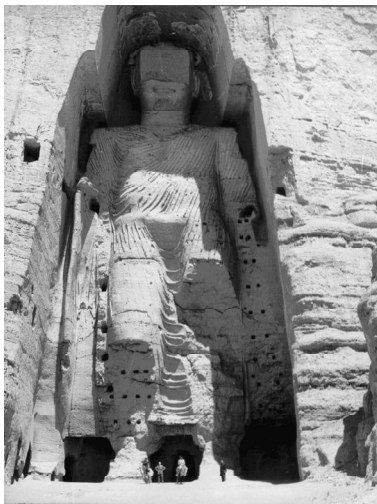


图6 巴米扬西大佛

窟门形制，十分庄严，从远处眺望，在巍峨的莽莽群山之间，其鬼斧神工般的巨大气势令人震撼。

巴米扬石窟壁画不同于印度本土、犍陀罗地区和中国西部的石窟，它没有关于佛本生、以及经变、因缘等故事体裁的描绘，只有佛、菩萨以及排列整齐的千佛，此外还有太阳神、月神和风神，以及希腊化的带翼天使形象。在东大佛的窟顶天井上，绘制了泛希腊风和雅利安传统相结合的太阳神密特拉形象，太阳神挺立在战车上，身着披风，身后飘飞着萨珊王朝特有的喇叭状璎珞飘带，左手扶着佩剑，右手持着长矛，驾驶着四匹翼天飞马拉的太阳马车，太阳神有头光，外加很大的圆圈装饰，太阳神腿部两侧靠下方，分别有两个长着飞翼带头光的武士也站在太阳车上，他们的身后是半人半鸟带头光的祆教小神祇，太阳神头上两侧靠大圆圈外面也有飞天之类的神灵，显然这里带有鲜明的萨珊波斯祆教的因素和希腊化风格的混合特征，显示出多种文化交融的综合特性。

在西北印度，佛教的崇拜对象主要是窣堵波，但是到了巴米扬，则发生了质变，佛教崇拜的形式不再是窣堵波，而是独立的佛像本身。

巴米扬石窟是古代各民族文化相互交融、影响的结晶，其中包括了古代埃及、两河流域、古代印度、萨珊波斯和吐火罗文化，以及古希腊、古罗马及拜占庭等文化因素，因此它在世界历史上具有特殊的文化意义。巴米扬石窟艺术对于我国的克孜尔、敦煌、云冈、龙门等石窟艺术而言，起了一个佛教中转站的作用，相对于印度本土文化来说，它对我们的影响力要更为直接一些，特别是雄伟、威严的云冈石窟诸大佛与巴米扬大佛具有神似之处。

结 论

综上所述，阿富汗的佛教艺术和印度艺术之间有所不同，逐渐将萨珊、希腊、罗马和草原的因素融入佛像，并使用了本地材料，创造出一些不同于早期艺术的新样式，特别是迦毕试佛像的火焰纹、哈达的石膏泥塑佛像，前者为佛像大型化创造了简洁的样式，后者开佛像泥塑之先河，并以佛陀造像的女性化倾向展现了佛教宽容内敛的慈悲精神，大贵霜本部的艺术不仅具有希腊化、波斯和印度遗风，此外还有草原民族的审美意识和造型因素，这些特点在阿姆河流域大夏佛教艺术中继续得到发展，成为后来东方佛教艺术的经典式样。而巴米扬石窟不仅产生了亚洲历史上最早的巨大雕像，也为以后的佛教艺术提供了典范。

参考文献：

[1] 吴焯. 佛教东传与中国佛教艺术[M]. 杭州: 浙江人民出版社, 1991: 74.

（责任编辑：杨身源）

第六届中国大学书籍艺术评奖揭晓

本刊荣获整体设计银奖

由中国大学出版社协会评定和颁布的第六届中国大学书籍装帧艺术评奖已经揭晓，本次大学刊物类装帧艺术评奖设整体设计奖和封面设计奖，共有六家学报获奖。本刊《美术与设计》版的装帧设计荣获整体设计银奖。