

# 記田邊勝美教授講座

## 中亞、西亞藝術

### 與東西文化交流

林聖智



田邊勝美教授（右）與協助翻譯的林聖智博士

研究中亞、西亞藝術的知名日本學者田邊勝美教授應台灣大學藝術史研究所的邀請，於三月十六日至十八日在國立故宮博物院舉行三場系列講座，講題分別是「犍陀羅佛像之起源」、「巴米揚東大佛的製作年代」與「塔奇·布斯坦石窟的製作年代與圖像解釋」。這三場講座的主題為研究早期佛教藝術以及中亞藝術的關鍵課題。對於上述問題，田邊勝美教授均提出其個人獨到的見解，成一家之言。在這三個不同講題的背後，顯示了田邊勝美教授在研究方法上的一貫特色，亦即重視信仰者的立場、精密的細部觀察、跨文化與跨宗教研究的宏觀視野，以及建立在多樣性取材基礎上的圖像學解釋。

#### 一、犍陀羅佛像之起源

犍陀羅佛教藝術中，包含了許多似乎與佛教思想無關的希臘神話海怪、享樂或是暗示情慾表現的形象。過去學者多認為其中的希臘神話海怪為建築性裝飾母題與佛教無關。不過這些例如海怪（Ketos）、尼雷德斯（Nereis）、愛神愛羅斯（Eros）、人魚崔頓（Triton）、海神波賽頓（Poseidon）等希臘神話中的怪獸或諸神，並非僅是裝飾圖案，而是象徵了佛教徒通往彼岸佛教樂土的旅程。此彼岸即為波羅密多（Pāramitā）與涅槃（Nirvāna）。所謂的波羅密原意為成就、完成，與實踐並完成大乘菩薩道的「六波羅密」（即布施、持戒、忍辱、精進、禪定、智慧等六種德目）有關。將波羅密理解為「到彼岸」，雖然是不符合該字原意的通俗性認識，但是卻流行於當時，代表一般佛教信徒的想法。在西元前二世紀佛教初期的經典中，就已經可以見到許多使用「彼岸」一詞的例子。

希臘神話中的怪獸或諸神可以解釋為暗示著佛教徒通往彼岸佛教樂土的旅程。做出此圖像解釋的理由在於犍陀羅所出現的被稱為

「化妝盤」(toilet-trays) 的器具

上，出現了許

多伴隨死者

靈魂跨越

危險的海

洋而到他

界的圖

像 (圖

一)。這

些圖像具

有的引導

死者通往彼

岸的功能，可

以由希臘瓶繪與

羅馬石棺上的圖像

來證明。另一方面，享

樂或與情慾表現有關的形象則來

自酒神戴奧尼索斯 (Dionysus) 的圖

像傳統，象徵著死去的佛教徒在他界

獲得重生。這是因為酒神戴奧尼索斯與雅利雅德尼 (Ariadne) 代表著復活與在他界的庇佑。過去學者將酒神戴

奧尼索斯與其他的希臘

海怪等相互區

隔，分別看

待，然而

實際上



圖一 「化妝盤」之婦人騎乘海怪圖  
平山郁夫藏 直徑14公分

兩者的關係密切，必須

放在同一個希臘

神話他界觀的脈絡下

來加以理解。若由希臘神話

他界觀的角度來看，通往彼岸的旅程

與在彼岸獲得新生，均為犍陀羅時期

所謂「化妝盤」的重要主題，並且延續至後來犍陀羅時期的佛教藝術。關於化妝盤的具體功能尚未明瞭，不過根據其均在城居遺址出土的特徵看來，很可能是作為在家佛教信徒安放香油、穀物等的供養祭器。

簡而言之，犍陀羅時期創造並製作釋迦牟尼像與菩薩像的原因，是當時信徒為了尋求比較起希臘神話中的海怪或諸神更可以仰賴的死者靈魂的導師。可以說釋迦牟尼像與菩薩像，取代了原來希臘神話中的海怪或諸神的作用。這正是犍陀羅佛教藝術中製作佛像與菩薩像的原始動機。另一方面，酒神戴奧尼索斯所暗示的與情慾有關的形象，在佛教造像已經普遍流行的貴霜時期依然繼續存在。這是因為這些希臘諸神可以賦予佛教的彼岸或涅槃更明確而具體的形象，無法單獨藉由佛陀或菩薩造像來體現。不過在這個階段，雖然希臘神話中的海怪與諸神仍然具有引導死者靈魂的作用，但其重要性降低，僅扮演伴隨佛陀與菩薩渡海的次要角色。印度加爾



圖二 《佛涅槃圖浮雕》（二世紀後半至三世紀）加爾各達—印度博物館

各達博物館所收藏的《佛涅槃圖浮雕》（二世紀後半至三世紀）上方有愛羅斯騎乘海怪的橫飾帶浮雕，即為代表性的實例（圖一）。

由於初期的犍陀羅佛教造像是作為取代希臘神話諸神的靈魂導師，因此其造像風格具有強健、有力的特徵，在顏面的表現上具有男性氣質並且較缺乏知性。到了後來由於受到佛教僧團的影響，原來初期犍陀羅佛教造像所見強健有力的男性氣質逐漸淡化，開始出現半瞑目較具思想性也較為柔和的中性容貌。犍陀羅佛教藝術中的希臘神話海怪、享樂或與情慾表現有關的形象，與初期的佛教造像之間具有連續性的發展關係。

圖四 太陽神像（？）線描圖



## 二、巴米揚大佛的製作年代

學界目前對於阿富汗巴米揚（Bamiyan）東西大佛的製作年代以及兩大佛的先後製作順序，見解頗為分歧（圖三）。本講演的目的在於嘗試建立巴米揚東西大佛的編年基礎，採取的方法為利用文獻史料與考古材料相互引證：第一、重新檢視《大唐西域記》等文獻資料所見，西元六二九至六三〇年左右玄奘遊歷巴米揚地區的記載；第二、利用中亞薩珊時期美術母題的傳播現象（包含巴米揚地區）與文獻解讀的結果相互對照。

根據對於《大唐西域記》、《大唐大慈恩寺三藏法師傳》、《釋迦方志》〈遺跡篇〉第四等關於巴米揚東西大佛記載的新解讀，可以得知：(1) 玄奘歷經巴米揚時東大佛（高三八公尺）尚未完成。(2) 已完成的西大佛（高五五公尺）與東伽藍均為先王所建。「此國先王之所建也」所修飾的部分，包括「王城東北山阿有立佛石像」與「東有伽藍」兩部分。此處的記載中，關於西大佛的描述較為具體詳細，例如文中的「金色晃耀，寶飾煥爛」說明了眼見的實際印象。相對的，對於東大佛的描述則令人不解，並非描述觀看的印象，反而是記載了「分身別鑄，總合而成」的鑄造方法。東大佛顯然並非銅鑄，此記載明顯有誤。另外，稍後文中所說的涅槃臥像長千餘尺，其巨大尺寸同樣令人懷疑。比較合理的

推測是，很可能玄奘並未親眼見到東大佛與涅槃臥像，此記載當是依據兩位巴米揚高僧，阿梨耶馱婆 (Aryadāsa) 與阿梨耶斯那 (Aryasena) 的傳言與誤導而來。由此可知，當西大佛已完成的六二九至六三〇年之際，東大佛尚未完成，東大佛完成的年代當在這段時間之後的若干年。

為了證明上述解讀，可以檢討東大佛天井上所謂太陽神 (Surya) 壁畫上的特殊頸飾 (圖四)。此頸飾由連珠、中央的徽章以及下方三個橢圓形的垂飾所構成，形制相當特殊。類似的頸飾同樣可見於東

大佛東西壁的王侯、皇族供養人像，卻未見於其他的巴米揚壁畫。這種獨特的頸飾源自於薩珊王朝晚期的阿爾達希爾三世 (Ardashir III, 628-630)。往往可在薩珊王朝晚期的織品、金銀器上見到，後來並傳播至中亞。這可以由阿弗拉西阿勃 (Aphrasiab) 的粟特壁畫與新疆克孜爾石窟的佛教壁畫得知。這種頸飾母題可能是在六三三至六四〇年左右傳播至撒馬爾罕 (Samarkand, 即阿弗拉西阿勃)。

因此，當玄奘在六二九至六三〇



圖三 巴米揚東大佛（一九七〇年田邊勝美拍攝）

年之際到達巴米揚時，這種頸飾母題不可能已經傳播至該地，玄奘離開巴米揚之後這種母題才在此地區出現。這也就意味著玄奘到達巴米揚時東大佛壁畫尚未存在。因此，玄奘也就不可能目睹已完成的東大佛，這正是在《大唐西域記》中玄奘稱東大佛為黃銅所鑄，並且完全沒有提到觀看印象的原因。關於涅槃臥像的可疑記載也是如此。經由上述文獻解讀與考古材料兩方面的比對，可以得知東大佛的年代較西大佛為晚，玄奘到達巴米揚時僅西大佛確實已經完成。

### 三、塔奇·布斯坦主窟的製作年代與圖像解釋

塔奇·布斯坦 (Taq-i Bustān) 遺址位在伊朗高原西北部，克曼沙市 (Kermanshah) 郊外東北處。此地區位在自古以來連結伊朗高原與美索不達米亞地區的重要交通路線上。阿黑門尼德王朝 (Achaemenids) 的大流士 (Darius) 曾在此修築「王者之

路」，安息 (Parthia) 之後則以絲路之名連結歐亞大陸，益增加其作為東西交通樞紐的重要性。塔奇·布斯坦主窟即為代表薩珊王朝後期的紀念碑式重要遺構 (圖五)。

在塔奇·布斯坦主窟後壁上方為

圖五 塔奇·布斯坦主窟全景 高八·九公尺 (田邊勝美拍攝)



〈帝王登基圖〉浮雕 (圖六)，左右兩壁分別是〈帝王狩豬圖〉與〈帝王狩鹿圖〉浮雕。〈帝王登基圖〉浮雕中帝王位在中央，左側為拜火教天神阿胡拉·馬茲達 (Ahura-Mazdah)，右側為拜火教女性水神阿那希達 (Anahitah)。關

於中央帝王浮雕的比對，過去學者分別提出卑路斯一世 (Peroz I, A.D. 457-484) 與呼斯拉二世 (Khusraw II, A.D. 591-628) 的看法。不過若由王冠形制、鬚鬚的形態、頸飾與耳飾的特徵看來，當可重新比對為阿爾達希爾三世 (Ardashir III, 628-630)。

塔奇·布斯

坦主窟上段帝王像中的王冠有城壁狀邊飾，正面有新月

形飾物。王冠上方中央有球形裝飾，內側有二曜紋，

兩側爲一對左右伸展的鳥翼。其次，此帝王像的

腮鬚並非卷曲而是做平行狀刻劃，與右側天神

阿胡拉·馬茲達相同，卻不見於卑路斯一世

與呼斯拉二世。就頸飾而言，在兩條連珠

紋上垂掛了三個小珠。小珠下方原來應有

垂飾，然由於胸帶與右手遮擋，無法見

到全貌。不過若參考左壁〈帝王狩豬圖〉

與右壁〈帝王狩鹿圖〉浮雕中的帝王

像，則可以得知在三個小珠下還懸掛

了三個較大的橢圓形玉飾。另外在主

窟正面外側的拱頂兩側有一對有翼的

拜火教勝利女神 (Vanantū) 浮雕，同

樣配戴了相同形制的頸飾。

藉由薩珊王朝歷代金銀幣上的國

王像，可以具體地比對出阿爾達希爾二

世的頭冠與頸飾、耳飾等特徵。可舉出

作爲比較的相關例子有卑路斯一世、呼斯

拉二世以及亞茲得卡爾得二世 (Yazdgar

III, 632-651) 錢幣等。亞茲得卡爾得二世早期

(六三二~六三五) 的銀幣以阿爾達希爾三世爲

模範，不過六三五年之後則模仿呼斯拉二世時期的

錢幣。綜合考慮錢幣上所見的國王像特徵與其中的繼



圖六 〈帝王登基圖〉  
線描圖  
高四·七八尺

承關係，最符合塔奇·布斯坦主窟帝王像頸飾等特徵者為阿爾達希爾三世（圖七）。

此外，帝王像所見

的三個垂飾具有特殊的象徵意義。拜火教

中以「三」

為神聖數字，代

表拜火教

徒必須

遵守的

「正思」、

「正語」、

「正行」等

三戒律。而

〈帝王登基圖〉

中採用了三尊像的

形式。進一步而言，主窟

後壁上段的〈帝王登基圖〉、下段

的〈帝王騎馬像〉以及左右兩壁的狩

獵圖的組合，同樣符合「三」這一神

聖數字。這種圖像組合正呼應了印

度、伊朗語族所特有的三職能王權觀：帝王代表拜火教祭司階級，〈帝王騎馬像〉代表戰士階

級，狩獵圖則代

表農耕與畜牧

等生產階



圖七 阿爾達希爾三世銀幣 正面  
(田邊勝美拍攝)

級。〈帝王登

基圖〉意味著君權神

授，位在後壁上方中央的帝

王正是三種階級的代表人與守護者。

塔奇·布斯坦主窟的帝王像雖

然可比對為阿爾達希爾三世，但是

此洞窟並非僅為阿爾達希爾三世一人所營造。在阿爾達希爾三世之後依然持續進行工事。由於象徵薩珊王權的塔夫提·塔克提斯 (Takhti-Taqdis) 建築於六三三至六二四年間

為拜占庭皇帝赫拉克略 (Heraclius) 所摧毀，塔奇·布斯坦主窟正是為

了替代塔夫提·塔克提斯所營造。

七世紀前半薩珊王朝面臨內憂外

患之際，塔奇·布斯坦洞窟象徵

著薩珊皇室所企圖恢復的王朝榮

耀以及王權的正統性。塔奇·布

斯坦主窟浮雕圖像組合所體現的

三職能王權觀，正符合當時政治

情勢的需要。●

### 圖註

圖一、四、六分別引自：Roland, Benjamin., *The Art and Architecture of India, Buddhist-Hindu-Jain* (London: Baltimore, Penguin Books, 1968), pl. 37. 小寺武久等，《パーミヤン—一九六九年度の調査》(名古屋大學，一九七二)，圖版九八。Fukai et al., *Taq-i Bustan, III* (Institute of Oriental Culture, University of Tokyo, 1983), pls. V.