



犍陀罗美术寻踪

〔日〕宫治昭 著 李萍 译

人民美术出版社

犍陀罗美术寻踪

〔日〕宫治昭 著 李萍 译

人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

犍陀罗美术寻踪 / 李萍译. — 北京: 人民美术出版社,
2005.8

ISBN 7-102-03430-X

I. 犍... II. 李... III. 佛教—宗教艺术—简介—
印度 IV. J19

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第086022号

犍陀罗美术寻踪

[日] 宫治昭 著 李萍 译 黄文昆 审读

出版: 人民美术出版社

(北京东城区北总布胡同32号 100735)

网址: www.renmei.com.cn

责任编辑: 卢援朝

装帧设计: 卢援朝

责任校对: 朱布

制版: 北京燕泰美术制版印刷有限责任公司

印刷: 北京美通印刷厂

经销: 新华书店总店北京发行所

2006年1月第1版第1次印刷

开本: 850毫米×1168毫米 1/32

印张: 8.5

印数: 1-2000册

ISBN 7-102-03430-x

定价: 48.00元

序

1996年，拙著《犍陀罗美术寻踪》被收入日本讲谈社“选书”系列丛书并出版。我将多年来数次印度、犍陀罗之旅的积累和感悟，尽可能详细地介绍给读者，将犍陀罗佛教美术的源流同印度代表性的佛教美术进行比对，阐述了各地区之间佛教美术的联系与差异。

事隔十年，在敦煌研究院李萍女士的努力下，它被翻译成了中文，即将在由人民美术出版社出版，深感荣幸。为此，我将原著中存在的错误进行了修正，并做了若干补充。拙著若能与中国读者早日见面，给热心于犍陀罗佛教美术的研究者或对此有兴趣的读者有所帮助，我将感到无比欣慰。

犍陀罗美术诞生于印度次大陆的西北部（现在的巴基斯坦），因其特殊的地理位置和人文环境，形成了融合印度、希腊、罗马以及伊朗文化的多元化佛教美术。犍陀罗美术后来通过丝绸之路传到了敦煌，成为中国、韩国、日本佛教美术之源流。佛教美术在亚洲世界被广泛接受，并植根于不同民族的文化中，形成了各具特色的、精湛的造型艺术。通过对犍陀罗美术的了解，可对古代不同地域、不同民族之间文化交流的情况加深理解。

本书译者李萍女士是我的老朋友，也是长期在敦煌研究院工作的优秀研究人员。她精通日语，又曾在神户大学文学部大学院佛教美术史专业学习。她看重拙著的价值，并把它翻译成中文，不仅为翻译付出了辛劳，而且为本书的出版做出了不懈的努力。在此我表示深深的感谢。

宫治昭

2005年5月25日



宫治昭 日本名古屋大学大学院文学研究科教授，专攻印度、中亚美术史、佛教美术史。文学博士。1945年出生，1986年毕业于名古屋大学文学部（美学美术史专业）。1972年在名古屋大学大学院文学研究科攻读博士课程（印度哲学）。1972年任名古屋大学文学部助手。1977年为弘前大学副教授。1985年为名古屋大学副教授，1991年任教授。2000年至今任大学院教授。1969年以后，多次实地调查了阿富汗、巴基斯坦、印度、乌孜别克斯坦、中国新疆、敦煌等地的佛教美术。

主要著作 《印度美术史》、《涅槃与弥勒的图像学——从印度到中亚》、《佛教美术的图像学》以上由吉川弘文馆出版、《巴米扬——京都大学中亚学术报告》、《正仓院》、《犍陀罗美术寻踪》（讲谈社选书系列）、《世界美术大全集 东洋编13、14 印度（1）（2）》（共编著 小学馆）、《遥远的巴米扬》（NHK丛书）、《佛教学入门——探访佛之根》（春秋社）等。论文多篇。



■ 李萍 敦煌研究院接待部主任、讲师。

1981年就职于敦煌研究院

1984-1987年在北京第二外国语学院亚非系日语专业学习

1988-1990年公派赴日本大学文学部学习

曾担任1999年日本放送协会(NHK)现场直播节目——世界悠悠的现场直播翻译

■ 近年来陆续翻译如下著作：

《犍陀罗美术寻踪》宫治昭著 人民美术出版社出版

《涅槃与弥勒的图像学》宫治昭著 即将出版

《奥古斯都灵庙与舍利塔》桑山正进著 待出版

目 录

序

引言	1
第一章 中亚、印度和欧洲的狭缝之间	7
1. 佛教美术的故乡	7
2. 从堵波婆到佛像	23
3. 遗址的发掘调查	26
第二章 犍陀罗美术的开始	33
1. 装饰盘引出的线索	33
2. 乐园和丰饶多产	40
3. 佛像的起源	49
4. 象征表现和故事表现	63
第三章 佛传的图像学	79
1. 圣地和圣迹	79
2. 释迦的人生，圆圈内大象的意义	91
3. 时空的不可思议	121
第四章 佛像的雕刻	137
1. 王者的形象和圣者的形象	137

2. 佛教美术的万神殿	152
第五章 光 火 天上	173
1. 光与净土	173
2. “帝释窟禅定”与“双神变”	181
3. 发出火的佛陀与弥勒菩萨	188
第六章 犍陀罗艺术的终止	203
图版	217
参考文献	249
译者的话	260



引 言

从“起源”谈起

犍陀罗是佛教美术的故乡之一，另一故乡则是人们普遍认为的中印度地区。可以这样说，佛教美术、佛像发源于犍陀罗和中印度两地。

犍陀罗位于印度次大陆的西北部，在今巴基斯坦境内，因诞生了不同于中印度的“希腊式”佛教美术而闻名于世。不过，这样说容易引起误解，因为犍陀罗艺术不仅同希腊、罗马艺术有密切的联系，它与中印度、中亚艺术的联系也是不容忽视的。它和多种文化相融合，造就了丰富、独特的造型艺术世界。

本书力图向读者阐明这样一个问题，犍陀罗艺术——佛教艺术是怎样一种艺术？它整体的精髓是什么？从第一章到第五章，通过对犍陀罗艺术不同层面的分析研究，尽可能将犍陀罗艺术的本来面目介绍给读者。

本书在介绍犍陀罗艺术概观的同时，不单纯是对作品的记述，而是试图从某个视角来考察；笔者所说的某个视角亦即“起源”“起始”，换言之，笔者试图从“起源”这一视角来进行研究。

所谓“起始”即“起源”，在对“何时何地”开始佛教造像这样的史实关注的同时，还要对犍陀罗佛像“为何产生”或“如何产生”这些历史问题给予足够的重视。本书较侧重于后者。从这一视角进行分析，困扰犍陀罗佛教艺术诞生的几个问题就可清晰明辨了。



谈起佛教美术，一般认为就是种类繁多的佛像，并且是受到很多约束而缺少生机的一种表现形式，令人敬而远之。然而，一旦踏上佛教美术的产生之地，你不禁会被那富于想象力、生动有趣的艺术造型所吸引。

犍陀罗美术与几个“起源”有关联，即“佛教美术的起源”、“佛像的起源”、“大乘佛教美术的起源”。在文章的开始，作为佛教美术的故乡，笔者提到犍陀罗和中印度两处，而事实上，这两处各自与佛教美术的“起始”有着密切的联系。在以犍陀罗美术作为研究对象的同时，再与中印度的佛教美术进行比较研究的话，犍陀罗美术的艺术特点就更加容易理解了。

上面谈到与犍陀罗美术有关联的三个起源，以下分别加以说明。

首先是关于“佛教美术的起源”。佛教美术开始兴盛于释迦牟尼生活过的中印度地区，这在历史上是毫无疑问的，虽然孔雀王朝的阿育王时期（公元前3世纪）是佛教美术的起始，但那时仅仅局限于统治者阶层。真正意义上的佛教美术，开始于人们建造佛塔并供奉释迦舍利。释迦信仰植根于普通百姓中间，佛教美术才逐渐得到发展。

窣堵波象征释迦达到永远的和理想的境界——涅槃，在人们的想象中，那是一个美丽而富饶的世界。在窣堵波的周围，用浮雕表现了充满旺盛生命力的动植物，特别是莲花，以及树神、龙神（蛇神）等民间信仰的诸神（约公元前2世纪~公元1世纪初）。产生这种独特风格艺术形象的地理环境，正是受季风影响显著的富饶的印度大地。

不同的是犍陀罗地区虽然也受季风的影响，但背后紧邻的中亚是干旱地带，与中印度在地理、风土上有很大的差别。而且这一地区经常遭受希腊人和中亚各游牧民族的不断入侵，因而成为向印度次大陆传播外来文化的窗口。

一般认为，犍陀罗美术的起源要稍晚于中印度地区，约在公元前1世纪左右，刻在被称为“装饰盘”上的浮雕即是其代表形式，多创



作于公元前1世纪~公元1世纪。浮雕中表现的内容有希腊神话,这种表现形式已逐渐在当地生根。

公元以后,窣堵波的建造范围不断扩大,塔身的雕刻图案,出现了引人注目的酒宴图、葡萄卷草纹、男女交欢图、花环童子、海兽等“装饰性”题材,与刻画在“装饰盘”上的图案有很大的关系。这些装饰性图案有很多与浮雕的佛传图、佛像出现在同一个画面上,是犍陀罗佛教美术非常重要的内容。这种表现方式与中印度地区象征富饶多产的动植物、民间信仰诸神的表现手法有着相同的效果,也反映了犍陀罗地区产生佛教美术的背景环境。了解这些“装饰性”的图像所包含的意义,方能真正了解犍陀罗艺术是如何诞生的。

释迦的三种表现

紧接着要谈到的“佛像的起源”问题,对犍陀罗美术而言可谓是最重要的部分。但在中印度,到公元1世纪初未必没有制作佛像。尽管人们认为佛教造像的起源是在犍陀罗。但关于佛像的起源很早就有了犍陀罗起源说与中印度的秣菟罗起源说。长期以来,为了研究佛像的起源,围绕最初制作佛像是“什么时候,在什么地方”,弄清历史真相,展开了诸多的争论。然而,这个问题不仅至今尚未定论,分歧的意见有增无减。

笔者只是想探讨,当时的佛教徒,特别是在家的信徒如何看待释迦牟尼,并怎样按照印象和想象来描绘释迦的,从而考察释迦的表现形式以及僧团在这方面的种种规制。

在初期佛教美术中,释迦的表现形式有三种,即:象征性的表现、故事性的表现和通过人像来表现。最晚的形式是通过人像来表现,即通过佛像来表现释迦,在犍陀罗和秣菟罗大概是公元1世纪才开始出现这种表现形式。在中印度,最初的两种表现形式即释迦的象征性表现与故事性的表现在佛像出现之前就开始了。通过考察故事性表现式



的“本生图”和“佛传图”，我们了解到，在家的佛教徒们对释迦的人格倾注了热忱。佛像产生的前夜，对释迦的人格竟已有如此强烈崇拜？尽管如此，仍然固执地坚持以圣树及圣坛对释迦作象征性的表现，难道不是僧团方面的规制所起的作用吗？

在犍陀罗美术研究中，至今一直忽视了这个问题，可是，在最初阶段，象征性的表现、故事性的表现与其后通过人像的表现，其间存在着错综复杂的关系。笔者认为，“佛传图”中“成道”以前的悉达多太子形象最先得到僧团方面的认可；其次，诸神邀请释迦说法的“梵天劝请”以及“初转法轮”的场面反映了象征性、故事性、人像的表现这三者之间的关系。

任何人都承认佛教美术在贵霜王朝取得了很大的发展，在犍陀罗制作了许多单尊体的佛陀像。虽然那是极其人性化的佛像，但仍体现了佛陀“超越世俗的人像”的形象。如同本书第四章所述，此时的佛陀像是王者与圣者两种相互矛盾的形象的统一，而且让人感受到二者巧妙结合的意趣。

中印度的秣菟罗的佛以树神药叉像为模特，体貌健壮，面部年少清秀。与此同时，犍陀罗则形成了写实的造像风格。其中，毫无疑问有来自希腊、罗马美术的影响，这在释迦的足迹没有到访过的西北边境之地，与犍陀罗的人们希望见到“现实中的释迦”的热切愿望不无关系。

彼岸世界的印象

最后谈谈关于“大乘佛教美术的起源”。在我们日本人看来，表现释迦佛是小乘佛教的美术，阿弥陀佛与药师佛等是大乘佛教美术，这一看法如此单纯，简直不清楚大乘美术怎么就有了这么多的佛陀。在印度，除了密教五佛中的阿弥陀佛，仅知在秣菟罗的一尊有铭文的阿弥陀佛保存下来（只残存两足与台座）。



在印度，我们所熟悉的净土美术——阿弥陀佛净土图和观经变、来迎图一个也未发现。在日本，与阿弥陀佛并列，制作了许多药师佛，在印度却未发现可确定为药师佛的造像。

这样看来，印度的大乘佛教美术与中国及日本的大乘佛教美术在很大程度上存在差异。脱离苦难深重的现实世界，重新建立另一个佛国净土是大乘美术的重要主题，但是，在印度不是寻求脱离现实和向往净土世界，而是侧重于表现在现实世界中如何净化自己的身心。在印度，似乎是以释迦信仰为中心，从大乘化的释迦、作为宇宙主宰的释迦向密教的方向发展。

可是，在犍陀罗，在制作闪耀光辉的“宇宙主宰的释迦像”的同时，难道不是也创造出了一个与现世形成对比的彼岸世界的天地吗？在犍陀罗，发出火与光的以释迦为主题的“大光明神变”“双神变”“帝释窟禅定”等图像，成为了在中亚、东亚得到很大发展的大乘佛教美术的母胎，具有重要意义。

佛陀居中，左右为胁侍菩萨的佛三尊像，是大乘美术三尊像的基本形态。实际上，在犍陀罗诸多佛三尊像现存的41例中，据认为只有一尊有阿弥陀佛的铭文，但对于它的解读近年来还存有疑问。仔细观察这些佛三尊像的两侧胁侍菩萨及诸多菩萨像，其中包括半跏思惟像，从而可清楚地了解到在犍陀罗广泛信仰弥勒菩萨和观音菩萨的情况，知道他们的造像被赋予了什么样的特征及性格特点，这与印度人的宗教观及世界观有深厚的联系。

至此，足以确知犍陀罗美术与大乘佛教美术起源有很深的关系。

本书的完成得益于日本文部省科学研究补助金资助下所展开的考察活动及近年来调查所取得的成果。1969年名古屋大学调查队（以小寺武久教授为代表），1974年、1976年、1978年、1980年京都大学调查队（以樋口隆康教授为代表），1983年弘前大学调查队（以笔者为代表）对诸遗迹进行了考察。然而，1979年以后的阿富汗，由于苏军进



人，经过二十多年的战争，陷入混乱局面，国事皆废，目不忍睹。许多珍贵的遗迹被破坏，喀布尔的博物馆几乎濒于毁灭。许多展示品、收藏品，有的被毁坏，有的遗失了。

在此说明，关于阿富汗的情况依据的是1979年以前的状态。衷心期盼阿富汗早日和平复兴，祝愿曾经生活在文明十字路口的人们回到和平而充满活力的生活中去！

那么，请读者们同我一起踏上犍陀罗佛教艺术之旅吧！



第一章 中亚、印度和欧洲的狭缝之间

1. 佛教美术的故乡

释迦的足迹不曾到达的地方

犍陀罗位于印度次大陆西北部，北依中亚，与释迦诞生并生活过的恒河流域佛教故地相比，犍陀罗简直就是落后闭塞的边境地区。但就在这释迦足迹未至的边鄙之地，却形成了佛教美术的一大中心，对丰富多彩的传统美术兼收并蓄，创造出了造型生动的佛教美术。也许，对人们来说，竟是如此的不可思议。

地处边远的犍陀罗，却成为一大佛教美术中心，到底是怎么一回事呢？要研究这个问题，有必要了解一下犍陀罗的地理和历史。

犍陀罗地区除了印度人种之外，还曾有波斯人种、希腊人种、中亚细亚人种等各种民族的不断涌入。不仅如此，在这一地区历史舞台上，贵霜王朝时期建立了横跨中亚、印度的大帝国。犍陀罗因恰好位于这一游牧民族建立的大帝国的中心部分，故成为贵霜王朝的都城。由于经济的繁荣发展，与中亚、印度、地中海地区的交流曾非常密切。

尽管如此，在文化上，相对佛教诞生地而言，犍陀罗改变不了边远地区的地位。在政治经济上，虽然位于印度与中亚的中心地带，却仍远离和落后于文化发达的印度。笔者认为，这样的二重性，形成了犍陀罗美术的基本特性。

首先，我们来看看犍陀罗所处的地理环境。我们打开以犍陀罗占



据中心部位的地图，它的右下方是高温湿润的印度地区，左边是阿富汗以及中亚细亚干旱少雨的广阔地带。屏风一样的喜马拉雅山脉矗立在印度北边，并延伸至犍陀罗的东端，终止于南伽峰（Nanga parbat，8126米）。在喜马拉雅山的西端与位于其北边的喀喇昆仑山之间，是印度河的发源地。印度河及其干流由东向西，从吉尔吉特流入契拉斯峡谷，遇到兴都库什山脉东端群山的阻挡，转而南下。另外，在印度河西侧有一条与其平行的河流叫斯瓦特河，发源于斜穿阿富汗中央部分的兴都库什山脉南麓，向东而来的河流叫喀布尔河，这两条河流在白沙瓦附近汇合，然后在犍陀罗东境注入印度河。

总而言之，喜马拉雅山、喀喇昆仑山、兴都库什山等险峻的山脉均呈东西向蜿蜒延伸，其中的支脉对犍陀罗地区呈环抱之势。印度河、斯瓦特河、喀布尔河三条河流穿行于这些险峻山峰之间，汇合于犍陀罗地区。

犍陀罗美术活动的中心地带，是在白沙瓦的周边，即狭义上的犍陀罗地区，它的东边有从安帕拉（Ambela pass）山口流出的印度河，北边有毛腊、西考特（Shahkot pass）、马拉勘特（Malakand pass）等诸山峰，西边是延伸至巴迦乌鲁的那瓦（Nawa pass）峰以及卡伊巴尔峰，是亚历山大大帝经过的路线。犍陀罗四周被群峰环绕，是一片东西约100公里，南北约70公里的盆地。

特殊地理环境是文化交会枢纽形成的前提

从阿拉伯海北上的季风给印度带来的暴风雨，因受到巴基斯坦西侧的苏莱曼（Sulaiman）山脉的阻挡而被减弱。同时，受到喜马拉雅山与苏莱曼山脉的阻挡，季风的行进方向被改变，呈直角转折，为犍陀罗地区带来了适中的降雨。因此，从大的区域来看，犍陀罗属于印度的湿润气候，却也可以认为它处于湿润带与中亚干旱带的交接处；虽然也有冷暖的季节变化，但总体上还属于比较温暖的地区，灌溉农



业较发达，除了出产大米外还有大麦、小麦、甘蔗、玉米等农作物，以及丰富的水果和干果类。

白沙瓦周围，是所谓犍陀罗美术活动的核心区域，但广义上的犍陀罗美术的流行，绝不仅限于此，它的范围相当广泛，其涉及区域包括印度东侧的塔克西拉地区，越过北部诸峰到达斯瓦特河流域，甚至延伸到西边阿富汗的兴都库什山脉南麓广大地区。

其中，塔克西拉与犍陀罗同样背靠山岭，但海拔不高，并有开阔的平原，曾是东西南北陆路交通的会合点。拥有这样有利的地理位置，很早就成为西北印度的交通枢纽，一度非常繁荣实非犍陀罗可比。

犍陀罗、塔克西拉地势平坦，与此相对，斯瓦特河流域及兴都库什山脉南麓地区，位于山间狭窄的谷地，山地海拔高，既非交通要道，景色也大相径庭。

然而，斯瓦特虽是狭小盆地，但这里的水量充沛，物产丰富，风光明媚，佛教美术早已传到这里，在这里延续了很长一段时间直至衰落。兴都库什山南麓同样也是山间地带，属于中亚干旱气候，然而丰富的雪山融水汇成两条河流——潘吉希尔河和哥尔巴顿河(Ghorband)滋润着这一地区；在两条河流交会处的迦毕试以及其下游喀布尔河流域的那揭罗曷国（现在的贾拉拉巴德），与白沙瓦地区狭义上的犍陀罗一样，都是佛教美术兴盛的地方。

广义上的犍陀罗地区，从地理风土上来看，其东面和南面是高温湿润的印度，西临干旱的中亚，北面群山环绕，形成了一个温和独特的小世界。可以说，这里是一个背倚屏风似的山脉、位于印度和中亚之间的山间地带。这样的山间地带，是古代印度、伊朗以及中亚各民族的必争之地，因此，各种文化就有机会被传播到这里。

在这个地区，文化传入并不简单，要形成自己独特的文化，什么才是最重要的呢？广泛吸纳各方文化，不仅要有开放的环境，同时又像一种“扣结”，需要一种向心力。随着对这一地区历史的追忆探索，