
巴米扬——文明的十字路

Bamiyan: Civilisation at the Cross-

〔日本〕宫治昭

(Japan) Miyaji Akira

内容提要：

2001年，巴米扬大佛在塔利班军的炮火中消逝，给人们的心里带来巨大冲击。此稿在综合著者1969年以来调查研究成果的基础上，结合新采集碳14样本的检测数据，就巴米扬遗迹的整体内涵，尤其是东西大佛及其天井壁画所反映的文化交流情况，进行了详细的考察。认为以巴米扬为代表的中亚佛教美术，融合了西北印度犍陀罗美术、中印度笈多美术与波斯萨珊朝美术的因素，并且与中国新疆的佛教美术密切相关。

关键词：

阿富汗 巴米扬 东西大佛 太阳神壁画 文明的十字路

Abstract:

The destruction by the Taliban of the Great Buddha at Bamiyan took place in 2001. The author draws on his archaeological research at Bamiyan from 1969 onwards, as well as new carbon-14 dates, to provide a thorough description of the entire content of this heritage site. The author presents a thorough study of cultural interchange as reflected in the eastern and western Large Buddhas and in the murals at the site. Bamiyan is a Central Asian Buddhist centre that typically blends the north-west Indian Gandharan style, the central Indian Gupta style and elements of Persian Sassanian art, and is intimately related to the Buddhist art of Xinjiang.

Key words:

Afghanistan; Bamiyan; eastern and western Large Buddhas; Buddhist murals; crossroads of civilisation.

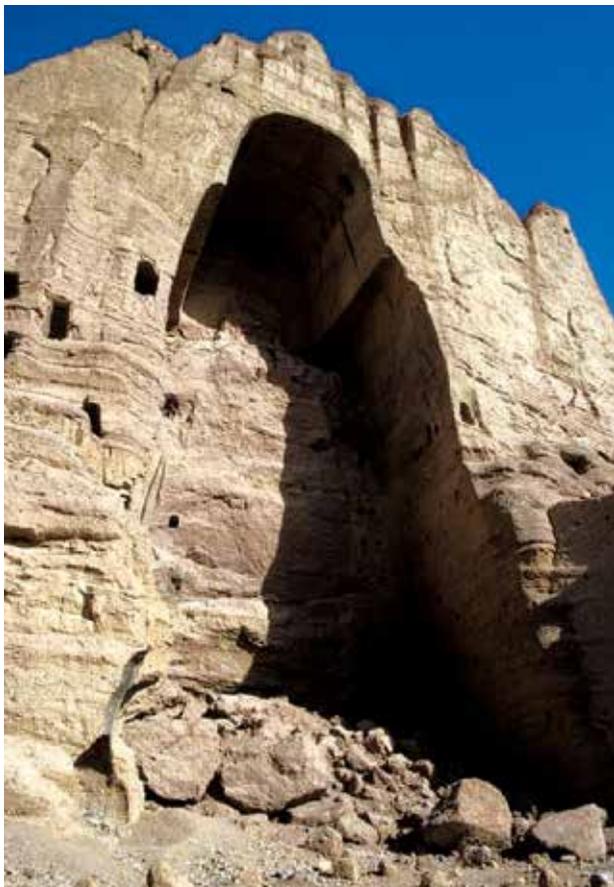


〔图一〕阿富汗巴米扬佛教遗迹之一

巴米扬佛教遗迹处在阿富汗兴都库什山脉，因矗立着两尊大佛而闻名世界（图一）。是佛教美术从印度经中亚向中国传播过程中，丝绸之路沿线重要的佛教遗迹之一。2001年3月，伊斯兰原教旨主义势力塔利班，破坏了著名的世界文化遗产——巴米扬大佛（图二），给人们的心里带来巨大冲击，巴米扬的名字从此印在普通人的脑海里。

阿富汗东邻巴基斯坦，西接伊朗，北面为前苏联加盟共和国土库曼斯坦、乌兹别克斯坦和塔吉克斯坦所围绕，东北小部分领土与中国新疆接壤，是一个没有出海口的内陆国。国土大部分是高原和干燥的沙漠，其生产力水平低下，即使在亚洲也可以说是现代化程度很低的国家。

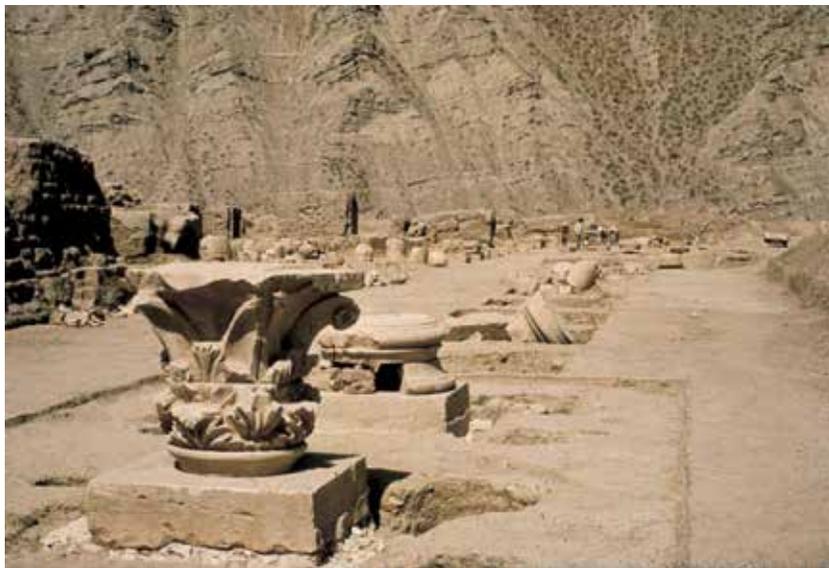
可是，阿富汗古代文化遗迹众多，英国历史学家汤因比称之为文明的十字路。阿富汗雄居欧亚大陆中部，东方有中国文明，西方与伊朗文明和地中海世界连通，南面是印度文明，北面广布着中亚游牧民族和绿洲城市，成为连接东西南北文明的十字路。从地理环境看，多为山地、戈壁，耕地极少，幸而受惠于兴都库什山冰雪融水，人们开辟出绿洲，形成一个个村镇。当中亚拥有安定的政治局面时，其商业随之发展，来自中国、印度、伊朗、地中海等地的货物汇聚其中，



〔图二〕2001年遭塔利班破坏的巴米扬西大佛像

形成一些大都市。在丝绸之路繁荣的古代，这些绿洲城市发挥了东西方贸易中转站的作用，在多种文化融会的坩埚中孕育出新的文化。

阿富汗的多元文化在复杂的历史环境中孕育。公元前6、5世纪，这里置于波斯阿契美尼德朝统治之下。前327年前后，亚历山大侵入阿富汗，之后经历了叙利亚塞琉古王朝、希腊化巴克特里亚王国，希腊化运动在包括阿富汗的中亚地区蓬勃发展。前3~前2世纪阿富汗东北埃伊-哈努姆城址的发掘证明，那里曾经是巴克特里亚王国的一大都市，希腊文化在这片土地上生根发芽（图三）。尔后，萨迦、安息帕提亚、贵霜诸游牧民族相继侵入，阿富汗被置于大势力的控制之下。在阿富汗北部西伯尔罕附近的提利亚·台派，发掘出数座前1世纪~1世纪游牧民族王侯的墓葬，



〔图三〕阿富汗埃伊-哈努姆巴克特里亚王国城址

出土众多黄金制品，如装身具、宝剑等，其中还见有中国西汉铜镜、安息帕提亚朝与罗马货币等。

1 世纪中叶至 3 世纪中叶，游牧的贵霜民族，建立起横跨中亚到北印度的庞大帝国。其时，正值中国东汉王朝、西方罗马帝国、印度萨塔瓦哈那王朝兴盛的时代，贵霜帝国地处三大文明之间，受惠于海陆丝绸之路的商业贸易，促使其本国经济空前繁荣。尽管贵霜民族属于伊朗系的游牧民族，但他们在继承希腊文化的基础上吸收罗马文化，又深深地沐浴印度文化的光辉，因此，贵霜王朝不仅经济发达，文化也融合了希腊罗马、伊朗和印度三大世界文明。

贵霜时代佛教美术获得飞跃发展。佛教不同于印度教，在它向印度以外地方传播过程中，接触并吸收了当地的文化、宗教因素，自身在变化中进一步发展，并成为佛教的一大特征。贵霜时代，西北印度（今巴基斯坦）的犍陀罗美术、中印度的秣菟罗美术获得辉煌发展，从阿富汗北部到乌兹别克斯坦南部的吐火罗斯坦地方，兴起所谓绿洲派佛教美术。3 世纪中叶，贵霜朝被波斯萨珊朝灭亡，其后至 5 世纪中叶，置于波斯萨珊哥士娄朝、贵霜裔多罗统治之下，从迦毕试、

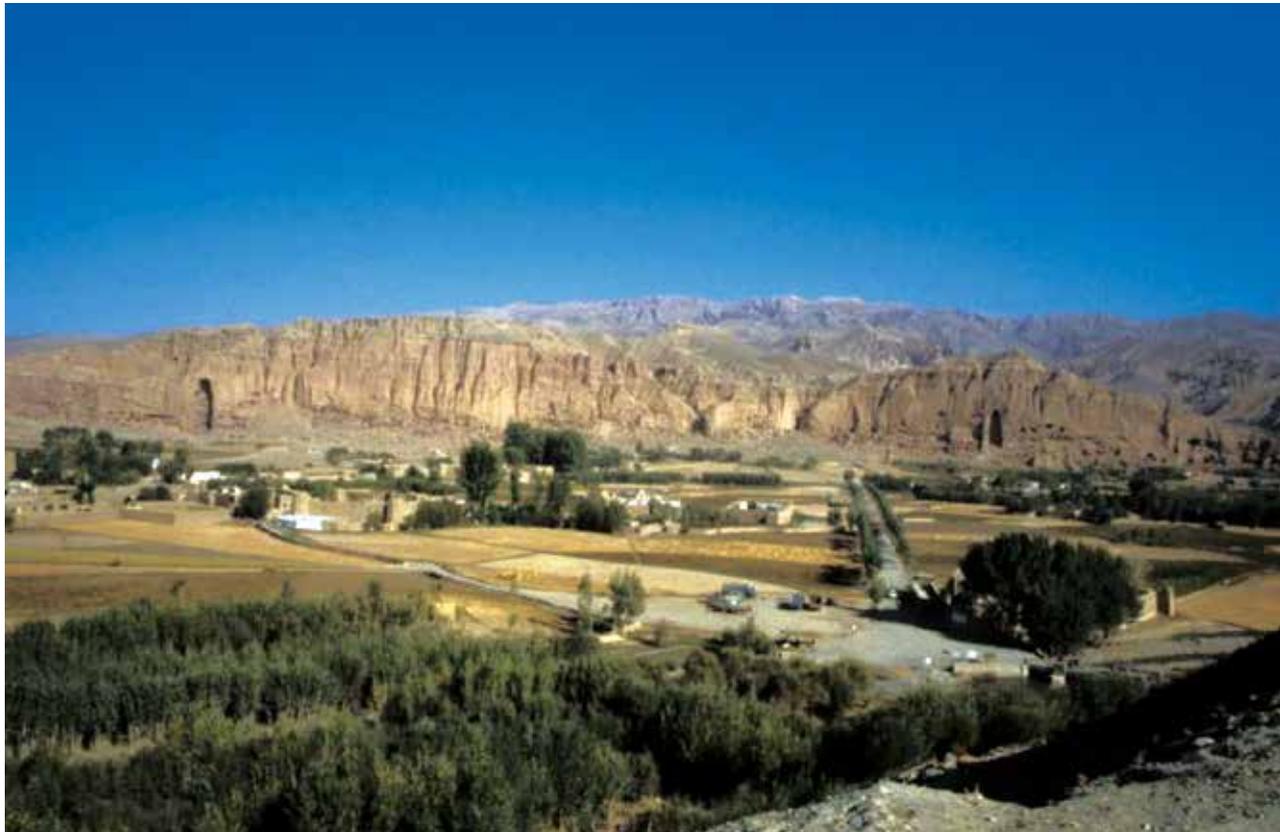
哈达等地的佛教雕塑，可以看到佛教美术断续发展的状况。

5 世纪中叶哒哒人侵入，导致犍陀罗美术走向衰退。哒哒人的统治持续了一个世纪，6 世纪中叶，在突厥与波斯的夹击下灭亡。其后，直到 8 世纪中叶阿拉伯人介入为止，突厥成为中亚的统治者，政治安定，像贵霜时代那样，再次迎来东西贸易的繁荣期。在这种背景下，佛教美术又一次盛开出绚丽的花朵。玄奘的印度之旅正处在那个

时代。这一时期，替代深受希腊罗马影响的犍陀罗美术，波斯萨珊朝与印度笈多朝的影响日益显著，与佛教一起，印度教实力也在增强。于是，阿富汗的巴米扬、迦毕试、加兹尼地方，佛教美术和印度教美术隆盛，就连 8、9 世纪加尔昆塔朝统治下的克什米尔，也出现了佛教美术繁荣的景象。从美术作品可以看出，当时阿富汗、粟特以及新疆和田、库车等地方文化交流的情况。

一 巴米扬概观

巴米扬地处自东北向西南横亘阿富汗的兴都库什山脉西段南麓，海拔约 2500 米。在东西连绵 1300 米的断崖上雕凿出两尊巨大佛像，还有达 750 个编号的石窟（图四）。9、10 世纪以后，这里被伊斯兰化，佛教遗迹沦为废墟，逐渐为人们所忘却。巴米扬遗迹的学术调查活动，自 19 世纪英国人的探险开始。1922 年以后，法国考察队进行了具有实质意义的调查。其后，1936 年美国哈佛大学 B·罗兰教授调查，1964、1969 年日本名古屋大学（以小寺武久教授为首）调查，1974、1976、1978 年日本京都大学（以



〔图四〕巴米扬佛教遗迹之二

樋口隆康教授为首)调查。此外,20世纪70年代,原阿富汗考古局长Z·塔尔吉(后任斯特拉斯布尔大学教授)、克兰巴格·萨尔他(后任维恩大学教授)调查。他们的调查成果已经分别出版。

笔者有幸参加了名古屋大学和京都大学考察队的学术调查,并参与了学术报告书的编写。名古屋大学的报告书由上、下两卷组成,以建筑史家小寺武久教授为中心编写,分别以东大佛、西大佛为中心,包括许多石窟的实测数据和珍贵图纸(小寺武久、前田耕作、宫治昭:《巴米扬——1969年度的调查——》,名古屋大学,1971年)。京都大学的报告书全4卷,网罗了关于东西大佛以及各个石窟的构造、壁画等摄影资料,当石窟遭到巨大破坏的今天,成为弥足珍贵的资料集成(樋口隆康:《巴米扬—京都大学中亚学术调查报告一》,全4卷,同朋舍,1984、1985年)。

我在实地作成许多壁画的线图,被分别收入名古屋大学与京都大学的学术报告书之中。利用这些资料可以把握曾经存在的巴米扬壁画的整体情况。

关于阿富汗的考古学及美术史调查持续到1978年。1979年底苏联军队侵入阿富汗,其后阿富汗陷入长期内战状态,实地调查研究工作无法继续进行。2001年,巴米扬东西大佛被彻底毁坏,两大佛龕的天井壁画也破坏殆尽,其他石窟壁画同时遭到严重的摧残。推测目前只保存原有石窟壁画的20~30%,遗憾至极。2002年,日本政府决定提供巴米扬遗迹振兴资金,由联合国制定了振兴计划。同年9、10月份,联合国派遣视察团,笔者作为其中的一员参加了视察。基于视察团的报告,分别由日本负责壁画石窟的保护,意大利负责损伤严重的东大佛龕及摩崖的修复,德国负责大佛岩体残骸的保护,目前,

修复保护活动正在进行之中。期间采集到许多壁画底层的草泥碎屑，应用于放射性碳素年代测定，为巴米扬石窟开凿年代的讨论，提供了重要线索。

在巴米扬大摩崖的东部和西部，分别从岩体中雕凿出高 38 米、55 米的大佛，两者相距约 850 米。两大立佛之外还有四大坐佛 (E·H·I·XII)，但塑像早已消失，只保留着佛龛。四大坐佛佛龛，最大的 H 龛也只有 12 米高，远远不及东西大佛的高度。东西大佛龛及四大坐佛龛中都绘制着精美的壁画。巴米扬石窟，包括供养佛像并装饰壁画的祠堂窟，用于僧人居住的无装饰的僧院窟和小型僧房窟，以及供僧人集会的讲堂窟和储藏室等。与印度石窟比较，那些石窟在构造上没有明显的区别。在多达 750 个石窟当中，采用富有趣味性的石窟形制，安置塑造佛像，并用壁画和塑造形式装饰的祠堂窟，约占全体的 1/10。

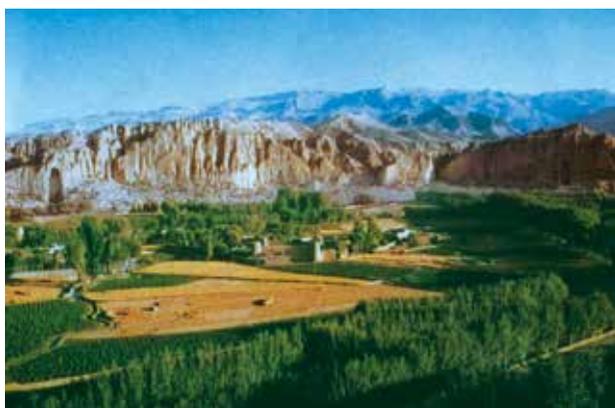
在巴米扬河谷的东、西方，分别是卡克拉克河谷和弗拉迪河谷，两河谷的摩崖上也分布着石窟群。卡克拉克石窟群约有 80 个石窟，其中一个拥有精致的壁画，法国考察队已将它全部剥离，分送到咯布尔博物馆与巴黎集美博物馆。弗拉迪石窟群约有 30 个石窟，保存着不少富于趣味性构造的石窟和珍贵壁画 (图五)。卡克拉克石窟及弗拉迪石窟，与巴米扬大摩崖石窟群关系密切，应该归入巴米扬艺术之中。



〔图五〕阿富汗弗拉迪石窟局部

如此大规模的巴米扬佛教遗迹 (图六)，到底在什么时候，由谁，出于怎样的动机开凿，历史上没有留下一点相关的文献和碑铭记述。仅中国唐代三藏法师玄奘西行求法，630 年前后路经此地时之见闻，在《大唐西域记》卷一和《大慈恩寺三藏法师传》卷二中有所描述。尔后，新罗僧人慧超将他在 727 年访问该地时的见闻，收录在《往五天竺国传》中。这是与巴米扬石窟年代相仿的仅有的记述。玄奘访问时，巴米扬 (梵衍那国) 佛教繁荣，上自国王下至庶民，怀着对佛教的浓厚热忱。据记述，那里“伽蓝数十所，僧徒数千人，宗学小乘说出世部”。还记述了两大佛的情况，以及此国先王所建伽蓝、长千余尺的佛涅槃像等。近一百年过后，慧超访问时，云巴米扬 (犯引国) “王及首领百姓等大敬三宝，足寺足僧，行大小乘佛法”。并没有关于大佛和寺院的具体描述。

这样看来，玄奘、慧超访问时，巴米扬佛教一片繁荣，却没有关于两大佛和石窟寺院开凿年代的记述。关于巴米扬遗迹的年代问题，研究者一向根据大佛的样式、塑造装饰、壁画装饰等进行美术史的比较，推定大致的年代。这样大规模的遗迹，可以想象曾一度兴盛了相当长的时期。法国研究者认为石窟开凿于 3~7 世纪，巴米扬大佛雕凿时间早于云冈大佛，比定为 3、4 世纪的遗存。可是，20 世纪 70 年代以后



〔图六〕巴米扬佛教遗迹之三

的研究多认为,巴米扬开凿于6~8世纪。笔者基于对壁画样式、塑造装饰的比较研究,也得出类似的结论。然而,围绕着东西大佛,连同大佛龕天井壁画,以及为数众多的石窟怎样具体编年,研究者们众说纷纭,没能够达成一致的意见。

在这种状况下,担任壁画修复保护工作的日本东京文化财研究所的研究者,将从壁画下泥皮中采集的草泥碎屑样本,送到名古屋大学年代测定综合研究中心,由中村俊夫教授测定出碳14的年代数据。目前已经进行了44项标本测定,所得数据涉及巴米扬石窟的诸多窟龕,有助于石窟整体的编年研究。根据这些数据,我们了解到巴米扬石窟的开凿活动,从5世纪中叶到9世纪中叶,约持续400年时间。大体可以分成三个时期,具体如下。

第一期:5世纪中叶~7世纪上半叶(M窟、J窟群、C窟群、D1窟、A下窟)

第二期:7世纪(D窟、N窟、S窟、Fa窟、Ba窟、东III窟)

第三期:8世纪~9世纪中叶(Bd窟、Ee窟、I窟、Z1窟)

这些测定年代是否与壁画的制作年代完全一致,还需要慎重地考虑。譬如,属于第一期的M窟、J窟群,碳14测定的年代为5世纪中叶至6世纪中叶,可是壁画的样式与图像内容处在整体巴米扬美术的后期。至于巴米扬初期壁画的面貌,则需要通过与其他中亚壁画的比较,进行更仔细的研究。

在巴米扬美术之中,最引人注目的东大佛与西大佛遭到彻底破坏,目前德国工作人员正在进行修复保护工作。期间,采集了覆盖在大佛表面的泥皮中的麦秸,以及用于固定西大佛袈裟皱襞的木楔等,碳14的年代测定正在进行。德国还没有刊布正式报告书,根据暂定的学术简报,测定东大佛时间为6世纪中叶,西大佛时间为6世纪末叶。尽管没有关于两大佛天井壁画

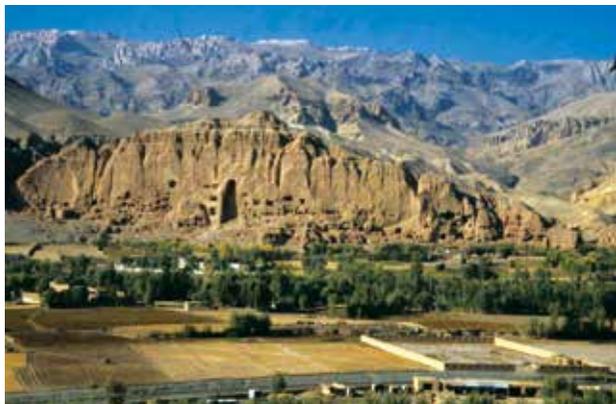
年代数据的报道,推想那是接续大佛雕凿之后绘制的。

基于碳14测定的年代,了解到巴米扬美术以6—8世纪为中心繁荣一时,东西大佛及其壁画,在巴米扬美术中处在相对较早的位置。两大佛中东大佛的雕凿年代相对较早,大约50年后西大佛也诞生了。巴米扬美术的年代,在进一步增加碳素测定数据并提高检测精度的同时,还须结合壁画与塑造物的样式、图像内容,从各个视角进行美术史的比较考察,把研究推向细致深入。到那时,巴米扬美术在中亚美术中到底处于什么位置,会变得更加明朗了。

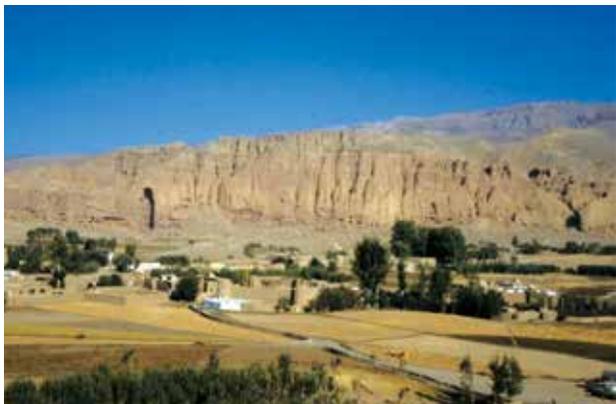
下文,以东西大佛及其各自的佛龕天井壁画为中心解说。巴米扬之所以特别有名,在于大佛的存在。巴米扬1300米的摩崖分作东方崖、中央崖和西方崖,东方崖中间矗立着38米高的东大佛,西方崖西端矗立着55米高的西大佛。两大佛均为背部连接佛龕后壁的高浮雕造型。虽说大佛从岩体中雕凿出来,但岩体不够结实,只是大略地雕凿出佛像的轮廓,全身抹上厚实的胶泥,再用灰泥抹光。虽称之为石佛,实际是石胎泥塑造像。

在这样一系列大摩崖上雕凿巨大的佛像,当然,首先要选择立面条件比较好的断面。在三段崖面中,绵延500米以上的东方崖,崖面齐整而且稳定性比较强,于是,率先在东方崖中间雕凿出大佛(图七)。东大佛龕及其两侧,从脚下到大佛头部,佛龕岩体里面开凿出阶梯,阶梯在半腰部位分岔,并在大佛周围开凿出一组石窟(A、B、C、D、D1窟)。名古屋大学碳14测定,分别得出C窟为6世纪后半叶、D1窟和A下窟为6世纪中叶至7世纪上半叶、D窟为7世纪的结果,就是先雕凿出东大佛,其后相继开凿周围诸窟。可能巴米扬实质性的大佛与石窟的营造活动,从岩质比较好的东方崖中间开始。

另一方面,中央崖长仅110米,岩体状况也不理想。相比之下,西方崖长达680米,不过崖面上多沟



〔图七〕巴米扬东方崖



〔图八〕巴米扬西方崖

壑和裂隙，还有沙土堆积，西大佛只能选择崖面西端雕凿（图八）。如果不算西大佛足部周围穿凿的一组石窟（I~IX窟），那里再见不到其他成组的石窟群。靠近西方崖的东端，大约巴米扬整体摩崖的中间部位，开凿了有巨大坐佛的H窟。

巴米扬两大佛从东大佛的雕凿开始，继而营造了东大佛周围的石窟，与此同时雕凿了西大佛。在两大佛龕天井中分别绘制着精致的壁画，遗憾的是，那些壁画与遭到破坏的大佛一起消失了。

二 东大佛及其天井壁画

1. 东大佛像

先来观察被破坏前的东大佛及其佛龕天井壁画（图九）。东大佛雕凿在距地面约20米的高度，其前缺乏能够看到大佛整体的场地。从远方眺望东大佛，会产生佛龕及大佛不够协调的感觉。高40米的佛龕尽管有制作成三叶形的意图，只是肩部略向外张，两侧面陡然下削。而且，本来应该左右对称的佛龕，左侧斜线下削，右侧呈弧状，给人一种别扭的感觉。从远处观察大佛的身体结构，头部硕大，两肩厚重，与结实的上半身相比，两腿明显过细，有一种不稳定感。作为人体造型来说，不能说是比例协调的作品。



〔图九〕巴米扬东大佛龕

大佛呈硕大的四方形脸，面容只保留着嘴以下部分，以上部分被垂直削掉（图十）。一般认为，大佛面部遭受的破坏是伊斯兰势力进入此地之后所为。然而，也有人认为大佛脸部被削除部分并不是伊斯兰破坏所致，当初就是这样一种状态，在削除部分用塑造形式做出脸型，就像甘肃武威天梯山石窟大佛那样，



〔图十〕巴米扬东大佛像面部



〔图十一〕巴米扬东大佛像耳部

大佛面部塑造成形，仿佛戴上假面具。假如确实受到伊斯兰的破坏，为什么整整齐齐地削掉一块，给人们留下疑问。假面具说饶有趣味。可是，如果上半部分面容为塑造成形的话，为什么见不到用于固定塑造物的楔孔，这依然是一个谜。

在大佛头顶，用厚实的粘土和灰泥表现出波状头发，两耳上部头发还有部分保留（图十一）。这继承了犍陀罗佛像波状发的表现传统。耳朵很结实，但部分损毁。从破损状态观察，长长的耳朵可能是另外安上去的。从下颏到颈后，厚实的泥皮和灰泥有些剥落，露出的岩体上有许多圆形孔穴，那是为防止泥皮脱落嵌入木楔的穿孔。

硕大的头部由粗壮的脖颈支撑着，再加上宽厚结实的上半身，感觉像有力的柱子。颈部表现明显的三道，结实的上臂和厚实的胸部造型，增加了几分雄健感。两腕已经破损，就手腕从肘部近乎垂直伸出的情况分析，两手应该是另外做成后嵌入进去的。大概，当初左手握袈裟，右手施无畏印。

东大佛下半身造型，比起上半身来显得瘦弱，两小腿与西大佛比较也显得有些细，这都是因为使袈裟遮住大腿部的表现造成的。右腿膝部表现出略呈圆形



〔图十二〕巴基斯坦萨利·巴老尔出土犍陀罗佛立像

的膝盖，这种做法来源于犍陀罗雕刻。许多犍陀罗佛立像继承了希腊雕刻传统，将重心放在一脚上，另一脚支起作游足状，略微扭动腰肢，于是呈现膝盖的形态（图十二）。与此相对，印度秣菟罗佛像的身体重心，平均地放在两条直立的腿上，呈现正面观的强有力的表现。巴米扬东大佛继承了犍陀罗佛像支脚、游足的传统，但没有扭腰，几乎为直立姿势，右膝盖的表现完全形式化。

再观察着衣，袈裟从两肩裹上去，全身被厚重的通肩式袈裟覆盖。从左肩斜下的衣褶在右掖部呈数重

U字形通向右肩，由左掖部斜下的衣褶在两腿间呈数重U字形上升。这种衣褶表现也继承了犍陀罗佛像传统，却存在着相当的差别。

犍陀罗着通肩式袈裟佛像，一般来说人体与衣褶的表现浑然一体，衣褶呈自然的沟槽状，写实性很强。与此相对，东大佛着皱褶密集的袈裟，尽管衣褶形式接受了犍陀罗佛像因素，却找不到写实的感觉（图十三）。譬如，从右大腿部上升的衣褶到右腰部就中断了，没有延续到右掖和右腕部位。袈裟皱褶用厚实的胶泥和灰泥，比较僵硬地表现出来。大佛的制作者没有在写实性方面下功夫，而局限于整齐划一的形式化表现。这种形式化的表现手法，对于巨大佛像的衣褶处理来说，具备达到工程要求的技术条件。

从以上可知，东大佛在一定程度上继承了犍陀罗佛像的表现传统，而犍陀罗佛像中来源于希腊、罗马的写实性因素却消失了，代之以样本化和形式化的表现，形成适用于大佛威容的造型。特别是当仰视大佛的时候，如巨大的擎天柱一样威严，猜想制作者的热情，倾注在这种意境的表现上（图十四）。

2. 东大佛龛天井壁画

在东大佛龛天井中央的南北纵长方形区域，用大画面构图形式，绘制太阳神乘坐四马牵引的马车遨游



〔图十三〕东大佛像的衣纹表现



〔图十四〕仰视东大佛像



〔图十五〕东大佛龛天井壁画

太空。东西两侧的带状区域描绘着佛陀和供养人。此天井壁画无论图像还是样式，都非常特别（图十五）。

从大佛脚下，顺着岩体中开凿的陡峭阶梯攀登，再由大佛头顶的隧道式回廊中钻出来，能够到达大佛的头顶部。可是，在大佛头顶上向上看，天井的太阳神画面显得异常巨大，因为距离太近，不能捕捉到图像整体。如果站在大佛脚下仰望天井，太阳神画面尽管变得很小，仍然可以看到青金石涂的青色地中，浮现出太阳神乘坐马车的形态。关于太阳神壁画，法国考察队曾经制作了线图并加以临摹，可是存在一些错误及遗漏的内容。笔者在1969年实地调查时，基于现场绘制草图，重新制作出线图（图十六）。

在青色地背景之中绘出白色大日轮，日轮中表现具灰褐色头光的高大主神，着中亚游牧民族服装，左手按剑鞘，右手持长枪，浅灰色的斗篷翻卷着，肩



〔图十六〕东大佛龛天井壁画线图

两侧飘扬着宽大的缙带。头部作正面像，略扭动腰肢，翻动的斗篷带来轻盈的律动感。斗篷披覆两肩，两端在左肩打结处有一环状饰物。

主神用筒袖裹着圆润的白色胳膊，衣服前部中央衣裾，以及挽起的袖口涂成灰褐色。胸前佩带镶嵌三颗小珠的圆环形首饰，腰系两条皮带，外面一条挂着长剑，腰带上有一环带扣。主神背部大圆轮的边缘围绕一周代表光芒的锯齿纹样，明确了其太阳神的身份。

主神左右下方各表现一随从女神，乘在御者驾馭的四头马车上。主神脚下已大面积剥落，这里表现御者。御者好像长着翅膀，脚和翅膀的一部分还保留着。车两侧的二女神也有翅膀，作为一对守护神表现。左侧女神左手执弓，右手搭箭，相对的右侧女神左手执绘制人面的盾牌。左侧女神的顶戴物已经不清楚，右侧女神戴插着羽毛的头盔。二女神均腰系皮带，两乳隆起，显然是一对战斗女神。

太阳神画面的下方有些剥落，可以看出四匹有翼白马拉车。车前方左右各成一组，每组两匹马，采用侧面观形式，将各组的两匹马马头相向地表现出来。四匹马一概前蹄跃起，仿佛畅行无阻地遨游天际。两端表现的车轮呈半圆形状，涂成土黄色，再用红褐色线表现车辐。

太阳神上方的画面剥落得也很厉害，残存部分仍然可见青地中一排数只白鸟，朝着太阳神飞来，大概是野生鹅鸟的表现。鹅鸟的两端分别描绘一个双手撑开兜风的披巾，袒露上身的人物，那是一对风神。风神紧紧握住披巾，红褐色头发被风吹向后方。太阳神两侧的女神上方描绘一对半人半鸟的人物，左侧的一个剥落过半，右侧一个保存完好。上半身作人的形象，头上披巾并垂下两带，长着胡须，还挂着首饰，戴着臂钏，两手交叉，右手执松明，左手执勺状物。下半身涂成土黄色，用红褐色线描绘羽毛，是一种

鲜见的特异表现。太阳神像的两侧边缘涂成云状的土红色带。

东大佛天井壁画的绘画样式亦呈现独特的风貌。颜料除石灰的白色、木炭的黑色以外，还应用黄土、红土、青金石等，色彩种类不是很多。使用青灰色、灰褐色、红褐色等复合色，也见有用多种混合颜料重复涂抹的现象，呈现出浑浊的调子。一概在壁面上平涂着色，轮廓线及晕染手法完全不见，一点也不关心人物与景物的立体感表现。由于使用以白、青、黄、红褐色为主体的明快色彩平涂色块，如果采取黑白摄影则平面感较强，可是站在大佛脚下，还是能够看清楚人物及其他表现物的形态程式化、图案化，采用制图式的统一风格的线描，表现轮廓、鼻子和眼睛。程式化倾向也表现在构图方面，热衷于左右对称性配制。这样看来，没有立体感、量感表现意识，严格地遵循画面的平面式、规则式一致性的原则，于是形成这种纪念性的壁画艺术。

东大佛壁画的绘画样式，与注重人体自然形态和立体感表现的西大佛壁画形成对比，大概与波斯萨珊朝绘画传统关联。萨珊朝绘画的遗迹仅保留着奎·弗瓦嘉等极少的壁画残片，与希腊、罗马的西洋古典绘画及印度绘画的传统不同，呈现程式化的人物表现，以及注重色面对比的平面性绘画样式。观察东大佛天井太阳神及两侧的王侯供养人图像，可以肯定其继承了萨珊朝美术传统。这种绘画样式的流绪波及到吐火罗斯坦（图十七）、粟特及新疆和阗的部分作品。但是，萨珊系统的绘画样式，在巴米扬全部绘画之中只是孤立地存在，除东大佛天井壁画之外，只见于D窟前室的天井壁画。那里可以见到在连珠纹圆圈中，表现猪头、鸟衔珍珠首饰（图十八）、天马等萨珊系统图像。

作为太阳神图像，我们知道希腊的赫利俄斯、伊朗的密特拉和印度的斯利亚，东大佛天井太阳神与伊朗密特拉的关系尤其密切。就如前田耕作教授、F·达尔耐教授指出的那样，巴米扬太阳神与琐罗亚斯



〔图十七〕阿富汗戴伯尔金出土壁画



〔图十八〕巴米扬D窟天井壁画

德教圣典《阿维斯塔》卷三《梅赫尔·亚什特》叙述的密特拉形象接近。其太阳神右手持枪，乘坐在四匹有翼白马牵引的战车上，与《梅赫尔·亚什特》（X—102、124、125）的记述一致。书中赞叹说，密特拉手持“麦芒一样锋利的长枪”，“牵引密特拉黄金战车的四匹白马，吃仙草般的饲料，永远不死而且神速”。还说，风神瓦塔是协助密特拉的，马车的御者叫阿西。执松明的半人半鸟人物，“在密特拉前面点燃圣火飞翔”，这些记述与图像符合。然而，随从太阳神的二女神中的右侧女神，戴胸罩，持盾牌，为雅典娜的形

象。在中亚，此希腊女神还被视为伊朗的正义女神阿尔休塔忒，右侧女神表现的可能就是密特拉的同伴者阿尔休塔忒。左侧女神应为《阿维斯塔》卷二《亚斯娜》中列举的，与伴随斯拉奥夏（即密特拉）的二女神之一的阿尔休塔忒一起的，卓越胜利女神巴伊难苔·乌巴拉塔忒。该女神在贵霜朝货币上以希腊胜利女神奈基的形象表现出来。因此，巴米扬的二有翼女神应视为雅典娜·阿尔休塔忒与奈基·乌巴拉塔忒。

以上，用《梅赫尔·亚什特》解释了东大佛天井的太阳神图像，可以举出两例用于比较的图像作品。其一，所谓波斯萨珊朝印章（柏林，卡伊扎·弗里德里希美术馆藏），表现了附带发光头光的密特拉正面胸像，并对称地表现出有翼双马和两个车轮（图十九）。就有翼马车运载太阳神这一点来说，接近巴米扬图像。其二，被认为出自东伊朗4世纪末~5世纪的印章（大英博物馆藏），在山岳图像上方，发光的圆轮中表现密特拉的上半身像，前方是张开双臂赞

叹的萨珊朝王者（图二十）。推定这是《梅赫尔·亚什特》所述“清早哈拉山上升起密特拉”的表现，虽然没有马车，密特拉扭动肩膀、辔带飘扬、右手持枪、左手按剑柄的姿态，与巴米扬太阳神极其相似。

萨珊朝图像作品十分少见，可以与巴米扬太阳神比较的作品也有限。波斯萨珊朝以拜火教为国教信仰，而拜火教并不像佛教那样造像供养，是以礼仪为中心的宗教。出于这个原因，几乎没有制作神像和宗教图像等。使之图像化的不是萨珊朝自身，据推测发生在包括中亚在内的东伊朗地方。上述两件印章的制作地很可能就在东伊朗地方。

巴米扬东大佛天井太阳神，由《梅赫尔·亚什特》的记述和上述两件印章图像看，作为密特拉图像的考虑不会有错。但是，当密特拉被付诸美术造型的时候，可以肯定，其积极地吸收了已经广布欧亚大陆的希腊赫利俄斯和印度斯利亚的造型因素。这是因为，乘坐在四马战车上的太阳神图像，深深地保留着希腊赫利俄斯的印



〔图十九〕柏林卡伊扎·弗里德里希美术馆藏波斯萨珊朝印章



〔图二十〕大英博物馆藏东伊朗印章

记，而且，当时随从二女神的太阳神图像模式，作为印度斯利亚的造型特征早已创造出来（图二十一）。

那么，为什么在东大佛天井中，表现了具有异教色彩的伊朗太阳神密特拉呢？其中存在几点原因。第一，可能在佛教传入以前，巴米扬地方已盛行密特拉信仰。据伊朗学者F·格尔耐的研究，“巴米扬”一名在《梅赫尔·亚什特》中，与频繁出现的阿维斯塔语的形容词“巴米亚”（光辉灿烂）同源。而且，《梅赫尔·亚什特》记述，太阳神早晨从哈拉山升起的时候，俯瞰雅利安人的全体住地，在列举的七处地名中，第一个举出的伊休卡塔，怀疑就是巴米扬附近的考伊·巴巴。因此，在佛教传入以前，巴米扬地方流行密特拉信仰的可能性是存在的。当佛教传入巴米扬，人们逐渐信仰佛教的时候，吸收从前信仰过的太阳神密特拉，作为佛教的守护神十分自然。三藏法师玄奘在《大唐西域记》卷一中记述，巴米扬“淳信之心，特甚邻国，上自三宝，下至百神，莫不输诚，竭诚宗敬。商估往来者，天神现征祥，示祟变，求福德”。告诉我们佛教以外还流行其他神祇信仰，所谓“天神”有可能是太阳神密特拉。

如上所述，东大佛天井描绘的太阳神图像，可以说吸收了佛教传入以前密特拉的信仰成分。尽管如此，应该还有作为守护神以外的其他意图，换句话说，太阳神图像是否与大佛像密切相关呢？B·罗兰教授曾经指出，释迦佛与太阳神联系非常密切。玄奘记述，巴米扬高百余尺的东大佛是释迦佛像。释迦被认为是“日种”、“太阳的后裔”，将释迦比作太阳，或视为《吠陀》经典将光辉、火与太阳神格化的阿迪苔亚、阿格尼、斯利亚诸神，这种情况已经出现在佛教初期经典阿含经之中。在古印度理想帝王转轮圣王的神话中，深深地保留着太阳神的印记，转轮圣王与太阳神的关系也很紧密。统治世界的转轮圣王拥有轮宝，亦即转动的日轮（太阳），称佛说法为转法轮，也就是将



〔图二十一〕印度菩提伽耶斯利亚图像浮雕

作为佛教真理的佛法，像太阳的光辉一样传布世界。释迦大佛自身，与理想的世界统治者转轮圣王的形象重合，或许可以说其被作为精神世界的帝王而表现。因为东大佛天井绘制着太阳神，推测大佛与转轮圣王的形象混淆，被作为精神世界的统治者释迦而表现。

可是，巴米扬壁画中的太阳神乘在有翼白马牵引的车上，空中飞翔着白鸟，用披巾兜风的风神，半人半鸟的人物表现，还有两个有翼女神，全是翱翔空中的艺术体现。这种空中飞翔的艺术体现在印度斯利亚图像中见不到，是巴米扬的特征性图像，毋宁说与地中海系统的太阳神有所关联。罗马世界的太阳神以乘坐四马拉车的形式表现，而且在古代

末期，此太阳神有趣地出现被转用的现象。于是，乘马车飞翔图像或升天图像，成为人们喜爱的形式流行开来，前者意味着“皇帝的神格化（阿波苔奥西斯）”，后者成为“亡者灵魂超升”的象征。“皇帝神格化”图像见于货币和奖章上，由于视皇帝为太阳，成为位居世界中央永放光芒的至高存在者，皇帝的神格化图像便创作出来。“亡者灵魂超升”图像见于石棺浮雕和陵寝壁画，作为灵魂不死的象征受到人们的欢迎。太阳永远不死，又每夜降临到死者的国度，被用作引导亡灵超升彼岸世界的图像。

基于上述考虑，巴米扬东大佛天井太阳神的意义，由于大佛与转轮圣王的形象重合，而呈现世界之



〔图二十二〕东大佛龕佛陀与供养人像壁画

主的性质。与此同时，对于皈依佛教的信徒来说，是不是还意味着引导亡灵升入天国呢？东大佛天井太阳神图像，内含巴米扬佛教流行以前的太阳神信仰，王权神格化与佛教的混淆，以及引魂升入天上彼岸世界等，应该具有多种意图。

在东大佛太阳神两侧的带状区域，绘制着佛陀和供养人群像（图二十二、二十三）。两侧均将佛陀放在中间，外侧表现“装饰佛陀”，其间还见有从栏杆上现出上半身的王侯贵族。推测这些王侯贵族，大概是以巴米扬国王为中心的大佛施主们。这里略去具体分析，其表现是不是与玄奘在《大唐西域记》中记述的无遮大会相关联呢？《大唐西域记》卷一云：“其王每此设无遮大会，上自妻子，下至国珍，府库既倾，复以身施。群官僚佐，就僧酬赎。若此者，以为所务矣。”

从这一记述可以窥见，因作为贸易和交通要冲而繁荣的巴米扬王国，王者倾国家财富供养僧团的情况，毋庸置疑，巴米扬大佛正是以这些财富为基础创造的。在邻接太阳神的王侯贵族之中，表现一位被认为是国王的人物在一僧人的引导下面向“装饰佛陀”（图二十四）。这些供养人大概是以无遮大会为基础建造大佛的施主的样子。



〔图二十三〕东大佛龕佛陀与供养人像线图



〔图二十四〕东大佛龕僧侣与王者像壁画

天井两侧供养人群像的正下方，东西各有一巨大的隧道出口，推测那里原来设置木构露台。当年，可能有国王，贵族、僧人，伎乐光临此处，举行赞叹大佛的法会。如下所述，西大佛原来也应该有这样的露台设置，不过，制作方法不同，那里的设置更为先进。

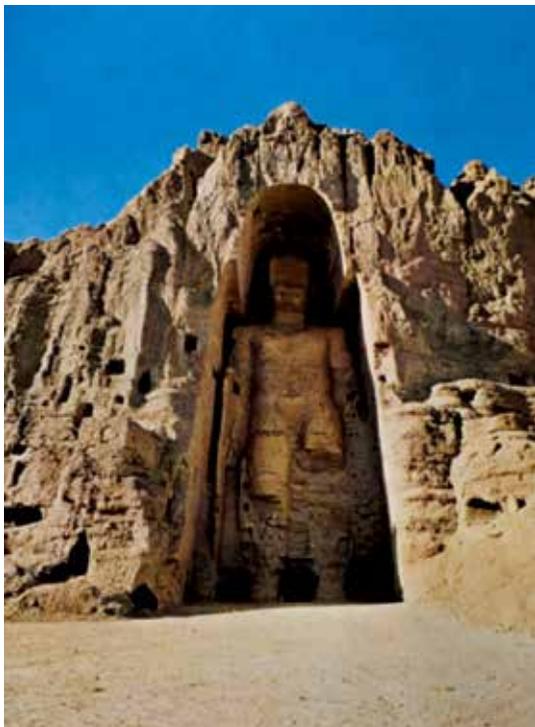
三 西大佛及其天井壁画

1. 西大佛像

可能基于东方崖上存在东大佛的意识，在大摩崖西端雕凿了西大佛（图二十五）。与东大佛不同的是，西大佛脚下与地面处在同一水平面雕凿，前方有宽阔的空地，站在远处完全可以捕捉大佛的仪容。

西大佛龕高 58 米，脚部的宽度超过 20 米，进深达 30 米以上。与东大佛底层平面比较，会感到西大佛非常巨大。佛龕在大佛肩部向两侧横向转折，再弧形下削，形成左右对称的优美三叶形。东大佛龕左右摩崖中开凿有阶梯，攀登上去可以到达大佛头顶，而西大佛龕没有能够直通大佛头顶的阶梯。可是，绕到大佛西端沿路攀登，摩崖腰部开凿着一条隧道，进入隧道，再从围绕大佛头部的隧道中钻出来，也能够到达大佛头顶。

西大佛不仅有整齐的三叶形佛龕，佛像自身也



〔图二十五〕巴米扬西大佛龕



〔图二十六〕巴米扬西大佛像

比例协调，仪容堂堂，使人感受到大佛的风范（图二十六）。在开凿的龕形中，从岩体上粗略雕刻出大佛的头部和身躯，上面抹上厚厚的胶泥，再用灰泥抹光整形，这种技法与东大佛一致。可是，与东大佛比较，西大佛头部、上半身、下半身的比例准确得多，尤其大腿部粗壮结实，与上半身浑然一体。

大佛面部还是嘴以上部分被垂直整齐地削掉。尽管头部硕大，脖颈粗壮，却与躯体协调。头后部部分地保留头发，呈现与东大佛同样的波状，采用单元式的大弧形波状塑造手法，又不同于东大佛。颈部表现三道。两肩外张，厚实的胸脯和量感丰富的大腿，洋溢着魁梧感，人体比例又恰到好处。肌肉的质感和身体的比例，能够与笈多时代秣菟罗佛像比较。袈裟应用厚实的胶泥和灰泥造型，但与被雕刻的岩体协调一致，使人感到袈裟好像贴在身上一样。就这一点来说，比起犍陀罗佛像，还是接近笈多时代秣菟罗佛像。

衣褶表现一如东大佛，自左肩向右斜垂下的密集线条，在右肋部位呈U字形上升，由左肋下垂到左腿的衣褶，在两腿间形成密集的U字形上升，衣服的褶皱还是像东大佛那样，不能与右腰部的衣褶有机地联系。这样看来，西大佛衣褶的走向与东大佛一致，但衣褶的处理方式存在相当的差别。与东大佛密集的平板状衣褶对比，西大佛身体上穿上一排排等距离的小孔，嵌入木楔，再用绳索将每排木楔串连起来，那绳索就形成衣褶的筋骨，沿着绳索抹上胶泥，之后用灰泥整形，就成了衣褶（图二十七）。这种可以称为细绳状衣纹线的衣褶，依然表现出与笈多时代秣菟罗佛像的亲缘关系。

西大佛肘部以下的两手腕均已失去，两肘部还保留着当时用于安装手腕的插孔。估计采用右手施无畏印、左手执袈裟的造型。

西大佛存在不少类似于东大佛的犍陀罗佛像因素，与笈多时代秣菟罗佛像的关系则更为密切。5世



〔图二十七〕巴米扬西大佛像细部

纪以后，在阿富汗和中国新疆，西北印度犍陀罗样式与中印度笈多时代秣菟罗样式混合发展，形成中亚样式，可以说巴米扬东西大佛就是中亚样式的遗存。

正因为是巨大的佛像，有些方面难以单纯地与等身佛像比较。尽管如此，可以说东大佛像在继承犍陀罗后期佛像形式的同时，混入笈多时代佛像的量感，与此相对，西大佛像在承袭犍陀罗后期佛像形式的基础上，更强烈地吸收了笈多时代秣菟罗佛像的量感，以及细绳状的衣褶表现手法（图二十八）。东西大佛都注重适用于巨大佛像的雄浑气魄表现，正因为如此才呈现出它们的独特性。

据玄奘《大唐西域记》记述，可以知道东大佛是释迦佛像。关于西大佛仅仅记述“金色晃耀，宝饰灿烂”，没有说明是什么尊格。如下文所述，我认为



〔图二十八〕印度秣菟罗贾玛尔普尔出土笈多朝佛立像

考虑到东大佛为释迦佛的情况，西大佛像应该与天井壁画关联，表现的是下生弥勒大佛。

大佛实例在印度难以见到，多在其周围的中亚地区出现，中国为数众多，其多数又是作为表现弥勒的。我想，大佛建造的基础可能正是弥勒思想。佛驮跋陀罗译《观佛三昧海经》记述，迦叶佛、释迦佛、弥勒佛分别身長十六丈、丈六、十六丈，依次象征着丰乐过去、污浊现在和再次丰乐未来三世。与一丈六尺



〔图二十九〕巴米扬西大佛龕天井

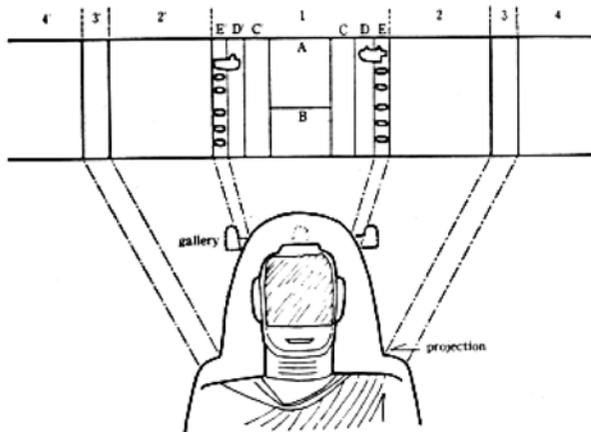
的释迦佛对比，弥勒佛为十倍于此的十六丈。传为东晋翻译的《弥勒来时经》，同样记述弥勒身長十六丈，大概这种观念已成为以弥勒为大佛的最初构想。

据《高僧传》卷二记述，翻译《观佛三昧海经》的佛驮跋陀罗是在犍陀罗成长的高僧，来到中国后在长安与鸠摩罗什相遇。鸠摩罗什译《弥勒大成佛经》记载，在遥远的将来，弥勒从兜率天降生到这个世界时，身紫金色，身長三十二丈。那是一个乌托邦的世界，五谷丰登，人民寿命延长，至八万四千岁，体量增高，达十六丈。

弥勒佛以比释迦佛大得多的巨大身躯出现，是弥勒下生信仰的要点。这样看来，就巴米扬大佛来说，东大佛，已经作为释迦佛存在，比东大佛还要大的西大佛作为弥勒佛表现的可能性就更大了。如下文所述，西大佛天井壁画非常接近《观弥勒菩萨上生兜率天经》描述的兜率天宫的样子。既然天井壁画表现了兜率天上的弥勒菩萨世界，我想，大佛应该表现了从兜率天下生成佛的弥勒。

2. 西大佛龕天井壁画

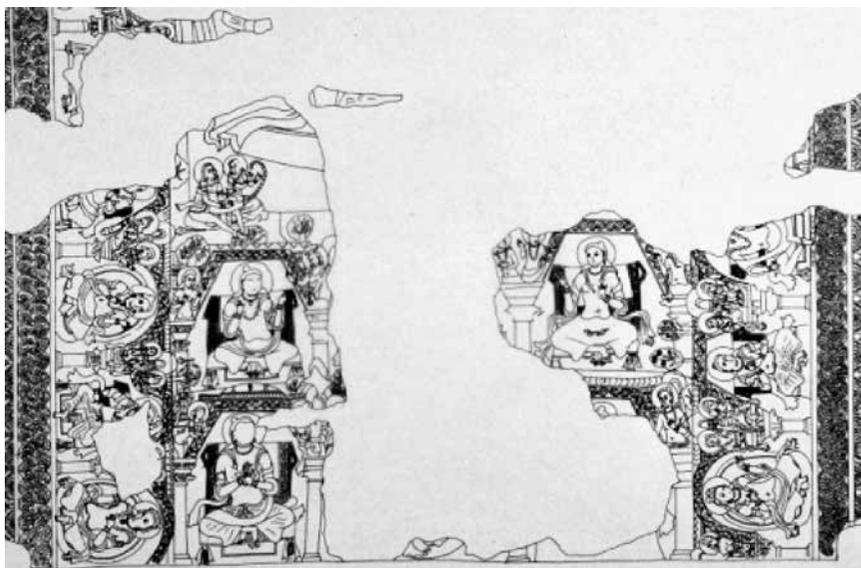
西大佛佛龕作整齐的三叶形，壁画配制恰好适应于佛龕的形状〔图二十九〕。以下基于壁画配制图叙述，佛龕壁画从配置上可以分为1、2、



〔图三十〕巴米扬西大佛龕天井图像配置示意图



〔图三十一〕巴米扬西大佛龕天井 1 区图像壁画



〔图三十二〕巴米扬西大佛龕天井 1 区图像线图

2'、3、3'、4、4' 七个区域。1 区在大佛头顶，即头周围所开凿回廊以上的天井部分。2 与 2' 区各自分布在东西两侧，从天井回廊到头顶佛龕开始转折的地方。3 与 3' 区分别处在大佛的东西两肩上，即三叶龕中间的横向转折部分。4 与 4' 区分别处在与大佛左右臂相邻的东西两侧壁〔图三十〕。

由图像配制图可以发现，西大佛壁画左右对称，是符合佛龕形状的统一构图。1 区处在大佛头顶上，是最重要的部分，进一步划分为 A、B、C、C' D、

D'、E、E' 小区〔图三十一、三十二〕。A 小区处在天井大构图 1 区的前方中间位置，为全部壁画的主题表现，遗憾的是几乎剥落殆尽。不过，可以由仅存的壁画残片推断，那里原来绘制着大菩萨坐像。目前还可见到大菩萨帔帛的一部分及台座的一部分。大菩萨坐像的左下角保存着两个浓艳乐女的身姿，一人演奏弓形箜篌，另一人做吹横笛（横笛不存）状。

B、C、C' 围绕着描绘大菩萨坐像的 A 区。其中配置的诸菩萨坐在梯形或拱形龕下。当初 B 区分上下两排，每排各 3 身菩萨坐像。C 与 C' 各成一排，分别有七身或八身菩萨坐像。残存壁画只剩原来的一半以下，各菩萨像与真人等身大小，当初一定是相当壮观的画面〔图三十三〕。这些菩萨像采用三曲法造型，表现出富有曲线感的躯体，他们或悠闲地坐在有靠背的椅子上，或者坐在台座上，或施转法轮印，或捻成微妙的手印。在将相邻的两个菩萨分割开来的科林斯式柱头的顶板上，天人现出上半身，面向各自



〔图三十三〕巴米扬西大佛龕天井 1 区菩萨列像壁画

的菩萨赞叹供养。

A、B、C、C' 小区构成大佛头顶上的天井壁画。其中 A 是大菩萨坐像，B、C、C' 小区是菩萨群像，形成围绕 A 区坐菩萨的构图形式。D、D' 小区则是纹样带，成为装饰天井大构图亦即天盖的边饰〔图三十四〕。实际上，D、D' 小区描绘着花纲纹样和垂幕纹样，作为天盖边饰也是适当的。在花纲纹样装饰中，涂上黄色、青灰色、淡红色三条花纲的编织形状，分别用墨线描出花瓣。在垂幕纹样带中，半圆形莲花与垂幕纹之间吊着绳子。仔细观察，绳子在相邻莲花纹之间的唐式发型小孩的头部卷起。

天盖边缘装饰 D、D' 小区下方的 E、E' 小区，依然是纹样带，可是表现得非常简单。上半部分为素面，下半部分配制围棋格纹和锯齿状纹样。在这一部分，开凿着间隔 2 米的凹槽。据小寺武久推定，那里是插入木材的地方，当初围绕大佛的头部建造有露台。在东大佛龕侧面设置大的隧道出口，也是间隔一定距离挖出凹槽，推测用于建造露台。当时在这些大露台上大概有僧侣、王侯、贵族、伎乐登临，举办赞叹大佛的法会。正因为设置着露台，E、E' 小区壁画才作成简单的纹样带，正上方一定绘制着垂幕纹样。

以上是天井壁画 1 区的构成，形成以大菩萨坐像



〔图三十四〕巴米扬西大佛龕天井 1 区边缘装饰纹带壁画

为中心，周围配制着许多菩萨，还有伎乐和天人参加的世界。再用花纲纹样、莲花纹样、垂幕纹样庄严那个世界，仿佛一个天盖。可以说大佛头顶上方，正是表现了天上的佛教世界。

在 1 区的下方，2 与 2' 区处在与大佛头部侧面相对的佛龕侧壁。这部分绘制三排，每排五身佛坐像，剥落得很厉害。尤其西侧壁 2' 区保留极少，而东侧壁者保存相对较好。菩提树下三身坐佛，附着头光和身光，着袒右肩式袈裟，结转法轮印。另外两身是头戴冠饰的装饰佛陀。装饰佛陀中的一身大部分剥落，另一身残存上半身，头戴三个弯月形冠饰，身着袈裟，罩上豪华的披肩，右手第一、二指相捻，左手持佛钵〔图三十五、三十六〕。装饰佛陀也见于东大佛天井壁画的供养者群，是巴米扬其他壁画中常见的图像。在这些坐佛的背光之间，分别表现三支花蕾。

在大佛肩上方三叶形佛龕横向伸出的 3 与 3'



〔图三十五〕巴米扬西大佛龕天井2区装饰佛陀壁画



〔图三十六〕巴米扬西大佛龕天井2区装饰佛陀线画



〔图三十七〕巴米扬西大佛龕天井3'、4'区天人散花与佛陀壁画

区，5个椭圆形之中各自表现赞叹供养的飞天像〔图三十七〕。这些飞天群距离地面约50米左右，通常只有用望远镜才能看得到，1978年调查时正赶上印度队从事联合国修复大佛项目，我们利用贯通大佛上下的铁桶式脚手架，能够近距离地观察那精美的飞天群。

在西侧佛龕横向伸出部位的3'区，每个椭圆形单元中，表现着三人一组的散花飞翔天人，应该说是美丽的天人散花，这些飞天的表现非常漂亮。在此，我们看一下保存状态好，作品优秀的从外面起的第三个单元。中间的天人做出拿右邻天人托盘中供物的动作，舞动的手足动作显得很有生气。天女凑近天人，投出迷人的目光，帔帛向后方翻动着，天人左邻游动的美丽天女，其左手第二指戴着指环，向大佛合掌供养〔图三十八〕，西侧佛龕横向伸出部位的飞天群，具有准确的人体画稿，线描流畅阔达，设色巧妙，装饰华丽，这些因素完美地融合，达到高超的艺术境界。

东侧佛龕伸出部位的3区，严重地剥落且褪色〔图三十九、四十〕。与西侧3'区比较，主体与样式存在微妙的差异，饶有趣味。譬如，最外侧的椭圆形单元，内并不是散花飞天，右侧一人两手捧着盛供物的托盘，另外二人则是守护神。中间的天人裹着长长的外衣，肩披斗篷，右手举在胸前，左手握豹皮袋子，



〔图三十八〕巴米扬西大佛龕天井3'区天人散花壁画局部



〔图三十九〕巴米扬西大佛龕天井3区守护神图像壁画

腿上扎豹皮做成的绑腿。皮袋是装着钱的钱袋，此人应该是财宝神。就披斗篷扎绑腿的装束，推测与犍陀罗雕刻所见伊朗系统的丰饶之神法劳有关。法劳与大黑天神、毗沙门天混淆。右邻的天神用左手按腰部，右手持三叉戟。三叉戟本是印度教尸婆神的持物，可能吸收为佛教大自在天的持物。此二天神面向大佛，两脚弹起，像飞天一样，却不是通常所见的赞叹飞天，应为称作守护神的天人。

东侧飞天群分别绘制在5个椭圆形单元中，包括守护神和赞叹的飞天。此佛龕的横向伸出部位，连接着下方的4、4'区和上方的2、2'区的坐佛行列。佛龕侧壁的整体，形成排列佛陀的千佛构成。



〔图四十〕巴米扬西大佛龕天井3区守护神图像线图

如上所述，西大佛壁画适应于佛龕形状，形成齐整的构图。从样式上看，天井、侧壁与横向伸出部分的壁画，存在微妙的差别，但不是因为制作年代的差异，应该出于在当时丰富多彩的东西交流环境中画工队伍的差别所致。西大佛壁画大体可以分成三个系统美术的影响。即，第一犍陀罗系统美术；第二中印度系统美术，尤其是笈多美术；第三伊朗系统，详细地说，是波斯萨珊朝系统的中亚美术。

首先，在犍陀罗系统美术的影响方面，可以看到几种图像因素。诸如，在天井B、C、C'小区，列柱之间梯形龕与拱形龕相间排列，各龕中绘制菩萨，列柱柱头上现出一对天人、天女的上半身，为赞叹菩萨。同样的图像可以在犍陀罗浮雕〔图四十一〕、阿富汗哈达地方宰堵波的列龕上见到。作为天盖装饰的D与D'小区所见花纲纹样〔图四十二〕，大概来自犍陀罗美术中受欢迎的担花纲童子图像影响。在巴基斯坦斯瓦特的布托卡拉大塔，发现与巴米扬作品相近的花纲纹样壁画。垂幕纹样上部所见童子面的表现，使人想起中国新疆米兰壁画中的天使像。类似的垂幕纹样数量有限，却见于犍陀罗。另外，佛龕西侧横向伸出的3'区所绘飞天，左手执帔帛的一端，右手散帔帛中存放的供养花朵，两足弹起做飞翔姿态，这种飞天能够在犍陀罗浮雕中看到。

然而，对西大佛壁画影响最大的还是中印度美



〔图四十一〕巴基斯坦犍陀罗佛立像浮雕



〔图四十二〕巴米扬西大佛龕天井1区花纲与垂幕纹样壁画局部

术，尤其是笈多美术。天井B、C、C'小区所绘制上半身裸露的菩萨，头部稍微倾斜，身躯向相反方向弯曲，采用所谓三曲法造型〔图四十三〕，这种方法通用于笈多及以后的佛、菩萨像表现。阿旃陀第一窟有名的守门神像〔图四十四〕就是其中的代表作品。从巴米扬菩萨像所见轮廓线的表现，也能看到阿旃陀壁画的影响。而且，观察向菩萨做供养的天女的表现，影响该壁画的中印度美术因素是决定性的。特别是B与C'小区所见裸体天女的表现〔图四十五〕，会使我们联想到，其原原本本地吸收了印度女神感官性的



〔图四十三〕巴米扬西大佛龕天井1区菩萨像壁画

表现。阿旃陀壁画中充满诱惑感的裸女，基于巧妙的阴影法润色来表现〔图四十六〕，与巴米扬的天女表现关系亲近。进而，观察西大佛壁画中佛、菩萨结转法轮印的形体〔图四十七〕，可以清楚地看出，其与笈多时代佛陀结转法轮印对应的情况。比如，有名的鹿野苑初转法轮佛坐像〔图四十八〕，近似巴米扬的印相，后者与日本法隆寺金堂壁画中阿弥陀结转法轮印比较，几乎呈现同样的形体。

接下来考虑萨珊系统的中亚美术因素。如果与东大佛壁画比较，其所受萨珊系统美术的影响还算小，尽管如此，依然可以指出一些。譬如，1区描绘着菩萨坐像的梯形龕与拱形龕的后方，配制着城塞纹、连续倾斜矩形纹、连珠纹等建筑装饰纹样〔图四十九〕。与此类似的纹样见于埃米尔塔什博物馆所藏，后萨珊朝银器上表现的建筑装饰〔图五十〕。2区绘制的装



〔图四十四〕印度阿旃陀第1窟守门神壁画



〔图四十五〕巴米扬西大佛龕天井1区女神像壁画



〔图四十六〕阿旃陀第17女性像壁画



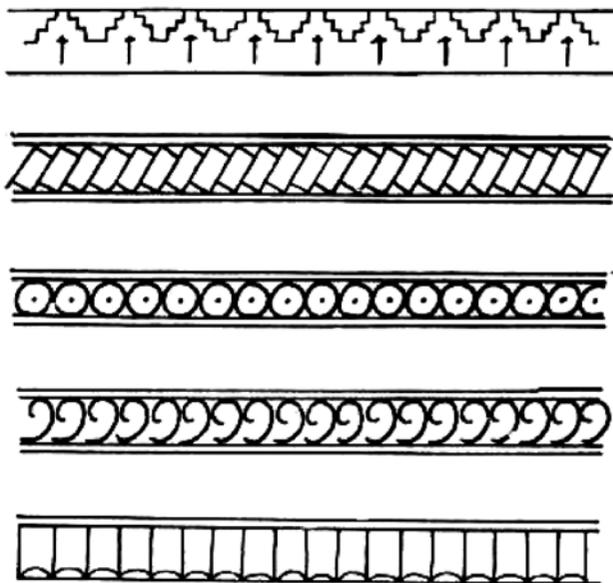
〔图四十七〕巴米扬西大佛龕天井佛坐像壁画



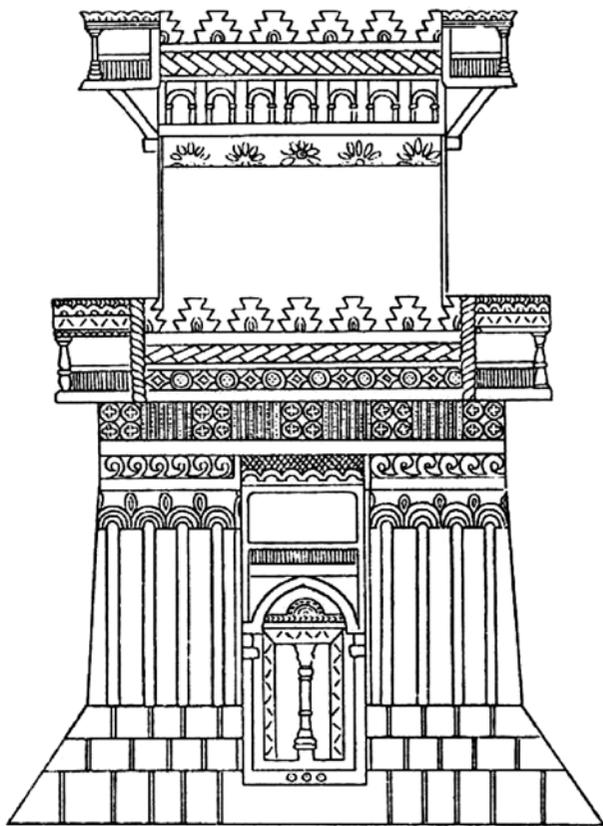
〔图四十八〕印度鹿野苑笈多朝佛坐像雕刻

饰佛陀，头的左右缯带翻转飘扬。此缯带来源于波斯萨珊朝大王像冠带，也频繁地见于中亚王侯像和菩萨像。装饰佛陀头戴有三个弯月形饰物的宝冠，这种冠饰没有出现在有萨珊朝王者像的货币上，而见于伊朗系统称之为闪族的吠哒货币上的王者像。

以上，我们看到犍陀罗、中印度笈多以及萨珊属性的中亚三个系统的美术影响。西大佛壁画摄取了犍陀罗美术成分，又强烈地受到笈多美术影响，进而吸收了萨珊属性的中亚因素，从而形成独具特色的巴米扬美术。犍陀罗系统、笈多系统、萨珊系统美术的融合，也是中亚美术的特征。实际上，在西大佛壁画中，可以看到与如下所述中亚诸绘画样式的联系。



〔图四十九〕巴米扬西大佛龛天井壁画所见装饰纹样



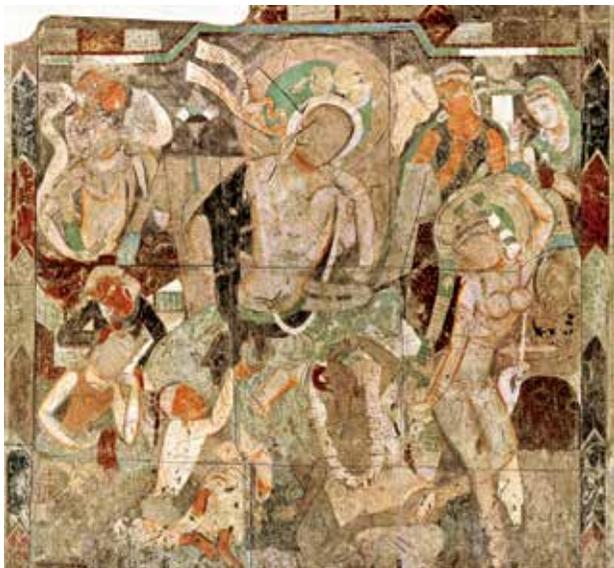
〔图五十〕俄罗斯埃米尔塔什博物馆藏后萨珊朝银器所见建筑图像

首先可以指出，巴米扬西大佛壁画与中国新疆西域北道库车克孜尔石窟壁画的关系。尤其是克孜尔第207窟、76窟、77窟等第一样式壁画，能够与巴米扬西大佛壁画相比较。以茶褐色为主调的沉静画面与自然的人体表现，两者是相通的。基于阴影法创造的立体感和写实性，准确的线描以及柔和的色彩法等古典式画法，使我们感受到西大佛壁画与克孜尔第一样式壁画的存在共同性。特别是克孜尔壁画中印度影响强烈的第83窟壁画，人体的三曲法，挺拔的轮廓线，还有具肉感的女性裸体表现〔图五十一〕，可以说与西大佛天井壁画十分接近。

同时，巴米扬西大佛壁画用富有弹性的精致线描，表现菩萨与天人的脸、身躯、手足，其线描具有独自的特征。尤其在四分之三面观手法表现的人物面形上，舒展的长眉，一笔勾成的鼻梁，大杏仁形眼睛，以及弧线描绘的眼窝等特征性面容，用宽窄一致的尖细线条表示〔图五十二〕。这种明快的线描法也见于吐火罗斯坦的巴罗鲁克·台派和阿吉那·台派，特别是中国新疆南道的和阗绘画，表现得非常显著。诸如，法尔哈德·拜克·雅伊拉基出土的壁画上鬼子母的面容，与西大佛壁画所见菩萨及天人的面容类似。特别是骑在鬼子母右腕上的童子面形〔图五十三〕，与西大佛天井壁画A表现的乐天面容非常接近。就富有弹性的尖细线条来说，和阗绘画与西大佛壁画是相通的。

通过上述，我们了解到巴米扬西大佛壁画与克孜尔石窟壁画及和阗壁画的密切关联。它们拥有各自的特征，同时，可以想见以6、7世纪为中心，巴米扬、克孜尔、和阗之间发生过活跃的文化交流。

最后，分析一下巴米扬西大佛壁画的主体。既如上述，大佛头上的天井壁画，中心大面积破损，但可以推定，那里绘制着巨大的弥勒菩萨坐像。此弥勒菩萨成为整个天井画面的主尊。围绕中心的大弥勒菩萨



〔图五十一〕拜城克孜尔第83窟壁画



〔图五十二〕巴米扬西大佛龕天井1区菩萨像壁画



〔图五十三〕和田鬼子母神壁画

坐像，许多菩萨坐在列龕之中，而且，在各个列龕之间的柱头上面现出天人、天女赞叹供养。列龕上方表现城塞、栏楯等建筑题材，仿佛让人想起天宫的样子。赞叹天人、天女的背后有窠堵波和各种树木的表现，构成景致描写。

天井大画面恰好处在与大佛头顶对应的地方，花纲纹样带与垂幕纹样带形成它的边缘。将天井大构图看作大佛的天盖，也是因为边缘装饰存在。因此，天井的大构图应该是表现了佛教的天上世界，也就是表现了弥勒菩萨所在的兜率天世界。

兜率天在佛教世界观的三界（欲界、色界和无色界）中，属于欲界六天的下起第四天，是比较低的天。佛教认为菩萨降临到我们的世界之前居住在这个天上。兜率天之名称源于梵语的兜西闼（给予满足）一词，那是一个充满感觉享受的世界。依据北凉沮渠京



〔图五十四〕巴米扬西大佛龕天井伎乐天女壁画

声译《观弥勒菩萨上生兜率天经》，弥勒菩萨是兜率天的天上世界之主，直至遥远的将来，降生到我们的世界之前，一直生活在这个世界。

《观弥勒菩萨上生兜率天经》描绘了弥勒菩萨居住的华丽的兜率天宫的样子，其特征可以列举出以下三点。第一，宝珠的光辉化作宫殿、城垣、树木，充满十方的光明化作天子、天女。第二，有五百亿七宝宫殿，中心宫殿四十九重，还有七宝栏楯，这是极富想象力的建筑幻想。第三，涌现出大量天人、天女，尤其那无数的美丽天女，演奏着乐器，非常具有感官色彩。

西大佛天井大画面以已经剥落的大弥勒菩萨坐像为中心，四周围绕着列龕中的菩萨坐像，他们应该是供养弥勒菩萨的天人。这些神灵们作菩萨的形姿，《法华经》等经典亦宣说有无数菩萨围绕弥勒菩萨。拱形与梯形的列龕相连，后方表现着城塞与栏楯，尽管形式简单，依然具有宫殿的味道。特别是连续列龕的建筑形式，使人想起兜率天宫的建筑幻像，城塞与栏楯后方表现的众多树木，仿佛经典中所说的七宝城垣、七宝树木。

兜率天弥勒世界的一大特征在于涌现出众多天

女，纓络装身，手执乐器，奏天妙音乐，赞叹菩萨〔图五十四〕，迥然有别于没有女性的西方阿弥陀净土世界。天井壁画中剥落的主尊的正下方，富于魅力的二天女在弹奏乐器，列龕之间柱头上现出的天女们浓妆艳抹。即使由这些天女的表现观察，也能领会到天井大画面表现了弥勒菩萨的兜率天世界。

《观弥勒菩萨上生兜率天经》的译者沮渠京声是北京王沮渠蒙逊的堂弟，他在高昌（吐鲁番）得到此经原本。该经在梵文原典中并不存在，一般认为形成于西北印度或中亚地区。

弥勒菩萨是继释迦佛之后成佛的菩萨，现住在兜率天上，向天上诸菩萨和诸天人说法，等到遥远的未来将降生人间，超度释迦佛的遗法弟子，以至实现美好的世界，这是弥勒信仰的核心。《观弥勒菩萨上生兜率天经》赞颂弥勒菩萨所在兜率天世界的美好，宣扬信徒死后将往生到那里辉煌的宫殿中，有无数天人、天女围绕的弥勒菩萨的天上世界，这就是所谓的弥勒上生信仰。弥勒上生信仰在印度本土几乎闻所未闻，它在西北印度的犍陀罗萌芽，继而在中亚地方获得巨大的发展。对天空中绝对性神祇的信仰广布于沙漠地带。与这种风土环境关联，人们对兜率天上弥勒菩萨的信仰，以及将来往生天上世界的愿望非常强烈。西大佛壁画大概就是在这种环境中诞生的。

另一方面，《弥勒下生成佛经》宣称，在遥远的将来，当弥勒菩萨降临这个世界的时候，五谷丰登，人民寿命延长，身高增高，弥勒自身也是巨大的身躯，实现乌托邦的世界，这就是所谓的弥勒下生信仰。弥勒上生与下生信仰的组合便形成完整的弥勒信仰。西大佛佛龕天井绘制弥勒菩萨的兜率天世界，与佛龕中雕塑的弥勒大佛一起，恰好形成弥勒上生信仰与下生信仰的组合。

巴米扬东大佛是象征现世觉悟世界的释迦大佛，其天井佛龕绘制暗示人们死后灵魂再生的太阳神。与

此相对，西大佛天井表现弥勒菩萨的兜率天世界，在诱导人们往生天上美好世界的同时，作为下生表现的巨大的弥勒佛，将超度那些释迦佛的遗法弟子，并实现一个幻梦般的美好世界。于是，构建起从现世到无比幸福未来的美好世界。（李静杰译）

此文根据日本名古屋大学文学部宫治昭教授于2006年6月3日在清华大学美术学院的演说稿翻译。

主要参考文献：

Alexander Nurnes, "On the Colossal Idols of Bamian", Journal of the Asiatic Society of Bengal, Vol.2,1833.

Charles Masson, "Notes on the Antiquities of Bamian", Journal of the Asiatic Society of Bengal, Vol.5,1836.

William Moorcroft and George Trebeck(H.H.Wilson ed.), Travels in the Himalayan Provinces of Hindustan and the Panjab; in Ladakh and Kashmir; in Peshawar, Kabul, Kunduz and Bokhara, from 1819 to 1825, London, 1841.

M.G.Talbot and P.J.Maitland, "The Rock Cut Caves and Statues of Bamian", Journal of the Royal Asiatic Society, n.s. Vol.18,1886.

Alfred Foucher, "Notices archeologique de la vallee de Bamian", Journal Asiatique,t.CCII,n 2 avril-juin,1923.

A.& Y.Godard et J.Hackin,Les Antiquites Bouddhiques de Bamian,MDAFA, Tome II ,Paris et Bruxelles,1928.

J.Hackin et J.Carl, Nouvelles Recherches Archeologiques a Bamian,MDAFA, Tome III , Paris, 1933.

J.Hackin, "Recherches Archeologiques a Bamian en 1933", Diverses Recherches Archeologiques en Afghanistan 1933-1940,MDAFA,Tome VIII , Paris,1959.

R.J.Gettens, "The Materials in the Wall Paintings of Bamian,Afghanistan", Technical Studies, VI , 1938.

B.Rowland and A.K.Coomaraswamy, The Wall-paintings of India, Central Asia and Ceylon,Boston,1938.

B.Rowland, "Buddha and the Sun God", Zalmoxis, I , 1938.

吉川逸治《バーミヤーンの壁画》上、下,《国華》, 607、609号, 1941年。

B.Rowland, "The Dating of the Sasanian Paintings at Bamian and Dukhatar-I-Nushirvan", Bulletin of the Iranian Institute, VI - VII , 1946.

B.Rowland, "The Colossal Buddhas at Bamian", Journal of the Indian Society of the Oriental Art,Vol. XV,1947.

山本智教《バーミヤーンの仏跡》,《密教文化》26号, 1953年。

B.Rowland, Ancient Art from Afghanistan, the Asia Society,1966.

小寺武久 前田耕作 宮治昭《バーミヤーン——一九六九年度の調査——》, 名古屋大学, 1971年。

小寺武久《バーミヤーンの石窟寺院と石窟の空間形態に関する考察》,《建築史研究》38号, 1972年。

B.Rowland, The Art of Central Asia, New York,1974.

宮治昭《バーミヤーン西大仏(五十五米仏)の仏龕壁画》,《国華》992号, 1976年。

Zemaryalai Tarzi, L' Architecture et le Décor Rupestre des Grottes de Bamian,2 vols, Paris,1977.

宮治昭《バーミヤーン壁画の展開》上、下,《仏教芸術》113、118号, 1977、1978年。

前田耕作《バーミヤーンの釈迦大仏と天井画》,《古美術》56号, 1978年。

宮治昭《バーミヤーンの飾られた仏陀の系譜とその年代》,《仏教芸術》137号, 1981年。

樋口隆康編《バーミヤーン——京都大学中央アジア学術調査報告——》全4巻, 同朋舎, 1984、1985年。

D.Klimberg-Salter, The Kingdom of Bamiyan: Buddhist Art and Culture of Hindu Kush, Rome-Naples, 1989.

桑山正进《カーピシー・ガンダーラ史研究》，京都大学人文科学研究所，1990年。

宫治昭《涅槃と弥勒の図像学——インドから中

央アジアへ——》，吉川弘文馆，1992年。

[作者单位：日本古屋大学文学部]

[译者单位：清华大学美术学院]

(责任编辑：钱晓云)