

書評

顏娟英*

Marylin Martin Rhie

Early Buddhist Art of China and Central Asia, Volumes 1 and 2

Leiden, Boston and Köln: Brill, 1999/2002, 466/909 pages, ISBN 90-04-11201-4/90-04-11499-8

Marylin Martin Rhie 所著 *Early Buddhist Art of China and Central Asia*, Leiden, Boston and Köln: Brill。第一冊文字466頁，14張地圖，彩色圖版16張，黑白圖版400張，以及76幅線描圖；1999年出版，ISBN 90-04-11201-4。第二冊圖文分為兩本，文字909頁，18張彩色圖版，532張黑白及線描圖；2002年出版，ISBN 90-04-11499-8。

這套書預定為三大冊，目前已出版第一冊（1999）與第二冊（2002）。Rhie教授數十年來從事中國佛教藝術之研究，斐然成章，這套書是以中國為主，中亞為輔，強調西域影響的重要佛教藝術史著作。打破了西方學術界有關中國佛教藝術多年來的沉寂，值得中外學界的重視。

第一冊共分兩部分，計五章，前兩章為中國部分，後三章討論中亞。¹ 第一部分處理中國部分，可以分為三個步驟，首先為史書中的佛教活動；其

* 作者係中央研究院歷史語言研究所研究員。

Chuan-ying Yen is a research fellow in the Institute of History and Philology at Academia Sinica.

1 參見 Thomas Lawton 對此書第一冊之評價，“Book Reviews,” *Artibus Asiae* 59. 1/2 (1999): 147-153。

次為佛教文獻、經典翻譯及相關論述、佛教史籍中的教團發展，最後才是佛教藝術。換言之，她努力為佛教藝術鋪陳出相關的政治、社會乃至於教團、教義的背景。

第一章涵蓋漢代（206BC-220AD）歷史背景。佛教藝術則限於東漢，重點是江蘇連雲港孔望山浮雕與哈佛大學所收藏的金銅佛像。（頁 27-47）Rhie 認為孔望山浮雕年代為東漢末期，最晚不超過三世紀。內容主要為西王母、佛坐像、涅槃圖、薩埵太子捨身飼虎圖。她認為孔望山圖像的安排似乎有一定的秩序，即以民間信仰的西王母位於中央偏高位置；而佛教圖像出現在較低的位置，並且依照右肩巡禮的方式排列，由本生、坐佛、佛傳（涅槃）而立佛。她認為孔望山浮雕代表東漢佛道混合現象。同時也是犍陀羅藝術進入中原的表徵。（頁 46-47）

Rhie 教授認為孔望山以及四川崖墓中所出現，與民間信仰結合的佛像是為適應民眾需求而出現的世俗（popular）佛教圖像，而金銅佛像，例如哈佛大學的收藏品則代表正統（orthodox）佛教圖像，後者是配合高僧的譯經、傳法而產生，這兩類佛教及相關圖像同時並行於中國一直到四世紀為止。依據她的說法，哈佛大學金銅佛應該是受到安世高所譯《安般守意經》的影響，在二世紀中葉（約 160 年）洛陽所製作。

Rhie 在第一章討論中，容易引起爭議的當然是哈佛大學金銅佛的年代問題。以往學者對此坐像提出假設年代均未早於三世紀末，例如松原三郎《中國佛教雕刻史研究》提出三世紀末；李玉珉在《中國佛教美術史》書中，也基本同意此看法；金申則以為是四世紀半。² Rhie 教授一向以細密的風格分析為斷代依據而聞名於學界。她花相當長的篇幅（頁 71-94）討論此坐佛像風格及年代，分別從其身體造型、衣褶、頭部、背、側部、底座幾個部分追尋在古印度、中亞貴霜王朝的佛教造像的可能來源，最後她認為這件製作於洛陽的造像風格來源是與貴霜王國的西北部，亦即犍陀羅和阿富汗古大夏地區以及烏茲別克斯坦（Uzbekistan）南部，代表強烈的波斯、希臘羅馬遺風。至於斷代，她分析中國秦漢之際造型藝術如秦俑、銅人（約西元前 210

2 松原三郎，《中國佛教雕刻史研究》（東京：吉川弘文館，1995），頁 11-15；李玉珉，《中國佛教美術史》（臺北：東大，2001）；金申，〈燃肩佛和佛髮中的舍利、髻珠〉《佛教美術叢考》（北京：科學出版社，2004），頁 90-94。

年)，與東漢安徽曹氏墓（約160年）的線刻壁畫侍衛像，尋找斷代風格的依據，而認為後者最為近似。（頁89）她認為，哈佛坐佛風格與目前所知紀年最早的后趙建武四年（338）禪定金銅坐佛，絕然不同，因而年代要推得更早過一個半世紀以上。

讀者不得不佩服其治學之勤奮，資料掌握豐富，彷彿縝密的太空衛星定位儀般的思考方式。然而，對於其說法也無法沒有保留地完全認同，包括風格的多處來源拼合而成，以及Rhie所提出的兩種並行風格解釋，即同時期為高僧而製作的精美、圖像意義嚴謹的正統藝術而相對地民間流行圖像如孔望山或崖墓等意義含混未成熟的表現，兩者之間出現巨大的落差。哈佛大學金銅佛作禪定印，此為北朝十六國時期坐佛最常見的手印，雖然與北方重禪修有關，也和印度早期佛像常見此手印有關，但無法確定為安世高譯經之際同時製作。

第二章三國與西晉（西元220-317），主要討論四件「正統」金銅佛像的年代，第一件為傳言發現於西安的東京大學金銅坐佛，她認為此件的風格雖然明顯地延續哈佛大學坐佛，但年代為三世紀上半葉。第二件是藤木正一收藏的金銅佛坐像，Rhie認為其風格來源是秣菟羅、Swat及中亞米蘭等地，換句話說，前述哈佛大學、東京大學坐佛代表犍陀羅風格，而此件則為印度本土風格秣菟羅遺風，年代也是三世紀初。第三件為藤井有鄰館收藏有名的犍陀羅風格菩薩立像，一般學者認為年代在三世紀末四世紀初，而Rhie認為是三世紀末。至於風格來源，Rhie指向Swat、中亞、尤其鄯善的米蘭以及Toprak Kala陶佛。她強調此像製作於中國，很可能為長安，並與竺法護在280-310年間譯經活動有關。第四件菩薩立像較小，目前已不知去向，Rhie認定其製作年代也是三世紀中葉。

眾所周知，北朝最早紀年的金銅佛為后趙建武四年的禪定坐佛，現藏舊金山亞洲博物館。由於資料缺乏，以往的研究對早於四世紀的中國佛教藝術多持保守態度。Rhie在以上的論述中建立了自二世紀中葉至三世紀末金銅編年上的幾個重要里程碑，建構了中國早期金銅佛空前的歷史觀。然而，她在第一、二冊沿用的風格分析方法，基本上是努力找出佛像身體、五官、衣褶等部分的中亞地區風格來源，然後強調是在西域僧人主導下，在中原製作的正統金銅佛作風，並因而領先所謂世俗或民間佛教藝術的表現將近一個世

紀。對讀者而言，不但難以辨認、肯定，遑論綜合多重中亞影響於一尊，也很難接受哈佛大學坐佛與東漢曹氏墓線畫的直接對等年代關係。至於金銅佛圖像的製作技術如何在中國傳承？或中國匠人何時才能建立傳統並發揮其創造性？至少在第一、二冊仍無法看到作者的看法。

一般而言，Rhie 論述多集中於風格與斷代，較少討論佛教藝術的圖像學意義，但偶而也有些意外的說法，例如第二章討論夔鳳鏡時，將銅鏡上四佛解釋為賢劫四佛，並認為與四方佛的思想有關。忽略了東漢三國鏡面四方連續圖案的規律性。

本書第二部分為中亞，分為三章，即中亞西部——從索格丁納到巴米揚；中亞東部——疏勒到于闐；及最後一章，中亞東部——尼雅到樓蘭。這部分主要為重新整理十九世紀末二十世紀初，歐洲人在中亞的探險、考古發掘工作成果，包括斯文赫定 (Sven Hedin)、斯坦因 (Aurel Stein)、格林韋德爾 (Albert Grunwedel)、勒克 (Albert von Le Coq) 及日本的大谷光瑞探險隊。

在第三章中亞西部，Rhie 的討論重點在 Khalchayan，也就是南烏茲別克斯坦，認為此地出土的佛像就是中國早期佛像，如哈佛大學坐佛的原型。至於 Airtam 與 Kara-tepe 遺留的佛教建築似乎也是中國西北佛教石窟形制的來源。

至於巴米揚石窟的年代，歷來有許多學者，英、美、法、日及阿富汗學者熱烈討論，逐漸歸結到四世紀至七世紀，也有人主張更晚為七至九世紀。Rhie 在細緻複雜的比對後，認為東大佛的年代在四世紀到五世紀初，其直接比對證據是炳靈寺 169 窟。西大佛則是五世紀中；將上述學者的斷年往前推了一大截。

第四章中亞東部，包括疏勒 (Kashgar) 到于闐 (Khotan)，第四章所討論的于闐為中亞大乘佛教重地，大般涅槃經的流傳地。傳為大谷探險隊自此地帶回的金銅佛 (高 17 公分)，現藏東京博物館，一般認為可能是印度製作，但 Rhie 認為應該是此地所製最早 (二世紀後半) 的佛像，並且代表西中亞佛教藝術風格與中國的關係。

于闐地區的熱瓦克 (Rawak) 遺存佛教寺院遺址及泥塑佛像殘跡甚為豐富，斯坦因在此地做過詳細考古工作。Rhie 將此地風格區分為六個階段：

Style I：三世紀末至四世紀初；Style II：約四世紀後期至五世紀初，軀幹結實，複合式衣褶。Style III：約五世紀上半，陰刻線條。Style IV：五世紀初至中葉，肌肉表現誇張，泥條式衣褶；Style V：五世紀上半，小型佛像；Style VI：四世紀末至五世紀上半，細梳紋，廣泛見於各處，與其他風格混合。

Rhie 推論于闐的佛教由小乘轉換為大乘，時間在四世紀，而中國與中亞的佛教傳播、變遷幾乎是同步進行的。中國的正統金銅佛製作年代也和于闐地區的佛教藝術亦步亦趨。

第五章中亞東部——鄯善王國。東漢班超經營西域，將鄯善王國納入控制的版圖，曹魏亦曾進攻此地。而西晉時期中國文獻也大量出現於樓蘭、尼雅，包括木簡、手稿及衣物。近年來，中國大陸學者對於鄯善王國的考古研究收穫頗多，Rhie 就在此基礎上討論，鄯善王國於三世紀中到四世紀中期以後使用佉盧文，到了西元 400 年左右梵文取代之，如此轉變，可能與于闐地區進入大乘佛教有關。³ 442 年北涼攻打鄯善，北魏進一步征服鄯善，中亞佛教大量進入中國。

此地佛教藝術主要集中在米蘭及樓蘭。米蘭壁畫是簡單而近乎抽象的寫實，代表成熟的風格。Rhie 認為從尼雅及樓蘭的佛塔遺跡以及木雕佛像，可以看出鄯善王國的成熟藝術風格，她認為年代應該可以早至三世紀。

Rhie 結論認為，中亞絲路南線提供了中國與印度佛教傳播的重要路線；時間可以早至一至三世紀中亞佛教藝術已形成；貴霜王朝的影響具有主導性；在此路線上，雖然發現了中國美術品如絲綢、銅鏡、漆器等，但這些都是輸入品；從佛塔及佛像可以看出貴霜王朝藝術已在此紮根。

最後，Rhie 教授還提出一些值得後人繼續探討的問題。（頁 429-431）

第二冊涵蓋中國東晉（317-420）與十六國時期（317-439），以及四世紀時中亞圖木舒克（Tumshuk）、龜茲（Kucha）與焉耆（Karashar）；不論內文或圖版都幾乎是第一冊的兩倍。第一冊重點是中國佛教藝術與絲路南道

3 侯燦，〈樓蘭新發現木簡紙文書考釋〉，《文物》1988.2: 40-55；林梅村，〈佉盧文書及漢法二體錢所記于闐大王考〉，《文物》1987.2: 35-43。

的關係，第二冊的重點則是中國與絲路北道的互動情形。

第一章中國南方早期佛教藝術，尤其是東晉時期，遺留實物非常有限，主要還得靠文獻記載來認知。早在上個世紀初，大村西崖⁴ 首先整理相關史籍、造像記、拓本、圖像，完成至今仍有參考價值的一本工具書。二次大戰後，美國學者 Alexander Soper 在此基礎上，提出有關南朝佛教藝術更為完整，可讀性更高的入門必讀論述，⁵ 大約同時期荷蘭史學家 Erik Zürcher 也出版中國早期佛教史，特別偏重東漢到南朝的部分，近年已有中文翻譯本出現，可見其在學術界長遠的影響。⁶ 日本佛教學者塚本善隆對於中國早期佛教史的研究涵蓋東漢到南北朝約 433 年，也早有英文翻譯本。⁷

Rhie 很仔細地重新整理前人著述所引用及新翻譯的相關文獻，包括敦煌壁畫、阿育王的流傳故事來說明南朝佛教造像文化的源流及變遷。她的企圖重建當時外來的佛像如何在民眾社會上建立起可信的權威性，並被南方文人所接受、崇敬。藉著阿育王像的流傳，與歷史佛相關的釋迦、七佛、涅槃、賢劫千佛，乃至於無量壽也在西元 366 年左右傳入中國。Rhie 根據文獻，強調南朝阿育王像與犍陀羅風格的關係，並引用四川萬佛寺出土的阿育王像，年代至少晚一世紀以上的作品為支持其說法之證據。換言之，對她而言，成都南朝齊梁之際的造像忠實地反映東晉都城的正統佛教藝術風格。

更容易引起爭議的是有關東晉後期的討論。Rhie 引述張彥遠，《歷代名畫記》記載，「長康（顧愷之）又曾於瓦棺寺北小殿畫維摩詰」；戴逵「善

4 《支那美術史雕塑編》2 冊（東京：佛書刊行會，1915）。

5 Alexander C. Soper, *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China*, Supplementum XIX, (Ascona: Artibus Asiae Publishers, 1959); Soper, "South Chinese Influence on the Buddhist Art of the Six Dynasties Period," *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 32 (1960): 47-112.

6 Erik Zürcher, *The Buddhist Conquest of China: The Spread and Adaptation of Buddhism in Early Medieval China*, 2 vols. (Leiden: E. J. Brill, 1972); 中譯本，（荷）許里和著，李四龍、裴勇譯，《佛教征服中國》（南京：江蘇人民出版社，1998）。

7 塚本善隆有關早期中國佛教史的研究，最早發表《支那佛教史研究北魏篇》（東京：弘文堂，1944），再擴充為《中國佛教通史》第 1 冊（東京：春秋社，1979）。後者英譯本，*A History of Chinese Buddhism: From its Introduction to the Death of Hui Yüan*, 2 vols., trans. Leon Hurvitz (Tokyo, New York and San Francisco: Kodansha International, 1985).

鑄佛像及雕刻。曾造無量壽木像高丈六并菩薩」；她推論顧愷之及戴逵的這些創作代表中國士大夫已將佛教藝術納入中國美術及美學的正統脈絡中。更重要的是，此南方中國美術將遠播於北方（如龍門石窟賓陽中洞門口的文殊維摩浮雕；五世紀初）與朝鮮。她所舉，作為顧愷之風格實例的高句麗的墓室壁畫，年代與顧愷之相近或略早。Rhie 的風格比對作法有如在一張她所熟知的亞洲地圖上自在地調兵遣將，年代也可以上下一兩個世紀以上。雖然她已事先做了非常詳細的背景歷史說明，但回到閱讀風格分析時仍不時為其主觀判斷感到訝異。⁸

第二章中國北方五胡十六國時期，第一期河北鄴都石勒後趙（319-351），佛圖澄為主要傳法高僧。至於主要金銅佛，除了前述建武四年坐佛外，Rhie 另舉兩件無紀年作品，立佛（京都博物館藏）及立菩薩為四世紀上半葉代表。第二期由前秦苻堅（蘭州）、慕容燕（遼陽、鄴都）而轉入平城（山西大同）期，拓跋珪北魏初期（351-398），主要高僧為竺僧朗、竺法護與道安。此時期翻譯經典主要來自喀什米爾（Kashmir）與龜茲的小乘說一切有部教法。接著，Rhie 舉出四件主要金銅佛造像，包括北京故宮博物院的彌勒菩薩立像，新近西安出土法盧銘文坐佛以及原新田收藏（臺北故宮博物院藏）的兩件坐佛像。依此，她很用心地鋪陳彌勒造像及禪定印的圖像與道安等高僧思想的關係，以及造像風格的犍陀羅、中亞大夏來源。

最後，Rhie 試圖將許多無紀年小金銅佛，多數來自河北，為其編年立譜，涵蓋二至四世紀，並由此說明中原造像與中亞的關係。國內學者的研究，如李玉珉多集中在紀年作品的編年分析。Rhie 則更積極的為無紀年也無造像資料的大批小金銅佛排列出研究的次序，確實值得今後學者參考。

Rhie 也試圖用小金銅佛像的盛行來印證「格義」佛教在傳法上的成功；亦即格義使得佛教與佛教美術更容易為中國人所接受。值得思考的是，竺法雅、康法朗等人為了解釋佛教事數名詞而引用外典，被稱為格義佛教，然而，當時道安及鳩摩羅什、慧遠等均不以為然。⁹ 格義佛教對中國北方影響

8 參見 Angela Falco Howard, "Book Reviews," *Artibus Asiae*, 62.2 (2002): 283-292。

9 湯用彤，〈竺法雅之格義〉，《漢魏兩晉南北朝佛教史》（臺北：鼎文，1976），頁 234-237。

恐怕有限，而 Rhie 教授也承認格義佛教與造像的關係還是難以確實掌握，恐怕也難以作為金銅佛盛出的教義背景。

第三期由姚秦至北魏太武帝（386-439），主要高僧為鳩摩羅什，大量地翻譯大乘經典。Rhie 在第三期討論甘肅地區（保留給第三冊），數量頗豐富的佛教造像，主要仍為金銅佛，但少數造像碑也在考慮之內。正如 Howard 所指出，Rhie 似乎不太正視這些早期造像的真偽問題。例如，紐約大都會博物館藏思惟印坐佛，依座下的題記為紀年 426 之彌勒像。此為思惟坐像題為彌勒的孤例，題記的可靠性值得懷疑；而頭光的造型也值得再思考。此外，甘肅榆林所收集的一尊紀年南朝「宋景平三年」（423）善跏坐彌勒像，不論是題款的書體，或背光形式，及坐佛年代都頗值得懷疑，在中國也有學者稱為偽作，本人基本上同意其看法。¹⁰

其次，陝西耀縣藥王山博物館所藏魏文朗造像碑，Rhie 解讀其紀年為始光元年（424），事實上除了「始」字外，餘三字無法確認。而日本學者石松日奈子也已提出其年代應該在五世紀初，與該館所藏另一件魏文朗造像碑（紀年太和廿年，496）相近。¹¹ 中央研究院歷史語言研究所故研究員石璋如先生於 1943 年最早到此地，收集了拓片，現保存於傅斯年圖書館，最近出版之《北魏紀年佛教石刻拓本目錄》只收錄太和廿年之魏文朗造像碑，而割捨了魏文朗造像碑，正是因為後者銘文紀年部分無法正確辨識，而兩件風格近似，很可能為同一造像主。¹² 而依照 Rhie 的看法則兩件相隔 70 年，顯然是不可能的。Rhie 所關心的金銅佛編年，包括將無紀年者亦納入編年（chronology）內，其重要性無庸置疑，但是若不更費心思在判斷題記的真偽，則很難確立其論證。

-
- 10 金申，〈榆林發現的劉宋金銅佛質疑〉，《佛教美術叢考》（北京：科學出版社，2004），頁 15-20。
- 11 石松日奈子，〈陝西省耀縣藥王山博物館所藏「魏文朗造像碑」の年代について——北魏始光元年銘の検討〉，《佛教藝術》（日本）240(1998): 13-32；劉永增譯，〈關於陝西省耀縣藥王山博物館藏「魏文朗造像碑」的年代——始光元年銘年代新論〉，《敦煌研究》4(1999): 107-117。
- 12 佛教拓片研讀小組，〈中央研究院歷史語言研究所藏北魏紀年佛教石刻拓本目錄〉（臺北：中央研究院歷史語言研究所，2002），圖 16。未收錄於魏文朗佛道造像碑，傳圖編號 20091 之一、之二。

第二部分討論中亞的圖木舒克、龜茲與焉耆三個地區，主要是重新整理上個世紀上半葉歐洲探險家、學者在此地發掘、研究的成果，目的在於證明中國早期佛教藝術的來源。誠如 Howard 所指出，Rhie 在討論河北造像時，不但指出中亞的影響，也用來作為業已消失的中亞和甘肅地區造像的佐證。（頁 361）換句話說，中亞與中國交互為彼此佐證，包括年代的考證以及歷史背景的推論。這樣的作法是否能為未來的讀者所接受，仍有待考驗。

Rhie 認為圖木舒克寺院 A（在 Toqquz-Sarai）與大夏北方 Kara-tepe 寺院有關，年代在西元 350-400 年；寺院 B 亦明顯地受到希臘風格的大夏建築影響，年代在西元 400-450 年左右，其圖像可能源自四、五世紀的中國。龜茲地區是鳩摩羅什的故鄉，因此，Rhie 以相當長的篇幅重建此地的佛教歷史以及鳩摩羅什教法的特色。她充分利用伯希和的調查，以及近年中外學者的研究成果，特別是新疆龜茲石窟研究所，九〇年代到 2000 年之間有關石窟內容風格等豐富的出版資料。¹³

關於克孜爾石窟的年代，Rhie 採用宿白在八〇年代的說法，即最盛期在四世紀到五世紀中，但是最新的說法，根據該石窟研究員霍旭初則指出繁盛期在六至七世紀。¹⁴ 讀者不免認為，Rhie 只採用符合自己編年系統的說法，而對於不同的說法則往往簡略帶過，或不予置評。

以上之評論並無損於本人對於此書以及 Rhie 教授勤奮治學態度的推崇之意。Rhie 廣闊的學術視野，綜合超過一個世紀前人龐大的研究成果，結合歷史與文化藝術，將我們對於佛教藝術的認知再度帶到亞洲，包括印度、中亞、中國乃至於朝鮮半島，不斷地提醒我們宗教文化無遠弗屆的滲透與適應能力。本書所附之圖版、書目、地圖，俱極完備，將是研究中國乃至中亞佛教美術，不可或缺的鉅大工具書。

13 拜城縣克孜爾千佛洞文物保管所，北京大學考古系編，《中國石窟·克孜爾石窟》（北京：文物出版社，1989-1997）。韓翔、宋英榮著，新疆維吾爾自治區文化廳石窟研究所、新疆大學中亞文化研究所編，《龜茲石窟》（烏魯木齊：新疆大學出版社，1990）。霍旭初著，新疆龜茲石窟研究所編，《龜茲藝術研究》（烏魯木齊：新疆人民出版社，1994）。新疆龜茲石窟研究所編著，《克孜爾石窟內容總錄》（烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，2000）。

14 宿白，〈克孜爾部分洞窟階段劃分與年代等問題的初步探索〉，新疆龜茲石窟研究所編，《龜茲佛教文化論集》（烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，1993），頁 75-96、203-228。