

論南印度阿瑪拉瓦蒂佛教造像

趙玲

浙江大學人文學院博士後

摘要

安達羅時代，在印度南部出現了以阿瑪拉瓦蒂地區為中心的佛教藝術，稱作阿瑪拉瓦蒂佛教藝術流派。這一時期，它與印度西北邊陲的犍陀羅和北部的秣菟羅分別開始創制佛像，造像風格自成體系，獨具一格。阿瑪拉瓦蒂既是作為佛像起源點的三大源點之一，又可謂為笈多造像藝術的先驅之一。以往的研究長期忽略了對阿瑪拉瓦蒂流派的關注。本文基於對南印度阿瑪拉瓦蒂流派早期佛教造像的實地考察，將這一流派初期佛像的風格和發展情況進行歸納梳理，意在重估阿瑪拉瓦蒂流派在佛教藝術史上的重要性，探討該流派在印度早期佛教造像中的地位，以及對笈多黃金時代的到來起到的關鍵作用。

關鍵詞：阿瑪拉瓦蒂流派、佛像、佛教藝術



一、前言

古印度貴霜王朝（Kushan Empire，西元 1-3 世紀）時期，形成了西北部犍陀羅（Gandhāra）和中部秣菟羅（Mathurā）兩大佛教雕刻中心。與此同時，南部在安達羅王朝（Āndhra Empire）統治下的阿瑪拉瓦蒂（Amarāvati），雕刻藝術自成一派，與犍陀羅、秣菟羅鼎足而三，成為這一時期三大佛教藝術中心。該時期，三地各自創制了佛像，完成了從無佛像到佛教造像的偉大變革。

阿瑪拉瓦蒂藝術流派主要由南印度佛教文化中心，安達羅國都城阿瑪拉瓦蒂和附近的賈伽雅佩達（Jaggayyapeta）、龍樹山（Nāgārjunakoṇḍā）等地組成，以阿瑪拉瓦蒂大支提（Mahachaitya，支提與最初的形制與窣堵波一樣，埋有舍利的稱為窣堵波，無舍利的稱為支提。圖 1-1）石刻浮雕遺品為典型，故稱之為阿瑪拉瓦蒂流派。阿瑪拉瓦蒂大支提坐落於古印度的馱那羯磔迦國¹東部，麥肯茲上校（Col. Colin Mackenzie）於 1797 年發現²，後由印度考古局長亞歷山大·雷（Alexander Rea）負責挖掘³，出土了從阿育王時期到中世紀約 500 多件白綠色石灰石質地的支提飾板浮雕和獨立尊像，現主要收藏於阿瑪拉瓦蒂考古博物館（Archaeological

¹ 馱那羯磔迦國，梵文名 Dhānyakataka。儘管關於馱那羯磔迦的比定，國際界說法不一，近代史學研究為必定該城是阿瑪拉瓦蒂的說法提供了不少支援。參見玄奘著，季羨林等校注 2000，頁 840-841。

² Burgees 1970，頁 2。

³ *Annual Report of Archaeological Survey of India for the Year 1905-06*；*Annual Report of Archaeological Survey of India for the Year 1908-09*。



Museum, Amaravati)、青奈政府博物館(Government Museum Chennai)和大英博物館(British Museum)。出土的雕刻品時間跨度之大，數量之多，風格之鮮明，呈現出了顯著的地域特徵，確立了阿瑪拉瓦蒂在南印度佛教藝術中心的地位。我們在青奈博物館的阿瑪拉瓦蒂展廳內，欣賞到了享譽世界的「最嬌豔、最纖秀的花朵」——阿瑪拉瓦蒂藥叉女神雕刻(圖 1-2)。該流派持續至 3 世紀中葉。⁴從出土情況來看，阿瑪拉瓦蒂流派的規模與犍陀羅和秣菟羅相比，範圍較小；從時間上看，晚至笈多時代，婆羅門教恢復對南印度的控制，阿瑪拉瓦蒂佛教藝術雖最終衰敗，但為帕拉瓦(Pallava)藝術拉開了序幕，影響深遠。阿瑪拉瓦蒂佛教造像從起源到衰落的時間段，正值古印度佛教造像起源的關鍵時代，在印度佛教史上都具有里程碑式的意義。

阿瑪拉瓦蒂的佛像在雕刻風格上，既不同於犍陀羅的希臘式風格，也不同於秣菟羅的藥叉式的佛像，其身形、衣著的線條都以柔和優美見長。在藝術內涵上，三地的佛像給人的感覺也不同。阿瑪拉瓦蒂的佛陀更像是一位「偉大的哲人」；既不同於希臘、羅馬風格的犍陀羅「王子」特徵，也不同於秣菟羅的「偉丈夫」。鑒於阿瑪拉瓦蒂在佛像起源和發展中的重要性，結合實地考察，本文將對阿瑪拉瓦蒂佛像誕生的成因及其發展進行一些嘗試性的討論。

二、以往的研究情況

阿瑪拉瓦蒂流派在印度藝術史上具有不可否認的重要意義。阿瑪拉瓦蒂佛像於何時誕生，經歷了怎樣的發展，

⁴ 王鏞 2004。



以及最後的衰落和演變情況等問題，是印度早期佛教造像中的重大問題，是關係到佛像起源點和佛像傳播「源」與「流」的大問題。然而，以往的研究通常僅將該流派作為古印度的一個地域風格在佛教藝術通史中簡單提及，對其佛教造像淵源和傳承的關注則更少，迄今為止專門的圖錄和著作為數不多。

羅伯特·諾克斯 (Robert Knox)⁵、道格拉斯·巴雷特 (Douglas Barrett)⁶、C.希瓦拉馬穆爾蒂 (Sivaramamurti C.)⁷、S. S.笈多 (Gupta S. S.)⁸等人編寫的圖錄，是分別對大英博物館等幾大館藏地所藏阿瑪拉瓦蒂雕刻遺品所作的圖像匯總，其貢獻在於對遺品的分類、圖像內容的識別、銘文的釋讀，以及據此對遺品作出的斷代，是重要的第一手圖像和銘文資料；印度學者 C.希瓦拉馬穆爾蒂還與意大利學者 M.布薩格利 (Bussagli M.) 合著了《印度藝術五千年》⁹，其中涉及阿瑪拉瓦蒂藝術也以單獨的圖像分析為主；稍後，P.西塔帕提 (Sitapathi P.)¹⁰出版了近年來新發現的阿瑪拉瓦蒂遺品圖錄；詹姆士·伯吉斯 (J. Burgess) 先後出版獨著¹¹和與 G.比勒 (Buhler G.) 的合著，¹²主要對阿瑪拉瓦蒂和賈伽雅佩達支提進行了專門研究和系統歸納。較為系統地論述阿瑪拉瓦蒂佛教藝術價值的學者當屬詹姆斯·弗格森

⁵ Knox 1992。

⁶ Barrett 1954。

⁷ Sivaramamurti 1998、2007。

⁸ Gupta 2008。

⁹ Bussagli & Sivaramamurti 1971。

¹⁰ Sitapathi & Sastry 2000。

¹¹ Burgess 2005。

¹² Buhler & Burgess 1882。



(James Fergusson)¹³先生，他早在 1868 年就將阿瑪拉瓦蒂支提與桑奇 (Sanchi) 佛塔進行了對比研究，至今仍具有指導意義。總體而言，僅有的幾種專文和圖錄，幾乎都孤立地關注於阿瑪拉瓦蒂大支提的建築形制、雕刻圖像的識別、歸類，及對雕刻品的獨立斷代，忽略了該流派的歷史重要性，對遺品的樣式和年代的判定並沒有以古印度佛像起源和發展的大時代、大背景為依據，缺乏與同時代的秣菟羅和犍陀羅關係的研究和探討，具有局限性。

阿瑪拉瓦蒂佛像起源的原因很難確定。席夫納 (Schiefner A.) 等人的研究認為，造像活動在安達羅德薩 (Andhradeśa) 的突然爆發是因為大乘信徒龍樹菩薩的宣導。¹⁴但事實究竟是否如此還無法肯定，因為儘管西元 1 世紀的後半期出現了大眾部，並奠定了大乘的理念，但是沒有跡象表明在安達羅地區有大乘的教條存在。即使是北印度藝術中頻繁出現的菩薩、彌勒和觀音像，也沒有在這裡出現。並且，我們發現，阿瑪拉瓦蒂的考古遺品中，佛教造像的譜系十分單調，除了悉達多太子形象出現在浮雕中以外，造像幾乎只有在中印和西北印度意義上的小乘形象，而且，笈多王朝以前幾乎沒有發現過單體菩薩像，傳播到錫蘭的也是這種小乘教義的造像。

目前所見的菩薩像應該屬於西元 6-7 世紀之後的作品。而同個時代的犍陀羅和秣菟羅地區，既有佛像，也有菩薩諸像——晁華山曾指出，「這種現象是南北印度較為明顯的區別」。¹⁵筆者認為，阿瑪拉瓦蒂佛像的出現不是為了適應哲學

¹³ Fergusson 1868。

¹⁴ 席夫納 (A. Schiefner) 1869，頁 71。

¹⁵ 晁華山 2001，頁 67。



或宗教理念，佛像在這裡的出現，應當跟當地民眾的崇拜需要和與佛教同時代的巴克提信仰（Bhakti，巴克提以一神論為宗旨，是具有宗教信仰的供奉者供奉神祇的活動，以對一個神的虔誠信奉求得自身的解脫）相關——與秣菟羅相似，阿瑪拉瓦蒂的土著達羅毗荼信仰對藥叉和那迦的偶像崇拜早於佛教藝術流行。它不像犍陀羅雕刻那樣受到外來因素的影響，而是完全植根與印度本土的藝術傳統，比秣菟羅雕刻具有更加純粹的印度本土傳統。另外，庫馬拉斯瓦米已經確證了佛陀和菩薩造像與這些土著神祇的淵源關係，¹⁶因為就造像表現的外貌而言，佛像具有與民間土著神祇同樣的相好特徵和理想化人格形象的概念。

三、阿瑪拉瓦蒂佛陀的基本樣貌

目前所知的阿瑪拉瓦蒂流派雕刻樣式在長期的歷史進程中，變化並不顯著。大致而言，阿瑪拉瓦蒂地區的造像風格在當地較先興起，在成熟後不久，影響了附近的龍樹山等幾處，並得到持續發展。¹⁷

（一）袒右肩坐像

阿瑪拉瓦蒂的一件佛傳故事浮雕（圖 2-1），藏於青奈博物館。博物館記錄為屬於西元 100 年期間，圖像表現了說法的佛陀坐像：佛陀袒露右肩，雙腳露在外，與秣菟羅早期卡

¹⁶ 庫馬拉斯瓦米（Ananda K. Coomaraswamy）1927，頁 287-329。

¹⁷ 英國博物館的道格拉斯·巴雷特在《大英博物館藏阿瑪拉瓦蒂雕刻》中指出阿瑪拉瓦蒂流派的成熟期為西元 2 世紀至 3 世紀中葉，龍樹山等地稍晚於阿瑪拉瓦蒂地區，從西元 3 世紀開始持續發展。參見 Barrett 1954，頁 4。



特拉佛像（圖 2-2）類似。頭部為螺髮特徵，有肉髻相，素面頭光；右手持施無畏印，舉至身體外側，和肩膀持平，與卡塔拉佛舉至胸前正前方不同；左手也不是置於左腿，而是放在結半跏趺的雙腳上；佛陀坐在一個高高的台座上，身邊共有六位禮拜者，在佛陀兩側和上方對稱排列。在此，佛像誕生於佛傳浮雕中，圖像仍然注重敘事性的情節表達，尚未出現單尊像。

阿瑪拉瓦蒂的另一件佛陀四相圖（圖 2-3），青奈博物館藏，記錄為西元 2 世紀。表現了釋迦牟尼出家、降服摩羅、鹿野苑說法和涅槃四大事蹟。其中，降服摩羅和說法佛的圖像中的佛像表現與上圖相似，均為頭頂肉髻相，袒右肩，右手施無畏印，坐在高臺座上，有明顯的平行陰刻衣紋；在出家場景中，出現了太子裝扮的悉達多形象；涅槃圖與韃陀羅和貝拿勒斯四相圖不同，佛塔替代了臥佛像——在阿瑪拉瓦蒂象徵物和佛像的同時表現，暗示了佛像的誕生並非意味著象徵物時代的終結，而是出現了兩者並存的特殊時代。

稍晚期的龍樹山佛傳浮雕中，也以袒右肩形式表現佛陀形象（圖 2-4），值得注意的是，此時的衣褶在右肩出現了尾部反復纏繞的樣式，當看作成熟時期的標誌。與阿瑪拉瓦蒂早期佛像簡單的平行衣紋相比較，雕刻家已經具備了真實再現的能力。阿瑪拉瓦蒂佛像僧衣表現的這一發展過程與秣菟羅佛像極為相似。¹⁸在此還需要指出的是，「龍王護佛」圖像¹⁹開始得到表現，多支龍冠的頭光和龍座與

¹⁸ 趙玲 2012a，頁 109-113。

¹⁹ 趙玲 2012b，頁 63-67。



佛像一同表現，可見當地土著達羅毗荼那迦²⁰信仰的繁盛程度及其對佛教造像的深刻影響。龍王護佛圖像在龍樹山地區最為多見。

（二）通肩坐像

青奈博物館的一件阿瑪拉瓦蒂浮雕，表現了通肩樣式的佛坐像（圖 2-5）。浮雕描繪了佛陀給龍王說法的場景。兩位龍王通過龍冠頭光辨認，位於前景兩側，聽法狀。佛陀施無畏印，坐在高臺座上，通肩樣式，平行懸掛式衣紋覆蓋全身，雙腳裸露，頭部殘缺，素面頭光。該佛像僧衣的衣紋表現為 U 字形對稱通肩懸掛樣式，與秣菟羅 51 年佛像（圖 2-6）類似，也與中國東漢彭山佛像的 U 字形衣袂通肩像（圖 2-7）風格相似。我們知道，通肩像最早出現於犍陀羅，秣菟羅佛像在受到犍陀羅影響之後才出現通肩樣式。阿瑪拉瓦蒂的通肩像也屬於稍晚的階段，並且僅存為數不多的幾例，這是一個值得注意的現象。

（三）通肩立像

在浮雕中，現存的阿瑪拉瓦蒂立像幾乎均以通肩樣式表現，且表現極為樣式化。據此可知，立佛出現的年代大約晚於坐像，立像的出現應當受到了外來因素的影響。這種影響是直接源自犍陀羅還是秣菟羅，很難肯定，因為在這時期立佛造像在秣菟羅很罕見。

²⁰ 在佛教傳說中，那迦在他們的修行生涯中起過重要的作用。那迦是古印度人對蛇類的統稱，在梵語中稱為 Nāga，佛經傳入中國以後，翻譯為「龍」。季羨林在《印度文學在中國》一文中指出：「龍這個東西，中國古代也有的……但是自從佛教傳入以後，中譯佛經裡面的『龍』字實際上是梵文 Nāga 的翻譯。Nāga 的意思是蛇」。詳見季羨林 1991，頁 108。



佛傳浮雕的立像一致地表現為 U 字形的通肩立像樣式。一件西元 3 世紀甘蔗王朝時期的浮雕（圖 2-8），出土於戈利（Goli），描繪了佛陀和妻子耶輸陀羅（Yasodhara）與兒子羅睺羅（Rahula）會面時的場景。佛陀站立在場景的左邊，富有動態，有肉髻相、螺髮，素面頭光，右手施無畏印，左手握衣袍舉起至胸口，衣紋順勢刻成典型的 U 字形懸掛至腳踝，衣紋線刻平行整齊。衣紋的表現與秣菟羅西元 2 世紀左右的通肩佛立像（圖 2-9）極為相似。

另一件出土戈利的醉象調伏圖像（圖 2-10）為約西元 2-3 世紀之作，佛陀同樣表現為程式化的通肩對稱懸掛式衣紋，連兩旁站立的弟子都身著類似風格的衣服，不同的是，佛陀的頭部表現為螺發和肉髻相，背後有素面圓形頭光特徵。我們注意到，阿瑪拉瓦蒂的 U 字形通肩立佛像，伴以螺發、肉髻相等特徵表現，而秣菟羅和犍陀羅對稱通肩像時期，都屬於佛像較早的階段，尚未形成螺發等相好特徵。因此，這種通肩樣式不能作為造像年代判斷的唯一依據，阿瑪拉瓦蒂通肩立像應當是佛像相好的造像標準確立之後的作品。

佛陀和羅睺羅的另一個佛傳故事浮雕（圖 2-11）也是阿瑪拉瓦蒂出土通肩立像的代表，圖像講述的是羅睺羅請求跟隨父親出家的情節。佛像同樣表現為 U 字形通肩對稱特徵，但衣袂用雙線雕刻，較為獨特。犍陀羅晚期的象牙藥叉像中也有過類似的技法。通肩立像對稱式衣紋在阿瑪拉瓦蒂的流行，標誌著立佛造像風格化的時期。

（四）袒右肩立像

第二種類型的立像為獨立圓雕佛像，袒右肩樣式。真人大小圓雕佛像的出現，意味著佛像開始被單獨設立和供奉。佛像的像容初具笈多風格的內省氣質，為成熟時期之作，在



阿瑪拉瓦蒂最具代表性。這種樣式的圓雕像影響遠至錫蘭（今斯里蘭卡）和東南亞的廣大地區，為印度域外的佛教造像提供了典範。

印度博物館藏（Indian Museum）的一尊立佛（館藏編號：NS-3700-A25077，圖 2-12），博物館稱其製作時代為「二世紀」，但學術界普遍認為是「三世紀前期」，²¹我們暫且對其年代不作討論。但可以依據造像風格推定，在阿瑪拉瓦蒂出現的這種真人體量的佛像，製作年代應當稍晚於浮雕立像的年代。因為我們所見到的圓雕立像，雕刻技法相當程式化，造像風格幾乎完全一致：佛像袒露右肩，衣紋從左肩往右下方平行，在底部邊緣形成一個厚厚的褶皺垂邊。手勢和通肩像的姿勢一樣，除了舉起的左手握緊著，但似乎不是握著袍子邊緣。該尊佛像無頭，右臂已殘缺，左手舉至胸口，握著衣袍的一角，兩腿分立。衣袍的簡潔、輕薄，已具有笈多曹衣出水的基本樣貌。

阿瑪拉瓦蒂考古博物館也收藏了近於完好的，極為類似的佛像。該佛像曾在 2006 至 2007 年的中國北京、鄭州等四個城市舉辦的「古印度珍寶展」之中展覽過（圖 2-13）。佛像優雅地站立，約有 2 米高（不包括底座）。面相圓潤、身軀厚實、顆粒粗大的螺髮、很小的肉髻，暗示佛陀超人的智慧，與浮雕佛像特徵相似。佛像偏袒右肩，衣紋像行雲流水般的從左肩和左手臂向右腳傾瀉，佛陀右手

²¹ 印度博物館的標識為 2 世紀（參見圖片），學術界比較通行的意見主要來自大英博物館、青奈政府博物館等所編圖錄，將阿瑪拉瓦蒂流派佛教藝術分為四個階段：I.200-100BC；II.100AD；III.150AD；IV.200-250AD。這樣的圓雕立式佛像判定在阿瑪拉瓦蒂流派最晚階段的藝術形式。詳見 Knox 1992；Sivaramamurti 1998。



已丟失，很可能為施無畏印；左手放在胸口，握著衣袍的邊緣；前額有一個圓形記號，即白毫相，十分顯眼。從佛像的特徵來看，整體表現並不在意佛衣內的人體結構，介於秣菟羅佛像與後來的笈多佛像之間的風格特徵。這一特徵，還奇跡般地表現於我國山東的青州造像中。肖萊（Chauley G. C.）在《印度早期佛教藝術》一文中，提出了從巴爾胡特、桑奇，到阿瑪拉瓦蒂、龍樹山，是佛教藝術史發展的一脈貫通的有機體系，並把後者的佛像視為笈多藝術的前奏。²²至此，當自由式立像開始在支提或窣堵波周圍出現，並在此區域內，作為禮拜的對象，這樣的尊像本身已經具有專門的作用了。

四、阿瑪拉瓦蒂與犍陀羅和秣菟羅的關係

關於阿瑪拉瓦蒂流派的藝術風格，《大唐大慈恩寺三藏法師傳》卷 4 有如下描述：「此國先王為佛造立，窮大夏之規式，盡林泉之秀麗，天神保護，賢聖游居。」²³支提在玄奘造訪的時代依舊十分矚目，「大夏之規式」指希臘化的藝術風格，即支提雕刻藝術風格混合了希臘風格的犍陀羅藝術特徵。但是在實地考察之後發現：阿瑪拉瓦蒂的佛教造像只

²² Chauley 1998，頁 22。“There is no doubt that the Vengi Region carries on the tradition of early Indian art, and serves as a link between the earlier art of Bhārhut, Bhdhgayā and Sāñcī on the one hand and the later Gupta and Pallava art on the other.”（安達羅三字古本作案達羅。古代安達羅國的領域隨國勢盛衰而有相當大的變化，玄奘《西域記》中所指的「案達羅國」即「文耆（Vengī）王國」，其領域在哥達瓦里河與克里希那河之間的地區，故當地藝術流派也有稱為文耆流派之說。）

²³ CBETA, T50, no. 2053, p. 241, b16-21。



在晚期的圓雕立像顯示了與犍陀羅的聯繫，在此之前的浮雕佛像則體現了相當純粹的印度本土風格，和與秣菟羅的某些聯繫。並且，四牙方出的覆鉢式支提形制也與犍陀羅的高佛塔形制大相徑庭。

（一）阿瑪拉瓦蒂佛像與秣菟羅的聯繫

德立芙女士曾在著作《斯基泰時期》中，對秣菟羅佛像的改革提出了這樣的看法：西元 2 世紀前葉至中後葉，秣菟羅雕刻家開始根據犍陀羅造像元素對「卡帕町」造像進行改革，最終於西元 180 年前後，創制了一種新的佛像類型，即滿頭小卷髮，雙腳和右肩裸露，左手舉起，握著衣袍的一端。²⁴德立芙提出的這種佛像新類型也在阿瑪拉瓦蒂的晚期支提浮雕中出現。這至少暗示了在中晚期，阿瑪拉瓦蒂受到了秣菟羅的影響，使得阿瑪拉瓦蒂雕刻家從秣菟羅新的坐像典型獲得了改革的理念。除此之外，筆者還從阿瑪拉瓦蒂佛像的其他幾個表現特徵上，證實了德立芙女士觀點的前瞻性。

第一，阿瑪拉瓦蒂從佛像誕生開始，就表現了佛陀螺髮和肉髻相的特徵。浮雕和圓雕佛像的頭髮均為剃髮樣式，小卷髮覆蓋著整個頭部，包括頭頂突起的肉髻（圖 3-3）。秣菟羅的早期佛陀（圖 3-1），在光滑的頭部突起一個「卷貝形」的髮髻，這是頭髮而不是肉髻相（*usnīsa*），庫馬拉斯瓦米將稱之為「卡帕町」（*kapadin*）²⁵。這種樣式在西元二世紀前的秣菟羅佛像中一直流行。西北地方犍陀羅早期佛像的頭部特徵，是以長長的流動卷髮

²⁴ 德立芙（Van Lohuizen-de Leeuw）2002。

²⁵ 庫馬拉斯瓦米 1928，頁 815-841。由於髮髻類似貝殼（*kapad*）的形狀，庫馬拉斯瓦米將其稱為「卡帕町」（*kapadin*）。之後德立芙（Van Lohuizen-de Leeuw）1949 等人均沿用此說法。該特徵為秣菟羅所特有，卡帕町特徵的佛像時期稱為「卡帕町時期」。



在頭部聚集，形成一個髮束的特徵（圖 3-2）。犍陀羅和秣菟羅兩地佛像出現螺髮和肉髻相，是在經歷了長期的演變過程之後形成和確定的。

依據文獻記載，喬達摩在出家後，經過了剃度的階段：《本生因緣記》（*Nidānakathā*）中具有明確關於釋迦牟尼佛剃髮的記載：「頭髮減少到了 2 英寸長（約等於 5.08 釐米），並且旋向右，緊貼頭皮，生前一直如此」。²⁶《方廣大莊嚴經》（*Lalita Vistara*）、《佛所行贊》（*Buddha-carita*）等經典中，都記錄了佛陀出家前割斷自己的髮冠（*cuda*）²⁷拋向天國的情節。無論是秣菟羅卷貝形的髮髻還是犍陀羅的波浪形髮束，都是未經剃度的佛陀。

根據博物館所記，阿瑪拉瓦蒂佛像最初創制的年代約於西元 100 年前後，²⁸比犍陀羅和秣菟羅要早了至少一個世紀。這原本可以看作「標準」佛像的源頭，但是這樣的年代判定尚不能作為研究的依據，因為沒有任何證據可以證明阿瑪拉瓦蒂造像早於秣菟羅或犍陀羅。而且，阿瑪拉瓦蒂的標準樣式從佛像的最初階段就已經確立，在此之前從未經過任何探索的階段，這幾乎是不太可能的。但如果是在秣菟羅「卡帕叮」佛像改革之後影響這裡，似乎又太晚了，而且阿瑪拉瓦蒂早期佛陀無白毫相特徵。筆者認為，阿瑪拉瓦蒂佛陀相好特徵的形成，很可

²⁶ *Nidānakathā*: His hair “was reduced to two inches in length, and curling from the right, lay close to his head, and so remained as long as he lived.”

²⁷ *Cuda*，其實為頭巾連同頭髮的複合體，意譯為髮冠，詳見庫馬拉斯瓦米同上文。

²⁸ 青奈博物館及其出版的圖錄，判定了阿瑪拉瓦蒂佛像誕生的年代大致在阿瑪拉瓦蒂佛教藝術的第二階段（100AD）。詳見 Knox 1992；Sivaramamurti 1998。



能是源於當地原始信仰轉輪聖王（Chakravartin）造像的直接影響。²⁹並且，阿瑪拉瓦蒂的土著偶像崇拜，說明其具有以當地土著偶像為模範獨立創制佛像的可能，之後，受到秣菟羅標準佛像的影響，重新確立了佛陀相好表現的觀念。

第二，阿瑪拉瓦蒂的早期佛像伴以「圓形素面頭光」和「高臺座」出現，中後期的佛像絕大多數與「七支龍冠頭光」和「龍座」同時出現，這種特徵為阿瑪拉瓦蒂特有，在龍樹山地區最為常見（圖 3-4）。這種圖像表現為「龍王護佛」佛傳情節的表現，與秣菟羅佛相似。這不僅說明了阿瑪拉瓦蒂對秣菟羅地區龍王護佛圖像形式的繼承，並且暗示了那迦信仰在當地的流程度。龍樹山地區的造像屬該流派成熟時期之作，因此，龍王護佛圖像對阿瑪拉瓦蒂的影響大約也發生在它的中後期。

第三，在僧衣表現中，U 字形對稱通肩衣紋是阿瑪拉瓦蒂佛像的一個重要特徵，在坐像和立像中，都流行了較長的時期。秣菟羅西元 128 年「51 年菩薩銘」通肩佛坐像佛與之極為相似，身著包裹兩肩的厚厚的通肩衣，從兩臂下垂的衣衫繞過肢踝部，形成一個碩大的 U 字形。其餘身體正面的衣紋都是用平行的刻線示意的懸掛樣式。通常認為這種風格是秣菟羅吸收了犍陀羅的通肩元素，與本土風格融合後形成。這也再次證實了阿瑪拉瓦蒂佛像在中後期受到秣菟羅的影響。但是，秣菟羅手握衣角的 U 字形通肩坐像並不多見，隨後的通肩造像完全趨於犍陀羅樣式。似乎可以認為這種平行衣襞的風格在秣菟羅並沒有成為風尚，卻無疑是極大地影響了阿瑪拉瓦蒂地區

²⁹ 公元前 1 世紀前後，聖王像就出現於阿瑪拉瓦蒂地區（巴黎吉美博物館藏），因其具備轉動法輪的能力，被認為是宇宙的統治者。後轉輪聖王的信仰被佛教、印度教、耆那教吸收。



一個時期的佛教造像。需要特別指出的是，中國東漢搖錢樹佛像，與秣菟羅和阿瑪拉瓦蒂的通肩佛像具有相同的表現，但從姿態上看，更接近於秣菟羅造像。

（二）阿瑪拉瓦蒂與犍陀羅佛像的聯繫

阿瑪拉瓦蒂的佛像與犍陀羅的聯繫不十分密切。直至晚期，阿瑪拉瓦蒂的圓雕立像才出現了受犍陀羅特徵影響的表現。玄奘所謂的「大夏之規式」，更多地體現為以支提為主的信仰模式。犍陀羅遺品多為佛塔浮雕殘片，可見當地佛塔建築的盛興和佛塔崇拜的重要性。阿瑪拉瓦蒂地區的支提信仰流行了相當漫長的時間，體現了與犍陀羅相似的支提信仰。

第一，阿瑪拉瓦蒂晚期圓雕佛像的僧服特徵並不像秣菟羅那樣透薄，而是從左肩往右下方懸掛的方向平行地刻成幾十道凸線雕刻衣襞，均勻地分佈在整件衣袍，尤其是凸線雕刻，表現出了和犍陀羅相似的衣紋特徵，但比犍陀羅的僧服輕盈許多——犍陀羅佛像的通肩衣是一種厚厚的衣料，比較適合較為寒冷的類似於犍陀羅那樣的天氣，顯然與秣菟羅炎熱的氣候不同。阿瑪拉瓦蒂的佛像從浮雕到圓雕，實現了陰線雕刻向凸線雕刻技法的成熟轉變，這種轉變顯然不是來自中印度秣菟羅，而是來自較為寒冷而比較重視厚重衣紋表現的犍陀羅地區。圓雕造像雖受到犍陀羅雕刻技法的影響，但是被阿瑪拉瓦蒂吸收並與本土特徵融合，呈現了新的面貌，並傳播至錫蘭（圖 3-5）、東南亞和中國的山東青州（圖 3-6）。

第二，阿瑪拉瓦蒂流派支提崇拜的繁榮也是與犍陀羅聯繫的一條線索。秣菟羅的佛像吸收了本土達羅毗荼偶像崇拜的模式，佛像通常單獨供奉在支提或寺廟內，獨立供奉，並不依附佛塔出現。犍陀羅地區則沒有圓雕佛陀的習慣，犍陀羅的佛像誕生於各類佛傳浮雕中，單尊佛教造像也幾乎都是附屬在佛塔



上的，慣以背屏高浮雕表現。³⁰在阿瑪拉瓦蒂，圓雕佛像同樣被安置在佛塔周圍。阿瑪拉瓦蒂的圓雕立像出現於晚期。儘管我們在龍樹山寺院遺址親眼目睹了一件圓雕佛像的複製品，佛像安置在一個小型的聖壇內（圖 3-7），證實了佛像脫離佛塔得到單獨供奉的事實。但是，我們也發現，此時支提崇拜依舊流行：圓雕佛像依舊附屬在支提周圍（圖 3-8），佛陀的頭部背後，可以清楚地看到用於固定在建築上的缺口（圖 3-9）。附屬於支提表現的圓雕立像為晚期袒右肩樣式，袍子從左側垂下，在底部邊緣形成一個厚厚的褶皺垂邊。手勢和浮雕中的通肩像一樣，右手施無畏印，左手舉起握緊著袍子的邊緣。晚期的圓雕佛像均不表現頭光，值得引起注意。

阿瑪拉瓦蒂佛像附屬支提的供奉，暗示了當地對佛塔供養的熱衷。這是由於大眾部僧團的分支，制多山部（*Caityāvādin*）³¹在西元 2 世紀的阿瑪拉瓦蒂獲得了他們的至高權力，制多山部崇拜「制多」即支提，因此多建造支提或窣堵坡用以供奉。人們可以通過建立，裝飾和供養鮮花、花冠等物品，以及繞行等宗教儀式來積累功績。同時，它解釋了阿瑪拉瓦蒂流派晚期靠近窣堵坡大門欄楯上買花人雕像的出現。佛

³⁰ 筆者有幸親自考察了印度博物館、新德里政府博物館、秣菟羅博物館、威爾士王子博物館等館藏犍陀羅出土單尊佛像，發現了這樣的現象：獨立呈現的佛教造像，幾乎無一例外地以高浮雕表現，佛像背面由於附屬佛塔呈現了一定的弧度。這一點有別於秣菟羅圓雕佛像，可視為犍陀羅佛像供奉模式的一個重大發現，這對研究犍陀羅藝術具有重大意義。

³¹ 部派佛教二十部之一。系自大眾部所分出的支派。《異部宗輪論》卷 1：「第二百年滿時。有一出家外道。捨邪歸正。亦名大天。大眾部中出家受具。多聞精進。居制多山。與彼部僧重詳五事。因茲乖諍分為三部。一制多山部。二西山住部。三北山住部。」（CBETA, T49, no. 2031, p. 15, b1-4）。



像附屬於佛塔表現，供奉的主體依舊是窣堵波，而不是佛陀。阿瑪拉瓦蒂晚期的佛教藝術，體現了以歷史的觀念供奉窣堵波（佛塔）和以神化的觀念崇拜佛陀尊像並存的特殊性。

五、笈多藝術的前身

佛教藝術的早期階段，在安達羅形成了政治上與北方塞種人（Saka）建立的貴霜王朝對抗的局面。這意味著阿瑪拉瓦蒂的佛教藝術和佛教造像，誕生於南北帝國軍事對抗的歷史背景中。這裡的「許多方面構成一個『印度人的印度』，一個民族精神的庇護所」。³²因此在文化藝術上，安達羅也抵制貴霜的滲透，保護阿瑪拉瓦蒂佛教藝術更為純粹的本土風格。因此，阿瑪拉瓦蒂的早期佛教藝術，比較少受到犍陀羅和秣菟羅藝術元素的影響，阿瑪拉瓦蒂是作為佛像起源點的三大源點之一，獨立創制了佛像。

阿瑪拉瓦蒂造像柔美內省的氣質，對笈多藝術的影響不容忽視。從圓雕佛像程式化的雕刻風格來看，是最為接近於笈多時代的成熟時期的作品：佛身修長，穿著袒露右肩的袈裟，衣紋用階梯式（或稱百褶式）的陰刻線，自左肩向右下方垂下，類似於犍陀羅的衣紋刻線方式（圖 4-1）。身體右側，裸露部份的身體線條表現流暢；左側袈裟在左手肘自然垂下，軀體的起伏表現較為含蓄。頭部有大而平的螺髮，肉髻微微凸起，與頭頂其他部位並沒有明顯的界限。從造像的整體表現來看，弱化了人體結構的表達，更注重於佛像內在氣質的表達。這種氣質影響了笈多時代的佛像。

³² 格魯塞 1965，頁 64。



直至笈多王朝統一全印，阿瑪拉瓦蒂流派才與犍陀羅和秣菟羅的佛教藝術實現了大融合，迎來了笈多藝術的黃金時期。笈多佛像的藝術水準達到了極高的境界，主要以秣菟羅和薩爾納特兩地的造像為主，分別形成了「薄衣貼體」和「濕衣法」兩種樣式。笈多秣菟羅佛像（圖 4-2）的塑造注重身體線條的柔和流暢，裝飾華麗莊重；佛陀表情沉靜，雙目微垂，表現出了沉思的氣質和佛教思想的內涵，充分體現了秣菟羅的「薄衣貼體」特徵與阿瑪拉瓦蒂「內省的哲人」氣質的結合。

綜上所述，在佛教藝術的早期階段（圖 4-3），阿瑪拉瓦蒂流派與犍陀羅和秣菟羅的聯繫極少，由於當地具有土著信仰的造像傳統，具備獨立的造像能力和可能。在阿瑪拉瓦蒂流派的中晚期，與秣菟羅佛教雕刻的本土淵源和造像風格的聯繫多一些；阿瑪拉瓦蒂藝術與犍陀羅的關係並非如《大唐大慈恩寺三藏法師傳》中記載的那樣密切，這種聯繫直到晚期才出現。因此，三地在造像藝術和觀念上的關係（參見附表），也是作為判斷三大佛像起源點佛像創制先後問題的依據。



附表

阿瑪拉瓦蒂佛教藝術的發展過程				
	象徵物時代	佛像與象徵物並存的時代		
四個發展階段	I.200-100BC	II.100AD	III.150AD	IV.200-250AD
佛像表現	以法輪、菩提樹、空寶座、佛足印等象徵物代替佛陀表現。	坐像 (浮雕，在敘事場景中表現)。 螺發、肉髻相；僧衣袒右肩，陰線雕刻，雙腳裸露；右手施無畏印，左手放於雙腳處；素面頭光；結半跏趺坐在高台座上。	坐像 (浮雕，在敘事場景中表現)。 螺發、肉髻相；僧衣 U 字形對稱通肩，陰線雕刻，雙腳裸露；右手施無畏印，左手舉起握著衣袍的一端；七支龍冠頭光；結半跏趺坐在龍座上。 立像(浮雕，在敘事場景中表現)。	立像 (獨立圓雕)。 螺發、肉髻相、白毫相；僧衣袒右肩，凸線雕刻；右手施無畏印，左手舉起握著衣袍的一端。 無頭光。



			螺發、肉髻相；U 字形對稱通肩僧衣，陰線雕刻；右手施無畏印，左手舉起，握著衣袍的一端。	
與犍陀羅和秣菟羅的關係			受到秣菟羅佛的通肩時期造像的影響，右手施無畏印，左手舉起握著衣袍，雙腳裸露是主要特徵。	受到犍陀羅佛像的微弱影響。主要表現在凸線雕刻以及單尊佛像附屬佛塔的供奉模式。



附圖

	
<p>圖 1-1 阿瑪拉瓦蒂大支提 Maha-chaitya 遺址。引自 Sarkar & Nainar 1972，圖版 II。</p>	<p>圖 1-2 禮拜佛足，阿瑪拉瓦蒂，西元 150 年。青奈博物館藏 (Acc. No. 297)，作者拍攝。</p>
	
<p>圖 2-1 禮佛圖，西元 100 年，阿瑪拉瓦蒂。引自 Sivaramamurti 1998，圖版 XX，圖 1。</p>	<p>圖 2-2 有銘無紀年卡特拉 (Katra)「菩薩」坐像，王名年號俱缺，卡特拉山出土，秣菟羅博物館藏 (Acc. No. A1)。作者拍攝於秣菟羅博物館。</p>



	
<p>圖 2-3 阿瑪拉瓦蒂大塔門楣，1-2 世紀。引自 Zimmer 1955，圖 92-b。</p>	<p>圖 2-4 佛傳飾板，甘蔗王朝，3-4 世紀，龍樹山出土，石灰岩，193×97×17cm，龍樹山考古博物館藏，Acc. No.52。引自 Tokyo National Museum 1984，圖 37。</p>
	
<p>圖 2-5 佛陀為龍王說法，阿瑪拉瓦蒂，2 世紀。引自 Sivaramamurti 1998，圖版 XXII。</p>	<p>圖 2-6 安尤爾（Anyor）51 年銘佛像，秣菟羅博物館藏 A.65。引自 N. P. Joshi，Mathura Sculpture，圖版 48。</p>





圖 2-7 佛飾錢樹座，漢，四川彭山漢墓出土。引自阮榮春 2000，圖版 4。



圖 2-8 佛陀和耶輸陀羅，3 世紀，戈利，青奈博物館藏。引自 Aiyappan & Srinivasan 1960，圖版 II，圖 3。



圖 2-9 佛陀立像，秣菟羅博物館藏 (No.00.A.4)。引自印度秣菟羅雕刻展，特展圖錄，東京博物館，2002，圖 9。

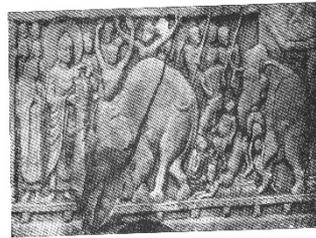


圖 2-10 醉象調伏，2-3 世紀，戈利。引自 Sivaramamurti 1976，圖版 VI。



	
<p>圖 2-11 羅睺羅會見佛陀，3 世紀，阿瑪拉瓦蒂，青奈博物館藏。引自：Aiyappan& Srinivasan 1960，圖版 I，圖 1。</p>	<p>圖 2-12 立佛，阿瑪拉瓦蒂出土，2 世紀，加爾各答博物館藏（NS-3700A25077），作者拍攝。</p>
	
<p>圖 2-13 立佛，西元 3 世紀，阿瑪拉瓦蒂考古博物館藏（Acc No. 55）。93x32x17cm。</p>	<p>圖 3-1 佛頭，貴霜，喬巴拉山（Chaubara Mound）出土，秣菟羅博物館藏（A27）。引自印度秣菟羅雕刻展，特展圖錄，東京博物館，2002，圖 7。</p>



	
<p>圖 3-2 犍陀羅立佛局部，1-2 世紀，白沙瓦博物館藏。引自 Rhi Juhung 2005，圖 5。</p>	<p>圖 3-3 佛頭，石灰岩，高 21cm，2-3 世紀，阿瑪拉瓦蒂，克裡希那河流域出土，巴黎吉美國立東洋博物館藏，MG17003。引自 Buddha, The Spread of Buddhist Art in Asia, 東武美術館：NHK，1998，圖 19。</p>
	
<p>圖 3-4 禮佛，3 世紀，阿瑪拉瓦蒂基壇飾板。引自 Fergusson 1868，圖版 LXXVI。</p>	<p>圖 3-5 立佛，阿努拉德普勒，斯里蘭卡，Ruanweli Dagaba, 西元 200 年。引自 Zimmer 1955，圖 456-a。</p>



	
<p>圖 3-6 佛立像，貼金彩繪，石灰石質，北齊，高 79cm。引自青州市博物館編著 1999，圖 73。</p>	<p>圖 3-8 龍樹山聖壇中立佛像，龍樹山遺址。作者拍攝。</p>
	
<p>圖 3-7 立佛，阿瑪拉瓦蒂，2 世紀。引自 Coomaraswamy 1956，圖版 XI。</p>	<p>圖 3-9 佛陀背部，3 世紀，阿瑪拉瓦蒂，青奈博物館藏。引自 Aiyappan & Srinivasan 1960，圖版 III，圖 4。</p>



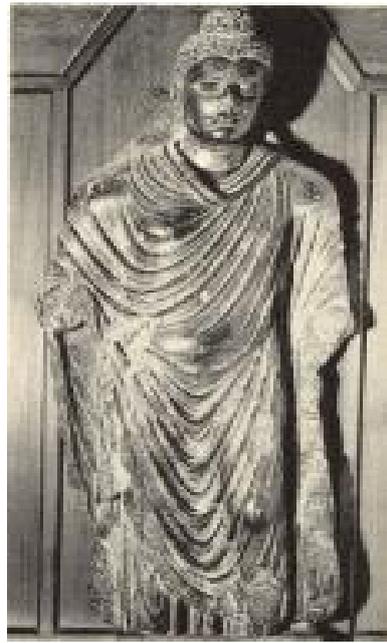


圖 4-1 立佛，拉合爾出土。
引自 Ingholt 1957，圖 202。



圖 4-2 佛陀，笈多時代，5 世
紀，紅砂岩，高 220 釐米，賈瑪
律普爾出土，秣菟羅博物館藏。
引自 Morley 2005，頁 77。



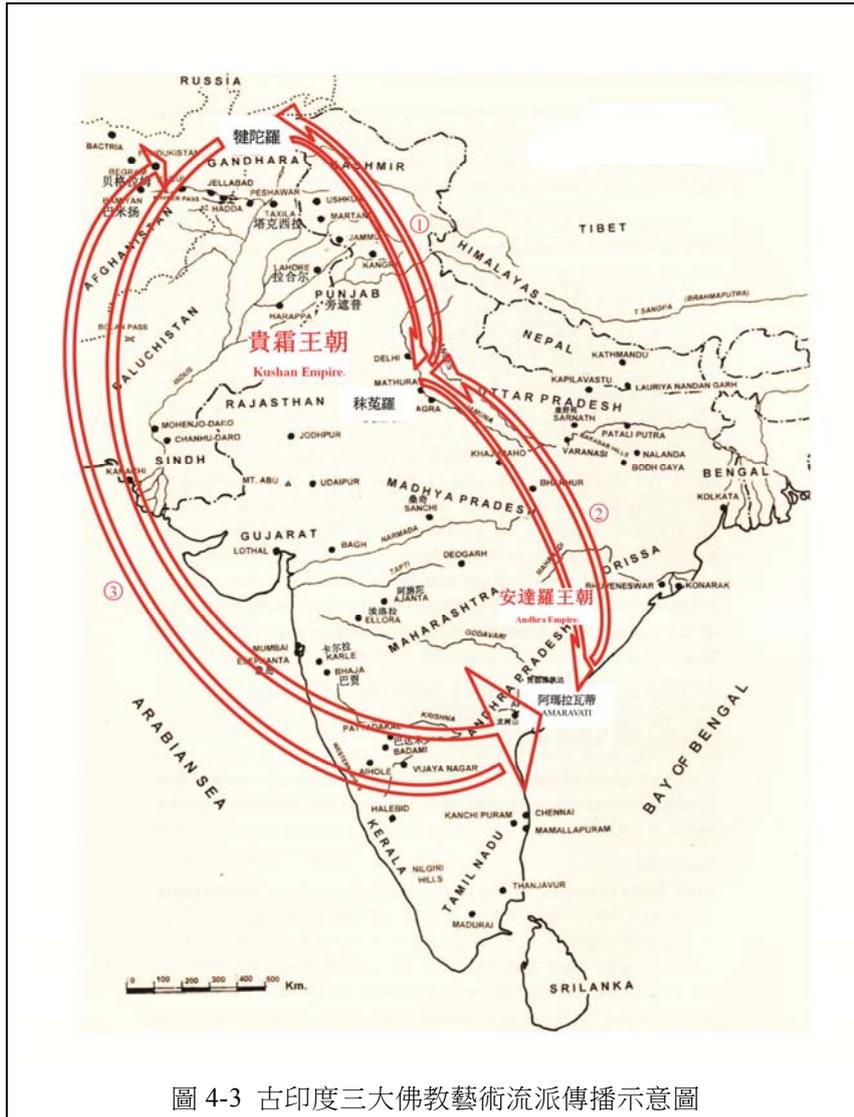


圖 4-3 古印度三大佛教藝術流派傳播示意圖



參考文獻

- 中華電子佛典協會（Chinese Buddhist Electronic Text Association，簡稱 CBETA）電子佛典系列。2010 版光碟。
- 王鏞。2004。《印度美術史話》。北京：人民美術出版社。
- 玄奘著，季羨林等校注。2000。《大唐西域記校注》。台北：中華書局。
- 阮榮春。2000。《佛教南傳之路》。湖南美術出版社。
- 季羨林。1991。《比較文學與民間文學》。北京：北京大學出版社。
- 青州市博物館編著。1999。《青州龍興寺佛教造像藝術》。山東：山東美術出版社。
- 格魯塞。1965。《印度的文明》，常任俠、袁音譯。商務印書館。
- 晁華山。2001。《佛陀之光——印度與中亞佛教勝跡》。北京：文物出版社。
- 趙玲。2012a。《秣菟羅早期佛教造像研究》。上海：上海三聯書店。
- 。2012b。〈秣菟羅早期佛像「頭光」型制與那迦「蛇冠」制關係考〉。《南京藝術學院學報（美術與設計版）》2：63-67。
- 德立芙（Van Lohuizen-de Leeuw）。2002。《斯基泰時期》（*The "Scythian" Period*），徐建英、賈建飛譯。雲南：雲南人民出版社。



- Aiyappan, A. & P. R. Srinivasan. 1960. *Story of Buddhism: With Special Reference to South India*. Government of Madras, Department of Information and Publicity.
- Annual Report of Archaeological Survey of India for the Year. 1905-06.
- Annual Report of Archaeological Survey of India for the Year. 1908-09.
- Barrett, Douglas. 1954. *Sculptures from Amarāvati in the British Museum*. London: Dover Pubns.
- Buhler, G. & J. Burgess. 1882. *The Buddhist Stūpas of Amarāvati and Jaggayyapeta in the Krishna District*. Madras Presidency.
- Burgees, James. 1970. *The Buddhist Stūpas of Amarāvati and Jaggayyapeta in the Krishna District, Madras Presidency, surveyed in 1882*. Varanasi: Indological Book House.
- . 2005. *Notes on the Amarāvati Stupa*. Delhi: Bharatiya Kala Prakashan.
- Bussagli, M. & C. Sivaramamurti. 1971. *5000 Years of the Art of India*. New York: H. N. Abrams.
- Chauley, G. C. 1998. *Early Buddhist art in India: 300 B.C. to 300 A.D.* New Delhi: Sundeep Prakashan.
- Coomaraswamy, Ananda K. 1927. The Origin of the Buddha Image. *The Art Bulletin* 9(4): 287-329.
- . 1928. Buddha's Cuda, Hair, Usnisa and Crown. *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* 4: 815-841.



- . 1956. *The Dance of Shiva*. Bombay: Asia Pub. House.
- Fergusson, James. 1868. *Tree and Serpent Worship*.
- Gupta, S. S. 2008. *Sculpture and Antiquities in the Archaeological Museum. Amarāvati*. New Delhi: DK Prinworld Ltd.
- Ingholt, Harald. 1957. *Gandharan Art in Pakistan*. New York: Pantheon Books.
- Knox, R. 1992. *Amarāvati: Buddhist Sculpture from the Great Stupa*. London: British Museum.
- Morley, Grace. 2005. *Indian Sculpture*. New Delhi: Lustre Press & Roli Books.
- Rhi, Juhung. 2005. Images, Relics, and Jewels: The Assimilation of Images in the Buddhist Relic Cult of Gandhāra—Or Vice Versa. *Artibus Asiae* 65(2): 169-211.
- Sarkar, H. and S. P. Nainar. 1972. *Amaravati*. India: Director General, Archaeological Survey of India.
- Schiefner, A. 1869. *Taranatha's Geschichte des Buddhismus*. New York: St. Petersburg.
- Sitapathi, P. & K. Sastry. 2000. *New Satayahana Sculpture from Andhra Amaravathi*. Amaravathi: Government of Andhra Pradesh Department of Archaeology and Museums.
- Sivaramamurti, C. 1976. *The Amaravati Mode of Sculpture* (Bulletin of the Madras Government Museum). Madras: Printed at the Government Press, on behalf of the Government of Tamil Nadu.



——. 1998. *Amravati Sculptures in the Chennai Government Museum* (Bulletin of the Chennai Government Museum).
Chennai: India Akshara.

Tokyo National Museum. 1984. *Ancient Sculptures of India*.

Zimmer, Heinrich. 1955. *The Art of Indian Asia*. New York:
Pantheon Books.



A Research on Buddha Image of Amarāvati School in South India

Ling Zhao

Post-doctoral, School of Humanities, Zhejiang University

Abstract

In Āndhra Empire, it arised a buddhist art school in south India. It was called Amarāvati school which was named after Amarāvati district. During this period, Amarāvati school, together with Gandhāran and Mathurā began to creat buddha image respectively, and developed their own sculpture system. Not only was Amarāvati one of the schools of buddha origination, but it also was one of the pioneers of buddha image in Gupta period. Unfortunately, Amarāvati school attracted little interesting in former buddhist art studies. This article based on the observations on the spot of Amarāvati sites, summed up several development stages in buddha image making in Amarāvati. And finally, I would like to reassess the importance of Amarāvati school in ancient buddhist art, and discuss the position of Amarāvati in the origin of buddha image, as well as the great influence to Gupa's Goldern Art.

Keywords: Amarāvati style, Buddha image, Buddhist art

