

救世主彌勒？ ——龜茲神秘的“大菩薩”

莫妮卡·茨因 Monika Zin

([德]薩克森科學和人文學院 Saxon Academy of Sciences and Humanities)
鄧育渠(獨立譯者)、王芳、謝藝([德]萊比錫大學 Leipzig Universität) 譯

摘要：敘事藝術需要用圖像慣例 (pictorial conventions) 來傳達畫面的內容。藝術家必須在不使用語言的情況下提供關於人物的社會地位、事件的地點和時間等信息。圖像慣例必須保持一致纔能被理解；所產生的偏差既可被感知，也可能具有意義。龜茲壁畫中的國王的頭飾和婆羅門苦行者的髮式之間存在明顯區別，但在一些本生繪畫中，佈施自身的國王的髮式時常被描繪成婆羅門苦行者的髮式。另外，有些本生圖中的菩薩繪有身光 (mandorla)，這是專屬龜茲的正等正覺的佛陀 (*samyaksambuddha*) 和大菩薩 (Mahābodhisatva，如未來佛彌勒) 的特徵。這些繪畫顯然傳遞了某種特定信息，但古代觀者如何理解呢？例如燃臂引路的燈明王 (King Pradīpapradyota) 梳著與彌勒菩薩 (或者說觀世音菩薩) 一致的苦行者髮式。

關鍵詞：龜茲、佛教壁畫、佈施自身、彌勒、觀世音

“如是我聞”以文本為載體，流傳存世。文本的局限性，體現在其可能忽略現代讀者理解它們所需的宗教或社會背景細節，從而失之全貌。當佛教場景在當地被完好保存，並與特定民族相關聯，我們就可以因此擴寬對佛教實踐的理解，並在少數情況下有機會用“如是我見”來補充“如是我聞”，甚至意識到自己所知甚少。

絲綢之路北道的龜茲寺院為我們提供了有限但充分的機會，因為它們包含繪畫——有時甚至有梵文、當地吐火羅語以及後來的漢語和回鶻文榜題——還有與繪畫內容相應的寫本。龜茲的圖文是否始終相符？須陀素摩 (Sutasoma) 的故事證明事實並非如此。在龜茲發現了有食人者斑足王 (Saudāsa)¹ 挾持須陀素摩的故事的梵文本，該情節在阿旃陀 (Ajanta)、奧蘭加巴德 (Aurangabad)、坎赫里 (Kanheri)、拘那伽那訶利 (Kanaganahalli) 和龍樹山 (Nagarjunakonda) 都有對應的圖像表現。² 龜茲壁畫中的斑足王帶有翅膀——這一特徵僅在本地方言寫本 (譯者注：指吐火羅語)³ 和鳩摩羅什譯《大智度論》(Mahāprajñāpāramitopadeśa) 中被提及，⁴ 而這僅僅是龜茲繪畫內容偏

¹ Dieter Schlingloff, *Studies in the Ajanta Paintings, Identifications and Interpretations*, 96-101 (New Delhi: Ajanta Publications, 1987; repr. New Delhi 1988), 介紹了一份須陀素摩故事相關寫本及其編輯和翻譯。該寫本成型於 5 世紀，最初約有 350 頁，包含各種主題、抒情詩選、關於辟支佛的故事和其他各種故事，其中一則故事被認為是著名的僧伽斯那 (Saṅghasena) 的作品。故事中解釋了食人者對人肉的癡迷：他的母親是一隻母獅，把新生下的兒子帶到他的父親面前。當普須陀素摩和妃子們一起洗澡時，食人者挾持了他。這與阿旃陀繪畫呈現的情節相符。

² Dieter Schlingloff, *Ajanta: Handbuch der Malereien/Handbook of the Paintings 1. Erzählende Wandmalereien/Narrative Wall-paintings*, vol. 1, 260 (Wiesbaden: Harrassowitz, 2000).

³ Jens Wilkens, Georges-Jean Pinault, Michaël Peyrot, “A Tocharian Parallel to the Legend of Kalmāṣapāda and Sutasoma of the Old Uyghur Daśakarmapathāvādānamālā,” *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae* 67.1 (2014): 1-18.

⁴ 《大智度論》，《大正藏》第 1509 號，第 25 冊，第 88 頁下欄第 27 行至第 89 頁

離當地發現文本的眾多例子之一。⁵

學界之既有共識，即龜茲第一種和第二種畫風 (1st and 2nd Indo-Iranian style) 壁畫表現大乘出現之前的佛教狀況，似乎在龜茲發現的寫本、玄奘的巡禮行記⁶和當地吐火羅語資料中有所佐證。對龜茲壁畫毗盧遮那佛的辨識，尚且沒有定論；⁷也很難將忿怒尊歸入密宗諸神。⁸即便有大乘寫本，也是從其他地區引進的。⁹為書寫傳統佛

中欄第 11 行；法語譯本：Étienne Lamotte. *Le traité de la grande vertu de sagesse de Nāgārjuna: Mahāprajñāpāramitāsāstra*, 5 vols, vol. 1, 260-263 (Louvain: Institute Orientaliste, 1944-1980)；參見：Monika Zin. “A Bizarre Story about Two Kings, Identification of some Andhra Reliefs as Scenes from the Sutasoma-Saudāsa Narrative,” in *From Local to Global, Papers in Asian History and Culture, Prof. A.K. Narain Commemoration Volume*, edited by Kamal Sheel, Charles Willemen and Kenneth Zysk, vol. 2: 550-580 (Delhi: Buddhist World Press, 2017).

⁵ 例如，龜茲壁畫佛陀涅槃系列敘事中某些圖解的情節並不見於龜茲出土的《大涅槃經》本 (*Mahāparinirvāṇasūtra*)，參見：Monika Zin. *Representations of the Parinirvāṇa Story Cycle in Kucha*, e.g. occurrence 4, 45-49 (Delhi: Dev Publishers, Saxon Academy of Sciences and Humanities, 2020).

⁶ 玄奘《大唐西域記》，《大正藏》第 2087 號，第 51 冊：第 870 頁上欄第 24-25 行；英譯本：Samuel Beal, *Si-yu-ki: Buddhist Records of the Western World. Translated from the Chinese of Hsuen Tsiang (A. D. 629)*, 2 vols., vol. 1: 19 (London: Trübner, 1884).

⁷ 參見 Robert Jera-Bezard and Monique Maillard, “Remarks on Early Esoteric Buddhist Painting in Central Asia,” in *Investigating Indian Art, Proceedings of a Symposium on the Development of Early Buddhist and Hindu Iconography Held at Museum of Indian Art, Berlin*, edited by M. Yaldiz and W. Lobo, 147-157 (Berlin: Museum für Indische Kunst, 1987). 反对觀點以及“宇宙佛”(Cosmological Buddha) 作為釋迦牟尼代表的充分解釋，參見：Angela Falco Howard, *The Imagery of the Cosmological Buddha*, 33-46 (Leiden: Brill, 1986).

⁸ 格伦威德爾描述這些繪畫時提到“怛特羅”(Tantra) 或“時輪”(Kalacakra)，如：Albert Grünwedel, *Alt-Kutscha: Archäologische und religionsgeschichtliche Forschungen an Tempera-Gemälden aus buddhistischen Höhlen der ersten acht Jahrhunderte nach Christi Geburt*, I: 47 (Berlin: Elsner, 1920). 在發現龜茲壁畫的年代，學界利用藏文文獻瞭解北傳佛教。

⁹ 關於俄國探險隊從克孜爾尕哈齋持至聖彼得堡的《妙華蓮華經》殘片，參考論文：A. V. Mesheznikov, “An Unpublished Fragment SI 4645 of the Sanskrit *Lotus Sutra*

教文本，甚至將含有《妙法蓮華經》(*Saddharmapuṇḍarīka*) 在內的漢語大乘佛經紙卷有意粘連，字跡朝裏，切割後重新裝幀成梵夾。¹⁰ 龜茲壁畫中偶爾出現的非典型的、大乘的圖像學 (iconography) 更非巧合：在犍陀羅藝術中經常被解釋為觀世音菩薩的思惟像，也出現於龜茲壁畫，但龜茲的表現增加了菩薩觀察鳥吃蛇 (綫圖 1) 或者農夫扶犁 (綫圖 2) 的內容。即使在南亞，思惟像也可用於表現其他尊格，包括初禪的悉達多。¹¹ 但這種模稜兩可的表現並非是龜茲畫師的意願：所繪圖像意為釋迦佛傳的樹下初禪，或者是將來下生的彌勒佛傳的禪定情節，¹² 但絕不可能是來自阿彌陀佛淨土的“超越性的”觀世音菩薩。¹³

from the Serindia Collection of the IOM, RAS,” *Orientalistica* (2020): 419-433 (in Russian with English summary). <https://doi.org/10.31696/2618-7043-2021-4-2-419-433>. 該寫本是從於闐地區帶到龜茲的。

¹⁰ Pan Tao and Chen Ruixuan, “The Tip of Iceberg: Traces of Chinese Buddhist Scrolls in Fragments of Tocharian Poṭhīs,” *Annual Report of the International Institute of the Advanced Buddhology at Soka University*, vol. 24, For the Academic Year 2020 (2021): 187-215.

¹¹ 參閱 Garard Fussman and Anna Maria Quagliotti, *The Early Iconography of Avalokiteśvara*, 97-112 (Paris: Collège de France, Publications de l’Institut de Civilisation Indienne, 2012), 其中列舉了文獻及過往研究。

¹² Wang Fang 王芳, *An Iconographic Research on the Biography of the Buddha Depicted in Murals of the Treppen-Höhle(Kizil Cave 110)*, picture 21, Ph. D Dissertation at the Leipzig Universität, Leipzig Kucha Studies (forthcoming).

¹³ 傳統佛教和大乘佛教中對菩薩的理解，及其與犍陀羅藝術的對照關係，相關概論參見：Akira Miyaji, “Aspects of Mahāyāna Buddhist Art in Gandhara: Focusing on the Iconography of Steles of the Triad Type and Emanation Type,” in *Connecting the Art, Literature, and Religion of South and Central Asia, Studies in Honour of Monika Zin*, edited by Ines Konczak-Nagel, Satomi Hiyama and Astrid Klein, 267-281 (New Delhi: DEV Publishers, 2022).



綫圖 1: 克孜爾第 123 窟, 主室後壁, 柏林亞洲藝術博物館, 館藏編號 III 9063。¹⁴

¹⁴ 圖見: Albert von Le Coq and Ernst Waldschmidt, *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien VII: Neue Bildwerke 3*, Berlin: Reimer und Vohsen, 1933 (repr. Graz 1975): pl. 21 (攝於柏林的歷史照片); 新疆維吾爾自治區文物管理委員會 / 拜城縣克孜爾千佛洞文物保管所編《中國石窟: 克孜爾石窟》(全三冊), 東京: 平凡社, 1983-1985 年 / 北京: 文物出版社, 1989-1997 年: 第三冊, 圖片: 第 198 號; 趙莉等編《克孜爾石窟壁畫復原研究》(全二冊), 上海: 上海書畫出版社, 2021 年, 第 324-325 頁; 整個牆壁的綫圖, 參見: Monika Zin, *Gods, Deities, and Demons in the Paintings of Kucha*, drawing 281 (Delhi: Dev Publishers, Saxon Academy of Sciences and Humanities, 2023). 所有綫圖均為筆者繪製, 除非另作說明。

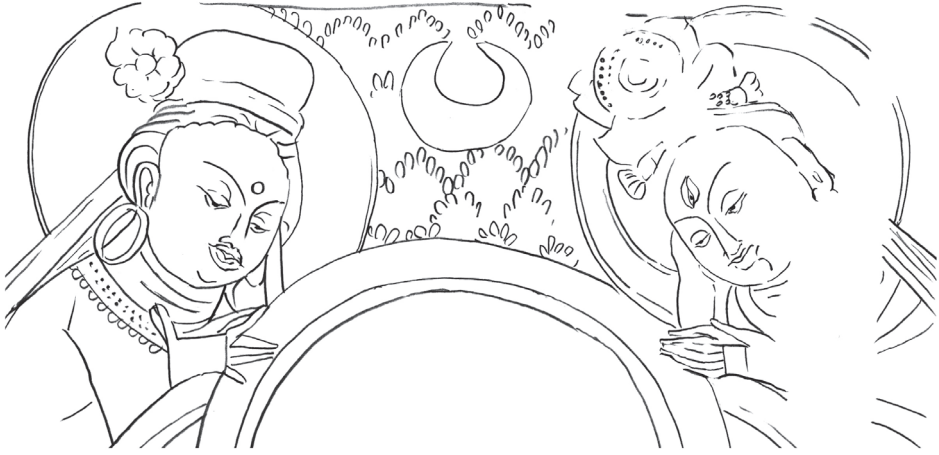


綫圖 2: 克孜爾第 227 窟, 主室後壁, 原址保存。¹⁵

在龜茲壁畫中，佛陀通常左右隨侍帝釋和梵天（綫圖 3），也可能是金剛手 (Vajrapāṇi) 和僧人 (阿難)。¹⁶ 佛陀與金剛手、蓮花手 (Padmapāṇi, 通常辨識作觀世音) 兩位菩薩組成的三尊像在犍陀羅、馬圖拉或阿旃陀時常有所表現，在龜茲卻沒有出現。

¹⁵ 圖片來自法國探險隊拍攝的歷史照片，吉美博物館，館藏編號 AP 7504 (圖見：Zin, *Gods, Deities, and Demons*, fig. 126)；譚樹桐、安春陽編《新疆的壁畫：キシル千仏洞》(全二冊)，第二冊，圖片：第 3 號，北京：中國外文出版社 / 京都：美乃美，1981 年；新疆維吾爾自治區文物管理委員會 / 拜城縣克孜爾千佛洞文物保管所編《中國石窟：克孜爾石窟》(1983-1985/1989-1997)：第三冊，圖片：第 165 號；中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術》(全六冊)，第三冊，圖片：第 232 號，烏魯木齊：新疆美術攝影出版社，2009 年。

¹⁶ 實例參照克孜爾第 227 窟，法國探險隊拍攝的歷史照片，吉美博物館，館藏編號：AP 7504 (圖片見：Zin, *Gods, Deities, and Demons*, fig. 126)；中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術》第 3 冊，第 252 頁，圖片：第 228 號；



綫圖 3：克孜爾第 178 窟，主室左壁底部，柏林亞洲藝術博物館，館藏編號 III 9063。¹⁷

我們祇能推測是什麼促使龜茲人堅持傳統佛教，而排斥信仰那些似乎很有吸引力的、從遙遠的極樂世界即刻降臨救濟眾生的聖人。由於傳統佛教不同於絲綢之路和漢人佔領地區的大乘佛教，也可以認為傳統佛教可能是龜茲人身份的重要組成部分。重點是，旗幟鮮明地與周邊地區佛教主流相抗衡，僅僅是龜茲人彰顯“相異”(otherness)的表現，還是存在於日常的宗教實踐？儘管我們無法明確回答，但不能完全忽視大乘(或具有大乘性質)的背景。發現於龜茲的著名佛教文本《瑜伽修習法要》(*Yoga Manual*)主張放棄涅槃來救濟眾生。¹⁸ 龜茲

¹⁷ 圖見：Grünwedel, *Alt-Kutscha*, pl. 24；中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術》，第3冊，第104頁，圖片：第92號；Zin, *Gods, Deities, and Demons*, fig. 139.

¹⁸ Dieter Schlingloff, *Ein buddhistisches Yogalehrbuch, Textband*, Berlin: Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Institut für Orientforschung, Sanskrittexte aus den Turfanfunden 7, 1964 (repr: Dieter Schlingloff, *Ein buddhistisches Yogalehrbuch, Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1964 unter Beigabe aller seither bekannt gewordenen Fragmente*, ed. Jens-Uwe Hartmann and Josef Röllicke, *Buddhismus-Studien/Buddhist Studies* 5, 172 [162R4-163R6] [Düsseldorf: Haus der Japanischen Kultur, 2006]).

壁畫表現了數百次菩薩佈施自身的場景，這說明龜茲佛教在意識形態上與大乘思想相差不遠。如同以下將要論述的，龜茲壁畫本生圖中的菩薩形象可以被“進一步解讀”，因為其聖人形象具有婆羅門苦行者著裝的圖像學特徵，這或許在某種程度上可以與觀世音菩薩相關聯。

值得注意的是，長久以來南亞佛學和藝術史研究已指出，目前的證據並不足以讓我們明確區分傳統佛教和大乘佛教，加之這種分別可能在古代也並不重要。在菩薩識別和理解方面的相關研究對本文尤其重要，如福斯曼 (Gerard Fussman) 關於犍陀羅菩薩¹⁹ 或布蘭卡喬 (Pia Brancaccio) 關於德干地區觀世音菩薩²⁰ 的分析，均認為這些菩薩是救苦度厄的聖人，而不一定具有大乘的含義。施林洛甫 (Dieter Schlingloff) 在分析阿旃陀的觀世音菩薩壁畫時 (參見綫圖 12)²¹，提到了《瑜伽修習法要》描述的禪修僧人的觀想。根據該文本，禪觀僧想像自身成為菩薩，佈施自身，成為“一切脆弱眾生的救贖者”。²²

研究龜茲壁畫需要辨識所有菩薩的形象。這裏所指的菩薩並非指本生圖中的主人公，而是指具足頭光和身光的“大菩薩”，形象類似佛陀。相關文獻提供的信息有限，除了彌勒之外，沒有發現其他名字。而在龜茲和舒爾楚克 (Shorchuk) 所發現的向僧團捐贈的發願文中，出現以慣用體例列舉的奉獻對象如“彌勒和其他大士

¹⁹ 參閱 Fussman & Quagliotti, *The Early Iconography of Avalokiteśvara*, 15-26.

²⁰ Pia Brancaccio, “Aṣṭamahābhaya Avalokiteśvara in the Western Deccan: Buddhist Patronage and Trade between the Fifth and Sixth Century CE,” in *South Asian Archaeology and Art, Changing Forms and Cultural Identity: Religious and Secular Iconographies*, vol. 1, Papers from the 20th conference of the European Association for South Asian Archaeology and Art held in Vienna from 4th to 9th July 2010, edited by Deborah Klimburg-Salter and Linda Lojda, 91-98 (Turnhout: Brepols, 2014).

²¹ Schlingloff, *Studies in the Ajanta Paintings*, 177-178.

²² Schlingloff, *Ein buddhistisches Yogalehrbuch*, 147 (152V2-V6).

(*Maitreyaprāmukhānām mahāsatvānām bodhisatvānām...*)”。²³ 這表明，至少在龜茲人的理解中，彌勒不是唯一的菩薩。

儘管目前所知證據有限且難以得出明確結論，但收集材料並分析其背景仍具有一定的價值。²⁴ 本文聚焦於兩個問題：其一是罕見的菩薩形象，即具有身光和婆羅門苦行者髮式的人物；其二是常見的本生圖主角，即國王呈現為婆羅門苦行者形象的例子。

在分析圖像的敘事性之前，我們將仔細辨識必要的圖像元素（即視覺詞彙）：菩薩的身光和婆羅門苦行者的髮式。

在龜茲壁畫中，人物的頭光和身光是判斷其地位的重要標準。頭光經常出現在主神、次神及不同等級的凡人如皇室成員、大商人和大功德主等的頭部。在本生圖中，投生為人的菩薩通常也具有頭光。犍陀羅本生圖中的菩薩附帶頭光的例子雖然非常罕見但也存在，²⁵ 因此龜茲本生圖的菩薩可能因引入犍陀羅的原型而具有頭光，不過就筆者所見，安得拉邦或阿旃陀的本生圖中從未出現過頭光的描繪。²⁶

²³ Heinrich Lüders, “Zur Geschichte und Geographie Ostturkestans,” *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin: Philosophisch-historische Klasse* (1922): 243-261, text VIII and IX.

²⁴ Ines Konczak-Nagel 即將發表的關於佛陀和菩薩圖像的研究可能會為這幾個問題提供簡單答案，參見：Ines Konczak-Nagel, *Depictions of Buddhas and Bodhisatvas in the Paintings of Kucha Belonging to the First and Second Indo-Iranian Styles*, Delhi: Dev Publishers, Saxon Academy of Sciences and Humanities, Leipzig Kucha Studies (forthcoming).

²⁵ 參照一例犍陀羅須達拏太子故事浮雕，圖見：栗田功《改訂增補版 ガンダーラ美術》(全二冊)，第3冊，圖片：第868號，東京：二玄社，古代佛教美術叢刊，2003年。

²⁶ 龜茲本生圖中菩薩的典型特徵是具有頭光，置於構圖的中心位置，身形大於其他人物。有充分的理由認為這一慣例源自犍陀羅。根據一個來自哈達(Hadda)的尸毘王本生(*Śibijātaka*)浮雕(從人物眼型判斷為笈多時期)，筆者認為是失傳的“犍陀羅畫派”，該畫派可以彌合犍陀羅的“古典”敘事性浮雕與龜茲繪畫之間的時間斷層，

僧人(包括摩訶迦葉等阿羅漢)一般沒有頭光的描繪。婆羅門苦行者也沒有頭光,因此他們與梵天主(God Brahma, 比較圖3)和梵眾天神(Brahmakāyika deities)可以很容易區分開來。²⁷ 婆羅門苦行者(例如睽子[Śyama])作本生故事主人公時,偶爾也會出現不帶頭光的情況。菩薩具有頭光,婆羅門苦行者沒有頭光,這兩條規則中哪個更重要呢?人們似乎無法達成共識。

身光的意義完全不同,祇有佛陀和“大菩薩”纔具有身光。庫木吐喇的若干洞窟壁畫描繪了阿羅漢、辟支佛和正等覺佛共三種覺者前往“涅槃城”,我們可以藉此準確地解釋身光的含義。²⁸ 阿羅漢僧既無頭光又無身光,正等覺佛具有頭光兼身光。而處於兩者之間、祇有頭光的是辟支佛(獨覺佛,獨覺不講法,不屬於僧伽)。²⁹ “涅槃城”

並解釋了圖像志的變動情況。參見: Monika Zin, “Buddhist narrative depictions in Andhra, Gandhara and Kucha: Similarities and Differences that Favour a Theory about a Lost ‘Gandharan School of Paintings,’” in *Gandhara, Kucha no Bukkyo to Bijutsu*, Vol. 1 [Kokusai Symposium “Silk Road no Bukkyo Bunka - Gandhara, Kucha, Turfan” 2012. 11.3-5, *Ryukoku Daigaku, Seika Houkokusho I*] edited by Akira Miyaji, 35-66 (Kyoto: Ryukoku Daigaku, 2013).

²⁷ 在龜茲某些我暫定為“渡生死輪回海”的類型繪畫中,飛行的天神和水面上的橫渡者形象類似梵眾天天神,參見: Monika Zin, “Crossing the Ocean of saṃsāra: Berlin, Museum für Asiatische Kunst, no. III 9023,” in *Studies on the Collections of Oriental Texts and Artefacts*, Proceedings of the 7th International Conference of Oriental Studies, Cracow, 22nd-24th 2018, edited by Agata Bareja-Starzyńska and Marek Mejer, *Rocznik Orientalistyczny* 72.2 (2019): 183-217; Zin, *Gods, Deities, and Demons*, drawings, 126-137. 其中的游泳人物可能是“香陰”(gandharas/aupapākukas),指處於投胎前狀態的生靈。

²⁸ Ines Konczak-Nagel, “Representations of Architecture and Architectural Elements in the Mural Paintings of Kucha,” in *Essays and Studies in the Art of Kucha*, edited by Ines Konczak-Nagel and Monika Zin, 49-55 (Delhi: Dev Publishers, Saxon Academy of Sciences and Humanities, 2020).

²⁹ 關於辟支佛,參見: Oskar von Hinüber, “Pacceka-buddhas / Pratyeka-buddhas in Indic Sources,” in *Brill’s Encyclopedia of Buddhism*, vol. 2, edited by Jonathan Silk, et al, 348-356 (Leiden: Brill, 2019).

中出現了同樣的三種類型人物，分別是兼具頭光身光、僅頭光，以及兩者皆無的人物。

頭光有多種含義，身光則是正等覺佛陀獨有的特徵。然而，正如綫圖 1 和綫圖 2 所示，身光的表現也指示了未來的情況：將成為正等覺佛的人物同樣具有身光。通過頭光和身光的存在和類型來區分覺者，是龜茲壁畫的創新。³⁰

依循圖像慣例，可以鑒別在龜茲壁畫中某個覺者的“神聖程度”或所散發的光芒。在龜茲數以千記的佛說法圖中，佛陀都具足頭光和身光。偶爾在山景禪坐的羅漢中，亦可兼有頭光的形象，則為辟支佛。³¹ 龜茲石窟券頂的中脊描繪了三類覺者（譯者注：阿羅漢、辟支佛和正等覺佛）與太陽、月亮、雲中的龍（*nāga*）、風神和金翅鳥（*Garuḍa*）並肩飛行。就數量而言，辟支佛是最多的。³²

一般認為，龜茲石窟門上方半圓壁面繪製的菩薩是彌勒菩薩，均繪有身光。彌勒在不同的描繪中可能表現為作說法手勢（綫圖 4），或左手持淨瓶（綫圖 5）。第一種畫風的壁畫也描繪了這兩種造型。³³ 問

³⁰ 南亞的不同藝術流派在給人物加上頭光和身光時有各自的準則。例如，在安得拉邦藝術中，佛陀和覺悟前的悉達多都帶有頭光，而阿闍陀的敘事畫中的佛陀則不一定有頭光。另外，佛陀和“大菩薩”都同時具有頭光和身光。而環繞頭部和身體的雙重輪廓的身光，據我們所知，祇出現在大犍陀羅地區，並且數量稀少，參見：Osmund Bopearachchi, “A Pectoral Depicting Buddhas and Bodhisattvas from Greater Gandhāra,” *Ancient West & East* 17 (2018): 231-252.

³¹ 例如克孜爾尕斯第 30 窟，右甬道，外壁券頂處，原址保存，圖見：Zin, *Gods, Deities, and Demons*, drawing, 117.

³² 參見：Zin, *Gods, Deities, and Demons in the Paintings of Kucha* 之中的附錄部分。

³³ 克孜爾第 227 窟，右甬道外壁券頂疊澀，原址保存；圖見：譚樹桐、安春陽編《新疆の壁畫：キジル千仏洞》，第 1 冊，圖片：第 163-166 號；新疆維吾爾自治區文物管理委員會 / 拜城縣克孜爾千佛洞文物保管所編《中國石窟：克孜爾石窟》，第二冊，圖片：第 16-19 號；中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術》，第 1 冊，第 22, 34-39 頁，圖片：第 15, 25-29 號；Zin, *Gods, Deities, and Demons*, drawing 181 (菩

題是，它們是否代表同一位菩薩？有一種觀點認為，手持淨瓶的菩薩是彌勒，餘者是尚未降臨世間、處於兜率天的釋迦牟尼。³⁴ 然而遺憾的是，這種假設已是我們目前的全部認知。下文將談及這兩種造型，無論是手持淨瓶的菩薩還是作說法手勢的菩薩，均具有婆羅門苦行者的髮式，這是彌勒菩薩的特徵之一。



綫圖 4：克孜爾第 38 窟，主室前壁上方半圓壁面。³⁵

薩雙手的姿勢表明在說法)；對面右甬道內壁，保存在原址，菩薩手握一淨瓶；圖見：Zin, *Gods, Deities, and Demons*, drawing 182.

³⁴ 何恩之 (Angela Howard) 已經指出半圓端壁面繪製的菩薩可能不是彌勒菩薩而是釋迦牟尼的觀點，參見：Angela Falco Howard and Giuseppe Vignato, *Archaeological and Visual Sources of Meditation in the Ancient Monasteries of Kuča*. Leiden / Boston: Brill, 2015；對捷陀羅菩薩與淨瓶的討論，參見：Fussman & Quagliotti, *The Early Iconography of Avalokiteśvara*, 34-35.

³⁵ 其大部分原址保存，揭走殘片藏於柏林亞洲藝術博物館 (編號 III 8700) 及費城藝術博物館 (編號：C 411)；譚樹桐、安春陽編《新疆の壁畫：キジル千仏洞》：第一冊，圖片：第 85-87 號；新疆維吾爾自治區文物管理委員會 / 拜城縣克孜爾千佛洞文物保管所編《中國石窟：克孜爾石窟》，第一冊，圖片：第 83-86 號；中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術》，第一冊，第 62-68 頁，圖片：第 51-55 號；Zin, *Gods, Deities, and Demons*, fig. 150 (historical photograph). 引自 Grünwedel, *Alt-Kutscha*, II 7, fig. 8.



綫圖 5：克孜爾第 171 窟，主室前壁上方半圓壁面。³⁶

龜茲最早一批壁畫中描繪了多位菩薩，值得注意。在庫木吐喇溝口區第 21 窟穹隆頂的第一種畫風壁畫中，有 13 尊站立的菩薩。³⁷ 他們都沒有身光，拇指和食指之間也沒有繖躡，可能當時還不存在這種此類圖像慣例。其中兩位手持淨瓶，其他人手持花朵或揮舞瓔珞以供養佛像，他們的行為類似常規的天人。³⁸ 我們現在已經無法逐一

³⁶ 其大部分原址保存，揭走殘片藏於柏林亞洲藝術博物館，編號 III 8900；圖見：新疆維吾爾自治區文物管理委員會 / 拜城縣克孜爾千佛洞文物保管所編《中國石窟：克孜爾石窟》，第 3 冊，圖片：第 3-4 號；中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術》，第 1 冊，第 242-246 頁，圖片：第 218-220 號；Zin, *Gods, Deities, and Demons*, drawing 419；筆者的復原綫圖。

³⁷ 庫木吐喇溝口區第 21 窟，主室穹隆頂，圖見：中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術》，第 4 冊，第 14-24 頁，圖片：第 12-22 號。

³⁸ 該窟穹隆頂，窟內無佛像及底座的痕跡，主要圖像為後壁的一幅大畫，參見：Giuseppe Vignato and Satomi Hiyama, *Traces of the Sarvāstivādins in the Buddhist Monasteries of Kucha, with Appendices by Petra Kieffer-Pülz and Yoko Taniguchi*, Delhi: Dev Publishers, Saxon Academy of Sciences and Humanities, 2022.

區分他們，但當時的畫師或督造者肯定試圖賦予他們個性化的特徵。這 13 位菩薩與庫木吐喇溝口區第 20 窟³⁹ 和 23 窟⁴⁰ (此二窟壁畫都屬於第一種畫風) 中的菩薩形象相似，彼此相互印證。在後兩窟內，此類菩薩和佛陀形象交替出現，所有人物都環繞身光。我們觀察到一些人物的手指之間有繆璞。庫木吐喇溝口區的洞窟還描繪了身著佛陀服飾的菩薩 (綫圖 6)。而前述穹隆頂的菩薩造型，立於蓮花之上、衣



綫圖 6：庫木吐喇溝口區第 23 窟；右壁。⁴¹

³⁹ 庫木吐喇溝口區第 20 窟，主室穹隆頂，圖見：中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術》，第 4 冊，第 3-10 頁，圖片：第 1-8 號。

⁴⁰ 庫木吐喇溝口區第 23 窟，主室穹隆頂，圖見：中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術》，第 4 冊，第 27 頁，圖片：第 25 號。

⁴¹ 綫圖採自：Albert Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan: Bericht über archäologische Arbeiten von 1906 bis 1907 bei Kuča, Qarašahr und in der Oase Turfan*, fig. 24 (Berlin: Reimer, 1912). 比較庫木吐喇溝口區第 20 窟的類似菩薩，參見下述圖片：中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術》，第 4 冊，第 13 頁，圖片：第 11 號。

著華麗的男性——在第二種畫風中被沿襲 (綫圖 7)。

本文論述的“圖像詞彙”中，第二個元素為婆羅門苦行者的髮式。這些苦行者形象在龜茲很容易辨識 (綫圖 8)。他們的頭髮很長，在第二種畫風中通常表現為藍色，並高高地束成一個髮髻。特別的是，頭髮的重量使得其在耳後尤為突出，因此視覺上顯得比上部的髮髻更寬。髮髻是由一束緊纏的頭髮挽在一起的，通常飾以一兩朵蓮花。年長的苦行者表現有胡鬚，年輕的則沒有，兩者通常都會佩戴珠寶。



綫圖 7：森木塞姆第 42 窟，主室穹窿頂，原址保存。⁴²



綫圖 8：香姓婆羅門 (Brahmin Droṇa) 分舍利，克孜爾第 80 窟，後甬道內壁，圖像保存於當地。⁴³

⁴² 圖見：中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術》，第 5 冊，第 69 頁，圖片：第 65 號。

⁴³ 圖見：譚樹桐、安春陽編《新疆の壁畫：キジル千仏洞》，第 1 冊，圖片：第 183 號；新疆維吾爾自治區文物管理委員會 / 拜城縣克孜爾千佛洞文物保管所編《中國石窟：克孜爾石窟》，第二冊，圖片：第 65 號；Zin, *Representations of the Parinirvāṇa Story Cycle*, drawing 56.

窟門上方的半圓壁面有時可見髮式如婆羅門苦行者但佩戴冠冕的菩薩形象。眾所周知，根據預言，未來的彌勒佛將出生在婆羅門世家，因此這樣的描繪就很容易理解了；犍陀羅的彌勒佛通常都留著苦行者的長髮。⁴⁴ 他們的髮式都表現有一個或兩個髮圈——這一特徵早有解釋，即對“貝爾維德爾的阿波羅”雕像的模仿⁴⁵——這與龜茲壁畫中的髮式不盡相同。這表明，畫師們在描繪他們所理解的彌勒降生預言時，更傾向於表現當地人所認同的“這是一位婆羅門”的視覺陳述，而不是盲目地重複在另一佛教藝術語境下發展出來的形象。

窟口上方半圓壁面所繪長髮戴冠菩薩有時表現為手持淨瓶（可比較綫圖 5），⁴⁶ 但也可表現為持說法手印（綫圖 4）。菩薩在兜率天的隨從由眾天神組成。這些隨從僅在一例龜茲壁畫⁴⁷ 中繪有身光，在所

⁴⁴ 圖見：栗田功《改訂增補版 ガンダーラ美術》，第 2 冊，圖片：第 2、4、14、18、23、25、27-32 號。

⁴⁵ 參見：Alfred Foucher, *L'art gréco-bouddhique du Gandhāra, Étude sur les origines de l'influence classique dans l'art bouddhique de l'Inde et de l'Extrême-Orient*, 2 vols, vol. 2, pt. 1 (1918), 230-236, figs. 422, 424 (Paris: E. Leroux. Publications de l'École française d'Extrême-Orient, 1905-1951).

⁴⁶ 例如克孜爾第 224 窟，主室前壁上方半圓端面，已被揭走，藏於柏林亞洲藝術博物館，編號：III 8836；另見於實地拍攝的歷史照片：吉美博物館，編號：AP 7500；歷史照片：柏林亞洲藝術博物館，編號：B 416；Albert von Le Coq and Ernst Waldschmidt, *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien VI: Neue Bildwerke 2, mit einem Beitrag über die Darstellungen und den Stil der Wandgemälde aus Qyzil bei Kutscha*. Berlin: Reimer und Vohsen, 1928 (repr. Graz 1975): VI, pl. 17; 新疆維吾爾自治區文物管理委員會 / 拜城縣克孜爾千佛洞文物保管所編《中國石窟：克孜爾石窟》，第 3 冊，圖片：第 222 號；中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術》，第二冊，第 150-151 頁，圖片：第 136 號；Zin, *Gods, Deities, and Demons*, fig. 153, drawing 420.

⁴⁷ 克孜爾第 196 窟，門上半圓端面，圖像保存於當地；圖見：譚樹桐、安春陽編《新疆の壁畫：キジル千仏洞》，第 2 冊，圖片：第 140 號；新疆維吾爾自治區文物管理委員會 / 拜城縣克孜爾千佛洞文物保管所編《中國石窟：克孜爾石窟》，第 3 冊，圖片：第 92-93 號；中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術》，第 2 冊，第 100 頁，圖片：第 89 號；Zin, *Gods, Deities, and Demons*, drawing 424.

有其他現存壁畫中均祇繪頭光。菩薩的隨侍中也可見長髮戴冠的形象(綫圖 4, 左側下排中間的形象)。⁴⁸

留有婆羅門苦行者特有的高聳頭髮, 但沒有額外冠冕的菩薩是龜茲相當晚期纔發展出的形象。在克孜爾第 176 窟, 大佛和菩薩像繪於後甬道牆壁上, 這個空間通常用於表現大涅槃系列的場景。⁴⁹ 菩薩長髮高束, 並飾以蓮花, 但其表現方式堪稱華麗(綫圖 9)。這也許表現了王子形象的菩薩正在過渡到苦行者形象的菩薩, 也就是說, 從刹帝利式的菩薩過渡到婆羅門式的菩薩。⁵⁰ 其他壁畫(綫圖 10)中的髮式與婆羅門苦行者的髮式無甚區別。這種程式甚至在後期依然持續發展; 庫木吐喇第 50 窟中並排描繪了三尊此類菩薩, 綫圖 10 中可見其一, 該窟另有表現《賢劫經》(*Bhadrakalpikasūtra*)⁵¹ 以及一些獨具龜茲特色的壁畫: 在前壁半圓端面上, 兩位菩薩脅侍一佛; 其立於池上, 水中生蓮花, 並有童子坐於其中; 也許他們代表了中陰狀態(*antarabhava*)的眾生?

總的來說, 龜茲壁畫中繪有身光且表現為婆羅門苦行者髮式的菩薩形象似乎很少, 且都屬於第二種畫風偏後期的洞窟。我們可以觀察到, 畫師試圖通過為每個畫像賦予不同裝飾和略微不同的髮式, 以此來加以區分(綫圖 11)。

⁴⁸ 有時可以看到畫師意在讓菩薩的隨侍人員有所區分, 例如, 在克孜爾第 38 窟的半圓端面, 菩薩周圍的一位隨侍沒有頭飾, 但長髮上有大量的花飾(綫圖 4, 左側下排靠左的形象)。

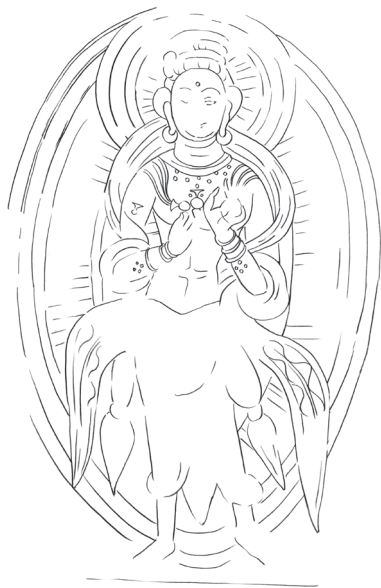
⁴⁹ Zin, *Representations of the Parinirvāna Story Cycle*, esp. 19-30; 在此洞窟中, 後甬道內壁上僅描繪了給佛陀焚棺的場景(尚未發表, 在 Zin, *Representations of the Parinirvāna Story Cycle* 中未提及), 其他牆壁上都繪有帶身光的立佛和菩薩形象。

⁵⁰ Miyaji, "Aspects of Mahāyāna Buddhist Art in Gandhara," 272.

⁵¹ 參見: 荻原裕敏《試論庫木吐喇第 50 窟主室正壁佛龕千佛圖像的程式》, 《西域研究》2015 年第 3 期, 第 36-42 頁。



綫圖 9：克孜爾第 176 窟，左側甬道內壁，
圖像保存於當地。⁵²



綫圖 10：庫木吐喇第 50 窟，主室右壁，
圖像保存於當地。⁵³

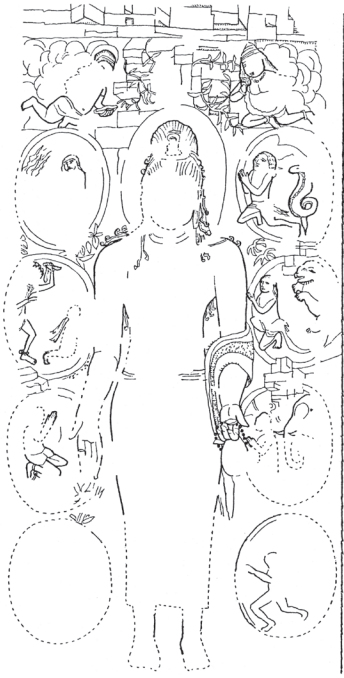


綫圖 11：克孜爾第 197 窟，主室左壁，券頂下方，圖像保留於當地。⁵⁴

⁵² 圖見：中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術》(2009 年) 第三冊，第 96 頁，圖片第 85 號。

⁵³ 圖見：中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術》，第 4 冊，第 135-136 頁，圖片第 132-133 號。

⁵⁴ 圖見：中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術》，第 2 冊，第 251 頁，圖片第 227 號。



綫圖 12：救苦救難的觀世音菩薩，
阿旃陀第 17 窟，門廊左前壁，
圖像保留於當地。⁵⁵

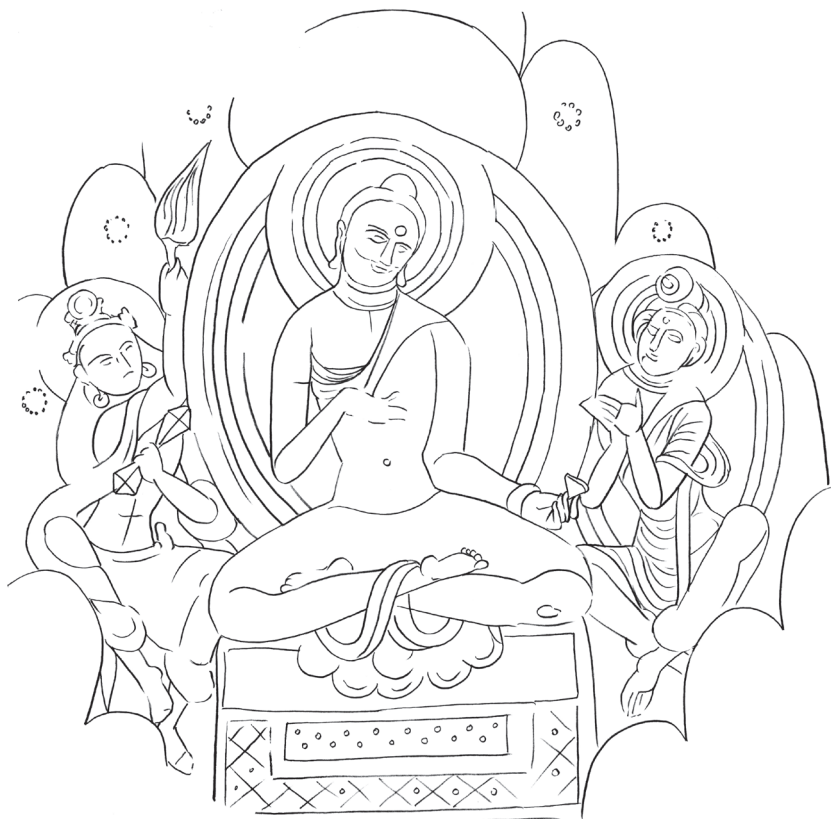
就筆者所知，無論第一或第二種畫風的龜茲壁畫中均未見菩薩髮式中嵌入小佛像或佛塔，也未見如大型蓮花或獸皮等裝飾。雖存在與阿旃陀壁畫中觀音形象（綫圖 12）相似表現，但其可比性也非常局限。

但讓我們把注意力轉到敘事壁畫上。在克孜爾第 196 窟（綫圖 13）可見一幅獨特的壁畫，其中繪有佛陀和一尊帶身光且表現為婆羅門髮式的菩薩形象。除了認為此幅畫作表現的是現在佛向未來佛⁵⁶“傳遞”菩提正覺，筆者想不到更好的詮釋。而這兩個形象很可能就是釋迦牟尼與彌勒；儘管如此，如我們所見，兜率天的彌勒菩薩（綫圖 4-5）從未表現為免冠的形象。佛陀左手中以特殊方式持握的小物件，可能是他袈裟的下擺，因為該物件與佛陀袈裟的顏色相同，但也可能是一種暗示——袈裟象徵著

⁵⁵ 圖見：Ghulam Yazdani, *Ajanta, The Colour and Monochrome Reproductions of the Ajanta Frescoes Based on Photography*. 4 vols., vol. 4, pl. 4a (London: Oxford University Press, 1930-1955; repr. New Delhi, 1983); 高田修《アジャタ壁畫》(大村次郎拍攝)(全三冊)，第 3 冊，圖片第 17-18 號，東京：日本放送出版協會，2000 年；Monika Zin, *Ajanta-Handbuch der Malereien/Handbook of the Paintings 2: Devotionale und ornamentale Malereien*. 2 vols., no. 44. 4 (Wiesbaden: Harrassowitz, 2003); Matthias Helmdach 繪製。

⁵⁶ 阿旃陀第 10 窟的一幅侵入性壁畫（即後來添加的壁畫）描繪了一個類似的場景：坐佛面前站立著一尊頭髮高束的菩薩，參見：Zin, *Ajanta - Handbuch der Malereien II*, 480, illustration 14 on page 489 (drawing); *ibid.*, 480, fn. 67.

佛法的維繫，如佛經中所記，摩訶迦葉等待彌勒的到來，將釋迦牟尼的糞掃衣 (*pāṃsukūla*) 移交給彌勒。⁵⁷



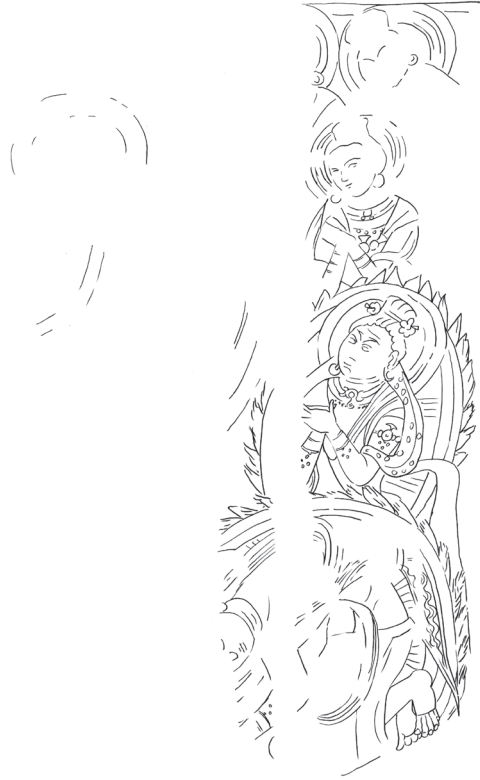
綫圖 13：克孜爾第 196 窟，主室縱券頂左側，圖像保存於當地。⁵⁸

⁵⁷ 關於該故事，參閱：Max Deeg, “Das Ende des Dharma und die Ankunft des Maitreya. Endzeit- und Neue-Zeit-Vorstellungen im Buddhismus mit einem Exkurs zur Kāśyapa-Legende,” *Zeitschrift für Religionswissenschaft* 7 (1999): 145-69; Jonathan Silk, “Dressed for Success, The Monk Kāśyapa and Strategies of Legitimation in Earlier Mahāyāna Buddhist Scriptures,” *Journal Asiatique* 291.1-2 (2003): 173-219; Monika Zin, “Representations of the First Council in Kucha: The Monk Kāśyapa in the Parinirvāṇa Cycle and the Furtherance of Buddhist Teaching,” in *Essays and Studies in the Art of Kucha*, edited by Ines Konczak-Nagel and Monika Zin, 147-161 (Delhi: Dev Publishers, Saxon Academy of Sciences and Humanities, 2020).

⁵⁸ 圖見：歷史圖片：吉美博物館，編號：AP 7480。

在其他壁畫中，菩薩的表現形式更為複雜且不易理解。這裏以兩幅方形的說法圖為例。其中一幅位於森木塞姆第42窟，祇有右側（綫圖14）殘存於世，其也許可以解釋為菩薩悟道並宣布成佛的場景。其中菩薩的形象出現了兩次，每次都繪有頭光和身光以及婆羅門苦行者的髮式。他雙手合十禮拜佛陀，然後匍匐在其腳下。這幅畫的獨特之處在於，菩薩被火焰包圍，這可能預示著覺悟的時刻。

另一幅說法圖位於克孜爾第179窟（綫圖15），這幅壁畫記錄得更為完全，儘管原畫在被帶到柏林後於第二次世界大戰期間被部分損毀。菩薩在畫面左側，如同上一幅作品，也出現了兩次，但在這裏他是被禮拜的對象，其原因被描繪在下方：一位男性身在水中，其身邊是一具骷髏，很顯然，菩薩救了他。⁶⁰



綫圖14：森木塞姆第42窟，
主室左壁上部。⁵⁹

⁵⁹ 圖像保存於當地。

⁶⁰ Monika Zin, “Visualizing a Teaching: Sermon Scenes in Kucha,” in *Narrative Visions and Visual Narratives in Indian Buddhism*, edited by Naomi Appleton, 116-118 (Sheffield: Equinox Publishing, 2022).



綫圖 15：克孜爾第 179 窟。⁶¹

彌勒菩薩救人於危難的故事雖然也存在，⁶² 但非常罕見；著名的

⁶¹ 如今已經不知其具體來自哪一面牆壁，壁畫已經被揭走帶至柏林。壁畫左側在第二次世界大戰期間被毀（編號：IB 9172，參見：Caren Dreyer, Lore Sander and Friederike Weis. *Staatliche Museen zu Berlin, Dokumentation der Verluste, Band III: Museum für Indische Kunst*, Berlin: Museum für Indische Kunst, SMB, 2002. 右側壁畫如今收藏於柏林亞洲藝術博物館，編號：III 8660；針對該圖像的分析見注釋 60。

⁶² 參見：Marylyn Edwards Leese, “Ellora and the Development of the Litany Scene in Western India,” in *Ellora Caves: Sculptures and Architecture*, edited by Ratan Parimoo et al., 164-179 (New Delhi: Books and Books, 1988), 她將救難的菩薩（如此文綫圖 12）解釋為彌勒；參見：Zin, “Visualizing a Teaching,” 118.

救苦救難者當然是觀世音菩薩。⁶³ 人們圍著觀世音菩薩，懇求他的幫助，在人們身後描繪有讓他們感到恐懼的威脅，這就是所謂的觀世音救八難 (Aṣṭamahābhaya-Avalokiteśvara) 圖像，也是印度中部馬哈拉施特拉邦的一個流行主題，其中就包括由傳統佛教主導的阿旃陀壁畫 (綫圖 12)。⁶⁴

即使無法解釋這個場景，根據龜茲說法圖的既定格式，⁶⁵ 我們也可以確定，佛陀下方和左側呈現的情節——水中的人和菩薩面前的人——屬於說法的內容，也就是說，佛陀在宣講這些故事。

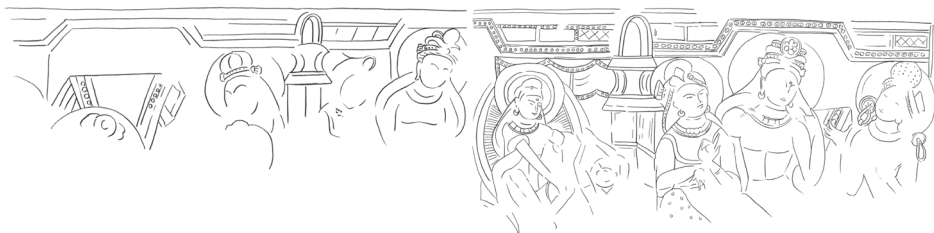
由克孜爾第 175 窟的一幅帶狀壁畫 (綫圖 16) 可見，環繞身光的菩薩形象也可以出現在敘事性畫面中 (如綫圖 13 和綫圖 14)。⁶⁶ 這幅壁畫

⁶³ 早期研究的概述，參見：Fussman & Quagliotti, *The Early Iconography of Avalokiteśvara*.

⁶⁴ 如前所述，在傳統宗派和大乘之間作出明確的區分是不可能的；其中一個原因是兩個宗派的僧人可以共同生活在一個寺院裡。阿旃陀石窟可以證明這一點。洞窟的繪畫方案顯然是由傳統宗派的僧侶學者設計的，而個人資助的壁畫——祇繪有佛和菩薩——則相當具有大乘佛教的特徵，參見：Monika Zin, “Ajanta Paintings and Mahāyāna Buddhism,” in *Transactions of the International Conference of Eastern Studies* 51 (2006): 100-101; b. 載於《大乘佛教の起源と実態に関する総合的研究：最新の研究成果を踏まえて》，東京：2007年，第146-150頁。正如施林洛甫 (Dieter Schlingloff, *Ajanta - Handbook of the Paintings I, Narrative Wall-paintings*, New Delhi: IGNCA, 2013) 所證明的，阿旃陀的主要宗派應是根本說一切有部，因為這些繪畫大多描繪了該宗派文本中的記述。有趣的是，至少有四幅觀世音菩薩的壁畫屬於壁畫整體構成的一部分，由根本說一切有部僧人設計繪畫方案 (Zin, *Ajanta - Handbuch der Malereien II*, nos. 44.1, 44.2, 44.4, 45.6, drawings *ibid.*, 113, 429, 436)，而其他的壁畫則屬於後來的個人資助繪畫。

⁶⁵ 參見：Zin, “Visualizing a Teaching”.

⁶⁶ 在地面正上方的條幅畫面上，不乏對本生故事的描繪。然而，本生故事的圖像具有重複性，而就筆者所知，這裡所描繪的場景並無重複。第 175 窟的主室確實曾在其最底部 (地面正上方) 通過多個場景描繪了一個英雄與惡魔戰鬥的故事 (柏林亞洲藝術博物館，編號：III 8869-8871；圖見：Zin, *Gods, Deities, and Demons*, figs. 157-161 and drawings 437-441)。同樣的故事，或類似的故事，在左甬道外壁飾帶上繼續上演。這幅壁畫的大部分已毀，但可以肯定的是，上面曾繪有惡魔。



綫圖 16：克孜爾第 175 窟，右甬道外壁底部，圖像保存於當地。⁶⁷

是右甬道外側壁上的一幅飾帶；現存部分殘缺，下半部分已不可見。飾帶上部邊緣描繪的建築結構表明，這裏描繪了宮廷中的三個場景；它們之間由小塔分隔。左邊的場景所剩無幾：在寶座前的地面上似乎有一個人，但祇殘存了一個頭光。右邊的場景描繪了一位被兩位女性左右服侍的國王，右邊的女子正用生動的手勢講述著什麼。中間的場景非常特別。這個場景中央的國王身邊繪有一位侍從，而另一邊則是一位帶有身光的菩薩，這位菩薩顯然正在幫助一個向他伸出雙臂的人。我們無法對這一場景做出可靠的解釋，但很明顯，這幅畫中的“大菩薩”為故事中的一個重要角色。是否可以假設那是彌勒菩薩？這似乎不太可能，因為他並不位於畫面中心，而且形象比中間的國王還小。

在克孜爾尕哈第 16 窟（綫圖 17）的一個菱格中可見一幅極為特殊的壁畫。中間的人物不是佛陀。這一點可以肯定，因為此人上半身裸露。遺憾的是，他的頭髮部分已被破壞，但毫無疑問，他被身光包圍。這表明他一定又是一位“大菩薩”。畫面中，他在與兩個人交談。通過與後來的一幅中國繪畫⁶⁸進行比較，可以確定其左側的形象是一

⁶⁷ 圖見：新疆維吾爾自治區文物管理委員會 / 拜城縣克孜爾千佛洞文物保管所編《中國石窟：克孜爾石窟》，第 3 冊，圖片：第 23 號（左邊部分）。

⁶⁸ 可比較 13 世紀的一幅中國絹本畫中的餓鬼形象，此畫收藏於日本滋賀縣新知恩院大津市歷史博物館，圖見：Andy Rotman, *Hungry Ghosts*, pl. 3 (Somerville: Wisdom Publications, 2021).

個餓鬼 (*preta*)，甲狀腺巨大——這是餓鬼特徵的體現，據說餓鬼無法吞咽食物也無法喝水。在南亞，自笈多時期起，觀世音菩薩就被描繪成與餓鬼在一起，⁶⁹ 這一意象應當與其作為“大慈悲” (*mahākāruṇika*) 化身的卓越形象有關。然而，這裏所討論的克孜爾尕哈第 16 窟壁畫位於一系列本生故事畫之間，即描繪釋迦牟尼佛在前世作為菩薩的故事；緊挨著這幅畫的即是兔本生 (*Śaśa*)、獅猴本生 (*Simhakapi*) 和燈明王本生 (*Pradīpapradīyota*) 的畫面。



綫圖 17：克孜爾尕哈第 16 窟，左甬道縱券頂左側，圖像保存於當地。⁷⁰

在龜茲的幾幅壁畫中，可以觀察到另一種非常特殊的圖像元素融合。所有的圖像標記都是“圖像語言”的一部分，因此它們必須保持不變，以使觀眾得以理解圖像內涵。所以，一旦圖像標記有所改變，其意義應當也發生了改變。如上所述，龜茲的本生圖像主人公形象繪有頭光，但沒有身光。然而，也可見不符合這條規則的特殊例子。就筆者所知，這祇涉及一個本生故事，即被研究人員稱為螺髻仙人 (*Sañjali*) 的故事。鳥

⁶⁹ Gauriswar Bhattacharya, “Pretasantarpita-Lokeśvara,” *Journal of Bengal Art* 6 (2001): 21-44.

⁷⁰ 圖見：Zin, *Gods, Deities, and Demons*, drawing 248.

兒在一位婆羅門苦行者的髮結 (*jaṭā*) 裏築巢，他一動不動，直到幼鳥羽翼豐滿。⁷¹ 雖然在大多數描繪這個本生故事的壁畫中，苦行者坐於樹下，且符合本文之前所述的婆羅門不繪圓光的繪畫規則 (綫圖 18)，但在至少在 4 個石窟中，即克孜爾第 17 窟 (綫圖 19)、第 101 窟 (綫圖 20)、第 178 窟 (綫圖 21) 和庫木吐喇第 63 窟 (綫圖 22)，可見其在



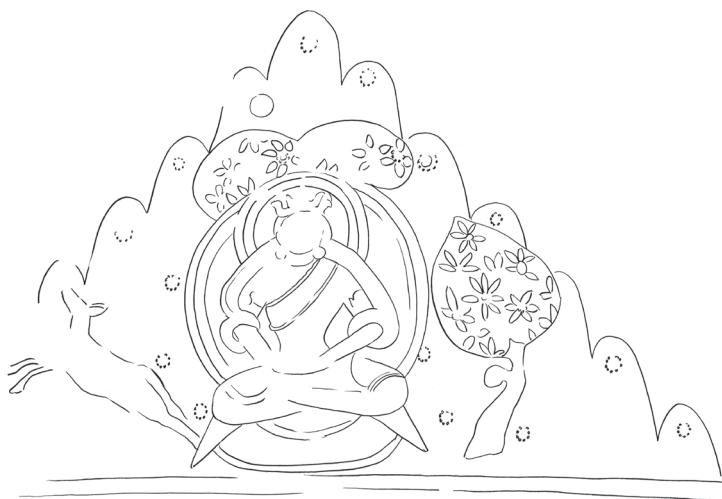
綫圖 18：克孜爾第 206 窟，左側甬道內壁，圖像保存於當地。⁷²

⁷¹ 有關龜茲的壁畫和文獻資料，請參考 Le Coq & Waldschmidt, *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien VI*, 47-48; Wen-ling Chang, *Die literarischen Vorlagen der Jātaka-Malereien der Bodhisattvagewölbehöhle (Höhle 17) in Kizil* [The literary sources of the Jātaka paintings of the Cave with the Bodhisattvas in the Vault (Cave 17) in Kizil], 245-257 (Ph.D dissertation 2017, Freie Universität, Berlin, Microfiches, 2020).

⁷² 圖見：譚樹桐、安春陽編《新疆的壁畫：キジル千仏洞》，第 2 冊，圖片第 165 號。



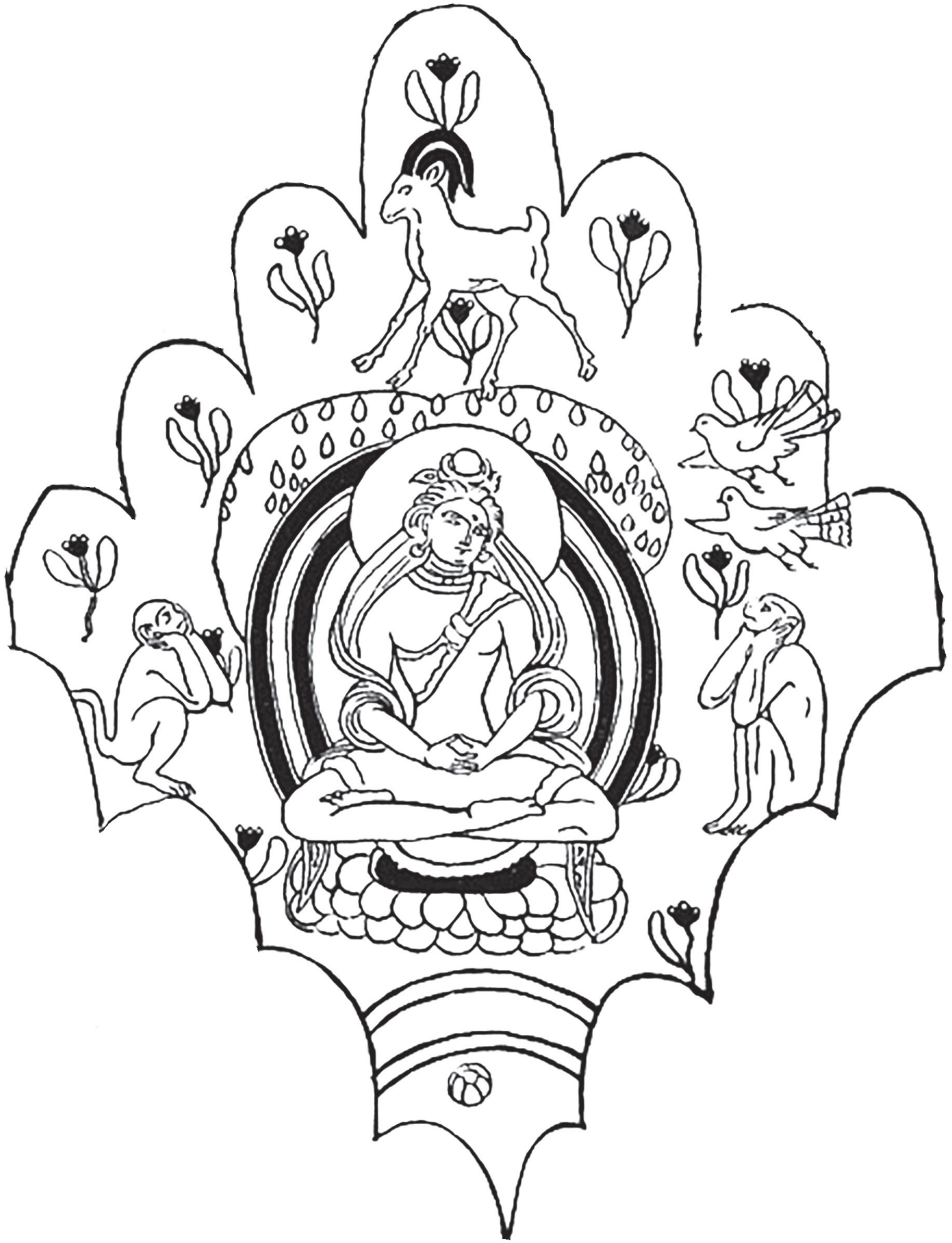
綫圖 19：克孜爾第 17 窟，主室縱券頂右側底部，圖像保存於當地。⁷³



綫圖 20：克孜爾第 101 窟，主室縱券頂左側底部。⁷⁴

⁷³ 圖見：新疆維吾爾自治區文物管理委員會 / 拜城縣克孜爾千佛洞文物保管所編《中國石窟：克孜爾石窟》，第 1 冊，圖片第 61 號；中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術》，第 2 冊，第 66 頁，圖片第 59 號。

⁷⁴ 圖像保存於當地。



綫圖 21：克孜爾第 178 窟，主室縱券頂左側。⁷⁵

⁷⁵ 藏於柏林亞洲藝術博物館，編號：III 8449，由 Grünwedel 所繪，出自：Grünwedel, *Alt-Kutscha*, vol. 2, fig. 44.



綫圖 22：庫木吐喇第 63 窟，主室縱券頂左側，圖像保存於當地。⁷⁶

⁷⁶ 圖見：歷史圖片，吉美博物館，編號：AP 7032 和 7033；中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術》，第 4 冊，第 82 頁，圖片：第 79 號。

圖像中表現為兼具頭光和身光。這些形象極其特別，不僅因為其頭髮與婆羅門裝束的表現、還有其僧人的姿態，以及打破了婆羅門不繪圓光的規則。這似乎不僅僅是一個本生故事，更是一幅體現大慈悲 (*mahākāruṇa*) 的作品。這個人物形象讓人再次聯想到觀世音菩薩。



綫圖 23：克孜爾第 114 窟，
主室縱券頂左側，圖像保存於當地。⁷⁷

在龜茲壁畫本生圖中還可以觀察到一些不同尋常的特徵：在描繪菩薩的佈施自身時，婆羅門苦行者的外表，或者至少是婆羅門苦行者特有的髮式被反復使用。例如燈明王本生的故事，沒有任何一種版本提到他是一位婆羅門。主角是一位國王，為了拯救在沙漠中迷路的商人，他用油布包裹雙手並點燃，以此為商人們引路。龜茲壁畫中描繪的燈明王具有苦行者的頭髮，有時並不繪圓光，即遵循了婆羅門苦行者的繪畫範式（綫圖 23）。

⁷⁷ 圖見：譚樹桐、安春陽編《新疆の壁畫：キジル千仏洞》，第 2 冊，圖片；第 24 號；新疆維吾爾自治區文物管理委員會 / 拜城縣克孜爾千佛洞文物保管所編《中國石窟：克孜爾石窟》，第 2 冊，圖片第 34 號；中國新疆壁畫藝術編輯委員會編《中國新疆壁畫藝術》，第 1 冊，第 190 頁，圖片第 168 號，Zin, *Gods, Deities, and Demons*, drawing 88.

在龜茲本生圖中，佈施自身的國王通常具有婆羅門苦行者的髮式，即使是以肉質鴿的尸毘王⁷⁸，偶爾也以婆羅門苦行者的髮式示人（綫圖 24，左側場景），此處尸毘王與右側場景中苦行者忍辱仙人（Kṣāntivādin）⁷⁹的髮式相同。



綫圖 24：克孜爾第 178 窟，主室縱券頂右側。⁸⁰

⁷⁸ 該故事相關龜茲繪畫和文獻，參見 Le Coq & Waldschmidt, *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien VI*, 44-45; Chang, *Die literarischen Vorlagen der Jātaka-Malereien*, 290-317.

⁷⁹ 該故事相關龜茲壁畫和文獻，參見 Le Coq & Waldschmidt, *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien VI*, 11-12; Chang, *Die literarischen Vorlagen der Jātaka-Malereien*, 146-148.

⁸⁰ 壁畫殘片藏於柏林亞洲藝術博物館，編號 III 8450。格倫威德爾綫圖，綫圖藏於柏林亞洲藝術博物館，編號 TA 6604，出自：Grünwedel, *Alt-Kutscha*, vol. 2, fig. 45.

有研究者以此為工具來解釋這些壁畫，並判斷它們出典的故事版本。某些本生故事，如著名的捨生飼虎 (Vyāghrī)⁸¹，擁有不同的故事版本，它們各自講述是王子或是年輕的婆羅門佈施自身給饑餓的雌虎和幼崽。但鑒於上述情況，我們不能根據婆羅門的形象 (綫圖 24 上部) 來確定故事版本。

龜茲佛教壁畫的畫師不可能僅應用婆羅門苦行者的視覺標志卻不賦予其任何意義。畫師並非旨在頌揚婆羅門的身份，反之，他們運用這種額外的圖像學來突顯佈施自身的菩薩形象。這體現了人們對婆羅門苦行者固定的圖像學的認知，而且它自身具有意義。即使我們今天難以準確理解其中的意義，這種圖像學與救苦度厄、佈施自身有實實在在的聯繫。與餓鬼對話的“大菩薩” (綫圖 17) 的故事可能屬於本生範疇，但無論如何，這些故事真實存在過，那些拯救溺者 (綫圖 15-16)、保護幼鳥 (綫圖 19-22) 並被身光環繞的菩薩形象肯定具有特殊的意義。

龜茲壁畫中的所有這些故事可能與彌勒有關，因為彌勒就在佛陀旁邊 (綫圖 13-14)。思惟菩薩具有苦行者髮式 (綫圖 2)，似乎也表明圖畫所描繪的是彌勒而不是釋迦牟尼。重要的是，在東吐火羅語 (焉耆語 [Tocharian A]) 中，“大慈悲” (*mahākāruṇika*，主要用於描述觀世音菩薩) 這個詞僅出現一次，可能指代佛陀或彌勒。⁸² “觀世音菩薩”的名號在吐火羅語文獻裡從未出現過。

⁸¹ 該故事相關龜茲繪畫和文獻資料，參見 Le Coq & Waldschmidt, *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien VI*, 24-25; Chang, *Die literarischen Vorlagen der Jātaka-Malereien*, 226-244.

⁸² 焉耆語寫本 (編號 A 311, THT 945, a1); 該寫本的照片、對音、轉寫和翻譯已網絡公佈: <https://www.univie.ac.at/tocharian/?m-a311>.

本文開頭指出，龜茲壁畫存在不少這樣的情況：它們與龜茲發現的梵本故事版本不相符，而更接近為當地人熟知的傳統故事及鳩摩羅什《大智度論》漢譯本。⁸³ 這些壁畫與《大智度論》的相似之處不一定意味著創作者知曉鳩摩羅什的文本，而可能是出身龜茲的鳩摩羅什在翻譯過程中融入了畫師們熟悉的當地版本的故事。也許龜茲人熟悉的的就是所謂的“大乘傳說”？或許在當地存在一個共識，包括對菩薩觀念的認知，例如菩薩形象應該具有苦行者的髮式。

《大智度論》重新講述本生故事，以闡釋大乘佛教的問題，例如展示菩薩如何成就六波羅蜜。⁸⁴ 通过尸毘王故事回答菩薩如何成就佈施波羅蜜，通过螺髻仙人（在此被稱為“Śaṅkhācārya”）的故事解釋菩薩如何成就禪定波羅蜜。這是否意味著，龜茲人已經意識到本生故事中的大乘傾向呢？

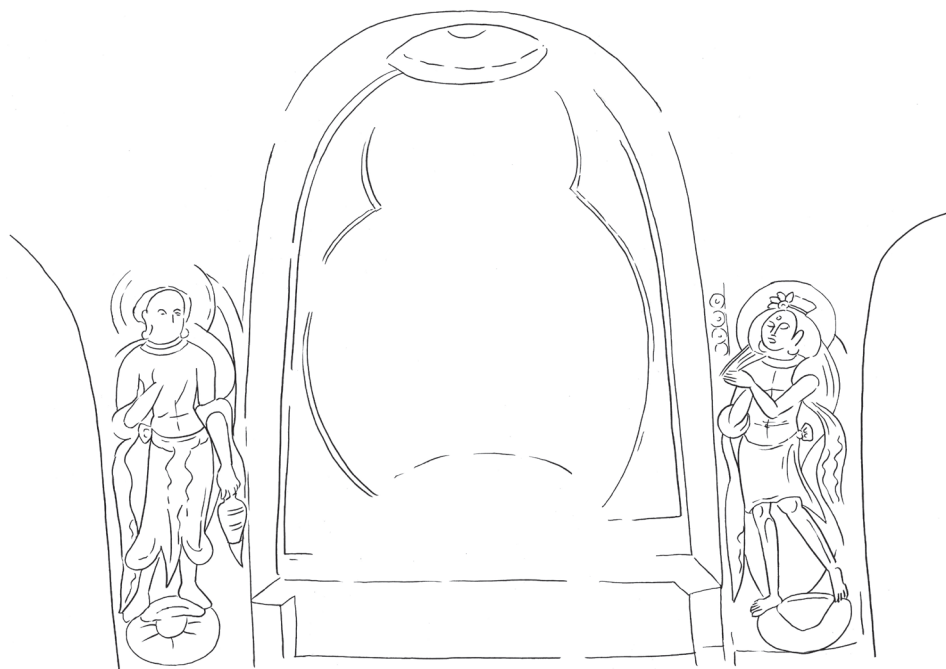
阿旃陀壁畫描繪了觀世音菩薩（綫圖 12）。觀世音菩薩是毋庸置疑的大乘聖人，如《妙華蓮華經》第 24 品（鳩摩羅什譯本為第 25 品）等大乘經文列舉的厄難，可與壁畫逐一對應。是否壁畫所繪救苦救難的觀音大聖是基於佛教經文為前提，在此暫且不論。如前所述，德干地區的觀世音菩薩形象應是遠行商人虔誠信仰的寫照。⁸⁵

至於龜茲，目前仍有許多未解之謎，有待我們進一步研究。龜茲人對大乘聖人的認知可能會極大地改變我們對龜茲佛教的看法，經復原的聖彼得堡藏壁畫殘片揭示了一個意想不到的事實。克孜爾第 17 窟 (Bodhisattvagewölbehöhle) 券頂繪有大量表現佈施自身的本生畫，

⁸³ 例如，克孜爾壁畫王舍城初次結集故事（特別是第 114 窟），參見：Zin, “Representations of the First Council in Kucha,” 131.

⁸⁴ Lamotte, *Le traité de la grande vertu de sagesse de Nāgārjuna*, vol. 1: 255-267.

⁸⁵ Brancaccio, “Aṣṭamahābhaya Avalokiteśvara”.



綫圖 25：克孜爾第 17 窟，主室後壁。⁸⁶

主室正壁佛龕兩側各有一尊具身光的菩薩形象，兩者分別立於蓮花之上，其中一位手持淨瓶（綫圖 25）。他們與壁龕的佛像一起形成了特殊的三尊像。“大菩薩”信仰的可能存在也許能夠為此案例提供解釋。將分散在世界各地的壁畫進行復原並進一步研究，必定會有更多新的發現。總而言之，佛教視覺文化非常值得關注，因為其中可能隱藏著無法“如是我聞”的信息。

⁸⁶ 根據趙莉復原圖所繪，揭走後殘片藏於柏林，館藏編號：IB 8895 和 8896 (Dreyer, Sander & Weis, *Staatliche Museen zu Berlin, Dokumentation der Verluste*, 177), 如今收藏在冬宮博物館，編號：ВДсз 705 和 901, 圖見：趙莉等編《克孜爾石窟壁畫復原研究》，第 118-120 頁。