

Η Ελληνο-Βουδιστική Τέχνη της Γανδάρα - ο αρχαιολογικός χώρος της Χάντα, στο Αφγανιστάν

ZEMARIAΛΑΪ ΤΑΡΖΙ, Διευθυντής της Αρχαιολογικής Αποστολής στην Μπάμυαν του Αφγανιστάν, πρ. Καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Στρασβούργου, πρ. Γενικός Διευθυντής Αρχαιολογίας και Συντήρησης των Ιστορικών Μνημείων του Αφγανιστάν. Γαλλία
Email: zemar.tarzi@wanadoo.fr

Το Νοέμβριο του 1833, κατά τη διάρκεια ανασκαφών του Μούνσι Μόχαν Λάι, μέλους της ομάδας του Δρος Ζεράρ, στο χώρο Μαγκαρμάστ, στα νότια της ακρόπολης της Καμπούλ, ανακαλύφθηκε το πρώτο γλυπτό σε σχιστόλιθο, το οποίο εντάχθηκε από τον φημισμένο Γάλλο αρχαιολόγο Αλφρέντ Φουσέ (Alfred Foucher) σ' αυτό που αργότερα ονόμασε "Ελληνο-Βουδιστική" τέχνη.

Το εν λόγω γλυπτό ήταν μια στρόγγυλη στήλη, παρόμοια με αυτήν της Παϊτάβα (μεταξύ Καμπούλ και Μπέγκραμ), στην οποία βλέπουμε το Βούδα καθιστό πάνω σε άνθος λωτού να βγάζει φλόγες από τους ώμους του. Αυτό το γλυπτό στάλθηκε στην Καλκούτα και παρουσιάστηκε στην Ασιατική Εταιρεία της Βεγγάλης, από τον εντιμότατο κ. Μέτκαλφ ως το πρώτο δείγμα της "Ινδο-Ελληνικής" τέχνης.

Πολύ αργότερα, με την έκδοση των δύο βιβλίων του Αλφρέντ Φουσέ "*Ελληνο-Βουδιστικοί ζωφόροι της Γανδάρα*" (Παρίσι, 1905) και "*Η Ελληνο-Βουδιστική τέχνη της Γανδάρα*" (Παρίσι, 1918 και 1922, σε δύο τόμους), ο δυτικός κόσμος μάθαινε την ύπαρξη εργαστηρίων τέχνης, όπου η ελληνική αισθητική αναμείχθηκε γόνιμα με την ινδική βουδιστική εικονογραφία.

Σαν εισαγωγή στο κυρίως θέμα, θα ήταν ίσως χρήσιμα δύο λόγια για τη Γεωγραφία και την Ιστορία της Γανδάρα, παλιάς σατραπείας του περσικού κράτους. Γεωγραφικά βρίσκεται στα βόρειο-δυτικά της Ινδίας και στα Ανατολικά του Ιρανικού οροπεδίου, μεταξύ δύο νεότερων χωρών, του Αφγανιστάν και του Πακιστάν. Είναι η περιοχή της κοιλάδας του ποταμού Καμπούλ, με την Πεσάβαρ σαν κέντρο παραγωγής των γλυπτών σε πέτρα (σχιστόλιθο) και τα ανατολικά του Αφγανιστάν, ιδιαίτερα τη Χάντα, σαν κέντρο γλυπτικής σε άργιλο και γύψο (στούκο).

Στην ευρύτερη έννοιά της, η Ελληνο-βουδιστική τέχνη της Γανδάρα έχει αναμφισβήτητη διασύνδεση με την περιοχή των Ταξίλων στα ανατολικά, το Σουάτ στα βόρεια και την Καμπούλ-Καπίσα στα βόρειο-δυτικά.

Όπως το όνομά της μαρτυρεί, η "ελληνο-βουδιστική" τέχνη είναι το αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής συμβίωσης μεταξύ της Ελλάδας (από την εποχή του Μ. Αλεξάνδρου) και της Βουδιστικής Ινδίας.

Η Ιστορία του Αφγανιστάν είναι πολύπλοκη. Η εξαιρετική γεωγραφική του θέση το τοποθετεί μεταξύ τριών κόσμων, της Περσίας, της Κεντρικής Ασίας και της Ινδίας. Η γνώση μας γι' αυτό δεν εξαρτάται μόνο από τις έρευνες που γίνονται εκεί, αλλά και από αυτές που πραγματοποιούνται από το 19^ο αι. στις γειτονικές του χώρες. Η ιστορία του, κατά την διέλευση του Μ. Αλεξάνδρου, γνωστή από τα κείμενα των αρχαίων ι-

στορικών και γεωγράφων της αρχαιότητας, εμπλουτίζεται συνεχώς από τις αρχαιολογικές και νομισματικές ανακαλύψεις.

Από την εποχή των επαφών των Σελευκιδών με τους Μαουρύα και κυρίως από την εποχή της κυριαρχίας του Τσαντραγκούπτα (324-300 π.Χ.) (Σανδρόκοτου), στις σατραπείες της Αραχωσίας και της Γανδάρα, η ανατολική περιοχή του περσικού οροπεδίου εισέρχεται στη σφαίρα επιρροής της Ινδίας.

Με τους δύο διαδοχικούς βασιλείς της δυναστείας του Τσαντραγκούπτα, δηλαδή το γιο του Μπιντουςάρα και κυρίως τον εγγονό του, τον φημισμένο Ασόκα (272-236 π.Χ.), την πλέον περίφημη ινδική προσωπικότητα, που συνδυάζει πολιτική και πνευματικότητα, ο Βουδισμός ως θρησκεία και ειρηνευτικό μέσον, εισέρχεται στο αφγανικό έδαφος. Η βασιλεία των δύο πρώτων της δυναστείας των Μαουρύα είναι γνωστή στους Έλληνες ιστορικούς όπως ο Ερατοσθένης, ο Πολύβιος, ο Στράβων, ο Πλούταρχος, ο Αρριανός, αλλά και στους Ρωμαίους, όπως ο Πλίνιος, ο Ιουστίνος, κ.ά., καθώς επίσης αναφέρεται και στις ινδικές πηγές, όπως τα "Χρονικά της Κεϋλάνης" και τα "Πουράνα". Αντιθέτως, για τον Ασόκα, οι δυτικές πηγές περιέργως σιγούν, ίσως γιατί την προσοχή των χρονικογράφων μονοπωλούν οι δύο μεγάλες πολιτικές ανακατατάξεις της Ασίας του 3^{ου} αι. π. Χ., δηλ. από τη κυριαρχία των Αρσακιδών Πάρθων και αυτή των Έλληνο-Βακτριανών βασιλέων που αντικατέστησαν τους Σελευκίδες στο Ιρανικό οροπέδιο, στην Κεντρική Ασία και στη βόρειο-δυτική Ινδία. Εκτός των Ινδικών γραφών, η βασιλεία του Ασόκα είναι γνωστή χάρη στα δικά του γραπτά -επιγραφές χαραγμένες στο βράχο ή σε κολώνες- εκ των οποίων 36 είναι γνωστές και ταυτοποιημένες. Οι επιγραφές του Ασόκα που βρέθηκαν σε αφγανικό έδαφος δεν είναι γραμμένες στη γλώσσα μαγκάντι αλλά σε αραμαϊκά και ελληνικά. Ο Α. Φουσέ, ο οποίος βασίζεται σε μαρτυρίες Κινέζων προσκυνητών, λέει ότι η ίδρυση των πρώτων αφγανικών στούπας (βουδιστικά προσκυνήματα) στην περιοχή της Ντζαλαλαμπάντ, ανάγεται στην εποχή του Ασόκα.

Η δεύτερη μεγάλη μορφή μεταξύ των βασιλέων που επισημοποίησαν τη βουδιστική θρησκεία του Σακουαμούνι, είναι ο αυτοκράτωρ των Κουσάνων, ο περίφημος Κανίσκα, ο οποίος επέτρεψε την κοπή νομισμάτων με το πρόσωπο του Βούδα με ανθρώπινη μορφή, ενώ πριν εικονιζόταν μόνο συμβολικά.

Η ίδρυση μεγάλου αριθμού βουδιστικών μοναστηριών στο Αφγανιστάν αποδίδεται στον Κανίσκα, είτε από γραπτές μαρτυρίες, είτε από αρχαιολογικές, ή επιγραφικές ανακαλύψεις, όπως αυτές της Πεσάβαρ, του Σοτοράκ, του Τοπντάρα και πολλές άλλες (στη περιοχή της Ντζαλαλαμπάντ).

Μεταξύ των Μαουρύα και των Κουσάνων, πρέπει να σημειώσουμε τον καθοριστικό ρόλο που έπαιξαν οι Έλληνο-Βάκτριοι, οι Ινδο-Έλληνες, οι Πάρθοι και οι Σάκες στη βαθμιαία προσέγγιση μεταξύ της Ινδίας, του ανατολικού Ιρανικού οροπεδίου και της Κεντρικής Ασίας. Η προσέγγιση αυτή ετοίμασε το έδαφος για τη δημιουργία της Τέχνης που ονομάζεται ελληνο-βουδιστική.

Επί της εποχής των Κουσάνων, εκτός της Βακτριανής, της Καμπούλ-Καπίσα, των Ταξίλων και της Σουάτ, δύο άλλα μεγάλα κέντρα της Γανδαρικής τέχνης αναπτύχθηκαν: Η Πεσάβαρ, για την ελληνο-

βουδιστική τέχνη που εκτελείται σε πέτρα-σχίστη και η Χάντα, στην τέχνη της γλυπτικής με πηλό και στούκο.

Από τον 3^ο αι. μ.Χ. με την κυριαρχία των Σασσανιδών, αρχίζει μια περίοδος θολή, της οποίας οι χρονολογίες μένουν αβέβαιες. Τα περισσότερα από τα βουδιστικά μνημεία που αντιπροσωπεύουν το τέλος της περιόδου της Μπέγκραμ 2, έχουν καταστραφεί. Παρατηρείται το τέλος της παραγωγής πέτρινων ελληνοβουδιστικών αγαλμάτων με σχίστη της περιοχής της Πεσάβαρ, Σουάτ και Καμπούλ-Καπίσα και με ασβεστόλιθο, της Χάντα και της Βακτριανής.

Όμως παρατηρείται μια αναγέννηση σε μερικά καλλιτεχνικά κέντρα όπως η Χάντα, όπου μια καινούργια δυναμική δημιουργείται στη γλυπτική σε στούκο κατά τη διάρκεια μιας πολύ μακράς περιόδου, από τον 3^ο μέχρι τον 5^ο αι. Στην περίοδο αυτή που συχνά ονομάζεται μετα-κουσανική, πρέπει να αναφέρουμε τους Κιδαρίτες και το σημαντικό ρόλο τους στη διατήρηση της κουσανικής παράδοσης.

Η επόμενη περίοδος κυριαρχείται από τους Εφταλίτες, τους Λευκούς Ούννους, ή Ούννους του Ιράν (5^{ος} - 6^{ος} αι. μ.Χ.), οι οποίοι, σε ότι αφορά στα βουδιστικά μνημεία, θεωρούνται από τους περισσότερους επιστήμονες ως εικονοκλάστες, ιδιαίτερα από αυτούς που βασίζονται κυρίως σε μαρτυρίες Κινέζων προσκυνητών. Είναι βέβαια αληθές ότι, με τους πολέμους τους ενάντια στους Σασσανίδες, την εκστρατεία τους στην Ινδία, το β' μισό του 6^{ου} αι. μ.Χ., κατά την διάρκεια της κυριαρχίας τους και πριν την οριστική ήττα τους από τη συμμαχία των Δυτικών Τούρκων και των Σασσανιδών, άφησαν τα περισσότερα βουδιστικά μοναστήρια της περιοχής που μας ενδιαφέρει σε πλήρη εγκατάλειψη, αλλά όχι κατεστραμμένα.

Κατά την επόμενη περίοδο της Τουρκικής κυριαρχίας, τα μνημεία αυτά γίνονται αντικείμενο συντήρησης, ανακαίνισης και αλλαγών. Δύο παραδείγματα αυτής της περιόδου είναι οι δύο μεγάλοι και γνωστοί Βούδες της Μπαμυάν, αυτός των 38 και ο άλλος των 55 μέτρων ύψους. Όντως το άγαλμα του Βούδα των 38 μέτρων συντηρήθηκε και συγχρόνως δημιουργήθηκε ο Βούδας των 55 μέτρων, κατά την περίοδο αυτή, στην οποία τοποθετείται το απόγειο της υπαίθριας γλυπτικής και των τοιχογραφιών. Στον τομέα αυτό η Μπαμυάν συναγωνίζεται γνωστούς χώρους της Ινδίας και της κινεζικής Κεντρικής Ασίας. Η τουρκική κυριαρχία δεν σήμανε την εξαφάνιση των Κουσάνων και των Εφταλιτών και στην εποχή αυτή, πολύ μεταγενέστερη των μεγάλων Κουσάν, *η ελληνο-βουδιστική παράδοση επιζεί μέχρι τον 9^ο μ.Χ. αιώνα.*

Η πορεία δημιουργίας της ελληνο-βουδιστικής τέχνης και συγχρόνως της δημιουργίας της εικόνας του Βούδα, στη Βακτριανή, στα Τάξιλα, στη Σουάτ και στη Γανδάρα, ακολουθούσε το δρόμο της από την εποχή των Ινδο-Ελλήνων μέχρι αυτή των Κουσάν. Έτσι η εικόνα του Βούδα με ανθρώπινο πρόσωπο, στην πλέον τελειοποιημένη φάση της, χαραχτηκε πάνω στα νομίσματα του κουσάνου αυτοκράτορα Κανίσκα (2^{ος} αι.).

Το πρόσωπο του Βούδα παρουσιάζεται με τα χαρακτηριστικά του Έλληνα Απόλλωνα. *(εικ.1)*. Όμως τα χαρακτηριστικά αυτά διαφοροποιούνται με κάποια συγκεκριμένα στοιχεία, τα οποία απαιτεί το ιερατείο, δηλαδή τον κότσο, την τούφα ανάμεσα στα φρύδια, τους κρεμαστούς λοβούς των αυτιών (υπόμνηση στα βαρεία σκουλαρίκια), το διπλοσάγωνο και κυρίως τα έντονα εξόφθαλμα μάτια. Όλα αυτά απομακρύνουν το

πρόσωπο του Γανδαρινού Απόλλωνα από αυτό του Ελληνικού πρωτοτύπου. Όμως το προφίλ παραμένει ελληνικό, η μύτη είναι στην προέκταση του μετώπου. Αυτό δε που φέρνει τον ελληνο-βουδιστικό Βούδα πιο κοντά στα ελληνικά αγάλματα, είναι οι λεπτομέρειες των μαλλιών και το μοναστικό ένδυμα που μοιάζει με την τήβεννο ή το ελληνικό μιάτιο και γενικά τα ελληνικά ενδύματα, όπου οι πτυχές πέφτουν απαλά ακολουθώντας τη βαρύτητα. (εικ. 2.)

Η ανάμιξη αυτή της ελληνικής τέχνης με τις τοπικές, είναι επίσης εμφανής στην αρχιτεκτονική. Η μελέτη της εξέλιξης του κατ' εξοχήν βουδιστικού λατρευτικού μνημείου, του μοναστηριού, είναι χαρακτηριστική. Το ινδικό στούπα, που έχει πρωτόγονο σχέδιο τύμβου σαν ημισφαιρικός θόλος με ένα σπόνδυλο στην κορυφή του, αποκτά εξέδρα με κίονες στολισμένους με κορινθιακά κιονόκρανα, όπως το μοναστήρι με το δικάφαλο αετό στο Σιρκάπ (Τάξιλα 2, ή Ελληνικά Τάξιλα). Ένα άλλο παράδειγμα, προερχόμενο επίσης από το Σιρκάπ, είναι το μοναστήρι του συμπλέγματος E, μία ινδική στούπα, καλυμμένη με φύλλα ακάνθου. Επίσης στην περιοχή των Ταξίλων, το F12 του Καλβάν, αντιπροσωπεύει μια επιτυχημένη μίξη ελληνικών και ινδικών στοιχείων, όχι ακόμα καλά αφομοιωμένων.

Στην εποχή των Κουσάνων η ελληνο-βουδιστική τέχνη ήταν σε πλήρη άνθηση και ανέπτυξε διάφορα θέματα, αγάλματα του Βούδα μόνου, καθισμένου ή ορθού, των Bodhisattvas (ακολουθών του Βούδα) και άλλων θεοτήτων, έως σκηνές πλήρους αναπαράστασης. Στη σύνθεση σκηνών κυρίως από τη ζωή του Βούδα Σακουαμούνι, οι ελληνο-βουδιστικοί καλλιτέχνες εγκαταλείπουν τις υπερβολικά φορτωμένες παραστάσεις όπως κάνουν και οι Ινδοί. Οι αναπαραστάσεις περιορίζονται στις μορφές των πρωταγωνιστών, μια σκηνοθεσία που απευθύνεται σε κοινό μνημένων, όπου όμως, ενίοτε, δευτερεύοντα πρόσωπα παρουσιάζονται στο ίδιο μέγεθος με το Βούδα. Εκεί όπου το θρησκευτικό κείμενο δεν περιγράφει με ακρίβεια τα εξωτερικά χαρακτηριστικά ορισμένων προσώπων, οι καλλιτέχνες, εμποτισμένοι με την ελληνική παιδεία, τα αναπαριστούν με τα χαρακτηριστικά διαφόρων ελληνικών κυρίως θεοτήτων.

Επίσης, στις σκηνές από τη ζωή του Βούδα, κάποιες κινήσεις των χεριών που λέγονται mudras και που καθορίζουν συγκεκριμένη χειρονομία, ή την πνευματική κατάσταση του Βούδα, ή του Bodhisattva, οφείλονται στην ελληνο-βουδιστική τέχνη, εμπνευσμένες, αναμφίβολα, από χειρονομίες ευλογίας από τον "διδάσκαλο". Αργότερα κωδικοποιήθηκαν σε ιερή γλώσσα.

Η χρονολόγηση της ελληνο-βουδιστικής τέχνης είναι δύσκολη. Δημιουργήσαμε γι' αυτό μια χρονολογική κατάταξη των διαφόρων καλλιτεχνικών σχολών που συγχρόνως υποδεικνύει τις διάφορες φάσεις που ακολούθησε η τέχνη αυτή: η δημιουργία της εικόνας του Βούδα κατά την περίοδο του σπουδαίου κουσάνου αυτοκράτορα Κανίσκα, δηλ. στο τελευταίο τέταρτο του 1^{ου} αι. μ.Χ., ή το πρώτο μισό του 2^{ου} αι. μ.Χ.

Οι καλλιτέχνες εκφράζονταν με ικανότητα και σμίλευαν το σχιστόλιθο στη Γανδάρα, στο Σουάτ, στην Καμπούλ-Καπίσα και τον ασβεστόλιθο στη Χάντα. Το σμίλευμα αντικαταστάθηκε αργότερα από το πρόπλασμα σε γύψο (στούκο) και αυτό το υλικό αντικαταστάθηκε με τη σειρά του από τον άργιλο.

Από τις ιταλικές και πακιστανικές ανασκαφές στην περιοχή της Σουάτ, η χρονολόγηση της δημιουργίας της εικόνας του Βούδα δείχνει ότι αυτή ανέρχεται σε εποχές πριν από τον Κανίσκα, όμως η σειρά των φάσεων που ακολούθησαν τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν μένει η ίδια. Για το σχιστόλιθο όμως, η χρονολογική πρόοδος που του αποδίδαμε δεν φαίνεται να επαληθεύεται στις πιο πρόσφατες ανασκαφές, όπου χρησιμοποιούμε επιστημονικές μεθόδους ανάλυσης. Η χρονολόγηση στο υλικό αυτό είναι δύσκολη για διάφορους λόγους. Τα μνημεία που στολίζονταν με τέτοια αγάλματα είχαν υποστεί καταστροφές, λόγω εγκατάλειψης ή λόγω πολέμων. Και στις δύο περιπτώσεις τα μνημεία αναπαλαιώθηκαν και διευρύνθηκαν. Τα αγάλματα σε σχιστόλιθο μεταφέρθηκαν από τον αρχικό τους χώρο και ξαναχρησιμοποιήθηκαν αλλού.

Τα αποτελέσματα των ανασκαφών στη Χάντα, στην αρχή υπό την διεύθυνση του Σ. Μοσταμεντί, στην Ταπέ Σοτόρ και στη συνέχεια υπό την διεύθυνσή μου στην Ταπέ Σοτόρ και Ταπέ τοπε Καλάν, δεν θέτουν σε αμφισβήτηση την αρχαιότητα των γλυπτών σε σχιστόλιθο. Αποδεικνύουν ότι η αρχή του προπλάσματος με άργιλο στην Ταπέ Σοτόρ είναι σύγχρονη των σχιστόλιθων της Γανδάρα. Η χρονολόγηση που προτείνω βασίζεται σε σοβαρές μελέτες των αρχιτεκτονικών ερειπίων και δεν λαμβάνει υπ' όψη της, όπως έκαναν οι προκάτοχοί μου, μόνο τη στυλιστική μελέτη των γλυπτών. Αυτή η καινούρια πρόταση διορθώνει έναν αιώνα ερευνών πάνω στον βουδιστικό κόσμο. Η κατάταξη σε ομάδες και η μελέτη της εξέλιξης των προπλασμάτων βασίζεται σε τεχνικές αναλύσεις. Για το δε πρόπλασμα σε γύψο, που έκανε τη Χάντα φημισμένη, έγιναν σημαντικές παρατηρήσεις για την αρχή, τη διάρκεια και τις καινούριες τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν και οι οποίες επιτρέπουν νέες κατατάξεις.

Ο αρχαιολογικός πλούτος της Χάντα δικαιολογεί την οργάνωση πολλών συνεδρίων. Τα περίπου 600 μοναστήρια που ανασκάφτηκαν από τον περασμένο αιώνα, από τη δεκαετία του 1920, από τον Α. Φουσέ, τον Α. Γκοντάρ, τον Ζ. Μπαρτού, τον Σ. Μιζούμο, τον Σ. Μοσταμαντί και Ζ. Ταρζί, απέδωσαν πάνω από 15.000 αντικείμενα σε γύψο, του ιδιαίτερου χαρακτήρα της σχολής της Χάντα. Εδώ κυριαρχεί η ελληνιστική επιρροή, όποια κι αν είναι η απεικόνιση του Βούδα, των μοναχών ή των ανατολικών θεοτήτων.

Χωρίς να μπορούμε στις λεπτομέρειες όλων των γλυπτών της Χάντα, θα επικεντρώσουμε σε παραδείγματα γλυπτών σε άργιλο του Ταπέ Σοτόρ, από τις ανασκαφές του Μοσταμαντί και τις δικές μου, κομμάτια που συντηρήθηκαν από εμένα τον ίδιο.

Στις 65 κόγχες και ναΐσκους της Ταπέ Σοτόρ, βρέθηκε ένας μεγάλος αριθμός γλυπτών, όπως κεφαλές μοναχών, στις οποίες προστίθενται θεότητες ινδικής ή ελληνιστικής έμπνευσης, (εικ.3-4), καθώς και πρόσωπα ευεργετών κ.λπ.

Ορισμένες συνθέσεις που έμειναν επί τόπου στα μοναστήρια, συντηρήθηκαν τελευταία. Μεταξύ αυτών 3 κόγχες της αυλής των κελιών των μοναχών, οι V1, V2, V3.

Κόγχη V1

Παριστάνει σίγουρα τη σκηνή του θαύματος του Σραβάστι, σύμφωνα με το Γανδαρινό τρόπο. Παρουσιάζει το Βούδα καθιστό, περιτριγυρισμένο από Bodhisattvas (μέλλοντες Βούδες) και τους θεούς Ίντρα και Βράχμα. Το μοναστικό ένδυμα που καλύπτει και τους δύο ώμους του Βούδα, είναι εξαιρετικής τεχνικής, με ανάλαφρες και απρόσκοπτες πτυχώσεις. Η πτώση του υφάσματος πάνω από τις σχεδόν οριζόντια λυγισμένες γάμπες, δημιουργεί ένα παιχνίδι πτυχώσεων με εξαιρετική φυσικότητα. Ένας Bodhisattva γανδαρινού τύπου, είναι όρθιος στον μπροστινό χώρο της κόγχης, δεξιά του Βούδα, στολισμένος με κοσμήματα αποτελούμενα από πολλούς μεγάλους πολύτιμους λίθους. Επίσης θαυμάσιος είναι ο νεαρός θεός Βράχμα, του οποίου το μούστο αναδύεται στην βόρειο-δυτική γωνία, με γυναικεία χάρη στο πρόσωπο και κόμμωση σε κότσο και πλούσιες μπούκλες. Είναι χαρακτηριστικό καθαρής ελληνιστικής παράδοσης και θυμίζει το Βωμό της Περγάμου.

Κόγχη V2

Βρίσκεται στα ανατολικά της προηγούμενης. Το μέσο της κόγχης καταλαμβάνεται από το Βούδα καθισμένο σε ένα καλυμμένο από φύλλα βάζρο, ενδεικτικό ότι η σκηνή εκτυλίσσεται σε εξωτερικό χώρο. (εικ.5.) Δεν θα περιγράψουμε τα πρόσωπα που εμφανίζονται στο εμπρός μέρος, ακουμπώντας στις πλαϊνές πλευρές. Θα παρατηρήσουμε, δεξιά στη βόρειο-ανατολική γωνία της κόγχης, στον αριστερό βραχίονα του Βούδα, τη μορφή της ινδικής θεότητας Σρί, ή Χαρίτι. Παρουσιάζεται με τα χαρακτηριστικά της ελληνικής θεάς Τύχης, (εικ.6.) που κρατά το κέρασ της αφθονίας στο αριστερό χέρι και με το δεξί ρίχνει άνθη στο Βούδα. Φορά μακριά χλαμύδα σφιγμένη κάτω από το στήθος με ζώνη και μανδύα που καλύπτει τα πόδια. Οι πτυχές του μανδύα και του χιτώνα με το ριχτό τμήμα που καλύπτει τη ζώνη κάτω από το στήθος, είναι χαρακτηριστικά ελληνιστική. Το πρωτότυπο αυτού του μοντέλου της ελληνικής θεάς Τύχης συναντάται στα ελληνο-βακτριανά νομίσματα του βασιλιά Αμύντα.

Στην αντίθετη γωνία της κόγχης, στο δεξιό βραχίονα του Βούδα, βρίσκεται ο Βαζραπάνι με τα χαρακτηριστικά του Ηρακλή. (εικ.7) Αυτός ο Βαζραπάνι-Ηρακλής είναι καθισμένος πάνω σε ένα βράχο με το αριστερό πόδι απλωμένο, το δεξιό λυγισμένο και το γόνατο υψωμένο. Το μούστο και οι γοφοί γυρνούν ελαφρά για να παρουσιάζονται στα τρία τέταρτα. Το πρόσωπο φέρει γενειάδα και μουστάκι, κοντά μαλλιά με μπούκλες και είναι γυρισμένο προς το Βούδα. Με το αριστερό χέρι κρατιέται από το βράχο, όπου ακουμπά και κάθεται, ενώ με το δεξί κρατά το βάζρα, τον κεραυνό, εξ' ου και το όνομα Βαζραπάνι (ο φέρων το βάζρα), ακουμπισμένο πάνω στο δεξιό γόνατό του. Ο Ηρακλής που δάνεισε τα χαρακτηριστικά του στον Βαζραπάνι, αναγνωρίζεται εύκολα από το χαρακτηριστικό του πρόσωπο και την λεοντή που πέφτει με ανάλα-

φρες πτυχώσεις σαν ύφασμα. Το κεφάλι του άγριου ζώου ακουμπά στον αριστερό του ώμο, το υπόλοιπο του δέρματος κατεβαίνει πίσω από την πλάτη του και επανεμφανίζεται στο ύψος των μηρών, δεμένο χαμηλά στην κοιλιά του, ενώ το ένα λεοντοπόδαρο κρέμεται εξωτερικά του αριστερού μηρού.

Η άνεση της πόζας, η τέλεια ανατομία του σώματος και η έκφραση του προσώπου, κάνουν αυτό το γλυπτό να είναι ένα σπουδαίο έργο της ύστερης ελληνιστικής ελληνο-βουδιστικής σχολής του Αφγανιστάν.

Αυτός ο τύπος του Ηρακλέους που δάνεισε το πρόσωπό του στον Ηρακλή της κόγχης V2 στην Ταπέ Σοτόρ της Χάντα, είχε εμπνεύσει και τους χαρακτες των ελληνο-βακτριανών νομισμάτων του Ευθύδημου και είναι έμπνευση που προέρχεται από τα ατελιέ των Αβδήρων. Είχαμε τη συνήθεια να εξηγούμε την ελληνική καλλιτεχνική επιρροή μόνο μέσω της Βακτριανής. Η ανακάλυψη της Αϊ Χανούμ, του Τακτ-ι-Σανγκίν και άλλων ελληνιστικών πόλεων της Κεντρικής Ασίας μας έδωσε πολλές σημαντικές γνώσεις για τον πλούτο της τέχνης στα ακραία σημεία του ελληνιστικού κόσμου, εκτός Μεσογείου. Μπορούμε λογικά σήμερα να αναθεωρήσουμε τα στοιχεία επιρροής της ελληνικής τέχνης στα νότια του Ινδικού Καυκάσου και να υποθέσουμε ότι, στην κοιλάδα της Τζελαλαμπάντ, όπου βρίσκεται η Χάντα, υπήρξαν πυρήνες ελληνικού πολιτισμού σε στενή επαφή με την περιφερειακή Μητρόπολη, την Διονυσούπολη. Με την παρουσία τέτοιων κέντρων προώθησης του ελληνικού πολιτισμού μπορούμε να εξηγήσουμε την συνεχή μετάδοση των εικονογραφικών θεμάτων και της καλλιτεχνικής παράδοσης. Ο Βαζραπάνι-Ηρακλής της κόγχης V2 στην Ταπέ Σοτόρ της Χάντα είναι ένα τέτοιο παράδειγμα ελληνικής τέχνης στην υπηρεσία των βουδιστικών μοναστηριών.

Κόγχη V3

Δε νοείται να τελειώσουμε χωρίς να παρατηρήσουμε την κόγχη αυτή, (εικ.9) αριστερά της προηγούμενης, όπου ο Αλέξανδρος, (εικ.10) ή κάποια θεότητα με τα χαρακτηριστικά του Αλεξάνδρου, δάνεισε το πρόσωπό της στο Βαζραπάνι. Ο αινιγματικός αυτός ακόλουθος του Βούδα, αλλάζει συχνά πρόσωπα μέσα στην ελληνο-βουδιστική τέχνη, από το Δία ως τον άγνωστο πληβείο, τον Ηρακλή, τον Ερμή, το Διόνυσο (εικ.8) τον Πάνα, τον Βράχμα, νέο, ή ηλικιωμένο και η λίστα είναι μεγάλη.

Σ' αυτή την κόγχη ο Βαζραπάνι αναδύεται από τη βόρειο-δυτική γωνία, με το θεληματικό πρόσωπο του Αλεξάνδρου, (εικ.11) που θυμίζει τον Ήλιο, όπως παρουσιάζεται σε ένα μετάλλιο από τη Ρόδο, το οποίο βρίσκεται στη Νομισματική Συλλογή της Γαλλικής Εθνικής Βιβλιοθήκης (Cabinet des Médailles).

Θεωρώ αυτό ως το καλύτερο παράδειγμα της ελληνο-βουδιστικής τέχνης.

Σημειώσεις του μεταφραστή:

Οι φωτογραφίες των γλυπτών αναπαραστάσεων του Βαζραπάνι-Ηρακλή και του Βαζραπάνι-Αλέξανδρου που κοσμούν το άρθρο του Καθηγητή Ζεμαρναλάϊ Ταρζί έχουν μοναδική αξία, διότι τα συγκεκριμένα έργα έχουν πλέον καταστραφεί, θύματα των πιο πρόσφατων τραγικών περιπετειών που κλυδωνίζουν ακόμη και σήμερα το Αφγανιστάν.

Οι Γάλλοι αρχαιολόγοι αποτελούν τους σκαπανείς στην μελέτη της τέχνης Γανδάρα χάρη στις, συστηματικές και συνεχείς, από το 1900 ως σήμερα, ανασκαφές τους στο Αφγανιστάν και το Πακιστάν (Foucher, Schlumberger, Barhoux, κλπ.). Πρώτοι υπογράμμισαν την έντονη ελληνική επίδραση που έχει δεχτεί και την τεκμηρίωσαν με τα ευρήματα των ανασκαφών τους στις ελληνικές πόλεις του Αφγανιστάν (*Αϊ Χανούμ, Μπέγκραμ, Σούρκ Κοτάλ, Κανταχάρ, κλπ.*). Παρόμοια τεκμηρίωση κάνουν ο Ακαδημαϊκός Καθ. Εντβαρ Ριτβελάντζε και η Καθ. Galina Pugachenkova, και οι δύο για πολλά χρόνια διευθυντές των Ρώσο-Ουζμπεκικών ανασκαφών στο Ουζμπεκιστάν και το Τατζικιστάν. (*Αϊρταμ, Ντιλβερζίν Τεπά, Καλτσαγιάν, Τακτ-Ι-Σαγκίν, κλπ.*) (*"Hellenism in Central Asia", Ed. Uzbekistan Academy of Science, 1999-2000, "Culture and Art of Ancient Uzbekistan", Tashkent, 1981*). Σε αυτούς προστίθεται και ο Sir John Marshall με τις ανασκαφές του στο Πακιστάν (*Jaulian, κλπ.*) (*"The Buddhist Art of Gandara", Taxila 1945, 1960*).

Ο Καθ. Ζ. Ταρζί θεωρείται κορυφαίος γνώστης της τέχνης της Γανδάρα και αποτελεί μία ιδιαίτερη περίπτωση. Είναι Αφγανός στην καταγωγή και γνωρίζει καλά το θέμα από την Αφγανική πλευρά του και συγχρόνως την Γαλλική. Είναι πρώην Γενικός Διευθυντής Αρχαιολογίας και Συντήρησης των Ιστορικών Μνημείων του Αφγανιστάν, για πολλά χρόνια Καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Στρασβούργου, για πολλά χρόνια και ακόμη σήμερα Διευθυντής των Γάλλο-Αφγανικών ανασκαφών στη Μπαμιάν. Έχει συγχρόνως την Γαλλική επιστημονική παιδεία, τα αρχεία και τη γνώση των Γάλλων επιστημόνων, που πρώτοι μελέτησαν την τέχνη αυτή (Foucher και Schlumberger).

Οι Γάλλοι ονομάζουν την τέχνη αυτή Ελληνο-Βουδιστική, λόγω της έντονης ελληνικής επιρροής στο Αφγανιστάν και Ουζμπεκιστάν. Οι Άγγλοι, γενικά, υιοθετούν απλώς το όνομα Γανδάρα, διότι στο Πακιστάν και Ινδία που κυρίως ανασκάπτουν, σημειώνουν τις διαφορές και τις ινδικές επί το πλείστον επιρροές και το ότι ανθεί χρονολογικά κατά την ρωμαϊκή εποχή. Έτσι διαμορφώθηκαν, για πολλά χρόνια, αντικρουόμενες θεωρίες από διάφορους αρχαιολόγους. (*)

Ο Καθηγητής του Πανεπιστημίου της Ρώμης Mario Bussagli, στο βιβλίο του *"L'Art du Gandhara"* Pochothèque, Paris 1996 και *"L'Arte del Gandhara"* Ed. Unione Tipografico, Torino 1984, Roma 1996, υπογραμμίζει την γαλλική θεωρία γράφοντας: <<...η εξελληνιστή των διαφόρων περιοχών όπου γεννιέται και ανθεί η τέχνη της Γανδάρα είναι μεγάλη...η ελληνική παρουσία είναι σημαντική από αιώνες, με τελευταία την ινδο-ελληνική επιβίωση που διαρκεί έως το ήμισυ του 1^{ου} αι. π.Χ....Είναι η ζωντανία του "ελληνικού θαύματος", να μπορεί να επιβιώνει, παρά τα τεράστια και διαδοχικά κύματα κατακτητών στον χώρο αυτό...>> (σελ.94-102). Τέλος, το συμπέρασμά του, ρίχνει γέφυρες ανάμεσα στις διάφορες θεωρίες :

"Το πιθανότερο είναι ότι ο άγνωστος καλλιτέχνης που δημιούργησε το πρώτο μοντέλο (του Βούδα) ήταν Yavana (Ελλην της Ινδίας) καλλιτέχνης και φιλόσοφος, που ανήκε συγχρόνως στην Ελλάδα και στην Ινδία".

Ποτίτσα Γρηγοράκου

(*) Άλλες θεωρίες για Ινδική επίδραση της Mathura, ή της Ινδικής Αυτοκρατορίας των Maurya, ή για παρθική ή ρωμαϊκή επιρροή, που αποκλείουν ή υποβαθμίζουν την ελληνική επιρροή ή το ότι η ρωμαϊκή τέχνη είναι συνέχεια της ελληνικής όπως υπογραμμίζει ο G. Guillini, (*"L'Hellenisme"* Edisud, Paris, 2003).

Οι θεωρίες αυτές είναι σήμερα προς αναθεώρηση ή ξεπερασμένες, χάρη στα ευρήματα και πορίσματα των νεότερων ερευνών και ανασκαφών (που αναδεικνύουν τον μηχανισμό της ελληνικής επιρροής), ιδίως αυτών της Αϊ Χανούμ και Τίλια Τεπέ :

Heras, *The origin of the so-called Graeco-Budhist Sculpture of Gandhara*, Bombay 1936.

V.A.Smith, *Graeco-Roman Influencies on Civilization of India* //M.Wheeler, *Romano-Buddhist Art*, 1949,

A.K. Narain, *The Indo-Greeks*, Oxford 1957 //A. Grünwedel, *The Buddhist Art of India*, 1964. etc..

L'Art du Gandhara appelle Greco - Bouddhique. Le Site de Hadda (Afganistan)

ZEMARYALAI TARZI, Directeur de la Mission Archéologique Française a Bamiyan (Afganistan), ancien Professeur a l'Université de Strasbourg, ancien Directeur General de l'Archéologie et de la Conservation des Monuments Historiques de l'Afganistan. France

Email : zemar.tarzi@wanadoo.fr

C'est en novembre 1833, lors des fouilles de Munshi Mohan Lal, membre de l'équipe du Dr J.G. Gérard, que fut découvert, le premier exemple de sculpture en schiste, désigné plus tard par le célèbre archéologue français Alfred Foucher, comme l'art "gréco-bouddhique" sur le site Magarmast, situé au sud de la citadelle de la ville de Kaboul.

Il s'agit d'une stèle circulaire, provenant de Paitawa (entre Kaboul et Begram) sur laquelle on voit Bouddha assis sur une fleur de lotus émettant des flammes de ses épaules. Cette sculpture fut envoyée à Calcutta et y a été présentée devant la Société Asiatique de Bengale par Sir C. Metcalfe comme le premier exemple de l'art "Indo-Hellenic".

Mais c'est plus tard avec la publication des deux volumes d'Alfred Foucher "*Bas Reliefs gréco-bouddhiques de Gandhâra*", Paris 1905 et puis "*L'Art gréco-bouddhique du Gandhara*", Paris 1918, et 1922 (en deux grands fascicules), que le monde occidental apprenait l'existence de foyers artistiques mariant l'esthétique grecque à l'iconographie bouddhique indienne.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il serait utile de dire un mot sur la géographie et l'histoire du Gandhara, l'ancienne satrapie de la deuxième moitié du premier millénaire avant J.C. Il se trouve géographiquement au Nord-Ouest de l'Inde et l'Est du plateau iranien, à cheval sur deux états modernes : l'Afghanistan et le Pakistan. C'est la région de la vallée de la rivière Kaboul, avec le bassin de Peshawar comme le centre de production de sculptures en pierre, le schiste en l'occurrence, et l'Est de l'Afghanistan, particulièrement Hadda comme centre de modelage en argile et en stuc.

Dans le sens le plus large, l'art gréco bouddhique du Gandhara a des affinités indéniables avec la région de Taxila à l'Est, le Swat au Nord et Kaboul-Kapissa au Nord-Ouest.

Comme l'indique le mot composé «gréco-bouddhique», il est le résultat d'une symbiose artistique entre la Grèce (à partir de l'époque d'Alexandre le Grand) et l'Inde bouddhique.

Ecrire l'histoire de cette région n'est pas une affaire simple. Par sa position géographique exceptionnelle, située entre trois mondes -iranien, central asiatique et indien- notre connaissance d'elle n'est pas seulement

tributaire des recherches effectuées sur son propre sol mais aussi celles qui sont entreprises depuis le XIX^{ème} sur celui de ses voisins.

Son histoire, lors du passage d'Alexandre le Grand, connue par les textes des historiens et des géographes de l'antiquité, est constamment enrichie par des découvertes archéologiques et numismatiques.

C'est seulement à partir des contacts établis entre les Séleucide et les Maurya, surtout avec la mainmise de Chandragupta (324-320 av. J.-C.) sur les satrapies d'Arachosie et de Gandhara que cette partie orientale du plateau iranien rentre dans la sphère d'influence de l'Inde.

C'est avec les deux rois successifs de la lignée de Chandragupta, son fils Bindusâra et surtout son petit-fils l'illustre Asoka (environ 272-236 av. J.C.), la plus haute figure indienne alliant la politique et la spiritualité, que le bouddhisme, comme religion ou comme moyen pacificateur, est introduit sur le sol gandharien. Le règne des deux premiers souverains mauryas était connu des historiens gréco-romains tel Eratosthène, Polybe, Strabon, Plutarque, Arrien, Pline, Justin et bien d'autres mais aussi par les sources indiennes telles les chroniques singhalaises et les Purâna. En revanche, à propos d'Asoka, les sources occidentales sont curieusement muettes, sans doute que l'attention des chroniqueurs fût plutôt attirée par les deux grands bouleversements politiques de l'Asie du milieu du III^{ème} s. av.J.C., à savoir l'avènement des Parthes Arsacides et celui des Gréco-Bactriens qui remplacèrent définitivement les Séleucides sur le plateau iranien, en Asie Centrale et dans le Nord-Ouest de l'Inde. En dehors des textes indiens, le règne d'Asoka est connu grâce à ses propres édits -des inscriptions- gravées sur roc ou sur des piliers ; trente-six d'entre eux sont connus et identifiés. Les inscriptions d'Asoka trouvées sur le sol afghan ne sont pas gravées dans la langue mâtâdhi, mais en araméen et en grec. A croire Alfred Foucher, qui se base sur le témoignage de pèlerins chinois, la construction des premiers stoupas afghans dans la région de Djalâlâbâd, remonterait à l'époque d'Asoka.

La deuxième image marquante, parmi les souverains qui ont officialisé la religion de Sakyamuni, est celle de l'empereur koushan, le célèbre Kanishka qui autorisa la frappe des pièces de monnaie à l'effigie de Bouddha sous les traits d'un être humain, tandis qu'auparavant il était représenté par des symboles. La fondation d'un grand nombre de monastères bouddhiques en Afghanistan et au Pakistan est attribuée à Kanishka soit par les témoignages soit par les découvertes archéologiques ou épigraphiques comme celles de Peshawar, Shotarak, Topdara et bien d'autres.

Entre les Mauryas et les Koushans, citons le rôle déterminant que jouèrent les Gréco-bactriens, les Indo-Grecs, les Parthes et les Sakas, dans le processus de rapprochement entre l'Inde, l'Est du plateau iranien et l'Asie Centrale, préparant ainsi le terrain pour la formation de l'art dit gréco bouddhique.

Sous les Koushans, en-dehors de la Bactriane, Kaboul-Kapisa, Taxila et Swat, deux centres gandhariens importants se sont illustrés. L'un comme celui de Peshawar dans l'élaboration de l'art gréco bouddhique travaillant le schiste, l'autre, Hadda, dans l'art du modelage en argile et en stuc.

A partir du III^e siècle apr.J.C. avec la mainmise des Sassanides, commence une période trouble dont la chronologie reste incertaine. La plupart des monuments bouddhiques, qui correspondent à la fin de la période de Begram II, sont détruits. On constate la fin de la production de sculptures gréco bouddhiques en pierre: le schiste de la région de Peshawar, Swat et Kaboul-Kapisa et le calcaire de Hadda et de la Bactriane.

Cependant, un renouveau est à constater dans certains foyers artistiques comme à Hadda, où un nouvel essor est consacré au travail du modelage en stuc durant une période assez longue, allant du III^e au Ve s. ap.J.C. A cette période, souvent désignée comme post-kouchane, on doit associer les Kidarites et leur rôle déterminant afin de perdurer la tradition kouchane.

La période suivante est celle dominée par les Hephtalites, les Huns Blancs ou les Huns Iraniens (Ve-VI^e s. ap. J.C.), qui dans le contexte de cette présentation traitant des monuments bouddhiques, sont souvent désignés comme des iconoclastes par la plupart des savants, surtout par ceux qui voudraient à tout prix se baser sur les témoignages des pèlerins chinois. Il est vrai aussi que par leur guerre contre les Sassanides, leur expédition indienne, la deuxième moitié du VI^e siècle ap. J.C. sous leur domination et avant leur défaite définitive contre la coalition des Turcs Occidentaux et des Sassanides, ils laissent la plupart des monastères bouddhiques de la région de notre prédilection dans une phase de laisser-aller et d'abandon et non de destruction.

C'est dans la période suivante, dominée par les Turcs, que ces mêmes monuments font l'objet de restaurations, de transformations et de rénovations. Deux exemples choisis de cette période de domination turque, sont les deux grandes et célèbres statues du Bouddha, celle de 38 mètres et celle de 55 mètres de Bâmiyân. En effet, la statue du Bouddha de 38 mètres a fait l'objet de restaurations et celle de 55 mètres a été réalisée à cette période, qui de plus est l'apogée de la sculpture rupestre et de la peinture murale. Bamiyan dans ce domaine rivalise avec les célèbres sites de l'Inde et d'Asie Centrale chinoise. La domination des Turcs ne signifie pas la disparition des post-Koushans et des Hephtalites. En effet loin des Grands Koushans, elle transmet la tradition gréco-bouddhique jusqu'au IX^e siècle ap. J.C.

Le processus de formation de l'art gréco bouddhique, et par la même occasion la création de l'image du Bouddha aussi bien en Bactriane qu'à Taxila, et sans doute à Swat et à Gandhara, à partir des Indo-Grecs jusqu'au Koushans, par l'intermédiaire des Sakas, suivait son chemin pour que l'image du Bouddha sous les traits d'un être humain soit frappée sur les pièces de monnaie de Kanishka dans sa phase de formation la plus accomplie.

Ainsi le personnage de Bouddha apparaît sous les traits d'Apollon grec.

(Photo No 1) Cependant les traits du visage alourdis par les signes distinctifs exigés par le monastère, à savoir : l'usnisa (le chignon), l'urna (la touffe de poils située entre les sourcils au milieu du front), les lobes des oreilles pendantes (souvenir du port de boucles d'oreilles très lourdes), le double menton et surtout les globes oculaires très développés, éloignent le visage de l'Apollon gandharien de son prototype grec. Mais le profil, quant à lui, reste grec : le nez est dans le prolongement du front. Ce qui rapproche encore davantage le Bouddha gréco-bouddhique des sculptures grecques, c'est l'arrangement des mèches de la chevelure et l'habit monastique qui est très proche des toges et des manteaux grecs, sur lesquels les plis obéissent à la loi de la pesanteur (No 2).

Ce mélange de l'art grec avec les arts locaux est également à noter dans l'architecture. L'étude de l'évolution du monument de culte par excellence du bouddhisme, le stoupa, est de ce point de vue remarquable. Le stoupa indien plus proche, de forme primitive de tumulus comme un dôme semi sphérique surmonté de tambour, se voit doté d'un podium orné de pilastres aux chapiteaux corinthiens tel le stoupa dit à aigle bicéphale de Sircap (Taxila II ou Taxila grec). Un autre exemple provenant également de Sircap, est le stoupa du Bloc E qui montre un stoupa indien recouvert de feuilles d'acanthé. Également de la région de Taxila, le stoupa F12 du site du monastère bouddhique de Kalawan représente un heureux mélange d'éléments grecs et indiens associés et non encore assimilés.

Sous les Kuchans l'art gréco-bouddhique en pleine expansion, développe des thèmes variés allant d'un grand nombre de statues isolées de Bouddhas debout ou assis, et de Boddhisattvas et d'autres divinités jusqu'à des scènes iconographiques amplement représentées. Dans la composition des scènes dont la plupart illustrent la vie du Bouddha Sakyamuni, les artistes gréco-bouddhiques abandonnent le côté surchargé des scènes à l'instar des artistes de l'Inde. Leurs représentations se limitent à des acteurs principaux qui l'animent, une mise en scène pour un public initié où parfois des personnages secondaires sont représentés à la même échelle que le Bouddha lui-même. Là où le texte ne décrit pas avec précision l'aspect extérieur des personnages représentés, les artistes, imprégnés de l'enseignement grec, les figurent sous les traits des divinités de leur propre répertoire.

Il faudrait aussi noter que, dans la scène dans la vie du Bouddha, les mouvements des mains, autrement dit les mudras, qui définissent l'attitude précise et l'état spirituel du Bouddha ou Boddhisattva, doivent leur invention à l'art gréco-bouddhique où, sans doute, ils s'inspiraient des gestes bénisseurs et rassurants des maîtres et qui seront ultérieurement codifiés tel un langage sacré.

La chronologie de l'art gréco-bouddhique est difficile à établir. On a essayé de créer une répartition des écoles artistiques qui a l'air d'une classification chronologique et qui définit les différentes étapes de l'art gréco-bouddhique à la manière suivante : la création de l'image du Bouddha sous le célèbre souverain kushan Kanishka, soit au dernier quart du Ier siècle ap. J.C., soit dans la première moitié du IIème siècle ap.J.C.

Les artistes s'exprimaient avec habileté et taillaient le schiste au Gandhara, Swat, Kaboul-Kapisa et le calcaire à Hadda. Le travail de la taille de la pierre fut remplacé par le modelage en stuc et ce dernier, à son tour, laissa la place au modelage d'argile.

Depuis les fouilles italiennes et pakistanaises dans la région de Swat, la date de la création de l'image du Bouddha remonte bien avant Kanishka, mais l'ordre de la succession des matériaux employés pour la statuaire reste la même. En ce qui concerne le schiste, les progrès chronologiques escomptés sur les chantiers de fouilles récentes utilisant les méthodes scientifiques ne sont toujours pas satisfaisantes, parce que la datation de la sculpture en schiste reste difficile à établir pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il faut préciser que les monuments ornés de sculptures avaient subi des destructions dues, soit à leur dégradation à la suite de l'abandon, soit qu'ils avaient été démolis pendant les guerres. Dans les deux cas, les monuments furent par la suite restaurés et agrandis. Les sculptures en schiste déplacées de leur contexte originel furent réemployées.

Les résultats des fouilles afghanes de Hadda, d'abord dirigées par M. Sh. Mostamandi sur le site Tapé Shotor, ensuite sous ma direction sur les sites de Tapé Shotor et Tapé tope Kalân, ne remettent pas en cause l'ancienneté de la sculpture en schiste. Elles prouvent que le début du modelage en argile sur le site de Tape Shotor est contemporain des schistes du Gandhâra. Ma datation est fondée sur une étude approfondie des vestiges d'architecture et ne prend pas en compte, comme l'ont fait mes prédécesseurs, l'étude stylistique des œuvres. Cette nouvelle proposition corrige un siècle de recherches dans le monde bouddhique. Ma classification interne aux groupes et l'étude de l'évolution des formes de modelage s'appuient sur les analyses techniques. En ce qui concerne le modelage en stuc qui faisait la célébrité de Hadda, des précisions notables ont été apportées sur le début, sur la durée et les techniques nouvelles employées qui permettent des classifications exhaustives.

La richesse archéologique de Hadda mérite l'organisation de plusieurs symposiums et colloques. Les presque 600 stoupas fouillés depuis les années 20 du siècle passé par A. Foucher, A. Godard, J. Barthoux, S. Mizumo, Sh. Mostamandi et moi-même ont livré plus de 15.000 objets en stuc d'un caractère très propre à l'école de Hadda dans laquelle l'influence hellénistique est prépondérante, qu'elle soit la représentation des Bouddhas, des moines ou de divinités orantes.

Sans détailler les stucs de Hadda on peut terminer sur des exemples de modelage en argile provenant des fouilles du site de Tape Shotor fouillé par Mostamandi et moi-même ; en tout cas des pièces restaurées et reconstituées par moi.

D'environ 65 niches ou chapelles du site de Tape Shotor, un nombre important de modelages furent découverts, tels des têtes de moines, tel un portrait pathétique et non idéalisé, auxquels j'ajoutent des divinités d'inspiration indienne ou hellénistique (No 3-4) ainsi que de donateurs etc.

Certaines compositions laissées sur place, plus ou moins complètes, ont fait l'objet de restauration. Parmi lesquelles je cite les 3 niches de la cour aux cellules (vihara) des moines, à savoir les niches V1, V2, V3.

La niche V1

La niche V1 représente vraisemblablement la scène du Miracle de Sravasti à la manière gandharienne, représentant un Bouddha assis, entouré de Boddhisattvas, de l'avenir et des dieux Indra et Brahmâ. Son costume monastique qui recouvre les deux épaules est remarquable par la liberté et l'aisance du drapé, sans rien de conventionnel. La chute du tissu sur les jambes pliées presque à l'horizontale donne lieu à un jeu de plis plein de fantaisie et de naturel. Remarquable l'un des boddhisattvas conventionnels à la manière gandharienne, celui qui se tient debout, en avant de la niche, à droite du Bouddha, paré d'un turban et de bijoux surchargés de cabochons. Remarquable aussi la représentation du jeune dieu Brahmâ émergeant en buste dans l'angle Nord-Ouest de la niche dont le visage d'une grâce féminine est surmonté d'une chevelure aux boucles luxuriantes formant un chignon, dans la pure tradition hellénistique rappelant l'autel de Pergame. Enfin, en dessous de Brahmâ, est représentée une jeune donatrice kuchane.

La niche V2

Elle est située à l'Est de la précédente. Le milieu de la niche est occupé par un Bouddha assis sur un socle recouvert de feuillages indiquant que la scène se déroulait à l'extérieur. (No 5). Sans décrire les personnages qui se tiennent en avant en s'adossant aux parois latérales, il y a à droite, dans l'angle Nord-Est de la niche, contre le bras gauche du Bouddha, la représentation d'une divinité indienne Shri ou Hariti. (No 6) Elle est représentée sous les traits d'une Tyché grecque qui tient une corne d'abondance de la main gauche et jette de sa main droite des fleurs vers le Bouddha. (No Elle est vêtue d'un long chiton talaire serré sous les seins et d'un manteau qui recouvre ses jambes. Le drapé du manteau comme celui du chiton avec son bouffant qui dissimule la ceinture nouée sous les seins, correspond à un schéma typiquement hellénistique. Le prototype de ce type de Tyché grecque se rencontre sur les monnaies gréco bactriennes du roi Amyntas.

Dans l'angle opposé de la niche, contre le bras droit du Bouddha, se trouve un Vajrapani sous les traits d'Héraclès. (No 7) Ce Vajrapani-Héraclès est assis sur un rocher, la jambe gauche allongée, la jambe droite pliée, genou levé. Le torse pivote sur les hanches pour se présenter de trois quarts. La tête au visage barbu et moustachu, à la courte chevelure bouclée, accompagne le mouvement du buste tourné vers Bouddha. De la main gauche, le personnage prend appui sur le rocher qui lui sert de siège, tandis que, de la main droite, il tient la foudre, le vajra (Vajrapani = porteur de vajra) posée sur son genou droit. Héraclès, qui a prêté ses traits à Vajrapani, est très aisément reconnaissable à son visage caractéristique et à la peau de lion drapée avec la souplesse d'une étoffe : la tête du fauve est accrochée à son épaule gauche, le reste de la peau descend dans son dos pour réapparaître sur le haut des cuisses nouée sur le bas ventre, l'une des griffes tombant à l'extérieur de la cuisse gauche.

L'aisance de la pose, la parfaite réussite de l'anatomie et la pathétique expression du visage font de cette sculpture une œuvre majeure de l'école hellénistique tardive gréco-bouddhique de l'Afghanistan.

Ce type d'Héraclès qui a prêté ses traits au Vajrapani de la niche V2 de Tape Sotor à Hadda et celui qui avait inspiré les graveurs des pièces de monnaies gréco-bactriennes du roi Euthydème qui avaient elles-mêmes été influencées par les ateliers d'Abdère. Nous avons trop pris l'habitude d'expliquer l'influence artistique grecque uniquement par l'entremise de la Bactriane. La découverte d'Aï Khanoum, de Takt-i-Sangin et bien d'autres sites grecs d'Asie Centrale a largement clarifié notre opinion sur la richesse de l'art des confins du monde hellénistique non méditerranéen. Il est cependant raisonnable de reconsidérer l'apport de l'art grec au Sud de l'Hindou-Kouch et d'imaginer dans la plaine de Jallâlâbâd, de laquelle dépendait Hadda, l'existence de foyers de civilisation hellénique en étroite relation avec la métropole régionale de Dionysopolis. C'est par la présence de tels centres de propagation de la culture grecque qu'on peut expliquer la transmission sans faille des thèmes iconographiques et de la tradition artistique. Le Vajrapani-Héraclès de la niche V2 de Tape Shotor à Hadda est un bel exemple de l'art grec au service des monastères bouddhiques.

Niche V 3

En terminant, il faut signaler le Vajrapani de la niche V3, à l'Est de la précédente. (No 9-10) Alexandre, ou bien une divinité sous les traits de l'illustre conquérant, a prêté son visage à cet énigmatique compagnon de Bouddha, qui change si souvent d'aspect dans l'art gréco-bouddhique. Il prend des traits divers, allant de Zeus au simple paria, en passant par celui d'Héraclès, Hermès, Dionysos (Foto 8), Paon, Brahmane âgé ou jeune, la liste est longue.

Dans cette niche, le Vajrapani émerge en buste de l'angle Nord-Ouest. Le visage décidé d'Alexandre (No11), rappelle celui d'Hélios sous les traits d'Alexandre, tel que nous le voyons sur un médaillon rhodien consigné dans le Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale de Paris.

Ne sommes-nous pas là devant le meilleur exemple de l'art gréco-bouddhique ?

Notes du traducteur**Les photos des sculptures représentant Vajrapani–Héraclès et Vajrapani– Alexandre dans le texte du Professeur Zemaryalai Tarzi, ont une valeur unique, car ces œuvres sont désormais détruites, victimes des circonstances tragiques récentes qui secouent encore aujourd’hui l’Afghanistan.**

Les archéologues français sont les initiateurs concernant l’étude du Gandhara, grâce à leurs fouilles systématiques et continues depuis 1900 jusqu’à nos jours, en Afghanistan et au Pakistan (Foucher, Schlumberger, Barthoux, etc.). Ce sont les premiers qui ont souligné la forte influence grecque que cet art a reçu, démontrée grâce aux découvertes de leurs fouilles des cités grecques d’Afghanistan (*Ai Khanoum, Begram, Kandahar, Surk Kotal, etc.*). La même démonstration est faite par l’Académicien Prof. Edvar Rtveldze et le Prof. Galina Pugachenkova, pendant de nombreuses années tous les deux Directeurs des fouilles russo-ouzbèques en Ouzbékistan et au Tadjikistan (*Ayrtam, Dilverzin Tépa, Kaltsayan, Takht-I-Sangeen, etc.*) (*“Hellenism in Central Asia” Ed. Uzbekistan Academy of Science, 1950/2000, “Culture and Art of Ancient Uzbekistan”, Tashkent, 1981*). On pourrait ajouter Sir John Marshall et ses fouilles au Pakistan (*Jaulian etc.*) (*“The Buddhist Art of Gandara” Taxila, 1945, 1960*)

Le Professeur Zemaryalai Tarzi est considéré comme une sommité de l’art du Gandhara étant un cas particulier. Il est afghan d’origine et connaît très bien le sujet, aussi bien du point de vue afghan que français : Il est ancien Directeur Général de l’Archéologie et de la Conservation des Monuments Historiques de l’Afghanistan, ancien Professeur à l’Université de Strasbourg et depuis de nombreuses années Directeur des fouilles franco-afghanes à Bamyan. En même temps, il a une formation scientifique française et il a hérité des archives et des connaissances des principaux scientifiques français, qui ont été les premiers à étudier cet art (Foucher et Schlumberger).

Les français appellent cet art gréco-bouddhique à cause de sa forte influence grecque, surtout en Afghanistan et en Ouzbékistan. Les anglais, en général, utilisent simplement le nom Gandhara car, au Pakistan et en Inde, où ils fouillent principalement, ils soulignent les influences diverses, surtout indiennes et le fait que cet art est contemporain de l’époque et de l’art romain. De là proviennent des théories divergentes qui ont divisé certains archéologues de différents pays. (*)

Le Professeur à l’Université de Rome, Mario Bussagli, dans son livre *“L’Art du Gandhara” Pochothèque, Paris 1996* et *“L’Arte del Gandhara” Ed. Unione Tipografico Torino 1984, Rome 1996*, appuie la thèse française en écrivant : <<...l’hellénisation des différentes régions où naît et fleurit l’art du Gandhara est d’envergure....la présence grecque est persistante et séculaire, ultime survivance indo-grecque qui se poursuit jusqu’au milieu du 1^{er} s...av. J.C.... C’est la réelle vitalité du “miracle grec” qui peut en survivre, malgré les gigantesques vagues d’envahisseurs qui se succèdent sur ce territoire.....>> (p.94-102) .

Enfin et en conclusion, (p. 378) il relie les différentes théories des archéologues en écrivant :

“Il me semble très probable que l’artiste inconnu qui a créé le modèle initial (de Bouddha) était un Yavana (grec de l’Inde) artiste et philosophe, et qu’il appartenait à la fois à la Grèce et à l’Inde....”.

Potitsa Grigorakou

(*) Autres théories sur l’influence de l’Inde de Mathura, ou des Maurya, ou d’une influence parthe ou romaine, excluant ou sous-estimant l’influence grecque (alors que l’art romain dérive du grec, comme le souligne *G.Guillini, “L’Hellénisme”, Edisud, Paris, 2003*).

Ces théories sont à reconsidérer aujourd’hui ou sont dépassées, grâce aux fouilles et découvertes archéologiques récentes, surtout celles d’Ai Khanoum et de Tilia Tépé:

Heras, *The origin of the so-called Graeco-Buddhist Sculpture of Gandhara*, Bombay 1936.

A.K. Narain, *The Indo-Greeks*, Oxford 1957.//A. Grünwedel, *The Buddhist Art of India*, 1964.

V.A. Smith, *Graeco-Roman Influencies on Civilization of India*, //M. Wheeler, *Romano-Buddhist Art*, 1949, etc..

Η ελληνο-βουδιστική Τέχνη της Γανδάρα ,
Βούδες με Απολλώνια χαρακτηριστικά, 1^{ος} - 6^{ος} αι.

L'art gréco-bouddhique du Gandhara.
Bouddha aux traits d'Apollon, 1^{er}- 6^e s.



Εικ.1. Χάντα, Αφγανιστάν. Κεφαλή Βούδα με αδρά Απολλώνια
χαρακτηριστικά. 2ος αι.
Μουσείο Guimet, Παρίσι

Fig.1. Hadda. Tête de Bouddha aux traits réguliers Apolloniens.
2e siècle.
Musée Guimet.



Εικ.2. Απολλώνιος Βούδας με ελληνικής αριστοτεχνίας σμιλευμένο
πτυχωτό μάτιο και χιτώνα. Σχιστόλιθος. Ιδιωτική Συλλογή
Φωτο Osmund Boparachchi.

Fig. 2. Bouddha revêtu de la tunique aux plis souples à la grecque.
Schiste. Collection privée.
Foto Osmund Boparachchi

Χαρακτηριστικά δείγματα της Γανδαρινής τέχνης και θεματολογίας

Exemples typiques de l'art et thèmes du Gandhara en Afghanistan



Εικ. 3. Χάντα, Ταπέ Σοτόρ, άργιλος, 3^{ου}-4^{ου} αι. μ.Χ. Κεφαλή πιστής του Βούδα, έντονα επηρεασμένη από την ελληνοιστική τέχνη. Ανασκαφές Ζ. Ταρζί. Μουσείο Guimet

Fig. 3. Hadda, Tapé Sotor; argile, 3e-4e s. Tête fortement influencée par l'art hellénistique. Fouilles de Z. Tarzi. Musée Guimet



Εικ. 4. Αφγανιστάν. Κεφαλή νέας με χαρακτηριστική ελληνοιστική επίδραση. Μουσείο Guimet.

Fig. 4. Tête de femme à l'influence hellénistique. Afghanistan. Musée Guimet.

Αποκατάσταση από τον Καθ. Ζεμαρναλαΐ Ταρζί, πριν την τελική καταστροφή των γλυπτών.
Φωτογραφίες Ζ. Ταρζί



Εικ. 5. Χάντα, Αφγανιστάν. Μοναστήρι Ταπέ Σοτόρ, Εσοχή V2. Ο Βούδας με πιστούς. Δεξιά του ο ακόλουθός του Βαζραπάνι με μορφή Ηρακλέους και αριστερά του η θεά Χαρίτι με μορφή της ελληνικής θεάς Τύχης, φέρουσα το κέρασ της αφθονίας. Γλυπτά σε άργιλο. Γενική άποψη.

Fig.5. Hadda, Afghanistan, Monastère de Tapé Sotor. Niche V2. Bouddha avec des fidèles. A sa droite Vajrapani aux traits d'Héraclès et à sa gauche la déesse Hariti sous les traits de la déesse grecque Tyché tenant la Corne d'Abondance. Argile, Vue générale détail ci-dessous. Photos Z. Tarzi



Εικ. 6. V2. Λεπτομέρεια. Η θεά Χαρίτι με μορφή της ελληνικής θεάς Τύχης, φέρουσα στο ένα χέρι το κέρασ της αφθονίας με φρούτα και στο άλλο προσφορά από άνθη.

Fig. 6. Niche V2. La déesse Hariti aux traits de la déesse Tyché. Elle porte la corne d'abondance plein de fruits et de l'autre main elle offre de fleurs.



Εικόνα 7. Εσοχή V2. Λεπτομέρεια. Ο Βαζραπάνι-Ηρακλής, αναγνωρίζεται από τα χαρακτηριστικά του, το αθλητικό σώμα και την λεοντή. Το δέρμα της λεοντής φαίνεται ανάλαφρο και το κεφάλι του λέοντος κρέμεται στον αριστερό του ώμο. Τέχνη υψίστης ποιότητας. Φωτογραφίες Ζ. Ταρζί

Fig. 7. Niche V2. Détail. Vajrapani-Héraclès reconnaissable par ses traits, le corps athlétique et la peau de lion. Cette peau paraît fine et légère, la tête de l'animal tombe doucement sur son épaule gauche. Un art d'un niveau très élevé. Photos Z. Tarzi



Εικ. 8. Ταπέ Σοτόρ, Χάντα. Κόγχη V3. Ίσως η θεά Χαρίτι με χαρακτηριστικά Διονύσου. Φέρει διάδημα με φρούτα. Λεπτομέρεια.

Fig. 8. Tapé Sotor, Hadda. Peut-être la déesse Hariti aux traits de Dionysos portant une couronne de fruits. Détail.



Εικ. 9. Χάντα, Ταπέ Σοτόρ. Εσωχή V3. Γενική άποψη μετά την συντήρηση από τον Καθ. Ζεμαρυαλαΐ Ταρζί. Ο Βούδας περιβάλλεται από μοναχούς και πιστούς. Επάνω δεξιά του ο Βαζραπάνι με μορφή Μ. Αλεξάνδρου.

Fig. 9. Hadda, Tapé Sotor. Niche V3, Vue générale après restauration par Z. Tarzi. Bouddha entouré de moines et de fidèles. En haut à sa droite Vajrapani aux traits d'Alexandre le Grand.



Εικ. 10. Εσωχή V3. Λεπτομέρεια, η κεφαλή του Μ. Αλεξάνδρου.

Fig. 10. Niche V3. Détail. Tête d'Alexandre.



Εικ.11. Εσοχή V3. Λεπτομέρεια. Η κεφαλή του Βαζραπάνι-Αλεξάνδρου και δύο μοναχοί.

Fig.11. Niche V3. Détail. La tête de Vajrapani-Alexandre et deux moines.

Συντήρηση των γλυπτών από τον Καθ. Ταρζί, πριν την τελική καταστροφή των έργων.

Restaurations par le Prof. Zemaryalai Tarzi, avant destruction finale.