

印度宗教藝術與文化

洪莫愁 著

國立東華大學



印度宗教藝術與文化

洪莫愁 著

全華圖書股份有限公司 印行

印度宗教藝術與文化

目 次

自序	i-v
第一章 宗教藝術與文化的關係	1
壹、前言	2
貳、埃及與印度	4
一、埃及	4
二、印度	5
參、埃及宗教藝術	7
一、孕育文明的尼羅河谷地	8
二、埃及眾神	9
三、永生之旅	10
四、法老的政治神權	12
五、象形文字	14
六、埃及古文明的消逝	16
肆、印度教的宗教藝術	16
一、印度教的發展	17
二、宗教藝術傳譯教義	20
三、各教派的主神崇拜	21
伍、結論	25
附圖	27
第二章 探索印度教的藝術表現	31
壹、前言	31
貳、印度教的發展	34
參、印度教的教義與教派	37
肆、印度教的諸神與藝術表現	41
伍、結論	53
附圖	55

第三章 印度宗教藝術的象徵符號	62
壹、前言	62
貳、象徵元素的緣起	66
參、孔雀王朝(西元前322~前185)的宗教藝術	70
肆、早期宗教建築的象徵符號	72
伍、貴霜王朝(西元40~241)的宗教藝術	79
六、印度教藝術勃興時期(西元四至六世紀)	83
柒、印度教藝術鼎盛時期(西元七至十三世紀)	90
捌、結論	95
附圖	97
第四章 財富女神在印度經典史詩與藝術的形象表現	111
壹、前言	111
貳、經典史詩中的財富女神	113
一、吠陀文學中的財富女神	113
二、史詩與往世書中的財富女神	116
三、怛特羅文學中的財富女神	118
參、財富女神的出生與淵源	120
一、大海生—自乳海出生	121
二、源自婆羅門家族	125
肆、財富女神的不同藝術形象	130
一、財富女神的象徵符號	131
二、藝術形象的發展	132
伍、結論	136
附圖	139
第五章「寶瓶」在印度宗教藝術中的象徵意義與運用	143
壹、前言	143
貳、印度經典文獻有關中「寶瓶」與「滿盈」的敘述	144
一、《吠陀經》	145
二、《奧義書》	148
三、《百道梵書》	148
參、宗教建築中的「寶瓶」	152
一、寺廟廊柱的柱頭或是基座造型	153
二、寺廟壁面的裝飾圖樣	154
肆、「寶瓶」與神祇的結合	155
一、神祇的持物	156
二、灌頂	157
三、供品	158

四、「寶瓶」的其他宗教用途 -----	160
五、「寶瓶」與「蘇摩」的結合 -----	160
伍、結論 -----	162
附圖 -----	164
第六章 印度的繪畫藝術 -----	172
壹、前言 -----	172
貳、印度織畫 -----	172
參、印度畫派 -----	173
肆、蒙兀兒畫派 -----	175
伍、結語 -----	175
附圖 -----	177
參考書目 -----	178
外文名詞索引-----	184

自序

近年，印度迅速崛起，與巴西、蘇俄及中國並稱「金磚四國」，素來不為國人重視的印度突然躍身國際舞台，成為最具經濟潛力的國家之一。聰慧的印度人自古在宗教與哲學思想即有優異的表現，古印度與中華文化圈曾有過密切的往來，源自印度的佛教廣泛地影響了亞洲，印度教亦深深地影響了東南亞。佛教在印度因異族入侵以及與印度密教結合後日趨沒落，繼之而起的印度教（尤其是印度密教）並未被講究儒家思維的中國人所接受，兩地的往來遂趨緩；五代之後，中國逐漸失去了絲路的主導權，在加上與鄰國的經貿轉為經由海陸的東南亞為主，中印之間的往來遂逐漸中斷。因此，中國對於印度的論述也就逐漸減少，以至於印度雖近在咫尺，我們對她的了解卻不若遙遠的歐美國家。

印度文明所造就的燦爛藝術成就，在亞洲藝術中佔有足以與中國相抗衡的重要地位，印度藝術的典藏與研究在歐美的博物館與大學均佔有重要的地位，博物館中有專門的展覽室與專門的研究人員，大學的藝術史學系必然開設印度藝術史學課程。筆者十幾年前在巴黎索爾邦（巴黎第四）大學藝術史學系就讀時，即接觸了印度藝術史課程。回國後，在「世界宗教博物館籌備處」任職期間，由於館藏一批印度教文物，遂開啓一探究竟的因緣。在這多年的過程中發現，國內公私立博物館對印度宗教文物的收藏十分貧乏，專門探討印度宗教藝術的學者很少見；相關的中文書籍大概只有高木森的「印度藝術史概論」比較重要，該書是以大學生為對象的教科書，內容如同書名所示為「概論」性質，是綜合了古今學者的研究觀點所成；近年，大陸學者的著作逐漸被引進，如王鏞，從事相關研究的大陸學者亦屬不多；各大圖書館有關印度教藝術的外文藏書亦不多，目前以政大的藏書稍多。一些專精中國佛教義理與藝術的學者在學術期刊發表了印度佛教藝術的精闢論著，如李玉珉等；有關宗教與哲學方面，則有專門研究印度哲學的學者有著深入的探討與見解，發表了有關的專書與論文，如李志夫與楊惠南等，然

而相較於其他領域的宗教與哲學研究仍屬少數；吳俊才於民國七十年出版的「印度史」則屬史學部分的少數出版。印度哲學、印度史、印度宗教與藝術的相關課程僅見於少數研究所（政大宗教所、南華宗教所、中華佛研所與台大藝研所等）的課表中，可見「印度學」在台灣仍屬冷門的領域。

撰寫博士論文時，因主要的研究範圍為敦煌藏經洞的佛教藝術，限於必須規範特定的研究範圍，因而將有關印度的部分略而不談，然而，始終對於印度佛教與印度教之間的演繹過程充滿著好奇，也對屬密教的藏傳佛教藝術懷著探訪究竟之心。無視文獻的匱乏而決定踏入這條較為艱辛的道路，是希望解答當年忽略的部份，也期望自己透過思索宗教藝術的演繹，能更深入了解印度佛教與印度教之間，如何的競爭與相互引用義理與象徵符號圖像，以及兩教在歷史的變遷中的消長。

世界四大文明古國，其中西亞與埃及的文明已隕落，中國與印度文化仍持續發展中。西亞地區由於戰爭不斷，以至於部分遺址遭受嚴重破壞、考古文物流離失所，因此，古文明歷史的重建仍存在著眾多盲點。埃及政府在歐美各國的持續支援下，埃及古文明以宗教為主的輪廓得以更清晰的被描繪出。中國文化史的重點，可視為以君主治國為主的政治史，儒家君臣治國的概念成為貫穿中國文化的主軸，也是中國文化持續興盛的主因。印度早期的政治史是一片混亂，勉強藉由周遭各國的斷簡殘篇得以拼湊。印度書寫文字的起源甚早，然而其主要作用是記載宗教祭祀的儀軌與眾神糾葛的史詩傳奇。

埃及與印度在文化上有著以宗教為主的共同點，古埃及在馬其頓帝國入侵後，逐漸接受外來文化而放棄原有的文化信仰，造成古埃及文明的隕落；而印度在歷經多次外族夾帶強大武力入侵，超過八成的現代印度人仍舊堅持古老的信仰傳說，虔誠的尊奉源自吠陀時期的神明為精神生活的主軸。希望深入理解印度精神文明的影響，遂興起比較這兩大文明的意念，兩個皆是以宗教為主軸的文明，

殞落與持續興盛必然有其特殊原因，印度文明持續影響亞洲文化，除了強大的文化感染力之外，必然有著不易消失的特質，這也是筆者好奇之處。

象徵符號是印度宗教藝術中相當重要的一環，當然，傳播至中國的佛教藝術亦帶著濃厚的象徵符號。粗淺以為，古代印度的識字率必然遜於今日，近代的印度人已有流通的官方語言－印地語和英語，憲法規定了平等接受教育的機會，十四歲以下的兒童都可以接受義務教育，儘管如此，十五歲和十五歲以上的人口中，文盲仍舊約占總人口的一半，其中，尤其女性文盲約占女性總人口的三分之二。而我們所思索的古代印度，在種姓制度的引導下，其文盲比例必然遠遠超過今日，然而，宗教與哲學思維的力量卻穿越了繁複的語言系統與不同文字書寫的障礙，在這個過程中，唯有極聰慧的僧侶與學者得以分析論述宗教精神與哲學義理，他們風塵僕僕地以不同的語彙在各地傳授知識。筆者相信宗教藝術在文盲充斥的時代中扮演了詮釋義理的重要角色，宗教藝術在神廟殿堂中透過「插畫」與「繪本」的方式以載負了眾神間最重要的互動情節，藉以闡述精深的宗教哲學義理，平易近人的圖像讓芸芸眾生理解了繁複精深的義理，進而虔誠地跟隨僧侶的步伐進行相關的儀式，也將宗教信念深植於日常生活中。雖然，平凡的普羅大眾不能像宗教哲學家為人解說義理，但是殿堂中豐富的象徵圖像為他們提供了豐富敘述史詩與行為規範的依據，史詩的圖說與相關的象徵符號亦間接成為傳播宗教義理的重要媒介，稚齡不識字的孩童「看圖說話」的能力可以為我們提供很好的例證。

任何令人印象深刻的「插畫」或是「繪本」都是用以闡述文本的，文本主導了圖像敘述的重點與基本結構，因此，筆者亦試圖透過符號圖像來回溯相關的文本。有些讀者也許會提出疑問，為何不以文本為主再配合詮釋的圖像來理解印度宗教藝術與文化？印度的經典史詩的內容十分繁複，並非所有的章節都適合以圖像的方式表現，圖像所描繪的情節經常是文本最重要的部份，筆者是依視覺藝術的表現與普羅大眾的視點為主。古代印度的尋常百姓缺乏閱讀經典的能力，閱

讀節錄自經典史詩的宗教圖像是宗教生活的重點之一，那是一般印度人學習宗教哲理與藝術之路，睿智的印度哲人是無須假借藝術圖像即能思索並演繹精深的哲理。筆者關注的是：得以為普遍民眾接受與遵循的宗教，藝術在其中所扮演的關鍵角色為何？

早期印度的藝術創作媒材配合石窟寺院的形式皆以雕刻為主，雕刻藝術具易於保存的優點，相較於平面的紙本需耗費相當多的創作時間，因此通常是以「雕刻插畫」的形式搭配文本創作形象，以連續圖畫方式的「雕刻繪本」則較為少見。以單一的雕刻作品來闡述一個故事，藝術家的功力必須更為深厚，哲學家與宗教家所敘說的精深義理輾轉藉由藝術家所創的圖像符號來傳達，進而引起信眾的共鳴而遵循應有的規範，宗教藝術的力量在文字書寫普遍的今日或許已失去過往的優勢，然而在印度的宗教信仰中所擁有的地位是不容抹滅的，也因為宗教藝術貼近民眾，將更能說明尋常印度人關注的焦點，這是認識一個文化的重要方式。為了對象徵符號與「雕刻插畫」的演繹有較完整的認識，筆者綜合了自印度河文明至伊斯蘭教統馭印度前的藝術表現，整理成「印度宗教藝術的象徵符號」。平面的插畫或是繪本在十三世紀之後逐漸興盛，除了前述的雕刻之外，亦以「世界宗教博物館」的四件印度教作品為例作簡短的敘述。

既然，宗教藝術是傳達印度經典的哲理，我們希望以象徵符號與圖像來回歸經典，第四章與第五章有關「財富女神」與「寶瓶」的部份即為相關的思索。並非所有的義理與哲思皆以圖畫的方式傳達，會被古代藝師所選擇為製作標的的神明形象、物件、動植物等等，絕非這些不知名的藝師們所擅自決定的，必然是因為這些圖像符號最能詮釋文本的精髓，回溯文本、對照符號方能深入體認印度文化之所在，這也是筆者未來努力的方向。

逐漸再度興起的印度，在未來將成爲一個重要的經濟體，我們有必要重新認識這個文化古國，不論未來與之合作或競爭時，知己知彼將有助於我們的發

展。印度的歷史、哲學、宗教與藝術是環環相扣，筆者對於如此廣泛的領域當然無法盡知，旨在以藝術宗教的角度思索印度文化的演變，而宗教藝術是印度文化很重要的一環。筆者除了參訪歐洲與印度的博物館的收藏之外，亦深入印度內陸的佛教與印度教的遺址實地考察，希望能更進一步體認宗教藝術對印度人的影響。將近年所寫的相關文章匯集成書，甘冒「野人獻曝」之譏，希冀能為印度宗教藝術在國內的空白部分稍作填補。

洪莫愁

序於花蓮

2008年8月

第一章 宗教藝術與文化的關係

人類最早期的藝術活動大多與自然崇拜或祖先崇拜有關，古埃及文明所遺留下來的遺址與文物多半與其宗教信仰有關，印度人自古以來即生活在眾神的世界中，透過人工的藝術成品來向未知的自然或是神明表達崇敬與祈求保佑之意。

同列名為世界四大文明古國的埃及與印度，其宗教藝術傳承的方式有很大的差異。藉由所遺留的遺址文物可知，埃及文化藝術主要流傳於權貴階層，屬於人民的部分甚少，古埃及文明並未普遍深入民間，是以，埃及文明早已消逝；印度文明即使在歷經各種變動與複雜的語言文字的傳譯，印度教文化藝術與印度人的生活緊密的結合，印度人仍然延續源自吠陀時期的宗教文化藝術。

在提倡多元文化的今日，若我們未能清晰地認清屬於自己的文化藝術，中華文化傳承將在無國界的科技文明衝擊之下，消失其在歷史所佔有的地位，而被其他文化所同化。

本文選取兩個各具代表性與特色的宗教藝術傳統作為文化評析的對象，所探討的宗教依其在歷史上的發展先後作為討論的次第，並兼具不同區域的特色，古埃及與印度皆屬世界四大文明古國，宗教藝術為這兩大文明古國的民族特色。古埃及文明因外力的介入已消逝，原有的宗教藝術不再延續發展，而所遺留的宗教藝術僅能為我們所憑弔；印度文明古國雖曾有外力不斷地介入，然而深植人心的宗教藝術與文化經轉化而續存。本文選定這兩個地區的宗教藝術現象為對照組，藉由兩大文明古國的宗教藝術的演變來思考：文化在國家存續所扮演的角色。

壹、前言

現今的學者對於史前人類活動的說明，皆須藉由分析與判斷考古學家所發現的器物與「藝術品」來作為解讀的依據。史前時代遺留至今的「藝術品」與當時的宗教或稱信仰崇拜有關，因為人類最早期的藝術活動大多與自然崇拜或祖先崇拜有關，如法國拉斯寇（Lascault）地區所發現的舊石器時代的洞窟壁畫，多數的學者認為是早期人類為了信仰崇拜的理由而繪製的。中國人自古即崇拜「龍」的圖騰並自稱是「龍的傳人」，在中國歷久不衰的「龍」形象，即為祖先崇拜的產物。古埃及文明所遺留下來的遺址與文物多半與其宗教信仰有關，印度人自古以來即生活在眾神的世界中。現今，世界各地仍維持其特有民族圖騰的少數民族，其藝術樣式皆與其氏族崇拜或信仰有關。原始的信仰與祈禱漸漸地與藝術活動及勸善懲惡的道德觀結合在一起，並貫穿群體生活的諸多面向，進而形成具有教義哲理的宗教。

「宗教藝術」與當今一般藝術家或是學者所談論的「藝術」有相當大的距離，其最大的差異在於目的性的不同，現代藝術家所在意的是：為藝術而藝術—藝術是「藝術家」某些特定意念的表達，他們在當代的文化薰陶之下透過藝術創作來詮釋個人的藝術理念；宗教藝術作品的製作與呈現與前述的理念不同，早期創作宗教藝術的「藝師」，其存在經常是被忽視的，絕大多數不會在其作品或歷史上留名，宗教藝術的產生不在偉大的藝術理念的表達與詮釋，而是根源於其所尊崇的宗教教義與歷史，為了讚美神的崇偉與表達對神的崇敬之意，以當世的美學概念與審美價值來裝飾屬於神的聖殿，以視覺圖像的方式讓信徒能進一步了解教義與該宗教的歷史。

尤其，在文字閱讀並非普遍能力的年代，視覺圖像扮演了相當重要的角色，教徒經由視覺藝術體認教義與歷史。宗教藝術跨越了文字與語言的隔閡，藉由視覺圖像的方式傳遞訊息，教徒得以觀想圖像來進行祈禱、告解等宗教儀式達到精

神慰藉的目的。是以，宗教藝術在撫慰教徒心靈上扮演著重要角色；甚至更進一步，在宗教傳播的過程中，宗教藝術讓不同地區與不同文化傳承的人們更容易接受外來的新宗教，進而形成一超越區域與種族的宗教文化。

早期的人類對於歷史或是文化現象並無特殊的記載，在四大文明古國中，中國是少數對於政治史有相當多著墨的國家，此外，其他地區對於當時的文化傳承的認知，均需依靠解讀大量的出土文物來為當世的文明定位，這些古文物其實皆與當時的宗教信仰有相當大的關聯。除了少數新興的宗教與教派，因其歷史傳承的不足，尚未建立具有特色的宗教藝術形式外，包括少數民族宗教的絕大多數的宗教信仰，我們皆可以輕易地找到宗教藝術融入文化而形成具有特色的人文現象。

不同的宗教其宗教藝術形式各具特色，尤其是源遠流長的宗教，宗教藝術在其宗教的發展過程中佔有著相當重要的地位，同時在其發展傳播的地區繪製出一份超越自然地理、政治、經濟與民族的宗教地圖。宗教藝術在其傳播的地域結合了不同的文化，所以，同一宗教的藝術形式在符合宗教教義的原則之下，會因不同的地域有不同的詮釋與表達，除了因文化融合的關係之外，這些變化與因自然地理環境形成的媒材取得亦有很大的關聯。

事實上，不管是否為某一特定宗教的教徒，人們的行為經常受到源自古老傳統的約制而不自知，而這些制約行為則與古老的信仰有關，而宗教行為反映在宗教儀式活動的代表性產物即為宗教藝術，宗教藝術所包含的範圍以今日的藝術領域視之則有音樂、表演與視覺藝術。本文將專注於視覺藝術的領域來探討，希望透過探討宗教藝術與文化之間的關係，以「宗教藝術與文化」為題的目的是希冀透過宗教視覺藝術來回歸文化，文化的傳承是包含多層面，而宗教藝術是不可或缺的。

檢視歷史的演變過程，若當世的文化藝術並未深植於人心時，當強權入侵時，政治力就很容易凌駕原有文化，很容易造成無法興復的亡國之憾；但當政治力無法超越深耕的文化傳承，此時的強權就容易地會被原有的文化所同化，我們所熟知的中國，在歷史上亦曾多次遭異族入侵，但這些異族在中原皆被中華文化「漢化」了，如蒙古人所建立的元朝與滿族人所建立的清朝，這兩個朝代都曾輝煌過，可是異族文化並未在皇室之外的地方發揮過重要的影響力，文化的力量會讓異族的統治成爲歷史上的「政治過客」。也許，因爲今日社會的多元發展令多數人忽視宗教藝術的存在，然而，它卻一直默默的在發揮它那潛移默化的功能。

貳、埃及與印度

選取埃及與印度作爲評析的對象，因皆屬世界四大文明古國，而埃及已消逝了，印度仍舊延續溯源自印度河文明的文化方式。任何國度在其歷史軌跡中都曾爲外來武力所佔領，這兩大文明古國可以提供文化超越武力與文化屈服於武力而消逝的例證。

一、埃及

埃及雖位居非洲大陸，然而在西洋藝術史的範疇中，古埃及的藝術是必然探討的主題，因其藝術風格曾影響西方文明起源的希臘，希臘神殿的列柱形式與早期雕像風格即深受埃及風格的影響。可是，一般皆以所謂「藝術流派」的現代藝術觀點，以埃及文物的藝術風格作爲探討的主軸，而忽視了其所蘊含的宗教與在文化傳承中意義。本文所將探索的古埃及宗教藝術，是以其宗教藝術文物在其宗教信仰的地位，深入研析其在文化傳承中所扮演的角色、象徵意義與所要傳遞訊息。古埃及藝術實際上是政治統治者「法老王」(Pharaoh)，以神明在世間的代理人之身份爲主軸發展所出來的宗教藝術：爲祭祀眾神而裝飾神殿，爲安葬神明

在世間的代理人—法老王—而發展出來的金字塔，以及相信死後得以追隨冥王獲得永生而延伸出的各式陪葬品。古埃及文明雖已消逝，但所遺留的文化資產實集其宗教藝術之大成，今日仍得以窺見者主要為神殿與金字塔，而這些遺址與其古文物所傳遞與我們的訊息正是古埃及的宗教藝術與文化的結合，這些埃及宗教藝術文物可算是古埃及當世的宗教行為與文化傳承的見證。

專供法老王與祭司們進行祭祀的埃及神殿的形式，以及在視覺藝術中所被強調的主神與其延伸出的生命觀與對自然的呼應，是埃及文明的主軸。埃及的古文物大多數從墓地獲得，巨型金字塔與後來的帝王谷（valley of Kings）的喪葬形式，以及陪葬品與墓室壁畫所闡述對神明的尊崇與對生死的信仰亦是本文思考的重心。埃及文字中專屬使用於廟宇、墓室和紀念碑的聖書符號—「象形文字（hieroglyph）」，在神殿與墓室中的廣泛被應用，然而，在西元 5 世紀時，一個希臘血統的埃及人霍拉波倫（Horapollon）撰寫『象形文字』（Hieroglyphica）一書時，「神聖文字」已無法解讀了，直至 19 世紀初，在法籍學者商博良（Champollion, Jean-Francois, 1790—1832）的努力下，找出解讀出這些符號的正確方法，進而拼湊出了埃及歷史的梗概，而讓世人對埃及的宗教與藝術有較多的認識與了解。

二、印度

印度教的信仰範圍包含居住在今日的印度以及巴基斯坦、斯里蘭卡、尼泊爾等國部分地區，以及因印度人遷居的東南亞、東非、南非、蘇利南以及斐濟、模里西斯、千里達等島嶼。印度人包含非常複雜的人種，自古以來因為多次的異族入侵，始自約西元前 2000 年的雅利安人，以及後來陸續入侵的波斯人、西徐亞人、阿拉伯人、蒙古人、土耳其人和阿富汗人，不同種族間的通婚混合使得印度人的膚色由白至深褐不等，因此印度人很難以人種外觀來定義，而是一個地理意義上的種族。今日的印度是個語言複雜的國家，除了被列為官方語言的印地語與英語之外，另外為印度憲法正式承認的語言有 17 種之多，更令人驚訝的是，

印度大約還有上百種次要的語言與好幾百種被認可的方言。在如此複雜的情況之下，印度教源自西元前 2000 年的吠陀教，其教徒現在占印度人口的 80% 以上。複雜的種族與語言更說明了宗教藝術存在的重要性，藝術是可以輕易地超越語言文字的隔閡而令信徒有著相同的信仰，印度人在本土發展了數種宗教，再加上外人所傳入的眾多宗教中，仍然虔誠地選擇信仰印度教，我們可以感受到強烈的文化深植民間的力量。雖然穆斯林曾統治過印度，伊斯蘭教亦曾廣泛信仰並留下不少經典建築令人憑弔，目前的信仰人口卻屬少數；伊斯蘭教在埃及則有著輝煌的成就，成為今日埃及的主要信仰。

所有印度教教徒都認為他們是歸屬於源自吠陀時代的種姓制度（caste）之四大社會階級—婆羅門（Brahman，僧侶）、刹帝利（Kshatriya，貴族）、吠舍（Vaisya，平民）和首陀羅（Sudra，奴隸—非雅利安人的土著）—中的一員。每個種姓都有自己的習俗，這些習俗規範其成員的職業和飲食習慣以及如何與其他種姓的人的社會交往。幾千年來，印度的宗教信仰已與其社會制度結合，成為生活中不可或缺的一部份。換言之，不屬於種姓制度一員的我們，若想成為印度教徒，勢必先找到屬於自己的種姓。

印度的藝術發展與宗教信仰及哲學觀有相當大的關係，印度教藝術表現受其宗教教義哲理的約制，並非一般人民審美觀照的體現。印度教結集了許多不同的教義和教派於一身，也是集絕大多數印度人生活大成之作。

發展自古代「吠陀教」與「婆羅門教」的印度教是印度文化的正統與主流，本文所探討的年代將以在西元七至十三世紀間復興的「印度教」為主軸，向上探究其與古代的「吠陀教」與「婆羅門教」之間的關聯，向下分析在穆斯林強大的武力與政治統治下，以及近代印度的民族英雄甘地如何運用印度教激發印度人的民族主義而令「英國退出印度」。十九世紀後，因接受西方思想所發展的現代印度教則不在本文探討的範圍。

印度教依其發展史可分為以下幾種主要教派類型：吠陀教（Vedism）、婆羅門教（Brahmanism，吠陀教的較晚近形式）、毗濕奴教（Vaishnavism）、濕婆教（Shaivism）、密教（Tantrism）和性力教（Shaktism）。印度教無專屬的「聖典」用以詮釋教義，亦無「教祖」可令教徒追隨，這些教派皆與吠陀經典、兩大史詩《摩訶婆羅多》（*Mahābhārata*）與《羅摩衍那》（*Rāmāyaṇa*）、神話《往世書》（*Purāṇas*）等書，以及民間傳說緊密地聯繫在一起。「印度教」信仰者崇拜宇宙精神的化身—三大主神，即宇宙創造之神梵天（*Brahmā*）、宇宙保護之神毗濕奴（*Viṣṇu*）與宇宙毀滅之神濕婆（*Śiva*），其中，衍生而來的毗濕奴教派與濕婆教派最為盛行。印度教藝術經常是宗教哲學的象徵、圖解與隱喻。除了三大主神之外，共同為宗教藝術表現提供了無盡的題材。繁複的神廟建築、靈活的諸神雕刻與細密的繪畫編織了印度教的宗教藝術世界，其宗教信仰早已和社會制度與人民的生活緊緊扣住，印度教藝術亦已成為印度人生活中不可或缺的一部分。

本文的宗教藝術取材以與宗教有關的文物為主，舞蹈與音樂則不在探討的範圍，相關的文物依其在該宗教的位階為探討相關文化現象的順序，論及同一種類的文物則依編年的方式編排。藝術風格會因年代與地域的不同而改變：不同時代的人們的審美觀會影響藝術造型；不同地域的自然環境所蘊含的自然材質影響「藝師」的創作手法。這些部分與藝術風格的改變有較密切的關係，與文物的宗教性格無關，因此不在本文的討論範圍之中。

參、埃及宗教藝術

埃及的自然地理與環境影響了埃及人的宗教信仰與文化藝術方式，我們必須先了解尼羅河的自然現象，才能體認他們長期生活於此而造就了長久不變的宗教藝術型態：對自然的敬畏，從而接受自然所帶來的一切，讚揚自然並遵奉

為神明；建造神廟歌頌神明，但遠離民眾的國家祭祀，使得重要的神祇偏離民眾的生活；對於來世的準備甚於今生，期待通過險惡的冥途而終能與冥王會合，獲得永生是他們永恆的追求；法老王的神權受到入侵異族的挑戰，法老王的神性逐漸頹落；專屬權貴的書寫方式區隔了埃及人。我們得見的皆是屬於權貴的宗教藝術形式，古代埃及的宗教藝術文化並未普遍進入人民的生活，因此，在希臘文明進入後遂逐漸消失。

一、孕育文明的尼羅河谷地

尼羅河決定了埃及的地形，亦決定了埃及歷經數千年不變的宗教藝術形式。狹窄的尼羅河谷十分肥沃，到了開羅，河水如扇子般展開成三角洲，可是東西方皆為沙漠乾旱的不毛之地，西部是利比亞沙漠乾燥而無涸谷，東部阿拉伯沙漠則多受涸谷分割。尼羅河是埃及唯一的交通幹線，三角洲地區稱為下埃及，自開羅至亞斯文的河谷地區稱為上埃及，亞斯文附近則為瀑布區的開始。在如此的地理條件之下，外來文化與武力很難大舉穿越瀑布區或是東西沙漠來影響埃及人。就地理環境而言，埃及是一個封閉式的國家，宗教藝術也自王朝時代即形成固定的風格，一直到亞歷山大帝趕走波斯人，自三角洲將大量的希臘文化帶入尼羅河谷地。尼羅河三角洲地區所產的紙莎草（papyrus）是製作古埃及人書寫的主要原料，紙莎草莖的造型更成為神廟柱廊列柱的模範。

自古以來，尼羅河水每年的六月至九月間的可預期的氾濫，肥沃了土地，生產足以供養埃及人的農作，週而復始的概念讓埃及人對於死亡並無過多的恐懼。其他也象徵著週而復始的自然現象與自然物都讓埃及人讚頌，認為他們具有生命、意志、靈性和神奇的能力，並能影響人的命運，因而將其作為崇拜的對象，如太陽、蓮花、聖甲蟲、貓、狒狒、豺狼等等，在眾多的古文物中都可以找到埃及人對他們表示敬畏並祈求佑護和降福的實例。

二、埃及眾神

尼羅河谷地所發展的不同系統神譜中，以多神信仰及地域性崇拜為主，前王朝時期即已存在眾多的地方神，在國家統一的王權確立之後，一些地方神祇突破了區域的侷限，成為上下埃及所共同崇拜的神祇。位居非洲北部的埃及全年雨量稀少，冬天與夏天的日照充分，太陽每天從東方出現由西方落下，埃及人認為太陽出於東方，白天在地面上空運行，日落於西方，晚上則在地下繼續繞行。因此，日日得以見到的太陽就成為他們崇拜的主要對象，太陽的出現代表生機與光明，太陽的殞落代表的是生命的暫歇與黑暗，崇拜祭祀太陽神就成為國家大事，由不同遺址的位置可作為說明與應證，祭祀太陽的重要神廟多位於尼羅河的東岸，而作為安置暫歇生命的金字塔與帝王谷則位於尼羅河的西方。如古城底比斯（Thebes）跨越尼羅河的東西兩岸，東岸有重要的神廟卡爾納克（Karnak）與盧克索（Luxor），西岸則可稱為「死人城」，因為埋葬法老王與后妃的帝王谷與王后谷（valley of Queens）即位於西岸。

太陽神廟入口前方通常有一對可以捕捉太陽的第一道光芒方尖碑（obelisk），是埃及人奉獻給太陽神的亦象徵埃及人與上天溝通的管道。太陽神有著不同形象與名號：太陽神海琵（Khepri）被看作是聖甲蟲，意為上升的太陽；太陽神雷（Re）形如一輪紅日，取正午的太陽之意；太陽神阿圖（Atum）外形猶如一名拄著柺杖的老人，為落日之像徵（圖 1）；太陽神賀魯斯（Horus）通常形如一隻兀鷹（有時為鷹頭人身）（圖 2）；太陽神赫哈替（Horakhty）是另一位兀鷹神，祂結合了雷與賀魯斯於一身；太陽神阿騰（Aten）是帶有光芒的一輪紅日，流行於新王國時期的阿曼何泰普四世（Amenhotep IV）執政時期；被奉為諸神之王的底比斯守護神阿蒙（Amun）與雷結合成阿蒙-雷（Amun-Re），被表現成具有公羊的頭人身的外形。對太陽的崇拜可能在王朝建立之前就已經開始，這些不同造型的太陽神都在神廟宇與金字塔或墓室中出現。太陽神話中提到太陽神越過天空航行，出發時是上升的海琵，正午到達天頂為成年的瑞，晚間抵達西邊

時，其外形即為老年的阿圖。夜間時，太陽神則乘坐一船駛過陰間，此時，他必須戰勝形如蛇的惡魔阿佩皮（Apepi），才能在次日獲得新生。對太陽的解讀影響了埃及人的生死觀，埃及人在死後亦需面對種種的挑戰，在通過考驗之後，才可以與冥王歐賽西斯（Osiris）會合，獲得永生。

在創世神話中，太陽神阿圖（或「雷」）從覆蓋原始丘陵的混沌海洋中升起，創造自身和其他八神。阿圖自體生出兒子舒（Shu，空氣神）與女兒特芙奴（Tefnut，水氣神），空氣與水氣結合，生了天神（Geb）與地神（Nut），接著，天地兩神結合，生了二子二女：歐賽西斯、伊希絲（Isis）、塞斯（Seth）與那芙提絲（Nephthys），其中歐賽西斯與伊希絲、塞斯與那芙提絲結合為夫妻¹。

在遺址中的國王的名字前大都冠有賀魯斯之名，法老王以賀魯斯之名統治上下埃及。法老王以神之名統治埃及與後續的神話傳說有關：歐賽西斯成為統治埃及的神，而忌妒不滿的塞斯為篡奪王位殺害了哥哥歐賽西斯，並將之分屍且丟入尼羅河。歐賽西斯的妻子伊希絲找回了丈夫的屍體，並請豺狼神阿努比斯（Anubis，死神）為丈夫縫合屍體並施以法術，歐賽西斯復活了，但只能遁入陰間成為死者之王。伊希絲獨力扶養兒子賀魯斯，賀魯斯的雙眼是日月所成：右眼是太陽、左眼是月亮。賀魯斯為報父仇與奪回王位繼位權就與塞斯搏鬥，賀魯斯最後雖奪回王位，但左眼（月亮）卻受傷，被月神透特（Thoth，亦為智慧之神）治癒了。不具備神性的法老王終將死去，這被認為是宇宙秩序與正義受到破壞，新的法老王以賀魯斯之名治理埃及，象徵了他戰勝惡勢力，是正義與秩序的維持者。此外，賀魯斯被治癒的左眼成了處處可見的象形文字與重要的護身符—「不再受傷害」。

三、永生之旅

歐賽西斯獲得永生成為冥王，對歐賽西斯的崇拜與信仰傳遍埃及，而且往

¹ *Gods of ancient Egypt*, pp. 24-30.

往與各地對豐饒神和陰間諸神的崇拜相結合，歐賽西斯經常以木乃伊的形象出現於墓室的裝飾中，讓埃及人對於不可知的死後世界有著無限的希望。埃及人認為人死後靈魂不滅，三個不同性質的靈魂（「巴」ba、「卡」ka、「阿賀」akh）會隨著屍體進入墓室中，並繼續與屍體相隨，屍體被製成如歐賽西斯般的木乃伊以防腐壞，當死者的靈魂通過凶險的冥途與冥王會合時，才有著完整的屍體得以復活獲得永生。由於信仰「來世永生」，短暫的今生就相形失色良多，因此，配合復活後永生所使用的一切民生必備品就十分重要，眾多的陪葬品是我們今日解讀古埃及文化重要的依據。重要的「開口儀式」能讓亡者恢復感官知覺得以享用祭品與陪葬品，為了順利完成「永生之旅」，通過不可知凶險的冥途，眾多可以保護亡者的護身符與咒語隨著他進入棺木與墓室。在與歐賽西斯會合之前需通過審判，掌管真理和正義的女神瑪特（Maat）的羽毛砝碼會在天秤的另一端測出亡者的心是否真誠。真誠的亡者將進入歐賽西斯的殿堂得到真正的永生。

生者以自己豐富的想像力為來世做好一切完美的準備。被製成木乃伊的亡者，包裹屍體的亞麻布內有著相當多的護身符，人形棺與方形棺槨的內外畫滿眾神、咒語與護身符等圖像來保護死者（圖 3），亡者永久的住所內除了無數的珍貴的陪葬品與日用品之外，更是被無數的墓室壁畫、浮雕與雕像所裝飾的相當富麗堂皇。墓室內牆壁上的繪畫浮雕描繪一般埃及人日常生活與工作的場景，亡者以大量的犧牲祭祀眾神的場面，亡者死後所將經歷的種種險境與考驗，無數的咒語與協助亡者度過危險的文字以及描述天象的圖畫。除了死者的雕像外，有著署名亡者的木乃伊造型的陪葬俑被放在墓室中，以便代替死者支應諸神的役使。「永生」的信仰遍及全埃及，然而，這些耗費不貲喪葬方式並非所有的埃及人都可以負擔的起，金字塔與墓室除了留下對當時王室貴族的宗教信仰、豐功偉績與生活記錄，部分對於當時平民生活作息與工作狀態亦有記載。

然而，僅將亡者的屍體製成木乃伊就需花費甚多，對於多數以農耕為主沒有私人土地的埃及人而言即是遙不可及，通常是以較為簡易的方式安葬親屬（圖

4)，繪滿壁畫的墓室更是一般埃及人所無法支付的龐大消費（圖 5）。事實上，我們所擁有對埃及人的藝術遺產、生死觀與宗教信仰的知識主要來自金字塔、帝王谷、王后谷與其他貴族的墓室中，一般埃及人的墓葬能提供給我們的相關知識就不太多，透過我們所能認識的埃及喪葬形制，實在是緊扣住貴族的生活方式與宗教信仰，雖有些壁畫浮雕描繪了平民的生活，但他們並不是主要被描繪的對象，他們的出現通常是為了重現亡者的過去片段或是將來可能出現的場景。對於一個不曾普遍流通於全民的宗教藝術方式，當外來文化大量進入這個原本很封閉的國家，若外來的文化中若有相類似概念得以取代時，原有的價值就很容易逐漸消失。如木乃伊上必覆蓋上亡者的面具，可是在具希臘文化的托勒密王朝治理埃及時，埃及式立體的面具就逐漸被平面肖像繪畫所取代（圖 6）。

四、法老的政治神權

法老王以賀魯斯之名治理埃及，埃及人相信他們的法老王是神，全埃及是歸屬於法老，法老王是至高無上。事實上，在前述的概念下法老王就與人民之間畫了一道很大的鴻溝。法老王雖名為大祭司，但日常的祭祀儀式與節日的祭典主要是由駐在神廟的祭司等執事人員代為執行。法老王為太陽神廟的大祭司，確認和鞏固他的神權與統治權與神廟的祭祀有莫大的關係，因此，太陽神廟的擴建與整修對歷代的法老王都是不可偏廢的，在神殿的外面可以看到賀魯斯的雕像或是浮雕在相當重要的位置，法老王巨大的雕像則矗立在神廟的正面（圖 2）。神廟對人民是非常神秘的，神廟四面高牆封閉，內有柱廊、柱廳和祭殿等。以巨大高聳的紙莎草柱為建築主體的神廟，後來，更在柱子與柱子之間的空隙處加進了胸牆，有柱子的一半高，目的可能是防止人們直接從外面看到殿堂裡面，太陽神廟的入口與龐大的建築相較之下是非常小，這也說明了出入神廟的埃及人是不多的，也就不需要一個大門以供進出。神廟是神秘的，所舉行的祭典是不開放給平民參與的，神像也極少離開神廟供民眾崇拜，只有甚少的機會之下，人民可以遠觀出巡的神像。神廟的拒埃及人民於千里之外的意象，說明了法老

王與平民間極大差距，神廟上的象形文字亦非一般埃及人所能辨讀的。

古埃及人的後代子孫仍然存在，我們思考古埃及文明的殞落，參考其所遺留的古文物與遺址中所得到的訊息，法老王以神之名統治埃及，他是如同神一般的為埃及人所景仰，以至於臣服在他的政治領導。

埃及人雖然知道外邦人和異文化的存在，但在他們的文獻與藝術表現中，並不描繪外邦人和異文化的特點，而是以埃及自身的文化藝術表現模式套在外邦人身上。而且，對於外邦人基本上持排斥的態度。...埃及人似乎沒有自覺的產生同化外邦或者異文化的意識。這一點與中國古代「夷狄入中國則中國之」的觀念是很不相同的。不過根據埃及的宗教傳統，世間的秩序是由瑪特所控制，而既然這神聖的秩序是埃及的，不論是埃及人或外邦人，正義或邪惡，都在這神聖的秩序中，似乎也就沒有必要去同化外邦人和異文化²。

然而，多次入侵的異族亦以法老王之名建立王朝繼續統治埃及，如西元前 1630 年左右異族西克索人（Hyksos）奪得政權，建立第十五與第十七王朝，以法老王之名治理埃及；波斯帝國的大流士一世（Darius I）於西元前 486 年亦以法老王統治埃及。事實上，在馬其頓人將希臘文化帶入埃及之前，外來文化都未能改變埃及的文化方式。以中國人「天高皇帝遠」的概念來呼應埃及神廟與法老王給埃及人的印象應該很貼切，但是，當法老王這個人間神的神力無法抵禦外敵，原有的政治神學應該會受到很大的挑戰。西元前 332 年秋，亞歷山大大帝（Alexander THE GREAT）率領部隊入侵埃及驅趕波斯人後，前往西部沙漠綠洲拜謁阿蒙神廟，據說獲神諭：「亞歷山大是阿蒙神的兒子」，他入侵埃及的合法性獲得確認；古埃及的最後王朝是由馬其頓人（托勒密王朝）以法老王的名義繼續統治。既然異族取得神授的政治地位並非不可能，高高在上的法老王與人民的距離原本就是遙遠的，而神廟中所法老王的傳統可被外人繼續執行，屬於神權與

² 法老的國度，頁 310。

國王的宗教信仰與藝術對埃及人漸失依附，瑪特所維持的神聖秩序與正義終究不敵外邦人與異文化，政治上的挫敗影響到法老王的神權，希臘文化終將軟化埃及人對自身文化的驕傲，也無能力去同化異文化，反而被異文化所同化了。

五、象形文字

埃及象形文字是神廟與金字塔之中經常可以看到書寫方式，圖案式的表意表音的文字曾被人們遺忘了一千多年，這種「神聖文字」不是屬於一般人民所使用的書寫方式，僅有古埃及的官吏、醫生、僧侶及匠人等少數專門人員能辨識象形文字。根據現有的資料顯示，最早的埃及象形文字約在四千年前開始使用，而考古學家們在已遭淹沒的尼羅河中的菲拉（Philae）島上所發現的一份象形文字是離我們最近的，上面的日期是西元 394 年 8 月 24 日所書寫的³。早期歷史記載中：西元五世紀時，一個希臘血統的埃及人霍拉波倫（Horapollon）撰寫『象形文字』（Hieroglyphica）一書，僅為記述其符號而非解讀內文，此時「神聖文字」已無法解讀了，此後，埃及象形文就成了美麗的符號。直到 1799 年 7 月，羅塞塔石碑（Rosetta Stone）（圖 7）在亞歷山大城附近的塞羅塔被法國人發現，內容包含了埃及和希臘兩種語言，使用了三種不同的書寫方式（象形文字、埃及象形文字的草寫體和希臘文字），石碑的拓片立刻被送回歐洲讓學者們研究，而石碑在 1801 年被英國人運回大英博物館。法國學者商博良（Jean-François Champollion 1790-1832）於 1808 年在巴黎閱讀到拓片⁴，綜合了一些前人的努力，商博良成功地解讀了「神聖文字」，古埃及的歷史也因此陸續地被還原了。

古埃及文有兩種基本書寫形式：一是用於紀念碑、雕像、壁畫與陪葬品的象形字，又稱「神聖文字」（或神聖雕刻）；一是從雕刻（或繪寫碑銘）的早期圖畫象形文字衍生而來手寫體（圖 8），一般用蘆葦筆沾墨水寫在紙莎草紙上。手寫體最早是在埃及前王朝時期的末期（西元前 3000?）時，在行政工作中使用，

³ *Naissance de l'écriture cunéiformes et hiéroglyphs*, p. 118.

⁴ 同上，p. 372。

稱為「僧侶體文字」(hieratic script)，另一衍生自前者的「通俗體文字」(demotic script)的草寫體，在薩姆提克一世(Psamtik I)統治期間(西元前 663—609)開始代替僧侶體，普遍使用於商業和文字記述中⁵。所以，古老的埃及一直同時存在著兩種不同的書寫方式，嚴整的「象形字」與便利的「草寫體」。埃及在以希臘文化主導下的托勒密王朝執政時期(西元前 304—西元 30)，存在著埃及與希臘兩種相互作用但又截然不同的文化傳統。許多埃及人學習講希臘語和寫希臘文；有些人甚至改用希臘名字，希臘打入以希臘文為主的上層階級⁶。這種情況在日據時代的台灣亦屢見不鮮，不少台灣人透過改用日本名字，而希望獲得較好的社會地位。

通俗文字在托勒密王朝期間開始為希臘字母所取代，羅塞塔石碑上三種不同的字體提供了很好的說明。羅塞塔石碑的銘文撰於西元前 196 年托勒密五世在位之際，法國學者商博良的研究證實，羅塞塔石碑上刻的那段象形文字碑銘是譯自希臘文的，而不是像過去有些學者以為的那樣：希臘文是譯文。商博良的研究說明了：在經過 136 年(西元前 332-196)托勒密王朝的統治之後，希臘文已成了埃及的主要文字。而托勒密王朝的最後一位統治者女王克麗奧佩脫拉，是整個王朝中唯一通曉埃及語言的統治者⁷。透過前述的埃及文字演變史可知，在希臘文化進入埃及之後，僅限於少數專門人員的「神聖文字」成了附屬的文字，而通俗草寫體的使用率亦漸漸不敵希臘文字。反觀中國，亦曾有過數次的異族入侵，蒙古統治中國達 162 年，滿清統治中國近三百年，蒙古與滿清都有各自的蒙古文與女真文字，但中國文字、文化藝術與宗教傳統並無如古埃及文明重大劇烈的改變，中國文字的書寫方式在秦始皇時代確認為小篆後，雖有楷書與行草等變革，

⁵ 大英百科全書線上中文繁體版，

「僧侶體文字」：<http://wordpedia.tb.com/article?i=034064&db=big5>；

「通俗體文字」：<http://wordpedia.tb.com/article?i=020788&db=big5>。

⁶ 大英百科全書線上中文繁體版，「埃及/文化」，<http://wordpedia.tb.com/article?i=023623&db=big5>。

⁷ 蒲慕州，《法老的國度》，頁 308。

但並無任何專屬於特殊階級的書寫方式，普遍流傳於社會各階層的共同文字書寫方式，卻成了一種將入侵異族「漢化」的最有效的工具。「夷狄入中國則中國之」所依賴的並非政治力或是武力，而是對中華文化的驕傲與認同感，更重要的是這個文化是強大的並且普遍深植於民間，而讓異族文化無機可趁。而源自印度的印度教亦是另外一個可作為例證的文化傳統方式。

六、埃及古文明的消逝

西元前 332 年，亞歷山大大帝率領部隊入侵埃及並推翻波斯人對埃及的統治。此後，馬其頓貴族托勒密家族統治埃及。埃及藝術的發展歷程大致與國家的政治歷史平行並進。托勒密家族在埃及以神明的代理人法老王之名治理埃及，埃及人在希臘文化時代，以埃及人為主的聚集地仍保有原來的信仰，但希臘文化已漸漸地將其觸角伸展於尼羅河谷地；當埃及成為羅馬的一個行省時，拜占庭基督宗教文化進駐尼羅河谷地，古埃及文化也就質變了；西元七世紀時的阿拉伯人的入侵之後，阿拉伯語與伊斯蘭教更是完全取代了古埃及文明，埃及逐漸地「阿拉伯化」而成為一個以伊斯蘭教為主的國家。本文透過前述研究的埃及宗教藝術發展，認為此乃古宗教文化未能全然深植民心的一個結果。

肆、印度教的宗教藝術

印度古稱天竺或稱身毒的與中國比鄰而居，漢唐時期即與我們有過頻繁的接觸，中國與印度之間的互動於唐代達到頂點，發源於印度的佛教即深深地影響了中國文化。佛教後來在印度的發展漸趨沒落，後為印度教取而代之。五代之後中國的商業活動轉趨向於東南亞，兩地原有的往來不若往日之頻繁，而發展自婆羅門教的印度教，其宗教文化與藝術表現與中國傳統的儒家思維相差甚大，是以僅得見零星的濕婆、毗濕奴等的神祇雕像在福建省泉州番佛寺遺址出現，而未能

如佛教一般在中國引起廣泛的信仰而融入中國的社會。

同樣地，印度與前述的埃及皆曾多次遭受異族的統治，甚至異族入侵的次數遠超過埃及，然而，印度因文化、宗教與藝術模式早已深入民間成爲人民生活的一部份，異族雖多次憑藉強大的政治武力介入統治這個區域，亦帶來不同的宗教與文化，然而，卻無法在文化上完全統治印度人，反倒是在文化方面被印度文化給「印度化」了或是融入印度文化之中而成爲印度文化的一部份了。唯有深植人心的文化方能令民族長久延續不滅，這也說明了印度文化異於其埃及文化的特色。

印度文化要追溯至印度河文明，然而，我們對這個地區文明的了解仍然存在著非常多的盲點，一般同意以英國的惠勒（Mortimer Wheeler）所提出的西元前 2500 至前 1700 年爲印度河文明時期。雖有跡象顯示外來影響曾有助於印度河流域城市的興起，但印度河文明的前身卻是一種廣泛存在的本土文化。在遺址中所獲得的古文物說明印度河流域的宗教包含了印度後世的宗教特點：具有象徵意義的公牛、虎和象；印章上坐式的瑜伽神與類似後來的濕婆靈伽（linga，濕婆神的象徵物，形如男性生殖器）。透過該地區的多處墓葬形制，學者推測當時的人們是相信有來世的，而這與後來的輪迴觀念有關。

有關印度教的宗教藝術，首先將分析印度教的發展，接著探討藝術如何傳繹宗教教義與各教派的主神崇拜。

一、印度教的發展

雅利安人可能約於西元前 2000 年間，從印度大陸的西北進入。他們帶來了文字書寫方式—梵文，但是，早期在印度活動的民族對於歷史記載不太感興趣，我們很難藉由所流傳的文字記載去了解有關印度的早期歷史事件。始於西元前 1500 年左右的梵語文學，梵文主要的作用是作爲書寫吠陀經典的讚美詩，印度

的歷史約在西元前 600 年才開始可以有比較明確的輪廓，必須借助佛教經典中有關佛的時期和以後時期的記載，以輾轉的方式來印證婆羅門教。

印度教文化是印度文化的主流，繼承了印度土著民族達羅毗荼人的生殖崇拜文化與吠陀雅利安人的自然崇拜文化傳統。吠陀教奉吠陀經為聖典，大約在西元前六至二世紀之際婆羅門教取代了吠陀教，印度教是在婆羅門教基礎上，吸收印度其他的民間信仰，融合佛教、耆那教等的思想內容演化而來。印度教在某些方面雖與婆羅門教不同，但基本特徵和文化傳統仍然因襲婆羅門教。

吠陀經是用吠陀梵文寫作的一些西北印度文獻的彙總，是關於對神的誦歌和禱文的文集，約在西元前 20 世紀到前 10 世紀間形成，廣義的吠陀經籍包含吠陀本集（《梨俱吠陀》、《耶柔吠陀》、《娑摩吠陀》、《阿闍婆吠陀》）、《梵書》、《森林書》與《奧義書》；狹義的吠陀經籍則僅包含前四者。後來，以《梨俱吠陀》為中心內容的吠陀宗教進行重大的革新，出現了以吠陀天啓、祭祀萬能和婆羅門至上為三大綱領的婆羅門教。

西元前六至前五世紀時，印度出現了與婆羅門思潮相對立的自由思想家，統稱沙門思潮，其中包括佛教創始人釋迦牟尼，耆那教的大雄與其他較小的教派等。這些新興勢力的主張不一，但要求打破婆羅門在宗教、政治、思想與文化等方面的統治地位是一致的，此時期的婆羅門教受到重大的挑戰。孔雀王朝時期(西元前 322～前 185)，婆羅門教因佛教與耆那教等的廣泛傳播曾一度衰落。西元前 180 年巽伽王朝建立後，婆羅門教得到復興。繼巽伽王朝的伽羅維拉王朝亦信奉婆羅門教。在印度南北分立時，南方的刹塔瓦漢王朝（前 281）及安達羅王朝都奉婆羅門教為國教。他們編纂法典，推行種姓制度，舉行大規模的祭祀。

西元四世紀時，北印度笈多（Gupta）王朝統一了北印度。在西元四至六世紀間，笈多王朝除了北印度之外，亦統治了印度中部與西部的一部份。笈多諸王

雖都信奉印度教，但對其他宗教採取兼容政策，各派宗教皆得以自由發展。有關此時期所發生的事件，主要參考了東晉法顯與唐代玄奘對印度的深入記載。笈多時代印度社會安定經濟繁榮，諸王獎掖文藝：陸續編纂了婆羅門教和印度教的基本法規的《摩奴法典》(Manu-smṛti)，內容論及宇宙起源、法的定義、聖禮、入法禮與「吠陀」研究；婚配、待客、喪禮、食物禁忌、玷污和淨化、婦道和妻道等社會規範；歷代國王之法與布施、贖罪禮、業論、靈魂和地獄等宗教問題上⁸。梵文所寫的印度教的兩大史詩《羅摩衍那》和《摩訶婆羅多》也在笈多時期完成。隨著時代的演變，吠陀時代的神祇也有著消長變化，如吠陀主神因陀羅 (Indra) 已失去了其原有的重要性。受到前述著作的影響，業報輪迴的教義與強調此生或前生的行為對今世或來世的影響，已成為印度教的主要信仰，影響其宗教和社會觀念。匯集了古代歷史、傳說與神話故事，被印度教的教徒奉為聖典的《往世書》⁹，更吸收了約西元 400 至 1000 年期間的宗教資料，記述習俗、儀式、祭祀、節日、種姓義務、布施、建廟立像與朝覲聖地等等。《往世書》主要歌頌印度教三大神中的毗濕奴和濕婆。吠陀教的創造之神的梵天已漸不重要，被濕婆和毗濕奴所取代成為印度教兩個主要信仰崇拜的神祇。由於教徒所崇拜主神的不同，又出現了各種教派並建立了寺廟等，自此婆羅門教就完成了向印度教的轉化。

笈多王朝以後，印度教在很多地區趨於沉寂。直到西元八世紀，商羯羅對印度教進行改革，使印度教又出現了新面貌，商羯羅有系統地闡述了《奧義書》(Upaniṣad)——即西元前 1000~前 600 年左右的印度教師傅與智者們的觀點，並對印度的其他宗教、哲學派別進行了批判，為印度教幾個重要派別奠定了理論基礎。此後，印度教的一些派別開始密教化，並且和佛教的密宗相接近。由於印度教密教和佛教密宗的融合，促使了佛教在印度的衰微。

⁸ 有些學者認為《摩奴法典》是西元前十三世紀的作品。因印度缺乏有系統的歷史記載，所以一些典籍的成書年代皆有爭議性，原則上學者們皆同意典籍的出現到最後的成書時間一般都經歷數百年才完成。<http://wordpedia.tb.com/article?i=105670&db=big5>。

⁹ 《往世書》為口耳相傳由梵文與各地的方言書寫而成，共計 18 部，完成時間各不相同，因此無法確認完成時間，一般推測成書的年代為約為西元 400 至 1000 間。

二、宗教藝術傳釋教義

承上所述，我們可以明瞭印度教在笈多王朝期間完成了轉化，史詩與印度教典籍不但說明了教義與信徒應遵守的相關準則，更具有如同生活百科全書的性質，幾乎支配著印度生活的各個方面，所以這是宗教在不著痕跡的情況之下早已深深地進入生活。我們曾說明印度是一個語言複雜的國度，而在一個語言不通順的國度中，人們的行為如何接受源自古老傳統與共同信仰宗教的約制？今日的印度，15 歲和 15 歲以上的人口中，文盲依然約占總人口的一半，其中女性文盲約占女性總人口的三分之二¹⁰。因此，普遍的教育在現代印度仍是一個難以達成的目標，所以，希望透過文字的方式來傳播繁複的印度教教義，即便在今日，基本上亦有相當大的困難度。然而，印度教經典、兩大史詩《羅摩衍那》（圖 9）和《摩訶婆羅多》與《往世書》等有關廣泛教義的典籍如何發揮其制約功能？既然，語言與文字在印度教長期的傳播過程中不佔據絕對重要的地位，印度教徒勢必過宗教儀式、宗教藝術與眾神的口述傳奇故事來體認。而宗教儀式過程有賴視覺藝術來傳達虔誠的意念與豐富對眾神的讚美與奉獻之心，視覺藝術亦是最簡單的方式來呈現眾神的傳奇故事，而最能讓信徒喚起精神上升的情感。

宗教視覺藝術在建築、雕塑與繪畫等各領域為印度教聖典描繪出眾神的悲歡離合、人間正義公理終將獲得伸張、種姓義務應確實遵循與繁複的宗教哲學，通過萬神殿不斷擴大的神話袍製出複雜的哲學，而讓信徒體認印度教非常抽象的最終教義哲學：以親證個體靈魂「我」（Ātman）與宇宙精神「梵」（Brahman）同一為靈魂解脫的最高境界。印度教的宗教藝術表現相較於其他宗教則富於動態與變化。印度教藝術往往是印度教宗教哲學的象徵、圖解與隱喻，其表現方式則崇尚生命活力，追求宇宙精神，處處充滿了繁縟裝飾、奇特想像與誇張的動態，帶有超現實的神秘主義色彩。印度教的精神藉由萬神殿中的眾神仙相關的傳奇與

¹⁰ 大英百科全書線上中文繁體版，〈印度〉，<http://wordpedia.tb.com/article?i=036672&db=big5>。

藝術的表現形式來闡述，這說明印度教藝術在印度文化中所佔有的地位。多神崇拜形式的印度教，不同教派皆有主要尊從祭祀的主神，其宗教藝術表現亦圍繞在主神與其相關的神話傳奇，這就是最貼近一般印度人的文化層面部分。

三、各教派的主神崇拜

印度教崇拜宇宙精神化身的三大主神，即宇宙創造之神梵天、宇宙保護之神毗濕奴、宇宙毀滅之神濕婆，其中以毗濕奴教派和濕婆教派最為盛行。印度教的諸神除了三大主神之外，他們的化身、配偶與子神，地方性的家神、村神和職業保護神，人格化的自然神（如太陽神），動植物（如蛇、菩提樹等）以及木石和男女性器官，還有被神格化了的祖先、英雄的精靈和羅刹等等共同組成印度教萬神殿。印度教的多神崇拜並非排斥一神崇拜，「多神論」是實質上的「一神論」，印度教徒所做的所有宗教實踐與生活紀律的努力，皆為回歸最高存在者——「梵」，即吠陀經典《梨俱吠陀》的教導。

三大神各有重要職責：梵天負責創造宇宙；毗濕奴則負起保護宇宙的職責，當宇宙受到惡靈侵擾或威脅時，毗濕奴以不同的形象化現維持宇宙和平、拯救宇宙；當宇宙已達無法修護時，毗濕奴睡臥於千頭蛇（Ānanda）身上，宇宙毀滅之神濕婆則將宇宙毀去。之後，梵天則又創造一新宇宙，如此，週而復始。除了三大神之外，印度的女神崇拜亦相當興盛，主要的女神與毗濕奴神及濕婆神有密切的關係。印度教自笈多王朝之後所發展的主要教派為四：毗濕奴教派、濕婆教派、印度密教和性力教派。

梵天

梵天的主要造型與創世神話有關：吠陀時期的造物主神「生主」(Prajāpati)將一粒種子放入水中，這粒種子變成一顆巨大無比的金蛋，一千年之後，這顆金蛋成熟了，裂成兩半，梵天就從金蛋中出生（圖 10）；當濕婆正在毀滅宇宙時，

毗濕奴神沉睡於千頭蛇王的身上、漂浮於宇宙海時，一朵蓮花由毗濕奴的肚臍伸出，四頭的梵天即安座於蓮花上（圖 11）。當信徒看見一顆金蛋與前述的圖像時，即使有文字閱讀上的障礙，他仍然可以體會並敘述相關情節予他人知曉。此外，配合祂的宇宙創造之神的神格，梵天通常被描繪成有四個頭（浮雕中則僅能看到其中三個），象徵四大吠陀經、四大種姓或東西南北四個方位，有四隻手臂或持不同的持物：念珠（象徵時間）、水瓶（象徵世界的水源）、湯匙（象徵供神的用具）、書（象徵宗教與世俗的知識）等物品。

毗濕奴

毗濕奴在神廟中的造型與手中不同的持物表達了宇宙保護神的神格：海螺（象徵宇宙源自海洋）、法輪（象徵季節的輪替）、權杖或蓮花，胸前一撮閃耀的星形毛髮記號象徵祂的不朽。除前述造型之外，毗濕奴為保護宇宙多樣性的神性融合了很多較次要的神祇與區域性的英雄不同性格，《往世書》對於毗濕奴的十大化現有詳盡的記述，祂在十大權化中的形象分別是：魚、烏龜、野豬、人獅、侏儒、持斧羅摩（Parasurama）、羅摩（Rāma）、黑天神（Kṛṣṇa）（圖 12）、黑天的兄長 Balarama 與尚未現身的第十身 Kalki。毗濕奴的不同形貌與身分為護持宇宙而戰，著名的十大化身說明了：「神」透過不同的化身時時在重建「法」（Dharma）與正義，摧毀不公平的行為。在神廟或日常生活中，經由視覺藝術表現重要的故事情節，信徒們皆可以看圖說故事，透過如此的方式，繁複的教義、儀式、生活規範與種姓義務很容易的不著痕跡地傳達到每一個教徒的心中。

濕婆

濕婆是印度眾神之中神格最為複雜、有時是互相抵觸。祂是宇宙毀滅之神卻兼具修復的神格；是禁慾的大修行者亦是性慾的象徵；是擁有仁心的牧人同時是憤怒的復仇者。因此，祂溫和安靜、亦精力旺盛。傳說濕婆有一千零八個稱謂，

每個稱謂都與祂的一個不同的形象呼應。這些互異特質說明了濕婆在早期神話中的一些形象，也形成印度教中一些含糊不清同時具有互補特質的角色。

在喜瑪拉雅山獨自苦修的濕婆，後來濕婆迎娶雪山女神（Pārvatī）為妻，共育兩名兒子：韋馱（Skanda）與象頭神（Gāneśa）。共同住在喜瑪拉雅山脈的開拉斯山（Kailāsa），濕婆的座騎是象徵塵世的力量與生殖—白公牛南迪（Nandi）。苦修的濕婆在繪畫中的形象為身體裸露腰繫虎皮，藍色的脖子則呼應濕婆為了拯救世界而將毒藥吞入，藍色的脖子顯示毒藥在該處發作。濕婆的頭髮在頭上盤纏成髮髻後散落肩膀，頭上有一彎新月、骷髏。傳說恆河由天際經喜瑪拉雅山沿著濕婆的頭髮流下人間，以免衝擊力過大造成災害。濕婆額頭象徵完美知識的第三隻眼通常是閉著，因憤怒睜開時，眼中的火焰足以焚毀所直視的東西。祂的脖子上配戴著一條蛇與骷髏，手持羚羊、三叉戟、斧頭、火焰、手鼓或是頭蓋骨。除了上述，濕婆有其他不同的的形象：跳舞的濕婆、行乞的濕婆、靈迦（linga，即男性生殖器）（圖 13）、雌雄同體的濕婆。跳舞的濕婆所跳的舞步展現濕婆在宇宙移動的五大超自然力量：創造、維護、毀滅、具體與釋放。是以濕婆亦是舞王。在祭祀濕婆神殿的隱蔽聖壇中，靈迦是濕婆修復神格與生殖與性慾的標記，有時結合幽尼（yoni，女性之生殖器）成為信徒祭拜的象徵（圖 14）。濕婆雖為宇宙毀滅之神但因男性生殖器象徵生機，所以濕婆同時具有創造的神格。雌雄同體的濕婆，總是右半邊男性的濕婆、左邊女性雪山女神的組合，如此的男女組合成一個個體，用以說明兩點：神性中活躍主動和馴服被動這種舉棋不定的矛盾；濕婆創造神格具體化呈現，男濕婆與雪山女神的綜合體結合了前述兩種力量是創造生命的原動力，可以視為靈迦與幽尼之人形化表現。對於濕婆信徒而言：濕婆兼具毀滅、保護與創造三種神格，祂摧毀邪惡保護良善，將豐饒贈於祂的崇拜者，祂是無所不在就像純潔清新的意識長駐於每個人心中，祂是全能的神。不同神話與傳奇中呈現出濕婆複雜的造形，這說明祂所代表與闡述的意念是十分繁複，然而這並不影響他在印度人心目中的地位，甚至由濕婆教派延伸出重要的性力教派。

性力派

性力派為印度教的第三大教派，此派崇奉性力為最高女神。認為性力是眾女神之主或某一男神（如濕婆）的配偶。虔修者認為此女神即為蟄伏於人體內的性力，必須激發這種性力才能達到解脫。源自濕婆教派的創造神格中的雌雄濕婆與靈迦幽尼，在民間中流行對濕婆神力崇拜轉化對「難近母」（Durgā，雪山女神的另一化現）（圖 15）神力的信仰與崇拜著，後來發展出採用秘密儀式的教派——印度密教——中的「性力信仰」（Shakti）。主要崇拜的對象是女神（devi），「性力」透過眾女神以各種不同的形貌來表現詮釋，而高度組織化的咒術、儀禮、俗儀為其特徵。性力教派主要的崇拜的女神與前述的印度三大神有關：「難近母」為濕婆的配偶、「吉祥天女」（Lakṣmī）是毗濕奴的配偶與「辯才天女」（Sarasvatī）是梵天的配偶等。

印度教密宗

密宗源自部分印度教徒為了取得靈智經驗和滿足世俗欲望而實行的祕術。主要講修煉方法，透過祕術與行使魔法煉就身心，而得以體驗最高真理和拜神禮儀的真義。密宗教義認為，不二的最高實在具有陰陽兩面，濕婆為陽，性力為陰；一個代表純粹意識和超然不易的被動性，另一個代表智力的能動性。一般藉由難懂象徵的圖像與咒語作為修煉觀想的依據（圖 16）。

印度眾神在錯綜複雜的神話與傳奇中各有精采的演出，三大主神及其眷屬與相關眾神在印度宗教文化與藝術中所扮演著重要的角色，信徒透過認識眾神的傳奇可了解其所傳達的印度教教義與深奧的哲理。所有重要的神祇都各負有重要的職責，因此他們的形象是否清晰具有代表性，對於所有的世俗信眾而言是相當重要的，當他們獻祭供養、祭拜神明的時候，經常是對所信仰的神祇有所期待，神祇的視覺形象代表了祂們的現身；也象徵了祂們所掌管的職權。為了能順利完

成祭祀活動，祂們的形象在此時就必須被確認。印度教藝術表現並非為藝術而藝術，而是為了宗教的理由，眾神因史詩與神話傳奇有各種不同的豐富藝術造型表現，這是為符合教義哲理與信徒為讚美神而作的美化，後者則與不同時代與區域的審美觀有關。

伍、結論

本文所選的兩個截然不同的宗教傳統，相同處是埃及與印度皆被列為四大文明古國。埃及曾發展出燦爛的文明，成立過一個強大而富裕的國家，但是卻無法持續延伸至今日，是文化未能深入人心之故，埃及文明早已成過去式，今日之埃及人與古文明的關係是：運用前人所遺留的遺址寶藏賺取外國人的金錢；印度在長久的歷史中經常是一個小國林立紛紛擾擾的地區，建立如孔雀王朝般的大帝國是少見的情況，無統一經典的繁複教義，複雜的語言障礙，宗教文化卻能穿透國與國間的隔閡，我們必須讚嘆宗教藝術在印度歷史中所發揮驚人的效用。

中國亦列為四大文明古國之一，宗教藝術亦曾在過往發揮相當大的功用，我們的文明尚未曾消失。今日的台灣，由於人們教育水準的大幅度提昇，閱讀已是一件人人具備的能力，宗教藝術的重要性在現代社會中已逐漸失去原有的功能，古老的宗教藝術品成為古董收藏家追逐的藝術收藏；社會的變遷令宗教信仰者改變對宗教奉獻的方式，已不再採用繁縟的方式裝飾聖殿來表達對神祇崇敬之意。

本文並非用來提倡宗教信仰或是恢復宗教藝術的大量製作，希冀提出重視屬於我們的文化藝術傳統的呼籲。中華文化並非像埃及與印度一樣是以宗教藝術為主體的文化傳統，但是，若我們將儒家、道家或是其他傳統思維視為文化信仰的主體，先賢們在這樣的傳承中陸續發展出讓我們引以為傲亮麗的文化藝術。我

們應思考的是我們這一代否具備如同先賢一樣的文化水準，可以繼續延續我們至今仍引以為傲的文化傳承，還是，我們將如同古代埃及人一樣去延續異文化，改變原有屬於自己特殊高度文明文化傳承。

「夷狄入中國則中國之」所依賴的並非政治力或是武力，而是對中華文化的驕傲與認同感，更重要的是這個文化是強大的並且普遍深植於民間，而讓異族文化無機可趁。源自印度的印度教亦是另外一個可作為例證的文化傳統。今日的教育方式過於強調無國界的科技學習，屬於人文藝術的部分在偏頗的教育制度中已被忽視，人文藝術課程未獲得應有的學習，我們舉目可見的是屬於我們自己的文化藝術已逐漸在生活中流失。年輕的一代尚未學習原屬於自己的文化時，尚未建立對中華文化的驕傲與認同感，再加上因科技技術將世界的距離一再縮短，外來的多元文化藝術不斷地湧入，當特有的文化藝術一再被稀釋失去原有的特色時。這個民族恐將如古埃及文明，在無國界的科技世界中被其他文化所同化而消失，這是我們應該仔細思考的地方。

附圖



圖 1
太陽神阿蒙
大英博物館藏



圖 2
Abou Simbel 神廟



圖 3 圖坦卡門的人形棺 埃及開羅博物館藏



圖 4 埃及平民的墓葬 大英博物館藏



圖 5

埃及墓室壁畫 墓主 Inerka



圖 6

托勒密王朝時的木乃伊
西元二世紀
大英博物館藏



圖 7

羅塞塔石碑
大英博物館藏



圖 8

埃及文字手寫體
大英博物館藏



圖 9
羅摩衍那插畫

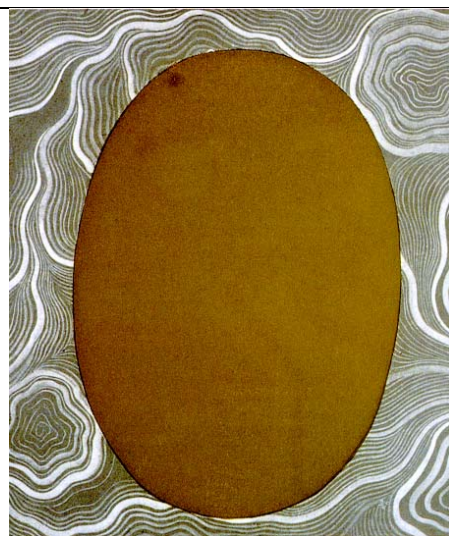


圖 10
梵天金蛋



圖 11
毗濕奴睡在千頭蛇王身上
(選自 *Gods, Guardians, and Lovers*)



圖 12
黑天
世界宗教博物館藏



圖 13 濕婆靈迦
世界宗教博物館藏



圖 14 信徒對靈迦與幽尼的獻祭
(選自 *Gods, Guardians, and Lovers*)



圖 15 難近母
(選自 *India Sculpture*, vol II, 1988)

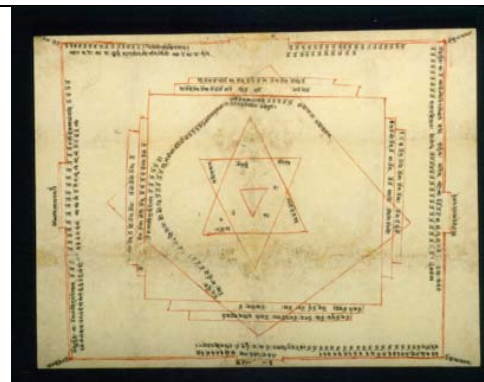


圖 16 密教圖像
世界宗教博物館藏

(本文感謝世界宗教博物館提供相關圖片)

第一章 宗教藝術與文化的關係

人類最早期的藝術活動大多與自然崇拜或祖先崇拜有關，古埃及文明所遺留下來的遺址與文物多半與其宗教信仰有關，印度人自古以來即生活在眾神的世界中，透過人工的藝術成品來向未知的自然或是神明表達崇敬與祈求保佑之意。

同列名為世界四大文明古國的埃及與印度，其宗教藝術傳承的方式有很大的差異。藉由所遺留的遺址文物可知，埃及文化藝術主要流傳於權貴階層，屬於人民的部分甚少，古埃及文明並未普遍深入民間，是以，埃及文明早已消逝；印度文明即使在歷經各種變動與複雜的語言文字的傳譯，印度教文化藝術與印度人的生活緊密的結合，印度人仍然延續源自吠陀時期的宗教文化藝術。

在提倡多元文化的今日，若我們未能清晰地認清屬於自己的文化藝術，中華文化傳承將在無國界的科技文明衝擊之下，消失其在歷史所佔有的地位，而被其他文化所同化。

本文選取兩個各具代表性與特色的宗教藝術傳統作為文化評析的對象，所探討的宗教依其在歷史上的發展先後作為討論的次第，並兼具不同區域的特色，古埃及與印度皆屬世界四大文明古國，宗教藝術為這兩大文明古國的民族特色。古埃及文明因外力的介入已消逝，原有的宗教藝術不再延續發展，而所遺留的宗教藝術僅能為我們所憑弔；印度文明古國雖曾有外力不斷地介入，然而深植人心的宗教藝術與文化經轉化而續存。本文選定這兩個地區的宗教藝術現象為對照組，藉由兩大文明古國的宗教藝術的演變來思考：文化在國家存續所扮演的角色。

壹、前言

現今的學者對於史前人類活動的說明，皆須藉由分析與判斷考古學家所發現的器物與「藝術品」來作為解讀的依據。史前時代遺留至今的「藝術品」與當時的宗教或稱信仰崇拜有關，因為人類最早期的藝術活動大多與自然崇拜或祖先崇拜有關，如法國拉斯寇（Lascault）地區所發現的舊石器時代的洞窟壁畫，多數的學者認為是早期人類為了信仰崇拜的理由而繪製的。中國人自古即崇拜「龍」的圖騰並自稱是「龍的傳人」，在中國歷久不衰的「龍」形象，即為祖先崇拜的產物。古埃及文明所遺留下來的遺址與文物多半與其宗教信仰有關，印度人自古以來即生活在眾神的世界中。現今，世界各地仍維持其特有民族圖騰的少數民族，其藝術樣式皆與其氏族崇拜或信仰有關。原始的信仰與祈禱漸漸地與藝術活動及勸善懲惡的道德觀結合在一起，並貫穿群體生活的諸多面向，進而形成具有教義哲理的宗教。

「宗教藝術」與當今一般藝術家或是學者所談論的「藝術」有相當大的距離，其最大的差異在於目的性的不同，現代藝術家所在意的是：為藝術而藝術—藝術是「藝術家」某些特定意念的表達，他們在當代的文化薰陶之下透過藝術創作來詮釋個人的藝術理念；宗教藝術作品的製作與呈現與前述的理念不同，早期創作宗教藝術的「藝師」，其存在經常是被忽視的，絕大多數不會在其作品或歷史上留名，宗教藝術的產生不在偉大的藝術理念的表達與詮釋，而是根源於其所尊崇的宗教教義與歷史，為了讚美神的崇偉與表達對神的崇敬之意，以當世的美學概念與審美價值來裝飾屬於神的聖殿，以視覺圖像的方式讓信徒能進一步了解教義與該宗教的歷史。

尤其，在文字閱讀並非普遍能力的年代，視覺圖像扮演了相當重要的角色，教徒經由視覺藝術體認教義與歷史。宗教藝術跨越了文字與語言的隔閡，藉由視覺圖像的方式傳遞訊息，教徒得以觀想圖像來進行祈禱、告解等宗教儀式達到精

神慰藉的目的。是以，宗教藝術在撫慰教徒心靈上扮演著重要角色；甚至更進一步，在宗教傳播的過程中，宗教藝術讓不同地區與不同文化傳承的人們更容易接受外來的新宗教，進而形成一超越區域與種族的宗教文化。

早期的人類對於歷史或是文化現象並無特殊的記載，在四大文明古國中，中國是少數對於政治史有相當多著墨的國家，此外，其他地區對於當時的文化傳承的認知，均需依靠解讀大量的出土文物來為當世的文明定位，這些古文物其實皆與當時的宗教信仰有相當大的關聯。除了少數新興的宗教與教派，因其歷史傳承的不足，尚未建立具有特色的宗教藝術形式外，包括少數民族宗教的絕大多數的宗教信仰，我們皆可以輕易地找到宗教藝術融入文化而形成具有特色的人文現象。

不同的宗教其宗教藝術形式各具特色，尤其是源遠流長的宗教，宗教藝術在其宗教的發展過程中佔有著相當重要的地位，同時在其發展傳播的地區繪製出一份超越自然地理、政治、經濟與民族的宗教地圖。宗教藝術在其傳播的地域結合了不同的文化，所以，同一宗教的藝術形式在符合宗教教義的原則之下，會因不同的地域有不同的詮釋與表達，除了因文化融合的關係之外，這些變化與因自然地理環境形成的媒材取得亦有很大的關聯。

事實上，不管是否為某一特定宗教的教徒，人們的行為經常受到源自古老傳統的約制而不自知，而這些制約行為則與古老的信仰有關，而宗教行為反映在宗教儀式活動的代表性產物即為宗教藝術，宗教藝術所包含的範圍以今日的藝術領域視之則有音樂、表演與視覺藝術。本文將專注於視覺藝術的領域來探討，希望透過探討宗教藝術與文化之間的關係，以「宗教藝術與文化」為題的目的是希冀透過宗教視覺藝術來回歸文化，文化的傳承是包含多層面，而宗教藝術是不可或缺的。

檢視歷史的演變過程，若當世的文化藝術並未深植於人心時，當強權入侵時，政治力就很容易凌駕原有文化，很容易造成無法興復的亡國之憾；但當政治力無法超越深耕的文化傳承，此時的強權就容易地會被原有的文化所同化，我們所熟知的中國，在歷史上亦曾多次遭異族入侵，但這些異族在中原皆被中華文化「漢化」了，如蒙古人所建立的元朝與滿族人所建立的清朝，這兩個朝代都曾輝煌過，可是異族文化並未在皇室之外的地方發揮過重要的影響力，文化的力量會讓異族的統治成爲歷史上的「政治過客」。也許，因爲今日社會的多元發展令多數人忽視宗教藝術的存在，然而，它卻一直默默的在發揮它那潛移默化的功能。

貳、埃及與印度

選取埃及與印度作爲評析的對象，因皆屬世界四大文明古國，而埃及已消逝了，印度仍舊延續溯源自印度河文明的文化方式。任何國度在其歷史軌跡中都會爲外來武力所佔領，這兩大文明古國可以提供文化超越武力與文化屈服於武力而消逝的例證。

一、埃及

埃及雖位居非洲大陸，然而在西洋藝術史的範疇中，古埃及的藝術是必然探討的主題，因其藝術風格曾影響西方文明起源的希臘，希臘神殿的列柱形式與早期雕像風格即深受埃及風格的影響。可是，一般皆以所謂「藝術流派」的現代藝術觀點，以埃及文物的藝術風格作爲探討的主軸，而忽視了其所蘊含的宗教與在文化傳承中意義。本文所將探索的古埃及宗教藝術，是以其宗教藝術文物在其宗教信仰的地位，深入研析其在文化傳承中所扮演的角色、象徵意義與所要傳遞訊息。古埃及藝術實際上是政治統治者「法老王」(Pharaoh)，以神明在世間的代理人之身份爲主軸發展所出來的宗教藝術：爲祭祀眾神而裝飾神殿，爲安葬神明

在世間的代理人—法老王—而發展出來的金字塔，以及相信死後得以追隨冥王獲得永生而延伸出的各式陪葬品。古埃及文明雖已消逝，但所遺留的文化資產實集其宗教藝術之大成，今日仍得以窺見者主要為神殿與金字塔，而這些遺址與其古文物所傳遞與我們的訊息正是古埃及的宗教藝術與文化的結合，這些埃及宗教藝術文物可算是古埃及當世的宗教行為與文化傳承的見證。

專供法老王與祭司們進行祭祀的埃及神殿的形式，以及在視覺藝術中所被強調的主神與其延伸出的生命觀與對自然的呼應，是埃及文明的主軸。埃及的古文物大多數從墓地獲得，巨型金字塔與後來的帝王谷（valley of Kings）的喪葬形式，以及陪葬品與墓室壁畫所闡述對神明的尊崇與對生死的信仰亦是本文思考的重心。埃及文字中專屬使用於廟宇、墓室和紀念碑的聖書符號—「象形文字（hieroglyph）」，在神殿與墓室中的廣泛被應用，然而，在西元 5 世紀時，一個希臘血統的埃及人霍拉波倫（Horapollon）撰寫『象形文字』（Hieroglyphica）一書時，「神聖文字」已無法解讀了，直至 19 世紀初，在法籍學者商博良（Champollion, Jean-Francois, 1790—1832）的努力下，找出解讀出這些符號的正確方法，進而拼湊出了埃及歷史的梗概，而讓世人對埃及的宗教與藝術有較多的認識與了解。

二、印度

印度教的信仰範圍包含居住在今日的印度以及巴基斯坦、斯里蘭卡、尼泊爾等國部分地區，以及因印度人遷居的東南亞、東非、南非、蘇利南以及斐濟、模里西斯、千里達等島嶼。印度人包含非常複雜的人種，自古以來因為多次的異族入侵，始自約西元前 2000 年的雅利安人，以及後來陸續入侵的波斯人、西徐亞人、阿拉伯人、蒙古人、土耳其人和阿富汗人，不同種族間的通婚混合使得印度人的膚色由白至深褐不等，因此印度人很難以人種外觀來定義，而是一個地理意義上的種族。今日的印度是個語言複雜的國家，除了被列為官方語言的印地語與英語之外，另外為印度憲法正式承認的語言有 17 種之多，更令人驚訝的是，

印度大約還有上百種次要的語言與好幾百種被認可的方言。在如此複雜的情況之下，印度教源自西元前 2000 年的吠陀教，其教徒現在占印度人口的 80% 以上。複雜的種族與語言更說明了宗教藝術存在的重要性，藝術是可以輕易地超越語言文字的隔閡而令信徒有著相同的信仰，印度人在本土發展了數種宗教，再加上外人所傳入的眾多宗教中，仍然虔誠地選擇信仰印度教，我們可以感受到強烈的文化深植民間的力量。雖然穆斯林曾統治過印度，伊斯蘭教亦曾廣泛信仰並留下不少經典建築令人憑弔，目前的信仰人口卻屬少數；伊斯蘭教在埃及則有著輝煌的成就，成為今日埃及的主要信仰。

所有印度教教徒都認為他們是歸屬於源自吠陀時代的種姓制度（caste）之四大社會階級—婆羅門（Brahman，僧侶）、刹帝利（Kshatriya，貴族）、吠舍（Vaisya，平民）和首陀羅（Sudra，奴隸—非雅利安人的土著）—中的一員。每個種姓都有自己的習俗，這些習俗規範其成員的職業和飲食習慣以及如何與其他種姓的人的社會交往。幾千年來，印度的宗教信仰已與其社會制度結合，成為生活中不可或缺的一部份。換言之，不屬於種姓制度一員的我們，若想成為印度教徒，勢必先找到屬於自己的種姓。

印度的藝術發展與宗教信仰及哲學觀有相當大的關係，印度教藝術表現受其宗教教義哲理的約制，並非一般人民審美觀照的體現。印度教結集了許多不同的教義和教派於一身，也是集絕大多數印度人生活大成之作。

發展自古代「吠陀教」與「婆羅門教」的印度教是印度文化的正統與主流，本文所探討的年代將以在西元七至十三世紀間復興的「印度教」為主軸，向上探究其與古代的「吠陀教」與「婆羅門教」之間的關聯，向下分析在穆斯林強大的武力與政治統治下，以及近代印度的民族英雄甘地如何運用印度教激發印度人的民族主義而令「英國退出印度」。十九世紀後，因接受西方思想所發展的現代印度教則不在本文探討的範圍。

印度教依其發展史可分為以下幾種主要教派類型：吠陀教（Vedism）、婆羅門教（Brahmanism，吠陀教的較晚近形式）、毗濕奴教（Vaishnavism）、濕婆教（Shaivism）、密教（Tantrism）和性力教（Shaktism）。印度教無專屬的「聖典」用以詮釋教義，亦無「教祖」可令教徒追隨，這些教派皆與吠陀經典、兩大史詩《摩訶婆羅多》（*Mahābhārata*）與《羅摩衍那》（*Rāmāyaṇa*）、神話《往世書》（*Purāṇas*）等書，以及民間傳說緊密地聯繫在一起。「印度教」信仰者崇拜宇宙精神的化身—三大主神，即宇宙創造之神梵天（*Brahmā*）、宇宙保護之神毗濕奴（*Viṣṇu*）與宇宙毀滅之神濕婆（*Śiva*），其中，衍生而來的毗濕奴教派與濕婆教派最為盛行。印度教藝術經常是宗教哲學的象徵、圖解與隱喻。除了三大主神之外，共同為宗教藝術表現提供了無盡的題材。繁複的神廟建築、靈活的諸神雕刻與細密的繪畫編織了印度教的宗教藝術世界，其宗教信仰早已和社會制度與人民的生活緊緊扣住，印度教藝術亦已成為印度人生活中不可或缺的一部分。

本文的宗教藝術取材以與宗教有關的文物為主，舞蹈與音樂則不在探討的範圍，相關的文物依其在該宗教的位階為探討相關文化現象的順序，論及同一種類的文物則依編年的方式編排。藝術風格會因年代與地域的不同而改變：不同時代的人們的審美觀會影響藝術造型；不同地域的自然環境所蘊含的自然材質影響「藝師」的創作手法。這些部分與藝術風格的改變有較密切的關係，與文物的宗教性格無關，因此不在本文的討論範圍之中。

參、埃及宗教藝術

埃及的自然地理與環境影響了埃及人的宗教信仰與文化藝術方式，我們必須先了解尼羅河的自然現象，才能體認他們長期生活於此而造就了長久不變的宗教藝術型態：對自然的敬畏，從而接受自然所帶來的一切，讚揚自然並遵奉

為神明；建造神廟歌頌神明，但遠離民眾的國家祭祀，使得重要的神祇偏離民眾的生活；對於來世的準備甚於今生，期待通過險惡的冥途而終能與冥王會合，獲得永生是他們永恆的追求；法老王的神權受到入侵異族的挑戰，法老王的神性逐漸頹落；專屬權貴的書寫方式區隔了埃及人。我們得見的皆是屬於權貴的宗教藝術形式，古代埃及的宗教藝術文化並未普遍進入人民的生活，因此，在希臘文明進入後遂逐漸消失。

一、孕育文明的尼羅河谷地

尼羅河決定了埃及的地形，亦決定了埃及歷經數千年不變的宗教藝術形式。狹窄的尼羅河谷十分肥沃，到了開羅，河水如扇子般展開成三角洲，可是東西方皆為沙漠乾旱的不毛之地，西部是利比亞沙漠乾燥而無涸谷，東部阿拉伯沙漠則多受涸谷分割。尼羅河是埃及唯一的交通幹線，三角洲地區稱為下埃及，自開羅至亞斯文的河谷地區稱為上埃及，亞斯文附近則為瀑布區的開始。在如此的地理條件之下，外來文化與武力很難大舉穿越瀑布區或是東西沙漠來影響埃及人。就地理環境而言，埃及是一個封閉式的國家，宗教藝術也自王朝時代即形成固定的風格，一直到亞歷山大帝趕走波斯人，自三角洲將大量的希臘文化帶入尼羅河谷地。尼羅河三角洲地區所產的紙莎草（papyrus）是製作古埃及人書寫的主要原料，紙莎草莖的造型更成為神廟柱廊列柱的模範。

自古以來，尼羅河水每年的六月至九月間的可預期的氾濫，肥沃了土地，生產足以供養埃及人的農作，週而復始的概念讓埃及人對於死亡並無過多的恐懼。其他也象徵著週而復始的自然現象與自然物都讓埃及人讚頌，認為他們具有生命、意志、靈性和神奇的能力，並能影響人的命運，因而將其作為崇拜的對象，如太陽、蓮花、聖甲蟲、貓、狒狒、豺狼等等，在眾多的古文物中都可以找到埃及人對他們表示敬畏並祈求佑護和降福的實例。

二、埃及眾神

尼羅河谷地所發展的不同系統神譜中，以多神信仰及地域性崇拜為主，前王朝時期即已存在眾多的地方神，在國家統一的王權確立之後，一些地方神祇突破了區域的侷限，成為上下埃及所共同崇拜的神祇。位居非洲北部的埃及全年雨量稀少，冬天與夏天的日照充分，太陽每天從東方出現由西方落下，埃及人認為太陽出於東方，白天在地面上空運行，日落於西方，晚上則在地下繼續繞行。因此，日日得以見到的太陽就成為他們崇拜的主要對象，太陽的出現代表生機與光明，太陽的殞落代表的是生命的暫歇與黑暗，崇拜祭祀太陽神就成為國家大事，由不同遺址的位置可作為說明與應證，祭祀太陽的重要神廟多位於尼羅河的東岸，而作為安置暫歇生命的金字塔與帝王谷則位於尼羅河的西方。如古城底比斯（Thebes）跨越尼羅河的東西兩岸，東岸有重要的神廟卡爾納克（Karnak）與盧克索（Luxor），西岸則可稱為「死人城」，因為埋葬法老王與后妃的帝王谷與王后谷（valley of Queens）即位於西岸。

太陽神廟入口前方通常有一對可以捕捉太陽的第一道光芒方尖碑（obelisk），是埃及人奉獻給太陽神的亦象徵埃及人與上天溝通的管道。太陽神有著不同形象與名號：太陽神海琵（Khepri）被看作是聖甲蟲，意為上升的太陽；太陽神雷（Re）形如一輪紅日，取正午的太陽之意；太陽神阿圖（Atum）外形猶如一名拄著柺杖的老人，為落日之像徵（圖 1）；太陽神賀魯斯（Horus）通常形如一隻兀鷹（有時為鷹頭人身）（圖 2）；太陽神赫哈替（Horakhty）是另一位兀鷹神，祂結合了雷與賀魯斯於一身；太陽神阿騰（Aten）是帶有光芒的一輪紅日，流行於新王國時期的阿曼何泰普四世（Amenhotep IV）執政時期；被奉為諸神之王的底比斯守護神阿蒙（Amun）與雷結合成阿蒙-雷（Amun-Re），被表現成具有公羊的頭人身的外形。對太陽的崇拜可能在王朝建立之前就已經開始，這些不同造型的太陽神都在神廟宇與金字塔或墓室中出現。太陽神話中提到太陽神越過天空航行，出發時是上升的海琵，正午到達天頂為成年的瑞，晚間抵達西邊

時，其外形即為老年的阿圖。夜間時，太陽神則乘坐一船駛過陰間，此時，他必須戰勝形如蛇的惡魔阿佩皮（Apepi），才能在次日獲得新生。對太陽的解讀影響了埃及人的生死觀，埃及人在死後亦需面對種種的挑戰，在通過考驗之後，才可以與冥王歐賽西斯（Osiris）會合，獲得永生。

在創世神話中，太陽神阿圖（或「雷」）從覆蓋原始丘陵的混沌海洋中升起，創造自身和其他八神。阿圖自體生出兒子舒（Shu，空氣神）與女兒特芙奴（Tefnut，水氣神），空氣與水氣結合，生了天神（Geb）與地神（Nut），接著，天地兩神結合，生了二子二女：歐賽西斯、伊希絲（Isis）、塞斯（Seth）與那芙提絲（Nephthys），其中歐賽西斯與伊希絲、塞斯與那芙提絲結合為夫妻¹。

在遺址中的國王的名字前大都冠有賀魯斯之名，法老王以賀魯斯之名統治上下埃及。法老王以神之名統治埃及與後續的神話傳說有關：歐賽西斯成為統治埃及的神，而忌妒不滿的塞斯為篡奪王位殺害了哥哥歐賽西斯，並將之分屍且丟入尼羅河。歐賽西斯的妻子伊希絲找回了丈夫的屍體，並請豺狼神阿努比斯（Anubis，死神）為丈夫縫合屍體並施以法術，歐賽西斯復活了，但只能遁入陰間成為死者之王。伊希絲獨力扶養兒子賀魯斯，賀魯斯的雙眼是日月所成：右眼是太陽、左眼是月亮。賀魯斯為報父仇與奪回王位繼位權就與塞斯搏鬥，賀魯斯最後雖奪回王位，但左眼（月亮）卻受傷，被月神透特（Thoth，亦為智慧之神）治癒了。不具備神性的法老王終將死去，這被認為是宇宙秩序與正義受到破壞，新的法老王以賀魯斯之名治理埃及，象徵了他戰勝惡勢力，是正義與秩序的維持者。此外，賀魯斯被治癒的左眼成了處處可見的象形文字與重要的護身符—「不再受傷害」。

三、永生之旅

歐賽西斯獲得永生成為冥王，對歐賽西斯的崇拜與信仰傳遍埃及，而且往

¹ *Gods of ancient Egypt*, pp. 24-30.

往與各地對豐饒神和陰間諸神的崇拜相結合，歐賽西斯經常以木乃伊的形象出現於墓室的裝飾中，讓埃及人對於不可知的死後世界有著無限的希望。埃及人認為人死後靈魂不滅，三個不同性質的靈魂（「巴」ba、「卡」ka、「阿賀」akh）會隨著屍體進入墓室中，並繼續與屍體相隨，屍體被製成如歐賽西斯般的木乃伊以防腐壞，當死者的靈魂通過凶險的冥途與冥王會合時，才有著完整的屍體得以復活獲得永生。由於信仰「來世永生」，短暫的今生就相形失色良多，因此，配合復活後永生所使用的一切民生必備品就十分重要，眾多的陪葬品是我們今日解讀古埃及文化重要的依據。重要的「開口儀式」能讓亡者恢復感官知覺得以享用祭品與陪葬品，為了順利完成「永生之旅」，通過不可知凶險的冥途，眾多可以保護亡者的護身符與咒語隨著他進入棺木與墓室。在與歐賽西斯會合之前需通過審判，掌管真理和正義的女神瑪特（Maat）的羽毛砝碼會在天秤的另一端測出亡者的心是否真誠。真誠的亡者將進入歐賽西斯的殿堂得到真正的永生。

生者以自己豐富的想像力為來世做好一切完美的準備。被製成木乃伊的亡者，包裹屍體的亞麻布內有著相當多的護身符，人形棺與方形棺槨的內外畫滿眾神、咒語與護身符等圖像來保護死者（圖 3），亡者永久的住所內除了無數的珍貴的陪葬品與日用品之外，更是被無數的墓室壁畫、浮雕與雕像所裝飾的相當富麗堂皇。墓室內牆壁上的繪畫浮雕描繪一般埃及人日常生活與工作的場景，亡者以大量的犧牲祭祀眾神的場面，亡者死後所將經歷的種種險境與考驗，無數的咒語與協助亡者度過危險的文字以及描述天象的圖畫。除了死者的雕像外，有著署名亡者的木乃伊造型的陪葬俑被放在墓室中，以便代替死者支應諸神的役使。「永生」的信仰遍及全埃及，然而，這些耗費不貲喪葬方式並非所有的埃及人都可以負擔的起，金字塔與墓室除了留下對當時王室貴族的宗教信仰、豐功偉績與生活記錄，部分對於當時平民生活作息與工作狀態亦有記載。

然而，僅將亡者的屍體製成木乃伊就需花費甚多，對於多數以農耕為主沒有私人土地的埃及人而言即是遙不可及，通常是以較為簡易的方式安葬親屬（圖

4)，繪滿壁畫的墓室更是一般埃及人所無法支付的龐大消費（圖 5）。事實上，我們所擁有對埃及人的藝術遺產、生死觀與宗教信仰的知識主要來自金字塔、帝王谷、王后谷與其他貴族的墓室中，一般埃及人的墓葬能提供給我們的相關知識就不太多，透過我們所能認識的埃及喪葬形制，實在是緊扣住貴族的生活方式與宗教信仰，雖有些壁畫浮雕描繪了平民的生活，但他們並不是主要被描繪的對象，他們的出現通常是為了重現亡者的過去片段或是將來可能出現的場景。對於一個不曾普遍流通於全民的宗教藝術方式，當外來文化大量進入這個原本很封閉的國家，若外來的文化中若有相類似概念得以取代時，原有的價值就很容易逐漸消失。如木乃伊上必覆蓋上亡者的面具，可是在具希臘文化的托勒密王朝治理埃及時，埃及式立體的面具就逐漸被平面肖像繪畫所取代（圖 6）。

四、法老的政治神權

法老王以賀魯斯之名治理埃及，埃及人相信他們的法老王是神，全埃及是歸屬於法老，法老王是至高無上。事實上，在前述的概念下法老王就與人民之間畫了一道很大的鴻溝。法老王雖名為大祭司，但日常的祭祀儀式與節日的祭典主要是由駐在神廟的祭司等執事人員代為執行。法老王為太陽神廟的大祭司，確認和鞏固他的神權與統治權與神廟的祭祀有莫大的關係，因此，太陽神廟的擴建與整修對歷代的法老王都是不可偏廢的，在神殿的外面可以看到賀魯斯的雕像或是浮雕在相當重要的位置，法老王巨大的雕像則矗立在神廟的正面（圖 2）。神廟對人民是非常神秘的，神廟四面高牆封閉，內有柱廊、柱廳和祭殿等。以巨大高聳的紙莎草柱為建築主體的神廟，後來，更在柱子與柱子之間的空隙處加進了胸牆，有柱子的一半高，目的可能是防止人們直接從外面看到殿堂裡面，太陽神廟的入口與龐大的建築相較之下是非常小，這也說明了出入神廟的埃及人是不多的，也就不需要一個大門以供進出。神廟是神秘的，所舉行的祭典是不開放給平民參與的，神像也極少離開神廟供民眾崇拜，只有甚少的機會之下，人民可以遠觀出巡的神像。神廟的拒埃及人民於千里之外的意象，說明了法老

王與平民間極大差距，神廟上的象形文字亦非一般埃及人所能辨讀的。

古埃及人的後代子孫仍然存在，我們思考古埃及文明的殞落，參考其所遺留的古文物與遺址中所得的一些訊息，法老王以神之名統治埃及，他是如同神一般的為埃及人所景仰，以至於臣服在他的政治領導。

埃及人雖然知道外邦人和異文化的存在，但在他們的文獻與藝術表現中，並不描繪外邦人和異文化的特點，而是以埃及自身的文化藝術表現模式套在外邦人身上。而且，對於外邦人基本上持排斥的態度。...埃及人似乎沒有自覺的產生同化外邦或者異文化的意識。這一點與中國古代「夷狄入中國則中國之」的觀念是很不相同的。不過根據埃及的宗教傳統，世間的秩序是由瑪特所控制，而既然這神聖的秩序是埃及的，不論是埃及人或外邦人，正義或邪惡，都在這神聖的秩序中，似乎也就沒有必要去同化外邦人和異文化²。

然而，多次入侵的異族亦以法老王之名建立王朝繼續統治埃及，如西元前 1630 年左右異族西克索人（Hyksos）奪得政權，建立第十五與第十七王朝，以法老王之名治理埃及；波斯帝國的大流士一世（Darius I）於西元前 486 年亦以法老王統治埃及。事實上，在馬其頓人將希臘文化帶入埃及之前，外來文化都未能改變埃及的文化方式。以中國人「天高皇帝遠」的概念來呼應埃及神廟與法老王給埃及人的印象應該很貼切，但是，當法老王這個人間神的神力無法抵禦外敵，原有的政治神學應該會受到很大的挑戰。西元前 332 年秋，亞歷山大大帝（Alexander THE GREAT）率領部隊入侵埃及驅趕波斯人後，前往西部沙漠綠洲拜謁阿蒙神廟，據說獲神諭：「亞歷山大是阿蒙神的兒子」，他入侵埃及的合法性獲得確認；古埃及的最後王朝是由馬其頓人（托勒密王朝）以法老王的名義繼續統治。既然異族取得神授的政治地位並非不可能，高高在上的法老王與人民的距離原本就是遙遠的，而神廟中所法老王的傳統可被外人繼續執行，屬於神權與

² 法老的國度，頁 310。

國王的宗教信仰與藝術對埃及人漸失依附，瑪特所維持的神聖秩序與正義終究不敵外邦人與異文化，政治上的挫敗影響到法老王的神權，希臘文化終將軟化埃及人對自身文化的驕傲，也無能力去同化異文化，反而被異文化所同化了。

五、象形文字

埃及象形文字是神廟與金字塔之中經常可以看到書寫方式，圖案式的表意表音的文字曾被人們遺忘了一千多年，這種「神聖文字」不是屬於一般人民所使用的書寫方式，僅有古埃及的官吏、醫生、僧侶及匠人等少數專門人員能辨識象形文字。根據現有的資料顯示，最早的埃及象形文字約在四千年前開始使用，而考古學家們在已遭淹沒的尼羅河中的菲拉（Philae）島上所發現的一份象形文字是離我們最近的，上面的日期是西元 394 年 8 月 24 日所書寫的³。早期歷史記載中：西元五世紀時，一個希臘血統的埃及人霍拉波倫（Horapollon）撰寫『象形文字』（Hieroglyphica）一書，僅為記述其符號而非解讀內文，此時「神聖文字」已無法解讀了，此後，埃及象形文就成了美麗的符號。直到 1799 年 7 月，羅塞塔石碑（Rosetta Stone）（圖 7）在亞歷山大城附近的塞羅塔被法國人發現，內容包含了埃及和希臘兩種語言，使用了三種不同的書寫方式（象形文字、埃及象形文字的草寫體和希臘文字），石碑的拓片立刻被送回歐洲讓學者們研究，而石碑在 1801 年被英國人運回大英博物館。法國學者商博良（Jean-François Champollion 1790-1832）於 1808 年在巴黎閱讀到拓片⁴，綜合了一些前人的努力，商博良成功地解讀了「神聖文字」，古埃及的歷史也因此陸續地被還原了。

古埃及文有兩種基本書寫形式：一是用於紀念碑、雕像、壁畫與陪葬品的象形字，又稱「神聖文字」（或神聖雕刻）；一是從雕刻（或繪寫碑銘）的早期圖畫象形文字衍生而來手寫體（圖 8），一般用蘆葦筆沾墨水寫在紙莎草紙上。手寫體最早是在埃及前王朝時期的末期（西元前 3000?）時，在行政工作中使用，

³ *Naissance de l'écriture cunéiformes et hiéroglyphs*, p. 118.

⁴ 同上，p. 372。

稱為「僧侶體文字」(hieratic script)，另一衍生自前者的「通俗體文字」(demotic script)的草寫體，在薩姆提克一世(Psamtik I)統治期間(西元前 663—609)開始代替僧侶體，普遍使用於商業和文字記述中⁵。所以，古老的埃及一直同時存在著兩種不同的書寫方式，嚴整的「象形字」與便利的「草寫體」。埃及在以希臘文化主導下的托勒密王朝執政時期(西元前 304—西元 30)，存在著埃及與希臘兩種相互作用但又截然不同的文化傳統。許多埃及人學習講希臘語和寫希臘文；有些人甚至改用希臘名字，希臘打入以希臘文為主的上層階級⁶。這種情況在日據時代的台灣亦屢見不鮮，不少台灣人透過改用日本名字，而希望獲得較好的社會地位。

通俗文字在托勒密王朝期間開始為希臘字母所取代，羅塞塔石碑上三種不同的字體提供了很好的說明。羅塞塔石碑的銘文撰於西元前 196 年托勒密五世在位之際，法國學者商博良的研究證實，羅塞塔石碑上刻的那段象形文字碑銘是譯自希臘文的，而不是像過去有些學者以為的那樣：希臘文是譯文。商博良的研究說明了：在經過 136 年(西元前 332-196)托勒密王朝的統治之後，希臘文已成了埃及的主要文字。而托勒密王朝的最後一位統治者女王克麗奧佩脫拉，是整個王朝中唯一通曉埃及語言的統治者⁷。透過前述的埃及文字演變史可知，在希臘文化進入埃及之後，僅限於少數專門人員的「神聖文字」成了附屬的文字，而通俗草寫體的使用率亦漸漸不敵希臘文字。反觀中國，亦曾有過數次的異族入侵，蒙古統治中國達 162 年，滿清統治中國近三百年，蒙古與滿清都有各自的蒙古文與女真文字，但中國文字、文化藝術與宗教傳統並無如古埃及文明重大劇烈的改變，中國文字的書寫方式在秦始皇時代確認為小篆後，雖有楷書與行草等變革，

⁵ 大英百科全書線上中文繁體版，

「僧侶體文字」：<http://wordpedia.tb.com/article?i=034064&db=big5>；

「通俗體文字」：<http://wordpedia.tb.com/article?i=020788&db=big5>。

⁶ 大英百科全書線上中文繁體版，「埃及/文化」，<http://wordpedia.tb.com/article?i=023623&db=big5>。

⁷ 蒲慕州，《法老的國度》，頁 308。

但並無任何專屬於特殊階級的書寫方式，普遍流傳於社會各階層的共同文字書寫方式，卻成了一種將入侵異族「漢化」的最有效的工具。「夷狄入中國則中國之」所依賴的並非政治力或是武力，而是對中華文化的驕傲與認同感，更重要的是這個文化是強大的並且普遍深植於民間，而讓異族文化無機可趁。而源自印度的印度教亦是另外一個可作為例證的文化傳統方式。

六、埃及古文明的消逝

西元前 332 年，亞歷山大大帝率領部隊入侵埃及並推翻波斯人對埃及的統治。此後，馬其頓貴族托勒密家族統治埃及。埃及藝術的發展歷程大致與國家的政治歷史平行並進。托勒密家族在埃及以神明的代理人法老王之名治理埃及，埃及人在希臘文化時代，以埃及人為主的聚集地仍保有原來的信仰，但希臘文化已漸漸地將其觸角伸展於尼羅河谷地；當埃及成為羅馬的一個行省時，拜占庭基督宗教文化進駐尼羅河谷地，古埃及文化也就質變了；西元七世紀時的阿拉伯人的入侵之後，阿拉伯語與伊斯蘭教更是完全取代了古埃及文明，埃及逐漸地「阿拉伯化」而成為一個以伊斯蘭教為主的國家。本文透過前述研究的埃及宗教藝術發展，認為此乃古宗教文化未能全然深植民心的一個結果。

肆、印度教的宗教藝術

印度古稱天竺或稱身毒的與中國比鄰而居，漢唐時期即與我們有過頻繁的接觸，中國與印度之間的互動於唐代達到頂點，發源於印度的佛教即深深地影響了中國文化。佛教後來在印度的發展漸趨沒落，後為印度教取而代之。五代之後中國的商業活動轉趨向於東南亞，兩地原有的往來不若往日之頻繁，而發展自婆羅門教的印度教，其宗教文化與藝術表現與中國傳統的儒家思維相差甚大，是以僅得見零星的濕婆、毗濕奴等的神祇雕像在福建省泉州番佛寺遺址出現，而未能

如佛教一般在中國引起廣泛的信仰而融入中國的社會。

同樣地，印度與前述的埃及皆曾多次遭受異族的統治，甚至異族入侵的次數遠超過埃及，然而，印度因文化、宗教與藝術模式早已深入民間成爲人民生活的一部份，異族雖多次憑藉強大的政治武力介入統治這個區域，亦帶來不同的宗教與文化，然而，卻無法在文化上完全統治印度人，反倒是在文化方面被印度文化給「印度化」了或是融入印度文化之中而成爲印度文化的一部份了。唯有深植人心的文化方能令民族長久延續不滅，這也說明了印度文化異於其埃及文化的特色。

印度文化要追溯至印度河文明，然而，我們對這個地區文明的了解仍然存在著非常多的盲點，一般同意以英國的惠勒（Mortimer Wheeler）所提出的西元前 2500 至前 1700 年爲印度河文明時期。雖有跡象顯示外來影響曾有助於印度河流域城市的興起，但印度河文明的前身卻是一種廣泛存在的本土文化。在遺址中所獲得的古文物說明印度河流域的宗教包含了印度後世的宗教特點：具有象徵意義的公牛、虎和象；印章上坐式的瑜伽神與類似後來的濕婆靈伽（linga，濕婆神的象徵物，形如男性生殖器）。透過該地區的多處墓葬形制，學者推測當時的人們是相信有來世的，而這與後來的輪迴觀念有關。

有關印度教的宗教藝術，首先將分析印度教的發展，接著探討藝術如何傳繹宗教教義與各教派的主神崇拜。

一、印度教的發展

雅利安人可能約於西元前 2000 年間，從印度大陸的西北進入。他們帶來了文字書寫方式—梵文，但是，早期在印度活動的民族對於歷史記載不太感興趣，我們很難藉由所流傳的文字記載去了解有關印度的早期歷史事件。始於西元前 1500 年左右的梵語文學，梵文主要的作用是作爲書寫吠陀經典的讚美詩，印度

的歷史約在西元前 600 年才開始可以有比較明確的輪廓，必須借助佛教經典中有關佛的時期和以後時期的記載，以輾轉的方式來印證婆羅門教。

印度教文化是印度文化的主流，繼承了印度土著民族達羅毗荼人的生殖崇拜文化與吠陀雅利安人的自然崇拜文化傳統。吠陀教奉吠陀經為聖典，大約在西元前六至二世紀之際婆羅門教取代了吠陀教，印度教是在婆羅門教基礎上，吸收印度其他的民間信仰，融合佛教、耆那教等的思想內容演化而來。印度教在某些方面雖與婆羅門教不同，但基本特徵和文化傳統仍然因襲婆羅門教。

吠陀經是用吠陀梵文寫作的一些西北印度文獻的彙總，是關於對神的誦歌和禱文的文集，約在西元前 20 世紀到前 10 世紀間形成，廣義的吠陀經籍包含吠陀本集（《梨俱吠陀》、《耶柔吠陀》、《娑摩吠陀》、《阿闍婆吠陀》）、《梵書》、《森林書》與《奧義書》；狹義的吠陀經籍則僅包含前四者。後來，以《梨俱吠陀》為中心內容的吠陀宗教進行重大的革新，出現了以吠陀天啓、祭祀萬能和婆羅門至上為三大綱領的婆羅門教。

西元前六至前五世紀時，印度出現了與婆羅門思潮相對立的自由思想家，統稱沙門思潮，其中包括佛教創始人釋迦牟尼，耆那教的大雄與其他較小的教派等。這些新興勢力的主張不一，但要求打破婆羅門在宗教、政治、思想與文化等方面的統治地位是一致的，此時期的婆羅門教受到重大的挑戰。孔雀王朝時期(西元前 322～前 185)，婆羅門教因佛教與耆那教等的廣泛傳播曾一度衰落。西元前 180 年巽伽王朝建立後，婆羅門教得到復興。繼巽伽王朝的伽羅維拉王朝亦信奉婆羅門教。在印度南北分立時，南方的刹塔瓦漢王朝（前 281）及安達羅王朝都奉婆羅門教為國教。他們編纂法典，推行種姓制度，舉行大規模的祭祀。

西元四世紀時，北印度笈多（Gupta）王朝統一了北印度。在西元四至六世紀間，笈多王朝除了北印度之外，亦統治了印度中部與西部的一部份。笈多諸王

雖都信奉印度教，但對其他宗教採取兼容政策，各派宗教皆得以自由發展。有關此時期所發生的事件，主要參考了東晉法顯與唐代玄奘對印度的深入記載。笈多時代印度社會安定經濟繁榮，諸王獎掖文藝：陸續編纂了婆羅門教和印度教的基本法規的《摩奴法典》(Manu-smṛti)，內容論及宇宙起源、法的定義、聖禮、入法禮與「吠陀」研究；婚配、待客、喪禮、食物禁忌、玷污和淨化、婦道和妻道等社會規範；歷代國王之法與布施、贖罪禮、業論、靈魂和地獄等宗教問題上⁸。梵文所寫的印度教的兩大史詩《羅摩衍那》和《摩訶婆羅多》也在笈多時期完成。隨著時代的演變，吠陀時代的神祇也有著消長變化，如吠陀主神因陀羅 (Indra) 已失去了其原有的重要性。受到前述著作的影響，業報輪迴的教義與強調此生或前生的行為對今世或來世的影響，已成為印度教的主要信仰，影響其宗教和社會觀念。匯集了古代歷史、傳說與神話故事，被印度教的教徒奉為聖典的《往世書》⁹，更吸收了約西元 400 至 1000 年期間的宗教資料，記述習俗、儀式、祭祀、節日、種姓義務、布施、建廟立像與朝覲聖地等等。《往世書》主要歌頌印度教三大神中的毗濕奴和濕婆。吠陀教的創造之神的梵天已漸不重要，被濕婆和毗濕奴所取代成為印度教兩個主要信仰崇拜的神祇。由於教徒所崇拜主神的不同，又出現了各種教派並建立了寺廟等，自此婆羅門教就完成了向印度教的轉化。

笈多王朝以後，印度教在很多地區趨於沉寂。直到西元八世紀，商羯羅對印度教進行改革，使印度教又出現了新面貌，商羯羅有系統地闡述了《奧義書》(Upaniṣad)——即西元前 1000~前 600 年左右的印度教師傅與智者們的觀點，並對印度的其他宗教、哲學派別進行了批判，為印度教幾個重要派別奠定了理論基礎。此後，印度教的一些派別開始密教化，並且和佛教的密宗相接近。由於印度教密教和佛教密宗的融合，促使了佛教在印度的衰微。

⁸ 有些學者認為《摩奴法典》是西元前十三世紀的作品。因印度缺乏有系統的歷史記載，所以一些典籍的成書年代皆有爭議性，原則上學者們皆同意典籍的出現到最後的成書時間一般都經歷數百年才完成。<http://wordpedia.tb.com/article?i=105670&db=big5>。

⁹ 《往世書》為口耳相傳由梵文與各地的方言書寫而成，共計 18 部，完成時間各不相同，因此無法確認完成時間，一般推測成書的年代為約為西元 400 至 1000 間。

二、宗教藝術傳釋教義

承上所述，我們可以明瞭印度教在笈多王朝期間完成了轉化，史詩與印度教典籍不但說明了教義與信徒應遵守的相關準則，更具有如同生活百科全書的性質，幾乎支配著印度生活的各個方面，所以這是宗教在不著痕跡的情況之下早已深深地進入生活。我們曾說明印度是一個語言複雜的國度，而在一個語言不通順的國度中，人們的行為如何接受源自古老傳統與共同信仰宗教的約制？今日的印度，15歲和15歲以上的人口中，文盲依然約占總人口的一半，其中女性文盲約占女性總人口的三分之二¹⁰。因此，普遍的教育在現代印度仍是一個難以達成的目標，所以，希望透過文字的方式來傳播繁複的印度教教義，即便在今日，基本上亦有相當大的困難度。然而，印度教經典、兩大史詩《羅摩衍那》（圖9）和《摩訶婆羅多》與《往世書》等有關廣泛教義的典籍如何發揮其制約功能？既然，語言與文字在印度教長期的傳播過程中不佔據絕對重要的地位，印度教徒勢必過宗教儀式、宗教藝術與眾神的口述傳奇故事來體認。而宗教儀式過程有賴視覺藝術來傳達虔誠的意念與豐富對眾神的讚美與奉獻之心，視覺藝術亦是最簡單的方式來呈現眾神的傳奇故事，而最能讓信徒喚起精神上升的情感。

宗教視覺藝術在建築、雕塑與繪畫等各領域為印度教聖典描繪出眾神的悲歡離合、人間正義公理終將獲得伸張、種姓義務應確實遵循與繁複的宗教哲學，通過萬神殿不斷擴大的神話袍製出複雜的哲學，而讓信徒體認印度教非常抽象的最終教義哲學：以親證個體靈魂「我」（Ātman）與宇宙精神「梵」（Brahman）同一為靈魂解脫的最高境界。印度教的宗教藝術表現相較於其他宗教則富於動態與變化。印度教藝術往往是印度教宗教哲學的象徵、圖解與隱喻，其表現方式則崇尚生命活力，追求宇宙精神，處處充滿了繁縟裝飾、奇特想像與誇張的動態，帶有超現實的神秘主義色彩。印度教的精神藉由萬神殿中的眾神仙相關的傳奇與

¹⁰ 大英百科全書線上中文繁體版，〈印度〉，<http://wordpedia.tb.com/article?i=036672&db=big5>。

藝術的表現形式來闡述，這說明印度教藝術在印度文化中所佔有的地位。多神崇拜形式的印度教，不同教派皆有主要尊從祭祀的主神，其宗教藝術表現亦圍繞在主神與其相關的神話傳奇，這就是最貼近一般印度人的文化層面部分。

三、各教派的主神崇拜

印度教崇拜宇宙精神化身的三大主神，即宇宙創造之神梵天、宇宙保護之神毗濕奴、宇宙毀滅之神濕婆，其中以毗濕奴教派和濕婆教派最為盛行。印度教的諸神除了三大主神之外，他們的化身、配偶與子神，地方性的家神、村神和職業保護神，人格化的自然神（如太陽神），動植物（如蛇、菩提樹等）以及木石和男女性器官，還有被神格化了的祖先、英雄的精靈和羅刹等等共同組成印度教萬神殿。印度教的多神崇拜並非排斥一神崇拜，「多神論」是實質上的「一神論」，印度教徒所做的所有宗教實踐與生活紀律的努力，皆為回歸最高存在者——「梵」，即吠陀經典《梨俱吠陀》的教導。

三大神各有重要職責：梵天負責創造宇宙；毗濕奴則負起保護宇宙的職責，當宇宙受到惡靈侵擾或威脅時，毗濕奴以不同的形象化現維持宇宙和平、拯救宇宙；當宇宙已達無法修護時，毗濕奴睡臥於千頭蛇（Ānanda）身上，宇宙毀滅之神濕婆則將宇宙毀去。之後，梵天則又創造一新宇宙，如此，週而復始。除了三大神之外，印度的女神崇拜亦相當興盛，主要的女神與毗濕奴神及濕婆神有密切的關係。印度教自笈多王朝之後所發展的主要教派為四：毗濕奴教派、濕婆教派、印度密教和性力教派。

梵天

梵天的主要造型與創世神話有關：吠陀時期的造物主神「生主」(Prajāpati)將一粒種子放入水中，這粒種子變成一顆巨大無比的金蛋，一千年之後，這顆金蛋成熟了，裂成兩半，梵天就從金蛋中出生（圖 10）；當濕婆正在毀滅宇宙時，

毗濕奴神沉睡於千頭蛇王的身上、漂浮於宇宙海時，一朵蓮花由毗濕奴的肚臍伸出，四頭的梵天即安座於蓮花上（圖 11）。當信徒看見一顆金蛋與前述的圖像時，即使有文字閱讀上的障礙，他仍然可以體會並敘述相關情節予他人知曉。此外，配合祂的宇宙創造之神的神格，梵天通常被描繪成有四個頭（浮雕中則僅能看到其中三個），象徵四大吠陀經、四大種姓或東西南北四個方位，有四隻手臂或持不同的持物：念珠（象徵時間）、水瓶（象徵世界的水源）、湯匙（象徵供神的用具）、書（象徵宗教與世俗的知識）等物品。

毗濕奴

毗濕奴在神廟中的造型與手中不同的持物表達了宇宙保護神的神格：海螺（象徵宇宙源自海洋）、法輪（象徵季節的輪替）、權杖或蓮花，胸前一撮閃耀的星形毛髮記號象徵祂的不朽。除前述造型之外，毗濕奴為保護宇宙多樣性的神性融合了很多較次要的神祇與區域性的英雄不同性格，《往世書》對於毗濕奴的十大化現有詳盡的記述，祂在十大權化中的形象分別是：魚、烏龜、野豬、人獅、侏儒、持斧羅摩（Parasurama）、羅摩（Rāma）、黑天神（Kṛṣṇa）（圖 12）、黑天的兄長 Balarama 與尚未現身的第十身 Kalki。毗濕奴的不同形貌與身分為護持宇宙而戰，著名的十大化身說明了：「神」透過不同的化身時時在重建「法」（Dharma）與正義，摧毀不公平的行為。在神廟或日常生活中，經由視覺藝術表現重要的故事情節，信徒們皆可以看圖說故事，透過如此的方式，繁複的教義、儀式、生活規範與種姓義務很容易的不著痕跡地傳達到每一個教徒的心中。

濕婆

濕婆是印度眾神之中神格最為複雜、有時是互相抵觸。祂是宇宙毀滅之神卻兼具修復的神格；是禁慾的大修行者亦是性慾的象徵；是擁有仁心的牧人同時是憤怒的復仇者。因此，祂溫和安靜、亦精力旺盛。傳說濕婆有一千零八個稱謂，

每個稱謂都與祂的一個不同的形象呼應。這些互異特質說明了濕婆在早期神話中的一些形象，也形成印度教中一些含糊不清同時具有互補特質的角色。

在喜瑪拉雅山獨自苦修的濕婆，後來濕婆迎娶雪山女神（Pārvatī）為妻，共育兩名兒子：韋馱（Skanda）與象頭神（Gāneśa）。共同住在喜瑪拉雅山脈的開拉斯山（Kailāsa），濕婆的座騎是象徵塵世的力量與生殖—白公牛南迪（Nandi）。苦修的濕婆在繪畫中的形象為身體裸露腰繫虎皮，藍色的脖子則呼應濕婆為了拯救世界而將毒藥吞入，藍色的脖子顯示毒藥在該處發作。濕婆的頭髮在頭上盤纏成髮髻後散落肩膀，頭上有一彎新月、骷髏。傳說恆河由天際經喜瑪拉雅山沿著濕婆的頭髮流下人間，以免衝擊力過大造成災害。濕婆額頭象徵完美知識的第三隻眼通常是閉著，因憤怒睜開時，眼中的火焰足以焚毀所直視的東西。祂的脖子上配戴著一條蛇與骷髏，手持羚羊、三叉戟、斧頭、火焰、手鼓或是頭蓋骨。除了上述，濕婆有其他不同的的形象：跳舞的濕婆、行乞的濕婆、靈迦（linga，即男性生殖器）（圖 13）、雌雄同體的濕婆。跳舞的濕婆所跳的舞步展現濕婆在宇宙移動的五大超自然力量：創造、維護、毀滅、具體與釋放。是以濕婆亦是舞王。在祭祀濕婆神殿的隱蔽聖壇中，靈迦是濕婆修復神格與生殖與性慾的標記，有時結合幽尼（yoni，女性之生殖器）成為信徒祭拜的象徵（圖 14）。濕婆雖為宇宙毀滅之神但因男性生殖器象徵生機，所以濕婆同時具有創造的神格。雌雄同體的濕婆，總是右半邊男性的濕婆、左邊女性雪山女神的組合，如此的男女組合成一個個體，用以說明兩點：神性中活躍主動和馴服被動這種舉棋不定的矛盾；濕婆創造神格具體化呈現，男濕婆與雪山女神的綜合體結合了前述兩種力量是創造生命的原動力，可以視為靈迦與幽尼之人形化表現。對於濕婆信徒而言：濕婆兼具毀滅、保護與創造三種神格，祂摧毀邪惡保護良善，將豐饒贈於祂的崇拜者，祂是無所不在就像純潔清新的意識長駐於每個人心中，祂是全能的神。不同神話與傳奇中呈現出濕婆複雜的造形，這說明祂所代表與闡述的意念是十分繁複，然而這並不影響他在印度人心目中的地位，甚至由濕婆教派延伸出重要的性力教派。

性力派

性力派為印度教的第三大教派，此派崇奉性力為最高女神。認為性力是眾女神之主或某一男神（如濕婆）的配偶。虔修者認為此女神即為蟄伏於人體內的性力，必須激發這種性力才能達到解脫。源自濕婆教派的創造神格中的雌雄濕婆與靈迦幽尼，在民間中流行對濕婆神力崇拜轉化對「難近母」（Durgā，雪山女神的另一化現）（圖 15）神力的信仰與崇拜著，後來發展出採用秘密儀式的教派——印度密教——中的「性力信仰」（Shakti）。主要崇拜的對象是女神（devi），「性力」透過眾女神以各種不同的形貌來表現詮釋，而高度組織化的咒術、儀禮、俗儀為其特徵。性力教派主要的崇拜的女神與前述的印度三大神有關：「難近母」為濕婆的配偶、「吉祥天女」（Lakṣmī）是毗濕奴的配偶與「辯才天女」（Sarasvatī）是梵天的配偶等。

印度教密宗

密宗源自部分印度教徒為了取得靈智經驗和滿足世俗欲望而實行的祕術。主要講修煉方法，透過祕術與行使魔法煉就身心，而得以體驗最高真理和拜神禮儀的真義。密宗教義認為，不二的最高實在具有陰陽兩面，濕婆為陽，性力為陰；一個代表純粹意識和超然不易的被動性，另一個代表智力的能動性。一般藉由難懂象徵的圖像與咒語作為修煉觀想的依據（圖 16）。

印度眾神在錯綜複雜的神話與傳奇中各有精采的演出，三大主神及其眷屬與相關眾神在印度宗教文化與藝術中所扮演著重要的角色，信徒透過認識眾神的傳奇可了解其所傳達的印度教教義與深奧的哲理。所有重要的神祇都各負有重要的職責，因此他們的形象是否清晰具有代表性，對於所有的世俗信眾而言是相當重要的，當他們獻祭供養、祭拜神明的時候，經常是對所信仰的神祇有所期待，神祇的視覺形象代表了祂們的現身；也象徵了祂們所掌管的職權。為了能順利完

成祭祀活動，祂們的形象在此時就必須被確認。印度教藝術表現並非為藝術而藝術，而是為了宗教的理由，眾神因史詩與神話傳奇有各種不同的豐富藝術造型表現，這是為符合教義哲理與信徒為讚美神而作的美化，後者則與不同時代與區域的審美觀有關。

伍、結論

本文所選的兩個截然不同的宗教傳統，相同處是埃及與印度皆被列為四大文明古國。埃及曾發展出燦爛的文明，成立過一個強大而富裕的國家，但是卻無法持續延伸至今日，是文化未能深入人心之故，埃及文明早已成過去式，今日之埃及人與古文明的關係是：運用前人所遺留的遺址寶藏賺取外國人的金錢；印度在長久的歷史中經常是一個小國林立紛紛擾擾的地區，建立如孔雀王朝般的大帝國是少見的情況，無統一經典的繁複教義，複雜的語言障礙，宗教文化卻能穿透國與國間的隔閡，我們必須讚嘆宗教藝術在印度歷史中所發揮驚人的效用。

中國亦列為四大文明古國之一，宗教藝術亦曾在過往發揮相當大的功用，我們的文明尚未曾消失。今日的台灣，由於人們教育水準的大幅度提昇，閱讀已是一件人人具備的能力，宗教藝術的重要性在現代社會中已逐漸失去原有的功能，古老的宗教藝術品成為古董收藏家追逐的藝術收藏；社會的變遷令宗教信仰者改變對宗教奉獻的方式，已不再採用繁縟的方式裝飾聖殿來表達對神祇崇敬之意。

本文並非用來提倡宗教信仰或是恢復宗教藝術的大量製作，希冀提出重視屬於我們的文化藝術傳統的呼籲。中華文化並非像埃及與印度一樣是以宗教藝術為主體的文化傳統，但是，若我們將儒家、道家或是其他傳統思維視為文化信仰的主體，先賢們在這樣的傳承中陸續發展出讓我們引以為傲亮麗的文化藝術。我

們應思考的是我們這一代否具備如同先賢一樣的文化水準，可以繼續延續我們至今仍引以為傲的文化傳承，還是，我們將如同古代埃及人一樣去延續異文化，改變原有屬於自己特殊高度文明文化傳承。

「夷狄入中國則中國之」所依賴的並非政治力或是武力，而是對中華文化的驕傲與認同感，更重要的是這個文化是強大的並且普遍深植於民間，而讓異族文化無機可趁。源自印度的印度教亦是另外一個可作為例證的文化傳統。今日的教育方式過於強調無國界的科技學習，屬於人文藝術的部分在偏頗的教育制度中已被忽視，人文藝術課程未獲得應有的學習，我們舉目可見的是屬於我們自己的文化藝術已逐漸在生活中流失。年輕的一代尚未學習原屬於自己的文化時，尚未建立對中華文化的驕傲與認同感，再加上因科技技術將世界的距離一再縮短，外來的多元文化藝術不斷地湧入，當特有的文化藝術一再被稀釋失去原有的特色時。這個民族恐將如古埃及文明，在無國界的科技世界中被其他文化所同化而消失，這是我們應該仔細思考的地方。

附圖



圖 1
太陽神阿蒙
大英博物館藏



圖 2
Abou Simbel 神廟



圖 3 圖坦卡門的人形棺 埃及開羅博物館藏



圖 4 埃及平民的墓葬 大英博物館藏



圖 5

埃及墓室壁畫 墓主 Inerka



圖 6

托勒密王朝時的木乃伊
西元二世紀
大英博物館藏



圖 7

羅塞塔石碑
大英博物館藏



圖 8

埃及文字手寫體
大英博物館藏



圖 9
羅摩衍那插畫

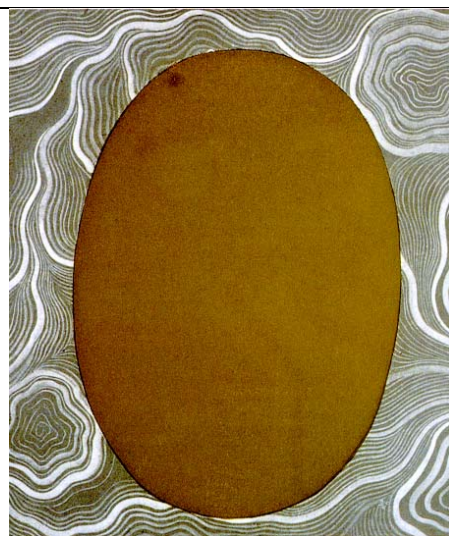


圖 10
梵天金蛋



圖 11
毗濕奴睡在千頭蛇王身上
(選自 *Gods, Guardians, and Lovers*)



圖 12
黑天
世界宗教博物館藏



圖 13 濕婆靈迦
世界宗教博物館藏



圖 14 信徒對靈迦與幽尼的獻祭
(選自 *Gods, Guardians, and Lovers*)

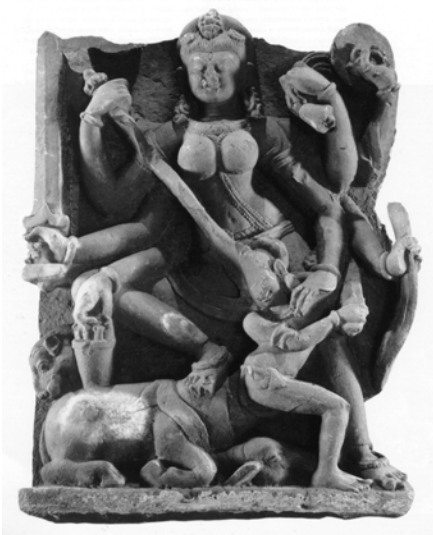


圖 15 難近母
(選自 *India Sculpture*, vol II, 1988)

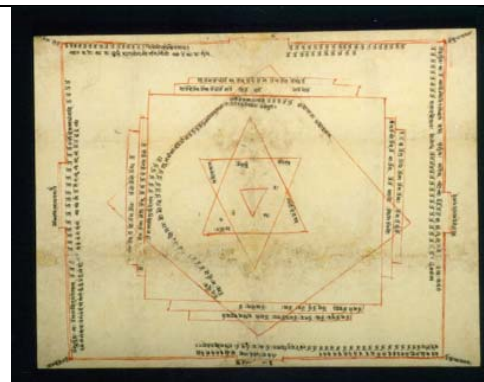


圖 16 密教圖像
世界宗教博物館藏

(本文感謝世界宗教博物館提供相關圖片)

第二章 探索印度教的藝術表現

世界四大文明古國僅存中國與印度，印度文化融合了多民族與多宗教，源自印度的主要宗教有印度教、佛教與耆那教，另有與外來的伊斯蘭教與融合的錫克教。印度的美術發展與宗教信仰及哲學觀有相當大的關係，曾對亞洲地區諸國有過深遠的影響。印度藝術表現受各宗教教義哲理的制約，並非一般人民審美觀照的體現，如：重沉思尚內省的佛教，宗教藝術的表現則強調寧靜平和；重宇宙論尚生命力的印度教，其藝術表現則富於動態與變化；受印度教的影響而密教化的佛教，其宗教藝術則轉為繁複燦爛。

發展自古代婆羅門教的印度教是印度文化的正統與主流，信仰者崇拜宇宙精神的化身—三大主神，即宇宙創造之神梵天（Brahmā）、宇宙保護之神毗濕奴（Viṣṇu）與宇宙毀滅之神濕婆（Śiva），其中，衍生而來的毗濕奴教派（Vaishnavism）與濕婆教派（Shaivism）最為盛行。印度教藝術經常是宗教哲學的象徵、圖解與隱喻。除了三大主神之外，吠陀經典、兩大史詩《摩訶婆羅多》與《羅摩衍那》、《往世書》的神話以及無數民間傳說共同為宗教藝術表現提供了無盡的題材。繁複的神廟建築、靈活的諸神雕刻與細密的繪畫編織了印度教的宗教藝術世界。

壹、前言

印度與中國、埃及和西亞並稱世界四大文明古國，其中的埃及與西亞文明皆已轉換消逝，四大文明古國中得以歷經長久的演變而不衰退的唯有中國與印

度。「印度」之名為玄奘在《大唐西域記》¹中的翻譯：**詳夫天竺之稱。異議糾紛。舊云身毒。或曰賢豆。今從正音。宜云印度。**古稱天竺或稱身毒的印度與中國比鄰而居，漢唐時期即與我們有過頻繁的接觸，中國與印度之間的互動於唐代達到頂點，發源於印度的佛教即深深地影響了中國文化。佛教後來在印度的發展漸趨沒落，後為印度教取而代之，五代之後中國的商業活動轉趨向於東南亞，兩地原有的往來不若往日之頻繁，而發展自婆羅門教的印度教，其文化與藝術表現與中國傳統的儒家思維相差甚大，是以僅得見零星的濕婆、毗濕奴等的神祇雕像現身中國²，而未能如佛教一般在中國引起廣泛的信仰而融入中國的社會。清末以來的西化政策與忽視印度的存在有關；近代雖交通便捷，然中國政治的分裂也導致與印度的往來清淡，也讓我們對同在亞洲的印度文化有了很大的疏離感，對於印度教文化產生莫大的陌生與疏離。

何以世界四大文明古國僅存中國與印度？埃及與西亞文明皆因異族入侵，人民逐漸放棄原有的文化方式而接受異族所帶來的新思維與生活方式，導致古文明的黯淡進而消逝。同樣地，印度與中國皆亦曾遭受異族的統治，然而這兩個文明古國因文化模式早已深入民間成為人民生活的一部份，異族雖多次憑藉強大的政治武力介入統治這兩個區域，然而，卻無法在文化上統治中國人與印度人，反倒是在文化方面被中國文化給「漢化」了或是融入印度文化之中而成為印度文化的一部份了。唯有深植人心的文化方能長久延續不滅，這也說明了中國與印度文化異於其他兩地的特色。

在印度沉寂約七百年的佛教於十九世紀末出現了復興運動，很多佛教勝地恢復了舊觀並重新建立了一些寺院。近來，因台灣佛教的昌盛，眾多佛教徒前往印度的佛教聖地朝聖；此外，由於台灣觀光旅遊的興盛，印度次大陸亦逐漸成為台灣人觀光旅遊的路線之一。然而，由於學校教育中長期缺乏對印度文化做廣泛

¹ 《大唐西域記》卷第二，CBETA 電子佛典，<http://www.cbeta.org/result/T51/T51n2087.htm>。

² 福建省泉州番佛寺遺址得見印度教神祇的雕像。

的介紹，實際上我們對印度的了解並不多，尤其是對源自古代婆羅門教發展而來的印度教與印度教藝術始終隔一層幕而模糊不清。根據 1980 年代的統計，印度有佛教徒 5,554,000 人，約佔總人口的 0.8%³，相較於佔 82.7%⁴的印度教徒而言實在是很少；佛教文化與藝術對我們絕大多數而言是相當熟悉的，即使不是佛教徒總會認識幾位佛菩薩，然而佛教徒卻是今日印度宗教信仰文化中的少數人，相對於佔印度宗教信仰的絕大多數人口的印度教，其宗教信仰文化卻是台灣人所陌生的。根據「寬容宗教 (Religious tolerance) 網站」在西元 2000 年的統計數字顯示：印度教次於基督宗教與伊斯蘭教為世界第三大宗教，其信仰人口為七億八千六百萬，佔世界總人口的 13%，遠遠超過佔世界 6% 人口數的第四大宗教—佛教⁵。因此，我們實在不應再忽視這個宗教文化了。

若是以哲學的層面來看待宗教，只有極少數的聰慧者得以悠遊於宗教哲理的思索而有所領會，宗教藝術對他們而言：存在的意義並不大；然而，對世俗的芸芸眾生而言，抽象的宗教哲學義理難以心領的方式，進而達到神會的境界，而透過視覺藝術所詮釋與傳達的哲理對他們而言：比較容易吸收接受。宗教藝術更是他們進行信仰崇拜的儀式活動中重要的媒介與依歸。由世界各宗教信仰的發展窺知，宗教藝術是進行宗教傳播時相當重要的一個媒介，人們很容易透過視覺藝術去體認辨別一個宗教，再經由深入地了解教義哲理之後，不同的神祇或是聖人的形象又經常成為信徒觀想冥思的對象。一神的基督宗教與多神的佛教所發展出的宗教藝術即為我們做了很好的說明。

印度教的宗教藝術表現相較於其他宗教則更富於動態與變化。由於印度教藝術往往是印度教宗教哲學的象徵、圖解與隱喻，其表現方式則崇尚生命活力，追求宇宙精神，處處充滿了繁縟裝飾、奇特想像與誇張的動態，經常帶著超現實

³ 此數據為 1980 年的統計，見〈印度佛教〉，百科知識網，<https://www.wordpedia.com/search/gloss2.asp?id=bf1e68648>。

⁴ 此數據為 1982 年的統計，見〈印度教〉，百科知識網，<https://www.wordpedia.com/search/gloss2.asp?id=7577534>。

⁵ <http://www.religioustolerance.org/worldrel.htm>

的神秘主義色彩。

既然，透過宗教藝術來認識一個宗教是比較容易的途徑，因此本文主要將藉由探索印度教藝術的表現形式與相關的神祇傳奇來闡述印度教的精神，說明印度教藝術在印度文化中所佔有的地位。有關深入的印度哲學思考與辨證則非本文的重點。在介紹一個宗教的藝術表現之前，必須先對這個宗教的發展與教派分支有所認識。多神崇拜的印度教其各個教派皆有特殊崇拜的主神，藝術表現亦圍繞在主神與其相關的神話傳奇，也就是最貼近一般印度人的文化層面部分。

貳、印度教的發展

基本上，印度教（Hinduism）可視為印度的民族宗教，然而 Hindu 一詞源自於伊斯蘭教徒統治印度時對拒絕宗教改革土著的稱呼，在近代的印度文獻中才見印度人以 Hinduism 稱呼自己的宗教。印度教文化是印度文化的主流，繼承了印度土著民族達羅毗荼人的生殖崇拜文化與吠陀雅利安人的自然崇拜文化傳統，奉吠陀（Vedas）⁶為聖典，以親證個體靈魂“我”（Ātman）與宇宙精神“梵”（Brahman）同一為靈魂解脫的最高境界。印度教是在婆羅門教基礎上，吸收印度其他民間信仰，融合佛教、耆那教等的思想內容演化而來。印度教在某些方面雖與婆羅門教不同，但基本特徵和文化傳統仍然因襲婆羅門教。

西元前二十世紀中葉，雅利安人由興都庫什山和帕米爾高原進入印度河流域，征服了當地的主要土著民族達羅毗荼人。游牧的雅利安人在印度河流域定居並和當地土著民族融合後逐漸開始過渡到農業社會，安定的雅利安人信仰多神崇

⁶ 吠陀是用吠陀梵文寫作的一些西北印度文獻的彙總，是關於對神的誦歌和禱文的文集，約在西元前 20 世紀到前 10 世紀間形成，廣義的吠陀經籍包含吠陀本集（《梨俱吠陀》、《耶柔吠陀》、《娑摩吠陀》、《阿闍婆吠陀》）、《梵書》、《森林書》與《奧義書》。狹義的吠陀經籍則僅包含《梨俱吠陀》、《耶柔吠陀》、《娑摩吠陀》與《阿闍婆吠陀》。

拜，進行煩瑣的祭祀，形成了吠陀教。西元前十世紀中葉，雅利安人又從印度河上游向東推進至朱木那河、恆河流域，史學家稱這個時期為後吠陀或梵書、奧義書時期。印度的社會等級制度即種姓制度在此時期逐漸形成並確立。婆羅門教法典把種姓劃為四種：婆羅門（祭司）、刹帝利（武士、貴族）、吠舍（農民、手工業者和商人）、首陀羅（奴隸），以及被排斥在種姓以外的旃陀羅（賤民、不可接觸者）。其中，婆羅門、刹帝利與吠舍是雅利安人中分化出來的，他們信仰同一宗教可以獲得宗教與精神上的再生，是為「再生族」；首陀羅屬被征服的部族信奉不同的宗教，不為前者的宗教所救贖無法再生，屬「一世族」。種姓是職業世襲、內部通婚和不准外人參加的社會等級集團。雅利安人將以《梨俱吠陀》為中心內容的吠陀宗教進行重大的革新，發展出以「吠陀天啓、祭祀萬能和婆羅門至上」為三大綱領的婆羅門教。

西元前六至前五世紀，印度思想界的鬥爭十分激烈，出現了與婆羅門思潮相對立的沙門思潮⁷，其中包括佛教創始人釋迦牟尼、耆那教的大雄符馱摩那、生活派的領袖末伽梨·俱舍羅以及順世派的阿耆多·翅舍欽婆羅等。這些代表新興勢力的沙門思潮雖然主張不一，但否定吠陀的權威和婆羅門的政治、思想統治是一致的：要求打破婆羅門在宗教、政治、思想、文化等方面的統治地位。此時期的婆羅門教受到重大的挑戰。孔雀王朝時期（西元前 322～前 185），婆羅門教因佛教與耆那等教的廣泛傳播曾一度衰落。但孔雀王朝的部將普舍耶密多羅，於西元前 180 年篡位建立巽伽（Śunga）王朝後，婆羅門教又得到復興。繼巽伽王朝的伽羅維拉王朝亦信奉婆羅門教。在印度南北分立時，南方的刹塔瓦漢王朝（前 281）及案達羅王朝都奉婆羅門教為國教。他們編纂法典，推行種姓制度，舉行大規模的祭祀。

西元四世紀時，北印度小國林立，其中摩揭陀（Magadha）的國王旃陀羅·笈多一世（Candra Gupta I，約 320～330 在位）建立笈多（Gupta）王朝，繼任

⁷ 當時的自由思想家及其派別的統稱。

者沙摩陀羅·笈多（Samudra Gupta，約 330~380 在位）統一了北印度。在西元四至六世紀間，笈多王朝除了北印度之外，亦統治了印度中部與西部的一部份。這個時期被稱為中古時期⁸的黃金時代，此時期大乘佛教盛行，印度教興起，婆羅門文化達到空前的繁榮。笈多諸王雖都信奉印度教，但對其他宗教採取兼容政策，各派宗教皆得以自由發展，佛教尤為昌盛，是以大乘佛教中心那爛陀寺成為印度中世紀前期的宗教和學術文化中心。由於印度人並不熱衷記載歷史，以至於印度歷史總顯得曖昧模糊，欲了解相關的歷史事件則經常需借助其他國家對印度斷簡殘篇式的記載，有關此時期所發生的事件多參考東晉法顯（?~418 至 423 年間）所著《法顯傳》的相關記述，以及後來玄奘（600?~664）所著的《大唐西域記》對印度亦有深入的記載。

笈多時代印度社會安定經濟繁榮，諸王獎掖文藝：陸續編纂了婆羅門教和印度教的基本法規的《摩奴法典》⁹、《耶闍納瓦爾基耶法典》和《那羅陀法典》等；印度教的兩大史詩《羅摩衍那》和《摩訶婆羅多》也在這個時期陸續完成；以宗教為題材的藝術創作也十分繁榮興盛，具印度本土風格的笈多佛教藝術臻於鼎盛，並輾轉影響了中國，而在中國魏晉南北朝時期有所謂的「曹衣出水」藝術風格出現，此外，印度教藝術亦蓬勃興起。被印度教的教徒奉為聖典，同時也被認為是古代的史籍，匯集了古代歷史、傳說、神話故事的十八部《往世書》（*Purāṇas*）¹⁰於笈多時代開始編纂，主要是歌頌印度教三大神中的毗濕奴和濕婆。由於教徒所崇拜主神的不同，又出現了各種教派並建立了寺廟等。這樣婆羅門教就完成了向印度教的轉化。

笈多王朝以後，印度教在很多地區趨於沉寂。直到西元八世紀，商羯羅對

⁸ 中古時期或稱中世紀乃沿用西洋藝術史的斷代方式，亦有些學者將西元 700 以前之印度年代以古典時代稱之。

⁹ 有些學者認為是西元前三世紀的作品。印度缺乏有系統的歷史記載，所以一些典籍的成書年代皆有爭議性，原則上學者們皆同意典籍的出現到最後的成書時間一般都經歷數百年才完成。

¹⁰ 《往世書》為口耳相傳由梵文與各地的方言書寫而成，18 部完成時間各不相同，因此無法確認完成時間，一般推測成書的年代為約為西元 400 至 1000 間。

印度教進行改革，使印度教又出現了新面貌。他系統地闡述了《奧義書》一元論的原理，對印度的其他宗教、哲學派別進行了批判，為印度教幾個重要派別奠定了理論基礎。商羯羅的改革進一步推動了印度教的發展，此後，印度教的一些派別開始密教化，並且和佛教的密宗相接近。由於印度教密教和佛教密宗的融合，促使了佛教在印度的衰微。

西元 712 年阿拉伯人侵入印度河下游，伊斯蘭教也隨之傳入。1526 年蒙古建立蒙兀兒王朝，印度教曾一度受挫，教徒被迫改信伊斯蘭教，但也有大批賤民為掙脫印度教種姓制度的桎梏主動歸附伊斯蘭教。十六世紀，孟加拉的查伊泰尼耶提倡對黑天（Kṛṣṇa）的崇拜，建立了黑天教派。

十六世紀葡萄牙、法國殖民主義者相繼侵入。尤其在十九世紀中葉成為英國殖民地後，印度的封建生產方式開始瓦解，出現了資本主義。在印度啓蒙運動中，印度教中出現了很多改革的團體。他們批判了中世紀經院神學、教派主義、婆羅門專橫、崇拜偶像和動物等現象；反對種姓制度以及寡婦殉葬、童婚、不許婦女參與社會活動等社會的舊習陋俗，要求宗教與世俗生活聯繫起來；在介紹西方科學技術的同時，提倡民族的文化。十九世紀末至二十世紀初，印度民族主義運動的不少領袖把印度教引入政治，將印度民族民主運動建立在印度教的基礎之上，宣傳印度教的理想就是印度民族和社會解放的理想。¹¹

參、印度教的教義與教派

由前文我們發現印度教並無統一的經典，如基督教的「聖經」或是伊斯蘭教的「古蘭經」用以闡述共同的教義哲理與教條，也沒有公認的教祖，因此很

¹¹ 「印度教的發展」主要參考：〈婆羅門教〉、〈印度教〉。《中國大百科全書／網路版》。百科知識網 <https://www.wordpedia.com/>。

難對印度教的信仰和特徵作出公認的定義。事實上，印度教很接近中國的「民間宗教」。印度教的主要思維根源來自：吠陀經與相關宗教文獻、兩大史詩《摩訶婆羅多》(Mahābhārata) 和《羅摩衍那》(Rāmāyana)、十八部《往世書》與一些神話以及民間傳說。源自婆羅門教的印度教在某些方面雖與婆羅門教不同，但基本特徵和文化傳統仍然因襲婆羅門教，其中最重要的部分為種姓制度，業(karma) 與輪迴(samsāra) 的信仰以及對「梵」與「我」的體認。

種姓制度在雅利安人統治時的婆羅門教時期即已確立，種姓分立方式對印度教徒的世俗生活與宗教生活有很大的影響。種姓是世俗生活的核心被嚴格地遵守¹²，嚴格的階級制度不惟決定了職業世襲、內部通婚，甚至規範了可以與誰一起共同飲食，這些在社會禮儀上的生活準則，所以它影響的層面可以包括經濟、社會、政治與宗教。在宗教生活方面：同一家庭(同種姓)的成員可能是不同教派的信仰者，如父親信仰毗濕奴教派，兒子可能是濕婆教派的信徒；而同一教派的教徒可為不同種姓的成員。一個印度教徒除了奉行自己專屬種姓的儀式外，亦需奉行所信仰教派的特殊儀式。種姓的分類隨著時代的變遷而分化，其複雜程度早已不是婆羅門教時期的四大種姓，據 1931 年英國殖民當局的人口調查，全印度有 3500 種不同的種姓¹³。

從吠陀經到奧義書時代，長期之演變，從規律(Rta) 到善行(Rit) 與惡行(Anrit)，而形成生死輪迴之業力說。¹⁴業報¹⁵與輪迴思想在吠陀時期的《梵書》與《奧義書》中已經被提出，「業報與輪迴」被婆羅門教視作根本的信仰，

¹² 韋伯在《印度的宗教：印度教與佛教 I》對種姓秩序、種姓忠誠與宗教救贖意義作了很好的詮釋(頁 184)：

種姓的秩序與位階是永恆的(按照教義)，就像天體的運行及物種與人種之間的差異。想要破壞它，是無謂的。轉生的結果，人可能變成生存在“狗的肚腸中的一條蟲”，不過，依其行止，他也可能向上轉生於一個王后和婆羅門女子的子宮裡。只是，其絕對的前提是：在今生嚴格履行種姓義務，並迴避禮儀上的重大過失——特別是試圖逃離其種姓。

¹³ 〈印度種姓制度〉。《中國大百科全書/網路版》。百科知識網：

<https://www.wordpedia.com/search/gloss2.asp?id=1de28f942>

¹⁴ 李志夫。《印度思想文化史》。頁 89。

¹⁵ 李志夫。《印度思想文化史》。頁 88：「業力」一字正式出現於文獻，是《布利哈德》奧義書。

印度教則又進一步加以發揮。印度教的各教派除了「性力派」以外都接受業報輪迴的思想。

「業」為行爲的律法：每一個生命（有情）都有靈魂，靈魂的每一個行爲或是思維（因）皆會引起一些效應（果）。好的因會導致好的果；不好的因會引發不好的果。「業」含有行爲上善惡苦樂及前世、今世與來世等輪迴等思想。「業力」則指由過去行爲延續下來所形成之力量。

...當他離去時，生命便也去了：當生命離去時，所有氣息（呼吸）便隨之而去了，他與智變成合一，所以智和他同去。

「那時他的智（Vidya）和業（Karman¹⁶）以及他生前的智（Purvaprajna 宿命慧）都執著他。

「有如一條尺蠖到達一張葉子的末梢後又接近另一張葉子遷移過去，自我也這樣擺脫肉體離卻無智（經驗世界）行近另一世界遷移過去。¹⁷

當有情的軀體死了，靈魂還可以在另一個軀體中復活，而在復活過程中附屬在靈魂的業力就起著決定性的作用。一個人轉世的形態取決於他本人在世時的行爲：行善者成善，行惡者成惡；有什麼種子，便有什麼收穫。轉世的結果，依其業力可能向上轉生於一個王后和婆羅門女子的子宮裡；亦可能變成生存在「狗的肚腸中的一條蟲」。

「輪迴」是無始無終、周而復始的。對印度人而言：肉體的痛苦尚可忍受，精神的痛苦則必須設法消除，而永駐輪迴生死則是最大的悲哀。解脫的方法有三：

1. 嚴格奉行「法」（dharma）遵循種姓義務，嚴守戒律，例行祭祀，從而達到解脫；
2. 通過一定的學習、修持、苦行與禪定等，使個體靈魂(我)親證最高的存

¹⁶ 業=karma，亦作 Karman。梵文的拉丁化過程因西方學者的母語不同，所使用的系統十分紊亂，如濕婆的譯法可為：Siva、Shiva、Çiva、Śiva...等。

¹⁷ 糜文開。《印度三大聖典》。頁 55。

在(梵)，「我」與「梵」合一，從而獲得至上的福樂或解脫；3. 藉由對神的信愛與歸依，進而獲得神的恩寵，從而達到解脫。¹⁸

《奧義書》中提到：「可是人們說『一個人完全由欲所組成。』（不是業只是愛欲）是的，因欲而有意志，因意志而有業（行為），而有業則有果，……

「而人是多欲的，但如果一個人無欲，則免去他的束縛，而也就是完滿了他的欲，或者只有對於自我之欲，（愛自我）那末當人死了他的元神不到別處而成爲梵。

「這是有一首詩的：『他消除那佔據他心的一切慾念，於是必死成永生，於是他到達梵天』。」¹⁹

「梵」是世界的最高原理。梵既不具有任何屬性，也不表現爲任何形式；超越於一切時空，也不爲因果（業力）所限，梵是萬物的原因和根本；人們的靈魂爲了求得解脫超越輪迴而要親證梵。從表面上看，印度教是多神崇拜，萬神殿中包含自天上七國到地上七界，共有 3.3 億位的神祇。一個印度教徒除了崇拜所屬的家神、村神和職業保護神外，還要崇拜自己所選特定的神或主神，如濕婆派信徒崇拜濕婆，毗濕奴派信徒崇拜毗濕奴等。這些神的背後還有一個最高存在者——「梵」。《往世書》等經典在發揮這個思想時進一步闡述了三神一體說，認爲梵天、毗濕奴與濕婆是最高存在的三個不同方面。因此，毗濕奴、濕婆和梵天諸神是作爲「梵」的具體形態而顯現，代表在創造宇宙過程中所起的三種不同作用或力量。不僅這三位主神是最高存在或梵的顯現，其他主神也是梵的高低不同階段的各種表現。因此，印度教的多神崇拜並非排斥一神崇拜，多神論實質上是一神論，印度教徒所做的所有宗教實踐與生活紀律的努力，皆爲回歸最高存在者——「梵」。

眾神在錯綜複雜的神話與傳奇中各有精采的演出，三大主神及其眷屬與相

¹⁸ 〈印度教〉。 <https://www.wordpedia.com/search/gloss2.asp?id=7577534>。

¹⁹ 糜文開。《印度三大聖典》。頁 56。

關眾神在印度宗教文化與藝術中所扮演著重要的角色，透過認識眾神可了解其所欲傳達的印度教教義與深奧的哲理。所有重要的神祇都各負有重要的職責，因此他們的形象是否清晰且具有代表性，對於所有的世俗信眾是相當重要的，當他們供養、祭拜神的時候，經常是對神有所期待，神祇的視覺形象代表了祂們的現身、也代表了祂們的職權。學生在考試前向神祈求智慧，希望考試順利有優異的結果，當然是向掌管智慧的神祇獻祭、禱告，此時，與智慧有關的象頭神（Gāneśa）和女神娑羅室伐底（Sarasvatī）就比三大神重要，為了能順利完成祈禱的祭祀活動，祂們的形象在此時就必須被確認。印度教藝術的表現並非為藝術而藝術，而是為了宗教的理由，眾神有各種不同的藝術造型表現，是為符合教義哲理與信徒為讚美神而作的美化，為符合教義的造型表現是固定的，而為讚美神的所做的美感呈現則與不同時代與區域的審美觀有關。

肆、印度教的諸神與藝術表現

印度教崇拜宇宙精神化身的三大主神，即宇宙創造之神梵天、宇宙保護之神毗濕奴、宇宙毀滅之神濕婆（圖 1），其中以毗濕奴教派和濕婆教派最為盛行。

三大神各有重要職責：梵天負責創造宇宙；毗濕奴則負起保護宇宙的職責，當宇宙受到惡靈侵擾或威脅時，毗濕奴以不同的形象化現維持宇宙和平、拯救宇宙；當宇宙已達無法修護時，毗濕奴睡臥於千頭蛇（Ānanda）身上、漂浮在永恆的乳海上；此時，宇宙毀滅之神濕婆則將無法修復的宇宙毀去。之後，梵天則又創造一新宇宙，如此，週而復始。

除了三大神之外，印度的女神崇拜亦相當興盛，主要的女神與毗濕奴神及濕婆神有密切的關係。印度教的諸神除了三大主神之外，他們的化身、配偶與子女神，家神、村神和職業保護神，人格化的自然神（如太陽神）、動植物（如蛇、

菩提樹等)以及木石和男女性器官,還有被神格化了的祖先、英雄的精靈和羅刹等共同組成印度教萬神殿。

一、梵天：

印度教的三大主神在吠陀時期並非重要的神祇。在《梨俱吠陀》的記載中，與梵天(Brahmā)有關的是「brahman」(或是 brahma)原始的意思是指「神聖語調所包含的神秘力量」，後來指祈禱者，即婆羅門²⁰。

婆羅門在長期禱告中，精神集中，心理產生忘我、昇華狀態，那是一種神聖的自覺。或直稱為梵天(Brahma)，所以以後造字以「Bṛh」為根，有流出、昇華之義。讚頌時，說生主就是梵：

您就是梵天，您就是生主。梵是自身本來就存在，而散發熱力，又將自己做犧牲給萬有之宇宙；然後萬有又為梵之犧牲。因為梵將它自己奉獻給萬有；所以萬有才能奉獻給梵。因之梵是至高無上的。

.....

宗教信仰與倫理規範合而唯一，形上、形下打成一片。這是印度神學與哲學之成熟期。因為此時，中將生主、布爾夏、祈禱主.....等不同超越神歸納道唯一的梵天了。²¹

根據傳說祂曾是一隻野豬，將泥土從最初的水中提升，從而創造了世界²²。比較後來的傳說，對梵天的出生有至少兩種說法：1. 吠陀時期的造物主神「生主」(Prajapati)將一粒種子放入水中，這粒種子變成一顆巨大無比的金蛋(圖2)，一千年之後，這顆金蛋成熟了，裂成兩半，梵天和娑羅室伐底(Sarasvatī)就從金蛋中出生²³，梵天使用一半的蛋創造了天上七層，另一半則為地上七層的宇

²⁰ 參考 *Hindu Gods and Goddesses*, plate 2。

²¹ 李志夫。《印度思想文化史》。頁 73。

²² 有些書認為是：被濕婆的第三隻眼所噴出的火所燒毀。

²³ 參考〈Brahmānda〉, *Dictionnaire de la civilisation indienne*, p. 237.

宙；2. 在比較晚的神話中，則敘述毗濕奴神在濕婆神毀滅宇宙時沉睡於千頭蛇王的身上、漂浮於永恆的乳海，一朵蓮花由毗濕奴的肚臍伸出，四頭的梵天即安座於蓮花上。（圖 3）

梵天原來有五個頭，當祂開始表現出宇宙創造之神的自大與傲慢時，濕婆神以暴躁兇猛的形象（Bhairava²⁴）出現，與梵天展開一場的打鬥，梵天的一個頭被盛怒的濕婆所砍²⁵。被切斷的頭黏在濕婆的左手掌心，濕婆因為犯下砍梵天頭的罪行，被懲罰拿著這個頭顱四處行乞。濕婆在周遊世界後到達毗濕奴神的住所，毗濕奴的侍從不讓濕婆進入，濕婆用三叉戟將侍從刺死後進入，毗濕奴提議用自己的鮮血注滿濕婆手中的頭顱，不論毗濕奴用多大的碗都無法注滿濕婆手中的頭顱。在旅途中濕婆始終無法去除梵天的頭顱，一直等到濕婆到達瓦拉那西（Varanasi）的恆河河畔，頭顱才自動脫離濕婆的手掌心。²⁶

根據上述的傳奇，梵天通常被描繪成有四個頭（浮雕中則僅能看到其中三個），象徵四大吠陀經、四大種姓或東西南北四個方位，祂的膚色是黃的，有四隻手臂分持不同的持物：念珠（象徵時間）、水瓶（象徵世界的水源）、聖草、杓子、湯匙（象徵供神的用具）、書（象徵宗教與世俗的知識）或施無畏印和與願印²⁷，腰著虎皮，一條繩索掛在左肩上，梵天安座於蓮花座或座騎天鵝（象徵智慧與辨識力）之上。（圖 4）

梵天因為娶了自己的妹妹娑羅室伐底²⁸（Sarasvatī）²⁹為妻，祂雖創造宇宙有非常大的功勞，但因娶自己的妹妹為配偶乃屬亂倫之過，無法獲得印度人的認可，因此受到的祭祀非常少，專門祭祀梵天的寺廟在處處是寺廟的印度則非常少

²⁴ 印度教之眾神在不同時期或是以不同的形象出現時，其稱呼往往不同，如毗濕奴神即有一千個稱號。

²⁵ 糜文開。《印度三大聖典》。有其他傳認為是被濕婆的第三隻眼的火焰所燒毀。

²⁶ 〈The fifth head of Bhrama〉，<http://www.templenet.com/legends.html>。

²⁷ 前述持物並非同時持有，有時持其中兩種，有時四種。同樣情形亦適用於其他神祇。

²⁸ 或稱吉祥天。

²⁹ 娑羅室伐底（Sarasvatī）或說是梵天的女兒、或說是妹妹、孫女。另一派說法為毗濕奴之妻。

見。其他兩大神皆發展出專屬的教派——濕婆教派與毗濕奴教派，甚至還衍生出其他相關教派，相形之下，梵天僅保有其神聖崇高的位置，但幾乎為印度教徒所遺忘忽視了。是以，與梵天相關的神話傳奇就沒有太多的流傳。「娑羅室伐底」卻成了印度教重要的女神之一，將在後面的「印度教的女神崇拜」再作說明。

二、毗濕奴

印度教的第二大神毗濕奴在吠陀時期亦非重要的神祇，有關祂的起源不甚清楚，曾是吠陀主神因陀羅（Indra）³⁰的助手。《梨俱吠陀》詩句中把祂與太陽神作聯想，後來獨立為太陽神；祂曾被提到跨了宇宙三大步，這三大步所包含的領域為祂的十大權化提供了很好的舞台。宇宙保護神毗濕奴在神廟中的造型為站姿或是臥姿。站著的毗濕奴神身著華麗，手持不同的持物：海螺、法輪、權杖或蓮花，胸前一撮閃耀的星形毛髮記號象徵祂的不朽，祂的脖子掛著吉祥的珠寶（圖 5），祂的膚色是黑的（這在祂的權化中呈現）。祂的兩位配偶財富女神 Śrī（或稱 Lakṣmī）與地母 Bhū（或稱 Bhū-Devi）經常隨侍在兩旁（圖 6）。祂的配偶在毗濕奴不同的權化中，以不同的形象伴隨著宇宙守護神。毗濕奴的座騎是鳥王 Garuda。當宇宙介於毀滅與重新再造的時候，毗濕奴神沉睡於盤繞著的千頭蛇王的身上，漂浮於宇宙海上。避免與正在毀滅宇宙的濕婆神正面相遇。此時，毗濕奴的肚臍伸出一朵蓮花，宇宙創造之神梵天出生於蓮花座上，準備重新創造宇宙。（圖 3、7）

毗濕奴和濕婆神一樣具備多樣性的神性，融合了很多較次要的神祇與區域性的英雄不同性格，在祂最有名的十大權化（*avatars*）³¹中以不同的形貌與身分為護持宇宙而戰，著名的《往世書》對於毗濕奴的不同權化有詳盡的記述。毗濕奴的十大權化說明了：神透過不同的化身時時在重建「法」（Dharma）與正義，摧毀不公平的行為。祂在十大權化中的形象分別是：魚、烏龜、野豬、人獅、侏

³⁰ 因陀羅（Indra）是吠陀時期重要的神祇之一，但是在印度教中地位下降而為不甚重要的神。

³¹ 或稱化身、化現。

儒、持斧羅摩(Parasurama)、羅摩(Rāma)、黑天神(Kṛṣṇa)、黑天的兄長 Balarama (有些學派認為是佛陀³²)與尚未現身的第十權化 Kalki。毗濕奴的十大權化各有藝術造型，印度教信徒透過這些造型傳頌宇宙保護之神的不同傳奇。

第一權化：魚 (Matsya) —

「魚」《往世書》敘述毗濕奴神在大洪水中拯救宇宙的故事。第一個人類叫做 Manu，有一天抓到一條小魚，小魚長成大魚並告訴 Manu 說：它是毗濕奴神的化身。當大洪水來到時，Manu 藉由小魚引領船的方向而獲救。

毗濕奴在這個故事的視覺藝術表現是以魚的形象(圖 8)、或是四臂(持海螺、法輪、施無畏印和與願印³³)的人頭魚身形象出現。

第二權化：烏龜 (Kurma) —

這個烏龜權化結合了「乳海攪拌」的神話故事。眾神與阿修羅(asuras)³⁴合作攪拌乳海，希望獲得不朽的甘露(amṛta)。祂們以曼德羅山(Mandara)作為攪拌乳海時的棒子，毗濕奴化身為烏龜³⁵潛入海中將自己的背作為棒子的支撐，巨蛇(Vāsuki)提供它的身軀作為繩索纏繞著曼德羅山，眾神與阿修羅分持繩索的兩端以便使曼德羅山轉動，而將乳海中包含不朽的甘露的所有寶物攪出。(圖 9)

第三權化：野豬 (Varaha) —

³² 歐東明，《佛地梵天：印度宗教文明》，頁 52。另見〈The Ten Incarnations of Vishnu〉，<http://www.temple.net.com/beliefs/dasavatar.htm>。Balarama 之說則參考〈Balarama〉，Encyclopaedia Britannica India，

<http://www.stubrit.com/nstub/home/displayarticlebrit.asp?keyword=Balarama&source=stubrit>

³³ 有時不施手印持權杖與蓮花。

³⁴ 阿修羅為魔神代表神祇之負面族群，常與代表正面族群之眾神作對以爭取統治的主導權。

³⁵ 早期的相關的資料認為烏龜是生主或是梵天的神化。

當惡魔 Hiranyaksha 作亂要將大地拖入大海，毗濕奴神化身為野豬與惡魔展開決鬥，決鬥持續了一千年，野豬殺死惡魔並用它的獠牙將大地從海中拖回。這個神話假借野豬的形象呼應了生主（梵天）將大地由海中升起。

在繪畫或是雕刻中，毗濕奴神以巨大的野豬或是豬頭人身的形象出現，祂的配偶 Bhudevi 有時以嬌羞與欣喜的方式依偎著毗濕奴。（圖 10）

第四權化：人獅（Narasimha）—

惡魔 Hiranyakashipu 從梵天處獲得無論是人還是野獸都無法傷害它的神力，而且無論日夜、無論由內或是由外、無論任何武器皆無法傷害它。由於擁有神力，惡魔開始無所忌憚地從天堂擾亂至人間。惡魔的兒子是毗濕奴的信徒，一天，惡魔和兒子在比賽踢石柱，它問兒子：如果你的神是無所不在的，祂也在這石柱中嗎？毗濕奴就以半人半獅的形象浮現在石柱上，用祂的爪子殺死惡魔。

在藝術表現中：可見一獅頭人身出現於石柱上；或人獅正忙著撕裂惡魔的肚子，兩隻手持惡魔的腸子。獅頭的臉部佈滿獅子的鬃毛，尖銳的牙齒，人身的脖子與肩膀相當寬厚，腹部與腰非常細瘦。（圖 11）

第五權化：侏儒（Vamana）—

當眾神失去神力時，魔王巴里（Bali）趁機統治世界。一天，毗濕奴以侏儒的形象出現，懇求魔王給祂一塊三步之地，魔王大笑地答應了。此時，侏儒變成一個巨大無比的巨人，第一步跨過了地界，第二步跨越了空界，此時已無空間讓祂跨出第三步，魔王低下頭，提議毗濕奴把腳放在它的頭上以便完成第三步，毗濕奴非常高興地將腳放在魔王頭上並將魔王壓入地獄。

毗濕奴在圖像中通常以已經變成巨人的形象出現，一腳堅定地踩在地界，另一腳似乎要跨出第二步；有時以身著鹿皮的侏儒或修行者的形象表現。

第六權化：持斧羅摩（Parasurama）—

持斧羅摩為從驕傲自大的「刹帝利」種姓手中解救世界，持續殺死 12 代的刹帝利男人，所流出的鮮血將五個湖都注滿，從而確立了婆羅門至上的制度。這個傳說顯示出在佛教之前的婆羅門和刹帝利兩大種姓之間的所發生的衝突（圖 12）。「刹帝利」因未謹守其種姓的份際而遭殲滅，這個傳奇也間接告訴了印度人要嚴守所屬種姓的規範。

第七權化：羅摩（Rāma）—

史詩《摩訶波羅多》曾簡短地提到羅摩，而《羅摩衍那》更是以羅摩為男主角的傳記故事，主要是敘述羅摩與妻子悉妲（Sītā）的悲歡離合故事，悉妲被十頭魔王（Ravana）擄走，羅摩在猴神們（Hanuman）的協助之下救回妻子。學者們對於這個故事有各種各樣的解釋，然而印度教的信徒認為羅摩是神，因而不把《羅摩衍那》看成是文學作品。在十四與十五世紀時羅摩與黑天神是全印度最受膜拜的兩位神祇，羅摩因在史詩中的表現被認為是理性的典範，而祂正義的行為與令人稱道的品德更是信徒們所景仰的。猴神亦成為受歡迎的神，在祭祀羅摩的神廟中經常可以看到他們的現身。

在雕刻中，羅摩的形象是右手持箭、左手拿弓。當羅摩被供奉在在神廟或是祭壇上時，妻子悉妲、同父異母弟弟（Lakshmana）與猴神總在一旁。在繪畫中，羅摩的膚色是黑的（呼應毗濕奴神），佩帶王子的飾品，頭上有著象徵王室的圖案。配合豐富的故事情節與羅摩所受到的廣大崇拜，因此相關的藝術表現非常豐富。（圖 13）

第八權化：黑天神（Kṛṣṇa）—

印度教經典《薄伽梵歌》（*Bhagavadgītā*）原屬史詩《摩訶婆羅多》的第六

篇《毗濕奴篇》。敘述當人世間不能忍受暴君更斯（Kamsa）和妖魔的肆虐時，毗濕奴答應下凡為民除害。他化身為黑天，託生在暴君的妹妹家裡。為逃避舅舅更斯的追殺，黑天被寄養在牧牛民家中。更斯一再派妖魔去殺害黑天，都未成功。黑天在牧牛民家中長大，多次為民除害。最後亦殺死了暴君。後來黑天繼續除暴安良。毗濕奴教派將黑天提昇至主神的地位，在十六世紀還發展出黑天教派。

在藝術表現配合黑天在《薄伽梵歌》中所敘說的事蹟：童年時期的黑天經常以雙手與膝蓋在地上爬行或是快樂地舞蹈，手拿裝著奶油的碗；年輕多情的黑天經常吹奏笛子（圖 14），或是身邊被一群牧牛女所圍繞。繪畫中，黑天的膚色是藍黑色的，頭冠上有孔雀羽毛，下半身穿黃色的衣裳。

第九權化：強壯的喇嘛（Balarama）或佛陀（Buddha）—

Balarama 是黑天的哥哥，在《摩訶婆羅多》、《羅摩衍那》與其他提及黑天的傳奇皆提過祂。有些傳說認為祂是頭蛇王（Śeṣa³⁶）的化現，原來可能是一位農神。毗濕奴教派的信仰者認為祂是毗濕奴的第九權化，但很少單獨被供奉。Balarama 被描繪手持犁頭與杵，頭上有一蛇形斗篷，皮膚白皙。

有些學派認為毗濕奴的第九化身為佛陀，是為了淨化印度教的過度的儀式，因佛陀的講道不偏不倚，並提出中庸的途徑來建構八正道。

第十權化：Kalki

第十權化尚未現身這讓信徒對於未來仍可以抱著一線希望：毗濕奴將再度現身為護持宇宙而戰，正義與公理仍將伸張，不義之事終將被摧毀。當道德與宗教陷入混亂，世界由不義之人所管理，Kalki 則將現身摧毀不義，將引領世界慢向新紀元。近代部分的印度人認為甘地即為 Kalki。祂的形象已在一些神話中被

³⁶ 即Ānand。

預言，祂手持明劍，騎白馬，有時則以一匹馬的形象來說明（圖 15）。

三、濕婆

宇宙毀滅之神濕婆是由吠陀時代的專射出死亡與疾病的箭神魯陀羅（Rudra）³⁷演變而成，箭神因同時是擁有一千種藥物的治療者，所以具備複雜的雙重神格，當魯陀羅生氣憤怒時，祂的怒氣足以毀滅所有惡魔。濕婆是印度眾神之中神格最為複雜的一位，祂是宇宙毀滅之神卻兼具修復的神格、是禁慾的大修行者亦是性慾生殖力的象徵、是擁有仁心的牧人同時是憤怒的復仇者。因此，祂溫和安靜、亦精力旺盛。濕婆有一千零八個稱謂，每個稱謂都與祂的一個不同的形象呼應。這些互異特質說明了濕婆在早期神話中的一些形象，也形成印度教中一些其他含糊不清同時具有互補特質的角色。

濕婆在喜馬拉雅山獨自苦修。後來濕婆迎娶雪山女神（Pārvatī）³⁸為妻，共育兩名兒子：擁有六頭的韋馱（Skanda）³⁹與擁有象頭的象頭神。一家四口住在喜馬拉雅山脈的開拉斯山（Kailāsha⁴⁰），濕婆的座騎是象徵塵世力量與生殖的白公牛南迪（Nandi）（圖 16）。

身體裸露腰繫虎皮的苦修濕婆在繪畫中的形象為膚色白，而藍色的脖子則呼應「乳海」的故事，當乳海被攪動時，足以毒害人類的毒藥同時被攪出，濕婆為了拯救世界而將毒藥吞入，藍色的脖子顯示毒藥在該處發作。濕婆的頭髮在頭上盤纏成髮髻後散落肩膀，頭上有一彎新月、骷顱。傳說恆河為避免衝擊力過大造成災害，由天際經喜馬拉雅山沿著濕婆的頭髮流下人間以滋潤大地。濕婆額頭象徵完美知識的第三隻眼通常是閉著，當雪山女神嬉戲的雙手遮著其他兩眼時才會打開；但若因憤怒睜開時，眼中的怒火足以焚毀祂所直視的東西，傳說愛神

³⁷ 有關 Rudra 的敘述，各書差異甚大。

³⁸ 濕婆的配偶在不一樣的化現有著不同的名稱，分別是：Parvati，Uma，Sati，Durga，Kali 和 Shakti。

³⁹ 被大乘佛教吸收而為伽藍之守護神，稱為韋馱天。

⁴⁰ 有些書作 Kailāsa。

(Kāma) 因試圖引誘沉思中的濕婆即被此眼的火焰燒成灰燼⁴¹。祂的脖子上配戴著一條蛇與骷髏，手⁴²持羚羊、三叉戟、斧頭、火焰、手鼓或是頭蓋骨。

除了上述，濕婆有其他不同的的形象：跳舞的濕婆（圖 17）、行乞的濕婆⁴³、靈迦（linga，即男性生殖器）（圖 18）、雌雄同體的濕婆（圖 19）。跳舞的濕婆所跳的舞步展現濕婆在宇宙移動的五大超自然力量：創造、維護、毀滅、具體與釋放。濕婆亦是舞王，每當濕婆戰勝時就會拍著前面的雙手（另外兩手持手鼓與火焰），翩翩起舞，一腳踩著惡魔，一腳泰然自若的等著下一舞步，頭髮向兩側飛舞可見恆河女神藏身其中，火焰成環狀圍繞著濕婆。在祭祀濕婆神殿的隱蔽聖壇中，靈迦是濕婆修復神格中生殖力與性慾的標記，有時結合幽尼（yoni，女性之生殖器）成為信徒祭拜的象徵（圖 20）。濕婆雖為宇宙毀滅之神但因男性生殖器象徵生機，所以濕婆同時具有創造的神格。雌雄同體濕婆的組合，右半邊總是男性的濕婆、左邊則為女性的雪山女神⁴⁴，如此的男女組合成一個個體，用以說明兩點：神性中活躍主動和馴服被動這種舉棋不定的矛盾；濕婆創造神格具體化呈現，男濕婆與雪山女神⁴⁵的綜合體結合了前述兩種力量是創造生命的原動力，可以視為靈迦與幽尼之人形化表現。對於濕婆信徒而言：濕婆兼具毀滅、保護與創造三種神格，祂摧毀邪惡保護良善，將豐饒贈於祂的崇拜者，是無所不在就像純潔清新的意識長駐於每個人心中，祂是全能的神。（圖 21）

濕婆教派以崇拜主神濕婆而得名，所信奉的重要神祇除了濕婆之外，還有雪山女神與象頭神。與雪山女神相關的部分將於下節再敘。象頭神是印度最受歡迎與崇拜的神祇之一，主管掃除障礙與幸運、亦是財富之神。祂是雪山女神在濕婆外出修行時，搓揉身上之物所創的出色男孩，女神視為兒子並給予男孩看守家門的工作。當男孩見到他所不認識歸家的濕婆，拒絕讓濕婆進入家門，而濕婆並

⁴¹ 〈Kāma〉， *Dictionnaire de la Civilisation indienne*。

⁴² 有時二臂有時四臂。

⁴³ 相關神話參考前文「梵天」部分。

⁴⁴ 有時左邊的雪山女神由祂的化現難近母（Durga）代替。

⁴⁵ 性力女神（Shakti）。

不認識這個新兒子，男孩的舉動引起濕婆的盛怒，引發一場激烈的打鬥，男孩的頭被砍，奄奄一息。這引發雪山女神無邊的悲傷，濕婆為安撫妻子，答應救回男孩的性命，因此，濕婆命令祂的隨從們找來最近的活體動物，以便救活男孩，隨從們找來一頭小象，因此，男孩就成了象頭人身的樣子。儘管如此，並未令雪山女神釋然，所以象頭神被賦予掃除障礙的能力，對祂的崇拜必須先於其他的神祇，濕婆的隨從亦歸象頭神，所以象頭神就成了「群主」(ganas)。象頭神停止了生長，因此擁有小孩般圓碩的身材，一邊的象牙被折斷，傳說是為了寫下史詩《摩訶婆羅多》而折斷的，手或持折斷的象牙、套索、刺棒、糖果罐或施無畏印與願印。(圖 22)

四、印度教的女神崇拜

笈多王朝時，源自濕婆教派的創造神格中的雌雄濕婆與靈迦幽尼，信徒將對濕婆神力崇拜轉化為對「難近母」(Durgā)⁴⁶神力的信仰與崇拜，後來發展成採用秘密儀式的教派—印度密教—中的「性力信仰」(Shakti)。主要崇拜的對象是女神 (devi)，「性力」透過眾女神以各種不同的形貌來表現與詮釋，而高度組織化的咒術、儀禮與俗儀為性力信仰的特徵。自西元六、七世紀，各種禮拜與宗教儀軌之規定漸漸形成，產生了闡釋儀軌的怛特羅 (Tantra) 文學。印度教的第三大教派「性力派」(Shaktism) 於是乎形成，後來分裂為「左道」、「右道」兩個支派。左道派在波羅王朝 (Pāla, 約 750~1195) 時極為盛行。主要儀式有犧牲 (用動植物或人身向神祭供)、輪座 (即男女雜交)、親證 (通過瑜伽實習，精神的集中證悟神) 與魔法等四種。不相信業報輪迴，反對種姓隔離與歧視婦女。「右道」於十三世紀時，由「左道」分裂出來的，其祭祀在寺廟中舉行和儀式公開，遵從吠陀的儀軌，用花卉和米粉等作為供品。若以中國道教的思維來理解印度密教可能比較容易，因為道教和密教在修行的理論和實踐方面有相似之處：如密教認為世界是由男女和合而產生，道教也有陰陽抱合之說；密教和道教都重視

⁴⁶ 雪山女神的化現。

精神和肉體的修煉，密教的修行法中有雙身（即輪座），道教則有房中術。

性力教派主要的崇拜的女神與前述的印度三大神有關：「難近母」為濕婆的配偶、「吉祥天女」是毗濕奴的配偶與「辯才天女」⁴⁷是梵天的配偶等。

難近母是雪山女神的憤怒化現，祂是刻意被梵天、毗濕奴、濕婆與其他眾神合力所創造，為了殺死對眾男神深具威脅的牛魔（Mahishasura）。當祂與配偶濕婆在一起時，祂是帶著微笑、美麗的身軀穿著華麗的衣著的雪山女神（圖 23），不過當祂要對付牛魔時，祂則表現出兇猛的難近母形貌，祂有著不同的名字與形貌。難近母有八或十隻手臂分持男神給祂用以對付牛魔的武器，獅子是祂的座騎⁴⁸（圖 24）。

「吉祥天女」是主管健康與美麗的女神，毗濕奴的妻子。祂有著不同的形象以便跟隨丈夫毗濕奴的十大權化：當毗濕奴是侏儒時，祂就化為一朵蓮花；當毗濕奴是羅摩時，祂就是悉妲。祂是從乳海中被攪出，坐在蓮花上、手持一朵蓮花。祂的出生曾引起參與攪拌乳海的眾神與阿修羅之間的爭辯，因為祂們都想擁有祂。（圖 25）

「娑羅室伐底」即「辯才天女」，在不同的時代以不同的面貌出現，早期與神母的概念相關，但來源是混沌不清的，一說是與梵天一起由金蛋出生的孿生妹妹，原為河川的名字且與播種相關。娑羅室伐底膚白皙，有兩臂（或四臂），手持琴、花、念珠、經典或是一節甘蔗，祂的座騎是白母鵝（後來為天鵝）能載著祂飛躍喜馬拉雅山（圖 26）。在吠陀時期，為語言女神，後來更為藝術、音樂、文學、智慧與知識女神，傳說是梵語及天城體字體之創造者。由於祂的文藝職權，所以學生、藝術家與表演家經常祭祀崇拜祂。

⁴⁷ 「吉祥天女」與「辯才天女」為佛教將這兩位女神收編為守護佛法的「天龍八部」之一，因此，「吉祥天女」與「辯才天女」應視為為佛教用語，此處延用的目的為使讀者便於辨識。

⁴⁸ 有時被描繪成老虎。

除了前述有著不同的形貌的女神之外，有更多村落的守護女神亦是性力教派所崇拜的神祇。印度婦女長期受制於種姓制度與重男輕女的思維，女神崇拜與性力派反對歧視婦女的努力，應對印度婦女的處境有些助益。

伍、結論

本文所述的印度教神祇乃為 3.3 億眾神的鳳毛麟爪，印度教的眾神可溯源自吠陀時期或是更早的印度土著文化，這些神祇不只出現於婆羅門教或印度教。印度教的三大神在吠陀時期皆非重要，而重要的吠陀神到了印度教盛行時，其原有地位皆受到忽視，印度教眾神在佛陀釋迦牟尼創立佛教之後，更是陸續被佛教所收編成為次級的天神部將：如住在須彌山為吠陀天神之首的戰神因陀羅⁴⁹，在佛界稱為帝釋天，為佛教之護法神率領著四天王等眾。印度教三大主神在佛教的地位亦大為低落而成為護持佛法的護法神：當釋尊完成忉利天為母說法而下降此世時，梵天此時成了佛之右脅侍；而在佛教密宗更為為十二天之一或是千手觀音二十八部眾之一。濕婆亦成為護法神大自在天，毗濕奴則為毗紐天或稱那羅延天。佛陀在印度教中，由佛教教主變為毗濕奴神的第九權化。於此，可見當新的教派成立時，往往需藉助原有流傳宗教的神仙作為建立新神譜的基礎，便於於新秩序的建立。

回溯印度眾神的起源、神格與在宗教藝術中的表現形式，不僅得以窺見印度文化之豐富燦爛，眾神被信徒以瑰爛豐富的藝術表現方式裝飾，以最大的犧牲獻祭。反觀印度一般人民的生活及物質條件卻是低落困苦，可是印度人並不是生活在悲哀痛苦裡，豐富的哲學思維早已融入宗教與生活中，他們的精神是富裕的而不受限於現世的生活，當我們為現世的生活所苦時，他們早已積極地為下一個

⁴⁹ 因陀羅與毗濕奴的第八權化黑天有精采的傳奇流傳。

輪迴或是脫離輪迴達到「梵我合一」作準備，信徒透過做好這一世應盡的義務與對眾神的崇敬的獻祭與祈禱來達成心願。眾神在神話傳奇中的精采演出與在宗教藝術形式繁複燦爛的呈現，可以視為豐富的印度哲學之具象化呈現。

附圖



圖 1
名稱：毗濕奴、濕婆和梵天



圖 2
名稱：金蛋

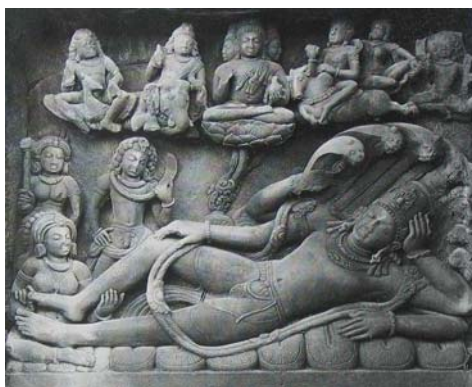


圖 3
名稱：毗濕奴和梵天



圖 4
名稱：梵天
世界宗界博物館藏



圖 4
名稱：毗濕奴
世界宗界博物館藏



圖 6
名稱：毗濕奴與兩位配偶（Lakshmi 與 Bhudevi）
世界宗界博物館藏

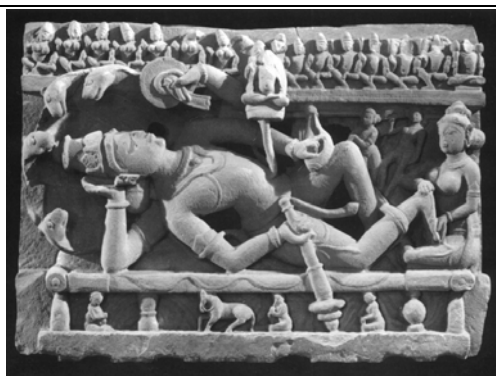


圖 7
名稱：毗濕奴與梵天



圖 8
名稱：魚

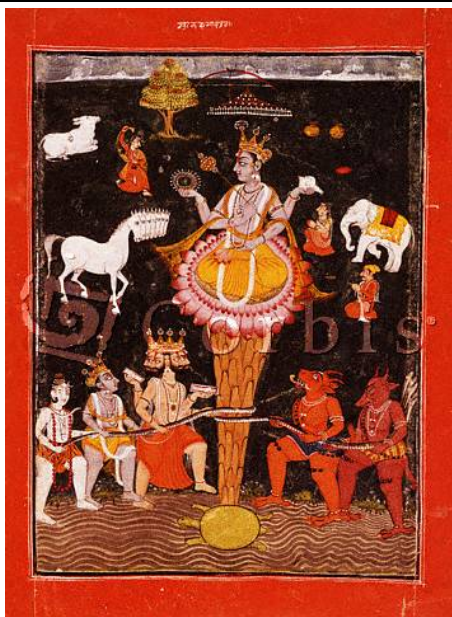


圖 9
名稱：乳海攪拌



圖 10
名稱：野豬



圖 11
名稱：人獅



圖 12
名稱：持斧羅摩



圖 13
名稱：羅摩



圖 14
名稱：吹笛的黑天
世界宗界博物館藏



圖 15
名稱：Kalki

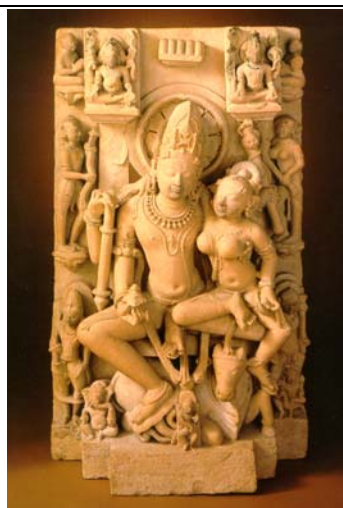


圖 16
名稱：濕婆與雪山女神
美國洛杉磯市立博物館藏



圖 17
名稱：跳舞的濕婆
美國洛杉磯市立博物館藏



圖 18
名稱：靈迦
世界宗界博物館藏



圖 19
名稱：雌雄同體的濕婆
美國洛杉磯市立博物館藏



圖 20
名稱：靈迦與幽尼



圖 21
名稱：永恆的濕婆
世界宗界博物館藏

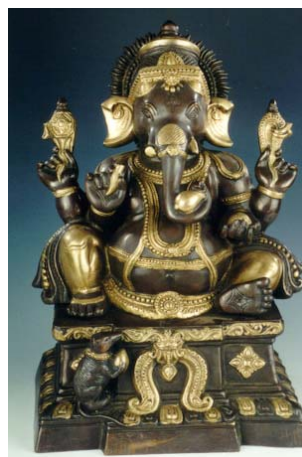


圖 22
名稱：象頭神
世界宗界博物館藏



圖 23
名稱：雪山女神

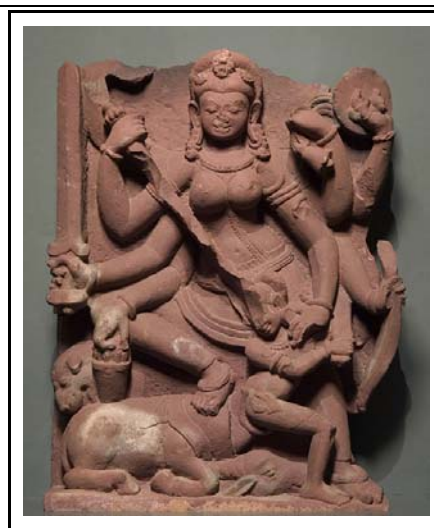


圖 24
名稱：難進母屠牛
美國洛杉磯市立博物館藏



圖 25

名稱：吉祥天女

年代：西元前三~西元一世紀

來源：桑奇大塔

(拍攝：洪莫愁)



圖 26

名稱：辯才天女

(感謝世界宗界博物館提供相關典藏品圖片)

第三章 印度宗教藝術的象徵符號

壹、前言

宗教與人們的生活緊緊相連，即使是無特定宗教信仰的現代人，他們的日常行爲也深受源自宗教信仰理念的傳統道德觀所左右。事實上，宗教是一種十分複雜的社會現象，杜爾幹(Durkheim, Emile)在《宗教生活的初級形式》(*Les formes élémentaires de la vie religieuse*)中提出：

宗教是一種典型的社會事務。宗教表像是表示集體現實的集體表象；禮儀是產生于匯集在一起的群體之中、旨在激起、保持或再造這些群體的某些精神狀態的行動方式。¹

除了原始宗教之外，杜爾幹的說法似乎最適合用來說明具有悠久宗教淵源的印度文化，印度人的生活處處充滿宗教思維。富於哲學思考的印度人在漫長的歷史中，創造了無數的宗教，包含吠陀教、婆羅門教、佛教、耆那教、印度教、錫克教等等。其中，佛教曾經深深地影響印度，甚至廣泛地影響亞洲文化，但終不敵時代的變遷，在印度失去原有廣大的信徒；印度教是一個無特定經典與教祖的宗教，溯自吠陀教，融合了婆羅門教，加添了豐富的民間傳奇與佛教的滋潤，印度教雖在印度人歷經數次異族的統治，尤其在伊斯蘭教的強勢介入與基督教的順勢傳入，印度教仍能在印度擁有超過百分之八十的信仰人口，說明了這個無特定經典的民族宗教充分透過社會共同意念與禮儀（儀式），成功地將印度人的某些精神狀態匯集在一起，進而形成集體的行爲模式。

今日的印度雖有官方通用的語言文字（印度斯坦語和英語），至今仍然是一個多語言的國家，除了印度憲法所承認的 18 種語言，外加上百種次要的語言和

¹ 杜爾幹，《宗教生活的初級形式》，頁 10。

好幾百種被認可的方言。其中，英語是英國殖民統治的遺物，成爲最被廣泛地使用的通用語，然而，可以流利地講英語的印度人不到 5%。由於貧富懸殊過大，文盲的比例佔居民的多數，根據大英百科全書的統計數據：在 15 歲和 15 歲以上的人口中，文盲約占總人口的一半，而女性文盲約占女性總人口的 2/3²。就前述的狀況之下，一個現代的印度人旅行於國境中，必然會遭遇到與人溝通的困擾。在無統一語言文字的古印度，人們溝通交換意見的情況則更爲嚴重，經典與史詩是專屬於祭司（婆羅門）和貴族（刹帝利）階層，知識與文字的詮釋必然是保留在前述的極少數人手中。廣泛的宗教傳播必然無法單純依靠文字與語言。在文字並不爲多數人所熟悉的情況的古代，再加上語言的隔閡，印度的宗教文化的傳播顯然必須藉由其他方式，因此，至少有一種以上的方式運用能跨越文字語言的障礙，而所傳遞的訊息必須能讓絕大多數的印度人意會，進而遵循教義的教誨從事各項儀式。

藝術（表演藝術與視覺藝術）是一個相當容易的溝通管道，藉由不同的藝術形式而將意念與訊息轉化成象徵的符號與畫面，能跨越語言文字的隔閡有效地將宗教訊息傳達出去，藝術遂在宗教傳播的過程中扮演起相當重要的角色。當然，這些符號必須能傳達特定的訊息並爲廣大信眾所體認，方能「**激起、保持或再造這些群體的某些精神狀態的行動方式**」。

在印度宗教的形成過程中，宗教與社會文化結合並造就了豐富多變的印度宗教藝術。在我們所熟知的「歷史宗教」中，藝術一直扮演著重要的角色。不過，藝術是無法取代高深的哲理思辯，她最重要的部份是將繁複抽象的義理經由簡化與圖像的方式，讓絕大數無能力像宗教大師或思想家一樣參與哲理思辯討論的普羅大眾，能感應到宗教對他們的意義，甚至規範他們的道德行爲與宗教儀軌之進行。一個宗教若僅有宗教大師的哲理論說與少數人的遵循儀軌，而無法在普羅大

² 大英百科全書網路中文版。〔印度〕／〔語言〕、〔教育〕，
<http://wordpedia.tbol/article?i=036672&db=big5&q=%A6%4C%AB%D7>（2005/8/10）

眾之間普及，會成爲「古代的宗教」供後人憑弔，古埃及的宗教可爲一例。

在思索藝術象徵元素的意涵時，本文將以視覺藝術作爲探討的重點，相較於以音樂、舞蹈或是戲劇作爲表達方式的表演藝術，視覺藝術的特質讓我們可以將不同時代的象徵元素同時並置比對做爲檢視與確認。李維史陀（Levi-Strauss, Claude）在《憂鬱的熱帶》（*Tristes Tropiques*）中的一段文字，可以生動地說明視覺象徵元素的特質：

「有時候，……我們在一個隱密的石縫兩邊，發現兩種不同的綠色植物，各生於它所適合的土壤上。然後我們發現這兩塊岩石裡頭有兩枚菊石（ammonites），其中之一的迴紋較爲複雜。這可以說，我們所窺見的乃是幾千年時間所造成的差異的凝縮物；在這一剎那，時間和空間突然混融在一起——此一瞬間所呈現的生動差異把一個時代和另一個時代並列在一起，且使之永存不朽」。³

我們在思索印度宗教藝術的時候，特有的象徵符號就像這兩枚菊石跨越過不同的時空並置，關連不同時代的兩枚菊石（象徵符號）上的迴紋或許在不同的時空中產生了差異。這個差異，我們稱之不同時代的詮釋方式或是藝術風格，而兩枚菊石（象徵符號）則將不同時代的信徒關聯在一起。宗教象徵符號會因時代的變遷或是地域的不同，會有如同兩枚菊石一般會有些微的差別，但是菊石仍不改其原有的特徵。本文所關注的象徵符號爲印度人模仿自然，或在其文化傳承的脈絡中假藉自然現象來詮釋宗教義理。

思考印度宗教藝術的象徵符號，就不能忽略索緒爾（Saussure, Ferdinand de）的符號學論說，簡言之，索緒爾的符號定義爲：所指（signifié）與能指（signifiant）的結合。「所指」是符號的使用者通過符號所指的某物；「能指」是指藉助對比替換（commutation）將研究對象分割成最小的意義單位，再將這些單位劃分爲聚

³ 轉引自高宣揚，《結構主義》，頁 104。

合不同等級的組合同時將之分類連結，即系統的結構化。巴特爾(Barthes, Roland)更進一步在其《符號學原理》中提出：能指與所指間的關係原則是約定成俗的，但這種約定是集體性的，經長期累積而成⁴。這論述亦符合印度宗教象徵元素在長期的形成過程，經由印度各民族共同的意念所形成，而這些象徵元素的出現，事實上是融合了經典、教義、神話、文學、社會秩序、哲學思維...等複雜的文化現象。

人類學者馬奎(Maquet, Jacques)提出：在脈絡 M 中，符號 A 代表主體 X 的意指 B (In context M sign A stands for signified B to subject X.)⁵。若希望了解印度宗教藝術的真正意涵，就必須深入了解這些象徵元素，以及在南亞長久的發展過程中所蘊含的特殊文化意涵，即如馬奎所提出的觀點，我們必須注意相同的符號在不同的文化系統脈絡中會有不同的象徵意涵。例如廣泛地流傳於中國有關佛傳故事中的「九龍灌頂」之藝術表現作品，則並未見於佛教發源地的印度。部份學者在分析印度藝術史時，因受歐洲藝術史分期的影響，會以專屬於歐洲藝術史的術語，如「中世紀」、「矯飾主義」、「巴洛克」與「洛可可」等詞彙作為類比的方式來解說，對於不熟悉的印度藝術的西方讀者，使用「類比」的概念是一種可理解的手段，然而，借用專有名詞而未加以充分地分析與說明的方式，易流於忽視不同文化間的差異，容易令人不由自主地以歐洲的歷史現象以及藝術風格形式來作為比對解讀的基礎，不但對讀者易有不當的暗示性引導，對深入理解印度藝術並無益處，因為這些專有名詞的形成有其特定的文化背景與時代意涵，如「中世紀」一詞在歐洲藝術史上代表蠻族入侵後，歐陸陷入千年長期的文藝黑暗期，因此又有「黑暗時代」之稱，而所謂「印度中世紀」時期的印度並未具備相同的條件。避免以本國的文化觀點來做過多的詮釋，尊重宗教藝術是在印度特殊的宗教淵源與文化背景所發展的為本文所希冀遵循的方向。

⁴ 巴爾特(Barthes, Roland)，《符號學原理》，頁 42。

⁵ 馬奎(Maquet, Jacques)，《美感經驗》，頁 135。

印度人在南亞發展出不少本土宗教，本文無法全部涵蓋，將參照考古出土文物做為思索的主要依據，將以截至十三世紀前所得古文物中之雕塑與建築遺址為主。其中印度河文明是整個宗教藝術的源頭，文明因不明因素中斷；吠陀與婆羅門教興盛時期尚未發現可資參照的文物；繼起的早期佛教藝術受到本土文化與外來文化的滋養；淵源於印度河文明的印度教興起後承續宗教藝術地位。不論是佛教或是後起的印度教，皆運用了豐富的象徵符號，兩者雖各有其輝煌燦爛的時期，但同時又相互影響。因此，在共同的時間軸中將以引領風騷的宗教為主再兼談另一宗教，時間將以穆斯林在印度建立伊斯蘭教國家的十三世紀為止。印度教雖在後來又重新取得最重要的地位，但歷經伊斯蘭文化薰陶的印度教藝術有別於過往，將於日後為文探討之。耆那教雖曾為重要宗教之一，但在整體的宗教藝術中影響層面較小，暫且將之擱置。是以，本文的重點為佛教藝術與印度教藝術的相關傳承與互為影響。

貳、象徵元素的緣起

符號（signe）和代表某種意義的標誌經常成為宗教的象徵表現，而視覺的符號或標誌即為一種圖案。宗教藝術藉助「符號」來達成隱喻或是暗喻的方式而傳達宗教訊息與意義，象徵主義是印度藝術最顯著的特徵，透過帶有暗喻與神祕氣氛的符號來表達對宇宙的崇高敬意。作為印度文化正統的印度教，比其他兩大本土宗教——佛教與耆那教，更能傳承印度河文明。

考古學的興起為數千年前印度河文明的起源提供了佐證，也為印度古代神話與史詩找到呼應的場景。在今日印度河流域的哈拉帕（Harappa）與摩亨佐達羅（Mohenjo-Daro），發現了一些被推測為西元前 2500 年至前 1750 年的印章，印章上的形象包含大象（圖 1）、公牛、老虎、猴子、瘤牛（圖 2）、鱷魚、犀牛、

鹿、蛇、獨角獸與三頭怪獸等的動物，亦有祭祀場面、瑜伽行者形象與聖樹（菩提樹）崇拜。

其中，特殊的三頭怪獸（圖 3）以公牛的軀體為身，三個分別不同造形的頭：犄角為獨角或猶如公牛與羚羊，此三頭獸被推測為「三神一體」或「一神多頭」造型的原型。「獸主印章」（圖 4）中頭戴兩根巨大牛角頭冠的三面瑜伽行者被其他動物所包圍，暗喻了吠陀神中的獸主（即後來的濕婆）。「坐姿的瑜伽行者」（圖 5）雙足朝下，男根被特殊地強調了，暗喻了早期住民的生殖崇拜。一般會將瑜伽行者與後來的印度教宇宙毀滅之神濕婆做關聯。菩提樹葉常因輕柔的微風而顫抖，因而被想像成精靈或是女神居住的處所，在「菩提樹女神印章」（圖 6）可以看到左上角的菩提樹中間有一人，菩提樹的前方有一人屈一膝雙手向前膜拜。印度對聖樹的崇拜仍持續至今，印度婦女仍向菩提樹獻祭崇拜，在高度重男輕女的國度中祈願能生育男孩。而其他的動物形象如大象與牛，在後來的佛教與印度教的造型藝術中始終佔有重要的位子。

至今，雖尚未能解讀印章上類似文字的符號，無法得知這些印章的真正用途與所代表的意義，但這些形象已給我們相當重要的線索，能將印度文化中的象徵符號淵源遠溯至印度最古老的藝術表現。此外，一些經琢磨的圓錐形石柱，推測為後來的靈伽（linga，男根）（圖 7）的原始造型，也為早期印度河居民的生殖崇拜提出了證明；大量的女性小塑像的出土驗證了早期母神崇拜（圖 8），強調男根的男性小雕像則被推測為生殖崇拜象徵，瘤牛與其他動物的陶偶亦大量出土。

雖然，至今尚難斷定印度河文明居民的來源，然而，這些早期的藝術作品應屬印度本土文化無誤。印度河流域的所出土文物已充分顯示出印度後世的宗教特點：具有象徵意義的公牛、老虎和大象，複合怪獸，瑜伽行者，樹木精靈，類似後世的濕婆靈伽的石製造型，這一切都令人想到印度文化中那些延續不斷的、經

久的造型。缺乏文字的解說，無法瞭解當時印度人製做這些物品的目的，但是絕大多數的學者皆認為與原始的宗教崇拜有關。

印度河文明約在西元前 1750 年左右驟然結束的原因尙未知。印歐民族雅利安人大約在西元前 2000 年至前 1500 年之間的時期內占據了印度的西北部，然後是中北部，隨後又向西南和東部擴散，取代了其他土著部落的主控權。雅利安人帶來了《吠陀》聖典，隨著異族的入侵和東進，印度文明的中心逐漸轉移至恆河流域。從吠陀時代開始到孔雀王朝崛起前之間約 1500 年，尙未發現屬於此期間的造型藝術遺品可供呼應宗教信仰，然而，豐富的宗教與哲學思維卻有令人激賞的表現。

入侵的雅利安人崇尚自然崇拜的游牧文化與原始土著達羅毗荼人崇尚生殖崇拜的農耕文化互相滲透與融合，而部份南遷達羅毗荼人則在南印度保留了更多的土著文化傳統。游牧的雅利安人在印度河流域定居並和當地土著民族融合後逐漸形成農業社會，安定之後的雅利安人信仰多神崇拜，進行煩瑣的祭祀，形成了吠陀教。雅利安人崇拜太陽、雷雨、火焰、河川等自然現象。

在後吠陀時期（亦稱梵書或奧義書時期），印度的社會等級制度——「種姓制度」逐漸形成並確立。婆羅門教法典把種姓劃為四種：婆羅門（祭司）、刹帝利（武士、貴族）、吠舍（農民、手工業者和商人）、首陀羅（奴隸），以及被排斥在種姓以外的旃陀羅（賤民、不可接觸者）。其中，婆羅門、刹帝利與吠舍是雅利安人中分化出來的，他們信仰同一宗教可以獲得宗教與精神上的再生，是為「再生族」；首陀羅屬被征服的原始土著信奉不同的宗教，不為前者的宗教所救贖無法再生，屬「一世族」。種姓是職業世襲、內部通婚和不准外人參加的社會等級集團。雅利安人將以《梨俱吠陀》為中心內容的吠陀宗教進行重大的革新，發展出以吠陀天啓、祭祀萬能和婆羅門至上為三大綱領的婆羅門教。奧義書已提出「梵（Brahman）我（Ātman）同一」，主張個體靈魂只有親証「梵我同一」，

方能從生死循環不止的輪迴中獲得靈魂的解脫。

吠陀諸神漸漸地被賦予人格化，吠陀眾神雖在吠陀時期未留下具體的視覺藝術形象，但為後來興起的印度教提供了豐富的萬神殿與精彩的宗教藝術創作泉源。吠陀太陽神有數位，其中蘇利耶（Sūrya）較為人所熟知，乘坐七匹駿馬的太陽馬車飛越諸天巡視，毗濕奴（Viṣṇu）在吠陀時期亦為太陽神，流傳了三步跨越宇宙的神話。因陀羅（Indra）是吠陀主神，也是戰神，掌管雷雨，住在須彌山（Meru）的宮殿，彩虹是祂的神弓，大象是祂的座騎。火神阿耆尼（Agnī）主管祭祀之聖火，信徒藉由火神向諸神傳達祈願。水神瓦魯那（Varuna）是正義的代表，脾氣暴躁的暴風雨之神魯陀羅（Rudra）是濕婆的前身，其他如酒神蘇摩（Soma）、死神閻摩（Yama）等吠陀神皆已被廣泛傳頌，而不具形象的「梵」逐漸人格化成為後來興起的印度教三大神祇：梵天（Brahmā）、毗濕奴和濕婆。

西元前六至前五世紀，先後出現挑戰婆羅門思潮的自由思想家—沙門思潮⁶，這些思想哲學家們雖然各有主張，但否定吠陀的權威和婆羅門的政治與思想統治是一致的，他們要求打破婆羅門在宗教、政治、思想、文化等方面的統治地位。這些代表新興勢力宗教哲學家包括佛教創始人釋迦牟尼、耆那教的大雄符馱摩那、生活派的領袖末伽梨·俱舍羅以及順世派的阿耆多·翅舍欽婆羅等。婆羅門教受到重大的挑戰後逐漸沒落，新興的宗教派別中只有兩個佛教和耆那教取得主要的地位。佛教後來傳播到中亞、中國、日本和東南亞，而耆那教僅在南亞流行。

孔雀王朝興起前的印度相關歷史，可用的史料主要來自佛教經典、耆那教史料以及其他國家的記述。令人相當遺憾的是，從雅利安人征服印度到孔雀王朝創立前的這段重要歷史時期，雖然在經典與文學作品中對當時的藝術都曾有詳實的敘述，但考古挖掘並尚未尋獲足以見證時代的藝術精品，部份學者認為與當時所

⁶ 當時的自由思想家及其派別的統稱。

使用的木料材質不易保存有關。兩件歷史事件與印度後來的宗教藝術風格形成有重要的關係：西元前 518 年，波斯帝國的大流士一世（Darius I）攻下印度河流域，並將印度西北劃為波斯的行省，波斯的藝術形式因此逐漸傳入印度。西元前 326 年，馬其頓的亞歷山大帝（Alexander the Great）滅了波斯，後來取得印度西北，但因將士們思鄉不願繼續前進，亞歷山大帝只得派遣部將留守，班師回國，不料卻客死回鄉途中的巴比倫。「希臘化文化」因亞歷山大的入侵，輾轉傳入印度並影響了後來的佛教藝術風格。

參、孔雀王朝（西元前 322～前 185）的宗教藝術

中斷甚久的印度藝術在孔雀王朝時期（西元前 322～前 185）再度復甦，尤其是阿育王（Aśoka）在位期間（西元前 273?～前 232），阿育王因擴張領土而過度殺戮，悔恨之餘放棄征戰，虔信佛教，認為透過宣揚「法」（dharma）才能達到真正的征服。阿育王巡禮佛教聖地，廣建佛寺，派遣使者四處宣揚佛法並促成佛教史上的第三次結集。現存最古老的佛教藝術即為此時期的殘留，窣堵波（stūpa，塔）、支提（chaitya，禮拜堂）與毗訶羅（vihara，寺院）等佛教建築的基本形制皆已出現。其中，阿育王為宣揚佛法與誇炫國威，在國境交通要塞與佛教聖地敕建了約三十根石柱，被稱之為「阿育王石柱」，現存十五根，然多數已傾毀。「阿育王石柱」繼承了印度河文明時期的象徵符號，同時亦吸收了波斯宮廷建築與希臘化的藝術特色。〈薩爾納特獅子柱頭〉（Lion Capital at Sarnath）（圖 9）為阿育王石柱柱頭中的極品，柱頭分為三個部份：下方為鐘型倒垂的花瓣，有濃厚的波斯風格；中間為一圈浮雕飾帶，刻有獅子、大象、馬與瘤牛等四隻動物（圖 10），動物之間分別由四個車輪所隔開，大象與瘤牛的造型與傳統的印度河文明造型吻合；最上層是四隻背脊相連、面向四方的獅子，風格明顯受波斯影響，馬則帶有希臘化風格。柱頭的造型表達了宇宙概念與印度傳承的象徵意涵：

獅子、大象、馬與瘤牛分別象徵宇宙四個方位北、東、南與西方；車輪的造型與太陽光芒四射的概念相符，日輪象徵了最高的太陽神與崇高的知識，與印度傳說中的轉輪聖王的輪寶相符，亦象徵佛法的輪轉不息；獅子在吠陀時期即受到推崇被認為是百獸之王，後被轉喻為人中雄傑或精神導師，釋迦牟尼即被喻為釋迦族的獅子，而佛教的教誨有如獅子吼得以驚醒世人。

藥叉 (yakṣa) 是印度民間信仰中隱藏在山林曠野之中的精靈，有男女之別，男性稱為藥叉，女性稱為藥叉女 (yakṣī)。前者守護地下寶藏，是為財神；後者經常棲息在花果樹間，因能促進花果樹木的滋長而被視為樹神，亦為生殖之神，其形象可追溯至印度河時期的聖樹崇拜。藥叉與藥叉女原為管轄護衛村落的地方小神，後為佛教收編成為護衛佛法的「天龍八部」之一。孔雀時期的藥叉與藥叉女以具體的「人」形象出現在鄉村中、宮殿前與佛教建築中，被視為守護神像。其中兩件精品，藥叉與藥叉女皆正面直立並裸露上半身，藥叉 (圖 11) 體態壯碩，腹圍突出，符合財神的概念；身上配戴了各式珠寶的藥叉女 (圖 12)，其豐臀、細腰與豐胸的造型成為後世印度女性人像的標準，藥叉女的豐腴性感體態也暗喻了生殖崇拜。

阿育王為宣揚佛教而廣建窣堵波、支提與毗訶羅。著名的桑奇大塔 (Sanchi Stūpa) 的中央半球形的覆鉢即為阿育王時代所建的窣堵波，經後來的巽伽 (Śunga) 王朝與安達羅 (Andhra) 王朝⁷續力修建。支提在巽伽王朝時期亦有突出的表現。孔雀王朝雖尊崇佛教，但並未排擠婆羅門教與耆那教的流傳。然而，並無特殊的婆羅門教與耆那教的作品流傳。孔雀時期所遺留的造形藝術作品數量雖不多，但皆與宗教信仰保持密切關係，仍延續印度河時期象徵符號的造型。曾經被波斯人與希臘人治理的印度西北，在孔雀王朝時代重新納入，是以，波斯與希臘藝術風格影響了部份的裝飾與製作技巧，其中，石材的使用讓印度宗教藝術得以流傳至今。由所遺留的重要遺址建築推知，此時期的宗教藝術的主要支持者

⁷ 亦稱薩塔瓦哈那 (Satavahana) 王朝，由薩塔瓦哈那人所建。

應為孔雀王室。

在孔雀王朝末期興起一些手工較為淳樸，承續了印度河傳統的母神造型陶塑小像（圖 13），而於巽伽王朝時大量製作，由於使用材質與製作手法較藥叉與藥叉女顯著不同，通常將之歸為民間工藝，但卻說明了於源自印度河的母神信仰與崇拜是普遍流通於民間。

肆、早期宗教建築的象徵符號

阿育王逝世後，孔雀王朝步入衰亡，統一的印度陷入南北分治群雄割據小國林立的混亂狀況。在笈多（Gupta）王朝統一北印度之前，在宗教藝術有重要貢獻的王國，先後有巽伽、安達羅與貴霜等，後者因在佛教造型藝術有比較特殊的表現，將單獨一節後續討論。

沙門思潮興起後，婆羅門教因佛教與耆那教等教的廣泛傳播曾一度衰落。普舍耶密多羅（Pusyamitra）趁孔雀王朝衰敗之際篡位並建立巽伽王朝（西元前 185~75 年），出身婆羅門的普舍耶密多羅力圖復興婆羅門教；南方的安達羅王朝（西元前 70~西元 225 年）亦奉婆羅門教為國教；此外，還有一些小王國亦同尊婆羅門教。他們編纂法典，推行種姓制度，舉行大規模的馬祭，婆羅門教在數位國王的努力下終得復興。

巽伽與安達羅王朝力圖復興婆羅門教，對於佛教的壓抑並非意外。然而，今日仍得以欣賞兩個王朝所遺留的佛教藝術精品，說明了：佛教在失去王室的支持後，顯然在民間找到豐富的奧援。巽伽王朝統治期間建造的巴爾胡特（Bharhut）窣堵波，東門側柱與圍欄上所書寫的銘文，為捐贈的供養人身份提供了很好的資訊，共同出資興建的信徒包括了：藩侯、貴族、工商平民與出家眾，說明了當時

的佛教早已深入民間。巽伽時期的巴爾胡特窣堵波與前朝的風格比照：孔雀時期的作品屬雕法細膩、純熟，風格則屬典雅、莊重；巽伽時期的作品雕法稚拙、樸實，風格則屬率真、原始。孔雀時期以王室為主的宮廷味與巽伽時期以一般信徒為主的民俗味形成極大的對比。

菩提伽耶 (Bodhgaya) 的菩提樹相傳是釋迦牟尼悟道成佛的地方，阿育王曾在菩提樹下建造了一座金剛寶座以資紀念，巽伽王朝末期更在菩提樹四周建造了一道方形的紅砂石圍欄，圍欄上佈滿以動植物圖樣裝飾的浮雕，其間交錯飾有本生故事與佛傳故事，部分圍欄因受損而被移置加爾各答的印度博物館 (Indian Museum, Calcutta)。安達羅王朝在佛教藝術上的最大貢獻是完成始自阿育王時期的窣堵波—桑奇大塔⁸的建築，桑奇大塔可以稱為早期印度中部最重要的宗教藝術代表作。完成時間略晚的桑奇大塔與巴爾胡特窣堵波相較，兩者除了塔門與圍欄皆佈滿動植物的裝飾圖樣與本生故事及佛傳故事外，桑奇大塔的完整的形制更具有宇宙的象徵意涵。

巴爾胡特窣堵波早已傾毀，殘存的塔門與圍欄飾以浮雕，各式動物與變形蓮花及蔓草妝點了本生故事與佛傳故事的浮雕，其中可辨識的本生故事有 32 個，佛傳故事有 16 個。《本生經》(Jatakas) 源於印度民間傳說寓言，與佛教結合後成為講述佛陀前世自我犧牲與悲憫眾生的教義；佛傳故事則以佛陀生平事跡與傳奇為主。這些浮雕運用了有限的空間，發揮了無限的想像力，所製作的故事畫與插畫讓佛教的象徵主義藝術淋漓盡致的發揮，更重要的是：只要是已經認識本生故事與佛傳故事的信徒，必然能根據浮雕的圖像重新述說故事予他人知曉。這不禁令人想起：「能指與所指間的關係原則是約定成俗的，但這種約定是集體性的，經長期累積而成」。藝術家們依據各個角色在故事情節中的表現，截取故事的重要情節製做類似所謂的「分鏡圖」，有時，將兩三個分鏡圖交錯並置於同一畫面，並

⁸ 桑奇的窣堵波共有 3 座，1819 年為英軍上尉 Edward Fell 所發現。後來被英國考古學家 Alexander Cunningham 命名為：桑奇 1、2、3 號。其中 1 號的形制最為完整，通稱為「桑奇大塔」。

以象徵的手法在侷促狹小的畫面中設計了超越時空的符號，這些符號（所指）在長期的演變中與信眾們達成共識（約定成俗），是以信眾能透過象徵符號來敘說故事（能指）進而傳達教義。這樣的方式對於文字辨識能力較為困難的族群，可以毫不費力地轉述事件而不會遺漏事件的重要情節。而從不識字的幼童在聽過故事之後，能夠以看圖說故事的方式將故事轉述給他人聽的普遍例子，可以得到應證。

巴爾胡特窣堵波與菩提伽耶所殘留的浮雕以及桑奇大塔的裝飾浮雕，皆以類似木雕的刀法完成，符合當時民間工藝的風格。若以藝術風格分析，當然皆能尋獲量大源自波斯與希臘的表現方式，但是，本文關注的是這些浮雕所包含的象徵主義符號，而經由分析敘述性的本生故事與佛傳故事題材，可得相當多的符號，而這些符號所代表的意涵，可以協助我們了解當代信徒對於佛陀與佛法的認知和解釋。

本生故事是敘述釋迦牟尼前世的故事，釋尊為感化世人化身為不同的形象，本生故事的風格非常多樣化，可以依釋尊的形象與其他角色的互動中而分類⁹：

1. 釋尊化身為動物（魚、鳥、公牛、猴子、大象等），其他角色亦為動物；
2. 釋尊化身為動物，其他角色是人類（廚師、國王、獵人、婆羅門等）；
3. 釋尊化身為善人，其他角色是懷有惡念的動物；
4. 釋尊轉世為女人；
5. 釋尊與低等種姓者為友；
6. 釋尊與村落中富貴人家為友；
7. 釋尊與婆羅門的比對；
8. 釋尊與國王貴族為友；
9. 僅是笑話而無教化功能。

⁹ Frederic, Louis, *Dictionnaire de la Civilisation Indienne*, <Jataka>, p. 557。

本生故事的數量達 547 篇，然而並非所有的故事皆被刻成浮雕，通常是比較具戲劇性或是具教化性的寓言才會被轉化成視覺形象。

「鹿王本生」敘述化身為金色鹿的釋尊，見商人之子溺水，於是下水營救，將之馱上岸，商人之子非常感謝，鹿王則要求後者不可洩漏牠的行蹤。王后夢見一隻金色鹿，希望能以鹿皮製衣，遂要求國王懸賞捕捉金鹿，商人之子貪圖賞金不顧鹿王的救命之恩，向國王密告並指點鹿王的行蹤。當國王拉弓欲獵殺時，鹿王跪伏陳詞，敘述商人之子不顧其救命之恩而將之出賣，國王感其善行遂合掌禮拜。巴爾胡特窣堵波的「鹿王本生」（圖 14）如分鏡圖般將故事分為三個重要情節：商人之子溺水，鹿王下水營救商人之子（畫面左下方）；商人之子向國王指點鹿王的行蹤，國王拉弓獵殺（畫面右方）；鹿王跪伏陳詞，國王感其善行遂合掌禮拜（畫面中間）。這個圓形浮雕將三個不同時空和地點的情節，緊湊地安排在同一畫面上，以象徵性的手法將「鹿王本生」故事呈現。

巴爾胡特窣堵波亦刻畫了釋尊生平事蹟的浮雕，畫面的安排方式與本生故事雷同，然而，釋迦牟尼從未以「人」的形象出現過，總是由一系列的象徵符號來表現祂的存在，當時的思維應是：佛陀已涅槃，早已超越生死輪迴，不能再以人形出現；或是，信徒對佛陀的高度崇仰，以至於認為平凡的人形不足以表現佛陀，只能使用象徵符號代替。雖然部份佛經曾經敘述阿育王時期已有佛像製作，可是，截至今日的考古發掘仍未有相關的文物足以證明。象徵佛陀存在的符號有：菩提樹、車輪（法輪）、台座（金剛座）、傘蓋¹⁰（華蓋）、腳印（佛足）。專屬佛陀的象徵符號皆有其特別的意涵：如古印度的墓塚—窣堵波即代表了佛陀的涅槃（圖 15），菩提樹表示釋尊的悟道成佛，法輪代表佛陀正在說法講道，無人乘騎的馬則象徵佛陀的逾城出家。

巴爾胡特窣堵波有一幅浮雕以一個大法輪表達佛陀的存在（圖 16），情節是

¹⁰ 傘蓋是尊貴的象徵，有時亦出現在王公貴族的上方。

敘述佛傳故事中的毗度達婆（Vidudabha）王前來拜謁佛陀。畫面的中央的廳堂中，可見台座上有一裝飾花環的巨大法輪，法輪上方更有一華蓋，兩旁各有一合掌恭敬直立的信徒，前方更各有兩位面向法輪恭敬跪拜的信徒。畫面的左前方有支提（禮拜堂）的門洞，一馬已沒入門內，僅得見馬的屁股與尾巴；支提後方有一人，觀看大象正在折斷芒果樹枝。畫面的右方有一輛雙牛牛車載著戴頭巾的兩人，左側靠近廳堂的是毗度達婆王，因其頭上有一象徵尊貴的傘蓋，右手掌心則向外示意¹¹；另一人則雙手執韁繩驅趕牛車。左側的支提暗示了中央的廳堂是佛陀的殿堂，廳堂中的四人態度恭敬虔誠暗喻佛陀的存在。

另一幅浮雕「從三十三天降凡」則以足跡表達佛陀的現身（圖 17），敘述釋迦牟尼成佛後，昇至三十三天為其母摩耶夫人說法，事後沿著金、銀與琉璃製成的三重寶階降凡。畫面的中央有一三重梯子，梯子頂部中央有一腳印，最後一階亦有一腳印，象徵佛陀拾級而下；畫面左方有一臺座與菩提樹象徵了佛陀的存在；一羣信徒圍繞著三重梯、臺座與菩提樹虔誠的合掌禮拜。

原位於巴爾胡特窣堵波北門隅柱上的藥叉（圖 18）與阿育王時期的藥叉風格接近，但體型比較纖細；相鄰的藥叉女造型仍保留豐臀、細腰與豐胸的基本造型，但動態上則有突破性改變，不再筆直站立，以彎曲身體的阿娜優美姿態呈現，女神的右手高舉攀附樹枝，左手與左腿環抱樹枝，身上妝飾的珠寶更甚於以往的藥叉女，腳踩一隻羊頭魚尾的原型魔羯魚¹²（makara，象徵生殖的水中神獸），暗喻藥叉女是生殖女神（圖 19）。在圍欄的圓形浮雕中，釋迦牟尼的母親摩耶夫人亦具備與藥叉女相似的造型，在敘述「白象入胎」（圖 20）的佛傳故事中，菩薩（釋迦牟尼）化身為一頭白象自天而降，由右脅托胎於王后懷中，王后以阿娜優美姿態躺在床上，右手高舉置於精梳華麗的髮際，姿態與身上所佩帶的珠寶飾品與藥叉女相仿。因此，藥叉女的妝飾應是參照巽伽時期的王后，而摩耶夫人如

¹¹ 手勢有如無畏印，但筆者認為手印的特殊言語表達仍未出現，此處僅為示意打招呼。

¹² 魔羯魚亦有象頭魚身狀。

藥叉女般的豐臀、細腰與豐胸造型應是生殖的暗喻。

建造年代跨越兩百年的桑奇大塔（西元前三世紀末至西元一世紀初），包含半圓形的覆鉢、圍欄與四座壯麗的塔門，四座塔門分據東西南北四個方位。覆鉢的梵語 *Anda* 原意是「卵、蛋」，由於早期的佛教偏重倫理哲學的思索，對於宇宙概念的探討不若婆羅門教興盛，因此，部份學者推測與婆羅門教的宇宙創始神話有關，該神話敘述「生主」（*Brahman*）將一顆種子置於海中，種子轉化成一顆巨大的金蛋，經數千年後，成熟而破裂成兩半，誕生了宇宙創造之神梵天（*Brahmā*）和祂的孿生妹妹（*Sarasvatī*）。覆鉢上方有一平台與三層傘蓋，後者象徵佛教的諸天，傘柱則象徵宇宙之軸。分據東西南北的四座塔門亦深含宇宙圖式的概念，信徒由東門進入依東南西北的次第繞行，被認為是依循太陽繞行的方式，可以與宇宙達到和諧的境界。若將桑奇大塔與後來的曼陀羅圖式相較，前者猶如一座巨大立體的曼陀羅（圖 21）。

桑奇大塔東門的藥叉女走出浮雕的侷限，以圓雕的方式呈現，阿娜優美的豐臀、細腰與豐胸以三折（三屈）的姿勢表現，比巴爾胡特傘塔波上的藥叉女更吸引人，這種姿勢成為印度人物雕刻重要的特徵（圖 22）。桑奇大塔仍舊維持以象徵符號來表達佛陀的存在，立柱上有詮釋佛陀降生的浮雕（圖 23），摩耶夫人站在畫面的中央，左右各有一頭小象向夫人自頭頂噴水，暗示佛陀降生，而類似的浮雕亦可在巴爾胡特的浮雕發現（圖 24）。「逾城出家」是佛陀生平中很重要的一個事件，桑奇大塔亦使用暗喻的象徵手法來表達（圖 25），東門第二道橫樑上的浮雕，左側是迦毗羅衛（*Kapilavastu*）城，馬夫牽一無騎者的馬走出城門，天神在馬的上方拿著傘蓋和拂塵，隱喻王子騎馬出城，馬一共出現五次，有四次馬偕朝著同一方向——與城門相反的方向，上面皆有傘蓋和拂塵，暗示王子正騎在馬上，第四次出現時，馬的前方有二大型足跡，馬夫對著足跡跪拜，象徵太子在此下馬遁跡修行，馬第五次時出現時已無傘蓋和拂塵，顯示王子已不在馬上，由馬夫牽著朝城門的方向。另一收藏在大英博物館的浮雕殘片，年代約與前者相

仿，可見一無人騎乘的馬正要離開城門，一名隨從持一華傘為馬遮陽，這件作品即為典型的「逾城出家」(圖 26)。

一個宗教有完整組織發展之後，藝師們根據教義而醞釀出相關的宗教藝術是需要一段時間的，古代的宗教藝術製品在歷經自然的損害與人為的殘害之後，能夠遺留至今為我們所鑑賞的，必然是龐大數量中的少數，此時期遺留較多的佛教藝術作品，婆羅門教的作品相較之下並無令人驚艷的作品，巽伽與安達羅等王朝雖力圖復興婆羅門教，但是此時期的神廟遺址與出土的相關宗教藝術品數量並不多，因此，可以推測當時所流傳在民間的宗教還是以佛教為主。在安達羅王朝境內的巴賈 (Bhaja) 的佛窟寺院中的僧房門口，發現了兩幅吠陀神的浮雕，右邊描繪吠陀主神因陀羅 (Indra) 騎在座騎巨象 (Airāvata) 上面；左邊是太陽神蘇利耶乘坐馬車由四匹馬拉著飛越天際 (圖 27)。少數得以窺見的婆羅門教神祇亦附屬於佛教建築中，這與佛教在發展的過程中將婆羅門教神祇收編並且矮化牠們原有的神格有關，原是婆羅門教的重要神祇，在這裡被貶為以門神的姿態守護僧房。

在中印度建立安達羅王朝的薩塔瓦哈那人 (Satavahanas)，因修建佛教桑奇大塔的亮麗成績掩蓋了他們所提倡的婆羅門教宗教藝術，零星流傳的婆羅門教視覺藝術作品提醒了我們安達羅君主們的主要信仰：一個銅幣上有左手持輪、右手持海螺的人物被認定與毗濕奴信仰有很大的關聯；同屬安達羅王朝的溼婆雕像讓我們感受到婆羅門教的神像崇拜，溼婆腳踩侏儒 *kicaka*，右手持山羊 (象徵符號之一)，左手環抱一長戟，背靠一巨大的靈伽 (濕婆重要的象徵符號) (圖 28)。參照已有的印度教神明形象，絕大多數是小型印章或是錢幣上的浮雕，而前段所提及之因陀羅和太陽神蘇利耶的造型雖然較為巨大，然因所處位置難以成為崇拜的對象，相形之下，這尊溼婆雕像比較接近儀式崇拜的神像。

在安達羅王朝的後期階段 (124~225)，於阿瑪拉瓦蒂 (Amrāvati) 及其附近

地區建造了窣堵波與毗訶羅的佛教建築，流行的部派佛教大眾系統使的該區保留了較多的佛陀象徵符號，間或有佛陀形象或立像出現，然其規模無法與以大乘佛教為主的貴霜王朝所統治的犍陀羅與秣菟羅相較，可是南方的阿瑪拉瓦蒂保留了更多印度傳統的藝術特色，就其造型藝術細膩與精美足可與犍陀羅與秣菟羅鼎足而立，後世的藝術史學家稱之為阿瑪拉瓦蒂派¹³。

伍、貴霜王朝（西元 40~241）的宗教藝術

在匈奴的威脅之下，祁連山與敦煌附近的游牧民族「月氏」中的一支遷至烏許河流域，這個部落取代了希臘人進入犍陀羅地區（Gandhara），後來庫朱拉·卡德菲塞斯¹⁴（Kujula Kadphises）征服北印度，建立了貴霜（Kushan，40~241）王朝。貴霜全盛時期的君王迦膩色迦（Kaniska，78?~144?在位）將首都遷至布路沙布羅（Purushapura，現今白沙瓦附近），疆域南達桑奇，東向恆河平原延伸至貝拿勒斯（Banaras，今稱瓦拉納西），秣菟羅（Mathurā，馬圖拉）則是王國南部最重要的城市。首都所處的位置即屬犍陀羅地區，該區不僅曾被波斯人與希臘人統治過，亦是古代絲路中國與羅馬之間的中繼站，東西文化經貿的交流中心。

約西元一世紀時，佛教於「部派佛教」之外又興起了一個新的派別——「大乘佛教」，首先出現於南印度輾轉傳到北印度，原來的部派佛教被大乘佛教的信仰者貶稱為「小乘佛教」。大乘佛教的信仰倡導以「救度眾生」為目的，除比丘教團外，各地均有在家佛教信徒團體成立，自稱「菩薩」（bodhisattva，求覺悟者）。菩薩原指佛陀之前身，用於未達佛果之修道階段；而上述在家信徒特具信心，自信必能成佛，故亦自稱菩薩，強調「上求菩提，下化眾生」的思想，重視六波羅蜜之實踐德目，尤其強調布施之重要。在前述的思維下，信徒們對屬於菩

¹³ 參照圖 26。

¹⁴ 中國古稱「丘就卻」

薩進化的宇宙論有著相當大的關注，釋迦牟尼由指導信徒精進自救，受人尊敬的精神導師，轉化成爲救世主與神。地處多元文化長期交流與新思維衝擊的犍陀羅地區，無視以往對佛陀形象的禁忌而創製出佛陀—「人」的形象，以及無數的菩薩形象，以呼應大乘佛教信徒的需求。除了犍陀羅外，王國南部的大城秣菟羅亦發展出別具特色的佛教藝術。

迦膩色迦原信奉婆羅門教，後皈依佛教並成爲佛教的守護者，被稱爲「阿育王第二」，他仍尊重婆羅門教，採兼容的政策。依目前所得的文物顯示，最早的佛陀形象出現在迦膩色迦金幣上（圖 29），佛陀穿著僧衣（*samghāti*），亦具備了辨識身分的「三十二相」中的幾個重點：頭光、身光、肉髻與長及肩的耳垂。僧衣領高及頸，左手提著僧衣折邊，右手置於胸前似乎在施無畏印，佛像的兩側：一個是象徵貴霜王朝的迦膩色迦標記花押字母，一個是用以說明佛陀人像的希臘銘文，而金幣背面是迦膩色迦王的形象。一尊年代稍晚的雕像與金幣上的佛陀像外型相仿，可以提供給我們更多金幣上無法顯示的較精緻細節。佛陀雕像的右手已失，推測應是施無畏印；佛陀雙眉間有一圓點應爲白毫（*urna*），頭光形如圓盤；僧衣的長度過膝，然並非印度人的衣著，五官長相亦非一般印度人（圖 30）。審視犍陀羅地區的多元文化特色，佛陀的造像應是貴霜王朝僱用熟悉希臘化風格的藝師所製，藝師參照了羅馬皇帝高貴的形象，頭光則是揉合波斯日輪的概念而賦予的神性象徵。既然，佛陀的形象出現了，新的符號也出現了，原有的象徵符號遂逐漸失去了原有的地位，出土於犍陀羅的佛傳故事浮雕提供了新的象徵符號。

美國華盛頓特區的佛里爾美術館（*Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery*）所收藏的佛傳故事浮雕提供了新的思維，敘述悉達多王子出生的畫面，原來由兩頭小象向摩耶夫人噴水的場景（圖 23-24）轉化爲：在藍毗尼園的摩耶夫人舉起右手攀著樹枝，小王子由夫人的右腋探出上半身，夫人的妹妹則在一旁準備承接王子，兩旁則爲隨從，有的合掌禮拜，有的面露驚訝。摩耶夫人的立姿

猶如藥叉女以三折的優美姿勢站立於畫面中央（圖 31）。釋尊在菩提樹下「悟道成佛」是佛陀生平中最具代表性的事蹟，因為悉達多王子自此由菩薩轉成佛陀，以往都是以菩提樹與金剛座來象徵，兩旁則有摩羅的魔軍企圖干擾佛陀成道。如今，則見典型的犍陀羅式佛陀安坐在菩提樹下的金剛座上（圖 32），右手施「觸地印」邀請地母見証，兩旁是蜂擁而至的各階層人物，金剛座下有兩名被打昏跌倒的盔甲士兵，象徵了摩羅魔軍的潰敗。此處最重要的象徵符號是佛陀所施的「觸地印」，手印的應用未曾在貴霜王朝之前的佛教視覺藝術中見到，後世所描繪的「悟道成佛」事蹟中不一定會有摩羅魔軍，因為釋尊施「觸地印」足以象徵此一事件，而在大乘佛教的多佛國的概念下，「佛陀像」並非專指於釋迦牟尼佛，然而，施「觸地印」的佛像必然是專指釋迦牟尼佛。除了後續的佛教藝術中處處可見「手印」之外，發展較晚的印度教藝術亦經常可見「手印」，透過不同的手印傳達了神明與信徒間的對話。第三幅說明佛陀「鹿野苑初轉法輪」（圖 33），佛陀安坐在金剛座上，左手執袈裟之一端，右手置於胸前掌心向外施「無畏印」，金剛臺座的正面刻畫了一個兩側有鹿的法輪，象徵「鹿野苑初轉法輪」，而鹿野苑說法亦是專屬於釋迦牟尼佛，如此的表現方式和早期僅以法輪來代表有很大的差別。在「轉法輪印」出現後，佛陀施「轉法輪印」即象徵佛陀正在為信徒講經說法。第四幅（圖 34）說明以頭向右方臥睡的佛陀，象徵「佛陀涅槃」，這與早期以牽堵波來作為象徵符號有所不同。

犍陀羅地區的西克里（Sikri）所出土的「苦行的釋迦」（圖 35），以極度消瘦的寫實人體描繪苦修中的悉達多王子，象徵王子在成佛前為追求真理所散發出堅忍剛毅的精神力量，悉達多王子瘦骨嶙峋結跏趺坐，披帛因其過度消瘦的身體無力支撐而下垂，青筋血管處處可見，然而王子卻挺胸安坐，堅定地緊閉雖凹陷的雙眼，雙唇堅定，雙手有力的交疊出「禪定印」，頭上的肉髻象徵王子所具備的佛性而非一般的修行者，頭光標誌著悉達多王子的神性，這是一件以寫實的技法來象徵堅忍精神意念的極品。

前文所分析的「從三十三天降凡」浮雕（圖 17）是以足跡來象徵佛陀的現身，原來的象徵符號到了犍陀羅時期卻消失，以頭光象徵神性的佛陀身穿袈裟，由吠陀神梵天和帝釋天（即「因陀羅」）以左右脅侍的姿態伴隨下階梯，共重複出現三次（圖 36）。日後漸漸出現的一佛二脅侍的造像型制可以追溯至貴霜時代。

配合大乘佛教的昌盛，單尊的佛、菩薩雕像大量出現，早期所使用的象徵符號因佛陀具體「人」形象化後失去原有的地位。而新的象徵符號漸漸出現，「手勢」成為新的符號用以表達佛菩薩所傳達的意念，如：「觸地印」——降魔成道、「轉法輪印」——講經說法、「無畏印」——安撫信眾無所畏懼、「禪定印」——沉思悟道等等。大量的菩薩像所描繪菩薩並非僅有悉達多太子，將繼釋迦牟尼成佛的未來佛—彌勒菩薩（Maitreya）亦成為重要的菩薩造型，觀音菩薩像則已有少量的出現。菩薩的造像依貴霜時代的印度王子而作，通常上半身裸露，配戴耳環、瓔珞、臂釧、手鐲等珠寶飾物，腰際穿著一條印度圍腰布（dhoti），一條長披帛繞過左臂斜披至腰間再掛在右手前臂上。這些衣著與飾物象徵著菩薩的尊貴，菩薩的面貌則如印歐混血的美男子。當信徒在供奉犧牲實行儀式向佛菩薩祈求恩典時，不同的菩薩所具備的宗教意義對信徒而言有很大的差異，在「人人皆菩薩，人人皆能成佛」的大乘佛教思維下，具有特殊神格的菩薩必須要有資以區別的象徵符號。標示彌勒菩薩的造型重點為手持淨水瓶，暗喻祂出身於婆羅門；觀音菩薩像則在髮冠上可見一尊象徵阿彌陀佛的小佛像，標誌著觀音為阿彌陀佛的脅侍。貴霜時期將佛教的造形藝術由早期的象徵符號引領至另一個階段的象徵標識。

秣菟羅約在犍陀羅發展出佛像的同時也製作了佛像，兩者發展佛像的根據有所不同，分別為印度本土的藥叉像（秣菟羅）與希臘化的阿波羅像（犍陀羅），目前學界對於哪個地區首先製作佛像仍有很大的爭議，本文暫不介入相關議題的討論。兩地因地理位置的關係所受外來文化的程度有所差異，因此，兩地所製作

的佛菩薩像在藝術風格上有很大的差異，若要仔細探究須另為文分析，而對於本文思考的重點「象徵符號」，兩地之間的差異較少。

考古所得的貴霜時期婆羅門教神像不多，在犍陀羅和秣菟羅兩地皆有少量的發現。源自犍陀羅的一尊三面溼婆高浮雕殘像，祂的髮式與衣著混合了古印度與巴克特里亞（Bactrian）¹⁵希臘化風格，四臂的右後臂持三叉戟，這個象徵符號正是用以標誌溼婆神，貴霜時期通行的錢幣中已可見手持象徵創造、保護與毀滅三叉戟的溼婆造型（圖 37）。文獻曾提到當時南印度有印度教神廟，但至今還未發現這個時期的相關遺址。

出土於秣菟羅的一個濕婆頭像（圖 38），雖然帶有濃厚的希臘風格，但是額頭中央直立的第三隻眼睛得以辨識祂是溼婆神。來自秣菟羅的蛇神（Naga Devata）雕像，神像身後的蛇身盤疊，七頭（已毀）的眼鏡蛇奮起如傘蓋般護衛著神祇，此處的眼鏡蛇即為標示蛇神的象徵符號。在秣菟羅附近的康卡莉蒂拉（Kankali Tila）發現的一尊蹲坐的貴霜王子雕像，今已重新認定為是太陽神蘇利耶的早期供奉神像（圖 39），腳穿皮靴，兩側有馬匹，底座的火祭壇淺浮雕都與蘇利耶的象徵符號相符。貴霜時期創造了佛菩薩像，雖然沒有大量的婆羅門教神像可供後世憑弔，但繼貴霜王朝興起的笈多與其他王國，則為新婆羅門教（印度教）留下無數令人驚嘆的藝術作品。

陸、印度教藝術勃興時期（西元四至六世紀）

西元四世紀時，北印度陷入小國林立，其中摩揭陀（Magadha）的國王旃陀羅·笈多一世（Candra Gupta I）建立了笈多王朝（320~550?），繼任者沙摩陀

¹⁵ 今阿富汗，中國古稱巴克特里亞為大夏，巴克特里亞的希臘人約於西元前 190 年征服犍陀羅，統治此區域約一個世紀。

羅·笈多 (Samudra Gupta) 統一了北印度。在西元四至六世紀間，笈多王朝除了北印度之外，亦統治了印度中部與西部的一部份。印度教興起，笈多王朝諸王都信奉印度教，婆羅門文化達到空前的繁榮，但對其他宗教採取兼容政策，各派宗教皆得以自由發展。大乘佛教中心的那爛陀寺成爲笈多前期的佛教中心，但同時，隨著印度教的昌盛，佛教漸漸步入衰微。

笈多時期社會安定經濟繁榮，諸王雅好文藝，陸續編纂了婆羅門教和印度教的法典¹⁶，印度教的兩大史詩《羅摩衍那》(Rāmāyaṇa) 和《摩訶婆羅多》(Mahābhārata) 也在這個時期陸續完成，史詩中的英雄黑天 (Kṛṣṇa) 和羅摩 (Rāma) 被融進毗濕奴教派，成爲毗濕奴的化身，而化身的概念被用以吸收其他宗教神祇進入印度教的萬神殿，釋迦牟尼佛在印度教的詮釋下竟也成爲毗濕奴的十大化身之一。在婆羅門教轉化爲印度教的過程中，有些吠陀時代的神祇或神格被降低或逐漸消失。《往世書》(Purāṇas) 被印度教教徒奉爲聖典，同時也被認爲是古代的史籍，共計十八部的聖典匯集了古代歷史、傳說與神話故事，透過口耳相傳而由梵文與各地的方言逐漸書寫而成。原屬史詩《摩訶婆羅多》第 6 篇的《毗濕摩篇》被獨立成專書《薄伽梵歌》(Bhagavadgītā)，後者繼承並支持《奧義書》有關最高「梵」的學說，強調對神的虔信。「業報輪迴」的教義不僅是佛教亦已成爲印度教的信仰，同時亦影響了道德和社會觀念。印度教的重要文獻與教義結構均在笈多王朝完成。

此時以宗教爲題材的藝術創作十分繁榮興盛，具印度本土風格的笈多佛教藝術臻於鼎盛，此外，印度教藝術亦蓬勃興起。印度教藝術承續印度河文明，在笈多時代諸王的倡導後開始勃興，最早的印度教神廟遺址即在此時參酌佛教的支提和毗訶羅所建，而於五世紀末擺脫佛教建築的影子，在北方的坎普爾 (Kanpur) 建造了「印度教樣式」的神廟。

¹⁶ 《摩奴法典》、《耶闍納瓦爾基耶法典》和《那羅陀法典》。

印度教是演繹自婆羅門教，遵奉自然崇拜的吠陀眾神，吸取達羅毗荼土著文化的生殖崇拜，吸收本土的佛教與耆那教的部份教義，匯入大量民間傳奇中的英雄崇拜，印度教匯集了長期產生於印度次大陸的各式文化的營養，所以印度教能在形成後即迅速成為印度傳統文化最正統的代表，在印度擁有廣大的信徒，即使強勢的伊斯蘭文化進入印度，亦無法取代以印度文化為信仰主體的印度教。

笈多王朝佛教藝術仍然持續發展，主要的特色在於工藝技巧的提升，藝師將佛像的僧衣刻的薄如蟬翼，佛陀身著半透明的溼衣，彷彿「裸體佛像」(圖 40)。象徵符號則多遵循已有的規範，笈多佛陀像的髮型遵循了發展自阿瑪拉瓦蒂的右旋螺旋狀的螺法，即標識佛陀造型的「三十二相」中之「螺髮右旋」，有別於貴霜犍陀羅與秣菟羅的佛陀髮式。佛像頸部明顯的多出三道摺痕，亦符合了「三十二相」中的「頸部三折」，這兩個象徵符號成為後世佛陀造型的規範。笈多阿旃陀 (Ajanta) 石窟為印度佛教藝術的另一巨獻，除了承繼原有的建築與雕刻藝術外，更是保留了現存印度最古老的壁畫。

印度教藝術的題材來源為印度教神話，而《羅摩衍那》、《摩訶婆羅多》與《往世書》三大鉅作匯集了大量的神話傳說，建構了所需的神譜，確認了以梵天、毗溼奴與濕婆為主的三大神崇拜，三大神各有著繁複的化身、變相與名稱¹⁷，再加上祂們的配偶與其他眾神衍化出無數神奇的故事。印度教眾神在不同的傳奇中發展出不同的愛恨情仇，這些故事轉化成無數的雕像、浮雕與繪畫裝飾著眾神在人間的住所，重要的神明必須擁有清楚的標誌用來確認他們在特定傳說中的地位，在以供奉祭祀崇拜為主的神廟中尤其重要。當佛教藝術由象徵符號逐漸轉向具體描述的同時，印度教接續象徵表現的意念，將印度的宗教藝術由靜秘莊嚴的佛教藝術，轉化至另一個以追求自然活潑力量、造型繁複特異、充滿奇異幻想與符號象徵的印度教藝術。

¹⁷ 毗溼奴與濕婆各有一千個不同的稱呼。

梵天

印度教雖以梵天、毗溼奴與濕婆爲主的三大神崇拜，但在毗溼奴與濕婆兩大教派的興起後，梵天的地位就受到壓抑，祂雖可溯自吠陀時代的眾神之主——創造之神「生主」(Prajāpati)，曾有著超越眾神的地位，然而，以崇拜宇宙創造之神梵天爲主的神廟卻屈指可數¹⁸，當然，以祂爲主的造像數量亦無法與其他兩大神相較。有關祂出生的神話有兩則：首先，是有關金蛋的故事，在前面討論窣堵波時的覆鉢造型時已說明，通常以一顆如蛋型的石頭或圖繪的金蛋來象徵；其次，梵天是從沉睡中的毗溼奴肚臍所長出的一朵蓮花中所誕生(圖 41)，繼而開始祂創造的宇宙任務。就造型藝術而言後者是比較常見，既然是從毗溼奴肚臍所出生，顯然梵天的宇宙創造之神地位已經被貶抑，祂已經臣屬於毗溼奴神。就現世的信徒而言，宇宙創造已經完成，而宇宙循的週期爲一劫波(kalpa，約人間 423,000 萬年)，宇宙因過度損毀需要重新再創的時間尙需很久的時日，現世的信眾對於宇宙再造通常不太關注，梵天的存在與其神職對於維持或是終止物質世界並無即刻性的重要。而當宇宙已經無法修復時，溼婆將摧毀宇宙，梵天會再造宇宙，後者的再造行動是必然的，被摧毀與再造是相互對等的，是以溼婆與梵天經常被視爲一體的，而溼婆的靈伽崇拜基本上就具有濃厚的再生思維，溼婆不只是摧毀宇宙者，祂亦具備了創造新生命的條件。貴爲三大神之首的宇宙創造之神梵天，因所擁有的職權被溼婆模糊了，所以經常屈居於毗溼奴與濕婆神殿之一角。

笈多時期的出土文物中，相較於其他兩大神，梵天的單獨造像甚寡。根據傳說梵天的造型最早應是五頭(或五面)，但被溼婆砍下一頭¹⁹，所以通常是以四面²⁰來表現，四面有多重象徵意涵：宇宙東西南北四方、四大種姓與四部的吠陀經，梵天一身多面的造型可以追溯至印度河文明的多頭怪獸。四臂分持²¹：吠

¹⁸ 另有一說是因爲祂與妻子的結合是亂倫，影響了信徒對祂的祭祀。

¹⁹ 另有一說：被溼婆的第三之眼睛所噴出的火所毀。

²⁰ 部份浮雕僅能看到梵天的三面。

²¹ 四臂的持物依造像之不同而會有所差異，有時僅持二物。

陀經或捲軸（象徵智慧，宗教與世俗的知識）、湯匙（象徵供神的用具）、念珠（象徵時間）、水瓶（用以盛裝儀式的用水，亦象徵世界的水源）或施無畏印和與願印²²。梵天或安坐於祂出生時的蓮花座或坐在象徵無限的智慧與辨識力的座騎天鵝（hamsa²³）上面。

毗濕奴

《梨俱吠陀》的詩句曾把毗濕奴與太陽神作聯想，後來獨立為太陽神；祂曾被提到跨了宇宙三大步，這個故事與祂後來的「侏儒」化身有關，而這三大步所延伸出的場域，提供了祂在保護宇宙之時的十大化身²⁴很好的舞台。《往世書》敘述毗濕奴神在不同時空為拯救宇宙而降凡顯聖的十大化身形象，依序分別是：魚、烏龜、野豬、人獅、侏儒、持斧羅摩（Parasurama）、羅摩、黑天、黑天的兄長 Balarama（有些學派認為是佛陀²⁵，這種說法猶如佛教將濕婆等神收為部將）與尚未現身的第十權化 Kalki（形象為馬，部分印度人認為是甘地），每一個化現即為毗濕奴專屬的象徵符號，用來說明毗濕奴的不同傳奇。其中，羅摩與黑天因《羅摩衍那》和《摩訶婆羅多》兩大史詩的廣泛流行而受到更多的矚目與傳誦，因此有比較多的相關的藝術作品流傳，尤其黑天因擁有相當多的信徒，受到非常多的崇拜，甚至被認為是印度眾神的化身，更單獨發展出「黑天教派」（或稱奎師那教派）。

笈多王朝將毗濕奴視為王國的守護神，因此有關毗濕奴雕刻流傳較多，代表作有秣菟羅地區出土的「毗濕奴立像」（圖 42），此像已殘，除了可辨識的圍繞於肩後與臂肘間的粗大花環（bhutamala）外，並無其他毗濕奴特殊的象徵符

²² 前述持物並非同時持有，有時持其中兩種，有時四種。同樣情形亦適用於其他印度教神祇。

²³ 與其他印度神 Sarasvati, Chandra, Varuna 等亦有關。

²⁴ avatara，或稱「權化」

²⁵ 歐東明，《佛地梵天：印度宗教文明》，頁 52。

另見〈The Ten Incarnations of Vishnu〉，<http://www.templenet.com/beliefs/dasavatar.htm>。
Balarama 之說則參考〈Balarama〉，Encyclopaedia Britannica India，
<http://www.stubrit.com/nstub/home/displayarticlebrit.asp?keyword=Balarama&source=stubrit>

號。德奧加爾 (Deogarh) 的《毗濕奴睡臥像》(圖 41)，毗濕奴安祥地睡臥在多頭巨蛇阿南塔 (Ānanta) 所盤繞成床墊的蛇身上，此時，毗濕奴無休止地飄浮在永恆的乳海上。上方可見宇宙創造神梵天安坐在蓮花座上，祂的左邊是騎公牛的溼婆，右邊是乘大象的因陀羅。著名的印度教神祇皆有專屬的座騎，後者經常是用以辨識眾神的符號之一，而毗濕奴的座騎則是鳥王 (Garuda)。

烏德耶吉里 (Udayagiri) 的「毗濕奴的野豬化身」浮雕 (圖 43)，描述《往世書》中的惡魔要將大地拖入大海，毗濕奴神化身為野豬與惡魔展開決鬥，野豬殺死惡魔後用自己的獠牙將大地從海中拖回。浮雕中的野豬頭人身的巨大毗濕奴身上圍繞粗大的花環，獠牙則輕叨象徵大地的女神。單一高浮雕以有如現代插畫般將整個故事的重點與高潮表達出來，「野豬頭人身」亦成為毗濕奴的專屬象徵符號，屬於相同宗教文化的信徒只要在神殿內外看到野豬的形象，他們即能感應到宇宙守護之神毗濕奴的關注。而這個故事呼應了生主 (梵天) 將大地由海中升起的神話，在某種程度上似乎又削減了梵天在印度教中的重要性。

位於德干高原的早期遮盧迦王朝 (Early Chalukya, 約 543~753) 的諸王信奉印度教，主要崇拜毗濕奴神，並以「毗濕奴的野豬化身」作為王族的徽幟，在巴達米 (Badami) 石窟的第 3 窟——毗濕奴神廟，留有「毗濕奴的侏儒化身」浮雕，傳神地描繪毗濕奴向魔王要求施捨三步之地，而祂的三步竟跨越了宇宙空間。相同的石窟亦有「人獅化身」的高浮雕。毗濕奴的各式造型與象徵符號並非全在此時期完成，印度教眾神的藝術造型是根據史詩典籍而來，因此，其他諸神亦在印度教發展的過程中逐漸形成其特有的象徵符號造型，如同前述佛陀「三十二相」的表現亦是逐漸形成的，毗濕奴十大權化造形所流傳的年代與權化次序尚未發現直接關係，推測權化形象的製作與時代的流行有關，這個議題可視為造型藝術呼應當代的宗教流行趨勢，將來可以考慮以反向思考的方式，利用所得文物精美度與數量來探討不同年代所重視的議題。

濕婆

濕婆的形象可遠溯自印度河文明中的瑜珈修行者與靈伽造型，印度河文明的文字雖尚無法辨識，然而，典籍對濕婆最早的敘述可追溯至吠陀經中的暴風雨之神魯陀羅。雖然是印度教的宇宙毀滅之神，卻受到廣大信徒的崇拜與祭祀，因為祂所代表的不只是毀滅而已，同時象徵毀滅時所顯現的生機，所以祂同時代表了毀滅與創造兩種神格，也因此他有著多樣與特殊的象徵符號。

笈多時期溼婆的造型多半是承續靈伽造型的概念，在靈伽的表面雕刻濕婆的頭像或是全身像，以科赫（Khoh）出土的「一面靈伽」（圖 44）為例，濕婆梳著象徵瑜珈修行者之王的高髮髻，上有一枚象徵崇高與權力的彎月（chandrabimba），額頭中央有一直立的眼睛²⁶（trinayana），象徵智慧的第三隻眼眼睛具有足以摧毀敵人的忿怒之火，據說梵天的第五個頭與愛神（Kāma）即被噴出的怒火所毀。

收藏於新德里博物館一件特殊靈伽造型的「訶里訶羅」（Harihara），結合了毗溼奴與濕婆的名號（Hari + Hara），四面刻有毗溼奴、濕婆、梵天與蘇利耶，顯示靈伽的概念不只是單純呼應濕婆的生殖崇拜，亦能結合其他印度教神祇。濕婆與妻子雪山女神（Pārvatī）相依的形象已出現，風格較為樸拙接近二世紀安達羅時期的支提浮雕。雪山女神的化身難近母（Durgā，杜爾迦）神廟約於西元 550 年在艾霍萊（Aihole）完成，為「性力派」（Shaktism）的信仰下了註腳。

笈多時期的宗教藝術揭示了印度教藝術逐漸取代佛教藝術的主導地位，雖然很多印度神像的象徵符號尚未完全成型，但仍為後世開啓了印度教藝術的瑰麗序幕。

²⁶ 年代較早的馬圖拉所出土的「溼婆頭像」（四世紀）顯示第三隻眼原來是和其他兩眼一樣橫臥的，收藏於 Los Angeles County Museum of Art。

柒、印度教藝術鼎盛時期（西元七至十三世紀）

笈多王朝於六世紀中殞落後，印度西南分裂為許多小國，再加上西羅馬帝國的滅亡以及阿拉伯人的入侵，使得商業經濟和國際貿易快速衰落，印度教在很多地區趨於沉寂。七世紀時興起了密教（Tantrism），民間的信仰中即流行著對濕婆的妻子難近母與時母（Kali，或譯「迦梨」）的崇拜，並且逐漸形成了後來以女神崇拜為主的「女性威力」（Śakta，或譯「性力派」）。印度教「女性威力」崇拜的基本觀念是：男性只有和女性結合，力量才能活化。於是，眾神都有了女性伴侶：如毗濕奴的配偶是吉祥天女（Lakṣmī）和室利（Śrī），濕婆的配偶是雪山女神、時母與難近母。相關的儀軌轉向對母神的崇拜。大乘佛教約於七、八世紀時與民間信仰（咒術與儀禮）結合，吸收了「女性威力」崇拜的因素形成密宗，崇拜男性菩薩的配偶——多羅（Tārā，或譯「度母」）。八世紀時，思想改革家商羯羅（Shankara）對印度教進行改革，為幾個重要派別奠定了理論基礎，在印度的東南西北四個不同方位建立了四座寺院，作為教徒的朝拜中心，並仿照佛教的僧伽組織建立了教團，組織了印度教徒，這四座寺廟亦仿效佛教的寺院成了印度教的教育中心。印度教的神秘主義興盛造成一些派別開始密教化，並且和佛教密宗相接近。由於密教和密宗的融合，促使了佛教在印度更快速地衰微。十三世紀初穆斯林勢力進入印度並建立穆斯林國家後，印度本土宗教的發展呈停頓狀態，佛教勢力幾乎徹底遭到摧毀，印度教藝術發展停滯，取而代之的伊斯蘭教藝術。

密教神秘主義的宇宙論強調人體是宇宙的縮影，宇宙誕生的過程猶如男女的交合生育，宇宙的終極（精神）是宇宙男性本原（puruṣa）與女性本原（prakṛti）結合的產物。密教修行者藉由想像的或真實的男女交歡，親身體驗與神合一、與宇宙同一的極樂，從而獲得靈魂的解脫，因此，他們的宗教儀式中包含了性儀式（或稱性瑜珈）。密教以其經典《坦陀羅》（Tantra），影響印度教和佛教的禮儀。印度密教崇拜的男性本原為溼婆，以靈伽為象徵；崇拜的女性本原為濕婆妻

子的不同化身，包含雪山女神、時母與難近母，以女陰幽尼（yoni）為象徵。「女性威力」特別崇拜女神的宇宙創造能力（Śakti，或譯「性力」），甚至認為後者的威力超越濕婆。佛教密宗——金剛乘——以「方便」（upaya）代表男性，以金剛杵（男根的變形）為象徵；以「般若」代表女性，以蓮花（女陰的變形）為象徵，藉由想像的或真實的男女交歡儀式來達到親証「涅槃」的境界²⁷。在密教神秘主義色彩下的宗教藝術，發揮了奇異的想像力，以奇特的造型用以象徵神秘的宇宙生命。

帕那瓦王朝（Pallava Dynasty，約 580~897）在南印度建立了最大的印度教王國，在國境中開鑿了相當多的印度教石窟神廟，其中以毗濕奴與濕婆神廟為最重要；朱羅王朝（Chola Dynasty，846~1279）的歷代諸王崇拜濕婆，修建了大量的溼婆神廟，印度教藝術在七至十三世紀時臻於全盛，並取代了佛教建築藝術原有的主導地位，後來更隨著印度教的傳播影響東南亞諸國。印度教神廟被視為印度教諸神在人間的住所，神廟的建築呼應了宇宙觀，在各地仍有其不同的特色，神廟的主要建築群包含：主殿「維馬納」（vimana，今日意為「飛機」）意為諸神巡行天界的車乘；高塔「悉卡羅」（shikhara，原意為「高峰」）象徵著諸神居住的宇宙之山；聖所「加爾巴格里哈」（garbha-griha，原意為「子宮」或「胎室」）安置神像或其象徵物，經常供奉著毗濕奴、濕婆及其化身或象徵的雕像，其中濕婆的象徵——靈伽（男根）最為常見；柱廊「曼達波」（mandapa）指主殿前方列柱門廊。南北各王國皆有印度教神廟的建造，綜觀鼎盛時期的全印度重要神廟計有：卡朱拉霍（Khajuraho）的神廟群、馬摩拉普拉姆（Mamallapuram）的神廟群、坦焦爾（Tanjore）的大濕婆神廟、奧里薩（Orissa）的石窟神廟、埃洛拉（Ellora）石窟²⁸、象島（Elephanta）的溼婆神廟等等。神廟的外壁經常刻有象徵

²⁷ 王鏞，《印度美術》，頁 247。

²⁸ 埃洛拉石窟包含佛教、耆那教與印度教的宗教藝術，此時佛教已式微，印度教大盛，因此，此處三教的風格皆受印度教影響甚深。第 1 至第 12 窟屬佛教，開鑿年代為 6 至 8 世紀；第 13 至第 29 窟屬印度教，開鑿年代為 7 至 9 世紀；第 30 至第 34 窟屬耆那教，開鑿年代為 8 至 10 世紀

宇宙生命的眾神與其神話故事，亦有反應俗世生活與愛情故事的人物與裝飾的動物與花卉等浮雕。這些神廟不但為印度眾神留下精緻優美的造像，更為眾神的象徵符號下了完美註腳。

埃洛拉的浮雕與雕像提供了印度教眾神的圖像大全，其中，第 15 窟的「十化身窟」(Dasavatara Cave) 有完整的毗濕奴十大化身。在毗濕奴的各種化身中，此時期最受歡迎的是毗濕奴的第八化身—黑天。受到密教的影響，內容豔情的《薄伽梵歌》盛行，黑天和羅陀 (Radha) 的愛情故事在部分神廟的雕塑上表現出來。宇宙保護之神毗濕奴的造型可以做一統整，手持不同象徵意念的持物：海螺²⁹ (象徵負責)、法輪 (象徵心智、時間)、權杖 (象徵權力與明瞭正確知識的能力) 或蓮花 (象徵宇宙源自「因果海」)。毗濕奴胸前一撮閃耀的星形毛髮記號象徵祂的不朽，祂的脖子掛著吉祥的珠寶，祂的膚色是黑的³⁰。各地因藝術風格、藝師的詮釋技法或材質因素使得各象徵符號有些差異，然而這些差異如同「**兩塊岩石裡頭有兩枚菊石，其中之一的迴紋較為複雜**」，而這些迴紋絲毫不影響我們辨識菊石。

濕婆雖為毀滅之神亦為生命創造之神，此外，在「乳海」的神話中更賦予祂保護的神格，當乳海被攪動時，足以毒害人類的毒藥同時被攪出，濕婆為了拯救世界而將毒藥吞入，祂那藍色的脖子則顯示毒藥在該處發作。因此濕婆同時具備了毀滅、創造與保護的三重神格，祂的重要持物—三叉戟—即用以說明此一特徵。此外，象島的「濕婆三面像」依濕婆所顯示的面貌亦具備了毀滅、創造與保護的三重神格。德干高原的巴達米石窟的第 1 窟—濕婆神廟—開鑿於 625 年，其中的「跳舞的溼婆」屬於此造型的早期風格，年代稍晚在埃洛拉第 21 窟亦有「跳舞的溼婆」。南方朱羅王朝 (Chola Dynasty, 846~1279) 的歷代諸王崇拜濕婆，因此修建了大量的溼婆神廟，其中，坦焦爾的大濕婆神廟更根據婆羅多所著的《舞論》，將濕婆的舞王舞姿充分發揮刻於主殿的迴廊牆壁，坦焦爾出土的「舞王」

²⁹ 毗濕奴會用以打敗惡魔 Panchajana，此後即成為毗濕奴的象徵符號。

³⁰ 今日所見的古代浮雕與雕像皆顯示石材的原色，然而這些古文物原來都是彩色的。

銅像則為這個典型的珍品，樣式化的造型已臻成熟。洛杉磯市立博物館收藏的「舞王」（圖 45）三眼四臂的半裸濕婆，站在象徵宇宙的火焰圈內跳著極樂之舞；後右臂持一面手鼓，象徵宇宙最初創造的原始聲音；後左臂持一團象徵毀滅的火燄；前右臂施象徵安撫信徒的「無畏印」；前左臂施象徵威力的「象印」（gaja hasta）；右腳踏在象徵無知的侏儒身上，含有消除執著於塵世「幻」（maya，摩耶）的無知；左腳從侏儒背上彈起與「象印」呼應，象徵鼓勵信徒擺脫無知的「幻」的束縛；濕婆的頭髮向兩側散開，其間有一小尊女神像，是恆河女神沿著濕婆的長髮由天際下降凡間滋潤印度。

濕婆的造型之多樣化並不輸給毗濕奴，除了之前所述之外，較具代表性的還有「行乞的濕婆」、「瑜珈之主」、「苦修的濕婆」、「濕婆與雪山女神」、「濕婆家族」、「雌雄同體的濕婆（半女之主）」、「靈迦與幽尼」等等。其中，「行乞的濕婆」的造型是敘述濕婆因砍下梵天的第五個頭，被懲處手持梵天的頭蓋骨四處行乞十二年，直到到達神聖恆河邊的聖城貝拿勒斯才得以脫離。「雌雄同體的濕婆」（圖 46）與「靈迦與幽尼」（圖 47）兩種造型呼應了性力派追求「宇宙的終極」的思惟。除了已提及用以標識濕婆權能的象徵符號外，配合不同的造像尚有：

- 象徵祂是瑜珈行者的「高髮髻」，
- 象徵祂是修行者的「念珠」（rudraksha mala）
- 標識摧毀敵對力量的「頭蓋骨」（kapala），
- 象徵死亡與濕婆不可侵犯本質的「眼鏡蛇」（naga），
- 代表濕婆對自然所擁有主權的「羚羊（或牡鹿）」（mriga），
- 象徵濕婆神聖力量的「斧頭」（parashu），
- 象徵濕婆是毀滅之神亦是人類的摧毀與創造者的「人頭項鍊」（shivamala），
- 代表摧毀敵對力量的「繩索」（pasha），

雖然在不少的跡象中處處透露濕婆同時擁有摧毀、創造與保護的神格，但是，我們比照了濕婆與毗濕奴的象徵物件，濕婆擁有較多用以摧毀敵人的武器，這些致命的武器宣示著祂最重要的神格—宇宙毀滅之神。

印度教中出現的豔情題材與生殖崇拜和密教有著密切關係。對母神的重視加強了女性神祇的地位，而且與性力崇拜相連。豔情內容也是與完成密教禮儀所須的「儀式性性交」有關，因而在神廟牆壁上有對於豔情場面的描繪。卡朱拉霍神廟（圖 48）外壁高浮雕嵌板帶上佈滿千姿百態的女性雕像和正在進行性瑜珈儀式的愛侶（密荼那，mithuna）雕像，因而有「性廟」之稱，卡朱拉霍神廟上大量的性愛題材與附近的卡林賈爾（Kalinjar）曾是坦特羅教的傳教中心有關，兩性的交媾圖象隱喻了宇宙合一的終極精神。印度的性學經典《愛經》（*Kāma Sūtra*）為這些猶如高難度體操姿勢的性愛姿勢提供了相當多的資訊。

此時期的性力女神中造型最為著稱的是難近母，難近母是雪山女神的可怖化身亦代表了濕婆不可或缺的性力，祂的造型結合了濕婆與毗濕奴的標誌；時母亦為雪山女神的另一可怖的化身³¹，通身黝黑是她的標誌，完全擺脫優雅美麗動人的雪山女神造型。最精采的難近母浮雕名作是帕那瓦王朝在瑪哈巴利普拉姆（Mahabalipuram）所開鑿的石窟神廟中的「難近母大戰摩希沙」（圖 49）。難近母保有雪山女神優美的身材，八臂分持眾神提供的武器以女戰神的面貌出現，騎雄獅率兵出征，代替諸神與手持大鐵棒的水牛怪摩希沙作戰。美國大都會博物館收藏的一件「難近母屠殺牛魔王」（圖 50），忿怒像的難近母卻有著秀麗的五官，額頭的第三隻眼標識著來自濕婆的能量，可以清楚地看見十六臂分持來自眾神各式武器，右邊八臂分持：（已殘失的手持）矛、箭、刀、鑿刀、鐵錘、雷電、刺棒和鐵餅；左邊的手臂分持盾牌、弓、鈴、鏡與套索³²。

帕那瓦王朝為印度佛教的最後守護者，那爛陀出土了不少佛像石雕或銅

³¹ 目前所得時母的形象皆屬十五世紀之後的作品，因此暫不討論。

³² 不同造型的難近母持物有所不同。

像，此時的佛教藝術已呈密教化，可見多臂觀音與多羅菩薩等雕像。菩薩形象出現印度教神像中常見的多面多臂形象，立姿菩薩常以女性化的三折姿勢表現，呼應了密教女性性力崇拜。佛教密宗越過了喜馬拉雅山脈在西藏與苯教結合成為藏傳佛教，發展出猶如性力派之「性瑜珈」造型的「雙修像」（圖 51）。

阿拉伯帝國在七世紀時即試圖向印度擴張，對印度有真正重大影響的是十一至十二世紀間，信仰伊斯蘭教的突厥人不斷對印度發動侵略，北、中印度的多數地區為其所佔領，十三世紀時更在印度建立穆斯林統治的國家－德里蘇丹國（1206~1526）。穆斯林君主的宗教信念是將非穆斯林領土「穆斯林化」，因此在穆斯林入侵過程中與所佔領的區域，印度教徒、佛教徒與耆那教徒皆受到宗教的壓抑與迫害，部分印度教神廟受到毀壞，除了清真寺外不再有新的神廟建築，印度教徒被迫改宗伊斯蘭教，屬於印度本土宗教藝術發展被迫暫且畫下句點。

捌、結論

文中所提及的神祇僅為千萬眾神之少數較為著稱者，未來繼續思索探討的議題與空間仍無限寬廣，目前限於文獻典籍的不足並無法多方兼顧，部分議題僅能點到為止，甚為遺憾。本文所探索的印度宗教藝術的象徵符號，有如恆河千億萬沙粒之數顆，我們注意到相同的符號在不同的宗教會有不同的思維，比如三叉戟的「三叉」造型，在佛教藝術中經常被詮釋為佛法僧三寶，當濕婆拿在手中就成了毀滅、創造與保護的三重神格的象徵。當然，一些源自自然的動植物如「象」、「蓮花」與「牛」等所代表的意義，對不同的宗教並無太大的差異性。這些符號所顯示的異同似乎訴說著印度文化長期發展過程的多元與互為融合，文化的理解必須同時遵循特有的文化脈絡，以避免產生不必要的誤解，但是文明的形成與發展從來就不是單向的，隨時因為外來文化的影響而改變路徑，或是因內在的政治

社會因素而有所約制，欲解開這些紊亂的頭緒有待更多努力與研究。

印度這個具有古老文明歷史的國度，與我們雖相距不遠，卻如同是一個遙遠且陌生的遠方國家，長期以來與中華文化的關聯似乎侷限在東傳的大乘佛教，由於佛教在伊斯蘭教進入印度之後幾乎在南亞消失。印度教雖曾傳至中國並留下相關文物，但神像的艷麗與奇特造型與以儒家思想為正統的中華文化有所抵觸，終無法廣為流傳，絲路也在宋代（十三世紀）失去原有的經貿文化功用，間接地把兩地文化持續的關連性阻隔了。

南亞的印度是世界第七大國，人口占世界第二位，除了在印度已不再興盛的佛教之外，長期以來印度文化對多數的台灣人是陌生而神秘的，缺乏往來是陌生的主要原因，而神秘是因為對傳承印度正統文化的印度教認識不足。「金磚四國」論述的興起，使得印度已成爲多方討論的經濟發展的焦點，然而想認識印度必須先從印度文化著手，其中，宗教藝術應該是一種比較有趣且容易的途徑式讓多數國人認識印度文化，因為她所顯示的是印度人集體長期累積、約定成俗而有的表現形式，此外，她更代表了文化在長期的形成過程中，融合了經典、教義、神話、文學、社會秩序、哲學思維...等複雜的現象。

附圖



圖 1

名稱：大象

年代：約西元前 2500 B. C.

尺寸：略

來源：摩亨左達羅

收藏：略

(圖片選自 *The Art of India*, p. 29)



圖 2

名稱：瘤牛

年代：約西元前 2500

尺寸：略

來源：摩亨左達羅

收藏：略

(圖片選自 *The Art of India*, p. 29)



圖 3 名稱：三頭怪獸

年代：約西元前 2500

尺寸：略

來源：摩亨左達羅

收藏：略

(圖片選自 *The Art of India*, p. 29)



圖 4 名稱：獸主印章

年代：約西元前 2500

尺寸：略

來源：摩亨左達羅

收藏：略

(圖片選自《印度美術》，頁 8)



圖 5

名稱：坐姿的瑜伽行者

年代：約西元前 2500

尺寸：略

來源：摩亨左達羅

收藏：略

(圖片選自 *The Art of India*, p. 298)



圖 6

名稱：菩提樹女神印章

年代：約西元前 2500

尺寸：略

來源：摩亨左達羅

收藏：略

(圖片選自 *The Art of India*, p. 29)



圖 7

名稱：靈伽

年代：約西元前 3000~2000

尺寸：略

來源：印度河流域

(圖片選自 *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, plate 25.)



圖 8

名稱：早期母神崇拜

年代：約西元前 2500

尺寸：略

來源：摩亨左達羅

收藏：新德里國立博物館

(圖片選自 *The Art of India*, p.31)



圖 9

名稱：薩爾納特獅子柱頭
(Lion Capital at Sarnath)
年代：約西元前 273～前 232
尺寸：213 cm
來源：薩爾納特
收藏：薩爾納特考古博物館
(圖片選自《印度美術》，頁 33)



圖 10

名稱：薩爾納特獅子柱頭(局部)
年代：約西元前 273～前 232
來源：薩爾納特
收藏：薩爾納特考古博物館
(圖片選自《印度美術》，頁 35)



圖 11

名稱：藥叉
年代：西元前三世紀
尺寸：264 cm
來源：秣菟羅
收藏：秣菟羅政府博物館
(圖片選自《印度美術》，頁 38)



圖 12

名稱：藥叉女
年代：西元前三世紀
尺寸：212212 cm.
來源：maurya
收藏：巴特納 (Patna) 博物館
(圖片選自 *The Art of India*, p. 161)



圖 13

名稱：母神

年代：西元前二世紀

尺寸：高 26 公分

來源：略

收藏：秣菟羅政府博物館

（圖片選自《印度美術》，頁 43）



圖 14

名稱：鹿王本生

年代：西元前二世紀

尺寸：直徑 54 cm.

來源：巴爾胡特窣堵波

收藏：加爾各答印度博物館

（圖片選自 *The Art of India*, p. 367）



圖 15

名稱：禮拜牽堵波

年代：巽伽王朝（約西元前 100 年。）

尺寸：高: 47.5 寬: 51.9 深: 8.0 cm

來源：巴爾胡特牽堵波

收藏：佛里爾美術館

（圖片選自佛里爾美術館網站）



圖 16

名稱：毗度達婆王謁拜佛陀

年代：巽伽王朝（約西元前二世紀）

尺寸：高 48 公分

來源：巴爾胡特（Bharhut）

收藏：佛里爾美術館

（圖片選自佛里爾美術館網站）

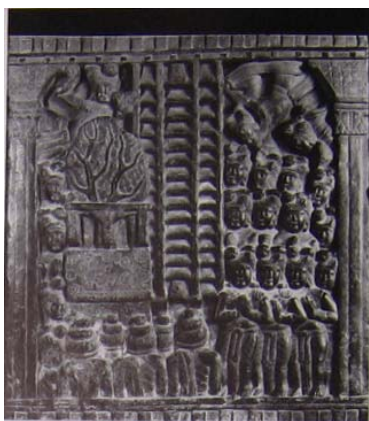


圖 17

名稱：從三十三天降凡

年代：巽伽王朝（約西元二世紀）

尺寸：約 57 cm.

來源：巴爾胡特牽堵波

收藏：加爾各答印度博物館

（圖片選自 *The Art of India*, p. 352）

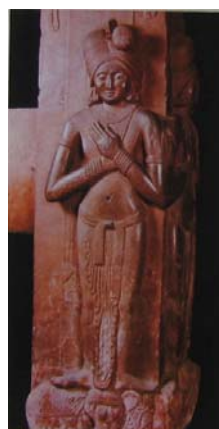


圖 18

名稱：藥叉

年代：巽伽王朝（約西元前 100 年）

尺寸：160 cm

來源：巴爾胡特牽堵波

收藏：加爾各答印度博物館

（圖片選自《印度美術》，頁 52）

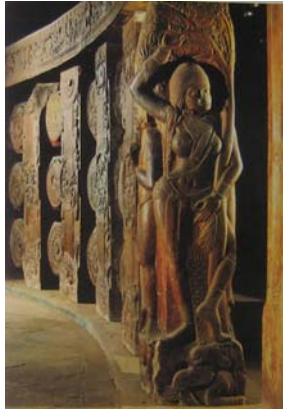


圖 19

名稱：藥叉女

年代：巽伽王朝（約西元前 100 年）

尺寸：215 cm.

來源：巴爾胡特率堵波

收藏：加爾各答印度博物館

（圖片選自《印度美術》，頁 53）



圖 20

名稱：白象入胎

年代：巽伽王朝（約西元前 100 年）

尺寸：直徑 54 cm.

來源：巴爾胡特率堵波

收藏：加爾各答印度博物館

（圖片選自《印度藝術簡史》，頁 48）



圖 21

名稱：桑奇大塔

年代：西元前三世紀至西元一世紀初

尺寸：略

（圖片選自《印度美術》，頁 58）



圖 22

名稱：藥叉女

年代：約西元一世紀

尺寸：高 64.5 cm

來源：桑奇大塔

收藏：大英博物館

（圖片選自大英博物館網站）



圖 23

名稱：佛陀降生

年代：西元前二世紀

尺寸：略

來源：桑奇大塔

收藏：略

(圖片選自 *The Art of India*, p. 340)



圖 24

名稱：佛陀降生

年代：西元前二世紀

尺寸：略

來源：巴爾胡特

收藏：加爾各答印度博物館

(圖片選自 *The Art of India*, p. 340)



圖 25

名稱：逾城出家

年代：西元前二至一世紀

尺寸：略

來源：桑奇大塔

收藏：略

(圖片選自 *The Art of India*, p. 368)



圖 26

名稱：逾城出家

年代：西元二世紀

尺寸：略

來源：阿瑪拉瓦蒂 (Andhra Pradesh)

收藏：大英博物館

(圖片選自大英博物館網站)



圖 27

名稱：因陀羅與蘇利耶

年代：安達羅王朝

尺寸：略

來源：巴賈（Bhaja）

收藏：略

（圖片選自 *The Hindu Vision*, p. 34-35）



圖 28

名稱：溼婆靈伽

年代：西元前二世紀

尺寸：略

來源：Gudimallam

收藏：略

（圖片選自 *The Art of India*, p. 442）



圖 29

名稱：佛陀

年代：貴霜王朝，西元一世紀末二世紀初

尺寸：略

來源：沙吉奇德里（Shan-ji-ki Dheri）

收藏：波士頓美術館

（圖片選自《印度美術》，頁 82）



圖 30

名稱：佛陀

年代：貴霜王朝，西元二世紀

尺寸：140 cm.

來源：犍陀羅

收藏：拉荷爾中央美術館

（圖片選自《印度藝術簡史》，頁 69）



圖 31

名稱：佛傳故事（局部）－悉達多王子出生

年代：貴霜王朝，西元二世紀末至三世紀初

尺寸：H: 67.0 W: 289.8 D: 9.8 cm（全部）

來源：犍陀羅

收藏：佛里爾美術館

（圖片選自 *The Freer Indian Sculptures*, pl. 8）



圖 32

名稱：佛傳故事（局部）－悟道成佛

年代：貴霜王朝，西元二世紀末至三世紀初

尺寸：H: 67.0 W: 289.8 D: 9.8 cm（全部）

來源：Pakistan/Afghanistan

收藏：佛里爾美術館

（圖片選自 *The Freer Indian Sculptures*, pl. 11）



圖 33

名稱：佛傳故事（局部）－鹿野苑初轉法輪

年代：貴霜王朝，西元二世紀末至三世紀初

尺寸：H: 67.0 W: 289.8 D: 9.8 cm（全部）

來源：Pakistan/Afghanistan

收藏：佛里爾美術館

（圖片選自 *The Freer Indian Sculptures*, pl. 14）



圖 34

名稱：佛傳故事（局部）－佛陀涅槃

年代：貴霜王朝，西元二世紀末至三世紀初

尺寸：H: 67.0 W: 289.8 D: 9.8 cm（全部）

來源：Pakistan/Afghanistan

收藏：佛里爾美術館

（圖片選自 *The Freer Indian Sculptures*, pl. 16）



圖 35

名稱：苦行的釋迦

年代：西元三世紀

尺寸：83.8 cm.

來源：犍陀羅西克里

收藏：拉合爾中央博物館

（圖片選自《印度美術》，頁 96）



圖 36

名稱：從三十三天降凡

年代：西元三世紀

尺寸：49.5 × 57 cm.

來源：犍陀羅

收藏：略

（圖片選自《印度美術》，頁 87）



圖 37

名稱：溼婆金幣

年代：貴霜王朝

尺寸：略

來源：犍陀羅

收藏：大英博物館

（圖片選自 *Hindu art*, p. 84）



圖 38

名稱：濕婆頭像

年代：西元三世紀

尺寸：略

來源：秣菟羅

收藏：秣菟羅考古博物館

（圖片選自 *The Art of India*, p. 374）



圖 39

名稱：蘇利耶

年代：西元一世紀初二世紀末

尺寸：61 cm.

來源：秣菟羅

收藏：秣菟羅政府博物館

（圖片選自 *The Art of India*, p. 372）



圖 40

名稱：佛陀

年代：笈多王朝，西元五世紀

尺寸：H：1.44 m

來源：Sarnath, Uttar Pradesh

收藏：大英博物館

（選自大英博物館網站）



圖 41

名稱：毗濕奴睡臥像

年代：五世紀

尺寸：略

來源：德奧加爾（Deogarh）

收藏：略

（圖片選自 *The Hindu Vision*, p. 70）



圖 42

名稱：毗濕奴立像

年代：笈多王朝，西元五世紀

尺寸：111cm.

來源：秣菟羅

收藏：新德里國立博物館

（圖片選自《印度美術》，頁 232）



圖 43

名稱：毗濕奴的野豬化身

年代：笈多王朝，西元五世紀末六世紀初

尺寸：略

來源：烏德耶吉里

收藏：略

（圖片選自《印度美術》，頁 234）



圖 44

名稱：一面靈伽

年代：笈多王朝

尺寸：略

來源：科赫

收藏：新德里國立美術館

（圖片選自《印度美術》，頁 438）



圖 45

名稱：舞王

年代：朱羅王朝，約西元十世紀

尺寸：76.20 x 57.15 x 17.78 cm

來源：Tamil Nadu

收藏：洛杉磯市立博物館

（圖片選自 <http://collectionsonline.lacma.org/>）



圖 46

名稱：雌雄同體的濕婆

年代：西元十一世紀

尺寸：62.86 x 29.21 x 9.52 cm

來源：Rajasthan

收藏：洛杉磯市立博物館

（圖片選自 http://collectionsonline.lacma.org）



圖 47

名稱：靈迦與幽尼

年代：十八世紀

尺寸：L：59 cm， H：35 cm

來源：東印度

收藏：大英博物館

（圖片選自大英博物館網站）



圖 48

名稱：卡朱拉霍神廟

年代：略

（圖片選自 *Gods, Guardians, and Lovers: Temple Sculptures from North India A. D. 700-1200*）



圖 49

名稱：難近母大戰摩希沙

年代：帕那瓦王朝，西元七世紀

尺寸：高約 274 cm.

來源：Mahabalipuram

收藏：略

（圖片選自 *The Art of India*）



圖 50

名稱：難近母屠殺牛魔王

年代：帕拉王朝，十二世紀

尺寸：高 13.5 cm

來源：Bangladesh

收藏：美國大都會博物館

（圖片選自美國大都會博物館網站）



圖 50-a

名稱：難近母屠殺牛魔王（局部）

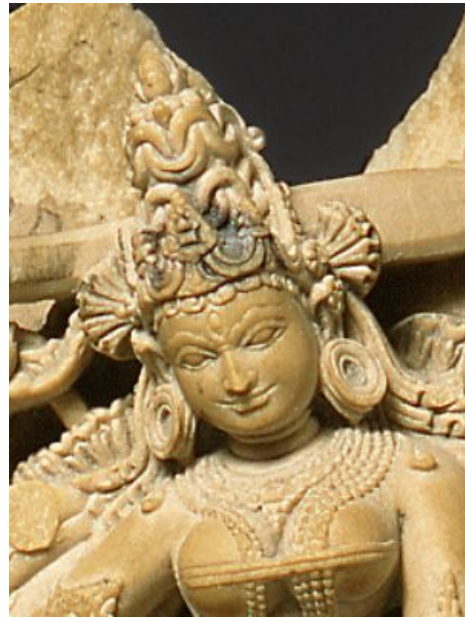


圖 50-b

名稱：難近母屠殺牛魔王（局部）



圖 50-c

名稱：難近母屠殺牛魔王（局部）



圖 51

名稱：Hevajra et Nairâtmya

年代：十六世紀

尺寸：高 29.7 公分

收藏：吉美博物館（Musée Guimet）

（圖片選自吉美博物館網站）

第四章 財富女神在印度經典史詩與藝術的形象表現

壹、前言

希望將佛教神祇從印度宗教信仰中獨立出來，而忽視其他發源於印度的宗教，似乎是不可能的任務；相同地，在敘述印度教神祇的藝術造型時，而不想與佛教有所關聯，亦是難以達成而無法詳盡說明，這是受相同文化傳統影響的不同宗教間所無法避免的，雖然各宗教之間互有歧見，但是滋潤它們的養分是相近的。印度教與佛教在歷史的演變過程中，不僅是相互引用對方的思維與義理，更在架構各自的神譜時，將對方的神明矮化並更進一步地將之引入成為該宗教較低階的神祇。在印度教中位居至高無上三大母神之一的「財富女神」Lakṣmī，在佛教中被稱為「吉祥天」，僅能屈居護衛佛法之「天龍八部眾」之中，且擠身在數目眾多的諸「天」之中；反觀身為佛教教主之尊的釋迦牟尼被轉降為印度教宇宙保護神毘濕奴的十大權化（avatāra）之一，在印度教所受到的重視遠不如毘濕奴（Viṣṇu）的其他化身，如黑天（Kṛṣṇa）或是羅摩（Rāma）等。是以，希望對印度眾神有一個清晰的認識與理解，經常必須跨越單一宗教的理解，就其在歷史文化中的演變加以深入探討，藉助眾神在經典史詩與傳奇中的演變，輔以眾神在宗教藝術的形象表現，方能有一個全面的體認。

印度典籍對於古代政治的演繹並無深入的闡釋，但是，不可否認的政治是會影響宗教的發展，君王對宗教的喜好與否，直接影響宗教的發展與宗教藝術的興勃。如孔雀王朝的阿育王對佛教的熱愛，不僅讓佛教得以廣泛的傳播更讓佛教藝術有著令人贊嘆的表現，而巽迦王朝的歷任君主對印度教的提倡，讓印度教藝術繼佛教藝術發光，乃至於更進一步地讓印度教與印度人的生活密切結合，甚至

後來入侵的穆斯林政教合一的回教王朝，在強大的政治力主導下，印度人對印度教的虔信專奉並未停歇，更在穆斯林所建立的王朝失去政權與統治之後，印度教徒的信仰人口更是上升至全印度人口數之百分之八十以上。

任何淵源流傳的「歷史宗教」在其長久流傳的過程中，所產生的具有象徵意義的重要神祇造型，皆是用來傳達重要的宗教哲理與訊息，經由不同藝師的巧手詮釋了該特定神明所要傳給信眾的特定意象，因此，每一尊安奉在神廟中的神像其造型與舉手投足皆有其特定的意含。

如同印度的其他重要神祇，「財富女神」—Lakṣmī（拉克什米）或稱 Śrī（室利）—在不同的史詩、經典與傳說中有著不同的名稱與化身。信徒們為了能夠引起女神的注意，因此在祭拜的過程中讚誦其不同的名號。當然，不同的名號代表著財富女神在不同時期與不同的史詩經典傳說中的形象，敘說著女神與瞬息萬變的眾神或是惡魔之間的互動，與在不同情節中所賦予的職權與特質。其中的部份名號象徵她是至高無上的母神，當她是 Lakṣmī 時，主宰著對物質滿足的承諾，是掌管健康、財富、權勢、奢華、美麗、豐饒與興盛的女神；是 Śrī 時，則與生命的物質存在相連結，而部份名號則與其他女神共用互通。近代的 Lakṣmī 通常身穿紅色的沙麗安坐於蓮花座上，身上穿戴著金色的飾品，雙臂（或四臂）或持蓮花或持寶瓶，兩旁各安立一頭極受尊崇的白色大象，長鼻持寶瓶高於 Lakṣmī 的頭頂為女神灌頂。同時，她被描寫成具備急躁不安、反覆無常的性格特質，這呼應了世俗財富的獲得總是無常的，儘管如此，Lakṣmī 是會舉起手臂給予信徒無限祝福的母神，是一般印度家庭與商家所崇信的女神。

由於 Lakṣmī 在印度教的影響相當深遠，除了毘濕奴教派之外，在後繼形成的「性力」（śakti）教派中亦扮演重要的角色，必須先經由典籍史詩來深入的認識她，將以「經典史詩中的財富女神」與「財富女神的出生與淵源」兩部分做為分析的重點；其次，在前述的基礎上審視女神在藝術造型中的表現。Lakṣmī 可

上溯至吠陀時期，在印度教中的淵源與影響遠甚於佛教，然而，在藝術造型中的呈現卻是相反，較早的形象是出現佛教藝術中，因此，本文以財富女神在印度教的表現為主並論在十二世紀以前的印度宗教建築中的呈現。

貳、經典史詩中的財富女神

印度教並無專屬經典可供依循，其繁複的義理綜合了吠陀時期以降的吠陀典籍、史詩與傳奇。由於不同的典籍對於 Lakṣmī 的敘述或有重複，或與女神在印度宗教的藝術形象原由無關，將著重於與財富女神的形象有關的敘述為主要探索的範圍。依據經典史詩的成書年代先後次序，說明 Lakṣmī 相關的演繹，期以獲得女神完整的輪廓，同時亦作為理解 Lakṣmī 形象表現的依據，所有的宗教藝術造型的出現都是為了解釋經文或是傳達複雜的哲理，讓虔誠信眾能以最簡單的方式體認複雜的宗教義理，進一步地有效地遵循應有的儀式祭禮。依序將提出《吠陀經》、《百道梵書》（*Śātaṣpatha Brāhmaṇa*）、《往世書》（*Purāṇas*）、《羅摩衍那》（*Rāmāyaṇa*）、《摩訶婆羅多》（*Mahābhārata*）與 *Lakṣmī Tantra* 等。

一、吠陀文學中的財富女神

Śrī 在《吠陀經》中總是片斷地伴隨其他神祇的出現，而 Śrī 與 Lakṣmī 早期亦以兩位不同的神祇出現，各有著不同的儀式。成書於西元前 1000 至 500 年間的《黎俱吠陀》中的〈Śrī 讚美詩〉（*Srī Sukta*），以真言（*mantra*）分別讚誦兩位女神¹。根據 DHAL 在 *Goddess Lakṣmī* 中的 *Srī Sukta* 譯文，其中第一、二、十三、十四、十五段的真言是讚誦 Lakṣmī，而三至十二段的真言則是對 Śrī 的祈願，由真言的數量而言，Śrī 所獲得的讚詞顯然遠超 Lakṣmī，因此，Śrī 在當時應該比

¹ 學者們對於相關 *Srī Sukta* 的 *mantra* 數量與寫成的日期各有見解，本文不介入其中，請參閱 DHAL, *Goddess Lakṣmī: origine and development*, pp. 48-49, 53。

Lakṣmī 更廣為人知，而篇名以 Śrī 為主更說明這一切，但是，有關 Lakṣmī 的讚詞又放最前與最後，似乎用以提醒信徒 Lakṣmī 的重要。綜合頌詞的內容可以窺得兩位女神的形象與職權：

Lakṣmī 光芒四射如黃金，以黃金和銀製項鍊裝飾，容光煥發如明月；她的丰采是從容不迫的，將黃金、乳牛與馬贈與人們；她是濕潤的、纖細的，身戴蓮花製成的花環。

Śrī 是萬物之主，安坐在馬車的中央，擁有最好的馬匹；大象的鳴叫逗樂了女神；她身戴黃金，有著蓮花般的色彩，濕潤的安坐在蓮花座上，光采如火焰般；她是寬大慷慨的，為眾神所敬仰；以如秀美動人的蓮花現身，容光煥發如明月，能使不幸²遠離；她如太陽一樣燦爛，吉祥果樹³透過 Śrī 的苦行而誕生，女神的祈禱令吉祥果得以驅離不幸；祈求女神贈與名望與興旺；祈禱女神消除因飢渴帶來的貧困與不幸；女神的香味是可察覺的，非常豐富的收成中亦可感受她；她住在「牛糞」⁴之所；祈禱 Śrī 賦予食物與牛隻；Śrī 是蓮池的栽培者⁵，「泥沼」⁶與「污泥」被用以祈求他們的母親 Śrī 的庇護。⁷

顯示特徵的修飾詞黃金或金黃色已經將財富女神的造型特質點出，她們的丰采都是令人驚艷的：「光芒四射如黃金，容光煥發如明月，有著蓮花般的色彩，如太陽一樣燦爛」。女神與蓮花的關聯已經相當清晰：「身戴蓮花製成的花環，安坐在蓮花座上」。蓮花生長處即為水源取得之地，兩位女神都是溼潤的，蓮花是出自污泥的，污泥即為肥沃的土地，「水源」與「污泥」和農田耕作的收成有著莫大的關係。她們皆會將有形的財富賜給人們。Śrī是可以藉由花香而覺察她

² Alakṣmī

³ Bilva，另譯「頻螺樹」，為印度教之聖樹。

⁴ Karīṣinī 一辭 DHAL 譯為「牛糞」，《梵和大辭典》譯為「河之名」。

⁵ Padmamālīmī，padma=蓮花池，mālīmī=花草栽培者。

⁶ Kardama。

⁷ DHAL, *Goddess Lakṣmī : origine and development*, pp. 51-53.

的蹤跡。大象已經出現在Śrī的周圍了，似乎為「大象為Śrī (Lakṣmī) 灌頂」的圖像預作了伏筆。她更是會驅離不幸，贈與較抽象的名望與興旺。Śrī與「牛糞」、「泥沼」及「污泥」有著密切關係，而這些看似污穢的東西其實影響了農民的耕作與收成，「牛糞」除了暗喻牛奶的獲得之外，更是燃料與肥料的重要來源，而「泥沼」與「污泥」足以聯想豐富的耕地。

另外，透過對火神的祈禱：

火神，請為我祈福，

Lakṣmī 像黃金一般耀眼，像太陽一樣閃耀著光輝，

她是芳香怡人的，化身為至高無上的統治者行使著權力，

她是容光煥發的財富女神。⁸

這段祈禱文呼應了前面的〈Śrī 讚美詩〉，對 Lakṣmī 有著相近的讚詞，更進一步地對財富女神身分的確認，甚且是「化身為至高無上的統治者行使著權力」，與前述的「Śrī 是萬物之主」有著異曲同工之妙。

但是，讚美詩與祈禱文中並未見財富女神與毗濕奴有關的記述。在吠陀神譜中的眾男神，除了前述讚美詩中的火神 (Agnī) 之外，與 Lakṣmī 有所關連的吠陀男神通常與水有關，例如：眾神之王的因陀羅亦是雨神，婆樓那 (Varuna) 是海神 (眾水之王、水王)，而蘇摩 (Soma) 則是與潮汐有關的月神。這些與水有關聯的男神也呼應了讚美詩中所提的，Lakṣmī 與 Śrī 都是溼潤的。財富女神與吠陀男神所產生的互動，在成書年代較晚的兩大史詩與《往世書》中有比較生動精彩的敘述，將在「財富女神的出生與淵源」中做較詳盡的說明。

在《阿闍婆吠陀》中 Śrī 與女神 Bhūti 關聯在一起，後者即意味「發展、繁

⁸ 譯自 PATTANAİK, *Lakṣmī-The Goddess of Wealth and Fortune An Introduction*, p. 9.

榮」。⁹另外，《黎俱吠陀》的土地女神 Prithivī¹⁰，在《往世書》中以 Bhoodevi (Bhū-Devi) 身份與 Lakṣmī 一同出現，在印度南部的部份神廟中，這兩位女神分立毘濕奴的身旁，其中，Bhoodevi 象徵實際的財富，而 Lakṣmī (或 Śrī-devi) 則象徵無形的財富；而在印度北部這兩位女神則合而為一，毘濕奴身邊的伴侶總是出現唯一的 Lakṣmī。隨著時代的演變，女神與毘濕奴的兩組不同的組合，在印度漸漸廣為流傳而不分南北。

用以敘述吠陀儀軌的《百道梵書》(Śātapatha Brāhmaṇa)，約在西元前三百年成書，談到生主 (Prajāprati¹¹) 自祂的口中創造出眾多的吠陀神祇，其中亦包含了 Lakṣmī，女神的到來提供了宇宙居民食物、衣服與避難所，這些東西讓人們的生活更加舒適。此外，Lakṣmī 也提供了智慧、力量、美麗與運氣等生命中的美好事物。¹²

二、史詩與往世書中的財富女神

財富女神在成為毘濕奴的伴侶之前，與眾多的吠陀男神有過關連與互動，在前述的吠陀文學中較難以窺得其究竟，而在故事與傳奇性較濃厚的史詩與《往世書》中則有生動的敘述。

《羅摩衍那》與《摩訶婆羅多》兩大史詩成書期間約介於西元前 300 年至西元 300 年，這 600 年間正是大量的印度神祇從陳寂多時的吠陀神譜中興起的年代，其中最著名的神祇應是毘濕奴與濕婆。¹³最早有關財富女神的傳奇故事則出自這兩大史詩：《羅摩衍那》曾提及著名的「乳海攪拌」故事，但是出現的寶物

⁹ DHAL, *Goddess Lakṣmī: origine and development*, p. 22.

¹⁰ 對 Prithivī 的記述，參閱 *Rg-veda*, Book V, 〈HYMN LXXXIV. Prthivi〉。根據《黎俱吠陀》，她是宇宙神 Dyaus 的妻子；根據《往世書》，她是 Prithu 的妻子，象徵耐心與睿智，參閱 FREDERIC, *Dictionnaire de la Civilisation Indienne*, p.871。

¹¹ =Pragāpati

¹² PATTANAIAK, *Lakṣmī-The Goddess of Wealth and Fortune An Introduction*, p. 3.

¹³ Lakṣmī 配合毘濕奴而有不同的化現與異名，將牽引出無數的其他神祇，暫不列入本文的探討範圍。

並未包含財富女神 Lakṣmī¹⁴；在《摩訶婆羅多》中，相同的故事卻有著不同的情節，其中，被攪拌出的第一件寶物是月神蘇摩，第二件寶物則是身著白衣的財富女神 Lakṣmī。¹⁵《摩訶婆羅多》所記述的「乳海攪拌」故事中，對 Lakṣmī 並無太多的敘述，女神亦非眾神攪拌乳海的主要動機。

稍晚，約在西元 500 至 1500 年間，完成的十八部《往世書》(Purāṇas)¹⁶，收錄了 Lakṣmī 較完整的形貌，也將先前有關的敘述做了整理，似乎是為過往的不合理與疏漏的情節作了合理的闡釋，前述的「乳海攪拌」有了詳盡的說明，財富女神成為攪拌乳海的首要目的。此時，財富女神已成為三位印度至高無上的母神之一，其他兩位是分別為：智慧女神 (Sarasvatī¹⁷) 與權力女神 (Durgā 難近母或 Kālī 迦利)。由於 Lakṣmī 是毘濕奴的配偶，因此，《往世書》中的《毘濕奴往世書》(Vishnu Purāṇa) 對財富女神的敘述較為詳細，此部分將融於探討「財富女神的出生與淵源」時再作說明。

《往世書》中敘述了不同的統治古印度的神話，書中論及的君權有時來自太陽、有時來自月亮、有時則來自神話般的先知。Lakṣmī 最早現身在一個有關月族的故事¹⁸中：話說聖仙 Atri¹⁹是月神蘇摩的父親，當蘇摩出生之後，梵天 (Brahmā) 任命了蘇摩為水與植物之神，並賜給祂一輛得以飛越宇宙的馬車。

¹⁴ DHAL 認為是在稍晚的《羅摩衍那》南印度手稿中，加在註腳中的。

¹⁵ *The Mahābhārata*, Book I, section XVIII.

¹⁶ 包含了「典型五相」(pañcalakṣaṇa)，即五個傳統主題：宇宙創造 (Sarga)、宇宙毀滅與再創 (Pratisarga)、神仙之系譜 (Vamśa)、摩拏之治世 (Manvantara)、君主系譜 (Vamśānucarita) 等。十八部分別為《梵天往世書》(Brāhma Purāṇa)、《蓮花往世書》(Padma Purāṇa)、《毘濕奴往世書》(Viṣṇu Purāṇa)、《風神往世書》(Vāyu Purāṇa, 又作溼婆往世書)、《薄伽梵往世書》(Bhāgavata Purāṇa)、《那羅陀往世書》(Nārada Purāṇa)、《摩根德耶往世書》(Mārkaṇdeya Purāṇa)、《火神往世書》(Agni Purāṇa)、《未來往世書》(Bhaviṣya Purāṇa)、《梵轉往世書》(Brahmavaivarta Purāṇa)、《靈伽往世書》(Linga Purāṇa)、《野豬往世書》(Varāha Purāṇa)、《室韃陀往世書》(Skanda Purāṇa)、《侏儒往世書》(Vāmana Purāṇa)、《烏龜往世書》(Kurmā Purāṇa)、《魚往世書》(Matsya Purāṇa)、《大鵬往世書》(Garuda Purāṇa)、《梵卵往世書》(Brāhmānda Purāṇa)。

¹⁷ 佛教中的「辯才天女」-掌管藝術、音樂、知識與語言的女神，是吠陀時期的女河神，在 *Yajur-Veda* 中是梵天的 Śakti 與 Aśvin 的妻子

¹⁸ 這個情節出現在數個不同的版本與不同傳奇中，類似的情節亦分別在《魚往世書》和《蓮花往世書》中出現，曾提到 Lakṣmī 離開丈夫 Nārāyaṇa 轉而服侍蘇摩。

¹⁹ 印度大熊星座中之一星之名。

當蘇摩在執行灌頂儀式²⁰時，Hiraṇyagarbha 擔任祭司，Hari-Nārāyaṇa²¹則在一旁協助祭祀的進行。蘇摩將三界²²佈施給祂的祭司，Lakṣmī 與其他八位女神（即 Dakṣa 的九位女兒）共同前來服侍月神蘇摩。²³此時的 Lakṣmī 僅是以一位普通女神的身分出現，並無其他的敘述。這個說法未見於吠陀文學中，在 DHAL 的書中，將這個情節視為「修訂」，認為是爲了配合稍後 Lakṣmī 成爲毘濕奴的伴侶所精心設計的。²⁴

除了《摩訶婆羅多》敘述了「乳海攪拌」的故事之外，在其他的《往世書》中，如《蓮花往世書》、《薄伽梵往世書》、《魚往世書》與《毘濕奴往世書》等，亦談論到一樣的故事—「Lakṣmī 的出生」，但內容因版本的差異，情節略有不同，如財富女神出現的次序或是出現的寶物數量不同。

除了與毗濕奴的密切關聯，兩大史詩與《往世書》記載了財富女神 Lakṣmī 與藥叉之王 Kubera²⁵（財神）之間的往來。《摩訶婆羅多》提到 Lakṣmī 經常滯留於 Kubera 的充滿樂舞的宮殿中²⁶，而《那羅陀往世書》甚至將女神形容爲 Kubera 的妻子。《往世書》中經常提及 Kubera 是財富的擁有者，這一點與財富女神的權職有著密切的關係，因此兩位神祇被關聯在一起並不令人意外。另外，比較特別的是史詩與《往世書》中記載了 Lakṣmī 與魔王 Bali 間的互動，在《侏儒往世書》中有比較多的敘述。

三、怛特羅文學中的財富女神

約六、七世紀時，漸有各種禮拜形式與宗教儀軌之規定，同時產生闡釋儀

²⁰ Rāja-sūya

²¹ 即 Viṣṇu 之權化=Kṛṣṇu

²² 三界爲天、空、地三界；一說：天界，人間與地獄

²³ DHAL, *Goddess Lakṣmī: origine and development*, p. 66.

²⁴ DHAL, *Goddess Lakṣmī: origine and development*, p. 67.

²⁵ =Kubera，藥叉之王，住在陰暗王國的精靈之王，財富之神，北方世界之守護神，佛教之「增長天」。

²⁶ *The Mahābhārata*, Book II, section X, p. 27.

軌之怛特羅（Tantra）文學，促成九至十三世紀間流行的「坦特羅教派」（Tantrism）。其中，《*Lakṣmī Tantra*》對財富女神有讚頌的詩篇，提及 Lakṣmī 爲三界所敬愛，是毘濕奴的心愛，也是從蓮花現身的女神。提醒眾信徒與他的妻兒要永遠持續敬拜 Lakṣmī，並朗誦她的十二個各有不同象徵的名號²⁷：

Īśvarī—王妃

Kamalā—女君主

Lakṣmī—美麗與昌盛

Calā—命運女神²⁸

Bhūti—昌盛

Haripriyā—訶利²⁹的愛妻

Padmā—蓮花

Padmālayā—以蓮花爲家者

Sampat—財富

Uchāih—令人昌盛的高貴者

Śrī—美麗與昌盛

Padmadhārinī—雙手持蓮花者

事實上，這些名號與所代表的意涵在之前的史詩與典籍中皆曾出現，怛特羅文學對 Lakṣmī 的敘述除了較多的儀軌詮釋之外，未見額外的傳奇與故事，應與 Lakṣmī 在神譜中的建構已近乎完整有關。綜觀 Lakṣmī 在史詩典籍中，所傳誦的事蹟與記載是逐漸的增加，似乎隨著信徒對女神信仰崇拜的發展有著莫大關係。

²⁷ 引自 WOODROFFE, *Hymns to the Goddess*, pp. 54-55.

²⁸ 指財富與昌盛的來去無常

²⁹ Hari，毘濕奴的異名。

參、財富女神的出生與淵源

在錯綜複雜的印度神話與傳奇中，對同一位神祇的淵源經常有著不同的敘述，這與眾神擁有不同的權化有關。《毘濕奴往世書》對 Lakṣmī 的形貌有比較完整的說明，也將有關女神流傳已久的敘述做了整理。此時，Lakṣmī 已具體形象化為毘濕奴的妻子或是獨立的女神，坐在丈夫的膝上或是跪坐在丈夫的足邊，配合毘濕奴的不同權化，Lakṣmī 降生成為祂的妻子而有著不同的名號。隨著財富女神在信徒心目中重要性的與日俱增，女神在毘濕奴神殿中有了自己獨立的壁龕，甚至在十二世紀時有了專屬的神廟³⁰。

有關財富女神的家世背景存在著眾說紛紜的狀況，彌勒菩薩 (Maitreya) 在《毘濕奴往世書》中為 Śrī 的出身作了辯白：

眾所周知，當初為了將仙饌從乳海中攪出，於是乎財富女神 Śrī 從乳海出生，你們怎麼會說她是 Bhṛgu 家族 Khyāti 所生的女兒。³¹

如彌勒菩薩所言：Śrī 是從乳海出生的。那麼海神婆樓那應該就是財富女神的父親了，彌勒菩薩似乎為了維護女神較高貴的出生而仗義直言。這段話的內容呼應了毘濕奴的第二權化，即化身為烏龜的毘濕奴結合了「乳海攪拌」的故事。為了獲得乳海中的寶藏 Śrī，而大量的寶物³³亦因乳海的被攪動而出現，自乳海現身的 Śrī (Lakṣmī) 隱喻了是海神 Varuna 的女兒的說法，彌勒菩薩雖然試圖替 Śrī 的出身正名，但也引出另一個有關 Śrī 出身的傳說：Śrī 是婆羅門 Bhṛgu 家族的女兒。後者與毘濕奴的「人獅」權化有密切的關係，容後再詳述。

³⁰ 在 Doddagaddavalli 有一座 Lakshmidēvi Temple，由一對富商夫婦出資，始建於 1114 年。

³¹ 譯自 *The Vishnu Purāṇa*, Book I, chap. VIII, p.59.

³² Amṛta=仙饌、甘露、神酒、不死之藥。

³³ 這些寶物的說法依不同的典籍而有不同的版本。

一、大海生³⁴—自乳海出生

廣博仙人婆羅舍 (Parāśara) 在《毘濕奴往世書》中詳細敘說了「乳海攪拌」的前因後果，也補足了彌勒菩薩未說清楚的部份³⁵。

有一天，智者 Durvāsas³⁶ (濕婆的化身) 無意間從山中仙女的手中獲得了一個由來自天堂的鮮花所做成的花環，他欣喜若狂，因為迷人的香氣充滿了整個森林。當智者遇見騎著大象³⁷、被眾神簇擁著的眾神之王因陀羅時，就將這個香氣迷人的花環獻給因陀羅，沒想到因陀羅卻毫不珍惜，竟隨手將花環放在大象的額頭。大象的眼睛為花環所遮蓋，一時之間失去足夠的光線，又受到香味的刺激，便用象鼻捲起花環擲到地上。智者對於因陀羅以如此無禮的態度對待自己所饋贈的禮物感到十分的憤怒，於是，他指責沉醉於權力的因陀羅：是一個卑鄙的靈魂，對於來自命運女神 Śrī 的花環不知珍惜，眾神之王的傲慢自大深深地羞辱了他，也羞辱了其他的婆羅門，由於不尊重 Durvāsas 所獻給祂的花環，祂所統治的宇宙將毀滅成廢墟。聽完這段話之後，因陀羅立刻從座騎下來希望平息智者的怒氣，然而，智者的盛怒卻是無法平息的，他並不願意原諒因陀羅，隨即拂袖而去，因陀羅只得悻悻然騎上大象返回天宮³⁸。

此後，因陀羅與祂所管轄的宇宙（天上、人間與地獄）皆失去了活力，所有的農作物皆枯萎而死，信眾不再進行虔誠的祭祀與獻祭，人們不再慈愛、失去了道德亦不看重宗教責任。所有的生物都變得不安穩，所有的感官充斥貪念，人們受到輕薄不重要的事物所惑。因陀羅所管轄的區域被剝奪了豐饒與能量，於是乎眾天神的勁敵—眾魔³⁹不再安分，在野心的促使之下開始挑戰失去能量、虛弱

³⁴ 「大海生」(Jaladhi-ja) 是 Lakshmi 的異名之一。其中，Jaladhi=大海，ja=生。

³⁵ *The Vishnu Purāṇa*, Book I, chap. IX.

³⁶ Durvāsas 是聖仙 Atri 的兒子，濕婆的化身之一，見 *The Vishnu Purāṇa*, Book I, chap. VIII, footnote, 70.1.

³⁷ Airāvata。

³⁸ Amrāvati

³⁹ Dānavas，聖仙 Kaśyapa 之子。

無力的眾天神。幸而，無力抵抗的眾天神尋得了萬物之父（梵天）所給予的庇護，祂告訴眾天神：毘濕奴將會協助祂們，並陪同祂們到乳海的北岸。梵天以虔誠的話語向至高無上的訶利⁴⁰祈求，希望毘濕奴能現身，眾天神與眾仙人亦接續懇求毘濕奴現身，於是至高無上的毘濕奴以持海螺、法輪與權杖的原貌，出現在欣喜若狂的眾天神面前。面露微笑的毘濕奴對著拜倒在面前的天神們說：眾神，我將恢復你們的能力，但你們要聽從我的囑咐，眾天神必須與阿修羅合作，將所有的藥草投擲於乳海之中，借曼達拉山（Mandara）作為攪乳棒，蛇王⁴¹作為繩索，並透過我的暗助將仙饌攪出。於是，眾天神依黑天⁴²的指揮站在蛇王的尾部，眾魔⁴³則站在蛇王的頭頸部，毘濕奴⁴⁴則以烏龜的外形潛入海底作為曼達拉山的轉軸，同時，毘濕奴手持法輪與權杖的原貌現身於曼達拉山的頂端，然而，眾神與眾魔皆無法覺察他的身影。

眾神與眾魔合力拉著蛇王的身軀攪動乳海，最先被攪出乳海的是出乳如泉水的母牛⁴⁵；接著，帶著酒意的女酒神⁴⁶現身了；天國仙女喜愛的聖樹⁴⁷從漩渦中飛出，它的鮮花芬芳了宇宙；美麗可人的天國仙女⁴⁸從水中一一現身；發出冷光的月亮⁴⁹一現身便被濕婆⁵⁰一把抓住；乳海所產生的毒藥被蛇神⁵¹所取走；穿著白袍的醫神⁵²手持裝著仙饌的杯子接續出現；然後，坐在盛開的蓮花，手持蓮花容光煥發的美麗女神 Śrī 從波浪中升起，充滿狂喜的智者們為她唱誦讚美詩，眾神在她面前起舞讚嘆，恆河與其他聖河參與了她的洗禮，天國的大象高舉金製的水

⁴⁰ Hari 是毘濕奴的異名。

⁴¹ Vāsuki。

⁴² Kṛṣṇa，毘濕奴的第八權化。

⁴³ 指 Daityas 和 Dānavas，其中的 Daityas 是婆羅門教暴風神 Diti 的後裔，屬阿修羅眾之一支。

⁴⁴ Hari。

⁴⁵ Surabhi。

⁴⁶ Vārunī。

⁴⁷ Pārijāta。

⁴⁸ Āpsarasas。

⁴⁹ 後成為濕婆的標記之一，即髮際間的彎月。

⁵⁰ Mahādeva。

⁵¹ Nāgas。

⁵² Dhanvantari。

瓶，以潔淨的水爲宇宙女王 Śrī 灌頂，乳海親自爲她獻上永不凋零的鮮花，藝神⁵³爲她做美好的裝扮，女神傾身依靠在訶利（毘濕奴）的胸膛，此時，眾天神迎著她凝視的目光而欣喜若狂。

然而，阿修羅眾⁵⁴與智者 Viprachitti 卻是一臉怒氣，因爲發現毘濕奴對他們已感到厭煩，昌盛女神 Lakṣmī 亦遺棄了他們。忿怒的阿修羅眾運用他們強大的能量一把搶走醫神手中的仙饌。毘濕奴於是易裝爲女相，迷惑並騙取了他們已取得的仙饌，將仙饌重新交回眾天神的手中。帝釋⁵⁵與眾天神於是分享了仙饌。此時，惡魔已無法與天神相抗衡，他們便鑽入地底王國⁵⁶。眾天神非常欣喜地向毘濕奴致敬，重新治理他們的天國，太陽也重新發出光輝，所有的一切皆回復正軌，眾神之主（因陀羅）亦回復能量、安穩地坐在寶座上統治眾神，於是，帝釋衷心讚美手持蓮花的女神：

我向 Śrī 鞠躬致敬；祢是萬物的母親，安坐在蓮花寶座上，雙眼如盛開的蓮花，倚靠在毘濕奴的胸膛；祢是完滿⁵⁷、法律⁵⁸、與安定⁵⁹；祢是仙饌⁶⁰、宇宙的淨化者，祢是傍晚、黑夜與黎明；祢是權力、信念與才智；祢是文學女神⁶¹；祢，美麗的女神，擁有奉獻的學識、偉大的學識、不可思議的學識、神聖的學識⁶²，得以協商永恆的釋放；祢是論據的學科、三大吠陀經、人文與科學；祢是道德與政治的學科；世界是否宜人居住依你的喜怒而定；噢！女神，還有誰能與祢比擬，安坐於舞動權杖的眾神之神身上，是補足牲禮與虔誠的苦修者所冥思苦想的；若為祢所拋棄，宇宙將瀕於毀滅，但他們將因祢而重得生機；噢！偉大的女神，從祢慈悲的凝視，男

⁵³ Viswakermā

⁵⁴ Daityas

⁵⁵ =因陀羅

⁵⁶ Pātāla。

⁵⁷ Siddhi。

⁵⁸ Svadhā。

⁵⁹ Svāhā。

⁶⁰ Sudhā。

⁶¹ Sarasvatī。

⁶² Vīyās。

人獲得妻子、兒女、住所、朋友、收成與財富；健康、力量、權勢、勝利與幸福很容易地透過祢的一頻一笑而獲得；祢是萬物的母親、眾神之神，訶利是他們的父親，宇宙無論是被賦予生命或無，端賴祢和毘濕奴的抉擇；祢潔淨了萬物，不背棄我們的財寶、糧倉、住所、眷屬、軀體、妻妾，不遺棄我們的兒女、朋友、後裔、寶石；噢！祢持續靠在眾神之神的胸懷中；那些背棄真理、貞潔、仁慈與所有的厚道特質的人將被祢遺棄；... 梵天的口才亦不足以頌揚祢的卓越；請以慈悲待我，噢！蓮花眼女神，請別再遺棄我。⁶³

眾神之王因陀羅在這個故事的結尾所做的祈禱文，事實上已經將 Srī 的地位推崇至一個至高無上的地位。這篇讚美祈禱文，清楚地說明 Srī 女神給予了眾神之王莫大的恩惠，女神受到如此的讚美便心滿意足的回覆因陀羅，將滿足祂的心願。財富女神的回應也為因陀羅的無禮行為所惹下的風波畫下休止符，而宇宙在毘濕奴的協助之下也回歸正道。

在《毘濕奴往世書》中，廣博仙人進一步對著彌勒菩薩說明：從前，Srī 女神像這樣給予眾神之王恩惠，但是她的初次降生是發生在 Bhṛigu 家族中，母親是 Khyāti，後來因眾天神與眾阿修羅為了取得仙饌才將她從乳海中攪出。如同世界的君王、眾神之神⁶⁴以不同的身形降生於人類之間，祂的助手 Srī 亦如此。就像訶利降生為侏儒，Lakṣmī 以蓮花之形出現；當祂是羅摩，她就是 Dharaṇī；當祂是 Rāghava，她就是 Sītā，當祂是 Kṛṣṇa，她就成為 Rukminī。如果祂以神仙之形現身，她就是女神；如果祂是凡夫，她亦成為凡婦，配合著毘濕奴的化身改變自己的形象。⁶⁵

廣博仙人將財富女神出生的次第做了說明，首先降生於婆羅門家族，配合著毘濕奴拯救宇宙的不同權化，而有不同的形象，「乳海出生」則為其中之一，

⁶³ 譯自 *The Vishnu Purāṇa*, Book I, chap. IX, pp. 78~79.

⁶⁴ Janārdana 即毘濕奴。

⁶⁵ *The Vishnu Purāṇa*, Book I, chap. IX, pp. 80~81.

因此，女神在現身後隨即情歸訶利（毘濕奴）。但是，我們尚未獲息財富女神是如何潛入乳海，方能再次由乳海出生。

二、源自婆羅門家族

「Lakṣmī 是毘濕奴的妻子，是 Bhṛgu 家族 Khyāti 所生的女兒。」⁶⁶

婆羅門 Bhṛgu 家族的淵源又是如何？《毘濕奴往世書》提到：梵天根據自己的形像「心生」九子⁶⁷，他們後來都成了「仙人」⁶⁸，梵天將這九個兒子分散於各地以便廣泛繁衍後代，⁶⁹而 Bhṛgu 即為梵天所「心生」的九子之一。財富女神出生於 Bhṛgu 婆羅門家族的傳說有二：Bhṛgu 運用了父親（梵天）生下自己的方法，生下了 Lakṣmī；另一說法，則是 Bhṛgu 的妻子 Khyāti 生下 Śrī (Lakṣmī)。後者則呼應了彌勒菩薩所不認同的觀點。而出身自婆羅門家族的背景，亦讓 Lakṣmī 與毘濕奴有所關聯，只是切入點與前述的「乳海攪拌」神話不同。

話說仙人 Bhṛgu 與阿修羅王⁷⁰的女兒 Ushā 成婚，Ushā⁷¹生下一個兒子叫做 Uśanas，Bhṛgu 則以 Kāvya（智慧）稱呼兒子，好學的兒子不但學得父親的所有好本領，還跟隨其他的仙人學習，後來他成為外祖父阿修羅王的上師⁷²。此時，Kāvya 的一名仙人老師的兒子 Brhaspati 則成為天神之王因陀羅的上師。此後，兩人分居地下與天界。阿修羅眾與天神眾皆透過祭祀崇拜財富女神 Lakṣmī 以增強自己族群的勢力。

這兩位上師分別為不同的族群的首領執行祭祀，他們皆唱誦〈Śrī 讚美詩〉

⁶⁶ 譯自 *The Vishnu Purāṇa*, Book I, chap. X, p. 82

⁶⁷ 九子的名字分別是 Bhṛgu, Pulastya, Pulaha, Kratu, Angiras, Marīchi, Daksha, Atri 與 Vaśiṣṭha。但是印度傳奇與史詩中經常可見敘述不一致的情況，另有一說為「六子」，詳見 *The Mahābhārata*, Book I, section LXVI。

⁶⁸ ṛṣi

⁶⁹ *The Vishnu Purāṇa*, Book I, chap. VIII, pp. 49-51.

⁷⁰ Hiranakaśipu

⁷¹ 在《毘濕奴往世書》中，她亦曾為 Rudra 所幻化的八個不同化身之一的妻子。*The Vishnu Purāṇa*, Book I, chap. VIII, p. 59.

⁷² guru

用以召喚 Lakṣmī，希望確保他們能在戰場上獲得勝利。由於雙方在戰場上互有消長，因此都希望能完全控制 Lakṣmī，讓女神只為己方效力。因陀羅派遣女兒 Jayanti 去迷惑 Kāvya，雖然 Jayanti 無法達成任務，但是阿修羅眾看到自己的上師與敵營的女兒走在一起，遂對 Kāvya 產生不信任，將他逐出。阿修羅眾在失去 Kāvya 為他們主持祭祀後，始終無法獲得 Lakṣmī 的青睞，因此屢戰屢敗。當他們了解到 Kāvya 對他們的重要性之後，懇求 Kāvya 回來再當他們的上師。阿修羅王為了獲取永久的勝利進行「苦修」⁷³以召喚梵天，結果，獲得梵天所給予「無論是室內或是室外，白天或是黑夜，人獸皆無法傷害」的恩賜。藉由這個所向無敵的恩賜，他打敗了所有天神。眾天神於是召喚毘濕奴來協助他們，毘濕奴以非人非獸的「人獅」⁷⁴現身，在薄暮時分，於門檻間抓住阿修羅王並除去他的內臟。雖然阿修羅王已被消滅，「人獅」為除去阿修羅王所孕釀的怒氣卻仍無法平息，進而威脅到世界的平靜，木星⁷⁵召喚美麗的 Lakṣmī 前來，於是，Bṛḥgu 家族的女兒 Lakṣmī 運用自己的溫柔與美貌安撫了「人獅」，也成了毘濕奴的妻子。

這個故事點出了：Lakṣmī 所掌握的財富與能量是天界與魔界共同希望獲得的，也是他們能夠制敵獲勝的關鍵；而失控的「人獅」（毘濕奴）唯有 Lakṣmī 能安撫。這讓我們回想起廣博仙人婆羅舍對這對伴侶之間的互動與微妙關係的敘述，他們總是處在互補或是互相支援的對應關係。廣博仙人對 Lakṣmī-Śrī 與毘濕奴之間的互動與微妙關係做了詳盡說明：

Śrī 是毘濕奴的妻子，是永恆不朽的世界之母；

如同毘濕奴的廣披福澤，她亦無所不在；

當毘濕奴深沈時，她就辯才無礙；

當祂化身成 Hari⁷⁶為真理而戰時，她則深謀遠慮；

⁷³ tapas

⁷⁴ Narasimha，毘濕奴的第四大權化。

⁷⁵ Bṛhaspati

⁷⁶ 訶利，即 Viṣṇu-Kriṣṇa。

當毘濕奴是善解人意時，她就才智非凡；

當祂是正直無私時，她就是虔誠的；

當祂是創造者時，她就是宇宙；

Śrī 是大地，Hari 就是大地的支撐；

當神是滿足的，永恆的 Lakṣmī 則是順從的；

當祂有所欲求時，Śrī 就是祂的心願；

祂是供神的牲禮時，她就是祭祀的奉獻；

女神是參與祭獻的祈願，Janārdana⁷⁷ 就是奉獻的犧牲；

Lakṣmī 代表祭典時女信徒所使用的房間，Madhusūdana⁷⁸ 就是家族男性所使用的
寓所；

Lakṣmī 是祭壇時，Hari 就是用以綑綁犧牲的樁；

當 Śrī 是燃料，Hari 就是供神用的牧草；

當祂化身為歌詠的娑摩吠陀⁷⁹，如蓮花寶座般的女神則在一旁唱和；

Lakṣmī 是供神犧牲的祈禱者，世界的君主 Vāsudeva⁸⁰ 即為祭祀之火；

當 Sauri⁸¹ 化為 Śamkara⁸² 時，Śrī 就成了 Gauri⁸³；

Keśava⁸⁴ 是太陽，蓮花座女神就是他的光輝；

毘濕奴是人類的祖先，Padmā⁸⁵ 是給他們無盡滋養的新娘；

Śrī 是天堂，毘濕奴是擁有一切無限延展的宇宙；

Śrī 的主人是月亮時，她就是不朽的光源；

她被稱為宇宙運行的原理，他就是吹拂四處的風；

Govinda⁸⁶ 是海洋，Lakṣmī 就是海岸；

⁷⁷ Viṣṇu 的異名。

⁷⁸ Viṣṇu 的異名。

⁷⁹ *Sāma-veda*

⁸⁰ Viṣṇu 的異名。

⁸¹ 毘濕奴之異名

⁸² 濕婆之異名

⁸³ 雪山女神 Pārvātī 之異名，亦有其他女神使用此名。

⁸⁴ Viṣṇu 的異名。

⁸⁵ Śrī 的異名

...

當持法輪的人是閻魔，蓮花座女神就是祂那黝黑的配偶 **Dhūmornā**

Śrī 是財富，**Śridhara** 即為財富之神；

當卓越的婆羅門 **Lakṣmī** 是 **Gaurī**，**Keśava** 就是海神 **Varuna**；

Śrī 是天國的主人、是戰神，而 **Hari** 是她的君主；

...

Lakṣmī 是光線，**Hari** 是一切的主人；

她是世界的母親，如同遍地蔓延的藤蔓，毘濕奴則是她緊緊纏繞的樹；

她是暗夜，祂是手持權杖與法輪的白晝；

祂是賜福的新郎，蓮花座女神是新娘；⁸⁷

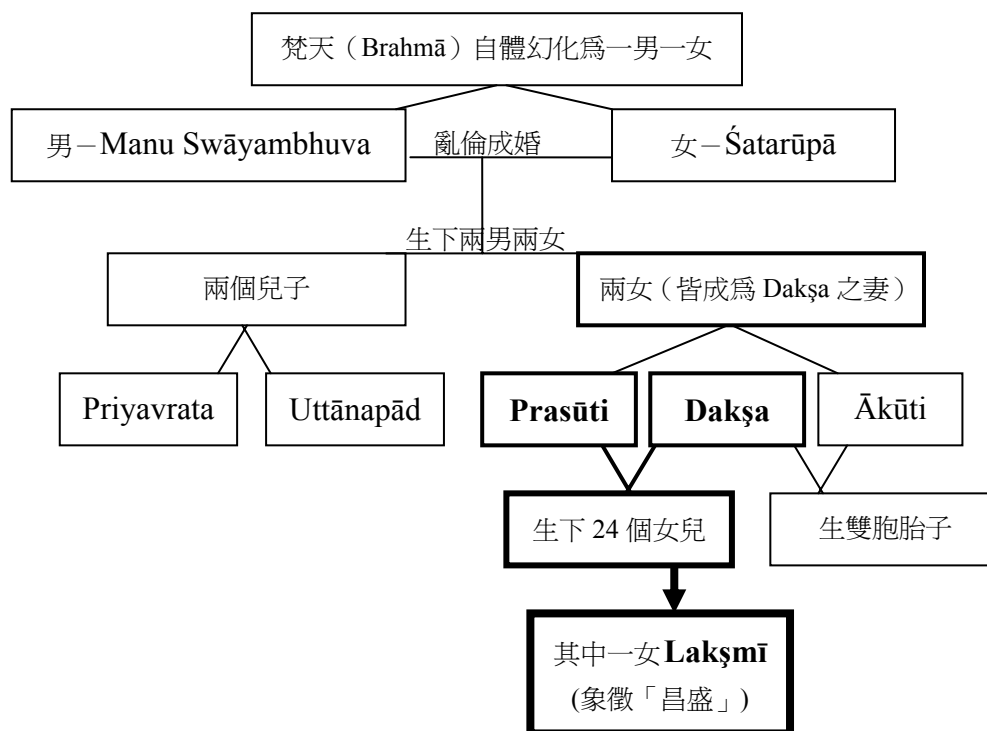
透過廣博仙人婆羅舍的說明，我們除了獲得了更多有關兩位神祇的其他名號，但也同時了解了 **Lakṣmī** (**Śrī**) 與其他男神有所關聯時，並非紅杏出牆，而是配合著毘濕奴不同的權化而有的不同形象表現與名號，更是說明了兩者之間的「愛相隨」。

然而，**Lakṣmī** 的出生卻是十分複雜的，並非僅為前述兩種說法，《毘濕奴往世書》提出了另一個 **Lakṣmī** 的出生世系⁸⁸，整理如下表：

⁸⁶ 毘濕奴之異名

⁸⁷ *The Vishnu Purāṇa*, Book I, chap. VIII, pp.59-61.

⁸⁸ 摘譯自 *The Vishnu Purāṇa*, Book I, chap. VIII, pp. 51-54.



「生主」與「梵天」的事蹟在印度的神話傳奇中是經常被混淆的，而這個世系圖正好可以呼應《百道梵書》中「生主」與 Lakṣmī 的直系血緣的關係。Dakṣa 的二十四個女兒，其中的十三位（包含 Lakṣmī）皆與達摩（Dharma）成婚⁸⁹，產下眾多的子孫，各象徵了種種特質，如驕傲、愛慾、戒律、滿足等等。其餘的十一位則分別與仙人或先知成婚，如 Khyāti 成爲 Bhṛgu 的妻子，而 Satī 嫁給 Bhava。Dakṣa 在印度傳奇中扮演了相當重要的角色，與他有關的事蹟則一再地出現在不同的《往世書》中。

根據《羅摩衍那》、《摩訶婆羅多》與《往世書》的記載，在眾天神接納 Lakṣmī 進入因陀羅的宮廷之前，有關女神的敘述常見與惡魔有關，包含阿修羅族的 Hiranayāksha、Hiranaśipu、Prahāda、Virochana 與 Bali⁹⁰，夜魔族⁹¹的 Ravaṇa 與藥叉族中的 Kuvera⁹²。而與眾魔現身作亂的相關城市，如阿修羅族的

⁸⁹ 相同的情節亦在 *The Mahābhārata* 中出現，但是女兒的數量變成 10 位，參閱 Book I, section LXVI。

⁹⁰ 這群魔王互爲兄弟或父子、祖孫的關係，曾出現在毘濕奴的「人獅」權化故事中。

⁹¹ Rakṣasas，另譯「羅刹」。

⁹² 藥叉族=yakṣaka。Kuvera=Kubera，下界黑暗諸精靈之王，亦爲財富之神。

Hiranyapura、魔族的 Lankā⁹³、藥叉族的 Alakā⁹⁴與另外蛇族⁹⁵守護的都城 Bhogavatī 皆被形容為黃金之城，亦為 Lakṣmī 財富女神現身之處。

雖然 Lakṣmī 在長久的演變中，曾經與不少的神祇有過關聯，但是在毘濕奴著名的傳奇 *Nārāyaṇa* 廣泛流傳之後，Lakṣmī 成為毘濕奴的忠誠伴侶，溫馴的財富女神總是陪伴在毘濕奴身邊的形象逐漸定型，美麗的女神有時坐在丈夫的膝上，有時跪坐在丈夫的腳邊。而與其它天神與魔王的連結的神話卻讓 Lakṣmī 被視為具備浮躁、變化無常與獨立的特質。而浮躁與獨立的所隱喻的是財富與命運的變化無常，這也說明了好運與惡運是毫無理性可言，美好時光的到來是沒有徵兆的，也會毫無預警的離開。

肆、財富女神的不同藝術形象

在神明無盡數且互為引用的印度教與佛教藝術中，Lakṣmī (Śrī) 財富女神的形象並非隱晦不明，前述的經典史詩已經提出了一些解答，藝師們在體認教義與典故之後，經由他們的巧手將一尊尊配合經文史詩的財富女神的形象製作出來，藝師的詮釋必須是顯而易解的、容易區分的，方能令信眾無礙地遵循有關財富女神的教義並執行儀軌。必須先認識專屬於財富女神特殊的符號標誌，方能在無數的印度神像中尋得芳蹤，這些具象徵意涵的符號包含動植物與物件，除了能夠令信徒迅速地辨識財富女神，更能增加女神所具備的超凡能力。在充滿神像的寺院與神殿中，財富女神現身的場景應當與其所扮演的角色或是職權相關，因為神明的藝術造型的存在是為了解釋教義哲理與傳奇故事的。

⁹³ 今「錫蘭島」

⁹⁴ Alakā 位於喜馬拉雅山的中央，是財神的住所。

⁹⁵ nagas

一、財富女神的象徵符號

綜合前述的文獻中，我們可以歸納出一些財富女神的造型特徵：女神總是與蓮花連結在一起，女神的繁多異名中即有三個與蓮花有著直接的關係，Padmā—蓮花、Padmālayā—以蓮花為家者、Padmadhārinī—雙手持蓮花者。在吠陀文學中已經出現對她的具體敘述：身戴蓮花製成的花環，安坐（或站）在盛開的蓮花上，手持蓮花；具體的色彩形容是「光芒四射如黃金，容光煥發如明月，有著蓮花般的色彩，如太陽一樣燦爛」。《毘濕奴往世書》亦提到：坐在盛開的蓮花，手持蓮花容光煥發的美麗女神 Śrī 從波浪中升起。因此，財富女神手持蓮花的形象從吠陀時代即已確認，歷經《往世書》時代，一直到近代都未曾改變，但蓮花的美好意相也陸續為其他神祇所引用，不再為 Lakṣmī-Śrī 所專用。如，Śrī 是坐在盛開的蓮花從波浪中升起，可說是自蓮花出生的，然而，女神並非唯一由蓮花引介出生的印度神。宇宙再造之時，沉睡於宇宙之海的毘濕奴在肚臍升起一朵盛開的蓮花，宇宙創造之神梵天即結跏趺坐之姿出生在蓮花之上，準備創造萬物，所以梵天亦出生自蓮花。但是，梵天的四頭多臂男相造型與婀娜動人的 Lakṣmī-Śrī 女神有相當大的誤差，尚不至於引起誤會。蓮花昇自毘濕奴的肚臍隱喻蘊含著宇宙的能量，昇自乳海隱喻無限的生命與寶藏，昇自污泥則隱喻豐盈的收穫。因為蓮花所蘊含的眾多特質，因此相當多的印度教與佛教神明被安置於蓮花座上，或手持蓮花，或以蓮花為裝飾。

既然蓮花已被廣泛引用，就不能成為女神的唯一辨識標誌。《毘濕奴往世書》中提到：女神自海中升起後，身旁各有一頭大象以長鼻持金製的水瓶，以聖潔的水為女神灌頂，這個圖像有個特殊的名稱「Gaja-Lakṣmī」⁹⁶，望圖生義可以稱之為「大象-Lakṣmī 灌頂」圖。大象 Airāvata 是雨神因陀羅的座騎，前者因而具有特殊的美德：天國的對應動物與天雨的製造者。大象與雨水有著密切的關聯，更

⁹⁶ Gaja=大象。Gaja-Lakṣmī=the Goddess of Elephants。

是被轉寓為生命的泉源。Airāvata 所乘載的是眾神之王，因此，大象亦具備王室皇家的意象，而大象的強壯與威力更不在話下。

早期《黎俱吠陀》〈Śrī 讚美詩〉中的敘述：「Lakṣmī 光芒四射如黃金，以黃金和銀製項鍊裝飾」與「她身戴黃金，有著蓮花般的色彩」，這些象徵財富的色彩，因早期的彫刻早在歲月的摧殘之下失去原有的色彩，所以無法成為辨識的標誌。依現存的 Lakṣmī 造型，當女神單獨現身時，若是四臂，則分持一罐仙饌、吉祥果、蓮花與海螺。仙饌與「乳海攪拌」的故事有關；吉祥果則在〈Śrī 讚美詩〉中曾提過「吉祥果得以驅離不幸」；海螺象徵了「土、水、火、風與空」五大元素（avarahakha⁹⁷），亦為毘濕奴的持物。在傳奇的發展過程中，Lakṣmī 最後是成了毘濕奴的忠誠伴侶，因此，在更多的藝術造型中，Lakṣmī 是以較小的身形伴隨在宇宙保護之神的身邊。

財富女神在繁多的異名與化身之中，亦包含負面的形象。《阿闍婆吠陀》曾提及 Lakṣmī 有一個特殊罕用的別名 Nirṛti（破壞女神），此時的女神是死魔 Mr̥tyu 的妻子，死亡使者貓頭鷹就成為她的信使與座騎。⁹⁸象徵黑夜與死亡的貓頭鷹並不違反女神所代表意象，前文曾提過財富女神反覆無常的性格特質，代表財富可能瞬間消逝，貓頭鷹可以呼應人們對財富的擁有或到來，經常是愚蠢地不知珍惜而導致毀滅，因陀羅的故事即為一例。

二、藝術形象的發展

除了經典史詩對 Lakṣmī-Śrī 的敘述外，現存的神廟、遺址或各大博物館中的收藏皆可窺得女神的形跡，整理所得的形象再依其年代分別敘述，希望能對女神形象的發展能有所得。

⁹⁷ Avarahakha 亦可翻譯為佛教之「五大」，其中，a=土，va=水，ra=火，ha=風，kha=空。

⁹⁸ DHAL, *Goddess Lakṣmī: origine and development*, pp. 106-107。有關貓頭鷹是 Nirṛti 的使者，參閱 BLOOMFIELD, *Hymns of The Atharva-Veda*, VIII, -VI 27, -VI 29。

PATTANAİK 曾提到在約西元前三世紀左右，在北印度的 Kausāmbī 所發現的 Śrī 雕像是目前所得最早的形象⁹⁹，由於他並未詳細敘述發現地點與提示圖片，無法得知其造型以及被安置在何種寺院中。根據印度美術的發展，印度教神廟建築的發展是在佛教建築之後，是以，早期所的印度教神像雕刻皆現身於佛教建築中，當然，Lakṣmī (Śrī) 的形象也是如此。在中印度的桑奇大塔，建築年代約為西元前三世紀至西元一世紀初，四個分據東南西北的巨大塔門以精緻的浮雕敘述了佛傳與本生故事，其中的一個片段吸引了我們的注意力，王鏞指出：

桑奇浮雕表現佛陀的象徵主義手法比巴爾胡特更加系統和完善，象徵符號更加豐富，運用得更加頻繁而廣泛。不僅佛陀一生的四件大事即誕生、悟道、說法、涅槃分別以不同的象徵符號代表。通常一頭小象或一朵蓮花，代表佛陀化象降凡入胎；兩頭小象向坐在蓮花上的摩耶夫人噴水，暗示悉達多太子誕生；¹⁰⁰

「兩頭小象向站（坐）在蓮花上的摩耶夫人噴水」的情節在大塔塔門的橫樑曾出現三次（圖 1、2），在旁邊的二號塔門上出現兩次（圖 3、4），相同的情節在著名的巴爾胡特的浮雕中亦出現。佛經中並未見此情節的敘述，反觀《毘濕奴往世書》已清楚的描述此情節，不過安立（或坐）在蓮花上的並不是摩耶夫人而是 Lakṣmī。我們並不認為巴爾胡特與桑奇的「大象—Lakṣmī 灌頂」浮雕所要表達的是與當時佛教無直接關係的財富女神 Lakṣmī，而後者在佛教另有名號—「吉祥天」，此浮雕的現身應是囿於當時的觀念：佛陀的形象是不直接以真實的人物形象表現出。因此，以「大象—Lakṣmī 灌頂」圖像做為轉喻的方式來傳達佛傳故事的重要情節。

約較前述浮雕晚了兩個世紀，於西元三世紀成書的《妙法蓮華經卷第二》〈譬喻品第三〉提及：

⁹⁹ 參照 PATTANAİK, *Lakṣmī-The Goddess of Wealth and Fortune An Introduction*, p. 4。

¹⁰⁰ 王鏞，《印度美術》，頁 66。

「爾時四部眾，比丘、比丘尼、優婆塞、優婆夷，天、龍、夜叉、乾闥婆、阿修羅、迦樓羅、緊那羅、摩睺羅伽等大眾」

已可見天龍八部眾的名稱，但是並未對八部眾有深入的介紹，是以，桑奇大塔時期的佛教藝術對於諸「天」之一的「吉祥天」不可能有太多的著墨，甚至成爲窣堵波塔門的圖樣。「吉祥天」的概念在當時的佛教神譜中應未完全成熟，所以站在蓮花上的也不應是「吉祥天」。

大英博物館的收藏中有多枚源自斯里蘭卡¹⁰¹的錢幣清晰的呈現「大象—Lakṣmī 灌頂」圖樣（圖 5、6、7、8），錢幣的製作約在西元前二至前一世紀間由印度大陸傳至錫蘭島¹⁰²。約西元前 5 世紀僧伽羅人從印度遷移到斯里蘭卡，西元前 247 年，阿育王派其子至錫蘭島，從此僧伽羅人擯棄婆羅門教而改信佛教，因此這些錢幣的圖式應該是呼應桑奇塔門上的「佛陀誕生」意象。而 Lakṣmī 美好身影與其所隱喻的財富意含也由印度大陸跨海傳至東南的錫蘭島，更重要的是它們所出現的年代是相似的，雖然目前並未見其他區域有雷同的式樣，但是位居印度中部的桑奇與錫蘭島約在同時出現「大象—Lakṣmī 灌頂」，這些硬幣與桑奇窣堵波塔門上的「大象—Lakṣmī 灌頂」樣式爲佛教廣泛流傳提出了有力的見證，同時，源自婆羅門教的 Lakṣmī 也藉由此機會廣泛地爲印度人所熟知。

顯然，《毘濕奴往世書》在西元前二世紀時已廣泛流傳，而「大象—Lakṣmī 灌頂」的原始美好意涵，成爲佛教藝師囿於不能直接表達佛陀形象所尋得的解決之道。在符合佛傳故事的犍陀羅藝術——「摩耶夫人於藍毘尼園中無憂樹下，自右脅產悉達多太子」——出現之前，屬於印度教（婆羅門教）的 Lakṣmī 乳海出生的「大象—Lakṣmī 灌頂」式樣輾轉代表了「佛陀誕生」的意象。在佛教有了「藍毘尼園出生」的「佛陀誕生」式樣，就無須再使用假藉的手法，而「大象—Lakṣmī 灌頂」卻始終是印度教的重要形象表徵。

¹⁰¹ 大英博物館的展場文物說明文字：圖 5 之錢幣未說明來源地，圖 6、7、8 則源自斯里蘭卡。

¹⁰² 參照大英博物館之展場文物說明牌。

約西元前五、六世紀時，印度重要的思想家紛紛興起，這些宗教思想家所提出不同的論述，形成百家興起爭鳴的沙門思潮時期，婆羅門教受到空前的挑戰，吠陀眾天神約在西元前五世紀逐漸失去原有的重要性，僅有其中的兩位吠陀神——遁世修行生息的濕婆與捍衛宇宙不懈的毘濕奴——持續成爲支配古典印度世界的重要神祇。稍後的笈多王朝（西元四~六世紀）振興了印度教，印度教的神廟與雕刻於是勃興。在笈多王朝統治之下印度教神廟與雕刻逐漸興盛，尤其笈多諸王奉毘濕奴爲王朝的守護神，因此在笈多王朝所統治的北印度，毘濕奴與其化身的雕像甚爲流行。由於 Lakṣmī 受到諸王的喜愛，人民也逐漸風行對女神的崇拜，認爲祂是最能給予權勢、財富與君權的神祇，因而，Lakṣmī 逐漸從毘濕奴的神廟中的聖龕獨立出來，約七世紀時，由室利毘濕奴教團¹⁰³在南印度建造的毗濕奴神殿中 Lakṣmī 擁有了獨立的祭龕。建於西元八世紀晚期的埃洛拉 (Ellora) 石窟群的第 16 窟凱拉薩神廟 (Kailasa Temple)，Lakṣmī 以「大象—Lakṣmī 灌頂」造型佔據了大片的壁龕 (圖 9)，在專爲讚頌印度教神祇的凱拉薩神廟中，「大象—Lakṣmī 灌頂」必然是用以讚頌印度教財富女神 Lakṣmī 的獨立祭龕。在大英博物館 (圖 10、11) 與德里博物館的收藏中，我們發現數尊 Lakṣmī 獨立的形象，青銅製的雕像適合作爲獨立的膜拜神像，然而，如此的 Lakṣmī 造像數量在西元十世紀時並不多。Lakṣmī 手持蓮花化身爲一枚十一世紀初的金幣圖樣 (圖 12)，讓我們終於尋得 Lakṣmī 脫離佛國王朝的幣面而現身於印度教王國的錢幣上。

隨著政治社會環境的不斷丕變，對宇宙保護神毘濕奴的期望更爲殷切，有更多以毗濕奴神爲主的雕像出現，Lakṣmī 則隨著毘濕奴的不同權化已較小的身形依偎在宇宙拯救者的身邊 (圖 13)，當毘濕奴神是拯救大地的野豬時，Lakṣmī 化身爲地母，以嬌小嫵媚的姿態靠在拯救者左方，或是分化爲二以 Bhoodevi (或稱 Bhūdevi) 象徵實際的財富，而 Lakṣmī (或稱 Śrī-devi) 象徵無形的財富分別陪伴於原貌的毘濕奴兩旁 (圖 14)。

¹⁰³ the Sri Vaisnava community

伍、結論

Lakṣmī-Śrī 的主掌財富概念在吠陀時代即已成形，在神祇處處無盡數的印度教（婆羅門教）中，財富女神身處眾神之錯綜複雜的神話中，完整的概念在《往世書》時代已經形成。當典籍對女神的敘述明顯增加的時候，可以推知女神受重視的程度增加。審視神明的形象出現的年代與數量的多寡，應可以窺視神祇受到崇拜程度並呼應經典的內容，而考古的相關文物已為我們驗證。

思索 Lakṣmī-Śrī 形象的出現與經典對她的敘述先後次序有無直接的關連？早期出現的「大象—Lakṣmī 灌頂」造型符合吠陀文學中對她的敘述，唯一無法確認的是色彩問題，取樣的雕像因年代久遠早已失去色彩，因此無法作為比對的樣本，反觀今日盛行於印度民間的畫片中的色彩則符合經典對女神闡述。並非經典史詩所提過的 Lakṣmī-Śrī 形象皆轉化為視覺造型，如女神的坐騎貓頭鷹尚未在已刊行的圖錄與或是博物館展示中可以驗證，原因與本文無法一一檢視 Lakṣmī 所有的古代造型樣本有關，但在近代通俗流行的畫片中則可以尋得貓頭鷹的蹤跡，這是未來可以繼續深入的部份。

目前，考古所得最早出現的「大象—Lakṣmī 灌頂」是出現在佛教的牽堵波的塔門與錫蘭佛國的錢幣上。這是個令人玩味的現象，通常佛教與印度教在彼此引用神祇時，是以矮化對方的方式。例如將天神之王因陀羅與太陽神蘇利耶猶如門神般地刻在僧房的門口，將印度教三大神之一濕婆降為諸「天」之一。雖然 Lakṣmī 後來也僅成為佛教的「吉祥天女」，但在早期的佛教藝術中，她所代表的是佛陀的母親「摩耶夫人」，這是佛教史上一個關鍵且重要的角色，而流行於西元前二世紀的藝術形式——「大象—Lakṣmī 灌頂」——顯示出一些目前所得典籍文獻未曾敘說的片段，這些片段可以提供我們再沉思的空間。

有關 Lakṣmī-Śrī 的出生的傳說，其中的「乳海攪拌」最負盛名，而眾神與眾魔分持蛇王首尾的場景應最傳神，但根據所得的圖像年代顯示多晚於十二世紀。筆者認為並非早期的信眾以為 Lakṣmī-Śrī 的出生不重要，試以今日的插畫家為故事繪製單幅插畫為例：如以 Lakṣmī-Śrī 為故事的主角，則「大象—Lakṣmī灌頂」足以說明「乳海攪拌」情節；若是以「救世主」毘濕奴拯救世界為重，那麼眾神與眾魔分持蛇王首尾，毘濕奴的重複現身於曼達拉山底與峰頂的場景方足以闡述，此時的 Lakṣmī-Śrī 則僅為被攪出的眾寶物之一。隨著《毘濕奴往世書》的廣泛流行與帝王的尊崇，Lakṣmī-Śrī 配合毘濕奴的十大權化的故事情節成為毘濕奴的雕像的附屬，以嬌小的身形依偎在丈夫的身旁或化為二脅侍分立兩旁，造型以毗濕奴為主 Lakṣmī-Śrī 為副的相關情節為本文尚未深入論及之處，是未來論述毘濕奴教派的藝術造像時不可或忘的重點。

受到財富女神 Lakṣmī-Śrī 的眷顧將得以興隆昌盛，反之，則退圯毀敗，眾神之王因陀羅不知珍惜來自命運女神 Śrī 的花環而受到的懲罰是最好的實例。Lakṣmī-Śrī 所掌管的是世俗人們所夢寐與追求的財富、昌盛、美麗，當然成為信眾所尊崇、所祭拜的對象。Lakṣmī-Śrī 不僅在早期的吠陀文學中現身，後繼的兩大史詩中亦未缺席，當然，在十八部《往世書》更與毘濕奴有著感人的互動，而眾天神及阿修羅亦與女神有著重要的關連。

印度母神信仰源自印度河文明，由雅利安人引進的 Lakṣmī-Śrī 雖非印度河時期之母神，但在輾轉的演變中成為印度的三大母神之一。韋伯提出：

古老的女性豐饒精靈在融合的過程中首先是被身格為婆羅門神祇的配偶女神。...女性的豐饒精靈則被配屬於三大正統神祇，或者說服屬於他們，例如：拉克什米（Lakṣmi）配毘濕奴，帕瓦蒂（Pārvati）配濕婆。薩拉斯瓦蒂（Sarasvatī, 美術與文藝的守護神）配梵天。...¹⁰⁴

¹⁰⁴ 韋伯，《印度的宗教》，頁 479。

女性豐饒神崇拜——儘管被當作非古典的，然而卻被接收於正統婆羅門主義下的種種形態，通常被稱為性力派（Śakta）。¹⁰⁵

因此，欲體認「性力派」以及佛教密宗，Lakṣmī 當然是關鍵與重要的女神之一，當然，希冀深入印度密教奇特難解的圖像，明白以如高難度的男女體操交媾形象存在的緣由與其精深的義理，進而瞭解對佛教密宗影響，仍需更多不同層次的切入點與解讀，而理解 Lakṣmī 在印度經典史詩與宗教藝術中的表現只是一個初步工作。

¹⁰⁵ 韋伯，《印度的宗教》，頁 480。

附圖



圖 1

名稱：大象-Lakṣmī 灌頂

年代：約西元前 1 世紀至西元 1 世紀

來源：印度中部桑奇大塔北門

尺寸：略

收藏：略

(拍攝：洪莫愁)



圖 2

名稱：大象-Lakṣmī 灌頂

年代：約西元前 1 世紀至西元 1 世紀

來源：印度中部部桑奇大塔北門

尺寸：略

收藏：略

(拍攝：洪莫愁)

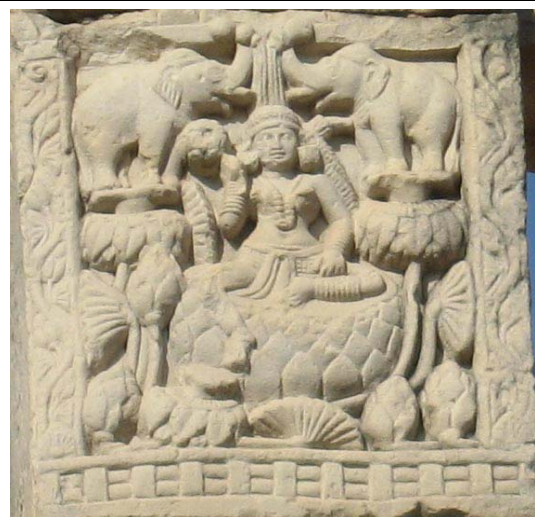


圖 3

名稱：大象-Lakṣmī 灌頂

年代：約西元前 1 世紀

來源：印度中部桑奇 3 號窣堵波塔門

尺寸：略

收藏：略

(拍攝：洪莫愁)



圖 4

名稱：大象-Lakṣmī 灌頂

年代：約西元前 1 世紀

來源：印度中部桑奇 3 號窣堵波塔門

尺寸：略

收藏：略

(拍攝：洪莫愁)



圖 5

名稱：大象-Lakṣmī 灌頂（青銅錢幣）

年代：西元一世紀

來源：斯里蘭卡中北部省

尺寸：約 2 × 3 公分

收藏：大英博物館藏

（拍攝：洪莫愁）



圖 6

名稱：大象-Lakṣmī 灌頂（青銅錢幣）

年代：西元一世紀

來源：斯里蘭卡中北部省

尺寸：約 2 × 3 公分

收藏：大英博物館藏

（拍攝：洪莫愁）



圖 7

名稱：大象-Lakṣmī 灌頂（銀幣）

年代：西元前一世紀中葉

來源：略

尺寸：略

收藏：大英博物館

（拍攝：洪莫愁）



圖 8

名稱：大象-Lakṣmī 灌頂（青銅錢幣）

年代：西元一世紀

來源：斯里蘭卡中北部省 Anaradhapura

尺寸：略

收藏：大英博物館

（拍攝：洪莫愁）



圖 9

名稱：大象-Lakṣmī 灌頂

年代：西元八世紀晚期

來源：印度中部馬哈拉施特拉邦埃洛拉第 16 窟凱拉薩神廟

尺寸：略

收藏：略 (拍攝：洪莫愁)



圖 10

名稱：大象-Lakṣmī 灌頂 (青銅)

年代：西元十世紀

來源：印度南部喀拉拉邦的 Chera

尺寸：略

收藏：大英博物館

(拍攝：洪莫愁)



圖 11

名稱：Lakshmi 手持蓮花

年代：西元十世紀

來源：印度南部喀拉拉邦的 Chera

尺寸：略

收藏：大英博物館

(拍攝：洪莫愁)



圖 12

名稱：Shri Lakshmi 手持蓮花 (金幣)

年代：西元 1005~1035 (Kalachūrī 王朝，國王 Gangayadeva 鑄造)

來源：印度北部

尺寸：略

收藏：大英博物館

(拍攝：洪莫愁)



圖 13

名稱：毘濕奴－野豬權化

年代：西元八世紀晚期

來源：印度中部馬哈拉施特拉邦埃洛拉第 16
窟凱拉薩神廟

尺寸：略

收藏：略

(拍攝：洪莫愁)



圖 14

名稱：毘濕奴與他的妻子（青銅）

年代：約西元十世紀

來源：印度南部喀拉拉邦的 Chera

尺寸：略

收藏：大英博物館

(拍攝：洪莫愁)

第五章「寶瓶」在印度宗教藝術中的象徵意義與運用

壹、前言

在印度早期的宗教建築藝術造型中，「滿盈的寶瓶」¹（圖 1）是相當重要且富含象徵意味的裝飾圖樣，她象徵了生命卓越的豐盈，表達了生命所俱備的道德、物質與心靈的天賦。相較於一般栽種的花草，從「寶瓶」中滿溢而出的鮮花更為流動的生命下了美麗的註腳；生命強而有力的內涵必須尋得適切的表達方式，就像春天盛開的花朵被美麗的葉子所包圍，而大自然最神秘與最吸引人的「滿盈」²就像人的生命是蘊藏豐富的可能。就目前考古所得的資訊，單純無鮮花的「寶瓶」圖式（圖 2）出現的時間與「滿盈的寶瓶」相當，此外，「寶瓶」經常與印度教及佛教的神祇關聯，「寶瓶」除了是供神的法器之外，與神祇的結合經常會成為辨識神祇的象徵物或產生「灌頂」³的意涵。

筆者會注意到「寶瓶」這個議題，主要是參閱了三篇論述，其中 COOMARASWAMY, A. K. 在專論《藥叉》（*Yaksas*）一書的第二部份的第六節以「Vases of plenty, or brimming Vessels」^j 標題，並引《黎俱吠陀》的經文⁴，書中亦提供了相關的附圖；AGRAWALA, V. S. 更是在（*Pūrṇa Kumbha or the Full Vase*）一文中將「寶瓶」的造型做了詳細的論述；SHARMA, B. N. 在〈*Abhiṣeka in indian art*〉討論到灌頂在印度藝術中的表現，所提出的圖像的造型與前二位學者所論及的寶瓶相同。這三位學者的論點引起筆者是為「寶瓶」造型作更深入的思索。寬口、窄頸、廣腹、圈足渾圓造型的「寶瓶」在印度宗教建築藝術中的呈現相當豐

¹ 本文中的「滿盈的寶瓶」意指裝滿蓮花的花瓶=Pūrṇa Kalaśa、Pūrṇa Kumbha 與 Bhadra Ghātā；而「寶瓶」則為無鮮花廣腹造型的水瓶= kalaśa、kumbha 與 ghātā。

² Pūrṇama

³ abhiṣeka。

⁴ *Well shall drain the well full of water,
That never is exhausted, never faileth.*

--RV., X, 101, 5 and YV., IV, 2, 5. (轉引自. *Yaksas*, Part II, p. 61.)

富，不僅是在早期的佛教遺址中可以看到，在發展較晚的印度教神廟中亦經常可見，她的形制有多種：以單純的「寶瓶」造型做為佛寺神廟廊柱的裝飾圖樣或是浮雕連續圖樣中的一部分；繁複的「滿盈的寶瓶」可作為寺廟廊柱的基底或是柱頭造型；在婆羅浮屠的造像中可見「滿盈的寶瓶」是信徒用以供佛的供品；「寶瓶」結合印度教財富女神的造型（「大象－財富女神灌頂」⁵）（圖3）在早期的佛教建築的桑奇大塔浮雕中用以隱喻佛陀的降生，刻畫了財富女神安立在「滿盈的寶瓶」之上接受兩旁的大象持「寶瓶」為其灌頂。此外，經常可見神祇或虔誠的信徒手持「寶瓶」，此無鮮花的「寶瓶」裝盛著供神的甘露，更裝盛印度傳說中的不老長壽藥－「仙饌」⁶；單純的「寶瓶」更結合了佛教或是印度教相關的神祇而傳達出灌頂儀式中重要的過程，如前述的「大象－財富女神灌頂」即為印度女神接受灌頂儀式的最好說明。

「大象－財富女神灌頂」的浮雕告訴了我們：印度教與佛教皆施行「灌頂儀式」的宗教。印度教的重要典籍《往世書》對於眾神接受「灌頂」亦有所描述，在記述「灌頂儀式」的宗教建築的圖樣中，「寶瓶」即為必備的儀式器具。佛教與印度教在長久的競爭過程中，經常透過貶抑另一宗教的神祇的方式來達到提升自我的優勢。然而，在使用「寶瓶」的概念卻如此的有志一同，必然是因為「寶瓶」所代表的意涵為不分教派的所有印度人共同享有，如同《奧義書》以「滿盈」的概念來闡述真理，而「滿盈」則推動了永恆的脈動。「寶瓶」所代表的滿盈意象能夠連結不同的教派，轉化成象徵幸福吉祥的圖樣與儀式法器，這個形象所代表的概念顯然與印度文化的核心精神有相當大的關連性。

當然，印度人所使用的盛水容器並非僅有本文所提及的「寶瓶」而已，他們在日常生活中因應不同的用途有著各式造型的水容器，「寶瓶」吸引我們目光焦點的因素是因為她經常重複出現在具宗教意義的圖像中。在文字符號不為廣泛

⁵ 「Gaja-Lakṣmī」。

⁶ amṛta

的大眾所熟識的年代，經典文獻的重要內容與意念經常是透過宗教圖像來闡述，因此，本文將首先透過經典文獻的解讀來了解「寶瓶」與「滿盈的寶瓶」在典籍中所給予的意義；其次，經由圖像——「寶瓶」（圖 2）與「滿盈的寶瓶」（圖 1）——的普遍運用與分析，深入了解「寶瓶」的象徵意義與運用。圖像的部分則分為兩個重點：圖像在宗教建築藝術中的表現；圖像與神祇結合後的意涵。

貳、印度經典文獻有關中「寶瓶」與「滿盈」的敘述

何以「寶瓶」——盛裝液體的容器——會在印度文化中占據了很重要的一個部份？筆者認同 COOMARASWAMY, A. K. 在 *Yaksas* 一書中的論述應該與印度宇宙初始是「水的宇宙觀」有關：宇宙創造之神梵天出生的兩則神話中，一為自海中吸取天地日月精華的金蛋，一為自毗濕奴肚臍伸出的蓮花，皆與水有密切關連；另外，著名的「乳海攪拌」傳說中，無數的財寶因乳海的被攪動而現身人間；既為藥叉之王又為財富神的 Kubera⁷，祂的無窮盡財富的來源即為大海的蓮花與海螺；此外，還有很多的印度神祇的出身的水有密切關係，當然也包含「乳海攪拌」傳說中的女主角——財富女神。

「滿盈的寶瓶」在梵文中出現不同的同義詞，如：Pūrṇa Kumbha、Pūrṇa Kalaśa 與 Bhadra Ghātā。除了建築圖像上的呈現，古典的經典中對於「滿盈」的意念亦有深入的說明與探討，雅利安人用以記述生命概念的最古老文獻《黎俱吠陀》中亦曾多次提到滿盈的「寶瓶」，讚美以滿盈的「寶瓶」佈施的施主⁸。此後，「滿盈的寶瓶」象徵慷慨亦成為信徒表達敬神佈施的器具，而廣腹的「寶瓶」更成為人們為了履行宗教義務的重要圖像。

⁷ Kubera = 富神，北方世界的守護者，居住在地下精靈之王，增長天。荻原雲來，《梵和大辭典》。

⁸ 「**Overflowing is the Vase of the Yajamāna. Glory to him. As a bounteous pourer have I filled up the cap for you all to drink.**」, Agrawala, V. S., (Pūrṇa Kumbha or the Full Vase), in *Journal of the U. P. historical Society*, Lucknow, XVII, part 1, p. 1

雖然最早的「寶瓶」形象是出現在佛教遺址，然而最早談論「寶瓶」與「滿盈」意涵的典籍卻是吠陀教與婆羅門教的經典。「滿盈的寶瓶」是結合了「滿盈」與「寶瓶」兩個意涵，經典中對這兩個意涵分別有所闡述。將依經典成書的先後，試圖整理出相關的述敘，並做為後續探討圖像的依據。

論及「寶瓶」與「滿盈」的早期文獻皆與吠陀教義有關，包含了《吠陀經》與用以闡釋《吠陀經》的《奧義書》與《百道梵書》⁹；既然，最早的「寶瓶」形象是出現在佛教遺址，佛經也有相關的論述。

一、《吠陀經》

《吠陀經》約西元前 1500 年成書，是印度教最早的文獻，使用古梵文創作用以讚頌眾神和吠陀教的詩歌，曾廣泛地影響了佛教、耆那教與錫克教。《吠陀經》包含了四個部分：作為大祭司在祭禮上選用的《黎俱吠陀》、供點火和行祭的祭司所念誦的《娑摩吠陀》、收錄獻祭用語的《夜柔吠陀》與輯錄頌詩和咒語的《阿闍婆吠陀》。其中，《黎俱吠陀》最早集成，為研究印度社會文化之最早文獻，而《阿闍婆吠陀》因內容比較通俗、成書年代較晚而且書寫風格較前面三者拙略，通常不被用於正式祭祀。

《黎俱吠陀》提到「寶瓶」是用來裝「蘇摩」酒的¹⁰，而「巧工神」¹¹以精湛的手藝為眾神製作了裝盛「仙饌」的容器¹²，而仙饌即源自「乳海攪拌」傳說中被攪拌的乳海，《黎俱吠陀》雖未清楚指出巧工神所製作的容器是否為本文所說的「寶瓶」，但是液體的「仙饌」是無法單獨呈現的，在後繼發展的圖像中所見用以裝「仙饌」的容器即為本文所指的「寶瓶」。

⁹ *Śatapatha- Brāhmaṇa*

¹⁰ *The Rig Veda*, Book X, HYMN XXXII, 9. 「蘇摩」為梵文 soma 之音譯，蘇摩原為一種蔓草，摘其莖以石壓榨，得黃色液汁，加牛乳、麥粉等，發酵釀成蘇摩酒。

¹¹ Tvaṣṭā

¹² *The Rig Veda*, Book X, HYMN LIII, 9-10. 原譯者所使用的詞為 bowl，然經查閱：梵文為 Pātra (pātrā-deva-pānāni) 為飲用之容器。

「滿盈的寶瓶」的概念亦在《黎俱吠陀》中可見：

**他那滿盈的寶瓶：榮耀！如同我為他注滿的一杯。安置在右邊珍貴的蘇摩汁為
我們招引因陀羅的欣喜到來。¹³**

透過上述讚頌的詩歌，我們可以很輕易的將「滿盈」、「寶瓶」、「蘇摩汁」與「因陀羅」（神祇）做連結。另外，本文所提及的「寶瓶」Kalaśa，亦在《黎俱吠陀》中出現：

**O Kalaśa, all these blessings will we bring them, who give rich presents. May he,
O wealthy princes, and this Soma which I am bearing in my heart, reward you.¹⁴**

在這兩段的讚詞中，我們已清楚地發現了「寶瓶」與蘇摩酒的關聯，當然，本文所提到的引句僅為其中的部份而已。綜合上述的詩歌，可以得知「寶瓶」在祭典中因裝盛祭祀的蘇摩酒而與神明關聯，而「**滿盈的寶瓶**」是可以用來取悅神祇的，在注重祭祀與奉獻的印度教中，「寶瓶」的地位是很容易就被突顯出。「寶瓶」除了裝盛「蘇摩酒」之外，祭司還用以裝滿牛奶與華麗可口的汁液來奉獻給因陀羅，而天神之王亦將歡天喜地的接受而享用。¹⁵

《夜柔吠陀》告訴了我們一些很有趣的訊息：

**The plants born three generations before the gods, ... The plants whose king is
Soma, And which have entered the earth, of them thou art the highest, impel us to
long life ... Falling from the sky the plants said, 'He, whom we reach while in life,
shall not come to ill.'¹⁶**

¹³ 譯自 *The Rig Veda*, Book III, HYMN XXXII, 15. 原英譯本所使用的詞為 chalice，然經查閱：梵文為 kalaśah，即為本文之寶瓶。

¹⁴ 節錄 *The Rig Veda*, Book X, HYMN XXXII, 9.

¹⁵ *The Rig Veda*, Book IV, HYMN XXVII, 5。英譯本使用 beaker，Agrawala, V. S. 在 (Pūrṇa Kumbha or the Full Vase) 一文中認為是 Kalaśa。

¹⁶ 節錄 *The White Yajurveda*, Kanda IV, < 2. 6. >

雅利安人認定：植物的出現要比眾神早了三個世代。原來，植物是由天國降下的，而蘇摩就是植物之王，來到地球驅離了疾病、提供了長壽。蘇摩一般是用來祭神的珍貴汁液，在前一段讚詞中我們已確認摩蘇與「寶瓶」的關聯，由「寶瓶」滿溢而出的植物是來自天際而持續的時間要比眾神更久遠，應該間接傳遞了時間的概念。「蘇摩汁」在後來被認定是「甘露」，被視為能給予長生不老。¹⁷印度古代常以此酒祭神，亦為婆羅門教之酒神名，為蘇摩酒之神格化。

《阿闍婆吠陀》對「滿盈的寶瓶」的敘述：滿溢的大杯子是我們在很多地方都看過的，她承載了宇宙的生命，被稱作高聳天國的時間¹⁸。「滿盈的寶瓶」與時間有了關連後，轉喻成時間穩固的基礎，而人們將眼見她轉化為各種不同的樣貌。滿盈的水罐除了用以盛裝前述的珍貴汁液，還有奶油與甘露的混合液與仙饌。¹⁹

二、《奧義書》

《奧義書》是吠陀教義思辨的作品，用散文或韻文寫成。記載了一系列印度教大師與智者的觀點，代表了吠陀傳統的最後發展階段。《奧義書》最古老的部份據傳成書於佛教興起之前。

《奧義書》對於真理的闡述亦以滿盈的概念提出：**That is full. This is full from the full proceeds that full**。印度學者 Agrawala, V. S. 認為其中的 That 和 This 就像生命的律法，如同陰陽兩極的化學變化，點出了滿盈是永恆脈動的秘密。²⁰

三、《百道梵書》

¹⁷ 「...Cette boisson, divinisée, fut plus tardivement identifiée à l'Amrita, étant considérée comme ayant le pouvoir de conférer l'immortalité...」, FREDERIC, Louis, *Dictionnaire de la civilisation indienne*, 〈Soma〉, p. 1021.

¹⁸ 譯自 *Atharvada*, Book XIX, HYMN LIII, 3.

¹⁹ 譯自 *Atharvada*, Book III, HYMN XII, 8。英譯本使用 well-filled pitcher (=滿盈的水罐), nectar (=甘露) 與 Amrit (=仙饌)。其中 pitcher 因目前尚未取得梵本得以查證是否為 Kalaśa, 暫延用英譯翻為「水罐」。

²⁰ Agrawala, V. S. 〈Pūrṇa Kumbha or the Full Vase〉, p. 1.

《百道梵書》²¹約在西元前三百年左右成文，包含了更早之前以口述相傳的部份，文本以散文方式描繪吠陀儀式，包含了哲學與神話的背景。對於早期的地母崇拜、未命名的蛇神族群與人類的獻祭有特別的介紹；可視為吟誦吠陀時期神話的關鍵，其中包含了與人類始祖摩奴相關的洪水神話²²，以及宇宙創造神話中的「宇宙蛋」²³之中心思想，此書也敘述了印度通行的信念與習俗。

《百道梵書》共計有十一個部份²⁴，其中的第三和第四部份的內容主要是建構「蘇摩祭」的儀式空間，儀式中的每一個行為，詞彙與細目都有很深的象徵意涵，與吠陀神話及眾神有著深厚的關連。我們在《百道梵書》的第三部份中讀到有關「滿盈」²⁵的意義與形成：

祂將「生生不息的氣息」製成「滿盈」之形，「滿盈」亦即「所有一切」，而「生生不息的氣息」亦謂「所有一切」，因此祂制定了「滿盈」²⁶。

其實，這個「生生不息的氣息」即為「祂自己」²⁷。因此，「滿盈」等於「所有一切」等於「生生不息的氣息」等於「祂」（造物主）。所以，我們在看待「滿盈」的概念時，不應設限於簡單的「因滿而溢出」意義，而有其深邃的意涵。我們亦在有關祭禮的敘述看到：「接著，他恭奉一份滿滿的祭品，「滿滿的」意味「一切事物」，藉由後者他（祂）滿足了他的欲求。」²⁸

（三）、佛教經典

漢譯佛經是目前佛教經典比較完備的總集，佛經在傳入中土的時間以及諸

²¹ *Śatapatha- Brāhmana*

²² flood of Manu

²³ cosmic egg

²⁴ 部分= Kāṇḍa

²⁵ Full 是英文譯本的用詞，在本文中譯為「滿盈」

²⁶ 「He draws it full ; for full means all, and the vital energy means all : therefore he draws it full.」, Eggeling, Julius (translated), *The Satapatha Brahmana*, 〈4:2:3:2.〉, p. 293.

²⁷ 譯自「...it is that self of his」, *The Satapatha Brahmana*, 〈4:2:3:1.〉, p. 293.

²⁸ 譯自 *The Satapatha Brahmana*, 〈9, 2, 3, 43.〉, p. 205,

多用以注釋經義的「音義」典籍之成書年代，多是在印度佛教藝術已完全成熟與印度教藝術大興之後，再者，佛經在傳譯的過程中應已加諸漢文化以利傳教，本文所定義的「寶瓶」與在中國的佛教藝術中的應用有所不同，相關內容本文僅作為呼應之用，將不引用為詮釋「寶瓶」在印度宗教藝術中的象徵意義與運用。

相關的佛教經論釋計有：《大乘大集地藏十輪經》、《華嚴經》、《菩薩瓔珞本業經》、《慧苑音義》、《大日經疏》、《法華經玄贊》、《華嚴經探玄記》與《大智度論》等等。提出與本文所定義之「寶瓶」相似概念的計有以善瓶、德瓶、滿瓶²⁹、賢德瓶、功德瓶、如意瓶或吉祥瓶等。佛教認為這些是能生善福、如意滿足信徒祈願之瓶；用以比喻「菩提心」，能滿足一切願望；亦用以比喻「戒」，以其能成立一切功德。而在密教中：則以賢瓶為地神之三昧耶形，於其中盛香、藥等，佈置於修法壇上；認為瓶中藏有種種寶，猶如大地埋藏諸種之財寶。

「寶瓶」在印度的「灌頂」儀式中佔據著重要的角色。古代印度帝王即位時，國師以水灌其頭頂表示祝福，而受灌者在儀式後即獲晉陞一定之地位。佛教中亦有「灌頂」的儀式，《華嚴經》卷二十七〈十地品〉記載了菩薩於十地中之第九地入第十法雲地時，諸佛以智水灌其頂，以為受法王職之證明，稱為受職灌頂；《華嚴經》卷八〈菩薩十住品〉與《菩薩瓔珞本業經》卷上〈賢聖名字品〉等稱十住之第十位為「灌頂住」³⁰。佛教密教修法特別重視灌頂，由上師以五瓶水（象徵如來五智）為弟子灌頂，顯示繼承佛位之意義，佛教於灌頂時所持用之「瓶」稱為「灌頂瓶」。

我們注意到中國佛教或是藏傳佛教所使用的「灌頂瓶」與本文所談之印度教「灌頂」藝術圖像中所使用之「瓶」，在造型上有顯著的不同。此外，前述漢譯佛經中的善瓶、德瓶、滿瓶、賢德瓶、功德瓶、如意瓶、吉祥瓶或灌頂瓶等不同的稱呼在造型與儀式的使用，相較於本文所引用部分的印度佛教造像中的年代

²⁹ 梵語 pūrṇa-ghāṭā，其中 pūrṇa=「溢滿」，ghāṭā=「瓶」，音譯「本囊伽吒」，意譯「滿瓶」。

³⁰ 菩薩十地之第十地，名為「灌頂地」，「灌頂位」則特指十地以上之等覺階位而言。

為晚，因此，無法作為引證之用，而本文所談論的「寶瓶」造型所延伸的概念亦不適用於漢地或是藏地。

綜合以上典籍的論述，最後融為一體的「仙饌」與「蘇摩」是無法單獨存在，必須藉由一定的容器方能現身，而「寶瓶」顯然是因為她的裝盛物與得以表達「滿盈」的抽象概念而特殊。這個特殊的容器的形成並非偶然，是由巧工神以精湛的手藝親自為眾神所製，用以裝盛「仙饌」的容器，所以她不是任何的一個容器。「乳海攪拌」故事中，眾天神與阿修羅眾費盡心思爭奪裝在「寶瓶」中的「仙饌」，期能飲用之而達「不朽」的境界，最後的結局是眾天神取得了「仙饌」，因此，世界才恢復原有的生機與生氣。由於「寶瓶」所裝盛的甘露不同於一般的液體而讓她具備了獨特性，「寶瓶」的形象就象徵了「仙饌」與「蘇摩」的存在。

出現在宗教殿堂的「寶瓶」（圖 2）與一般住家中的盛水的廣腹圈足瓶子所呈現的意義是截然不同的，「寶瓶」的內容物讓她成為供神的祭品，在以執行祭祀與奉獻為信仰主軸的印度教，珍貴的蘇摩汁能招引天神的欣喜到來，信徒的祈願將會因天神的欣喜而獲致應允，作為器皿的「寶瓶」當然是不可或缺的祭祀用具與法器。

印度的宇宙源自於水的「水宇宙」思維，結合了「滿盈」等於「所有一切」等於「生生不息的氣息」等於「祂」的思維，賦予了用以盛裝「滿盈」的「寶瓶」有了源源不絕的富足意象，此外，她亦承載了宇宙的生命。

「滿盈」的視覺概念是無法僅藉由單純的「寶瓶」的造型來傳達，因此結合了「寶瓶」與蓮花在印度的傳統象徵意涵，令純潔美麗的蓮花與花草由「寶瓶」中溢出。「寶瓶」不僅是外表所呈現的裝飾圖樣而已，單純的「寶瓶」其實傳承了經典史詩所賦予傳說。蓮花的各個部份都有特殊的象徵意含：其中，蓮花的莖

象徵所有的生命源自水中；盛開的蓮花如同太陽，亦代表美麗、快樂與無盡的興復；蓮葉則象徵大地的豐饒。是以，佛教與印度教的眾神皆以蓮花為座台，而佛教與印度教的重要神祇手持蓮花並成為用來辨識祂們的重要持物，包括佛教的觀音，印度教的太陽神蘇利耶³¹、毘濕奴³²與生自乳海的財富女神³³。由「寶瓶」所溢出的植物以蓮花最引人入勝，數量也為最多，當然，蓮花並非僅有的植物類型，本文所著重的重點為「滿盈」概念的探討，並非植物學的辨識，將不深入思索有關植物品種差異與其象徵意義。

在佛教遺址的桑奇³⁴、秣菟羅³⁵、鹿野苑³⁶、巴爾胡特³⁷與安哈瓦帝³⁸，甚至遠至錫蘭遺址³⁹與爪哇的婆羅浮屠⁴⁰都可以看到「寶瓶」或「滿盈的寶瓶」作為莊嚴佛寺的重要裝飾圖樣；此外，更多的印度教神廟皆可輕易地尋得印度教聖典所論及的「寶瓶」蹤跡。由上述分布的地點可知，她是一個廣泛被利用的圖像；再由上述遺址的建築時間先後窺之，「寶瓶」這個圖像的流行跨越了非常長久的時間。在歷代藝師們的巧思之下，「寶瓶」的外觀紋飾有著相當多的變化，這些紋飾與時代或是區域性的流行有關，可作為年代鑑定時的參考，並不涉及象徵與意涵的表現。

參、宗教建築中的「寶瓶」

在現存的印度古代宗教建築中，我們很容易地從結構與一些敘述神祇傳奇的浮雕中找到「寶瓶」與「滿盈的寶瓶」的蹤跡。在印度的建築藝術中，浮雕是

³¹ Sūrya

³² Viṣṇu

³³ Lakṣmī

³⁴ Sāñcī

³⁵ Mathurā

³⁶ Sārnāth

³⁷ Bharhut

³⁸ Amrāvātī

³⁹ 即 Anurādhapura

⁴⁰ Borobudur，相關圖例，請參考 COOMARASWAMY, Ananda K., *Yaksas*, plate 41-4。

經常與古老的宗教建築合為一體的，手藝精湛的雕刻師配合洞窟或是神殿的需求，將佈滿莊嚴慈悲的佛菩薩、洋溢宇宙活力的印度教神祇或是充滿象徵意涵的動植物圖樣雕刻於殿堂中央與壁面上，用以莊嚴殿堂、闡釋教義與宣揚宗教。莊嚴或是瑰麗的雕刻讓寺廟建築成為一個藝術殿堂，信徒悠遊其中，除了禮拜瞻仰，更是感受豐盈的生命力的寶殿。有關「寶瓶」的形象：有時是建築結構造型的一部分，有時是牆面的裝飾圖樣，有時是與神祇的結合元素之一，本節將專注於建築結構造型與牆面的裝飾圖樣，第三部份於下結節討論。本文論述的樣本將以象島⁴¹、桑奇、阿旃陀及伊羅拉的遺址建築與印度文物收藏頗豐的新德里博物館與大英博物館的收藏為主。

象徵「生命卓越的豐盈」的「寶瓶」出現在樑柱上或是壁面並不令人意外，「寶瓶」或「滿盈的寶瓶」以圓雕或是浮雕的形式作為寺廟畫龍點睛的重要圖式。建築中的「寶瓶」造型將分為二類：作為寺廟廊柱的柱頭或是基座造型；做為佛寺神廟壁面的裝飾圖樣。

一、寺廟廊柱的柱頭或是基座造型

桑奇大塔分據四方的四個塔門的柱頭與基座並無「寶瓶」出現在建築結構中的線索。但是，在仔細檢視作為裝飾圖樣的「滿盈的寶瓶」（圖 1）中，卻意外地發現了用以規範由「寶瓶」溢滿而出的蓮花與蓮葉的壁龕，它的兩根浮雕柱子頂端柱頭的部份即為「寶瓶」。雖然，在桑奇大塔的實體柱子的柱頭上並未發現「寶瓶」的圖式，卻在壁龕淺浮雕上的柱子中發現了她的蹤跡，後者的例子可以推知當時的實體建築中應已有以「寶瓶」作為柱頭裝飾。在年代更早的巴爾胡特的遺址亦有相似的例子。此外，我們在其他年代較晚的參考樣本範圍（象島、阿旃陀、伊羅拉、新德里與大英博物館）中則可以輕易地找到眾多的例子（圖 4、5、6）。顯示了「寶瓶」或「滿盈的寶瓶」在作為柱頭圖式用以裝飾神聖殿堂是

⁴¹ Elephanta

不分佛教與印度教。因為「寶瓶」所寓涵的意象是普遍通行於印度的文化傳承，她的地位是超越不同宗教信仰。這些「寶瓶」柱頭雖然在造型與紋飾上略有差異，但是有一個共同點就是圓身的「寶瓶」所滿溢出來花草皆呈現了四個清晰的轉折，而「寶瓶」下方部分的造型與紋飾則各有千秋，呈現了不同的時代與區域的趣味。

以「寶瓶」作為柱子基座的例子比起柱頭的部分就少很多，在取樣範圍內的印度宗教建築中，尚未見同時以「寶瓶」為廊柱的柱頭與基座，在實體的建築中多是以「寶瓶」為柱頭，基座的部份通常並無過多的裝飾，在柱頭以下的部份是簡單的圓柱子，有時在柱身二分之一以下處的由圓形變為方形的（圖 5、7），可以讓柱子在視覺效果上更具備支撐的功能，此外，這在建築的力學上應有其一定的目的性。在非實體建築的柱子中，我們可以找到以「寶瓶」作為柱子的基座的例子，所謂的「非實體建築」是指浮雕中所表現的壁龕建築，在佛教與印度教的神祇造像中，經常可見重要的神祇是被安置在壁龕中，壁龕是模仿「支提」的形式，兩側則有兩根柱子。在新德里博物館的收藏中，三件石刻浮雕（兩件戴冠佛陀與一件象頭神）提供了「寶瓶」作為柱子的基座的例子，其中的兩件戴冠佛陀因型式相近，僅取一件說明。「戴冠佛陀」（圖 8）屬裝飾精巧細緻風格的波羅⁴²王朝時期作品，頭戴寶冠的佛陀結跏趺坐並施觸地印，安坐於一個裝飾精美的壁龕中，壁龕的兩側各有一根華麗的柱子，其基座即為「寶瓶」。另一件風格迥異屬於笈多王朝的象頭神（圖 9）則可見柱頭與基座皆以「滿盈的寶瓶」作為裝飾。雖然在桑奇、阿旃陀與伊羅拉遺址中未見以「寶瓶」為基座的例子，但由前述的例子，我們推測在實體建築中必然可以找到相同的例子。SIVARAMAMURTI 的著作提出了在其他遺址的很好例子，如印度西岸靠阿拉伯海的 Bedsa 和 Nasik 兩個小型遺址，其中，Bedsa⁴³就提供了以「寶瓶」為基座的柱子樣式；而在 Nasik⁴⁴

⁴² Pāla

⁴³ SIVARAMAMURTI, *The Art of India*, fig. 794, p. 472.

⁴⁴ SIVARAMAMURTI, *The Art of India*, fig. 825, p. 481.

的僧院舊址就提供了同時以「寶瓶」為柱頭與基座的柱子樣式。

二、寺廟壁面的裝飾圖樣

出現在桑奇大塔塔門上的「滿盈的寶瓶」(圖 1)應該是最早期的裝飾圖樣之一,只見蓮花與蓮葉由「寶瓶」中溢出並充滿了整個畫面,這個畫面其實呼應了印度「水宇宙」的概念,滿盈的畫面也令人感受到富足與喜悅以及「生生不息的氣息」,桑奇大塔的浮雕可以算是最美麗的代表。除此之外,在伊羅拉以呈現豐富而精美的印度教眾神而著名的開拉沙寺⁴⁵中,在數片矮牆上得見「寶瓶」以連續浮雕出現(圖 10)。新德里博物館的展品中,一片來自罕塔波的石版(圖 11),中央的部分即可以看到三個「滿盈的寶瓶」的連續圖案。一個貴霜王朝時期的耆那教裝飾石版(圖 12),提出了令人目光一亮的「滿盈的寶瓶」圖樣,告訴了我們不只是佛教與印度教,耆那教也將「滿盈的寶瓶」的象徵意涵納入。

這些作為寺院殿堂的裝飾圖樣——「寶瓶」與「滿盈的寶瓶」——的藝術表現的方式各有千秋,本文並不拘泥於她們的藝術表現手法與風格,而是著重於她們所要傳遞的訊息。無論「寶瓶」的位置是在柱頭或是基座,都將象徵富足與豐盈的生命融入作為寺院建築主要結構的廊柱上,可以感受信徒在建構供奉神祇的殿堂時,是用如此美好的意念來讚頌神,同時亦傳達了希望獲得滿盈富足的祈願。再者,作為寺院殿堂牆壁的裝飾圖樣——「寶瓶」與「滿盈的寶瓶」——的藝術表現的方式雖各有特色,傳達了信徒共同的希望:在神的處所以裝盛了摩蘇汁、奶油與甘露的混合液以及仙饌等珍貴汁液的「寶瓶」來取悅眾神。「寶瓶」結合了「水宇宙」思維與「滿盈」的意象,用以隱喻「所有一切」、「生生不息的氣息」與「祂」的思維,因此,寺院中的「滿盈的寶瓶」有源源不絕的富足意象,可以視為信徒表達了神的殿堂是豐饒的,同時希冀獲得富足的表現。

⁴⁵ Kailāsa

肆、「寶瓶」與神祇的結合

吠陀文學與其他的經典已提供我們足夠的訊息，說明了「寶瓶」與眾神有著密切的關係。單純的「寶瓶」裝盛著供神的甘露，更裝盛印度傳說中眾神與眾阿修羅互爭的不老長壽藥——「仙饌」。因此，在寺廟中或是博物館的收藏中可以見到神祇或虔誠的信徒手持「寶瓶」，前者手持得以增進己身能量的「寶瓶」，後者手持「寶瓶」當然不是為了個人的享用而是作為供養神祇的供品，「寶瓶」更結合了相關佛教與印度教神祇而傳達出灌頂的儀式，「蘇摩」雖已成為印度酒神卻未見其形，本文將思索酒神與「寶瓶」間的關係。此外，我們在有關佛教歷史的浮雕中發現了一個特別的場景，其中「寶瓶」的內容物與傳統認知的「仙饌」無關。

本文依「寶瓶」在視覺造型上與神祇的相互呼應的關係，分為以下幾個部份：「寶瓶」是神祇手中的持物，「寶瓶」是進行灌頂儀式時的重要容器，「寶瓶」是眾神的隨從或是信徒用以供養神的供品，「寶瓶」與「蘇摩」的結合，以及難以歸類的其他用途。

一、神祇的持物

裝盛「仙饌」的「寶瓶」成為部份神祇所的持物是有跡可循，廣博仙人婆羅舍⁴⁶在《毘濕奴往世書》敘說了「乳海攪拌」的前因後果，其中的天神之王因陀羅⁴⁷最後獲得了「仙饌」，眾天神因而重新獲得了能量，世界也終於恢復了正常的運轉。在本文取樣的遺址與博物館中，以不同的方式手持「寶瓶」的神祇包含了佛教與印度教，其中有佛陀（頭部殘缺）（圖 13）、寶冠世自在王如來⁴⁸（圖 14）、火神⁴⁹（圖 15）、財富女神（圖 16）、恆河女神⁵⁰（圖 17），SIVARAMAMURTI

⁴⁶ Parāśara

⁴⁷ Indra

⁴⁸ Jatamukuta Lokeshvara=寶冠世自在王如來，荻原雲來，《梵和大辭典》。

⁴⁹ Agnī

⁵⁰ Gangā

在他的書中提供了手持「寶瓶」的蛇王⁵¹圖像，這些神祇以手或提或托著「寶瓶」。

「仙饌」的意念與佛教的教義無直接的關係，此處的佛陀（圖 13）右手托著「寶瓶」與四臂的寶冠世自在王如來（圖 14）左下方所持的「寶瓶」，不應視為「可以獲得能量」或是象徵的信物，在佛教的義理中未見佛菩薩藉由飲用「仙饌」而獲得能量與長生不老的說法，「寶瓶」可能裝盛「蘇摩酒」、牛奶或是珍貴的汁液，筆者以為佛與如來手持「寶瓶」應是為傳達「滿盈」與「富足」的意象，以及信眾對佛菩薩虔誠的敬意。印度教神明的部份，火神左手提著「寶瓶」，財富女神亦左手持一「寶瓶」，恆河女神則用左手托著「寶瓶」，這裡所提及的印度教神祇均以左手提或托「寶瓶」，或許是取樣的偶然而已，因新德里博物館所展出的恆河女神為左右對稱的兩尊，另外一尊則是以右手托著「寶瓶」，因此，本文在尚未尋得更多的文獻之前，保守地認為左手持「寶瓶」的恆河女神是以對稱造型的因素而產生，並非有特定的意義。「寶瓶」與印度教神祇的互為關係，則除了前述的信徒虔誠的敬意與「滿盈」與「富足」的意象之外，應包含「仙饌」是神明得以獲得能量的概念。

二、灌頂

SHARMA, B. N 的研究指出：古印度「灌頂」的祝聖儀式施行於印度神祇與刹帝利種姓取得王位時，其中，進行「灌頂」祝聖儀式的印度眾神包含了太陽神⁵²、火神⁵³、酒神、祈禱主⁵⁴、因陀羅、魯達羅⁵⁵、晝神⁵⁶以及天空與河川之神婆樓那⁵⁷等。用來灌頂的聖水是混合了，包含了娑羅室伐底⁵⁸河水、海水、漩渦水等等共計十七種不同的液體，此外，「灌頂」祝聖是包含數種不同層次的重要

⁵¹ Nāgarāja, 參閱 *The Art of India*, fig. 488, 491.

⁵² Satyaprasava

⁵³ Agnī

⁵⁴ Brhaspati

⁵⁵ Rudra

⁵⁶ Mitra

⁵⁷ Varuna

⁵⁸ Sarasvatī

儀式。⁵⁹所以，「灌頂」祝聖並非單純地將單一液體由接受儀式的神祇的頭頂頃洩而下，而我們所閱讀到的圖像則提供了繁複儀式中最重要的部份。

依目前考古所得，最早顯示灌頂儀式的形象是在桑奇與巴爾胡特的浮雕中，用以隱喻佛陀降生的「大象－財富女神灌頂」（圖 3、18）的造像，財富女神（摩耶夫人）接受兩旁的大象持「寶瓶」為其灌頂。其實，「大象－財富女神灌頂」造型有許多不同的版本，美麗的女神或站或坐在蓮花座或「滿盈的寶瓶」之上，不變的是「財富女神接受兩旁的大象持「寶瓶」為其灌頂」。

為「濕婆靈迦」灌頂⁶⁰的宗教儀式至今仍在印度的濕婆教派中流行，《摩訶婆羅多》提到英雄人物阿周那⁶¹曾崇拜濕婆靈迦，《羅摩衍那》亦提到濕婆化身為靈迦接受男主角羅摩的崇拜，這兩位英雄人物進行儀式的行為都是期望能獲得更強大的力量以打敗敵人。新德里博物館的一件來自 Khajuraho 的「濕婆靈迦灌頂」（圖 19），為我們展示了信徒以灌頂的方式崇拜「濕婆靈迦」，浮雕右方的信徒正對著濕婆靈迦傾注「寶瓶」中的液體，後方的隊伍中亦有其他的信徒手提「寶瓶」排隊等著為靈迦灌注珍貴的液體。另外，在新德里博物館有一件的「韋馱灌頂」⁶²浮雕即為印度神祇韋馱接受灌頂儀式的另一說明。在史詩《摩訶婆羅多》中有一些章節介紹了印度教神祇韋馱的生平，韋馱是一名總指揮官領軍擊敗了武力強大的惡魔⁶³，他曾接受因陀羅與其他神明的灌頂祝聖。這件「韋馱灌頂」浮雕中，兩名身型較小的追隨者站立於韋馱的兩側分持「寶瓶」為神灌頂。一件在伊羅拉遺址的浮雕「梵天灌頂」（圖 20），可以看見三頭（第四頭未雕出）四臂的梵天結跏趺坐於一壁龕中，兩旁各有一名站立的追隨者，右側者的右手在梵天的頭上為梵天灌頂。筆者雖尚未尋得相關的論述得以詮釋此場景，但新德里博物館的簡短文物說明指稱追隨者正在執行灌頂，但執行灌頂的追隨者則是本文思索

⁵⁹ SHARMA, B. N., 〈Abhiṣeka in indian art〉, p. 108。

⁶⁰ Śiva-Liṅga abhiṣekha

⁶¹ Arjuna。

⁶² Skanda-abhiṣeka。Skanda=韋馱（荻原雲來，《梵和大辭典》），在印度教神譜中，Skanda 為濕婆神與雪山女神所生的第二個兒子。

⁶³ Tarakasura

的重點之一。

在前述的灌頂相關圖像中，筆者發現持「寶瓶」執行灌頂祝聖的人物（或大象），其所謂的「位階」並未超越接受灌頂者。依他們的造型分析，除了「大象—財富女神灌頂」為大象（應為天神因陀羅的坐騎）之外，其他的部分應為追隨者或信徒，這與一般的認知似乎有所出入，並非由位階高者執行此一重要的祝聖儀式，應該還有很多值得探索的地方。

三、供品

在祭祀典禮中，「寶瓶」因裝盛可以用來取悅神祇的「仙饌」與「蘇摩」而被突顯出其獨特的地位，尤其是在注重祭祀與奉獻的印度教。「寶瓶」除了裝盛「蘇摩酒」之外，祭司還用以裝滿牛奶與其他珍貴的汁液來奉獻給眾神，而眾神亦將歡天喜地的接受而享用。因此，我們很容易在刻畫眾神的國度中窺得，信眾或是追隨者手持「寶瓶」隨侍於主要神祇的身旁。

新德里博物館的「佛與佛教徒」（圖 21）浮雕中，可以看到兩個「滿盈的寶瓶」，而兩個「寶瓶」所滿溢而出的植物各不相同；COOMARASWAMY 提到婆羅浮屠的造像中梵天以「滿盈的寶瓶」跪迎佛陀⁶⁴。在印度教的部分，一件新德里博物館的收藏表現了毘濕奴神的第五權化——「侏儒」（圖 22），敘述毘濕奴化身為侏儒跨出了著名的宇宙三大步之後，從魔王 Bali 的手中取回了宇宙統治權。這件浮雕的主尊比例可以讓我們輕易地辨識出「侏儒」的造型，祂的頭部兩側各坐了一尊毘濕奴的化身，祂們的外側可以發現各有一位隨從以雙手持一個「寶瓶」。在伊羅拉的有一個巨大的壁龕表現了「大象—財富女神灌頂與蓮花」（圖 23）的浮雕，財富女神以大王遊戲姿坐在一個蓮花寶座上；大象正以「寶瓶」為女神灌頂祝聖；兩旁則各有一個隨從雙手捧持一個「寶瓶」；蓮花寶座前有一個蓮花池，池內共有四人，其中的兩位以雙手恭敬地各捧一個「寶瓶」。這個大型

⁶⁴ COOMARASWAMY, Ananda K., *Yaksas*, plate 41-4.

浮雕共有六個「寶瓶」分別為大象、隨從與信眾所持，除了大象是在施行灌頂祝聖外，其他四人皆為手捧供品。收藏豐富印度文物的大英博物館亦有兩件收藏與供品相關：「跳舞的象頭神」（圖 24）與「青銅群像」（圖 25）。前者可見一位追隨者蹲坐在象頭神的右腳邊，他的前方有一個「寶瓶」，追隨者的左手放在「寶瓶」的上方；後者的群像共有五名神祇，右邊第一位與第二位分別是財神⁶⁵與女神俱摩利⁶⁶，在祂們的前方可以見到三個「寶瓶」與一個長方形物。

審視前述的圖像發現，除了「佛與佛教徒」（圖 21）之外，作為供品的「寶瓶」與印度教的神祇關連性較強。即使是 COOMARASWAMY 所舉的例子中，還是看得到印度教神祇的強烈影子，「仙饌」與「蘇摩」是印度教眾神喜愛的飲品，所以我們認為「寶瓶」作為供品在印度教中保留了相當大的影響，佛教對於佛菩薩是否飲用「仙饌」與「蘇摩」並無特殊的記載，這應該是「寶瓶」作為佛教供品的例子較少的原因。

四、「寶瓶」的其他宗教用途

新德里博物館的一件犍陀羅時期的浮雕「分配佛舍利」（圖 26）引起我們的關注，這件作品呼應了佛教的歷史，她述敘了：佛涅槃後，佛陀以火化的方式所產生的佛舍利被分為八份的事件。浮雕的右大半的場景中有一大塊垂落的布，上面安放了八個造型與本文所指「寶瓶」相符的「舍利瓶」，說明了佛舍利已被分為八份。用以支撐桌面的的兩根柱子，接近桌面的部分的柱頭造型亦是如「寶瓶」，呼應了在建築上有關「寶瓶」的應用。「分配佛舍利」浮雕畫面讓我們更堅信，「寶瓶」造型——這個由巧工神所製的容器在印度古代所具有的地位是至高無上的，否則是不可能成為裝盛「佛舍利」的容器。

在孟買外海的象島有一個壁龕浮雕（圖 27）敘述了 Vākātaka 王朝的 Himavan 嫁女兒，浮雕的最左邊有一名侍者雙手高捧一個「寶瓶」參與典禮，似乎要將「寶

⁶⁵ Kuvera

⁶⁶ Kumari

瓶」端給身材姣好嬌羞不已的新嫁娘，壁龕的上方有著讚頌婚禮的飛天，畫面中央的 Himavan 有著清楚的頭光，顯然，這是個被神仙化了的婚禮，此時的「寶瓶」顯然裝盛了珍貴的汁液（蘇摩酒），而這個場景亦提供了「寶瓶」在民俗儀式中的使用。

這兩件浮雕顯示了「寶瓶」的尊貴用途，佛教徒將她轉化為裝盛佛舍利的容器，間接象徵涅槃後的佛陀；其次，現身象島的「寶瓶」也讓我們了解到即使是民間禮俗的使用，亦是重要的婚禮場景。

五、「寶瓶」與「蘇摩」的結合

印度古代常以「蘇摩酒」祭神，「蘇摩酒」在神格化後成為婆羅門教之酒神。但我們遍尋不著有關酒神形象的敘述，然而，在印度眾神所擁有錯綜複雜的不同化身中，可知「蘇摩神」在較晚的印度神話中亦為「月神」⁶⁷，後者的形象就很鮮明：安座在一輛由羚羊馱負的二輪（或四輪）座車的美麗女神。然而，「月神」已是另一個議題了。

我們可以輕易地在吠陀經中尋得相當多有關「蘇摩神」的讚詞，尤其是《黎俱吠陀》的第九部分，在多達一百一十九篇讚美詩中即有一百一十八篇是以「蘇摩」為主的歌頌祈禱，這龐大數量的讚歌顯示了「蘇摩」的重要性，她是來自植物的珍貴汁液、是祭祀時祭拜神的神聖美饌、是眾神獲得神力不可或缺的營養劑、是保護者與神聖的君主、是財富的施予者、疾病的消除者、食物的增產者、優異的朋友...等等，無數的讚美詞彙出現在詩篇中供信徒祈求「蘇摩」的賜福。一個如此重要的神祇卻無鮮明的形像足以令信眾供奉崇拜，這在充滿豐富造型的印度教萬神殿中可算是一個特例。

思索「蘇摩」在吠陀經籍中的演變：天國降下的植物比眾神早了三個世代，而植物之王的「蘇摩」來到人間後，她的汁液為人們驅離了疾病、提供了長壽。

⁶⁷ Candra.

巧工神以精湛的手藝為眾神製作了裝盛「蘇摩」的「寶瓶」，此後，來自天際而持續的時間要比眾神更久遠的「蘇摩」就停留在「寶瓶」中，不再有其他有關酒神造型的敘述。雅利安人在祭典時奉上裝盛「蘇摩」的「寶瓶」，神格化的「蘇摩」卻不不像其他印度神祇具有擬人化或是動物化的造型，這在講究神明造型的婆羅門神殿中有些特別，源自植物的神祇化為汁液型態停留在專屬的容器中，是否因為眾神與所有的信徒一見到「寶瓶」即可感受到她的現身，而無須另外的造型？另外，在婆羅門教萬神殿中的印度眾神，除了發揮己身特有的職權外，總是與其他神祇有著糾纏不清的愛恨情仇，其中，未見「蘇摩」酒神有著主動式的傳奇，卻是很多傳奇所不可或缺的要角，她是裝盛在「寶瓶」中的「甘露」或「仙饌」，眾神希望能從「蘇摩」獲得能量而積極爭取；信徒為取悅眾神在祭典時所供奉的祭品。筆者推測「蘇摩」酒神因缺乏積極的神性與專屬的傳奇，在形象上遂成為「寶瓶」的禁臠。當然，如此假設性的說法是有些冒險，必須有更多的文獻資料來支持，這也是筆者未來努力的題目之一。

伍、結論

最早記述「寶瓶」的經典是《吠陀經》，而在現存古老的遺址與流傳的文物中找到「寶瓶」最早出現在佛教建築結構中。桑奇遺址中所發現的「寶瓶」讓我們推測「寶瓶」成為柱頭裝飾的時間與具有祝聖意涵的「灌頂」相同；相同的地點也發現了「滿盈的寶瓶」做為裝飾圖式與乘載了「大象—財富女神灌頂」浮雕中的財富女神。接著，「寶瓶」與「滿盈的寶瓶」大量出現在佛教與印度教作為建築柱頭圖樣用來裝飾供奉神祇的殿堂，這兩個宗教在漫長的競爭之中，紛紛矮化對方的重要神祇降為本教較為次等的位階，然而，在印度次大陸與錫蘭島的佛教與印度教流傳區域，「寶瓶」受這兩教派所重視而經常引用，是因為她所寓涵的意象是普遍通行於印度的文化傳承，她的地位是可以超越不同宗教信仰。

不可否認地，在探討「寶瓶與神祇的結合」部分時，我們發現印度教（婆羅門教）神祇與「寶瓶」的關聯是比較密切的，但是，首度將「寶瓶」與神祇結合在一起的卻是在佛教窣堵波的巴爾胡特，古印度宗教藝術發展史也告訴了我們，佛教宗教建築藝術是先於印度教，但若將印度教的淵源追溯至印度河文明，我們亦可以找到濕婆神的雛型。雖然最早提及「寶瓶」的是婆羅門教的典籍，但是不可諱言的是佛教與印度教共用了許多源自吠陀時期的神祇，在教爭的過程相互貶抑對方的重要神祇，如，印度教重要的「財富女神」被降級成了佛教護衛佛法的諸天之一的「吉祥天」，「佛陀」則變成印度教宇宙保護神毘濕奴的十大權化之九。「寶瓶」或「滿盈的寶瓶」傳承的例子卻告訴了我們，在相同的文化薰陶下，有些思維化為物件隱藏在生活之中，是可以超越不同的宗教論述。

筆者試圖透過閱讀經典來解讀「寶瓶」（「滿盈的寶瓶」）的意義，並透過實地蒐集相關圖像來呼應「寶瓶」在印度宗教藝術中的象徵意義與運用，不過由於取樣的範圍侷限於部分區域與博物館的蒐藏並未擴及全印度，是以，可能有些與「寶瓶」相關部份並未論及或是不夠深入。如前文曾提到「印度教神祇均以左手提或托寶瓶」，在未尋得更好的論述之前，筆者以較保守的方式：**「不認為左手持「寶瓶」有特定的意義」**暫作為結論。另外，部分議題必須另外為文討論，如「灌頂」的部份並未深入儀式的探討、後續的影響與參照更多的經典論述，這些部份必須在未來做更深入的舉證與經典的思索，如「梵天灌頂」的部份未提出相關經典的說明。本文提出比較大膽的假設是有關「蘇摩」酒神的造型：提出**「蘇摩」酒神因缺乏積極的神性與專屬的傳奇，在形象上遂成為「寶瓶」的禁嚮**的說法。當然，此種推測必須在日後提出更多有利的證據，方能做做後的結論。

本文著重「寶瓶」與「滿盈的寶瓶」的藝術造型為主要的出發點，本文所引用的經文屬較年代為久遠，引用作為說明的文物亦以部份區域與年代為限，在漫長的演變過程，我們不否認對於「寶瓶」（Kalaśa）的名稱或有所改變、或是使用的時機因地制宜而有所改變，此文主要是回歸較早期的思維與運用來突顯

「寶瓶」的珍貴。

印度是一個充滿以象徵符號來傳達、演繹精深的與深奧的宗教與哲學義理的文化國度，這些符號承載了豐富的文化意象而感動了印度的普羅大眾，他們藉由這些符號去認識精深難懂的經典所蘊含的義理，並忠誠地將化為符號的文化義理傳遞下去，這些符號跨越了南亞不同的地形，不同的語言與文字，不同的種族與宗教，在南亞形成悠久精采的印度文明。而「寶瓶」是在他們宗教文化中的一個象徵符號。希冀了解一個民族的思維邏輯，最重要的方法之一應是認識他們的宗教文化，宗教藝術則是深入宗教文化的一個重要管道。只有最聰慧的學者與宗教家方能頭頭是道詳細地引經據典論說哲理，尋常百姓是無法清楚地敘述他們文化傳承中的精深哲理，但是，普羅大眾卻是透過宗教信仰，在實行相關的宗教儀式中默默地傳遞了他們所無法詳細敘述的部份，而透過觀察他們生活中所呈現的宗教藝術議題，可以認識他們的精神寄託之處，這也是一個具有長久精神文明國度的特色。筆者希冀持續透過思索印度宗教藝術中的不同象徵符號來解讀這個文化精深的國度，以及他們對亞洲文化的深度影響。

圖例



圖 1
名稱：滿盈的寶瓶
年代：西元前三~西元一世紀
尺寸：略
來源：桑奇大塔
收藏：略
(拍攝：洪莫愁)



圖 2
名稱：寶瓶 (Purna ghata)
年代：西元三世紀 (Nagarjunakonda, A. P.)
來源：Ikshavaku
尺寸：31×27×27 cm
收藏：新德里博物館
(拍攝：洪莫愁)

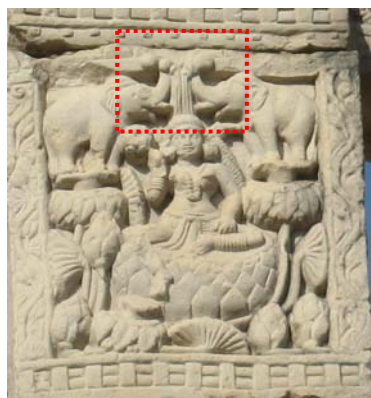


圖 3
名稱：「大象—財富女神灌頂」
年代：西元前三~西元一世紀
來源：桑奇大塔
尺寸：略
收藏：略
(拍攝：洪莫愁)



圖 4
名稱：「寶瓶」柱頭樣式
年代：西元 7 世紀之前
來源：阿旃陀石窟
尺寸：略
收藏：略
(拍攝：洪莫愁)



圖 5 名稱：「滿盈的寶瓶」作為柱頭樣式
年代：略
來源：伊羅拉
尺寸：略
收藏：略
（拍攝：洪莫愁）



圖 6 名稱：「滿盈的寶瓶」的柱頭
年代：西元十二世紀
來源：Ajmer, Rajasthan
尺寸：84x37x37 cm
收藏：新德里博物館
（拍攝：洪莫愁）



圖 7
名稱：「滿盈的寶瓶」作為柱頭樣式
年代：西元七世紀之前
來源：阿旃陀
尺寸：略
收藏：略
（拍攝：洪莫愁）



圖 8
名稱：戴冠佛陀
年代：西元十一~十二世紀（波羅王朝）
來源：西印度
尺寸：40.5x26.5x9.5 cm
收藏：新德里博物館
（拍攝：洪莫愁）



圖 9
名稱：象頭神
年代：西元六世紀（笈多晚期）
來源：略
尺寸：64.3x60.2x13 cm
收藏：新德里博物館
（拍攝：洪莫愁）



圖 10
名稱：滿盈的寶瓶裝飾牆面
年代：西元五世紀
來源：伊羅拉
尺寸：略
收藏：略
（拍攝：洪莫愁）



圖 11
名稱：宰堵波石版
年代：西元三~四世紀（Ikshavaku）
來源：
尺寸：123x78x12 cm
收藏：新德里博物館
（拍攝：洪莫愁）



圖 12
名稱：耆那教裝飾板
年代：西元二世紀（貴霜王朝，秣兔羅）
來源：
尺寸：65x57.5x9.5 cm
收藏：新德里博物館
（拍攝：洪莫愁）

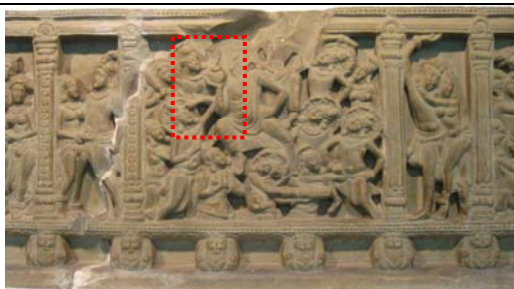


圖 13

名稱：佛傳故事與本生（局部）

年代：西元第三世紀（Nagarjunakonda, A.P.）

來源：Ikshavaku,

尺寸：40×332×18 cm.

收藏：新德里博物館藏

（拍攝：洪莫愁）



圖 14

名稱：寶冠世自在王如來

年代：西元十一至十二世紀（Pala 王朝）

來源：

尺寸：87×43.5×19.5 cm.

收藏：新德里博物館藏

（拍攝：洪莫愁）



圖 15

名稱：火神

年代：西元十世紀（Pratihara）

來源：略

尺寸：51.5×30.5×10.5 cm

收藏：新德里博物館

（拍攝：洪莫愁）



圖 16

名稱：財富女神

年代：西元九世紀（Pratihara）

來源：印度中部石

尺寸：略

收藏：新德里博物館藏

（拍攝：洪莫愁）



圖 17

名稱：恆河女神（赤土陶器）
年代：西元五世紀（笈多王朝）
來源：略
尺寸：171.1x74x40
收藏：新德里博物館
（拍攝：洪莫愁）

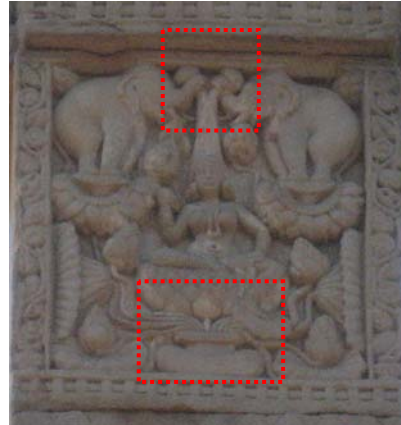


圖 18

名稱：「大象－財富女神灌頂」
年代：西元前三~西元一世紀
來源：桑奇大塔
尺寸：略
收藏：略
（拍攝：洪莫愁）



圖 19

名稱：信徒朝拜濕婆靈迦（局部）
年代：十一至十二世紀
來源：Khajuraho
尺寸：32x235x43 cm
收藏：新德里博物館
（拍攝：洪莫愁）



圖 20

名稱：梵天灌頂
年代：略
來源：伊羅拉
尺寸：略
收藏：略
（拍攝：洪莫愁）



圖 21

名稱：佛與佛教徒

年代：西元十一世紀（Pala 王朝）

來源：東印度

尺寸：18.4×43×9.2 cm.

收藏：新德里博物館

（拍攝：洪莫愁）



圖 22

名稱：侏儒（Vamana，毘濕奴權化之一）

年代：西元十二世紀

來源：印度中部

尺寸：154.5×74×22.5 cm.

收藏：新德里博物館

（拍攝：洪莫愁）

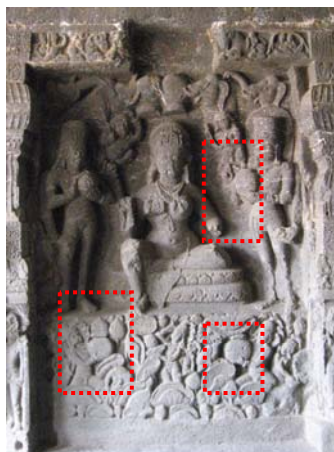


圖 23

名稱：「大象—財富女神灌頂」與蓮花

年代：西元五世紀（Vakataka 王朝）

來源：伊羅拉

尺寸：略

收藏：略

（拍攝：洪莫愁）



圖 24

名稱：跳舞的象頭神

年代：西元十一世紀

來源：西印度

尺寸：略

收藏：大英博物館

（拍攝：洪莫愁）



圖 25

名稱：青銅群像 (Ganesha, Brahma, Kumari, and Kuvera)

年代：約西元 1043 年 (the 48th regnal year of Mahipala)

來源：西印度

尺寸：略

收藏：大英博物館

(拍攝：洪莫愁)

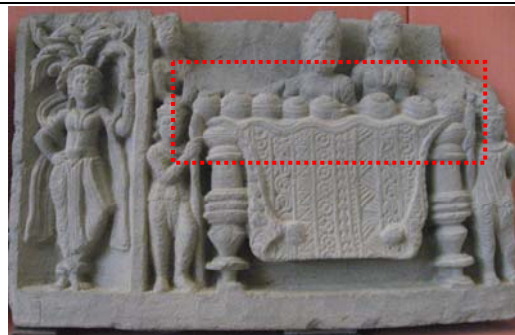


圖 26

名稱：分裝佛舍利

年代：西元一至二世紀

來源：犍陀羅

尺寸：略

收藏：新德里博物館藏

(拍攝：洪莫愁)



圖 27

名稱：Himavan 嫁女兒

年代：西元五世紀 (Vākātaka 王朝)

來源：象島

尺寸：略

收藏：略

(拍攝：洪莫愁)

第六章 印度的繪畫藝術

壹、前言

在談論印度藝術時，一般介紹的重點是繁複且各具風格的宗教建築與雕刻，包含了佛教、耆那教、印度教與伊斯蘭教等不同教派。雖然在一些石窟中亦留有精美壁畫，如令人印象深刻的阿旃陀石窟壁畫，但相形之下，同時期可移動的繪畫遺品極少，似乎印度人對於建築與雕刻情有獨鍾，早期的移動式繪畫的風格與石窟壁畫接近，這些移動式繪畫作品多以細密的方式繪製。印度早期的移動式繪畫可追溯至十二世紀，西元十二至十五世紀間的作品主要畫在棕櫚樹葉（或蒲葵葉）上，作為盛行於西印度的耆那教寫本插圖。此時人物繪畫的風格可能受限於狹小的葉片，表現手法與壁畫的自然生動相較則顯呆板、保守。

印度早期的繪畫形式可歸屬「織畫」，亦稱為「細密畫」(**miniature**)，是以細緻的描繪技法所完成，通常為小幅繪畫作品，在古代主要是作為書籍的插圖或是封面與扉頁的裝飾圖案，是以手持的方式欣賞的，與今日部份博物館或收藏家將之裝裱後掛在牆上觀賞的形式有所不同。在古埃及新王國時期（約西元前 1550 ~ 1070 年）的法老陪葬品中曾發現過插圖，這些畫在莎草紙上的插畫被認為是最早的織畫。後來，織畫曾在西方古典時期的希臘和羅馬流行一時，但倖存下來的實物很少。目前世界各國博物館、圖書館或是私人收藏的織畫，絕大多數是西歐中古時期流傳至今的手抄本和小型蛋彩畫。中世紀時，亞洲的波斯（今伊朗）亦盛行織畫，但它的起源因研究仍不足無法作確認，不過，波斯的織畫隨著穆斯林進入印度而將波斯風格的繪畫傳入了印度。

貳、印度織畫

約在西元十四世紀末時，造紙術由來自波斯的駱駝商隊傳到了印度，紙張進而逐漸取代了棕櫚樹葉（或蒲葵葉），數個小邦國進而發展出各具區域特色的

織畫，首先被應用在宗教領域，包含了豐富的印度的傳奇寓言與經典插畫以及供靈修冥想的各式圖像。接著，來自波斯的影响讓印度織畫形成兩大主要風格：以繪製印度本土傳奇寓言與用於繪製耆那教經典為主的「印度畫派」，以及源自波斯風格而流行於宮廷貴族間的「蒙兀兒畫派」。西元十七世紀之後，織畫發展成非常華麗的風格而為宮廷貴族的藝術，不少知名的畫家留下膾炙人口的作品。織畫因以纖細的筆法來繪製，是以多是小幅的插畫為主，然而，部份深受印度人喜愛的題材則可見巨幅的畫作。

「印度畫派」的流行範圍以印度本土諸邦國為主，包含目前印度西北部與巴基斯坦相鄰的兩個邦：拉賈斯坦（Rajasthan）與古吉拉特（Gujarat），以及位於喜馬拉雅山區的一些小邦國。宮廷藝術的「蒙兀兒畫派」則以由蒙兀兒帝王所引進波斯畫家在北印度創作為主。當然，在地大人廣的印度，這兩大畫派各又可分為數個小畫派。

參、印度畫派

「印度畫派」中的各小派別的技法與表現方法雖存在著一些差異，但他們的題材卻有著共通性：主要取材於源自印度文化的印度教、佛教與耆那教眾神以及印度教的兩大史詩《羅摩衍那》和《摩訶婆羅多》中的部份情節。印度豐富的傳奇寓言故事雖並不為我們所熟悉，但我們仍可以透過畫面欣賞細膩豐富的織畫藝術。

圖一描繪毘濕奴的宇宙形象，印度教宇宙保護神的十臂分持寶物，身上分繪毘濕奴神的不同傳奇事蹟；腳下捲曲的是七頭蛇王，下方的烏龜則是毗濕奴神的第二權化，蛇王與烏龜在「乳海傳奇」中扮演了很重要角色；兩旁合十恭敬的是虔誠的追隨者。

毗濕奴神的第八權化—黑天（Krishna，或音譯為奎師納、克里希納），因他是毗濕奴神在人間的化身而與印度凡人沒有什麼距離，是最受崇拜與被描繪最

多的印度教神祇，因此與祂相關的傳奇故事在印度非常受到歡迎與傳誦。敘述黑天的傳奇主要有《薄伽梵往世書》與《薄伽梵歌》，後者原屬史詩《摩訶婆羅多》的第六篇《毗濕奴篇》。印度教的毗濕奴教派認為黑天是諸神之首，教徒虔誠信仰並對之守貞專奉。

傳說年輕的黑天經常吹奏笛子，因此繪畫是結合了史詩及音樂，多彩多姿的畫面使得黑天的傳奇故事傳播的更廣泛。綜合記載所述，毗濕奴神為剷除殘暴的國王庚斯，用自己的一根頭髮轉世為黑天，降生於雅達瓦族的公主家中，庚斯藉由預言得知黑天成年後將對自己不利，命人追殺黑天，為躲避追殺，黑天自幼即被托養於牧人之家。幼年時頑皮出眾，但卻屢行神蹟消滅惡魔。黑天是風流多情的年輕牧牛郎，經常用笛聲勾引牧女紛紛棄家到森林中與他如醉如痴地跳舞。後來，黑天終於殺死庚斯，便率領雅達瓦人前往卡提阿瓦半島並建宮廷於德瓦勒格(今古吉拉特邦的杜瓦爾卡)，娶魯格米尼公主和其他婦女為妻。黑天通常以是年輕牧人的形象在眾多貌美牧女的簇擁下吹笛。毗濕奴教派認為，年輕的黑天與牧女間的調情嬉戲，象徵神與人的靈魂的愛。

圖二敘述黑天神帶領「鉤枯拉」城的居民，對抗吠陀戰神因陀羅所引發的恐怖水災，最後黑天戰勝因陀羅，黑天因而被確認為毗濕奴神的第八權化。皮膚黝黑、衣著華麗的黑天，左手向上，右手置於背後並持蓮花，安立於畫面的中央；兩旁分別各有三名美麗的牧女舞動著雙手；下方兩長條型的畫面描繪牧女與牧牛；畫面四周計有二十七個小方格，以插畫的方式分別記載了故事的情節。

史詩《羅摩衍那》敘述羅摩（毗濕奴神的第七權化）生於阿逾陀國王宮中，在遮那竭國王為女兒悉達選婿而舉行的比武大會上，因得以拉開濕婆神弓而得悉達為妻。羅摩因遭人排擠，遂與妻子及異母弟拉什曼那一起退居森林過著流浪生活。楞伽島（今錫蘭島）的十頭魔王羅波那(Ravana)派金鹿引誘羅摩兄弟離開住處追捕，魔王則趁機將悉達劫往楞伽島。悉達堅決拒絕羅波那的百般殷勤，羅摩兄弟設法營救她。他們歷盡艱險與猴王結盟，在神猴哈奴曼和羅波那的弟弟維毗沙那的支援下並結合其他動物進攻楞伽島。羅摩殺死羅波那，救出悉達。圖三即

描繪史詩《羅摩衍那》中的情節，膚色深藍的羅摩坐在畫面的左方，手持弓箭站在一旁的是年輕的弟弟，前方持權杖的是魔王的弟弟維毗沙那，圍繞在他們四周的是以猴群為主的武裝部隊，他們正在整隊將與魔王羅波那軍隊對抗；畫面的右方顯示十頭魔王以戰敗躺在地上，他的魔眾圍繞四周悲傷而泣。圖四則為猴神的形象，因為在前述的戰役中功業彪炳，遂成為信眾膜拜的對象，圖中的造型亦含有印度密教的意念：猴子身體象徵一個曼陀羅，代表世界的顯像，猴子的身體與畫面的四邊皆書有咒語。圖形所要表達的是宇宙是由消極的靈魂（猴子）和積極的世界（曼陀羅）所組成的。

肆、蒙兀兒畫派

由穆斯林建立的蒙兀兒王朝（十六世紀初至十八世紀中葉）統治了印度大部分的地區，疆域由西從阿富汗推進到孟加拉灣，向南則推進到古吉拉特和德干北部。雅好藝術的蒙兀兒歷代帝王，從波斯召來許多著名建築師和畫家在宮廷中任職，為印度留下了無數的精美伊斯蘭建築，而蒙兀兒織畫的成就僅次於建築。蒙兀兒織畫描繪的題材包含朝覲、宴樂、狩獵、戰爭場面、貴族肖像、後宮生活和自然生態的描繪，基本上屬於宮廷藝術，與前述的「印度畫派」相較：宮廷畫師的筆法純熟，線條較細膩，較注重寫實，擅長刻畫人物心理。

伍、結語

不論派別，印度織畫對於人物的描繪方式，多數僅描繪側臉，可以令觀者清晰的明白人物的意向。早期的作品比較容易依其技法分辨派別，逐漸地因彼此影響技法，尤其是後來的蒙兀兒式纖細筆法影響了本土手法，以穆斯林為主的蒙兀兒風格並不歌頌宗教題材，如印度教與耆那教眾神，而與宮廷生活相關的事務與愛情故事是他們所描繪的重點。以印度本土文化描述為主的「印度畫派」則因豐富多采多姿的傳奇神話，使得作品更具動人的民族情感而讓人愛不釋手。

台灣對於印度繪畫的收藏甚寡，僅能透過「世界宗教博物館」的印度宗教繪畫得以窺見，蒙因此，我們兀兒畫派不以宗教題材為創作的方向，只得經由透過其他書籍或國外博物館的展示而有所領悟。

（本文原載於《傳統藝術》。43 期）

附圖



圖一
名稱：毘濕奴的宇宙形象→（編號：02573）
材質：紙
年代：西元十八世紀
尺寸：68.3-56.4-1.6 cm
收藏：世界宗教博物館



圖二
名稱：黑天的故事
材質：棉布彩繪
年代：西元 19 世紀
尺寸：170.6×206.1 cm
收藏：世界宗教博物館



圖三
名稱：羅摩衍那插畫
材質：紙本彩繪
年代：西元十九世紀
尺寸：36×25.8 cm
收藏：世界宗教博物館



圖四
名稱：猴神
材質：紙本
年代：西元十九世紀
尺寸：51.6-68.3-1.6 cm
收藏：世界宗教博物館

參考書目

中文

- 《中國大百科全書》，上海：新華書店，1993。
- 巴爾特（Barthes, Roland）（著），王東亮譯。《符號學原理》。北京：生活讀書新知三聯店，1999[民 88]。
- 王鏞。《印度美術》。北京：中國人民大學出版社，2004。
- 玄奘。《大唐西域記》。《大正新脩大藏經》，第五十一冊，No. 2087。
- 西貝兒·夏塔克 Cybelle Shattuk（著），楊玫寧（譯）。《印度教的世界》（*Hinduism*），宗教的世界 3。台北：貓頭鷹，1999[民 89]。
- 佛光大辭典光碟版（Version 2.0）。三重市：佛光文化事業有限公司，2000。
- 克雷文（Craven, Roy C.）（著），王鏞、方廣羊、陳律東（譯）。《印度藝術簡史》（*A Concise History of Indian Art*）。北京：中國人民大學出版社，2004。
- 吳仁武。《印度哲學詮釋》。台北：幼獅文化，民 66。
- 吳俊才。《印度史》。台北：三民書局，民 70。
- 李志夫。《印度思想文化史—從傳統到現代》。台北：東大，民 84。
- 杜爾幹（Durkheim, Emile）（著），林宗錦、彭守義譯。《宗教生活的初級形式》（*Les formes élémentaires de la vie religieuse*）。北京市：中央民族大學，1999[民 88]。
- 林承節。《印度史》。北京：人民出版社，2004。
- 韋伯（著），康樂、簡美惠（譯）。《印度的宗教》（I）（II）。台北：遠流，1996。
- 埃爾曼·捷姆金（編寫），董友忱、黃志坤（編譯）。《印度神話傳說》。上海：上海藝文出版社，2002。
- 馬奎（Maquet, Jacques）（著），武珊珊（等譯）。《美感經驗—一位人類學者眼中的視覺藝術》（*The Aesthetic Experience-An Antropologist Looks at the Visual Art*）。臺北市：雄獅，2003[民 92]。

- 高木森。《印度藝術史概論》。台北：渤海堂，民 82。
- 高宣揚。《結構主義》。台北：遠流出版社，1977。
- 荻原雲來，《梵和大辭典》（上、下）（再版）。台北：新文豐出版社，2003。
- 雅科伏列夫（ЯКОВЛЕВ, Е. Г.）（著），任光宣、李冬哈譯。《藝朮與世界宗教》。
北京：文化藝術出版社，1989[民 78]。
- 楊惠南。《印度哲學史》。台北：東大圖書，民 84。
- 鳩摩羅什（譯）。《妙法蓮華經》，《大正新脩大藏經》（第九冊），No. 262。
- 蒲慕州。《法老的國度》，台北：麥田出版，2001。
- 歐東明。《佛地梵天—印度宗教文明》。四川：四川人民出版社，2002。
- 糜文開（譯）。印度三大聖典。台北：中國文化大學出版部，民 69。
- 薛克翹（主編）。《東方神話傳說（第四卷）印度古代神話》。北京：北京大學出版社，1999[民 88]。

西文

- AGRAWALA, V. S. *Pūrṇa Kumbha or the Full Vase*, in *Journal of the U. P. historical Society*, Lucknow, XVII, part 1 (july, 1944) , pp. 1-5.
- ANDRE-LEICKNAM Béatrice, ZEIGLER Christiane, *Naissance de l'écriture cunéiformes et hiéroglyphs*, Paris, 1982.
- ANDREWS Carol, *Egyptian Mummies*, London, 1998.
- BANERJEA, Jitendra Nath, *Religion in Art and Archaeology (Vaisnaism and Saivism)* , Lucknow, 1968, pp.64ff.
- BANERJEA, Jitendra Nath, 〈 *Two stone-reliefs from an early Siva Temple* 〉 , in *Journal of Indian Society of Oriental Art*, Calcutta, vol. X, 1942, pp. 202-206.

- BLOOMFIELD Maurice, *Hymns of The Atharva-Veda*, Sacred Books of the East, volume 42, 1897 (Scanned at sacred-texts.com, July 2000. Etext edited by John Bruno Hare. Second edition of this etext, November 2004)
- BRITANNICA 2002 Deluxe Edition CD-ROM ◦
- BUNCE Fredrick William, *A dictionary of Buddhist and Hindu Iconography*, New Delhi : D.K. Printworld Ltd, 1997.
- BUNCE, Fredrick W., *A Dictionary of Buddhist and Hindu Iconography*, New Delhi, 1997.
- CHAUDHURI Nirad C., *Hinduism*, Oxford university Press, Delhi, 1997.
- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des Symboles*, Paris : Robert Laffont, 1990.
- COOMARASWAMY, Ananda K., *History of Indian and Indonesian Art*, Leipzig, 1927.
- COOMARASWAMY, Ananda K., *Yaksas*, New Delhi, 2001.
- DANIELOU Alain., *The myths and gods of India: the classic work on Hindu polytheism*, Rochester, Vt.: Inner Traditions International, c1991.
- DESAI Vishakha N., MASON Darielle, *Gods, Guardians, and Lovers : Temple Sculptures from North India A.D. 700-1200*, The Asia Society Galleries, New York, 1993 ◦
- DHAL Upendra Nath, *Goddess Lakṣmī: origine and development*, Delhi : EasternBook Linkers, 1995.
- EGGELING, Julius (translator) , *The Satapatha Brahmana*, published between 1882 and 1900, ([electronic resource])
(<http://www.sacred-texts.com/hin/sbr/index.htm>) (2008/3/8)
- FLOOD Gavin, *An introduction to Hinduism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

FRÉDÉRIC Louis, *Dictionnaire de la Civilisation indienne*, Robert Laffont, Paris, 1987.

FRÉDÉRIC Louis, *L'art de l'Inde et de l'Asie du Sud-Est*, Flammarion, Paris, 1994.

GRIFFITH, Ralph T.H. (translator) , *The Rig Veda*, 1896.

(<http://www.sacred-texts.com/hin/>) (2008/3/8)

GRIFFITH, Ralph T.H. (translator) , *The White Yajurveda*, 1899.

(<http://www.sacred-texts.com/hin/>) (2008/3/8)

GRIFFITH, Ralph T.H. (translator) , *The Hymns of the Atharvaveda*, 1895-6,

(<http://www.sacred-texts.com/hin/>) (2008/3/8)

GUPTA, Swarajya Prakash, *Elements of Indian Art*, New Delhi, 2002.

HARLE J. C., *The Art and Architechure of the Indian Subcontinent*, New Haven and London : Yale University Press, 1994.

HAWLEY John Stratton, *Devi : Goddesses of India*, Berkeley : Calif. University of California Press, 1996.

HERMAN A. L., *An Brief Introduction to Hinduism : religion, philosophy, and ways of liberation*, Westview Press, Oxford, 1991

LIPPE, Aschwin, *The Freer Indian Sculptures*, Washington, 1970.

MANNICHE Lise, *L'Art Égyptien*, (Traduit de l'anglais par Tamara Préaud) Paris, 1994.

MITCHELL A. G., *Hindu Gods and Goddesses*, UBSPD, New Delhi, 1992.

MOOR, Edward, *The Hindu Pantheon- The Court of All Holy Gods*, New Delhi, 2000

NARASIMHACHARYA, Ramanujapuram, *The Lakshmidēvi Temple at Doddagaddavalli*, New Delhi : Cosmo Publications, 1982.

PAI Pratapaditya, *India Sculpture*, vol. I-II, University of California Press, Los Angeles, 1988.

PATTANAİK Devdutt, *Devi – The Mother-Doddess (An Introduction)*, Mumbai, 2005.

PATTANAİK Devdutt, *Lakṣmī-The Doddess of Wealth and Fortune An Introduction*,

- Mumbai, 2003.
- PIKE, Albert, *Indo-Aryan Deities and Worship as Contained in the Rig-Veda*, 1872.
- PINTCHMAN Tracy, *The Rise of the Goddess in the Hindu Tradition*, New York, 1994
- PUECH Henri-Charles, *Histoire des religions*, 3 vols, Paris, 1999.
- RAWSON Philip, *The art of Tantra*, Thames and Hudson, London, 1995.
- SCHULZ Regine and SEIDEL Mattias, *Egypt-The World of the Pharaohs*, Köln, 1998.
- SHARMA Bulbul, *The Book of Devi*, New Delhi : Penguin Books India, 2001.
- SHARMA, B. N., 〈 Abhiṣeka in indian art 〉 , in *Journal of the Oriental Institute*, vol. 21 (1971-1972) , pp. 108-113
- SHEARER Alistair, *The Hindu Vision*, Thames and Hudson, London, 1993.
- SIVARAMAMURTI Calambur, *The Art of India*, Harry N. Abrams, New York, 1977.
- VALMIKI, (Translated by RALPH T. H. GRIFFITH, M. A.,) , *Ramayana*, London: Trübner & Co.1870-1874.
(<http://www.sacred-texts.com/hin/rama/index.htm>) (2008/3/8)
- VYASA, Krishna-Dwaipayana ; GANGULI, Kisari Mohan (tr.), *The Mahābhārata*, [1883-1896], ([electronic resource], 2003)
<http://www.sacred-texts.com/hin/maha>, (2007/6/17)
- WATTERSON Barbara, *Gods of ancient Egypt*, Gloucestershire, 1996.
- WATTERSON Barbara, *The Egyptians*, Oxford, 1997.
- WERNER Karel, *Symbols in Art and Religion-The Indian and the Comparative Perspectives*, Delhi : Motilal Banarsidass Publishers PVT. Ltd, 1991.
- WILSON Horace Hayman, *The Vishnu Purāṇa*, (with an introduction by Michael Franklin) , London : Ganesha Publishing, 2001.
- WOODROFFE John (AVALON Arthur) , *Hymns to the Goddess*, London, 1913.

([electronic resource])

ZIMMER, Heinrich, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, Princeton,
1974.

網路資訊：

Encycloepedia Britannicaindia：<http://www.britannicaindia.com/>

Encyclopedia Mythica：<http://www.pantheon.org/>

Religious tolerance：<http://www.religioustolerance.org/>

Templenet (The Ultimate Source of Information on Indian Temples)：

<http://www.templenet.com/>

WebEncyclo (Edtions Atlas)：<http://www.webencyclo.com/>

大英百科全書網路中文版：<http://wordpedia.eb.com/>

大英博物館 (The British Museum) 網站：<http://www.thebritishmuseum.ac.uk/>

中國大百科全書/網路版。百科知識網：<https://www.wordpedia.com/>。

中華電子佛典線上藏經閣 (CBETA)：<http://www.cbeta.org/>

佛里爾美術館 (Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery) 網站：

<http://www.asia.si.edu/collections/himalayanHome.htm>

洛杉磯市立博物館 (The Los Angeles County Museum of Art) 網站：

<http://collectionsonline.lacma.org/mweb/index.asp>

美國大都會博物館 (The Metropolitan Museum) 網站：

<http://www.metmuseum.org/home.asp>

外文名詞索引

abhiṣeka 143	Arjuna 158	Bharhut 72, 152
Agnī 69, 115, 156, 157	Aśoka 70,	Bhava 129,
Aihole 89,	Asuras 45	Bhogavatī 130,
Airāvata 78, 121, 131, 132,	Aten 9	Bhoodevi 116, 135,
Akh 11	Ātman 20	Bhṛgu 120, 125, 126, 129,
Alakā 130,	Ātman 34, 68,	Bhū 44
Alakṣmī 114,	Atri 117,	Bhū-Devi 116,
Alexander THE GREAT 13	Atum 9	Bhudevi 46
Amenhotep IV 9	Avarahakha 132,	bhutamala 87,
Amrāvati 78, 121, 152	Avatāra 111,	Bhūti 115, 119,
amṛta 45, 120, 144	Avatars 44	Bilva 114,
Amun 9	Ba 11	Bodhgaya 73,
Amun-Re 9	Bactrian 83,	bodhisattva 79,
Ānanda 21, 41, 88	Balarama 22, 45, 48, 87,	Borobudur 152
Andhra 71,	Bali 46, 118, 129, 159	Brahmā 7, 31, 42, 69, 77, 117,
Anrit 38,	Banaras 79,	Brahman 6, 20, 42, 67, 77,
Anubis 10	Bedsa 154	Brahmanism 7
Anurādhapura 152	Bhadra Ghātā 143, 145	Bṛhaspati 125, 126, 157
Apepi 10	Bhagavadgītā 47, 84,	Buddha 48
Āpsarasas 122,	Bhairava 43	Calā 119,
	Bhaja 78,	

Candra Gupta I 35, 83,	Durgā 24, 51, 89, 117,	Haripriyā 119,
Candra. 161	Durvāsas 121,	hieratic script 15
caste 6	Elephanta 91,	Hieroglyph 5
chaitya 70,	Ellora 91	Hieroglyphica 14
Champollion,	gaja hasta 93,	Himavan 161
Jean-Francois, 5, 14	Gaja-Lakṣmī 131, 143	Hindu 34,
chandrabimba 89,	ganas 51	Hinduism 34,
Chola Dynasty 91, 92	Gandhara 79,	Hiranakaśipu 125, 129,
Daityas, 123	Gāneśa 23, 41,	Hiranyāksha 129,
Dakṣa 118, 129,	Gangā 156	Hiraṇyagarbha 118,
Dānavas 121	garbha-griha 91,	Hiranyakashipu 46
Darius I 13	Garuda 44, 88,	Hiranyaksha 46
Dasavatara Cave 92,	Gaurī 127,	Hiranyapura 130,
demotic script 15	Geb 10	Horakhty 9
Deogarh 88,	ghātā 143	Horapollon 14
Devi 24	Govinda 127,	Horapollon 5
dhama 70,	Gupta 18, 35, 72,	Horus 9
Dhanvantari 122,	Guru 125,	Hyksos 13
Dharaṇīn 124,	hamsa 87,	Indra 19, 69, 78, 156
Dharm 129,	Hanuman 47	Isis 10
Dharma 22, 39, 44	Hari 119, 122, 126, 127,	Īśvarī 119,
dhoti 82,	128,	Janārdana 124, 127,
Dhūmornā 128,	Harihara 89	Jatakas 73,
	Hari-Nārāyana 118,	

Jatamukuta Lokesvara 156	Karnak 9	129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 152
Jayanti 126,	Kausāmbī 133,	
Ka 11	Kāvya 125, 126,	<i>Lakṣmī Tantra</i> 113, 119,
Kailāsa 23, 49,155	Keśava 127, 128,	Lankā 130,
kalaśa 143, 147, 165,	Khajuraho 91, 158	Lascault 2
Kāli 90,	Khepri 9	linga 17, 23, 50, 67,
Kalinjar 94,	Khoh 89,	Luxor 9
Kalki 22	Khyāti 120, 124, 125, 129,	Maat 11
Kalki 48	kicaka 78,	Madhusūdana 127,
Kāma 50, 89,	Krishna	Magadha 35,
Kāma Sūtra 94,	Kṛṣṇa 22, 37, 45, 47, 84, 111, 122,124,	Magadha 83,
Kamalā 119,	Kshatriya 6	Mahabalipuram 94,
Kamsa 48	Kubera (= Kuvera) 118,	<i>Mahābhārata</i>
Kaniska 79,	Kujula Kadphises 79,	Mahābhārata 7, 38,84, 113,
Kankali Tila 83,	Kumari 160	Mahādeva 122,
Kanpur 84,	kumbha 143	Mahīśhasura 51
kapala 93,	Kurma 45	Maitreya 82, 120,
Kapilavastu 77,	Kushan 79,	makara 76,
Kardama 114	Kuvera (= Kubera) 160	Mamallapuram 91,
Karīṣinī 114	Lakṣmana 47	mandapa 91,
Karma 38	Lakṣmī 24, 44, 90, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 128,	Mandara 45, 122,
Karman 39,		Mantra 113
		Manu 45

- Manu-smṛti 19
 Mathurā 79, 152
 Matsya 45
 maya 93,
 Meru 69,
 mithuna 94,
 Mitra 157
 mṛiga 93,
 Mṛtyu 132,
 naga 93,
 Naga Devata 83,
 Nāgarāja 156
 Nāgas 122,
 Nandi 23, 49
 Narasimha 46, 126,
 Nārāyaṇa 130,
 Nasik 154
 Nephthys 10
 Nirṛti 132,
 Nut 10
 obelisk 9
 Osiris 10
 Padmā 119, 127, 131,
 Padmadhārinī 119, 131,
 Padmālayā 119, 131,
 Padmamālimī 114
 Pāla 51, 154
 Pallava Dynasty 91,
 Papyrus 8
 Parāśara 121, 156
 parashu 93,
 Parasurama 22, 45, 47,
 87
 Pārijāta 122,
 Parvati
 Pārvatī 23, 49, 89,
 pasha 93,
 Pātāla, 123
 Pharaoh 4
 Philae 14
 Prahlāda 129,
 Prajapati
 Prajāprati 21, 86, 116,
 prakṛti 90
 Prithivī 116,
 Psamtik I 15
 Purāṇas 7, 36, 84, 113,
 117,
 Pūrṇa Kalaśa 143, 145
 Pūrṇa Kumbha 143, 145
 Pūrnama 143
 purusa 90
 Purushapura 79,
 Purvaprajna 39,
 Pusyamitra 72,
 Radha 92,
 Rāghava 124,
 Rāja-sūya 118,
 Rāma 22, 45, 47, 84, 111,
 Rāmāyaṇa 7, 38, 84,
 113,
 Ravaṇa 47, 129,
 Re 9
 Rit 38,
 Ṛṣi 125,
 Ṛta 38
 Rudra 49, 69, 157
 rudraksha mala 93,
 Rukminī 124,
 Śākta 90, 138,

- Śakti 91, 112,
samghāti 80,
Śamkara 127,
Sampat 119,
samsāra 38,
Samudra Gupta 36, 84,
Sāñcī 152
Sarasvatī 24, 41, 43, 77,
117, 123, 157
Sārñāth 152
Śātāpatha Brāhmaṇa 113,
116, 145
Satavahana 71,
Satavahanas 78,
Satyaprasava 157
Sauri 127,
Śeṣa 48
Seth 10
Shaivism 7, 31,
Shākti 24
Shākti 51
Shaktism 7, 51, 89,
Shankara 90,
shikhara 91
shivamala 93,
Shu 10
Siddhi, 123
Sītā 47, 124,
Śiva 7, 31,
Śiva-Liṅga 158
Skanda 23, 49
Skanda-abhiseka 158
Soma 69, 115,
Śrī 44, 90, 112, 113,
114, 115, 116, 119, 120,
121, 122, 123, 125, 126,
127, 128, 130, 131, 132,
133, 135, 136, 137,
Srī Sukta 113,
Śridhara 128,
stūpa 70, 71
Sudhā 123
Sudra 6
Śunga 35, 71,
Surabhi 122
Sūrya 69, 152
Svadhā 123
Svāhā 123
Tanjore 91,
Tantra 51, 90,
Tantrism 7, 90,
Tapas 126,
Tārā 90,
Tarakasura 158
Tefnut 10
Thebes 9
Thoth 10
trinayana 89,
Tvaṣṭā 146
Uchaih 119,
Udayagiri 88,
Upaniṣad 19
upaya 91,
urna 80,
Uśanas 125,
Ushā 125,
Vaishnavism 31,
Vaishnavism 7
Vaisya 6
Vākātaka 161
valley of Kings 5
valley of Queens 9
Vāmana 46

Varaha 45	Vedism 7	Viṣṇu 7, 31, 69, 111, 152
Varanasi 43	Vidudabha 76,	Viṣṇu-Kriṣṇa 126,
Varuna 69,115, 120, 128, 157	Vidya 39,	Viswakermā 123
Vārunī 122,	vihara 70,	Viyās 123,
Vāsudeva 127,	vimana 91,	yakśa 71,
Vāsuki 45, 122,	Viprachitti 123,	yakśi 71,
Vedas 34,	Virochana 129,	Yama 69,
	Vishnu Purāṇa 117,	yoni 23, 50, 91,

印度宗教藝術與文化 / 洪莫愁著.- 初版.- 臺北縣
土城市 : 全華圖書, 2008.08
面 ; 公分
參考書目 : 面
ISBN 978-957-21-6768-7(平裝)

1. 印度教 2. 宗教藝術 3. 宗教文化 4. 印度

274

97015285

印度宗教藝術與文化

作者 / 洪 莫 愁

發行人 / 陳 本 源

出版者 / 全華圖書股份有限公司

地址 : 236 臺北縣土城市忠義路 21 號

電話 : 2262-5666 (總機) FAX : 2262-1868

郵撥帳號 : 0100836-1 號

印刷者 / 宏懋打字印刷股份有限公司

圖書編號 / S373

初版一刷 / 2008 年 8 月

I S B N / 978-957-21-6768-7 (平裝)

版權所有 / 翻印必究