

---

論 文 集

---

參 考 著 作

---

洪 莫 愁

---

# 目次

## 跨越文化與時空的宗教符號—摩羯魚 ..... 3

一、緒論 .....	6
二、巴比倫與希臘的星占天文學和摩羯座 .....	9
三、印度與巴比倫及希臘的關連 .....	14
四、摩羯魚與印度文明 .....	16
五、摩羯魚在印度的藝術造型演變與分析 .....	19
六、摩羯魚在印度宗教藝術中的意涵 .....	32
七、結論 .....	37
參考書目 .....	40

## 波羅王朝東印度的密教觀音造像研究 ..... 43

一、緒論 .....	45
二、東印度佛教的發展 .....	48
(一) 佛教的興起與東印度的關連 .....	48
(二) 孔雀王朝與東印度 .....	50
(三) 巽迦王朝與東印度 .....	50
(四) 薩塔瓦哈納王朝統治下的東印度 .....	51
(五) 笈多王朝統治下的東印度 .....	51
(六) 戒日王朝統治下的東印度 .....	53
(七) 波羅王朝統治下的東印度 .....	54
三、印度的觀世音菩薩造像 .....	55
(一) 「觀音信仰」在印度的發展 .....	55
(二) 印度觀世音菩薩造像的發展 .....	56
(三) 東印度波羅王朝的觀世音菩薩造像 .....	58
四、結論 .....	62
附圖 .....	64
參考書目 .....	73

## 南島語族的神話與起源—以東台灣的泰雅族與阿美族為例

.....	75
二、東台灣原住民族的起源與神話傳說 .....	77
(一) 泰雅族的創世神話與祖先的起源 .....	78
(二) 阿美族的創世神話與遷移神話 .....	80
三、結論 .....	82
參考資料 .....	84

## 博物館跨文化溝通的課程實踐途徑探討:以世界宗教博物

### 館為例..... 86

壹、前言 .....	87
貳、跨文化溝通的重要性 .....	88
一、全球化與多元族群趨勢 .....	88
二、全球教育與多元文化教育的目標 .....	88
三、跨文化溝通的能力 .....	90
四、跨文化溝通的途徑 .....	91
五、博物館的跨文化溝通功能 .....	92
參、九年一貫課程與宗博館 .....	94
一、九年一貫課程跨文化溝通概念 .....	94
二、世界宗教博物館展示內容 .....	96
三、世界宗教博物館教育活動 .....	98
肆、博物館跨文化溝通實踐途徑 .....	100
一、九年一貫課程與宗博館活動的連結 .....	100
二、跨文化溝通的課程實踐途徑 .....	101
三、結語 .....	102
伍、參考文獻 .....	103

### 印度教的藝術..... 104

# 跨越文化與時空的宗教符號—摩羯魚

「第五屆印度學學術研討會」  
台北：政治大學。2011

## 中文摘要

「摩羯魚」在印度宗教藝術表現的形象中，曾扮演輔助闡述部分的教義教理，隱喻的圖像亦曾理所當然地被理解。但是，當宗教信仰的延續性受到阻礙，宗教藝術也因而而不彰顯，形象失去原有的文字說明之後，部分宗教圖像就漸漸失去其符號的功能。摩羯魚留下了大量歷史見證的形象，這些不同的造型摩羯魚是筆者回歸其意涵的重要基礎。

筆者在追溯摩羯魚的起源時，發現印度宗教藝術中的摩羯魚與發源於西亞古文明的黃道十二宮之摩羯座有深厚的淵源。本文將試圖從遙遠的古巴比倫追尋其蹤跡，思索摩羯魚在印度宗教藝術中的表現與意涵，並將分析摩羯魚在印度的佛教與印度教藝術的造型與表現，摩羯魚（摩羯座）的輾轉流傳為古代文化交流提出文字以外的例證。

前輩學者對摩羯魚藝術表現的討論多限於裝飾部分，吠陀經典與史詩對摩羯魚均甚少著墨，佛經的相關敘述亦不多。筆者透過藝術造型中與摩羯魚互動或關聯的其他元素，包含神祇、植物...等等，或是摩羯魚所在建築的關鍵位置，由解讀畫面來試圖還原摩羯魚可能的象徵意含。筆者以為分析摩羯魚造型的演變與其在宗教藝術中所扮演的角色，有助於我們補足文獻佚失的部分。

關鍵詞：摩羯魚、印度教藝術、佛教藝術、古巴比倫、宗教符號

## Abstract

“Maraka”, as the image for the performance of religious art in India, once played the supplementary role for the elaboration of doctrine. Its metaphorical image was then understood accordingly. However, when the continuity of religious belief was hampered, religious art, therefore, waned. Without original textual illustration for the images, some of the religious images have lost their symbolic function gradually. Maraka have left a large number of images for historical testimony. These maraka of various shapes are the important basis for the author’s trying to find out its original meaning.

When tracing the origins of maraka, the author found that the maraka in Indian religious art has a profound kinship with the zodiac Capricorn originated from the ancient Western-Asia civilization. In this article, the author attempts to find maraka’s traces starting from the distant Babylon, identify its meaning and expression for religious art in India and further analyze its style and performance as an art for Buddhism and Hinduism in India. Maraka’s (Capricorn’s) onward spread is a non-textural illustration for ancient cultural communication.

Many discussions, relevant to maraka’s art expression, released from pervious scholars limited only to the decoration. There were also few discussions about maraka in Vedas and the Epics as well as in the Buddhist scripture. Through other elements interacting and relating to maraka in art modeling, including gods, plants and so on, or the key position in the building where a maraka locates, the author, with the analysis of maraka’s shape evolution and the role it plays in religious art, tries to make up what is missing in the existing literatures.

Keyword: maraka, Hinduism art, Buddhism art, Babylon, religious symbol

## 一、緒論

摩羯魚（Makara，或稱摩伽羅魚、摩竭魚）在印度的印度教與佛教的宗教藝術中，是一個不甚起眼似乎不重要但卻經常出現的圖像。有時是水神婆樓那（Varuna）或是恆河女神（Gangā）等神祇的坐騎；有時出現在藥叉女的腳下；有時出現在印度教或是佛教神祇雕像的神龕兩側；有時是宗教建築中的浮雕裝飾圖樣...等等，摩羯魚圖像出現的頻率相當高。早期的學者包含了J. Ph. Vogel與H. Cousen<sup>1</sup>對於摩羯魚的研究，總是以裝飾圖案視之，並未為我們提供太多與摩羯魚相關的訊息，除了Ananda K. Coomaraswamy在*Yaksas*（2001）一書中曾有比較深入的分析摩羯魚形象表現之外，我們僅能在部分的辭典或是相關的百科全書找到一些蛛絲馬跡，相較於對印度眾神的深入探討，少有學者關注摩羯魚在印度圖像中所蘊含的意涵以及其淵源。佛教的傳播讓摩羯魚跨越了文化的籬籬到達中國與西藏，進而成為中華文化的一員，甚至進一步與中國的元素結合而擁有了漢化的造型——被稱做「龍魚」。由於在中國出土文物與傳統的建築中可以發現它的蹤跡，因此，有部分中國學者為文探討摩羯魚在中國的造型表現，但是對於在印度的部分還是付之闕如。筆者確信任何宗教的視覺符號皆有其特定的「意指」，摩羯魚的形象隨著文化交流的過程駐足停留，它的現身說明了它所代表的意象應有其深沉內斂的意涵，絕不是一個不重要的圖像，其經常可見的形跡與隱藏的意涵是筆者希冀探索的重點。

筆者在追溯摩羯魚的起源時，發現印度宗教藝術中的摩羯魚與發源於西亞古文明的黃道十二宮之摩羯座有深厚的淵源。根據目前所有的文獻顯示黃道十二宮源起於古巴比倫，古巴比倫的星占學應該在西元前 334 年亞歷山大大帝展開長征之前就輾轉傳入埃及，學界咸認定古巴比倫的星占學為天文學<sup>2</sup>之祖，當亞歷山大大帝的軍隊所到之處，除了軍事的占領之外，希臘人亦「希臘化」了這個龐大區域的文化，包含了埃及、兩河流域、波斯至印度河流域等地，巴比倫星占學也藉由軍事擴張傳播至各地。印度約在西元前 400 年左右即受到巴比倫天文學的影響，在亞歷山大大帝引入的希臘化時期，印度又在其原有的天文星象基礎上加入了希臘的天文星占學。本文將試圖從遙遠的古巴比倫追尋其蹤跡，思索摩羯魚在印度宗教藝術中的表現與意涵，並將分析摩羯魚在印度的佛教與印度教藝術的造型與表現，至於輾轉傳播至中國與西藏的部分則將另為文探討。

宗教藝術所表現的內容除了詮釋經典，更提供了一個文字之外的輔助管

---

<sup>1</sup> Vogel, J. Ph., 'Le Makara dans la sculpture de l'Inde', in *Revue des arts Asiatiques*, 1930; Cousen, H., 'The makara in Hindu ornament', *A.S.I., A. R.*, 1903-04.

<sup>2</sup> 本文的天文學一詞與現代科學概念中的天文學有所不同，由於在西方在文藝復興之前的星占學家與天文學家尚無法作清晰的區分，因本文所論及的年代與相關歷史事件皆在文藝復興之前，所指的是古人觀察天象並非探索自然的天文學，因此與今日所言之星占學相近。

道，讓信徒借由視覺藝術對該宗教產生更進一步的認識。宗教義理中的抽象意念或是傳奇神跡透過視覺形象來表現，往往可以獲得信徒們立即的感應，每個特殊的視覺符號都承載滿滿的意念，一個得以廣泛流傳的宗教視覺符號必然說明其具備優異的「能指」特質，信眾透過這些視覺符號的導引可以比較容易獲得宗教意象的滿足。「摩羯魚」在宗教藝術表現的形象中，必然曾經扮演了輔助闡述部分的教義教理，隱喻的圖像亦曾理所當然地被理解。但是，當宗教信仰的延續性受到阻礙，宗教藝術也因而不彰顯，部分形象失去原有的文字或是口傳說明之後，宗教圖像就漸漸失去其符號的功能。摩羯魚留下了大量歷史見證的形象，這些不同的造型摩羯魚是筆者回歸其意涵的重要基礎。

探討摩羯魚的起源需上溯古巴比倫的天文學，因為議題的年代過於久遠，本文僅能參照相關學者們對巴比倫古代天文學與兩河流域神話的研究史料。解讀兩河流域所遺留的楔形文字是件浩大的工程，有關巴比倫的天文學文獻直至 1955 年才有比較清晰的輪廓，同年出版了兩部繁雜的巨作：由 Otto Neugebauer 整理出的《楔形天文學史料》（*Astronomical Cuneiform Texts. Babylonian ephemerides of the Seleucid period for the motion of the sun, the moon, and the planets*, 1955）和由 Theophilus G. Pinches 主導編著的《巴比倫晚期天文學與有關史料》（*Late Babylonian Astronomical and related Texts*, 1955）。這些研究的基礎資料出版後，學者們對於巴比倫的天文學研究才有了古代的文獻史料作基礎，方得以做更深入的探討。Otto Neugebauer 更在解讀巴比倫的楔形文字所記載的天文學史料之後分別出版了兩部重要的著作：《*The exact sciences in antiquity*（second edition, 1969）<sup>3</sup>與《*A history of ancient mathematical astronomy*（1975）》。Neugebauer 的有關楔形文字基礎研究著作經常成為後繼的天文學者的重要索引與參照，其中的《*The exact sciences in antiquity*》更是出現在絕大多數天文學學者的參考書目之中，此書中的天文學論述對本文思索印度摩羯魚的淵源與演變有相當大的助益，尤其是第四章的「埃及的數學與天文學」，第五章的「巴比倫的天文學」與第六章的「希臘化科學的淵源與傳播」。爾後與古代天文學相關的文獻有美國牛津大學 James Evans 的《*The history and practice of ancient astronomy*（1998）》與 Michael H. Shank 所編的《*The Scientific Enterprise in Antiquity and the Middle Ages*（2000）》，後者共收錄了 27 篇學者的重要論文，其中 Alexander Jones 的論文「The Adaptation of Babylonian Methods in Greek Numerical Astronomy」對筆者思索巴比倫與希臘文化間的傳承，間接架構了印度天文學的起源有莫大的助益。這些有關古代巴比倫、埃及與希臘的天文占星論著，提供了本文一些得以探討摩羯魚淵源的蛛絲馬跡。英國考古學家勞埃德（Lloyd, Seton）所著的《*美索不達米亞考古*》（1990）<sup>4</sup>彌補了台灣對西亞文獻普遍的不足，考古學家 Zecharia Sitchin 所著的《*The Lost Book of Enki: Memoirs*

<sup>3</sup> 1969 年版為 1957 年初版的修訂版。

<sup>4</sup> 英文原著寫於 1984。

*and Prophecies of an Extraterrestrial god* (2004) 讓筆者對陌生的蘇美最重要的神祇Enki有深入的了解，Peeter Espak有關蘇美神祇Enki和Ea的論述：*Ancient near eastern gods Enki and Ea: Diachronical analysis of texts and images from the earliest sources to the Neo-Sumerian period* (2006)，由神話學角度的探索提供了相當重要的線索，筆者得以參酌西亞蘇美人時期的神祇與摩羯座魚相關造形的資料。

江曉原是少數探討西方古代天文學的中國學者，重要著作有《天學真原》(1991)、《江曉原自選集》(2001)與《12宮與28星宿：世界歷史上的星占學》(2004)。綜觀江曉原的著作是以中國古代的天學為主軸，為釐清中國二十八宿起源之問題，在《天學真原》的第五章論述了「諸古代文明之星占學鳥瞰」與第六章論及「巴比倫古代天學東來之蹤跡」；《江曉原自選集》則是為解決中國天文學界長期的爭論：「中國天學的起源是西來還是自生？」，因此在該書的第二編中提出「古代中西天學交流史」，論及了古巴比倫與埃及的天文學。最後出版的《12宮與28星宿：世界歷史上的星占學》對西方的天文星占學作一系統的介紹：從美索不達米亞的天文星占談起，其次埃及與希臘，再次論希臘和希臘化時期天文學的發展，最後由羅馬時期的星占政治學一直到文藝復興時期的天文發展。仔細研讀江曉原的著作後，可以發現部分論點在不同的著作中重複出現。

印度古代天文文獻則有印度數學家 Aryabhata (476–550) 於西元 499 年所寫的 *Āryabhaṭīya*，是目前已知最古老以梵文書寫數學與天文學的文獻。十九世紀時的 Bhakti Seva 所寫的 *The Hindu Book of Astrology* (1902) 已深受西方星占學的影響，所討論已經是現代的占星術對不同生日的人所屬的星座特質，因此與本文所思考的重點不同；Roger Billard 所著的 *L'astronomie indienne* (1971)，其內容主要繼承了前述學者有關古巴比倫的論述與重要的梵文文學著作。當然，印度流傳的史詩與傳奇亦是筆者參照的重要資料。所以本文所參照的有關巴比倫與希臘的相關文獻以西元前三世紀之前的為主，至於西元前三世紀之後的文獻則以印度本土的為重點。

摩羯座魚在印度藝術造型的演變與分類的樣本，將以歐美與印度的博物館收藏與筆者於部分遺址所得形象為主，再參酌其他學者的相關著作或圖錄。除了摩羯座魚的淵源與意涵之外，本文將試圖分析摩羯座魚造型在印度的演變與摩羯座魚在宗教藝術中相應的位置。

## 二、巴比倫與希臘的星占天文學和摩羯座

巴比倫天文學的淵源流長，兩河流域在漫長的古文明時期曾先後被不同的民族統治並創建王國，包含最早的蘇美人（Sumerian）、建立阿卡德王國的阿卡德人（Akkadian）、創建喀西特王國的喀西特人（Kassites）、建立亞述帝國的亞述人（Assyrian）、創建新巴比倫王國的迦勒底人（Chaldean）與入侵的異族波斯人與希臘人等。兩河流域雖然經過多次不同民族的統治以及先後更迭過的不同王朝，但這些不同的民族與不同的王朝始終使用為蘇美人所創的楔形文字。

《天文綱要》是一本彙編了西元前 700 年天文知識的古巴比倫楔形文字的文書，是目前所得最古老的天文學（星占學）文獻，這個重要文獻確認了古巴比倫的星座，因為文書的起頭是 MUL.APIN，因而以之作為文獻的名稱 MUL.APIN（《天文綱要》）。主要是解讀了收藏在大英博物館的兩塊楔形文字，內容是一個分為 18 個部分的系列結構性清單，筆者在學者解讀第一塊楔形文字有關的南方星空的敘述中「15 個在通往 Ea 路徑上的星座」(15 Stars/Constellations in the Path of Ea)，找到有關摩羯座的敘述<sup>5</sup>：「mul SUHUR.MAS ku6 [Suhurmasu]」（= The Cargo-Boat (MA.GUR8) and the Goat-Fish）。根據學者們的解讀：其中的 MAS (máš) 即為「山羊魚」(goat-fish)，並為我們說明了摩羯座的原型是：山羊頭和魚身合體的兩棲類想像動物，但是，《天文綱要》並未提供相對應的圖像。

我們必須持續關注「15 個在通往 Ea 路徑上的星座」這個敘述，其中的「Ea」是指阿卡德王國與巴比倫時期的一位相當重要的神，而此神在更早的蘇美人時期被稱為「Enki」，是蘇美時期的 Eridu 城（現在稱為 Tell Abu Shahrain，位於烏爾（Ur）西南約 12 公里處，為世上最古老的城市之一）的守護神，在西元前三千年的銘文中即可找到有關「Enki」的敘述，後來「Enki」/「Ea」的信仰傳播至整個美索不達米亞。

「Enki」是蘇美人三大至高的神祇之一<sup>6</sup>：祂掌管了水、思維能力、創造、智慧與能讓人起死回生的藥，是生命所有秘密、神奇知識與不朽的來源；「Enki」掌握了文明的秘密，是發展知識與領導人類的天才；祂為人類發明了文明並發配了每個人的命運；祂創造了宇宙的秩序，為河流充斥了魚群；祂發明了犁和軛，農人方得以耕種；祂令穀物成長，是所有植物之父。<sup>7</sup>「Enki」/「Ea」曾分別在蘇美與古巴比倫時期的不同版本的創世神話故事中扮演了重要的角

<sup>5</sup> 原文的第二欄，第 34 行，SUHUR.MASH.KU6：(譯文) The Cargo-Boat (MA.GUR8) and the Goat-Fish，AK (譯者)：This is Capricorn - GULA = MA.GUR8. This is a fishing boat and not cargo boat. Latvian MAKSH-KER "fisher". 參見：<http://www.lexiline.com/lexiline/lexi175.htm> (2011/4/20)。

<sup>6</sup> 蘇美的三大神分別為：眾神之父的 Anu，空氣之神的 Enlil，水與智慧之神的 Enki。

<sup>7</sup> Micha F. Lindemans, 'Enki', <http://www.pantheon.org/articles/e/enki.html> (2011/5/21)

色，這是個有關於「神靈造人」的故事，因此「Enki」/「Ea」在兩河流域的神譜中具有著舉足輕重的地位。

Peeter Espak的研究指出一個收藏於大英博物館距今超過四千年屬於「新蘇美時期」(Neo-Sumerian, 西元前 2113~前 2006, 即「烏爾第三王朝」)的圓筒形印章(圖 1), 其中, 右邊坐在寶座上的男性是神祇「Enki」, 祂的手中握的瓶子湧出如小河般的流水, 腳下踏著一隻「山羊魚」(goat-fish), 後面這兩者正是用以辨識「Enki」的象徵物。<sup>8</sup>因此, 「山羊魚」不僅是通往Ea神路上的星座, 更是用以辨識Enki/Ea神的象徵之一。我們可以確認「山羊魚」在遙遠的美索不達米亞的重要性, 而且必須強調圓形圖章的年代(2113 B.C ~ 2006 B.C)是比*MUL. APIN* (1000 B.C.) 所記述的天文學知識更久遠。由於目前文獻不夠完整, 本文尚無法說明「山羊魚」(摩羯魚)在兩河流域古文明時期所蘊含的意義, 亦無法僅根據圓筒形圖章與《天文綱要》來斷定「山羊魚」(摩羯魚)在遙遠的西元前二十一世紀的「新蘇美時期」是否即已成為天上的星座, 但是我們至少可以說明印度的摩羯魚淵源於美索不達米亞的「新蘇美時期」是沒有疑問的, 「山羊魚」在圖像中的位置是在它所象徵的神祇腳下, 這個部分也與印度宗教藝術前已知最早印度摩羯魚的「山羊魚」造型相仿(圖 2)也與印度相關神祇的象徵坐騎的位置雷同, 這些應該有著重要的關連才對。不過, 目前所得的資料並未能說明「山羊魚」的特性, 我們只能說明它具有「能指」的特性, 以及它「所指」的是Enki/Ea。既然是用來象徵至高的天神Enki/Ea, 即使目前無法獲知它在蘇美神譜中的特質為何, 但可以斷定這個山羊與魚合體的兩棲想像動物, 必然沒有讓民眾「兇惡生畏」聯想的意義。



圖 1

名稱：登位為王的 Enki<sup>1</sup>

(虛線圈選處為山羊魚)

年代：「新蘇美時期」,

西元前 2113~前 2006

收藏：大英博物館

<sup>8</sup> Espak 2006, p. 104.

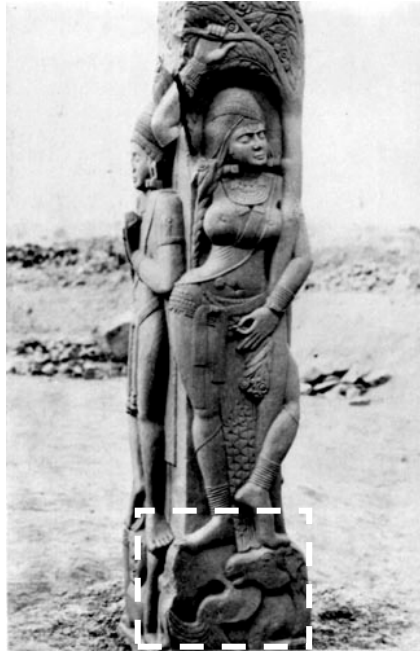


圖 2

名稱：愛樂藥叉女 (Chanda Yakshi )<sup>9</sup>

(虛線圈選處為摩羯魚)

來源：印度中央邦巴爾胡特窰堵坡

年代：巽伽王朝 (約西元前 150~前 100 年間)

收藏：加爾各答博物館

Otto Neugebauer在解讀*Astronomical cuneiform texts*第一部分的「天文表意文字」(astronomical ideograms)中提出了黃道十二宮中魔羯座Capricornu與mās(MAS)的對應<sup>10</sup>。一個喀西特人所遺留下來的界碑，為我們保留了西元前1200年的古巴比倫魔羯座的造型(圖3)；目前收藏在法國羅浮宮博物館名為Dendera的圓形黃道帶是來自埃及的Dendera(Temple of Hathor at Dendera)，屬於埃及托勒密(Ptolemaic)王朝晚期的作品，它展示了「希臘—埃及」(希臘化)風格的黃道十二宮，其中當然包含了魔羯座(圖4)。我們可以比較巴比倫與希臘化魔羯座的造型，兩者的藝術風格雖各有特色，但都可以很清楚地辨識出共同的造型特色：上半身是羊首、具蹄的兩隻前腳與下半身是魚身的兩棲合體動物，與「新蘇美時期」的「山羊魚」是有著相似概念的造型。來自巴比倫與埃及(希臘化)魔羯魚究竟隱含如何的意涵？由於目前資料不足，尚未能獲得較多的訊息得以思考魔羯魚在巴比倫與希臘化時期所具備的特質。

<sup>9</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/File:CunninghamBharhut.jpg> (2011/9/19)

<sup>10</sup> Neugebauer1983, p. 38.



圖 3

名稱：古巴比倫摩羯座<sup>11</sup>

來源：巴格達附近喀西特時期的界碑

年代：約西元前 1200 年

收藏：法國國家圖書館



圖 4

名稱：希臘-埃及摩羯座

來源：埃及 Dendera 神廟天花板

年代：約西元前一世紀

收藏：法國羅浮宮博物館

居住在埃及的羅馬公民托勒密（Claudius Ptolemy，約西元 90~168）堪稱希臘化文化的代表人物之一，其影響後代的著作流傳至今的有 10 部<sup>12</sup>，包含

<sup>11</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Caillou\\_Michaux\\_CdM.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Caillou_Michaux_CdM.jpg)（2011/9/19）

<sup>12</sup> 傳說他的著作有 13 部，其中 3 部的內容已失，由於他的名聲遠播，不少後繼者假藉他的名

天文、星占學、地理、音樂、數學與光學等。其中的《四書》(*Tetrabiblos*)<sup>13</sup>綜合整理了之前的天文占星論述，是歐洲古典時期最重要的星占學著作，直至今日仍有星占學家持續拜讀該書並奉為圭臬，其中令人驚異的是今日普遍通行的黃道十二宮的符號<sup>14</sup>追溯自該書，當然，摩羯座的相关記載亦可以從他的記載中尋得蹤跡<sup>15</sup>，而歐洲的算命黃道十二天宮圖仍沿用他所制定的格式。

---

義為文。

<sup>13</sup> *Tetrabiblos* = 'four-part book', 本文譯為《四書》。

<sup>14</sup> Claudius Ptolemy, tr. J.M. Ashmand, *Tetrabiblos*, Book II, 〈3. Of the Familiarities between Countries and the Triplicities and Stars〉, p. 43.

<sup>15</sup> Claudius Ptolemy, tr. J.M. Ashmand, *Tetrabiblos*, Book I, 〈9. Of the Power of the Fixed Stars〉, p. 22.

### 三、印度與巴比倫及希臘的關連

印度人使用文字記述宗教經典與史詩，但是書寫歷史事件的文獻甚寡，因此有關印度的歷史必須藉由周邊國家的記載輾轉解讀。區域政治的弱肉強食之重大變革雖造成社會的侷促不安，卻是文化與藝術交流的大好時機。在西元前五世紀時，波斯的阿契美尼德帝國（Achaemenid Empire，前 550 年-前 330 年）是波斯第一個把疆域擴張到大部份中亞和西亞的王朝，西元前 539 年波斯帝國占領巴比倫，西元前 525 年埃及成了波斯帝國的一個行省，西元前 518 年左右波斯攻下了犍陀羅，波斯的勢力於是擴張至印度河。波斯領土東至印度河，西北至小亞細亞半島與歐洲的巴爾幹半島，西南至埃及。Evans認為部分的巴比倫天文技術在波斯占領印度西北的期間已傳入，<sup>16</sup>包含了太陰日（Tithi）的使用，Otto Neugebauer亦指出印度天學中的太陰日與巴比倫天文學中的太陰日的長度相似；<sup>17</sup>亞歷山大大帝的大將希臘人塞琉西（Seleucus）在巴比倫創建了塞琉古王朝（Seleucid dynasty，前 330 -前 150 年），前者是希臘化時期最重要的國家之一，曾短暫地統治過印度西北，融合巴比倫特徵的希臘天文知識在此期間可能影響了印度的天文學。Margaret Stutley在討論Makara（摩羯魚）時說明了Makara代替Capricorn（摩羯座）出現在印度的黃道十二宮中。<sup>18</sup>波斯與希臘化的藝術風格都在印度的早期遺留的阿育王石柱藝術中找到例證，為他們曾經駐足停留的歷史找到藝術痕跡。

目前尚無足夠的文獻得以顯示蘇美或是巴比倫時期的「山羊魚」造型來源的相關神話，這個部分尚待專研兩河文明學者的新成果為我們解惑。Ridpath透過希臘神話為我們闡述了摩羯座—「山羊魚」造型的原由，摩羯座是擁有山羊的頭及前腳與魚尾的動物，綜合前述這個星座顯然起源於喜歡兩棲類動物的蘇美和巴比倫，古老的蘇美人把它稱為SUHUR-MASH-HA，意即「山羊魚」。希臘人將摩羯座稱為Aegoceros，即「有角的山羊」，這個星座被認定與農神「潘」（Pan）有關，農神「潘」的造型是頭上有角並擁有山羊腿。根據神話，農神「潘」經常花很多的時間在追逐女性與睡午覺，祂的低沉叫聲經常驚嚇到人們，pan即panic（驚慌）的字源。祂的一個後代是Crotus，已被確認為雙子座。「潘」熱烈的追求女神Syrinx，可是女神不喜「潘」的追求便將自己變成蘆葦，追求Syrinx不成的「潘」就將蘆葦製成了蕭，成為著名的「潘神蕭」（Syrinx）。「潘」曾在兩個不同的場景營救其他的神靈，當神靈與巨人打鬥時，祂吹起海螺幫忙打跑了敵人。在一個較晚的場合中，地母（Gaia）因為與眾神作對，於是派了怪獸Typhon前來，「潘」知道後即大聲警告眾神。在「潘」的提議下，眾神將自己扮成各種動物以巧妙的躲開怪獸，「潘」自己則躲進一條河流中，

---

<sup>16</sup> Evans 1998, P. 393

<sup>17</sup> Neugebauer 1983, p. 40.

<sup>18</sup> Margaret 2002, pp. 174~175.

並將自己的下半身變成魚。宙斯抓住怪獸，但是怪獸卻將宙斯手腳的筋抽出，留下殘廢的宙斯，赫耳墨斯（Hermes）和「潘」充當了宙斯手腳的筋，讓宙斯得以和怪獸繼續打鬥，宙斯用雷電砍死了怪獸並將它埋在西西里島的埃特納山（Mount Etna）下，這座山仍持續噴出怪獸如火焰般的氣息。宙斯為了表達對「潘」的感激之情，遂將下半身變成魚的「潘」神的形象放在星空中成為摩羯座星座。<sup>19</sup>這個希臘神話為我們提供了摩羯座的奇特兩棲類「山羊魚」造型的源由。

由於，目前已知最早印度摩羯魚的「山羊魚」造型出現在西元前 150~前 100 年間的巴爾胡特（Bharhut）窠堵坡的「愛樂藥叉女」（Chanda Yakṣī）腳下（圖 2），我們可以斷定，巴比倫與希臘天文星占之學透過與印度西北地區的文化交流早已傳入印度，甚至已經到達中央邦（Madhya Pradesh）的巴爾胡特。一個外來圖像（摩羯魚）的吸收消化後再與印度本土的藥叉女結合必然要經過一段時間，因此，我們可以合理的推論在西元前三世紀時，西北的印度人應該已經習得黃道十二宮的相關訊息或者透過認識水神 Ea 而認識了「山羊魚」的造型。由最早的印度摩羯魚造型——「山羊魚」，可以推知印度承接了來自西方的摩羯座的造型，然而「山羊魚」造形在印度並未有太久的影響，現存的「山羊魚」除了巴爾胡特窠堵坡所遺留的樣本之外，我們目前並無其他的實例，同時，在巴爾胡特窠堵坡的遺留文物中已經出現印度風格的摩羯魚（圖 5），說明了印度人已在西元前二世紀時的巴爾胡特發展出印度專屬風格的摩羯魚。

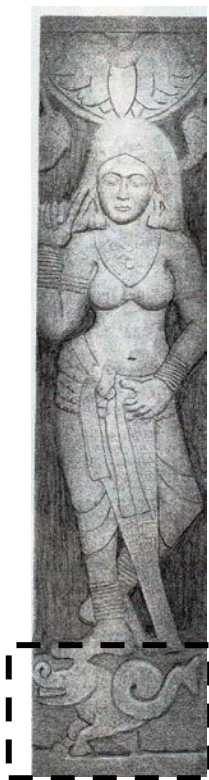


圖 5

名稱：善見藥叉女（Sudarśana Yakshini）

（虛線圈選處為摩羯魚）

來源：印度中央邦巴爾胡特窠堵坡

年代：巽伽王朝（約西元前 150~前 100 年間）

收藏：加爾各答博物館

<sup>19</sup> Ridpath, *Star Tales*, <http://www.ianridpath.com/startales/capricornus.htm> (2011/5/25)

#### 四、摩羯魚與印度文明

在印度最早的文獻中摩羯魚是以婆樓那 (Varuna) 坐騎的角色出現在印度神話中，既然，摩羯魚是婆樓那的坐騎，因此，深入了解婆樓那應有助於認識摩羯魚在未來的相關發展。在《梨俱吠陀》中提及婆樓那是生主 (Kaśyapa-prajāpati) 與母神 (Aditī) 所生的七個兒子<sup>20</sup> (Ādityas) 之首，這七個天神分別化身為日、月與五大行星，這七個兒子在後來的梵書時代 (Brāhmanas) 中已經演變成了十二個兒子<sup>21</sup>，牠們都是最早的吠陀神。婆樓那在吠陀早期是蒼天與正義的化身，曾經與晝夜神Mitra並稱共同掌管天空與土地，並且與日神 (Aryaman) 並列吠陀時期最古老的三位神祇之一，牠們的重要性後來為火神阿耆尼 (Agni)、天神因陀羅 (Indra) 和太陽神蘇利亞 (Sūrya) 所取代。儘管《梨俱吠陀》提到婆樓那的詩句並不多，然而牠卻是最重要的吠陀神，在前吠陀時期，牠是宇宙至高無上的主、天神秩序的維護者、雨水的提供者與約定的執行者。Coomaraswamy的研究指出：《阿闍婆吠陀》曾提及婆樓那是一位躺在水上苦修的偉大藥叉 (Yakṣa)，春天的樹木從他的肚臍長出，<sup>22</sup> Coomaraswamy透過評論蘇摩 (Soma) 與婆樓那之間的關聯，亦提出一些輾轉的線索說明了婆樓那和藥叉間是有著從屬的關係，<sup>23</sup>這些線索讓我們為摩羯魚亦成為藥叉女 (Yakṣī) 的坐騎尋得合理的關聯。藥叉 (Yakṣas) 是古印度神話中的一群半神而難以計數的小神靈<sup>24</sup>，其中男性稱為「藥叉」，而女性稱為「藥叉女」，財神俱毘羅 (Kubera) 是帶領牠們的王，牠們是水的守護神。多數學者認為牠們應該是淵源於印度本土而非雅利安人所引進的，在早期的佛教藝術中，我們經常可以發現牠們的身影。

Naylor綜合了早期對婆樓那的敘述提出：牠被稱作全能與全知者，牠是太陽運行天際、日夜分離與維持大地形狀的責任承擔者，牠監看每隻鳥的飛行，出席所有的聚會，看穿每個思緒。... 婆樓那看起來像個穿黃金盔甲騎著摩羯魚的白人，手持由蛇所製成的套索。婆樓那是天水的提供者，當天空打開時就以雨水的方式降下。人們以尊崇與戒慎恐懼的方式敬拜牠，因為牠擁有如阿修羅般醜陋的外表，牠會懲罰不信守承諾的人們。牠是宇宙的劊子手，牠通常抓住冒犯者的鼻子作為懲罰。牠和閻摩 (Yama) 都是死者之神。婆樓那的聲望在吠陀時期被眾神之王因陀羅所取代，這與因陀羅最輝煌的成就有關。當惡魔毘

<sup>20</sup> 一說八子，第八子被牠拋棄。七位 Ādityas 分別為：Varuna, Mitra, Āryaman, Bhaga, Daksha 與 Amśha。

<sup>21</sup> 十二位 Ādityas 除了前述的七位之外，分為四組：1. Mitra, Āryaman 與 Bhaga (或 Vidhātri)；2. Tvashtri, Pūchan 與 Vivasvat (或 Manu)；3. Savitrī, Pūshan 與 Śakra (Indra) 與 Viśnu；4. Varuna, Dasha (Dhātri, 有時 Parjanya) 與 Amśha (或 Vidhātri)。這十二位 Ādityas 有時分別代表一年的十二個月。

<sup>22</sup> Coomaraswamy 2001, p. 27.

<sup>23</sup> Coomaraswamy 2001, p. 33~34.

<sup>24</sup> Jaiminīya Brāhmana 是最早提及藥叉的文獻。

梨多 (Vritra) 偷走婆樓那所負責的世界水源，最後是靠因陀羅打敗惡魔方能取回水源。因為這個事件因陀羅取代了婆樓那霸主的地位成為眾神之王，而婆樓那由全能與全知者的重要地位降級成為海洋與河流的神，雖然仍舊是重要的神祇但已不可與舊日的輝煌相比擬的，此後祂為蛇神們所伺候。<sup>25</sup>在眾神不斷的瓜分職權之下，婆樓那在印度教神譜中的重要性遂日趨沒落，婆樓那在《毘濕奴往世書》(Vishnu Purana) 中已被降為水神，<sup>26</sup>在後續的相關文獻中婆樓那被提及時的地位更逐漸貶低了，祂的原本的重要性在文學與神話中已不再被凸顯了。

摩羯魚的在兩河流域古文明時期的原形「山羊魚」是用以辨識大神 Enki/Ea 的象徵物，「山羊魚」亦是通往 Ea 神路上的星座並成為後來黃道十二宮摩羯座「所指」圖樣。Enki/Ea 和婆樓那都位居兩大古文明國的重要水神，所以摩羯魚會成為吠陀神婆樓那的坐騎與象徵物似乎是理所當然，摩羯魚後來在笈多王朝時期亦成為恆河女神的坐騎。

根據文獻摩羯魚在印度最早是吠陀神婆樓那的坐騎，但是，考古所得最早的摩羯魚藝術造型卻是與佛教緊密結合，最早的摩羯魚形象是出現在最早的佛教遺址巴爾胡特，因此，摩羯魚的概念早已為佛教吸納並轉化為形象與藥叉女結合。佛經亦有摩羯魚相關的記述，敘述的次數不多且多為負面，東晉瞿曇僧伽提婆於西元 397 譯出的《中阿含經》卷第三十四的〈小品商人求財經〉第二十：「彼在海中為摩竭魚王破壞其船，……」<sup>27</sup>，是目前所得最早有關摩羯魚的佛經文獻，摩竭魚顯然被描述成是一隻會破壞的兇惡大魚。來自西元五世紀初由鳩摩羅什譯出的《大智度》初品〈佛土願釋論〉第十三（卷第七）：

如說：昔有五百估客，入海採寶；值摩伽羅魚王開口，海水入中，船去駛疾。船師問樓上人：「汝見何等？」答言：「見三日出，白山羅列，水流奔趣，如入大坑。」船師言：「是摩伽羅魚王開口，一是實日，兩日是魚眼，白山是魚齒，水流奔趣是入其口。」<sup>28</sup>

據《中阿含經》所述，摩竭魚王會破壞船身；而《大智度》更進一步說明了摩竭魚（摩伽羅魚王）是雙目如日，魚齒如白山般巨大的體積龐大水族，大口一開所造成的水流足以將船引入其口。根據佛經如此的敘述，顯然船家在海上航行時必然不樂意見到摩竭魚的現身。

<sup>25</sup> Naylor, Stephen T. 'Varuna', <http://www.pantheon.org/articles/v/varuna.html> (2011/5/22).

<sup>26</sup> ...Vaisravaṇa was made king over kings; and Varuṇa, over the waters... *The Vishnu Purana*, translated by Horace Hayman Wilson, [1840], [http://www.sacred-texts.com/hin/vp/vp057.htm#page\\_153](http://www.sacred-texts.com/hin/vp/vp057.htm#page_153) (2010/9/5)

<sup>27</sup> 大正新脩大藏經第一冊，No. 26《中阿含經》，CBETA 電子佛典 V1.73 普及版 [http://www.cbeta.org/result/normal/T01/0026\\_034.htm](http://www.cbeta.org/result/normal/T01/0026_034.htm) (2010/9/4)。

<sup>28</sup> 大正新脩大藏經 第二十五冊 No. 1509《大智度論》，CBETA 電子佛典 V1.64 普及版 [http://www.cbeta.org/result/normal/T25/1509\\_007.htm](http://www.cbeta.org/result/normal/T25/1509_007.htm) (2010/9/4)。

前輩學者對摩羯魚藝術表現的討論多限於裝飾部分，對於象徵意含的敘述不多實有其難為之處，因為吠陀經典與史詩對摩羯魚均甚少著墨，佛經的相關敘述亦不多。既然藉由經典文獻追溯摩羯魚的象徵意義有所困難，筆者將反其道而行，透過藝術造型中與摩羯魚互動或關聯的其他元素，包含神祇、植物...等等，或是摩羯魚所在建築的關鍵位置，由解讀畫面來試圖還原摩羯魚可能的象徵意含。筆者以為分析摩羯魚造型的演變與其在宗教藝術中所扮演的角色，有助於我們補足文獻佚失的部分。

## 五、摩羯魚在印度的藝術造型演變與分析

就目前的考古文物所得，印度最早出現的摩羯魚是在巴爾胡特的罕堵坡遺址，以「山羊魚」的造型出現於藥叉女的腳下，同一遺址亦發現已經印度本土化的摩羯魚，更有其他的兩棲動物造形提供摩羯魚輾轉印度本土化的佐證。本文所參照的摩羯魚造像樣本以筆者在大英博物館，法國吉美博物館（Musée Guimet）與印度德里博物館訪視所得；在桑奇（Sāncī）、阿旃陀（Ajantā）與埃洛拉（Ellorā）等地田調所得；以及部分參考文獻中所列舉的相關圖片為主，比較重要的文獻如 Cunningham 的 *The Stūpa of Bharhut*，Bunce 的 *An encyclopaedia of Hindu deities, demi-gods, godlings, demons, and heroes*，Sivaramamurti 的 *The art of India* 與 Knox 所著的 *Amaravati* 等等。

筆者將先依摩羯魚的年代先後探索其藝術造型變化並將造型相同者的歸類討論（計分 6 大類），藉此分析其造型的演變與關連。由於摩羯魚造型所影響的區域相當廣大，擴及了印度教與佛教的傳播區域，本文討論的區域以南亞印度為限，由於外來文化對藝術造型會有相當大的感染與影響力，因此本文探討的年代止於十三世紀伊斯蘭教勢力進入印度之前。

### 1. 「山羊魚」造型的摩羯魚：

上半身羊首、具蹄的兩隻前腳與下半身是魚身的兩棲合體動物是「山羊魚」造型摩羯魚的造型特色，將巴爾胡特（西元前 150~前 100）「山羊魚」造型的摩羯魚（圖 2）與新蘇美時期（西元前 2113~前 2006）「Enki」的象徵物山羊魚（圖 1），巴比倫（西元前 1200 年）摩羯座造型（圖 3）以及希臘化風格的「希臘-埃及」（西元前一世紀）造型的摩羯座（圖 4）相較：雖然呈現的山羊品種有所不同，這四個不同區域的摩羯座（魚）的背上皆負載著一位或坐或站立的神祇，已可以清楚地說明皆具備作為坐騎的概念。

美索不達米亞文明與希臘化文明的傳入影響了印度摩羯魚的形成，古老文明間的文化交流促進了藝術表現的豐富多元。但是，筆者檢視了相當多的犍陀羅時期的佛教藝術作品，即希臘化佛像造像或是相關的裝飾圖案中，皆未見摩羯座（魚）形象的參與其中，在埃及出現的希臘化魔羯座（西元前一世紀）之前的印度已有相似的「山羊魚」造型摩羯魚。巴爾胡特罕堵坡的佛教藝術的形成比希臘化佛像的犍陀羅藝術還提早至少一個世紀，說明源自兩河流域的摩羯魚已在印度部分地區萌發甚至已本土化，卻未能影響犍陀羅藝術的內容，應該是犍陀羅地區的雕刻師傅對佛教藝術的詮釋是選擇性以希臘式造型作單向的演繹，並未將希臘天文學概念中的摩羯座加入其中。

## 2. 「鱷魚嘴—大象鼻—蹄足—魚身」造型的摩羯魚：

巴爾胡特一尊名為「善見藥叉女」(Sudarśana<sup>29</sup> Yakṣī) (圖 5) 腳下踩著一隻造型與「山羊魚」迥異的摩羯魚，這隻摩羯魚張開長嘴，牙齒尖銳有如鱷魚，長長捲起的上唇有如大象的長鼻子，兩隻前腳仍為蹄足，下半身為魚身，捲曲的魚身說明了它是一條大魚，這是摩羯魚印度本土化的最早例證之一。

巴爾胡特提供了豐富的摩羯魚範例，另一個更清晰的「象魚」造型摩羯魚 (圖 6)，在圓盤中的摩羯魚的頭部有如鱷魚與大象的混合，頭頂的造型線條如大象，牙齒尖銳有如鱷魚，兩朵蓮花與一花苞從其長嘴延伸而出，額頭有環繞兩圈的繩索，脖子的部分亦有一圈繩子，大象耳朵已轉化如魚鰭，具蹄的前腳後方有一片魚鰭，下半身為魚身。這隻摩羯魚很清楚地融合了大象、鱷魚與魚等三種不同屬性的動物，大象是陸地的，鱷魚是水陸兩棲的，而魚則是水生動物。其中環繞的繩索是否暗喻了這隻摩羯魚受制於神(人)？由長嘴延伸而出的蓮花說明了與水的密切關係。筆者在印度中部的桑奇大塔的兩處塔柱的底部發現造型相同的摩羯魚：一處為兩隻體型較小的摩羯魚相對；另一處為一隻體型較大的摩羯魚 (圖 7)，但其頸部已無環繞的繩索。前述的摩羯魚 (圖 6) 位於一個單獨圓形內，主要的圖像延伸出幾朵點綴的蓮花，後者圖像所占的面積雖僅為整個長方形構圖的一小部分，但其大嘴所向上延伸的蓮花莖成為了繁複眾多蓮花的來源處。筆者以為在這個演變中，桑奇大塔的摩羯魚與蓮花以及水的關連性更為強化了。自汙泥中延伸出蓮花在印度傳統中有純潔的美好意象，成為甚多印度教或是佛教神祇的手中持物，如印度教太陽神蘇利耶 (Sūrya) 和財富女神 (Lakṣmī)，佛教的蓮花手觀音等等；水除了是人們生活中用以飲用與潔淨不可或缺的物質之外，在印度教相當重要的宇宙觀提出了宇宙是源自於水的概念。



圖 6

名稱：摩羯魚

來源：印度中央邦巴爾胡特宰堵坡

年代：巽伽王朝 (約西元前 150~前 100 年間)

收藏：加爾各答博物館

<sup>29</sup> 「善見」為佛教色界十八天之一。



圖 7

名稱：摩羯魚(虛線圈選處為摩羯魚)

來源：印度中央邦桑奇大塔

年代：約西元前三世紀~西元一世紀

巴爾胡特的其他動物造型引發了筆者對印度摩羯魚造型演變的思索。巴爾胡特的兩棲合體動物除了摩羯魚之外，尚有一隻作為坐騎的「半象半魚」兩棲合體動物(圖 8)，這隻「象魚」的背上跨坐了一個人，大象腿部的後方有鰭，上揚捲曲的象鼻握著蓮花。大象自古就是印度宗教藝術家最喜歡發揮的題材，不分教派皆以之為重要藝術圖像。自「乳海攪拌」出生的大象是印度教「眾神之王」因陀羅的坐騎，佛教的佛傳故事中亦有「白象入胎」的情節。大象在印度教中源自乳海，無論是因陀羅的坐騎或是白象入胎的說法，印度的神話傳奇中與大象相關的主要傳說場景皆是與陸空相關連，除了巴爾胡特所見，這種「半象半魚」的例子並不多見。這隻「象魚」有可能是後續發展出摩羯魚俱備象鼻的靈感來源，除了「象魚」之外，巴爾胡特罕堵坡亦有不少的大象裝飾圖樣，大象除了是象徵祥瑞的尊貴動物更是印度古代戰場上用來摧毀敵人不可或缺的武器，它具備了強大武力的象徵意涵。罕堵坡西邊大門的三層橫樑上的左右各有一隻鱷魚浮雕(圖 9)，鱷魚張開大口露出尖銳的牙齒，嘴的上方有兩根長觸鬚，眼睛與前腳的後方各有一片魚鰭，身體有鱗片，尾部捲曲成渦旋狀，鱷魚是河川中最為兇猛的動物。巴爾胡特豐富的雕刻提供了另一個與本文主題相關的動物—「大魚」(圖 10)，圓形的浮雕被一條肥碩的大魚占據了超過二分之一的畫面，大魚的上方有一艘船，船上有三人面露恐懼，其中兩人將手置於胸前，船邊有二槳，船與大魚之間有數條小魚，船似乎在大風浪中搖擺，大魚的眼睛顯露兇光，張開如鱷魚嘴般的銳利大口，一艘載著三人的船正滑入其中，滑入大魚嘴中的船應為畫面上方的船隻重複出現。這個圓型浮雕呼應了前述之《大智度》初品〈佛土願釋論〉第十三：「...水流奔趣是入其口」。



圖 8

名稱：象魚

來源：印度中央邦巴爾胡特宰堵坡

年代：巽伽王朝（約西元前 150~前 100 年間）

收藏：加爾各答博物館



圖 9

名稱：鱷魚

來源：印度中央邦巴爾胡特宰堵坡

年代：巽伽王朝（約西元前 150~前 100 年間）

收藏：加爾各答博物館



圖 10

名稱：魚

來源：印度中央邦巴爾胡特窣堵坡

年代：巽伽王朝（約西元前 150~前 100 年間）

收藏：加爾各答博物館

綜合了大象，鱷魚與大魚，巴爾胡特窣堵坡的浮雕已經將摩羯魚印度本土化造形的必要動物匯聚一堂了，除了本土化摩羯魚的原型之外，甚至已有交叉變化的「象魚」、「鱗化的鱷魚」與「鱷魚化的巨魚」，西元前二世紀的藝術家已經提出了摩羯魚未來造型多變的可能性了。

筆者發現一件源自秣菟羅（Mathurā）屬於貴霜王朝時期（約西元前一世紀）摩羯魚（圖 11），已經清楚承繼了巴爾胡特鱷魚的風格：嘴的上方有兩根長觸鬚，眼睛與前腳的後方各有一片魚鱗的特徵，捲曲上揚的尾部已具備如魚般的尾鱗，但兩隻前腳仍為蹄足。這隻摩羯魚無大象的長鼻子，但蹄足說明了大象造型的餘蔭依然存在。



圖 11

名稱：摩羯魚（另一面為蓮花）

來源：秣菟羅（Mathura）

年代：貴霜王朝（約西元前一世紀）

收藏：美國波士頓博物館

### 3. 「鱷魚嘴—大象鼻—鱷足—魚身」造型的摩羯魚：

收藏在大英博物館的阿瑪哈瓦帝（Amarāvati）窰堵坡遺物（約西元二世紀~三世紀）提供了豐富的摩羯魚例子，筆者細數了清晰可見摩羯魚的殘片計二十處共有 36 隻，僅一處是單獨出現的摩羯魚，其餘的十八處皆為成對出現，或背靠背、或在畫面的兩端相對而立。

十一處成對的摩羯魚位在石柱最底處（圖 12），摩羯魚在畫面的兩端相對而立，張開大嘴分別向對方延伸出蓮花莖，畫面充滿蓮花，中央部分或有兩隻神獸（leogryph）參與其中，或有侏儒藥叉站立中央雙手握住由摩羯魚嘴中延伸而出的蓮花莖。

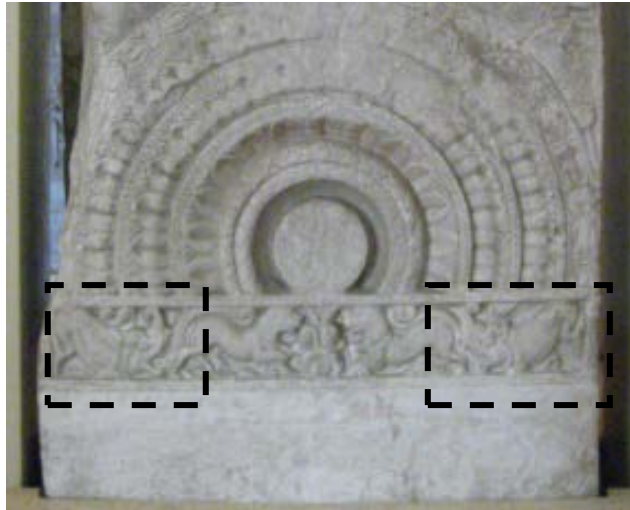


圖 12

名稱：摩羯魚(虛線圈選處為摩羯魚)

來源：阿瑪哈瓦帝

年代：西元三世紀

收藏：大英博物館

一處的成對相望的摩羯魚位於石柱上方的牆頂部分，2 隻摩羯魚皆已殘破僅剩頭部，大嘴延伸出一個粗大的花環到對方的嘴裡，花環由兩個人扛在肩上形如「M」，花環中間下陷處上面有一個圓形蓮花，蓮花上方有一個象徵「首轉法輪」的法輪在一個金剛座上方，金剛座兩旁各有一個朝聖者雙手合十（圖 13）。Sivaramamurti 指出這個特殊的摩羯魚口吐出巨大花環的造型，影響了後來帕拉瓦王朝（Pallava，西元三~九世紀）時期將之轉化成雙拱的門楣造型，<sup>30</sup> 本文後續將討論之。

<sup>30</sup> Sivaramamurti 1977, p. 548.



圖 13

名稱：摩羯魚與大花環(虛線圈選處為摩羯魚)

來源：阿瑪哈瓦帝

年代：西元二世紀

收藏：大英博物館

六處計 13 隻的摩羯魚位於圓形蓮花的外圍：2 隻背靠背的摩羯魚共出現四處，自摩羯魚嘴中延伸出蓮花與蓮葉圍繞了整個蓮花座；一處的蓮花為半圓形，2 隻摩羯魚則分據直徑的兩邊，亦自嘴中延伸出蓮花和蓮葉將半朵蓮花包圍住；一處僅 1 隻的部分由於蓮花座已部分殘缺，無法得知原始的構圖是否還有其他的摩羯魚。

有二處位在石柱的中央：一處 2 隻相向的摩羯魚背上分別乘載了一對男女(圖 14)，男性手中皆持盛開的蓮花，他們的中間隔了一個傘堵坡，有一對男女正舉起雙手在向傘堵坡膜拜；另一處成對的摩羯魚中間隔著五頭巨蛇相望，背上各有一名手托托盤的女子站立其上。



圖 14

名稱：摩羯魚(虛線圈選處為摩羯魚)

來源：阿瑪哈瓦帝

年代：西元二世紀

收藏：大英博物館

這些摩羯魚提供了異於巴爾胡特、桑奇與秣菟羅的藝術造型，摩羯魚的頭部除了具備不算長的大象鼻之外，頭頂部分已除去了屬於大象的部分，更向鱷魚的造型靠近，前述的蹄足已消失，摩羯魚前足的腳掌已鱷魚化，除了二足的摩羯魚（圖 15）之外，其中有一對俱備如同鱷魚的四隻腳掌（圖 16），左邊的摩羯魚仍可見尾鰭，右邊的摩羯魚因為尾部造型角度的問題無法確認是否仍保有尾鰭。筆者發現年代在阿瑪哈瓦帝窣堵坡之後的摩羯魚的腳已不再是具蹄的，顯示摩羯魚的發展是向著鱷魚的造型靠攏，兩足的鱷魚腳掌已完成演化，下半身則是維持魚身，至於四足的摩羯魚在西元五世紀前仍屬少見。西元五世紀笈多時期一件源自北方邦（Uttar Pradesh）的「恆河女神」，可以清楚地看到具有四隻如同鱷魚壯碩腳掌的摩羯魚（圖 17），但很可惜的是摩羯魚的頭已殘缺，尾鰭已消失。摩羯魚在部分區域如北方邦已朝向四足去尾鰭型式逐漸的變化。



圖 15

名稱：摩羯魚

來源：阿瑪哈瓦帝

年代：西元二世紀

收藏：大英博物館



圖 16

名稱：摩羯魚

來源：阿瑪哈瓦帝

年代：西元二世紀

收藏：大英博物館

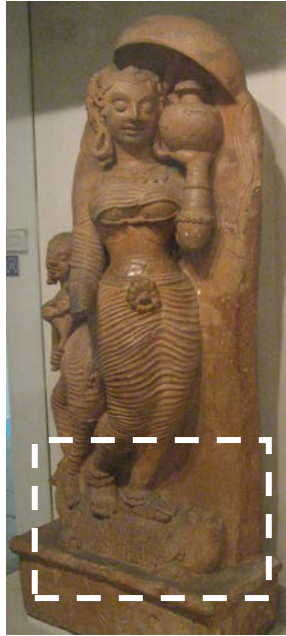


圖 17

名稱：恆河女神（紅陶）（虛線圈選處為摩羯魚）

來源：Ahichchhatra，北方邦

年代：西元五世紀

收藏：德里博物館

#### 4. 「鱷魚嘴—大象鼻—魚身」造型的摩羯魚：

除了前述的摩羯魚之外，阿瑪哈瓦帝（Amarāvati）窰塔坡其他的摩羯魚則為無足（圖 18），部分魚身的魚鱗清晰可見。阿瑪哈瓦帝窰塔坡提供的豐富摩羯魚造型，讓我們掌握了更多的摩羯魚的變化。



圖 18

名稱：摩羯魚

來源：阿瑪哈瓦帝

年代：西元二世紀

收藏：大英博物館

## 5. 摩羯魚與「花環拱門」的造型：

阿瑪哈瓦帝摩羯魚嘴中延伸出巨大花環的造型，影響了後來帕拉瓦王朝（Pallava）時期將之轉化成雙拱的門楣造型。筆者目前找到年代最遠的例子為西元八世紀艾羅拉（Ellroā）編號第十六窟的開拉沙寺（Kailāsa Temple）中的一件作品（圖 19），兩隻面相對的摩羯魚嘴中向上延伸出的雙層花環所形成的「雙花環拱」，拱的下方有一個背對觀眾的舞者，兩隻摩羯魚的鱷魚前足清晰可見，它們的下半身則各自幻化為朵朵浪花延伸而下，這是件相當繁複精采的作品。由左右分別往上延伸的花環，部分的大花環門楣在匯集處會有一隻饕餮將花環含在口中。隨著時代的演變，在藝師們的巧手與創意之下，一個拱的造型到了十二世紀時已變化成繁複多拱的造型（圖 20），這個來自安得拉邦（Andhra Pradesh）十二世紀卡卡地亞（Kākātīya）王朝的作品是以濕婆神為主神的宇宙三大神門楣，展現了印度雕刻的精緻度。一尊十二世紀印度南部卡納塔克邦（Karnataka）的 Holehonnatti 編號 1 的印度神廟供奉的 Ranganatha（南印度流行的毗濕奴神的造型之一）（圖 21），提供了雕刻師與傳統不同的構思，兩隻摩羯魚轉身向外不再面對面而立，大花環不再由兩隻摩羯魚的口中延伸而改由向上翹起的尾鰭向上形成一邊十二個拱，兩邊的拱匯聚於中央的饕餮口中，這件 Ranganatha 的摩羯魚並非如此造型的獨一作品，在拉賈斯坦邦（Rajasthan）的 Amber 博物館亦有一件名為「Skanda-Brahmashasta」的作品亦有如此的造型。



圖 19

名稱：摩羯魚(虛線圈選處為摩羯魚)

來源：開拉沙寺，艾羅拉 (Kailāsa Temple, Ellroā)

年代：西元八世紀

收藏：略



圖 20

名稱：三神門楣(虛線圈選處為摩羯魚)

來源：Warangal，安得拉邦 (Andhra Pradesh)

年代：Kakatiya 王朝，西元十二世紀

收藏：德里博物館

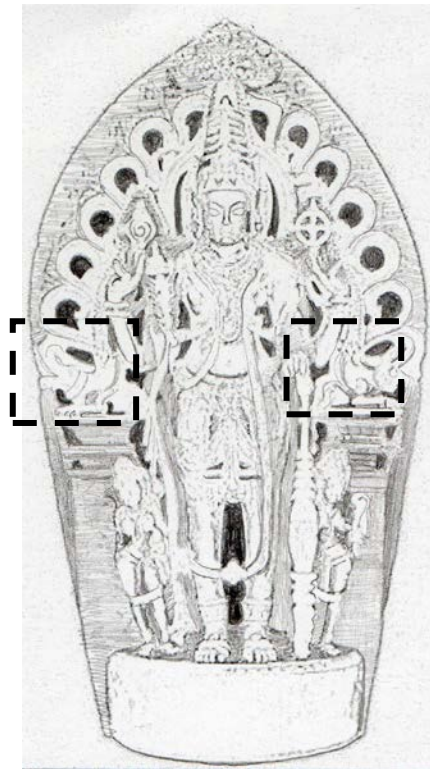


圖 21

名稱：Ranganatha (虛線圈選處為摩羯魚)

來源：卡納塔克邦 (Karnataka) 的 Holehonnatti 編號 1 的印度神廟

年代：十二世紀

## 6. 「鱷魚嘴—大象鼻」造型的摩羯魚：

當摩羯魚與建築物結合時，它的造型通常只剩前半部(圖 22)的鱷魚嘴與長而上揚的大象鼻，下半部的魚身則消失不見。此時的摩羯魚成對現身在一

尊佛教或是印度教的主神身後的神龕建築的一部分，通常被發現在對稱的神龕橫梁的上方左右兩旁的摩羯魚面部朝外，有時在橫樑的盡頭有如中國建築中的瓦當。它的下方通常伴隨著神獸（leogryph）與大象，或是僅與神獸搭配，偶或得見摩羯魚僅搭配大象，它們在主神神龕的兩側面朝外似乎是在護衛著主神。在西元五世紀後的佛教或印度教一些主神神龕的左右兩側經常可以得見摩羯魚等，有時是高浮雕，有時是接近線雕般的淺浮雕，此類的摩羯魚造型表現逐漸成為主流。

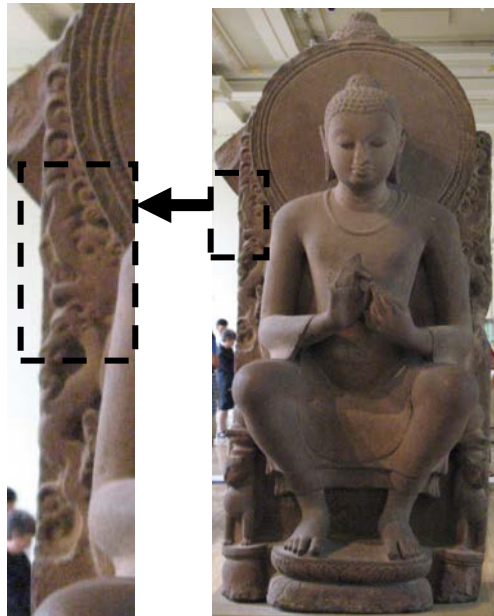


圖 22

名稱：佛陀(虛線圈選處為摩羯魚)

來源：鹿野苑 (Sarnath, Uttar Pradesh)

年代：西元五世紀~六世紀

收藏：大英博物館

我們發現有神龕造型卻結合了前述 5 與 6 兩種不同的樣式，一件十一世紀收藏在 Gwalior State Museum 的火神 (Agni) 雕像 (圖 23)，即結合摩羯魚在神龕建築的兩種造型：火神兩側的柱子頭內外各有一隻摩羯魚，外側的摩羯魚面部朝外如前述「鱷魚嘴—大象鼻」造型，摩羯魚成對現身在一尊主神身後的神龕建築的一部分，在對稱的神龕橫梁的上方左右兩旁；內側的摩羯魚則相對嘴中向上延伸出的花環形成了一個拱門，火神即安立於拱門之下。以卡納塔克邦 Holehonnatti 的 1 號印度神廟所供奉的 Ranganatha (圖 21) 與這件火神雕像 (圖 23) 為例，似乎可以提醒我們，因年代與區域的不同，宗教藝術風格在不影響辨識主神的前提之下的多元可變性。



圖 23

名稱：Agni（虛線圈選處為摩羯魚）

來源：中央邦的 Morena

年代：十一世紀

收藏：Gwalior State Museum

## 六、摩羯魚在印度宗教藝術中的意涵

摩羯魚在文獻中的記載雖然最早是與吠陀神婆樓那關連在一起，但是在目前已知的印度宗教藝術遺物中，卻最早現身於佛教遺址的巴爾胡特窣堵坡中，因此，摩羯魚在印度的宗教藝術中的應用並未因教派間的差異而有所疑義，筆者以為摩羯魚在宗教藝術萌發時已成為一個印度人所共通運用的文化符號。本文將試圖提出不同造型的摩羯魚結合了不同的神祇、動物或是植物的可能詮釋。

「山羊魚」是Enki/Ea的坐騎，在遙遠的美索不達米亞平原用以辨識水神Enki/Ea的象徵物；摩羯魚在古印度早期亦為水神婆樓那的坐騎，亦是用以辨識婆樓那的象徵物。承襲巴比倫「山羊魚」造型的摩羯魚，於巴爾胡特窣堵坡以作為藥叉女的坐騎現身，在同一遺址可以見到的已印度化的摩羯魚亦作為藥叉女的坐騎。印度文獻指出摩羯魚是吠陀神祇婆樓那的坐騎，與考古的發現兩者間有著顯著落差，目前所得最早藝術形象中說明摩羯魚的主人是佛教遺址中的藥叉女而並非婆樓那，印度的宗教藝術的發展中佛教是早於印度教（吠陀教），在佛教與印度教的「教爭」過程中皆發生將對方的重要神祇收編並降級，但在西元前 150~前 100 年間的佛教演變過程中尚未完成收編婆樓那的工作，必須等到《大日經》完成後，婆樓那才被佛教收歸為「十二天」之一的「水天」。本文找到的一個婆樓那與藥叉的關連性：《阿闍婆吠陀》曾提到婆樓那是一個斜倚於水上苦修的大藥叉。<sup>31</sup>「藥叉」是雅利安人進入印度之前即已存在的「本土精靈」，他們經常與首領財神俱毗羅（Kubera）關聯。Fergusson在他的研究中指出藥叉與蛇神（Nāgas）的崇拜是在雅利安人入侵之前的無社會階級Dasyus族的土著信仰，他們透過崇拜藥叉與蛇神祈求豐饒與降雨，<sup>32</sup>藥叉與蛇神經常關聯在一起與印度本土最早的信仰有著密切的關係。藥叉和蛇神都是精靈：藥叉住於地上或空中，是佛教正法守護神；蛇神是「水精靈」負責守護藏在地底下的珍寶。在巴爾胡特窣堵坡的藥叉女站在坐騎摩羯魚上（圖 4、5），此時在佛教遺址的摩羯魚與吠陀水神婆樓那應無直接關係，但是，婆樓那曾為一名苦修藥叉似乎將藥叉與水關聯在一起。我們應該回歸守護屬於佛教窣堵坡的藥叉意涵：守護正法、豐饒與降雨。

摩羯魚為兩棲類的動物，它的尾鰭說明了他是行動於水中的坐騎，「山羊魚」摩羯魚與同時存在的「鱷魚嘴—大象鼻—蹄足—魚身」摩羯魚，它們的魚身尾鰭造形皆呼應了「水」的概念。我們若同時思索摩羯魚在桑奇大塔與阿瑪哈瓦帝兩個窣堵坡的其他形式，將能夠逐漸架構摩羯魚亦傳遞了豐饒的概念。

<sup>31</sup> Coomaraswamy, 2001, p. 29.

<sup>32</sup> Fergusson 1868. p. 244

摩羯魚造型的早期演變過程中，頭部曾有如鱷魚與大象的混合，頭頂的造型線條如大象，牙齒尖銳有如鱷魚，長長捲起的上唇有如大象的長鼻子，兩隻前腳為蹄足，下半身為魚身，兩朵蓮花與一花苞從其長嘴延伸而出。其中大象在神話「乳海攪拌」的過程中被攪出而成為因陀羅的坐騎，在佛教大象亦為吉祥的神獸，摩耶夫人「白象入胎」是佛教徒耳熟能詳的佛傳故事，它的名子 *Airāvata* 意即「自水出生」，印度人在演化「山羊魚」造形的摩羯魚過程放棄了山羊，選擇對他們意義更為深厚的大象有其文化上的意涵。鱷魚是河流中的猛獸，摩羯魚結合了鱷魚的尖銳強勁的長嘴更象徵了它的力量強大。摩羯魚早期僅延伸出兩朵蓮花與一花苞（圖 6），在桑奇大塔的實例中則已經延伸出充滿整個畫面的蓮花了（圖 7）。蓮花在印度文化中占據了很重要的地位，佛傳故事中指出佛陀出生後即步步蓮花並指著天地說出：「天上地下，惟我獨尊」的話語；印度教的宇宙創造之神梵天（*Brahmā*）的誕生神話說明祂是自延伸自毗濕奴肚臍中的蓮花而出生；此外，眾多的印度神祇不分宗教手持蓮花作為信物或象徵物。潔白無瑕的蓮花自充滿汙泥的水中蜿蜒而出，象徵了純淨的精神擺脫自汙穢的身體。閉合的蓮花就像一顆蛋，呼應了另一個梵天出生與創始神話故事，一顆種子被放入最初的大海，種子吸收了大海的精華最後變成一顆蘊含所有能量的金蛋，梵天自熟成的金蛋出生，並將金蛋的剩餘部份則擴張成宇宙。既然，蓮花自摩羯魚的嘴中延伸而出，我們可以充分理解摩羯魚此時化身成蓮花養分的來源與保護者的姿態，它那綜合猛獸的強悍造型足以保護蓮花的豐饒盛開。

阿瑪哈瓦帝罕堵坡遺留文物的一處有成對相望的摩羯魚位於石柱上方的牆頂部分，大嘴延伸出一個粗大的花環到對方的嘴裡，巨大花環必須由兩個人扛在肩上，這兩個人的現身說明了花環的巨大（圖 13）。在早期的佛教藝術中，摩羯魚並非僅有的動物得以自其大嘴延伸出粗大的花環，巴爾胡特的遺物中一件名為「大象運送佛骨」的浮雕（圖 24），可以發現大象嘴中亦延伸出粗大的花莖；年代比阿瑪哈瓦帝更早的桑奇大塔的塔門上的橫樑（圖 25），亦可以看到橫樑左右各有一名大肚子的侏儒藥叉<sup>33</sup>自其嘴中延伸出粗大的蓮花花莖匯聚於橫樑的中央，兩侏儒藥叉之間更有四名大肚侏儒藥叉參與其中，本文以為年代先於阿瑪哈瓦帝的巴爾胡特與桑奇的大象與侏儒藥叉必然給與了阿瑪哈瓦帝的雕刻師一些影響，而摩羯魚取代了大象與藥叉成為延伸更粗大的花環的主要動物，是否說明大花環的來源來自摩羯魚較之來自於大象與藥叉更能表達對神祇的讚頌與崇拜遵奉之意。這個源自佛教藝術中的摩羯魚口出巨大花環的造型，還影響了印度南部帕拉瓦王朝時期將之轉化成拱型的門楣造型，成為用以裝飾印度教部分重要神祇的圖案（圖 20）。阿瑪哈瓦帝的例子提供了兩種不同

<sup>33</sup> 年代較晚的《羅摩衍那》曾為藥叉的來源提供了解說：梵天為了看守「水」創了一些生物，其中部分大叫「讓我們看守」，另一部分大叫：「讓我們狼吞虎嚥」。這些看守「水」的守衛生物就成了羅刹（*Rākṣasa*）與藥叉，「狼吞虎嚥」可能是延伸出後來多數的藥叉的形象擁有一個大肚子的概念。參酌自：Coomaraswamy 2001. p. 29, footnote 1.

的位置的摩羯魚：位在柱子底部的摩羯魚口出蓮花與登上建築物的牆頂的摩羯魚口出巨大花環。這個位置的改變很容易令人對摩羯魚位階提升產生聯想。以花卉串繞成環作為供神的祭品，至今一直是印度教徒所採取的方式，甚至宇宙保護神毗濕奴神上就掛著一個大花環，而大花環亦成了辨識祂的象徵物之一；古代的佛教徒亦將花環作為供佛的祭品，如一件收藏在美國佛利爾藝術館的巴爾胡特浮雕「毗都多波王拜會釋迦牟尼」，浮雕中央象徵佛陀的法輪的輪軸上即掛著一個大花環。

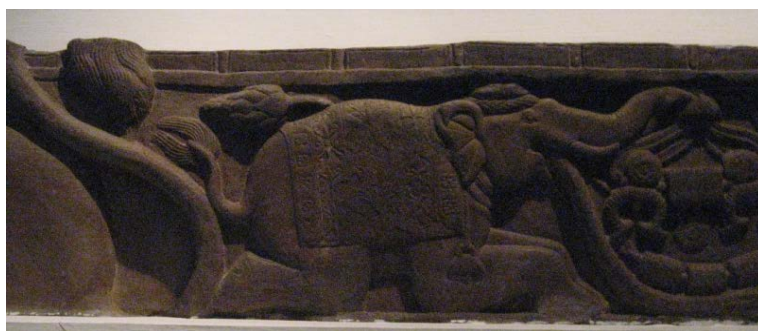


圖 24

名稱：大象運送佛骨（局部）

來源：印度中央邦巴爾胡特宰堵坡

年代：巽伽王朝（約西元前 150~前 100 年間）

收藏：德里博物館



圖 25

名稱：侏儒藥叉（虛線圈選處）

來源：印度中央邦桑奇大塔

年代：約西元前三世紀~西元一世紀

摩羯魚不再是裝飾象徵圖案而與建築結合成為建築物的一部分，除了前述的拱型花環的門楣造型之外，尚有前文所述的成為主神身後的神龕建築的一

部分。它的位置是在神龕主建築外的橫樑上方兩側或是橫樑盡頭的地方，橫樑的高度約是主神的頭部位置，摩羯魚僅剩身體的前半部造型（圖 22、26），橫樑的下方經常伴隨著神獸（leogryph）與大象，它們分據柱子的兩側且一致的面朝外，似乎是在護衛著主神，如此的組合無教派之分別經常可見於佛教與印度教的神祇神龕。筆者以為一隻與水有密切關係的動物被安置於差不多是屋頂的位置，摩羯魚除了護衛主神之外應該還有其它的職責，雖然印度神廟是以石構為主，神像亦是以石雕為主，本文還是認為位居橫樑上的摩羯魚應有消火防災的象徵意味。



圖 26

名稱：摩羯魚(虛線圈選處)

來源：北方邦的 Kānauj

年代：約西元 1000 年 (Chandella Dynast)

收藏：大英博物館

本文並未忘記摩羯魚是吠陀神婆羅那的坐騎亦是祂的象徵物，由於佛教藝術的發展早於印度教藝術，再加上婆羅那在印度教藝術大興時已不再是重要的神祇了，因此，本文目前所得較早的婆羅那乘騎摩羯魚的雕刻為西元第十世紀卡朱拉荷 (Khajuraho) (圖 27) 摩羯魚穩健地支撐起主人婆羅那。卡朱拉荷為印度教密教的重要據點，未來若希冀深入探討婆羅那的發展與演變時是不可遺漏的重地。除了吠陀水神婆羅那之外，乘騎摩羯魚的印度教神祇尚有婆羅那的妻子 Varuni 與恆河女神，這些神祇皆與「水」有著密切關係。根據目前所得資料，佛教的神祇以摩羯魚為坐騎的僅有位階甚低的藥叉與無法辨識身分的信仰追隨者，因此，這兩個不同宗教雖然皆使用了摩羯魚形象闡述了一些象徵意涵，但這兩個不同宗教還是存在著不同的方式：佛教僅在早期將之視為坐騎而由藥叉女騎乘，但在後來的發展中並未有其他的神祇將之運用為坐騎，反之，

印度教始終保留了摩羯魚為坐騎的原始想法。



圖 27

名稱：Varuna（虛線圈選處為摩羯魚）

來源：卡朱拉荷（Khajuraho）

年代：十世紀

收藏：Gwalior State Museum

## 七、結論

透過不同區域間的交通往來，引發了文化交流將分屬不同的文化藉由宗教關聯在一起，很多歷史事件並未被即時的記錄，宗教藝術的形象在這個時候扮演了一個串連歷史痕跡的角色。因為文化交流，人們於是有機會得以賞識不同文化與藝術之美進而欣然接受，然而一個藝術形象若要深植於一個異文化之中，必然會經過適度的轉化與消化方能完全融於另一個文化之中。

源自兩河流域古文明中的「山羊魚」原是用以象徵蘇美人三大至高的神祇之一與阿卡德王國的重要神祇「Enki /Ea」。祂掌管了水、思維能力、創造、智慧與能讓人起死回生的藥，是生命所有秘密、神奇知識與不朽的來源；「山羊魚」後來更成了「15 個在 Ea 路徑上的星座」——摩羯座。一個距今超過四千年屬於「新蘇美時期」（西元前 2113~前 2006）的圓筒形印章（圖 1）為我們確認了「山羊魚」的摩羯造型，這隻「山羊魚」透過文化交流輾轉到達了希臘、埃及，更經波斯古國傳至印度，爾後印度化的「摩羯魚」藉由佛教的傳播到達中國。「山羊魚」到了希臘則成為「黃道十二天宮」的一員並發展成重要的西洋星占學，近代文化的交流更為快速與頻繁，星占學已是不論東西方的當代日常生活談論的重要議題，而黃道十二天宮中的摩羯座原型——「山羊魚」——所延伸出的算命論述仍舊牽動著部分現代人的日常思維。

印度人不僅將摩羯魚融入印度版的黃道十二天宮中，更將「山羊魚」與他們的宗教文化結合使得摩羯魚有了不同的面貌，成為了佛教與印度教廣泛使用的象徵圖案。從最早深受美索不達米亞文化影響的「山羊魚」造型，在「印度化」的過程中印度人拋棄了與印度文化關聯性較弱的山羊造型，逐漸融合大象這隻象徵祥瑞，陸地最龐大的哺乳動物與作戰的猛獸以及象徵水中猛獸的鱷魚，同時保留了「山羊魚」的魚身魚鱗，顯示印度文化對異文化有所保留亦顯示印度文化中對於水宇宙的重視，到了十二世紀時，鱷魚的鱷足雖逐漸取代了魚身與魚鱗，但是摩羯魚還是維持水陸兩棲動物。

摩羯魚有羊首、蹄足，魚身，尾鱗，象頭、鱷魚嘴、大象鼻、鱷足等多樣的造型，這些不同的造形在演化過程中，說明了印度文化在受外來文化影響的同時順勢自主性的加入本身文化的特色，摩羯魚遂成為印度文化特色的一環。摩羯魚在印度的演繹過程中它的造型曾有過的差別，如「蹄足」與「鱷足」的不同（圖 6、16），甚至後來四足取代了尾鱗（圖 17）或是僅存前半身（魚身不見了）（圖 22、26），其中「鱷魚嘴—大象鼻」始終是用來辨識印度化摩羯魚的兩個主要特徵，因此，「鱷魚嘴—大象鼻」即為摩羯魚的主要象徵符號。

講究以圖像符號來象徵的印度宗教藝術文化，摩羯魚甚少單獨出現總是

伴隨著不同的神祇、動物與植物進而讓畫面意涵更為豐富。當摩羯魚作為神祇如婆羅那、Varuni 與恆河女神的坐騎時，它是這些神祇的象徵物，亦象徵承載著這些水神悠遊於河流與海洋之中（不管是恆河還是傳說中的乳海），在印度能夠主掌「水」的神祇總有相當重要的地位。藥叉雖為如精靈般的小神，但他們在罕堵坡守護佛法亦象徵著豐饒與降雨，摩羯魚本身即具備豐沛雨水的概念，作為藥叉的坐騎亦可以呼應：守護佛法、豐饒與降雨等象徵意涵。

蓮花在印度宗教文化中占據了很重要的地位是隨處可見的裝飾圖案，潔白無瑕的蓮花自充滿汙泥的水中蜿蜒而出，象徵了純淨的精神擺脫自汙穢的身體。蓮花自摩羯魚的嘴中延伸而出，摩羯魚此時化身成蓮花養分的來源與保護者的姿態，源自大象與鱷魚的強悍造型足以保護蓮花的豐饒盛開。

串繞成環的鮮花自古就是印度人用來供養佛菩薩與印度教神祇的供品，至今仍是印度教徒用來供奉濕婆、毗濕奴與難近母（Durgā）等神祇時所採用的供品。從印度的宗教藝術中可以看到摩羯魚、大象與侏儒藥叉皆從大嘴延伸出一個粗大的花環，在宗教藝術的演變過程中摩羯魚取代了大象與藥叉成為延伸更粗大的花環的主要動物，原先位於宗教建築底部的摩羯魚被提升至門楣的位置，大嘴所延伸出的粗大花環也成了裝飾門楣的拱，隨著時代的演變，單拱竟可以繁化成十個拱之多。筆者以為源自摩羯魚的大花環相較於大象與藥叉更能表達對神祇的讚頌與崇拜遵奉之意，所以摩羯魚取代了大象與侏儒藥叉。

摩羯魚除了前述的結合大花環成為門楣上方的「拱」之外，我們亦可以在佛教或是印度教的主神身後的神龕建築的橫樑上方，發現成對的摩羯魚面部朝外分據橫樑的兩端，它的下方通常伴隨著神獸（leogryph）與大象，或是與神獸搭配，偶或得見摩羯魚僅搭配大象，筆者以為此時的摩羯魚是在護衛著神龕主神。摩羯魚由建築底座攀升至門楣與橫樑的位置，是何種類型比較早發生？依本文目前所得的資料位於橫樑位置的摩羯魚可以推至西元五世紀~六世紀鹿野苑的佛陀像（圖 22），摩羯魚結合大花環較早期的作品可以在艾羅拉的開拉沙神殿（Kailasa Temple）找到三位西元八世紀的女神：閻牟那女河神（Yamuna，恆河支流）、娑羅室伐底（Sarasvatī）與恆河女神<sup>34</sup>，祂們皆站立在由兩隻摩羯魚延伸出的簡單拱門內。因此，筆者以為摩羯魚位置的演變先站立於橫樑之上（橫樑左右兩端），之後摩羯魚再延伸出大花環由發展成門楣的拱。摩羯魚位置由早期罕堵坡的最底層逐漸向上至門楣上方的演變，應該意味著摩羯魚在宗教地位的提升。

本文限於篇幅僅鎖定摩羯魚可能的宗教意涵，並未對其造型風格改變深入著墨，如探討摩羯魚的變化僅限於基本造形的改變與相關畫面元素的對應關

<sup>34</sup> Sivaramamurti 1977, p. 333, nos. 198~200.

係，並未深入因區域與年代改變的風格變化，部分雕刻師以高浮雕或是淺浮雕所形藝術風格特色亦未加以深入探討，另外，如大花環門楣的造型，在西元八世紀與十二世紀的演變，除了拱門數目的改變之外，卡納塔克邦就有雕刻師雕出更為繁複不連續的花環。更深一步的風格探討將在日後有更多研究樣本時，將再繼續深入思考。另外，摩羯魚隨著佛教輾轉傳入中國與西藏之後，在藝術造型與內涵產生了變化，將可以做為深入思索源自宗教的藝術元素再度穿越文化與異文化的再度融合。

## 參考書目

### 中文

江曉原。2004。《12 宮與 28 星宿：世界歷史上的星占學》。瀋陽：遼寧教育出版社。

江曉原。1991。《天學真原》。瀋陽：遼寧教育出版社。

江曉原。2001。《江曉原自選集》。廣西師範大學出版社。

亞諾什·哈爾瑪塔（主編）、徐文堪（譯）。2003。《中亞文明史》（第二卷）。北京：中國對外翻譯出版公司。

塞頓·勞埃德（Lloyd, Seton）著，楊建華（譯）。1990。《美索不達米亞考古：從舊石器時代至波斯征服》（*The Archaeology of Mesopotamia: From the Old Stone Age to the Persian Conquest*），北京：文物出版社。

國洪更。〈古代兩河流域的創世神話與歷史〉。《世界歷史》。2006 年第 4 期，頁 79~88。

李海峰。2006 年。〈也談兩河流域的神話與文明—兼與張啟成教授商榷〉。《聊城大學學報》，第 4 期，頁 55~58，82。

### 西文

Behrendt, Kurk A. 2007. *The Art of Gandhara - in The Metropolitan Museum of Art*, New York.

Bhakti, Seva. 1902. *The Hindu Book of Astrology*. (at sacred-texts.com), (<http://www.sacred-texts.com/astro/hba/index.htm>, 2011/4/18)

Billard, Roger. 1971. *L'astronomie indienne; investigation des textes sanskrits et des données numériques*. Paris: Ecole française d'Extrême-Orient.

Bunce, Fredrick W. 2000. *An encyclopaedia of Hindu deities, demi-gods, godlings, demons, and heroes : with special focus on iconographic attributes*. New Delhi.

Coomaraswamy, Ananda K. 2001. *Yakṣas*. New Delhi.

Cunningham, Alexander. 1998. *The stūpa of Bharhut : a Buddhist monument ornamented with numerous sculptures illustrative of Buddhist legend and history in the third century B.C*. New Delhi.

Dallapiccola, Anna L. 2003. *Hindu myths*. Austin: University of Texas Press.

Dumézil, Georges, tr. by Coltman, Derek. 1988. *Mitra-Varuna*. New York.

Espak, Peeter. 2006. *Ancient near eastern gods Enki and Ea: Diachronical analysis of texts and images from the earliest sources to the Neo-Sumerian period*. Master's Thesis. Tartu University, Faculty of Theology, Chair for Ancient Near Eastern Studies.

- Evans, James. 1998. *The history and practice of ancient astronomy*. New York: Oxford University Press.
- Fergusson, James. 1868. *Tree and serpent worship: Illustrations of Mythology and Art in India in the First and Fourth Centuries after Christ*. Kessinger.
- Frédéric, Louis. 1987. *Dictionnaire de la civilisation indienne*. Paris.
- Ghosh, Mallar. 1980. *Development of Buddhist iconography in Eastern India*. New Delhi.
- Griswold, Hervey De Witt. 1910. *The God Varuna in the Rig Veda*. Ithaca. (Reprints from the collections of the University Michigan Library).
- Jansen, Eva Rudy. 1993. *The book of Hindu imagery : gods, manifestations and their meaning*. Havelte, Holland.
- Knox, Rober. 1992. *Amaravati- Buddhist Sculpture from the Great Stūpa*. British Museum.
- Margaret, Stutley. 2002. *A dictionary of Hinduism : its mythology, folklore, and development, 1500 BC-AD 1500*. New Delhi.
- Moor, Edward. 2000. *The Hindu pantheon*. New Delhi.
- Neugebauer, Otto. 1975. *A history of ancient mathematical astronomy*. 3 vol. New York: Springer-Verlag.
- Neugebauer, Otto. 1983. *Astronomical cuneiform texts : Babylonian ephemerides of the Seleucid period for the motion of the sun, the moon, and the planets*. 3 vol. New York: Springer-Verlag.
- Neugebauer, Otto. 1969. *The exact sciences in antiquity*. New York.
- Pinches, Theophilus Goldridge. 1955. *Late Babylonian astronomical and related texts*. copied by T.G. Pinches and J.N. Strassmaier. Prepared for publication by A.J. Sachs with the co-operation of J. Schaumberger. Rhode Island: Brown University Press.
- Ptolemy, Claudius. tr. J.M. Ashmand. 1822. *Tetrabiblos*. (<http://www.astrologiamedieval.com/tabelas/Tetrabiblos.pdf> (2011/5/15))
- Ridpath, Ian. 1997. *A Dictionary of Astronomy* (電子書). Oxford: New York Oxford University Press.
- Ridpath, Ian. 1989. *Star Tales*. Cambridge: Lutterworth Press. <http://www.ianridpath.com/startales/startales3.htm> (2011/5/25)
- Shank, Michael H. 2000. *The scientific enterprise in antiquity and the Middle Ages*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sitchin, Zecharia. 2004. *The Lost Book of Enki: Memoirs and Prophecies of an Extraterrestrial god*. Bear & Company, X edition.
- Sivaramamurti, Calambur. 1977. *The art of India*. New York.
- Stutley, Margaret and Stutley, James. 2002. *A dictionary of Hinduism : its*

*mythology, folklore, and development, 1500 BC-AD 1500*. New Delhi.

Werner, Karel. 1990. *Symbols in art and religion*. Delhi.

Wilkins, W. J. 2006 ( 1882 first published ) . *Hindu Mythology*. New Delhi.

Williams, George M. 2008. *Handbook of Hindu mythology*, New York: Oxford University Press.

Zimmer, Heinrich Robert. 1946. *Myths and symbols in Indian art and civilization*, Princeton: New Jersey Princeton University.

網路資源：

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

Etana (Electronic Tools and Ancient Near East Archive) :  
<http://www.etana.org/home>

Freedom Vidya: <http://shrifreedom.org/tithi.htm>

Internet Sacred Text Archive: <http://www.sacred-texts.com/index.htm>

LexiLine: <http://www.lexiline.com/lexiline/lexi171.htm>

# 波羅王朝東印度的密教觀音造像研究

《世界宗教學刊》，16 期，頁 1-40，嘉義。2010

## 中文摘要

印度的佛教與印度教在發展的過程中相互影響，佛教受到在西元四世紀興起的印度教密教（Tantric Hinduism）影響而逐漸密教化。十一世紀時，印度佛教已密教化，而在逐漸消逝中的佛教，釋迦牟尼佛更是被印度教收編為宇宙保護之神毗濕奴（Viṣṇu）的十大化身之一。十二世紀末，伊斯蘭教徒的入侵，佛教寺院遭受摧毀，僧徒逃往國外而消聲匿跡，佛教遂在印度失去版圖。

印度教密教發源於印度東部，其性力崇拜與對母神的重視加強了女性神祇的地位，在如此的氛圍之下的宗教藝術造型自然顯得比較細膩。印度教與佛教在印度的發展過程中亦「互相滲透、互相吸收」。因為任何的宗教藝術造型的表現皆是反映當時流行的宗教義理與藝術風格表現，所以，在討論東印度的觀世音菩薩造像之前必須先了解東印度佛教的發展。因此，本文將先探討曾統治東印度的王朝與佛教間的互動，並兼論當代的佛教藝術發展。

本文主要將藉助一些收藏在英國大英博物館與印度新德里博物館的波羅王朝時期東印度觀音造像，用以探索密教化的印度佛教藝術，而同時代的東印度印度教神祇造像作為比對的樣本，有助於我們理解佛教與印度教之間藝術風格的交互影響。印度眾神的象徵物不因藝術風格的改變而失去其特定的意涵，足以充分地令信徒跨越時代的鴻溝而清楚地辨識他們所遵奉的神明。

關鍵詞：佛教密教、觀世音菩薩、佛教藝術、波羅王朝，東印度

## 一、緒論

佛教於漢代傳入中國，「觀世音信仰」亦隨著佛教的傳入而逐漸為中國人所認識，對觀世音菩薩（Avalokiteśvara）的最早崇拜應可推至西元一世紀，（西晉）竺法護於西元三世紀翻譯出《正法華經》，其中的〈光世音普門品〉<sup>35</sup>敘說菩薩於娑婆世界利益眾生的事蹟，讓信眾對以慈悲救濟眾生為本願的菩薩有著更深入的了解，而此時適逢魏晉南北朝是戰亂頻仍的亂世，人們處在生活不確定的悲苦年代，「觀世音信仰」於是順勢在中國興盛起來。廣大的佛教徒虔信：觀世音菩薩的慈悲心無遠弗屆，眾生無論遭遇何種災難變故，若能潛心頌念觀世音菩薩的名號，菩薩立即尋聲前往拯救，使之脫離苦難重返平安喜樂；若是眾生對菩薩有所求，誦念菩薩的名號，菩薩亦會應其所求。因此，悲苦救世的觀世音菩薩又稱為「大慈大悲觀世音菩薩」。觀世音的信仰源自印度、經由西域，後傳至中國內地、西藏、南海與日本等地，為東亞佛教中知名度最高的菩薩。

據現有的經典與出土文物，觀世音菩薩的起源已無法考證，在大乘佛教的信仰中，據（吳）支謙所譯的《大阿彌陀經》與（曹魏）康僧鎧所譯的《無量壽經》皆提到觀世音菩薩為阿彌陀佛之脅侍，常住西方極樂世界輔佐阿彌陀佛施行教化，以西方淨土為觀世音菩薩之本住處。又，大勢至菩薩亦同為西方極樂世界阿彌陀佛之脅侍，世稱為「西方三聖」。《正法華經卷》〈光世音普門品〉提到觀世音菩薩的形像，因其「應化無方」，所以相狀頗多，能以佛身、比丘身、優婆塞身、天身甚至或夜叉身等等不同形象來開度眾生。

「光世音以何因緣遊忍世界？云何說法？何謂志願？所行至法善權方便境界云何？」佛言：「族姓子！光世音菩薩所遊世界，或現佛身而班宣法；或現菩薩形像色貌，說經開化；或現緣覺或現聲聞，或現梵天帝像而說經道；或撻耆和像；欲度鬼神現鬼神像，欲度豪尊現豪尊像，或復示現大神妙天像，或轉輪聖王化四域像，或殊特像，或復反足羅剎形像，或將軍像，或現沙門梵志之像，或金剛神隱士獨處仙人僮儒像。光世音菩薩，遊諸佛土，而普示現若干種形，在所變化開度一切。故族姓子，一切眾生咸當供養光世音。其族姓子，所可周旋有恐懼者，令無所畏，已致無畏使普安隱，各自欣慶，故遊忍界。」<sup>36</sup>

然而，信眾在佛窟、寺廟或是家中的佛龕中作為頂禮膜拜的觀世音菩薩的形

<sup>35</sup> 〈普門品〉的漢譯本共有三種，依年代次序分別為：一為西晉竺法護所譯的《正法華經》第二十三〈光世音菩薩品〉，二為東晉鳩摩羅什譯的《妙法蓮華經》第二十五〈觀世音菩薩普門品〉，三為隋代闍那崛多、達摩笈多共同翻譯的《添品法華經》第二十四〈觀世音菩薩普門品〉。

<sup>36</sup> 大正新脩大藏經第九冊，No. 263，西晉竺法護《正法華經》，CBETA 電子佛典，V1.35 普及版。[http://www.cbeta.org/result/normal/T09/0263\\_010.htm](http://www.cbeta.org/result/normal/T09/0263_010.htm)（2014/9/11）

象，並非如〈光世音普門品〉所提到的佛身、比丘身、優婆塞身、天身、夜叉身等等有各種不同的形象，是以，我們未曾見到一尊轉輪聖王或是夜叉造型的神像被稱為觀世音菩薩而受到信眾的頂禮。

多神崇拜的佛教，眾神皆有其職掌，每一尊神祇的形象辨識度是相當重要的。佛教傳入中國後，觀世音菩薩的造型也隨著不同年代有著不同的演變，以顯宗為主軸的觀世音造像，自魏晉南北朝時期即有漢化的留著鬚鬚的男身菩薩身著讀書人的褒衣博帶，觀音菩薩到了唐代漸漸地少了鬚鬚，佛道二教在教爭的過程中，互相滲透、互相吸收，觀音成為共同的信仰，呼應廣大信眾對觀音菩薩形象的需求逐漸轉為端莊賢淑的貴婦裝扮，逐漸定型為宋代仕女形象並成為主流，如廣為流傳的魚籃觀音與白衣觀音等，當然，觀世音菩薩的造型並非就此定形。西元七世紀傳入西藏的觀世音菩薩亦成為密宗的重要信仰，藏地以四臂觀音的法相為主，而達賴喇嘛則被認為是其化身，因此密宗有關觀世音菩薩的經典儀軌更甚於顯宗，觀音的稱謂與法相則更為豐富，如准提、如意輪、不空羂索等。承襲佛教密宗的日本，對於觀世音菩薩的信仰亦相當鼎盛，菩薩的造像亦異於中土有著濃濃的日本風格。

觀世音菩薩一直是東亞最受佛教徒歡迎的菩薩，因為祂所關注的是眾生的苦難。是以，學者們對於觀音的學術研究當然是非常的豐碩，由於觀音早已被漢化了，一般皆忽略了觀世音菩薩是來自於南亞的印度，筆者始終對佛教眾神的印度淵源深感興趣，印度的觀世音菩薩造像與我們所熟悉的觀世音菩薩有何不同？然而，這是一個非常難以進入的議題，因為印度佛教早在十三世紀初伊斯蘭教徒入侵之後消逝，在伊斯蘭教徒的肆虐之後，相關的觀世音菩薩造像早已是稀世珍品，除了極少數的私人可能收藏之外，我們很難在台灣公開場合看到印度的觀世音菩薩造像，無從欣賞的情況之下自然無從觀照。關注台灣佛教發展的學者，以及其他國內浸淫於中土的觀音研究的學者，對於印度的觀世音菩薩的相關議題則少有著墨，影響所及對印度學者或是西方學者的觀世音菩薩相關論述亦少有引進。近年，筆者關注印度教藝術的研究稍有心得，深知印度教與佛教在印度的發展過程中亦「互相滲透、互相吸收」，試圖藉由對印度教藝術的心得來審視觀世音菩薩的藝術表現，本文將以筆者在大英博物館與印度新德里博物館參觀所見之波羅王朝時期東印度的觀世音菩薩造像為基礎，首先分析東印度佛教的發展，其次，探索早已密教化的印度佛教藝術，而同時代的東印度印度教神祇造像將作為比對的樣本，希望有助於我們理解佛教與印度教之間藝術風格的交互影響。

印度教與佛教皆為多神崇拜的宗教，不同的神祇皆擁有其特定的信仰群眾，神祇的辨識是依靠祂們的象徵符號或是持物，這些象徵物協助了信徒在萬神殿中得以明確地為其所遵奉的神明奉上祭品進行應有的儀軌，印度眾神的象徵物不因藝術風格的改變而失去其特定的意涵，足以充分地令信徒跨越時代的

鴻溝而清楚地辨識他們所遵奉的神明。因此觀世音菩薩亦有其特定的辨識物，以供信眾得以遵從而無罣礙。

## 二、東印度佛教的發展

本文是以探討東印度的觀世音菩薩造像為思考的基礎與出發，由於今日所遺留之觀世音菩薩造像的發現地多是東印度，即指現今的比哈爾邦邦（Bihar）經賈坎德邦（Jharkhand）至奧里薩邦（Orissa）以東的地區（圖 1）。因任何的宗教藝術造型的表現皆是反映當時流行的宗教義理與藝術風格表現，所以，在討論東印度的觀世音菩薩造像之前必須先了解東印度佛教的發展。因此，本文將先探討曾統治東印度的王朝與佛教間的互動，並兼論當代的佛教藝術發展。

### （一）佛教的興起與東印度的關連

古代的印度人並未將文字用於記載以帝王為主的政治史，而是敘述了經典、史詩與傳奇等哲學與文學巨著，因此對於編年紀事始終存在很大的模糊地帶而難以釐清。記載吠陀後期（西元前約 1000~前約 500）印度文化的主要文獻是《吠陀經》，而用以闡釋《吠陀經》的《奧義書》和《森林書》則記錄了一些大師對某些吠陀文獻章節中保存的正統思想的質疑，其他文獻也記錄了一些質疑者的思索和哲學。當世的恆河流域西部是保守傳統的婆羅門教盛行區，而恆河流域東部的摩揭陀（Magadha）一帶則為新興沙門思潮的自由天地，各宗教論師與哲學思想家聚集於此，百家齊鳴各抒發已見可謂盛況空前。這個時期恆河下游平原和三角洲的摩揭陀、安加（Anga）和翁加（Vanga）是雅利安文化範圍之外，此區的人們被雅利安人視為蠻人。新興沙門思潮所引發的教派林立，這些派別中只有兩個宗教即耆那教和佛教取得主要的地位，如為佛陀教化的摩揭陀國頻毗娑羅（Bimbisara）王原先所信奉的亦為當時新興宗教之一的耆那教。

佛陀在世時，在印度東部的比哈爾邦即為佛教的主要傳播地區，位於今日比哈爾邦（Bihar）南部的摩揭陀，約西元前 600 年左右由西索拉迦（Sisulaga）創立，以華氏城（Pataliputra）<sup>37</sup>與伽耶（Gayā）為其中心，摩揭陀為佛陀在世時的印度十六大國之一。國王頻毗娑羅在位期間（西元前 543~前 491）征服了安加國（Anga），在比哈爾邦的東方建城王舍城（Rājagriha）。釋迦牟尼為北印度迦毘羅衛城（Kapilavastu）<sup>38</sup>淨飯王之子。太子看到生老病死的人生苦痛後，領悟了人生的無常，夜出王宮尋求解脫之道，至摩揭陀國的伽耶（Gayā）南方之優樓頻羅村（Uruvilvā）的苦行林，進行六年苦行生活期間，太子日食

<sup>37</sup> 即今日之巴特那（Patna），比哈爾邦的首府。

<sup>38</sup> 今尼泊爾境內的畢拍羅婆（Piprāva）。

一麻一米，至形體枯瘦、心身衰竭，卻仍未能悟道，乃悟苦行非得道之因，遂出苦行林，至尼連禪河（Nairāṅjanā）沐浴後，接受了牧女的乳糜供養，恢復體力後的釋迦牟尼到伽耶的一棵菩提樹下，思惟解脫之道，經四十九日，豁然大悟。釋尊成道後，於鹿野苑（Mṛgadāva）<sup>39</sup>首先度化共修苦行的五位侍者，即「初轉法輪」。後來，釋迦牟尼在王舍城為頻毗娑羅王講解佛法，原信奉耆那教的頻毗娑羅王遂歸依釋尊信奉佛法，王在迦蘭陀長者（Kalanda）所獻之竹園建立精舍供養釋尊，稱迦蘭陀竹林精舍，為第一所大規模的佛教道場。在拘薩羅國（Kośala）舍衛城（Śrāvastī）<sup>40</sup>的給孤獨（Anāthapindika）長者禮請佛陀至為他購置的弘法中心「祇樹給孤獨園」弘法。

佛陀在世時所經歷的重要國家摩揭陀國與拘薩羅國均位於目前印度東部的比哈爾邦。如前述的王舍城、伽耶、優樓頻羅村、尼連禪河、鹿野苑與舍衛城等地留下足跡，因此佛陀在世時，比哈爾邦即為佛教的主要傳播地區。部份佛經談論到佛陀在世時即有佛教藝術的發生，如給孤獨長者希望彩繪「祇樹給孤獨園」以達莊嚴殿堂的目的，佛陀並給了明確的指示，如《根本說一切有部毘奈耶雜事》：

給孤長者。施園之後作如是念。若不彩畫便不端嚴。佛若許者我欲莊飾。即往白佛。佛言。隨意當畫。聞佛聽已。集諸彩色并喚畫工。報言。此是彩色可畫寺中。答曰。從何處作欲畫何物。報言。我亦未知。當往問佛。佛言。長者。於門兩頰應作執杖藥叉。次傍一面作大神通變。又於一面畫作五趣生死之輪。簷下畫作本生事。佛殿門傍畫持鬘藥叉。於講堂處畫老宿苾芻宣揚法要。於食堂處畫持餅藥叉。於庫門傍畫執寶藥叉。安水堂處畫龍持水瓶著妙瓔珞。浴室火堂依天使經法式畫之。并畫少多地獄變。於瞻病堂畫如來像躬自看病。大小行處畫作死屍形容可畏。若於房內應畫白骨髑髏。是時長者從佛聞已禮足而去。依教畫飾既並畫已。<sup>41</sup>

然而，目前的考古發掘並無法證實佛經的說法。但我們目前並不能就此排斥佛陀在世時即有佛教藝術的產生的說法，因為未來的考古挖掘出土文物可能得以驗證佛經的敘述。

佛滅之後，佛教經論最重要的三次結集（Samgiti）均在比哈爾邦境內完成。第一次是佛陀入滅之年，在阿闍世王之保護下，五百阿羅漢會聚於摩揭陀國王舍城郊外，以摩訶迦葉（Mahākāśyapa）為首，舉行第一次結集。此次結集由阿難誦經、優婆離誦律，再將所誦出之經、律檢討修訂編輯，此次結集所

<sup>39</sup> 今名 Sarnath。

<sup>40</sup> 比哈爾邦北部。

<sup>41</sup> 義淨譯：《根本說一切有部毘奈耶雜事》卷第十七，收錄《大正新脩大藏經》第二十四冊，No. 1451。 [http://www.cbeta.org/result/normal/T24/1451\\_017.htm](http://www.cbeta.org/result/normal/T24/1451_017.htm)（2009/8/21）

成的經律，為史學界所普遍認為較可信者。第二次是佛陀入滅後一百年左右，七百比丘會於毘舍離城（Vaiśālī）<sup>42</sup>，以耶舍（Yashas）為上首，舉行第二次結集，以律藏為主。第三次是於佛陀入滅後二百三十六年，在阿育王（Aśoka）的護持下，一千比丘會於華氏城，舉行第三次結集，歷時九個月，以經、律、論三藏為主。此後，華氏城即成為印度政治及佛教中心。

## （二）孔雀王朝與東印度

西元前三世紀左右，孔雀（Maurya）王朝的第三代君主阿育王統一全印度，疆域東至孟加拉灣，他成為宣揚佛教最有力之統治者，以華氏城為首都，除了遵奉佛教之外，阿育王亦尊重其他信仰並明令不得詆毀。這說明了除了佛教的興盛之外，哲學思維相當的蓬勃，宗教家及哲學思想家聚集此區域。第三次結集之後，阿育王更派遣布教師至全國及海外各地宣揚佛教，建佛塔，立石柱，佛教極一時之盛，亦留下了最早的佛教藝術。在東印度亦留有阿育王的石柱，如鹿野苑的石柱殘柱與石碑遺跡，華氏城（即「巴特納」）附近出土了兩件重要的男女藥叉雕像，阿育王在菩提迦耶（Bodhgayā）的北方的波羅波爾（Barābar）為耆那教徒開鑿的石窟寺，開啟了後來的石窟建築藝術的風格，既然疆域可達孟加拉灣，此區的人民必然也在佛法的薰陶之內。

## （三）巽迦王朝與東印度

阿育王過世後，統一的王朝逐漸分崩，佛教不為繼位的子孫所重，僧眾與信徒轉向西北與西南發展。西元前 185 年，孔雀王朝的末代君主為婆羅門將領弗沙密多羅（Pusyamitra）所弑，建巽迦（Śunga）王朝，仍都華氏城，重啟馬祭，尊婆羅門教。弗沙密多羅不但排佛甚至滅僧毀佛，佛教遭受空前劫難，部分僧侶往南印度發展，東印度的佛教傳承受到嚴重的損傷。巽迦王朝歷時約一個世紀，西元前 28 年時被婆羅門大臣所推翻，建立了短暫歷時 45 年以婆羅門教為主的甘華（Kānva）王朝，隨即被在德干高原建立薩塔瓦哈納（Śātavāhana）<sup>43</sup> 王朝的安達羅人（Āndharas）<sup>44</sup> 所推翻。

巽迦王朝的君王崇信婆羅門教進而排佛甚至滅僧毀佛，佛教僧徒紛紛往南走避發展，因此，此時期重要佛教遺址皆在德干高原上，如重要的窣堵波（stūpa）建築代表：巴爾胡特（Bhārhut）塔門與桑奇大塔均在德干高原北部，石窟佛寺「支提」（chaitya）<sup>45</sup> 的代表建築則在德干高原西部的巴賈（Bhājā）。在巽迦王朝諸王的壓抑之下，東印度的佛教藝術發展乏善可陳並陷入停頓。

<sup>42</sup> 位於恆河左岸距華氏城約 60 公里處，比哈爾邦。

<sup>43</sup> 亦稱「娑婆多漢那王朝」或「安達羅王朝」。

<sup>44</sup> 亦稱「案達羅」或「安都羅」

<sup>45</sup> 禮拜堂。

#### (四) 薩塔瓦哈納王朝統治下的東印度

安達羅人建立的薩塔瓦哈納王朝歷任君主多信仰婆羅門教，亦有信奉耆那教與佛教的君王，佛教可以自由傳教。因此，薩塔瓦哈納王朝雖以婆羅門教為主，但在此王朝的統治之下，印度東部的佛教又恢復了活力，但此時的佛教受到了婆羅門教的影響，已與阿育王時期統治時期已有不同，此時大乘佛教昌盛也廣為流傳，大乘佛教中觀派的創始人龍樹即為安達羅人。當尊婆羅門教的薩塔瓦哈納王朝統治印度東部時，保護佛教的貴霜王國則統治著印度北部和中亞，建都於弗樓沙（Purusapura）<sup>46</sup>，疆域向南伸至桑奇（Sāñcī），向恆河平原伸至貝拿勒斯（Banaras）<sup>47</sup>，秣菟羅（Mathurā）<sup>48</sup>是王國南部最重要的城市。

大乘佛教在印度西半部的貴霜王朝蓬勃發展，在大乘佛教理論的影響之下佛菩薩的造像因應而生，此時期對佛教藝術有重要的貢獻是在犍陀羅（Gandhārā）地區深受希臘風格影響的佛菩薩造像與具印度本土藝術風格的秣菟羅。薩塔瓦哈納王朝在德干高原西部克里希納（R. Krishna）河岸的Amarāvati<sup>49</sup>遺留重要的窣堵波，並無佛菩薩的具體形象，而以象徵物表示佛的現身，如：以菩提樹象徵證道的佛，以法輪象徵說法的佛等等。此時的東印度並無重要的佛教藝術足以與前述的地區比擬。佛教藝術是依佛教義理的演變與區域的文化與藝術特色而有所發展，因此佛教藝術在不同的區域有著不同的表現。薩塔瓦哈納王朝於西元 225 年為南方的波羅毗（Pallava）王朝所滅。

#### (五) 笈多王朝統治下的東印度

西元四世紀初北印度小國林立，來自摩揭陀地區<sup>50</sup>的旃陀羅笈多一世（Chandragupta I）建笈多（Gupta）王朝（320~540），以華氏城為都。笈多王朝以武力征服了印度的北部和東部建立一個足以比擬孔雀王朝的統一的王國，後期雖國力不如以往，但仍統治摩揭陀與孟加拉等地，笈多王朝的諸王以信仰婆羅門教為主，重新進行馬祀的活動，笈多王朝時期令沉寂已久的婆羅門教復興並隨著王朝勢力的擴張而臻頂盛，同時結合了民間通俗信仰成為新婆羅門教（即印度教），信仰以毗濕奴、濕婆和梵天為三大主神，進而形成的毗濕奴教派與濕婆教派兩大教派廣泛流行。笈多諸王大多雖信奉印度教，但並不排斥佛教與耆那教等異教，在寬容的宗教政策下，各派宗教皆自由發展。五世紀

<sup>46</sup> 現今白夏瓦附近。

<sup>47</sup> 今稱「瓦拉納西」（Varanasi）

<sup>48</sup> 或稱「馬圖拉」。

<sup>49</sup> 位於安得拉邦（Andhra Pradesh）

<sup>50</sup> 或稱來自北方邦東部。

初，拘摩羅笈多（Kumāragupta）<sup>51</sup>於華氏城南約 90 公里處創那爛陀寺（Nālandā）<sup>52</sup>，該寺成為大乘佛教中心與印度中世紀前期的宗教和學術文化中心。那爛陀寺的設立對佛教在東印度的發展有著重要的意義，它是古代中印度佛教最高學府和學術中心，僧徒以研習大乘佛法為主，研習佛學成為重要的學術研究，但那爛陀寺學術中心的學習不以佛教為限。印度教最重要的兩大史詩《羅摩衍那》（Rāmāyaṇa）、《摩訶婆羅多》（Mahābhārata）也是在這一時期編成。

佛教遍及全印度，佛教美術臻於鼎盛，印度教美術也蔚然勃興。豐富的藝術表現確立了印度古典的審美理想和藝術規範，笈多時代最興盛的 160 年間<sup>53</sup>被多數藝術史學家譽為印度古典主義美術的黃金時代。笈多王朝的佛教建築繼承並發展了印度早期王朝的窣堵波、支提與僧院「毗訶羅」（vihāra）等的傳統形式，此時的印度教建築處於神廟初創時期，形制尚未定型而呈現多種形式。笈多時代的藝術表現以雕刻最為突出，佛教雕刻在繼承貴霜時代具希臘風格的犍陀羅與具印度古風的秣菟羅的雕刻傳統基礎之上，加上當時印度本土的審美理想與佛教義理，創造了純印度風格的笈多式佛像，秣菟羅的雕像在笈多王朝期間的進展已達到了高度的做工精良和造型優美。笈多的佛教藝術與當時的佛學思維結合，當時的高僧受到君王優渥的接待，長年埋首於華麗的那爛陀寺鑽研經深難懂的宗教哲理，佛教藝術亦配合佛學思想發展出貴族般的精緻作品，佛像的製作準則的《詩爾帕沙論》（Śilpaśāstra）已完成，各個部位的比例皆有明確的規定。高木森為笈多佛教藝術下了貼切的註腳：

**細均而富有韻律感的衣紋，透明而純潔的絲質袈裟，其單純化和純潔化的形象，美的無懈可擊，但過分完美則顯得冷漠無情。極端理想化的造型，固然充分表現出佛教的理想人格，……這是神格多於人格的因素，是遠遠超越了現實界的，故是無俗世人的體臭。但換句話說，也是缺乏了生命的活力。<sup>54</sup>**

高高在上、完美冷漠的神祇，如同當時埋首於華麗的那爛陀寺鑽研高深義理的高僧們，無視需要教化的信徒，遠離信眾的佛教，也就給了充滿活力深入民間的印度教有機可乘，似乎也預告了佛教將逐步失去其版圖。

笈多時期秣菟羅所呈現的佛像為更加印度化和理想化，以近乎裸體的樣式

<sup>51</sup> 一說是 Śakrāditya，見 FREDERIC Louis, *Dictionnaire de la Civilisation Indienne* (Paris: Robert Laffont, 1987), p. 776, [Nālandā].

<sup>52</sup> 在今印度比哈爾邦巴特那（Patna）縣內的拉傑吉爾（Rajgir）以北。據玄奘的《西域記》那爛陀寺的初建是在「佛陀涅槃後未久」；據中國西藏地區史料，佛教哲學家龍樹（Nagarjuna）三世紀在那裡學佛，然東晉的法顯則未曾提及此寺。

<sup>53</sup> 指西元 320 年建國至 480 年前後，匈奴入侵致國勢頹弱前約 160 年黃金歲月。

<sup>54</sup> 高木森：《印度藝術史概論》（台北：渤海堂，1993），頁 111。

表現了佛陀寧靜的力量，佛陀的面貌：眼簾更具有冥想的意味，鼻梁高隆筆直，下唇豐厚，頸部三道吉祥紋，頂上肉髻呈現排列整齊的右旋螺，身披通肩式緊貼薄衣，衣紋呈平行的 U 字形細線，有點半透明像是被水浸濕了一般，隱約凸現出全身的輪廓，即所謂的「出水佛像」（圖 2）。除秣菟羅之外，鹿野苑亦成為佛教學術與藝術的中心。鹿野苑造像受到秣菟羅樣式影響，但緊貼薄衣無衣紋更為貼身，有「裸體佛像」之稱（圖 3）。笈多時期的部份佛像採用早期窣堵波上的女藥叉三曲（折）立姿，使得佛像漸呈女性化特質（圖 4）。

## （六）戒日王朝統治下的東印度

西元七世紀，繼笈多王朝統治東印度的戒日王（Harśavardhana）以曲女城（Kānauj）為中心建立了一個帝國，疆域東起雅魯藏布江河口至印度西北的整個恆河流域。戒日王原為波羅門教徒後皈依佛法，睿智的戒日王對各種姓與不同的宗教皆一視同仁，玄奘即此時期造訪全印度，並曾在那爛陀寺中停留數年，亦以《大唐西域記》記載了這個時期的東印度。

**摩揭陀國，周五千餘里。……崇重志學，遵敬佛法。伽藍五十餘所，僧徒萬有餘人，並多宗習大乘法教。天祠數十，異道寔多。……有婆羅門，高才博學，門人數千，傳以受業。<sup>55</sup>**

那爛陀寺自創寺後歷代屢加擴建，七世紀時遂成為印度規模宏大之佛教寺院及佛教最高學府。初為唯識學派之中心，其後演變為密教之一大中心。西元七世紀間，受到婆羅門教的影響，產生了一些密教經典，尤其是《大日經》與後來的《金剛頂經》代表了大乘佛教密教化的完成。兩大經典分別形成兩大系統：以理論為主的「真言乘」（又稱「右道密教」）與以實修為主的「金剛乘」（又稱「左道密教」）。由於印度政治上的分裂，以及佛教在發展過程中自身的侷限以及印度教勢力的復興，佛教在西元六至七世紀間再一次吸納印度教和民間信仰的內容，形成密教。密教是大乘佛教融合了印度教與印度民間信仰，以高度組織化的咒術、儀式與俗信為特徵，宣揚手結印契、口誦真言與心作觀想，即通過「身密、口密、意密」的「三密」修持可以達到「即身成佛」的目的。西元十世紀，頓悟的「金剛乘」與印度教的「性力派」結合而廣為流行，然而已失去佛教本來的面目，後來更是將至真的妙理與極端的肉慾主義結合而墮入邪道。印度教在吸收佛教之長而漸復興，同時佛教卻被印度教性力派同化而趨衰微，密教化的佛教難以在印度發展其高深義理，遂逐漸失其版圖。

<sup>55</sup> 玄奘：《大唐西域記》卷第八，收於《大正新脩大藏經》第五十一冊，No. 2087，[http://www.cbeta.org/result/normal/T51/2087\\_008.htm](http://www.cbeta.org/result/normal/T51/2087_008.htm)（2009/8/20）

## （七）波羅王朝統治下的東印度

波羅（Pāla，750～1150）是在戒日王的帝國消逝後，以孟加拉為中心崛起的新王朝，在西元八至十二世紀統治期間的疆域雖有所更異，東印度（孟加拉和比哈爾地區）是波羅王朝所保有最長久的疆域，由於王朝歷代君主皆虔誠護持佛法，佛教得以再東印度繼續延近五百年，波羅王朝可說是印度佛教的最後堡壘。除了繼續維持那爛陀寺的經營之外，又在附近建歐單多富梨寺（Uddandapura）與超戒寺（Vikramasīla），超戒寺的規模甚至超越那爛陀寺，進而取代了那爛陀寺的地位成為當時佛教的最高學府，波羅王朝時期的佛教如前所述已滲入了大量印度教因素，因此，波羅王朝所護持的是佛教密教。

八世紀時，商羯羅吸收了佛教與民間宗教信仰的元素，對婆羅門教進行改革而形成了印度教。商羯羅致力於復興傳統婆羅門教（印度教），與佛教高僧展開論戰，駁倒了當時佛教的「無我」理論，重新確立了關於個體靈魂的吠陀真理，不少佛教徒因而出走，對已經是疲弱不振的佛教是相當沉重的打擊。八世紀中葉，印度教的勢力幾乎席捲了整個印度。商羯羅在印度東西南北各建一座印度教神廟，東印度的是在奧里薩邦（Orissa）的浦里（Puri），印度教的「性力派」風行於孟加拉、奧里薩、阿薩姆（Assam）一帶，更加速了佛教的蛻變。

### 三、印度的觀世音菩薩造像

宗教藝術皆是在義理與信仰活動有一定程度的發展之後才成形的，因此在談論觀音造像之前，我們應該要先分析「觀音信仰」在印度的發展，當「觀音信仰」到達一定程度的蓬勃之後，觀世音菩薩的造像藝術自然會因應而生，配合著義理的發展與信徒對觀世音菩薩的期待，觀世音菩薩的造像也漸有多元的發展。

#### （一）「觀音信仰」在印度的發展

印度是不重視歷史的國家，我們很難透過印度人的歷史記載來認識「觀音信仰」，事實上古代印度的歷史皆須藉由鄰國的描述來解讀，其中以中國古代至印度留學的僧侶們的貢獻最多。筆者目前所得的多數文獻對於印度的觀音信仰的敘述甚寡，僅得西藏覺囊派（Jonang）的多羅那它（Tāranātha，1575-1643）成書於1608年的《印度佛教史》有較多的敘述，這與西藏地區對於「觀音信仰」的興盛有關，該書曾被譯成俄、德、日、英文，已獲多數國際學者的認同。該書的章節是依印度歷代帝王為主的方式書寫，由於多羅那它所屬教派對於佛理有其特殊的見解，與西藏其他宗派有所不同，部分史料的敘述或許有其特殊的解釋。限於文獻資料的窘困，本文僅參酌其與「觀音信仰」相關之敘述，他日若尋得可以引證的其他資料將再補充之。

多羅那它的《印度佛教史》提及大天（Mahādeva，或譯「摩訶提婆」）過世後不久的時期<sup>56</sup>，在摩揭陀國王難陀王（Nandā）的婆羅門好友波你尼（Pānini）的事蹟：

依止大地之上的一切語法師，努力學習而獲得了解。但他仍不滿足，又專一修持本尊，本尊終於露面，只說了“阿、依、烏”三個音，他就知道了三界所有一切聲處。波你尼修持的本尊，外道說是大自在天，但外道自己也沒有根據。佛教徒說是觀世音菩薩，正如《文書師利根本續》所授記的：婆羅門童波你尼，于聲聞中証菩提，我今決定為授記，廣大自性世自在，彼由此咒得成就。”因而是有根據的。<sup>57</sup>

據多羅那它的敘述，有關「觀音信仰」在佛滅後一百多年即已形成，甚至在大乘佛教興盛前即有波你尼專一修持觀世音菩薩，後者則現身對他說了“阿、依、烏”三個音，波你尼就知道了三界所有一切聲處。該文指出佛教密教的咒語的應用在佛滅後一百多年已經出現。

<sup>56</sup> 「大天五事之諍」乃為阿育王之時，《十八部論》謂佛滅後百十六年，《善見律毗婆沙》曰佛滅後百十八年。

<sup>57</sup> 多羅那它（著）：《印度佛教史》（四川：四川民族出版社，1988），頁64。

另一則有關「觀音信仰」的事蹟則清楚地傳遞了只要虔誠念誦咒語與奉獻，觀音菩薩會應允信徒的請求。約西元二、三世紀間，龍樹（Nāgārjuna）在那爛陀寺擔任堪布（主持授戒者）時，結交了住在摩揭陀東面羅羅（Rāra）國的婆羅門好友婆羅流支（Vararuci），後者是虔誠的佛教徒，

念誦觀世音菩薩的陀羅尼咒十二年，最後將價值十萬黃金的物品燒施奉獻，觀世音菩薩現身問：“你想要什麼？”答：“我想要以八大成就利益有情，請讓我能夠役使摩訶加羅神。”觀世音菩薩答應了他的請求。那以後，他於一切明咒都能如願成就，以藥丸成就等八種成就利益數以千計友情眾生。<sup>58</sup>

我們看到咒語更進一步的演變，約在佛滅後一百多年時觀世音授予波你尼的是簡單的三個音「阿、依、烏」，而到了西元二、三世紀間龍樹的時代，婆羅流支念誦的是「觀世音菩薩的陀羅尼咒」。婆羅流支虔誠念誦觀世音菩薩的陀羅尼咒十二年並以豐盛的物品燒施奉獻，可得觀世音菩薩現身應允所求，以八大成就利益有情。

馬鳴菩薩時期（約西元五、六世紀），室利旃陀羅王在華氏城興建了一座觀世音菩薩殿，供養了說大乘法的比丘計兩千人。<sup>59</sup>這是我們在相關文獻中第一次看到觀世音菩薩殿的興建，這也說明了「觀音信仰」已相當興盛。《印度佛教史》敘述了不少虔誠的信眾因修持觀音或是度母而獲致大成就的，「**光是在龍樹的時代依止度母真言續而獲得成就的據說就有五千人**」<sup>60</sup>。文字史料的記載有時並未能詳盡敘述當時的歷史事蹟，宗教藝術發展所遺留的軌跡則可以作為應證當時流行的義理，亦可用來做為補充分析時代現象的史料。

## （二）印度觀世音菩薩造像的發展

南傳小乘佛教的經典中提到的菩薩只有成佛前的釋迦牟尼，即「本生菩薩」和未來佛彌勒菩薩。多數學者同意大乘佛教萌發於「南印度」安達羅地區的「般若思想」，經「西印度」輾轉傳至「北印度」。大乘佛教引發不同於「本生菩薩」的「菩薩思想」，在「西印度」貴霜王朝的犍陀羅地區所出土的菩薩造像中以「彌勒菩薩」最為常見，「彌勒菩薩」的特徵為左手握其「僧伽梨」（samghātī，袈裟）或持水瓶，右手「施轉法輪印」或施「無畏印」或交腳坐姿<sup>61</sup>，符合當時盛行於貴霜王朝的「彌勒信仰」。作為阿彌陀佛脅侍的觀音在貴霜犍陀羅時期的造像筆者尋得五件，首先是R. L. BROWN指出一件犍陀羅石雕「帝釋窟說

<sup>58</sup> 如前註，頁 86。

<sup>59</sup> 如註 23，頁 103-104。

<sup>60</sup> 如註 23，頁 268。

<sup>61</sup> 古正美認為「持水瓶或交腳坐姿」為轉輪王造像非彌勒造像，《貴霜佛教政治傳統與大乘佛教》，頁 624-662。

法」<sup>62</sup>中，佛陀下方的小型人物中，透過髮髻上的化佛可斷定是觀音菩薩的現身，這應該是最早的觀音造像之一，雖然身型不大但可辨識出希臘風格，不過筆者無法僅透過圖片印證此事，大英博物館亦藏有一尊犍陀羅時期的「帝釋窟說法」（圖 5）石雕，與BROWN所提供的石雕幾乎一樣，不過觀音的形象亦難以辨識。美國芝加哥的Field Museum of Nature History藏有一件觀世音菩薩頭像，男相觀世音菩薩髮髻上的化佛清晰可見（圖 6），這應該是早期觀音造像的典範，另一件收藏於法國吉美博物館青銅觀音造像的年代稍晚，我們可以很清晰地看到阿彌陀佛安坐在觀世音菩薩的髮髻上（圖 7），美國的洛磯山郡立美術館（Los Angeles County Museum of Art）亦收藏了一件西元二世紀犍陀羅時期的男像觀世音菩薩<sup>63</sup>，不過這尊菩薩的髮髻化佛已遺失。據大乘佛學的論點，佛菩薩皆有「法身」與「應身」之分，「法身」不得見，而「應身」是可見的形象；再者，菩薩是佛的脅侍，每位佛有兩位脅侍菩薩，因此，其餘的犍陀羅菩薩造像因無特殊的象徵符號可以歸為一般的「脅侍菩薩」。約與犍陀羅同時期出現佛菩薩造像的秣菟羅地區亦出現彌勒菩薩與一般的「脅侍菩薩」像，至於是否有貴霜秣菟羅的觀世音菩薩造像仍須參考更多資料才能斷定。

笈多王朝在德干高原上所建造的阿旃陀（Ajantā）石窟，其中 1 號石窟的壁畫中可見觀世音菩薩（「蓮花手菩薩」（Bodhisattva Padmapāni））的現身（圖 8），此時的觀音菩薩已是女性化的男性神祇：纖細手指、蛋形臉、頭戴珠寶冠以及三曲立姿。我們注意到此時的佛教造像與印度教造像有著顯著的不同。

高木森提出：菩薩神格的擴充和提升是波羅王朝佛教及佛教藝術的成就之一<sup>64</sup>，就目前所見的觀音菩薩造像數量而言，波羅王朝的確優於其他朝代，根據觀音造像的數量，我們可以推論「觀音信仰」在波羅時期必然是相當興盛的，由於目前所得的文獻史料不足因此未能斷定「觀音信仰」興盛的原因。此時期受密教化的影響亦出現了不少度母（Tara）造像，度母據稱是觀音的眼淚所化，有時亦以觀世音菩薩的配偶出現，由於本文僅聚焦於「觀世音菩薩造像」，有關度母造像相關問題暫不討論，因此觀音度母同時出現的造像議題亦暫時擱下。

佛教與印度教在各自發展與互相競爭的過程中，接吸收並收編了對方的神祇作為該教派的次等神明，如佛陀成了印度教宇宙守護神毗濕奴的第九權化，而毗濕奴則被佛教收編並調降為「天龍八部」之「遍入天」。當藝師拿著雕刻刀從事神像雕刻時，不可避免的會依當時的流行的藝術風格來製作，尤其佛教密教與印度教同時盛行的區域，藝師必然同時接受兩個宗教神像的製作委託，

<sup>62</sup> Harle, J. C. *The Art and Architecture of the Indian Subcontinent* (Yale University Press, 1994), p. 78-79.

<sup>63</sup> [http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=image;hex=M83\\_105\\_1.jpg](http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=image;hex=M83_105_1.jpg) (2014/9/11)

<sup>64</sup> 高木森：《印度藝術史概論》（台北：渤海堂，1993），頁 143。

因此，我們可以發現此時期不同教派的神像有極大的相似之處。談論觀音在東印度的造像時，雖然波羅君主們皆護持佛法，但仍不可以忽略此時東印度的其他宗教的發展。

波羅王朝的印度教在吸收佛教之長後再加上商羯羅駁倒了當時佛教的高僧，印度教已臻於鼎盛而佔據絕大多數的國境，事實上此時的佛教密教僅侷限在東印度的小區域，而受到印度教「性力教」派的影響，佛教造像的藝術風格亦早已失去笈多時期所表現出佛像的莊嚴肅穆的外表與寧靜澄明的內在（圖3），取而代之的是強調活潑生命力，豐富的符號象徵與豐盛細緻的裝飾性。日籍學者水野宏元的見解可作為波羅藝術風格受密教義理的影響之下的一個註解：

**密教以基於宇宙論的神祕直觀的汎佛格（法身），證實個別的人格價值的絕對性，因此對人格的概念，賦與活潑的生命。他肯定生，而採取正確利用人欲的積極態度，其原因也在於此。所以，密教的世界觀不是觀念的，而是生命的；不是理論、抽象的，而是藝術、象徵的；不是排他的、而是寬容的。<sup>65</sup>**

因此，我們在思索佛教密教的「觀世音菩薩造像」時，以為「觀世音菩薩」所要呈現的是充滿生命力的、抽象的、藝術的、象徵的與寬容的。

### （三）東印度波羅王朝的觀世音菩薩造像

本文將以筆者在大英博物館與新德里博物館參訪所得之波羅王朝觀世音菩薩造像為討論的重點，另外並參酌美國的洛磯山郡立美術館與 Field Museum of Nature History 的收藏。依觀世音菩薩所呈現的形制分兩類敘述，首先是坐姿觀音，其次是立姿觀音。

#### 1 坐姿觀音

本文共蒐集了五件東印度十一~十二世紀間的坐姿觀世音菩薩，其中三件石雕，二件銅雕。大英博物館所收藏的兩件石雕（圖9、10）的造型非常相近：石碑式的高浮雕，可見觀世音菩薩以大王遊戲姿安坐於蓮花座上，彎曲左腳盤坐於蓮花座上，右腳下踩蓮花，圖9的觀世音菩薩左手以拇指與無名指拈一朵向上蜿蜒而上的蓮花，圖10的左手已半殘無法辨識，右手均施「與願印」，另有朵蓮花由右手掌後方蜿蜒向上；兩尊觀世音菩薩如同寶冠般的髮髻造型雖不同，但皆可見一小尊化佛安置期間（圖10-a）；兩尊菩薩的上方各有五佛分列，各結不同的手印，由左而右依次分別為：第一尊結三摩地印，第二尊左手握拳置於臍部右手向外施與願印，中間的第三尊結智拳印，第四尊左手握拳安於脅

<sup>65</sup> 水野宏元：《印度的佛教》（台北：法爾出版社，1988），頁211。

部右手下垂觸地，最後一尊左手握拳當臍右手舒五指當胸；五佛下方分別各有一個舍利塔（圖 10-b），兩尊觀音的舍利塔造型風格不同。圖 9 觀音的右後方的是善財童子（圖 9-a），左方相對應的是四臂的Suchimukha（圖 9-b），蓮花座下方手心向上跪在觀音右腳旁的是馬頭護法，其餘的則是供養人<sup>66</sup>，最下層依序由左而右分別是大象、法輪、男居士、將軍、跪坐女子、珠寶與一匹馬（圖 9-c）。

仔細觀察圖 10 的觀世音菩薩法相（圖 10-c），秀氣的五官已失去男相的陽剛而趨向較女性化的柔美之姿，觀音的身體向右傾斜坐姿亦為柔性姿態，尤其圖 9 的觀世音菩薩，其右邊的乳房高高的隆起，左邊雖較為平坦，但已充分顯示其為女相觀音。兩尊觀音身後的小型護侍人物皆採三曲立姿，令人想起早期窣堵波上的女藥叉（圖 16）。菩薩上方的五尊佛，依祂們所結的手印可以斷定是金剛界的五佛，由左而右依次分別：西方的阿彌陀如來、南方寶生如來、大日如來位於中央、東方的阿閼如來與北方的不空成就如來。圖 9 觀音蓮座最下層的大象、法輪、男居士、將軍、跪坐女子、珠寶與馬顯然是轉輪聖王的七寶。金剛界五佛可以協助我們認定這兩尊觀世音菩薩即為密教觀音，而轉輪聖王七寶的樣式亦經常可以在盛行密教的藏傳佛教藝術圖樣中見到。

圖 11 的觀世音菩薩是來自東印度某寺廟的神龕，並無五佛相伴，祂和前面兩尊的坐姿相同，但上半身較為直挺具陽剛之美，兩旁後方各有一名隨侍神座在蓮花座上，下方則有兩名跪著的供養人分據兩旁。洛磯山郡立美術館藏有一尊銅製觀世音菩薩（圖 21）<sup>67</sup>，則無任何隨侍與供養人，坐姿與圖 9 相仿。

新德里博物館的一尊「觀自在」（Lokesvara）菩薩（圖 12）吸引了我們的注意，整體的風格比較儉樸，也有著與圖 9 與圖 10 相同的金剛界五佛，左手已殘右手半毀似乎是施「無畏印」，菩薩的坐姿也是採「大王遊戲姿」（一腳彎曲盤坐、一腳下垂踩蓮花），但與前述四尊觀音所不同的是下垂的腳是左腳，筆者發現同樣是東印度十一世紀的印度教女神「雪山女神」<sup>68</sup>（圖 22），下垂的左腳除了沒有蓮花座可踩之外和「觀自在」是相似的。「觀自在」菩薩後方的兩個較小人物雖皆有蓮花座，這兩個護侍的胸部似女人般明顯凸出皆採盤腿坐姿；圖 11 的次級人物雖也採盤腿坐在蓮坐上，但造型明顯是男相隨侍；圖 9 與圖 10 的隨侍神是採三曲阿娜的立姿。圖 12 的「觀自在」蓮花寶座下方有一群六人成組的供養人站在一長蛇的身上，似乎是搭乘長蛇而來，這個場景在佛教藝術中是很少見的。

<sup>66</sup> 據展場的觀音文物說明牌。

<sup>67</sup> [http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=image;hex=M81\\_8\\_3.jpg](http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=image;hex=M81_8_3.jpg)  
(2014/9/11)

<sup>68</sup> [http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=image;hex=M72\\_1\\_13.jpg](http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=image;hex=M72_1_13.jpg)  
(2014/9/11)

## 2 立姿觀音

為與坐姿觀音相呼應，本文亦提出五件立姿觀音作為探討的重點，一件為英國大英博物館的藏品，四件為印度新德里博物館的收藏，探討的次序將依其創作的年代為主。

第一件立姿「觀自在」菩薩來自那爛陀寺西元九世紀的作品（圖 13），當時的那爛陀寺聚集非常多的佛教高僧探究高深的佛理，寺院受到波羅君主們豐厚的贊助，寺中所供奉的佛像自然是同時代的極品。帶著一抹微笑的菩薩，左膝微曲而讓身體呈三曲的姿勢站在蓮花座上，左手的拇指與食指間拈一朵蓮花，右手下垂掌心向外施「與願印」，與圖 9、10 的觀音一樣皆有頭光，右腳後方有一尊體型矮胖的隨侍神。菩薩頭上未見小尊化佛，但無損其身分的認定。整體而言，這件西元九世紀的作品仍可見笈多時期鹿野苑的藝術風格。

這件收藏在大英博物館的觀世音菩薩立像（圖 14），華麗的整體造型充分表現出令人印象深刻的波羅風格，菩薩左膝微曲而讓身體呈三曲的姿勢站在蓮花座上，左手指間拈一朵蓮花蜿蜒而上，右手下垂掌心向外施「與願印」，如寶冠的髮際上有一尊小佛（圖 14-a），菩薩頭部的右側有一尊小佛左手握拳當臍右手舒五指當胸，不同來自那爛陀寺的前一尊觀音，此尊菩薩的頭微微上揚表情充滿自信，左右各有一位豐胸細腰以曼妙的三曲姿勢站立雙手合十的隨侍。此件觀世音菩薩造像另一個引人注意的是兩名隨侍上方的裝飾圖案（圖 14-b），由下而上分別是大象、吉祥神獸與神獸後方的魔羯魚。筆者發現在大英博物館與新德里博物館的數件印度教造像中亦有相似的圖案，如十一世紀來自比哈爾邦的「毗濕奴神造像」（圖 19、19-a）與東印度的「雪山女神與象頭神及韋馱」，事實上在圖 3 來自鹿野苑笈多時期的「佛陀」身後的浮雕即出現這三種動物的排列組合，在這裡我們看到了佛教與印度教的藝術正在交互影響中。

接下來的三尊十一世紀的「觀自在觀世音菩薩」皆為四臂觀音，圖 16 的「觀自在」如前兩尊立姿觀音採三曲立姿，阿彌陀佛亦現身在如寶的髮髻上，此外，菩薩頭部的兩側各有一尊小型，兩佛皆兩手相握拳置於臍部結「智拳印」，「觀自在」的四臂各有特色：左上臂的手掌拈一朵蓮花，左前臂的手掌持一水瓶，右上臂的手掌持念珠，右前臂的手掌施「與願印」，菩薩左右兩側各有一名隨侍相伴。四臂觀音的出現讓我們想起德干高原艾蘿拉（Ellorā）建於西元 700~750 間的 14 號石窟，其中的一個壁龕雕刻了一個巨大的四臂「難近母屠牛」（圖 20），笈多時期的印度教造像即出現了四臂的難近母（Durgā），我們卻未曾看到笈多時期的菩薩有多臂的造像，這是否是受到印度教「性力派」的影響之下的產物？

圖 17 的觀自在菩薩因兩腳挺直立正多了一份陽剛之姿，因髮冠已部份損毀，無法辨識化佛的存在與否，四臂的持物與手印與圖 16 相同，惟右上臂的手掌已毀，祂的兩名隨侍以單腳跪坐姿分侍兩旁，比較特別的是左邊的隨侍為四臂。圖 18 的觀自在菩薩與圖 17 相仿，因未受損毀所以是完整的，四臂的持物與手印與前述的立姿觀自在觀音皆相同。亦有兩名隨侍以優美的三曲之姿相伴。

## 四、結論

東印度在長期的佛教發展中扮演了一個特殊的角色：佛教發源於此，亦在此地劃下印度佛教最後的句點。當佛教在亞洲其他地區仍就蓬勃發展，探索已劃下句點的東印度的佛教發展與其宗教藝術成就，筆者有一些感想，宗教的義理的發展若是無法與追隨的信眾溝通以平易近人的方式讓信眾理解，而採用搭載其他宗教的順風車前進是很容易被信眾所背離的。雖然波羅王朝所護持的佛教密教在伊斯蘭教徒入侵後滅絕了，但是所遺留的佛教藝術卻依然耀眼。

綜合所參照的波羅王朝時期觀世音菩薩造像，本文以為坐姿觀世音菩薩共通點：以大王遊戲姿安坐於蓮花座上，一腳彎曲安置於蓮花座上一腳下踩蓮花（左右腳無妨），左手以手指拈一朵向上蜿蜒而上的蓮花；右手施「與願印」；如同寶冠般的髮髻可見一小尊化佛安置期間，若為「觀自在」則可能沒有化佛現身。觀世音菩薩又名「蓮花手菩薩」即持蓮花的菩薩，但本文要提醒並非持蓮花的菩薩或是神祇皆可以稱為觀世音菩薩，因為蓮花出汗泥而不染的美好意象，在印度是普遍的象徵符號，有很多的印度教神祇亦手持蓮花，如財富女神（*Lakṣmī*）與太陽神（*Srūya*）均以蓮花為其象徵符號，甚至毗濕奴亦經常手持蓮花。

本文以為四臂觀音的出現不僅是受到「性力派」「難近母屠牛」的造形藝術的影響，其根本原因是因為當時的佛教義理已受到印度教密教的影響，造型藝術將密教化的佛教以藝術表現方式忠實的呈現，不僅是四臂觀音的出現，祂的護侍亦在轉化中，如圖 9 的坐姿二臂觀音，祂的護侍 *Suchimukha* 即為四臂（圖 9-b），圖 17 的立姿四臂「觀自在」的是左邊的隨侍亦為四臂。

絕大多數的觀世音菩薩的身旁有兩名護侍相伴，如圖 9、10、11、12、14、16、17、18，其他的如圖 13 的那爛陀寺的「觀自在」僅有一名護侍，但仔細觀察其基座並不對稱，可能雕像的左半邊是損毀的，另一尊無護侍是在洛磯山郡立美術館的銅製觀音，僅有主尊並無背景。本文推測「一菩薩二護侍」應該是由「一佛二脅侍菩薩」的概念所延伸出來的。至於「觀音護侍」的姿勢則有特殊的表現，當觀世音菩薩坐著時，護侍則有站姿亦有坐姿，但是當菩薩是站著時，護侍就一定採站姿相伴。同時期的印度教造像亦有「一神二護侍」的造型表現，如圖 19 的「毗濕奴」兩旁亦各有一名以三曲婀娜立姿的護侍—祂的兩名配偶。藏於洛磯山郡立美術館的「雪山女神」<sup>69</sup>亦有兩名婀娜美麗的護侍相隨，本文認為印度教的神祇造型採「一神二護侍」的方式則是佛教對印度教的影響。

<sup>69</sup> [http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=image;hex=M77\\_82.jpg](http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=image;hex=M77_82.jpg)  
(2014/9/11)

本文共所蒐集了的十件東印度波羅觀世音菩薩，其年代分布於九~十二世紀間，由於造像的取樣數量並不夠多，僅能對波羅王朝的密教觀音造像做淺顯的論述，事實上相關的一些問題並未能提出合適的說明，如前文提及的圖 12 的「觀自在」蓮花寶座下方有一群六人成組的供養人站在長蛇（蛇王？）的身上，筆者尚未找到合理的解釋，再者，有關象徵符號的深入探討並未觸及，比如說文中提及的蓮花、大象、吉祥神獸、魔羯魚與蛇等都有其特殊的象徵意涵，而這些已經轉化為符號的動植物，在印度文化中已經占據了特定的地位而為數個宗教所引用，應再進一步的探究方能真正了解印度文化。

## 附圖



圖 1 東印度<sup>70</sup>



圖 2 佛陀  
來源：秣菟羅  
年代：笈多王朝，西元五世紀  
媒材：砂岩  
尺寸：高 142 cm，寬 54 cm  
收藏：巴黎吉美美術館<sup>71</sup>



圖 3 佛陀  
來源：鹿野苑 (Sarnath)  
年代：笈多王朝，西元五-六世紀  
媒材：砂岩  
收藏：大英博物館 (洪莫愁攝)

<sup>70</sup> <http://www.incredibleindia.org/indiamap/map.html> (2009/8/9)

<sup>71</sup> [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bouddha\\_Inde\\_Musée\\_Guimet\\_27972.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bouddha_Inde_Musée_Guimet_27972.jpg) (2009/8/27)



圖 4 佛陀  
 來源：鹿野苑  
 年代：笈多王朝，西元五世紀末  
 媒材：砂岩  
 收藏：法國吉美美術館<sup>72</sup>



圖 5 帝釋窟說法  
 來源：犍陀羅  
 年代：貴霜王朝，西元三-四世紀  
 媒材：砂岩  
 收藏：大英博物館（洪莫愁攝）



圖 6 觀世音菩薩頭象  
 來源：犍陀羅  
 年代：貴霜王朝，西元二世紀  
 媒材：石  
 收藏：Field Museum of Nature History, Chicago<sup>73</sup>



圖 7 觀世音菩薩頭象  
 來源：犍陀羅  
 年代：貴霜王朝，西元三世紀  
 媒材：青銅  
 收藏：法國吉美美術館<sup>74</sup>

<sup>72</sup> [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bouddha\\_Inde\\_Musée\\_Guimet\\_27971.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bouddha_Inde_Musée_Guimet_27971.jpg) (2009/8/27)

<sup>73</sup> Sivaramamurti, Calambur. *The Art of India* (New York, 1977), p. 374

<sup>74</sup> [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Avalokitesvara\\_Gandhara\\_Mus%C3%A9e\\_Guimet\\_2418\\_1.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Avalokitesvara_Gandhara_Mus%C3%A9e_Guimet_2418_1.jpg) (2009/8/23)



圖 8 觀世音菩薩（蓮花手菩薩）  
 來源：德干高原阿旃陀 1 號石窟，  
 年代：笈多王朝  
 媒材：壁畫  
 收藏：略<sup>75</sup>



圖 9 觀世音菩薩  
 來源：東印度  
 年代：西元十一世紀  
 媒材：黑石  
 收藏：大英博物館館（洪莫愁攝）



圖 9-a 善財童子（觀世音菩薩局部）



圖 9-b 四臂的 Suchimukha（觀世音菩薩局部）

<sup>75</sup> <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ajantamural.jpg> (2009/8/23)



圖 9-c 馬首護法、供養人與轉輪聖王七寶  
(觀世音菩薩局部)



圖 10 The Bodhisattva Avalokiteśvara  
來源：印度東部  
年代：西元十一世紀  
媒材：黑石  
尺寸：約 25 公分 (?)  
收藏：大英博物館 (洪莫愁攝)



圖 10-a 觀世音菩薩 (局部) -- 髮髻化佛



圖 10-b 觀世音菩薩 (局部) 舍利塔—左



圖 10-c 觀世音菩薩 (局部) -- 法相



圖 11 觀世音菩薩  
 來源：印度東部寺廟的神龕  
 年代：西元十二世紀  
 媒材：銅  
 尺寸：略  
 收藏：大英博物館（洪莫愁攝）



圖 12 觀自在菩薩 (Lokesvara)  
 來源：印度東部  
 年代：波羅王朝，西元十一世紀  
 媒材：石  
 尺寸：高 44 公分，寬 26 公分，深 9.5 公分  
 收藏：印度新德里國家博物館（洪莫愁攝）



圖 13 觀自在菩薩 (Khasarpana Lokeshvara)  
 來源：比哈爾邦那爛陀寺  
 年代：波羅王朝公元 9 世紀  
 媒材：石  
 尺寸：高 42.00 in 寬 15.00 in.  
 收藏：印度新德里國家博物館<sup>76</sup>

<sup>76</sup> [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Khasarpana\\_Lokesvara.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Khasarpana_Lokesvara.jpg) (2009/8/27)



圖 14 觀世音菩薩立像  
來源：東印度 East India,  
年代：西元 9-10 世紀  
媒材：黑石  
收藏：大英博物館（洪莫愁攝）

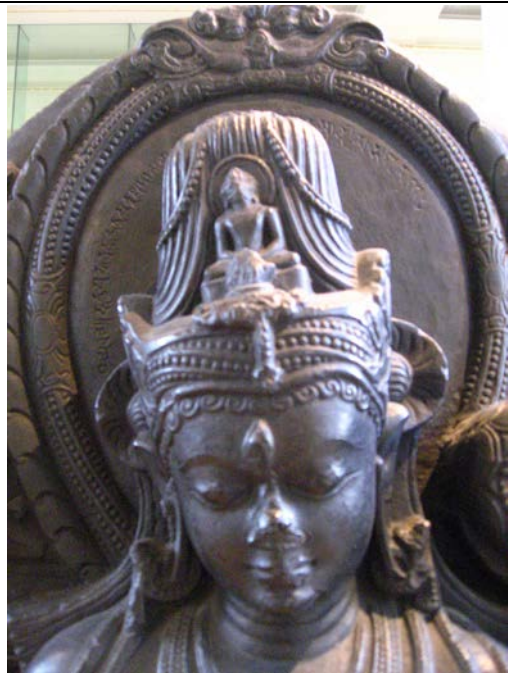


圖 14-a (局部) 髮髻化佛—阿彌陀佛  
(洪莫愁攝)



圖 14-b (局部) (洪莫愁攝)



圖 15 女藥叉  
來源：桑奇大塔 (1 號)  
年代：西元 1 世紀  
媒材：石  
尺寸：略  
收藏：大英博物館（洪莫愁攝）



圖 16 觀自在觀音菩薩像 Lokeshvara  
 來源：東印度  
 年代：波羅王朝西元 11 世紀  
 媒材：石  
 尺寸：高 67 公分 寬 37 公分，深 12 公分  
 收藏：印度新德里國家博物館（洪莫愁攝）



圖 17 觀自在觀音菩薩像 Lokeshvara  
 來源：東印度  
 年代：波羅王朝西元 11 世紀  
 媒材：石  
 尺寸：高 86 公分 寬 41 公分，深 16.5 公分  
 收藏：印度新德里國家博物館（洪莫愁攝）



圖 18 觀音菩薩像 Jatamukuta Lokeshvara  
 來源：孟加拉  
 年代：波羅王朝西元 11-12 世紀  
 媒材：石  
 尺寸：高 87 公分 寬 43.5 公分，深 19.5 公分  
 收藏：印度新德里國家博物館（洪莫愁攝）



圖 19 毗濕奴  
 來源：東印度比哈爾邦 Banniputti Thana,  
 年代：西元十一世紀  
 媒材：石  
 尺寸：略  
 收藏：大英博物館（洪莫愁攝）



圖 19-a 毗濕奴（局部）  
來源：東印度比哈爾邦 Banniputti Thana,  
年代：西元十一世紀  
收藏：大英博物館（洪莫愁攝）



圖 20 難近母屠牛  
來源：德干高原艾羅拉 14 號石窟  
年代：西元 700-750  
媒材：石  
尺寸：略  
收藏：略（洪莫愁攝）



圖 21 觀世音菩薩  
來源：東印度比哈爾邦（Kurkihar）  
年代：約西元 900  
媒材：銅  
尺寸：高 17 公分，寬 12.4 公分，深 9 公分  
收藏：USA-LACMA<sup>77</sup>



圖 22 雪山女神（印度教女神）  
來源：泰米爾納德邦（Tamil Nadu）  
年代：西元十一世紀  
媒材：青銅  
尺寸：高 10.8 公分，寬 7.6 公分，深 7.6 公分  
收藏：USA-LACMA<sup>78</sup>

<sup>77</sup> [http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=image;hex=M81\\_8\\_3.jpg](http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=image;hex=M81_8_3.jpg)  
(2014/9/11)

<sup>78</sup> [http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=image;hex=M72\\_1\\_13.jpg](http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=image;hex=M72_1_13.jpg)  
(2014/9/11)



圖 23 雪山女神  
來源：奧里薩（Orissa）  
年代：西元 11-12 世紀（1050-1100）  
媒材：石  
尺寸：高 86 公分 寬 42 公分，深 24 公分  
收藏：USA-LACMA<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> [http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=image;hex=M77\\_82.jpg](http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=image;hex=M77_82.jpg)  
(2014/9/11)

## 參考書目

### 中文：

- [英]G. T. 加勒特（主編），陶笑紅（譯）：《印度的遺產》（*The Legacy of India*），上海：上海人人出版社，2007。
- 水野宏元（著），許洋主（譯）：《印度的佛教》，台北：法爾出版社，1988。
- 古正美：《貴霜佛教政治傳統與大乘佛教》，台北：允晨文化出版，1993。
- 任繼愈，杜繼文（主編）：《佛教史》，台北：曉園出版社，1995。
- 多羅那它（著），張建木（譯）：《印度佛教史》，四川：四川民族出版社，1988。
- 吳俊才：《印度史》，台北：三民書局，1981。
- 李世傑：《印度大乘佛教史》，台北：新文豐出版，1982。
- 李志夫：《印度思想文化史》，台北：東大圖書，1995。
- 林太：《印度通史》，上海：上海科學院出版社，2007。
- 林承節：《印度史》，北京：人民出版社，2004。
- 高木森：《印度藝術史概論》，台北：渤海堂，1993。
- 聖嚴法師：《印度佛教史》，台北：法鼓文化，1997。
- 韓廷傑：《印度佛教史》，台北：文津，1996。

### 西文：

- Bunce, Fredrick W. *A Dictionary of Buddhist and Hindu Iconography*, New Delhi, 1997.
- Dutta, Manoranjan. *Sculptures of Assam*, Delhi, 1990.
- Frederic, Louis. *Dictionnaire de la Civilisation Indienne*, Paris: Robert Laffont, 1987.
- Guy, John. *Indian Art & Connoisseurship*, Middletown, 1995.
- Ghosh, Mallar. *Developpement of Buddhist Iconography in Eastern India: A study of Tārā, Prajñās of Five Tathāgatas and Bhṛikuṭī*, New Delhi, 1980.
- Harle, C. *The Art and Architecture of the Indian Subcontinent*, Yale University Press, 1994.
- Keay, John. *India: A History*, New York, 2000.
- Knox, Robert. *Amaravati Buddhist Sculpture from the Great Stūpa*, London: the British Museum, 1992.
- Lippe, Aschwin. *The Freer Indian Sculptures*, Washington, 1970.
- Pal, Pratapaditya. *Indian Sculpture*, Vol I, II, Los Angeles County Museum of Art, 1986.
- Rajeshwari, D. R. *The Pallava Sculpture*, New Delhi, 1988.
- Sivaramamuri, Calambur. *The Art of India*, New York, 1977.

網路資源：

中華電子佛典協會 CBETA：<http://www.cbeta.org/>（2009/8/15）

Wikimedia Commons：[http://commons.wikimedia.org/wiki/Main\\_Page](http://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page)  
（2009/8/24）

# 南島語族的神話與起源—以東台灣的 泰雅族與阿美族為例

《原民藝識：東台灣部落藝術論文集》（專書論文），頁 11-19  
花蓮：國立東華大學。2009

## 一、前言

語言學與人類學的研究說明了台灣原住民族所使用的語言是屬於南島語系，考古學家挖掘與採集的成果更是確認了此一說法。南島語族分佈的地區西起非洲大陸東南的馬達加斯加島，穿越印度洋至太平洋的復活節島；北起台灣，南到紐西蘭。南島語族是世界上分佈最廣的民族，而台灣則是南島語族分佈的最北端。有關南島民族的來源和遷移的問題，目前有兩派主要論述：亞洲大陸起源說，指南島部族源自中國大陸，接著經由台灣和菲律賓向太平洋擴散；或是，海洋起源說，認為新石器時代的人類自中國南部遷入島嶼東南亞，在南島地區形成南島嶼群體（包含台灣），再向四處遷移擴散。儘管兩派的論述都還需要更多的研究與考據方能下最後結論，但是，我們發現多數學者較認同大陸起源的說法，學者推測古南島語族的原居地可能是中國大陸東南沿海。近期，有學者提出較新的說法：認為台灣是南島民族的原鄉，因為他們在台灣發現了島嶼東南亞地區最古老的陶器以及刀耕火種的原始耕作方式，<sup>80</sup>而截至目前，在中國大陸尚未找到任何與南島語族有關的蹤跡，而在台灣居住著目前分布最北的南島語族—泰雅族，因此，台灣原住民族的研究對於了解南島語族有著關鍵性的助益。

台灣南島語族在不同的歷史背景下，曾有過不同的稱呼，終於在 1994 年正名為「原住民」，後修正為「原住民族」，目前根據官方的統計：台灣原住民族共有十九個部族，可區分為原住民族和平埔族<sup>81</sup>。其中，經政府認定的原住民族有：阿美族、泰雅族、排灣族、布農族、卑南族、魯凱族、鄒族、賽夏族、雅美族、邵族、噶瑪蘭族、太魯閣族以及撒奇萊雅族及賽德克等 14 族。在一般的認知上平埔族雖被認定是平地原住民，但是在中央政府法律的認定上並非原住民族，近年來平埔族正透過各項管道發聲，希望被歸為原住民族。

台灣的南島語族皆無文字可用以記錄歷史，因此，部族的文化僅能透過口耳相傳的口傳文學方式傳承延續。原住民族目前雖仍保有自己的語言、風俗習慣和部落結構，但是，在現代化生活模式的快速入侵之下，已漸漸失去原有的文化特色，大量的人口外移至都會，在加上國語教育的普及已經使得年輕世代無法使用母語，造成台灣南島語瀕臨滅絕的危機，已被歸類為即將消失的語言。如平埔族群中的凱達格蘭與西拉雅即因不再使用專屬的語言，傳承部族文化的憑藉亦消失，造成部落歷史與文化的失落。記錄耆老的口傳文學，鼓勵年

<sup>80</sup> CHIU Scarlett, SAND Christophe, 《東南亞到太平洋-從考古證據看南島語族擴散與 Lapita 文化之間的關係》，2007，頁 45。

<sup>81</sup> 參考行政院原住民委員會資料

[http://www.apc.gov.tw/main/docDetail/detail\\_official.jsp?cateID=A000160&linkParent=91&linkSelf=91&linkRoot=9](http://www.apc.gov.tw/main/docDetail/detail_official.jsp?cateID=A000160&linkParent=91&linkSelf=91&linkRoot=9) (2009/4/21)。

輕人使用母語與使用漢字記載原住民族的历史文化，是保存台灣南島語族的文化特質與宗教祭典的首要工作。原住民族文化口傳記述的同時，文化特質與宗教祭典的闡述與分析亦必須同步進行。

對於原住民族的口傳文學的文字化工作可以上溯至日本治台時期，計有：佐山融吉的《蕃族調查報告書》（1917年）、佐山融吉與大西吉壽合著的《生蕃傳說集》（1923年）、藤崎濟之助的《台灣の蕃族》（1930年）、小川尚義與淺井惠倫的《原語による台灣高砂族傳說》（1935年）等等。1940年代亦陸續出版了日籍學者有關台灣史前史的研究論著，分別有國分直一（1940與1943）、金關丈夫（1943）、鹿野忠雄（1945、1946與1952）等學者。台灣原住民族研究的主要學術單位是台灣大學人類學系與中央研究院民族學研究所，學者們除了長年的田野調查研究之外，陸續出版了：《南澳的泰雅人》（上 1963／下 1964）、阮昌銳，《大港口的阿美族》（上、下冊／1969）、《台灣山各族傳統神話故事與傳說文獻編纂研究》（1994）、《番族習慣調查報告書》（2004）等專書。當然，不少學者在田野調查之後，亦紛紛在學術期刊與研討會中發表了深入的見解。1990年之後，各地的文化中心（如花蓮縣立文化中心與台中縣立文化中心）與民間的出版社（如台原出版社）開始有較多原住民族傳說與口傳文學的相關出版，部分原住民亦開始關注所屬文化傳承的議題，如漢名田哲益的布農族人達西屋拉彎·畢馬對於原住民族文化有著相當的貢獻。1996年行政院成立了「原住民委員會」統籌規劃原住民族的相關事務，自此台灣的原住民族有了專責的政府部門，有關原住民族的教育文化、衛生福利、經濟、公共建設與土地管理等事務的規畫得以全面的統整。

## 二、東台灣原住民族的起源與神話傳說

目前關於台灣原住民族的起源說法有兩類：一是主張原住民族的發源地在島外；其次是主張台灣是南島語族的祖居地。從語言、考古、文獻資料、神話傳說等方面的論證可以支持原住民族祖先的起源地應是大陸東南沿海。學者推測原住民族移入台灣的年代，如泰雅族與賽夏族可能是在西元前 3000 年遷台，排灣族和卑南族應該是在東南亞巨石文化興盛時期移居台灣，這些說法已有學者提出相關的陶器與巨石文化作為說明例證。一些語言學家提出較新的主張，認為台灣是南島語族祖居地，這個論點雖還有待進一步的研究並提出更有力的例證說明，不過，台灣的史前史是可以上溯至西元五萬年至一萬年前的舊石器時代，雖不知擁有已確認的長濱文化與網形文化的群體為何？但此時的台灣已有化石人類是確認的。張光直的研究已經提出台灣新石器時代早期的大坌坑文化（約西元前 2000~5000 年間）已具有南島民族的文化特質，他透過解讀出土遺物指出當時的人從事海濱活動，海貝的遺骸可知已有採貝行為，網墜已是他們打漁的工具；而繩紋、網墜與樹皮布打棒說明已經會利用植物纖維；石

鋤與陶器則可推論農耕的生產活動。張光直認為：如果大盆坑文化代表台灣本島內南島語族的祖先，那麼台灣應該至少是南島語族的老家的一部份。<sup>82</sup>

李王癸由綜合了語言學家們的各種角度思考台灣的原住民族，提出了各族皆使用南島系統的語言，而且各部族間的語言差異大的論述。<sup>83</sup>在台灣如此小的區域之中可以細分類為數個南島系統的語群，是一個很特殊的現象。除了人類、考古、語言學等層面的思索與分析之外，語言所傳承的民族神話亦承載著該部族的專屬淵源，藉由口傳文學將他們的文化一代又一代的傳承，不同族群的創世神話似乎也呼應著：東台灣的原住民族有來自海外與台灣是南島語族的祖居地的不同起源傳說。

每個部族都流傳著眾多的神話故事與傳說，當然，對於「來自何處？」這個有關民族起源的重大議題都各自有一套傳說，根據他們的理解用象徵的方式敘述部族的起源，神話是部族集體意識的創作，但當群體的自然環境或是生存條件產生變化時，部族的組成分子則會進行共同修正。透過「創世神話」可以觀察他們對於其在宇宙世界所處的地位與一個部族的世紀觀，不同的神話可以呼應他們的基本生活方式和文化形態，具有特色的傳說更可以做為深入了解這個群體的文化特質。本文將試圖透過他們的創世神話與傳說，思考這些皆歸屬南島系統卻發展出互不相通的語言族群，他們的起源神話與傳說能否與已有的研究成果呼應。本文主要參酌日據時代日人對原住民的訪查資料，提及了不少泰雅族的創生始祖的神話，包含佐山融吉的《蕃族調查報告書》（1917年）、藤崎濟之助的《台灣の蕃族》（1930年）、小川尚義與淺井惠倫的《原語による台灣高砂族傳說》（1935年）。這些研究報告是有關原住民族最早的成文書，之後，因日人的強勢統治與漢文化的大量入侵，原住民族逐漸放棄對於母語的使用，傳承文化的母語失去文化載體遂逐漸失去原有的能力。本文引用了尹建中的《台灣山各族傳統神話故事與傳說文獻編纂研究》有關日籍學者的田野成果，該書匯集了大量的原住民族的神話與傳說，並翻譯了大量日本學者在光復前的蒐集，尹建中在完成編纂的工作後指出：有關神話與傳說的蒐集上，光復前所做的工作，要比光復後還豐富。

### （一）泰雅族<sup>84</sup>的創世神話與祖先的起源：

泰雅族主要分布在台灣中北部山區，約略是埔里至花蓮連線以北的地區，為台灣分布為最北的原住民族，當然亦是最北的南島語族，泰雅族在探討南島語族的分布時，經常是一個重要議題。根據目前的考古研究顯示，泰雅族

<sup>82</sup> 張光直，〈中國東南海岸考古與南島民族起源問題〉，《中國考古學論文集》，1995，頁182。

<sup>83</sup> 李王癸，〈從語言的證據推論台灣土著民族的來源〉，《大陸雜誌》，59（1975），頁1-14。

<sup>84</sup> 本文的泰雅族是指廣義的泰雅族，包含相近的泰雅亞族。

在台灣的歷史也是原住民族中最為久遠的。泰雅族的「部落起源」神話不禁令人想起「台灣是南島語族的祖居地」的推論，以下即為相關的神話：

太古時，有一隻蒼蠅，不知從何處飛來，它所下的蛋，孵出了一男一女，<sup>85</sup>……

太古時代，地上出現了男女各一人，不久，又有兩個男人從地裡冒出來，後來，又從豬糞生出一個男人。……豬糞誕生的人死去而成為神，這便是死神，蕃語hamichiottohu。<sup>86</sup>

有人說，最初出現的兩個男女是糞蠅所生，族語稱mukuselubogan。<sup>87</sup>

太古時，「pappakuwaka」之地有一巨石，一日，巨石崩為二，湧出水來亦湧出一對男女。二人歷經種種嘗試而終悟生殖之法，得眾多子孫。……後代子孫繁衍益盛。不久，該地則因人口過多而發生爭端，遂有一批人馬下山，……<sup>88</sup>

古時，pinsabakan之地有個斷崖。一日，斷崖的峭壁上赫然產生兩個洞穴，由其內走出男女各一人。之後，此兩人便生養眾多。<sup>89</sup>……

現在的人類都是從pinsbukan地方生出來的。古時，pinsbukan的大石忽然分裂開來，最先生出二個人，為一男一女；其後又生出一人（不知性別）。<sup>90</sup>

太古時代在南湖大山bapunko-lo這個地方，有鳥想要移動它，卻沒辦法，於是有shishileku（一名shitsululu或shi-le）鳥飛來，輕易地把巨石推落水中，巨石遂裂開出現一男一女，成為泰雅族的祖先（另一說出現四名男女），以後人們便將shishi leku是做靈鳥來崇拜。兩人

---

<sup>85</sup>佐山融吉著，《蕃族調查報告書》（1917年）（余萬居譯），轉引自尹建中，《台灣山胞各族傳統神話故事與傳說文獻編纂研究》（台北：內政部，1994），72。

<sup>86</sup>佐山融吉著，《蕃族調查報告書》（1917年）（余萬居譯），轉引自尹建中，《台灣山胞各族傳統神話故事與傳說文獻編纂研究》，72。

<sup>87</sup>佐山融吉著，《蕃族調查報告書》（1917年）（余萬居譯），轉引自尹建中，《台灣山胞各族傳統神話故事與傳說文獻編纂研究》，72。

<sup>88</sup>佐山融吉著，《蕃族調查報告書》（1917年）（余萬居譯），轉引自尹建中，《台灣山胞各族傳統神話故事與傳說文獻編纂研究》，67。

<sup>89</sup>佐山融吉著，《蕃族調查報告書》（1917年）（余萬居譯），轉引自尹建中，《台灣山胞各族傳統神話故事與傳說文獻編纂研究》，68。

<sup>90</sup>李亦園，《南澳的泰雅族人》，（臺北市：中央研究院民族學研究所，1963），229-263。

繁殖子孫，日一種多，便有的移居南湖大山kotkotsu，有的去了大霸尖山（pakapakuwa-ka），有的移居平地溪頭。<sup>91</sup>……

上述的神話的排序是依據泰雅族語言的專有名詞使用，從沒有專有名詞與其他部族一樣並無清楚的時空地名或是人名，僅有太古、古時、從前等概略式的說法。接著，神話包含了以拼音方式出現專有名詞的族語，如死神的名子是 hamichiottohu、糞蠅所生的男女叫做 mukuselubogan，重要的地名 pappakuwaka、pinsabakan 和 pinsbukan 是祖先出現的地方，這些應該保有大量的泰雅族原有的概念。後來，漢文化的概念已經融入了，泰雅族語與漢語混合了的地名如「南湖大山 bapunko-lo 這個地方」、「南湖大山 kotkotsu」與「大霸尖山（pakapakuwa-ka）」。

我們可以看到漢文化的文字書寫漸漸地入侵口傳文學。而泰雅族祖先的出現的演變：由「蒼蠅蛋所孵出」、「糞蠅所生」、「神造人」、「從豬糞裡生出」、「從地裡冒出來」、「來自臭氣四溢的土塊」、「斷崖的兩個洞穴」與「南湖大山巨石裂開」等等，前述的神話因泰雅族人的散居山區而有些微的出入。其中的神話提到「有一隻蒼蠅，不知從何處飛來」，應該是祖源不明的暗示。由於目前無法確認舊石器的文化與南島語族的關聯，根據這些所蒐集的泰雅族祖源神話，未見自外地遷入台灣的傳說，而大霸尖山長久以來即為泰雅族人的聖山，應以泰雅族人遷台的歷史久遠視之，該族相關的祖源傳說已與台灣的山區結合，可以呼應學者推測泰雅族人遷入台灣的年代可能是在新石器時代，甚至我們可以保留他們是真正台灣最古老的原住民的可能性。「斷崖的兩個洞穴」、「南湖大山巨石裂開」等的說法，可以說明泰雅族自古就是住在高處。

泰雅族分布在廣闊的山區，泰雅族除了「創世神話」之外，亦有如同普遍地出現在世界各民族洪水神話，這對於泰雅族的遷移史並無決定性的敘述，洪水神話主要解釋了山谷的形成，族人的遷移各地並非因為大洪水的影響，而是因為山區獵物與糧食的取得有限，逐漸膨脹的人口必須遷移至他處以取得較多的食物來源。

## （二）阿美族的創世神話與遷移神話

阿美族是台灣原住民族人口最多的一族，主要分佈於台東縱谷和海岸平原，西元 2005 年底的統計人口約為 156,900 人。依地理位置由北到南大約可分為：南勢阿美、秀姑巒阿美、海岸阿美、卑南阿美與恆春阿美等五個地域群。居住在東台灣的阿美族以農漁為主的生活方式和以山區為主驍勇善戰的泰雅族有顯著的不同。阿美族人的部落起源神話中，多數指出他們是天神的後代，不若泰雅族的始祖是來自大自然的無生物。相關的神話如下：

<sup>91</sup>藤崎濟之助，《台灣の蕃族》（1930 年）（黃文新譯），轉引自尹建中，《台灣山胞各族傳統神話故事與傳說文獻編纂研究》，66。

古時，曾有kakumolan sapatolok和valaihav（兩位男女神）尊奉父神和母神之命，降臨地上界，……數年後，這兩兄妹隔著打過動的山羊皮發生性關係，而有了五個孩子，四男一女。……後來人口日益增多，有社人遷居成了太巴壠社之祖，……<sup>92</sup>

上古稱Sabatoloku男子和Bauaihabu女子，從天用黃金造的梯子下降至Tabira溪上游的Taurayan，後生二子，兄為gura，妹為nakau。……突然間大洪水出現，二個小孩急忙跳上木白，隨波漂流，漂到人仔山邊，定居下來。……我們的祖先應為Sabatoloku和Bauaihabu兩人。<sup>93</sup>

Arapanai有一棵大樹，雷將大樹上，大樹裂開生出二女一男，為pangtsah的祖先。……<sup>94</sup>

太古時代有稱為Buton、Kumi二神，一度從天降落，又欲再昇天，兩神攜手一同昇天，在途中女神Kumi不慎墜下。當時叫做Puwa植物亦墜落而破裂，叢中有一人走出來，即為現在蕃人的祖先。<sup>95</sup>

古時，一男神降臨台灣本島東海，一個小島上，一女神降臨在其小溪對岸上，二神互生好感，遂同居。……二神彼此注視，突有二鳥飛來搖搖尾，二神見之，始悟媾和之道。<sup>96</sup>

太古女神longe創造了Potsok和Raya的一對男女，他們兩位降生到紅頭嶼，後來又渡海到火燒島。在那裡育兒生女，他們共有八個孩子，後來又添了兩個孫子。<sup>97</sup>

太古時代蘭嶼島上有一大岩石，不知何時裂開從中出現人類，其中有成為蕃人，也有成為台灣人和日本人的。但只有蕃人的祖先永久住在該島上。<sup>98</sup>

---

<sup>92</sup>小川尚義與淺井惠倫，《原語による台灣高砂族傳説》（1935年）（余萬居譯），轉引自尹建中，《台灣山胞各族傳統神話故事與傳説文獻編纂研究》，7。

<sup>93</sup>警察本署著，《蕃族一斑》（黃文新譯），轉引自尹建中，《台灣山胞各族傳統神話故事與傳説文獻編纂研究》，8。

<sup>94</sup>移川子之藏，《台灣高砂族系統所屬の研究》，轉引自田哲益，《阿美族神話與傳説》（台中：晨星，2003），31。

<sup>95</sup>佐山融吉著，《蕃族調查報告書》（1917年）（余萬居譯），轉引自尹建中，《台灣山胞各族傳統神話故事與傳説文獻編纂研究》，20。

<sup>96</sup>佐山融吉著，《蕃族調查報告書》（1917年）（余萬居譯），轉引自尹建中，《台灣山胞各族傳統神話故事與傳説文獻編纂研究》，7。

<sup>97</sup>

<sup>98</sup>佐山融吉著，《蕃族調查報告書》（1917年）（余萬居譯），轉引自尹建中，《台灣山胞各族傳統神話故事與傳説文獻編纂研究》，20。

阿美族的創世神話與其他的部族一樣有「神造人」、「樹生」、「石生」與「植物生」等等不同的傳說。我們比較關注的部分是「**降生到紅頭嶼，後來又渡海到火燒島。在那裡育兒生女。**」的部分，這個說法顯示阿美族是原居蘭嶼島，曾經暫住綠島，渡海而至台灣定居的，符合南島語族駕舟的遷移史。由於蘭嶼與綠島是否是阿美族部落曾經聚集尚待考古學家提供有力的證據，目前應該以蘭嶼是阿美族遷徙過程中的一個中繼站視之。最後一則神話中提到：「**其中有成為蕃人，也有成為台灣人和日本人的**」，這個「祖源神話」的可信度過低，顯然是在日人的強勢統治與漢文化的大量入侵之後，阿美族人因生存條件產生變化時，部族的組成分子進行了神話的修正。下列的傳說對於阿美族的原居地則模糊未交代究竟為何處？但是對阿美族是渡海而來的南島語族提供了更多的訊息：

古時，Sura和Nakao二人漂來Ragasan海岸登陸後，<sup>99</sup>……

太古時代，在台灣東部一座稱為 botoru 的孤島，abokupayan、tariburayan 兩尊神同時降臨在河的兩岸，他們合力搭建小屋同住……，從此數年後兩人生下十幾個小孩，又經過數十年，地狹人稠生活困苦，欲謀他處但不知如何渡海正怠苦惱之際，忽然發現傾倒大樹其腐蝕部分容易挖掘，乃以大樹做成形如白的東西。

abokupayan 欣喜之餘將此移到海邊，與妻及 teposurayan、pasautayan 兩兄弟出海去了。其時風平浪靜，先後到了猴仔山、花蓮港，但都已有有人居住而作罷，最後來到宜蘭地方，決定長住。<sup>100</sup>

由阿美族的創世神話中的遷移史，可以做為他們是由境外移入的南島語族提供了足夠的說明，因為部族的子孫的繁衍以致於「**地狹人稠生活困苦**」，boruto 孤島漸漸地不能容納繁衍生出的人口、說明了阿美族在自然環境不足生養而遷移，而「猴仔山」、「花蓮港」、「宜蘭」等已漢化的詞彙，亦說明了在遷移的過程中的文化交流。

### 三、結論：

南島原住民族由於無文字，必須依靠口述來傳承其歷史與文化，細觀其「口傳文學」的內容所細訴的以神話與傳奇為主，而這些豐富的「口傳文學」除了關係著部落的起源，尚能理出部落的發展史、祭典信仰、風俗信仰、造型工藝、道德規範等等。遺憾的是，在近一百年來，受到日人的強大政治力介入漢人文化的入侵，日據時代

<sup>99</sup>佐山融吉著，《蕃族調查報告書》（1917年）（余萬居譯），轉引自尹建中，《台灣山胞各族傳統神話故事與傳說文獻編纂研究》，5。

<sup>100</sup>佐山融吉著，〈諾冊二尊の話に似たる臺灣蕃人阿美族の口碑〉，《人類學雜誌》（劉佳麗譯），轉引自尹建中，《台灣山胞各族傳統神話故事與傳說文獻編纂研究》，21。

被迫使用日語，光復後受推行國語教育的影響與近來科技文明所帶來的更多元文化的影響，原住民族紛紛放棄了專屬的語言，以致於文化的承載失去了依靠，神話與傳說是每一個部族文化最核心與最為重要的部分，文化消逝是不可能再回復的。

賈克·瑪奎（Jacques Maquet）提出：「在脈絡M中，符號A代表主體X的意旨B。」<sup>101</sup>文化語彙的解讀有其必然的象徵意涵，因此，要深入了解原住民族的神話，應該將其相關的所有細節都列入考慮，更重要的是：將神話放入其所屬的語言脈絡中解讀與研究。日籍學者的田野調查研究是最接近原住民族大量使用其母語的時代，這些文獻資料的珍貴性自不在話下，然而不可諱言的是，日籍紀錄者能否不在優勢民族的視點做紀錄，我們在相關的文獻中不時讀到「蕃人」字眼，部分具有鄙視的詞彙讓我們思考口傳轉化文字記錄的過程，是否未在原住民族文化脈絡中思考神話的意義。近年，原住民族的文化意識抬頭，在加上政府鼓勵原住民復興母語，我們期望能在可見的未來，由南島語族使用自己的語言來敘述其專屬的神話與傳說以重建南島文化。

---

<sup>101</sup>賈克·瑪奎（Jacques Maquet），《美感經驗》，武珊珊、王慧姬譯，（台北：雄獅，2003），135。

## 參考資料

- 邱斯嘉(Scarlett Chiu), Christophe Sand 主編,《東南亞到太平洋-從考古證據看南島語族擴散與 Lapita 文化之間的關係》,臺北市:中央研究院人文社會科學研究中心考古學研究專題中心,2007。
- 傅君(中文編輯),侯艾(Howe K. R.) (英文編輯),《Vaka Moana 大洋之舟》,臺東市:臺灣史前博物館,2008。
- 道格拉斯·奧力佛(Douglas L. Oliver),《太平洋島嶼原住民文化》,張慧端校譯,臺北市:行政院原住民委員會,民 89
- 李亦園,《南澳的泰雅族人》,臺北市:中央研究院民族學研究所,1963。
- 王人英,《臺灣高山族的人口變遷(1906-1964年)》,臺北市:中央研究院民族學研究所,1967。
- 潘英,《台灣原住民族的歷史源流》,台北市,臺原,1998。
- 張光直,〈中國東南海岸考古與南島民族起源問題〉,《中國考古學論文集》,1995,頁 171-188。
- 達西烏拉彎·畢馬(田哲益),《阿美族神話與傳說》,台中市:晨星發行,2003。
- 達西烏拉彎·畢馬(田哲益),《泰雅族神話與傳說》,台中市:晨星發行,2003。
- 黃應貴,《臺灣土著社會文化研究論文集》,臺北市:聯經,民 75。
- 宮本延人著,《台灣的原住民族》(魏桂邦譯),台中:晨星,民 81。
- 明立國,《台灣原住民族的祭禮》,台北市:臺原,民 78。
- 陳奇祿,《台灣土著文化研究》,台北市:聯經,1992。
- 賈克·瑪奎(Jacques Maquet),《美感經驗》,武珊珊、王慧姬譯,台北:雄獅,2003。
- 米甘幹·理佛克(Mikagkag Lifuk)著,《原住民族文化欣賞》,臺北市:五南,2005。
- 達利·卡給(柯正信)日文原著,《高砂王國》,游霸王·撓給赫(田敏忠)漢譯,臺中市:晨星出版,2002。
- 阮昌銳,《臺灣土著族的社會與文化》,臺北市:臺灣省立博物館,1994。
- 宮本延人著,《台灣的原住民族:以世界觀研究台灣原住民之作》,魏桂邦譯,台中:晨星,1992。
- 鳥居龍藏著,《探險臺灣:鳥居龍藏的臺灣人類學之旅》,楊南郡譯註,臺北市:遠流,1996。
- 阮昌銳,《大港口的阿美族》,(上下冊),台北市:中研院民族研究所,1969。
- 尹建中,《台灣山胞各族傳統神話故事與傳說文獻編纂研究》,台北:內政部,1994。

「台灣南島語數位典藏」(中央研究院):

<http://formosan.sinica.edu.tw/ch/intro.htm>, 2009年5月25日檢索

民族地圖輯錄(國立政治大學民族系博士生魏展民個人網頁):

[http://www3.nccu.edu.tw/~g1259501/maps/map\\_index.htm](http://www3.nccu.edu.tw/~g1259501/maps/map_index.htm), 2009年5月25日檢

索

行政院原住民族委員會：

[http://www.apc.gov.tw/main/docDetail/detail\\_official.jsp?cateID=A000160&linkParent=91&linkSelf=91&linkRoot=9](http://www.apc.gov.tw/main/docDetail/detail_official.jsp?cateID=A000160&linkParent=91&linkSelf=91&linkRoot=9)，2009 年 5 月 20 日檢索

行政院原住民族委員會文化園區管理局：

<http://www.tacp.gov.tw/home01.aspx?ID=1>，2009 年 5 月 30 日檢索

# 博物館跨文化溝通的課程實踐途徑探討：以世界宗教 博物館為例

盧秋珍<sup>1</sup> 國家教育研究院籌備處/研究助理

洪莫愁<sup>2</sup> 國立東華大學藝術與設計學系/副教授

「永續教育發展-創新與實踐」

2010 國際學術研討會-課程與教學論文專輯（專書論文）

頁 145-162，新北市：國家教育研究院，2012。

## 壹、前言

2010年3月7日非洲奈及利亞發生了嚴重的宗教衝突，伊斯蘭教徒屠殺基督教村落中的居民，引起了國際間的震驚與注目。兩者間不斷的衝突再次提醒人們更應該重視不同種族、不同宗教、不同文化間的互解、互重與互信。透過異文化的學習，有助於促進國際的瞭解，消弭族群與宗教衝突。為培養我們的下一代的多元視野，九年一貫課程在規劃十大基本能力時，已加入「文化學習國際理解」能力，透過各學習領域的學習培養文化理解能力，然對於如何規劃文化學習課程，欠缺案例與教學資源。博物館能提供不同文化接觸的機會，乃因博物館擅於運用物件來具體呈現文化，且對於文化之紀錄與描述具有一定的專業權威，提供一個觀看和理解文化世界的可信方法。世界宗教博物館(Museum of World Religion，以下簡稱「宗博館」)是一座融合藝術、文化、歷史等多元文化的博物館，採用多媒體的互動展示手法，提供學生與世界文化進行對話的空間，本研究期望透過宗博館案例的剖析，提供跨文化溝通課程設計策略的參考。

本文將透過兩種文本的分析：一是全球教育與多元文化、博物館跨文化溝通、異文化的理解等相關理論的文獻分析；二是宗博館的展示文本，包括展示文字、展示媒體、空間設計與教育活動等。預期達到的研究貢獻為：人們在博物館所得到的學習機會常是其他地方無法提供的，而博物館成為學校教育夥伴的關鍵因素，在於博物館能提供多元的學習模式與多元文化的教育資源，可補充學校教育的局限。本文的案例探究企盼建構跨文化溝通與理解課程的實踐模式，提供教育現場教師設計課程之參考，為我們的下一代構築重要且獨特的學習經驗。

## 貳、跨文化溝通的重要性

本節先從全球化與多元族群趨勢談實施全球教育與多元文化教育的重要性，再從全球教育與多元文化教育的目標，談跨文化溝通的所需具備的能力為何，以及跨文化溝通的重要性，並以博物館所具備的跨文化溝通功能，做為實施跨文化溝通課程的最佳場域。

### 一、全球化與多元族群趨勢

現今有兩點趨勢，使得我們必須重視全球教育與多元文化教育，一是全球化趨勢，全球化趨勢的發展意指時空壓縮及世界意識的強化，各國地理政治邊界的日益模糊，不同區域、不同歷史傳統、不同背景的文化相互滲透、依賴，因此無可避免的要面對各種差異界線的對話、交融與彈性調整，包括族群衝突、宗教衝突、東西文化區隔等（譚光鼎、劉美慧、游美惠，2008）。面對全球化所帶來的時空壓縮與世界意識，我們需要主動去瞭解並接納多元文化。對於異文化的認知，可以降低族群偏見與刻板印象，並且提高我們對異文化的接納態度。二是多元族群趨勢，隨著跨國婚姻的增加，以及外籍勞力的引入，臺灣人口結構產生了變遷，多元化的族群如外籍勞工、外籍配偶、新移民等，使得文化多元性的知識基礎不斷擴增，未來公民也愈來愈需要去面對並尊重不同族群的文化。故學生有義務去認知其他族群的習俗和文化，並且對於不同文化的族群和個體給予尊重，另外增加教師的多元知識基礎將有助於教師了解學生的學習能力與弱點。

### 二、全球教育與多元文化教育的目標

為了因應全球化時代，教育應陶冶學生建立一套「全球能力」，以理解世界各國、各地區、各民族攸戚相關、禍福與共的相互關聯性，並且能夠接受異文化價值，對於文化差異抱持樂觀、積極且正面的態度。具體而言，21世紀的全球教育至少應包括下列四種多元文化目標（Cornwell & Stoddard, 1999）：

- 1.理解文化的多元：瞭解世界各地文化的共通性與差異性，並且對於「世界各地之文化、宗教、價值是有差異的」有所體會與認識。
- 2.發展跨文化技能：包含雙語能力培養及跨文化體驗學習，具備足夠能力進行跨文化的溝通、理解與人際互動。
- 3.瞭解全球化趨勢：透過主題學習，如：歷史重要事件、經濟、地理、國際政治與外交等，以認知不同文化對於本國社會生活所造成的影響，並瞭解各區域之政治、經濟的相互倚賴關係。
- 4.培養全球公民責任：培養做為一個國家公民的基本認知與意識，以做為全球公民所應具備的責任感與認知，並承諾終身的全球學習。

為了達到上述多元文化教育目標，各級各類學校應該運用各種教育策略與社會資源，規畫並推展全球教育、公共關係教育或國際合作教育。由於跨文化的實地環境有助於進行自我批判，削減族群中心態度並矯正錯誤的跨文化觀念，因此，教師可嘗試設計主題式課程並結合社會資源，例如博物館，增加學生的文化敏感性（cultural sensitivities）和文化浸習（cultural immersion）的機會，在實際經驗中進行學習，以培養多元文化的基本素養。

根據 Cakmak（1993），全球教育源自於全球性議題解決以及國際交流互動頻繁，資訊科技日新月異，無國界的經濟活動，造成人類對於時空不同的解讀與自我疆界的重新思考，提供一種全球教育發展的時空脈絡。美國於 1960 年代興起學校課程必須教育下一代做更好的跨文化溝通的「新課程運動」，並再度復興於 1980 年代，稱為「全球教育」（引自顏佩如，2008，頁 19）。關於全球教育與多元文化教育的範疇，依據 Wiggan and Hutchison（2009）所舉的觀點，全球教育是位於較大範圍的鉅觀角度，而多元文化教育則屬於一區域或一國內議題（如圖 1）。即便如此，同一國內仍存在不同的族群文化，致使國內多元文化教育充滿挑戰。

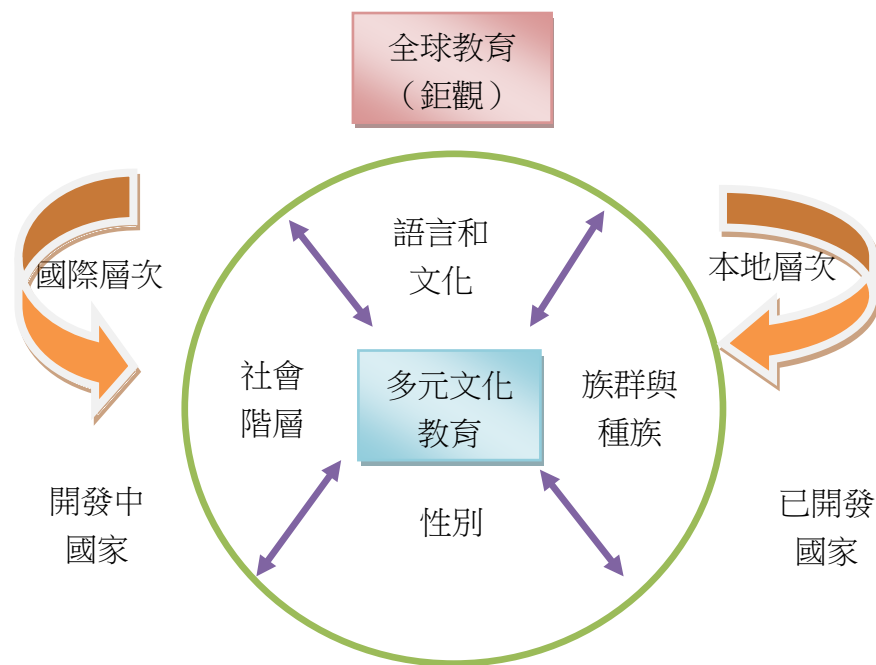


圖 1 全球教育和多元文化教育

資料來源：*Global Issues in Education: Pedagogy, Policy, Practice, and the Minority Experience.*(p.10), by G. A. Wiggan, C. B. Hutchison, 2009, Lanham, MD：Rowman & Littlefield Education.

今日全球教育定位在國家意識以上的世界責任與全球視野及素養，顏佩如(2007, 頁 83)綜合多位學者的論述，將全球教育的目的歸納整理如下：

1. 關心全人類的生存。
2. 跨國界問題與議題的學習、拓展世界觀。
3. 培養世界公民素養。
4. 學習與世界其他社群相互合作協調。
5. 了解世界其他不同觀點、管理衝突與促進和平的能力。
6. 了解世界議題系統性與互為依賴的特質。
7. 了解與尊重不同文化的差異性。
8. 本土的關懷與全球課題關係的平衡等。
9. 促進學生能全球思考、地區行動。
10. 促進和平的能力。

全球教育與多元文化教育所指稱的內容與範疇雖有差異，但面對全球化，無論是全球教育或是多元文化教育均認為跨文化溝通的重要性，而且其精神與最終目標均在促進世界各族群的和平。因此，本文取其共同精神，著重探討不同文化間的溝通與理解、學習與接納，不在分別兩者間主張的差異。

### 三、跨文化溝通的能力

不同文化間的接觸必然產生文化碰撞，可能導致跨文化交際障礙和誤解，影響跨文化人際關係的發展。因此，人們急需培養一種能駕馭文化差異、解決在跨文化情境中各種文化衝突現象的跨文化能力(intercultural competence)。至於跨文化能力的內容什麼？包括哪些要素？Martin 與 Nakayama (1997) 舉出跨文化能力包含認知的與情感的兩個主要要素，認知的要素包含關於其他文化以及我們自身文化的知識，對於其他文化的規範和溝通型態具有特定的知識是必要的，我們也必須具有跟其他不同文化的人互動的技巧。當我們不可避免地需要努力去習得有關其他社會的知識，並發展與其互動的技巧時，那麼想要對自身的文化有清楚批判性的理解，我們可能必須更加努力，就像空氣一樣，我們自身的文化圍繞在我們的四周，而我們傾向於把它視為「理所當然的」(naturally right)。如果我們要避免成為族群中心主義者，就必須理解自身文化的優點和缺點。跨文化能力的情感要素包含「同理心」、「容忍曖昧不清」與「不做批判」的態度。

Byram、Nichols 與 Stevens (2001) 認為跨文化能力的組成要素包含態度、技能和知識三部分：

- 1.態度：是跨文化能力的基礎，對於與自己不同文化的價值觀、信仰和行為，應保持好奇心與開放心胸的態度，這開放性態度包含己身對於異文化，以及異文化對己身的質疑雙方面。
- 2.知識：跨文化知識意指具備異文化及自身文化的知識，包括異文化的規範和溝通型態。
- 3.技巧：教師不可能擁有學生在所有生命關鍵時刻所將遇到的文化的知識，甚至教師本身也許都沒有與異文化接觸的經驗，因此具有與其他文化的人的互動技巧跟態度知識一樣重要。

綜合以上，跨文化能力均不離理解異文化的價值、規範、信仰與行為等知識。博物館恰能提供異文化知識，是學習異文化、奠定跨文化溝通基礎的最佳基地。

#### 四、跨文化溝通的途徑

來自一則新聞報導的省思：

…一間專門代理義大利、法國知名運動品牌代理商的老闆娘，被指控強逼三名印傭吃豬肉，不吃一天扣薪水五百元，印傭被逼的實在受不了，向勞工局求救，地檢署偵辦之後，將老闆娘起訴求刑八個月。(2010年5月10日，取自華視新聞網)

時至今日，對於不同信仰文化的誤解實有所聞，顯示臺灣社會對於異文化的理解貧乏。根據可蘭經記載，真主安拉禁止吃豬肉，因為豬是不潔的，吃豬肉對穆斯林來說是一大忌諱。但是臺灣雇主不理解這樣的文化，以其自身的思維加諸他人身上並強迫其屈從，這起源於不理解伊斯蘭教文化，加之不尊重他人文化，臺灣多元文化教育與跨文化溝通教育還有很長的一段路程要走。

了解異國文化就是要了解該文化團體是如何觀看、感覺和思考這個世界，及其行動的體制。英國文化研究學者 Stuart Hall(2001)在「編碼/解碼」(Encoding/Decoding)一文中，對於異文化的理解，涉及符號的編碼與解碼，傳達與接收雙方對於符號的認同程度，影響意義傳達正確性，誤解通常來自兩方缺乏「相等地位」。其編碼與解碼模式如下：

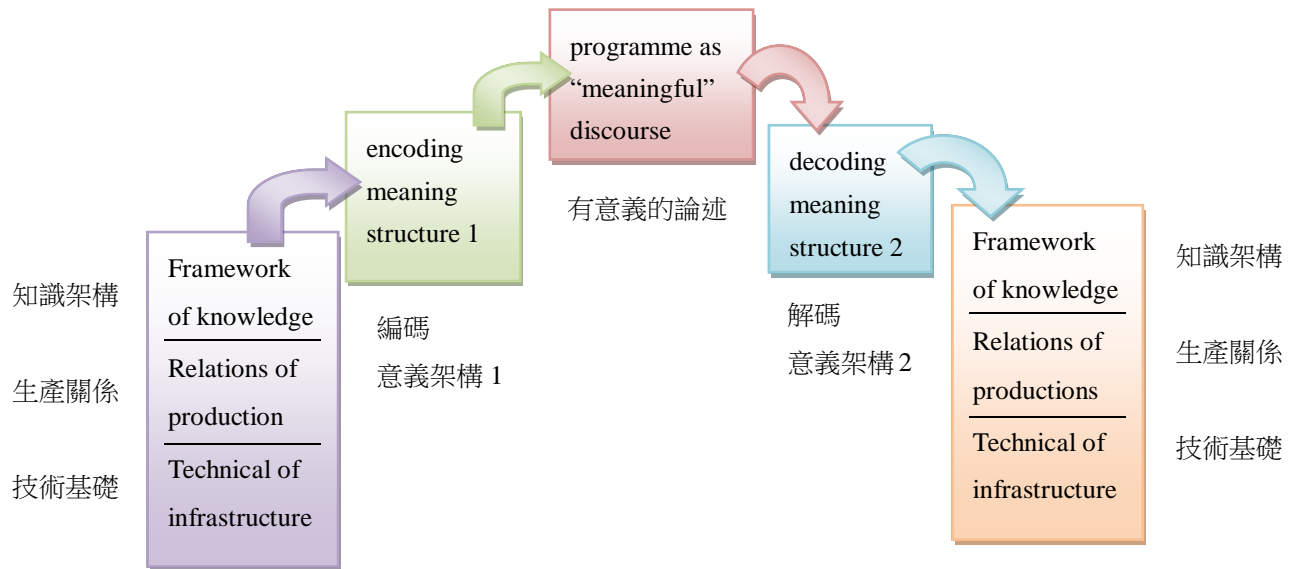


圖 2 編碼與解碼模式

資料來源：Encoding/ Decoding. In M. G. Durham & D. M. Kellner (Eds.), *Media and cultural studies: keywords* (pp.166-176). by S.Hall, 2001, Malden, MA: Blackwell Publishers Inc.

## 五、博物館的跨文化溝通功能

世界已成地球村，不同種族文化的人民接觸越來越頻繁、交流越來越密切，因此跨文化的溝通是越來越重要了。博物館能提供不同文化接觸的機會，乃因博物館擅於運用物件來具體呈現文化，提供一個觀看和理解文化世界的方法。許多觀眾說，他們去博物館是要學習其他文化，博物館對於文化之紀錄與描述具有一定的專業權威，人們認為談到文化的實質意義，博物館為可信賴的資訊來源（Macdonald，1996）。

「跨文化溝通」是指在溝通過程中發出訊息的一方與接收訊息的一方，屬於不同文化背景。由於溝通並非單向的傳遞，而觀眾對於訊息也非單純地接受，Hooper-Greenhill（1999）提出博物館的雙向溝通模式：

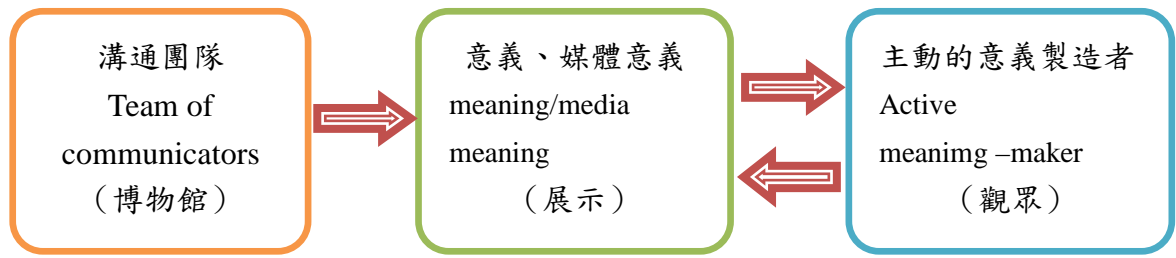


圖 3 博物館的雙向溝通模式

資料來源： Museums and interpretive communities. In *Musing on Learning*. (pp.1-11), by E.Hooper- Greenhill, 1999, Sydney, Australia : Australian Museum.

在這個模式中，溝通團隊包含博物館研究人員、設計人員、保存人員，而接收者是帶著本身的先備經驗與知識，主動創造自我的意義，在兩者中間的是非固定而流動的訊息，透過博物館所有的溝通媒介來傳達，包含建築、展示、物件、教育活動等。基於對觀眾參觀行為的日益了解，Hooper-Greenhill 又提出以一種稱為「文化方法」(the cultural approach) 的方式來了解溝通的模式，這種方法根據建構主義典範，將溝通視為一種協商意義的文化過程，透過各式各樣的符號系統，如文字、物件、藝術品、地圖、模型或博物館等，來創造「真實」(reality)。這模式更重視社會文化層面，其實是希望博物館在與觀眾溝通時，能多考量觀眾群所處的社會文化背景，瞭解他們所屬的詮釋策略、詮釋社群、詮釋架構，以溝通協商的方式來構成展示。

上述溝通模式乃就博物館與觀眾之間，而觀眾與所接觸的文化展示為另一層面。博物館與觀眾之間、觀眾與異文化之間，均有其溝通課題必須克服。假定博物館的溝通團隊能讓來參觀的民眾提昇對異文化的認知，則可使民眾降低對異文化的偏見與刻板印象，並在社會上實際接觸到異文化，能提高對異文化的接納態度。

## 參、九年一貫課程與宗博館

本文所欲探究的雖是不同文化間的觀眾溝通，卻是在博物館這個媒介之下。因此，縱使我們不可能馬上遇到與我們不同文化的族群，然並非遇到了才要去瞭解與學習異文化，而是在全球化趨勢下，就像學生預習功課一樣，應對異文化認知與理解，有預先的學習。對於這樣的學習，最好的方式是從學校教育配合校外資源著手。以下先從學校的正式課程中，分析九年一貫課程綱要中有關跨文化溝通之內容，接著分析宗博館的展示內容，並試圖將兩者做一連結，提供教師在學校進行課程設計之參考資源。

### 一、九年一貫課程跨文化溝通概念

教育部於 2008 年公布「97 年國民中小學九年一貫課程綱要」，預定於 100 學年度實施，但其總綱基本理念與課程目標並無大幅度修改，仍舊承襲 92 年課程綱要。本段檢視其新修訂課程綱要中對於跨文化溝通與理解部分，分別就總綱的基本理念、課程目標、十大基本能力，以及社會、藝術與人文兩學習領域中，有關跨文化溝通的概念進行列舉與整理，以利後續宗博館展示與九年一貫課程的連結。

#### (一) 總綱

在總綱基本理念部分，在培養學生成為具有國家意識與國際視野之現代國民，具有人本情懷，對於他人與不同文化有尊重與欣賞的態度；有民主素養，具有自我表達、獨立思考、與人溝通、包容異己、團隊合作等能力；本土與國際意識，無論文化或生態層面，均能秉持本土情、愛國心、世界觀。為了實現上述基本理念，總綱課程目標部分，國民中小學之課程理念應以生活為中心，配合學生身心能力發展歷程；尊重個性發展，激發個人潛能；涵詠民主素養，尊重多元文化價值；培養科學知能，適應現代生活需要。為實現國民教育目的，須引導學生致力達成以培養學生具有表達、溝通和分享的知能，發展尊重他人、關懷社會、增進團隊合作，促進文化學習與國際瞭解等能力等課程目標。

十大基本能力中，第四至六項「表達、溝通與分享」、「尊重、關懷與團隊合作」、「文化學習與國際瞭解」三項能力，可從三個層面觀之，從初步的溝通技術與工具的應用，到民主情操的培養，最後達成文化理解、互信互助的最終目的，層遞向上、交融互成：

- 表達、溝通與分享：有效利用各種符號(例如語言、文字、聲音、動作、圖像或藝術等)和工具(例如各種媒體、科技等)，表達個人的思想或觀念、情感，善於傾聽與他人溝通，並能與他人分享不同的見解或資訊。
- 尊重、關懷與團隊合作：具有民主素養，包容不同意見，平等對待他人與各族群；尊重生命，積極主動關懷社會、環境與自然，並遵守法治與團體規範，發揮團隊合作的精神。
- 文化學習與國際瞭解：認識並尊重不同族群文化，瞭解與欣賞本國及

世界各地歷史文化，並體認世界為一整體的地球村，培養相互依賴、互信互助的世界觀。

## (二) 學習領域

在社會學習領域的課程目標中，瞭解本土與他區的環境與人文特徵、差異性及面對的問題，並瞭解人與社會、文化和生態環境之多元交互關係，以及環境保育和資源開發的重要性。培養對本土與國家的認同與關懷，並具有世界觀、民主素質、法治觀念以及負責的態度，表達、溝通以及合作的能力。課程目標轉化成各學習階段的能力指標，多數集中在第四主題軸「意義與價值」及「自我、人際與群己」的第三、四學習階段，也就是國小高年級到國中，如：

- 4-3-2 認識人類社會中的主要宗教與信仰。
- 4-3-3 瞭解人類社會中的各種藝術形式。
- 4-4-3 瞭解文化(包含道德、藝術與宗教等)如何影響人類的價值與行為。
- 4-4-1 想像自己的價值觀與生活方式在不同的時間、空間下會有什麼變化。
- 4-4-2 在面對爭議性問題時，能從多元的觀點與他人進行理性辯論，並為自己的選擇與判斷提出理由。
- 5-3-5 舉例說明在民主社會中，與人相處所需的理性溝通、相互尊重與適當妥協等基本民主素養之重要性。
- 5-4-2 瞭解認識自我及認識周圍環境的歷程，會受主客觀因素的影響，但是經由討論和溝通，可以分享觀點與形成共識。
- 5-4-3 從生活中推動學習型組織(如家庭、班級、社區等)，建立終身學習理念。
- 5-4-4 分析個體所扮演的角色，會受到人格特質、社會制度、風俗習慣與價值觀<sup>102</sup>等影響。

在藝術與人文學習領域的課程目標中，「審美與理解」主題軸，期望每位學生能透過審美與鑑賞活動，體認各種藝術價值、風格及其文化脈絡，並熱忱參與多元文化的藝術活動。在「實踐與應用」主題軸，希望學生能理解藝術與生活的關連，透過藝術活動增強對環境的知覺，認識多元藝術行業、珍視藝術文物與作品、尊重與瞭解藝術創作，並能身體力行實踐於生活中。相關能力指標為：

- 1-4-1 瞭解藝術創作與社會文化的關係，表現獨立的思考能力，嘗試多元的藝術創作。
- 2-1-8 欣賞生活周遭與不同族群之藝術創作，感受多樣文化的特質，並尊重藝術創作者的表達方式。
- 2-3-7 認識環境與生活的關係，反思環境對藝術表現的影響。
- 2-3-10 參與藝文活動，記錄、比較不同文化所呈現的特色及文化背景。
- 2-4-7 感受及識別古典藝術與當代藝術、精緻藝術與大眾藝術風格的差異，體會不同時代、社會的藝術生活與價值觀。

---

<sup>102</sup>例如因教育或媒體所灌輸的價值觀念。

2-4-8 運用資訊科技，蒐集中外藝術資料，瞭解當代藝術生活趨勢，增廣對藝術文化的認知範圍。

3-2-13 觀賞藝術展演活動時，能表現應有的禮貌與態度，並透過欣賞轉化個人情感。

3-4-10 透過有計畫的集體創作與展演活動，表現自動、合作、尊重、秩序、溝通、協調的團隊精神與態度。

根據顏佩如（2007）的分析，九年一貫課程綱要中對於全球教育的培養，在知識概念部分較重視鄉土教育、多元文化教育及世界觀教育，對於全球教育的概念空有骨幹、無知識內涵，大大地縮減了全球教育的基本精神與範疇，且關於全球教育的學習較偏重在社會科課程中。本文基本上採取的立場是認同全球教育、多元文化教育中有關跨文化溝通與理解，認為宗博館的展示適合做為全球教育、多元文化教育、跨文化溝通等教育理念的實踐媒介，而將宗博館的展示提示出來。本文並不在於闡釋與辯證全球教育或多元文化教育的內涵，因此在九年一貫課程分析上，僅就其與跨文化溝通相關議題部份進行演繹與連結。

## 二、世界宗教博物館展示內容

宗博館是一個由佛教組織成立的基金會所籌建的博物館。創辦人心道法師認為信仰雖能淨化人心，但宗教特有的排他性，且宗教沒有交流、封閉自己，使得歷史上發生無數次的宗教戰爭，許多人因此葬送生命。故興起籌建宗教博物館的想法，希冀藉此推廣世界宗教互相尊重包容的概念，讓各宗教間互相了解、彼此寬容，而人們也藉此認識宗教，得以安頓身心。宗博館展示的世界十大宗教內涵，涉及各地之歷史、文化、藝術、風俗、習慣、禁忌等，不同地區居民可透過展示內容，了解異文化，奠定跨文化溝通的理解基礎。

宗博館運用高科技展示手法，呈現藝術、文化、歷史等多元文化，為美國知名設計師 Ralph Appelbaum 所設計，其知名作品為美國猶太浩劫博物館。展示內容以美國哈佛大學世界宗教研究中心主任 Lawrence Sullivan 博士及其團隊為主導，結合臺灣相關宗教領域之學者專家，所發展出完整的展示內容與解說文稿。宗博館的展示著重整體空間氣氛的營造，企圖給與參觀者聯貫一致的參觀經驗。例如：從入口處的珠玉之網、電梯的音樂與聲音，讓參觀者彷彿上升到天境，出電梯的「淨心水幕」洩潺潺的水聲，洗淨身心，與「朝聖步道」上的朝聖者同行，耳邊傳來話語，讓人深思人生的終極問題，猶如來到聖地之前的過渡地帶，讓觀眾洗滌塵世的煩囂，為參觀主要展示前做心情上的轉換。看完「宇宙創世廳」的宇宙起源影片後，接著進入宗博館的主要展示廳「生命之旅廳」與「世界宗教展示大廳」，透過文物、宗教建築與現代建築，加上多媒體互動，創造出戲劇性的展示空間，為學生提供與世界文化進行對話的空間。其主要展示內容簡介如下：

## （一）生命之旅廳

- 1.人生的五個階段：生命之旅廳依照初生、成長、中年、老年、死亡及死後世界將人的一生劃分為五個階段，每一階段以影片、文物、文字、電腦多媒體及塑像，呈現世界各宗教文化裡，關於各階段的生命禮儀，顯現各宗教傳統在這些階段過程時所扮演的角色。在生命之旅廳中間的左右兩側，規劃出「靈修學習區」與「生命覺醒區」。
- 2.靈修學習區：在「靈修學習區」，透過影片的示範與一旁的展示說明板，讓觀眾認識六種宗教提昇靈性的方法，包括佛教禪坐、基督宗教祈禱、印度教瑜珈、伊斯蘭教禮拜、道教楊式太極拳以及猶太教祈禱等，中間的木製平臺，可以讓人們坐下來安靜、放鬆，學習心神貫注的方式。
- 3.生命覺醒區：以見證影片的方式，讓來自不同信仰的人，敘述他們靈性覺醒的重要時刻，對其個人親身經歷、使其一生產生轉變的經驗做見證。目的在激發觀眾了解，無論在生命中的任何時刻，隨時都可以激勵自己追求正面積極性的改變。

## （二）世界宗教展示大廳

- 1.世界十大宗教：世界宗教展示大廳兩側的兩個大型展示櫃，以平行且互映的弧線，環繞展示空間並展示宗教文物，開闊的空間，顯現出展廳宏偉壯美的氣勢，讓觀眾在此探索多面向的宗教知識、傳統，或體認各宗教信仰間的共通性與存在價值。館方依照年代與信仰人口，選出十個宗教傳統：印度教、佛教、猶太教、道教、基督宗教、神道教、伊斯蘭教、錫克教、古代宗教、原住民宗教，依其教義與特性，分十個區塊展示。分屬十個宗教的十組電視牆藉著儀式、典禮以及宗教傳統聖地的呈現，為展示大廳中所陳列之文物與展品，提供一個動態且具戲劇性的環境關聯。各宗教專屬的觸控式螢幕多媒體電腦，使整體內容更為豐富生動。地板上有十個各具宗教特色、直徑兩公尺的圓形圖騰，讓觀眾在踏入每個宗教區域時，能感受到宗教聖域的氣氛。
- 2.臺灣宗教區：大廳的一側為本土的臺灣宗教區呈現出臺灣人的信仰中，天人之間的緊密關係。
- 3.世界宗教建築模型展示區：大廳的中央是 2003 年才完成的「虛擬聖境—世界宗教建築縮影」，展出十個世界宗教聖地或建築模型，如：夏特大教堂、聖母昇天大教堂、舊新會堂、聖石廟、金廟、伊勢神宮、佛光寺、婆羅浮屠、坎德里雅濕婆神廟及路思義教堂。

「世界宗教展示大廳」對於十大宗教的介紹，以及「生命之旅廳」對於各文化中生命禮俗的呈現，在教育意義上，除了可應用於社會學習領域、藝術與人文學習領域的教學素材，生命禮俗的部分也可在生命教育議題中發揮，藉

此發展活動，讓學生透過實物與親身之體驗，了解不同宗教的起源、背景、經典、教義、儀式等等，以及展現於各文化中的生命禮儀。凡此種種文化知識的取得，均在建立跨文化溝通的知識基礎，培養跨文化能力中的知識能力。

### 三、世界宗教博物館教育活動

宗博館由展示所衍生出來的教育活動相當多樣，限於篇幅，本文取其與跨文化溝通較有相關的活動，如「多元文化藝國行程」、「多元文化校園巡迴展」等，其主題內容如下：

(一)多元文化藝國行程：為引發孩子對世界的好奇心，擴展學生的國際觀、世界觀，宗博館根據展示內容設計出數種「多元文化藝國行程」。其主題茲舉例如下：

- 1.印度大不同－遨遊不可思議的國度
- 2.環遊世界建築，打開多元世界
- 3.精采過一生，生命探索趣
- 4.雲想衣裳花想容，探索服飾的藝術

(二)世界宗教博物館依據不同的屬性，為學校規劃出共計十個參觀主題的行程讓中、小學老師可以帶領學生來館參觀，其主題內容如下：

- 1.小小藝術達人之旅
- 2.生命探索之旅
- 3.宗教動物園之旅
- 4.為自己出征-品格教育行程
- 5.異國文化藝術列車--上帝也瘋狂之旅
- 6.異國文化藝術列車--日本神道之旅
- 7.異國文化藝術列車--古埃及神秘之旅
- 8.異國文化藝術列車--印度神遊之旅
- 9.異國文化藝術列車--安拉安拉我愛你
- 10.異國文化藝術列車--翻滾吧!小菩薩之旅

(三)多元文化校園巡迴展：其主要目的是為了讓學生體驗各國成年禮，學習多元文化。世界各地不同文化中，對於人生重要階段的轉變，均有著符合當地風俗的生命過渡禮儀，例如猶太教的成年禮「誠命之子」、臺灣民間的「做十六歲」。宗博館根據六樓生命之旅廳的展示內容，規劃出各國成年禮的巡迴展，除了展版租借，並提供專業人士指導及教師研習

(四)教師研習活動：依據展示內容與學校教育的需求，規劃出研習活動，包括生命教育、多元文化教育、藝文教育三大主題。

教育活動實施的狀況，以多元文化校園巡迴展為例，2009 年以臺北市五常國小為巡展的首站，多元文化展板以七個文化的成年禮為展示內容，包括「台灣七娘媽做十六」、「台灣拜床母的習俗」、「日本七五三節」、「天主教第一次領聖餐」、「猶太教的成年禮」、「馬薩伊族成年儀式」以及「優普伊克人之羽扇舞」等。藉此認識臺灣本土文化與異國文化的成年禮，培養學生尊重生命成長歷程。根據館方的資料（蔡雅君，2009），自活動以來，深獲許多學校喜愛，紛紛提出申請，希望可以配合學校校慶或活動進行多元文化教育。以校方的角度而言（龔詩為，2010），面對近年來臺灣人口結構的變遷，學生於校園中接觸到的同儕背景文化亦趨向多元。因此，如何透過教育來培養學生認識、欣賞不同文化的多元性、獨特性，乃為學校與教師的重要課題。此外，藝文欣賞需有良好的展覽情境與展覽禮儀，透過藝術文化活動情境下的指導教學，盼能建立學生良好的公民素養。而對於該次活動，宗博館也進行學生問卷和教師問卷，以了解活動參與情形及師生對活動的感受與建議。從問卷結果可以看出教師認為「多元文化校園巡迴展」對於增進學生多元文化知識是有幫助的，亦會考慮帶學生前往宗博館進行更深入主題的生命體驗課程。

## 肆、博物館跨文化溝通實踐途徑

### 一、九年一貫課程與宗博館活動的連結

本節就上述所舉兩個宗博館所設計的教育活動，根據其活動目的與內容，列出概念與之相關的學習領域能力指標，目前僅就相關性較強的社會、藝術與人文兩個學習領域進行對應，提供學校教師課程設計之參考。

表 1 宗博館教育活動與九年一貫課程學習領域能力指標的對應

活動名稱	對應九年一貫課程學習領域能力指標
多元文化藝國行程	<p><b>【社會】</b></p> <p>4-3-3 瞭解人類社會中的各種藝術形式。</p> <p>4-4-3 瞭解文化(包含道德、藝術與宗教等)如何影響人類的價值與行為。</p> <p>4-4-1 想像自己的價值觀與生活方式在不同的時間、空間下會有什麼變化。</p> <p>4-4-2 在面對爭議性問題時，能從多元的觀點與他人進行理性辯論，並為自己的選擇與判斷提出理由。</p> <p><b>【藝術與人文】</b></p> <p>1-4-1 瞭解藝術創作與社會文化的關係，表現獨立的思考能力，嘗試多元的藝術創作。</p> <p>2-1-8 欣賞生活周遭與不同族群之藝術創作，感受多樣文化的特質，並尊重藝術創作者的表達方式。</p> <p>2-3-7 認識環境與生活的關係，反思環境對藝術表現的影響。</p> <p>2-3-10 參與藝文活動，記錄、比較不同文化所呈現的特色及文化背景。</p> <p>2-4-8 運用資訊科技，蒐集中外藝術資料，瞭解當代藝術生活趨勢，增廣對藝術文化的認知範圍。</p> <p>3-4-10 透過有計畫的集體創作與展演活動，表現自動、合作、尊重、秩序、溝通、協調的團隊精神與態度。</p>
多元文化巡迴展	<p><b>【社會】</b></p> <p>4-3-2 認識人類社會中的主要宗教與信仰。</p> <p>4-4-3 瞭解文化(包含道德、藝術與宗教等)如何影響人類的價值與行為。</p> <p>4-4-1 想像自己的價值觀與生活方式在不同的時間、空間下會有什麼變化。</p>

	<p>4-4-2 在面對爭議性問題時，能從多元的觀點與他人進行理性辯論，並為自己的選擇與判斷提出理由。</p> <p><b>【藝術與人文】</b></p> <p>2-1-8 欣賞生活周遭與不同族群之藝術創作，感受多樣文化的特質，並尊重藝術創作者的表達方式。</p> <p>2-3-7 認識環境與生活的關係，反思環境對藝術表現的影響。</p> <p>2-3-10 參與藝文活動，記錄、比較不同文化所呈現的特色及文化背景。</p> <p>3-2-13 觀賞藝術展演活動時，能表現應有的禮貌與態度，並透過欣賞轉化個人情感。</p> <p>3-4-10 透過有計畫的集體創作與展演活動，表現自動、合作、尊重、秩序、溝通、協調的團隊精神與態度。</p>
--	---

資料來源：整理自教育部（2008）、宗博館網站。

## 二、跨文化溝通的課程實踐途徑

以宗博館豐富的展示內容，必能與九年一貫課程結合，但如何將其應用於教學？考量博物館的特性與現有資源，提出以下五種方式，除了第4項移動展演裝置需要館方的主動外，學校可多管道進行，不局限於一，方能收加乘之效。

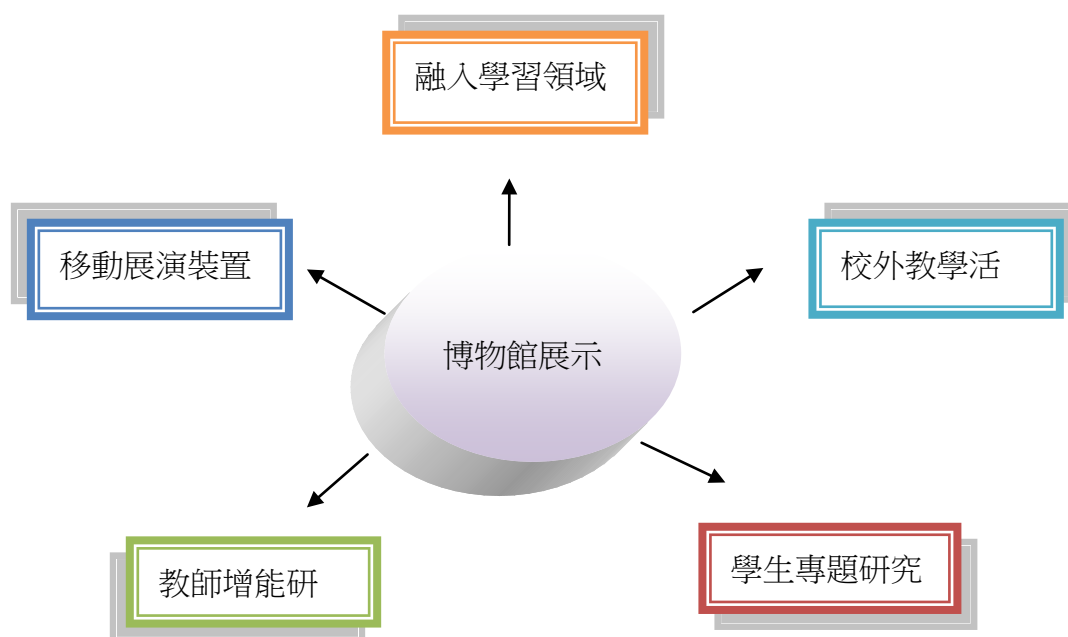


圖 3 博物館跨文化溝通課程實踐途徑

- 1.融入學習領域：教師依課程進行，配合各領域所觸及的文化內容，如：社會、藝術與人文、綜合活動、生活等，帶領學生前往博物館進行參觀學習。若考量參觀便利性，此方式較適合位於博物館附近之學校。
- 2.校外教學活動：可配合學校行事曆，進行一日或半日校外參觀活動，亦可結合校慶或多元文化體驗周等。
- 3.學生專題研究：若欲深入探究異文化知識，在國小高年級及國中階段，則可參考香港中小學「專題探究」方式（林錦英、盧秋珍，2009），以博物館為場域進行全方位的學習。
- 4.移動展演裝置：參考行動博物館（Mobile Museum）的概念，以其裝置的高機動性與可移動性，使博物館由被動等待人參觀的角色，轉而主動加入民眾的生活提供其藝術、文化與知識，使偏遠地區的學生也能享受同樣的文化刺激。
- 5.教師增能研習：由於教師是課程實施者，若對於異文化有所理解，則有助於跨文化溝通課程的進行，因此教師增能研習可由校方提出申請、館方進行規劃。

### 三、結語

跨文化溝通課程在全球化與多元族群趨勢下，有其實施的意義與價值，然一定會遇到最難克服的兩個問題，一是由於目前國中、國小學校課程相當擁擠，各領域教師均反應教學時數不足；二是臺灣的教師對於博物館資源的利用較為被動，這跟外國教師很不一樣，記得<sup>103</sup>美國學校的教師為了讓學生了解印度文化，特別前來宗博館世界宗教展示大廳的印度教展區，請館員先簡單介紹印度教展區的文物，然後自己再進行教學。因此要教師設計教案，將跨文化溝通概念全面融入所有領域課程中，陳意過高。唯有點狀融入，善用實施時點，如校外教學或主題周，套用宗博館的入口展示「珠玉之網」<sup>104</sup>的展示概念：善德從一顆顆的寶石聯結成網，珠珠互映。可能現在的一兩個小時異文化體驗，在學生心中撒下種子，多年以後成為包容與尊重的幼苗。

---

<sup>103</sup> 本文作者曾任職世界宗教博物館。

<sup>104</sup> 其設計理念來自源自佛教「因陀羅網」。

## 伍、參考文獻

- 林錦英、盧秋珍（2009）。香港初等教育課程改革的現況與特色。教育資料集刊，41，25-44。臺北市：國立教育資料館。
- 強迫印傭吃豬肉，雇主判 8 個月（2010 年 5 月 10 日）。華視新聞網。取自 <http://news.cts.com.tw/>
- 教育部（2008）。97 年國民中小學九年一貫課程綱要。臺北市：教育部。（台國（二）字第 0970082874B 號令公布）。
- 蔡雅君（2009）。東西文化齊步走—多元文化校園巡迴展。宗博線上季刊，73。取自 <http://www.mwr.org.tw>。
- 龔詩為（2010）。行動藝術在五常啟發孩子多元文化學習新視窗。宗博線上季刊，74。取自 <http://www.mwr.org.tw>。
- 顏佩如（2007）。全球教育課程發展。臺北縣：冠學。
- 顏佩如（2008）。全球教育課程實踐。臺北縣：冠學。
- 譚光鼎、劉美慧、游美惠（2001）。多元文化教育。臺北市：高等教育。
- Appelbaum（2001）。珠玉之網：世界宗教博物館開館紀念專刊。臺北縣：世界宗教博物館基金會。
- Byram, M., Nichols A., & Stevens, D. (2001). *Developing intercultural competence in practice*. Frankfurt Lodge, UK: Multilingual Matters.
- Cornwel, G. & Stoddard, E. (1999). *Globalizing Knowledge: connecting international and intercultural studies*. Washington, DC: Association of American Colleges and Universities.
- Hall, S. (2001). Encoding/ Decoding. In M. G. Durham & D. M. Kellner (Eds.), *Media and cultural studies: keywords* (pp.166-176). Malden, MA: Blackwell Publishers Inc.
- Hooper- Greenhill, E. (1999). Museums and interpretive communities. *Musing on Learning*. (pp.1-11). Sydney, Australia : Australian Museum.
- Hooper- Greenhill, E. (2000). *Museum and the interpretation of visual culture*. New York, NY : Routledge.
- Martin, J. N., & Nakayama, T. K., (1997). *Intercultural Communication in Contexts*. Mountain View, CA: Mayfield Publishing .
- Wiggin, G. A., & Hutchison, C. B., (2009). *Global Issues in Education: Pedagogy, Policy, Practice, and the Minority Experience*. Lanham, MD : Rowman & Littlefield Education.

# 印度教的藝術

台北市界宗教博物館宗教藝術文化展

專書論文

北京文物出版社

2013

## 印度教的艺术

洪莫愁（台湾东华大学艺术与设计学系教授）

富于哲学思维的印度人在漫长的历史中，创造了无数的宗教，包含吠陀教、婆罗门教、佛教、耆那教、印度教与锡克教等。佛教产生于公元前6世纪，曾经深深地影响印度，甚至广泛地影响亚洲文化，但最终不敌时代的变迁，在印度失去了原有广大的信徒。印度教是一个比佛教更古老的宗教，它起源于公元前15世纪的吠陀教，融合了婆罗门教，并吸收了佛教、耆那教的许多思想与各地的民间信仰。8世纪以后，印度教不断地抵御外来文化的冲击，尤其是伊斯兰教和基督教的入侵。印度教虽然历经沧桑和磨难，但是它至今仍然保持着强劲的生命力。现在，它是印度最重要的宗教，印度全国80%以上的人口信仰印度教。根据大英百科全书2004年的统计：印度教的信徒人口仅次于基督宗教与伊斯兰教，是世界第三大宗教，其信仰者大约为9.5亿，占世界总人口的14%。

发源于古代婆罗门教的印度教，一直是印度文化的正统与主流。印度教崇拜三大主神，即宇宙创造之神——梵天、宇宙保护之神——毗湿奴、宇宙毁灭之神——湿婆。由于崇拜的神灵不同，印度教徒分为三大教派：崇拜毗湿奴大神的毗湿奴派、崇拜湿婆大神的湿婆派与崇拜各种性力女神的性力派。三大主神及他们各种的化身，与吠陀经典、史诗《摩诃婆罗多》与《罗摩衍那》、神话《往世书》等等，为印度教的宗教艺术提供了无穷无尽的题材和内容。而气势恢宏的神庙建筑、巧夺天工的神像雕刻与精美细致的各种神话故事的绘画，则编织出一个神奇而美妙的印度教艺术世界。

### 印度教的宗教基础

印度教（Hinduism）是印度的民族宗教。“Hindu”一词，最初起源于印度河，古代波斯人把印度河称为“Hindu”。后来，“Hindu”一词不仅指印度河，而且也指居住在印度河两岸的印度人。到了近代，英国人侵入印度后才把印度人信仰的宗教称之为“Hinduism”。印度教文化是印度的主流文化，它是印度土著民族达罗毗荼人的生殖崇拜文化与后来进入印度的雅利安人的

自然崇拜文化相融合的产物。印度教奉吠陀为圣典，以亲证宇宙精神“梵”与个体灵魂“我”相同——为最高境界。印度教是在继承古代婆罗门教的基础上，吸收各地民间信仰，并融合佛教、耆那教的思想而演化出来的。印度教的主要经典有吠陀经典（包括四部吠陀本集、梵书、森林书和奥义书）、两大史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》、《薄伽梵歌》、《摩奴法典》和《往世书》等。印度教的基本教义和信仰有：尊吠陀为最高经典、奉梵为宇宙最高本体，以及“梵我同一”、“业报轮回”和“精神解脱”等学说。在社会体制上，印度教把教徒分为四大种姓，并严格遵循种姓制度。业报与轮回的思想在《奥义书》中已经提出，后来经过长期的演变，而形成“善有善报、恶有恶报”的生死轮回之业力说。此学说通过佛教传入中国以后，对中国的思想文化也产生很大的影响。

印度教认为，“梵”是世界的最高原理。“梵”没有任何属性，也不具任何形式，它是不可言表、超越一切的宇宙最高本体。“梵”作为宇宙之根本，世界万物皆为它的造物。人的个体灵魂“我”，在本质与“梵”是同一不二的，因此只要一个人能够亲证“梵我同一”的真理，就可以获得精神的解脱。

从表面上看，印度教是多神崇拜，它有数不清的神灵。按照各种神话传说，在印度教的万神殿中，大约有来自天界、空界和地界的3.3亿个神祇。一个印度教徒除了崇拜所属的家神、村神和职业保护神之外，还要崇拜自己所选定的主神，如湿婆派信徒崇拜湿婆大神，毗湿奴派信徒崇拜毗湿奴大神。但是，印度教认为在这些神的背后，还有一个最高的存在者——“梵”。在《往世书》中提出了这个思想，并进一步把它阐述为“三神一体说”，即认为梵天、湿婆和毗湿奴三位大神只是同一个最高本体“梵”的三个不同方面的表现。因此，创造之神——梵天、保护之神——毗湿奴和毁灭之神——湿婆都是作为“梵”的具体形态而显现出来的，它们代表“梵”创造宇宙过程中的三种不同作用或力量。由此看来，印度教虽然是多神崇拜，但是它并非排斥一神崇拜，实际上他们所信仰的最高本体——“梵”就是唯一至高之神。所以说，印度教徒既是多神论者，又是一神论者。

### 诠释教义的印度教艺术

印度的各种宗教艺术皆受其所属宗教的教义与哲学的制约，并不是一般民众审美观点的体现。例如，重沉思尚内省的佛教，其宗教艺术的表现则强调宁静平和；重宇宙精神尚生命力的印度教，其宗教艺术则富于动态与变化；受印度教的影响而密教化的



永恒的湿婆神

佛教，其宗教艺术则转为繁复灿烂。印度教的宗教艺术，与其他宗教相比，则更侧重于动态与变化之美。印度教艺术其实就是印度教哲学的象征和图解，其表现方式则崇尚生命活力，追求宇宙精神，处处充满着繁缛装饰、奇特想象与夸张的动态，带有超现实的神秘主义色彩。

印度教诸神在各种神话与传奇中，各有其精彩的表现。三大主神及其化身在印度教文化与艺术中扮演着重要的角色，通过这些神灵的艺术形象，我们可以了解到印度教的基本教义与深奥的宗教哲理。主要的神祇在神话世界中都负有重要的职责，因此他们的艺术形象是否清晰准确，对于广大信众来说，是相当重要的。当印度教徒供养、祭拜神灵的时候，他们经常是对神有所期待，神的视觉形象代表着神的现身，也代表着神灵的职权。例如，一个学生在考试之前，向神祈求智慧，希望考试顺利并取得优异的成绩。此时，掌管智慧的印度教神灵——象头神和辩才天女，就比三大主神还要重要。通过祭祀活动，象头神或辩才天女的艺术形象就在此时被崇拜者所确认。

印度教的艺术，并不是为艺术而艺术，而是为了宗教的目的。各种神灵具有不同的艺术造型，

一是要符合印度教的教义与哲理，二是为了满足信徒对神崇敬和期待的情感，三是与产生造型艺术的时代与地区的审美观点相联系。

### 印度教三大主神的艺术形象

印度教的三大主神，在吠陀时代并非重要的神祇。根据早期的神话故事，梵天曾是一只野猪，将泥土从最初的水中提升，从而创造了世界。后来的神话传说，对梵天的出生则有至少两种说法：一是吠陀时代的造物主神“生主”将一粒种子放入水中，这粒种子变成一颗巨大无比的金蛋，一千年之后，这颗金蛋成熟了裂成两半，梵天和他的孪生妹妹娑罗室伐底就从金蛋中出生，梵天使用金蛋的一半创造了天上七层，另一半创造了地上七层的宇宙。一是在另一则神话



毗湿奴的宇宙形象



毗湿奴雕像



毗湿奴与他的妻子



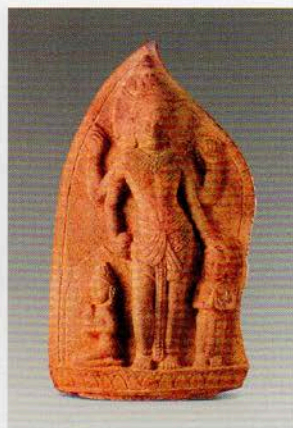
吹笛的黑天

中，毗湿奴大神睡在千头蛇王的身上而漂浮在大海中，这时从毗湿奴的肚脐中长出了一朵莲花，又从莲花中生出了梵天。当毗湿奴还在沉睡时，梵天创造了世界万物。梵天原来有五个头，当他创造世界之后，表现得非常傲慢。此时，湿婆神以暴躁凶猛的形象出现，便与梵天展开了一场争斗，梵天的一个头被盛怒的湿婆所砍掉。梵天被切断的头，粘在湿婆的左手掌心，湿婆因砍下梵天的头，而遭到了惩罚。湿婆不得不拿着梵天的一个头，四处行乞，一直走到瓦拉纳西的恒河畔，这个头才自动脱离湿婆的手掌心。

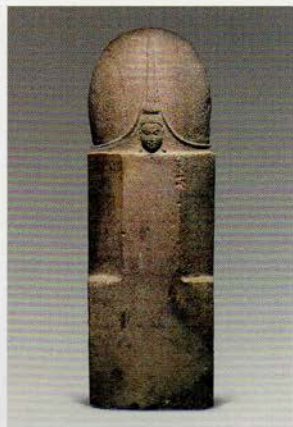
根据上述神话与传奇，在雕塑或绘画中，梵天通常被描绘成有四个头（浮雕中则仅能看到其中三个），这四个头象征着四部吠陀本集、四大种姓或东西南北四个方位；梵天还有四只手臂，分别持不同的圣物：吠陀（象征宗教知识）、念珠（象征时间）、莲花、汤匙（象征供神用具）。在后来的神话中，梵天因为娶了自己的妹妹娑罗室伐底为妻，而犯了乱伦之罪，因此他的崇高地位受到了极大影响，印度教徒对他的崇拜和祭祀则逐渐减少。但是，其他两位主神——毗湿奴和湿婆，则威信越来越高，崇拜他们的信徒也越来越多，由此而形成两大教派——毗湿奴派和湿婆派。相比之下，梵天大神后来几乎被印度教徒所遗忘。

宇宙保护之神——毗湿奴具有多样性的神性，他在形成过程中融合了很多神灵和历史上英雄人物的形象和性格。毗湿奴通过他的十大化身，以不同的形象和身份，下凡于人间，为人类驱妖降魔、消灾解难。著名的十三部《往世书》，对毗湿奴的不同化身都有详尽的记述。毗湿奴十大化身的神话故事，正说明神通过其化身时时刻刻都在为在人世间建立起公平正义、安定幸福的秩序而奋斗着。他的十大化身分别是：灵鱼、神龟、野猪、人狮、侏儒、持斧罗摩、罗摩、黑天、佛陀和迦尔基。这些化身都是在人类遇到灾难时为保护人类而降妖驱魔的，因此，他们的形象一旦通过艺术形式表现出来，就进一步提高了广大信徒崇拜毗湿奴的热忱，并促使他们遵循毗湿奴派所宣传的教义。

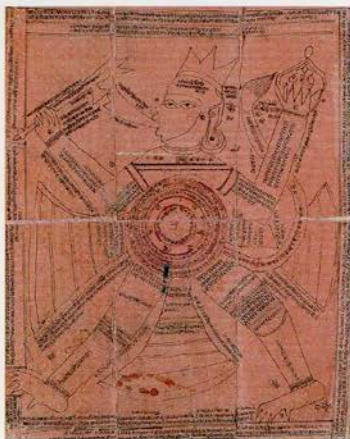
宇宙毁灭之神——湿婆，是由吠陀时代一个能射出死亡与疾病的箭神——鲁特罗演变而成的。湿婆是印教诸神之中性格最复杂的一位，他即是宇宙毁灭之神，又是舞蹈之王；即是禁欲者，在喜马拉雅山上苦行多年，又是生殖力量的象征——林伽（男性生殖器）等等。根据神话传说，湿婆表现为各种形象：（1）湿婆独自坐在喜马拉雅山上，专心致志，苦修千年。（2）湿婆的长发在头顶上盘缠成发髻后，散落肩膀，来自天界的恒河之水就是沿着湿婆长长的头发流下人间，以免冲力过



梵天



林伽面门



印度教性力派的仪式图像



杜尔迦女神

大给人类造成灾害。(3)湿婆额头上的第三只眼，通常是闭着的，只有当妻子雪山女神嬉戏的双手遮着其他两眼时才会打开；一旦这只眼睛因愤怒而睁开时，此眼中发射出的火焰足以焚毁他所见到的任何东西。(4)湿婆的脖子上佩戴着一条蛇与骷髅，手持羚羊、三叉戟、手鼓或者头盖骨。(5)湿婆亦是跳舞之王，他所跳的舞步展现出超自然的巨大力量：他跳的“柔舞”，意味着宇宙的创造；他跳的“刚舞”，意味着宇宙的毁灭。

在湿婆神庙中，林伽是湿婆生殖力量的象征，有时它矗立在约尼（女性生殖器）之上，而成为信徒们祭拜的对象。湿婆虽为宇宙毁灭之神，但因为具有巨大的生殖力，所以他同时也具有创造的神格。湿婆是一个兼具毁灭、保护与创造三种神格的大神，他能摧毁世界上的一切邪恶，保护善良的人们，并将恩惠赐予他的崇拜者，所以他是一个全能之神。湿婆派的信徒们，以崇拜主神湿婆而得名，除了崇拜湿婆之外，他们还崇拜湿婆之妻——雪山女神和智慧之神——象头神。

## 性力派与女神崇拜

笈多王朝以后，印度教的性力派逐渐形成。性力派的信徒是从湿婆派中分裂出来的，他们把对湿婆的化身——林伽和约尼的崇拜转化为对“难近母”和“迦利”等女神的崇拜，并大量吸收民间流行的各种生殖崇拜的仪式和内容，从而形成印度教的性力派。性力派崇拜的主要对象是女神，“神圣性力”是通过众女神不同的形貌表现出来的。此派的特点是具有神秘教义、大量秘传的咒术和各种特殊的仪礼，因此人们又称它为“密教”。大约6、7世纪，各种礼拜与宗教仪轨渐渐形成，产生出阐释这些仪轨的“坦陀罗”经典。

印度教的“性力派”后来分裂为“左道”、“右道”两个支派。左道派在波罗王朝（约750~1195年）时极为盛行。采用秘密仪式，主要仪式有牺牲（用动植物或人身向神祭供）、轮座（男女杂交）、亲证（通过瑜伽和精神的修炼证悟神）与魔法等四种。他们不相信业报轮回，反对种姓隔离与妇女歧视。“右道”于13世纪时由“左道”分裂出来的，其祭祀在寺庙中举行、仪式公开，遵从吠陀的仪轨，用花卉和米粉等作为祭祀供品。性力派崇拜的女神有：湿婆的配偶——“难近母”、毗湿奴的配偶——“吉祥天女”、梵天的配偶——“辩才天女”等。

“难近母”是雪山女神愤怒时的化身，她是梵天、毗湿奴、湿婆与其他许多神灵合力而创造

出来的，目的是为了让她杀死对众神有威胁的恶魔——牛魔王。当这位女神与配偶湿婆在一起时，她表现为面带微笑、身着华丽服饰的雪山女神，但是她面对牛魔王时，却表现出凶猛的难近母的形象。难近母有八或十只手臂，分别持有各位男神赠给她的对付牛魔的武器，如三叉戟、利剑、转轮、镰刀等，她的坐骑是狮子或老虎。

毗湿奴的妻子——“吉祥天女”，是主管财富与健康的女神。她有各种不同的形象，以便能与丈夫毗湿奴的十大化身相匹配：当毗湿奴化身为侏儒时，她就化为一朵莲花；当毗湿奴化身为罗摩时，她就是悉多。根据“搅乳海”的神话故事，众神把她从乳海中被救出以后，她坐在莲花上，并手持一朵莲花。

梵天的妻子——辩才天女（又称娑罗室伐底女神），是印度教的智慧女神和艺术女神。这位女神的演化过程很复杂，早在吠陀时代她只是一条河的名字，后来演化为河神。在史诗时代，她变成了主管语言的女神，后来才演化成今天的辩才和智慧女神。娑罗室伐底女神，肌肤白皙，四只手臂，手持琴、花、念珠和经典。她的坐骑是母白鹅（或天鹅），能载着她飞跃喜马拉雅山。在史诗时代，她作为语言女神，后来才演化为主管艺术、音乐、文学、智能与知识的女神。根据神话传说，她是梵文及天城体字体创造者。由于她拥有主管文艺的职权，所以艺术家、表演家和学生们都崇拜和祭祀她。

除了上述各种不同形象的女神之外，还有更多的村落守护女神也是性力派所崇拜的对象。印度妇女长期以来都在种姓制度与重男轻女观念的压迫之下，因此，女神崇拜与性力派反对歧视妇女的教义，对改善印度妇女的处境是大有益处的。

## 结 论

印度教诸神可以溯源到吠陀时代或更早的印度土著文化，随着时代的发展，这些神祇也不断变化着。例如，三大主神在吠陀时代并不重要，地位也很低，但是后来他们逐渐取代其他神灵而成为印度教最主要的神，而其他神灵的地位却逐渐下降，有的甚至被人们所淡忘。追溯印度教众神的起源、神格的变化以及他们在宗教艺术中的表现形式，我们不仅可以看到印度文化的辉煌灿烂和丰富多彩，而且还可以了解到古代印度民众虽然物质条件低下，但是他们并不是生活在悲哀和痛苦中，而是对未来充满无限美好的期望，他们的精神生活是乐观的，并且充满信心。在印度教的艺术殿堂中，丰富的哲学思想早已融入各种神像的造型中，生与死、创造与毁灭相互转化的辩证思维也融会于各种具体的艺术作品中。因此说，印度教丰富多彩的艺术作品，正是印度教神秘教义和抽象哲学思维的图解或形象化的表现。