

## 印度宗教藝術的象徵符號

洪莫愁\*

### 摘要

視覺藝術將宗教意念與訊息轉化成象徵的符號與畫面，跨越了語言文字的隔閡，有效地將宗教訊息傳達出去。象徵主義是印度宗教藝術最顯著的特徵，透過符號來表達對宇宙的崇高敬意。

象徵元素在長期的形成過程，經由印度各民族共同的意念所形成，而這些象徵元素的出現，事實上是融合了經典、教義、神話、文學、社會秩序、哲學思維…等複雜的文化現象。

考古學的興起，為數千年前印度河文明的起源提供了佐證，出土的文物亦提供了象徵符號的源起。思維印度特殊的宗教淵源與文化背景所發展出的宗教藝術符號，參照出土文物的歷史年代作為論述的基礎，依朝代興起的次第為主軸，象徵符號的思索是以佛教與印度教藝術的相關傳承與互為影響為主體。

象徵符號始自印度河遺址；孔雀王朝為佛教藝術揭開序幕，後繼的巽伽、安達羅與貴霜等王朝亦有所貢獻；同時，婆羅門教亦傳承了印度河傳統勾畫出有別於佛教的藝術形態；在西元七至十三世紀間印度教逐漸凌駕於佛教的發展取得優勢進而臻於鼎盛；穆斯林入侵在印度建立伊斯蘭教國家，佛教與印度教受到壓抑與迫害，屬於印度本土宗教藝術發展被迫暫且畫下句點。

**關鍵詞：**印度、象徵符號、宗教藝術、佛教藝術、印度教藝術

---

\*國立花蓮教育大學美勞教育學系助理教授

## 一、緒論

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

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

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

今日的印度雖有官方通用的語言文字（印度斯坦語和英語），至今仍然是一個多語言的國家，除了印度憲法所承認的 18 種語言，外加上百種次要的語言和好幾百種被認可的方言。其中，英語是英國殖民統治的遺物，成爲最被廣泛地使用的通用語，然而，可以流利地講英語的印度人不到 5%。由於貧富懸殊過大，文盲的比例佔居民的多數，根據大英百科全書的統計數據：在 15 歲和 15 歲以上的人口中，文盲約占總人

---

<sup>1</sup> 杜爾幹，《宗教生活的初級形式》，頁 10。

口的一半，而女性文盲約占女性總人口的  $2/3$ <sup>2</sup>。就前述的狀況之下，一個現代的印度人旅行於國境中，必然會遭遇到與人溝通的困擾。在無統一語言文字的古代印度，人們溝通交換意見的情況則更為嚴重，經典與史詩是專屬於祭司（婆羅門）和貴族（刹帝利）階層，知識與文字的詮釋必然是保留在前述的極少數人手中。廣泛的宗教傳播必然無法單純依靠文字與語言。在文字並不為多數人所熟悉的情況的古代，再加上語言的隔閡，印度的宗教文化的傳播顯然必須藉由其他方式，因此，至少有一種以上的方式運用能跨越文字語言的障礙，而所傳遞的訊息必須能讓絕大多數的印度人意會，進而遵循教義的教誨從事各項儀式。

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

在印度宗教的形成過程中，宗教與社會文化結合並造就了豐富多變的印度宗教藝術。在我們所熟知的「歷史宗教」中，藝術一直扮演著重要的角色。不過，藝術是無法取代高深的哲理思辯，她最重要的部份是將繁複抽象的義理經由簡化與圖像的方式，讓絕大數無能力像宗教大師或思想家一樣參與哲理思辯討論的普羅大眾，能感應到宗教對他們的意義，甚至規範他們的道德行為與宗教儀軌之進行。一個宗教若僅有宗教大師的哲理論說與少數人的遵循儀軌，而無法在普羅大眾之間普及，會成為「古代的宗教」供後人憑弔，古埃及的宗教可為一例<sup>3</sup>。

在思索藝術象徵元素的意涵時，本文將以視覺藝術作為探討的重點，相較於以音樂、舞蹈或是戲劇作為表達方式的表演藝術，視覺藝術

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

<sup>3</sup> 「埃及與印度宗教藝術文化的比較」，請參考洪莫愁，〈宗教藝術與文化的關係〉，《通識教育年刊》（創刊號），花蓮：花蓮師範學院，2003，頁 155~196。

的特質讓我們可以將不同時代的象徵元素同時並置比對做為檢視與確認。李維史陀 (Levi-Strauss, Claude) 在《憂鬱的熱帶》(*Tristes Tropiques*) 中的一段文字，可以生動地說明視覺象徵元素的特質：

有時候，我們在一個隱密的石縫兩邊，發現兩種不同的綠色植物，各生於它所適合的土壤上。然後我們發現這兩塊岩石裡頭有兩枚菊石 (ammonites)，其中之一的迴紋較為複雜。這可以說，我們所窺見的乃是幾千年時間所造成的差異的凝縮物；在這一剎那，時間和空間突然混融在一起。此一瞬間所呈現的生動差異把一個時代和另一個時代並列在一起，且使之永存不朽。<sup>4</sup>

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

思考印度宗教藝術的象徵符號，就不能忽略索緒爾 (Saussure, Ferdinand de) 的符號學論說，簡言之，索緒爾的符號定義為：所指 (signifié) 與能指 (signifiant) 的結合。「所指」是符號的使用者通過符號所指的某物；「能指」是指藉助對比替換 (commutation) 將研究對象分割成最小的意義單位，再將這些單位劃分為聚合不同等級的組合同時將之分類連結，即系統的結構化。巴特爾 (Barthes, Roland) 更進一步在其《符號學原理》中提出：能指與所指間的關係原則是約定成俗的，但這種約定是集體性的，經長期累積而成<sup>5</sup>。這論述亦符合印度宗教象徵元

<sup>4</sup> 轉引自高宣揚，《結構主義》，頁 104。

<sup>5</sup> 巴爾特 (Barthes, Roland)，《符號學原理》，頁 42。

素在長期的形成過程，經由印度各民族共同的意念所形成，而這些象徵元素的出現，事實上是融合了經典、教義、神話、文學、社會秩序、哲學思維...等複雜的文化現象。

人類學者馬奎（Maquet, Jacques）提出：在脈絡 M 中，符號 A 代表主體 X 的意指 B（In context M sign A stands for signified B to subject X.）<sup>6</sup>。若希望了解印度宗教藝術的真正意涵，就必須深入了解這些象徵元素，以及在南亞長久的發展過程中所蘊含的特殊文化意涵，即如馬奎所提出的觀點，我們必須注意相同的符號在不同的文化系統脈絡中會有不同的象徵意涵。例如廣泛地流傳於中國有關佛傳故事中的「九龍灌頂」之藝術表現作品，則並未見於佛教發源地的印度。部份學者在分析印度藝術史時，因受歐洲藝術史分期的影響，會以專屬於歐洲藝術史的術語，如「中世紀」、「矯飾主義」、「巴洛克」與「洛可可」等詞彙作為類比的方式來解說，對於不熟悉的印度藝術的西方讀者，使用「類比」的概念是一種可理解的手段，然而，借用專有名詞而未加以充分地分析與說明的方式，易流於忽視不同文化間的差異，容易令人不由自主地以歐洲的歷史現象以及藝術風格形式來作為比對解讀的基礎，不但對讀者易有不當的暗示性引導，對深入理解印度藝術並無益處，因為這些專有名詞的形成有其特定的文化背景與時代意涵，如「中世紀」一詞在歐洲藝術史上代表蠻族入侵後，歐陸陷入千年長期的文藝黑暗期，因此又有「黑暗時代」之稱，而所謂「印度中世紀」時期的印度並未具備相同的條件。避免以本國的文化觀點來做過多的詮釋，尊重宗教藝術是在印度特殊的宗教淵源與文化背景所發展的為本文所希冀遵循的方向。

印度人在南亞發展出不少本土宗教，本文無法全部涵蓋，將參照考古出土文物做為思索的主要依據，將以截至十三世紀前所得古文物中之雕塑與建築遺址為主。其中印度河文明是整個宗教藝術的源頭，文明因不明因素中斷；吠陀與婆羅門教興盛時期尚未發現可資參照的文物；繼

---

<sup>6</sup> 馬奎（Maquet, Jacques），《美感經驗》，頁 135。

起的早期佛教藝術受到本土文化與外來文化的滋養；淵源於印度河文明的印度教興起後承續宗教藝術地位。不論是佛教或是後起的印度教，皆運用了豐富的象徵符號，兩者雖各有其輝煌燦爛的時期，但同時又相互影響。因此，在共同的時間軸中將以引領風騷的宗教為主再兼談另一宗教，時間將以穆斯林在印度建立伊斯蘭教國家的十三世紀為止。印度教雖在後來又重新取得最重要的地位，但歷經伊斯蘭文化薰陶的印度教藝術有別於過往，將於日後為文探討之。耆那教雖曾為重要宗教之一，但在整體的宗教藝術中影響層面較小，暫且將之擱置。是以，本文的重點為佛教藝術與印度教藝術的相關傳承與互為影響。

## 二、象徵元素的緣起

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

考古學的興起，為數千年前印度河文明的起源提供了佐證，也為印度古代神話與史詩找到呼應的場景。在今日印度河流域的哈拉帕 (Harappa) 與摩亨佐達羅 (Mohenjo-Daro)，發現了一些被推測為西元前 2500 年至前 1750 年的印章，印章上的形象包含大象 (圖 1)、公牛、老虎、猴子、瘤牛 (圖 2)、鱷魚、犀牛、鹿、蛇、獨角獸與三頭怪獸等的動物，亦有祭祀場面、瑜伽行者形象與聖樹 (菩提樹) 崇拜。

其中，特殊的三頭怪獸 (圖 3) 以公牛的軀體為身，三個分別不同造形的頭：犄角為獨角或猶如公牛與羚羊，此三頭獸被推測為「三神一體」或「一神多頭」造型的原型。「獸主印章」(圖 4) 中頭戴兩根巨大牛角頭冠的三面瑜伽行者被其他動物所包圍，暗喻了吠陀神中的獸主

(即後來的濕婆 (Siva))。「坐姿的瑜伽行者」(圖 5) 雙足朝下，男根被特殊地強調了，暗喻了早期住民的生殖崇拜。一般會將瑜珈行者與後來的印度教宇宙毀滅之神濕婆做關聯。菩提樹葉常因輕柔的微風而顫抖，因而被想像成精靈或是女神居住的處所，在「菩提樹女神印章」(圖 6) 可以看到左上角的菩提樹中間有一人，菩提樹的前方有一人屈一膝雙手向前膜拜。印度對聖樹的崇拜仍持續至今，印度婦女仍向菩提樹獻祭崇拜，在高度重男輕女的國度中祈願能生育男孩。而其他的動物形象如大象與牛，在後來的佛教與印度教的造型藝術中始終佔有重要的位子。

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

雖然，至今尚難斷定印度河文明居民的來源，然而，這些早期的藝術作品應屬印度本土文化無誤。印度河流域的所出土文物已充分顯示出印度後世的宗教特點：具有象徵意義的公牛、老虎和大象，複合怪獸，瑜伽行者，樹木精靈，類似後世的濕婆靈伽的石製造型，這一切都令人想到印度文化中那些延續不斷的、經久的造型。缺乏文字的解說，無法瞭解當時印度人製做這些物品的目的，但是絕大多數的學者皆認為與原始的宗教崇拜有關。我們尚無法得知，此時期的原始宗教與後來發展演繹的其他宗教間的思維關連，但純就造型藝術母題，出土的文物提供了延續性關連的思索。

印度河文明約在西元前 1750 年左右驟然結束的原因尚未知。印歐民族雅利安人大約在西元前 2000 年至前 1500 年之間的時期內占據了印

度的西北部，然後是中北部，隨後又向西南和東部擴散，取代了其他土著部落。雅利安人帶來了《吠陀》聖典，隨著異族的入侵和東進，印度文明的中心逐漸轉移至恆河流域。從吠陀時代開始到孔雀王朝崛起前之間約 1500 年，尚未發現屬於此期間的造型藝術遺品可供呼應宗教信仰，然而，豐富的宗教與哲學思維卻有令人激賞的表現。

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

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

吠陀太陽神有數位，其中蘇利耶（Surya）較為人所熟知，乘坐七匹駿馬的太陽馬車飛越諸天巡視，毗濕奴（Vishnu）在吠陀時期亦為太陽神，流傳三步跨越宇宙的神話。因陀羅（Indra）是吠陀主神，也是戰神，掌管雷雨，住在須彌山（Meru）的宮殿，彩虹是祂的神弓，大象是



祂的座騎。火神阿耆尼（Agni）主管祭祀之聖火，信徒藉由火神向諸神傳達祈願。水神瓦魯那（Varuna）是正義的代表，脾氣暴躁的暴風雨之神魯陀羅（Rudra）是濕婆的前身，其他如酒神蘇摩（Soma）、死神閻摩（Yama）等吠陀神皆已被廣泛傳頌，而不具形象的「梵」逐漸人格化成為後來興起的印度教三大神祇：梵天（Brahma）、毗濕奴和濕婆。

吠陀諸神漸漸地被賦予人格化，考古學者們尚未發現吠陀眾神在吠陀時期所留下的造形藝術形象，因此，無法得知印度河文明時期的造型是否影響了雅利安人，但是，部分此時出現的吠陀神祇卻在後續的演繹中連結了印度河時期曾出現藝術母題，給予接續興起的婆羅門教神祇造型得以與印度河文明呼應，更為後來的印度教提供了豐富的萬神殿與精彩的宗教藝術創作泉源。

西元前六至前五世紀，先後出現挑戰婆羅門思潮的自由思想家—沙門思潮<sup>7</sup>，這些思想哲學家們雖然各有主張，但否定吠陀的權威和婆羅門的政治與思想統治是一致的，他們要求打破婆羅門在宗教、政治、思想、文化等方面的統治地位。這些代表新興勢力宗教哲學家包括佛教創始人釋迦牟尼、耆那教的大雄符馱摩那、生活派的領袖末伽梨·俱舍羅以及順世派的阿耆多·翅舍欽婆羅等。婆羅門教受到重大的挑戰後逐漸沒落，新興的宗教派別中只有兩個佛教和耆那教取得主要的地位。佛教後來傳播到中亞、中國、日本和東南亞，而耆那教僅在南亞流行。

孔雀王朝興起前的印度相關歷史，可用的史料主要來自佛教經典、耆那教史料以及其他國家的記述。令人相當遺憾的是，從雅利安人征服印度到孔雀王朝創立前的這段重要歷史時期，雖然在經典與文學作品中對當時的藝術都會有詳實的敘述，但考古挖掘尚未尋獲足以見證時代的藝術精品，部份學者認為與當時所使用的木料材質不易保存有關。兩件歷史事件與印度後來的宗教藝術風格形成有重要的關係：西元前 518 年，波斯帝國的大流士一世（Darius I）攻下印度河流域，並將印度西

---

<sup>7</sup> 當時的自由思想家及其派別的統稱。

北劃為波斯的行省，波斯的藝術形式因此逐漸傳入印度。西元前 326 年，馬其頓的亞歷山大帝（Alexander the Great）滅了波斯，後來取得印度西北，但因將士思鄉不願繼續前進，亞歷山大帝只得派遣部將留守，班師回國，不料卻客死回鄉途中的巴比倫。「希臘化文化」因亞歷山大的入侵，輾轉傳入印度並影響了後來的佛教藝術風格。

### 三、孔雀王朝（西元前 322～前 185）的宗教藝術

中斷甚久的印度藝術在孔雀王朝時期（西元前 322～前 185）再度復甦，尤其是阿育王（Ashoka）在位期間（西元前 273?～前 232），阿育王因擴張領土而過度殺戮，悔恨之餘放棄征戰，虔信佛教，認為透過宣揚「法」（dhama）才能達到真正的征服。阿育王巡禮佛教聖地，廣建佛寺、派遣使者四處宣揚佛法，並促成佛教史上的第三次結集。現存最古老的佛教藝術即為此時期的殘留，窣堵波（stupa，塔）、支提（chaitya，禮拜堂）與毗訶羅（vihara，寺院）等佛教建築的基本形制皆已出現。其中，阿育王為宣揚佛法與誇炫國威，在國境交通要塞與佛教聖地敕建了約三十根石柱，被稱之為「阿育王石柱」，現存十五根，然多數傾毀。「阿育王石柱」繼承了印度河文明時期的象徵符號，同時亦吸收了波斯宮廷建築與希臘化的藝術特色。〈薩爾納特獅子柱頭〉（Lion Capital at Sarnath）（圖 9）為阿育王石柱柱頭中的極品，柱頭分為三個部份：下方為鐘型倒垂的花瓣，有濃厚的波斯風格；中間為一圈浮雕飾帶，刻有獅子、大象、馬與瘤牛等四隻動物（圖 10），動物之間分別由四個車輪所隔開，大象與瘤牛的造型與傳統的印度河文明造型吻合；最上層是四隻背脊相連、面向四方的獅子，風格明顯受波斯影響，馬則帶有希臘化風格。柱頭的造型表達了宇宙概念與印度傳承的象徵意涵：獅子、大象、馬與瘤牛分別象徵宇宙四個方位北、東、南與西方；車輪的造型與太陽光芒四射的概念相符，日輪象徵了最高的太陽神與崇高的知識，與印度傳說中的轉輪聖王的輪寶相符，亦象徵佛法的輪轉不息；獅子在吠陀時

期即受到推崇被認為是百獸之王，後被轉喻為人中雄傑或精神導師，釋迦牟尼即被喻為釋迦族的獅子，而佛教的教誨有如獅子吼得以驚醒世人。大象與瘤牛雖與印度河時期的式樣呼應，但是，並無資料足以說明在古老的印度河文明中大象已象徵東方，而瘤牛已指示西方。不過，卻提供了古文明藝術母題與式樣延續的佐證。

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

阿育王為宣揚佛教而廣建窣堵波、支提與毗訶羅。著名的桑奇大塔 (Sanchi Stupa) 的中央半球形的覆鉢即為阿育王時代所建的窣堵波，經後來的巽伽 (Shunga) 王朝與安達羅 (Andhra) 王朝<sup>8</sup>續力修建。支提在巽伽王朝時期亦有突出的表現。孔雀王朝雖尊崇佛教，但並未排擠婆羅門教與耆那教的流傳。然而，並無特殊的婆羅門教與耆那教的作品流傳。孔雀時期所遺留的造形藝術作品數量雖不多，但皆與宗教信仰保持密切關係，仍延續印度河時期象徵符號的造型。曾經被波斯人與希臘人治理的印度西北，在孔雀王朝時代重新納入，是以，波斯與希臘藝術風格影響了部份的裝飾與製作技巧，其中，石材的使用讓印度宗教藝術得以流傳至今。由所遺留的重要遺址建築推知，此時期的宗教藝術的主

---

<sup>8</sup> 亦稱薩塔瓦哈那 (Satavahana) 王朝，由薩塔瓦哈那人所建。

要支持者應為孔雀王室。

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

綜觀此時期所留存的藝術，除了「民間」延續印度河文明的母神信仰外，男女藥叉的精緻完美的造型與雕刻技巧更確認佛教為此時最重要的信仰，更重要的一點，即部分動物與特定物件已以清晰象徵符號傳達特定的訊息。婆羅門教的造型藝術題材並無重要的發現，此現象亦呼應了婆羅門教的沒落不振。

#### 四、早期宗教建築的象徵符號

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

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

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

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

菩提伽耶 (Bodhgaya) 的菩提樹相傳是釋迦牟尼悟道成佛的地方，阿育王曾在菩提樹下建造了一座金剛寶座以資紀念，巽伽王朝末期更在菩提樹四周建造了一道方形的紅砂石圍欄，圍欄上佈滿以動植物圖樣裝飾的浮雕，其間交錯飾有本生故事與佛傳故事，部分圍欄因受損而被移置加爾各答的印度博物館 (Indian Museum, Calcutta)。安達羅王朝在佛教藝術上的最大貢獻是完成始自阿育王時期的窣堵波—桑奇大塔<sup>9</sup>的建築，桑奇大塔可以稱為早期印度中部最重要的宗教藝術代表作。完成時間略晚的桑奇大塔與巴爾胡特窣堵波相較，兩者除了塔門與圍欄皆佈滿動植物的裝飾圖樣與本生故事及佛傳故事外，桑奇大塔的完整的形制更具有宇宙的象徵意涵。

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

<sup>9</sup> 桑奇的窣堵波共有 3 座，1819 年為英軍上尉 Edward Fell 所發現。後來被英國考古學家 Alexander Cunningham 命名為：桑奇 1、2、3 號。其中 1 號的形制最為完整，通稱為「桑奇大塔」。

事的重要情節製做類似所謂的「分鏡圖」，有時，將兩三個分鏡圖交錯並置於同一畫面，並以象徵的手法在侷促狹小的畫面中設計了超越時空的符號，這些符號（所指）在長期的演變中與信眾們達成共識（約定成俗），是以信眾能透過象徵符號來敘說故事（能指）進而傳達教義。這樣的方式對於文字辨識能力較為困難的族群，可以毫不費力地轉述事件而不會遺漏事件的重要情節。而從不識字的幼童在聽過故事之後，能夠以看圖說故事的方式將故事轉述給他人聽的普遍例子，可以得到應證。

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

本生故事是敘述釋迦牟尼前世的故事，釋尊為感化世人化身為不同的形象，本生故事的風格非常多樣化，可以依釋尊的形象與其他角色的互動中而分類<sup>10</sup>：

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

---

<sup>10</sup>Frederic, Louis, *Dictionnaire de la Civilisation Indienne*, <Jataka>, p. 557。

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

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

巴爾胡特窣堵波亦刻畫了釋尊生平事蹟的浮雕，畫面的安排方式與本生故事雷同，然而，釋迦牟尼從未以「人」的形象出現過，總是由一系列的象徵符號來表現祂的存在，當時的思維應是：佛陀已涅槃，早已超越生死輪迴，不能再以人形出現；或是，信徒對佛陀的高度崇仰，以至於認為平凡的人形不足以表現佛陀，只能使用象徵符號代替。雖然部份佛經曾經敘述阿育王時期已有佛像製作，可是，截至今日的考古發掘仍未有相關的文物足以證明。象徵佛陀存在的符號有：菩提樹、車輪(法輪)、台座(金剛座)、傘蓋<sup>11</sup>(華蓋)、腳印(佛足)。專屬佛陀的象徵符號有其特別的意涵：如古印度的墓塚—窣堵波即代表了佛陀涅槃(圖 15)，菩提樹表示悟道成佛，法輪代表說法講道，無人乘騎的馬則象徵佛陀逾城出家。

巴爾胡特窣堵波有一幅浮雕以一個大法輪表達佛陀的存在(圖 16)，情節是敘述佛傳故事中的毗度達婆(Vidudabha)王前來拜謁佛陀。

<sup>11</sup>傘蓋是尊貴的象徵，有時亦出現在王公貴族的上方。

畫面的中央的廳堂中，可見台座上有一裝飾花環的巨大法輪，法輪上方更有一華蓋，兩旁各有一合掌恭敬直立的信徒，前方更各有兩位面向法輪恭敬跪拜的信徒。畫面的左前方有支堤（禮拜堂）的門洞，一馬已沒入門內，僅得見馬的屁股與尾巴；支堤後方有一人，觀看大象正在折斷芒果樹枝。畫面的右方有一輛雙牛牛車載著戴頭巾的兩人，左側靠近廳堂的是毗度達婆王，因其頭上有一象徵尊貴的傘蓋，右手掌心則向外示意<sup>12</sup>；另一人則雙手執韁繩驅趕牛車。左側的支堤暗示了中央的廳堂是佛陀的殿堂，廳堂中的四人態度恭敬虔誠暗喻佛陀的存在。

另一幅浮雕「從三十三天降凡」則以足跡表達佛陀的現身（圖 17），敘述釋迦牟尼成佛後，昇至三十三天為其母摩耶夫人說法，事後沿著金、銀與琉璃三重的三重寶階降凡。畫面地中央有一三重梯子，梯子頂部中央有一腳印，最後一階亦有一腳印，象徵佛陀拾級而下；畫面左方有一臺座與菩提樹象徵了佛陀的存在；一羣信徒圍繞著三重梯、臺座與菩提樹虔誠的合掌禮拜。

原位於巴爾胡特窣堵波北門隅柱上的藥叉（圖 18）與阿育王時期的藥叉風格接近，但體型比較纖細；相鄰的藥叉女造型仍保留豐臀、細腰與豐胸的基本造型，但動態上則有突破性改變，不再筆直站立，以彎曲身體的阿娜優美姿態呈現，女神的右手高舉攀附樹枝，左手與左腿環抱樹枝，身上妝飾的珠寶更甚於以往的藥叉女，腳踩一隻羊頭魚尾的原型魔羯魚<sup>13</sup>（makara，象徵生殖的水中神獸），暗喻藥叉女是生殖女神（圖 19）。在圍欄的圓形浮雕中，釋迦牟尼的母親摩耶夫人亦具備與藥叉女相似的造型，在敘述「白象入胎」（圖 20）的佛傳故事中，菩薩（釋迦牟尼）化身為一頭白象自天而降，由右脅托胎於王后懷中，王后以阿娜優美姿態躺在床上，右手高舉置於精梳華麗的髮際，姿態與身上所佩帶的珠寶飾品與藥叉女相仿。因此，藥叉女的妝飾應是參照巽伽時期的王

<sup>12</sup>手勢有如無畏印，但筆者認為手印的特殊言語表達仍未出現，此處僅為示意打招呼。

<sup>13</sup>魔羯魚亦有象頭魚身狀。



后，而摩耶夫人如藥叉女般的豐臀、細腰與豐胸造型應是生殖的暗喻。

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

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

收藏在大英博物館的浮雕殘片，年代約與前者相仿，可見一無人騎乘的馬正要離開城門，一名隨從持一華傘為馬遮陽，這件作品即為典型的「逾城出家」（圖 26）。

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

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

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

及其附近地區建造了窣堵波與毗訶羅的佛教建築，流行的部派佛教大眾系統使的該區保留了較多的佛陀象徵符號，間或有佛陀形象或立像出現，然其規模無法與以大乘佛教為主的貴霜王朝所統治的犍陀羅與秣菟羅相較，可是南方的阿瑪拉瓦蒂保留了更多印度傳統的藝術特色，就其造型藝術細膩與精美足可與犍陀羅與秣菟羅鼎足而立，後世的藝術史學家稱之為阿瑪拉瓦蒂派<sup>14</sup>。

「巴爾胡特」與「桑奇大塔」窣堵波的浮雕題材述說了「本生」與「佛傳故事」應為當時傳教的重點，具體的故事題材轉化成浮雕式的插畫繪本，對於文字閱讀能力欠佳的平民信眾得以透過視覺形象認識佛陀的精神，進而深入廣大的佛教義理。此階段的宗教藝術造型比較重要的除了佛教延續了前期的象徵符號之外，象徵符號在不表現佛陀的具體形象之下有著更進一步的發展。少數的婆羅門神祇已發展出專屬的辨識象徵物（座騎與靈迦），可以方便信徒辨識；佛教在後來的發展中，重要的佛菩薩像亦出現了專屬的象徵物。

## 五、貴霜王朝（西元 40~241）的宗教藝術

在匈奴的威脅之下，祁連山與敦煌附近的游牧民族「月氏」中的一支遷至烏許河流域，這個部落取代了希臘人進入犍陀羅地區（Gandhara），後來庫朱拉·卡德菲塞斯<sup>15</sup>（Kujula Kadphises）征服北印度，建立了貴霜（Kushan，40~241）王朝。貴霜全盛時期的君王迦膩色迦（Kaniska，78?~144?在位）將首都遷至布路沙布羅（Purushapura，現今白沙瓦附近），疆域南達桑奇，東向恆河平原延伸至貝拿勒斯（Banaras，今稱瓦拉納西），秣菟羅（Muthra，馬圖拉）則是王國南部最重要的城市。首都所處的位置即屬犍陀羅地區，該區不僅曾被波斯人與希臘人統治過，亦是古代絲路中國與羅馬之間的中繼站，東西文化經

---

<sup>14</sup>參照圖 26。

<sup>15</sup>中國古稱「丘就卻」

質的交流中心。

約西元一世紀時，佛教於「部派佛教」之外又興起了一個新的派別——「大乘佛教」，首先出現於南印度輾轉傳到北印度，原來的部派佛教被大乘佛教的信仰者貶稱為「小乘佛教」。大乘佛教的信仰倡導以「救度眾生」為目的，除比丘教團外，各地均有在家佛教信徒團體成立，自稱「菩薩」(bodhisattva，求覺悟者)。菩薩原指佛陀之前身，用於未達佛果之修道階段；而上述在家信徒特具信心，自信必能成佛，故亦自稱菩薩，強調「上求菩提，下化眾生」的思想，重視六波羅蜜之實踐德目，尤其強調布施之重要。在前述的思維下，信徒們對屬於菩薩進化的宇宙論有著相當大的關注，釋迦牟尼由指導信徒精進自救，受人尊敬的精神導師，轉化成為救世主與神。地處多元文化長期交流與新思維衝擊的犍陀羅地區，無視以往對佛陀形象的禁忌而創製出佛陀—「人」的形象，以及無數的菩薩形象，以呼應大乘佛教信徒的需求。除了犍陀羅外，王國南部的大城秣菟羅亦發展出別具特色的佛教藝術。

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

貴的形象，頭光則是揉合斯波日輪的概念而賦予的神性象徵。既然，佛陀的形象出現了，新的符號也出現了，原有的象徵符號遂逐漸失去了原有的地位，出土於犍陀羅的佛傳故事浮雕提供了新的象徵符號。

美國華盛頓特區的佛里爾美術館（Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery）所收藏的佛傳故事浮雕提供了新的思維，敘述悉達多王子出生的畫面，原來由兩頭小象向摩耶夫人噴水的場景（圖 23-24）轉化為：在藍毗尼園的摩耶夫人舉起右手攀著樹枝，小王子由夫人的右腋探出上半身，夫人的妹妹則在一旁準備承接王子，兩旁則為隨從，有的合掌禮拜，有的面露驚訝。摩耶夫人的立姿猶如藥叉女以三折的優美姿勢站立於畫面中央（圖 31）。釋尊在菩提樹下「悟道成佛」是佛陀生平中最具代表性的事蹟，因為悉達多王子自此由菩薩轉成佛陀，以往都是以菩提樹與金剛座來象徵，兩旁則有摩羅魔軍企圖干擾佛陀成道。如今，則見典型的犍陀羅式佛陀安坐在菩提樹下的金剛座上（圖 32），右手施「觸地印」邀請地母見証，兩旁是蜂擁而至的各階層人物，金剛座下有兩名被打昏跌倒的盔甲士兵，象徵了摩羅魔軍的潰敗。此處最重要的象徵符號是佛陀所施的「觸地印」，手印的應用尚未曾在貴霜王朝之前的佛教視覺藝術中見到，後世所描繪的「悟道成佛」事蹟中不一定會有摩羅魔軍，因為釋尊施「觸地印」足以象徵此一事件，而在大乘佛教的多佛國的概念下，「佛陀像」並非專指於釋迦牟尼佛，然而，施「觸地印」的佛像必然是專指釋迦牟尼佛。除了後續的佛教藝術中處處可見「手印」之外，發展較晚的印度教藝術亦經常可見「手印」，透過不同的手印傳達了神明與信徒間的對話。第三幅說明佛陀「鹿野苑初轉法輪」（圖 33），佛陀安坐在金剛座上，左手執袈裟之一端，右手置於胸前掌心向外施「無畏印」，金剛臺座的正面刻畫了一個兩側有鹿的法輪，象徵「鹿野苑初轉法輪」，而鹿野苑說法亦是專屬於釋迦牟尼佛，如此的表現方式和早期僅以法輪來代表有很大的差別。在「轉法輪印」出現後，佛陀施「轉法輪印」即象徵佛陀正在為信徒講經說法。第四幅（圖

34) 說明以頭向右方臥睡的佛陀，象徵「佛陀涅槃」，這與早期以窣堵波來作為象徵符號有所不同。

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

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

配合大乘佛教的昌盛，單尊的佛、菩薩雕像大量出現，早期所使用的象徵符號因佛陀具體「人」形象化後失去原有的地位。而新的象徵符號漸漸出現，「手勢」成為新的符號用以表達佛菩薩所傳達的意念，如：「觸地印」—降魔成道、「轉法輪印」—講經說法、「無畏印」—安撫信眾無所畏懼、「禪定印」—沉思悟道等等。大量的菩薩像所描繪菩薩並非僅有悉達多太子，將繼釋迦牟尼成佛的未來佛—彌勒菩薩(Maitreya)亦成為重要的菩薩造型，觀音菩薩像則已有少量的出現。菩薩的造像依貴霜時代的印度王子而作，通常上半身裸露，配戴耳環、瓔珞、臂釧、手鐲等珠寶飾物，腰際穿著一條印度圍腰布(dhoti)，一條長披帛繞過左臂斜披至腰間再掛在右手前臂上。這些衣著與飾物象徵著菩薩的尊貴，菩薩的面貌則如印歐混血的美男子。當信徒在供奉犧牲實行儀式向佛菩薩祈求恩典時，不同的菩薩所具備的宗教意義對信徒而

言有很大的差異，在「人人皆菩薩，人人皆能成佛」的大乘佛教思維下，具有特殊神格的菩薩必須要有資以區別的象徵符號。標示彌勒菩薩的造型重點為手持淨水瓶，暗喻祂出身於婆羅門；觀音菩薩像則在髮冠上可見一尊象徵阿彌陀佛的小佛像，標誌著觀音為阿彌陀佛的脅侍。貴霜時期將佛教的造形藝術由早期的象徵符號引領至另一個階段的象徵標識。

秣菟羅約在犍陀羅發展出佛像的同時也製作了佛像，兩者發展佛像的根據有所不同，分別為印度本土的藥叉像（秣菟羅）與希臘化的阿波羅像（犍陀羅），目前學界對於哪個地區首先製作佛像仍有很大的爭議，本文暫不介入相關議題的討論。兩地因地理位置的關係所受外來文化的程度有所差異，因此，兩地所製作的佛菩薩像在藝術風格上有很大的差異，若要仔細探究須另為文分析，而對於本文思考的重點「象徵符號」，兩地之間的差異較少。

考古所得的貴霜時期婆羅門教神像不多，在犍陀羅和秣菟羅兩地皆有少量的發現。源自犍陀羅的一尊三面溼婆高浮雕殘像，祂的髮式與衣著混合了古印度與巴克特里亞<sup>16</sup>（Bactrian）希臘化風格，四臂的右後臂持三叉戟，這個象徵符號正是用以標誌溼婆神，貴霜時期通行的錢幣中已可見手持象徵創造、保護與毀滅三叉戟的溼婆造型（圖 37）。文獻曾提到當時南印度有印度教神廟，但至今還未發現這個時期的相關遺址。

出土於秣菟羅的一個濕婆頭像（圖 38），雖然帶有濃厚的希臘風格，但是額頭中央直立的第三隻眼睛得以辨識祂是溼婆神。來自秣菟羅的蛇神（Naga Devata）雕像，神像身後的蛇身盤疊，七頭（已毀）的眼鏡蛇奮起如傘蓋般護衛著神祇，此處的眼鏡蛇即為標示蛇神的象徵符號。在秣菟羅附近的康卡莉蒂拉（Kankali Tila）發現的一尊蹲坐的貴霜王子雕像，今已重新認定為是太陽神蘇利耶的早期供奉神像（圖 39），腳穿皮靴，兩側有馬匹，底座的火祭壇淺浮雕都與蘇利耶的象徵符號相

<sup>16</sup>今阿富汗，中國古稱巴克特里亞為大夏，巴克特里亞的希臘人約於西元前 190 年征服犍陀羅，統治此區域約一個世紀。

符。貴霜時期創造了佛菩薩像，雖然沒有大量的婆羅門教神像可供後世憑弔，但繼貴霜王朝興起的笈多與其他王國，則為新婆羅門教（印度教）留下無數令人驚嘆的藝術作品。

貴霜時期的佛教藝術呼應了大乘佛教的新思維，大量地製作佛菩薩像。在相同的時代背景下，佛教與婆羅門教神像皆染有希臘色彩，除了手印大量的為佛教所運用之外，兩個宗教皆或以持物或以專屬化的標誌作為辨識特殊神明的象徵符號。

## 六、印度教藝術勃興時期（西元四至六世紀）

西元四世紀時，北印度陷入小國林立，其中摩揭陀（Magadha）的國王旃陀羅 笈多一世（Candra Gupta I）建立了笈多王朝（320~550?），繼任者沙摩陀羅 笈多（Samudra Gupta）統一了北印度。在西元四至六世紀間，笈多王朝除了北印度之外，亦統治了印度中部與西部的一部份。印度教興起，笈多王朝諸王都信奉印度教，婆羅門文化達到空前的繁榮，但對其他宗教採取兼容政策，各派宗教皆得以自由發展。大乘佛教中心的那爛陀寺成為笈多前期的佛教中心，但同時，隨著印度教的昌盛，佛教漸漸步入衰微。

笈多時期社會安定經濟繁榮，諸王雅好文藝，陸續編纂了婆羅門教和印度教的法典<sup>17</sup>，印度教的兩大史詩《羅摩衍那》（*Ramayana*）和《摩訶婆羅多》（*Mahabharata*）也在這個時期陸續完成，史詩中的英雄黑天（*Krishna*）和羅摩（*Rama*）被融進毗濕奴教派，成為毗濕奴的化身，而化身的概念被用以吸收其他宗教神祇進入印度教的萬神殿，釋迦牟尼佛在印度教的詮釋下竟也成為毗濕奴的十大化身之一。在婆羅門教轉化為印度教的過程中，有些吠陀時代的神祇或神格被降低或逐漸消失。《往世書》（*Purana*）被印度教教徒奉為聖典，同時也被認為是古代的史籍，共計十八部的聖典匯集了古代歷史、傳說與神話故事，透過口耳相傳而

---

<sup>17</sup> 《摩奴法典》、《耶闍納瓦爾基耶法典》和《那羅陀法典》。



由梵文與各地的方言逐漸書寫而成。原屬史詩《摩訶婆羅多》第6篇的《毗濕摩篇》被獨立成專書《薄伽梵歌》（*Bhagavadgita*），後者繼承並支持《奧義書》有關最高「梵」的學說，強調對神的虔信。「業報輪迴」的教義不僅是佛教亦已成為印度教的信仰，同時亦影響了道德和社會觀念。印度教的重要的文獻與教義結構均在笈多王朝完成。

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

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

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

印度教藝術的題材來源為印度教神話，而《羅摩衍那》、《摩訶婆羅多》與《往世書》三大鉅作匯集了大量的神話傳說，建構了所需的神譜，

確認了以梵天、毗溼奴與濕婆爲主的三大神崇拜，三大神各有著繁複的化身、變相與名稱<sup>18</sup>，再加上祂們的配偶與其他眾神衍化出無數神奇的故事。印度教眾神在不同的傳奇中發展出不同的愛恨情仇，這些故事轉化成無數的雕像、浮雕與繪畫裝飾著眾神在人間的住所，重要的神明必須擁有清楚的標誌用來確認他們在特定傳說中的地位，在以供奉祭祀崇拜爲主的神廟中尤其重要。當佛教藝術由象徵符號逐漸轉向具體描述的同時，印度教接續象徵表現的意念，將印度的宗教藝術由靜秘莊嚴的佛教藝術，轉化至另一個以追求自然活潑力量、造型繁複特異、充滿奇異幻想與符號象徵的印度教藝術。

### （一）梵天

印度教雖以梵天、毗溼奴與濕婆爲主的三大神崇拜，但在毗溼奴與濕婆兩大教派的興起後，梵天的地位就受到壓抑，祂雖可溯自吠陀時代的眾神之主——創造之神「生主」(Prajapati)，曾有著超越眾神的地位，然而，以崇拜宇宙創造之神梵天爲主的神廟卻屈指可數<sup>19</sup>，當然，以祂爲主的造像數量亦無法與其他兩大神相較。有關祂出生的神話有兩則：首先，是有關金蛋的故事，在前面討論窣堵波時的覆鉢造型時已說明，通常以一顆如蛋型的石頭或圖繪的金蛋來象徵；其次，梵天是從沉睡中的毗溼奴肚臍所長出的一朵蓮花中所誕生（圖 41），繼而開始他的宇宙創造任務。就造型藝術而言後者是比較常見，然而梵天的宇宙創造之神地位已經被貶抑，祂已經臣屬於毗溼奴神。就現世的信徒而言，宇宙創造已經完成，而宇宙循環的週期爲一劫波(kalpa，約人間 423,000 萬年)，宇宙因過度損毀需要重新再創的時間尚需很久的時日，現世的信眾對於宇宙再造通常不太關注，梵天的存在與其神職對於維持或是終止物質世界並無即刻性的重要。而當宇宙已經無法修復時，溼婆將摧毀宇宙，梵

---

<sup>18</sup>毗溼奴與濕婆各有一千個不同的稱呼。

<sup>19</sup>另有一說是因爲祂與妻子的結合是亂倫，影響了信徒對祂的祭祀。

天會再造宇宙，後者的再造行動是必然的，被摧毀與再造是相互對等的，是以溼婆與梵天經常被視為一體的，而溼婆的靈伽崇拜基本上就具有濃厚的再生思維，溼婆不只是摧毀宇宙者，祂亦具備了創造新生命的條件。貴為三大神之首的宇宙創造之神梵天，因所擁有的職權被溼婆模糊了，所以經常屈居於毗溼奴與濕婆神殿之一角。

笈多時期的出土文物中，相較於其他兩大神，梵天的單獨造像甚寡。根據傳說梵天的造型最早應是五頭（或五面），但被溼婆砍下一頭<sup>20</sup>，所以通常是以四面<sup>21</sup>來表現，四面有多重象徵意涵：宇宙東西南北四方、四大種姓與四部的吠陀經，梵天一身多面的造型可以追溯至印度河文明的多頭怪獸。四臂分持<sup>22</sup>：吠陀經或捲軸（象徵智慧，宗教與世俗的知識）、湯匙（象徵供神的用具）、念珠（象徵時間）、水瓶（用以盛裝儀式的用水，亦象徵世界的水源）或施無畏印和與願印<sup>23</sup>。梵天或安坐於祂出生時的蓮花座或坐在象徵無限的智慧與辨識力的座騎天鵝（hamsa<sup>24</sup>）上面。

## （二）毗濕奴

《梨俱吠陀》的詩句曾把毗濕奴與太陽神作聯想，後來獨立為太陽神；祂曾被提到跨了宇宙三大步，這個故事與祂後來的「侏儒」化身有關，而這三大步所延伸出的場域，提供了祂在保護宇宙之時的十大化身<sup>25</sup>很好的舞台。《往世書》敘述毗溼奴神在不同時空為拯救宇宙而降凡顯聖的十大化身形象<sup>26</sup>，依序分別是：魚、烏龜、野豬、人獅、侏儒、持斧羅摩（Parasurama）、羅摩（Rama）、黑天（Krishna）、黑天的兄長

<sup>20</sup>另有一說：被溼婆的第三之眼睛所噴出的火所毀。

<sup>21</sup>部份浮雕僅能看到梵天的三面。

<sup>22</sup>四臂的持物依造像之不同而會有所差異，有時僅持二物。

<sup>23</sup>前述持物並非同時持有，有時持其中兩種，有時四種。同樣情形亦適用於其他印度教神祇。

<sup>24</sup>與其他印度神 Sarasvati, Chandra, Varuna 等亦有關。

<sup>25</sup>avatara，或稱「權化」

<sup>26</sup>十大權化請參照洪莫愁，〈探索印度教的藝術表現〉，「毗溼奴」。

Balarama (有些學派認為是佛陀<sup>27</sup>，這種說法猶如佛教將濕婆等神收為部將) 與尚未現身的第十權化 Kalki (形象為馬，部分印度人認為是甘地)，每一個化現即為毗溼奴專屬的象徵符號，用來說明毗溼奴的不同傳奇。其中，羅摩與黑天因《羅摩衍那》和《摩訶婆羅多》兩大史詩的廣泛流行而受到更多的矚目與傳誦，因此有比較多的相關的藝術作品流傳，尤其黑天因擁有相當多的信徒，受到非常多的崇拜，甚至被認為是印度眾神的化身，更單獨發展出「黑天教派」(或稱奎師那教派)。

笈多王朝將毗溼奴視為王國的守護神，因此有關毗溼奴雕刻流傳較多，代表作有秣菟羅地區出土的「毗濕奴立像」(圖 42)，此像已殘，除了可辨識的圍繞於肩後與臂肘間的粗大花環 (bhutamala) 外，並無其他毗溼奴特殊的象徵符號。德奧加爾 (Deogarh) 的《毗濕奴睡臥像》(圖 41)，毗濕奴安祥地睡臥在多頭巨蛇阿南塔 (Ananta) 所盤繞成床墊的蛇身上，此時，毗濕奴無休止地飄浮在永恆的乳海上。上方可見宇宙創造神梵天安坐在蓮花座上，祂的左邊是騎公牛的溼婆，右邊是乘大象的因陀羅。著名的印度教神祇皆有專屬的座騎，後者經常是用以辨識眾神的符號之一，而毗濕奴的座騎則是鳥王 (Garuda)。

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

<sup>27</sup>歐東明，《佛地梵天：印度宗教文明》，頁 52。

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

話，在某種程度上似乎又削減了梵天在印度教中的重要性。

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

### （三）濕婆

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

笈多時期溼婆的造型多半是承續靈伽造型的概念，在靈伽的表面雕刻濕婆的頭像或是全身像，以科赫（Khoh）出土的「一面靈伽」（圖 44）為例，濕婆梳著象徵瑜珈修行者之王的高髮髻，上有一枚象徵崇高與權力的彎月（chandrabimba），額頭中央有一直立的眼睛<sup>28</sup>（trinayana），象

<sup>28</sup>年代較早的馬圖拉所出土的「溼婆頭像」（四世紀）顯示第三隻眼原來是和其他兩眼一樣橫臥的，收藏於 Los Angeles County Museum of Art。

徵智慧的第三隻眼眼睛具有足以摧毀敵人的忿怒之火，據說梵天的第五個頭與愛神（Kāma）即被噴出的怒火所毀。

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

笈多時期的宗教藝術揭示了印度教藝術逐漸取代佛教藝術的主導地位。佛教的藝術象徵符號已缺再進一步的發展，然就工藝的製作手法已達精緻。印度教神殿建築已脫離佛教的影子擁有自己的風格，佛教在前一期即已充分發展的「手印」，在印度教神像存留的樣本中尚未見到相同意義的手印，雖然很多印度神像的象徵符號尚未完全成型，但仍為後世開啓了印度教藝術的瑰麗序幕。

## 七、印度教藝術鼎盛時期（西元七至十三世紀）

笈多王朝於六世紀中殞落後，印度西南分裂為許多小國，再加上西羅馬帝國的滅亡以及阿拉伯人的入侵，使得商業經濟和國際貿易快速衰落，印度教在很多地區趨於沉寂。七世紀時興起了密教（Tantrism），民間的信仰中即流行著對濕婆的妻子難近母與時母（Kali，或譯「迦梨」）的崇拜，並且逐漸形成了後來以女神崇拜為主的「女性威力」（Sakta，或譯「性力派」）。印度教「女性威力」崇拜的基本觀念是：男性只有和女性結合，力量才能活化。於是，眾神都有了女性伴侶：如毗溼奴的配偶是吉祥天女（Laksmi）和室利（Sri），濕婆的配偶是雪山女神（Parvati）、時母與難近母。相關的儀軌轉向對母神的崇拜。大乘佛教約於七、八世紀時與民間信仰（咒術與儀禮）結合，吸收了「女性威力」崇拜的因素

形成密宗，崇拜男性菩薩的配偶——多羅（Tara，或譯「度母」）。八世紀時，思想改革家商羯羅（Shankara）對印度教進行改革，為幾個重要派別奠定了理論基礎，在印度的東南西北四個不同方位建立了四座寺院，作為教徒的朝拜中心，並仿照佛教的僧伽組織建立了教團，組織了印度教徒，這四座寺廟亦仿效佛教的寺院成了印度教的教育中心。印度教的神秘主義興盛造成一些派別開始密教化，並且和佛教密宗相接近。由於密教和密宗的融合，促使了佛教在印度更快速地衰微。十三世紀初穆斯林勢力進入印度並建立穆斯林國家後，印度本土宗教的發展呈停頓狀態，佛教勢力幾乎徹底遭到摧毀，印度教藝術發展停滯，取而代之的伊斯蘭教藝術。

密教神秘主義的宇宙論強調人體是宇宙的縮影，宇宙誕生的過程猶如男女的交合生育，宇宙的終極（精神）是宇宙男性本原（*purusha*）與女性本原（*prakrit*）結合的產物。密教修行者藉由想像的或真實的男女交歡，親身體驗與神合一、與宇宙同一的極樂，從而獲得靈魂的解脫，因此，他們的宗教儀式中包含了性儀式（或稱性瑜珈）。密教以其經典《坦陀羅》（*Tantra*），影響印度教和佛教的禮儀。印度密教崇拜的男性本原為溼婆，以靈伽為象徵；崇拜的女性本原為濕婆妻子的不同化身，包含雪山女神、時母與難近母，以女陰幽尼（*yoni*）為象徵。「女性威力」特別崇拜女神的宇宙創造能力（*shakti*，或譯「性力」），甚至認為後者的威力超越濕婆。佛教密宗—金剛乘—以「方便」（*upaya*）代表男性，以金剛杵（男根的變形）為象徵；以「般若」代表女性，以蓮花（女陰的變形）為象徵，藉由想像的或真實的男女交歡儀式來達到親証「涅槃」的境界<sup>29</sup>。在密教神秘主義色彩下的宗教藝術，發揮了奇異的想像力，以奇特的造型用以象徵神秘的宇宙生命。

帕那瓦王朝（*Pallava Dynasty*，約 580~897）在南印度建立了最大的印度教王國，在國境中開鑿了相當多的印度教石窟神廟，其中以毗濕

---

<sup>29</sup>王鏞，《印度美術》，頁 247。

奴與濕婆神廟為最重要；朱羅王朝（Chola Dynasty，846~1279）的歷代諸王崇拜濕婆，修建了大量的溼婆神廟，印度教藝術在七至十三世紀時臻於全盛，並取代了佛教建築藝術原有的主導地位，後來更隨著印度教的傳播影響東南亞諸國。印度教神廟被視為印度教諸神在人間的住所，神廟的建築呼應了宇宙觀，在各地仍有其不同的特色，神廟的主要建築群包含：主殿「維馬納」（vimana，今日意為「飛機」）意為諸神巡行天界的車乘；高塔「悉卡羅」（shikhara，原意為「高峰」）象徵著諸神居住的宇宙之山；聖所「加爾巴格里哈」（garbha-griha，原意為「子宮」或「胎室」）安置神像或其象徵物，經常供奉著毗濕奴、濕婆及其化身或象徵的雕像，其中濕婆的象徵—靈伽（男根）最為常見；柱廊「曼達波」（mandapa）指主殿前方列柱門廊。南北各王國皆有印度教神廟的建造，綜觀鼎盛時期的全印度重要神廟計有：卡朱拉霍（Khajuraho）的神廟群、馬摩拉普拉姆（Mamallapuram）的神廟群、坦焦爾（Tanjore）的大濕婆神廟、奧里薩（Orissan）的石窟神廟、埃洛拉（Ellora）石窟<sup>30</sup>、象島（Elephanta）的溼婆神廟等等。神廟的外壁經常刻有象徵宇宙生命的眾神與其神話故事，亦有反應俗世生活與愛情故事的人物與裝飾的動物與花卉等浮雕。這些神廟不但為印度眾神留下精緻優美的造像，更為眾神的象徵符號下了完美註腳。

埃洛拉的浮雕與雕像提供了印度教眾神的圖像大全，其中，第 15 窟的「十化身窟」（Dasavatara Cave）有完整的毗濕奴十大化身。在毗濕奴的各種化身中，此時期最受歡迎的是毗濕奴的第八化身—黑天。受到密教的影響，內容豔情的《薄伽梵歌》盛行，黑天和羅陀（Radha）的愛情故事在部分神廟的雕塑上表現出來。宇宙保護之神毗濕奴的造型

---

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



可以做一統整，手持不同象徵意念的持物：海螺<sup>31</sup>（shankha，象徵負責）、法輪（chakra，象徵心智、時間）、權杖（gada，象徵權力與明瞭正確知識的能力）或蓮花（padma，象徵宇宙源自「因果海」）。毗濕奴胸前一撮閃耀的星形毛髮記號象徵祂的不朽，祂的脖子掛著吉祥的珠寶，祂的膚色是黑的<sup>32</sup>。各地因藝術風格、藝師的詮釋技法或材質因素使得各象徵符號有些差異，然而這些差異如同「兩塊岩石裡頭有兩枚菊石，其中之一的迴紋較為複雜」，這些迴紋絲毫不影響我們辨識菊石。

濕婆雖為毀滅之神亦為生命創造之神，此外，在「乳海」的神話中更賦予祂保護的神格，當乳海被攪動時，足以毒害人類的毒藥同時被攪出，濕婆為了拯救世界而將毒藥吞入，祂那藍色的脖子則顯示毒藥在該處發作。因此濕婆同時具備了毀滅、創造與保護的三重神格，祂的重要持物—三叉戟—即用以說明此一特徵。此外，象島的「濕婆三面像」依濕婆所顯示的面貌亦具備了毀滅、創造與保護的三重神格。德干高原的巴達米石窟的第 1 窟—濕婆神廟—開鑿於 625 年，其中的「跳舞的溼婆」屬於此造型的早期風格，年代稍晚在埃洛拉第 21 窟亦有「跳舞的溼婆」。南方朱羅王朝（Chola Dynasty, 846~1279）的歷代諸王崇拜濕婆，修建了大量的溼婆神廟，其中，坦焦爾的大濕婆神廟更根據婆羅多所著的《舞論》，將濕婆的舞王舞姿充分發揮刻於主殿的迴廊牆壁，坦焦爾出土的「舞王」銅像則為這個典型的珍品，程式化的造型已臻成熟。洛杉磯市立博物館收藏的「舞王」（圖 45）三眼四臂的半裸濕婆，站在象徵宇宙的火焰圈內跳著極樂之舞；後右臂持一面手鼓，象徵宇宙最初創造的原始聲音；後左臂持一團象徵毀滅的火燄；前右臂施象徵安撫信徒的「無畏印」；前左臂施象徵威力的「象印」（gaja hasta）；右腳踏在象徵無知的侏儒身上，含有消除執著於塵世「幻」（maya，摩耶）的無知；左腳從侏儒背上彈起與「象印」呼應，象徵鼓勵信徒擺脫無知的「幻」

<sup>31</sup>毗濕奴會用以打敗惡魔 Panchajana，此後即成為毗濕奴的象徵符號。

<sup>32</sup>今日所見的古浮雕與雕像皆顯示石材的原色，然而這些古文物原來都是彩色的。

的束縛；濕婆的頭髮向兩側散開，其間有一小尊女神像，是恆河女神沿著濕婆的長髮由天際下降凡間滋潤印度。

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

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

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

印度教中出現的豔情題材與生殖崇拜和密教有密切相關。對母神的重視加強了女性神祇的地位，而且與性力崇拜相連。豔情內容也是與完

成密教禮儀所須的儀式性性交有關，因而在神廟牆壁上有對於豔情場面的描繪。卡朱拉霍（Khajuraho）神廟（圖 48）外壁高浮雕嵌板帶上佈滿千姿百態的女性雕像和正在進行性瑜伽儀式的愛侶（密荼那，mithuna）雕像，因而有「性廟」之稱，卡朱拉霍神廟上大量的性愛題材與附近的卡林賈爾（Kalinjar）曾是坦特羅教的傳教中心有關，兩性的交媾圖象隱喻了宇宙合一的終極精神。印度的性學經典《愛經》（*Kama Sutra*）為這些猶如高難度體操姿勢的性愛姿勢提供了相當多的資訊。

此時期的性力女神中造型最為著稱的是難近母，難近母是雪山女神的可怖化身亦代表了濕婆不可或缺的性力，祂的造型結合了濕婆與毗濕奴的標誌；時母亦為雪山女神的另一可怖的化身<sup>33</sup>，通身黝黑是她的標誌，完全擺脫優雅美麗動人的雪山女神造型。最精采的難近母浮雕名作是帕那瓦王朝在瑪哈巴利普拉姆（Mahabalipuram）所開鑿的石窟神廟中的「難近母大戰摩希沙」（圖 49）。難近母保有雪山女神優美的身材，八臂分持眾神提供的武器以女戰神的面貌出現，騎雄獅率兵出征，代替諸神與手持大鐵棒的水牛怪摩希沙作戰。美國大都會博物館收藏的一件「難近母屠殺牛魔王」（圖 50），忿怒像的難近母卻有著秀麗的五官，額頭的第三隻眼標識著來自濕婆的能量，可以清楚地看見十六臂分持來自眾神各式武器，右邊八臂分持：已殘失的手持矛、箭、刀、鑿刀、鐵錘、雷電、刺棒和鐵餅；左邊的手臂分持盾牌、弓、鈴、鏡與套索<sup>34</sup>。

帕那瓦王朝為印度佛教的最後守護者，那爛陀出土了不少佛像石雕或銅像，此時的佛教藝術已呈密教化，可見多臂觀音與多羅菩薩等雕像。菩薩形象出現印度教神像中常見的多面多臂形象，立姿菩薩常以女性化的三折姿勢表現，呼應了密教女性性力崇拜。佛教密宗越過了喜馬拉雅山脈在西藏與苯教結合成為藏傳佛教，發展出猶如性力派之「性瑜伽」造型的「雙修像」（圖 51）。

<sup>33</sup>目前所得時母的形象皆屬十五世紀之後的作品，因此暫不討論。

<sup>34</sup>不同造型的難近母持物有所不同。

西元七至十三世紀間，印度教藝術的發展臻於極盛並超越了佛教，如同早期的因陀羅被佛教降編為次要的神祇，佛陀亦成為毗濕奴的十大權化之一。「手印」已被運用成為印度教神像傳遞與信眾的符號語言。在印度密教的高度發展之下，佛教密教的藝術造型處處充滿了印度密教影子。

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

## 結論

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

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

南亞的印度是世界第七大國，人口占世界第二位，除了在印度已不再興盛的佛教之外，長期以來印度文化對多數的台灣人是陌生而神秘的，缺乏往來是陌生的主要原因，而神秘是因為對傳承印度正統文化的印度教認識不足。「金磚四國」論述的興起，使得印度已成為多方討論的經濟發展的焦點，然而想認識印度必須先從印度文化著手，其中，宗教藝術應該是一種比較有趣且容易的途徑式讓多數國人認識印度文

化，因為她所顯示的是印度人集體長期累積、約定成俗而有的表現形式，此外，她更代表了文化在長期的形成過程中，融合了經典、教義、神話、文學、社會秩序、哲學思維…等複雜的現象。

## 參考書目：

### 中文

- 巴爾特 (Barthes, Roland) (著), 王東亮譯。《符號學原理》。北京市：生活讀書新知三聯書店，1999[民 88]。
- 王鏞。《印度美術》。北京：中國人民大學出版社，2004。
- 克雷文 (Craven, Roy C.) (著), 王鏞、方廣羊、陳律東 (譯)。《印度藝術簡史》(A Concise History of Indian Art)。北京：中國人民大學出版社，2004。
- 吳仁武。《印度哲學詮釋》。台北：幼獅文化，民 66。
- 李志夫。《印度思想文化史》。臺北市：東大出版社，民 84。
- 杜爾幹 (Durkheim, Emile) (著), 林宗錦、彭守義譯。《宗教生活的初級形式》(Les formes élémentaires de la vie religieuse)。北京市：中央民族大學，1999[民 88]。
- 林承節。《印度史》。北京：人民出版社，2004。
- 洪莫愁。〈探索印度教的藝術表現〉。《印度宗教、藝術與文化學術研討會論文集》。台北：國立歷史博物館，2004。
- 韋伯 (著), 康樂、簡惠美 (譯)。《印度的宗教：印度教與佛教》，I、II 冊。台北市：遠流，1996[民 85]。
- 埃爾曼·捷姆金 (編寫), 董友忱、黃志坤 (編譯)。《印度神話傳說》。上海：上海藝文出版社，2002。
- 馬奎 (Maquet, Jacques) (著), 武珊珊 (等譯)。《美感經驗-一位人類學者眼中的視覺藝術》(The Aesthetic Experience-An Anthropologist Looks at the Visual Art)。臺北市：雄獅，2003[民 92]。
- 高木森。《印度藝術史概論》。臺北市：渤海堂，民 82。
- 高宣揚。《結構主義》。台北：遠流出版社，1977。
- 雅科伏列夫 (ЯКОВЛЕВ, Е. Г.) (著), 任光宣、李冬晗譯。《藝術與世界宗教》。北京市：文化藝術出版社，1989[民 78]。

楊惠南。《印度哲學史》。台北：東大，民 84。

歐東明。《佛地梵天：印度宗教文明》。成都：四川人民出版社，2002。

糜文開（譯）。印度三大聖典。台北市：中國文化大學出版部，民 69。

### 西文

Bunce, Fredrick W., *A Dictionary of Buddhist and Hindu Iconography*, New Delhi, 1997.

Coomaraswamy, Ananda K., *History of Indian and Indonesian Art*, Leipzig, 1927.

Frederic, Louis, *Dictionnaire de la Civilisation Indienne*, Paris, 1987.

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

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

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

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

Moor, Edward, *The Hindu Pantheon – The Court of All Holy Gods*, New Delhi, 2000.

Shearer, Alistair, *The Hindu Vision*, London, 1993.

Sivaramamurti, Calambur, *The Art of India*, New York, 1974.

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

### 網路資訊：

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

大英博物館 (The British Museum) 網站

(<http://www.thebritishmuseum.ac.uk/>)

中國大百科全書網路版 (<https://www.wordpedia.com/>)

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

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

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



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

美國大都會博物館（The Metropolitan Museum）網站

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

## **Symbols in Indian religious art**

**Moh-Chour Horng\***

### **Abstract**

The religious visual art is mainly concerned with the way which religious ideas and messages were transformed into symbols and illustrations. Symbolism is one of the most important characteristics in Indian religious art. Symbols and illustrations which pay respect to the greatness of universe play an important role in transmission of religious teachings as they are much more effective means to connect with ordinary people than those of linguistic texts. During its lengthy process of formation, symbols have taken shape with common ideas of various nationalities in India, and in effect, have combined with wide range of both cultural and religious concepts, such as classical texts, religious scriptures and teachings, secular mythologies, literature, social rules, philosophical outlooks and so on.

Unearthed objects from archaeological discovery provide important evidence of the origin of the Indus civilization and traces of the uses of symbols in early Indian religious art.

The present research mainly focuses on the study of existing unearthed art objects with special reference with the historical

---

\*Assistant Professor, Education Fine Arts Education Department , National Hualien University

process of the interaction among symbols in Hindu and Buddhist Art through historical rise and decline of dynasties in Indian sub-continent.

The use of elements of symbol began from Indus. The Buddhist art began in Maurya period. The following dynasty has also made great contribution to Buddhist art. At the same time Brahmanism which was in line with the tradition art of Indus, created an art form distinct from Buddhist art. Subsequently, Hinduism has overtaken Buddhism during the 7th to 13th century. With the rise Muslim and Islamic invasion in India, Buddhism and Hinduism were both ruthlessly persecuted. Consequently, the distinct art development in Indian religious art was forced to be suspended abruptly.

**Keywords:** India, symbol, religious art, Buddhist art, Hindu art

附圖：

圖 1



名稱：大象

年代：約西元前 2500 B. C.

尺寸：略

來源：摩亨左達羅

收藏：略

( 圖片選自 The Art of India, p.29 )

圖 3



名稱：三頭怪獸

年代：約西元前 2500

尺寸：略

來源：摩亨左達羅

收藏：略

( 圖片選自 The Art of India, p.29 )

圖 2



名稱：瘤牛

年代：約西元前 2500

尺寸：略

來源：摩亨左達羅

收藏：略

( 圖片選自 The Art of India, p.29 )

圖 4



名稱：獸主印章

年代：約西元前 2500

尺寸：略

來源：摩亨左達羅

收藏：略

( 圖片選自 《印度美術》，p.8 )

圖 5



名稱：坐姿的瑜伽行者

年代：約西元前 2500

尺寸：略

來源：摩亨左達羅

收藏：略

( 圖片選自 *The Art of India*, p.298 )

圖 7



名稱：靈伽

年代：約西元前 3000~2000

尺寸：略

來源：印度河流域

收藏：略

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

圖 6



名稱：菩提樹女神印章

年代：約西元前 2500

尺寸：略

來源：摩亨左達羅

收藏：略

( 圖片選自 *The Art of India*, p.29 )

圖 8



名稱：早期母神崇拜

年代：約西元前 2500

尺寸：略

來源：摩亨左達羅

收藏：新德里國立博物館

( 圖片選自 *The Art of India*, p.31 )

圖 9



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

圖 10



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

圖 11



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

圖 12



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

圖 13



名稱：母神  
年代：西元前二世紀  
尺寸：高 26 公分  
來源：略  
收藏：秣菟羅政府博物館  
( 圖片選自《印度美術》，p.43 )

圖 15



名稱：禮拜窣堵波  
年代：巽伽王朝 ( 約西元前 100 年 )  
尺寸：高: 47.5 寬: 51.9 深: 8.0 cm  
來源：巴爾胡特窣堵波  
收藏：佛里爾美術館  
( 圖片選自佛里爾美術館網站 )

圖 14



名稱：鹿王本生  
年代：西元前二世紀  
尺寸：直徑 54 cm.  
來源：巴爾胡特窣堵波  
收藏：加爾各答印度博物館  
( 圖片選自 *The Art of India*, p.367 )

圖 16



名稱：毗度達婆王謁拜佛陀  
年代：巽伽王朝 ( 約西元前二世紀 )  
尺寸：高 48 公分  
來源：巴爾胡特 ( Bharhut )  
收藏：佛里爾美術館  
( 圖片選自佛里爾美術館網站 )

圖 17



名稱：從三十三天降凡  
年代：巽伽王朝（約西元二世紀）  
尺寸：約 57 cm.  
來源：巴爾胡特窣堵波  
收藏：加爾各答印度博物館  
（圖片選自 *The Art of India*, p.352）

圖 18



名稱：藥叉  
年代：巽伽王朝（約西元前 100 年）  
尺寸：160 cm  
來源：巴爾胡特窣堵波  
收藏：加爾各答印度博物館  
（圖片選自《印度美術》，p.52）

圖 19



名稱：藥叉女  
年代：巽伽王朝（約西元前 100 年）  
尺寸：215 cm.  
來源：巴爾胡特窣堵波  
收藏：加爾各答印度博物館  
（圖片選自《印度美術》，p.53）

圖 20



名稱：白象入胎  
年代：巽伽王朝（約西元前 100 年）  
尺寸：直徑 54 cm.  
來源：巴爾胡特窣堵波  
收藏：加爾各答印度博物館  
（圖片選自《印度藝術簡史》，p.48）



圖 21



名稱：桑奇大塔  
年代：西元前三世紀至西元一世紀初  
尺寸：略  
( 圖片選自《印度美術》，p.58 )

圖 22



名稱：藥叉女  
年代：約西元一世紀  
尺寸：高 64.5 cm  
來源：桑奇大塔  
收藏：大英博物館  
( 圖片選自大英博物館網站 )

圖 23



名稱：佛陀降生  
年代：西元前二世紀  
尺寸：略  
來源：桑奇大塔  
收藏：略  
( 圖片選自 *The Art of India*, p. 340 )

圖 24



名稱：佛陀降生  
年代：西元前二世紀  
尺寸：略  
來源：巴爾胡特  
收藏：加爾各答印度博物館  
( 圖片選自 *The Art of India*, p. 340 )

圖 25



名稱：逾城出家  
年代：西元前二至一世紀  
尺寸：略  
來源：桑奇大塔  
收藏：略

( 圖片選自 *The Art of India*, p. 368 )

圖 26



名稱：逾城出家  
年代：西元二世紀  
尺寸：略  
來源：阿瑪拉瓦蒂 ( Andhra Pradesh )  
收藏：大英博物館

( 圖片選自大英博物館網站 )

圖 27



名稱：因陀羅與蘇利耶  
年代：安達羅王朝  
尺寸：略  
來源：巴賈 ( Bhaja )  
收藏：略

( 圖片選自 *The Hindu Vision*, p. 34-35 )

圖 28



名稱：溼婆靈伽  
年代：西元前二世紀  
尺寸：略  
來源：Gudimallam  
收藏：略

( 圖片選自 *The Art of India*, p. 442 )

圖 29



名稱：佛陀  
年代：貴霜王朝，西元一世紀末二世紀初  
尺寸：略  
來源：沙吉奇德里 (Shan-ji-ki Dheri)  
收藏：波士頓美術館  
(圖片選自《印度美術》，p.82)

圖 30



名稱：佛陀  
年代：貴霜王朝，西元二世紀  
尺寸：140 cm.  
來源：犍陀羅  
收藏：拉荷爾中央美術館  
(圖片選自《印度藝術簡史》，p.69)

圖 31



名稱：佛傳故事 (局部) - 悉達多王子  
出生  
年代：貴霜王朝，西元二世紀末至三世紀初  
尺寸：H: 67.0 W: 289.8 D: 9.8 cm (全部)  
來源：犍陀羅  
收藏：佛里爾美術館  
(圖片選自 *The Freer Indian Sculptures*, p. 8)

圖 32



名稱：佛傳故事 (局部) - 悟道成佛  
年代：貴霜王朝，西元二世紀末至三世紀初  
尺寸：H: 67.0 W: 289.8 D: 9.8 cm (全部)  
來源：Pakistan/Afghanistan  
收藏：佛里爾美術館  
(圖片選自 *The Freer Indian Sculptures*, p. 11)

圖 33



名稱：佛傳故事（局部） - 鹿野苑初轉法輪

年代：貴霜王朝，西元二世紀末至三世紀初

尺寸：H: 67.0 W: 289.8 D: 9.8 cm(全部)

來源：Pakistan/Afghanistan

收藏：佛里爾美術館

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

圖 34



名稱：佛傳故事（局部） - 佛陀涅槃

年代：貴霜王朝，西元二世紀末至三世紀初

尺寸：H: 67.0 W: 289.8 D: 9.8 cm(全部)

來源：Pakistan/Afghanistan

收藏：佛里爾美術館

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

圖 35



名稱：苦行的釋迦

年代：西元三世紀

尺寸：83.8 cm.

來源：犍陀羅西克里

收藏：拉合爾中央博物館

( 圖片選自《印度美術》，p.96 )

圖 36



名稱：從三十三天降凡

年代：西元三世紀

尺寸：49.5 × 57 cm.

來源：犍陀羅

收藏：略

( 圖片選自《印度美術》，p.87 )

圖 37



名稱：溼婆金幣

年代：貴霜王朝

尺寸：略

來源：犍陀羅

收藏：大英博物館

( 圖片選自 *Hindu art*, p. 84 )

圖 38



名稱：濕婆頭像

年代：西元三世紀

尺寸：略

來源：秣菟羅

收藏：秣菟羅考古博物館

( 圖片選自 *The Art of India*, p. 374 )

圖 39



名稱：蘇利耶

年代：西元一世紀初二世紀末

尺寸：61 cm.

來源：秣菟羅

收藏：秣菟羅政府博物館

( 圖片選自 *The Art of India*, p. 372 )

圖 40



名稱：佛陀

年代：笈多王朝，西元五世紀

尺寸：H：1.44 m

來源：Sarnath, Uttar Pradesh

收藏：大英博物館

( 選自大英博物館網站 )

圖 41



名稱：毗濕奴睡臥像

年代：五世紀

尺寸：略

來源：德奧加爾 (Deogarh)

收藏：略

( 圖片選自 *The Hindu Vision*, p. 70 )

圖 42



名稱：毗濕奴立像

年代：笈多王朝，西元五世紀

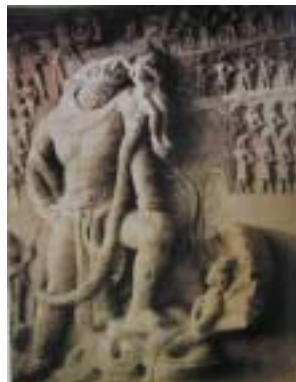
尺寸：111cm.

來源：秣菟羅

收藏：新德里國立博物館

( 圖片選自 《印度美術》，p.232 )

圖 43



名稱：毗濕奴的野豬化身

年代：笈多王朝，西元五世紀末六世紀初

尺寸：略

來源：烏德耶吉里

收藏：略

( 圖片選自 《印度美術》，p.234 )

圖 44



名稱：一面靈伽

年代：笈多王朝

尺寸：略

來源：科赫

收藏：新德里國立美術館

( 圖片選自 《印度美術》，p.438 )

圖 45



名稱：舞王  
年代：朱羅王朝，約西元十世紀  
尺寸：76.20 x 57.15 x 17.78 cm  
來源：Tamil Nadu  
收藏：洛杉磯市立博物館  
（圖片選自  
<http://collectionsonline.lacma.org/>）

圖 46



名稱：雌雄同體的濕婆  
年代：西元十一世紀  
尺寸：62.86 x 29.21 x 9.52 cm  
來源：Rajasthan

收藏：洛杉磯市立博物館（The Los Angeles County Museum of Art）  
（圖片選自  
<http://collectionsonline.lacma.org>）

圖 47



名稱：靈迦與幽尼  
年代：十八世紀  
尺寸：L：59 cm， H：35 cm  
來源：東印度  
收藏：大英博物館  
（圖片選自大英博物館網站）

圖 48



名稱：卡朱拉霍神廟  
年代：略  
（圖片選自 *Gods, Guardians, and Lovers: Temple Sculptures from North India A.D. 700-1200*）

圖 49



名稱：難近母大戰摩希沙  
年代：帕那瓦王朝，西元七世紀  
尺寸：高約 274 cm.  
來源：Mahabalipuram  
收藏：略（圖片選自）



圖 50



名稱：難近母屠殺牛魔王  
年代：帕拉王朝，十二世紀  
尺寸：高 13.5 cm  
來源：Bangladesh  
收藏：美國大都會博物館  
（圖片選自美國大都會博物館網站）

圖 51



名稱：Hevajra et Nairâtmya  
年代：十六世紀  
尺寸：高 29.7 公分  
來源：西藏  
收藏：吉美博物館（Musée Guimet）  
（圖片選自吉美博物館網站）