

尋找聖者的容顏

林許文二·陳師蘭

傘蓋下的虛空代表未出家的悉達多；足印代表行腳遊化的佛陀；

聖樹與金剛座代表佛陀的正覺；法輪代表佛陀正說法開示；……

透過這些象徵物，工匠們在不能雕刻佛像的時代裡，生動地留下佛陀的事蹟與傳說。

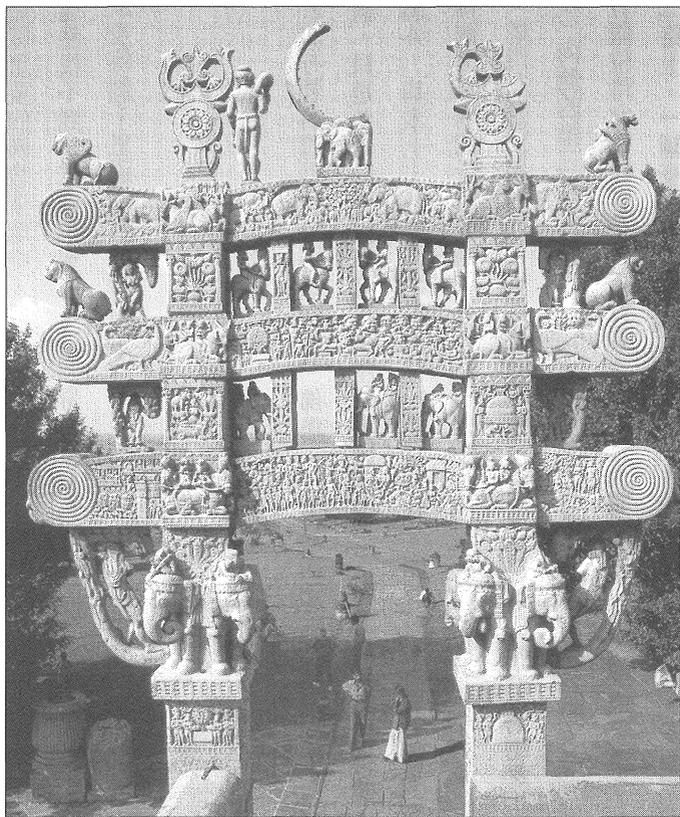
未到正午，熾熱的陽光早已將石板路曬得滾燙，我們放棄緩坡前進的柏油路，向右轉進一路向上的石階梯，讓這條有兩千年歷史的隱蔽古道，引領我們走入印度歷史上巔峰輝煌的佛教藝術寶庫——桑奇佛塔！

走進桑奇遺蹟公園，首先會經過最靠近入口的三塔，而後來到傲然聳立的大塔前，此時映入眼簾的，是目前保存最完整的北門。面對這座壯麗的塔門，不論何人，眼光都會很自然地被塔門上生動活潑的雕刻所吸引，進而依順時針方向一一探訪東門、南門與西門，最後回到北門，不過你必然會因為意猶未盡而再繞行許多次。接著，從雙邊階梯爬上大塔上層的步伐，開始欣賞塔門橫樑背面的精彩雕刻，而且也同樣會繞行數次，直到盡興為止。如此在不知不覺間，朝



聖客完成了古印度朝拜聖地最重要的儀式——巡禮繞行。

古代的藝匠們在雕造這些塔門時，除了裝飾、奉獻與紀念等目的之外，還賦予它引路的功能，讓參訪者依循著右繞佛塔的習俗，巡禮繞行。同時，看著這些與佛陀關係密切的雕刻，也使人在繞行時很自然地憶起佛陀的教化恩德而引起感念，以及堅定向法的莊嚴心境。只是，對於現代一入寺院必先禮敬佛像的佛弟子來說，可能要到現在才突



◎佛塔塔門除了奉獻、紀念等目的之外，還有引路的功能，讓參訪者依循右繞佛塔的習俗，巡禮繞行。（圖為桑奇大塔北門背面。攝影：林許文二）

然注意到；為什麼在這樣重要的佛教聖地中，只有塔門入口處坐著四尊破損的佛像？而塔門上豐富瑰麗的雕刻中，竟然找不到一尊佛陀聖像？這個奇特又充滿趣味的現象，有如謎樣的雲霧籠罩整座桑奇大塔，以及每個千里迢迢來參訪的旅人。

消失的佛陀

桑奇的塔門與位於北方著名的巴呼特（Bharhut）佛塔，均屬於西元前二世紀末至西元一世紀左右的早期佛教遺蹟，只是桑奇顯然比僅殘存幾座欄楯雕刻的巴呼特佛塔要幸運得多，除曾被粗暴地挖了幾個坑洞外，基本上，桑奇古塔群保存得相當完整，因此可提供更豐富的資料，讓人能從其中探究一個耐人尋味的千古謎題——消失的佛陀！

在大塔北門左柱（塔門左右門柱的判別，是以塔門為主體，與觀者面對塔門時的方向相反，如塔門左柱即指觀者右邊的門柱）內側的第三格雕刻中，一位貴族雙手合掌，後方有兩位侍女分別為他執傘蓋與拂塵，前方有兩位侍女手捧鮮花，正對著一座上有茂盛樹木的台座禮敬奉獻。

在左柱正面的第二格上，一輛豪華的馬車正徐徐穿越一座城門，城樓上的民眾俯視前進的馬車，路旁的人恭敬地合掌行禮，車上有僕人撐起傘蓋，但座位上卻空無一人。

轉頭看看右柱正面的第三格雕版，那兒站著六個貴族與一個小孩，大家都帶著恭敬的神情，



合掌仰望上方那條橫跨整個畫面的長石板（見圖四，頁70）。

毫無疑問地，這些精緻的雕刻都述說著佛陀的傳說故事，可是佛陀從頭到尾都未出現……不！正確地說，應該是佛陀的「人身形象」自始至終都未出現。在佛陀應該現身的場合，總是有各種象徵物來代表，例如：「一棵站在石座上的大樹」、「雙繪著法輪的腳掌」、「無人乘坐的馬匹上方飄著一支傘蓋」（見圖二，頁70）、「一條經行的長石板」（見圖四，頁79）或「一座受人禮敬的佛塔」（見圖五，頁83）……，人們都知道至聖的佛陀就在那繁複的雕刻舞台上，可你就是看不見他！

對於現代的佛弟子而言，並無所謂「佛陀容顏是何種模樣」的問題。因為在所有佛寺的大雄寶殿中，都會端坐著釋迦聖像，這多少滿足信眾們對佛陀的想像，雖然其所展現的並非是釋尊的真實面容，但只要佛像端坐在法座上，就能讓人感受到佛陀正與我們同在，而心生恭敬與喜悅。因此，自有佛像以來，人們就依著自己的想像，不斷發展出各種優異的佛像藝術，如中國的敦煌或泰國的素可泰佛像。不過，在這些豐富多樣的佛像藝術如火如荼地出現之前，佛像最初的發源與最燦爛的巔峰，還是開展於佛陀的故鄉——印度！

印度的佛像藝術有兩大源流，一個是位於印度西北方（現今巴基斯坦境內），以塔克西拉為中心的犍陀羅（Gandhara）藝術，另一個則是發跡於恆河流域，亞姆那河畔的秣菟羅（Mathura）藝術。

犍陀羅藝術的發源地因位於東西方文化交流的要衝，所以有著強烈的希臘藝術風格，而秣菟羅藝術則因處在印度的心臟地帶，而帶有濃厚的印度本土藝術色彩。這兩大佛像藝術派別都興起於西元一世紀末、二世紀初，而目前所出土的佛像在年代上都未早於這時期，也就是在此之前的古代佛教遺蹟中——包括巴呼特（西元前二世紀）、菩提迦耶（西元前一世紀）與阿瑪拉瓦提（西元前後一世紀）等，一律未發現任何佛陀聖像。

然而，從當時的古物遺蹟看來，工匠們雕刻繁複的動植物與人像的技術，均已到達相當成熟的水準，要自然寫實地為佛陀造像絕不困難，但他們卻一律選擇以別具意涵的聖物或抽象符號來象徵佛陀。面對這宗教藝術中的不解之謎，一般相信，「看不見佛陀」的藝術現象，可能是由許多原因所形成的。

〔一、佛陀不准弟子造像〕

爾時，世尊告諸比丘：「過去、未來色無常，況現在色？聖弟子！如是觀者，不顧過去色，不欲未來色，於現在色厭、離欲、正向滅盡。」（《雜阿含經》第八經）

在佛教律典中，雖然並未記載佛陀曾制定戒律，禁止弟子們雕造佛像，但在早期的經文中，卻透露出佛陀是反對「造像」的，而這與佛陀經常宣說的「正思惟無常、苦、空、非我」等解



脫正見，有著密切的關係。

在《根本說一切有部毗奈耶雜事》中，記載著一個故事：佛陀的表弟難陀（Nanda）在剛出家時，曾因思念俗家妻子孫陀羅（Sundari），而在石頭上畫下妻子的容貌，此時大迦葉正巧經過，問明原委後勸告難陀：「佛遣比丘作二種事，一者習定，二者讀誦，汝今棄此自畫婦形。」難陀聽後默然不語。後來大迦葉將此事告訴佛陀，佛陀即告誡比丘，難陀因思憶妻子而畫其形象是煩惱之舉，因而規定比丘不應作畫，作者得越法罪。之後佛陀更明確地說出：「不得畫作眾生形像，若畫死屍或作髑髏像者，無犯。」

這故事明白顯示，佛陀並不贊成比丘「畫作形像」，讓自己沉溺在憶念過往的思緒之中，除非是為觀苦或觀色身不淨而令生厭離心，否則應精進於止息身心的苦惑，與讀誦智慧的法語，才是修行者清淨的行為。在如此的修學氛圍下，佛陀在世時未留下自己的影像，是很有可能的。

〔二、佛陀相貌不可思議〕

如來身者，為是父母所造耶？此亦不可思議。所以然者，如來身者，清淨無穢受諸天氣，為是人所造耶？此亦不可思議。所以然者，以過人行，如來身者為是大身，此亦不可思議，所以然者，如來身者不可造作，非諸天所及。（《增壹阿含經》苦樂品第二十九）

由於人們對佛陀的極度崇拜，自然產生戒慎恐懼之心，深恐不當的描繪將會褻瀆佛陀，所以佛經中也常透露佛陀的身形超出人天所能想像、描繪的觀念。例如在《賢愚經》卷三〈阿輪迦施土品〉中，就敘述著一個畫師描繪佛像時，無論如何下筆就是「適畫一處，忘失餘處」，因而無法完成的故事，充分表達出畫師對於具體呈現佛陀形象的惶恐心情。或許正因如何畫都無法令天下人滿意，所以藝術家們索性留白，讓人們的想像力自由發揮，各自創造心中理想的佛陀形象，如此反而更能擴展想念的空間吧！

〔三、古代印度社會並不流行為聖者造像〕

根據考古發現，在佛像興起前的古老印度藝術中，不僅未見佛像，也無婆羅門教或者那教聖者的塑像，甚至被尊為「轉輪聖王」的阿育王，都未留下他豪邁的英姿。考古學家尋獲的只有少數藥叉、龍王等較為低階的地方神像。因此，或許從佛世至佛滅後的四、五百年間，印度社會的宗教氛圍仍著重於精神上的思辨與苦修，而較不重視實物上的寄託，所以普遍沒有雕造聖像的風氣。

若再往上溯源，我們會發現，印度最古老的信仰原就來自對風、火、日、月、暴風雨等自然現象的敬畏，這些本無人身形象，自然就不太可能發展出繪造人身神像的傳統。即使在今日各種神像充斥大街小巷的年代，印度仍保有以靈伽（Linga，形似男性生殖器）代表破壞神濕婆的



習俗。

因此，如果以各宗教彼此影響的必然性來推測，或許可以說，當人們極度崇拜某位聖者時，那位聖者便昇華成一種遍滿世間的精神性存在，不造像就不會限制他的存在，如此聖者就能「無處不在」地活在信眾的心中。

然而，也有學者依據《增壹阿含·聽法品》的記載，而推測早在佛陀時代佛像就已出現。據說佛陀在世時，曾接受釋提桓因的請求，前往忉利天為母親摩耶夫人說法，一去就是數月，人間四部眾都因久未見佛陀而心生思念，尤其是跋沙國的優填王（Udayana）與拘薩羅國的波斯匿王（Prasenajit），更為思慕佛陀所苦。於是群臣便命巧匠，以牛頭栴檀為優填王製作了五尺高的佛像，以解愁思。後來波斯匿王起而仿效，也以純紫磨金作佛像，這兩尊像便是世間最早的佛像。

由於這故事流傳極廣，因此法顯與玄奘到印度朝聖時，都曾在當地人的帶領下看過這著名的原始佛像，更增添故事的真實性。除此之外，佛教律藏中對繪造佛像也有規定，因此有人認為佛像早在佛世時就已出現，只是未有實物出土而已。由於正反兩論皆無法為「佛世時是否已有佛像」提出具體的證據，因此要釐清歷史，只能從古代留下來的蛛絲馬跡來尋找線索了！所幸桑奇雕刻中正好藏著一個間接證據，或許可以解開謎底。

〔樹的疑惑〕

在大塔北門左柱正面的第一格雕刻中，生動地刻劃著佛陀自忉利天說法歸來的故事（見圖一，頁69）。在畫面中，一道筆直的天梯從上而降，將整幅構圖縱剖為兩邊，梯子兩旁各有八位體型壯碩的天神，其中兩位正擊鼓宣告這個好消息，另一位則一手拿鮮花，一手揮舞著圍巾，展現出古印度歡慶時的習慣動作，其他天神則合掌端身禮敬，而佛陀在那兒呢？

天梯頂端有塊石座與一株菩提樹，這就是佛陀的象徵！聖樹左邊是梵天，右邊則是釋提桓因。梯子下方，各有三個小人合掌站立兩旁，代表恭迎佛陀歸來的人們。在他們中間有棵立在石座上的樹，馬歇爾參考巴呼特欄楯上同一主題的雕刻，而認為這棵樹象徵已經走下天梯、回到人間的佛陀。可是經過仔細的觀察，我們發現這是兩棵不同的樹，天梯下的這棵是桑奇雕刻中常見的「榕樹」，樹上的小漿果即是證明。

如此看來，馬歇爾的判讀便無法成立。因為石匠們毫無理由在同一个故事中用不同的樹來代表佛陀，但如果這棵樹並非象徵佛陀，那麼它究竟代表什麼？

根據經文後半部所說，當佛陀走下天梯時，優填王正手執牛頭栴檀佛像在天梯旁靜候，並向佛陀請示造佛像有何福德，佛陀便說造佛像有「不墮惡趣、終生天上」等不可思議的福德，優填王聽後喜不自勝。因此，這棵榕樹可能是牛頭栴檀「佛像」的象徵，而榕樹右方的人群應



是優填王與其家眷，左方的貴族可能是波斯匿王等人。此外，在巴呼特欄楯上所刻的「仞利天下凡」中，也有類似的表現手法：以金、銀與水精組成的三道寶梯，上下各有一個佛足印代表佛陀，象徵佛陀從天宮走下人間，而梯子的左方也有一座石座與聖樹，應該也是象徵前來迎接佛陀的佛像。

從經文中看來，佛陀對造佛像不但未反對，而且還十分詳細解釋造像的功德，那麼，人們應該從此爭先恐後地為佛造像才對，可是在佛滅四、五百年後才出現的桑奇雕刻中，工匠們卻刻意避開佛陀的人身形象，而以菩提樹來象徵，甚至連故事中的「佛像」也以榕樹來替代，這顯示了什麼呢？

或許，當時優填王等雕刻佛像的故事已在民間流傳，因此奉獻者會要求以這故事為主題，然而那時的工匠依然謹守著「不造立佛像」的原則，因此才想出這種替代方法。如果佛世時已有佛像，而且佛陀也大加讚揚，那麼直接刻劃「佛像」來表達佛傳故事不是更清楚易懂，且能獲得更大的功德，又何必以聖樹來象徵呢？

綜觀這些矛盾的疑點，應該可呼應「有關佛像的經文，是佛像興起後由人添寫上去」的說法。不過，巴呼特與桑奇的雕刻也說明一個事實：在建造塔門的西元前後一世紀間，佛教美術正處於衝擊轉變的時刻，民間傳說吸引著人們開始挑戰「不可造佛身像」的藝術禁忌，一股雕塑佛像的力量正在醞釀成形中……

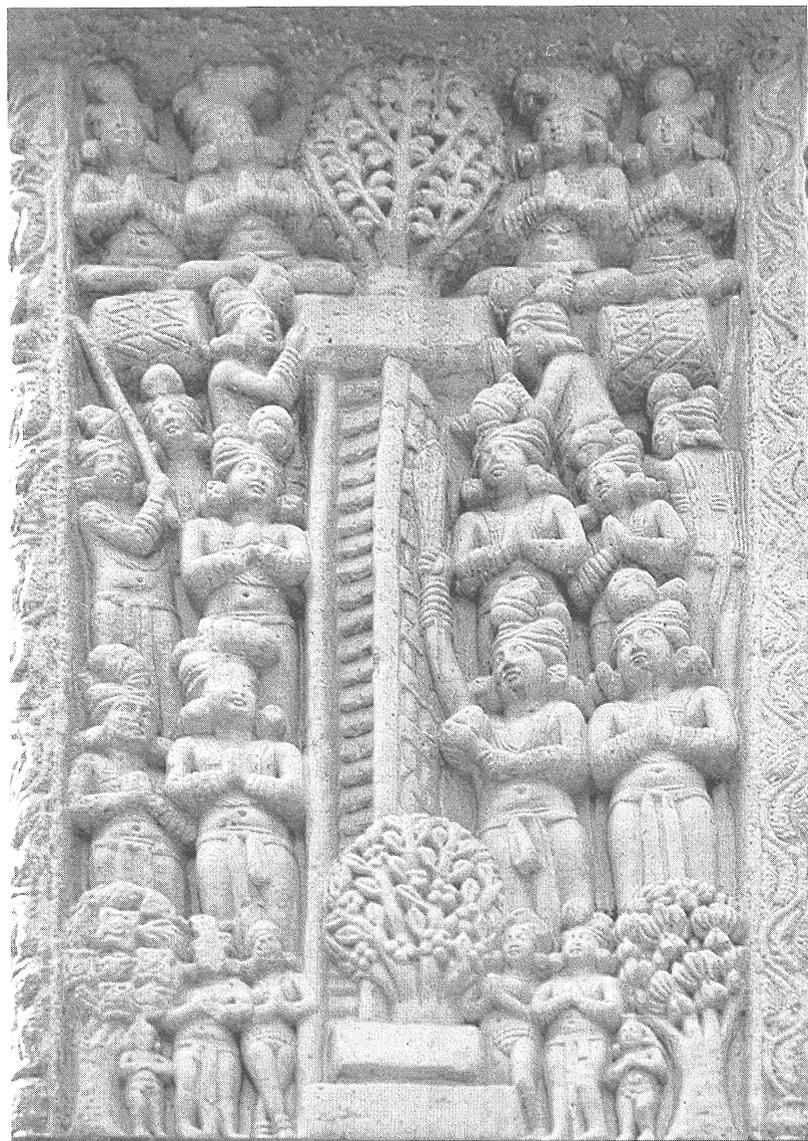
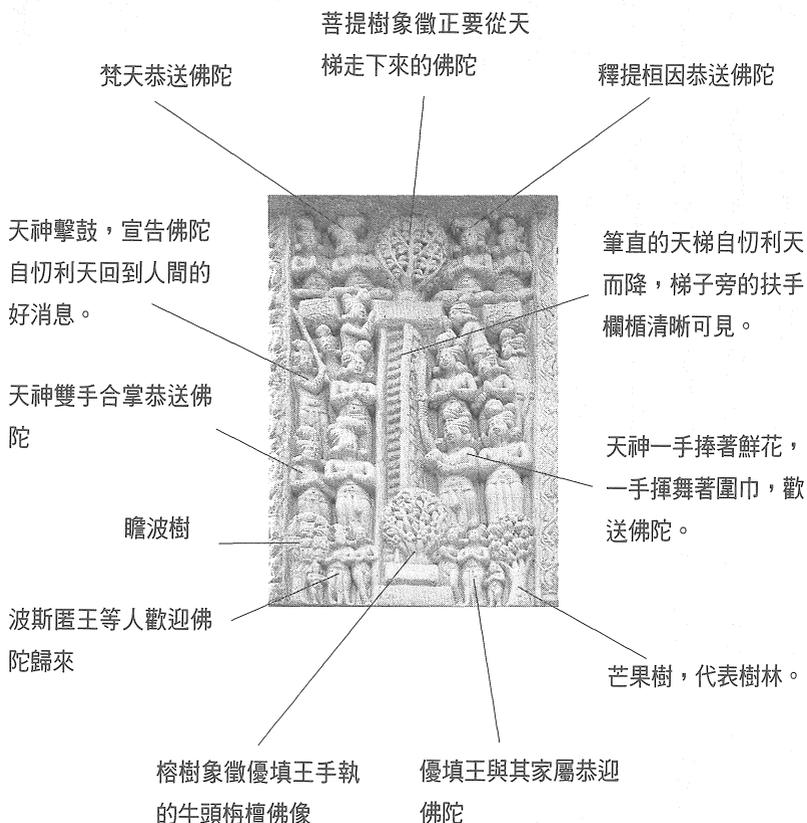




圖 1 佛陀自忉利天說法歸來（桑奇大塔北門左柱正面）



誰能代表佛陀？

在面對不可雕造佛身的禁忌下，藝匠們在施展手藝時必定受到相當大的局限，然而，這樣的限制不但未扼殺他們的創作熱情，反而發揮前所未有的想像力與創造力，開展出以替身象徵佛陀的獨特藝術手法，並依循佛陀的生命歷程，找出許多足以表徵色身的象徵物，克服表現佛身的困難，讓今天的我們能在冰冷的壁畫雕塑前，憶念起佛陀在俗塵人間的氣息。

〔苦惱的悉達多〕

◎傘蓋下的虛空

佛陀的象徵物中，最有創意也最抽象的代表，莫過於「傘蓋下的虛空」！

在大塔北門左柱正面第二格雕刻中，有一輛貴族馬車正駛出城門，車上的侍者手持長柄傘蓋，但傘下卻空無一人。根據考證，此處雕刻的是著名的「四門出遊」事件，悉達多太子在這次的出遊中看到生命中老、病、死的真相，因而決定出家修行。

而桑奇雕刻中以傘蓋下的虛空來象徵佛陀的代表作品，當屬東門正面中橫樑上所雕刻的精采連環故事——「大出離」。在整幅構圖中並無特別醒目的主角，但有五匹馬平均分佈在畫面中，牠們都代表著同一個身分——悉達多的愛馬「健陟」。在畫面中還可看到許多天神捧著馬身前



進，以免馬蹄聲吵醒眾人而阻礙太子踰城出家，但是馬背上卻空無一人，唯有傘蓋與拂塵。這匹馬走過畫面中央佛陀初次體驗禪定喜悅的閻浮樹，直到最右邊的佛足印，表示悉達多已展開行腳求法的生涯，邁向成佛之道。

自古以來，傘蓋在印度就是一種尊崇的表徵，這是因為印度氣候炎熱，婆羅門與貴族出門時，便有僕從在一旁為其撐傘、執拂，久而久之，傘蓋就成為尊貴的象徵。同樣地，為了表達對佛陀的崇敬，在所有代表佛陀的象徵物如佛塔、聖樹、金剛座、佛足印、法輪等上方，通常都會豎立一支傘蓋以顯聖物的尊貴。所以，馬背上的傘蓋很明顯地絕不是為了顯示那匹馬的尊榮，而是乘坐在「馬背上的人」！只是此人無法具體出現，只好留白來表明其存在。由此可見，在西元一世紀前，「不刻畫佛身像」必定是當時社會相當嚴格的禁忌，以致工匠們不但不敢雕刻佛身，連出家前的「悉達多太子」，也同樣不敢以人身呈現。這個現象直接證明了《十誦律》卷四十八中，給孤獨長者請求佛陀：「如佛身像不應作，願佛聽我作菩薩侍像者善，佛言：『聽作。』」這經文應是在佛像藝術發達後才添加的。

傘蓋下的虛空是相當具有創意的藝術技巧，不僅忠實地傳遞出悉達多在俗塵中的凡人身分，也表明尚未成佛的太子尚不足以用聖物來表徵。同時，工匠們也謹守分際，未賦予過於神話的「菩薩」特徵，這實在是一種令人折服的「缺席」藝術，為世人留下了自由尋找真相的空間！

（見圖11，頁70）

圖2 大出離 (桑奇大塔南門背面上橫樑左端)



〔正覺的佛陀〕

◎佛足印

最勝柔軟足，曾遊行世間，大悲濟群生，從今永不會，是故我今日，稽首如來足。（《摩訶僧祇律》，《大正藏》卷二十一，頁490b）

遊化於十方，僅依靠柔軟的雙腳，在居無定所中為眾生說法，這就是佛陀一生的寫照。

在印度的傳統信仰裡，人體中負荷最重且最易污穢的雙腳，原是最低賤的部位，因此若將自己身上最尊貴的頭部靠近某人的腳，就表示完全臣服與禮敬對方。佛經中經常提到弟子、居士、國王與貴族們，以自己高貴的頭部頂禮佛陀雙足，甚至捧佛雙足置於頭上，正是表示對佛陀的無上崇拜。

據南傳《大般涅槃經》記載，佛陀入滅後在柴薪所搭建的寶棺中供人瞻仰，大迦葉於數日後趕來，偏袒右肩繞佛三匝，將葬布掀開，露出佛足，並率五百比丘向佛足頭面頂禮後，柴薪自燃而火化遺體。大迦葉「見佛足如見佛陀聖容」的最後之禮，顯示佛足對佛弟子而言是如此神聖，因此佛滅後，「佛足印」就順理成章地成為佛陀的代表。只是不知從何時起，婆羅門也開始有崇拜足印的習俗，印度教的毗濕奴、濕婆神腳印相繼在印度神話史詩或《往事書》中出現，時至今日，只有足心刻有法輪等佛教聖物的足印，才是代表佛陀的標誌。



◎聖樹與菩提樹

印度對於聖樹的崇拜由來已久，在原始的土著信仰中，即相信古老的巨樹中住有屬於低階精靈的男女藥叉，祂們有些類似中國的山神或土地公，人們相信只要虔誠祭祀，就會獲得財產與平安的保障，甚至可以多子多孫。據說頭陀第一的大迦葉尊者，正是由於父母向畢波羅神（Pipala tree，菩提樹）求子而生，因此才會取名為「畢波羅」。

由於印度氣候炎熱，人們自然對蔭涼的大樹心生親近感念，因此大樹一直是人們膜拜的對象，他們會在樹下安置祭壇，圍上欄柵，來往灑水，甚至以香乳供養。基於這樣的觀念，蔭蔽佛陀成正覺的菩提樹，自然更讓佛弟子們追思感念，於是，在無法得見佛陀面容的情形下，崇拜菩提樹的行為為焉展開。

佛教史上最知名的菩提樹崇拜者，正是聲威顯赫的阿育王。根據《雜阿含經》記載，阿育王日夜崇拜菩提道場的菩提樹，王后大為嫉妒，便派人砍焚菩提樹使之枯竭，後來王后良心發現，又將樹救活。不久，阿育王派遣其子摩哂陀前往斯里蘭卡傳法，接著又讓女兒僧伽密多帶著菩提道場的菩提樹苗，前往斯里蘭卡栽植，這是佛教史上第一次以菩提樹遠渡重洋傳法，說明菩提樹是代表佛陀與佛法的最佳表徵。

此外，在錫蘭的古老典籍中，也可找到聖樹崇拜的故事。每當雨安居結束，佛陀又將啟程遊化時，舍衛城的人們就依依不捨，於是便拜託阿難向佛陀請求，希望能在祇園精舍內留下一



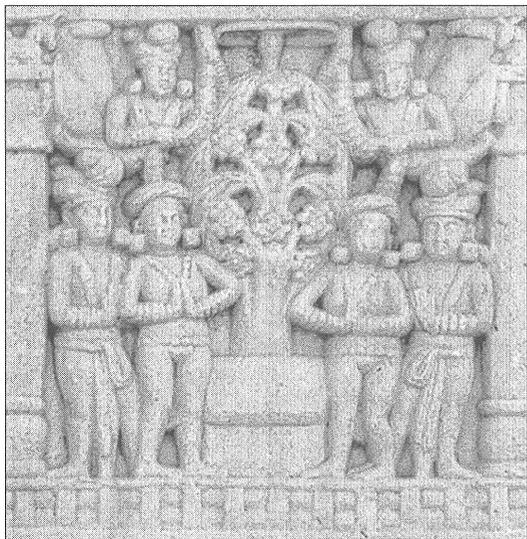
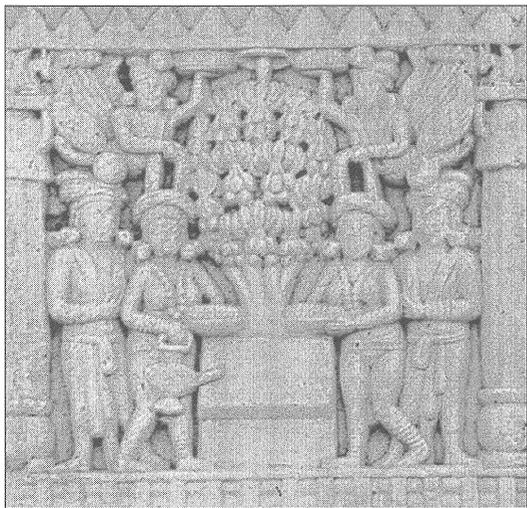
件紀念物品，以便在世尊與弟子們遊化他鄉時供人禮敬。基於人心的需求，佛陀答應阿難之請，眾人便從菩提道場的菩提樹取下一根枝苗，種植在祇園精舍內。從此以後，每當佛陀不在舍衛城時，人們就將這棵菩提樹視為佛陀的化身，向其禮敬、供養。在這故事中，「菩提樹即代表佛陀」的意義表露無遺。

然而，在桑奇雕刻中，用來象徵佛陀的並非只有菩提樹，那些立於石座上受人禮敬的樹木還包括榕樹、芒果樹、波吒釐樹等印度常見的樹種。馬歇爾參考巴呼特佛塔而認為這些不同的樹代表「過去七佛」，而康寧漢則認為這種「過去佛」的觀念，應是自古流傳的聖者傳說，可能久遠之前曾有某位對社會具重大貢獻的人，在死後深受人們的感懷與崇敬，久而久之，他的事蹟流傳成神話，地位被無上提昇，而成為不可思議的神或佛。

後來佛教融合這種民間傳說，形成所謂「過去七佛」的說法。傳說在釋迦牟尼佛之前，世間還有另外六位過去佛，分別在不同的樹下修行而覺悟，因此這些樹種就成為他們的代表。根據佛經記載：毘婆尸佛坐波羅利華樹下（Pāṇi，紫葳屬，即波吒釐樹），尸棄佛坐分陀利樹下（Pundarikā，白芒果樹），毘舍婆佛坐娑羅樹下（Sāla），拘樓孫佛坐尸利沙樹下（Sriṣṭa，洋槐、刺槐），拘那含佛坐烏暫婆羅樹下（Udumbara，無花果樹），迦葉佛坐尼拘律樹下（Nyagrodha，榕樹），而釋迦牟尼佛則坐菩提樹下成等正覺。

在建造桑奇時，過去七佛的觀念已經深深植人心，所以工匠們才會刻下這麼多種樹木來代表

不同的佛，再加上佛陀的一生中，從出生到入滅都與樹木有著極深的因緣——在無憂樹下出生，在閻浮樹下經歷第一次的深層心靈體驗，在菩提樹下成就聖道，在十方遊化時也會在不同的樹下或林間講經說法，乃至最後在拘尸那羅的梭羅雙樹間離開人間。因此，工匠們才以多樣的樹木來表現不同的場景，以使畫面更豐富，而桑奇也才會有如此多種聖樹，姿態萬千地站在塔門上送往迎來！



◎聖樹崇拜是桑奇雕刻中最常出現的主題，總計有七十六次之多，聖樹也常與金剛座同時出現。（攝影：林許文二）



◎金剛座

據說悉達多在悟道前，曾向一位割草人乞取一捆吉祥草，以敷座菩提樹下靜坐冥思。後來阿育王為了紀念這神聖的座位，便在菩提樹下建造了一塊石座，期望能永遠地標示出佛陀正覺的地點。

這塊石座後來被世人稱為「世界的中心」，因為這是佛陀找到世間真理的地方。同時，佛弟子也將之稱為「金剛座」，表示佛法有如金剛般堅實能破萬物，因此金剛座也成為佛陀的象徵符號之一。

一般而言，金剛座大多會與法輪、三叉符號或傘蓋等一起出現，只有在大塔東門右柱上「頻毗娑羅王朝見佛陀」與「祇園布施」的部分雕刻中，才會看到它單獨出現。

不過，由於悉達多最初是坐在菩提樹下成佛，成佛後也總在大自然的樹下說法，因此桑奇雕刻中，最常見的還是金剛座與聖樹共同出現的組合。因為它重現了千百年前曠野中傳法的風貌：在清風徐徐，鳥鳴啾啾的寧靜晨光裡，一群人圍繞著恆河平原上一棵綠蔭濃密的大樹，靜聆聽著坐在樹下石座上的佛陀開演聖法，他的聲音宏亮而清晰，穿透天空的雲層，進入人心的最深處……。

◎法輪

法輪，梵語 Dharmacakra，是佛法的象徵。

佛陀正覺那年在鹿野苑初轉法輪，當時他親自為五位伙伴宣說生命的真理，使他們了悟聖道而成為佛教最初的比丘。為了紀念這偉大的一刻，阿育王在鹿野苑豎立二根法輪石獅柱——四隻鬃毛抖擻的威武雄獅，背靠著背面向四方，頂上扛著一座巨大的法輪，象徵佛法如獅吼般傳遍世間，運轉不息。可惜這座原始的法輪在石柱斷裂倒塌時即摔碎四散，再也無法恢復原來傲視天地的英姿。不過，它的原始身影卻幸運地被雕刻在桑奇的塔門中（見圖三，頁11）——倒垂蓮瓣的柱頭、四隻高踞其上的石獅（一隻隱藏在背後）、獅背上頂著巨大的法輪。整座雕刻的氣勢與鹿野苑的石柱無別，讓我們能在腦海中描摹出原始石柱那懾人的雄偉英姿。

桑奇雕刻中，法輪的輪幅數目不限，少者十六根，多者三十八根。一般而言，法輪若與鹿群共同出現，就是專指鹿野苑「初轉法輪」的場景；若被置放在台座上受人禮敬，即象徵佛陀正在開示聖法。而在桑奇雕刻中，它最常出現的樣貌是靜靜地由柱頭的獅或象扛在背上，讓人凝神仰望。渾圓飽滿的法輪彷彿述說著圓滿無漏的佛法；又如轉動不歇的車輪常行於萬里大地，在日昇月落間勇往直前；更代表威力十足的無敵武器——轉輪聖王手中的輪寶，能輕易地摧破山岩，斬斷愚昧無知。這包含繼往開來與突破險阻的雙重意義，傳遞出早期佛教傳播發展的狀況，因此，以法輪象徵佛陀，可說是最具氣勢的表現。



圖3 法輪（桑奇三號塔塔門左柱正面）

法輪象徵佛陀，也代表佛陀的教法如車輪運轉不息，又如轉輪聖王手中的輪寶，能降伏四方。

長著翅膀的天人正為法輪獻上花串

大臣與妻子

柱頭裝飾倒垂的蓮花瓣

擁有十七根輪幅的法輪

四隻威武的雄獅高踞在柱頭上，象徵佛法如獅吼般傳遍世間。（一隻隱藏在背後）

從頭巾樣式可看出右邊的男女為國王與王后，國王不知是否即暗指立柱的阿育王？



◎經行石

經行，是指在某一特定的地方反覆來回行走，通常是在修行者感到昏沉或食後飽腹時進行，是佛教特有的收攝與調養身心的漫步修行方式。

由於佛法的修行強調獨處觀察己身，因此易有靜坐過久的生理疾病，如腹脹、腰酸等，於是佛陀要求弟子們：「飲食知足，晝夜經行，不失時節，行諸道品。」讓比丘在經行中能一方面活動身體，一方面不忘思惟佛法，即使佛陀自己也是日夜常經行，除非生病，否則經年不斷。

以經行石象徵佛陀或許太過抽象，然而仔細看過桑奇的雕刻後，就會發現這是藝術家們匠心獨具的巧思。譬如在東門右柱正面的第三格雕刻中，可看到河中央有塊長條的經行石，這是佛陀「收服三迦葉」的事蹟，河中的經行石象徵佛陀讓湍急的水流迴轉，使土地乾燥而能赤足平穩地經行其上，外道大為震懾而皈依佛法。此外，在描繪舍衛城的奇蹟時，工匠們也以一條飄浮在空中的經行石，來表示佛陀在空中行走，並示現分身的神通。（見圖四，頁79）

不同於一般單純受人禮敬崇拜的靜態象徵（如金剛座與菩提樹等），經行石的出現表示佛陀正在「行走」，這是帶有「動態」含義的佛陀象徵。同時，它也代表「神通」的展現，在桑奇只有佛陀示現神通時才會出現經行石，但由於佛陀並不強調神通，因此經行石總是樸素而無傘蓋、拂塵等尊貴的裝飾。這些有經行石的雕刻構圖都很特殊，可以想見工匠們正嘗試以帶有劇情動作的手法，來刻劃複雜的佛傳故事。



專輯

「香光莊嚴」第六十九期【民國九十一年三月】▼〇七九

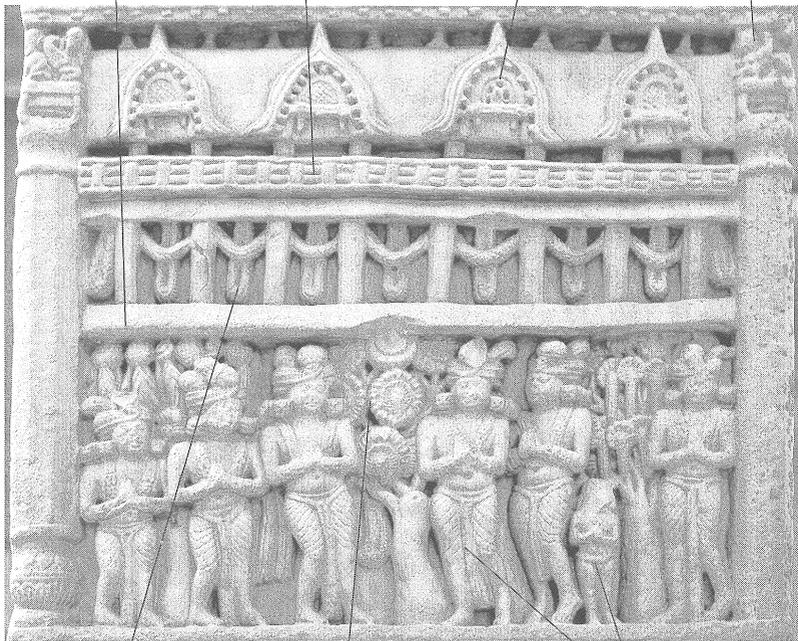
圖4 經行石（桑奇大塔北門右柱正面）

經行石飄浮在空中，
象徵佛陀在空中行
走，並示現分身的神
通。

樓閣上的欄楯

二、三層樓高的連棟
樓房，其中一間打開
了窗戶。

波斯風格的柱頭



懸垂的花環

成排茂密的樹林

六位貴族與一個小孩恭
敬合掌仰望佛陀

〔入滅的聖者〕

◎佛塔

南傳《大般涅槃經》記載，當佛陀即將入滅時，近侍阿難尊者曾請問他應如何處理遺體，佛陀說：

……阿難！人們如何處理轉輪聖王的遺體，對如來的遺體亦應如此，也應在十字街頭為如來建塔。

佛陀接著告訴阿難為如來建塔的用意：

若人念及「此為正等正覺如來之塔」時，那將使很多人內心平靜與愉快。

佛陀入滅後，舍利遺骨由八國均分，他們都在交通要道上建塔安奉舍利，供人禮敬追思。從那時起，佛塔就代表佛陀，撫慰著後世弟子無緣得見佛顏的心。後來由於阿育王的大力推動與歷代國王的廣為興建，即使塔中未安奉舍利，「見佛塔即見如來」的印象早已深植民心，許多僧團甚至以佛塔為中心建造僧院，表示佛陀仍在僧伽之中，於是，佛塔也逐漸成為佛陀的象徵之一。

不過，由於佛塔的雛型與概念源自於原始的墓塚，因此在藝術的表徵中，它代表「已入滅」



的佛陀，也含有精神上「涅槃」的深義。所以，在桑奇等地的早期佛傳雕刻中，不太會用佛塔來代表在世的佛陀，反而經常將它用於「過去七佛」的主題，或在單純禮敬佛塔的畫面中，罕有敘述性的故事情境。

一座圓圓的半球體，上方有四方形的欄楯，欄楯上覆蓋著數塊漸寬的石板相疊成為階梯，頂上再豎立一支傘蓋，更慎重的還會插上兩隻隨風飛揚的旗幡；圓塚旁站著手拿鮮花與合十禮敬的善男信女，偶爾還有幾個長翅膀的天神飛在天上，手拿花串隨侍在側。這樣的畫面大多被刻在大塔橫樑或橫樑與塔柱之間的小方塊上（見圖五，頁83）。

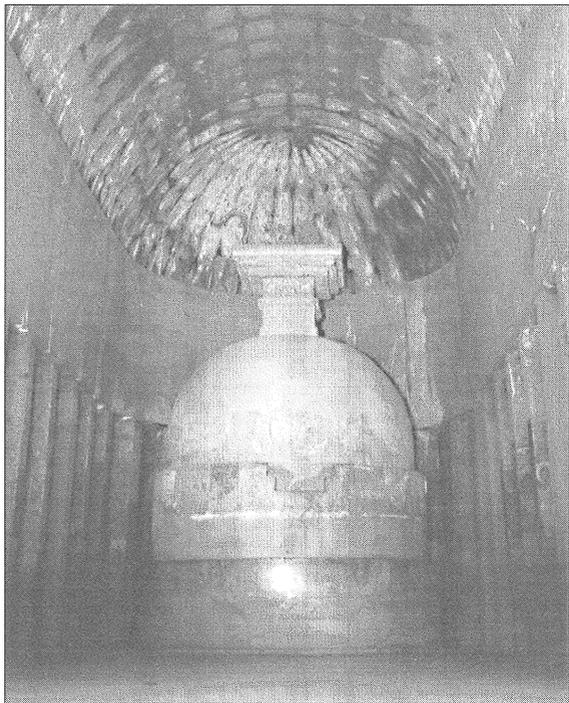
根據英國考古學家弗古森（James Fergusson）的統計，整座大塔禮敬佛塔的畫面總共重覆了三十八次，僅次於禮敬聖樹的七十六次，可見在佛像藝術興起之前，佛塔是佛教徒心中多麼重要的精神崇拜中心。

值得注意的是，雕刻中佛塔頂端向上漸寬的階梯，也稱為「寶篋」，根據弗古森的说法，這應該是放置舍利地方，或模仿舍利罐的造型。而在《阿育王經》中曾提到：「阿育王作八萬四千寶函，分布舍利，遍此函中。」所謂的「寶函」應該即指此處的造型。這種造型一般常見於早期佛教石窟內的支提（chaitya），如阿姜塔（Ajanta）的第九、十窟或卡里石窟（Kari caves）中的石造支提。

然而，桑奇與其附近露天塔群塔頂上的造型並非如此，且所有的舍利都是挖掘自佛塔中心，

而非來自塔頂的寶篋。就常情來看，工匠在雕刻佛塔時，應會以近在眼前的大塔為模型，但雕刻中大多數的佛塔造型，卻都是採用不存在於桑奇地區的石窟支提為藍本，可見在西元一世紀前，石窟寺院的開鑿應已相當興盛，其造型可能已是當時的主流，所以才會成為工匠們描摹的對象吧！

此外，寶篋頂端特殊的鋸齒狀裝飾，與西元前七百年的美索不達米亞文化中的尼尼微城牆一模一樣，這種鋸齒狀山形設計的美麗城牆，後來被巴比倫與波斯的波斯帕里斯宮殿爭相模仿，相信也因此傳入印度，並影響印度的城門、牆垛與佛塔的建築，可見當時印、歐文化的交流已相當頻繁了。



◎桑奇雕刻中大多數的佛塔造型，都是採用不存在於桑奇地區的石窟支提為藍本。（圖為阿姜塔石窟第十窟。攝影：林許文二）



5 佛塔（桑奇三號塔塔門右柱）

掛著花環的傘蓋，象徵尊貴。

長有翅膀的天人手持花串，隨侍佛陀的身旁。

手捧花串供養佛陀的信眾

信眾以花串纏繞、裝飾塔身。

覆鉢形狀的佛塔，象徵入滅了的佛陀。

受中亞文化影響的鋸齒狀城牆

佛塔上的寶篋可能是置放舍利之處，或模仿舍利罐的造型。

塔頂欄楯（平頭）



美的思索

看過這許多佛陀的替身後，我們不禁要為古代藝術師們的創作才智喝采。因為他們不僅是找出能代表佛陀的物品而已，每一種象徵物還都帶有特定的意涵：傘蓋下的虛空代表未出家的悉達多；足印代表佛陀的行腳遊化；聖樹與金剛座代表佛陀的正覺或在林間的靜坐禪思；法輪代表佛陀正說法開示；經行石表示佛陀的動態行走與示現神通；而佛塔則象徵佛陀的涅槃。透過這些各富深意的象徵物，工匠們才能在文字不普及，又無法雕刻佛像的時代裡，生動地留下佛陀的事蹟與傳說，這正是桑奇在藝術、宗教與文化上最傲人的成就！

其實，在仔細地觀看過整座桑奇佛塔後就會發現，不只未見佛陀，連僧伽也未曾出現！而那些村民、貴族與火供婆羅門等，卻都生動逼真地出現在擁擠的畫面中。到底為什麼早期的佛教美術中看不到僧伽呢？日本學者高田修推測，也許是因為諸大阿羅漢均已證得菩提，與正覺的佛陀無異，因此同樣不予雕刻吧！不過這個結論稍微失之於以偏蓋全。

事實上，不僅是桑奇，在同一時期的古老佛塔群——如相隔數百公里外的巴呼特佛塔，與南方數千公里外的阿瑪拉瓦提遺蹟的雕刻中，佛陀與僧伽也都不曾出現。面對這個藝術巧合，我們不禁猜想：會不會是因為佛陀「不得畫作眾生形像」的立場，使佛滅後所有的僧團仍嚴格持守這項原則，並廣為信眾宣說？而且連佛身都不可造了，身為佛陀弟子的比丘們，又有誰敢讓信



眾為自己或其他眾生造像？因此才會在不同的人種、部族中形成這種共同的藝術特徵。

或許，就如同原本樸拙的覆鉢舍利塔，逐漸被人加上傘蓋、欄楯與塔門雕刻，而成為華麗的建築，佛法戒律終究難以完全規範世人的行為，僧團也逐漸抵擋不住民間萌發的美術風氣，在佛滅後二、三百年間，不刻畫眾生形像的佛教，終於形成「不刻畫佛陀與僧伽，但得以其他象徵物為表徵」的折衷式藝術風格。當然，這也只是推想猜測，真正的答案還待有志者繼續在石縫中尋找下去。

在桑奇塔門藝術完成後不久，貴霜王朝的領地——犍陀羅與秣菟羅，突然掀起一陣塑造佛像的狂風，佛教藝術進入嶄新的時代。在融合希臘神像與中亞庶民裝扮的犍陀羅風格裡，佛陀的容貌是髮濃鼻挺、眼神銳利，宛如雅典神廟中的神祇。而在印度本土風格的秣菟羅藝術中，佛陀又成為削髮厚唇、臉頰圓潤，猶如氣質高雅的凡人。在雕刻藝術家們不喪瀆佛陀尊貴地位的努力下，佛陀漸漸成爲一個集人間一切美好於一身的無上形象，他們融合民間的相術圖騰與吉祥生物，形成「三十二大丈夫像」、「八十種隨形好」的佛像標準，成爲工匠們刻繪佛像的口訣與傳承。

佛像藝術的興盛，宛如狂風捲起千堆雪，從此以後，佛陀變成多種民族造型的化身，大步踏向俗塵世界，高坐在法座上，成爲所有寺院的主角。只留下千年前樸拙岩石上的眾生群像，依然忠實地朝拜著人性的空間，見證著永遠看不見的佛陀容顏……