

揚之水談名物·卷十

桑奇三塔

西天佛國的世俗情味

揚之水 著



香港中和出版有限公司
www.hkopenpage.com

目 次

引言	I
第一章 佛傳故事	15
第一節 白象入胎－誕生	15
第二節 四門出遊－逾城出家－降魔成道	29
第三節 正覺（成道）－初轉法輪	45
第四節 降伏毒龍－尼連禪河奇跡－頻婆娑羅王迎候佛陀	56
第五節 竹林精舍－回到迦毗羅衛城·舍衛城的奇跡－祇園佈施	72
第六節 帝釋窟說法（帝釋天朝訪）－忉利天說法歸來（降三道寶階）－彌猴獻蜜	89
第七節 大般涅槃－八分舍利	102
第二章 本生故事	121
第一節 六牙象王本生－睺睺子本生－大猴王本生－獨角仙人本生	121
第二節 須大拏太子本生	139
第三章 其他	163
第一節 阿育王的事跡·群象供養佛塔－禮敬七佛（過去七佛及其道樹）－欲界六天	163
第二節 藥叉－藥叉女	177
第三節 蓮花－如意蔓－供養物及其他	190
大塔主要浮雕位置略圖	217
索引	231
三聯版後記	239
新版後記	247

引言

一

桑奇（或作桑吉或山奇，Sanchi）佛塔是印度早期佛教藝術的重要遺存，也是世界上現存最古老且保存最完整的佛塔遺跡，始建於公元前三世紀的孔雀王朝阿育王時代^❶。

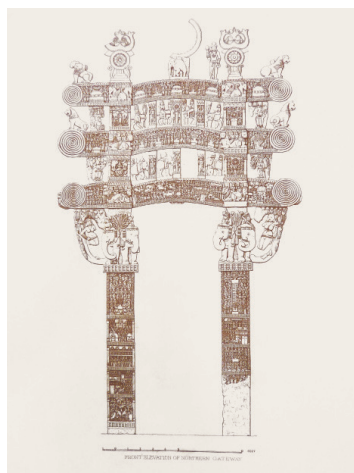
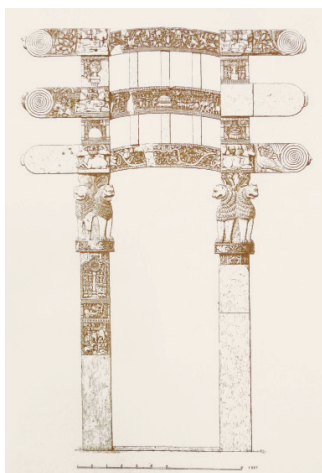
塔共三座，大小不完全相同，建造時代也有先後之別，而以大塔最為有名。其地在今印度中央邦首府博帕爾附近，距古代馬爾瓦東部名城毗迪薩（Vidisa，今比爾薩）西南約八公里。

大塔直徑三十六米多，高不到十七米；半球形屋頂高近十三米，直徑三十二米餘。半球形屋頂下的平台四米多高，寬近兩米。不過大塔中心半球形覆鉢初建時的體積僅及現有大小的一半。公元前二世紀中葉即巽伽王朝時代，

❶ 晁華山《佛陀之光——印度與中亞佛教勝跡》曰，大塔“南門旁有石柱，柱頭是四隻背合的獅子，建於阿育王時期，因而推論原塔建於阿育王時期”（頁33，文物出版社二〇〇一年）。按今所見石柱已殘斷。

1·1·1 大塔南門
採自《桑奇遺跡》

1·1·2 大塔北門
採自《桑奇遺跡》



當地富商資助的一個僧團擴建大塔，於覆鉢之外包砌磚石，並塗飾銀白色與金黃色的灰泥，復於頂端增設平頭和三層傘蓋，底部構築砂石基壇、雙重扶梯、右繞甬道及上下兩道欄桿，便是現在看到的大塔規模。公元前一世紀晚期至公元一世紀初葉的早期安達羅王朝（也稱薩塔瓦哈納王朝）時代，大塔下層欄桿四個方向的出入口又陸續興造了四座的砂石塔門。塔門之南門的第一橫樑背面有一則銘文，曰“以室利·沙達伽尼王的工匠為首、瓦希休提之子阿難陀（Ananda）捐獻”^①。一般認為此銘之室利·沙達伽尼王是指薩塔瓦哈納王朝第三代的沙達伽尼一世，只是關於這位君主在位的絕對年代尚有爭議，今大致把它定在公元前一世紀末葉^②。四座塔門的製作，以時間為序，則依次為南門、北門、東門、西門〔1·1·1~4〕。不過最早的南門和最晚的西門間隔時間並不很遠，因為南門第二橫樑和西門南柱刻有同一位功德主的名字，即巴拉米陀羅（Balamitra）；此外，東門南柱和西門北柱，捐貲者也為同一人^③。

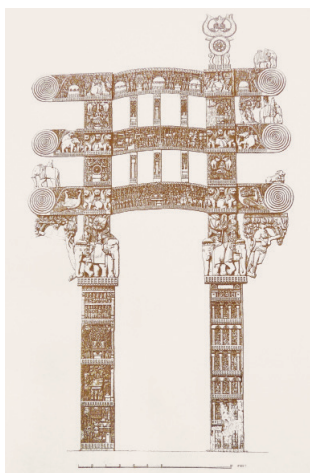
大塔周圍環繞着三米多高的石欄楯亦即石欄桿^④，欄桿的立柱與橫欄用仿木結構的榫卯方式組合而成，設有南北東西四個方向的出入口。不過出入口在外面卻是看不到

① 宮治昭《桑奇一號塔塔門雕刻》（王明增譯），頁 69～70，載《東方美術》（范曾主編），南開大學出版社一九八七年。

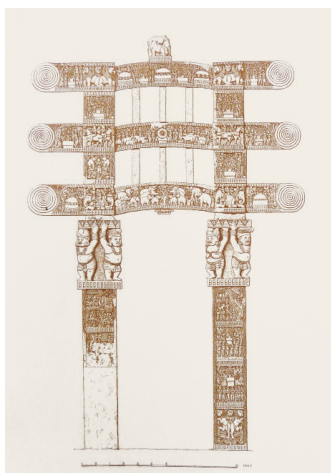
② 王鏞《印度美術》，頁 59，中國人民大學出版社二〇〇四年。

③ 宮治昭《桑奇一號塔塔門雕刻》，頁 70。

④ 欄楯一詞，多見於佛經。玄應《一切經音義》卷一：“欄楯，又作闌，同。《說文》：闌，檻也。《通俗文》：闌檻謂之楯。王逸註《楚辭》云：縱曰檻，橫曰楯，楯間子曰欄。案闌楯，殿上臨邊之飾也，亦所以防人墜也。今言闌是也。”



1·1·3 大塔東門
採自《桑奇遺跡》



1·1·4 大塔西門
採自《桑奇遺跡》

的，因為每一出入口的欄桿內均設有兩個九十度的轉彎，也因此構成四個矩形門廊〔1·1·5~7〕。

四個石雕大門亦即陀蘭那各有三個橫樑，橫樑兩邊各有一對方柱為支撐。下方支撐整個橫樑的兩根石柱寬不到一米、高四米，兩個方柱的頂端各有一米多高的一個柱頭。不計頂部的裝飾，每座塔門高約十米。橫樑、方柱、支撐橫樑的立柱，均佈滿雕刻，這也正是桑奇大塔的精華所在。

佛塔之後，桑奇尚有頗具規模的佛寺興建。其佛事，大約一直持續到十一世紀。十二世紀以後，隨着伊斯蘭教的愈益興盛和佛教的日益衰敗，這裏的佛塔與寺院也逐漸荒廢，於是掩藏於叢林而被世人徹底忘卻，直到一八一八年被無心闖入的英軍意外發現。次年英軍上尉埃德華·費爾發表了有關桑奇遺跡的報道，三座佛塔方再次為人所知。以後，英國考古學家亞歷山大·甘寧漢把三座佛塔編為一、二、三號，大塔，便是一號。一九一二年，考古學家兼藝術史家約翰·馬歇爾主持了遺址的發掘和大塔的復原〔1·2〕。他與阿·福歇合着的《桑奇遺跡》（*The Monuments of Sanchi*）三巨冊，是迄今為止關於桑奇佛教遺跡研究的最為重要的著述。

1:1.5 大塔西門



二

孔雀王朝是印度的第一個統一王朝，始於公元前三二〇年前後，開國之君為旃陀羅笈多，其孫阿育王於公元前二七一年登上王位，在他的時代，王朝疆域最大。王皈依佛教後，於弘揚佛法，用力最著。著名的阿育王柱，便有着王朝以推行佛法而威震四方的象徵意味〔1·3〕。不過它僅與佛教有關，而非純粹之佛教藝術^①。

公元前一八五年孔雀王朝為巽伽王朝所取代，巽伽王朝僅具有孔雀王朝領土中部的摩揭陀一帶。王朝最著名的佛教遺存是巴爾胡特大塔。大塔原建在中印度科沙姆西南不到二百公里處^②〔1·4〕，即古代的拘睺彌。覆鉢塔遺址於一八七三年發現，大塔欄楯和覆於欄楯頂端的笠石均有浮雕圖案，然而環塔之石欄楯已是殘缺不全，今在加爾各答博物館內闢出一個展廳復原陳列。大塔的欄楯與塔門有銘文二百餘，根據東門門柱施主的發願文，可知建造塔門和欄楯的捐貲者係巽伽朝一位名作達納胡提的王侯。浮雕上面的銘文也多有施主姓名，為王侯，為商主，為居民，為比丘和比丘尼，其中不少是來自恆河流域以及德干高原

① 呂澂《佛教美術》，頁21，《法音》二〇〇五年第一期。

② 文森特·A·史密斯《印度與錫蘭美術史》（*A History of Fine Art in India & Ceylon*），圖版12-B，孟買，一九六九年。



1:1:6 大塔與欄楯之間 西門背面



1:1:7 大塔與欄楯之間 東門背面



1:2:1 大塔和三塔 採自《桑奇遺跡》



1:2:2 大塔 採自《桑奇遺跡》

- 1·3 獅子柱頭（阿育王柱）
鹿野苑出土
採自《印度與錫蘭美術史》
- 1·4 巴爾胡特大塔
採自《印度與錫蘭美術史》



❶ 《佛陀之光——印度與中亞佛教勝跡》，頁 27。

一些城市的外地人^❶。稍晚於巴爾胡特大塔，即約當巽伽王朝晚期的遺存，尚有今印度比哈爾邦的菩提伽耶佛塔欄楯。

公元前一世紀，原臣服於孔雀王朝的南印度部落安達羅人崛起於德干高原，建立了安達羅王朝，自此至公元一二四年，為早期安達羅王朝。巽伽王朝和早期安達羅王朝時期的佛教石窟，有西印度的巴賈石窟和卡爾利石窟，前者開鑿於公元前一百五十年至前一百年間，後者時代約在公元四十年至一百年。

公元一世紀至三世紀，印度西北部有大月氏人建立的貴霜王朝。印度與希臘化藝術結合形成的犍陀羅佛教藝術，即繁榮於貴霜時代。地處連接印度中部與西北部交通要衝的馬圖拉，貴霜時代是王朝的東都，這裏形成的保持本土特色的佛教雕刻，成為與犍陀羅流派並立的馬圖拉流派。與此約略同時，又有南印度的後期安達羅王朝之阿馬拉瓦提藝術，與犍陀羅和馬圖拉鼎立為三。

以上為桑奇前後佛教藝術流派之大勢〔1·5〕。那麼印度早期佛教藝術中的石塔雕刻，以時代先後順序論，便是巴爾胡特大塔欄楯雕刻最古，其年代約當公元前二世紀



1-5 印度早期历史时期艺术地图 采自约翰·奥尼恩编《世界艺术地图》(冯华年等译, 页84, 上海人民出版社二〇〇七年)



1·6 第十七號寺院及局部 建於五世紀笈多王朝時期

❶ 約翰·馬歇爾《健陀羅佛教藝術》（王翼青譯），頁7，甘肅教育出版社一九八九年。

中葉；其次為桑奇二塔上面最初的雕刻，可定在公元前一二五年；再次，為菩提伽耶佛塔欄楯，時代約為公元前一七五年左右，桑奇大塔欄楯雕刻與此大抵同時，即公元前五〇年左右；最後是桑奇三號塔大門和桑奇二號塔欄楯上後期補加的雕刻，兩者的時間都為公元後最初的幾年^❶。如此，巴爾胡特與桑奇大塔之間，是有一個百年左右的發展進程，因此在桑奇大塔我們看到的已是趨於成熟和完美的表現形式。

三

桑奇大塔南側，今存一座石砌的殿堂，此即發掘者編為第十七號的佛教建築，約建於五世紀初年鳩摩羅笈多在位時的笈多時代。殿堂很小，平面為縱向的長方形，門前柱廊有四根粗大的列柱，柱頭為覆鐘式，頂端裝飾兩兩相背的四隻獅子，兩個獅子之間一株大樹，多為菩提，也有其他〔1·6〕。入門，則即平頂、方形的正殿。距此不遠，又有一座笈多時代晚期的第十八號寺院遺址〔1·7〕。也是在笈多時代，大塔四座塔門的入口處分別添加了四座石雕



1·7·1 第十七與第十八號遺址

佛坐像〔1·8〕。

由大塔西門處西行，沿着一條小路走向二塔，途中經過的一處遺址，是時代約當八世紀的第五十一號寺院〔1·9〕。更晚的遺跡，則是由大塔東門處向東行的一片建築群，即第四十五號寺院〔1·10〕，它建於十世紀左右。今殘存一座外表毀損的方形內殿和周圍的幾段柱廊，散落在地上的殘石當即原初的建築構件。透過緊鎖着的紗門，可以看到內殿裏面尚有佛像。

總之，一、二、三號塔之外，桑奇遺址所存佛教遺跡，其時代一直延續到十至十一世紀^②。

四

桑奇村名不見經傳，世尊住世的時候，足跡也從未至於此地。不過距離桑奇不遠的小城毗迪薩曾經是商旅輻輳之所，交通便利，往來者眾，桑奇大塔南北東西四門即靠了小城毗迪薩商人的慷慨捐贈而興建^③。桑奇大塔浮雕的藝術風格，則是源於此地象牙雕刻的傳統工藝。大塔南門第一道橫樑的背面銘文記載它是沙達伽尼一世的匠師領班

② 林許文二等《印度佛教史詩：圖解桑奇佛塔》（橡樹林文化二〇〇三年）列有“桑奇遺跡群分佈示意圖”及“桑奇遺跡區中的標示解說”（頁52～53），可參看。

③ 阿·福歇《佛教藝術的早期階段·山奇大塔東門》（王平先等譯，甘肅人民出版社二〇〇八年）：從欄桿和大門上刻畫的所有大約三百七十五個銘文中所能了解到的是，某某或某行會製造了某立柱或橫欄，如東門左側柱正面中部的一則銘文——“（這個）柱子是柯羅羅（Kurara）的本土居民、阿卡瓦陀（Acchavada）的富翁翁那迦比衍（Nagapiya）所捐贈”（頁51）。



1-7:2 第十八號遺址



1-8:1 佛坐像 北門



1-8:2 佛坐像 東門



1-9 第五十一號寺院遺址



1·10:1 第四十五號寺院



1·10:2 第四十五號寺院



1·10:3 第四十五號寺院浮雕



1·10·4 第四十五號寺院浮雕



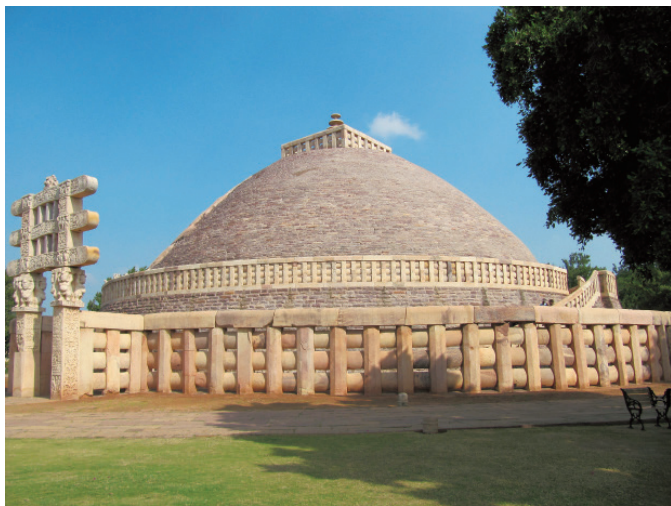
1·10·5 第四十五號寺院佛像

阿難陀所奉獻；南門左側立柱浮雕的銘文則說明這是居住在毗迪薩的象牙雕刻匠師的作品。大塔雕刻構圖的飽滿和筆觸的精微，當是來自牙雕的藝術趣味，這使它很像是放大的象牙雕刻，因此造就了一種特殊的形式感。

印度早期佛教藝術中，匠師嚴格遵循着不表現佛陀的原則。為甚麼會如此，人們有過種種分析和認識^❶。不過面對已經存在的事實，不問原因，止談感受，也許會覺得這是一種很好的方法。這裏彰顯的不是偶像，而是覺悟者的覺悟，他的說法以及他說的法。以不表現偶像的方法從事佛教藝術，可以更多保存佛教的本質，使信眾的敬仰之心不是落在一個具體的形象，而是這一位聖者所證悟的真理，正如佛陀不斷的教誡，——重要的是自身之修為。

就形象創造來說，這種方法也是一種聰明的迴避。並且它不僅不表現佛陀，連僧侶也不表現，因此畫面中的人物以世俗形象為主。供養人之外，最多的是王者、貴族、武士、侍從，還有天神，藥叉，魔鬼，外道。可以說，它是用世俗生活和傳統神話的表現方式來講述佛國故事。

❶ 如呂澂《佛教美術》：“至於雕刻佛之行跡，則純用象徵方法，如以小鹿象徵佛之誕生，以馬象徵其出家，以菩提樹象徵其成道，以法輪象徵其說法，以塔象徵其滅度，完全無佛本身之像。由當時雕刻之技術云，雕刻人像並非難事，而故意避開，別取象徵法代之，或係出於對佛之崇敬，以為佛之形象圓滿無可比擬也，是亦一種理想主義之表現。”



1·11 陽光下的桑奇大塔

我們見到桑奇，是在十二月裏的一個艷陽天。遠遠看見綠草坡上的大塔，在陽光下被藍天襯托得美極了〔1·11〕。陽光下的桑奇，石雕看起來果然如牙雕一般，不論質感還是顏色。當然在桑奇，最吸引人的，是大塔塔門浮雕故事。

曾經很想挑選着讀一讀佛經，卻又每每憂懼於它的浩瀚，久矣找不到方便進門的入口。桑奇歸來讀佛經，從馬鳴的《佛所行贊》開始，再挑選其他有故事的部分，而其中的文字隨時能夠同自己的好奇與疑問相遇，於是先在心裏用大塔浮雕為它配了圖，同時開始整理桑奇印象。

第一章 佛傳故事

第一節

桑奇佛教遺址有三座塔，依發掘者的編號，分別為一、二、三號。以時間為序，二塔最早，大塔次之，三塔又次之。大塔規模最大，浮雕最多，也最為有名。

三號塔的中心，存放着佛陀兩位大弟子舍利弗和目犍連的舍利，不過塔在一八一八年重新被人發現的時候，已是一座廢墟，後經考古學家馬歇爾復原重建。從遺跡來看，當年它的形制與大塔是相同的，即也有環塔的欄楯和四座塔門，然而幸存只有一座南門〔2·1〕，三號塔的大部分浮雕，便集中在此。

二號塔的規模最小〔2·2〕，建造時間大約在公元前二世紀，與巴爾胡特大塔大抵相當，甚或稍早，不過沒有塔門，只有欄楯，欄楯上面的圖案佈置同巴爾胡特大塔很相



2·1 桑奇三號塔



2·2 桑奇二號塔

近，即也是在上面安排圓形、半圓形或長方形裝飾框內的淺浮雕。但除了入口處的立柱浮雕“誕生”、“正覺”、“初轉法輪”，這裏的圖案絕大部分不包含敘事成分，卻是如同一部圖案集錦：動物（如西亞風格的有翼對獸）、禽鳥、插着蓮花的寶瓶或曰滿瓶，藥叉和藥叉女、密荼那（一對相愛的情侶）、天人〔2·3~9〕，浮屠、法輪、三寶標、阿育王柱〔2·10~11〕，等等，散佈於四面欄楯之上。又以蓮花的表現形式為多，除卻蓮花本身的各種樣態，更有不同物象與蓮花的結合，且以諸多域外元素豐富蓮花的排列變化，如棕櫚葉與蓮花的混一形式之類〔2·12〕，因此它也很像是一部多卷本的蓮花圖譜。不過從另一角度來看，又可以說二塔欄楯浮雕原是各種圖案的集成，而以幾乎無所不在的蓮花作為標識，將來自四面八方的本土和異域的圖像聚攏在同一主題即佛教主題之下，構成新的裝飾語彙。比如格里芬、動物搏鬥、鬥獸者、人面獸〔2·13~15〕，每一種圖案都以不同形式的蓮花點綴其間。大塔的裝飾圖案乃至敘事性圖像，便有不少是來自二號塔所備下的這一份“圖譜”。

與巴爾胡特大塔及桑奇二塔不同，桑奇大塔塔門立柱



2-3 有翼對獸 桑奇二號塔欄楯浮雕



2-4 對馬



2-5 金翅鳥



2-6 孔雀



2-7 花瓶與對鳥



2-8 密荼那



2·9 天人 桑奇二號塔欄楯浮雕



2·10 桑奇二號塔立柱浮雕



2·11 三寶標



2·12 棕櫚葉



2·13 格里芬



2-14 門獸 桑奇二號塔欄楯浮雕



2-15 人面獸

上面的圖案，多安排在方形的裝飾框裏。下方總是以欄楯為邊界，上方常常為雉堞，又或齒狀排列的一溜三角形，在此也許可以視作雉堞的簡略形式。左右兩邊或為棱柱，上有波斯式柱頭；或為插在滿瓶裏面盤旋向上的纏枝花葉亦即如意蔓或曰如意藤，兩邊的紋樣多半不完全對稱。如此，便像是一個一個畫框，浮雕好似另外做出來再嵌到畫框裏，因此查爾斯·法布里說：“許多印度雕刻與其說是表達了雕刻家對立體雕像的觀念，毋寧說是表達了畫家的觀念。”^①

①〔英〕查爾斯·法布里《印度雕刻的藝術風格》（王鏞等譯），頁28，載《東方美術》（范曾主編），南開大學出版社一九八七年。

白象入胎

桑奇大塔塔門浮雕的主要表現題材，是佛傳和本生故事，而又以前者為多。佛傳故事為白象入胎、誕生、四門出遊、逾城出家、割髮、降魔成道、正覺、梵天勸請、初轉法輪、降伏毒龍、尼連禪河奇跡、頻婆娑羅王迎候佛陀、竹林精舍、回到迦毗羅衛城、舍衛城的奇跡、祇園佈施、帝釋窟說法、忉利天說法歸來、尼拘律園說法、獼猴奉蜜、涅槃、八分舍利。世尊一生的重要事跡，差不多都已包括在內。以不表現佛陀形象的緣故，主人公的出場，



2·16:1 東門正面右柱內側第二格回到迦毗羅衛國

① 釋典中，提到不少與佛陀事跡相關的樹木，比如無憂樹、菩提樹、尼拘律樹、娑羅樹，它當然也成為佛教藝術的表現內容之一，今天的研究每稱此為“聖樹”。然而“聖樹”卻不是漢文佛經中的稱謂，也不是漢文獻括詩詞歌賦中的稱謂。比如菩提樹，便是佛成道之處的畢羅樹，漢文佛經通常稱作道樹。《增一阿含經》卷二十三：“過去恆沙諸佛世尊，坐於道樹清涼蔭下而得成佛。”（《大正藏》第二卷，頁671）《佛本行集經》卷二十五，偈云：“菩薩如法食乳糜，是彼善生女所獻。食訖歡喜向道樹，決定欲證取菩提。”（《大正藏》第三卷，頁772）又《法苑珠林》卷八《千佛篇》“道樹部”：“夫繡棉丹楹，非出家之高躅；蔭松藉卉，爰入道之清規。何？俗以形骸之可貴，故華屋以居之；道以室家之可累，故脫屣而棄之。凡百仕人，孰能先覺。聿我調御之師，是曰生知，成道、涅槃、初生、說法，皆依樹下。斯其旨焉。”（《大正藏》第五十三卷，頁334）

② 世尊在王舍城竹林精舍說法時，曾

一律以象徵物來表示，如傘蓋、道樹^①、金剛座、法輪、經行石、佛足印、窣堵婆亦即佛塔。

佛陀出生在當日臣屬於拘薩羅國的小國迦毗羅衛，這是釋迦族建立的城邦^②，國事由作為貴族的刹帝利種姓掌管。佛陀的父親是淨飯王，他娶了拘利族天臂城城主善覺王的胞妹摩耶。摩耶夫人，佛典中尊稱為摩訶摩耶，意即偉大的摩耶。夫人的妹妹名波闍波提，佛典中尊稱為摩訶波闍波提，姊妹倆同時嫁給淨飯王。摩耶夫人誕育太子後的第七天便去世了，太子即由姨母波闍波提撫養長大。

據云摩耶夫人婚後，多年不曾生養，直到三十多歲的時候，某夜，夢見一隻六牙白象撲向懷中，就此得孕。如此情節，便成為佛傳圖中的第一幅。

桑奇大塔中的“白象入胎”，卻是只有半幅〔2·16〕。它被安排在東門正面右柱內側第二格佛傳故事中的“回到迦毗羅衛城”之幅，因此是一個“圖中圖”，在此並不是作為畫面主題，而只是為了表明這裏是迦毗羅衛城^③。畫面上方以一道欄楯隔出一個窄橫條，左邊是上有雉堞的城堡，此外佔據主要空間的是一所開敞的殿堂，左面房頂尖拱窗的兩邊有一對孔雀，下方的空間是向右側臥的摩耶夫



2·16·2 東門正面右柱內側第二格圖中圖·白象入胎

人，頭足兩端各有一個僅露出頭部的侍女。將欲入胎的白象即出現在殿堂屋頂的當窗處，——這裏便把一個窗子省略了。如此構圖，大約是自巴爾胡特大塔欄楯浮雕以來即已形成的圖式^④〔2·17〕，且摩耶夫人向右側臥的姿勢，二者也是相同的。而按照太子從摩耶夫人右脅降生的說法，白象的投胎，實在應該從右邊，那麼夫人要向左側臥才是，在犍陀羅藝術的佛傳故事中，便都是如此^⑤〔2·18〕。不過一個有意思的實例是，桑奇式“白象入胎”中摩耶夫人的造型，不知是以怎樣的機緣，幾乎原封不動被移用於龜茲石窟壁畫，即克孜爾第八十四窟主室正壁的度化庵摩羅女故事^⑥〔2·19〕。

再看已是中土化的“乘象入胎”，卻是景象完全不同。比如敦煌莫高窟第三九七窟西壁時屬隋代的一幅^⑦〔2·20〕，它是佛龕龕頂火焰兩邊佛傳故事中的北側之幅，南側則為逾城出家，均為佛龕龕頂的補景，因此是在一個三角形的平面中構圖。畫面中，太子乘象，象踏流雲而奔行，前方天人反身相顧，後方天人手持雀尾香爐，右邊兩位菩薩舉幡護送，左邊天人舞動雙臂，兩手各持一枝蓮花，又有一對飛纖垂髻的伎樂踏蓮而行，一個吹笙，一個彈琵琶。此外的空間，便是隨風飛舞的蓮花、蓮蕾和蓮枝。畫圖用

向諸比丘講述自己的王統世系，見《佛本行集經·賢劫王種品》，《大正藏》第五卷，頁674。

⑤ 阿·福歇《佛教藝術的早期階段·山奇大塔東門》（王平先等譯），頁69，甘肅人民出版社二〇〇八年。

④ 今藏加爾各答博物館，此為參觀所攝。以下巴爾胡特大塔欄楯浮雕圖同此。

⑤ 兩例均為參觀所見並攝影。

⑥ 周龍勤等《中國新疆壁畫藝術》第一卷，圖一五五，新疆美術攝影出版社二〇〇九年。

⑦ 敦煌文物研究所《中國石窟·敦煌莫高窟》第二卷，圖一五一，文物出版社一九八四年。



2·17 白象入胎 巴爾胡特大塔欄楯



2·19 度化庵摩羅女局部 克孜爾第八十四窟主室正壁



2·18:1 白象入胎 大英博物館藏



2·18:2 白象入胎 加爾各答博物館藏



2·20 乘象入胎 莫高窟第三九七窟
西壁龕頂北側（隋）



2·21 樹下誕生
華盛頓弗利爾美術館藏

綫條揮灑出風馳電掣的感覺，這裏表現的不是肉感的人體美，而是衣帶當風處的婀娜。桑奇式“白象入胎”，至此連痕跡都找不到了。

誕生

摩耶夫人誕育太子的情景，佛典中多有敘述。《佛本行集經·樹下誕生品》云，菩薩聖母摩耶懷孕菩薩，將滿十月，垂欲生時，為善覺長者遣使接返娘家，——因為“天竺禮俗，婦人臨月，歸父母國”（西秦聖堅譯《佛說婦人遇辜經》）。途經嵐毘尼園，摩耶夫人從寶車下，“先以種種微妙瓔珞莊嚴其身，復以種種雜好熏香用以塗拭。眾多婬女、伎樂音聲，前後圍繞”。園中別有一樹，名波羅叉，“是時彼樹，以於菩薩威德力故，枝自然曲，柔軟低垂。摩耶夫人即舉右手，猶如空中出妙色虹，安祥頻申，執波羅叉垂曲樹枝，仰觀虛空”，“以手執波羅叉樹枝訖已，即生菩薩”，“時天帝釋，將天細妙橋尸迦衣裹於自手，於先承接”，“四大天王，抱持菩薩”^①。犍陀羅藝術中誕生圖裏的摩耶夫人，便正是如此的優雅柔美之態^②〔2·21〕。

① 《大正藏》第三卷，頁686。

② 如華盛頓弗利爾美術館收藏的一件。本書照片為參觀所攝。



2·22:1 誕生 南門正面第一橫樑



2·22:2 誕生 南門正面第一橫樑 採自《古典印度文樣》

以平常心看來，摩耶夫人的園中分娩，當是路途顛頓，驚動胎氣而致，嵐毘尼園亦不過路邊林木茂盛的一處所在。太子之出生於母親的右脅，本是印度神話中常見的情節，馬鳴《佛所行贊》所謂“優留王股生，畀倫王手生，曼陀王頂生，伽叉王腋生。菩薩亦如是，誕從右脅生”^①，即是也。

然而桑奇大塔誕生圖，工匠依據的卻不是樹下誕生的經文，而只是傳統藝術中原有圖式的移用。此際尚必須遵循不出現佛陀形象的原則，未覺悟之前的太子也是不能表現的，因此太子沒辦法從“腋下出生”，誕生圖便只着墨於佛母，於是成為“二象為蓮花上的女性灌頂”^②。它在桑奇大塔中不止一幅，不過除南門正面第一橫樑之外，都是安排在立柱上面分隔為近方的格子裏。

南門之幅，接天蓮葉的中央是站在一朵蓮花心裏的佛母。耳邊一對沉甸甸的大耳環，項飾在乳峰間湊聚而低垂，手上腕釧，足上腳鐲，臍下腰帶，健碩，結實，左手叉腰，右手拈一個蓮蕾。一種昂然、快樂、滿足的表情，在這樣的姿態裏被放大了。為伊沐浴的大象長鼻高舉着澡罐站在兩邊的花心上，花枝花葉招展翻捲的蓮塘裏，有兩對比象還大的水禽，佛母和大象便好似在蓮花深處^③〔2·22〕。

① 《大正藏》第四卷，頁1。

② 宮治昭《桑奇一號塔塔門雕刻》（王明增譯）：“雖然有人指出，‘二象為蓮花上的女性灌頂’是表現吉祥天女‘羅乞什密’的圖像，但這一圖像還意味佛誕的可能性，也是不可否定的。”譯註：“吉祥天女（Gajalakṣmi）：音譯為‘羅乞什密’，在印度神話中，為命運、財富、美麗的女神。其形象為：一手蓮花，一手灑金錢，坐在蓮花座上，有兩隻白象伴護，象徵吉祥。”載《東方美術》（范曾主編），頁73，南開大學出版社一九八七年。

③ 圖採自逸見梅榮《古典印度文樣》，圖374，東京美術一九七六年。



2·22·3 誕生局部 南門正面第一橫樑

大塔西門正面第三橫樑左端上方立柱是與它構圖一致的一幅誕生圖，不過只是截取了中心部分，兩邊的蓮塘和水禽略掉了〔2·23〕。佛母叉腰的姿態教人想到出自摩亨佐·達羅遺址的一件青銅小舞女^④〔2·24〕，雖然是公元前三千年的遺物，但古老的傳統似乎是延續下來的。巴爾胡特大塔欄楯、桑奇二塔欄楯浮雕以及桑格爾遺址出土貴霜時代的藥叉石雕，也都是這樣的經典姿態^⑤〔2·25~27〕。

表現佛陀誕生的圖像尚有另外一種圖式，——它也是先已出現在巴爾胡特大塔〔2·28〕，即蓮花上面的佛母是坐姿，如東門正面第二橫樑左端上方〔2·29〕、第二橫樑右端下方〔2·30〕，又北門背面第三橫樑左端上方短柱或曰方柱中的浮雕〔2·31〕。畫面下方邊框為欄楯，上方邊框為城堞，兩邊是一對寶瓶中攀援而上的蓮莖，蓮莖上滿生着蓮葉、蓮蕾和蓮花。貼着下方邊框是一個大寶瓶，裏面對稱插着向外伸展的蓮莖，中央一大朵蓮花，花瓣下垂，花心裏坐着一手持蓮蕾一手拄膝的佛母。兩側各一枝仰蓮，蓮花心裏結出的蓮蓬上站着高舉水罐向下灌頂的大象。北門的一幅，方格兩邊是波斯樣式的棱柱、覆蓮式鐘形柱頭，柱頂一對有翼獸。畫面頂端的一對水罐之間一柄

④ 王琳《印度藝術》，頁24，河北教育出版社二〇〇三年。

⑤ 古樸塔《桑格爾出土的貴霜石雕（公元一至二世紀）》（*Kushana Sculptures from Sanghol (1st-2nd Century A.D.)*），頁92，新德里，一九八五年。



2·23 誕生 西門正面第二橫樑左端下方短柱



2·24 青銅小舞女 摩亨佐·達羅遺址出土



2·25 誕生 桑奇二塔欄楯



2·26:1 誕生 巴爾胡特大塔欄楯



2·27 藥叉 桑格爾遺址出土



2-26:2 誕生 巴爾胡特大塔欄楯



2-28 誕生 巴爾胡特大塔欄楯



2-29 誕生 東門正面第二橫樑左端上方短柱



2-30 誕生 東門正面第二橫樑右端下方短柱



2-31 誕生 北門背面第三橫樑左端上方短柱

2·32 紅陶女像（左）
梅赫爾格爾遺址出土前三千年

2·33:1 恆河女神（中）
貝格拉姆二號發掘現場
十號墓室出土

2·33:2 恆河女神（右）
貝格拉姆二號發掘現場
十號墓室出土



傘蓋，兩邊又各垂一穗花蔓。

對柔軟、溫暖的肉慾之愛和性感之美的處理，幾乎貫穿了整個印度美術史。豐乳，細腰，肥臀，象徵生殖的女性形象在公元前兩千六百年的哈拉帕文明中就已經塑造出來，而顯示着豐滿、圓潤、柔美的女性造型原則。梅赫爾格爾遺址出土的女人像，兩鬢高聳了沉重的頭飾，多重項飾之下垂墜着口袋一般鼓膨膨的乳房，細極了的腰肢下面是誇張的肥臀^①〔2·32〕。而佛教藝術也正是從古老的藝術中生長出來，誕生圖的表現方式，便彷彿越過一千多年造型藝術的空白，一下子與遠古文明相接，而滲透着對生命古老的認識和理解。梵文本《神通遊戲經》形容摩耶夫人曰：“她正當如花的妙齡，艷麗無雙。她有黑蜂似的美髮，纖巧的手足，迦鄰陀衣似的柔軟身體，青蓮嫩瓣似的明眸，曲如彩虹的玉臂，頻婆果（相思果）似的朱唇，須摩那（茉莉）似的皓齒，弓形的腹，深藏的臍，堅實豐滿的肥大臀部，象鼻似的美好光致的大腿，羚羊似的小腿，玫瑰膠脂似的手掌腳掌。這正是婦女中的珍珠，以其絕色，而得中選。”^②然而如此之美，與其說獨屬於摩耶夫人，毋寧說她是印度藝術中理想的、也是永遠作為標準的

① 喬納森·馬克·基諾耶《走近古印度城》（張春旭譯），頁49，浙江人民出版社二〇〇〇年。

② 雷奈·格魯塞《東方的文明》（常任俠、袁音譯），頁217，中華書局一九九九年。



2-34-1 牙雕 貝格拉姆二號發掘現場十三號墓出土



2-34-2 牙雕 貝格拉姆二號發掘現場十三號墓室出土

女性。在印度古典時期的詩歌戲劇中，也總是可以看到這樣的美人^③。阿富汗貝格拉姆即古城迦畢試出土印度牙雕有腳踏摩羯魚的“江河女神”及“拱門下的女人”^④〔2-33~34〕，豐乳，細腰，肥臀，美髮，“迦鄰陀衣似的柔軟身體”，“曲如彩虹的玉臂”，好似與摩耶夫人使用着同一的粉本。

第二節

四門出遊

四門出遊，見於桑奇大塔北門正面右柱第二格〔2-35〕。依經文，四門出遊所出依次為東門、南門、西門、北門，所見為老人、病人、死人、沙門，不過大塔浮雕對此都不曾表現，而是別有重心所在。

畫面右邊是迦毗羅衛城的城門，上有城樓，城門中駛出一輛馬車，前有侍衛，或提壺，或持履，末尾一人擎傘蓋，馬車之上、傘蓋之下，空無所有。城牆內的高閣自然是宮廷，左邊臨檻而坐者，為淨飯王，兩旁有手持拂塵

③ 如戒日王《龍喜記》（吳曉鈴譯）第二幕，雲乘太子眼中的摩羅耶婆地公主是“纖細的腰肢 不住圓瑩雙玉乳，又何必頸兒上再把環佩重束。嬌怯的雙腿支不住豐潤雙玉股，又何必身兒上再把絲 繫住。纖細的腳兒承不住修長雙玉柱，又何必 兒上再把鐳兒緊箍”（頁41，人民文學出版社一九五六年）。

④ 牙雕的時代約當一世紀。《阿富汗：重新發現的珍寶——喀布爾國家博物館藏品》（*Afghanistan les trésors retrouvés Collectifs du musée national de Kaboul*），圖一四八、一四九、一九六、一九七，吉美國家博物館亞洲藝術部二〇〇六年。

三聯版後記

一

首先要說的是，我讀的佛經，與桑奇工匠所讀，不是一個本子，甚至有的時間還會更晚，比如馬鳴，又比如龍樹的撰著。這裏尋求的不是圖像與文本的嚴格對應，而是文意與圖像的大致相合，那麼可以說是逆向追索。因此很大程度上，我是把桑奇浮雕的一大部分作為佛陀畫傳來讀，而它正是時代早且保存最為完好的一部。

讀圖過程中，常常翻閱的兩本書，是于凌波《釋迦牟尼與原始佛教》、郭良鋆《佛陀和原始佛教思想》，又渥德爾《印度佛教史》、查爾斯·埃利奧特《印度教與佛教史綱》第一卷中關於佛傳的部分。作者從釋典中勾稽釋迦牟尼事跡，努力於復原一位貴族青年由迷惘、困惑走向覺悟終至成為精神導師的歷程，所引佛經或以漢譯為主，或

取自巴利文佛經，而不同文字的佛經於世尊行歷，都有切近人情的敘述。由說法的睿智風趣，固可見出一位“望之儼然，即之也溫，聽其言也厲”的智者風神，此外的若干言行，也頗可教人讀罷低迴不盡。

比如于著中“釋尊的容色言行”一章舉出的不少事例，其中一例是“佛自乞僧舉過”：“這是《增一阿含經》上的故事。說是及弟子們夏安居結束，在‘自恣’儀式的時候，世尊坐在草座上——就是敷草於地而坐。因為是‘恣僧舉過，捨憍慢故’，所以不坐本座而坐在草上——告諸比丘說：‘我無過咎於眾人乎？又不犯身口意乎？如是至三。’”

又比如，世尊從不鼓勵弟子和信眾對他個人的膜拜。《印度教與佛教史綱》中提到，“在拒絕過分恭維時，他的言詞既有諷刺而又謙虛。有一次舍利弗說：‘世尊，我有如是信仰，我認為過去、現在和未來沒有一人比世尊更為偉大和更有智慧。’佛陀回答說：‘舍利弗，你當然知悉過去一切諸佛。’‘不，世尊。’‘那末，你知道未來諸佛。’‘不，世尊。’‘那末你至少知道我，而且徹底看透了我的心。’‘世尊，這我也不能說。’‘那末，舍利弗，你的話為甚麼如此豪邁大膽呢？’”

又《長阿含經》卷一《遊行經》記世尊行將入滅之際，守候在旁的阿難心中惶懼，因請世尊再施教誡。世尊答曰：“阿難，我所說法，內外已訖，終不自稱所見通達。吾已老矣，年且八十，譬如故車，方便修治，得有所至，吾身亦然。以方便力得少留壽，自力精進，忍此苦痛”。然後，“佛告阿難，吾滅度後，能有修行此法者，則為真我弟子第一學者”。至入滅之際，“世尊自四牒僧伽梨，偃右脅如師子王，累足而臥。時雙樹間所有鬼神篤信佛者，以非時花佈散於地。爾時，世尊告阿難曰：‘此

雙樹神以非時華供養於我。此非供養如來。’阿難白言：‘云何名為供養如來？’佛語阿難：‘人能受法，能行法者，斯乃名曰供養如來’”。非時鮮花佈散於地，固為供養如來，然而世尊以為，能夠接受如來的教法，能夠身體力行如來的教法，如此，才是真正的供養如來。

總之，溯源尋流，每每會發現源頭的清澈，而向下流淌的過程中失去最多的便是這樣的因子，雖然這條清流是在不斷增添別樣的豐沛。

二

本書援引的佛經，或稍嫌多，不過真是我喜歡的文字。這裏把它作為桑奇故事性浮雕的“畫外音”，卻是很少考慮佛理或學理的因素，只是覺得某一段文字與某一幅圖像對讀，最可得會心之樂，便引錄下來。想想《出三藏記集》裏講述的譯經場中的情景，會覺得更有意思。雖然早期多是出自胡僧，不過當日胡僧的中西兼通之水平，今人未必可及呢。

第一章引述較多的馬鳴《佛所行贊》，其成書要稍晚於桑奇，——馬鳴的活動時間約在公元一、二世紀之間。《佛所行贊》雖然收編在佛典，但它實在是詩而不是經。義淨《南海寄歸內法傳》卷四曰，“尊者馬鳴，亦造歌詞及《莊嚴論》，並作《佛本行詩》，大本若譯有十餘卷。意述如來始自王宮，終乎雙樹，一代佛法，並緝為詩。五天南海，無不諷誦。意明字少，而攝義能多，復令讀者心悅忘倦”。周一良《漢譯馬鳴〈佛所行贊〉的名稱和譯者》考證《佛所行贊》的名稱即應為《佛本行詩》。它“在印度文學史上，屬於宮廷詩（Kavya）一類，據說這種詩裏一定要講到統治國家和做人的道理，要描寫女人，要描寫

打仗，並且要用比較雕琢文飾的字句。《佛所行贊》這幾點上都成功地作到。治國家和做人的道理由優陀夷說出，見《離欲品》。《厭患品》敘述太子出遊時女子們爭先恐後的搶着看，《離欲品》敘述太子夜間在宮中看見女子們睡眠時的種種相。對於女人的服飾、動作和心理有着極細膩周到的描寫。不過中譯本刪去很多，大概認為與經典的莊嚴不合，不知梵文原本本來是‘詩’而不是‘經’也”。又在《論佛典翻譯文學》中評說曰，“馬鳴的《佛所行贊》是以詩的體裁來敘佛的一生，原文尚存半部，在梵文學史上，是數一數二的名作”。“如《合宮憂悲品》‘生亡我所欽，今為在何所？人馬三共行，今唯二來歸。我心極惶怖，戰慄不自安。終是不正人，不暱非善友。不吉縱強暴，應笑用啼為。將去而啼還，反覆不相應。……故使聖王子，一去不復歸。汝今應大喜，作惡已果成。寧近智慧怨，不習愚癡友。假名為良朋，內實懷怨結。今此勝王家，一旦悉破壞’。雖然不如原文之暢達，也足以表見一個女子既恨且怨的口吻。‘生亡我所欽’是據高麗藏本，宋元明三本都作‘共我意中人’。案原文相當於這一句的是 Gatah Kvasa chandaka manmanorathah。意為‘車匿，我心所悅之人何在？’宋元明三本之‘意中人’比‘我所欽’更為近似”（《周一良集》第叁卷，遼寧教育出版社一九九八年）。馬鳴詩中，類此之傳神寫心的文字尚有不少，本書所引只是與圖像相關的部分。相傳它的譯者是北涼曇無讖，不過《漢譯馬鳴〈佛所行贊〉的名稱和譯者》認為很難成立，應是“失譯”。

贊寧《宋高僧傳》卷三論翻譯曰，“翻也者，如翻錦綺，背面俱花，但其花有左右不同耳”。又卷二十七《含光傳》後附論云，“夫西域者，佛法之根幹也，東夏者，傳來之枝葉也”；而“入土別生根幹”，“善栽接者，見而

不識，聞而可愛也。又如合浦之珠，北土之人得之，結步搖而飾冠珮。南海之人見而不識，聞而可愛也。蠶婦之絲，巧匠之家得之，繡衣裳而成黼黻。繆（繆）抽之嫗，見而不識，聞而可愛也”。我於是自比於“見而不識”之嫗，讀經有“聞而可愛”之喜，也就很滿足了。

三

魏晉以降，至唐中期，前後五百餘年間，中土高僧“西天取經”者，有百數十人，而以五世紀印度笈多時代和七世紀戒日王稱雄北印度之際為最多。與佛陀一生行歷相關的聖跡多見於《佛國記》和《大唐西域記》，笈多時代的阿旃陀石窟也在《大唐西域記》中留下記載，但桑奇遺跡卻是不曾見諸文字。

法顯、玄奘為古代印度的社會生活留下了寶貴的紀錄，有些甚至是唯一的紀錄。相比之下，對現當代印度考古以及考古成果的深入研究，吾人則是少之又少，不論遠古的印度河文明抑或早期佛教遺跡。這是否可以算作一項遺憾呢。

然而以“桑奇”為題寫一本書，我的條件卻是遠遠不夠的。桑奇佛教遺址的發現，距今將近二百年，海外學者對它的研究，已經很充分，但我除了馬歇爾與福歇的若干著述之外，其他幾乎沒有接觸。所讀佛經，不及大海中的一滴水，遑論對佛學精義的理解。因此可以說既無語言優勢，也無專業優勢。

寫作的動力，第一來自於三年前的印度之行。其時所到之地為北方邦耶木納河西岸的馬圖拉，中央邦首府博帕爾的桑奇，比哈爾邦恆河南岸的巴特那，馬哈拉施特拉邦的阿旃陀石窟、埃羅拉石窟，孟買的坎哈瑞石窟，又馬

圖拉、巴特那、那爛陀、加爾各答等諸地博物館和新德里印度國家博物館。十三天裏，日程安排十分緊湊，每一天都是曉行夜宿，——凌晨四點鐘起身，午夜以後入睡，而緊張的一天總是收穫極豐。雖然很多圖像早在書中讀得熟了，但親見實物的感覺與之自不可同日而語。歸來整理照片，如同一次又一次返回陽光下的桑奇，如此往返無數，不免添得牽掛無數。於是很想讀一讀今人（除了我八年前讀到的台灣橡樹林文化版林許文二、陳師蘭《印度佛教史詩：圖解桑奇佛塔》之外）對它的介紹，以解決懸疑。

不料找尋的結果，卻是發現中國大陸竟然沒有一本全面介紹桑奇的專著（此刻心中仍存忐忑：會是因為我的疏漏而沒有找到麼），因此它便成為寫作動力之二，——做這樣一件很難不被人哂笑的事，實在是需要特別的勇氣。不過本書副標題“西天佛國的世俗情味”，多少為自己的讀圖開啟了方便法門。就視覺形象而言，它給予觀者的感覺是世間情味多，出世的情味很少。對佛陀的讚嘆，是來自對一位聖者的智慧之崇拜，而這一位聖者，便完全隱身在展開在我們面前的故事裏。

幸運的是，去歲春夏之交以及仲秋時節，分別得獲赴歐洲幾個博物館和印尼爪哇婆羅浮屠參觀的機會。行旅所及，在關注早期佛教藝術的過程中，慢慢生出看世界的感覺：一個小小的紋飾，竟可以折射出跨山越海的曲折經歷。傳播的因素當然有很多種：和平的，戰爭的；偶然的，必然的，等等。天下格局分而合、合而分的不斷變化帶來的文化傳遞，常會演出令人不可思議的傳奇。有的可以大致勾畫出經行的路經，有的卻只能是若干虛綫，甚至只是分散的點。我想，作為一個遊客，我在這裏記下近年各地遊走所見以及歸來後整理印象之際遇到的相關資料，且選

擇一種我喜歡的方式，把印度之行拍攝的照片資料刊佈出來，以成專題介紹桑奇三塔浮雕的一小冊，這樣的努力，也許不無意義罷。

四

印度之行曾得到敦煌研究院支持和部分贊助，歐洲行旅得獲法國遠東學院暨中國社會科學院文學研究所的支持和部分贊助。印度考察行程仰賴新加坡袁璉女史體貼我之心願的周到安排和調護，歐洲博物館參觀、購書以及本書所涉法文圖書的翻譯，悉得益於賢友王楠。稿成，承陳平同道悉心披閱，提出很多中肯的意見。老友吳彬的細心編校，亦使此書避免不少疏失。在此一併深致謝忱。

最後要說明的是，本書圖片除署名以及註明出處者外，均為李志仁同志攝影。

新版後記

印度之行，轉眼七年過去了，距離《桑奇三塔》的寫作也逾五年。在此期間曾有美國之旅和英國之旅，博物館裏看到相關的展品，圖書館裏得見馬歇爾《桑奇遺跡》原著初版，都不免生出親切之感，卻是終究再鼓不起勇氣在這一領域裏繼續學習和探索，包括曾經有過的念頭——把考察所歷的斯里蘭卡早期佛教遺址、印尼爪哇的婆羅浮屠一一紀錄下來——也都長期擱淺，並且很可能是永遠擱淺。雖然圖像資料所獲已不算少，也不乏親歷的感受與心得，只是“翹足志學，白首不遍”（《金樓子·立言上》），知識之缺失，教人實在不敢輕易動筆。然而無論如何，關於桑奇三塔的考察與考察之記述，是我問學途中一段很可珍視的經歷，這一切便多半錄存於此編。與舊版相較，除添換若干照片外，無多修改。

丙申暑月十八，雨窗下