

蒙藏專題研究叢書之九十

蒙藏專題研究叢書

印度早期造像藝術之探討

張駿逸 著

* 係個人研究，不代表機關立場 *

印度早期造像藝術之探討

壹、造像藝術起源的問題

就許多研究早期佛教造像藝術的學者而言，佛像的起源曾經是眾所關切的問題。〈十誦律〉記載：「佛身像不應作」¹，可知就理論上而言，在原始佛教時期、甚至是部派佛教時期，為佛造像是一項禁忌，更毋庸說是世尊尚在世的時代；就實際情況而言，為了紀念世尊而在紀元第一世紀前後

1. 弗若多羅共羅什譯，〈十誦律〉，《大藏經》（大正原版），律部二，第23冊，頁352。民國65年。台北：新文豐出版公司。其上下文為孤獨居士向世尊請求：「如佛身像不應作，願佛聽我作菩薩侍像者善。」世尊准許了他作菩薩像的要求。此中值得探究的是為什麼世尊准孤獨居士造做菩薩像卻不許造做佛像？在探討此問題以前，可以由犍陀羅的考古資料顯然看出，菩薩像的出現是晚於佛陀像的；此外，目前大多數對於戒律研究的看法皆認為不論是〈十誦律〉、〈四分律〉或是〈僧祇律〉，其中有不少是後人因著環境的改變而逐漸增加的，因此對於所引〈十誦律〉世尊對孤獨居士所說的這句話，應為後世假托之部分；它最多只能說明在戒律將有關佛像的事項增添為律的時代，佛像的製作與崇拜已經相當普及，必須列入戒律之中加以規範，但是世尊在世時，並無為佛造像的風氣。

之間所建立起來的聖跡大塔 (Sanchi stupa)² 在其四座禮門之上的浮雕還完全看不到佛陀形象的出現，是凡應該有佛陀出現的場合，都以法輪、傘蓋、佛足印 (插圖一) 等聖物來取代。



(插圖一)

換言之，造聖跡大塔之時的佛門弟子，仍然堅持遵守著「佛身像不應作」的古訓。除了〈十誦律〉之外，亦可由〈摩訶僧祇律〉看出佛陀在世時，造像行為並未出現。佛陀曾經回答波斯匿王有關為迦葉佛造塔的問題，提到設置塔龕時，他說：「……為佛起塔，四面做龕，上做獅子象種種彩

2. Partha Mitter, 'Relief sculptures at Sanchi', *The Encyclopedia of Visual Art*, Vol. 2, 2nd edition, p. 242. 1984. London: Encyclopedia Britannica International, LTD. 黃夏年主編，《世界宗教名勝》，頁 179-181。1994。成都：四川人民出版社。

畫，前作欄安置花處，龕內懸繪幡蓋。」³全文中世尊雖然告訴波斯匿王如何造龕，龕內卻無神佛造像，只有「懸繪幡蓋」。這個記載與目前所留下的古蹟——聖跡大塔禮門上的浮雕是可以互相佐證的，亦即經典見到在佛龕內只有「懸繪幡蓋」而無佛像的記載與古蹟上所顯示出來的現實情況是符合的。然而在〈增一阿含經〉中記載著另一則故事：「因為佛陀進入三昧，人間四部之眾長久不見如來，因此與佛陀同時代的優填王（Udyana）「思睹如來，遂得苦患，……設我不見如來者，便當命終」。經過與大臣商議，終於用了上好的牛頭栴檀雕做出一尊五尺高之如來形象。但是這樣的說法應該屬於後人的假托之說。

貳、影響佛教造像藝術的因素

一、希臘羅馬藝術之影響

於玄奘所著《大唐西域記》中，犍陀羅（Gandhara）被寫做「健陀邏國」，⁴它是一個位於巴基斯坦西北方、阿富汗

3. 佛陀跋陀羅、法顯合譯，〈摩訶僧祇律〉，《大藏經》（大正原版）；律部一，第22冊，頁498上。民國年65年。台北：新文豐出版公司。

4. 提婆譯，〈增一阿含經〉，《大藏經》（大正原版），阿含部下，第2冊，頁705下-706上。民國年65年。台北：新文豐出版公司。

5. 玄奘著，《大唐西域記》，卷3、頁12下。民國58年。台北：廣文書局。

東部一個東西長約一百公里、南北寬約七十公里的區域，以今之 Peshawar 為都城。西元前三二六年犍陀羅為馬其頓的亞歷山大大帝所征服，經過大約一百三十年的統治之後，留下了強烈的希臘影響。其後又被來自伊犁河附近的遊牧民族——塞族 (Saka)、安息 (Parthian) 所侵犯。當印度的旃多羅笈多 (Chandra-Gupta) 建立了孔雀王朝 (Maurya Dynasty) 之後，犍陀羅亦被其所統治。西元前二世紀，犍陀羅再度淪入異族手中，成為大夏國 (Bactria)⁶ 的一部份。大夏文化本來就屬於希臘化 (Hellenistic) 文化的一個支系，因此犍陀羅自然地就發展出印度與希臘文化的混合形式。直到西元五〇年左右，大月氏種的貴霜 (Kushans)⁷ 滅大夏，開始了對犍陀羅長達兩百年的統治。由於貴霜王朝是印度歷史王朝之中屬於國勢強盛的一個，除了四處擴張之外，與羅馬帝國之間貿易的來往亦極為頻繁，這個情況自然造就了文化傳播的絕佳環境，再加上貴霜王朝雄厚的財力，因此這段

6. Bactria 位於阿富汗北方，於亞歷山大大帝東征之後，成為希臘殖民地。西元前 250 年，大夏人建立了希臘—大夏王國。

7. 根據《後漢書》〈西域傳〉所載，有關貴霜情形如下：「初月氏為匈奴所滅，遂遷於大夏，分其國為休密、雙靡、貴霜、頓、都密凡五部翎侯。後百餘歲，貴霜翎侯丘就卻攻滅四翎侯，自立為王，侵安息、取高附地，又滅漢達、罽賓，悉有其國。丘就卻年八十餘歲，子闍耆珍代為王，後滅天竺。」按丘就卻即為 Kujula Kadphises，闍耆珍為 Vima Kadphises，亦有學者認為丘就卻與闍耆珍之間尚有一王，闍耆珍應為丘就卻之孫。

期間開創了輝煌燦爛、影響後世數千年的犍陀羅藝術。所以說犍陀羅藝術的開創者是貴霜王朝並不為過。也是由於犍陀羅藝術受到希臘與羅馬方面的重大影響，因此有時被稱為「希臘式佛教藝術」(Greco-Buddhist art)、「羅馬式佛教藝術」(Roman-Buddhist art)或妥協式的「希臘式、羅馬式佛教藝術」(Greco-Roman-Buddhist art)。⁸

1. 犍陀羅藝術的幾項特色

由事實上來看，目前出土最古的佛像是造於貴霜王朝的迦膩色迦王第二年或是公元一二九年的作品，⁹所以犍陀羅藝術最大的貢獻之一就是為佛陀創造出了形像；¹⁰此外，不但是迦膩色迦本人，在他之後的貴霜諸王，全部熱衷於佛教造像藝術的活動，因此創作了大量的佛像作品，它們在藝術上形成了一個獨特的風格。基本而言，犍陀羅佛像造型有著希

8. Encyclopedia of World Art, Vol. VI., p. 18. 1971. New York: McGraw-Hill Book Company.

9. 濱田隆、西川杏太郎 監修，《佛教美術入門》，頁 63。1993。東京：平凡社株式會社。

10. 學界亦有另一說，認為印度本土的秣菟羅藝術為佛陀造像的時間可能與犍陀羅藝術同期、甚或更早，而其為佛陀造像的啓發是源於印度土著 Dravidians 的夜叉。筆者認為即使這樣的推測是一項事實，秣菟羅藝術依照夜叉形象所創造出來的佛陀造像在佛教藝術史上卻始終未能成為主流，尤其是以轉法輪身出現的佛像造型，絕對是犍陀羅藝術的形式。其主要原因是由於夜叉乃是傳統印度神話中內心邪惡、外型醜陋、專門吃人的惡鬼，若以其形象為佛陀造型之藍本，不但將與佛陀崇高的本質不相符合，甚且產生負面效應。

臘羅馬人典型的面龐，其所著袈裟為自雙肩自然披下之通肩式，其皺摺隨身軀造型而有所波動起伏，與週遭其他文化背景的人像造型有極大差異。

由插圖二所示第二世紀的青銅質釋迦牟尼佛座像看出其造型有相當的特異性。釋迦牟尼佛的面龐呈略長之圓形，有著成熟圓潤的線條，髮式呈大波狀型，其最大的特色為頭部呈太陽光放射狀的背光——極有可能取材自希臘羅馬的太陽神造型。不但是在佛像的造型上，就是當時一般供養人的塑像同樣為希臘羅馬式，例如大波狀卷髮但卻有著切齊的瀏海，雙眉之間間距也相當開展，更明顯的是其雕刻的手法已經相當成熟，顯示其藝術系統早有長遠之淵源。插圖三所示之供養人的側面頭像，是典型的希臘頭像造型，有著高挺的鼻樑、深陷的眼框，顯示出整體的高貴氣質，佛教造像藝術後



(插圖二)



(插圖三)

來雖然也傳到了喀什米爾、拉達克、尼泊爾及西藏等地，但是在面龐的曲線方面，就各異其趣；例如西藏式的佛像雖然仍採高直的鼻樑以顯示世尊出生種姓的高貴，但已有些許鷹勾的弧形出現。

希臘羅馬思想對於健陀羅藝術的影響還可以由另一項健陀羅藝術的特徵中看出來，就是出土的早期佛像雕刻品之中，甚至還可以看到香神（音樂神）的造型出現了類似天使的翅膀（插圖四）。由於這些音樂神沒有以鳥頭或鳥爪的造型出現，所以很明顯的，他們並非天龍八部中的迦樓邏，而是乾闥婆或緊那羅；其有羽翼的造型無獨有偶地同樣有另一種帶翅膀的人物出土，那就是 Atlantes（插圖五）。



（插圖四）



（插圖五）

這種類似天使翅膀的型式，由於在其充滿著層次感的豐厚羽毛之下，反映出的是雄健肌肉的力與美，希臘羅馬藝術在人體寫實方面所表現完美，令人感覺到強烈的審美感動，因

此犍陀羅藝術家才將這部分納入了造像藝術之中，直接將香神乾闥婆與緊那羅配上了翅膀。像這樣直接源自於西方的古典天使造型，甚至一直沿著絲路傳到了我國天山南路綠洲中的鄯善。¹¹但是配備西方天使翅膀造型的香神並未繼續流傳下來，其主要原因可能是天使的翅膀與香神二者之間的配合並不搭調。這在我國的石窟藝術之中就極易看出其所以然。印度的香神傳到了中國則轉成了飛天的形態出現，以敦煌的莫高窟為例，爲了顯示出飛天在天上飛的效果，我國古代的藝術家通常將飛天畫在洞窟的頂端，以窟頂來象徵穹蒼；更直接的表現就是將飛天的衣裳、飄帶畫成飛舞的式樣，這就造成視覺上飛天的空行感覺；在產生了這樣的效果之後，就將翅膀卸下，以免造成畫蛇添足的印象。

犍陀羅出土的佛像中，還有一類在造型上具有明顯的特徵，後來也逐漸影響開來，成爲犍陀羅造像藝術中的特色之一，那就是佛陀兩眉之間的距離逐漸拉近，最後幾乎連接成爲一線。根據日本學者栗田功之意見，認爲此一現象的出現最早是在巴久魯地方，出現的原因很單純，因爲巴久魯地方人們的相貌就是雙眉相接的。¹²由此看出文化的成長過程當中，本土因素是會不斷地滲透的，而印度聖人的三十二相、八十種好也是在這樣的情況之下，在歷史的長河中，一項項地逐漸被加上，例如世尊雙眉之間的白毫就是典型的例子。

11. 斯坦因，《西域考古記》，頁 83。民國 25 年。中華書局。

12. Isao Kurita, *Gandharan Art II, the world of the Buddha*. P. 294-295. 1990. Tokyo: Takao Watanabe.

由插圖六所顯示的佛陀立像的造型，可以推測世尊造像造型的另一來源。佛陀以略為側斜的身軀站立，他的袈裟採以通肩式，左手雖有部分損毀，但可看出它微微前伸，輕輕搭在小腹左方。右手則輕握披在胸前袈裟的斜跨。這座立像應是表明對佛陀傳法的懷念，但是由整體的造型上看來，它更酷似羅馬元老院之中，正在高談闊論的元老，這種早期佛像的通肩式袈裟應是受到羅馬元老院之中元老們所著袍服的啓發。至於犍陀羅藝術家之所以採用元老做為創造世尊身像的主因是由於當時羅馬帝國是以元老院為主導，甚至連羅馬皇帝亦須受其所制。然而這尊風格特殊的世尊造像應屬初期之作，因為世尊的儀態與面部表情顯示出高雅的氣質，予人高貴的印象，但其所流露的神聖部分卻稍嫌不足，亦可由此看出此時期世尊的人性部分並未完全被忽略。



(插圖六)



(插圖七)

相較於前述之世尊立像，插圖七 Mara 的造型，就顯得更為自在，那是由於 Mara 屬於外道，在塑像上更加不受佛教儀軌的限制。由其面龐略側、昂首遠望、左臂前傾的的造型，便容易顯示出其活潑不拘泥的一面。同時由 Mara 袒露的表現方式，看出其肢體勻稱的比例。造型線條雖然簡單，沒有誇張的肌肉，但是其挺壯的前胸、厚實的雙肩與臂膀，在在都把希臘羅馬的人體美在東方的犍陀羅地區表現得淋漓盡至。

至於眼鼻口的表現方式，也都呈現出希臘風格。以眼的表現而言，眼睛有睜大的，也有半開的。在斯瓦特（Swat）的系統中，睜大眼睛的表現方式似乎相當多，如若這麼表現，就會將眼球刻出，否則極易造成盲人的印象。但是由於佛教思想必須在造像藝術上表現出來，因此雙眼的造型逐漸產生變化，由全開的樣式變成半睜，然而由於半睜的雙眼尚不足以表達佛菩薩的慈悲，因此刻出的眼球上面下工夫，造成目光垂視的效果；雖然如此，當造像藝術繼續傳到了喀什米爾、尼泊爾以及我國境內，例如西藏，雖然同樣也有雙目垂視的表現方式，但是其造型已經與犍陀羅式的迥然不同了。在嘴的方面，薄薄的上唇，配合著整體有如菱角的嘴形，特別是在嘴角微收的雕塑手法，造成洋溢在嘴角那一抹淡淡的微笑，就是全然的希臘式表現。然而同樣由於佛教思想的影響，嘴的造型出現了變化：上唇的唇突部分明顯地尖凸並且向下（插圖八）。事實上這是一種在專注與傾聽時的特有寫實表情，犍陀羅藝術家將這樣的表情加入造像之中用以凸顯世尊的宗教性。



(插圖八)

「轉法輪身」中的佛教造像藝術發展到一定程度之後，出現了「千佛一面」的現象，這個無法突破的瓶頸最後因為菩薩像造型的出現而有所突破，所以犍陀羅藝術的另一大貢獻就是創造了華麗莊嚴的菩薩像造型。

由外型上看，釋迦牟尼佛以及其他諸佛的造型與後來創造的菩薩像造型有如天壤之別。佛像看來樸實素雅，菩薩像卻極盡華麗之能事，由頭頂的五方佛冠、頸項、胸前瓔珞、臂環、手環、踝飾……無一不是儘可能地加以裝飾，這樣的結果事實上也是受到印度當時社會的啟發。優陀延王¹³招募工匠為釋迦牟尼佛造像時，毗首遮磨天¹⁴曾協助造像，當優陀延王得知毗首遮磨天的真實身分時，立即「脫身上所著瓔

13. <佛說造立形像福報經>、<佛說作佛形像經>中皆譯為優填王。

14. 根據日人久野健所著《佛像鑑賞基本》中的解釋，毗首遮磨天是為工匠神。

珞，手自捧持以掛其頸。」¹⁵若說釋迦牟尼佛的造像的出現是犍陀羅藝人受到希臘太陽神、羅馬元老以及印度聖人造型的啓發；菩薩像造型的出現則是受到當時印度王族服飾影響，並非工匠憑空想像而出。

莊嚴華麗之菩薩像的出現同樣受到以花獻佛以及裝飾佛龕的啓發。世尊時代的禮佛方式是以「香花幡蓋」，而菩薩像的出現亦是因爲香花幡蓋的演變結果。〈大智度論〉記載：「……是諸天華乃至天樹葉香以散佛上。問曰：何以以華散佛身上？答曰：恭敬供養故，又佛光照皆遙見佛，心大歡喜供養佛，故皆以諸華而散佛上，復次佛於三界第一福田，以是故，花散佛上。」¹⁶原本供養給佛的花是擺在佛前的，但是到了龍樹時代的記載已經成爲將花散灑在佛像身上，這無疑是崇拜上的一種轉變；但是犍陀羅的造像藝術此時正面臨著瓶頸，那就是，經過幾百年來在佛像雕刻的藝術方面，雖然由最初的希臘羅馬影響發展到與本土藝術特質的滲透與揉和，但是對於佛像造型已逐漸形成規格化、模式化，這種「千佛一面」的現象是犍陀羅藝術家急於突破的臨界點。此時逐漸形成的禮佛模式——散花於佛像身上就給了犍陀羅藝術家改變佛像造型的重要啓發。此外，前曾述及，瓔珞的穿戴本來就是古代印度王室貴族的專利，瓔珞、華冠除

15. 提雲般若 制譯，〈佛說大乘造像功德經〉卷上，《佛教大藏經》，第12冊，頁301。民國67年。台北：佛教出版社。

16. 龍樹 造、鳩摩羅什 譯，〈大智度論〉，《大藏經》（大正原版），釋經論部上，第25冊，頁123中。

了代表著尊貴與榮耀之外，更代表著至上與權柄；這些特質都極其符合佛菩薩的部分身分¹⁷，因此在「千佛一面」的創作瓶頸之下，很自然地就將人間尊貴帝王的形像運用到了菩薩的身上，這樣的說法以宗教學的角度來看，也是說得通的；¹⁸而且因為幡蓋對佛像的遮蔽作用，於是逐漸演化成爲對於佛像的設龕崇拜。¹⁹目前所發現犍陀羅初期的佛龕大都較爲樸素，但是佛龕的裝飾也隨著時間而走向華麗。這一部份的變化不但可以由考古資料中發現，同樣可以由經典中得到證明：「……所散寶華於此三千大千世界上，在虛空中化爲大臺。……是華臺邊，垂諸瓔珞，雜色華蓋，五色繽紛，是諸華蓋瓔珞遍滿三千大千世界。問曰：若佛自有神力，何以因所散華而變爲臺？答曰：欲令人心信清靜故，是人見所供養變成此臺，心大歡喜，因歡喜故得大福德；以是華蓋瓔珞嚴飾故。」²⁰

二、印度傳統影響

印度的傳統觀念、設計與表現方式對於佛教造像藝術是

-
17. 菩薩最大的性格特質就是慈悲，這一點並無法以莊嚴華麗的裝飾表達出來。
 18. Goody, Horton, Spiro 等學者認爲一切宗教共有的特徵就是把人類的社會加以延伸到所謂的「神界」。
 19. 在犍陀羅藝術的發展過程當中，可以明顯地發現，犍陀羅藝術對佛教造像藝術的另一大貢獻就是創造了佛像設龕崇拜的型式。
 20. 龍樹造、鳩摩羅什譯，〈大智度論〉，《大藏經》（大正原版），釋經論部上，第25冊，頁123中。

有絕大影響利的，分述如下。

1. 三十二相、八十種好

釋迦牟尼正慧入母胎，出生之後其母「乃至將示相師：汝觀我子實有三十二大人相不？若有三十二相具足者，是應有二法：若在家當為轉輪聖王，若出家當成佛。諸相師言也。」²¹在摩耶夫人的追問下，諸相師並明列三十二相的內容。因此可以推測這三十二相應屬印度社會當時的傳統看法，是屬於印度聖人或哲人的長相特徵。事實上，不但聖人或哲人有這三十二相，古印度的善女人同樣也是具備相映的三十二相的，但是以不同的名稱出現，就是三十二德（或功德），而且若有女人成就這三十二種功德的，「當為菩薩之母」。²²它們是：「一者名稱高遠，二者眾所咨嗟，三者威儀無失，四者諸相具足，五者種姓高貴，六者端正絕倫，七者名德相稱，八者不長不短不龜不細，九者未曾孕育，十者性戒成就，十一者心無執著，十二者顏色和悅，十三者運動順右，十四者識用明悟，十五者姿性柔和，十六者常無怖懼，十七者多聞不忘，十八者智慧莊嚴，十九者心無諂曲，二十者無所欺誑，二十一者未嘗忿恚，二十二者恒無慳悋，二十三性不嫉妬，二十四者性無躁動，二十五者容色滋潤，二十六者口無惡言，二十七者於事能忍，二十八者具足

21. 龍樹著、鳩摩羅什譯，〈大智度論〉卷第四，〈大藏經〉（大正原版），般若部二，第6冊，頁90上。

22. 地婆訶羅譯，〈方廣大莊嚴經〉，〈大藏經〉（大正原版），本緣部上，第3冊，頁542下-543上。

慚愧，二十九者三毒皆薄，三十者遠離一切女人過失，三十一者奉天如戒，三十二者眾相圓滿。」²³

對於印度傳統的這三十二相以及八十種好的內涵，世尊本人對之也是極為認同的。就在世尊涅槃前三個月，曾於阿難的陪同之下，前往波波城度化長者毗沙門德。在未入城之前，為去除疲憊，世尊曾脫去複衣，於跋提河中沐浴。當時世尊就告訴阿難：「汝可至心觀如來身三十二相，以自莊嚴如是之身，卻後三月當入涅槃。……如來色身最尊最勝……。」²⁴對於這三十二相、八十種好，世尊曾以具體的觀念來表示讚譽，例如這三十二相、八十種好其難見的程度更勝於優曇花開、色香之種種更甚於花鬘師取貫花線、如來之身的大威德神通光明，日月悉蔽不現、其安住不動超越須彌山。

除去以上略為觀念性的看法之外，佛教經典之中，例如〈佛說大乘造像功德經〉等，皆一再闡述有關這三十二相的大要，但其中以〈大智度論〉、〈大般若波羅密多經〉、〈三藏法教〉與〈無量經義〉所載最為詳盡，今將之對比如下表：

23. 註同前。

24. 那連提耶舍譯，〈蓮華面經〉卷上，《佛教大藏經》，第22冊，涅槃部，頁1227。

相 數	<大智度論> ²⁵	<大般若波羅密多經> ²⁶
一 相	足下安平立相。足下一切著地。間無所受。不容一針。	足下有平滿相，廟善安住猶如妝底，地雖高下，隨足所蹈，皆悉坦然無不等觸。(1)
二 相	足下二輪相。千輻鞞穀三事具足。自然成就不待人工。諸天工師毘首羯磨不能化作如是妙相。問曰。何以故不能。答曰。是毘首羯磨諸天工師不隱沒智慧。是輪相善業報。是天工師生報得智慧。是輪相行善根智慧得。是毘首羯磨一世得。是智慧。是輪相從無量劫智慧生。以是故毘首羯磨不能化作。何況餘工師。	足下千輻輪文鞞穀，重相無不圓滿。(2)
三 相	長指相。指纖長端直。次第臚好指節參差。	手足皆悉柔軟。如靚羅綿勝過一切。(6)
四 相	足跟廣平相	手足一一指間。猶如鴈王威有鞞網。金色交絡文同綺畫。(5)
五 相	手足指縵網相。如鴈王張指則現。不張則不現。	手足所有諸指。圓滿纖長甚可愛樂。(3)

25. 龍樹 著、鳩摩羅什 譯，〈大智度論〉卷第四，〈大藏經〉（大正原版），般若部二，第 6 冊，頁 90 上-91 上。

26. 玄奘 譯，〈大般若波羅密多經〉卷第三百八十一，〈大藏經〉（大正原版），般若部二，第 6 冊，頁 967 中-968 上。

六相	手足柔軟相。如細劫波毘勝餘身分。	足跟廣長圓滿。與趺相稱勝餘有情。(4)
七相	足趺高滿相。以足蹈地不廣不狹。足下色如赤蓮華。足指間網及足邊色如真珊瑚。指爪如淨赤銅。足趺上真金色。足趺上毛青毘琉璃色。其足嚴好。譬如雜寶履種種莊飾。	足趺脩高充滿。柔軟妙好與跟相稱。(7)
八相	伊泥延膊相。如伊泥延鹿膊隨次腕纖。	雙腕漸次纖圓。如豎泥邪仙鹿王。(8)
九相	正立手摩膝相。不俯不仰以掌摩膝。	雙臂脩直臚圓。如象王鼻平立摩膝。(9)
十相	陰藏相。譬如調善象寶馬寶問曰。若菩薩得阿耨多羅三藐三菩提。時諸弟子何因緣見陰藏相。答曰。為度眾人決眾疑故示陰藏相。復有人言。佛化作馬寶象寶示諸弟子言。我陰藏相亦如是。	陰相勢峰藏密。其猶龍馬亦如象王。(10)
十一相	身廣長等相。如尼拘盧陀樹。菩薩身齊為中四邊量等。	毛孔各一毛生。柔潤紺青右旋宛轉。(13)
十二相	毛上向相。身有諸毛生。皆上向而釋。	髮毛端皆上靡。右旋宛轉柔潤紺青。嚴金色身甚可愛樂。(12)

十三相	一一孔一毛生相。毛不亂青琉璃色。毛右靡上向。	身皮細薄潤滑。塵垢水等皆所不住。(16)
十四相	金色相。問曰何等金色。答曰。若鐵在金邊則不現。今現在金比佛在時金則不現。佛在時金比閻浮那金則不現。閻浮那金比大海中轉輪聖王道中金沙則不現。金沙比金山則不現。金山比須彌山則不現。須彌山金比三十三諸天瓔珞金則不現。三十三諸天瓔珞金比焰摩天金則不現。焰摩天金比兜率陀天金則不現。兜率陀天金比化自在天金則不現。化自在天金比他化自在天金則不現。他化自在天金比菩薩身色則不現。如是色是名金色相。	身皮皆真金色。光潔晃曜如妙金臺。眾寶莊嚴眾所樂見。(14)
十五相	丈光相。四邊皆有一丈光。佛在是光中端嚴第一。如諸天諸王寶光明淨。	兩足二手掌中頸及雙肩七處充滿。(17)
十六相	細薄皮相。塵土不著身。如蓮華葉不受塵水。若菩薩在乾土山中經行。土不著足。隨藍風來吹破土山。令散為塵乃至一塵不著佛身。	肩頸圓滿殊妙。(21)

十七相	七處隆滿相。兩手兩足兩肩項中七處。皆隆滿端正色淨勝餘身體。	體肢悉皆充實。(18)
十八相	兩腋下隆滿相。不高不深。	容儀圓滿端直。(20)
十九相	上身如獅子相。	身相脩廣端嚴。(20)
二十相	大直身相於一切人中身最大而直。	體相縱廣量等。周匝圓滿如諾耨陀。
廿一相	肩圓好相。一切治肩無如是者。	領臆并半。威容廣大如獅子王。(19)
廿二相	四十齒相。不多不少餘人三十二齒。身三百餘骨。頭骨有九。菩薩四十齒。頭有一骨。菩薩齒骨多頭骨少。餘人齒骨少頭骨多。以是故異於餘人身。	常光面各一尋。(15)
廿三相	齒齊相。諸齒等無麤無細不出不入。齒密相人不知者講爲一齒。齒間不容一毫。	齒相四十齊平。淨密根深白。逾珂雪。(22、24)
廿四相	牙白相。乃至勝雪山王光。	四牙鮮白鋒利。
廿五相	獅子頰相。如獅子獸中王平廣頰。	常得味中上味。喉脈直故能引身中諸支節脈所有上味。風熱痰病不能爲雜。由彼不雜脈離沈浮延縮壞損癱曲等過。能正吞咽液通流故。身心適悅常得上味。(26)

廿六相	<p>味中得上味相。有人言。佛以食著口中。是一切食皆作最上味。何以故。是一切食中有最上味因故。無是相人不能發其因故。不得上味。復有人言。若菩薩舉食著口中。是時咽喉邊兩處。流注甘露和諸味。是味清淨故。名味中得上味。</p>	<p>舌相薄淨廣長。能覆面輪至耳髮際。(27)</p>
廿七相	<p>大舌相。是菩薩大舌從口中出覆一切面分。乃至髮際。若還入口口亦不滿。</p>	<p>梵音詞韻弘雅。隨眾多少無不等聞。其聲洪震猶如天鼓。發言婉辭如瓊迦音。(28)</p>
廿八相	<p>梵聲相。如梵天王五聲從口中出。其一深如雷。二清徹遠聞聞者悅樂。三入心敬愛。四諦了易解。五聽者無厭。菩薩音聲亦如是。五種聲從口中出。迦陵毘伽聲相。如迦陵毘伽鳥聲可愛。鼓聲相。如大鼓音深遠。</p>	<p>眼睫猶若牛王。紺青齊整不相雜亂。(30)</p>
廿九相	<p>真青眼相。如好青蓮華。</p>	<p>眼睛紅青鮮白。紅環間飾皎潔分明。(29)</p>
三十相	<p>牛眼睫相。如牛王眼睫長好不亂。</p>	<p>面輪其猶滿月。眉相咬淨如天帝弓。</p>

卅一相	頂髻相。菩薩有骨髻如拳等在頂上。	眉間有白毫相。右旋柔軟如靚羅綿。光淨逾珂雪等。(32)
卅二相	白毛相。白毛眉間生不高不下。白淨右旋舒長五尺。	頂上烏瑟膩沙高顯周圍。猶如天蓋。(31)
總評	<p>相師言。地天太子三十二大人相如是。菩薩具有此相。問曰。轉輪聖王有三十二相。菩薩亦有三十二相。有何差別。答曰。菩薩相者有七事勝轉輪聖王相。菩薩相者一淨好。二分明。三不失處。四具足。五深入。六隨智慧行不隨世間。七隨遠離。轉輪聖王相不爾。問曰。云何名相。答曰。易知故名相。如水異火以相故知。問曰。菩薩何以故三十二相不多不少。答曰。有人言。佛以三十二相莊嚴身者。端正不亂故。若少者身不端正。若多者佛身相亂。是三十二相端正不亂不可益不可減。猶如。佛法不可增不可減。身相亦如是。</p>	

※ 括弧內之數目為〈大智度論〉所列三十二相之序號。

三十二相、八十種好可說是古印度傳統以來對人體美的看法，既是威儀，又是審美觀。世尊所有的相好並不一定能在造像藝術中表現出來，例如手足柔軟相、梵聲相、味中得上味相、大舌相、細薄皮相等多項特徵就是；有些特徵並非在造像技術上有所困難，但卻從未表現出來過，例如手足指縵網相、手長過膝相等等；也有一些特徵並不適合於將之特別表現出來，例如陰藏相；因此，審視出土的佛像之後，可以發現所有的相好經常表現出來的只有丈光相、白毫相、頂髻相等寥寥幾項保留下來，但是其中最重要的兩項特徵是「螺髻」與「玉毫」；²⁷然而〈大智度論〉的作者龍樹是第四世紀的人，再佐以世尊在涅槃之後近五百年才出現造像的考古事實，可見這三十二相、八十種好雖是印度古來的傳統，但是將它們加在世尊的身上有可能是後來的事了。此外，如若檢視世尊髮型由健陀羅藝術初期的大波狀卷髮，演變成為後來髮式的典範—小螺狀卷髮，卻不在經典中所列世尊相好之一，也並非印度古代相好的內容裡，所以它完全是歷代印度本土藝人的綜合創作，他們藉著誇張的手法來表現佛菩薩的異於常人，也藉此將佛菩薩的不凡襯托而出。在民族學以及宗教學上經常認為超凡事物與神聖事物相關、神聖事物又與宗教信仰相關，²⁸因此，印度本土藝人為了激發信

27. 〈佛說大乘造像功德經〉卷上提到，佛滅後優陀延王常懷悲感渴仰於佛，曾招工匠為佛造像以為禮拜供養，當時就已將「螺髻」、「玉毫」列為兩個最大的特徵。

28. 林惠祥著，《文化人類學》，頁276。民國82年第八刷。台北：台灣商務印書館；時光、王嵐編寫，《宗教學引論》，頁30。1994。北京：中央民族大學出版社。

徒的宗教情操而出現類此的創造，也是理所當然的。

2. 秣菟羅藝術的加入

秣菟羅藝術源於秣菟羅 (Mathura) 國，目前的地理位置是在恆河支流—閻牟那河²⁹ (Jamuna River) 之西岸。玄奘的《大唐西域記》對秣菟羅國有專條記載，其中提到了供養之日「諸宰堵波競修供養，珠幡布列、寶蓋駢羅、香煙若雲、花散如雨、蔽虧日月、震盪谿谷、國王大臣修善為務。」³⁰ 雖然玄奘對該國崇佛的狀況多所描述，可惜對於當時這個在造像藝術方面唯一能夠與犍陀羅藝術分庭抗禮、同樣榮為貴霜王朝造像藝術中心的秣菟羅造像盛況卻未加以記載，只有一句簡單的話—「每歲三長及月六齋，僧徒相競，率其同好資持供具，多營奇玩，隨其所宗而致像。」³¹

基本而言，秣菟羅藝術與犍陀羅藝術是完全不同的兩個系統，由於歷史淵源之不同，³² 以致在造像風格、形式等方面出現相當的差異性。然而在貴霜王朝的大力支持下，犍陀羅藝術被賦予了充分的機會與活力，成為佛教造像藝術的主流。然而秣菟羅藝術卻也毫不吝惜地在雙方的交流之中，將自己原有的特色滲出，在整體的佛教造像藝術之中佔有一席

29. 玄奘，書同前，卷4、頁9上。

30. 玄奘，書同前，卷4、頁7上。

31. 註同前。

32. 秣菟羅藝術與犍陀羅藝術在起源上究竟有無共通點，學者至今議論紛紛，但以初期其風格的相異而論，筆者寧可相信他們的起源是不同的。

之地。

相形於犍陀羅造像優雅、柔順的風格，秣菟羅造像是粗獷的。犍陀羅造像對於人體比例的要求幾近於完美，它企圖將佛像塑造出高貴的氣質，但是秣菟羅的藝術家們手下所表現出來的塑像是印度傳統的審美觀點—崇尚肉感與力量。爲了表現前者，其塑像多爲袒胸露背，肥肉團塊明顯，即使身著衣物，也是薄如蟬翼；爲了表現後者，塑像多是方臉大耳、杏眼圓睜，其鼓出的腹部、粗的四肢，在在都是宣示著潛在無窮的力量。光憑想像，以這樣的風格在佛教造像藝術之中本來是不可能有任何地位的，但是今日所見的諸天、護法造像形式，尤其是藏傳佛教的部分（插圖九），其傳統就是沿襲自秣菟羅藝術。

3. 本土化設計的出現

希臘羅馬的審美思想在犍陀羅地區長期發展之後，本土的審美思想也逐漸滲入了藝術作品之中，其中最大的變化就



（插圖九）

是印度本土的素材被大量利用，成為圖案設計的一部份。其中最明顯的是蓮花³³以及佛塔的大量出現。

據載釋迦牟尼於出生後即可行走，他一共走了七步，³⁴民間流傳甚廣的是，他每走一步就由腳印上長出一朵蓮花來。³⁵蓮花在佛教之中被大量使用有其特定的本土意義。其中有些是基於文化的傳統，例如古代婆羅門教中就以蓮花為創造的本源，甚至有學者如 Haveli 主張「古昔印度有蓮之信仰，蓮出污泥而不染，守一莖一花之節，其花色紅白、葉綠，此三色即表梵覽摩、濕婆、毗濕孛三位。」³⁶此外，將佛菩薩置於開展的蓮花之上，也並非佛教的創造，而是源自古印度婆羅門教的傳統，「……名為韋鈕，是……千葉金色妙寶蓮

33. 中觀所著〈佛教藝術之起源〉論及：愛蓮思想，導源於埃及，西元前 1300 年前的梨貝吠陀就已初見蓮花之語。阿達婆吠陀雖以人心比白蓮，然並無以蓮花為神聖之思想。埃及則在梨貝吠陀之前，已將神像與蓮花結合。如畫東西南北四神時，將 Horus 之子置於一蓮花上，畫太陽神 Nefertum 時，頭戴蓮花冠。以蓮花與太陽之結合，取其意為太陽東昇，蓮花啓瓣，太陽西沉，花瓣亦閉，從而轉以象徵再生。莊伯和於其所著《佛像之美》一書中亦提及埃及第十八王朝的一個墳墓壁畫「庭園」，描寫的是來世的理想樂園，花木扶疏，中央就是一個長滿睡蓮的水池，代表著未來生命的泉源。

34. 龍樹著、鳩摩羅什譯，〈大智度論〉卷第四，《大藏經》（大正原版），釋經論部上，第 25 冊，頁 90 上。

35. 貝托魯奇導演，《小活佛》。1996。台北：龍響影視有限公司代理。

36. 中觀著，〈佛教藝術之起源〉，《佛教藝術論集》，張曼濤主編，現代佛教藝術叢刊 20，頁 2。民國 67 年。台北：大乘文化出版社。

花，其光大明如萬日俱照。華中有人結加趺坐，此人復有無量光明，名曰梵天王，……佛轉法輪，或名梵輪，是梵天王座蓮華上，是故諸佛隨世俗故，於寶華上結加趺坐。」³⁷ 足見佛菩薩與蓮花座之間的搭配自是有其淵源。釋迦牟尼本身是印度人，受到印度傳統文化的影響自然匪淺，他又以印度古代六大哲學派系³⁸的理論架構創造了佛教，因此佛教對蓮花的象徵意義就特別重視。

在一次開示弟子有關供養功德的場合上，弟子問世尊：「何故不以好寶深經若佛菩薩寶為信，而以蓮華？蓮華小物，何足以為信？」³⁹ 世尊回答：「佛不須物，佛寶天寶尚亦不須，何況人寶？以不須，故不遺，亦以佛自等有，故不遺。深經亦爾。復次諸經於佛，則無甚深，甚深之稱，出自凡人。凡人所疑，於佛無礙。……復次華香清妙以為供養，如人獻贈，必以異物。」⁴⁰ 由此可見蓮花在世尊的眼中乃為奇異之物，受到世尊極大的重視。弟子不解，認為花香清妙花朵何其眾多，為何世尊明言捨棄其他，唯獨鍾愛蓮華，而以蓮華為「正」？世尊回答，供養唯以花香幡蓋，因為蓮

37. 龍樹造、鳩摩羅什譯，〈大智度論〉卷第八，書同前，頁116上。

該處亦說明佛教之被稱為「梵」，亦與羅門教中之大梵天王有關：

「此梵天王心生八子，八子生天地人民，是梵天王於諸姪曠已盡，無餘。以是故言，若有人修禪淨行，斷除姪欲，名為行梵道。」

38. 例如轉世輪迴的觀念就是引自瑜伽派。

39. 龍樹造、鳩摩羅什譯，〈大智度論〉卷第十，書同前，頁129上。

40. 龍樹造、鳩摩羅什譯，書同前，頁129中。

花有色有香。弟子仍然不解，因為蓮華以外的花朵同樣有色有香。世尊回答：「……蓮華有三種：一者人華、二者天華、三者菩薩華。人者大蓮華十餘葉，天華百葉，菩薩華千葉。彼世界中多有金色光明千葉蓮華，娑婆世界唯有化華千葉，無水生者，以是，故遺是蓮華千葉金色。」⁴¹可知菩薩蓮的層次高過天蓮，當然更高過人蓮。〈法華經〉與〈無量壽經〉分別記載：「未來世中，若有善男子善女人聞妙法華經提婆達品，靜心信敬不生疑惑者，不墜地獄惡鬼畜生，生十方佛前，所生之處常聞此經。若生人天中，受勝妙樂，若在佛前，蓮華化生」⁴²、「十方世界諸天人民，其有至心願生彼國，凡有三輩，其上輩者捨家棄欲而作沙門、發菩提心一向專念無量壽佛、修諸功德願生彼國。此等眾生臨壽終時，無量壽佛與諸大眾現其人前，即隨彼佛往生其國，便於七寶華中自然化生。」⁴³因此菩薩華的涵義已由蓮花最原始的植物屬性昇華到靈性的屬性，尤其是具有化生母胎的生命的象徵、是成佛之路途中能源的來處，有如太陽的能源對於生物一樣。

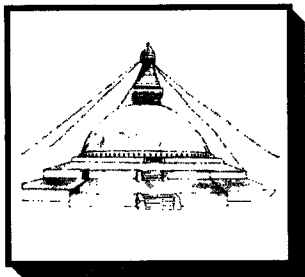
在塔的大量使用方面亦成為另一特色。現今中文所用的「塔」一詞，在印度早期的佛教建築中事實上是有 *chaitya* 與 *stupa* 之分的。*Chaitya* 譯為「支提」，*stupa* 則譯為「窣堵

41. 同前註。

42. 〈法華經〉

43. 康僧鑑譯，〈佛說無量壽經〉，《大藏經》（大正原版），寶積部下，第12冊，頁272。

波」。〈南海寄歸內法傳〉記載：「世尊既涅槃後，人天並集，以火焚之，眾聚香柴，遂成大積，即以此處名為質底，是積聚意。」⁴⁴這裡的「質底」就是支提發音的另譯；它意表之一是世尊眾德集聚於此，二是指的在此積磚成塔。所以基本上支提與窣堵波在外型上分別不大，但是後來在意義以及型制上漸漸有所區分；〈摩訶僧祇律〉記載：「有舍利者名塔，無舍利者名枝提。」⁴⁵藏有舍利的被稱為窣堵波，被築成實心的覆鉢式佛塔，猶如今日尼泊爾加得滿都 Boddha 市中心那座菩提塔的式樣（插圖十）；沒有舍利的則稱之為支提，又發展成爲一種專供信徒禮佛的塔廟型式，有學者將之譯爲「塔廟窟」。⁴⁶其實塔的出現並非始自釋尊，也並非佛教所創造，它是立基於印度吠陀時代文化習俗之上的發揚。Stupa 一詞起源甚早，它原本的意義



（插圖十）

-
44. 轉引自吳焯著，《佛教東傳與中國佛教藝術》，頁43。民國83年。台北：淑馨出版社。
45. 佛陀跋陀羅、法顯合譯，〈摩訶僧祇律〉，《大藏經》（大正原版），律部一，第22冊，頁498中。
46. 郭乃彰著，《印度佛教蓮花紋飾之探討》，中國文化大學印度文化研究所碩士論文，頁11。民國76年。台北：中國文化大學。

僅只是「墳」而已。按「吠陀時代的印度諸王死後皆築一半圓形的墳，即為後來佛教窣堵波的雛形。」⁴⁷此外在早期婆羅門教的「法經」(dharma sutra)中就描述它是喪葬用的土堤，其高度大小也因死者之身分地位而有異，佛教的塔只不過是擴大與增飾古代的形式。⁴⁸其實佛教不僅是擴大與增飾古代窣堵波的形式而已，其更大的貢獻是將窣堵波做了重新包裝，尤其是賦予了窣堵宗教上的意義，使得在吠陀時期的墳塋由單純的墓葬轉化成為神聖事物的代表；⁴⁹其主要原因是窣堵波通常藏有高僧、甚至是佛菩薩的舍利骨灰。

人類自從開始對死者進行墓葬的做法時，就產生了宗教現象，因此即使到了現代的宗教型式，仍然可以看到對聖人遺骸或其部分遺骸加以崇拜的情形；更何況世尊曾告訴弟子：「諸佛世尊具有三身，謂法身、受用身、報身。我涅槃後，若欲供養此三身者，當供養舍利；然有兩種；一者身骨舍利，二者法頌舍利。」⁵⁰〈大般涅槃經〉記載著在佛陀涅槃之後，須拔陀羅為報佛恩，表示「汝等大眾應當供養其屍、安立塔廟」。⁵¹所以大眾在「惆悵慘結掩淚裁抑」之

47. 吳焯，書同前。頁 42。

48. 林良一，〈佛教與佛教藝術〉，《藝術家雜誌》，頁 21。台北：藝術家雜誌出版社。

49. 普通事物之宗教化或宗教性的產生必須與神聖性產生關聯，舍利塔由普通墳塋的身份轉變成宗教性，就是正好賦予了它神聖性。

50. 釋義淨譯，〈浴佛功德經〉，《大藏經》(大正原版)，經集部三，第 16 冊，頁 800 上。

51 若那跋陀羅譯，〈大般涅槃經後分〉卷上，《佛教大藏經》涅槃部，第 22 冊，頁 872。

後，收拾起不捨佛陀涅槃的淚涕哽咽心情，依照佛陀教誨，「以香木酥油茶毗其屍，……茶毗已迄，是時大眾悲傷感悼，收取舍利起塔供養。」⁵² 這句話的意義是將舍利、佛、窣堵波三者之間畫上等號，因此既然犍陀羅藝術的產生就是與佛教直接相關，所以在造像藝術的內涵上，除了佛菩薩及相關偶像之外，在「見窣堵波如見佛、禮窣堵波如禮佛」的效應之下，窣堵波被當作聖物處理就是極其自然的事。

其次是造型上的本土化。以衣飾而言，早期佛像的袈裟受到羅馬元老院中元老袍服的啓發，皺摺自雙肩披下，部分垂於上胸部，形成自然的反拋物線，線條極其流暢，充滿了審美的感動。但是這類設計並非當時印度的本土型式，因此逐漸地，本土風格的衣著式樣就融入的佛像的造型之中；同樣的袈裟設計，但是印度式的卻是「袒右肩」的方式。在大藏經之中經常出現信徒向釋迦牟尼請求開示的場面，其典型的問訊方式就是「偏袒右肩、右膝著地」。例如〈佛說造塔延命功德經〉中記載：「如是我聞，一時佛在舍衛國祇樹給孤獨園與大苾芻眾及菩薩摩訶薩眾俱。爾時波斯匿王在大眾中，即從座起，整理衣服，偏袒右肩、右膝著地，禮佛雙足，合掌恭敬而白佛言……。」⁵³ 〈蓮華面經〉亦載有：「阿難，汝今欲聞如來滅後，未來眾生供養如來碎身舍利因緣事不？爾時阿難偏袒右肩，右膝著地，合掌白佛言……。」⁵⁴ <

52 註同前。

53 般若譯，〈佛說造塔延命功德經〉，《佛教大藏經》，第53冊，密教部二，頁1268。

54. 那連提耶舍譯，〈蓮華面經〉卷上，書同前，第22冊，涅槃部，頁1227。

佛說大乘造像功德經>記載：「……爾時彌勒菩薩摩訶薩知其念，即從座起，偏袒右肩，長跪合掌白佛言……。」⁵⁵有學者認為「一般印度人認為右邊清靜、左邊不淨。因此露出右肩，等於只將清靜的一部份表露於外。」⁵⁶由以上數例看出袒右肩的衣著方式不但是當時印度的風尚，也是一種表達尊敬的衣著方式。也是因為受到當時印度社會的影響，佛像的衣飾也出現了偏袒右肩的形式。

參、結論

由歷史資料以及出土文物分析得知，釋迦牟尼在世時，信徒並沒有為他造像，他的造像的出現是在西元第一世紀左右的事－距離他的圓寂已經四百餘年之後了。促成這項在宗教與藝術兩方面皆具重大意義創舉的因素就是由於犍陀羅藝術的本身以及其所發揮的影響。因為亞歷山大大帝的東征，致使希臘文化得以在東方的犍陀羅地區得到展露的機會；是希臘羅馬對人體雕塑的完美呈現才啟發了犍陀羅的佛教造像藝術。

對世尊的信徒而言，世尊的神聖性、至高性、非凡性等各方面已經臻於極至，因此如何呈現才可以將世尊的崇高性

55.提雲般若 制譯，〈佛說大乘造像功德經〉卷下，書同前，第12冊，方等部十，頁305。

56.心靈雅集編譯組編寫，《佛像小百科》，心靈雅集10，頁217。民國81年。台北：大展出版社。

質與造像外型互相匹配，就是一件非凡的挑戰。由犍陀羅出土的世尊造像看出，它們件件都是犍陀羅藝術家的精心傑作。每一座造像的五官身軀、舉手投足、表情神態等，無不經過慎重之考慮，為的就是設法烘托出世尊在人格與神格上無比的完美。因此，將眾多的犍陀羅造像加以分析，可得知當時的藝術家為佛陀造像是根據幾各重要的原則：世尊的頭部是採取了希臘及羅馬太陽神為範例，這一點可以明顯地由其頭後的背光看出來。這麼做的原因極其單純 - 因為太陽神在希臘羅馬的眾神系統之中是萬神之神。此外，由世尊袈裟的形式看出，世尊的身軀部份所採取的是羅馬元老院之中元老的範例，最明顯的就是其通肩式的袈裟穿著，與印度傳統的袒右肩穿著是不相符合的。這麼做的原因亦極為單純 - 因為元老在羅馬帝國之中是人上人。最後的一部份就是加上了印度傳統聖人的三十二相、八十種好，其中最為明顯的就是雙眉之間的白毫以及頭頂的肉髻。這三部分的結合將世尊的造像推向了神人條件的最高點。

藝術為文化的一部份，它有如有機體一般，在不斷的成長與兌變的過程當中，與其他藝術文化的融合與創新，所展現出炫爛的變化與成果，才是藝術令人激賞之處。原本屬於歐洲系統的希臘羅馬藝術在犍陀羅地區經過數百年的演進，最後在造像藝術方面產生了相當的變化，這個催化的因素就是印度本土藝術的滲透，其中最為重要的因素就是佛教思想的影響。

※在此感謝國立政治大學民族學系碩士班蔡佩芸同學為本書繪製插圖。