敦煌飛天飄逸柔美 源自佛門「天龍八部」

文苑英華

敦煌莫高窟壁畫中最為人熟知的形象，一定非飛天莫屬。敦煌研究院前院長段文傑在論文《飛天——乾闥婆與緊那羅——再談敦煌飛天》中明確指出，敦煌壁畫中的飛天，本質上正是乾闥婆與緊那羅的複合體與藝術演變。他們凌空飛舞，不假羽翼，以飄逸柔美之姿，展現佛教世界的美滿莊嚴。

乾闥婆與緊那羅都是佛門「天龍八部」中的護法。說起「天龍八部」，大家自然會想到金庸小說。查良鏞先生在構思這部長篇小說時，最初正是想藉佛經中的八部眾，隱喻、象徵書中各式人物的性格與命運。隨着金庸小說廣為流傳，「天龍八部」一詞也變得家喻戶曉。

「天龍八部」又稱「八部眾」，見載於《妙法蓮華經》等佛教經典。在《法華經》中，八部眾通常以聽眾與護法的群體形象出現；每當釋迦牟尼佛說法，他們便在場隨侍、聞法並護持。這八類眾生分別是：一天眾、二龍眾、三夜叉、四乾闥婆、五阿修羅、六迦樓羅、七緊那羅、八摩睺羅伽。八部眾之中，乾闥婆與緊那羅都與音樂密切相關，堪稱「天龍八部」中的「音樂擔當」。

乾闥婆稱「香神」 善奏琵琶橫笛

《大智度論》載，乾闥婆是諸天伎人，常隨諸天，為諸天作樂；他不食酒肉，唯以香氣資養身命。正因如此，乾闥婆（Gandharva）的漢譯又作「尋香行」或「香神」。乾闥婆常到佛前彈琴讚佛，琴音能使三千世界為之震動。在莫高窟壁畫中，他常手持琵琶、橫笛、豎箜篌或阮咸演奏，以樂音歌頌佛法之美妙。

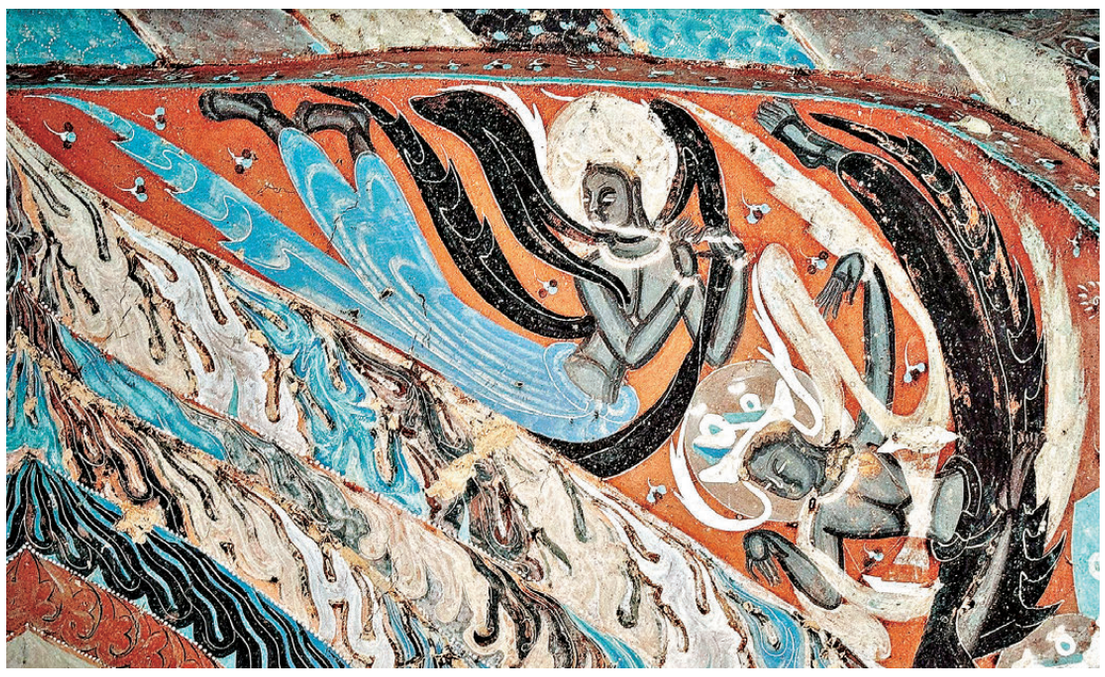
除了作為「天樂神」，古印度也因乾闥婆行蹤縹緲，將「海市蜃樓」稱為「乾闥婆城」（Gandharva-nagara）。大乘佛教亦常以「如乾闥婆城」比喻世間萬象的無常與虛妄——看似宮殿巍峨、樓閣重重，實則空無自體、幻化不實。

緊那羅具男女相 奇異與絕美交織

緊那羅（Kiṃnara），漢譯又作「人非人」，亦譯「疑神」。這源於其梵語構詞：「Kiṃ」是疑問詞，意為「何物」；「nara」意為「人」。因其形貌似人而頭生一角，見者心生疑惑：這是人，還是非人？故得「人非人」「疑神」之名。佛經中說，緊那羅有男相也有女相：男相馬頭人身，或頭上有角，似人非人；女相則端莊秀麗，聲音絕美，符合天人審美。神秘、奇異與絕美交織，使緊那羅別具一種藝術美感。

《大樹緊那羅王所問經》記載，大樹緊那羅王曾於佛前撫弄七寶琉璃琴，奏響八萬四千法樂，琴音宏大深妙，震動三千大千世界，展現「音聲作佛事」的教化力量。這正是緊那羅善於歌詠的具體表現。若說乾闥婆偏向「俗樂」，緊那羅則偏向「法樂」，二者一俗一聖，共同構成佛國音樂的兩面。

乾闥婆與緊那羅傳入中土初期，保留着濃厚的犍陀羅與西域龜茲風格：前者手持西域琵琶、排簫、豎箜篌等樂器；後者則呈「人首鳥身」，體現其「似人非人」的原始神怪特徵。到了隋唐，二者全面漢化，形象也開始融合為一。從原有的異類身軀與粗獷異域感，演化為體態勻稱、長裙飄曳的中原仕女或天人相，最終成為敦煌石窟裏「凌空散花」的飛天。



●敦煌壁畫中的飛天正是佛門「天龍八部」形象的藝術演變。圖為敦煌飛天壁畫（複製畫）。 資料圖片

●葉德平博士 香港教育大學「文化傳承教育與藝術管理榮譽文學士」課程統籌主任、「戲曲與非遺傳承中心」副總監，曾出版多本香港歷史、文化專著。

晏嬰使楚受辱 以辯才維護尊嚴

文化淺談

晏嬰，字平仲，萊之夷維（今山東高密）人，春秋時期齊國傑出的政治家，歷仕齊靈公、齊莊公、齊景公三朝，輔政長達五十餘年。他善於進諫，往往不正面頂撞君主的怒氣，而是順勢引導，讓國君自己看清問題所在。

有一次，齊景公患疥瘡兼瘧疾，整整一年不癒，遷怒於負責祈禱祭祀的祝、史，想要誅殺他們以向天帝謝罪。晏嬰乘機進諫，指出殺祝史並不能解決問題；國君若真有過失，百姓的怨謗遠比兩個祝史的祈禱更有力量，重要的是修德勤政，處理好各種社會問題。景公領悟其意，遂命大臣寬政、毀關、去禁、薄斂。

另一次，晏嬰又向景公說明「和」與「同」的區別：「和」是聽取多方面不同的意見，加以分析權衡，而非囫圇吞棗、盲目附和；國君也應重視和珍惜人才。

晏嬰最為人稱道的品格是節儉。他不願更換寬敞的宅邸，常年住在近市湫隘的舊屋中；出行乘坐的是破舊的馬車，衣着樸素，食不重肉。司馬遷稱他「以節儉力行重於齊」。晏嬰繼承其父晏弱，於齊靈公二十六年（前556年）繼任上大夫，後於景公時期為相，齊景公十分器重他。

晏嬰一生中最廣為流傳的事跡，是他出使楚國的經歷。當時楚國國勢強盛，諸侯多往朝覲，齊景公便派晏嬰出使楚國。

楚王三諷晏嬰 反自取其辱

楚靈王得知晏嬰將至，對群臣說：「晏嬰身高不滿五尺，其貌不揚，卻賢名聞於諸侯。我想羞辱他，以長楚國威風。」太宰薳啟彊奏道：「晏嬰善於應對，反應敏捷，恐怕難以羞辱，必須慎重行事。」楚王不聽，命人連夜在城門旁開鑿一個小洞，吩咐守門軍士等晏嬰來到，便關上大門，讓他從小洞進城。

不久，晏嬰一身破舊大衣，獨自駕着馬車來到城門前，請守門軍士開門。軍士指向城門旁的小門說：「大夫從這裏進城，綽綽有餘，用不着走偌大的城門。」晏嬰說：「這是狗門，不是人進出的。我若出使狗國，便從狗門而入；既然出使人國，就應該從大門進入。」守門軍士把話報告楚王，楚王哭笑不得，說：「我想戲弄他，反被他嘲笑了。」只好命人打開城門。

晏嬰入朝見楚王，楚王劈頭就問：「齊國沒有人了嗎？」晏嬰說：「齊國臨淄人多得呵氣成雲、揮汗成雨，行人摩肩接踵，大王怎麼說無人？」楚王說：「那為什麼派你這樣的人來？」晏嬰回答：「齊國有個規矩：賢德的人出使賢德的國家，不賢德的人出使不賢德的國家；大人出使大國，小人出使小國。我最不賢德，個子又最小，所以最適合出使楚國。」楚靈王一時語塞，暗暗佩服他的機智。

其後，楚王賜晏嬰橘，並在旁放置削皮刀。晏嬰連皮帶瓤一起吃了。楚王拍手笑道：「齊國人沒吃過橘子嗎？不知道橘子要剝皮？」晏嬰神態自若地回答：「我聽說，在人主面前受賜，瓜桃不削皮，橘柚不剖開。今日承蒙大王賞賜，大王沒有下令剖皮，我怎敢擅自剖開呢？」楚王聽後，不禁對晏嬰肅然起敬，命人賜座、上酒。

酒宴之間，兩名武士綁着一名囚犯從殿前走過。楚王傳他們上殿，問道：「綁着的是什麼人？」武士回答：「是個齊國人，犯了盜竊罪。」楚王看了晏嬰一眼，笑着說：「難道齊國人生來就善於偷盜嗎？」晏嬰明白楚王之意，從容答道：「我聽說，橘樹生在淮南結的是橘，移到淮北結的就成了枳，葉子雖然相似，果實的味道卻不同，這是水土不同的緣故。這個人在齊國安分守己，到了楚國卻變成盜賊，莫非是楚國的水土使他善盜吧？」楚王只好自我解嘲道：「對賢人怎麼可以戲弄呢？我反而自討沒趣了。」

晏嬰以矮小的身軀，在楚靈王一次又一次的為難中，憑藉機敏善辯，不僅免遭屈辱，更維護了齊國的尊嚴。此後齊景公更加信任晏嬰，齊國國力在他治理下蒸蒸日上。晏嬰死後十多年，齊景公與齊國百姓仍然懷念着他。

●緩圓 資深中學中史科及中文科教師，從事教學工作三十年。

跨越苦難方能彰顯文學之美

文自由戲

關於文學與苦難的關係，有一句極具洞見的論斷：「苦難可以是文學的沃土，但不是文學的溫床。」這一命題的核心，在於精準界定「沃土」與「溫床」的本質差異，確立文學面對苦難應有的姿態。探討文學的生成機制，必須摒棄將苦難浪漫化的謬誤，釐清文學絕非痛苦的附屬品，而是人類意志對抗殘酷現實的轉化與超越。

拒絕美化沉溺苦難

首先必須確立一個前提：苦難在本質上是殘酷的，甚至是反人性的。歷史證明，苦難所摧毀的靈魂，遠比它所催生的作家多得多。因此，將苦難視為文學的「溫床」，是一種危險的錯誤。溫床是一個封閉且安逸的環境，身處其中容易自我耽溺。創作者若把遭遇的苦難當成溫床，作品便極易淪為自我耽溺與自我憐憫的產物，流於無病呻吟。

相對而言，「沃土」質地粗糙，卻蘊含將痛苦轉化為生機的力量，能為生命提供真正的養分。文學猶如一棵從沃土長出的樹，其生長邏輯在於「消化」與「轉化」。沃土並不舒適，卻迫使植物消化周遭腐爛的雜質，將其轉化為向上生長的生命力。

因此，文學需要的從來都是跨越與轉化，而不是沉溺與自憐。苦難本身並不天然具備文學價值；真正有價值的，是人如何憑藉主體意志穿過苦難、為它命名，並在命運的廢墟上提煉出對人性的深刻理解。

漢代司馬遷的生命遭遇，便是對「沃土」之說最具說服力的例證。李陵之禍使他遭受宮刑，這是徹底剝奪尊嚴的毀滅性打擊，但他選擇將廢墟視為粗糙的沃土，消化恥辱與絕望的雜質，將其轉化為撰寫《史記》的磅礴生命力。他在《報任安書》中自述「究天人之際，通古今之變，成一家之言」；《史記》的誕生絕非替苦難唱讚歌，而是一個受創靈魂在絕境中的吶喊與自救。

直面生活殘酷困頓

再論北宋蘇軾，「烏台詩案」將他從政治巔峰打入死牢，隨後的黃州貶謫生涯，讓他面臨生計窘迫與精神孤立。面對打擊，蘇軾並沒有讓黃州淪為顧影自憐的溫床。相反地，苦難剝奪了他朝堂之上的浮華，逼迫他直視生命最真實的狀態。

在黃州的沃土中，他消化了政治傾軋的殘酷與生活困頓，完成思想上的跨越，寫下前、後《赤壁賦》，將個人痛苦昇華為對宇宙人生短暫的哲學追問。

北宋文壇領袖歐陽修在慶曆新政失敗、被貶滁州，政治理想破滅、被逐出權力中心，對士大夫而言是深重苦難，但他沒有在偏遠之地自我耽溺。「醉翁之意不在酒，在乎山水之間也」，正是他穿過苦難、重新命名存在價值的明證。歐陽修在廢墟上提煉出與民同樂、寄情山水的曠達；這不僅消化了官場的雜質，更將現實的殘酷轉化為文學生命力。

綜上所述，文學絕不應美化苦難，更不應替苦難唱讚歌。文學的偉大，建立在創作者拒絕將苦難視為溫床的清醒認知上。只有當作家勇於將殘酷現實視為沃土，消化其中的腐爛雜質並轉化為思想力量，文學才能真正顯現其力量。那些在廢墟上提煉出的人性光輝與靈魂吶喊，才是文學跨越苦難後留給人類最珍貴的精神資產。

●籲澄 資深中學中文、中國歷史科老師，香港歷史文化研究會理事。教學經驗豐富，曾出版多本暢銷中文、中國歷史參考書。

歐洲文明起源於「迷宮」?



●圖為米諾斯文化特展中的「跳公牛」壁畫（印刷品）。 資料圖片

人文視野

文明起源的追溯，時常始於神話、傳說與古史敘事的長期層累，許多文明的傳統起源敘事中，神話人物與所謂「歷史開端」之間的界限並不清晰，後世學術工作的一個基本任務，便是將這類敘事中的可驗證成分與純粹的文學構造區分開來。如中國的古史傳統以「三皇五帝」開篇，從司馬遷《史記》開始便形成由三皇五帝肇其始的敘述框架。

歐洲文明的溯源敘事中，也存在一個文明——米諾斯文明。米諾斯文明在希臘神話中最集中的痕跡，是克里特王米諾斯、代達羅斯所建迷宮、牛首人身怪物米諾陶洛斯與雅典童男童女獻祭，以及忒修斯在阿里阿德涅線團幫助下殺死怪物並逃出迷宮的故事。

不過，米諾斯文明一直「藏在神話之後」，直到二十世紀初，英國考古學家亞瑟·伊文斯（Arthur Evans）在克諾索斯展開系統發掘，出土了規模龐大的宮殿建築群與大量文物，才使得一個早於古典希臘的青銅時代文明進入學術視野。伊文斯發現並命名了米諾斯文明，並確信克諾索斯的宮殿遺址正是神話中米諾斯王宮與迷宮的原型。

阿什莫林博物館的研究項目頁面明確寫道，伊文斯「將米諾斯克里特視為第一個歐洲文明」，並將其描述為一個「現代的、宗教的和帝國主義的」社會。更重要的是，博物館指出，伊文斯的這一願景「在學術界和公眾對青銅時代克里特的接受中一直具有巨大影響力」。

將米諾斯稱為「歐洲文明起點」，在相對年代序列（米諾斯早於邁錫尼）的意義上有其事實基礎。然而，它作為一個流傳甚廣的概括，其具體表述源自通俗敘事對「歐洲最早文明」構想的簡化與傳播。

學術界接受米諾斯文明的年代優先性，但並不認可將其不加批判地奉為「歐洲文明起點」，這一標籤的塑造被視為一個需要被歷史化和解構的、帶有十九世紀末至二十世紀初歐洲中心主義色彩的現代建構，而非一個中性的、一勞永逸的考古學結論。

地理位置關鍵 具一定影響力

米諾斯文明使用至今未破譯的線形文字A，依託海上貿易出口橄欖油、葡萄酒、彩繪陶器等製成品並進口金屬原材料。從歐洲文明起源的比較視角看，其特殊性首先在於地理邏輯，克里特位於東地中海中心，處於歐洲、亞洲與非洲的海上交匯處，與後來以農戰為底色的古典希臘大陸形成對照。

考古證據顯示，米諾斯的影響確實深入愛琴海南部，但並未表現為對克里特島以外領土的直接行政控制。更穩妥的概括是，克里特憑藉地理位置成為東地中海轉口貿易的關鍵節點，宮殿精英利用這一位置推動農產品與高價值製成品的出口，但其經濟主導地位的性質與範圍仍需要與「帝國式霸權」區分。

米諾斯文明對後世最可驗證的影響，主要通過邁錫尼文明的中介實現。約公元前十五世紀，線形文字A在克里特演變為線形文字B，後者被邁錫尼人帶至希臘大陸使用，其符號系統在線形文字A的基礎上發展而來。

希臘神話直接繼承部分神祇

在宗教層面，米諾斯宗教實踐本身不以宏大神廟為中心，而是分布於山峰聖所、神聖洞穴與宮殿空間之中，公牛與雙斧是其突出的神聖符號之一。邁錫尼宗教被認為在相當程度上通過挪用米諾斯元素而演變；線形文字B文獻中已出現波塞冬、宙斯（di-we）、赫拉等神名，說明邁錫尼時期希臘宗教已包含後來奧林匹斯神系的某些核心神祇，但其中直接繼承自米諾斯以及邁錫尼自身發展的部分難以清晰劃分界限。

在更長的時段中，米諾斯自身的語言與宗教體系並未直接進入古典希臘，但迷宮、公牛等神話母題在荷馬、雅典悲劇和羅馬傳統中被反覆重述。

●文鯉