

色幻悟道與平等新生：溥緒《摩登伽女曲本》與泰戈爾《昌達爾姑娘歌舞劇》人物形象及主題寓意研究

蘇美文*

摘要：

摩登伽女的故事歷來都是漢傳佛教警戒男修行者遠離美色誘惑的典型，她也成為情欲魔女的象徵。民國 16 年溥緒（1882—1933）（清逸居士）創作《摩登伽女曲本》，由京劇名伶尚小雲於北京新明戲院演出，引起轟動。民國 22 年，這個印度來的故事被印度泰戈爾（1861—1941）創作成歌舞劇《昌達爾姑娘》，再改編為《昌達爾姑娘歌舞劇》搬上劇場公演，至今仍表演不輟。同時代的二個劇本都能移動傳統視角，正視摩登伽女自身，卸去僵化的魔女形象，但又各自呼應著自己的文化土壤與時代關懷，呈現不同主題寓意：一者關注她的情愛與修悟，以色幻悟道為精神；一者關注她的啟蒙與平等，以實踐平等新生為精神。

在溥緒筆下，摩登伽女具有端莊美麗，專情高潔的形象，有傳統文學的杜麗娘之傷春幽情、賈寶玉之色空悟道，又有《西遊記》魔考誘惑的情節。故事關注情愛與修悟，在情愛美色的貪執中，徹悟不淨與如幻，

* 中華科技大學通識教育中心副教授

並輔以平等慈悲之懷。

而泰戈爾的歌舞劇，藉此抒發對印度種姓不平等制度的批判。他筆下的摩登伽女言語靈動，活潑熱情，從不平等的種姓思惟中被啟蒙新生後，自我作主，勇敢追愛，這份蘊含「愛」的新生，歸向阿難與佛陀所象徵的平等慈悲，隱含泰戈爾「在愛中徹悟」的梵愛合一路徑。

就女性視角詮釋的二個路徑「情欲主動」、「速證果位」觀察，溥緒以專情高潔之主動來詮釋其「情欲主動」，並以消融情欲而得悟，雖然能呈現她因情而悟，但並無深刻描寫其「速證果位」。泰戈爾則完全沒有著墨「速證果位」，主力全在「情欲主動」上，這份主動來自平等的啟蒙，情欲化為自主勇敢去愛，與泰戈爾「梵愛合一」的宗教哲學呼應。

關鍵詞：摩登伽女、阿難、溥緒、泰戈爾、昌達爾姑娘

**Equal Rebirth and Enlightenment from Form & Vision:
the Research on the Character Image and Theme
Implication of Pu Xu’s Tune “Matangi’s Daughter” and
Rabindranath Tagore’s Musical Drama “Chandalika”**

Su, Mei-wen *

ABSTRACT:

In Chinese Buddhism, the story of Matangi’s daughter has been taken as a warning for male Buddhists to keep away from the temptation of lust, and Matangi’s daughter has become a representative of femme fatale. In 1927, Pu Xu (1882-1933, art name Qing Yi Ju Shi) composed a tune of “Matangi’s daughter”, starred by Shang Xiao-yun and caused a sensation in the Xinming Theater in Beijing. Then in 1933, this Indian story was written as a musical drama “Chandalika” by the respected Indian writer Rabindranath Tagore, and be readapted and played in theaters until now. These two scripts of the same era both change the point of view toward female by facing up to this character and getting rid of the stereotype as a femme fatale. What’s more, they reflect to their own cultural soil and contemporary concern, and present two different theme implications: the former focuses on her love and enlightenment, taking enlightenment from form & vision as the essence; the later focuses on her illumination and equality, taking the practice of equal rebirth as the essence.

Under Pu Xu’s pen, the image of Matangi’s daughter is modest, beautiful, faithful and virtuous. The story contains compositions of

* Associate Professor, Center for General Education, China University of Science and Technology

traditional literature such as the spring sentiment of Du Li-niang, the enlightenment from form & emptiness of Jia Bao-yu, and the plot of demon's test like in the "Journey to the West". The concern is on love and enlightenment, to fully recognize illusion and reflections on repulsiveness in the desire of love and lust, and accompanied by equality and compassion.

Rabindranath Tagore's musical drama expresses the criticism for the unequal caste system in India. Through his pen, Matangi's daughter is quick-witted on words, active and passionate. Awakened from the unequal caste system, she decides for herself and pursues her love bravely. The rebirth with love leads to the equality and compassion symbolized by Ananda and Buddha, and implies Rabindranath Tagore's idea of uniting Buddhist and love by "enlightenment in love".

The research observes these two paths "active on lust" and "quick attainment of arhathood" interpreted from female perspective. Pu Xu interprets "active on lust" as faithful and virtuous activity, and enlightenment comes after the melt of lust, therefore presenting her enlightenment through love but no further description on "quick attainment of arhathood". Rabindranath Tagore describes nothing of "quick attainment of arhathood" and focuses on "active on lust", therefore the activity comes from illumination of equality and lust becomes the love of independence and bravery, responding to his philosophy of religion "union of Buddhist and love".

Keywords: Matangi's daughter, Ananda, Pu Xu, Rabindranath Tagore, Chandalika

一、前言

漢傳佛教摩登伽女的故事與形象，最廣為流傳的是唐·般刺密諦譯《楞嚴經》內的情節：阿難乞食，經歷姪室，摩登伽女以大幻術，將阿難攝入姪席，將毀戒體，幸得佛陀宣說神咒，請文殊往救，才得免難。¹ 佛陀因此警戒阿難徒只多聞，度化摩登伽女證四果阿羅漢果。對於歷史上佔多數又有話語權的男修行者而言，這段故事驚心動魄，危險至極，於是將摩登伽女形塑成情欲魔女，以警戒對美色情欲的貪執。

但是摩登伽女故事尚有更完整的獨立經典版本，亦即《摩登伽經》等四部漢譯經典，分屬二種同本異譯，另在律部與毘曇部經典也曾提及，計有：1、第一種經典：《佛說摩鄧女經》、《佛說摩登伽女解形中六事經》。2、第二種經典：《摩登伽經》、《舍頭諫太子二十八宿經》。3、律典：《鼻奈耶》卷三。4、論典：《大毘婆娑論》卷十八。

這二種經典與律典的記載，詳略各有不同，但皆以摩登伽女為主角核心，呈現一位專志主動求愛，經佛陀教化，速證阿羅漢的女子，但這個面向歷來較少被注意，反而是《楞嚴經》的魔女形象深植人心。「魔女」是以阿難為主體的「他者」存在，「魔女」的形塑是為了警戒男修行者，幫助他們修行，所以並非摩登伽女的本色，因此從摩登伽女自身亦即女性視角來詮釋，是有待開發的空間。而女性視角詮釋可以有二個路徑：一、正視她的「速證果位」。二、正視她的「情欲主動」，以此來觀察新創的摩登伽女故事，可幫助理解與定位其創作視角。²

¹ 見唐·般刺密諦譯，《楞嚴經》卷4，《大正藏》冊19，頁121c。（本文藏經出處皆引自中華電子佛典協會，《電子佛典集成》CBETA，2008年版）

² 有關二種獨立摩登伽女經典的比較，以及歷來摩登伽女形象的魔化、聚焦與發展、女性視角的詮釋方向等論述，請參考拙作〈羅漢聖者、情欲魔女：摩

民國 16 年（1927）摩登伽女故事以京劇形式、「摩登伽女」之名在北京新明戲院首演，由尚小雲主演，劇本《摩登伽女曲本》由清末劇作家溥緒（1882—1933）創編，因表演方式與內容皆具新穎，引起轟動。民國 22 年（1933）印度大文豪泰戈爾也將此故事創作成《昌達爾姑娘》一劇，再改編《昌達爾姑娘歌舞劇》，分別在加爾各答的劇場公演，其形式與內容又迥異於漢傳佛教的詮釋。

二十世紀初，現代化思潮如男女平等、階級解放之議題風起雲湧，面對這樣的平等解放趨勢，遠在二千五百年前印度的佛教故事，長期流傳在漢傳佛教界，如今有機緣被中印兩國文人重新創作，兩個劇本都能跳脫以往詮釋，並呼應自己文化與時代關懷，非常值得分析並比較觀察。

這兩個創作的人物形象如何？尤其是摩登伽女與阿難，主題寓意如何？尤其在中印不同的文化土壤上，女性視角的詮釋路徑中開發了什麼？又有什麼傳承與時代關照點？本文期望由此來分析探索與比較，呈現這個故事在不同時代所變化出來的不同面貌。

二、溥緒《摩登伽女曲本》的人物形象與主題寓意

（一）溥緒《摩登伽女曲本》與尚小雲

溥緒（1882—1933），姓愛新覺羅，字菊隱，別號清逸居士，又稱莊清逸、金菊隱，為滿清遺族，是清末民初重要的京劇作家。他承襲父祖莊親王爵位，來自劇曲世家，熱愛京劇，熟悉並收藏劇本檔案舊鈔本等，文學涵養深厚，也能上台表演。民國建立後，飽嘗人生起落，生活

窘迫潦倒，靠著文字筆墨，為尚小雲等名伶編撰劇本，以存續生活。³

《摩登伽女曲本》(以下簡稱曲本)是溥緒為尚小雲所編戲本之一，尚小雲因此劇摩登伽女角色獲票選為「五大名伶」的最高票，也成為後來習稱的四大名旦之一。⁴當時這是一齣創新時裝劇，引來滿城轟動，除了故事精彩之外，又因異國氛圍下打開大膽創新之門，尚小雲扮演的摩登伽女：

燙頭髮，束綠羽，穿色彩艷麗的旗袍，還足蹬洋式的高跟鞋，與傳統劇目中的古裝女子，截然不同，他一出場亮相，就使人驚嘆失聲，耳目一新。⁵

如此歌唱傳統皮簧，裝扮洋化的旦角，「海上好佛者流，熟知佛國中有此一段情史者能有幾人，宜乎半城仕女，爭赴此間」。⁶而這樣的扮相在曲本亦已顯露，摩登伽女首次出場時即加註「印度風妙齡女郎，家常打扮上」之語。⁷這齣戲之戲尾更運用西洋樂器鋼琴、小提琴伴奏，跳

³ 參見胡冬生、蘇移等著，《中國京劇史》中卷下第 35 章（北京：中國戲劇出版社，1999 年），頁 1420-1421。

⁴ 1927 年 6 月 20 日北京《順天時報》舉辦五大名伶新劇奪魁投票活動。五大名伶的其他四位與角色，分別為梅蘭芳「太真外傳」、程硯秋「紅拂傳」、荀慧生「丹青引」、徐碧雲「綠珠」。而四大名旦是指梅、程、荀、尚。可參考李伶伶，《清風吹歌，曲繞行雲飛：尚小雲評傳》（上海：上海古籍出版社，2012 年）。

⁵ 鄧小秋，〈尚小雲與《摩登伽女》〉，《當代戲劇》4 期（西安：陝西人民，2002 年 7 月），頁 23。

⁶ 雲舫，〈紀小雲摩登伽女〉，劉豁公編，《戲劇月刊》1.8（1929 年 2 月）「尚小雲號」之評論彙錄。收於姜亞沙、經莉、陳湛綺主編，《中國早期戲劇畫刊》（三），《中國文獻珍本叢書》（北京：新華書店，2006 年），頁 196。

⁷ 溥緒，〈摩登伽女曲本〉，劉豁公編，《戲劇月刊》1.8（1929 年 2 月）「尚小雲

了一段英格蘭舞，來個歡樂收場。⁸這段舞蹈也就是曲本末尾所註：「附跳舞名詞 The London Girl, Barn-Dance」的表演，⁹如此異國的歡樂舞蹈，由傳統京劇舞台與名伶演出，絕對新潮時尚。

表演摩登伽女的尚小雲，以武生起家，後改旦角，其扮相與唱腔具內剛外柔，非常適合俠義、敢愛敢恨的女性角色，他「在舞台上創造了如《漢明妃》、《楚漢爭》、《相思寨》、《紅綃》、《峨眉劍》、《花木蘭》……《摩登伽女》……等一大批歌頌具有反抗性格的我國古代婦女形象的新劇目」，¹⁰更因摩登伽女這齣戲，被評為豐富革新了京劇藝術。¹¹



尚小雲扮演摩登伽女之劇照¹²

號」。收於姜亞沙、經莉、陳湛綺主編，《中國早期戲劇畫刊（三）》，《中國文獻珍本叢書》（北京：新華書店，2006年），頁224。（以下皆簡稱曲本）

⁸ 章詒和，《伶人往事——寫給不看戲的人看》（長沙：湖南文藝出版社，2006年），頁7。

⁹ 溥緒，〈曲本〉，頁242。

¹⁰ 胡冬生、蘇移等著，《中國京劇史》中卷上、第二十一章「尚派」，頁711-712。

¹¹ 胡冬生、蘇移等著，《中國京劇史》中卷上、第二十一章「尚派」，及中卷下、第三十二章「旦行演員」-尚小雲，頁711-712、1255。

¹² 取自鄧雲鄉，〈京劇四大名旦的「黃金時代」〉，http://guoxue.ifeng.com/a/20150813/44419183_0.shtml；鄧小秋，〈尚小雲與《摩登伽女》〉，<http://women>.

溥緒創作尚小雲表演，這齣京戲在形式上留下異國創新的風采，內涵上發揮深厚的文化底蘊，尤其大量採用少被注意的摩登伽女經典，使摩登伽女有較完整的內涵，形成與傳統魔女迥異的形象，特別有時代意義。

從尚小雲扮演各種敢愛敢恨的女性以及梅蘭芳等旦角的流行，都顯示當時聚焦女性或發掘有個性的女性是一種風潮，他們移動視角，讓以往只是陪襯、附屬、它者的女性，得到較正面的視角。姑且不論是否真為平等，這種移動視角的翻案新詮釋，必然新鮮精彩，尤其是宗教裏被妖魔化的女性。因此曲本的創作是溥緒在時代氛圍下，看到這位主動求愛、證悟色空，也被妖魔化的女子，是邪是聖，是個可翻轉而且精彩的好角色。

（二）摩登伽女的「專情之愛」與「色空之悟」

1、從「宿為姪女」變為「專情高潔女子」

溥緒曲本共分十七場，故事地點在憍塞羅國的舍衛城、祇園精舍。內容多順著摩登伽女經典而走，以摩登伽女（名：鉢吉蒂）為主角。其形象不僅跳脫《楞嚴經》的「宿為姪女」，還加入清高傲潔、守身如玉的道德內涵，成為既專情又高潔的女子；而身為旃陀羅賤種的命運依然不變，也因身在賤種，心志高潔的對比更鮮明。

當母親希望摩登伽女以家傳咒術，媚惑華貴子弟，賺取財物時，就自忖女兒：「性情高傲，怕他不肯作此營業」。¹³果然母親以旃陀羅族女子賣弄風情的傳統說服之，摩登伽女卻一再強調「豈肯為之」、「豈肯輕

sohu.com/20081203/n261001636.shtml，2016.2.20 蒐尋。

¹³ 溥緒，〈曲本〉貳場，頁224。

賤」，而她並非有超然情外之志，而是純情專一的少女情懷，希望有情投意合之佳婿。但深歷社會階級成見的母親，知道這是妄想，只得處處強調「旃陀利女甚微賤，貴人懶與結姻緣」。¹⁴

摩登伽女的少女情懷，曲本多處以傳統女子守在深閨無人識的幽怨口吻呈現，當她一現身即說唱言：

……情脈脈，幽怨鎖眉尖，明鏡不窺心裏事，春風秋月度年年，
玉貌為誰妍。女兒拜見娘親。……脈脈含情羞滿面，一腔幽怨鎖
春山。（三句改搖板）藉此提觚花叢去游玩（提花桶介）（唱）且
將倩影照清泉。¹⁵

她井邊汲水將遇阿難前，亦是曰：「芳春時候，幽懷難遣，……惜年華如逝水韶華一瞬，心似醉意如癡黯黯消魂，空辜負芝蘭品紅顏薄命，生在這旃茶羅異族家門，縱生成桃李容無人識認，華貴族釋教子誰與聯姻」。¹⁶這就像湯顯祖筆下的杜麗娘遊賞花園時，「可知我常一生兒愛好是天然？恰三春好處無人見」，而「原來姹紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頽垣。良辰美景奈何天，便賞心樂事誰家院」？¹⁷純然傳統女子傷年華易逝，興閨怨春情之典型。

當阿難向其乞水，摩登伽女見其「丰神瀟灑非凡品」，被他的風采吸引，表明自己「性情高傲」，「從未作過淫賤之業」，全是出於一片專情摯愛，相望能結良緣。阿難當面拒絕摩登伽女的愛意，但摩登伽女已

¹⁴ 溥緒，〈曲本〉貳場，頁 224-225。

¹⁵ 溥緒，〈曲本〉貳場，頁 224-225。

¹⁶ 溥緒，〈曲本〉肆場，頁 226。

¹⁷ 湯顯祖，《牡丹亭》第十齣〈驚夢〉，《湯顯祖戲曲集（上）》（臺北：里仁書局，1981年），頁 267-268。

「柔情展轉千般恨」。¹⁸

回家後她告知母親自己愛上阿難，因為「可愛他容俊美才貌雙全」、其他青年則是「俗骨生成惹人嫌」，¹⁹若不嫁他，寧願飲毒而亡。此情濃重癡迷，讓她主動追求，甚至付諸生命在所不惜。

因此在魔咒誘惑之前，曲本的摩登伽女形象是個專情女子，情愛幽蘊，夢想佳配良緣，對感情高潔傲然，不肯墮落流俗；因遇到理想良人，被阿難的俊美風采吸引，因色生情。而巨大的情愛湧動，讓她極力主動，甚至要母親用咒術手段強取所愛，這是專情所成癡情、迷情、欲情之貪執，也因為她愛上的是位修道者，聖塵拉扯，有慧根的她，破然得悟的機會就在此中，但被魔女化的點亦在此。

2、觀阿難美色不淨，摩登伽女觀色悟空

摩登伽女的悟道形象一向被忽略，但從女性角度來說，這是她最重要的面向。這個面向，曲本在最後一場戲呈現，雖然鋪陳不足，但重點已點出，而且還運用舞台表演的特點，展演這段色空悟道的過程。

摩登伽女幾次與阿難相見交手，阿難屢以自己是修道者，已皈依大法，「早以識破優曇幻境，色相皆空，不自生心，何來愛念」來拒絕，所謂「貪嗔癡愛休重論，久侍真如不染塵」，²⁰在危急時也要求摩登伽女放過他，她皆聽不入耳。她以取水相贈之情為引，多番求愛，在母親施咒召喚魔王魔軍之時，她或採花插花，或在幻境中取下阿難頭上舍利子、或情愛召喚等，屢屢進逼。還舉出欲界各天亦有不同的情愛表達，來證

¹⁸ 溥緒，〈曲本〉肆場，頁 227-228。

¹⁹ 溥緒，〈曲本〉陸場，頁 230-231。

²⁰ 溥緒，〈曲本〉肆場，頁 227-228。

成情愛之享樂天生，甚至以佛陀也曾婚配生子，讓阿難安心同意，²¹營造出摩登伽女堅持求愛又具聰明論理的形象。

當阿難在迷悟之間，文殊、普賢、波斯匿王軍隊紛紛展開拯濟，卻招架不住，最後佛陀出面讓群魔知罪懺悔，並等著摩登伽女追逐阿難而來要渡化她。

曲本設計佛陀分三個層次教化摩登伽女：一者，讓她自言情愛心跡。二者，直指她的紅顏亦會成白髮。三者，更直接切入其最深執的核心，讓她透見阿難美色衰敗。曲本有舞台具體表演的特點，精彩演示阿難變成老翁、觸躄，瞬間色相美醜，鮮明對比，色之空、色之幻，具體展現。摩登伽女見俊美的阿難竟成老衰觸躄，恐怖至極，因色生愛的情執，頓然銷融，終究了悟，明白「花開花難長久，月白風清水自流，般若優曇皆悟透，愛慾痴情一筆勾」。²²

這段教化過程與摩登伽女經典的描述是類似的，佛陀亦先問摩登伽女為何追逐阿難？再引導她觀阿難眼耳鼻舌身意之不淨，亦即不淨觀之禪觀引導，摩登伽女便自正心，即得阿羅漢道。²³

佛法禪觀有不淨觀、白骨觀者，或觀自身，或觀貪愛對象之不淨，由此厭離欲執，一心專定而得悟道，²⁴而因當時修行者多為男性，教化比丘時除了觀自身不淨之外，亦引導觀女身不淨以去除淫欲貪愛。相對的，教化女性時，因女性愛美便引導她們觀自身不淨，因此就性別角度細察，多觀女身不淨，少觀男身不淨。但在摩登伽女故事，她貪執阿難俊秀威儀等色相，於是佛陀引導她觀阿難身色不淨，這是一個很特別也

²¹ 以上皆見：溥緒，〈曲本〉十二場，頁 237-238。

²² 溥緒，〈曲本〉十七場，頁 241-242。

²³ 後漢·安世高譯，《佛說摩鄒女經》，《大正藏》冊 14，頁 895a。

²⁴ 姚秦·鳩摩羅什譯，《坐禪三昧經》卷 2，《大正藏》冊 15，頁 281b。

很難得的例子，顯現禪觀修行，就貪執處下手，而非僵化形象，只以女性為穢為魔。

曲本的摩登伽女悟道只用幾句話表達，也未談及證果之速之高，反而設計她為報答佛陀教化旃陀羅族的恩澤而獻上舞蹈，這場結尾的英式舞蹈，應是此劇風靡全場的創新焦點之一，但也同時削弱女人智慧證果的形象，落入傳統女性美感的俗套。畢竟摩登伽女證果之速之高是其修悟最重要的形象，但曲本並未好好鋪陳這部分，殊為可惜。

（三）阿難之平等慈悲與忽生愛念

阿難是佛陀的重要弟子之一，多聞第一，慈悲柔和，佛教僧團有比丘尼，就是他向佛陀求情的。摩登伽女故事中的阿難，平等地向摩登伽女乞水，曲本亦依此描塑阿難並加上柔軟慈悲的特質。

第一場戲，大眾雲集，佛陀開示法要，說有「一大事因緣」，已預示有事；阿難舉問：為何定中紅光起於眉際？佛陀說「汝有一番魔障纏身」，開示他要「一心不亂」；更以「萬境皆幻，諸怪非真，了卻幻中之幻，始見本來。道高一尺，魔高一丈，心本炯炯不亂，豈懼群魔」勉勵他，最後請他「不論貧富，一律平等」，乞食於城中，以成就此功德。²⁵

先前宣說法要時，除了真空、無生之理外，還特別指出「慈悲」二字：「指迷寶筏，全在慈悲，爾眾比丘。可能參悟否。（文白）如世尊指示。當以慈悲為大道根本」。²⁶阿難本有慈悲特質，慈悲含具平等，而慈悲本是佛法意旨，然而在這段阿難魔難中，曲本將此連結至阿難因為道心未固「忽生愛念」上，愛念與慈悲同一趨向，但一線之隔，天差地別，

²⁵ 溥緒，〈曲本〉壹場，頁 222。

²⁶ 溥緒，〈曲本〉壹場，頁 222。

阿難因此愛念，把平等慈悲變成貪愛執迷。

當摩登伽女巧言，若阿難不接受她的愛，就是看輕其是賤種，阿難只好解釋「豈敢管你是旃荼羅與非旃荼羅」，因為佛法平等故，但摩登伽女仍然激他「獨歧視我族」。²⁷阿難落入她的邏輯，再因幻術催化，遂迷住了心性。

他受魔軍毘舍闍擾亂，「神恍惚有所思，展轉不安，因何故動塵緣，忽生愛念」。²⁸想要把定心神，但仍起妄念，思及摩登伽女，感念施水恩，又連結她為賤種被人輕賤，所以要跟她說明自己是平等敬奉旃陀羅族女子的，又恐她「羞忿而歸，傷了性命」，所以要速速前往安慰，於是「酬恩了卻此因緣，心念慈悲出禪院」，如此反覆，就像魚被勾牽，前往摩登伽女家。²⁹

阿難魂魄被攝，仍然口言平等慈悲之念：「不必以旃荼羅族為念，僧人願代為啟知世尊，令人敬你旃荼利，盡是善人，請女檀越，不可因此事憂思，有傷貴體」，並非情言愛語。但終在魔軍與摩登伽女誘引下，迷惑地唱起：「果然真箇欲消魂」，但下一刻即猛然而悟「險些誤卻百年身，心祝世尊救厄運」，也向摩登伽女說理求饒：「想人非草木豈能無情，但因一時私慾，慾箭傷身。姪網纏縛，墜入臞臞婆地獄，千劫不復，女檀越，你放僧人去罷」。³⁰最後在文殊劍、醜普賢與佛力光明拯濟下，脫離險境，此時的阿難慚愧「自恨根器淺薄，定力未堅」³¹，其情節至此結束。

²⁷ 溥緒，〈曲本〉肆場，頁 227。

²⁸ 溥緒，〈曲本〉玖場，頁 234。

²⁹ 溥緒，〈曲本〉玖場，頁 234-235。

³⁰ 以上均是溥緒，〈曲本〉十二場，頁 237。

³¹ 溥緒，〈曲本〉十七場，頁 241。

曲本事先預示阿難有魔障，須歷緣了事，並描述阿難受幻術所攝時的內心掙扎與思惟，這些都是摩登伽女經典、《楞嚴經》所沒有的。曲本巧妙運用阿難性格的慈柔，平等乞水的元素，包裹在幻術所催動的愛念之外，給愛念一個付諸行動的理由；相應的，摩登伽女也藉由賤種出生，既挑戰阿難的平等心，也引動阿難的慈悲同情。

所謂一心不亂，幻中知幻，但一閃即迷，未能根深的道力，與浮在外層的法要，欲接還斷，搖擺不定。不過，阿難道力總是仍在，平等與慈悲仍絲絲存續念頭中。慈悲須有智慧才能成其深，智慧須有慈悲才能成其廣，而慈悲與愛，天差地別，卻也一線之隔；慈悲未能有智，將是落入情欲貪愛，所以阿難之平等與慈悲，因道力未堅，因魔幻咒術，不僅未能成其慈悲平等，反成愛念之藉口與管道，險墮欲海。但曲本在各各對話中，仍讓阿難保持著他可貴的慈悲特質，也只在這麼一念一句的迷惑而已，營造出萬丈懸崖邊的驚險，卻也讓阿難保有即使道心未固，卻道心仍在的形象。

（四）文殊劍與普賢醜，波斯匿王與末利夫人、行雨夫人

以佛陀為核心的拯救阿難團隊中，曲本設計了二組人物：聖者護法之文殊與普賢、國主護法之波斯匿王與末利夫人、行雨夫人。

《楞嚴經》有文殊菩薩拯護阿難，但摩登伽女經典並無文殊角色，而二者都無普賢菩薩。文殊與普賢本是一組代表智慧與實踐的菩薩，曲本巧妙地運用了文殊與其慧劍，利斬魔軍套在阿難上的情絲網，顯現慧劍斬情絲的空智。再加上普賢，給予「醜僧」、「瘋顛」形象，躡入二人當中，喊「相抱相抱」，還要「赤條條翻個斛斗，把他本來面目，晃上一晃」，看似瘋言瘋行，卻有「你自己還不認得你自己哪」式的禪宗機

鋒來點撥。³²文殊劍與醜普賢，一者以劍，代表空智，一者以醜以顛，代表如幻，深刻此故事美色空幻的內涵。

另一組人物是波斯匿王與其二位夫人：末利夫人、行雨夫人。第二種摩登伽女經典曾描述摩登伽女出家證道，讓婆羅門長者居士等嫌忿不平，甚至波斯匿王都極為驚愕，佛陀因此教導眾生平等之理。曲本巧妙地將波斯匿王與末利夫人、行雨夫人角色引入，並把末利夫人設計為女子豪傑，三人成為佛法的世間國主護法，形成聖界賢聖、人界王朝與魔界兵將、人間賤族的鬥法之戰。

但是佛陀、菩薩與王朝連結一起，而對立面是賤族與魔軍，這頗不符佛法慈悲之道；因此曲本順勢將賤族塑造為危害佛法與國家的邪道惡人，並在結尾以「無量無邊花雨落，干戈刀劍化青煙」、「化刀陀現花」象徵佛法不以力服力，是以慈悲覺性為道。在心悅誠服下，母親由此發願「化諸旃陀羅族惡風」，而摩登伽女感恩旃陀羅族蒙佛度化，故獻舞報答佛陀「化育我旃陀羅族之恩澤」。³³格局因此放大，在教化摩登伽女之外，亦教化魔界與賤族，不僅有平等，慈悲亦在其中。

（五）摩登伽女與杜麗娘、賈寶玉

曲本情節分為三大部分，內含許多中國文學元素：一、摩登伽女為懷春專情女子，如《牡丹亭》之杜麗娘。二、幻術魔鬥過程，有如《西遊記》，阿難似唐僧，有魔難誘惑，而中間穿插的文殊劍與醜普賢，則如《西遊記》之菩薩護持以及濟顛的瘋言瘋行。三、摩登伽女，因色悟道，有如《紅樓夢》之賈寶玉。

如前分析，曲本的摩登伽女是懷春傷情，幽懷難遣的專情女子，就

³² 溥緒，〈曲本〉十七場，頁 238-2394。

³³ 溥緒，〈曲本〉十七場，頁 242。

如湯顯祖（1550—1616）《牡丹亭》的杜麗娘。此故事源自明話本小說〈杜麗娘慕色還魂記〉，杜麗娘慕色慕情，因情而死而生，湯顯祖由此歌頌情之至也，與以理以道德良知為上的價值觀，形成對比。但摩登伽女故事畢竟是佛教故事，傷春幽情之情至，非究極境界，但可以是因情之至而轉色悟空，也可以因情之至而慈悲平等，不棄摩登伽女而渡化之，同時也容受被人輕視的旃陀羅族，而曲本就有這樣的趨向。

曲本在摩登伽女與阿難這段經歷給了「一大事因緣」，並要「色空影幻了塵緣」、「了此一段因果」，進而「功行圓滿」的觀念背景。³⁴藉摩登伽女口，亦言「既得阿難來會面。五百年前自有緣」，「要與阿難了宿緣」。³⁵這是循著摩登伽女經典的內容，佛陀開示兩人宿世曾為夫妻「常相敬相重，相貪相愛」，³⁶故今日「愛心未息」，³⁷要在這段愛戀中，摩登伽女悟道，阿難警悟。

這種歷緣了事的思惟，在中國文學經常出現，例如《紅樓夢》以情痴而悟空為軸心，賈寶玉原為赤瑕宮神瑛侍者，林黛玉則為絳珠草，神瑛侍者對絳珠草有澆灌之恩，當侍者要到人間歷練塵緣，絳珠仙子道：「他是甘露之惠，我並無此水可還，他既下世為人，我也去下世為人，但把我一生所有的眼淚還他，也償還得過他了」，³⁸於是展開一段待了結的公案，林黛玉以淚水一生還情債，賈寶玉則歷練情執痴迷，自色悟空，領悟出家，作者借由空空道人，點出主旨：

³⁴ 分別見溥緒，〈曲本〉壹場、壹場、參場、壹場，頁 223、223、226、223。

³⁵ 溥緒，〈曲本〉陸場，頁 230、231。

³⁶ 後漢·安世高譯，《佛說摩鄢女經》，《大正藏》冊 14，頁 895c。

³⁷ 三國吳·竺律炎共支謙譯，《摩登伽經》卷下，《大正藏》冊 21，頁 409c。

³⁸ 曹雪芹、高鶚原著，其庸等校注，《紅樓夢校注》（臺北：里仁書局，1984 年），第 1 回，頁 6。

……從此空空道人，因空見色，由色生情，傳情入色，自色悟空，遂易名為情僧。³⁹

同樣的，摩登伽女則因施水阿難，開始她的專情迷戀，終至見色不淨而悟道，而她與阿難也曾為多世恩愛夫妻，二者都因「施水之恩」而結緣，也因往昔情緣，再結塵緣，於此塵緣歷練，終至悟道。

所以賈寶玉與摩登伽女，就情而言，一者為情而痴，一者為情而迷，情與色相連，二者皆因情色而痴迷；而就悟而言，一者見色悟空，一者見色不淨而悟寂，色空不異，二者皆因色悟道，摩登伽女還證入阿羅漢果。然，在一般讀者評者心中，賈寶玉成了情聖，摩登伽女成了魔女，在悟道形象上，賈寶玉現比丘相，雪中拜別父親的超越塵俗，為人所樂道，但摩登伽女成比丘尼而證四果，卻始終被忽略，二者形象差距有天壤之別。就細節而論，在情感上，摩登伽女力求母親施幻術催迫，而賈寶玉痴迷無力；在悟道上，摩登伽女迅即悟道，連阿難亦不如，而賈寶玉也仍只顯現出離之比丘相。

有相同的路向，形象卻如此不同，此中是否因男女性別視角差異而導致形象形塑上的差異？假使以賈寶玉之形象加諸於摩登伽女，摩登伽女既是情痴，亦是悟聖，而施幻術之強力，或許成了她情痴所化之積極勇氣，此勇氣反作用於出離之道，亦證成其悟道之猛利，如此是否亦成其一部精彩的「因空見色，由色生情，傳情入色，自色悟空」故事？而主角是一位女性。

《心經》所云：「色不異空，空不異色，色即是空，空即是色」，於色見空是修練過程，於色即空是證悟結果；「色」者惑人，以美色為重，美色者，常以男性立場來觀照，遂以女性為對象，女性成其魔妖。摩登

³⁹ 曹雪芹、高鶚原著，其庸等校注，《紅樓夢校注》，第1回，頁5。

伽女讓這個模式翻轉，使我們有機會以女性為立場，以男性美色為對象，觀照女性的情與悟。但從長遠文化詮釋此故事的內涵來看，男性並未因此成魔妖，摩登伽女依然還是魔女，男性視角的立場並未改變，個中的位移與形塑，值得深思。

三、泰戈爾《昌達爾姑娘》、《昌達爾姑娘歌舞劇》的人物形象與主題寓意

（一）泰戈爾《昌達爾姑娘》及《昌達爾姑娘歌舞劇》

在溥緒之後不久，印度泰戈爾也將摩登伽女故事寫成歌舞劇 Chandalika。泰戈爾（孟加拉語：রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর，1861—1941），孟加拉族人，著名的詩人、哲學家、聖者；其著作《吉檀迦利》獲得諾貝爾文學獎，是亞洲第一位獲此殊榮者。他與中國緣份甚深，民國 12 年（1923）應梁啟超、蔡元培之邀，初次拜訪中國，在文化圈引起相當大的旋風。⁴⁰佛教界太虛也於北京、武昌與之見面，徐志摩和他成為莫逆之交。泰戈爾的作品豐富，有詩、小說、戲劇、散文、演講等文類，他對生命、天人、宗教思惟有濃厚的自由、自然、愛、美、梵我合一等思想，文學創作中更關懷印度社會許多不平等的文化，包括男女、種姓的不平等。

Chandalika，中文譯為《昌達爾姑娘》，Chandalika 是印度種姓之賤種名，為不可接觸之人，亦即摩登伽女的種姓，漢傳佛經譯為「旃荼羅」或「旃陀羅」。此劇泰戈爾於民國 22 年（1933）創作，之後（1938）又出版另一版本《昌達爾姑娘歌舞劇》，並於同年 3 月 18、19、20 日在加爾各答「影子」劇場正式公演，後來泰戈爾又進行改編，於 1939 年 2

⁴⁰ 可參考孫宜學，《泰戈爾：中國之旅》（北京：中央編譯出版社，2013 年）。

月 9、3-10 日在「種姓」劇場公演，⁴¹所以此劇目前有二個版本，而蒐尋網路 youtube，這齣舞劇時至今日仍有印度舞團演出。



泰戈爾《昌達爾姑娘》歌舞劇劇照之一，由印度舞蹈家 Sulakshana Sen 與 Sunanda Bose 母女分別飾演摩登伽女與其母親。⁴²



泰戈爾《昌達爾姑娘》歌舞劇劇照之二⁴³

《昌達爾姑娘》有二幕，《昌達爾姑娘歌舞劇》有三幕，二者內涵

⁴¹ 泰戈爾著，劉安武、黃志坤譯，《昌達爾姑娘歌舞劇》，《泰戈爾全集》冊 18（河北：河北教育出版社，2000 年），頁 474 之譯者注解。

⁴² 劇照引自「印度電影論壇」網站-印度風土文化-古典舞蹈的狀況，其內容轉引自《今日印度》，<http://www.indmi.com/read.php?tid=22184>。2015.6.21 蒐尋。

⁴³ 取自網路 youtube 影視資料：Chandalika | Tagore Dance Drama | Suchitra Mitra | Hemanta Mukhopadhyay | Dwijen Chowdhury，<https://www.youtube.com/watch?v=YZg3i5j5m48>，2013 年發佈。2015.6.21 蒐尋。

主旨相似，但後者承自前者，劇情安排更有鋪陳與對比，詩句也更為精煉有意象，情節更細膩，幾乎全是詩歌體，顯然是較成熟的作品。但前者亦有優點，因為韻散交雜，阿難被迷幻時的心境描寫較清楚明白，所以本文視需要兼採這二種版本來討論。至於摩登伽女的名字，此劇漢譯為「普拉克里蒂」，即漢譯佛經所譯「鉢吉帝」、「波機提」，但一般都稱其為摩登伽女，故為了與傳統連結，行文時仍以「摩登伽女」稱之。

（二）摩登伽女因啓蒙而新生，在愛裏勇敢痴迷

1、召喚啓蒙：受平等的啓發，新生的開始

泰戈爾《昌達爾姑娘》及《昌達爾姑娘歌舞劇》（之後簡稱初版、二版）都著重描寫摩登伽女的心境，整齣戲就以母女兩人的詩句對話為主軸。

初版開始即切入摩登伽女供養阿難後的內心震撼，因為阿難平等不論種姓地向她乞水，讓她這位在種姓制度下屬於「不可接觸者」賤種種姓女子深受啓蒙，彷彿新生。為此她每天到井邊等待，為那位「召喚我的人」，泰戈爾以「被召喚」、「啓蒙」、「新生」為摩登伽女這段心靈粹煉的歷程定下了宗旨。而水之給予與接受，就成了新生的象徵，它不但解決阿難的口渴，更是洗滌了摩登伽女對種姓不潔的罪惡感。然，水本無法洗滌心靈的自卑不安，是阿難「我也是和你一樣的人」的平等心，讓摩登伽女解放而新生：

普拉克里蒂：為召喚我的入！（唱）誰在把我召喚！把我召喚！

誰給沈默的我，說話意願！……

普拉克里蒂：我的心靈之中，總是有一種聲音「請給我水喝」！……

普拉克里蒂：他說過，他是我們自己種姓中的人。……

普拉克里蒂：……當時，我面前站了一位佛教僧人，身穿黃色袈裟。他說，請給我水喝，我的心驚訝不已，嚇得連忙向他鞠躬。他那形象，彷彿如清晨的彩霞。我說，我是昌達爾種姓的姑娘，井中的水不清潔。他說，我也是和你一樣的人。所有能降暑解渴的水，都是聖潔的。我生平第一次聽到這樣的話語。……

普拉克里蒂：我給他雙手捧合的手掌中倒了些水。可是我覺得他手掌里的水深不可測廣袤無垠，彷彿匯聚了七個海洋之水。我的種姓似乎沐浴其中，得到洗滌，我獲得了新生。⁴⁴

而且泰戈爾藉由摩登伽女轉達的阿難的話：種姓制度本身是個謊言，那是人們所加的名字，它無法貶低生命，所以生命若因此一名字而自責自卑，皆是虛偽不實的。⁴⁵因此在第二版，摩登伽女更向母親自信地呼喊：「我是昌達爾女人，這是謊言！這是徹頭徹尾可怕的謊言！……不要再自責了，你的出生屬於人類，人血流于你血管內，別傳播虛偽的自責，媽，那是一種罪過」，⁴⁶這應該正是泰戈爾對印度社會種姓制度的嚴重批判。

第二版還特別鋪陳三個買賣物品的場景，生動呈現摩登伽女因賤種種姓受到的輕視：當賣花、奶渣、鋤子的商販鼓吹物品之美好時，只要

⁴⁴ 泰戈爾，《昌達爾姑娘歌舞劇》第一幕，劉安武、黃志坤譯，《泰戈爾全集》冊 18（河北：河北教育出版社，2000 年），頁 343-344。

⁴⁵ 同上註。

⁴⁶ 泰戈爾，《昌達爾姑娘歌舞劇》第二幕，劉安武、黃志坤譯，《泰戈爾全集》冊 18（河北：河北教育出版社，2000 年），頁 487。

她一靠近，便立即受到其他姑娘們的斥責與嫌惡：「別碰它」！⁴⁷所以如果賤種是神所區分，摩登伽女說出對神的疑惑與抗議：

普拉克里蒂：天神打發我來到——屈辱黑暗的地窖。我不敬神不敬神！就是不種姓天神！為何我要獻水果？為何我要獻水果？既然終身受責難，不如果品留自我。嗨，我真不明白，還抱什麼奢望來！……讓我待在黑暗中，使我終身受屈辱。⁴⁸

賤種種姓的印記，讓她終身處於黑暗受到屈辱，即使敬神獻供，依然無法改變，所以悲憤地產生乾脆「不敬神」之想法。有所悲憤，有所自卑，摩登伽女自慚形愧，當她認為自己連給予的資格都沒有時，阿難平等對待的話語，給她帶來巨大喜悅與解脫，而阿難還祝福她：「啊，幸福的姑娘！祝願你幸福吉祥！」⁴⁹對一個賤種種姓女子，能給予就代表著尊貴，給予後也應該得到感謝，摩登伽女從阿難的言行中，受到這種尊重與祝福，這是前所未有的。

代表傳統保守觀念的母親，一方面驚恐於女兒的驚世駭俗，一方面警告她低賤種姓的骯髒障礙是永遠去除不了的，⁵⁰但她已被啟蒙新生，這些話障礙不了她，她打破悲憤難解的宿命困境，擁有自我價值的新生命，得以有尊嚴地面對世界。

「請給我水喝」，對阿難而言只是平等心的一句平常話，但對摩登伽女而言，這讓她得到解放、尊嚴與尊重，得到說話、給予的能力；於

⁴⁷ 泰戈爾，《昌達爾姑娘歌舞劇》第一幕，頁 477-478。

⁴⁸ 泰戈爾，《昌達爾姑娘歌舞劇》第一幕，頁 478-479。

⁴⁹ 泰戈爾，《昌達爾姑娘歌舞劇》第一幕，頁 481-482

⁵⁰ 泰戈爾，《昌達爾姑娘歌舞劇》第一幕，頁 346-347。

是，她要把這份剛打開、沛不可擋的能力發揮出來，但向誰而發？自然指向給她尊重與理解的阿難，此時，召喚成了咒語，催動摩登伽女大膽求愛的勇氣。

2、新生之自主：在愛裏渴望、勇氣與痴迷

一句平等的話，啟發摩登伽女的生命存在感，她有了愛與所愛的自主權利，於是召喚啟蒙之言，成了召喚求愛之咒，她產生愛的渴望，也產生不顧一切孤注一擲的勇氣：

媽：孩子，誰給你念了咒語？誰把你不安的心吸引住？

普拉克里蒂：他是我的一位過路人，他是我心路的過路人，唉，他沒有來！他再也沒有來！他不再要水喝，這路上沒再來！他乾渴的是愛的精髓，他並不需要什麼樣水！我的眼裏有種渴望，渴望也積累在心上。我如無雨乾旱白天，我的心在火中熬煎。……⁵¹

有能力給予，並不代表一定要給予，它可以恰如其份的給予與不給予，但對摩登伽女而言，剛解開污穢罪惡的枷鎖，「能給予」是一種尊貴的能力，是抹去罪惡而新生的象徵，所以她要向阿難身上散發給予的能力。於是愛與渴望、痛苦，也產生了勇氣，這種勇氣伴含著新生與自我價值的實踐，所以她願意給盡一切，無所畏懼，給到一切不剩：

普拉克里蒂：媽，我一點也不怕，我真的一點也不怕！媽，我若怕，勇氣早就無蹤無影啦。我自己的價值，怎麼也不會忘記！如此膽大妄為，我也是多麼驚奇！……

媽：我如果能把他帶來，你能付出什麼代價？你生命中還有何物，

⁵¹ 泰戈爾，《昌達爾姑娘歌舞劇》第二幕，頁 489-490。

什麼東西也剩不下！

普拉克里蒂：不，不會剩下，什麼也不剩下！可說一無所有，真是一無所有！若我該一切完蛋，就讓它一切完蛋！那時我將獲解脫，永生永世的解脫！至于說我給什麼，這話又該怎麼講？把所有一切匯攏，這是我所思想。今天我才弄個明白，我並非不幸的人。我給、我給、我給，給到不剩最後一文。現在再也無所畏懼。……⁵²

「我給、我給、我給，給到不剩最後一文」，「那時我將獲解脫，永生永世的解脫」，這是自我存在的徹底彰顯，即使母親心急地認為這份勇氣會帶來罪過，但生命之力一旦解開就沛然而往，所以她說「使我有罪過吧！你高尚，我低下。我用罪惡圈套，把你緊緊擁抱。你用聖潔洗去，我罪孽的污處」。⁵³她寧願有罪，也不願放棄這個能夠自主的機會，甚至把這份勇氣歸功於阿難，認為阿難比她更有勇氣：「你說什麼我的勇氣！與他的勇氣沒法比！誰也不敢這樣說話，他卻說得輕巧容易——請給我水喝！請給我水喝！」⁵⁴

於是就如原本故事一樣，摩登伽女要求母親催動最強烈的咒語，以魔幻力量誘引阿難的心靈，讓阿難回來。泰戈爾讓這段最為動態精彩的劇情，仍以摩登伽女為主述者，讓她觀看「魔鏡」內的阿難身影與所處情境，窺見阿難心境並隨之悲喜起伏。而魔鏡所顯的自然風光，隨著阿難的心境變化而變化，例如烏雲密布、風沙狂風、閃電轟轟、火鞭抽打

⁵² 泰戈爾，《昌達爾姑娘歌舞劇》第二幕，頁 491-493。

⁵³ 泰戈爾，《昌達爾姑娘歌舞劇》第二幕，頁 493-494。

⁵⁴ 泰戈爾，《昌達爾姑娘歌舞劇》第二幕，頁 494。

自身、黑焰咆哮、女蛇妖繩纏綁等，象徵阿難掙扎心路，可謂極具畫面性。

在魔力的摧動下，看著鏡中阿難的痛苦，摩登伽女也跟著撕心裂肺，內心飽受煎熬，隨之忽悲忽喜，忽強悍忽軟弱，心情隨之劇烈變化：

普拉克里蒂：在鏡中，我看到的痛苦形象，不僅是他的，而且也是我的，是我們兩人共同的。……

普拉克里蒂：我的痛苦沒有平靜，我就會看到他也痛苦。我如果不能解脫，他又怎麼能得以解脫呢？⁵⁵

泰戈爾甚至轉筆寫二人相互糾結一體的關係：「我如果不能解脫，他又怎麼能得以解脫呢？」有力地指向兩人的宿世緣份，甚至隱含慈悲同體而非對立魔化。

3、承認失敗，祝願聖潔的他勝利

當魔鏡裏的阿難忽然醒轉，大放光明，母親已力竭敗闕，她也經歷巨大折磨與疲倦，終於說出失敗宣言，二版是較為詩意的歌行版：

普拉克里蒂：……我那光芒閃耀的，偉大正直聖潔的，遙遠天堂的光明，今天你又在哪裏？哎，什麼悲傷，什麼疲勞不堪，自我承認失敗，那苦果實難咽。讓其去吧去吧！讓一切都去吧！你沒藐視英雄，願他勝利能贏！願他勝利！願他勝利！

（阿難陀上）

你向我走來，主！使我解脫獲鼓舞？給予了多少價值？帶來了幾多痛苦？請原諒，請原諒，讓你屈尊

⁵⁵ 泰戈爾，《昌達爾姑娘歌舞劇》第二幕，頁 359、360。

來地上。在你那聖潔之門，請讓我化為灰塵。請原諒，請原諒，祝願你勝利在望！⁵⁶

阿難給予了她價值，也帶來了痛苦，今日承認失敗，請求原諒，在「你那聖潔之門」，願化為塵土，祝願他勝利。劇情至此，立刻進入尾聲，以阿難（初版）或阿難與眾人（二版）的讚頌為結束，讚頌內容表達阿難領受佛陀（法）的智慧慈悲與平等廣大，那是戰無不勝的，是最偉大的聖者，並有阿難對摩登伽女的祝福，代表她與母親也被接納了。

當摩登伽女有了生命感與尊嚴感，便有勇氣去愛去追，能給予和想給予，去快樂去痛苦，去擁有甚至去放棄，這是一種擁有生命、自我作主的象徵。所以雖然她最後失敗認輸了，但並不代表她的新生是錯誤的，也不代表她要重回傳統箝制她生命的種姓價值觀裏，因為就是新生才讓她有權利失敗，因為失敗正證明她擁有自我價值，她超越種姓制度的箝制。

（三）阿難與佛陀的使人高尚，永遠祝福

不管是初版或二版，摩登伽女與母親都是主述者，阿難只是畫龍點睛式的出現發聲，而佛陀更沒有具體的角色與台詞，然而他們代表的慈悲平等，是摩登伽女新生的啟蒙動力，也是她後來被包容的歸處。而比較起來，阿難與佛陀的形象在二版安排得較為成熟與靈活。

初版，阿難唯一現身在結尾時念唱讚頌時，同樣的偈頌也曾出現在第一幕末，由一群走過的佛教徒唱出：

在偉大的佛陀面前，是善良仁慈的大海；在至高無上主之前，是聰慧完美與慷慨！對戰無不勝的佛陀，誘惑苦難置之度外；對不

⁵⁶ 泰戈爾，《昌達爾姑娘歌舞劇》第三幕，頁 503-505。

可比擬的佛陀，我們虔誠躬身禮拜！⁵⁷

佛法以緣起性空為正見，因空性故，可以超越各種因執著而產生的不平等、苦難與誘惑，其戰勝的概念在此。為此，阿難能平等對待摩登伽女，也能終於從魔幻誘引中脫身，能助摩登伽女脫卻種姓的謊言虛妄，得到新生，也能容納幫助因愛產生的痴迷。泰戈爾藉由阿難這首偈頌承載著故事的啟蒙與解決之道。

二版，阿難在乞水時即已出現，摩登伽女失敗後亦現身出聲，並重復了祝福話語「啊，幸福的姑娘！祝願你幸福吉祥！」⁵⁸不同的狀況，同樣的心與話，永遠慈柔祝福。所以阿難在二版的慈悲形象更明顯。

除此之外，二版的劇情中間特別穿插四次對佛陀與佛法的讚頌，呼應著主角某些心境與需要，讓劇情推衍更有變化對比。這四次分別是：摩登伽女悲憤自己被排斥、拜神時困惑自己為何有宿命之惡、她向母親描述阿難是個佛教僧人時、摩登伽女誘引失敗，阿難祝福她之後。這些讚頌與初版大同小異，歌頌佛陀的仁慈智慧，是善良偉大的勝利者，並要「向光明的佛陀致敬！向榮光的佛陀致敬！向使人高尚的佛陀致敬！向使人幸福的佛陀致敬」！⁵⁹

泰戈爾在〈佛陀〉一文這麼理解佛陀的戰勝：

世尊佛陀曾說過：「以不怒戰勝忿怒！」……所以人類師尊在尊重人類真理的同時說道：「以不怒戰勝己怒與他怒」！……只有在寬恕中才會有和平。……他說的關於解脫的那番話，是積極的，

⁵⁷ 泰戈爾，《昌達爾姑娘歌舞劇》第一幕，頁 353；第二幕，頁 365。

⁵⁸ 泰戈爾，《昌達爾姑娘歌舞劇》第一幕，頁 481-482；第三幕，頁 505。

⁵⁹ 這些讚頌分別於泰戈爾，《昌達爾姑娘歌舞劇》第一幕，頁 479；第二幕，頁 485、494；第三幕，頁 505。

不是消極的。……那種解脫的基礎，不是逃避仇恨，而是對一切眾生無限的友好尊重。⁶⁰

所以讚頌「戰無不勝的佛陀」，並不代表打敗摩登伽女的新生，否定平等的價值，讓她重陷種姓的不幸苦難，而是讓她戰勝心靈的種姓藩籬，同時也讓阿難戰勝摩登伽女的情愛誘惑；而佛陀是使人幸福的，阿難是「對一切眾生無限的友好尊重」地永遠祝福摩登伽女，這樣的阿難與佛陀形象，隱含著泰戈爾自己的宗教哲學。

（四）泰戈爾的「新生意識」與「愛中徹悟」

如果了解泰戈爾的思想以及其所處的時代，就能深刻理解為何他著意於摩登伽女的平等新生，而此故事原型也正有平等、種姓、女性的切入點，讓他有所觸發而大大發揮。

泰戈爾身處近代印度宗教改革、民族獨立的時代思潮中，這是為了因應西方殖民與現代化文明的挑戰。他的祖父輩就為印度文化改革而努力，所以他對印度文化社會的弊病，思之甚深，關之甚切，提出很多批判。他期望印度能脫去習焉不察的陋習，找到傳統與現代最有意義與價值的方向，可以理性思考、解開界限、平等自由，可以讓印度新生，就如摩登伽女一般。

他尤其關切種姓制度的問題，當泰戈爾讓阿難說出「我是與你一樣的人」時，正是藉佛法平等觀來批判印度種姓制度是「謊言」，他引用《奧義書》的「一切眾生同自己是一樣的人」來稱讚佛陀：

《奧義書》說：「atmavat sarvabhutesu yah pasyati sa paryati.」（只有理解一切眾生同自己是一樣的人，才理解真理。）誰這樣自覺

⁶⁰ 泰戈爾，〈佛陀〉，《泰戈爾全集》冊 21，頁 486。

地理解真理，誰就發放出人性的光明。……人的真理形象，能在世尊佛陀身上大放光明，這真是人類的鴻運。……今天，在不同膚色的人種之間，在不同種姓之間，在道德的名義下，極端愚蠢的骯髒的種族歧視思想，正在血染著大地。……我們應該害怕的是：有可能被宗教行為而失去了對人的種姓。今天，在印度，由於教規的體系，向四面八方宣傳了對人的不種姓。⁶¹

佛法的平等觀是基於萬法空性之故，先姑且不論泰戈爾理解的《奧義書》「一切眾生同自己是一樣的人」，是否與佛法的平等內涵相同，但泰戈爾將這二者類比，認為如此才是理解真理，並批判某些宗教行為與教規是宣揚對人的不尊重，即是摩登伽女口中的「貶低人的宗教，是虛偽的宗教」。⁶²

泰戈爾更多時候將這樣的批判與思辨表現在小說創作裏，例如長篇小說《戈拉》，男主角戈拉是位虔誠的印度教徒，尊奉種姓制度，對於母親雇用的基督教徒女傭倒的水是絕不喝的，最後戈拉發現自己不是印度人，而是愛爾蘭人，而養父母不分種族，沒有仇恨地收養這個戰火中的孤兒，因此他以往建立的神聖框架，頓然錯亂，陷入虛無，但也立即被光明照入，他放下了，自由了：

「今天我自由了，……」戈拉接著說，「現在我用不著再惦記著害怕被玷污或者失去種姓了。……」……「……在我身上不再有印度教徒、穆斯林、基督教徒的對立情緒了。今天，印度的每一個種姓都是我的種姓，所有人的食物都是我的食物。……我又活

⁶¹ 泰戈爾，〈佛陀〉，頁 482、485。

⁶² 泰戈爾，《昌達爾姑娘歌舞劇》第一幕，頁 350。

過來了！」⁶³

此時，一切跟著「印度人」這頂帽子而來的執著與對立瓦解了，因為這些對立是虛假的，當虛假消融了，他才能真正的了解印度，幫她活出最好的樣態，找到幸福的出路，也活出幸福的自己。而這樣的自我消融、消融印度的過程，正是一種自由，一種活過來的新生。

而對於女性議題，或許可以說是另一種形態的種姓議題，泰戈爾也非常關心，他遊歷歐美，觀察反思女性要求平等的思潮、各宗教對待女性的態度，更對印度女性所受到的各種不平等甚至悲慘的處境，例如童婚、陪嫁、殉葬、寡婦等，提出批判。他的基本態度是平等尊重並發掘女性的優點，他認為「在人類社會中，婦女的力量可以說是一種原始的力量。她在生物界中輸送生命並哺育生命的一種力量」⁶⁴，這種力量是大自然源源不絕的力量，是神秘、慈愛的力量，但同時也具有美感柔情與強烈地情感衝動，也因此有「接受束縛」，善於服務的傾向，並反被男性關閉在個人權力之內。所以在打破各種界限的時代來臨時，要讓女性受到良好的教育而發揮她們的優勢。⁶⁵

他的小說戲劇常有悲慘或反抗命運或象徵慈愛平等的女性角色，例如《戈拉》的戈拉養母，正是沒有種姓框架的代表，當年她決定養育在戰火中失去父母的異國嬰兒時，即感受到生命本身的愛與尊重，頓然明白種族或種姓都是人為的框架，從此「會喝世界上任何一個種族的人給

⁶³ 泰戈爾，《戈拉》第 79 章，《泰戈爾全集》冊 13，頁 475-476。

⁶⁴ 泰戈爾，〈婦女〉，《泰戈爾全集》冊 24，頁 435。

⁶⁵ 泰戈爾，〈婦女〉，頁 436-441。有關泰戈爾對女性的看法，可見其〈婦女與家庭〉、〈東方與西方〉、〈淺談羅瑪巴依的演講〉、〈穆斯林婦女〉、〈印度的婚姻〉、〈婦女〉、〈論婦女〉等散文，收於《泰戈爾全集》冊 21、23、24。

我的水」。⁶⁶故事結尾，戈拉知道自己身世，感受到新生，他向母親說：「您把勒其米婭叫來，讓她打水給我喝吧」。⁶⁷戈拉從自己縛綁的束縛中解放，開始願意接受佣人勒其米婭送來的水，這不正是阿難接受摩登伽女施水的平等心？而戈拉的母親包容、愛與平等，象徵幸福，是他這段新生歷程的燈塔。

例如《一個女人的信》的姆麗納爾，她看著賓杜被婚姻制度踐踏而自殺，而她自己連受夫家忽視也沒有痛苦感受，因為她連尊嚴都沒有，何來痛苦？最後她醒覺了，離家出走，來到印度洋邊寫下這封信，信末表達「命中注定要發生的事，天神啊，就讓它發生吧！有了堅定的信念，就能活下去！是的，我要活下去！我已經活過來了！」⁶⁸這樣的話不就是摩登伽女得到平等尊重的新生命後，勇敢求愛，不顧一切的口吻嗎？！這是一種「活過來」的樣態，一種自我選擇、尊嚴面對自己的樣態。

這種「新生」意識，時常出現在泰戈爾的文學作品，不管是男性的戈拉或女性的麥里娜拉，泰戈爾讓他們從困境中活了過來，用「新生」來描繪這樣的存在。雖然新生之後，並非平坦大道，但這份平等自由的心靈是一切成長向上的根源，泰戈爾流露的「新生」意識，正是其對當時印度文化所面臨挑戰的期許與方向，他讓它出現在戈拉、麥里娜拉等角色上，同時也出現在摩登伽女，這位昌達爾姑娘的心路歷程上。

泰戈爾的宗教哲學裏，「愛」是很重要元素，於文學創作則是「美」。在他的文學筆觸下，自然萬化之美、心靈之美，躍然活現。而「愛」是宇宙根源「梵」之展現，梵愛合一是宇宙、生命的最高境界，所以「愛」與「美」是泰戈爾宗教、文學觀的重要元素，這二個元素是一體的。

⁶⁶ 泰戈爾，《戈拉》第3章，頁16、18。

⁶⁷ 泰戈爾，《戈拉》第79章、尾聲，頁477-478。

⁶⁸ 泰戈爾，《一個女人的信》，《泰戈爾全集》冊10，頁342。

泰戈爾所謂的愛，是無限、和諧、大樂、包容，是個體也是無限的，是萬事萬物的終極意義，是真理，是「梵」的體現，與梵合一，他〈在愛中徹悟〉說：

永生，即那不朽的大樂，自己一分為二，我們的靈魂就是他的所愛，是不朽的大樂的另一個自我。……是啊，我們的個體靈魂與那至高的靈魂分離了，但是這種分離並不是由於兩者格格不入而造成的，而是愛的充滿和流溢結果。……這就是要回到偉大的梵那裏去，即回到那無限的愛中去，是他在以規律這一有限形式顯現著自己。……因為愛是意識的最完美形式。……因為愛是我們周圍萬事萬物的終極意義。愛並不只是一種情感，它是真理，它是快樂，即萬事萬物的根。它是從梵那裏發身出來的純淨意識的白光。所以要想與這個既存在於天空中，又存在於我們的靈魂中的，能夠感覺到一切的東西合而為一，我們就必須達到意識的頂點，即愛。⁶⁹

所以由泰戈爾梵愛合一的宗教哲學來觀察，摩登伽女的主動之愛，是新生後的奮鬥，是藉由平等新生，邁向真理、永生的路徑，是梵的體現，是要在個個有限形式中彰顯，是在愛中徹悟的過程，終極是「回到那無限的愛中」。所以他創作的摩登伽女故事不會如漢傳佛教談美色如魔如幻，也沒有強調跳脫情愛與美色的執著，而先不論是否符合佛法真義，對泰戈爾而言，阿難與佛陀所代表的就是這無限的包容與愛，這也正是他認為當時印度文化要新生的方向。

⁶⁹ 泰戈爾，《正確地認識人生》（在美國的演講集）第五章〈在愛中徹悟〉，《泰戈爾全集》冊 19，頁 59-61。

四、結論：色幻悟道與平等新生

經對溥緒曲本與泰戈爾歌舞劇之探索後，歸納成主題寓意、人物形象（以摩登伽女、阿難為主）、女性視角的詮釋路徑等面向，分析比較如下：

（一）主題寓意

1、曲本關注摩登伽女的情愛與修悟，以她體悟美色不淨、情色如幻而悟道為主軸精神，並攝受教化賤族與魔界，體現佛法的平等慈悲。

2、歌舞劇關注摩登伽女的種姓平等之啟蒙，以實踐平等而新生為主軸精神。沒有色相不淨、空性如幻的佛法解脫內涵，不貶抑摩登伽女主動之愛，彰顯愛的自主勇敢，並歌頌歸向無限包容之愛，隱合「愛中徹悟」，達「梵愛合一」之道。

（二）摩登伽女

1、兩者都以摩登伽女心路歷程為主軸，基本上都脫去警戒男性的魔女角色，活出自己的生命價值。

2、曲本之摩登伽女是懷春傷情，幽懷難遣的專情女子，愛上俊美並尊重她的阿難，她的愛之勇氣，來自愛之專注與貪執，是個柔情聰明的女性形象。有著《牡丹亭》杜麗娘之幽情、《紅樓夢》賈寶玉之情悟、《西遊記》魔難誘惑的文化影子。

3、歌舞劇之摩登伽女，悲憤種姓的不平等，因新生自主而有勇氣去愛，是個言語靈動，熱情活潑的女性形象。

4、曲本以普賢醜僧、阿難衰翁，打破摩登伽女對美色的情執；以波斯匿王與夫人為國主護法來魔軍、賤族相抗。歌舞劇並無這些面向，反而全面鋪陳摩登伽女勇敢自主之愛。

（三）阿難

- 1、兩者的阿難皆具慈悲平等之形象。
- 2、曲本預示阿難有魔障，須歷緣了事，雖亦平和慈柔，但循著經典原義，顯現優柔寡斷、道力未堅，內心掙扎，自陷情網，自慚形愧的形象。
- 3、歌舞劇的阿難，點睛式的描寫，在魔鏡裏心的迷茫與轉折短暫一閃，無正面陳述，亦無慚愧形象，所有心境皆藉摩登伽女來述說，並貼應著摩登伽女求不得之苦痛以及可自主追求之痛快。總體形象是平和慈柔，永遠祝福，與佛陀隱然成為無限之愛、梵愛合一的象徵。

（四）女性視角的詮釋路徑

1、曲本在「情欲主動」上給予專情高潔之主動形象，而非浮濫之主動，並循著經典原義，以情欲貪愛為不淨如幻。最末在「速證果位」上，雖未忘卻她因「情欲主動」消融，因色悟道，但速證阿羅漢果位卻未被深刻地著墨，反而在一段異國舞蹈中，悟道形象頓然消解，只換來一場創意與歡愉。不過從另一個角度來看，這樣的場景也呈現獨特的女性之美與真善。

2、歌舞劇在「速證果位」上並沒有著墨，也沒有漢傳佛教傳統的美色如幻、警戒情色，但強化彰顯「情欲主動」之充沛與勇氣。這份情感背後是自我價值的認肯與開發，它來自阿難與佛法的平等啟蒙，是每個人都具足的，而「在愛中徹悟」，可能朝向梵愛合一之道。

摩登伽女的故事在近代被中國溥緒、印度泰戈爾分別改編創作，二者都已能移動傳統對待女性的視角，正視摩登伽女自身，而其內涵都各自呼應自己的文化土壤與時代衝擊下的關懷。溥緒的曲本在轉動過往視

角中加入傳統文學元素，有創新有傳統；泰戈爾的歌舞劇，讓習慣於漢傳佛教思惟的我們，看到摩登伽女的故事可以不談魔女，也不談美色如幻，這種不同文化下的跳躍式創作，令人大開眼界。

參考書目

一、藏經（引自中華電子佛典協會，《電子佛典集成》CBETA，2008年版）

三國吳·竺律炎共支謙譯，《摩登伽經》，《大正藏》冊 21。

後漢·安世高譯，《佛說摩鄧女經》，《大正藏》冊 14。

姚秦·鳩摩羅什譯，《坐禪三昧經》，《大正藏》冊 15。

唐·般刺密諦譯，《楞嚴經》，《大正藏》冊 19。

二、專書

李伶俐，《清風吹歌，曲繞行雲飛：尚小雲評傳》，上海：上海古籍出版社，2012年。

姜亞沙、經莉、陳湛綺主編，《中國早期戲劇畫刊》（三），《中國文獻珍本叢書》，北京：新華書店，2006年。

胡冬生、蘇移等著，《中國京劇史》，北京：中國戲劇出版社，1999年。

孫宜學，《泰戈爾：中國之旅》，北京：中央編譯出版社，2013年。

泰戈爾著，劉安武、黃志坤譯，《泰戈爾全集》，河北：河北教育出版社，2000年。

曹雪芹、高鶚原著，其庸等校注，《紅樓夢校注》，臺北：里仁書局，1984

年。

章詒和，《伶人往事——寫給不看戲的人看》，長沙：湖南文藝出版社，2006年。

湯顯祖，《牡丹亭》，《湯顯祖戲曲集（上）》，臺北：里仁書局，1981年。

三、論文

鄧小秋，〈尚小雲與《摩登伽女》〉，《當代戲劇》4期，西安：陝西人民，2002年7月。

蘇美文，〈羅漢聖者、情欲魔女：摩登伽女的形象探論〉，《漢學研究》28卷1期，2010年3月。

四、網路資料

「印度電影論壇」網站-印度風土文化-古典舞蹈的狀況，內容轉引自《今日印度》，<http://www.indmi.com/read.php?tid=22184>。2015.6.21 蒐尋。

鄧雲鄉，〈京劇四大名旦的「黃金時代」〉，http://guoxue.ifeng.com/a/20150813/44419183_0.shtml。2016.2.20 蒐尋。

鄧小秋，〈尚小雲與《摩登伽女》〉，<http://women.sohu.com/20081203/n261001636.shtml>。2016.2.20 蒐尋。

Chandalika | Tagore Dance Drama | Suchitra Mitra | Hemanta Mukhopadhyay | Dwijen Chowdhury，<https://www.youtube.com/watch?v=YZg3i5j5m48>。2015.6.21 蒐尋。

（責任編輯：吳美齡）

