

敦煌佛教文獻、文學與圖像研究

計畫類別：個別型計畫 整合型計畫

計畫編號：NSC 98-2410-H-343-034-MY3

執行期間：2009年08月01日至2012年12月31日

執行機構及系所：南華大學文學系

計畫主持人：鄭阿財

計畫參與人員：碩士級專任助理人員：楊錦璧

博士生研究生—兼任助理人員：廖秀芬

碩士班研究生—兼任助理人員：袁盟正

碩士班研究生—兼任助理人員：康旗琳

碩士班研究生—兼任助理人員：王昱升

報告附件：

國外研究心得報告

公開資訊：本計畫可公開查詢

中華民國 102 年 03 月 30 日

目錄

壹、前言

- 一、研究目的
- 二、文獻檢討
- 三、研究方法

貳、研究內容

- 一、總論
- 二、分論
 - (一) 報恩經變
 - (二) 目連變
 - (三) 須大拏太子本生

參、參考文獻

肆、附錄：已發表之相關論文

- 一、〈經典、圖像與文學：敦煌“須大拏本生”敘事圖像與文學的互文研究〉
- 二、〈唐五代俗講中之高座考論〉
- 三、〈變相與變文關係論爭平議〉
- 四、〈經典、文學與圖像——十王信仰中『五道轉輪王』來源與形像之考察〉

伍、國科會補助專題研究計畫項下赴國外(或大陸地區)

出差或研習心得報告

中文摘要

敦煌文獻、佛教文學、壁畫圖像，在過去的研究中各自有其領域，甚少交涉。敦煌佛教石窟群及敦煌文獻中占百分之九十的佛教文獻，其傳播時間適值中國佛教發展的關鍵期，豐富多樣的寫卷文書與壁畫內容，為考察佛教東傳，乃至中國化等發展歷程提供了極為珍貴的材料。

特別是隋唐五代，佛教進入全盛時期。佛教的發展與傳播也進入了由雅而俗的新階段。因應這一階段的傳播對象，不論是識字而不便或無緣讀經的信眾；或不識字無法讀經的信眾，化俗法師透過語言，以講唱經文或俗曲歌讚唱頌的方式來進行口頭的傳播。同時在寺院大型壁畫繪製，以線條色彩圖像來製作經變畫，或以絹本、紙繪製經變掛畫，來進行視覺傳播。既具圖解經文的效用，又可莊嚴道場，示化信眾，發揮視覺傳播的最佳功能。

以敦煌佛教文學為核心，以文獻溯源法，探討其與敦煌佛教文獻之關係；論述經典與文學間的位移與落差現象；分析壁畫、絹畫、經卷圖繪敦煌等圖像的題材來源、圖像釋讀與經典詮釋的關係。尤其同一題材的佛教文學與圖像由於化俗法師、畫工們對經典的理解與詮釋不一；因表達工具、傳播媒介及時空的差異，不免存在著位移與落差的現象，同時也存在有文本的互文性。透過相關題材的敦煌文獻、文學、圖像的耙梳對應，展開比對分析，進而論述期間的關係。希望能為龐雜的敦煌石窟圖像與藏經洞的文獻，建構出一個傳播與釋讀的體系。並為傳播方式多元化，傳播媒介的豐富化下，同一佛教故事題材在文學與圖像的表現呈現的異同，尋求合理的解釋。

關鍵詞：敦煌、佛教文獻、佛教文學、圖像、石窟壁畫、變文

英文摘要

Studies of Dunhuang texts, Buddhist scripture, and iconography were considered as individual fields, and did not have much confluence in previous scholarly studies. Dunhuang Buddhist grottoes and Dunhuang manuscripts account for over 90% of the entire Buddhist literary corpus. The diffusion period of Dunhuang literary and artistic creations coincided with the age when Chinese Buddhism began to prosper. The variety of scroll manuscripts and frescoes provide invaluable data for the study of the eastward diffusion of Buddhism and the development of Chinese culture.

During the Sui, Tang, and the Five Dynasties, Buddhism entered its prime. Buddhism development and diffusion also entered the new phase of secularization. In response to the new audience and new believers, be it believers unfamiliar with Buddhist texts or illiterate folks who could not read at all. Secular monks use colloquial methods with singing sutras and secularized canon lyrics to conduct oral broadcasting. Meanwhile, large scale frescoes were drawn onto Buddhist temples. Iconographies concerning Buddhism stories were drawn in color and onto walls, silk rolls, and paper, to communicate significance beyond verbal dictation. Not only do these drawings are exegeses of Buddhist sutras, but they also form gravitas for the interior space of the temple; thus they succeed as media for visual communication.

This project would be focused on Dunhuang Buddhist literature. Taking the philological approach, this project will: look into the relationship between Buddhist literary works and Dunhuang Buddhist texts; discuss the displacement situation between canon and literature; analyze materials such as frescoes, silk paintings, and illustrations on Dunhuang Buddhist texts based on topics such as themes and sources, interpretations of icons and symbols, and exegeses of canons. The same thematic materials of Buddhist literature and icon would certainly be phenomena such as displacement and differentiability, as well as underlying transtextuality. There would certainly be different interpretations between secular monks and painters towards canonical texts; there would certainly be different methods of communication, different media for translating interpretation, and different spatio-temporal relations to the formation of artistic creations. By combing through Dunhuang text, Dunhuang literature, and Dunhuang iconography, and conduct comparative analysis based on these three aspects, this project will explain the relativity of Dunhuang materials both in the grottoes and in the library cave, and form a system of communication and exegetical methodology. Also, this project wishes to find a rational theory concerning the differentialities of literary and iconic interpretation on an identical Buddhist story, during a time when methods of communication and communication media are polyvalent and multifarious.

Keywords: Dunhuang, Buddhist texts, Buddhist literature, iconography, grotto frescoes, Bianwen (transformative text).

壹、前言

一、研究背景與目的

莫高窟藏經洞的發現已逾百年，敦煌文書、經卷與石窟壁畫、圖像等，為歷史、語言、文學、藝術、宗教、社會等各個領域開闢了新的視野，更促進新興學科敦煌學的產生。

隨著敦煌學這門學科的發展，研究的材料對象逐漸形成為「敦煌文獻」、「敦煌石窟藝術」、「敦煌歷史地理」及「敦煌學理論」等四個主要面向。其中，「敦煌文獻」與「敦煌石窟藝術」可說是敦煌學的兩大區塊，不但各自有其學科屬性與特質，而且更有著豐碩且可觀的研究成果。近年來，研究對象與視野漸趨拓展，所涉及的學科也不斷增加，學界對敦煌學所具有鮮明的多學科交叉特徵感受更加深切。

在敦煌文獻方面，就內容而言，不但涉及許多學科，而且其發現的空間同屬莫高窟第 17 窟。如此一來，這些內容分屬不同學科的文獻，實際上又同屬一個不可分割的整體；各類文書間，既存在著密切的內在聯繫，又反映著當時民眾生活不同側面的斷片。

回顧敦煌學研究史，學者就敦煌文獻進行跨學科研究偶有嘗試，特別是文史的交叉。屬於俗文學的敦煌變文、曲子詞、白話詩，其作品所呈現的思想內涵是民間的俗文化，與一般傳統士人文學有別。地處西北邊陲、胡漢雜處的敦煌，其文學的表現尤具地方色彩與歷史特質。因此，研究上吸取歷史、社會、文化等學科的相關知識，進行整合研究，也就有所斬獲。如朱雷曾根據敦煌文學作品研究歷史問題，發表系列論文，他在《敦煌兩種寫本〈燕子賦〉中所見唐代浮逃戶處置的變化及其他》一文中，從兩種《燕子賦》相關記述的差異入手，深入考察了唐代對浮逃戶處置變化的歷史過程，同時也確定了兩種《燕子賦》的大致創作年代。

有學者也曾利用佛教文獻進行跨學科的歷史學考察。如圖文並茂的佛教偽經《十王經》，生動描繪了地獄十王對罪人進行審判的場景。以往宗教史研究者多利用此文獻來探索中國古代地獄觀念的變遷。日本仁井田陞則利用帶圖的《十王經》所保存地獄中的刑具圖，考察唐宋刑具的形制與樣式等問題。近期陳登武則進一步考察了《十王經》中地獄圖像和唐代世俗法庭的關係，如閻羅王身邊的幕僚長從「長史」變為「判官」，印證了唐代地方官僚制度的發展和演變趨勢。

可見跨學科、科際整合的研究對敦煌學而言，是相當必要的。現雖已有部分成果，但整體而言，敦煌學界對此問題的關注與研究仍有加強的空間。

整體而言，敦煌學分科研究方法對敦煌學所屬的各個學科、各個領域進行分門別類的研究是敦煌學的基礎，當然是十分重要的。不過，由於敦煌文獻本身，乃屬於同一複合體。同一件文獻可從文學、史學、宗教、歷史、語言等不同視角，各有其意涵，也有其各自的研究價值。正因如此，在敦煌學中開展交叉學科的研

究，存在著天然的有利條件；又由於敦煌學是以敦煌地域空間內交叉的許多學科相關部分組成的，許多學科的資料也都交叉地保存在敦煌文獻中。

再者，不僅出自於同一藏經洞的文獻是當時敦煌文化的組成部分；敦煌石窟藝術以及其他敦煌考古文物、古遺址統統都是敦煌文化的一部分。因此，我們在對這些文化遺產進行分科整理、研究的同時，注意他的原生形態是相當重要的。我們不僅要跨越學科，更要能跨越材料屬性，關注同一主題所具有相交涉的材料。

「圖像」可作為「文獻」、「文學」的形象佐證；「文獻」、「文學」則提供「圖像」的敘事釋讀。更深感敦煌佛教文獻、佛教文學、壁畫圖像，在過去的研究中，各自有其屬性與領域，甚少交涉。敦煌佛教石窟群及敦煌文獻中占百分之九十的佛教文獻，其時間適值中國佛教發展的關鍵期，是提供考察敦煌地區佛教文獻傳播、佛教文學發展的珍貴材料；同時繪塑有壁畫彩塑的 492 個佛教石窟，豐富多樣的壁畫內容，為考察佛教東傳，乃至中國化等發展歷程提供了極為珍貴的材料。跨學科的交叉研究，實有必要。因擬訂「敦煌佛教文獻、文學與圖像研究」計畫，以敦煌佛教敘事文學為核心，結合相關的敦煌佛教文獻與敦煌石窟壁畫中的佛教敘事圖像，將這些資料視為一有機體，採取學科交叉的方法對這批資料進行統整研究，希望為二十一世紀敦煌學研究發展提供一扇新的視窗。

具體地說，佛教初期傳播主要為外來高僧，傳播方式為口誦，進而訴諸于文字的經典翻譯。之後，信眾憑藉經典展開誦習，快速推動佛教信仰的流行。這其間佛教文獻的傳播，採取注解、講說、圖像展示等，展開教法的宣揚與弘傳。傳播方式的多元化與傳播媒介的豐富化，更促使傳播的空間與對象的擴張，傳播內容也因應時空環境與對象階層而多所調整、改造，最終建構了漢傳佛教的龐大體系，使其成為世界佛教的主體。

隋唐五代佛教的發展與傳播，進入了由雅而俗的新階段。這一階段不論是識字而不便或無緣讀經的信眾；或不識字無法讀經的信眾，化俗法師透過語言，以講唱經文或俗曲歌讚唱頌的方式來進行口頭的傳播。同時在寺院大型壁畫的繪製，以綫條色彩圖像來製作經變畫，或以絹本、紙本繪製經變掛畫，進行視覺傳播。這些「圖繪變相」「口宣俗講」的取材，與當時畫師、化俗法師們所接觸的佛教文獻必然有著一定的關係。

敦煌佛教文學中，以俗講變文最受矚目，尤其佛傳故事、本生、因緣與譬喻等敘事題材，最為引人入勝；寺院道場展開的俗講，據此取材而進行加工演繹，形成故事性強，娛樂性高的佛教宣教文學。同時，石窟壁畫也多從此採擇主題以入畫，透過綫條色彩的壁畫繪製，發揮視覺藝術的宣傳效用。

二、文獻探討

國內外尚未見直接與本計畫有關之研究，但間接或部分相關之研究，主要有幾方面：一是敦煌講唱佛教故事的變文，主要為單篇的校錄與題材考述，專書則以變文的文本校注與變文通論之研究為多。較為集中討論與佛教文獻關係的專

著，主要有羅宗濤的《敦煌講經變文研究》（文史哲出版社，1972年8月；收入《中國佛教學術論典104》，佛光山文教基金會出版，2004年。）此書係台灣第一部以「敦煌變文」作為研究主題之博士論文。全書除緒論及附錄外，計分六章，其中第一章「題材考」。主要將傳世的《太子成道經》、《不知名變文》、《地獄變文》…等十幾篇演述佛經故事之變文，一一翻檢唐五代及以前之佛典，將同一題材有關經典進行比勘，引用最近似者而列其餘以供參考。是作者用力最勤，費時最久之篇章。

有關敦煌佛教文學與繪畫圖像關係之探究，以日本的川口久雄最具代表，他先後發表有：〈敦煌と日本の繪解〉、〈敦煌の講經と繪畫〉、〈敦煌と日本の地獄繪〉……論文，後收入《敦煌より風1-6》（長野：明治書院，1999-2001。）其重點集中在《雙恩記》（《佛報恩經講經文敦煌講經文》）、《父母恩重經》、《大目乾連冥間救母變文》等與相關繪畫，《十王經》與日本地獄繪等之解說。

至於從藝術史的視角出發，探討敦煌藝術與敦煌文學的關係，較具理論而可觀的，主要有美國巫鴻的〈何為變相？——兼論敦煌藝術與敦煌文學的關係〉，《藝術史研究》2，廣州：中山大學出版社，頁53-127，2000年12月。又收入《禮儀中的美術：巫鴻中國古代美術史文編》，三聯書店，2005年7月。），此文以降魔變文與敦煌降魔變壁畫的對照比較，提出文學敘事與圖像敘事的異同。以為：變相繪畫必須具有宗教的題材，還有二維的構圖。變相的功能是石窟有機的組成部分，是宗教的奉獻，而非通俗娛樂活動。換句話說，變相不是口頭說唱的視覺輔助，這些繪畫與文學有十分密切的聯繫，二者相互配合，共同發展。

賀世哲《敦煌圖像研究——十六國北朝卷》，雖然與本計畫主題無關，但書中提出敦煌圖像研究，含兩層意思：一是敦煌石窟中的繪塑些什麼題材？二是為什麼要繪塑這些題材？並且從法身觀、生身觀、討論敦煌早期的本生圖、佛傳圖、因緣故事圖，內容頗有值得參考之處。

美國梅維恒(Victor H. Mair) *Painting and Performance: Chinese Picture Recitation and its Indian Genesis* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1988) 中譯本：王邦雄、榮新江、錢文忠譯、季羨林審定，《繪畫與表演：中國的看圖講故事和它的印度起源》（北京：北京燕山出版社，2000年）。文中主要強調「變相」形式的印度淵源，並且介紹了古今印度、印尼、中亞諸國以及世界各地的據圖講唱活動，作為佛教文化影響的例證或襯托。提供我們探討敦煌佛教敘事文學與繪畫圖像聯繫的寶貴參考。

《敦煌石窟全集》提供了敦煌石窟分類圖像的寶貴資料，其中第3卷，李永寧編《本生因緣故事畫卷》，提供敦煌本生因緣故事畫圖像資料及洞窟分佈的情形，並介紹本生因緣故事畫的興衰；第4卷，樊錦詩編《佛傳故事畫卷》，系統提供敦煌歷代佛傳故事畫的圖像資料，及其相關內容。

整體而言，前賢對佛教故事變文題材的研究，大多以傳世佛教典籍的文本對應為主，本計畫除汲取前賢既有的成果外，更從敦煌佛教文獻中進行耙梳，特別是與佛教敘事文學有關的佛教小類書、故事綱要、故事抄、簡子目等一類的文獻。

不論敦煌佛教故事變文或敦煌佛教壁畫研究，前賢成果，均頗有可觀，然都各自著眼於某一面向；縱使偶有交叉，也極其有限，且大多集中在變文與變相的繫聯問題；尚未見有從敦煌佛教文學與文獻、圖像三者之間存在的內在聯繫出發，具體的將敦煌佛教文學與圖像，逐一的將各個圖本與文本對應的作品展開文學敘事與圖像敘事之比較研究；並進一步將之視為有機的整體，從敦煌文化原生態來進行總體考察與論述。今日敦煌寫卷微卷及大型圖錄的流通，加上敦煌石窟圖像的印行，提供我們較諸以往更為優越的條件，始有利於計畫的執行。

三、研究方法

以敦煌佛教敘事文學為核心，採文獻溯源法為基礎，逐一針對各敦煌佛教敘事文學、佛教敘事圖像（包含石窟壁畫、絹畫、帶圖經卷、寫卷插畫）尋求其文本與圖本對應；採分析、歸納，對文本、圖本進行內容的析論與主題歸納，將佛教敘事文學與圖像進行系統分類，對應的文獻包含傳世佛教典籍與敦煌佛教文獻。

透過文本與圖像的對應文獻，尋求敘事文學、敘事圖像之發展與演變，並採用敘事結構分析法，分析這些文學、圖像的敘事類型與特色。進而採取比較法，比較同一主題的敦煌敘事文學與敦煌敘事圖像的結構、機能與表現手法；並參考互文研究法，探討敦煌佛教文獻、佛教敘事文學與圖像三者存在的引用、母題、粘接、異文等有關問題。

又分析相對應的文學文本與文獻位移落差現象，探討壁畫、絹畫、經卷圖繪敦煌等圖像的題材來源、圖像釋讀與經典詮釋的關係。特別對同一題材的佛教文學與圖像由於化俗法師、畫工們對經典的理解與詮釋不一；因表達工具、傳播媒介及時空的差異，不免存在著位移與落差的現象，將採取故事學的傳播研究法，論述詮釋經典與文學、圖像間的位移與落差現象。

對於敦煌文獻中的佛教故事綱要、故事抄、畫稿簡子目、榜題與佛教敘事文學、佛教敘事圖像的存在，將以敦煌石窟文化原生態理念，參考功能論進行探究，論述敦煌敘事圖像在敦煌敘事文學活動中的運用；尤其對變文與變相關係的爭論，綜合各項材料進行評議。更希望能為龐雜的敦煌石窟圖像與藏經洞的文獻，建構出一個傳播與釋讀的體系。並為傳播方式多元化，傳播媒介豐富化的環境下，同一佛教故事題材在文學與圖像的表現所呈現的異同，尋求合理的解釋。

除致力於文獻梳理研究的基礎，尋求文獻、文學與圖像的佐證外，輔以文化史、佛教傳播史、圖像學等相關研究，更採取實地踏勘的考察，回歸敦煌石窟的現場，以理解文獻、文學與圖像一體的機制與文化原生態，強化研究成果，提供學界參考。

貳、研究內容

一、總論

(一) 敦煌佛教敘事圖文整合研究之意義

敦煌佛教文獻、佛教文學、佛教壁畫圖像，在過去的研究中各自有其領域，甚少交涉。敦煌佛教石窟群及敦煌文獻中占百分之九十以上的佛教文獻，其傳播時間適值中國佛教發展的關鍵期，豐富多樣的寫卷文書與壁畫內容，為考察佛教東傳，乃至中國化、世俗化等發展歷程提供了極為珍貴的材料。

特別是隋唐五代，佛教進入全盛時期。佛教的發展與傳播也進入了由雅而俗的新階段。因應這一階段的傳播對象，不論是識字而不便或無緣讀經的信眾；或不識字無法讀經的信眾，化俗法師透過語言，以講唱經文或俗曲歌讚唱誦的方式來進行口頭的傳播。同時在寺院大型壁畫的繪製，以線條、色彩、圖像來製作經變畫，或以絹本、紙繪製作經變掛畫，來進行形象化的視覺傳播。既具圖解經文的效用，又可莊嚴道場，示化信眾，發揮視覺傳播的最佳功能。

佛教敘事文學是敦煌佛教文學的核心，過去研究大多以文獻溯源法，探討其與敦煌佛教文獻之關係；論述經典與文學間的位移與落差現象；而敦煌佛教敘事圖象的研究者，大多集中在分析壁畫、絹畫、經卷圖繪等圖像題材的來源，以及圖像釋讀與經典詮釋的關係。

隨著敦煌學這門學科的發展，研究的材料對象逐漸形成為「敦煌文獻」、「敦煌石窟藝術」、「敦煌歷史地理」及「敦煌學理論」等四個主要面向。其中，「敦煌文獻」與「敦煌石窟藝術」可說是敦煌學的兩大區塊，不但各自有其學科屬性與特質，而且更有著豐碩且可觀的研究成果。近年來，研究對象與視野漸趨拓展，所涉及的學科也不斷增加，學界對敦煌學所具有鮮明的多學科交叉特徵感受更加深切。尤其同一題材的佛教文學與圖像由於化俗法師、畫工們對經典的理解與詮釋不一；因表達工具、傳播媒介及時空的差異，不免存在著位移與落差的現象，同時也存在有文本的互文性。透過相關題材的敦煌佛教文學、圖像的耙梳與對應，展開比對分析，進而論述其間的關係。或許可建構出一個傳播與釋讀的體系，並為傳播方式多元化、傳播媒介豐富化下，同一佛教故事題材在文學與圖像表現所呈現的異同，尋求合理的解釋。也是跳脫傳統文學與藝術各自為政，甚少交流，罕見科際整合研究之進展。

敘事文學與敘事圖象之間具有相同的敘事特質，而不同的載體與表現工具，也使它們之間存在著既相異而又可互補的特殊關係。敦煌佛教文學與佛教圖象中的「維摩經變」、「報恩經變」、「父母恩重經變」、「佛傳文學與佛傳壁畫」、「八相變」、「降魔變」、乃至膾炙人口的「目連變」等等，無疑都是值得交叉整合研究

的課題。

回顧敦煌學研究史，跨學科的研究也漸有嘗試，但主要以文獻研究為主，進行文史的交叉整合。此外，偶有利用敦煌文獻圖象來作為歷史、名物考察之佐證者，如圖文並茂的佛教偽經《十王經》，生動描繪了地獄十王對罪人進行審判的場景。以往宗教史研究者多利用此文獻來探索中國古代地獄觀念的變遷。日本仁井田陞則利用帶圖的《十王經》所保存地獄中的刑具圖，考察唐宋刑具的形制與樣式等問題¹。

可見跨學科、科際整合的研究對敦煌學而言，是相當必要的。現雖已有部分成果，但整體而言，敦煌學界對此問題的關注與研究仍有加強的空間。尤其有關敦煌佛教文學與敦煌佛教圖象關係之探究方面，主要都集中在變文與變相關係之論述，而少見有以同一故事題材在佛教文學與圖象表現之進行研究的。

從敦煌佛教文學研究的經驗中，深切體認到：「圖像」可作為「文獻」、「文學」的形象佐證；「文獻」、「文學」則提供「圖像」的敘事釋讀。以敦煌佛教敘事文學為核心，結合相關的敦煌佛教文獻與敦煌石窟壁畫中的佛教敘事圖像，將這些資料視為一有機體，採取學科交叉的方法對這批資料進行統整研究，應有助於敦煌佛教文學之研究與闡釋，提供研究發展的新視窗。

(二)敦煌變文與變相

早期結合敦煌佛教文學與圖象進行研究的都集中在變文與變相關係之論述上，主要因文學界對於藏經洞發現的變文最為關切，研究的首要也以變文名義的考究最為優先。在討論「變文」命名的同時，也就牽涉到「變相」的討論。

由於變文與變相二者皆源自於佛經，其關係的聯繫主要在「變」這一共同的特性；是佛教傳播過程中的一種宣傳手法。也就是將經文內容變更為：以線條、色彩、形相表現的視覺圖像；或以通俗語言、韻散交結形式表現的聽覺講唱。二者的都是以達到宣傳佛理，教化俗眾為目的，且同樣可省稱為「變」。

早期學者鄭振鐸、孫楷第、澤田瑞穗、傅芸子等²，他們基本上都是俗文學

¹ 仁井田陞：〈敦煌發見の十王經圖卷に見えたる刑法史料〉，《東洋學報》25：3，1938年，頁16。

² 鄭振鐸提出「變文」像「變相」一樣，「變相」是變更佛經的圖像，「變文」是變更佛經的文本。唐代「變相」指稱寺院中的壁畫；「變相」就是將佛經的故事，繪在佛舍壁上的東西。以「變相」的命名來解釋「變文」，「變文」就是將佛經故事，寫在紙上的東西。認為「變相」與「變文」的得名頗為相似，二者關係密切，同源自佛經，皆起源於僧徒的宣傳教義。見《中國俗文學史》，1938年，長沙：商務印書館；之後，孫楷第進一步以為：「蓋人物事蹟以文字描寫之，則謂之變文，省稱曰變。以圖相描寫之，則謂之變相，省稱亦曰變。其義一也。」認為變文與變相省稱皆為「變」且二者所描寫、繪畫的題材不外乎「經中變異之事」。見〈讀變文〉，《現代佛學》1：10，1951；澤田瑞穗繼承鄭振鐸的說法。進而觀察到變相與變文所採用的題材，他發現有些變相圖的題材與變文題目幾乎是一樣的，如：『目連變相』—〈目連變文〉；『降魔變相』—〈降魔變文〉等。最後提出變文、變相與俗講僧有相當密切的關係，俗講僧在講述變文時，還輔以寺壁上的變相圖，讓聽眾在聽的時候同時有具體的圖像可看。見〈唱導文學の生成〉，《智山學報》新14，1940年，頁73-74；傅芸子也提出與澤田瑞穗近似的說法。並舉出唐代兩京寺院有吳道子諸人所畫的壁畫，有與變文所據題材相同。在此前提下，進一步推論講唱變文時是需要圖像作為輔助說

研究者。因此，他們立論的基礎不自覺的從俗文學的視角來觀察，並從現存俗文學講唱的具體事物進行類推，咸以為「變文」與「變相」的關係本出同源，皆來自佛經，「變」就是變更佛經，為了傳播教義，將艱深、抽象不易理解的佛經，轉變成視而可視的圖像及通俗易懂的語言文字，以利佛教的傳播。更有進一步利用變相與變文有相同的題材來推測二者的關係，以為變文與變相是相輔相成的，變相是講唱變文視覺圖像的輔助工具。此一看法長期以來一直被視為公論。

60年代以來，隨著敦煌變文文本的整理與敦煌石窟壁畫圖像的公布，開始有不同學術背景的學者，分別從各自的領域，以不同的視角來對變文與變相的性質、關係展開論述。尤其是對有些變文具有題材相應的變相，二者是否存在主從關係，究竟是變文為主，變相為從？還是變相為主，變文為從？開始出現了各種不討論與見解。有主張變文是變相繪製的文本³；也有以為變文是變相的說明文字，變相主要是講唱表演的視覺輔助⁴。尤其藝術史學者巫鴻，他主張變相是石窟的組成部分，是無法用於講解變文⁵。主要透過敦煌變相與變文關係較為密切的三種變相類型，連環畫式與《目連變文》、屏風式與《八相變》、向心式與《降魔變文》為對象，以個案分析進而將圖像資料與變文及其他古代文獻充分的結合。他認為敦煌變相有的直接依據敦煌變文創作，也有僅僅受到敦煌變文的一些影響。這種影響主要表現在整個變相畫面的故事性、通俗性方面。

諸家研究，或從俗文學史來考察，或從佛教藝術史的視角、方法出發，或從文獻、或從題材；或據講唱與圖像的結構，或據壁畫、變文的佈局與敘事，分別立論。大都有其憑藉之理論與論據，所提出之看法也各有一定的參考價值。

余意以為可從佛教傳播學的視角來考察。蓋佛教東傳，初期的傳播者主要是外來的高僧，他們傳播的方式，憑藉著記憶口誦經典，進而訴諸于文字。所以佛教初傳，經典翻譯乃首要之務。透過經典翻譯的傳播，信眾有了憑藉可以展開誦習；經典流通與盛行，則正式推動著信仰的流行。這其間佛教文獻的傳播，也透過了注解、講說、圖像展示，進行教義的宣揚與教法的弘傳，快速的推動著佛教

明的。起初佛教俗講宣傳教義時，輔以圖像來做說明，之後連非佛教故事的變文也採用這個方法，在說故事時也利用圖像做為輔助。見〈俗講新考〉，《新思潮月刊》1：2，1961。

³ 金維諾以壁畫的榜題與變文相對照，發現變相是按照變文的情節進行描繪，認為變相並不是做為文字的簡單圖解，而是透過畫家豐富的想像，穿插著更多的情節變化。所以變相與變文的關係，並非只是單純的一方模仿一方，而是透過講唱者與畫家，先消化佛經後再以不同的方式呈現，且變文與變相二者之間也同時相互影響著。見《祇園記圖》與變文》，《哈爾濱師範學院學報(人文科學)》1960：1，1960。

⁴ 程毅中明確的主張：「變文就是變相的說明文字」。他認為變文中每一段唱詞之前常出現的套語結構「處」字，就是指變相圖中的某一場面，有如按圖講唱，很像近代的拉洋片。且此「處」字也可以作為提醒聽眾，目前正講到何處，便於聽眾按圖索驥。此說明了變文與變相之間有密切配合的關係，可以是按圖講唱抑或作為講唱時的圖示。見〈關於變文的幾點探索〉，《文學遺產》增刊第10輯，1963.7；之後，周紹良、金岡照光、白化文、梅維恆（Victor H. Mair）…等，也都主張變文是變相的解說文字，變相主要是講唱表演的視覺輔助。

⁵ 美·巫鴻〈何為變相？兼論敦煌藝術與敦煌文學的關係〉，原載 *Harvard Journal of Asiatic Studies* 52.1(1992)，pp.111-192.原題 “What is *Bianxiang*?—On the Relationship between Dunhuang Art and Dunhuang Literature.” 鄭岩譯原載中山大學藝術史研究中心編《藝術史研究》2，頁53-109，2000。現收於鄭岩譯、王睿編《禮儀中的美術——巫鴻中國古代美術史文編》，北京：三聯書店，2005.7，頁366。

在中土的發展。終使原本來自印度經由中亞入傳的宗教信仰，建構出漢傳佛教的龐大體系，使其成為世界佛教的主體。

隋唐五代，佛教在中國進入全盛時期。佛教的發展與傳播也進入了由雅而俗的新階段。大型法會訴諸語言聲音的轉經誦經與說法佈道；民間村落法邑經幢鐫刻等造經活動，訴諸於視覺的造像與繪製壁畫等圖像的傳播，使各階層與不同地域的信眾，得以有緣接受。

因應這一階段的傳播對象，不論是識字而不便或無緣讀經的信眾；或不識字無法讀經的信眾，在寺院繪製了大型壁畫，以綫條色彩圖像來製作經變畫，或以絹本、紙本繪製經變掛畫，進行視覺傳播。同時，化俗法師也透過語言，以講唱經文或俗曲歌讚唱誦的方式來進行口頭的傳播。如此多方的示化信眾，發揮視覺傳播與聽覺傳播的最佳功能。

除了佛傳故事外，佛經中豐富而膾炙人口的本生、因緣、譬喻故事，以其生動的內容與感人的情節，始終是佛教傳播的利器。所以佛教弘傳的過程中既產生了精彩的敘事文學，也鋪陳繪製為動人的敘事圖像。這便是變相與變文題材交集的存在。但由於文字與圖像的媒介質性差異，呈現在文字敘事與圖像敘事的表現上，也就出現彼此互通之中但又帶有各自特色的差異性。

變文雖然是講唱文學的祖禰，然最早的變文是佛教的講經文，與一般的講經相同都是以說教為主，其差別則在於語言通俗淺白，韻散夾雜，既說且唱。他的「變」指的是變更抽象深奧的佛經為通俗易懂的講唱；並非像後期講唱佛教故事與民間故事的變文，是以敘事為主的、娛樂性濃厚的講唱。因此，初期講經變文並不一定存在著看圖講唱的情形。隨著變文的發展，由引據經文的講唱，演變為講唱佛經故事，到佛陀及其弟子的故事，乃至非佛教的中國歷史人物及民間故事，而成就深具故事性、敘事性的講唱文學。這種敘事說唱則大多配有敘事圖像以作為講唱的視覺輔助。我們從文獻記載亦可見有關配圖講唱的情形，如中唐詩人李遠（生卒年不詳）的〈轉變人〉、晚唐詩人李賀（790-816）的〈許公子鄭姬歌（鄭園中請賀作）〉，吉師老（約 828-907）的〈看蜀女轉昭君變〉等詩中均有關於唐代配圖講唱王昭君變文的描述⁶。又今存變文寫卷中也可見配圖講唱的實物遺留，如 P. 4524 為圖文結合的《降魔變》寫卷，Дх. 11018+BD11731+P. 5019 的《孟姜女變文》殘卷，綴合後，正面文字銜接，背面圖畫拼合成一幅相對完整的變相。⁷

此外，變文內容中也有涉及配圖講唱的相關記述，如 S.2614 原卷標題有：「大

⁶ 李遠〈轉變人〉詩：「綺城春雨灑清埃，同看蕭娘抱變來。時世險妝偏窈窕，風流新畫獨徘徊。場邊公子車輿合，帳裏明妃錦繡開。休向巫山覓雲雨，石幢坡下是陽臺。」；李賀：《許公子鄭姬歌（鄭園中請賀作）》詩：「長翻蜀紙卷明君，轉角含商破碧雲。」；吉師老：〈看蜀女轉昭君變〉詩：「翠眉鬢處楚邊月，畫卷開時塞外雲。」李遠〈轉變人〉詩：「綺城春雨灑清埃，同看蕭娘抱變來。時世險妝偏窈窕，風流新畫獨徘徊。場邊公子車輿合，帳裏明妃錦繡開。休向巫山覓雲雨，石幢坡下是陽臺。」

⁷ 關於 BD11731 號+P.5019 號殘卷的綴合，見劉波、林世田：〈《孟姜女變文》殘卷的綴合、校錄及相關問題研究〉，《文獻》2009：2，2009 年 4 月，頁 18-25。與 Дх.11018 的綴合，參見張新朋〈《孟姜女變文》、《破魔變》殘片考辨二題〉《文獻》2010：4，2010 年 10 月，頁 21-29。

目乾連冥間救母變文並圖一卷並序」，雖然「並圖」二字似有塗抹。但這可說明了講唱佛弟子目連救母故事的變文，當時是有敘事插圖的。BD00876《大目犍連變文》，此寫卷的特點是：在一段一段的文字記載之間留有很大的空白部分，有文字記載的部分均有烏絲欄線，但沒有文字記載的空白部分則沒有欄線，就像是量好長短、預料圖像的大小以後，特地把需要的空間預留下來，可見《目連變文》原來還是帶圖像的⁸。另外，《漢將王陵變》中也有「二將辭王，便往斫營處，從此一鋪，便是變初。」；《韓擒虎話本》原卷卷末有題記云：「**畫本**既終，並無抄略。」等等，凡此皆可作為明證。只不過這些配圖多為寫卷帶圖、或掛軸、畫幀，並非壁畫變相。⁹

總體而言，佛教入傳，在中國化、世俗化的發展過程中，敘事圖像與敘事文學原本屬性不同，各自成長，各自發揮其重要的傳播功能；隨著佛教的普及與發展，敘事圖像與敘事文學的結合陸續展開，於俗講法會或變場上使用，使俗講活動增添聲色，大大提高了視聽效果，促使佛教快速深入民間。敦煌文獻中敘事圖文結合的實物與相關記述，印證了此一發展與演變，是中國俗文學史上的焦點，也是佛教文化發展的貢獻之一。

但變相原係據經文或敘事語文以線條色彩描繪而成的圖像；變文則是根據經典內容以通俗淺近的語言文字與散韻交雜的方式來敷衍鋪陳故事情節。二者雖同源自佛教，性質相近，題材頗有交集。但就發展論，初期圖文各自獨立，屬於同源並行的兄弟關係，而非畝子關係。變相之發生較早於變文。其後，在歷時動態的發展下，二者相互依存，關係複雜交錯。壁畫變相題材擴大，繪製材質、形制轉趨多方，有紙本、絹畫；卷軸，掛幀，便於法會或變場講唱使用。新興變文的創作，也提供壁畫繪製的新鮮題材。如此發展，敘事圖文的結合，將抽象的語言文字給予具象成形，化嚴肅的語境為生動的畫境；透過以圖敘事，圖文交映，達到視聽互補之效用。其間發揮各自之敘述特徵，使聽講效果倍增。其於俗文學史上既有助於講唱文學之發展，又開啟了話本小說插圖繡像盛況。更彰顯了變文與變相的關係與價值。

（三）敦煌佛教敘事文學與敘事圖象

出自於同一藏經洞的文獻是當時敦煌文化的組成部分；敦煌石窟藝術以及其他敦煌考古文物、古遺址統統都是敦煌文化的一部分。因此，我們在對這些文化遺產進行分科整理、研究的同時，注意他的原生形態是相當重要的。我們不僅要跨越學科，更要能跨越材料屬性，關注同一主題所具有相交涉的材料。

從現存文獻得見當時俗講僧編撰講經變文時參考的具體情形，印證佛教類書

⁸ 荒見泰史：《敦煌講唱文學寫本研究》〈從新資料來探討目連變文的演變及其用途〉，北京：中華書局，2010年3月，頁66-69。

⁹ 參朱鳳玉：〈論敦煌文獻敘事圖文結合之形式與功能〉，『敦煌文獻、考古、藝術綜合研究——紀念向達教授誕辰110周年國際學術研討會』論文，北京：中國國家圖書館、北京大學歷史學系暨中國古代史研究中心、及敦煌研究院主辦，2010年6月。

的傳播與敦煌佛教文學發展的關係。不僅說唱變文如此，石窟壁畫繪製的前置作業，起稿構圖與榜題也具有異曲同工之妙。P.3317《佛本行集經》的《簡子目號》118 條條目與莫高窟第 61 窟佛傳故事畫的畫面及榜題契合，正說明《簡子目號》乃 61 窟佛傳故事畫的情節設計稿。顯示佛教文學、藝術與敦煌佛教文獻的傳播息息相關。

敦煌靈驗記也存在文獻、圖像的互文性。如：《劉薩訶和尚因緣記》，此靈驗故事既流行於中原地區，也盛傳於敦煌。王琰《冥祥記》、慧皎《高僧傳》及姚思廉等《梁書·諸夷傳》均記載有他在吳越地區的活動與佛教感應事蹟；北周姚道安《制像碑》、唐初道宣《續高僧傳》及道世《法苑珠林》等則記述他在涼州番禾郡望谷禮佛，預言瑞像的事情；敦煌地區除了有關劉薩訶靈應故事的流傳外，莫高窟第 72 窟南壁中央更繪有《劉薩訶因緣變相》，且有榜題可相互印證。這也是文獻、文學與圖像交叉互文的一個明顯例子。

敦煌佛教文學中，以俗講變文最受矚目，尤其佛傳故事、本生、因緣與譬喻等敘事題材，最為引人入勝；寺院道場展開的俗講，據此取材而進行加工演繹，形成故事性強，娛樂性高的佛教宣教文學。同時，石窟壁畫也多從此採擇主題以入畫，透過線條色彩的壁畫繪製，發揮視覺藝術的宣傳效用。

綜觀過去的研究，對於這些課題，大多單從文學的角度進行變文中佛教故事的研究，或從藝術的角度對佛傳故事化、本生、因緣畫進行題材的探索或圖像意涵的析論。敦煌文獻與圖像雖然材質屬性不同，表現手法有異，然具有同時間、同地域、同社會的產物，當視為整體的有機體，具有文化原生態的特質。因此，本計畫，除了分別梳理敦煌佛教敘事文學（包含佛教故事變文、佛教本緣故事、佛教靈驗記……等）與敦煌佛教文獻的關係；敦煌佛教敘事圖像與敦煌佛教文獻的關係；敦煌佛教敘事文學與敦煌佛教敘事圖像的關係…等幾個面向的研究，更需在此基礎上，展開統整的考察與論述。

有關敦煌佛教文學與繪畫圖像關係之探究，以日本的川口久雄最具代表，他先後發表有：〈敦煌と日本の繪解〉、〈敦煌の講經と繪畫〉、〈敦煌と日本の地獄繪〉……等論文，後收入《敦煌より風 1-6》（長野：明治書院，1999-2001。）其重點集中在《雙恩記》（《佛報恩經講經文敦煌講經文》）、《父母恩重經》、《大目乾連冥間救母變文》等與相關繪畫，《十王經》與日本地獄繪等之解說。

至於從藝術史的視角出發，探討敦煌藝術與敦煌文學的關係，主要如秋山光和對降魔變的變文與壁畫的研究¹⁰，近年較具理論而可觀的，主要有美國的巫鴻，他在〈何為變相？——兼論敦煌藝術與敦煌文學的關係〉¹¹一文中以降魔變文與敦煌降魔變壁畫的對照比較，提出文學敘事與圖像敘事的異同。以為：變相

¹⁰ 秋山光和〈敦煌本降魔變(牢度又闢聖變)画卷について〉，《美術研究》187，1956-07，頁 43-77；〈敦煌における変文と絵画--再び牢度又闢聖變(降魔變)を中心に〉，《美術研究》211，1960.07，頁 47-74。

¹¹ 巫鴻〈何為變相？——兼論敦煌藝術與敦煌文學的關係〉，《藝術史研究》2，廣州：中山大學出版社，2000 年 12 月，頁 53-127。又收入《禮儀中的美術：巫鴻中國古代美術史文編》，北京：三聯書店，2005 年 7 月。

繪畫必須具有宗教的題材，還有二維的構圖。變相的功能是石窟有機的組成部分，是宗教的奉獻，而非通俗娛樂活動。換句話說，變相不是口頭說唱的視覺輔助，這些繪畫與文學有十分密切的聯繫，二者相互配合，共同發展。

此外，美國梅維恒(Victor H. Mair)《繪畫與表演：中國的看圖講故事和它的印度起源》¹²主要強調「變相」形式的印度淵源，並且介紹了古今印度、印尼、中亞諸國以及世界各地的據圖講唱活動，作為佛教文化影響的例證或襯托。提供我們探討敦煌佛教敘事文學與繪畫圖像聯繫的寶貴參考。

整體而言，不論對敦煌佛教故事變文或敦煌佛教壁畫研究，前賢成果，均頗有可觀，然都各自著眼於某一面向；縱使偶有交叉，也極其有限，且大多集中在變文與變相的繫聯問題；尚未見有從敦煌佛教文學與文獻、圖像三者之間存在的內在聯繫出發，具體的將敦煌佛教文學與圖像，逐一的將各個圖本與文本對應的作品展開文學敘事與圖像敘事之比較研究；並進一步將之視為有機的整體，從敦煌文化原生態來進行總體考察與論述。今日敦煌寫卷微卷及大型圖錄的流通，加上敦煌石窟圖像的印行，提供我們較諸以往更為優越的條件。

除了敦煌變文與變相關係之探討外，從佛教文學研究範疇論，更為具體的交叉整合的研究課題則是敦煌佛教文學中存在著相當多可資比較研究相同題材，這些敘事文學與敘事圖象之間既具有相同特質且關係密切，又存在著相異的表現方式與可相互補充的特殊內容。例如：維摩經變、報恩經變、父母恩重經變、佛傳文學與佛傳壁畫、八相變、降魔變、乃至膾炙人口的目連變等等。以下僅以「報恩經變」、「目連變」、「須大拏太子本生」為例，藉以說明敦煌佛教敘事與佛教敘事圖像整合研究之必要性與可行性。

二、分論

(一)《雙恩記》(報恩經變文)與敦煌壁畫『報恩經變』

佛教傳入中國，弘法佈道最大的障礙便是與中國傳統的孝道文化的抵觸。為了消彌此一障礙，佛教特別就既有報恩思想中有關報父母恩部分，以專經形態加以提倡，《大方便佛報恩經》便是其中著名的一部。

佛法鼓吹廣種福田，其中報恩福田為三福田之一。三福田中以佛為大福田、父母為最勝福田。另外在經文中還以本生、因緣故事講說孝養父母、奉事師長、修十善業、受持三歸及具足戒發菩提心等報恩之行。加以這些敘事故事深具文學性，因此，廣受一般大眾的喜好，《報恩經》便是在此一背景下廣為流傳。

《報恩經》全稱《大方便佛報恩經》，旨在宣揚佛教的報恩思想。據經錄所載有一卷本、七卷本兩種譯本。一卷本據載為「漢支讖」所譯，但早已亡佚。傳

¹² 原著“*Painting and Performance: Chinese Picture Recitation and its Indian Genesis*”，Honolulu: University of Hawaii Press, 1988。中譯本：《繪畫與表演：中國的看圖講故事和它的印度起源》，王邦雄、榮新江、錢文忠譯、季羨林審定，《繪畫與表演：中國的看圖講故事和它的印度起源》，北京：北京燕山出版社，2000年。

世本為七卷，因失譯人名，據學者考證，其經文蓋為南朝宋梁之際(445至516年)，漢地僧人為因應中國傳統的儒家孝道觀念，以利弘傳，乃從《大涅槃經》、《賢愚經》、《雜寶藏》等多部佛經中輯集有關忠義仁孝思想的部分內容，加以增刪改易，編纂而成，而非有印度原本之翻譯，因有所謂偽經之說。

《大方便佛報恩經》今傳七卷本，凡九品，分別為：〈序品〉、〈孝養品〉、〈對治品〉、〈發菩提心品〉、〈論議品〉、〈惡友品〉、〈慈品〉、〈優波離品〉、〈親近品〉。敦煌莫高窟發現的寫經中七卷本《大方便佛報恩經》寫本據今所公布，計有48件，另俄藏Φ.96《雙恩記》殘存三卷，蓋為講唱《大方便佛報恩經》的講經文；此外，敦煌石窟壁畫中也出現有數量可觀的《報恩經變》，據統計多達35鋪之多，其內容蓋為依據《大方便佛報恩經》所繪製之經變畫。

《報恩經》中以〈孝養品〉、〈惡友品〉的敘事，故事生動、情節感人，是佛經中著名的本生故事，特別是善友太子入海求摩尼寶珠的故事更是膾炙人口，其內容思想與中國倫理的孝友相契合，且情節富傳奇性，因而成為佛教在中國弘傳的方便。

北周·庾信(513-581)〈秦州天水郡麥積崖佛龕銘並序〉曾提及「昔者如來追福有報恩之經，菩薩去家有思親之供。」¹³據此推測，可能北朝時麥積山石窟中就曾出現有「報恩經變」。另晚唐詩人黃滔(?-911年)〈大唐福州報恩定光多寶塔碑記〉有云：「而塔斯處，其北則報恩變相堂九間，潔瑠璃之地，等婆娑之世，七寶叢樹，五色騰光明。」¹⁴是晚唐時福州報恩寺北壁繪製也有「報恩經變相」的繪製。至於《大慈恩寺三藏法師傳》卷九有唐高宗顯慶元年(656)玄奘為唐高宗太子滿月呈獻『報恩經變一部』的記載。文獻載錄及實物相互印證，反映了唐代有關《報恩經》的經典、文學與圖像均頗流行的事實。¹⁵

就目前所知敦煌石窟發現據《大方便佛報恩經》鋪寫而成的講經變文，有俄藏Φ.96《雙恩記》寫本。而敦煌壁畫現存有35鋪報恩經變，其繪製時代以盛唐為最早，時間延續到吐蕃時期，直至宋代。繪製的壁畫內容主要集中在〈序品〉、〈孝養品〉、〈論議品〉、〈惡友品〉及〈親近品〉等五品。

這些講經變文與經變畫的敘事文本多有相同內容，特別是欵至人口的〈惡友品〉，敘述善友太子入海求摩尼寶珠的故事，正可供作講經變文之敘寫與經變畫呈現之畫面比對研究。

按：俄藏Φ.96《雙恩記》(《佛報恩經講經文》)三卷寫本。係據《大方便佛報恩經》鋪寫而成。原卷由三卷拼合為一，共四十七紙，存六百八十四行，行十五至二十字。首卷首題「雙恩記第三」，十六紙，二百三十七行；次卷首題「雙

¹³ 北周·庾信(513~581)〈秦州天水郡麥積崖佛龕銘並序〉，嚴可均校輯〈全後周文·庾信〉卷12，《全上古三代秦漢三國六朝文》9，台北：世界書局，1982.2，頁1。

¹⁴ 晚唐·黃滔(?-911年)〈大唐福州報恩定光多寶塔碑記〉，《黃御史集》，台北：藝文出版社，《百部叢書》據清光緒王懿榮《天壤閣叢書》本影印，1965，頁74。

¹⁵ 又就目前所知「報恩經變」僅見存於莫高窟壁畫中，而有關《報恩經》〈惡友品〉、〈孝養品〉中的善友太子和須闍提太子的本生故事，亦見於《賢愚經》中。新疆克孜爾石窟及敦煌莫高窟北周第296窟的善事太子入海本生故事壁畫，雖與報恩經變同名，然其表現形式則有所不同。參見《敦煌石窟全集·本生因緣故事畫卷》，香港：商務印書館，2000年12月，頁133-148。

恩記第七」，尾題「佛報恩經第七」，十七紙，二百二十三行；末卷首尾均題「報恩經第十一」，十四紙，二百二十四行。1972年始由蘇聯亞洲民族研究所公布于世。

任二北曾錄文並說明，¹⁶據殘卷推斷，整部講經文至少十四卷，多則可達二十卷左右。內容多故事情節和形象化說明，詩體部分往往用兩首以上七言詩連綴運用，一般第一首用仄韻，第二首用平韻，大體上格律工整。由各種特徵推斷，本卷創作時期不早於中唐，抄寫時期可能在晚唐五代，是講經文創作成熟時期的長篇代表作。

以下將比較敦煌變文《雙恩記》與佛經《報恩經·惡友品》的內容：

《雙恩記》第七：報恩經變【惡友品】

「雙恩記第七」的內容在《報恩經·惡友品》中，為善友太子入海前的一段故事。「雙恩記第七」所表述的太子已自出四門游觀回宮為始、到布施國中庫藏財寶、而苦思並諮詢如何致富、至決定入海采寶進宮稟報為止，就經文的架構而言，只是整個〈惡友品〉中非常小的段落；而如果說將《報恩經·惡友品》故事分成幾個重要的段落，那麼「雙恩記第七」的份量，等於是在「出城遊觀」、「入海」、「刺目與牛王相救」、「利師跋國遭遇」、「寶珠寶雨」最根本的五個情節中，第一部分「出城遊觀」中的三分之一；而即使在「出城遊觀」一情節中，最前面還有說明兩個太子出生、「善友」、「惡友」的名字由來及其日常行為表現，然後是善友太子出城所觀看到的耕種、織作、屠畜與網鳥補魚，之後才是接續到「雙恩記第七」一開始的憂愁不悅回宮。

《雙恩記》第十一：報恩經變【惡友品】

「雙恩記第十一」所演繹的也是《報恩經·惡友品》範圍內的情節。開始於善友太子與惡友太子在岸邊重逢，因此可確知的是，前面是從龍宮出來的一段。此卷的最後是結束在遭受刺瞎雙眼、牛王救助、牧牛人供養後、利師跋國彈瑟乞食的善友太子，正受邀欲入國王果園內看守鳥雀、以便日後得遇王女之時。因此，也可以知道之後一定是與利師跋王女相遇的一段。

而從「雙恩記第七」末結束在國王不答應善友太子入海，至「雙恩記第十一」一開始已是入海、拿到寶珠、龍王使神讓善友太子飛抵岸邊、正與弟重逢的情況來看，殘缺的第八、九、十卷，所表現的內容約莫就是入海、到岸邊重逢的段落，唯一值得思索的是，變文三卷的份量適不適於表徵這些內容。而由《報恩經·惡友品》可知，從國王被要求答應入海、到上岸重逢，中間經歷了幾個重要的情節，按順序分別是「善友太子絕食爭取入海機會」、「尋訪海師」、「岸邊送行」、「入海」、「遇見珍寶山、銀山、金山」、「海師的死亡」、「赴龍宮前遭遇的毒蛇及踩青蓮花

¹⁶任二北《〈雙恩記〉變文簡介》發表於《揚州師院學報》1980年2期。王文才於《揚州師院學報》1980年3期發表《〈雙恩記〉校記》。發表時間有所出入。且任二北的《〈雙恩記〉變文簡介》並無提及王文才的校記。

等」、「龍宮風景」、「與龍王相談甚歡」、「乞龍王之寶珠」、「受龍王供養」、「龍王使神飛空乘彩雲抵達岸邊」等，因此，由這些情節表現成三卷應該是足數的，特別是《雙恩記》變文有將簡單細節演繹成卷的特色。那麼，殘缺的八、九、十卷，或許第八卷是表現著善友太子抗爭、王后的勸諫、到國王願意尋訪海師，卻聽聞海師言說大海中種種苦難、終至岸邊送行得以入海為止；第九卷或許是表現著入海之所見，善友讓同伴采寶而歸、善友與海師獨自前進、海師之死等；而第十卷可能是關於龍宮的一切，包括險惡與綺麗的風貌，龍王、寶珠、神變出龍宮等。雖則此三卷內容的具體分配尚須更多的資料佐證，但以情節的豐富程度與份量是足以涵蓋表現的。

敦煌石窟的「報恩經變」內容豐富。〈序品〉，佛說法場面為主體畫面，惡友、孝養、論議、親近四品分列主體畫面兩側、下方，或布置在序品外週的四角。如開鑿於大曆年間(766-779)的第 31 窟，「報恩經變」獨立一壁，分為左中右三欄，中欄〈序品〉，「惡友品」居右側，主要表現「善友太子入海求摩尼寶珠」的本生故事。內容敘說：善友太子樂善好施，捨盡國庫，乃入海求寶，遭惡友陷害，遇救成婚，取寶還國，造福民眾。

又如 148 窟為敦煌豪門大族李太賓建成於大曆 11 年(776)的功德窟，繪於甬道，頂部繪〈序品〉，其南坡便繪製有「惡友品」善友太子入海故事，北坡為「孝養品」，為唯一繪於甬道頂的「報恩經變」。中唐時期，154 窟為條幅式，「惡友品」分列於主體的兩側。建於晚唐張氏歸義軍時期，156 窟為張議潮為了歌頌自己，於咸通六年(865)前後建造的大型功德窟，北壁西側繪有報恩經變，為下部屏風式布局；12 窟「惡友品」為保存較好的下方屏風式的布局。建於五代曹氏歸義軍時期，98 窟是曹議金的功德窟、108 窟張淮慶功德窟及 61 窟曹元忠功德窟等，皆是四角式，南壁東起第一鋪繪報恩經變。

前賢關於報恩經的研究，學界大抵可以分為以文本為主或以圖像為重的兩大研究方向。

A、文本：〈大方便佛報恩經〉與〈雙恩記〉變文

在文本部分，與報恩經相關文本有佛典〈大方便佛報恩經〉(以下簡稱〈報恩經〉)與變文〈雙恩記〉。主要針對〈報恩經〉的研究，似乎研究比較少。1944 年內藤龍雄〈大方便佛報恩經について〉¹⁷是較早介紹報恩經的文章。大部分文本的研究在談及〈報恩經〉時，會對後來出現的變文〈雙恩記〉有更多的著墨，畢竟這是新出來的材料。而談及〈雙恩記〉就不能不提到 1973 年，潘重規先生所發表〈變文雙恩記試論〉¹⁸一文，此文十分重要，因為這是繼 1963 年俄國亞洲民族研究所將敦煌漢文寫卷目錄第一冊公諸於世、1972 年孟列夫與左義林女士合編〈雙恩記〉二冊出版後，翌年即根據其贈書所撰寫為文的。乃是將孟列夫編撰俄藏敦煌遺書目錄 1470 號之手抄孤本〈佛報恩經講經文〉(即變文〈雙恩記〉)

¹⁷內藤 龍雄〈大方便佛報恩經について〉《印度学仏教学研究》3(2)，1955 年 3 月，頁 695-697。

¹⁸潘重規〈變文雙恩記試論〉，《新亞書院學術年刊》15，1973 年 9 月，頁 1-81。

的抄寫年代、「雙恩記」之名等加以解說，始知報恩經變相關的文本除「經文」外，尚有「變文」的存在。潘先生這篇文章主要是將變文殘卷輯錄出來、並作出文字的校正勘誤。爾後在 1980 年更致力文字校訂發表為〈變文雙恩記校錄〉¹⁹，提供了可靠且便於閱讀的文本。

1984 年，龍晦先生〈敦煌變文《雙恩記》本事考察〉中，認為《雙恩記》是比較忠實依照《報恩經》改編成變文的，而《報恩經》則是在《大智度論》、《四分律》、《賢愚經》之後，參考其情節，經過剪裁融合而成的，絕非後漢或西晉時期的作品。1985 年，白化文、程毅中〈對「雙恩記」講經文的一些推斷〉，以 920 年的 P. 2133《金剛般若波羅密經講經文》、927 年的 P. 2418《父母恩重經講經文》、933 年的 P. 3808 的《長興四年中興殿應聖節講經文》等講經文對照，認為《雙恩記》可以看作十世紀初的作品、且在 933 年之前。並就莫高窟報恩經變壁畫認為，《雙恩記》最早不會超過現存最早的 148 窟之大曆初年（766 年），大概完成於晚唐報恩經變盛行之後。1987 年，侯迺慧〈變文「雙恩記」初探〉，就經文（《大方便佛報恩經》）與變文講唱部分的轉變等略作討論，最後並就講唱與經文引錄關係、及唱詞兩部分來蠡測變文的時代，認為似在初唐即有。

至於有關報恩經變的研究，開始較早。1937 年，松本榮一《敦煌畫の研究》為最早奠定敦煌圖像學研究的權威之作，雖其一生未曾踏足敦煌，但利用伯希和等早期有限的圖版資料，仍難能可貴考究出諸多經變畫的內容與發展。其〈報恩經變相〉一章中，首先對報恩經變的形式和內容提出研究，認為報恩經變是採用淨土變的形式，而報恩經變中所出現的本生故事有收容在圖中、和配列於外緣兩種型態；並認為報恩經變是取自《報恩經》九品中的〈序品〉、〈孝養品〉、〈論議品〉、〈惡友品〉、〈親近品〉，而其中〈孝養品〉、〈論議品〉和〈惡友品〉是最常表現的。松本榮一不但奠定報恩經變研究故事內容的基礎（五個品秩故事的辨識），也提出構圖形式（收容圖中、配列外緣）的分類基礎。

1987 年，李永寧〈報恩經和莫高窟壁畫報恩經變〉一文中，找出與《報恩經》中的故事相同或相似、而出於其他經典（包括《賢愚經》、《大般涅槃經》、《雜寶藏經》）之處。再者列出敦煌報恩經變中，各窟表現出何種外緣故事、並將基本構圖形式分成五種；且將報恩經變所表現的五品內容（序品、孝養品、論議品、惡友品、親近品）以莫高窟 61、231、85、148 窟等為例圖示詳細說明，最後並認為報恩經變的盛行與敦煌的政治社會有所關係。李永寧此文中所區分的五種基本構圖，後來幾乎成為討論報恩經變的構圖之五種基本款。

2002 年，殷光明《敦煌壁畫藝術與傳統文化——以疑偽經為中心》為其博士論文之作，報恩經變為全書中討論勞度叉鬥聖變、福田經變、父母恩重經變、目連變相、寶雨經變、梵網經變的其中一主題。對敦煌各窟的報恩經變現況與其開窟歷史描述詳盡，主要掌握與歷史發展相結合的觀看，認為報恩經變所體現的意義在盛唐末是儒佛相融，忠君報國；在中唐是不滿吐蕃苛政，懷念李唐王朝；在歸義軍時期是援儒入佛，孝親事君。全書是以中國化的文化進程而為主軸論

¹⁹潘重規〈變文雙恩記校錄〉，《幼獅學誌》16:1，1980 年 6 月，頁 16-50。

述，將報恩經變到勞度叉鬥聖變，作為從「佛道相激」到「佛儒相融」的解釋。

2004年，簡佩琦《敦煌報恩經變研究》為其碩士論文之作，以圖像學研究方法探究圖像與文本的問題，在壁畫部分除分析《敦煌石窟內容總錄》所刊載的報恩經變外，並對疑似之作進行釐清，認為目前刊載為三十七鋪的報恩經變，應共四十一鋪為是。此外文本部分，針對《報恩經》中故事眾多，壁畫僅只表現五個故事提出質疑，再利用前半圖像分析中，發現與《報恩經》有異、卻與變文《雙恩記》相配合的幾個特殊圖像與榜題，認為敦煌報恩經變依據變文《雙恩記》可能性為大。

松本榮一可以說是最早揭示正確的敦煌圖像學研究方法，對於其後學者啟發良多，尤其比較了報恩經變相與《報恩經》，提出經變中所出現的故事範圍不超出〈序品〉、〈孝養品〉、〈論議品〉、〈惡友品〉、〈親近品〉，是很可貴的發現。

回顧前賢之研究，無論是佛教藝術研究者對「報恩經變」的研究，或文學文獻研究者對《報恩經講經文》（《雙恩記》）的研究，均就各自的專長、研究或校理，雖均對其題材進行考源，然均及於經典之關係，對於圖像與文學或文學與圖像之關係，或囿於圖像未臻完備，或限於文獻公布較晚，以致少有結合文學與圖像以探究者。簡佩琦在圖像部分，將每一鋪報恩經變的構圖與內容重新辨識，這點對報恩經變中的〈孝養品〉、〈惡友品〉所疑似於「賢愚經變」〈須闍提品〉、〈善事太子入海品〉的釐清有所作用；在文本部分，比較大是文本依據的突破，質疑以往素來認為的文本來源《報恩經》，而提高與變文《雙恩記》文本來源的連結性。

但囿限於當時收錄的圖版未臻完全，因此論述範圍受限制，加上年代較早之故，無從得知，遲至1973年才發表收藏於俄國敦煌遺書中的〈雙恩記〉變文殘卷的問題，是值得進一步補充的。而李永寧則是首先提出報恩經變的可能產生原因及其社會意義，此文非常有價值的突破是在形式上的探討上，將報恩經變分類為五種，使能對報恩經變的基本型態有進一步的認識，此外，對於各品的故事內容有較詳細的圖示舉隅，圖像辨識上裨益頗甚；然或因文中主要致力於社會意義的解說，關於報恩經變的型態所採取的跨時代列舉、分類，似乎更令人期待單一時代下呈顯情形。至於殷光明則進一步就時代來論述，對於主要的洞窟的報恩經變，有詳盡的文字描述，也注意到很多細節的部分，而其結合文獻資料，相對照於有報恩經變的洞窟，使得有報恩經變洞窟彼此的關係與背景成功浮上檯面；但其文主要焦點尤其集中在在中國化、民族化的特色。

2、報恩經變文《雙恩記》與報恩經變的關係

在孟列夫《俄藏敦煌漢文寫卷敘錄》第一冊第1470號著錄：「[佛報恩經講經文]在各參考資料中未見著錄。變文(講經文)類經典，內容是佛經《大方便佛報恩經》手卷。由三件手卷黏合而成：雙恩記第三、雙恩經第七、報恩經第十一。各卷均有首題字。卷第七及第十一有尾題字。」第三卷所引經文，出自《大方

便佛經報恩經·序品第一》；第七卷、第十一卷則出自《佛報恩經·惡友品第六》。《雙恩記》殘卷第一部分「雙恩記第三」，開始的內容為「佛陀在耆闍崛山說法」。第二部分「雙恩記第七」所表述的太子已自出四門遊觀回宮為始、到布施國中庫藏財寶、而苦思並諮詢如何致富、至決定入海採寶進宮稟報為止。第三部分「雙恩記第十一」一開始善友太子與其弟惡友在岸邊重逢；接著友善太子遭惡友刺瞎雙眼；然後神樹告知友善太子真相，其弟惡友便是刺你雙眼的惡人；惡友奪取寶物先回國，卻遭父母嫌污，而將珠埋入土中；牛王以舌舐友善，拔出竹刺；後由牧牛人供養友善，不久友善要求前往利師跋國，以彈瑟乞食；最後友善受邀去國王菓園內看守鳥雀。由於《雙恩記》是由三件手卷黏貼合成，故三段故事不相連接，僅為其中的三個片段。

至於《雙恩記》變文與『報恩經變』的關係，則可以透過『報恩經變』的榜題來進行對照。『報恩經變』的榜題與《雙恩記》中的「經文」部分的文字頗為接近，又《雙恩記》中的「經文」是引自《報恩經》；而「散說」部分主要是解說所引述的經文，文字較為淺白而敷衍。至於榜題部分則是提示畫面的文字說明，文字則精簡且具情節段落。講經文鋪陳、壁畫繪製其所根據，主要來自報恩經。然而在講經文風行流通的時代裡，講經文的內容廣為熟悉，其影響深遠，以至後世壁畫繪製時也有參考講經文之內容情節者，特別榜題或畫稿子目之擬定，頗多受講經文之影響。

敦煌壁畫『報恩經變』的圖像敘事內容頗有超出《報恩經》可資詮釋的範圍，而敦煌變文《雙恩記》則所鋪陳完全根據經文加以宣演。從中我們可以瞭解經變畫原係據經文以線條色彩描繪而成的圖像；變文則是根據經典內容以通俗淺近的語言文字與散韻交雜的方式來敷衍鋪陳故事情節。二者雖同源自佛教，性質相近，題材頗有交集。但講經文不僅僅是依傍經文而已，更須依據經文逐句講說演繹，所以《雙恩記》的體制，便由「經文」、「散文」、「韻文」三者組合。但就發展論，初期圖文各自獨立，屬於同源並行的兄弟關係，而非母子關係。在歷時動態的發展下，二者相互依存，關係複雜交錯。壁畫變相題材擴大，繪製材質、形制轉趨多方，有紙本、絹畫；卷軸，掛幀，便於法會或變場講唱使用。新興變文的創作，也提供壁畫繪製的新鮮題材。如此發展，敘事圖文的結合，將抽象的語言文字給予具象成形，化嚴肅的語境為生動的畫境；透過以圖敘事，圖文交映，達到視聽互補之效用。

4. 研究展望

報恩經變的研究展望亦可分為文本與圖像兩個部分。文本部分，主要肇因於目前變文《雙恩記》所發現的是殘卷，若能發現到其他能補足殘缺的部分將是最大的突破，因為這第一線的進展，不單是對文字學、故事情節、文本時代得以完整分析的突破點，也是在確立經變的文本依據為變文的突破點。

在圖像部分，目前對於報恩經變的出現與式微是有空間進一步論述的，在式微部分，一般多將敦煌壁畫的式微全面性以五代、宋因敦煌「畫院」制度，所引

致的程式化作為概論式的認定，其實對個別經變尚可進一步討論。而在出現的原因上，報恩經變則更具有探索空間，這牽涉到中國佛教發展意識型態上的融合改變，報恩經變與同為強調孝道性質的「父母恩重經變」，兩者的意識、藝術表現與時代意義等，特別是後者尚有變文《父母恩重經》，皆應互涉研究之。此外，整體石窟意識是不可忽略的思考向度，報恩經變不應與其他該窟中的主題相分割，一個洞窟的壁畫佈局是否有整體營造的痕跡是必須考慮的，而此整體營造是有意識的造作、抑或程式化的拷貝影響，皆不應被忽略。但也必須提醒的是風格問題，考慮整體主題佈局時，時代風格必須在前，亦即不應扁平化壓縮一併討論。

(二)目連變文與目連救母故事敘事圖象

敦煌佛文學題材中目連救母的故事可說最為膾炙人口，加以旨在提倡孝道，儒釋思想與民俗文化的交融，深入民間，對後世俗文化、俗文學影響深遠。其在傳播過程中也是圖像與文學雙軌並行。

佛教徒為了弘法、傳教，將佛經通俗化，以說法、俗講等方式傳播佛教思想給一般世俗大眾，但說法、俗講有時空的限制，並不是所有的民眾皆可配合說法、俗講的時間到現場。佛教徒為了突破時空的限制，以圖像敘事的方式，把佛教故事繪製在壁畫或寫卷上，以連環的故事畫，展現佛教經典中重要的場景，幫助信徒理解其中的教義與思想。如此前往寺院禮佛的信徒、民眾，便可透過壁畫所描繪的故事情節了解佛經所欲傳達的思想。

佛教的傳播有透過文字、語言與圖像等形式，因敘事的方式不同，故所呈現的情節也有所異同。語言與圖像的敘事源自佛經，再經由說法、俗講將佛經內容通俗化，與壁畫、寫卷中圖像的重新詮釋，故事情節便產生不同的面貌。說法、俗講的講說與壁畫、寫卷中的圖像之間的故事情節也會相互影響產生互文性，彼此便可發揮相輔相承的功效。敦煌文獻中也有一些關於敘事圖像的敘述。如佛教俗講變文 S. 2614《大目乾連冥間救母變文並圖一卷並序》、P. 4524《降摩變文》；非佛教的講史性變文 P. 2553《王昭君變文》、S. 5437《漢將王陵變》、P. 5019+BD11731《孟姜女變文》等。其中「目連救母故事」在佛經、變文、壁畫等中皆有出現，故事情節因不同的體裁、材質的記載而有所差異，彼此間或許在傳播的過程中相互影響，有雷同、有差異，之後集大成者為圖文並茂的宋元說經《佛說目連救母經》。將以佛經、變文、壁畫與圖文並茂的宋元《佛說目連救母經》進行故事情節比對，藉此了解「目連救母故事」中的哪些情節是一再被延用，而哪些則是被某些文本所專用。進而比較文字敘事與圖像敘事的差異，是否存在著關聯性，文字敘事影響圖像的繪製，而圖像在傳播的過程又轉化為文字，文字與圖像也因時間、空間的轉變，而加入新的情節與場景。

「目連救母故事」以文字、語言、圖像三管齊下的方式進行傳播，其對象遍及識字與不識字的廣大民眾，其中藉由講唱方式或圖像呈現將目連救母故事中的佛教教義、孝親思想、因果報應等概念傳達給不識字的群眾。然而，講唱的傳播

有其時效性，講唱者在固定的時間、地點講說，而聽眾需加以配合在某一時間到現場聆聽，若無法親臨現場便無從得知。圖像的傳播則不受此限制，民眾可以隨時前往廟宇觀看壁畫，藉由連環圖畫得知故事情節的發展，且無須配合任何講解，因畫面已將情節具體呈現。圖像的傳播，有畫面空間的限制，一個畫面僅能容納一個故事情節，圖像所表達的「目連救母故事」皆為故事中最為關鍵的情節，然而不同創作者對於「目連救母故事」有不同的理解與表達，又加上圖像繪製的位置與材質的限制，對他們所欲呈現於畫面的情節也會有所影響，如石窟壁畫的圖像、敦煌寫卷的圖像、書籍的圖像，因此這些「目連救母故事」圖像所表達的情節難免有所差異，但圖像所呈現的畫面與「目連救母故事」的基本架構相差不遠。

以《佛說盂蘭盆經》中最早紀錄「目連救母故事」的內容作為基本架構，進而以不同形式、材質所呈現的「目連救母故事」，如榆林窟第 19 窟的壁畫、敦煌寫卷 S. 2641《大目乾連冥間救母變文並圖一卷并序》中重要情節轉折處的提示語「……處」、宋元說經《佛說目連救母經》中圖像所呈現的情節進行對照分析。

西晉月氏三藏竺法護譯的所記載：

大目乾連始得六通，欲度父母報乳哺之恩，即以道眼觀視世間，見其亡母生餓鬼中，不見飲食，皮骨連立。目連悲哀，即鉢盛飯往餉其母。母得鉢飯，便以左手障飯，右手搏飯，食未入口，化成火炭，遂不得食。目連大叫，悲號啼泣，馳還白佛。具陳如此。²⁰

其中關於目連救母的故事，僅數百餘字而已，主要描寫目連以道眼得知，母親死後墮入餓鬼道，見母親骨瘦如柴，將鉢盛飯救母親之飢而不可，悲傷不已而還告知釋迦牟尼。情節描述得非常簡單，此僅是引出佛說教的因由，接著以「佛言」、「佛告」來宣講佛弟子修佛以孝父母、七月十五佛歡喜日及設盂蘭盆會等的重要意義，最後述及因造盂蘭盆、眾僧咒願，目連母於是日得脫一切餓鬼之苦。《佛說盂蘭盆經》對於「目連救母故事」的描述，主要以目連母墮餓鬼道，而奉盂蘭盆救渡母親脫離餓鬼道。

雖然敦煌寫卷 S. 2641《大目乾連冥間救母變文并圖一卷并序》配合講唱的寫卷截至目前為止，仍未被發現，但此變文的文字還保留著配合圖畫講唱的提示套語。若將這些圖畫提示語所指的情節，與榆林窟第 19 窟壁畫²¹進行比對，則可以看出「目連救母故事」在不同材質的文本——寫卷、壁畫中哪些情節被繪畫成圖像，彼此之間又有何異同。

榆林窟第 19 窟壁畫畫面及情節的描述：

²⁰ 《大正大藏經》卷十六，集部三 NO.685，頁

²¹ 榆林窟第 19 窟壁畫的描述，參考樊錦詩、梅林〈榆林窟第 19 窟目連變相考釋〉，《段文傑敦煌研究五十年紀念文集》，北京：世界圖書出版公司，1996.8，頁 47-49。

1. 一墓園，中間起墳堆。墳前兩側各立一人，僅見輪廓。墳後園宅一角有壇，壇上置物不辨。

情節：目連父母親雙亡後，為他們守孝的情節。

2. 墳園外一側，草廬裏一人，對几而坐，雙手執物，作寫經狀。

情節：目連守孝期間在草廬內寫經，為父母守孝、追齋、祈福。

3. 一座城市，城牆版築。城外小橋流水，花樹張蓋，城中有殿堂，象徵天宮。城門樓進口處不遠，二人相對而立，作對答狀，其中一人披帽，著通肩袈裟。一人著俗裝。

情節：表現目連出家證得神通後，到天宮僅尋得其父，進而打聽母親青提夫人死後託生的下落。

4. 四個鬼卒舞刀使棒，正在去趕八個亡人。行進最前方的是一女鬼，無枷，作回頭狀，赤裸的右腿鮮血淋漓。畫面左側下方，一男著俗裝，形象與前圖目連父親相同。

情節：表現的是目連父母雙亡時，因生前造業不同，父生天上，母下陰曹地府的情景。

按：關於這個畫面的情節，樊錦詩、梅林〈榆林窟第 19 窟目連變相考釋〉認為，女鬼是目連母親青提夫人，俗裝男子即目連父親，這裡表現的是目連父母雙亡時，因生前造業不同，父生天上，母下陰曹地府的情景²²；于向東〈榆林窟第 19 窟目連變相與《目連變文》〉認為，目連從父親那裡得知母親墮入地獄的消息，辭別父親後，去冥間尋母過程中路遇陰鬼魂的場面，主要是受到 S. 2614《大目乾連冥間救母變文并圖一卷并序》：「且見八九個男子女人，閑閑無事，目連向前問其事由之處」內容的影響，而有這樣的推論。²³二者皆認定畫面左下側站立者為目連的父親。本文較贊同樊錦詩、梅林〈榆林窟第 19 窟目連變相考釋〉推論的情節，目連詢問父親，母親託生的下落，父親描述母親在陰曹地府受罰的情景。畫面為「四個鬼卒舞刀使棒，正在去趕八個亡人。」與 S. 2614《大目乾連冥間救母變文并圖一卷并序》所描述「八九個男子女人，閑閑無事」的情境並不相同。

5. 一大城樓，門口兩側有擎牙旗武士守門，一門官引導帶枷的男女入城。城中業鏡高懸，鬼卒正在鋸解施刑。畫面左側大殿，閻羅王當中而坐，身邊善惡二童子侍立，地藏菩薩則坐在另一側。殿前站著二個人，一人作業官模樣；一沙門裝束，左手持鉢，右手握十二環錫杖，便是目連。

情節：目連到閻羅殿，見到閻羅王、地藏菩薩。閻羅王喚業官伺命司錄到殿，問清青提夫人入冥情況後，立即吩咐善惡童子帶領目連至太山府五道將軍檢點罪案。

6. 六、七個亡人正在涉河，河岸樹杈肩掛著衣服，牛頭鬼卒持棒驅趕，或口舌噴火。

²² 樊錦詩、梅林〈榆林窟第 19 窟目連變相考釋〉，頁 48。

²³ 于向東〈榆林窟第 19 窟目連變相與《目連變文》〉，《敦煌學輯刊》2005：1=47，頁 92。

情節：目連行至奈河之上所見情景。

7. 一群亡人正被驅趕前行，有的手托佛像持佛經，有的托佛塔；或五體頭地，向佛而拜。目連在其中並隨行，前往五道將軍處。

情節：目連前往五道將軍處的途中，有一群亡靈也正被驅趕，前往五道將軍處，便與這群亡靈同行。

按：以上畫面的情節，對照變文的內容，不曾有這樣情節的描述，而情節是否如于向東〈榆林窟第 19 窟目連變相與《目連變文》〉所推論：「這些亡人生前因禮佛等累積的福德，至五道將軍處後將轉生人天善道。」²⁴無法得知，因為畫面並沒有提供完整的訊息。僅能就畫面所呈現作假設性推論為：「亡靈被驅趕，這群亡靈有些持有佛經、托佛塔，有些五體投地，向佛跪拜的姿態，而目連隨著這群亡靈一起到五道將軍處。」表現目連前往五道將軍處所見的情景，至於這些亡靈何以手持佛經、托佛塔，及做五體頭地，向佛跪拜的姿勢，則需再作進一步考察，在敦煌有關地獄的壁畫，是否也曾經出現類似的畫面，而其畫面所表現的意義為何。

8. 五道將軍身著甲冑，守路而坐，左右侍者或持劍抱卷，或唱判詞。畫面左側二侍者身後自上而下繪有天、阿修羅、人、畜生、餓鬼、地獄六道，表示亡人託生之處。畫面右下方，目連托鉢，仰首而立，似在與五道將軍對話。

情節：目連詢問五道將軍其母所在之處。

9. 畫面漫漶，隱約可見地獄種種酷刑。大體能識讀的有槍擻、磔、湯鑊等。

情節：表現目連經歷各個地獄的所見場景。

10. 畫面漫漶，大體見一豪華宮殿，有門樓、廊廡、殿堂。

按：樊錦詩、梅林〈榆林窟第 19 窟目連變相考釋〉認為，應該是地獄變天堂的情節²⁵；于向東〈榆林窟第 19 窟目連變相與《目連變文》〉則認為，表現的可能是忉利天宮，暗示目連母親依靠盂蘭盆的功德，得以轉生到忉利天中，主要依據《佛說盂蘭盆經》目連母親直接由地獄轉生天上²⁶。由於畫面非常模糊，故無法說明其所欲呈現的情節為何，以上二者對情節的說明，也是就所壁畫所呈現的畫面進行推論，似乎也都說得通。

S. 2614《大目乾連冥間救母變文并圖一卷并序》出現提示畫面的套語計有 16 處，依照故事情節的發展順序如下：

1. 看目蓮深山坐禪之處。〔若為〕

2. 且見八九個男子女人，閑閑無事，目連向前問其事由之處

3. 門官引入見大王，問目連事由之處

4. 即至奈河之上，見無數罪人，脫衣掛在樹上，大哭數聲，欲過不過，迴迴惶惶，五五三三，抱頭哭啼。目連問其事由之處

²⁴ 于向東〈榆林窟第 19 窟目連變相與《目連變文》〉，頁 92。

²⁵ 樊錦詩、梅林〈榆林窟第 19 窟目連變相考釋〉，頁 49。

²⁶ 于向東〈榆林窟第 19 窟目連變相與《目連變文》〉，頁 92。

5. 即至五道將軍坐所，問阿孃消息處
6. 目連聞語，便向諸地獄尋覓阿孃之處
7. 今日交伊手攀劍樹，支支節節皆零落處
8. 即逢守道羅剎問處
9. 即至婆羅林所，遶佛三匝，卻坐一面，瞻仰尊顏，目不暫舍。白言世尊處
10. 此是地獄之路。西邊黑煙之中，總是獄中毒氣，吸著和尚化為灰塵處
11. 饒君鐵石為心，亦得亡魂膽戰處
12. 軀出門外，母子相見處
13. 政(整)頓衣裳，騰空往至世尊處
14. 如來領八部龍天，前後圍遶，放光動地，救地獄之苦處
15. 長者見目連非時乞食，盤問逗留之處
16. 且看與母飯處

以上提示套語的 16 個情節中，只有 1、9、13、15 為「非地獄」的描述，其餘皆是描繪地獄的各種情景，如奈河、鐵輪、刀山、劍樹地獄、銅樹鐵床地獄、阿鼻地獄等。榆林窟第 19 窟壁畫中的 10 幅畫面也有 6 幅畫面是繪畫地獄的情景——第 4 圖到第 9 圖。描繪地獄的畫面，皆是「目連尋母」的過程，可知二者用「目連尋母」凸顯目連為了救母就算要到地獄也無所畏懼，藉此加強宣揚儒家「孝道」精神，更在於具體呈現地獄的苦難、慘狀，用以告誡世俗大眾，生時勿為惡，應多行善、修福，死後才得以升天脫離六道輪迴之苦。

至於「非地獄」情景的情節，榆林窟第 19 窟第 1. 2. 3 幅畫面，描繪的是目連父母雙亡，為他們守喪、祈福。由於壁畫一開始就是畫一座墳墓，目連是為父親、母親亦或雙親守喪，畫面無法提供相關的線索，故將其解釋為「為父母守喪」，接著為目連為了守喪在墓園外，結廬而居，並於草廬抄經迴向，此二幅壁畫先強調「儒家」為父母守喪的孝道思想，繼而呈現目連抄經，將功德迴向給父母的「佛教」思想。目連為父母守喪的畫面繪製在佛教盛行的敦煌壁畫中，可知佛教為了宣揚佛法教義，而逐漸中國化，融入中國儒家極為重視的孝道思想。其中第 3 幅為目連前往天宮，急尋往生後父母的下落。

S. 2614《大目乾連冥間救母變文并圖一卷并序》的 16 處「非地獄」的情節，有 9、13 皆是目連無力救母脫離地獄時，前往「世尊處」求助於世尊的情節。1 為目連坐禪處，15 則是目連為了解母親之飢，而到王舍城乞食；目連離開地獄到處奔走都是為了解救身處地獄的母親。變文中特別強調「世尊」的神力，每當目連遇到困難，總有求於世尊，世尊也展現祂的神力協助全力目連。有目連攜帶世尊給予的錫杖重返地獄，鎮開阿鼻地獄之門，甚或由世尊帶領弟子們親自前往地獄協助目連救母，同時救渡眾亡靈脫離地獄慘烈的折磨。變文中特別強調「世尊」的神力，除了講唱需要神通情節的渲染，藉此吸引聽眾的注意外，還有宣傳佛教信仰的用意，世尊法力無邊，可以救渡眾生免受地獄之苦，使廣大的百姓因世尊的神力，而信仰佛教。

由於壁畫、寫卷皆有畫面空間的限制，故只能容納「目連救母故事」中幾個較關鍵的情節，至於情節的選擇則受到宗教信仰、畫匠意識等複雜因素的影響。巫鴻〈何為變相？兼論敦煌藝術與敦煌文學的關係〉對《降魔變文》及相關插圖與敦煌壁畫中的勞度差鬥聖相結合，進行一連串的比较分析，認為需要以新的角度進行觀察：「一、奉獻式藝術本質上是一種『圖像的製作』(image-making)而非『圖像的觀看』(image-viewing)；二、圖像製作的過程與寫作和說唱不同，應有其自身的邏輯。」²⁷敦煌洞窟中的壁畫被畫匠繪製出來，其考慮到的是面向較為廣泛，圖像的觀看者只是其中考量之一，還要配合此一洞窟所欲凸顯的主題及所欲營造的宗教信仰氛圍，畫匠製作畫像時的意識也須加以考量²⁸。變文配合講唱的需要加入圖像，使聽眾對情節更易瞭解，甚至藉以加深聽眾對故事的印象，其中鉅細靡遺的大量渲染目連遊走地獄時的所見所聞，如遇冥間野鬼、過閻羅王殿、過奈河、往五道將軍所路途、五道將軍所、遍尋諸地獄、過刀山鐵樹地獄、數次往返阿鼻地獄等；而榆林窟第 19 窟壁畫「目連救母故事」描寫地獄景象的也占多數，但不似變文詳細的呈現不同地獄的情景，壁畫則是將地獄場景集中在一個畫面(畫面 9)。

插入榆林窟第 19 窟

敦煌 S. 2641《大目乾連冥間救母變文并圖一卷并序》與榆林窟第 19 窟壁畫進行比對，情節的鋪陳大同小異，「目連遊歷地獄」的所見所聞，大體上是「目連救母故事」一再被延用的情節，但其中又有些微的差異。榆林窟第 4、5 幅具體描繪地獄恐怖的場景，如鬼卒舞刀使棒驅趕亡靈、亡靈受刑後血淋淋的身體；審判大殿森嚴、威武的氣氛，擎牙旗守門的武士、門官引導亡靈、大殿的擺設，有業鏡高懸、鬼卒正在鋸解施刑。閻羅王高居其上、地藏菩薩坐在一側，極其詳盡的將地獄與審判的場景描繪出來。但在敦煌寫卷 S. 2641 中則強調「目連遊歷地獄」的過程，十八層地獄層層推進，場面愈來愈慘烈，亡靈所受到的折磨慘不忍睹，這樣的情景也激起目連救母的決心，深怕母親遭到殘酷的刑罰，故義無反顧的前往阿鼻地獄。然而，寫卷對於審判大殿場景擺設的描述則因為「提示語」主要是點出畫面中的重點，至於實際畫面上，是否詳繪審判大殿應有的擺設，則無從得知。這是無法以實際畫卷來對照場景的描述所留下的空白。

除此之外，敦煌寫卷 S. 2641 對於「目連地獄救母」的過程，一再回到「世尊處」請求救援；目連與母親在地獄相見，還請「世尊」及眾僧前來地獄，借他們的神力救助母親及其他亡靈脫離地獄之苦，此是榆林窟第 19 窟壁畫沒有繪製

²⁷ 美·巫鴻〈何為變相？兼論敦煌藝術與敦煌文學的關係〉，鄭岩、王睿編《禮儀中的美術——巫鴻中國古代美術史文編》，北京：三聯書店，2005.7，頁 366。

²⁸ 美·巫鴻〈何為變相？兼論敦煌藝術與敦煌文學的關係〉中有一則軼事：「據說有一位雕刻大師和一位徒弟製作偶像，當這位大師正精心地在雕像背面翻模、裝飾時，這位徒弟不耐煩了，他問他師傅：『您為什麼在這些誰也看不出到的地方白費顏料和功夫？』師傅回答：『神會看到。』由此可知兩者對於藝術作品的兩種根本不同的態度。對那位徒弟來說，塑像的目的是為了取悅於他自己那樣的世俗觀眾；對大師來說，塑像的行為是表達對宗教的信奉，頁 364。

的細節，這是壁畫空間的侷限性，直接將目連往返「世尊處」的過程省略，但從壁畫中目連左手持鉢、右手握十二環錫杖的畫面，推測目連在前往地獄之前，早已前往「世尊處」請求協助。

接著，再以宋元說經《佛說目連救母經》中插圖所描繪的情節及解說圖像的榜題與敦煌寫卷 S. 2641《大目乾連冥間救母變文并圖一卷并序》中的「提示語」、榆林窟第 19 窟上的壁畫進行比對，藉此了解插圖與寫卷、壁畫所欲呈現的「目連救母故事」的異同。先將《佛說目連救母經》每一幅插圖的榜題²⁹一一羅列，由於插圖有 34 幅，故將情節劃分為，「目連地獄救母前」、「目連地獄救母」、「目連母脫離地獄後」，進行詳細的比較分析，其中「目連地獄救母」的插圖總共有 18 幅，占有插圖的一半，可知《佛說目連救母經》的內容同樣極為強調地獄之苦、因果報應的觀念。

一、目連地獄救母前

圖一：王舍城

圖二：青提夫人與羅卜分財處

羅卜出往外國處

圖三：棒打師僧

圖四：歸來柳下坐歇處

後園假作設齋處

青提夫人開庫藏處

羅卜遣奴報告

圖五：開門引奴進處

東臨西舍迎接羅卜

羅卜頂拜

鄰舍問言禮拜何者

圖六：羅卜悶倒於地、青提夫人發誓

圖七：青提夫人還家得重病處

羅卜持籠擔土墳靈

結草為庵

圖八：羅卜投佛出家披剃

世尊摩頂受記改名

圖九：賓鉢羅庵

天宮

目連回來啟世尊處

²⁹ 考察插圖中的榜題，同時參酌張鴻勛〈從唐代俗講轉變到宋元說經——以《佛說目連救母經》為中心〉中所羅列的榜題，《敦煌俗文學研究》，蘭州：甘肅教育出版社，2002.9，頁 117-119。

圖一到圖九為「目連地獄救母前」的情節，與寫卷、壁畫不同的情節為：把青提夫人在世時，所做的壞事一一揭露，如「棒打師僧」、「後園假作設齋」。接著還描繪羅卜外出做生意，描繪青提夫人在家鄉的所作所為，是由奴俾及鄰舍轉告目連，青提夫人為了取得羅卜的信任發重誓，而得重病身亡及目連為母親守喪等情節，在 S. 2641 寫卷中的「提示語」並無提及以上這些情節，但在變文的描寫則有相似的情節³⁰。以上情節較 S. 2641 寫卷與壁畫的描述為豐富，不僅人物較多，還將青提夫人生前種下的惡因交代得一清二楚。《佛說目連救母經》一開始就提及，目連的父親忽然染疾過世，但插圖中沒有描繪目連為父守喪的情節僅有母守喪，S. 2641 寫卷之提示語也無守喪情節；僅在壁畫中出現目連為「父母守喪」的情節。圖九描繪目連前往天宮，卻尋不著母親，回到世尊處詢問世尊：「母親今在何處？」世尊回答：「母親入地獄」，在《佛說目連救母經》的插圖是以神通廣大的世尊告知目連，至於壁畫則描繪目連前往天宮與父親相遇，由父親告知目連：「母親墮入地獄」。二者由不同的人告知目連母親身在何處？其中《佛說目連救母經》插圖由世尊告知目連，或許是要凸顯世尊神通廣大，青提夫人因生時所種下惡因，死後必入地獄受苦。壁畫則由父親告知目連，或許是因為父親是最瞭解青提夫人個性及其所有作為的人，卻無能為力改變什麼，只能將青提夫人墮入地獄的事實傳達給目連。

二、目連地獄救母

圖十：挫確地獄

圖十一：劍樹地獄

圖十二：石磔地獄

圖十三：餓鬼地獄

圖十四：灰河地獄

圖十五：鑊湯地獄

圖十六：火盆地獄

圖十七：目連從禪定起與獄主問答處

獄卒押送閻浮罪人至處

圖十八：獄卒放下鐵叉、頂禮目連之處

獄卒入司、檢簿無名、出來報目連處

圖十九：目連在獄門前叫、無人應處

圖二十：目連到佛所、賜袈裟錫杖

圖廿一：目連將錫杖振破地獄處

³⁰ 弟子厥號目連，在俗未出家時，名曰羅卜，深信三寶，敬重大乘。於一時間，欲往他國興易。遂即支分財寶，令母在後設齋供養諸佛法僧及諸乞來者。及其羅卜去後，母生慳慳之心，所囑附資財，並私隱匿。兒子不經旬月，事了還家。母語子言，依汝付囑營齋作福。因茲欺誑凡聖，命終遂墮阿鼻地獄中，受諸劇苦。羅卜三周禮畢，遂即投佛出家。」黃征、張涌泉校注《敦煌變文校注》，北京：中華書局，頁 1024。

枷鎖自落處

圖廿二：獄卒報告、門前有出家兒、相尋青提夫人、答言有兒不出家處

圖廿三：青提夫人答言、羅卜卻是我兒

圖廿四：目連得見娘處

圖廿五：飢吞鐵丸、渴飲銅汁

圖廿六：目連見娘壓入獄中、將頭躡拄處

圖廿七：目連擲鉢騰空、往詣佛所

圖廿八：世尊放毫光、照破地獄處

鑊湯化為芙蓉池

鐵床化為蓮花座

劍樹化為白玉佛

牛頭獄主生天處

圖廿九：黑闇地獄

目連將飯飼母

請諸菩薩轉經、其母得離黑闇

圖十到圖廿九為「目連地獄救母」的情節，與 S. 2641 寫卷提示語、壁畫不同的情節為：增加目連出家的過程，披袈裟、剃度、改名等，在 S. 2641 寫卷提示語及壁畫中，目連直接以出家人的樣貌出現。十圖到廿九圖，僅有二十圖、廿七圖是目連為了要救母前往「世尊處」請求協助，其餘 18 幅圖皆是描繪目連前往諸地獄尋母時所看到不同刑罰的地獄場景。廿四圖描繪目連終於與母親相認的畫面，在廿四幅圖之前，目連到看見許多對亡靈被施以不同罪罰的地獄，目連雖然找到母親，卻也親眼看到母親受到的罪罰「飢吞鐵丸、渴飲銅汁」，以目連一人之力是無法救母脫離地獄，故在廿七圖又前往世尊處，請世尊前往地獄救母及在地獄受罪的眾亡靈。世尊與眾僧侶到達地獄，以祂們佛力將地獄化為天堂，此情節也發生在壁畫中，但第 10 幅壁畫漫渙模糊，無法確知是否為世尊將地獄化回天堂的場景，再加上有異於此的解釋(見頁 8)。廿九圖，目連以飯餵母，再由諸菩薩轉經，使青提夫人得以離開地獄，免受地獄之苦。此與 S. 2641 寫卷的情節，廣造盂蘭盆、轉讀大乘經典等頗為類似³¹。《佛說目連救母經》有許多的插圖極度渲染諸地獄慘烈的情景，而其中前往目連世尊處借袈裟、錫杖，S. 2641 寫卷提示語中，世尊僅賜目連「錫杖」，二者所描繪的細節也有所差異。

目連在地獄尋母的過程，主要是詢問獄主、獄卒母親何在？而不似 S. 2641 寫卷提示語、壁畫中目連先後到閻羅王處與五道將軍處，詢問母親的下落，這似乎可推測敦煌寫卷與壁畫重視死後審判的情節，《佛說目連救母經》的插圖僅有「獄卒入司、檢簿無名、出來報目連」的畫面，則沒有寫卷、壁畫中目連向主司

³¹ 世尊報言：「非但汝阿孃當須此日，廣造盂蘭盆，諸山坐禪戒下日，羅漢得道日，提婆達多罪滅日，閻羅王歡喜日，一切餓鬼總得普同飽滿。」目連承佛明教，便向王舍城邊塔廟之前，轉讀大乘經典，廣造盂蘭盆善根，阿孃就此盆中，始得一頓飽飯喫。黃征、張涌泉校注《敦煌變文校注》，頁 1037。

地獄審判者面前，詢問母親在何處的情景；雖然目連不是被審判的人，但寫卷、壁畫卻有意營造審判的場景。寫卷、壁畫也有對地獄情景的描繪，僅以一、二幅畫作代表，而《佛說目連救母經》的插圖則是以許多篇幅來畫製不同地獄場景。除此之外，《佛說目連救母經》的插圖沒有「目連過奈河」的情節，僅有獄卒押送閻浮罪人的畫面(十七圖)。可知《佛說目連救母經》的插圖，目連地獄尋母的過程，主要是遊走於不同刑罰的地獄場景；而寫卷、壁畫，目連除了遊走不同刑罰的地獄場景外，還經歷奈河、審判等場域。此可說明《佛說目連救母經》的插圖，目連直接前往不同罪罰的地獄尋母；而寫卷、壁畫中的目連則是先奔走於主司地獄審判者的所在地，而從閻羅王到五道將軍處，必須路經奈河，直到確認母親的所在，才進入不同罪罰的地獄尋母。

三、目連救母脫離地獄後

圖三十：餓鬼眾

恒河

圖卅一：點四十九燈、得娘離餓鬼

放生

圖卅二：目連母作狗身

圖卅三：造盂蘭會處

目連母於佛前受戒得生天處

圖卅四：天母來迎

造經處

施功德生天處

圖三十到圖卅四為「目連救母脫離地獄後」的情節，與寫卷不同的情節為：母親脫離地獄後的情節順序有所不同，《佛說目連救母經》的插圖為點四十九燈，救母離惡鬼道，然後目連母作狗身，造盂蘭盆處母親受戒生天，由天母來迎目連母；寫卷則為目連得知母親脫離地獄，卻落入餓鬼道，先是急忙的為母親到人間非時化緣，帶著滿鉢的米飯來見母，卻見到母親自私佔有整鉢的米飯，而欲食不得。S. 2641 寫卷提示語情節發展至此為止；然而變文接續描寫，目連又前往世尊處尋求世尊的協助，世尊指示唯有廣造「盂蘭盆」，才能使目連母脫離餓鬼道，脫離餓鬼道後母變為黑狗，目連又去找尋母親，最後引母親住於王舍城中佛塔之前，七日七夜，轉誦大乘經典，懺悔念戒，作後才得以恢復人身。最後母親業盡，感得天龍奉行引其前，亦得天女來迎接。雖然二者情節發展的順序不同，但所欲呈現的情節大同小異。

雖然「目連救母故事」藉由不同的文本與載體進行傳播，在情節上較佛經曲折充實，其中人物增多、形象豐富，誇張渲染地獄恐怖的氛圍，因而呈現各自有所異同的情節，但基本架構不離佛經《佛說盂蘭盆經》中「目連救母故事」情節的基本架構。進行比較是為了進一步了解不同材質的載體，對目連救母故事情節

的發揮有何不同，所著重的情節，隨著寫卷、壁畫、插圖而有不同的表現目的，應該將這些圖像視為獨立的個體來看待，雖然皆是以線條、色彩呈現「目連救母故事」，但在畫製成圖像的過程已加入許多不同的元素，寫卷因應講唱時的需要而畫製；壁畫則蘊涵著畫師對於宗教的奉獻；插圖則配合文字加以發揮，各自皆有其自身邏輯的存在。可見回應文學與圖像結合研究具有一定的價值。

(三) 敦煌「須大拏本生」敘事文學與敘事圖像

除上舉報恩經變、大目連變外，敦煌佛教文學中之敘事文學，也多有壁畫圖像可資結合探究的，以下試以敦煌「須大拏本生」文學為例，嘗試將其敘事文學池與敦煌壁畫中相關的敘事圖像進行比較，探究其互文性，藉以說明敦煌佛教文學與敦煌壁畫圖像整合研究之意義。

佛教本生主要記述佛陀在過去世受生為各種不同身形及身分而行「六度」菩薩道的事蹟。由於這類事蹟內容生動，情節感人，具有極為強烈的故事性，所以在佛教說法佈道的過程中，每每被用來宣揚因果輪迴思想及慈悲濟世精神。

在眾多的佛本生故事中，須大拏(Sudāna)太子本生故事是最為流行的佛教敘事文學之一。有關這一本生故事的記述見於多種文本，故事詳略不一，情節也有所增減。同時，在佛教從印度、中亞、敦煌到中原的東傳過程中，這一膾炙人口的故事也以線條、色彩等圖像在石窟、寺院中向信眾來傳播佛教布施的思想教義。莫高窟壁畫及藏經洞發現的寫本中便保存有此一類題材的敘事圖像與講唱文學。

本文擬以漢譯佛典中有關「須大拏」本生故事作為研究對象，析論「須大拏」本生在佛教經典中所呈現內容情節，透過分析、比較，以探究敦煌石窟壁畫等敘事圖像與變文等敘事文學對「須大拏本生」故事文本的鋪陳、創發與擴散，分析經典文本與圖像藝術間的互文性。

1. 漢譯佛典中的「須大拏本生」及其情節

須大拏，梵名 Sudāna。音譯又作：須達拏、蘇達那、蘇達拏。意譯作：善施、善愛、好愛、善與、一切與、善牙。按：本生，梵語 jātaka，音譯作闍多伽、闍陀伽、社得迦，意譯本起、本緣、本生譚、本生談。為印度佛教九部經、十二部經之一。主要記述釋迦於過去世受生為各種不同身形及身分而行菩薩道的事蹟。每個本生故事基本由今生故事、前生故事、偈頌詩、注釋、對應等五個部分組成。前生故事，是作品的主體；今生故事，說明佛陀講述前生故事的地點和緣由；偈頌詩是穿插於故事講述之中或放在故事最後以點明題旨；注釋是解釋偈頌詩的含意；對應是將前生故事中的角色與今生故事中的人物加以對應。漢譯佛典中因經典性質不同與編譯不一，同一題材呈現內容有繁有簡，結構有詳有略。

今所得見漢譯佛典中有關須大拏太子本生故事，有以下幾種：

一、僧伽斯那撰、吳·月支·優婆塞支謙譯《菩薩本緣經》卷上〈一切施品〉

二、吳·康居國·沙門康僧會譯《六度集經》卷二「布施度無極章」中《須大拏經》³³。

三、西秦·沙門聖堅奉詔譯《太子須大拏經》³⁴。

四、大唐三藏法師義淨奉制譯《根本說一切有部毗奈耶藥事》卷十四「尾施縛多羅故事」³⁵。

五、大唐三藏法師義淨奉制譯《根本說一切有部毗奈耶破僧事》卷十六「自在王子故事」³⁶。

上列五種漢譯佛典中，《菩薩本緣經》署名僧伽斯那撰、吳月支優婆塞支謙譯。全經分上中下三卷，凡八品。分別為：卷上「毘羅摩品第一」、「一切施品第二」、「一切持王子品第三之一」；卷中「一切持王子品第三之餘」、「善吉王品第四」、「月光王品第五」；卷下「兔品第六」、「鹿品第七」、「龍品第八」。各品中有許多類似本生的故事。每一故事由序偈、本文、結勸三部分構成。

有關須大拏太子布施故事內容出現在卷上「一切持王子品第三之一」及卷中「一切持王子品第三之餘」。全文長計 5283 字。

須大拏的名稱見於多種經典，如支謙所譯的《惟日雜難經》一卷中，也提及「為須大拏受荊」之說³⁷；失譯的《菩薩本行經》卷三有「須大拏太子時，二兒及婦持用佈施」之事³⁸。又後秦鳩摩羅什譯《大智度論》〈釋初品中檀波羅蜜法施之餘(卷第十二)〉提及：「如須提拏太子(秦言好愛)以其二子布施婆羅門，次以妻施，其心不轉。」；〈釋初品中到彼岸義第五十(卷三十三)〉也提及：「又如須帝隸拏菩薩，下善勝白象，施與怨家，入在深山；以所愛二子，施十二醜婆羅門」³⁹然均僅及於須大拏之名稱或布施的片段。

按：梁·僧祐《出三藏記集》卷十三〈支謙傳〉載「所出二十七經」，卷二〈新集撰出經律論錄〉著支謙譯出「三十六部，四十八卷」，慧皎《高僧傳》〈支謙傳〉載有四十九經，均未見有《菩薩本緣經》。是有疑此經署名支謙所譯蓋為後人依托。

又《牟子理惑論》中已有涉及須大拏本生故事內容說：「須大拏以父之財施於遠人，國之寶象以賜怨家，妻子丐與他人」，因而不孝不仁。牟子辯稱「須大

³²吳·支謙譯《菩薩本緣經》三卷，收入《大正藏》，第 3 冊，本緣部上，No. 153 頁 52-69。

³³吳康居國沙門康僧會譯的《六度集經》8 卷，收入《大正藏》，第 3 冊，本緣部上，No. 152 頁 1-51。

³⁴西秦沙門聖堅奉詔譯《太子須大拏經》1 卷，收入《大正藏》，第 3 冊，本緣部上，No. 171，418-424。

³⁵大唐三藏義淨奉制譯《根本說一切有部毘奈耶藥事》18 卷，收入《大正藏》第 24 卷，No. 1448，頁 1-97。

³⁶大唐三藏法師義淨奉制譯《根本說一切有部毗奈耶破僧事》20 卷，收入《大正藏》第 24 卷，No. 1450，頁 99-206。

³⁷《大正藏》第 17 冊，606 頁下。

³⁸《大正藏》第 3 冊，119 頁中。

³⁹《大正藏》第 25 冊，146 頁中；304 頁中。

拏睹世之無常，財貨非己寶，故恣意佈施，以成大道。父國受其祚，怨家不得入，至於成佛，父母兄弟皆得度世」⁴⁰。雖然未見須大拏本生內容之描述，但已見須大拏故事內容的大概。

考《牟子理惑論》是佛教初傳時的一部中國佛教論著，最早見於南朝宋明帝（465—471年）敕中書侍郎陸澄（劉宋、南齊時人）所撰的《法論》一書中。《法論》早已失傳，今僅見目錄保存於《出三藏記集》卷十二中。至於《理惑論》全文也收錄在僧祐《弘明集》中⁴¹。又有關《理惑論》的作者真偽及其成書，學界論述，眾說紛紜⁴²。任繼愈認為前人提出懷疑的理由都不充分，以為此書並非偽書，其成書年代當在三國孫吳初期⁴³。據此，則《菩薩本緣經》署名支謙所譯，縱係依托，也當屬晉前已存在的一種失譯本。

至於《六度集經》署名吳·康僧會譯。康僧會與支謙同時而稍晚，主籍康居，世居天竺。父因經商而遷交趾。十餘歲時，父母雙亡，守孝期滿後，便出家為僧。不僅精通佛典，且「天文圖緯，多所貫涉」。西元247年到東吳，於建業立寺，供奉佛像弘揚佛法。不久受到孫權之信敬，並為他建佛塔，造佛寺。是繼支謙之後在江南傳教的重要僧人。

《六度集經》卷二「布施度無極章」中有《須大拏經》，學界或以為：《六度集經》並非譯本，而是編譯之作⁴⁴；其所收錄的其他經主要是從交州和建業等地早已流傳的譯經中加以選編的。若此則《須大拏經》當早已譯出，因此《理惑論》中已涉及須大拏事蹟，是牟子得知須大拏的故事，可能從當時在交州的外國僧人或居士聞知，也有可能見到《須大拏經》譯本。

《六度集經》卷二「布施度無極章」中的《須大拏經》，全文計4416字。從文字內容看，與聖間譯的《太子須大拏經》是同一系統，二者當屬異譯本的關係。有學者以為其被編入《六度集經》的時間恐在唐朝⁴⁵。按：南朝·梁僧旻、寶唱等《經律異相》卷三十一〈行菩薩道上諸國太子部上〉「須大拏好施為與人白象詰擯山中七」也有「昔者葉波國王號濕隨，太子名須大拏，四等普護，受福無窮」

⁴⁰《大正藏》第52冊，3頁下-4頁上。

⁴¹《牟子理惑正誣論》，梁·僧祐撰《弘明集》卷第一，《大正藏》第52冊，頁1-7。

⁴²對於《牟子理惑論》真偽及其成書年代的爭議，自來學者多所討論，或從歷代著錄、序文、本文進行論證與推測。如梁啟超：〈牟子理惑論辨偽〉，1924，收入《飲冰室專集》第七冊〈佛學研究十八篇〉上冊，臺北：中華書局，1978；余嘉錫：〈牟子理惑論檢討〉，1936年作，收入《燕京學報》第二十期紀念專號；松本文三郎：〈牟子理惑論之述作年代考〉，1941年發表於《東方學報》第十二期第一分，後收載於《佛教史雜考》之卷首；周一良：〈牟子理惑論時代考〉，1949年發表於《燕京學報》第三十六期。收入《周一良全集》。

⁴³任繼愈：〈《牟子理惑論》及其對佛教的理解〉，收入任繼愈主編之《中國佛教史》第一卷，北京：中國社會科學院，1981年9月，頁188。

⁴⁴吳海勇：《中古漢譯佛經故事文學》，北京：學苑出版社，2004年5月，頁27。

⁴⁵參陳洪：〈《六度集經》文本的性質與形態〉，《徐州師範大學學報（哲學社會科學版）》29卷4期，2003年，頁11-17。又陳洪：〈須大拏變文殘卷研究〉，以為《經律異相》引「須大拏好施為與人白象詰擯山中」尾注「出《須大拏經》，而非《六度集》，據類書的引錄推論《須大拏經》在唐開元年間始被編入《六度集》。（《蘇州大學學報（哲學社會科學版）》2004年2期，2004年3月，頁59-64。）

文長達三千字左右。經比對，其內容與《六度集經》卷第二〈布施度無極章〉所引的《須大拏經》相同，只是文字較為簡略，蓋為《六度集經》本之簡省節略。⁴⁶因此，以為唐朝時被編入《六度集經》的說法，有待進一步論證。

至於單行經《太子須大拏經》係西秦乞伏乾歸（388-412）時聖堅（或作法堅）所譯。此本篇幅較長，內容最為完整。釋聖堅，僧傳不見，最早見隋·費長房《歷代三寶記》卷9「晉孝武世，沙門聖堅於河南國為乞伏國仁譯，或云堅公，或云法堅，未詳準是。」⁴⁷其後，唐·智昇《開元釋教錄》著錄此經長十六紙⁴⁸。按：唐朝標準寫經每一紙28行，行17字。以十六紙衡之，與今大藏經傳本西秦沙門聖堅奉詔譯《太子須大拏經》全文含題長計7403字，篇幅長短吻合。《續高僧傳》〈彥琮傳〉有云：「釋彥琮……初投信都僧邊法師，因試令誦《須大拏經》。減七千言，一日便了。」⁴⁹是彥琮所誦之《須大拏經》當指《太子須大拏經》，《須大拏經》蓋為省稱。執此，並據今傳本內容考察，聖堅奉詔譯《太子須大拏經》當是漢譯中最为完整而通行的本子。今存聖堅譯《太子須大拏經》採三段式結構模式，即：緣起、前生故事、對應三部分組成。

而《根本說一切有部毗奈耶藥事》、《根本說一切有部毗奈耶破僧事》同屬根本說一切有部的律事系列，為義淨自南海取經返唐後所譯，其呈現的情節有婆羅門乞施白象、跪別父母、布施馬匹、須大拏妻採果、乞子、獅子當路、施妻、國王買回小兒、迎太子返國團圓等。內容較為簡略，雖載有須大拏布施事，然因律典與本生經性質有別，面貌也不同，並不存在對應關係，而是平行文本的關係。

須大拏太子本生主要在傳播佛教的「布施」思想，其敘述表現以須大拏的種種布施為故事核心。以下試將各漢譯佛典，有關須大拏太子本生主要情節，茲在前賢研究基礎上⁵⁰，進行增補，表列對照如下：

表一：『漢譯佛典須大拏本生情節對照表』

⁴⁶ 如：《六度集經》：「昔者葉波國王號曰濕隨。其名薩闍。治國以正。黎庶無怨。王有太子。名須大拏。容儀光世。慈孝難齊。四等普護。言不傷人。王有一子寶之無量。太子事親同之於天。有知之來。常願布施拯濟群生。令吾後世受福無窮。愚者不覩非常之變。謂之可保。」《經律異相》：「昔者葉波國王號曰濕隨。太子名須大拏。四等普護。言不傷人。常願布施拯濟群生。令吾後世受福無窮。愚者不覩非常之變。謂之可保。」（上引加黑下標者為《經律異相》卷三十一〈行菩薩道上諸國太子部上〉的文字。）

⁴⁷ 《大正藏》第49冊，頁83。

⁴⁸ 《開元釋教錄》卷19：「《太子須大拏經》一卷（或云《須大拏》）十六紙。」，《大正藏》第55冊，頁684。

⁴⁹ 《續高僧傳》卷第二〈彥琮傳〉：「釋彥琮……初投信都僧邊法師，因試令誦《須大拏經》。減七千言，一日便了。」，《大正藏》第50冊，頁436。

⁵⁰ 謝振發：〈北朝中原地區《須大拏本生圖》初探〉，附表三「須大拏本生經文對照表」，《國立臺灣大學美術史研究集刊》6期，1999年，頁31-32。

內容情節	支謙譯《菩薩本緣經》	康僧會譯《六度集經》	聖堅譯《太子須大拏經》	《根本說一切有部毗奈耶藥事》	《根本說一切有部毗奈耶破僧事》
太子遊觀	×	×	○	×	×
普施眾生	○	○	○	○	○
道士八人施白象	○婆羅門	○梵志	○	○	○
道士累騎白象而返	○婆羅門	○梵志	○	×	×
諸臣告王	○	○	○	×	×
群臣議處	×	×	○	×	×
驅擯檀特山	○驅擯深山	○十年	○十二年	×	×
布施七日	×	○	○	×	×
妃誓與共	○	○	○	×	×
詣母辭別	○	○	○	○	○
國人送行	×	○	○	×	×
婆羅門乞馬、乞車	×	○梵志	○	○	○
婆羅門乞衣	×	×	○	×	×
徒步入山	○負子入山	○	○	×	×
到化城	×	×	○	×	×
渡河	×	×	○	×	×
訪阿州陀道人	×	○道士阿周陀	○	×	×
婆羅門乞子因緣	×	○梵志	○	×	×
婆羅門逢獵師	×	○梵志	○	×	×
須大拏妻採果	○	○	○	○	○
婆羅門乞子	○	○梵志	○	○	○
婆羅門鞭子	×	×	○	×	×
獅子當道	×	○	○	○	○
須大拏妻尋子	○	○	○	○	○
婆羅門乞妃	×	○梵志	○	○	○
國王贖買回太子兒	○	○	○	○	○
迎太子返國團	×	○	○	○	○

總的來說，今傳世漢譯佛典的「須大拏本生」故事，各本內容基本相同，《大正藏》將《菩薩本緣經》、《六度集經》及《太子須大拏經》歸『本緣部』；《根本說一切有部毗奈耶藥事》、《根本說一切有部毗奈耶破僧事》入『律部』。各個佛典的屬性不同，所以結構、文字不盡相同，情節繁簡也有所差別。其中署名支謙譯的《菩薩本緣經》文長 5283 字。語言風格古樸，內容簡要，情節不事鋪陳。主要敘述：樂好布施的須大拏將神異的白象施予敵國的婆羅門而被放逐檀特山，以及須大拏來到山中先後布施兒女和妻子等情節⁵¹。相較於署名康僧會譯的《六度集經》本《須大拏經》(4416 字)，雖然文字略長，然《菩薩本緣經》經文中偈頌長行夾雜，佔據大量篇幅，實際敘事情節反較簡單；而相較於聖堅譯文 7403 字的《太子須大拏經》文字尤短而情節來得更為簡單。

至於《六度集經》引用的《須大拏經》，其故事除了布施白象、放逐檀特山、布施兒女及妻子等核心情節外，更增添了：國人送行、入檀特山途中先後布施馬匹、車乘、衣服，以及入山後親訪阿周陀道人、婆羅門乞子因緣、山中值遇獵人…等情節⁵²，使整個故事內容更形完整，情節更加曲折而豐富，其呈現的文本形態相對完整而成熟。篇幅最長的聖堅譯單經本《太子須大拏經》，顯然是在《六度集經》本《須大拏經》的基礎上又增添一些情節，尤其是到化城而不入、渡河、須大拏夫妻累世的結髮誓約⁵³，當較《菩薩本緣經》、《六度集經》晚出。敦煌寫本《太子須大拏經》有 S. 2096、S. 4456a、P. 2166 三殘卷。其中，S. 2096 殘存 15 行，首題：「佛說太子須大拏經」、S. 4456a 殘存 22 行，尾題：「太子須大拏經一卷」、P. 2166 首尾完具，首題：「佛說太子須達拏經」，三件內容均屬聖堅本《太子須大拏經》之抄本。可見聖堅本《太子須大拏經》是內容最完整且最通行的文本，並且有可能成為敦煌須大拏本生壁畫、敦煌須大拏變文之文本依據之可能性。

2. 敦煌壁畫中的須大拏本生故事

本生故事是敘述佛於過去世的種種受生，所行菩薩道的故事。這些內容，除了透過經典以語言、文字進行傳播外，同時也透過線條、色彩，表現在繪畫、浮雕等佛教藝術，更發揮視覺傳播的功能。

須大拏太子本生是印度早期佛教美術的重要題材，北魏〈宋雲行記〉及唐代玄奘《大唐西域記》中便記載有犍陀羅的檀特山仍有此聖蹟⁵⁴。隨著佛教的傳播，

⁵¹ 支謙譯，《菩薩本緣經》卷上，《大正藏》第 3 冊，頁 55 上-61 中。

⁵² 康僧會譯，《六度集經》卷一，《大正藏》第 3 冊，頁 7 下-11 上。

⁵³ 聖堅譯，《太子須大拏經》，《大正藏》第 3 冊，頁 418 下-424 上。

⁵⁴ 北魏〈宋雲行記〉：「復西行十三日至佛沙伏城，……城北一里有白象宮。寺內佛事皆是石像。……寺內圖太子夫妻以男女乞婆羅門，像胡人見之，莫不悲泣。」（北魏·楊衒之《洛陽伽藍記》卷五，《大正藏》第 51 冊，頁 1021。）《大唐西域記》卷第二〈健馱邏國〉「跋虜沙城」下云：「商莫迦菩薩被害東南行二百餘里，至跋虜沙城。城北有窰堵波，是蘇達拏太子（唐言善牙）。以父王大象施婆羅門，蒙譴被擯，顧謝國人，既出郭門，於此告別。」（《大唐西域記校注》，北京：中華書局，2000 年 4 月，頁 256）

有關須大拏太子本生題材的圖像更在印度、中亞、敦煌、中原等地出現。如巴呼特 (Bharhut) 佛塔、山奇 (Sanchi) 一號佛塔、阿瑪拉瓦提 (Amaravati) 佛塔、阿旃塔 (Ajanta) 石窟第 17 窟、犍陀羅 (Gandhara) 地區、新疆龜茲克孜爾石窟第 81 窟等 10 處、克孜爾尕哈石窟第 11、14 窟、吐魯番伯孜伯里克…等。對於這些相關圖像題材，學者考索，多可參考⁵⁵。基本上，這些圖像呈現的故事內容，主要情節為：婆羅門乞施白象、纍騎白象而歸、國人送行、布施馬匹、以及布施子女（乞子、鞭子、獅子當路）等。

至於中原地區北朝期間也出現有須大拏本生造像，今所得見，如：永平二年坐佛三尊像、龍門賓陽洞正光四年三佛、北魏孝昌三年蔣伯仙造像、永熙三年立佛三尊像、武定元年李道贊等五百人造像碑、武定元年道俗九十人造像碑、天保二年楊善萬等造像碑……等 9 件造像⁵⁶。這些造像保存下來有關須大拏本生的畫面與情節不多，其中「天保二年楊善萬等造像碑」是保存畫面較多的一件，其情節計有：普施眾生、婆羅門乞、施白象、婆羅門得象乘歸、跪別父母、國人送行、渡河、婆羅門值遇獵人、須大拏妻採果、乞子、婆羅門鞭子、獅子當路等。

整體來看，北朝中原地區造像的須大拏本生圖，基本上繼承印度、中亞須大拏本生圖像的情節，但其中也出現「到化城」、「渡河」等印度、中亞造像所未曾出現之情節。這些北朝時期須大拏本生圖像的文本，根據上文「漢譯佛典須大拏本生情節對照表」，可見其題材文本依據當係採自西秦聖堅譯《太子須大拏經》。

在中國有關須大拏本生圖像主要見諸於敦煌莫高窟的壁畫，根據《敦煌石窟內容總錄》⁵⁷所載，繪製有須達拏太子本生故事的計有七個洞窟。分別是：北周的 428 窟，294 窟；隋代 419 窟窟頂前部東披，423 窟窟頂前部東披，427 窟中心柱南、西、北向面座沿；晚唐第 9 窟中心柱東向龕內北壁；宋代 454 窟窟南壁和西壁。其中尤其是採取連環圖畫形式的北周 428 窟、隋 419 窟、423 窟，畫面故事情節較為豐富。茲略述其情況如下：

莫高窟 428 窟東壁門北「北周須達拏太子本生圖」，全圖分三段，畫面由上而下，呈『己』字型。上段由左到右，畫面有：辭父出遊、請負王開庫布施、8 梵志乞施白象等情節。中段由右而左，畫面有：梵志纍騎白象而去、大臣控告太子施象、太子被罰去檀特山思過、臨行布施、跪辭父母、國人送行等情節。下段由左而右，畫面為：婆羅門乞馬而去、求車而去、乞衣物而去；太子及妃負子女

⁵⁵如松本榮一《敦煌壁畫の研究》一書，以敦煌伯希和編號 135 窟（即莫高窟 428 窟）為中心，除了考訂 428 窟的圖像內容及其繪製時所參照的經典外；同時也考察巴呼特 (Bharhut) 佛塔、山奇 (Sanchi) 一號佛塔、阿瑪拉瓦提 (Amaravati) 佛塔、以及犍陀羅 (Gandhara) 地區的須大拏本生造像，藉以追溯須大拏本生圖的淵源。（見《敦煌壁畫の研究》圖像篇，東京：東方文化學院東京研究所，1937 年，頁 257-268。）；熊谷宣夫〈大谷ミッション 将来の版画須大拏本生 図版画須大拏本生 図について〉，則進一步指出：西域和中國北朝的須大拏本生圖是印度系圖像的亞流，內容均以布施白象、子女做為圖像表現的核心。（《文化》20:2, 1956 年 3 月，頁 162-175。）

⁵⁶謝振發：〈北朝中原地區《須大拏本生圖》初探〉，在前賢基礎上，根據今所得見的 9 件北朝中原地區《須大拏本生》圖像，歸納其表現特徵，進而比較其與域外圖像的異同，以考察北朝須大拏本生圖的開展，探究其傳承與演變的原因。《國立臺灣大學美術史研究集刊》6 期，1999 年，頁 1-41。

⁵⁷敦煌研究院編：《敦煌石窟內容總錄》，北京：文物出版社，1996 年 12 月。

入山；帝釋化城留太子、太子穿城而過；抵檀特山，結廬修行；太子將子女施予婆羅門，子女繞樹不行，為婆羅門鞭打。畫面到此而止。



莫高窟 428 窟東壁門北

按：北周 428 窟是敦煌石窟有關須大拏本生壁畫時代最早，而且幅面最大，位置也最顯著的。施萍婷、賀世哲《敦煌石窟藝術·莫高窟第四二八窟》一書中曾詳為解說，並從新疆南道的米蘭、北道克孜爾等殘留的壁畫，以及中原地區北魏造像碑、龍門賓陽洞浮雕、東魏、北齊等造像碑浮雕進行探究，以為：428 窟的須大拏太子本生是莫高窟首次出現的新題材。在情節的選取、連環形式等方面，既有與西域相似之處，又有與中原的須達拏本生圖一致的地方。⁵⁸在畫面呈現的形式上，428 窟採畫卷形式，凸顯了須大拏本生故事畫所具有的說話特質⁵⁹。

1993 年李玉珉〈敦煌四二八窟新圖像源流考〉⁶⁰，在前賢的基礎上，透過蒐羅更為完備的資料，作了部分訂正與補充。經由新疆和中原地區須達拏太子本生圖像在故事情節的取捨和畫面安排同異的比較，探究此二地區須達拏太子本生圖的特色。她以為：敦煌 428 窟北周時建平公于義所開鑿，其有關須大拏本生故事壁畫採手卷連環畫的表現形式，很可能是來自中原造像的影響。

北周 294 窟（五代、清重修）為覆斗形頂，西壁開龕。四披繪佛傳、本生圖，被煙燻致使壁畫內容模糊，不易辨識；經比定西披、南披畫面內容為須大拏本生故事。畫面從西披開始到南披。西披分二下欄，內容情節從上欄右邊開始，先右而左，再下而左，再上而左，在下而左；然後過渡到南披，則是從下欄右邊開始，而上，再轉下左而上，再轉下而左而上。畫面內容情節分別是：遊觀、普施眾生、婆羅門求白象、婆羅門繫騎白象離去、太子臨行前盡施財物、告別父母、國人送行、婆羅門求馬、太子施馬、婆羅門得馬而去、求車、施車、得車而去，求衣、

⁵⁸施萍婷、賀世哲《敦煌石窟藝術·莫高窟第四二八窟》〈進盛中原遠接西域——莫高窟第四二八窟研究〉，（南京：江蘇美術出版社，1998 年 2 月），頁 10-27。施、賀二氏並指出在故事情節的選擇上，四二八窟的須達拏本生圖還打上了明顯的時代烙印，即宣傳儒家的孝道。化城情節的出現，突顯太子認為「違父王命，非孝子也」這與北周時代朝廷提倡儒學有關。

⁵⁹小島登茂子：〈敦煌壁畫の版画須大拏本生図——北周隋代の說話表現特質〉，《美學美術史研究論集》17、18，1999、2000，頁 1-22，452-463。

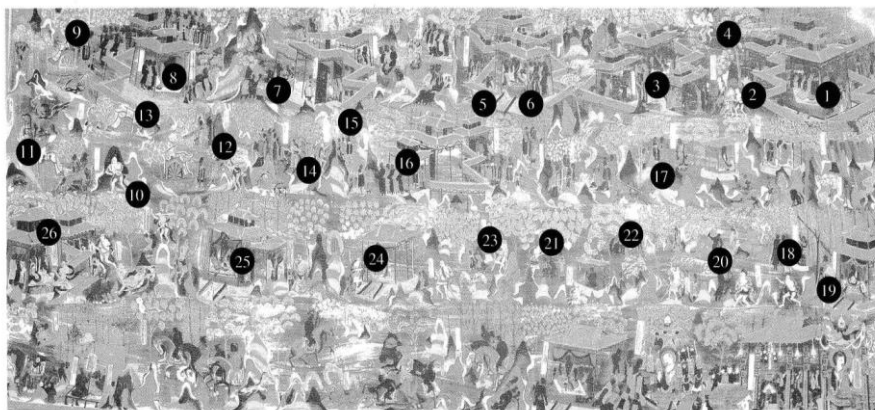
⁶⁰《故宮學術季刊》，第 10 卷第 4 期，（1993 年夏季，頁 1-34。

施衣，太子盡施衣物，太子到化城，穿城而出，太子渡河到檀特山，拜見阿周陀，婆羅門求施兒女，太子施兒女，最後為太子妻兒與國王團圓等場面。

畫面中上留有部分榜題，分別是：「……背財□(之)時」、「……得馬時」、「……坐迎時」、「□□得車□(之)時」、「太子至化城時」、「至□□□河時」、「太子至山見周陀道人時」、「……兒女時」、「……女與乞人時」。

隋 419 窟（西夏重修），前部人字披頂，後部平頂，西壁開一龕。前室頂西披存土紅色椽條一部。西壁門上西夏畫供寶、二飛天、七佛（殘），門北西夏畫文殊變（殘）。主室窟頂前部西披上二行畫法華經變譬喻品，下一行畫薩埵太子本生。東披上三行畫須達拏太子本生，下一行畫薩埵太子本生。

419 窟東披畫面四段，上三段為須達拏太子本生畫，構圖基本與 428 窟同。畫面也是分上中下三段，而表現呈『S』形。李永寧以為：「此圖在同題故事畫中情節最全，但畫面變色，較難辨認，有一些細節又似為畫家所加：如最後一個畫面，婆羅門入宮及國王賜食，婆羅門躺於王宮前地下等，就難知其含意。」⁶¹

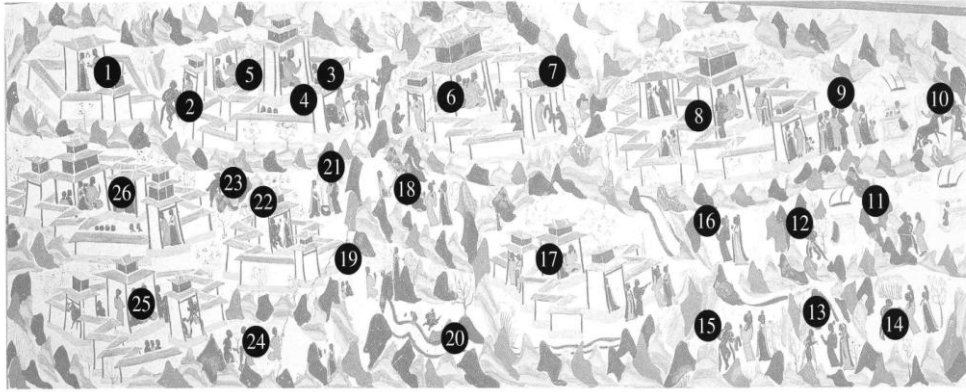


莫高窟 419 窟東披

全圖故事情節分別是：宮廷、婆羅門求白象、太子施象、婆羅門騎象離去、大臣告太子施象、罰太子到檀特山、太子臨行前布施、告別父母、大臣百姓送別、婆羅門求馬、騎馬而去、求車、拉車而去、求衣，太子悉皆施予、太子負子女前行、帝釋化城，太子稍息後離去、太子到檀特山，拜見仙人、結廬居住、孩子與野獸玩樂、醜婆羅門婦井邊被調笑、美婦逼醜婆羅門買奴隸、醜婆羅門求太子兒女、施予子女、帝釋變獅阻上山採果的太子妃回家、醜婆羅門鞭趕子女、美婦要求賣掉子女、將子女賣給國王、國王給婆羅門金銀並賜食等場面。

隋 423 窟，前部人字披頂，後部平頂，西壁開一龕。窟頂前部東披畫須達拏太子本生一鋪，全圖分上中下三段，畫面由上而下，情節與情節之間以山間隔。上段由左到右，畫面分別為：太子及妃在宮內、婆羅門求象、太子施象、國王罰太子去檀特山思過、妃誓與太子同往、太子請求布施自己家財七日、布施、辭別父母、大臣百姓送別、婆羅門求馬等場面。中段與下段由右而左，畫面順序錯綜。如下圖示：

⁶¹ 李永寧主編：《敦煌本生因緣故事畫卷》，收入《敦煌石窟全集 3》，香港：商務印書館，2000 年 12 月，頁 174。



423 窟窟頂前部東披

中段及下段的畫面分別為：婆羅門拉車而去、婆羅門求衣、盡施全家衣飾、負子女前行、太子不留在帝釋所化的城廓、到檀特山，向阿州陀仙人求教。結廬思過、小兒子騎獅遊玩、醜婆羅門美妻在井邊遭調戲、美妻哭訴要找奴隸、醜婆羅門打聽太子所在、太子送兒女給醜婆羅門、小兒女被賣到皇宮、國王接回太子和妃等場面。

上述四窟須達拏太子本生圖，北周第 428 窟、隋第 419 窟、第 423 窟等其畫面均分上、中、下三段，北周第 294 窟分上下二段。其中 428 窟情節走向呈『己』字形；419 窟情節走向呈『S』形。第 423 窟情節走向近似 428 窟，但中下段走向迴旋而複雜。這種構圖最大的優點在於畫幅容量大，能將情節繁多的故事詳盡描繪，故事安排好似中原的手卷形式，情節之間基本上用山圍成環狀或以山石、樹木加以分隔。這種獨特的構圖形式，也出現在薩埵那太子捨身飼虎一類的本生故事，如 428 窟北周、北魏 254 窟等；北魏 257 窟九色鹿王本生等，凸顯了本生故事畫在中國所具有的說話特質。

就故事的情節論，北周第 428 窟、294 窟、隋第 419 窟、第 423 窟四鋪壁畫所呈現的須達拏太子本生故事，構圖基本相同，內容也大抵一致，均係以聖堅譯《太子須大拏經》為文本而鋪陳繪製的。其中 428 窟畫面三段雖然完整，然就故事情節而論，僅到太子將子女施予婆羅門、子女繞樹不行、為婆羅門所鞭打，以下便嘎然而止。經文後段所述婆羅門在葉波國販賣太子的子女，及國王迎太子返國等事，則完全省略。所以情節最為完整的當推 419 窟。

中國國家圖書館 BD00462 號(洪 062)壁畫榜題(擬)，全卷 11 紙；264 行。為歸義軍時期寫本。全卷共書寫十一扇壁畫榜書，內容包括大體為本生與佛傳故事。其中第一扇首部殘缺，內容為《須大拏太子本生》，第二扇《須大拏太子本生》，第三扇文「修樓婆王故事」與《須大拏太子本生》，次序凌亂。1988 年白化文有整理⁶²，據錄文，全文除首部殘缺外，大抵完整，計存 1473 字。內容情節文字大抵與聖堅譯本《太子須大拏經》相同。

⁶²白化文：〈變文和榜題--京洪字 62 號等幾個卷子中「榜題」的錄文及相關問題的討論〉，《敦煌研究》1988:1=14，1988.2，頁 41-50。

茲將聖堅譯《太子須大拏經》與敦煌北周 428 窟、隋 419 窟及隋 423 窟壁畫以及 BD00462 的榜題內容所呈現的情節對照，表列如下：

表二：『敦煌莫高窟須大拏本生圖情節對照表』

情節	428 窟 北周	294 窟 北周	419 窟 隋	423 窟 隋	BD00462 榜題	《太子須 大拏經》
太子遊觀	○	○	○	○	○	○
普施眾生	○	○	○	○	○	○
八道人乞施白象	○	○	○	○	○	○
八道人繫騎白象	○	○	○	×	×	○
諸臣告國王	○		○	×	○	○
驅擯檀特山思過	○		○	○	○	○
妃誓共相隨	×		×	○	×	○
臨行布施七日	×	○	○	○	○	○
太子詣母辭別	○	○	○	○	○	○
國人送行	○	○	○	○	○	○
婆羅門乞馬得馬	○	○	○	○	○	○
婆羅門乞車得車	○	○	○	○	○	○
婆羅門乞衣得衣	○	○	○	○	○	○
太子負子女入山	○	○	○	○	○	○
到化城	○	○	○	○	○	○
渡河	○	○	×	×	○	○
訪阿州陀道人	○	○	○	○	○	○
結廬苦修	○		○	○	○	○
山中禽獸喜附太子	○		○	○	○	○
婆羅門乞子因緣	×	○	○	○	○	○
太子施予兒女	○	○	○	○	○	○
須大拏妻採果	×		○	○	○	○
帝釋化獅子當路	×		○	×	○	○
婆羅門鞭子	○		○	×	○	○
美婦求賣子	×		○	×	○	○
國王買回小兒	×	○	○	○	○	○
迎太子返國團圓	×		○	○	○	○

整體而言，有關須大拏本生故事的敘事圖像，不論印度、中亞或北朝中原地區的須大拏本生圖像，基本上內容集中在布施白象、子女，(參表一)圖像畫面有限，

情節簡單。敦煌莫高窟所保存的須大拏本生壁畫則畫面較為廣大，描繪較為詳細，內容情節相對豐富，形象也更加生動。除了承繼印度、中亞造像的圖式與情節外，更隨著《六度集經》本的《須大拏經》與聖堅譯《太子須大拏經》的流傳，豐富的故事情節進入了畫面，適時採用中原的畫卷圖式，展現須大拏樂施的種種場面，要集中在布施白象、布施馬車衣物、負子女攜妻徒步入檀特山、布施子女等場面的鋪陳，特別是布施子女的感人情節。

3. 「須大拏太子本生」之敘事文學

敦煌藏經洞雖然是在 1900 年發現的，但是敦煌文獻中有關須大拏太子故事的寫本一直到 1965 年俄國古列維奇〈佛本生變文殘片〉一文⁶³，才引起學界的注意。此文揭示俄藏敦煌寫卷 Дх2167、2150、285 是「迄今未知的《太子須大拏經》變文的片段」，並公布了 Дх285(I、II、III)《太子須大拏經》變文的斷片。他以為：一般講經變文是先引一段經文，然後是較長的講唱變文；但此寫本不符合上述常例。此寫本有部分完全同於經文，有些稍有差別而不傷原意。另有些為經文所無，這些多半是敘述中富於情感色彩的部分。更證明此稿本是某一變文作品的斷片，Дх-285·II 中有五言、七言詩句（第三-五行），而經文全是散體。詩句是地道的漢文詩（押韻），應不是從另外經文漢譯文中摘來的詩句，因為佛偈是無韻的。

1989 年白化文根據古列維奇論文所附照片加以校錄，定名為〈須大拏太子本生因緣〉，認為是「『因緣類』作品中之一種最原始、最初級的粗製毛坯」，收入《敦煌變文集補編》⁶⁴，隔年並以〈《須大拏太子本生因緣》殘卷校錄並解說〉一文發表⁶⁵；1997 年黃征、張涌泉《敦煌變文校注》據照片參照經文校錄，以為：「原卷為三段殘片，頭尾皆殘，故不存原題。據故事內容可知此為《太子須大拏經》所演繹之變文，因《經律異相》卷三一〈行菩薩道諸王子部上據太子須大拏經〉列題為〈須大拏好施為與人白象詰擯山中〉，又據《經律異相》卷三〈須達所造給孤獨緣〉等有「緣」字類比之，故擬名為《須大拏太子好施因緣》。」⁶⁶。本文前已論及《經律異相》卷三十一〈行菩薩道上諸國太子部上〉「須大拏好施為與人白象詰擯山中七」有關須大拏太子故事，內容與《六度集經》卷第二〈布施度無極章〉所引的《須大拏經》相同，只是文字較為簡略，《經律異相》所引當為《六度集經》本之簡省節略。又敦煌本的文字不同於《經律異相》或《六度集經》所引的《須大拏經》，而是多同於聖堅譯《太子須大拏經》經文。

⁶³古列維奇：〈佛本生變文殘片〉，《蘇聯科學院亞洲民族研究所簡報》第 69 期，1965 年。

⁶⁴白化文：《敦煌變文集補編》，〈須大拏太子本生因緣〉，北京：北京大學出版社，1989 年 10 月，頁 83-89。

⁶⁵白化文：〈《須大拏太子本生因緣》殘卷校錄並解說〉，《敦煌吐魯番學研究論文集》，上海：漢語大詞典出版社，1990 年 6 月，頁 288-295。

⁶⁶黃征、張涌泉：《敦煌變文校注》，北京：中華書局，1997 年 5 月，頁 501-506。

1998年，日本玄幸子〈「須大拏太子變文」について〉，除根據北8531(字6)、Dx.285外，又據《俄藏敦煌文獻》第6冊圖版補錄了Dx.2150、Dx.2167、Dx.3123等殘片，提供了較為完整的「須大拏太子變文」文本⁶⁷。除指出敦煌本口語詞彙豐富，抒情性強外；並將錄文持與聖堅譯《太子須大拏經》一一對照，確定敦煌本須大拏太子變文其所依據當是西秦聖堅譯的《太子須大拏經》。

2004年陳洪〈敦煌須大拏變文殘卷研究〉⁶⁸一文，討論敦煌本Dx.285和北8531殘卷《須大拏太子佛本生故事》的情況，考證殘卷的佛經來源為聖堅所譯《太子須大拏經》；重新將殘卷擬名為《太子須大拏經講經文》；對殘卷校注辨正，並附帶討論聖堅譯本與《六度集經》的關係。透過比對，以為北藏殘卷與俄藏殘片顯然是同本異抄。

2006年張涌泉、張新朋《敦煌寫卷〈須大拏太子本生因緣〉新校》比較了相關的8個寫卷，更正了《敦煌變文校注》的疏失。指出北8531號與聖堅譯《太子須大拏經》最為接近，俄藏諸卷可能另有來源。並以北8531號為底本，重新錄校，⁶⁹提供了敦煌本〈須大拏太子本生因緣〉(〈須大拏太子變文〉)的完整校本。

根據今所得見敦煌寫本《須大拏太子變文》計有：俄藏Dx.285、Dx.2150、Dx.2167、Dx.2960、Dx.3020、Dx.3123及中國國家圖書館藏北8531(字6)等7件。由於敦煌須大拏太子本生故事的有關寫本都為殘卷，缺題。學者紛紛據內容擬題，或作〈佛本生變文〉，〈須大拏太子變文〉、或定名為〈須大拏太子本生因緣〉(《補編》)、〈須大拏太子好施因緣〉(《校註》)、〈須大拏太子緣起〉(陳洪)。張涌泉以為：實質上三家對於俄藏諸殘卷屬於「因緣」已無分歧，「本生」為宣說釋迦牟尼佛過去世時歷種種生死、行菩薩道、教化眾生、普行六度之事。〈須大拏太子本生〉乃佛本生之一，俄藏諸殘卷當即據〈須大拏太子本生〉演繹，準此並參之敦煌壁畫中諸多佛本生故事畫均題有「本生」二字，因此，張氏以為《補編》所擬題目較為貼切。

按：最早的變文--『講經文』，是引據經文，穿插故事，使之通俗化，既說且唱，用以吸引聽眾。它的儀式是講前有押座文，次唱經題名目。唱經題畢，用白話解釋題目，叫開題，開題後摘誦經文，以後一白一歌，又說又唱，直至講完為止。今存須大拏太子故事的敦煌寫本，內容雖本於聖堅譯《太子須大拏經》，然詳審其體制，顯然並非講經文，因此不宜題為《太子須大拏經講經文》。又佛教變文的發展，從引據經文進行講唱的講經文，進一步的開展，而有不唱經文，可以隨意選擇經文中故事加以宣說，即所謂佛教故事變文的出現。例如據《佛本行集經》講唱悉達太子成道故事的稱為《太子成道經》，或擬題為《太子成道變》、《悉達太子修道因緣》。准此，則有關須大拏太子故事的敦煌寫本，以稱作《須大拏太子變文》、《太子須大拏經》或《須大拏太子本生因緣》為宜。

⁶⁷玄幸子：〈「須大拏太子變文」について〉，《人文科學研究》(新潟大學)95輯，1998年，頁1-25。

⁶⁸陳洪：〈敦煌須大變文殘卷研究〉，《蘇州大學學報(哲學社會科學版)》2004：2，頁59-64。

⁶⁹《周紹良先生紀念文集》，北京圖書館出版社，2006年8月，頁482-496。其中S.4456a為《太子須大拏經》殘卷。

現存《須大拏太子因緣》殘卷 7 件。俄藏 6 件殘片，屬同一寫本的斷裂，已經玄幸子比對綴合，其前後順序與內容大要如下：

(1) 俄藏 Дх.285 殘片一，殘存 6 行，內容為：道士八人向須達拏太子乞施白象。(2) Дх.2150 殘片，殘存 24 行內容與 Дх.285 殘片相銜接，敘述：太子布施白象，八道人累騎白象歡喜而去。國中諸臣聞太子以白象布施怨家，報告國王。王與諸臣共議懲罰太子。(3) Дх.2167 殘片，殘存 24 行，內容與 Дх.2150 殘片相銜接，敘述：有一智臣嫌諸臣語，建議放逐山中思過。太子不敢違命，盡施財物乃辭國赴檀特山。(4) Дх.2960 殘存二行，內容與 Дх.2167 殘片相銜接，(5) Дх.3020 殘存 5 行，內容與 Дх.2960 相銜接，(6) Дх.3123 殘片，存 19 行，內容與 Дх.3020 殘片相銜接，敘述：太子夫人曼坻欲隨太子入山之對話。綴合後總共殘存 79 行，起於「……何等？道士八人……」(對應聖堅本《太子須大拏經》《大正藏》頁 419 中 20)，迄「……心則於汝身……曼坻……」(對應《大正藏》頁 420 中 22)。

(7) 中國國家圖書館藏北 8531(字 6)，冊子本，首尾殘缺，存中間六個折頁(其中一個折頁僅存一角)，正反兩面鈔寫，頁 8 行或 9 行，行 22-28 字不等，起：「(上缺) 審大王當見聽不？父王答言：姿汝所欲……」(對應聖堅本《太子須大拏經》《大正藏》頁 419 上 27)，迄：「心，則於汝……曼(坻)(下缺)」(對應聖堅本《太子須大拏經》《大正藏》頁 419 中 20)。內容敘述：普施眾生、婆羅門乞施白象、婆羅門累騎白象而去、大臣告國王、群臣議處、驅擯檀特山、妃誓與共相隨。

整體看，敦煌本《須大拏太子本生因緣》文本確是依據聖堅本《太子須大拏經》，其全文並非引據經文進行敷衍以為講唱，而是依附經文加以敘述，也就是將經文字句納入全文加以連綴、潤飾成篇，使全文敘事流暢，情節更加細膩。發揮講唱之效果。茲舉片段以窺一斑：

北 8531(字 6)

王以(與)諸臣共議之言：『如今太子須苦刑罰。』中有一臣言：『以脚入象廄中，當截其脚；手牽象者，當截其手；眼視象者，當挑其眼。』或言：『當斷其頭。』或言：『身節百段』

諸臣共議各言如是。王聞是語，更益悲哀，悶絕倒地，小得蘇心，微聲告諸臣言：『我於先時，求天願地，得此一子，兒大好道惠布施人，臣等皆言苦刑我子，我不忍見。臣等慈悲看我面孔，先斷我命後形(刑)我子，交我全在爭忍眼前而見此事耳。』

吟云：為宮無太子 苦自求天地 得此一嬌兒 不忍眼前死

願諸臣等起慈悲 我之顏面莫相違 乃可先頭斷我命 然後方始煞我兒

中裏有一智臣，嫌諸臣議：『汝等出言快不當爾。王唯有是一子，甚愛重之。豈生如是惡心苦刑害耳？是王之太子。不合受斯治罰也。遂即進步向前啟白王言：

『臣亦不敢使王太子禁止拘閉苦痛刑害也，但逐出國，置野田山中十二年許，不見人煙坐伏身心，當使慚愧。他自衣食不好，經遭苦事，合改心幸愛惜倉庫耳。』

以上凡下標黑線者乃聖堅本《太子須大拏經》所無，未標示者乃聖堅本《太子須大拏經》原文所有。由此可見，講唱者如何巧妙的在聖堅本《太子須大拏經》經文上進行加工改造，使其合乎佛教講唱文學之形式，同時也使枯燥生硬的翻譯文字，變得流暢活潑，呈現出佛教講唱文學的敘事的特色。

4. 「須大拏太子本生」敘事圖像與文學之互文性關係

「互文性」是 20 世紀 60 年代西方文學理論提出的新術語。通常被用來指示兩個或兩個以上文本間發生的互文關係，包括：兩個具體或特殊文本之間的關係；或某一文本通過記憶、重復、修正，向其他文本產生的擴散性影響。

佛教的傳播，除了經典外，同時也選擇以線條、色彩為工具，繪製敘事圖像來進行圖像傳播；或以語言、文字為媒介，經由口頭講說或文學記述來進行文學傳播。在傳播的過程中，既存在著理解、詮釋與表達的差異；也受到媒介工具材質、時間、空間等制約，因此，經典、圖像與文學間也就出現了所謂的互文關係。

本生是古印度民間寓言故事集成，也是佛典翻譯文學中，藝術價值最高且最為普及的。今傳漢譯佛典中保存本生故事的有十幾部，主要在本緣部。此外，還散見於其他經、律、論之中。原來體裁是多種多樣，譯成漢語則多採韻、散結合的文體。因此，無論文體或表現手法，漢地作品與印度、中亞之本生也就有著相當的差異。

漢傳佛教大乘思想流行，漢譯本生更多地表現大乘佛教積極入世、自利利他的菩薩觀念。菩薩救濟善行，捨己救人、捨身求法則成為漢譯佛典中常見的主題。本生故事主要表現集中在六度（六波羅密），即布施、持戒、忍辱、精進、禪定和智慧。尤其以『布施』的宣揚最為突出。佛典中多強調「布施」為菩薩修行的第一步。佛陀講說過去前生種種布施行菩薩道之故事，成了本生因緣之主題，有的布施甚至達到不可思議的程度。如著名的尸毘王割肉貿鷹、薩埵太子捨身飼虎等，立意在讚頌菩薩，把捨己救人的品德表現得淋漓盡致。須大拏太子徹底布施的事蹟也是佛教喜聞樂道的本生故事之一。

據歷史家考察，須大拏太子本生故事原是印度古老的民間傳說，佛陀宣說各種布施時，將這些群眾所習聞的傳說引為例證進行說法。佛滅後幾經弟子輾轉相傳，便以徹底布施的典範人物須大拏太子及其事蹟附會為佛陀前生的故事而成本生故事。隨著佛教的傳布，經由經典、圖像與文學的媒介快速的傳播在各個佛教文化圈。

首先在佛典中，須大拏樂好布施的題材，由於不同場合的說法，形成不同性質的經典，焦點各有側重，呈現出表述上的差異。今漢譯佛典中《菩薩本緣經》、《六度集經》、《太子須大拏經》同屬「本緣部」經典，《根本說一切有部毗奈耶藥事》、《根本說一切有部毗奈耶破僧事》則屬「律部」經典。經典屬性不同，經文組織結構不同，儘管同一故事題材，情節基本相同，然繁簡不一，詳略有別，各成系統。即使是同屬『本緣部』的《菩薩本緣經》、《六度集經》、《太子須大拏

經》，也基於佛典翻譯過程中時間、空間、譯者的語言、文體、思想、文化等內外環境的影響與制約，而產生異同的現象。

《菩薩本緣經》顧名思義，旨在強調菩薩的本生因緣，以行菩薩道為核心。其卷上「一切持王子品第三之一」、卷中「一切持王子品第三之餘」便是以彰顯樂好布施的須大拏太子事蹟為主。而《六度集經》也是集錄佛陀在過去世行菩薩道時之九十一則本生故事，配合大乘佛教所說之布施、持戒、忍辱、精進、禪定、智慧等六度而成，旨在闡揚大乘佛教之菩薩行。卷二引《須大拏經》，以宣揚布施度的精神，內容情節較《菩薩本緣經》豐富而敘事流暢。《太子須大拏經》則是以獨立的單經形式呈現，有說經緣起，內容最為豐富而完整。

《菩薩本緣經》保存印度本生經的形式，有偈頌、長行。內容簡要，情節簡單，語言古樸；《六度集經》、《太子須大拏經》敘事完整，情節細緻，語言生動，人物描繪鮮明。就故事情節論，以布施白象、放逐深山思過、及布施二子為共同的故事核心。圍繞這些故事核心，各佛典鋪陳的情節多少不一，情節的描述粗略與細緻有別。其中以聖堅本《太子須大拏經》最為完整。如開頭的「太子遊觀」；布施白象後引起的「群臣議處」；太子入山前的「婆羅門乞衣」；入山時的「到化城」、「渡河」；布施二子後的「婆羅門鞭子」等情節都是《菩薩本緣經》、《六度集經》所無，為聖堅本獨有的情節。至於行前「布施七日」；入山前「婆羅門乞馬、車」；山中「訪阿州陀道人」、「婆羅門乞子因緣」、「婆羅門逢獵師」、「獅子當阻妻子」、「婆羅門乞妻」；最後的「迎太子團圓」等，則是《六度集經》、《太子須大拏經》同有，《菩薩本緣經》沒有的情節。

須大拏太子本生故事人物在佛典中的呈現，《菩薩本緣經》由於敘述簡單，旨在表義，因此人物大多不具名，僅說「王有子名一切持」。聖堅本與《六度集經》敘事豐富，情節描述相對細緻，人物繁多且都具名，如聖堅本《太子須大拏經》：王號濕波、太子須大拏、妃名曼坻、檀特山中十二年、男名耶利、女名罽拏延、道人名阿州陀。不但人物具名，甚至點出國名葉波，放逐之深山名為檀特山，甚至布施的白象也有名字，稱之為「須檀延」。《六度集經》與聖堅本大抵一致，不過稱「道士名阿周陀」、「象名羅闍和大檀」略有不同而已。

其次，在圖像方面，須大拏太子本生故事在印度早已膾炙人口，各地並且保存有相關的遺跡⁷⁰，隨著佛教的傳播在各地也出現有相關的造像。今印度如巴呼特（Bharhut）佛塔、山奇（Sanchi）一號佛塔、阿瑪拉瓦提（Amaravati）佛塔、阿旃塔（Ajanta）石窟、中亞犍陀羅（Gandhara）地區、新疆龜茲克孜爾、克孜爾尕哈、吐魯番伯孜伯里克石窟等也都保存有關於須大拏太子本生題材的圖像。

至於中原地區也有相關主題的北朝造像，尤其敦煌石窟壁畫中，有許多美麗而生動的本生壁畫，其中須大拏太子本生壁畫更是以畫面廣大、情節豐富緊湊而稱著。這種以敘事圖像來描繪佛陀在過去生中修菩薩行舍己利他的故事，不僅構

⁷⁰ 《大唐西域記》（卷三至七）中便記載有唐玄奘旅行印度時，就曾瞻禮過蘇達拏太子本生處。《法顯傳》中也記載了法顯遊歷錫蘭時適逢供養佛牙大會，遊行中還見到：「夾道兩邊，作菩薩五百身已來種種變現或作須大拏、或作睽變、或作象王、或為鹿馬，如是形像，皆彩畫莊校，狀若生人。」

成佛教藝術的重要題材，同時也衍生出優美的佛教文學。

就上所述，我們發覺不論是各種漢譯佛典、或印佛教造像，乃至於敦煌壁畫，所呈現的共同文本，主要在於：婆羅門乞施白象、壘騎白象而歸、國王放逐檀特山思過、太子布施馬車衣物、布施子女等核心情節。

透過經典、與圖像我們可以發現，印度、中亞、西域以布施白象及布施子女為核心。布施白象是太子放逐檀特山的起因；檀特山思過之過程中，婆羅門先後乞施馬、車，乃至盡施衣物則是太子徹底布施的展現；除了財物布施外，最難割捨應是親情，布施子女更是凸顯太子徹底布施的最高表現，自然是故事的主軸。國王買贖回孫兒、迎太子返國團圓，大團圓的圓滿結局，顯然是中土文化孝道思想的影響下的必然發展。

又「到化城」是聖堅本《太子須大拏經》獨有的情節，敘述須大拏太子先後將馬、車及衣物盡施婆羅門後，夫妻肩負兒女徒步入山，「行在空澤中，大苦飢渴。切利天王帝釋即於壙澤中，化作城郭市里街巷，伎樂衣服飲食。城中有人出迎太子，便可於此留止飲食，以相娛樂。」太子妃建議進城暫作休息，太子堅決反對，認為「父王徙我著檀特山中，於此留者，違父王命，非孝子也。」遂便出城。這一情節既表現須大拏道心的考驗，也明顯看出中國儒家孝道思想的滲透。敦煌 428 窟、294 窟、419 窟、423 窟壁畫也都有此情節畫面的出現。

須大拏太子本生中，須大拏是佛陀的過去身。《太子須大拏經》最後明白的指示說：「佛告阿難，太子須大拏者，我身是也」。由於佛陀成道前為淨飯王太子悉達，因此悉達太子與須大拏太子有意無意地被混淆。特別在佛教中國化、世俗化的發展過程中，因其性質相似，悉達、須大音又相近，致使部分情節往往產生嫁接的現象。敦煌變文 P.2999《太子成道經》開頭「我本師釋迦牟尼求菩提緣，於過去無量世時，百千萬劫，多生波羅奈國。廣發四弘願，為求無上菩提，不惜身命，常以己身及一切萬物給施眾生。」緊接著列舉了：慈力王、歌利王、尸毗王、月光王、薩埵王子等捨身布施之本生故事，之後有一段描寫悉達太子布施的內容說：**「悉達太子之時，廣開大藏，布施一切飢餓貧乏之人，令得飽滿。兼所有國城、妻子、象馬七珍等施一切眾生。」**這段文字內容也出現在《悉達太子修道因緣》與《八相變》中⁷¹。《太子成道經》、《悉達太子修道因緣》、《八相變》都是講唱有關悉達太子成道的故事，然而這一段布施的描述從未見諸佛典中悉達太子的傳記資料，特別是布施「妻子、象馬、七珍」，更是悉達太子故事所無。試加按覈，正合於須大拏太子本生的「普施眾生」、「布施白象」、「布施、車、衣物」、「布施子女」、「布施妻子」等情節，當是將須大拏的情節嫁接到悉達太子身上。

除此之外，情節的嫁接還出現在須大拏被放逐「檀特山」。中國國家圖書館藏北 8441（皇字 076）、英藏 S.3711《悉達太子讚》有云：

迦維衛國淨飯王，悉達太子厭無常。誓求无上菩提果，夜半逾城坐道場。

⁷¹《太子成道經》（黃征、張涌泉《敦煌變文校注》，北京：中華書局，1997年5月，頁434）、《悉達太子修道因緣》（同前，頁469）、《八相變》（同前，頁507）。

太子十九遠離宮，夜半騰身越九重，莫怪不辭父王去，修行暫到雪山中。
二月八日夜踰城，行至雪山猶未明，父王憶念號咷哭，姨母捶胸發大聲。
太子行至檀特山，出家修道有何難。誓願發心離宮闕，降魔成道度人天。
雪山修道定安禪，苦修真心難更難。日十一麻或一麥，鴉鵲巢居頂上安。

此《悉達太子讚》文字內容也出現在日本·龍谷大學藏《悉達太子修道因緣》開頭的〈悉達太子押座文〉，其中「檀特山」音近作「檀德山」⁷²。悉達太子夜半踰城、入雪山求道，為大家熟知的佛傳故事情節，但從未見有任何經典提到悉達太子檀特山修道之事⁷³，這明顯的也是將悉達太子與須大拏太子混為一人，須大拏故事中的檀特山，嫁接到悉達太子成道故事中的另一現象。

敦煌文獻、佛教文學、壁畫圖像，在過去的研究中各自有其領域，甚少交涉。敦煌佛教石窟群及敦煌文獻中占百分之九十的佛教文獻，其傳播時間適值中國佛教發展的關鍵期，豐富多樣的寫卷文書與壁畫內容，為考察佛教東傳，乃至中國化等發展歷程提供了極為珍貴的材料。

漢傳佛教全盛時期，佛教的發展與傳播也進入了由雅而俗的新階段。因應這一階段的傳播對象，不論是識字而不便或無緣讀經的信眾；或不識字無法讀經的信眾，化俗法師透過語言，以講唱經文或俗曲歌讚唱頌的方式來進行口頭的傳播。同時在寺院繪製大型壁畫，以線條色彩圖像來製作經變畫，進行視覺傳播。既具圖解經文的效用，又可莊嚴道場，示化信眾，發揮視覺傳播的最佳功能。

豐富的本生故事，生動的內容與感人的情節，是佛教傳播的利器。佛教說法每多採用本生故事以宣傳佛理教義，這些膾炙人口的題材形成了佛教的敘事文學，也鋪陳繪製為精彩的敘事圖像。由於文字與圖像的媒介直性差異，呈現在文字敘事與圖像敘事的表現上，也就出現彼此互通之中但又帶有各自的特色。

以上我們藉由報恩經、目連變、及「須大拏本生」這一相同主題在圖像、文學的各自呈現，並透過敘事文本中人物、情節異同的比較，可見文字敘事到圖像敘事間的轉換，不是敘事方式和敘事內容的簡單移植，而是一種具有互文性的創造與對話。顯現各文本間的交流，透過情節的組合、再現、改易、或嫁接，尋求其間的「存異」、「求同」的關係。

⁷² 《悉達太子修道因緣》，（黃征、張涌泉《敦煌變文校注》，北京：中華書局，1997年5月，頁468）。

⁷³ 參見陳開勇：〈須大拏與悉達——唐代俗講的新傾向及其影響〉，《敦煌學輯刊》2008年第2期，頁121-126。

參、考文獻

一、專書、圖錄

(一)中文

- 王重民、劉銘恕等編：《敦煌遺書總目索引》，北京：商務印書館，1962年5月。又北京：中華書局，1983年6月。
- 施萍婷等編：《敦煌遺書總目索引新編》，北京：中華書局，2000年7月。
- 鄭阿財、朱鳳玉合編：《1908-1997 敦煌學研究論著目錄》，臺北：漢學研究中心，2002年4月。
- 鄭阿財、朱鳳玉合編：《1998-2005 敦煌學研究論著目錄》，臺北：樂學書局，2006年8月。
- 潘重規編：《國立中央圖書館藏敦煌卷子》，臺北：石門圖書公司，1976年11月。
- 黃永武編：《敦煌寶藏》，臺北：新文豐出版公司，1981-1985年。
- 《敦煌吐魯番文獻集成》，上海：上海古籍出版社。
- 《俄藏敦煌文獻》1-17，1992年。
- 《上海博物館藏敦煌文獻》1-2，1993年。
- 《上海圖書館藏敦煌文獻》1-4，1999年。
- 《北京大學藏敦煌文獻》1-2，1995年。
- 《天津市藝術博物館藏敦煌文獻》1-2，1996年6月。
- 《法藏西域漢文文獻》1-34，2005年。
- 敦煌研究院：《甘藏敦煌文獻》1-6，蘭州：甘肅文化出版社，2000年。
- 《浙江藏敦煌文獻》，杭州：浙江教育出版社，2000年。
- 《英藏敦煌文獻》1-14，成都：四川人民出版社，1995年5月。
- 《中國國家圖書館藏敦煌漢文獻》1-105(目前出版數)，北京：北京圖書館出版社，2008年。
- 敦煌文物研究所：《中國石窟敦煌莫高窟》，東京：平凡社，1980-1987年。
- 又北京：文物出版社，1982年。
- 敦煌研究院：《敦煌石窟全集》1-26，香港：商務印書館，1999年9月。又上海：上海人民出版社，2000年。
- 潘重規：《敦煌變文集新書》，臺北：文津出版社，1994年12月。
- 黃征、張涌泉：《敦煌變文校注》，北京：中華書局，1997年5月。
- 項楚：《敦煌變文選注》增訂本，北京：中華書局，2006年4月。
- 羅宗濤：《敦煌講經變文研究》，臺北：文史哲出版社，1972年8月。
- 周紹良、白化文編：《敦煌變文論文錄》，上海：上海古籍出版社，1982年4月。

- 梅維恒(Victor H. Mair)著，楊繼東、陳引馳譯：《唐代變文》，香港：中國佛教文化出版有限公司，1999年12月。
- 梅維恒(Victor H. Mair)著，王邦雄、榮新江、錢文忠譯：《繪畫與表演：中國的看圖講故事和它的印度起源》，北京：北京燕山出版社，2000年。
- 陸永峰：《敦煌變文研究》，成都：巴蜀書社，2000年5月。
- 張鴻勛：《敦煌俗文學研究》，蘭州：甘肅教育出版社，2002年9月。
- 楊思梁、范景中編選：《象徵的圖像——貢布里希圖像學文集》，上海：上海書畫出版社，1990年。
- 金維諾：《中國美術史論集》，臺北：南天書局有限公司，1995年3月。
- 賈應逸、祁小山：《印度到中國新疆的佛教藝術》，蘭州：甘肅教育出版社，2002年9月。
- 史葦湘：《敦煌歷史與莫高窟藝術研究》，蘭州：甘肅教育出版社，2002年12月。
- 巫鴻著，鄭岩、王睿編：《禮儀中的美術：巫鴻中國古代美術史文編》(上、下卷)，上海：三聯書店，2005年7月。
- 李翎：《圖像與佛典：藏傳佛教流行的供養像式研究》，臺北縣中和市：空庭書苑有限公司，2007年9月。
- 賀世哲：《敦煌圖像研究——十六國北朝卷》，蘭州：甘肅教育出版社，2006年6月。
- 孫曉崗：《文殊菩薩圖像學研究》，蘭州：甘肅人民美術出版社，2006年6月。
- 段文杰：《敦煌石窟藝術研究》，蘭州：甘肅人民美術出版社，2007年8月。
- 敦煌研究院編：《2004年石窟研究國際學術會議論文集》，上海：上海古籍出版社，2006年11月。
- 魏同賢，孟列夫主編：《俄羅斯國立艾爾米塔什博物館藏敦煌藝術品》1-6，上海：上海古籍出版社，1997-2005。
- 李月伯編著；孫志軍攝影：《敦煌石窟藝術·莫高窟第一五六窟附第一六一窟(晚唐)》，江蘇美術出版社，1995年。
- 施萍婷、賀世哲編著；吳健攝影：《敦煌石窟藝術·莫高窟第四二八窟(北周)》，江蘇美術出版社，1998年。
- 段文杰主編、敦煌研究院編：《敦煌石窟全集》1-26，香港：商務印書館，1999-2005年段文傑編著；吳健攝影：《敦煌石窟藝術·莫高窟第二八五窟(西魏)》，江蘇美術出版社，1995年。
- 胡同慶編著；孫志軍攝影：《敦煌敦煌石窟藝術·莫高窟第一五四窟附第二三一窟(中唐)》，江蘇美術出版社，1994年。
- 胡同慶編著；盛夔海攝影：《敦煌石窟藝術·莫高窟第三〇三窟、三〇四窟、三〇五窟(隋)》，江蘇美術出版社，1996年。

- 張元林編著;盛龔海攝影:《敦煌石窟藝術 莫高窟第二五四窟附第二六〇窟(北魏)》,江蘇美術出版社,1995年。
- 梁尉英編著;吳健攝影:《敦煌石窟藝術.莫高窟第三二一、三二九、三三五窟(初唐)》,江蘇美術出版社,1996年。
- 梁尉英編著;宋利良攝影:《敦煌石窟藝術.莫高窟第九窟、第一二窟(晚唐)》,江蘇美術出版社,1994年。
- 梁尉英編著;宋利良攝影:《敦煌石窟藝術.莫高窟第二九六窟(北周)》,江蘇美術出版社,1998年。
- 梁尉英編著;宋利良攝影:《敦煌石窟藝術.莫高窟第四六四、三、九五、一四九窟(元)》,江蘇美術出版社,1997年。
- 梁尉英編著;孫志軍攝影:《敦煌石窟藝術.莫高窟第一四窟(晚唐)》,江蘇美術出版社,1996年。
- 梅林編著;宋利良攝影:《敦煌石窟藝術.莫高窟第八五窟附一九六窟(晚唐)》,
- 梅林編著;章偉文攝影:《敦煌石窟藝術.莫高窟第一一二窟(中唐)》,江蘇美術出版社,1998年。
- 敦煌文物研究所編著:《中國石窟敦煌莫高窟》1-5。平凡社;文物出版社,1982-1987年。
- 楊雄編著;吳健攝影:《敦煌石窟藝術.莫高窟第二四九窟附第四三一窟(北魏、西魏)》,江蘇美術出版社,1995年。
- 楊雄編著;吳健攝影:《敦煌石窟藝術.莫高窟第四五窟附第四六窟(盛唐)》,江蘇美術出版社,1993年。
- 楊雄編著;吳健攝影:《敦煌石窟藝術.莫高窟第四六五窟(元)》,江蘇美術出版社,1996年。
- 楊雄編著;宋利良攝影:《敦煌石窟藝術.莫高窟第四二〇窟、第四一九窟(隋)》,江蘇美術出版社,1996年。
- 趙聲良編著;吳健攝影:《敦煌石窟藝術.莫高窟第五七窟、三二二窟(初唐)》,江蘇美術出版社,1996年。
- 趙聲良編著;宋利良攝影:《敦煌石窟藝術.莫高窟第六一窟(五代)》,江蘇美術出版社,1995年。
- 劉永增編著;宋利良攝影:《敦煌石窟藝術.莫高窟第一五八窟(中唐)》,江蘇美術出版社,1998年。
- 謝成水編著;吳健攝影:《敦煌石窟藝術.莫高窟第二九〇窟(北周)》,江蘇美術出版社,1996年。

(二)外文

- 《講座敦煌》1-9，臺北：東大出版社，1980-1992年。
- 秋山光和監修：《西域美術：ギメ美術館ペリオ・コレクション》，東京都：講談社，1994-1995。
- 金岡照光：《敦煌文獻と中國文學》，東京：五曜書房，2000年10月。
- 川口久雄：《敦煌より風1(敦煌と日本文學)》，長野：明治書院，1999年5月。
- 川口久雄：《敦煌より風2(敦煌と日本説話)》，長野：明治書院，1999年5月。
- 川口久雄：《敦煌より風3(敦煌の佛教物語上)》，長野：明治書院，1999年5月。
- 川口久雄：《敦煌より風4(敦煌の佛教物語下)》，長野：明治書院，2000年4月。
- 川口久雄：《敦煌より風5(敦煌の風雅と洞窟)》，長野：明治書院，2000年8月。
- 川口久雄：《敦煌より風6(敦煌に行き交う人)》，長野：明治書院，2001年3月。
- 加須屋誠：《仏教説話画の構造と機能——此岸と彼岸のイコノロジー——》，東京：中央公論美術出版，2006年7月。
- Roderick Whitfield 編集：大英博物館監修：《西域美術：大英博物館スタイン・コレクション》東京都：講談社，1982-1984。
- Victor H. Mair (梅維恒)：Painting and Performance: Chinese Picture Recitation and its Indian Genesis (Honolulu: University of Hawaii Press, 1988)
- Victor H. Mair (梅維恒)：T'ang Transformation Texts: A Study of the Buddhist Contribution to the Rise of Vernacular Fiction and Drama in China. Cambridge (Massachusetts: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1989)

二、期刊論文

(一)中文

- 金維諾：〈《祇園記圖》考〉，《中國美術史論集》，臺北：南天書局有限公司，頁365-374，1995年3月。
- 金維諾：〈《祇園記圖》與變文〉，《中國美術史論集》，臺北：南天書局有限公司，頁375-378，1995年3月。
- 金維諾：〈《佛本生圖》形式的演變〉，《中國美術史論集》，臺北：南天書局有限公司，頁361-364，1995年3月。
- 金維諾：〈《佛本生圖》的內容與形式〉，《中國美術史論集》，臺北：南天書局有限公司，頁354-360，1995年3月。
- 金維諾：〈敦煌壁畫裡的中國佛教故事〉，《中國美術史論集》，臺北：南天書局有限公司，頁349-353，1995年3月。
- 鄭阿財：〈敦煌寫本道明和尚還魂故事研究〉，《山鳥下聽事，簷花入酒中——唐五代文學論叢》，嘉義：中正大學國文學系，頁693-735，1998年6月。
- 王國良：〈《劉薩訶和尚因緣記》探究〉，《新世紀敦煌學論集——潘重規教授九五華秩並研究敦煌學一甲子紀念》，成都：巴蜀書社，2003年3月。

- 伏俊璉：〈上古時期的看圖講經與變文的起源〉，《新世紀敦煌學論集——潘重規教授九五華秩並研究敦煌學一甲子紀念》，成都：巴蜀書社，2003年3月。
- 王惠民：〈敦煌經變畫的研究成果與研究方法〉，《敦煌學輯刊》2004：2=46，頁67-76，2004年12月。
- 王惠民：〈地藏信仰與地藏圖像研究論著目錄〉，《敦煌學輯刊》2005：4=50，頁161-168，2005年12月。
- 巫鴻：〈何為變相？——兼論敦煌藝術與敦煌文學的關係〉，《藝術史研究》2，廣州：中山大學出版社，頁53-127，2000年12月。又收入《禮儀中的美術：巫鴻中國古代美術史文編》，三聯書店，2005年7月。
- 樊錦詩：〈關於莫高窟第61窟佛傳故事畫的幾個問題〉，《學藝兼修·漢學大師——饒宗頤教授九十華誕國際學術研討會》論文，香港：香港大學，2006年12月。
- 鄭阿財：〈從敦煌吐魯番文書論唐代五道將軍信仰〉，《2006民俗暨民間文學學術研討會論文集》，台北：文津出版社，頁77-112，2006年7月。
- 鄭阿財：〈敦煌寫本九想觀詩歌新探〉，《普門學報》12，高雄：佛光山文教基金會，2002年11月。
- 鄭阿財：〈傳播、詮釋、接受——敦煌文獻與石窟中有關《觀音經》之考察〉，《轉型期的敦煌學》，上海：上海古籍出版社，頁375-395，2007年11月。
- 鄭阿財：〈敦煌佛教文獻傳播與佛教文學發展之考察——以《金藏論》、《法苑珠林》、《諸經要集》等為核心〉，《佛教文獻と文學——日臺共同ワークショップの記録2007》，東京：國際佛教學大學院大學學術フロンティア實行委員會，頁199-218，2008年9月。

(二) 外文

- 金岡照光：〈敦煌文獻の本生譚——壁畫と關聯について〉，《敦煌文獻と中國文學》，東京：五曜書房，頁484-512，2000年10月。
- 小南一郎：〈「盂蘭盆經」から「目連變文」へ——講經と語り物文藝とのあいだ（上）〉，《東京學報》京都第七十五冊，頁81-122，2003年。
- 小南一郎：〈「盂蘭盆經」から「目連變文」へ——講經と語り物文藝とのあいだ（下）〉，《東京學報》京都第七十五冊，頁1-84，2003年。
- VETCH, Helene 魏普賢：《Lieou Sa-ho et les grottes de Mo-kao》劉薩訶與敦煌莫高窟，in M. SOYMIE, ed., *Nouvelles contributions aux etudes de Touen-houang*, Geneve, Librairie Droz, pp.137-148. 1981。
- VETCH, Helene 魏普賢：《Liu Sahe, traditions et iconographie》劉薩訶：傳統與圖像，in M. SOYNIÉ, ed., *Les peintures murales et les manuscrits de Dunhuang*. Paris, Editions de la Fondation Singer-Polignac, pp.61-78. 1984。

肆、計畫成果自評

(請就研究內容與原計畫相符程度、達成預期目標情況、研究成果之學術或應用價值、是否適合在學術期刊發表或申請專利、主要發現或其他有關價值等，作一綜合評估。)

本計畫『敦煌佛教文獻、文學與圖像研究』，計畫編號：NSC 98-2410-H-343-034-MY3；執行期間：98年08月01日至101年07月31日。因期間需前往日本考察研究，為不耽誤研究生論文口試，特申請延期執行期間至101年12月31日。

計畫執行，第一年主要完成以下工作：

- 一、〈敦煌佛教敘事文學文獻目錄〉的編輯及資料的蒐集。
- 二、〈敦煌佛教敘事文學研究論著目錄〉的編輯及資料的蒐集。
- 三、敦煌佛教敘事文學文獻資料影印、寫卷掃描，及電腦資料的建檔。
- 四、〈敦煌佛教敘事文學的題材資料彙錄〉的編輯。
- 五、赴聖彼得堡參加敦煌學國際學術研討會，宣讀研究論文，並向與會學者諮詢。

第二年計畫之執行，完成之工作項目如下：

- 一、敦煌壁畫有關佛教敘事圖像之檢視、〈敦煌佛教敘事圖像目錄〉之編輯，及圖像掃描、建檔等工作。
- 二、〈敦煌佛教敘事圖像研究論著目錄〉之編輯及相關資料蒐集。
- 三、擬訂「敦煌佛教敘事文學、圖像對應資料彙編」草案。
- 四、完成敦煌圖像敘事分析，與敦煌佛教敘事圖像表現形式分類與析論工作。
- 五、草撰「變文與變相關係論爭之評議」論文。
- 六、前往蘭州大學敦煌學研究所及敦煌研究院進行移地研究，充分利用該所、院豐富資料，並完成石窟踏勘與敦煌石窟考古、石窟藝術學專家之諮詢工作。

第三年計畫之執行，完成之工作項目如下：

- 一、建立「敦煌佛教敘事文學、圖像對應資料彙編」。
- 二、完成敦煌佛教敘事文學、圖像分類及總體特色之研究論文。
- 四、草撰文學文本與文獻、圖本與文本間的位移與落差現象之研究與詮釋專題論文部分草稿。
- 五、草撰「敦煌佛教敘事文學、文獻與圖像互文性研究相關論文」。

六、赴日本京都進行研究，參觀龍谷大學博物館『繪解』特展，前往關西大學圖書館閱覽『內藤湖南文庫』藏書及敦煌研究資料、前往武田財團法人『杏雨書屋』參觀敦煌秘笈。蒐集日本所藏相關之圖錄與文獻，並諮詢玄幸子教授等敦煌學相關學者。

計畫執行期間發表相關論文有：

- 一、2012. 〈經典、圖像與文學：敦煌「須大拏本生」敘事圖像與文學的互文研究〉，《慶賀饒宗頤先生 95 華誕敦煌學國際學術研討會論文》，北京：中華書局，頁 678~695。(ISBN 978-5-9501-0219-6)
- 二、2011.12, 〈唐五代俗講中之高座考論〉，《敦煌文獻·考古·藝術綜合研究——紀念向達先生誕辰 110 周年國際學術研討會論文集》，北京：中華書局，頁 386-493。(ISBN 978-7-101-08337-8)
- 三、〈變相與變文關係論爭平議〉，《饒宗頤與華學國際學術研討會》，泉州：華僑大學、香港大學饒宗頤學術館主辦。2011.12.11-12。(修訂稿已通過審查，收入論文集，現正編印中)
- 四、〈經典、文學與圖像--十王信仰中『五道轉輪王』來源與形像之考察〉，《第三屆東亞宗教文獻國際學術會議--『冥界與唱導』論文》，廣島大學、明海大學主辦，2013 年 3 月 16-17 日。

另尚撰寫部分論文，收入『講座敦煌書稿』《敦煌佛教文學研究》『第九章敦煌佛教文學與敦煌壁畫圖像』中。此外，以撰寫草稿多篇將陸續投稿國內外期刊。本計畫完成，大抵可獲致以下幾點貢獻。

- 一、〈敦煌佛教敘事文學文獻目錄〉、〈敦煌佛教敘事文學研究論著目錄〉、〈敦煌佛教敘事圖像目錄〉、〈敦煌佛教敘事圖像研究論著目錄〉等系列目錄的編纂，可提供學界系統之研究資料。
- 二、《敦煌佛教敘事文學、文獻、圖像（資料彙編）》的編纂，以目前的條件，儘可能提供學界較為完整的文獻資料檔與圖像檔。
- 三、可據以考察敦煌佛教文化原生態下，文獻、文學、與圖像的相互關係，增進敦煌佛教文化整體的深度理解。陸續發表的論文，可為佐證。
- 五、整體研究之歷程與研究結果，展現交叉學科跨領域的視野與研究發展之必要性與迫切性，可提供敦煌學研究之參考與相關學科之借鏡。

整體而言，計畫執行大抵還算順利，成果頗為豐碩。當可提供系統之研究資料，彌補一般載籍之不足。同時對參與本計畫兼任助理之博、碩士，達到訓練資料蒐集、材料梳理之方法；開闊其學術視野並培養學術研究之素養，激發從事學術工作之熱忱。同時也將計畫的心得透過授課，提供有志於敦煌學及佛教文獻學研究之學生，撰寫研究論文，發揮培育生力軍之功效。如指導博士生廖秀芬撰寫博士論文：《講唱文學敘事研究——以變文、寶卷為核心》，並發表單篇論文〈從經典到世俗——以《舜子至孝變文》為中心之敘事架構〉（《敦煌學》28，2010.3，頁 125-144）。

當然本計畫的執行仍有不足之處，特別是圖像材料之取得相對困難，一般出版圖錄，或解析度不足，或片段圖像。因此，文獻梳理研究，尋求歷史文獻與佛教文獻的佐證外相對較易執行，圖像文獻之相映研究則仍有必要透過實地踏勘，調查、採錄。以目前公佈的圖像，學界能據以論述的主題不免受限，此雖不免有所遺憾，隨兩岸文化交流，解決之道，當為期不遠，若能進行跨學科與跨單位之整合研究，尋求與蘭州大學敦煌學研究所及莫高窟敦煌研究院之合作，將更為完美。

伍、附錄：已發表之相關論文

- 一、2012. 〈經典、圖像與文學：敦煌「須大拏本生」敘事圖像與文學的互文研究〉，《慶賀饒宗頤先生 95 華誕敦煌學國際學術研討會論文》，北京：中華書局，頁 678~695。(ISBN 978-5-9501-0219-6)
- 二、2011. 12, 〈唐五代俗講中之高座考論〉，《敦煌文獻·考古·藝術綜合研究——紀念向達先生誕辰 110 周年國際學術研討會論文集》，北京：中華書局，頁 386-493。(ISBN 978-7-101-08337-8)
- 三、〈變相與變文關係論爭平議〉，《饒宗頤與華學國際學術研討會》，泉州：華僑大學、香港大學饒宗頤學術館主辦。2011. 12. 11-12。(已審查通過，收入論文集，編印中。)
- 四、〈經典、文學與圖像——十王信仰中『五道轉輪王』來源與形像之考察〉，《第三屆東亞宗教文獻國際學術會議——『冥界與唱導』論文》，廣島大學、明海大學主辦，2013 年 3 月 16-17 日。

經典、圖像與文學：

敦煌「須大拏本生」敘事圖像與文學的互文研究

一、前言

佛教本生主要記述佛陀在過去世受生為各種不同身形及身分而行「六度」菩薩道的事蹟。由於這類事蹟內容生動，情節感人，具有極為強烈的故事性，所以在佛教說法佈道的過程中，每每被用來宣揚因果輪迴思想及慈悲濟世精神。

在眾多的佛本生故事中，須大拏（Sudāna）太子本生故事是最為流行的佛教敘事文學之一。有關這一本生故事的記述見於多種文本，故事詳略不一，情節也有所增減。同時，在佛教從印度、中亞、敦煌到中原的東傳過程中，這一膾炙人口的故事也以線條、色彩等圖像在石窟、寺院中向信眾來傳播佛教布施的思想教義。莫高窟壁畫及藏經洞發現的寫本中便保存有此一類題材的敘事圖像與講唱文學。

本文擬以漢譯佛典中有關「須大拏」本生故事作為研究對象，析論「須大拏」本生在佛教經典中所呈現內容情節，透過分析、比較，以探究敦煌石窟壁畫等敘事圖像與變文等敘事文學對「須大拏本生」故事文本的鋪陳、創發與擴散，分析經典文本與圖像藝術間的互文性。

二、漢譯佛典中的「須大拏本生」及其情節

須大拏，梵名 Sudāna。音譯又作：須達拏、蘇達那、蘇達拏。意譯作：善施、善愛、好愛、善與、一切與、善牙。按：本生，梵語 jātika，音譯作闍多伽、闍陀伽、社得迦，意譯本起、本緣、本生譚、本生談。為印度佛教九部經、十二部經之一。主要記述釋迦於過去世受生為各種不同身形及身分而行菩薩道的故事。每個本生故事基本由今生故事、前生故事、偈頌詩、注釋、對應等五個部分組成。前生故事，是作品的主體；今生故事，說明佛陀講述前生故事的地點和緣由；偈頌詩是穿插於故事講述之中或放在故事最後以點明題旨；注釋是解釋偈頌詩的含意；對應是將前生故事中的角色與今生故事中的人物加以對應。漢譯佛典中因經典性質不同與編譯不一，同一題材呈現內容有繁有簡，結構有詳有略。

今所得見漢譯佛典中有關須大拏太子本生故事，有以下幾種：

一、僧伽斯那撰、吳·月支·優婆塞支謙譯《菩薩本緣經》卷上〈一切施品〉⁷⁴。

二、吳·康居國·沙門康僧會譯《六度集經》卷二「布施度無極章」中《須大拏經》⁷⁵。

⁷⁴吳·支謙譯《菩薩本緣經》三卷，收入《大正藏》，第3冊，本緣部上，No. 153 頁 52-69。

⁷⁵吳康居國沙門康僧會譯的《六度集經》8卷，收入《大正藏》，第3冊，本緣部上，No. 152 頁

三、西秦·沙門聖堅奉詔譯《太子須大拏經》⁷⁶。

四、大唐三藏法師義淨奉制譯《根本說一切有部毗奈耶藥事》卷十四「尾施縛多羅故事」⁷⁷。

五、大唐三藏法師義淨奉制譯《根本說一切有部毗奈耶破僧事》卷十六「自在王子故事」⁷⁸。

上列五種漢譯佛典中，《菩薩本緣經》署名僧伽斯那撰、吳月支優婆塞支謙譯。全經分上中下三卷，凡八品。分別為：卷上「毘羅摩品第一」、「一切施品第二」、「一切持王子品第三之一」；卷中「一切持王子品第三之餘」、「善吉王品第四」、「月光王品第五」；卷下「兔品第六」、「鹿品第七」、「龍品第八」。各品中有許多類似本生的故事。每一故事由序偈、本文、結勸三部分構成。

有關須大拏太子布施故事內容出現在卷上「一切持王子品第三之一」及卷中「一切持王子品第三之餘」。全文長計 5283 字。

須大拏的名稱見於多種經典，如支謙所譯的《惟日雜難經》一卷中，也提及「為須大拏受荊」之說⁷⁹；失譯的《菩薩本行經》卷三有「須大拏太子時，二兒及婦持用佈施」之事⁸⁰。又後秦鳩摩羅什譯《大智度論》〈釋初品中檀波羅蜜法施之餘(卷第十二)〉提及：「如須提拏太子(秦言好愛)以其二子布施婆羅門，次以妻施，其心不轉。」；〈釋初品中到彼岸義第五十(卷三十三)〉也提及：「又如須帝隸拏菩薩，下善勝白象，施與怨家，人在深山；以所愛二子，施十二醜婆羅門」⁸¹然均僅及於須大拏之名稱或布施的片段。

按：梁·僧祐《出三藏記集》卷十三〈支謙傳〉載「所出二十七經」，卷二〈新集撰出經律論錄〉著支謙譯出「三十六部，四十八卷」，慧皎《高僧傳》〈支謙傳〉載有四十九經，均未見有《菩薩本緣經》。是有疑此經署名支謙所譯蓋為後人依托。

又《牟子理惑論》中已有涉及須大拏本生故事內容說：「須大拏以父之財施於遠人，國之寶象以賜怨家，妻子丐與他人」，因而不孝不仁。牟子辯稱「須大拏睹世之無常，財貨非己寶，故恣意佈施，以成大道。父國受其祚，怨家不得入，至於成佛，父母兄弟皆得度世」⁸²。雖然未見須大拏本生內容之描述，但已見須大拏故事內容的大概。

考《牟子理惑論》是佛教初傳時的一部中國佛教論著，最早見於南朝宋明帝（465—471年）敕中書侍郎陸澄（劉宋、南齊時人）所撰的《法論》一書中。《法論》早已失傳，今僅見目錄保存於《出三藏記集》卷十二中。至於《理惑論》全文也收錄在僧祐《弘明集》中⁸³。

1-51。

⁷⁶西秦沙門聖堅奉詔譯《太子須大拏經》1卷，收入《大正藏》，第3冊，本緣部上，No. 171，418-424。

⁷⁷大唐三藏義淨奉制譯《根本說一切有部毘奈耶藥事》18卷，收入《大正藏》第24卷，No. 1448，頁1-97。

⁷⁸大唐三藏法師義淨奉制譯《根本說一切有部毗奈耶破僧事》20卷，收入《大正藏》第24卷，No. 1450，頁99-206。

⁷⁹《大正藏》第17冊，606頁下。

⁸⁰《大正藏》第3冊，119頁中。

⁸¹《大正藏》第25冊，146頁中；304頁中。

⁸²《大正藏》第52冊，3頁下-4頁上。

⁸³《牟子理惑正誣論》，梁·僧祐撰《弘明集》卷第一，《大正藏》第52冊，頁1-7。

又有關《理惑論》的作者真偽及其成書，學界論述，眾說紛紜⁸⁴。任繼愈認為前人提出懷疑的理由都不充分，以為此書並非偽書，其成書年代當在三國孫吳初期⁸⁵。據此，則《菩薩本緣經》署名支謙所譯，縱係依托，也當屬晉前已存在的一種失譯本。

至於《六度集經》署名吳·康僧會譯。康僧會與支謙同時而稍晚，主籍康居，世居天竺。父因經商而遷交趾。十餘歲時，父母雙亡，守孝期滿後，便出家為僧。不僅精通佛典，且「天文圖緯，多所貫涉」。西元 247 年到東吳，於建業立寺，供奉佛像弘揚佛法。不久受到孫權之信敬，並為他建佛塔，造佛寺。是繼支謙之後在江南傳教的重要僧人。

《六度集經》卷二「布施度無極章」中有《須大拏經》，學界或以為：《六度集經》並非譯本，而是編譯之作⁸⁶；其所收錄的其他經主要是從交州和建業等地早已流傳的譯經中加以選編的。若此則《須大拏經》當早已譯出，因此《理惑論》中已涉及須大拏事蹟，是牟子得知須大拏的故事，可能從當時在交州的外國僧人或居士聞知，也有可能見到《須大拏經》譯本。

《六度集經》卷二「布施度無極章」中的《須大拏經》，全文計 4416 字。從文字內容看，與聖間譯的《太子須大拏經》是同一系統，二者當屬異譯本的關係。有學者以為其被編入《六度集經》的時間恐在唐朝⁸⁷。按：南朝·梁僧旻、寶唱等《經律異相》卷三十一〈行菩薩道上諸國太子部上〉「須大拏好施為與人白象詰擯山中七」也有「昔者葉波國王號濕隨，太子名須大拏，四等普護，受福無窮」文長達三千字左右。經比對，其內容與《六度集經》卷第二〈布施度無極章〉所引的《須大拏經》相同，只是文字較為簡略，蓋為《六度集經》本之簡省節略。⁸⁸因此，以為唐朝時被編入《六度集經》的說法，有待進一步論證。

至於單行經《太子須大拏經》係西秦乞伏乾歸（388-412）時聖堅（或作法堅）所譯。此本篇幅較長，內容最為完整。釋聖堅，僧傳不見，最早見隋·費長房《歷代三寶記》卷 9

⁸⁴對於《牟子理惑論》真偽及其成書年代的爭議，自來學者多所討論，或從歷代著錄、序文、本文進行論證與推測。如梁啟超：〈牟子理惑論辨偽〉，1924，收入《飲冰室專集》第七冊〈佛學研究十八篇〉上冊，臺北：中華書局，1978；余嘉錫：〈牟子理惑論檢討〉，1936 年作，收入《燕京學報》第二十期紀念專號；松本文三郎：〈牟子理惑論之述作年代考〉，1941 年發表於《東方學報》第十二期第一分，後收載於《佛教史雜考》之卷首；周一良：〈牟子理惑論時代考〉，1949 年發表於《燕京學報》第三十六期。收入《周一良全集》。

⁸⁵任繼愈：〈《牟子理惑論》及其對佛教的理解〉，收入任繼愈主編之《中國佛教史》第一卷，北京：中國社會科學院，1981 年 9 月，頁 188。

⁸⁶吳海勇：《中古漢譯佛經故事文學》，北京：學苑出版社，2004 年 5 月，頁 27。

⁸⁷參陳洪：〈《六度集經》文本的性質與形態〉，《徐州師範大學學報（哲學社會科學版）》29 卷 4 期，2003 年，頁 11-17。又陳洪：〈須大拏變文殘卷研究〉，以為《經律異相》引「須大拏好施為與人白象詰擯山中」尾注「出《須大拏經》，而非《六度集》，據類書的引錄推論《須大拏經》在唐開元年間始被編入《六度集》。《蘇州大學學報（哲學社會科學版）》2004 年 2 期，2004 年 3 月，頁 59-64。」

⁸⁸如：《六度集經》：「昔者葉波國王號曰濕隨。其名薩闍。治國以正。黎庶無怨。王有太子。名須大拏。容儀光世。慈孝難齊。四等普護。言不傷人。王有一子寶之無量。太子事親同之於天。有知之來。常願布施拯濟群生。令吾後世受福無窮。愚者不觀非常之變。謂之可保。」《經律異相》：「昔者葉波國王號曰濕隨。太子名須大拏。四等普護。言不傷人。常願布施拯濟群生。令吾後世受福無窮。愚者不觀非常之變。謂之可保。」（上引加黑下標者為《經律異相》卷三十一〈行菩薩道上諸國太子部上〉的文字。）

「晉孝武世，沙門聖堅於河南國為乞伏國仁譯，或云堅公，或云法堅，未詳準是。」⁸⁹其後，唐·智昇《開元釋教錄》著錄此經長十六紙⁹⁰。按：唐朝標準寫經每一紙 28 行，行 17 字。以十六紙衡之，與今大藏經傳本西秦沙門聖堅奉詔譯《太子須大拏經》全文含題長計 7403 字，篇幅長短吻合。《續高僧傳》〈彥琮傳〉有云：「釋彥琮……初投信都僧邊法師，因試令誦《須大拏經》。減七千言，一日便了。」⁹¹是彥琮所誦之《須大拏經》當指《太子須大拏經》，《須大拏經》蓋為省稱。執此，並據今傳本內容考察，聖堅奉詔譯《太子須大拏經》當是漢譯中最为完整而通行的本子。今存聖堅譯《太子須大拏經》採三段式結構模式，即：緣起、前生故事、對應三部分組成。

而《根本說一切有部毗奈耶藥事》、《根本說一切有部毗奈耶破僧事》同屬根本說一切有部的律事系列，為義淨自南海取經返唐後所譯，其呈現的情節有婆羅門乞施白象、跪別父母、布施馬匹、須大拏妻採果、乞子、獅子當路、施妻、國王買回小兒、迎太子返國團圓等。內容較為簡略，雖載有須大拏布施事，然因律典與本生經性質有別，面貌也不同，並不存在對應關係，而是平行文本的關係。

須大拏太子本生主要在傳播佛教的「布施」思想，其敘述表現以須大拏的種種布施為故事核心。以下試將各漢譯佛典，有關須大拏太子本生主要情節，茲在前賢研究基礎上⁹²，進行增補，表列對照如下：

表一：『漢譯佛典須大拏本生情節對照表』

內容情節	支謙譯《菩薩本緣經》	康僧會譯《六度集經》	聖堅譯《太子須大拏經》	《根本說一切有部毗奈耶藥事》	《根本說一切有部毗奈耶破僧事》
太子遊觀	×	×	○	×	×
普施眾生	○	○	○	○	○
道士八人施白象	○婆羅門	○梵志	○	○	○
道士累騎白象而返	○婆羅門	○梵志	○	×	×
諸臣告王	○	○	○	×	×

⁸⁹ 《大正藏》第 49 冊，頁 83。

⁹⁰ 《開元釋教錄》卷 19：「《太子須大拏經》一卷（或云《須大拏》）十六紙。」，《大正藏》第 55 冊，頁 684。

⁹¹ 《續高僧傳》卷第二〈彥琮傳〉：「釋彥琮……初投信都僧邊法師，因試令誦《須大拏經》。減七千言，一日便了。」，《大正藏》第 50 冊，頁 436。

⁹² 謝振發：〈北朝中原地區《須大拏本生圖》初探〉，附表三「須大拏本生經文對照表」，《國立臺灣大學美術史研究集刊》6 期，1999 年，頁 31-32。

群臣議處	×	×	○	×	×
驅擯檀特山	○驅擯深山	○十年	○十二年	×	×
布施七日	×	○	○	×	×
妃誓與共	○	○	○	×	×
詣母辭別	○	○	○	○	○
國人送行	×	○	○	×	×
婆羅門乞馬、乞車	×	○梵志	○	○	○
婆羅門乞衣	×	×	○	×	×
徒步入山	○負子入山	○	○	×	×
到化城	×	×	○	×	×
渡河	×	×	○	×	×
訪阿州陀道人	×	○道士阿周陀	○	×	×
婆羅門乞子因緣	×	○梵志	○	×	×
婆羅門逢獵師	×	○梵志	○	×	×
須大拏妻採果	○	○	○	○	○
婆羅門乞子	○	○梵志	○	○	○
婆羅門鞭子	×	×	○	×	×
獅子當道	×	○	○	○	○
須大拏妻尋子	○	○	○	○	○
婆羅門乞妃	×	○梵志	○	○	○
國王贖買回太子兒	○	○	○	○	○
迎太子返國團圓	×	○	○	○	○

總的來說，今傳世漢譯佛典的「須大拏本生」故事，各本內容基本相同，《大正藏》將《菩薩本緣經》、《六度集經》及《太子須大拏經》歸『本緣部』；《根本說一切有部毗奈耶藥事》、《根本說一切有部毗奈耶破僧事》入『律部』。各個佛典的屬性不同，所以結構、文字不盡相同，情節繁簡也有所差別。其中署名支謙譯的《菩薩本緣經》文長 5283 字。語言風格古樸，內容簡要，情節不事鋪陳。主要敘述：樂好布施的須大拏將神異的白象施予敵國的婆羅門而被放逐檀特山，以及須大拏來到山中先後布施兒女和妻子等情節⁹³。相較於署名康僧會譯的《六度集經》本《須大拏經》（4416 字），雖然文字略長，然《菩薩本緣經》經文中

⁹³ 支謙譯，《菩薩本緣經》卷上，《大正藏》第 3 冊，頁 55 上-61 中。

偈頌長行夾雜，佔據大量篇幅，實際敘事情節反較簡單；而相較於聖堅譯文 7403 字的《太子須大拏經》文字尤短而情節來得更為簡單。

至於《六度集經》引用的《須大拏經》，其故事除了布施白象、放逐檀特山、布施兒女及妻子等核心情節外，更增添了：國人送行、入檀特山途中先後布施馬匹、車乘、衣服，以及入山後親訪阿周陀道人、婆羅門乞子因緣、山中值遇獵人…等情節⁹⁴，使整個故事內容更形完整，情節更加曲折而豐富，其呈現的文本形態相對完整而成熟。篇幅最長的聖堅譯單經本《太子須大拏經》，顯然是在《六度集經》本《須大拏經》的基礎上又增添一些情節，尤其是到化城而不入、渡河、須大拏夫妻累世的結髮誓約⁹⁵，當較《菩薩本緣經》、《六度集經》晚出。敦煌寫本《太子須大拏經》有 S.2096、S.4456a、P.2166 三殘卷。其中，S.2096 殘存 15 行，首題：「佛說太子須大拏經」、S.4456a 殘存 22 行，尾題：「太子須大拏經一卷」、P.2166 首尾完具，首題：「佛說太子須達拏經」，三件內容均屬聖堅本《太子須大拏經》之抄本。可見聖堅本《太子須大拏經》是內容最完整且最通行的文本，並且有可能成為敦煌須大拏本生壁畫、敦煌須大拏變文之文本依據之可能性。

三、敦煌壁畫中的須大拏本生故事

本生故事是敘述佛於過去世的種種受生，所行菩薩道的故事。這些內容，除了透過經典以語言、文字進行傳播外，同時也透過線條、色彩，表現在繪畫、浮雕等佛教藝術，更發揮視覺傳播的功能。

須大拏太子本生是印度早期佛教美術的重要題材，北魏〈宋雲行記〉及唐代玄奘《大唐西域記》中便記載有犍陀羅的檀特山仍有此聖蹟⁹⁶。隨著佛教的傳播，有關須大拏太子本生題材的圖像更在印度、中亞、敦煌、中原等地出現。如巴呼特（Bharhut）佛塔、山奇（Sanchi）一號佛塔、阿瑪拉瓦提（Amaravati）佛塔、阿旃塔（Ajanta）石窟第 17 窟、犍陀羅（Gandhara）地區、新疆龜茲克孜爾石窟第 81 窟等 10 處、克孜爾尕哈石窟第 11、14 窟、吐魯番伯孜伯里克…等。對於這些相關圖像題材，學者考索，多可參考⁹⁷。基本上，這些圖像呈現的故事內容，

⁹⁴ 康僧會譯，《六度集經》卷一，《大正藏》第 3 冊，頁 7 下-11 上。

⁹⁵ 聖堅譯，《太子須大拏經》，《大正藏》第 3 冊，頁 418 下-424 上。

⁹⁶ 北魏〈宋雲行記〉：「復西行十三日至佛沙伏城，……城北一里有白象宮。寺內佛事皆是石像。……寺內圖太子夫妻以男女乞婆羅門，像胡人見之，莫不悲泣。」（北魏·楊銜之《洛陽伽藍記》卷五，《大正藏》第 51 冊，頁 1021。）《大唐西域記》卷第二〈健馱邏國〉「跋虜沙城」下云：「商莫迦菩薩被害東南行二百餘里，至跋虜沙城。城北有窰堵波，是蘇達拏太子（唐言善牙）。以父王大象施婆羅門，蒙譴被擯，顧謝國人，既出郭門，於此告別。」（《大唐西域記校注》，北京：中華書局，2000 年 4 月，頁 256）

⁹⁷ 如松本榮一《敦煌壁畫の研究》一書，以敦煌伯希和編號 135 窟（即莫高窟 428 窟）為中心，除了考訂 428 窟的圖像內容及其繪製時所參照的經典外；同時也考察巴呼特（Bharhut）佛塔、山奇（Sanchi）一號佛塔、阿瑪拉瓦提（Amaravati）佛塔、以及犍陀羅（Gandhara）地區的須大拏本生造像，藉以追溯須大拏本生圖的淵源。（見《敦煌壁畫の研究》圖像篇，東京：東方文化學院東京研究所，1937 年，頁 257-268。）；熊谷宣夫〈大谷ミッション将来の版画須大拏本生

主要情節為：婆羅門乞施白象、纍騎白象而歸、國人送行、布施馬匹、以及布施子女（乞子、鞭子、獅子當路）等。

至於中原地區北朝期間也出現有須大拏本生造像，今所得見，如：永平二年坐佛三尊像、龍門賓陽洞正光四年三佛、北魏孝昌三年蔣伯仙造像、永熙三年立佛三尊像、武定元年李道贊等五百人造像碑、武定元年道俗九十人造像碑、天保二年楊善萬等造像碑……等 9 件造像⁹⁸。這些造像保存下來有關須大拏本生的畫面與情節不多，其中「天保二年楊善萬等造像碑」是保存畫面較多的一件，其情節計有：普施眾生、婆羅門乞、施白象、婆羅門得象乘歸、跪別父母、國人送行、渡河、婆羅門值遇獵人、須大拏妻採果、乞子、婆羅門鞭子、獅子當路等。

整體來看，北朝中原地區造像的須大拏本生圖，基本上繼承印度、中亞須大拏本生圖像的情節，但其中也出現「到化城」、「渡河」等印度、中亞造像所未曾出現之情節。這些北朝時期須大拏本生圖像的文本，根據上文「漢譯佛典須大拏本生情節對照表」，可見其題材文本依據當係採自西秦聖堅譯《太子須大拏經》。

在中國有關須大拏本生圖像主要見諸於敦煌莫高窟的壁畫，根據《敦煌石窟內容總錄》⁹⁹所載，繪製有須達拏太子本生故事的計有七個洞窟。分別是：北周的 428 窟，294 窟；隋代 419 窟窟頂前部東披，423 窟窟頂前部東披，427 窟中心柱南、西、北向面座沿；晚唐第 9 窟中心柱東向龕內北壁；宋代 454 窟窟南壁和西壁。其中尤其是採取連環圖畫形式的北周 428 窟、隋 419 窟、423 窟，畫面故事情節較為豐富。茲略述其情況如下：

莫高窟 428 窟東壁門北「北周須達拏太子本生圖」，全圖分三段，畫面由上而下，呈『己』字型。上段由左到右，畫面有：辭父出遊、請負王開庫布施、8 梵志乞施白象等情節。中段由右而左，畫面有：梵志纍騎白象而去、大臣控告太子施象、太子被罰去檀特山思過、臨行布施、跪辭父母、國人送行等情節。下段由左而右，畫面為：婆羅門乞馬而去、求車而去、乞衣物而去；太子及妃負子女入山；帝釋化城留太子、太子穿城而過；抵檀特山，結廬修行；太子將子女施予婆羅門，子女繞樹不行，為婆羅門鞭打。畫面到此而止。

図版画須大拏本生図について》，則進一步指出：西域和中國北朝的須大拏本生圖是印度系圖像的亞流，內容均以布施白象、子女做為圖像表現的核心（《文化》20:2, 1956 年 3 月，頁 162-175。）。

⁹⁸謝振發：〈北朝中原地區《須大拏本生圖》初探〉，在前賢基礎上，根據今所得見的 9 件北朝中原地區《須大拏本生》圖像，歸納其表現特徵，進而比較其與域外圖像的異同，以考察北朝須大拏本生圖的開展，探究其傳承與演變的原因。《國立臺灣大學美術史研究集刊》6 期，1999 年，頁 1-41。

⁹⁹敦煌研究院編：《敦煌石窟內容總錄》，北京：文物出版社，1996 年 12 月。



莫高窟 428 窟東壁門北

按：北周 428 窟是敦煌石窟有關須大拏本生壁畫時代最早，而且幅面最大，位置也最顯著的。施萍婷、賀世哲《敦煌石窟藝術·莫高窟第四二八窟》一書中曾詳為解說，並從新疆南道的米蘭、北道克孜爾等殘留的壁畫，以及中原地區北魏造像碑、龍門賓陽洞浮雕、東魏、北齊等造像碑浮雕進行探究，以為：428 窟的須大拏太子本生是莫高窟首次出現的新題材。在情節的選取、連環形式等方面，既有與西域相似之處，又有與中原的須達拏本生圖一致的地方。¹⁰⁰在畫面呈現的形式上，428 窟採畫卷形式，凸顯了須大拏本生故事畫所具有的說話特質¹⁰¹。

1993 年李玉珉〈敦煌四二八窟新圖像源流考〉¹⁰²，在前賢的基礎上，透過蒐羅更為完備的資料，作了部分訂正與補充。經由新疆和中原地區須達拏太子本生圖像在故事情節的取捨和畫面安排同異的比較，探究此二地區須達拏太子本生圖的特色。她以為：敦煌 428 窟北周時建平公于義所開鑿，其有關須大拏本生故事壁畫採手卷連環畫的表現形式，很可能是來自中原造像的影響。

北周 294 窟（五代、清重修）為覆斗形頂，西壁開龕。四披繪佛傳、本生圖，被煙燻致使壁畫內容模糊，不易辨識；經比定西披、南披畫面內容為須大拏本生故事。畫面從西披開始到南披。西披分二下欄，內容情節從上欄右邊開始，先右而左，再下而左，再上而左，在下而左；然後過渡到南披，則是從下欄右邊開始，而上，再轉下左而上，再轉下而左而上。畫面內容情節分別是：遊觀、普施眾生、婆羅門求白象、婆羅門繫騎白象離去、太子臨行前盡施財物、告別父母、國人送行、婆羅門求馬、太子施馬、婆羅門得馬而去、求車、施車、得車而去，求衣、施衣，太子盡施衣物，太子到化城，穿城而出，太子渡河到檀特山，拜見阿周陀，婆羅門求施兒女，太子施兒女，最後為太子妻兒與國王團圓等場面。

畫面中上留有部分榜題，分別是：「……背財□（之）時」、「……得馬時」、

¹⁰⁰施萍婷、賀世哲《敦煌石窟藝術·莫高窟第四二八窟》〈進盛中原遠接西域---莫高窟第四二八窟研究〉，（南京：江蘇美術出版社，1998 年 2 月），頁 10-27。施、賀二氏並指出在故事情節的選擇上，四二八窟的須達拏本生圖還打上了明顯的時代烙印，即宣傳儒家的孝道。化城情節的出現，突顯太子認為「違父王命，非孝子也」這與北周時代朝廷提倡儒學有關。

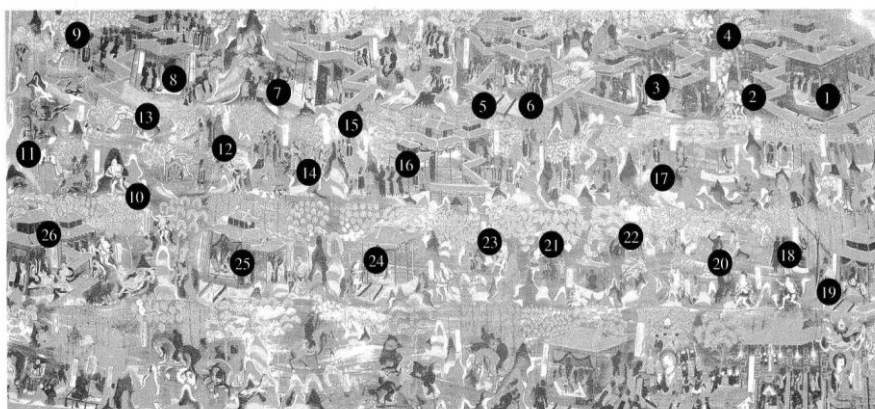
¹⁰¹小島登茂子：〈敦煌壁畫の版画須大拏本生図---北周隋代の說話表現特質〉，《美學美術史研究論集》17、18，1999、2000，頁 1-22，452-463。

¹⁰²《故宮學術季刊》，第 10 卷第 4 期，（1993 年夏季，頁 1-34。

「……坐迎時」、「□□□得車□(之)時」、「太子至化城時」、「至□□□□河時」、「太子至山見周陀道人時」、「……兒女時」、「……女與乞人時」。

隋 419 窟（西夏重修），前部人字披頂，後部平頂，西壁開一龕。前室頂西披存土紅色椽條一部。西壁門上西夏畫供寶、二飛天、七佛（殘），門北西夏畫文殊變（殘）。主室窟頂前部西披上二行畫法華經變譬喻品，下一行畫薩埵太子本生。東披上三行畫須達拏太子本生，下一行畫薩埵太子本生。

419 窟東披畫面四段，上三段為須達拏太子本生畫，構圖基本與 428 窟同。畫面也是分上中下三段，而表現呈『S』形。李永寧以為：「此圖在同題故事畫中情節最全，但畫面變色，較難辨認，有一些細節又似為畫家所加：如最後一個畫面，婆羅門入宮及國王賜食，婆羅門躺於王宮前地下等，就難知其含意。」¹⁰³

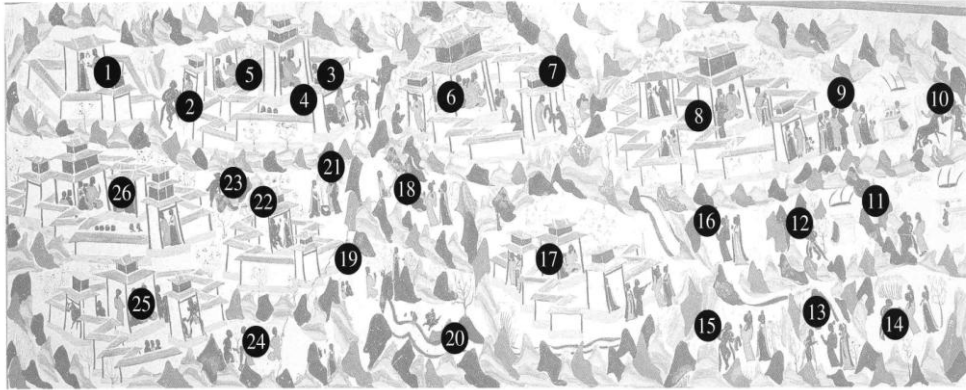


莫高窟 419 窟東披

全圖故事情節分別是：宮廷、婆羅門求白象、太子施象、婆羅門騎象離去、大臣告太子施象、罰太子到檀特山、太子臨行前布施、告別父母、大臣百姓送別、婆羅門求馬、騎馬而去、求車、拉車而去、求衣，太子悉皆施予、太子負子女前行、帝釋化城，太子稍息後離去、太子到檀特山，拜見仙人、結廬居住、孩子與野獸玩樂、醜婆羅門婦井邊被調笑、美婦逼醜婆羅門買奴隸、醜婆羅門求太子兒女、施予子女、帝釋變獅阻上山採果的太子妃回家、醜婆羅門鞭趕子女、美婦要求賣掉子女、將子女賣給國王、國王給婆羅門金銀並賜食等場面。

隋 423 窟，前部人字披頂，後部平頂，西壁開一龕。窟頂前部東披畫須達拏太子本生一鋪，全圖分上中下三段，畫面由上而下，情節與情節之間以山間隔。上段由左到右，畫面分別為：太子及妃在宮內、婆羅門求象、太子施象、國王罰太子去檀特山思過、妃誓與太子同往、太子請求布施自己家財七日、布施、辭別父母、大臣百姓送別、婆羅門求馬等場面。中段與下段由右而左，畫面順序錯綜。如下圖示：

¹⁰³ 李永寧主編：《敦煌本生因緣故事畫卷》，收入《敦煌石窟全集 3》，香港：商務印書館，2000 年 12 月，頁 174。



423 窟窟頂前部東披

中段及下段的畫面分別為：婆羅門拉車而去、婆羅門求衣、盡施全家衣飾、負子女前行、太子不留在帝釋所化的城廓、到檀特山，向阿州陀仙人求教。結廬思過、小兒子騎獅遊玩、醜婆羅門美妻在井邊遭調戲、美妻哭訴要找奴隸、醜婆羅門打聽太子所在、太子送兒女給醜婆羅門、小兒女被賣到皇宮、國王接回太子和妃等場面。

上述四窟須達拏太子本生圖，北周第 428 窟、隋第 419 窟、第 423 窟等其畫面均分上、中、下三段，北周第 294 窟分上下二段。其中 428 窟情節走向呈『己』字形；419 窟情節走向呈『S』形。第 423 窟情節走向近似 428 窟，但中下段走向迴旋而複雜。這種構圖最大的優點在於畫幅容量大，能將情節繁多的故事詳盡描繪，故事安排好似中原的手卷形式，情節之間基本上用山圍成環狀或以山石、樹木加以分隔。這種獨特的構圖形式，也出現在薩埵那太子捨身飼虎一類的本生故事，如 428 窟北周、北魏 254 窟等；北魏 257 窟九色鹿王本生等，凸顯了本生故事畫在中國所具有的說話特質。

就故事的情節論，北周第 428 窟、294 窟、隋第 419 窟、第 423 窟四鋪壁畫所呈現的須達拏太子本生故事，構圖基本相同，內容也大抵一致，均係以聖堅譯《太子須大拏經》為文本而鋪陳繪製的。其中 428 窟畫面三段雖然完整，然就故事情節而論，僅到太子將子女施予婆羅門、子女繞樹不行、為婆羅門所鞭打，以下便嘎然而止。經文後段所述婆羅門在葉波國販賣太子的子女，及國王迎太子返國等事，則完全省略。所以情節最為完整的當推 419 窟。

中國國家圖書館 BD00462 號（洪 062）壁畫榜題（擬），全卷 11 紙；264 行。為歸義軍時期寫本。全卷共書寫十一扇壁畫榜書，內容包括大體為本生與佛傳故事。其中第一扇首部殘缺，內容為《須大拏太子本生》，第二扇《須大拏太子本生》，第三扇文「修樓婆王故事」與《須大拏太子本生》，次序凌亂。1988 年白化文有整理¹⁰⁴，據錄文，全文除首部殘缺外，大抵完整，計存 1473 字。內容情節文字大抵與聖堅譯本《太子須大拏經》相同。

¹⁰⁴白化文：〈變文和榜題--京洪字 62 號等幾個卷子中「榜題」的錄文及相關問題的討論〉，《敦煌研究》1988:1=14，1988.2，頁 41-50。

茲將聖堅譯《太子須大拏經》與敦煌北周 428 窟、隋 419 窟及隋 423 窟壁畫以及 BD00462 的榜題內容所呈現的情節對照，表列如下：

表二：『敦煌莫高窟須大拏本生圖情節對照表』

情節	428 窟 北周	294 窟 北周	419 窟 隋	423 窟 隋	BD00462 榜題	《太子須 大拏經》
太子遊觀	○	○	○	○	○	○
普施眾生	○	○	○	○	○	○
八道人乞施白象	○	○	○	○	○	○
八道人繫騎白象	○	○	○	×	×	○
諸臣告國王	○		○	×	○	○
驅擯檀特山思過	○		○	○	○	○
妃誓共相隨	×		×	○	×	○
臨行布施七日	×	○	○	○	○	○
太子詣母辭別	○	○	○	○	○	○
國人送行	○	○	○	○	○	○
婆羅門乞馬得馬	○	○	○	○	○	○
婆羅門乞車得車	○	○	○	○	○	○
婆羅門乞衣得衣	○	○	○	○	○	○
太子負子女入山	○	○	○	○	○	○
到化城	○	○	○	○	○	○
渡河	○	○	×	×	○	○
訪阿州陀道人	○	○	○	○	○	○
結廬苦修	○		○	○	○	○
山中禽獸喜附太子	○		○	○	○	○
婆羅門乞子因緣	×	○	○	○	○	○
太子施予兒女	○	○	○	○	○	○
須大拏妻採果	×		○	○	○	○
帝釋化獅子當路	×		○	×	○	○
婆羅門鞭子	○		○	×	○	○
美婦求賣子	×		○	×	○	○
國王買回小兒	×	○	○	○	○	○
迎太子返國團圓	×		○	○	○	○

整體而言，有關須大拏本生故事的敘事圖像，不論印度、中亞或北朝中原地區的須大拏本生圖像，基本上內容集中在布施白象、子女，(參表一)圖像畫面有限，

情節簡單。敦煌莫高窟所保存的須大拏本生壁畫則畫面較為廣大，描繪較為詳細，內容情節相對豐富，形象也更加生動。除了承繼印度、中亞造像的圖式與情節外，更隨著《六度集經》本的《須大拏經》與聖堅譯《太子須大拏經》的流傳，豐富的故事情節進入了畫面，適時採用中原的畫卷圖式，展現須大拏樂施的種種場面，要集中在布施白象、布施馬車衣物、負子女攜妻徒步入檀特山、布施子女等場面的鋪陳，特別是布施子女的感人情節。

四、「須大拏太子本生」之敘事文學

敦煌藏經洞雖然是在 1900 年發現的，但是敦煌文獻中有關須大拏太子故事的寫本一直到 1965 年俄國古列維奇〈佛本生變文殘片〉一文¹⁰⁵，才引起學界的注意。此文揭示俄藏敦煌寫卷 Дх2167、2150、285 是「迄今未知的《太子須大拏經》變文的片段」，並公布了 Дх285(I、II、III)《太子須大拏經》變文的斷片。他以為：一般講經變文是先引一段經文，然後是較長的講唱變文；但此寫本不符合上述常例。此寫本有部分完全同於經文，有些稍有差別而不傷原意。另有些為經文所無，這些多半是敘述中富於情感色彩的部分。更證明此稿本是某一變文作品的斷片，Дх-285·II 中有五言、七言詩句（第三-五行），而經文全是散體。詩句是地道的漢文詩（押韻），應不是從另外經文漢譯文中摘來的詩句，因為佛偈是無韻的。

1989 年白化文根據古列維奇論文所附照片加以校錄，定名為〈須大拏太子本生因緣〉，認為是「『因緣類』作品中之一種最原始、最初級的粗製毛坯」，收入《敦煌變文集補編》¹⁰⁶，隔年並以〈《須大拏太子本生因緣》殘卷校錄並解說〉一文發表¹⁰⁷；1997 年黃征、張涌泉《敦煌變文校注》據照片參照經文校錄，以為：「原卷為三段殘片，頭尾皆殘，故不存原題。據故事內容可知此為《太子須大拏經》所演繹之變文，因《經律異相》卷三一〈行菩薩道諸王子部上據太子須大拏經〉列題為〈須大拏好施為與人白象詰擯山中〉，又據《經律異相》卷三〈須達所造給孤獨緣〉等有「緣」字類比之，故擬名為《須大拏太子好施因緣》。」¹⁰⁸。本文前已論及《經律異相》卷三十一〈行菩薩道上諸國太子部上〉「須大拏好施為與人白象詰擯山中七」有關須大拏太子故事，內容與《六度集經》卷第二〈布施度無極章〉所引的《須大拏經》相同，只是文字較為簡略，《經律異相》所引當為《六度集經》本之簡省節略。又敦煌本的文字不同於《經律異相》或《六度集經》所引的《須大拏經》，而是多同於聖堅譯《太子須大拏經》經文。

¹⁰⁵古列維奇：〈佛本生變文殘片〉，《蘇聯科學院亞洲民族研究所簡報》第 69 期，1965 年。

¹⁰⁶白化文：《敦煌變文集補編》，〈須大拏太子本生因緣〉，北京：北京大學出版社，1989 年 10 月，頁 83-89。

¹⁰⁷白化文：〈《須大拏太子本生因緣》殘卷校錄並解說〉，《敦煌吐魯番學研究論文集》，上海：漢語大詞典出版社，1990 年 6 月，頁 288-295。

¹⁰⁸黃征、張涌泉：《敦煌變文校注》，北京：中華書局，1997 年 5 月，頁 501-506。

1998年，日本玄幸子〈「須大拏太子變文」について〉，除根據北8531(字6)、Dx.285外，又據《俄藏敦煌文獻》第6冊圖版補錄了Dx.2150、Dx.2167、Dx.3123等殘片，提供了較為完整的「須大拏太子變文」文本¹⁰⁹。除指出敦煌本口語詞彙豐富，抒情性強外；並將錄文持與聖堅譯《太子須大拏經》一一對照，確定敦煌本須大拏太子變文其所依據當是西秦聖堅譯的《太子須大拏經》。

2004年陳洪〈敦煌須大拏變文殘卷研究〉¹¹⁰一文，討論敦煌本Dx.285和北8531殘卷《須大拏太子佛本生故事》的情況，考證殘卷的佛經來源為聖堅所譯《太子須大拏經》；重新將殘卷擬名為《太子須大拏經講經文》；對殘卷校注辨正，並附帶討論聖堅譯本與《六度集經》的關係。透過比對，以為北藏殘卷與俄藏殘片顯然是同本異抄。

2006年張涌泉、張新朋《敦煌寫卷〈須大拏太子本生因緣〉新校》比較了相關的8個寫卷，更正了《敦煌變文校注》的疏失。指出北8531號與聖堅譯《太子須大拏經》最為接近，俄藏諸卷可能另有來源。並以北8531號為底本，重新錄校，¹¹¹提供了敦煌本〈須大拏太子本生因緣〉(〈須大拏太子變文〉)的完整校本。

根據今所得見敦煌寫本《須大拏太子變文》計有：俄藏Dx.285、Dx.2150、Dx.2167、Dx.2960、Dx.3020、Dx.3123及中國國家圖書館藏北8531(字6)等7件。由於敦煌須大拏太子本生故事的有關寫本都為殘卷，缺題。學者紛紛據內容擬題，或作〈佛本生變文〉，〈須大拏太子變文〉、或定名為〈須大拏太子本生因緣〉(《補編》)、〈須大拏太子好施因緣〉(《校註》)、〈須大拏太子緣起〉(陳洪)。張涌泉以為：實質上三家對於俄藏諸殘卷屬於「因緣」已無分歧，「本生」為宣說釋迦牟尼佛過去世時歷種種生死、行菩薩道、教化眾生、普行六度之事。〈須大拏太子本生〉乃佛本生之一，俄藏諸殘卷當即據〈須大拏太子本生〉演繹，準此並參之敦煌壁畫中諸多佛本生故事畫均題有「本生」二字，因此，張氏以為《補編》所擬題目較為貼切。

按：最早的變文--『講經文』，是引據經文，穿插故事，使之通俗化，既說且唱，用以吸引聽眾。它的儀式是講前有押座文，次唱經題名目。唱經題畢，用白話解釋題目，叫開題，開題後摘誦經文，以後一白一歌，又說又唱，直至講完為止。今存須大拏太子故事的敦煌寫本，內容雖本於聖堅譯《太子須大拏經》，然詳審其體制，顯然並非講經文，因此不宜題為《太子須大拏經講經文》。又佛教變文的發展，從引據經文進行講唱的講經文，進一步的開展，而有不唱經文，可以隨意選擇經文中故事加以宣說，即所謂佛教故事變文的出現。例如據《佛本行集經》講唱悉達太子成道故事的稱為《太子成道經》，或擬題為《太子成道變》、《悉達太子修道因緣》。准此，則有關須大拏太子故事的敦煌寫本，以稱作《須大拏太子變文》、《太子須大拏經》或《須大拏太子本生因緣》為宜。

¹⁰⁹玄幸子：〈「須大拏太子變文」について〉，《人文科學研究》(新潟大學)95輯，1998年，頁1-25。

¹¹⁰陳洪：〈敦煌須大變文殘卷研究〉，《蘇州大學學報(哲學社會科學版)》2004：2，頁59-64。

¹¹¹《周紹良先生紀念文集》，北京圖書館出版社，2006年8月，頁482-496。其中S.4456a為《太子須大拏經》殘卷。

現存《須大拏太子因緣》殘卷 7 件。俄藏 6 件殘片，屬同一寫本的斷裂，已經玄幸子比對綴合，其前後順序與內容大要如下：

(1) 俄藏 Дх.285 殘片一，殘存 6 行，內容為：道士八人向須達拏太子乞施白象。(2) Дх.2150 殘片，殘存 24 行內容與 Дх.285 殘片相銜接，敘述：太子布施白象，八道人累騎白象歡喜而去。國中諸臣聞太子以白象布施怨家，報告國王。王與諸臣共議懲罰太子。(3) Дх.2167 殘片，殘存 24 行，內容與 Дх.2150 殘片相銜接，敘述：有一智臣嫌諸臣語，建議放逐山中思過。太子不敢違命，盡施財物乃辭國赴檀特山。(4) Дх.2960 殘存二行，內容與 Дх.2167 殘片相銜接，(5) Дх.3020 殘存 5 行，內容與 Дх.2960 相銜接，(6) Дх.3123 殘片，存 19 行，內容與 Дх.3020 殘片相銜接，敘述：太子夫人曼坻欲隨太子入山之對話。綴合後總共殘存 79 行，起於「……何等？道士八人……」(對應聖堅本《太子須大拏經》《大正藏》頁 419 中 20)，迄「……心則於汝身……曼坻……」(對應《大正藏》頁 420 中 22)。

(7) 中國國家圖書館藏北 8531(字 6)，冊子本，首尾殘缺，存中間六個折頁(其中一個折頁僅存一角)，正反兩面鈔寫，頁 8 行或 9 行，行 22-28 字不等，起：「(上缺) 審大王當見聽不？父王答言：姿汝所欲……」(對應聖堅本《太子須大拏經》《大正藏》頁 419 上 27)，迄：「心，則於汝……曼(坻)(下缺)」(對應聖堅本《太子須大拏經》《大正藏》頁 419 中 20)。內容敘述：普施眾生、婆羅門乞施白象、婆羅門纒騎白象而去、大臣告國王、群臣議處、驅擯檀特山、妃誓與共相隨。

整體看，敦煌本《須大拏太子本生因緣》文本確是依據聖堅本《太子須大拏經》，其全文並非引據經文進行敷衍以為講唱，而是依附經文加以敘述，也就是將經文字句納入全文加以連綴、潤飾成篇，使全文敘事流暢，情節更加細膩。發揮講唱之效果。茲舉片段以窺一斑：

北 8531(字 6)

王以(與)諸臣共議之言：『如今太子須苦刑罰。』中有一臣言：『以脚入象廄中，當截其脚；手牽象者，當截其手；眼視象者，當挑其眼。』或言：『當斷其頭。』或言：『身節百段』

諸臣共議各言如是。王聞是語，更益悲哀，悶絕倒地，小得蘇心，微聲告諸臣言：『我於先時，求天願地，得此一子，兒大好道憙布施人，臣等皆言苦刑我子，我不忍見。臣等慈悲看我面孔，先斷我命後形(刑)我子，交我全在爭忍眼前而見此事耳。』

吟云：為宮無太子 苦自求天地 得此一嬌兒 不忍眼前死

願諸臣等起慈悲 我之顏面莫相違 乃可先頭斷我命 然後方始煞我兒

中裏有一智臣，嫌諸臣議：『汝等出言快不當爾。王唯有是一子，甚愛重之。豈生如是惡心苦刑害耳？是王之太子。不合受斯治罰也。遂即進步向前啟白王言：『臣亦不敢使王太子禁止拘閉苦痛刑害也，但逐出國，置野田山中十二年許，不

見人煙坐伏身心，當使慚愧。他自衣食不好，經遭苦事，合改心幸愛惜倉庫耳。』

以上凡下標黑線者乃聖堅本《太子須大拏經》所無，未標示者乃聖堅本《太子須大拏經》原文所有。由此可見，講唱者如何巧妙的在聖堅本《太子須大拏經》經文上進行加工改造，使其合乎佛教講唱文學之形式，同時也使枯燥生硬的翻譯文字，變得流暢活潑，呈現出佛教講唱文學的敘事的特色。

五、「須大拏太子本生」敘事圖像與文學之互文性關係

「互文性」是 20 世紀 60 年代西方文學理論提出的新術語。通常被用來指示兩個或兩個以上文本間發生的互文關係，包括：兩個具體或特殊文本之間的關係；或某一文本通過記憶、重復、修正，向其他文本產生的擴散性影響。

佛教的傳播，除了經典外，同時也選擇以線條、色彩為工具，繪製敘事圖像來進行圖像傳播；或以語言、文字為媒介，經由口頭講說或文學記述來進行文學傳播。在傳播的過程中，既存在著理解、詮釋與表達的差異；也受到媒介工具材質、時間、空間等制約，因此，經典、圖像與文學間也就出現了所謂的互文關係。

本生是古印度民間寓言故事集成，也是佛典翻譯文學中，藝術價值最高且最為普及的。今傳漢譯佛典中保存本生故事的有十幾部，主要在本緣部。此外，還散見於其他經、律、論之中。原來體裁是多種多樣，譯成漢語則多採韻、散結合的文體。因此，無論文體或表現手法，漢地作品與印度、中亞之本生也就有著相當的差異。

漢傳佛教大乘思想流行，漢譯本生更多地表現大乘佛教積極入世、自利利他的菩薩觀念。菩薩救濟善行，捨己救人、捨身求法則成為漢譯佛典中常見的主題。本生故事主要表現集中在六度（六波羅密），即布施、持戒、忍辱、精進、禪定和智慧。尤其以『布施』的宣揚最為突出。佛典中多強調「布施」為菩薩修行的第一步。佛陀講說過去前生種種布施行菩薩道之故事，成了本生因緣之主題，有的布施甚至達到不可思議的程度。如著名的尸毘王割肉貿鷹、薩埵太子捨身飼虎等，立意在讚頌菩薩，把捨己救人的品德表現得淋漓盡致。須大拏太子徹底布施的事蹟也是佛教喜聞樂道的本生故事之一。

據歷史家考察，須大拏太子本生故事原是印度古老的民間傳說，佛陀宣說各種布施時，將這些群眾所習聞的傳說引為例證進行說法。佛滅後幾經弟子輾轉相傳，便以徹底布施的典範人物須大拏太子及其事蹟附會為佛陀前生的故事而成本生故事。隨著佛教的傳布，經由經典、圖像與文學的媒介快速的傳播在各個佛教文化圈。

首先在佛典中，須大拏樂好布施的題材，由於不同場合的說法，形成不同性質的經典，焦點各有側重，呈現出表述上的差異。今漢譯佛典中《菩薩本緣經》、《六度集經》、《太子須大拏經》同屬「本緣部」經典，《根本說一切有部毗奈耶

藥事》、《根本說一切有部毗奈耶破僧事》則屬「律部」經典。經典屬性不同，經文組織結構不同，儘管同一故事題材，情節基本相同，然繁簡不一，詳略有別，各成系統。即使是同屬『本緣部』的《菩薩本緣經》、《六度集經》、《太子須大拏經》，也基於佛典翻譯過程中時間、空間、譯者的語言、文體、思想、文化等內外環境的影響與制約，而產生異同的現象。

《菩薩本緣經》顧名思義，旨在強調菩薩的本生因緣，以行菩薩道為核心。其卷上「一切持王子品第三之一」、卷中「一切持王子品第三之餘」便是以彰顯樂好布施的須大拏太子事蹟為主。而《六度集經》也是集錄佛陀在過去世行菩薩道時之九十一則本生故事，配合大乘佛教所說之布施、持戒、忍辱、精進、禪定、智慧等六度而成，旨在闡揚大乘佛教之菩薩行。卷二引《須大拏經》，以宣揚布施度的精神，內容情節較《菩薩本緣經》豐富而敘事流暢。《太子須大拏經》則是以獨立的單經形式呈現，有說經緣起，內容最為豐富而完整。

《菩薩本緣經》保存印度本生經的形式，有偈頌、長行。內容簡要，情節簡單，語言古樸；《六度集經》、《太子須大拏經》敘事完整，情節細緻，語言生動，人物描繪鮮明。就故事情節論，以布施白象、放逐深山思過、及布施二子為共同的故事核心。圍繞這些故事核心，各佛典鋪陳的情節多少不一，情節的描述粗略與細緻有別。其中以聖堅本《太子須大拏經》最為完整。如開頭的「太子遊觀」；布施白象後引起的「群臣議處」；太子入山前的「婆羅門乞衣」；入山時的「到化城」、「渡河」；布施二子後的「婆羅門鞭子」等情節都是《菩薩本緣經》、《六度集經》所無，為聖堅本獨有的情節。至於行前「布施七日」；入山前「婆羅門乞馬、車」；山中「訪阿州陀道人」、「婆羅門乞子因緣」、「婆羅門逢獵師」、「獅子當阻妻子」、「婆羅門乞妻」；最後的「迎太子團圓」等，則是《六度集經》、《太子須大拏經》同有，《菩薩本緣經》沒有的情節。

須大拏太子本生故事人物在佛典中的呈現，《菩薩本緣經》由於敘述簡單，旨在表義，因此人物大多不具名，僅說「王有子名一切持」。聖堅本與《六度集經》敘事豐富，情節描述相對細緻，人物繁多且都具名，如聖堅本《太子須大拏經》：王號濕波、太子須大拏、妃名曼坻、檀特山中十二年、男名耶利、女名闍拏延、道人名阿州陀。不但人物具名，甚至點出國名葉波，放逐之深山名為檀特山，甚至布施的白象也有名字，稱之為「須檀延」。《六度集經》與聖堅本大抵一致，不過稱「道士名阿周陀」、「象名羅闍和大檀」略有不同而已。

其次，在圖像方面，須大拏太子本生故事在印度早已膾炙人口，各地並且保存有相關的遺跡¹¹²，隨著佛教的傳播在各地也出現有相關的造像。今印度如巴呼特（Bharhut）佛塔、山奇（Sanchi）一號佛塔、阿瑪拉瓦提（Amaravati）佛塔、阿旃塔（Ajanta）石窟、中亞犍陀羅（Gandhara）地區、新疆龜茲克孜爾、克孜爾尕哈、吐魯番伯孜伯里克石窟等也都保存有關於須大拏太子本生題材的圖像。

¹¹² 《大唐西域記》（卷三至七）中便記載有唐玄奘旅行印度時，就曾瞻禮過蘇達拏太子本生處。《法顯傳》中也記載了法顯遊歷錫蘭時適逢供養佛牙大會，遊行中還見到：「夾道兩邊，作菩薩五百身已來種種變現或作須大拏、或作睽變、或作象王、或為鹿馬，如是形像，皆彩畫莊校，狀若生人。」

至於中原地區也有相關主題的北朝造像，尤其敦煌石窟壁畫中，有許多美麗而生動的本生壁畫，其中須大拏太子本生壁畫更是以畫面廣大、情節豐富緊湊而稱著。這種以敘事圖像來描繪佛陀在過去生中修菩薩行舍己利他的故事，不僅構成佛教藝術的重要題材，同時也衍生出優美的佛教文學。

就上所述，我們發覺不論是各種漢譯佛典、或印佛教造像，乃至於敦煌壁畫，所呈現的共同文本，主要在於：婆羅門乞施白象、壘騎白象而歸、國王放逐檀特山思過、太子布施馬車衣物、布施子女等核心情節。

透過經典、與圖像我們可以發現，印度、中亞、西域以布施白象及布施子女為核心。布施白象是太子放逐檀特山的起因；檀特山思過之過程中，婆羅門先後乞施馬、車，乃至盡施衣物則是太子徹底布施的展現；除了財物布施外，最難割捨應是親情，布施子女更是凸顯太子徹底布施的最高表現，自然是故事的主軸。國王買贖回孫兒、迎太子返國團圓，大團圓的圓滿結局，顯然是中土文化孝道思想的影響下的必然發展。

又「到化城」是聖堅本《太子須大拏經》獨有的情節，敘述須大拏太子先後將馬、車及衣物盡施婆羅門後，夫妻肩負兒女徒步入山，「行在空澤中，大苦飢渴。忉利天王帝釋即於壙澤中，化作城郭市里街巷，伎樂衣服飲食。城中有人出迎太子，便可於此留止飲食，以相娛樂。」太子妃建議進城暫作休息，太子堅決反對，認為「父王徙我著檀特山中，於此留者，違父王命，非孝子也。」遂便出城。這一情節既表現須大拏道心的考驗，也明顯看出中國儒家孝道思想的滲透。敦煌 428 窟、294 窟、419 窟、423 窟壁畫也都有此情節畫面的出現。

須大拏太子本生中，須大拏是佛陀的過去身。《太子須大拏經》最後明白的指示說：「佛告阿難，太子須大拏者，我身是也」。由於佛陀成道前為淨飯王太子悉達，因此悉達太子與須大拏太子有意無意地被混淆。特別在佛教中國化、世俗化的發展過程中，因其性質相似，悉達、須大音又相近，致使部分情節往往產生嫁接的現象。敦煌變文 P.2999《太子成道經》開頭「我本師釋迦牟尼求菩提緣，於過去無量世時，百千萬劫，多生波羅奈國。廣發四弘願，為求無上菩提，不惜身命，常以己身及一切萬物給施眾生。」緊接著列舉了：慈力王、歌利王、尸毗王、月光王、薩埵王子等捨身布施之本生故事，之後有一段描寫悉達太子布施的內容說：「悉達太子之時，廣開大藏，布施一切飢餓貧乏之人，令得飽滿。兼所有國城、妻子、象馬七珍等施一切眾生。」這段文字內容也出現在《悉達太子修道因緣》與《八相變》中¹¹³。《太子成道經》、《悉達太子修道因緣》、《八相變》都是講唱有關悉達太子成道的故事，然而這一段布施的描述從未見諸佛典中悉達太子的傳記資料，特別是布施「妻子、象馬、七珍」，更是悉達太子故事所無。試加按覈，正合於須大拏太子本生的「普施眾生」、「布施白象」、「布施、車、衣物」、「布施子女」、「布施妻子」等情節，當是將須大拏的情節嫁接到悉達太子身上。

¹¹³《太子成道經》（黃征、張涌泉《敦煌變文校注》，北京：中華書局，1997年5月，頁434）、《悉達太子修道因緣》（同前，頁469）、《八相變》（同前，頁507）。

除此之外，情節的嫁接還出現在須大拏被放逐「檀特山」。中國國家圖書館藏北 8441（皇字 076）、英藏 S.3711《悉達太子讚》有云：

迦維衛國淨飯王，悉達太子厭無常。誓求无上菩提果，夜半逾城坐道場。
太子十九遠離宮，夜半騰身越九重，莫怪不辭父王去，修行暫到雪山中。
二月八日夜踰城，行至雪山猶未明，父王憶念號咷哭，姨母捶胸發大聲。
太子行至檀特山，出家修道有何難。誓願發心離宮闕，降魔成道度人天。
雪山修道定安禪，苦修真心難更難。日十一麻或一麥，鴉鵲巢居頂上安。

此《悉達太子讚》文字內容也出現在日本·龍谷大學藏《悉達太子修道因緣》開頭的〈悉達太子押座文〉，其中「檀特山」音近作「檀德山」¹¹⁴。悉達太子夜半踰城、入雪山求道，為大家熟知的佛傳故事情節，但從未見有任何經典提到悉達太子檀特山修道之事¹¹⁵，這明顯的也是將悉達太子與須大拏太子混為一人，須大拏故事中的檀特山，嫁接到悉達太子成道故事中的另一現象。

六、結語

敦煌文獻、佛教文學、壁畫圖像，在過去的研究中各自有其領域，甚少交涉。敦煌佛教石窟群及敦煌文獻中占百分之九十的佛教文獻，其傳播時間適值中國佛教發展的關鍵期，豐富多樣的寫卷文書與壁畫內容，為考察佛教東傳，乃至中國化等發展歷程提供了極為珍貴的材料。

漢傳佛教全盛時期，佛教的發展與傳播也進入了由雅而俗的新階段。因應這一階段的傳播對象，不論是識字而不便或無緣讀經的信眾；或不識字無法讀經的信眾，化俗法師透過語言，以講唱經文或俗曲歌讚唱頌的方式來進行口頭的傳播。同時在寺院繪製大型壁畫，以線條色彩圖像來製作經變畫，進行視覺傳播。既具圖解經文的效用，又可莊嚴道場，示化信眾，發揮視覺傳播的最佳功能。

豐富的本生故事，生動的內容與感人的情節，是佛教傳播的利器。佛教說法每多採用本生故事以宣傳佛理教義，這些膾炙人口的題材形成了佛教的敘事文學，也鋪陳繪製為精彩的敘事圖像。由於文字與圖像的媒介直性差異，呈現在文字敘事與圖像敘事的表現上，也就出現彼此互通之中但又帶有各自的特色。

以上我們藉由「須大拏本生」這一相同主題在經典、圖像、文學的各自呈現，並透過敘事文本中人物、情節異同的比較，可見文字敘事到圖像敘事間的轉換，不是敘事方式和敘事內容的簡單移植，而是一種具有互文性的創造與對話。顯現各文本間的交流，透過情節的組合、再現、改易、或嫁接，尋求其間的「存異」、「求同」的關係。

¹¹⁴ 《悉達太子修道因緣》，（黃征、張涌泉《敦煌變文校注》，北京：中華書局，1997年5月，頁468）。

¹¹⁵ 參見陳開勇：〈須大拏與悉達——唐代俗講的新傾向及其影響〉，《敦煌學輯刊》2008年第2期，頁121-126。

唐五代俗講中之高座考論

南華大學文學系教授兼敦煌學研究中心主任
鄭阿財

一、前言

唐代佛教全盛，「講經」活動風行，隨著因應不同對象的發展而有僧講、尼講與俗講的分別。「俗講」是從正式講經衍生而來，對象為在家俗眾，容有講稿或紀錄，只是後世不傳。至於寺院講經活動的具體實況也少有紀錄流傳，一般史料及佛教載籍縱有述及，亦僅為籠統大要且缺乏系統，更無實證。

1900 年敦煌莫高窟藏經洞發現大批的寫卷，其中，保存有多種唐五代的講經文。這些發現提供了我們研究佛教俗講的寶貴資料，也使佛教俗講的問題受到學界的矚目。除了俗講經文文本的校錄、文體組織的析論外，更有對「俗講」進行歷史考源與儀式之探究。其中，向達〈唐代俗講考〉¹¹⁶歷引圓仁《入唐求法巡禮行記》、《樂府雜錄》、《資治通鑑》……等雜書、傳記，以為今敦煌寫本所錄諸講唱文及唐代俗講之本，並考論唐代寺院中之俗講、俗講儀式、俗講話本、及俗講文學之起源與式微，為敦煌變文理論奠定良好的研究基礎，對敦煌變文研究發展貢獻良多。

向氏此文除耙梳文獻載籍，勾勒出唐代寺院的俗講輪廓。特別是援引宋·元照《四分律行事抄資持記》、唐·日僧圓仁《入唐求法巡禮行記》「赤山院講經儀式」、「新羅一日講儀式」、法藏敦煌卷子 P.3849 以論述俗講儀式外，對於俗講儀式中的『高座』雖未加細論，但也提示了唐·蘇鶚《杜陽雜編》及晉·謝康樂〈山居賦〉注等有關記載。

顧『高座』乃俗講時之法師與都講之座具，源自正式講經，而有所發展。高座之設置既關係到俗講之職司，也涉及俗講經文中押座文屬性之解讀。今適逢紀

¹¹⁶向達：〈唐代俗講考〉（《燕京學報》106，頁 1-13，1934。）修訂後，又刊於《文史雜誌》3:9-10，1944；後收入《唐代長安與西域文明》，北京：三聯書店，1957 年，頁 294-336。

念向達教授誕辰 110 周年，因不揣淺陋，嘗試結合佛教文獻、傳世典籍、敦煌寫文獻與壁畫圖像，並參考日本古寺院保存之高座實物，以考論唐五代佛教講經座具的實況及其相關意涵。

二、佛教高座的起源與發展

(一) 佛典中有關高座的使用

「高座」也作「高坐」。佛教所謂的「高座」，係指說法、講經、說戒時所設置較通常席位為高的床座。也就是講經說法者所坐之床座。因為高於聽講者，所以稱為「高座」。

至於佛經中記載釋迦牟尼的坐處，一般稱為「師子座」。姚秦涼州沙門竺佛念譯《出曜經》卷一便云：「捷疾利根眾德備具普集一處。便與阿難敷師子高座。勸請阿難使昇高座。已昇高座便問阿難。如來最初何處說法。」¹¹⁷而後佛弟子說法座處也習以為稱。

據《大智度論》卷七的解釋說：『是號名師子，非實師子也。佛為人中師子，佛所坐處，若床若地，皆名師子座。』¹¹⁸「師子」即「獅子」，蓋佛教以為「佛為人中師子」，所以稱佛所坐之處為「獅子座」。可見稱佛座處為師子座，又為表示對佛陀地位的崇高，合稱之為「師子高座」。佛陀坐「獅子座」以轉法輪。因此，之後凡佛教講經說法者所坐的位子也稱「獅子座」、「獅子座高座」或逕稱之為「高座」。

佛教傳入中國，寺院中佛、菩薩的臺座以及高僧說法時的坐席也襲稱「獅子座」，通稱之為「高座」。如：《北齊書·杜弼傳》：「魏帝集名僧於顯陽殿講說佛理，敕弼昇師子座，當眾敷演。」¹¹⁹梁·慧皎《高僧傳·道生傳》：「生于大眾中正容誓曰：『若我所說反於經義者，請於現身即表癘疾；若於實相不相違背者，願捨壽之時據師子座。』」¹²⁰

「高座」在漢譯佛典中多所提及，如《六度集經》、《普曜經》、《賢愚經》、《句法譬喻經》、《道行般若經》、《大寶積經》、《藥師經》、《佛說華手經》、《梵網經》、《瑜伽師地論》……等都是。其中東晉·失譯人名的《佛說目連問戒律中五百輕重事》〈問法事品〉第三有云：

問：僧坐先寄佛在上，後可於上坐不？答：佛坐不得。先是僧坐得。問：

¹¹⁷ 《大正藏》，第 4 冊，頁 610。

¹¹⁸ 《大正藏》，第 25 冊，頁 111。

¹¹⁹ 《新校本北齊書》卷 24，〈列傳第十六〉，北京：中華書局，頁 350。

¹²⁰ 《大正藏》，第 50 冊，頁 366。

請人說法，先高座上帳[巾*盃]，是供養佛物，得於下坐不？答：都不知不犯，知不得。問：若人請比丘讀經及說法，施物得受不？答：有希望心受犯捨墮，若無貪心受不犯，若無衣鉢受不犯。問：僧中說法高座上得憑机捉塵尾不？答：不病憑机捉塵尾犯墮，非尾翅者皆得。¹²¹

可見說法時須登高座。說法者除登高座外，若身有病則可憑机而坐。而佛教律藏亦有記述，蕭齊·僧伽跋陀羅譯的《善見律毘婆沙》卷一〈序品第一〉中，記載了佛教講堂多以珍玩妙寶進行莊嚴，講堂之高座也以重寶加以裝飾的情形。其文云：

於講堂上，以珍玩妙寶而莊嚴之，懸眾雜花繽紛羅列，地下亦復如是，種種殊妙猶如梵天宮殿無異，氍毹茵褥薦席五百，敷置床上，悉北向坐。又高座以眾寶莊飾，選高座中最精妙者，擬以說法高座東向。¹²²

此外，蕭齊·釋曇景所譯的《佛說未曾有因緣經》卷下也說到高座以氍毹毼毳、綉縵錦繡加以嚴飾。其文云：

提達聞已，心大歡喜。憂怖即除，如重罪囚蒙赦欲出。即起修敬，禮拜問訊。即敕婢使，為敷高座。氍毹毼毳，錦繡綉縵，嚴飾第一。散花燒香，勸請辯才。令登高座。辯才受請，即昇高座。¹²³

梁·僧旻、寶唱等集的《經律異相》卷第三十九(外道仙人部)「富蘭迦葉與佛角道不如自盡六」中描述富蘭迦葉與佛角試，於城東立二高座，國王、群臣、大眾雲集觀角道的情形。其文云：

昔舍衛國有婆羅門師，名富蘭迦葉，與五百弟子相隨，國王人民莫不奉事。佛初得道，與諸弟子從羅閱祇至舍衛國。身相顯赫，道教清美。國王中宮、率土人民，莫不奉敬。迦葉嫉妒，欲毀世尊。謂波斯匿王曰：「吾等長老先學，國之舊師。沙門瞿曇，後出求道，實無神聖，而王捨我。今欲與佛角試，道德勝者王奉。」王言：「大善。」王以白佛，佛言：「甚佳。」結期七日，當角變化。王於城東平廣好地，立二高座。國王、群臣、大眾雲集。欲觀二人角道。迦葉與諸弟子先到座所，登梯而上。般師神王見其虛妄嫉妒，即起大風吹，坐具顛倒，幢幡飛揚，雨沙礫石，眼不得視。世尊高座，儼然不動。佛與大眾庠序而來，方向高座，忽然已上。眾僧一切寂然次坐。王及群臣加敬稽首白言：「願垂神化，壓伏邪見。」并令國人明信正真。世尊於座[火*

¹²¹ 《大正藏》，第 24 冊，頁 974。

¹²² 《大正藏》，第 24 冊，頁 674。

¹²³ 《大正藏》，第 17 冊，頁 582。

霍]然不現，即昇虛空，奮大光明。東沒西現，四方亦爾。身出水火，上下交易。坐臥空中，十二變化。沒身不現，還在座上。天龍鬼神，華香供養。讚善之聲，震動天地。富蘭迦葉自知無道，低頭慚怖，不敢舉目。金剛力士捉金剛杵，杵頭火出，以擬迦葉。問何以不現變化。迦葉惶怖，投下而走。五百弟子奔波迸散。¹²⁴

此角鬥情形與《牢度叉鬥聖變》極其相似。按：《牢度叉鬥聖變》是唐五代相當流行的題材。敦煌壁畫中現存計有 19 鋪。其中最大的一幅壁畫是 196 窟西壁。通壁全畫達 40 多平方公尺。內容描繪舍衛國大臣須達為請釋迦說法，擬以重金買下太子祇園來建造道場。六師外道在國王的支持下極力反對，並約定與釋迦弟子舍利弗鬥法。雙方商定：如果舍利弗獲勝，外道便皈依佛門；否則非但不得建造道場，同時太子及須達還得受誅。

鬥法中，勞度叉先後變出高山、水牛、寶池、毒龍、黃頭鬼、大樹等，而舍利弗變成金剛力士、獅子、大象、金翅鳥、天王、大風，一一將之擊敗。最後外道只得皈依。

場面中，可見舍利弗高坐蓮台，與勞度叉遙遙相對。舍利弗以大風疾吹高坐在帷幄中的勞度叉，頓時席捲陣索，帷幕傾斜，扶梯搖晃。

法藏敦煌寫卷 P.4524 有《降魔變》及舍利弗與六師外道圖卷內容情節基本與《牢度叉鬥聖變》壁畫相同。這些壁畫與圖像所描繪勞度叉鬥聖以及舍利弗與六師鬥法之場面，與《經律異相》中描述「富蘭迦葉與佛拗道」之場面，可說是具有異曲同工之妙。正好可提供角試鬥法具體的形象資料。圖像中也有高座的形象。



莫高窟 196 窟西壁晚唐勞度叉鬥聖圖中勞度叉雙腿盤坐於高臺寶帳。

¹²⁴ 《大正藏》第 53 冊，頁 207。



P.4525 《降魔變》國王坐在高座上親臨觀看，六師坐在斗帳中。

從中可見早期高座的使用並無定製，且使用者也無限制。國王所坐多似胡床高榻，與唐代講經活動中之高座顯有不同。

(二) 中土有關高座的使用

中國古代所謂的高座也與佛教的高座有所不同。清·趙翼《陔餘叢考》「高座緣起」條有云：

古人席地而坐，其憑則有几，《詩》所謂「授几有緝御」也；寢則有床，《詩》所謂「載寢之床」也。應劭《風俗通》：趙武靈王好胡服坐胡床。此為後世高座之始。然漢時猶皆席地，文帝聽賈誼語，不覺膝之前于席；暴勝之登堂坐定，隼不疑據地以示尊敬是也。至東漢末始斫木為坐具，其名仍謂之床，又謂之榻。¹²⁵

可見中國古代主要席地而坐。即便在佛教東傳後，漢地坐具形制與功能，仍不能完全脫離臥具的影響，大抵以床榻為主。今敦煌壁畫中所出現高僧所坐的高座，實際均是高榻而已。

不過，佛教傳入中國後，寺院中佛、菩薩的臺座以及高僧說法時的使用「坐席」的情形，已逐漸影響到中土高座的發展。宋·劉義慶《世說新語·賞譽》：「王、劉聽林公講，王語劉曰：『向高坐者，故是凶物。』」劉孝標注引《高逸沙門傳》：「王濛恒尋遁，遇祇洹寺中講，正在高坐上，每舉麈尾，常領數百言，而情理俱暢。」¹²⁶東晉高僧支道林在祇洹寺升高座講經，可見六朝時期中土佛教於講經說法、弘法佈道時已多設有高座。根據《晉書》所載，鳩摩羅什嘗於草堂寺升高座

¹²⁵清·趙翼《陔餘叢考》卷 31，石家莊：河北人民出版社，2003 年 12 月，頁 632。

¹²⁶宋·劉義慶、楊勇校箋：《世說新語校箋》，台北：明倫出版社，1973 年，頁 359。

講經¹²⁷；《北齊書》載崔暹命儒者權會教其子崔達拏升高座說《周易》¹²⁸；道宣《集神州三寶感通錄》載北齊初，嵩山高棲士嵩公於靈隱寺，見其講堂之中「床榻高座儼然」¹²⁹。是其時所謂的高座，仍屬中土傳統座具床榻之形制。除了佛教寺院之講堂多有高座之設置外。《周書·武帝邕上》載北周武帝於建德二年（573），召集群臣及沙門、道士等舉行三教論辯，武帝親升高座以主持三教先後之論辯。是高座之設置不止用於佛教高僧說法，儒、釋、道三教論辯時也多有高座之設。其文云：

十二月癸巳，集臣及沙門、道士等，帝升高座，辨釋三教先後，以儒教為先，道教為次，佛教為後。¹³⁰

可見佛教講經升高座之風氣已影響到儒、道的講經活動。《北史·盧道虔傳》便有盧道虔升高座講《老子》的記載。其文云：

道虔又娶司馬氏，有子昌裕。後司馬氏見出，更娉元氏，甚聰悟，常升高座講《老子》。道虔從弟元明隔紗帷以聽焉。¹³¹

顯然六朝時，高座已作為彰顯地位尊貴崇高之座具。不完全僅止於佛教所使用。除了表示講者之尊貴外，在佛教傳播過程中，佛道論爭，三教講壇日趨頻繁，場面更隆重而浩大。聽眾眾多，更需要高座之設置，以期發揮與聽者互動之效用。

佛教全盛時期的大唐帝國，講經說法活動尤為蓬勃。上至帝王貴族，下至平民百姓，講經活動頻仍，且規模宏大。講堂爆滿，寺院填闐。講經活動例設高座，內典外書多所記述。高座之體制也隨講經活動規模之壯大而更形高大。《舊唐書·代宗本紀》有云：

（永泰元年九月）丁酉，僕固懷恩死于靈州之鳴沙縣。……京師戒嚴。時以星變，羌虜入寇，內出仁王佛經兩輿付資聖、西明二佛寺，置百尺高座

¹²⁷ 《晉書·鳩摩羅什傳》：「（羅什）嘗講經於草堂寺，興及朝臣、大德沙門千有餘人肅容觀聽，羅什忽下高坐，謂興曰：『有二小兒登吾肩，慾鄣須婦人。』」（《新校本晉書》卷95，〈列傳第六十五〉，北京：中華書局，頁2501-2502）

¹²⁸ 《北齊書·崔達拏傳》：「魏、梁通和，要貴皆遣人隨聘使交易，暹惟寄求佛經。梁武帝聞之，為繕寫，以幡花贊唄送至館焉。然而好大言，調戲無節。密令沙門明藏著佛性論而署己名，傳諸江表。子達拏年十三，暹命儒者權會教其說周易兩字，乃集朝貴名流，令達拏昇高座開講。趙郡睦仲讓陽屈服之。」（《新校本北齊書》卷30補，〈列傳第二十二〉，北京：中華書局，頁405。）

¹²⁹ 唐·釋道宣《集神州三寶感通錄》卷下有云：「高齊初，沙門嵩公者，嵩山高棲士也。且從林慮向白鹿山。因迷失道，日將禺中，忽聞鍾聲，尋響而進。巖岫重阻，登陟而趣。乃見一寺，獨據深林。三門正南，赫奕暉煥。前至門所，看額云：靈隱之寺。門外五六犬。其犬如牛，白毛黑喙，或踊或臥，以眼眄嵩。嵩怖將返，須臾梵僧外來。嵩喚不應，亦不迴顧。直入門內，犬亦隨入。良久，嵩見無人，漸入次門。屋宇四周，房門並閉。進至講堂，唯見床榻高座儼然。」（《大正藏》第52冊，頁424。）

¹³⁰ 《新校本周書》卷5，〈帝紀第五〉，北京：中華書局，頁83。

¹³¹ 《新校本北史》卷30，〈列傳第十八〉，北京：中華書局，頁1078。

講之。¹³²

又《舊唐書·懿宗本紀》：

（咸通十二年）五月庚申，……上幸安國寺，賜講經僧沉香高座。¹³³

又《舊唐書·李蔚傳》也載：

懿宗奉佛太過，常於禁中飯僧，親為贊唄。以旃檀為二高座，賜安國寺僧徹，逢八飯萬僧。¹³⁴

唐懿宗咸通十二年（871年）賜安國寺講經僧悟達國師知玄沉香高座一事，唐·蘇鶚《杜陽雜編》卷下有記載¹³⁵，可見乃當時極為轟動的一大盛事。其中《杜陽雜編》對於懿宗御賜高座的形制與材質，有相當的描述。從中更能看出高座的高大精緻與講經的活動隆重壯觀。

三、唐五代佛教俗講中的高座

唐宋寺院講經，率有定式，俗講亦需遵循儀軌。唐·道宣《四分律刪繁補闕行事鈔》卷下〈導俗化方篇〉第二十四云：

夜集說法座高卑無在。三千威儀。上高座讀經，先禮佛，次禮經法。及上座後，在座正坐，向上座坐。槌槌聲絕，先讚偈唄讚。如法而說。若不如法問，不如法聽，便止。¹³⁶

宋·元照《四分律行事抄資持記》卷下〈釋導俗篇〉對俗講之情形記載稍詳，其文說：

夜下明設座，或是逼夜不暇陳設，故開隨坐。三中六法。初禮三寶；二升高座；三打磬靜眾，今多打木；四贊唄文，是自作，今多他作。聲並秉爐

¹³² 《新校本舊唐書》卷 11，〈本紀第十一〉，北京：中華書局，頁 279—280。

¹³³ 《新校本舊唐書》卷 19 上，〈本紀第十九上〉，北京：中華書局，頁 678。

¹³⁴ 《新校本舊唐書》卷 178，〈列傳第一百二十八〉，北京：中華書局，頁 4625。

¹³⁵ 唐·蘇鶚《杜陽雜編》卷下，見《唐五代筆記大觀》下冊，上海：上海古籍出版社，2000年3月，頁 1397。唐·知玄《慈悲三昧水懺法》〈慈悲道場水懺序〉：「後悟達國師居安國寺，道德昭著。懿宗親臨法席，賜沈香為法座。」（《大正藏》，第 45 冊，頁 968）此序為後人所撰，其撰寫年代蓋為北宋至道年間。

¹³⁶ 《大正藏》，第 40 冊，頁 138。

說偈祈請等；五正說；六觀機進止，問聽如法，樂聞應說，文中不明下座合加續之；七說竟回向；八復作贊唄；九下座禮辭。《僧傳》云：「周僧妙，每講下座，必合掌懺悔云：佛意難知，豈凡夫所測。今所說者，傳受先師，未敢專輒。乞大眾於斯法義，若是若非，佈施歡喜。」最初鳴鐘集眾，總為十法。今時講導，宜依此式。¹³⁷

元照所述講經儀式，科別十法，而仍語焉不詳。不過，其中「設座」指的應是設置「高座」。「初禮三寶；二升高座」，說明講經儀式須依序進行，先禮敬佛法僧三寶，緊接著講經法師與唱經都講升「高座」；然後靜眾，贊唄，說偈祈請；再進入正說。結束前「下座禮辭」，也就是說解座文後下高座。道宣及元照均為律學高僧其於〈導俗化方篇〉、〈釋導俗篇〉對俗講之情形記載，可見唐五代到北宋期間佛教講經遵循之程序。

至於講經儀式之具體過程，中土佛典、載籍所不載，所幸日本入唐求法高僧圓仁在其《入唐求法巡禮行記》卷二記述了唐文宗開成四年，於山東文登縣赤山院參與講經之會之情形。其中對有關新羅僧侶之日常「講經」儀軌有詳細的描述說：

〔十一月〕廿二日緣事不穩，歸於本院。「赤山院講經儀式」：
辰時，打講經鐘訖。良久之會，大眾上堂，方定眾鐘。講師上堂，登高座間，大眾同音稱嘆佛名——音曲一依新羅，不似唐音——講師登座訖，稱佛名便停。時有下座一僧作梵，一據唐風，即「云何於此經」一行偈矣。至「願佛開微密」句，大眾同音唱云——「戒香、定香、解脫香」等頌。梵唄訖，講師唱經題目，便開題，分別三門，釋題目訖。維那師出來於高座前，讀申會興之由，及施主別名、所施物色申訖，便以其狀轉與講師。講師把塵尾，一一申舉施主名，獨自誓願。誓願訖，論義者論端舉問。舉問之間，講師舉塵尾，聞問者語。舉問了，便傾塵尾，即還舉之，謝問便答。帖問帖答，與本國同，但難儀式稍別。側手三下後，申解白前，卒爾指申難，聲如大嗔人，盡音呼諍。講師蒙難，但答，不返難。論義了，入文讀經。講訖，大眾同音長音讚嘆。讚嘆語中有「迴向」詞。講師下座。一僧唱「處世界如虛空偈」，音勢頗似本國。講師昇禮盤，一僧唱三禮了，講師大眾同音，出堂歸房。更有覆講師一人，在高座南下座，便談講師昨所講文，至「如含義」句。講師牒文釋義了，覆講亦讀。讀盡昨所講文了，講師即讀次文，每日如斯。¹³⁸

圓仁詳細記載了當時山東赤山院講經的完整儀式。包括：集眾、上堂、定座、

¹³⁷ 《大正藏》，第40冊，頁404。

¹³⁸ 白化文、李鼎霞、許德楠校註：《入唐求法巡禮行記校註》，石家莊：花山文藝出版社，1992年，頁191-192。

作梵、唱經、開題等等節目次第，是考究唐人俗講的重要材料。向達先生早在〈唐代俗講考〉中便迭加徵引，發為論述。其中講師上堂，登高座，所登的高座一般稱之為「講座」、「法座」；而唱經題目的都講所坐的高座則稱之為「唱經座」或省稱為「經座」。緊接在「赤山院講經儀式」後，圓仁還記錄了「新羅一日講儀式」云：

辰時，打鐘，長打槌了。講師、都講二人入堂。大眾先入列座。講師、讀師入堂之會，大眾同音稱嘆佛名長引。其講師登北座，都講登南座了，嘆佛便止。時有下座一僧作梵，「云何於此經」一長偈也。作梵了，南座唱經題目……唱經了…講師開經目。¹³⁹

按：「赤山院講經儀式」、「新羅一日講儀式」均當屬僧講，聽講者非一般俗眾，所以行住坐臥威宜堂堂。入堂聽經，肅穆緘默，不似俗講時俗眾雜沓喧囂。儘管如此，但仍設有二高座，以供法師、都講升座。講師、讀師入堂後，講師登北座，都講登南座。坐定後，講經開題之前雖不用押座文以靜攝座下聽眾，但仍有『云何偈』梵讚之吟唱。此『云何偈』出《大般涅槃經》，即：「云何於此經，究竟到彼岸，願佛開微密，廣為眾生說。」¹⁴⁰用以提示講經即將開始，所以以下由都講「唱經題名目」，緊接著由講師針對經題進行詮釋即所謂的「開題」。

又「赤山院講經儀式」中提及講經正說結束後，講師下座，有時尚需昇『禮盤』，禮拜佛與菩薩，由一僧唱三禮了，講師大眾同音，然後出堂歸房。此時的『禮盤』指的是禮佛及說法時所升之高座。其座高無定，一般縱橫約三尺；或縱六尺、橫三尺。敦煌壁畫都有圖像，而日本奈良法隆寺等古寺也存有唐時遺物，可資印證。



莫高窟 159 窟法華經變中的禮盤線描圖

¹³⁹ 同上註，頁 192。

¹⁴⁰ 《大般涅槃經》卷三「壽命品」，全文：「云何得長壽，金剛不壞身。復以何因緣，得大堅固力。云何於此經，究竟到彼岸。戒香、定香、解脫香，解脫知見香，光明雲臺遍法界，供養十方無量佛，見聞普熏正寂滅。願佛開微密，廣為眾生說。」（《大正藏》第 12 冊，頁 379。）

四、唐五代高座的形制與實物

唐五代講經活動盛行，寺院講經堂普遍設有高座，然高座的形制究竟如何？載籍尠有記述。按：佛教高座之形狀依律之規定，大小各異。一般多為一、二公尺平方，高三十至五十公分不等。形狀有如床榻，無有頂蓋。如：莫高窟 12 窟，主室東壁「維摩詰經變」，善權方便說法之三的圖像¹⁴¹。也有有頂蓋的，如莫高窟 103 窟，東壁南側盛唐《維摩詰經變》，維摩詰手握羽扇坐於胡床。

又唐·蘇鶚《杜陽雜編》卷下記載有唐懿宗曾於咸通十二年製二高座賜新安國寺。其內容對於高座的形制與材質有概要的描述：

上敬天竺教，(咸通)十二年冬，製二高座，賜新安國寺。一為講座，一曰唱經座；各高二丈，研沈檀為骨，以漆塗之，鏤金銀為龍鳳花木之形，徧覆其上。又置小方座，前陳經案，次設香盆，四隅立金頻伽，高三丈，磴道欄檻，無不悉具。前繡錦襜褕，精巧奇絕，冠於一時。即設萬人齋，勅大德僧撤首為講論。¹⁴²

蘇鶚（生卒年均不詳），光啟中，（西元 886 年）登進士第。其《杜陽雜編》三卷撰成於乾符三年(876)。內容記載代宗廣德元年(763)至懿宗咸通十四年(873)凡十朝間異物雜事。其間雖有傳聞之事，然其記述懿宗賜新安國寺之高座，具體而寫實，當為其親眼目睹實物之描述。藉此，吾人當可當略窺唐人高座之形貌。

又題名金明七真撰的《洞玄靈寶三洞奉道科戒營始》六卷¹⁴³，此書乃現存有關於道教戒律儀範較古之資料。其中卷三「法具品」歷述道觀中應備之法具：鐘、磬、帳、幡、香爐、巾帕、經函、經廚、講經座、經架、讀經案、燈、輦輿、旌節、繩床等法具造作使用之法度。其中有關「講經座」云：

科曰：凡講經座高九尺，方一丈，四腳安牙版裙。朱漆或木素。皆畫金剛神王，或十座、百座，並須有偶。安閣道欄楯，並須如法。

科曰：凡常讚經座高五尺，方亦如之，與講座同軌制。裝飾與講座等。¹⁴⁴

¹⁴¹圖見敦煌研究院、江蘇美術出版社編《敦煌石窟藝術》，梁尉英編著、宋利良攝影《莫高窟第九窟、第一二窟》，江蘇美術出版社，1994 年，第 185 頁。

¹⁴²唐·蘇鶚《杜陽雜編》，見《唐五代筆記大觀》下冊，上海：上海古籍出版社，2000 年 3 月，頁 1397。又唐·知玄《慈悲三昧水懺法》中亦提及唐懿宗「賜沉香為法座」當時住錫於安國寺的知玄之事。〈慈悲道場水懺序〉：「後悟達國師居安國寺，道德昭著。懿宗親臨法席，賜沉香為法座。」（《大正藏》第 45 冊，頁 968。）

¹⁴³敦煌文獻 S.3863、dx11606、P. 3682、P. 5589+S. 0809、P. 2337 等《三洞奉道科誡經》殘卷，與此書乃同本異名。王卡以為：原題金明七真撰，約出于隋唐之際，最遲在唐玄宗之前問世。原本三卷，《宋史·藝文志》有著錄。《正統道藏》「太平部」收入六卷本。（《敦煌道教文獻研究》，北京：中國社會科學出版社，2004 年 10 月，頁 137-139。）

¹⁴⁴《正統道藏》「太平部 儀」760-761 冊，台北：藝文印書館，1964 年，頁 33080。

雖為道教之講經座，但從中也可窺見佛教講經座在中土的發展與影響之痕跡，也可藉以作為唐時乃至唐前高座形制之參考與佐證。



莫高窟第 103 窟 盛唐東壁 維摩詰經變

莫高窟第 103 窟盛唐東壁畫維摩詰經變。維摩詰身穿白衣，坐於胡床上，手握麈尾，身體前傾，雙眉緊鎖。

至於講經說法設二高座之情形，敦煌莫高窟壁畫中也提供我們參考的圖像。如莫高窟 12 窟，主室東壁「維摩詰經變」，善權方便說法之三的圖像¹⁴⁵。12 窟，是晚唐重要洞窟之一，開鑿於唐咸通十年（西元 869 年）左右。壁畫雖經過五代時期重畫，但仍可見晚唐風貌。



唐五代寺院中土尚保存的如山西五台山佛光寺、南禪寺等已不多見，而寺院講堂中的高座實物中土均未見有遺存。然鄰國日本，因唐化運動盛行，無論典

¹⁴⁵見敦煌研究院、江蘇美術出版社編：《敦煌石窟藝術》，《莫高窟第九窟、第一二窟》，梁尉英編著、宋利良攝影，江蘇美術出版社，1994 年，頁 185。

章、制度、文物、寺院規模，在在多有大唐之遺風。其中，位於奈良的唐招提寺乃唐代高僧鑑真(西元 688—763 年)第 6 次東渡日本後親手興建。始建于天平寶字三年(西元 759 年)，約竣工於西元 770 年。是日本佛教律宗的總寺院。這座具有中國盛唐建築風格的建築已列為日本國寶。唐招提寺保存完整，殿宇重重，有天平時代(盛唐至中唐以前)的講堂、戒壇，奈良時代(西元 710—789 年)後期的金堂(即大殿)，鎌倉時代(西元 1185—1333 年)的鼓樓、禮堂及天平以後的佛像、法器與經卷等。其中金堂後的講堂雖與法隆寺東院的傳法堂並列，同以天平時代少數的講堂文化遺產，而被列為國寶極重要的文物，但招提寺的講堂又因遷移自平城宮的朝集殿而聞名，是天平時代唯一存留的宮殿建築，其價值無可倫比¹⁴⁶。

講堂內供奉本尊彌勒如來，左右配祀持國天、增長天二尊像。佛壇前保存有完整的二座高座，分居主尊彌勒如來坐像前左右。高座作為構成講堂的一部分也列入國寶。其時代當屬奈良時代。此一保存，至為珍貴，提供了高座的形制之實物，有助於唐代講經活動之具體考察。

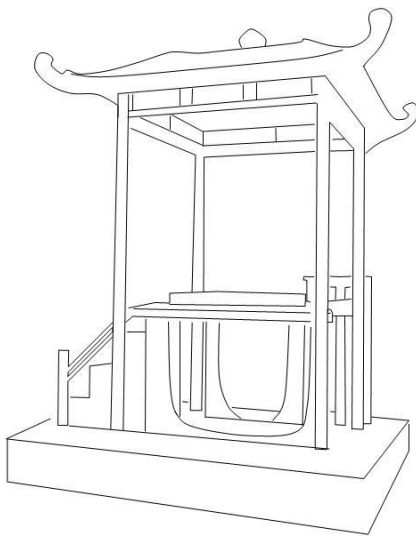


唐招提寺講堂正面方位：坐北朝南

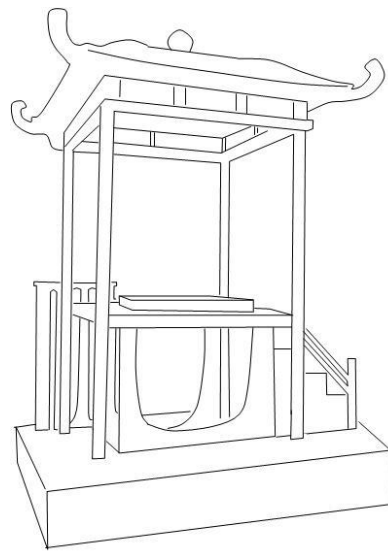
¹⁴⁶ 《天平の薨—唐招提寺》，律宗總本山唐招提寺出版，不著年月，不標頁碼。



唐招提寺講堂佛壇本尊與高座（錄自《天平の薨—唐招提寺》）



唐招提寺講堂高座線描圖



唐招提寺講堂高座線描圖

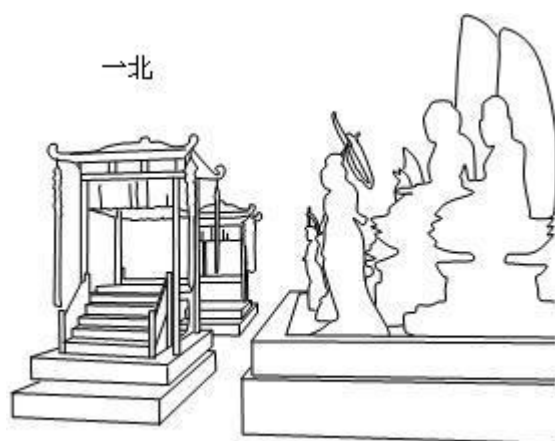
除了，唐招提寺外，目前世界上最古老的木造建築的奈良法隆寺，據傳始建於西元 607 年，重建於第八世紀。因為完整保留了中國隋唐時期的建築樣式而聞名世界，是聖德太子於飛鳥時代建造的佛教木結構寺廟。寺內保存有自飛鳥時代以來的各種建築及文物珍寶，被視為重要文化價值國寶。寺院內分為東、西伽藍兩院，西院保存了金堂(經堂，即大殿)、五重塔；東院建有夢殿等。西院伽藍是世界上最古的木構建築群¹⁴⁷。

法隆寺是聖德太子所建日本最古的學問研究所，自古被稱為法隆學問寺。金堂後的大講堂乃是作為學問鑽研中心的道場。創建時的迴廊在金堂、五重塔的後面，大講堂位於其北迴廊之外。延長三年（925 年），因被雷擊燒毀後，正曆元年（990 年）於同地改建，規模也一樣大。迴廊變成凸形，與大講堂的兩脇相連，也是在此時期。根奈良時代所記錄的《法隆寺伽藍緣起并流記資財帳》中並無講堂的記載。建造之初此處原是食堂，平安時代初期，才建成佛壇作為講堂。講堂

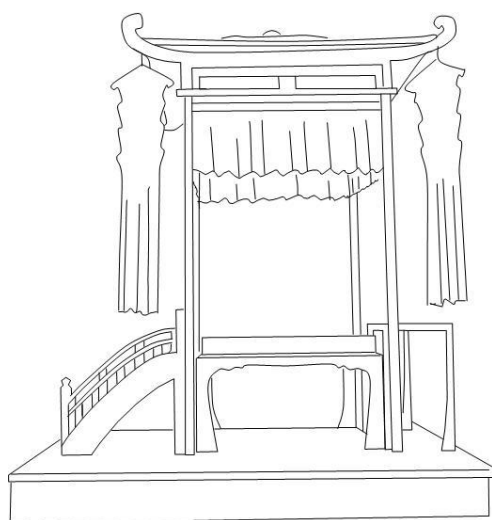
¹⁴⁷1993 年「法隆寺地區佛教建造物」被列入聯合國教科文組織世界文化遺產名錄。

中央三間的來迎壁前設佛壇，供奉藥師三尊像，主尊藥師如來坐像、左脅侍日光菩薩作像，右脅侍月光菩薩坐像，四角落分置兩公尺左右腳踏邪鬼的四大天王立像¹⁴⁸。佛壇前保存有完整的二座高座，其形制與唐招提寺講堂中之高座相同，時代屬為鎌倉時期（1192-1333），為木質塗黑漆，保存完整，有前机、屋蓋、禮盤、登段、基臺，全座總高 333 公分，寬 206.5 公分、深 206.5 公分，猶存唐代高座之遺風。¹⁴⁹

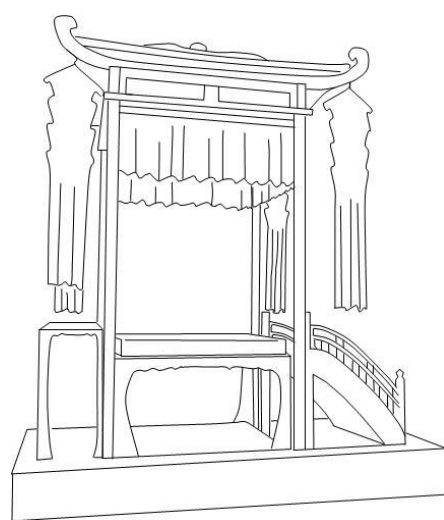
法隆寺講堂高座之形象早被宗淵輯、貫昭寫《三寶物具鈔》所採入，唯以僅為個別高座之圖繪，其在講堂中之位置與佈局無法得知，今將考察時繪製講堂高座線描圖，附錄於下，以資參考。



法隆寺講堂高座線描圖



法隆寺高座線描圖



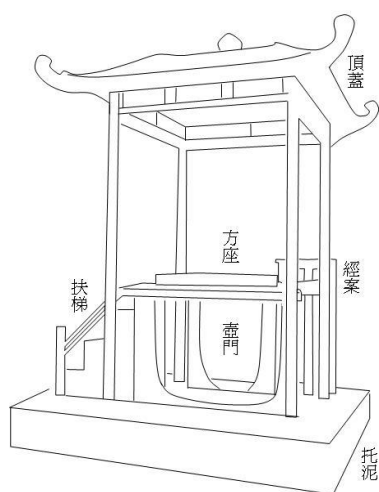
法隆寺高座線描圖

¹⁴⁸《法隆寺》，東京：株式會社小學館，2006 年 12 月，頁 40-41。《法隆寺の至寶》12 卷，東京：株式會社小學館，1993 年 6 月，頁 350。

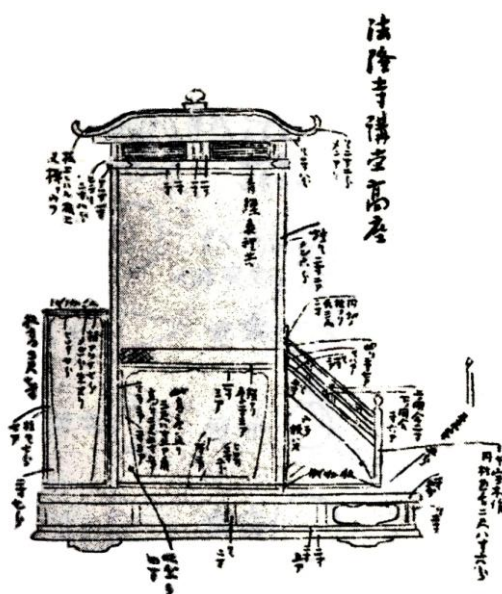
¹⁴⁹去年 11 月執行國科會計畫，前往法隆寺、唐招提寺考察高座實物，並參觀京都勝林院、大阪四天王寺，見其講堂中均設有二高座，居佛壇左右，蓋存唐代寺院講經高座之遺制。

從線描圖中可見法隆寺講堂中央南面築壇，供奉藥師三尊及四天王等。佛壇坐北朝南，壇前之左右設東西向二高座。高座雖不如《杜陽雜編》所載唐懿宗御賜新安國寺的高座來得高大華麗，但其格局與佈局基本相同。換言之，《杜陽雜編》有關高座的描述正可由日本法隆寺、唐招提寺講堂及高座遺存得到印證。

無論是法隆寺或唐招提寺、四天王寺或勝林院之高座，其形制大抵相同。高座下有木匡的托泥以承托高座。中間為方座，以供法師、都講所坐；後有扶梯以供升座。前有經案以放置經書。又上有頂蓋，頂蓋四方垂有短幡；方座下有壺門。150茲謹具唐招提寺之高座線描圖示其形制如下：



至於日本高座遺存之具體尺寸，因係國寶或重要文化財，考察時為能丈量，有待日後進一步追尋探究。茲據《大正新修大藏經》圖像第十卷載東京淺草寺傳法院藏本，彙錄《三寶物具鈔》中法隆寺講堂高座示意圖繪如下，以資參考。



¹⁵⁰所謂壺門，是指座床榻下之壺門形狀的結構，因形狀線條的波折起伏與壺的形狀相似，故稱壺門。此種壺門式裝飾手法也常見於佛教寶刹、神龕壁藏、轉輪經藏等佛教建築結構中的裝飾。

此圖示雖有尺寸標示，但印本難以辨識。整體觀察，高座似在一般方座基礎上，增飾添構而成。高座結構，基本以「禮盤」為主寬 119.2 公分、深 119.2 公分，前有「經案」或稱「前机」，高 113.6 公分、寬 120 公分、深 44.8 公分；後有「扶梯」或稱「登段」，高 103.5 公分、寬 119.2 公分、深 79.5 公分；基臺高 43 公分、寬 161.1 公分、深 293 公分，下有「托泥」、「壺門」；上有「頂蓋」總高 333 公分，寬 206.5 公分、深 206.5 公分，四角並垂有短幡。「經案」用以放置經書；「扶梯」，以便昇座。據此可與蘇鶚《杜陽雜編》所載唐懿宗御賜新安國寺高座所作的描述相互印證。

此圖繪所示形制顯與唐懿宗御賜高座近似，只是懿宗所製高座各高二丈，較為高大；且研沈檀為骨，以漆塗之，鏤金銀為龍鳳花木之形，徧覆其上。繡錦襜褕，精巧奇絕，凸顯為帝王御製極品之華麗與奢侈。

五、俗講中高座的職司與方位

佛教講經之進行，不論是正式講經法會或俗講，主要均由「法師」主講，「都講」輔佐。梁·慧皎《高僧傳》對此已多所記載¹⁵¹，足見法師、都講為經論講會中所設之職稱，魏晉南北朝以來已為定制¹⁵²。唐、宋承襲不替，只是職司有所消長。北宋·釋道誠《釋氏要覽》卷下不但記載了有關梁武帝御重雲殿講經，以枳園寺法彪為都講的事情，同時也說明了北宋時都講的職司，其文云：

梁僧旻法師講次，謂眾曰：昔彌天道安每講，於定座後，常使都講為含靈轉經。此事久發，既是前修，欲屈大眾各誦觀音經一卷。於是闔座忻然，遠近相習耳。今亦念佛是也。……〔都講〕，即法師對揚之人也。梁武帝每講經，詔枳園寺法彪為都講。彪先舉一問，帝方鼓舌端，載索載徵，隨問隨答。晉支遁至越，王羲之請講維摩經，以許詢為都講。詢發一問，眾謂遁無以答；遁答一義，眾謂詢無所難。今之都講，但舉唱經文，而亡擊問也。¹⁵³

¹⁵¹ 如梁·慧皎《高僧傳》卷四〈支道林傳〉云：「晚出山陰，講《維摩詰》。遁為法師，許恂為都講。」（《大正藏》第 50 冊，頁 348。）卷七〈曇諦傳〉：「磬乃悟而泣曰：『即先師弘覺法師也。師經為姚萇講《法華》，貧道為都講。』」（《大正藏》第 50 冊，頁 371。）卷七〈僧導傳〉：「年十八，博讀轉多，氣幹雄猛，神機秀發。僧叡見而奇之，問曰：『君於佛法且欲何願？』導曰：『且願為法師作都講。』」等。（《大正藏》第 50 冊，頁 371。）

¹⁵² 宋·贊寧《大宋僧史略》「都講」條云：「此則姚秦之世已有都講也。」（《大正藏》第 54 冊，頁 239。）

¹⁵³ 《大正藏》第 54 冊，頁 295。

可見蕭梁時，佛教講經，有都講之制，其為法師對揚之人。到北宋時，都講的職司但舉唱經文而已，不再對講經法師進行擊問。佛教講經例由法師講說，都講舉唱經文。根據《廣弘明集》所載，梁武帝〈斷酒肉文〉第四首注有云：

右牒僧尼合一千四百四十八人，並以五月二十二日五更，一唱到鳳莊門。二十三日旦，光宅寺法雲於華林殿前登東向高座為法師，瓦官寺慧明登西向高座為都講，唱《大涅槃經·四相品》四分之一，陳食肉者斷大慈悲種義。法雲解釋。¹⁵⁴

梁武帝天監十六年五月二十三日於華林殿講經，當時由光宅寺法雲為講經法師，登東向高座；瓦官寺慧明登西向高座為都講，舉唱《大涅槃經·四相品》四分之一的經文，後由講經法師法雲進行解釋。可見講經法會，設有二高座，分別由法師與都講登座。為法師所設之座稱為法座或講座；為都講所設之座稱為唱經座或經座。講唱通難各有職司。法師之高座，稱又稱「法座」，講經法師又稱「法主」、「講主」；都講雖亦有高座，然以職司唱經，所以又稱「經座」、「唱經座」，都講法師分位，主客分明。至於高座方位，或有以為東西南北並無一定¹⁵⁵。

《宋書·謝靈運傳》載靈運〈山居賦〉敘齋講之事云：「啟善趣於南倡，歸清暢於北机。」自注云：「南倡者都講，北机者法師」¹⁵⁶。據此則二高座南北向，講經法師居北，都講居南。蓋以佛教東傳之初，石窟、寺院、佛壇之設，或因佛祖西來，而多採坐西向東，如敦煌莫高窟；或坐東向西，如五台山佛光寺便是。如此講座與唱經座之坐向自然採南北相向。¹⁵⁷又《景德傳燈錄》卷 29 載〈誌公和尚十四科頌〉也提及南北座，其文云：

〈真俗不二〉 法師說法極好，心中不離煩惱。……四眾雲集聽講，高座論義浩浩。南座北座相爭，四眾為言為好。¹⁵⁸

此外，即使是坐北朝南之佛寺講經，也因講經法會之盛大，而于講堂不足以容納聽眾時，而在講堂外空曠處搭台設壇講經。此時佛壇必設於西方，因此講經

¹⁵⁴ 《大正藏》第 52 冊，頁 298-299。

¹⁵⁵ 白化文、李鼎霞、許德楠校註：《入唐求法巡禮行記校註》，「高座」注：「其為都講所設高座叫唱經座，也叫經座。為法師所設高座叫法座，也叫講座。方向東西南北，亦無一定。」（石家莊：花山文藝出版社，1992 年，頁 194。）

¹⁵⁶ 見《新校本宋書》卷 67，〈列第二十七〉，頁 1769。

¹⁵⁷ 《高僧傳》卷 12 〈曇邃傳〉有：「後寺僧經祠前過，見有兩高座，邃在北，弟子在南，如有講說聲。」（《大正藏》第 50 冊，頁 406。）有以為曇邃在北座，弟子在南座，謝靈運〈山居賦〉自注：「南倡者都講，北机者法師」不同。但也有以為〈曇邃傳〉中高座乃指僧人。猶言上座。亦即說：後來僧人從神祠前經過，見祠中有兩僧人，一是曇邃，一是他的弟子，曇邃坐在北邊，弟子坐在南邊。而非指講座與唱經座。

¹⁵⁸ 《大正藏》第 51 冊，頁 451。

座與唱經座之坐向也是採南北向。在南北向之高座中，以南向為上位。也就是以主尊之左為尊，坐西向東則以北為左，所以「南倡者都講，北机者法師」正是說明了講經法師為主，都講居次。

中國代建築方位，主要採坐北朝南。蓋漢傳佛教寺院之起源，東漢明帝時西域僧人迦葉摩騰、竺法蘭白馬馱經至洛陽，暫止鴻盧寺，後就此建立道場，稱為白馬寺，寺因成為漢地佛教道場之稱。又唐代「捨宅為寺」之風盛行，而漢地建築坐北朝南的傳統也成為佛教寺院建築的主要方位。因此，漢地佛寺多坐北朝南。又佛寺殿堂類型眾多，大雄寶殿（日本所謂金堂）為主體，作為演說佛法、傳戒場所的法堂則在大雄寶殿之後，其坐向也是坐北朝南。如日本奈良唐招提寺、法隆寺講堂均座北朝南。由於講座與唱經座在講堂佛壇下兩側，因此其坐向分別為東西向。文獻所見唐代佛教講經活動頗多採東、西二高座之記載。如《法華經傳記》卷9所載三階教僧侶進行佈教活動時，法會中之高座便是東、西相向。其云：

僧孝慈，年可五十。……每說三階佛法時嘗言：不合讀誦大乘經典。……當此優婆夷發願之時，其禪師被神打，失音不語。西高座上唱《集錄》者亦失音不語。下既有五箇老禪師，亦失音不語。¹⁵⁹

又中國古代方位以東為主位，西為賓位。因此，坐北朝南的佛寺中大抵都是法師升東高座以講經，都講登西高座以唱經。前舉日本奈良法隆寺講堂在中央南面築壇，供奉藥師三尊及四天王等，壇前之左右即設東西向之二高座。又唐招提寺大講堂佛壇也是供奉本尊彌勒如來坐像，左右配祀持國天、增長天二尊像。佛壇前主尊之左右也設東西向之二高座。這些多可作為明證。主尊坐北朝南，則以東為左，因此，法師為主故登東高座；都講居次，則登西高座。

六、高座與押座文

敦煌俗講變文中有一種所謂「押座文」，根據敦煌寫本 P.3849V 及 S.4417 擬題《俗講儀式》的寫本，二件內容相同，分抄《溫室經講經文》儀式、《受八關齋戒》儀式及《維摩經講經文》儀式三段，也提及俗講正說前有說押座。究竟何謂「押座文」？而「押座」支儀式意涵為何？由於載籍未見，故自敦煌變文發現以來，便受學者矚目，然眾說紛紜，莫衷一是。但無論如何，顯然與俗講設有高座有關，從高座入手，進行解讀，當是較為貼切。試看 P.3849V 及 S.4417 三段《俗講儀式》內容說：

¹⁵⁹ 《大正藏》第 51 冊，頁 92。

1. 夫為俗講，先作梵了，次念菩薩兩聲，說押座了。索唱《溫室經》。法師便唱釋經題了，念佛一聲了，便說開經了。便說莊嚴了，念佛一聲。便一一說其經題字了。便說經本文了。便說十波羅密等了。便念念佛贊了。便發願了。便又念佛一會了，便回發願，取散，云云。以後便開《維摩經》。
2. 夫為受齋，先啟告請諸佛了，便道一文表嘆使主了。便說贊戒等七門事科了。
3. 講維摩，先作梵，次念觀世音菩薩三兩聲，便說押座了。便索唱經文了。唱曰法師自說經題了。便說開贊了，便莊嚴了。便念佛一兩聲了。法師科三分經文了。念佛一兩聲。便一一說其經題句字了。便入經。說像喻了。便說念佛贊了。便施主各各發願了。便回向發願取散。

向達〈唐代俗講考〉指出俗講儀式的「說押座」，不見於正式講經儀式之中，是俗講特有的一項節目，這是向的創見。由於俗講變文師傳已久，押座文也是新發現的作品，故一般學者都不十分了解它的名義和作用。向達說：「押座文其正確解釋如何，不得而知，今按押座之押或與壓字義同，所以鎮壓聽眾，使能靜聆也。又押字本有隱括之意，所有押座文，大都隱括全經，引起下文。緣起與押座文作用略同，唯視押座文篇幅較長而已，此當即後世入話、引子、楔子之類耳。」¹⁶⁰之後，孫楷第《唐代俗講軌梵及其本之體裁》說：

所謂押座文者，乃唱經題前所吟詞，今敦煌寫本上有其本。……至押座之義，頗不易解。近世儒者，或以為其文錄置佛座之下因而得名。然押座文乃開題前所吟，似不必取易於佛座。於今竊為之說：意押者即是鎮壓之壓，座者即四座之座。……然則壓座之義可釋為靜攝座下聽眾。開講之前，新宜專一，故以梵讚鎮靜之。¹⁶¹

此外，鄭振鐸、傅芸子、日人那波利貞、倉石武四郎等也各有解說，金岡照光〈押座文考〉曾羅列眾說，加以整理，謂押座文定義，有「入話彙括說」、「開經前吟詞說」、「變文即押座文說」、「押座文緣起同系說」諸端，又有關押座語義，也有「四座鎮壓說」、「抵押說」、「佛座錄文說」數種¹⁶²。潘重規先生〈押座文後考〉，以為「押座文」的名義性能，各家頗多異說。其中以孫楷第的說法：「押者即是鎮壓之壓，座即四座之座」，最為正確。並對「座即四座」提出證明，如：伯 2044 卷〈押座文〉云：「座中弟子信心人，曠劫輪迴不直佛」；斯 2440 卷〈三身押座文〉：「今朝法師說其真，座下聽眾莫因循，念佛急手歸舍去，遲歸家中阿婆嗔」；

¹⁶⁰向達：〈唐代俗講考〉（《燕京學報》106，頁 1-13，1934。）修訂後，又刊於《文史雜誌》3:9-10，1944；後收入《唐代長安與西域文明》，北京：三聯書店，1957 年，頁 294-336。

¹⁶¹孫楷第：《唐代俗講軌梵及其本之體裁》，《國學季刊》6:2，1937 年 3 月，頁 185-236。後收入《滄洲集》，北京：中華書局，1965 年 12 月，頁 1-60。

¹⁶²金岡照光：〈押座考〉，《東洋大學紀要(文學部)》18，1964 年 10 月，頁 41-70；又金岡照光著、摩夫 譯：〈押座文考〉，《世界華學季刊》2:4，1981 年 12 月，頁 83-110。

伯 2305 卷〈無常經講經文〉：「更擬說，日西垂，座下門徒各要歸。」；伯 3375 〈歡喜國王緣〉：「座下總須聽此說，當來必定免輪迴」；「座中」、「座下」顯然只的都是在座的聽眾。潘先生肯定孫氏的說法並加以證明，我贊同押座文，押，通壓，為鎮定、安靜義，座，即指在座聽眾，押座，即是正式開講之前梵唄贊唱以使聽眾鎮靜下來，收攝心意，專注聽講。但是對於「座即四座」的解釋，我以為容有斟酌之處。

余意以為：押座文的「座」似乎作為「高座」解來得更加切合。也就是說，押座即「以梵讚鎮靜高座下之聽眾」。「座中」、「座下」均指聽眾而言。「座中」是指入座的聽眾，「座下」是指高座下的聽眾。按：「四座」又作「四坐」，乃指四周座位上的人。三國·魏·禰衡〈鸚鵡賦〉：「願先生為之賦，使四坐咸共榮觀，不亦可乎！」¹⁶³俗講活動，例有佛壇，或坐北朝南，或坐西向東；並設有講座與唱經座二高座，分立佛壇下左右兩側，或東西向，或南北向。聽眾例在高座之下，而非在四周，因不宜稱為四座。前舉斯 2440 卷〈三身押座文〉：「座下聽眾莫因循」；伯 2305 卷〈無常經講經文〉：「座下門徒各要歸」；伯 3375 〈歡喜國王緣〉：「座下總須聽此說」外，台北中圖 32 〈盂蘭盆經講經文〉：「不獨當初為目連，兼為今朝座下人」、「奉勸座下諸弟子，大須孝順莫因循」；日本龍谷大學藏〈悉達太子修道因緣〉：「今勸座下聽人，此者因緣，希逢難遇。」是押作文宜作講經變文正說開題前用以鎮攝高座下之聽眾，使其專心致意聽講之吟詞解。

七、結語

佛陀說法或席地敷座而坐，佛典中稱其座處為師子座。要之蓋為強調「佛為人中師子」。後為表示對佛陀地位的崇高，有合稱之為「師子高座」，或逕稱之為「高座」。又因佛陀坐「獅子座」以轉法輪。之後凡佛教講經說法者的座處也稱「獅子座」、「獅子座高座」或「高座」。

佛教東傳，因襲對佛陀及說法者之尊崇，仍稱之為高座，並將之具體化，而出現高於一般聽者座席之「高大床座」。隨著佛教傳播的盛行，大規模講經活動舉行的頻仍，因應現場互動之實際需求以及說法佈道的聽講效果，高大講座之設置更形突出。唐五代俗講活動普及，寺院講堂講座與唱經座二高座的設置已成常例；升高座以講唱，並成為俗講儀式中之構成部分。

至於高座形制、方位、職司等問題，敦煌文獻及莫高窟壁畫提供了考察高座發展與演變的記述與圖像資料。日本奈良唐招提寺與法隆寺等講堂保存的高座，呈現大唐之遺風，是研究唐五代高座的寶貴實物。除提供高座具體形制，有助於唐五代講經活動之考察外，並可據與蘇鶚《杜陽雜編》所載唐懿宗御賜新安國寺高座所作的描述相互印證。

¹⁶³ 《文選》卷 13，「賦庚 鳥獸上」，台北：文津出版社，1987 年 7 月，頁 612。

其中，高座的方位，或南北向，或東西向；蓋以佛教東傳之初，石窟、寺院之設，有採東西向，講座與唱經座分居佛壇主尊左右，故講經法師居北，都講唱經居南。而漢傳佛寺起源，不論就官寺為道場，或「捨宅為寺」，坐北朝南均為傳統建築的主要方位。講座與唱經座分居講堂佛壇下兩側，故文獻記述或日本古寺院講堂佈局，高座均採東西向。加以古代方位以東為主位，西為賓位。因此，坐北朝南之佛寺中大都是法師升東高座以講經，都講登西高座以唱經。二者之方位與職司甚為分明。

此外，變文中的「押座文」，自發現以來，名義解讀，極其紛紜。其中，押座的「座」，頗多解讀為「四座」。現從上述有關高座形制、方位之探討，明顯可見押座文與俗講高座之設置有關。透過本文論證得知：押座文的「座」當解讀為「高座」，較為適切。押座即「以梵贊鎮靜高座下之聽眾」；押座文指的便是講經變文正說開題前用以鎮攝高座下聽眾，使其專心致意聽講的梵贊吟詞。

變相與變文關係論爭平議

鄭阿財

南華大學文學系教授兼敦煌學研究中心主任

一、前言

敦煌文獻的發現震鑠古今，變文公諸於世，立即引起中外學者的矚目，更成為中國文學研究的重要課題。變文的名義、起源、體制及其與佛教關係等議題的探究，成果可說最為豐碩，同時也是爭議論辯最熱烈的區塊。『變相』與『變文』的關係便是其中之一。

自藏經洞發現已來，變文名義的研究最為首要。討論「變文」命名的同時往往牽涉「變相」的討論，由於二者皆源自於佛經，所以專家學者以不同的視角、方法，採用不同的材料，對「變相」與「變文」關係進行討論，於是產生許多不同的見解與說法。而諸家各富見解，說法紛紜，莫衷一是。

余意以為：當以動態來認知。也就是以發展演變的視角來審視，從歷時的、動態的來認知變文與變相。變文與變相之產生均源自佛教，二者關係的聯繫主要在「變」這一共同的特性。變是佛教傳播過程中的的一種宣傳手法，也就是將經文內容變更為：以線條、色彩、形相表現的視覺圖像；以通俗語言、韻散交結形式表現的聽覺講唱。共同達到宣傳佛理，教化俗眾的目的。二者同樣可省稱為「變」。隨時間推移與發展，講唱變文時，不論佛教或非佛教，均可有變相圖畫的配合；而在變文盛行下，許多膾炙人口的題材也被採入寺院壁畫的繪製，甚至有以變文作為繪製壁畫之題材藍本。是諸家說法正是說解了變文與變相動態發展中的階段性現象。關係到變文與變相的發展源流，是變文與變相整理研究者，亟需辨明。本文蓋從學術史的角度，論述有關變相與變文之關係，並對既有說法進行平議。

二、變文是變更佛經的文本；變相是變更佛經的圖相

敦煌變文發現以來，這一傳世文獻所不載的講唱文學，立即受到中國文學研

究者深切的關注。有以變相之「變」與變文之「變」名義相同，同源於佛教傳播；變文與變相的題材同源自佛教經典，且存在有相同題材的情形。主要研究如下：

(一)變文與變相得名相似，同源自佛教。

最早對「變文」名義提出解釋的是俗文學家鄭振鐸(1898-1958)。他在1938年出版的《中國俗文學史》一書中立有專章來討論『變文』，提出「變文」像「變相」一樣，「變相」是變更佛經的圖像，「變文」是變更佛經的文本¹⁶⁴。鄭振鐸的論述主要以唐代用的「變相」指稱寺院中的壁畫；「變相」就是將佛經的故事，繪在佛舍壁上的東西。以「變相」的命名來解釋「變文」，「變文」就是將佛經故事，寫在紙上的東西。也就是認為「變相」與「變文」的得名頗為相似，二者關係密切，同源自佛經，皆起源於僧徒的宣傳教義。此一說法對後世有著廣泛的影響。

之後，孫楷第(1898-1989)在1951年〈讀變文〉一文中則進一步以為：「蓋人物事蹟以文字描寫之，則謂之變文，省稱曰變。以圖相描寫之，則謂之變相，省稱亦曰變。其義一也。」¹⁶⁵孫氏認為變文與變相省稱皆為「變」且二者所描寫、繪畫的題材不外乎「經中變異之事」。「變文」與「變相」同樣以「變」得名，故二者的關係密切，皆取材於佛經變異之事。

(二)變相與變文有相同的題材

日人澤田瑞穗(1912--)在1940年〈支那佛教唱導文學の生成〉一文中也認為變文與變相圖是本質上非常相似的東西，主要描繪佛經中神變的題材，只是呈現的方式不同，以描繪佛經中的一個神話，空間表現的，就是「變相圖」；以口述或是文辭並以時間表現的，就是「變文」¹⁶⁶。其主張主要繼承鄭振鐸的說法。然而，澤田瑞穗又更進而觀察到變相與變文所採用的題材，他發現有些變相圖的題材與變文題目幾乎是一樣的，如：『目連變相』—〈目連變文〉；『降魔變相』—〈降魔變文〉；『地獄變相』—〈地獄變文〉；『維摩詰本行經變相』—〈維摩詰經變文〉。最後又提出變文、變相與俗講僧有相當密切的關係，俗講僧在講述變文時，還輔以寺壁上的變相圖，讓聽眾在聽的時候同時有具體的圖像可看。

¹⁶⁴ 鄭振鐸《中國俗文學史》，《鄭振鐸全集》7，石家莊：花山文藝出版社，1998.11，頁166。(影印1938年，長沙商務印書館初版《中國文化史叢書》第二集之一。)

¹⁶⁵ 孫楷第〈讀變文〉，原載《現代佛學》1：10，1951。現收於周紹良、白化文等編《敦煌變文論文集》，上海：上海古籍出版社，1982.4，頁241。

¹⁶⁶ 日・澤田瑞穗〈唱導文學の生成〉，《智山學報》新14，東京都：東洋文化出版，1940年，頁73-74。後收入《佛教と中國文學》，東京：國書刊行會，1975年，頁1-66。

之後，傅芸子（1902-1948）在 1961 年〈俗講新考〉¹⁶⁷一文中，也提出與澤田瑞穗近似的說法。他認為變文與變相的含義是相同，不過表現的方式有別，一個是文辭的，一個是繪畫的。他並舉出唐代兩京寺院有吳道子諸人所畫的壁畫，如『地獄變』、『降魔變』、『目連變』、『維摩詰變』諸經變相圖；而變文所據題材也和變相相同，有〈地獄變文〉、〈降魔變文〉、〈目連變文〉、〈維摩詰變文〉，可見本來是相對配列著的。在此前提下，他進一步推論講唱變文時是需要圖像作為輔助說明的。並且還以〈王昭君變文〉：「上卷立鋪畢，此入下文。」的「立鋪」，大概是將畫卷立起來，便於給聽眾觀看，好似「看劇」一般。以此證明唐代講唱非佛教故事變文的時候，也有圖像作輔助說明。起初佛教俗講宣傳教義時，輔以圖像來做說明，之後連非佛教故事的變文也採用這個方法，在說故事時也利用圖像做為輔助。

以上諸家說法皆認為「變文」與「變相」的關係本出同源，皆來自佛經，「變」就是變更佛經，為了傳播教義，將艱深、抽象不易理解的佛經，轉變成視而可視的圖像及通俗易懂的語言文字，以利佛教的傳播。更有進一步推測二者的關係，以為變文與變相是相輔相成的，變相是講唱變文的視覺圖像的輔助工具。

三、變文與變相的主從關係

上述各學者，不論是鄭振鐸、孫楷第、澤田瑞穗、或傅芸子，他們基本上都是俗文學研究者。因此，其立論基礎不自覺的從俗文學的視角來觀察，並從現存俗文學講唱的具體事物進行類推，其獲致的結論，有一定的參考價值，也因此長期以來一直被視為變文研究的公論。但 60 年代以來，隨著敦煌變文文本的整理與敦煌石窟壁畫圖像的公布，開始有不同學術背景的學者，分別從各自的領域，以不同的視角來對變文與變相的性質、關係展開論述。尤其是對有些變文具有題材相應的變相，二者是否存在主從關係，究竟是變文為主，變相為從，變文是變相繪製的文本呢？還是變相為主，變文為從，變文是變相的說明文字？其主要說法如下：

(一)變文是變相繪製的文本

美術史研究者金維諾(1924—) 在 1960 年發表的〈《祇園記圖》與變文〉一

¹⁶⁷傅芸子〈俗講新考〉，原載《新思潮月刊》1：2，1961。現收入周紹良、白化文等編《敦煌變文論文集》，上海：上海古籍出版社，1982.4，頁 154-155。

文中提到：「第九窟《祇園記圖》上的榜題不和其他經變一樣照寫佛經原文，而是由佛經演變而來的變文與變文中的唱詞。經變上的變文不僅證實了壁畫是按照變文描繪。」¹⁶⁸以壁畫的榜題與變文相對照，發現變相是按照變文的情節進行描繪，但金維諾認為變相並不是做為文字的簡單圖解，而是透過畫家豐富的想像，穿插著更多的情節變化。所以變相與變文的關係，並非只是單純的一方模仿一方，而是透過講唱者與畫家，先消化佛經後再以不同的方式呈現，且變文與變相二者之間也同時相互影響著。

(二)變文是變相的說明文字

話本小說研究者程毅中（1930--）在 1963 年發表的〈關於變文的幾點探索〉一文中明確的主張：「變文就是變相的說明文字」。他認為變文中每一段唱詞之前常出現的套語結構「處」字，就是指變相圖中的某一場面，有如按圖講唱，很像近代的拉洋片。且此「處」字也可以作為提醒聽眾，目前正講到何處，便於聽眾按圖索驥¹⁶⁹。此說明了變文與變相之間有密切配合的關係，可以是按圖講唱抑或作為講唱時的圖示。

周紹良（1917-2005）在 1965 年發表的〈談唐代民間文學——讀《中國文學史》中「變文」節書後〉一文中則以變文韻散的形式與篇幅的長短推論變文是附有圖畫的，長篇變文為韻散兼用及全為韻文，圖像為連環圖畫，如《大目乾連冥間救母變文(有圖一卷并序)》及《舜子至孝變文》；短篇變文則是用散文解說，圖像為單幅圖畫，如《劉家太子變》。¹⁷⁰以變文篇幅與形式推論「變文」是附有圖畫的，考察目前存留下來帶有圖畫的變文畢竟是少數，如《降魔變文》、《王昭君變文》，其中《王昭君變文》並沒有圖像，但文中有「上卷立鋪畢，此入下卷」等語，推論此變文是有圖的，再加上當時流傳的詩題與詩句，唐吉師老《看蜀女轉〈昭君變〉》：「翠眉嚬處楚邊月，畫卷開時塞外雲。」可知當時在講唱《王昭君變文》是有圖可看的。長篇是因為要解說連環圖畫，而短篇則是要解說單一圖畫，已明確指出「變文」是「變相」的解說文字。又以講唱的結構「『xxx處，xxx說』」的形式，說明正是講唱交替的地方，也正是顯示、指點圖畫的時候，這就是

¹⁶⁸ 金維諾〈《祇園記圖》與變文〉，原載《哈爾濱師範學院學報(人文科學)》1960：1，1960。現收於周紹良、白化文等編《敦煌變文論文集》，上海：上海古籍出版社，1982.4，頁 354-355。

¹⁶⁹ 程毅中〈關於變文的幾點探索〉，原載《文學遺產》增刊第 10 輯，1963.7。現收於周紹良、白化文等編《敦煌變文論文集》，上海：上海古籍出版社，1982.4，頁 388-389。

¹⁷⁰ 周紹良〈談唐代民間文學——讀《中國文學史》中「變文」節書後〉，原載《光明日報》1965.7.4，《文學遺產》515。現收於周紹良、白化文等編《敦煌變文論文集》，上海：上海古籍出版社，1982.4，頁 409-410。

『變文』特徵的所在。」¹⁷¹認為「變文」中出現的這些提示語，就是用來說明「變相」畫面的文字。

日人金岡照光（1930-1991）在 1971 年出版的《敦煌の文學》一書中對於變文與變相的關係有近似的看法。他說：「由現存以『變』、『變文』為題名的寫本，與其他類似結構的寫本中，可知變文與繪畫有不可分的關係，變文即是圖解的講唱，繪畫為變文的支柱。」¹⁷²金岡照光的說法非僅僅停留在變文是變相的解說文字，他還認為：變文除了是圖解的講唱外，同時也是繪畫的依據，變相圖是依變文進行繪畫，變相圖並非直接改變佛經故事而來。

白化文（1930--）在 1984 年發表的〈什麼是變文〉一文中也主張變文與變相有不可分割的關係加以引申，並進一步的推論。他檢視了敦煌文獻中原題有「變」或「變文」的寫本，約 20 多篇，據以考察變文與變相的關係。先從變文的形式著手，如變文的首題《大目乾連冥間救母變文并圖一卷並序》認為此寫卷是有圖的。後來把圖作為另冊、帶有圖的卷子而以為 P.4524《降魔變》是畫主文從的卷子。變文韻散轉換時使用的慣用句式如「xxx處，xxx說」、「若為陳說」及「道何言語」等，這些「變文中慣用句式都是用來向聽眾表示即將由白轉唱，並有指點聽眾在聽的同時『看』的意圖。」¹⁷³因而主張變文是配合變相圖演出的，大致是邊說邊唱引導觀眾看圖。由此可知，白化文認為變文是為了配合變相而在寺院或石窟；或在某些特定場合，也能配合壁畫、畫幡等進行表演。

美國敦煌變文研究者梅維恆（Victor H. Mair, 1943--）在 1989 年出版的《*T'ang Transformation Texts: A Study of the Buddhist Contribution to the Rise of Vernacular Fiction and Drama in China*》（《唐代變文---佛教對中國白話小說戲劇興起的貢獻之研究》）¹⁷⁴一書認為變文韻散夾雜，韻文前套語的基本程式與印度一種叫 *Par vacano* 圖相存在著相同的套語，進而推論二者韻文前套語之間的相似，意謂著它們服務於相同的目的，幾乎可肯定它們由某共同的源頭而相互關聯。梅維恆就在這樣的前提下把敦煌變文與變相等同於印度的「繪畫複述」。

他認為韻文前套語所使用的『處』字與圖畫上標記各場景的題記相關。如敦煌 102 窟有「太子雪山落髮處」、「泥連河澡浴處」及 108 窟「此是百梯山延法師

¹⁷¹ 周紹良〈談唐代民間文學——讀《中國文學史》中「變文」節書後〉，頁 411。

¹⁷² 日・金岡照光《敦煌の文學》，東京：大藏出版株式會社，昭和 46 年，1971 年 6 月。

¹⁷³ 白化文〈什麼是變文〉，原載《古典文學論叢》第 2 輯，1984。現收於周紹良、白化文等編《敦煌變文論文集》，上海：上海古籍出版社，1982.4，頁 437。

¹⁷⁴ Victor H. Mair : “*T'ang Transformation Texts: A Study of the Buddhist Contribution to the Rise of Vernacular Fiction and Drama in China*”, published by the Council on East Asian Studies, Harvard University, 1989。中文譯本，楊繼東、陳引馳譯：《唐代變文---佛教對中國白話小說戲劇興起的貢獻之研究》，香港：中國佛教文化出版有限公司，1999 年 12 月。

隱處」等；敦煌卷子 P.3317 所列出佛陀生平一百十八出短的附箋都以「處」字結尾。又以 P.4524〈降魔變〉帶圖的卷子，圖畫與變文敘述的故事相配合，而莫高窟第 146 窟壁畫題記文字與《降魔變文》相似。S.2614《大目乾連冥間救母變文并圖一卷並序》雖此卷中並未見有圖，但可從題目得知，此寫本製作之初，預計加入圖像。最後提出 S.5511 卷子開首有一圖像，以為此圖像為後加，接在殘卷的開始部位，而推論係後人為了與文字相配合將圖像插接於此。

他從變文寫本尋找圖像的跡象，主要是為了證成敦煌變文與變相等同於印度的「繪畫複述」，所以只關注到變文與圖像有所關聯的部分。事實上，並非所有變文皆有相應題材的圖像，也不是所有壁畫皆有與之相應題材的變文。所以他在文中也提到，「到目前為止我還沒發現唐代有關變相表演的有力確鑿的圖像證據。」¹⁷⁵

另外，他在 1988 年出版的《繪畫與表演——中國的看圖講故事和它的印度起源》一書中提到由於在中國方面關於變的表演只是一些令人失望的、模糊不清的記載，為了打破僵局，於是他採取了大膽的研究策略。便從印度、印度尼西亞、日本、伊朗、土耳其等，以及其它許多國家中與此類似的文學形式中尋找信息，希望填補中國的看圖講唱資料的空白。然而他從外尋求大量看圖講唱資料的前提，是基於認定變文與變相是作為看圖講唱表演的卷子與圖像，而且是受到印度看圖講唱的影響所致。他理解的變文與變相的關係是：「講說『變』的人在表演時就使用『變相』作為一種解說故事的手段。」¹⁷⁶也就主張變文是變相的解說文字，變相主要是講唱表演的視覺輔助。

四、變相是石窟的組成部分，無法用於講解變文

旅美的藝術史研究者巫鴻（1945--）他在 1992 年發表了〈何為變相？兼論敦煌藝術與敦煌文學的關係〉一文，文中從變相的歷史概念展開仔細的分析，並對這類繪畫加以考察，發現題為「相」的大多數繪畫無論在內容，還是形式，都不是「敘述性的」；畫在佛教洞窟中的「變相」並非用於講述故事。他對變相有這樣的觀察，是以畫面構圖的內在邏輯角度來立論。他認為變相是「奉獻式」的

¹⁷⁵ 梅維恆《唐代變文》，香港：中國佛教文化出版公司，1999.12 頁 219。

¹⁷⁶ Victor H. Mair, "Painting and performance: Chinese picture recitation and its Indian genesis",

Honolulu: University of Hawaii Press, 1988。中譯本，梅維恆著，王邦維、榮新江、錢文忠譯《繪畫與表演——中國的看圖講故事和它的印度起源》，北京：北京燕山出版社，2000.6，頁 1。

創作，是一種「圖像的製作」(image-making)，而非圖像的觀看 image-viewing)。所以從圖像製作的過程得知，「變相」與寫作和說唱的「變文」是不同的，他們有其自身的邏輯¹⁷⁷。巫鴻以這樣的原則對一大批以「降魔變」故事為題材的壁畫進行詳細的分析比較，從而得出敦煌石窟的變相壁畫不是用於口頭說唱的『視覺輔助』，儘管如此，他也不否定這些繪畫與文學是有十分密切聯繫的。

2009年于向東(1972--)出版了他的博士論文《敦煌變相與變文研究》，他以為敦煌變文受變相的影響比較間接，遠不如變文對變相的影響來得明顯而直接，所以他在探討二者的互動關係時，比較偏重於敦煌變相所受到變文影響的部分¹⁷⁸。從藝術學的科學定位出發，嘗試將個案研究與總體的理論分析結合起來，以變相不同的構圖方式結合與其相應的變文題材，藉以了解變文與變相之間的互動關聯。文中透過敦煌變相與變文關係較為密切的三種變相類型，連環畫式與《目連變文》、屏風式與《八相變》、向心式與《降魔變文》為對象，以個案分析進而將圖像資料與變文及其他古代文獻充分的結合。他認為敦煌變相有的直接依據敦煌變文創作，也有僅僅受到敦煌變文的一些影響。這種影響主要表現在整個變相畫面的故事性、通俗性方面。¹⁷⁹

五、諸家說法之平議

以上諸家研究，主要以俗文學史、佛教藝術史的視角、方法出發，或從文獻、或從題材；或據講唱與圖像的結構，或據壁畫、變文的佈局與敘事，分別立論。大都有其憑藉之理論與論據，所提出之看法也各有一定的參考價值。

面對同一問題，之所以會有如此分歧的看法，我想其主要原因蓋在對變文與變相認知有所差異。這當中的關鍵則在一般對變文與變相的名義採取共時的、靜態的「定格」看法。研究的面向較侷限於變相與變文發展中的階段性現象，較少能全面的觀察變相與變文動態性的演變。

平心而論，無論變文或變相都存在一段漫長的發展與演變歷程；因此，在探究其名義、指涉內容，以及二者間的關係時，實有必要考慮變文與變相的歷時性的發展情況，不宜單以靜態定格來立論，而應以歷時動態的認知來進行全方位的

¹⁷⁷ 美·巫鴻〈何為變相？兼論敦煌藝術與敦煌文學的關係〉，原載 *Harvard Journal of Asiatic Studies* 52.1(1992)，pp.111-192。原題 “What is *Bianxiang*?—On the Relationship between Dunhuang Art and Dunhuang Literature.” 鄭岩譯原載中山大學藝術史研究中心編《藝術史研究》2，頁 53-109，2000。現收於鄭岩譯、王睿編《禮儀中的美術——巫鴻中國古代美術史文編》，北京：三聯書店，2005.7，頁 366。

¹⁷⁸ 于向東《敦煌變相與變文研究》，甘肅：甘肅教育出版社，2009.1 頁 18-21

¹⁷⁹ 于向東《敦煌變相與變文研究》，頁 111。

觀察，方能有較為準確的理解與詮釋；同時也較能對變文與變相存在的複雜現象有一較具包容性的看法。

首先從歷史文獻學的視角來探究變文與變相的來源與關係。很明顯的，「變文」與「變相」二者的共相乃在一「變」字；而此一「變」字的來源，我們應該承認它是首先用在佛相方面。東晉·法顯(337-422)《高僧法顯傳》有云：「王便(使)夾道兩邊做菩薩五百身來種種變現，或作須大拏，或作睽變，或作象王，或作鹿、馬。如是形象，皆彩畫裝校，狀若生人。」¹⁸⁰其中「或作須大拏，或作睽變，或作象王，或作鹿、馬」可知其題材來自本生故事，而將其「變現」故事加以彩畫，而稱之為「變」，這是目前為止將「變」字用於繪畫，較早的紀錄¹⁸¹。而唐·張彥遠《歷代名畫記》歷載梁朝名畫有『寶積經變』傳於後代(卷七)，隋朝有展子虔的『法華變』、董伯仁的『彌勒變』、楊契丹的『雜佛變』傳於後代(卷八)等等，證明了佛寺中畫變相圖的風氣早在六朝就已經開始了。

所謂「變相」，最初指的是變現出來的形相。就現有文獻載錄論，「變相」一詞的出現較變文的出現為早。姚秦·鳩羅摩什(350-409)譯的《摩訶般若波羅蜜經》便有：「善男子！欲界中受五欲快樂，色界中受禪生樂，無色界中受寂滅樂，是事亦無常、苦、空、無我，變相、盡相、散相、離相、滅相。」¹⁸²此處「變相」一詞的「變」有變化不息之義，但此「變相」尚非指繪畫圖像；本師潘重規先生以為畫家描繪變相的形相稱之為「變相」，而省稱做「變」。在唐以前甚至在六朝時早已流行。他據《歷代名畫記》卷二所載知顧愷之作『維摩詰居士相』，在東晉時代，約當四世紀中葉¹⁸³。同書卷五記載可知南朝劉宋(420-478)時的袁倩畫『維摩詰經』一百餘椿故事時，便叫做變，也就是變相。¹⁸⁴從同一書的兩條記載，合理的推測，應該是畫單身的『維摩詰相』，便叫做『相』；畫情節變化的維摩詰故事，便叫做『變』——也就是所謂的『變相』。¹⁸⁵文獻所載顯示初期變相均屬於佛教範圍，其表現的內容題材也都是源於佛經。

至於「變文」一詞，姜伯勤以為早在梁、陳之間就已出現¹⁸⁶，而「變文」的

¹⁸⁰ 《大正藏》，第 51 冊，頁 865。

¹⁸¹ 饒宗頤〈從「睽變」論變文與繪畫之關係〉，原載《池田末利博士古稀紀念東洋學論集》，1980.9。後收於《饒宗頤史學論著選》，上海：上海古籍出版社，1993，頁 387。

¹⁸² 《大正藏》，第 8 冊，頁 321。

¹⁸³ 《歷代名畫記》卷二：「顧生首創維摩詰象，有清羸示病之容，隱几忘言之狀，陸與張皆效之，終不及矣。」

¹⁸⁴ 《歷代名畫記》卷五：「(袁倩)又維摩詰變一卷，百有餘事，運筆高妙，六法備呈，置位無差，若神靈感會，精光指顧，得瞻仰威容。前使顧陸知慙，後得張閻駭嘆。」

¹⁸⁵ 見潘重規：〈敦煌變文新論〉，《幼獅月刊》49 卷 1 期，1979 年 1 月，頁 18-41。

¹⁸⁶ 參見姜伯勤《變文的南方源頭與敦煌的倡導法匠》，《華學》1，1995 年，頁 150-151。又，《敦煌本宋明〈通門論〉所見『變文』詞義考釋》，載白化文等編《周紹良先生欣開九秩慶壽文集》，北京：中華書局，1997。

成詞時間還要更早些。「變文」的「變」字也具有神變、變異的意思。「變文」的得名，與「變相」相似，是指對佛經中的神變、變異情景的表現。其以線條、色彩繪製成圖像的為「變相」；其用語言文字表達的則為「變文」。講唱佛教題材稱為「變文」的使用，唐代開始較為普遍。《大唐大慈恩寺三藏法師傳》卷九有「報恩經變一部」¹⁸⁷的記載，據此，確知玄奘曾在顯慶元年（656）獻給唐高宗「報恩經變一部」，這部《報恩經變》當然不是報恩經原本，而應該是《報恩經》變文，也就《報恩經》的俗講經文。

「所謂『變文』之『變』，當是指『變更』了佛經的本文而成為『俗講』之意。（變相是變『佛經』為圖相之意）後來『變文』成了一個『專稱』，便不限定是敷演佛經之故事了（或簡稱『變』）。」¹⁸⁸講經文是變文中最初的形式。它的產生時期在變文中為最早。之後發展，由講經文演化成為講佛經故事、佛陀及佛弟子故事乃至離開佛教，講非佛教題材的史傳故事與民間故事，仍舊以變文來概括這一類的講唱文學。今存敦煌寫卷原卷題名有「變」、「變文」的，如《降魔變文》、《大目乾連冥間救母變文》、《舜子至孝變文》、《劉家太子變》等便是變文發展歷程，不同階段的表現。

既然變文與變相同源於佛教，同為佛教弘法宣傳下的產物，那自當從佛教傳播學的視角來考察。

佛教東傳，初期的傳播者主要是外來的高僧，他們傳播的方式，憑藉著記憶口誦經典，進而訴諸于文字。所以佛教初傳，經典翻譯乃首要之務。透過經典翻譯的傳播，信眾有了憑藉可以展開誦習；經典流通與盛行，則正式推動著信仰的流行。這其間佛教文獻的傳播，也透過了注解、講說、圖像展示，進行教義的宣揚與教法的弘傳，快速的推動著佛教在中土的發展。終使原本來自印度經由中亞入傳的宗教信仰，建構出漢傳佛教的龐大體系，使其成為世界佛教的主體。

隋唐五代，佛教在中國進入全盛時期。佛教的發展與傳播也進入了由雅而俗的新階段。大型法會訴諸語言聲音的轉經誦經與說法佈道；民間村落法邑經幢鐫刻等造經活動，訴諸於視覺的造像與繪製壁畫等圖像的傳播，使各階層與不同地域的信眾，得以有緣接受。

因應這一階段的傳播對象，不論是識字而不便或無緣讀經的信眾；或不識字無法讀經的信眾，在寺院大繪製了大型壁畫，以綫條色彩圖像來製作經變畫，或以絹本、紙本繪製經變掛畫，進行視覺傳播。同時，化俗法師也透過語言，以講唱經文或俗曲歌讚唱頌的方式來進行口頭的傳播。如此多方的示化信眾，發揮視覺傳播與聽覺傳播的最佳功能。

¹⁸⁷ 《大唐大慈恩寺三藏法師傳》卷九：「（顯慶元年十二月五日）其日，法師又重慶佛光王滿月，并進法服等，奏曰：輒敢進金字般若心經一卷并函，報恩經變一部。」

¹⁸⁸ 同注 1。

除了佛傳故事外，佛經中豐富而膾炙人口的本生、因緣、譬喻故事，以其生動的內容與感人的情節，始終是佛教傳播的利器。所以佛教弘傳的過程中既產生了精彩的敘事文學，也鋪陳繪製為動人的敘事圖像。這便是變相與變文題材交集的存在。但由於文字與圖像的媒介質性差異，呈現在文字敘事與圖像敘事的表現上，也就出現彼此互通之中但又帶有各自特色的差異性。

又敦煌變文的發現一開始便引起學術界的矚目，其中主要的觀點是從俗文學中講唱文學史出發，咸以為變文是「講唱文學的祖禰」，而「寶卷是變文的嫡系子孫」¹⁸⁹。也因中國講唱文學中早有看圖說故事的傳統，且世界各國也都有看圖說故事的存在，所以也就有將變文視為變相的解說文字，變相是講唱表演的視覺輔助的主張¹⁹⁰。

事實上，變文雖然是講唱文學的祖禰，然最早的變文是佛教的講經文，是引據經文，使之通俗化，既說且唱，用以吸引聽眾。它的儀式是講前有押座文，次唱經題名目。唱經題畢，用白話解釋題目，叫開題，開題後摘誦經文，以後一白一歌，又說又唱，直至講完為止。與一般的講經相同都是以說教為主，其差別則在於語言通俗淺白，運散夾雜，既說且唱。他的「變」指的是變更抽象深奧的佛經為通俗易解的講唱；並非像後期講唱佛教故事與民間故事的變文，是以敘事為主的、娛樂性濃厚的講唱。因此，初期講經變文並不一定存在著看圖講唱的情形。隨著變文的發展，由引據經文的講唱，演變為講唱佛經故事，到佛陀及其弟子的故事，乃至非佛教的中國歷史人物及民間故事，而成就深具故事性、敘事性的講唱文學。這種敘事說唱則大多配有敘事圖像以作為講唱的視覺輔助。我們從文獻記載亦可見有關配圖講唱的情形，如中唐詩人李遠（生卒年不詳）的〈轉變人〉、晚唐詩人李賀（790-816）的〈許公子鄭姬歌（鄭園中請賀作）〉、吉師老（約 828-907）的〈看蜀女轉昭君變〉等詩中均有關於唐代配圖講唱王昭君變文的描述¹⁹¹。又今存變文寫卷中也可見配圖講唱的實物遺留，如著名的 P. 4524 為圖文結合的《降魔變》寫卷，BD11731 與 P.5019 綴合的《孟姜女變文》殘卷，綴合後，正面文字銜接，背面圖畫拼合成一幅相對完整的變相。¹⁹²

¹⁸⁹同注 1。

¹⁹⁰同注 13。

¹⁹¹李遠〈轉變人〉詩：「綺城春雨灑清埃，同看蕭娘抱變來。時世險妝偏窈窕，風流新畫獨徘徊。場邊公子車輿合，帳裏明妃錦繡開。休向巫山覓雲雨，石幢坡下是陽臺。」；李賀：《許公子鄭姬歌（鄭園中請賀作）》詩：「長翻蜀紙卷明君，轉角含商破碧雲。」；吉師老：〈看蜀女轉昭君變〉詩：「翠眉顰處楚邊月，畫卷開時塞外雲。」李遠〈轉變人〉詩：「綺城春雨灑清埃，同看蕭娘抱變來。時世險妝偏窈窕，風流新畫獨徘徊。場邊公子車輿合，帳裏明妃錦繡開。休向巫山覓雲雨，石幢坡下是陽臺。」

¹⁹²劉波、林世田：〈《孟姜女變文》殘卷的綴合、校錄及相關問題研究〉，《文獻》2009：2，2009年4月，頁18-25。

此外，變文內容中也有涉及配圖講唱的相關記述，如 S.2614 原卷標題有：「大目乾連冥間救母變文並圖一卷並序」，雖然「並圖」二字似有塗抹。但這可說明了講唱佛弟子目連救母故事的變文，當時是有敘事插圖的。B D00876《大目犍連變文》，此寫卷的特點是：在一段一段的文字記載之間留有很大的空白部分，有文字記載的部分均有烏絲欄線，但沒有文字記載的空白部分則沒有欄線，就像是量好長短、預料圖像的大小以後，特地把需要的空間預留下來，可見《目連變文》原來還是帶圖像的¹⁹³。另外，《漢將王陵變》中也有「二將辭王，便往斫營處，從此一鋪，便是變初。」；《韓擒虎話本》原卷卷末有題記云：「**畫本**既終，並無抄略。」等等，凡此皆可作為明證。只不過這些配圖多為寫卷帶圖、或掛軸、畫幀，並非壁畫變相。¹⁹⁴

至於有以為「變文不僅配合畫卷作一般性的世俗演出，而且**在佛寺中，在石窟寺中，在某些特定場合，也能配合壁畫、畫幡等演出**。壁畫上甚至抄錄片段的變文作為說明，已代替抄錄正規的經文。」¹⁹⁵，說法基本不差。只是石窟壁畫是否適用於講唱變文的視覺輔助，仍屬推測，容有斟酌商榷之空間，猶有待更直接有力的證據。就功能論，壁畫是具有傳播教育的功能，佛教寺院壁畫除了傳播教義外，主要則在供信徒的禮拜與莊嚴道場之用。敦煌石窟早期作為修行、坐禪的場所，其壁畫圖像主要則是作為觀想的對象。因此從石窟的形制與空間來考察，衡之以敦煌莫高窟各石窟的現場格局，及壁畫的畫面結構以及榜題字體的大小，空間採光等等問題，似乎以石窟壁畫作為變文講唱的輔助工具可性能不高。

至於因講唱變文韻文前套語所使用的『處』字與圖畫上標記各場景的榜題相似，因有據以為變文是變相的解說文字。衡以實情，恐未必然。如 P.3317〈佛本行集經第三卷已下緣起簡子目號〉計 118 條文字簡約條目。每一條目前均冠有數字，條目後均有「處」字作結，樊錦詩曾將 P.3317《佛本行集經》的《簡子目號》118 條條目持與莫高窟第 61 窟佛傳故事畫的畫面及榜題進行比對。以為《簡子目號》既不是榜題，也不是榜題底稿。它是一份來源自《佛本行集經》第三卷以下佛傳故事主要情節形成的子目集成目錄。換句話說，就是情節設計稿。他的產生是先由《佛本行集經》第三卷以下相關卷目中選出所需經文，再從所需經文中

¹⁹³ 荒見泰史：《敦煌講唱文學寫本研究》〈第二章從新資料來探討目連變文的演變及其用途〉，北京：中華書局，2010 年 3 月，頁 66-69。

¹⁹⁴ 參朱鳳玉：〈論敦煌文獻敘事圖文結合之形式與功能〉，『敦煌文獻、考古、藝術綜合研究——紀念向達教授誕辰 110 周年國際學術研討會』論文，北京：中國國家圖書館、北京大學歷史學系暨中國古代史研究中心、及敦煌研究院主辦，2010 年 6 月。

¹⁹⁵ 白化文以為：「變文不僅配合畫卷作一般性的世俗演出，而且在佛寺中，在石窟寺中，在某些特定場合，也能配合壁畫、畫幡等演出。壁畫上甚至抄錄片段的變文作為說明，已代替抄錄正規的經文。」見〈什麼是變文〉，收入《敦煌變文論文錄》，上海，上海古籍出版社，1982 年 4 月，頁 439。

提煉出佛傳故事的主要情節。所以說 P.3317《簡子目號》條目乃莫高窟第 61 窟佛傳故事畫的情節設計稿。更不是變文。此種交集現象，蓋由於佛傳故事、本生、因緣，是講唱與繪畫的主要題材，宜講變文或繪製壁畫，每每仰賴故事摘要與繪畫起稿簡目。敦煌文獻中也出現許多為了化俗法師講唱取材，或繪畫構圖起草所需，本行、本生、因緣、譬喻一類佛教故事綱要、簡目一類寫本。這些文獻的抄寫，繁簡有別，刪減不一，然大抵為摘要、略要之編。除了 P.3317 外，又如 P.2303、S.4194、P.2837 等的《佛本行集經抄》，S.192「佛經摘抄」殘卷均是。只能說明變相與變文每有取材於共同故事，也利用相關的輯錄的綱要、簡目作為變文撰寫、壁畫繪製藍本之參考。

當然變文發展的過程中，也有許多變文創作流行後，因其故事的深受喜歡，題材影響到壁畫的繪製，例如：中唐以來民間廣泛流行的《大目乾連冥間救母變文》的出現，由於故事的膾炙人口，而佛經中並未見有目連救母故事情節的敷衍與鋪陳，因而變文也就成為壁畫繪製的文本依據，我們從榆林窟第 19 窟甬道北壁的目連變相便可以得到印證¹⁹⁶。

六、結語

總體而言，佛教入傳，在中國化、世俗化的發展過程中，敘事圖像與敘事文學原本屬性不同，各自成長，各自發揮其重要的傳播功能；隨著佛教的普及與發展，敘事圖像與敘事文學的結合陸續展開，於俗講法會或變場上使用，使俗講活動增添聲色，大大提高了視聽效果，促使佛教快速深入民間。敦煌文獻中敘事圖文結合的實物與相關記述，印證了此一發展與演變，是中國俗文學史上的焦點，也是佛教文化發展的貢獻之一。

但變相原係據經文或敘事語文以線條色彩描繪而成的圖像；變文則是根據經典內容以通俗淺近的語言文字與散韻交雜的方式來敷衍鋪陳故事情節。二者雖同源自佛教，性質相近，題材頗有交集。但就發展論，初期圖文各自獨立，屬於同源並行的兄弟關係，而非母子關係。變相之發生較早於變文。其後，在歷時動態的發展下，二者相互依存，關係複雜交錯。壁畫變相題材擴大，繪製材質、形制轉趨多方，有紙本、絹畫；卷軸，掛幀，便於法會或變場講唱使用。新興變文的創作，也提供壁畫繪製的新鮮題材。如此發展，敘事圖文的結合，將抽象的語言

¹⁹⁶ 樊錦詩、梅林：〈榆林窟第 19 窟目連變相考釋〉，載《段文傑敦煌研究五十年紀念論文集》，世界圖書出版公司，1996 年。

文字給予具象成形，化嚴肅的語境為生動的畫境；透過以圖敘事，圖文交映，達到視聽互補之效用。其間發揮各自之敘述特徵，使聽講效果倍增。其於俗文學史上既有助於講唱文學之發展，又開啟了話本小說插圖繡像盛況。更彰顯了變文與變相的關係與價值。

經典、文學與圖像--

十王信仰中『五道轉輪王』來源與形像之考察

臺灣南華大學文學系教授

鄭阿財

一、前言

十王信仰隨著佛教地獄觀傳入中國而產生，有關其形成與發展，為近代中國佛教研究的熱門區塊，其中閻羅王的淵源、演變與中國化的歷程；十王形成與定型的探究，是十王信仰研究的重要課題。

早在東漢末年閻羅王便伴隨著印度佛教的東傳而成為中國冥界之主司。其後，幾經與中國民間信仰的融合，與漸次層壘，發展到晚唐，遂完成地藏與十王共治的幽冥世界體系，也就是以地藏菩薩為幽冥王，居地獄之中，下分十王，各有名號，分別掌管冥界審判監督及救贖靈魂之責。此一完備的冥界體系與定型十王，成為後世民間信仰十殿閻王的穩固基礎。

回顧十殿閻王的形成，實非一朝一夕，以今所得見的文獻及文物遺存來考察，除了佛教原有的閻羅王外，十王之中的「五道轉輪王」，其淵源的「五道大神」是較早出現，且經常與閻羅王一併呈現。然「五道大神」最初乃為閻羅王麾下的屬神，其後是如何成為十王之中的「五道轉輪王」？又其形象之發展為何？有關這些問題，自來尠有論述。

余早年對「五道大神」多所關注，曾先後發表〈從敦煌吐魯番文書論唐代五道將軍信仰〉¹⁹⁷、〈唐五代「五道將軍」信仰之發展——以敦煌文獻圖像為核心〉¹⁹⁸等論文，之後更留意五道轉輪王的形象、來源等相關問題。今應廣島大學荒見泰史教授之邀，參加以『冥界與唱導』為主題之第三屆『東亞宗教文獻國際學術會議』，特以此為題，嘗試結合歷代文獻、敦煌寫卷、壁畫、絹畫等，以考察『五道轉輪王』來源與形像，期就教於方家。

¹⁹⁷ 載《2006 民俗暨民間文學學術研討會論文集》，臺北：文津出版社，2006年7月，頁77-112。

¹⁹⁸ 載《中國俗文化研究》5，成都：巴蜀書社，2008年12月，頁1-17。

二、十王信仰的形成與定型

十王的形成是唐代佛教在中國化、世俗化發展下漸趨成型的，主要在佛教固有的地獄觀與中土漢族文化原有的幽冥觀相雜糅，特別是結合道教與民間信仰而形成。佛教傳入中國也引進了印度的地獄觀念，南朝宋·劉義慶（403-444）《幽明錄》中有記述康阿得死而復生的入冥故事，其中述及：「凡見十獄，各有楚毒。獄名『赤沙』、『黃沙』、『白沙』，如此七沙。有刀山劍樹，抱赤銅柱。」¹⁹⁹或以為是十王的開始，事實上，《幽明錄》中所謂的「十獄」是十種地獄，並非十殿，更非十王，其內容蓋為地獄之描述與十王無涉。

十王信仰的產生，當與民間七七齋、百日齋、週年忌、三年忌之喪俗有關。所謂七七齋，為人死命終後，亡魂初入地獄，受中陰身，以七天為一期，倘得生緣，即可轉生，「中陰期」最多至七七四十九天。因此每七天為一個階段，每一階段由眷屬來為亡者營齋修福，以祈有助於死者轉生勝處。從頭七到七七，逐次進行，故稱「七七齋」，又稱「累七齋」。《王梵志詩》有云：「承聞七七齋，暫施鬼來吃。永別生時盤，酒食無蹤跡。」《無常經講經文》也有：「望兒孫，羞飴味，壘（累）七修齋兼遠忌。」足見唐代七七齋已是普遍流行的喪葬習俗。

除了為新死者營辦七七齋外，初唐以來民間還流行有所謂的「生七齋」，又稱逆修齋，或預修齋。《王梵志詩》有云：「家口總死盡，無死無親表。急首賣資產，與設逆修齋」唐·戴孚《廣異記》「梅先」條有云：「錢塘梅先恒以善事自業，好持佛經，兼造生七齋，鄰裡呼為居士。天寶中，遇疾暴卒而活。」²⁰⁰可以為證。

之後，在「七七」、「生七」的基礎上，更與中國固有的喪葬禮俗相結合，加入了「百日」、「周年」、「三年」等，形成了十個守喪階段，每一階段各祭奠主神，即一王，十個階段則有十王，因而有所謂的「十王齋」。

南宋·宗鑑（約 1273 時人）《釋門正統》卷四〈利生志〉²⁰¹記述唐代道明和尚入冥時，見十殿之冥王分別審判亡者之罪業，寤後遂一一敘述之，此信仰因而流傳於世間。南宋·志磐（約 1195-1274）《佛祖統紀》卷三十三〈十王供〉也以道明為十王之始唱者。

考《佛祖統紀》蓋以景遷《宗源錄》、宗鑑《釋門正統》二書為基礎，仿史書紀傳體及編年體增編而成，是此傳說蓋承襲宗鑑之說，南宋以前未見有關記述，是否可靠，難以查考，或有可能為南宋時所追記。

¹⁹⁹ 《幽明錄》宋代已佚，後人據《世說新語》劉孝標注及類書等加以輯佚。以魯迅《古小說鉤沉》稱著。

²⁰⁰ 唐·戴孚撰，方詩銘輯校《廣異記》，北京：中華書局，1996年12月，頁133-134。

²⁰¹ 《釋門正統》卷四〈利生志〉云：「外又有所謂十王者，按《正法念經》祇有琰摩羅王，此翻為雙王，以兄主男獄，妹主女獄故也。據《冥報記》云：『天帝統御六道，是謂天曹。閻羅王者，是謂地府，如人間天子：泰山府君。如尚書令錄，五道大神，如六部尚書，自餘鬼道如州縣等。』此外，十殿之名，乃諸司分者：乃唐道明和尚入於冥中，一一具述，因標其號，報應符合，初匪罔世，往往猶歷代官制不同，隨時更變也。又有《十王經》者，乃成都府大聖慈寺沙門藏川所撰。又，《水陸儀文敘》曰：『圖形於果老仙人（唐張果老畫幀），起教於道明和尚。雖冥司有十王之號，在藏殿無一字之談，稽攷所因，粗知其故，由雙王之示，實分十殿以強名，或崇追薦之方，或啟預修之會（云云）。』《卍新纂續藏經》冊75，No.1513，頁304a。

有關道明和尚的傳說，敦煌寫本 S.3092 號引《還魂記》有道明和尚遊地獄的親身經歷，及鼓吹新樣地藏菩薩形像的相關記述。其文開頭云「襄州開元寺僧道明，去大曆十三年二月八日依本院」，可見上限當不得早於大曆十三年（778）。倘其記述內容屬實，則此卷當完成於大曆十三年之後。松本榮一以為此則「從文字來判斷，我們可以認為亦如五代所記載的文書」²⁰²若此，則道明傳說當是晚唐五代地藏信仰流行時出現的傳說，而道明和尚入冥見「十殿閻王」，當是地藏信仰與十王信仰流行下的附會。換言之，有關「十王」的傳說，唐大曆以前尚未流行。不過，既有道明見「十王」的傳說，可見《佛祖統紀》的作者已看出「十王」並非源自印度佛經，而是佛教中國化所產生的²⁰³。

又宋·常謹集《地藏菩薩像靈驗記》〈清泰寺沙門智祐感應地藏記第二十九〉提及：後晉天福年中（936~944），有西印度人智祐來華，住清泰寺，持有地藏菩薩變像，並本願功德經梵夾。圖相上中央畫有地藏菩薩像，左右兩旁為十王之像。²⁰⁴有人便據此以為十王乃印度所傳。事實上，《地藏菩薩像靈驗記》原文所載是說智祐為西印度人，住清泰寺。「所持像經中，有地藏菩薩變像，並本願功德經梵夾」，並未說是從印度攜來，況且印度從無地藏菩薩變像，文中十王之名多為中國之稱呼，其所描述正與今存敦煌「地藏十王圖」相同，顯然是當時民間所流傳，是據此以為十王乃印度所傳之說法實不足取。

又以今所得見，可據以明確說明十王名號者，當推晚唐沙門藏川所撰《佛說閻羅王受記令四眾逆修生七齋功德往生淨土經》、《佛說地藏菩薩發心因緣十王經》，簡稱《佛說十王經》或《閻羅王受記經》。這類《十王經》中明確提到十王分別職掌十殿地獄，亡魂在『中陰期』的頭七、二七至七七、百日、一年、三年時將接受所屬地獄之冥王的審判處置。這十王分別是：一殿秦廣王、二殿初江王、三殿宋帝王、四殿五官王、五殿閻羅王、六殿變成王、七殿太山王、八殿平正王、九殿都市王、十殿五道轉輪王。²⁰⁵我們從敦煌莫高窟所發現大量的《十王經》寫本，不論是純文本，或藏川贊述的帶圖贊本，以及「地藏十王圖」絹畫，或「十王」經變畫，均可證明晚唐五代十王信仰已經形成且定型。

我們從其他地區如四川、陝西寺院的考古遺存，也可得知唐宋時期十王信仰除西北邊陲的敦煌地區外，西南的四川地區也普遍流行。就其呈現的信仰內容來考察，不論是為生者祈福逆修生七，或是為亡者祈福的追薦活動，都已成為中國打齋薦亡的民俗主體。

²⁰² 松本榮一《敦煌畫の研究》第三章第七節『披帽地藏菩薩圖』，東京文化學院，1937年。

²⁰³ 參鄭阿財〈敦煌寫本道明和尚還魂故事研究〉，載《山鳥下聽事，簷花入酒中——唐五代文學論叢》，嘉義：中正大學中國文學系，1998年6月，頁693-735。

²⁰⁴ 《地藏菩薩像靈驗記》：「沙門智祐，是西印度人也。天福年中來至，而住清泰寺。所持像經中，有地藏菩薩變像，並本願功德經梵夾。其像相者，中央圓輪中，畫菩薩像，冠帽持寶錫，左右有十王像，各五人。左五者：秦泰廣王、二初江王、三宗帝王、四五官王、五閻羅大王。右五者：一變成王、二太山王、三平等王、四都市王、五五道轉輪王。一一。各具司命司祿府君官等。自說緣起曰。」（《卍新纂續藏經》，第八十七冊，No. 1638，頁594c。）

²⁰⁵ 杜斗城：《關於敦煌本佛說十王經的幾個問題》，《世界宗教研究》1987年第2期，頁44-53；杜斗城：《敦煌本〈佛說十王經〉校錄研究》，蘭州：甘肅教育出版社，1989年。

宋元以降，隨著不同宗教與時代、文學文獻的表述，十王名稱與次第雖不斷出現與實時俱進的比附、調整與改易，同時構建出不同時期的地獄體系，然大體均以藏川《佛說十王經》為基礎，只是在分司佐治、執掌內容上更加詳細的鋪陳、描述。如：相傳北宋遼地淡癡的《玉曆至寶鈔》²⁰⁶即詳陳地獄十殿閻王及敷演所轄地獄的各種情形。其中，十王名目次第與《佛說十王經》所載，除個別的小差異外，基本相同。如：初江王作楚江王，閻羅王作閻羅天子，變成王作主城王，太山王作泰山王，八殿都市王、九殿平正王的次第互調，平正王作平等王，十殿五道轉輪王作轉輪王²⁰⁷。是十王信仰的形成與定型，其時間當在晚唐時期。

三、五道轉輪王的來源與發展歷程

在十王定型的《十王經》與『地藏十王圖』中都出現的「第十三年過五道轉輪王」，其時代均為十世紀，「五道轉輪王」形成與來源如何？有學者認為很可能是《大方廣十輪經》、《大乘大集地藏十輪經》、《地藏菩薩本願經》等經文中的「轉輪聖王」與「五道大神」的複合。余意以為當是『五道』與『轉輪王』的複合，且此所謂的『轉輪王』蓋為掌管輪迴轉世的冥王，也就是執掌冥間亡人於第三年「中陰期」將盡之時的最後判決，並據判決投生於五道之中，其與印度佛教的『轉輪王』之意涵及指涉均不同。

十王中稱為『五道轉輪王』，其命名取義蓋基於漢語詞彙的輪迴轉世之意，如此命名，既說明其來源出自五道大神，又明指其執掌亡者審判後的輪迴轉世。十殿冥王之執司與印度佛教經典中執司五道化生之五道大神相契合，而在十王信仰形成過程中，五道大神也就逐漸由閻羅王、泰山府君的屬下，轉為五道將軍，進而提升為與閻羅王、泰山府君同等地位的十王之一；其職司為決定亡者靈魂轉世去向的冥王「五道轉輪王」。以下分別論述之。

（一）五道大神

『五道大神』一詞在早期佛教經典中便經常出現。如《增壹阿含經》、三國吳支謙譯的《太子瑞應本起經》、晉竺法護譯的《普曜經》²⁰⁸等。這些經文，對五道大神此一人物、名稱、形貌與職司都有所描述。如《太子瑞應本起經》云：

（太子）即起上馬，將車匿前行數十裡，忽然見主五道大神，名曰貴識，最

²⁰⁶ 此書又稱《玉曆鈔傳警世》，吉岡義豐以為非宋代作品。王見川以為：極有可能是有人或李宗敏綜合明代中葉以來民間流行的地獄信仰，於雍正乾隆間寫。詳見《明清民間宗教經卷文獻》「導言」（《明清民間宗教經卷文獻》，臺北：新文豐出版公司，1999年，頁10-12。）

²⁰⁷ 《藏外道書》第12冊，第789~794頁。此外，《玉曆至寶鈔》中《勿迷道人受淡癡傳玉曆筆記》所載亦同。（詳見《藏外道書》第12冊，第798頁）

²⁰⁸ 《大正新脩大藏經》第二冊，No. 125《增壹阿含經》，頁698-700；第三冊，No. 185《太子瑞應本起經》，頁475；第三冊，No. 186《普曜經》，頁507。

獨剛強，左執弓，右執箭，腰帶利劍，所居三道之衢：一曰天道，二曰人道，三曰三惡道，此所謂死者魂神，所過當見者也。太子到，問何道所從。賁識惶懼，投弓、釋箭、解劍，逡巡示以天道曰，是道可從。

經文中，清楚的描述了五道大神：性情剛強，左手執弓，右手執箭，身上佩帶利劍，站在天道、人道及三惡道的入口處，掌控死者神魂的出入。所以五道大神很可能是源自佛教出現前印度文化中的原有神明，其來源甚早。

佛經裡所說的『五道』，漢譯又作五趣。梵文 Pañca-gatayah，指眾生根據本身的善惡行為死後將處於地獄、惡鬼、畜生、人、天等五種趨向輪迴轉生。支謙譯的《太子瑞應本起經》中五道大神名曰『賁識』，笮法護譯的《普曜經》中五道神名曰『奔識』，顯然都是梵文五『Pañca』的音譯。

佛經傳入後，五道大神也隨之進入中國民間信仰，在相關文獻、文物中出現，茲據所知見，依時代先後，要述如下：

毛鳳枝《關中石刻文字新編》著錄了陝西富平縣發現北魏太昌元年「樊奴子造像碑」，其中有題字云：「此是□五道大神□罪人」。按：北魏太昌元年為西元 532 年，「樊奴子造像碑」所刻圖像有閻羅王與五道大神，其中五道大神坐于胡床上，手中執戈，面前有數道雲氣表示輪回。上部用飛天、人、駝分別表示天道、人道、畜生道，地獄道與餓鬼道中的形象模糊不清。五道大神圖像旁有「此是□五道大神□罪人」榜題。此可能是今所得見佛教經典以外，中國文獻出現有關「五道大神」的最早記錄。

近代發現的吐魯番文書「隨葬衣物疏」中，有 23 件內容出現有「五道大神」。這些文書的時代均係高昌國時期，其中最早的是阿斯塔那 170 號墓出土章和十三年（543）『孝姿隨葬衣物疏』；最晚的是阿斯塔那 173 號墓出土延壽十年（633）『元兒隨葬衣物疏』。

〈孝姿隨葬衣物疏〉蓋為此類衣物疏的範本，其內容出現有比丘果願移「五道大神」的記載，是現存最早以比丘名義充作與冥間五道大神仲介人物的開端，也顯示出當時佛教信仰文化進入中國傳統喪葬文化的一大發展。之後，格式漸趨穩定，形成隨葬衣物疏的固定格式。書文內容為：

章和十三年水亥歲正月任（壬）戌朔，十三日甲戌，比丘果願敬移五道大神。佛弟子孝姿持佛五戒，專修十善，以此月六日物故，逕（徑）涉五道，任意所適。右上所件，悉是平生所用之物。時人張堅固，季（李）定度。若欲求海東頭，若欲覓海東辟（壁）不得奄遏停留，急急如律令。²⁰⁹

之後，1900 年莫高窟藏經洞發現的各類文書中更大量的出現「五道大神」，不論是佛經寫本卷末題記願文²¹⁰、一般啟請文²¹¹、迴向發願文²¹²、地藏十齋文²¹³

²⁰⁹ 錄文見《吐魯番出土文書》二冊，北京：文物出版社，1981 年 1 月，頁 60-61。

²¹⁰ 如：S.980、S.2981、P.2203、P.3668、S.6884 北圖麗字 72、北圖新 0701、天津博物館 178、

等。如：P.3668《金光明經》卷九題記：

辛未年二月四日，弟子皇太子李暉，為男弘忽染痢疾，非常困重。遂發願，寫此《金光明最勝王經》。上告一切諸佛、諸大菩薩摩訶薩及太山府君、平等大王、**五道大神**、天曹地府、司命司祿、土府水官、行病鬼王、疫使，知文籍官、院長 押門官、專使、可官，並一切幽冥官典等。伏願慈悲救護，願弘疾苦早得痊平，增益壽命。所造前件功德，唯願過去未來，見在數生已來所有冤家債主、負命者，各願領受功德，速得升天。

據此題記得知：皇太子李暉因男弘忽染痢疾，非常困重，遂發願抄寫此《金光明最勝王經》，願文中表示希望藉抄經功德祈求諸佛、菩薩、眾神明及一切幽冥官能慈悲救護，兒李弘病體能早日痊癒，增益壽命。

按：敦煌本李暉發願抄造《金光明最勝王經》存有卷一、二、三、九、十等，顯然是義淨于長安三年（703）新譯的十卷本《金光明最勝王經》，學者以為發願者乃于闐王李聖天之子李暉，是此「辛未年」當為 911 或 971 年，屬十世紀²¹⁴。

在這些題記發願文中，我羅列著佛、菩薩及各級冥界神明，「五道大神」均與「太山府君」、「平等大王」一起出現。

又佛教在舉行重大的活動時，會有結壇、散食等儀式，儀式中要啟請神明，最後還會將此法會功德迴向給各方人神在敦煌血本這類文獻中不厭其煩將所奉請或迴向的諸神名號一一臚列，從中我們看到當時敦煌民眾信仰的眾神，幽冥神祇中的「閻羅天子、五道大神、太山府君」等也並列在其中。

另外，唐五代民間還盛行一種專為生者修福避不祥而持齋的《地藏菩薩十齋日》、《大乘四齋日》等²¹⁵。內容是講每月有十個特定日子，每一特定日子則有一位天神下界巡檢；若在何此日念誦佛、菩薩之名，持齋念佛可獲不墮何種地獄，以及免罪多少劫的功德。其中也都提及「五道大神」在每月的「第十五日 五道

日本龍穀大學等《金光明最勝王經》寫本題記，P.3135《四分律戒》題記，其寫本時代均屬十世紀。

²¹¹如：S.5957、P.2855、P.3332 等《諸雜齋文一本》啟請文；S.1924、S.3875、S.5957、S.5456 等《迴向發願文》。

²¹²如：S.1924、S.3875、S.5957、S.5456 等《迴向發願文》；S.2144、S.3427、S.5589、北圖 7677、台灣中圖 136 等《結壇散食迴向發願文》。

²¹³如：《地藏菩薩十齋日》S.2568、S.4443V、S.5541、S.5892、S.6897、P.3011、上海博物館 48（41379）之 30；《大乘四齋日》S.2567、P.3795、北京大學圖書館藏本；《玄奘法師禮拜逐月有十齋日》：S.2565、S.4175、P.3809 等。

²¹⁴因題記無年號，但稱甲子，是李暉顯非大唐皇太子。陳國燦主張：此為西元 911 年于闐皇太子李暉為子弘祈病癒所寫（見《敦煌學大辭典》「辛未年皇太子寫金光明最勝王經記」，上海：辭書出版社，1998 年 12 月，頁 458。）；李正宇則明確指出李暉乃于闐王李聖天之子李暉，現任歸義軍節度使、瓜沙州大王曹元忠的姑表兄弟。題記「辛未年」是西元 971 年（見《敦煌佛教研究的得失》，《南京師大學報》社會科學版，2008：5，頁 54。）陳、李二說可從，雖年代不同，但發願者都是為于闐王李聖天之子李暉，茲從李說採 971 年。

²¹⁵參法國蘇遠鳴《敦煌寫本中的地藏十齋日》，收入《法國學者敦煌學論文選粹》，北京：中華書局，1993 年 12 月，頁 391-429。

大神下，念阿彌陀佛，不墮寒冰，持齋除罪二百劫」。

這些題記願文、啟請文、迴向發願文、地藏十齋文等，所啟請、發願的對象都是冥界的神明、大王、鬼差、吏役、獄卒…等，其中都伴隨有「五道大神」。除了前舉《金光明最勝王經》等題記發願文中出現「太山府君」外，還出現前舉所無的「閻羅王」，至於前舉一起出現的另一位「平等大王」則全面不見，似乎是以「閻羅王」代替了「平等大王」。蓋閻羅王為梵文「Yamarājā」的音譯，或作「焰摩羅王」；「平等王」則是義譯²¹⁶。

（二）五道將軍

唐五代時期民間祭祀除煞儀式中，流行一種驅儺取吉的歌辭〈兒郎偉〉。今敦煌文獻多所保存。如：P.2055、2058、2569、2612、3270、3302、3468、3552、3555、4011、4055、4976、4995，P.t.113，S.2055、6181、6207、Dx.1028、2171等。這些歌辭根據內容來看，主要可分為：歲暮送舊迎新的驅儺文；婚禮祝願的障車文；建築新房的上樑文。用作驅儺文、打鬼詞的〈兒郎偉〉歌辭中，出現有掌管冥界鬼魂的「五道大神」來統領打鬼部隊。如法藏 P.2058 V《兒郎偉》驅儺詞：

若說開天闢地，自有皇（黃）帝軒轅。押伏名（冥）司六道，並交守分帖然。**五道大神**執按，驅見太山府君。尋勘浮游浪鬼，如何惱害人天！

當「五道大神」廣為流行之後，在晚唐五代出現有「五道將軍」的稱呼。如：英藏 S.2055 V《兒郎偉》的歌辭中有：

…大王福如山嶽，門興壹宅光輝。今夜新受節義（儀），九天龍奉（鳳）俱飛。**五道將軍**親至，虎（步）領十萬熊羆。衣領銅頭鐵額，魂（渾）身總著豹皮。教使朱砂染赤，咸稱我是鍾馗。捉取浮游浪鬼，積郡掃出三峽。

此處稱為「五道將軍」當是以凸顯其統帥抓鬼部隊的職責，其任務主要是驅趕孤魂野鬼去陰曹地見太山府君，是一武將的形象，因而賦以「將軍」的稱號。而「五道將軍」驅儺打鬼的陣仗：「步領十萬熊羆，衣領銅頭鐵額，渾身總著豹皮」，呈現的儼然就是唐代民間信仰的鬼王鍾馗。

²¹⁶或認為中國佛教的『冥府十王』思想乃是從摩尼教那裡採納而得。九、十世紀時，佛教與摩尼教在十王觀念及冥府觀念方面有著極為微妙的關聯。近年羅世平《地藏十王圖像的遺存及其信仰》一文，更引摩尼教漢文典籍《下部贊》的文字，進一步推斷摩尼教亦重地獄冥府，與中國佛教信仰間有類似處，以為地獄十王之中或許雜有摩尼教的元素，佛教與摩尼教中的「平等王」即是相同的概念。（見《唐研究》第四卷，北京大學出版社，1999年，頁399。）芮傳明〈摩尼教「平等王」與「輪迴」考〉以為漢文摩尼教典籍中的「平等王」迥異於佛教的「閻羅王」，摩尼教的「平等王」是「夷數」，其原型來自基督教的「耶穌」。（見《史林》，2003年6期，）

(三) 五道轉輪王

唐代前期冥界主宰「閻羅王、太山府君、五道大神」經歷了長期發展，當佛、道與民間信仰融合，促使冥界十王的崇信與設齋供養的活動廣泛流行。十王之中第十為「五道轉輪王」，在藏川贊述的帶圖贊的《十王經》或敦煌絹本『地藏十王圖』，均題明確有「第十三年過五道轉輪王」。此『五道轉輪王』是『五道』與『轉輪王』的複合。

十王中此所謂的轉輪王蓋為掌管此輪迴轉世之冥王。也就是執掌冥間亡人於第三年「中有」將盡之時的最後判決與投生之冥王。其與印度佛教的轉輪王之意涵及所指涉均不同。

印度佛教所謂轉輪王，又稱轉輪聖王、輪王。佛教以為此王為世間第一有福之人，身具三十二相，於人壽八萬四千歲時出現，即位時，由天感得輪寶，轉其輪寶，而降伏四方，故曰轉輪王²¹⁷。敦煌變文《太子成道經》敘及悉達太子出家時說：「捨卻輪王七寶位，夜半逾城願出家」；《八相變》論及太子相好也說：「太子生相好無等倫，降下閻浮化理民，居家定作輪王位，出事應為大法尊。」

十王之「五道轉輪王」的稱謂蓋基於其職司五道化生，而漢語詞彙「轉輪」一詞具輪迴轉世之意。又印度佛教經典中職司五道化生的「五道大神」，正相契合，故在十王信仰發展過程中，冥王化的結果，被提升為冥王，乃有五道轉輪王之稱。

四、『五道轉輪王』之形象依據與演變

十王信仰中的五道轉輪王名稱及其執掌亡者審判後的五道（或六道）輪迴轉，均源自於佛教中的五道大神。然其形象之依據與演變又為何？特別在唐五代十王信仰形成定型之後，壁畫、絹本、圖幀及圖文寫卷如何透過線條、色彩將這些冥王與予具體的形象。其依據為何？發展之歷程又為何？

據佛經所載，五道大神已具基本形象。三國東吳支謙譯的《佛說太子瑞應本起經》中有相當清楚的描繪：「五道大神，名曰賁識，最獨剛強，左執弓，右執箭，腰帶利劍，所居三道之衢：一曰天道，二曰人道，三曰三惡道，此所謂死者魂神，所過當見者也。」「最獨剛強，左執弓，右執箭，腰帶利劍」武將的形象已相當明顯。笮法護譯的《普曜經》也說「帶劍執持弓箭」，是其在印度文化中就是武將形象的冥界神祇。隨佛教傳入中國後，其圖像便據經文加以描繪。以今所得見最早的「五道大神」圖像為北魏太昌元年（532）『樊奴子造像碑』。²¹⁸此

²¹⁷《俱舍論》十二曰：「從此洲人壽無量歲乃至八萬歲，有轉輪王生。減八萬時，有情富樂，壽量損減，眾惡漸盛，非大人器，故無輪王。此王由輪旋轉應導，威伏一切，名轉輪王。施設足中說有四種，金銀銅鐵輪應別故，如其次第。勝上中下逆次能王，領一二三四洲。」

²¹⁸毛鳳枝《關中石刻文字新編》：「第三列畫像一屋無四壁，古所謂堂無四壁曰『皇』是也，室中榻上坐一神人，作鞠獄狀，其右題雲：『此是閻羅王治□』；神座之前，畫二羊作跪訴狀，又畫一人縛於架上，一人持刀屠割之，題字云：『此是屠仁今常羊命』（碑中屠人之『仁』，當作『人』）；

碑陰刻有閻羅王和五道大神地獄審判圖像，其中閻羅王端坐在帳中審理案件，羊、狗等動物跪立於前，狀似申訴。立柱上有罪者受刀割之刑，並有罪魂戴枷前來。五道大神坐於胡床上，手中執戈，面前有數道雲氣表示輪回。雲氣上有飛天、人、駝分別表示天道、人道、畜生道，地獄道與餓鬼道中的形象模糊不清。五道大神旁有榜題：「此是五道大神□罪人」。



此造象碑中人物形象刻畫呈現出中國本土的特點。五道大神持『戈』，以兵器凸顯武將形象，及具指揮地位的象徵。

敦煌變文中也多次出現對五道大神、五道將軍的描述，如〈破魔變文〉中說當魔王聚集百萬徒黨，展開攻打時，佛陀這邊則是：「閻羅王為都統，總管諸軍，五道大神兼押衙大將，又知斬斫。喚風伯兩師作一營，呼行病鬼王別作一隊。」²¹⁹閻羅王為都統，總管諸軍，五道大神為押衙大將，說明了五道大神是閻羅王的部屬，也是將軍的形象。至於 S.2614〈大目乾連冥間救母變文〉(921 年)中，目連為救母親，入地獄遍尋不著，而找到「五道將軍」，所見到的則是：「五道將軍性靈惡，金甲明晶，劍光交錯。」²²⁰此處對五道將軍的穿著有了具體的描述：身穿金甲冑，手持長利劍的將軍形像。

此外，在史傳變文的〈韓擒虎話本〉中也提到「五道將軍」身披黃金鑲甲，頂戴鳳翅兜鍪，奉天符牒命，請韓擒虎赴陰司做閻王的情景：「(韓擒虎)前後不經兩旬，忽然神思不安，眼瞶耳熱，心口思量，昇廳而坐。坐猶未定，忽然十字

常羊命之『常』，當作『償』)。又畫一人縛於柱上，題字云：『此是□道大神□罪人』。……。又畫一神人坐胡床上，手執長戈，前畫六道輪回像。」(見《石刻史料新編》第 22 冊，臺北：新文豐出版公司，1977 年，頁 16872。)

²¹⁹ 黃征、張涌泉《敦煌變文集校注》，北京：中華書局，1997 年 5 月，頁 533。

²²⁰ 黃征、張涌泉《敦煌變文集校注》，北京：中華書局，1997 年 5 月，頁 1028。

地裂，湧出一人：身披黃金鑲甲，頂戴鳳翅頭（兜）毛（盔），按三杖低頭高聲唱諾。」²²¹可見，不論是佛教的俗講變文，或中國歷史英雄事跡的講史話本，當要突顯出做為幽冥將軍打鬼除魔的武將形象時，「五道大神」以改稱為「五道將軍了」。

除了文學作品的描述外，以線條、色彩具象描繪的圖像，更是鮮明的呈現了五道將軍、五道轉輪王的形貌。如現藏美國華盛頓弗利爾美術館(Freer Gallery of Art)，原屬清·葉昌熾舊藏于闐金玉公主供養的《地藏菩薩像》。此絹畫主尊地藏，頭被風帽，手拿寶珠。菩薩右前方有一僧侶，左側座榻前有一獅子，絹畫右下為供養人于闐金玉公主畫像及題記，絹畫右上方有榜題「南無地藏菩薩忌日畫施」、「五道將軍」；左上方有榜題「道明和尚」。²²²其圖如下：



此地藏菩薩絹畫中出現的「五道將軍」圖像，一身戎裝，呈現的是身穿鎧甲，頭戴兜鍪，手持長兵器，身配弓箭的將軍形象。

當十王信仰形成，十王名號漸趨定型，五道將軍與轉輪王複合而成十王中第十「五道轉輪王」，其在圖像的表現上也繼承了「五道大神」、「五道將軍」既有的武將形象。今所得見敦煌文獻中帶圖贊的《十王經》繪卷，其中「第十三年過五道轉輪王」畫「五道轉輪王」坐殿判案的圖像，便是與前舉「五道將軍」的形象相似，身穿鎧甲，頭戴兜鍪。如：P.2003、P.2870、Ch.00414+Ch.00212+S.3961、

²²¹黃征、張涌泉《敦煌變文集校注》，北京：中華書局，1997年5月，頁304。按：〈韓擒虎話本〉的寫作時代據學者研究大致斷為983-1009。（見韓建瓚〈敦煌寫本《韓擒虎畫本》初探（一）——「畫本」、「足本」、創作與抄卷時間考辨〉，《敦煌學輯刊》第1期，1986年，頁51-63。）

²²²葉昌熾舊藏《于闐公主供養地藏菩薩像》絹畫係敦煌閩人王宗海所贈。此畫早在王國維《觀堂集林》卷二十〈于闐公主供養地藏菩薩畫像跋〉中即曾提及：「南林蔣氏藏敦煌千佛洞所出古畫一。上畫菩薩象，題曰南無地藏菩薩，下有四小字曰忌日畫施。菩薩旁立武士一僧一，題曰五道將軍，曰道明和尚」蓋此畫原為葉昌熾所有，葉氏過世後，流入吳興蔣汝藻，後不知去向。據榮新江披露此畫幾經輾轉，現安然收藏在美國華盛頓弗利爾美術館（Freer Gallery of Art）。見榮新江〈葉昌熾敦煌學的先行者〉，載《IDP NEWS》No.7，Spring 1997.9。

及日本和泉市久保惣紀念美術館藏董文員繪卷等，以及 P.4523+ Ch.cii.0015 沒有經文、偈贊，只有彩繪的圖卷。都是一身將軍裝扮。如下諸圖所示：



上圖為 P.2003 第十三圖『三年過五道轉輪王』。圖中五道轉輪王身著鎧甲，作武將打扮。其右側畫有六道或五道，亡魂將從此轉生輪回之中。日本和泉市久保惣紀念美術館藏卷卷末有題記：「辛未年（911）十二月十日書畫畢，年六十八，弟子董文員供養」，其第十三圖『三年過五道轉輪王』也是身著鎧甲，頭戴兜鍪。畫面在五道轉輪王的座位右邊畫有木架，木架上搭著一件件動物毛皮。讓人意識到亡魂經歷三年地獄生活後，最終由五道轉輪王來結審。判決一定，隨即依照六道輪迴分別轉世。判決入畜生者，就得披上動物毛皮轉世投胎去了。見下左圖：



除上述寫卷帶圖贊的繪畫圖像外，敦煌的絹畫「地藏十王圖」，也保存有五道轉輪王寶貴的圖像。如英藏 Stein Painting 9、Stein Painting 23，法藏：MG.17662、MG.17793、MG.17794、MG.17795、EO.3644，日本松本榮一 109、111a 等 9 件「地藏十王圖」絹畫。以下謹舉一件法國吉美（Guimet）博物館術館藏伯希和所獲敦煌絹畫地藏 MG.17662「六趣十王圖」作為印證，並一窺「五道轉輪王」的

清晰形象。



此件絹畫時代是北宋太平興國八年(983)。絹本著色，縱 225cm，橫 159cm。形式完備，佈局設色均佳，實非一般的幡畫。從供養人的裝扮身份看，是回鶻公主供養的地藏菩薩圖。畫中十王分列在地藏菩薩的左右兩側，六趣、十王、獅子、道明和尚以及宋、王、崔、趙等四位判官都分別有明顯的榜題。圖的下方還有精美的引路菩薩、題記與供養人圖像。供養人主像是衣飾華美的婦人，身旁還有回鶻文題字，後隨多位侍從。地藏菩薩右邊最上方，有榜題「第十三年五道轉輪王」，圖中五道轉輪王一身將軍裝扮：身穿金鑲甲，頭戴兜鍪。與前述相關資料中五道轉輪王的形象大致相同。

四川地區有不少有關十王造像的遺存，其時代從晚唐到南宋。其中綿陽北山院唐代摩崖造像第 9 號龕有晚唐「地藏十王龕」、安岳聖泉寺中第 1 號五代時期的雕造「地藏十王龕」、大足寶頂山大佛灣 20 號有南宋「地藏十王龕」，其中第十轉輪聖王均作武將裝束，尤其大佛灣造象更是清晰。頭戴坐佛寶冠，著圓領護心甲，外飾翻領大袖袍服，帶束大袖下端。²²³

總的來說，唐宋十王圖中，不論敦煌本帶圖的《十王經》繪卷或「地藏十王圖」絹畫，唯第十五道轉輪王呈現的是頭戴兜鍪，身穿鎧甲的武將形象，其餘九王均作文官或頭戴冕旒的帝王裝扮。按：中國古代甲冑兜鍪的發展，自安史之亂後，在絹甲形制上重新開始使用金屬甲片編綴；鳳翅兜鍪出現，其後流行於五代十國、宋、以及西夏、遼、金等時期，成為中國古戰盔的經典樣式之一。²²⁴

²²³ 參陳明光《大足石刻考察與研究》，重慶：中國三峽出版社，2001年7月，頁233。

²²⁴ 陳大威《戰略、戰術、兵器事典》vol.11〈中國歷代甲冑〉，臺北：楓樹林出版社，2012年11



圖見〈中國歷代甲冑〉

綜此而論，「五道轉輪王」以將軍的形象出現，當然是基於「五道大神」的性質與職司，從現存的各類文獻與圖像來考察，不論在文學的描述，或壁畫、絹畫等圖像中的形象表現，五道大神或五道轉輪王，都是身穿黃金鎖甲，頭戴鳳翅兜鍪的將軍形象，從這也不難窺見五道轉輪王出現的時代性。應都是十世紀的流行。五道轉輪王隨著十王名號齊一性的發展，其形象也跟隨其他九殿冥王一樣，作帝王裝扮。但其屬於武將形象的傳統，依舊可在後世的圖像中見到。如南韓傳統三大寺之一的通度寺，其「聖寶博物館」中收藏有清嘉慶年間的十王幀。其第十 五道轉輪王便是依舊作武將的形象。



韓國通度寺清嘉慶十王幀
第十 五道轉輪王

總之，我們可清晰看到有關「五道轉輪王」源自「五道大神」，進而發展為「五道將軍」，最後又由將軍提升為「五道轉輪王」冥王的發展歷程與脈絡。同時，又通過歷代傳世文獻、出土文獻及絹畫、壁畫等相關圖像，得以一窺民間信

仰中所認知的「五道將軍」與「五道轉輪王」形象。

五、後語

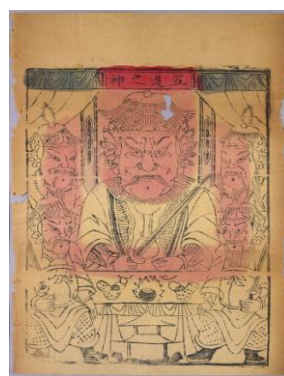
隨著中國十王信仰的發展，由佛教的『五道大神』與中國民間信仰的五道大神結合，演變為『五道將軍』，最後又與轉輪王複合而成十王中之第十『五道轉輪王』。定型之後，又因掌管六道輪迴，及冥王化的結果，後世更為求與其他九王稱名齊一而逕稱『轉輪王』。

推究其原因，蓋以佛道的五道與六道不盡相同。佛教諸經論有五道、六道二說，小乘俱舍、正理、顯宗、雜心等諸論皆立五趣；大乘經中則多說六道（趣），即於五道之外，別立阿修羅道。究竟五道輪迴，還是六道輪迴，經論說法紛紜，莫衷一是。然佛教傳入中國，五道之說對中國原有的道教產生相當的影響，道教也主張眾生的靈魂神識不生不滅，隨其業緣而於天道、人道、地獄道、餓鬼道、畜生道等五道輪迴轉世。因此在佛教中國化、世俗化的過程中使用「五道」尤為風行。然而六道是佛教宇宙觀的一部份，《法華經》有：「六道眾生生死所趣。」，《觀佛三昧經》亦云：「輪回六趣，如旋火輪。」唐代以還，佛教信仰六道輪迴之說尤為盛行，如著名的四川大足寶頂山的大佛灣石刻就有精美的「六道輪回圖」，藏所傳圖像亦多為「六趣生死輪」。加以帶圖贊本《十王經》、絹畫『地藏十王圖』中，第十『五道轉輪王』的畫面，繪製的都為「六道」，「五道」「六道」遂相混淆，自當調整；逕稱『轉輪王』，又能達到十王稱呼齊一的效果。大足寶頂山大佛灣摩崖 3 號，南宋時十王造象更尊稱為「轉輪聖王」。

形象上，基於「五道大神」的武將形象而作頭戴兜鍪，身穿鎧甲的將軍，後因冥王化的稱號齊整，進而形象一致，以致均作帝王裝扮，不復具將軍形象。

此外，中國古代傳統的泰山信仰，泰山府君主生兼主死。民間信仰中，地獄主宰東嶽大帝主掌生死，「五道大神」為其下屬，是把守陰間地府東南西北中五條道路入口的五位幽冥守路神明，也是東嶽大帝的重要助手，掌管世人生死榮祿，與閻王的判官職司大略相同，其地位居於閻王之下，而高於判官。

佛教傳入後，與泰山信仰性質相近的佛教地獄觀念，隨著經典翻譯，佛教地獄冥王中，掌管五道輪迴的冥司五道大神，正與中國泰山信仰中固有的「五道大神」近似而相結合，並隨著佛教傳播與發展。不過，佛教掌管五道輪迴的冥司為一人，中國分掌五路的神明為五人。



民間版畫五道將軍

民間版畫五道之神五人

雖然如此，然原本傳統中東嶽大帝的屬神「五道大神」，掌管世人生死榮祿，仍然在民間流行，只是相對沒落了，現在民間許多地方仍有「五道廟」的存在。又在文學方面，從唐代的志怪小說開始，「五道大神」便屢屢出現；特別是明清小說中，「五道將軍」更是成為凶神惡煞的代表。顯示後代民間信仰中，既繼承『五道大神』、『五道將軍』原有的屬性，又接受『五道大神』與『轉輪王』複合的『十殿轉輪王』，且還同時存在『轉輪王』與『五道將軍』分化並存的民間特色。唐宋以來，中國信仰中的五道將軍已經深入民間，至明清則更為普遍，其中又因五道大神為不祥的凶煞惡神，以致更有以訛傳訛而附會為五盜將軍，進而成為民間信仰中的五路財神。並從一人，演化成五人分掌五路。各地供奉五道將軍的『五道廟』如雨後春筍般湧出。今天華北各地仍可見到許多『五道廟』存在，即為明證。

國科會補助專題研究計畫項下赴國外(或大陸地區)出差或

研習心得報告

日期：102年2月01日

計畫編號	NSC 98-2410-H-343-034-MY3		
計畫名稱	敦煌佛教文獻、文學與圖像研究		
出國人員姓名	鄭阿財	服務機構及職稱	南華大學文學系教授
出國時間	101年11月16日至101年11月24日	出國地點	日本京都、大阪、奈良

一、國外(日本)研究過程

11月16日(五)

搭乘日本航空(JL 816)12:30台北(TPE) 台灣桃園國際機場出發，

15:50 抵達：大阪(KIX) 大阪關西機場。

轉搭JR特急到京都，下榻飯店。

11月17日(六)

上午參觀京都龍谷大學博物館『繪解』特展。



下午參與京都大學辻正博教授、關西大學玄幸子教授等『俄藏敦煌寫卷讀書會』的研究討論。



11月18日（日） 前往關西大學訪問玄幸子教授，並就有〈須大孛太子變文〉研究交換意見以見，聽取其研究心得，並與其進行討論與諮詢。



11月19日（一）

前往關西大學圖書館閱覽『內藤湖南文庫』藏書及敦煌研究資料。

11月20日（二）

前往大阪武田財團法人『杏雨書屋』

參觀敦煌秘笈收藏及相關展覽。



11月21日（三）

前往京都大學圖書館蒐集並影印研究資料。

11月22日（四）

前往京都龍谷大學圖書館蒐集並影印研究資料。

11月23日（五） 日本勞動感恩日，全國休假。

前往奈良參觀奈良國立博物館。

11月24日（六）

由京都搭JR特急到大阪(KIX)關西空港

搭日本航空(JL 815) 18：50 出發

21：15 抵達：台北(TPE) 台灣桃園國際機場

二、研究成果

- (一) 京都龍谷大學為日本敦煌吐魯番文獻收藏與研究的重要單位。歷史悠久，研究人員整齊，圖書資料完備。此次參訪雖行程短暫，然事前已有前置作業，故仍獲得相當寶貴的資料，特別是有不少在臺所罕見之寶貴資料，頗利研究之進行。
- (二) 位於京都的龍谷大學為了紀念創校 370 週年，在京都府的西本願寺前興建與佛教相關的綜合博物館「龍谷博物館」，除了介紹從佛教誕生至今的發展史，還展出龍谷大學珍藏的國寶「類聚古集」和重要文化財，特別是「大谷探險隊」從 1902 年開始的 14 年之間，三次探訪佛教東傳軌跡所得來的珍貴文物。此次，又正值該館舉行『繪解』特展，等單元，其中展出許多有關佛教經卷插畫等文物，及佛教圖像，為「文獻文學與圖像」研究計畫頗有啟發，其中著名的日本和泉市久保總美術館藏《十王經圖贊》的展出尤為難得，能有機緣目睹原卷，有助於計畫中有關《十王經》與『十王圖』關係研究之參考與印證。並購得『繪解』特展手冊圖錄有助於計畫之參考。
- (三) 京都附近的關西大學『內藤湖南文庫』收藏有日本敦煌學前輩內藤湖南圖書文獻，深受學界所矚目，尤其內藤先生早年前往歐洲考察敦煌文獻，遍覽英國倫敦、法國巴黎藏卷，其筆記資料尤為珍貴。此次承關西大學玄幸子教授之精心安排，參觀關西大學圖書館豐富的收藏與『內藤湖南文庫』，尤其對內藤旅歐期間批閱敦煌文獻之內容得以仔細端詳。對開闊研究視野及往後研究計畫之執行頗有助益。
- (四) 此次承關西大學玄幸子教授之協助，苦心規劃，得以順利進入關西大學書庫及內藤文庫，盡情瀏覽，頗有收穫。加以玄幸子為現今日本少數研究敦煌變文成果可觀之一，1998 年即曾發表有〈「須大拏太子變文」について〉一文，據北 8531(字 6)、Dx285、Dx.2150、Dx.2167、Dx.3123 等殘片，提供了較為完整的「須大拏太子變文」文本。能與其就此一議題進行交流，對往後的研究與計畫的執行，頗有助益。
- (五) 杏雨書屋
敦煌寫卷散藏世界，造成研究不便，夙為學界之無奈；收藏於日本者，更給人一種神秘的印象與慨嘆，特別以盛傳羽田亨（1882-1955）目錄的藏品最受矚目，主要蓋因其大部分係出自李盛鐸（1858-1937）舊藏珍品，極具價值。二次大戰時，這批珍貴收藏突然失去蹤影。之後，在學界的努力追尋下，幾經週折，終於逐漸有了眉目，其中京都大學校長羽田亨教授

收藏目錄的流通，使秘笈瑰寶得以芳蹤重現，更再度引發學界對這批寫卷的重視。近年有幸日本大阪財團法人武田科學振興財團杏雨書屋先後公佈了《敦煌秘笈目錄冊》，著錄了杏雨書屋收藏的敦煌寫本 775 號，其中包括了李盛鐸舊藏的 432 件（编号 1 至 432）以及富岡謙藏、清野謙次、高楠順次郎等人舊藏，書肆購買，友人贈送的西域出土文獻 343 號，實在令人興奮。此次能在玄幸子教授的聯絡安排下親自前往『杏雨書屋』，一睹秘藏，對敦煌文獻的流傳與學術發展頗有助益。