

慶祝 潘石禪先生榮獲『敦煌文物保護研究特殊貢獻獎』專輯

敦煌學

敦煌學研究中心

第二十三輯

敦煌學會編印

STUDIES ON TUN-HUANG

VOLUME 23

敦煌學研究中心

Association of the Studies on Tun-Huang

Taiwan R.O.C 2001

新疆與敦煌石窟中《賢愚經》故事畫之比較

梁麗玲

壹、前言

《賢愚經》是一部匯集本生、因緣、譬喻故事而成的佛典，係公元五世紀時河西沙門曇學、威德等八位僧人西行尋求經典，到于闐時適遇五年一度的般遮于瑟大會，會中聽各宗派長老講經說律，曇學等八人分頭作成筆記，並譯為漢文，回到高昌輯譯成書，再由涼州高僧慧朗為經命名。¹自成書以來，一直流傳不衰，除先後被譯成藏文、蒙古文、德文、英文等不同版本在各地流通之外，還有依《賢愚經》故事為題材改寫而成的變文在敦煌一帶傳播，可見本經所受的重視及廣受歡迎的程度。

延伸到壁畫藝術上，由於《賢愚經》的故事性極強，能深深吸引信眾的目光，佛教傳播者自然不會忽視這一有力的宣傳工具，將佛經中精彩動人的情節，透過故事畫的方式展現給觀眾，以達到教化世人的效果。今檢索中國各石窟的壁畫內容，發現與《賢愚經》有關的本生、因緣故事畫，主要多集中在新疆各石窟群及敦煌莫高窟²，數量之多，令人驚嘆。在新疆石窟中，有不少故事畫題材可與《賢愚經》相對應，為本經故事的來源，提供了有力的證明；亦即於本經傳入敦煌後，為莫高窟壁畫帶來新的題材，豐富了創作的想像空間。由此可知，《賢愚經》在西域與中原佛教藝術的交流上，扮演極為重要的角色。

有關《賢愚經》故事畫的研究，在新疆石窟藝術方面，有趙莉發表的《〈賢

¹ 詳見梁·僧祐《出三藏記集》卷九〈賢愚經記〉，收錄於《大正藏》五五冊，頁67c。

² 除這兩處石窟群外，另根據張寶璽〈甘肅石窟壁畫藝術〉一文所述，在甘肅省酒泉附近的文殊山石窟中，發現萬佛洞窟角一周繪有《賢愚經變》壁畫，共有十餘方，內容相當豐富。據考證當於西夏（十二世紀）時期所作，現存而可辨識的題材有：波斯匿王醜女、海神問船人、須闍提割肉奉親、尸毗王割肉貿鴿、摩訶薩埵太子舍身飼虎、沙彌守戒自殺等六品，仍依循晚唐風格以屏風形式畫在窟壁下部，以一方一個故事的形式呈現，所以選擇最主要的情節入畫，各畫右側朱色底上書有回鶻文榜題，而人物造型則穿著宋代的衣冠道貌。由此可見，此處的《賢愚經變》乃延續唐宋以來的壁畫風格，直到西夏時期依然流行不斷。該文收錄於《甘肅石窟藝術壁畫編》，甘肅人民美術出版社，1997年4月。此外，目前尚未在其他石窟中發現與《賢愚經》有關的故事畫，留待日後進一步做考訂。

愚經》與克孜爾石窟本緣故事壁畫》³；在敦煌壁畫方面，有史葦湘〈微妙比丘尼變初探〉⁴、孫修身〈敦煌莫高窟第 296 窟《須闍提故事》的研究〉⁵、蔡偉堂〈莫高窟壁畫中的沙彌守戒自殺圖研究〉⁶等，前賢論述頗為詳實，可惜皆只針對某一特定石窟或故事畫作探索，而未能全面。又佛教在東漸過程中，爲了佛法的推展，不得不與當地的文化傳統和審美觀念相結合，於是形成富有當地特色的佛教藝術風格。因此不同地區的《賢愚經》故事畫，在描繪同一主題時，其情節、景物的安排和繪畫技巧等方面截然有別，畫匠的時代風格亦各異其趣，所以從佛教發展史、藝術史的角度來看，都是既珍貴而饒富興味，值得進一步研究。

本文將針對新疆與敦煌石窟中的《賢愚經》故事畫作一比較，首先將新疆各石窟及敦煌莫高窟中有關本經的壁畫內容加以整理，從而考察《賢愚經》在西域及敦煌流傳的情況；接著分別從故事題材的選取、構圖形式的表現、情節佈局的安排及人物形象的塑造等四個方面，分析在不同地區、不同文化背景、民族習慣的條件下，所呈現石窟藝術迥異的風格，期能透過經典由西域向中原的傳播歷程，探索西域佛教對中原文化的影響。

貳、《賢愚經》故事畫之考訂

《賢愚經》成經於五世紀中葉，新疆石窟的本緣故事畫最早出現於四世紀，此說明《賢愚經》所繪的故事早已在西域流行。換句話說，在新疆石窟中繪於《賢愚經》成書之前的壁畫，皆有可能是本經故事的來源。然而這些壁畫內容究竟是根據何本經文所繪製？因在西域當地尚未發現能與這些故事畫完全相符的梵本或胡本佛典，目前只能依據漢譯和巴利文經律去對照研究。再者新疆石窟的年代與分期，因缺乏題記、碑文、文獻史料等較明確的印證資料，在學術界一直是備受爭議的難題。所以我們很難判斷現存的新疆石窟壁畫是否根據《賢愚經》而繪，只能討論《賢愚經》的故事來源與壁畫間的密切關係。在新疆石窟群中，今拜城縣境內的克孜爾及庫車附近的庫木吐拉、克孜爾朵哈、森木塞姆、吐乎拉客艾肯石窟，以及新疆維吾爾自治區東部吐魯番盆地附近的吐峪溝石窟中，保存不少與《賢愚經》故事內容可相

³ 見《西域研究》，1993年第2期，頁97-104。

⁴ 收錄於《敦煌學輯刊》第一輯，1980年2月，頁69-73。

⁵ 收錄於《敦煌研究》1992年第1期，1992年3月，頁1-10。

⁶ 收錄於《敦煌研究》1997年第4期，1997年11月，頁12-19。

對應的壁畫。

敦煌莫高窟壁畫在選擇故事題材時，有許多參照《賢愚經》的部分，從北涼時期起至晚唐、五代及宋初各時代，皆或多或少涉及本經的故事，而這些豐富的壁畫內容，可反映《賢愚經》在敦煌地區普遍流傳的情形。

茲將兩地有關《賢愚經》故事畫的內容，分別考訂於下：

一、新疆石窟⁷

有關新疆石窟壁畫，在克孜爾石窟的部分，主要根據《克孜爾石窟內容總錄》⁸所著錄的新材料、《中國石窟·克孜爾石窟》⁹、《中國新疆壁畫全集·克孜爾》¹⁰、《克孜爾石窟探秘》¹¹等資料；庫木土拉石窟則依據《中國石窟·庫木吐喇石窟》¹²、《新疆石窟·庫車庫木吐拉石窟》¹³及《中國新疆壁畫全集4庫木吐拉》¹⁴；森木塞姆石窟據《中國新疆壁畫全集5·森木賽姆、克孜爾朵哈》¹⁵、《新疆石窟·庫車庫木吐拉石窟》及吳濤〈略述森木塞姆石窟的洞窟形制、壁畫題材與布局〉¹⁶所載；克孜爾朵哈石窟依《中國新疆壁畫全集5森木賽姆、克孜爾朵哈》、《新疆石窟·庫車庫木吐拉石窟》整理；吐乎

敦煌學研究中心

⁷ 由於新疆石窟的年代難以斷定，且以《賢愚經》為題材的故事畫又零散分布於三十九個石窟中，所以下表將不以年代及窟號逐一統計，僅將同一題材分別繪於不同窟號的內容匯集在一起，並以簡稱標示，如克孜爾石窟簡稱「孜」、庫木吐拉石窟簡稱「庫」、克孜爾朵哈石窟簡稱「朵哈」、森木塞姆簡稱「森」、吐峪溝石窟簡稱「吐」、吐乎拉客艾肯石窟簡稱「肯」。

⁸ 見新疆龜茲石窟研究所編著《克孜爾石窟內容總錄》，新疆美術攝影出版社，2000年6月。

⁹ 見新疆維吾爾自治區等編《中國石窟·克孜爾石窟》第一卷，文物出版社，1989年12月；第二卷，1996年6月。

¹⁰ 見中國壁畫全集編輯委員會編《中國新疆壁畫全集1-3克孜爾石窟》（中國美術分類全集），新疆美術攝影出版社，1995年6月。

¹¹ 與姚士宏〈克孜爾石窟本生故事畫的題材種類〉，收錄於《克孜爾石窟探秘》，新疆美術攝影出版社，1996年8月，頁61-135。

¹² 見新疆維吾爾自治區等編《中國石窟·庫木吐喇石窟》，文物出版社，1992年3月。

¹³ 見新疆維吾爾自治區博物館編《新疆石窟·庫車庫木吐拉石窟》，新疆人民出版社，上海人民美術出版社。

¹⁴ 參中國壁畫全集編輯委員會編《中國新疆壁畫全集4庫木吐拉》（中國美術分類全集），新疆美術攝影出版社，1995年。

¹⁵ 見中國壁畫全集編輯委員會編《中國新疆壁畫全集5森木賽姆、克孜爾朵哈》（中國美術分類全集），新疆美術攝影出版社，1995年6月。

¹⁶ 吳濤〈略述森木塞姆石窟的洞窟形制、壁畫題材與布局〉，收錄於《西域研究》1993年第2期，頁71-80。

拉客艾肯石窟據《中國新疆壁畫全集 5 森木賽姆、克孜爾朵哈》、《新疆石窟·庫車庫木吐拉石窟》；吐峪溝石窟根據《中國新疆壁畫全集 6·吐峪溝·柏孜克里克》¹⁷所錄，茲整理列表於如下：

	品名	窟號	數量
1	梵天請法六事品		
	修樓婆王本生	孜 17·38·69·114·184	5
2	毘楞竭梨王本生	孜 17·38；吐 44	3
3	度闍尼婆梨王本生	孜 7·8·13·14·17·38·91·98·100·114·186·198·206	13
4	曇摩鉗太子本生	孜 13·17·38·69·100·114；吐 44；朵哈 13；森 1·11	10
5	尸毗王本生	孜 17·38·114·178·198；吐 44；朵哈 13	7
6	2 摩訶薩埵以身施虎品	孜 7·8·17·38·47·58·91·100·114·157·178·184；吐 40·44；朵哈 11·14·16；庫 63	18
7	5 海神問難品	朵哈 14	1
8	7 須闍提品	孜 8·13·38·114	4
9	10 華天因緣品	孜 8·38·58·101·163·171·176·184·193·224	10
10	11 寶天因緣品	孜 188·224；庫 63	3
11	12 羼提波梨品	孜 17·38·97·114·178·184·186；吐 44；森 1	9
12	13 慈力王血施品	孜 17·38·69·91·114·184；吐 44	7
13	14 降六師品	孜 80·97·192	3
14	15 鋸陀身施品	孜 38	1
15	17 阿輸迦施土品	孜 8·34·38·175·192·196；庫 46·50；森 41·45	10
16	20 貧女難陀品	孜 38·188·193·196·224；庫 63；客 6；森 41·45	9
17	21 大光明王始發道品	孜 14·17·38·69·198	5
18	24 沙彌守戒自殺品	孜 69；朵哈 11；森 11	2
19	30 散檀寧品	孜 34	1
20	31 月光王頭施品	孜 8·17·91·100·178·184·198；朵哈 41	8
21	32 快目王眼施緣品	孜 17·38·91·114；吐 1	5
22	33 五百盲兒往返逐佛緣品	孜 8·17·38·58·63·114·178·184	8
23	38 設頭羅健寧品	孜 13·17·38·104·114·178；庫 63；森 30	8

¹⁷ 中國壁畫全集編輯委員會編《中國新疆壁畫全集 6 吐峪溝 柏孜克里克》（中國美術分類全集），新疆美術攝影出版社，1995年。

24	39	蓋事因緣品	孜 8 · 34 · 38 · 163 · 192 · 227 ; 庫 34 ; 森 41 ; 客 3	9
25		聖友以乳汁供養辟支佛	孜 14 · 178	2
26	40	大施抒海品	孜 14 · 17 · 38 · 91 · 104 · 178 · 206 ; 朵哈 14	8
27	41	淨居天請佛洗品	孜 5 · 32 · 63 · 80 · 163 · 176 · 186 · 188 · 192 · 193 · 205 · 224 · 227	13
28	42	善事太子入海品	孜 178 ; 朵哈 14	2
29	45	阿難總持品	孜 69 · 171	2
30	50	勒那闍耶品	孜 13 · 114 ; 朵哈 14	3
31	52	無惱指鬘品		
		無惱指鬘	孜 8 · 32 · 80 · 163 · 171 · 175 · 188 · 196 · 224 ; 森 30 · 44	11
32		須陀素彌本生	孜 17 · 38 · 69 · 110 · 157 · 171 · 198	7
33		醜比丘本生	庫 46	1
34	53	檀膩鞞品	孜 17	1
35	54	師質子摩頭羅世質品	孜 38 · 58 · 117	3
36	58	二鸚鵡聞四諦品	森 22	1
37	60	五百鴈聞佛法生天品	庫 43	1
38	61	堅誓師子品	孜 13 · 14 · 17 · 38 · 99 · 101 · 114 · 163 · 171 · 178 · 224 ; 庫 46	12
39	64	頂生王品	孜 186	1
40	68	汪水中虫品	孜 8 · 163 ; 森 30	3
	34	小 計		232

由上表統計結果可知，在新疆石窟中《賢愚經》有關的壁畫題材計有三十四品、四十則、二百三十二幅，幾達《賢愚經》之半數。

二、敦煌石窟

以下根據《敦煌莫高窟內容總錄》¹⁸所著錄文，將敦煌莫高窟十六個石窟中，依據《賢愚經》的內容而描繪的故事畫，依時代及洞窟位置分佈整理與統計，並分別說明於下：

窟號	時代	北朝				隋	中唐				晚唐				五代	北宋	小計	
		北涼	北魏	西魏	北周		231	237	238	94	85	72	98	108				
		275	254	257	285	296	302	231	237	238	94	85	72	98	108	146	55	16

¹⁸ 見敦煌研究院編《敦煌石窟內容總錄》，文物出版社，1996年。

1	1 梵天請 法六事 品																			
	修樓婆 王求法 本生									窟頂人字披東披上段			南壁 東起1	南壁 東起1						3
	毗楞竭 梨王本 生	北壁										南壁 東起3	南壁 東起3	南壁 東起2	南壁 東起3					6
	度闍尼 婆梨王 生	北壁										南壁 東起2	南壁 東起2							4
	曇摩釅 太子本 生											南壁 東起4	南壁 東起3	南壁 東起3	南壁 東起3					5
	蘇多羅 本生											南壁 東起5	南壁 東起4					南壁 東起8		4
	尸毗王 本生	北壁	北壁									南壁 東起6	南壁 東起4	南壁 東起4				南壁 東起9		7
2	2 摩訶薩 埵以身 施虎品										龕內南壁	龕內南壁	南壁 東起 7-9	西龕內 西北壁	南壁 東起 5-6	南壁 東起 5-6	南壁 東起 5-6	南壁 10-12 西壁 1-2		8
3	3 二梵志 受齋品												南壁 東起 10	南壁 東起7				南壁 東起7		3
4	4 波羅捺 人身貧 供養品												南壁 東起 11							1
5	5 海神難 問船人 品												南壁 東起 12	南壁 東起8		西壁 南起1	西壁 南起8		4	
6	6 恒伽達 緣品												南壁 東起 13-14	南壁 東起9		西壁 南起2	西壁 南起9		4	
7	7 須闍提 品									北壁				南壁 東起 10·11		西壁 南起3	北壁 西起 2-4		4	
8	8 波斯匿 王女金 剛品													南壁 東起 12		西壁 南起5			2	
9	9 金財因 緣品													南壁 東起 13					1	
10	10 華天 因緣品													西壁 南起1					1	

11	13 慈力王血施品												西壁 南起2				1
12	14 降六師品												西壁 南起 2-7				1
13	16 微妙比丘尼品					窟頂 西北 披							北壁 西起 5-6				2
14	18 七瓶金施品								西壁				北壁 西起 10				2
15	20 貧女難陀品												北壁 西起 10				1
16	21 大光明王始發道品												北壁 西起2				1
17	22 摩訶斯那優婆夷品												北壁 西起3	西壁 南起8			2
18	23 出家功德苾提品												西壁 南起 15				1
19	24 沙彌守戒自殺品		南壁	南壁									西壁 南起 15				3
20	27 迦旃延教母品												北壁 西起1				1
21	28 金天品												北壁 西起 11-12				1
22	30 散檀寧品												北壁 西起 13	西壁 西起 9·10	西壁 南起7		3
23	31 月光王頭施品	北壁				窟頂 人字 披東							西壁 西起 11·12				3
24	32 快目王眼施品	北壁				披上 段											2
25	33 五百盲兒返逐緣品												西壁 南起 13				1
26	34 富那奇緣品												西壁 南起 14				1
27	36 大劫貧寧品												北壁 西起4				1

28	37 梨 善 彌 七 子 品											北 壁 西 起 7-8						1
29	38 設 頭 羅 健 寧 品											北 壁 西 起 9						1
30	39 蓋 事 因 緣 品											北 壁 西 起 2	西 壁 南 起 4					2
31	41 淨 居 天 請 佛 洗 品											北 壁 西 起 7						1
32	42 善 事 太 子 入 海 品				窟 頂 西 南 東 披	龕 內 西 壁	龕 內 西 壁 南 壁	龕 內 西 壁 南 壁				北 壁 西 起 4-6	西 壁 南 起 8-10					6
33	44 善 求 惡 求 緣 品											北 壁 西 起 3						1
34	52 無 惱 指 髮 品											北 壁 西 起 8·9	西 壁 南 起 1-3					2
35	53 檀 膩 鞞 品											北 壁 西 起 10	西 壁 南 起 4					2
36	54 師 質 子 摩 頭 羅 世 質 品											北 壁 西 起 11	北 壁 西 起 2	西 壁 南 起 5				2
37	56 象 護 品											北 壁 西 起 11·12	西 壁 南 起 6					2
38	57 波 婆 離 品											北 壁 西 起 13	北 壁 西 起 4	西 壁 南 起 7				3
39	69 沙 彌 均 提 品											北 壁 西 起 14						1
	小 計	5	1	1	1	3	8	2	2	1	1	21	1	34	6	16	6	109

由上表可知，敦煌石窟中參照《賢愚經》內容而繪的故事畫，計有三十九品、四十四則、一百零九幅故事畫。大體而言，敦煌石窟中的《賢愚經》壁畫約可分為兩個時期：其一是北涼到隋的前六個洞窟，壁畫題材以本生、因緣等故事為主；其二則是中、晚唐以後到宋初的十個石窟，以整部經為繪畫題材的《賢愚經變》。此種《賢愚經變》屏風畫與早期本緣故事等單幅經變，在性質與功用上有所不同，因此保存了豐富資料，可提供研究之參考。

參、在選擇題材方面

經由統計與詳細比對之後，我們可以發現新疆石窟與敦煌石窟的畫家描繪《賢愚經》故事畫時，在選擇題材與運用上有以下幾點差異：

一、就題材的內容而言

新疆石窟中宣傳無條件施捨、犧牲精神的主題，如「舍身飼虎」、「割肉貿鴿」、「身釘千釘」、「以眼施人」，和發揚孝道、友愛精神的「須闍提本生」、「善友本生」，及宣導「持戒」等佛教教義的故事，在敦煌北朝洞窟仍繼續被承襲著，但是像強調忍辱精神的「屬提波梨忍辱截肢」；願犧牲己命救人的「勒那闍那本生」、「鋸陀身施品」、「堅誓師子不失信」；強調業報因緣的「寶天因緣」、「頂生王由貪喪身」、「波塞奇畫佛緣」、「汪水中蟲」、「聖友以乳汁供養辟支佛」；與精進求法的「沙彌勤誦經」及「五百白雁聞法升天」等十二則故事，皆沒有在敦煌石窟中再現。直到晚唐《賢愚經》屏風畫流行，又加入一些故事性、娛樂性較強的新題材，有「鬱多羅本生」、「二梵志受齋品」、「波羅捺人身貧供養品」、「波斯匿王女金剛品」、「金財因緣」、「七瓶金施品」、「摩訶斯那優婆夷品」、「出家功德尸利苾提品」、「迦旃延教老母賣貧品」、「金天品」、「富那奇緣品」、「大劫賓寧品」、「梨耆彌七子品」、「象護品」、「波婆離品」和「沙彌均提品」等十六品，形成兩地不同的石窟特色。

這些題材上運用的差別，或許是因為壁畫的毀損，或因年代久遠褪色而難以辨認，以致不能完整呈現《賢愚經》故事畫的全貌，然而亦可以從中發現兩地畫家在取材上的差異。特別值得注意的是，這些只出現在敦煌石窟的故事題材，若沒有相關經典可對應，而巴利文本生故事中也不見相近內容者，則這些故事很有可能是由曇學、威德等人從民間故事中再創作，或參考在中國結集的經典編纂而成的。

二、從題材的廣泛性來看

在新疆各石窟中有關《賢愚經》的故事畫，除了以人事為中心的故事，強調布施、忍辱、自我犧牲、為法奉獻的精神之外，還有許多以動物為題材的壁畫，如「鋸陀身施品」、「堅誓獅子品」、「二鸚鵡聞四諦品」、「五百雁聞法升天品」、「汪水中蟲品」等，這些以動物為主角的故事，多半取自於印度民間故事加以改編，目的在通過動物與人之間或動物彼此之間的糾葛來揭示主題，不僅反映了古龜茲國時人們的思想情感與價值取向，更寓有懲戒揚善

的勸世意義。但敦煌莫高窟中所繪《賢愚經》故事畫都是以人物為主角，那些富有趣味性的動物寓言故事皆未入畫¹⁹，這在一定程度上反映漢族傳統儒家重人事的思想，成為敦煌故事畫在選材上的特質。

三、從使用題材的數量而言

敦煌石窟中選擇了三十九品、四十四則故事入畫，共有一百零九幅《賢愚經》的故事畫面；而新疆石窟中相關的品數較少，僅有三十四品、四十九則故事而已，卻有二百三十二幅之多，比莫高窟的數量多了一倍以上，這是因為兩地畫家在壁畫構圖形式上不同的表現手法。如敦煌石窟中的故事畫，除了早期幾窟以單幅畫表現外，大多採取連環圖的形式，即把本生、因緣故事中的重要情節用連續不斷的畫面表現出來，如第 296 窟的「微妙比丘尼品」、「善事太子入海品」及「須闍提品」，此種作風需要較大的篇幅，所以可選擇的題材自然較少。然而新疆石窟的畫家為了適應當地小乘佛教，強調累世修行、重視因果報應，需要大量繪出本生和因緣故事畫的要求，於是創造出以傾斜的菱格為基礎，用一個關鍵性的情節來概括整個故事內容的構圖方式。所以可取材的範圍較廣，壁畫的內容較多，形成新疆石窟的獨特風貌。

四、就題材所反映的佛教觀念而言

新疆石窟中《賢愚經》故事畫的內容雖多彩多樣，但受到龜茲佛教盛行小乘說一切有部，集中宣揚一佛一菩薩的思想，著重在佛陀前世累修及現世度化眾生的神通力，所以壁畫題材內容上都圍繞釋迦牟尼佛為主題，所選擇的畫面訴說著佛陀前世孝養、捨己為人、犧牲自我的本生、因緣故事。在敦煌石窟中，早期北朝的故事畫，依然承續西域佛教以觀像修禪為主，所以壁畫內容仍出現宣揚苦行禁欲、累世修行、無盡佈施、敢於實踐超乎常人的自我犧牲的題材。可是到了晚唐五代以後，隨著人們對佛教信仰的多元化、普及化與世俗化，又加上《賢愚經變》與俗講相結合，雖然和新疆石窟一樣以多題材的方式表現，但信眾所關心的不再是故事中所蘊涵的佛理，而是故事的娛樂性、戲劇性和文學性，造成佛理被淹沒於世事俗務之中，此為晚唐五代《賢愚經》故事畫的特色。

五、從題材的使用頻率來看

¹⁹ 第 257 窟的「九色鹿故事」是莫高窟中唯一的動物故事畫，但此故事與本經無關，所以不予以討論。

同一題材頻繁的出現，說明這些故事引起當時人們的格外重視和興趣。在新疆石窟當中，本生故事畫中以「摩訶薩埵舍身飼虎」最多，共有十八幅，其次是「虔闍尼婆梨王本生」有十三幅，「堅誓師子品」十二幅，「曇摩鉗爲求法投火坑」十次；因緣故事畫以「淨居天請佛洗品」有十三幅最多，「無惱指鬘」出現十一次「華天因緣」、「波塞奇畫佛」、「貧女難陀燃燈供佛」十次，這些故事畫表露了群眾對善惡的判斷，對捨己爲人、慷慨犧牲的歌頌，有時也流露出一些在痛苦的生活中，產生對未來的美好理想與願望。在敦煌石窟中，北涼到隋期間，《賢愚經》故事畫在選材上只有十九幅而已，且同一主題往往重複出現，如「尸毗王本生」出現了三次，「毗楞竭梨本生」、「虔闍尼婆梨本生」、「月光王本生」和「快目王本生」皆出現了兩次，這種反復表現同一主題的現象，成爲早期敦煌石窟故事畫的特點。而晚唐以後《賢愚經變》的三十八品中，仍以「摩訶薩埵舍身飼虎」爲最多，現存六個繪有《賢愚經》屏風畫的洞窟，幾乎都選此一著名的故事爲題材。

肆、在構圖形式方面

在新疆石窟中，有關《賢愚經》的故事畫多繪在窟頂，也有一部份畫在左右甬道兩壁上，而敦煌石窟中的《賢愚經》故事多畫在四壁上。《賢愚經》故事畫主要在敘述一個人的遭遇或一件事情的始末，具有情節上的連續性，因繪製位置的不同，在構圖形式上逐漸形成各種不同的模式，以下將分爲菱形格式、主體式、連環式等構圖形式，說明兩地佛教壁畫藝術的演變及發展的面貌。

一、菱形格式構圖

在新疆龜茲一帶，畫家在吸收消化西來的佛教藝術後，創造出獨具西域特色的藝術類型，即在描繪《賢愚經》故事題材時，從具有連續性的情節中，選擇一個簡略扼要的畫面來概括整個故事，並將形象安排在一個菱形或半菱形的平面內，然後再將眾多的故事連成一片，產生如綿緞般華麗的總體效果。此種以單幅構圖表現故事的形式，在新疆石窟壁畫中極爲普遍，可稱之爲「西域型」²⁰。

西域的畫家以單情節單幅畫表現《賢愚經》的故事題材，必須具有選擇

²⁰ 參金維諾〈佛本生圖形式的演變〉，《現代佛學》，1963年第2期，1963年4月，頁22-25。

情節的才能。因為僅依靠一個畫面來說明故事特殊的內容時，需要非常明確地交代故事本身最突出的部份，才能與其它許多大同小異的故事區分開。此種單幅畫面就像文獻中習慣以「舍身飼虎」、「割肉貿鷹」等來稱呼薩埵太子本生與尸毗王本生一樣，以簡略的四個字，就能概括整個故事的中心內容，成為新疆單幅故事畫的特色。如「薩薄燃臂引路」以一人燃雙臂，高舉於頭頂上，二商人和一馱物的駱駝跟隨於後，來凸顯薩薄犧牲自己，幫助眾商人渡過黑暗的主題（見圖一）；「貧女難陀施燈供佛」的畫面，繪有佛右側跪一女子，雙手捧一燈供佛（見圖二）；「毗楞竭梨王本生」描繪毗楞竭梨王站立，一人坐於地上以釘刺他的腹部的情節（見圖三）。

二、主體式構圖

此種構圖形式是在方形畫面上，以主體人物為中心來表現主題思想。《賢愚經》傳入敦煌後，在北涼第 275 窟北壁上還保留單幅畫的表現方式，但構圖上不再以菱形格形式，而是在橫長條的平面上，將「毗楞竭梨王本生」等五個獨立的本生故事畫，一個接一個描繪在一起，形成一條長卷的橫幅畫，除了其中尸毗王本生描繪了割肉和稱秤兩個情節外，其餘都是用一個情節概括整個故事。以「毗楞竭梨王本生」為例（見圖四），構圖中心以毗楞竭梨王為主，形體較大，雙手置胸前，微低著頭，兩眼俯視，盤一膝而坐，神態安詳自若。勞度叉為輔，形體比王小，立於王右側，左手握釘插入王胸，右手掄錘釘釘，兩眼圓瞪，神態粗魯。王左膝前跪一眷屬，右手托腮，愁容滿面地仰望著毗楞竭梨王。上空一對飛天向王散花讚嘆供養，無數天花在王的周圍徐徐旋轉下降。

從這個本生故事的構圖中，可以看出當時的畫家既注意到人物主次的安排，也注意到如何用人物的動態來表達與毗楞竭梨王的關係。因此主題明確，並且以人物的披巾、冠帶和天花來填滿畫面的空隙，取得平衡的效果，也具有一定的裝飾意味。這種橫卷式設計與新疆同類故事的菱格網狀結構有明顯的差別，但整體構圖仍不脫新疆石窟單幅畫的窠臼。換句話說，敦煌早期的佛教藝術，在還沒有來得及與自己的民族文化融合時，有一段襲用西域傳來畫風的過程。

到了北魏，敦煌藝術已漸趨成熟，此時《賢愚經》故事畫的構圖有了新的發展，既以西域舊式畫風為基礎進行改造，結合漢畫傳統構圖形式來表現外來的佛教內容，逐漸摸索出一條適應漢族民眾欣賞習慣的構圖新路。

如第 254 窟尸毘王本生故事畫（見圖十一），雖仍保持單幅畫形式，採用以尸毘王為中心大致對稱的構圖方法，但繪有多個情節從側面開展，畫面的內容也豐富多彩，兩側人物事件對稱安排，人物情態漸具個性，無論情節、構圖都更接近漢畫傳統。此種將幾個主要情節構成一個三角形，並將下來供養的諸天畫在割肉者與握秤者的後面，且與王右側的諸眷屬數量相等，形成對稱的佈局，也可以說是漢族左昭右穆，天下定於一尊的皇權思想的體現。

《賢愚經》故事畫，從一個畫面表現一個情節，來顯示一完整的故事，逐漸發展到一個畫面同時表現幾個情節，這種畫面本身的演變，即意味著故事畫走向敘事性連續圖畫的過渡。

三、連環式構圖

所謂連環式故事畫，是將一個故事從頭到尾，依不同時間、不同地點的許多情節，在一幅畫面上有順序的表現出來。由於故事的內容不同，各時代所展現的連環故事畫幅的形式及結構也各不相同，有單幅、橫卷、立軸及屏風畫等，對莫高窟壁畫而言，是開窟以來全新的構圖形式。

如北魏第 257 窟沙彌守戒自殺緣故事畫中（見圖五），畫家抓住故事的幾個主要情節，按漢畫像石鋪陳敘事的方式，把臃繁拖沓的長篇經文，通過幾個畫面，依順序敘述，有條不紊、清晰明瞭地表現出來。畫中的山石、樹林、屋舍，既是人物活動的場景，又具情節之間間隔，這正是繼承漢畫像石構圖形式而來，且畫中山石與人物大小比例不相稱，更具有畫史所述中國早期繪畫人大於山的特點。在莫高窟第 257 窟沙彌守戒自殺緣故事畫中，每個情節的右上方皆書寫榜書，正是借鑑漢畫「左圖右史」²¹的形式演變而來。由此可知，北魏第 257 窟的構圖形式與情節安排，已完全擺脫了西域風格的影響。其後西魏第 285 窟所繪同樣題材的沙彌守戒自殺緣，其構圖形式則改由又上到下，再由下到上的情節走向。

到了北周第 296 窟的善事太子本生（見圖六）及微妙比丘尼品，雖仍採用橫幅式的連環畫形式，但改為繪於覆頂形窟頂西、南、東三披，每披畫面均分為上下兩層，情節按上下交錯的犬牙交錯式發展，此種構圖形式的畫面容量加大，可採用二十多個情節表現整體故事內容。

之後在晚唐五代時期出現的《賢愚經變》屏風畫，多安置於洞窟壁面下

²¹ 在漢畫像石上，通常左邊為圖像，右邊長方形框內有文字說明畫的內容，這種表達形式稱為「左圖右史」。

段屏條內，構圖形式多自上而下，或自下而上，或交錯排列，沒有一定的規律，尤以第 98 窟的《賢愚經》故事畫最具特色（見圖七、八），然而屏風畫過分注重圖解故事的內容，一扇屏風包涵了許多情節，榜題也較多，使畫面過於繁瑣、散亂，藝術性較差。但值得一提的是，由於故事內容增多，爲了使觀眾清楚地了解畫面中故事的來龍去脈，榜題文字起了非常重要的作用。早期故事畫中，榜題僅寥寥數語，當作內容的提示而已，然而唐代後期的故事畫中，往往一則故事就有數十字榜題描寫其畫面，有些還富有一定的文學色彩，文學與繪畫結合起來，榜題補充了畫面的不足，形成圖文并茂，相得益彰的情形。由此可知，繪畫榜題的文學化，最終完善了故事畫的藝術形式。

綜合以上的分析，我們可以看出《賢愚經》故事畫，由西域式逐漸漢化的發展過程。早期在新疆石窟中用單幅菱形格式，畫出某一關鍵情節，引人聯想故事的全部。傳入敦煌後，北涼到北魏時期同類題材的單幅故事畫，皆直接受到西域藝術風格的影響，雖然借鑑了龜茲壁畫中的菱形格畫法，但是在敦煌莫高窟畫面更大，人物更多，層次更加豐富。當然，故事畫的傳入敦煌，並不是全盤接受，而是作些改變以適應本地群眾的欣賞習慣，於是從漢畫傳統構圖形式中摸索適應漢族的新路，直至能表現較多故事情節的連環畫產生後，才爲故事畫找到最理想的形式。從此莫高窟的故事畫，已完全擺脫西域風格的影響，在融匯西方與東方藝術之後，逐漸形成具有本土特色的藝術風格。

伍、在情節佈局方面

上述構圖形式是從宏觀的角度，看《賢愚經》故事畫在不同時代的轉變過程，以下將針對同一題材在不同石窟中的情節安排作一番探討。因爲許多著名的本生故事，如薩埵太子本生、度闍尼婆梨王本生、尸毗王本生、月光王本生、快目王本生、須闍提本生等，或因緣故事，如沙彌守戒自殺品、貧女難陀品及淨居天請佛洗品等，皆分別在新疆和敦煌壁畫中出現，除了整體的構圖形式有些差異外，在情節佈局方面，各地區的畫家就自己的認知與理解，賦予繪畫的圖案也有所不同，反映出不同畫家對同一故事題材不一樣的理解，同時也表現各地不同的繪圖技巧。以下舉兩個較具代表性的《賢愚經》故事畫爲例，探討不同地區對於同一題材，在情節安排上不同的表現形式，藉以比較出新疆與敦煌兩地畫家，在每一則故事畫上匠心獨運的佈局。

一、尸毗王本生故事畫

尸毗王本生這個極為流行的繪畫題材，與《賢愚經》故事有關者，在新疆石窟中，有克孜爾第 17、38、114、178、198 窟、克孜爾朵哈第 13 窟和吐峪溝第 44 窟等七窟均繪此故事畫，另在早期敦煌莫高窟中有第 275、254 及 302 窟，晚期的屏風畫中有第 55、85、98、108 窟等七窟，共計有十四窟。除此之外，這則故事早在印度已廣為流傳，所以在阿瑪拉瓦特(Amaravati)及其臨近的古迹，其西北的龍樹丘(Nagarjunakonda)的遺迹、秣菟羅(Mathura)、犍陀羅(Handhara)、阿旃陀(Ajanta)石窟都有雕刻或壁畫。這些故事雕刻或壁畫雖與成經於西域的《賢愚經》無關，但可以證明這些故事的來源出自於印度。所以分析尸毗王本生故事情節畫面時也一併討論，更可從中看出此故事從印度到西域再傳入敦煌，在各石窟中所展現的不同風格。以下列舉不同地區最具代表者的故事畫內容，分別加以說明。

- 1、皮藏於大英博物館的尸毗王本生石刻，為現存最佳的犍陀羅石雕刻，人物形象及貼身衣披均為犍陀羅風格。此故事所表現的情節共分三部份，從左至右：(1) 尸毗王俯首忍痛，座下立一鷹，夫人關切擁扶，刀手輕刀割肉；(2) 司秤無可奈何；(3) 天神冷眼旁觀。
- 2、在克孜爾第 114 窟菱形格壁畫中，所選的情節主要表現尸毗王急切救鴿的慈憫心情，共畫了三個情節：(1) 尸毗王坐壇上伸雙手接鴿，刀手割肉；(2) 鷹逐鴿；(3) 司秤拿秤。(見圖九)
- 3、吐峪溝第 44 窟畫割肉、秤肉兩個情節，尸毗王坐中央座上，右腿置座上，左腿下垂伸向左側，面側向左方；前面一婆羅門蹲跪，持刀正割尸毗王的股肉。
- 4、北涼時期莫高窟第 275 窟，分別繪割肉、秤肉兩個情節，(1) 尸毗王坐高方座上，右臂屈於腹前，鴿子飛落在尸毗王的右手掌上；(2) 尸毗王雙手提秤杆中部，左右各一個秤盤，鴿子安臥左盤內，尸毗王坦然自若地坐在右盤中。畫面上方畫三身飛天，以簡單明瞭的構圖，突出了尸毗王的犧牲精神，明顯受新疆石窟影響。(見圖十)
- 5、北魏第 254 窟以尸毗王居中盤左腿而坐為中心，形體較大，畫家著力刻畫慈悲為懷的尸毗王形象，他一手托著鴿子，一手揚起，似乎在阻擋追逐鴿子的老鷹，面相沉著而自信，其他情節圍繞尸毗王環繪，(1) 右上角鷹急追鴿而下，鴿飛尸毗王手中求救；(2) 王左膝前一人，正持刀割王腿上肉；(3) 一胡人雙手握秤立王側，兩頭秤盤內分別盛鴿與尸毗王。(見圖十一)

6、隋第 302 窟中尸毗王坐於蓮花座上，神情自若，分別繪割肉及秤肉情節：

(1) 前一人持刀細心割肉；(2) 一人提秤回頭觀看，似有不忍之情。畫中割肉者毫無兇殘之像，不似劊子手，而似一位醫生細心為病人輕刃切除贅疣。(見圖十二)

7、晚唐第 85 窟中，主要強調秤肉的情節，秤上分別放割與王肉，秤上繪有鷹在秤上等王所割肉；旁邊有一人正在割王肉的情節。(見圖十三)

由上我們可以看出印度、新疆和敦煌三個地區所展現完全不同的風格，即犍陀羅式、西域式、漢式，每一幅故事畫的情節佈局既有差別，又有聯繫，如敦煌早期的單情節結構受到新疆故事畫的影響，到了隋第 302 窟連穿著已完全漢化。雖然所繪的重點有些不同，情節佈局的繁簡各異，但皆緊緊抓住割肉救鴿這個主題，反映出中外畫家對佛經的共同理解。

二、薩埵太子本生故事畫

在新疆壁畫中，克孜爾第 7、8、17、38、47、58、91、100、114、157、178、184 等窟，庫木吐拉第 63 窟，克孜爾朵哈第 11、14、16 窟及吐峪溝第 40、44 窟等共十八窟均繪有此故事。在菱形格的畫面作「投崖」、「飼虎」兩個情節，這是早期樣式的「舍身飼虎」，時代比莫高窟早，且新疆石窟中的小老虎皆為兩隻，與《賢愚經》的情節十分接近。

此一著名的故事題材，在敦煌壁畫中亦常出現，如莫高窟第 254 窟南壁的畫面，表現了更多情節，除了投崖飼虎外，還表現了薩埵自刺流血、二兄悲號、埋骨、造塔等等情節，為後來連環畫形式的先聲。原在菱形構圖中的「投崖」、「飼虎」等形象，仍然被保留在畫面的左側，但畫面繪有七隻小老虎，再依其整體故事情節的描繪，據學者考訂第 254 窟的畫面是依《金光明經》而繪，已不像新疆石窟的壁畫，皆與《賢愚經》出於同一來源，就像圖畫本身的演變一樣，作畫的依據也在演變。此後敦煌壁畫中此一題材的故事畫，如北魏 428 窟，天水麥積山石窟第 127 窟等，皆根據《金光明經》的故事情節所繪。

直至晚唐、五代時期的 98 窟等六幅《賢愚經變》，才符合《賢愚經》的情節，畫中繪有釋迦救母子、國王與王后出遊及薩埵升天後勸父母的情節，這些情節皆是《金光明經》及其它相關經典所沒有，足以證明畫家再度據《賢愚經》的故事情節安排畫面的佈局。

經過以上兩例的比較可知，新疆壁畫則多將故事畫在菱形格內，每格一個故事，每個故事僅用一、二或三個情節來表示。敦煌壁畫通常保留新疆故事畫的情節發展再繼續發揮，在一個橫長方形平面內，詳細描繪故事情節。這些轉變正可反映早期敦煌壁畫中受西域藝術風格影響的軌跡。

陸、在人物形象方面

由新疆與敦煌壁畫中對故事人物形象的塑造，同樣可以看出從西域到漢化的轉變過程。以本經沙彌守戒自殺品為例，在新疆克孜爾石窟第 69 窟，莫高窟北魏第 257 窟、西魏第 285 窟均繪此故事畫。

克孜爾第 69 窟壁畫，在單幅畫面中表現少女誘惑，沙彌自殺兩個情節，圖中少女全裸、豐乳、細腰、肥臀，交腳而立，扭腰擺臀，作極力勾引沙彌之淫態，符合《賢愚經》中作諸妖媚、深現欲相的描述。

而莫高窟第 257 窟的畫面，已發展為漢地傳統的連環畫，畫面容量加大，情節完整，故事性強，對少女誘惑這段故事形象的塑造，則有另一種不同的表現。所以莫高窟壁畫中的少女衣著整齊，並無種種淫蕩之態，而是轉變成少女喜見沙彌，情不自禁地用手拉扯沙彌袈裟，並向沙彌求愛，並沒有忠於經文的內容，去描繪她「淫慾火燒」，「作諸妖媚，搖肩顧影，深現欲相」的「淫姿」、「浪態」，而是一種追求愛情的正常心態，描繪一位情竇初開的十六歲純真少女羞澀、但又較為魯莽的行動。第 257 窟中對於沙彌形象也是刻畫入微。此時受誘的沙彌，圓睜雙眼，驚愕失措，用手急擋住種種不規範的無禮行爲，與剃度時恭敬低頭，聆聽師教的神情迥然不同。畫家在此用眼睛睜合的大小，塑造了人物在不同狀態下的神情。此外，第 285 窟中，亦承續第 257 窟的表現手法，不過在服飾穿著上，第 257 窟少女仍穿西域服裝，第 285 窟中的少女穿南朝漢族女服，整個形象較第 257 窟少女溫靜文雅，具有南朝大家閨秀的風範。

從人物性格的塑造，我們清楚地看到不同地域、不同傳統文化心態、不同的倫理道德觀念和不同的民族習俗對佛經的理解和表現。克孜爾的畫圖如實地表現了佛經的內容，但莫高窟故事畫卻忠實地反映了漢文化思想所陶冶出來的女性。

柒、結語

經由以上對新疆石窟與敦煌石窟中的《賢愚經》故事畫作詳細比較之

後，我們可以發現不同地區、不同文化背景的藝術家，在選擇造型空間與故事情節時，常有一些明顯的差異，甚至對同類故事題材有完全不同的表現形式。除了呈現兩地不同的藝術風格外，更可提供本經由西域向中原傳播的證據，和發現敦煌故事畫從承襲西域風格到逐漸漢化的轉變軌跡，如此更可說明兩地石窟藝術的因緣關係，以及西域佛教對中原文化的影響。

從選擇題材來說，新疆石窟受到龜茲佛教盛行小乘說一切有部，壁畫內容都以釋迦牟尼佛為主，畫面訴說佛陀前世孝養、捨己為人、犧牲自我的本緣故事；在敦煌石窟中，早期北朝的故事畫，依舊承續西域佛教以觀像修禪為主的題材，到了晚唐五代以後，隨著人們對佛教信仰的多元化、普及化，壁畫的內容以娛樂性、戲劇性和文學性為主，充滿世俗的色彩。從構圖形式而言，從菱形格畫到主體式、連環式等轉變，從情節佈局的由簡入繁，以及由西域人物轉變成漢族，再再顯示出由襲用到逐漸摸索出一條適應漢民族的繪畫風格。

敦煌學研究中心

附圖

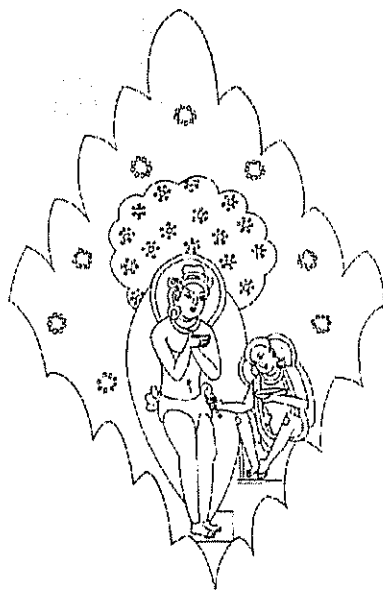


圖一 克孜爾第17窟 薩薄本生

敦煌學研究中心



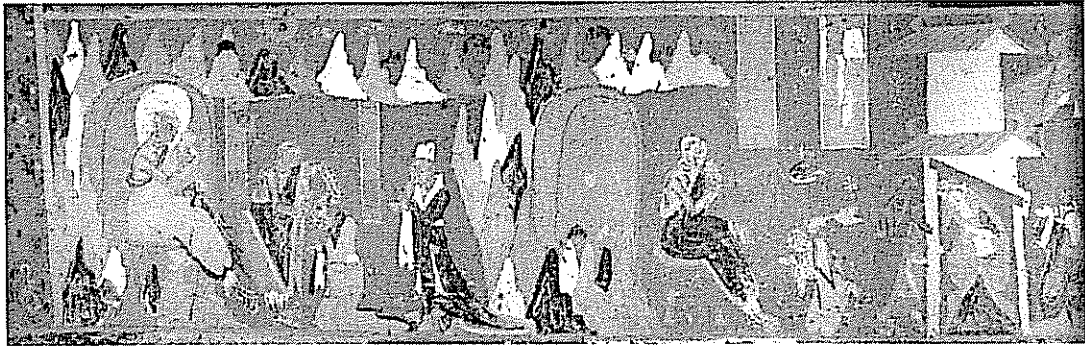
圖二 克孜爾第188窟 貧女難陀施燈供



圖三 克孜爾第38窟 毗楞竭梨王本生



圖四 北涼 莫高窟第275窟北壁 毗楞竭梨王本生
毗楞竭梨王作遊戲坐（即一腿下垂，一腿曲盤）於座上。
右有一人舉錘釘釘。左下，勞度叉蹲於地。



圖五 北魏 莫高窟第 257 南壁 沙彌守戒自殺緣全圖（左半）



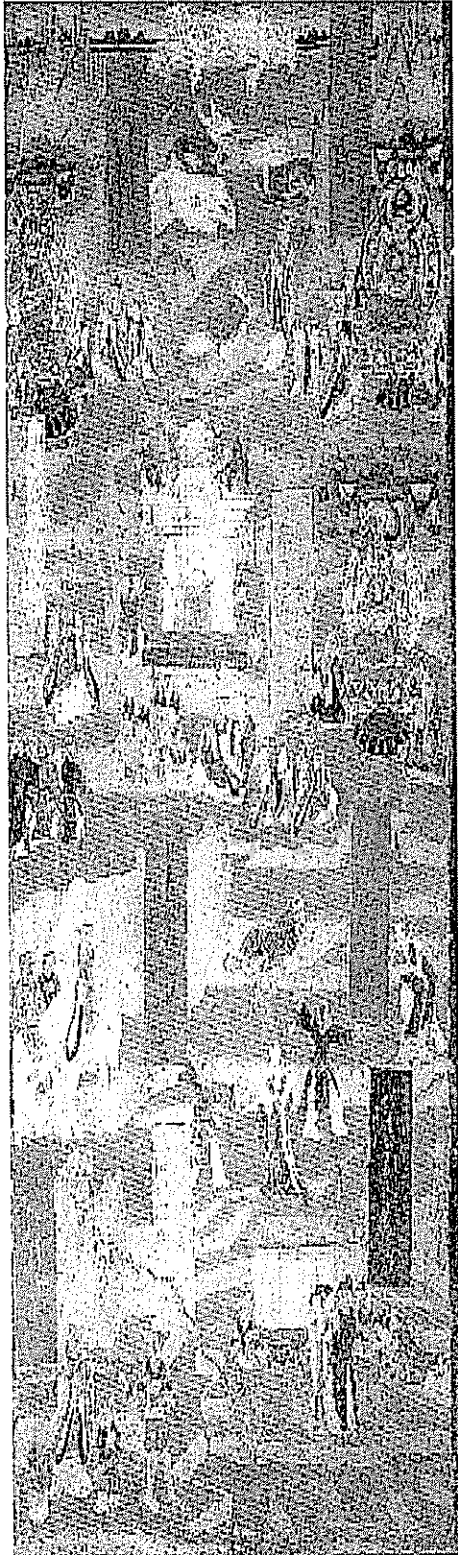
沙彌守戒自殺緣全圖（右半）

（畫面採用北魏時期新出現的連環畫形式，使故事表達的更流暢。）

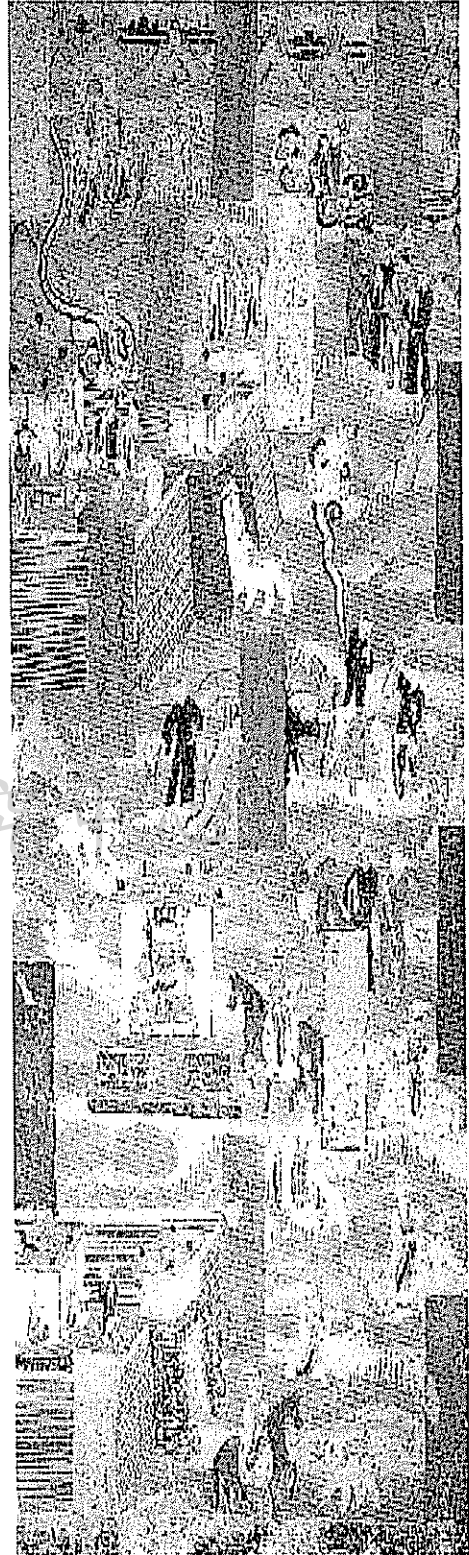


圖六 北周 莫高窟第 296 窟頂東坡 善事太子本生（局部）

此畫面為善事太子流落利師跋陀國的部份情節，繪有牛王舔目、街頭賣藝、彈琴遇知音三情節。右上角是善事太子被弟惡事刺瞎雙目後，坐於路旁。牧人趕牛群路過，牛王以舌舔出眼中毒刺。左下部繪善事太子被牧牛人救回後，在操琴於市賣藝；聽者施物以濟。左下角花園中，善事太子彈琴解愁，公主聽琴聲而心生愛慕。公主後立宮女。



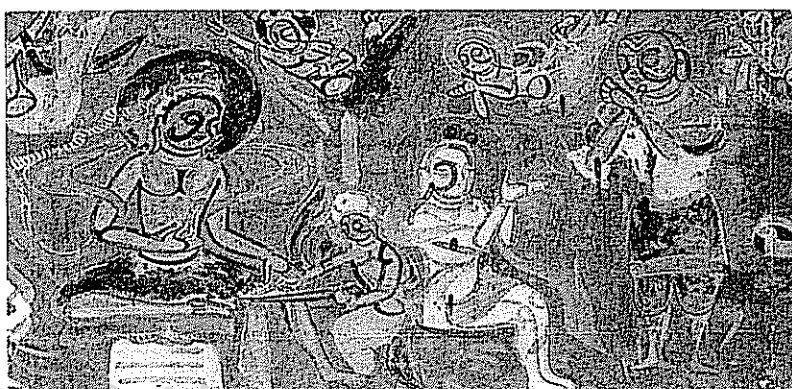
圖七 五代 莫高窟第98窟 北壁
無惱指鬘品第八屏



圖八 五代 莫高窟第98窟 北壁
無惱指鬘品第九屏



圖九 克孜爾第114窟尸毗王本生



圖十 莫高窟第275窟尸毗王本生



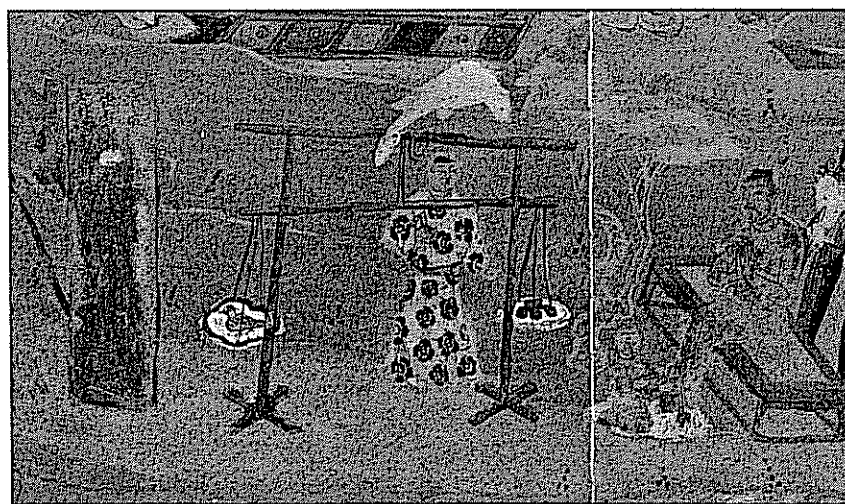
圖十一 北魏 莫高窟第254窟 北壁 尸毗王本生

畫面尸毗王位於中心為主體，各情節及人物在四周，為一畫多情節的構圖方式。在一單幅圖畫中，將尸毗王本生故事的各細節完整地表達出來，尸毗王的右上方是鷹追鴿，及右下角是割肉和稱肉，天秤兩端盤內盛尸毗王及鴿。左方畫內妃子及勞度叉等人物，可以烘托全畫的氣氛。



圖十二 隋 莫高窟第 302 窟頂人字坡東坡 尸毗王本生

此圖為佛本生故事聯幅圖的第七幅。尸毗王坐於蓮花座上，神情自若。其前一人持刀細心割肉，一人提秤回頭觀看，似有不忍之情。畫中割肉者毫無兇殘之像，不似劊子手，而似一位醫生細心為病人輕刃切除贅疣。



圖十三 莫高窟第 85 窟 尸毗王本生

敦煌學. 第23輯 / 敦煌學會編輯. -- 臺北市：
樂學, 民91
面 ; 公分
慶祝潘石禪先生榮獲 敦煌文物保護研究特殊貢獻獎 專輯

ISBN 986-80267-0-9 (平裝)

1. 敦煌學 - 論文, 講詞等

797.907

91005374

敦煌學研究中心

敦煌學 第二十三輯

編輯者：敦煌學會

聯絡人：朱鳳玉 E-mail:chlacc@ccu.edu.tw

嘉義民雄中正大學郵局 56 號信箱

出版者：樂學書局有限公司

地 址：台北市金山南路二段 138 號 10 樓之 1

電 話：(02)23219033 傳真：(02)23568068

E-Mail :lexis@ms6.hinet.net

定 價：新臺幣三八〇元

中華民國九十一年三月出版

ISBN 986-80267-0-9