

南華大學人文學院宗教學研究所

碩士論文

Graduate Institute of Religious Studies

College of Humanities

Nanhua University

Master Thesis

圖像·故事·教化：敦煌莫高窟254窟壁畫研究
Images, Stories, and Education: A Study of the Murals
in Cave 254 at the Mogao Grottoes in Dunhuang

吳小姝

Hsiao-Wen Wu

指導教授：李芝瑩 博士

Advisor: Chih-Ying Lee, Ph.D.

中華民國 112 年 7 月

July 2023

南 華 大 學
宗 教 學 研 究 所
碩 士 學 位 論 文

圖像·故事·教化：敦煌莫高窟 254 窟壁畫研究

Images, Stories, and Education: A Study of the Murals in Cave 254 at the
Mogao Grottoes in Dunhuang

研究生： 吳心媛

經考試合格特此證明

口試委員： 林仁星
李芝馨
廖俊銘

指導教授： 李芝馨

所 長： 釋覺明

口試日期：中華民國 112 年 6 月 29 日

摘要

本論文主要探討敦煌莫高窟第 254 窟壁畫故事之教化意涵，第一章從研究動機，希望以莫高窟圖像故事，追溯佛教經典，分析其中佛教教化意涵。因此在文獻的探討上針對闡釋敦煌圖像在與佛教教化之間的關係之研究，分別從：一、莫高窟建造發展相關研究；二、與莫高窟 254 窟相關研究；三、敦煌壁畫藝術、壁畫故事相關研究，三個面向回顧文獻。研究方法主要以文獻分析法及圖像學帕諾夫斯基的圖像學理論來解析壁畫。

第二章敦煌莫高窟 254 窟之源流及工法特色，首先回溯莫高窟的發展歷史，再從石窟的演進由印度到敦煌在地化、包含中心塔柱的源起、石窟形制改變與運用，本研究認為石窟的演進與佛教之間的關聯具有相當大的連結，主因是因為「修行所需」而有了後續的發展。釐清石窟的緣起後，接下來就會從壁畫與 254 窟內特殊的工法進行探究。

莫高窟 254 窟故事壁畫共有四面，在第三、四章將以壁畫故事為主要研究對象，第三章的主軸在於從壁畫〈薩埵太子捨身飼虎〉、〈屍毗王割肉餵鷹〉中分析菩薩道為核心的教化；第四章則以〈佛陀降魔成道〉、〈難陀出家因緣〉之神通化世探究其神聖意涵。

第五章結論，從莫高窟壁畫的圖像故事，其目的是為了弘揚佛教教義，卻也反映的千年來，東西方民族之間和平相處的文化交流活動歷程。壁畫透過故事來闡述經典，再由圖像繪製，以易懂的圖像方式來理解佛法，其故事雖然源自佛經，但其中的情節，可能因翻譯而有取捨、增刪，故事的敘事衍變，是為了符合世俗民眾的心理，可能加入當時的思想、文化，使人們更樂於接受，故事所要傳達的意義。

關鍵字：敦煌、莫高窟 254 窟、圖像、故事、教化

Abstract

This paper explores the didactic implications of the murals in Cave 254 of the Mogao Caves in Dunhuang. Chapter 1 begins with the research motivation, aiming to analyze the didactic implications of Buddhist teachings through the visual stories depicted in the Mogao Caves. The literature review focuses on the relationship between Dunhuang imagery and Buddhist education, including studies on: 1) the development of the Mogao Caves, 2) research related to Cave 254 specifically, and 3) studies on Dunhuang mural art and mural stories. The research methodology primarily involves documentary analysis and the application of Panofsky's iconology theory to interpret the murals.

Chapter 2 explores the origins and construction techniques of Cave 254 in the Mogao Caves. It begins by tracing the historical development of the Mogao Caves and then examines the evolution of cave architecture from India to Dunhuang, including the origin of central pillar structures and changes in cave forms. This study recognizes a significant connection between the evolution of caves and Buddhism, mainly attributed to the need for spiritual practice leading to subsequent developments. Once the origins of the caves are clarified, the focus shifts to the exploration of mural techniques and the unique features within Cave 254.

Cave 254 in the Mogao Caves contains four story murals, which are the main subjects of investigation in Chapters 3 and 4. Chapter 3 analyzes the didactic aspects centered around Bodhisattva teachings through the murals "Prince Sattva Offering His Body to Feed the Tigers" and "King Śibi Sacrificing His Flesh to Feed the Hawk." Chapter 4 explores the divine transformations and sacred meanings depicted in the murals "The Buddha Subduing Mara and Attaining Enlightenment" and "Nanda's Renunciation."

Chapter 5 presents the conclusion, emphasizing that the visual stories of the Mogao Caves murals aim to promote Buddhist teachings and reflect a history of cultural exchange and peaceful coexistence between Eastern and Western civilizations over the past millennium. The murals convey Buddhist scriptures through storytelling and visual representation, providing an easily comprehensible way to understand the Dharma. Although the stories originate from Buddhist scriptures, their narratives may have undergone alterations, additions, or deletions during translation to align with the psychological inclinations of the secular audience and incorporate contemporary thoughts and culture, thereby facilitating greater acceptance of the intended meaning of the stories.

Keywords: Dunhuang, Cave 254 of Mogao Caves, imagery, story, didacticism

目錄

摘要.....	I
Abstract.....	II
目錄.....	III
表目錄.....	IV
圖目錄.....	V
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與問題意識.....	1
第二節 文獻探討.....	2
第三節 研究方法.....	7
第四節 研究範圍與架構.....	9
第二章 敦煌莫高窟254窟之源流及工法特色.....	11
第一節 莫高窟的發展歷史及其鑿建的意義.....	11
第二節 莫高窟254窟的類型歸屬和溯源.....	15
第三節 壁畫主題及特色工法.....	19
第三章 莫高窟254窟本生故事及其教化內涵.....	25
第一節 薩埵太子捨身飼虎.....	25
第二節 屍毗王割肉餵鷹.....	48
第三節 寓菩薩道為核心的教化.....	59
第四章 莫高窟254窟佛傳故事及其神聖化意涵.....	63
第一節 佛陀降魔成道.....	63
第二節 難陀出家因緣.....	71
第三節 寓佛化世的神聖意涵.....	78
第五章 結語.....	81
參考書目.....	83

表目錄

表1-1帕諾夫斯基的圖像研究法理論三步驟之應用.....	8
表2-1以地區來分類敦煌地區的石窟.....	13
表2-2莫高窟的中心塔柱窟統計.....	17
表3-1敦煌研究院〈薩埵太子捨身飼虎〉本生圖產生年代統計.....	25
表3-2〈薩埵太子捨身飼虎〉本生故事出現經文統計.....	28
表3-3〈薩埵太子捨身飼虎〉本生經文虎數量統計.....	34
表3-4起塔供養的敘述分析.....	43
表3-5〈屍毗王割肉餵鷹〉本生故事出現經文統計.....	49
表4-1〈佛陀降魔成道〉佛傳故事出現經文統計.....	65
表4-2〈難陀出家因緣〉因緣故事出現經文統計.....	71



圖目錄

圖2-1敦煌石窟群分佈圖	12
圖3-1莫高窟254窟南壁西側〈薩埵太子捨身飼虎〉五個情節分布圖.....	26
圖3-1-1莫高窟428窟東壁南側〈薩埵太子捨身飼虎〉十二個情節分布圖	27
圖3-1-2莫高窟254窟南壁西側〈薩埵太子捨身飼虎〉	30
圖3-1-3〈薩埵太子捨身飼虎〉發願救虎	30
圖3-1-4印度健陀羅藝術	31
圖3-1-5〈薩埵太子捨身飼虎〉刺頸跳崖	33
圖3-1-6〈薩埵太子捨身飼虎〉虎食薩埵	34
圖3-1-7〈薩埵太子捨身飼虎〉薩埵悲憫之心.....	36
圖3-1-8〈薩埵太子捨身飼虎〉母虎哺乳	36
圖3-1-9〈薩埵太子捨身飼虎〉親人哀悼	37
圖3-1-10〈薩埵太子捨身飼虎〉悶絕灑水	38
圖3-1-11〈薩埵太子捨身飼虎〉撿拾薩埵骨骸.....	39
圖3-1-12〈薩埵太子捨身飼虎〉撫屍痛哭	40
圖3-1-13〈薩埵太子捨身飼虎〉起塔供養	42
圖3-1-14〈薩埵太子捨身飼虎〉塔的型態	44
圖3-1-15中國佛塔形制	45
圖3-1-16莫高窟254窟〈薩埵太子捨身飼虎〉線描圖.....	46
圖3-2-1〈屍毗王割肉餵鷹〉中心構圖	48
圖3-2-2〈屍毗王割肉餵鷹〉對稱構圖	49
圖3-2-3莫高窟254窟〈屍毗王割肉餵鷹〉線描圖 李承仙繪於1953年.....	51
圖3-2-4〈屍毗王割肉餵鷹〉鷹追逐鴿	53
圖3-2-5〈屍毗王割肉餵鷹〉鴿飛入屍毗王懷中求救	54
圖3-2-6〈屍毗王割肉餵鷹〉侍者持刀割肉與家眷與天人的不捨	55
圖3-2-7〈屍毗王割肉餵鷹〉持刀割肉	56
圖3-2-8〈屍毗王割肉餵鷹〉家眷與天人的不捨.....	57
圖4-1莫高窟254窟南壁東側〈佛陀降魔成道〉	64

圖4-1-1 〈佛陀降魔成道〉魔王與菩薩	64
表4-1 〈佛陀降魔成道〉佛傳故事出現經文統計	65
圖4-1-2 〈佛陀降魔成道〉局部魔女與老嫗	66
圖4-1-3 〈佛陀降魔成道〉眾魔攻擊	67
圖4-1-4 〈佛陀降魔成道〉局部 觸地印	68
圖4-1-5 〈佛陀降魔成道〉魔軍臣服	70
圖4-2莫高窟254窟北壁東側〈難陀出家因緣〉	71
圖4-2-1 〈難陀出家因緣〉比丘與金剛	72
圖4-2-2 〈難陀出家因緣〉難陀夫婦與佛使者	73
圖4-2-3 〈難陀出家因緣〉難陀與孫陀利別離	74
圖4-2-4 〈難陀出家因緣〉禪僧與菩薩	75
圖4-2-5 〈難陀出家因緣〉禪僧與菩薩特寫圖	75



第一章 緒論

敦煌藝術從前秦建窟以來，歷經一千六百多年的歷史，它所呈現給世人的宗教、文化、藝術價值舉世矚目，其中中心柱窟作為早期佛教禮拜窟的一種主要窟形，在佛教藝術的原生地印度和犍陀羅地區的發展都有限，卻在中國經歷了前後將近十個世紀的發展歷程，在這一過程中，敦煌石窟的中心柱窟表現出形制結構、信仰主旨以及整體發展脈絡等方面的差異；佛教的弘傳歷經兩千六百餘年，然而追溯佛教歷史的發展，卻常由於時代、地理環境等不同背景因素的影響。而今日我們所看到的莫高窟面貌宗教意蘊，隨著興傳方式與歷史社會關係，並在當時趨勢和人們交錯因素的影響下，以各種不同型態流傳，佛教經典在敦煌石窟透過圖像的彩繪、雕塑、建築等視覺的造型和空間的景觀，具體且生動表達出深邃的佛理意境，經由視覺的接觸，引導人們從宗教情操進而淨化身心，進入佛菩薩的世界。這是在佛教傳播中，以一種無言的教化，用藝術的方式將義理在人間流傳¹。

第一節 研究動機與問題意識

自古以來，信仰與文化密不可分。信仰影響著文化的產生、發展和衰落。石窟建築作為壁畫的載體，從某種程度上來講也影響著壁畫故事和題材和樣式的變化，因此敦煌藝術即是佛教文化的延伸。然而在佛教故事類型研究中，目前學界大致分為三種類型：1.壁畫故事情節的解讀、內容的溯證和構圖演變的分析；2.單純從藝術角度探討壁畫故事作品的繪畫風格、畫面佈局、所滲透的宗教意蘊及美學內涵；3.從文獻學或文學角度對壁畫故事所據佛經和文本進行分析考證。事實上，這三個方面在壁畫故事研究中缺一不可，應將其融會貫通，相互印證，方能充分把握這一佛教藝術形式，鑒於以上的問題，本論文希望能有所突破，嘗試將三種類型進行融合，也成為撰寫此篇論文的動機。而莫高窟 254 窟壁畫的重要價值，在於富有時代性的藝術表現，引導大眾審美，而其中的題材、形態、也通過壁畫語言的呈現，亦可是現在解讀壁畫的橋梁。因此在探究莫高窟 254 窟，不能僅僅停留在藝術的表象，而是深入探尋所包含著的表現。敦煌藝術的主體為佛教石窟，其所包含的內容直接

¹ 黃河：〈淺談佛教藝術〉，《香光莊嚴》，第 18 期，1989 年，頁 2。

地反映著佛教題材，從表面上看均為佛教的各個方面，或者說敦煌藝術的最直接表現是佛教藝術，是對千年來佛教信仰與宗教活動的記錄與反映。

敦煌藝術雖為佛教藝術，但誠如史葦湘先生所說：「作為一種歷史現象，佛教藝術也是一面時代的鏡子，它直接紮根於培育它的社會之中，它與直接間接產生對各階層有密切的生活聯繫，這些形形色色的人物都有各自的生活態度，憧憬與願望，他們的不同信仰和審美趣味，都會影響佛教藝術的製作，同時佛教藝術在歷史上曾滲透到社會各個地方，也反過來給人民群眾的生活與思想以深刻的影響」。²

因此本研究的問題意識有三：1.敦煌莫高窟 254 窟之源流及工法特色為何？由石窟的演進與形成，及窟內四面單幅壁畫之圖像，串聯佛教形成傳遞佛教教化的脈絡。2.莫高窟 254 窟本生故事及其教化內涵為何？3.莫高窟 254 窟佛傳故事及其神聖化意涵為何？在 254 窟中四面壁畫，其中兩面壁畫以本生故事、另兩面以佛傳故事做為發展的題材，從探究莫高窟圖像故事，追朔佛教經典，解讀故事情節與圖像構圖，並分析佛教教化意涵。也希望能引導讀者縱覽佛教藝術的廣袤與脈絡，進一步瞭解其宗教原始精神與象徵意義，並提供後面研究的人員可以從不同視野，和觀看方式來思惟，做更深的探尋和考究。

第二節 文獻探討

本研究的價值在諸多的相關文獻中的，由前人努力考古和文獻比對、整理的基礎上，嘗試以綜合的方式探討石窟和壁畫圖像所承載的宗教信仰、文化與空間意象，將其意涵與敦煌佛教經典做串聯，來解讀宗教意涵闡述。因此不僅是對闡釋敦煌圖像，更希望能深入在佛教教化與圖像之間的關係來研究，期望提供未來在敦煌圖像與故事有進一步的研究參考價值。因此在文獻的探討上，從以下的文獻探討可以瞭解目前相關研究著墨在歷史背景與文化社會的考究。分別從：一、莫高窟建造發展相關研究；二、與莫高窟 254 窟相關研究；三、敦煌壁畫藝術、壁畫故事相關研究，三個取向分項說明之：

² 史葦湘：〈敦煌佛教藝術在歷史上是反映現實的一種形式〉，《敦煌研究》，第 2 期，1986 年，頁 1-14。

一、莫高窟建造發展相關研究

劉進寶《敦煌學論述》一書，歷經三十年的敦煌學之學術資料研究和研究，從敦煌的歷史、敦煌石窟藝術、敦煌文物的流散、敦煌遺書、敦煌學研究五個方面，以史料整理，是通論敦煌學的第一本著作，可惜的是缺少敦煌學理論、和研究方法的介紹。在章節中的呈現有些是按照區域、時間順序、單位敘述，如果能統一按照時間順序進行敘述，也可以較方便參照。³

馬德《敦煌莫高窟史研究》敘述了莫高窟創建、營造、發展的歷史過程，莫高窟在敦煌歷史上的社會作用等方面，進行了分析和探討。對於莫高窟史料研究有很大的參考價值，專業的分析數據缺少圖像時期的統整，書本發行於 1997 年，而石窟的發現日新月異，若能在舊有的分析下持續推進或出新補齊，這絕對是值得期待的。⁴

趙聲良在〈敦煌北朝石窟形制諸問題〉考察了莫高窟北朝石窟禪窟和中心柱窟，並比較印度、中亞以及中原地區同類洞窟形制的異同，認為河西中心柱窟的樣式是直接受到印度支提窟的影響，繼承了河西佛教藝術的傳統又形成了自身的特點，以建築本身來說中國方塔形式重新營建支提窟。但主要針對建築形制上的演進闡述，對於佛教流傳演進的對照，在這部分的只有對於某些時期，並非將其完全的連貫。⁵

潘婷《中國境內中心柱窟的發展研究》針對中國境內的中心柱窟 4 世紀到 13 世紀發展情況做系統的梳理和分析，包含從河西至中原，及至遼西、川北各地的石窟群中多有中心柱窟的開鑿，中心柱窟形制多樣，富於創造性，更清楚中心塔柱從過去歷史，與在中國整體性的發展。⁶

二、與莫高窟254窟相關研究

賀世哲在書中《敦煌圖像研究—十六國北朝卷》提出敦煌圖像研究，主要採用帕諾夫斯基的圖像研究法，對其內在所蘊含表徵的世界，所從事的圖意、圖像詮釋，

³ 劉進寶：《敦煌學論述》，蘭州：甘肅教育出版社，2019年，頁57-193。

⁴ 馬德：《敦煌莫高窟史研究》，蘭州：甘肅教育出版社，1997年8月第二刷，頁23-153。

⁵ 趙聲良：〈敦煌北朝石窟形制諸問題〉，《敦煌研究》，第2期，2006年，頁1-15。

⁶ 潘婷：《中國境內中心柱窟的發展研究》，南京大學考古文物學碩士學位論文，2020年，頁11-43。

而後影響敦煌研究院從事石窟研究的基本參考方法。⁷具體分析了莫高窟北朝中心柱窟題材、內容，指出中心柱窟的開鑿與鑿窟居禪、觀像修行、佛教禮懺有關⁸。

陳海濤、陳琦兩位在敦煌研究院工作已有十一載，在美術與電影專業背景下，並由敦煌研究院官方推出《圖說敦煌二五四窟》，則以美術學的角度剖析壁畫構圖，既結合魏晉時期文藝美學對於目光與神思的關注，其中提出一套自己獨特見解——「勢」的運行、相合及抗衡，運用了中國傳統美學中筆勢、氣勢、情勢等特色理論，但在佛教名相上的解說部分不夠深入，如〈捨身飼虎〉的布施觀，有很好的開頭與切入點後，會希望能有更多的詮釋與著墨。⁹

占躍海〈敦煌 254 窟壁畫敘事的向心結構以《薩埵太子捨身飼虎》為重點〉，以向心結構作為繪畫敘事的主體，從西方文藝復興時期的宗教繪畫，與壁畫如何將視透運用方式呈現在圖畫上，但對於文字的闡述上如「在宗教故事之中，意義上的因果關係常常蘊含在事件的發展之中，在一些情況下，事件本身的因果關係可能轉化成它所傳達的宗教思想中的因果」從多次的閱讀後，發現第一個所謂的「因果關係」指的是前後圖像次序或時間的關聯，並非指的是佛教因果業報，因此在詞彙上比較容易讓人混淆。¹⁰

金維諾在〈佛本生圖形式的演變〉對 254 窟的特殊構圖具有影響的多種因素中，包含北魏時代當時所開鑿的石窟並不多，石窟內部空間相對較小。而在這樣的石窟內部，畫師被要求的不是和早期的克孜爾石窟的畫師那樣畫出為數眾多的各種故事場景，而是結合了當時人們所譯出的新經典以及當時流行的新的思想，繪製出生動飽滿的宗教故事。畫家需要結合實際的作畫空間來安排畫面的結構。¹¹

三、敦煌壁畫藝術、壁畫故事相關研究

鄭炳林、沙武田合輯《敦煌石窟藝術概論》是敦煌藝術研究成果的回顧與總結。首先在研究方法上，提出了由考古學到圖像學再到功能學漸進深入的過程的理論，

⁷ 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，頁112-134。

⁸ 賀世哲：〈讀莫高窟第254窟《難陀出家圖》〉，《敦煌研究》，第2期，1997年，頁1-5。

⁹ 陳海濤、陳琦：《圖說敦煌二五四窟》，臺北：三采文化，2020年。

¹⁰ 占躍海：〈敦煌254窟壁畫敘事的向心結構以《薩埵太子捨身飼虎》為重點〉，《南京藝術學院學報》，第5期，2010年，頁42-45。

¹¹ 金維諾：《中國美術史論集》〈佛本生圖形式的演變〉，北京：人民美術出版社，1981年，頁377。

為今後的研究提供了一種方向。以敦煌研究院為主體的敦煌石窟研究者，經過幾代人的研究，對敦煌石窟內容的定名、考證等基礎工作已經基本完成，同時，運用考古學方法進行石窟分期排年及綜合研究、進行圖像學研究的成果大量出現。¹²而沙武田也提到敦煌藝術的主體為佛教石窟，其所包含的內容直接地反映著佛教題材，是對千年來佛教信仰與宗教活動的記錄與反映。¹³

鄭阿財《敦煌佛教文學》在敦煌佛教敘事圖文整合，進行故事題材與佛教文學圖像之間進行研究，鄭阿財指出敦煌文學與佛教的關係十分密切，研究敦煌文學絕不可與佛教切割開來，從佛教文學、藝術與敦煌佛教文獻的傳播息息相關，而石窟壁畫的繪製也是順應當時常見的佛典成為題材。¹⁴在《敦煌佛教文獻與文學研究——當代敦煌學者自選集》更以敦煌佛教文學為核心，使用文獻溯源法，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，整體來說教授主要在文學文獻部分有深厚的韻底，以著墨於文字部分來探討，但對於佛法教義的連結與其應用和其中的深意，並非單就在文字相的方面來詮釋。

林仁昱在〈講述故事及闡揚孝道類佛教歌曲〉講述在佛教文學與藝術的發展歷史上，佛陀本生故事是非常重要的題材，透過變文、變相，不僅在情節形式下，讓一般民眾了解佛陀得以修行成佛的歷世經驗，從觀察敦煌佛教歌曲中的歌辭，從中看到具有適應社會的現象。¹⁵

曾築歆在《敦煌莫高窟本生故事佛教義理之研究》研究中認為敦煌佛教文化的民間世俗發展是有其不容忽視的價值，透過佛教經典或藝術、文學作品內容的分析，皆有敦煌佛教思想底蘊，但對於歷史文化的演變，深入當地後都有自己發展的空間，因此說敦煌佛教一詞，只可以說是敦煌的風格，但不能做為代表佛教的詞彙。¹⁶

本節文獻回顧，透過以上前人的研究，提供可行的幫助，藉由馬德、趙聲良、潘婷的整理理解敦煌石窟的歷史發展脈絡、空間建構；考古部分則以鄭炳林、沙武

¹² 鄭炳林、沙武田：《敦煌石窟藝術概論》，蘭州：甘肅文化出版社，2005年8月，頁15-22。

¹³ 沙武田：〈敦煌佛教藝術之社會性表現〉，《普門學報》，第42期，2007年，頁39-63。

¹⁴ 鄭阿財：《敦煌佛教文學》，蘭州：甘肅教育出版社，2013年，頁265-274、375-384。

¹⁵ 林仁昱：〈講述故事及闡揚孝道類佛教歌曲〉，《法藏文庫·敦煌佛教歌曲之研究》，高雄：佛光出版社，2003年，頁225。

¹⁶ 曾築歆：《敦煌莫高窟本生故事佛教義理之研究》，華梵大學東方人文思想碩士學位論文，2013年，頁1-4。

田；而與壁畫圖像部分賀世哲、陳海濤、陳琦、占躍海、金維諾等人分析及提供不同對於圖像的解析與觀點，其中以陳海濤、陳琦兩位的《圖說敦煌二五四窟》一書，更開啟本研究對於敦煌石窟的探究之心。鄭阿財、林仁昱、曾築歆三人則以文學的角度來契入，尤其看到敦煌文學的變文、讚歌也與故事教化的內容相關聯。綜合上述，更能從不同視角，理解莫高窟及在 254 窟中蘊藏的獨特性與文化意象，而本論文也延續在這樣的基礎下，以莫高窟圖像故事為主軸，追朔佛教經典，解讀故事情節與圖像構圖，並分析佛教教化意涵，不能僅僅停留在藝術的表象，而是深入探究佛教的意涵表現。



第三節 研究方法

研究方法主要採用圖像研究法。推廣圖像研究最重要的人物首推德裔藝術史學家帕諾夫斯基 (Erwin Panofsky, 1892-1968)，他在《視覺藝術中的意涵》(Meaning in the Visual Arts, 1955)一書中，將圖像研究的方法分為下列三種層次及方法運用¹⁷：

1. 前圖像學描述 (Pre-iconographical description)，內容僅限於研究各類圖像作品的母題 (motifs)。所謂「母題」就是由線條、色彩和體積再現的對象和事件，它可以根據我們的實際經驗進行鑑別。
2. 圖像學分析 (Iconography)，主要指與母題相關的形象、故事和寓言研究。不是根據實際經驗而是根據各種文學淵源中流傳下來的特殊題材和概念對相關作品進行研究。
3. 聖像學解釋 (Iconology)，一種從綜合而不是從分析中發展來的解釋性方法。前圖像學對母題的正確鑑別，是對進行肖像學分析的前提；對形象、故事和寓言的正確分析的圖像學則是聖像學解釋的基礎。

著名敦煌學家、敦煌研究院考古研究所原所長賀世哲先生，自 1961 年到莫高窟工作以來，專攻敦煌石窟的研究已有 45 個年頭，在《敦煌圖像研究—十六國北朝卷》中也提出採用帕諾夫斯基的圖像研究法，第一層次圖像前的描述是對原始或自然母題為物件，根據事物的實際經驗而為之的前圖範描述；第二層次圖像分析對構成故事或約定俗成的意義，以文獻知識為依據，所進行的圖範分析；第三層次是對其內在所蘊含表徵的世界，所從事的圖意、圖像詮釋。也正因賀世哲先生採用帕諾夫斯基的圖像研究法，而後影響敦煌研究院從事石窟研究的基本參考方法。¹⁸

帕諾夫斯基的圖像研究法，對研究佛教造像的美學意義很有啟發¹⁹。在本論文中以歷史文獻觀點為基礎，根據佛教自身的特點，對圖像學方法進行借鑑和發展，在第三章及第四章的四面壁畫，分別是〈薩埵太子捨身飼虎〉、〈屍毗王割肉餵鷹〉、〈佛陀降魔成道〉、〈難陀出家因緣〉，圖像來源主要以敦煌研究院數字敦煌其高清

¹⁷ 潘諾夫斯基在美國落腳後，執教於普林斯頓大學，在 1939 年以英文發表了〈圖像學研究〉(Studies in Iconology, 1939)一文，奠定了圖像學的理論基礎；1955 年又發表《視覺藝術的意義》(Meaning in the Visual Arts, 1955)一書，對圖像學有更深入的說明，此二文獻成為二次大戰後圖像學的經典教材，現今仍有其學術地位。

¹⁸ 梁紅：〈敦煌圖像研究—十六國北朝卷編後〉，《敦煌研究》，第 5 期，2006 年，頁 110-113。

¹⁹ 傅小凡：〈圖像學方法與佛教造像研究〉，《天水師範學院學報》，第 3 期，2013 年，頁 29-35。

壁畫圖片，但考慮到分析圖像細節，以及方便觀看者參造圖像的清晰度，故使用了臨摹線描圖，減少因顏色氧化造成整體視覺上的模糊，如《圖說敦煌二五四窟》陳琦所臨摹的〈薩埵太子捨身飼虎〉、〈佛陀降魔成道〉線描圖，與李承仙臨摹的〈屍毗王割肉餵鷹〉線描圖。

以上圖像將使用帕諾夫斯基的圖像研究法理論三步驟，以〈薩埵太子捨身飼虎〉為舉例，其應用方式如表 1-1：

表1-1帕諾夫斯基的圖像研究法理論三步驟之應用

	前圖像學描述	圖像解釋	圖像實證
圖像研究法理論	通過對研究對象的實物性考察，以佛教經典為證明明確其壁畫的內容，為進一步的研究提供可靠前提。	結合作品產生的時代背景，分析作品風格的特徵及其產生、發展和變化的原因。	一旦合理地解釋了藝術作品與一定社會思潮之間的內在聯繫，這些作品反過來也就成為這些歷史思潮的實證材料，從而更進一步地加深對作品自身價值的理解。
〈薩埵太子捨身飼虎〉之應用舉例	蒐集捨身飼虎相關的經文，進行閱讀與分析，並與圖像做比對。	在〈薩埵太子捨身飼虎〉發願救虎圖像中，薩埵太子身著通肩式袈裟，這種服飾來源於古印度犍陀羅地區，也是這是中國最早興起的佛衣樣式。	隨在兩側赤裸上身，是受到印度影響，描繪的人物無論是佛及菩薩，大都上身赤裸，有飄帶和衣裙，線條濃重而有力，粗獷厚實，和相較於通肩式的穿著有著很大的差異外，在此人物象徵上亦有想要凸顯非凡的意涵。

資料來源：本研究整理

透猶表 1-1 帕諾夫斯基的圖像研究法理論三步驟之應用，在分析圖像作品時候，這三個邏輯層面往往是交叉涵蓋，整體來說是圓融一體的²⁰。敦煌藝術，主體是洞窟壁畫和彩塑藝術，前提是建立在佛教典籍及文化基礎上²¹，本研究也會以圖像研究法，對敦煌石窟、壁畫和塑像意涵進行分析，從佛教造像擴及圖像的啟發，加深對佛教藝術涵養與文化價值有更深程度的理解。

第四節 研究範圍與架構

本研究以莫高窟 254 窟作為研究的對象，針對壁畫故事及其教化意涵研究，在第二章敦煌莫高窟 254 窟之源流及工法特色，使用文獻分析爬梳敦煌石窟發展源流之演進；第三、四章主題分析將使用帕諾夫斯基的圖像研究法三層次，各別探究〈薩埵太子捨身飼虎〉、〈屍毗王割肉餵鷹〉、〈佛陀降魔成道〉、〈難陀出家因緣〉四面壁畫故事為主要對象。四面壁畫首先針對圖像進行整體布局說明，方便之後對於故事情節的理解，接著進行漢傳大藏經 CBETA 資料庫中，有關這四面壁畫之經典故事出處的考察，然後依據搜列出的經文內容進行分析，討論故事內容與圖像的關聯，最後則針對壁畫故事內容所彰顯的佛教義理進行探討。第五章結語從在文獻梳理及圖像研究法為基礎，綜合對於圖像與故事及經典詮釋，展開主題歸納與統整。

²⁰ 傅小凡：〈圖像學方法與佛教造像研究〉，《天水師範學院學報》，第 3 期，2013 年，頁 29。

²¹ 曾築歆：《敦煌莫高窟本生故事佛教義理之研究》，華梵大學東方人文思想碩士學位論文，2013 年，頁 1。

第二章 敦煌莫高窟254窟之源流及工法特色

石窟是佛教文化和藝術的主要形象載體，本研究認為從外在的形象石窟的演進、形制、壁畫故事、雕塑表達，都是深受佛教信仰的思想觀念影響，可見石窟的歷史本身是一部佛教史。¹因此本章節將從石窟源流從印度開始探究，而後因地理環境及需求的不同，轉變其形制，從外觀覆鉢式佛塔，到中心塔柱之間的源流如何，包括 254 窟內其特殊工法都會在本章陳述。

第一節 莫高窟的發展歷史及其鑿建的意義

石窟作為佛教活動的場所，在佛教產生之初就出現了。佛教為了解決離苦的課題，指出種種解脫輪迴之苦的道路，佛教認為世界上的一切現象都不是永恆的，是生滅變化無常反覆的，就如同人離不開生老病死一樣。解脫苦痛由成佛而入涅槃，是最終的目的，這是佛法的基本思想。為了追求到達解脫的彼岸世界，眾多的人們忍辱負重，施捨行善，以身體力行佛法，遵循種種的清規戒律。而石窟也成為是眾人認為可以實現佛教最高理想的基地，石窟做為場所不僅提供出家僧侶便於修行與生活，領悟佛法的真實；在家信眾則可以到石窟，親近佛教、瞻仰佛像，為自己與親人們祈福消災。²

據經典紀載，最早的石窟只是作為僧人修行的場所，而且都是零星分佈在深山，一般一處洞窟容納供一位僧人，因禪修和住宿需求而出現的，慢慢逐漸擴大成某一地區開鑿供多人修行聚集之地的石窟群，使石窟由一般洞窟逐漸成為一定規模的佛教建築。功能方面也由單純的僧人修行，逐漸演變為宣揚佛教教義和教化眾生，舉辦佛教各種活動的場所。窟址也由人跡罕至的窮山僻壤移至距離繁華的鬧市和交通要道最近的地方。

至於敦煌石窟是如何形成的呢？據初唐 332 窟前室《李君莫高窟佛龕碑》的記載³，概述了莫高窟營建史並描繪了莫高窟的景色，其中提到：前秦二年（西元 366

¹ 鄭炳林、沙武田：《敦煌石窟藝術概論》，蘭州：甘肅文化出版社，2005 年 8 月，頁 15-27。

² 長青：《石窟寺史話》，臺北：國家出版社，2004 年 6 月，頁 8-10。

³ 《李君莫高窟佛龕碑》原立於莫高窟第 332 窟前室，民國十年（1921）被居留在莫高窟的白俄軍隊所斷，現僅存殘石，收藏在敦煌研究院，編號為 Z1101，殘碑寬 74、高 76 釐米，28 行，每行存 8—29 字不等。有學者又將《李君莫高窟佛龕碑》簡稱為《聖歷碑》，立於武周聖曆元年（西元 698），距今 1300 多年，是記載莫高窟開鑿時間的最早實物，具有特殊的歷史文化價值。

年)的一個傍晚，苦行僧樂傳和尚雲遊至敦煌鳴沙山腳下，忽然見到對面東方的三危山山頭一片金光萬丈「狀有千佛」。樂傳和尚若有所悟，感覺是佛祖顯靈，於是立下決心，在身處的崖壁上開鑿了第一個佛龕。也是敦煌 1600 年前的第一個洞窟，此後法良禪師等又繼續在此地建洞修禪，而後越來越多人在此駐留鑿窟。

「敦煌石窟」一詞廣義來說，是包含敦煌附近所有的石窟。敦煌石窟營建歷時一千多年，西元4~14世紀經歷了十六國（北涼）、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、回鶻、西夏、元共十一個時代⁴，若用地區來分類敦煌地區的石窟，可分為八個區域，如下圖2-1所示。



圖2-1敦煌石窟群分佈圖

從圖中我們可以清楚看到，這八個區域的分布。然而依照八個區域的洞窟分別進行統計，結果如表2-1可以看到以莫高窟所屬洞窟數量最多。依照現存有壁畫塑像的洞窟，主要分布在莫高窟總計共735窟，根據敦煌研究院的統計南區492個洞窟、北區有243個洞窟，南北兩區的加總共735個洞窟。因此在講述「敦煌石窟」一詞時，通常會直觀連結到石窟數量最多的「莫高窟」。

⁴ 鄭金德：《敦煌學》敦煌石窟藝術概念，高雄：佛光出版社，1993年，頁39-41。

表2-1以地區來分類敦煌地區的石窟⁵

石窟名稱	所在位置	數量
莫高窟（千佛洞）	位於敦煌市東郊	共有735個洞窟
西千佛洞	位於敦煌市西郊	共有22個洞窟
榆林窟（萬佛峽）	位於瓜州縣（原安西縣）	共有42個洞窟
東千佛洞	位於瓜州縣	共有23個洞窟
水峽口下洞子石窟	位於瓜州縣	共有8個洞窟
五個廟石窟	位於肅北蒙古族自治縣	共有6個洞窟
一個廟石窟	位於肅北蒙古族自治縣	共有1個洞窟
昌馬石窟	位於玉門市	共有11個洞窟

資料來源：本研究整理

敦煌在地理位置上自古以來是沙漠核心的古城，也是絲綢之路上的重鎮，地理位置上位於中國通往西域、中亞和歐洲的交通要道，無論西漢的張騫、東漢的班超，漢代的絲綢之路都是從西安出發，一路向西延伸到敦煌，南北兩條路，北道出玉門關，南道出陽關，通往西域各國。不管東來西往，敦煌都是必經之地。在法顯大師的《佛國記》歷經敦煌大漠也曾記載：「沙河中常有惡鬼、熱風，遇則皆死，無一全者。上無飛鳥、下無走獸，遍望極目，欲求度處，則莫知所擬，唯以死人枯骨為標示耳。」

《慈恩傳》也說玄奘大師經過這一帶同樣：「夜則妖魘舉火，爛若燦星，晝則驚風擁沙，散如時雨。」

面對環境險惡的情況下，敦煌的存在成了重要補給的綠洲，成為供應糧草、東西行旅、經商來往休憩的據點，依據史冊記載，漢唐興盛時期，敦煌繁榮的情況，可以用每天集市有早、中、晚三次來證明⁶，外國使節、僧侶、商賈，在這裏等候簽發通行證、有的停留在敦煌學習風俗民情和漢語、有的就在敦煌開店販售買賣。而西去的使節、官吏也要在此籌備糧草、熟悉西域語言，做好出國的各種準備工作。而敦煌正好款待東來西往的人們，無形中就成了東西方政治、經濟、文化交流的中心，成了絲綢之路上最大的通商口岸和國際貿易市場。也因此莫高窟在這樣的歷史

⁵ 孫毅華、孫儒憫：《敦煌石窟全集-石窟建築卷》，香港：商務出版，2005年，頁16-19。

⁶ 常書鴻：《敦煌莫高窟藝術》，湖南：湖南文藝出版社，2022年，頁118。

背景下，大量宣傳佛教的行腳僧，也在此駐留以大乘佛教教義宣說，面對凶險遠行的人們，有了內心的寄託，並開始在岩壁上鑿窟、畫像以了心願，也開啟後世莫高窟千佛洞的盛況。從敦煌在當時的狀況而言，不只是政治、經濟、文化交流的中心也成為佛教中心。北魏時期的254窟繼承了獨厚的條件下，並在窟內雕塑佛像、繪製壁畫，圖像故事也成為更是呈顯佛教教化意涵重要的一環。



第二節 莫高窟254窟的類型歸屬和溯源

敦煌莫高窟 254 窟建於北魏，建築形制以中心塔柱窟，也稱中心方柱窟、塔廟窟，是莫高窟早期洞窟的典型窟型¹。佛教石窟的開鑿起源於古代印度，佛塔又名窣堵波，譯自梵文「stūpa」，指的是土堆或墳塚之意。在佛陀涅槃後，佛弟子將荼毗所得之佛骨(舍利)，建為墳塚，此便是佛塔由來，然而佛教徒基於對佛陀的思念與崇敬，他們把這種行為當作神聖。這個時期的佛塔的作用是讓人對佛陀憶念不忘，依據《長阿含·遊行經》，佛陀在入滅前對弟子說：「阿難！我般泥洹後，族姓男、女念：佛生時，功德如是；佛得道時，神力如是；轉法輪時，度人如是；臨滅度時，遺法如是。各詣其處，遊行禮敬諸塔寺。」²

佛陀滅度後對佛塔建築的影響，是舍利的崇拜盛行，有著「見佛塔如見佛」的觀念，同時象徵著佛陀為世人所示現的解脫或涅槃之道。以塔為中心，外形為墳塚般的覆鉢形佛塔，如印度桑奇大塔。³ 最早將佛塔擴大以顯示其重要性的是阿育王，據說他將佛陀入滅後，八王分得舍利所建佛塔的其中七個打開，取出裡面的舍利，在國內分建了八萬四千個佛塔供養。佛塔的崇拜從此遍布全印度，而日後佛教徒禮拜佛像的行為或儀式，或許可以說是源自早期對佛塔的膜拜。

然而塔的建立對僧團的修行生活有非常大的重要意義，因為佛塔象徵佛陀，而使僧團在佛陀入滅後仍能保有三寶一佛、法、僧俱全。在的大事來處理，把原先簡單的土堆發展成宏大莊嚴的建築體，而成為早期佛教信仰的主要象徵。在印度各地早期的寺院，如 vaiśali、Sarnath，以及位於德干高原上的 Bhaja、Karla、Kanheri、Nasik、Pitalkhora 等石窟寺院，都可以看到僧房是緊鄰佛塔而建造，佛塔是僧院中心。⁴《摩訶僧祇律》說明比丘們位修行建僧坊時，在準備建築的地上，先劃定一塊好地作塔，其餘的就是僧地。經過大眾的羯磨結界，塔地與僧地，就這樣的分別出來。其實塔地與僧地原是一體，塔與僧眾住處的基地，雖是各別的，卻是相連的

¹ 敦煌研究院文化弘揚部 <https://www.dha.ac.cn/info/1425/3685.htm>

² 出自《大正新脩大藏經》冊 1，編號 1，頁 26，上。

³ 無像時代(Aniconic Period)；佛教美術史一般用來界定在西元一世紀尚未出現佛像以前，此一時期佛教藝術以象徵及隱喻的方式來表達佛陀本生故事的內容，並不直接出現佛的形象，其中諸如以法輪來代表說法，足印代表住世，菩提樹代表悟道，窣堵波代表涅槃。

⁴ 張文玲：〈佛教造像從無到有的演變〉，《香光莊嚴》，第 103 期，2010 年，頁 4-6。

也就是說，有僧坊就有塔。⁵

當早期佛像產生之時，佛像並沒有立即成為禮拜的主體，佛塔還是信眾膜拜的主體對象。然而到了西元五、六世紀，當佛像廣為人們接受，並被視為人類的拯救者而作為主要的膜拜對象出現在佛寺中時，佛塔依舊被建造出來，只是在佛塔正前方立了佛像，在阿旃陀石窟(Ajanta Caves)第九窟我們可以清楚看到從佛塔到佛像信仰過渡時期的演變。形制變化從原本「塔」覆鉢式的形狀，演變結構形式變成一個縱長方形又類似於馬蹄形的石窟空間，窟內的兩側環繞著廊柱，後部區域建造一個圓形覆鉢式塔，供給信眾們禮拜，之後這種塔廟窟逐漸發展成為下部塔臺升高，佛像出現後，並沒有取代石窟體系以塔為中心的結構，而是以像塔一體的方式呈現，即在塔的主體覆鉢上開一佛龕，龕中雕刻佛像。正前面開龕造像，用於信眾們禮拜的對象由覆鉢塔轉為龕內佛像，但塔頂仍然保存最原始的基本結構也就是類似於半個球狀的覆鉢。⁶

最初為修行而設，包括生活與宗教兩種功能。⁷在建築形式上分為居住的「毗訶羅窟」(vihara)及禮拜的「支提窟」(caitya)。典型的毗訶羅窟平面呈方形，平頂，壁面開闢若干石室供僧人居住，牆上布滿塔的形象；支提窟平面主要為馬蹄形，窟內後部中央設置佛塔，窟內近壁處豎列柱，形成側廊，供修行者繞塔。⁸

這種建築結構隨著佛教經過中亞傳入西域後，在漢末透過絲路傳入中國。在新疆地區、中原北方地區、南方地區、西藏地區的許多石窟寺中均有此類洞窟。

由於開鑿石窟山崖的石質條件局限，在印度的圓形覆鉢式塔慢慢演變成為了粗大的方形石柱結構，並且在石柱上也開龕造像。然而敦煌石窟屬於砂礫岩地質，這種岩體也不適合精雕細刻，所以敦煌的中心塔柱裡的塔就是石窟中後部通頂的方形塔柱。在敦煌的碑刻文獻中也記載：「中浮寶刹，匝四面以環通」還有「剎心內龕」的描述，從這些文字記載中可以看出敦煌石窟內中心柱的本意就是「塔」，所以把這種石窟建築稱之為「中心塔柱窟」。⁹

⁵ 東晉)法顯譯《摩訶僧祇律》毗尼作持續釋：「起僧伽藍時，先規度好地作塔處。塔不得在南，不得在西，應在東，應在北。不得僧地侵佛地，佛地不得侵僧地。……應在西若南作僧坊。…塔應在高顯處」。收入《大正新脩大藏經》冊 22，編號 1425，頁 498，上。

⁶ 潘婷：《中國境內中心柱窟的發展研究》，南京大學考古文物學碩士學位論文，2020 年，頁 45-48。

⁷ 如常法師主編：《世界佛教美術圖說大辭典》石窟篇，高雄：佛光山宗委會出版，2013 年

⁸ 趙聲良：〈敦煌北朝石窟形制諸問題〉，《敦煌研究》，第 2 期，2006 年，頁 2-3。

⁹ 北京大學圖書館藏《李君碑》拓片，唐文拾遺：卷六十三。

表2-2莫高窟的中心塔柱窟統計¹⁰

所屬朝代	數量	現存莫高窟石窟編號
北魏	11	第254、263、257、251、260、265、435、437、248、431、246窟
西魏	2	第288、432窟
北周	3	第428、442、290窟
隋代	4	第302、303、427、292窟
唐、五代、元代	8	第448、332、39、44、9、14、22、95窟

資料來源：本研究整理

根據上表2-2顯示中心塔柱窟在敦煌莫高窟現存僅有二十八個洞窟，西元439—534近百年間開窟數量十分有限，但北魏時期就有11個中心塔柱窟，其中的254窟從時間上來說是莫高窟最早的中心塔柱式洞窟，各顯現其珍貴。

而北朝最為流行的建築樣式是中心塔柱窟，在佛教信仰文化中，為方便一般人修行，修禪可先觀像¹¹，觀像如同見佛。如果說中心塔柱的宗教意涵主要是為了「入塔觀像」，因此依照254窟中空間形式的作用繼承阿旃陀石窟，以中心塔柱為中軸線將石窟分為前室和後室兩個功能空間，前室的空間是供信眾們禮拜佛像、聚集聽法，後室及塔柱的兩側的甬道，提供信眾們右旋繞窟¹²巡禮拜與觀像之用。塔柱的正面開鑿一個大的佛龕，其餘三面都開鑿上下兩層的雙層龕，龕內都有造像也是用於人們在繞塔期間觀像禮拜。除了龕內的造像，龕外還有用模子脫出的富有立體感上彩的影塑以及周圍的壁畫尊像都是信眾們觀像的對象。

¹⁰ 鄭阿財：《敦煌佛教寺院功能之考察與研究—以敦煌文獻與石窟為中心》，行政院國家科學委員會補助專題研究計畫成果報告，2008年，頁29-30。

¹¹ 禪法的興盛是十六國北朝佛教的典型特徵，也是這一時期中心柱窟開鑿的大背景。十六國時期，北方各政權多積極弘揚佛法，佛教大興，譯經不絕，漢地佛教迎來了重要的發展期，尤其是後秦主姚萇迎鳩摩羅什來長安，建立譯經場，長安成為當時北方佛學中心之一。鳩摩羅什率先在長安譯出《坐禪三昧經》、《禪秘要經》、《思維要略法》，其後佛馱跋陀羅、沮渠京聲、薑良耶舍又譯出幾部重要禪經，形成了系統的十六國北朝禪法，禪觀法門由早期觀像為主向大乘層面全面擴展。

¹² 佛塔構成一立體的世界之山—須彌山。信徒依循著右繞佛塔傳統，右肩對著覆鉢，順時針方向從北門而出作右旋禮拜，這代表與太陽運行的軌道一致，象徵著藉由依循漸進的右旋禮拜佛塔可由世俗接近神聖，欲達超脫的期盼。後來，每一座佛塔漸漸地被玄奧的認定是「世界的中樞」，並用繁複精美的雕刻裝飾起來，象徵著宇宙中心，藉由繞塔的信念與功德，表示對於佛陀的尊重與思念。取自巴沙姆主編、閔光沛等譯：《印度文化史》，北京：商務印書館，1997，頁293。

所以推斷中心塔柱的宗教意義就是「繞塔觀像」。佛陀跋陀羅所譯《觀佛三昧海經》是禪觀重要的經典，多處提到「入塔觀像」如：「犯不如罪，觀白毫光闇黑不現，應當入塔觀像眉間，一日至三日，合掌啼泣一心諦觀，然後入僧說前罪事，此名滅罪。」¹³

做為六度之一的禪定是佛教僧人重要的修行方式，通過意念思考，找尋人生解脫煩惱苦痛的方法，將注意力集中在觀察佛全身及細節的形象，以此來觀佛，第254窟作為北魏時期的代表洞窟，也充分的表現出了北朝時期所流行的禪修觀像。¹⁴



¹³ 出自《大正新脩大藏經》冊 15，編號 643，頁 655，中。

¹⁴ 陳海濤、陳琦：《圖說敦煌二五四窟》，臺北：三采文化，2020年，頁 34-36。

第三節 壁畫主題及特色工法

石窟建築形式雖然起源於印度的覆鉢式佛塔，但經過長途的流傳和長時間的發展，到了中國被改建成樓閣式建築形式，支提窟在中國轉變成中心塔柱，洞窟中原來的佛塔改成方形柱形式空間形式，而洞窟的頂部前沿部分改為人字披頂。洞窟形制雖源於印度，但敦煌石窟藝術是由建築、雕塑、壁畫三者緊密結合而成的綜合性藝術，除了建築形制轉變為充滿中國傳統建築的元素，本節也會從特殊的工法製程、壁畫與彩塑中闡明，北魏時期的石窟正走向中國化，從內容上和藝術形式上構成一完整、獨立的宗教世界，使人們走進洞窟猶如走進佛國，在藝術美感的潛移默化中，鼓舞人們信奉佛教。¹⁵

從歷史的角度來看北涼以後，中華歷史進入了南北對峙的大分裂時期。北方中原自魏晉、十六國後，又經歷北魏、東魏、西魏、北齊、北周五朝。時局動盪，蒼生流離，而佛法廣傳漢地，帶來信仰和正念的力量，佛教藝術隨之達到新的輝煌。北魏時期洞窟現存 10 個，包括第 251 窟、254 窟、257 窟、259 窟、260 窟、263 窟、265 窟、273 窟、441 窟、487 窟。有人字披的中心塔柱成為這個時代最流行的洞窟形制。

人字披是中國式木結構房屋建築最具特色的形式。¹⁶在佛教石窟傳入敦煌以前，中國傳統建築已有十分深厚的歷史文化與社會基礎，並有自己獨特的建築藝術，尤其以木構傳統建築，直接影響及應用於石窟方面，仿木結構的屋頂建築形式與中心塔柱結合的洞窟前半部分是類似於漢字的「人」字，所以簡單的稱之為「人字披」或者「人字坡」頂。這種窟頂從力學角度看是可以通過兩個斜坡均勻的分散洞窟頂部的壓力，不至於洞窟塌方，另外一方面兩個斜坡由下而上聚攏到頂部也延伸了窟頂的空間，讓進入洞窟的人們不會感覺到壓抑。¹⁷

闕，是中國古代傳統建築的一種基本構造，一般由台基、闕身、屋頂三部分組成。古語中「闕」通「缺」，兩邊為闕，中間為道，是修於宮門或陵墓等建築之前且左右對稱的一種建築物。《說文解字繫傳》徐鍇曰：「以其闕然為道，謂之闕。以

¹⁵ 鄭金德：《敦煌學》〈敦煌石窟藝術概念〉，高雄：佛光出版社，1993 年，頁 42-43。

¹⁶ 趙聲良：《敦煌石窟藝術總論》，蘭州：甘肅教育出版社，2013 年，頁 56。

¹⁷ 時卉：《敦煌莫高窟北朝人字坡裝飾圖案研究》，西北師範大學文物與博物館碩士學位論文，2018 年，頁 9-12。

其上可遠觀，謂之觀。」¹⁸在 3000 多年前的周朝就有建造。最初帶有觀望和軍事的作用，用於瞭望敵情，是與「台」類似的建築。約在戰國時期，闕得到了長足發展，種類也變得繁多，包括宮闕、廟闕、城闕、墓闕等多種形式。南北朝時，闕的實際功能已然消失，取而代之的是作為禮儀性的建築而存續著。莫高窟現存闕形龕 25 座，多見於早期石窟中的中心柱上層，有少數開鑿在南北壁的人字披下方。

與印度傳來的雙樹龕所不同的是，闕形龕為中國百姓獨創的一種龕形。它採用了兩闕之間加上屋頂的造型，而這種一高一低，相互偎依的形式被稱之為子母闕。¹⁹敦煌早期石窟的闕形龕繼承了漢代以來闕的表現形式，以中國式的闕形來造佛龕，這也是敦煌早期洞窟獨有的現象；在敦煌之外，除了酒泉附近一帶的文殊山石窟出現一例外，在沒有見過。²⁰在北朝時期，酒泉與敦煌為同一文化圈，可以說闕形龕是當時敦煌藝術家們，以中國傳統文化來改造佛教藝術的創新之作。

北魏的彩塑依舊有著濃厚的西域元素，如佛像身上細密的袈裟衣紋，明顯體現印讀笈多王朝時期佛像藝術的特徵。但從佛、菩薩的表情特徵來看，已是中國式的人物面貌²¹，相較於前期塑像，從高額頭、高鼻樑，五官深邃，演變成額頭間距較窄、五官平面，更趨近於東方臉孔，從塑像的表情特徵開始，逐漸轉變為以當時社會為流行的趨勢，為後來的塑像型態奠定開端。

在佛教之始就有造像，根據《增一阿含經》卷二十八記載，佛陀成道後，為報答母親摩耶夫人之恩，而上忉利天宮為母說法。人間弟子，不見如來世尊，孺慕情深，優填王和波斯匿王更因思念殷切幾近於病。優填王發心造佛尊容，毘首羯磨天化現為巧匠前來相助，以牛頭旃檀香木雕造五尺佛陀聖像，是為造像之始。波斯匿王也用紫磨黃金鑄造五尺佛像，此乃最早的佛陀金像。

佛陀涅槃之後，佛弟子為傳法而發展出來的形式，從無佛像時期到有佛像時期，隨著當時尚未統一的南、北印度中不同的風土民情而風貌各異，加上因曾受到屬於西方血統的外來印歐民族阿利安人統治，使得佛教藝術初始形式有了豐富多彩的樣貌，如犍陀羅和秣菟羅的佛造像。在《佛說造像量度經解》云：「佛為救度眾生，發菩提心……相好莊嚴，奇特超絕，世無可比……未得親睹者，乃有造像之術遺於世間，作為方便第一福田。」各類法相莊嚴的造像，所表現的重點只有一個，就是

¹⁸ 徐鍇撰，《說文解字繫傳》卷 23。

¹⁹ 張豔方：〈敦煌莫高窟建築藝術的美學特徵〉，《綏化學院學報》，第 5 期，2010 年，頁 147-148。

²⁰ 趙聲良：《敦煌石窟藝術總論》，蘭州：甘肅教育出版社，2013 年，頁 54。

²¹ 趙聲良：《敦煌石窟藝術總論》，蘭州：甘肅教育出版社，2013 年，頁 57。

「佛」。²²黑格爾的美學論點反映了佛教美術的發展，不僅說明「宗教是想像或表像的意識」以及「它要求用圖像說明宗教真理以便於想像」因此，具體再現的佛陀形象就成為佛教歷史發展的必然要求。²³

台灣「佛教圖像學」研究中心研究員賴文英指出，這正是因為佛陀是清淨圓滿的覺者，如來教法皆不離覺性，佛教藝術藉由心意識造作的美感經驗，開發內在本有的覺性。尤其佛教圖像的敘事功能，可以替代語言文字的表達，適切地引導身心與外在連結，釋放內在情緒而得到療癒。比方佛教藝術常見的佛傳題材，透過圖像呈現如來一生，了知如來色身也會有生老病死，藉以打破眾生對生命主體恆常不變的執著。²⁴

因此敦煌石窟它既是設置宗教雕塑和壁畫的殿堂，也是佛教僧人和信徒從事宗教活動的場所，而壁畫是石窟藝術的重要組成，作用有兩種，一種用形象的圖畫像佛教徒宣傳、闡述佛教義理；二則是以強烈的裝飾性效果來感染信徒。²⁵莫高窟現存壁畫中 45000 平方米，是一座博大精美的民族壁畫藝術宮殿，亦是一條綿延近 1600 年的歷史畫廊，敦煌壁畫的題材內容分為以下六類²⁶：

一、佛、菩薩、弟子等尊像類

佛、菩薩、羅漢是人們崇奉禮拜祈願的對象、更是佛教向人們宣傳不同層次的理想人格。

1. 佛像畫：釋迦牟尼佛、阿彌陀佛、藥師佛、彌勒佛、過去七佛、三世佛、三世三劫千佛、十方諸佛…等等，其中最多的是千佛畫像，各時期大多數石窟的四壁都繪滿千佛。
2. 菩薩像：觀音、大勢至、文殊、普賢、彌勒、地藏等著名菩薩，以及協侍菩薩、供養菩薩。

²² (清)工布查布譯《佛說造像量度經解》：「佛為救度眾生。發菩提心。屢劫勤行精進。並修慧福二德。無毫停息。以當得甘露(獲佛果。謂之得甘露)時至果報併結。究竟正覺焉。法身元體。如同虛空。無有著礙。遍一切處。不可分別清淨智慧。色身融相。雖類人天。相好莊嚴。奇特超絕。世無可比。因其一切諸善福德具足故(言五部圓滿報身。及百京最上化身也。其隨類變化身。則無有定矣。雖分而言之謂二。合之可以為不二)眾生若得見其躬。或聞其音。觸其光。至於心所憶念者。具德無量饒益。其善遠被慈潛。未得親覩者。乃有造像之術遺於世間。作為方便第一福田。」收入《大正新脩大藏經》冊 21，編號 1419，頁 936 中。

²³ 黑格爾著，朱光潛譯：《美學》第一卷，商務印書館，1979，頁 129。

²⁴ 賴文英：〈佛教藝術與身心療育〉，《人生》，第 457 期，2021 年，頁 16-21。

²⁵ 胡同慶：《敦煌佛教石窟藝術圖像解析》，北京：文物出版社，2019 年，頁 4。

²⁶ 劉進寶：《敦煌學論述》，蘭州：甘肅教育出版社，2019 年，頁 177-180。

3. 弟子像：通常有兩種，一是以二弟子的形象出現在說法圖佛的兩側；二是以十大弟子的形象出現在涅槃經變畫作、又或者是已故事的形式宣傳十大弟子。

二、經變類

以佛教經典為依據繪畫而成，又稱為經變，或變相。具有相對獨特性的連環畫，故事委婉曲折，有頭有尾，對觀眾有較強的吸引力，然而莫高窟的故事類可以細分為三部分²⁷：

1. 本生故事：宣揚佛陀前世或過去生中各種善行故事。包含薩埵太子捨身飼虎、屍毗王割肉餵鷹、九色鹿捨己救人、快目王施眼…等。本生故事不僅故事曲折，情節生動，並且包含非常鮮明的善惡因果觀念，及豐富複雜的倫理思想，是研究佛教倫理思想的重要資料。
2. 佛傳故事：依照佛陀生平事蹟所繪製的故事畫，主要內容有乘象入胎、樹下誕生、仙人占相、太子讀書、太子比武、太子迎親、出乘遊觀、夜半逾城、樹下苦行、降魔成道…等
3. 因緣故事：描繪佛陀度化眾生的連環畫，與本生故事不同的是，本生故事是佛陀前生故事，而因緣則講述佛門弟子、善男信女前世或是今生的故事。如難陀出家、沙彌守戒自殺、五百強盜成佛、摩登伽女…等。這些因緣故事大多離奇，故事頗有戲劇性，亦反映佛陀倫理思想及當時許多社會風俗習慣。

三、神怪畫

包含天龍八部、外道等佛教護法，分別掌管各類事務、維持秩序。

四、佛教史跡畫

是佛教「中國化」一個重要的特點，注重史跡、嗣傳的記載。除史籍也包括了民間傳說描繪的佛教歷史人物、歷史事件、佛教聖蹟和靈感故事、高僧事蹟畫、瑞像圖、佛教地圖等。

²⁷ 胡同慶：《敦煌佛教石窟藝術圖像解析》上，北京：文物出版社，2019年，頁20-21。

五、供養人畫像

出資開窟造像的施主所畫的功德像，屬於肖像畫，大體可以分為六大類-地方官吏、戍邊將士、寺院僧侶、庶民百姓、奴僕畫像、個民族人物畫像。

六、裝飾圖案畫

裝飾洞窟建築各部分的樣式、紋樣。裝飾的形制有藻井、平棋、龕楣、背光、頭光、邊飾、地毯、桌圍、旗幟、服飾、物品等。

莫高窟源流藝術是人類情感與智慧的結晶，自古以來，佛教因為具有深奧的經教義理，以及悠久的歷史文化，不僅豐富了傳統藝術的內涵，甚至可以說佛教本身就是一塊光彩奪目的藝術瑰寶，由於地理因素，敦煌是古代「絲綢之路」東端的門戶，匯聚了中國中原與西域和歐洲多元文明，更是多重交通網絡的交匯點。而莫高窟地域是位於西域地區，當地文化、宗教、風俗等與中國有所不同，莫高窟的藝術表現形式充分考慮了這一點

本章回溯石窟的發展歷史，從石窟的意義與演進由印度覆鉢式的「塔」，敦煌在地化中心塔柱的源起、石窟形制改變與運用與佛教的弘傳進行連結。整體而言將印度佛教的文化元素結合起來，從建築形制，因應需求轉化成當時所能堪用的，隨著文化的傳播，來到中國因敦煌的地質不同，並加入中國式元素的融合，塑造出獨特的風格，以藝術形象融進佛教之中。而壁畫的內容主題成為石窟重要的組成，並從圖像故事分析其教化寓意，敦煌壁畫的繪製，所依託的還是它的佛學思想。而莫高窟 254 窟北魏時期的壁畫內容十分豐富，以故事類為主，石窟採單幅畫的形式，在一幅畫中描繪出一個故事多個情節，畫面緊湊、內容曲折，凸顯主要人物性格特色，具有強烈的感染力，而故事圖也是北魏時期洞窟中藝術成就最高的。下來將從壁畫故事探討其教化內容。²⁸

²⁸ 趙聲良：《敦煌石窟藝術總論》，蘭州：甘肅教育出版社，2013年，頁57。

第三章 莫高窟254窟本生故事及其教化內涵

創修於 5 世紀下半葉北魏時期的莫高窟第 254 窟，四面壁畫除千佛圖外，均最著名的〈薩埵太子捨身飼虎〉、〈屍毗王割肉餵鷹〉、〈佛陀降魔成道〉、〈難陀出家因緣〉故事壁畫，一直是瞻拜大眾和佛教藝術研究者最為關注的珍貴圖像，對它們的內容詮釋與美術研究也已廣為人知，本章節以 254 窟內四面壁畫為主要研究對象，整體構圖皆採「異時同圖式構圖法」，四面壁畫雖然都是使用異時同圖式構圖法，但彼此之間都有不同的展現。在故事內容的陳述上，為了能對圖像進行有更詳細的分析，在第三章為佛本生故事與莫高窟故事畫的探討，本研究以〈薩埵太子捨身飼虎〉、〈屍毗王割肉餵鷹〉為主要研究對象；另兩幅壁畫〈佛陀降魔成道〉、〈難陀出家因緣〉則會在第四章進行探討。首先四面壁畫，進行故事經典出處的討論，其次依據經典探討本生故事的劇情內容，故事中佛教精神與意涵為何，最後分析莫高窟本生圖的特色與表現方式。

第一節 薩埵太子捨身飼虎

關於薩埵太子捨身飼虎本生，根據敦煌研究院的在圖像遺存當中，莫高窟一共有 16 幅壁畫〈薩埵太子捨身飼虎〉本生故事壁畫，這種同一主題頻繁出現，說明此故事引起當時敦煌人民格外重視與興趣。

表3-1敦煌研究院〈薩埵太子捨身飼虎〉本生圖產生年代統計¹

朝代	年份	位於莫高窟
北魏時期	西元439-534年	第254窟
北周時期	西元555-581年	第428、299、301窟
隋朝時期	西元581-618年	第302、419、417窟
唐代時期	西元618-907年	第237、231、85、9窟
五代時期	西元907-960年	第146、98、108、72窟
宋代時期	西元960-1036年	第55窟

資料來源：本研究整理

¹ 林玉龍，《敦煌本生故事與其石窟藝術述論》，國立花蓮師範學院民間文學研究所碩士論文，2004年，頁93-96。

從上表可知莫高窟地區的關於〈薩埵太子捨身飼虎〉共16幅，由於時代的不同，每一朝代繪圖方式也跟著演進，故事畫面情節的鋪陳風格也有差異，而敦煌的薩埵太子本生故事以多場景的連環畫形式表現，莫高窟北魏時期第254窟中〈薩埵太子捨身飼虎〉的情節整體構圖採「異時同圖式構圖法」，這種方式在敦煌壁畫也是一種突破，指的是不同發生的時間、地點事件畫在同一壁畫裡²。

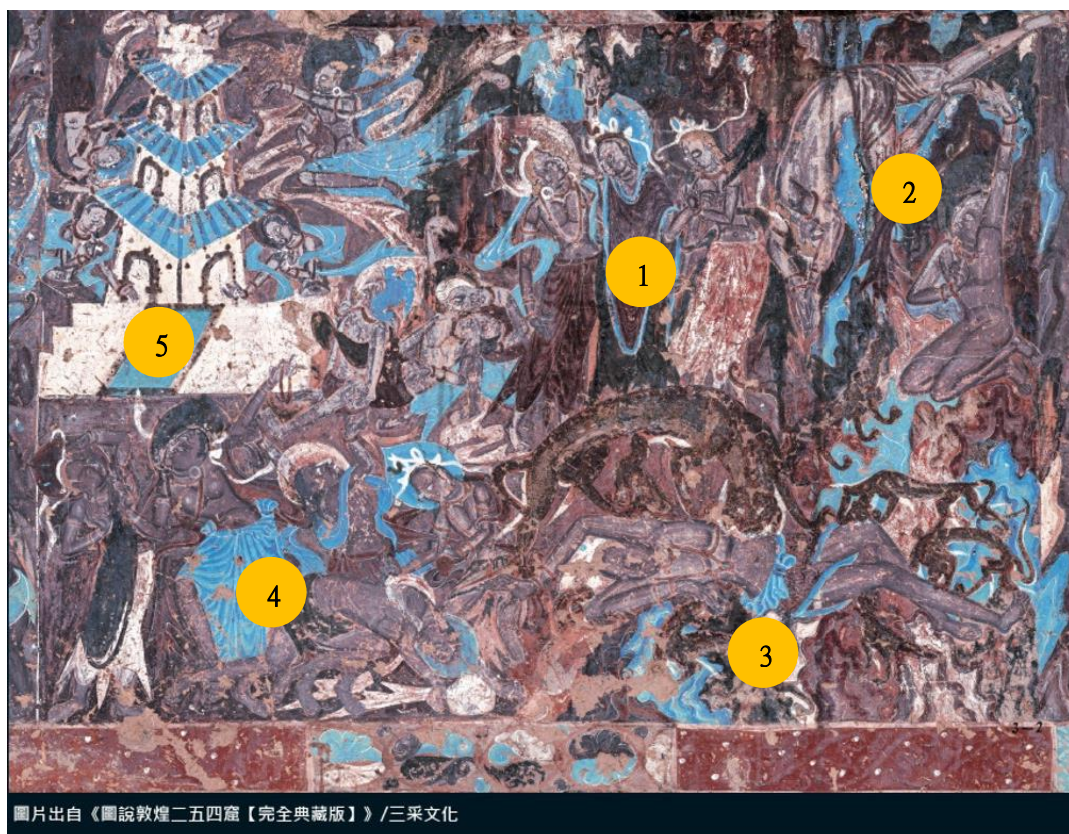


圖3-1莫高窟254窟南壁西側〈薩埵太子捨身飼虎〉五個情節分布圖³

陳海濤、陳琦兩位學者在《圖說敦煌二五四窟》中則依據故事情節分為：發願救虎、刺頸跳崖、虎食薩埵、親人哀悼、起塔供養⁴，佛教經典採用《金光明經》卷4〈捨身品〉，如上圖 3-1。這種充分調動觀眾視覺因素的處理方法，打破時空限制，顯示敦煌壁畫不再只是印度和中亞等地將單情節單幅畫的畫風，其採用連環圖畫的繪製，受到了漢畫異時同圖的結構的影響。

² 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，頁174。

³ 照片來源：陳海濤、陳琦：《圖說敦煌二五四窟》，臺北：三采文化，2020年，頁46-48。

⁴ 陳海濤、陳琦：《圖說敦煌二五四窟》，臺北：三采文化，2020年，頁55。



圖3-1-1莫高窟428窟東壁南側〈薩埵太子捨身飼虎〉⁵十二個情節分布圖

而北周時期的428窟，壁畫採用「橫卷連環畫式」的構圖，前面的情節發展自上而下，呈「S」形或「之字形」走向展開。使用經典同樣引用《金光明經》卷4〈捨身品〉，從圖3-1-1可以清楚看到畫面分為三段，相較於254窟五個情節來說，428窟容納情節較多，高達十二個。內容有：薩埵王子出遊告別父母、騎馬行于途、飛騎射靶和操練、繼續前行、見山下餓虎、薩埵囑二兄先回、薩埵飼虎，虎無力食其肉、刺頸跳崖、二兄見屍骨奔喪哭號、像父王稟告、奉父命收屍骨起塔供養。

兩者而言都是按照《金光明經》情節順序而畫，但428窟故事脈絡清晰，主要窟重視在人物與背景的關係，但描繪人物內心感情細膩不及254窟。以空間來說兩個石窟都是單面牆呈現圖像，但因為428窟所包含的情節較多，使用空間配置上，配圖的大小無法像254窟因情節只有五個，有較大的空間可以發揮，在描繪的細節及呈現的方式可以更加更趨近經典所呈顯的細膩。

除了敦煌地區，薩埵太子本生故事最早在印度和犍陀羅藝術以及新疆克孜爾石窟曾出現，但捨身飼虎故事，但只有單幅呈現。在早期巴利文本《佛本生經》並沒有記載，在漢譯佛經中薩埵太子的故事也與梵文本的故事不完全相同⁶，而漢譯的佛經中薩埵太子本生故事對中國的大乘佛教思想影響非常深刻，成為一個非常流行

⁵ 照片來源：陳海濤、陳琦：《圖說敦煌二五四窟》，臺北：三采文化，2020年，頁46-48。

⁶ 薩埵太子捨身飼虎的故事在印度的浮雕、秣菟羅雕刻、犍陀羅雕刻等藝術中曾經出現過，新疆克孜爾石窟有許多薩埵本生的壁畫也以菱形格繪出表現投身飼虎的場面。然而，在早期佛教巴利文《佛本生經》五百四十七個故事中，卻不見薩埵太子捨身飼虎的本生故事；而現存梵文本聖勇著的《本生蔓》，此宣揚大乘佛教教義故事集的《投身飼虎》新編故事，也與漢譯佛經中的投身飼虎本生故事有很大的差異。參考郭良：〈《投身飼虎本生》梵漢比照〉，《南亞研究》，2002年，第1期，頁65-68。

的本生主題。因此漢譯的薩埵太子本生故事，被認為是小乘走向大乘佛教過度時期的經文。⁷

鄰近敦煌地區的新疆克孜爾石窟，在第38、47、114、178等窟均繪有〈薩埵太子捨身飼虎〉，在克孜爾石窟第178窟畫面簡單扼要，只有跳崖和虎食薩埵兩個情節，而敦煌第154窟畫面則情節完整呈現經文中的故事。

位在莫高窟254窟南壁為〈薩埵太子捨身飼虎〉的佛陀本生故事，此一本生故事可以散見在漢譯的不同佛典中，從下述的表3-2漢譯佛典中，本論文從 CBETA 資料庫為範圍，依照朝代編號排序，本論文在找尋相關經典，詳見下表。

表3-2 〈薩埵太子捨身飼虎〉本生故事出現經文統計

編號	朝代	譯者	經典
1	東漢	曇果、康孟祥、竺大力	《修行本起經》卷上〈變現品〉
2	東漢	失譯人名附後漢錄	《分別功德論》卷二
3	三國	康僧會	《六度集經》卷一〈布施度無極章〉
4	東晉	失譯人名附東晉錄	《佛說菩薩本行經》卷下
5	後秦	鳩摩羅什	《大智度論》卷十六〈釋初品中毗梨耶波羅蜜〉
6	北涼	曇無讖	《金光明經》卷四〈捨身品〉
7	北涼	法盛	《佛說菩薩投身餓虎起塔因緣經》
8	北涼	慧覺等編譯	《賢愚經》卷一〈摩訶薩埵以身施虎品〉

⁷ 《投身飼虎本生》的梵本和漢譯底本雖然採納的是同一個故事母題，但兩者的故事框架、人物細節都有很大出入，所以它們是分別屬於不同時期的本生故事。漢譯所據梵文底本應早於現存的梵文文本，因巴利文原始佛教經典中沒有《母虎本生》，漢譯本《投身飼虎本生》明顯擁有小乘佛教思想，是屬於小乘或小乘向大乘過渡時期的經文，因為投身飼虎本生故事漢譯本所表達的完全是早期佛教（小乘）的個人修治達到無上涅槃的思想，而梵文本所表現的則完全是大乘佛教的普渡眾生的教理。現存梵文文本《本生蔓》的《母虎本生》純粹屬於大乘經文，所以，本生故事只是宣教的手段，擁有相當的空間，可供宣教者添加不同的教義。參考林玉龍，《敦煌本生故事與其石窟藝術述論》，國立花蓮師範學院民間文學研究所碩士論文，2004年，頁92-93。

9	梁	寶唱等集	《經律異相》卷三十一〈乾陀屍利國王太子投身餓虎遺骨起塔〉
10	梁	寶唱等集	《經律異相》卷三〈薩埵王子捨身〉

資料來源：本研究整理

本研究在整理經文過程中發現《經律異相》雖引據原文經典，使用摘錄法全文僅存片段⁸，只能從中推知原經大意，這也是最大問題，故在讀《經律異相》時，還是需要使用原文來做分析，其中《經律異相》出現了兩篇同是捨身飼虎本生故事，分別是，此兩篇是引據其他原文經典，如卷三十一〈乾陀屍利國王太子投身餓虎遺骨起塔一〉是取自《佛說菩薩投身餓虎起塔因緣經》、卷第三十二〈薩埵王子捨身〉則出自《金光明經》第四卷。

針對故事情節部分《修行本起經》、《分別功德論》、《六度集經》、《佛說菩薩本行經》卷下、《大智度論》五部經典對於故事的情節敘述較精簡，為能見故事情節更多細節之探討，本研究在〈薩埵太子捨身飼虎〉的版本，將採用三個版本為參照，如曇無讖所譯《金光明經》卷四〈捨身品〉、法盛所譯《佛說菩薩投身餓虎起塔因緣經》、慧覺所譯《賢愚經》卷一〈摩訶薩埵以身施虎品〉。

本研究在捨身飼虎的圖像分析，會建立前人研究的基礎上，依據陳海濤、陳琦兩位學者所提出的故事情節：發願救虎、刺頸跳崖、虎食薩埵、親人哀悼、起塔供養，如圖3-1-2。延續此五個故事情節分類方式加以闡述。而探究壁畫故事內容及其中所蘊含的精神意涵，本研究則從潘諾夫斯基圖像學個別分析壁畫故事，深化佛教義理來探討。

⁸ 李鼎霞釋譯：《經律異相中國佛教經典寶藏》，高雄，佛光出版社，1996年，8月，頁325-326。

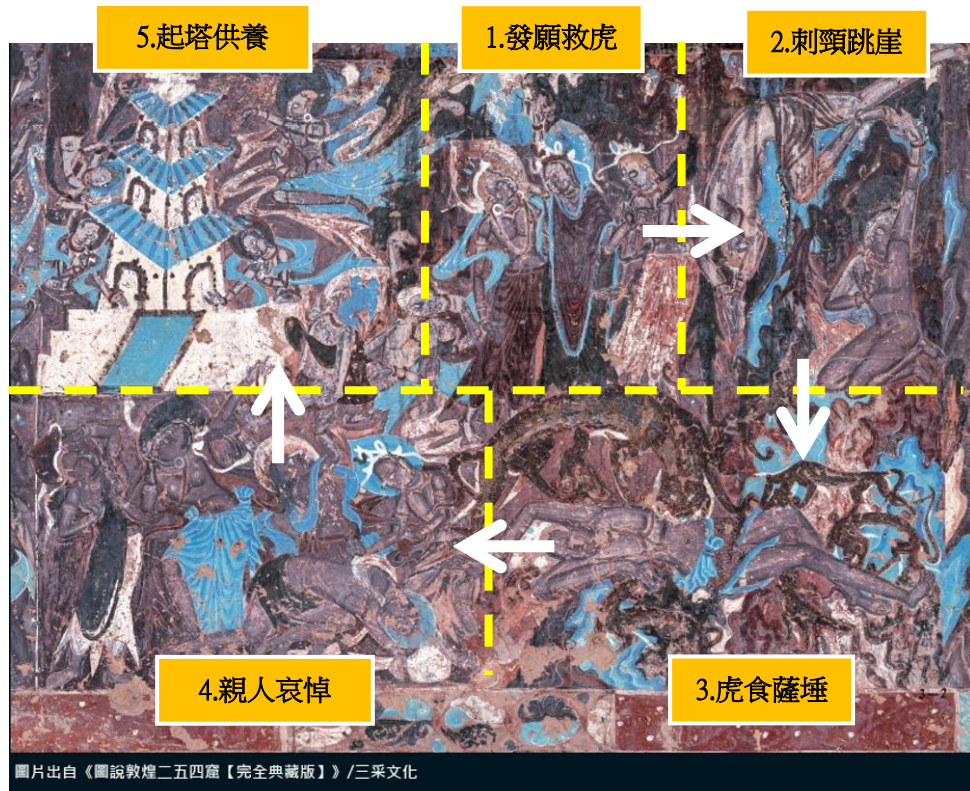


圖3-1-2莫高窟254窟南壁西側〈薩埵太子捨身飼虎〉⁹

1. 發願救虎



圖3-1-3〈薩埵太子捨身飼虎〉發願救虎

在圖3-1-3中，從視線的開端首先會注意到，位在畫面中上的三位王子，而中間

⁹ 照片來源：陳海濤、陳琦：《圖說敦煌二五四窟》，臺北：三采文化，2020年，頁46-48。

舉手的王子，他身著通肩式袈裟¹⁰，這種服飾來源於古印度犍陀羅地區，如同圖3-1-4根據薩埵太子本生故事，故事最早起源在印度，在254窟的〈薩埵太子捨身飼虎〉也同樣承襲了犍陀羅風格的影響，通肩用以表示福田之相，¹¹



圖3-1-4印度犍陀羅藝術

隨在兩側赤裸上身，是受到印度影響，描繪的人物無論是佛及菩薩，大都上身赤裸，有飄帶和衣裙，線條濃重而有力，粗獷厚實，和相較於通肩式的穿著有著很大的差異外，在此人物象徵上亦有想要凸顯非凡的意涵，因此在這張圖中能推測，身穿通肩式袈裟即是發願救虎的薩埵太子。

在《金光明經》卷4〈捨身品〉中描述薩埵太子：「是時王子勇猛堪任，作是大願，以上大悲熏修其心，慮其二兄心懷怖懼，或恐固遮為作留難」，如同經文所闡述，在圖像上位於兩側的兄長，左邊做出思考、疑惑想，是面對救老虎時需要付諸性命而猶豫驚恐、右邊則是挽著薩埵太子的手想要挽留薩埵太子捨身一事。

而經文《金光明經》更提到薩埵太子為何捨身：「我今捨身時已到矣。何以故？我從昔來多棄是身都無所為，亦常愛護處之屋宅，又復供給衣服飲食臥具醫藥、象馬車乘，隨時將養令無所乏，而不知思反生怨害，然復不免無常敗壞。復次是身不堅無所利益。」儘管每個人對於自己身體極力愛護，但終究會敗壞、未曾有真實利益。經文中所說的利益，推斷是指利益眾生，捨棄對於身體的執著，以生命來換取

¹⁰ 通肩式袈裟，袈裟時展開遮蓋住兩邊肩臂，稱為「通肩式」。用裁切過的布拼綴而成的袈裟，一格一格形似田地，圓弧形領口，大衣以脖頸部一直下垂到腿部，結構簡單，特徵明顯。因此穿上袈裟寓意「作人天福田」。於乞食、坐禪、誦經、經行等時披之。

¹¹ 佛光山文教基金會：《千年重光—山東青州龍興寺佛教造像展》高雄：佛光山文教基金會，2012年，頁124-126

眾生利益。所以薩埵太子進一步從修行的角度以「不淨觀」¹²來看待身體無常變化。

「可惡如賊猶若行廁。我於今日，當使此身作無上業，於生死海中作大橋梁。復次若捨此身，即捨無量癰疽瘰癧百千怖畏。是身唯有大小便利；是身不堅如水上沫；是身不淨多諸蟲戶；是身可惡筋纏血塗，皮骨髓腦共相連持；如是觀察甚可患厭，是故我今應當捨離，以求寂滅無上涅槃，永離憂患無常變異，生死休息無諸塵累，無量禪定智慧功德，具足成就微妙法身，百福莊嚴諸佛所讚，證成如是無上法身，與諸眾生無量法樂。」

從觀自身是由不淨之物所構成，在歷劫生死輪迴中又有多少次無意義的捐獻生命，可能是為了貪欲、瞋恨、愚癡，曾來不曾為了慈悲和解脫，如今有一個機會就像在生死流轉中搭建的橋樑，通往成就佛道的方向。而圖像部分看到薩埵太子舉起右手，其意涵更顯發他內心的狀態，如果身體終將變壞，今日為了救老虎，身體有大用途，那我何不能捨棄呢？以表堅毅捨身的決心與義無反顧的慈悲精神，以及對佛法的摯誠追求。

2. 刺頸跳崖

薩埵太子支走兄長後，跳下山崖讓老虎吃自己的肉身，在《金光明經》卷4〈捨身品(四)〉說到：「摩訶薩埵，還至虎所脫身衣裳置竹枝上…」圖像 3-1-4 中可以看到太子以把通肩式袈裟脫去。右邊的高舉的手，和上一部份發願救虎呼應，除了顯示誓願已立之外，也讓觀看的人得以一看就會理解這是薩埵太子。

「即自放身臥餓虎前；是時王子以大悲力故，虎無能為。王子復作如是念言：『虎今羸瘦身無勢力，不能得我身血肉食。』即起求刁，周遍求之了不能得，即以乾竹刺頸出血，於高山上投身虎前。」

¹²指的是用不淨觀對治貪欲心。不淨觀是指觀想自他肉體的骯髒、齷齪，以對治貪欲煩惱的觀法。在《釋禪波羅蜜次第法門》卷九中具體的講述不淨觀的九種觀法：一、脹想；二、壞想；三、血塗想；四、膿爛想；五、青瘀想；六、噉想；七、散想；八、骨想；九、燒想。此九種法門通稱想者，能轉心轉想，所謂能轉不淨中淨顛倒想，故名為想。出自《大正新脩大藏經》冊 46，編號 1916，頁 535，下。

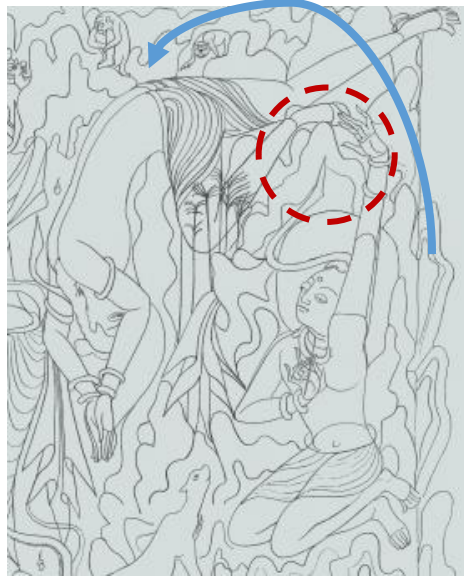


圖3-1-5 〈薩埵太子捨身飼虎〉刺頸跳崖

從這張圖會看到有兩個薩埵太子，右圖為竹枝刺頸出血，左圖從高山上躍下投身至老虎前，展現連貫的連續性動作，而畫匠巧妙的保留細節，可以從圖 3-1-5 中看到左手指碰擊左腳尖，到投身從高處躍下頭下腳上的流動，讓整體視覺可以順著線條移動，並瞭解下個移動及視線該如何往下觀看。這裡一躍而下的戲劇性十足，其彰顯埵太子，為救老虎的悲心，並沒有因為投身後就反悔懼怕，反而看到老虎無能為，便想方設法要讓老虎啖食，甚至刺頸以自身餵食寬大的心量，從圖像中薩埵太子的表情，顯得平靜，其中面對生死的坦然與瀟灑，從佛教的觀點來說，死亡不等於生命的結果，如果知道生與死是必然的過程，那麼生命的本身就是尊嚴，當面臨生死之際，如何抉擇，就薩埵太子來說以身餵虎便是他對於生命的態度。

3. 虎食薩埵

此時由於老虎太過虛弱，投身到老虎面前，老虎已經餓的沒有力氣吃他，因此薩埵太子先以竹子刺頸部，薩埵太子從高處跳下，讓老虎先舔舐他的血得以恢復氣力後再來啖食。



圖3-1-6 〈薩埵太子捨身飼虎〉虎食薩埵

圖3-1-6可以看到薩埵太子繞著一母虎及七子，虎食薩埵這情節可能出自於《金光明經》卷4〈捨身品(四)〉：「時諸王子說是語已，轉復前行見有一虎，適產七日而有七子，圍繞周匝飢餓窮悴，身體羸瘦命將欲絕。」本論文將經文做了數量的參照如下：

表3-3 〈薩埵太子捨身飼虎〉本生經文虎數量統計

編號	朝代	經典	經文	數量
1	東漢	《修行本起經》卷上〈變現品〉	輪轉無際，為眾生故，投身餒餓虎，勇猛精進，超踰九劫。	未說明
2	東漢	《分別功德論》卷二	時有三菩薩共在山上遊行。時見有餓虎欲食其子。	未說明
3	三國	《六度集經》卷一〈布施度無極章〉	行索果蓏，道逢乳虎。虎乳之後，疲困乏食，飢饉心荒，欲還食子。	未說明
4	東晉	《佛說菩薩本行經》卷下	摩訶薩埵太子時，為餓虎故放捨身命	未說明
5	後秦	《大智度論》卷十六〈釋初品中毗梨耶波	如菩薩行檀波羅蜜時，見餓虎飢急，欲食其子	未說明

		羅蜜〉		
6	北涼	《金光明經》卷四〈捨身品〉	時諸王子說是語已，轉復前行見有一虎，適產七日而有七子，圍繞周匝飢餓窮悴，身體羸瘦命將欲絕。	一虎七子
7	北涼	《佛說菩薩投身餓虎起塔因緣經》	山下有絕崖深谷，底有一虎母新產七子。	一虎七子
8	北涼	《賢愚經》卷一〈摩訶薩埵以身施虎品〉	其王三子，共遊林間，見有一虎適乳二子，飢餓逼切，欲還食之。	一虎二子
9	梁	《經律異相》卷三十一〈乾陀屍利國王太子投身餓虎遺骨起塔〉	時深谷底有一餓虎。新產七子遇天降雪。虎母抱子已經三日不得求食。	一虎七子
10	梁	《經律異相》卷三十二〈薩埵王子捨身〉	轉復前行見有一虎。新生七日七子圍遶。飢餓窮悴身體羸損命將欲絕。	一虎七子

資料來源：本研究整理

從表3-3由可知在《金光明經》前的經文，並未有明確講述老虎的數量，從《金光明經》後亦影響這後世的譯本。但是數量上並不引影響薩埵太子投身的抉擇，那麼本研究認為這可能是一個圖像敘事的方式—「誇飾」。文字的敘述必須透過文字的抽象意涵作想像、聯想，而圖像則直接用色彩、線條、造型等具體的展現出來。¹³由於為了佈置一個讓觀者身歷情境的場景，及強調事實與情緒，在圖像的示現中必須綜合運用摹繪與誇張等修辭表現。因此在形體上的變形或是不合理都是為了表達、強調事物本質與情緒的手段。

那麼這幅圖要探討的寓意為何？在智者大師《釋論》雲：「持戒為皮、禪定為血、智慧為骨、微妙善心為髓。」¹⁴智者大師說當以皮、血、骨、髓比喻戒、定、慧、善心，如同薩告誡修行人應像薩埵太子布施身體，令飢餓眾生長養戒、定、慧、

¹³ 郭懿嫻：〈修辭格轉換於圖像應用之研究〉，《書畫藝術學刊》，第二十六期，2019年，頁171、176。

¹⁴ 《大正新脩大藏經》冊39，卷二，編號1785，頁13，中。

善心。從中以大乘菩薩的戒行來說，布施是一種喜捨，一種自我犧牲，自他皆得利益，不但不作惡業，且能積極的廣作利生善業，從內心到身口活動，無不以利生為前提。



圖3-1-7〈薩埵太子捨身飼虎〉薩埵悲憫之心

從圖3-1-7裡看到薩埵太子高舉左手，但左手的彎曲，與臉部表情變化，敘述乘載著常人難以理解的痛楚，左手腕乘載著母虎的踩踏，由此細節展現薩埵太子雖然因身被啖食，但精神上為眾生的慈悲力，恰能從圖像中傳達其宗教意涵—忍辱，忍辱是慈悲的流露，瞋恚的降伏。菩薩能隨智慧行，觀察眾生苦難無邊，興起悲憫，不忍生起瞋恚。



圖3-1-8〈薩埵太子捨身飼虎〉母虎哺乳

在母虎的下方有一子虎生，圖像蘊含的母虎因身體有力而進行哺乳，同時也象徵的新生，薩埵太子投身餵虎不僅是母虎要養育幼虎，以犧牲自我的方式延續其他生命的延展，表達生命平等的真意。

4. 親人哀悼



圖3-1-9〈薩埵太子捨身飼虎〉親人哀悼

兩位哥哥返回後，見到滿地骨骸，悲哭昏厥，撲倒在地，後回宮稟報。國王與王后也聞訊趕來，悲痛欲絕相繼昏倒，而後兩位王子見到國王、王后，無法接受弟弟離世，又再次昏厥。從這一張圖像當中，可以看出所有人物的臉部特徵均是悲傷的面容，甚至有的人物眼角掛著淚水，在身體的姿勢上，王兄悲痛地撿拾薩埵太子骨骸，有難以接受的仰天哭泣、不可置信的摀住嘴巴、肝腸寸斷般將手部高舉向著天空，相較於刺頸跳崖薩埵太子情節平靜的神情，親人哀悼一圖形成強烈的對比。

在《金光明經》偈言中有四段，是闡述親人們對於逝世的狀態：「二王子，見是事

已，心更悶絕，自斃於地，以灰塵土，自塗全身，忘失正念，生狂癡心。所將侍從，覩見是事，亦生悲慟，失聲號哭，互以冷水，共相噴灑，然後蘇息，而復得起。」

「諸人爾時，悼惶如是，而復悲號，哀動神祇。爾時大王，即從座起，以水灑妃…」

「失念斃地，憂愁盛火，熾然其身；諸臣眷屬，亦復如是，以水灑王，良久乃蘇，復起舉首，號天而哭。」

「復有臣來，而白王言：『向於林中，見二王子，愁憂苦毒，悲號涕泣，迷悶失志，自投於地；臣即求水，灑其身上，良久之頃，乃還蘇息，尋復甦地，舉首悲哀，號天而哭…』」

從中可以看見親人們的不捨是悲戚、失聲號哭，甚至出現悶絕昏倒的狀態，其其中對於昏厥過去的人，皆以灑水的方式喚醒，如下圖 3-1-10 所示



圖3-1-10〈薩埵太子捨身飼虎〉悶絕灑水

在《圖說敦煌二五四窟》一書也提及：「這一細節促使我們將畫面與《金光明經·捨身品》經文的描述進行了認真的對比，因為再現從的圖像資料和北朝時期譯出的經文中，只有254窟的〈捨身飼虎〉圖和《金光明經·捨身品》對灑水的細節有所強調。」¹⁵

從親人們對於逝世的狀態的經文中，皆有出現灑水的環節，而佛教的灑水又稱為「灑淨」、「淨壇」，由主法者一手持淨水瓶、另一手以楊柳枝灑水、口誦觀世音菩薩大悲神咒，加持而成的甘露水，象徵普施佛法，消除一切煩惱火焰，得到清涼。

《大毘盧遮那成佛經疏》卷四：「大悲三昧水和合，能普灑一切眾生心地，除其垢穢。何故如是？由彼本性淨故。如水性本淨，故能淨諸垢穢。」¹⁶

《建立曼荼羅護摩儀軌》：「以彼諸眾生，皆從業所生，淨除於業者，即是得解脫，能燒於故業，所謂菩提心，名曰內護摩。如彼世間火，燒物成灰燼，

¹⁵ 陳海濤、陳琦：《圖說敦煌二五四窟》，臺北：三采文化，2020年，頁82。

¹⁶ 《大正新脩大藏經》，冊39，編號1796，頁621，下。

今此則不然，為己猛利智，燒一切煩惱，如劫燒之火，無有於遺燼……焚燒業煩惱，無明株杌等，不復有遺餘。次觀菩提心，沐以大悲水，當想遍身中，流注白甘露，灑於十方刹，熱惱諸眾生，滋長菩提芽…」¹⁷

在《大毘盧遮那成佛經疏》、《建立曼荼羅護摩儀軌》兩段經文可以看出甘露水被賦予的清涼、淨化、去除垢穢的功德之意，要消除的是熱惱，所謂的熱惱即是逼於劇苦，而使身心焦熱苦惱。¹⁸在《金光明經中》對於薩埵太子的捨身逝世，描述親人的狀態關於熱惱的辭彙有「憂愁盛火，熾然其身」「憂愁盛火，今來燒我」、「愁火」、「愁憂苦毒」、「忘失正念，生狂癡心」、「而為憂火，之所焚燒」，以上皆是身心苦惱狀態以「火」來表示，由於內心過於悲痛，打擊太大導致悶絕昏倒，因此才有了灑水令親人們甦醒的情節；灑水甦醒後，人物情感雖然哀傷悲痛，卻有了不同的轉變：

「臣即求水，灑其身上，良久之頃，乃還蘇息。望見四方，大火熾然，扶持暫起，尋復蹙地，舉首悲哀，號天而哭，乍復讚歎，其弟功德。」



圖3-1-11 〈薩埵太子捨身飼虎〉撿拾薩埵骨骸

圖3-1-11可以清楚的看到王兄悲痛地撿拾薩埵太子骨骸，如經文呈現王兄還沉浸在哀痛之中，但「乍復讚歎，其弟功德」其中的轉折是，王兄讚歎薩埵太子捨身一事，從熱惱的煩惱大火轉為清涼的解脫，亦可說擺脫愛別離苦的束縛。¹⁹在《大

¹⁷ 《大正新脩大藏經》，冊 18，編號 912，頁 930，下。

¹⁸ 釋慈怡主編：《佛光大辭典》，高雄：甘肅教育出版社，2006 年 6 月，頁 6112。

¹⁹ 《大般涅槃經》卷一云，所謂人生八苦：「一生苦，二老苦，三病苦，四死苦，五所求不得苦，六怨憎會苦，七愛別離苦，八五受陰苦。汝等當知，此八種苦及有漏法，以逼迫故，諦實是苦，集諦者無明及愛，能為八苦而作因本。」取自《大般涅槃經》冊 1，卷一，編號 7，頁 195 中。

般涅槃經》卷十二更直白的說明：「何等名為愛別離苦？所愛之物破壞離散。」所愛的人、事、物因緣散壞，就會有愛別離苦的痛苦感受產生，在《大般涅槃經》經文的最後「於是八苦，解苦、無苦。」²⁰闡明除苦解除苦痛，則沒有苦。因此在這邊的圖像中灑水即有解苦之意。



圖3-1-12〈薩埵太子捨身飼虎〉撫屍痛哭

圖 3-1-12 可看到兩位年邁長者，身捧著像是睡著的人，在《賢愚經》卷 1〈摩訶薩埵以身施虎品〉：「父母聞此，躄地悶絕而無所覺，良久乃蘇，即與二兒夫人姝女，馳奔至彼死屍之處。爾時餓虎食肉已盡，唯有骸骨狼藉在地。母扶其頭，父捉其手，哀號悶絕，絕而復蘇。」²¹因此從經文描述中「母扶其頭，父捉其手」推測圖中兩位年邁長者是薩多太子的父母。

在之前圖 3-1-9 親人哀悼的情節，王兄悲痛地撿拾薩埵太子骨骸，為何此處圖像的薩埵太子竟是完整身軀，在母親懷中如同睡著一樣安詳？

「摩訶薩埵命終之後，生兜率天，即自生念：『我因何行，來受此報？』天眼徹視，遍觀五趣，見前死屍，故在山間，父母悲悼，纏綿痛毒，憐其愚惑，啼泣過甚。『或能於此喪失身命，我今當往諫喻彼意。』即從天下，住於空中，種種言辭，解諫父母。父母仰問：『汝是何神？願見告示。』天尋報曰：『我是王子摩訶薩埵，我由捨身濟虎餓乏，生兜率天。大王當知！有法歸無，生必有終；惡墮地獄，為善生天。生死常塗，今者何獨沒於憂愁煩惱之海，

²⁰ 《大般涅槃經》冊 12，編號 374，頁 435 中、440 上。

²¹ 《賢愚經》冊 4，卷一，編號 202，頁 353 上。

不自覺悟懃修眾善？」父母報言：『汝行大慈，矜及一切，捨我取終；吾心念汝，荒塞寸絕，我苦難計。汝修大慈，那得如是？』於時天人，復以種種妙善偈句，報謝父母，父母於是小得惺悟」

薩埵王子在他母親的懷抱中，彷彿睡著了。骨頭已經被完整的肉身覆蓋。這一幕表達了一種溫暖和智慧。正如佛經所說，有情捨棄了塵世之身，又得到了圓滿的佛身。他的真實生活並沒有就此結束。在經文中薩埵太子捨身命終之後，上生兜率天，以天眼看到自己前世屍骸仍在山間，父母悲傷痛苦不已，他擔心父母迷惑無知而過度哀哭，可能會喪失生命，因此前來開導：「大王應當知道，佛法歸於空無，生必有死，做惡墮入地獄，行善生於天界，生與死都是自然規律。如今何必沉溺在憂愁煩惱海中而不覺悟勤修眾善呢？」父母答道：『你修大慈心憐愛一切生命，捨棄我們而選擇犧牲，可我們卻因想念你而昏絕心碎，痛苦無比，你怎麼能這樣來修大慈大悲呢？』除了薩埵太子解釋為善的功德和偉大，以打破父母的迷執，此時天人又用種種善妙辭句答謝父母，父母於是略微醒悟。

在此段的情節講述了佛教意涵—佛法歸於空性，此處的空不表示沒有、不存在，佛法講求明心見性，不在形體上求，不在名相上求。因此在圖 3-6-3 看到薩埵從原先骸骨狼藉在地，化為完整的肉身，敘述意旨在於「肉身雖毀，但法身不滅」的佛教觀點，從世俗的感情昇華對眾生的不捨，經文中薩埵太子最後與父母親的對話亦傳達相同概念。

5. 起塔供養

與悲痛的母親形成鮮明對比的是，薩埵的父親已經在朝拜寶塔，並帶著觀眾前往白塔。以圖像視覺來說，從親人哀悼串聯起塔供養，異時同圖式構圖法在同一平面上穿插不同情節，不僅要顧及每個環節的內容，透過人物的面向，人物表情也是影響串連的方向，圖3-1-13薩埵太子的父親看向七寶塔，確實也有助於觀看人銜接，並引導下一環節。

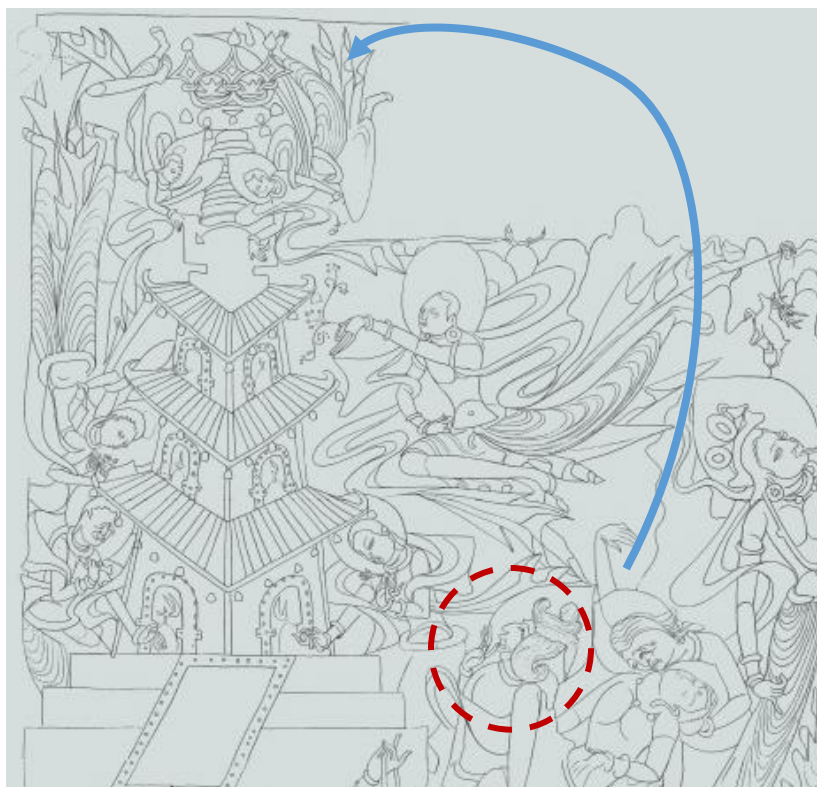


圖3-1-13〈薩埵太子捨身飼虎〉起塔供養

在圖3-5-1的左上角，可以看到許多天人圍繞著七寶塔，眾人臉部表情逐漸出離了悲慟，為薩埵建造了一座白塔，將他的骨骸收入塔內供奉禮拜，以紀念他的慈悲功德。而經典對於起塔供養的描繪，在經典中也有所不同，以下從曇無讖所譯《金光明經》卷四〈捨身品〉、法盛所譯《佛說菩薩投身餵餓虎起塔因緣經》、慧覺所譯《賢愚經》卷一〈摩訶薩埵以身施虎品〉進行經文的分析。

表3-4起塔供養的敘述分析

編號	朝代	經典	關於七寶塔的敘述
1	北涼	《金光明經》卷四 〈捨身品〉	爾時大王，摩訶羅陀，及其妃後，悲號涕泣，悉皆脫身，禦服瓔珞，與諸大眾，往竹林中，收其舍利，即於此處，起 七寶塔 。是時王子，摩訶薩埵，臨捨命時，作是誓願：『願我舍利，於未來世，過算數劫，常為眾生，而作佛事。』」
2	北涼	《佛說菩薩投身餓餓虎起塔因緣經》	群臣白王：『太子布施誓度群生，無常殺鬼所侵奪也。及未臭爛，宜設供養。』即收骸骨，出山谷口，於平坦地積栴檀香薪及種種香木，諸香，蘇油，繒蓋，幢幡以用闍維太子；收取舍利以寶器盛之，即於其中起 七寶塔 ，種種寶物而莊校之。其塔四面縱廣十裡，列種種華果，流泉，浴池端嚴淨潔。王常令四部伎人，晝夜供養，娛樂此塔。」
3	北涼	《賢愚經》卷一 〈摩訶薩埵以身施虎品〉	作 七寶函 盛骨著中，葬埋畢訖，於上起塔，天即化去。王及大眾，還自歸宮。

資料來源：本研究整理

以上三部經典中《賢愚經》對於起塔供養的形容最為精簡，做成七寶盒子，將骨骸裝到裡面，埋葬後在上面建塔。天人這才離去，國王和眷屬們也返回王宮。

在《金光明經》卷四〈捨身品〉由薩埵太子的父母蓋了一個七寶塔，把薩埵太子的舍利供奉在七寶塔中。薩埵臨命終的時候，曾做了這樣的發誓：「希望我的舍利子於未來世不管過了多少劫數，舍利永遠保存，為所有的眾生做佛事度化眾生。」

而《佛說菩薩投身餓餓虎起塔因緣經》是由眾臣子向國王提議：「太子發大菩提心，捨肉身救濟苦惱眾生，應收拾骸骨，蓋在於出山谷處的平坦處，以積栴檀香，

加香酥油，行闍維法²²，用寶器裝載舍利，起七寶塔，並以諸多寶物裝飾，七寶塔四面寬廣，四周並有樹木花果、泉水、水池，國王另四部伎人，日夜供養寶塔。

三部經典皆有講述造塔起因，塔本身融入佛教的意涵，佛教設立寶塔目的，一是讓後世人紀念，並傳承其精神，二是為紀念佛陀偉大的教法。在此張圖可以看出兩者兼具，首先看到圖3-1-14，圈起來之處可以發現塔剎和樓閣式的塔身內都是覆鉢形制²³。

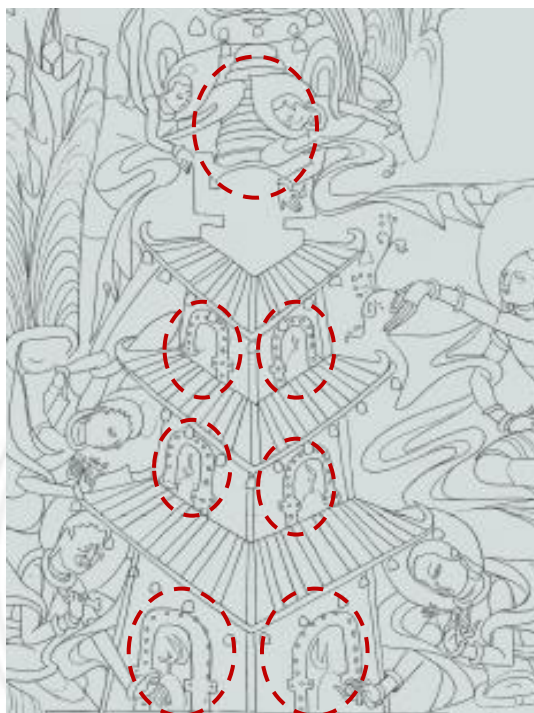


圖3-1-14 〈薩埵太子捨身飼虎〉塔的型態

當佛教傳入中國後，塔的型態逐漸與漢地本土建築相融合²⁴，在圖像上來說第一層塔的兩旁，可以看到天人放的是骨骸，象徵薩埵太子的精神，因此既保有印度時期的覆鉢式，作為紀念佛陀的教法，也有延續精神的傳承。佛塔的建築形式，不但在世界建築史上佔有重要的地位，也是宗教建築的豐富遺產。多種形態的塔，如下圖3-1-15，有樓閣式塔、密簷式塔、亭閣式塔、覆鉢式塔、金剛寶座式塔、寶篋

²² 闍維梵語 Dravida，翻譯成漢語是焚燒的意思，指僧人死後火化，又作荼毘、茶毘。在法顯《佛國記》、《景德傳燈錄·釋迦牟尼》有出現。《佛國記》：「火然之時，人人敬心，各脫上服及羽儀傘蓋，遙擲火中，以助闍維。」、《景德傳燈錄·釋迦牟尼》：「請尊三昧火，闍維金色身。」

²³ 是印度古老的傳統佛塔形制，它的塔身部分是一個平面圓形的覆鉢體，上面安置著高大的塔剎，下面有須彌座承託著。這種塔由於被西藏的藏傳佛教使用較多，所以又被人們稱作「喇嘛塔」。又因為它的形狀很像一個瓶子，還被人們俗稱為「寶瓶式塔」。

²⁴ 陳海濤、陳琦：《圖說敦煌二五四窟》，臺北：三采文化，2020年，頁94。

印式塔、五輪塔、多寶塔、無縫式塔等，建築平面從早期的正方形逐漸演變成了六邊形、八邊形乃至圓形，其間塔的建築技術也不斷進步結構日趨合理，所使用的材質也從傳統的夯土、木材擴展到了磚石、陶瓷、琉璃、金屬等材料。在建築學層面，塔其體量高大用料多樣，在不同的地區地質條件不同，佛塔是佛教建築藝術的重要形式，其造型的根源基於宗教信仰與文化內涵，能令人因仰見佛塔而獲得不同的啟發。佛塔實現了建築物蘊含教化、傳播的功能，是一種形而上的美學創作上的完成。

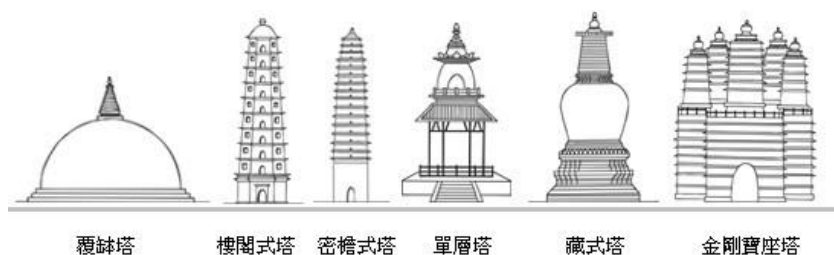


圖3-1-15中國佛塔形制²⁵

而薩埵太子捨身飼虎本生整體構圖採「異時同圖式構圖法」，這種方式在敦煌壁畫也是一種突破，指的是不同發生的時間、地點事件畫在同一壁畫裡²⁶。這種充分調動觀眾視覺因素的處理方法，打破時空限制，創造了一種心理空間，壁畫通過巧妙的構圖將不同時空的情節交織在一起，而情節中寄寓於圖像、結合造型因素來表達特定主題的內容。人們收殮遺骨修塔供養。畫師利用一個跳崖的畫面代表了兩次投身的場景，並用一個臥於虎前的畫面表現兩次飼虎和餓虎飲血的三個情節。這樣不僅節省了畫面篇幅也同時強調了故事中自我犧牲的主題。

那繪畫為何不像文字一般好理解？由於繪畫是空間性的表達方式，因此在時間軸上靜止於那一刻，觀者無法得知前後關係，只能從畫面的佈置與物件得到線索，進而編織訊息，然而每個人的經驗影響著對圖像的解讀。²⁷

而254窟捨身飼虎圖，儘管吸收了被反覆表現的圖像母題，但處理方式卻不像一般故事畫那樣空間明晰、簡明易懂，以「異時同圖式構圖法」來說所有的情節都被組合集中在同一張圖內，也考驗觀看者，回溯到北魏時期，中心塔柱的宗教意涵主要是為了「入塔觀像」，這也與當時興盛的是禪觀修行有很大的關係，透過觀看佛像種種的細節，變成修行的專注一處的所緣，因此在觀看這壁畫時，亦可說是促

²⁵ 資料取自佛弟子文庫 <http://m.fodizi.tw/fojiaozhishi/23087.html>

²⁶ 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，頁174。

²⁷ 郭懿嫻：〈修辭格轉換於圖像應用之研究〉，《書畫藝術學刊》，第二十六期，2019年，頁163。

進修行上幫助。

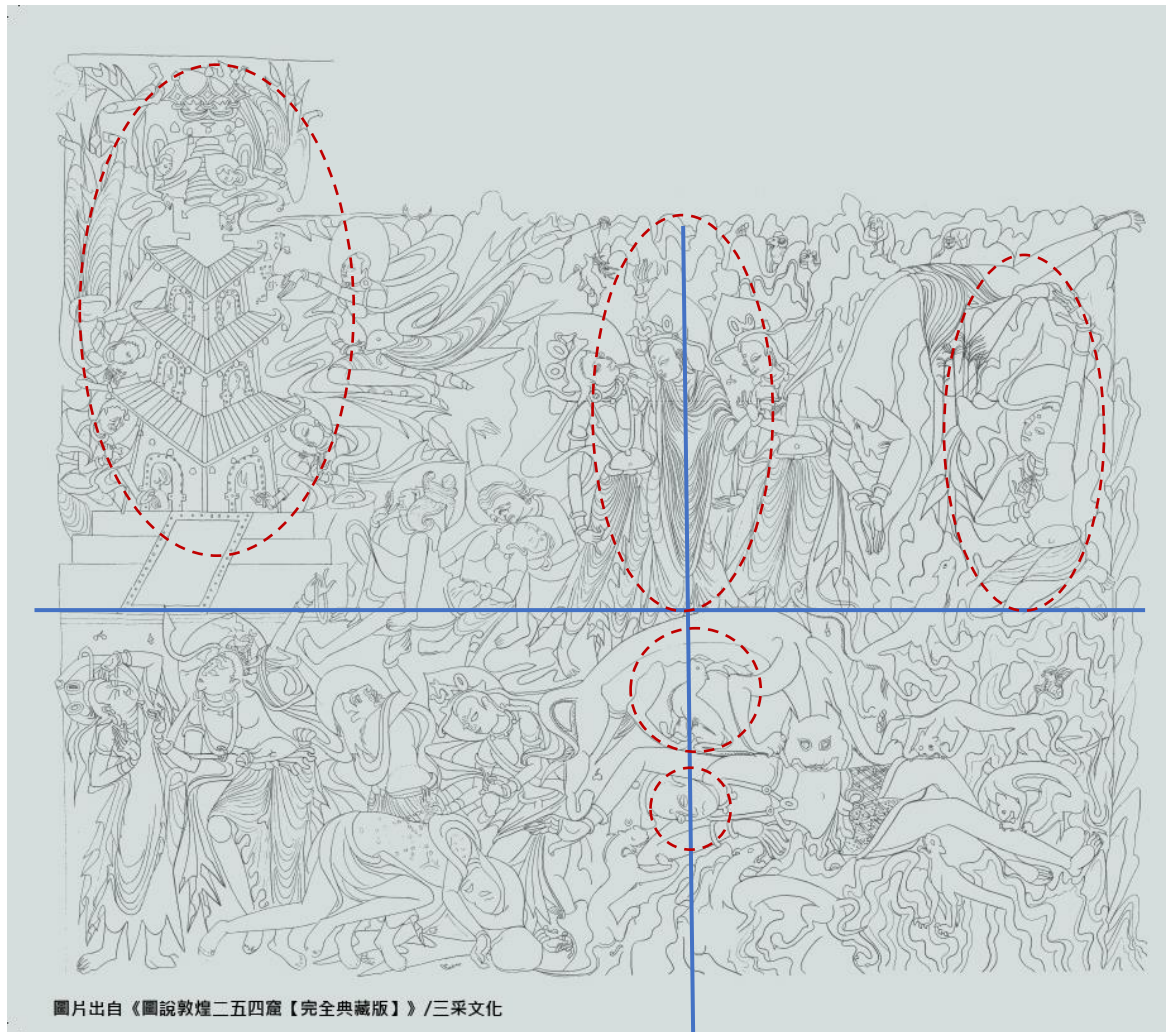


圖3-1-16莫高窟254窟〈薩埵太子捨身飼虎〉線描圖

為了方便觀看將壁畫換成線描圖進行探究，從圖3-1-16整面壁畫來看，可以注意畫面中隱藏了兩條隱藏的基線。垂直地，薩埵太子通肩式袈裟向下指向餵養的幼虎。他們昂首挺胸代表著重獲新生的幸福。在橫向上，右邊的尖喉薩埵太子和左邊的白塔形成一條直線，連接著正在祭祀的薩埵太子和未來的成佛。兩條基線，一縱一橫，連接祭祀與新生，修身成道，形成了佛教理論中的因果報應，確立了畫面的結構。

從本節在〈薩埵太子捨身飼虎〉寓意來說，依據上述的圖像分析可以得知：

1. 薩埵太子面對生死的坦然與瀟灑態度是因為知道生與死是必然的過程。《金光明經》卷四〈捨身品〉：「我等今者以貪惜故，於此身命不能放捨，智慧薄少故於是事而生驚怖。若諸大士欲利益他，生大悲心為眾生者，捨此身命不足為難。」
2. 以大乘菩薩的戒行來說，布施是一種喜捨。積極的廣作利生善業，從內心到身口活動，以利生為前提從中了解菩薩為救渡眾生，秉持捨「我」的精神，將眾生放在第一。
3. 薩埵太子雖然因身被啖食，但精神上為眾生的慈悲力，恰能從圖像中傳達其宗教意涵—忍辱，忍辱是慈悲的流露，瞋恚的降伏。菩薩能隨智慧行，觀察眾生苦難無邊，興起悲憫，不忍生起瞋恚。



第二節 屍毗王割肉餵鷹

位在莫高窟254窟北壁為〈屍毗王割肉餵鷹〉的佛陀本生故事在整體的構圖來說，和前一幅壁畫〈薩埵太子捨身餵虎〉同樣採用異時同圖式構圖法，之間的差異為何？從〈屍毗王割肉餵鷹〉單幅的壁畫中，視覺效果與〈薩埵太子捨身餵虎〉整體畫面不同，構圖部份使用「中心構圖」、「對稱構圖」兩種方式。

「中心構圖」以構圖來說注視焦點會以圖像中心為主體的景物，也是讓吸引觀看者在第一時間可以立即被主體吸引視線的有力手法，做為視覺中心的主體為開展，並強化穩定感，如下圖3-2-1所示。

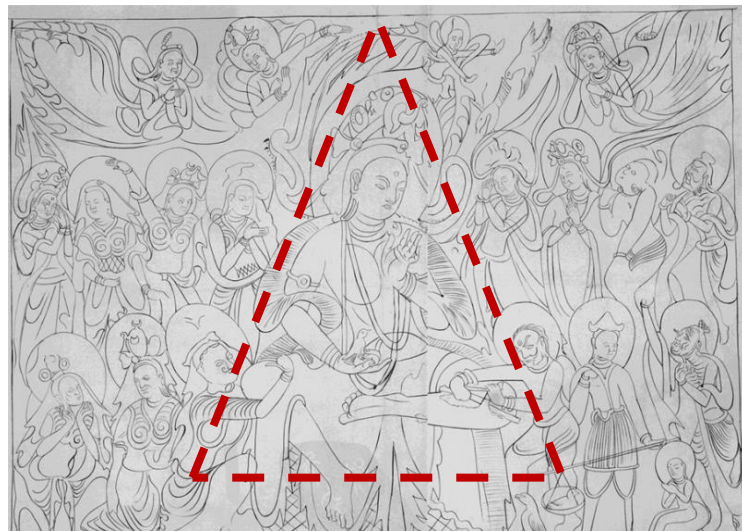


圖3-2-1 〈屍毗王割肉餵鷹〉中心構圖

與此同時可以看到在圖像結構上也使用了「對稱構圖」如圖 3-2-2，對稱又分為垂直和水準兩種，在〈屍毗王割肉餵鷹〉則是垂直對稱性構圖。

在圖 3-2-2 〈屍毗王割肉餵鷹〉可以看到以紅色中心線分為左右兩大區塊，而藍色虛線則將畫面分割成三部分，我們可以看到三部份無論是第一區塊的飛天左右各有 2 位，第二區塊左右各有 4 位，第三區塊左右各三位元，以這種方式的來呈現對稱，表達和諧的美感。

在人物的描繪及動作，第一區塊老鷹追逐鴿子、第三區塊屍毗王坐上秤中，以不同對稱的方式出現在畫面中，使構圖畫面在圖像中重複和反覆，更為引人注目。對稱性的畫面創造圖像的平衡，這種平衡來自於畫面線條重複，給人工整合諧的感受。即使畫中的中央構圖是對稱平衡的，其他的事物包括人物，一定會有一些變化，

否則整幅作品就會顯得過於呆板，¹對稱構圖要變得活潑，增添變化例如，設法引領視線，或顯現主體的韻律感和圖案美。²。

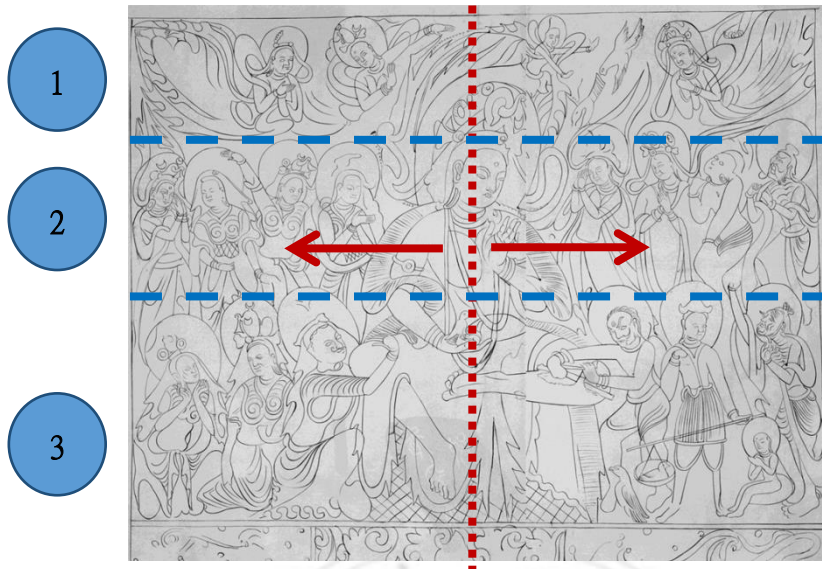


圖3-2-2〈屍毗王割肉餵鷹〉對稱構圖

因此〈屍毗王割肉餵鷹〉一幅畫中可以有多種方式融合，在異時同圖式構圖法的基礎下，還有中心構圖、及對稱構圖，既可以單獨欣賞、又可以交融互不影響，有利於突顯主體引領觀眾視線。

從圖像結構分析後，的接下來回到經文本身，此一本生故事可以散見在漢譯的不同佛典中，詳見下表：

表3-5〈屍毗王割肉餵鷹〉本生故事出現經文統計

編號	朝代	譯者	經典
1	三國	康僧會	《六度集經》卷一〈布施度無極章第一·菩薩本身〉
2	後秦	鳩摩羅什譯	《大莊嚴論經》卷十二
3	後秦	鳩摩羅什譯	《眾經撰雜譬喻》卷上
4	後秦	鳩摩羅什譯	《大智度論》卷四

¹ 蘭德編著：《基本設計》，臺北：正元圖書公司，1997年，取自網路 http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/th10_140/th10_140_09.htm。

² By Tatsuya Tanaka：《Digital Camera Magazine》 截自網路 <https://snapshot.canon-asia.com/reg/article/eng/part-1-professionals-composition-techniques-visual-guidance-unexpectedness-and-subtraction>

5	宋朝	散大夫試鴻臚少卿同譯經梵才大師紹德慧詢等奉詔譯	《菩薩本生鬘論》卷一屍毘王救鴿命緣起第二
6	不明	中國人撰，作者不詳，達照整理	《金剛經讚集》第三十五讚

資料來源：本研究整理

〈屍毗王割肉餵鷹〉的佛陀本生故事在《六度集經》卷一〈布施度無極章第一·菩薩本身〉、《金剛經讚》第三十五讚、《大莊嚴論經》卷十二、《眾經撰雜譬喻》卷上、《大智度論》卷四、《菩薩本生鬘論》卷一屍毘王救鴿命緣起第二，上述經文均有記載。

《金剛經讚集》是整合了《金剛經讚》異本，敦煌遺書中保存的此種《金剛經讚》的異本甚多，共達八種。因本整理本收入歷代有關《金剛經讚》的各種異本，故特定名為《金剛經讚集》，每首讚頌五言八句，共五十首讚頌。³第三十五讚中：

「菩薩行深智，何曾不帶悲。投身飼餓虎，割肉濟鷹饑。精勤三大劫，曾無一念疲。如能行此行，皆作人天師。」僅有「割肉濟鷹饑」來表示割肉餵鷹，並無其他內文說明。

除《金剛經讚集》外其他經文皆有詳細的故事敘述，而《六度集經》對於屍毘王是使用「薩波達」一詞而非「屍毗王」，從故事的內文與其他經文比對，針對故事情節而言，是符合〈屍毗王割肉餵鷹〉，因此推測可能是在翻譯名字的音譯或意譯，不同所導致的，「屍毗王」在其他經文中也是比較常被使用的，在此以「屍毗王」作為本篇故事主人翁的名字；在故事敘述部分，其中以《六度集經》〈菩薩本生〉、《菩薩本生鬘論》的情節描述特別富於文學性，刻畫人物內心狀態極為生動，也就常常成為畫家在洞窟圖繪壁畫的所本。⁴在此則壁畫中，將使用時間排序較早的《六度集經》作為分析的內容。

³ 敦煌遺書中，題為《金剛經讚》的文獻較多，經達照調查，初步可分為三類：一為伯 2039 號背、俄弗 323 號等，即本文所介紹的文獻。二為俄 Д x 296 號《金剛經讚一本》、伯 3645 號《金剛經讚文》、斯 5464 號《金剛經讚》等，七言四句為一讚，共二十個讚。三為伯 2184 號《金剛般若波羅蜜經後序並讚》等，四言十二句為一讚，共三個讚。以上三類，內容互不相同，均無作者名。為了全面體現該文獻的原貌，文中所引的《金剛經》也一併錄入。由於諸本所引《金剛經》均為鳩摩羅什譯本，故校勘時，凡有異文，亦均以《大正藏》鳩摩羅什譯本校正，一般不出註，唯有第六種異本出入較大，而給予註明。

⁴ 蔣勳：《此生：肉身覺醒》，臺北：有鹿文化，2011 年 10 月，頁 193。

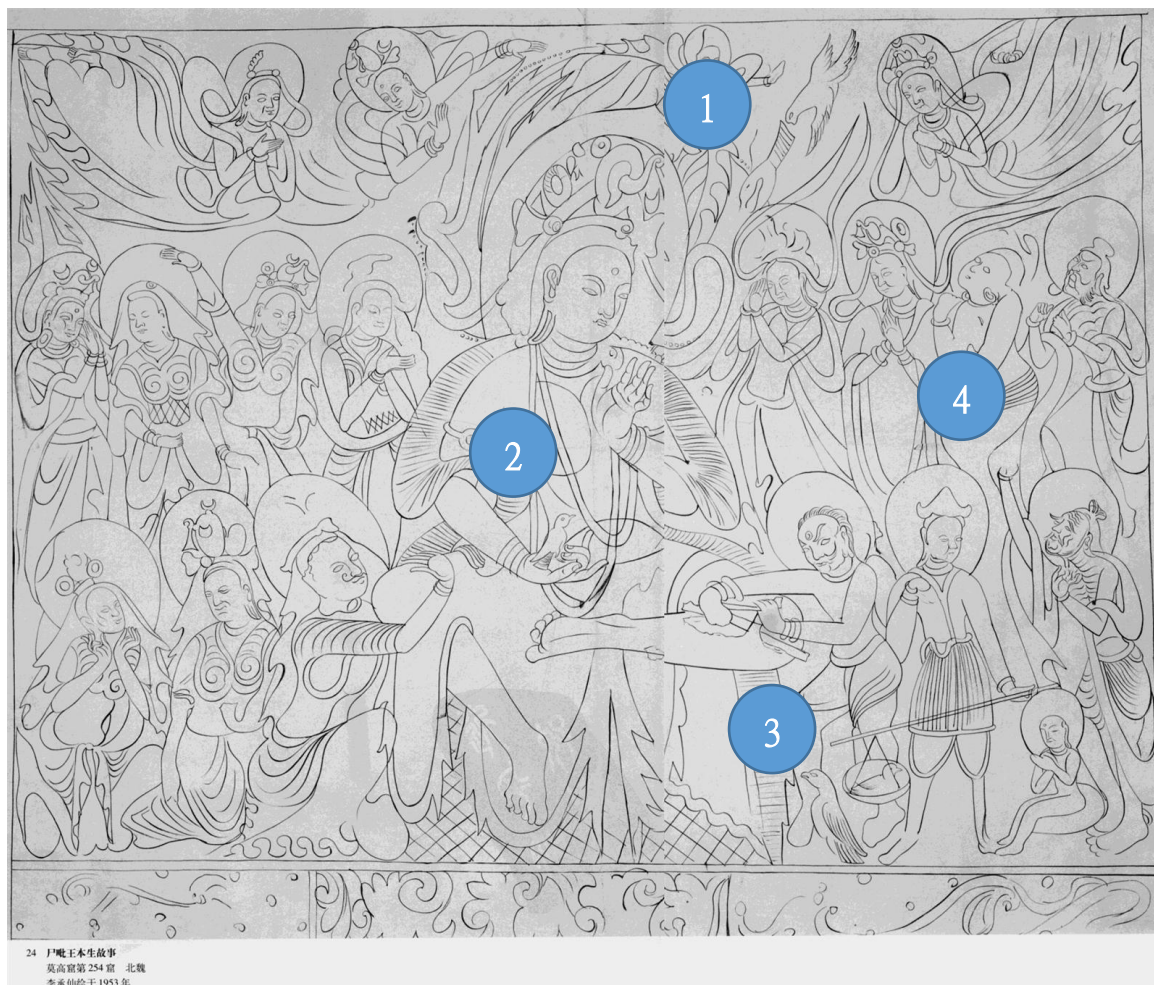


圖3-2-3莫高窟254窟〈屍毗王割肉餵鷹〉線描圖 李承仙繪於1953年⁵

由上述經文所敘述故事的角度對照圖像，〈屍毗王割肉餵鷹〉壁畫故事主要分為四個情節，同圖3-2-3：

1. 鷹追逐鴿。
2. 鴿飛入屍毗王中求救。
3. 持刀割肉，身肉割盡，重量不足，屍毗王舉身坐入秤盤。
4. 屍毗王身肉復原如故。

在《六度集經》裡故事的內容：過去有一位國王，名薩波達，以仁心治國，慈濟眾生，發願以內外財布施。帝釋見國王慈惠，德被十方，天神鬼龍都說：「國王戒具行高，慈惠福隆，命盡之後，將生為天帝。」帝釋害怕自己的帝位被奪，於是

⁵ 李承仙，中國畫家，敦煌藝術研究者。1947年，張大千的師妹李承仙，從四川藝專畢業，張大千遂鼓勵她來敦煌學習和工作，同年9月赴敦煌在國立敦煌藝術研究所擔任助理研究員，而後成為常書鴻妻，畢生精力投入到敦煌藝術的保護和研究事業中，直到2003年去世，一直為守護敦煌而努力。

計劃前往試探。於是，帝釋教邊王化作鴿子，自己化身作鷹，一路追逐鴿子。鴿子疾飛至國王腳下，佯裝恐怖，哀求救命。不久，老鷹也飛到國王身前，請國王把鴿子還給它。國王心存慈仁，為救助一切眾生，於是自割身肉，以代鴿肉。帝釋深受感動，回復本形，命天醫以神藥為王敷身，很快地，身肉癒合，帝釋也歡喜地繞佛三匝而去。

在《六度集經》卷一〈布施度無極章第一·菩薩本身〉中可以看到國王名稱為「薩波達」，這部分在前面經文分析的時候有說明，可能是在翻譯名字的音譯或意譯，不同所導致。鷹追逐鴿此段故事經文中，可以看到帝釋的動機，畏懼自己天帝之位被奪。

「昔者菩薩為大國王，號薩波達，布施眾生态其所索，湣濟厄難常有悲愴。天帝釋覩王慈惠德被十方，天神鬼龍僉然而曰：『天帝尊位初無常人，戒具行高慈惠福隆，命盡神遷則為天帝。』懼奪己位，欲往試之，以照真偽。帝命邊王曰：『今彼人王，慈潤霽霈福德巍巍，恐於志求奪吾帝位。爾化為鴿，疾之王所，佯恐怖，求哀彼王。』」⁶

而這位國王，從上述經文提到只要是眾生所需就給予布施：「布施眾生态其所索，湣濟厄難常有悲愴」，戒行有修為，福德俱足，可見國王也非一般人，因此天神鬼龍認為國王人間壽命盡後可能成為天帝，所以帝釋變化成老鷹追逐鴿子都是為了要試煉國王，確認王是否真為菩薩，修行為何，也作為故事的開端。因此在圖3-2-4中可以看到右上角的老鷹追逐鴿子，從上往下的視覺再把視角拉到屍毗王身上。

⁶取自《大正新脩大藏經》，冊3，編號152，頁1，中。



圖3-2-4〈屍毗王割肉餵鷹〉鷹追逐鴿

在下列《六度集經》經文中，透過屍毗王與老鷹的對話，可以看到鴿子十分害怕的直接飛向屍毗王，在此篇圖像展現屍毗王聽聞鴿子需要求救，同時又要滿足老鷹所求。

「…鴿疾飛趣于王足下，恐怖而雲：『大王哀我！吾命窮矣！』」

王曰：『莫恐莫恐！吾今活汝。』

鷹尋後至，向王說曰：『吾鴿爾來，鴿是吾食，願王相還。』

王曰：『鴿來以命相歸，已受其歸，吾言守信，終始無違。爾苟得肉，吾自足爾，令重百倍。』

從這邊可以看出屍毗王並未陷入抉擇的困頓，而是毫不猶豫的答應依鴿子與老鷹所求，這展現了大乘菩薩行「不忍眾生苦」的精神；當菩薩聽聞眾生求施，心生歡喜予以施之。



圖3-2-5〈屍毗王割肉餵鷹〉鴿飛入屍毗王懷中求救

除此之外屍毗王同時也顯發了對於眾生生命的平等觀，並不會因為是鴿子，有物種上、體型、貴賤的差異，因此要此段重點可以探討，菩薩面對眾生時的心態為何？在大智度論中經文中提及：「是我此身肉，恒屬老病死，不久當臭爛，彼須我當與。」⁷屍毗王以出世的心態看待生命無常變化，以一期的生命來看，最終會因為老病死，造成傷身體的變壞，假若身體的衰敗都無法跳脫老病死，何不現在施與需要的眾生？

更細部的端看屍毗王的手勢來說，如圖3-2-5，屍毗王左手屈臂上舉於胸前，手指自然舒展，手掌向外，此種在佛教的手印是「無畏印」，這一手印表示佛為救濟眾生的大慈心願，能使眾生心安，無所畏怖，所以稱無畏印；右手承接鴿子，但不難看出右手掌自然下伸，指端下垂，手掌向外「與願印」意思則表佛菩薩能給與眾生願望滿足，使眾生所祈求之願都能實現之意。雖然因托著鴿子手勢，導致是原形改變，但此細節也看出工匠對於佛教意涵之寓意及巧思。

在圖3-2-6的環節可以看到壁畫是以對稱的方式呈現，可以分為兩個圖像，右邊的是侍者持刀割肉；左邊則是家眷與天人的不捨。持刀割肉，身肉割盡，重量不足，屍毗王舉身坐入秤盤。這兩幅圖畫也形成了強烈的對比，右方是犧牲自我的壯舉、左方是家眷不捨，更強化了戲劇的張力。

⁷ 《大智度論》卷四，收錄於《大正新脩大藏經》冊 22，編號 1509，頁 88，中。

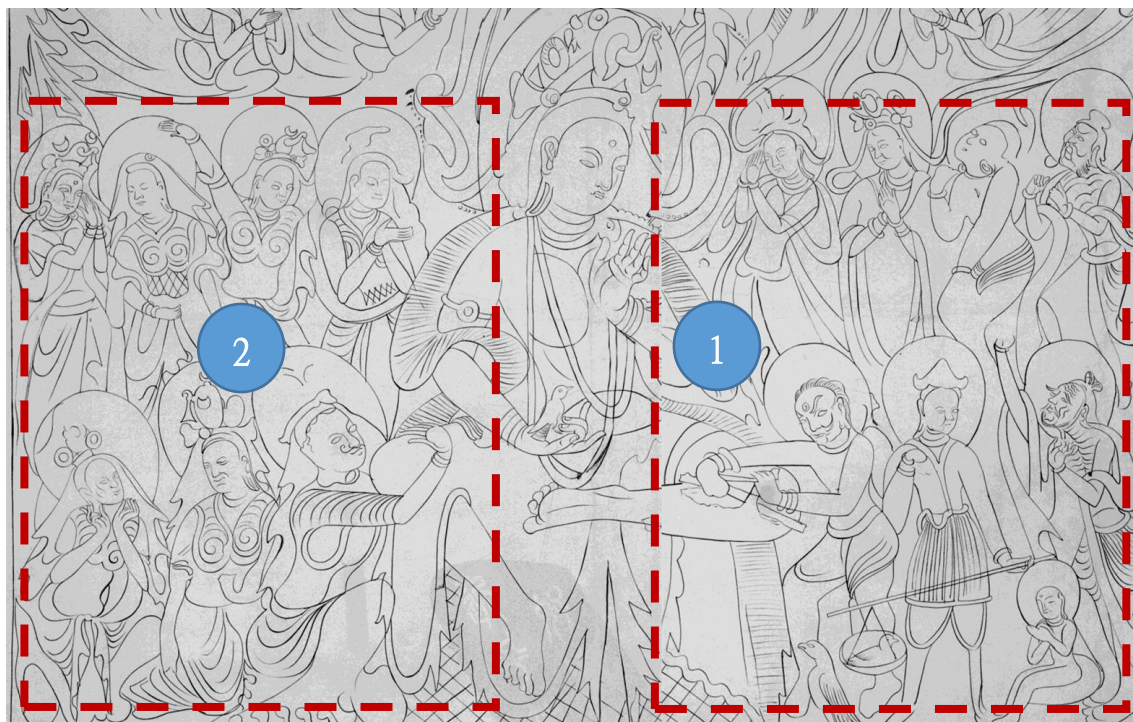


圖3-2-6〈屍毗王割肉餵鷹〉侍者持刀割肉與家眷與天人的不捨

因此在此段經文展現國王對於救鵠的決心，自割身上肉沒有一點猶豫，甚至身上的肉都割盡了。

《六度集經》：「…即自割髀肉秤之令與鵠重等；鵠踰自重，自割如斯，身肉都盡未與重等，身瘡之痛其為無量。王以慈忍心願鵠活，又命近臣曰：『爾疾殺我，秤髓令與鵠重等。吾奉諸佛，受正真之重戒，濟眾生之危厄，雖有眾邪之惱，猶若微風，焉能動太山乎？』」

仔細看圖3-2-7會發現秤重的天平，即使是屍毗王全身都坐上這天秤，始終是鵠子的重量較重，這個天平的寓意表示眾生平等，宇宙間的生靈萬物生命都有獨特的價值，並非有種族高低、貴賤、體型大小可以相抵，因此，天平重量傾向鵠子，本研究認為在圖像的示現上，更能彰顯平等的可貴，因為天平的兩端不是肉的重量的重量，而是生命的重量是無有分別的。



圖3-2-7〈屍毗王割肉餵鷹〉持刀割肉

然而菩薩在此時的立場為救眾生不計一切，即使拋棄自身生命，數度昏厥，都要傾力滿眾生所願，在帝釋一次次的考驗和質詢中，薩波達國王無所畏懼，竭盡奉獻合求法護生的堅定念上，這意味著秉持善心願力修行者的大無畏和大願心，我們可能難以想像這是一個什麼樣的景象，在《菩薩本生鬘論》卷一屍毘王救鵠命緣起第二中，更鉅細靡遺的講述，屍毗王是如何在肉身割盡後，仍舊堅持要爬上秤的經過：

「股肉割盡鵠身尚低，以至臂脇身肉都無，比其鵠形輕猶未等。王自舉身，欲上稱槃，力不相接失足墮地，悶絕無覺，良久乃蘇。以勇猛力自責其心：『曠大劫來我為身累，循環六趣備縈萬苦，未嘗為福利及有情，今正是時何懈怠耶？』爾時大王，作是念已，自強起立置身盤上，心生喜足，得未曾有。」

屍毗王心定無悔以身命布施，即使捨身，不已苦為痛苦，雖忍受肉體痛楚，但內心仍充滿歡喜，看回圖3-2-6天平上的屍毗王面容平靜，雙手恭敬合掌，由此可以看出菩薩行已無法用世間法來理解，佛教是以出世之心所行一切，從壁畫故事的刻畫中，足以體現佛法以「無我」破對我的執著。如同《華嚴經》雲：「以大慈悲心，隨順世間行。悉於一切法，解達空無我。」布施有相，布施的功德就大不起來；度生有我，度生的慈心就發不起來。發無我之大悲心，才能廣度一切眾生。



圖3-2-8〈屍毗王割肉餵鷹〉家眷與天人的不捨

相較於屍毗王的淡定，左側家眷、妻子人等，就呈顯了反差，圖3-2-8中顯示妻子抱住國王大腿，面露憂傷與慰留，上排的天人手持花朵甚至都凋落，甚至有人不忍直視割肉的時刻。在《大莊嚴論經》卷12大王作是唱言：「我今捨身，不為財寶，不為欲樂，不為妻子，亦不為宗親眷屬，乃求一切種智救拔眾生。」⁸

在菩薩的觀念裡「以眾為我」突破了「以我為主」的思維，甚至超過了苦痛的感受，無論在《六度集經》、《菩薩本生鬘論》經典中都可以看到經文裡對於國王割肉的疼痛難耐，已非一般人可以承受，在登上天平前因為手臂和大腿肉都割下，數度跌倒爬不起來，用發願的方式激勵自己。

在《大智度論》同樣的橋段，菩薩肉盡筋斷依舊告誡自己：「汝當自堅，勿得迷悶！一切眾生墮憂苦大海，汝一人立誓欲度一切，何以怠悶！此苦甚少，地獄苦多，以此相比，於十六分猶不及一！我今有智慧、精進、持戒、禪定，猶患此苦，何況地獄中人無智慧者！」⁹在攀附天平時，更和身旁的的人說：「扶我！」強化的故事中，國王對於救助眾生的悲切與急迫性。

故事最後當屍毗王坐上秤後，帝釋與邊王恢復了真身，又再一次的質詢國王，國王仍表為度眾生無悔決心，志不在帝釋及飛行皇帝之位，並請求帝釋恢復肉身，

⁸ 收錄於《大正新脩大藏經》冊4，編號201，頁201，下。

⁹ 收錄於《大正新脩大藏經》冊25，編號1509，頁88，中。

讓他能繼續布施濟世。

從第二節〈屍毗王割肉餵鷹〉，進一步參照經文，可歸納出以下四點：

- 一、秤所蘊含的寓意，是對於生命的平等。
- 二、菩薩為救眾生，情願捨身，是因為以出世的角度來看到身體的無常，既為無常就會有變壞的情況，在身體上未變壞、又能有利於他人的情況下，菩薩願意捨身換取生命。
- 三、破除對於「我」的成見，以「無我」的佛教觀念來對治。
- 四、以忍苦的堪受作為資糧，發願實踐身體力行。



第三節 寓菩薩道為核心的教化

從莫高窟 254 窟中，〈薩埵太子捨身飼虎〉、〈屍毗王割肉餵鷹〉兩幅本生故事壁畫裡，不論是場景敘述或是情節中，展現了菩薩在佛教文化的慈悲教化、智慧和救度眾生的價值觀和信仰精神。

菩薩是佛教的重要形象，在壁畫中菩薩不僅以言教為眾生指引，還以行化為眾生榜樣，兩幅同樣都是捨身類型的故事壁畫，經由故事的闡發究竟要告訴世人什麼？歸納兩幅壁畫特性，將從以下觀點作為探究。

一、行菩薩道的重要性

「菩薩」的梵文是 bodhisattva，音譯為「菩提薩埵」，略稱「菩薩」。「菩提」意即「覺悟」，或指「正覺的智慧」，「薩埵」為「有情」或「眾生」，因此一般將「菩薩」解釋為「覺有情」或「大道心眾生」。¹⁰

「覺有情」有兩層涵義：一是指能夠精進向上、追求無上菩提覺悟的有情，也就是自受用、大智慧的完成，為求道的菩薩；二是指能夠修持種種波羅蜜、普利三根，使眾生覺悟的聖者，也就是他受用、大慈悲的顯現，為化生的菩薩。¹¹僧肇法師《注維摩詰經》第一卷上說：「菩薩具稱為菩提薩埵（Bodhisattva），菩提是佛道之名，薩埵秦譯為大心眾生，有大心方能進入佛道，故名菩提薩埵。」

《阿毗曇》說：「菩提雲無上道，薩埵名大心，謂此人發廣大心，求無上道，救度眾生，故名菩薩。」

《大論》說：「菩提名佛道，薩埵名成就眾生，以諸佛道成就眾生，故名菩提薩埵。…菩提是自行，薩埵是化他，自修佛道以化他，故名為菩薩。」

「菩薩」，譯為大道心眾生，或覺有情的意義，已經是明白的了。可是，《阿毗曇》與《大論》的解釋有所不同，現在辨說如下：

《阿毗曇》的解釋，謂菩薩發大心，是為救度眾生而求無上道的意思，這與普通所解釋的覺有情「上求佛道，下化眾生」是相同的。但根據這個解釋，則菩薩似

¹⁰ 釋慈怡主編：《佛光大辭典》，高雄：甘肅教育出版社，2006年6月，頁6550。

¹¹ 釋星雲：《十種幸福之道——佛說妙慧童女經》，臺北市：有鹿文化，2013年，頁

乎沒有究竟覺悟了的，但《大論》說：「菩薩用諸佛道成就眾生，故名菩薩。」則菩薩是已經覺悟了的，因為自己覺悟，才能用佛道廣度眾生而應病與藥。

在大乘菩薩道修行中，以「眾」為主，在眾中成就、在眾中修行，對於修道發勇猛精進之心。佛陀往昔在過去生中修行時，捨身飼虎，割肉餵鷹，這種難行能行、難忍能忍的精進犧牲之心，體現的正是上求菩提，下化眾生的精神。

二、捨身的教化意義

佛陀前世捨生故事，情節悽愴悲壯，講述的肉體的生與滅。一般人理解的布施，常常是錢財的給予，然而在原始佛教故事裡「施」與「捨」卻不是物質，而是自己肉身的布施。能布施的何其多，為什麼捨身來布施？佛陀在過去無量無數劫的生死中，常以犧牲、利他的精神行菩薩道，以無上菩提為修行目的。佛弟子最初只以解脫生死煩惱而證入涅槃為最高理想，但因為對佛陀的崇高景仰，感受到佛陀度眾心願的遠大，所以興起效法之心，這就造成深遠的影響，開展出嶄新的大乘佛教的境界。¹²

失去身體的某個部分甚至是失去生命，在世俗的視角可能是無法接受的，但在菩薩的視角則非常尋常，是修行過程中微不足道且司空見慣的一小步。正如《妙法蓮華經》言：「觀三千大千世界，乃至無有如芥子許非是菩薩捨身命處，為眾生故，然後乃得成菩提道。」¹³在壁畫中捨身視作一種修行的方法，菩薩並不認為捨身是極苦之事，只要對眾生有利，菩薩就甘願捨身，毫不猶豫。這也是為什麼我們在〈捨身飼虎〉、〈屍毗王割肉餵鷹〉兩幅壁畫中看到兩位捨身菩薩，在無論是拿竹枝刺頸，投身虎前、或是承受割肉之痛時，面容平淡，而一旁的親人家眷們悲傷不已，形成強烈對比。布施為度人的根本，修學菩薩道的人，無論貧富，都不會怨天尤人，相反的，菩薩願把自己的所有布施給人。

三、布施的教化內涵

關於薩埵王子捨身飼虎的事，在後世大乘佛教裡評價非常高，天臺、華嚴、法相等宗都有過引用，與屍毗王割肉餵鷹，都被作為修六度「滿分布施度」或「布施

¹² 釋星雲：《星雲大師全集》〈佛教叢書第十一冊 菩薩道的實踐〉，高雄：佛光出版社，2017年，頁168。

¹³ 《妙法蓮華經》，取自《大正新脩大藏經》冊9，編號262，頁35，中。

極限」的代表。¹⁴動機在於「哀念眾生處世憂苦」、「欲求佛擢濟眾生，令得泥洹，不復生死」，所以菩薩一心為拯濟眾生，慈惠度無極行布施。布施的態度是「無求不與，索即惠之」，也就是布施濟眾須常懷「布施貧乏，若親育子」，潛而不怨，乃至殺身捨命，肝腦塗地亦在所不惜的精神。而佛陀本生事蹟，如割肉餵鷹、捨身飼虎，都是菩薩危己濟眾的利他精神。

《金剛經》明白說道：「所有一切眾生之類，若卵生、若胎生、若濕生、若化生，若有色、若無色，若有想、若無想、若非有想非無想，我皆令人無餘涅槃而滅度之。」可見所有一切的眾生，含括三界九地，都是菩薩摩訶薩予樂拔苦的對象。

《法華經》說：「能於三界獄，勉出諸眾生。」菩薩摩訶薩唯令所有一切的有情，不以三界為安樂，勤求真正的出離解脫，度眾悉無餘，不捨一眾生，這是菩薩發心所應具備的廣大心平等觀。菩薩具足廣大心平等觀，無有分別度化一切眾生為旨要。

這種廣大心平等觀，就是對於一切眾生皆慈悲救度，無有分別。我們在佛陀本生故事中，看到佛陀在因地修行時，生為人身有割肉餵鷹、捨身飼虎的悲懷，縱使眾生有難或有所求，也都能廣大平等的布施。想要發起「廣大心」，就必須具有「平等」的正觀，才能不分怨親、人我，一切喜捨。因此，「平等」的正觀需要般若智慧的淨化、攝持。「平等」可以說是佛教最殊勝可貴的特質。而這也是菩薩的慈悲，視一切眾生與自己平等一如，一切有緣無緣眾生都要度化攝受。

第三節〈薩埵太子捨身飼虎〉、〈屍毗王割肉餵鷹〉菩薩道核心的教化有三點寓意：

1. 行菩薩道的重要性在於菩薩發菩提心，為救度眾生而求無上道的意思，捨身飼虎，割肉餵鷹，這種難行能行、難忍能忍的精進犧牲之心，體現的正是上求菩提，下化眾生的精神。
2. 捨身的教化意義的生死中，以犧牲、利他的精神行菩薩道，以無上菩提為修行目的。
3. 布施的教化內涵是基於菩薩不捨眾生受苦，這是菩薩所應具備的廣大心平等觀。

¹⁴ 取自《金剛經贊》第三十五贊投身飼餓虎本生故事 <https://www.jcedu.org/200601/14680.html>

第四章 莫高窟254窟佛傳故事及其神聖化意涵

本章以〈佛陀降魔成道〉、〈難陀出家因緣〉兩則壁畫為主要探究及分析。在〈佛陀降魔成道〉是出自「佛傳故事」描繪佛教創始人釋迦牟尼佛，作為悉達多太子降兜率、入胎、出生、出家、降魔、悟道、初轉法輪、涅槃等一生重要的經歷。其中已〈佛陀降魔成道〉為題；另一幅〈難陀出家因緣〉故事則是以佛陀度化佛門弟子、善男信女的因緣故事為主軸。¹第四章將從這兩幅壁畫中，探究其譬喻故事與神聖性之意涵為何。

第一節 佛陀降魔成道

降魔成道是佛傳的重要主題之一，是佛傳圖象與文學重要的素材²，在敦煌石窟也有不同時期的降魔壁畫，北魏254窟、260、263窟、北周428窟、晚唐156窟等都有「降魔」題材的壁畫。其中以北魏時期就有3幅，有可以表示當時對於〈佛陀降魔成道〉是人們所能接受的觀念，而其中蘊含了什麼樣的神聖性？將在本節中探討。

在圖像構圖方面，誠如前兩幅〈薩埵太子捨身飼虎〉、〈屍毗王割肉餵鷹〉，是單幅成形的「異時同圖式構圖法」，除此在畫面的安排也使用了對稱的手法，以中心的佛陀為主體，做出左右兩者圖像對稱。但和之前不同的地方是，在畫面如圖4-1眾魔向中央佛陀的攻擊，正好呈現放射狀式，藉由外在眾魔怪不規則的排列包圍佛陀，更顯得中心的安定。

¹ 陳海濤、陳琦：《圖說敦煌二五四窟》，臺北：三采文化，2020年，頁34-36。

² 張家豪：〈敦煌壁畫、變文之佛陀「降魔」故事取向析論〉，《夏荊山藝術論衡》，第12期，2021年，頁98。



圖4-1莫高窟254窟南壁東側〈佛陀降魔成道〉³

在眾魔怪當中，佛陀的左下是持刀的是魔王波旬，但右佛陀右側站立是一菩薩，這名菩薩是誰？在《過去現在因果經》有魔王與菩薩的對話⁴，這此段話語中推敲應該是尚未成佛的悉達多太子，展現的是與自我對話的過程，但為何會在此處？



圖4-1-1〈佛陀降魔成道〉魔王與菩薩

³ 圖片來源：敦煌研究院數字敦煌 <http://dunhuang.ds.lib.uw.edu/Dunhuang-Exhibitions/exhibits/show/history-and-stories-behind/item/12>

⁴ 魔王即以軟語，誘菩薩言：「汝若不樂人間受樂，今者便可上昇天宮；我捨天位及五欲具，悉持與汝。」菩薩答言：「汝於先世，修少施因，今故得為自在天王；此福有期，要還下生沈溺三塗，出濟甚難；此為罪因，非我所須。」擷取自《大正新脩大藏經》冊3，編號189，頁640，中。

據推測應該是為了要讓構圖上與魔王對稱，所以在此以未成佛的菩薩來作為構圖的對象。⁵

根據本研究分析以下七部經典，在佛教的經典中亦有以清楚記錄降魔成道之事，並將相關經典整理如上表4-1。

表4-1〈佛陀降魔成道〉佛傳故事出現經文統計

編號	朝代	譯者	經典
1	三國	支謙譯	《太子瑞應本起經》卷1
2	後漢	竺大力共康孟詳譯	《修行本起經》卷2〈出家品5〉
3	西晉	竺法護	《普曜經》卷5、6〈召魔品17、18〉
4	北涼	曇無讖譯	《佛所行讚》卷四〈破魔品13〉
5	宋	求那跋陀羅譯	《過去現在因果經》卷3
6	前秦	僧伽跋澄、苻秦罽賓三藏僧伽跋澄等譯	《僧伽羅刹所集經》
7	隋代	闍那崛多譯	《佛本行集經》〈魔怖菩薩品31〉

資料來源：本研究整理

從七部經典來談，《太子瑞應本起經》為佛傳中早期成立者，其內容之編排或記述之體裁，大抵皆與《修行本起經》類似。經過比對後發現在《普曜經》不同之處是，魔王派女兒前往誘惑佛陀，但北魏壁畫均繪製三位魔女，唯獨《普曜經》種敘述魔女有四位⁶。

儘管各版本情節略有不同，內容主要表現的是佛陀經過六年苦修之後，發現苦行的修行方式沒能解決他的困擾。最終他放棄苦行，在河中沐浴之後接受了牧女供奉的乳糜，在恢復體力後於菩提樹下繼續修行，在佛陀即將成佛道之時，天魔波旬率領魔女和魔軍前去侵擾佛所，用美女引誘，以武力威脅，想破壞釋迦牟尼成佛的決心。面對魔王波旬的威逼利誘而不為所動，並向大地伸手，請大地女神作證，最後降服魔軍的故事。

⁵ 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，頁209。

⁶ 《普曜經》云：「爾時波旬告其四女：一名、欲妃，二名、悅彼，三名、快觀，四、名見」出自《大正新脩大藏經》冊3，編號186，頁519，上。



圖4-1-2 〈佛陀降魔成道〉局部魔女與老嫗

仔細端看最下方的兩側會看到左方是年輕貌美的魔女；右側則是老態龍鍾的老嫗。這其實是魔女前後的對照，左方的三位年輕貌美的魔女展現的「美」，誘惑不成後遭佛陀以神通力，將年輕魔女化為右方色相衰老的老嫗之情節，在畫面中極富前後對比的戲劇性。

魔女象徵著三毒：貪愛、瞋恨、愚癡，在《普曜經》中仔細地寫出年輕魔女利用她們的身體語言，舉凡勾肩搭背，眉目傳情，彼此調笑，故作嬌羞等，有三十二種以美色誘惑佛陀。

《普曜經》卷6〈召魔品18〉：「女聞魔言，即詣佛樹，住菩薩前，綺言作姿三十有二：「一、曰張眼弄睛。二、曰舉衣而進。三、曰訶訶並笑。四、曰展轉相調。五、曰現相戀慕。六、曰更相觀視。七、曰姿弄脣口。八、曰視瞻不端。九、曰嫵媚細視。十、曰互相禮拜。十一、以手覆面。十二、迭相摵握。十三、正住佯聽。十四、在前跳躒。十五、現其髀腳。十六、露其手臂。十七、作鳧鴈鴛鴦哀鶯之聲。十八、現若照鏡。十九、周旋出光。二十、乍喜乍悲。二十一、乍起乍坐。二十二、意懷踴躍。二十三、以香塗身。二十四、現持寶瓔。二十五、覆藏項頸。二十六、示如閑靜。二十七、前卻其身遍觀菩薩。二十八、開目閉目如有所察。二十九、俛頭閉目如不視瞻。三十、嗟歎愛欲。三十一、拭目正視。三十二、遍觀四面舉頭下頭。」⁷

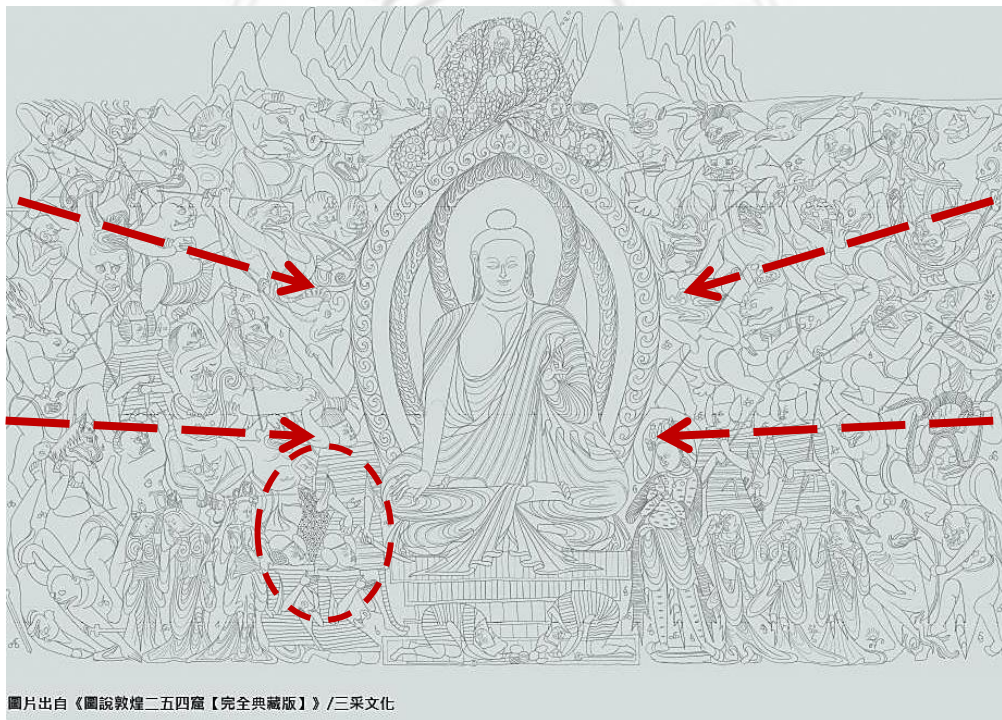
這三名年輕魔女是波旬的女兒，他們各有自己的名字，在《修行本起經》卷二雲：「一名恩愛，二名常樂，三名大樂…菩薩一言，便成老母，頭白齒落，眼冥脊

⁷ 《普曜經》出自《大正新脩大藏經》冊3，編號186，頁519，上。

偃，拄杖相扶而還。」⁸如同圖4-1-2。

所謂的「魔」其實就是擾亂世人的種種欲望、思想和行為，包括色欲、不樂梵行、饑渴、貪愛、懶惰昏沉、恐懼、疑惑、毀損執著、獲取奉承等。在《佛說觀佛三昧海經卷二》〈觀相品〉講述佛陀則是以不淨觀來觀看魔女，從頭髮、面容、四肢及皮膚顏色看其變化，如下方經文所示。

「時三魔女自見背上復負老母，髮白麵皺，脣口喎僻，手腳繚戾，顏色津黑，猶如僵屍。胸前復抱一死小兒，於六竅中流出諸膿，膿中生蟲，正似虻蟲。諸女見此，愕然驚噪，卻行而去。低頭視臍，臍生六龍，龍吐水火，耳出諸風，體堅如鐵，自見女形醜狀鄙穢乃當如是。於其鄙處，有諸小蟲，蟲有四頭，二上二下，啞食女身，口出五毒，毒有五脈，上至心下，乃至咽喉，從六根中生諸脈根，九十有九，直下流注，至諸蟲頂，共相灌注，徹諸蟲心。諸女人等，從無數世造諸邪行，惡業因緣，獲得如是不淨醜身。」⁹



圖片出自《圖說敦煌二五四窟【完全典藏版】》/三采文化

圖4-1-3〈佛陀降魔成道〉眾魔攻擊

魔王見女兒們的美人計沒有成功，仍不甘心，他便自恃神通，親自上陣，帶領

⁸ 《修行本起經》出自《大正新脩大藏經》冊3，編號184，頁471，上。

⁹ 《佛說觀佛三昧海經卷二》〈觀相品〉取自《大正新脩大藏經》冊15，編號643，頁652，下。

眾魔毒蟲怪獸，攜帶毒雷毒箭，來到佛陀座前。在圖4-1-3佛陀的左側，是拿著刀子的魔王波旬，佛陀左右兩旁有面目猙獰且現獸首、其中有牛頭、象頭、虎頭、獅頭、狼頭、羊頭等多頭樣貌，魔軍擲持有弓箭、刀斧、巨石等武器、有的放毒蛇、口噴火焰等，往中央擺出多種攻擊姿態。

在《太子瑞應本起經》載：「魔王益忿，更召諸鬼神，合得一億八千萬眾，皆使變為師子熊羆、虎兇象龍牛馬、犬豕猴猿之形，不可稱言。蟲頭人體，虵蛇之身，龜龜之首而六目，或一頭而多頭，齒牙爪距，擔山吐火，雷電四繞，獲持戈矛。」¹⁰，如圖4-1-2眾魔軍、魔怪都朝向佛陀方向攻擊，以豐富的想像力和藝術誇張的手法，對魔軍給以奇形怪狀、醜陋猙獰的刻畫，形成美與醜的鮮明對比。《過去現在因果經》所載「圍繞四周」者：「見魔軍眾，無量無邊，圍繞菩薩，發大惡聲，震動天地。」¹¹敦煌諸多降魔壁畫之設計取此經典所述眾魔軍包夾、圍繞佛陀之概念而成。¹²

在圖像中場面形成一種魔軍嘈雜、氛圍緊張的氣氛，畫面中心的佛陀始終保持著巍然不動的狀態。魔女、老嫗、魔王、魔軍等循序出現，周圍的躁動與佛的定如磐石形成了鮮明的對比。這樣的構圖和畫面佈局突出渲染了佛陀沉穩的心靈境界。佛教降魔道義用深刻的方式描繪，給觀者一種扣人心弦的故事性、引人入勝的通俗性和惟妙惟肖的可視性吸引。



圖4-1-4〈佛陀降魔成道〉局部 觸地印

¹⁰ 《太子瑞應本起經》，卷1取自《大正新脩大藏經》冊3，編號185，頁477，上。

¹¹ 《過去現在因果經》，卷3出自《大正新脩大藏經》冊3，編號189，頁640，下。

¹² 張家豪：〈敦煌壁畫、變文之佛陀「降魔」故事取向析論〉，《夏荆山藝術論衡》，第12期，2021年，頁102。

從4-1-4圖像中可以看到佛陀在整體壁畫中，位於中間的位置，坐在菩提樹下、結跏趺坐右手下垂施以「觸地印」，意為「請大地作證」，可降伏一切妖魔。「觸地印」出自於梵語 bhmisparamudr，又作觸地契、破魔印、驚發地神印、能摧伏印。¹³

《法界聖凡水陸大齋法輪寶懺》卷9：「手作觸地印。左拳執袈裟角。安臍輪上。右掌覆膝。指頭垂下觸地。」¹⁴膝為地大之意，在深祕表本有大菩提心堅固不動之義，觸地則表驚發本有之心。面對魔眾的攻擊，佛陀從容不迫，也不需要任何武器，救度眾生脫離苦海的大誓就是他身披的鎧甲，無私奉獻奮不顧身的大我，就是佛陀彎弓，明瞭因緣圓滿覺悟的智慧就是佛陀鋒利的寶劍。財富、權力、美色這些人間的欲望都不能使他動搖。

佛陀看到嗔恨之火必將反撲己身，而貪婪鑄就的繁華轉瞬即逝。從甚深的禪定，見到了所有的眾生，那些本為至親至愛的人，卻在生命的流轉中為心魔所困，彼此相忘，陷入相互掠奪、殺戮與奴役之中，而佛陀在此刻終於明白，只有直面內心，才有解決之道，「請大地作證，為了找到真正的自己，不受貪婪、嗔恨與愚癡所蒙蔽的自己，我絕不退縮。」啟發生命中本有的智慧與信念，終將匯成宏偉的力量。¹⁵面對魔王發動魔眾、魔女對佛陀的攻擊。佛陀以智慧力降魔使鬼兵退散後，接著便是描述佛陀獲得神通的文字，這本經中稱為「三術闍、變化法」。能飛行，能分身、能徹入地，石壁皆過、能身中出水火，手捫日月。¹⁶

《太子瑞應本起經》：「菩薩即以智慧力，伸手案地是知我；應時普地砰大動，魔與官屬顛倒墮。魔王敗績悵失利，昏迷卻踞前畫地；其子又曉心乃悟，即時自歸前悔過。」¹⁷如同經文所言，魔王最終失敗，魔王昏卻蹲地，有了醒悟，懺悔過往。在《佛所行讚》也提及魔王慚愧、沒有了傲慢之心，魔眾也將武器丟棄。¹⁸在壁畫

¹³ 釋慈怡主編：《佛光大辭典》，高雄：甘肅教育出版社，2006年6月，頁6803。

¹⁴ 《法界聖凡水陸大齋法輪寶懺》取自《卍新纂大日本續藏經》冊74，編號1499，頁1010，下。

¹⁵ 陳海濤、陳琦：《圖說敦煌二五四窟》，臺北：三采文化，2020年，頁148。

¹⁶ 《太子瑞應本起經》卷2：「得三術闍，漏盡結解，自知本昔久所習行四神足念：精進定、欲定、意定、戒定，得變化法。所欲如意，不復用思，身能飛行，能分一身，作百作千，至億萬無數，復合為一；能徹入地，石壁皆過，從一方現，俯沒仰出，譬如水波；能身中出水火，履水行虛，身不陷墜；坐臥空中，如鳥飛翔；立能及天，手捫日月；欲身平立，至梵自在；眼能徹視，耳能洞聽，意悉預知，諸天、人、龍、鬼神、蚊行蠕動之類，身行口言心所欲念，悉見聞知。諸有貪姪無貪姪者，有瞋恚無瞋恚者，有愚癡無愚癡者，有愛欲無愛欲者，有大志行無大志行者，有內外行無內外行者，有念善無念善者，有一心無一心者，有解脫意無解脫意者，一切悉知。」出自《大正新脩大藏經》冊3，編號185，頁478，上。

¹⁷ 《太子瑞應本起經》卷1出自《大正新脩大藏經》冊3，編號185，頁477，下。

¹⁸ 《佛所行讚》卷3云：「魔聞空中聲，見菩薩安靜，慚愧離憍慢，復道還天上。魔眾悉憂戚，崩潰失威武，鬪戰諸器仗，縱橫棄林野，如人殺怨主，怨黨悉摧碎。眾魔既退散，菩薩心虛靜，日光倍

的圖像中對於此段經文的展現，是位在佛陀右側的魔王，雙手恭敬面向佛陀，如同下圖4-1-4所示，也代表著佛陀降魔成道已，諸天無法戰勝「魔軍」，也曾有修行者投降，而佛陀以「慧」戰勝諸魔後證道成佛，這一著名事件因此也被稱為「降魔成道」。降魔的歷經是佛陀一生的重要轉捩點，正是從這一事件開始，釋迦牟尼完成了從普通的人到覺悟者佛的大轉變。



圖4-1-5〈佛陀降魔成道〉魔軍臣服

左下紅色虛線所標示，亦有魔軍跪地磕頭、跪坐合十，顯示臣服佛陀座下，倒地悔過，皈依佛門。

整體來說〈佛陀降魔成道〉情節豐富，有魔王拔刀威逼、三魔女的誘惑失敗變成老嫗、魔眾圍攻、魔王降服，如此多的情節巧妙組織在同一單幅壁畫中，圖像佈局對稱，其中眾魔的形象，源自東漢以來傳統鬼神圖像，獸面人身、張牙舞爪，給人強烈恐怖形象¹⁹，而正是這種恐怖感，更加烘托出佛陀求道的堅定心。因此本節降魔其神聖意涵有兩部分：

1. 「魔」之於人，不是來自外在而是內心，在故事中無論是魔王波旬、諂媚的魔女、欲意攻擊的眾多魔軍，如同星雲法師所說：「能壞人善事，斷眾生慧命的曰魔。那些障礙、擾亂、破壞、誘惑，能奪命的都叫做魔。」²⁰
2. 從圖像佈局對稱，其中眾魔的形象，給人強烈恐怖形象，而正是這種恐怖感，更加烘托出佛陀求道的堅定心，因此降魔，是降伏煩惱，以此比喻內心貪、嗔、癡。

增明，塵霧悉除滅。月明眾星朗，無復諸闇障，空中兩天花，以供養菩薩。」出自《大正新脩大藏經》冊4，編號192，頁26，下。

¹⁹ 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，頁211-212。

²⁰ 釋星雲：《八大人覺經十講》，高雄：佛光文化，1960年，頁69。

第二節 難陀出家因緣



圖4-2莫高窟254窟北壁東側〈難陀出家因緣〉¹

北壁前部東側繪難陀出家因緣，故事講：佛陀有一位同父異母的弟弟難陀，出家後仍迷戀世俗生活，常偷偷回家與妻子相會。釋迦為讓他割斷塵世中的一切因緣，先帶他到天堂，見有無數貌美的天女，使他看到了天宮的美好；後帶他到地獄，見有湯鑊等待難陀煎熬，使他看到無數苦難，最後使難陀去掉了一切雜念，專心絕世進行苦修。

表4-2〈難陀出家因緣〉因緣故事出現經文統計

編號	朝代	譯者	經典
1	後漢	竺佛念譯	《出曜經》卷24〈觀品28〉
2	西晉	竺法護	《普曜經》卷8〈優陀耶品28〉
3	東晉	瞿曇僧伽提婆	《增一阿含經》卷9
4	宋朝	釋寶雲	《佛本行經》卷56〈難陀出家因緣品〉
5	北魏	吉迦夜共曇曜	《雜寶藏經》卷8〈佛弟難陀為佛所逼出家得道緣96〉
6	唐朝	菩提流志等譯	《大寶積經》卷56〈佛說入胎藏會第十四之一〉

資料來源：本研究整理

¹ 圖片來源：敦煌研究院數字敦煌 <http://dunhuang.ds.lib.uw.edu/Dunhuang-Exhibitions/exhibits/show/history-and-stories-behind/item/10>

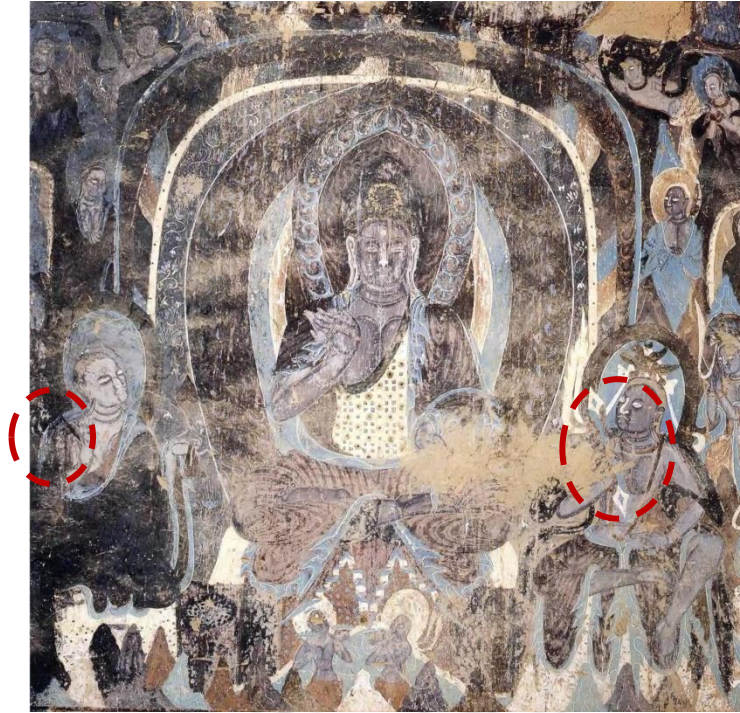


圖4-2-1 〈難陀出家因緣〉比丘與金剛

上圖 4-2-1 在佛陀座前是比丘與金剛一文一武共侍佛側，目的是為勸導難陀出家。但左側比丘的身分眾說紛紜，由於畫面被煙熏黑，比丘兩手持物十分不清。史葦湘先生說：「右手持剃刀，是一位戒師。但經仔細辨認，剃刀把子沒有那麼長，不象剃刀。如果在適當光線下細看，好像是拂子。」²以比丘持拂子論述，持拂子的比丘可能不是戒師，似為常侍佛側之阿難為觀點，是依據《須摩提女經》雲：「爾時阿難承佛威神，在如來後而在執拂。」

持拂子的比丘，也有可能是表現削髮出家以後的難陀。由於他在出家問題上不太堅定，所以在他的對面特意畫了一身護法神密跡金剛，以示對其監督。《須摩提女經》雲：「密跡金剛力士在如來後，手執金剛杵。」金剛手中所拿的「金剛杵」，以喻菩薩根本智親證真如的無相無分別的清淨般若智。因為金剛杵的形式，是兩頭闊大，中間深細。兩頭闊大，喻如大乘菩薩的因地和果地：菩薩因地緣廣大境，發廣大心是大的；到了果地成佛時轉識成智，大圓平等，普照塵刹，又是大的。中間深細，是喻菩薩由因至果，要經過資糧、加行、通達、修習的四階段而到於究竟階位的佛果。³當其在通達位時，先入真見道，而後相見道。真見道時由根本智破無

² 賀世哲：〈讀莫高窟第 254 窟《難陀出家圖》〉，《敦煌研究》，第 2 期，1997 年，頁 1-5。

³ 印順法師：《妙雲集·般若經講記》，臺北：正聞出版社，1973 年，頁 13-14。

明、見法性，聚精會銳，攻破此點，所以工作是比較深而且細的，故如金剛杵的中間深細。根據無著大師的《金剛經論》，把金剛杵的「初後闊，中則狹」⁴，喻如菩薩的信行地、淨心地及如來地的般若智體。

金剛杵的形式，是兩頭闊大，中間深細。兩頭闊大，喻如大乘菩薩的因地和果地：菩薩因地緣廣大境，發廣大心是大的因此以金剛比喻堅固不變的，不為世間一切戲論妄執的染汙之法所壞，藉此以示對其監督一說。

東西兩下角表現難陀與妻子分別時的依戀之情，圖 4-2-2 在右下角的屋宇內，表現佛使者拆散夫妻的場面。難陀一手搭在愛妻孫陀利肩上，一手與孫陀利合手相握，夫妻情深，纏綿纏綿；而使者傳達佛旨，令難陀速去見佛陀。圖中佛使者被煙熏黑，形象不清。難陀與其妻孫陀利尚清楚。難陀迫於佛旨，不得不和愛妻告別。因此在圖中可見，難陀一手握著孫陀利，另一手搭著肩膀，顯示難分難捨之情。兒孫陀利目睹丈夫即將遠離，內心不捨將頭別向另一側。



圖4-2-2 〈難陀出家因緣〉難陀夫婦與佛使者

⁴ 無著法師，《金剛般若波羅蜜經論》卷 1（大正 25，759a13-20）：「云何立名？名金剛能斷者，此名有二義相應，應知。如說入正見行，入邪見行故。金剛者，細牢故。細者，智因故；牢者，不可壞故。能斷者般若波羅蜜中，聞思修所斷。如金剛斷處而斷故，是名金剛能斷。又如畫金剛形，初後闊，中則狹。如是般若波羅蜜中，狹者，謂淨心地。初後闊者，謂信行地、如來地。此顯示不共義也。」取自《大正新脩大藏經》冊 25，編號 1510，頁 767，中。

畫面左下角的屋宇內，使者一手拉難陀，一手環繞難陀肩強迫他速去。這時，難陀回身面對孫陀利，夫妻相對無言。難陀雖被使者強拉向外，仍然回頭望向門口的妻子，這兩情節與佛經記載有出入。

從《普曜經》的經典記載只有佛陀的弟弟難陀為出家人，剃除鬚髮⁵並無後段與妻子孫陀利的情節。在《雜寶藏經》卷 8：「會值難陀與婦作粧香塗眉間，聞佛門中，欲出外看，婦共要言：『出看如來，使我額上粧未乾頃便還入來。』」⁶在經文一開始只有從這段可以看出難陀和妻子的互動。而《大寶積經》也只有描述難陀單方面思念妻子之情⁷。因此從這邊可以看出，經典記載的並無如同壁畫中難陀與妻子依依不捨的情節，故說與佛經記載有出入。



圖4-2-3〈難陀出家因緣〉難陀與孫陀利別離

雖說在與妻子的情節有所出入，但接下來描繪清心寡欲的禪僧與纏綿難舍的難陀和孫陀利對比於一圖。下圖 4-2-4 裡的這位禪僧，面有悲憫，靜觀紅塵愛欲滾滾，不為所動，身如槁木，居深山禪窟。

⁵ 《普曜經》卷 8〈優陀耶品 28〉：「時佛弟難陀亦作沙門，來下鬚髮。時難陀有典監，作剃頭師，前白佛言：『人身難得，佛世難值…不慕世榮捨棄尊位，行作沙門。今我小節下劣靡逮，何所貪樂不出為道乎？唯佛愍哀濟救三塗，沒溺塵埃拔為沙門。』佛言：『善哉！』佛時便呼：『比丘來！』頭髮則墮袈裟在身，即成沙門」出自《大正新脩大藏經》冊 3，編號 186，頁 536，中。

⁶ 《雜寶藏經》卷 8，出自《大正新脩大藏經》冊 4，編號 203，頁 485，下。

⁷ 《大寶積經》卷 56：「見已便念孫陀羅，斯成遠矣無緣得去，我今相憶或容致死，如其命在至曉方行。憶孫陀羅愁苦通夜。」《大正新脩大藏經》冊 1，編號 310，頁 326，下。



圖4-2-4〈難陀出家因緣〉禪僧與菩薩

在說法圖左右兩側菩薩上部，各畫三身比丘，全身緊裹厚重的禦寒袈裟，在深山禪窟中坐禪修道。為什麼要畫這類修禪圖呢？《出曜經》卷 24 中的難陀出家故事就出自《觀品》。《觀品》的開頭與結尾都講禪觀。⁸

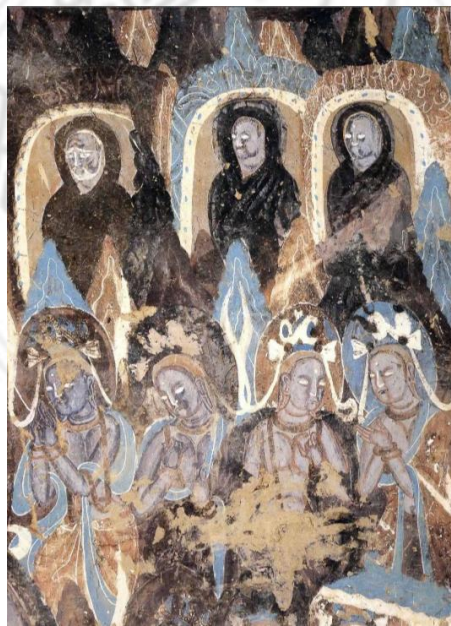


圖4-2-5〈難陀出家因緣〉禪僧與菩薩特寫圖

《增一阿含經》卷 9《慚愧品》中亦雲：「爾時世尊告難陀曰：『汝今難陀當修二法。雲何為二法？所謂止與觀也。』止即禪定，觀即智慧。難陀從世尊受教已，從座起，禮世尊足，便退而去，至安陀園。到已，在一樹下結跏趺坐，正身正意，繫念在前，思惟如來如此言教。」

⁸ 賀世哲：〈讀莫高窟第 254 窟《難陀出家圖》〉，《敦煌研究》，第 2 期，1997 年，頁 5。

從上述經文中可以得知，在安陀園坐禪的不會僅僅難陀一人。古代畫家為使畫面對稱，就在釋迦說法圖兩側各畫三身禪僧，在深山禪窟中修行，既表現了經文教義，也兼顧了畫面的對稱，兩全其美。

雖壁畫上沒有繪製故事的後段，為了斷除難陀心中對妻子的愛欲，經文記載佛陀用神通帶難陀到山上，以黑醜的猴子和孫陀利相比，難陀回答：「以我妻子的美麗，比它的醜陋，簡直不可為比了。」之後佛陀又帶難陀至天宮，看見天子天女共相娛樂，唯有一宮殿中，有天女而無天子，那天女的豔麗純潔，冰肌玉容更勝人間。難陀就跑去問天女，得到的答覆是：「人間有佛的從弟難陀，佛導其出家；因出家功德，死後當升此天做這裡的天子。」難陀歡喜地回告世尊。佛又再次問道：「你的妻子比這裡的天女如何？」難陀答：「正如瞎猴之比我妻，妍醜不可為比了。」

佛陀帶難陀下來後。難陀鑒於天上的快樂和天女的美麗，不想人間的美色榮華了。難陀為欲而持戒，之後佛陀再現神通，帶難陀到地獄裡，看見大鐵鍋裡沸湯煮人，其中一鍋空沸無人，難陀奇怪而問獄卒。獄卒說：「人間有一名佛陀的從弟難陀，為欲持戒，死後升天，天福享完，當墮此地獄受苦！」

《雜寶藏經》記載，難陀聽聞後十分畏懼，並請求佛陀趕快帶他回到人間，⁹並不再用為了從欲而修持戒法的方式修行，七天之後正得阿羅漢。

本節故事寓意說明修行首重因地發心。若只貪求人天福報，福報盡時終究要再輪迴六道、於三界火宅中受瞋惱之火燒炙的命運。即便上升到天宮最終也會墮入惡趣，六道輪迴，三界火宅，都不是我們久居的地方；天堂地獄，因果業報，實在可怕！世間的富貴安樂都是短暫、空幻和無常的，對於世間八法的追求，是在種輪迴的因。如同《出曜經》所說：「智人知動搖，心不願樂，常意欲遠離如避火災，是故說曰，智者遠離之。如是當觀身，眾病之所因，病與愚合會，焉能可恃怙？」¹⁰

⁹ 《雜寶藏經》卷 8：「佛將難陀，復至地獄，見諸鑊湯，悉皆煮人，唯見一鑊炊沸空停。…問獄卒言：『諸鑊盡皆煮治罪人，此鑊何故空無所煮？』答言：『閻浮提內，有如來弟，名為難陀，以出家功德，當得生天，以欲罷道因緣之故，天壽命終，墮此地獄，是故我今炊鑊而待。』難陀恐怖，畏獄卒留，即作是言：『南無佛陀！唯願擁護，將我還至閻浮提內。』佛語難陀：『汝懃持戒，修汝天福。』難陀答言：『不用生天，唯願我不墮此地獄。』佛為說法，一七日中，成阿羅漢。」出自《大正新脩大藏經》冊 4，編號 203，頁 486，中。

¹⁰ 《出曜經》卷 24〈28 觀品〉，出自《大正新脩大藏經》冊 4，編號 212，頁 738，中。

而佛典中神通故事的作用其一是宣揚佛及弟子的神通威力，有關佛及弟子們神通故事的描述，是做為支持神通這一理論的具體例證，以及修行得道者擁有超世間能力的例證，來加強使人信仰的說服力。¹¹

本節重點整幅壁畫從佛陀坐在中央，和難陀講戒說法，一旁有戒師與金剛密迹坐鎮顯得威嚴，下方兩個角落描繪難陀夫妻一往情深纏綿難捨，把出家的禁欲主義和在家世俗生活表現得非常突出，因此佛陀在經文中用了兩次神通，帶難陀上天界和地獄，。從自己對於現世妻子美好的執著，在出家後雖然數次想逃跑，不過在關鍵時刻卻總是又回到僧團中。其中最大的關鍵是難陀的心裡起了極大的改變，有了「人生不足貴，天壽盡亦喪；地獄痛酸苦，唯有涅槃樂。」的想法出現，若只貪求人天福報，福報盡時終究要再輪迴，因此修行重視發心的動力，而在出家之初戒律，是對我們尚不穩定的心予以保護，它的目的不是為了掌控，而是讓我們隨時保持覺知和觀照，這也是為什麼圖像中要有手持金剛杵的金剛力士。



¹¹ 丁敏：〈佛教經典中神通故事的作用及其語言特色〉，《佛學與文學：佛教文學與藝術學術研討會論文集》，1998年，頁31。

第三節 寓佛化世的神聖意涵

丁敏曾提出，佛陀宣揚教理的方式約採兩條路線並進的方式。一是以教誡說理的方式，來宣說佛陀自證自悟的四聖諦、十二因緣、八正道等道理，也就是引領眾生由理性思維的方式來接受佛教。另一則是用神通示現的方式，也就是運用神通能力來折服眾生。由於神通是超乎一般尋常的力量，對於一般人來說是神秘不可及的境界，因此展現神通藉以告知其層次，意謂展示修行的特殊境界及效果，容易激發人對宗教信仰的信心，似較傾向於引領眾生由「信仰」的層面來接受佛教。¹

若從佛傳故事來說，佛陀的獨特性在於從凡人證道轉為聖。所謂的神聖，是一種動詞，自己從凡夫慢慢的淨化，到成聖、成賢，就是神聖的。因此以佛陀住世而言，佛陀出生、成道、說法、弘化甚至涅槃在人間的史實，在世俗人間裡開展，而且是在實在的經驗中開展，佛陀便教導以「看見」來體證真理，所以要回歸佛陀本懷，做為佛教一代大師—星雲大師也說過：「所謂『人間性』，必然是以『人間』作為成佛的實踐場域，因在『人間』修道的種種過程，使得人間具有『神聖性』」²。佛陀宣說教理，雖是為了解決人生的生活困難，但並未失去解脫生死煩惱的神聖性。一般佛教徒無法深會這層道理，反而將跳脫輪迴的神聖性，當成嚮往的目標或逃避的藉口，因此以佛陀神通的方式強化與凡人的不同；因此我們要回歸用智慧去領會，隱藏在神通故事中的佛理奧義並展現其神聖性。

在第四章圖像故事中〈佛陀降魔成道〉、〈難陀出家因緣〉均以神通來降伏，對於苦難的眾生而言，神通是苦難中的希望，如〈佛陀降魔成道〉貌美魔女的誘惑，佛陀的神通令其化為衰老的老嫗；在佛陀證道後，無畏魔軍攻勢，甚至所有攻擊化為花片在中空飄落三種是獻神通以戒定慧熄滅貪瞋癡。在〈難陀出家因緣〉中難陀因無法斷除對於妻子的愛戀，佛陀運用神通帶難陀前往天界，難陀看到天女容貌更勝於妻子，並得知未來自己可以上升天宮，升起嚮往貪著之心，並以此為修行動力，但修行因地不正確故佛陀第二次運用神通帶難陀到地獄，從中我們可以了解神通是佛陀使用究化的方便，但不是萬能，因神通抵不過業力，凡事都要親力親為，尤其從難陀的故事中可以看到，雖可到天宮享盡榮華，卻也因自己的造作、觀念上的錯

¹ 丁敏：〈佛教經典中神通故事的作用及其語言特色〉，《佛學與文學：佛教文學與藝術學術研討會論文集》，1998年，頁31。

² 釋星雲：《人間佛教佛陀本懷》，高雄：佛光文化，2016，頁177-180。

誤有了墮入地獄的因，而難陀也從地獄一行中有所警醒，而後難陀改變的自身的行為，在錯誤中不斷的調整修正，最終難陀也成就得阿羅漢果。

所以到底什麼是神通？陳兵在神通意義上的界定：「佛教所言神通，指意念超越時空、物質等障礙而實現所願的超級能力。」³，「更以神通為菩薩度化眾生不可或缺的『方便』」³對於佛經中神通境界的密契景觀的描述，應視為是一種宗教語言的運用：「宗教語言是奇特語言。使用不符合正常期待的語詞來描述一個處境。」⁴而神通的描述是一組奇特的宗教語言，觀看的人明白醒悟到聖者境界與凡夫境界是有所不同。⁵根據經典上的記載，所謂神通，是修持禪定之後，得到的一種超乎尋常、無礙自在的不可思議力量。佛教所說的神通可分為六種，即：天眼通、天耳通、他心通、神足通、宿命通、漏盡通。是修行過程境界達成自然顯發，並非以求神通做為修行的目的。

除了六種神通，根據經典的記載，神通還有種種的層次，《大乘義章》將神通分為報通、業通、咒通、修通等四種；《宗鏡錄》則將神通分為道通、神通、依通、報通、妖通等五種。「神通」在一些大乘經典中也由佛教的觀念變成了寫作筆法，神通事蹟轉變成寓含佛理奧義的故事。由於眾生愚痴，對於平常道不懂得珍愛，以奇為貴，所以菩薩要示現種種奇特希有的神力來攝化他們，因此求證神通是菩薩為了慈悲度眾的方便手段，而不是求道的真正目的。因為一切的修持如果離開了慈悲，即為魔藪，缺乏慈悲心的神通，如虎添翼，其危害將更大。

所以無論是本章節〈佛陀降魔成道〉佛陀對與自己內心的魔軍的過程、亦或〈難陀出家因緣〉難陀對妻子的愛戀，兩篇故事的共通點是在於闡述「自我的執著」。在佛教意涵中「我執」，是煩惱生死的根本，因此佛陀以神通方便示現，看似破除外在的境界，但實質這些問題的根源在於自身，倘若自己不面對、我執不除，煩惱惡亦不能破，所以應該精進修學戒定慧三無漏學，是為了使「煩惱」自會逐漸漸少或破除。而佛陀在金剛樹下證悟成道的，獲得了圓滿的修證，他所教導的教法之神聖性，在於以我的生命體驗所見，所教化的內容是經過千辛萬苦的修行，他於人心、人性、人格等所有人的問題，有了確實的了悟與實證，才能真正能夠安定身心，進而解決生活、生死與生命等人生課題的真理。

³ 陳兵：《佛教禪學與東方文明》，上海：上海人民出版社，1992年，頁574-576。

⁴ 杜普雷著、傅佩榮譯：《人的宗教向度》，新北市：立緒文化，2006年，頁203。

⁵ 丁敏：〈佛教經典故事的主題特色及創作技巧〉，《臺北市立師範學院學報》，第23期，1992年，頁272。

從第三節寓佛化世的神聖意涵，可歸納出以下三點：

1. 在佛教大乘中，神通是一種度眾的方便。
2. 在〈佛陀降魔成道〉佛陀對與自己內心的魔軍的過程、亦或〈難陀出家因緣〉難陀對妻子的愛戀，兩者的共通點是在於闡述「如何破除自我的執著」，其對治以看似已神通示現，但更重要的是必須自己經歷，他人無法替代。
3. 加強了信仰崇拜的色彩。
4. 神聖性在於生命體驗，是經過千辛萬苦的修行，有了確實的了悟與實證，才能真正能夠安定身心，進而解決生活、生死與生命等人生課題的真理。



第五章 結語

本論文此次完成以石窟溯源和演變的分析，搭配文獻分析嘗試將石窟與壁畫之間溯證梳理清晰，壁畫則採用圖像研究法，結合從藝術角度探討壁畫故事作品的繪畫風格、畫面佈局、所滲透的宗教意蘊，並從佛經和文本進行分析考證從壁畫故事中對於情節的解讀。事實上，做為初步嘗試將其三種不同類型進行融合，在撰寫上確實不容易，本研究在回溯中發現，石窟的產生最初為修行的場所，形制從印度覆鉢式的佛舍利塔，因禪修和住宿需求，而出現的包括生活與宗教兩種功能，慢慢逐漸擴大成某一地區開鑿供多人修行聚集之地的石窟群。

但經過長途的流傳和長時間的發展，空間形式的作用繼承阿旃陀石窟，到了中國被改建成樓閣式建築形式，如同敦煌在 254 窟北魏時期中心塔柱窟，之後這種塔廟窟逐漸發展成為下部塔臺升高，佛像出現後，並沒有取代石窟體系以塔為中心的結構，而是以像塔一體的方式呈現，即在塔的主體覆鉢上開一佛龕，龕中雕刻佛像。正前面開龕造像，用於信眾們禮拜的對象由覆鉢塔轉為龕內佛像。以中心塔柱為中軸線將石窟分為前室和後室兩個功能空間，前室的空間是供信眾們禮拜佛像、聚集聽法，後室及塔柱的兩側的甬道，提供信眾們右旋繞窟巡禮拜與觀像之用。北朝時期佛教注重實踐，流行禪觀，因此中心塔柱的宗教意涵主要是為了「入塔觀像」。由此可知而不同時期開鑿的石窟從形制、內容到整體布局都貫穿當時的佛教思想與佛教信仰。

而莫高窟的壁畫和石窟的佈局恰好體現了時代的適應性。敦煌壁畫雖然以佛教內容為核心，但是因為佛教宣說的對象是世間的人，所以重要的表現內容以人物為主，莫高窟 254 窟四面壁畫構圖場面，每一幅壁畫的經營、佈局非常緊湊且生動。雖然說反映著佛教藝術傳入以後的影響，但構圖上嚴密的組織性主題烘托，已經到達甚高的境界。北魏的佛教故事壁畫經歷了由單幅到多幅，由簡單到複雜的發展過程，單幅畫雖然清晰明瞭，但對於講解佛教教義來講，有時間性的連環畫更容易讓普通民眾接受。故事性是壁畫的特點，如何在講故事的同時不讓繪畫變成圖解從而失去藝術性，在敦煌 254 窟在繪製的手法上有了突破。¹「異時同圖式構圖法」將故

¹ 陳曉峰：〈敦煌壁畫之《薩埵太子本生圖》〉，《藝品》，第 3 期，2016 年，取自網路 <https://zhuanlan.zhihu.com/p/74716949>。

事情節畫在同一牆面上，看似是一幅圖，卻是綜合故事情節所繪製出的，沒有時間和空間的阻隔，或是樹石房屋的穿插，人與人、動作與動作，密密麻麻推疊成一幅思想意識與內容。從圖像中的故事寓意有三點：1.行菩薩道的重要性：菩薩發大心，是為救度眾生而求無上道的意思，捨身飼虎，割肉餵鷹，這種難行能行、難忍能忍的精進犧牲之心，體現的正是上求菩提，下化眾生的精神。2.捨身的教化意義在的生死中，以犧牲、利他的精神行菩薩道，以無上菩提為修行目的。3.布施的教化內涵是因為不捨眾生，這也是菩薩發心所應具備的廣大心平等觀。

圖像正是經文義理和信仰流派觀點的載體，包括敘事的內容都被視覺化。宗教圖像的安排均有一定涵義，比如〈薩埵太子捨身飼虎〉薩埵太子高舉著手表示發願之意；從骨骸狼藉到完整身軀，表示法身無盡，悶絕灑水以表滅除煩惱。〈屍毗王割肉餵鷹〉給予眾生無畏，從屍毗王手勢「無畏印」「與願印」給與眾生無懼並滿足願望，秤重的天平則象徵眾生平等。

本論文初步研究莫高窟壁畫的圖像故事，發現其目的是為了弘揚佛教教義，卻也反映的千年來，東西方民族之間和平相處的文化交流活動歷程。壁畫透過故事來闡述經典，再由圖像繪製，以易懂的圖像方式來理解佛法，其故事雖然源自佛經，但其中的情節，可能因翻譯而有取捨、增刪，故事的敘事衍變，是為了符合世俗民眾的心理，可能加入當時的思想、文化，使人們更樂於接受，故事所要傳達的意義。

在教化方面，也有強化修行的重要，壁畫敘事的描述無論是以犧牲為手法強化布施、修學菩薩道的〈薩埵太子捨身飼虎〉、〈屍毗王割肉餵鷹〉，亦或是神通降伏內心恐懼與煩惱的〈佛陀降魔成道〉，最後〈難陀出家因緣〉更是彰顯修行的正觀，遠離貪愛之心，以圖像故事最為啟發，教育觀看者時時行善，常懷慈悲之心，以達到勸人及時為善，重視現世，既有教化眾生的效果，又能宣揚佛法。

本論文在這次的探究中，認為壁畫圖像的研究發展可以更寬廣，藉由此次的研究看到壁畫的圖像延伸的多元性，在尋找文獻過程中，發現未來可以結合敦煌遺書，或是詩歌中探究敦煌圖像故事，在敦煌遺書當中亦有許多做為當時說書人的故事題材，或是做為歌辭朗朗上口，然而這部分其實更接近當時的社會文化與生活，雖然壁畫文獻或考古提供的知識點與信息量是有限的，但如能將這些信息串聯，結合佛教經典或其他古籍的相關信息，即能為敦煌文化藝術提供更具有價值的資料。

參考書目

一、古籍資料

- (西漢)司馬遷撰，《史記》〈大宛列傳第六十三〉。
- (西漢)司馬遷撰，《史記》〈五帝本紀〉卷一。
- (西晉)竺法護譯《賢劫經》，《大正新脩大藏經》冊 14。
- (東晉)法顯譯，《摩訶僧祇律》，《大正新脩大藏經》冊 22。
- (後秦)鳩摩羅什譯，《大智度論》，《大正新脩大藏經》冊 25。
- (唐)道宣撰，《四分律刪補隨機羯磨》，《大正新纂大日本續藏經》冊 41。
- (唐)魏徵、令狐德棻撰：《隋書》〈地理志〉，北京：中華書局，1973 年，卷 29。
- (唐)李吉甫撰，賀次君點校：《元和郡縣圖志》北京：中華書局，1983 年，下冊。
- (北宋)施護譯，《佛說諸佛經》，《大正新脩大藏經》冊 14。
- (宋朝)散大夫試鴻臚少卿同譯經梵才大師紹德慧詢等奉詔譯，《大正新脩大藏經》，
《菩薩本生鬘論》冊 3，卷一。
- (宋)徐鍇撰，《說文解字繫傳》卷 23。
- (清)工布查布譯，《佛說造像量度經解》，《大正新脩大藏經》冊 21。
- (三國)康僧會譯《六度集經》，《大正新脩大藏經》冊 3。

二、專書

(一)中文

- 巴沙姆主編、閔光沛等譯：《印度文化史》，北京：商務印書館，1997。
- 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。
- 印順法師：《妙雲集·般若經講記》，臺北：正聞出版社，1973 年。
- 如常法師：《世界佛教美術圖說大辭典》石窟篇，高雄：佛光山宗委會出版，2013 年。
- 佛光山文教基金會：《千年重光—山東青州龍興寺佛教造像展》高雄：佛光山文教基金會，2012 年。

- 李元春譯：《造型藝術的意義》，臺北：遠流出版社，1996年。
- 李鼎霞釋譯：《經律異相中國佛教經典寶藏》，高雄：佛光出版社，1996年。
- 杜普雷著、傅佩榮譯：《人的宗教向度》，新北市：立緒文化，2006年。
- 季羨林：《敦煌學大辭典》，上海辭書出版社，1998年。
- 金維諾：《中國美術史論集》〈佛本生圖形式的演變〉，北京：人民美術出版社，1981年。
- 長青：《石窟寺史話》，臺北：國家出版社，2004年。
- 段文傑、樊錦詩：《再現敦煌-敦煌石窟全集》，北京：商務出版社，2005年。
- 段文傑：《佛在敦煌》，北京：中華書局，2018年。
- 段文傑：《敦煌石窟藝術研究》，蘭州：甘肅人民出版社，2007年。
- 胡同慶：《敦煌佛教石窟藝術圖像解析》，北京：文物出版社，2019年。
- 胡龍騰、黃瑋瑩、潘中道譯：《研究方法：步驟化學習指南》，臺北：學富文化，2000年。
- 孫毅華、孫儒憫著：《敦煌石窟全集-石窟建築卷》，香港：商務出版，2001年。
- 馬德：《敦煌莫高窟史研究》，蘭州：甘肅教育出版社，1997年。
- 國家文物局教育處主編：《佛教石窟考古概要》，北京：文物出版社，1993年。
- 宿白：《中國石窟寺研究》，北京：文物出版社，1996年。
- 常書鴻：《敦煌莫高窟藝術》，湖南：湖南文藝出版社，2022年。
- 陳兵：《佛教禪學與東方文明》，上海：上海人民出版社，1992年。
- 陳海濤、陳琦：《圖說敦煌二五四窟》，臺北：三采文化，2020年。
- 傅小凡、杜明富：《東方微笑：麥積山石窟佛教造像藝術的美學意義》，蘭州：敦煌文藝出版社，2003年。
- 敦煌文物研究所：《中國石窟·敦煌莫高窟》，北京：文物出版社，1982年。
- 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。
- 項楚、鄭阿財：《新世紀敦煌學論集》，成都：巴蜀書社，2003年3月。
- 黑格爾著，朱光潛譯：《美學》第一卷，北京：商務印書館，1979年。
- 葉至誠、葉立誠：《研究方法與論文寫作》臺北：商鼎文化，1999年。
- 榮新江：《敦煌學十八講》，北京大學出版社，2001年8月。
- 趙聲良：《敦煌石窟藝術總論》，蘭州：甘肅教育出版社，2013年。
- 趙聲良：《敦煌藝術十講》，上海古籍出版社，2007年。

- 趙聲良：《藝苑瑰寶：莫高窟壁畫與彩塑》，蘭州：甘肅教育出版社，2007年。
- 劉進寶：《敦煌學論述》，蘭州：甘肅教育出版社，2019年。
- 鄭金德：《敦煌學》敦煌石窟藝術概念，高雄：佛光出版社，1993年。
- 鄭阿財：《敦煌佛教文學》，蘭州：甘肅教育出版社，2013年。
- 鄭阿財：《敦煌佛教文獻與文學研究—當代敦煌學者自選集》，上海古籍出版社，2011年。
- 鄭炳林、沙武田著：《敦煌石窟藝術概論》，蘭州：甘肅文化出版社，2005年。
- 藤田豐八著、楊鍊譯：《西北古地研究》，臺北：台灣商務印書館，1968年。
- 蘭德編著：《基本設計》，臺北：正元圖書公司，1997年。
- 釋星雲：《人間佛教佛陀本懷》，高雄：佛光文化，2016年。
- 釋星雲：《十種幸福之道——佛說妙慧童女經》，臺北市：有鹿文化，2013年。
- 釋星雲：《星雲大師全集》〈人間佛教論文集第三冊 山林寺院和都市寺院〉高雄：佛光文化，2017年。
- 釋星雲：《星雲大師全集》〈佛光教科書第八冊 佛教與藝術〉，高雄：佛光出版社，2017年。
- 釋星雲：《星雲大師全集》〈佛教叢書第十一冊 菩薩道的實踐〉，高雄：佛光出版社，2017年。
- 釋慈怡主編：《佛光大辭典》，高雄：甘肅教育出版社，2006年6月。

(二)外文

- Eriw n Panofsky :Iconography and Iconology :An Introduction to the Study of Renaissance Arts, in Meaning in the Visual Arts, University of Chicago Press, 1955 , pp .26 -54 。

三、期刊論文

- 丁敏：〈佛教經典中神通故事的作用及其語言特色〉，《佛學與文學：佛教文學與藝術學術研討會論文集》，1998年，頁31。
- 丁敏：〈佛教經典故事的主題特色及創作技巧〉，《臺北市立師範學院學報》，第23期，1992年，頁272。
- 尹雁華：〈從敦煌莫高窟看北魏時期的藝術特點和價值-以254窟為例〉，《大眾文

- 藝》，第 15 期，2018 年，頁 41。
- 占躍海：〈敦煌 254 窟壁畫敘事的向心結構以《薩埵太子捨身飼虎》為重點〉，《南京藝術學院學報》，第 5 期，2010 年，頁 42-45。
- 史葦湘：〈敦煌佛教藝術在歷史上是反映現實的一種形式〉，《敦煌研究》，第 2 期，1986 年，頁 1-14。
- 白瑩：〈淺析敦煌壁畫的藝術特色〉，《美與時代》，第 4 期，2015 年，頁 30-31。
- 沙武田：〈敦煌石窟歷史的重構--敦煌吐蕃期洞窟諸現象之省思〉，《圓光佛學學報》，第 11 期，2007 年，頁 25-90。
- 沙武田：〈敦煌佛教藝術之社會性表現〉，《普門學報》，第 42 期，2007 年，頁 39-63。
- 胡同慶、胡朝陽：〈佛教石窟造像的視覺心理藝術效果〉，《敦煌研究》，第 3 期，2005 年，頁 55。
- 張文玲：〈佛教造像從無到有的演變〉，《香光莊嚴》，第 103 期，2010 年，頁 4-6。
- 張豔方：〈敦煌莫高窟建築藝術的美學特徵〉，《綏化學院學報》，第 5 期，2010 年，頁 147-148。
- 梁紅：〈敦煌圖像研究—十六國北朝卷編後〉，《敦煌研究》，第 5 期，2006 年，頁 110-113。
- 梁曉鵬：〈莫高窟 254 窟千佛文本的符號學分析〉，《敦煌研究》，第 2 期，2005 年，頁 72-76。
- 梁曉鵬：〈敦煌千佛圖像的符號學分析〉，《敦煌研究》，第 2 期，2006 年，頁 11-14。
- 郭良：〈《投身飼虎本生》梵漢比照〉，《南亞研究》，2002 年，第 1 期，頁 65-68。
- 郭懿嫻：〈修辭格轉換於圖像應用之研究〉，《書畫藝術學刊》，第二十六期，2019 年。
- 賀世哲：〈關於北朝石窟千佛圖像諸問題〉，《敦煌研究》，第 4 期，1989 年，頁 42-53。
- 賀世哲：〈讀莫高窟 254 窟《難陀出家圖》〉，《敦煌研究》，第 2 期，1997 年，頁 1-5。
- 黃河：〈淺談佛教藝術〉，《香光莊嚴》，第 18 期，1989 年，頁 2。
- 趙聲良：〈敦煌北朝石窟形制諸問題〉，《敦煌研究》，第 2 期，2006 年，頁 1-15。
- 趙聲良：〈敦煌石窟早期佛像樣式及源流〉，《敦煌學》，第 27 輯，2018 年，頁 82-96。
- 樊錦詩：〈簡談佛教故事畫的民族化特色〉，《敦煌研究》，第 1 期，1995 年，頁 1-6。
- 鄭阿財：〈二十世紀敦煌學的回顧與展望—中國大陸篇〉，《漢學研究》，第 19 卷第 5 期，2000 年，頁 169-177。

賴文英：〈佛教藝術與身心療育〉，《人生》，第 457 期，2021 年，頁 16-21。

四、博碩士論文

王金元：《敦煌藝術再生的宗教意蘊研究》，西北師範大學文學院碩士學位論文，2009 年。

林玉龍：《敦煌本生故事與其石窟藝術述論》，國立花蓮師範學院民間文化研究所碩士論文，2004 年。

胥巍：《佛教對魏晉南北朝時期雕塑審美觀的影響》，哈爾濱師範大學美術學碩士學位論文，2013 年。

徐藝：《敦煌北朝彩塑造型語言研究》，中央美術學院造型藝術博士學位元元論文，2013 年。

時卉：《敦煌莫高窟北朝人字坡裝飾圖案研究》，西北師範大學文物與博物館碩士學位論文，2018 年。

曾築歆：《敦煌莫高窟本生故事佛教義理之研究》，華梵大學東方人文思想碩士學位論文，2013 年。

焦響樂：《敦煌莫高窟睽子本生故事畫及相關問題研究》，蘭州大學敦煌學研究所碩士論文，2021 年。

潘婷：《中國境內中心柱窟的發展研究》，南京大學考古文物學碩士學位論文，2020 年。

戴裕：《初期佛教象徵圖像研究—以山琦佛塔為例》，真理大學宗教學系碩士論文，2008 年。

簡意娟：《經律異相故事研究》，中國文化大學文學院中國文學系博士論文，2020 年。

釋見證：《南北朝至隋唐的彌勒圖像與信仰》，四川大學考古與博物館學系碩士學位論文，2006 年。

五、研究報告

鄭阿財等：《敦煌佛教寺院功能之考察與研究—以敦煌文獻與石窟為中心》，行政院國家科學委員會補助專題研究計畫成果報告，2008。

六、古文物

北京大學圖書館藏，《李君碑》拓片，唐文拾遺: 卷六十三

敦煌研究院藏，《李君莫高窟佛龕碑》編號為 Z1101

七、網路資料

《Digital Camera Magazine》<https://snapshot.canon-asia.com/reg/article/eng/part-1-professionals-composition-techniques-visual-guidance-unexpectedness-and-subtraction>

佛弟子文庫<http://m.fodizi.tw/fojiaozhishi/23087.html>

香光莊嚴雜誌<http://www.gayamagazine.org/article/detail/2053>

敦煌研究院文化弘揚部 <https://www.dha.ac.cn/info/1425/3685.htm>

敦煌研究院數字敦煌<https://www.e-dunhuang.com/>

