

敦煌繪畫「須闍提故事」之研究

——以文本和圖像為中心

簡佩琦*

一、前言

敦煌繪畫中有關「須闍提故事」的研究，多半是在研究早期本生故事時提及¹，或研究所在洞窟時涉及²。事實上，敦煌繪畫的須闍提故事包括兩個部分，一是早期本生故事中的「須闍提本生」（壁畫）、一是進入「報恩經變」（壁畫與絹畫）當中，成為經變故事畫內容部分；前者時代較早，目前唯存北周一鋪、後者較晚，然由盛唐至宋代皆有描繪。學界研究較集中且成果卓越的主要為孫修身³，他雖提及與報恩經變的差異性，但主力則在判讀與確立須闍提本生壁畫的文本來源，因此，對於早期本生進入到經變中的圖文發展尚有探討空間。本文擬以敦煌繪畫中主題相同、但分屬不同形式的「須闍提故事」為主體，探討文本與圖像的互涉關係。

二、敦煌繪畫之須闍提本生與報恩經變孝養品

（一）須闍提本生：北周 296 窟

北周 296 窟須闍提本生繪於北壁，由西向東橫呈長條帶狀，圖像保存完整；榜題文字雖已不見，但外框依然存留，可作為辨識母題（motif）位置的依據。

* 成功大學中國文學研究所博士生。

¹ 專書如：李永寧主編《敦煌石窟全集 本生因緣故事畫卷》，香港：商務印書館，2001年；沙武田《敦煌壁畫故事與歷史傳說》，蘭州：甘肅人民出版社，2009年；李永寧《佛陀的本生因緣故事》，上海：華東師範大學出版社，2010年。期刊如：寧強〈從印度到中國——某些本生故事構圖形式的比較〉，《敦煌研究》1991年第3期，頁3-12；樊錦詩，〈簡談佛教故事畫的民族化特色〉，《敦煌研究》1995年第1期，頁1-6。

² 梁尉英，《莫高窟第二九六窟（北周）》，南京：江蘇美術出版社，1998年。

³ 孫修身，〈敦煌莫高窟第296窟《須闍提故事》的研究〉，《敦煌研究》1992年第1期，頁1-10。

茲判讀如下：

插圖 1：第 296 窟須闍提本生母題位置⁴



母題 1：【夜叉告密】宮殿後方，善住王入園觀景，夜叉從地湧出警報。

母題 2：【夜半出逃】宮殿前方，善住王正從宮殿牆上彎腰遞下須闍提太子，而已經逃出的王后位於城牆下方，伸舉雙臂接取。

母題 3：【誤入歧途】一家人步行逃亡，善住王肩負須闍提，王后肩上擔挑一罐。

母題 4：【殺妻兒止】畫面左方善住王雙手持一棍棒之類的長物，正欲使力舉起；畫面右方則是已經換王后肩負須闍提太子步行於前方，坐在王后肩上的須闍提則轉過身、舉起右手，顯示制止之意。

母題 5：【割肉孝養】畫面左邊為善住王，手上握有一把尖刀，雙膝微微彎曲，顯示正欲割取須闍提身肉的歉意；中間為下跪的須闍提，呈現裸身跪地之形，雙手合掌，意為祈求完成割肉奉養的心意；右邊為直立的作揖貌的王后。此母題人物表情仍清晰可見。

母題 6：【繼續前行】背景為一樹，畫面略殘損，依稀可辨三人面朝故事行進順序的前進，須闍提再度端坐於肩上，但此時換坐王后肩上。

母題 7：【辭別】背景為一樹，樹之左為身肉割盡後的須闍提；樹之右為站立注視須闍提的父王和王后。此為須闍提太子身肉割盡，必須和父母辭別的場景，畫面上依稀可辨王后不捨的表情。

母題 8：【天帝試驗】背景為一樹，樹下蹲踞一頭老虎與獅子（獅身略殘）；樹木旁為一山石，山石中有一張牙舞爪狼之野獸。而身肉割盡，畫面上描繪身體類似於枯骨的須闍提，正臥倒於虎獅旁。此為天帝釋化身試驗須闍提心意的場面。

母題 9：【抵達鄰國】善住王與王后立於一宮殿前，此宮殿門與母題 2 宮殿恰恰相對，有由母題 2 善住王宮殿開始、穿越故事、最終抵達此鄰國宮殿的

⁴ 底圖出自《敦煌石窟藝術·莫高窟第二九六窟（北周）》，圖 46（南京：江蘇美術出版社，1998 年）。底圖之上之標示為筆者加工。以下 296 窟圖版亦出於此。

意味。為一路逃亡終抵達鄰國之景。

母題 10：【出兵討逆】鄰國宮殿的後方，鄰國國王領軍、騎兵們戰馬上揮舞兵器、戰馬齊發，為鄰國代善住王出征討伐叛臣之開戰廝殺場景。

母題 11 或 12：（不明）此處壁面為清代開鑿小門所毀壞，以空間估計此處至少還有一個或兩個母題。若餘兩個母題，可能是回到身肉割盡須闍提處，本欲收屍骸卻發現已復原身體而「團圓」、及之後將王位交給須闍提的「繼承王位」的畫面；若僅餘一母題，考慮情節意義，上述兩個母題中，似乎「立為王」是更重要的結局情節，因此可能就是描繪此一圖像。

就 296 窟須闍提本生畫面表徵的意識而言，故事完全圍繞著「孝道」鋪陳，從須闍提阻止父王殺害王后、到決定割肉孝養父母、甚至高潮點——須闍提太子身肉割盡辭別父母，都顯示出將孝養父母提到最高的意識型態。也是因為這一層次孝養意識的提升，使得天帝釋在化身為虎狼獅子試驗心意後亦深受感動，決定使須闍提身體平復如故——這也才導致故事的最後康復的須闍提與父母團圓，並在鄰國代為討伐叛逆之後，父王決定將王位讓予須闍提。故事發展至此，孝養的層次提昇到最高點，完全由「家」而「國」，孝養由個人的層面晉升到一種國體意識，成為特別推崇讚揚的意識型態。

目前認為第 296 窟須闍提本生的文本依據是《賢愚經》〈須闍提品〉第七，這點大致沒有疑義。事實上，壁畫僅擷取《賢愚經》中「過去因緣」為描繪：

附表 1：《賢愚經》〈須闍提品〉第七與第 296 窟須闍提本生對照表

		時間	地點	人物						
現在說法	文本	（不明）	羅閱祇竹園精舍	世尊、阿難	盲老翁、盲老母；七歲子					
	圖像	×	×	×	×					
過去因緣	文本	過去無量無數阿僧祇劫	特叉尸利國		善住王	善住王婦	須闍提	羅睺大臣	夜叉	天帝釋
	圖像	△	△		○	○	○	×	○	○
現在因果	文本	（不明）	羅閱祇竹園精舍		白淨王	摩訶摩耶	世尊			
	圖像	×	×		×	×	×			

《賢愚經》中開始與最後的「現在說法」與「現在因果」皆未被描繪。而在「過去因緣」中，時空部分，圖像中並無特別指陳時間與地點；人物部分，唯獨「羅睺大臣」是忽略描繪的。考察文本中「羅睺大臣」雖為引發故事開端的角色，但僅作為導致此次須闍提逃亡的幕後人物，就整個故事發展並不在檯面上；因此就壁畫以逃亡為主軸的描繪而言，此角色被忽略仍屬合理範圍。至於情節部分，將於文後與報恩經變孝養品比較時一併陳述之。

（二）報恩經變孝養品：盛唐至宋代（壁畫與絹畫）

敦煌報恩經變壁畫現存四十一鋪⁵，時代跨度由盛唐至宋代。報恩經變繪畫的外緣分佈幾個故事，包括序品、孝養品、惡友品、論議品、親近品五種；一般至少出現一個外緣故事，發展至後期成為程式化後，則多達五種外緣故事一起被描繪。

四十一鋪報恩經變壁畫中，描繪孝養品故事的有二十三鋪；另外藏經洞的兩件報恩經變絹畫也描繪有孝養品。報恩經變的外緣品中，孝養品描繪機率可說是僅次於惡友品。

報恩經變的情節，在盛唐、中唐時期尚處於發展階段，但前段情節（警報、誤入險道）、中段情節（割肉孝養、天帝試驗）已發展；至晚唐時期則逐漸完整後段情節（抵達鄰國、繼承王位），特別是 85 窟新增加情節的細節部分，使故事發展更形完整，為成熟階段；而五代時期則多所承襲晚唐圖像，卻開始有破碎化傾向，為式微階段；宋代時期雖力圖振作，為復興階段，試圖恢復五代已零落之作，但終難挽沒落頹勢（附表 2）。

報恩經變的文本目前有兩個：經文《報恩經》與變文《雙恩記》。《報恩經》原有一卷本與七卷本，一卷本已於後漢佚失，現存七卷本經錄記載後漢時失譯，但仍多所疑義。變文《雙恩記》是 1900 年藏經洞發掘後才發現的文本，現僅殘存三卷，內容包括完整的「序品」與部分的「惡友品」，目前研究並未取得一致的時間點，但以認為唐代者居多⁶。關於報恩經變的文本來源，由於《雙恩記》

⁵ 敦煌地區的報恩經變應不僅《敦煌石窟內容總錄》所記載的三十五鋪，尚應加上位於「西壁龕內」單圖屏風構圖者、以及經過考察第 14 窟「中心柱南向面」者，共計四十一鋪為是（簡佩琦《敦煌報恩經變研究》，臺南：國立臺南藝術學院碩士論文，2004 年）。

⁶ 有認為絕非後漢或西晉時代作品（龍晦〈敦煌變文「雙恩記」本事考察〉，《世界宗教研究》1984 年第 3 期，頁 63）；有認為是初唐寫本（任半塘，〈「雙恩記」變文簡介〉，《揚州師院學報（社會

多所殘損，加上變文中不乏援引經文文句為其內容的形式，因此在探究文本來源時，目前僅能以《報恩經》為文本考察。

附表 2：敦煌石窟須闍提本生與報恩經變之孝養品故事母題情節表

時代	母題情節 窟號	1 守宮殿神 聖輿	2 倉皇 出走	3 誤入 歧途	4 殺妻 兒止	5 蛇蟻 病咒	6 割肉 奉養	7 斷別	8 絞紼	9 天帝 試驗	10 身體 平復	11 父母 先行	12 相逢	13 抵達 國城	14 承王位	15 出兵討逆
北周	296	○	○	○	○		○	○		○				○		○
盛唐	148	○			○		○	○		○						
唐	31	○	○	○	○		○	○				○				
中唐	112	○														
唐	200				○		○			○						
唐	231	○	○	○			○	○	○	○		○				
唐	236*	○					○									
晚唐	85	○	○	○	×		○	○	○	○	○	○	○	○	○	
唐	156	○	○	○	○		○	○		○			○	○	○	
唐	138	○	○		○		○	○	○	○	○		○	○	○	
唐	141	□	○				○	○								
唐	145	□								○						
唐	147*			○			○			○						
五代	4	○	○	○	○		○	○	○	○	○		○	○	○	
五代	98	○	○	○	×		○	○	○	○	○	○	○	○	○	
五代	100	○	○	○	×		△	○	○	○	○		○	○	○	
五代	108	○	○	○	×		△	○	○	○		○		○	○	
五代	61	○	○	○	×	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
五代	5	□	○	○	×		○			○	○	○		○	○	
五代	146	○	○	△	×				○	○	○	○		○	○	
五代	390	□	○		×		○		△	△		○		○	○	
五代	(橋)16	○	○	○	×			○	○			○		○	○	
宋	55	○	○	○	○				○○	○○	○	○				
宋	454	○○	○	○	○		○	○	○	○	○		○	○	○	
蜀畫	A	○	○	○	○		○									
蜀畫	B	○	○	○	○		○	○	○	○○	○	○		○		

備註：* 為位於「西壁龕內」之壁畫作品。

○為有描繪該情節；△為所描繪圖像並不完整；○○為重複描繪該情節。

科學版》1980年第2期，頁3）或抄本在唐末、但似初唐即有（侯迺慧〈變文「雙恩記」初探〉，《中國文化月刊》91期，1985年5月）；有認為在P.2418《長興四年中興殿應聖節講經文》的933年前（白化文、程毅中〈對「雙恩記」講經文的一些推斷〉，《敦煌學論集》，甘肅：人民出版社，1985年，頁123）；潘重規老師以諱筆認為是五代以前唐人的抄本（潘重規〈變文雙恩記試論〉，《新亞書院學術年刊》第15期，香港，1973年9月，頁3）；有認為下限不出唐代者（李思慧《敦煌佛教講經文及其文學表現研究》，臺灣：逢甲大學中國文學系碩士論文，2000年，頁63）；孟烈夫以抄本有宋代字體，假定為十世紀末或十一世紀初之抄本（潘重規〈變文雙恩記試論〉，頁3中所提及）。

◻ 爲 85 以來新增的圖像、✕ 爲 85 以來特別強調消失的圖像。

特殊情節：◻ 只有宮殿，但無描繪守宮殿神從天而降；● 爲單獨新增圖像。

絹畫 A：Stein painting 12. Ch. liv. 004

絹畫 B：Stein painting 1. Ch. xxxvii. 004

三、圖文互涉

（一）人物

1. 警報人物——夜叉、守宮殿神

此角色在《賢愚經》與《報恩經》中的意義完全相同，皆是負擔警告國王有叛臣來襲，就快攻打至本國了。但《賢愚經》〈須闍提品〉所提及警報的角色是「夜叉」，出現的方式爲「從地而出」；因此 296 窟畫面此角色是繪於王宮中一隅的地面上，正「長跪」警告國王。

而《報恩經》〈孝養品〉則是「守宮殿神」，當時國王還因爲找不到守宮殿神的身影，所以「微聲報虛空中言：『卿是何人？但聞其聲，不見其形……』」，可見此角色應從上方而來；因此在報恩經變的孝養品故事中，皆可見一團拉長尾巴的雲氣自空中翩然下降至宮中的描繪。

附表 3：警報角色——296 窟須闍提本生與報恩經變孝養品之圖像比較

296 窟須闍提本生之「夜叉」形象	報恩經變孝養品外緣故事之「守宮殿神」形象	
	【壁畫】以 85 窟為例	【絹畫】以 Stein painting 1. Ch. xxxvii 004 為例
		

此角色意義相同，但名稱（夜叉、守宮殿神）迥異。加上由於兩個文本描述的差異性，須闍提本生與報恩經變中圖像也就如實描繪文本所述，進而產生截然不同的圖像。

2. 叛臣名稱——羅睺、羅睺羅

兩文本中關於反叛的大臣角色，在《賢愚經》〈須闍提品〉中稱為「羅睺」、「羅睺大臣」；296 窟圖像上由於榜題全部佚失，因此無法對照確認。

而《報恩經》〈孝養品〉則在「羅睺」、「羅睺大臣」之外，還出現「羅睺羅」的指稱——此名稱與後來出家成就阿羅漢果的佛陀之子、十大弟子中以「密行第一」稱著的羅睺羅尊者相同，令人疑惑。而考察壁畫報恩經變孝養品故事，該夜叉警告大臣叛變的母題所伴隨的榜題，目前壁畫上只有 85 窟（晚唐）和第 4 窟（五代）尚存，兩鋪皆明確書寫「羅睺大臣」、絹畫一幅亦書「羅睺大臣」，因此經文中唯一一次出現的「羅睺羅」⁷，應該是與密行第一的尊者名稱相近而產生的筆誤。

（二）情節

1. 誤入歧途

兩文本皆描述逃亡路徑有二：七日與十四日，且都僅準備七日糧食，卻誤入十四日歧途，但描繪方式卻略有出入。《賢愚經》〈須闍提品〉描述：「既已出城，其心憤亂，乃涉十四日道。已經數日，糧食乏盡，飢餓迷荒，無餘方計」⁸，文字僅直述走錯路；因此圖像上 296 窟僅描繪王后肩挑罐而行、善住王肩負須闍提而行，乃採取「行走」的圖像作為描繪方式。

但《報恩經》〈孝養品〉則描述：「時王荒錯，心意迷亂，誤入十四日道——其道險難，無有水草。前行數日，糧餉已盡。本意盛一人分糧，行七日道，今者三人共食，誤入十四日道。數日，糧食已盡，前路猶遠」⁹；比之《賢愚經》的文本，顯而易見的改變是增加了三人一起吃飯的描述。而圖像上，在報恩經變的孝養品故事中，現存最早時代的盛唐兩鋪壁畫之一（31 窟）中，便可見到為三人圍坐貌的圖像描繪；此後中唐 231 窟、晚唐 85 窟皆作此圖像描繪；但同為晚

⁷ 《大正藏》第三冊，《大方便佛報恩經》，〈孝養品〉：「爾時，王及夫人得到鄰國。時，彼國王遠出奉迎，供給所須，稱意與之。爾時，大王向彼國王說上事因緣，如吾子身肉孝養父母，其事如是。時，彼鄰國王聞是語已，感須闍提太子難捨能捨，身體肉血供養父母，孝養如是。感其慈孝故，即合四兵，還與彼王伐羅睺羅。」（頁 130a）。

⁸ 《大正藏》第四冊，《賢愚經》，〈須闍提品〉，頁 356c。

⁹ 《大正藏》第三冊，《大方便佛報恩經》，〈孝養品〉，頁 128c-129a。

唐的 138 窟、五代第 5 窟、146 窟則無描繪——顯示出此圖像在被採用與否時，有著相當的不確定性，因此明明在情節意義上屬於相當重要的環節，卻不描繪出該情節之圖像，恐怕最大的原因是圖像本身的表徵意涵不夠明確之故。而直至宋代 55、454 窟才又復興描繪出此圖像，但以其帶有破碎化性質的描繪而言，恐怕只是圖像本身的拷貝罷了。

此「誤入歧途」圖像，由於《賢愚經》〈須闍提品〉文字僅描寫「涉十四日道」，文字本身的圖像性不夠明確；因此在早期須闍提本生故事中乃採取「行走」的方式，作為誤入歧途的表徵——但畢竟「行走」圖像對應「誤入歧途」文本，似乎有所不足。是以，發展到盛唐出現的報恩經變時，放棄早期本生中「行走」圖像，而改採《報恩經》〈孝養品〉「三人共食」來描繪。這是早期本生至經變畫圖像上的轉變，究其因素，乃因早期本生的圖像不足以作為表徵之故。

附表 4：「誤入歧途」情節——296 窟須闍提本生與報恩經變孝養品之圖像比較

296 窟須闍提本生圖像	報恩經變孝養品外緣故事圖像	
	【壁畫】以 31 窟為例	【絹畫】以 Stein painting 12. Ch. liv. 004 為例
		

但嶄新描繪的圖像是否得宜呢？孝養品故事雖不沿襲表徵不足的早期本生圖像、而乃依據其文本《報恩經》〈孝養品〉重新產生「三人圍坐貌」圖像，但由於並非採取直接指涉的圖像語彙、而是轉了兩層（①圍坐吃飯→顯示糧食不足、②糧食不足→是因為僅帶夠七日道的糧食、卻誤入十四日險道），這種圖像意涵顯然過於幽微，也就造成日後在描繪時，不明白圖像意涵的可能性居多——有時乾脆忽略此重要圖像（如同為現存最早的盛唐 148 窟應是尚未選擇此種描繪方式，其餘中唐 200 窟、五代 390 窟則直接忽略描繪）；有時則改變圖像描繪的方式（如晚唐 156、138、141 窟以「行走」的圖像來表現，但並未成風氣延續）；有時更錯誤描繪（如第 5 窟僅描繪善住王夫婦，須闍提卻不見了、146 窟僅描繪出一半的圖像、榆林窟 16 窟則將三人圍坐描繪成三人「站立」貌）。

由是可知，早期本生圖像不夠理想時，至經變畫時將產生新的圖像轉變；但

是轉變後的新圖像若仍不理想時，即使是新產生的圖像，仍會被停止沿襲，進而產生或再度重新描繪、或錯誤描繪、或拆解圖像的情況。這恐怕也是報恩經變至五代以後，圖像逐步破碎化，而致沒落的原因之一。

2. 殺妻兒止

兩文本皆有國王欲殺害妻子以救濟糧食不足的問題，但須闍提制止的情況，文本與圖像皆有所出入。《賢愚經》〈須闍提品〉描述：「時兒迴顧，見父拔刀欲殺其母，兒便叉手，曉父王言：『唯願大王！寧殺我身，勿害我母。』」¹⁰，在此文本中所謂的「叉手」是佛教的敬禮方式，表現在圖像上似乎是一個制止的動作，296 窟當須闍提回首發現父王正欲動手擊殺母親，仍坐於母后肩膀上的他，立即高舉右手攤開手掌制止。圖像相當鮮明、易於辨識。

但《報恩經》〈孝養品〉則：「尋即拔刀，欲殺夫人。其子須闍提見王異相，右手拔刀，欲殺其母，前捉王手，語父王言：『欲作何等？』」之後並有一番勸誡：「父母今者，為愍子故，可日日持刀就子身上，割三斤肉，分作三分，二分奉上父母，一分還自食之，以續身命。」¹¹；本情節兩文本的差異在於，《報恩經》描述「前捉王手」、是迥異於《賢愚經》的「叉手」。而圖像上，現存最早遺存盛唐 148 窟便可見如文本所述：須闍提被描繪為背對觀者、立於父母中間的位置，其手中的動作顯示正用力奪取父王手中的武器；父王手中的長刀甚至清晰可見，而母后雙手交疊的動作亦顯示了驚恐之感，描繪相當生動。相同盛唐的 31 窟，描繪的人物位置類似，但母后被描繪為驚恐逃跑邊回頭貌，而阻止父王的須闍提並未如文本所言「捉手」制止，而是描繪出「跪下」請求的模樣。

附表 5：「殺妻兒止」情節——296 窟須闍提本生與報恩經變孝養品之圖像比較

296 窟須闍提本生圖像	報恩經變孝養品外緣故事圖像		
	【壁畫】 以 31 窟為例	以 148 窟為例	【絹畫】 以 Stein painting 1. Ch. xxxvii. 004 為例
			

¹⁰ 《大正藏》第四冊，《賢愚經》，〈須闍提品〉，頁 356c。

¹¹ 《大正藏》第三冊，《大方便佛報恩經》〈孝養品〉，頁 129a-129b。

「殺妻兒止」此圖像有三個問題可資探討。首先，文本與圖像相容性的問題，早期《賢愚經》描述的「叉手」、到《報恩經》的「捉手」，在文本上已然不同；而圖像上所呈現的情況是，「叉手」只是制止勸告前恭敬的敬禮動作，文字本身有動作指涉不夠明確的問題。到了《報恩經》其「捉手」文字描述明確，因此圖像上 148 窟也明確描繪出須闍提動手奪下父王手中的武器，此與「捉手」的意象相近；但同為最早盛唐的 31 窟則描繪為下跪請求的模樣，則是更煽情的描繪方式。可說《報恩經》「捉手」文字，在盛唐一開始就呈現「捉手」和「下跪」兩種描繪方式，對圖像發展歷程是有影響的（難怪在有此圖像的晚唐 156 窟和絹畫中，竟然呈現完全不同的描繪）。

其次，是「殺妻兒止」圖像在時代發展中被忽略描繪的問題。根據上表所示（附表 2），此圖像在晚唐以前，是很固定被描繪的重要情節；在晚唐也幾乎全作描繪——唯獨 85 窟例外；偏偏 85 窟成為五代以後模仿的範本，因此造成五代除了第 4 窟以外，全都忽略此「殺妻兒止」的圖像描繪；直至宋代兩鋪復興之作不再沿用 85 窟為範本後才又重出江湖。因此 85 窟有著絕對的影響力。本來 85 窟以描繪精美稱著，雖略有圖像與榜題搭配錯置的情況，但這是圖像本身發展的歷史現象；事實上 85 窟還別出心裁增添了：①須闍提身肉割盡與父母「辭別」、②雙方分別後，割肉的鮮血引致「蚊虻」叮咬的慘狀、③而當須闍提通過天帝釋考驗後，還描繪出「身體平復」的模樣、④以及最後先行逃往鄰國的國王與王后，描繪出鄰國使者「相迎」的場面。亦即，85 窟可以仔細增添出合於情節的四個新圖像來，那麼對於此重要的「殺妻兒止」情節卻不描繪，著實令人感到費解！加上「殺妻兒止」圖像相當清晰易於辨識，也就排除了前述「誤入歧途」圖像本身不易表徵情節意涵而導致零落的情況。因此我們有理由認為，85 窟對「殺妻兒止」是有可能特意忽略描繪的。

85 窟為「翟家窟」，由俗性翟的都僧統法榮於 862-867 年所建¹²；而作為一個家窟的性質，「殺妻兒止」情節意涵最後固然凸顯為人子嗣的孝養之心，但也同時暴露為人父親不夠仁慈的殺害之心（且殺的是自己的妻子），因此稍微忽略此圖像的描繪，並不影響解讀整鋪壁畫故事，卻又能巧妙迴避敏感寓意的部分，

¹² 賀世哲，〈從供養人題記看莫高窟部分洞窟的營建年代〉，《敦煌莫高窟供養人題記》，北京：文物出版社，1986 年，頁 209；陳菊霞，〈從莫高窟第 85 窟供養人看其營建和重修〉，《敦煌研究》2011 年第 3 期，頁 32-36。

也並非不可能。此外，檢視 85 窟以前，中唐 231 窟是唯一情節完整但卻也遺漏此「殺妻兒止」圖像者（附表 2），231 窟為敦煌大族陰嘉政的家窟，東壁門上甚至描繪陰嘉政父母的供養像——這在敦煌石窟中是很少見的¹³；231 窟特殊的家窟性質，在描繪上也同樣隱藏了此「殺妻兒止」情節，似乎是 85 窟刻意隱匿的另一例證。特別是上表中（附表 2）可以發現，85 窟完全沒有遺漏任何一個情節，卻就只少描繪此一圖像，更啓人疑竇。當然，這麼小的環節是否真能注意到？但我們只消觀看 85 窟呈現一種鉅細靡遺的壁面佈局：大至金光明、勞度叉鬥聖、華嚴、楞伽、維摩詰、藥師、阿彌陀、金剛、思益梵天、報恩、法華諸經變描繪；小至一鋪報恩經變中，一個孝養品故事都還能產生出新鮮的圖像來……。也就是這些精細的鋪陳，成為後代效尤的範本之作。是以，此圖像被刻意忽略的成分就更高了——這也就是造成日後此「誤入歧途」情節凋零之肇端。

最後，延續此圖像所表徵的意涵而言。《賢愚經》中須闍提對於父王將殺害母后，採取的是直接曉諭父親（「曉父王言」），《報恩經》則是詢問父親（「語父王言：『欲作何等？』」）；《賢愚經》父王的心聲不得而知，但《報恩經》父王則娓娓道出：「『欲殺汝母，取其血肉，以活我身，并續汝命。若不殺者，亦當自死，我身今者，死活何在？今為子命，欲殺汝母』」¹⁴；最後，當須闍提身肉割盡、與父母告別後，利用餘肉布施供養，《賢愚經》中須闍提所發的願望為：「我今身肉，供養父母，持是功德，用求佛道，普濟十方一切眾生，使離眾苦至涅槃樂」¹⁵，而《報恩經》則是「宿世殃惡從是除盡，從今已往更不敢作。今我此身以供養父母，濟其所重，願我父母常得十一餘福：臥安、覺安、不見惡夢、天護、人愛、縣官、盜賊、陰謀消滅、觸事吉祥。餘身肉血施此諸蚊虻等，皆使飽滿。令我來世得成作佛，得成佛時，願以法食除汝（蚊虻）飢渴、生死重病」¹⁶。亦即，《賢愚經》呈現的是較為「人臣」的氛圍，對父「王」的不義、兒「臣」於是直言不諱；而《報恩經》則呈現出較為「人子」的意識型態，父王欲殺害母后，人子以較為柔軟的姿態探問、父親於是說明這是為了讓兒子活下去的不得以措施。《賢

¹³ 白天佑、沙武田，〈莫高窟第 231 窟陰伯倫夫婦供養像解析〉，《敦煌研究》2006 年第 2 期，頁 6-10。此文也特別提及：「東壁門上位置出現的題材往往具有時代特性，與洞窟思想密切結合。第 231 窟陰伯倫夫婦供養像的繪製，無疑具有與傳統意義上的供養人畫像完全不同的時代特徵和象徵意義。」（頁 7）、「陰伯倫夫婦作為窟主陰嘉政父母的供養像和方位的特殊性，仍表明了此供養像在洞窟內的代表性意義。」（頁 8）。

¹⁴ 《大正藏》第三冊，《大方便佛報恩經》，〈孝養品〉，頁 129a。

¹⁵ 《大正藏》第四冊，《賢愚經》，〈須闍提品〉，頁 356c。

¹⁶ 《大正藏》第三冊，《大方便佛報恩經》，〈孝養品〉，頁 129c。

愚經》中「人臣」的意識型態，也使得主角的布施成就的是救拔「眾生」的心意；而《報恩經》「人子」的意識型態，則使主角的布施雖亦針對蚊虻所泛指의 眾生概念，但似乎更強調的是使「父母」得到更大的福報。

3. 割肉孝養

兩文本皆有「割肉孝養」的情節，但《賢愚經》無論從描述到描繪都較簡單。《賢愚經》〈須闍提品〉描述：「父復捉刀，於其節解，次第剝之，而得少肉」¹⁷；296 窟圖像上的確描繪手上持刀（短刀）的父王，但並沒有描繪出剝取皮肉的圖像，僅以裸體的須闍提表徵意涵，想必是過於血腥的緣故。

但《報恩經》〈孝養品〉文本上有兩部分重點，一是「割肉」：「父母即隨子言，割三斤肉，分作三分，二分父母，一分自食以支身命，得至前路。二日未至，身肉轉盡，身體肢節骨髓相連，餘命未斷，尋便倒地」；另一則是在須闍提要求父母活命的堅持下，相互「辭別」之景：「須闍提起立，住視父母。父母爾時舉聲大哭，隨路而去。父母去遠不見，須闍提太子，戀慕父母，目不暫捨，良久躄地」¹⁸。而在報恩經變的孝養品故事中，此情節則更細分為三個母題描繪，分別是「割肉」、「孝養」、「辭別」。

附表 6：「割肉孝養」情節——296 窟須闍提本生與報恩經變孝養品之圖像比較

296 窟須闍提本生 圖像	報恩經變孝養品外緣故事圖像		
	【壁畫】以 148 窟為例〈割肉〉	【壁畫】以 148 窟為例〈孝養〉	【壁畫】以 85 窟為例〈辭別〉
	【絹畫】以 Stein painting 1. Ch. xxxvii. 004 為例〈割肉〉	【絹畫】以 Stein painting 1. Ch. xxxvii. 004 為例〈孝養〉	【絹畫】以 Stein painting 1. Ch. xxxvii. 004 為例〈辭別〉

¹⁷ 《大正藏》第四冊，《賢愚經》，〈須闍提品〉，頁 356c。

¹⁸ 《大正藏》第三冊，《大方便佛報恩經》，〈孝養品〉，頁 129b。

兩文本中關於割肉孝養三部曲：①割肉圖像，乃直接描繪割取腿肉的場景，由一開始盛唐 148 窟，描繪父母在旁觀看須闍提割取己肉；到中唐 231 窟開始，描繪為須闍提一人獨自割肉；再被晚唐 85 窟採用，以後成為定式。②孝養圖像，即文本中所描述將肉分給父母，最先 148 窟須闍提以站立之姿、遞出割取下來的肉塊給父母——此圖像是有所有報恩經變孝養品中描繪最大塊者，清晰描繪出三層肉塊；而 231 窟開始則改以跪坐姿態、捧盤奉予父母的方式描繪；85 窟沿用此跪姿捧盤貌，以後便成為定案。③辭別圖像，是當須闍提身肉割盡後與父母告別，盛唐 31 窟出現雙親已開步走、而須闍提於原地的圖像，其中王后依依不捨回頭，令人動容；發展到晚唐 156 窟時，王后依然不捨回頭，但須闍提則煽情被描繪以類似匍匐在地的姿態尾隨父母身後，展現出的是請求勿離棄之意——這便與文本中要求父母先行離去概念完全相反了；而 85 窟亦仿效此煽情畫法，並沿用以後。這種不明文意的情況，造成日後圖像的破碎化，如五代 108 窟「孝養」與「辭別」圖像，在畫面上根本看不出其各自分屬的母題——「孝養」圖像中，相對而坐的父母眼神互視，根本不理會描繪在下方、正捧盤遞上鮮血淋淋己肉的須闍提；而「辭別」圖像中，描繪在下方的是煽情跪地尾隨的須闍提，但上方父王毫不回頭平靜前行、母后雖回頭了但顯現的是相當詫異須闍提為何尾隨的神情（附表 7）。這種不理解文本意涵，造成原應分屬兩個母題的兩個須闍提，反而更容易被誤會為同一組圖像母題的兩個連環動作，這些都顯示出對圖像直接拷貝的問題；同為五代的 390 窟，此煽情圖像甚至已被拆成兩個母題，在在顯示圖像系統直接拷貝的痕跡，其破碎化的描繪也是圖像與文本分離的下場。

附表 7：「孝養」、「辭別」合理與不合理之圖像

	理解圖像的描繪			不理解圖像的描繪
時代	盛唐	晚唐		五代
窟號	148 窟（孝養）	85 窟（孝養）	85 窟（辭別）	108 窟（辭別）（孝養）
「孝養」 「辭別」 圖像				

報恩經變割肉孝養圖像之三部曲，乃將文本中合併描述的「割肉」與「孝養」分開描繪，有更加強調的意味存在。而圖像所強調的「辭別」原是文本情節中不

可或缺的一環，只是當圖像擷取煽情誇張的方式表現，不理解圖像意涵的描繪、甚至一拆爲二的母題破碎化情況，則是遠離文本，成爲圖像系統自身拷貝的證明。而圖像拷貝的濫觴，很可能是在晚唐 85 窟集大成於一窟之後便開始了。

4. 天帝試驗

兩文本關於天帝釋的考驗是有出入的，特別是化身的部分。《賢愚經》〈須闍提品〉描述首先「時天帝釋來欲試之，化作乞兒，來從其乞，持手中肉，復用施之」；其次是「復化作**師子虎狼**，來欲噉之，其兒自念：『此諸禽獸，欲食我者，我身餘殘骨肉髓腦，悉以施之。』」¹⁹。296 窟圖像上，描繪了瘦可見骨的須闍提，其左爲一隻老虎、虎的下方則另有一匹狼；其右山中則有一頭張牙舞爪的獅子，可說與文本描述相扣合。

但《報恩經》〈孝養品〉首先描述與父母辭別後的須闍提所受的身苦：「**蚊虻**聞血肉香，來封身上，遍體啖食，楚毒苦痛不可復言」；其次描述天帝變身：「化作**師子虎狼**之屬，張目**獸**皆，咆地大吼，波踊騰躑，來欲搏噉」；最後通過考驗：「**身體平復如故……端正倍常**」²⁰。而圖像上並非一開始就呈現出試驗三部曲，盛唐、中唐，甚至晚唐（除 85 窟）都僅以一個母題——天帝釋變身為虎狼獅子描繪；直到晚唐 85 窟之後，才出現繁複的試驗三部曲：①首先是「蚊虻」叮咬——但壁畫中大如鳥類的描繪，顯然爲誇飾的表現；絹畫則無此圖像。②其次是天帝釋的恐怖變身，描繪出兩隻以後腳站立張牙舞爪的野獸恐嚇著須闍提，應爲文本描述「虎狼獅子」中的「虎」、「獅」；絹畫中僅描繪出一隻，不能確定爲虎或獅。③最後則是藉由描繪出現在須闍提對面的父王與母后，顯示須闍提並沒有死而是重逢，來寓意須闍提的身體「平復」如故；其中絹畫較特別描繪出已變身為虎狼獅子的天帝釋，再變回原來模樣（乘雲而下），亦代表通過考驗身體復原的情節。

¹⁹ 《大正藏》第四冊，《賢愚經》，〈須闍提品〉，頁 356c-357a。

²⁰ 《大正藏》第三冊，《大方便佛報恩經》，〈孝養品〉，頁 129b-129c。

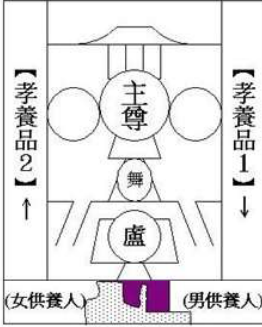
附表 8：「天帝試驗」情節——296 窟須闍提本生與報恩經變孝養品之圖像比較

296 窟須闍提本生 圖像	報恩經變孝養品外緣故事圖像		
	【壁畫】以 108 窟為例(蚊虻)	【壁畫】以 85 窟為例(試驗)	【壁畫】以 85 窟為例(平復)
			
	【絹畫】(蚊虻)	【絹畫】以 Stein painting 1. Ch. xxxvii. 004 為例(試驗)	【絹畫】以 Stein painting 1. Ch. xxxvii. 004 為例(平復)
	×		

在報恩經變孝養品中，晚唐 85 窟似為一彙整與創新之作，暨前述將各窟所分別描繪的「割肉」、「孝養」、「辭別」圖像彙整於一鋪之外；於此「試驗」情節，則站在既有虎狼獅子描繪（「天帝試驗」）的前後，各增添一合於文本情節的圖像——「蚊虻」叮咬與「身體平復」，以成為一系列，豐富畫面的表現。

「試驗」系列圖像，自從晚唐 85 窟三部曲描繪以後，影響所及，五代、宋紛紛呈現仿效之作，成為後來壁畫中是很慣常的描繪方式。而絹畫兩幅，其中 A 絹畫（Stein painting 12. Ch. liv. 004）僅右側長條狀描繪此孝養品（左側為「論議品」與「惡友品」），加上此右側的上方尚描繪「序品」，空間位置相對減少許多，只描繪到此「試驗」之前的「割肉」為止，因此不見此母題的描繪；B 絹畫（Stein painting 1. Ch. xxxvii. 004）則有兩側長條狀的空間描繪此故事，因此得見帝釋化為虎獅的「考驗」與「身體平復」的圖像。

附表 9：報恩經變孝養品【絹畫】之畫面空間與故事構圖分佈

A 絹畫 (Stein painting 12. Ch. liv. 004)	B 絹畫 (Stein painting 1. Ch. xxxvii. 004)
(裝飾圖案) 	

但若相較於前述壁畫之試驗三部曲，絹畫呈現：①無「蚊虻」叮咬；②有化虎獅「試驗」、又有變身回天帝釋降臨乘雲而下（兩圖像相同表徵通過試驗之意）；③有通過考驗後的「身體平復」。由三部曲的圖像資訊可知，對照起壁畫時間點，此絹畫必晚於晚唐 85 窟，且重複出現意義相同的圖像，接近於宋代圖像的特徵。

《西域美術：大英博物館》一書將 A 絹畫訂為「唐時代，八世紀中頃～末期」、B 絹畫訂為「唐時代，九世紀前半」²¹；筆者原先認為 A 絹畫約 850 年、B 絹畫約 870 年，目前就圖像時間而言，B 絹畫宜修正為更晚，應晚於「試驗」三部曲出現的 85 窟之 862-867 年，加上其重複圖像的特徵，恐怕與宋代 55 窟同樣出現兩「試驗」圖像之 962 年接近（附表 9），但以 B 絹畫圖像破碎化程度不若 55 窟來得嚴重，似為 962 年前的作品²²。

5. 「身體平復」與「出兵討逆」的順序問題

兩文本在最後的兩個情節——身體平復與鄰國代為「出兵討伐叛臣」，順序上有所出入。《賢愚經》〈須闍提品〉描述：先「言誓已竟，身即平復……其兒父母及國中，皆到兒所，歎未曾有。時彼國王……將其父母及其太子，入宮供養」；接著才提及「還至本國，誅滅羅睺，立作本王，父子相繼」²³。就文意而言，乃須闍提的父母成功抵達鄰國之後，第一步驟是回到與須闍提的辭別處，發現身體平復如故的太子；第二步驟鄰國才代為出兵攻下叛臣。296 窟圖像上的確呈現出此順序，特別是此鋪壁畫以橫長條方式構圖，畫面由西向東行進，情節順序相當確定：善住王夫婦先抵達鄰國前宮城之門，接著鄰國宮城的後門才出現攻打的兵馬之描繪。但其間似乎忽略了「身體平復」的描繪，而以後來「出兵討逆」圖像暗示顯示已經經過身體平復的情節。

但《報恩經》〈孝養品〉則描述：首先「王及夫人得到鄰國。時，彼國王遠出奉迎，供給所須，稱意與之。爾時，大王向彼國王說上事因緣，如吾子身肉孝養父母，其事如是。時，彼鄰國王聞是語已，感須闍提太子難捨能捨，身體肉血供養父母，孝養如是。感其慈孝故，即合四兵，還與彼王伐羅睺羅」；接著「大

²¹ 大英博物館監修，《西域美術：大英博物館スタイン・コレクション第1巻 敦煌絵画Ⅰ》，東京：講談社，1982年，頁296、頁303。

²² 筆者認為 Stein painting 12. Ch. liv. 004「很可能是在850年左右，下限應當不至於超過860年太多」；Stein painting 1. Ch. xxxvii. 004「則可能是在870年左右，不會晚過897年的時間。」（簡佩琦，《敦煌報恩經變研究》，臺南：國立臺南藝術學院碩士論文，2004，頁93-101）。

²³ 《大正藏》第四冊，《賢愚經》，〈須闍提品〉，頁357a。

王即將四兵，順路還歸。至與須闍提太子別處，即自念言：『吾子亦當死矣！今當收取身骨，還歸本國。』舉聲悲哭，隨路求覓。遙見其子身體平復，端正倍常……還歸本國……立須闍提太子為王」²⁴。就文意描述清楚得知是攻打叛臣的回程打算為須闍提收屍時，意外發現須闍提已身體平復；這是和《賢愚經》相反的順序。

而在報恩經變的孝養品壁畫中，比較特殊的有兩點：一是省略了兵戎出征的場景描繪；一是即便每一鋪母題多寡不同，但最後的情節也都是到宮城內立須闍提為太子為最遠、而毫無描繪「出兵討逆」的畫面。如按照文本《報恩經》的順序，描繪至宮城內立須闍提太子為王，那麼也就意味著已出兵攻打過了——蓋出兵的回程收屍時才發現康復的須闍提。

附表 10：「天帝試驗」情節——296 窟須闍提本生與報恩經變孝養品之圖像比較

296 窟須闍提本生圖像 先：(抵達鄰國)	報恩經變孝養品外緣故事圖像	
	【壁畫】以 98 窟為例 (抵達鄰國)	【絹畫】以 Stein painting 1. Ch. xxxvii. 004 為例 (抵達鄰國)
		
296 窟須闍提本生圖像 後：(出兵討逆)	【壁畫】(出兵討逆)	【絹畫】(出兵討逆)
	×	×

承上表，296 窟早期須闍提本生故事的圖像，呈現出文本《賢愚經》描述先「抵達鄰國」、再「出兵討逆」的圖繪順序。而報恩經變中則描繪出抵達鄰國宮城的圖像作結，也同時意味著出兵討逆已經結束，無論壁畫或絹畫都省略出兵圖像；且絹畫中最後情節的宮城甚至只描繪出牆垣而已，充滿點到為止的意象。

圖像上從早期須闍提本生到報恩經變孝養品故事，最大的改變是須闍提本生最後結尾於「出兵討逆」，而孝養品故事則結尾於「抵達（鄰國）宮城、繼承王位」。兩者的差異皆源於其文本的描述，因此是各自符合於其圖文關係，但仍有兩點可探討：①須闍提本生結尾所出現的「出兵討逆」之兵戎場景，在其他早期本生中也有相似的描繪，如「得眼林本生」（西魏 285 窟、北周 296 窟），此故事

²⁴ 《大正藏》第三冊，《大方便佛報恩經》，〈孝養品〉，頁 130a。

描繪大量五百強盜和官兵作戰的壯觀場景；以 296 窟而言，須闍提與得眼林恰是南、北壁相對的位置，且出兵的騎馬姿態如出一轍，甚至兩相對壁面斜線成隊的軍容，其斜線兩壁竟描繪完全一致。那麼 296 窟須闍提本生中佔據兩母題空間的「出兵討逆」，雖不逾越文本所描述，但似乎更受到該窟整體設計的影響，亦即圖像效應似更強大。^②《報恩經》亦描述此出兵情節，只是文本中的順序並非最後情節，而在圖像都不加描繪、而是以下一個情節的描繪暗示帶過。考察壁畫，孝養品故事在一開始盛唐即未描繪此情節，甚至在晚唐 85 窟以前，盛唐、中唐連此情節的前一個「抵達鄰國」也都未描繪，85 窟前大多描繪到「天帝試驗」便是圖像的結尾（附表 2）。壁畫圖像顯示：畫面是將「割肉孝養」作為描繪的高潮，在此之後通過「天帝考驗」就算是告一段落，其所強調的焦點在「孝養」意識上。那麼即使到 85 窟時建立更豐富的圖像情節，但因為焦點放在「孝養」，因此文本提及的出兵討逆情節，只是作為帶到順路發現並未隕命的須闍提之用，圖像上便不多加描繪，最後增添的到「抵達鄰國」圖像來概括象徵已「出兵討逆」過了。這種圖像聚焦的差異性，造成文本上雖皆提及「出兵討逆」情節，但須闍提本生大量描繪、而報恩經變孝養品卻忽略的緣故。

四、結論

（一）敦煌繪畫須闍提故事之圖文效應

1. 文→圖

（1）文本效應為基礎所在

早期須闍提本生到報恩經變孝養品故事，雖各自依據文本來源不同，但可以發現無論是須闍提本生或報恩經變孝養品，兩者故事雖然相近，但在文本描述有所差異時，則多半依據其所屬的《賢愚經》〈須闍提品〉或《報恩經》〈孝養品〉文本而描繪。

通過前述相近的人物、以及「誤入歧途」、「割肉孝養」、從「身體平復」到「出兵討逆」等情節，可知所依據文本的程度甚至相當細膩：包括警報人物究竟是從**地下**（《賢愚經》）或**空中**（《報恩經》）出現的方式；「誤入歧途」情節中，

採取行走（《賢愚經》）或三人圍坐吃飯（《報恩經》）圖像；「割肉孝養」情節中，因為簡單描述而單純描繪割肉（《賢愚經》）、因複雜描述而有割肉、孝養、辭別三部曲的描繪（《報恩經》）；及先「出兵討逆」、後「身體平復」（《賢愚經》）或先「身體平復」、後「出兵討逆」（《報恩經》）的情節順序，這些相似情節的相異圖像，正顯示敦煌繪畫乃各以其文本為基礎而進行描繪。亦顯示敦煌繪畫即便在處理相似的故事情節，文本效應在描繪之初作用強大，是基礎所在，並不為相似圖像所左右。

（2）文→圖扞格的原因

A、文本圖像化的困難

「誤入歧途」情節顯示，愈抽象的概念其圖像化的困難度愈高。無論是採用「行走」圖像來表示走錯路的概念（《賢愚經》），或採「三人共食」來暗示「糧食已盡」、進而表徵走錯路的概念（《報恩經》），似乎描繪為圖像時都產生與文本描述的落差。不同的文本顯示出相同的問題，因此問題不出於文本本身，而是欲圖像化抽象的文字敘述但卻有其難難度。

「身體平復」情節也有類似的問題。兩文本中「身體平復如故」（《賢愚經》）、「身體平復，端正倍常」（《報恩經》）文字部分描述相似。問題是「身體平復」是一種動態畫面，於是無論須闍提本生和報恩經變孝養品，雖然兩者的文本順序並不相同，但在圖像上皆採取一種由描繪後面情節（「抵達鄰國、繼承王位」）來暗示前面情節（已身體復原）的手法，這是敦煌圖繪因應動態畫面描繪困難的處理方式之一；另一種則是晚唐 85 窟採用的方式：新描繪「裸身端坐的須闍提+父母相對合掌」圖像，由父母的再度登場、須闍提身上的鮮來表徵身體復原了，但此新描繪的圖像，若不經由前後圖像對照，其實仍頗為費解。此敦煌兩種因應手法，皆因文本的動態情節難以圖像化之故。

而當「文本」到「圖像」的系統產生斷裂時，再度繪製的圖像無從輕易恢復文本所指涉，也就造成「文→圖」系統的不再傳承，轉而以「圖→圖」的系統沿襲了。

B、圖像未能忠實描繪

「殺妻兒止」情節，《賢愚經》描述「叉手」制止，但圖像描繪「高舉右手攤開手掌」貌；《報恩經》描述「前捉王手」，而圖像或描繪出和文本類似的「用

力奪取父王手中的武器」貌、或別出心裁逸於文本煽情演出的「下跪」貌。這些未能照本宣科的圖像將使無論從「文→圖」或「圖→圖」系統都產生斷層。

2. 圖→圖

(1) 圖像效應並未超過文本效應

「天帝試驗」情節，可以理解出從北周 296 窟到唐代開始報恩經變孝養品的圖像承繼關係。《賢愚經》在「天帝試驗」情節的描述上，雖然沒有《報恩經》複雜的三部曲，但三部曲中第二部分化為「師子虎狼」，兩文本是相同的描述。檢視圖像的描繪，早期須闍提本生中，山林中獸形貌者和敦煌石窟其他北朝時期的動物姿態相仿；而唐代報恩經變孝養品出現時，卻完全沒有拿來借用，孝養品描繪的是「以後腳站立張牙舞爪」的野獸，似更接近文本描述的「咆地大吼，波踊騰躑」。

其他「誤入歧途」、「殺妻兒止」、「割肉孝養」等情節，也都呈現出時代較早的須闍提本生圖像未被時代晚出的報恩經變孝養品採用。因此雖故事相近、情節雷同，早期須闍提本生故事的圖像並未被報恩經變孝養品所承繼。亦即，就開放性質（本生故事→經變畫）而言，圖像效應並未超過文本效應。

(2) 85 窟範本效應

就封閉性質（報恩經變孝養品自身的發展）而言，須闍提本生故事由於僅存留一鋪不得而知，但報恩經變孝養品本身「圖→圖」系統的影響相當強大。

特別是當孝養品故事由盛唐、中唐、發展到晚唐時已臻成熟，85 窟以嶄新而豐富的圖像，重新詮釋 85 窟前「割肉孝養」合一的圖像，拆開並增添為「割肉」、「孝養」、「辭別」三部曲；以及擴大「天帝試驗」圖像，先「蚊虻」叮咬、再虎狼「試驗」、最後「身體平復」之三部曲。除了增添的手法之外，85 窟也採用了趨避的手法，「殺妻兒止」情節在家窟的性質下被避諱不描繪，卻連帶影響此後一連串以 85 窟為範本的描繪，致使在宋代復興風氣出現之前，晚唐及五代幾乎都同樣忽略此一情節的描繪。

就「圖→圖」系統而言，85 窟定於一式後，報恩經變幾乎開始喪失其故事的意涵；85 窟所趨避「殺妻兒止」的隱藏意義，後來直接圖像拷貝豈能理解？因此，85 窟可以說是一個集大成於一身的洞窟，但卻也是衰敗的開始。

3.時代問題

時代問題主要有兩個：一是看待相同圖像必須理解原創的程度，亦即出現於報恩經變開始盛唐的孝養品故事，顯然與晚唐集大成於一鋪的 85 窟有所不同，更與五代程式化「圖→圖」直接拷貝拼貼有意義上的差異。

一是圖像時間標本的問題。當不同時代的故事情節圖像明確考察序列出來，圖像的增添、刪減、變形等種種遞嬗之跡一旦有清楚的排序；那麼圖像本身並非只能表徵故事的意涵，並可作為考訂時代的標本。如藏經洞所出土的絹畫多半無時代紀年，以往多以「風格」比對方式來切近年代，但事實上亦可由「圖像」的方法為之，就壁畫時代圖像綿密序列排比為時間標記，進而比對出絹畫的年代。

（二）敦煌繪畫須闍提故事之意識型態

1.須闍提本生：北周 296 窟

北周 296 窟須闍提本生完全圍繞「孝道」鋪陳，特別是最後康復的須闍提與父母團圓，父王決定將王位讓予須闍提，至此孝養的層次提昇。由「家」而晉升為「國」的孝養心意，正顯示北周時期「孝養」指涉的是由個人的層面晉升到國體意識的期望。

2.報恩經變孝養品：盛唐至宋（壁畫與絹畫）

相較於 296 窟須闍提本生呈現「人臣」的意識，報恩經變孝養品繪畫則呈現出「人子」的意識型態，情節圖像的高潮也在割肉孝養上，但最終引導的僅止於對「父母」的孝養，雖最後情節也立須闍提為王，但意識上並沒有特意延伸到「國」的部分，反而相當集中在「家」的關係上。

敦煌繪畫從早期須闍提本生發展到唐代報恩經變孝養品故事，所謂孝養意識似乎有所改易：唐以後似乎「家」（孝）的意識提升，更甚於早期對「國」（忠）關注。