

敦煌壁畫、變文之佛陀「降魔」故事取向析論

張家豪

國立嘉義大學中文系兼任助理教授。

摘要

佛陀證道時降伏魔眾之事，自來即為佛傳圖像與文學的重要素材，在敦煌石窟存有北魏至五代不同時期的降魔壁畫，敦煌文獻中亦存有以佛陀降魔故事為題材之文學作品〈破魔變〉。本文將同流行於敦煌地區之降魔壁畫與變文相較，可見其皆雜揉諸經並呈現民族特色，然敘事取向上有所不同。

訴諸視覺之壁畫，表現降魔故事時，主要以面目猙獰之諸多魔軍形象震懾觀者眼眸，以與禪定之佛陀形成「人／非人」、「正／邪」、「靜／動」之鮮明對比；至於訴諸聽覺之變文〈破魔變〉，則以更多篇幅描述魔女色誘佛陀而遭化為老嫗之事，形成「色／戒」對比，亦呼應押座文「無常」之主題。可知壁畫與文學一則凸顯魔軍，一則強調魔女，從中可見佛教向世俗傳播同一題材時，創作者因應不同傳播載體之特色所呈現出不同的敘事取向。

壁畫須將故事定格於有限空間中，故以視覺形象上顯著異於佛陀且手執武器作攻擊狀之魔眾為主，藉以襯托世尊之神聖與禪定，魔女所象徵的色慾等抽象概念則不易於畫面表現，故僅占魔眾之一隅。變文則須面對群眾展演，故敘事者著眼人們生活可感知之「慾望」以引起共鳴，並得以在講唱故事的時光流逝中，逐步藉魔女惑佛而終成老嫗之情節，導引聽眾理解人生「無常」之理，又在魔女向佛陀誠心懺悔而最終能恢復美貌之情節中，展現經典所載世尊以「慈心」降魔之說。

關鍵詞：敦煌、佛傳、〈破魔變〉、降魔、莫高窟

An Analysis and Discussion on the Narrative-Orientation of “Buddha Conquering Māra” in Dunhuang Murals and Bianwen

Chang, Chia-Hao

Adjunct Associate Professor, Department of Chinese Literature, Chiayi University

Abstract

Since ancient times, the story of Buddha conquering Mara-Papman and his demonic legion and daughters during his sermon has been an essential material for Buddhism literatures and iconography. The Dunhuang Caves contain mural paintings of conquering demons during Northern Wei to late Tang Dynasty or Five-Dynasty Period. In Dunhuang Manuscripts, there is also the Bianwen work of *Destruction of Mara Transformation Texts*, which adapts the story of Buddha conquering the demons. This study will compare the mural paintings and the Bianwen with the theme of demon conquering passed down in the Dunhuang area, seeing the combination of various scriptures and presenting civil characteristics in different orientations.

When showing the story of conquering demons, the mural paintings that appeal to vision mostly present images of large demonic legion with hideous faces to stun the eyes of viewers; the hideous image then, along with the Buddha in peace, forms a clear comparison of “human/non-human”, “good/evil”, and “static/dynamic”. As for the Bianwen of *Destruction of Mara Transformation Texts* that appeals to audition, the contents focus more on Papman’s daughters seducing the Buddha and then being transformed into old women, resulting in the comparison of “lust/discipline” and presenting the concept of “impermanence”. From the mural paintings and the literature, we can know that one emphasizes the demonic legion, and the other emphasizes Paraman’s daughters, seeing that, when the Buddhism want to transmit the same theme to the world, creators present different descriptive orientation in response to the characteristics of different media.

Mural paintings must confine the story to a limited space, and thus the presentation focuses on Buddha to fight against the carrying weapons demons in terms of visual image, thereby emphasizing the Buddha’s divinity and meditation to make viewers feel the awe in it. In contrast, the abstract concepts such as lust symbolized by Paraman’s daughters are not easy to be presented by iconography, and therefore they only occupy a small corner of the paintings. As for the Bianwen, performers must face the audience and sing out the story. Therefore, the narrators focus on the “desires” that can be felt in minds of people in their daily life, making them in tune with the story. As time passes, with the plots of Paraman’s daughters seducing the Buddha and eventually being transformed into old women, the

audience are guided to understand the “impermanence” of life as well as to see that the demons are conquered by Buddha’s “mercy” in the plot of Paraman’s daughters repenting to the Buddha and restoring their beauty, just as told in the scriptures.

Keywords: Dunhuang, Buddha’s Biographies Literature, *Destruction of Mara Transformation Texts, Conquering Mara, Mogao Caves*



壹、前言

佛陀證道時降伏魔王波旬之事於其生涯至關重要，悉達多太子經「降魔」而成聖，其成道之過程當為信眾所關注，並以此為修道之典範，故「降魔」題材自來即為佛教敘事圖像與文學的重要素材。佛教東傳至中國，在敦煌石窟北魏 254 窟與 263 窟、北周 428 窟、晚唐 156 窟等窟中皆存「降魔」題材之壁畫；法國集美博物館（Musée Guimet）亦藏伯希和（Paul Pelliot）自藏經洞攜至法國編號：MG. 17655 五代時絹本設色降魔圖。又佛教之傳播尚透過文學對經典之敷衍，以故事引人入勝，敦煌文學中亦存「降魔」題材之變文作品〈破魔變〉。可見時人對此一佛傳題材之重視並將之作為宗教宣傳的利器，運用不同載體與多樣形式進行宣傳。

壁畫方面，由於佛陀大破魔軍、魔女之題材在印度佛教藝術中由來已久，研究者或觀察此一圖像由印度至中國之變化，如：冉雲華〈試論敦煌與阿旃陀的《降魔變》〉¹中即將敦煌與印度兩地同時期之壁畫相較，說明此類藝術主要根據佛傳經典《普曜經》、《方廣大莊嚴經》等大乘佛典演化而來，其布局乃將菩薩置於正中，魔兵位於兩側上部而魔女列於兩側下部，但中、印兩地壁畫在人物數量、裸身或全身之表現方式以及繪畫技巧上皆異，無直接影響之證據。霍旭初〈印度、龜茲、敦煌降魔變之比較——佛教哲理向通俗化的衍變〉²亦指出此一題材自公元前的印度到中國元、明時皆有，可見備受重視。又張麗香〈從印度到克孜爾與敦煌——佛傳中降魔的圖像細節研究〉³則針對降魔故事中魔子勸阻魔王之情節，考察其由印度至新疆克孜爾和敦煌發展之軌跡，認為敦煌圖像在此一細節表現上較接近印度犍陀羅的表現方式。在這些比較研究中，敦煌所見降魔壁畫與印度之關係雖未見明確影響之證據，但研究者皆指出敦煌所見此壁畫布局多相近，畫面以佛陀禪定正坐為中心，魔軍、魔女則圍繞其身旁以驚擾其成道。

變文方面，〈破魔變〉之研究在文本校訂、寫卷綴合、年代考證等面向皆有豐富成果，⁴據羅宗濤考證，認為此變文在情節結構、魔女數量、邪神名號上與《佛說觀佛三

¹ 冉雲華，〈試論敦煌與阿旃陀的《降魔變》〉，收入《1987 敦煌石窟研究國際討論會文集（石窟藝術）》（瀋陽：遼寧美術出版社，1990），頁 194-208。

² 霍旭初，〈印度、龜茲、敦煌降魔變之比較——佛教哲理向通俗化的衍變〉，收入《2000 年敦煌學國際學術研討會論文集（歷史文化卷下）》（蘭州：甘肅民族出版社，2003），頁 29-38。

³ 張麗香，〈從印度到克孜爾與敦煌——佛傳中降魔的圖像細節研究〉，《西域研究》，第 1 期（2001），頁 58-113。

⁴ 〈破魔變〉之研究，較早有介紹寫卷發現史並介紹者如：傅芸子，〈關於《破魔變文》——敦煌足本之

味海經》多所相近，可能以此為底本又兼採諸經。⁵羅氏又考證〈破魔變〉創作年代指出變文所載：「自從僕射鎮一方，繼統旌幢左大梁」，可知創作當在歸義軍時期並在入後梁（907-922）後，⁶又起首押座文後有云：「伏惟我府主僕射，神資直氣……謹奉莊嚴國母聖天公主，伏願山南佳木，不變四時。」⁷，據孫楷第考證此處所指府主為曹議金，國母聖天公主為議金妻李氏，⁸曹議金約貞明六年（920）後不久稱僕射，⁹故〈破魔變〉當作於其稱僕射後而後唐未立前（920-922）。此外，既然敦煌壁畫藝術與變文作品中同存「降魔」題材之作，故亦有將壁畫與文學進行綜合討論者如：謝慧暹〈敦煌莫高窟悉達太子降魔佛畫故事析探〉、¹⁰施湘雲《敦煌壁畫與變文的降魔主題研究》等，¹¹然而多屬介紹性質，尚未進一步探究壁畫與文學在取材自經典後，各自因應不同載體、時空之特色與限制，其取向之異同與表現之意義。故本文欲考察敦煌「降魔」壁畫與變文之敘事取向，探究此一故事自經典轉化為敦煌壁畫、文學時，在不同載體中如何表現？得以達成何等敘事效果？又有何侷限？分析其異同並詮釋其緣由。

發現），原載《藝文》第3期（1943），後收入周紹良、白化文編，《敦煌變文論文錄》（上海：上海古籍出版社，1982），頁495-502。又有進行寫卷內容之校勘與擬題者如：1957年王重民在《敦煌變文集》中擬題為「破魔變文」，而黃征、張涌泉在《敦煌變文校注》中則對王氏解題進行修正，以寫卷後題擬為「破魔變」。詳參氏著，《敦煌變文校注》（北京：中華書局，1997），頁531-551。又有考證題材來源與創作年代者如：羅宗濤，《敦煌講經變文研究》（臺北：文史哲出版社，1972）、金泰寬，《敦煌變文「太子成道經」、「八相變」、「破魔變」、「降魔變」與佛經比較研究》（臺北：政治大學中文所碩士論文，1984）。還有對俄藏殘卷進行綴合者如：黃征，《〈破魔變〉殘卷考證》，收入《江亮夫、蔣禮鴻、郭在貽先生紀念文集》（上海：上海教育出版社，2003），頁348-357。而做為一講唱文學作品，亦有從文學角度進行研究者如：侯紀萍，〈佛經「魔女惑佛」與〈破魔變文〉之比較〉，《東吳中文研究集刊》，第13期（2006），頁99-118、林靜慧，〈從〈破魔變〉看佛經故事之編寫〉，《中國文化大學中文學報》，第37期（2019），頁121-136等。可見〈破魔變〉之研究從早期寫卷校勘以使研究者有一可讀之文本，至題材與創作年代之考索、文學之編寫創作方法等皆已有豐富的研究成果。

⁵ 羅宗濤，《敦煌講經變文研究》，頁155。

⁶ 羅宗濤，《敦煌講經變文研究》，頁1006-1007。

⁷ 黃征、張涌泉著，《敦煌變文校注》，頁531。

⁸ 孫楷第，〈讀變文二則〉，收入周紹良、白化文編，《敦煌變文論文錄》（上海：上海古籍出版社，1982），頁244。

⁹ 榮新江，《歸義軍史研究——唐宋時代敦煌歷史考索》（上海：上海古籍出版社，1996），頁107。

¹⁰ 謝慧暹，〈敦煌莫高窟悉達太子降魔佛畫故事析探〉，《北台灣通識學報》，第5期（2009），頁57-78。

¹¹ 施湘雲，《敦煌壁畫與變文的降魔主題研究》（嘉義：國立中正大學中文所碩士論文，2005）。

貳、漢譯佛典佛陀降魔故事之經典敘事

佛陀破魔軍、魔女之事乃其一生重要「八相」事蹟之一——「降魔相」，¹²故漢譯佛傳經典如：《修行本起經》、《太子瑞應本起經》、《普曜經》、《僧伽羅刹所集經》、《過去現在因果經》、《佛本行集經》等皆載降魔之事。¹³又匯集眾經而編寫之佛傳中，僧祐（445-518）《釋迦譜》、道宣（596-667）《釋迦氏譜》亦述此事且皆引東晉·佛陀跋陀羅（359-429）譯《觀佛三昧海經》。

經典中所述之佛陀降魔情節多始於佛陀登座入定後自放光明並因此震動魔宮，《修行本起經》云：「菩薩心自念言：『今當降魔官屬。』即放眉間毫相光明，感動魔宮。」¹⁴《普曜經》云：「佛告比丘：於時菩薩有光明，名消魔宮場，演斯光明普照三千佛國，靡不周遍，曜魔宮殿皆使覆蔽。」¹⁵而在此登座放光震魔宮之情節中，《觀佛三昧海經》、《普曜經》與《方廣大莊嚴經》皆指佛陀有意召喚魔王來以降伏之，《普曜經》卷五即稱〈召魔品〉。

接著敘述魔宮中，魔王欲興兵而魔子勸阻無效，《太子瑞應本起經》載：「天上魔王，見菩薩清淨無欲，精思不懈，……念：『是道成，必大勝我。欲及其未作佛，當壞其道意。』魔子薩陀，前諫父……魔王不聽。」¹⁶《普曜經》亦云：「今此菩薩度無央數億載人民，必空我界令無有餘，當禁制之……魔子導師自詣啟父……於是波旬不用導師之言。」

¹² 漢傳佛教據《大乘起信論》將佛陀之生平事蹟分為「八相」即所謂：「能隨願力現八種事，謂從兜率天宮來下，入胎、住胎、出胎、出家、成佛、轉法輪，般涅槃。」(CBETA, T32, No.1667, p. 589, b18-20)；然而隋·智顛（538-597）《四教義》中則謂：「所言八相成道者，一從兜率天下、二託胎、三出生、四出家、五降魔、六成道、七轉法輪、八入涅槃」(CBETA, T46, No.1929, p. 745, c05-07)；納入「降魔」相而無「住胎」，此說較為流行，智顛《維摩經玄疏》、吉藏《無量壽經義疏》皆有「降魔」而無「住胎」。此外，敦煌文獻中，首都博物館藏〈佛說如來八相成道變（擬）〉寫卷載：「適來都講所暢（唱）經云道：《佛說如來八相成道經》者，」將釋此經，略有八門料簡，而 19 行至 23 行即說明此八相包含：「第一上生兜率相」、「第二降胎誕生相」、「第三皇宮納妃相」、「第四逾城出家相」、「第五雪山脩道相」、「第六寶座降魔相」、「第七成登正覺相」、「第八轉大法輪相」，亦含「降魔」。

¹³ 記載降魔一事之較完整佛傳經典有：東漢·竺大力（?-?）共康孟詳（?-?）譯《修行本起經》、三國·吳·支謙（?-?）譯《太子瑞應本起經》、西晉·竺法護（約 229-306）譯《普曜經》、苻秦·僧伽跋澄（?-?）等譯《僧伽羅刹所集經》、北梁·曇無讖（385-433）譯《佛所行讚》、劉宋·寶雲（376-499）譯《佛本行經》、劉宋·求那跋陀羅（394-468）譯《過去現在因果經》、隋·闍那崛多（523-600）譯《佛本行集經》、唐·地婆訶羅（613-687）譯《方廣大莊嚴經》、宋·法賢（?-1001）譯《眾許摩訶帝經》。

¹⁴ 《修行本起經》，卷 2，〈出家品 5〉(CBETA, T03, no. 184, p. 470, c11-12)。

¹⁵ 《普曜經》，卷 5，〈召魔品 17〉(CBETA, T03, no. 186, p. 516, c27-29)。

¹⁶ 《太子瑞應本起經》，卷 1 (CBETA, T03, no. 185, p. 477, a21-27)。

¹⁷可知魔宮中並非全員欲戰，但在魔王號召下，情節即進入正 / 邪對立之高潮，其分別以「魔女」與「魔軍」對佛陀展開攻勢。

經典多先敘述魔王波旬以魔女進行誘惑，據《太子瑞應本起經》載魔王

召三玉女：一名欲妃，二名悅彼，三名快觀，使行壞菩薩意。三女皆被羅縠之衣，服天名香瓔珞珠寶，極為妖冶巧媚之辭，欲亂其意。菩薩心淨，如琉璃珠，不可得污。……其三玉女，化成老母，不能自復。¹⁸

又《修行本起經》載：「三女自占，一名恩愛，二名常樂，……菩薩一言，便成老母。」

¹⁹可見魔女們以媚辭誘惑佛陀。另外，尚有敘述以姿體挑逗佛陀者，《普曜經》中魔女擺出三十二種姿態：「爾時波旬告其四女：一名、欲妃，二名、悅彼，三名、快觀，四名見從……女聞魔言，即詣佛樹，住菩薩前，綺言作姿三十有二。」²⁰魔女張眼弄睛、展轉相調、現相戀慕、露其手臂又前却其身遍觀菩薩、嗟歎愛欲，但最終仍不能敵菩薩之清淨，並將魔女化作老嫗。在經典中可見此段敘述或詳或簡，且魔女名號不一，數量不一，魔女是否終化為老嫗亦不定，《佛本行集經》即未有魔女變老嫗之情節，僅載：「爾時波旬諸魔女等，力既不能幻惑菩薩，心生愧恥，各自羞慙，相與曲躬，禮菩薩足，圍繞三匝，辭退而行。」²¹可見幻惑不成僅是羞慙辭退而已，又經文中言「波旬諸魔女等」可見人數之眾。然而，儘管經典中所載魔女惑佛之事不盡相同，但惑佛情節當皆以「色 / 戒」為其敘事宗旨。

魔女之外，魔王波旬尚有以眾多魔軍威嚇佛陀，據《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、虎兕象龍牛馬、犬豕猴猿之形，不可稱言。……菩薩慈心，不驚不怖，一毛不動，光顏益好。鬼兵退散，不能得近。²²

而其威嚇方式有如《普曜經》所載「左右夾攻」者：「即召千子——其五百子導師之等，信樂道德歸於菩薩，住菩薩右；其五百子隨魔教者，住菩薩左。」²³亦有如《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

¹⁷ 《普曜經》，卷 5，〈召魔品 17〉（CBETA, T03, no. 186, p. 517, b17-c19）。

¹⁸ 《太子瑞應本起經》，卷 1（CBETA, T03, no. 185, p. 477, a27-b12）。

¹⁹ 《修行本起經》，卷 2，〈出家品 5〉（CBETA, T03, no. 184, p. 470, c19-p. 471, a7）。

²⁰ 《普曜經》，卷 6，〈降魔品 18〉（CBETA, T03, no. 186, p. 519, a25-29）。

²¹ 《佛本行集經》，卷 28，〈魔怖菩薩品 31〉（CBETA, T03, no. 190, p. 783, c21-23）。

²² 《太子瑞應本起經》，卷 1（CBETA, T03, no. 185, p. 477, b12-18）。

²³ 《普曜經》，卷 5，〈召魔品 17〉（CBETA, T03, no. 186, p. 517, c19-21）。

地。」²⁴敦煌諸多降魔壁畫之設計當取此經典所述眾魔軍包夾、圍繞佛陀之概念而成。

「降魔」一相最終敘述菩薩降伏魔眾威脅而由凡成聖，其最終降魔之方法在佛經中亦有異說，《修行本起經》、《太子瑞應本起經》、《普曜經》皆謂：「菩薩慈心，不驚不怖一毛不動。」²⁵因而鬼兵不得近，又三經皆載：「菩薩即以智慧力，伸手按地是知我，應時普地砰大動，魔與官屬顛倒墮。……吾以不復用兵器，等行慈心却魔怨。」²⁶可知其以慈心退卻魔軍；而其中《修行本起經》、《太子瑞應本起經》尚載：「菩薩累劫清淨之行，至儒大慈，道定自然，忍力降魔，鬼兵退散，定意如故。」²⁷可見得以降魔之主因乃「慈心」與「忍力」。《過去現在因果經》亦載：「爾時菩薩，以慈悲力，於二月七日夜，降伏魔已，放大光明；即便入定思惟真諦，於諸法中，禪定自在。」²⁸然而，《修行本起經》與《中本起經》又載有佛陀以「德力降魔」²⁹之說，可見降魔之法尚有「德力」。雖然諸說不一，但降魔之方法應是以內向德性之慈、忍、德為要。

又《僧伽羅刹所集經》將此內向德性化為具體之武器指：

彼羅刹者皆有兩翅，種種鳴鼓聲若干種滿虛空中，有如此鈴嬰頸猶如厭鬼，或童子形手執鐵輪，種種惡行若干種狀，猶如海神手執日月，以智慧刀降伏彼怨。³⁰

雖為實體之刀但乃內向「智慧」所構成，可見降魔當需內在意念以為之，故此魔雖化作種種令人驚怖惡形，當指人心念所變現之心魔。

另外，經典中的降魔情節或加入「地神」作證一事，《佛本行集經》云：

爾時，菩薩手指此地作是言已，是時此地所負地神，以諸珍寶，而自莊校，……

白菩薩言：『最大丈夫！我證明汝，我知於汝。往昔世時，千億萬劫，施無遮

²⁴ 《過去現在因果經》，卷3（CBETA, T03, no. 189, p. 640, c14-16）。

²⁵ 參《修行本起經》，卷2，〈出家品5〉（CBETA, T03, no. 184, p. 471, a12-13）、《太子瑞應本起經》卷1（CBETA, T03, no. 185, p. 477, b17-18）、《普曜經》，卷6，〈降魔品18〉（CBETA, T03, no. 186, p. 521, b2-3）。

²⁶ 參《修行本起經》，卷2，〈出家品5〉（CBETA, T03, no. 184, p. 471, b8-13）、《太子瑞應本起經》，卷1（CBETA, T03, no. 185, p. 477, c13-18）、《普曜經》，卷6，〈降魔品18〉（CBETA, T03, no. 186, p. 521, b27-c3）。

²⁷ 《修行本起經》，卷2，〈出家品5〉（CBETA, T03, no. 184, p. 471, b22-23）、《太子瑞應本起經》，卷2（CBETA, T03, no. 185, p. 478, a5-6）。

²⁸ 《過去現在因果經》，卷3（CBETA, T03, no. 189, p. 641, b4-6）。

²⁹ 《修行本起經》，卷2，〈出家品5〉：「是時佛在摩竭提界善勝道場貝多樹下，德力降魔」（CBETA, T03, no. 184, p. 472, b13-14）、《中本起經》，卷1，〈轉法輪品1〉：「一時佛在摩竭提界善勝道場元吉樹下，德力降魔」（CBETA, T04, no. 196, p. 147, c6-7）。

³⁰ 《僧伽羅刹所集經》，卷2（CBETA, T04, no. 194, p. 124, b13-16）。

會。』作是語已……爾時，彼魔一切軍眾及魔波旬，如是集聚，皆悉退散，勢屈不如，各各奔逃。³¹

《過去現在因果經》則謂：「於是地神，持七寶瓶，滿中蓮花，從地踊出，而語魔言：『菩薩昔以頭目髓腦，以施於人……』魔聞是已，心生怖懼，身毛皆豎」。³²，可見「地神」在降魔情節最終作證，直指菩薩行累世功德而令魔王、魔軍生畏退散。而降魔後菩薩終能「內外調伏，心清淨行」。³³

總之，諸經典在記述佛陀「降魔相」時不盡相同，魔軍或主動或被動而召喚，魔女與魔軍數亦不相當，魔女誘惑與魔軍進攻之前後次第亦不盡同，³⁴又或降魔前有魔子勸阻，降魔時有地神為證等。然所述內容皆包含：佛陀上金剛座、波旬二度進攻（魔軍與魔女）、佛陀觸地降魔，為其基本敘事架構。

參、敦煌壁畫「降魔經變圖」之敘事取向

佛陀降魔一事乃成道之關鍵，經典之記述亦至為精彩，藉佛陀與魔眾間正、邪對立之往來對答以製造事件之張力，而當此事以壁畫形式表現時，圖像之設計上亦著重此「對比」處。

莫高窟壁畫可見之「降魔經變圖」首先在北魏的 254 窟南壁、260 窟南壁、263 窟南壁，接著是北周 428 窟北壁；爾後此題材至中、晚唐、五代時期才再次受到青睞，表現於中唐 112 窟東壁門、晚唐 156 窟前室窟頂及五代時的 23 窟甬道天井中；³⁵這些壁畫皆以單一畫面呈現「降魔相」。此外，五代第 61 窟以佛傳為題材之連環故事畫，亦繪有佛陀降魔畫面。

然而此些不同時代所見之敦煌「降魔經變圖」，其布局方法卻頗近似，較早的北魏 254 窟降魔壁畫中可見佛陀靜坐於畫面中央施降魔手印，左右兩旁有面目猙獰且現獸首、多頭等樣貌之魔軍持弓箭、刀斧、巨石等武器往中央擺出攻擊姿態，魔女則位於畫面下方兩側（圖 1）：

³¹ 《佛本行集經》，卷 29，〈菩薩降魔品 32〉（CBETA, T03, no. 190, p. 791, a17-b5）。

³² 《過去現在因果經》，卷 3（CBETA, T03, no. 189, p. 640, b14-21）。

³³ 《佛本行集經》，卷 30，〈成無上道品 33〉（CBETA, T03, no. 190, p. 792, c12-13）。

³⁴ 羅宗濤指出：「諸經言魔女之數不一，或言諸女……且夫諸經之述魔女事，皆在魔王興兵動眾之前，惟《觀佛三昧海經》與變文倒置。」參氏著，《敦煌講經變文研究》，頁 151。

³⁵ 參敦煌文物研究所編，《敦煌壁畫の仏教物語》（東京：恒文社，1987），頁 171。



圖1 254窟南壁。³⁶

由254窟降魔壁畫可見居正中之佛陀與其身旁兩側之魔軍為表現重點，佔較大之篇幅，以禪定不動且面部表情從容之佛陀與兩側手執武器、肢體動作誇張之魔軍形成「靜／動」、「正／邪」之對比，誠如陳海濤、陳琦在《圖說敦煌二五四窟》中指出釋迦之坐姿對比騷動的魔眾間形成：「內在三角形構成的穩定感，背光弧形所具的張力，與魔眾們逼近的攻勢兩相對抗，平衡了騷亂的力量，展現出危機中的安然鎮定。」³⁷而此大面積正／邪對比之降魔畫面，當極易給予觀看者直接而具張力的視覺衝擊，令其留下深刻印象。

然與魔軍相較，畫面下方三魔女對比眾魔軍則不凸出，雖魔女如經典般各顯姿容，但數量與篇幅上顯不如魔軍顯眼。魔女左、右兩側各三，除了顯現容貌「美／醜」、「自信／沮喪」之對比外，當具有「敘事性」，畫師將經典中魔女誘惑不成而後遭佛陀化為老嫗之情節，次第表現於畫面下方兩側，猶如左右兩格連環畫。而下方處介於魔女與佛陀中間則為魔王波旬，其背後有一魔子抱其腰部，似欲阻止其向前，當表現魔子勸阻一事，可見在此一鋪畫面上展現了佛陀降魔時諸多情節，將「異時」發生之事件「同構」於一畫面中。

其敘事方向若依經典次第可能自左下方魔子勸阻魔王始，接著魔王以魔女誘惑，至畫面右下方魔女化為老嫗而敗逃，接著魔軍便自四面八方進攻形成最凸出的降魔景況。

³⁶ 圖版取自樊錦詩主編，《敦煌石窟全集·佛傳故事畫卷》，香港：商務印書館，2004，頁34-35。

³⁷ 陳海濤、陳琦，《圖說敦煌二五四窟》（北京：新華書店，2017），頁178。

涵蓋了經典中降魔一相之敘事情節並著重表現魔軍與佛陀之對峙。同樣構圖又見於 260 窟（圖 2）、263 窟（圖 3）等：

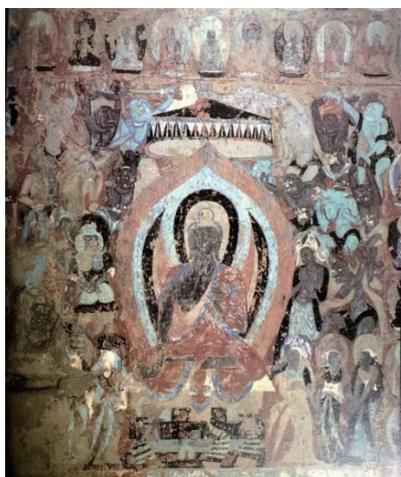


圖 2 260 窟南壁。³⁸

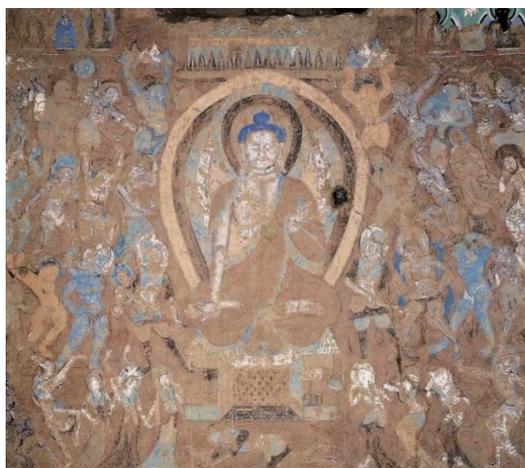


圖 3 263 窟南壁。³⁹

可見敦煌降魔壁畫在圖像表現上有其穩定性，其取材的方向大抵不溢出佛傳經典內容，敘事次第可知由佛陀登座後向左下方敘事，選取魔子勸阻魔王情節，接著再自畫面左下往右下表現魔女由妖嬈變為醜態，轉而向上可見魔王施以第二波攻勢，以眾魔軍攻擊靜坐中的佛陀。敘事方向具有流動性而使畫面活潑律動。

靜坐不動的佛陀與周邊律動之構圖，使降魔圖顯得剛柔相濟。在北周 428 窟降魔壁畫中，周邊的律動感則由雙蛇表現得更為鮮明（圖 4）：



圖 4 428 窟北壁。⁴⁰

³⁸ 圖版取自張元林，《敦煌石窟藝術 莫高窟第二五四窟附第二六〇窟（北魏）》，江蘇：江蘇美術出版社，1995，頁 177。

³⁹ 圖版取自樊錦詩主編，《敦煌石窟全集·佛傳故事畫卷》，香港：商務印書館，2004，頁 43。

⁴⁰ 圖版取自樊錦詩主編，《敦煌石窟全集·佛傳故事畫卷》，香港：商務印書館，2004，頁 44。

畫面分上、中、下三層，魔女僅居最下層而魔軍占了畫面三分之二，可見其重點仍在表現魔軍之恐怖，敘事方向仍由佛陀為核心，自左下到右下表現美女變為老嫗，魔軍分持二蛇也一低一高地律動，甚至超越背光近攻佛陀，穩定 / 律動之間使畫面具對比效果，呈現剛柔並濟之感。

降魔圖像於莫高窟中除上述南北朝時期者，至晚唐、五代時仍為畫師表現佛傳故事之重要題材，然在構圖上除了具穩定性外尚有創新。在「穩定性」方面可見晚唐 156 窟壁畫仍以佛陀置中而魔軍圍繞左右，儘管時代較晚的五代第 61 窟內，畫師以一面面屏風表現佛傳故事諸多情節，而降魔一相內容本當可分格敘述，但其仍延續南北朝以來之構圖（圖 5）：



圖 5 61 窟北壁下部。⁴¹

可見此窟所繪降魔成道一事仍以佛陀置中而魔軍圍繞其四周攻擊，且三魔女仍居左下方，相較魔軍圍繞佛陀而言較不顯眼，且其仍具敘事性質，且更生動地表現魔女被化為老嫗而往右方奔逃之動作。

⁴¹圖版取自趙聲良，《敦煌石窟藝術 莫高窟第六一窟（五代）》，江蘇：江蘇美術出版社，1995，頁 188。

在「創新」上，61 窟中的魔軍乃繪於佛陀背光之火焰紋內，與南北朝時期多繪於背光外有所不同。另外在 156 窟中則出現了明顯的「地神」角色而增加了圖像敘事之豐富性，張善慶即指出單幅之降魔壁畫中：「(晚唐和五代時期) 這一階段降魔變最大的特點是地神作為一個不可或缺的角色登台亮相。」⁴²在 156 窟即可見地神鮮明的形象 (圖 6、圖 7)：



圖 6 156 窟前室頂。⁴³



圖 7 156 窟局部圖：地神。⁴⁴

⁴² 張善慶，〈論龍門石窟路洞降魔變地神圖像〉，《中原文物》，第 1 期 (2009)，頁 74。

⁴³ 圖版取自樊錦詩主編，《敦煌石窟全集·佛傳故事畫卷》，香港：商務印書館，2004，頁 112。

⁴⁴ 圖版取自樊錦詩主編，《敦煌石窟全集·佛傳故事畫卷》，香港：商務印書館，2004，頁 114。

由圖中可見魔女與跌坐於地的魔王皆已穿上漢服而顯著地中國化，而更值得注意的是金剛座下露出的半身「地神」形象，正符合《佛本行集經》所謂：

是時此地所負地神，以諸珍寶，而自莊校，所謂上妙天冠耳璫手鑱臂釧及指環等，種種瓔珞莊嚴於身……去菩薩坐不近不遠，從於地下忽然湧出，示現半身。⁴⁵

在《雜寶藏經》、《過去現在因果經》、《佛本行經》中地神形象本不甚鮮明，⁴⁶在《佛本行集經》中則正如壁畫所繪，配有天冠、耳璫、手鑱、臂釧、指環、瓔珞等，並且示現半身；可推知畫師或有參考唐時敦煌頗為流行之《佛本行集經》形象而繪製，⁴⁷然而，《佛本行集經》中並無魔女變為老嫗之情節，故又知此壁畫延續早期降魔圖之構圖且並不依據單一經典而繪製。

在此晚唐 156 窟之降魔壁畫中可見其敘事方式仍以佛陀為核心，穩坐金剛座上，周圍則呈現動態諸魔之擾動。往左下有魔女進行誘惑，惑之不成反被化成老嫗往右方奔走，其奔走之姿態較早期壁畫更顯倉皇而具動態，接著往畫面上方乃畫師所欲彰顯者——降伏魔軍，以圍繞佛陀四周之眾多魔軍向佛陀方向擺出攻擊姿勢，藉以反襯佛陀之安定，畫面最終結束於佛陀下方，以手指地而地神湧出，魔王跌坐於地神旁。

總之，敦煌「降魔經變圖」之敘事取向穩定、鮮明，魔女的誘惑與化為老嫗後的醜態同構於一畫面中，表現明顯之敘事性，但畫面極欲凸顯者皆是以禪定之佛陀與魔眾之攻擊，二者形成令人印象深刻的對比張力，以顯佛陀破魔軍、定靜莊嚴之神聖形象。儘管後期出現「地神」增加敘事之豐富性，而知畫師不依單一經典敘事，但整體而言未有溢出經典處，巧妙雜揉諸經內容而同構於一畫面中。

⁴⁵ 《佛本行集經》，卷 29，〈菩薩降魔品 32〉（CBETA, T03, no. 190, p. 791, a21-26）。

⁴⁶ 《雜寶藏經》，卷 7：「地神即從金剛際出，合掌白佛言：『我為作證，有此地來，我恒在中。世尊所說，真實不虛。』」（CBETA, T04, no. 203, p. 481, c1-3）。《過去現在因果經》，卷 3：「于時大地，六種震動；於是地神，持七寶瓶，滿中蓮花，從地踊出，而語魔言……魔聞是已，心生怖懼，身毛皆豎；時彼地神，禮菩薩足，以花供養，忽然不現。」（CBETA, T03, no. 189, p. 640, b14-21）。《佛本行經》，卷 3，〈降魔品 16〉：「時菩薩始坐，座號金剛齊；建立金剛心，三千世界震。地神喜踊躍，數數而震動；魔天見地震，疑問何故爾？」（CBETA, T04, no. 193, p. 76, a11-15）。

⁴⁷ 佛傳變文多自《佛本行集經》中取材，又雜揉諸多經典內容與民間傳說，寫本較多之〈八相變（一）〉在金團天子之人物設定上尤為明顯源自《佛本行集經》，可推知此經在當時的佛傳典籍中最高為流行。

肆、敦煌變文寫本〈破魔變〉之敘事取向

佛教之宣傳除了運用直觀的圖像外，教主釋迦牟尼的精彩事蹟與傳說故事更為宣教利器，能以之引人入勝進而對教主生崇敬之心。敦煌文獻中存有五、六世紀時唐人將佛傳故事加以編寫、宣講之變文作品，此類以佛傳為題材之變文者計有三十一件寫本，⁴⁸分別敷衍出〈太子成道經〉、〈悉達太子修道因緣〉、〈八相變〉、〈破魔變〉等十四種文本，在今可見總數近百種的變文作品中約佔六分之一，⁴⁹足見此題材受大眾之歡迎，其中〈破魔變〉即演繹佛陀降魔一相。

〈破魔變〉現存三件寫卷，編號為：P.2187、P.3491，以及七件俄藏殘卷所綴合成之寫卷：Dx.410+ Dx.409+?+ Dx.5802+ Dx.5853+?+ Dx.6043+ Dx.10737+ Dx.11139。⁵⁰法藏 P.2187 號寫卷首尾完整，起首題：「降魔變押座文」，尾題：「破魔變一卷」，為了與〈降魔變〉區別，王重民等學者校錄時則用其尾題。

〈破魔變〉先運用〈降魔押座文〉至「經題名目唱將來」之催經套語止，接著有頌揚府主僕射等之開讚說莊嚴之詞，說莊嚴後方進入佛傳故事。首先概要交待佛陀來歷，指其降誕於周朝，「金仙誕質，本在周朝，像法流行，元因漢代」⁵¹可見變文的敘事者藉由中國相應之朝代，拉近印度教主故事與中土聽眾的距離，使聽者產生連結與共感，

⁴⁸ 〈太子成道經〉(P.2299、P.2924、P.2999、S.548、S.2352、S.2682、S.4626、Dx.2114、BD.6780)；〈悉達太子修道因緣〉(日本龍谷大學藏本、S.3711v、S.5892、P.2249 v)；〈太子成道變文(一)〉(P.3496、BD.8579V)；〈太子成道變文(二)〉(S.4480)、〈太子成道變文(三)〉(S.4128)、〈太子成道變文(四)〉(S.4633)、〈太子成道變文(五)〉(S.3096)；〈八相變(一)〉(BD.3024、BD.8191、BD.4040 及中國書店藏敦煌文獻 74 號)；〈八相變(二)〉(日本寧樂美術館藏本)；〈太子成道吟詞〉(S.2440)；〈破魔變〉(P.2187、P.3491 與七件俄藏殘卷之綴合為 Dx.410+ Dx.409+?+ Dx.5802+ Dx.5853+?+ Dx.6043+ Dx.10737+ Dx.11139)；〈太子八相變文(擬)〉(羽 708)；〈太子成道變文(擬)〉(殘片 Dx.1225)；首都博物館藏〈佛說如來成道變〉。詳參張家豪，《唐代「佛傳文學」研究》，(嘉義：國立中正大學中國文學研究所博士論文，2019)。

⁴⁹ 1954 年周紹良《敦煌變文彙錄》收錄 38 篇變文；1957 年王重民等合編，《敦煌變文集》(北京：人民文學出版社，1957) 根據 187 個寫本整理出 78 篇變文；1994 年潘重規《敦煌變文集新書》(臺北：文津出版社，1994) 新增八篇，達 86 篇變文；1997 年黃征、張涌泉《敦煌變文校注》增入俄藏〈須大拏太子好施因緣〉、寧樂美術館藏〈八相變〉、〈太子成道吟詞〉及〈妙法蓮華經講經文〉二種。據項楚、張涌泉執行中的『敦煌變文全集』計畫(2014 年中國國家社科基金重大專案)所據寫本已近 300 件。張涌泉〈新見敦煌變文寫本敘錄〉(《文學遺產》2015 年第 5 期)其中包括〈孟姜女變文〉、〈舜子變〉、〈破魔變〉、〈降魔變文〉、〈維摩詰經講經文〉、〈搜神記〉等原有篇目卷號的增補，及〈佛說八相如來成道經講經文〉、〈妙法蓮華經講經文〉、〈太子成道經押座文〉、〈妙法蓮華經押座文〉、〈孟蘭盆經押座文〉等五種新發現的變文寫本及疑似變文寫本。

⁵⁰ 俄藏寫卷之綴合詳參：黃征，《江亮夫、蔣禮鴻、郭在貽先生紀念文集》，頁 348-357。張新朋，〈《孟姜女變文》、《破魔變》變文殘片考辨二題〉，《文獻》，第 4 期(2010)，頁 21-29。

⁵¹ 黃征、張涌泉，《敦煌變文校注》，頁 532。

後述佛陀經歷：「棄皇宮於雪嶺，六載苦行，四智周圓，破九百萬之魔軍，成八十莊嚴之好相。」⁵²簡要概述佛陀出家至雪山苦行等事後便聚焦「降魔相」，指佛陀「纔登座上，震動魔宮。」⁵³。

魔宮震動則使魔王觀下界，欲惱亂佛陀成道，便擊鐘以集其魔黨欲展開攻勢，變文所舉鬼神名號泰半與經典相同，而亦有增益者如：「五道大神」等，並將鬼神加以唐人習用之官銜如：「都統」等，⁵⁴展現時代與地域特色，亦得以使在場聽眾倍覺親切可感。而佛陀面對魔眾之攻勢則「著忍辱甲、執智慧刀、彎禪定弓、端慈悲箭、騎十力馬、下精進鞭。」⁵⁵以抗衡，現其定力，令波旬怯懼覓走。退卻魔軍後，緊接著便敘述魔王的第二波攻勢，由魔女三人逐一以言語及姿態誘惑佛陀以擾其成道，卻「三個一時化作老母。」⁵⁶直至魔女懺悔跪求，方才恢復端正姿容。故事終了則以「此際世尊成正覺，魔王從此沒多聲。」收束。⁵⁷

就篇幅而言，變文中魔軍之攻擊不如魔女之誘惑，顯然側重後者，但誠如羅宗濤所指出變文在魔女的誘惑中又不若經典般曲盡情狀地敘寫魔女魅惑之婀娜姿態，或因此變文可能於歸義軍府邸展演，聽眾有府主、女眷、小孩等長官僚屬，內容當不宜涉及淫褻。⁵⁸而此刪減經典所載魔女媚態者，正如壁畫未將魔女如印度般袒胸裸露，當因民族性使然，乃為將源於印度之故事適應中土時空、文化所進行之改編。然而，與敦煌「降魔經變圖」相較，則〈破魔變〉將佛陀降魔之重點置於「魔女的誘惑」，顯然迥異於敦煌壁畫所見降魔圖像中強調諸多魔眾圍繞佛陀之畫面。另外，經典所述魔子勸阻魔王、佛陀指地令地神作證之事，時而見於壁畫，卻不見於變文。

就〈破魔變〉之敘事結構觀察，變文敘事者所採取之結構為：起（太子登座因而震

⁵² 黃征、張涌泉，《敦煌變文校注》，頁 532。

⁵³ 黃征、張涌泉，《敦煌變文校注》，頁 532。

⁵⁴ 參見羅宗濤，《敦煌講經變文研究》，頁 147-149。

⁵⁵ 黃征、張涌泉，《敦煌變文校注》，頁 533。

⁵⁶ 黃征、張涌泉，《敦煌變文校注》，頁 535。

⁵⁷ 黃征、張涌泉，《敦煌變文校注》，頁 536。

⁵⁸ 〈破魔變〉說莊嚴時云：「扶惟我府主僕射，神資直氣，岳降英靈……次將稱讚功德，謹奉莊嚴國母聖天公主，伏願洪河再復，流水永繞乾坤，此綬千年，勳業功德，奉用莊嚴合宅小娘子、郎君貴位。」，文末載：「自從僕射鎮一方，繼統旌幢左大梁……小僧願講經功德，更祝僕射萬萬年。」，羅宗濤指出：「諸經之述魔女事，皆在魔王興兵動眾之前，惟《觀佛三昧海經》與變文倒置於此……變文既以此為主要，理應著力描述；然而，諸經於此多能曲畫其情狀；變文則反刪略之。……聽眾有高貴之府主，復有父女、母子、長官僚屬種種關係，涉及淫褻，固非其宜。」參見羅宗濤著，《敦煌講經變文研究》，頁 151-155。

撼魔宮)、承(魔王興兵而以魔軍發動武力攻擊後失敗)、轉(轉而由三魔女逐一以柔性攻勢進行誘惑卻又失敗)、合(太子最終於座上破魔成道)模式。此四階段敘事模式簡明而易於理解,當較易在臨場講述時為聽眾所接受;又每階段之內容皆以正(佛)/邪(魔)對峙行文,對比明顯則較容易令聽者留下深刻印象。或因變文須面對大眾展演而必須考量受眾接受之程度,情節須以清楚、明白為要,避免混淆,故在魔眾中少數勸阻魔王而具良心之魔子,在正/邪對峙中處於灰色地帶,且不影響事件之發展,故遭刪除;又如地神現出半身以作證之支線情節,在正/邪對立中亦非必要而遭敘事者捨去。如此集中聚焦於佛陀與波旬兩大勢力之抗衡,在對於俗眾宣教、講唱時當更易令其理解,以便再製造正/邪對峙之張力,挑動聽者情緒。

然而,雖在正/邪對峙之大方向上,經典、壁畫、變文皆同,但何以壁畫之取向側重於「佛陀/魔眾」,而變文取向側重「佛陀/魔女」?若就載體及觀看者的角度思考,則魔眾各個青面獠牙、半人半獸、手執武器,在繪製為圖像時「惡」之形象極為鮮明,相較闔眼禪定之悉達多太子當又可形成「人」與「非人」之異類對比,能令觀者於直觀時留下鮮明之印象;反觀魔女誘惑之情節乃「男」與「女」之性別對比以表現「戒」與「色」,中國畫師在表現魔女之形象上又不若阿旃陀石窟之魔女像上身全袒(圖8、圖9),⁵⁹則直觀時不易察覺對比,不若獸形魔軍來得顯眼而富張力,此或許是取材方向上壁畫側重魔軍之緣故。



圖8 阿旃陀石窟降魔圖像之魔女。⁶⁰



圖9 156窟局部圖:三魔女。⁶¹

⁵⁹ 冉雲華指出:「敦煌壁畫中出現的魔女變老,有的甚至白骨嶙峋等等,都與佛經相近,但並不見於阿旃陀的壁畫。有些人像的衣著也不一樣,如印度女像上身全袒,豐乳外露,中國的人像則多半穿衣。……這些不同之點,都可以算是『民族風格』。」冉雲華,〈試論敦煌與阿旃陀的《降魔變》〉,頁204。

⁶⁰ 圖版取自冉雲華,〈試論敦煌與阿旃陀的《降魔變》〉,收入《1987敦煌石窟研究國際討論會文集(石窟藝術)》,瀋陽:遼寧美術出版社,1990,頁207。

反觀變文之載體為文字，表現時則以口述、講唱之方式呈現，諸多魔軍形象難以各個形容，變文云：

當時差馬頭羅刹折為遊弈將軍，捷疾夜叉保作先鋒大將，……召阿脩羅軍眾為突將，則怒目揚睛；乾達婆眾後隨，而乃乍瞋乍喜。更有夜叉虞候，羅刹都巡，並劍戟牙，利毛銅爪，手持鐵棒，腰帶赤蛇。驅精魅以前行，魍魎鬼神在後。閻羅王為都統，總管諸軍，五道大神兼押衙大將，又知斬斫。⁶²

其中用以形容魔軍形象者有怒目揚睛、乍瞋乍喜、並劍戟牙、利毛銅爪、手持鐵棒、腰帶赤蛇等，此文字描述顯然不若壁畫圖像來得直接、恐怖，亦未能將眾多魔軍各個曲盡其形，而為了令閱聽者能充分感受魔軍之氣勢，敘事者則加入遊弈將軍、先鋒大將、突將、都統、大將等軍職，使可能展演於歸義軍府邸之在座軍眷等聽眾，⁶³得以充分想像其魔軍陣勢，亦迎合敦煌邊塞之戰地氛圍。但魔軍實在眾多而講唱時間有限，無法完全形容處僅能云：「更有飛天之鬼，未貌其形，或五眼六牙，三身八臂，四肩七耳，九口十頭，黃髮赤髭，頭尖額闊。或腕羸臂細，頭小腳長。」⁶⁴可見「未貌其形」者眾，乃語言文字之侷限。

但是變文講唱訴諸「聽覺」則為壁畫所不能及，故可見敘事者以語言營造聽覺感受，藉以觸動聽眾之感觀與想像力：

震撼乾坤，作啾唧聲，傳波吒號。魔王自領軍眾，來至林中。先鋪靉靄之雲，後降潑墨之雨。……強風忽起，拔樹吹沙，天地既不辨東西，昏闇豈知南北，一時號令，便下天來，遼速之間，直至菩提樹下。點檢邪魔百萬般，擬捉如來似等閑，軍前號令諸神鬼，瞿曇未死不歸還。……空裏鬧，世間驚，號令唯聞唱煞聲。紅旗卷處殘霞起，皂纛懸處碧雲飛，鬼神雲裏皆勇猛，魔王時時又震威，圍繞佛身千萬匝，擬捉如來暢絮情。

在此魔軍逼近之段落，可見敘事者取用諸多可訴諸聽覺之用語如：啾唧、傳波、吒號、號令、點檢、鬧、驚、唱煞聲，若在展演時搭配展演者之音聲表現，當可令聽者感受其陣勢與步步威嚇。又佛陀面對魔王之威嚇，在經典中本有以「慈心」、「慈悲」、「忍力」、

⁶¹ 圖版取自《敦煌石窟全集·佛傳故事畫卷》，香港：商務印書館，2004，頁114。

⁶² 黃征、張涌泉，《敦煌變文校注》，頁532-533。

⁶³ 〈破魔變〉開讚說莊嚴時提及「府主僕射」、「府主司徒」、「衙前大將」之稱呼，可推知聽眾中可能有軍職人員及相關眷屬。參見黃征、張涌泉，《敦煌變文校注》，頁531。

⁶⁴ 黃征、張涌泉，《敦煌變文校注》，頁533。

「德力」、「智慧」⁶⁵等諸多說法，此皆壁畫無以充分展現者，文字只需於講唱時直述即可令聽者得知，變文中指佛陀：「著忍辱甲、執智慧刀、彎禪定弓、端慈悲箭、騎十力馬、下精進鞭，慚愧刀而未舉，鬼將驚忙，智慧劍而未輪，波旬怯懼。」⁶⁶可見敘事者運用譬喻之修辭，將此些內向道德修為具體化以與魔軍手持之具體武器抗衡，便得以使聽眾想見戰鬥時之刀光劍影。

至於變文在取材時趨向以「魔女」為表現主體，或因「色慾」為人人可感知者，相較惡鬼、魔軍等非人之物，更易令閱聽者在生命中覺察。變文中，魔女所欲切入悉達多太子的弱點即為：「瞿曇少小在深宮，色境歡娛爭斷得！沒是後生身美貌，整是貪歡逐樂時。」⁶⁷正是凡人皆有之慾念，敘事者選擇直指人性之「貪歡逐樂」處進行敷衍，當可引起閱聽者之共鳴與反思。

在魔女惑佛情節處，敘事者引用中土文學作品〈登徒子好色賦〉之「東鄰美女」、曹植〈雜詩〉之「南國娉人」、張衡〈思立賦〉中「洛浦之宓妃」、宋玉〈高唐賦〉與〈神女賦〉之「巫山雲雨」等著名典故，⁶⁸皆得以召喚閱聽者對古代「神女」之集體記憶，接著三魔女「歌舞齊施，管弦競奏。」⁶⁹來到佛前展現其美貌與姿體歌舞，後又逐一以言說誘惑，表現愛慕或欲與太子「作夫妻」以排解其「獨在山中寂寞」之心，並願為太子「掃地焚香取水」⁷⁰常伴左右，然卻一一遭佛陀駁回。在佛陀駁斥魔女的話語中可見敘事者傳遞了「我今念念是無常」⁷¹之概念，呼應了變文起首之押座文所云：

年來年去暗更移，沒一箇將心解覺知，只昨日顯邊紅艷艷，如今頭上白絲絲。……雖論有頂之天，總到無常之地。……心頭託手細參詳，世事從來不久長。……更有向前相識者，從頭老病總無常。⁷²

⁶⁵ 《修行本起經》、《太子瑞應本起經》、《普曜經》：「吾以不復用兵器，等行慈心却魔怨。」《修行本起經》、《太子瑞應本起經》尚載：「忍力降魔，鬼兵退散，定意如故。」《修行本起經》與《中本起經》又指：「德力降魔」，《僧伽羅刹所集經》指：「以智慧刀降伏彼怨。」

⁶⁶ 黃征、張涌泉，《敦煌變文校注》，頁 533。

⁶⁷ 黃征、張涌泉，《敦煌變文校注》，頁 534。

⁶⁸ 參項楚，《敦煌變文選注（增訂本）上編》（北京：中華書局，2019），頁 478-479。

⁶⁹ 黃征、張涌泉，《敦煌變文校注》，頁 534。

⁷⁰ 黃征、張涌泉，《敦煌變文校注》，頁 535。

⁷¹ 黃征、張涌泉，《敦煌變文校注》，頁 535。

⁷² 黃征、張涌泉，《敦煌變文校注》，頁 531。

「無常」乃佛教重要之核心概念，敦煌文獻存有相當多宣說「無常」主題的佛教文學作品，形成一重要文學主題，⁷³而〈破魔變〉之敘事者於敘事中反覆比喻、講唱、強調此一核心概念，當能有效深植閱聽者心中，令其感同身受，又在魔女誘惑後敘述三魔女「一時化為老母」⁷⁴之情節，亦能再次強調美貌之不可恃，當得以將其反覆鋪陳之「無常」觀念令閱聽者印象深刻。

此外，值得注意的是魔女遭變老嫗後，經其跪於佛前啟請、懺悔再三，並求佛陀之慈憫捨過，佛陀竟又將其恢復舊時美貌，此由醜復為美之情節乃佛傳經典所無，然敷衍此一情節則更能表現世尊「慈悲」之心，故云：

惟願釋迦生慈憫，捨記莫記生念心。佛心慈悲廣大，有願剋從；捨放前愆，許容懺謝。……我佛慈悲廣大願，為法分形普流傳，魔女三人騁姿容，變卻當初端正面。殷勤禮拜告如來，暫棄魔宮心敬善，……傾心禮拜求哀懺，方始來容罪障輕。此際世尊成正覺，魔王從此莫聲多。⁷⁵

《修行本起經》、《太子瑞應本起經》、《普曜經》皆指佛陀最終以「慈心却魔怨。」⁷⁶然而慈悲之心乃抽象概念，壁畫圖像較難以呈現，而變文敘事時則可以此一寬恕魔女之情節以具體呈現佛陀慈悲之行，終能以慈心卻魔而成正覺。總之，相較於靜態之壁畫而言，〈破魔變〉之敘事取向上著重「魔女惑佛」處，不但易於引發閱聽者對慾望之共感，亦得以從中逐步鋪陳無常、慈悲等抽象概念，以達其宣教目的。

⁷³ 鄭阿財在《敦煌佛教文學》第四章第二節〈敦煌佛教文學中的無常主題〉中指出敦煌佛教文學中「無常」是一反覆宣說之主題，有佛曲、詩讚，如：〈十無常〉、〈百歲篇〉等；有俗講變文如：〈無常經講經文〉等；法會禮懺文中也有「無常偈」吟唱；亦見於唱導、俗講中活動中。詳參氏著，《敦煌佛教文學》（蘭州：甘肅教育出版社，2010），頁168-183。

⁷⁴ 黃征、張涌泉，《敦煌變文校注》，頁535。

⁷⁵ 黃征、張涌泉，《敦煌變文校注》，頁536。

⁷⁶ 參《修行本起經》，卷2，〈出家品5〉（CBETA, T03, no. 184, p. 471, b8-13）、《太子瑞應本起經》，卷1（CBETA, T03, no. 185, p. 477, c13-18）、《普曜經》，卷6，〈降魔品18〉（CBETA, T03, no. 186, p. 521, b27-c3）。

伍、結語

敦煌壁畫及變文皆存以佛陀降魔故事為題材之作，其皆本於經典，雜揉諸經，呈現民族特色以適應中土文化，例如：壁畫中魔女不裸露上身或在文學敘事中刪減其色誘之媚態，然經分析可知其或因載體與訴求不同而呈現不同之情節取向。

壁畫乃空間及視覺之藝術，多於單一畫面中呈現降魔之情節，敦煌在不同時期的壁畫圖像呈現上多具穩定性，以佛陀禪定坐於中心，騷動干擾之魔軍、魔女圍繞其四周，而其中魔女較不凸出而繪於佛陀左、右下方兩側，一側現其美貌而另一側現其醜態，顯示其遭佛陀變美貌為老嫗之情節，可見具有敘事性，將異時間發生之事件同構於一靜止的畫面中。又相較變文而言，壁畫實則容納更多異時發生之情節如：魔子勸父、地神作證等，因訴諸視覺之觀賞，故魔眾們諸多擾亂、動態之「異時」情節安排於佛陀周邊並不造成混淆，反而在觀賞時留有想像空間，而其中最凸出者即為面貌醜惡且手執武器之魔軍，與佛陀形成「人／非人」、「正／邪」、「靜／動」之鮮明對比，繪師當欲以此極富張力之畫面衝擊觀者之雙眸，令其留下深刻之印象。相較大面積的魔軍而言，魔女惑佛較不為繪師所強調，或由於民族特性使魔女未如印度般袒胸露乳，反而穿戴整齊，與佛陀間僅性別之差異而不易形成鮮明「人／非人」、「正／邪」等強烈視覺對比，故退居次要情節而被描繪。

〈破魔變〉則異於壁畫所凸出魔軍之取向，側重於魔女的色誘，乃因變文講唱為一時間之藝術，在聽講之時間流淌中，講唱者得以逐步自押座文中鋪陳「無常」等抽象概念，或因魔女於故事中自體態姣好卻終成老嫗之經典敘述正宜於展現「無常」概念。而變文又增添佛陀見魔女誠心懺悔而復其姿容之情節，又得以具體以人物行為展現佛傳經典中所述世尊以「慈心」、「慈悲」、「德力」等內在德行降魔之說，故變文敘述「降魔相」時便將重點置於人們較可感知之慾望層面，在魔女誘惑中導引出抽象之無常觀又進而形塑佛陀慈悲形象。至於眾多魔軍之恐怖與獸形，在以語言敘述時不易一一形容，且並非人們生活中可感知者，故變文作者尚須以時人熟悉之軍隊職稱、配置加諸魔軍名號中，以令聽者感知。此等側重魔女之敘事取向當為適應閱聽者所能感知之範圍而為之，另外，變文講唱須考量展演當下聽者能否理解，故取材相較壁畫則更為精要，僅以起、承、轉、合四段結構呈現佛陀上座、魔軍攻、魔女惑、終成道之事，而省去經典與部分壁畫所呈現有善良魔子曾勸魔王、地神現身等細節，將故事更聚焦在佛陀與魔王間「正／邪」之

抗衡，使聽者易於理解並藉以形成對比之張力。

總之，藉佛陀降魔壁畫與變文在敦煌流行之樣態，可見佛教向世俗傳播同一題材時，創作者因應不同傳播載體之特色所呈現出不同取向之降魔故事，壁畫當能以視覺震撼觀者，變文則以人們可感知的慾望來逐步導引聽眾理解抽象之無常概念，二者各自能發揮載體特色以達其宣傳效果，壁畫令觀者感受世尊之禪定與神聖，文學令閱聽者感知生命之無常，甚至豐富降魔故事內容，展現世尊之慈悲。



引用書目

(一) 佛典藏經

依「中華電子佛典協會」(Chinese Buddhist Electronic Text Association, 簡稱 CBETA)
電子佛典資料庫光碟

(後漢)竺大力共康孟詳譯,《修行本起經》(CBETA, T03, no. 184)。

(後漢)曇果共康孟詳譯,《中本起經》(CBETA, T04, no. 196)。

(吳)支謙譯,《太子瑞應本起經》(CBETA, T03, no. 185)。

(西晉)竺法護譯,《普曜經》(CBETA, T03, no. 186)。

(西晉)聶道真譯,《異出菩薩本起經》(CBETA, T03, no. 188)。

(苻秦)僧伽跋澄等譯,《僧伽羅刹所集經》(CBETA, T04, no. 194)。

(北魏)吉迦夜共曇曜譯,《雜寶藏經》(CBETA, T04, no. 203)。

(北涼)曇無讖譯,《佛所行讚》(CBETA, T04, no. 192)。

(劉宋)求那跋陀羅譯,《過去現在因果經》(CBETA, T03, no. 189)。

(劉宋)寶雲譯,《佛本行經》(CBETA, T04, no. 193)。

(梁)僧祐,《釋迦譜》(CBETA, T50, No. 2040)。

(梁)真諦譯,《大乘起信論》(CBETA, T32, No. 1667)。

(隋)慧遠,《維摩義記》(CBETA, T38, no. 1776)。

(隋)智顓,《維摩經玄疏》(CBETA, T38, No.1777)。

(隋)智顓,《四教義》(CBETA, T46, No.1929)。

(隋)闍那崛多譯,《佛本行集經》(CBETA, T03, no. 190)。

(唐)道宣,《釋迦氏譜》(CBETA, T50, no. 2041)。

(唐)地婆訶羅譯,《方廣大莊嚴經》(CBETA, T03, no. 187)。

(唐)義淨譯,《根本說一切有部毘奈耶破僧事》(CBETA, T24, no. 1450)。

(二) 研究專著

羅宗濤,《敦煌講經變文研究》,台北:文史哲出版社,1972。

張元林,《敦煌石窟藝術 莫高窟第二五四窟附第二六〇窟(北魏)》,江蘇:江蘇美術出版社,1995。

黃征、張涌泉,《敦煌變文校注》,北京:中華書局,1997。

敦煌文物研究所編，《敦煌壁畫の仏教物語》，東京：恒文社，1987。

趙聲良，《敦煌石窟藝術 莫高窟第六一窟（五代）》，江蘇：江蘇美術出版社，1995。

榮新江，《歸義軍史研究——唐宋時代敦煌歷史考索》，上海：上海古籍出版社，1996。

樊錦詩主編，《敦煌石窟全集·佛傳故事畫卷》，香港：商務印書館，2004。

鄭阿財，《敦煌佛教文學》，蘭州：甘肅教育出版社，2010。

陳海濤、陳琦，《圖說敦煌二五四窟》，北京：新華書店，2017。

（三）期刊論文

孫楷第，〈讀變文二則〉，收入周紹良、白化文編，《敦煌變文論文錄》，上海：上海古籍出版社，1982，頁 239-247。

冉雲華，〈試論敦煌與阿旃陀的《降魔變》〉，收入《1987 敦煌石窟研究國際討論會文集（石窟藝術）》，瀋陽：遼寧美術出版社，1990，頁 194-208。

張麗香，〈從印度到克孜爾與敦煌——佛傳中降魔的圖像細節研究〉，《西域研究》，第 1 期（2001），頁 58-68。

黃征，〈《破魔變》殘卷考證〉，收入《江亮夫、蔣禮鴻、郭在貽先生紀念文集》，上海：上海教育出版社，2003，頁 348-357。

霍旭初，〈印度、龜茲、敦煌降魔變之比較——佛教哲理向通俗化的衍變〉，收入《2000 年敦煌學國際學術研討會論文集（歷史文化卷下）》，蘭州：甘肅民族出版社，2003，頁 29-38。

侯紀萍，〈佛經「魔女惑佛」與〈破魔變文〉之比較〉，《東吳中文研究集刊》第 13 期（2006），頁 99-118。

張善慶，〈論龍門石窟路洞降魔變地神圖像〉，《中原文物》，第 1 期（2009），頁 73-76。

謝慧暹，〈敦煌莫高窟悉達太子降魔佛畫故事析探〉，《北台灣通識學報》第 5 期（2009），頁 57-78。

張新朋，〈《孟姜女變文》、《破魔變》變文殘片考辯二題〉，《文獻》，第 4 期（2010），頁 21-29。

林靜慧，〈從〈破魔變〉看佛經故事之編寫〉，《中國文化大學中文學報》第 37 期（2019），頁 121-136。

(四) 博碩士論文

金泰寬，〈敦煌變文「太子成道經」、「八相變」、「破魔變」、「降魔變」與佛經比較研究〉，臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，1984。

施湘雲，〈敦煌壁畫與變文的降魔主題研究〉，嘉義：國立中正大學中國文學研究所碩士論文，2005。

張家豪，〈唐代「佛傳文學」研究〉，嘉義：國立中正大學中國文學研究所博士論文，2019。



敦煌壁畫、變文之佛陀「降魔」故事取向析論

張家豪

國立嘉義大學中文系兼任助理教授。

摘要

佛陀證道時降伏魔眾之事，自來即為佛傳圖像與文學的重要素材，在敦煌石窟存有北魏至五代不同時期的降魔壁畫，敦煌文獻中亦存有以佛陀降魔故事為題材之文學作品〈破魔變〉。本文將同流行於敦煌地區之降魔壁畫與變文相較，可見其皆雜揉諸經並呈現民族特色，然敘事取向上有所不同。

訴諸視覺之壁畫，表現降魔故事時，主要以面目猙獰之諸多魔軍形象震懾觀者眼眸，以與禪定之佛陀形成「人／非人」、「正／邪」、「靜／動」之鮮明對比；至於訴諸聽覺之變文〈破魔變〉，則以更多篇幅描述魔女色誘佛陀而遭化為老嫗之事，形成「色／戒」對比，亦呼應押座文「無常」之主題。可知壁畫與文學一則凸顯魔軍，一則強調魔女，從中可見佛教向世俗傳播同一題材時，創作者因應不同傳播載體之特色所呈現出不同的敘事取向。

壁畫須將故事定格於有限空間中，故以視覺形象上顯著異於佛陀且手執武器作攻擊狀之魔眾為主，藉以襯托世尊之神聖與禪定，魔女所象徵的色慾等抽象概念則不易於畫面表現，故僅占魔眾之一隅。變文則須面對群眾展演，故敘事者著眼人們生活可感知之「慾望」以引起共鳴，並得以在講唱故事的時光流逝中，逐步藉魔女惑佛而終成老嫗之情節，導引聽眾理解人生「無常」之理，又在魔女向佛陀誠心懺悔而最終能恢復美貌之情節中，展現經典所載世尊以「慈心」降魔之說。

關鍵詞：敦煌、佛傳、〈破魔變〉、降魔、莫高窟

敦煌壁畫、變文之佛陀「降魔」故事取向析論

張家豪

國立嘉義大學中文系兼任助理教授。

摘要

佛陀證道時降伏魔眾之事，自來即為佛傳圖像與文學的重要素材，在敦煌石窟存有北魏至五代不同時期的降魔壁畫，敦煌文獻中亦存有以佛陀降魔故事為題材之文學作品〈破魔變〉。本文將同流行於敦煌地區之降魔壁畫與變文相較，可見其皆雜揉諸經並呈現民族特色，然敘事取向上有所不同。

訴諸視覺之壁畫，表現降魔故事時，主要以面目猙獰之諸多魔軍形象震懾觀者眼眸，以與禪定之佛陀形成「人／非人」、「正／邪」、「靜／動」之鮮明對比；至於訴諸聽覺之變文〈破魔變〉，則以更多篇幅描述魔女色誘佛陀而遭化為老嫗之事，形成「色／戒」對比，亦呼應押座文「無常」之主題。可知壁畫與文學一則凸顯魔軍，一則強調魔女，從中可見佛教向世俗傳播同一題材時，創作者因應不同傳播載體之特色所呈現出不同的敘事取向。

壁畫須將故事定格於有限空間中，故以視覺形象上顯著異於佛陀且手執武器作攻擊狀之魔眾為主，藉以襯托世尊之神聖與禪定，魔女所象徵的色慾等抽象概念則不易於畫面表現，故僅占魔眾之一隅。變文則須面對群眾展演，故敘事者著眼人們生活可感知之「慾望」以引起共鳴，並得以在講唱故事的時光流逝中，逐步藉魔女惑佛而終成老嫗之情節，導引聽眾理解人生「無常」之理，又在魔女向佛陀誠心懺悔而最終能恢復美貌之情節中，展現經典所載世尊以「慈心」降魔之說。

關鍵詞：敦煌、佛傳、〈破魔變〉、降魔、莫高窟