敦煌壁画佛經變相與現代經變圖

釋曉雲

我國召開首屆敦煌學國際研討會

—曉雲法師應邀出席并發表論文

由漢學研究資料及服務中心舉辦的敦煌學國際研討會，於八月一日上午九時，在新建之中央圖書館會議廳，展開爲期三天的議程。開幕典禮是由教育部長李煥主持並致詞，其中曾多次提及敦煌文物藝術之應爲重視。

此次研討會，共邀請法、日、美、加、澳、韓、香港及國內學者等六十人參加，曉雲法師是唯一應邀出席發表論文的台灣佛教學術界代表，并宣讀「敦煌壁畫佛經變相與現代經變圖」。此次研討會共發表三十三篇論文，研討會共分十一場，於八月三日下午六時由文建會主任委員陳奇祿主持閉幕式并致詞，他指出：「敦煌文物是我國及世界的重要文化資產，敦煌學是世界漢學界極重要的一門。」最後由法國回來的陳祚龍教授，在閉會中致詞，他提到中國文化大學故張創辦人，於早年邀請潘重規教授創立敦煌研究所之遠見。

前言

佛教藝術是一門豐富而多彩多姿的學問。佛教發祥於印度，當然佛教藝術也是以印度爲祖地。印度佛教藝術發展於公元前三世紀，孔雀王朝的三世帝阿育王（Asoka）時代，公元一世紀阿姜塔（Ajanta）石窟的佛教壁畫，極爲重視，已被世界稱爲東方藝術之宮。

佛教藝術之發展在中國；佛經變相（第二時期）是相當之盛貌。中國佛教藝術承印度之淵源，而且更加發揚光大。敦煌壁畫佛經變相之豐富題材，及其廣度之宏偉，且歷時千餘年而不斷有製作增加，敦煌藝術爲世界有識之士所珍貴與重視。

現代經變圖，主要重視主題，明確畫面，注意六法妙運得宜，如法華變、本生經變，無量義經變、仁王護國般若經變等創意，拙著「經變圖之研究」中曾說：「畫面簡淡明確，設想經變融滙禪畫的境界，務使經變圖賦予創作性。希能昇華脫俗，更能發引深思……那不祇是經文表面的描寫，而且是思想深化的境界。

壹、中國佛教藝術敦煌壁畫之經變圖

敦煌壁畫乃人文思想藝術氣息的寶藏，是無爲的，也是有爲的妙用。關於敦煌的歷史及其發展，各方面的研究相當豐富，就如壁畫一類，爲我國宗教藝術豐富及宏博，千餘年來，不斷疊積人力、物力，而遺留後世，許多具有深義歷史性的寶貴資料，已爲國內外學者著論介紹，公諸於世。在文字方面的介紹，據說將有二百種書刊，在圖片的介紹，攝取敦煌壁畫，編印成册，也分別有各種出版流通於世。本文擬就敦煌經變圖爲著眼，并略論佛經變相方面之意義和觀感，并追述佛教藝術祖地阿姜塔（Ajanta）之壁畫。其實佛經變相之壁畫，就資料所得；我國最早佛教壁畫，可能都是在東晉時代，於史傳所記載的就是廬山慧遠大師（西元三三四～四一六）之「佛影」壁畫。高僧傳載：「天竺有佛影……每欣感交懷，志欲瞻覩，會有西域道士，敍其光相，遠乃背山臥流，營籌龕室，妙算畫工，淡彩圖寫」，此爲我國佛教壁畫最早的資料記述。清掃葉山房版之佩文齋書畫譜，卷四十五之六頁，載：有關慧遠大師本身是能詩能畫；「遠公畫江淮名山圖，畫譜寶鑑，竟不知遠公善畫也」。梁慧皎高僧傳記載慧遠大師，有謂「銘之圖之」，顯然遠公是能畫，是則我國佛教壁畫遠公爲首始焉。又洛陽瓦官寺顧愷之（西元三四四～四〇五）之維摩像亦是早期之佛教壁畫，不是第二期之變相圖。（只是供膜拜的佛菩薩像爲第一時期，是中國佛教藝術佛菩薩像之初期作品）

中國佛教藝術承印度之淵源，而且更加發揚光大。早期之佛菩薩像，賦有頗濃厚的宗教色彩，後由於佛經翻譯

漸豐，佛教經變之創作與寺院興建之繁盛，而壁畫成爲莊嚴寺壁，及潛移默化之作用。故經變圖在藝術史之發展，除敦煌壁畫外，與寺院之關係具有深厚之淵源。

經變圖是一種有命意的創作（例如文章，所謂言中有物），敦煌壁畫之豐富（雖然有些不屬於佛教的，但大多數都是佛教畫藝的創作），這顯示佛經中的豐富題材，始能創作多方面不同布局的畫面。而且在經文中提撷部分經中的主題，重要的就是感格人心，捨惡從善。因此經變圖含有雙重的美育思想，由於佛教經典之類別與包羅廣涉、宇宙人生世界之林林總總，所以佛經稱三藏，無盡藏的智慧思想之活用。敦煌這豐富的壁畫佛經變相圖，表示了佛法無邊；所謂界內界外，在壁畫經變皆有活用的題材。界內就是指人天三界（色界、欲界、無色界），界外是指佛菩薩之功德成就，超越人天三界。敦煌壁畫經變圖，例如維摩經變（一〇三窟、二二〇窟）是屬界外之超越凡情，雖維摩表現是在家居士，但已證悟無生，故維摩經變圖包含界內、界外思想之創作。西方淨土變（三二九窟、二一七窟），純表現界外超越的極樂國土，淨土法門有謂帶業往生，也含有界內界外的意思。涅槃經變（二九五窟），世尊於雙林樹下安祥示寂，超三界，證等妙覺，衆弟子中，也不少悲悼慟哭，是界內凡情。敦煌壁畫中，似未見有純陀獻供，世尊受此最後供之變相，蓋涅槃經中純陀獻供，是佛法之重要關鍵也。法華經譬喻品（四一九窟）火宅喻之經變，喻人間由貪瞋癡所招感之煩惱痛苦，猶如困於火宅。化城品（一〇三窟）的含義是一位良師施教法要，用方便善巧的方法，看到隨從的徒衆過於疲厭，不易前行，於是化一城中，備有優良飲食臥具，讓疲困之弟子休息過後，於是化城滅却，再誨導隨從弟子勉力前行，寶所在望。這二品經變圖是含有教育意義和施教之方便。以上略舉幾部經典是爲多數人熟識之經義。經文所含義，是空有雙融，眞空妙有，就是凡聖之間。（就是界內界外）世出世法之善巧度生。從經文而成變相，佛法不離世間，故知佛經變相，含義世出世法，善導人心，淨化思想，悲智精神，因此變相圖是寓佛法於藝術，要主題明確，「經營位置」、「隨類傳彩」，六法之善用得宜，尤須注意者。而敦煌經變在壁畫中，多有由佛經中取材飛天，菩薩像等。敦煌壁畫中比較單純的題材，如唐二〇一窟之「看經弟子」，線條剛健而柔美，表情愉悅，極爲精品。還有水月觀音一舖（第一窟西夏），構圖幽美，雖然線條不易看清楚，但整個壁畫、布局、色彩，甚爲美觀。敦煌經變之創作，我們想知是出於多數人之手，每一壁可能是多人合作而成。例如懂經文的法師們未必能成畫，而必須要作畫之人了解經中的意義，然後可以變相。因此敦煌壁畫如：涅槃變、幻城變與本生經之薩陀那太子捨身飼虎變（二五四窟），畫面是多種題材的混合，（主題不明確），線條不明顯，顏色沉重，這些可能是由懂經變的人，把經中意思告訴一般工人所塗抹。這類經變圖，未能表達經中的義理及其深化思想。現代經變圖，也因此而發展要研究符合畫理，并掌握主題，重視發揮，希能表達經中的義理和藝術表現的美感與快感。

敦煌千佛洞（古名莫高窟），以一般學者的考據，謂創建四世紀中葉。「民國三十三年，中央政府在千佛洞設立敦煌藝術研究所」；「據該所統計，大小洞窟共編號至四六七窟……這些洞排列的長度爲一千六百十八尺，有二千多佛像，壁畫的面積，約計爲二萬五千多方公尺」。這是敦煌研究所的珍貴資料。無論在數量與面積的比較，印

度阿姜塔的山洞，外型雖與敦煌有彷彿相似，但可說是小巫見大巫。不過在藝術素質而論，阿姜塔壁畫似乎比之有些敦煌壁畫藝術素質較高。筆者雖未親歷觀察敦煌壁畫之製作，但從許多複製品所看見，便感到有些與阿姜塔壁畫相似；「魏洞中的壁畫，很多地方和印度的阿犍他……在著色和用筆上，很可看相互的關係」（敦煌論集）。這是當時地理與人物往還的影響，文化藝術的模仿與參考是必然的事。何況彼此間的題材與命意，幾乎都屬同一思想淵源。尤其經變內容皆以人物爲主，而手指的表示某種心語的動作，原是印度的一種極具深度與藝術的表情，故阿姜塔壁畫的手指表情，是爲著稱的。張大千亦曾稱道敦煌人物的手指動作，但他幷未提及此與阿姜塔之相關。而彼此間相異之處，是手指甲之不同（敦煌的人物有些留著長的指甲，阿姜塔人物是沒有長指甲的）。敦煌壁畫之豐富及多方面之題材，是爲世所知的。前面說過關於兩地的壁畫有某部分是有關係性的彷彿相似，但「敦煌佛教藝術的措施位置，如「佛龕」、「基壇」等處，阿姜塔是沒有的，還有壁畫的內容，如「佛教故事的背景山水畫」也在阿姜塔壁畫沒有見到的。

貳、東方藝術之宮—阿姜塔

似是造化的使然，在山形起伏之曲徑廻旋間，輾轉登程而後進到這東方「藝術之宮」，足以使人感到美的心靈無限底活躍。從自然美的感受而進入欣賞的境界；欣賞藝術心靈底遺蹟。阿姜塔某部分之壁畫的作法，正如中國畫論說：「意在筆先」。他們在宗教的熏陶中，心視默契，而揮於毫端。阿姜塔之全部壁畫正是反映了中古時代印度之民族信仰。印度藝術有因宗教而生；心靈與慧力之精進，使有了更超越之成績。（拙著「印度藝術」四六頁）

一位權威的印度大藝術家難陀羅婆薮（Nandalal Bose），在指導筆者從事研究印度藝術時（一九四七～一九五一，在西孟加拉省先地尼克坦），曾鄭重的說，研究印度佛教藝術，必須要到達阿姜塔便可得到最後之收穫。當時抱著進香客的心情（喻虔誠的研究）離開寧靜幽逸底泰戈爾大學校園先地尼克坦（Sahtiniketak），多次換火車，經五十小時始到達久已嚮往的佛教藝術聖地東方藝術之宮。在阿姜塔月餘之神聖底藝術生活，浸淫在印度古藝術之山洞中（印度政府以阿姜塔爲國家博物館，設有招待所）每天面對牆壁上的靈光物景，佛菩薩飛天等人物之莊嚴活潑的美妙境界，那不祇是藝術造形，而是心靈的嚮導。阿姜塔石窟的豐富題材，壁畫與雕刻之佛經變相，親切感人，有如皮肉相關。關於阿姜塔壁畫之變相，不比我們中國敦煌之豐富，但該洞裏及外廊簷壁之繪畫，實在令人攝住了。在各洞壁畫中，比較完整而且在大壁間，滿分地佈局和色素之調和，是第一洞之蓮花手菩薩，周圍所環繞之侍從人物，布置得宜，在六法中；「經營位置」是上乘的手法（在一切壁畫不易找到題字痕蹟，故不明其命意是出何典籍之經變）。此第一洞內還有其他的壁畫，內容複雜之衆多人物，而且具有分組的人物表情，室內之精緻，建造十分華飾。這些畫似是王室之紀事，而不是經變之題材。此洞之內部天花板上的圖案亦甚精緻，顏色仍保留相當可見度之色彩，但已部分脫落。第二洞之天花板上之圖案完整與鮮明顏色，極爲悅目。第十七洞內石壁之佛經變相至爲明顯，是本生經變中之佛子乞法圖。此洞門前廊壁上之飛仙圖，可說是阿姜塔現在壁畫除了第一洞蓮花手菩

薩外之最完美之遺蹟。（以上皆見拙作「印度藝術」插圖），其餘雕刻與雕塑的造像，在其半殘破之窟洞內，還有涅槃經變相，亦有相當可觀性，人物的面容表情，及手示之精緻表達，原是印度人身藝術中之一種獨特的表現。印度人以手的象徵（又名手語），是一種很深義的題材。印度藝術各部門中皆佔了很重要的地位。這本身是一特殊之研究，手的每一姿態，手指的每一動作，皆有其特殊意義。印度的舞蹈及默劇皆爲世所稀有的。因此阿姜塔的壁畫以手指表現，和人面容儀的表情，氣韻生動爲特徵。在衆多的壁畫中，有些人物造象特別尊重面貌及手勢部份，而自腰部以下的腿（用衣飾的不多），及至脚踝都不能有相襯的感覺，因爲腿及足部似不太重視美感的用筆。故難陀老教授說：可能是將人體下裁部份交由學習的徒弟繪成。這只是一種推測，總之，阿姜塔壁畫經變圖及其他王室之故事等壁畫，爲世界藝術家之欣賞與稱道。此種畫藝之精彩表現，在斯里蘭卡的西吉利亞山上之壁畫，比阿姜塔壁畫似更自由豪放，但表現是同樣之善巧。

由於我國敦煌壁畫之發起，遲於印度阿姜塔之創造，初步的估計有三百七十餘年。因思必有其影響之處，故有謂敦煌壁畫倣效阿姜塔而開創。而且那段路程在當時不算是太偏僻，交通方面也不十分艱險。「自漢武帝增闢河西四郡後，敦煌便成爲中西文化交流之要衝……一方面爲西域文化對我國輸入的第一站……河西走廊的西端」。（見蘇瑩輝之敦煌論集），當然對西域與北印度之往還，僧侶及藝術家之來往是可想見的。早年上海佛教書局出版佛學講義第七編，爲中國「佛教美術」，對中國佛教藝術及敦煌造像等，便有這樣的記述：「此殆爲傳統印度制多窟有雕出佛像與塔，而想像放效之者歟」（高觀如等著）。敦煌壁畫構造，也如阿姜塔的壁畫，每一壁間都有多數人物搭配的場面，在多數人相貌中，有些似不屬於中國之面型，因此本人在印度時難陀院長（美術學院）便說在敦煌壁畫有些是印度的人相，他說當時一定有印度或犍陀羅之畫家參與；而且敦煌石窟壁畫之多，非是少數人手可能爲之。

叁、現代經變圖之研究

佛經變相，就是將佛經的義理，所提及的人和事相，將之寫成畫。美育，一般指藝術教育，如看畫、及書法，聽音樂或欣賞有藝術性之雕刻作品等，而獲得心靈上的共鳴或啓發靈思、安靜感，這種都屬美育範疇。

「經變圖之美育」，根據佛經的義理去寫畫，有雙重的教育意義：一、佛經本身就具足淨化思想，悲智精神。二、佛經變相「寓佛法於藝」，讓人看後不只知道佛法，還另有感受，具有潛移默化的影響。

經變圖之發展於中國美術史的盛事，實亦具有扶助政教、匡正人心之影響。故運用「經變圖」發展創作，應是值得提倡與努力研究的現代佛教藝術的一種重要題材。

清涼畫藝的專題研究，如「法流」展出的專題作品，以「無量義經」文義內容，而運用創作：「善法譬如水，能洗垢穢，其法水者，亦復如是，能洗衆生諸煩惱」等爲命意作畫。又如「智慧如海」寫大海畫面的畫題（經云「自皈依法，當願衆生，深入經藏，智慧如海」），以智慧爲導，猶大船運載，能於茫茫人海中從此岸到彼岸。「三

舟觀月」的畫題，喻衆生「南北分馳逐去流，各自隨波水上浮，江心兀坐停觀月，明鏡生輝一葉舟」；此寓不隨波逐流，自然人生得月明高照光明愉悅的境界。清涼畫藝之作品有嚴謹風格，從經義中命意作畫，畫面簡淡明確，欲想以經變圖混融禪畫的境界，可說是現代經變圖之意境。題材方面：主要是發揮經典中之義理，但不祇如敦煌壁畫的一味寫景，只知忠實於經句，甚至死於句下，無發揮之創意，欠於藝術境界之內涵，而現代經變圖主要是參究經文，不違背「經旨」，還要加以作者之心視而爲創作，務使經中之重要主旨賦予啓發性，期作者與讀者的共鳴，則實在不只「經變」而已，更有從經中賦予創作滲以禪味之境界，那就與敦煌壁畫的作風自然含有若干之異同。現代佛教藝術在「經變圖」的演變與發展，好像一篇文藝作品，以半抽象的意境描寫經義內容，務使昇華脫俗，更能發引深思。似乎屬於半寫實而半超象（不是抽象），那不只是從經義的表面描寫，而且是思想深化的描寫。

佛教藝術如能表達深微，令人接觸之時頓感攝受，一時忘我，皈依聖域，然後可藉領悟之境界參融於畫想。不過，首先對於經典意義之契入，是必然的過程。清涼藝展，是本著佛教藝術思想淵源與淑世度生之悲智願力，（如經云「菩薩清涼月，遊於畢竟空，衆生心水淨，菩提影現中」）。所以清涼藝展之意義和命名，都深具「經變」思想的內涵，而寓佛法於藝術。

佛教經典主在表顯超越語言文字之境界，此一境界爲無分別智之實相妙境。故經典如指月標，而佛教藝術所表象的意思，含蘊無量之悲智，在在指示人生一種最高的眞理，引人入勝，導人爲善，以臻清涼心地、解脫自在。不僅由自心覺悟，大乘佛教的理想，實是人類心靈智慧之歸向。

「仁王護國般若波羅密多經」，是清涼藝展於佛經變相圖展出的第三部經變的創作。此「仁王護國般若波羅密多經」是釋迦牟尼佛成道後四十年在般若一系中特別提出的經典。此經付予王者而不付予比丘、比丘尼，經中主要爲當時十六國王所說，國王護持佛法僧三寶（三寶以比丘、比丘尼代佛宣法）施行仁政，因十六國王中，波斯匿王施行仁政、供養三寶，所以世尊要將此經付予國王。此經暗示人人守正法，家家孝子賢孫，就是國土安寧，國家興盛的好現象。佛法以康復人心，淨化思想、悲智精神爲宗旨，是以仁王護國經佛先說法教化比丘、比丘尼，奉行佛法，再以佛法宣化大衆，付予國王，視爲護國經典。「摩訶般若波羅密經」散華品，佛經中多有描述佛陀說法時、說法後，皆有天雨妙華，乃因妙法的宣揚，天人歡喜讚歎之妙供。本專題作品有「天雨妙花」、「天人何事散華飛」等。并有取材自維摩經。

涅槃經變，「佛受純陀獻供」此經變內容爲拘尸那城，貧窮工役等十五人，以純陀爲首，捧微薄之供品，詣佛所：

「偏袒右肩，右膝著地，合掌問佛，悲感流淚，頂禮佛足，而白佛言：唯願世尊及比丘僧，哀受我等最後供養，爲度無量諸衆生故，世尊我等從今無主無親無救無護無趣，貧窮飢困，欲從如來求將來食，唯願哀受我等微供」。

佛陀以不受飲食之身將般涅槃，但仍表示接受純陀之供，可顯示世尊慈悲無量，當世尊表示應供時，經文：

「善哉！善哉！我今爲汝除斷貧窮，無上法雨，雨汝身田，令生法芽，汝今於我欲求壽命色力安樂無礙辯才，我當施汝常命色力，令無辯礙」。

世尊受純陀之供，純爲哀憐貧窮孤露，非爲飲食故。

現代經變的創作，如法華經「觀音示相」（普門品）、「聚沙成塔」（方便品）、「高源鑿井」（法師品）「龍女獻珠」（提婆達多品）、「釋迦開塔」（見寶塔品）。仁王般若護國經之「仁王請法圖」、「護國大法會」。本生經變「牧人獻乳糜」、「佛度五比丘」。維摩經「文殊堪任往詣問疾」、「目犍尊者遇難維摩居士」等。

現代佛經變相，是對我國敦煌經變有感而發的。因爲千多年前的創作，將佛經內容的意義和人物示相，給與形象，繪形繪色，這是與當時發展變文（唐代除演述佛事之「變文」外，另有所謂「變相」也有互相影響。於「變文」與「變相」的興起，在中國佛教的發展與宣揚，自然更能普及大衆，據說吳道子作「地獄變」，令看見的人不作惡業。（如屠網之夫改業）因知佛經變相比之變文之普及更爲方便，即使不識字的人，見了圖畫便懂得畫中的意思。因此我們佛教藝術工作者，挹仰前代之創意，加之現代之思想，承前啓後，繼往開來，也應有點責任和義務。美感與佛法之警人悟性，扣人心弦之藝術品，潛移默化，效力無邊。

結　語

現代經變的研究；一面重視經旨內容、把握主點，加以作者之心視，而賦予色素調練得宜，「寓佛法於藝術」，美感之方便法門，須具佛法禪心而又精於繪事者能之。并指導後進不斷精益求精。佛經變相，具雙重之美育意義，華梵佛學研究所、蓮華學佛園師生已於民國六十七年開始，從事這方面的研究，於今已作了十一本經變圖，每年新作展出，董夢梅、鄭正慶教授指導有方，故名畫家梁又銘教授亦曾指導人物畫兩年，直至他去世前，始停止授課。當然，有關經文之深義，是筆者負責疏說與講解。

寓佛法於藝術，這是一種學術與藝術之融滙的研究，當然祇懂繪畫而未研究佛經，或祇研究佛經而未經驗繪畫也不能。故於佛教經變圖之創作，應是集體合作之成果。古印度及中亞之僧侶，有所謂僧侶藝術家群，但在我們中國佛教似未聞有此創舉。筆者於民國五十六年應聘於華岡，任教藝術研究所時，即蘊釀「佛教藝術家群」之構想。六十三年開始創清涼畫藝，鼓勵學生從事佛教藝術之研究。本人雖一向心儀禪畫以自愉，但佛經變相之研究與創作，以敦煌壁畫賦與承前啓導，發展「現代經變圖」之創意，試作啓後之貢獻和努力，這一切都是華梵佛學研究所與學園師生之合作，可說粗具規模，還望專家學者之示正。