

# 敦煌隋代石窟《維摩詰經變》研究

簡佩琦\*

## 摘要

隋代，是敦煌《維摩詰經變》數一數二早發展的時代，但至今尚未有針對隋代每一鋪作品圖文研究的成果。本文累積現場考察成果，推敲出隋代《維摩詰經變》的三個藝術史發展階段。透過「圖像」考察，發現是以「神通」為視覺焦點的設計，每一鋪皆描繪的貫穿情節為「文殊與維摩對坐」；不同鋪零星片斷描繪的是「彌勒受託」、「化菩薩捧飯」、「天女散花」。透過「文本」考察，確知是以「神通」與「人物」、「地點」為統攝契機，來攫取《維摩詰所說經》而為描繪。

**關鍵詞：**敦煌、維摩詰、文殊、經變、文本、圖像

---

\* 靜宜大學中國文學系助理教授。

# On Sui Dynasty *Vimalakirti-nirdesa* *Sutra Tableau* in Dunhuang

CHIEN Peichi\*

## Abstract

The earliest surviving *Vimalakirti-nirdesa Sutra Tableaux* in Dunhuang can be dated to the Sui Dynasty, and yet there is no research focusing on the sutra and all those paintings. Basing on all my previous field research, this paper deduces three artistic developmental stages of *Vimalakirti-nirdesa Sutra Tableaux* unfolded in Sui Dynasty in Dunhuang. Iconographic study shows that “supernatural powers” are the foci of the images while the scene “Vimalakirti sitting across from Bodhisattva Manjushri” appears on every tableau. Narratives such as “Buddha entrusting Bodhisattva Maitreya,” “transformed Bodhisattva holding rice,” and the “heavenly ladies throwing flowers” appear on different paintings. Under scrutiny, it reveals that “supernatural abilities,” “characters,” and “places” are the consistent major elements presented from the sutra.

**Keywords:** Dunhuang, Vimalakirti, Manjushri, Sutra Tableau, text, image

---

\* Assistant Professor, Chinese Literature Department, Providence University.

## 一、前言

關於維摩詰經變研究史，最早在 1924 年小野玄妙於〈敦煌の藝術と佛教——特に賢劫、法華、維摩、賢愚等の諸經との關係に就て（一）-（四）〉<sup>1</sup>一文中，便曾提及敦煌三大主題之一的「維摩」，但屬於泛論敦煌分為 3 期的藝術表現。1937 年秋山光夫〈北魏像碑の維摩變相圖に就いて〉考察原藏於河南封崇寺、現藏於美國大都會博物館之北魏 533 年造像碑（李道贊五百人等造像記），說明碑陽刻繪的內容。亦即，關於維摩詰相關研究已近百年，迄今方興未艾<sup>2</sup>。

而在諸家研究中，鎖定「敦煌」且鎖定「圖像」針對維摩詰進行研究，最早是 1937 年松本榮一《燉煌畫の研究・維摩經變相》<sup>3</sup>，首度提出以居家床上生病的維摩詰和來到毘耶離城的文殊師利對坐為中心的構圖，並認為是依據鳩摩羅什譯《維摩所說經》十四品中的九品描繪為圖。1958 年，藤枝晃〈維摩變の一場面——變相と變文との關係〉<sup>4</sup>，藉由敦煌藝術展所見的圖像談及羅什譯《維摩詰所說經》和維摩變文的關係，大致是以初唐 335 窟為樣本探討。最大的突破是 1982 年賀世哲在尚屬試刊性質的《敦煌研究》（1983 年才正式創刊號）發表〈敦煌莫高窟壁畫中的「維摩詰經變」〉<sup>5</sup>，對畫面的識讀呈現發展史的概念，奠定後來研究的重要資料。此文後來成為 1999 年賀世哲《法華經畫卷》<sup>6</sup>一書的基礎，與「法華經變」、「涅槃經變」、「維摩詰經變」，構成全書的三大主題。時至今日敦煌維摩詰相關研究雖眾，但多半仍停留在此書。其後有較為深入的研究，2010 年于向東〈敦煌《維摩詰經變》以窟門為中心的設計意匠——以莫高

<sup>1</sup> 小野玄妙〈敦煌の藝術と佛教——特に賢劫、法華、維摩、賢愚等の諸經との關係に就て（一）-（四）〉，《現代佛教》第 2 卷 8-9、11-12 號，1924 年 11 月、1925 年 1 月、3-4 月，頁 27-39；44-51；32-40；68-74。

<sup>2</sup> 查閱近兩年依然有「維摩詰」相關研究發表，如 2021 年：朱毅〈雲岡石窟中維摩詰造像的類型與分期〉，《湖北美術學院學報》2021 年第 3 期，頁 61-70、趙昆雨〈雲岡石窟維摩詰圖像研究〉，《故宮博物院院刊》，2021 年第 7 期，頁 39-53；2020 年：韓穎慧《魏晉至隋唐時期美術造像中的維摩詰形象研究》，重慶：西南大學碩士論文，2020 年、譚浩源〈北朝維摩詰經變與南朝因素——從雲岡第 6 窟胡服維摩變談起〉，《故宮學刊》2020 年第 1 期，頁 448-460、簡佩琦〈敦煌維摩詰經變之研究進程與方法〉，《絲綢之路研究集刊》2020 年 11 期，頁 448-469。

<sup>3</sup> 松本榮一〈維摩經變相〉，《燉煌畫の研究》（京都：同朋舍出版，1937 年）。

<sup>4</sup> 藤枝晃〈維摩變の一場面——變相と變文との關係〉，《佛教藝術》第 34 號，1958 年 5 月，頁 87-95。

<sup>5</sup> 賀世哲〈敦煌莫高窟壁畫中的「維摩詰經變」〉，《敦煌研究》1982 年第 2 期，頁 62-87。

<sup>6</sup> 敦煌研究院主編《敦煌石窟全集 7：法華經畫卷》（香港：商務印書館，1999 年）。

窟第 103 窟為例)<sup>7</sup>，是鎖定盛唐 103 窟探討、2013 年鄒清泉〈莫高窟第 61 窟《維摩經變》新識〉則主力是探討五代 61 窟<sup>8</sup>；直至 2015 年盧少珊〈河西地區唐宋時期《維摩詰經變》細部圖像再認識〉<sup>9</sup>分析《維摩詰經》諸品圖像，是比較深入研究的一篇。但即便是盧少珊此文中，面對敦煌《維摩詰經變》高達 73 鋪，文中也僅以初唐 335、332 窟、盛唐 103 窟、中唐 360、240、159 窟、晚唐 12 窟、五代 61 窟、宋代 25 窟等疊合性描述；2015 年潘亮文〈敦煌隋唐時期的《維摩詰經變》作品試析及其所反映的文化意義〉，但此文主力在論述唐代，隋代論述不到 4 頁（簡單描述 8 鋪），多半是《敦煌石窟內容總錄》已公布的内容<sup>10</sup>。2019 年濱田瑞美〈關於莫高窟隋代《維摩詰經變》的圖像組——通過與其他地區南北朝時期《維摩詰經變》比較〉，此文隋代圖像資訊較豐富，但仍未能全面探討隋代 12 鋪（討論 10 鋪），此外可能為了配合題目與其他圖像的組合，將「西壁龕外」論述於「窟頂」之前，事實上就藝術史的發展先後應該先討論「窟頂」為妥<sup>11</sup>。亦即，時至今日，每一個經變主題應該有更為詳細綿密的研究，但現今的研究成果並無法確知時代切片下的敦煌《維摩詰經變》的發展脈絡、演變、與變異的情況；而在圖像脈絡不明的情況下，逕自探討文本意涵將失去時代發展的意義。

目前關於《維摩詰經變》最早進入敦煌的時代，目前存在兩種看法：第一種是賀世哲以「隋代」作為最早，其後大部分研究者追隨，如潘亮文等；而另一種看法則是認為「西魏」249 窟已描繪有《維摩詰經變》，最早提出為何重華博士論文<sup>12</sup>，而中文發表研究中最早提到的是寧強<sup>13</sup>、其後齋藤理惠子也考慮到有可

<sup>7</sup> 于向東〈敦煌《維摩詰經變》以窟門為中心的設計意匠——以莫高窟第 103 窟為例〉，《藝術設計研究》2010 年第 4 期，頁 133-141。

<sup>8</sup> 鄒清泉〈莫高窟第 61 窟《維摩經變》新識〉，《美術學報》2013 年第 2 期，頁 40-50。

<sup>9</sup> 盧少珊〈河西地區唐宋時期《維摩詰經變》細部圖像再認識〉，《敦煌學輯刊》2015 年第 3 期，頁 121-140。

<sup>10</sup> 潘亮文〈敦煌隋唐時期的《維摩詰經變》作品試析及其所反映的文化意義〉，《佛光學報》新 1 卷第 2 期，2015 年 7 月，頁 535-584。

<sup>11</sup> 濱田瑞美〈關於莫高窟隋代《維摩詰經變》的圖像組——通過與其他地區南北朝時期《維摩詰經變》比較〉，《大足學刊》第 3 輯，2019 年，頁 289-309。

<sup>12</sup> Chungwa Ho, *Dunhuang Cave 249: A Representation of the Vimalakirtinirdesa*, New Haven: Yale University, 1985.

<sup>13</sup> 寧強認為 249 窟是西披是阿修羅，另外認為西披下部龕楣兩側是「文殊師利」與「維摩」，南北披是女上士和男上士，參見寧強〈上士登仙圖與《維摩詰經變》——莫高窟第 249 窟窟頂壁畫再探〉，《敦煌研究》1990 年第 1 期，頁 30-37。

能是佛教世界的表現<sup>14</sup>、張元林更進一步的認定 249 窟是表現《維摩詰經》的內容<sup>15</sup>、濱田瑞美肯定 249 窟的窟頂都是《維摩詰經變》的內容<sup>16</sup>、筆者亦證明 249 窟的確描繪文殊與維摩<sup>17</sup>。

雖然目前學界對敦煌最早的《維摩詰經變》存在西魏與隋代兩種看法，由於西魏僅 249 窟 1 鋪，進一步探究在數量上較單純；而隋代則至今尚未有完整時代切片的《維摩詰經變》研究，值得耙梳隋代的發展狀態，以便日後進行上溯與下查。本文鎖定敦煌《維摩詰經變》出現數一數二早的隋代進行考察，披露第一手的考察成果。將先行探究圖像，再結合有表現圖像的文本進行探討，以呈現出敦煌隋代《維摩詰經變》之發展脈絡。

## 二、圖像：隋代維摩詰經變之圖像型態與衍變

現存敦煌隋代的維摩經變 12 鋪（參見表 1），大致可就其所在壁面的位置分為 3 期：首先出現於「西壁頂部龕上」、其次出現於「西壁龕外兩側」、最後出現在首度嘗試的「北壁」<sup>18</sup>。壁面所在位置的空間大小，勢必影響該鋪維摩詰經變的圖繪表現，將於以下圖像的探討中說明。以下行文將按照風格排序，依次進行探討。

<sup>14</sup> 齋藤理惠子認為西披是阿修羅、南北披沿用東王公、西王母或帝釋天、帝釋天妃的說法，但強調是將中國圖像納入佛教世界的表現，參見齋藤理惠子著，賀小萍譯〈敦煌第 249 窟天井中國圖像內涵的變化〉，《敦煌研究》2001 年第 2 期，頁 154-161。

<sup>15</sup> 張元林〈淨土思想與仙界思想的合流——關於莫高窟第 249 窟窟頂西披壁畫定名的再思考〉，《敦煌研究》2003 年第 4 期，頁 1-8。

<sup>16</sup> 濱田瑞美〈敦煌莫高窟隋代の維摩図について〉，《橫濱美術大學教育・研究紀要》9 號，2019 年，頁 69-84。

<sup>17</sup> 簡佩琦〈論敦煌 249 窟窟頂為維摩詰經變之可能性——兼論彌勒菩薩屬於維摩詰經變之範疇〉，新北：華梵大學佛教藝術學系主辦「2021 第三屆佛教藝術國際學術研討會」，2021 年 10 月 28 日宣讀。

<sup>18</sup> 關於敦煌「隋代」維摩詰經變的所在位置，筆者與前揭潘亮文〈敦煌隋唐時期的《維摩詰經變》作品試析及其所反映的文化意義〉、濱田瑞美〈關於莫高窟隋代《維摩詰經變》的圖像組——通過與其他地區南北朝時期《維摩詰經變》比較〉兩位學者皆以所在位置作為分期論述。但筆者所以為最早「西壁龕部頂上」、其次「西壁龕外兩側」、最後「北壁」的順序，與潘亮文相同；而濱田瑞美則是先論述「西壁龕外兩側」、才是「西壁龕部頂上」，無論就位置、或風格，如此排序是值得商榷。此外，本文中探討的窟號順序，是按時代風格與所在位置交叉思考而定序論述；而潘亮文與濱田瑞美則是以窟號排序，如此一來將無法呈現出時代遞嬗下的演變發展情況。

表 1：敦煌隋代「維摩詰經變」位置分類、窟號等資訊一覽表

數量	發展階段	窟號	位置	主角方位	備註	圖版	考察
1	1 西壁 頂部龕上	262 窟	龕楣上、後部平頂	左文殊、右維摩		△ 線描圖	○
2		423 窟	龕楣上、後部平頂	(同上)		○	○
3		433 窟	龕楣上、後部平頂	(同上)		○	○
4		425 窟	前室平頂(西披)	(同上)	《內容總錄》 統計表漏登錄	× 筆者繪	○
5	2 西壁 龕外兩側	420 窟	西壁龕外兩側	(同上)	龕外兩側最高	○	○
6		419 窟	西壁龕外兩側	(同上)	龕外兩側次高	○	○
7		314 窟	西壁龕外兩側	(同上)	龕外兩側中間	○	○
8		380 窟	西壁龕外兩側	(同上)	龕外兩側次高	○	○
9		417 窟	西壁龕外兩側	(同上)	龕外兩側最高	△ 不清晰	○
10		206 窟	西壁龕外兩側	(同上)	龕外兩側最高	× 筆者繪	○
11		276 窟	西壁龕外兩側	(同上)	龕外兩側全壁	○	○
12	3 北壁	277 窟	北壁	(同上)	通壁	× 筆者繪	○

### (一) 貫穿情節：神奇斗室對坐辯法

#### 1. 第一階段：西壁龕部頂上

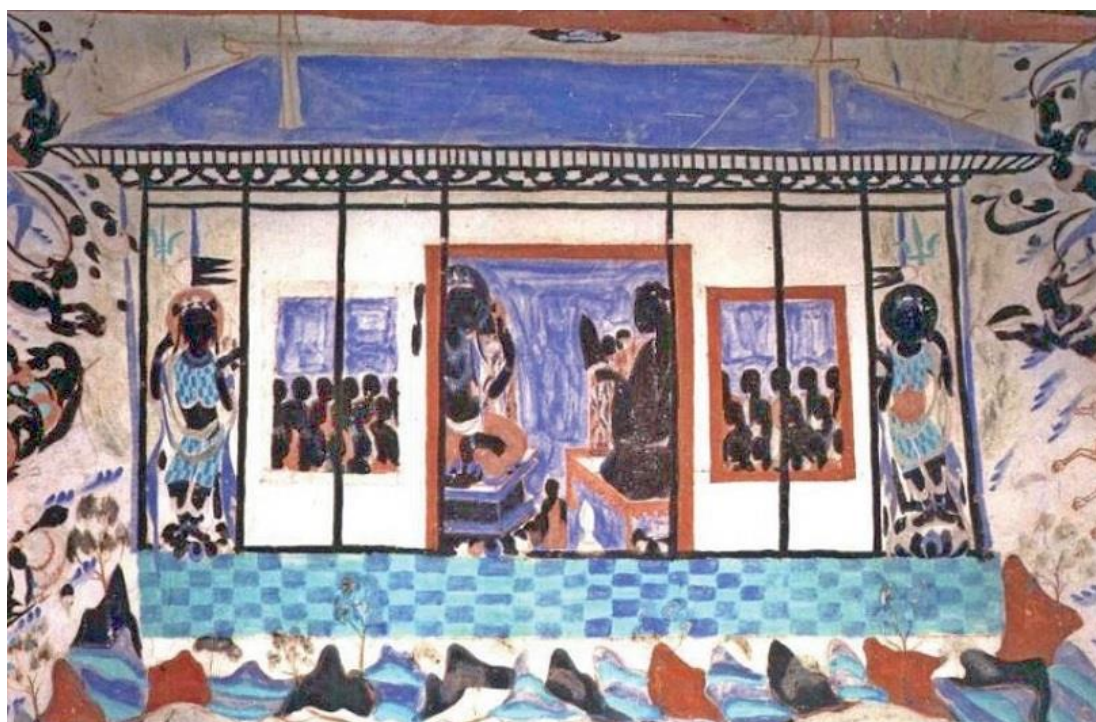
第一階段的 262、423、433、425 窟，都是位於「西壁龕部頂上」，這是敦煌維摩詰經變最早出現的位置。



A 第 262 窟／圖 1：第 262 窟維摩詰經變（線描圖）<sup>19</sup>

<sup>19</sup> 圖版出處：敦煌研究院主編《敦煌石窟全集 7：法華經畫卷》，頁 190。

262 窟的維摩詰經變被描繪於龕楣上，龕楣楣尖上站立的是一位裸體僅著褲子的「阿修羅」，其雙腳張開站立、雙手攤開上托舉的姿態，與西魏 249 窟窟頂的阿修羅十分相似。「文殊」與「維摩」都是主角在屋子內坐著（彼此相對），雙方身後皆描繪有屏風（並非後代僅維摩詰一側才單獨有屏風）；而屋外則是眾多的聽法眾。

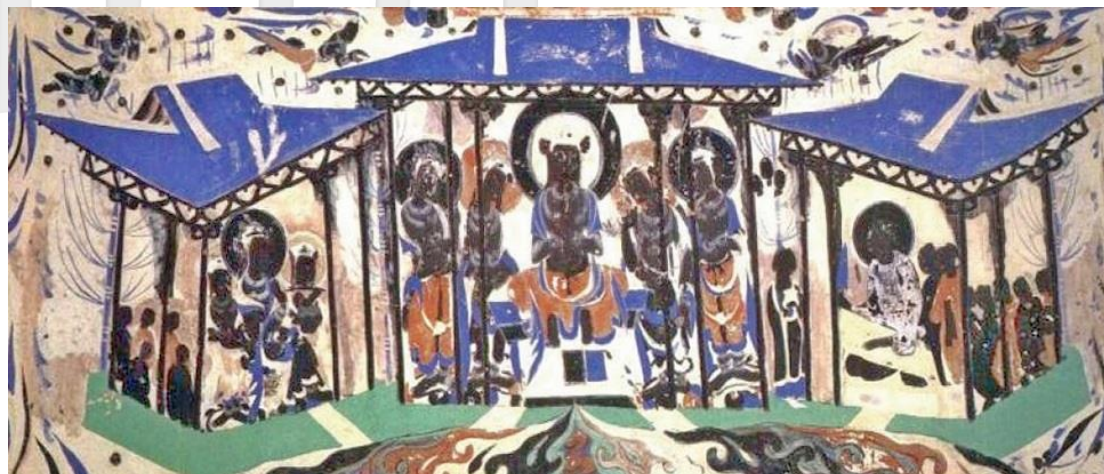


B 第 423 窟／圖 2：第 423 窟維摩詰經變<sup>20</sup>

423 窟龕楣上方的楣尖上亦有前述 262 窟阿修羅腳下一圈山石圍成的水（象徵「大海」，照片雖剛好被切割，但現場考察清楚可見）。前述 262 窟由阿修羅分開兩大主角、各自位於其屋內的構圖；在此 423 窟將阿修羅的圖像壓低在下方，畫面上直接凸出兩大主角為視覺焦點。主角從 262 窟分別兩側各自的屋內、到 423 窟將同置於一屋內，423 窟是更集中表現「對坐辯法」場景的構圖型態；而聽法眾從 262 窟的屋外、到 423 窟全部擠到屋內——此 423 窟是更能體現經文中「維摩斗室」擠滿聽眾的描述。建築下方出現的一圈山石圍成的水（象徵「大海」），現場考察可見海水中有象徵蓮花種子的黑點，是為淨土的象徵。

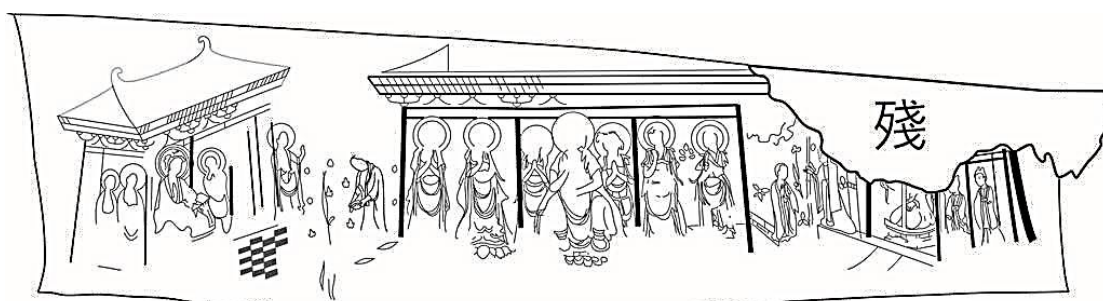
<sup>20</sup> 圖版出處：敦煌研究院主編《敦煌石窟全集 7：法華經畫卷》，圖 182，頁 193。





C 第 433 窟／圖 3：第 433 窟維摩詰經變<sup>21</sup>

433 窟維摩詰經變描繪三間屋宇，中央最大屋宇描繪的是「彌勒菩薩」、左側屋內是文殊、右側是維摩——這是因為在經文最後一品〈囑累品〉是將此《維摩詰所說經》交付囑託彌勒菩薩來弘揚，因此兩大主角之間才出現彌勒菩薩位居畫面中央的重要位置。而 433 窟也由於彌勒菩薩居中，致使前述 423 窟所共同出現於一建築屋內的兩大主角，又再度被分置於兩側各自的屋內。



D 第 425 窟／圖 4：第 425 窟維摩詰經變<sup>22</sup>

425 窟的維摩詰經變並無書籍圖版出版，上圖乃筆者考察後的成果<sup>23</sup>。本鋪呈橫長條型的區塊，由三幢廡殿頂建築物所構成，每幢皆是正面四根廊柱、區隔出該幢建築物中的三個空間——中央正面是「彌勒菩薩」，左右兩側建築則呈現

<sup>21</sup> 圖版出處：敦煌研究院主編《敦煌石窟全集 7：法華經畫卷》，圖 183，頁 193。

<sup>22</sup> 圖版出處：筆者於 2018、2019 年兩度赴敦煌現場考察繪製（現場手繪、電腦繪圖後製）。

<sup>23</sup> 關於隋代《維摩詰經變》究竟共 11 鋪還是 12 鋪，癥結在於此 425 窟。因為此鋪在敦煌研究院編《敦煌石窟內容總錄》（北京：文物出版社，1996 年），頁 172，「第 425 窟」明確登錄著「前室頂西披存隋畫維摩詰經變一鋪（局部殘毀）」；頁 295-196，「附錄一：部分壁畫內容索引」的「維摩詰經變」統計表中，卻疏漏登載第 425 窟。



出四十五度角的描繪，兩大主角文殊、維摩各自位於左右側面描繪的建築之內。事實上 425 窟此種將角色分置於三幢建築之內的構圖並不陌生，前述 433 窟已出現過，425 窟可以說是延續相同的構圖型態；差別僅在此 425 窟彌勒菩薩建築物內的脅侍菩薩更多一些。

### （1）焦點構圖

敦煌最早一鋪 262 窟是由「阿修羅」佔據視覺焦點中央的構圖，至 423 窟時阿修羅則被壓低於兩大主角之下，兩大主角躍升為視覺的焦點；其後 433 窟中央出現的不再是阿修羅，而是接受囑託弘揚此經的「彌勒菩薩」；最後 425 窟亦承襲中央彌勒菩薩、兩側文殊與維摩的構圖型態。而無論畫面中央的角色有或無、阿修羅或彌勒菩薩，左右的配置都非常穩定，一律是畫面左側是文殊菩薩、畫面右側是維摩詰居士。顯示出敦煌隋代第一階段的主力構圖，在一開始出現時就奠定「左文殊、右維摩」（參見表 1）的兩大主角畫面配置方位；而兩大主角中央搭配的角色從阿修羅移至彌勒菩薩，呈現出一開始發展時還在嘗試最佳搭配的型態。

### （2）主角

- A 一開始 262 窟的文殊和維摩皆呈坐姿（維摩為跪坐之姿），文殊座下似有臺座、維摩詰則無；文殊、維摩內側之手皆上舉，但是否有持物不明。
- B 至 423 窟兩大主角同在一屋宇內，兩大主角坐姿清晰可辨，文殊盤坐於「亞字型」臺座上、維摩詰跪坐於下方鏤空的方臺之上。文殊菩薩內側之手（左手）上舉無持物；而維摩詰內側之手（右手）上舉持物相當清楚——乃上端尖錐狀、似收束傘狀之物（與熨斗造型相仿）。
- C 再到 433 窟時，文殊翹腳坐於「腰鼓型」座椅之上、維摩詰則依然跪坐於下方鏤空的方臺之上——而此鋪的方臺與前述 423 窟的下方臺座多了「壺門」的設計；此外維摩前方有几案，所以等於是上臺座之上又放置了寬度相同的几案，維摩膝蓋恰恰塞在几案與臺座間的空間跪坐著。文殊上舉之手、維摩詰上尖錐收傘狀的持物與前述相同；只是此 433 窟維摩詰前方多了几案，因此維摩詰左手平放於案上、右手靠在案上持傘狀物。
- D 425 窟時，兩大主角的臺座進行了交換，前述 423 文殊的「亞字型」臺座變到了維摩座下（但維摩依然跪坐）、而 423 窟維摩前方才有的几案也變到文

殊這裡（文殊依然盤坐，只是腿部恰恰塞在几案與臺座間的空間內）。因為交換几案，因此文殊雙手不再上舉、雙手乃輕放於案上；維摩頭部附近的水平線殘損，因此僅能看到右手上舉、至於是否有持物則不得而知。

敦煌隋代第一階段的《維摩詰經變》，兩大主角的持物只有維摩詰的朝上的尖傘狀之物已經出現，文殊手上還未見持物。至於坐姿，文殊菩薩會隨著臺座不同而改變其坐姿，或盤坐、或翹腳；維摩詰則一律以「跪坐」的型態呈現。<sup>433</sup>窟、<sup>425</sup>窟這兩鋪兩大主角臺座型態與几案會出現交換的情況，顯然是最開端有維摩詰經變而出現各種嘗試的描繪，尚未呈現固定模式。

### （3）配角

- A 一開始 <sup>262</sup>窟在線描圖中雖可見兩大主角旁都有一頭光者，但細節並沒有描繪出來；筆者在現場看到的兩側的角色造型相同，為同一角色，皆有頭光、為菩薩造型，各面向兩側的主角文殊與維摩，手中捧物之貌，筆者認為此圖像角色應為「化菩薩」。唯一不同之處在於：面向文殊的化菩薩是呈現跪姿、面向維摩詰的化菩薩則是呈現立姿。此鋪配角呈現出的重要意義是：敦煌維摩詰經變一開始出現於隋代時的第一鋪，配角便已出現「化菩薩」，其餘配角在此鋪中皆尚未出現，可見是相當關注「化菩薩」圖像背後所代表維摩化現的神異故事特質<sup>24</sup>。
- B 至 <sup>423</sup>窟時，這是唯一一鋪兩大主角擠在狹小的斗室內，因此可以描繪出配角的空間真的不多，僅在兩主角的高大座椅下，非常迷你描繪一名身著袈裟者立於前，由於面向文殊菩薩，因此歸類於文殊菩薩一側的配角，此為「舍利弗」——乃為敦煌維摩詰經變中，繼「化菩薩」之後，第二位出現的配角。
- C 發展至 <sup>433</sup>窟時，兩主角的建築中央是彌勒菩薩的主殿，因此配角會出現在與彌勒主殿的交接處。而此鋪文殊建築與彌勒主殿建築重疊，沒有配角的描繪空間；是在維摩建築與彌勒主殿間，有一點空間描繪了一位背後有花樹的

<sup>24</sup> 梁銀景認為隋代「除第 <sup>262</sup>窟繪《不思議品》之外，其餘都為《問疾品》。」〈文殊師利問疾品〉第五的內容就是兩大主角文殊與維摩對坐辯法，〈不思議品〉第六則是維摩詰感應舍利弗聽法腳酸，而向須彌相國借來高大師子座椅（借座燈王）。梁文的意思之一是 <sup>262</sup>窟是有描繪出兩大主角對坐辯法，這點沒有問題；另一個意思是，還描繪了〈不思議品〉中的「借座燈王」，但整個敦煌隋代的《維摩詰經變》中，都沒有任何一鋪描繪出「借座燈王」，此母題是到了初唐才出現的，參見梁銀景〈莫高窟隋代經變畫與南朝、兩京地區〉，《敦煌研究》2004 年第 5 期，頁 28-35。事實上，第 <sup>262</sup>窟的配角，位於文殊和維摩兩側各一位，都只有本文所查核辨識的「化菩薩」，所對應的文本為〈香積佛品〉第十才是。

女子，女子手上合掌持物，持物雖不能確定為何，但雙手合捧的姿態是明確可見的，由其背後的花樹可知此為「天女」——這是敦煌維摩詰經變所出現的第三位配角。

- D 425 窟時，構圖與前述 433 窟相同中央為彌勒菩薩主殿。此鋪左側文殊建築與彌勒主殿建築間（面向文殊），描繪了一位站立彎下身軀、雙手持物（圓狀物）向下倒飯者，為弟子的衣著衣著，應為「舍利弗」<sup>25</sup>——此角色筆者重複來回判讀確認是否為「化菩薩」？因為初唐開始一鋪之內出現了兩位化菩薩，一位「捧飯」、一位「倒飯」，因此筆者曾一度將此辨識為「化菩薩」——但是在檢視過全部隋代維摩詰經變的化菩薩後，發現確認為化菩薩者，不是有代表菩薩頭光的描繪、就是衣著描繪出菩薩裝，而此圖像雖動作類似於後代化菩薩的「倒飯」，但其服裝確實為僧人的袈裟、而非菩薩裝。無論如何必須忠實於圖像所呈現的確實資訊，是以此角色作為「舍利弗」的可能性，是遠遠大於「化菩薩」的。而右側維摩詰建築與彌勒主殿建築間（面向維摩詰），亦站立一位身後也見落花之樹，其位置與 433 窟相仿、背後花樹亦相仿，但卻不是天女，此位身著袈裟、雙手合掌，身有落花，為「舍利弗」；而站在此舍利弗旁、立於維摩建築殿內者，為一女子正與舍利弗比手劃腳，此乃「天女」也。亦即，425 窟文殊一側是「舍利弗」倒飯、維摩詰一側是「舍利弗+天女」天女散花，兩側都出現舍利弗、但單獨出現的舍利弗手上「倒飯」的動作，是與 262 窟「化菩薩」動作重疊的，似乎隋代第一階段「舍利弗」並未固定其動作型態。綜上所述，敦煌隋代《維摩詰經變》發展至第一階段的最後一鋪 425 窟時，三位配角（化菩薩、舍利弗、天女）已出現，這三位也是後來整個敦煌維摩詰經變不同時期的配角，顯示出這些配角其實是在敦煌維摩詰經變開始的隋代便已現身（參見下表 2）。

## 2. 第二階段：西壁龕外兩側

敦煌隋代維摩詰經變在前述第一階段時，兩大主角之間的角色：或間隔著阿

<sup>25</sup> 賀世哲將此圖像解釋為《維摩詰所說經》〈弟子品〉第三中「托鉢比丘」，即須菩提乞食或阿難乞乳，參見賀世哲〈敦煌莫高窟壁畫中的「維摩詰經變」〉，頁 65；而濱田瑞美則解釋為是手端一鉢，鉢向下倒扣的「比丘」，參見濱田瑞美〈關於莫高窟隋代《維摩詰經變》的圖像組——通過與其他地區南北朝時期《維摩詰經變》比較〉，頁 298。筆者贊同濱田瑞美「弟子」的釋讀，並認為可以直接指涉為「舍利弗」。

修羅、或無隔離者直接面對面、或間隔著彌勒菩薩。但自第二階段開始，因為是將兩大主角文殊與維摩分開描繪於佛龕外的兩側，所以中間是正壁佛像所在佔據了原本第一階段中央的空間位置，因此第二階段每鋪設計皆相同——直接描繪兩大主角而已。雖兩大主角分開於龕外兩側的空間，但該窟內其兩側大小與高度則會相同，所以兩位主角合起來就是整個「維摩詰經變」之意。

敦煌隋代《維摩詰經變》的第二階段是位於「西壁龕外兩側」，這個位置是正壁佛龕外兩側的空間，與第一階段的位置相較，等於從正壁佛龕頂下降一些，視覺焦點上顯得較為醒目，也顯示出是逐步受到矚目的經變主題。而由於西壁龕外的空間是一整個直長條狀，每一窟安排直長條狀的空間不同；而《維摩詰經變》一般只佔據於此直長條空間的一部分——其空間大小隨著每一鋪的面積大小不同、位置高低也上下不同。第二階段的維摩詰經變有 7 鋪，以下將分述之。

#### （1）第 420 窟

第二階段最早的一鋪是 420 窟，兩大主角文殊（左）和維摩（右）被描繪於龕外兩側，各自於其屋內端坐。兩大主角屋宇都上方是緊鄰著龕頂，所以是一鋪描繪於龕外置頂的設計。

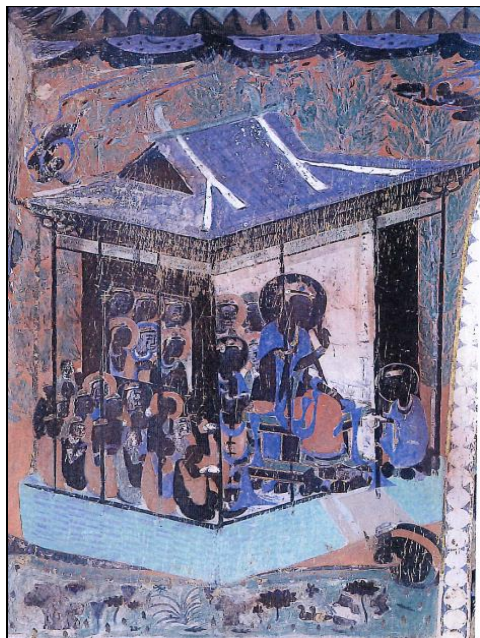


圖 5：420 窟維摩詰經變（文殊）龕外南側<sup>26</sup>

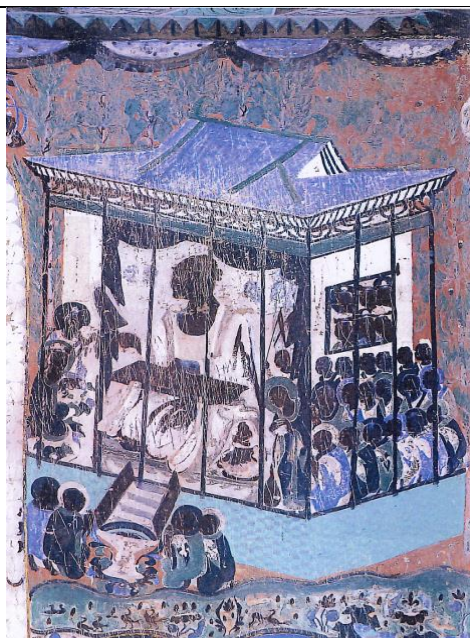


圖 6：420 窟維摩詰經變（維摩詰）龕外北側<sup>27</sup>

<sup>26</sup> 圖版出處：敦煌研究院主編《敦煌石窟全集 7：法華經畫卷》，圖 178，頁 191。圖錄上誤植所在位置「西壁龕外北側」，文殊應位於「龕外南側」才是。

<sup>27</sup> 圖版出處：敦煌研究院主編《敦煌石窟全集 7：法華經畫卷》，圖 179，頁 191。



420 窟兩位主角屋宇下方都出現水池、池中並描繪蓮花，此為淨土的象徵；維摩詰一側建築物與水池間有樓梯、梯上小山石環繞一圈的「亞字型」之物——此為「須彌山」的象徵。文殊一側有一位朝拜者、維摩詰一側有四位朝拜者。

## (2) 第 419 窟

第二階段 420 窟之後的是 419 窟，此窟維摩詰經變兩大主角建築物也是置頂的安排。419 窟與前述 420 窟相仿，但仔細比對兩鋪最大的差異是此 419 窟只保留屋子內的圖像，屋外文殊一側大海、須彌山、朝拜者等完全消失；維摩詰一側保留屋外跪拜者三位，但象徵大海的迷你「池水」已消失，僅存留住前述 420 窟代表須彌山周圍十大山中的其中一塊山石而已。

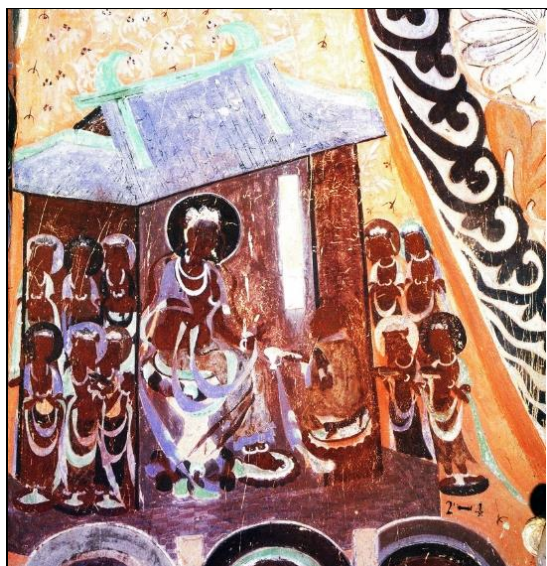


圖 7：419 窟維摩詰經變（文殊）龕外南側<sup>28</sup>

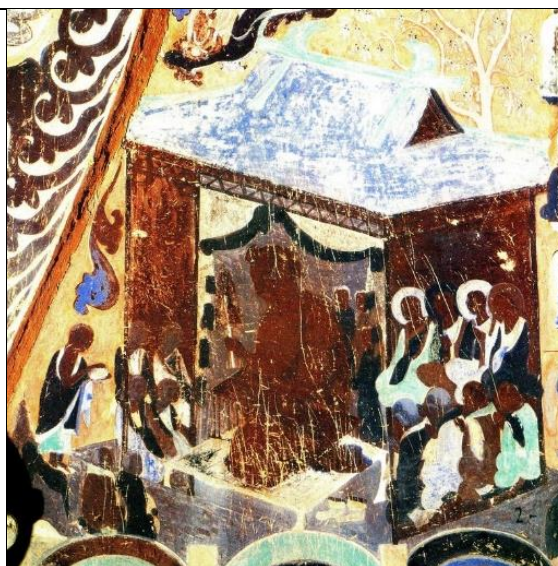


圖 8：419 窟維摩詰經變（維摩詰）龕外北側<sup>29</sup>

## (3) 314 窟

314 窟亦繪於龕外兩側，但位置比起 420、419 窟的置頂則是更下降些、甚至可以說下降至龕外兩側的中間位置。原先 420、419 窟描繪文殊維摩置頂設計，此鋪因位置下降，如此一來等於佔據了整個西壁龕外中央區塊，也等於面積比前述 419 窟更大些。但此 314 窟兩大主角的建築被描繪為更扁的型態（建築深度縮減），因此屋內僅夠容納主尊（文殊或維摩）與兩立姿的脅侍菩薩。

<sup>28</sup> 圖版出處：段文傑主編《莫高窟第四二〇窟、四一九窟（隋）》（南京：江蘇美術出版社，1996 年），圖 108，頁 124。

<sup>29</sup> 圖版出處：段文傑主編《莫高窟第四二〇窟、四一九窟（隋）》，圖 106，頁 122。



圖 9：314 窟維摩詰經變（文殊）龕外南側<sup>30</sup>

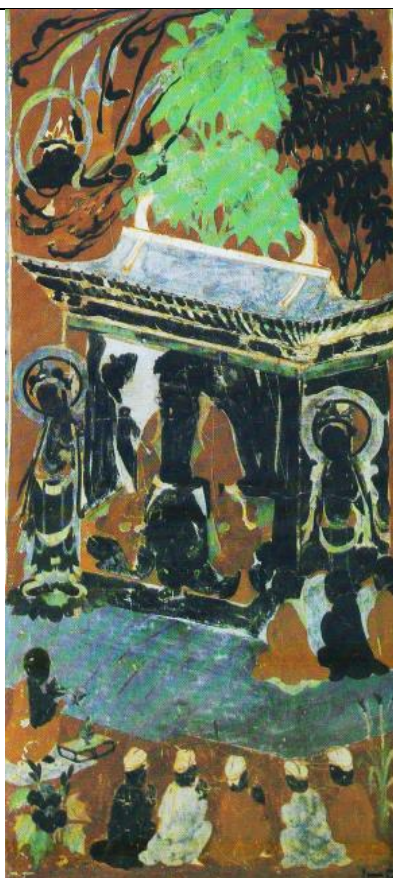


圖 10：314 窟維摩詰經變（維摩詰）龕外北側<sup>31</sup>

此 314 窟有幾個特點：A 維摩詰一側的斗室外似乎恢復 420 窟的描繪型，但此鋪屋外僅恢復 419 窟消失的聽法眾，但卻再沒恢復池水、蓮花、更遑論須彌山與十大山之類。B 斗室外雖重現聽法眾，但型態與之前 420 窟不同，文殊、維摩兩側皆是頭戴軟帽雙手合十的俗人朝拜（文殊側六位、維摩側五位）、此俗人聽法眾皆坐於地面方毯之上。C 文殊、維摩前方皆有一位手持長柄香爐的弟子坐於方毯上朝拜——此弟子是新出現的人物；兩側弟子之前皆是迷你供桌尚有一香爐——這也是新的描繪。D 此 314 窟最大變革可以說都在於座具——壺門床（文殊所坐）、方毯（聽法弟子、聽法俗人、甚至供瓶之下皆是）。以上 B、C 兩點都呈現出維摩詰經變至 314 窟文殊、維摩兩側的圖像安排有愈來愈對稱的設計感。

<sup>30</sup> 圖版出處：敦煌文物研究所編《中國石窟·敦煌莫高窟（二）》（北京：文物出版社，1984 年），圖 135。

<sup>31</sup> 圖版出處：敦煌文物研究所編《中國石窟·敦煌莫高窟（二）》，圖 136。



#### (4) 380 窟

380 窟維摩詰經變也描繪於龕外兩側，以高度而言前述 314 窟算是西壁龕外降到最低——西壁龕外中央位置，至此 380 窟又提升至西壁龕外置頂處。但由於此鋪繪畫風格更為簡略，因此年代排序在 314 窟之後論述。

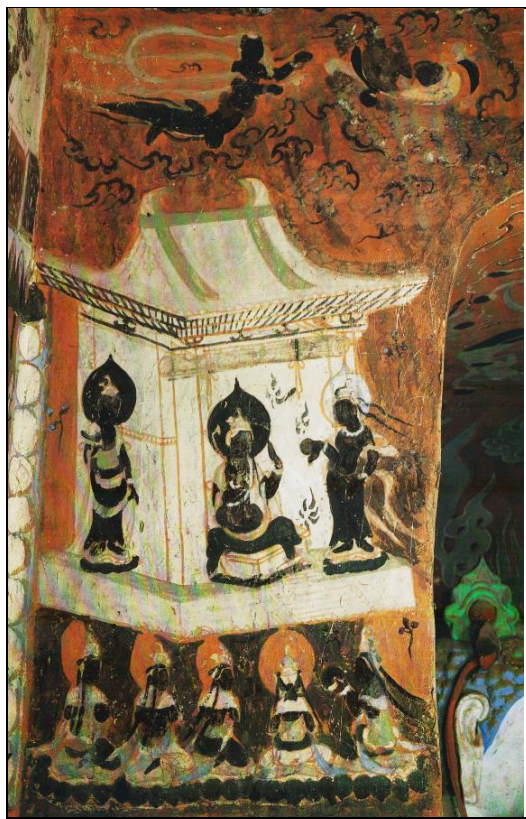


圖 11：380 窟維摩詰經變（文殊）龕外南側<sup>32</sup>

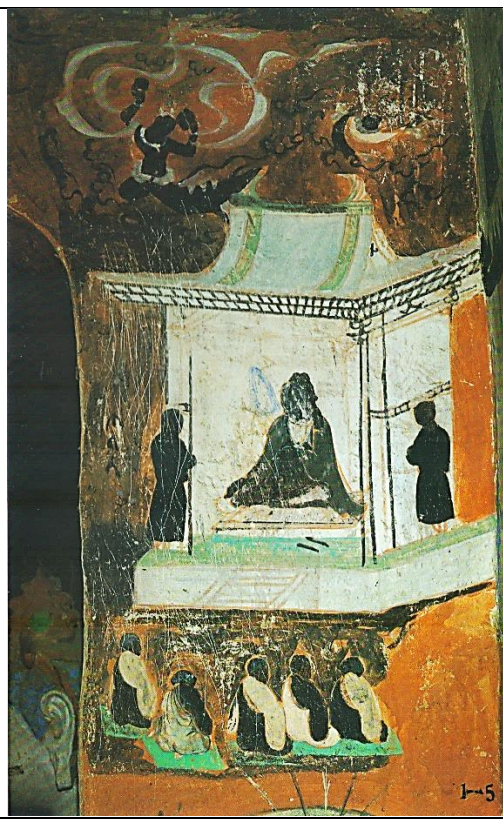


圖 12：380 窟維摩詰經變（維摩詰）龕外北側<sup>33</sup>

本鋪維摩詰經變最大特色就是簡化了，兩邊主角的屋子簡化到沒有聽法眾，這是不符合文本記載的。文殊一側，有五位聽法菩薩坐著圍繞於文殊前，聽法眾與建築物貼得很近，彷彿就是直接在建築物底下似的。每位聽法菩薩皆為桃形頭光，精緻的天衣飄帶與文殊兩側站立脅侍菩薩相似，每位聽法菩薩都坐在自己的蓮瓣坐墊上，最右側（最接近文殊正前方的一位）正雙手高舉一圓物（不確定是否為鉢飯）向文殊菩薩獻供。維摩一側，亦有五位聽法眾（僧人），其衣著外面還有一件斜肩到腋下的外搭衣，與維摩身邊兩位脅侍弟子的衣著不同。這五位聽

<sup>32</sup> 圖版出處：敦煌文物研究所編《中國石窟·敦煌莫高窟（二）》，圖 188。

<sup>33</sup> 圖版出處：敦煌文物研究所編《中國石窟·敦煌莫高窟（二）》，圖 189。

法眾，三位坐在一方毯上、另外兩位各自坐在一方毯上——完全可知源自上一鋪 314 窟的方毯而來。斗室前小樓梯下來的地方並沒有描繪前述出現過的供養弟子，就是很簡單只描繪地上五位而已。

#### (5) 417 窟

417 窟並無書籍圖版，通過筆者現場考，可以發現 417 窟維摩詰經變所在的「西壁龕外」，整個龕外兩側只分成了兩等分：下半部是此窟主尊像的脅侍菩薩（塑像），上半部就是維摩詰經變之文殊、維摩。亦即，雖說此窟龕不大，但維摩詰經變圖像就佔了西壁龕外二分之一的面積。



圖 13：417 窟維摩詰經變（龕外南北兩側）<sup>34</sup>

417 窟此鋪維摩詰經變本身雖然面積加大，但卻是一個更簡單版本的描繪，就是除了建築體內的圖像，其餘無多描繪（沒有位於地面上的聽法眾等）。而此鋪新出現一種建築型態——帳子——這可能是後來維摩詰經變兩側主尊所在建築的源頭。

#### (6) 206 窟

206 窟或有被誤以為是初唐之作<sup>35</sup>，實則判定為初唐的理由並不充分；其隔

<sup>34</sup> 圖版出處：杜雪梅《敦煌莫高窟第 417 窟研究》，蘭州：蘭州大學碩士論文，2020 年，圖 3-8，頁 59。

<sup>35</sup> 前揭潘亮文〈敦煌隋唐時期的《維摩詰經變》作品試析及其所反映的文化意義〉文中將此 206 窟置於「初唐」章節論述，並提及「或許是由於人物群像少，乍看之下容易被誤認為初期作品」但完全沒有其他註腳，也就是作者自己的看法，但其理由卻無法信服，因為在 206 窟之前的 417 窟，也是一位聽法眾都沒有的，諸家亦同意是隋代之作，顯然無聽法眾（「人物群像少」）完全不能作為判斷時代的基準；且該文最後所列的諸家維摩詰研究所表格中，206 窟無論是賀世哲、金維諾、敦煌研究院的《敦煌石窟內容總錄》皆判定為「隋代」。而濱田瑞美〈關於莫高窟隋代《維摩詰經變》的圖像組——通過與其他地區南北朝時期《維摩詰經變》比較〉一文中，似乎受到潘文的影響，因此避談 206 窟。這麼一來，也就造成誤以為隋代共只有 11 鋪的維摩詰經變。事實上 206 窟作為隋代作品，無論是就風格與位置判斷，問題都不大。



壁 205 窟，素來被學者認為是介於隋代與初唐之間，主要是因為開窟位置位於唐朝洞窟群，或以為相兩窟應同為初唐，但事實上就繪畫風格判斷則與隋代近似<sup>36</sup>。筆者透過鎖定《維摩詰經變》的風格來回判讀，確認屬於第二階段的最後一鋪，仍為隋代作品無誤。

此鋪維摩詰經變僅文殊菩薩有書籍的圖版可見，維摩詰無圖版，乃筆者現場考察。206 窟位於西壁龕外置頂處，這個位置顯示：整個隋代的維摩詰經變似乎在西壁龕外的位置高低調整發展一輪，現又回到置頂的位置。

206 窟此鋪最大的差異在建築形制，前面 380 窟是一變、417 窟又一變、而此鋪則又新一變，皆出現不同的建築形制，顯見仍處於發展階段。此鋪建築最大的特色除了形制不同外，首度出現以「正面」的方式描繪文殊與維摩的建築——之前所有文殊、維摩所在的建築都是以三十至四十五度微側描繪，這是因為《維摩詰經變》當初發跡於窟頂龕楣兩側，為了表示包含中央彌勒菩薩一組的效果，分別位於兩側的文殊、維摩詰之建築體便微微向中對視處理。

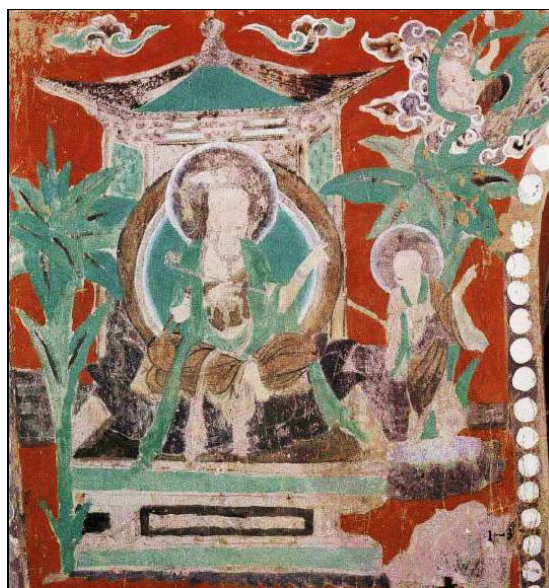


圖 14：206 窟維摩詰經變（文殊）龕外南側<sup>37</sup>

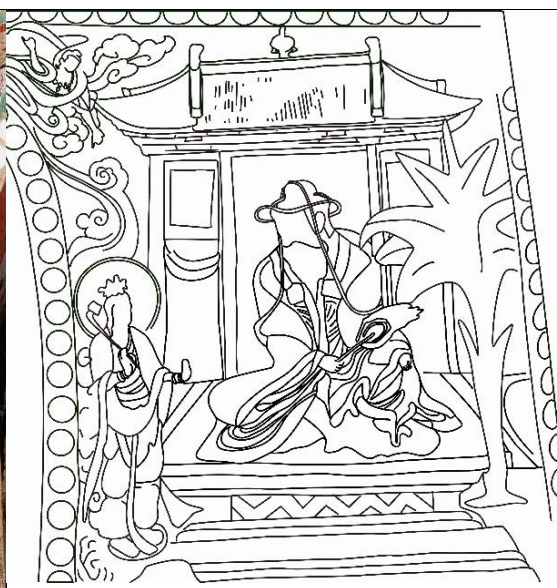


圖 15：206 窟維摩詰經變（維摩詰）龕外北側<sup>38</sup>

<sup>36</sup> 神秘的地球頻道〈新研究揭示莫高窟 205 窟和 206 窟敦煌壁畫創作年代之謎〉，2018 年 1 月，『網易網』：<https://www.163.com/dy/article/D7S6JNS5051182N0.html>（2022.04.07 上網）。此文中說明以「206 窟飛天壁畫為隋代繪畫風格」，而飛天與本文所探討的維摩詰經變是同一繪畫層，故 206 窟作為隋代接近尾端之作。

<sup>37</sup> 圖版出處：敦煌文物研究院主編《敦煌石窟全集 21：建築畫卷》（香港：商務印書館，2001 年），圖 36，頁 48。

<sup>38</sup> 圖版出處：筆者自繪（現場手繪，電腦繪圖後製）。

但又為何在此鋪轉為正面呢？很可能是因為位置改變描繪於龕外兩側的發展時日已經不是剛初始的發展，此鋪在第二類已經是第 5 鋪了，既然分置於龕外兩側的發展愈久，之前與位於中央彌勒菩薩的關係愈弱，因此沒必要必須以相對三十至四十五度的形式描繪。而此轉向正面亦有跡可尋，在前述 417 窟中，文殊與維摩皆以帳子表現建築主體——帳子便是以正面做描繪，只剩下主角仍屬側身描繪，但甚至文殊本身就接近正面描繪，只有維摩層疊的亞字型座椅還保留四十五度角描繪，其餘部分可說都轉正了。因此可以說，在此之前的 417 窟已有轉為正面的鋪陳。此外，206 窟值得注意一個首度出現的小圖像，位於文殊側最外緣要接上南壁的角落、維摩側的最外緣要接北壁的角落，同樣都描繪出一小段落的「城牆」——此乃表示維摩詰所說法的「毘耶離城」（廣嚴城）。

#### （7）276 窟

第 276 窟應該是敦煌維摩詰經變中型態最特殊的一鋪，其所在位置的確為前幾鋪所在的西壁龕外兩側，最引人注目的就是此鋪文殊、維摩詰是站立的姿態，而且沒有任何建築！其所位於西壁龕外位置，文殊整個佔滿西壁龕外南側壁面、維摩詰整個佔滿西壁龕外北側壁面，可說是西壁龕外位置發揮最淋漓盡致的一鋪。

首先需釐清此鋪是否為維摩詰經變，因為此鋪與其他維摩詰經變截然不同：

（一）完全無建築：此鋪完全捨棄了之前《維摩詰經變》一開始在敦煌就被描繪於屋宇建築內的型態，完全不受限於建築（根本沒建築體），直接讓文殊與維摩詰站出來。（二）首度出現立姿：敦煌所有維摩詰經變主角都以坐姿描繪，儘管坐姿各異、坐具各異，從未有不是坐姿的主角，但本鋪首度出現站立的文殊和維摩詰。

但事實上這兩點是可以一起思考的，西壁龕外的位置，之前的《維摩詰經變》最多僅佔據二分之一的壁面，多半是「方形」空間可資利用；而此 276 窟規劃可使用的是左右兩側整個「直長條帶」的空間，可使用空間整個增長。當此鋪決定讓文殊與維摩詰不再侷限於狹小的斗室內，離開建築體，既然充分擁有完整的直長條空間，兩位主角也就不必繼續坐著（建築物不在也沒地方坐）。是以，將兩位主角一直以來的坐姿、改設計為站姿，既符合拿掉建築體的表現、又充分利用

配合空間。那麼，回應素來對此鋪是否為維摩詰經變所質疑的兩點，其實無建築、立姿，都是同樣充分利用空間的設計概念所造成的改變。



圖 16：276 窟維摩詰經變（文殊）龕外南側<sup>39</sup>



圖 17：276 窟維摩詰經變（維摩詰）龕外北側<sup>40</sup>

撇除建築體與坐姿問題，透過以下幾點可以發現此鋪都還是在敦煌維摩詰經變的發展脈絡下發展：（一）南側還是文殊、北側還是維摩詰，而且微微相對著——這與前述西壁龕外遙相呼應的圖像設計相同；（二）文殊菩薩比畫的雙手（右手上舉平伸、左手上舉比「OK」的手勢），以及維摩詰頭戴軟帽、身外披紅色氅衣（露出寬大袖口）、內著白色長袍、手持麈尾（右手握柄、拍向左手）——這也是前述幾鋪中類似的主角造型；（三）文殊的外側（接南壁轉角）與維摩詰的外側（接北壁轉角）皆描繪出高聳的山石與大樹，恐怕不是單純裝飾作用，更寓含著空間暗示——這些特殊象徵意涵的圖像，是前述 262 窟、

<sup>39</sup> 圖版出處：敦煌研究院主編《敦煌石窟全集 7：法華經畫卷》，圖 180，頁 192。

<sup>40</sup> 圖版出處：敦煌研究院主編《敦煌石窟全集 7：法華經畫卷》，圖 181，頁 192。



420 窟、206 窟圖像所暗示的毘耶離城、菴羅樹園空間所在。因此可以確認此鋪站立主角誠然是維摩詰經變無誤。

而特別是透過現場考察，筆者發現關於「斗室」的意涵——此 276 窟本身就不大，本身就是個斗室的概念，將文殊和維摩詰直接描繪於龕外，是為了與龕內的主尊佛成為：一整組洞窟內就表徵著「斗室」、就是還原經文中說法的場景的概念。特別是可以在文殊、維摩的外側轉角入南壁、北壁的角落，看到山石的描繪已跨越壁面，亦可知此窟整體的概念設計是存在的。

此鋪需要補充的是：維摩詰旁側留有一段榜題文字：「戒香、定香、惠香、解脫香、解脫知見香、光明雲臺遍法界、供養十方無量佛，見聞普薰證寂滅，一切眾亦如是」<sup>41</sup>，賀世哲先注意到此文與敦煌文獻 S.440 相同，王惠民進一步根據 S.440《四分尼戒本》後所附八篇短文指出此段文字為「行香說偈文」——可能就是道安制訂的行香之法，賴文英也是將此鋪與戒律連結思考<sup>42</sup>。若以時間點思考，道安法師（312-385）是魏晉南北朝高僧，時間點上與隋代（581-619）本窟符合，那麼維摩詰經變與受戒的關係是寶貴資訊，可進一步思考信仰的實用空間關係。

276 窟還有一個圖像值得注意：文殊菩薩外側描繪了陡然聳起的山石，這個山石的描繪是跨壁面的，而其從地拔起的高聳，是從立姿的文殊菩薩腳下、直聳至頭部；而維摩詰一側，因為披搭的外套較寬、佔據壁面面積較多，因此其山石是描繪在西壁維摩詰旁壁面的北壁轉角處，是緊黏著維摩詰的，甚至超過頭部。而兩大主角身旁外側都描繪著聳然的山石，特別是維摩詰此側西壁不夠畫、仍堅持在轉角過去北壁一定還是要描繪，顯見這是非常強調的圖像！此處的「山石」作為區隔的意義相當明顯，而且在維摩詰一側高聳的山石形成一線，應為維摩詰於城內說法與佛陀於城外說法兩空間之區隔，所以應為「城牆」最初的型態。

#### （A）主角

- a. 420 窟文殊端坐於「亞字型」高座，雙腿自然下垂；維摩詰則採跪坐姿態，腿上有几案，左手置於桌上，右手上比出「Y 字型」的手勢——此為「不二

<sup>41</sup> 敦煌研究院主編《敦煌石窟全集 7：法華經畫卷》，圖 181（圖版中榜題文字摘錄），頁 192。

<sup>42</sup> 賴文英〈敦煌石窟的圖像與儀式〉，《「2019 亞洲佛教藝術研習營：敦煌佛教藝術」講義手冊》（臺北：覺風佛教藝術文化基金會，2019 年），頁 165-173。



法門」象徵手勢，在敦煌濫觴於此窟；維摩詰端坐於屋內，身體前方有個几案，右手上持麈尾（鬚斗狀）、左手置於几案上。

- b. 419 窟文殊菩薩坐在一個非常高的臺座上，但並非前述 420 窟的亞字型臺座，而是首度新出現高瘦型的「腰鼓」臺座，文殊一腳翹起、一腳下垂由蓮花承其足——這類似於唐以後才出現的水月觀音坐姿型態；文殊左手手指伸出，但因此鋪坐姿改變，左手置於左膝上，因此不能確知是否比出「Y 字型」手勢。維摩詰坐於屋內，頭上戴著軟帽，身後有帳子，身軀前方有几案，右手上舉麈尾（鬚斗狀），麈尾之柄身有點長。
- c. 314 窟文殊首度出現新的臺座——端坐「壺門床」之上，壺門床不算高，大約高度至隔壁站立的脅侍菩薩膝蓋高度，正面開兩個壺門——這是筆者考察仔細紀錄發現文殊臺座中，繼亞字型臺座、束腰臺座後，隋代出現的第三種臺座型態。維摩詰身穿開襟大紅長袍，身軀前方不見几案，坐姿類似於前述 419 窟文殊翹腳的型態，相當愜意而少見。
- d. 380 窟雖然建築本體與之前相仿皆為歇山頂型態，但建築本身在此鋪變得相當瘦長而窄小，特別是歇山頂的正脊非常短。建築屋子內文殊的頭頂上描繪了一個往上捲的捲簾，這是首度新出現的圖像。而文殊則是首度出現「尖桃形」（兩側脅侍菩薩也都是）頭光造型，所坐之具是一低矮小方臺（上寬下窄）——這是第一次出現主尊比兩側脅侍菩薩低的情況。維摩詰所在的斗室與對面文殊屋子一樣狹小，由歇山頂的正脊非常短可以看出。維摩詰頭戴軟帽（還有帽帶兩條垂下），右手置於腿上、左手撐在左膝蓋上持扇，身披氅衣（且似乎還是披帽相連的），盤坐於一低矮（僅微微高於地面）的方毯上，非常有意思的是，方毯前還放著他的鞋子，看來非常像今日的拖鞋，這也是首度出現的圖像。
- e. 417 窟文殊一側殘損嚴重，但帳子部分仍存，包括兩道半圓形下垂的帷幔仍清晰可見。文殊菩薩與兩側脅侍菩薩皆有頭光，文殊坐於細長的腰鼓座椅上（之前僅見於 419 窟），兩脅侍站立著，其餘殘損不明。文殊帳子外下方描繪有一小潭綠水，中有一朵大蓮花。維摩一側保存較好，可以看出帳子型態相同，亦垂著兩道帷幔，頂部宛如蒙古包，並有寶珠嚴飾。維摩詰的頭部已殘損不見，身軀前有著「几案」，身後有兩位脅侍弟子站立著。特別值得注

意的是維摩詰坐於「亞字型」層層相疊的高臺座上（之前僅見於 420 窟文殊的座椅）——顯然兩主角的座椅仍處於一種互換嘗試階段。維摩詰帳子外下方也有一潭綠水，中亦有大蓮花一朵，是否有環山從殘損圖像中無法確知。

- f. 206 窟文殊一側，建築形制是六角形飛簷的亭子，這也是首度新出現的建築型態。亭子內文殊菩薩除之前幾鋪也描繪的頭光外，首度新出現大圓身光佔滿整個亭子，文殊菩薩盤腿而坐於一朵大蓮花上，四周掩映著綠色植物——整個設計與後來唐代才出現的水月觀音實在頗為相似（包括主尊身後的大圓身光、以及四周掩映的植物等，是完全相似的氛圍），這種文殊的型態是新出現的，不見於前。206 窟的持物特別值得注意，因為這是首度出現文殊持「如意」，文殊右手橫持著「如意」、左手上舉比出「Y」字型手勢——這種後代文殊手勢標準配備，乃濫觴於此。而維摩此側建築與對面的文殊有異曲同工之妙的是裸視感——建築四周都沒有廊柱，輕易露出維摩詰身後的四扇屏風。維摩詰的建築與文殊並不相同，仍是歇山頂的建築體，只是因為不再以三十至四十五度側面描繪，因此呈現整個壓扁描繪的歇山頂型態。維摩詰身著白衣、頭戴「圓盤貌」有兩條帽戴長長垂下（首度出現新造型），以遊戲坐的姿態坐於亞字型座椅上——事實上文殊、維摩兩者亞字型座椅型態十分接近，僅正面束腰處的圖案有所不同。維摩詰左手置於腿上、右手持扇置於左手之上——此扇型態類似孔雀羽毛，扇柄正接著為孔雀羽毛的圓眼處——但這種扇型僅此一鋪，之後也未見（參見筆者繪圖，圖 14）。
- g. 276 窟最特殊莫過於兩大主角皆被描繪以立姿呈現，此為敦煌全部維摩詰經變中唯一以立姿描繪者。文殊菩薩跣足立於蓮花之上；有頭光，雙唇微啟，展現出正言說貌；雙手手肘皆彎曲向上，內側的左手大拇指與食指交扣，展現出類似「OK」的手勢。維摩的足部殘損較為嚴重，但是仍可見出應只是立足地面（並沒有站立於某物之上）；頭戴白色軟帽，維摩的眼神正對著文殊，雙唇微啟，亦正言說交談；內側的右手手持麈尾，此鋪麈尾並不像前幾鋪尖端朝上，而是尖端正由其攤開手掌的左手輕托著，頗有一種維摩邊說邊搖麈尾，麈尾尖端時而縱向朝上、時而橫向朝左手掌——畫面上正是揮向左手掌時的瞬間截圖。兩大主角的穿著都是以紅色為主要設計，文殊下身的褲裝是紅色的，維摩詰披著的氅衣紅色的（氅衣所露出手部沒有穿過的空洞袖

口，正是唐代坐姿維摩身上披衣相同的型態）；主角兩兩向著對方站立，唇部皆微啟，描繪出互相對談論辯之貌，彼此互動性甚佳，躍然壁上。

小結（隋代第二階段的主角）：1 文殊菩薩的座椅出現三種：①「亞字型」臺座、②束腰臺座、③直接坐於壺門床上；2 手勢與持物：延續第一階段單純一手上舉居多，但是第二階段首度出現比出「Y」字型的手勢（420、206 窟）、也首度出現「如意」的持物（206 窟）；3 几案：第一階段曾出現過文殊座前（425 窟），但此第二階段中几案只出現在維摩詰一側（420、419、417 窟），更多兩大主角前皆空無一物，顯示此時「几案」無論在誰的座前，皆尚未形成標準備配。

### （B）配角

- a. 420 窟文殊旁近龕內側描繪一位有頭光的身著藍色的菩薩，面向文殊交腳而坐（配角很少有此坐姿），特別值得關注的是其手上捧著滿滿的鉢飯，應為神奇至香積國請香飯返回辯法斗室現場的「化菩薩」——其所在位置、形象與前述第一階段 425 窟文殊建築物外的角色如出一轍，但 425 窟描繪的是「舍利弗」（圖 4），此 420 則是「化菩薩」；維摩詰一側則沒有描繪任何配角。
- b. 419 窟文殊一側有一位跪者，與前述 420 窟是捧飯的「化菩薩」位置相同；而維摩一側的配角立於斗室之外的地面上，雙手捧鉢（飯），無頭光，身著袈裟，此應為「舍利弗」。值得注意的是兩點：（A）整個隋代維摩詰經變「捧飯」的，除 419 鋪外，都是由「化菩薩」來執行，在此卻是「舍利弗」——顯示出「捧飯」動作的角色雖大致上與「化菩薩」的連結較強，但仍未完全固定；（B）隋代「舍利弗」在第一階段 425 窟的動作是「捧飯」、在此第二階段 419 窟是「倒飯」——顯示舍利弗所配置的動作都還在試驗中。
- c. 314 窟兩側都以描繪聽法眾為主，但卻都沒有配角的描繪。在此之前，敦煌隋代的《維摩詰經變》並沒有出現過兩側皆毫無配角的設計——時有單側無配角的情況，但兩側皆無隋代僅 314、以及唯一以立姿大圖版出現的 276 窟。
- d. 380 窟文殊內側，描繪一位立姿菩薩，有著與文殊相同的尖桃形頭光，單手（右手）持一圓物（應為鉢飯）貌似遞給文殊，此應為「化菩薩」；而文殊左手上舉說法的姿態，形成與化菩薩打招呼的效應，相當有趣。維摩斗室內除了維摩詰與兩位脅侍弟子，但僅是一般聽法眾，並非舍利弗；因此維摩一

側，可說並無配角的描繪。

- e. 417 窟除主角保存可見外，壁面殘損較嚴重，目前現場考察亦不能確知是否有配角描繪。
- f. 206 窟文殊內側描繪一位有頭光的弟子，應為「舍利弗」，舍利子面向文殊比手劃腳，其手勢與文殊相似，皆指向對面的維摩詰處。此鋪有趣的設計是，文殊該側的脅侍弟子比著對面的手指處上方有一身飛天，飛天好像就順著其手勢、跨越中央佛龕、而來到維摩一側，維摩身旁有一位「菩薩」——其上方正是此一飛天，亦即，此位「菩薩」乃從文殊一側、乘著飛天雲氣、下降至維摩詰處——再仔細看飛抵維摩內側的這位「菩薩」，左手持與文殊菩薩一模一樣首度出現的「如意」、右手亦與文殊菩薩相同比著「Y」字型手勢，且與文殊菩薩衣著全然相同（綠色上衣、赭紅色下著），這位不是一般的脅侍菩薩，而是化現神通從佛龕對面的文殊一側、飛抵至維摩一側的「文殊菩薩」是也！這是整個敦煌唯一一鋪展現文殊神通飛身至維摩詰處的一鋪，並無任何研究辨識出此圖像，相當珍貴！
- g. 276 窟是最純粹完全沒有任何配角的一鋪，包括脅侍菩薩、弟子、天女、聽法眾，全然淨空的一鋪。究其原因，是因為將兩大主角改變為立姿的設計，這是敦煌首度出現以立姿描繪的維摩詰經變，乃將整個龕外直長條空間全部交予描繪兩大主角，主角的身形相當巨大——事實上兩大主角的身形與該窟南北兩側壁面上所描繪的立姿菩薩幾乎一般高大，如此一來就佔據掉整個西壁龕外的空間，當然也就再無法描繪進其他配角了。

小結：敦煌隋代《維摩詰經變》第二階段的配角，1「化菩薩」捧飯是最主要的、其次是「舍利弗」（但動作不固定）。「化菩薩」與「捧飯」的緊密連結，是從第一階段至此第二階段都沒有改變過的型態，顯見敦煌《維摩詰經變》在隋代一開始就固定了「化菩薩捧飯」的圖像設定。2 但「舍利弗」則不同，整個隋代舍利弗出現了五種動作型態：①無動作、②合掌、③倒飯、④捧飯、⑤比手劃腳，顯示出隋代舍利弗的動作尚未固定。3 至於「天女」，在第一階段出現過之後，第二階段隱跡並未出現（參見表 2）。

### 3. 第三階段：北壁

隋代現存維摩詰經變中，277 窟是唯一離開西壁、首度挪移至北壁的一鋪。本鋪並無圖版，以下乃由筆者現場考察紀錄、繪製而成。目前畫面的右半已殘損不見，筆者線描圖中特別描繪出一道壁面補強的痕跡，但事實上整個畫面皆風化嚴重，尚未描繪出的部分即是現場畫面幾乎殘存，線描圖中黑色線條則是壁面上保護補強的痕跡。

雖然維摩詰經變的壁面位置改變了，但是繪畫意識則與前述第二類描繪於西壁龕外者如出一轍——因為 277 窟北壁是把前述第二類西壁整個照搬過去描繪的概念。莫高窟的「西壁」因為就是洞窟的「正壁」，因此會在正面開龕、內塑主尊像；而此 277 窟挪移至北壁的維摩詰經變型態亦可見此端倪——在橫長條的空間的中央，自己又描繪了宛如正壁的佛龕——從這種明明不是正壁卻仍然描繪出正壁才會有的佛龕型態，仿照正壁的痕跡相當明顯！而且若就將此壁當作前述第二種型態來看，佛龕兩側的文殊（左：北壁西側）、維摩詰（右：北壁東側），兩大主角與在西壁龕外的方位配置上是一模一樣的。



圖 18：277 窟維摩詰經變（北壁）<sup>43</sup>

此鋪中央佛龕內容為：佛龕由上方傘蓋型態確知分佈位置，佛龕傘蓋內描繪兩尊佛像（由兩尊像的手勢可知彼此有所互動），兩尊像中間有一寶塔，右側之佛雖已殘損，但仍可就殘損形象蠡測得知。這種在一佛龕內有兩尊像中國各地遺存非常多，加上寶塔的特徵，整組龕內所描繪的是《法華經》中釋迦佛（現在佛）與多寶佛（過去佛）一起出現的「二佛並坐」。

<sup>43</sup> 圖版出處：筆者自繪（現場手繪，電腦繪圖後製）。

### （1）主角

畫面左側（北壁西側）文殊菩薩：北壁西側受到殘損較少，可以看出所殘存這一側描繪的是文殊一方。文殊被描繪於一歇山頂窄小建築內，值得注意的是，此建築屋子內首度出現類似今日兩側拉開的上捲式窗簾——這是新出現的圖像，之前在 380 窟首度出現的是往上捲的捲簾，但在這裡嘗試了另一款左右拉開的設計。而與 380 窟相似處也出現在文殊的尖桃形頭光，380 窟從文殊到脅侍到聽法菩薩全部都是尖桃形頭光仍令人印象深刻。文殊坐著亞字型座椅（亞字型之前就有，但高腳程度以此為最），因為座椅很高，雙腿剛好能下垂至地面。文殊兩旁各有一位立姿的脅侍菩薩，兩脅侍菩薩型態也與 380 窟相仿，但修正了當時描繪文殊菩薩竟比脅侍矮的問題。此鋪的聽法眾被描繪於建築物前方一橫排，由於此鋪所描繪的景深較短，聽法眾與建築物貼得很近，彷彿就是直接在建築物底下。聽法眾中間也有所殘損，目前還可以算出尚存至少七位聽法眾（左四、右三），都是背對觀者、面對文殊，看來似乎為聽法「弟子」的裝扮，而非 380 窟是聽法「菩薩」的裝扮。這裡的確可見許多沿襲自 380 窟的圖像痕跡。

當然此鋪最可惜的就是相對位置的維摩一側已經完全殘損不見了，由於前述維摩詰經變來理解，文殊、維摩通常相對稱，加上由中央佛龕大傘蓋觀看右側已殘損的空間，的確與殘存的文殊屋子空間大小差不多，推測所殘損幾乎可以確定就是維摩詰了，此鋪視為《維摩詰經變》的問題不大，《內容總錄》也登錄此鋪為隋代的《維摩詰經變》。

### （2）配角

277 窟的維摩詰經變雖然佔據一整個北壁壁面的空間，但在空間設計上，其實是將主尊的概念置入，中央傘蓋之下的「二佛並坐」就是主尊的意象，故佔據大部分的北壁面積，如此一來兩大主角文殊與維摩詰所分配到的空間就有限。而兩大主角如同前述第二階段的型態，乃各自位於其屋宇內，這麼一來，屋內扣掉主角，身邊空間更有限了。或許受限於空間，文殊一側兩邊僅為一般脅侍菩薩，並非有情節意涵的弟子或天女；而另一側維摩詰的空間雖已全部殘損，但按照以往對稱的設計，維摩兩側應該也不會是有情節意涵的弟子或天女。因此首度挪移至北壁的 277 窟維摩詰經變，似乎尚未關注到出配角的情節發展。



## (二) 片斷情節

### 1.最後的囑託：彌勒菩薩

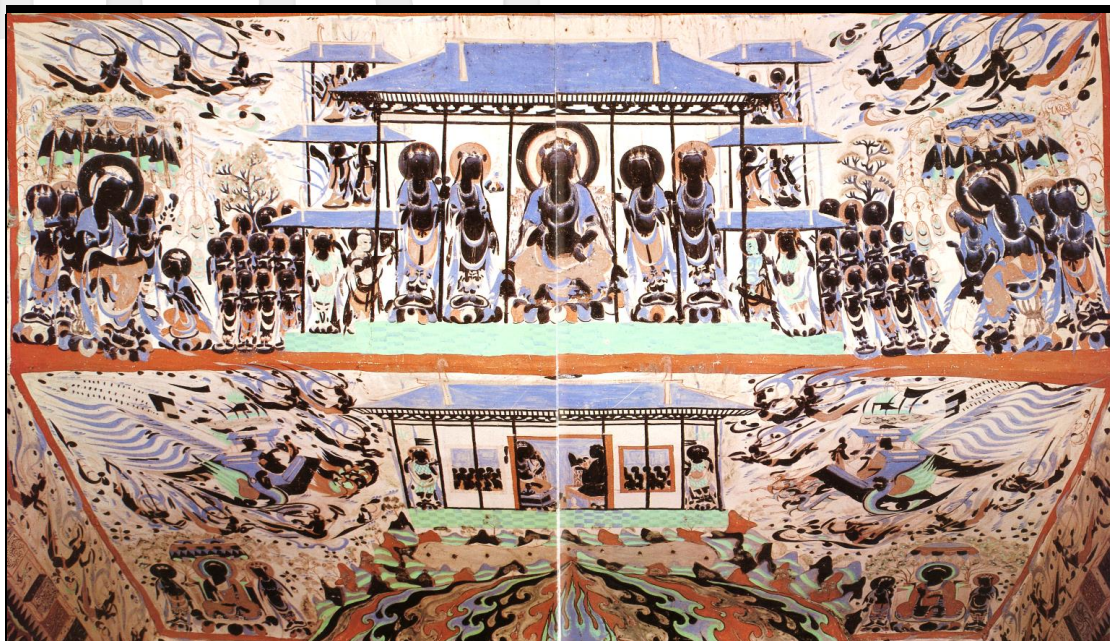
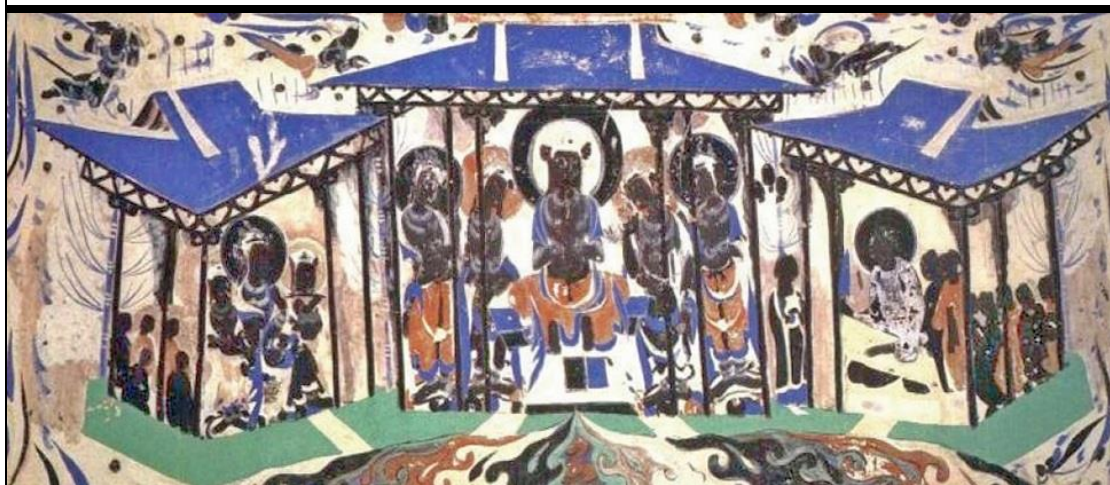
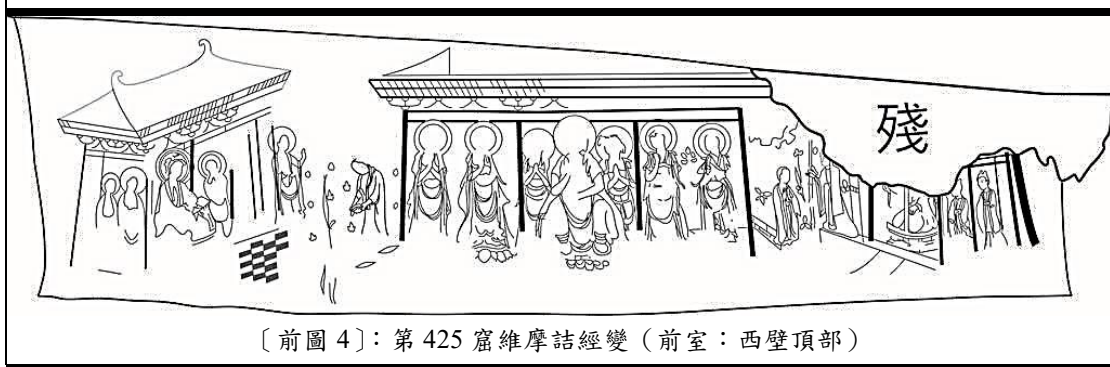


圖 19：第 423 上：彌勒菩薩（人字披頂西披）下：維摩詰經變（龕上平頂）<sup>44</sup>



〔前圖 3〕：第 433 窟維摩詰經變（西壁龕頂）



〔前圖 4〕：第 425 窟維摩詰經變（前室：西壁頂部）

<sup>44</sup> 圖版出處：敦煌文物研究所編《中國石窟·敦煌莫高窟（二）》，圖 34。

敦煌隋代《維摩詰經變》中描繪有「彌勒菩薩」者，皆出現於第一階段，共 3 鋪：第 423 窟、433 窟、425 窟。

第 433 窟：《維摩詰經變》（圖 3）採取將交腳型態的「彌勒菩薩」置於兩大主角文殊、維摩的中央，此鋪是作為將彌勒菩薩視為《維摩詰經變》範疇的最佳例證。特別是三幢建築物緊緊相連，兩大主角作為表徵《維摩詰經變》是毫無疑問的，因此緊緊安插於其中的「彌勒菩薩」，要將之排除在《維摩詰經變》外，是很難說得過去的。也是透過此 433 窟與接下來的 425 窟，我們能回過頭來思考前述 423 窟分別描繪於兩個壁面的「彌勒菩薩」、「文殊與維摩」，其實是一整組的設計。

第 425 窟：透過此鋪的維摩詰經變（圖 4）則能更進一步證實「彌勒菩薩」、「文殊與維摩」就是一整組的設計，因為可以看到此 425 窟光是「彌勒菩薩」的建築本身的描繪，是與前述 433 窟位於另一人字披壁面的「彌勒菩薩」如出一轍——皆為交腳彌勒、皆為三幢廡殿頂建築物所、建築物內左右脅侍菩薩的描繪等。至此，此第一階段中出現的彌勒菩薩，被作為「維摩詰經變」的角色看待，而非「彌勒經變」的角色，已昭然若揭。

剩下一個問題是，何以此交腳「彌勒菩薩」在第二階段後不見了呢？那是因為隋代的《維摩詰經變》發展到了第二階段，所在位置改描繪於正壁佛龕外兩側，這兩龕外的狹長條空間描繪兩大主角以外、頂多是配角脅侍一兩位，因此再無法描繪具有要角意義的「彌勒菩薩」了；且不單是空間不足之故，原來第一階段的「彌勒菩薩」乃位於兩大主角之間的中央位置，而今第二階段中央恰是主尊佛所在的空間，所以「彌勒菩薩」毫無表現空間，只能被消弭不再描繪了。

## 2. 神奇穿越時空捧來香飯：化菩薩

首先，敦煌隋代《維摩詰經變》的配角中，最先出現的角色就是「化菩薩」。是在最早的 262 窟一次就出現兩位，分別在兩大主角文殊和維摩詰兩側皆有，藉由「化菩薩」的角色，顯示相當強調化菩薩所代表由香積國請香飯神奇穿越回維摩斗室的情節。

其次，整個隋代《維摩詰經變》三個發展階段的三種配角，統計起來共 12 身，其中「化菩薩」佔 5 身，比起「舍利弗」的 5 身、「天女」的 2 身，而「化

菩薩」是最早出現的配角圖像（參見下表 2）。

第三，隋代《維摩詰經變》配角的「捧飯」或「倒飯」動作，對後代的影響值得關注。敦煌《維摩詰經變》隋代「化菩薩」出現的動作都是「捧飯」；而初唐以後，才出現一鋪之內同時描繪出兩位化菩薩，一「捧飯」、一「倒飯」。亦即，溯源至此隋代時期，後代皆由「化菩薩」來執行請香飯返抵斗室的兩種動作，其實早在隋代這兩種動作就已經都出現過了，其中「捧飯」較熱門，「化菩薩」百分百都捧飯，而「舍利弗」亦有一鋪捧飯的紀錄；而「倒飯」則相對冷門，只有舍利弗執行過一次。

最後，第一階段 425 窟維摩一側，所出現兩位配角（舍利弗、天女）被描繪在同一陣營，其「舍利弗」，並不是後來初唐以後逐漸定型與天女上演著散花或變性的戲碼，顯示出此時「舍利弗」的形象尚未固定，甚至也出現與「化菩薩」相同的捧飯動作，除了意味著隋代的配角與其動作尚未完全發展成標準配備之外，也意味著隋代「舍利弗+天女」也只是實驗性質出現過一次，配角組合的概念尚未成型。

### 3.神奇展現心無所住散花功力：天女

敦煌隋代的《維摩詰經變》中，「天女」似乎是尚在發展雛形的配角。第一階段 433 窟最先出現「天女」的描繪時，身後有一花樹。天女與花樹的關係在 425 窟最為明顯，433 窟立於花樹前的角色變成「舍利弗」、而「天女」則在舍利弗旁對之比手劃腳，仔細一看舍利弗已身著落花。425 窟是敦煌隋代《維摩詰經變》發展的第一階段，顯示出雖然「天女散花」的情節，考察圖像並非每一鋪都有描繪，但出現的時間非常早，顯示有意重視此一情節，只是尚處於開始發展之作。

第二階段目前現存的各鋪中，即使有描繪「舍利弗」的 419 窟、206 窟，也都沒有描繪出「天女」。

表 2：敦煌隋代維摩詰經變「配角」資訊一覽表

數量	發展階段	窟號	文殊（左）一側	維摩詰（右）一側
1	1 西壁 頂部龕上	262 窟	化菩薩（捧飯）	化菩薩（捧飯）
2		423 窟	舍利弗	×
3		433 窟	×	天女（合掌捧物）

4		425 窟	舍利弗（倒飯）	舍利弗（合掌） 天女（比手劃腳）
5	2 西壁 龕外兩側	420 窟	化菩薩（捧飯）	×
6		419 窟	化菩薩（捧飯）	舍利弗（捧飯）
7		314 窟	×	×
8		380 窟	化菩薩（捧飯）	×
9		417 窟	〔殘損〕	〔殘損〕
10		206 窟	舍利弗（比手劃腳）	★【文殊菩薩】
11		276 窟	×	×
12	3 北壁	277 窟	×	〔殘損〕

最後值得注意的是，天女與舍利弗所一起出現的都是位於維摩詰的陣營、而非文殊陣營，此恐與文本記載有關，將於下節論述。

### 三、文本：隋代敦煌維摩詰經變之文本意涵

#### （一）貫穿情節：文殊與維摩對坐

《維摩詰經》現存漢譯 3 本，分別為支謙（約 3 世紀）所譯之《維摩詰經》、鳩摩羅什（344-413）所譯之《維摩詰所說經》、玄奘（602-664）所譯之《說無垢稱經》。根據賀世哲等前賢的研究，目前已認定敦煌《維摩詰經變》的文本依據是根據鳩摩羅什所翻譯，因此以下文本的探討將以羅什譯本為討論。

描繪兩大主角相對，主要是〈文殊師利問疾品〉第五所描述：文殊代表佛陀率眾向維摩居士探病，進而展開精彩論辯的場景。文殊菩薩的隨從包括八千菩薩、五百聲聞、百千天人、大弟子眾等，一起進入毘耶離城。

首先，是維摩詰刻意布置了這麼一個環境：「以神力空其室內，除去所有及諸侍者；唯置一床，以疾而臥。」所以當文殊菩薩一進入其舍，才會「見其室空，無諸所有，獨寢一床」，進而展開「不來相而來，不見相而見」的辯論。接著，文殊菩薩詢問：「居士此室，何以空無侍者？」開啟一連串「空」之論辯（「諸佛國土亦復皆空」、「以何為空？」、「以空空」、「空何用空？」、「以無分別空故空」、「空可分別耶？」、「分別亦空」……後來甚至談到「唯有空病，空病亦空」），此



段對話相當精彩，聞者莫不叫好。最後在談到「菩薩行」後，「說是語時，文殊師利所將大眾，其中八千天子皆發阿耨多羅三藐三菩提心」結束此番論辯<sup>45</sup>。

有意思的是，文本中所描述的「空」頗具抽象意味，在圖像上將如何呈現？我們發現《維摩詰經變》一開始進入敦煌的隋代，就是一直在處理這個問題，試圖在壁面空間上呈現出文本所論述。

第一階段最早一鋪 262 窟（圖 1）採取的方式是將兩大主角所在的建築空間描繪頗小，幾乎是兩大主角與身邊兩位貼身脅侍之外，就再也容不下任何人，其餘一堆弟子都被描繪在建築物外的地面上，以此來顯示所在斗室的狹小。此外，文本中所描述的室內一「床」，為床坐、坐榻之意；由於 262 窟一開始便以阿修羅為中心分置兩主角於左右兩側的建築內，因此兩主角並不在同一室內，分置左右的兩大主角於其建築內就各自有一床榻——這點是與文本所描述的一室一床略有出入，但卻也不影響圖像觀看理解文意。

將文本傳達最好的是第一階段 423 窟（圖 2），這是緊接在 262 窟後的一鋪。423 窟完全將文本所描述兩大主角描繪於同一斗室之內，雖然為了描繪「對辯」的場景因此必須要將兩大主角分置兩床榻上相對呈現，但仍然適切地傳達兩主角位於同一斗室的情形。特別是，此兩主角同位於一建築內，左右各開一扇窗戶，透過窗戶展現室內滿滿擠進超乎想像多的聽法弟子，這的確傳達出〈文殊師利問疾品〉一開始提及：「今二大士文殊師利維摩詰共談，必說妙法，即時八千菩薩五百聲聞，百千天人皆欲隨從」<sup>46</sup>、以及在經過法之論辯後，「文殊師利所將大眾，其中八千天子皆發阿耨多羅三藐三菩提心」。此 423 窟是最能傳達文本的一鋪，但很可惜是敦煌《維摩詰經變》唯一將兩主角安置於同一斗室內，而之所以能夠如此，是因為中央的彌勒菩薩描繪於隔壁的壁面（圖 19），因此中央空間可以將兩大主角合體於一斗室內。

從第一階段描繪於龕頂、到第二階段兩主角更加分開於龕外兩側，並不影響以眾多聽法眾的「擠」、來凸顯文本描述一開始只見斗室見其室「空」的意象。第二階段 420 窟維持斗室內不可思議擠滿超多弟子（圖 5、圖 6），419 窟聽法眾

<sup>45</sup> 姚秦·鳩摩羅什譯《維摩詰所說經》卷 2〈文殊師利問疾品〉第五，收入大正新脩大藏經刊行會編《大正新脩大藏經》第 14 冊（東京：大藏出版株式會社，1988 年），頁 544a-545c。

<sup>46</sup> 姚秦·鳩摩羅什譯《維摩詰所說經》卷 2〈文殊師利問疾品〉第五，頁 544a-545c。

雖沒有這麼驚人但也還描繪著（圖 7、圖 8）；但是從第二階段 314 窟（圖 9、圖 10）、380 窟（圖 9、圖 10）開始，眾多聽法眾似乎不再是描繪的重點，但至少建築之外還零星描繪聽法人物；到了 206 窟（圖 13、圖 14）則直接消失掉聽法眾，至此以聽法眾擁擠來凸顯斗室之空的神奇意象可以說完全消失了。

或許以聽法眾之「擠」、來凸顯斗室之「空」的意象，在圖像上不夠直接；但凡不夠直接需要轉譯的圖像，在敦煌壁畫上的發展走向衰敗的可能性都比較高。但是換句話說，在「文殊與維摩對坐」的圖像上，利用兩大主角的描繪，已足敷傳達出文殊與維摩間的神通展現、甚且以聽法眾之「擠」、來凸顯斗室之「空」的意象亦寓含其中，所以是否需要描繪出聽法眾似乎可以退居其次，主體描繪出兩大主角即表徵出《維摩詰所說經》一切神通的開端矣。

## （二）片斷情節

### 1. 最後的囑託：彌勒菩薩

《維摩詰所說經》最後第十四〈囑累品〉是「佛陀」將本經交付給彌勒菩薩的最後強力囑託：「彌勒！我今以是無量億阿僧祇劫所集阿耨多羅三藐三菩提法，付囑於汝。如是輩經，於佛滅後末世之中，汝等當以神力，廣宣流布於閻浮提，無令斷絕。」<sup>47</sup>而彌勒菩薩在佛陀說明「二相」（1 好於雜句文飾之事、2 不畏深義如實能入）與「二法」（1 輕慢新學菩薩，而不教誨、2 雖解深法，而取相分別）之後，彌勒菩薩答應：「若未來世善男子、善女人求大乘者，當令手得如是等經，與其念力，使受持讀誦、為他廣說。世尊！若後末世，有能受持讀誦、為他說者，當知皆是彌勒神力之所建立。」<sup>48</sup>

由於壁畫所依據的文本相當明確記載咐囑「彌勒菩薩」，因此我們可以理解前述圖像部分，敦煌《維摩詰經變》隋代第一階段 4 鋪——第 262、423、433、425 窟中，只有最早的 262 窟中央是描繪「阿修羅」，其餘 3 鋪中央或其上方都是安排「彌勒菩薩」，其受囑託而置於畫面中央的意義昭然若揭。

第一階段的《維摩詰經變》位於正壁龕上，有完整的空間，「彌勒菩薩」可以描繪在兩大主角的中央；但進入到第二階段，被分置於龕外狹長條的空間時，

<sup>47</sup> 姚秦·鳩摩羅什譯《維摩詰所說經》卷 3〈囑累品〉第十四，頁 557a。

<sup>48</sup> 姚秦·鳩摩羅什譯《維摩詰所說經》卷 3〈囑累品〉第十四，頁 557b。



中央空間是正壁主尊像所在，因此根本沒有辦法像第一階段彌勒菩薩的所在位置依樣描繪——這正是何以「彌勒菩薩」在維摩詰經變中曇花一現、後來卻消失的緣故。隋代是《維摩詰經變》進入敦煌數一數二的時代，構圖型態還在調整當中，第一階段（西壁龕頂）畫面中央描繪受託重任的「彌勒菩薩」，在圖像上相當合理；第二階段（西壁龕外）因空間被佔據而消失表現後，第三階段也沒有恢復彌勒菩薩。隋代如此發展下來，接下來的初唐時期，《維摩詰經變》也多半位於分置兩側的西壁龕外空間，這麼一來，被消失已久的彌勒菩薩在承傳斷訊的情況下，想當然爾後代也就再難恢復了，這也是《維摩詰經變》中「彌勒菩薩」僅出現於隋代的緣故。

## 2. 神奇穿越時空捧來香飯：化菩薩

### （1）「維摩詰」入定→與香積國連線

〈香積佛品〉第十一開始就描述到舍利弗因為雙方辯法已近正午，因此動了念頭：「此諸菩薩當於何食？」<sup>49</sup>其實舍利弗並不動聲色、只是動念一下而已；但馬上被維摩詰察覺，舍利弗因此被唸了一下：怎麼邊聽法、邊想吃飯呢？——這是維摩詰展現的「他心通」。旋即，維摩詰入三昧禪定的功力，展現了神通力，向大眾演示了上方世界——顯然這段文字所描述的展示，是一種神奇化現於前的呈現方式，大眾才能看到：

時維摩詰即入三昧，以**神通力**示諸大眾，上方界分過四十二恒河沙佛土，有國名眾香，佛號**香積**，今現在，其國香氣，比於十方諸佛世界人、天之香，最為第一。彼土無有聲聞、辟支佛名，唯有清淨大菩薩眾，佛為說法。其界一切，皆以香作樓閣，經行香地，苑園皆香，其食香氣，周流十方無量世界。時彼佛與諸菩薩方共坐食，有諸天子皆號香嚴，悉發阿耨多羅三藐三菩提心，供養彼佛及諸菩薩，此諸大眾莫不目見。<sup>50</sup>

### （2）分身「化菩薩」→至香積國請飯

維摩詰的神通不僅於此。在維摩詰詢問過誰能去香積國取飯而無人回答後，竟然化現出分身來——菩薩形象的分身，接受維摩詰之命而前往香積國。這段描

<sup>49</sup> 姚秦·鳩摩羅什譯《維摩詰所說經》卷3〈香積佛品〉第十一，頁552a

<sup>50</sup> 姚秦·鳩摩羅什譯《維摩詰所說經》卷3〈香積佛品〉第十一，頁552a。

述相當精采，因為「維摩詰」本尊甚至可以與自己的分身「化菩薩」進行對話：

於是維摩詰不起於座，居眾會前，化作菩薩，相好光明，威德殊勝，蔽於眾會，而告之曰：「汝往上方界分，度如四十二恒河沙佛土，有國名眾香，佛號香積，與諸菩薩方共坐食。汝往到彼，如我辭曰：『維摩詰稽首世尊足下！致敬無量，問訊起居，少病少惱，氣力安不？願得世尊所食之餘，當於娑婆世界施作佛事，令此樂小法者得弘大道，亦使如來名聲普聞。』」

時化菩薩即於會前，昇於上方，舉眾皆見其去，到眾香界，禮彼佛足，又聞其言：「維摩詰稽首世尊足下！致敬無量，問訊起居，少病少惱，氣力安不？願得世尊所食之餘，欲於娑婆世界施作佛事，使此樂小法者得弘大道，亦使如來名聲普聞。」<sup>51</sup>

「化菩薩」於是飛昇至香積國禮佛，完成本尊維摩詰所交代的任務，如此的神通變化穿越現身，已使香積國的諸位菩薩驚異，發出怎麼能做出這些神通變化的感嘆：「神足若斯！」

### (3)「化菩薩」返維摩斗室→供飯

香積國的香積如來將眾香鉢盛滿香飯交給化菩薩後，香積國在場的「九百萬菩薩」也都被勾起好奇心，爭相欲前往維摩詰處。此時經文描述了當時瞬間移動的神奇場面：「時化菩薩既受鉢飯，與彼九百萬菩薩俱，承佛威神，及維摩詰力，於彼世界，忽然不現，須臾之間，至維摩詰舍。」<sup>52</sup>因為來者出現了九百萬菩薩，維摩詰再度神變出九百萬張師子之座。

而返回的「化菩薩」將滿鉢的香飯呈給「維摩詰」——別忘了這是分身遞給本尊的神奇場景，因此被描繪至壁畫上顯然相當具有標誌性。

「化菩薩獻香飯」的圖像甚且表徵了維摩詰創造這些神通背後，將佛法傳播予眾生的心意。這些心意在經文中充滿神奇的描述：「飯香普熏毘耶離城及三千大千世界」<sup>53</sup>，使得毘耶離婆羅門、居士、長者主月蓋及其跟隨者八萬四千人、諸地神、虛空神、及欲界色界諸天等，都來到維摩斗室；一是飯量神奇：原本斗室內已經塞了夠多菩薩、弟子等，現在又加入聞香而來者一堆，但此飯竟然無盡，

<sup>51</sup> 姚秦·鳩摩羅什譯《維摩詰所說經》卷3〈香積佛品〉第十一，頁552a-552b。

<sup>52</sup> 姚秦·鳩摩羅什譯《維摩詰所說經》卷3〈香積佛品〉第十一，頁552a-552b。

<sup>53</sup> 姚秦·鳩摩羅什譯《維摩詰所說經》卷3〈香積佛品〉第十一，頁552a-552b。

鉢飯悉飽眾會。

回過頭檢視此「化菩薩」母題情節的圖像，統整如下：

表 3：敦煌隋代維摩詰經變「化菩薩」一覽表

發展階段	窟號	文殊（左）一側		維摩詰（右）一側	
1 西壁 頂部龕上	262 窟	化菩薩（捧飯）		化菩薩（捧飯）	
2 西壁 龕外兩側	420 窟	化菩薩（捧飯）		×	
	419 窟	化菩薩（捧飯）		舍利弗（捧飯）	
	380 窟	化菩薩（捧飯）		×	
3 北壁	277 窟	×		〔殘損〕	

可以發現，隋代《維摩詰經變》中配角「化菩薩」特色為：A 皆描繪有「頭光」（380 窟桃形頭光是整鋪凡有頭光者皆作如此），無一例外；這點可以作為辨

識同樣有捧飯者，但懷疑是化菩薩或舍利弗，界定其角色的關鍵造型。B 皆描繪手「捧飯」，雖 262 窟線描圖雖未描繪清楚出其動作，但筆者考察卻非常清晰見到化菩薩手上有個與現代「碗」相似之物，應為請飯所盛之「鉢」，而每一鋪化菩薩的手都是在此鉢之下方捧著，無一例外；這點可用來釐清「捧飯」與「倒飯」者的角色，至少「捧飯者」作為「化菩薩」來思考的機率是大大提高的。C 趨向於位於文殊菩薩一側，除了第一階段 262 窟兩側皆描繪出化菩薩外，第二階段則是化菩薩皆位於文殊菩薩該側、而不位於維摩詰該側，顯示化菩薩有逐步隸屬於文殊菩薩陣營的趨勢。

而再回頭對照文本，隋代《維摩詰經變》的確描繪出「化菩薩既受鉢飯」，只是何以後來畫面上趨於描繪於「文殊菩薩」一側；而非文本中所記載自香積國請到香飯返回的化菩薩，是將滿鉢的香飯呈給「維摩詰」？這可能與畫面的構圖設計有關，因為兩大主角文殊與維摩對坐，是《維摩詰經變》的基礎構圖，是很平衡的對稱性設計；而配角的繪製上，由於另一配角「天女」在文本中很明確是躲在「維摩詰」斗室內的，所以當然描繪於維摩詰一側，而「天女散花」所描述的是天女之外、再加上「舍利弗」一配角，那麼維摩詰側就已經兩位配角了（參見表 4），為了平衡畫面的緣故，不可能在維摩詰一側再繪製化菩薩，而讓文殊菩薩一側空無配角，如此便無法呈現出雙方辯法勢均力敵之情勢。況且，文本中所描述化菩薩請到香飯返抵斗室後，是分給斗室裡的每一位聽法眾，維摩詰只是先被遞予香飯、並非香飯僅專屬於維摩詰；那麼，既然文殊菩薩也會被化菩薩分到香飯，將之描繪於文殊菩薩處，既不違背文本記載、又符合於畫面的平衡設計，這是筆者認為並不完全描繪出文本記載先遞香飯給維摩詰的緣故。

### 3. 神奇展現心無所住散花功力：天女

〈觀眾生品〉第七剛開始仍是文殊與維摩詰之論辯，文殊菩薩提出「應如何關照眾生的提問，維摩詰提出以「慈、悲、喜、捨」四無量心為實行方法；之後如同文殊與維摩的辯法模式，在此品三分之一則另開啟舍利弗與天女的辯法模式。

此處天女與舍利弗的辯法，也充滿了神變的場景：

### (1) 天女散花

經文中描述藉由天女遍散花，花至菩薩即皆落、但至大弟子便不墮——特別是弟子們因為覺得花落身上不如法，而拚命想以神通力使花掉落，卻都無法達成——更能彰顯出弟子修行上的分別心（分別如法與否），反觀菩薩斷一切分別故根本不著所散之花：

時維摩詰室有一<sup>・</sup>天女<sup>・</sup>，見諸大人聞所說法，便現其身，即以天華，散諸菩薩、大弟子上。華至諸菩薩，即皆墮落，至大弟子，便著不墮。一切弟子神力去華，不能令去。爾時<sup>・</sup>天女問<sup>・</sup>舍利弗<sup>・</sup>：「何故去華？」答曰：「此華不如法，是以去之。」天曰：「勿謂此華為不如法。所以者何？是華無所分別，仁者自生分別想耳！若於佛法出家，有所分別，為不如法；若無所分別，是則如法。觀諸菩薩華不著者，已斷一切分別想故。譬如人畏時，非人得其便；如是弟子畏生死故，色、聲、香、味、觸得其便也。已離畏者，一切五欲無能為也；結習未盡，華著身耳！結習盡者，華不著也。」<sup>54</sup>

在前述敦煌隋代《維摩詰經變》中，已出現花樹之前描繪「天女」或「舍利弗」的圖像，顯示已關注此情節，但只出現於第一階段的 425 窟。第二階段目前現存的各鋪中，即使有描繪「舍利弗」的 419 窟、206 窟，也都沒有描繪出「天女」。我們不知道第二階段天女的隱跡是否《維摩詰所說經》〈觀眾生品〉第七所描述天女平日是隱形於維摩斗室有關，但圖像的訊息顯示出：隋代《維摩詰經變》的配角中，「天女」並沒有化菩薩或舍利弗來的備受矚目。

回過頭檢視「舍利弗」、「天女」母題的圖像，統整如下：

表 4：敦煌隋代《維摩詰經變》「舍利弗」、「天女」資訊一覽表

發展階段	窟號	文殊（左）一側		維摩詰（右）一側	
	423 窟	舍利弗		×	

<sup>54</sup> 姚秦・鳩摩羅什譯《維摩詰所說經》卷 2〈觀眾生品〉第七，頁 547c。



	433 窟	×		天女 (合掌捧物)	
	425 窟	舍利弗 (倒飯)		舍利弗 (合掌)  天女 (比手劃腳)	
2 西壁 龕外兩側	419 窟	化菩薩 (捧飯)		舍利弗 (捧飯)	
	206 窟	舍利弗 (比手劃腳)		【文殊菩薩】	
3 北壁	277 窟	×		〔殘損〕	

可以發現，隋代維摩詰經變中的配角「天女」，雖然只有第一階段出現、且動作不一，但都是位於右方維摩詰一側；而「舍利弗」則充滿了各種可能性，無

論一、二階段，都曾出現左文殊或右維摩側，且動作每一鋪都完全不同。

而再回頭對照文本，天女部分，「時維摩詰室有一<sup>・</sup>天<sup>・</sup>女」，因此天女被固定描繪於維摩詰一側，是非常符合《維摩詰所說經》的記載；而其在 425 窟與舍利弗比手劃腳的描繪，的確符合於文本中天女與舍利弗「天女散花」小型辯法場景。

舍利弗部分，圖像上左右兩側位置變換、五種不同的動作變動，與文本中所記載「天女散花」一段最直接相關；其餘與天女的「轉女成男」論辯、與維摩詰的思求座椅，則都尚未描繪於隋代維摩詰經變中。但再查文本〈香積佛品〉第十，即描述化菩薩請飯香積國的段落，此品中意曾提及「舍利弗」，甚至可以說是舍利弗開啟此段故事的因緣，因為此品一開頭便是：「於是<sup>・</sup>舍<sup>・</sup>利<sup>・</sup>弗心念，日時欲至，此諸菩薩當於何食？時維摩詰，知其意而語言。」其中亦有與維摩詰、與佛陀關於香飯的對話，因此呈現出「捧飯」、「倒飯」的動作，也是符合文本情節內容。

## （2）互換變身

舍利弗與天女的辯法中，所提問顯示了其偏見（「汝何以不轉女身？」<sup>55</sup>）天女為了使之瞭解一切諸法非男非女、無有定相，因此就在舍利弗還在執著於天女何以不轉身成男的觀點時，瞬間就將舍利弗變成自己天女的外貌、而自身則化身舍利弗。這是很厲害的將自我抽離的換位思考。舍利弗受此震撼後，所以當天女再次互換變身回來時，誠然改觀（「女身色相，無在無不在」<sup>56</sup>）。

這段雖然也是〈觀眾生品〉第七的內容，也是鎖定在「天女」與「舍利弗」兩角色，但是在敦煌《維摩詰經變》的隋代時期，此圖像尚未描繪出，要到初唐時期才作出描繪。

〈觀眾生品〉第七的這兩個情節都充滿了神奇性，但在隋代的《維摩詰經變》中只描繪出「天女散花」的情節、「互換變身」則否，這也意味著《維摩詰經變》中的配角「天女」與「舍利弗」處於發展階段，尚未定型。

最後回應前述圖像探討時，發現「天女」與「舍利弗」所一起出現時，都是位於「維摩詰」的陣營、而非文殊陣營，這的確可能是受到文本記載所造成。因為〈觀眾生品〉第七中很明確提及：「維摩詰室有一<sup>・</sup>天<sup>・</sup>女」，此天女平日是隱形於維摩斗室的、且於此聽法已逾 12 年（「吾止此室，十有二年，初不聞說聲聞、辟

<sup>55</sup> 姚秦·鳩摩羅什譯《維摩詰所說經》卷 2〈觀眾生品〉第七，頁 548b。

<sup>56</sup> 姚秦·鳩摩羅什譯《維摩詰所說經》卷 2〈觀眾生品〉第七，頁 548c。

支佛法，但聞菩薩大慈大悲，不可思議諸佛之法」<sup>57</sup>），是以常見「此室常以金色光照，晝夜無異」<sup>58</sup>，並得常聽聞諸菩薩、諸佛論八種未曾有難得之法。藉由天女的現身，展開自身修行與眾生的連結，亦再度展現維摩斗室的不可思議神變之景。由於文本明確指涉天女所在，因此圖像上描繪於維摩陣營、而不會是文殊陣營。

回過頭檢視此母題情節的圖像：會發現敦煌「隋代」《維摩詰經變》尚未發展出舍利弗與天女的進階版「互換變身」的圖像描繪；此圖像是到了「初唐」220窟才出現，之後延續發展。可以說，就關注「隋代」而言，其實只發展到舍利弗與天女的初階版「天女散花」，進階版「互換變身」則是到初唐才發展成功。

## 四、結論：隋代《維摩詰經變》特色

### （一）圖像：以「神通」為視覺焦點的設計

#### 1. 貫穿情節：文殊與維摩對坐

透過前述圖像與文本的考察，發現鳩摩羅什所譯《維摩詰所說經》的十四品內容中，貫穿整個敦煌隋代維摩詰經變的「文殊與維摩對坐」圖像，背後寓含的是〈文殊師利問疾品〉第五中維摩斗室擠入滿滿聽法眾與空性論題之指涉。會挑選此一作為《維摩詰經變》的代表性圖像，除了是因為經文中兩大主角挑大樑的登場場景外，更絕對是利用神奇魔幻的維摩斗室，表徵兩大主角鬥法的神通奇幻特質，對於最初落腳於敦煌發展的隋代，藉由其神異性質在傳播上更有推波助瀾之神效。

#### 2. 片斷情節：彌勒受託、化菩薩捧飯、天女散花

在敦煌隋代《維摩詰經變》中，並沒有貫穿全部每一鋪的三種情節中，除受囑託的「彌勒菩薩」圖像外，「化菩薩捧飯」、「天女散花」都指涉著富含神通寓意的圖像。

此外，就隋代《維摩詰經變》的時代發展觀之，「彌勒菩薩」圖像僅出現於第一階段，而「化菩薩捧飯」、「天女散花」圖像亦是從第一階段就開始發展，但

<sup>57</sup> 姚秦·鳩摩羅什譯《維摩詰所說經》卷2〈文殊師利問疾品〉第五，頁548b。

<sup>58</sup> 姚秦·鳩摩羅什譯《維摩詰所說經》卷2〈文殊師利問疾品〉第五，頁548b。

重點是並未消失，且在隋代以後更加興盛蓬勃。雖然「彌勒菩薩」圖像是因為發展到第二階段壁面空間改變而消失，但就圖像意涵而言，《維摩詰經變》的圖像主軸似乎的確寓含著以「神奇」情節為強化的方向。

## （二）文本：以「神通」與「人物」、「地點」為統攝契機

### 1. 「神通」之下，「人物」是文本攫取的契機

《維摩詰所說經》十四品中，關鍵神奇的品秩是〈文殊師利問疾品〉五，此品的主角是「文殊」與「維摩詰」，藉由關鍵地點「維摩斗室」，開啟一連串對坐神通變化鬥法的契機。

接著，再透過同一地點「維摩斗室」，抓取文本中同一地點的情節，包括：1〈香積佛品〉第十，維摩詰分身變化出「化菩薩」，穿越時空去至香積國，再請到香飯後再次穿越時空返抵維摩斗室，充分利用神通突破斗室的限制性，也將維摩詰的神變特性推至最高峰；2〈觀眾生品〉第七中的「天女散花」情節，把握神異變幻的基調，從主角旁及配角（天女、舍利弗）而進行描繪。

進一步從反面檢核，《維摩詰所說經》十四品中，除了上述已描繪者，是否尚有描繪神奇情節的品秩？有，包括：1〈不思議品〉第六，「維摩詰」向須彌燈國借來最高大的師子座椅，這個情節是由維摩詰感知「舍利弗」內心話而發展出來的情節；2〈佛國品〉第一，主角是「佛陀」，將供養的小寶蓋神變合體為大傘蓋，傘蓋中現出三千大千世界；3〈菩薩行品〉第十一，這是「維摩詰」帶領維摩斗室全體縮小飛抵「佛陀」所在的毘耶離城「城外」的菴羅樹園；4〈見阿閼佛品〉第十二，是在佛陀所在的時空，展現出隔空取物將阿閼佛國土端到聽法眾眼前。以上這四個情節也都神奇不已，但都有一個特色，亦即皆由維摩詰本身再度延伸出去，已經不是維摩詰本人的神奇炫技而已。這些情節都分別在隋代之後的初唐、盛唐開始描繪出來，也印證了以「神通」為主軸的描繪特質，只是由聚焦的主角、配角，再陸續延伸出去描繪更多情節。

### 2. 「神通」之下，「地點」為圖像連結的契機

隋代，作為敦煌《維摩詰經變》數一數二早發展的時代，在尚未取得完整如四壁大空間之時，所採取的方式是以「神通」為主軸線、以「地點」（維摩斗室）為聚焦點，攫取文本中該空間的主角（文殊與維摩對坐）、配角（化菩薩捧飯、



天女散花)的圖像而進行描繪。整理為表格會發現所指涉的「地點」相當明確，是全部經文中唯一鎖定毘耶離城「城內」(維摩斗室)的情節：

表 5：隋代維摩詰經變所描繪《維摩詰所說經》之情節簡表

品秩	人物	地點	畫面特性
〈文殊師利問疾品〉第五	文殊菩薩、八千菩薩、五百聲聞、百千天人、大弟子眾、維摩詰	毘耶離城(內) 維摩斗室	A 室內空空，唯置一床 B 論辯貌
〈觀眾生品〉第七	天女、舍利弗	毘耶離城(內) 維摩斗室	A 天女散花，花至菩薩皆落、至弟子便不墮。弟子以神力去花，不能令去。
	天女、舍利弗		B 天女變為舍利弗、舍利弗變為天女→變回。
〈香積佛品〉第十	文殊、維摩、化菩薩、舍利弗、香積菩薩、長者主月蓋	毘耶離城(內) 維摩斗室	A 維摩詰入定→演示上方世界 B 維摩詰分身出一菩薩(化菩薩) C 化菩薩捧飯→至斗室

可以說，敦煌的《維摩詰經變》在一開始發展的隋代，是已鎖定「神通」主軸的意識攫取情節，並考慮過整個經文中的「人物」與「地點」的設計成果。在隋代《維摩詰經變》所佔據的壁面空間有限的情況下，圖文互涉扣合程度令人驚嘆。

附記：

本文為作者主持科技部計畫「圖文互涉：敦煌維摩詰經變研究」(MOST 109-2410-H-126 -024 -)系列研究成果之一。

## 主要參考文獻

- 段文傑主編 《莫高窟第四二〇窟、四一九窟（隋）》，南京：江蘇美術出版社，1996 年。
- 敦煌文物研究所編 《中國石窟·敦煌莫高窟（二）》，北京：文物出版社，1984 年。
- 敦煌研究院主編 《敦煌石窟全集 1：再現敦煌》，香港：商務印書館，2005 年。
- 敦煌研究院主編 《敦煌石窟全集 21：建築畫卷》，香港：商務印書館，2001 年。
- 敦煌研究院主編 《敦煌石窟全集 7：法華經畫卷》，香港：商務印書館，1999 年。
- 高楠順次郎編 《大正新脩大藏經》，臺北：新文豐出版公司，1983 年。
- 陳引馳、林曉光 《新譯維摩詰經》，臺北：三民書局，2005 年。
- 于向東 〈敦煌《維摩詰經變》以窟門為中心的設計意匠——以莫高窟第 103 窟為例〉，《藝術設計研究》2010 年第 4 期，頁 133-141。
- 朱 毅 〈雲岡石窟中維摩詰造像的類型與分期〉，《湖北美術學院學報》2021 年第 3 期，頁 61-70。
- 梁銀景 〈莫高窟隋代經變畫與南朝、兩京地區〉，《敦煌研究》2004 年第 5 期，頁 28-35。
- 賀世哲 〈敦煌莫高窟壁畫中的「維摩詰經變」〉，《敦煌研究》1982 年第 2 期，頁 62-87。
- 趙昆雨 〈雲岡石窟維摩詰圖像研究〉，《故宮博物院院刊》2021 年第 7 期，頁 39-53。
- 潘亮文 〈敦煌隋唐時期的《維摩詰經變》作品試析及其所反映的文化意義〉，《佛光學報》新 1 卷第 2 期，2015 年 7 月，頁 535-584。
- 盧少珊 〈河西地區唐宋時期《維摩詰經變》細部圖像再認識〉，《敦煌學輯刊》2015 年第 3 期，頁 121-140。
- 賴文英 〈敦煌石窟的圖像與儀式〉，《「2019 亞洲佛教藝術研習營：敦煌佛教藝術」講義手冊》，臺北：覺風佛教藝術文化基金會，2019 年，頁 165-173。
- 簡佩琦 〈敦煌《維摩詰經變》之研究進程與方法〉，《絲綢之路研究集刊》2020

年第 11 期，頁 448-469。

譚浩源 〈北朝維摩詰經變與南朝因素——從雲岡第 6 窟胡服維摩變談起〉，《故宮學刊》2020 年第 1 期，頁 448-460。

小野玄妙 〈敦煌の藝術と佛教——特に賢劫、法華、維摩、賢愚等の諸經との關係に就て（一）-（四）〉，《現代佛教》第 2 卷 8-9、11-12 號，1924 年 11 月、1925 年 1 月、3-4 月，頁 27-39、44-51、32-40、68-74。

松本榮一 〈維摩經變相〉，《燉煌畫の研究》，京都：同朋舍出版，1937 年。

藤枝晃 〈維摩變の一場面——變相と變文との關係〉，《佛教藝術》第 34 號，1958 年 5 月，頁 87-95。

濱田瑞美 〈敦煌莫高窟隋代の維摩図について〉，《中国石窟美術の研究》，東京：中央公論美術出版社，2012 年。

—— 〈關於莫高窟隋代《維摩詰經變》的圖像組——通過與其他地區南北朝時期《維摩詰經變》比較〉，《大足學刊》第 3 輯，2019 年，頁 289-309。

杜雪梅 《敦煌莫高窟第 417 窟研究》，蘭州：蘭州大學碩士論文，2020 年。

韓穎慧 《魏晉至隋唐時期美術造像中的維摩詰形象研究》，重慶：西南大學碩士論文，2020 年。