

中華佛學學報第 5 期 (pp.263-298) : (民國 81 年),
臺北：中華佛學研究所, <http://www.chibs.edu.tw>
Chung-Hwa Buddhist Journal, No. 5, (1992)
Taipei: Chung-Hwa Institute of Buddhist Studies
ISSN: 1017—7132

《維摩詰經》與中國文人、文學、藝術

王志楯

國立政治大學中文研究所碩士

提要

中國文學受到佛經影響已不待言，而《維摩詰經》本身又是一部被公認富有濃厚小說、戲劇意味的文學式佛教經典，本文擬分成三項綱目，分別探索《維摩詰經》與中國文人、文學、藝術間之種種：

《維摩詰經》自古即受到眾多文人雅好，本文撿出各朝代的代表人物，以觀察他們欣賞、接受《維摩詰經》的不同類型。一般而言，《維摩詰經》的主人翁—維摩詰居士，調和世間與出世間的矛盾、圓融的人生態度，為中國文人開創出一個理想精神世界，故受到文人普遍傾心嚮往。

在有關佛經的講經變文中，《維摩詰經變文》可謂最富盛名，在文學史上亦享有相當地位；本文歸納出六種殘存的《維摩詰經變文》，分析其版本系統、結構特色，最後提出它對中國文學的貢獻。

《維摩詰經》與中國藝術亦產生過密切關係，如著名的雲岡、龍門石窟與千佛洞，至今仍保存數目極多的遺跡。本文分為文人畫、石刻與壁畫三部分，描述不同時代、不同地點所塑造出與維摩詰個人或經文有關的不同藝術圖像。

胡適曾說：

《維摩經》為大乘佛典中的一部最有文學趣味的小說，鳩摩羅什的譯筆又十分暢達，所以這部書漸漸成為中古時代最流行、最有勢力的書。美術家用這故事作壁畫；詩人文人用這故事作典故……殘本的唱文便是用通俗的韻文，夾著散文的敘述，把維摩詰的故事逐段演唱出來。^[1]

可見《維摩經》是一部具有文學與藝術性質的作品，且與中國文學、藝術有密切關係。以下將逐一探討《維摩經》與中國文人、變文及藝術之間的各種關係。

第一節 《維摩經》與中國文人

文人接受《維摩經》的過程，情況大體與中國佛教的發展相應合，因此，本文亦分成三個階段——魏晉南北朝、隋唐五代、宋至晚清加以介紹，由於篇幅所限，僅能在每一時期選擇具有代表性的文人及其對《維摩經》有關的創作及思想，作重點式討論。

一、魏晉南北朝

文人與《維摩經》開始接觸的契機，應屬魏晉時代玄學的興起與流行。當時士大夫崇佛情形相當普遍，而《維摩經》在那時候的角色與地位又如何呢？魯迅指出過：

晉以來的名流，每一個人總有三種小玩意，一是《論語》和《孝經》，二是《老子》，三是《維摩詰經》。^[2]

這說明《維摩經》在知識份子階層受歡迎情形。

1. 支遁

支道林（西元 314~366 年），名遁，前文說過他深沐老莊玄風，但在佛學上，又是著名的般若學者——「即色論」一派代表。

支遁雖是一介僧侶，但他與當時社會名流如王、謝等大族往來密切，並得到許多衣冠弟子依附，謝安、王羲之都很推崇他，《世說新語》也屢屢提到他，把他描繪成名僧兼名士的人物。

支遁善文又有詩才，余嘉錫曰：「支遁始有贊佛詠懷諸詩，慧遠遂有念佛三昧之句。」^[3]在支遁以前，雖有佛教文字，但把佛理引入文學，用文學形式來表現，支遁實有開創之功。

p. 265

支遁現存有詩十餘首、文二十餘篇。在詩方面，支遁詩多說理，往往鋪排玄佛，枯燥無味，寫景也多堆砌雕飾，[4]不能與謝靈運等人之山水詩相比，但他嚐試融合玄言佛理於山水之中，其模山範水的功績是不可磨滅的。

文的方面，支遁寫過十六篇贊佛文字，用的是銘贊體，這是散文中一種新體裁，值得一提的是〈維摩詰詰〉：

維摩體神性，陵化昭機庭。無可無不可，流浪入形名。民動則我疾，人恬我氣平。恬動豈形影，形影應機情。玄韻乘十哲，頡頑傲四英。忘期遇濡首，壘壘讚死生。[5]

他用玄言方式寫出一個玄學化的在家居士形像。初四句形容維摩詰，次四句寫維摩詰示疾，最後則是維摩詰與文殊等問答，文殊並受到維摩詰居士的稱贊。這篇讚體文字同時開創了後代中國文人推崇和描寫維摩詰的先河。

2.謝靈運

謝靈運（西元 385~433 年），他是東晉士族謝氏之後、謝玄之孫，一生好佛。謝靈運認為，儒釋之間論及心性時，當推佛教為宗。[6]

謝靈運在文學史上素以山水詩享有盛名，但是謝的山水詩往往滲有宗教感情，仔細區分他的作品，約有三類型態：

第一：清詞麗句之中流露出世意味。例如他的〈時壁精舍還湖中作詩〉[7]，並不濫用佛家語彙，也不扯進佛教事典，卻在描寫中透露出世事無常情緒並發出感慨。其他如〈登石門最高頂詩〉、〈從斤竹澗越嶺溪行詩〉[8]等，都是把由自然美激發起的人生情趣與出世論相揉合；在構思上，往往於詩末加上幾句嚴肅意味的字句，這顯露出早期山水詩在描寫與議論上尚不能完全相諧合。

p. 266

第二：講佛理的文章。〈佛影銘〉[9]是表彰慧遠造佛影窟功德且對自然風物加以描繪。又有〈山居賦〉[10]，鋪寫山居景物以言志。此外，〈辨宗論〉[11]亦是有名的議論文，其中折衷孔、釋之言來論證頓悟成佛，見解甚為新穎。學者湯用彤、孫昌武均認為此文是「謝靈運的觀點標誌著魏晉思想的一大轉變，而下開隋唐禪學先河，可見他在佛學史和思想上的貢獻與地位。」[12]

第三：完全明佛的述作。例如〈廬山慧遠法師誄〉[13]，極力推揚慧遠，寫其為人風采與其謝世後後學的哀慟；另外還有〈祇洹像贊〉、〈維摩經十譬贊〉[14]等。

謝靈運好《維摩經》，依《維摩經》中十喻求身不可得，說身無聚沫、泡合、如行等經文，寫成八首讚語，可謂「譬喻文學」之一種。以下即列八首詩讚：

水性本無泡，激流遂聚沫。即異成貌狀，消散歸虛豁。君子識根本，安事勞與奪。愚俗駭變化，橫復生欣怛。（聚沫泡合）

性內相表狀，非燄安知火。新新相推移，熒熒非問我。如何滯著人，終歲迷因果。（燄）

生分本多端，芭蕉知不一。合萼不結核，敷花何由實。至人善取譬，無宰誰能律。莫昵緣合時，當視分散日。（芭蕉）

幻工作同異，誰復謂非真。一從逝物過，既往亦何陳。謬者疑久近，達者皆自賓。勿起離合情，會無百代人。（行）

覺謂寢無知，寐中非無見。意狀盈明前，好思迭萬變。既悟眇已往，惜為淳物戀。孰視娑婆盡，寧當非赤縣。（夢）

影響順形聲，資物故生理。一旦揮霍去，何因得像似，群有靡不然，昧漠呼自己。四色尚無本，八微欲安恃。（影響合）

泛濫明月陰，蒼蔚南山雨。能為變動用，在我竟無取。俄已就飛散，豈復得攢聚。諸法既無我，何由有所。（浮雲）

爍驚電過，可見不可逐。恆物生滅後，誰復覈遲速。慎勿留空念，橫使神理恣。廢已道易孚，忘情長之福。（電）

p. 267

《景德傳燈錄》卷四載烏窠禪師對白居易說：

汝若了淨智妙圓，體自空寂，即真出家，何假外相，汝當為在家菩薩，戒施俱修如謝靈運之儔也。

從以上引詩及文獻記載，可見謝靈運必受到《維摩經》在家信佛很大影響，並留給後人深遠印象。

3.徐陵

徐陵（西元 507~583），是駢文名家，文學創作風格綺豔，所編《玉台新詠》及所作序言，代表了他唯美的文學主張。信仰方面，他與智者大師交往，在〈五願上智者大師書〉及〈諫仁山深法師罷道書〉[15]裡，又表現信佛虔誠的一面。

徐陵重視《維摩經》的事實，可從其所作〈東陽雙林寺傅大士碑〉[16]一文略見端倪。

〈東陽雙林寺傅大士碑〉是記碑主傅大士行跡。傅大士名弘，又稱雙林大士、善慧大士；梁武帝時居建業鍾山下定林寺，大士預知梁將滅，恨家國不能免於危，因而燃臂供佛，徐陵在此文開頭說到：

夫至人無己，屈體申教；聖人無名，顯用藏跡。故維摩詰降同長者之儀，文殊師利或現儒生之像，提河獻供之旅，王城迓眾之端，抑號居士，時為善宿。大經所說，當轉法輪，大品之言，皆紹尊位。斯則神通應化，不可思議者乎！

繼續又歌頌傅大士：

爾其蒸蒸大孝、肅肅惟恭。厥行以禮教為宗，其言以忠信為本，加以風爽神朗，氣調清高，流化親朋，善和紛爭，豈惟更盈毀璧，宜僚下丸而已哉。

徐陵在上面兩段文中，先引維摩詰與至人、聖人並論，似意欲提倡居士思想，繼之又調和儒釋二家，事實上，這也顯示出中國文人接受《維摩經》的特點所在——為了解決中國傳統思想學術中沒能解決的問題——宇宙人生與倫理觀念的平衡。

p. 268

4. 顧愷之

顧愷之（西元 343～405 年）在藝術上是詩賦書畫無所不能，[17]而最長於繪畫，同時，他還曾從政為官，作過桓溫和殷仲啟的參軍以及東晉安帝的散騎常侍。本文將他置於「維摩經與中國文人」部份來敘述，因顧愷之不僅屬六朝最重要的士大夫專業畫家，也是維摩詰圖像典型的塑造者，成就非凡。

從漢末起，即有士大夫出身的畫家，如張衡、蔡邕等，可是作為士大夫專業畫家，形成一個集團、與民間畫工分道揚鑣的，還是在魏晉南北朝時代 [18]，這些知識份子畫家的出現，對魏晉南北朝的畫壇起了很大作用，由於他們進行專門研究，使繪畫技巧與理論日益豐富完整，對中國繪畫史有很大的貢獻和影響。

以顧愷之為例，他在理論與畫藝上的重要成就有二：[19]一是站在漢代傳統基礎上吸收西方傳來的新知識新技術，又在現實的新形勢下，發展了中國現實主義的繪畫，使他既沒有停留在過去的階段，也沒有被西域的佛教藝術作風所奪走。二是在人物、史實和宗教畫上，顧愷之更能體現現實藝術的最高要求，突出地表現人物的真實感情，能提取典型、創造典型並側重刻畫精神的一面。

能夠代表上述理論與技巧的實踐，可舉顧愷之最有名的一件故事來說明：

晉哀帝興寧二年（西元 364 年），京師修建瓦棺寺。寺僧們曾請當時的顯貴化捐，但沒人超過十萬，顧愷之自簽供奉百萬錢，到了要捐奉之前，他使命寺僧準備了一面牆壁，自閉一個月作畫，點睛之日，請眾僧向大德化緣布施，預計第一天收十萬錢，第二天五萬，第三天以後不計，可是開戶之後，竟顯出這一堵壁畫是「光照一寺」，甚至「施者填咽，俄而便得百萬」。[\[20\]](#)

這個畫面之所以如此令人驚佩的原因，據說是他把維摩詰居士的病容畫到了「清羸示病之容、隱几忘言之狀」[\[21\]](#)，連四百年後的大詩人杜甫見了都還說「虎頭金粟影、

p. 269

神妙獨難忘」[\[22\]](#)《歷代名畫記》亦云：

顧生首創維摩像……張墨、陸探微、張僧繇並畫維摩詰居士終不及顧之所創者也。[\[23\]](#)可見他對人物形神刻畫的是如何深入了。

在魏晉玄風清談的背景下，顧愷之創造了具有個性、辯才無礙的維摩詰形像，自此以後，維摩詰的典型漸漸出現於佛教壁畫中，影響直到唐代的敦煌壁畫。

二、唐朝

隋唐五代是中國佛教發展的繁盛期，也是佛教思想與中國傳統思想文化進一步融合並創造出新成果時期，因此佛教對於文人與文學也有更巨大的影響。

六朝時，文人們對佛教教理的了解多與玄學混淆，到了唐代，文人習佛已成風氣，加上各宗派大師輩出，並與知識份子廣泛交往，精深的佛學義理漸被文人容受，攝入意識之中，表現在他們身上，其中對《維摩經》或維摩詰居士較能深切契合者，有三位代表人物，第一位是李善，第二位是王維，第三是白居易。這三人的代表性質各有不同——李善象徵一般知識份子廣涉佛典經論；王維則是信仰虔誠的佛教徒，心神安定，擅於將佛教教理匯入人生觀，並以詩來表達內心的體驗；至於白居易，他一生多處在與王維相反的環境，對他而言，文學活動具有社會意義，故被冠以「社會詩」派代表，他的作品，不似王維在清淨恬淡中自然融入佛教，而是在社會詩色彩中散佈佛教的影子。[\[24\]](#)李、王、白三人可視為唐代文人學佛信佛的不同類型，不過相同之處均在於外服儒風、內修梵行。

1. 李善

李善在唐初完成《文選注》，《文選注》所顯露出來對佛教的理解，帶給《文選》讀者不少啟發。

李善作注曾廣泛參考經律論，根據統計，《維摩經》被引用至注解中的回數（包括經文本身及鳩摩羅什、僧肇、竺道生注）最多，[\[25\]](#)舉例來說，他在王簡棲〈頭陀寺碑文〉中「杜口毗邪，以通得意之路」下注解道：

p. 270

經摩經曰，佛在毗邪離菴羅樹園，佛告文殊師利，汝行詣維摩詰問疾。文殊師利問維摩詰，何等是菩薩入不二法門，時維摩詰嘿然無言。文殊師利歎曰，善哉，善哉，乃至無有文字語言，是真入不二法門。

這段注解引用了《維摩經》〈佛國品〉、〈文殊師利問疾品〉、〈入不二法門品〉的各處精華，將他們集中在一起注出；事實上，李善在引用《維摩經》時，常常加以節略，不過，這樣並未妨害他注解所要表達的意思，由此可看出李善對《維摩經》的認識深刻程度了。

另外，李善在解釋「金粟如來」的時候，有「發跡經曰，淨名大士，是往古金粟如來」之語，這為後來「金粟如來」用語的解釋著了先鞭。《唐代文學與佛教》一書，對他這段「金粟如來」的解釋予以好評：

這實在是李善的注釋給唐代文學的一個最大的貢獻。[26]

在以詩為中心的唐代文學中，常常會發現出自《維摩經》的語句，我們雖然不能斷言這是因為受了李善注釋的影響，不過，李善的注釋至少告訴我們，對當時的文人而言，《維摩經》應是相當熟悉的一部書。[27]

2.王維

王維（西元 701～761 年），字摩詰，由其取「摩詰」為字，即可窺知王維與佛教間關係。

王維早年生長在佛化家庭，他信佛受到家庭因素很大。王維母親崔氏是一位皈依佛門數十年的佛教徒，在王維〈請施莊為寺表〉[28]曾云：

臣亡母故博陵縣君崔氏，師事大照禪師三十餘歲，褐衣蔬食，持戒安禪，樂住山林，志求寂靜……。

可見王母摒絕世俗，緇衣素食。所師事的大照禪師普寂，即是北宗禪的高僧，而王維一生與禪宗交往非常密切，因此無論人事、思想或文學上，對王維影響最大者乃是禪宗。

p. 271

禪宗的哲學基礎，亦不離大乘思想精神，認為法身遍一切境，人人具有淨心就是佛性，也就是《維摩經》上所說「隨其心淨，則佛土淨」，因此皈依佛的淨心，內心就可洗滌六塵，不過，淨土只是佛說法的「方便」，所謂萬法唯心，莫向心外求，勿執著外境，這是慧能無相、無著的無礙思想，也是《維摩經》破我執、法執的無住思想。

王維在其詩〈胡居士臥病遺米因贈〉及〈與胡士皆病寄此詩兼示學人二首〉之第一首，都顯示受到《維摩經》示病說法的啟發，今陳二詩如後：

了觀四大因，根性何所有。妄計苟不生，是身孰休咎。色聲何謂客，陰界復誰守。徒言蓮花目，豈惡楊枝肘。既飽香積飯，不辭聲聞酒。有無斷常見，生滅幻夢受。即病即實相，趨空定狂走。無有一法真，無有一法垢。居士素通達，隨宜善抖擻。床上無氈臥，鍋中有粥否。齋時不乞食，定應空漱口。聊持數斗米，且救浮生取。[29]

一興微塵念，橫有朝露身。如是睹陰界，何方置我人。礙有固為主，趣空寧捨賓。洗心詎懸解，悟道正迷津。因愛果生病，從貪始覺貧。色聲非彼妄，浮幻即吾真。四達竟何遺，萬殊安可塵。胡生但高枕，寂寞與誰解。戰勝不謀食，理齊甘負薪。子若未始異，詎論疏與親。[30]

以上兩首詩全是慰病之作，構思來自《維摩經》文殊師利問疾，勸人不要執聲色虛幻為有，破除妄念，才不會有痛苦，他將宗教觀念與情感化為詩的語言來傳達，豐富了詩的表現方法，不落俗套，使文字之外，有更深遠的意蘊。然而從另一方面來說，詩宜參禪味，不宜作禪語，王維以詩談佛，詩中充滿禪佛概念，有時，反使讀者落人名相理障，破壞詩的情境。[31]

3.白居易

白居易（西元 772~846 年）。中年開始習佛，晚年定居龍門香山，自號香山居士。

假設王維是從理論教義方面認識佛教，並挹注至人生之中，那麼白居易就是基於客觀現實的需要而援佛入俗。

p. 272

中唐時期，安史之亂毀敗朝政，在黑暗不穩的政治環境下，文人仕途抑塞，要謀身自保，又要尋求精神安慰，佛教就成了唯一出路，士大夫熱心佛說，白居易亦不例外。白居易對佛教的理解，未見嚴謹的立論，也未嚴守宗派體系，實踐方面，他禮佛、敬佛、讀經、參禪，卻始終熱心世事；白居易以維摩詰自居，在〈刑部尚書致仕〉一詩曾提到：

唯是名銜人不會，毗耶長者白尚書。[32]

維摩詰居士遊戲人間，享受富貴卻又精悉佛道，以世間為出世間的行為榜樣，白居易十分欣羨，故作詩文加以宣揚。

長慶以後，白居易亦特別體驗到政治上深長的恨愁，心緒少有歡愉，作品中也常表露遭到現實壓迫的苦悶，〈不二門〉詩中道出他遁入釋門苦衷：

亦曾登玉陛，舉措多紕繆……行藏事兩失，憂惱心交鬥……坐看老病逼，須得醫生救，唯有不二門，其間無夭壽。[33]

《維摩經》中屢示眾生離苦求寂、捨垢求淨，不當有任何渴愛欲求，白居易雖以毗耶離長者自比，但他用一己之見仿倣維摩詰的一部份，因此，詩、酒、琴依然被他視為「三友」，他又留戀女樂，〈與牛家妓樂兩夜合宴〉詩說：

歌臉有情凝睇久，舞腰無力轉裙遲，人間歡樂無過此，上昇西方即不知。[34]

看來，女樂的價值還高於西方淨土了。

白詩提到與《維摩經》有關者尚有：

一床方丈向陽開，勞動文殊問疾來，欲界凡夫何足道，四禪天始免風災。[35]

p. 273

五夏登壇內殿師，水為心地玉為儀，正傳金粟如來偈，何用錢唐太宋詩，苦海出來應有路，靈山別後可無期，他生笑忘今朝會，虛白亭中法樂時。[36]

文章方面，白居易曾寫信給一名法師云：

十善法為小乘說，四諦法為中乘說，十二因緣法為大乘說，六波羅蜜法皆對病根授以良藥，此蓋方便教中不易之典……故維摩經總其義云：為大醫王應病與藥。[37]

可見白居易重視《維摩經》的程度，又曰：

以了義度無邊，以圓教重無窮，莫尊於妙法蓮華經。證無生忍、造不二門，住不可思議解脫，莫極於維摩詰經。攝四生九類，入無餘涅槃，實無得度者，莫先於金剛般若波羅蜜經。壞罪集福，淨一切惡道，莫急於佛頂尊勝陀羅尼經。應念順願，願生極樂土，莫疾於阿彌陀經。用正見觀真相，莫出於觀音菩薩法行經。證自性認本覺，莫深於實相法密經。空法塵依佛智，莫過於般若波羅蜜多心經，是八種經三乘之要旨，萬佛之秘藏盡矣。[38]

白居易對於佛經，似乎較偏好包括《維摩經》在內的八部大乘經典，認為佛法要旨畢集於八經之內。

《佛教與中國文學》論到白居易時云：

他對佛教的理解淺薄得多，但他不是只講理論，而更注重人生實際，因而對後世影響反而更大。[39]

的確，白的作品，常表現一種不務榮名、任運隨緣、悠游自得情趣，這與他將維摩詰作為理想居士生活的典範不無關係。

p. 274

三、宋至晚清

唐代文人習佛的風氣延至北宋時，佛教本身的發展已度過了它的極盛階段，理論方面的表現不似前代那般興盛發達，而宗派界限亦漸趨消泯，[40]禪宗開始流行，禪宗在不立文字、修持簡單的原則下，反而大放異彩，[41]加以士大夫受到前朝白居易等人居士思想影響，愈為普遍興盛，表現出「外儒內釋」的情形極多，孫昌武對此現象表示：

宋代以後，知識階層中居士佛教大盛，這也是儒、釋調和的表現。居士佛教的發展，是佛教勢力的推展，也是真正佛教瓦解的一種表現。[42]

孫昌武所以認為「居士佛教的發達是佛教勢力的擴展，也是真正佛教瓦解的一種表現」矛盾的現象，可能和宋代至晚清，文人接受佛教的情形十分複雜有關，大家往往是憑個人感覺來領會佛教精神，有些人從中接受了積極的內涵，有所發揮並創造出可貴的思想、作品，反之，有些人只是迷信，表現出消極的一面；無論如何，客觀地說，宋至清代，屬於一個佛教教理意義能夠自由解釋創發的開放時期，在這方面，與《維摩經》較有因緣，可作為代表人物者，本文擬提出宋蘇軾、明袁宏道及清龔自珍三人。

1. 蘇軾

蘇軾（西元 1037~1101 年），家學淵源，個人環境與蘇軾學佛的關係很大。蘇的父親蘇洵曾結交名僧，母親與弟弟蘇轍亦篤信佛教，家庭的宗教氣氛濃厚，而蘇軾的繼室王氏、妾朝雲亦均好佛，蘇軾自青少年時期接觸佛教，晚年浸染漸深，自稱東坡居士。

蘇軾直接和佛教產生關係，是在二十多歲初入仕途，任鳳翔簽判時候，他習佛於同事王大年[43]，

p. 275

而蘇軾的作品最初寫到佛教題材者，乃〈鳳翔八觀〉之第四首，詠唐代著名雕塑家楊惠之在鳳翔天柱寺所塑之維摩詰像，詩曰：

……今觀古塑維摩相，病骨磊嵬如枯龜。乃知至人外生死，此身變化浮雲隨。世人豈不碩且好，身雖未病心已疲。此叟神完中有恃，談笑

可卻千熊羆。當其在時或問法，俛首無言心自知。……見之使人每自失，誰能與結無言詩。[44]

這是蘇軾詩文中最先寫到的維摩詰，詩中表達他對維摩居士的嚮往，但他理解的維摩詰似乎是個具道家智慧，不懼生死，身如浮雲的「至人」。

對蘇軾佛教信仰產生重大影響的另一件事是他被貶黃州之後，就更進一步積極追尋佛理，[45]從其詩文引用佛經的情形看來，較常提到的有《維摩經》、《圓覺經》、《楞伽經》、《華嚴經》以及禪師語錄等，[46]例如他寫過〈石恪畫維摩頌〉、〈昔在九江與蘇伯固倡和〉、〈祭龍井辯才文〉，其中都談到《維摩經》經文或維摩詰其人。

蘇軾並以維摩詰來稱頌別人，如對前輩張安道之詩中有：

……樂全居士全於天，維摩丈室空翛然。平生痛飲今不飲，無琴不獨今無絃，我公天與英雄表，龍章鳳姿照魚鳥。……[47]

此外，寫給朋友文與可：

慙勤稽首維摩詰，敢問如何是法門。彈指末終千偈了，向人還道本無言。[48]

p. 276

「夢」是佛經常見的譬喻，維摩詰曾以是身無常如夢之喻，說我法兩空之理，蘇軾之詩亦屢屢抒寫這樣的感慨，如：

人似秋鴻來有信，事如春夢了無痕。 [49]

回頭自笑風波池，閉眼聊觀夢幻身。 [50]

舊事真成一夢過，高談為洗五年忙。 [51]

這些詩頗有佛教空觀概念，詩的情調雖有些消極感，但也包含著對人生的理智反省，既然一切都是夢幻，那麼人生的痛苦，也不過是幻影罷了。

蘇軾自號「東坡居士」，與白居易號「香山居士」有相仿之處，從二人作品觀察，均非常欣賞維摩詰的睿智及處世態度，因此，蘇軾算是白居易之後在文學中宣揚居士思想最有力的一人。

2. 袁宏道

袁宏道（西元 1568～1610 年），字中郎，是明代後期，文壇繼承李贄傳統反對復古、倡言心性的「公安三袁」之一，[52]三袁中以袁宏道成就最著。[53]

袁宏道為官時並不得志，遂呼朋攜伴，優游山水，過著士大夫的清狂生活。不過，他仍很關心現實，魯迅即說他是「一個關心世道，佩服方巾氣人物的人」。[\[54\]](#)

處在當時的政治環境下，除了世事之外，袁中郎傾心佛說，其主要心態當一如前代文人，試圖在佛教義理中尋求解決現實與人生之間問題的途徑，因此在個人修持上，袁中郎很欣賞維摩詰，所謂：

一帙維摩三斗酒，孤燈寒雨亦歡歡。[\[55\]](#)

p. 277

他也很嚮往龐居士，所謂「酒障詩魔都不減，何嘗參得老龐禪」。[\[56\]](#)

袁宏道信佛雖表現有迷信的一面，但汲取的重點，仍在於培養自由獨立的心性，這種觀念影響到他的文學觀——「性靈說」。[\[57\]](#)

「性靈說」在袁宏道以前亦有多位信仰佛教的文人用過，如謝靈運、白居易、貫休，[\[58\]](#)袁中郎主張性靈說，他應會注意到前人的立論，而謝靈運、白居易、蘇軾等人對《維摩經》的體會態度，相信或多或少帶給他一些心靈嚮往的空間。

3.龔自珍

龔自珍（西元 1792~1841 年），號定庵。他的外祖父是著名的經學家段玉裁，自幼就教育他「博聞強記，多識蓄德，努力為名儒、為名臣，勿願為名士」，[\[59\]](#)可是龔自珍顯然不願只拘限在儒家的框框裡，他學問淵博，除了精通經史小學外，又從著名居士江沅學佛，因此佛學思想成為他個人思想中的一部份，對他一生活動、創作，都產生影響。

在他著名的〈西郊落花歌〉裡，他曾以奇麗的想像、華彩的文筆，寫出他的宗教心情，並承認十分偏愛《維摩經》：

先生讀書盡三藏，最喜維摩卷裡多清詞，又聞淨土落花深四寸，冥目觀想尤神馳。西方淨國未可到，下筆綺語何滴滴，安得樹有不盡之花更雨新好者，三百六十日，長是落花時。[\[60\]](#)

詩裡頗有浪漫主義特色。《維摩經》不僅是龔自珍最喜愛的一部佛經，經中不捨世間的精神，亦躍然於龔自珍的文學作品間，如散文〈己亥重過揚州記〉、〈說居庸關〉、詩〈秋心三首〉、〈己亥雜詩〉等，雖然充滿時代處在內憂外患的悲辛與感傷，但仍洋溢著一片追求理想的積極心懷。[\[61\]](#)龔自珍頗能體悟大乘入世道理，以致學佛未使他步入遁世頹廢的道路上去。

以上分三個階段約略申述了歷史上《維摩經》與中國文人生活、思想與創作的關係，從中或可了解文人對《維摩經》研究、接受、消化和發揮的梗概，不過，所涉及的人物，通常在背景、思想上具有其複雜性，很難全面釐清研析，僅能擇取與《維摩經》有關的一、二點加以討論，此其一。

其二，中國文人本是重立德、立功、立言三不朽，但是「獨善其身」和「兼善天下」在他們身上往往存有矛盾，特別是當他們身陷社會糾纏中不能解脫，或個人理想不得實現時更為痛苦，而《維摩經》遊戲遊戲三昧圓融的人生態度，調和了世間與出世的矛盾，給中國文人開創出一個理想精神世界；其後，《維摩經》所特具的禪風，亦間接影響禪宗，唐代以後許多文人習禪，出入儒、釋之間，一時成了社會風氣，大多數文人不在儒釋間設畛域，而從思想上，人生觀上和生活上作調和。

其三，《維摩經》的產生，在印度有其哲學思想背景，經中主人維摩詰居士亦散發出無上深刻智慧，然而，當《維摩經》移植中國後，一些文人一方面談空說有，一方面卻過著名士般生活，這種型態或令人感覺流於淺薄，但它確是構成中國人接受《維摩經》的特色，從好處看，佛教藉此得到更廣大的普及，從壞處看，誠如前面所言「也是真正佛教瓦解的一種表現」。

第二節 《維摩經》與講經文

從敦煌所出的變文寫本材料來看，變文的內容可分為兩大類，一是講唱佛經與佛經故事的，另一是非佛經故事的，前者變文又可再分成三種：[\[62\]](#)

1. 佛經講經文。
2. 釋迦成佛故事變文。
3. 講佛教故事的變文。

第1種「佛經講經文」在講說內容時，又有三種形式上的變化，即：

- a、引述經典以敘寫故事者。如《維摩經》，大抵以一個人的故事為主，講的時候，必定先引經文，然後隨加演說，有講舍利弗的，也有講光嚴、持世菩薩、文殊問疾等故事。
- b、引述經典但不敘寫故事者。包括《金剛經》、《阿彌陀經》、《妙法蓮華經》、《父母恩重經》等講經文。
- c、純以闡發經義為主，既不引述經典，也不敘寫故事者。例《無常經》講經文。

變文最初是演經的，所以講經文乃「廣義」變文中最初之形式，其產生時期一般而言在變文中最早，

因此，當論及有關《維摩經》變文時，嚴格說來，應稱之為「維摩經講經文」，本文即據上面之名稱來討論有關維摩經文的種種。

一、今殘存之維摩經講經文

《維摩經》本身就是一部被公認富有小說戲劇意味的文學式佛教經籍，多樣的體製、描寫生動、想像豐富，講經文的作者把握住了這樣不朽著作的特性，也創造了一部不朽的作品，鄭振鐸在《中國俗文學史》對它備加讚揚：

在文學的成就上看來，我們本土的創作，受佛經的影響的許多創作，恐以這部變文（即維摩經講經文）為最偉大了。[\[63\]](#)

維摩經講經文為今所知是變文中最宏麗的作品，[\[64\]](#)但可惜的是由於散佚不全，現在所能見到的，只是其中一小部份且散藏於世界各地，王重民《敦煌變文集》共收了六種不同內容者，今依序簡介如下：

1. S四五七一號。藏於倫敦博物館，由七卷「維摩變文殘卷」合編一號，相當於〈佛國品〉部份內容，從「如是我聞」講到寶積與五百長者子前往佛處聽佛說法。
2. S三八七二號。相當於〈佛國品〉至〈方便品〉十分之八處，但中間〈佛國品〉缺漏甚多。
3. P二一二二號。本篇未引經文，觀其內容為敘述〈佛國品〉及〈方便品〉之首。
4. P二二九二號。即「維摩詰經變文第二十卷」，巴黎國家圖書館館藏，敘述佛使彌勒、光嚴童子等去問疾，而彼等皆不欲去，相當於〈菩薩品〉。
5. 北京光字九四號及P三〇七號。即「維摩詰經變文持世菩薩第二卷」，收入北平圖書館館刊第六號第二卷。演述持世菩薩堅苦修行，魔王波旬欲壞其道行。內容上與P二二九二號有承繼脈絡可循。
6. 羅振玉《敦煌零拾》所載，「維摩詰經變文文殊問疾第一卷」。演述佛命文殊到維摩詰處問疾之事，不過，所引經文尚不及該品十分之一。[\[65\]](#)

p. 280

除上述六種外，尚有部份維摩經押座文及維摩經講經文殘卷，散見他處，[\[66\]](#)由於殘卷零落，所述不詳，無由見其面貌，僅能從上述六種窺知今存維摩經講經文中只有〈佛國品〉及〈方便品〉大部份，〈菩薩品〉和〈文殊師利問疾品〉之首，其他未列餘品，俱闕如也。

二、六種維摩經講經文的版本系統比較

曾有學者從體裁及用語上雷同，證明六種維摩經講經文中，除第三篇外，其他一、二、四、五、六種應為同一來源，[67] 此種說法，日本學者北村茂樹認為有待商榷，[68] 以下即據《敦煌變文集》及北村茂樹之見來探討比對這六種經文版本系統的同異問題。

在《敦煌變文集》六種維摩經講經文中，只有第三種是七言七十句的韻文，其他五種則是採反覆「經」（經文的引用）——「白」（以散文說明）——「唱」（以韻文布衍）的形式，所以從體裁上看，第三種明顯地和其他五種不同。但除此一點外，仍無法斷定其他五種就是來自同樣版本，其理由如下：

第一，以「經」——「白」——「唱」的形式引用經文時，只有第二種是稱「經」，其他四種則稱「經云」、「所以經云」。現在各舉一例證明：

第一種 經云「為大醫王，善療眾病，應病與藥令得服行者。」

第四種 經云「佛告彌勒并，汝行詣維摩詰問疾。」

第五種 經云「時魔波旬從萬二千天女，狀帝釋，鼓樂弦歌，來詣我所。」

第六種 經云「佛告文殊師利，汝行詣維摩詰回疾。」

相對於此，第二種是：

經云「爾時長者寶積說此偈已，白佛言……。」

經云「諦聽諦聽，善思念之。」

經云「爾是舍利弗，承佛神威，作是念。」

.....

第二，除第二種以外的四種，在反覆「經」——「白」——「唱」的形式中，也加入許多登場人物的散文台詞或韻文台詞，韻文台詞幾乎全是由七言八句偈所唱出，

p. 281

同時，這四種七言八句式的偈詩內容，在《維摩經》本文中是看不到的，換言之，展開了另一頁獨具的文學性故事。而這七言八句偈，在第二種中卻沒有，只是一直採「經」——「白」——「唱」的「標準式」反覆進行，因此和一、四、五、六種相比，第二種在文學及故事上的發揮較少。

第三，以散文解釋經文的「白」，在第二種是採逐字逐句的隨文解釋形式，相反地，其他四種較少隨文解釋的情形，如果以此點和第二點結合來觀察，可知第二種比起另外四種，不僅在文學故事方面發展性少，相對的，較忠實經文本身。

第四，各類講經文在《維摩經》範圍內有所差別，也就是說，五種講經文（一、二、四、五、六種）都有殘缺的地方，如第一種是在〈佛國品〉中間有缺漏；第四種講〈菩薩品〉的彌勒菩薩與光嚴童子；第五種只講〈菩薩品〉持

世菩薩前面幾句話而已；第六種是由〈文殊師利問疾品〉開始至往方丈之地；至於第二種由〈佛國品〉的寶積長者向佛請教「諸菩薩淨土之行」開始，演述至〈方便品〉的「是身如毒蛇、如怒賊、如空聚、陰界諸人所共合成……」，但同時也缺其間許多整段經文。

由此看來，只有第二種是從〈佛國品〉至〈方便品〉，內容跨越兩品，而且，從〈佛國品〉至〈方便品〉時，也沒有如第四、五、六種表示開頭的字樣及收尾，相反的，其他四種不但歸納在一個品內，同時，除了第一種外，都有起頭和收尾型態，可見第二種範圍比他種多，但沒解釋的部份，即省略不說的經文語句也相當多。

從以上的比對，可知第二種和其他四種講經文不似來自同一系統，至於一、四、五、六種，在此也可稍加證明是屬同一時之作：

- 1.第四種和第五種在本文前面已提及，兩者有前後密切承接關係。
- 2.第一種是描寫菴羅樹園中有趣的夜叉、帝釋、梵天及八部眾，第六種是描寫離開菴羅園，往方丈室，這兩篇的人物角色、情節表現是雷同的，因此，一、六種應屬同一類型。
- 3.第一種和第五種敷演最多，表現了高度的想像與誇飾，可知來自同一版本。

基於 $A = C$ 、 $B = C$ 、 $A = D$ ，所以 $A = B = C = D$ 的原理，應可證明除了第三種外，第一、四、五、六種維摩經講經文乃同一版本系統，第二種則猶待商榷。

三、《維摩經》講經文結構

講經文本來是根據佛經講唱的佛教故事，以經為主、故事為從，因而《維摩經》講經文全依該經為起訖，在每卷每節講述時，先引經文一段，然後根據經文加以敷演，由於渲染力極強，往往是十幾或數十個字的經文，即可化為上千字的長篇散文韻文，以下僅擇持世菩薩卷之一段為例，觀察講經文之組織結構：

p. 282

經云：時魔波旬從萬二千天女，狀帝釋鼓樂弦歌，來詣我所。

這是原經文〈菩薩品〉內一小段，繼之是縷述的講經文：

是時也，波旬設計，多排綵女嬪妃，欲惱聖人。盛裝奢華，豔質希奇，魔女一萬二千，最異珍珠千般結果，出塵并，不易惱他，持世上人如何得退。莫不盛裝美貌，無非多著嬋娟，若見時姣巧出言詞，稅調者必生退敗。其魔女者，一個個如花菡萏，一人人似玉無殊。身柔軟兮新下巫山，貌娉婷兮才離仙洞。盡帶桃花之臉，皆分柳葉之眉。徐行時若風颯芙蓉，緩步處似水搖蓮亞。朱唇旖旎，能赤能紅；雪齒

齊平，能白能淨。輕羅拭體，吐異種之馨香，薄縠掛身，曳殊常之翠彩。排於坐右，立在宮中。青天之五色雲舒，碧沼之千般荏發。罕有罕有，奇哉奇哉。空將魔女嬈他，亦恐不能驚動。更請分為數隊，各逞逶迤。擎鮮花者殷勤獻上，焚異香者備切虔心。合玉指而禮拜重重，出巧語而詐言切切。或擎樂器，或即吟哦；或施窈窕，或即唱歌。休誇越女，莫說曹娥。任伊持世堅心，見了也須退敗。大好大好，希哉希哉。如此麗質嬋娟，爭不妄生動念。自家見了，尚自魂迷；他人睹之，定當亂意，任伊修行緊切，稅調著必見回頭；任伊鐵作心肝，見了也須粉碎。……

以下是假作帝釋的魔王與魔女們鼓樂豔歌，從天上下來到持世菩薩室內，極盡文字誇張之能事，接著轉入七言詩偈，叫做「吟」，又間以三七言者叫做「韻」：[\[69\]](#)

（吟）魔王隊仗離天宮，欲惱聖人來下界；廣設香花中供養，更將音樂及弦歌。清泠空界韻嘈嘈，影亂雲中聲響亮。胡亂莫能相比並，龜茲不易對量他，遙遙樂引出魔宮，隱隱排於宵漢內；香熱煙飛和瑞氣，花擎繚亂動祥雲。琵琶弦上弄春鶯，簫笛管中鳴錦鳳；楊鼓杖頭敲碎玉，秦箏絲上落珠打。各裝美貌逞逶迤，盡出玉顏誇豔態；個個盡如花亂發，人人皆似月娥飛。從天降下閉乾坤，出彼宮中遮宇宙；乍見人人魂膽碎，初觀個個盡心驚。（韻）波旬是日出天來，樂亂清宵碧落排；玉女貌如花豔坼，仙娥體是月空開。妖桃強逞魔菩薩，羨美質徒惱聖懷；鼓樂弦歌千萬隊，相隨捧擁竟徘徊。誇豔質，逞身材，窈窕如花向日開；十指纖纖如削玉，雙眉隱隱似刀裁。擎樂器、又吹嗩，宛轉雲頭漸下來；簫笛音中聲遠遠，琵琶弦上韻哀哀。歌瀝瀝、笑哈哈，

p. 283

圍繞波旬？迎排；隊仗恰如帝釋下，威儀直似梵王來。須隱審、莫教積，詐作虔誠禮法台；問訊莫教生驚覺，慇懃勿遣有遺乖。沈與麝，手中台，供養權時盡意懷；真待聖人心錯亂，隨伊動處嬈將來。須記當，領心懷，莫遣修行法眼開；持世若教成道後，魔家眷屬定須摧。巧稅調、好安排，強著言詞說意懷；著相見時心墮落，隨情順處誘將迴。歌與樂、競吹嗩，合雜喧嘩溢路排；魔女魔王入室也，作生嬈惱處唱將來。

其整個形式是由經文十散文十韻文組合起來，經中原文僅二十一字，可是當時俗講僧卻將它擴充成一千多字的散文及長篇吟唱，成為一齣富麗生動、有聲有色的佛魔鬥法劇，其想像力與創造力實在令人歎為觀止。

四、《維摩經》講經文結構之特點

(一)散文與韻文的組合

包括講經文的變文中，散文與韻文的文體組合，仍可分成兩種類型，一是將散文部份作講述之用，韻文則以歌唱，重覆散文所述；重覆的作用是怕聽者不易了解韻文，所以先以散文將事實說一遍，重要者仍是在唱的韻文部份，《維摩經》講經文主要都是依這種經文、散文、韻文的先後順序出現。另一類變文如〈大目犍連冥間救母〉，則是以散文為引導，韻文為敘。[\[70\]](#)

(二)七言為主的韻式

維摩經講經文是採用變文的標準韻式，也就是以七言為主，但也有在七言中夾雜三言的，三言與七言使用時，大多是兩句合在一起（見前所引持世菩薩講經文），這種形式似由七言語句變化或節省而來。[\[71\]](#)

除了七言為主的韻式外，也有少數是五言或六言一韻的，例：S四五七一號《維摩經》講經文、妙法蓮華經講經文。

(三)駢化的散文

變文中的散文，常使用淺俗的白話文，譬如〈父母恩重經講經文〉：

大凡世上不孝人，多在家費父母心神，出入又不依時節，致使父心愁戚、母意憂惶，終日倚門，空垂血淚。書云：「積穀防饑，養子備老」，縱年成長，識會東西，拋卻爺娘，向南向北。男女雖然不孝，父母為省增慊，如斯恩會最多，爭忍離外出。

p. 284

[\[72\]](#)

其餘八相變文，伍子胥變文的散文部份莫不如此，而《維摩經》講經文之中用駢儷文描寫人情物態時，極盡華豔（見持世菩薩卷講經文），可見《維摩經》講經文作者應是頗具文才學養的。[\[73\]](#)

(四)其他

《維摩經》講經文雖以經文為本，不過，偶亦穿插一些故事，而這些故事是《維摩經》所無，以S三八七二號講經文為例，其中說到維摩詰居士渡化各階層人時，經文云：「若在內官，內官中尊化政宮女」，講經文在稍加解釋後，隨即道出一則故事：

有一內侍罷官，居於山水，忽得疾病，令人尋醫。有人言某村、某聚落，有一處名醫，急令人召到，使令候脈，候脈了，其人云：更不是別疾病，是坐後風。其大官甚怒，便令從人拖出，數人一時打決，其人叫呼，更有一人內侍，亦是罷官，看來見外面鬧，內使多露頭插梳於牆頭出面曰：「此人村坊下輩，不識大官，不要打棒，便令放去。」其醫人忽爾抬頭，見此中官，更言曰：「阿姨到底是那？」

這種另外「加料」的手法，也是《維摩經》講經文特殊之處。

五、《維摩經》及其講經文的貢獻

中國文學受到佛教影響已不待言，除聲律、詩歌之外，就屬變文了；許多有關佛經的講經文中，又以《維摩經》講經文最著名，[74]而《維摩經》講經文自然與《維摩經》有母子同源關係，這間接使得《維摩經》在中國文學史，有著相當的地位。

由於文學史上未嘗明確記載，因此我們很難從歷史上找到有關《維摩經》及其講經文對中國文學影響的直接證據，

p. 285

僅能從側面了解其價值所在。[75]

《維摩經》及其講經文對中國文學的貢獻可歸納成以下數點：

1.文學的體裁

講經變文對這方面的發展影響尤大，《中國俗文學史》說：

從唐以後，中國的新興的許多文體，便永遠烙上了韻文與散文合組的格局，講唱變文的僧侶們在傳播這種新的文體結構上，是最有功績的，變文的韻式，至今還為寶卷、彈詞、鼓詞所保存，可謂源微而流長了。 [76]

所謂的韻式，亦即前文提過的七言或夾以三言的韻式，這也是《維摩經》講經文的「標準韻式」。[77]

從反面觀之，中國若沒有佛經，那麼變文會不會產生？應該是不會[78]。沒有變文存在，自然以後的諸宮調等也很難出現了，就是通俗文學的產生，恐怕也要打上一個問號，因此從時間上論，《維摩經》實扮演著肇始的角色，[79]自有其貢獻。

2.境界的擴大

境界的擴大，具體而言就是想像變化的成份增多了，這對最缺乏想像力的中國古文學產生很大衝擊，

p.286

文學可以在人間以外層面，創造超乎常識的幻化世界。中國古代雖然有《山海經》、《穆天子傳》和六朝時代的許多志怪小說，但和《維摩經》相比，即顯得文體簡單、想像力不夠豐富，尤其是《維摩經》講經文，經常將短短的經文，或用譬喻或用神話，衍化成精彩生動的散文和詩偈，縱使是內容偏重說理，也很少平鋪直敘，而是把道理包裹在華麗曼妙的文詞裡，這對一向偏重現實世界觀的中國文學來說，在擴大思想領域上，具有相當大的啟發作用。

3.詞彙成語

由於佛經的輸入，為我國文學創造出不少新語彙或成語，以《維摩經》為例，常見者如天女散花、辯才無礙、不二法門、不可思議、方便、清淨等，用之既久，便成為家喻戶曉的詞語，文學家自然也在無形中採用佳句套入其作品之中。

第三節 《維摩經》與藝術

《維摩經》傳入中土後，經過世世代代譯經家、文學家、美術家的耕耘，逐步中國化，也創造出擁有漢地獨特風格的藝術，本節擬從繪畫、石刻、壁畫等方面勾引出有關《維摩經》在中國藝術天地裡生長、成熟的過程。

一、文人畫

1.維摩詰個人的圖像

《維摩經》的變相圖 [80]。一直是依據《維摩經》範圍所繪製，但初期時的圖畫，尚無法明確掌握經理教義，加上魏晉玄學清談的環境影響，《維摩經》被繪製的焦點，自然落在具有辯才無礙形象的維摩詰居士身上。譬如本章第一節所言，顧愷之在瓦棺寺首先繪出維摩詰具有個性的典型，其後張墨、陸探微、張僧繇跟進，不過，他們所畫的維摩詰，在《歷代名畫記》中均稱為「像」，[81] 換言之，他們對《維摩經》所表現在繪畫方面，只限於維摩詰個人，這種情形到南朝宋（西元 420 ~ 478 年）袁倩才有進一步發展，完成不再單調的《維摩經》變相。

2.以《維摩經》為主的繪畫

《歷代名畫記》記載袁倩畫維摩變相圖云：

維摩詰變一卷，百有餘事，運事高妙，六法備呈，置位無差，若神靈感會，精光指顧，

p. 287

得瞻仰威容。前使顧、陸知慚，後得張、閻駭嘆。[82]

「百有餘事」清楚指出文獻對繪畫藝術上的一個重要資料，也是由單身維摩詰「像」發展至維摩「經」變相的里程碑。

顧愷之、張墨、陸探微、張僧繇的維摩詰像與袁倩的經變圖，是最早開始畫維摩變的記載，以後陸續有隋展子虔、孫尚子、楊契丹；唐閻立本、吳道子、楊惠之、劉行臣；五代左全、趙公祐等人畫過，[83]可惜這些原作均已蕩然無存，只知到了唐代，維摩變所畫的內容，是以〈問疾品〉為中心，但也在同幅內出現其他品。[84]舉例來說，吳道子曾在長安菩提寺畫過維摩變，他把經中舍利弗、維摩詰居士描繪得栩栩如生，但是此時的維摩已由六朝時的形象大幅轉變成一位身體健壯的老頭，而且是一個熱情善辯的「學者」。[85]整個畫面有了新的創意，從中可以了解，唐代文人維摩變之作，不僅吸收了六朝顧愷之等人集中表現中心人物的手法，且以〈問疾品〉為主，配合其他經文情節。

二、雲岡、龍門石窟

中國佛教雕刻，在石刻方面最重要的當屬山西大同的雲岡石窟與河南洛陽的龍門石窟；此外，泥土質的雕塑，則以敦煌千佛洞（即莫高窟）為首要。

雲岡石窟創建於北魏中朝，[86]從現存遺跡看來，除第三窟大約是隋代之外，其餘十窟都是北魏時代作品。[87]

雲岡第一、二、六、七、十四、三十一窟都有維摩變，其中一、二、七是五世記洞窟，可以視為現存最早的石刻維摩變。[88]早期的維摩石刻形式簡單，以第七窟為例，

p. 288

獨刻〈問疾品〉，根據《中國美術史論集》中所寫是這樣的：

第七窟維摩變在南壁，入口上部左右各作佛龕四層，左邊第二層為維摩詰，右邊第一層為文殊師利。龕均作拱垂幕形，維摩右手持麈尾，左手安置床上，戴尖頂帽，面有鬚。文殊半跏趺坐，右手微舉，頭有項光，頂有寶蓋、飛天。其他幾窟形式大致相同。[89]

此外，龍門石窟是繼雲岡之後陸續開鑿的。龍門的維摩變數目比雲岡多，不過，形式與雲岡差不多，以賓陽洞為例，它是六世紀初作品，這時期的維摩變呈現如下的風貌：

坐於几帳的維摩詰，冠帶長鬚，右手執麈尾，斜倚几上，前有天人，左側有侍女二人；門右側為文殊師利，寶冠瓔珞，坐蓮座上，手舉胸前，前有舍利弗，後有菩薩弟子二人。[90]

這一鋪石刻維摩變比較特別之處，是維摩詰形象具有現實代表意義，除了「清羸示病之容，隱几忘言之狀」外，還凸顯了當時文人的氣質、個性，反映出部份當代貴族文人的精神面。

以上「文人畫」與「雲岡、龍門石窟」兩部份，是屬於中原地區維摩變發展的一種樣式，至於位處於邊地的敦煌千佛洞中的壁畫變相，乃是經由中土傳去，產生較晚，也受到內地風格與技巧方面影響，以下即繼續探討敦煌壁畫以及與內地佛教藝術發展的相關性。

三、敦煌壁畫

敦煌保存有數目極多的維摩變，從北朝末一直到宋初都有遺跡。（見圖表）[91]

p. 289

窟號	位置	時代	內容	保存狀況
莫高窟第423窟	窟頂	北朝末期	於一室內表現問疾品	完好
莫高窟第262窟	窟頂	北朝末期	表現文殊與維摩論辯之問疾品	尚可辨識
莫高窟第424窟	前室頂部	魏隋間	分三室表現釋迦、文殊、維摩三人，乃問疾品（或菩薩行品）	部份殘毀
莫高窟第433窟	窟頂	魏隋間	同上	完好，部份變色
莫高窟第314窟	龕兩側外壁中	隋	問疾品。文殊在南，維摩在北，兩側構圖大體相同，均坐於小室內，側外左右為二菩薩，靠外有比丘五，前跪有一比丘及王子五	已部份變色

窟	部		人。	
莫高窟第380窟	龕兩側外壁	隋	問疾品。文殊在南，左右二菩薩，前菩薩五人；維摩在北，左右二侍女，前五人。	部份變色
莫高窟第417窟	龕兩側外壁	隋	問疾品。文殊在南，左右二菩薩，前菩薩五人；維摩在北，左右二侍女，前五人。	已殘
莫高窟第419窟	龕兩側外壁	隋	問疾品。文殊在南，前跪一人，屋左四菩薩，屋右六菩薩。維摩在北側，前一人獻鉢，上一飛天，後二侍者四比丘，右四比丘跪，左四比丘。	部份變色
莫高窟第420窟	龕兩側外壁	隋	問疾品。文殊在南，身後十菩薩，身右十四比丘，左一比丘，屋前一人跪。維摩在北側，身後四侍女，六比丘，左二十比丘，右侍女二，前四人。	部份變色
p. 290				
莫高窟第276窟	龕兩側外壁	隋	問疾品。二人相對而立。	完好
莫高窟第206窟	龕兩側外壁	隋	問疾品。文殊在南，背光後有亭狀物。右為芭蕉，左為舍利佛。維摩在北，左芭蕉，右天女。	部份脫色
莫高窟第230窟	龕兩側外壁	隋唐間	問疾品（或香積佛品）。文殊在南，後有三菩薩，頂有寶蓋，上有二飛天，前為舍利佛，維摩在北，上有二飛天，前有天女及化菩薩獻鉢飯。	部份變色
莫高窟第242窟	龕兩側外壁	初唐	問疾品	殘
莫高窟第322窟	龕兩側外壁	初唐	問疾品	完好

窟				
莫高窟第342窟	龕兩側北壁	初唐	問疾品	完好
莫高窟第341窟	龕內南北壁	初唐	問疾品	完好
莫高窟第341窟	龕內南北壁	初唐	問疾品（或香積佛品）維摩在北，文殊在南，面向龕外，維摩前天女執塵尾，甚精美，下有化菩薩獻鉢飯，文殊右為舍利佛。身後有五菩薩，下有三菩薩，前有天女飛舞，色彩精美。	完好
莫高窟第220窟	東壁兩側	初唐	以問疾品為中心	完好
莫高窟第355窟	北壁	垂拱二年至聖曆間	以問疾品為中心，而同時穿插有其他各品之種種情節。	變色
莫高窟第332窟	北壁	聖曆元年前	以問疾品為中心，而同時穿插有其他各品之種種情節。	完好
p. 291				
莫高窟第68窟	龕內南北壁	盛唐（西元650年以後）	問疾品，文殊在西，頂有寶蓋，後有菩薩七人，前有舍利弗及所轉天女像。另菩薩二人，維摩在北，坐帳內，頂有獅子座飛來，後有菩薩六，右側有比丘二，一化菩薩獻鉢飯，一天女散花。維摩前有題明「無垢□□」。	色彩豔麗，惜部份剝蝕
莫高窟第103窟	東壁兩側	盛唐	問疾品，門上為釋迦牟尼等，其餘大體220窟維摩變。	完好

莫高窟第194窟	南壁	中唐	以問疾品為中心，文殊在西，前後人物甚重，東側維摩已殘，下方各國王子甚精。	上部已殘，色彩艷麗
莫高窟第186窟	南壁	中唐	構圖與194窟維摩變相近，但製作粗糙。	
莫高窟第9窟	北壁	晚唐	在一壁面表現維摩經各品。	完好
莫高窟第12窟	東壁北側	晚唐	在主要圖像下有條幅畫各品故事	完好
莫高窟第18窟	東壁兩側	晚唐	在入口兩側壁面畫維摩變，下作條幅。	完好
莫高窟第121窟	東壁兩側	晚唐	在入口兩側畫維摩變各品	完好
莫高窟第133窟	東壁兩側	晚唐	在入口兩側壁面畫維摩變，下作條幅。	完好
莫高窟第150窟	南壁	晚唐	在一完整構圖中畫維摩經各品	完好
莫高窟第156窟	東壁北側	晚唐	在一完整構圖中畫維摩各品	完好
莫高窟第159窟	東壁兩側	晚唐	在入口兩側畫維摩變，下有條幅。	完好
莫高窟第	東壁北側	晚唐	在一壁面表現畫維摩，下有條幅。	完好

231 窟				
p. 292				
莫高窟第237窟	東壁兩側	晚唐	在入口兩側畫維摩變，下有條幅。	完好
莫高窟第240窟	西壁	晚唐	在龕兩側壁表現維摩變	完好
莫高窟第359窟	東壁兩側	晚唐	在入口兩側畫維摩變	完好
莫高窟第360窟	東壁兩側	晚唐	在入口兩側畫維摩變，下有條幅。	完好
莫高窟第369窟	東壁兩側	晚唐	在入口兩側畫維摩變	完好
莫高窟132窟	東壁兩側	晚唐	在入口兩側畫維摩變	殘
莫高窟第138窟	東壁兩側	晚唐	在入口兩側畫維摩變	完好
莫高窟第139窟	東壁兩側	晚唐	在入口兩側畫維摩變	完好
莫高窟第	東壁北側	五代	在一壁面表現維摩變各品（較簡）	完好

85 窟				
莫高窟第5窟	東壁兩側	五代	在入口兩側畫維摩變	完好
莫高窟第6窟	東壁兩側	五代	在入口兩側畫維摩變	完好
莫高窟第21窟	東壁兩側	五代	在入口兩側畫維摩變	殘
莫高窟第25窟	北壁	五代	在一完整構圖中畫維摩變各品	完好
莫高窟第44窟	外室	五代		完好
莫高窟第53窟	北壁	五代	在一完整構圖中畫維摩變各品	完好
莫高窟第98窟	東壁	五代	在入口兩側畫維摩變各品	完好
p. 293				
莫高窟第100窟	東壁	五代	在入口兩側畫維摩變各品	完好
莫高窟第108窟	東壁	五代	在入口兩側畫維摩變各品	完好
莫高窟第146窟	東壁	五代	在入口兩側畫維摩變各品	完好

莫高窟第334窟	外壁	五代		
莫高窟第335窟	外壁	五代		
莫高窟第342窟	北壁	五代	在一完整構圖中畫維摩變各品	完好
莫高窟第32窟	北壁	宋	在一完整構圖中畫維摩變各品	畫面被鑿洞
莫高窟第7窟	東壁兩側	宋	在入口兩側畫維摩變各品	畫面被鑿洞
莫高窟第61窟	東壁兩側	宋	在入口兩側畫維摩變各品	畫面被鑿洞
莫高窟第173窟	外室西壁	宋		
莫高窟第202窟	外室	宋		殘
莫高窟第203窟	外室	宋		殘
莫高窟第437窟	外室	宋		殘
莫高窟第	東壁西側	宋	在入口兩側畫維摩變各品	完好

454 窟				
----------	--	--	--	--

p. 294

以下謹依附表所列的敦煌壁畫維摩變分成三期敘述：

1. 早期——北朝、隋

敦煌早期壁畫，不但形式簡單，技巧也較稚嫩。從附表上可知，最早的敦煌維摩變應在北朝末期的第四二三、第二六二少數幾鋪，這幾鋪的維摩變繪製雖然簡易，但藝術家一開始就抓住了維摩與文殊共處一室的對話場面來作為整個經卷的描繪（此點與中原石刻有類似處），後人認為這樣的方式「為以後的畫家能深入地刻畫個性和表現論辯情緒準備了條件」。[\[92\]](#)

到了隋代的敦煌壁畫，大體仍不離問疾品中文殊、維摩詰與菩薩，但在人物刻畫上的確突破了過去的侷限，開始注意到性格的表現，這也是唐代維摩變得以進一步躍進前的過渡階段。

2. 中期——初唐、盛唐、中唐

唐代以前，維摩變大多被畫在佛龕兩側外壁上，唐以後，維摩變才漸被被放置在龕內兩側壁面和入口內壁兩側（見附表），這是利用一個完整壁面來表現維摩變豐富的內容，此時，題材與形象的塑造比前期深化，技巧也日趨成熟，如表中所列的第三四一、三四二、三三四、六十八、二二〇、一〇三等窟，畫面色彩鮮麗，人物細緻，拿第二二〇窟為例說明，此窟東壁的維摩居士是一個健康而兩頰豐腴的老人，這和顧愷之當初所畫迥異其趣。這裡的維摩詰面部顯出平和而圓渾的「立體感」，那種渾厚的感覺，特別引人注意，[\[93\]](#)不僅脫去臉上病容，甚且充滿了智慧與自負，評論家給予的評語是：

畫家以現實為依據，按照當時具有學識的長者模樣來畫想像中的維摩，從對人物外形的描繪，達到對形象內心的追求，使佛教繪畫中現實主義因素更加強烈。[\[94\]](#)

另外，初唐以後，還出現了另一種「複合式」的維摩變，如第三三二、三三五窟，畫面上除了文殊與維摩相對外，還在其中穿插了《維摩經》各品的其他情節，特點在於既有中心主題，

p. 295

又組成多樣內容 [\[95\]](#)，這種形式的創造，為以後許多經變所採納，所以第三三二、三三五窟可稱為大型維摩變的代表作。

從以上可知，敦煌維摩變發展到初唐，不論在形式或技巧方面，都臻至完備，屬維摩變發展的成熟期，此後，直到宋、元，雖如李公麟等名家筆下的維摩變，也莫不因襲著過去的成就，只偶爾在筆墨技法、人物細節上有小幅更動。

3.晚期——晚唐、五代、宋

初唐前，畫家們多將焦點放在〈問疾品〉的維摩與文殊身上；初唐後，維摩變相則由集中於少數人物轉向注意故事場面，逮至晚唐，重心更移到愈來愈廣闊的生活層面，寫實的氣息也日益濃厚。

前面提及，敦煌在初唐第三三二窟的維摩變已十分成熟，但是所出現的經文情節仍不夠全面化，它在〈問疾品〉外，還畫了〈佛國品〉、〈方便品〉、〈不思議品〉、〈觀眾生品〉、〈香積佛品〉、〈菩薩行品〉、〈見阿閼佛品〉等部份圖像，至如〈弟子品〉、〈菩薩品〉中，維摩詰斥小彈偏的重要經過，皆未呈現出來。

晚期維摩變內容，以第六十一窟為代表，不僅題榜詳細，且在〈囑累品〉外，其它十三品均被畫家有選擇性地收錄到壁畫上了。事實上，除了情節多、畫技高之外，第六十一窟晚期維摩變所顯示的另一個重要意義，是畫家在作品中以動人的意象，創造出一些日常生活上深刻面的側寫，如「阿難乞乳」、「魔王波旬戲持世」等，含有諷刺寓意，《中國美術史論集》講到敦煌維摩變「阿難乞乳」時指出：

阿難乞乳一圖就是耐人尋味的好作品。畫家在這裡沒有著意表現阿難乞乳時遇維摩責難的窘狀，而是借題刻畫農村生活，刻畫生活中那些激動人心的場面，畫家為了點明阿難是在乞化牛乳，在維摩、阿難的身旁，畫上農婦正在擠牛奶，在乳牛的前面，牧童正牽開牛犢。牧童向後傾身著力與牛犢奔向母牛的掙扎，以及母牛含情的呼喚，集中反映了依附在現實生活現象裡面的感情因素。

又說：

乞乳可以不畫擠奶，擠奶也可以不牽開牛犢，但是畫上擠奶和被牽開的牛犢，很真切地描繪了那一剎那的關係，就使畫面更富有生活氣息，通過外部現象的描繪，

p. 296

透露了生活現象的內在因素。[96]

經由上面的剖析，可以幫助我們知道，晚期敦煌維摩變的畫家，企圖表現其創作理念，欲藉用佛教題材，傳達出極富人間味的生活本質，導引人們對自然界作深入觀察並了解其含意。其它晚唐後的經變，也有不少同樣動人的傑作，這些作品，都以畫家豐富的情感與想像激盪著觀眾的心靈。

The Vimalakīrti Sūtra and Chinese Literati, Literature, and Art

Wang Chih-mei
Master, Graduate School of Chinese Literature,
National Cheng-Chih University

Summary

It goes without saying that Buddhist sūtra have exerted strong influence on Chinese literature. The Vimalakīrti Sūtra itself has been regarded as a literary Buddhist sūtra which has strong flavors of novel and drama. This paper is divided into three parts to deal with the relation of the Vimalakīrti Sūtra to Chinese literati, literature, and art.

1. The Vimalakīrti Sūtra has been regarded highly by the literati since its introduction into China. This paper examines the different modes of appreciation and reception by representative literati of different dynasties. Vimalakīrti exemplifies the way of life in which secular life is harmonized with renunciation of the world. This attitude opens a new ideal world of spiritual life to which the Chinese literati have aspired.
2. Of all the pien-wens derived from Buddhist sūtras, those related to the Vimalakīrti Sūtra are the most famous and play an important role in literary history. This paper examines six extant pien-wens derived from the Vimalakīrti Sūtra and analyzes their editions, structures and contribution to Chinese literature.
3. The Vimalakīrti Sūtra has been the subject of Chinese art including many extant relics at Yun-kang, Lung-men, and Ch'ien-fo-tung. This paper discusses the iconography of the Vimalakīrti in literati paintings, stone sculpture, and wall paintings of various periods at different sites.

- [1] 《胡適文存》第三集卷四：海外讀書雜記。
- [2] 《魯迅全集》第五卷。
- [3] 《世說新語箋疏》文學篇。
- [4] 《先秦漢魏晉南北朝詩》晉詩，卷二十。
- [5] 《廣弘明集》卷十五。
- [6] 《弘明集》卷十一〈何尚之答宋文帝贊揚佛教事〉一文中引謝靈運之言曰：「六經典文，本在濟俗為治耳，必求性靈真奧，豈得不以佛經為指南耶？」
- [7] 同注 4，宋詩，卷二。
- [8] 同注 7。
- [9] 同注 5。
- [10] 《全上古三代秦漢六朝文》全宋文，卷二十一。
- [11] 同注 5，卷十八。
- [12] 孫昌武《佛教與中國文學》頁 73~74。
- [13] 同注 10，卷三十三。
- [14] 同注 5。
- [15] 同注 10，全陳文，卷十。
- [16] 同注 10，全陳文，卷十一。
- [17] 顧愷之擅詩賦書畫，古有閒證，《世說新語》言語篇有一段記顧回憶會稽山川之美時云：「千巖競秀，萬壑爭流，草木蒙籠其上，若雲興霞蔚。」在這裡，他用詩般言語勾出一幅美景，使人如同親眼見到了明媚的江南風光。鍾嶸在《詩品》裡，對顧詩亦頗有好評，說他「文雖不多，氣調驚拔」，可見顧愷之多方面的才華了。
- [18] 張光福《中國美術史》，頁 231~234。
- [19] 李浴，《中國美術史綱》，頁 88~91。
- [20] 張彥遠《歷代名畫記》卷五。
- [21] 同注 20，卷二。

[22] 《全唐詩》卷二二五，杜甫詩〈送許八歸江寧〉。

[23] 同注 21。

[24] 參《唐代文學與佛教》。本書收於世界佛學名著譯叢第九二冊。

[25] 同注 24，頁 222 指出，李善引《維摩經》處有二一個，引鳩摩羅什注兩個，僧肇注十一個，僧肇維摩經序四個，竺道生注四個。

[26] 同注 24，頁 234。

[27] 宋初「文選爛、秀才半」之諺語，可見從唐至宋初，文選一直是士大夫必讀之書，自然文選注也對唐文學產生相當影響。

[28] 趙殿成《王右丞集箋注》卷十七。收於文淵閣四庫全書一〇七一冊。

[29] 同注 28，卷三。

[30] 同注 28。

[31] 同注 12，頁 104~105。孫昌武並指出，王維詩歌創作可分成三個層次：一是以禪語入詩。二是以禪趣入詩。三是以禪法入詩，三方面互有關聯但又有區別。

[32] 《白氏長慶集》，卷三七。收於文淵閣四庫全書一〇八〇冊。

[33] 同注 32，卷十一。

[34] 同注 32，卷三十四。

[35] 同注 22，卷四五八〈病中詩十五首之一——答閒上人來問因何風疾〉。

[36] 同注 22，卷四四三〈內道場永謹上人就郡見訪善說維摩經臨別請詩因以此贈〉。

[37] 《象教皮編》卷之六，轉錄自《中國佛教史料初編》，頁 756。

[38] 同注 37，頁 743。

[39] 同注 12，頁 143。

[40] 鎌田茂雄、鄭彭年譯《簡明中國佛教史》中分析，由於(1)以前從印度、西域傳入經典所受刺激已經消失。(2)歷次法難廢佛和五代戰亂而使諸宗章疏典籍散失殆盡。(3)禪宗的發達。這些條件，促使佛教至宋代發生了一大轉變。頁 273。

[41] 禪宗稱不立文字，實文字最多，據了解，卅續藏經一百五十冊，有關禪宗典籍，就有三十二冊，占五分之一強，是以會性法師在《大藏會閱》第四冊說，所謂「不立」，非「不用」也。同時，禪宗典籍中，還有用韻文或俗語來表現禪的體驗，也擴大了禪文學體裁。

[42] 同注 12，頁 145。

[43] 蘇軾〈王大年哀辭〉云：「喜祐末，多從事歧下，而太原王君諱彭字大年監府諸軍，...多始未知佛法，君為言大略，皆推見至隱以自證耳，使人不疑。予之喜佛書，蓋自君發之」見《蘇軾文集》卷六十三。

[44] 《施註蘇詩》卷一，蘇軾撰、施元之原注，收於文淵閣四庫全書一一一一冊。

[45] 《蘇軾傳記資料》。

[46] 《蘇東坡全集》。

[47] 同注 44，卷十〈張安道樂全堂〉。

[48] 同注 44，卷十一〈和文與可洋川園池三十首之一：無言序〉。

[49] 同注 44，卷十九〈正月二十日與潘郭二生出郊尋春忽記去年是日同至女王城作詩乃和前韻〉。

[50] 同注 14，卷十五〈次韻王廷老退居見寄〉。

[51] 同注 14，卷十六〈余去金山五年而復至次舊詩韻贈寶覺長老〉。

[52] 公安三袁指袁宗道、袁宏道、袁中道。

[53] 參閱劉大杰《中國文學發展史》。

[54] 同注 2，第六卷。在袁宏道的詩集，如〈聞省城急報〉、〈送劉都諫左遷遼東苑馬寺簿〉、〈甲辰初度〉中，反映出他對現實的不滿與矛盾。

[55] 《袁中郎全集》〈和韻贈黃平倩〉。

[56] 同注 55，〈閑居雜題〉，其二。

[57] 同注 12，頁 178 至 184。「性靈說」理論基礎正與佛家的「心性」學說有關。

[58] 謝靈運〈何尚之答宋文帝贊揚佛事〉一文說：「六經典文，本在濟俗為治耳，必求性靈真奧，豈得不以佛經為指南耶？」（見《弘明集》卷十一）。白居易〈聽都子歌〉中有兩句是「都子新歌有性，一聲格轉已堪聽」（見《白氏

長慶集》卷三五)。唐詩僧亦云：「敢信文章有性靈」(見《全唐詩》卷八三七〈寄匡山大願和尚〉)。

[59] 《經韻樓集》卷九，〈與外孫龔自珍札〉。

[60] 《龔定庵全集》之詩集。

[61] 同注 53，第二十八、二十九章。

[62] 三種分類內容參考羅媛邦(釋永祥)《佛教文學對中國小說的影響》，頁 143～149。

[63] 《中國俗文學史》，頁 209。

[64] 同注 63，頁 205 云：「巴黎國家圖書館所藏的維摩詰經變文第二十卷，才講到要持世上人去問疾的事，但持世菩薩問疾卷，今所見的已是第二卷了，還只唱到持世見到魔王波旬所送的天女狼狽不堪，恐怕其後還有三兩卷；而文殊問疾今所見到的，也只有第一卷，才講到文殊允去問疾，到維摩詰居士去的事，底下恐還不止兩三卷，這樣，這部偉大的變文恐怕有三十卷以上的篇幅了。」

[65] 六種殘存之維摩經講經文資料，主要參考王重民《敦煌變文集》，鄭振鐸《中國俗文學史》、羅師宗濤《敦煌講經變文研究》。

[66] 羅師宗濤《敦煌講經變文研究》內說，據蘇俄亞洲民族研究所所刊敦煌珍藏中國寫卷敘錄第一冊，還有維摩碎金一卷(NO. 1743)、維摩詰所說經講經文(NO. 1474)、維摩詰所說經講經文(NO. 1475)等三種。

[67] 羅師宗濤《敦煌講經變文研究》，頁 1063～1069。

[68] 北村茂樹〈維摩詰講經文的異本〉，印佛研究二十四卷二號。

[69] 維摩經講經文除吟、韻之外，尚有斷、平、側等均為詩偈之意，只是名稱不同。

[70] 同注 63，頁 199～202。

[71] 同注 63，頁 193。

[72] 《敦煌講經變文集》。

[73] 有關維摩經講經文作者問題，可參閱《胡適文存》第三集卷四〈海外讀書雜記〉。

[74] 鄭振鐸《中國文學史》第三十三章「變文出現」一節「講唱佛經故事的變文，最重要者是維摩詰經變」之語。

[75] 胡適在《白話文學史》中說到：「維摩詰經、思益梵天所問經……都是半小說體、半戲劇體的作品，這種懸空結構的文學體裁，都是中國沒有的，他們的輸入，與後代小說戲劇的發達，都有直接或間接的關係。」梁啟超在《佛學研究十八篇》亦肯定《維摩經》的價值。然而梁、胡均未舉出確實明證以說明其間的影響關聯所在，而僅歸之於「共業所成」。梁啟超〈翻譯文學與佛典〉文中解釋：「某時代某部份人共同所造業，積聚遺傳於後，及至他時代人承襲此公共遺產者，各憑天才獨到而有所創造，其所創造者，看似與前業無關，即其本人亦或不自知，然以史家慧眼燭之，其淵源歷史可溯也。」

[76] 同注 63，頁 191。

[77] 翻譯之佛經，其偈言(即韻文)都是五言的，而變文唱吟的一部份，則採用了唐代流行的歌體，或和尚流行的唱文，有七言、三七言、三三言、五言、六言、等不同形式，往往一種變文也合成使用不同數目的韻文。

[78] 覺先〈從變文的產生說到佛教文學在社會上之地位〉，本文收於現代佛教學術叢刊第十九冊，頁 237。

[79] 同注 76，該書談到變文產生的進步順序是這樣的：維摩詰經變文——降魔變文——目蓮救母變文——佛本行集經變文。其後是非佛教故事類變文如伍子胥變文、明妃變文、舜子至孝變文。

[80] 根據文獻中所得到的了解，以通俗文字演述佛經的故事稱為「變文」，以繪畫或雕塑表現佛經故事者稱為「變相」，兩者均可簡稱為「變」。

[81] 同注 20，卷二。

[82] 同注 20。

[83] 同注 20。

[84] 《中國美術史》頁 354 說，此時所畫內容多是讚頌佛國，在表現形式上，為了在一幅經變圖裡交代許多內容，因此把故事壓縮到最大限度，選擇富有典型場面，以連環畫的方式，裝飾在圖書中央部份的邊緣周圍。

[85] 同注 84。

[86] 《魏書》〈釋老志〉載，魏文成帝拓跋睿和平年間（西元 460 至 465）開闢雲岡石窟，由和尚曇曜主持，開鑿石窟五所，即今第十六至二十窟，之後又陸續興建，主要工程完成在太和十八年左右（西元 494）遷洛之前。

[87] 李浴編《中國美術史綱》，頁 113~114。

[88] 金維諾著《中國美術史論集》，頁 414。

[89] 同注 88。

[90] 同注 88，頁 415。

[91] 圖表來源，原載於民國四八年《文物》第二期與第四期，本文轉錄自金維諾《中國美術史論集》，頁 419 至 422、434 至 436。

[92] 同注 88，頁 412。

[93] 同注 77，頁 152~154。

[94] 同注 88，頁 417。

[95] 《中國美術史綱》頁 157 說，這是把佛經內的故事穿插在經變本圖之內，不再另列於外緣兩帶，這使經變內容更為豐富而複雜，同時也縮小局勢，在作用上較典雅纖麗，而不失寫實的趣味。

[96] 兩例均同注 88，頁 433 至 434。