

空間經營與身體感知：莫高窟第 44 窟的華嚴旨歸

四川大學中國古典文獻學 博士生
李奧

摘 要

莫高窟現存華嚴經變共 30 鋪，除據〈入法界品〉繪製的第 464 窟，其餘 29 鋪以其所處的空間位置可分為三型：垂直壁面（Ⅰ型）、窟頂（Ⅱ型）及龕頂（Ⅲ型），既展現營建者不同的設計意圖，也和觀看者產生了不同的基於身體經驗的互動，二者交互詮釋華嚴經變在洞窟內的功能與意義。Ⅰ型基本與法華經變對應配置，位置和高度均易於信眾觀看，在義理建構之外也承擔方便教化之功用；Ⅱ型位於窟頂，高度不適宜觀看，僅在義理層面與窟頂其他壁畫配合以承擔統攝全窟思想之功用。Ⅰ型與Ⅱ型的經本來源都是唐譯八十卷本，是莫高窟華嚴經變的普遍樣式。

Ⅲ型僅一例，是莫高窟內現存最早的華嚴經變，繪製在第 44 窟主室中心塔柱東向面所開龕內頂部及北壁，頂部是八部說法會圖，北壁是含有善財童子的「立像說法圖」，洞窟為中心塔柱窟，仿寺院形制，經盛唐、中唐及五代三次修建。經考察，該鋪經變的經本來源應是晉譯五十或六十卷本，所繪內容是「七處八會」，而非學界多認同的「七處九會」之其中八會；「立像說法圖」作為後世「入法界品圖」的先兆，以故事性構圖引導信眾精進修行。龕內三佛坐像、「七處八會」、蓮華海及「立像說法圖」等統一為洞窟的華嚴中心。中唐營建者延續盛唐的華嚴構想，通過增繪千佛、淨土變、涅槃經變等合成「十方三世」的空間內涵，也是對莫高窟北周以來形成的華嚴性格主尊的回應；參觀者或以「右旋繞塔」動態行進，或以「禮拜觀佛」靜態觀想的身體感知方式強化華嚴中心地位。二者共同明確了第 44 窟的華嚴旨歸。

關鍵詞：華嚴經變、「七處八會」、空間經營、身體感知

前言

《大方廣佛華嚴經》因其「理無大而不包，義無微而不顯」的理事無礙、周遍圓融之特質而得到了較多的重視，被稱為「經中之王」，其一係在漢譯流傳的過程中兼有支品與本經，最早可追溯到東漢末年，支品如《佛說兜沙經》、《十住經》等《華嚴經》中重要品目的先譯為東晉時佛陀跋陀羅譯出「六十華嚴」創造了條件，漢地對於華嚴義學之發揚由此更進一步，唐代實叉難陀之「八十華嚴」以及般若之「四十華嚴」的影響也相當廣泛，在此階段開創的華嚴宗一派對《華嚴經》進行的注、疏等活動也使華嚴思想得到了多方位的闡釋。傳譯的成熟使敦煌地區的信眾能夠接觸到華嚴諸經本並進行抄經供養，張小艷和傅及斯專門統計了敦煌華嚴本經的三種譯本共存 377 件¹，雖遠不及《妙法蓮華經》及《金剛經》等龐大的寫卷數量，但也意味著華嚴經典在敦煌地區的流行尚具有一定的規模。系統的翻譯、詮解與廣泛的流傳為其從文本向圖像的轉變奠定了基礎，華嚴經變基本的「七處八會」或「七處九會」的畫面構成即來源於晉譯華嚴與唐譯華嚴，隋唐之際釋法誠「潔淨圖畫七處八會之像」²可視為較早繪製成型的「八會」華嚴經變；劉禹錫《毗盧遮那佛華藏世界圖讚》有「沙門嗣肇是其上足，以經中九會，纂成華藏，俾人瞻禮，卽色生敬，因請余讚之」³，又明確指出是依據「八十華嚴」繪製而成的「七處九會」圖，《歷代名畫記》也錄有諸多寺院壁上所繪的華嚴經變，這一類中原地區繪製的「九會圖」應是中唐以來敦煌石窟華嚴經變中佔絕大多數的「七處九會並蓮華藏世界海」形式的圖樣來源。

學界對於莫高窟華嚴經變的研究已有相當的成果，首推日本學者松本榮一的《敦煌畫研究》⁴，詳考華嚴經變「七處九會」的內容和配列方式及其發展階段。後代學者在此之上更進一步，從諸多方向著手，對繪製有華嚴經變的石窟進行專窟研究、探討華嚴經變出現的歷史原因和反映出的營建思想、整理華嚴經變與法華經變相對配置的理念、對比莫高窟內華嚴經變「七處九會」的組合方式、以「入法界品圖」為核心進行專題討論等。從既往的研究來看，目前學界尚未廣泛關注到開鑿者與信仰者在窟內空間必定會存在的雙向互動，個人禮拜的經驗和感受可以被看做是對石窟進行的二次營建和闡釋，而這為我們理解洞窟的存在和歷史意義提供

¹ 張小艷、傅及斯，〈敦煌本「晉譯五十華嚴」殘卷綴合研究〉，《浙江師範大學學報（社會科學版）》2014 年第 6 期，頁 13。

² 《華嚴經傳記》，CBETA, T51, no. 2073, p. 171a25。

³ 劉禹錫著，卞孝萱校訂，《劉禹錫集》（北京：中華書局，1990 年），頁 61。

⁴ 松本榮一著，林保堯、趙聲良、李梅譯，《敦煌畫研究》（杭州：浙江大學出版社，2019 年），頁 112-117。

了新的切入點和研究方式，是對洞窟意涵充分理解之後的「動態」研究，也是巫鴻名為「對空間經驗的重構」⁵的手段。以莫高窟內現存 30 鋪華嚴經變為研究對象，從「石窟整體」出發，首先引入空間經營和身體感知的概念，對其所在的窟內空間位置進行類型區分，探究經變壁畫配置的原因和功能，繼而轉向最為特殊的莫高窟第 44 窟即「靈圖寺窟」，推測該窟華嚴經變可能的經本來源是晉譯華嚴，以「空間和經驗的雙向建構」作為方法論的指導，對窟內繪塑進行營建意義層面的總體考量，揭示該窟的華嚴旨歸。

一、莫高窟現存華嚴經變的位置安排與功能

據《敦煌莫高窟內容總錄》⁶及前輩學者統計，莫高窟現存可辨認為華嚴經變的壁畫共計 30 鋪，時間跨度從盛唐晚期開鑿的第 44 窟直到西夏晚期重修並於前室補繪善財童子五十三參的第 464 窟（關於第 464 窟的營建史從沙武田說⁷）。經整理發現，除第 464 窟單獨表現「善財童子五十三參」外，其餘 29 鋪均以多部獨立說法圖和蓮華藏世界海的組合為畫面的基本內容，偶爾在下部屏風或兩側加繪有「入法界品圖」，因此可以確定這一構圖形式在敦煌已經基本固定，也被信眾所接受。《華嚴經》本經中說法存在先後的次序，但經變畫中說法會的排列方式卻並未形成定式，只是有可稱為習慣性的位置選擇，以「七處九會」為例，下部蓮華藏世界海之上最底一層說法會的中間一般安排第一會菩提道場會，中間一層說法會正中一般安排須彌山上第三會忉利天宮會，而最上一層的三部說法會一般安排第四會夜摩天宮會、第五會兜率天宮會和第六會他化自在天宮會，若各部說法會有相應榜題則能夠確定，但如今所見大部分都已漫漶不清或不存榜題，只能綜合各種情況進行有根據的推測。

華嚴經變在石窟內被安排繪製的位置不盡相同，陳俊吉在〈中唐至五代華嚴經變的「入法界品圖」探究〉⁸一文中以表格形式整理了莫高窟華嚴經變的窟內位置、經變內容、配置格式和佈局，意在輔助說明「入法界品圖」的演變。下表將在此基礎上結合《敦煌莫高窟內容總錄》，重點關注對窟內空間的位置經營，為方便論述，採用 I、II、III 等符號進行類型區分。

⁵ 巫鴻，《空間的敦煌》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2022 年），頁 6。

⁶ 敦煌文物研究所整理，《敦煌莫高窟內容總錄》（北京：文物出版社，1982 年）。

⁷ 沙武田，〈禮佛窟·藏經窟·瘞窟——敦煌莫高窟第 464 窟營建史考論（上）〉，《故宮博物院院刊》2021 年第 7 期，頁 24-38。

⁸ 陳俊吉，〈中唐至五代華嚴經變的「入法界品圖」探究〉，《書畫藝術學刊》第 18 期（2015 年 6 月），頁 166-167。

表 1 莫高窟華嚴經變空間位置分佈*

方位	數量	類型	洞窟編號	具體位置和經變對應關係
垂直壁面	21	I	中唐：159、231、237、471、472 晚唐：12、127、138、144、196、232 五代：6、45、61、98、108、146、261 宋：76、431、449	232 窟華嚴經變位於主室南壁，431 窟華嚴經變位於前室北壁，其餘各窟華嚴經變均位於主室北壁。 471、45 窟內華嚴經變對應部分殘損不清；127 窟內華嚴經變無對應；其餘各窟內華嚴經變均與法華經變呈現垂直壁面上的空間對應關係。
窟頂	7	II a	晚唐：85、156 宋：55、454	華嚴經變均位於主室窟頂北披。 均與窟頂南披法華經變對應。
		II b	五代：53	華嚴經變位於窟頂南北兩披（南披五會，北披四會）。 無空間對應。
		II c	晚唐：9 宋：25	華嚴經變位於窟頂南西北三披（各三會）。 窟頂東披均繪彌勒經變。
龕頂	1	III	盛唐：44	華嚴經變位於中心塔柱東面所開龕之龕內頂部。 無空間對應。
特殊	1	x	西夏：464	位於前室南北兩壁，善財童子五十三參圖形式。 無空間對應。

*時代確定依據《敦煌莫高窟內容總錄》，以各窟內華嚴經變創作時間為準而非洞窟開鑿時間。

華嚴經變自中唐開始流行之後基本呈現與法華經變相對的狀態。法華經變在敦煌的營建史中出場較早，能和較晚出現的華嚴經變形成「法華——華嚴」對稱的佈局必然有營建者基於佛教義理上的考量，賀世哲等前輩學者已多有關注，如陳俊

吉認為兩經都屬「大乘判教的『圓教』思想，……都以文殊普賢菩薩為上首」⁹，王中旭從營建功德的角度提出「法華、華嚴變在幫助亡者或功德主往生兜率天或西方淨土上是趨於一致的」¹⁰等，諸多說法不一一列舉。

但莫高窟中的華嚴經變除了與法華經變有不容忽視的空間對應關係外，營建者選擇在洞窟內的哪一處設置華嚴經變也頗值得考量。華嚴經變的流行說明該題材已得到了敦煌地區的普遍接受，結合敦煌研究院藏敦煌文書《辛亥年十二月八日夜□□□社人遍窟燃燈分配窟龕名數》及眾多學者考證可知，繪製有華嚴經變的洞窟中約有 1/3 都被當做燃燈分配的標誌洞窟，政、僧、俗之間較為自由的宗教關係也意味著這些洞窟可能經常會有信眾拜訪，通過想像信仰主體的身體感受，能夠發現洞窟內的東西南北四向垂直壁面是視線最方便停留的區域，莫高窟依山開鑿、坐西向東，除代表至尊方向的西方外，南北壁相較被窟門分割的東壁又具有絕對的視覺優勢。據表 1 可知，I 型華嚴經變共有 21 鋪，佔現存總數的 2/3 以上，最早開始流行的中唐時期全部被安排在垂直壁面，這說明在敦煌地區將華嚴經變繪製在窟內北壁或南壁是一種最先形成的主流傾向，極大方便了信眾的「觀看」。莫高窟一度流行在南北壁大量繪製經變，「七處九會並蓮華藏世界海」圖的縱向結構也適應設計者對垂直壁面分割後所形成的豎長區域，中唐以後窟內壁面的平均高度在 4m 左右，既在視線可達範圍之內又會因為高度差帶來撲面而來的衝擊感，設計者在義理功能之外也在無意識迎合觀者，追求「示現教化」的功能，展現蓮華藏清淨世界。

與 I 型華嚴經變具備的視覺優勢不同，II 型共計 7 鋪，均繪製在窟頂，位於洞窟結構的最上方，距離地面較遠，這個位置已經隱含了對「觀看」的「拒絕」，部分洞窟如第 85 窟和第 55 窟的內部高度甚至可以達到 8m 以上，在光線並不充足的窟內環境中，一般身高的成年人不太能夠憑藉視覺接收到窟頂四披的經變畫所傳遞的意圖，尤其前提是需要將頭頸部盡可能向後仰。將這些可能的情況分析之後便可以發現，華嚴經變被繪製於窟頂意味著洞窟的設計者在營建時並不在主觀上試圖讓華嚴經變和進窟禮拜的信仰者之間產生聯繫，而更側重於讓它在義理層面上實現對全窟的一定程度的統率。晚唐才出現這種安排也反映出營建者對華嚴經變產生了功能上的追求，在「觀看」和「展現」的基礎意義之上開始有進一步的考量，但相較於文人畫追求的審美功能，洞窟則更追求空間功能。覆斗型頂共四披，梯形壁面不適宜分割，因此一披常常只繪製一幅經變或多披共繪製一幅，下表將 II 型各

⁹ 陳俊吉，〈中唐至五代華嚴經變的「入法界品圖」探究〉，頁 146-147。

¹⁰ 王中旭，《陰嘉政窟——禮俗、法事與家窟藝術》（北京：中央美術學院人文學院博士學位論文，2009 年），頁 128。

窟窟頂的經變配置進行整理，以方便查看Ⅱ型華嚴經變內部的區別與聯繫，及其在不同洞窟內的不同功用。

表 2 Ⅱ型華嚴經變各窟窟頂經變配置

洞窟 編號	類 型	北 披 華 嚴 經 變	南 披 法 華 經 變	西 披 彌 勒 經 變	東 披 楞 伽 經 變	南 北 兩 披 華 嚴 經 變	西 披 見 寶 塔 品 圖	東 披 天 請 問 經 變	南 西 北 三 披 華 嚴 經 變	東 披 彌 勒 經 變
85	Ⅱ a	○	○	○	○					
156	Ⅱ a	○	○	○	○					
55	Ⅱ a	○	○	○	○					
454	Ⅱ a	○	○				○			○
53	Ⅱ b			○		○		○		
9	Ⅱ c								○	○
25	Ⅱ c								○	○

由於華嚴經變的「七處九會」是以縱橫各三會、彼此之間相對獨立的說法會作為主要內容，因此可以根據設計者的營造需求進行靈活的調整，分繪於不同的壁面，這也是能夠對Ⅱ型繼續細分的原因：Ⅱ a 型九會集中於北披，且都與南披形成Ⅰ型中已成定式的「法華——華嚴」佈局；Ⅱ b 型在對稱的南北二披上各置四會、五會；Ⅱ c 型則在南、西、北三披上各置三會。

Ⅱ a 型中第 85、156、55 窟窟頂四披經變配置一致，這之間可能有設計上的參考，彌勒經變位於西披，是洞窟的主尊方向，華嚴、法華二經變在思想上從屬於彌勒經變，高秀軍對此也認為「華嚴經變、法華經變與彌勒經變的共同出現應該與往生淨土觀念有關」¹¹，繪製在窟頂應該同時也考慮了兜率天宮的方位，採用了墓室中也經常見到的方向性引導；Ⅱ a 型中第 454 窟在西披繪製「見寶塔品圖」，以寶

¹¹ 高秀軍，《敦煌莫高窟第 55 窟研究》（蘭州：蘭州大學歷史文化學院博士學位論文，2016 年），頁 103。

相莊嚴佛塔內釋迦和多寶佛「二佛並坐」為核心，表現了「法身不滅」亦即「十方諸佛如來同共一法身」¹²，同時也有將十方一切諸國土統一為一佛國淨土的思想，郭俊葉認為虛空會與中心佛壇上的靈鷲會呼應，共同營造了法華禮懺道場¹³，設計者營建道場是以《法華經》為尊，那麼從義理關係來看，窟頂可能先以東披的彌勒經變與華嚴、法華二經變共同表現了淨土往生觀念，繼而又以西披「見寶塔品圖」說明淨土往生也只是方便手段之一種，最終仍需歸結到《法華經》所闡揚的一乘法。Ⅱa 型所在窟頂的經變配置雖然略有出入，但都和彌勒經變組合表現了往生淨土的意圖，在西披表現的主要思想不同的情況下起到了相同的輔助作用，可以認為Ⅱa 型的 4 鋪承擔了一樣的功能；且華嚴和法華二經變都在南北披相對，在方位上與Ⅰ型的南北壁相對重合，由此推測，Ⅰ型和Ⅱa 型儘管在信眾觀看層面的示現教化程度有強弱之分，在義理營建思想上卻是趨於一致的，或具備垂直壁面與窟頂之間的整體平移關係。

Ⅱb 型分繪四、五會於南北兩披構成對應，不置法華經變，雖然東披出現天請問經變，但西披仍舊以彌勒經變作為洞窟主要的思想歸向，與Ⅱa 型結合法華、彌勒經變表達的淨土往生具有較高的重合度，從窟頂配置的總體思想考量，即使沒有華嚴與法華經變的對應，Ⅱb 型仍可看做是Ⅱa 型亦即Ⅰ型的一種特殊變體，變處在於用華嚴經變替代了法華經變。

Ⅱc 型的第 9、25 窟窟頂經變配置一致，完全放棄了空間對稱，採用南、西、北披各置三會的佈局，這一異變可能表示它們與莫高窟絕大多數華嚴經變所承擔的窟內功能不同。以晚唐開鑿的第 9 窟為例，該窟主室前部覆斗頂、後部平頂，中心柱東向面開龕，華嚴經變繪製在主室前部覆斗頂三披上，關於具體說法會的分佈，陳俊吉已有較合理的推斷¹⁴，各披說法圖下部又繪須彌山和「入法界品圖」（南披）、蓮華藏世界海和小型說法圖（西披）、蓮華海和「入法界品圖」（北披）。其中西披正是以大蓮華中無數房屋代表的清淨莊嚴光明世界¹⁵，是華嚴經變的重要表現之一，昭示了方位的重要性（圖 1），那麼當彌勒經變位於東披時，這一組合便不再是像Ⅱa 型和Ⅱb 型那樣共同表現往生兜率天宮的淨土思想，而是以華嚴思想為核心，表達願以彌勒淨土修行為手段，最終通向蓮華藏世界而得以不墜輪迴的信仰體系，繪製在窟頂又更是對全窟營建意義的主導和統攝，結合第 9 窟的中心塔柱結構，設計者很可能供奉華嚴經典並將洞窟建為華嚴道場。宋代開鑿的第 25 窟窟

¹² 《法華玄論》，CBETA, T34, no. 1720, p. 434c28。

¹³ 郭俊葉，《敦煌莫高窟第 454 窟研究》（蘭州：甘肅教育出版社，2015 年），頁 292-303。

¹⁴ 陳俊吉，〈中唐至五代華嚴經變的「入法界品圖」探究〉，頁 148-152。

¹⁵ 敦煌研究院編，《敦煌石窟藝術·莫高窟第九窟、第一二窟（晚唐）》（南京：江蘇美術出版社，1994 年），頁 68-69。

頂的經變配置或許是對第 9 窟的承繼，尤其是第 9 窟也在宋代重修，第 25 窟應該同樣是以華嚴思想作為營建指導。



圖 1(1) 莫高窟第 9 窟主室西披華嚴經變(南部) (採自《敦煌石窟藝術·莫高窟第九窟、第一二窟(晚唐)》，頁 68)

圖 1(2) 莫高窟第 9 窟主室西披華嚴經變(北部) (採自《敦煌石窟藝術·莫高窟第九窟、第一二窟(晚唐)》，頁 69)

在表 1 統計的 30 鋪華嚴經變中，第 464 窟的善財童子五十三參圖不在討論範圍之內，Ⅲ型即第 44 窟作為討論的重點則會在接下來系統論述，二者皆為個例，餘下的 28 鋪都具備 I 型或 II 型的特徵，提示我們在歷時性的維度，莫高窟華嚴經變的空間位置選擇或遵循著可掌握的規律，且相同類型的選擇原因可能是相似的。綜合以上討論，I 型繪製於垂直壁面，共 21 鋪，多採取「華嚴——法華」的對應佈局，位置和高度均適宜進窟禮拜者觀看，在佛教義理層面之外也考慮了對來訪者的示現教化，迎合信眾對蓮華藏清淨光明世界的嚮往；II 型繪製於窟頂，共 7 鋪，位置和高度均不適宜禮拜者觀看，根本功能是配合窟頂其他壁畫以統攝洞窟營建的整體思想，其中 II a 型和 II b 型均歸向彌勒淨土，II c 型則歸向蓮華藏世界，又因西披作為方向上的尊者位，在此處繪製彌勒經變、華嚴經變還是「見寶塔品圖」決定了 II 型所在窟是想要表現「華嚴歸淨土」、「淨土歸華嚴」、抑或是「一佛乘」思想。I 型、II a 型和 II b 型都採用了華嚴經變和法華經變對應佈局的形式（其中 II b 型為特殊變體），幾者之間可能具有垂直壁面與窟頂在空間內部的整體平移關係；II c 型位於西披，與Ⅲ型所在的中心塔柱東向龕代表的中心位置在空間意義上相似，或許帶有對盛唐晚期華嚴經變具有的窟內功能的追溯。I 型、II 型經本來源均為「八十華嚴」，是莫高窟現存華嚴經變的普遍表現形式。

二、莫高窟第 44 窟的基本情況

Ⅲ型位於盛唐晚期開鑿的第 44 窟，是莫高窟現存唯一一鋪繪製在中心塔柱東向面開龕內的華嚴經變，時間最早，形態和位置也最為特殊，學界已經關注到它的重要性，但由於可獲取的資料較少，又是孤例，目前尚未有專門討論。上一章的分型採用了空間位置和身體經驗作為雙重標準，以此為前提被單獨劃分出來的Ⅲ型

對於營建者和來訪者而言，在特殊性之下必然也蘊含著更深層的意義功能。洞窟作為一個歷史主體，窟內的所有繪、塑、設計和經驗想像都無法脫離洞窟本身而獨立存在，因此首先需要對第 44 窟的基本情況進行考察。

（一）崖面位置、營建時間與窟形

莫高窟第 44 窟位於崖面第一層的位置，高度達到了第二層夾層處，在莫高窟石窟開鑿最密集的區域，馬德從結構、佈局、繪塑等方面考證該窟為《臘八燃燈分配窟龕名數》中提到的「靈圖寺窟」：

李禪：司徒北至靈圖寺，六十窟。翟家窟兩盞，杜家窟兩盞，宋家窟兩盞，文殊堂兩盞。

陰押衙、梁僧正：第二層普門窟至文殊堂，又至靈圖寺窟，至陳家窟，六十三窟。有三聖龕總在裡邊。

可知「靈圖寺」即為「靈圖寺窟」，既標誌了李禪負責的崖面第一層燃燈區域的最北部，也標誌了陰、梁二人負責的崖面第二層區域的中間點，這與第 44 窟到第二層夾層的高度也相符，同時反映出在五代時期第 44 窟已經是比較重要的洞窟，崖面第一層的位置也非常方便信眾在日常生活中進行禮拜和參觀。

靈圖寺建於唐乾豐元年左右，盛唐晚期寺院僧人在鳴沙山選擇了崖面底層開鑿第 44 窟。與家族窟和功德窟等洞窟具有明確的世俗營建目的一樣，寺院窟的營建由僧人群體負責，因此在洞窟形制的選擇、內部的繪塑配置等方面會首先考慮到對寺院的模仿，試圖還原出一個可供佛教活動開展和信眾禮拜的神聖空間，第 44 窟的整體構造剛好具備寺院的性質，馬德將其辨認為靈圖寺窟的原因之一就是建築結構佈局和像設有區別於世俗窟主營建洞窟的獨特之處：

後室（主室）地面比前室地面高近兩米，鋪設臺階進窟；前室西壁窟門兩側與主室地面平行的臺基上，有天王與金剛塑像的痕跡；主室為中心柱式窟，柱東向面開一龕，龕前地面上設以蓮華壇座（疑為燒香用），……全部建築佈局與莫高窟之東的和尚溝寺廟遺址極為相似，可能是按照寺廟形制修建的洞窟。¹⁶

¹⁶ 馬德，〈靈圖寺、靈圖寺窟及其他——《臘八燃燈分配窟龕名數》叢識之二〉，《敦煌研究》1989 年第 2 期，頁 2。

中心塔柱為洞窟提供了一個絕對的核心和焦點，方便實施繞塔行道的佛教儀式，塔前的蓮華壇座又可能為燒香禮拜供養所設，同時有考古材料的支撐，可以確定第 44 窟是參照寺院功能開鑿的。

結合石璋如在《莫高窟形》中繪製的窟圖¹⁷（圖 2），對於該窟的空間建構會有更直觀的認識：從平面圖和剖面圖可看出前室約 40 m²，高近 4m，呈橫長方形；甬道寬近 2.5m，長只有 1m 左右；主室約 80 m²，與前室寬度基本相同，前半部人字披頂最高處達 4.6m，後半部平頂高 3.9m，呈豎長方形，南北壁開寬 2m 左右小龕各兩個，中心塔柱與南、西和北壁各留出約 1.7m、1.2m 和 1.4m 的甬道。前室功能尚不明確，後室佛龕前部的空間面積適合一般高度的信眾對尊像和塔柱進行禮拜，後部塔柱分割出的三條甬道雖然寬度較窄，但也足夠成年人依次通行；甬道長 1m 左右，從前室到後室的空間過渡功用微乎其微，更可能是僅作為上行進入主室的臺階使用。洞窟內的面積並不能夠支持開展大規模的佛教活動，但用作平日信眾的禮拜空間則綽綽有餘，也有可能是靈圖寺僧人為敦煌地區民眾舉辦講經活動的場所。

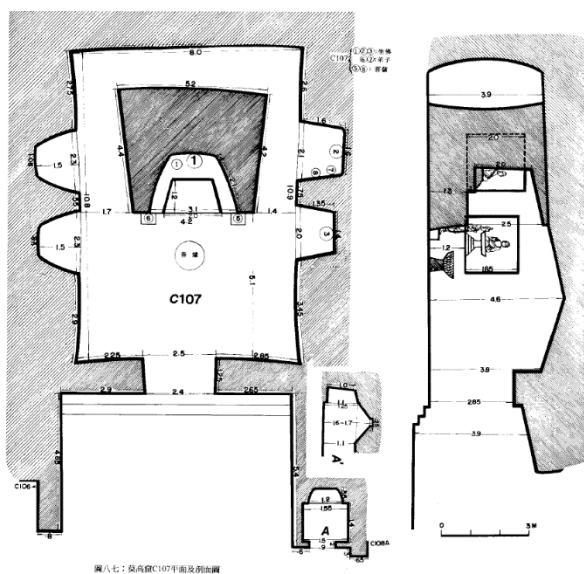


圖 2 莫高窟第 44 窟平面及剖面圖（採自石璋如《莫高窟形（二）》，頁 81）

據《敦煌莫高窟內容總錄》，第 44 窟經歷過三次修建¹⁸，盛唐晚期首先開鑿，但由於吐蕃戰亂中斷，現存中心塔柱龕內華嚴經變、北壁西方淨土變以及幾身菩薩像繪製於此時；中唐和五代分別重修，中唐繪製千佛及涅槃變、觀經變、天請問經變等其他經變和壁畫等，工程量較大，五代則主要在壁面下部繪供養比丘像，並在

¹⁷ 石璋如，《莫高窟形（二）》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1996 年），頁 81。

¹⁸ 敦煌文物研究所整理，《敦煌莫高窟內容總錄》，頁 15-16。

主龕外塑菩薩、弟子立像，兩次重修都在盛唐已完成的窟內構造的基礎上進行。《臘八燃燈分配窟龕名數》是五代時期（951）僧人安排臘八節燃燈的敦煌文書，此時仍將第 44 窟稱為靈圖寺窟，說明至晚在五代該窟仍具備寺院的重要功能，甚至在戰亂平息之後、自中唐重修開始可能就一直延續地作為禮拜和講經的公共空間使用，由寺僧管理，因此現在可見到的洞窟形制基本保存了靈圖寺僧人最初的營建構想。

（二）主室塑像與壁畫概述

莫高窟第 44 窟目前沒有系統的拍攝材料，敦煌研究院也尚未開放線上遊覽，由於無法前往敦煌進行實地考察，因此將以《總錄》為基礎，結合其他學者論文中的相關描述以及石璋如《莫高窟形》、P. Pelliot(伯希和) *Les grottes de Touen-Houang*、《敦煌石窟全集》等文獻，補充和更正《總錄》的未盡之處（不在正文特別標註），試圖初步還原第 44 窟主室內重要的繪塑情況以方便後續論述，前室和甬道此番暫且略過。

中心塔柱龕內頂部盛唐繪製華嚴八會，龕內南、西、北三壁上部盛唐繪無數小蓮華組成的蓮華海，下部殘損，其中北壁近龕邊處有佛、善財童子、文殊及眾比丘組成的立像說法圖一部。龕內唐塑佛三身、兩側弟子各一身，龕外五代塑菩薩、弟子各一身。龕外壁南、北及上部均於中唐畫千佛，下部五代畫供養比丘，塔柱南、西、北三壁中唐畫千佛。龕前的窟內空地上矗立一座大蓮華形香爐，高約 0.8m。

西壁上部中唐畫千佛。中部中唐畫涅槃經變一鋪，有殘損，現存有兩則造像榜題均出自《佛母經》，可知其經本來源¹⁹；中心為涅槃佛，頭南腳北，右脅累足而臥，身後舉哀者分兩排，上排菩薩下排弟子，南側畫優波離升忉利天宮向佛母報喪的事情情節，北側畫國王舉哀圖²⁰。下部殘損。

北壁人字披下壁面中部盛唐畫小型無量壽經變一鋪，畫面下方中部有紅色榜題框，兩側繪跪像僧尼十九位，榜題上方七寶池內畫七化生，最中間以身光和頭光表示上品往生²¹。經變東側畫觀音菩薩，西側依次開二龕，東側龕內唐塑坐佛一身，西側龕內唐塑佛、弟子、菩薩各一身，龕內壁及龕頂均有盛唐繪菩薩、弟子、菩提寶蓋等，二龕中間壁上中唐畫觀音一身。北壁下部五代繪供養比丘一列，其餘部分均中唐繪千佛。

¹⁹ 賴文英，〈中唐敦煌石窟造像的涅槃思想〉，《敦煌學輯刊》2007 年第 1 期，頁 66。

²⁰ 葉亦辰，《莫高窟涅槃經變藝術表現研究》（蘭州：西北師範大學美術學院碩士學位論文，2020 年），頁 20-21。

²¹ 敦煌研究院編，《敦煌石窟全集·阿彌陀經畫卷》（香港：商務印書館，2002 年），頁 53。

南壁人字披下壁面中部中唐畫觀經變一鋪，東、西側條幅式未生怨與十六觀。經變西側依次開二龕，與北壁對應，東側龕內龕頂中唐畫說法圖，龕壁畫菩薩、弟子、佛光等，西側龕內殘損嚴重，僅餘中唐畫佛光，二龕中間壁上中唐畫觀音一身。南壁下部五代繪供養比丘一列，其餘部分均中唐繪千佛。

東壁門北中部中唐畫觀經變一鋪，兩側條幅式未生怨與十六觀，下部五代畫供養比丘。門南中部中唐畫天請問經變一鋪²²，下部五代題願文榜題。門上唐題願文榜題。

主室窟頂及其餘未提及部分均為中唐畫千佛。

（三）龕內華嚴經變內容來源芻議

第 44 窟的華嚴經變在上一章中作為Ⅲ型被單獨劃分為一類，除了位置相對特殊，構圖形式也屬莫高窟中個例，不同於常見的「七處九會並蓮華藏世界海」或是說法會拆分形式，而是在龕內頂部依南北向繪製兩排坐姿說法圖，每排各四部，同時龕內北壁上部靠近龕口處又繪佛、善財童子、文殊和眾比丘組成的立像說法圖一部，中間佛頭光明顯，立於蓮華之上，十位比丘中也有四位具頭光，龕內南、西、北壁上半部繪製無數小蓮華組成的蓮華海，但沒有「七處九會」中象徵蓮華藏世界的無數房屋的大蓮華。學界基本同意龕內頂部是「華嚴九會」中的「八會」，龕內北壁是「第九會」即逝多林園會，如陳俊吉稱「此畫面使用關中地區所傳入，較早期的『七處九會』模式之一」²³，普遍都認為經本來源是唐譯「八十華嚴」，單獨繪出的是「逝多林園會」。第 44 窟龕內頂部的「八會」與龕內北壁的「一會」之間的用色較為一致，可推定創作於同一時期，但採取的繪製表現方式差異較大，人物構圖多有不同，且空間位置和功用並不一致，似乎無法將其作為九會看待，因此將結合敦煌地區的經典流傳情況，嘗試再論其經本來源和繪製內容。

實叉難陀的「八十華嚴」譯出於武周證聖元年，在此之前流傳的是佛陀跋陀羅於東晉義熙十四年譯出的「六十華嚴」，以及在校訂重開之前作為初譯本流傳的「五十華嚴」，二者屬於同一體系，可統稱為晉譯華嚴，雖然卷數不同，但品題和內容相當，也都是「七處八會」的結構。從歷代經錄的記載可見，南北朝時流行「五十華嚴」，隋唐開始盛行「六十華嚴」，之後二者並行流通²⁴；在敦煌地區，由敦煌寫本的統計和年代判斷來看，晉譯華嚴的流通情況與中原基本相似。現存晉譯華嚴寫

²² 敦煌研究院編，《敦煌石窟全集·楞伽經畫卷》（香港：商務印書館，2003 年），頁 201。

²³ 陳俊吉，〈唐五代善財童子入法界品圖像探究〉，《書畫藝術學刊》第 20 期（2016 年 6 月），頁 44。

²⁴ 莊慧娟，《敦煌本〈華嚴經〉五十卷本之研究》（嘉義：國立嘉義大學中國文學系研究所碩士學位論文，2019 年），頁 19-25。

卷在本身無明確紀年的情況下，常以其字體推斷年代，隸意多屬南北朝，楷體則多為隋唐，據傅及斯整理，被《國家圖書館藏敦煌遺書》標註為 7-8 世紀唐寫本的有 BD10512、BD15932、BD15955（後兩者可綴合），但與 BD10512 綴合的 BD15694 卻又被標註為南北朝寫本²⁵，可見年代的判斷存在一定的偏差。實叉難陀在東都大內變空寺譯出「八十華嚴」剛好在 7 世紀末，而吐蕃攻佔敦煌在 8 世紀中葉，距離譯出八十卷本及《國家圖書館藏敦煌遺書》推定的年代範圍僅經過半個世紀左右，對比中原地區的流通情況，推測這一階段敦煌對晉譯華嚴的接受程度或許不如從前，但民間仍有供奉。

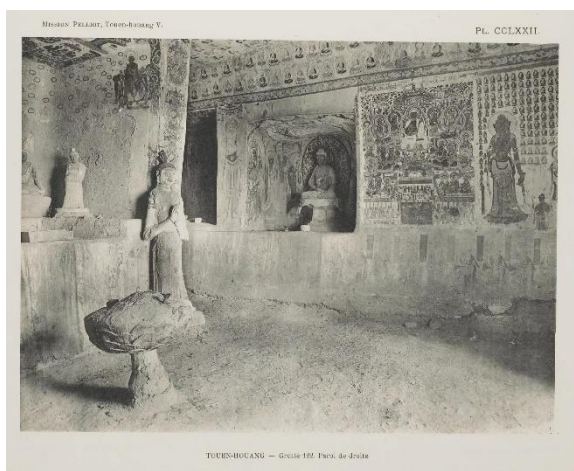


圖 3 莫高窟第 44 窟主室（採自 P. Pelliot *Les grottes de Touen-Houang*, Vol.5. PL. CCLXXII） 圖 4 莫高窟第 44 窟中心塔柱正面（採自陳俊吉〈唐五代善財童子入法界品圖像探究〉，頁 45，圖 7）

第 44 窟中心塔柱龕及龕內華嚴經變的實物圖像較少，*Les grottes de Touen-Houang* 存 P. Pelliot 拍攝的早期側面黑白照片²⁶（圖 3），陳俊吉論文中引用過現代拍攝的彩色正面照片²⁷（圖 4）。龕內頂部繪八部標準樣式的說法圖，各部中央佛均呈坐姿於蓮臺上說法，兩旁有立姿脅侍菩薩，周圍有聽法眾，從人物關係構圖來看，佛與眾人之間有畫家有意留下的空白以製造距離，象徵修行程度的差異，通過對疏密的控制將佛置於說法圖的絕對視覺中心，又添加寶蓋、宮殿、大蓮座等裝飾以強調主尊，是大型說法圖也常用的表現手法，與主室北壁盛唐繪的無量壽經變異曲同工。而龕內北壁佛站立在蓮臺上，蓮臺較小，無裝飾背景，十位比丘均緊密站於其身後及身側，善財童子和文殊菩薩於比丘前側，分立佛左右兩邊，文殊腳下也有小蓮臺，佛與眾人之間沒有留白，畫家通過將中間立佛繪製成異常高大的形象並輔以

²⁵ 傅及斯，《敦煌本〈華嚴經〉整理與研究》（上海：復旦大學中國語言文學系碩士學位論文，2014 年），頁 29、47。

²⁶ P. Pelliot, *Les grottes de Touen-Houang* (Paris: Librairie Paul Geuthner, 1921), PL. CCLXXII.

²⁷ 陳俊吉，〈唐五代善財童子入法界品圖像探究〉，頁 45。

明顯的重層頭光來突出視覺重心，強調主尊地位，相較於說法會對主尊的強調，此圖更意在表明佛、文殊、善財和比丘之間的聯繫，並藉由此衍生出場景或故事。雖然二者都在盛唐晚期開鑿時完成，但從前面提到的繪製內容、手法以及龕內所處的位置來看卻存在顯著的差別，不具備整體性，頂部八會採用相同的構圖，鋪滿整個龕內頂部，對面向佛龕進行供奉的禮拜者產生自上而下的壓迫感，而壁上繪於蓮華海中的說法圖則無法引起這種視覺感受，且佛與文殊腳下均有蓮臺，意在對二者身份的共同強調，這也與龕頂各部推重唯一的說法主尊佛的意圖不同。

第 44 窟開鑿於吐蕃佔領敦煌前夕的盛唐晚期，因龕內頂部和龕內北壁的兩處說法圖存在諸多無法統一之處，結合寫本時代線索，有理由認為這鋪經變並非是學界認為的「七處九會」被分解成「8+1」的形式，而是完整的「七處八會」加上單獨繪製的立像說法圖，即該窟華嚴經變的文本來源是晉譯華嚴（五十卷本或六十卷本）而非唐譯八十卷本；且從中唐以後莫高窟「七處九會」與「入法界品圖」的發展來看，〈入法界品〉對應的本會逝多林園會從始至終都作為說法圖之一存在於華嚴經變的主體畫面之中，以屏風畫等形式出現的「入法界品圖」則獨立繪製在「七處九會」之外，因此若將第 44 窟的龕內北壁說法圖視為「入法界品圖」的先兆，則經變主體應該已經表現了完整的華嚴經義，從這個角度看，龕頂的八部說法圖也應是已包含了本會逝多林園會的「七處八會」。兩處經變在窟內的空間意義各有側重，將在下章論述。

因拍攝角度的原因，各部說法圖的背景並不清晰，根據潘亮文的敘述，龕內頂部的經變「由南到北、由外而內分別以華蓋、宮殿、宮殿、束腰山形、華蓋、宮殿、宮殿、華蓋為背景」²⁸，以此表現不同的說法道場。由於沒有榜題，無法辨認具體是哪一會，但可以略作推測。從裝飾來看，束腰山形上必定是第三會忉利天宮會；華蓋佛會共有三部，同為天上會的第四會夜摩天宮會、第五會兜率天宮會、第六會他化自在天宮會應採用相同的裝飾，因此這三會的背景可能是華蓋式樣，四天宮會也剛好處在經變的兩側；中間四會都做宮殿背景，第一會寂滅道場會、第二會普光法堂會、第七會普光法堂重會、第八會逝多林園會都是在人間講法，為了區別於天宮，可能會採用宮殿裝飾。這一構圖形式或許是敦煌吸收了中原地區早期「七處八會」形式的遺存。莫高窟華嚴經變中說法會背景並不固定，與之相似的試舉晚唐第 12 窟主室北壁，九宮格上部天宮三會均作華蓋裝飾，下部六會均做宮殿裝飾，可作第 44 窟的對照參考。

²⁸ 潘亮文，〈敦煌石窟華嚴經變作品的再思考——以唐代為中心〉，《敦煌研究》2015 年第 5 期，頁 12。

三、雙向對話建構出的華嚴殿堂

第一章對莫高窟華嚴經變分型時就已引入了想像的觀者作為劃分依據之一，在與寺院關係密切的第 44 窟，這一視角的參與程度必然會因其寺院窟的性質而顯著提高，寺僧在營建的過程中也會把對禮拜者經驗獲得的預期納入考量，從而進行洞窟形制、壁畫、塑像、主尊等窟內要素的選擇。在營建者開鑿完成後，洞窟會被參觀者以身體的感知進行「再詮釋」，因此營建者與參觀者並非完全的主動與被動關係，而是在這一場域內進行互動和對話，共同建構意義空間。第 44 窟的繪塑情況並不算複雜，華嚴經變首次出現，雖然西壁繪製大型涅槃經變有回溯北朝窟涅槃傳統的意味，但中心塔柱龕內的華嚴經變及三佛塑像卻是統攝全窟的重心，也是來訪者的視覺重心與禮儀重心，是雙向建構出的華嚴殿堂。

（一）設計主體的空間經營

第 44 窟採用中心塔柱的形制，本意是模仿寺院的內部構造，盛唐晚期對於原始佛塔窣堵波的象徵意義已趨近於無，結合龕內頂部的「七處八會」，可知其本身具備的法身含義已被融攝進華嚴經義之中，在形式和內容上共同代表了洞窟的核心。莫高窟早期的華嚴主尊性格多以單尊像或組合像的形式呈現，盛唐晚期經變藝術已經成熟，使用「七處八會」圖來重現作為洞窟統攝的華嚴經義，可看作一次全新的嘗試。結合伯希和早期拍攝的照片可見龕內共塑三身佛像，中間佛體量較大，結跏趺坐，施禪定印，著通肩袈裟，兩側佛體量較小，著袒右肩袈裟，北側今不存。根據中心塔柱的華嚴屬性，推測中間佛可能是晉譯華嚴主尊盧舍那佛，兩側佛與主尊共同表現清淨法身，並在頂部增繪經變來實現偶像與經義的融合，是北周以來窟內主尊盧舍那佛在盛唐晚期之後的延續與發展。

從主室整體空間來看，據圖 2 的窟形圖，塔柱建於主室後半部分，在為前部留出活動空間的同時也基本將西壁完全遮擋，且南、西、北三壁通繪千佛而不另開龕塑像或繪畫，這種設計意在將主室前後分隔為顯、隱兩個區域。結合賴鵬舉關於「十方三世」的觀點²⁹，「顯現空間」含有北壁無量壽經變、南壁觀無量壽經變、東壁門北觀無量壽經變、東壁門南天請問經變，共繪三幅西方淨土，意在象徵圓滿無極的十方世界；「隱現空間」以西壁一鋪涅槃經變圖為主，對應中心塔柱南、西、北三壁及窟頂延伸的千佛圖，意在象徵不生不滅的三世佛觀。智儼對「法界觀」做出了「十方」空間與「三世」時間的進一步闡釋，將「十方三世」與華嚴經義連接起來，北壁無量壽經變是盛唐所繪，中唐營建者在補繪時也延續了將華嚴思想作為洞窟主旨的設計，通過淨土和千佛來營造「十方三世」，進一步完善了窟內的空間意義

²⁹ 賴鵬舉，《敦煌石窟造像思想研究》（北京：文物出版社，2009 年），頁 168-179。

模型。賴文英曾指出第 44 窟位於正壁的涅槃經變是該窟的中心思想³⁰，北周以後莫高窟內的主尊性格已逐漸從涅槃轉向華嚴，該窟塔柱西壁所開龕作為顯隱二區的重合點繪製華嚴經變，已明確了整體空間意義的最終指向，可以認為涅槃與淨土在這個空間內最終都被歸結於華嚴思想。在空間經營的義理層面之外也體現了對信仰的關注，北壁無量壽經變下繪七寶池與蓮華化生，宣揚「三輩往生」及「念佛三昧」，南壁觀無量壽經變兩側繪條幅式「未生怨」與「十六觀」，宣揚「九品往生」及「觀佛三昧」，這是淨土宗在曇鸞和善導的推動下成熟的淨土信仰的表現，做念佛觀想功德以往生西方極樂世界，「欲使今時，善惡凡夫，同沾九品，生信無疑，乘佛願力，悉得生也」³¹，普惠大眾，是最切合底層民眾需求的供奉方式，設置在「顯現空間」以方便示教。

主室南北兩壁各開二龕，但由於多數內容已損毀不清，馬德論述各龕內均為一佛二弟子二菩薩塑像和八大弟子及二菩薩畫像，是敦煌地區寺院內部的常見配置，從此說。該窟基本呈現中心軸對稱，符合一貫的審美佈局，但也確有值得注意的特殊之處：其一是東壁門南側繪製的一鋪天請問經變，與東壁門北的觀無量壽經變對應不明；其二是龕內北壁表現善財童子求法的立像說法圖，在龕內南壁並無對應。天請問經變表現的內容比較簡單，畫面一般頂部繪忉利天宮，中間繪製說法圖，第 44 窟的情況尚不清楚，暫且不論，除賴文英提出表現了「無生第一樂」的涅槃傾向外，繪在上方的忉利天宮可能還和西壁南側上部優波離升忉利天宮向佛母報喪的情節畫面隔空相對，忉利天宮在須彌山上，也是龕頂「七處八會」中特別繪製出的佛會所在，中唐補繪時選擇天請問經變，除了借「福能與王賊，勇猛相抗敵」³²表現對吐蕃的反抗之外，還可能有基於忉利天宮對應的思考。

龕內北壁的「立像說法圖」作為後世「入法界品圖」的先兆被單獨繪製，畫面中佛與文殊都立於蓮華之上，在佛的尊者位外也表現了對文殊菩薩的推崇，身後十位比丘表現了舍利弗帶領六千比丘向文殊請法後證得「清淨無礙」三昧發菩提心的情節，證明二乘也能通往大乘；前部則表現文殊菩薩指導善財童子如何參訪善知識的情節，此處六十卷本與八十卷本的譯經文字存在差別：

爾時，文殊師利如象王迴，觀善財童子，作如是言：「善哉！善哉！善男子！
乃能發阿耨多羅三藐三菩提心。……問菩薩行：云何修習菩薩道？云何滿足

³⁰ 賴文英，〈中唐敦煌石窟造像的涅槃思想〉，頁 66-68。

³¹ 《觀無量壽佛經疏》，CBETA, T37, no. 1753, p. 249b7-8。

³² 《天請問經》，CBETA, T15, no. 592, p. 124c28-29。

菩薩行？云何清淨菩薩行？云何究竟菩薩行？云何出生菩薩行？云何正念菩薩道？云何緣於菩薩境界道？云何增廣菩薩道？云何菩薩具普賢行？」³³

從「問菩薩行」起至結尾是善財參訪諸位善知識的目的，是在每一個善知識處都會被反復提及的修行法門，六十卷本為文殊所說，八十卷本改為善財所說，木村清孝指出「《六十華嚴》是由文殊菩薩說出善知識的諮詢的方法和內容」³⁴，更注重文殊對善財求法起到的指引作用，也解釋了畫面同時凸顯文殊菩薩的原因。第 44 窟的設計者是寺院僧人，而《華嚴經》本身義理精妙，難於理解，在龕頂統攝全窟的功能之外也試圖通過具有情節性的經變對禮拜的普通民眾實現方便教化，是對華嚴的直觀宣揚，這一考量符合寺院僧人的身份，意在溝通神聖與世俗。從龕內三壁蓮華海的情況無法辨認繪製次序，結合盛唐末由於戰亂未完工的歷史事實，大膽推測右壁相應位置或許曾預計安排善財參訪完成而得圓滿證入法界的情節，與北壁形成首尾相連的動態對應。另外，「立像說法圖」指向的善財童子向佛求法與天請問經變的發生地點都是祇樹給孤獨園即祇園精舍，是釋迦說法的重要場所之一，可能有對寺院窟作為說法示教的神聖空間的提示。

（二）禮拜信眾的身體感知

洞窟形制首先決定了禮拜者的行動軌跡，同時也決定了禮拜者對洞窟核心的認知，並在一系列的宗教活動中加強這一認知。華嚴宗二祖智儼在《華嚴經內章門等雜孔目章》中提到建立道場等行持方法：

第四往生驗生法者，略有十門。一作道場門，安置道場，建彌陀佛像，幡燈、散華、洗浴、燒香、禮佛、行道，念阿彌陀，一日乃至七日，驗得往生。二作三七日法，依前建立道場，念佛、行道、懺悔、禮拜，誦大乘經，三七日滿驗得往生。三依十六觀及九品生，依經得分齊者，驗得往生。³⁵

莫高窟中不少洞窟都兼有儀軌道場的性質，因各窟內注重的經典不同，道場的儀軌也各有差異，但基本都採用「行道」、「禮拜」及「念佛」等修行方式。除本身有中心壇場的佛殿窟之外，中心塔柱窟中象徵佛塔的塔柱也早已經被當做「右繞佛塔」的軸心，如北魏第 254 窟等，佛教經典崇尚右繞禮佛已久，唐實叉難陀譯出《右繞佛塔功德經》更是將這一功德賦予了文本的支撐，可以想見，第 44 窟作為寺院窟，

³³ 《大方廣佛華嚴經》，CBETA, T09, no. 278, p. 689b6-17。

³⁴ 木村清孝，〈《華嚴經入門》第十二講：追求真理〉，《人間佛教》第 18 期（2018 年 11 月），頁 160-161。

³⁵ 《華嚴經內章門等雜孔目章》，CBETA, T45, no. 1870, p. 577a19-b9。

具備神聖與世俗重合的公共開放性質，會更方便敦煌當地的信眾在此窟內進行繞塔禮佛。靈圖寺僧人以及後來的修建者將該窟打造成華嚴主尊和華嚴思想統攝下的清淨空間，結合儀軌功能，信眾在進行繞塔、禮佛等修行時，會自然而然地將行動和視線焦點置於中心塔柱及其內部的繪塑上，以接受者的個體感知對華嚴殿堂的設計意圖進行回應。個體對洞窟的參訪在廣義的歷史時間上是一個持續不斷的過程，無數次重複的繞塔和禮佛活動也使該窟的華嚴旨歸在被不斷地關注和強化。

「右旋繞塔」是一個動態的身體感受過程（圖 5），平面圖中標示的圓圈表示依比例縮小後的正常成人寬度，箭頭符號表示行動路線，根據上一節對「顯現空間」和「隱現空間」的劃分，能夠看到在繞塔禮拜時依次經過了「顯現→隱現→顯現」的區域，並且由於中心塔柱的存在，繞塔時主室內的自然光線也呈現了「明→暗→黑→暗→明」五個階段的變化。

第一階段：在「顯現空間」內面對繪製在垂直南壁上的觀無量壽經變，由於頂部裝飾千佛，因此經變高度適合觀看，直接展示淨土世界的種種莊嚴歡樂，「十六觀」顯示的「觀佛三昧」法門也易於修持，激發信眾向佛的修行之心；

第二階段：「暗區」的重點是南壁所開佛龕，禮拜者進入中心塔柱與南壁形成的狹窄通道後，北側是滿壁千佛，南側是標準配置的佛教偶像，龕內壁上繪製的寶蓋、佛光等在幽暗的環境中更具宗教神聖性，是向西壁涅槃經變的過渡；

第三階段：中心塔柱之後基本呈黑暗狀態的「隱現空間」是繪製了涅槃經變的主要區域，西壁通長 8m，通道寬度更窄，涅槃佛頭南腳北，無法一次性獲得完整的圖像，禮拜者需手持燈火，在行進中順序經過南側的優波離報喪、中間的橫身涅槃佛、再到北側的國王舉哀，「通過積累視覺經驗以獲得佛陀聖體的整體觀感」³⁶，黑暗中視覺範圍受限，沒有其他圖像的干擾，更能夠感受到「法界不生不滅」的大乘涅槃境界；

第四階段：回到與第二階段對應的過渡區域，此處視能力逐漸恢復，龕內塑坐佛，在整鋪涅槃經變的衝擊之後，結合南側千佛便顯現出三世至永世不盡的內涵；

第五階段：回到「顯現空間」，北壁垂直壁面繪製的無量壽經變又一次直觀展現出佛國淨土，與觀經變相對，對於信眾的意義卻不同，七寶池、蓮華化生與上品往生更堅定觀者持續如繞塔時的精進修行，願發三種心而得往生。

³⁶ 巫鴻，《空間的敦煌》，頁 138。

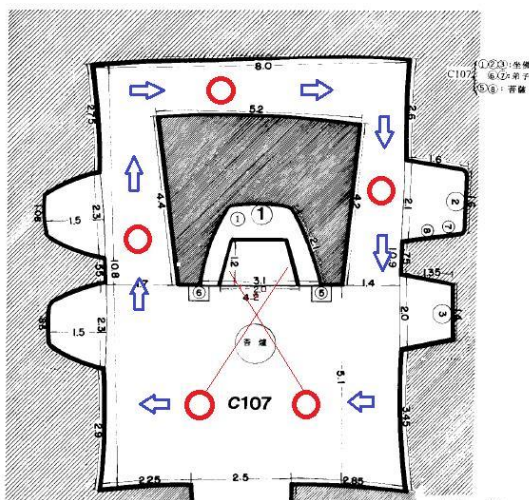


圖 5 莫高窟第 44 窟主室「右旋繞塔」示意圖

這樣便完成了一次繞塔功德，也完成了一次信仰上的增強，在繞塔行進當中，光線的明暗轉換造成了視覺上的敘事中斷，中斷的節點在西壁的涅槃經變，強調涅槃的「常樂我淨」、不生不滅之自性，被含攝進塔柱代表的華嚴清淨無礙、普攝萬物的至妙圓融之境，佛為利眾生而示現涅槃，是方便手段之一。圖 5 中另標註有兩條模仿視線의直線，在開始繞塔時信眾的視線範圍剛好可以達到龕內北壁的「立像說法圖」，而繞塔之後又能直接觀察到龕內南壁的相同位置，單獨繪製出的說法圖中的文殊菩薩在行道開始之前指引了參訪者的修行，未被繪出的可能存在的善財證入法界圖又對完成繞塔修行的信眾給予了發菩提心之信心，「繞塔」這一行為本身也由此被賦予了「善財參訪」的含義，依善財之法精進修行，是〈入法界品〉的經義所在。

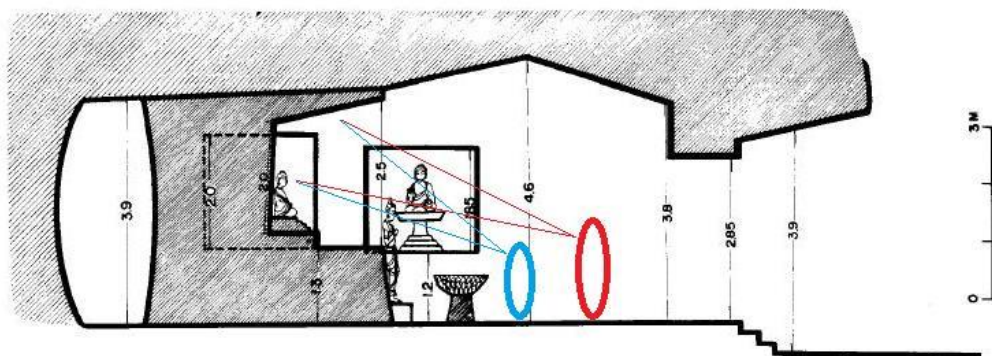


圖 6 莫高窟第 44 窟主室禮拜觀佛站姿（紅）、跪姿（藍）示意圖

禮拜觀佛則作為靜態的身體感知過程（圖 6），接受洞窟信息的範圍僅在光線充分的「顯現空間」，在兩壁淨土變的關照下，面對的主體是在繞塔時無法關注到的塔柱東向面所開的佛龕，也是整個洞窟的核心，在只需站立或跪拜而不用走動的條件下，更有利於參訪者進行觀想，初發心而能得正覺。剖面圖中標示的大、小兩個圓圈分別表示按比例縮小後正常成人的站姿和跪姿，又各自有兩條直線表示投向龕內主尊和龕頂經變的視線軌跡，兩種姿態都能夠完整觀看。南北兩壁的東側佛龕都處於「顯現空間」之內，在禮拜者正前方有三佛塑像表示法身實相之清淨圓滿，禮拜者兩側的佛龕又和柱中佛龕構成三向面的趺坐佛對應，在立體空間上回應了主尊三佛，而這一設計只有在主尊龕前才能感應，是考慮到參拜的位置並對寺院結構的模仿。龕頂「七處八會」以說法圖表示，除覆蓋主尊外，其空間高度對於禮拜者而言也具有自上而下的傾覆感，投射出華嚴本經的「大、方、廣」之意，又和蓮華海、「立像說法圖」及三佛塑像等成為了一個整體，加上柱前的蓮華形大香爐，共同表現了重重無盡、事事無礙的華嚴宇宙世界觀，含攝整窟的十方三世思想，「娑婆世界雜惡之處中下濡根，於緣多退，佛引往生，淨土緣強，唯進無退，故制往生」³⁷，經由西方和彌勒淨土而最終至蓮華藏世界是華嚴的重要法門，也是第 44 窟的華嚴統攝下對信眾的終極引導。

四、餘論

選擇窟內位置和經變配置作為一個新的切入點對莫高窟內現存的 30 鋪華嚴經變進行初步分類的同時，也將繪製時間、洞窟歷史、窟主身份等其他因素放在了相對次要的位置。這種分類方式略顯粗糙，只關注華嚴經變本身而忽略了共時和歷時上的各種聯繫，但卻能夠比較清晰地呈現出華嚴經變在莫高窟各個洞窟內的整體存在狀態，以及和參訪者的不同關係，尤其從觀者視覺而不是經變形式的角度顯現出了第 44 窟的特殊性，才能由此引出更深入的研究。在這之中，龕內頂部經變的經本來源和內容；龕內北壁「立像說法圖」的功能；主室窟形和繪塑設計的核心指導觀念；進窟禮拜者的身體動線和感知接收情況等問題已基本解決。以上主要討論了營建者和來訪者是如何實現雙向對話，並共同將第 44 窟打造成神聖與世俗交流下的華嚴殿堂。而該窟為何要選擇華嚴思想作為核心？除了北朝以來千佛主尊性格從涅槃轉移到華嚴的影響、華嚴宗的創立與經典流行，大乘佛教經典受到推崇等外部原因，從營建者的身份或許也可以尋找到答案。華嚴經典不可思議、無所不包，更注重大乘修行，如〈十地品〉所說十種階段等，受到重義學之士的推崇，因此可能作為敦煌靈圖寺僧人群體供奉主要經典之一而被選擇用作營建理念，第 44 窟的盛唐、中唐及五代三段修建應都是由寺僧主持，尤其是中唐補繪千佛與淨土變、涅槃經變，所有的壁畫都遵循敦煌地區一貫的繪製方式，沒有像功德窟、家族窟等洞

³⁷ 《華嚴經內章門等雜孔目章》，CBETA, T45, no. 1870, p. 576c13-14。

窟的窟主希望展現出的區別於世俗的里程碑式設計，其用意在於並非遵循早期「為千佛尋找主尊」的模式，而是為已確定的華嚴主尊搭建「十方三世」為表象的華嚴宇宙。

參考文獻

（一）佛教典籍

〔東晉〕佛陀跋陀羅譯，《大方廣佛華嚴經》，CBETA, T09, no. 278。

〔唐〕玄奘譯，《天請問經》，CBETA, T15, no. 592。

〔隋〕吉藏撰，《法華玄論》，CBETA, T34, no. 1720。

〔唐〕善導集記，《觀無量壽佛經疏》，CBETA, T37, no. 1753。

〔唐〕智儼集，《華嚴經內章門等雜孔目章》，CBETA, T45, no. 1870。

〔唐〕法藏集，《華嚴經傳記》，CBETA, T51, no. 2073。

（二）專書、論文

P. Pelliot, *Les grottes de Touen-Houang*, Paris: Librairie Paul Geuthner, 1921.

木村清孝，〈《華嚴經入門》第十二講：追求真理〉，《人間佛教》第 18 期，2018 年 11 月，頁 152-169。

王中旭，《陰嘉政窟——禮俗、法事與家窟藝術》，北京：中央美術學院人文學院博士學位論文，2009 年。

石璋如，《莫高窟形（二）》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，1996 年。

巫鴻，《空間的敦煌》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2022 年。

沙武田，〈禮佛窟·藏經窟·瘞窟——敦煌莫高窟第 464 窟營建史考論（上）〉，《故宮博物院院刊》2021 年第 7 期，頁 24-38。

松本榮一著，林保堯、趙聲良、李梅譯，《敦煌畫研究》，杭州：浙江大學出版社，2019 年。

馬德，〈靈圖寺、靈圖寺窟及其他——《臘八燃燈分配窟龕名數》叢識之二〉，《敦煌研究》1989 年第 2 期，頁 1-4。

高秀軍，《敦煌莫高窟第 55 窟研究》，蘭州：蘭州大學歷史文化學院博士學位論文，2016 年。

張小艷、傅及斯，〈敦煌本「晉譯五十華嚴」殘卷綴合研究〉，《浙江師範大學學報（社會科學版）》2014 年第 6 期，頁 13-26。

莊慧娟，《敦煌本〈華嚴經〉五十卷本之研究》，嘉義：國立嘉義大學中國文學系研究所碩士學位論文，2019 年。

郭俊葉，《敦煌莫高窟第 454 窟研究》，蘭州：甘肅教育出版社，2015 年。

陳俊吉，〈中唐至五代華嚴經變的「入法界品圖」探究〉，《書畫藝術學刊》第 18 期，2015 年 6 月，頁 133-174。

陳俊吉，〈唐五代善財童子入法界品圖像探究〉，《書畫藝術學刊》第 20 期，2016 年 6 月，頁 33-56。

傅及斯，《敦煌本〈華嚴經〉整理與研究》，上海：復旦大學中國語言文學系碩士學位論文，2014 年。

敦煌文物研究所整理，《敦煌莫高窟內容總錄》，北京：文物出版社，1982 年。

敦煌研究院編，《敦煌石窟藝術·莫高窟第九窟、第一二窟（晚唐）》，南京：江蘇美術出版社，1994 年。

敦煌研究院編，《敦煌石窟全集·阿彌陀經畫卷》，香港：商務印書館，2002 年。

敦煌研究院編，《敦煌石窟全集·楞伽經畫卷》，香港：商務印書館，2003 年。

葉亦辰，《莫高窟涅槃經變藝術表現研究》，蘭州：西北師範大學美術學院碩士學位論文，2020 年。

劉禹錫著，卞孝萱校訂，《劉禹錫集》，北京：中華書局，1990 年。

潘亮文，〈敦煌石窟華嚴經變作品的再思考——以唐代為中心〉，《敦煌研究》2015 年第 5 期，頁 11-19。

賴文英，〈中唐敦煌石窟造像的涅槃思想〉，《敦煌學輯刊》2007 年第 1 期，頁 64-70。

賴鵬舉，《敦煌石窟造像思想研究》，北京：文物出版社，2009 年。