

中央研究院歷史語言研究所集刊

第九十二本，第二分

出版日期：民國一一〇年六月

涅槃變圖像的發展—— 從西魏麥積山石窟到初唐敦煌莫高窟

顏娟英*

本文討論從六世紀中葉西魏麥積山 127 窟，至七世紀末初唐武周時期敦煌莫高窟 332 窟涅槃變的發展。唐代涅槃變發展進入高峰，雖然主要依據涅槃經的要義，但實際圖繪內容卻隨著不同時間翻譯或流通的相關經典而繁衍，甚至通俗化，其文本已融合多部相關經典。從圖像內容來看，有關涅槃主題的教義在推廣演繹過程中，也隨著政治社會環境變遷而不斷地改變，其表現內容與手法既有傳承延續，也會隨著時代的巨變而產生重要的質變。莫高窟 332 窟南壁涅槃變內容豐富、敘述具有戲劇性變化，是現存最重要也可能是武周期唯一的壁畫代表作。此涅槃變新增佛母摩耶夫人，形象顯著而且連續出現，很難否認與當時掌權的則天武后有所關連。

關鍵詞：麥積山 敦煌莫高窟 涅槃經變 武周時期 摩耶夫人

* 中央研究院歷史語言研究所

一・前言

敦煌經變畫誠然是「色彩華美，內容繁縟」，¹而值得注意的是，敦煌經變畫明顯地集中於唐代，尤其在七世紀下半葉出現突飛猛進的發展。敦煌佛教藝術保存豐富，自然形成其研究發展的脈絡傳統。筆者曾經討論以早期石窟及造像碑為主的涅槃變發展。²本文就已知現存北朝末期以來的石窟壁畫，討論從最初西魏麥積山至初唐敦煌，涅槃變的快速變化與發展。所謂涅槃變雖說是依據涅槃經的要義發展而來的，但實際圖繪內容卻隨著不同時間翻譯或流通的相關經典而逐漸繁衍，甚至通俗化，其文本已不受限於單部經典。其次，本文試圖按照時代脈絡來看涅槃變的發展，但是現實上不僅受限於資料殘缺不全，更必須強調，這段時間各地佛教圖像並非單線性隨著時代而漸進發展。如本文所示，麥積山石窟西魏涅槃變出現飛躍式的創新發展，推測不僅吸收西域傳來的因素，也可能承接洛陽、建康與長安等南北都城精緻文化藝術的新潮流。接著，初唐武周時期由於當權者提倡佛教藝術文化，更促進佛教圖像的廣泛普及，深入社會。從圖像內容來看，有關涅槃主題的教義在推廣演繹過程中，也隨著政治社會環境變遷而不斷地改變，這個關鍵問題需要高度關心。不同的歷史階段，在演繹相同主題經變時，其表現內容與手法既有傳承延續，也沈澱出重要的質變，值得仔細比較觀察。最後，在唐代寺院壁畫高度發展的背景下，敦煌的涅槃變在初唐武周時期進入高峰，莫高窟 332 窟南壁是現存最重要也可能是武周期唯一的代表作。

二・經變畫定義與涅槃變

敦煌石窟保存壁畫面積遠超過現存任何其他佛教遺跡，其中經變圖保存數量相當驚人。³尤其是進入唐代以後，淨土變等經變圖往往佔據整面牆壁，主從分明，均勻對稱，氣勢磅礴。早自一九三〇年代，經變畫便吸引了各國學者投入研究，然而直到一九八〇年代，學者要接近敦煌石窟進行田野調查仍相當困難，更遑論

¹ 榮新江，〈敦煌：饒宗頤先生學與藝的交匯點〉，《慶賀饒宗頤先生九十五華誕敦煌學國際學術研討會論文集》（北京：中華書局，2012），頁 22。

² 顏娟英，〈生與死——北朝涅槃圖像的發展〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》39 (2015) : 1-48。

³ 據施萍婷所述，敦煌莫高窟有四萬五千平方公尺面積壁畫。施萍婷，〈敦煌經變畫〉，《敦煌研究》2011.5 : 1。

取得詳細圖像資料，因此多依賴流傳至英法的莫高窟藏經洞畫卷、文獻與調查照片。松本榮一（1900-1984）出版於一九三七年的經典鉅著《燉煌畫的研究》影響深遠，他將相關圖像按照所依據經典作系統的分類與解說，可以說是運用日本佛教美術圖像研究傳統來分析中國中古時期佛教美術的成功例子。⁴ 不過，這樣的研究方法不僅材料受限制，而且顯然已將圖像脫離開敦煌石窟空間，也隔絕了原有的時代社會背景。八〇年代中期以來，敦煌研究院陸續出版石窟內部圖版，促使相關經變畫的研究欣欣向榮。⁵

所謂經變畫一詞，按字面意思是指根據佛經內容而演繹的系列圖像。自古以釋迦牟尼佛為核心人物的佛傳、本生故事圖像，幾乎是跟隨著佛像從印度、中亞而傳來到中國。耳熟能詳的佛傳故事如樹下誕生、逾城出家、降魔成道等；本生故事如摩訶薩埵太子本生（捨身飼虎）、⁶ 須大拏太子本生（布施）⁷ 等等。這類圖像主要為個別單幅或連續多幅圖像，如連環故事敘述佛陀一生或累世修行的故事、事蹟，也可以說是約定俗成的故事。敦煌莫高窟北朝時期大多以面對入口的西壁與中心柱四面龕大型塑像群為重點表現，南北壁面則以小型塑像龕與壁畫並列；壁畫構圖多切割為上下兩段或三段，各自表現不同主題。敘事性的佛傳或本生故事畫呈橫向排列，類似漫畫分格的形式，早期代表作見於 275 窟與 254 窟，⁸ 北魏後期如 257 窟，有名的「沙彌守戒自殺緣品」、「鹿王本生」。⁹ 這些早期連環故事畫表現形式雖然與初唐經變畫形式完全不同，但是其敘事性表現卻被保留下來，下文將再討論。

⁴ 松本榮一，《燉煌畫的研究》（東京：東方文化學院東京研究所，1937）。

⁵ 經變研究回顧史請參見，施萍婷，〈敦煌經變畫略論〉，敦煌研究院編，《敦煌研究文集——敦煌石窟經變篇》（蘭州：甘肅民族出版社，2000），頁 1-7；王惠民，〈敦煌經變畫的研究成果與研究方法〉，《敦煌學輯刊》2004.2：67-76，簡要介紹並評論 32 種敦煌經變的研究材料與論文統計。

⁶ 北魏・慧覺等譯，《賢愚經》（T4, no. 202，收入《大正新修大藏經》第 4 冊，依此類推，以下不贅；本文所引《大正新修大藏經》，請參中華電子佛典協會 CBETA 線上閱讀，<http://cbetaonline.dila.edu.tw>），卷一，〈摩訶薩埵以身施虎品〉第二，頁 352b-353b。

⁷ 西秦・聖堅譯，《太子須大拏經》(T3, no. 171)，頁 418-424；謝振發，〈北朝中原地區《須大拏本生圖》初探〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》6 (1999)：1-41。

⁸ 北涼 275 窟、北魏 254 窟參見敦煌研究院編，《中國石窟 敦煌莫高窟》第 1 冊（北京：文物出版社，1982；以下簡稱《敦煌莫高窟》），圖 11-14, 31-33。

⁹ 北魏 257 窟，《敦煌莫高窟》第 1 冊，圖 43-45。

顏娟英

法顯曾描述西域各國佛教流傳活動，提到師子國國王崇信佛教，舉行法會供養佛牙時，預先在街道裝飾五百幅佛本生故事彩圖，「作菩薩五百身已來種種變現：或作須大拏，或作啖變，或作象王，或作鹿馬。如是形像，皆彩畫莊校，狀若生人」。¹⁰ 法顯使用「變」字形容當時陳列眾多彩繪，表現釋迦佛累世化現各種不同的形象來修行菩薩道，亦即本生故事畫。「啖變」應該是孝子啖子修行的故事。¹¹ 這可能是最早在佛教文獻中出現「變」來形容故事畫的例子。¹² 同樣地，早期研究者曾主張，凡是「根據各經內容而創造的故事圖像，就叫做經變或變相」。¹³

上世紀八〇年代以後，敦煌研究院諸多學者集中研究經變畫，貢獻良多。¹⁴ 他們注意到，敦煌莫高窟從唐初，亦即七世紀中葉開始，南北壁面出現全幅大型經變畫，不論在構圖與內容上都極富創意，開展新時代的風格。近年來許多專家主張應區別唐代經變圖像與北朝佛傳、本生等故事圖像，而前者主要指演繹大乘佛經如《維摩詰經》、《涅槃經》，及諸淨土的相關經典。首先觀察他們如何界定經變畫？王惠民開宗明義地說：

經變畫是指依據一部佛經來繪製的繪畫作品，主題鮮明，內容具體，有別於沒有情節的單尊像和說法圖，而情節生動的本生、因緣、戒律等故事……（由於）不代表全經的主要內容，故而單獨歸於故事畫。¹⁵

王惠民的定義運用削減法，需略加解釋。首先，單尊像與單品表現的圖像出現得早卻不歸在經變畫範圍內，這是普遍被接受的。例如，西秦建弘元年（420），《維摩詰經》的主要人物維摩詰與文殊像已經出現在甘肅永靖炳靈寺石窟 169 窟北

¹⁰ 東晉・法顯（自記），《高僧法顯傳》（又名《佛國記》，421 年；T51, no. 2085），頁 865c。

¹¹ 失譯，《佛說菩薩啖子經》(T3, no. 174)，頁 436b-438b；又，西晉・聖堅譯，《佛說啖子經》(T4, no. 175)，頁 438b-440a。

¹² 肥田路美著，郭珮君譯，〈大畫面變相圖的成立與雲的母題〉，氏著，顏娟英、張名揚、曹德啟、郭珮君、曾堯民譯，顏娟英審定，《雲翔瑞像：初唐佛教美術研究》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2018），頁 334。

¹³ 閻文儒，〈經變的起源種類和所反映佛教上宗派的關係〉，《社會科學戰線——宗教學》1979.4：220-232。

¹⁴ 敦煌研究院學者中，賀世哲研究圖像及經變畫成果最具代表性，參見賀世哲，《敦煌石窟論稿》（蘭州：甘肅民族出版社，2004）；賀世哲，《敦煌圖像研究——十六國北朝卷》（蘭州：甘肅教育出版社，2006）。另參考敦煌研究院，《敦煌研究文集——敦煌石窟經變篇》；王惠民，《敦煌佛教圖像研究》（杭州：浙江大學出版社，2016）。

¹⁵ 王惠民，〈敦煌經變畫的研究成果與研究方法〉，頁 67-76。

壁。¹⁶（圖一）此時仍停留在尊像表現，敘述經文內容或要義的元素極為有限。¹⁷又如北魏雲岡石窟第二期，約五世紀末第六窟南壁門口上方出現以釋迦為中心、維摩詰與文殊脇侍其側，有如坐佛三尊像的圖式。¹⁸（圖二）這時，維摩詰蓄鬚，頭戴軟帽，手持麈尾的居士形象更為明確，但是沒有敘述經文內容的元素，故以上兩例都不能稱為經變畫。其次，北朝的本生圖等應排除，這點也很清楚。回到經變畫的定義，指根據一部經的內容具體鮮明地表現，有別於早期故事畫只是局部地表現一部經；這點還有斟酌的餘地，因為單從表現一部經的「局部」或「主要」來區分是否為經變圖恐怕並不合宜。

敦煌研究院資深學者施萍婷的定義更為言簡意賅：

（經變）專指將某一部佛經幾個品，或幾部相關佛經組成的首尾完整，主次分明的大畫。¹⁹

大乘佛經篇幅大、結構較複雜，故製作經變畫時多摘要選取能交代重要情節又容易辨識的內容，不拘限於單品。同時，施萍婷指出重要的一點，經變圖不限於一部經，有可能是組合幾部相關佛經的內容而成。本文討論的唐代涅槃經變誠然就是一個重要的例子。

就本文論旨更準確地說，經變畫是傳達當時參與製作的信仰團體，包括指導的法師、施主與信眾等，所共同信受的內容，並不是單純為詮釋單部經典而創作。一幅成功的經變畫在創作的過程中，自主性地選擇多部主題相關的佛經精華，或者教旨相同的多部佛經，融會貫通並規劃為一幅構圖完整而內容豐富的大經變

¹⁶ 張寶璽，〈建弘題記及其有關問題的考釋〉，《敦煌研究》1992.1：11-20。

¹⁷ 炳靈寺 169 窟北壁後部出現兩個維摩詰圖像，除了本文圖一所示坐臥像以外，還有一尊立姿菩薩侍立在釋迦坐佛右側，亦題名「維摩詰之像」，恕無法詳論，參見甘肅省文物工作隊、炳靈寺文物保管所編，《中國石窟 永靖炳靈寺》（北京：文物出版社；東京：平凡社，1989），圖 37, 41；盧少珊，〈北朝隋代維摩詰經圖像的表現形式與表述思想分析〉，《故宮博物院院刊》165 (2013)：64-96；于向東，〈6 世紀前期北方地區、維摩詰經變的演變——兼論與南朝佛教圖像的關聯〉，《藝術設計研究》2016.4：11-17。

¹⁸ 宿白，〈雲岡石窟分期試論〉，《考古學報》1978.1：25-38，後收入氏著，《中國石窟寺研究》（北京：文物出版社，1996），頁 76-88；水野清一、長廣敏雄，《雲岡石窟：西曆五世紀における中國北部佛教窟院の考古學的調査報告》（京都：京都大學人文科學研究所雲岡刊行會，1955），第 3 卷，圖版 I, Pl. 31；雲岡石窟文物保管所編，《中國石窟 雲岡石窟》第 1 冊（東京：平凡社，1989；以下簡稱《雲岡石窟》），圖 111。

¹⁹ 施萍婷，〈敦煌經變畫〉，頁 1-13。這一段文字又見於施萍婷執筆，〈經變〉，季羨林、段文杰等編，《敦煌學大辭典》（上海：上海辭書出版社，1998），頁 81-82。

顏娟英

圖。最有名的例子之一，如唐代敦煌莫高窟 329 窟北壁，將兩部彌勒相關經典融合在一個大型淨土變構圖，此即在兜率天宮說法的《彌勒上生經》，²⁰ 與下生成佛教化世間的《彌勒下生經》。²¹（圖三）本文討論的重點之一，初唐莫高窟 332 窟南壁涅槃變也是綜合多部經的例子，下文將詳細分析。

更有意思的是，如施萍婷接著提到畫面構圖因素的說法：「首尾完整，主次分明的大畫。」頗值得進一步考慮。事實上，淨土變構圖最能符合此簡單的定義。淨土變包括彌勒淨土變（圖三）、阿彌陀西方淨土變（圖四）等，普為世人所熟悉。²² 其核心部分源自於早期佛說法圖，構圖穩重左右對稱，主尊佛位在中軸上方，兩旁緊跟著一對菩薩；稍遠處還有一對主要脇侍大菩薩，觀世音菩薩與大勢至菩薩，各自被一群附屬的眷屬所圍繞。所有尊像皆依主從位階關係而有大小差別，井然有序。陪襯這些尊像的樓閣亭台建築結構整齊，包括樓閣與欄楯等界定出由前至後，從外緣向中央主尊逐漸集中的視線效果。畫面由外而內，由下而上推遠，空間感明確，自然形成遠近法。然而中央主尊並沒有隨著視覺推移而消失於遠方，反而形象比例特別大，有如跳出畫面，製造出逼近觀者的視覺效果，佛如在面前。總之，淨土圖整體畫面的視覺焦點凝聚在主尊，由此中心向四方發展出穩重莊嚴，次序分明的空間架構。

然而，莫高窟初唐經變除了淨土變之外，還有許多流行的大乘經典變相圖，如法華經變、維摩詰經變、²³ 與涅槃變，無法用簡單的構圖特色來歸納。²⁴ 上述

²⁰ 劉宋・沮渠京聲譯，《佛說觀彌勒上生兜率天經》(T14, no. 452)，頁 418-420。

²¹ 現存五種譯本：一、西晉・竺法護譯，《佛說彌勒下生經》(T14, no. 453)，頁 421-423；二、失譯，《佛說彌勒來時經》(T14, no. 457)，頁 434-435；三、姚秦・鳩摩羅什譯，《佛說彌勒下生成佛經》(T14, no. 454)，頁 423-425；四、鳩摩羅什譯，《佛說彌勒大成佛經》(T14, no. 456)，頁 428-434；五、唐・義淨譯，《佛說彌勒下生成佛經》(T14, no. 455)，頁 426-428。圖版見王惠民主編，《敦煌石窟全集 6——彌勒經畫卷》（香港：商務印書館，2002），圖 25。

²² 新近研究成果如：王惠民，《敦煌淨土圖像研究》（高雄：佛光山文教基金會，2003）；大西磨西子，《西方淨土變の研究》（東京：中央公論美術出版，2007）。

²³ 關於法華經變與維摩詰經變的發展，參考賀世哲，〈敦煌壁畫中的法華經變〉、〈敦煌壁畫中的維摩詰經變〉，氏著，《敦煌石窟論稿》，頁 135-282。

²⁴ 初唐值得注目的還有門聖變，最早出現於 335 窟西壁，但內容並非經變。巫鴻認為門聖變構圖來自敦煌常見的文殊維摩詰兩者對立式構圖，筆者同意此看法。Wu Hung, "What is Bianxiang? On The Relationship Between Dunhuang Art and Dunhuang Literature," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 52.2 (1992): 111-192. 中譯本見，〈何謂變相？——兼論敦煌藝術與敦煌文學的關係〉，鄭岩等譯，《禮儀中的美術——巫鴻中國古代美術史文編》（北京：三聯書店，2005），頁 346-389。

三種大乘經典的變相圖與淨土變，從北朝便出現雛形，同時並行，各自發展其特色。其中涅槃變發展快速，從西魏到初唐有如異軍突起，成為佛教石窟與寺院壁畫中頗受重視的主題之一。²⁵ 本文主要以涅槃變為例，探討富有神變色彩，與戲劇性張力表現的經變圖像的發展。

所謂「神變色彩」是指表現不可思議的神奇瑞應事蹟，放棄中軸與左右對稱式穩定構圖，改採線性多重交錯的流動式構圖，主題在不同時間與地點變化發展，呈現異時异地同圖的作法。相較於淨土變當下俱時炳現，穩定莊嚴的圖像，涅槃變富有敘事性情節發展，甚至強調場景流動不息地變化的視覺效果。

現存已知涅槃變最早的例子是在西魏時期天水麥積山 127 窟大型壁面，可惜的是麥積山後代遺存的涅槃變例子不多，僅隋代有兩窟規模變小，但涅槃圖卻持續發生重要改變。敦煌莫高窟涅槃變遲至北周才出現，但延續至唐代，特別是初唐莫高窟 332 窟南壁大型涅槃變可稱作為神變圖像的代表，意義重大。本文嘗試一併觀察麥積山石窟與敦煌莫高窟兩地遺跡；首先將試著分析麥積山石窟涅槃變的較早面貌。

三・西魏麥積山 127 窟

中國現存北朝佛教石窟中，最早的大型經變畫就出現在麥積山西魏石窟，²⁶ 其中尤以 127 窟、135 窟最值得注意。麥積山石窟位在甘肅天水市東南約 30 公里麥積山森林區，向東距離西魏至隋唐的都城長安，今陝西省省會西安市約 320 公里，此路線中途可以由寶雞南下轉往四川成都，往西離甘肅省省會蘭州市約 350 公里，是前往河西走廊的要道；漢唐之際就是東西南北驛道交會點，民族雜揉融合。²⁷ 遲至一九四〇年代麥積山石窟方才引起地方學者注意，²⁸ 一九五〇年代初期，學者

²⁵ 村松哲文，〈《歷代名畫記》にみられる涅槃図の描かれた寺院〉，大橋一章博士古稀記念會編，《てらゆきめぐれ——大橋一章博士古稀記念美術史論集》（東京：中央公論美術出版，2013），頁 119-127。

²⁶ 張寶璽，〈甘肅青海石窟壁畫藝術概論〉，甘肅省文物考古研究所主編，《中國美術分類全集 11——中國敦煌壁畫全集》（瀋陽：遼寧美術出版社，2006），頁 1-27；馮國瑞，《麥積山石窟志》（蘭州：蘭州古籍書店，1990，據 1941 年石印本重印）。

²⁷ 唐・李吉甫，《元和郡縣圖志》（北京：中華書局，1983，點校本），卷三九、四〇，頁 979, 1019；嚴耕望，《唐代交通圖考》第 2 卷（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1985），頁 344-345；陳悅新，〈中心文化對北朝麥積山石窟的影響〉，《敦煌研究》2006.4：15-18。

²⁸ 馮國瑞，《麥積山石窟志》。

勘察團對於麥積山 127 窟、135 窟年代問題，提出北魏末期的說法，但是一九九〇年代中期以降，更多學者修正為西魏或西魏早期。²⁹ 如下文所示，127 窟壁畫表現精美，公認為是麥積山石窟之最，其圖像內容豐富與成熟程度超過同時期的敦煌石窟。³⁰

127 窟位於西崖最高處，面向西南，平面橫長形，高 4 公尺，寬 8 公尺，深 4 公尺，甬道略長而入口窄。³¹ 本文討論窟內壁畫時，依照目前麥積山官方出版品說法，以入口對面正壁為中心，其方位詞彙使用「正前左右」的相對位置。窟頂藻井正中畫帝釋天與帝釋天后。四披畫本生故事，左右與正披為薩埵太子捨身飼虎，前披畫睂子本生。正壁尊像龕上方畫涅槃變，左壁上方畫維摩詰經變，右壁上方畫淨土變，³² 前壁上段畫七佛，下方門口兩側畫十善十惡。（圖五）

麥積山 127 窟與本文主題相關的經變畫，也即是此窟篇幅最大的正壁涅槃變，惟其壯觀卻損毀嚴重。³³ 筆者曾研究北朝早期涅槃圖像，發現北魏時期涅槃圖已然單獨出現，脫離佛傳故事的敘事範疇，圖像單純一致，並沒有發展成石窟內的主要圖像。例如，雲岡石窟、龍門石窟與響堂山石窟都發現零星例子，敦煌莫高

²⁹ 最早的北魏晚期說法，參見麥積山勘察團，〈麥積山石窟內容總錄四〉，《文物參考資料》1954.5：92；金維諾、傅熹年同時分別提出西魏說，見金維諾，〈麥積山石窟的興建及其藝術成就〉，麥積山石窟藝術研究所編，《中國石窟 天水麥積山》（北京：文物出版社，1998；以下簡稱《天水麥積山》），頁 165-180；傅熹年，〈麥積山石窟所見古建築〉，《天水麥積山》，頁 201-218。張寶璽，〈麥積山石窟壁畫敘要〉，《天水麥積山》，頁 190-200，將 127、135 窟定為北魏至西魏。不過，稍後，他也採納西魏的說法，見張寶璽，〈甘肅青海石窟壁畫藝術概論〉，頁 1-27。迄今接受西魏說者很多，僅略舉重要者，鄭炳林、沙武田，〈麥積山第 127 窟為乙弗皇后功德窟試論〉，《考古與文物》2006.4：76-85，作者主張此窟不但為西魏初期，而且極可能為文帝皇后乙弗（510-540）的功德窟。孫曉峰，《天水麥積山第 127 窟研究》（蘭州：甘肅教育出版社，2016）。根據《北史》，西元五三五年，文帝再立蠕蠕公主為后，乙弗氏被迫出家為尼，後徙居秦州，依其子武都王元戊。大統六年（540）被賜死。唐·李延壽，《北史》（北京：中華書局，2012），卷一三，〈列傳第一·后妃上·乙弗氏傳〉。

³⁰ 沙武田，〈北朝時期佛教石窟藝術樣式的西傳及其流變的區域性特徵——以麥積山第 127 窟與莫高窟第 249、285 窟的比較研究為中心〉，《敦煌學輯刊》2011.2：86-106。

³¹ 127 窟內景示意圖參見傅熹年，〈麥積山石窟所見古建築〉，頁 213，圖 21；同窟尺寸見同書圖版說明，頁 238。

³² 學界一般稱麥積山石窟 127 窟右壁淨土變為西方淨土變。曹德啟最新研究指出，此並非西方淨土變，而是表現與左壁相關的《維摩詰經·佛國品》。參見曹德啟，〈北朝石窟中淨土與菩薩道信仰〉（臺北：政治大學宗教研究所博士論文，2018），頁 74-80。

³³ 全幅高 2.2 公尺，寬 8.22 公尺。孫曉峰，《天水麥積山第 127 窟研究》，頁 121。

窟則遲至北周時期 428 窟北壁才出現涅槃圖，依然沿襲北魏涅槃圖的簡單構圖。³⁴ 故而，麥積山 127 窟正壁涅槃變獨立發展成如此大畫面的表現，可謂異軍突起，意義重大。相較於前壁七佛圖畫面結構單純，正壁涅槃變畫面構圖相當複雜，眾多人物比例小而且五官多已破壞，必須從敘述性內容來分析。張寶璽雖然曾繪製線描圖，³⁵ 然而，畫面發表圖版極為有限。筆者有幸得到麥積山石窟藝術研究所支持，在此窟進行詳細調查、記錄，才能在前輩研究基礎之上思考相關課題。³⁶

127 窟涅槃變左側：涅槃與臨滅說法

127 窟涅槃變畫面可以區分為三大塊，中央佛龕上方壁面畫簡單的坐佛與立菩薩三尊像，其外側有兩棵樹（圖六）。³⁷ 其造型與同窟左壁淨土圖的主尊三尊像基本上類似。³⁸ 此組簡單的三尊像面積不大，然而尊像的尺寸卻遠遠超過全壁所有尊像人物，符合了「主從分明」的原則。（圖七）左側（此處依據麥積山石窟藝術研究所說法，指主尊佛的左側，下文同）靠邊緣處，佛臥在高腳的床榻上，首尾及左手側約有八位弟子跪坐，或掩臉拭淚、或奮舉右臂、或拍頭、捶胸，做哀戚狀。（圖八）此涅槃圖核心主題，包括臥佛左側及頭尾兩端的比丘，可謂繼承自大阪市立美術館藏北魏後期四面造像，³⁹ 以及甘肅省博物館藏石塔的涅槃圖像。（圖九）不過，麥積山 127 窟涅槃圖提供俯視的視角與豐富的敘述細節，眾多哀悼比丘與臥佛在同一平面上，構成緊密的空間。最前方弟子跪坐面對佛頭，右手舉起拭淚，至於佛足部附近，由於局部破損無法知道細節，但是佛足左右都

³⁴ 顏娟英，〈生與死〉，頁 1-48；平野京子，〈中國北朝期の涅槃図についての一考察〉，《佛教藝術》205 (1992) : 91-122。

³⁵ 張寶璽，〈甘肅石窟藝術 壁畫篇〉（蘭州：甘肅人民美術出版社，1997），圖 9，書無頁碼。孫曉峰曾對 127 窟提出全面性的調查研究，不過，至少對於北壁的圖像描述與解釋仍有許多需要補正之處。參見孫曉峰，《天水麥積山第 127 窟研究》。

³⁶ 二〇一六年四月，承麥積山石窟研究所所長李天銘先生、研究員張銘先生熱心協助調查活動，同行研究者包括敦煌研究院范泉先生、南京大學寧孜勤先生，謹向諸位表示衷心的謝忱，尤其感謝寧先生前後兩次協助記錄，此研究才有可能完成。

³⁷ 此線描圖係根據現場記錄，全面修改張寶璽繪製之線描圖而來。全面修改繪圖者為史語所繪圖人員陳惠君；研究助理陳怡安參與討論、提供細節修正；謹在此表示由衷感謝。參見張寶璽，〈甘肅石窟藝術 壁畫篇〉，圖 9。

³⁸ 《天水麥積山》，圖 161。

³⁹ 松原三郎，《中國佛教雕刻史論》（東京：吉川弘文館，1995），圖版編 1，頁 154。

顏娟英

有比丘，惟無法確認是否有最後趕來禮敬的弟子迦葉。⁴⁰ 床榻前方可以看到打開的棺蓋與棺身，兩者前端皆突起如星芒狀。（圖一〇）棺木前端有雙樹與壁面上緣平行，棺木後半部已毀損無法判知是否還有一對雙樹。

麥積山 127 窟獨特的涅槃圖被構築入一個壯闊複雜的敘述空間。緊靠著臥佛外側，又有一微側面的坐佛三尊像說法圖，佛座前脇侍菩薩與眾多弟子侍立圍繞。臥佛前方，雙樹間整齊排列上下兩列跪坐姿聽法眾，下列約九位比丘，上列為戴襍頭的十位在家居士，白色帶子垂於頸後。佛說法圖、大批聽法比丘眾，與臥佛涅槃的組合，目前只能解釋為佛臨涅槃前說教。遺憾的是，佛左側壁面的中段以下大片殘缺或剝落模糊，無法得知有無茶毗火化的場景。

說法圖左前方，跪坐聽法眾行列的上方與前方，為從遠方趕來赴會的王族與侍從，王者行列必出現的象徵性標誌為圓頂華蓋與長扇形的羽葆鹹簿。⁴¹ 目前依殘存壁畫所見，類似的王族群眾形象共出現七次，分布在畫面左右；兩次在左側，餘五次在佛右側，形象也有區別。左側王者與侍者群皆步行前往涅槃現場；右側王者多騎馬或坐在肩輿上，其侍從有騎兵，也有持盾牌與長槍的步兵。為方便說明，從左方開始編號，標示①-⑦於線描圖，以利辨識。（圖一一）另外，還有部分因殘破而不能辨識者。

主尊坐佛左側畫面，另有兩處出現護法人物，值得特別注意。第一處位在聽法眾前下方，單身大型金剛力士形象人物，裸上身，頭轉側面迎向前來的編號②王者與侍從（圖一二），雙肩披帛飄起如展翼，左手向後，右手似乎舉至胸前握拳，下半身已殘損。第二處為畫面上方，位在編號①王者群與主尊佛左脇侍菩薩後方樹木之間，一群人物共約 11 位立像，上下排列，上列 6 位，下列 5 位。這群人物大多赤裸上身，披帛從兩肩垂直而下，僅穿低腰下裳，或披獸身或獸頭等，有四位頭頸及胸腹部塗上鮮明的石綠色。下列最靠近編號①王者群的第一位，頭轉向後方，頸部盤繞著一條白龍，龍首清楚可見，兩隻前爪上揚，龍身左右迴繞，蜿蜒而下。第二位雙手合十，頸部披掛一條張開大口的蛇形獸。第三位胸膛與臉部墨黑色，頭上現火焰文，頭右側出現火鉗的尖端。第四位頭帶尖形風帽，左手向上，右手舉著一個大袋子靠在肩膀上。最後一位人物暗色胸膛，獸頭有三角形大

⁴⁰ 後秦·佛陀耶舍、竺佛念譯，《長阿含 遊行經》（399 年；T1, no. 1），卷四，頁 28b-29c。

⁴¹ 參見磁縣灣漳，據推測為北齊文宣帝高洋墓，描寫鹹簿的壁畫，中國社會科學院考古研究所、河北省文物研究所，《磁縣灣漳北朝壁畫墓》（北京：科學出版社，2003），彩版 38-2，頁 39-1。

耳朵以及一對白牙，可以判斷是象頭。上列第二位雙手捧著橫躺的巨物，第四位雙肩之間也披掛著不明的東西。雖然許多細節因為殘損而無法清晰地辨認，但顯然這群裸上身的人物並不是一般聽法眾，而很可能與北魏末期以來，出現在造像碑或石窟中，守護佛法的神王像有關。目前可以辨識者為下列第一位龍神，第三位以降是火神、風神、象神；上列第二位懷疑可能是捧著大魚的河神，但無法確認。（圖一一 a，一三）

眾所周知，神王像主要出現在洛陽地區的龍門石窟、鞏義石窟、響堂山石窟，以及一些造像碑底座，時間約在北魏末至東魏、北齊。⁴² 以上神王大抵席地而坐，出現在佛龕、中心柱下方。目前唯有一例與麥積山 127 窟這群立姿神王類似，即一九七九年洛陽東關下園出土石碑底座，線刻神王圖同樣為菩薩裝並採立姿。⁴³（圖一四）然而值得注意的是麥積山 127 窟正壁的這群像，並非出現在畫面底部，而是和前來供養的王族群像（圖一一 a，編號①、②）一起出現，共同前往供養佛臨涅槃法會，不過距離涅槃佛較遠。故而，這群圖像也令人聯想及初唐莫高窟 332 窟南壁多次出現在涅槃佛身邊的天龍八部（下文將討論）。⁴⁴ 確實，孫曉峰曾籠統地稱麥積山 127 窟這群像為「天龍八部人物」，但沒有討論每一尊的形象。⁴⁵

一般認為天龍八部的早期代表作，以四川廣元皇澤寺石窟 28 窟高浮雕立像表現最為經典，八部眾緊緊站在佛菩薩弟子眾的後面，年代推定在隋代至唐貞觀初年。⁴⁶ 事實上，北周時期麥積山 27 窟北披壁畫法華經變，在二佛並坐說法像的左

⁴² 龍門石窟賓陽中洞與路洞、鞏義石窟第一、三、四窟、南響堂山第五窟，北朝神王像的研究很多，略舉代表，如林保堯，《法華造像研究——嘉登博物館藏東魏武定元年石造釋迦像考》（臺北：藝術家出版社，1993），頁 102-114；常青，〈北朝石窟神王雕刻述略〉，《考古》1994.12：1127-1141；八木春生，〈いわゆる「十神王」像について〉，氏著，《中國仏教美術と漢民族化——北魏時代後期を中心として》（東京：法藏館，2004），頁 41-70；徐男英，〈中国北朝期神王像の受容と變容について〉，《鹿島美術財團年報》28 (2010)：406-417。

⁴³ 黃明蘭，〈洛陽北魏線刻碑座〉，《考古與文物》1986.4：108、封二、封三；黃明蘭，《洛陽北魏世俗石刻線畫》（北京：人民美術出版社，1987），圖版 119-125。

⁴⁴ 八部眾指天、龍、夜叉、乾闥婆、阿修羅、迦樓羅、緊那羅、摩睺羅伽，皈依佛並守護佛法的八種異類（非人類），以天及龍為首，故又稱天龍八部。廣泛出現在《長阿含經》、《放光般若經》、《法華經》、《無量壽經》等諸多經典。

⁴⁵ 孫曉峰，《天水麥積山第 127 窟研究》，頁 124。

⁴⁶ 廣元皇澤寺博物館王劍平、楊棟，〈廣元皇澤寺 28 號窟時代考證〉，《四川文物》2004.1：64-67。

顏娟英

側聽法眾外圍，已出現天龍八部立像。⁴⁷ 相對時間稍早的 127 窟由於壁面殘損，多尊頭部及持物無法辨識，因此暫時有所保留。有趣的是，神王或八部眾頗具同質性，例如都有龍王、鳥王。神王數目較難確定，頗多象徵自然界生命的風、火、山、林、河川、夜叉與受人敬畏的獸類如龍、象、獅子、牛等等。反觀八部眾則在佛眷屬中尊格高，緊接著佛陀四部眾，比丘、比丘尼、優婆夷、優婆塞之後，成為佛的眷屬，如《妙法蓮華經》所示。⁴⁸ 不過，八部眾有時也引導神王，共同皈依佛，並誓言護法。⁴⁹ 麥積山 127 窟這群參與涅槃法會的尊像很可能就是由席地而坐的神王轉向立姿、逐漸靠近佛眷屬的八部眾過渡期表現。⁵⁰

左側畫面與中央主尊佛之間，除了雙樹外，還出現一條河流，既作為構圖界線外，更可能代表尼連禪河。佛陀選擇在荒涼的小城，拘尸城外，尼連禪河（熙連河）畔入滅，此河屬恆河北方支流。遠方來的王族，例如摩竭國阿闍世王等，帶軍進渡恆河，方抵拘尸城。⁵¹ 畫面河流尾端有一群行走的人，引領前導者為長袍寬袖人物，有可能是王者群，破損較嚴重。

127 窟涅槃變右側：八分舍利

接著討論正壁主尊佛右側畫面；這是圍繞著舍利而發展的畫面，由於出現數個王族帶領士兵行列的場面，被推斷為八王分舍利圖。⁵² 如同前述，涅槃圖出現在左畫面最外圍，而分舍利畫面的重點，八個舍利瓶也在右畫面靠近邊緣，帷幕圍繞成的方形大空間內。帷幕門開在下方，內部可見三個摩尼寶珠，底部蓮花瓣

⁴⁷ 《天水麥積山》，圖版 256，說明頁 244。

⁴⁸ 如《妙法蓮華經》（姚秦·鳩摩羅什譯，406 年；T9, no. 262）多處提到，八部眾緊接著佛陀最重要的眷屬四部眾，比丘、比丘尼、優婆夷、優婆塞之後，供養佛或聞佛說法（頁 12, 23-24, 26, 30 等）。

⁴⁹ 「諸龍王八部，山神、樹神、藥草神、水神、風神、火神、地神、城池神、屋宅神等，踊躍歡喜，高聲唱言。」鳩摩羅什，《佛說彌勒大成佛經》，頁 431c。「一切天龍八部、鬼神乃至無量淨居諸天地神、風神、海神、火神、山神、樹神、叢林、藥草、城郭等神皆悉雲集，奉覲世尊，聽受正法。」東晉·佛駄跋陀羅譯，《大方廣佛華嚴經》(T9, no. 278)，卷五六，頁 756c。

⁵⁰ 陳悅新，〈川北石窟中的天龍八部群像〉，《華夏考古》2007.4：146-150。

⁵¹ 「阿闍世等，即下國中，嚴四種兵——象兵、馬兵、車兵、步兵，進渡恒水，即勅婆羅門百姓，沒持我名，入拘尸城。」佛陀耶舍、竺佛念，《長阿含 遊行經》卷四，頁 29b。

⁵² 張寶璽，《甘肅石窟藝術 壁畫篇》，無頁碼；孫曉峰，《天水麥積山第 127 窟研究》，頁 121。

座，環繞左右如火焰的光芒交會於頂部；另外豎立著數支掛幡旗杆。孫曉峰認為這些放光的摩尼寶珠代表佛荼毘痕跡，然而誠如賀世哲指出，同時期敦煌莫高窟 285 窟出現類似圖樣為摩尼寶珠，⁵³ 此處摩尼寶珠應可解釋為舍利祥瑞，感應放光。⁵⁴ 帷幕最深處床台上，有八個細頸瓶子排列整齊，推測為均分舍利，裝入瓶內將給各地八王國供養。下文 135 窟將再次提到此圖像。

此外，緊貼著帷幕內部上方，舍利床台旁邊還有一群王族行列（圖一一 b，編號⑥）。中間主角人物臉部五官清楚，頭戴小冠，如簡單的羽狀冠。下半身破損不清，但有可能是左腳單立，右腳高抬至左膝，此姿態下文還會提到。其脇侍多為士兵打扮，兩名脇侍手舉著圓形華蓋，還有數名脇侍執長柄旗幡。孫曉峰解釋為「佛結跏趺坐，其身旁眾弟子和世俗信眾簇立」。⁵⁵ 但主角人物戴冠，不可能為佛；而且他的右側身子緊貼著帷幕，不能顯示佛的尊貴。此外，考慮與其他王族行列配備如圓形華蓋等相似性，故筆者推斷為分取舍利的王族之一。

帷幕門口前方左右，可以看到兩批騎兵為前導的王族群眾形象，面對面朝向門口而來。（圖一一 b，編號⑤、⑦）王族行列⑦前方有多位騎兵圍繞、前導著一輛車輿，車身上方裝飾屋宇形頂，向前方伸出一長塊如遮陽篷，車箱不見車輪，但四周圍繞抬轎的轎夫，推測是前來迎請舍利的行列，王者是否坐在車內無法判知。王族⑤也是騎兵行列在外側，內側有一轎夫抬著肩輿，其上坐有一人，騎兵舉著圓形華蓋與羽葆隨行在後。

上述王族行列⑥與③之間，出現多人分列前後左右，扛舉方形肩輿的畫面，筆者推測此為運送舍利返國。肩輿前方可以辨識出四人雙手高舉，左手持盾牌，左腳單立，右腳高高翹起置左膝上，宛如半跏，亦如舞蹈姿勢。這樣的姿勢很可能源自印度。北周敦煌莫高窟 428 窟東壁北側，「須達拏太子本生圖」上段靠北側，八位婆羅門得知太子應允施捨他們白象時，高舉雙手如舞蹈般，多位做出單

⁵³ 「方形場地正門上方飾一組火焰紋飾，以示這裡[為]佛圓寂火化的荼毘場所。」（[]係筆者添加字）孫曉峰，《天水麥積山第 127 窟研究》，頁 123，行 1-2。賀世哲，〈莫高窟第 285 窟圖像研究〉，《敦煌圖像研究——十六國北朝卷》，頁 296-298，作者認為摩尼寶珠代表無價之寶，隨意所求，皆可滿足。

⁵⁴ 輩縣石窟寺窟頂有類似的圖案，火焰光較簡單，吉村怜解釋這類圖像為「不可思議的天蓮華」，「華上寶珠形的尖端好似火焰在搖晃，這顯然是表現光」。吉村怜著，卞立強譯，《天人誕生圖研究——東亞佛教美術史論文集》（上海：上海古籍出版社，2009），頁 74-75。

⁵⁵ 孫曉峰，《天水麥積山第 127 窟研究》，頁 123，行 3。

顏娟英

立左腳，右腳抬至左膝，表示歡呼狂喜的動作。⁵⁶（圖一五）而在麥積山 127 窟，行列⑥與③之間也可以推測為人們迎得舍利返國，一路歡喜的表現。（圖一一 b）

畫面靠近中央，王者③與④之間，有些士兵備戰，持盾牌與長槍，卻沒有出現爭奪舍利的激烈場面。例如，主尊佛右脇侍菩薩的外側出現三位士兵一致向著王族④前進，右手高舉盾牌，左手在腰際好像持劍，在他們的前下方，也有士兵迎面而來，同樣右手高舉盾牌，左手在腰際持劍，兩者卻保持距離，並未短兵相接，或實際搏鬥。

歸納以上畫面分析，麥積山 127 窟正壁涅槃圖題材上的創舉是，出現了北魏前所未見的臨滅說法與分舍利圖像。搭配臥佛與佛涅槃前最後一次為僧團說法的複合圖像，如下文所述，將流傳至北周時期的麥積山與初唐莫高窟。同時，若比較下文將討論隋代及初唐的敦煌涅槃變，此麥積山涅槃變雖已殘損，但目前看來，並沒有明顯的摩耶夫人致哀、金棺說法，乃至於荼毘、造塔禮拜等圖像的痕跡。其次，北朝王室的舍利信仰目前至少可追溯至北魏太和五年（481）孝文帝與文明太后在河北定州建五級舍利塔。⁵⁷ 不過，排列八個舍利瓶作為各方迎請舍利的核心圖像，則是第一次出現。

127 窟正壁氣勢龐大的涅槃變，構圖上以中央簡單的坐佛三尊像，統合左右兩大主題畫面，涅槃弘法與舍利信仰，兩者各保持其視線進行方向與視覺焦點。坐佛三尊像是最古老而常見的圖像，例如此窟前壁七尊佛說法圖，或右壁淨土變的主尊，都是同一圖像的重複出現，代表佛恆常說法，佛法不滅。正壁畫面整體特色為人物眾多，或動或靜，變化豐富。左畫面人群最密集點在臥佛與說法佛之間，哀悼比丘與侍立菩薩、比丘群填滿兩尊佛之間所有空隙，並向前延伸至跪坐聽法眾，與趕來參加法會的王族行列以及神王群。佛涅槃與佛恆常弘法兩者的象徵意義緊密不可分割，表現著生滅與法身永恆強烈對比的戲劇性。如下文所示，後代到了北周與唐代，在處理此畫面時，臨滅前說法與涅槃佛之間拉出一定空間，畫面較疏朗，時間的推演也似較以前和緩。

⁵⁶ 《敦煌莫高窟》第 1 冊，圖 166-167。

⁵⁷ 河北省文化局文物工作隊劉來成，〈河北定縣出土北魏石函〉，《考古》1966.5：252-259；徐莘芳，〈中國舍利塔基考述〉，《傳統文化與現代化》1994.4：59-74；韓立森、朱岩石、胡春華、岡村秀典、廣川守、向井佑介，〈河北省定州北魏石函出土遺物再研究〉，《考古學集刊》19（2013）：277-299。

右側畫面則圍繞著八舍利瓶發展，各地王族紛紛率領軍隊，包括騎兵、車兵與步兵，前來迎請舍利，以及順利迎得舍利，即將返國造塔供養，弘揚佛法。八王分舍利的說法源自《長阿含經》卷四（《遊行經》），宣揚佛涅槃後，國王為求佛法住世，爭取舍利供養。⁵⁸ 取得舍利後歡呼狂喜的表情，應解釋為出於護法心切。舍利來自佛生身（肉身），畫面前看不見茶毘與造塔。但是以八個舍利瓶為中心，眾多王族爭相迎請舍利供養，甚至為此而征戰，都代表人們欲藉造塔供養佛生身舍利，祈願佛法常駐，轉化成永恆的法身信仰。

127 窟風格特色

127 窟正壁涅槃變被認為是麥積山石窟壁畫表現最恢弘、精美的代表。⁵⁹ 然而，由於壁面整體保存狀況不理想，人物眾多而比例小，雖然可以藉由線描圖復原、理解其敘事內容與構圖特色，卻無法進一步說明其風格來源與特色。故擬暫用前壁繪畫七佛圖來分析特色，雖不足以直接套用在正壁，但也許可以藉此反思一二。前壁畫面結構單純，除局部破損外，人物多仍清晰可辨，狀況相對良好，方便一窺其繪畫風格。過去七佛題材早見於十六國北涼石塔⁶⁰ 與北魏石窟，⁶¹ 也見於西魏時期敦煌石窟如 285 窟北壁。⁶² 麥積山 127 窟七尊坐佛脇侍除了左右菩薩外，還包括多位比丘像，線性筆法勾勒流暢，人物整體造型顯得瘦長，姿態活潑多變化。（圖一六）例如西側起第二、三尊坐佛之間的比丘，低頭雙手合十捧至眼前，露出細頸削肩，身軀輪廓線既柔軟流暢且富彈性，臉部五官清秀，表情優雅動人。（圖一七）約略同時期，敦煌 285 窟七佛脇侍並沒有比丘，僅有菩薩。

⁵⁸ 阿闍世國王命香姓婆羅門入拘尸城分取舍利，後終為八國王均分舍利。佛陀耶舍、竺佛念，〈長阿含 遊行經〉卷四，頁 29b-30a。

⁵⁹ 《天水麥積山》，頁 239。

⁶⁰ 殷光明，〈北涼石塔研究〉（新竹：覺風佛教藝術文化基金會，2003）；熊谷進，〈過去七佛信仰について〉，《印度學佛教學研究》27 (1979) : 782-783。

⁶¹ 如雲岡石窟 11 窟西壁七佛立像；13 窟南壁明窗下方，七佛立像，圖版參見《雲岡石窟》第 2 冊，圖 88, 118；魏文斌、唐曉軍，〈關於十六國北朝七佛造像諸問題〉，《北朝研究》1993.4 : 31-49；張寶璽，〈北石窟寺七佛窟之考釋〉，甘肅北石窟寺文物保護研究所編著，《慶陽北石窟寺內容總錄》（北京：文物出版社，2013），頁 36-62；魏文斌，〈七佛、七佛窟與七佛信仰〉，《絲綢之路》1997.3 : 36-37；張寶璽，〈麥積山石窟的七佛窟〉，麥積山石窟藝術研究所編，《麥積山石窟研究》（北京：文物出版社，2010），頁 262-276；孫曉峰，〈麥積山第 127 窟七佛圖像研究〉，《敦煌學輯刊》2012.4 : 116-129。

⁶² 《敦煌莫高窟》第 1 冊，圖 122-126。

顏娟英

頭身比例上，身軀顯得略短；穿著下裳與 X 形披帛，帽繒及披帛較寬而外揚，連續拖曳出狹長的片狀，全體顯得較平面，沈滯而富裝飾性。（圖一八）反觀麥積山 127 窟前壁七佛脇侍菩薩身軀瘦長，服裝變化較多，或褒衣博帶，或僅著下裳與披帛，衣帶順著身體的輪廓線而自然流動。例如脇侍菩薩，身著 X 形披帛在胸腹之際拉出優雅的弧線，更顯得輕鬆自在，頭上雖戴簡單冠飾，但頭顱輪廓線條清晰，可謂別具一格。（圖一九）

麥積山 127 窟優異的西魏風格表現不僅迥異於莫高窟，目前在現存北朝石窟壁畫中，都很難找到類似的繪畫風格來源。陳悅新曾詳細從文獻資料上分析、證明所謂「中心文化」即長安、洛陽等都城地區，對於北朝麥積山石窟的影響；可惜由於當時中原地區寺院蕩然無存，很難再進一步推論。總之，127 窟精彩的表現必然採用各方的創意與指導，除了考慮都城文化的直接移入外，同時也不能排除來自四川地區，特別是成都出土，同時期以動態表現見長的造像風格影響。⁶³

四・西魏麥積山 135 窟

同屬西魏時期，麥積山 135 窟正壁上方壁畫主題與 127 窟關係密切，然而此窟壁畫僅集中表現八分舍利，以及恭迎舍利返國供養，並沒有描述涅槃情節。135 窟與 127 窟同樣位在西崖上部，各據東西，規模大小相似，都屬於平頂窟。135 窟除了正壁壁畫與涅槃變有關之外，左右壁及前壁上方各畫三鋪佛說法圖，左壁開龕，外側簡單畫維摩文殊，保存狀況不佳。⁶⁴ 正壁殘破風化嚴重，中央坐佛三尊像的主尊佛身已大致風化，僅部分懸裳佛座與身光仍可讀；左右側脇侍菩薩身軀保存良好，但頭部難以辨識。⁶⁵ 主尊右側畫面同樣有帷幕圍繞而成的方形大空間，設置一昇高的床台，三面設背屏，床台上八個舍利瓶排列整齊，形制與 127 窟相同。床台旁邊有一群穿著黑色上衣的士兵雙手合十，表示禮敬、守護舍利。帷幕的左右側各有一象徵王族的圓頂華蓋與羽葆鹵簿行列。帷幕門前方有五名騎兵，手持長槍左右交錯奔馳，象徵為爭取舍利而備戰。在騎兵的右前方有一群步兵，

⁶³ 陳悅新，〈中心文化對北朝麥積山石窟的影響〉，頁 15-18。

⁶⁴ 135 窟尺寸：高 4.6 公尺，寬 8.86 公尺，深 4.68 公尺；參考張錦秀編撰，《麥積山石窟誌》（蘭州：甘肅人民出版社，2003），頁 39。石窟內容參考〈麥積山石窟內容總錄〉，《天水麥積山》，頁 288。

⁶⁵ 張寶璽，《甘肅石窟藝術 壁畫篇》，圖 11-12。

右手持盾牌，左手高舉，領隊在前的士兵，右腳單立，左腳舉至右膝前。雖然騎兵與步兵分屬不同的王族，卻保持距離並沒有直接交戰。（圖二〇）

相對於右側奔馳的騎兵與激動舞躍的步兵，主佛左側的車馬則是緩慢或靜止的。（圖二一）左畫面破損較多，僅存殘塊，目前看到二、三組人群；下方邊緣有綠色的河流，應表示為拘尸國城外的尼連禪河。騎兵前導一組包含高輪車人馬，緩緩往畫面外側而去。上方似乎是兩組騎兵，一組連同車馬向中央前進，一組則向外側緩行，或靜止；也有可能是同組人馬。推測左方面中的車馬正在等待分取舍利，或將載送舍利返國供養。

135 窟正壁八分舍利圖，就題材而言，與 127 窟正壁右側圖相同，卻缺少後者左側涅槃與臨滅說法部分。麥積山 135 窟正壁描寫騎兵征戰與迎請舍利供養，卻沒有佛涅槃的場面，敘事成分降到最低限度，強烈宣示各地王族供養、護法的象徵意義。畫面交代時間歷程與空間關係：各方王族率領士兵前來，不惜為舍利而備戰，幸而經過妥善協調處理，終於和平均分舍利，各自歡喜返國供養。同一時期，在敦煌莫高窟雖然沒有相同經變畫，但是 285 窟南壁出現五百強盜與官兵作戰的大畫面，卻與之遙相輝映。⁶⁶

五・北周麥積山 26 窟

麥積山 26 窟位在東崖西部，北周時期開鑿曾經過宋代重修又塌毀，目前規模與前述 127、135 窟相比，不及一半。⁶⁷ 其形制屬於帳形窟，平面方形，四角攢尖頂窟，窟頂作四披。前披已經消失，僅有正披及左右披仍保留北周時期涅槃變，畫幅雖小卻頗見精彩。⁶⁸ 正披畫面保存相當完整，左側為佛臨滅為弟子說法，右側為涅槃與納棺；兩側各有四組娑羅雙樹母題穿插在左右前後。上方許多天人凌空而來供養，最下緣有波動的河流，象徵尼連禪河。佛臨滅說法與涅槃之間刻意以雙樹及預留榜題保留距離感。

說法佛坐在六角型的束腰座上，左側侍立比丘五位，右側八位。前方七位居士皆戴襍頭長跪，其中三人位在佛正前方，包括中央一位雙手捧舉杯狀香爐，而他前後兩位主要供養人身穿寬袖大衣，卻都未著顏色只用紅色線描底稿，辨認不

⁶⁶ 285 窟南壁上層東側，參見《敦煌莫高窟》第 1 冊，圖版 131。

⁶⁷ 26 窟高 3.86 公尺，寬 3.83 公尺，深 2.15 公尺；參見張錦秀，《麥積山石窟誌》，頁 39。

⁶⁸ 26 窟北披全圖，參見《天水麥積山》，圖版 252。

顏娟英

易。佛座前有一對僅用紅色線描的獅子護衛著香爐。佛左前方邊緣處有一位身著鎧甲的天王，帶領兩三位護法人物。（圖二二）

類似前述 127 窟正壁涅槃變，26 窟右側畫面中，佛陀臨涅槃時，圍繞的比丘流露出悲切感情。（圖二三）佛仰臥高枕，通肩大衣的圓領猶可辨識，雙手貼身平躺在床台上，四周共有 21 位比丘長跪在地面席上，一人雙手捧佛足，代表最後趕來向涅槃佛禮敬的迦葉比丘。還有一比丘俯身，頭與手貼進佛的左手掌，亦有一比丘偏袒右肩，趴在床緣靠佛右肩處，右手伸向佛身，露出哀傷表情。在此涅槃圖的前後，各有一位手持金剛杵、動作誇張的人物，直到最近才引起研究者的注意，並正名為密跡金剛力士。⁶⁹ 其中一位裸上身而披帛向上飛揚，仰頭朝佛前方的雙樹猛然撲下，雙手戴臂釧向前伸，雙手掌間可見一細長兩端呈菱形的金剛杵。北披中央下方雙樹下，另外一位金剛力士側身跪坐，面朝觀眾，臉部五官模糊，但見其赤裸上身頸戴項圈，上臂與兩腕皆戴配飾，下垂的左手同様有一根細長金剛杵，右手舉至胸膛，表示捶胸不捨釋迦離去。前後兩者為同一人物。密跡金剛，又稱執金剛神，是顯示力量的佛教守護神，更是犍陀羅涅槃圖中一定會出現的角色，常跌倒在床座前，捶胸拍頭以示哀痛。⁷⁰（圖二四）麥積山 26 窟涅槃變的密跡金剛在表情與動作姿態上都保留犍陀羅圖像的原貌精神，推想是新近從西域傳來的圖像。

正披右側最外緣與臥佛並列的為入殮納棺（圖二五）。納棺圖像亦源自犍陀羅，⁷¹ 如此兩圖像組合出現於北朝末年，如芝加哥收藏西魏大統十七年（551）造像碑，以及河北曲陽修德寺出土，無紀年雙思惟菩薩像殘座。（圖二六）⁷² 後者在底座有限的空間內擠進兩個一組圖像，圍繞在臥佛身邊以及撫棺痛哭的好像都

⁶⁹ 《天水麥積山》，頁 244；郭祐孟，〈試論北周時期麥積山石窟的經變圖——以 26 和 27 兩座洞窟為題〉，麥積山石窟藝術研究所，《麥積山石窟研究》，頁 276-288。魏文斌首次簡要地提及 26 窟正披密跡金剛，參見花平寧、魏文斌，《中國石窟藝術——麥積山》（南京：江蘇美術出版社，2013），頁 35, 159。

⁷⁰ 宮治昭著，李萍、張清濤譯，《涅槃與彌勒的圖像學》（北京：文物出版社，2009），頁 101。

⁷¹ 栗田功編，《ガンダーラ美術 I 佛傳》（東京：二玄社，1988），頁 235。

⁷² 芝加哥藝術博物館（Art Institute of Chicago）收藏西魏大統十七年造像碑，圖版見官網 (http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/29149?search_no=1&index=1)，讀取 2019.05.20)。相關研究參見 Sonya S. Lee, *Surviving Nirvana: Death of the Buddha in Chinese Visual Culture* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010), pp. 53-59；顏娟英，〈生與死〉，頁 20-21。北齊大理石雙思惟菩薩像殘座，河北曲陽修德寺遺址出土，參見河北博物院編，《北朝壁畫 曲陽石雕》（北京：文物出版社，2014），圖版 47。

是長髮末羅族人，棺木前方僅有一比丘合掌禮敬，另一端則站著一位守衛人物，左手叉腰，不能確認是否為漢化的密跡金剛？回到麥積山 26 窟納棺畫面，棺木頭部昇高靠近臥佛，棺座底部裝飾連珠紋。棺木背面有兩位人物低頭禮拜，似乎是比丘，他們頭上飄著兩朵盛開的白花，代表天人供養。

概觀 26 窟正披涅槃變，在梯形畫面空間內，左側是肅穆的說法圖，右側是激動悲切的涅槃與納棺。從臨涅槃說法，到佛臥床進入涅槃，最後納棺，三個時間點依序連貫。密跡金剛先撲地禮拜，接著跪坐哀嚎，兩次出場更增強時間的連貫性。同時，凌空禮拜的天人與娑羅雙樹連結畫面，上下呼應。由於前披已毀，無法明確得知當初是否還畫有其他相關的涅槃變情節。不過，觀察左右兩披畫面題材，都是供養人與護法人物，整齊排列有序地從左右方朝向正披禮拜，在他們背後，目前已毀去部分的題材可能與涅槃變沒有直接關係。

以上討論了麥積山石窟西魏 127、135 窟正壁與北周 26 窟窟頂涅槃變，短短數十年間，麥積山石窟涅槃變的進展頗為可觀，這三幅的表現各具特色。127 窟畫面最為壯闊，細節繁複，人物眾多，包括僧人、居士、神王、金剛力士等等，以及眾多騎兵、步兵等軍伍左右穿插行進。與 127 窟同時期的 135 窟，重點在強調佛法弘傳八方，永駐世間，故僅選擇表現八分舍利圖像。北周 26 窟正披畫面繼承了 127 窟正壁左側題材，亦即臥佛與臨滅說法，卻刪去八分舍利主題，增加納棺圖作為此歷史事件的句點。畫面雖然分割為二，但首次取消了中央坐佛三尊像，從此無需考慮左右對稱，三段構圖隨情節起伏跌宕，自在有趣。左右披供養人包括僧眾、居士與天眾，代表人天共同守護佛法，敘述性更清晰簡練。

六・隋代敦煌莫高窟涅槃圖像——295、420 窟

接著討論敦煌莫高窟在北周至隋代，如何從單幅涅槃圖轉變為全幅壁面的涅槃變。相較於麥積山，莫高窟涅槃圖像發展略晚，同時沒有銜接麥積山西魏以來的發展，而回歸較早的單幅圖像再做詮釋，並快速變化。莫高窟涅槃圖最早出現在北周 428 窟西壁：哀傷的弟子及末羅族人圍繞著臥佛，佛右側而臥，但雙手直伸，略顯僵硬。（圖二七）令人回想到北魏造像碑的涅槃圖（圖九），沒有太多敘事性細節。⁷³ 不過，值得注意的是，此涅槃圖與一組包括佛說法、二佛並坐與

⁷³ 賀世哲，〈敦煌莫高窟的《涅槃經變》〉，《敦煌研究》1986.1：1-26，修改後以題名〈敦煌壁畫中的涅槃經變〉收入氏著，《敦煌石窟論稿》，頁 283-342。

顏娟英

佛塔的圖像並列在 428 窟西壁組成複合式圖像。如以往研究所示，是以《法華經》法身信仰為主軸結合涅槃思想，如此結合將延續至隋代莫高窟，下文再進一步討論。⁷⁴ 此外，距離莫高窟約 32 公里西千佛洞北周末期 8 窟西壁中央也畫有一幅涅槃圖，⁷⁵ 與前述莫高窟 428 窟大略相似而較簡約，臥佛右側身，曲肱而枕，領先莫高窟隋代的發展。下文再介紹臥佛如法的臥姿，值得注意的是，北周時期開始出現右側身曲肱而臥的涅槃佛，除了西千佛洞的一例，還有陝西耀縣藥王山碑林所藏，保定三年（563）田元族造像碑正面線刻一幅涅槃圖，臥佛不僅右側曲肱而臥，上半身並高高抬起。⁷⁶

隋代莫高窟涅槃圖共有四例，295、280、427 與 420 窟，其中 427 窟已經過宋代重繪，280 窟題材表現類似於 295 窟而較為簡略，故本文主要討論具代表性的 295 窟與 420 窟。⁷⁷ 隋代涅槃圖出現別具意味的新變化。以下討論莫高窟使用「東西南北」地理方位詞彙，左右指觀者視線位置，與上述麥積山石窟不同。首先，小型窟 295 窟高約 2 公尺設人字披，南北壁畫千佛圍繞中央小說法圖，人字披東側畫千佛，西側畫涅槃佛。臥佛右脇而臥，頭枕右手，左手貼身，身軀微妙地弧線彎曲，予人柔軟的感覺。（圖二八）此與印度阿姜塔石窟臥佛表現頗相近。⁷⁸（圖二九）不過，如宮治昭研究指出，此新形象可能是接受阿富汗巴米揚石窟與新疆克孜爾石窟的影響，畢竟在傳播路線上，中亞的位置更為接近。⁷⁹ 其次，在臥佛頭前方，出現一位女子坐在束腰蓋提，俯身哭泣。⁸⁰ 此涅槃圖像援引《摩訶摩耶

⁷⁴ 施萍婷，〈關於莫高窟四二八窟的思考〉，《敦煌研究》1998.2：1-12；施萍婷、賀世哲編，《敦煌石窟·莫高窟第四二八窟》（南京：江蘇美術出版社，1998）；李玉珉，〈敦煌四二八窟新圖像源流考〉，《故宮學術季刊》10.4（1993）：1-25；顏娟英，〈生與死〉，頁 24-26。

⁷⁵ 西千佛洞 8 窟西壁中央涅槃圖圖版參見：敦煌研究院編，《中國石窟 安西榆林窟》（北京：文物出版社，1989 初版，2012 再版），圖版 213。此窟北壁西側也畫有二佛並坐圖。

⁷⁶ 張燕編著，《陝西藥王山碑刻藝術總集 3 北周造像碑》（上海：上海辭書出版社，2013），頁 52-67。有關此碑線刻圖像尚待進一步詳盡解讀。

⁷⁷ 莫高窟 280 窟涅槃圖，參見賀世哲主編，《敦煌石窟全集 7——法華經畫卷》（香港：商務印書館，1999），頁 136。

⁷⁸ 圖版參見 Benoy K. Behl, *The Ajanta Caves: Ancient Paintings of Buddhist India* (London: Thames & Hudson, 2005), p. 51.

⁷⁹ 宮治昭，〈涅槃與彌勒的圖像學〉，頁 457-464。

⁸⁰ 關於蓋提的考證，參見揚之水，《曾有西風半點香——敦煌藝術名物叢考》（北京：三聯書店，2012），頁 244-252。

經》，加入佛母摩耶夫人，提高畫面的戲劇性；唐代涅槃變中摩耶夫人更顯重要，下文將再論述。⁸¹ 從她頭戴日月冠看出結合中亞女神的傳統，而非印度或犍陀羅。另一新人物還有佛臨滅前最後皈依的年老弟子須跋陀，他不忍見佛涅槃，故請求於佛前入火界三昧而般涅槃。⁸² 此外，再次出現了已見於前述麥積山 26 窟，密跡金剛哀痛欲絕、跌倒在地的形象。宮治昭指出，莫高窟 295 窟涅槃圖與巴米揚 K 窟涅槃圖極為相近，包括佛床前表現激動的哀悼者，具有明顯的中亞特徵，兩者年代可能相去不遠。⁸³

隋代莫高窟涅槃圖像的另一革新表現形式是與法華經變結合，不過其淵源也可以追溯到北朝末期。早在西秦時期炳靈寺石窟 169 窟北壁，便出現以二佛並坐圖像代表《法華經》〈見寶塔品〉多寶塔從地踊出，過去佛與現在佛相續的感應故事。⁸⁴《涅槃經》與《法華經》圖像並置於一窟最早亦見於炳靈寺石窟。⁸⁵ 現存不少石窟、石碑造像或壁畫的例子，同樣也出現在北朝敦煌莫高窟。到隋代 419、420 窟法華經變才演變成出現在覆斗窟頂四披，大幅壁畫面積涵蓋多品，帶有敘述性質。有趣的是，420 窟頂四披其中北披穿插了涅槃圖像。在畫面稠密，重重人物堆疊的法華經變中，北披中央靠西側出現佛涅槃、入殮出殯與荼毘三個圖像。（圖三〇）相對比例較大，臥佛金色身軀，著淡色袈裟，右脇而臥，雙腿交疊，身軀柔軟，在畫面中相當顯目。佛足下方火焰上揚的荼毘焚棺是新出現圖像，而力士抬棺出殯圖出現在其上方，兩圖較小，都依附在臥佛之後。接著，以靈鷲山為界，二佛並坐圖等法華變情節反而被安插到北披角落。臥佛四周圍繞的主要人物與前述 295 窟涅槃圖類似，不在此贅述。全幅塞滿了人物以及作為構圖分界的岩石與河流，此三個涅槃情節相關而緊湊，但構圖的連結較為鬆散。

賀世哲曾詳細分析 420 窟窟頂法華變中的涅槃情節內容，他認為這是創作者巧妙地借用《涅槃經》的情節來加強表現《法華經》〈方便品〉法身不滅的思想。

⁸¹ 南朝蕭齊·曇景譯，《摩訶摩耶經》(T12, no. 383)，卷下，頁 1010a-1014a。

⁸² 東晉·法顯譯，《大般涅槃經》(T1, no. 7)，卷下，頁 207b。

⁸³ 宮治昭，《涅槃與彌勒的圖像學》，頁 457-474，圖 334。

⁸⁴ 炳靈寺石窟 169 窟西秦壁畫共有三幅二佛並坐，其中北壁 11 號，二佛皆善跏趺坐，題記：「釋迦牟尼佛、多寶佛□□」，參見張寶璽，〈炳靈寺的西秦石窟〉，甘肅省文物工作隊、炳靈寺文物保管所，《中國石窟 永靖炳靈寺》，頁 188。

⁸⁵ 132 窟西壁主尊為二佛並坐，東壁門口上方有涅槃臥佛，一般認為年代在五一〇年代初。甘肅省文物工作隊、炳靈寺文物保管所，《中國石窟 永靖炳靈寺》，圖 101，頁 209, 218。

顏娟英

想。⁸⁶ 誠如《法華經》所說：「我為設方便，說諸盡苦道，示之以涅槃。我雖說涅槃，是亦非真滅，諸法從本來，常自寂滅相。」⁸⁷ 佛以方便示現於世間的生身雖有生死，但法身恆常不滅，常樂我淨，而一切眾生悉有佛性；這是北朝廣被接受的兩部大乘經典共通的法身觀。筆者在〈生與死——北朝涅槃圖像的發展〉一文中對此已有所論述，故不在此重複。⁸⁸

佛身舍利與涅槃崇拜

敦煌莫高窟隋代 295 窟與 420 窟壁面描繪的涅槃佛柔軟身軀宛若有生命力，完全改變了北朝以來涅槃佛僵硬不自然的形象。⁸⁹ 此重要改變無疑反映出隋文帝(581-604)統一天下後，力圖以佛教感召各方，新時代轉輪王形象，鼓勵造像造塔的活潑氣象。仁壽年間(601-604)，文帝發揮王權力量，頒發舍利到全國各州建造舍利塔，宣示護持佛教三寶、弘法八方。有關造塔過程與涅槃圖像之間的關係以往不被重視，因此在此略加探究。隋文帝仿效古印度阿育王造八萬四千塔，發起埋葬舍利並建塔的運動，三次派遣高僧送舍利至各州 111 處建舍利塔，並動員地方官民與僧人配合進行供養齋戒等各項儀式。⁹⁰ 仁壽二年(602)各地首次建塔過程中發生放光等祥瑞現象，均回報朝廷，錄寫圖繪成冊上呈皇帝。⁹¹ 京城寺院為慶祝各州舍利塔放光的瑞像，盛大舉行「慶光齋」法會，眾僧禮讚。其中「陝州

⁸⁶ 賀世哲，〈莫高窟第 420 窟窟頂部分壁畫內容新探〉，原載《敦煌研究》1996.4：1-4；賀世哲，〈敦煌壁畫中的法華經變〉，原載敦煌研究院，《敦煌研究文集——敦煌石窟經變篇》，頁 127-217；以上兩篇文章收入賀世哲，《敦煌石窟論稿》，頁 360-367, 138-142。另外，下野玲子在賀氏研究基礎之上，更詳細地一一比對圖像與佛經內容，下野玲子，〈敦煌莫高窟第 420 窟法華經變圖に関する試論〉，《早稻田大學會津八一紀念博物館研究紀要》6 (2006)：39-52。

⁸⁷ 鳩摩羅什，〈妙法蓮華經〉卷一，〈方便品〉，頁 8b。

⁸⁸ 顏娟英，〈生與死〉，頁 4-5。

⁸⁹ 參照顏娟英，〈生與死〉，圖 8-12，北魏至北齊相關圖像的表現。

⁹⁰ 肥田路美著，顏娟英、曹德啟譯，〈一州一寺制與皇帝等身佛像〉，氏著，《雲翔瑞像》，頁 176-177；杜斗城、孔令梅，〈隋文帝分舍利建塔有關問題的再探討〉，《蘭州大學學報（社會科學版）》2011.3：21-33；李四龍，〈論仁壽舍利的「感應」現象〉，《佛學研究》2008：115-125。

⁹¹ 編輯者王劭也就是負責神化隋文帝建國稱帝與復興佛教的重要人物，參見塚本善隆，《中國中世佛教史論考》（收入《塚本善隆著作集》第 3 卷，東京：大東出版社，1974-1976），頁 134-143。王劭，〈舍利感應記〉，又名〈仁壽舍利現瑞記〉；楊雄等，〈慶舍利感應表并答〉，以上兩篇見唐·道宣，《廣弘明集》(T52, no. 2103)，卷一七，頁 213b-221a。

舍利石函變現瑞像」特別殊勝。根據當時記載，送舍利到陝州（今河南三門峽市）四月八日舍利正式入塔的過程中，共計觀察到 11 次靈瑞，21 件事項：⁹²

四度放光，光內見花樹。二度五色雲，掘地得鳥。石函變異，八娑羅樹，樹下見水，一臥佛，三菩薩，一神尼。函內見鳥，三枝金華。興雲成輪相，自然幡蓋。函內流出香雲，再放光。……臥佛側身，頭向北，面向西。

光中花樹即娑羅樹，與石函變異圖中的八娑羅樹相同。當釋迦佛在雙樹間右脇而臥時，突然有「非時花布散于地」。也就是樹木不合季節地開花落花，佛解釋此現象為樹神供養：「佛在雙樹間，偃臥心不亂；樹神心清淨，以花散佛上。」樹下有水應該是象徵佛入滅地點，拘尸城外，尼連禪河畔。繼續詳細描述臥佛姿勢，右側臥如百獸之王師子，這也是修行者的臥姿，又稱吉祥臥。頭向北而面向西，清楚地表示符合《長阿含 遊行經》中佛涅槃的正確形象。⁹³ 如下文所見，陝州石函上娑羅雙樹，右脇而臥佛等涅槃的圖像很快地被納入隋代全國造舍利塔的運動中。

京城內勝光寺模得陝州舍利石函變現瑞像，娑羅雙樹等形相者。仁壽二年五月二十三日已後，在寺日日放光，連連相續。緣感即發，不止晝夜。城治道俗，遠來看人，歸依禮拜，闔門塞路，往還如市。遇斯光者，炤動群心，悲喜發意。其城內諸寺，外縣諸州，以絹素模將去去者。⁹⁴

簡言之，陝州舍利石函出現的瑞像不僅在京城傳播開來，還有外地許多寺院爭相模寫、禮拜，廣被傳頌。後來得到模本供養的寺院也紛紛出現放光等瑞像，更撼動各地信眾的心。據《廣弘明集》記載，次年，在佛堂供奉陝州瑞相圖的岐州（陝西扶風）大寶昌寺與相州（河南安陽）光天尼寺又傳來各種不可思議的瑞像。⁹⁵ 仁壽四年第三次造舍利塔，遼州（山西晉陽）下生寺舍利塔出現了幾乎一樣的圖像。⁹⁶

⁹² 道宣，《廣弘明集》卷一七，頁 220a-c。

⁹³ 「（阿難）為如來於雙樹間敷置牀座，使頭北首，面向西方。所以然者？吾法流布，當久住北方。……爾時，世尊自四牒僧伽梨，偃右脇如師子王，累足而臥。」佛陀耶舍、竺佛念，《長阿含 遊行經》卷三，頁 21a。

⁹⁴ 道宣，《廣弘明集》卷一七，頁 220a；唐·道宣，《續高僧傳》(T50, no. 2060)，卷二六，頁 672a-b。

⁹⁵ 道宣，《廣弘明集》卷一七，頁 214b-c, 215b。

⁹⁶ 「石函變為錦文及童子之象。函之北面現於雙樹。下有臥佛。又於函南現金剛捉杵擬山之相。又於函東現二佛俱立。並一駒驥。又於函西現一菩薩並一神尼。曲身合掌向於菩薩。」道宣，《續高僧傳》卷一〇，頁 505c-506a。此石函北面雙樹下有臥佛，此佛應該是頭向北，不過沒有提及是否面向西；石函南面為密跡金剛，西面一菩薩與一神尼，東面為二立佛，四面圖像應該都與涅槃相關。

相對於眾所熟知的佛教圖像而言，舍利本身的物質形象毋寧是陌生而難得一見；然而附加在舍利根深蒂固的佛身信仰以及相關圖像卻絕對不容許我們忽視。肥田路美在討論隋文帝廣造舍利塔的意義時，注意到舍利塔的覆鉢部分具有含藏種子、生命之意，延伸為祈願大隋統一王朝生生不息。⁹⁷ 確實，藉著親身供養、埋藏舍利，再造塔供養的過程，所獲功德或瑞像就包括了復甦再生的能量。例如，陝州建舍利塔前，於塔基深處挖出一隻活鳥，旋即死去；接著準備埋藏舍利時，又出現一隻鳥仰臥石函上，以為已死卻忽然站立，逕行走至臥佛前停住。⁹⁸ 鳥生而復死，死而復生，都為了供養涅槃佛。另外，山西運城永濟市（蒲州）栖巖寺起塔時，各種瑞像、五色祥光出現，「有婦人抱新死小兒來乞救護，至夜便蘇。遇光照以愈（癒）疾者非一，諸州皆有感應」。⁹⁹ 舍利放光可以起死回生，治癒疾病，恢復健康。可見得當時人確實相信佛舍利具有不可思議的復甦再生能量。

對於僧團而言，隋文帝在全國密集地建造舍利塔，代表在歷經北周武帝實施廢佛（574-578），焚燒經像後，帝王再度盛大地復興佛教。現存山西永濟市隋栖巖寺大型舍利塔碑，〈大隋河東郡首山栖巖道場舍利塔之碑〉（以下簡稱〈栖巖道場舍利塔碑〉），如是記載：¹⁰⁰

赫矣高祖（文帝），勃焉革命。就日合明，則天齊聖。中興王道，深入法性。
調育淳和，汲引樂淨。佛身舍利，帝儀靈爽。八彩光華，五色炫晃。合寶為
塔，鎔金成像。十方迴向，兆民瞻仰。

隋文帝造佛像塔的功德足以與天下一統的帝業相提並論，或者說他再興佛身舍利信仰的光彩與皇帝的威儀相互輝映。至少對於僧團而言，隋文帝全國造舍利塔，不僅成功建立轉輪王形象，更為佛教帶來創新的生命力。值得我們注意的是，隋文帝造塔圖繪涅槃像之外，還有一個附加的新圖像——神尼智仙比丘尼形象，必須一併考慮。關於隋文帝出生之際智仙為他摩頂授記的佛教神話，塚本善隆做了

⁹⁷ 肥田路美著，顏娟英、曹德啟譯，〈一州一寺制與皇帝等身佛像〉，氏著，《雲翔瑞像》，頁180-181。

⁹⁸ 道宣，《廣弘明集》卷一七，頁220c。

⁹⁹ 道宣，《廣弘明集》卷一七，頁215a。

¹⁰⁰ 〈大隋河東郡首山栖巖道場舍利塔之碑〉，王昶，《金石萃編》（收入《石刻史料新編》第1輯第4冊，臺北：新文豐出版社，1982），卷三，頁3057a-3060b；劉文哲編，《栖巖道場舍利塔碑》（太原：山西人民出版社，2001）。此碑年代說法不一，或稱仁壽三年等，據塚本善隆考證，此碑年代約在隋大業九年（613）。塚本善隆，《中國中世佛教史論考》，頁141。

詳盡研究。¹⁰¹ 智仙預言文帝將稱帝統一天下、復興佛教，並親自撫養的故事廣被記錄於正式歷史文獻；接著在仁壽造塔時，敕令「於天下舍利塔內，各作神尼之像焉」。¹⁰² 正如前述「陝州舍利石函變現瑞像」所示，神尼像與涅槃佛同出現在石函上，向臥佛禮拜、供養。這令人聯想到莫高窟隋代 295 窟、420 窟涅槃圖像的新元素，佛母摩訶摩耶夫人。前述〈栖巖道場舍利塔碑〉稱智仙為「天女飄然來降，現尼形象」。又稱她的預言為「神母記別，信而有徵」；可惜相關圖像都沒有保存下來。仁壽年間流行依附在涅槃佛圖像的智仙神尼，兼為神母的形象與中亞傳來的佛母摩耶形象之間到底是何等關係呢？這是饒富趣味的問題，有待將來學者繼續關切。

隋代莫高窟的幾個涅槃圖像篇幅都不大，卻有重要的創新意義，例如臥佛右脇而臥，摩耶夫人哀悼，以及抬棺出殯、荼毘等，敘述意味逐漸加強，然而八王分舍利的征戰圖卻被省略了。正如前述討論舍利崇拜運動所示，隋代進入大一統的時代，中央朝廷握有佛身舍利分配權；莫高窟佛教藝術表現無疑也要納入當時的政治文化版圖來考量。

帝王舍利信仰由隋文帝延續至初唐武周時期，礙於篇幅，關於後者無法在此詳論。簡短地說，顯慶五年（660），唐高宗與武后迎請陝西扶風法門寺舍利入東都宮內供養長達六年，武后捨衣帳資為舍利造華麗的金棺、銀槨供養。¹⁰³ 儀鳳二年（677）在長安大明宮前，武后則天休閒的光宅坊葡萄園發現了萬粒舍利。於是在此成立光宅寺，並散舍利於京寺與諸州府，延續隋文帝作法，入塔禮拜。下文結論將提到，這批舍利在約 15 年後，如何替武后則天女身稱帝建立佛法天命的正當性，在此暫時不提。潞州（山西長治）舊梵境寺舍利塔原藏有隋仁壽二年〈舍利塔下銘〉與儀鳳三年〈大唐聖帝感舍利之銘〉兩塊刻石，記載在此地曾兩次埋葬舍利，正好清楚顯示兩代帝王舍利信仰的傳承。¹⁰⁴ 刻銘首先強調舍利信仰來自印度，再現於長安。

雙林願命，仍留住世之恩。千疊遺身，詎墮將來之相。可謂生滅慈護，終始

¹⁰¹ 塚本善隆，《中國中世佛教史論考》，頁 131-143。

¹⁰² 唐·道世，《法苑珠林》（668 年；T53, no. 2122），卷四〇，頁 602b；唐·道宣，《集神州三寶感通錄》(T 52, no. 2106)，頁 411b。

¹⁰³ 道世，《法苑珠林》卷三八，頁 586c-587a。

¹⁰⁴ 冉萬里，〈關於隋仁壽二年潞州梵境寺的舍利瘗埋及其變遷〉，《陝西歷史博物館館刊》24 (2017)：137-142；冉萬里，〈略論武則天時期的舍利瘗埋〉，法門寺博物館編，《法門寺博物館論叢》第 1 輯（西安：三秦出版社，2008），頁 64-75。

顏娟英

經營。永闢悲田，長弘願力者矣。舍利者即釋迦牟尼如來般涅槃之真體也，分形梵國，作瑞神京。

釋迦佛以大悲心臨涅槃之際，猶願佛法長存世間，即使荼毘火化，也還留下舍利。舍利即是釋迦佛涅槃的真身，不但分散在印度各地，也如祥瑞出現在大唐京城長安。根據塔銘，潞州刺史賀拔正遵從指令，親自領回舍利四十九粒，埋入梵境寺隋代舍利塔下，並且清楚記載此事經過。

大唐儀鳳三年，歲在戊寅，四月丁亥朔八日甲午，安厝於梵境寺舊塔之下。
恭 皇綺也。

皇綺即皇帝詔命。目前無法確認儀鳳三年各州舍利下塔的情況，但是從梵境寺的記錄，重新利用隋代舊塔來安置光宅坊舍利似乎是順理成章的歷史傳承。

總之，初唐武后則天繼承了隋文帝的舍利崇拜與轉輪王形象，因而武周時期涅槃變圖像更為流行，充分展現前所未有的藝術創意，下文將繼續討論。

七・初唐敦煌莫高窟 332 窟——涅槃變的高峰

本文最後討論的重點是敦煌莫高窟初唐 332 窟南壁涅槃變，畫面高 3.7 公尺，寬 6.08 公尺，超越麥積山 127 窟正壁同一主題面積，¹⁰⁵ 構圖繁密，高潮迭起，也可以說是涅槃變發展的新高峰。此大型窟主室平面方形，前部人字披頂，後部平頂設中心方柱，中心柱東向面與南、北壁前部各塑立佛三尊像一鋪，均著通肩大衣，令人聯想到隋代 292、427 大型窟，同樣有三組壯觀的立佛三尊像。西壁開一龕橫塑大型佛涅槃像，身長 5.6 公尺（圖三一），龕下繪有與《大通方廣經》相關的立菩薩 14 尊，南壁畫大型涅槃變（圖三二），北壁畫大型維摩變。中心柱除了東向面塑立佛三尊像之外，南西北面各畫盧舍那佛、藥師佛與涼州瑞像一鋪。332 窟無疑是非常重要的初唐大型窟，不但窟內圖像華麗莊嚴，前室原立有武周聖曆元年（698）李克讓造窟功德碑，碑額篆書《大周李君□佛之碑》，一般稱之為《李君莫高窟佛龕碑》，其殘碑現存敦煌研究院。筆者曾針對唐代涼州瑞像主題，以及與疑經《大通方廣經》相關的禮懺信仰討論過此窟。¹⁰⁶

¹⁰⁵ 332 窟南壁涅槃變尺寸依據賀世哲，《敦煌石窟論稿》，頁 294。麥積山 127 窟正壁寬約 8 公尺，涅槃變實際高度依現場目測約 2 公尺，相對破損較多。

¹⁰⁶ 顏娟英，〈從涼州瑞像思考敦煌莫高窟 323 窟、332 窟〉，陳光祖主編，《張光直先生逝世十週年紀念論文集・東亞考古學的再思》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，2013），頁 443-471。

332 窟各壁表現眾多主題中，涅槃變的重要絕不容忽視，不僅西壁大臥佛塑像與南壁涅槃變壁畫彼此呼應，造窟功德碑明白提到造像內容包括涅槃變：「遠扣寂滅之樂，後起涅槃之變。」¹⁰⁷ 莫高窟 332 窟南壁涅槃變表現題材的複雜與細膩度遠超過前述西魏 127 窟描述的三個情節：臨滅說法、涅槃與八王分舍利；構圖波瀾壯闊，不但取消中軸線的主尊佛，而且多重視線橫跨畫面推演敘述的戲劇性情節，以下試著分析。

首先，佛涅槃至起塔供養為重點主題，依瑞應事蹟前後順序，從畫面右下角開始，連續發展至左下角，再迴轉橫向往右上方而去。（圖三三）代表釋迦佛不同的形象，包含臨滅說法（圖三四）、雙樹間臥病、入涅槃、納棺入殮（圖三五）、金棺說法（圖三六）、出殯（抬棺行列）左右重複兩回、荼毘與起塔供養舍利等，共有九個情節。相對於早期連環化形式的本生故事，各情節排列規整，此處各場景忽大忽小，或左傾或右斜，依構圖設計需要而高低起伏變化，同時每個場景都以自然山岳為背景，互相連結卻不刻板。

其次，新增副主題為佛母摩耶夫人，這雖然是隋代涅槃圖已出現的人物，但在 332 窟，這位穿著漢化服裝的佛母卻連續出現，描述她從忉利天奔喪、聞法，一路追隨到起塔供養，成為眾所矚目的人物。摩耶夫人的身影由右上角代表忉利天宮的城門建築開始，佛母及兩位侍從以坐姿乘雲而下。（圖三三 a）她們的形象經四次重複，其斜線動勢劃過全幅畫面；最後在左下角，佛母從雲朵降下，成為入殮、金棺說法與荼毘等法會的重要參與者。緊靠著佛母及侍從動線的下方，有一反方向輔助動線，即稍早時，佛弟子阿那律銜命前往忉利天，向佛母報喪。

最後，畫面左上方，出現自西魏以來流行的騎兵持長矛征戰的八王分舍利圖。（圖三七）按理此情節發生在佛荼毘後，各方國王為爭相供養佛舍利而引發征戰。然而 332 窟畫面構圖上，舍利爭奪戰似乎被孤立在遠端，與其他主要情節沒有明顯連結。征戰雙方勢均力敵，整齊排列，各分成三列，中央最前列上下各有一對騎兵持長矛與盾牌開戰，上方攻防激烈，下方左側卻已經落馬倒地，象徵戰爭結束。畫面中央上緣，六位騎者緩步朝著右方前進，或已獲得舍利，將返鄉建塔供養。

就畫面整體構圖來看，其重點無疑在下半段五個圍繞佛的場景，每一景都有山岳為背景區隔。左右端各為一佛說法，右端起首佛正面結跏趺坐，代表臨滅說

¹⁰⁷ 宿白，〈李君莫高窟佛龕碑合校〉，《敦煌吐魯番研究論文集》（上海：漢語大辭典出版社，1989），頁 42-58。

法，在佛正前方跪坐聽法的是四位比丘，其中一位低頭俯身，雙手垂落表示哀痛；四比丘背後還有些飛禽走獸，細節難以辨認。（圖三四）坐佛兩側及背後，站立的侍者包括比丘、菩薩、天龍八部以及金剛力士，這樣的陣容重複出現於接下來四個場景，同時，自第二場景佛臥病雙樹間開始至第五景為止，床前增加多位代表八方國土的外國使節團人物，頭上帽冠具外族特色。（圖三三 a）中央第三場景為佛涅槃，須跋陀於床前端坐，即將進入火界三昧，而密跡金剛先撲倒在地，隨即雙手撐地跪坐哀嚎，銜接麥積山 26 窟、莫高窟 295 窟的圖像元素。第四、五場景，即納棺與金棺說法，都出現摩耶夫人莊嚴隆重地出場，成為第二主角。（圖三三 b）在充分討論圖像內涵意義之前，必須交代其經典依據。

八・《摩訶摩耶經》與涅槃變

332 窟涅槃變畫面強調敘述性的發展，然而主要故事內容卻不是出自《大般涅槃經》，而是參照多部與佛涅槃前後過程相關的經典。如橫超慧日的整理分析，大乘涅槃部主要經典，《大般涅槃經》，重點在談如來法身、眾生佛性、常樂我淨，成就菩提的根本是清淨梵行、守戒。¹⁰⁸ 與佛涅槃前後相關的描述反而出自阿含部，以及初唐翻譯的《大般涅槃經後分》；¹⁰⁹ 而與佛母摩耶夫人最密切的經典則是下文將討論的《摩訶摩耶經》。這裡也可以回應第二節提到的經變畫與經文的對應問題。如敦煌莫高窟涅槃變所見，其內容不限於一部經，而是與涅槃相關重要或當時流行的經典。

如前述，八王分舍利的說法源自《長阿含 遊行經》，佛母摩耶夫人參與佛涅槃情景也可以追溯至此經，不過這時摩耶夫人猶在忉利天上，僅僅悲嘆頌偈。¹¹⁰《雜阿含經》提到佛滅度後，摩耶夫人從天上降下，與弟子共同哀悼世間相無常，並無開棺說法的記述。¹¹¹ 至於與莫高窟 332 窟南壁畫面密切相關的文字，如摩耶夫人接訊從天降下，釋迦為她開棺說法等，則首見於《摩訶摩耶經》。此經漢譯

¹⁰⁸ 此處《大般涅槃經》包括 40 卷北本、36 卷南本，以及 6 卷法顯與佛駄跋陀譯本，橫超慧日，《涅槃經——如來常住と悉有佛性》（京都：平樂寺書店，1981）。

¹⁰⁹ 唐・若那跋陀羅、會寧譯，《大般涅槃經後分》（664-666 年譯於爪哇，共二卷四品；T12, no. 377），頁 900a-912a。

¹¹⁰ 佛陀耶舍、竺佛念，《長阿含 遊行經》後分，卷四，頁 27a。

¹¹¹ 劉宋・求那跋陀羅譯，《雜阿含經》(T2, no. 99)，卷二五，頁 179b。

過程不見於文獻記載，也沒有相對應的梵文本，自隋代始見經錄稱南齊（497-502）僧曇景譯，因此有學者懷疑此經為中國撰述，惟近年有學者持相反意見。¹¹² 無論如何，此經流行於南朝末與隋唐之際，廣被引用，如梁僧旻寶唱等編《經律異相》、吉藏《法華玄論》、玄奘《大唐西域記》、道世《法苑珠林》等。¹¹³ 在此扼要地介紹《摩訶摩耶經》內容，並試圖解釋與涅槃變的關係。《摩訶摩耶經》共兩卷，上卷又名《佛昇忉利天為母說法經》，下卷又名《佛臨涅槃母子相見經》。上卷敘述佛昇天為母說斷無常，當修涅槃；相關圖像常見於早期印度、犍陀羅佛傳故事，恕不在此討論。下卷與332窟涅槃變相關，敘述佛涅槃後，通報訃告與佛母，再假借釋迦開棺為母說法，既傳揚孝道，更傳播末法思想，囑咐僧團弘揚正法。

釋迦佛涅槃入殮後，弟子阿那律昇天向摩耶夫人報訊。後者與脇侍天女從空中下降來到棺前，悲嚎慟絕。「世尊以大神力故，令諸棺蓋皆自開發。便從棺中，合掌而起」，為母說法：「諸佛雖滅度，法僧寶常住。……一切行無常，住是生滅法。生滅既滅已，寂滅為最樂。」釋迦說完，即便合攏棺蓋，結束母子會。¹¹⁴ 經文接下來交代正法五百年後，將逐漸面臨僧團危機，乃至於法滅。經文還有一段關鍵性插曲，阿難強忍悲傷，問佛如何解釋佛已涅槃又開棺說法的神蹟，佛應答如下：「如來為後不孝諸眾生故，從金棺出——如師子王奮迅之勢——身毛孔中放千光明，一一光明有千化佛，悉皆合掌向摩訶摩耶，并又說於如上諸偈。」¹¹⁵ 孝道的說法符合傳統倫理，無疑讓此經更容易流行於世間。玄奘自述在天竺巡禮佛聖蹟，到「摩訶摩耶夫人哭佛之處」禮拜佛塔，遙想釋迦佛開棺為佛母說法，向眾生示範人子當盡孝道，即引用這段文字，可見其深入人心。¹¹⁶ 唐代莫高窟涅槃變圖像中釋迦與佛母的互動成為重要表現之一，甚而到吐蕃時期的八世紀中葉

¹¹² 撫尾正信，〈摩訶摩耶經漢訳に関する疑義〉，《佐賀龍谷學會紀要》2（1954）：1-28，作者認為此經上下卷勉強結合，又沒有對應的梵文本，推測撰述於中國南齊。岡本健資，〈為母說法と涅槃經——『摩訶摩耶經』を手がかりとして〉，《佛教史學會》50.2（2008）：1-18，作者從分析早期梵文文獻如馬鳴，《佛所行讚》(*Buddhacarita*)等說明，為母說法與佛般涅槃可以連結。因此不排除《摩訶摩耶經》在印度成立的可能。

¹¹³ 梁·僧旻寶唱，《經律異相》（516年；T53, no. 2121），卷四，頁19a；隋·三論宗吉藏，《法華玄論》(T34, no. 1720)，卷三，頁384c；卷一〇，頁450a；唐·玄奘，《大唐西域記》(T51, no. 2087)，頁904a；道世，《法苑珠林》，頁372a, 455c, 681b。

¹¹⁴ 曇景，《摩訶摩耶經》卷下，頁1012a-1013b。

¹¹⁵ 曇景，《摩訶摩耶經》卷下，頁1013a。

¹¹⁶ 玄奘，《大唐西域記》，頁904a。

顏娟英

以降，以《摩訶摩耶經》下卷為基礎發展出疑經《佛母經》信仰，流行於敦煌地區。¹¹⁷

回到莫高窟 332 窟南壁涅槃變的第四場景納棺入殮，漢服盛裝的摩耶夫人與隨從女侍者，正背面各三位繞棺禮拜，比丘恭敬跟隨佛母前後約有十位，氣勢莊嚴盛大。（圖三三 b、三五）最後第五場景，棺蓋移開，釋迦微側身，輕鬆自在地交腳盤坐，親切為跪在前方恭敬合掌的摩耶夫人說法，所有參與者，包括十二位比丘，菩薩、天王以及外國使節亦合掌跪坐。（圖三三 b、三六）在此兩場景中，摩耶夫人無疑是僅次於佛的第二主角。有趣的是，摩耶夫人並沒有按經文所述，隨即返回忉利天。在上層荼毘與佛塔供養兩個場景中，摩耶夫人與兩位隨從又現身禮敬供養。（圖三三 a、三八）

總之，初唐莫高窟 332 窟涅槃變構圖上動態十足，兼具有強烈的敘事性，聚焦主題有三：一、釋迦佛預定入滅而為僧眾說法，佛臥床，眾弟子與信徒來供養、禮拜，接著佛入涅槃；同一批佛法護持者連續出現壁面下方的五個場景，惟第二場景開始加入外國使節的見證。二、第二主角佛母摩耶夫人與侍者遠自忉利天乘雲快速來到棺前，釋迦開棺為母說法。第一主題的五個場景可謂在同一地點連續發生，猶如連環畫，卻因為第二主題佛母從天而降，並以連貫畫面第四、五場景，遂形成為異時异地同圖。三、弟子抬棺出城，燃火荼毘，八王分舍利，起塔供養。第三段敘述的主角由佛轉為嚴肅行進的龐大信眾，包括代表弟子的僧團、佛母、天眾與菩薩，以及代表轉輪王的各地國王，他們慎重參與佛涅槃，示範世俗君王應如何弘揚、護持佛法。第三段敘述的意義還包括崇揚舍利信仰，這不但繼承西魏麥積山石窟傳統，也反映了自隋文帝到初唐則天武后，意欲結合舍利信仰與轉輪王，鞏固王權正統性的政治運作。細節詳見下文。

九・小結

本文為理解初唐莫高窟 332 窟涅槃變圖像結構，遠溯同一主題在麥積山石窟從西魏至北周的發展，發現每一個階段的表現都相當不同。眾所周知，由於六、

¹¹⁷ 梶信隆，〈敦煌出土「大般涅槃經仏母品」について〉，《印度學佛教學研究》39.2 (1991) : 37-39；李際寧，〈敦煌疑偽經典《佛母經》考察〉，《北京圖書館館刊》1996.4 : 82-89；岸田悠里，〈敦煌で流行した『仏母經』——疑經の文化的受容の一端〉，《龍谷大學佛教學研究室年報》18 (2014) : 19-36。

七世紀現存的遺址極為有限，都會地區無數寺院更是全面消失，這都是造成追溯中國佛教圖像發展困難的原因。現存北朝中原地區石窟多以石雕、浮雕、泥塑像為主，甘肅地區如炳靈寺、莫高窟與麥積山等地才出現壁畫與雕塑互相搭配的表現，然而西魏麥積山 127 窟正壁大面積壁畫涅槃變氣勢恢弘、細節繁多，誠可謂前所未見，「異軍突起」。127 窟畫面以中央坐佛三尊像統合左右兩大主題畫面——臨滅說法、涅槃以至八分舍利，弘法人間。不過同樣在麥積山，不論是同時期 135 窟與稍晚的 26 窟看到的涅槃變，都再也沒有表現同樣的創作企圖心，而是縮小畫面、精簡主題，大量刪除敘述性的細節與人物，提高象徵性圖像的可識度。135 窟主題為八分舍利，26 窟為臨滅說法至涅槃、納棺。

莫高窟涅槃圖像始於北周單幅表現，隋代 420 窟與法華經變結合，但情節簡單畫幅有限，至初唐七世紀末武周時期，332 窟南壁涅槃變始擴大成全壁面，動態敘述、活潑奔放，再加上西壁大龕內涅槃佛塑像，不但是全窟重點表現也是涅槃變發展的高峰期，更是初唐莫高窟唯一的例子。

以上，本文試著從歷史脈絡來探討涅槃變的發展，除了圖像畫面構圖的分析外，更指出涅槃變反映王權與舍利信仰的結合。然而，332 窟南壁涅槃變新增副主題，佛母摩訶摩耶夫人形象與當時大周則天武后有所重疊，這樣的時代脈絡確實也是無法忽略的議題。奇妙的是，武周時期佛母出現頗有些神似隋文帝時期的神母之處，但又有更戲劇性的發展。前文第六節提到，隋文帝宣稱自己出生時，神尼智仙特來預言尚在襁褓中的他將一統天下、復興佛教，更親自撫養、保護。文帝以報恩之名，在廣造舍利塔時，不僅圖繪涅槃像，還附加神尼智仙圖像，成為當時人熟知的「天女」、「神母」。如此主要藉此天女神話傳遞佛授記轉輪王之「天命」；初唐則天武后也運用佛教授記神話來獲取武周政權的正統性，並以身為女性的方便，直接將天女的形象與自己結合。則天武后為了取得政權的正當性，特別偏好各種圖讖符瑞，而佛教授記的依據就是載初元年（690）七月御用僧人編寫竄改之《大雲經疏》。

《大雲經》正式經名為《大方等無想經》，卷四提到佛為淨光天女授記，並告知她前世的功德：¹¹⁸

汝於彼佛，暫得一聞《大涅槃經》，以是因緣，今得天身，值我出世，復聞深義，捨是天形，即以女身，當王國土，得轉輪王所統領處四分之一。

¹¹⁸ 北涼·曇無讖譯，《大方等無想經卷》(T12, no. 387)，卷四，頁 1098a。

顏娟英

在此文本中，除了授記淨光天女以女身成國主之外，涅槃經的重要性再度被連結。御用僧人編寫之《大雲經疏》，主要摘取此經卷四，有關淨光天女蒙佛授記將為轉輪聖王之文本，經疏虛構武后即天女化生的現世轉輪王，更將光宅坊感應舍利解釋為武后則天將成為轉輪王之預兆，同時兼為慈氏彌勒下生。¹¹⁹ 載初元年九月武后正式稱帝，改國號為周，改元天授。十月敕令兩京諸州設置大雲寺，講讀她的長壽二年（693）再將符讖夾雜於新譯《佛說寶雨經》，稱長壽天女蒙佛授記為轉輪王，現女身即武后則天。¹²⁰

最後附帶一提與孝道相關的問題。《摩訶摩耶經》上下卷講述釋迦佛為母親摩耶夫人說法，而在下卷記述佛入涅槃、納棺後，摩耶夫人才趕到，佛自開棺木，為母說法以示孝道。以此不可思議的神變，《摩訶摩耶經》不但融入中國儒家的倫理價值觀，也大大提高佛母乃至於女性在佛教文化圈的地位，至少是暫時性的。現實上，崇拜佛母摩耶夫人，也被比附為對武后則天的效忠。有名的山西藝術博物院收藏，原蒲州（今運城市臨猗縣）大雲寺天授三年（692）自銘碑，刻著「大周大雲寺奉為聖神皇帝敬造涅槃變碑像一區」，換句話說，造涅槃碑奉獻給即位不久的武后則天，其意不言可喻。¹²¹ 簡單地說，此碑的敘事是以摩耶夫人為開場白。貌似貴婦，穿著寬大衣袍的摩耶夫人從此碑最上方，須彌山為背景的天界降下。佛右脇而臥的涅槃形象出現在碑的下段。（圖三九）中段兩排左右共分成四格畫面，摩耶撫棺痛哭與金棺說法，接左側送殯與荼毘等情節。（圖四〇）畫面受限於碑身長方形的空間，伸展度有限，但描繪人物活動頗為生動流暢，可以推知這是當時流行的涅槃圖像。

¹¹⁹ 〈大雲經 神皇授記義疏〉，敦煌文書，S.6502, S.2658，參見黃永武編，《敦煌寶藏》（臺北：新文豐出版社，1981-1986），第49冊，頁498；第22冊，頁45。Antonino Forte, *Political propaganda and ideology in China at the end of the seventh century: inquiry into the nature, authors and function of the Dunhuang document S.6502, followed by an annotated translation* (Napoli: Istituto Universitario Orientale, Seminario Di Studi Asiatici, 1976)；顏娟英，〈武則天與唐長安七寶臺石雕佛像〉，《鏡花水月——中國古代美術考古與佛教藝術的探討》（臺北：石頭出版社，2016），頁84-85，初刊發表於《藝術學》1(1987)：40-89。

¹²⁰ 有關武周稱帝與大雲經內容竄改最詳細的研究，參見矢吹慶輝，〈大雲經と武周革命〉，氏著，《三階教之研究》（東京：岩波書店，1972），頁686-747；滋野井恬，〈敦煌本「大雲經疏」の研究〉，《印度學佛教學研究》21.2 (1973)：329-334。

¹²¹ 安田治樹，〈唐代則天期の涅槃變相について〉（上）（下），《美學美術史論集》2 (1981)：41-72；3 (1982)：3-24。田中健一，〈蒲州大雲寺涅槃變碑像に関する考察〉，《佛教藝術》325 (2012)：13-40；田中健一，〈蒲州大雲寺涅槃變碑像造像記〉，《大阪大學文化財研究》14 (2014)：88-91。

盛唐時期敦煌莫高窟涅槃圖像雖然有七個例子，但多為內容單純的單幅構圖，即使出現「繪塑合壁」表現，也多以臥佛塑像為主，依附其四周的壁畫內容簡單。唯有一窟涅槃變在篇幅上足以與 332 窟相比較，此即超級大窟 148 窟，完成於盛唐吐蕃時期，唐代宗大曆十一年（776）。¹²² 此涅槃變主要畫面在西壁臥佛龕上方並延伸至局部南北壁，被稱為橫跨三壁，篇幅鉅大，並有 66 條珍貴榜題說明壁畫內容，但方塊形畫面規矩地排列組合，失去 332 窟橫跨全壁左右流動的活潑表現，無怪乎賀世哲稱之為巨幅連環式經變。¹²³

從以上西魏到初唐涅槃變的討論，可以發現相當大幅度的創新與變化。由此可以確知至少盛唐以前的經變畫並不是根據傳世敦煌文獻的經變文而製作。¹²⁴ 巫鴻早已質疑學界有關敦煌變相圖是講唱體變文的輔助工具的說法，他指出初唐 335 窟西壁龕的門聖變構圖係來自文殊與維摩詰對立式構圖，這是「畫家們創作的圖畫性的敘事」，甚而可能影響了後來〈降魔變〉變文的出現。¹²⁵ 筆者同意此觀點，並認為與 335 窟時間接近的 332 窟壁畫，包括南北兩壁的涅槃變與維摩詰經變等都是非常富有創意的經變畫。總之，唐代經變畫除了最流行的淨土變，表現中軸對稱，主從分明的構圖之外，敘事性的經變如法華經變、涅槃變以及維摩詰經變等一直存在，並不斷地演化。這類經變圖由於強調不可思議的神變，因此運用異時異地同圖交叉進行的手法，值得將來學者更進一步分析歸納。

（本文於民國一〇八年三月二十五日收稿；一〇九年二月二十日通過刊登）

¹²² 148 窟涅槃變高約 2.5 公尺，長 23 公尺。賀世哲，〈敦煌壁畫中的涅槃經變〉，氏著，《敦煌石窟論稿》，頁 304-308；公維章，〈涅槃、淨土的殿堂：敦煌莫高窟第 148 窟研究〉（北京：民族出版社，2004）。

¹²³ 賀世哲，〈敦煌壁畫中的涅槃經變〉，頁 308；外山潔，〈敦煌 148 窟の涅槃變相圖について〉，《美學美術史論集》14 (2002) : 43-69。

¹²⁴ 荒見泰史，〈敦煌變文寫本的研究〉（北京：中華書局，2010），頁 55-61，作者認為，敦煌變文多是至晚唐才開始流行，在佛教講唱場合使用的。

¹²⁵ Wu, "What is Bianxiang?" pp. 111-192; 中譯本見，〈何謂變相？〉，頁 346-389。



圖一：炳靈寺石窟 169 窟北壁 維摩詰之像 西秦
(筆者田野照片)



圖二：雲岡石窟 6 窟南壁 釋迦佛、維摩
詰與文殊 北魏 (涂寬裕攝影)

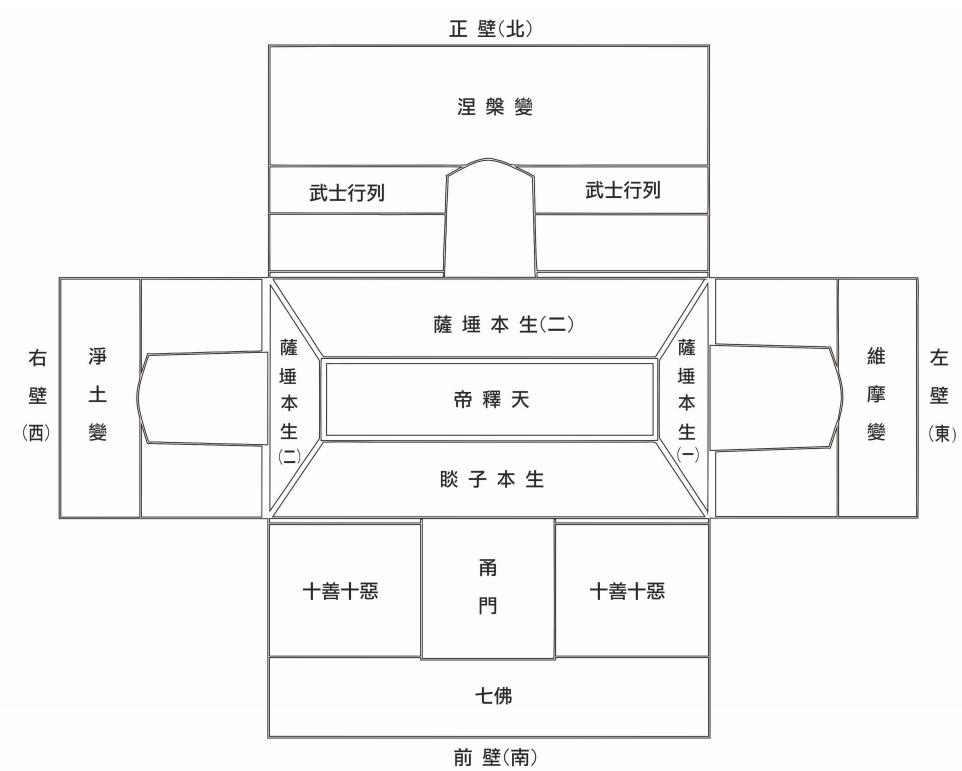


圖三：莫高窟 329 窟 北壁 彌勒經變 初唐 (轉引自
王惠民，《敦煌石窟全集 6》，圖版 25)



圖四：莫高窟 329 窟 南壁 西方淨土變 (轉引自
施萍婷主編，《敦煌石窟全集 5》，圖版 46)

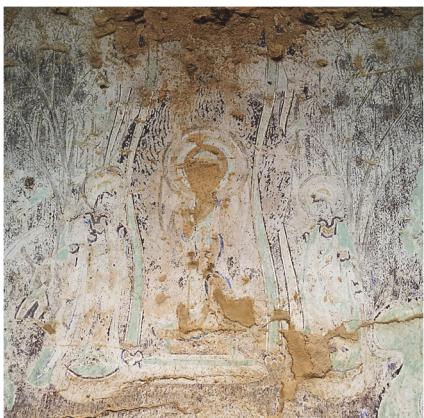
涅槃變圖像的發展——從西魏麥積山石窟到初唐敦煌莫高窟



圖五：麥積山 127 窟壁畫分布示意圖（陳惠君繪製）



圖六：麥積山 127 窟 正壁 涅槃變 線描圖
(依據張寶璽，《甘肅石窟藝術 壁畫篇》圖 9，陳惠君重繪，陳怡安及筆者修訂)



圖七：麥積山 127 窟 正壁 主尊
坐佛三尊像（寧孜勤攝影）



圖八：麥積山 127 窟 正壁 左側 臨終說法與涅槃
(寧孜勤攝影)

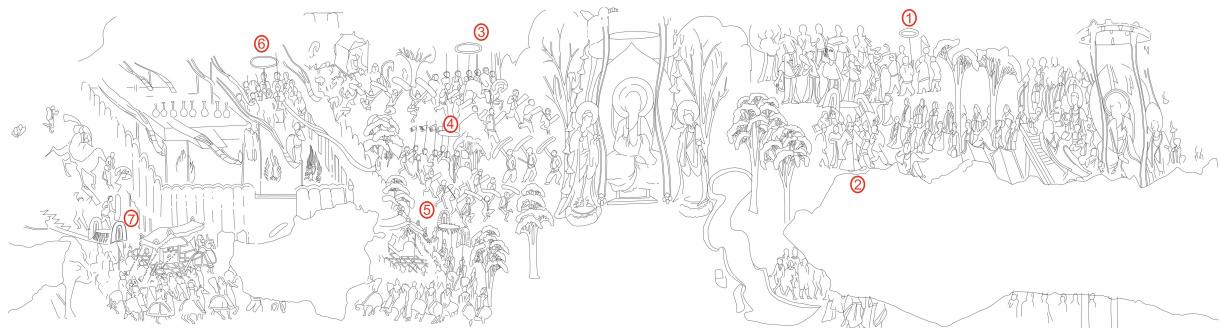


圖九：北魏四面石塔（甘肅省博物館藏，
筆者田野照片）

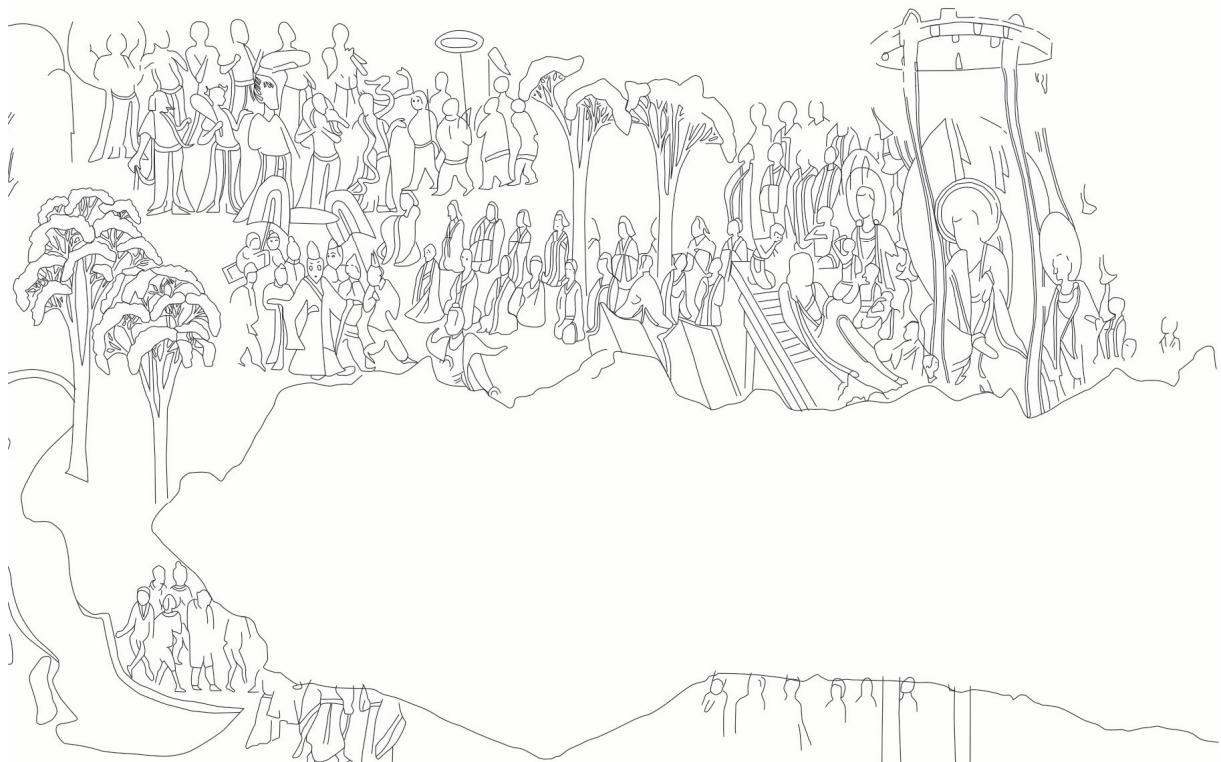


圖一〇：麥積山 127 窟 正壁 左側 佛棺前聽法眾
(寧孜勤攝影)

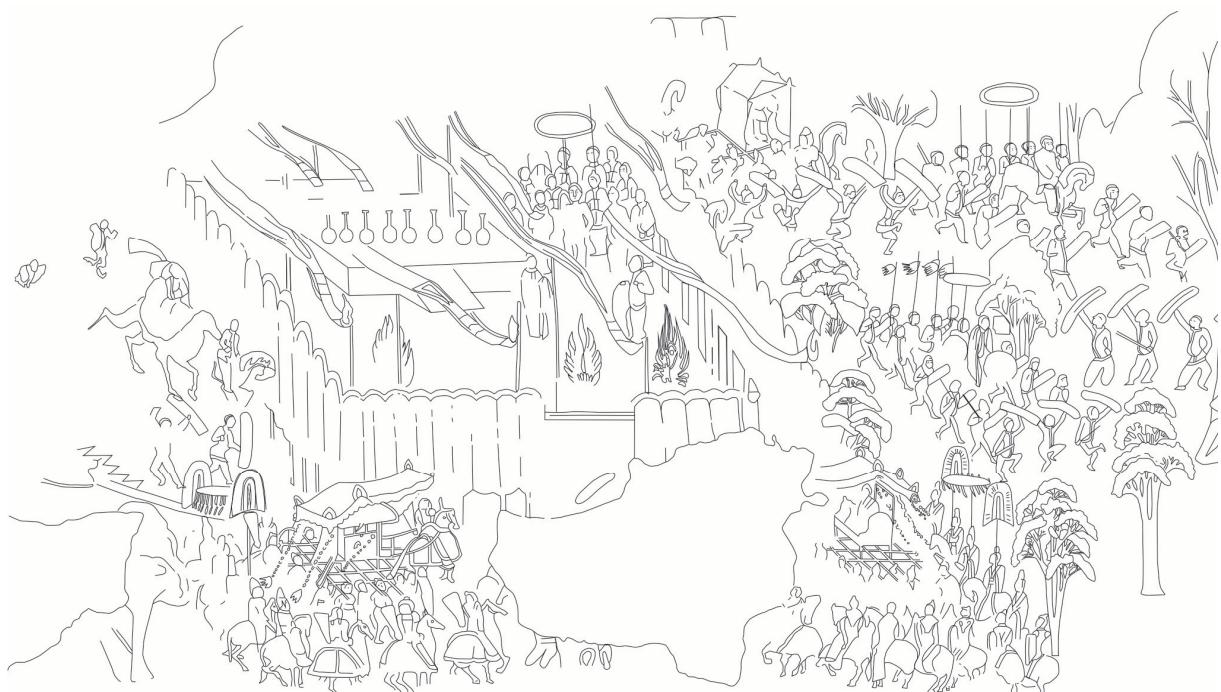
涅槃變圖像的發展——從西魏麥積山石窟到初唐敦煌莫高窟



圖一一：麥積山 127 窟 正壁 涅槃變 線描圖
(依據張寶璽,《甘肅石窟藝術 壁畫篇》圖 9, 陳惠君重繪, 陳怡安及筆者修訂)



圖一一 a：麥積山 127 窟 正壁 涅槃變 線描圖 右局部



圖一一 b：麥積山 127 窟 正壁 涅槃變 線描圖 左局部



圖一二：麥積山 127 窟 正壁 左側 赴法會
王族與金剛力士（寧孜勤攝影）



圖一三：麥積山 127 窟 正壁 左側 神王
(寧孜勤攝影)



圖一四：北魏末洛陽東關下園出土石碑
底座 火神王 風神王（轉引自
黃明蘭，《洛陽北魏世俗石刻
線畫》圖版 125）



圖一五：敦煌莫高窟 428 窟 東壁北側 須達擎太子本生圖局部
(轉引自《敦煌莫高窟》第 1 冊，圖 16)



圖一六：麥積山 127 窟 前壁 七佛圖（寧孜勤攝影）



圖一七：麥積山 127 窟 前壁 比丘 局部（寧孜勤攝影）



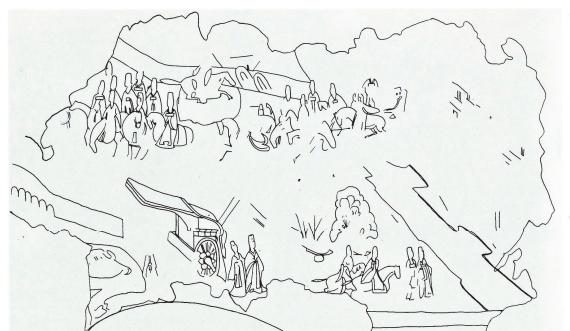
圖一八：敦煌莫高窟 285 窟北壁
脇侍菩薩（轉引自羅華慶
主編，《敦煌石窟全集 2》，
圖版 78）



圖一九：麥積山 127 窟 前壁
七佛圖 局部
(寧孜勤攝影)



圖二〇：麥積山 135 窟正壁右側 八王分舍利圖
(筆者田野照片)



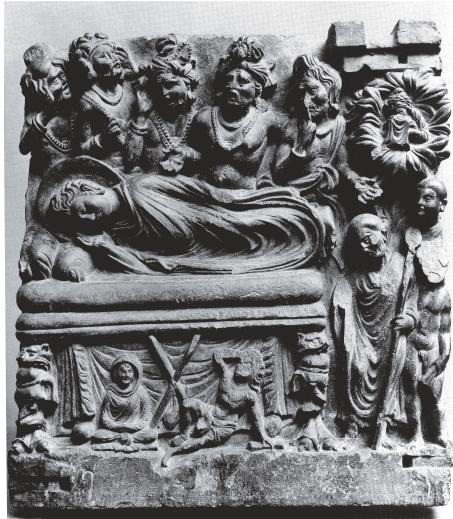
圖二一：麥積山 135 窟正壁左側 八王分舍利圖（轉引
自張寶璽，《甘肅石窟藝術 壁畫篇》圖 11）



圖二二：麥積山 26 窟 正披左側 佛臨滅說法
(寧孜勤攝影)



圖二三：麥積山 26 窟 正披右側 涅槃與納棺
(筆者田野照片)



圖二四：巴基斯坦出土 緥陀羅 佛涅槃
二至三世紀（維多利亞與亞伯特
博物館藏 IM.247-1927；栗田功，
《ガンダーラ美術 I 佛傳》，頁 242）



圖二五：麥積山 26 窟 正披右側 納棺
(筆者田野照片)



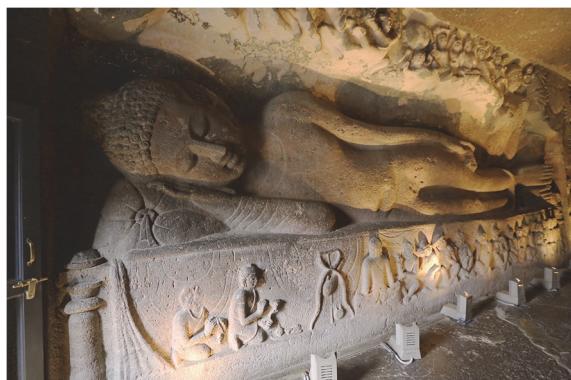
圖二六：河北曲陽修德寺出土 雙思惟菩薩像殘座
北齊無紀年（筆者田野照片）



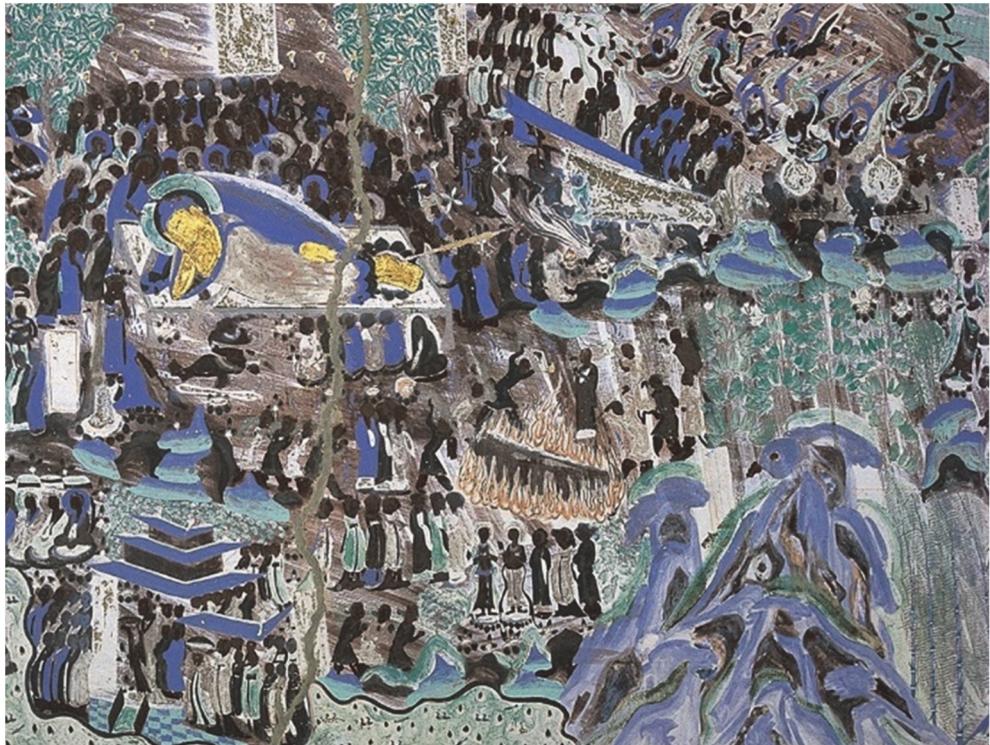
圖二七：敦煌莫高窟 428 窟 涅槃圖 西壁局部 北周
(轉引自樊錦詩主編，《敦煌石窟全集 4》，
圖 29)



圖二八：敦煌莫高窟 295 窟 涅槃圖 人字披西側
隋代（敦煌研究院提供，孫志軍攝影）



圖二九：印度 阿姜塔石窟 涅槃 約五世紀後半
(陳怡安攝影)



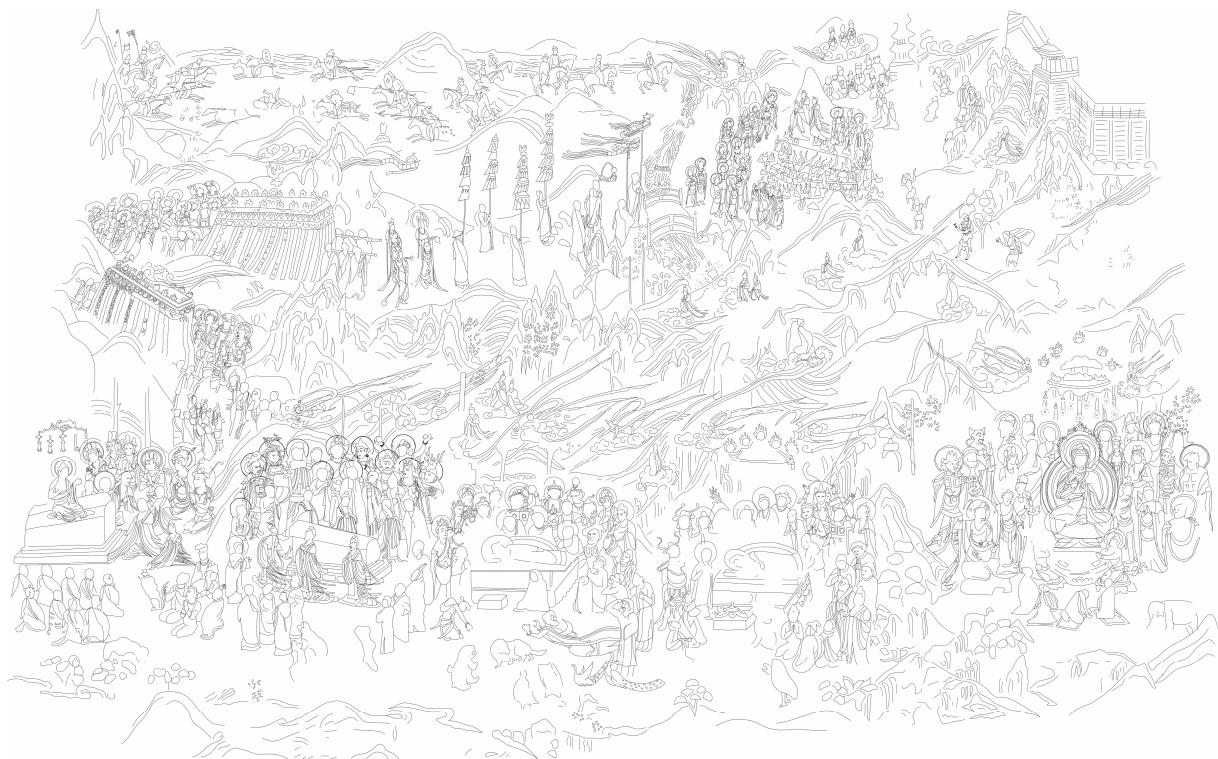
圖三〇：敦煌莫高窟 420 窟 窟頂北披 法華經變中涅槃圖 隋代（敦煌研究院提供，孫志軍攝影）



圖三一：敦煌莫高窟 332 窟 西壁涅槃龕
(敦煌研究院提供，寧孜勤攝影)

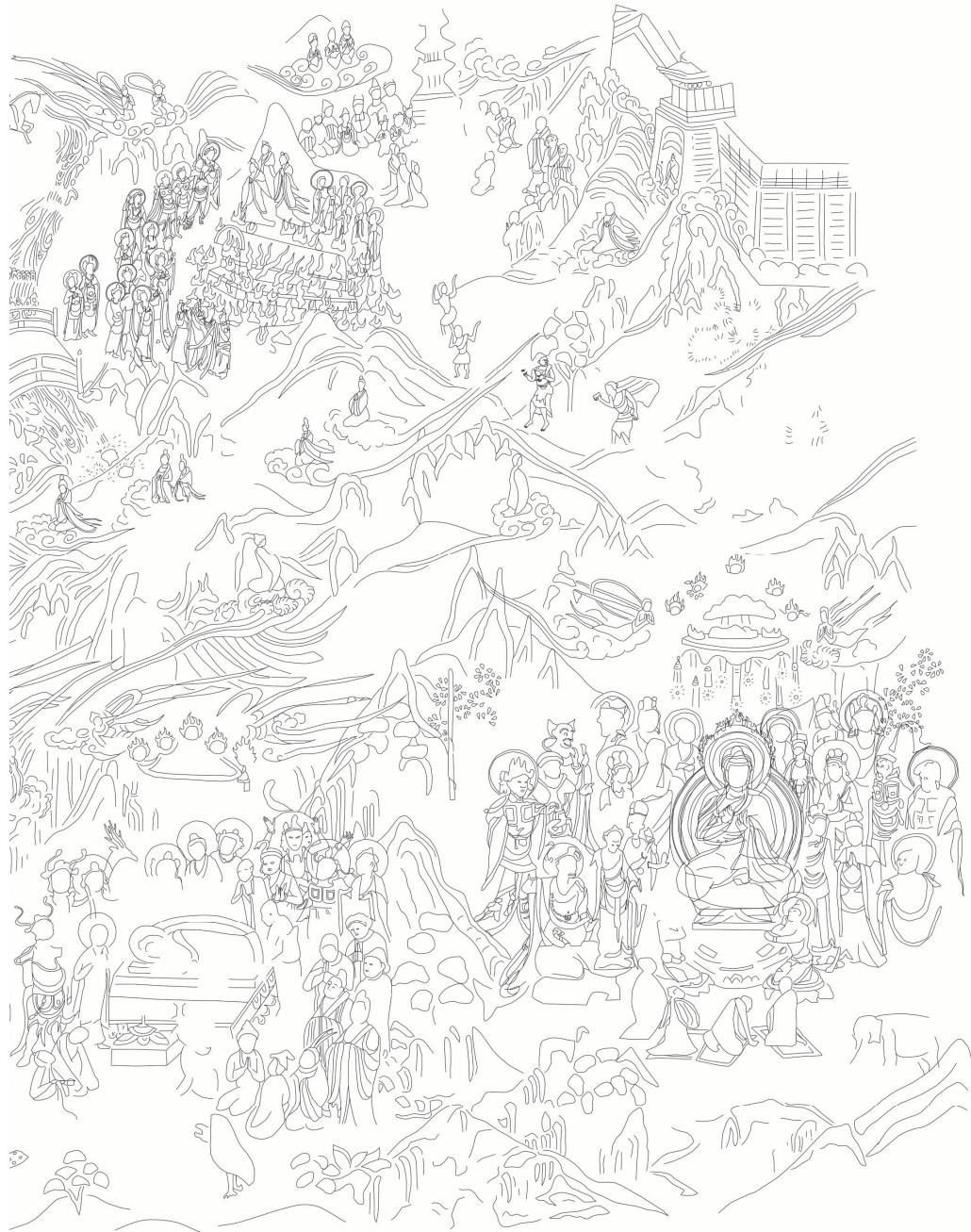


圖三二：敦煌莫高窟 332 窟 南壁 涅槃變
(敦煌研究院提供，宋利良攝影)



圖三三：敦煌莫高窟 332 窟 南壁 涅槃變（依據吳曉慧繪製，線描示意圖，
賀世哲，《敦煌石窟全集 7》，頁 142-143；陳惠君修改重繪，筆者修訂）

涅槃變圖像的發展——從西魏麥積山石窟到初唐敦煌莫高窟



圖三三 a：敦煌莫高窟 332 窟 南壁 涅槃變 右局部



圖三三 b：敦煌莫高窟 332 窟 南壁 涅槃變 左局部



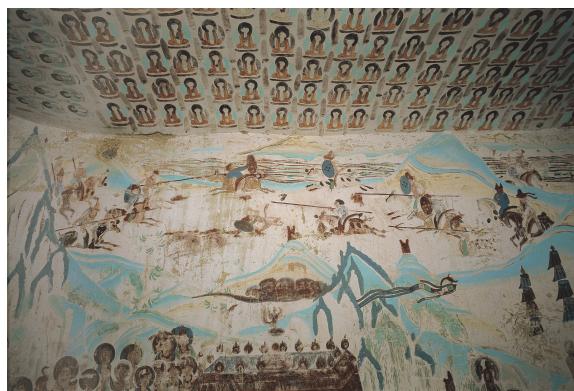
圖三四：敦煌莫高窟 332 窟 南壁
佛臨滅說法 涅槃變局部
初唐（敦煌研究院提供，
寧孜勤攝影）



圖三五：敦煌莫高窟 332 窟 南壁
納棺 涅槃變局部 初唐
(敦煌研究院提供，孫志
軍攝影)



圖三六：敦煌莫高窟 332 窟 南壁
金棺說法 涅槃變局部
初唐（敦煌研究院提供，
孫志軍攝影）



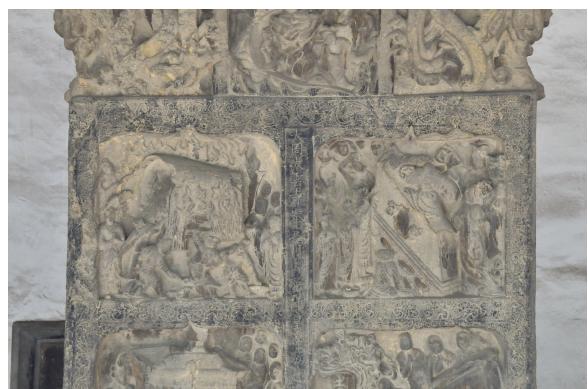
圖三七：敦煌莫高窟 332 窟 南壁 八王分舍利
涅槃變局部 初唐（敦煌研究院提供，
孫志軍攝影）



圖三八：敦煌莫高窟 332 窟 南壁 茶毘 涅槃變局部 初唐（敦煌研究院提供，寧孜勤攝影）



圖三九：蒲州大雲寺涅槃碑 涅槃 692 年（山西藝術博物院藏，寧孜勤攝影）



圖四〇：蒲州大雲寺涅槃碑 左荼毘 右摩耶夫人致哀 692 年（山西藝術博物院藏，涂寬裕攝影）

引用書目

一・傳統文獻

- 失譯，《佛說菩薩啖子經》(T3, no. 174)，收入《大正新修大藏經》第3冊。依此類推，以下不贅。
- 失譯，《佛說彌勒來時經》(T14, no. 457)。
- 西晉·竺法護譯，《佛說彌勒下生經》(T14, no. 453)。
- 西晉·聖堅譯，《佛說啖子經》(T4, no. 175)。
- 東晉·佛駄跋陀羅譯，《大方廣佛華嚴經》(T9, no. 278)。
- 東晉·法顯，《高僧法顯傳》(T51, no. 2085)。
- 東晉·法顯譯，《大般涅槃經》(T1, no. 7)。
- 姚秦·鳩摩羅什譯，《佛說彌勒下生成佛經》(T14, no. 454)。
- 姚秦·鳩摩羅什譯，《佛說彌勒大成佛經》(T14, no. 456)。
- 姚秦·鳩摩羅什譯，《妙法蓮華經》(T9, no. 262)。
- 後秦·佛陀耶舍、竺佛念譯，《長阿含 遊行經》(T1, no. 1)。
- 西秦·聖堅譯，《太子須大拏經》(T3, no. 171)。
- 北魏·慧覺等譯，《賢愚經》(T4, no. 202)。
- 北涼·曇無讖譯，《大方等無想經卷》(T12, no. 387)。
- 劉宋·求那跋陀羅譯，《雜阿含經》(T2, no. 99)。
- 劉宋·沮渠京聲譯，《佛說觀彌勒上生兜率天經》(T14, no. 452)。
- 南朝蕭齊·曇景譯，《摩訶摩耶經》(T12, no. 383)。
- 梁·僧旻寶唱，《經律異相》(T53, no. 2121)。
- 隋·吉藏，《法華玄論》(T34, no. 1720)。
- 唐·玄奘，《大唐西域記》(T51, no. 2087)。
- 唐·李吉甫，《元和郡縣圖志》，北京：中華書局，1983，點校本。
- 唐·李延壽，《北史》，北京：中華書局，2012。
- 唐·若那跋陀羅、會寧譯，《大般涅槃經後分》(T12, no. 377)。
- 唐·義淨譯，《佛說彌勒下生成佛經》(T14, no. 455)。
- 唐·道世，《法苑珠林》(T53, no. 2122)。
- 唐·道宣，《集神州三寶感通錄》(T52, no. 2106)。
- 唐·道宣，《廣弘明集》(T52, no. 2103)。
- 唐·道宣，《續高僧傳》(T50, no. 2060)。
- 王昶，《金石萃編》，收入《石刻史料新編》第1輯第4冊，臺北：新文豐出版社，1982。

顏娟英

二・近人論著

于向東

- 2016 〈6世紀前期北方地區、維摩詰經變的演變——兼論與南朝佛教圖像的關聯〉，《藝術設計研究》2016.4：11-17。

中國社會科學院考古研究所、河北省文物研究所

- 2003 《磁縣灣漳北朝壁畫墓》，北京：科學出版社。

公維章

- 2004 《涅槃、淨土的殿堂：敦煌莫高窟第148窟研究》，北京：民族出版社。

王惠民

- 2003 《敦煌淨土圖像研究》，高雄：佛光山文教基金會。

- 2004 〈敦煌經變畫的研究成果與研究方法〉，《敦煌學輯刊》2004.2：67-76。

- 2016 《敦煌佛教圖像研究》，杭州：浙江大學出版社。

王惠民主編

- 2002 《敦煌石窟全集6——彌勒經畫卷》，香港：商務印書館。

王劍平、楊棟

- 2004 〈廣元皇澤寺28號窟時代考證〉，《四川文物》2004.1：64-67。

冉萬里

- 2008 〈略論武則天時期的舍利瘗埋〉，法門寺博物館編，《法門寺博物館論叢》第1輯，西安：三秦出版社，頁64-75。

- 2017 〈關於隋仁壽二年潞州梵境寺的舍利瘗埋及其變遷〉，《陝西歷史博物館館刊》24：137-142。

甘肅省文物工作隊、炳靈寺文物保管所編

- 1989 《中國石窟 永靖炳靈寺》，北京：文物出版社；東京：平凡社。

吉村怜著，卞立強譯

- 2009 《天人誕生圖研究——東亞佛教美術史論文集》，上海：上海古籍出版社。

李四龍

- 2008 〈論仁壽舍利的「感應」現象〉，《佛學研究》2008：115-125。

李玉珉

- 1993 〈敦煌四二八窟新圖像源流考〉，《故宮學術季刊》10.4：1-25。

李際寧

- 1996 〈敦煌疑偽經典《佛母經》考察〉，《北京圖書館館刊》1996.4：82-89。

涅槃變圖像的發展——從西魏麥積山石窟到初唐敦煌莫高窟

杜斗城、孔令梅

- 2011 〈隋文帝分舍利建塔有關問題的再探討〉，《蘭州大學學報（社會科學版）》2011.3：21-33。

沙武田

- 2011 〈北朝時期佛教石窟藝術樣式的西傳及其流變的區域性特徵——以麥積山第127窟與莫高窟第249、285窟的比較研究為中心〉，《敦煌學輯刊》2011.2：86-106。

林保堯

- 1993 《法華造像研究——嘉登博物館藏東魏武定元年石造釋迦像考》，臺北：藝術家出版社。

河北博物院編

- 2014 《北朝壁畫 曲陽石雕》，北京：文物出版社。

肥田路美著，顏娟英、張名揚、曹德啟、郭珮君、曾堯民譯，顏娟英審定

- 2018 《雲翔瑞像：初唐佛教美術研究》，臺北：國立臺灣大學出版中心。

花平寧、魏文斌

- 2013 《中國石窟藝術——麥積山》，南京：江蘇美術出版社。

金維諾

- 1998 〈麥積山石窟的興建及其藝術成就〉，麥積山石窟藝術研究所編，《中國石窟 天水麥積山》（簡稱《天水麥積山》），北京：文物出版社，頁165-180。

施萍婷

- 1998a 〈關於莫高窟四二八窟的思考〉，《敦煌研究》1998.2：1-12。

- 1998b 〈經變〉，季羨林、段文杰等編，《敦煌學大辭典》，上海：上海辭書出版社，頁81-82。

- 2000 〈敦煌經變畫略論〉，敦煌研究院編，《敦煌研究文集——敦煌石窟經變篇》，蘭州：甘肅民族出版社，頁1-7。

- 2011 〈敦煌經變畫〉，《敦煌研究》2011.5：1-13, 125-129。

施萍婷主編

- 2002 《敦煌石窟全集5——阿彌陀經畫卷》，香港：商務印書館。

施萍婷、賀世哲編

- 1998 《敦煌石窟·莫高窟第四二八窟》，南京：江蘇美術出版社。

孫曉峰

- 2012 〈麥積山第127窟七佛圖像研究〉，《敦煌學輯刊》2012.4：116-129。

- 2016 《天水麥積山第127窟研究》，蘭州：甘肅教育出版社。

顏娟英

宮治昭著，李萍、張清濤譯

2009 《涅槃與彌勒的圖像學》，北京：文物出版社。

徐華芳

1994 〈中國舍利塔基考述〉，《傳統文化與現代化》1994.4：59-74。

殷光明

2003 《北涼石塔研究》，新竹：覺風佛教藝術文化基金會。

荒見泰史

2010 《敦煌變文寫本的研究》，北京：中華書局。

宿白

1978 〈雲岡石窟分期試論〉，《考古學報》1978.1：25-38。後收入氏著，《中國石窟寺研究》，北京：文物出版社，1996，頁 76-88。

1989 〈李君莫高窟佛龕碑合校〉，《敦煌吐魯番研究論文集》，上海：漢語大辭典出版社，頁 42-58。

常青

1994 〈北朝石窟神王雕刻述略〉，《考古》1994.12：1127-1141。

張燕編著

2013 《陝西藥王山碑刻藝術總集 3 北周造像碑》，上海：上海辭書出版社。

張錦秀編撰

2003 《麥積山石窟誌》，蘭州：甘肅人民出版社。

張寶璽

1989 〈炳靈寺的西秦石窟〉，甘肅省文物工作隊、炳靈寺文物保管所，《中國石窟 永靖炳靈寺》，頁 182-192。

1992 〈建弘題記及其有關問題的考釋〉，《敦煌研究》1992.1：11-20。

1997 《甘肅石窟藝術 壁畫篇》，蘭州：甘肅人民美術出版社。

1998 〈麥積山石窟壁畫敘要〉，《天水麥積山》，頁 190-200。

2006 〈甘肅青海石窟壁畫藝術概論〉，甘肅省文物考古研究所主編，《中國美術分類全集 11——中國敦煌壁畫全集》，瀋陽：遼寧美術出版社，頁 1-27。

2010 〈麥積山石窟的七佛窟〉，麥積山石窟藝術研究所編，《麥積山石窟研究》，北京：文物出版社，頁 262-276。

2013 〈北石窟寺七佛窟之考釋〉，甘肅北石窟寺文物保護研究所編著，《慶陽北石窟寺內容總錄》，北京：文物出版社，頁 36-62。

曹德啟

2018 〈北朝石窟中淨土與菩薩道信仰〉，臺北：政治大學宗教研究所博士論文。

涅槃變圖像的發展——從西魏麥積山石窟到初唐敦煌莫高窟

郭祐孟

- 2010 〈試論北周時期麥積山石窟的經變圖——以 26 和 27 兩座洞窟為題〉，麥積山石窟藝術研究所，《麥積山石窟研究》，頁 276-288。

陳悅新

- 2006 〈中心文化對北朝麥積山石窟的影響〉，《敦煌研究》2006.4：15-18。
2007 〈川北石窟中的天龍八部群像〉，《華夏考古》2007.4：146-150。

麥積山勘察團

- 1954 〈麥積山石窟內容總錄四〉，《文物參考資料》1954.5：86-94。

傅熹年

- 1998 〈麥積山石窟所見古建築〉，《天水麥積山》，頁 201-218。

揚之水

- 2012 《曾有西風半點香——敦煌藝術名物叢考》，北京：三聯書店。

敦煌研究院編

- 1982 《中國石窟 敦煌莫高窟》，北京：文物出版社。簡稱《敦煌莫高窟》。
1989 《中國石窟 安西榆林窟》，北京：文物出版社，2012 再版。
2000 《敦煌研究文集——敦煌石窟經變篇》，蘭州：甘肅民族出版社。

賀世哲

- 2004 《敦煌石窟論稿》，蘭州：甘肅民族出版社。

- 2006 《敦煌圖像研究——十六國北朝卷》，蘭州：甘肅教育出版社。

賀世哲主編

- 1999 《敦煌石窟全集 7 ——法華經畫卷》，香港：商務印書館。

雲岡石窟文物保管所編

- 1989 《中國石窟 雲岡石窟》，東京：平凡社。簡稱《雲岡石窟》。

馮國瑞

- 1990 《麥積山石窟志》，蘭州：蘭州古籍書店，據 1941 年石印本重印。

黃永武編

- 1981-1986 《敦煌寶藏》，臺北：新文豐出版社。

黃明蘭

- 1986 〈洛陽北魏線刻碑座〉，《考古與文物》1986.4：108、封二、封三。
1987 《洛陽北魏世俗石刻線畫》，北京：人民美術出版社。

榮新江

- 2012 〈敦煌：饒宗頤先生學與藝的交匯點〉，《慶賀饒宗頤先生九十五華誕敦煌學國際學術研討會論文集》，北京：中華書局，頁 21-29。

劉文哲編

- 2001 《栖巖道場舍利塔碑》，太原：山西人民出版社。

顏娟英

劉來成

1966 〈河北定縣出土北魏石函〉，《考古》1966.5：252-259。

樊錦詩主編

2004 《敦煌石窟全集 4——佛傳故事畫卷》，香港：商務印書館。

鄭炳林、沙武田

2006 〈麥積山第 127 窟為乙弗皇后功德窟試論〉，《考古與文物》2006.4：76-85。

盧少珊

2013 〈北朝隋代維摩詰經圖像的表現形式與表述思想分析〉，《故宮博物院院刊》165：64-96。

閻文儒

1979 〈經變的起源種類和所反映佛教上宗派的關係〉，《社會科學戰線——宗教學》1979.4：220-232。

謝振發

1999 〈北朝中原地區《須大拏本生圖》初探〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》6：1-41。

韓立森、朱岩石、胡春華、岡村秀典、廣川守、向井佑介

2013 〈河北省定州北魏石函出土遺物再研究〉，《考古學集刊》19：277-299。

顏娟英

2013 〈從涼州瑞像思考敦煌莫高窟 323 窟、332 窟〉，陳光祖主編，《張光直先生逝世十週年紀念論文集·東亞考古學的再思》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，頁 443-471。

2015 〈生與死——北朝涅槃圖像的發展〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》39：1-48。

2016 〈武則天與唐長安七寶臺石雕佛像〉，《鏡花水月——中國古代美術考古與佛教藝術的探討》，臺北：石頭出版社，頁 83-112。

魏文斌

1997 〈七佛、七佛窟與七佛信仰〉，《絲綢之路》1997.3：36-37。

魏文斌、唐曉軍

1993 〈關於十六國北朝七佛造像諸問題〉，《北朝研究》1993.4：31-49。

羅華慶主編

2002 《敦煌石窟全集 2——尊像畫卷》，香港：商務印書館。

嚴耕望

1985 《唐代交通圖考》第 2 卷，臺北：中央研究院歷史語言研究所。

涅槃變圖像的發展——從西魏麥積山石窟到初唐敦煌莫高窟

- 八木春生
2004 〈いわゆる「十神王」像について〉，氏著，《中国仏教美術と漢民族化——北魏時代後期を中心として》，東京：法藏館，頁 41-70。
- 下野玲子
2006 〈敦煌莫高窟第 420 窟法華經變図に関する試論〉，《早稻田大學會津八一紀念博物館研究紀要》6：39-52。
- 大西磨西子
2007 《西方淨土變の研究》，東京：中央公論美術出版。
- 水野清一、長廣敏雄
1955 《雲岡石窟：西暦五世紀における中國北部佛教窟院の考古學的調查報告》，京都：京都大學人文科學研究所雲岡刊行會。
- 外山潔
2002 〈敦煌 148 窟の涅槃變相圖について〉，《美學美術史論集》14：43-69。
- 平野京子
1992 〈中國北朝期の涅槃図についての一考察〉，《佛教藝術》205：91-122。
- 田中健一
2012 〈蒲州大雲寺涅槃變碑像に関する考察〉，《佛教藝術》325：13-40。
2014 〈蒲州大雲寺涅槃變碑像造像記〉，《大阪大谷大學文化財研究》14：88-91。
- 矢吹慶輝
1972 〈大雲經と武周革命〉，氏著，《三階教之研究》，東京：岩波書店，頁 686-747。
- 安田治樹
1981 〈唐代則天期の涅槃變相について〉（上），《美學美術史論集》2：41-72。
1982 〈唐代則天期の涅槃變相について〉（下），《美學美術史論集》3：3-24。
- 村松哲文
2013 〈《歷代名畫記》にみられる涅槃図の描かれた寺院〉，大橋一章博士古稀記念會編，《てらゆきめぐれ——大橋一章博士古稀記念美術史論集》，東京：中央公論美術出版，頁 119-127。
- 岡本健資
2008 〈為母說法と涅槃經——『摩訶摩耶經』を手がかりとして〉，《佛教史學會》50.2：1-18。

顏娟英

岸田悠里

- 2014 〈敦煌で流行した『仏母経』——疑経の文化的受容の一端〉，《龍谷大学佛教学研究室年報》18：19-36。

松本榮一

- 1937 《燉煌畫の研究》，東京：東方文化學院東京研究所。

松原三郎

- 1995 《中國佛教雕刻史論》，東京：吉川弘文館，圖版編 1。

徐男英

- 2010 〈中国北朝期神王像の受容と變容について〉，《鹿島美術財團年報》28：406-417。

栗田功編

- 1988 《ガンダーラ美術 I 佛傳》，東京：二玄社。

梶信隆

- 1991 〈敦煌出土「大般涅槃経仏母品」について〉，《印度學佛教學研究》39.2：37-39。

滋野井恬

- 1973 〈敦煌本「大雲經疏」の研究〉，《印度學佛教學研究》21.2：329-334。

塚本善隆

- 1974-1976 《中國中世佛教史論考》，收入《塚本善隆著作集》第 3 卷，東京：大東出版社。

熊谷進

- 1979 〈過去七仏信仰について〉，《印度學佛教學研究》27：782-783。

撫尾正信

- 1954 〈摩訶摩耶經漢訳に関する疑義〉，《佐賀龍谷学会紀要》2：1-28。

横超慧日

- 1981 《涅槃經——如來常住と悉有佛性》，京都：平樂寺書店。

Behl, Benoy K.

- 2005 *The Ajanta Caves: Ancient Paintings of Buddhist India.* London: Thames & Hudson.

Forte, Antonino

- 1976 *Political propaganda and ideology in China at the end of the seventh century: inquiry into the nature, authors and function of the Dunhuang document S.6502, followed by an annotated translation.* Napoli: Istituto Universitario Orientale, Seminario Di Studi Asiatici.

涅槃變圖像的發展——從西魏麥積山石窟到初唐敦煌莫高窟

Lee, Sonya S.

2010 *Surviving Nirvana: Death of the Buddha in Chinese Visual Culture.*
Hong Kong: Hong Kong University Press.

Wu, Hung (巫鴻)

1992 “What is Bianxiang? On The Relationship Between Dunhuang Art and
Dunhuang Literature.” *Harvard Journal of Asiatic Studies* 52.2:
111-192. 中譯本見，〈何謂變相？——兼論敦煌藝術與敦煌文學的
關係〉，鄭岩等譯，《禮儀中的美術——巫鴻中國古代美術史文編》，
北京：三聯書店，2005，頁 346-389。

三・網路資訊

中華電子佛典協會 CBETA 線上閱讀 (CBETA Online Reader)

<http://cbetaonline.dila.edu.tw>。

芝加哥藝術博物館 (Art Institute of Chicago)

http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/29149?search_no=1&index=1，讀取
2019.05.20。

史語所數位典藏資料庫整合系統

https://ihparchive.ihp.sinica.edu.tw/ihpkmc/ihpkmc_op?!!NO^44413030303135363635，讀取 2019.06.17。

The Development of the Nirvana Transformation Image: From the Western Wei Grotto at Maijishan to the Early Tang Mogao Grotto at Dunhuang

Chuan-ying Yen

Institute of History and Philology, Academia Sinica

This paper discusses the development of images representing the “Nirvana Transformation” from the Western Wei grotto 127 at Maijishan (middle-sixth century) to the early Tang, or Wu Zetian Zhou period, grotto 332 at Dunhuang (late-seventh century). The Tang period represents the apex of development for the “Nirvana Transformation” image. Although the basis for such depictions drew mainly from descriptions in the Nirvana Sutra (*Mahāparinirvāṇa Sūtra*), reproductions actually varied considerably over time, even becoming vulgarized, following different translations and related scriptures. In the process of explication, the elements of each image that relate to teachings concerning nirvana were also constantly changing to fit the social and political environment of the times. Form and substance were sometimes preserved, but also underwent important and fundamental changes to match vicissitudes from era to era. The “Nirvana Transformation” image on the south wall of Mogao grotto 332 is rich in content and dramatic in presentation. It is the most important and perhaps the only representative wall painting from the Wu Zetian Zhou period. A distinguishing feature of the image is the addition of Māyā, the Buddha’s mother; her repetitive depiction in the image is quite dominant and suggests a connection with Empress Wu Zetian, who at the time held power.

Keywords: Maijishan, Dunhuang Mogao grottos, Nirvana Transformation, Wu Zetian Zhou period, Māyā