

涅槃圖的概念與唐宋時期資料 (三)^{*}

林笛^{**}

二、中國古代文獻記載的涅槃圖

佛典與涅槃圖關係密切，但以涅槃圖為討論對象的文獻卻比較缺乏整理和書寫。除了繪畫理論的資料載有一些關於涅槃圖的畫跡，古代的遊記、地方誌等也有文字記錄。這些資料反映出，涅槃圖在古代中國有一定的普遍性，且以寺觀繪畫為主。目前蒐集到的古籍資料，初步整理了以唐宋為主要的部分，藉此嘗試探討下述問題：涅槃圖曾經被收藏或畫在什麼地方？由哪些畫家完成？涅槃圖被畫成什麼模樣？在古代中國的宗教繪畫中具有怎樣的重要性？希望彌補中國涅槃繪畫的部分缺漏。

在唐代以前，有《世說新語》寫東晉權臣庾亮（二八九—三四〇年）曾經前往佛寺，看見臥佛的情形：

庾公嘗入佛圖，見卧佛，涅槃經云：「如來背痛，於雙樹間，北首而卧，故後之圖繪者為此象。」曰：「此子疲於津梁。」于時以為名言。¹

庾亮所言，認為涅槃的釋迦是因為普度眾生而勞累，被當時的人們視為一句名言。這則典故顯示出三—四世紀左右的中國早期涅槃像，可能多描繪佛在雙樹之間，北首而臥的形象。可見雙林和佛陀頭枕北方而臥是個十分古老的圖像傳統。

唐代張彥遠（八一—五一九〇七年）在《歷代名畫記》卷三及卷八，對涅槃像皆有記錄。其中，卷三主要涉及鑒識、收藏方面的內容，記錄了曾經擁有過涅槃圖的幾座寺院：寶刹寺、安國寺、千福寺、褒義寺。這些寺院集中在當時的西京長安（今陝西西安），為一批涅槃壁畫。比如寶刹寺的佛殿壁畫，有記載：

寶刹寺佛殿南，楊契丹畫涅槃等變相，與斐錄同據……²

寶刹寺（現西安市碑林區），雖是隋代開皇時（五八一—六〇〇年）建立的寺院，但其佛殿實際上是後魏（三八六—五三四年）時建造的。據說佛殿的建築結

構極為奇特，因而得名寶刹。³ 隋朝畫家楊契丹（生卒年不詳）在此佛殿內南壁，畫了一系列的變相，其中包括涅槃圖。唐裴孝源在其《畫錄》中也有同樣的記載。另外，《歷代名畫記》卷八，是以介紹、品評畫人為主要內容的一卷，又再次提及卷三寶刹寺壁面由楊契丹完成的涅槃圖：

楊契丹（上品中）。……又寶刹寺一壁，佛涅槃變、維摩等。亦為妙作，與田同品。⁴

楊契丹曾官至上儀同，官品很高。而他在畫事上也頗有成就，其畫藝被張彥遠評為上品中。據傳曾留下《隋朝正會圖》、《幸洛陽圖》、《豆盧寧像》、《貴戚游宴圖》、《雜佛變》等作品，今已不見。彥棕（唐代僧人）、竇蒙（唐代書法家）等人對他的繪畫風格有以下評價：

曾棕云：六法備該，甚有骨氣。山東體制，允屬伊人。在閻立本下。竇云：契丹之跡，非不雄富。比之董展，則乏精微。⁵

彥棕認為，楊契丹的繪畫「六法」兼備，用筆有力，並將其抬高到在山東畫圈內，僅次於閻立本（六〇一—六七三年）的畫人。竇蒙同樣認為，楊契丹的筆力雄健，但是比起董伯仁及展子虔，精細度則稍有欠缺。李

嗣真講述了楊契丹與另一位擅畫道釋的隋初畫手鄭法士，兩人在京師光明寺作畫的事跡。鄭法士稱讚楊契丹的畫是他人無法模仿，可知楊氏畫風之獨特。楊契丹的創作方式，或許與其日常的觀察、寫生有緊密的關係：「求楊畫本，楊引鄭至朝堂，指宮闕、衣冠、車馬，曰：此是吾畫本也。」⁶

這則典故的真實性雖然有待考證，但楊契丹無疑是隋代頗負盛名的成功道釋畫家。從另一個角度來看，幾位品評人及畫家本人，皆是當時擁有極高社會地位的人士，不是高僧，就是高官。他們同時兼具書法家、畫家的身分，也曾為寺院作畫。

請名家為寺院作畫，是隋唐時頗為常見的現象。安國寺的殿內外各處，有許多壁畫，由唐吳道子（六八〇—七四〇年）、楊庭光（生卒年不詳）、尉遲乙僧（生卒年不詳）等畫家負責：

安國寺，東車門直北東壁、北院門外，畫神兩壁及梁武帝、郝后等，並吳畫，并題。經院小堂內外，並吳畫。西廊南頭院西畫堂內南北壁，並中三門外東西壁梵王帝釋，並楊延光畫。三門東西兩壁釋天等，吳畫。工人成色，損；東廊大法師院塔內，尉遲畫及吳畫；大佛殿東西二神，吳畫。工人成色，損

。殿內維摩變，吳畫。東北涅槃變，楊庭光畫。西壁西方變，吳畫。工人成色，損。殿內正南佛，吳畫，輕成色。⁷

這些初唐的壁畫在張彥遠的時代已有多處損壞。在安國寺的大佛殿內，曾經有一組壁畫，東壁北面由楊庭光畫涅槃變；西壁是吳道子畫的西方淨土變線畫，由畫工上色；正南面也是吳道子畫的佛像，色澤較淡。由此可以稍微瞭解到，楊庭光畫的涅槃圖，在該寺院中應該不是單獨的一幅壁畫，可能與吳道子畫的佛像、西方淨土圖形成三幅一組的關係。《歷代名畫記》指出，楊庭光曾師從吳道子，二人共同作畫的例子比比皆是，尤以寺觀壁畫最多。「楊庭光與吳同時，佛像、經變、雜畫、山水極妙。頗有似吳生處，但下筆稍細耳。」⁸可見，二人的繪畫風格也頗為相似，楊庭光可能相對吳道子畫的更為細緻一些。

千福寺，在安定坊，會昌中毀寺後，卻置不改舊額……東塔院額，高力士書。涅槃、鬼神，楊惠之書。⁹

處在安定坊（今西安蓮湖區）的千福寺，原本是章懷太子李賢（六五四—六八四年）的宅邸，後於咸亨四

年（六七三年）捨宅立寺。¹⁰千福寺的東塔院內，有唐代楊惠之（生卒年不詳）畫的涅槃變、鬼神。

褒義寺，殿後東西畫，似是王定。佛殿西壁涅槃變，盧稜迦畫，自題。¹¹

褒義寺的大佛殿內，西壁有唐盧稜伽（生卒年不詳）畫及自題的涅槃變。盧稜伽與楊庭光同樣師從吳道子，他「嘗學吳勢，吳亦授以手訣。」¹²張彥遠曾對吳道子的弟子注云：「各有所長，稜伽、庭光為上足。」¹³雖然他與吳道子的寺觀壁畫合作不及楊庭光多，但也因其畫技的高超，接受過許多寺院的作畫邀請。

根據《歷代名畫記》這幾則資料，首先可以瞭解到隋唐時期的寺院，所邀請的畫家，幾乎都是在當時堪稱名家，並位列畫史名冊的重要人物。有些人還身兼高官、高僧等多重身分。參與寺院壁畫的繪製，體現了身分高階的人士群體對佛事的熱衷，以及道釋美術在此時的繁盛。後世的傳日涅槃圖，大部分的作者不明，或者是名不經傳的人物，與隋唐的名家記載似乎有些許落差。不過，出自名家之手的唐代壁畫、畫本，或許曾經是後代諸多畫人臨習的優質榜樣，也很可能因遣唐使等中日文化交流的契機，東傳至日本，影響到平安時代的佛教

美術。

其次，唐代佛教興盛促使涅槃變與維摩變、地獄變、西方變等圖像組合在當時非常流行，這些寺觀壁畫的題材屬於比較經典的變相圖。涅槃圖在這些寺院中，尚未看到有絹本或紙本的例子被記載，基本上都是以粉壁為載體的涅槃壁畫。究其原因，與涅槃圖作為宗教繪畫的意義有關。變相圖的繪製目的，並非單純的寺院裝飾。主要以大眾信徒為施教對象的佛教繪畫，為了讓觀者能夠從畫面上明白佛教故事和經變意義，大尺幅才能夠容納、展現清晰的畫面內容。可以認為，涅槃圖的製作是為宗教儀軌所用，從而推測在隋唐理應有相應的法會。另外，考慮到絹或紙本這類材料在隋唐時期的尺寸限制，也可以肯定壁畫的意義，確實為作畫提供了充足的空間。

這樣的大型作品往往不是由單獨一位畫家完成，除了聘請著名的畫師，寺院也需要一批專業素養較高的畫工進行協助，比如請吳道子為安國寺壁面的人物定好造型，再由畫工施色。涅槃圖的繪製體現了宗教美術異於個人作品的特質，主要的畫師確定好大概的圖像面貌，再由一個繪畫工坊或一批畫工來協助完成，是圖像製作的常態，可見此時參與涅槃圖像創作的各階層人士很多。

吳道子與涅槃圖

《歷代名畫記》顯示出吳道子曾多次作涅槃圖，但他具體畫了怎樣的圖像，張彥遠並無論述。反而在後世他人的詩文、觀畫日記裡，能見到吳道子畫涅槃的蛛絲馬跡。

蘇軾（一〇三七—一一〇一年）對吳道子於開元寺畫的佛涅槃圖，留下了深刻的印象，為此他曾賦詩一首，詩題為《記所見開元寺吳道子畫佛滅度，以答子由，題畫文殊、普賢》：

西方真人誰所見？衣被七寶從雙狻。
當時修道頗辛苦，柳生兩肘烏巢肩。
初如濛濛隱山玉，漸如濯濯出水蓮。
道成一旦就空滅，奔會四海悲人天。
翔禽哀響動林谷，獸鬼躑躅淚迸泉。
龐眉深目彼誰子，繞床彈指性自圓。
隱如寒月墮清晝，空有孤光留故躔。
春遊古寺拂塵壁，遺像久此靈香煙。
畫師不復寫名姓，皆云道子口所傳。
縱橫固已蔑孫、鄧，有如巨鱣吞小鮮。
來詩所誇孰與此，安得攜掛其旁觀。

蘇詩不僅細緻描寫了吳道子的涅槃圖畫面，其詩文蘊含的佛教意象也十分明顯。「隱如寒月墮清晝，空有孤光留故躔。」指寒月隱於清晨，雖已不見，光仍留存，藉此比喻雖佛入涅槃，然佛法長存的思想。蘇軾通過觀賞吳道子畫，表達了他對涅槃的理解。¹⁵清代《施注蘇詩》卷一，有蘇軾詩記「王維吳道子畫」，同樣對在開元寺觀王維、吳道子畫有如下記載：

開元有東塔，摩詰留手痕，吾觀畫品中，莫如二子尊。道子實雄放，浩如海波翻，當其下手風雨快，筆所未到氣已吞，亭亭雙林間，彩暈、扶桑暎。中有至人談寂滅，悟者悲涕，迷者手自捫。蠻君鬼伯千萬萬，相排競進頭如黿……吳生雖妙絕，猶以畫工論。摩詰得之於象外，有如仙翮謝籠樊。吾觀二子皆神俊，又於維也歛衽無間言。¹⁶

吳道子在開元寺畫的涅槃壁畫，蘇軾稱其落筆如浩蕩水勢般豪放，落筆極快，筆意未到之處已經形成氣勢。從畫面上來看，吳道子描繪了釋迦在高聳直立的雙樹下作臨終說法並入滅，「彩暈」指釋迦頭光，該細節是日本涅槃圖沒有繼承的圖像。因有象徵日出的「扶桑」、「暎」詞出現，可以想像畫面營造的是日光展露的時

段。在人物塑造方面，「至人」代指釋迦，他正在為信眾作涅槃前的最後一次說法。聽者的表情主要分為兩種：一種為領悟涅槃者，有悲傷痛哭之狀；另一種為困惑於涅槃的人物，他們以手摸頭，表示不解。趕來見證涅槃的形象，除了信眾，還有「蠻君鬼伯」，為諸天人、天王、鬼神等。這些形象互相擁擠著前來，被描繪成像烏龜探出脖子一般，表現了對佛入滅的焦急情緒。

不過，蘇軾對吳畫的生動性讚歎不已，但從他個人的美學角度來看，似乎並不欣賞吳氏的風格。蘇軾認為表現這些眾生相，僅僅是表象的精彩。他對比王維畫藝的深度，指出吳道子只是技藝高超的畫工。蘇軾的這個角度，其實反映出涅槃圖在畫史的地位，與其歷史的長久性正好是相反的。在宋代以後的各個時代，是否還像隋唐一樣有諸多名家親作涅槃圖，從文字記載到圖像留存的證據來看，實為稀少。涅槃圖本身並不會消失於歷史，是因為它作為宗教繪畫，有很大的需求。但它顯然在整體的中國藝術史中，隨著主流審美的變動，逐漸被宗教領域之外的受眾忽視，這或許也是傳日涅槃圖未有確定為中國名家繪製作品的原因之一。

吳道子所畫涅槃圖，並不僅有壁畫，他確實留下過絹或紙本的作品。元代書法家郭畀（一一二八〇—

一三三五年)在《雲山日記》卷下曾寫道：

二十日，陰，滿天雪意，同伯可、彥博聯轡，到萬壽寺，訪謀無略長老。次訪因無礙首座，出所藏書畫閒看……吳道玄涅槃圖，羅漢九人，作涕淚悲泣之狀。¹⁷

《雲山日記》記錄了郭昇於元至大元年至次年(一三〇八—一三〇九年)之間，遊覽鎮江、杭州一帶的事跡。可見直至元代，吳道子畫的涅槃圖尚有絹、紙本存世。郭昇與幾位好友騎馬兩度造訪萬壽寺，禪僧無礙為他們展示了他所收藏的書畫，其中就有一件吳道玄涅槃圖，畫有悲傷流淚的羅漢九人。郭昇對這件涅槃圖的描述僅限於此，很難推測該作品具體的樣貌。從較少的畫面人物來推斷，此涅槃圖的尺幅不會極大，為捲軸畫、掛軸畫的可能性較高。(未完待續)

註釋：

*本文為作者碩士論文「古傳日本之中國涅槃圖研究」(The Study of Chinese Nirvana Paintings Transported to Japan)之第一章內容，部分細節經過調整。其他章節請參考二〇一六年(民國一〇五年)國立中央大學藝術學研究所提供的全文下載。

**義大利 IMI Lucca 高等研究院文化遺產系博士候選人

E-mail: di.lin@imtlucca.com.

1. (南朝) 劉義慶，《世說新語校箋》(卷上之上)，(臺北：臺灣時代書局，一九七五)，頁八十。
2. (唐) 張彥遠，《歷代名畫記》卷三，中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》第一冊，(臺北：文史哲出版社，一九八三)，頁四十。
3. (北宋) 宋敏求，《長安志》卷八，《叢書集成新編》第九十六冊，(臺北：新文豐出版，一九八五)，頁五一。
4. (唐) 張彥遠《歷代名畫記》卷八，中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》第一冊，頁一〇〇。
5. 同注釋五十三。
6. 同注釋五十三。
7. (唐) 張彥遠《歷代名畫記》卷八，中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》第一冊，頁四十二—四十三。
8. (唐) 張彥遠《歷代名畫記》卷九，中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》第一冊，頁一〇九。
9. (唐) 張彥遠《歷代名畫記》卷三，中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》第一冊，頁四十四。
10. (北宋) 宋敏求，《長安志》卷十，唐京城四，《叢書

集成新編》第九十六冊，頁五一七。

11. (唐)張彥遠《歷代名畫記》卷三，中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》第一冊，頁四十七、四十八。

12. (唐)段成式撰，曹中孚校點，《寺塔記(下)》，《酉陽雜俎》，(上海：上海古籍出版社；世紀出版股份有限公司，二〇一二)，頁一六四。

13. (唐)張彥遠，《敘師資傳授南北時代》，《歷代名畫記》卷二，中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》第一冊，頁二十。

14. 參見(宋)施元之註；(清)邵長蘅刪補；馮景續註，《記所見開元寺吳道子畫佛滅度以答子由》，《施注蘇

詩》，《景印文淵閣四庫全書》集部八七，(臺北：臺灣商務印書館，一九八六)，頁一一〇—一一一。

15. 林玲慈，《東坡詩詞月意象研究》第四章，(國立政治大學中國文學研究所，二〇〇三)，碩士論文，頁一一〇。

16. (宋)施元之註；(清)邵長蘅刪補；馮景續註，《施注蘇詩》卷一，《景印文淵閣四庫全書》集部八七，頁一一〇—一二五。

17. (元)郭畀《雲山日記》卷下，《續修四庫全書》史部；傳記部，(上海：上海古籍出版社，二〇〇三)，頁二七三—二七四。

太虛大師法語

善法力和願力，是人人可得到的，不必要問用功的程度的。如現在聞釋迦牟尼佛所遺留的經典中說：西方有極樂世界，是阿彌陀佛的誓願力所成的，他這世界是為攝受十方發願往生的衆生而設的，果真信佛的所說，信有彌陀願力所成的西方極樂世界，這就是善法力。既知他這世界是為攝受十方發願往生的衆生而設的，所以只要信了佛的善法，誓願依阿彌陀佛的願力以往生，就能得往生。既這樣容易，為什麼其他

的經中說：要修到地前四加行的菩薩，成就定慧，入初地時才能往生淨土呢？那是就可思議因緣力所生的果而說的；若就不可思議力來說，就不然了，雖沒有成就善根的，只要信善法力，同自心中懇切的願力，就成了善根，就可與阿彌陀佛願力相感通，阿彌陀佛的願力所成的，就成為自己的願力所成的，極樂世界就有了分。

《太虛大師全集·法界圓覺編》