

中國與日本佛涅槃圖像中錦袋與錫杖的「有」、「無」

國立中央大學藝術學研究所 林笛

摘要

佛涅槃圖描繪的是以釋迦牟尼入滅為中心，眾佛弟子與聖界神靈參與的涅槃場景。中國與日本有關該題材佛畫中存在許多固定的形象，包括人物、動植物和器物，其中大部分根據佛教經典來描繪，因此即便在文化差異的影響下也仍然保持著宗教畫的共性。將現存的兩國早期佛涅槃掛軸畫進行比較，可以發現有些形象的表現並非一直固定，比如懸掛在娑羅樹上的錦袋與錫杖，這組物件在涅槃繪畫中的「有」、「無」具有相應的圖像意義。可見，隨著歷史變遷，兩國的佛涅槃圖繪畫譜系持續發生著變化，其畫面內容分別延續了佛教藝術的不同傳統。本文針對錦袋與錫杖，就目前能看到的相關作品進行對比與整理，探討未被描繪的涅槃內容所具有的重要性。

關鍵字

佛涅槃圖、錦袋、錫杖

前言

縱觀佛教美術的歷史，表現佛涅槃場景的作品數量繁多，形式豐富，包括大量的雕刻、浮雕、壁畫及繪畫作品。中國與日本等國先後延續了佛教藝術源起地印度的涅槃表現傳統，兩國創作的其中一部分繪畫是通過大幅掛軸畫的形式來呈現的。這些描繪在絹本或紙張上的佛涅槃圖，現存的狀況以日本收藏為主，包括為數不多的幾幅中國傳世佛涅槃圖，在日本獲得了頗高的評價與珍視。在這些日本藏的中國涅槃掛軸畫中，年代較早的代表分別為：京都長福寺本（南宋末期）【圖 1】、陸信忠筆的奈良國立博物館本（南宋末期）【圖 2】和明州江下周四郎筆的愛知中之坊寺本（元代）【圖 3】等。

究其圖像傳統，固然必須回溯到佛教的發源地印度，再之為中亞，而佛教藝術在中國大陸自西向東的遷徙與變容，也隨著地域上的不斷東移和時代與社會的影響，產生了明顯的圖像差異，並孕育出不同的繪畫譜系。在表現佛涅槃像上，印度幾乎全部以雕塑或浮雕為主，中亞地區則是壁畫與雕刻並存，中國在前二者的基礎上增添了掛軸畫的形式，曾屬於寺院進行宗教活動的必需品。遺憾的是這種陸上的佛涅槃圖除了壁畫，其餘大部分已銷匿於歷史。目前學者對中國的佛涅槃掛軸畫研究，基本圍繞著有限的存世作品展開討論。然而，由於現存涅槃掛軸畫的時代不早於宋代末期，意圖探討更早的圖像傳統，或瞭解圖像斷代的情況和推測畫風可能的轉變，需要依靠一些恰當的參照基準，受到中國佛教藝術深遠影響的日本則成為最適合的參照對象之一。一方面，日本現存最古老的佛涅槃圖可以追溯到平安時代應德三年（1086 年，相當於中國北宋元祐元年），並且是以唐畫風格為基礎的作品；¹ 另一方面，日本描繪佛涅槃圖的傳統被幸運地延續了下來，既繼承了陸上的某些圖像傳統，又發展出日本獨有的繪畫特色。

現有的學術研究對於中日兩國涅槃圖中「有」表現的圖像做出了頗為細膩的解釋，不過關於一些「無」表現的部分尚缺乏討論。以陸信忠筆的奈良國立博物館本（簡稱「奈良博本」）為例，作為一幅日本從中國求得的南宋佛畫，其面貌似乎應該為中日兩國的涅槃圖像傳統架起一個較為連貫的繼承關係，然而「奈良博本」的構圖卻在很大程度上區別於普遍的中日佛涅槃圖。日本學者井手誠之輔先生曾就此畫面中「有」的部分作了詳盡的梳理，並認為它表現的是一個異樣的涅槃世界。² 而「奈良博本」中「無」表現的圖像又是哪些？其中一個特別的物件組合——錦袋與錫杖，是大部分日本佛涅槃圖都會予以描繪的，但在「奈良博

¹ 參見中野玄三編，《日本の美術第 268 号——涅槃図》（東京：至文堂，1988），頁 2。

² 參見井手誠之輔，〈陸信忠考——涅槃表現の変容（上）〉，《美術研究》，第 354 期（1992），頁 77-92。

本」中卻毫無蹤影，這種情況同樣出現在其他現存的中國佛涅槃圖上。錦袋與錫杖置於尺幅龐大、描繪精細的涅槃畫面中，與龐雜的人物、動植物等圖像相比，往往容易被忽略其存在。諸如此類不被描繪的圖像是否意味著它們在佛教美術的傳統中不再受到重視？或者於何時才開始受到重視？涅槃圖在中日兩國的延續和畫風的演變過程中，「有」和「無」表現的畫面內容又分別屬於佛教藝術的哪些傳統？本文將針對佛涅槃圖中錦袋與錫杖這組物件，就目前能看到的佛涅槃圖進行圖像對比與整理，相信探討未被描繪的涅槃內容對研究兩國的涅槃繪畫傳統具有一定的重要性。

一、12世紀以前中國與日本佛畫中錦袋與錫杖的圖像傳統

（一）佛涅槃圖的主要畫面內容及基本構圖形式

佛涅槃圖的畫面構成主要包括來自《大般涅槃經》、《佛母經》等佛教經典中提及的固定圖像，比如躺著的釋迦牟尼、圍繞在他身邊的佛弟子們、佛教諸神、娑羅雙樹等。儘管不同的佛涅槃圖在表現同一對象時可能有明顯的差異性，但總體而言，圖像的描繪必須清楚地將釋迦入滅的故事呈現出來。佛經中的涅槃場景及其他的人物、動植物形象基本上會隨著時代更遷和信仰的多樣化而產生變容，可從中辨析出不斷注入的新元素。

日本的佛涅槃圖，可以根據構圖分為三類，分別是受到唐畫影響的「第一形式」、受到宋元畫影響的「第二形式」以及介於兩者之間的折衷形式。在「第一形式」的構圖中，釋迦的形象通常處於畫面的正中央並且體型較大，他仰臥在寶臺上，雙手自然地垂放在身體兩側，雙足伸直。平安後期和鎌倉早期的佛涅槃圖大部分可以被納入該形式，畫面比例多為橫幅，屬於較古老的圖像傳統。「第二形式」流行於鎌倉以後，受到宋畫的影響，多數畫面漸轉成縱長橫短的比例。畫面中的釋迦體積小於「第一形式」，會眾身份和姿態的描繪不一定按照佛教經典，相對比較自由，比如後期大量增添的不同品種動物，既是日本佛涅槃圖的一大特色。³

和歌山金剛峰寺藏有日本現存最早的佛涅槃圖，是日本平安時代白河上皇在應德三年開啓院政制度時（1086年）的作品（簡稱「應德涅槃圖」）。由於該階

³ 佛涅槃圖形式分法請參見中野玄三編，〈涅槃圖の二形式〉，《日本の美術第268号——涅槃圖》，頁29-31。根據構圖形式對佛涅槃圖進行分類，另有日本學者赤澤英二歸納為三種，分別是：唐本系古樣、移行形式、八相涅槃圖系新樣，主要比較的畫面區別聚焦在寶臺的描繪形式、佛陀的姿態、大象與獅子的形態和配置。請參見赤澤英二，《涅槃圖の図像学——仏陀を囲む悲哀の聖と俗千年の展開》（東京：中央公論美術出版，2012），頁108-147。

段的佛事法會在規模上的巨大化，相應的佛像和佛畫在尺幅上也隨之變大。「應德涅槃圖」【圖 4】是典型的「第一形式」，被學界公認為兼具唐代涅槃圖的樣式與北宋繪畫的柔美色澤，同時代畫風相近的佛畫還有《釋迦金棺出現圖》【圖 5】。⁴「應德涅槃圖」與「奈良博本」同樣，並未畫出錦袋，位於釋迦身體左側的娑羅樹枝間，有一把金色的錫杖嵌在其中，周圍的樹枝繫著透明精美的綢帶。

（二）錫杖與錦袋在日本早期佛涅槃圖中的意義

「應德涅槃圖」的錫杖位置雖然與後來的日本佛涅槃圖都不同，但作為宗教畫中的物件，它的出現意味著錫杖並不僅代表釋迦生前的遺物。錫杖屬於頭陀十八物之一，原本是佛教徒僧侶持著的一種拐杖，長度約齊眉，上挂有鐵環可發出聲響。根據佛經可知其用途大抵分為兩種：一種是出行途中遣散蛇、蝎、毒蟲之用；另一種是僧侶去他人家舍乞食時，以搖晃錫杖發出聲響代替叩門。⁵同時，許多菩薩的手中也會持有錫杖作為護法增威的法器，千手觀音四十手中就有一隻手為錫杖手，表示慈悲護眾生。日本 8 世紀奈良時代的東大寺法華堂不空羂索觀音像【圖 6】，就表現了其中一手持錫杖的模樣，錫杖作為警醒的象徵意義十分明顯，而且是日本佛教美術表現中一個古典的傳統。東京國立博物館藏的另一件平安後期的涅槃圖（簡稱「東博涅槃圖」）【圖 7】，也畫有清晰的錫杖，其位置比較接近後來的佛涅槃圖，處於整體畫面中左側的娑羅樹旁。同樣，這幅畫上「無」表現出錦袋與錫杖同時掛於樹上的圖像。

不過值得注意的是，「東博涅槃圖」中，在釋迦面部朝向的前方置有一檯几，上面擺著一個不太清晰的疑似包裹的物件。這是否就是後來日本涅槃圖中錦袋的雛形？從畫面風格的相似度和包裹的大小來判斷，比較接近的作品有 11 世紀末的《釋迦金棺出現圖》。描繪的場景是佛母摩耶夫人聞訊釋迦入滅，從忉利天趕到人間想與釋迦相會，卻為時已晚，釋迦聽到母親的呼喚，用大神力復活，金棺自動打開，他坐在千葉蓮花臺上為母親說法，以盡孝道。⁶該作品原藏於京都天臺宗長法寺內，江戶時代曾被稱為《涅槃圖》。⁷這種一度將表現釋迦再生說法典故的作品命名為涅槃圖的情況，顯示出該畫作應當在某些方面具備佛涅槃圖像的構成要素。《佛母經》提到的「唯有僧伽梨衣。疊著棺邊。鉢盂錫杖掛其樹上」，

⁴ 參見山下裕二，高岸輝監修，《日本美術史》（東京：美術出版社，2014），頁 96。

⁵ 鈴木規夫編，《日本の美術第 283 号——供養具と僧具》（東京：至文堂，1989），頁 68。

⁶ 參見林屋辰三郎編集，《誕生と涅槃の美術》中關於摩耶夫人從忉利天而降的《佛母經》經典摘要，《誕生と涅槃の美術》（京都：仏教美術研究上野記念財団助成研究会，1980），頁 46。

⁷ 參見日本國立博物館國寶·重要文化財 e 國寶網站對《釋迦金棺出現圖》的解釋：
<http://www.emuseum.jp/detail/100975?x=&y=&s=&d_lang=ja&s_lang=zh&word=%E9%87%91%E6%A3%BA%E5%87%BA%E7%8E%B0%E5%9B%BE&class=&title=&c_e=®ion=&era=&ctype=&owner=&pos=1&num=2&mode=simple¢ury=>（2015 年 1 月 5 日查閱）

基本上都被表現了出來。⁸ 在直著身子說法的釋迦面前，擺放著一高一矮兩張檯几，正對釋迦的矮几上供著鮮花和其他器具，這些物件也時常出現在佛涅槃圖中。較高的檯幾上鋪著釋迦的僧伽梨衣，緊挨在一旁的娑羅樹上掛著被包裹起來的佛鉢，通過幾乎完全透明的布料，可以清晰地觀察到包裹內金銅色的鉢盂被描繪得極其精緻。普通僧侶在不使用鉢盂的情況下會用布將其包裹起來，在這幅畫中包裹的作用在於讓鉢盂能夠穩重地繫在娑羅樹上。就目前而言，從其他的佛畫圖像上很難尋找到另一個像《釋迦金棺出現圖》表現得如此透明的鉢盂袋。筆者認為，這種畫法是爲了突顯鉢盂在圖像上的重要性，透明的包裹確保了裏面的物件與經文相符，不會遭到誤解。雖然「東博涅槃圖」的包裹完全看不見裏面的內容，也沒有掛在樹上，但它與釋迦的僧伽梨衣安置在一起，距離錫杖的位置也很近，這一組圖像表現的應該都是釋迦生前所用物件，因此包裹裡很可能是另一個像《釋迦金棺出現圖》畫中的佛鉢。

（三）中日早期佛涅槃圖的錫杖、錦袋之描繪慣習

可以確定的是，以上三幅平安後期的日本佛涅槃相關繪畫，都受到了來自唐畫的影響。大約在這個時期可見的中國佛涅槃繪畫例子，比較相似的一例來自於北宋的壁畫，為中國河北省定州市淨眾院舍利塔塔基地宮北壁的佛涅槃圖（簡稱「淨眾院涅槃圖」）【圖 8】。⁹ 根據南壁的題記得以明斷其製作年代是北宋至道元年（995 年），在時代上與日本平安後期的佛涅槃圖十分接近。井手誠之輔先生認為其畫風與具有盛唐吳道玄筆意的北宋初期繪畫相較，是頗為保守的，該佛涅槃圖反映出北宋初期的民間畫工保留了唐代墓葬壁畫的白描畫法。¹⁰ 「淨眾院涅槃圖」的釋迦形象尤其在面部，與「東博涅槃圖」非常相似，不過體態卻呈現出涅槃構圖「第二形式」的樣貌。釋迦的頭部枕著右手，雖然沒有雙膝稍許彎曲而達到「第二形式」的完全態，雙腳依然保持伸直，但這種形式的描繪的確從鎌倉時代開始在日本也逐漸增多，到後來的江戶時代更是普遍盛行。

在「淨眾院涅槃圖」中未能發現錦袋與錫杖，是圖像追溯過程中的一處遺憾，中國佛涅槃圖描繪這組物件的傳統，似乎難以從現存的早期繪畫作品獲取確鑿的證據。在日本，錫杖和釋迦遺物的描繪在 12 世紀以前的涅槃圖中也並非一個極為固定的模式，可能會分別單獨出現，也可能像中國「淨眾院涅槃圖」一般完全不出現。近年來一些相繼浮出歷史的涅槃繪畫也大致說明了上述現象，比如 2013

⁸ 同注釋 6。

⁹ 中國唐代或更早的佛涅槃圖繪畫，在敦煌石窟中的表現頗為豐富，比如有北周 428 窟的佛涅槃圖等。由於材料收集和本文篇幅所限，暫未能放入討論，另外上海博物館藏有一件小型絹本佛涅槃圖，博物館從畫風斷其為晚唐之作，畫面構圖與新疆克孜爾石窟第二小溪谷第二洞的 8 世紀壁畫相似。

¹⁰ 參見：中井手誠之輔對「淨眾院涅槃圖」的作品解說；小川裕充，弓場紀知責任編集，《世界美術大全集—東洋編 5》（東京都：小學館，1997），頁 350。

年日本舉辦的「京都非公開文化財特別公開」展覽上首次公開的另一幅佛涅槃圖，¹¹ 在許多圖像上都與院政期的「東博涅槃圖」、「達摩寺涅槃圖」有關聯。該涅槃圖現藏於京都西念寺【圖 9】，並且每年 2 月 15 日的涅槃會上都會被掛在寺院本堂。學者對這件作品的年代重新判斷為平安後期，屬於「應德涅槃圖」的譜系，但同樣它也完全「無」表現出錦袋與錫杖。¹²

二、中國宋元和日本鎌倉時代佛涅槃圖的錦袋與錫杖之有無

多數學者認為，鎌倉時代產生了新的涅槃圖像，並且受到了中國宋元畫的影響。然而就現在確切的存世中國宋元涅槃圖來看，比如陸信忠的「奈良博本」，要藉此大異其趣的構圖，嘗試瞭解鎌倉時代的佛涅槃圖受到了怎樣的宋元畫影響，是頗為困難的。¹³ 反之，接受了宋元畫影響的日本佛畫也有許多不同的本土篩選和演變，通過鎌倉佛畫來瞭解宋元佛畫，恐怕也難以相互對應起直接的圖像關係，涅槃圖的研究同樣存有這種難題。

（一）中國宋元的佛涅槃圖

根據井手誠之輔先生的整理，現存中國宋元的涅槃像大致最主要的有十件。¹⁴ 排除其中浮雕的部分，佛涅槃圖包括前文提及的北宋壁畫「淨眾院涅槃圖」、南宋的「大阪叡福寺本」（涅槃變相圖）、南宋末期的「長福寺本」和「奈良博本」、元代的愛知「中之坊寺本」（周四郎筆）、南北朝時代的京都「金輪寺本」【圖 10】。儘管錦袋與錫杖的組合沒有在以上每幅作品中都顯現，但能看出繫在樹上的此組物件，開始浮出涅槃圖的歷史。

京都「長福寺本」和「金輪寺本」被普遍認為是宋元畫忠實的轉抄本（或就是來自中國宋元的作品），反映了 13 世紀的中國涅槃繪畫表現，這兩本同樣存在著異同。在錫杖和錦袋的問題上，「長福寺本」畫了一個顏色極其漆黑的錦袋和一把鮮艷的錫杖，從安排的位置上來看，與後來大部分的日本佛涅槃圖是相同的。而「金輪寺本」則未表現錦袋與錫杖，不屬於這個傳統。兩幅作品的共同點主要有八棵娑羅樹，構成空間中心的寶臺呈平行四邊形等。

¹¹ 日本朝日新聞於 2013 年 10 月 31 日對西念寺的展出做了相關報道「西念寺ルポ 100 年に一度の涅槃図にびっくり」：http://www.asahi.com/and_M/information/OSK201310310006.html（2015 年 1 月 8 日查閱）

¹² 參見大原嘉豐 伊東史朗，〈京都・西念寺の仏像と仏画〉，《仏教芸術》第 309 期，頁 63-89。

¹³ 中野玄三，〈日本の涅槃図〉，收錄於佛教美術研究上野記念財団助成研究会報告書 7，《誕生と涅槃の美術》（京都：佛教美術研究上野記念財団助成研究会，1980），頁 27。

¹⁴ 參見井手誠之輔，〈陸信忠考——涅槃表現の変容（上）〉，表一 宋元時代の涅槃相，頁 80。

相比之下，「奈良博本」與這兩本的造型是不同的（比如兩棵寶樹的形式和梯形的寶臺），不過它與大部分的佛涅槃圖類似，呈現了釋迦在娑羅雙樹之間圓寂的場景。關於「奈良博本」在畫面上的異樣之處，關鍵在其描繪成兩株寶樹的娑羅雙樹、畫面中來路不明的雲彩、佛弟子的奇貌異容、舞蹈的胡人形象、躺在鋪有床單的寶臺上的釋迦樣貌等。這些圖像與普遍的中日佛涅槃圖存在一定的差異性，加之陸信忠的佛畫師身份和所屬時代又導向各種特殊性，因此在佛畫和中日美術關係的研究上都占據著重要的地位，是佛涅槃圖中不可忽視的參照作品。

「奈良博本」作為「無」表現錦袋和錫杖的中國南宋佛畫，在畫面前方中央的高臺上畫有香爐，形狀比較接近於日本鎌倉時代的火舍香爐。¹⁵ 通常，佛涅槃圖中會出現相應的供養具和僧具，供養具包括香盒、佛鉢、花瓶，僧具則指的是釋迦生前的持物和攜帶品，如念珠、錫杖等，「奈良博本」的香爐就屬於供養具的一種。「中之坊寺本」的畫面佈局與「奈良博本」相似，也描繪了畫面中央的香爐，而且沒有畫出錦袋與錫杖，這兩幅南宋末期的作品體現的是當時中國寧波地區的傳統。

（二）日本自鎌倉時代開啟的涅槃圖像

鎌倉時代是日本佛涅槃圖「第一形式」、「第二形式」和「折衷形式」三類共存的階段。¹⁶ 這意味著，錦袋和錫杖在該時期，仍未形成一個必要的描繪圖像。岡山自性院安養院藏的《佛涅槃圖》【圖 11】是鎌倉時代的涅槃作品之一，圖中的娑羅樹上挂著一根極細長的錫杖，頂端架著紅色的錦袋。廣島淨土寺的《佛涅槃圖》【圖 12】也同樣畫有錫杖和一個灰綠色的錦袋挂於娑羅樹上。同時，鎌倉時代的涅槃場景描繪，也並非全部都畫有這一物件組合。比如三重縣大福田寺的《釋迦八相圖》，其涅槃局部【圖 13】難以辨識錦袋、錫杖的有無，而廣島耕三寺藏的《佛涅槃圖》【圖 14】，則未表現二者。¹⁷ 諸如此類的作品，互相之間的差異性並不少，不過從鎌倉時代開始可以注意到，涅槃圖中的錦袋與錫杖圖像，似乎逐漸穩定地被描繪在畫面的左側。

懸掛在娑羅樹上的錫杖與錦袋組合，在佛教傳統中兩者的關聯在於同時是僧侶的隨身物品。美國克利夫蘭美術館藏有一幅中國南宋的人物肖像畫《大智律師元照像》【圖 15】，描繪對像是活躍在北宋末期南山律的元照（1048-1116），他身著僧衣，左手托鉢，右手持錫杖，而鉢盂的確是用錦袋包好的狀態。在佛涅槃圖中，錫杖有無被描繪是清晰可知的，除非畫作受損嚴重無法辨識。錦袋卻可能因

¹⁵ 鈴木規夫編，《日本の美術第 283 号——供養具と僧具》，頁 20-21。

¹⁶ 參見中野玄三編，《日本の美術第 268 号——涅槃図》，頁 31-32。

¹⁷ 三重縣大福田寺《釋迦八相圖》的涅槃局部中，左上方第二株娑羅樹似乎畫有他物，受限於保存狀況和圖像的清晰度，筆者暫未能肯定是否描繪的是錦袋與錫杖。

為看不見其中裝有的內容而成為一個謎，針對此點，最常見的是追隨上述的解釋，認為錦袋裡裝的是鉢盂。除了參考佛經文獻和《釋迦金棺出現圖》中挂在娑羅樹上的佛鉢，另一個可能提供證據的圖像是放置在釋迦頭部旁邊的錦袋。鈿神社藏的鎌倉時代《佛涅槃圖》【圖 16】是表現這一特殊位置的作品之一，錦袋的大小也與 12 世紀以前的圖像相仿。這種表現錦袋的方式在日本被一直延續了下去，14 世紀命尊筆的《佛涅槃圖》【圖 17】在畫面上幾乎完全採用了鈿神社本的樣式。

通過這些圖像可以看出 13 世紀以後日本鎌倉時代的佛涅槃圖，繼承了平安時代以來的描繪技法（包括唐畫的影響）和心態，同時又積極地從宋元佛畫中尋求規範與法度，但日本既有的繪製影響仍是深刻的。鎌倉時代的涅槃圖像反映出當時日本的傳統和來自中國宋元佛畫的影響還處在一個不確定的狀態，這或許與當時兩國佛教孕育出的宗派多樣化有關。至少從圖像上看，中國宋元和日本鎌倉的佛涅槃圖明顯存在著幾個不同的譜系。

三、 錦袋與錫杖的圖像意義

錦袋裡裝有的物件除了佛鉢，是否還有其他的可能性暫未知曉。不過，的確存在另一個謠傳，據稱錦袋乃摩耶夫人聽聞釋迦入滅之訊，匆匆從天上趕來時帶著的起死回生藥袋，然而從天上拋下時掛在了娑羅樹上而無法送達釋迦。這種說法到底是從何時開始出現的？又是誰最早提出的？根據竹林史博的討論，江戶時代初刊的《釋迦八相物語》（著者不明）中有一段文字，記錄了「從忉利天降下掛在樹木上的藥」一段話，其中就有「欲我今至身心顛直主如來不老藥」的說法，並且認為「藥袋說」與涅槃圖中的貓、鼠形象有一定的故事性關聯。¹⁸

這應該是一個明顯的民間誤傳，江戶時代的物語決不能說明錦袋等同於藥袋。不過這種對起死回生藥，或是對不老藥的執著，恐怕與民間的佛教信仰有著緊密的關係。日本江戶時代和中國明清的涅槃圖，確實發生了許多巨大的圖像變化，反映出從極樂往生到不老長壽的演變。涅槃的含義也更加多樣化，這種嶄新的傳統，可以說是從南宋的「奈良博本」開始萌芽的，產生於儒道佛三教合流的時代背景下。¹⁹ 此外，錦袋與錫杖的圖像組合成為固定的描繪對象，也可能與淨土教的傳播相關，平安後期以來，日本佛涅槃圖的表現或多或少都受到了淨土教的影響。²⁰ 《大智律師元照像》所畫的元照是北宋時期弘傳律宗和淨土教的高僧，主張戒律和淨土並重，他手中的錫杖和包裹著鉢盂的錦袋，或許正是其思想的雙重

¹⁸ 參見竹林史博，《よくわかる絵解き涅槃図》（大阪：青山社，2008），頁 108。

¹⁹ 井手誠之輔，〈陸信忠考——涅槃表現の変容（下）〉，《美術研究》，第 355 期（1993 年），頁 152。

²⁰ 參見中野玄三編，《日本の美術第 268 号——涅槃図》，頁 43。

象徵。

錦袋為「藥袋說」的誤傳，顯示出民間的宗教意識更多地受到來自現實社會和生活的影響，世俗的平民與僧人最大的區別在於對信仰的追求並不僅是依據佛教經典進行供奉，而是更多的希望通過信仰求得一些普世的幸福，這種風氣反過來會在一定程度上影響到宗教藝術的變化，包括在涅槃會上與普通人直面的佛涅槃圖。

中國明清的佛涅槃圖，除了傳統的佛弟子與天神等人物，還添加了其他與涅槃沒有直接關係的形象，比如吳彬的《佛涅槃圖》【圖 17】就畫了許多道教諸神、布袋和尚與達摩、羅漢群像、文殊、普賢菩薩、寒山拾得等。中國的庶民文化，追求不老長生和現世利益的意識顯然對畫面產生了重大的影響，民間的宗教文化是人們出於對死亡的恐懼，找到的一種精神上的愈療方式。²¹ 對中國的庶民而言，化作極樂淨土的涅槃場景純粹是一個能夠達到不老長壽的仙境，而對於受到中國信仰影響的日本，或許也產生了類似的狀況，從江戶時代的大量構圖或組合奇異的涅槃圖上可以看出信仰民間化的成果。值得一提的是，佛涅槃圖原本作為宗教繪畫，已形成了一些固定的圖像組成，然而在日本江戶時代的涅槃圖中，包括並非佛教意圖的「見立繪」仍然持續地使用著這些圖像，「見立繪」是當時廣為採用的一種繪畫構思方法，既參照前人畫意或圖式進行新的創造，並指涉前人作品。大量的「見立涅槃圖」中仍然描繪了掛在樹上的錦袋與錫杖，它們可能不再是釋迦的遺物，但不管畫中替換的主角為何種身份，大多都延用了這組物件圖像。²²

錫杖在佛涅槃圖中的特殊之處，還需注意到它的歸屬問題。畫面中不一定只有一把作為釋迦遺物的錫杖，有時候同一個涅槃畫面會出現多把錫杖的情景，或者是屬於其他人物的持有物。京都國立博物館藏的鎌倉中期《涅槃圖》，釋迦前方的地藏菩薩持著錫杖和念珠，守護著死去的釋迦不至於墮入地獄，這方面也與淨土教天臺宗的發展有很大的關聯。²³ 綜上可見，錦袋與錫杖的圖像意義在不同的涅槃繪畫譜系中不是單一的。

結語

²¹ 井手誠之輔，〈陸信忠考——涅槃表現の変容（下）〉，頁 151。

²² 「見立涅槃圖」在日本江戶時代廣為流行，比如京都國立博物館藏有伊藤若沖畫的《果疏涅槃圖》，其中將佛涅槃圖中的形象全部替換為水果與蔬菜，儘管是一種較為新奇的表現方式，但絕無戲謔之意，若沖的描繪意圖是為了紀念他的亡母。江戶時代後期至明治期間，盛行著另一類「見立涅槃圖」，稱為「死繪」，多描繪剛去世的歌舞伎名角，為訃告用途，比如歌川國丸於 1854 年作的浮世繪《八代目市川團十郎的死繪》等。

²³ 同注釋 20。

佛涅槃圖的製作是以宗教目的為第一性的，非單純的藝術品，但這並不代表其藝術價值與高階繪畫存有極大的差距。日本佛教受到來自中國的影響，早在平安時代初期就形成了以涅槃圖為本尊像的涅槃法會慣例，而且延續至今。²⁴這對於佛教起源國和其他傳播地都幾乎失去涅槃法會傳統的現狀而言，實屬珍貴的人文遺產，涅槃會的傳承確保了大尺幅的佛涅槃掛軸畫尚能留存的可能性。自然，日本涅槃法會上展示的涅槃圖很可能大部分已然是經過各個時代和不同宗派改良和發展後的產物。每一幅可見的中、日佛涅槃圖都蘊含著不同的繪畫譜系，不過鑒於其宗教性質，在歷史不同時期描繪的內容一定具有某些固定的傳承部分。

在日本，寺院藏畫長久以來代表的是一種高階品味，真正擁有純粹宗教意義的佛涅槃圖，基本上嚴格遵循經文加以描繪，它受到民俗信仰的影響在時間上可能晚於中國。兩國的佛畫表現，最明顯的區別在於日本的表現是以經典文本為優先，並且具有一定的時代連貫性，而中國因為各種歷史斷代的原因，加之許多重要畫作已不復存在，即便唐代的涅槃圖像影響了日本平安時代的涅槃傳統幾乎是一個事實，却因為無法看到唐代真正的涅槃掛軸畫，造成圖像查證的不可行性。元人郭畀在《雲山日記》卷下記載道：「訪因無礙首座出所藏書畫……吳道玄涅槃圖羅漢九人作涕淚悲泣之狀……」。²⁵雖然該文獻的真實性有待考證，但若唐人描繪有羅漢九人作悲啼狀的佛涅槃圖能夠被保留下來，中日兩國的譜系探討將會更為明晰。

只是，透過錦袋與錫杖這組較不起眼的圖像，發現中國現存的佛涅槃圖基本上無法被統合為同一個譜系。民間信仰的影響從宋代開始已經非常明顯，日本的作品也並非直接照搬其模式，導致圖像之間的聯繫出現了一些斷裂。或許在中國的唐宋之間，就佛涅槃這一題材的繪畫，曾發生過一個巨大的轉變，促使畫面上一些經文提及的物件不再被表現（但不一定受到輕視），日本則一方面參照經典，一方面在繪畫樣式上產生了自身獨特的變化。

²⁴ 日本 e 國寶——國立博物館擁有國寶 重要文化財網站，陸信忠「佛涅槃圖」相關資料，網址：
<[http://www.emuseum.jp/detail/100050/001/004?word=\[object+HTMLInputElement\]&d_lang=zh&s_lang=en&class=&title=&c_e=®ion=&era=&cptype=&owner=&pos=289&num=-208&mode=simple¢ury=>](http://www.emuseum.jp/detail/100050/001/004?word=[object+HTMLInputElement]&d_lang=zh&s_lang=en&class=&title=&c_e=®ion=&era=&cptype=&owner=&pos=289&num=-208&mode=simple¢ury=>)（2014 年 12 月 25 日查詢）

²⁵ 參見中國基本古籍庫：元，郭畀，《雲山日記》卷下，清宣統三年橫山草堂刻本。

參考資料

專書

1. 小川裕充，弓場紀知責任編集，《世界美術大全集—東洋編 5》，東京都：小學館，1997。
2. 山下裕二；高岸輝監修，《日本美術史》，東京：美術出版社，2014。
3. 文化庁監修，《国宝・重要文化財大全 2——絵画（下巻）》，東京：毎日新聞社，1999。
4. 井手誠之輔編，《日本の美術第 418 号——日本の宋元仏画》，東京：至文堂，2001。
5. 中野玄三編，《日本の美術第 268 号——涅槃図》，東京：至文堂，1988。
6. 竹林史博，《よくわかる絵解き涅槃図》，大阪：青山社，2008。
7. 林屋辰三郎編集，《誕生と涅槃の美術》，仏教美術研究上野記念財団助成研究会報告書 7，京都：仏教美術研究上野記念財団助成研究会，1980。
8. 百橋明穂編，《日本の美術第 267 号——仏伝図》，東京：至文堂，1988。
9. 赤澤英二，《槃図の図像学——仏陀を囲む悲哀の聖と俗千年の展開》，東京：中央公論美術出版，2012。
10. 京都国立博物館編集，《黄檗の美術：江戸時代の文化を変えたもの：特別展覧会》，京都：京都国立博物館，1993。
11. 真保亨文；金子桂三写真，《佛傳圖》，東京：毎日新聞社，1978。
12. 鈴木規夫編，《日本の美術第 283 号——供養具と僧具》，東京：至文堂，1989。

期刊

1. 大原嘉豊；伊東史朗，〈京都・西念寺の仏像と仏画〉，《仏教芸術》，第 309 期，東京：仏教芸術学会，2010，頁 63-89。
2. 井手誠之輔，〈陸信忠考——涅槃表現の変容（上）〉，《美術研究》，第 354 期，京都：便利堂，1992，頁 77-92。
3. 井手誠之輔，〈陸信忠考——涅槃表現の変容（下）〉，《美術研究》，第 355 期，京都：便利堂，1993，頁 146-158。
4. 岡本祐美，〈蠣崎波響筆釈迦涅槃図〉，《國華》，第 1398 号第 117 編第 9 冊，東京：國華社，2012，頁 30-36。
5. 關口正之，〈命尊筆佛涅槃圖〉，《國華》，第 1366 号第 115 編第 1 冊，東京：國華社，2009，頁 18-23。

網路資源

1. E-國寶，〈釋迦金棺出現圖〉：
<http://www.emuseum.jp/detail/100975?x=&y=&s=&d_lang=ja&s_lang=zh&word=%E9%87%91%E6%A3%BA%E5%87%BA%E7%8E%B0%E5%9B%BE&class=&title=&c_e=®ion=&era=&cptype=&owner=&pos=1&num=2&mode=simple¢ury=>>
2. E-國寶，陸信忠《佛涅槃圖》：
<[http://www.emuseum.jp/detail/100050/001/004?word=\[object+HTMLInputElement\]&d_lang=zh&s_lang=en&class=&title=&c_e=®ion=&era=&cptype=&owner=&pos=289&num=-208&mode=simple¢ury=>](http://www.emuseum.jp/detail/100050/001/004?word=[object+HTMLInputElement]&d_lang=zh&s_lang=en&class=&title=&c_e=®ion=&era=&cptype=&owner=&pos=289&num=-208&mode=simple¢ury=>)>
3. 日本朝日新聞 2013 年 10 月 31 日報道「西念寺ルポ 100 年に一度の涅槃図にびつくり」：
<http://www.asahi.com/and_M/information/OSK201310310006.html>

電子資料庫

1. 中國基本古籍庫內聯網版。

圖版目錄

【圖 1】《佛涅槃圖》，南宋末期，172.6×95.0 公分，絹本著色，掛幅裝，京都長福寺藏。取自：《日本の美術第 418 号——日本の宋元仏画》（東京：至文堂，2001），第 13 圖。

【圖 2】陸信忠《佛涅槃圖》，南宋（13 世紀），157.1×82.9 公分，絹本著色，金泥掛軸，奈良國立博物館藏。取自：《佛傳圖》（東京：每日新聞社，1978），圖 152-169。

【圖 3】明州江下周四郎《佛涅槃圖》，元代，151.1×83.2 公分，絹本著色，掛軸，愛知中之坊寺藏。取自：《聖地寧波：日本仏教 1300 年の源流——すべてはここからやって来た》（奈良國立博物館，2009），頁 68。

【圖 4】《佛涅槃圖》，平安時代應德三年（1086 年）267.6×271.2 公分，絹本著色，掛軸，和歌山金剛峰寺藏，國寶。取自：《佛傳圖》（東京：每日新聞社，1978），圖 163-164。

【圖 5】《釋迦金棺出現圖》，平安時代 11 世紀後半，160.0×229.5 公分，絹本著色，京都國立博物館藏，國寶。取自：《佛傳圖》（東京：每日新聞社，1978），圖 165-167。

【圖 6】《法華堂不空羂索觀音像》，奈良時代 8 世紀，像高 362.1 公分，脫活乾漆造、漆箔，奈良東大寺藏，國寶。取自：《日本美術史》（東京：美術出版社，2014），圖 2-26。

【圖 7】《佛涅槃圖》，平安時代 12 世紀，155.1×202.8 公分，絹本著色，東京國立博物館藏，重要文化財。取自：E-國寶

http://www.emuseum.jp/detail/100306/000/000?mode=simple&d_lang=zh&s_lang=zh&word=%E6%B6%85%E6%A7%83&class=&title=&c_e=®ion=&era=¢ury=&cptype=&owner=&pos=1&num=1

【圖 8】《佛涅槃圖壁畫》，北宋至道元年（995 年），淨眾院舍利塔塔基地宮北壁，漆喰墨畫淡彩，中國河北省定州市。取自：《世界美術大全集—東洋編 5》（東京都：小學館，1997），圖版 14。

【圖 9】《佛涅槃圖》，平安後期，172.5×207.5 公分，絹本著色，五幅一鋪，京都西念寺藏。取自：〈京都・西念寺の仏像と仏画〉，《仏教芸術》第 309 期（東京：仏教芸術学会，2010），圖 12。

【圖 10】《佛涅槃圖》，南北朝時代，246.0×201.0 公分，絹本著色，京都金輪寺藏。取自：《佛傳圖》（東京：每日新聞社，1978），圖 156-162。

【圖 11】《佛涅槃圖》，鎌倉時代，174.0×164.8 公分，絹本著色，岡山自性院 安養院藏。取自：《佛傳圖》（東京：每日新聞社，1978），圖 104。

【圖 12】《佛涅槃圖》，鎌倉時代，174.5×133.5 公分，絹本著色，廣島 淨土寺藏。取自：《佛傳圖》（東京：每日新聞社，1978），圖 120。

【圖 13】《釋迦八相圖》(部分)，鎌倉時代，120.0×85.0 公分，絹本著色，三重·大福田寺藏。取自：《佛傳圖》(東京：每日新聞社，1978)，圖 43。

【圖 14】《佛涅槃圖》，鎌倉時代，152.4×140.7 公分，絹本著色，廣島 耕三寺藏。取自：《佛傳圖》(東京：每日新聞社，1978)，圖 111。

【圖 15】《大智律師元照像》，南宋，92.5×40.5 公分，絹本著色，美國克利夫蘭美術館藏。取自：《日本の美術第 418 号——日本の宋元仏画》(東京：至文堂，2001)，第 37 圖。

【圖 16】《佛涅槃圖》，鎌倉時代，210.3×282.0 公分，絹本著色，福井 釘神社藏。取自：《佛傳圖》(東京：每日新聞社，1978)，圖 140-151。

【圖 17】命尊《佛涅槃圖》，鎌倉時代元亨 3 年(1323 年)，270.0×212.4 公分，絹本著色，掛幅裝，九州国立博物館藏。取自：《國華》，第 1366 号第 115 編第 1 冊(東京：國華社，2009)，圖版三。

【圖 18】吳彬《佛涅槃圖》，明代(1610 年)，400.2×208.4 公分，絹本著色，掛幅裝，長崎崇福寺藏。取自：《黄檗の美術：江戸時代の文化を変えたもの：特別展覧会》(京都：京都国立博物館，1993)，圖 116。