

# 本文章已註冊DOI數位物件識別碼

## ▶ 麥積山133窟10號造像碑的圖像源流與宗教內涵

Pictorial Origins and Religious Content of Maiji Shan Carved Tablet No. 10, Cave 133

doi:10.6986/CHBJ.200507.0075

中華佛學學報, (18), 2005

Chung-Hwa Buddhist Journal, (18), 2005

作者/Author：陳清香(Ching-Hsiang Chen)

頁數/Page：75-107

出版日期/Publication Date：2005/07

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

<http://dx.doi.org/10.6986/CHBJ.200507.0075>



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



## 麥積山 133 窟 10 號造像碑的圖像 源流與宗教內涵

陳清香  
文化大學史學系教授

### 提要

麥積山 133 窟 10 號造像碑，製作於北魏景明年以後，即六世紀前半，其內容豐富，題材深具代表性。碑正中上端刻釋迦、多寶二佛並坐像，中段刻交腳彌勒菩薩像，下段刻釋迦說法三尊像，下段右側刻文殊維摩對問圖，此圖像題材雖來自漢譯的佛典，而圖像創意卻是中土發源的。

而造像碑的上段、中段其左右二側，羅列著八個畫面，依其內容，為釋迦世尊一生中重要的故事情節，如燃燈授記、乘象入胎、九龍灌頂、樹下思維、斷髮出家、降魔成道、初轉法輪、涅槃等。這些情節的刻畫，在 10 號碑製作以前，已在中土流行了好幾百年，如龍門石窟、雲岡石窟、敦煌石窟，以及無數的單獨石碑、金銅佛像，均已一再重複的製作過。此佛傳題材雖有經典依據，而追溯更早的圖像源流，應是來自中亞、印度。

本文首先探討來自印度的原始佛傳記載，再比對印亞各地的佛傳遺碑，詳述其風格特色。其次再論述中土自創的圖像題材，與創作當時的政治背景。最後舉出造像碑所彰顯的法華、維摩二經思想的深邃內涵，以及說法圖、佛傳圖等圖像組合的時代意義。結論是：10 號碑繼承印度原始佛傳故事的精華，又因襲四世紀以下中土佛教圖像的創意，展現北魏後期皇室的漢化風采，統合了五世紀以來中原最流行的佛教題材，是六世紀前期最具魅力的造像碑之一。

p. 76 ↗

**關鍵詞：** 1.麥積山石窟 2.佛傳碑 3.印度古石雕 4.犍陀羅藝術 5.北魏佛教造像

## 【目次】

### 一、前言

### 二、10 號造像碑的佈局大要

### 三、佛傳圖像源流

#### (一) 燃燈佛授記

#### (二) 靈夢託胎

#### (三) 右脅而降、九龍灌頂

#### (四) 樹下思維

#### (五) 斷髮出家

#### (六) 降魔成道

#### (七) 初轉法輪

#### (八) 涅槃示寂

### 四、中土自創的圖像佈局

#### (一) 釋迦、多寶二佛並坐像

#### (二) 交腳彌勒像

#### (三) 釋迦說法像

#### (四) 維摩經變

### 五、10 號造像碑所彰顯的宗教內涵與時代意義

#### (一) 法華思想

#### (二) 維摩思想

#### (三) 說法圖與佛傳圖的圖像組合

## 一、前言

造像碑的製作是佛教雕刻史上的一項輝煌的成就，它代表著雕刻技巧、審美觀念、與宗教內涵，是研究藝術史、宗教史不可或缺的一環。麥積山 133 窟 10 號造像碑，是歷來流傳的造像碑中，內容最豐富而題材最具代表性者之一。根據風格的考定，該造像碑製作於北魏景明年以後（502-534），也就是六世紀初年至北魏分裂為止。[1]

就政治環境而言，那是一個君主崇佛、大乘諸宗並弘的時代，從造像碑的題材，不但可以追溯經典的流傳、風格的變遷，從而尋找東西文明交流的軌跡，而且可以就創作的年代來釐定崇佛君主的宗教政策與教派的思想理念。

10 號造像碑就題材與圖像二端而言，約可追溯兩個源流，其一為來自印度者，在造像碑的上段、中段的左右二側，羅列著八個畫面，依其內容，應屬釋迦世尊一生中重要的故事情節，這些情節的刻畫，在 10 號碑製作以前，如龍門石窟、雲岡石窟、敦煌石窟，以及無數的單獨石碑、金銅佛像，均已一再重複的製作過。可知，那已在中國流行了好幾百年。但追溯其更早的圖像形式源流，則無疑地，是來自印度。

圖像源流之二，則為創自中國本土者。在造像碑正中上端刻釋迦多寶二佛並坐像，中段刻交腳彌勒菩薩像，下段刻釋迦說法三尊像，下段右側刻文殊維摩對問圖，這些圖像題材雖來自漢譯的佛典，但圖像的創意卻是中土的。本文為追溯此二源流，以下先分析其佈局大要。

## 二、10 號造像碑的佈局大要

依蔣毅明的描述，10 號造像碑是灰色花崗岩，碑通高 1.36 米，寬 0.73 米，厚 0.10 米。碑兩側及背陰表層粗糙無任何造像痕跡（圖 1）。全碑可分成上、中、下層，每層又分成尺寸不盡相等的小方塊，三層由上而下逐漸變大，其內容為上層正中為釋迦多寶並坐說法像，左側上方菩薩樹下思維、阿育王施土，下方為佛入涅槃，左側為深山說法，中層正中兜率天彌勒交腳坐，左側上為夢日入懷、乘象入胎，下為降服六師外道，右側上為樹下誕生、九龍灌頂，下為布髮掩泥、燃燈授記，下層正中釋迦佛二脅侍菩薩，左側文殊問疾，右側鹿野苑初轉法輪。[2]

p. 78

由於 10 號碑中題材佛傳故事佔絕大多數，故若依世尊一生事蹟的先後次序，姑定其為八相成道。並依圖像內容，依次訂為：（如圖 2）

1. 布髮掩泥、燃燈授記
2. 乘象入胎

3. 樹下誕生、九龍灌頂
4. 樹下思維
5. 斷髮出家
6. 降魔成道
7. 初轉法輪
8. 涅槃

如依此先後次序而言，乍見之下，佈局漫無章法頭緒，但仔細推敲，亦可看出端倪。首先看出，碑的右側順序幾乎都是基數，左側幾乎的是偶數，換言之，佛傳圖的次序是依一左一右對跳而成，既不是由上而下，或由下而上，也非規則性的由左而右，或由右而左，為瞭解過去佛傳圖的排列次序，先追溯一下印度的佛傳碑，以對比其佈局次序。

首先舉製作於五世紀現藏於鹿野苑博物館的八相成道碑（圖 3），此碑為笈多派（Gupta School）的佛傳圖代表作品。此碑將世尊一生中最重要的事項：佛誕、成道、轉法輪、涅槃等，置於石碑之四角，再安排彌猴奉蜜、降伏醉象、三道寶梯而降、舍衛城神變等畫面於石碑的中段上下，按照佛傳的次序如圖。

又如另一藏於加爾各答（Calcutta）的印度博物館的四相成道碑，佛傳的內容為誕生、成道、轉法輪、涅槃，其佈局是由下而上。又如另外一件出土於鹿野苑的佛傳殘片，佈局由下而上：1.佛誕 2.出城、斷髮、苦行 3.降魔及轉法輪，推測上必另有涅槃像。以上是笈多派的佛傳佈局。

若再追溯二世紀時的佛傳佈局，在貴霜（Kushān）王朝時代，西北印度的犍陀羅（Gandhāra）式佛傳佈局，通常以佛誕、宮中生活、出家前夜、白馬跪別、苦行、降魔成道、說法、舍衛城神變、涅槃等，為最常見的題材。[3]

p.79

在排列的次序上，是以由上而下為準則。至於中印度的秣菟羅（Mathurā）式樣的佛傳圖，雖然出土物不多，但多做長方形的排列，多以四相或五相成道為常見內容。如秣菟羅博物館所藏，紅色砂岩石碑佛傳圖，表現了右脅而降、降魔、三道寶梯而降、初轉法輪、涅槃等情節（圖 4）。[4] 這是由右而左的次序排列。另有南印度的自左而右的橫長排列，右左上下的四方排列，以及由中央而上下端的排列，分別見於南印度的阿瑪拉瓦提（Amarāvati）和龍樹山（Nāgārjunakondā）的佛傳圖浮雕中。[5]

10 號造像碑的佛傳造像佈局，超出了印度的犍陀羅式、秣菟羅式、南印度式、笈多式等諸多式樣，別出心裁地以跳躍次序式的佈局，在六世紀以前的佛傳圖遺例中，實無出其右者。

至於中央的部分，上段為釋迦多寶二佛並坐圖（圖 1 或圖 2，標號 9），中段為交腳彌勒像（圖 1 或圖 2，標號 10），下段刻釋迦三尊像（圖 1 或圖 2，標號

11)，下段右側刻維摩經變（圖 1 或圖 2，標號 12），其圖像源流、佈局意義，將在第四節討論之。

### 三、佛傳圖像源流

茲依世尊一生的先後次序，而討論 10 號碑上的八相成道情節。

#### （一）燃燈佛授記

此事蹟屬於本生譚，即闍多迦（Jātaka），指釋迦的前生故事，在北魏以前所譯的經典，如《修行本起經》、《太子瑞應本起經》、《異出菩薩本起經》、《過去現在因果經》……等均有記載。故事大意为一位窮苦的青年，花下五百銀買下一女子手中七莖中的五莖青蓮華以供佛，又將自己頭髮鋪於泥地上，

p.80

讓燃燈佛以足踩過，由於他的誠心，花不墜地。燃燈佛因而對他授記曰：

佛告童子，汝卻後百劫，當得作佛，名釋迦文。[6]

如依原始的經典，燃燈佛授記本生的內容。共計二部份，一為釋迦前生（或稱儒童、或稱善慧，或稱摩納）[7] 買花供佛。二為布髮掩泥，以供佛踩踏，在印度佛傳故事遺品中，以犍陀羅風格的石雕較多，遍藏於拉合爾（Lahar）博物館、白夏瓦（Peshawar）博物館、加爾各答（Calcutta）印度博物館等，茲舉拉合爾博物館藏品為例（圖 5），高 33 英吋的石碑中，在兩隻柯林斯式柱子（Corinth Order）之間，正中那位高大身形而微側站立者為燃燈佛，其身前有一人向他獻花，一人跪拜在地，頭髮布列在佛的足下。左側面是持花女和買花人。佛的右側為一比丘，從買花人到供花人到跪地布髮人，其實都是同一人，即釋迦前生，但三次出現、姿勢不一，發揮及高度的佈局技巧。

10 號碑的中段，亦刻了一龕布髮掩泥的故事情節，畫面中，燃燈佛全身罩著頭光和身光，頂上有華蓋，兩邊垂掛著方登旛，身形高大，幾乎佔滿整個龕面，燃燈佛身前有跪地布髮的年青人，龕東側有持花女子，均佔畫面小位置。世尊前生買花供佛人並未一再出現，是與犍陀羅式燃燈授記最大不同處。

依蔣毅明文中提到據《佛本行集經》的文字記載，[8] 暗示此圖的經典依據為《佛本行集經》，但《佛本行集經》譯成於隋代，由闍那笈多譯成，但此造像碑完成於景明至北魏分裂之間（502-534），早於隋代，故若舉早於北魏的佛傳典據則較佳，以下亦同。



## （二）靈夢託胎

這個故事情節，遍布所有佛傳經典，但內容不盡相同。大意謂釋尊未降世之前一世是住在兜率天，被稱為淨幢菩薩，菩薩投胎摩耶夫人時，夫人得夢，夢中情景一說是白象入胎，如《普曜經》曰：

p. 81

佛告比丘。於時菩薩為大天眾。敷演經法。勸助開化咸令悅豫。問諸天子。以何形貌降神母胎。……答曰。象形第一。六牙白象頭首微妙。威神巍巍形像殊好。[9]

菩薩便從兜術天上。垂降威靈化作白象。口有六牙諸根寂定。至頁首奮耀光色巍巍。眼鼻晃昱現從日光。降神于胎趣於右脅。[10]

又如《方廣大莊嚴經》：

爾時佛告諸比丘。菩薩為諸天人演說正法。勸勉開曉令其悅豫。告天眾言。我當以何形像下閻浮提。……下生菩薩當作象形而入母胎。[11]

另一說為化乘白象者，如《修行本起經》：

於是能仁菩薩。化乘白象。來就母胎。[12]

又如《太子瑞應本起經》：

菩薩初下。化乘白象。冠日之精。因母晝寢。而示夢焉。從右脅入。[13]

就圖像的源流上，追溯紀元二世紀的犍陀羅石碑像雕（圖 6），摩耶夫人裸著上身，側躺在鋪有厚厚被褥的錦床上，床巾垂至地面，在壁面上，一頭小象乘著光輪，直指夫人脅下，摩耶夫人和侍者的面部輪廓異常明顯，身軀曲線凹凸有致，充分表現了希臘雕像的手法。

若再追溯更早的巴戶特（Bharhut）佛塔浮雕中（圖 7），那是製作於西元前二世紀的巽伽王朝（Shung Dynasty）。在圖形的欄楯浮雕中，摩耶夫人側身躺在寶床上，夫人舉高右臂，敞開右胸，以迎接從兜率天飛降下來的寶象，寶象頭上還戴者寶冠，夫人床下，床頭尚有三位女侍，坐在前後，床尾一只油燈，

p.82

以代表夜晚時刻，此圖所顯示的是印度土俗的稚拙之美。

此二例之外，其他在南印度的阿瑪拉瓦提的佛塔石雕上，均以摩耶的睡姿加上小象為主體，亦有少數無摩耶者，但基本上，小象均無載人，此代表是依《普曜經》、《方廣大莊嚴經》的版本，但 10 號碑中段右側上端的畫面是：「畫中悉達多太子乘坐著一頭幼小的六牙白象，從天空徐徐降落，小象身上裝飾著瓔珞寶珠，它翹著首噴鼻，兩腿分成八字形，神情十分逗人喜愛，太子頭頂上旛旗飛揚，天花紛紛揚揚，雲朵似輕紗漂浮在太子身邊。」<sup>[14]</sup> 很明顯的，這是依《修行本起經》、《太子瑞應本起經》的情節。（圖 8）

### （三）右脅而降、九龍灌頂

這是釋迦世尊的誕生故事，是一生之中最重要的事蹟。無論四相、五相、八相均少不了的一環。而其經典的依據，也最普遍，從《長阿含經》、《過去現在因果經》、《普曜經》、《方廣大莊嚴經》、《佛所行讚》、《本行經》以及南傳的巴利文藏經等，均有詳實的記載，其情節細節或有出入，<sup>[15]</sup> 但內容大同小異。

太子生下後，行七步，先作獅子吼，天帝釋梵及龍王下來為太子沐浴身，龍王的人數，或言二龍、或言九龍。言二龍者，如《修行本起經》，言九龍者，如《普曜經》。

到四月八日。夜明星出時。化從右脅生。墮地即行七步。舉右手住而言。天上天下。唯我為尊。<sup>[16]</sup>

夫人出遊。過流民樹下。眾花開化。明星出時。夫人攀樹枝。便從右脅生墮地。

p. 83

行七步。舉手而言。天上天下。唯我為尊。三界皆苦。吾當安之。……有龍王兄弟。一名迦羅。二名鬱迦羅。左雨溫水。右雨冷泉。釋梵摩持天衣裹之。天雨花香。彈琴鼓樂。熏香燒香。擣香澤香。虛空側塞。<sup>[17]</sup>

爾時菩薩從右脅生。忽然見身住寶蓮華。墮地行七步顯揚梵音。無常訓教。我當救度天上天下為天人尊斷生死苦。三界無上。使一切眾無為常安。天帝釋梵忽然來下。雜名香水洗浴菩薩。九龍在上而下香水。洗浴聖尊。<sup>[18]</sup>



就圖像的源流而言，右脅而降的早期圖典以犍陀羅出土的石碑像最受矚目，如現藏拉合爾博物館的佛誕浮雕（圖 9）。摩耶高舉右臂，手樊聖樹，太子自其右脅誕生，四周的侍者，或提水壺或以衣巾接生，或持樂器祝賀，小小的方塊間，人物壅塞，卻各司其事。

另一浮雕則是佛誕再加上七步行。至於龍王或帝釋天灌水的部分，有時是另外一種獨立畫面。如白夏瓦所藏石碑（圖 10）是以太子為中心，立在一具三足的凳子上，左右有侍者、天帝釋等持水壺灌沐其身，其人物姿勢衣紋，均十分寫實生動。

南印度的龍樹山（Nāgārjunakondā）的佛傳浮雕中，仍然保留了象徵性的佛像手法，世尊不以人間形象表現，在誕生及七步行的題材中，摩耶以高舉右臂表示，四大天王共同捧著一條長布巾，上面印著七個足印，以代表七步行，畫面正中上端刻著傘蓋，以象徵有高貴人存在，但悉達多太子並未具體呈現。

佛誕故事在秣菟羅也有遺品，到了五世紀的笈多時代，鹿野苑派的雕刻，最具印度古典美，所刻佛誕故事，通常是將托胎靈夢、右脅而降、七步行，三個情節合成一組。10 號碑的中層右側上端所刻摩耶樹下產子及九龍沐太子的場面，在衣著上已是漢化。

#### （四）樹下思維

依諸本佛傳故事情節中，如《過去現在因果經》、《普曜經》、《方廣大莊嚴經》，均載悉達多太子年歲漸長，久在深宮，思欲出遊，得父王的允許而出城，但出城東門見老人、出城南門見病人、出城西門遇死人，皆使太子不樂，

p. 84

再出城北門見沙門，心更有所感，想出家學道。淨飯王知道了，非常著急。有人建議令太子監農殖殖，以打消學道的念頭，但是：

太子坐閭浮樹下。見耕者墾壤出蟲。天復化令牛領興壤。蟲下淋落。烏隨啄吞。又作蝦蟆。追食曲蟺。蛇從穴出。吞食蝦蟆。孔雀飛下啄吞其蛇。有鷹飛來。搏取孔雀。鵬鷺復來。搏撮食之。菩薩見此眾生品類展轉相吞。慈心愍傷。即於樹下得第一禪。[19]

若依《異出菩薩本起經》亦載有太子出遊的情景曰：

太子上馬欲去。恐門有聲故。徘徊中庭。……踰屋出城。自到王家佃上。止樹下。明日王不知太子所在。宮中騷動。王曰。吾子未曾出遊。今且在佃舍耳。王即自到佃舍。遙見太子坐樹下。……太子在樹下。專精長思惟累劫之事。[20]

由此可知樹下思維是悉達多太子出家的前奏，他在樹下觀看田野耕作，思索著人生的問題，以及解脫之道，樹下思維也是最初的禪思。

就圖像而言，在拉合爾博物館所藏的一件 Shicri 佛塔浮雕圖，圖中悉達多在樹下坐禪定坐姿，其身前兩頭牛正在犁田，牛身後拉著犁，一名農人正催趕著，太子的身後有帝釋天，此圖仍是犍陀羅風格。（圖 11）

10 號碑的上段右側樹下思維和犍陀羅式佈局截然不同，但作半跏思維式。若單就半跏思維式的圖像源流，則二世紀秣菟羅遺作中，即已完成。（圖 12）

## （五）斷髮出家

這一段故事情節，主要描述悉達多太子正式辭別嬌妻美眷以及富貴豪奢的宮廷生活，其坐騎白馬犍陟，侍者車匿也都遣送返宮，太子在深山之中剪斷了髮鬚，摘掉了飾物，以苦行求解脫，依《太子瑞應本起經》曰：

既歷深山。到幽閑處。見貝多樹。四望清淨。自念。我已棄家。在此山澤。不宜復飾髮如凡人意。以有櫛梳湯沐之念。則失淨戒正定慧解度知見意。

p. 85

非道之純污清淨行。當作沙門如菩薩法。天神奉剃刀鬚髮自墮。天受而去。[\[21\]](#)

如《過去現在因果經》所載：

爾時太子。便以利劍。自剃鬚髮。即發願言。今落鬚髮。願與一切。斷除煩惱及以習障。釋提桓因。接髮而去。[\[22\]](#)

剃髮的情節，亦有若干差異，如前述《修行本起經》僅曰斷髮，但《方廣大莊嚴經》則進一步謂剃髮擲向空中，天帝釋於空中承接：

菩薩作是思惟。若不剃除鬚髮非出家法。乃從車匿取摩尼劍。即自剃髮。既剃髮已擲置空中。時天帝釋見希有事。心大歡喜。即以天衣於空承取。還三十三天禮事供養。[\[23\]](#)

至於南傳經典更盛傳太子剃髮時尚發一重誓：「若我日後成佛，髮留空中不墮，若不成佛，髮必墮地。」當時天帝釋便以天眼視之，以寶器承接，於是髮不墮地。[\[24\]](#)

在圖像學上，悉達多落髮的場面，早期遺品不多，倒是在南傳的佛傳遺址上有較多的表現。（圖 13）

10 號碑上段左側的圖像構圖十分唯美，悉達多坐在巨石上，一手執髮、一手執刀，場面感人。他身前有憍陳如等五人圍觀，雖和經典所載有所出入，但表現了深山修行的決心，在圖像的創作上是彌足珍貴的。（圖 14）

## （六）降魔成道

降魔是佛傳故事中重要情節，四相成道之一。諸經均有記載，大意均謂魔王波旬欲壞世尊的道業，召其三女以妖冶之姿巧媚之辭，而挑逗迷惑之，世尊不為所動，魔王又召鬼神，變成獅子熊豹虎象等醜怪之形，持弓箭武器攻擊之，

p.86

世尊依然不驚不怖。以上情節之經典原文略去。

在圖像遺作上，犍陀羅和秣菟羅均有二世紀前後的遺品。在佈局上以世尊坐在菩提樹下的金剛座上，兩旁或身前有無數的魔軍魔女，或持弓箭武器，或以媚態誘惑世尊，犍陀羅式人物衣紋厚重，秣菟羅式則衣紋薄而貼身，多數的降魔變世尊，以手做觸地印，表示降魔，但亦有坐禪定印者。（圖 15）

至於五世紀時代的笈多鹿野苑派，亦以世尊做降魔印為主軸，阿姜塔石窟（Ajanta caves）第 26 窟中的降魔變，亦是由世尊、魔軍、魔女三者組合而成。

新疆的克孜爾石窟壁畫，敦煌莫高窟 257 窟降魔均有相同的佈局。

10 號碑中的中段左側下端所刻的降魔變，世尊身著褒衣膊帶的漢式服，結跏趺坐，手坐禪定印，其右側刻者三魔女及張弓射箭的魔軍，不同於印度者是佈局左右不對稱。（圖 16）

## （七）初轉法輪

初轉法輪是指世尊悟道後，第一次到鹿野苑向五比丘說法的故事，是四相成道中必備的一環，諸經均有記載。其故事情節通俗，故亦略去引文。

在圖像的源流而言，初轉法輪以世尊結跏趺坐、手作說法印、身前有雙鹿及法輪，在貴霜王朝時期的犍陀羅派其手印是雙手分開，右手上舉，五比丘或刻於兩旁。但五世紀時的鹿野苑派，以雙手在胸前結說法印為主，且將五比丘刻在金剛座下（圖 17），阿姜塔石窟第一窟的初轉法輪像亦然。

10 號碑石碑的下段右側佛像以身前兩隻鹿，來表示鹿野苑的說法，手印與服飾因襲北魏晚期式樣。

## （八）涅槃示寂

涅槃是指佛臨命終前的一段事蹟，故事情節最早依東漢安世高所譯《小泥洹經》，其次有西晉白法祖譯的《佛般泥洹經》，屬於小乘部，另有竺法護的《方等般泥洹經》，屬大乘部，其後譯經不斷，由於譯本眾多，[25] 茲從略。

大乘部與小乘部的《涅槃經》雖不盡相同，但所載入滅後情景是一致的，反映在圖像上，即所謂的涅槃變相。涅槃變相的製作可能在佛滅後之際即有創作。

p.87

[26] 但遺物不存，今存具體的涅槃像祖形，在犍陀羅及秣菟羅均有遺物，有單獨的涅槃變相及附屬於佛傳圖中的涅槃變二種。

就結構而言，涅槃變可分二部份，一為世尊作躺臥狀，一為諸弟子作悲傷痛苦狀。做躺臥狀的世尊，作右脅而臥，面部安詳，毫無痛苦狀，那是符合《大般涅槃經》所載的：

爾時世尊出滅盡定，更還入於非想非非想處，乃至次第入於初禪後出於禪，入第二禪，入第二禪，出於二禪，入第三禪，出於三禪，入第四禪，即於此入般涅槃。[27]

世尊離開人間，是先入禪定，依次直到入第四禪天而涅槃的。因此容貌祥和，而無病容。在印度各時期各派的涅槃像，儘管衣紋技法有所不同，但安詳而臥，如入睡夢之姿，卻是一致的。10 號碑的涅槃像，也同樣的承襲了這一原則。

但悲哀弟子的部分則不同。犍陀羅式的弟子們圍繞佛床痛哭（圖 18），秣菟羅式的高舉雙臂嚎叫，笈多式及阿姜塔（Ajanta）式的跪拜在地，均各具千秋。儘管弟子們因哀痛而有誇張的姿勢出現，但並無一人接觸世尊的身軀，但 10 號碑卻很異常的出現了。

佛母摩耶夫人一手撫摩佛頭，一手放在佛胸部，表現了母子訣別時的痛苦心情，旁邊一女子為釋迦姨母，他那放在佛胸部的手似乎極力抑制內心巨大悲痛，他的妃子則失魂落魄，表情木然。[28]

佛母摩耶夫人在悉達多誕生後七日已昇淨居天，這次佛涅槃時又趕回相送的情節不知依何典據？依據《摩訶摩耶經》[29] 的記載，佛涅槃後，阿難以轉輪聖王之禮，

p. 88

棺殯之，摩耶夫人曾從兜率天下來，但所見的是佛棺，而非佛身，佛因摩耶哭泣，而從棺中合掌而起，但並無摩耶撫摸佛身之情節。

## 四、中土自創的圖像佈局

10 號碑正中央龕，上段刻二佛並坐，中段刻交腳彌勒像，下段刻佛說法圖，以及下段右側的維摩變均屬於中土自創的圖像，以下分析之。

### （一）釋迦、多寶二佛並坐像

表面上二佛並坐圖，是依《妙法蓮華經》〈見寶塔品〉所載，但是追尋印度和中亞成經的原始發源地，都未見到類似的圖像題材，因此推測是中國人藉經義而創出的圖像，根據現存最早的二佛並坐像，出現在北魏始光元年（424）的魏文朗造佛道像碑中（耀縣博物館藏），[30] 可視為最早依據《法華經》見寶塔品的內容而刻的石碑。不過此像刻法風格尚有不明處。其後二佛並坐的題材也偶而出現在石碑釋迦佛坐像的寶座上，有裝飾意味。（如大安元年 455，佛三尊像，藤井有鄰館藏）

二佛並坐像的製作到了北魏獻文帝、孝文帝時，逐漸達到創作的高潮期，在石佛與金銅佛中，從主尊像寶座的裝飾位置（圖 19，延興二年〔472〕石造佛坐像，大和文華館藏），逐漸而為光背背面的浮雕主題（圖 20，太和元年金銅佛，臺北故宮藏），終至演變成以二佛為主尊的造像（太和十三年〔477〕金銅佛，根津美術館藏）。[31]

二佛並坐的題材在北魏後半期最盛行，表現在石佛及金銅佛像上，尤以釋迦說法為正面的構圖。二佛並坐往往作於光背的背面上，依刊載於《中國佛教雕刻史論》一書中的圖版，計有二、三十件，北魏以前的二佛並坐像其中半數左右是表現在說法圖的背面，四分之一左右是以二佛並坐為主尊者。二佛並坐的題材幾乎是和釋迦說法圖並盛。

二佛並坐的題材所以盛行，應是和北魏皇室宮廷政權有著微妙的關係，由於文成帝崩於和平六年（465），獻文帝繼六年後又由孝文帝繼位，二位皇帝在位時，均年幼，由文成帝的皇后馮氏主政，一直到太和十四年（490）馮后薨逝為止，前後二十五年間，馮氏始終是北魏政權的主導者。

p. 89

馮氏奉佛，其先世曾建北燕國，是崇佛的政權，其兄馮熙也曾捨家產立佛寺。北魏在此已是以佛教為國教，後雖推行華化運動，但君臣士庶崇佛之風不減，佛像碑中以二佛並坐的遺制，貫穿了延興、太和等馮后主政時期，也反映了當時國有二主的時代。馮后薨逝之後不久，孝文帝主政，遷都洛陽，實施漢化運動，雖然政權回歸皇帝一人，但二佛並坐的題材，已在民間成為定制，代表現《法華經》思想的圖式象徵，仍然繼續流行下去。[32]



《法華經》雖在西晉太康七年（286）便由竺法護譯出《正法華經》而流行中土，但法華思想大力流行的奠基，應為鳩摩羅什於姚秦弘始八年（406），譯出《妙法蓮華經》之後，尤其羅什門下竺道生著《法華經疏》，僧叡著《法華經序》，僧導也學習法華經義，在五世紀的前半流行於華北至壽春建康間，到了五世紀下半，受到魏孝文帝信任的道登也精通《法華經》。

總之，二佛並坐的題材，代表《法華經》在五世紀前後百年左右的盛行，雕造於六世紀初的 10 號碑，正中最上端的二佛並坐像，既是繼承五世紀初法華思想的流布，也應是繼承了延興太和以來的圖像架構。

## （二）交腳彌勒像

彌勒菩薩，梵文 Maitreya，依《彌勒大成佛經》、《彌勒下生經》的記載，彌勒菩薩是正居在兜率天宮說法的菩薩，在五十七億萬年之後，將繼釋迦牟尼佛，而在娑婆世界降生，也將經歷成長、出家、苦行、成道、說法等一如釋迦一般的教化過程，但由於如今尚未成佛，因此在圖像上，多數是以菩薩裝來表示，少數為佛裝。

彌勒菩薩在貴霜（Kushān）王朝時代的犍陀羅地方，多數以持瓶立姿表現之，亦有結跏趺坐像者，而很少有交腳者，但在東京博物館的藏品中找到一件交腳的犍陀羅式菩薩像遺例（圖 21），在秣菟羅出土的佛傳石碑遺例中也見到一件雙手合十交腳菩薩像，這應是最早的交腳菩薩像，是中國彌勒交腳像的祖形，時間在二世紀。

交腳像入華後，最顯著的例子是敦煌 275 窟主尊彌勒像，像高 3.4 米，寶冠高聳、瓔珞嚴飾，雖然二手已殘，但那用泥條貼衣，以表示衣紋緊密的交插雙腳，表現了北涼時代標準的菩薩坐姿，此窟的南北壁上，尚有不同手式的交腳彌勒像，以表兜率天宮中說法的彌勒。

p. 90

除了敦煌莫高窟之外，雲岡、龍門等石窟也遍布交腳彌勒像的題材。根據日本學者佐藤智永的統計，北朝在雲岡、龍門、鞏縣等石窟造像傳世的金銅佛中，有銘文者，釋迦計有 178 尊，彌勒則有 150 尊。<sup>[33]</sup> 塚本善隆計龍門石窟北魏一代的彌勒像也有 35 尊，僅次於釋迦的 43 尊，可知其流行之盛。<sup>[34]</sup>

10 號碑中段正中的彌勒像（圖 22），居於尖拱形的佛龕內，有層層的幃幕，主尊的頭冠姿勢，因襲莫高窟 275 窟主尊像，但衣巾自肩至腹前作 X 行交插，肩上有圓形飾物與肩巾，手作施無畏印，是典型的麥積山風格。尖拱的佛龕上有方形階梯式的浮雕紋及六身飛天，圓形摩尼寶珠，十分精美。主尊彌勒像兩旁有形容較小的脅侍像為襯，增添貴族氣息。

彌勒的信仰，自西晉以下逐步流行，五、六世紀時大盛於中土。



### （三）釋迦說法像

10 號碑下段正中為尖拱形佛龕，龕楣大片的捲草紋，十分華麗，是沿襲雲岡石窟中常見的忍冬草紋，再加以變化而成，因捲草紋中有五個小巧玲瓏的化生童子，穿插其間，增添活潑的氣息。

釋迦世尊是結跏趺坐於金剛寶座之上，其肉髻高聳，臉略瘦長，胸部扁平，衣紋厚重，是承襲孝文帝推動華化運動以來的佛容與佛裝，既秀骨清象又褒衣博帶，手勢右上舉施無畏印，左下垂與願印，是典型的北魏式。

佛容端莊，兩側有脅侍菩薩，佛龕兩旁有蓮花柱，最引人注目的是柱頭上的兩身胡跪供養人和兩隻羽毛豐茂展翅欲飛鳳凰，此種圖飾是承襲秦漢以下所流行的朱雀紋，是屬於漢地語彙，柱頭下有二力士手擎柱礎，腳下踩著夜叉。此種圖飾源於印度紀元前二世紀流行的藥叉、藥叉女，足踩動物或邪鬼的造形，如巴戶特佛塔浮雕藥叉護法神的造型。但六世紀以前的中土佛教圖像，還不是十分普遍。

自從法果禪師言：「皇帝即是當今的如來」<sup>[35]</sup> 以來，北方皇帝也常自比佛陀，

p. 91

因此 10 號碑下段的釋迦說法像，其龕楣華貴的藻飾，佛身褒衣博帶的袍服，便猶如北魏皇室的天子居太極殿中，接受萬民的朝拜。

### （四）維摩經變

《維摩詰經》，全名《維摩詰所說經》，梵語 Vimalakīrti-nirdeśa，亦名《不可思議解脫法門經》，自後漢以來，即有譯本流傳中國，至北魏以前譯本凡六見，其中以鳩摩羅什的譯本最為流行。<sup>[36]</sup>

羅什譯本成於姚秦弘始八年（406），自譯出之後，羅什弟子僧肇加以注解，廬山慧遠作《維摩經義記》，高僧僧達、寶亮、智脫等相繼講述，連皇帝也移駕聽講，北魏的宣武帝更是親自宣講，可知維摩故事的流傳，在五、六世紀是十分熱絡的。

就圖像的形成而言，維摩經變是中國自創的圖像，自東晉顧愷之創作了「清羸示病之容，隱几忘言之狀」的維摩居士之後，歷代畫家相繼仿效，今存最早的維摩變相是存在西秦時代所造的炳靈寺 169 窟的壁畫之中，為西秦建弘元年（420）所作，至於雲岡石窟中屬於第二期窟中的第一洞、第五洞、第六洞、第七洞等，均有維摩變相，其中以第六洞浮雕最精彩，釋迦佛端身正坐於正中，文殊、維摩居兩旁，遙遙相對（圖 23）。文殊著菩薩裝，維摩手執麈尾，著居士服，呈現出中國文人的相貌。龍門賓陽中洞亦有維摩變，維摩與文殊的距離更遠，即使在石碑金銅佛中的維摩文殊均是遙遙對立的。

就 10 號造像碑的維摩變佈局而言，方形的幃幕之下，維摩與文殊面對面的對談，維摩並不躺臥，更無病容，造形佈局均已改變了自東晉顧愷之所創的原始維摩，拉近文殊維摩二人的距離。雖將聽眾安排在屋頂上，仍有承襲龍門舊風，但已開啟隋唐時代雄偉辯士維摩形象的先河。

## 五、10 號造像碑所彰顯的宗教內涵與時代意義

### （一）法華思想

10 號造像碑所呈現的是北魏標準風格，就單純的宗教內涵而言，一塊碑中，以正中部位為彰顯主題的所在，而正中部位的上、中、下三段中，無論是上段的二佛並坐、中段的交腳彌勒、或下段的釋迦三尊像，其意義都在表現說法的場面，

p.92

尤其上段的釋迦多寶佛，出自《法華經》的記載，所描述的多寶佛是屬於過去久遠劫前的佛，但卻能從寶塔中出，與現代的釋迦佛並立共同說法。在中段的交腳彌勒菩薩，卻是再過五十七億萬年以後才來下生渡眾的未來佛，未來佛還未到達，人們卻早就雕好形像以膜拜之。此固然是代表民眾冀望啟迪智慧成就道業的人天導師早日降臨，但也象徵未來佛與現在佛得以同時並存。

在有情世間中，時間有三際，即過去、現在、未來，這是真實存在的，但在佛的境界裡，時間是虛妄的，成等正覺的佛陀，可以穿越時間的隧道，打破時間的界限，10 號碑在正中安排了過去佛、未來佛、現在佛，不但意味著三際時間皆有佛，皆有教化者，也意味著悟了道的佛，在任何時間都是一體的，不拘於過去、現在、未來。

進一步說，10 號碑將釋迦多寶像刻在最上端，那象徵著《法華經》思想的弘傳。《法華經》，被喻為經王，是世尊五十年說法的至極教理，是世尊五時說法的第五時，含義深遠，精華所在。<sup>[37]</sup> 其所強調的是一佛乘，所謂「世間無有二乘而得滅度，唯一佛乘而滅度耳」

在自羅什譯出《妙法蓮華經》後，至北魏之間，羅什門下的僧叡、道融、僧肇、道生、聶影、慧觀等，或作講說，或造注疏。法華思想流布於南朝北朝的宮闈之中。北朝的皇帝尤愛聽講，在《法華經》的二十八品尚未全面的化成圖像之際在，在智顗大師尚未以《法華經》為天臺宗立教基礎之際，二佛並坐像是唯一代表北魏以前的法華思想者。

### （二）維摩思想

其次就維摩經變的表現，在圖像上的源流演變已悉如上節，如今在引伸其宗教哲理，依《維摩經》〈不思議品〉中所敘述的，主要是藉維摩所居的小室而能容納三萬三千師子之座，無所妨礙，而敘及諸佛菩薩的解脫，名為不可思議，它是巨細相容，殊同並度的：

若菩薩住是解脫者，以須彌之高廣，內芥子中，無所增減，須彌山王本相如故，而四天王忉利諸天，不覺不知己之所入，唯應度者乃見須彌入芥子中，是名不可思議解脫法門。[\[38\]](#)

維摩詰以居士身說法，他的三萬聽眾能個個進入他的斗室，能每人分到一具師子座，空間卻不擁擠促迫，這說明了空間不會阻礙聽法，在修持悟道之際，不但時間是虛妄的，連空間的隔閡也能消除，依佛經言空間十方，方皆有生，不但十方皆有眾生，十方也皆有佛法，只要有心人便得聞法、修持、悟道。

《維摩經》的闡述是釋迦說法五時中的第三時，也屬大乘經典，是藉須彌山納芥子之說來彰顯其不思議解脫法門。另外也藉維摩居士回應文殊的「默然無語」來彰顯其「入不二法門」。

《維摩經》和《法華經》同樣的是南北名僧多次講說、注疏的經典，同樣是北朝皇帝經常倡導的題材，《維摩經》和《法華經》同時出現在同一石碑中，既是反映佛法對時間、空間概念。也是北魏皇帝獨衷此二經典的表現。

### （三）說法圖與佛傳圖的圖像組合

就 10 號碑的佛傳故事而言，佛傳故事是最古老的佛教藝術題材之一，自佛滅後，印度佛陀的家鄉，為了紀念世尊的人格與教誨，逐漸創作釋迦一生事蹟的圖像，從無佛像期，以象徵的菩提葉、法輪、金剛座、佛足等來代表佛陀法身的所在，到紀元前後世尊以具體的人像出現，釋迦一生的重要的生涯旅程，總是一再的反覆的表現在圖像上，無論南傳、北傳、大乘、小乘，縱橫兩千五百年，歷久彌新，無遠弗屆。

不過，佛教在南北各地流傳的過程中，佛陀本人的事跡，在整個教派、教義的宣揚上，其所佔有之份量比例不一，因此反映在碑刻上最為明顯。概括之，印度早期的佛塔石刻浮雕，幾乎都有佛傳浮雕，且是單以佛傳為主題，不參雜其他任何題材。

但是佛教入華後，表現在石雕上則不然，除了紀念世尊其人，更有其他動機，如祈福、消災，荐祖先希冀能往生佛國……等等，造立佛形象，更加上了時代的因素、政治的因素。

因此，入華後的石碑，很少是單獨的佛傳石碑，而增加了更多的釋迦說法圖、二佛並坐、交腳彌勒像或觀音像一類的主尊題材。

現存的石窟造像單獨石碑金銅佛的北魏遺品中，不難看出當時最流行的主尊題材，依次是釋迦像、彌勒像、二佛並坐像、觀音像、無量壽像，而這些主尊像的背面、側面或次要地位，便佐以佛傳故事為陪襯。換言之，佛傳故事題材，是依附於說法圖的光背背面，例如大安三年銘[39] 或延興二年銘石造佛坐像，[40] 其正面為釋迦坐像，光背背面為佛誕圖。又如皇興五年銘石造交腳彌勒像，[41] 其正面為彌勒像，背面為佛傳圖。日本私人所藏的佛碑像，正面為二佛並坐像及交腳彌勒像，背面為誕生佛。這些佛傳均依附於單一主尊的背面，並未有三世佛（指二佛並坐、彌勒、釋迦，表過去、未來、現在三世）並列的主尊式樣。

就佛傳在北魏以前的遺例而言，完整的八相成道者，除了雲岡石窟第六窟有三十三塊佛傳故事以外，其他表現在石碑、金銅佛便很少見，而且其情節僅有右脅而降、七步行等佛陀生涯中的一小部分情節而已，很少有自前生、誕生、成長、成佛、說法、直至涅槃等完整的架構。但 10 號碑卻能將這些情節具體而微地表現在同一塊畫面上，獨樹一格。

10 號碑是六世紀前半，將北魏以來三世佛說法圖與佛傳圖的圖像組合，刻得最周全的一例。總之，10 號碑繼承印度原始佛傳故事的精華，又因襲四世紀以下中土佛教圖像的創意，展現北魏後期皇室的漢化風采，統合了五世紀以來中原最流行的佛教題材，是六世紀前期最具魅力的造像碑之一。

p. 95





圖 2 10 號造像碑分格定序

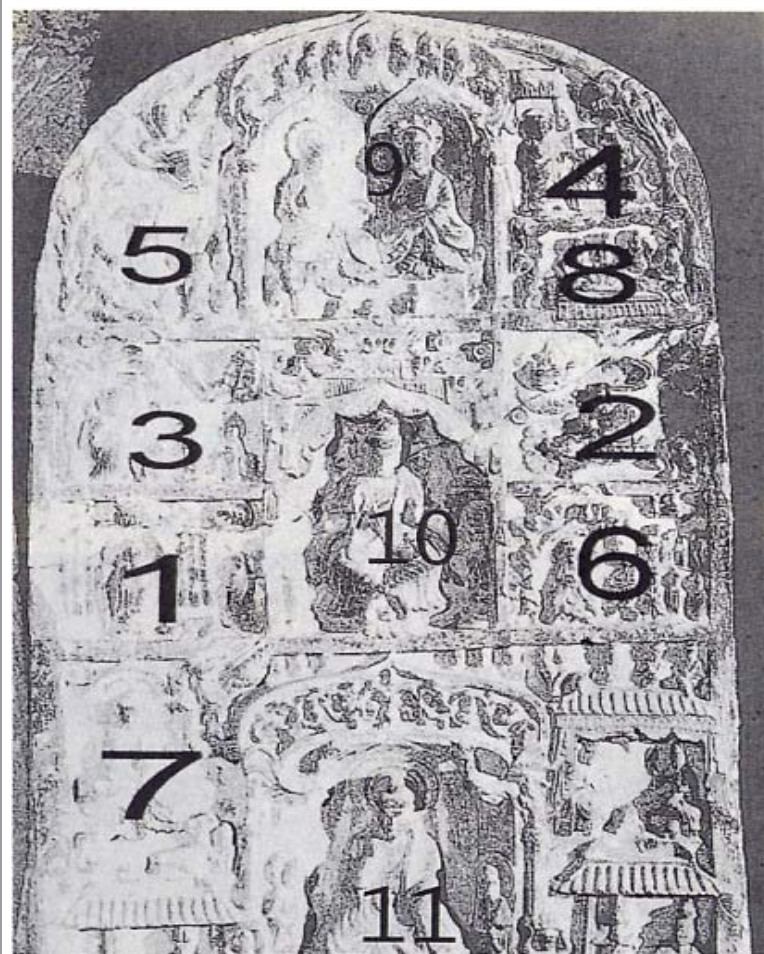


圖 1 麥積山 133 窟 10 號造像碑



圖 4 釋迦五相成道圖 秣菟羅博物館藏





圖 5 燃燈佛本生授記石碑 拉合爾博物館藏



圖 3 釋迦八相成道碑 鹿野苑博物館藏



圖 6 犍陀羅式白象入胎石碑



圖 7 白象入胎浮雕 巴戶特佛塔欄楯



圖 8 麥積山 133 窟 10 號碑 乘象入胎





圖 9 右脅而降 犍陀羅式佛誕浮雕 拉合爾博物館藏



圖 10 帝釋灌水沐太子 犍陀羅式佛誕浮雕 白夏瓦博物館藏



圖 11 樹下觀耕 犍陀羅式



圖 12 麥積山 133 窟 10 號碑 樹下思惟

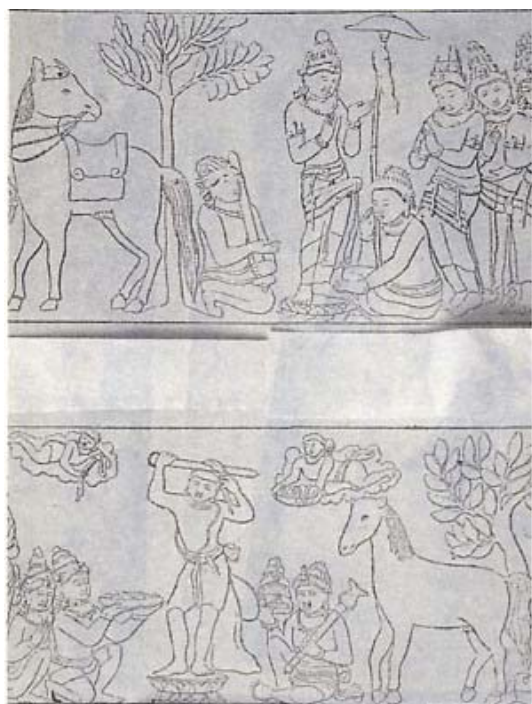


圖 13 太子落髮 印尼日惹 Borobudur



圖 14 麥積山 133 窟 10 號碑 斷髮出家



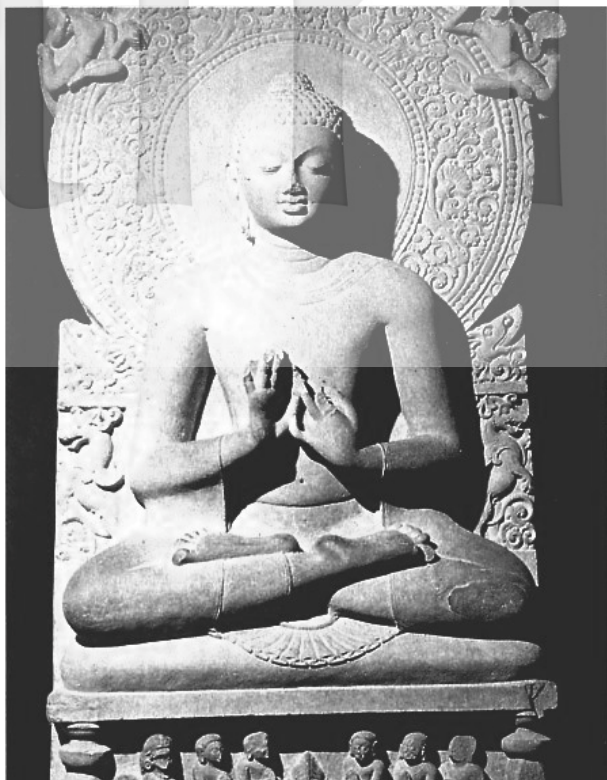


圖 17 初轉法輪像 笈多鹿野苑派風格



圖 15 降魔成道 貴霜王朝二世紀  
華盛頓弗利爾美術館收藏





圖 16 麥積山 133 窟 10 號碑 降魔成道



圖 20 北魏太和元年（477）銘金銅佛光背背面  
臺北故宮博物院藏



圖 18 佛涅槃像 犍陀羅式



圖 19 北魏延興二年（472）銘石碑  
日本奈良大和文華館藏



圖 21 交腳彌勒菩薩像 犍陀羅式  
東京國立博物館藏



圖 22 麥積山 133 窟 10 號碑交腳彌勒菩薩像



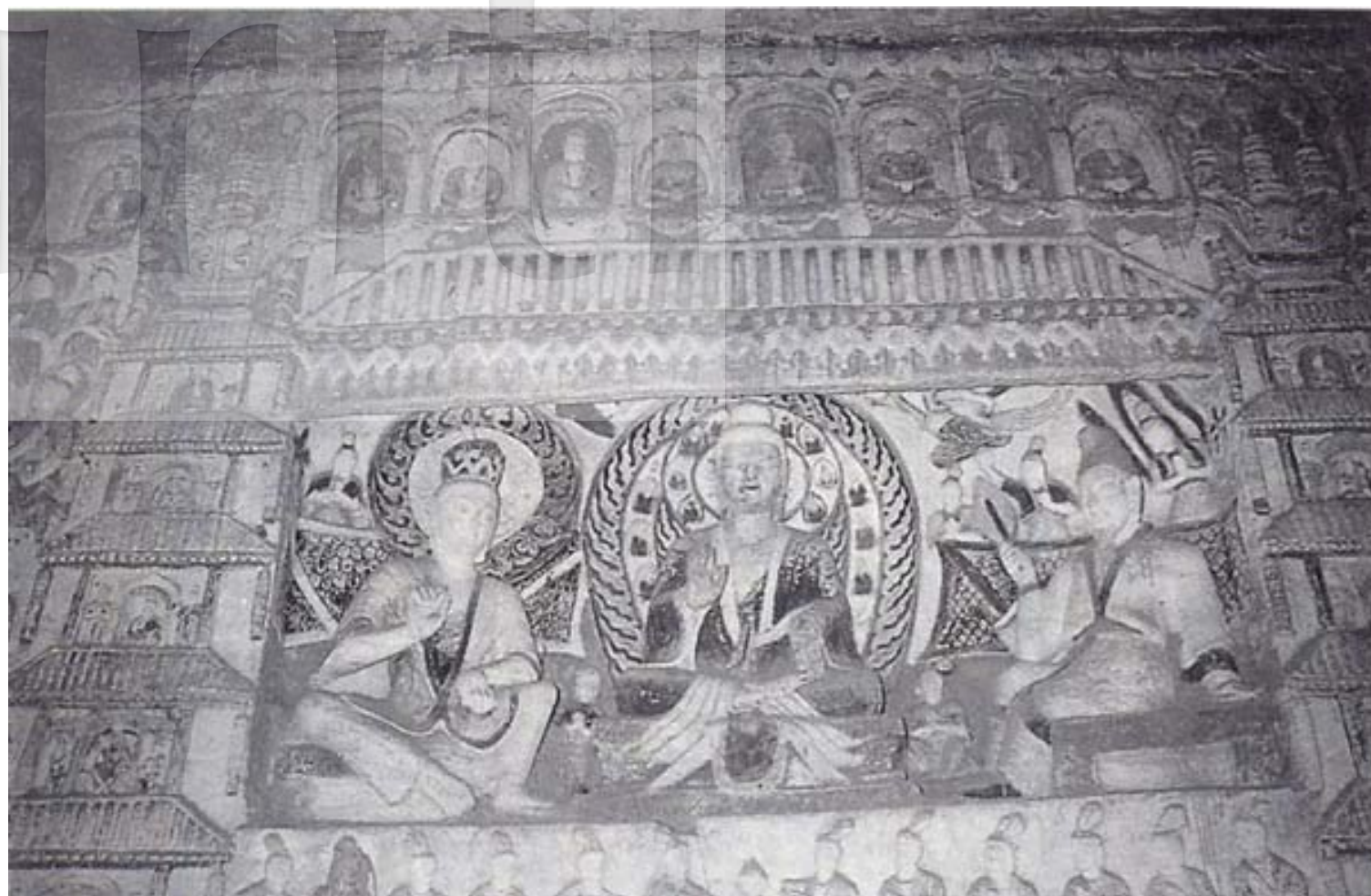


圖 23 山西大同雲岡石窟 第六窟 維摩文殊像

# Pictorial Origins and Religious Content of Maiji Shan Carved Tablet No. 10, Cave 133

CHEN Chingsiang

Professor Department of History, Chinese Culture university

## Abstract

Carved tablet no. 10, located in Maiji shan cave no. 133, was created after the Jingming period in the Northern Wei, in the first half of the sixth century. Its contents are manifold, and its subject matter is highly representative. In the center of the upper portion of the tablet are carved two Buddhas, Śākyamuni and Prabhāsa, seated next to each other. In the middle portion is carved Maitreya Bodhisattva in a lotus position. In the center of the lower portion is carved an image of the three holies, with Śākyamuni speaking the Dharma. On the lower left is carved an image of Mañjuśrī and Vimalakīrti in a pose of mutual questioning. Although the subject matter of this image is found in Chinese translations of Buddhist scriptures, the image's mode of creativity originates in Central Asia.

The left and right sides of the middle portion, as well as the upper portion contain a total of eight sides with images. Based on their contents, they represent important events in Śākyamuni life: Dīpaṃśara's prediction of buddhahood, an elephant bringing him to the womb, consecration by nine dragons, meditation under a tree, shaving his head to leave the householder's life, overcoming Māra and attaining enlightenment, the first turning of the dharma wheel, and nirvāṇa. The carved portrayal of these events was popular in China several hundred years before this tablet was created. Examples can be seen at Longmen, Yungang, and Dunhuang caves. Also, there are countless individual examples in the form of stone tables and brass statues which were frequently reproduced. Although the subject matter of the Buddha's life is supported by scripture, even earlier origins can be found in Central Asia and India.

p. 104

This article first discusses early records of the Buddha's biography from India and compares tablets found in Central Asia and India for a detailed stylistic description. then, it discusses subject matter unique to Central Asia as well as its political background. Finally, it draws detailed attention to content relating to the thought in the Lotus and Vimalakīrti sūtras, as well as to the temporal significance of the Dharma-speaking and biographical images when taken together. It concludes that tablet no. 10 inherits the essence of the early Indian Buddhist biographical stories, and because it inherits modes of creativity from fourth century and later Central Asian Buddhist imagery, it displays Northern Wei styles of court sinicization. It also integrates the most popular Buddhist subject matter of the fifth century. Indeed, it represents one of the most fascinating tablets prior to the sixth century.

**Keywords:** 1.1. Maiji shan caves 2.2. tablets portraying the Buddha's biography  
3.3. ancient Indian stone carving 4.4. Gandhāra art 5. Northern Wei Buddha statues

(English abstract translated by Eric Goodell)

[\*] 本論文曾發表於 2002 年 7 月，甘肅天水麥積山石窟藝術研究所。由蘭州大學敦煌研究所、麥積山石窟藝術研究所主辦的「麥積山石窟藝術與絲綢之路佛教文化國際學術研討會」。

[1] 蔣毅明，〈麥積山 10 號造像碑的藝術特色〉，《石窟藝術》，陝西人民出版社，1990 年，頁 51。

[2] 蔣毅明，〈麥積山 10 號造像碑的藝術特色〉，《石窟藝術》，頁 51-54。

[3] 例如美國克利福蘭博物館（Cleveland Museum of Art）所藏的佛傳石碑，由上而下，依次為佛誕、宮中生活、出家前夜、出城等，見 *Kushan Sculpture, Images from Early India*, 1985。又如白夏瓦博物館所藏破風型佛傳浮雕，由上而下，依次為降魔成道、降魔與轉法輪，提婆達多的計謀、涅槃等。見 *Gandhara Art of Pakistan*, Tokyo, 1984。

[4] 秣菟羅出土的佛傳圖浮雕，見 *Ancient Sculpture of India*, Tokyo, 1984。

[5] 南印度式以阿瑪拉瓦提（Amarāvati）和龍樹山（Nāgārjunakondā）為二據點，佛傳故事偏重於誕生前後，即出家前後、成道前後的情節，而無涅槃相，如大英博物館所藏，阿瑪拉瓦提出土的佛傳浮雕有自左而右的橫長排列者：自兜率天而降下，象形降神，托胎靈夢等，也有一石碑分成方形四格，分別表現托胎靈夢、占夢、誕生、參拜藥叉樹神等情節，那是右左上下的次序。龍樹山的佛傳圖浮雕多為長方形石板。如新德里國立博物館所藏的佛傳圖浮雕，上下區分成三格，由上而下，其情節分別是，右報喜、左禮讚、右接生左誕生、宮廷慶宴等，其次序是先中央再上端、下端。

[6] 依《修行本起經》，《大正藏》冊 3，頁 462。

[7] 依《修行本起經》稱「梵志儒童，……」，依《異出菩薩本起經》稱「佛為菩薩時，名如摩納，依鹿皮衣，……」，依《過去現在因果經》曰：「爾時有一仙人，名曰善慧，淨修梵行，……」。

[8] 蔣毅明，〈麥積山 10 號造像碑的藝術特色〉，《石窟藝術》，頁 53。

[9] 見《普曜經》卷 1，《大正藏》冊 3，頁 488。

[10] 見《普曜經》卷 2，《大正藏》冊 3，頁 491。

[11] 見《方廣大莊嚴經》卷 2，〈降生品〉第五，《大正藏》冊 3，頁 545-546。

[12] 見《修行本起經》卷上，〈菩薩降身品〉第二，《大正藏》冊 3，頁 463。

[13] 見《太子瑞應本起經》卷上，《大正藏》冊 3，頁 473。

[14] 蔣毅明，〈麥積山 10 號造像碑的藝術特色〉，《石窟藝術》，頁 52。



[15] 如佛所誕生的聖樹，依《過去現在因果經》、《普曜經》，稱為無憂樹（Aśoka），但《大莊嚴經》則稱波羅叉樹（Plaka），《修行本起經》曰流民樹。此外，佛作獅子吼，在《長阿含經》中謂：「天上天下唯我為尊，要度眾生老病死。」《因果經》曰：「我於天人之中最尊最勝，無盡生死，於今盡美，此生利益，一切天人。」《普曜經》卷 2 曰：「我當救度天上天下為天人尊，斷生死苦，三屆無上，使一切眾生，無為常安。」《方廣大莊嚴經》曰：「我於世間最尊最勝，此即是我後邊身盡生老病死。」如《修行本起經》曰：「夫人出遊，……」。

[16] 《太子瑞應本起經》卷上，《大正藏》冊 3，頁 473。

[17] 見《修行本起經》卷上，〈菩薩降生品〉，《大正藏》冊 3，頁 463。

[18] 見《普曜經》卷 2，《大正藏》冊 3，頁 494。

[19] 《修行本起經》卷下，《大正藏》冊 3，頁 467。

[20] 《異出菩薩本起經》，《大正藏》冊 3，頁 619。

[21] 《太子瑞應本起經》卷上，《大正藏》冊 3，頁 476。

[22] 見《過去現在因果經》卷 2，《大正藏》冊 3，頁 634。

[23] 見《方廣大莊嚴經》卷 6，《大正藏》冊 3，頁 576。

[24] 見《巴利文 Jātaka 佛傳》，倫敦出版英譯本，1877 年。

[25] 請參考陳清香，〈涅槃變相研究〉，《中華佛學學報》第 1 期（臺北：中華佛學研究所，1987 年 3 月）。

[26] 依《毘奈耶雜事》所載，當世尊方示現涅槃時，大弟子摩訶迦葉尊者曾顧念到阿闍世王信根初發，恐受不了哀痛的打擊，因而命行兩大臣，將佛陀的自生天託生、降誕、苦行、成道、轉法輪、度眾，以至於涅槃示寂等的一代化跡，圖畫於妙堂殿上。這幅包含了涅槃圖的佛傳圖，應是時代最早的涅槃圖。

[27] 見法顯所譯《大般涅槃經》，此外《長阿含經》亦有記載。

[28] 蔣毅明，〈麥積山 10 號造像碑的藝術特色〉，《石窟藝術》，頁 51。

[29] 見《摩訶摩耶經》卷下，《大正藏》冊 12，頁 1012。

[30] 見李靜杰編，《石佛選粹》，中國世界語出版社，頁 22。

[31] 以上圖版，見松原三郎，《中國佛教雕刻史論》（東京：吉川弘文館，1995 年）。

[32] 以上請參考陳清香，〈北魏的政治措施對佛教造像的影響——以太和改制前後為例〉（臺北：南北朝學術研討會，1998年）。

[33] 見唐長儒，〈北朝的彌勒信仰及其衰落〉，《魏晉南北朝史論拾遺》（中華書局，1983年）。

[34] 依此塚本善隆，〈北朝佛教史研究〉，《塚本善隆著作集》卷2（大東出版社，1974年版）。

[35] 法果，事北魏太祖，依《魏書》〈釋老志〉曰：「初法果每言，太祖明叡好道，即時當今如來，沙門宜度盡禮，遂當致拜，謂人曰：『能鴻道者人主也，我非拜天子，乃是禮佛耳』」。

[36] 參考陳清香，〈敦煌畫中的維摩經變〉，《第二屆敦煌國際研討會論文集》（臺北：漢學研究中心，1991年6月）。

[37] 釋迦一代說法之次第，天臺家區別為五時，第一華嚴時，指佛成道後三七日中說華嚴經。第二鹿苑時，指說華嚴後十二年，中於鹿野苑等說小乘《阿含經》。第三方等時，指說阿含後八年說《維摩經》、《勝鬘經》等諸大乘經，廣談藏通別圓四教。第四般若時，指說《方等經》後二十二年說諸部《般若經》。第五法華涅槃時，指說般若二十二年後，八年說《法華經》，一日一夜說《涅槃經》。

[38] 見《維摩詰所說經》〈不思議品〉，《大正藏》冊14，頁546b。

[39] 日本私人收藏。

[40] 現藏日本奈良大和文華館。

[41] 現藏西安碑林博物館。