

南 華 大 學

美學與藝術管理研究所

碩士論文

劉松年《羅漢》三軸畫史意義之研究—

兼論其宗教意涵與圖像表現

**A Study on Significance of *Lohan* by Liu Sung-nien :
with Faith and Iconography of the *Lohan***

研 究 生：梁婷育

指 導 教 授：白適銘

中 華 民 國 九 十 七 年 六 月

南 華 大 學
美學與藝術管理研究所
碩 士 學 位 論 文

劉松年《羅漢》三軸畫史意義之研究—
兼論其宗教意涵與圖像表現

研究生： 梁 亭 育

經考試合格特此證明

口試委員：
鄭阿財
白通銘
羅雪峇

指導教授：白通銘

系主任(所長)：羅雪峇

口試日期：中華民國 九十七年 六月 二十日

誌謝詞

2003年，夏。James Cahill 所寫的《隔江山色》，開啟了我對中國藝術的視野，是追求歷史與人文的真相，讓我看見藝術的韻味。懷抱著重新學習藝術史的期待，我來到南華。多慶幸這裏是自己追求學術的起點，因為在這裡，我覓得良師與一路上扶持我的益友。著手寫下謝詞的此時，正表示研究生的生涯即將劃下句點，回首五年，面對求學過程中的波折，我由衷感謝這些年來默默支持我的每一個人。

此篇論文的完成，首要感謝鄭阿財教授與羅雪容教授，於口試期間給予的指導與關懷，並且在百忙之中仍細心的閱讀、提點，給予許多寶貴的意見以及鼓勵，讓我具備勇氣與毅力完成論文的修訂。更要感謝指導老師白適銘教授對我的支持與期許，白老師總是仔細聆聽學生在學術上的疑惑或是觀點，並且不吝惜的給予鼓勵，讓我在進行漫長的論文撰寫過程中，獲得無比的信心。而其一再的諄諄教誨，提醒我不忘研究上的合理性，使我在學術之路擁有穩固的基礎，並勇於接受未來的挑戰。除此之外，感謝在我論文的撰寫過程中，提供建議的龔詩文教授，以及在我學習遇到困境時，幫助我釐清心中疑惑的李燕蕙教授，為此感謝她的鼓勵，使我正確的明白我應擔負的責任，因為有大家的幫助，此篇論文才得以完成。

還要感謝我的家人與好友，在論文研究期間給予我精神上莫大的支持。尤其是，多年來不求回報、提供我升學的父親、母親；為了我的理想，挺身照顧家庭的哥哥；總是能安撫我消沉意志的珮瑜；在學術之路上，不斷給予我協助與鼓勵的絹惠學姊與素娥大姐；以及在論文考核期間，傾力幫助我大小事務的臻穎姐姐。如有甚麼辦法可以回饋這五年來我所獲得的諸多善果，我想那便是不忘今日所學並且堅定意志的向未完成的學習之路邁進。

梁婷育 謹誌

2008年6月·彰化

摘要

本研究以現藏台北故宮博物院南宋宮廷畫家劉松年《羅漢》三軸為研究材料，依作品形式、宗教意涵進行繪畫主題之探討；並結合成畫年代之社會背景與南宋羅漢信仰等面向，探討《羅漢》三軸製作動機與目的。

全文除第六章結語外，共分五個章節進行討論。第一章緒論為問題之提出，點明《羅漢》三軸作品主題與製作動機為本次研究之焦點。第二章，藉由相關經典的閱讀，得知羅漢於印度佛教時期即被賦予住世護法之責任，並在經典傳入中國後，透過譯經者及僧侶之傳播，使之又增加了廣施果報的身份。在大乘佛教的推行下，羅漢不僅成爲一種信仰，其個人形象與數量皆有具體化及逐漸增加的情形。第三章，中國的羅漢畫發展，自唐、五代之後，分別由張玄與貫休二人建立「世態相羅漢畫」與「野逸體羅漢畫」之圖像特色，並各自爲宋人所承襲，最終形成兩大羅漢畫之圖像系統。本次的研究對象《羅漢》三軸，即爲宋代世態相羅漢畫之一環。第四章從劉松年的生平、傳稱作品以及師承關係，窺見《羅漢》三軸所反映的繪畫風格，及此畫於南宋初期宮廷畫院之時代性特色。

最後，第五章由羅漢信仰所提倡的「布施」觀念，探出羅漢經典中對「三施」行爲的倚重，並從文獻與歷來的佛教繪畫，說明「三施」的圖像表現。除此之外，又從傳統十六羅漢畫與《羅漢》三軸進行比較，得出《羅漢》三軸乃是以單一羅漢形象所繪製的羅漢畫作品。而關於《羅漢》三軸的「製作動機與目的」，乃是基於上述研究基礎：作品年代與繪畫主題的分析，以及南宋社會羅漢信仰之態度。回顧開禧年間宮廷政治，發現「開禧北伐」的失敗，國家極欲恢復安定之心理，極有可能是促使畫家繪製《羅漢》三軸，以祈求羅漢給予國家安定之未來。總結本研究之觀點，《羅漢》三軸從畫面表現，確實可見劉松年之繪畫風格及其活動年代的時代特徵；而透過作品空間表現、圖像分析、「三施」的顯現以及羅漢畫應用範圍的檢討，不僅肯定了《羅漢》三軸爲三幅一組表現「三施」主題之作品，亦反映出此組畫作具有寧宗朝爲國家運勢祈福之時代性意義。

關鍵字：劉松年、《羅漢》三軸、三施、南宋、羅漢信仰、世態相羅漢畫、開禧北伐

目 錄

摘要.....	I
圖表目錄.....	VII
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的.....	2
第二節 研究範圍與方法.....	6
第三節 文獻回顧與檢討.....	11
第二章 中國羅漢信仰之發展.....	19
第一節 「羅漢」定義與信仰的展開	20
一、「羅漢」名詞定義與果位意含	20
二、早期羅漢信仰的思想背景與本質.....	22
三、中國羅漢信仰之緣起.....	28
第二節 羅漢信仰的類型分析.....	32
一、賓頭盧羅漢信仰.....	32
二、十六羅漢信仰.....	40
三、十八羅漢信仰.....	46
四、五百羅漢信仰.....	48
第三節 宋時期的羅漢信仰.....	51
第三章 早期羅漢畫至宋代羅漢畫的傳統與演變.....	58
第一節 早期弟子像與羅漢畫的表現.....	59
一、 弟子像與羅漢畫	60
二、 賓頭盧與迦葉、阿難二尊者像的出現	62
第二節 晚唐與五代時期的羅漢畫.....	67
一、 唐、五代的佛教繪畫與吳道子畫風之影響	68
二、 晚唐至五代的繪畫世家與羅漢畫畫家.....	76
三、 張玄的世態相羅漢畫	80
四、 貫休的野逸體羅漢畫	88

第三節 宋代羅漢畫的風格類型與圖像分析.....	97
一、兩宋的羅漢畫畫家	98
二、宋代的世態相羅漢畫.....	99
三、宋代的貫休樣羅漢畫.....	117
第四節 小結—羅漢畫至南宋時期的發展與系譜.....	124
第四章 劉松年《羅漢》三軸風格探析	126
第一節 文獻所記劉松年之繪畫風格.....	127
一、劉松年生平概述與師承	127
二、李唐的作品風格及其影響	130
三、李公麟的作品風格及其影響	134
第二節 劉松年的傳稱作品與其繪畫風格.....	138
一、山水人物畫	138
二、人物畫	143
第三節《羅漢》三軸作品風格的分析	146
一、「構圖與空間層次」— 中軸式構圖與對角線分割的結合	148
二、「筆墨皴法」— 人物線描與樹石皴法中劉松年傳世風格之表現	151
三、「裝飾紋樣」— 《羅漢》三軸與宮廷肖像畫傳統之關係.....	155
第五章《羅漢》三軸的宗教內涵與時代意義	160
第一節 「布施」於羅漢信仰中的思想表現.....	162
一、何謂「布施」	162
二、「三施」的提出.....	164
三、羅漢信仰與「三施」的結合	169
第二節 《羅漢》三軸之主題與「三施」圖像學的研究.....	174
一、形式(一) 羅漢身分之探討	174
二、形式(二)《羅漢》三軸「自然主題」之探討.....	180
三、主題—《羅漢》三軸中「三施」圖像的呈現	183
第三節 意涵—《羅漢》三軸時代意義之檢討.....	191
一、開禧年間的南宋政治	191
二、《羅漢》三軸的製作動機—為國家祈福而做的羅漢畫.....	193

第六章 結論	199
參考書目.....	204
圖版	212
附錄	228
一、唐、五代時期羅漢畫畫家.....	228
二、蘇軾自海南歸過清遠峽寶林寺敬贊禪月十八大阿羅漢.....	230

圖表目錄

【圖目錄】

- 圖 1：莫高窟西魏 285 窟「得眼林」局部
- 圖 2：莫高窟西魏 285 窟「得眼林」局部
- 圖 3：莫高窟北周 428 窟西壁中央佛涅槃圖
- 圖 4：西秦 169 窟北壁 說法圖(局部)
- 圖 5：莫高窟北周 439 窟迦葉像
- 圖 6：龍門賓陽三洞中洞立佛
- 圖 7：雲岡石窟第 16 窟主尊立佛
- 圖 8：莫高窟隋 429 窟西壁說法圖彩塑
- 圖 9：莫高窟盛唐 45 窟說法圖彩塑
- 圖 10：舊來迎寺本第三尊者(局部)
- 圖 11：舊來迎寺本第九尊者(局部)
- 圖 12：舊來迎寺本第十五尊者 (局部)
- 圖 13：舊來迎寺本第十四尊者 (局部)
- 圖 14：清涼寺《彌勒菩薩》版畫
- 圖 15：清涼寺《十六羅漢圖》十五尊者阿氏多(局部)
- 圖 16：李公麟《五馬圖》(局部)
- 圖 17：五代 四天王木函彩畫 (局部)
- 圖 18：清涼寺《十六羅漢圖》十一尊者羅怛羅
- 圖 19：劉松年《羅漢》B 軸
- 圖 20：傅石恪《二祖調心圖》
- 圖 21：《四景山水》春 (局部山壁)
- 圖 22：《四景山水》秋 (局部山壁)
- 圖 23：李唐《萬壑松風圖》松樹(局部)

- 圖 24：傳劉松年《四景山水》冬景松樹(局部)
- 圖 25：李唐《萬壑松風圖》水岸岩石(局部)
- 圖 26：傳劉松年《四景山水》冬景(局部)
- 圖 27：傳劉松年《中興四將圖》
- 圖 28：李公麟《孝經圖》第十五章
- 圖 29：李公麟《孝經圖》第十五章(局部)
- 圖 30：劉松年《羅漢》三軸
- 圖 31：李公麟《五馬圖》(局部)
- 圖 32：李公麟《五馬圖》(局部)
- 圖 33：清涼寺《十六羅漢圖》十六尊者(局部)
- 圖 35：蕭照《山腰樓觀》(局部)
- 圖 36：李唐《萬壑松風圖》(局部)
- 圖 36：《宋仁宗皇后像》五彩翬雉(局部)
- 圖 37：劉松年《羅漢》A 軸蓮花印文(局部)
- 圖 38：劉松年《羅漢》A 軸鳳凰印文(局部)
- 圖 39：劉松年《羅漢》C 軸 (局部)
- 圖 40：金大受《十六羅漢圖》第三羅漢(局部)
- 圖 41：金大受《十六羅漢圖》羅漢像頭像一覽
- 圖 42：第五尊者諾矩羅
- 圖 43：第九尊者戍博迦
- 圖 44：第七尊者迦理迦
- 圖 45：第八尊者伐闍羅弗多羅
- 圖 46：劉松年《羅漢》三軸 羅漢頭像一覽
- 圖 47：劉松年《羅漢》三軸之供養人圖像
- 圖 48：敦煌 79 窟西壁南側《供養僧寶》
- 圖 49：敦煌藏經洞 五代《白衣觀音圖》

圖 50：金大受《十六羅漢圖》

圖 51：傳唐盧楞伽的《十六羅漢圖》

圖版一：南宋 劉松年《羅漢》三軸 1207 年

圖版二：日本滋賀縣聖眾來迎寺和樣十六羅漢圖（現藏日本東京國立博物館）

圖版三：日本京都嵯峨野清涼寺《十六羅漢圖》北宋末

圖版四：東京國立博物館藏 金大受《十六羅漢圖》1195 以前

圖版五：寧波地區世態相羅漢畫作品

圖版六：日本藤田美術館《羅漢圖》、日本根津美術館《羅漢圖》

圖版七：日本宮內廳本《十六羅漢圖》

圖版八：日本高台寺本《十六羅漢圖》

圖版九：李唐《萬壑松風圖》 1124 年

圖版十：李唐《山水》 日本高桐院藏

圖版十一：李公麟《五馬圖》

圖版十二：傳劉松年《四景山水》

圖版十三：日本 出光美術館、大和文華館、東京國立博物館《五百羅漢圖》

【表目錄】

表一：《法住記》記載十六羅漢稱名及眷屬數目與住所

表二：唐、五代時期道釋畫家家族關係一覽表

表三：張元羅漢畫與舊來迎寺本 畫贊比較

表四：宋代世態相羅漢畫類型分析

表五：《大智度論》卷十二與卷十四「三施」內容分析

表六：羅漢經典中的「三施」表現

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

佛教於漢代初傳中國，至隋唐時期，無論從譯經數目或是寺院、僧人的數量上，皆顯示佛教於中國的傳播已達鼎盛。¹隨其歷史演進，過程中融合中國固有的民間信仰，發展許多與現世利益或福報因果有關的宗教信仰，其中羅漢信仰的產生便是一例。由於羅漢信仰形成的時間較晚，其圖像的流行，基本上乃應運於教化活動或是莊嚴佛國的宗教思想而來，因此，相較於北魏彌勒造像或是唐代相當普及的經變壁畫，羅漢藝術的盛行時間，在佛教藝術中是屬於較晚成熟的題材。

藉由黃休復(北宋時人)《益州名畫錄》(成書於 1006)之記載，可知五代時期已有多位道釋畫家曾進行羅漢畫的製作，但由於羅漢於佛教之位階不如佛、菩薩之地位，因此，在創作數量上，仍不及佛、菩薩等題材，被保存下來的作品也相當有限。

在研究材料與畫史紀錄等歷史條件不易尋找的情況下，羅漢信仰與羅漢畫的討論，歷來即非為美術史研究的重要議題。但即使如此，自 1908 年起仍有多位學者陸續為羅漢研究等問題提出新的研究成果。²據筆者掌握的資料，日人無外子於 1908 年即發表〈宋畫羅漢說〉一文，隨後 1954 年松本榮一發表〈高麗時代の羅漢圖〉，顯示日本學術界對於羅漢畫課題的重視，固然是因

¹ 隋文帝在位期間(581—604)剃度僧人二十三萬人，寫佛經四十六藏十三萬，二千零八十六卷，整理經典三千八百五十三部，造石像十萬六千五百八十尊，修復舊像一百五十萬八千九百餘尊。煬帝在位，共造寺塔十四所，修寫舊經六百一十二萬藏，二萬九千一百七十二部，新造佛像三千八百五十尊，剃度僧人六千二百人。見《法苑珠林》卷一百，《大正藏》，第五十三冊(東京：國書刊行會)，頁 1026。唐代佛教盛行之情形，《大唐大慈恩寺三藏法師傳》記載：京城及天下諸州寺宜各度五人。弘福寺宜度五十人。計海內寺三千七百一十六所。計度僧尼一萬八千五百餘人。唐玄宗開元年間全國佛教寺院總計五千三百五十八所。見慧立本釋、彥棕箋《大唐大慈恩寺三藏法師傳》卷七，《大正藏》，第五十冊，頁 259。(唐)李林輔，《唐六典》卷四(北京：中華書局，1992 年)，頁 125。據此統計，可見佛教在隋朝之盛況。

² 無外子，〈宋畫羅漢說〉，《國華》第 238 號(1908 年)，頁 235-240；松本榮一，〈高麗時代の五百羅漢圖〉，《美術研究》第 175 號(1954 年)，頁 4；田中豐藏，〈羅漢畫樣式の變遷〉，《中國美術の研究》(東京：二玄社，1964 年)；陳清香，〈羅漢圖像研究〉，《華岡佛學學報》第四期(1980 年)，頁 307-371；宮崎法子，〈傳裔然將來十六羅漢圖考〉(《鈴木敬先生還曆紀年中國繪畫史論集》(東京：吉川弘文館，1981 年)，頁 151~195；萊維·孝閔納著，馮承鈞譯，《法住記及所阿羅漢考》(台北市：老古文化事業，1982 年)等。

為日本地區至今仍保存了為數不少的宋元時期羅漢畫，因此羅漢畫研究已有卓越的成果。

相較於國內的研究成果，陳清香教授於 1980 年完成〈羅漢圖像研究〉一文，並在 1995 年集結其歷年羅漢藝術之研究，出版《羅漢圖像研究》一書，內文豐富，針對羅漢等相關資料進行了詳細的收集與分析。1982 年，楊美莉發表碩士論文《劉松年畫羅漢三軸之研究—兼論宋人之羅漢信仰》，是國內首篇針對單一羅漢畫作品進行風格分析與斷代研究的文章。八年後，李玉珉教授應台北故宮博物院羅漢畫特展發表〈住世護法羅漢〉、〈神通妙變羅漢畫〉兩篇文章，完整的、條理清晰的將羅漢信仰起源與羅漢畫之類別進行介紹。³雖然上述學者對羅漢畫提供厚實的研究基礎，但是在此後的十餘年間，羅漢畫的研究在國內並沒有太大的發展以及突破。⁴

從研究範圍的來看，大部分的學者似乎仍較留意於宋元時期渡日羅漢畫風格樣貌的探討，或是藉羅漢圖像重新追尋羅漢信仰的發展過程。⁵唯近年已有逐漸擴及時代性等議題，從社會功能性上探討羅漢畫形成的原因。但是，在研究對象上，日本學界對其所藏多組宋元羅漢畫，從二十世紀初起即已有多篇專文發表，反觀國內對於台北故宮博物院所藏南宋畫家劉松年《羅漢》三軸，除楊美莉一文曾針對此三幅畫作進行分析外，學術界對於南宋時期屬於宮廷畫師所繪之羅漢畫風格則較少著墨，遑論探討南宋宮廷羅漢畫之於南宋社會的影響與重要性，顯示「南宋宮廷羅漢

³ 李玉珉，〈住世護法羅漢—羅漢畫特展介紹之一〉，《故宮文物月刊》，8 卷 7 期(1990 年)，頁 4-19。〈神通妙變羅漢畫—羅漢畫特展介紹之二〉，《故宮文物月刊》，8 卷 8 期(1990 年)，頁 74-93。

⁴ 直至 2003 年起方有三篇有關羅漢畫的碩士論文被提出來，分別是余宥嫻，《丁雲鵬之佛畫研究》，中國文化大學藝術研究所，2003 年；陳福知，《阿彌陀佛經中的常隨佛學諸大阿羅漢—羅漢畫之創作研究》，國立台北師範大學，2003 年；石馥綺，《十八羅漢的象徵意義與風格分析之研究—以彰化地區為例》，國立彰化師範大學，2006 年。

⁵ 梅原猛，《羅漢：佛と人との間》(東京：都講談社，1977 年)、道端良秀，〈羅漢信仰史〉(《中國佛教史全集》第八卷，東京：大東出版社，1990 年)、井手誠之輔，《日本の美術—日本の宋元佛畫》(東京：至文堂，2001 年)、田中豐藏，〈羅漢畫樣式の變遷〉(《中国美術の研究》，東京：二玄社，1964 年)等。

畫」之議題至今仍未成爲學術研究關注的對象。

南宋初期，宮廷便已竭力重整畫院，約自 1155 年起，已有畫院活動的紀錄，⁶宮廷畫師中不乏製作道釋畫者，例如：蘇漢臣（北宋末南宋初人）、李崇訓（北宋末南宋初人）、李嵩（1166-1243）、劉松年（活動於 1174-1207）等人，其中畫史更記載劉松年曾繪羅漢圖等題材。⁷身爲宮廷畫師所製作的羅漢畫，其表現方式與民間有何不同，其特色爲何？功能性與目的性又是如何？以上皆是有待深入探討的議題。此外，今日保存於日本的羅漢畫，其多數是爲宋代明州地區（今寧波）職業畫家所繪，如以南宋至元這一段時間的羅漢畫發展而言，宮廷繪製的羅漢畫與寧波地區的羅漢畫，二者雖同爲南宋繪畫之代表，但畢竟因創作者、使用者或區域性因素等問題，使作品產生些微差距。由此可知，如欲全面了解南宋時期羅漢畫的面貌，宮廷與寧波地區的羅漢畫特色與來源，皆是必須徹底了解的對象。

有鑑於國內宋代羅漢畫研究的缺乏，筆者基於前賢之基礎，擬對南宋時期羅漢畫之風格派別、圖像來源進行分析，並以台北故宮博物院藏劉松年《羅漢》三軸（以下簡稱《羅漢》三軸）的時代背景、信仰基礎以及社會功能作爲觀察方向，試圖從歷史作品的圖像表現，探討南宋時期羅漢信仰與宮廷羅漢畫之種種面貌。

雖然今日學界普遍認爲《羅漢》三軸乃出自劉松年之筆，但筆者以爲，此三幅羅漢畫作品尙有許多問題有待進一步思考。首先是吾人如何肯定《羅漢》三軸乃南宋宮廷畫家劉松年所繪？此三幅作品與劉松年的繪畫風格有何關聯性？以及《羅漢》三軸的創作動機爲何？製作目的又爲何？由於此三幅作品擁有一致性的構圖編排，筆者不排除爲三幅一組的羅漢畫作品，倘若如此，

⁶ 鈴木敬，〈試論李唐南渡後重入畫院及其畫風之演變(上)〉，《故宮季刊》，第 17 卷第 3 期（1983 年），頁 67。

⁷ (清)厲鶚，《南宋院畫錄》卷四，收錄於于玉安主編，《中國歷代畫史匯編》第五冊（天津市：天津古籍出版社，1997 年），頁 238。

《羅漢》三軸在作品主題與羅漢信仰上便有了再次深入討論的空間。因此，由種種多元角度再次重新檢視劉松年《羅漢》三軸之畫史意義，實為有其必要性。是故，筆者欲藉由此次研究探討以下諸問題：

- 一、《羅漢》三軸與劉松年繪畫風格之關係？
- 二、《羅漢》三軸的製作動機與目的？
- 三、中國羅漢畫的發展以及各羅漢畫派別之差異？

研究佛教繪畫首要了解的是，並非是佛畫畫家所擁有的精湛技法，使得佛畫或是羅漢畫在中國歷史中歷久不衰。事實上，佛教畫像使其長久被描繪的原因，多是因為信仰傳播的緣故。因此，在討論如何自羅漢信仰的發展脈絡，展示《羅漢》三軸畫史意義的同時，對於帝王、供養人或畫家來說，製作羅漢畫能為其帶來的利益，亦是此次關心的議題。

第二節 研究範圍與方法

一、研究範圍與限制

羅漢畫的研究，如同日本學者高崎富士彥所說：「羅漢畫其展現的樣式之多，欲將其分類並非易事...並且畫中往往出現山水景緻或樹石人物、動物與建築等陪襯物品，如此更增加了羅漢畫的複雜性。」⁸於是乎，界定本文的研究範圍，可望對後續研究方向有正面性的幫助。

(一) 羅漢信仰類型之說明

從文獻中有關羅漢的祭祀活動以及寺院中的羅漢造像數目來看，羅漢信仰的種類有：賓頭盧羅漢、十六羅漢、十八羅漢以及五百羅漢。本研究欲根據以上四種羅漢信仰，探討中國地區普遍供養羅漢之行為，並在此基礎上觀察羅漢畫的發展進程。

羅漢信仰起於何時已不可考，已知西晉竺法護(活動於266~313)翻譯《彌勒下生經》便記載：釋迦佛囑咐迦葉等四大羅漢，在其入滅之後彌勒降生之前，應不入涅槃，為住世護法。由此可知西晉初期，中國地區已藉由佛教經典得知羅漢住世護法的特質。東晉道安始供養賓頭盧羅漢，但至唐以前，羅漢並未廣泛成為人民膜拜供養的對象。七世紀中，唐僧玄奘(602~664)譯出《大阿羅漢難提蜜多羅所說法住記》(以下簡稱《法住記》)，奠定我國十六羅漢信仰之基礎，隨後又增列數人發展出十八羅漢與五百羅漢信仰。

(二) 「羅漢畫」材料之說明

羅漢圖像的發展，多是以陪襯弟子且無身分表徵的姿態，逐步發展至具個人特徵的羅漢形象，除平面圖像之外，羅漢形象亦

8 高崎富士彥，《日本の美術3 羅漢圖》(東京：至文堂，2001年)，頁80。

有立體塑像。從保留較多早期佛教繪畫的石窟藝術來看，敦煌莫高窟北周 428 窟的《涅槃圖》，便有出家弟子與繪有頭光的弟子圖像，由於身分無法辨別，因此是否為羅漢身分尚不能肯定。之後在隋代 419 窟西龕、420 窟西龕、初唐 283 窟西龕、322 窟西龕及盛唐以後的諸多石窟中，皆可見迦葉、阿難二尊者的造像或圖寫於牆面上的佛弟子圖畫。⁹中晚唐以後，因《法住記》的傳播，十六羅漢的稱名始流傳於民間，以十六羅漢為題的創作大量出現於寺院雕塑或是書畫作品中。其所遍及的區域，除敦煌地區曾見到的羅漢壁畫與羅漢疏文外，今山東省濟南長清區靈岩寺亦有傳為宋代的泥塑羅漢像，¹⁰此外，前述已知，日本藏有多組宋代明州（今寧波）地區所產羅漢畫，而台北故宮博物院另有大理國（937-1253）畫師張勝溫（活動於 1172-1199）所繪《梵像卷》，卷中亦繪有十六羅漢像一組，由此可見，羅漢畫的製作乃遍及全國各地，製作者所選用的材料不一，有泥塑、石刻、壁畫、絹畫等等。由於造型眾多，又造像材質與表現手法皆有相當大的差異，礙於研究時間與題材分析等種種限制，本次研究將擇以平面圖像為主，目的為釐清羅漢畫風格發展的始末，以說明《羅漢》三軸於羅漢畫中的畫史問題。另外，此次研究涉及羅漢畫的演變，必要時需站在繪畫史的角度去觀察羅漢畫的種種，於是，自有羅漢相貌紀錄以來至南宋末期的羅漢畫，無論是文獻資料或圖像目錄，皆是此次研究極力搜尋的對象。

二、研究方法

在研究方法層面，本文擬以佛教經典、宋代史籍、方志、文人筆記等，配合視覺材料研析南宋時期羅漢信仰態度及劉松年之身份定位，並以下列四種方法，依序探討《羅漢》三軸之繪畫主題與畫史意義。

⁹ 參見《中國美術全集 雕塑篇 7 敦煌彩塑》(台北市：錦繡出版社，1989 年)，頁 38、44、76、86。

¹⁰ 陶思炎，〈靈岩寺泥塑羅漢吉祥衣飾探究〉，《東南文化》第 169 期(2003 年)，頁 78-80。

(一) 文獻整理法

全文首先以文獻整理法為基礎，進行羅漢信仰之分析。依《大正新修大藏經》與《新纂大日本續藏經》所收錄之《大阿羅漢難提蜜多羅所說法住記》、《佛說彌勒下生經》、《請賓頭盧法》等佛教文獻，以及唐道宣（596-667）所寫《道宣律師感通錄》、宋蔡條（北宋至南宋初人）《鐵圍山叢談》、南宋沙門宗曉（活動於1204年間）《施食通覽》以及南宋沙門志磐（活動於1258-1269）《佛祖統紀》等歷代文人、僧侶之著錄做為輔助材料，甚至是南宋及南宋以前之畫史資料，如：北宋黃休復《益州名畫錄》、北宋郭若虛（生卒年不詳）《圖畫見聞誌》等，建立佛教東傳中國至宋之羅漢信仰概貌，與十六羅漢或多人羅漢信仰之背景。

(二) 風格分析法

主要應用於探討羅漢畫發展與《羅漢》三軸斷代研究等問題。羅漢畫發展方面，利用考古文物與可信度高之繪畫圖錄，如敦煌莫高窟第十九窟、九十五窟、九十七窟等羅漢圖像；我國傳世羅漢作品：《羅漢》三軸；東傳日本的羅漢畫：清涼寺《十六羅漢圖》、高台寺本《十六羅漢圖》、宮內廳本《十六羅漢圖》、根津本《十六羅漢圖》、藤田本《十六羅漢圖》、金大受《十六羅漢圖》、陸信忠《十六羅漢圖》與周季常、林廷珪《五百羅漢圖》等，以及日本地區製作的仿唐式羅漢畫：舊來迎寺本《十六羅漢圖》。依據朝代的發展，將羅漢畫大致分為：漢唐時期的羅漢畫、晚唐、五代的羅漢畫、宋代的羅漢畫等三項，說明羅漢畫的演變經過，風格派別，並佐以羅漢畫之贊語，比對圖像及贊語的變化或是補足已無圖像流傳的遺憾，藉以顯現各朝代羅漢群像的異同。

《羅漢》三軸斷代研究方面。分別就作品內容依序探討三個面向：(一) 探討劉松年繪畫風格之師承。將依其活動背景、文獻紀錄以及傳稱作品，就劉松年在山水畫與人物畫作品中，觀察其線描表現、山石皴法與南北宋宮廷畫院之關係。(二)畫面結構與空間佈局分析。敘述畫家於有限的畫面中運用規律的配置，使畫面產生構圖之統一性。並經由同時期作品比對，見出《羅漢》三軸在空間布局上，與南宋繪畫所呈現的異同點。(三)探討《羅漢》三軸服裝紋樣裝飾之特色。比對宋代帝王肖像畫與寧波羅漢畫中人物服飾之用色技巧，區別宮廷繪畫與地方繪畫在裝飾技巧的差異性，並點出《羅漢》三軸與宋代帝王肖像畫的相似性。藉以說明《羅漢》三軸在製作上具有宋代宮廷相當重視的身分地位。

(三) 圖像學分析法

為釐清《羅漢》三軸之作品主題，本段嘗試採用潘諾夫斯基所提出圖像學之研究步驟：「作品形式」、「作品主題」以及「圖像意涵」依序進行探討。在「作品形式」部分，首先釐清《羅漢》三軸的作品數量，即採用圖像分析及交叉比對等方式進行研究，包括：作品名稱、羅漢名稱、人物相貌描述等。藉由比對分析，證明《羅漢》三軸組成條件與十六羅漢畫有根本上之差異。其次，確立畫面呈現之內容。針對三幅作品的畫面情境進行探討，運用敘事學順序法說明《羅漢》三軸之圖像表現。依據上述基礎作「作品主題」的分析，探討《羅漢》三軸中「財物施」、「恭敬供養施」、「法施」之意義。並與佛教經典中「三施」教義之內容進行對照，以指出此畫創作主題乃是經過特意安排之結果，

(四) 文獻詮釋法

本研究之目的除了說明《羅漢》三軸是依據佛教「三施」之主題而創作。在「圖像意涵」的探討上，筆者亦關心此畫於南宋宮廷的製作動機及其目的。《羅漢》三軸的製作年代對此畫的產生有何決定性的影響？又南宋的羅漢信仰所應用的範圍與《羅漢》三軸的製作是否有其相關性？以上皆是本研究欲進一步探討的問題。透過開禧年間寧宗朝政治發展之調查，了解關於《羅漢》三軸的時代背景，並觀察此時期南宋政治之狀態，對於羅漢信仰或是產生羅漢畫之必要性。使用文獻包括：脫脫《宋史》、李心傳《建炎以來朝野雜記》，釋志磐《佛祖統紀》，《高麗史》以及敦煌文獻「請賓頭盧疏文」等。



第三節 文獻回顧與相關問題討論

文獻探討方面，筆者將就羅漢信仰、羅漢畫史研究及其功能性，以及劉松年《羅漢》三軸繪畫風格之研究等面向，依序檢討學界對於羅漢信仰以及《羅漢》三軸所關注的問題與研究成果。

一、羅漢信仰的探討

如上述所說，日本因留有大批南宋時期的寧波羅漢畫，因此羅漢畫研究在日本美術史界已有一定之基礎，對於羅漢信仰、羅漢畫之起源、人物事蹟、創作類型等相關問題，已有深入之探討。關於羅漢信仰的研究成果，日本學者道端良秀著〈羅漢信仰史〉即自印度原始佛教典籍出發，討論中日羅漢信仰的歷程，包含十六羅漢、賓頭羅羅漢的事蹟、繪畫以及时人對羅漢信仰之態度，是一部相當完備的研究資料。¹¹以羅漢信仰為主題的專論並不多見，萊維·孝閔納著，馮承鈞譯《法住記及所阿羅漢考》是另一本專論羅漢信仰發展的書冊。此書主要針對《法住記》之內容，並以相關佛教經典逐一調查有關十六羅漢稱名的來源以及羅漢生平背景。篇後另有探討中國十八羅漢信仰的來源。¹²對於本研究在了解十六羅漢信仰時有不少的幫助。但是，以上書籍對於「羅漢」一詞的定義，不是過於攏長，便是假定閱讀者已大略熟之羅漢的由來，而簡易說明之。由於「羅漢」觀念的釐清乃觸及羅漢信仰的形成以及後人祭祀羅漢的動機，因此，在本研究中，將從佛教經典重新探討「羅漢」的名詞定義、思想背景與信仰本質，並藉由文獻方面探討羅漢信仰進入中國後的發展情形。在多種羅漢信仰類型中，王惠民與金文京則是少數論及賓頭盧羅漢信仰的學者。王氏一文，就敦煌莫高窟 285 窟中賓頭盧的事蹟畫，探討中國賓頭盧形象的起源以及敦煌地區供養賓頭盧的特點。但文中僅只是羅列陳訴賓頭盧的文獻事蹟，尚未進一步探討賓頭盧

¹¹ 道端良秀，〈羅漢信仰史〉，《中國佛教史全集》（京都：法藏館出版，1969年。）

¹² 萊維·孝閔納著，馮承鈞譯，《法住記及所阿羅漢考》（台北市：老古出版社，1982年。）

羅漢信仰與中國地區社會性格的關係。¹³金文京則在王氏的研究基礎上發表〈敦煌出土文書から見た唐宋代の賓頭盧信仰〉，其在賓頭盧信仰與民間信仰兩者之間的探討上，使羅漢信仰研究的層面更深入的關心信仰者的心理，並點出羅漢信仰中獨特的「現世利益」的關係。¹⁴此亦是本研究在探討羅漢信仰時所欲關心的議題，因此，將藉由更多的文獻以及經典的詮釋，說明羅漢信仰與「現世利益」之間相互牽連的關係。

二、羅漢畫史研究及其功能性之探討

誠如本文第一節研究動機之說明，日本方面因藏有多組宋元時期的羅漢畫，促使其於二十世紀初期即注意到羅漢圖像的多樣性，並且展開研究。縱觀過去羅漢畫的研究方式，約可分為三種：其一為從單一畫家及其作品進行繪畫風格的分析，如：1954年松本榮一即發表〈高麗時代の五百羅漢圖〉，此外，還有宮崎法子〈傳裔然將來十六羅漢圖考〉，戶田禎佑〈劉松年の周邊〉、楊美莉《劉松年畫羅漢三軸之研究—兼論宋人之羅漢信仰》、井手誠之輔〈大德寺伝来の五百羅漢図〉等研究。¹⁵其二為依據繪畫風格的發展探討羅漢畫史的演變，如：田中豐藏〈羅漢畫様式の變遷〉、陳清香〈羅漢圖像研究〉，以及百橋明穗〈十六羅漢図の源流とその系譜〉¹⁶。其三為針對某一特時期的羅漢畫樣貌探討時代與繪畫風格的關係，如：陳清香所發表的〈東渡日本の宋代羅漢畫〉與〈元代的羅漢畫〉兩篇文章，以及

¹³ 王惠民，〈古代印度賓頭盧信仰的產生及其東傳〉，《敦煌學輯刊》第1期(1995年)，頁72-78。

¹⁴ 金文京，〈敦煌出土文書から見た唐宋代の賓頭盧信仰〉，《京都大學人文科學研究所研究報告—唐代的宗教》(2000年)，頁195-219。

¹⁵ 松本榮一，〈高麗時代の五百羅漢圖〉，《美術研究》第175號(1954年)，頁39-42；宮崎法子，〈傳裔然將來十六羅漢圖考〉(《鈴木敬先生還曆紀年 中国絵画史論集》(東京：吉川弘文館，1981年)，頁151-195；戶田禎佑，〈劉松年の周邊〉，《東洋文化研究所紀要》第86冊(1981年)，頁337-366；楊美莉，《劉松年畫羅漢三軸之研究—兼論宋人之羅漢信仰—》，國立臺灣大學歷史研究所碩士論文，1982年；井手誠之輔，〈大德寺伝来の五百羅漢図〉，《日本の美術—日本の宋元仏画》(東京：至文堂，2001年)。

¹⁶ 田中豐藏，〈羅漢畫様式の變遷〉，《中国美術の研究》(東京：二玄社，1964年)；陳清香，〈羅漢圖像研究〉，《華岡佛學學報》第四期(1980年)，頁307-371；百橋明穗，〈十六羅漢図の源流とその系譜〉，《仏教美術史論》(東京都：中央公論美術出版，2000年)，頁397-407。

石守謙《宋元明外銷畫之研究一十三至十五世紀由浙江輸往日本之畫作與其在畫史上之意義》等研究。¹⁷

有關羅漢畫史的研究，田中豐藏係從日本所藏宋元羅漢畫與歷史文獻以說明羅漢畫自五代至宋的發展，文中提出羅漢畫的樣式自古即有「禪月式」與「龍眠式」兩種分別，但其並無說明此項分類的由來，雖然行文中可見田中豐藏懷疑「龍眠式」此一類型的可行性，改以提出五代畫家張玄所繪羅漢畫風格，即可能為南宋羅漢畫之基礎，但其仍然沒有捨棄引用「龍眠式」一詞，來作為宋代精細羅漢畫的代表，可見「禪月式」與「龍眠式」於日本地區羅漢畫研究中已是普遍的分類原則。除此之外，對於傳世羅漢畫風格的差異，田中氏是以地域性特色以及經濟文化的差異來解釋，其提出「巴蜀派」、「汴梁派」、「寧波派」等分別。整理而言，田中氏一文是以共時性的觀察角度對宋元之間羅漢畫樣式提出見解，初步的結果認為：羅漢相貌可分有「奇怪相」與「世態相」兩種，兩種皆能藉由背景的差異表現嚮往自然的隱逸思想而成為文人畫的一種，或是加入風俗畫寫實主義的特色，華麗的裝飾宛如當時貴族理想的寫照。陳清香一文則是採取歷時性的角度，從敦煌的佛教壁畫始說明早期羅漢畫發展之源流，再述及唐代《法住記》的翻譯促使十六羅漢信仰以及圖像的興起，並藉由文獻提出五代僧人畫家貫休所繪醜陋、怪異的羅漢畫對於宋代之後野逸體羅漢畫的影響。作為與貫休「野逸體」羅漢畫相對的「世態相」羅漢畫，楊氏亦以「龍眠式羅漢畫」作為南宋精細設色畫之代表，雖然楊氏提出此精細羅漢畫風格早於五代張玄羅漢畫中即已展現，但是對於釐清五代至宋羅漢畫風格發展的始末，以及風格轉變的原因，以上二則研究皆無更詳細的說明。而百橋明穗於 1992 年發表的新文章，主要探討日本收藏渡日羅漢

¹⁷ 陳清香，〈東渡日本的宋代羅漢畫〉、〈元代的羅漢畫〉，同收入陳清香《羅漢畫研究》(台北市：文津出版社，1995年)，頁 187~215，頁 217~254；石守謙，《宋元明外銷畫之研究一十三至十五世紀由浙江輸往日本之畫作與其在畫史上之意義》(行政院國家科學委員會專題研究計畫成果報告，1995年)，頁 37~48。

畫以及鎌倉之後日本本地所做的羅漢畫之系譜發展。首先百橋明穗遇到的難題是，如欲以傳統張玄「世態相」或貫休「胡貌梵像」的方式來區別現存的宋代羅漢畫，其實並不容易。例如現藏東京博物館的來迎寺十六羅漢圖與清涼寺本十六羅漢圖，以及所謂禪月樣羅漢圖，在作品風格上差異甚大。透過東京博物館藏來迎寺本畫中故事性的情節，學者認為不排除有來自西域繪畫的影響，可惜，文章中並沒有再深入舉證說明。雖然百橋明穗懷疑傳統二系統可能不足以將這些傳世作品進行歸類，但是行文中，其又將諸多宋代羅漢畫排除在二系統之外，對於歷經長時間的發展，圖像可能因時代風格改變而產生的差異並無說明。整體而言，百橋明穗一文並沒有解決五代至宋羅漢畫風格發展的問題。

縱觀羅漢畫史的研究，筆者認為今日對於五代至宋之間羅漢畫的發展仍然處於相當模糊的階段，縱然有作品傳世，但是對於作品之間的差異性，以及風格的不連續性，仍然無法給予合理的解答。據此，筆者以為有關「世態相」羅漢畫及「野逸體」羅漢畫之圖像起源，實有必要再次加以釐清。而宋代畫家對於五代繪畫學習角度的差異，可能是形成羅漢畫風格轉變的因素之一。除此之外，「龍眠式」一詞是否可以合理的成為南宋羅漢畫的代名詞，亦是考量的重點，如果捨去了「龍眠式」的說法，那麼對於傳世作品中兩種不同風格的羅漢畫又該如何定位？透過學者的研究發現，如單以傳世圖像是無法解決上述問題，可見羅漢畫史的研究仍須仰賴文獻資料以彌補不足之處。

近年來日益增多的研究結果，讓過去以探討羅漢畫風格為主的討論，出現新的研究方向，其中羅漢畫的功能性與時代意義，是近年來另一項被關注的課題。台灣學者楊美莉與日本學者井手誠之輔皆曾對《羅漢》三軸之功能性提出討論。楊美莉於碩士論文中表示，《羅漢》三軸的性質應是屬於一裝飾性的羅漢供養

畫。¹⁸只可惜文中對於此組羅漢畫的功能性未有深入的討論，致使此組畫作的性質並未完全顯現。反觀井手誠之輔便清楚的提出，此三幅作品除華麗的裝飾外，另具有鮮明的禮拜畫性格。¹⁹過去井手誠之輔曾於〈大德寺伝来の五百羅漢図〉一文中提及，藉由畫中銘文記載，此五百羅漢圖可能是作為宋時東錢湖四時水陸道場的法會之用，人民供奉羅漢畫的目的應是期盼東錢湖水事順利，以豐富生活。且從五百羅漢畫的銘文中，發現贊助者之姓名不乏當地士大夫的身分。此顯示，羅漢圖可能應用於法會、祭祀等儀式性的場合，羅漢畫的製作目的並非僅止於單純的觀賞活動。²⁰透過井手誠之輔的研究，發現羅漢畫的製作乃具有特定之社會意義。同理推測，《羅漢》三軸若從宗教信仰面向來看，是否亦有如同大德寺五百羅漢圖一般具有特定之功能，據此，筆者以為此畫當有值得深入研究之意義。在這基礎上，本研究欲觀察《羅漢》三軸的製作動機與目的，過程中將探討作品與社會環境之關係，以尋求此畫在畫史意義中獲得更適切的定位。

三、劉松年與《羅漢》三軸繪畫風格之探討

回顧過去，劉松年的相關資訊或專書目前共有六冊，分別是鄧嘉德撰寫《南宋四大家：劉松年、李唐》、楊美莉之碩士論文《劉松年畫羅漢三軸之研究—兼論宋人之羅漢信仰》，以及後續所撰寫的《中國巨匠美術週刊：劉松年》。期刊論文方面，主要有戶田禎佑〈劉松年の周邊〉作為日本方面對劉松年研究之代表。另有三本圖錄型書籍出版，皆以劉松年《羅漢》三軸為主題，似乎是因相關展覽而出版。其中以楊美莉之碩士論文以及戶田禎佑的研究較為深入。

¹⁸ 楊美莉，前引書，頁 32~36。

¹⁹ 日本放送出版協會編，《故宮博物院 2 南宋の絵画》（東京都：日本放送出版協會，1998 年），頁 83。

²⁰ 井手誠之輔，〈大德寺伝来の五百羅漢図〉，《日本の美術—日本の宋元仏画》（東京：至文堂，2001 年）。亦曾於 2005 年 9 月發表於台北故宮博物院，見〈論寧波佛畫的多樣性—以大德寺的五百羅漢圖為例〉。

楊美莉一文，主要藉著分析《羅漢》三軸印章、簽署、用色、筆法等問題，討論劉松年的繪畫風格，並為此畫進行斷代。文中提及《羅漢》三軸因有「皇姊圖書」印，因此成畫年代可以追溯到元代時期，對於畫上「內府書畫」的年代考訂，只表示其可能為元代收藏印，亦或是元代以前，作者並未對此提出確實肯定的意見。簽署問題的討論，作者認為此三幅作品合乎宋代畫家習慣在較隱密的地方簽上繪畫年代或姓名，且書法用筆一致，判斷畫上簽署乃同一人所為。而用色方面，文中直接表示此三張作品的用色接近南宋院畫風格，相較於同時期寧波地區的羅漢畫，《羅漢》三軸在用色上較為靈活、豐富，是當時宮廷所崇尚的典雅色調。用筆上大多是中鋒運筆，下筆尖細，羅漢人物的描繪，強調身體的骨感以及面部與毛髮的精密描繪，強調寫實性以及骨架的合理性。山石技巧推測劉松年可能承接李唐筆法的影響。初步提出此三軸羅漢畫是劉松年所繪，創作年代認為最晚元代時就已經存在。此論文主要著重在《羅漢》三軸的斷代研究，對於宋代的羅漢信仰以及同時代的作品特徵，僅只是以諸多文獻說明此時期的現象而已。整體而言，此篇論文所提供的文獻資料相當充實，論述範圍頗為廣泛。但是，文獻中所呈現的社會現象未能有效串聯，使之無法具體反映出《羅漢》三軸於南宋社會的時代性特色。此外，辯證過程似乎稍嫌簡略，對於劉松年的師承背景、及《羅漢》三軸繪畫風格的來源皆並無深入的說明。

針對楊氏一文未能解決的問題，以及《羅漢》三軸社會功能性之探討，本研究將分別於「第四章劉松年《羅漢》三軸風格探討」，從劉松年之活動年代、師承關係，以及當時宮廷畫院中的主流風格，重新檢討南宋初期畫壇的主流風格以及對劉松年的作品風格可能產生的影響。

另一方面，日本學者戶田禎佑所發表的〈劉松年の周邊〉亦是與楊氏一文同時期之作品，不過，其是以南宋時期多位畫家的作品風格，來見出劉松年作品可能出現的共同時代性特徵。內文

提出明代收藏家張丑於《清河書畫舫》將劉松年列為南宋四大家之首，並給予極高的評價，但相較於馬遠、夏珪於日本的高知名度，劉松年的名氣卻不如前二者，因此促使其對劉松年繪畫風格的關心。對於劉松年的風格研究，戶田學者研究指出：欲探討劉松年的繪畫風格是如何形成的，並不是容易的事情，相較於馬遠、夏珪繪畫中所表現出來的統一性，劉松年多樣的繪畫風格卻不知根據何者。其透過對於《醉僧圖》、《唐五學士圖》的圖像分析，認為〈醉僧圖〉應是劉松年畫的摹本，畫中強烈的輪廓表現、大且彎曲的樹幹型態以及繁茂的松針，這些被誇張化的造型，可能緣自於後人對劉松年畫的了解。而另一方面，傳為劉松年所作的《唐五學士圖》，其人物、松樹的描寫卻與《醉僧圖》截然不同，這使得劉松年的人物、樹石出現兩種繪畫風格的情形。戶田學者認為這情形亦出現於《羅漢》三軸的作品中，並指出此三幅作品可能部份為劉松年指導他人所製作，以至於在畫面佈局上出現一幅繁複另一幅寬闊的微妙差異。²¹縱觀全文，戶田氏是以《羅漢》三軸並非完全出自劉松年之筆來討論，但又認為此畫在色設上具有南宋的特質，因此提出此畫可能為多人創作的疑問。針對戶田禎佑所說，本研究認為從戶田氏所研究的角度，也就是以劉松年同時期畫家的畫風來見出《羅漢》三軸的作品特色，其實並不能釐清《羅漢》三軸繪畫風格形成的原因。主要是因為，戶田氏文中所列舉之畫家，其活動年代皆晚於劉松年，對於劉松年之學習經過並無深入探討，在未清楚其畫學經歷之時，又如何知曉其真正畫風為何。基於討論《羅漢》三軸的斷代問題以及此畫與劉松年的關係，本研究將一併於第四章中，自劉松年的繪畫風格談起，包含劉氏在山水畫以及人物畫的師承、以見出《羅漢》三軸作品之繪畫風格於南宋宮廷中的定位。

除此之外，《羅漢》三軸作品數量的問題亦是多位學者關心

21 戶田禎佑，前引書，頁 337~366。

的議題，²²由於關係到羅漢信仰與繪畫題材等面向，因此必須要審慎討究。日本學者板倉聖哲以為：劉松年〈羅漢三軸〉可能是以「十六羅漢圖軸」中現存的三幅。²³但上述說法現階段仍屬於臆測的結果，不見專文對此議題提出說明。由於當時以十六羅漢畫為題材的作品眾多，以單一羅漢形象為主題的羅漢畫並不常見，又傳世過程難免有遺失的現象，因此學界提出十六羅漢說的想法，亦不難理解。如欲解決此項問題，必須了解此三幅畫作的作品主題，以及其是否以十六羅漢為製作對象，本研究將藉由佛教教義的探討與圖像的比對，進行此畫作品數量的觀察。

上述問題的指出，無非是希望基於前賢的研究成果對《羅漢》三軸做更深入的探討。畫史意義的問題涉及歷史、宗教、美術等各個方面，因此本研究所關心面向共有下列五點：除了《羅漢》三軸的斷代問題，對於南宋末以前羅漢畫的發展脈絡、《羅漢》三軸於宋代羅漢畫中的風格特色、《羅漢》三軸的作品主題以及宋代羅漢信仰的多樣性形成《羅漢》三軸製作動機等問題，皆是本次研究欲說明的事項。斷代史部份，楊美莉與戶田禎佑已分別用不同的研究方式，肯定此組畫作為南宋時期的作品。本研究於二人研究基礎上，將再深入探討劉松年師承背景，使其繪畫風格能更清楚的表現出與《羅漢》三軸的共通性。另外，有關《羅漢》三軸的作品主題以及製作動機的討論，據筆者所知，至今的研究中尚無人針對《羅漢》三軸論及此項議題。因此，本研究將從圖像學角度以及學習井手誠之輔對大德寺《五百羅漢圖》的觀察角度，從時代背景、宮廷政治以及南宋羅漢信仰等面向，再深入討論之。過程中，盡可能全面考慮南宋羅漢信仰與劉松年的繪畫風格可能對《羅漢》三軸產生的影響，期盼對《羅漢》三軸的畫史意義提出較為合理的解釋。

22 徐邦達、板倉聖哲等人皆各自提出「十六羅漢圖軸」之說。徐邦達編，《中國繪畫史圖錄》（上海：人民美術出版社，1994年），頁220。

23 板倉聖哲的觀點請參照，世界美術大全集東洋編編集委員會編，《世界美術大全集·東洋編南宋·金》（東京都：小學館，2000年），頁377。

第二章 中國羅漢信仰之發展

第一節 「羅漢」定義與信仰的展開

筆者是以釐清南宋劉松年《羅漢》三軸之畫史意義為本次研究目的，對於此一信仰的來源，理當自「羅漢」一詞之起源、信仰本質以及發展過程進行全面性的了解，並且分析中國羅漢信仰建立以來，南宋以前各期羅漢畫的表現，期望在羅漢信仰的基礎上為羅漢畫的發展獲得具體而完整的認識。

一、「羅漢」名詞定義與果位意含

羅漢，又名阿羅漢，一詞音譯於梵語 arhat，其意譯據《大智度論》卷三、《大乘義章》卷十七、《翻譯名義集》卷一、卷二等，舉出其有殺賊、不生、應供三義。稱為阿羅漢三義。殺賊：賊，指見、思之惑。指阿羅漢能斷除三界見、思之惑，故稱殺賊。不生：即無生。得阿羅漢果者可證入涅槃，而不復受生於三界中，故稱不生。應供：乃說阿羅漢斷盡一切煩惱，智德圓滿，應受人天以種種香、花、瓔珞、幢幡、伎樂等供養者，故稱應供。²⁴以上諸說，皆意指「羅漢」乃是脫離生死輪迴、斷除三界見、思之惑、且堪受世間供養之聖者。因此「羅漢」原意所指並非聖者之代稱，而是修行之果位。

阿羅漢果位乃是小乘佛教中「聲聞四果」之最高果位。「聲聞」意指聽聞佛陀教法。而「聲聞四果」，便是指聲聞佛法而修行所得的四種果位。依經典《阿含經》、《四分律》所載，四果即「須陀洹果」、「斯陀含果」、「阿那含果」、「阿羅漢果」。初果須陀洹(Srotaapanna)，意譯即為「入流」，「初入聖人之流」之意，乃佛教中最初的修行位階。二果斯陀含(Sakrdgamin)，意譯「一往來」。指已除欲界一品至五品之惑，

²⁴ 羅漢意譯俱《佛光大辭典》之解釋，有更多之解釋，除本文所提應供、殺賊、不生等，亦有「應」、「應真」、「無生」、「無學」、「真人」等意，但上述名稱之意皆與「應供」、「殺賊」、「不生」近似，因此，本文取上述三種出於經典解釋之名詞以代表之。見慈怡編，《佛光大辭典》，(台北：佛光出版社，1988年)，頁964、6432。

若更斷除欲界第六品之修惑，尚須由天上至人間一度受生，方可進入涅槃，稱為斯陀含果。三果阿那含(Anagamin)，意譯「不還」、「不來」、「不來相」，意指已斷盡欲界九品之惑，不再還來欲界受生。四果阿羅漢(arhat)，意即修到此果位者，四智圓融無礙而無法可學，故又稱無學、無學果；得阿羅漢果者乃證得所有智慧，無所不知，為聲聞乘的最高果位。

今日對於「聲聞四果」之解釋仍普遍引用小乘佛教之說，即使是在大乘佛教興起之後，羅漢位階的詮釋，仍舊以小乘佛教之定義為基礎。但大乘佛教依然提出其對「四果」之解釋，《大乘莊嚴經論》記：

菩薩有四種果。一者入初地時生如來家。是須陀洹果。二者於第八地中而得授記。是斯陀含果。三者於第十地中而得受職。是阿那含果。四者佛地。是阿羅漢果。前三是學果。第四是無學果。²⁵

其上所云，在大乘佛教的詮釋裡，得菩薩之位階者亦得阿羅漢果，並且也是依據須陀洹果、斯陀含果、阿那含果、阿羅漢果之順序，只不過此處四果的修行方式與小乘佛教所提有差異。由於大乘佛教的四果之說，於中國地區並不常見，長期以來，信眾還是依據小乘佛教的說法來解釋羅漢修行的位階問題。

在小乘佛教裡，佛亦稱為羅漢，因為佛亦達到斷除三界見、思之惑，智德圓滿之境界。而達羅漢果位者雖是藉由「聲聞四果」依序修行，且獲得佛所證悟之真理，但是阿羅漢與佛之間終究有明確的差別，依據《雜阿含經》卷第三第七十五經所言：

佛告比丘。諦聽。善思。當為汝說。如來·應·等正覺未曾聞法。能自覺法。通達無上菩提。於未來世開覺聲聞而為說法。謂四念處·四正勤·四如意足·五根·五力·七

²⁵ 《大正藏》，第三十一冊，頁 650。

覺·八道·比丘·是名如來·應·等正覺未得而得·未利而利·知道·分別道·說道·通道·復能成就諸聲聞教授教誡·如是說正順·欣樂善法·是名如來·羅漢差別。²⁶

此段經文主要說明佛是未曾聞法，依著自己的修學，觀察與思惟，證覺四聖諦之真理而解脫。²⁷意指佛是具足自覺、覺他、覺行圓滿者，如實知見一切法之性相，成就等正覺之聖者。但阿羅漢弟子則是在佛陀的教導下，證覺緣起與四聖諦之真理。也就是說阿羅漢果者通常需藉由「聲聞」佛法而證得解脫，因此往後的羅漢形象往往被界定為出家比丘之身分，亦是由此而來。但由於羅漢已修得三明、六通之境地，於是乎，後世經典中羅漢不僅是智慧圓滿的象徵，更被解釋為一位無所不能的聖人。

二、早期羅漢信仰的思想背景與本質

今日羅漢信仰研究，多數學者皆以西晉竺法護(3-4世紀)所譯的《佛說彌勒下生經》為最早論及羅漢義務之經典。²⁸此經內容主要敘述釋迦佛為弟子們宣說彌勒菩薩在未來世，將從兜率天下生，成道說法以度大眾。其中指出大迦葉比丘、屠鉢歎比丘、賓頭盧比丘、羅云比丘。此四大聲聞，奉釋迦佛之要求為守護佛法至彌勒降生。

關於《佛說彌勒下生經》的來源，今本大正藏《佛說彌勒下生經》是記載西晉竺法護為此經之譯者，但經典之後的附註卻又表示，在舊宋本中，該經是闕譯者的。²⁹如此關於《佛說彌勒下生經》究竟為何人所譯，其來源如何？對於羅漢提出甚麼樣的解釋？今有學者研究認為今本大藏經所載《佛說彌勒下生經》應是

²⁶《大正藏》，第二冊，頁19。

²⁷ 四聖諦：即指苦、集、滅、道四種正確無誤之真理。此四者皆真實不虛，故稱四諦、四真諦；又此四者為聖者所知見，故稱四聖諦。四諦大體上乃佛教用以解釋宇宙現象的「十二緣起說」之歸納，為原始佛教教義之大綱，乃釋尊最初之說法。見慈怡編，前引書，頁1840。

²⁸ 李玉珉，〈住世護法羅漢—羅漢畫特展介紹之一〉，《故宮文物月刊》，8卷7期（1990年），頁9。

²⁹《大正藏》，第十四冊，頁423。

一本失譯經典，並非竺法護之譯本，而是在後人找到該經，而錯將該本列為法護之名，並且此項錯置早已在宋本大藏經中出現。

30

研究者藉由今本大正藏《佛說彌勒下生經》之附註文字記載：

按開元錄有譯無本，中有法護譯彌勒成佛經，一名彌勒當來下生經者，乍觀此經，即彼失本而還得之。其實非也，何則羅什譯彌勒成佛經目下注云，與下生經異本，與法護譯彌勒成佛經同本。兩譯一闕則彼失本經，非此下生經六譯三失之一者明矣。³¹

比對《開元釋教錄》卷第十四「有譯無本」所記：

彌勒成佛經一卷，一名彌勒當來下生經十七紙，西晉三藏竺法護譯(第一譯)，右一經前後兩譯一存一闕。

研究者認為，如依據《開元釋教錄》所提，竺法護翻譯的《彌勒成佛經》又名「彌勒當來下生經十七紙」，同經二譯一存一闕。那麼大正藏中鳩摩羅什《彌勒成佛經》之註釋，為何提出既然已譯《彌勒下生經》，又何譯《彌勒成佛經》。因此判斷《彌勒下生經》與《彌勒成佛經》是不同的兩本經典。而《開元釋教錄》的紀錄，使人誤以為竺法護又譯了《彌勒下生經》一本。

關於竺法護所譯彌勒經典，南朝梁僧祐《出三藏記集》記載³²：

³⁰ 釋道昱，〈中國早期的彌勒信仰—以道安為主的探討〉，《正觀雜誌》第二十期(2002年)，頁147~149。

³¹ 《大正藏》，第十四冊，頁423。

³² 僧祐所編《出三藏記集》乃今日中國現存最早的佛教文獻目錄，全卷記述印度佛經的源流和中國譯經的淵源，共著錄漢至梁間所譯佛經2162部4328卷，中外32位譯經高僧傳記，書後收錄中國學者和僧人撰寫的論文或論著。名錄的搜集，《出三藏記集》以新集撰出經律論錄為中心，另合併前人所撰的十七篇目錄而成，其中包含東晉道安(312~385)所作《綜理眾經目錄》之古異

《彌勒成佛經》一卷(與羅什所出異本)…彌勒本願經一卷
(或云彌勒菩薩所問本願經)³³

而鳩摩羅什(344-413)所譯之經典，《開元釋教錄》有如下說明：

彌勒成佛經一卷，第二出與法護彌勒成佛經同本，弘始四年出見二秦錄及僧祐錄。彌勒下生經一卷，一名彌勒受法經，初云大智舍利弗，與彌勒來時經同本，第四出亦云彌勒成佛經，亦云下生成佛或云當下成佛，見二秦錄及僧祐錄。³⁴

《出三藏記集》以為竺法護所譯《彌勒成佛經》與羅什所出異本。但《開元釋教錄》卻認為鳩摩羅什《彌勒成佛經》與法護彌勒成佛經同本。而另一《彌勒下生經》前後竟有六種名稱，在不斷翻譯的情形下，且又經過長年的流傳，經文名稱的重疊使其來源難以判斷。

根據以上文獻，筆者僅以有限資料對此疑問稍加補充。即從文獻資料以及今本大正藏的經文內容來看，當初鳩摩羅什既所譯《彌勒下生經》與《彌勒成佛經》確實為不同的兩本經典。由於竺法護譯《彌勒成佛經》已是事實，³⁵而兩本《彌勒成佛經》從異本轉變為同本之結果，筆者認為，倘若如《出三藏記集》所提，兩本《彌勒成佛經》內容並不相同，那麼即有可能竺法護所譯的《彌勒成佛經》其內容近似今日的《彌勒下生經》，而在唐代因故缺失，留下「彌勒當來下生經十七紙」的部份，如此便能說明《開元釋教錄》裡以為「彌勒成佛經一卷，一名彌勒當來下生經十七紙，西晉三藏竺法護譯(第一譯)，右一經前後兩譯一存一闕。」的記載。但亦有可能《彌勒下生經》是後人補上，並冠

經錄、失譯經錄、涼土異經錄、關中異經錄、疑經錄等。輯錄的年代橫跨東漢至南朝梁代。

³³ 《大正藏》，第五十五冊，頁8。

³⁴ 《大正藏》，第五十五冊，頁512。

³⁵ 僅只是今本大正藏裡並無記載竺法護所譯的《彌勒成佛經》，亦可以說此經早已遺失。

以竺法護爲譯者。無論如何，《彌勒下生經》被認爲是竺法護所譯的情形，最早可以推斷是從唐《開元釋教錄》時便已出現。

那麼究竟今本《佛說彌勒下生經》其來源爲何？據今日留存的文獻比對後發現，《佛說彌勒下生經》之內文亦出現在東晉瞿曇僧伽提婆所譯《增一阿含經》第四十四卷中，且其內容完全相同。查東晉道安所著〈增壹阿含經序〉，內容指出《增一阿含經》最初乃是由符秦曇摩難提誦出，竺佛念譯傳，曇嵩筆受，而翻譯成漢文的時間約成於東晉大元九年至十年間（384-385）。初成四十一卷，分上、下二部，上部二十六卷完整無誤，下部所見十五卷，另有遺失部分內容。³⁶但今日大正藏所集《增一阿含經》上下二部共有五十一卷，較道安所記多出十卷，此增加的內容，過去研究以爲，應是東晉瞿曇僧伽提婆於晉太元年間(376-396)重譯後之結果。³⁷而從《佛說彌勒下生經》內容與《增一阿含經》第四十四卷完全一致的情形判斷，彌勒下生的情節可能因廣受宣傳而從《增一阿含經》中獨立成爲單行本，以便流通。³⁸倘若如此，所謂西晉竺法護所翻譯的《佛說彌勒下生經》，即有可能是出於符秦曇摩難提所提湧的《增一阿含經》或東晉瞿曇僧伽提婆再次翻譯的《增一阿含經》。僅只是曇摩難提之譯本今已遺失，因此，此二本之差異已無從得知。

在了解《佛說彌勒下生經》內文之出處後，即刻探討《增一阿含經》內容與成書經過，此將有助於了解羅漢住世護法之特性之思想背景。《增一阿含經》的成立可以推算到佛滅後第一次結集，由於釋迦佛說法時並沒有文字記錄，因此，後人乃將教法加以整理，統一編集，以適合傳承。第一結集的時間，據《五分律》〈摩訶僧祇律〉卷三十二等載，爲佛寂滅當年，佛大弟子摩訶迦葉，率五百比丘到王舍城，自任上座，征得眾比丘的同意，

³⁶ 《大正藏》，第二冊，頁 549。

³⁷ 釋道昱，〈中國早期的彌勒信仰—以道安爲主的探討〉，《正觀雜誌》第二十期(2002 年)，頁 189~190。

³⁸ 同上註，頁 150~151。

由阿難誦經、優婆離誦律，再由諸長老將所誦出之經、律檢討修訂，編輯而成。³⁹由於初期是以口傳方式記憶傳承，又因佛弟子領納之不同，而各有其相異之思想，經過多年口耳相傳，教團決議以文字方式將之紀錄，如此便形成最早的佛教經典，有《長阿含經》、《中阿含經》、《雜阿含經》、《增一阿含經》等。查「阿含」一詞，意指所傳承之教說，或傳承佛陀教法之聖典。⁴⁰而《增一阿含經》之內容，序品中主要敘述阿難傳誦、本經結集之因緣；其篇章依法數之次第，自一法順次增至第十一法分類而成，故稱增一。傳統上，視阿含經為小乘經典，但近年透過相關研究，發現《增一阿含經》之內容包含佛陀的世界觀、人生觀及實踐的方法等，若以純粹大乘思想或小乘思想來區分，其實並不完全適合，畢竟其根源是產生於第一次集結之時，其應是屬於原始佛教的教義。但又由於經中嘗提及大乘思想，因此，此集結內容可以說是為了了解大乘名相所做的一部典籍。⁴¹

以下便透過《增一阿含經》之部分內容，以見經中對於羅漢身分之定義。首先乃是《佛說彌勒下生經》裡對於四大聲聞的紀錄，也就是《增一阿含經》的部分內容：

爾時世尊告迦葉曰。吾今年已衰耗向八十餘。然今如來有四大聲聞。堪任遊化。智慧無盡眾德具足。云何為四。所謂大迦葉比丘。屠鉢歎比丘。賓頭盧比丘。羅云比丘。汝

³⁹ 此一說法，為史學界所普遍認為較可信者。：此外另有三種說法：(一)依四分律卷五十四、十誦律卷六十、大智度論卷二等所學，阿難誦經、論（阿毘曇藏）、優婆離誦律。又付法藏因緣傳卷一謂阿難誦經、優婆離誦律、迦葉誦論。然據迦葉結經、撰集三藏及雜藏傳等書所舉，則稱三藏皆由阿難誦出。(二)據大唐西域記卷九、部執異論疏等載，迦葉召集五百阿羅漢舉行第一次結集之時，尚有數百千人以婆師婆為首，而另行結集五藏，稱為窟外結集、大眾部結集，以別於迦葉之窟內結集、上座部結集。然學者之間對此說之看法不一，或謂此說恐係諸部分裂之後，上座部之徒所虛構之說法，而予以否定。(三)大乘經結集。據菩薩處胎經卷七出經品所載，迦葉命阿難誦出菩薩、聲聞、戒律諸藏，共集出八藏。此外，據大智度論卷一〇〇、金剛仙論卷一等載，迦葉於耆闍崛山結集小乘三藏之同時，文殊、彌勒等於鐵圍山，與阿難共同結集大乘經典，此稱鐵圍山大乘結集。然此說疑係大乘佛教興起後之傳說。見慈怡編，《佛光大辭典》(台北：佛光出版社，1988年)，頁5187。

⁴⁰ 見慈怡編，前引書，頁3617。

⁴¹ 此於經文開始的序品中即顯現出來：更有諸法宜分部，世尊所說各各異，菩薩發意趣大乘，如來說此種種別，人尊說六度無極：布施、持戒、忍、精進，禪、智慧力如月初。速度無極觀諸法。周伯勳，〈早期中國佛教的大乘小乘觀〉，《文史哲學報》，第38期(1990年)，頁241。

等四大聲聞。要不般涅槃。須吾法沒盡。然後乃當般涅槃。大迦葉。亦不應般涅槃。要須彌勒出現世間。⁴²

以上宣說，彌勒欲在未來自兜率天下生，為世人說施論、戒論、生天之論。而佛之四大聲聞，皆須常駐於人世，持護佛法待彌勒降生。另外，在《增一阿含經》中，記錄眾多比丘到舍利弗處，問其關於羅漢比丘當思惟何等法。舍利弗云：

汝等所問何其過乎。羅漢比丘所作以過。更不造行。有漏心得解脫。不向五趣生死之海。更不受有。有所造作。是故。諸賢。持戒比丘。須陀洹。斯陀含。阿那含。當思惟此五盛陰。如是。諸比丘。當作是學。爾時。諸比丘聞舍利弗所說。歡喜奉行。⁴³

上述說明，羅漢已是煩惱漏盡俱得解脫，不受生死輪迴之苦的人，且表示諸修行人應以達成羅漢果之目標不斷學習之。達成羅漢果後，可得世人之供養，並須以傳承佛法為其所業。例如《增一阿含經》所載，大目犍連、迦葉、阿那律與賓頭盧，為渡化跋提及其姊，逾越佛之規定，施行神通以示服人，雖日後遭佛之責難，但由內文之起始即可見出佛欲使人人盡信三寶之大願：

聞如是。一時佛在羅閱城迦蘭陀竹園所。與大比丘眾五百人俱。是時。四大聲聞集在一處。而作是說。我等共觀此羅閱城中。誰有不供奉佛。法。眾作功德者。由來無信者。當勸令信如來。法。僧。⁴⁴

如此看來，在原始佛教階段，無論是佛在世或涅槃之後，傳法的責任乃是每一位佛弟子之責任，此當包含已達三明、六通的羅漢。因此就經文所帶來的影響，羅漢具有護法的特性乃是自原始佛教時期便已確定。而中國地區直至西晉末《增一阿含經》的

⁴² 《大正藏》，第十四冊，頁 422。

⁴³ 《大正藏》，第二十六冊，頁 690。

⁴⁴ 《大正藏》，第二冊，頁 646。

傳譯以及單行本《彌勒下生經》的廣泛流傳後，羅漢守護佛法使之不滅的身分才成爲中國人民普遍的認知。

三、中國羅漢信仰之緣起

首先必須先了解的是，羅漢並非在《佛說彌勒下生經》傳出的當時即於中國成爲一種信仰。如上述所言，約四世紀時人民對於羅漢的認知是一個爲住世護法待彌勒下生的身分。而對於是否具有「信仰」的行爲，筆者界定爲：乃具有一定形式的祭祀、圖像或祈禱文字時，即可達成「信仰」形成的條件。那麼中國的羅漢信仰是於何時展開？據筆者掌握的資料顯示，最早的羅漢供養紀錄乃是南朝慧皎（497~554）《高僧傳》所載，東晉道安法師（314-385）供養賓頭盧羅漢一事：

安常注諸經恐不合理。乃誓曰。若所說不堪遠理。願見瑞相。乃夢見胡道人頭白眉毛長。語安云。君所注經殊合道理。我不得入泥洹住在西域。當相助弘通可時時設食。後十誦律至。遠公乃知。和上所夢賓頭盧也。於是立座飯之。處處成則。

但在此之前，尙未曾發現任何有關羅漢的信仰文獻紀錄。

劉宋泰始年間（465-467），建康沙門法願、法靜首度爲賓頭盧圖畫形象，帝因常有羅漢顯化事蹟，因此至梁武帝時亦誠心供養，甚至因久病未癒，而舉行祈請儀式，爲帝王祈福。依唐《諸經要集》卷第五聖僧緣所記載：

自大覺泥洹。法歸眾聖。開士應真。導揚末教。並飛化眾刹。隨緣攝誘。見殊則同室天隔應合則異境對顏。宋泰始之末。正勝寺釋法願。正喜寺釋法鏡等。始圖畫聖僧。別坐標擬。迄至唐初。亟降靈瑞。或足趾顯露。半現於床間。或植杖遺跡。印陷於平地。所以梁帝。聞而讚悅。敬

心翹仰。家國休感。必祈齋供。到永明八年。帝躬弗愈。雖和鵲薦術。而茵枕猶滯。乃結心發誓。歸命聖僧。敕於延昌殿內。七日祈請。供飯諸佛及眾聖賢。⁴⁵

這裡所記載的除了說明劉宋沙門法願、法靜首度為賓頭盧圖畫形象之外，亦表示當時的國家或帝王，對於羅漢顯靈以及祭祀羅漢行爲的支持。只是該紀錄所指之帝王應是齊武帝，據考永明為齊之國號，而延昌殿亦為齊武帝之居所。《南史》列傳第六十七記載：「延昌殿，武帝中齋也。宅後為魚池釣台，土山樓館，長廊將一裏。竹林花藥之美，公家苑囿所不能及。郁林即位，除步兵校尉。」⁴⁶又文中記載永明八年，皇帝久病未癒。查永明八年(490)為齊武帝之國號，與梁朝建國皇帝武帝天監元年(502)相聚十年有餘，顯然此篇文獻記載有誤，但從前半文字敘述可知，至少圖畫聖僧的行爲至唐初時仍然進行著。

約至四、五世紀，由於譯經數量日漸增多，許多有關羅漢的事蹟亦陸續被翻譯出來，例如：《十誦律》、《入大乘論》、《佛五百弟子自說本起經》等，如此促使羅漢信仰有了顯著的發展。其中，十六羅漢經文的出現，為羅漢信仰帶來更具體的信仰意義。

北涼(397- 439)道泰《入大乘論》乃是現今已知最早提出十六羅漢一詞之佛教典籍，其云：

又尊者賓頭盧。尊者羅睺羅。如是等十六人諸大聲聞。散在諸渚。於餘經中亦說有九十九億大阿羅漢。皆於佛前取籌護法住壽於世界。⁴⁷

《入大乘論》原文乃是印度堅意菩薩造，北涼道泰所譯。堅意菩薩的背景適值大乘佛教漸興，而世間起種種詆毀中傷佛教言論之

⁴⁵《大正藏》，第五十四冊，頁42。

⁴⁶ (唐)李延壽，《南史》第六冊(北京市：中華書局出版，1975年)，頁1929。

⁴⁷《大正藏》，第三十二冊，頁39。

時，因此造此書為大乘經典之教義提出說明。⁴⁸在《入大乘論》翻譯以前，尚未見有關十六羅漢的記載，而堅意菩薩是自何處獲得十六羅漢的相關訊息，其論說中並無記載，但透過堅意菩薩的背景身分，可以知道的是，十六羅漢名詞的產生亦是源自印度地區，且是在大乘佛教興起之後所見，並非是佛教中國化後才出現的中國民間信仰。此段除了記載賓頭盧尊者以及羅睺羅尊者外，書中並未詳述其他羅漢名號，因此這裡所指的十六羅漢是否為後世熟知的十六羅漢，並不得而知。

大乘佛教的興起，產生了十六羅漢乃護法之說，但真正釐清羅漢身分以及說明羅漢信仰緣由的經典，莫過於唐僧玄奘(602~664)所譯的《大阿羅漢難提蜜多羅所說法住記》(以下簡稱《法住記》)。在諸多論及羅漢信仰的研究資料中，皆以為《法住記》是為羅漢信仰的重要著作，亦為中國地區信仰十六羅漢的根本經典。⁴⁹此經撰寫人不詳，只知是由難提蜜多羅(唐譯慶友)口傳。內容共分為二段，首段敘述本經之來源，記佛陀入滅後八百年，師子國(即錫蘭，今斯里蘭卡)有阿羅漢名難提蜜多羅，即將入滅，集諸比丘、比丘尼等，答諸比丘、比丘尼等所問正法住世之時限，並說十六大阿羅漢及其眷屬，為世尊正法常住世間，若世人發心供養，便以種種形現之，可令諸施者得勝果報。第二階段說明十六羅漢以神通利助正法滅度，次後彌勒將降生為聲聞眾說法。此段呼應前述供養佛法之因果，強調若於釋迦牟尼佛正法中供養佛、法、僧事，而自種善根、進行施捨、設齋供養者，則可達成往生彌勒淨土之願望。

由於《法住記》詳細說明供養羅漢的種種利益，因此可說是幫助了十六羅漢信仰，在大乘佛教的思想中心與彌勒信仰的基礎

⁴⁸ 見慈怡編，前引書，頁259。

⁴⁹ 陳清香，《羅漢畫研究》(台北市：文津出版社，1995年)。宮崎法子，〈傳齋然將來十六羅漢圖考〉(《鈴木敬先生還曆紀年 中国絵画史論集》，(東京：吉川弘文館，1981年)，頁151~195。李玉珉，〈住世護法羅漢—羅漢畫特展介紹之一〉，《故宮文物月刊》，8卷7期(1990年)，頁4~19。

下，被人民接受並且廣泛的流傳。除此之外，中國羅漢信仰的類型，還出現十八羅漢信仰以及五百羅漢信仰等多種面貌。關於羅漢人數的增加，筆者以為此與大乘佛教於中「上求菩提、下化眾生」的思想有關。事實上，十八羅漢信仰以及五百羅漢信仰並不如賓頭盧羅漢或是十六羅漢具有經典的描述，此前二者信仰的出現，據筆者現階段所掌握的資料來看，民眾首次知道此信仰的存在，是藉由畫家所遺留的作品而得知。由此可之，羅漢人數的增加是基於人民對於羅漢信仰的期待而不斷的向上發展。關於以上各類羅漢信仰的特性及其流布情形，待下節討論各羅漢信仰的類型時，再予以深入探討。

第二節 宋代羅漢信仰的類型分析

前節簡述中國羅漢信仰的起源及其發展的諸多面貌。筆者提出四種羅漢信仰的型態，分別是：最早出現的單一羅漢供養事蹟，即始於道安的賓頭盧羅漢信仰，此外尚有，隨大乘佛教興起而產生的十六羅漢、十八羅漢以及五百羅漢信仰。這四種羅漢信仰，大抵是從單一人物發展至群組人物，且信仰發展的時間，約在東晉至五代，以唐代為羅漢信仰最普遍流行的時候，而宋代以後多以此四種羅漢信仰為主流。

雖然十八羅漢與五百羅漢信仰的出現，可能是因大乘佛教與十六羅漢信仰的盛行而興起，但事實上，每一種羅漢信仰的類型以及人民的供養方式，皆因供養對象的不同而有不同的祭祀方式，甚至出現所在地區不同導致獲得的資訊差異。例如：從敦煌地區發現的唐宋兩代「請賓頭盧疏」的內容，即可見到當時的人民將賓頭盧尊者與迦葉尊者二人背景錯置的情形，但即使如此，仍然發展出具有一定形式的疏文，且盛行一時。⁵⁰此外，從今日保留的多組宋代時期十六羅漢畫便可知，《法住記》的譯出興起了中國羅漢畫創作風氣，而隨著十六羅漢畫再發展的是十八羅漢畫以及五百羅漢畫的繪畫主題，其各自的信仰基礎又是為何？以下乃就上述問題以宋時期具體出現的羅漢信仰類型分別進行論述。

一、賓頭盧羅漢信仰

有關賓頭盧信仰的研究，歷來的研究者便相當稀少，今有1995年王惠民所發表的〈古代印度賓頭盧信仰的產生及其東傳〉以及2000年日本學者金文京〈敦煌出土文書から見た唐宋代の賓頭盧信仰〉，為較深入討論賓頭盧羅漢信仰的文章。以下簡述二人的研究成果。

⁵⁰ 王惠民，〈古代印度賓頭盧信仰的產生及其東傳〉，《敦煌學輯刊》第1期(1995年)，頁72~78。

王氏一文，就敦煌莫高窟 285 窟中賓頭盧的事蹟畫，探討中國賓頭盧形象的起源以及敦煌地區供養賓頭盧的特點。全文共分三個階段依序進行，第一階段王氏藉佛教經典中所記錄的賓頭盧事蹟以及莫高窟 285 窟的事蹟畫，說明賓頭盧經常以顯現神力的方式使人信服，因此形成其神格化的特性。第二階段，說明賓頭盧之所以成爲信仰對象的原因。藉前述賓頭盧顯化事蹟所形成的神格化形象，說明賓頭盧羅漢獲得人民供養的事實，並且分析賓頭盧羅漢信仰的特色，其不僅可渡化民衆，在後世資料裡，其又有通曉病理、喜好飲食的性格，因此形成「立座飯之，遂成永則矣。」的慣例。第三階段，藉由今日敦煌遺書中少數的賓頭盧祭祀疏文，看唐宋時人對於此信仰的立場。其認爲疏文中，將賓頭盧住所寫成迦葉 的雞足山，僅只是單存的記載錯誤。研究者從行文上分析，認爲從疏文的結構、用語來看，賓頭盧信仰於敦煌具有一定的規模，並且延續中原祭祀的特色，設食供養賓頭盧羅漢。

綜觀此文，王氏一文僅只是羅列陳訴賓頭盧的文獻事蹟，尙未進一步探討賓頭盧羅漢信仰與中國地區社會性格的關係，例如：研究中提及羅漢的神格化形象、樣貌，亦未探討賓頭盧羅漢爲何需要轉變成具有神格化的原因。又對於賓頭盧羅漢東傳的探討，王氏僅以幾篇文獻便預說明此信仰的發展經過，對於敦煌的賓頭盧信仰如何產生以及其與中原文化的差異，皆不見研究者的說明。雖然文中尙有諸多疑點尙未澄清，但由於發表的日期甚早，因此也可以說是爲後世的羅漢信仰開啓另一研究方向。

五年後，日本學者金文京在王氏的研究基礎上，發表〈敦煌出土文書から見た唐宋代の賓頭盧信仰〉，⁵¹並嘗試解決王氏文中遺漏的問題。首先，金文京解決的是，敦煌賓頭盧疏文中，賓頭盧羅漢與雞足山的關係，其認爲出現此誤置的情形有二：其

⁵¹ 金文京，〈敦煌出土文書から見た唐宋代の賓頭盧信仰〉，《京都大學人文科學研究所研究報告—唐代的宗教》(2000年)，頁195~219。

一，敦煌人民可能將賓頭盧現神足的事蹟，與迦葉居住於雞足山(又名尊足山)，兩者之間的關係混淆。其二，當時已知賓頭盧乃十六羅漢之手，而隨後又出現蘇軾為蜀地張玄所做的《十八羅漢頌》，此頌文的第一尊者卻是迦葉羅漢，因此，可能產生混同的情形。此外，再加上賓頭盧羅漢與食物供養的深切關係，使得當時以現世利益為導向的民間信仰有機會合併羅漢信仰，發展出供養的疏文形式。

至於敦煌的賓頭盧羅漢信仰隱含著甚麼樣的現世利益，金文京共分兩個層面來解釋：第一，其引用劉宋慧簡翻譯的《請賓頭盧法》，說明在末法思想中，「大德賓頭盧頗羅墮誓，受佛教敕，為末法人作福田，願受我請，於此處食。」的內容，確實影響著賓頭盧羅漢信仰的興起。第二，由於賓頭盧羅漢自身事蹟的關係，使其乞食、總以卑微的裝扮出現於人前。形成後世的人民產生只要供奉前來佈施的僧侶，便可獲得福報的觀念。

以上乃二人的研究結果，對於賓頭盧信仰研究提供十分重要的研究基礎。尤其是金文京一文，在賓頭盧信仰與民間信仰兩者之間的探討上，使羅漢信仰研究的層面更深入於信眾心理的討論。但擔溺於上述片面的說明，造成閱讀者對於賓頭盧羅漢認知上的混淆，因此，筆者擬重新說明賓頭盧信仰的形成及其信仰的特色。

(一) 賓頭盧的背景事蹟

賓頭盧，梵名 Pindola，巴利名同。全稱賓頭盧跋羅墮闍(梵 Pindola-bhāradvāja，巴利文同)。又作賓頭盧頗羅墮誓、賓度羅拔囉墮舍、賓頭盧突羅闍。有關賓頭盧羅漢的身分，前述已知《佛說彌勒下生經》中即指出其乃是四大聲聞之一，且為《法住記》中所記載的十六羅漢之首。其生平，據《賓頭盧突羅闍為優陀延王說法經》有詳實的紀錄：

千福王子。名優陀延。紹父王位。住拘舍彌城。…時輔相子。名賓頭盧突羅闍。姿容豐美。世所希有。聰明智慧。博聞廣識。仁慈汎愛。志存濟苦。勸化國民。盡修十善。信樂三寶。出家學道。得具足果。遊行教化。

文獻資料顯示，賓頭盧乃佛之弟子，聲聞佛法而修得羅漢果位，爾後奉釋迦牟尼佛之命常住世間，為末法四部眾作福田。

有關賓頭盧羅漢的事蹟，根據陳清香在〈賓頭盧羅漢的事蹟與長眉尊者的圖像〉的調查，賓頭盧為取鉢而顯神通一事，是為多本經典中最常見者：

王舍城有長者。得大段旃檀木。即用作鉢。以寶作絡囊盛之，於中庭豎高標安著其上。唱言：「若此王舍城。有沙門婆羅門。是阿羅漢有神力者。可取此鉢去。」賓頭盧與大目犍連共在一大石上坐。賓頭盧語目犍連：「汝是阿羅漢。世尊記汝神足第一。汝可往取。」目犍連言：「我未曾白衣前現神足。汝亦是阿羅漢有大神力。世尊記汝師子吼最為第一。汝可往取。」語畢，即見賓頭盧飛騰虛空，取此鉢已，長者見即合掌作禮，並邀請賓頭盧下住其屋舍。賓頭盧回到世尊住所，佛之此事便呵責之：「汝所為非。非威儀非沙門法非淨行非隨順行。所不應為。」⁵²

另一件則是敘述賓頭盧為渡化跋提長者之姐而顯神威。據《彌沙塞部和醯五分律》載，王舍城中的跋提長者和他姊姊都不信佛。佛的四大聲聞弟子：迦葉、目連、阿那律、賓頭盧四人決定共同設法使二人皈依佛教，迦葉、阿那律借神力穿透緊密的七重門，使長者敬伏，目犍連飛行到空中為其說法，因而使跋提長者皈依佛教。隔日，賓頭盧持鉢入城乞食，當時長者之姊正著手做餅，見賓頭盧便低頭閉目，不願意施予賓頭盧，賓頭盧便從身

⁵² 《大正藏》，第二十二冊，頁946。

上燃起火焰，長者之姊仍然不願意施予他。之後，賓頭盧便飛騰至王舍城不遠處的大石，坐於石上飛入王舍城。城中人見皆大怖懼。恐石落地莫不馳走。後至長者姊家上不願離去，長者姊見已十分驚恐，便願施餅予賓頭盧。而賓頭盧便說：「姊妹可戴此餅隨我施佛及僧。」至佛所，長者姊故意以小餅供佛及千二百五十比丘，但卻皆能使眾人飽滿且尚有餘。而後佛為長者姊說種種法，乃至得法眼淨，受三歸五戒。但後來，佛得知賓頭盧是以神力迫使長者姊供養餅食時，則責備賓頭盧，並對諸比丘說，從今以後皆不應為傳法而現神足。若以神力展現則是觸犯了戒律。⁵³

上述經典的描述，可知賓頭盧經常顯現神蹟的特性於印度早已廣泛傳播，雖說以上皆是屬於原流傳於印度的賓頭盧事蹟，但卻在中國原封不動的被接受，並且神格化之。

(二) 賓頭盧羅漢的神格化與信仰特色

關於神格化特色，李坤寅嘗提出經典所產生的神化性特質，基本上有下列三項：其一，沒有固定的作者。其二，經文內容所述說的是神聖的歷史。其三，多以象徵性方式傳達經文的深層蘊含，象徵的意涵又可以從經典中所展現的神通、大自然的徵兆或夢境來得知。而故事的情結，往往是描述主角獲得天人力量的幫助或加入空間性，例如騰空飛行的橋段。⁵⁴如以上述對應賓頭盧信仰的發展過程，筆者認為，今有關賓頭盧羅漢的事蹟，皆是無法驗證經文的原始出處，且充滿神力性的象徵。因此，賓頭盧的信仰如同釋迦佛傳的功能一般，透過文字的敘述亦形成神格化的現象。

除此之外，透過高僧的記載，賓頭盧信仰開始有了祭祀的方法，而待《請賓頭盧法》的譯出，更證實此信仰於人民心中的功能性。例如賓頭盧的文獻中經常提及其貪食的習慣，在《請賓頭

⁵³ 《大正藏》，第二十二冊，頁 170。

⁵⁴ 李坤寅，〈釋迦牟尼佛傳記的神化性分析〉，《中華佛學研究》第八期(2004年)，頁 262~267。

盧法》中亦有明確的記載：

請時於靜處燒香禮拜。向天竺摩梨山。至心稱名言。大德賓頭盧頗羅墮誓。受佛教敕。為末法人作福田。願受我請。於此處食。若新作屋舍。亦應請之言。

若普請眾僧澡浴時。亦應請之言。願受我請。於此洗浴。及未明前具香湯淨水澡豆楊枝。香油調和冷暖。如人浴法。開戶請入。然後閉戶。如人浴訖頃。眾僧乃入。凡會食澡浴。要須一切請僧至心求解脫。不疑不昧。信心清淨。然後可屈。⁵⁵

以上所說，賓頭盧羅漢受佛之命，為末法人作福田，可接受人民的飲食供養。若新屋成立，應舉辦儀式請賓頭盧羅漢至新屋居住，或是普請眾僧澡浴時亦可準備香湯、淨水請之。

在南北朝之後，唐代的賓頭盧信仰絲毫沒有削減的情形，更因為《法住記》的翻譯，使賓頭盧羅漢的名聲更加遠播。在《法住記》中，賓頭盧乃十六羅漢之首，事實上，經文中並沒有特意強調其與十五羅漢的差異或是過人之處，僅只是因為《法住記》的廣泛流傳，使賓頭盧的事蹟亦藉此更加明朗。例如，活動年代稍晚唐玄奘的道宣法師（596-667年），其所撰寫的《感通錄》中便記載一則以燒香供養賓頭盧的紀錄：

今終南山太白太華五岳名山。皆有聖人。為住佛法。處處有之。人有供設。必須預請。七日已前。在靜室內。安置壇座。燒香列疏。閉戶祈求。無不感應。至時來赴。凡聖難知。若不爾者。緣請既多。希來至飯。今時有作賓頭盧聖僧像立房供養。亦是一途。然須別地空座前置碗鉢。至僧食時。令大僧為受。不得僧家槃設之。以凡聖雖殊俱不觸僧食器。至俗家則俗所設。若不前置靜室等者。止可諸

⁵⁵ 《大正藏》，第三十二冊，頁784。

餘聖眾或可降臨。以三天下同一供養隨緣別赴。此賓頭盧難一遭遇。⁵⁶

唐人對於賓頭盧的信仰，既已有靜室安座、燒香列疏、閉戶祈求等宗教儀式，更有進一步為賓頭盧立廟。依《釋氏要覽》所載，唐宋之際的寺院堂舍，立有賓頭盧羅漢以供奉之習俗：

伽藍立廟 四分云。伽藍中立神屋。傳云。中國僧寺。立鬼廟(增輝記云。即鬼子母廟也)次立伽藍神廟(護伽藍神有十八。或是今土地廟也)次立賓頭盧廟(即今堂中聖僧也。始因道安法師夢一胡僧。頭白眉長悟安云。可時設食。後十誦律。至惠遠方知和尚所夢即賓頭盧也。於是立座飯之。寺寺成則。法苑云。聖僧元無形像。至宋泰初未正勝寺僧法願。正喜寺僧法鏡等。始圖形像矣。今堂中聖僧。多云。是憍陳如。非也。緣經律不令為立廟故。不走四天供故。又安法師夢是賓頭盧故)。⁵⁷

如上所見，賓頭盧的信仰已經開始回溯其信仰來源，並且與今日研究所獲取的資訊並無差別，亦就是說，自《釋氏要覽》之後，賓頭盧羅漢信仰已完全定型。

雖說如此，以上所說也只是中土地區所流傳的賓頭盧信仰而已，依據王惠民與金文京的研究中，敦煌地區亦曾留有賓頭盧羅漢的信仰跡象。此地所發現的乃是數則唐宋兩代的請賓頭盧疏文，疏文的撰寫年代自唐光啓三年(887)至宋淳化三年(992)，推測此疏文的通行年代至少有 50 年以上。由於日本學者金文京對此課題的深入研究，使得此十則「請賓頭盧疏」的內文、用途以及目的已獲得清楚的分析。這些疏文的製作者多為敦煌地區歸義軍的將領、部下，其用途包括：為往生的家人祈福、或舉行修七追念、超度、或為寺院敬設大會時用，主要是為往生家人追善之

⁵⁶ 《大正藏》，第五十二冊，頁 2107。

⁵⁷ 《大正藏》，第五十四冊，頁 303。

意。從疏文內容的形式化來看，唐宋時人對於賓頭盧羅漢信仰已較前期更為具體。疏文依據賓頭盧羅漢尊稱、日期、地點、目的、國號年月、供養者名稱，仔細紀錄。如一則記載於宋乾德六年(968)的「曹元忠就諸寺敬設大會疏」之內容：

謹請西南方雞足山賓頭盧頗羅墮上座和尚 右今月八日 南
瞻部洲薩訶世界 大宋國沙洲 就諸寺敬設大會 伏願大聖
誓授佛教 不捨倉生 興運慈悲 依時降駕 謹疏 乾德六年
四月日 弟子歸義軍節度使檢校太師兼中書令燉煌王曹元忠
疏

金氏提到此十則疏文皆以「雞足山賓頭盧頗羅墮上座和尚」為其名號，但據佛教經典之記載，雞足山乃是迦葉持正法入定等待彌勒佛降生之處，顯然與賓頭盧的背景無關。多數的學者亦發現此項矛盾，亦共同認為，這應該是賓頭盧和迦葉都是不入涅槃，守護佛法待彌勒下生的羅漢，因此才使二人之背景產生混淆。⁵⁸

如此來看，中國地區賓頭盧信仰的初期傳播情形，無論是中土地區或是敦煌，無不受到彌勒信仰的影響，其推行時間亦有出現重疊的情形。自印度開始，在《彌勒下生經》的基礎上，四大聲聞被賦予佛法守護者的身分。賓頭盧從守護佛法之任務，漸隨信眾之民生需要或期待，演化出特定的供養儀式。而流傳於中土的《請賓頭盧法》以及敦煌的「請賓頭盧疏」，亦可見人民以供養飲食或種種方式，期待賓頭盧以其神足之力，幫助供養者達成祈求之願望。如此便具體的顯現，賓頭盧的信仰特色是一種強調布施以及回饋性的行為。賓頭盧信仰之所以產生的原因，或許可以視為是佛教因果關係中追求現世利益的結果。無論何時或是供奉何種羅漢，人民潛在的觀念除了尋求往生淨土外，亦期望現世能安穩樂業，延壽增福。

⁵⁸ 曾對賓頭盧信仰進行研究的陳清香與王惠民以及金文京，皆提出相似的看法。

二、十六羅漢信仰

如前節所述，早在北涼時期(397-439)道泰《入大乘論》即記載「十六羅漢」一詞，但中國地區十六羅漢信仰的形成，約遲至唐玄奘《法住記》一書的譯出才廣為流傳。有鑒於《法住記》乃十六羅漢信仰之起源，筆者認為將有必要徹底了解《法住記》之內容及其真實用意，因此節錄重要章節進行說明。

(一) 《法住記》內文分析

《法住記》全名《大阿羅漢難提蜜多羅所說法住記》，經學者考證是可斷為唐玄奘之譯品。⁵⁹誠如《法住記》首段文字「如是傳聞」之紀錄，此經並非佛說之經典，而是屬於後世傳說的紀錄，事件紀載約公元 2 世紀時執師子國(今錫蘭)高僧難提蜜多羅將入涅槃，為安撫大眾之不安，於是向眾信徒宣說釋迦佛之法住經，其言：

佛薄伽梵般涅槃時。以無上法付囑十六大阿羅漢并眷屬等。令其護持使不滅沒。及敕其身與諸施主作真福田。令彼施者得大果報。時諸大眾聞是語已少解憂悲。復重請言。所說十六大阿羅漢。⁶⁰

內容說明世尊以無上法付囑十六大阿羅漢並其眷屬，守護眾佛法不致滅沒，並且使施者可得果報。眾人聆聽難提蜜多羅的說明後稍有解惑，於是再請其說明何人為十六羅漢，以及如何獲得十六羅漢之幫助以尋求果報。

諸仁者若此世界。一切國王輔相大臣長者居士。若男若女發殷淨心。為四方僧設大施會。或設五年無遮施會。或慶寺慶像慶經幡等施設大會。或延請僧至所住處設大福

⁵⁹ 萊維·孝閔納著，馮承鈞譯，《法住記及所阿羅漢考》(台北市：老古文化，1982年)，頁20-22。

⁶⁰ 《大正藏》，第四十九冊，頁13。

會。或詣寺中經行處等。安布上妙諸坐臥具。衣藥飲食奉施僧眾。時此十六大阿羅漢。及諸眷屬隨其所應分散往赴。現種種形蔽隱聖儀。同常凡眾密受供具。令諸施主得勝果報。如是十六大阿羅漢。護持正法饒益有情。⁶¹

難提蜜多羅逐一說明十六羅漢之稱名、住所與眷屬人數(表一)，並反覆倡導世人應廣做福田，例如，可為僧侶舉行施設大會或對僧侶提供衣藥飲食、安置住所等，而化身為僧人的羅漢，便可能隨施設大會而獲得信眾的供養，如此，施主便可獲得來自十六羅漢所給予的果報。十六羅漢守護佛法的時間相當長，據經文所列，此情形一直持續至人壽六萬歲時，佛法皆因其守護而得以流行於世間無停息。

我受教敕護持正法。及與天人作諸饒益。法藏已沒有緣已周今辭滅度。說是語已一時俱入無餘涅槃。先定願力火起焚身。如燈焰滅骸骨無遺。時宰堵波便陷入地。至金輪際方乃停住。爾時世尊釋迦牟尼無上正法。於此三千大千世界永滅不現。從此無間此佛土中有七萬俱胝獨覺一時出現。至人壽量八萬歲時。獨覺聖眾復皆滅度。⁶²

從上文可知，佛說法將於人壽七萬歲時永滅不現，亦是十六羅漢完成護持正法的時間，至此已有七萬億之人修成獨覺，脫離生死。爾後世間美好，金沙覆地，處處皆有清池茂林。此時彌勒自兜率天下生人間，出家學道，後於龍華樹下成正等覺，為大眾前後三次說法，以渡昔時釋迦佛之教法下未曾得道者。彌勒龍華三會所渡之人，依難提蜜多羅所言乃是「於今釋迦牟尼佛正法中。能為佛事自種善根者...能為法事自種善根者...能為僧事自種善根者之果報」其中，為僧事自種善根，便是呼應著前述所說供養羅漢的方法，文中記載：

⁶¹ 《大正藏》，第四十九冊，頁13。

⁶² 《大正藏》，第四十九冊，頁13。

於月一日或月八日或十五日設齋供養。或往寺中若供養佛。若供養眾或作給侍。或有供養修靜慮者。或有供養諸說法者。或見有人欲於正法學習流布。從師聽受不作留難。施其所安無令怯退。或設五年無遮施會。或施四方僧。或施寺舍及坐臥具。或施鍾磬或施園林。如是等類供養僧眾。…是名第三為僧事故種善根者所得果報。⁶³

因此說《法住記》是奠定人民信仰羅漢的主要因素，並不為過。往後的羅漢供養記載中，亦是以上述方式進行。關於經中記載的十六羅漢稱名以及住所，茲整理後列述如下：

第一尊者	賓度羅跋囉惰闍(Pindola-bhāradvaja)與自眷屬千阿羅漢。	西瞿陀尼洲。
第二尊者	迦諾迦伐蹉(Kanakavātsa)與自眷屬五百阿羅漢。	北方迦濕彌羅國
第三尊者	迦諾迦跋釐墮闍(Kanaka-paridharadvja)與自眷屬六百阿羅漢。	東勝身洲。
第四尊者	蘇頻陀(Subinda)與自眷屬七百阿羅漢。	北俱盧洲。
第五尊者	諾矩羅 (Nakula)與自眷屬八百阿羅漢。	南瞻部洲。
第六尊者	跋陀羅(Bhadra)與自眷屬九百阿羅漢。	耽沒羅洲。
第七尊者	迦理迦(Kālika)與自眷屬千阿羅漢。	僧伽茶洲。
第八尊者	伐闍羅弗多羅(Vajra-putra)與自眷屬千一百阿羅漢。	鉢刺拏洲。
第九尊者	戌博迦(Cvapāka)與自眷屬九百阿羅漢。	香醉山中。
第十尊者	半託迦(Panthaka)與自眷屬千三百阿羅漢。	三十三天。
第十一尊者	囉怛羅(Rāhula)與自眷屬千一百阿羅漢。	畢利颯瞿洲。
第十二尊者	那伽犀那(Nāgasena)與自眷屬千二百阿羅漢。	半度波山。
第十三尊者	因揭陀(Ingada)與自眷屬千三百阿羅漢。	廣脅山中。
第十四尊者	伐那婆斯(Vanavāsi)與自眷屬千四百阿羅漢。	可住山中。
第十五尊者	阿氏多(Ajita)與自眷屬千五百阿羅漢。	鷲峰山中
第十六尊者	注荼半託迦(Cudapanthaka)與自眷屬千六百阿羅漢。	持軸山中。

表一：《法住記》記載十六羅漢稱名及眷屬數目與住所。

此十六羅漢身分、居所的考察，除第一尊者賓頭盧羅漢的背景，筆者嘗於前節介紹外，其餘十五位羅漢根據陳清香的調查可考者尚有十人。分別是第四尊者蘇頻陀、第五尊者諾矩羅、第六

⁶³ 《大正藏》，第四十九冊，頁14。

尊者跋陀羅、第八尊者伐闍羅弗多羅、第九尊者名戍博迦、第十尊者半託迦、第十一尊者囉怛羅、第十四尊者伐那婆斯、第十五尊者阿氏多、第十六尊者注荼半託迦。無經典紀錄者有第二尊者迦諾迦伐蹉、第三尊者迦諾迦跋釐墮闍、第七尊者迦理迦、第十二尊者那伽犀那、第十三尊者名因揭陀。⁶⁴至於因何原因選定此十六人作為羅漢之代表，至今仍未獲得理解，但就羅漢所居住的地理方位來說，歷來研究者皆不反對其地理位置的安排似有暗示羅漢乃世間護法，散諸四方之象徵。並且認為此種守護四方之觀念，乃是源自大乘佛教的思想。⁶⁵

如此判斷，此部經典的真實用意，本文以為羅漢信仰的興起是基於當時人民對於彌勒信仰的熟悉以及嚮往，為等待漫長的修行階段，而將守護佛法的羅漢具體化，並且強調佈施的所能帶來的利益，使人民在追求遙遠的彌勒之時，仍有一個較為親民形象的神嗣以及明確的實踐方法，以作為日常生活中幫助達成願望的助力。

(二) 十六羅漢信仰與大乘佛教之關係

總結上述十六羅漢信仰的特性乃具有：散諸四方，親民形象、強調佈施精神以及深厚的彌勒信仰基礎。初步看來，此十六羅漢的形成與大乘佛教的救世思想有著相當密切的關係，為探究大乘思想對於羅漢信仰之影響，筆者試圖回溯大乘佛教的發展概況，就佛教教義中「佈施精神」與「福田思想」的相對性層面進行探討。

佛教的發展，依順印法師的研究觀點，約略可分為三個重要時期：釋尊說法至入滅後一百年間，稱為原始佛教，又作早期佛教、初期佛教；之後，因教義解讀之不同，原始佛教便分裂成各

⁶⁴ 陳清香，《羅漢圖像研究》，(台北：文津出版社，1995年)，頁33~37。

⁶⁵ 陳清香於《羅漢圖像研究》中亦嘗提出此觀點。見陳清香，同上註，頁32；萊維·孝閔納著，馮承鈞譯，前引書，頁54。

教團之形式，總稱為部派佛教。而各部派佛教經過長時間發展，引發大乘思想，而出現大乘佛教，這樣的演化大約是在西元一世紀前後時便已完成。⁶⁶因此可以說，中國漢代時所接觸到的佛教便是屬於大乘佛教。而大乘佛教之所以廣為流傳的理由，被認為是其主張自利、利他，強調「上求菩提，下化眾生」之思想，較小乘聲聞之希求自度，更受到人民的歡迎。⁶⁷至於，大乘佛教的教義，大致可以採《大乘理趣六波羅蜜多經》所講述的內容為其主要綱要，經中討論的主題是「上求菩提，下化眾生」之教法，亦稱為六度波羅蜜多，其包含：(一)佈施：分別有財施、法施、無畏施三種。指把自身所擁有或所知道的施予他人，佛家相信佈施能除去無謂的貪慳。(二)持戒：持守戒律，並常自省。(三)忍辱：忍耐迫害，忍辱能消除瞋恚。(四)精進：實踐其他五德目時，仍上進不懈，不屈不撓。(五)禪定：修習禪定，對治亂意。(六)般若：增進對佛法的瞭解、增長智慧。修行般若以對治愚癡，開真實之智慧。以上六種德目的實踐，始於布施，而終於般若，以般若為統合一切的中心。⁶⁸其中「佈施」乃六種教法之基礎，《大乘理趣六波羅蜜多經》記：

修行大乘種種事業。先施一切衣服飲食、房舍臥具、病瘦醫藥，令心安樂，然後令發無上正等覺心，修行大乘種種事業。以是義故，六度彼岸布施為門，四攝之行而為其首。

此與《法住記》中所強調的「佈施精神」完全一致，可見十六羅漢信仰基礎乃出自於大乘佛教之教義。不過，相當特殊的是，據佛家所言所謂佈施是不以祈求回報為原則。但從許多的佛教經典中，包含《法住記》的內文，經常可見「佈施精神」與「福田思想」一同出現的情形，甚至是《大乘理趣六波羅蜜多經》皆言：

⁶⁶ 順印法師，《初期大乘佛教之起源與開展》(臺北：正聞出版社，1982年)，頁556。

⁶⁷ 慈怡編，前引書，頁816。

⁶⁸ 同上註，頁1273。

如上所說藥叉等類，不知福田及非福田，由愛念故施於乳哺，當作人身，富有資財所須無乏。以此習故，所生之處常離慳貪，給施一切，能除有情貧窮困苦。

其說明，即使是如面貌恐怖的鬼類，他們並不曉得福田的真義，都能由愛而給予下一代哺育，這是尋常的行爲，不會產生僧恨而能給予一切。此外，在《佛說諸德福田經》中亦有此語：

佛告天帝。眾僧之中。有五淨德。名曰福田。供之得福。進可成佛。…復有七法。廣施名曰福田。行者得福即生梵天。何謂為七。一者興立佛圖僧房堂閣。二者園果浴池樹木清涼。三者常施醫藥療救眾病。四者作牢堅船濟度人民。五者安設橋梁過度羸弱。六者近道作井渴乏得飲。七者造作園廁施便利處。是為七事得梵天福。

而《法住記》裡「福田思想」的表現，則可以透過「及救其身與諸施主作真福田。令彼施者得大果報。」以及「同常凡眾密受供具。令諸施主得勝果報。」二句來理解。

從以上「福田思想」的說明即可發現，佛教所傳達的是一個因果的概念，「佈施」與「福田」並非必然的結果。不過，實際閱讀《法住記》內文，作者以將近一半的篇幅說明種種供養所能帶來的益處，明顯有意使福田思想與十六羅漢信仰產生關聯。而這樣的動機，從宋代盛行的十六羅漢像以及諸多供奉事蹟來看，顯然經中所提及的「福田」利益，確實能為信仰本身帶來有效的傳播能力。

三、十八羅漢信仰

十八羅漢信仰的形成並不如十六羅漢信仰一般有經典可尋，自古以來皆認為十八羅漢乃是十六羅漢之基礎再加上兩人，因衍化經過尚無經錄記載，今只能判斷此信仰形成的時間應當是在十六羅漢信仰之後。

完整紀錄十八羅漢名稱的文獻，最早應該是宋蘇軾為張玄所畫十八羅漢畫作頌以及為貫休十八羅漢做贊之內容。據徹定《羅漢圖讚集》描述，蘇軾曾得一幅前蜀簡州金水張玄畫的「十八羅漢圖」，因而題《十八大阿羅漢頌》，由於《十八大阿羅漢頌》中羅漢名稱與《法住記》記載之順序不同，透過陳清香學者的列表比對，釐清蘇軾所記第十七與第十八羅漢，分別是迦葉尊者與軍徒鉢歎。⁶⁹此二人乃是《彌勒下生經》所說的四大聲聞其中之二。而另一則蘇軾為貫休所畫十八羅漢作贊之內容，見於《東坡文集》續集十。蘇軾於清遠峽寶林寺見貫休畫十八阿羅漢圖，題贊《自海南過清遠峽寶林寺敬贊禪月所畫十八大阿羅漢》，其人名順序皆與《法住記》同，增加的兩位分別是第十七尊者慶友尊者以及第十八尊者賓頭盧。很明顯的，第十八尊者賓頭盧與《法住記》第一尊者賓度羅跋囉惰闍，事實上同為一人，因此蘇軾此則畫贊之內容產生重複的現象。

那究竟所增加的二人應是那兩位尊者？宋代高僧志磐在其撰著的《佛祖統記》（一二六九）裡指出，慶友乃《法住記》之作者，不應列在十八羅漢之中；而賓頭盧又是賓度羅跋囉惰闍的重出，因此他認為十八羅漢應是以迦葉尊者和軍徒鉢歎尊者較為合理。對此，清高宗乾隆（1736-1796）有不同的看法，法人萊維孝閱納在〈十八羅漢之變遷〉中，引《羅漢圖讚集》清高宗的考證文曰：

⁶⁹ 陳清香，前引書，頁42~43。

現查秘殿珠所載，貫休畫羅漢像十幀，其八幀每幀各列二人，與前考定之數相合也，其二幀每幀各一人，為降龍、伏虎二尊者。初見之疑惑莫明，詢之西僧，據說其一即嘎沙鴉巴（即迦葉）尊者，一為納達密答喇（即慶友）尊者，予始知十六阿羅漢之外，別有降龍伏虎二尊者，亦有阿羅漢之號也。⁷⁰

文章所記，乾隆見祥龍、伏虎羅漢二尊疑惑莫名，詢問西僧，原來是迦葉以及慶友二人，但乾隆皇帝之考訂也未必是正確無誤的，蘇軾〈應夢羅漢記〉談到，元豐四年（一〇八一）歧亭廟中有一羅漢像，左龍右虎。可見，北宋時降龍伏虎像不一定是分成兩個羅漢。此外，根據李玉珉的調查，陝西慶陽北石窟寺第一六五窟明窗南北兩壁上，有一組宋代十六羅漢的浮雕，其中有一位羅漢的身側即伴隨一隻老虎。而陝西子長縣安定鎮的鐘山石窟前壁下方，北宋（九六〇至一一二七年）雕造的十六羅漢像裡亦發現類似的例子。由此看來，在十六羅漢為題材的部份作品中，已經出現包含降龍、伏虎尊者，如此顯示，降龍、伏虎的形象並不一定是構成十八羅漢的指標。因此，此則紀錄之判斷尚有待商榷。

無論如何，由於沒有相關的佛教經典為十八羅漢人名提供解答，因此在羅漢作品的創作上便常出現三種不同的組合，其一，迦葉尊者和軍徒鉢歎尊者，其二，迦葉與慶友，其三，捨棄名稱不用，改以降龍、伏虎二尊者稱之。而蘇軾錯認十八尊者為賓頭盧的說法，其可信度可能早已被人懷疑，所以在日後的創作或十八羅漢記名中相當少見。總而言之，十八羅漢信仰的出現，主要是源自於繪畫的發展，並沒有實際的佛教經典做為信仰基礎，但由於十八羅漢畫的創作漸多，遂在羅漢信仰上被誤以為與十六羅漢相同具有佛教經典的描述。

⁷⁰ 萊維·孝閔納，前引書，頁37

四、五百羅漢信仰

五百羅漢的記載較十八羅漢具有完整的宗儀史事，佛教典籍中亦隨處可見，今以較常見之紀錄，茲分別說明。西晉竺法護所譯的《佛五百弟子自說本經起》，以及《毗奈耶雜事》、《四分律》和《五分律》等，皆記載佛滅度後，迦葉尊者與五百羅漢最初結集三藏之事。《法華經·五百弟子授記品》，其中記有佛為五百弟子授記之事。此外，另有非修行弟子證得羅漢果的傳說故事，例如莫高窟西魏大統四、五年（538-539）第 285 窟南壁的「得眼林」，或稱「五百強盜成佛因緣」，便是羅漢故事畫中最具代表性的作品。此說波斯時期，有五百人造反，遭到波斯匿王的鎮壓；此五百人戰敗被俘，受到審訊，被剝去衣服施行剜眼的酷刑；並放逐荒野，飢寒交迫，痛苦呼嚎，感動了天神；天神灑下香山藥，使他們復明。佛現身為他們說法，五百人皈依佛法，剃度出家苦修，終於成佛。圖畫中並沒有一一繪出五百強盜，是以一當百，共繪出五人，各持刀、矛、盾牌，抵抗武裝的官軍，或是表現跪於佛前皈依佛法的景象。⁷¹(圖 1、2)



圖 1 莫高窟西魏 285 窟「得眼林」局部



圖 2 莫高窟西魏 285 窟「得眼林」局部

佛教經典中類似的故事，不勝枚舉。上述資料所錄五百羅漢的成員多不相同，不過皆不離羅漢悟道、佛教聖僧等特色。從經文的譯出年代來看，五百羅漢的名詞由來已久，但每一事件所指的羅漢似乎未必是同一組人物，且由於人數之多，因此沒有完整

⁷¹ 李永寧，《敦煌石窟全集 3—本生因緣故事畫卷》(香港：商務印書館，2000)，頁 90~107。

的姓名記載，集錄最多的乃是《增一阿含經》卷三弟子品，其共列出一百位羅漢。

與我國五百羅漢信仰發展關係最為密切的當是天台山的羅漢傳說。據慧皎（497-554）所撰著的《高僧傳》卷第十一，記竺曇猷於天台山遇神僧顯化之事：

猷每恨不得度石橋，後潔齋累日，復欲更往，見橫石洞開，度橋少許，睹精社神僧，果如前所說，因共燒香中食。食畢神僧謂猷曰：卻後十年自當來此，今未得住。於是而返，顧看橫石還合如初。⁷²

自此，神僧羅漢隱居於天台山的故事遂逐漸傳開。後世又根據這一故事，發展出天台山石梁橋的方廣寺即五百應真駐錫之地的說法，根據《天台山志》記述，這五百羅漢因為願力普攝無邊，散處山林，分形顯化，為人間作福田，為眾生除災難的事蹟。顯然，天台山的五百羅漢不僅是獨善其身的聖賢，也是受佛敕令，居住世間，於末法中弘揚佛法，救渡眾生，具備大乘菩薩性格的羅漢。

在天台山石梁橋五百羅漢信仰的影響下，各地紛紛興建羅漢殿。唐文宗時（827-840 在位），天台山福田寺即興建了五百羅漢殿，宋贊寧(919-1001)《宋高僧傳》中〈唐天台山福田寺普岸傳〉，便提到這殿中的羅漢像：

永嘉全億長史畫半千形像。每一迎請，必於石橋宿夜焚香，具幢蓋螺鈸引導入于殿，香風送至，幡幢之勢前靡，而入門即止。其石梁聖寺在石橋之裡，梵唄方作，香靄始

⁷²《大正藏》，第五十冊，頁396。

飄，先有金色鳥飛翔，後林樹石畔見梵僧，或行或坐或招手之狀，或臥空之形，瞬息之間，千變萬化。⁷³

五代、兩宋時期，不少帝王信奉天台山的五百羅漢。依據《天台山志》記載，天台山福田寺的五百羅漢每年都受到吳越（907-978）王錢氏的供養。吳越王錢氏還在天台山方廣寺造五百銅羅漢。宋仁宗（1022-1063 在位）還曾供施天台山石梁橋的五百應真。⁷⁴宋蘇軾亦於文集中記載，東莞資福長老祖堂和尚作五百羅漢閣，歷經十年終於建成。⁷⁵

今大明續藏第四十三，收有宋紹興四年（1134）刻的〈江陰軍乾明院五百羅漢名號碑〉一卷，由高道素所錄，列記住世十八尊者及石橋五百尊者之名號。後來許多興建的羅漢殿，如浙江鄞縣的七塔寺、江蘇武進的天寧寺、北平的碧雲寺等，供奉的五百羅漢皆以石梁橋的五百羅漢為本。⁷⁶但是，這些五百羅漢的名號不知是依據何種理由集合而成，據學者研究，這些羅漢名號有的是佛在世時的弟子之名，如阿若憍陳如，有的是佛滅後的名僧如達磨波羅，年曆極其雜亂，有的一人梵名漢名雙舉並列，而當作二人，如伐蘇密多和世友即是。因之，這些名號應是後人杜撰之作。其杜撰時間，若非於南宋初年乾明院羅漢尊號碑完成的前後，即必是明末以來訛傳的結果。⁷⁷

⁷³ 《大正藏》，第五十冊，頁 880。

⁷⁴ 李玉珉，前引書，頁 19。

⁷⁵ 蘇軾，〈與朱行中舍人四首〉，《蘇東坡全集》下冊（台北：世界書局，1964 年），頁 117。

⁷⁶ 李玉珉，前引書，頁 19。

⁷⁷ 陳清香，〈「五百羅漢圖像」研究〉，前引書，頁 78。

第三節 宋時期的羅漢信仰

如欲探討唐宋時期羅漢信仰的流布情形，筆者以為可以從《法住記》譯出當時的社會反應著手。首先，透過譯者名「大唐三藏法師玄奘奉詔譯」得知，《法住記》乃屬於奉詔譯，意指由朝廷保護之譯經院所完成的譯業，既然譯經院的成立單位為朝廷，當然可視為此經的翻譯具有朝廷的支持及認可。但是翻譯之初羅漢信仰仍未廣泛的被人民知道。根據日本學者宮崎法子的研究指出，於 839 年入唐的圓仁和尙，所著《入唐求法巡禮行記》並未記有羅漢信仰或是羅漢圖等相關事蹟，而與羅漢圖有所關聯的，僅只是揚州龍興寺藏有《高僧像二十卷》以及開元寺的《聖賢像四十二》兩筆資料而已。但是到了 1072 年入宋的成尋和尙，其所著《參天台五臺山記》則有多則宋時盛行羅漢信仰以及圖畫羅漢像的紀錄，其中也有單尊羅漢的事蹟，但多數為十六羅漢或十八羅漢或五百羅漢的紀錄，以此推測十六羅漢信仰的普及大約是在唐末至五代之後。⁷⁸

宮崎氏對於十六羅漢信仰普及情形的推測，筆者認為並無不妥，只是在更深入的探察之後，盛唐代之時，中國地區並非沒有羅漢信仰的情形，查《宣和畫譜》盛唐盧楞伽條，便記載北宋御府藏有多幅盧楞伽十六羅漢圖：

乾元初(758-760)，曾於大聖慈寺畫行道高僧像，顏真卿為之題名。今御府所藏一百五十。獻芝真人像一、成道釋迦佛像一、釋迦佛像四、大悲菩薩像一、觀音菩薩像一、文殊菩薩像一、普賢菩薩像一、七俱胝菩薩像一、羅漢像四十八、十六尊者像十六、羅漢像十六、小十六羅漢像三、智嵩笠渡僧像一、渡水僧圖二、高僧像二、高僧圖二、孔雀明王像一、十六大阿羅漢像四十八。

⁷⁸ 宮崎法子，〈傳裔然將來十六羅漢圖考〉（《鈴木敬先生還曆紀年 中国絵画史論集》，（東京：吉川弘文館，1981年），頁158。

只不過就《宣和畫譜》所收藏的唐代佛教繪畫來看，其數量卻出奇的少，針對此點宮崎氏指出，唐代的羅漢信仰或是羅漢畫的製作，大抵上是相當平順的發展，但是唐末會昌法難(842-846)的遭遇，使得羅漢信仰的傳播出現阻礙，此後便急速的又向上發展起來。⁷⁹而宮崎氏以為羅漢信仰如此快速發展原因，是因為唐末的佛教信仰正面臨一個極大的轉換期，唐帝國的衰退、會昌法難的影響以及民間信仰的混淆，種種原因皆是促使隨後的宋代羅漢信仰轉換成另一面貌的原因。

而這唐宋之間羅漢信仰究竟有何不同，經筆者分析以為宋代的十六羅漢信仰，在羅漢數目以及信仰基礎並無改變，人民依舊相信祭祀羅漢可得大福報。唯一出現差異是，人民供養羅漢的目的，比較前期有更明顯的呈現對於「現世利益」追求，究其主因不外乎相信羅漢具有不可思議的廣大神通力，能作人間福田。此點可由諸多文獻中清楚窺知。如蔡條《鐵圍山叢談》所記：

開寶寺灾。殿舍既雄，故人力罕克施。魯公時尹天府，夜帥役夫拯之，煙焰屬天矣。睹一夫在屋上救火狀，亟令傳呼：「當靳性命，不宜前。」僧不顧，處屋上，經營自若。俄而火透出，屋壞，僧墜于烈焰中。人憤其不避，快之，則又見在他屋往來不已，益使傳呼：「萬眾在是，猶不可施力，汝一僧詎能撤也？」又不聽，則復墜，如是者，出沒三四。竟曉，火息，人謂是僧必死於是。天府吏檢校寺僧，則俱在，無一損。獨於福勝閣下，一阿羅漢像，頭面焦赭，汗珠如雨，猶流未止，故俗號救火羅漢。後數游福勝閣下，魯公指示得識之。

以上所記，開寶寺慘遭祝融，見一僧人上屋頂救火，眾人極力勸阻，但其仍不顧，大火吞噬寺廟，眾人皆以為此僧人已被火噬，隔日點校寺僧卻無短缺，後於福勝閣下見一阿羅漢像滿面焦黑，

⁷⁹ 同上註，頁159。

眾人大悟，此人乃是羅漢現身給予幫助。

除此之外，《圖畫見聞誌》還記有祈求降雨而祭祀十六羅漢畫像的事蹟，其中以五代貫休所畫的《十六羅漢圖》最具靈驗：

嘗觀所畫水墨羅漢，云是休公入定觀羅漢真容後寫之，故恥是梵像，形骨古怪。其真本在豫章西山雲堂院供養，於今邦將迎請祈雨，無不靈驗。⁸⁰

類似上篇記載羅漢神蹟的文章，在宋代的作品中俯拾皆是，在在說明當時人們對於羅漢具有神通力深信不移。也因此，冀望透過供養羅漢而獲得果報利益，自然成為當代信仰中的要素，並且實際反應於宗教祭祀活動上。在此之前，唐代供養羅漢的行為，就筆者所收集的資料顯示，僅只是基於信奉彌勒菩薩、追求往生兜率天的目的而已。

宋代水陸會為當時重要的祭祀活動之一，藉一法會的記錄，可以窺視宋人的宗教觀，尤其可見羅漢信仰與布施觀念的關連。水陸法會，據《釋門正統》中記載原為梁武帝據寶誌禪師之建言，始創水陸儀軌，並撰寫水陸儀文一篇。宋代時水陸法會相當盛行，從不斷出現的水陸儀文便可知其盛行的情形。據南宋志磐《佛祖統紀》之記載，已知神宗時，楊鐸依據梁武帝儀文撰寫《水陸儀》三卷。南宋時，史浩又作《儀文》四卷。南宋末，志磐又根據史浩的《儀文》續成《新儀》六卷。其後志磐更在所著《佛祖統紀》中，描述了宋代水陸會的概況：

述曰，昔真隱史越王，嘗過金山慕水陸齋法之盛，乃施田百畝，於月波山專建四時水陸，以報天地君親之舉，且親修疏辭刻石殿壁，撰集儀文刊板於寺。既而孝廟聞而嘉

⁸⁰ (宋)郭若虛，《圖畫見聞誌》，貫休條。收錄於于玉安主編，《中國歷代畫史匯編》第一冊（天津市：天津古籍出版社，1997年），頁152。

之，賜以水陸無礙道場宸翰扁於殿。⁸¹

上述說明，南宋丞相史浩(1106-1194)於乾道九年(1173)過金山見水陸法會之盛況，因此施田百畝興建月波寺並立四時水陸法會，以回饋天地。宋孝宗聞之，給予嘉許並親書「水陸無礙道場」扁額贈與月波寺。除此之外，蘇軾亦於宋元祐八年(1093)嘗為水陸法會所用之圖像作贊，此事於《佛祖統紀》、《施食通覽》中皆有紀錄：

四明延慶中立法師。令門人介然創十六觀堂。以延專修淨業之士。延平陳瓘為之記。八年。知定州蘇軾。繪水陸法像作贊十六篇。世謂辭理俱妙(今人多稱眉山水陸者由於此)。⁸²

這裡需要注意的是，蘇軾所作水路法像贊十六篇其實並不是指十六羅漢。在四明石芝沙門宗曉所編的《施食通覽》中，便有此贊文的紀錄。此十六法像依擺放方式分為上堂八位以及下堂八位，其內容所指是：(上堂八位)第一佛陀耶眾、第二達摩耶眾、第三僧伽耶眾、第四大菩薩眾、第五大辟支佛眾、第六大阿羅漢眾、第七五通神仙眾、第八護法天龍眾。(下堂八位)第一官僚吏從眾、第二三界諸天眾、第三阿修羅王眾、第四人道眾、第五地獄道眾、第六餓鬼道眾、第七旁生道眾、第八六道外者眾。⁸³從蘇軾為作品所寫的稱名不難發現，各幅皆有「眾」之稱呼，由此可知，畫中人物當不只一人，因此蘇氏才在序言中指出「梁武皇帝始作水陸道場以一十六名盡三千界」。但這十六種祈請的神祇之中亦包涵了阿羅漢等人，表示宋人舉辦水陸法會時，羅漢是常見的祭祀對象。

透過上述的文獻，筆者發現宋人對於布施的觀念已廣泛地接

⁸¹ 《大正藏》，第四十九冊，頁321。

⁸² 《大正藏》，第四十九冊，頁418。

⁸³ 《卍新纂續藏經》，第五十七冊，頁115。

受，透過水陸會的儀式，擴及幽界人鬼，奉養羅漢的目的包括為往生者追善、祈福，希望透過為亡者代行奉養羅漢之責，為亡者求得福報，進而超脫苦難。相同的論述也會在日本學者井手誠之輔，談及南宋周季常、林庭珪所繪製的《五百羅漢畫》的用途上，其透過畫上銘文說明，東錢湖一帶的居民製作五百羅漢畫像用以水陸法會的祭祀上，乃為了供養先祖，或者是祈願亡魂往生極樂淨土，以及祈求一族的平安而佈施的事。⁸⁴

另外，羅漢信仰對南宋文人的影響，於南宋岳珂〈記龍眠海會圖〉此篇文章中可見一般：

若夫即心是佛，因佛見性，善男子、善女子，有能於一切法一切相而生敬心，則聚沙為塔，畫地成佛，皆是道場。何況圖畫裝嚴，盡形供養，當知是人成就第一，希有功德，所得福德亦復如是。…於往昔時，有大居士號曰龍眠，得畫三昧，始好畫馬，念念勿忘。有大比丘，見而語之，由此一念，當墮馬腹，於是居士矍然懺悔，乃於一切諸佛諸大菩薩而致意焉。端嚴妙麗，隨念現形，皆得三昧，是羅漢者，居士之所作也。以居士之一念，畫此羅漢，以大善知識之一念，得此羅漢，當知是畫為第一希有。⁸⁵

此篇主要記載李公麟嘗繪之海會圖一軸，內為五百羅漢畫像，不僅形色各異、姿態萬千，又有「天龍八部，夜叉羅刹，諸惡鬼魂，前後導從，如役僕從。寶花繽紛，天樂競集，金橋架空，琪樹蔽日。…或解衣渡水，或濯足坐石，或挽或負，狀邈迭出。」筆者以為，此畫與今收於日本大德寺南宋周季常、林庭珪所繪的《五百羅漢圖》有相似之處，以上皆是用於水陸法會之場合。但透過此則紀錄，更清楚地顯現宋代時人相當清楚的知道圖畫羅漢

⁸⁴ 井手誠之輔，〈大德寺伝来の五百羅漢図〉，《日本の美術—日本の宋元仏画》（東京：至文堂，2001年），頁66-70。

⁸⁵ (宋)岳珂，〈記龍眠海會圖〉，《程史》（北京：中華書局，2006年重印），頁72。

並給予供養，皆有福德。除此之外，畫家自身亦極有可能將繪製羅漢畫像視為修身求道的一部份。

以上可知，羅漢信仰於宋代已是相當普及。但信奉羅漢的行為並不僅止於平民百姓，亦盛行於宋代宮庭之內。在北宋郭若虛所寫的《圖畫見聞誌》中，便有一則關於羅漢畫與宋太宗登基有關的記載，其文如下：

王齊翰，建康人，事江南李後主為翰林待詔。工畫佛道人物。開寶末，金陵城陷，有步卒李貴入佛寺中，得齊翰所畫《羅漢》十六軸，尋為商賈劉元嗣以白金二百星購得之，齎入京師，於一僧處質錢。後元嗣詣僧請贖，其僧以過期拒之，因成爭訟。時太宗尹京，督出其畫，覽之嘉歎。遂留畫，厚賜而釋之。經十六日，太宗登極，後名應運羅漢。⁸⁶

文中說明，在宋太宗開寶末年(約開寶八年 975)，十一月宋軍攻破南唐首都金陵城時，有一步兵李貴於佛寺中得南唐宮庭畫家王齊翰所繪十六羅漢圖一組，後由一商人劉元嗣購之，並攜回開封。後又點當與一僧人，但欲贖回時，僧人以過期而拒絕，於是兩人便向官府訴訟。此時，正巧趙光義(即後來的宋太宗)抵達京城，官府便將此畫贈與太宗，太宗並給予好評，於是送予訴訟二人豐厚的獎賞釋放之。之後，太宗登基，由於獲得此十六羅漢的時間相當巧妙，因此後來便給予應運羅漢之名。又《佛祖統記》記載，熙寧十年(1077)，宋神宗因久旱而設羅漢齋會祈雨，遇羅漢顯靈，遂祈請迎入宮中祭祀。

十年，夏旱，上於禁中齋禱甚虔，夜夢神僧馳馬空中，口吐雲霧，覺而大雨霽，敕求其像，得之相國寺閣第十三尊羅漢像，詔迎入內供養，宰相王珪以詩稱賀曰：良弼為霖

⁸⁶ (宋)郭若虛，《圖畫見聞誌》，王齊翰條，前引書，頁 142。

孤宿望，神僧作霖應精求。⁸⁷

以上二則事蹟顯示，宋代宮廷早已認可羅漢的神蹟現象對於自身或是國家的幫助，並且給予吉祥的稱呼或是實際的供養行爲。如此顯示，宋代的羅漢信仰已非是民間信仰的一小部份，更是廣泛存在於上至朝廷文士、下至庶民百姓社會各階層之中，儼然成爲當時宗教信仰的主流之一。

回顧以上討論，中國羅漢信仰的起源有賴於南北朝時期彌勒信仰的廣泛流行，使得羅漢住世護法性格成爲人民普遍的認知。其住世護法之本質是由原始佛教時期便以訂定，並非佛教傳入中國後由大乘佛教所改變。但是，大乘佛教興起，羅漢不入涅槃爲人民造福的特性，與大乘佛教自渡渡人的理想十分接近，因此廣受喜愛。從《入大乘論》的記載便可知，證得羅漢者皆有護法之責任。原則上，中國羅漢信仰的本質與原始佛教無異，如果說大乘佛教對於羅漢信仰產生何種影響，那便是使護法羅漢的人數不限定於佛所指派的四大聲聞。

筆者以爲從諸多經典以及僧人傳記中，相繼鼓勵民衆供養羅漢以及說明布施者可得大果報的紀錄，可知現世利益的思想是真正促使羅漢信仰廣爲流傳的原因。因此舉凡有任何羅漢的顯化事蹟，上至君臣，下至百姓，無不設案齋供。受到大乘佛教興起影響，普世認爲藉由實質或精神面的各種布施，皆可獲得相對的報酬，也就是佛家所云福報。羅漢本是佛門子弟神化而來，又因具有大神力，且受佛陀之命留作人間福田，因此自然令宋人將奉養布施於羅漢視爲莫大功德，並冀望以此滿足現世或來世無缺。此些觀點，於宋代的諸多羅漢畫作中皆有以圖像方式具體實踐，筆者亦將於往後章節持續探討。

⁸⁷ 《大正藏》，第四十九冊，頁415。

第三章 早期羅漢畫至宋代羅漢畫的傳統與演變

羅漢信仰的興起伴隨而來的是羅漢像的製作，筆者試圖透過羅漢畫的發展來了解：在時代變異以及羅漢經典的相繼譯出，羅漢畫是否與信仰發展同步，其藝術風格又有什麼樣的差異性？以及在藝術風格上有無相互影響的脈絡可循？期盼透過以上研究基礎，以利了解《羅漢》三軸作品型態的發展來源。有鑒於現存唐宋羅漢畫的數量不一，為達到充分理解羅漢畫的發展過程，本研究除探討繪畫作品外，歷來文獻或是畫史紀錄，皆是有助於釐清各期羅漢畫圖像的有力材料，對於探究南宋以及南宋以前的羅漢畫發展情形，當有決定性之幫助。故本節論述依現有作品年代、分布地點、時代特色，將羅漢畫發展約略分為三個階段，分別是：唐代以前的弟子像與羅漢畫、唐、五代的十六羅漢畫以及宋代的羅漢畫。依序分析如下：

第一節 早期弟子像與羅漢畫

佛教傳入中國的年代，傳說紛歧，難以定論。其原因是佛教自魏晉南北朝以後在中國文化上產生深切之影響，是當初將佛教引入中國的僧侶或是商人始料未及的發展，因此在初來之時並未做詳細的記載。⁸⁸湯用彤在《漢魏兩晉南北朝佛教史》一書中嘗探討佛教於漢代流布的情形，其認為佛教傳入中國之記載較為信實者，乃是大月氏王使伊存授漢博士弟子景盧浮屠經一事，並根據調查結果認為，佛教最晚傳入中國的時間應可計算為漢哀帝元壽元年(西元前 2 年)。⁸⁹由此可之，中國如有早期羅漢圖像的存世，亦不早於漢代時期。僅只是今漢代文物中佛教藝術之圖像資料又極為有限，更何況是有關羅漢的圖像紀錄。因此，此階段將一併討論漢唐一代初期羅漢圖像，就身分以及形象進行說明：

⁸⁸ 湯用彤，《漢魏兩晉南北朝佛教史》(臺北縣：彌勒出版社，1982年)，頁1。

⁸⁹ 同上註，頁50。

一、弟子像與羅漢畫

根據前節羅漢信仰發展的結果得知，羅漢乃是佛弟子藉由聽聞佛法所證得。但是在佛說法的年代，羅漢一詞並不經常出現於經典之中，反倒是以「弟子」來稱呼伴隨在佛身旁的修行者。但是佛教資料中，尚無資料可以證明所有佛在世時的弟子皆已成羅漢。因此，就佛弟子與羅漢的差異來看，羅漢亦為佛弟子，但是佛弟子並非皆證得羅漢果。這樣的現象如反應至羅漢造像上，佛弟子與羅漢是否應有一身分的差別。

筆者以為，由於羅漢與弟子二身分的差異，乃在於證得羅漢果之有無。因此，在佛教圖像對於證得果位者的圖像性表徵，應可作為區別二種身分的參考資料之一。

學者陳清香著有《羅漢圖像研究》一書，內文對於羅漢圖像的發展具有深闢的見解，在初期羅漢像部分，羅有多則文獻以說明隋唐以前羅漢畫的演變。其指出中國早期的羅漢像可見於莫高窟北周 428 窟的涅槃圖。(圖 3)⁹⁰



圖 3 莫高窟北周 428 窟西壁中央佛涅槃圖



圖 4 西秦 169 窟北壁 說法圖(局部)

⁹⁰ 陳清香，前引書，頁 6~7。

南北朝時期的羅漢像與弟子像在外貌上實際上並無差別，皆是身披黑色袈裟、無髮、圓臉的造型，五官描寫相當簡易，只採高光法用黑線與白線表現面部的明暗。但是，筆者以為顯現羅漢與弟子身分差異的便是頭光的有無。以北周(556-581)428 窟涅槃變為例，可見釋迦佛橫躺在畫面前方，後方兩排出家弟子面容哀悽的圍繞在他的身旁，前排弟子頭顱後方皆有圓形光，後排弟子則無。佛教經書解釋圓光之意，乃是象徵得佛、菩薩之智慧，以圓輪表示自性之智。⁹¹回顧前述，筆者說明羅漢果位之意含時，便已提出阿羅漢乃是斷盡一切煩惱，智德圓滿，應受人天之供養的身分。而其為「聲聞四果」之一，即表示羅漢是藉由聲聞佛法的修行所得。因此，其頭光乃是象徵獲得佛、菩薩之智慧。如此，以北周 428 窟來說，前排弟子應是為以証得羅漢果者，而後排無頭光者則是隨身弟子而已。

但是，此時期的羅漢形象又是如何？由於並無直接的證據顯示，中國羅漢繪畫的開端起源於何時，因此，就中國佛教藝術作品中最早的紀年作品來觀察，或許可以一窺初期羅漢像之面貌。今日最早的石窟造像題記，乃見於甘肅炳靈寺 169 窟北壁六號無量壽佛龕側，上有西秦建弘元年(420)的造像題記，因此使得炳靈寺 169 窟的畫作成爲中國早期佛教繪畫的代表作品。⁹²其中北壁東側的說法圖，由於畫中出現羅漢聽聞佛法的場景，因此，也是今日保存西秦時期羅漢形象最爲完整的作品之一。(圖 4)

此說法圖中的釋迦佛結跏趺坐於覆蓮之上，佛的背光造型爲團花式寶樹，兩側立有脇侍菩薩各一，兩眉、鼻樑與頸部都有反白的高光畫法。在坐佛的團花之上出現多位著通肩式袈裟的弟子像，亦坐於覆蓮之上，面容的描繪十分簡樸，並無高光法的運用，較似漢人僧侶的形象。就地理環境而言，炳靈寺石窟地處隴右，本來居住的漢族就多，再加上其地又近關東，因而受到漢文

⁹¹ 見慈怡編，前引書，頁 2178。

⁹² 李玉珉，《中國佛教美術史》(台北市：東大，2001 年)，頁 14。

化的影響，自是相當合理的事。⁹³畫中的羅漢並非全為無髮的比丘，相較於當時的比丘造型，此畫的羅漢形象反倒較接近後來所發展的十六羅漢像，偶而出現蓄留短髮的羅漢，每位羅漢皆有頭光，如此便與供養比丘有了身分象徵的差別。

此畫與北周 428 窟的羅漢畫，在羅漢相貌的描寫上皆相當簡易，實在無法從羅漢相貌上對羅漢形象提出個別的特色。此外，從畫面的配置上，主尊與脇侍菩薩在畫面中佔有相當大的比例，圍繞其側的羅漢卻是樸素且渺小的。由此看來，初期羅漢畫的繪畫表現，如炳靈寺 169 窟的說法圖或莫高窟北周 428 窟早期的佛畫，所呈現的主從關係懸殊的表現方式是此階段共同特徵。本研究亦認為，出現此種無特定身分的羅漢圖像，主要原因乃是基於此時期的繪畫主題是以佛傳故事、本生故事為主，而羅漢人物性格的描述並非此時期的佛教信仰目的。

二、賓頭盧與迦葉、阿難二尊者像的出現

而究竟羅漢畫於何時出現特定身分的表現？第二章探討中國羅漢信仰起源時已知，劉宋時期已有僧人為賓頭盧羅漢造像一事。此外，《釋氏要覽》中亦記載唐代的賓頭盧信仰，已經出現為其立廟供養的情形，並指出賓頭盧乃是一位頭白眉長的長者形象。⁹⁴《法住記》譯出後，其又見於十六羅漢之首，因此有關賓頭盧的圖像，在唐之後因十六羅漢畫的興起而不致匱乏。唐代以前雖有賓頭盧的文獻紀錄，但是今日已無作品傳世。如此，欲探討最初羅漢特定身分的表現方式，從賓頭盧羅漢的面向是無法獲得解決。

因此，除賓頭盧羅漢之外，據學者研究，北朝後期逐漸興起的迦葉、阿難二尊者，應可做為另一早期羅漢形象的代表。⁹⁵今

⁹³ 同上註，頁 15-16。

⁹⁴ 請參見本文第 20、28 頁，

⁹⁵ 陳清香，〈羅漢圖像研究〉，前引書，頁 8。

莫高窟北周 439 窟、428 窟、290 窟、297 窟、296 窟等均遺有兩位羅漢的精美造像。但因何原因，在諸多羅漢中是以迦葉、阿難最先發展出特定形象，本研究以為，這與二人受佛囑咐為其傳法，並且在佛涅槃後於摩竭國僧伽尸城北撰集三藏，而奠定此二人之佛教地位有關。東晉時期翻譯的《增一阿含經》無畏品有相關內容：

我今持此法付授迦葉及阿難比丘。所以然者，吾今年老，以嚮八十，然如來不久當取滅度，今持法寶付著二人，善唸誦持，使不斷絕，流佈世間。其有遏絕聖人言教者，便為墮邊際。是故，今日囑累汝經法，無令脫失。是時，大迦葉及阿難即從座起，長跪叉手，白世尊言：以何等故，以此經法付授二人，不囑累餘人乎？又復如來衆中，神通弟子不可勝計，然不囑累？世尊告迦葉曰：我於天上，人中，終不見此人，能受持此法寶，如迦葉，阿難之比。⁹⁶

據文可知，佛將傳法之大任交付於迦葉、阿難二人，並向迦葉說明唯有汝等二人能受此法寶，並以持續誦持，使其不斷絕。或許是基於此項原因，迦葉、阿難於佛教創作中向來就是備受重視的人物。關於此二人之形象，東晉西域沙門竺曇無蘭翻譯的《迦葉赴佛般涅槃經》便說到：

昔佛在世時，摩訶迦葉於諸比丘中，最長年高，才明智慧，其身亦有金色相好；佛每說法，常與其對坐，人民見之或呼為佛師。⁹⁷

而阿難之形象，則在後秦鳩摩羅什所翻譯的《大智度論》中，有如下紀錄：

阿難端正清淨，如好明鏡，老少好醜，容貌顏狀，皆於身

⁹⁶ 《大正藏》，第二冊，頁 746。

⁹⁷ 《大正藏》，第十二冊，頁 1115。

中現。其身明淨，女人見之，欲心即動，是故佛聽阿難著覆肩衣。是阿難能令他人見者心眼歡喜，故名阿難。於是造論者讚言：「面如淨滿月，眼若青蓮華；佛法大海水，流入阿難心！能令人心眼，見者大歡喜；諸來求見佛，通現不失宜！」⁹⁸

以上可知，迦葉是以一長者的姿態被世人所熟之，而阿難正巧是一相貌端正的形象。這些經典的譯出，再搭配此二人肩付佛法傳遞之關係，對於日後羅漢地位以及形象產生深具意義。由於經典的譯出，使迦葉與阿難二人的地位逐漸被人民所知道，因此，自北朝後期起，以釋迦為主尊的莫高窟佛龕中，開始出現製作迦葉、阿難二人的塑像。而迦葉尊者與阿難尊者一老一少的樣貌，使製作塑像的工匠即使沒有說明此像為何人，但憑其相貌的差異，一般人民皆可分辨。

在羅漢的衣著裝飾的演化方面，經學者考察，北周窟第 439 窟北側為莫高窟最早的迦葉造像，(圖 5)其衣著單薄的身形以及荷葉邊袖的特色，與北魏宣武帝(500-515)在龍門所開鑿的賓陽三洞中的中洞南壁主尊立佛，(圖 6)有相似的服裝裝飾技巧。⁹⁹李玉珉以為這些同為漢式褒衣，荷葉狀的衣袖風格皆與中亞作品近似，顯然受了漢化的影響。對於佛教圖像漢化的行為，本研究以為，北魏孝文帝於太和十年(486)推行漢化服飾改革政策，不僅影響了曇曜五窟後期的建製風格，例如今雲岡石窟第十六窟主尊立佛的漢式造型式樣，(圖 7)亦影響了日後佛教造像的表現手法。但是在許多細節上，仍可看見南北朝時的佛像或羅漢像在圖像風格上有源自西域的色彩，而北周 439 窟的迦葉造像便是一個絕佳的例證。

⁹⁸ 《大正藏》，第二十五冊，頁 84。

⁹⁹ 《大正藏》，第二十五冊，頁 8

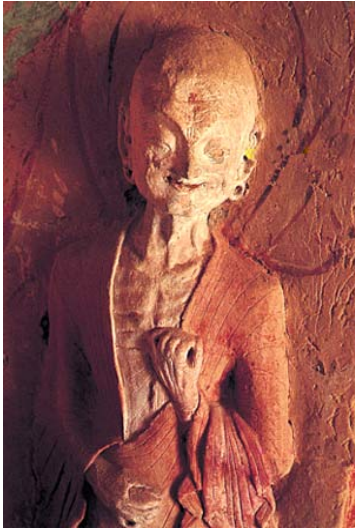


圖 5 莫高窟北周 439 窟迦葉像

圖 6 龍門賓陽三洞中洞立佛

圖 7 雲岡石窟第 16 窟主尊立佛

但是，在圖像的製作手法上，從現存的佛教藝術所反映的資料來看，南北朝時期的作品還是相當的簡易。對於羅漢相貌的掌握或是羅漢的性格特徵，直至隨唐代以後才有明顯的提高。以盛唐 45 窟的迦葉、阿難尊者為例，(圖 8、9)身型大小已與身旁的其他菩薩相若，二者在五官造型上沒有了西域深目凸鼻的現象，阿難尊者是年輕俊秀、飽學之士的姿態，而迦葉尊者則是胸骨凸出，雙眉微蹙，一臉飽練風霜，具有堅毅氣勢的形象。衣著服飾也是全然漢化，阿難像還有僧人入漢之後所改良的「偏衫」服飾，就學者考證，偏衫的形成是為了補救初始傳自印度的偏袒右肩式僧衣而作，為遮掩過於外露的身體。¹⁰⁰只不過通常偏衫是與偏袒右肩的僧衣做搭配，但此尊阿難像所着已是右衽式漢族僧衣，但仍保留偏衫的造型，本研究以為應是此時期的過度造型。這情形在同時期的羅漢像中亦可發現。

¹⁰⁰ 郭慧珍，《漢族佛教僧伽服飾之研究》，(台北：法鼓文化，2001 年)，頁 143。《釋世要覽》：「偏衫，古僧衣律制僧祇支，此長覆左膊及演右腋，蓋趁三衣故即天竺之禮也，竺道祖魏錄云：魏宮人見僧袒一肘，不以為善，乃作偏袒縫於祇支上，相從因名偏衫，今開脊接領者，蓋遺魏制也。」《釋世要覽》卷上，頁 127b。



圖 8 莫高窟隋 429 窟西壁說法圖彩塑



圖 9 莫高窟盛唐 45 窟說法圖彩塑

綜上所述，羅漢像的發展從不具身份別的比丘或弟子像開始，至《大智度論》或《增一阿含經》等佛教經文說明迦葉與阿難尊者的地位以及形象後，不僅使羅漢形象已漸趨明，亦提升了羅漢於佛教中的地位。雖然如此，羅漢畫的發展，在唐玄奘翻譯《法住記》以前，羅漢信仰以及以羅漢為主的圖像製作還是相當的有限。

第二節 晚唐與五代時期的羅漢畫

從前文第二章中，本研究即探討玄奘(602~664)所譯《法住記》，具體描述十六羅漢具有可供施者得大福報的性格，因而獲得唐、五代時人的重視。從前述的探討已知，隋唐時期的羅漢像已逐漸脫離佛像的從屬位置，獨立成爲繪畫題材的主題人物。本節欲探討在羅漢畫獨立成爲創作題材之後，原本即從事道釋畫的畫家是如何詮釋此類作品？以及在唐玄宗以及唐僖宗相繼因安史之亂及黃巢之亂而入蜀後，打開蜀地與中原之間的交流，蜀地畫家對於後世的羅漢畫產生什麼樣的影響？而在羅漢畫創作極爲豐富的唐、五代時期，是否有羅漢畫派別的成立，其各自的特色又是爲何？以下筆者將基於對上述問題的關心進行討論。

對於此時期羅漢畫作品之調查，由於傳世的唐代畫錄有限，並且少有觸及羅漢畫之領域，固筆者退而採以北宋書畫文獻《益州名畫錄》、《圖畫見聞誌》以及《宣和畫譜》中羅漢畫之記載，並且輔以唐宋史書補充說明。以下先就三本畫史文獻於本階段的應用方式提出說明：

黃休復《益州名畫錄》，成書時間爲景德三年(1006)，具李昉序中所言，此書之特色爲，其收有唐乾元初至宋代乾德年間(758-967)之畫作以及部分黃氏所見的真跡紀錄，次外，亦又畫家坊間小傳及作者所見的手筆寫真處。是一本出於坊間人士對於當時繪畫深入觀察的書籍，對於觀察中晚唐時期，因躲避戰事而自汴京入蜀的畫家，多有幫助。而郭若虛《圖畫見聞誌》，該書並無確切的成書時間，由郭若虛生平推測，僅知此書稍晚於《益州名畫錄》。記載之範圍約於唐會昌元年至北宋熙寧七年(841-1074)期間。¹⁰¹依收錄的時間來看，當可作爲唐末至北宋中期繪畫發展的重要參考資料。此外《宣和畫譜》的引用，雖然此書成於宣和庚子年(1120)，距離本節所探討的唐代畫家的活動時間

¹⁰¹ 各本均作永昌元年，但考其各朝年號均無「永昌」，今日書籍皆以「會昌元年」爲是。

已有百年以上的差距，但是此書畫史研究的重要性乃之於，其是由中央主持，集宮內學者研究，將宮中所藏晉魏以來的名畫共計 231 人，畫 6396 軸，依畫家表現作詳實的品評優劣。其收錄範圍是上述書籍中涵蓋最廣的，約始自魏晉時期至北宋宣和年間，並且每位畫家皆有生平小傳，有助於研究中對於畫家生活背景以及畫史之理解。此外，從收錄範圍來看，《宣和畫譜》恰可彌補前唐時期畫史着錄的不足。於是乎，結合此三本書籍所收錄書畫的範圍，筆者約可建立唐乾元初至宣和二年(758-1120)繪畫發展的粗略樣貌，雖難免有作品混雜或個人喜好問題，導致風格判斷出現差異。對於此項問題，筆者將藉由以上三本着錄以及補充資料進行多方比對，盼以整理出唐、五代時期羅漢畫的風格面貌。

一、唐、五代的佛教繪畫與吳道子畫風之影響

唐代(618-907)自李氏建國，雖自謂老子李耳後裔，並由唐高宗在乾封元年(666年)，追封為太上玄元皇帝。但在宗教信仰上，除廢佛的唐武宗外，其餘君王皆以佛道並重行之。也就是因為有皇室帝王的支持，以及長年與中國的傳統思想融合，佛教的發展於唐代達到了鼎盛。與此相輝映的是，唐代的佛教藝術也有了卓越的成果。從唐玄宗開元年間全國佛教寺院高達 5358 所便可知，¹⁰²當時因建造寺院以及圖繪壁畫必定需要相當多藝術工匠。唐代初期代表畫家是以製作宮觀壁畫、功臣圖像見長的閻立德(卒於 656)與閻立本(卒於 673)兄弟二人。閻氏兄弟乃是出身北朝的土木營繕專家。唐太宗時曾奉詔畫《十八學士圖》以及於凌煙閣畫二十四功臣像，並參予營建翠微、玉華二宮。¹⁰³書畫技能部分，隨其父親學習丹青，後學隋代的鄭法士、張僧繇，因此其畫系可能師從張僧繇、鄭法士，而有南朝畫系的特色，但又因家

¹⁰² (唐)李林甫，《唐六典》卷四，(北京：中華書局，1992年)，頁125。

¹⁰³ 《宣和畫譜》卷一，閻立本條。收錄於于玉安主編，《中國歷代畫史匯編》第一冊(天津市：天津古籍出版社，1997年)，頁198~199。

學，因此閻氏兄弟的畫風應當是綜和南北朝繪畫的結果。¹⁰⁴他們所使用的技法，學者推測因為是用於裝飾宮觀或描寫功臣圖像，而採取較能表現莊嚴、華麗、細緻的鐵線描以及界畫技術。¹⁰⁵此類筆法也就成為日後代表宮廷繪畫的風格之一。

但是對於唐代繪畫，尤其是道釋繪畫的發展，影響最多的當屬以白畫人物見長的吳道子(活動於 713-756)最富盛名。活躍於開元、天寶年間的吳道子(713-755)，傳言其在長安、洛陽兩地寺觀中繪製的壁畫多達三百多堵，可惜今日皆無作品傳世。吳道子的藝術成就，唐張彥遠在「論顧、陸、張、吳用筆」有如下說明：

國朝吳道玄，古今獨步，前不見顧陸，後無來者。授筆法于張旭，此又知書畫用筆同矣。張既號書顛，吳宜為畫聖。神假天造，英靈不窮。眾皆密于盼際，我則離披其點畫；眾皆謹于象似，我則脫落其凡俗。彎弧挺刃，植柱構梁，不假界筆直尺。虬須雲鬢，數尺飛動，毛根出肉，力健有余。當有口訣，人莫得知。數仞之畫，或自臂起，或從足先。巨狀詭怪，膚脈連結，過于僧繇矣。…自顧陸以降，畫跡鮮存，難悉詳之。唯觀吳道玄之跡，可謂六法俱全，萬象必盡，神人假手，窮極造化也。所以氣韻雄壯，幾不容于縑素；筆跡磊落，遂恣意于墻壁；其細畫又甚稠密，此神異也。¹⁰⁶

從上可知，吳道子初學張旭學習書法，後轉攻繪畫。其作品特色，張彥遠提到：時人皆「密于盼際」，我則「離披其點畫」；時人皆「謹于象似」，我則「脫落其凡俗」。便是表明，吳道子的畫除形似之外，亦能掌握氣韻雄壯之勢。除此之外，張氏還提

¹⁰⁴ 鈴木敬着，魏美月譯，《中國繪畫史(上)》(台北市：國立故宮博物院，1987年)，頁57。

¹⁰⁵ 鈴木敬着，魏美月譯，前引書，頁57。李玉珉，前引書，頁108。

¹⁰⁶ (唐)張彥遠，《歷代名畫記》卷二。收錄於于玉安主編，《中國歷代畫史匯編》第一冊(天津市：天津古籍出版社，1997年)，第一冊，頁17~18。

到，吳道子作畫不假界筆直尺，速度極快，恣意圖寫於牆，能作大篇幅的作品，亦能做細筆稠密的作品。

吳道子的名氣以及影響力之大，郭若虛在《圖畫見聞誌》「論吳生設色」亦加以說明：

吳道子畫，今古一人而已。愛賓稱前不見顧、陸，後無來者，不其然哉？嘗觀所畫牆壁、卷軸，落筆雄勁，而傅彩簡淡。或有牆壁間設色重處，多是後人裝飾。至今畫家有輕拂丹青者，謂之吳裝。雕塑之像，亦有吳裝。¹⁰⁷

文中可見郭若虛相當同意唐張彥遠所說「前不見顧、陸，後無來者」的比喻。對於吳氏筆法的評價，郭若虛言曾見到吳氏所繪的壁畫與掛軸，而對其提出「落筆雄勁，傅彩簡淡」的形容。

而吳道子的繪畫風格至宋代時，仍爲人所注意。宋蘇軾對於吳道子人物畫法中自然、豪放的筆法，如此形容到：

道子畫人物，如以燈取影，逆來順往，旁見側出。橫斜平直，各相乘除，得自然之數，不差毫末。出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外，所謂遊刃余地，運斤成風，蓋古今一人而已。¹⁰⁸

當中，蘇軾所形容的「以燈取影」相當巧妙的說明吳道子對於線條的掌握方式，即有如在燈下模臉上頰影，所出現的一片黑色陰影，用以突顯線條的粗細變化。從上述文獻，筆者得出唐宋時人對於吳道子的評價爲：除了形似之外，皆能掌握畫之氣韻雄壯之勢，行筆快速流暢且富有粗細變化，但亦可作稠密之細畫，設色簡淡，其成就爲古今一人而已。

¹⁰⁷ (宋)郭若虛，《圖畫見聞誌》卷一。前引書，頁138

¹⁰⁸ 蘇軾，〈書吳道子畫後〉，《蘇軾文集》卷七十。收錄於孔凡禮點校，《蘇軾文集》第五冊（北京市：中華書局，1986年），頁2210。

但究竟吳道子為唐宋繪畫帶來的是什麼樣的影響？米澤嘉圃認為吳道子在中國白描畫中所居的地位，乃是他將自古以來筆的表現發揮到極限，從張彥遠的說明已知，吳氏的作品並沒有完全放棄「形似」的條件，只是加強了氣韻、線條的肥瘦差異，使作品在形似與寫意之間產生交替。¹⁰⁹

倘若如米澤嘉圃所言，吳道子所帶來的是重視內在精神以及圖畫氣韻的呈現，進而使傳統線條有了重新定義的機會。如此，其所帶來的影響，蜀地繪畫的發展當是一件顯著的例子。

蜀地佛教繪畫之興起，諸多研究成果皆以為，其一是因為唐安史之亂發生，中原畫家為躲避戰亂而進入相對較於穩定的西蜀成都，由唐朝流入的畫家便於此地發展出有如唐朝宮廷風格的畫風。黃休復在《益州名畫錄》中記述：「蜀因二帝駐蹕，昭宗遷幸，自京入蜀者，將到圖書名畫，散落人間，故亦多矣。」¹¹⁰另一方面，可能是因興建大聖慈寺而使蜀地繪畫蓬勃發展。¹¹¹宋李之純〈大聖慈寺畫記〉稱：

舉天下之言唐畫者，莫如成都之多，就成都較之，莫如大聖慈寺之盛，…總九十六院、樓閣、殿、塔、廳、堂、房、廊、無慮八千五百二十四間。畫諸如來一千二百一十五，菩薩一萬四百八十八，帝釋、梵王六十八；羅漢祖僧一千七百八十五、天王、明王大神將二百六十二；佛會、經驗變相一百五十八，諸夾紳雕塑不與焉。¹¹²

雖主建者不詳，但因為有皇帝的手書，因此大抵可以視為大聖慈寺的興建與朝廷有關。由於大聖慈寺的建造需要大量的畫家，此

¹⁰⁹ 田中一松，米澤嘉圃，〈白描畫から水墨畫への展開〉，《水墨美術大系》（東京：講談社，1975年）。

¹¹⁰ (宋)黃休復，《益州名畫錄》卷上，趙德玄條。收錄於于玉安主編，《中國歷代畫史匯編》第一冊（天津市：天津古籍出版社，1997年），頁109。

¹¹¹ 鈴木敬着，魏美月譯，前引書，頁114。

¹¹² (宋)李之純，《大聖慈寺畫記》，收錄於《文淵閣四庫全書·集部》（台北：台灣商務印書館，1986年），卷四十三。

外又因爲是與朝廷有關的寺院，因此圖像者無不是當時的名家。於是乎，從曾經製作大聖慈寺壁畫的畫家來分析，應可大約知此時繪畫風格的主流。

吳道子之弟子盧楞伽。《益州名畫錄》記：

楞伽者，京兆人也。明皇帝駐蹕之日，自汴入蜀，嘉名高譽，播諸蜀川，當代名流，咸伏其妙。至德二載，起大聖慈寺。乾元初，於殿東西廊下，畫行道高僧數堵，顏真卿題，時稱二絕。¹¹³

其畫風在眾多學習吳道子的畫家中，應與吳氏最爲相近。歷史中曾記載一則軼事，盧楞伽學習吳道子不於遺力，一日吳氏忽見之，驚歎曰：「此子筆力常時不及我，今乃相類，是子也，精爽盡于此矣。」之後，過了一個月，盧楞伽果然去世了。¹¹⁴由吳道子對盧氏的評語可見，其對於吳氏筆力的追求。後學吳道子者亦有左全，《益州名畫錄》記爲：

左全者，蜀人也。世傳圖畫，跡本名家。寶曆年中，聲馳闕下。於大聖慈寺中殿畫維摩變相、師子國王、菩薩變相。…多寶塔下做長安景公寺吳道玄地獄變相。¹¹⁵

此外，陳皓、彭堅二人亦是學習吳生之代表，《益州名畫錄》記載如下：

陳皓、彭堅者，不知何許人也。開成中，與范瓊寓止蜀城。大中年，府主杜相公請陳、彭二公各畫天王一堵，…大約宗師吳道玄之筆，而傳采拂澹過之。¹¹⁶

從上述文獻中，可知蜀地對於吳道子之畫風並不陌生，並且已有

¹¹³ (宋)黃休復，《益州名畫錄》卷上，盧楞伽條。前引書，第一冊，頁 106。

¹¹⁴ 《宣和畫譜》卷二，盧楞伽條。前引書，第一冊，頁 204。

¹¹⁵ (宋)黃休復，《益州名畫錄》卷上，左全條。前引書，第一冊，頁 107。

¹¹⁶ (宋)黃休復，《益州名畫錄》卷上，陳皓、彭堅條，前引書，頁 105。

蜀地本地之效倣者。事實顯示從蜀地大聖慈寺的圖像壁畫大多是以吳道子筆法為其楷模。由於今日的研究尚無法證實吳道子是否曾進入蜀地，今所見文獻之記載，有關吳氏之作品皆只出現在長安、洛陽兩地。那麼蜀地畫家又是如何學習吳氏畫風？雖然其弟子盧楞伽的畫作在蜀地相當有名，但從其他五代畫家的文獻中，卻鮮少見學習盧楞伽者。¹¹⁷因此筆者以為，如果說蜀地有任何學習吳道子的情形，大抵是因其名氣遠播致使各家競相學習的關係。

不過，學習吳道子的畫家眾多，並非所有人皆如盧楞伽採取保留吳道子筆法的態度。稍晚於盧楞伽入蜀的孫位，便以稍有不同的方式來發展吳道子的畫風，並且在之後促成蜀地逸格畫風的發展。

孫位，東越人。在僖宗皇帝入蜀避難時亦自京入蜀，號「會稽山人」。北宋陳師道(1053-1101)在《後山談叢》對其作品風格有如此說明：

蜀人句龍爽作名畫記以范瓊趙承(公)祐為神品，孫位為逸品，謂瓊與承祐類吳生，而設色過之。位雖工不中繩墨。蘇長公謂彩色非吳生所為，二子規模吳生，故長於設色爾，孫位方不用矩，圓不用規，乃吳生之流也。余謂二子學吳生而能設色，不得其本故用意於末，其巧者乎。¹¹⁸

陳師道引句龍爽《名畫記》中對范瓊、趙公祐以及孫位畫藝的評比。以為三人皆以吳道子為本，其中范瓊、趙承祐二人在吳生的基礎上，隨後發展著色作品。但相較於此二人在著色畫上所使用的技巧，陳師道認為孫位在筆墨上的表現，反而更能顯示源自吳

¹¹⁷《圖畫見聞誌》僅記王道求一人：「王道求，工畫佛道鬼神、人物畜獸。始依周昉遺範，後類盧楞伽之迹。多畫鬼神及外國人物。龍蛇畏獸，當時名手推伏。大相國寺有畫壁，今多不存矣。有《十六羅漢》、《挾鬼鍾馗》、《佛林弟子》等圖傳於世。」(宋)郭若虛，《圖畫見聞誌》卷上，王道求條，前引書，頁147。

¹¹⁸ (宋)陳師道，《後山談叢》卷二，收錄於《文淵閣四庫全書·子部》(台北：台灣商務印書館，1986年)，卷十二。

道子的風格。至於孫位的繪畫風格為何？《益州名畫錄》有如下的說明：

兩寺天王、部眾，人鬼相雜，矛戟鼓吹，縱橫馳突，交加戛擊，欲有聲響。鷹犬之類，皆三五筆而成。弓弦斧柄之屬，並掇筆而描，如從繩而正矣。其有龍拏水洶，千狀萬態，勢欲飛動。松石墨竹，筆精墨妙，雄壯氣象，莫可記述。非天縱其能，情高格逸，¹¹⁹

就筆者所知這是畫史紀錄中最早提及類似「逸格」風格的紀錄，文中表明孫位善畫佛像、人物、鷹犬、松石、墨竹、水紋之類，而且「皆以三五筆可成」。但亦可細筆描繪，如弓弦斧柄之屬，掇筆而描，就如同用墨繩一般端正。今已不見孫位的作品，無法得知其「三五筆可成」的方式是否運用到了比吳道子更粗厚的筆跡，不過可以確定的是其風格與吳道子已有顯著的不同。其原因可見於黃休復在《益州名畫錄》中列出「逸格」之品，說明其作品之特色。其言：

畫之逸格，最難其儔。拙規矩於方圓，鄙精研於彩繪，筆簡形具，得之自然，莫可楷模。由於意表，故目之曰逸格爾。逸格一人 孫位。¹²⁰

筆者以為黃休復所言「逸格」，約有三種概念，其一是：逸格應略脫於規矩，其二：不用精巧的色彩，筆簡但具形態，最後是應得之自然。值得注意的是，黃休復所說之逸格並不是沒有規矩的，也不是狂逸的，最後還需注意合於自然。由於黃休復對於「逸格」的定位如此詳細，因此筆者認同鈴木敬在《中國繪畫史》中對於孫位「逸格」畫的研究結果，其認為孫位的「逸格」原則上與後期中唐「逸格」畫風中幾乎無目的的造型墨點或墨面創作，有著根本上的不同。孫位保留了吳道子對於形體的掌握的

¹¹⁹ (宋)黃休復，《益州名畫錄》卷上，孫位條。前引書，頁103。

¹²⁰ (宋)黃休復，《益州名畫錄》卷上，前引書，頁102。

特性，所發展出的是「有目的要畫出某種形狀的態度」，並非放縱筆墨的行爲。¹²¹鈴木敬如此說明是有原因的，因為在黃休復之後，宋鄧椿便以孫位爲逸格畫家之首，將後期進行水墨創作的石恪以及以水墨羅漢畫聞名的僧貫休一同比較，其言：

畫之逸格，至孫位極矣。後人往往益為狂肆，石恪、孫太古猶之可也，然未免乎粗鄙；至貫休、雲子輩，則又無所忌憚者也。意欲高而未嘗不卑，實斯人之徒歟。¹²²

鄧椿所言雖表現出個人之喜好，但若從歷來人士對於貫休之畫風來看，便不難發現從孫位至貫休，逸格畫產生了明顯的變動，也就是如鈴木敬所說是「有目的要畫出某種形狀的態度」，這是基於前述所說吳道子的畫風並沒有放棄「形似」的原因，即是孫位改變了部份的風格，但是其仍在「形似」上掌握一定的標準，如此也就可以說明黃休復在《益州名畫錄》稱「逸格」爲「筆簡形具，得之自然」之理由。

這觀點的釐清，筆者認爲對於唐代道釋畫來說相當重要，其原因是，這顯現了唐代的道釋畫自吳道子開始，各自發展了兩種不同的繪畫體系。其影響之一是屬於傳統的道釋畫，在初唐以閻立本爲大宗的基礎上，設色華麗的畫面，結合了簡筆快速且具有粗細的線描，使道釋畫產生一種生動、自然的氣氛，是蜀地畫家普遍的主流態度。此類畫家一部分是具有宮廷畫家的身分，如呂巖、衛賢。一部份則是沒有進入畫院的職業畫家，例如：陳皓、彭堅。或是以家族的方式經營家業的左全、張玄等人。而另一方面，「逸格」繪畫風格的釐清，主要是了解到此亦是吳道子風格影響下的另一支體系，此體系自孫位發展吳道子筆法之後，延續至石恪、孫太古、貫休等人，發展過程從「筆簡形具、得知自然」至貫休的「狂逸創作」，整體而言，「逸格」畫風有著比傳

¹²¹ 鈴木敬着，魏美月譯，前引書，頁120。

¹²² (宋)鄧椿，《畫繼》卷八，雜說論遠。收錄於于玉安主編，《中國歷代畫史匯編》第一冊（天津市：天津古籍出版社，1997年），頁475。

統道釋畫更大的改變。整個唐、五代的佛教繪畫，當然也包括了羅漢畫，便在這兩種截然不同的樣貌中發展。在羅漢畫中，這兩種體系的代表人物又是如何呈現屬於自身環境背景的作品，這便是以下將談論的問題。

二、 晚唐至五代的繪畫世家與羅漢畫畫家

根據筆者的調查結果(附件一)，唐、五代時期嘗作羅漢畫者有：王維、吳道子、盧楞伽、趙德齊、陳浩、彭堅、范瓊、左全、張南本、李昇、杜翫龜、衛賢、張玄、貫休、趙德玄、杜措、杜弘義、楊元真、韓虬、李祝、杜敬安、杜子瓌父子、丘文播、丘文曉兄弟；而五代末宋初的畫家則有：孫知微、王齊翰、武洞清、石恪、董元等人。經筆者計算，依據上述三本文獻，此時期嘗做羅漢畫者共計 27 人，當中還包括經《宣和畫譜》列為人物門的五代畫家衛賢，亦有羅漢畫作品的記載。這些大量的羅漢畫紀錄，姑且不論畫作的真偽，據畫家活動的年代，羅漢畫盛行的時間大約是進入盛唐以後，此亦符合上章所述羅漢畫的興起乃之於《法住記》的翻譯。

以上曾作羅漢畫的道釋畫家，從畫史文獻所記錄的師承背景來看，曾以吳道子畫風為畫藝根基的道釋畫家有：盧楞伽、范瓊、陳浩、彭堅、張玄、韓虬、李祝等人。這與當時普遍學習吳道子筆法的情形相似。此外，就其創作的類型，部分是以人物畫兼善山水者，如：杜措以及邱文播、邱文曉兄弟，或是以兼善宮宇建築者，如：趙德玄、衛賢等人。這些嘗畫羅漢畫的畫家，皆是前述屬於傳統道釋畫家之體系。以「逸格」風格來製作羅漢畫者，就紀錄來看，僅有僧貫休一人。可見唐、五代時期製作羅漢畫者還是以職業的道釋畫家為主。

除此之外，據筆者調查，以上知名的道釋畫家中，有多位便是以家傳的方式享有高度的名氣。例如寶曆年間(825-826)，畫跡

甚廣的左全，亦是以傳世圖畫，而聲馳闕下。除此之外，曾製作羅漢畫的畫家且具有家族關係者，尚有：趙公祐、趙溫其、趙德齊三代；丘文播、邱文曉兄弟以及杜子瓌、杜敬安父子。下表筆者乃就《益州名畫錄》、《圖畫見聞誌》以及《宣和畫譜》之畫史內容為基礎，將此時期具有家族性傳統的道釋畫家進行分類說明：

畫家名	活動年代		文獻內容摘要	文獻出處
趙公祐	中唐	寶曆中 (約 825)	寶曆中，寓居蜀城。攻畫人物，尤善佛像...自寶曆、太和至開成年，公祐于諸寺畫佛像甚多。...筆奪化權，應變無涯，罔象莫測，名高當代，時無等倫。	《宣和畫譜》
趙溫其	晚唐	大中初 (約 847)	父公祐，以畫稱。...溫其子德齊，亦以畫世其家，時名不減父祖。大中初，溫其繼父之蹤，畫《天王帝釋》...	《宣和畫譜》
趙德齊	晚唐	光化中 (約 898)	德齊者，溫奇子也。...授翰林待詔，賜紫金魚袋。...議者以德齊三代居蜀，一時名振。	《益州名畫錄》
			襲二世之精藝，奇蹤逸筆，時輩咸推伏之。光化中，詔許王建於成都置生祠...及朝真殿上畫后妃、嬪御，皆極精致。昭宗喜之，遷翰林待詔。...大聖慈寺竹溪院釋迦十弟子并十六大羅漢，崇福禪院帝釋及羅漢，崇真禪院帝釋梵王，及羅漢堂文殊、普賢，皆德齊筆。	《圖畫見聞誌》
左全	中唐	寶曆中 (約 825)	蜀人也。世傳圖畫，跡本名家。寶曆年中，聲馳闕下。...多寶塔下做長安景公寺吳道玄地獄變相。	《益州名畫錄》
			左全...迹本儒家。世傳圖畫，妙工佛道人物。寶曆中，聲馳宇內。成都長安畫壁甚廣，多倣吳生之迹，頗得其要。	《圖畫見聞誌》
張玄	五代	前蜀武成年 (約 908)	張元...善畫釋氏，尤以羅漢得名。世之畫羅漢者，多取奇怪，至質休則脫略世間骨相，奇怪益甚。元所畫得其世態之相，故天下知有金水張元羅漢也。	《宣和畫譜》
			張玄者，簡州金水石城山人也。攻畫人物，尤善羅漢。當王氏偏霸武成年，聲跡喧然，時呼玄為「張羅漢」。荆、湖、淮、浙，令人入蜀縱價收市，將歸本道。	《益州名畫錄》
			張玄，簡州金水石城山人，善圖僧相。畫羅漢名播天下，稱金水張家羅漢也。	《圖畫見聞誌》

張景思	五代	前蜀永平年 (約 911)	張景思者，金水石城山張玄之裔也。思之一族，世傳圖畫佛像羅漢。景思王氏永平年，於聖壽寺北廊下，畫降魔變相一堵，見存。	《益州名畫錄》
楊元真	五代	前蜀武成中 (約 908)	楊元真者，石城山張玄外族也。攻畫佛像羅漢，兼善粧鑿。當王氏武成中...華嚴閣下西畔立釋迦像，并許侯塑，皆元真粧。肉色髭髮、衣紋錦繡，及諸禽類，備著奇功，時輩罕及。	《益州名畫錄》
丘文播	五代	後蜀廣政年 (約 938)	丘文播，廣漢人也，與弟文曉俱以畫得名。初工道釋人物，兼作山水。其後多畫牛，斲草...放牧，皆曲盡其狀。	《宣和畫譜》
			丘文播者，...後改名潛。攻畫山水人物、佛像神仙。	《益州名畫錄》
			丘文播暨弟文曉，廣漢人，並工佛道人物，兼善山水。其品降高、趙輩。成都并其鄉里，頗有畫迹。文播後改名潛。	《圖畫見聞誌》
丘文曉	五代	後蜀廣政間 (約 938)	丘文曉，廣漢人，文播弟也。工道釋，一時與文播齊名。山水亦工，...今成都廣漢間，文曉筆迹尤多。亦喜畫牧牛，蓋釋氏以觀性，此所以見畫于文曉焉。	《宣和畫譜》
			丘文曉...攻畫花雀、人物、佛像。...廣政癸卯歲，文曉與僧令宗合手描畫，今見存。	《益州名畫錄》
杜子瓌	五代	王蜀時人 (約 907~ 925)	杜子瓌，華陰人也。精意道釋，因畫圓光，自謂得意，非丹青家所及。...子瓌研吮丹粉，尤得其術，故彩繪特異。	《宣和畫譜》
			杜子瓌者，成都人也。擅於賦采，拂淡偏長，唯攻佛像。...每誇同輩云：「某粧此圓光，如日初出，淺深瑩然，無筆玷之迹。」	《益州名畫錄》
			杜子瓌，華陽人。工畫佛道，尤精傅彩，調鉛殺粉，別得其方。	《圖畫見聞誌》
杜敬安	五代	後蜀明德年 (約 934)	敬安，子瓌子也，美繼父蹤，妙於佛像。...蜀城寺院，敬安父子圖畫佛像羅漢甚眾。蜀偏霸時，江、吳商賈入蜀，多請其畫，將歸本道。孟氏明德年，授翰林待詔，賜金魚袋。	《益州名畫錄》

表二：唐、五代時期道釋畫家家族關係一覽表

從上表可見，除左全一人尙未發現與其有親屬關係的畫家之外，其餘畫家共可區分為四個家族，分別是：(一)趙公祐、趙溫

其、趙德齊；(二)張玄、張景思、楊元真；(三)丘文播、邱文曉；(四)杜子瓊、杜敬安。下面就各家族之特色簡述之：

- (1) 趙公祐一族：為四族中活動時間最早者，趙公祐雖為長安人，但可能是因躲避戰亂而長居蜀地，畫史紀錄此三人攻畫人物、佛像，以畫世其家，皆為大聖慈寺留下數堵名作，其中趙德齊還曾於大聖慈寺竹溪院畫釋迦十弟子并十六大羅漢，並曾獲翰林待詔。
- (2) 張玄一族：皆為蜀地簡州石城山人，善畫佛像羅漢，尤其以羅漢畫聞名。其名聲之遠播，甚至有荆、湖、淮、浙等地之人特地前來購買。張玄畫羅漢名氣之勝，時有「張羅漢」之稱呼。張玄之裔與外族張元真二人，皆以善畫羅漢而被紀錄之。
- (3) 邱文播、邱文曉兄弟：成都廣人，工山水、佛畫、後亦作牧牛。此二人作品類型相似，所畫題材亦廣，弟邱文曉有一渡水羅漢記於《宣和畫譜》之中。
- (4) 杜氏父子：從文獻上看來，此家族似乎是以漸層設色的技巧名震當時。唯攻佛像，且以圓光如日之出不見筆蹤的表現，受到相當大的歡迎，當時江、吳地區的商人入蜀時，多請其畫而歸。

以上四組家族，皆有所專精的技巧，但是縱觀整個晚唐、五代的繪畫中，唯有張玄一族是以善畫羅漢畫受到時人的注意。從《益州名畫錄》記載「張玄...尤善羅漢，聲跡喧然，時呼玄為「張羅漢」，荆、湖、淮、浙，令人入蜀縱價收市，將歸本道。」便可知張玄的羅漢畫於當時盛行的情形。此時善畫羅漢並與其齊名者，便是屬於「逸格」體系的貫休羅漢畫。在《宣和畫譜》中對此二人的畫蹟有如此說明：

張元，簡州金水石城山人。善畫釋氏，尤以羅漢得名。世之畫羅漢者，多取奇怪，至貫休則脫略世間骨相，奇怪益

甚。元所畫得其世態之相，故天下知有金水張元羅漢也。¹²³

由此可見，此二人皆為五代時期畫羅漢名家，並且各自以「世態相羅漢」以及「脫略世間骨相之羅漢」為其自我風格，究竟此二人所繪羅漢畫何以受到後人的重視，其畫風又是如何？以下便就張玄以及貫休之背景進行說明，並就文獻中二人羅漢畫畫風進行探討。

三、張玄的世態相羅漢畫

張玄，《益州名畫錄》與《圖畫見聞誌》皆曰「玄」，《宣和畫譜》記「元」名，其原因未載，筆者以為應是避宋聖祖趙玄朗之諱。¹²⁴如同吳道子又名吳道玄，《宣和畫譜》皆捨去「玄」字不用，而稱吳道元。張玄羅漢畫雖然在當時獲得相當高的知名度，也製作了大量的作品，至北宋徽宗朝時尚藏有《大阿羅漢三十二》以及《羅漢像五十五》等圖，可惜今已不復見，所幸蘇軾書畫題跋裡有〈張玄畫十八羅漢頌〉一文之紀錄(頌詞詳下)，可資作為了解張玄羅漢畫的文獻之一。

張玄生平見《益州名畫錄》載：

張玄者，簡州金水石城山人也。攻畫人物，尤善羅漢。當王氏偏霸武成年，聲跡喧然，時呼玄為「張羅漢」。荆、湖、淮、浙，令人入蜀縱價收市，將歸本道。¹²⁵

除此之外，寫於〈張玄畫十八羅漢頌〉前的蘇軾題跋，亦為張玄的個人背景提供了部分線索：

蜀金水張氏，畫十八大阿羅漢。軾謫居儋耳，得之民間。海南荒陋，不類人世，此畫何目至哉！久逃空谷，如見師

¹²³ 《宣和畫譜》卷三，張元條。前引書，頁211。

¹²⁴ 王彥坤編，《歷代避諱字匯典》(鄭州市：中州古籍，1997年)。

¹²⁵ (宋)黃休復，《益州名畫錄》卷中，張玄條。前引書，頁114。

友，乃命過躬易其裝標，設燈塗香果以禮之。張氏以畫羅漢有名，唐末蓋世擅其藝，今成都僧敏行，其玄孫也。梵相奇古，學術淵博，蜀人皆曰：「此羅漢化生其家也。」¹²⁶

總和以上文獻來看，張玄乃蜀地簡州金水一帶畫羅漢的名人，活動的高峰約為前蜀武成年間(908~910)，其名聲至黃休復撰寫《益州名畫錄》時(1006)，似乎還頗為知名。但截至目前為止，筆者所能查詢的歷史文獻，有關張元的紀錄最早也只有到《益州名畫錄》而已，而從稍後兩篇對於張玄的說明也只是依據某種特定的說法，來說明其乃為金水地區知名的羅漢畫畫家，對於理解張玄羅漢畫為何獨具知名並沒有太大的作用。所幸筆者於《益州名畫錄》中，發現與張玄具有家族淵源的畫家張景思。

張景思者，金水石城山張玄之裔也。思之一族，世傳圖畫佛像羅漢。景思王氏永平年，於聖壽寺北廊下，畫降魔變相一堵，見存。¹²⁷

據書中載，張景思為金水石城山張玄之後裔，所做畫作為世傳圖畫，以佛像、羅漢像為主。其活動年代約於前蜀永平年間，即911年，與張玄的活動年代前蜀武成年間(908~910)十分接近，雖然文獻並未說明此二人是否為父子，但根據此項發現，筆者以為張玄與張景思若非為父子，至少也應當為祖孫關係。

除此之外，與張玄有關的道釋畫家，亦有活動於前蜀武成年間(908)的楊元真。據《益州名畫錄》記載：

楊元真者，石城山張玄外族也。攻畫佛像羅漢，兼善粧鑿。當王氏武成中，善塑像者，簡州許侯、東川雍中本二人，時推妙手。今聖興寺天王院天王及部屬、熾盛光佛、九曜二十八宿，天長觀、龍興觀、龍虎宮，并雍中本塑。

¹²⁶ 蘇軾，〈十八大阿羅漢頌〉，《蘇軾文集》卷二十。收錄於孔凡禮點校，《蘇軾文集》第二冊(北京市：中華書局，1986年)，頁587。

¹²⁷ (宋)黃休復，《益州名畫錄》卷下，張景思條。前引書，頁123。

大聖慈寺熾盛光佛、九曜二十八宿、華嚴閣下西畔立釋迦像，并許侯塑，皆元真粧。肉色髭髮、衣紋錦繡，及諸禽類，備著奇功，時輩罕及。今四天王寺壁畫五臺山文殊菩薩變相一堵，元真筆，見存。¹²⁸

文獻所記楊元真乃張玄之外族。專攻佛像羅漢，還擅長為佛像雕塑進行塗粧。總和上述文獻，可以見出，張玄因善畫羅漢而聞名，並且同時期亦有張景思以及楊元真等人為其世傳之羅漢畫盡力，以具有地方家族背景的条件來說，張玄或其後裔所做的羅漢畫確實有助於其受到人民注意的機會。

但究竟張玄的羅漢畫有何特色，使其成為大家競相入蜀購買的作品，筆者以為其原因應與張玄所做的羅漢畫風格有關。據《宣和畫譜》所記：

世之畫羅漢者，多取奇怪，至貫休則脫略世間骨相，奇怪益甚。元所畫得其世態之相，故天下知有金水張元羅漢也。¹²⁹

以上說明，五代時期的羅漢畫其羅漢相貌多取奇怪，甚至貫休時更是脫出世間骨相，奇怪甚益，但是張玄所畫的則是有如世間人物之儀態。據筆者觀察，姑且不論其繪畫筆法之優異，張玄羅漢畫取世態相之特色，便與同時期他人所出不同，因此極易成為畫壇之間焦點。又，據《益州名畫錄》與《圖畫見聞誌》之記載，張玄善攻畫人物，且善圖僧像。果真如此的話，張玄畫在人物相貌上的掌握，當有助於使其羅漢畫更接進世人之形象。如就羅漢信仰中，羅漢有住世護法之意，且經常化為種種人像接受人民供養之習性，筆者以為張玄此一世態相的羅漢畫特色，或許是使其羅漢畫備受歡迎的原因。

¹²⁸ (宋)黃休復，《益州名畫錄》卷中，楊元真條。前引書，頁121。

¹²⁹ 《宣和畫譜》卷三，張元條。前引書，頁211。

而關於張玄及其家族所呈現的畫風，《益州名畫錄》中對此頗有詳盡的說明：

張玄者…前輩畫佛像羅漢，相傳曹樣、吳樣二本。曹起曹弗興，吳起吳棟。曹畫衣紋稠疊，吳畫衣紋簡略。其曹畫，今昭覺寺孫位戰勝天王是也；其吳畫，今大聖慈寺盧楞伽行道高僧是也。玄畫羅漢，吳樣矣。今大聖慈寺灌頂院羅漢一堂十六軀，見存。¹³⁰

紀錄中不僅告知張玄作品深受歡迎的程度，亦提出其所畫的畫佛像羅漢有曹不興樣和吳暕樣二本。據黃休復所言，曹畫樣乃是衣紋稠疊之筆法，吳畫則是以衣紋簡略著稱，而張玄所畫的羅漢乃是採取吳暕衣紋簡略之版本，並且黃休復就吳暕的繪畫風格，指出其可追溯到大聖慈寺盧楞伽所畫的行道高僧圖。關於盧楞伽繪於大聖慈寺的行道高僧圖，《宣和畫譜》記：

盧楞伽，長安人，學畫于吳道玄，但才力有所未及。尤喜作經變相，入蜀名益著，雖一時名流，莫不斂衽。幹元初，嘗于大聖慈寺畫《行道》，僧顏真卿爲之題名，時号二絕。¹³¹

由此可知，盧楞伽乃是至德間(756-761)的畫羅漢名手，並曾跟隨吳道子學習具有肥瘦的簡筆線描。如此看來，依據黃休復的說明，吾人可將張玄羅漢畫中衣紋簡略的特色，透過其近似於吳暕和盧楞伽之作品，而追溯至吳道子一脈。

張景思雖爲張玄後裔，但除了《益州名畫錄》的記載外，《圖畫見聞誌》也只見「張景思，蜀人，工畫佛道。蜀中有畫壁。」的簡短紀錄。其繪畫風格更是不見着錄。所幸楊元真的文獻紀錄，爲張玄一族的繪畫特色提供了另一個面向。雖爲楊氏爲

¹³⁰ (宋)黃休復，《益州名畫錄》卷中，張玄條。前引書，頁114。

¹³¹ 《宣和畫譜》卷二，盧楞伽條。前引書，頁204。

張玄之外族，但根據其活動時間與張玄同為前蜀武成年間(908)，且亦擅長羅漢畫，筆者推測，此二人之畫風應相去不遠。據《益州名畫錄》對楊氏畫風之描述：「肉色髭髮、衣紋錦繡，及諸禽類，備著奇功，時輩罕及。」可見其對於人物的膚色、毛髮的繪製甚至對於衣紋式樣皆頗有專精。由於楊氏亦擅長佛像雕塑之塗粧，因此筆者以為其所畫之羅漢畫以設色畫作品的可能性較高。

以上，針對文獻記載的張玄及其一族繪畫風格的紀錄，筆者總結下列三點特徵：(一)如據黃休復所言，張玄的羅漢畫應屬吳道子、盧楞伽一脈，衣紋簡略、用筆精緻為其特色。(二)由於張玄擅長人物畫的製作，因此其羅漢畫的相貌應是屬於家傳的人物形象。(三)楊元真兼善粧鑿以及設色羅漢畫之技巧，使張玄羅漢畫為設色畫的可能性提高。

縱上所述，張玄世態相羅漢畫的產生，與其家傳背景以及時代潮流有相當大的關連，或許是因為其善用人物畫的特技巧，並且與道釋畫相結合，使其羅漢畫於當時蔚為風潮。僅可惜今無作品傳世，如欲探究張玄羅漢畫之樣貌，只得透過文獻資料來了解。

對於張玄繪畫作品的文獻資料，本研究所能尋找到的有限，在《宣和畫譜》中雖有記載其創作十六羅漢的事蹟，但今日並無圖像資料留存。反倒是不曾於書錄記載的十八羅漢畫，卻在蘇軾在被貶至海南時，見得一組張玄的十八羅漢畫(以下簡稱張元羅漢畫)，並為其撰寫頌詞，內容記：

蜀金水張氏，畫十八大阿羅漢，軾謫居儋耳，得之民間。海南荒陋，不類人世，此畫何目至哉！久逃空谷，如見師友，乃命過躬，易其裝標，設燈塗香果以禮之。張氏以畫羅漢有名，唐末蓋世擅其藝，今成都僧敏行，其玄孫也。

第一尊者，結跏正坐，蠻奴側立。有鬼使者，稽顙于前，侍者取其書通之。

第二尊者，合掌趺坐，蠻奴捧牘于前。老人發之，中有琉璃器，貯舍利十數。

第三尊者，抹烏木養和。正坐。下有白沐猴獻果，侍者執盤受之。

第四尊者，側坐屈三指，答胡人之問。下有蠻奴捧函，童子戲捕龜者。

第五尊者，臨淵濤，抱膝而坐。神女出水中，蠻奴受其書。

第六尊者，右手支頤，左手拊稚師子。顧視侍者，擇瓜而剖之。

第七尊者，臨水側坐。有龍出焉，吐珠其手中。胡人持短錫杖，蠻奴捧鉢而立。

第八尊者，並膝而坐，加肘其上。侍者汲水過前，有神人湧出于地，捧槃獻寶。

第九尊者，食已襍缸，持數珠，誦咒而坐。下有童子，構火具茶，又有埋筒注水蓮池中者。

第十尊者，執經正坐。有仙人侍女焚香于前。

第十一尊者，趺坐焚香。侍者拱手，胡人捧函而立。

第十二尊者，正坐入定枯木中。其神勝出于上，有大蟒出其下。

第十三尊者，倚杖垂足側坐。侍者捧函而立，有虎過前，有童子怖匿而竊窺之。

第十四尊者，持鈴杵，正坐誦咒。侍者整衣于右，胡人橫短錫跪坐于左。有虯一角，若仰訴者。

第十五尊者，鬚眉皆白，袖手趺坐。胡人拜伏于前，蠻奴手持拄杖，侍者合掌而立。

第十六尊者，橫如意趺坐。下有童子發香篆，侍者注水花盆中。

第十七尊者，臨水側坐，仰觀飛鶴。其一既下集矣，侍者以手拊之。有童子提竹籃，取果實投水中。

第十八尊者，植拂支頤，瞪目而坐。下有二童子，破石榴以獻。

從蘇軾的頌詞來看，圖中除了羅漢主體之外，畫面中亦有其他人物伴之，每幅作品皆有器物用以佈置畫面，與今日傳貫休所繪無背景作品有相當大的不同。觀此頌詞的特殊性在於，其所形容的每幅畫中所出現的人物多是三人以上，羅漢之外尚有胡人或女子扮演供養者的身分，童子、蠻奴或鬼役進行服侍的工作。除此之外，有八幅作品出現猿猴、壽龜、幼獅、龍、蛇、虎、虯、飛鶴等動物。如此豐富的畫面著實讓人驚訝，並且猜測其是否為唐、五代時期所盛行的式樣？無獨有偶的，今藏於日本東京國立博物館的十六羅漢圖(圖版二)，是為日本滋賀縣聖眾來迎寺舊藏(以下簡稱舊來迎寺本)，¹³²其畫面的佈置便與此則頌文內容部分相近，畫面中大量的人物組合亦是來迎寺本的特點。

據高崎富士彥研究，舊來迎寺本乃是出於唐代羅漢畫之系統，自中國渡海而來，後由日本仿製而成，因此稱之為和樣十六羅漢畫。¹³³ 由於上有榜題標示尊者的名稱，並與法住記所載相同，因此可以確認是一組十六羅漢題材的作品。筆者茲將各幅羅漢描述於下：

第一賓度囉跋羅惰闍尊者，手持羽扇盤腿趺坐於華椅，前有供養者跪地禮拜，一旁伴有侍者與天王。

第二迦諾迦伐蹉尊者，於洞窟中羅漢與眾多弟子坐於於洞窟之中，而六角台座上的羅漢乃呈現說法姿態，前有胡人持物供養。

第三迦諾跋釐惰闍尊者，側坐屈三指，桌上放置著經箱，畫面繪

¹³² 聖眾來迎寺另藏有一組二圖的十八羅漢圖，兩圖分別畫有九位羅漢及多位侍者，作品採左右相向對稱的構圖方式，畫風上屬於和樣化風格。高崎富士彥以為，此種畫作應是釋迦三尊與十八羅漢圖的題材，但至於中幅的釋迦三尊圖已不復見，推測應是室町時代的作品。其年代較新於本次討論的十六羅漢圖，高崎氏於研究中分別以新、舊本來迎寺圖來區別二者。高崎富士彥，《日本の美術—羅漢図》(東京：至文堂，1985年)，頁72。

¹³³ 和樣化的盛行是自日本藤原時代出現，並且與鎌倉時代以後大量出現的羅漢畫不同。其所指的也就是與宋代所出現的羅漢畫作品有明顯的差異。高崎富士彥，同上註，頁25。

有手持經卷的尊者以及屋內正在搬運經箱的侍者，近景中湧起層層雲霧，三位天王做著禮拜的動作。

第四蘇頻陀尊者，持杖渡海，案的彼端有一小鬼，中有高大松樹。

第五諾距羅尊者，乘坐馬匹，身旁伴有赤裸上身配戴骷顱的神鬼，另一側有長著雙翅的怪物，遞與羅漢的帽子一頂。

第六跋陀羅尊者，持扇羅漢坐於岩石上，背景襯有棕櫚樹，前伏有二虎口銜蓮花供養之。

第七迦理迦尊者，洞窟內羅漢坐於岩石之上，左手托鰓，右手執珠串，前有獅子口銜蓮花供養，洞窟兩側各有一僧人合掌禮拜相伴。

第八伐闍弗多羅尊者，岩石之上，抱膝而坐，微微傾身探看前方供養婦人，身旁有一執經僧侶，手持金鉢的胡人站立於前景的另一側。羅漢身後繪有一叢芭蕉樹。

第九戌博迦尊者，高堂之中羅漢趺坐於華座之上，閱讀著案前的經卷，畫面左邊兩位僧人升起香爐，一人手中仍持著點有餘火的紙捲，一人勘查香爐內部燃燒的情形。羅漢後方，有一侍者正持刀削瓜，台階下方有一天王手持寶劍站立於側。

第十半託迦尊者，向堂中舍利合掌禮拜，前景亦有二位天王合掌禮拜之。畫面中獅子香爐與第一尊者畫中的香爐造型相似。

第十一羅怙羅尊者，袒露上身坐於松林之中，右手搭於松身，樹上有二獼猴，其一手持果物供養，前方有二白鹿口銜蓮花供養之。

第十二那伽犀那尊者，坐於林中岩石之上，手持鉢探向前方白

鹿，白鹿望向羅漢，似乎欲接取撥中之物，畫面前方與右側各有雉鳥優游其間。

第十三因揭陀尊者，羅漢正坐於堂內六角高壇之上，身後有圓形火燄紋背光。堂前有二人手持物品供養之。

第十四伐那婆斯尊者，臨水側坐，有龍出焉，羅漢左手持鈴杵，右手持鉢接與一小虯，身旁有二僧人與一天王相伴。

第十五阿氏多尊者，在建有山石庭院的屋宇中，羅漢側坐於迴廊之下，身旁有一侍者捧物站立於側，二鬼神如地湧出，捧盤獻寶。

第十六注荼半託迦尊者，在附有憑欄的壇中，羅漢趺坐於華椅之上，身旁僧人向其遞交文書一只，天王手持長杖置於身後。壇下二人，一青面獸人合掌望向羅漢，另一供養人手捧插有蓮花的寶瓶站立一旁。

透過兩組文字說明的比對，本研究發現張元羅漢畫與舊來迎寺本之內容，雖然畫面中人物組合並不一致，但兩者之間至少出現了四組的雷同之處。例如：張元羅漢畫第四尊者，「側坐屈三指，答胡人之問。」便與舊來迎寺本第三尊羅漢的姿態完全一致，倘若仔細觀察亦可發現，此畫羅漢與前景的天王事實上沒有互動傾向，亦與搬運經書的侍者沒有眼神的交會，但羅漢執經屈指的樣子，與張元畫裡所形容的羅漢一般，似乎前方有人問經的反應。(圖 10)而舊來迎寺本第九尊羅漢畫中，侍者持瓜削之的動作亦與張元羅漢畫第六羅漢中所形容的侍者動作一致(圖 11)。此外還有，舊來迎寺本第十五羅漢與旁人的互動關係，與張元羅漢畫第八尊者所形容的「並膝而坐，加肘其上。侍者汲水過前，有神人湧出于地，捧槃獻寶。」如初一轍(圖 12)。甚至是，張元羅漢畫中第七尊者「臨水側坐。有龍出焉，吐珠其手中」以及第十四尊者「持鈴杵，有虯一角，若仰訴者。」的描述，正巧結合成

舊來迎寺本第十四羅漢圖的畫面(圖 13)。



圖 10 舊來迎寺本第三尊者(局部)



圖 11 舊來迎寺本第九尊者(局部)



圖 12 舊來迎寺本第十五尊者 (局部)



圖 13 舊來迎寺本第十四尊者 (局部)

蘇軾題十八大阿羅漢頌	舊來迎寺本(筆者整理)
第四尊者，側坐屈三指，答胡人之問。下有蠻奴捧函，童子戲捕龜者。	第三迦諾跋釐惰闍尊者，側坐屈三指，手持經卷，中景為尊者及屋內正在搬運經箱的侍者，前景湧起層層雲霧，三位天王做禮拜動作
第六尊者，右手支頤，左手拊稚師子。顧視侍者，擇瓜而剖之。	第九戌博迦尊者，羅漢趺坐於華座之上，閱讀案前經卷，兩僧人升起香爐，一人仍持著點有餘火的紙捲，一人勘查香爐燃燒的情形。後方侍者正持刀削瓜，台階下有天王站立於側。
第七尊者，臨水側坐。有龍出焉，吐珠其手中。胡人持短錫杖，蠻奴捧鉢而立。	第十四伐那婆斯尊者，臨水側坐，有龍出焉，羅漢左手持鈴杵，右手持鉢接與一小虬，身旁有二僧人與一天王相伴。
第十四尊者持鈴杵，有虬一角，若仰訴者。	
第八尊者，並膝而坐，加肘其上。侍者汲水過前，有神人湧出于地，捧槃獻寶。	第十五阿氏多尊者，在建有山石庭院的屋宇中，羅漢並膝而坐於迴廊之下，身旁有一侍者捧物站立於側，二鬼神如地湧出，捧盤獻寶。

表三、張元羅漢畫與舊來迎寺本 畫贊比較

前節已詳述十八羅漢的來源乃是十六羅漢的信仰延伸，圖像方面亦是如此。在製作十八羅漢畫時並沒有所謂十八羅漢畫的規則，因此從傳世的作品看來，十八羅漢畫只是十六羅漢畫再增加兩幅畫作而已，對於羅漢畫的構圖應不至於產生影響。

透過紹上述張玄羅漢畫贊與舊來迎寺本圖像的比對，筆者發現畫中羅漢姿態或侍者、動物等，在舊來迎寺本中，已有固定的樣式，畫家所做的改變，便只是將這些式樣再加以組合。此外，畫中重複出現香爐、水瓶、鉢、經卷木匣等日常用品的情形，表示此時期的羅漢畫已經出現對於日常生活的觀照，這相較於羅漢畫從早期石窟壁畫裡依附於佛教故事圖的形象，已有了相當大的差別。這羅漢畫形象的轉變是不是從張玄的羅漢畫而起，筆者因研究的資料有限，尚無法肯定，但是據《宣和畫譜》所言：「世之畫羅漢者，多取奇怪...元所畫，得其世態之相，故天下知有“金水張元羅漢”也。」¹³⁴可知當時的羅漢畫仍多是以相貌奇怪著稱，而透過上述筆者對張玄的身分背景以及作品形態之調查，其善畫羅漢像的家族背景對其再當時的名氣定有一定的幫助，而如果說舊來迎寺本是依據唐畫臨摹而來，或許在構圖上仍保有部份唐代羅漢畫特色，從上述所整理的眾多共通點來看，蘇軾所見的張玄十八羅漢畫與舊來迎寺本相似的可能性極高，筆者以此推測張玄的羅漢畫，應是屬於此類構圖緊密、擁有日常生活描述的羅漢畫。但更重要的是，從羅漢畫的發展來看，筆者以為張玄羅漢畫之所以被五代時人重視的原因，除了張玄的羅漢畫具有世態像的特徵外，對當時的羅漢畫更大的影響應該是，使羅漢畫自高古的性格、神化性的圖像，改以貼近人民生活的形象來表現羅漢畫。

¹³⁴ 《宣和畫譜》卷三，張元條，前引書，第一冊，頁211。

四、貫休的野逸體羅漢畫

《宣和畫譜》中已透露，張玄與貫休二人皆為五代時期畫羅漢之能手，張玄所畫為「世態之相」，而貫休則是以「形骨古怪」聞名，各具風格。而貫休所做的羅漢畫除了「形骨古怪」之外，又有何特殊的背景，今存稱貫休羅漢畫的數量雖多，但都不能認為是貫休真跡。¹³⁵在屏除這些傳稱作品之後，今日世人對於貫休羅漢畫的樣貌仍然是相當模糊，因此本階段即企圖就貫休的生平、以及文獻中所記載的作品風格提出說明，期盼結合各家研究的成果，對貫休羅漢圖能有更明確的定位。

貫休，俗姓姜，字德隱，唐末婺州金溪人，七歲出家，日讀法華經千言，過目成誦。既精奧義，詩亦奇險，兼工書畫。受具戒後，乃往豫章，傳授法華經、起信論。唐天復中(901-903)入益州，以詩投王建，王建禮遇甚厚，賜號禪月大師。卒於梁乾化二年(912)。著有西岳集。後弟子曇域，更名之曰禪月集。¹³⁶貫休因其僧人形象又能詩書，且善畫著稱，所畫之羅漢更是以「胡貌梵像」、「曲盡其態」聞名。有關貫休羅漢畫事蹟文獻記載甚多，且普遍提及其作畫時必先入定的事蹟，《益州名畫錄》便記有：

禪月大師，婺州金溪人也。俗姓姜氏，名貫休，字德隱。天福年入蜀，王先主賜紫衣師號。師之詩名高節，宇內咸知。善草書圖畫，時人比諸懷素。師閤立本，畫羅漢十六幀，龐眉大目者，朵頤隆鼻者，倚松石者，坐山水者，胡貌梵相，曲盡其態。或問之，云：「休自夢中所覩爾。」又畫釋迦十弟子，亦如此類；人皆異之，頗為門弟子所寶。當時卿相皆有歌詩，求其筆，唯可見而不可得也。太平興國年初，太宗皇帝搜訪古畫日，給書中程公羽牧蜀，

¹³⁵ 鈴木敬着，魏美月譯，前引書，頁117。

¹³⁶ 陳清香，前引書，頁37。

將貫休羅漢十六幀為古畫進呈。¹³⁷

除此之外，郭若虛於《圖畫見聞誌》中，還曾紀錄有人以其畫作進行供養祈雨的儀式。「嘗觀所畫水墨羅漢，云是休公入定觀羅漢真容後寫之，故悉是梵相，形骨古怪。其真本在豫章西山雲堂院供養。于今郡將迎請祈雨，無不應驗。」¹³⁸又《宋高僧傳》記載：「休善小筆得六法。長於水墨形似之壯可觀，受眾安橋強氏藥肆請，出羅漢一堂云，每畫一尊，必祈夢，得應真貌，方成之，與常體不同。」¹³⁹上述可知，貫休的羅漢畫在流行之時便被賦予傳奇性的色彩。

歷來嘗目睹貫休畫作並為其作贊者，重要者有二人。最早的是蜀地的翰林學士歐陽炯(896-971)，其奉蜀王之命做《禪月大師應夢羅漢歌》，內容中對貫休的羅漢畫及其當時的畫壇地位皆有詳細的說明，其文如下：

西嶽高僧名貫休，高情峭拔凌清秋。天教水墨畫羅漢，魁岸古容生筆頭。時幀大綃泥高壁，閉目焚香坐禪室。或然夢裏見真儀，脫下袈裟點神筆。高握節腕當空擲，窸窣毫端任狂逸。逡巡便是兩三軀，不似畫工虛費日，悴石安排嵌復枯，真僧列坐連跣趺。形如瘦鶴精神健，骨似伏犀頭骨麤。一倚松根傍巖縫，曲綠腰身長欲動。看經弟子擬同聲，瞌睡山童欲成夢。不知夏臘幾多年，一手揩頤偏袒肩。口開或若共人語，身定復疑初坐禪。案前臥象低垂鼻，崖裏老猿斜展臂。芭蕉花裏刷輕紅，苔蘚文中暈深翠。硬節筇杖矮松牀，雪色眉毛一寸長。繩關梵夾兩三片，線補衲衣千萬行。林間落葉紛紛墮，一印殘香斷煙火。皮穿木履不曾拖，筍織蒲團鎮長坐。休公休公逸藝無

¹³⁷ (宋)黃休復，《益州名畫錄》卷下，禪月大師條。前引書，頁124。

¹³⁸ (宋)郭若虛，《圖畫見聞誌》卷二，禪月大師貫休條。前引書，頁152。

¹³⁹ (宋)贊寧，《梁成都府東禪院貫休傳》，《宋高僧傳》卷第三十(上海市：中華書局，1987年)，頁749。

人加，聲譽喧喧遍海涯。五七字詩一千首，大小篆字三十家。唐朝歷歷多名士，蕭子雲、吳道子，若將書畫比休公，只恐當時浪生死。休公休公始自江南來入秦，于今到蜀多交親。詩名畫手皆奇絕，觀你凡人事事精。瓦官寺裏維摩詰，舍衛城中辟支佛。若將此畫比量看，最是人間為第一。¹⁴⁰

從歐陽炯的贊詞內容來看，其對於貫休羅漢畫的評價相當高，但這或許是此贊詞是奉蜀王之名而作，不得不大大誇讚一番。不過內容中因為有詳細說明貫休作畫的過程，因此對探究貫休繪畫風格仍有相當大的幫助。贊詞中紀錄「窈窈毫端任狂逸，逡巡便是兩三軀，不似畫工虛費日。」可知貫休創作時，過程應是相當快速的，筆法簡潔、狂逸。除此之外，其作品內容，從《益州名畫錄》與歐陽炯的贊詞得知，貫休曾經製作有山水、松石、芭蕉、松林背景的羅漢畫，且畫中除了羅漢之外，還有看經弟子、瞌睡山童、臥象、老猿等，另外還有描述了經書、香爐等僧侶的生活物品。

第二位是北宋蘇軾。蘇軾表示自海南歸過清遠峽寶林寺見貫休《十八阿羅漢圖》，於是作詩題贊《自海南過清遠峽寶林寺敬贊禪月所畫十八大阿羅漢》(附件二)，此題贊僅就畫中羅漢姿態、環境景物描述之。贊詞中並沒有貫休生平紀錄，或是提到貫休羅漢怪異、駭人的情形，亦沒有對畫作風格提供任何線索。與歐陽炯所見不同的是，蘇軾所寫的貫休羅漢畫贊並沒有背景或侍者的描述，其只針對羅漢相貌以及正進行的姿態予以說明。若與另一組蘇軾題張玄十八羅漢圖頌的內容相較，張玄畫的環境即有清楚的描述。因此，筆者以為蘇軾所見或許是屬於無背景、無侍者的羅漢畫。

至於時人對於貫休羅漢畫的畫史評價，前文說明唐代「逸

¹⁴⁰ (宋)黃休復，《益州名畫錄》卷下，禪月大師條。前引書，頁124-125。

格」畫法的發展時，便曾引述鄧椿之言論，說明其對貫休畫的觀點：

畫之逸格，至孫位極矣，後人往往益為狂肆。石恪、孫太古猶之可也，然未免乎粗鄙；至貫休、雲子輩，則又無所忌憚者也。意欲高而未嘗不卑，實斯人之徒歟！¹⁴¹

鄧椿以為逸格的表現至孫位達到鼎盛以後，石恪、孫太古便逐漸轉為狂肆的筆法，甚至過於粗鄙。而貫休那種無所忌憚的表現方式，縱使有高張的情感，但事實上作品所表達出來的，卻是無法達到心之訴求的境界。可見鄧椿並不認同貫休作品在逸品畫風中的地位。那麼鄧椿以為的逸品風格又該是如何，貫休的羅漢畫與其所認知的逸品之間，究竟有多少差距？為了解此疑問，首先了解鄧椿在《畫繼》中對於「逸品」的定位：

自昔鑒賞家分品有三，曰神、曰妙、曰能。獨唐朱景真撰《唐賢畫錄》，三品之外，更增逸品。其後黃休復作《益州名畫記》，乃以逸為先，而神、妙、能次之。景真雖云「逸格不拘常法，用表賢愚」，然逸之高，豈得附於三品之末？未若休復首推之為當也。至徽宗皇帝，專尚法度，乃以神、逸、妙、能為次。¹⁴²

上述所言，可見鄧椿對逸品風格是有相當高的評價，但他並沒有說明原因，只表示認同張景玄所說「逸格不拘常法」的想法，其亦指出黃休復在《益州名畫錄》中將逸格推為三品之上是十分恰當的。依據筆者於前文的分析，黃休復所言逸格，約有三種概念，¹⁴³其一是：逸格應略脫於規矩。其二：不需精巧色彩，筆簡但具形態。其三：是應得之自然。值得注意的是，黃休復所說逸格並不是沒有規矩的，也不是狂逸的，最後還需注意合於自然。

¹⁴¹ (宋)鄧椿，《畫繼》卷八，雜說論遠。前引書，頁475。

¹⁴² 同上註，頁470。

¹⁴³ 見前文，頁66、67。

如以黃氏對於逸格之標準，反觀貫休的羅漢畫表現，依其外型古怪、筆法狂逸的評價，便大致可以理解鄧椿說貫休所做的羅漢畫「無所忌憚」、「意欲高而未嘗不卑。」的原因。此外，從黃休復將貫休置於能格下品的位置，可知貫休的羅漢畫絕不是其所形容的逸格畫風一般。至於黃氏對於「能格」的標準，《益州名畫錄》中有如此說明：

畫有性周動植，學侔天功，乃至結嶽融川，潛鱗翔羽，形象生動者，故目之曰能格爾。¹⁴⁴

從文章中可見，此類作品主要是以「形象生動」為特色，並且畫家應是擅於各種題材的創作。也就是說，黃休復對於貫休的評價是一位善於描繪各類題材的畫家，圖像表現生動，但未至自然。

透過以上的描述，筆者嘗試統整各家對於貫休羅漢畫風的表現。從作品風格來看，貫休所做的羅漢畫應是外型古怪、胡貌梵像、曲盡其態的；筆法簡潔、狂逸，但並不符合時人逸格之標準。作品中除了人物之外，對於其他物件的掌握也有不錯的能力，且形象生動。部分作品可能採取無背景的創作。從畫史紀錄，其所做的羅漢畫似乎是以水墨創作為多，兼施淺淡設色。只可惜今傳世的貫休羅漢畫，經多學者研究結果，表示皆應為入宋以後的作品，因此筆者佔不列入唐、五代羅漢畫風格的討論之中，待下節分析宋代羅漢畫發展時，將一併針對畫中風格特色，探討貫休樣羅漢畫於宋代的發展情形。

總和上述，無論是張玄那種貼近人民生活的「世態相羅漢畫」，或是貫休的「野逸羅漢畫」，對於羅漢畫的發展來說，皆已不再採取尊像禮拜的構圖，雖然蘇軾所提的張玄羅漢中仍有侍者、蠻奴或神人給予供養的情形，但是畫作周圍搭配山石、水景或是古木奇石，讓唐代的羅漢畫呈現了強烈的敘事性表現。除此

¹⁴⁴ (宋)黃休復，《益州名畫錄》目錄，前引書，頁102。

之外，此二人不同的身分背景，亦是使羅漢畫產生截然不同的原因。張玄以職業畫家的身分，加上家族背景的聲勢以及擅長的人物畫背景，使其羅漢圖呈現不同於時人所繪的羅漢畫，並且受到相當大的歡迎。與張玄採取完全不同風格的貫休，則是以外型更為醜陋、快速的筆法來圖寫羅漢畫像，更加深羅漢原本的神祕形象。一人對於羅漢形象是採取接近人民生活的，而另一個人卻是增加其神化性。此極端的兩者並列於同一時代，無怪乎《宣和畫譜》特意提出二人的畫風作為五代羅漢畫之代表。

第三節 宋代羅漢畫的風格類型與圖像分析

宋代在繪畫發展上之所以稱爲中國繪畫藝術的黃金時期，多數原因是因文藝之事獲得朝廷的支持，趙匡胤爲削奪節度使權力，乃提倡文人政治獎勵學藝，並設置翰林圖畫院以納各地之傑出畫師，使宋初期在繪畫上即有良好的基礎。¹⁴⁵由於分散在蜀地、南唐的畫家紛紛回到開封，因此自當攜回的是部分屬於唐朝宮廷的繪畫風格，以及受吳道子影響的道釋人物畫。

延續五代羅漢畫類型的發展，宋代羅漢畫仍舊是以「世態相」和「野逸體」爲兩大主流。一派是源自於傳統道釋畫風的張玄樣羅漢畫，其人物形象較爲接近人間相。另一派則是野逸風格的貫休樣羅漢畫，呈現龐眉大目、朵頤隆鼻的人物形象。不過，本研究以爲過去這種區分方式，尚不足以說明羅漢畫在兩宋時代的興盛情形。實際的情況是，宋代畫家在唐、五代的基礎上，更進一步的結合過去經驗，讓羅漢畫呈現具有文人性或是戲劇性的不同面貌。在世態相羅漢畫中，包含著南宋宮廷畫家劉松年所作的《羅漢》三軸，甚至是寧波地區以商業取向爲主的羅漢畫。而貫休樣的野逸羅漢畫則以「外型古怪」的相貌方式，出現在類似禪宗繪畫的作品體系裡。

如此多樣的宋代羅漢畫究竟應由何處理解？其由張玄世態像羅漢畫以及貫休野逸體羅漢畫中繼承了什麼樣的特色？而羅漢畫的發展至宋代又出現與前代什麼樣的差別？基於對於上述議題的關心，本節將依據宋代的羅漢畫畫家、對其作品特色、派別，分別說明北宋與南宋羅漢畫之異同，並針對作品產出地區，進行區域風格之比較。

¹⁴⁵ 探究北宋畫院人才之來源有四：其一爲追隨南唐與西蜀之故主投奔趙宋闕下者。其二爲由皇室營建宮殿觀廟所徵募之畫師中，擇其畫藝卓越者充任之。其三爲朝官親貴所荐引者。其四爲經由畫院正式考選者。蔡秋來，《兩宋畫院之研究》（臺北：嘉新水泥公司文化基金會，1978年），頁108。

一、兩宋的羅漢畫畫家

宋代的傳統道釋畫家與五代相同，亦可區分為宮廷畫家以及民間的職業畫家兩者。只不過宋代的宮廷畫家在宋神宗之後，因山水畫的迅速發展，使專司道釋畫的畫家足漸減少，因此嚴格來說宋代的道釋畫是由一部份的道釋畫家以及一部份的人物畫家、山水畫家所共同呈現的。在宋代的眾多畫家中，曾畫羅漢畫的畫家有：孫知微、王齊翰、武洞清、李時澤、成宗道、趙長元、劉國用、顏博文、錢易、王述等人。¹⁴⁶至於南宋的羅漢畫畫家，在文獻以及畫作多有傳世的情形之下，已經知道有越來越多的畫家曾製作羅漢畫，大致可依據畫家身分對其畫作風格進行區別：一類是宮廷畫家所做的羅漢畫，例如：賈師古、劉松年等人。一類是民間的職業畫家，如：金大受、周季常、林廷珪等人。

北宋道釋畫家武洞清的紀錄裡提到：「作佛像羅漢，善戰掣筆，作髭髮尤工，布置落墨，神妙不俗。」¹⁴⁷此外，成宗道亦記有：「凡長安壁傳吳筆，皆臨摹上石。其跡細如絲髮，而不失精神體段。」¹⁴⁸便可想見北宋道釋畫應是採取寫實、細緻的畫風。且從文獻紀錄可見，北宋畫羅漢畫者以學習吳道子筆法者為多。因此，宋代羅漢畫應是源自於唐、五代傳統道釋畫受吳道子影響的一脈。至於民間職業畫家金大受、周季常、林廷珪等人，今日雖有其作品傳世，但是卻沒有任何相關文獻可對其身分背景或是繪畫風格進行說明。但整體而言，作品中所呈現的設色、精緻的特點，使以上畫家所做的羅漢畫皆可視為是張玄樣世態像羅漢畫的延伸。

而五代另一支相當受到矚目的羅漢畫體系，即貫休樣野逸羅漢畫的發展情形，如上節所述，由於畫風的原因，貫休被鄧椿視為與五代孫位逸格畫風有關。因此，延續著逸格畫風的發展，宋

¹⁴⁶ 陳清香，前引書，頁 190。

¹⁴⁷ (元)夏文彥，《圖繪寶鑑》卷三，武洞清條，前引書，頁 597。

¹⁴⁸ (宋)鄧椿，《畫繼》卷六，成宗道條，前引書，頁 428-429。

代的逸格畫是被一群具有禪宗背景的畫家所使用，此類的代表畫家有：石恪、梵隆、梁楷、牧谿、等人。《圖畫見聞誌》記有：

石恪，…工畫佛道人物。始師張南本，後筆墨縱逸，不專規矩。¹⁴⁹

元代夏文彥《圖繪寶鑒》：

僧梵隆，字茂宗，號無住，吳興人，善白描人物、山水。師李伯時，高宗極喜其畫，每件輒品題之，然氣韻筆法皆不逮龍眠。¹⁵⁰

僧法常，號牧溪。善畫龍虎猿鶴、蘆雁山水、樹石人物，皆隨筆點墨而成，意思簡當不費妝飾，但麤惡無古法，誠非雅玩。¹⁵¹

梁楷…善畫人物、山水、道釋、鬼神。師賈師古，描寫飄逸，青過於藍…傳於世者，皆草草，謂之減筆。¹⁵²

透過上述，可見他們作品共同呈現的風格是：以水墨創作、筆法簡潔快速。這些皆與文獻上所記貫休的羅漢畫風格相近。可惜上述畫家皆無羅漢畫作品傳世，而所幸保留的宋代貫休樣羅漢畫，卻是沒有具體的姓名被流傳下來。

二、宋代的世態相羅漢畫

所謂世態相羅漢畫，乃是源自五代張玄世態相羅漢畫而來，意指羅漢面容與常人無異。五代時畫家畫羅漢多所怪異，張玄的羅漢畫因表現出羅漢親近人民的情形，於是受到相當大的歡迎。由於其乃是五代時期的職業畫家，因此，此種世態相羅漢畫及其

¹⁴⁹ (宋)郭若虛，《圖畫見聞誌》卷三，石恪條，前引書，頁158。

¹⁵⁰ (元)夏文彥，《圖繪寶鑒》卷四，僧梵隆條，前引書，頁19。

¹⁵¹ (元)夏文彥，《圖繪寶鑒》卷四，僧法常條，前引書，頁19。

¹⁵² (元)夏文彥，《圖繪寶鑒》卷四，梁楷條，前引書，頁31。

裝飾技巧，亦多為宋代職業畫家所繼承。

羅漢畫的研究，常見研究者將宮廷畫家和民間職業畫家所做的羅漢畫，皆歸於世態像羅漢畫一類，並與貫休樣的羅漢畫做為風格相對的作品。這也表示出羅漢畫的發展是延續五代而來，張玄樣的世態相羅漢畫以及貫休樣的羅漢畫，是影響宋代羅漢畫發展的兩支重要派別。但誠如石守謙的主張，職業畫家或寧波地區所出的羅漢畫往往較宮廷風格在色彩上更來得繽紛，而宮廷羅漢畫所注重的是畫面的和諧以及層次變化，兩者之間有著清楚的分際。¹⁵³由於，此時期傳世的作品較前期豐富，並可分辨畫家的背景身分，因此，在此階段的研究中，本研究將進一步的依據畫家身分將製作者區分為宮廷畫家與民間職業畫家兩類。如此主要是為顯現：在相同的時間裡，不同的身分背景亦是形成羅漢畫風格差異的原因。

(一) 宋代宮廷羅漢畫

由宋代宮庭畫師所製作的羅漢圖，據筆者了解僅有南宋劉松年《羅漢》三軸(現藏於台北故宮博物院)畫上有「開禧丁卯劉松年畫」(1207)的題簽，因此與南宋宮廷畫產生關聯，除此之外並無其他宋代宮廷羅漢畫傳世。於是對於宋代宮廷羅漢畫的考察，在時代久遠又沒有作品傳世的情形下，且文獻資料中宋代羅漢畫的記載，無疑是增加了調查宋代的羅漢畫面貌的困難度。如欲了解宋代的羅漢畫樣貌，今只得透過少數的北宋道釋畫作品予以觀察。

延續唐、五代傳統道釋畫的北宋畫家，如武洞清與成宗道等人畫史記錄中的說明，「作髭髮尤工，」、「其跡細如絲髮」便可想見北宋初道釋畫應是採取寫實、細緻的畫風。鄧椿於《畫繼》中提及：

¹⁵³ 石守謙，《宋元明外銷畫之研究—十三至十五世紀由浙江輸往日本之畫作與其在畫史上之意義》(國科會專題研究計畫成果報告書，1995年)，頁44。

成宗道，長安人，工畫人物，兼善刻石。凡長安壁傳吳筆，皆臨摹上石。其跡細如絲髮，而不失精神體段。有所集吳生三清像與左右侍衛，宛如吳作。¹⁵⁴

而郭若虛《圖畫見聞誌》則記錄有南唐畫家曹仲玄用筆細密，自成一格的特色：

曹仲玄，建康豐城人，事江南李後主為翰林待詔。工畫佛道鬼神。始學吳，不得意，遂改迹細密，自成一格。尤於傅彩，妙越等夷。江左梵宇靈祠，多有其迹。¹⁵⁵

以上所說，舉凡長安有傳為吳道子之筆的壁畫，成宗道皆學習臨摹並刻於石面，其筆法是十分纖細的線描。而曹仲玄的亦改變吳道子筆法，轉而應用細筆的情形。透過上述可知，宋初的道釋畫家，仍以吳道子之筆法為大宗，所呈現的是精密、流暢、注重形象色彩，但線條表現上較前期細緻。今藏於日本清涼寺的《彌勒菩薩》版畫，畫上線條應可作為北宋初期畫壇之代表。



圖 14 清涼寺《彌勒菩薩》版畫

¹⁵⁴ (宋)鄧椿，《畫繼》卷六，成宗道條，前引書，頁 428-429。

¹⁵⁵ (宋)郭若虛，《圖畫見聞誌》，曹仲玄條，前引書，頁 151。

清涼寺《彌勒菩薩》版畫(圖 14)，原藏於日僧裔然於太宗雍熙四年(987)攜回的木造釋迦如來像內。畫面四角記有畫家名、雕刻家名、讚文以及供養題記。原畫係北宋待詔高文進所作，而由越州僧人知禮製作雕版，發行人應為撰寫讚文的沙門仲休，並有甲申(984)的年款。見《圖畫見聞誌》記高文進「工畫佛道，曹、吳兼備」。細看作品線描，彌勒前方二天女以及飛天天衣飄揚，尚保存了吳帶當風的餘韻。線條表現雖有肥瘦變化，但粗細變化不大，整體而言有逐漸轉為勻整的情形。畫法上似與吳道子「氣韻雄壯、筆跡磊落」無關。¹⁵⁶

但這是因為北宋的畫家無法掌握吳生畫風的關係嗎？其實不然。一般所言吳道子畫風，可能是根據《歷代名畫記》及《唐朝名畫錄》的內容，重新整理建構而成的，經過會昌法難以及唐末、五代的戰亂，吳道子的畫作應該所剩無幾。¹⁵⁷除此之外，筆者以為北宋時期的宮廷畫家並不如過去一味的學習吳氏之風格，如郭若虛〈論古今之優劣〉說明：「顧、陸、張、吳，中及二閻，皆純重雅正，性出天然。...暨吳道子也。吳生之作，為萬世法，號曰畫聖，不亦宜哉？」¹⁵⁸即表明了此時期的畫壇除了重視吳生的筆法，對於顧、陸、二閻作品中的雅肅氣氛也是相當推崇的。在這情形之下，北宋道釋畫與唐末普遍流行的吳道子畫風應有一定的差距。

筆者以為宋代宮廷畫最大的轉變，便是在這股學習古人的風氣使宋代道釋畫甚至是人物畫之筆法，出現與唐、五代風格不同的情形。其中又以李公麟(1049-1106)白描畫的產生對北宋畫壇影響甚鉅。宋米元章對其風格的描述就相當清楚的點出李氏對於學習古人的態度：

¹⁵⁶ 對此畫提出相同懷疑者，尚有鈴木敬以及李玉珉二人。參見：鈴木敬，魏美月譯，前引書，頁 243。李玉珉，前引書，頁 158。

¹⁵⁷ 鈴木敬，魏美月譯，前引書，頁 242。

¹⁵⁸ (宋)郭若虛，《圖畫見聞誌》卷一，前引書，頁 140。

伯時病臂三年，予始畫。雖似推避伯時，然自謂學顧高古，不使一筆入吳生。專為古忠賢像，其木強之氣，亦不容立伯時下矣。¹⁵⁹

以上所說，李公麟學習古人並不採一昧的模仿吳道子，但也不是回覆到以前忠臣圖像中生硬的表現，而是擷取眾家之所長，《宣和畫譜》、《畫繼》分別有如下記錄：

始畫學顧陸與僧繇、道玄及前世名手佳本，至〈石盤〉礪胸臆者甚富，乃集眾所善以為己有，更自立意專為一家，若不蹈襲前人，而實陰法其要。¹⁶⁰

士夫以謂：「鞍馬愈於韓幹，佛像追吳道玄，山水似李思訓，人物似韓滉」，非過論也。¹⁶¹

如此顯現李氏所用的技法是兼具吳道子在道釋畫中的勁力筆線、以及加入顧愷之的流暢筆法，並且有不著色的特點，種種形成北宋時期的白描技法。由於成宗道、曹仲玄以及李公麟皆有製作羅漢像的記錄，因此筆者以為北宋道釋畫風格的轉變，應當也一併影響著北宋羅漢畫的發展。倘若如此，即使在不知道北宋羅漢畫是否採以世態相的表現之下，筆者仍獲得以下三項訊息：

1. 北宋初期宮廷畫家對於畫作的表現仍然多採以吳道子之筆法，並且確實掌握物象形體，這與五代張玄羅漢畫的表現有其相通之處。
2. 李公麟融合各家之所長，使唐以來傳統道釋畫的線條表現，轉而成為兼具剛柔、虛實、簡括雅潔的白描畫。並且獲得士大夫、文人的喜愛。
3. 白描畫的出現使唐吳道子的風格不再有強大的影響力。鄧椿更表明：「郭若虛謂：「吳道子畫今古一人而已。」以予觀之，

¹⁵⁹ 收錄於(宋)鄧椿，〈雜說論遠〉，《畫繼》卷八，前引書，頁474。

¹⁶⁰ 《宣和畫譜》卷七，李公麟條，前引書，頁234~237。

¹⁶¹ (宋)鄧椿，《畫繼》卷三，前引書，頁364。

伯時既出，道子詎容獨步耶？」由此可見，李氏之於宋代畫壇的重要性。

縱上所述，筆者以爲宋代的宮廷羅漢畫，在這時代風氣的發展之下，應當是隨著畫壇主流而進行調整。如此一來，無論是北宋或是南宋的羅漢畫，製作原則皆是在五代吳道子、張玄的基礎上，以重視形似、精細、寫實的精神，簡約細緻的風格，形成屬於宋代時代的羅漢畫作品。

李公麟在《宣和畫譜》中記有《寫十大弟子像十》一件，南宋岳珂在〈記龍眠海會圖〉中亦說明其嘗收藏李氏《五百羅漢圖》一卷。¹⁶²但李公麟是否曾作羅漢畫的問題，至今仍有許多爭議。田中豐藏以爲，李公麟是否曾畫有羅漢圖，還是一件頗爲令人懷疑之事。其提出的理由是，雖然蘇軾的文集中，對身爲好友的李公麟所繪的作品題有多幅詩集，但是其中卻沒有李氏做羅漢畫的紀錄。¹⁶³而《宣和畫譜》中僅有記「寫十大弟子像十」一項紀錄，宋末周密的《雲煙過眼錄》則未見李氏畫羅漢的事蹟。但是在入明之後，有關李氏畫羅漢的紀錄卻屢見不鮮。¹⁶⁴張丑《清河書畫舫》中見有其繪五百羅漢圖的紀錄，日人徹定(1814-1891)在《羅漢圖讚集》中亦載有宋釋北礪題〈龍眠渡水羅漢圖讚〉。但徹定並未註明出處，此一圖讚又不見於其他文獻，因此十九世紀徹定的這條記述是否可靠，仍有待考定。¹⁶⁵換句話說，今日有關「龍眠樣羅漢畫」的概念，亦有可能是透過明、清文獻所建構起來的。高崎富士彥嘗提出，今日本以日人徹定在《羅漢圖讚集》的記載，認爲李公麟所做的羅漢畫是圖畫豐富，呈現著禪定、渡海、伏虎、降龍、乘馬、駕車、騎象、麋鹿獻花、猿猴獻

¹⁶² (宋)岳珂，〈記龍眠海會圖〉，《程史》(北京：中華書局，2006年重印)，頁72。

¹⁶³ 田中豐藏，〈羅漢畫樣式の變遷〉，《中國美術の研究》(東京：二玄社，1981年)，頁286。

¹⁶⁴ 有關李公麟羅漢畫的評價，歷來記載有：徹定《羅漢圖讚集》，〈李公麟五百應真圖評〉、〈宋釋北礪 龍眠渡水羅漢圖讚〉、明宋濂〈龍眠居士畫十八應真贊〉。以上紀錄引自高崎富士彥，前引書，頁50。

¹⁶⁵ 李玉珉，〈神通妙變羅漢畫—羅漢畫特展介紹之二〉，《故宮文物月刊》，8卷8期(1990年)，頁90。

果、諸夷頂禮、龍王請齊等主題，並且是採細密著色的畫風。筆者以為這與李公麟畫史紀錄中的用筆不同，違背李公麟普遍被認知的形象。但由於今無李公麟羅漢畫作品傳世，因此，筆者以為過去使用「龍眠樣羅漢畫」的稱呼，作為五代以來世態像設色羅漢畫的代表，是有待加以衡量的。

南宋的宮廷羅漢畫表現，除了延續李公麟白描畫的影響，北宋中期崛起的山水畫，亦是無形中使道釋畫出現不同以往的轉變。根據蔡秋來對北宋院畫家之調查，太宗朝(976-997)時，專司佛道人物畫家者尚有 6 人，而真宗朝(978-1021)時，道釋畫畫家皆已兼習其他畫科，真正專攻道釋畫者只剩馮清一人，仁宗朝(1023~1063)亦僅有陳用志一人作佛道人物畫，但已旁習山水。但此時期已出現 3 位專工山水畫者。可知道釋畫於宋代有逐漸式微的現象。到了徽宗朝已無專司道釋畫的畫家，變成畫家兼善佛道與山水畫的情形。¹⁶⁶如此，北宋中期山水畫的崛起對於日後的道釋畫勢必產生一定的影響。

南宋宮廷畫家中嘗畫羅漢畫者，畫史記載僅有劉松年一人。其生平據《圖繪寶鑑》記載：

劉松年，錢唐人，居清波門，俗呼為暗門劉，淳熙畫院學生，紹熙年待詔。師張敦禮，工畫人物山水，神氣精妙，名過于師。寧宗朝進耕織圖，稱旨，賜金帶。院人中絕品也。¹⁶⁷

透過以上文獻紀錄，可知劉氏乃是兼具山水、人物或界畫等多種技法於一身的畫家。今台北故宮博物院便藏有劉松年所做的《羅漢》三軸。井手誠之輔曾提出，劉松年居住於西湖地區，西湖乃因佛教盛行因此產生許多繪製佛畫的工房，因此其可能為當時製

¹⁶⁶ 蔡秋來，前引書，頁 152-155。

¹⁶⁷ (元)夏文彥，《圖繪寶鑑》卷四，劉松年條，收錄於于玉安主編，《中國歷代畫史匯編》第二冊(天津市：天津古籍出版社，1997年)，頁 28。

作佛畫的佛畫師。¹⁶⁸但就現存文獻資料的統計來看，劉松年做山水人物的情形遠比道釋畫多，嚴格說來已經不能定位為純粹的道釋畫家。因此，筆者以為為探究南宋宮廷的羅漢畫，就筆法、布置的表現上，應需參考同時期人物畫與山水畫的發展。

以劉松年為例，明人詹景鳳便曾記劉松年做李公麟《西園雅集圖》一事，¹⁶⁹此外，更有後人假以龍眠之筆塗寫於劉松年所做的《老子出關圖》上。¹⁷⁰這些現象皆顯示，劉松年的人物畫畫風應是學習李公麟白描而來。若從劉松年畫史紀錄來看，其亦是以設色人物畫見長，如此顯現出李氏的白描技法持續影響至南宋畫壇之中。

除此之外，道釋畫與自然景物的結合的問題，雖然歐陽炯做《禪月大師應夢羅漢歌》中已經提到貫休畫中有山石景物的情形，例如：「悴石安排嵌復枯」、「一倚松根傍巖縫」、「崖裏老猿斜展臂。芭蕉花裏刷輕紅，苔蘚文中暈深翠。硬節筇杖矮松牀」等。但這和宋代時期人物畫與山水畫的結合有甚麼樣的差異。筆者發現，南宋之後山水佈景的比重有逐漸多於人物角色的情形，以馬麟(約 1180-1256 以後)的《靜聽松風圖》為例，畫中描寫高士側耳凝神傾聽松風，前有一侍者手抱古琴待之，雖是以人物為畫作之主題，但畫幅內大幅的巨松以及河谷卻佔據了多數的版面，但畫家所傳達的情境並不是單純的藉山水畫以配合人物，而是試圖將主題人物置於山水之中。這樣的布置方式亦呈現在劉松年《羅漢》三軸中。若將《羅漢》三軸與稍早的其他羅漢畫相比，例如：創作於北宋末的清涼寺《十六羅漢圖》，便可發現《羅漢》三軸中，羅漢與山石或是週邊環境的比例，已不似早期以人物為主，沒有太多背景描繪的現象，反而是極力描繪羅漢週遭山水岩石、植物景觀，甚至是屏風的描寫都相當謹慎，徹底

¹⁶⁸ 日本放送出版協會編，《故宮博物院2 南宋の絵画》(東京都：日本放送出版協會, 1998)，頁 83。

¹⁶⁹ (明)張景鳳，《東圖元覽》。收錄於(清)厲鶚，《南宋院畫錄》卷四，收錄於于玉安主編，《中國歷代畫史匯編》第五冊(天津市：天津古籍出版社，1997年)，頁 238。

¹⁷⁰ (明)張丑，《清河書畫舫》。收錄於(清)厲鶚，《南宋院畫錄》卷四，前引書，頁 239。

的將羅漢融入山水畫的自然之中，筆者以為這是羅漢畫發展進入南宋之後，因山水技法的成熟才產生的獨特景象。

縱上所述，由於南宋畫院已無專門的道釋畫家，因此羅漢畫的製作，大抵是由擅長山水人物畫的畫家來進行。承續李公麟白描畫的形式，南宋宮廷的畫家是以近似顧愷之、閻立本的細緻線條、在搭上吳道子具有勁力的筆法，創作此時期的人物畫。而羅漢畫在這環境之下勢必也是以相近的筆法來描繪，山水畫的興起使宋代羅漢畫的背景有了更多樣的選擇。如透過前述和樣舊來迎寺圖《十六羅漢畫》的作品，便可發現，羅漢畫從原先置於室內的場景，移植到室外，甚至發展到樹林之中，而劉松年《羅漢》三軸，更可見身為一個山水人物畫家其對羅漢題材的關心，已不在於其神化性的表現，而是企圖將其以「人物畫」的方式來呈現。

大致明白宋代羅漢畫的發展面貌後，以下便就現藏於京都清涼寺的《十六羅漢圖》來驗證北宋末至南宋時期羅漢畫可能呈現的樣貌。(圖版三)據《扶桑略記》第二十七卷，寬和三年二月十三日條記載，裔然於雍熙四年(987)自宋歸日攜回十六羅漢圖一組，並藏於清涼寺中。因此，日本嵯峨野清涼寺的《十六羅漢圖》向來被認為是北宋初唯一遺下的作品。¹⁷¹使清涼寺《十六羅漢圖》成為羅漢畫研究焦點的原因是，據《仁和寺御日次記》建保六年(1218)十一月十日戊寅的記載，清涼寺釋迦堂遭祝融，除了釋迦尊者的雕像被及時抱出外，其他物件包含一組十六羅漢圖皆遭到焚毀。¹⁷²但因為無法確認此遭焚毀的十六羅漢畫是否為當

¹⁷¹ 然而《扶桑略記》是編撰於鎌倉時代(1192-1333)的作品，距離裔然回國的雍熙四年已有一段時間，因此，此十六羅漢圖的年代考訂並非如圖冊所載的那樣確定。據宮崎法子研究，與裔然同一時期的藤原實資所寫的《小右記》，在寬和三年(987)二月十一日中，雖嘗提及裔然回國時的盛況，並記其自中國攜回的經卷、佛舍利等，但文中卻無任何有關十六羅漢畫像的記載。宮崎法子，〈傳裔然將來十六羅漢圖考〉(《鈴木敬先生還曆紀年 中国絵画史論集》，東京：吉川弘文館，1981年)，頁151~195。

¹⁷² 《仁和寺御日次記》：「子刻嵯峨釋迦堂。清涼寺。阿彌陀堂。栖霞寺。塔婆。鐘樓。三昧堂。一切經藏。繪像十六羅漢。往古佛堂。累代寶物悉燒失。但於釋迦尊者別當法眼任雅奉抱出了。依此餘次觀音堂燒失。同十五日夜奉渡新造三間兩面假堂了。」引自宮崎法子，〈傳裔然將

時裔然攜回的作品之一，如果不是，那表示裔然攜回的作品還有可能被保存下來，而現存於清涼寺的《十六羅漢圖》便有可能是當時沒有放在釋迦堂而未受波及的宋代羅漢畫。因此，此組十六羅漢圖是否為入宋僧裔然所攜回的那組作品，便成為日本學者多次討論研究的課題。¹⁷³

其中以宮崎法子的研究較為全面性。其自中國羅漢畫的發展來推測，裔然所攜回的十六羅漢畫應是當時流行的蜀地羅漢畫式樣，也就是後來形成和樣羅漢畫的祖本，作品的風格上應與舊來迎寺本《十六羅漢圖》較為接近。(圖版二)今日所見清涼寺《十六羅漢圖》顯然屬於另一系統，雖然亦被認可為是自中國傳來的作品，但是從畫中榜提來看，第十六幅尊者的名字乃作「尊者大迦葉」，因此推測此清涼寺《十六羅漢圖》應該是屬於十八羅漢的主題。而關於此畫的製作時間，宮崎則從畫面用色、紋樣與苔點的表現判斷，此畫具有南宋時期佛畫之特色。但是若與今日南宋繪畫遺品相較，此畫在空間掌握或線描的質感上又與南宋佛畫有所不同。據此，宮崎氏推測清涼寺《十六羅漢圖》應當不是裔然所攜回的十六羅漢畫作，而製作年代約介於十二世紀初至十二世紀前半之間的作品。¹⁷⁴

對此，鈴木敬亦曾發文表示並不反對宮崎氏對於清涼寺《十六羅漢圖》的年代界定，但再次提醒說明，此畫因年代久遠經過數次大型補修的結果，使得即使以科學探測的方法也無法分辨出原本的面貌。不過依據羅漢佔據畫中多數的比例來看，此畫作具有北宋古老樣本的型態，但部份線描設色上仍不免顯露出南宋時期的風格。總結提出，此畫當是南宋時代依據比較古老的羅漢圖樣來加以製作的。¹⁷⁵

來十六羅漢圖考》，同上註。

¹⁷³ 除了宮崎氏對此議題有較為深入的研究之外，鈴木敬亦曾於《中國繪畫史》一書中討論。

¹⁷⁴ 宮崎法子，前引文，頁 135-195。

¹⁷⁵ 鈴木敬，魏美月譯，前引書，頁 261-264。

透過上述學者的研究成果得知，清涼寺《十六羅漢圖》應是北宋末，南宋初之作品。其線描表現採用粗細變化不大、但又是採取流暢、精緻的筆法，筆者以為這與前述說明北宋道釋畫發展的線條表現一致。因此清涼寺的《十六羅漢圖》當有充分理由可作為北宋羅漢畫的探討對象。

此組作品的特色在於羅漢頭部結構、線條的應用以及環境氣氛的改變。以第十五尊者阿氏多為例(圖 15)，羅漢突出的眉骨、直挺鼻樑、更顯其睜目的雙眼，此外，從濃密的鬍毗來看，此尊者應是以西域僧的形象描寫，而高廣變形的額頭暗示著羅漢已達無學的境界。在羅漢外型上雖有貫休樣羅漢畫「深目大鼻、巨額槁項」¹⁷⁶的特徵，但是實際上卻與貫休樣羅漢畫有顯著的差異。在羅漢樣貌的用筆上，作者採用近似李公麟白描的筆法來表現，全組作品在人物相貌上採較細的筆法勾勒羅漢神情，衣著部分則依據畫中情境，分別採用剛勁或是柔軟的線條。以清涼寺第十五尊者以及李公麟所畫《五馬圖》中的圉人為例(圖 16)，畫家以黑色細墨線繪製面部肌肉、耳際鬢角以及稀疏的髮線等細節，身體部分則是採用稍粗的筆墨，並配合粗細變化表現羅漢衣褶飄動的情形。衣物向上飄動的景象類似五代《四天王木函彩畫》的天王圖像(圖 17)，但整體上尚未到達天王圖像那種磅礴的氣勢。如此正符合前述所說，宋代的道釋畫並不是一味追求唐代吳道子的筆法，而是融合前人之長，轉變成重視形似、精細、寫實的精神，簡約細緻的風格。

¹⁷⁶ 《宣和畫譜》，貫休條：狀貌古野，殊不類世間所傳，豐頤蹙額，深目大鼻，或巨額槁項，黝然若夷獠異類。



圖 15 清涼寺《十六羅漢圖》十五尊者阿氏多(局部)



圖 16 李公麟《五馬圖》(局部)



圖 17 五代 四天王木函彩畫 (局部)

除第十五尊者之外，多數的羅漢皆是採取靜態的姿態，畫家在衣裾部分所用之筆法雖有粗細，但差異不大，羅漢衣紋縐褶處常可見類似南宋釘頭鼠尾描或折蘆描的筆法，與第十五尊者的表現全然不同。例如第十一尊者羅怛羅盤坐於岩石之上(圖 18)，兩袖自然向下垂落，柔軟的衣料圍著下方岩石鋪展開來，圖中畫家表現袈裟翻折的情形與劉松年《羅漢》B 軸中羅漢服飾的表現方式相同(圖 19)，衣裾邊緣採粗墨線繪之，由早期荷葉型的波浪衣紋變成了之字型的圖樣，此種方式後來也出現在南宋劉松年《羅漢》三軸中。



圖 18 清涼寺《十六羅漢圖》十一尊者羅怙羅



圖 19 劉松年《羅漢》B 軸

此外，作者運用更粗厚的筆劃製作畫中的岩石質感。如此一來，從此組作品中便可發現三種不同的線描筆法，依據羅漢面容、衣著以及岩石肌理等隨機改變。顯現清涼寺《十六羅漢圖》已開始重視物象質感的表現。除了質感的超越，畫面氣氛亦更进一步的融合北宋山水畫與文人畫的成就。羅漢畫自早期室內或庭院的場景以及有如僧侶日常生活的模樣，變成走出戶外，至山林岩石間修行的場合，畫中氣氛也漸漸與日常生活不同，傾向於寧靜、禪修的氣氛。而畫中採用李成、郭熙等北宋山水畫家那種大量細點的皴法，企圖保留北宋作品中近於真實的層次效果，除了巨大的山石或自然植物之外，並沒有描寫任何建物，這或許與北宋繪畫追求自然的特色有關。

總而言之，清涼寺《十六羅漢圖》反應了北宋宮廷繪畫對於傳統道釋畫的影響。其不僅具備李公麟的白描畫技巧，又承續吳道子式暗示物象立體結構的粗細線條，並且使山水技法成為道釋畫的場景之一，北宋山水中軸式的配置方式也成為羅漢畫構圖的

參考依據。這樣的時代基礎上，觀查劉松年《羅漢》三軸的產生，筆者以為羅漢畫在北宋末期無論是人物相貌、線描的掌握能力、環境氛圍都已達到相當成熟的創作階段，到南宋中期時當有充分的時間始羅漢與山水畫產生更緊密的結合，並製作出如《羅漢》三軸之類的作品。

(二) 宋代民間職業羅漢畫

宋代民間羅漢畫的出現，已知是宋高宗遷都臨安後，鄰近的四明地區(今寧波)所生產的羅漢畫。近年的研究中，學界相繼提出「杭州佛畫」與「寧波佛畫」來表示地域性作品的差異。¹⁷⁷「杭州佛畫」所代表的是，擁有全國政教權力的南宋宮廷，由宮廷畫師以及文人士大夫所建立的宮廷風格，與地方上受宮廷風格影響的職業繪畫，相互融合，所形成的纖細、脫俗的作品。¹⁷⁸而「寧波佛畫」則是以輸出日本或他國的輸出品，帶有鮮豔的色彩以及戲劇化的表現。儘管井手學者多次提出，寧波地區在當時亦是中國佛教文化中心之一，對於寧波佛畫的定位有必要將其視為並非以銷售日本的目的來觀察，並回歸至當時地域社會的文化與社會脈絡之上，但是，其亦補充說明，隨著地域社會的變化，各個地點的機能也隨之改變，與地點相連結的美術可能因諸多原因，被切斷和原來製作地點的關係。¹⁷⁹

不過如欲從寧波佛教信仰中去探討羅漢畫形成的原因，是一件相當困難的課題，不僅這些畫師的背景歷史上並無紀錄，又今日所見寧波地區產出的羅漢畫，悉數收藏於日本或由日本再流傳至他國，研究材料的取得便是一大問題。除此之外，他們被帶往日本的時間不明，製作動機的調查也尚未明朗，一開始是以外銷日本的目的來製作，或原本就是因中國祭祀信仰所需而製作的羅

¹⁷⁷ 石守謙，《宋元明外銷畫之研究—十三至十五世紀由浙江輸往日本之畫作與其在畫史上之意義》，頁 44-45。井手誠之輔，《日本の宋元佛畫》(東京：至文堂，2001 年)，頁 25。

¹⁷⁸ 井手誠之輔，同上註，頁 25。

¹⁷⁹ 同上註，頁 18。近日，井手誠之輔又於「寧波の美術から海域交流を考える研討會」上發表〈寧波をめぐる場と美術〉時重申此一觀念。2006 年 12 月 16 日。

漢圖，例如：周季常、林廷珪所畫的《五百羅漢圖》。這兩種製作動機對於畫面構圖是否產生影響？由於筆者所掌握的資料有限，對於寧波佛教的信仰中心延慶寺以及天台淨土教的教義不甚了解。因此，今只以寧波地區產出的羅漢畫其圖像特徵進行探討，透過筆法、用色以及畫面結構，觀察其在中國羅漢畫發展中的定位，並且嘗試說明寧波羅漢畫與宮廷羅漢畫之異同。

在傳世的寧波佛畫中，部分的作品有畫家題名，並且書有大宋國號以及地方名稱，并手誠之輔以為這是代表出自製作工坊的證明，更顯現這些東傳日本的佛教作品，是以商品的形式被攜入日本。¹⁸⁰在這些東傳日本的佛教作品中，屬於宋代寧波地區所產出的羅漢畫有：東京藝術大學藏不知名畫家《十六羅漢圖》二幅、大德寺龍光院藏不知名畫家《十六羅漢圖》、金大受《十六羅漢圖》（現分藏於日本東京國立博物館、群馬縣近代美術館、美國私人收藏）、陸信忠《十六羅漢圖》（現藏於京都相國寺）以及周季常、林廷珪《五百羅漢圖》（現分藏於京都大德寺、美國波士頓美術館、美國弗利爾美術館）等。（圖版四、五）

以上羅漢畫，在筆法的使用上，羅漢相貌皆是以纖細柔順的線條仔細描繪，可輕易辨識各羅漢之特徵。羅漢形象或以耆老、俊美，或以濃眉梵像、清秀漢像皆有。身體、服飾衣褶部分大抵採用細筆勾勒，粗細變化不大，筆觸流暢。屬於設色畫之作品，傅彩豔麗，金大受《十六羅漢圖》還出現以金泥勾勒服裝紋飾的情形。畫中不時出現山川水景、松竹花朵、珍禽鳥獸，作品中多配置一侍者或龍虎圖案。羅漢背景，或以室內陳設、佈置有茶几、屏風、家飾器具、庭院欄杆等，亦有戶外景致，山石、樹叢、水景等造景。

這些作品所呈現的多樣性，與蘇軾題五代張玄的作品內容相似，畫家皆採取將羅漢至於類似人間生活的環境之中，但仍不時

¹⁸⁰ 同上註，頁39。

藉以雲霧、龍蛇來呈現羅漢的神化性。筆者以為這些圖像的來源，應是以張玄樣世態相羅漢畫一脈為基礎，人物相貌清晰可辨、但並不一定是以漢人形象為主，從圖像上已可發現不少皮膚黝黑、濃眉大目的外族羅漢形象。不過，這與貫休所做頭顱變形、表情怪異的羅漢畫仍有明顯差別，主要是畫家所掌握的是張玄樣羅漢畫在相貌上主張維持人間形象的原則。

雖然這些作品皆是屬於世態相羅漢畫之體系，但筆者從中發現兩種不同的風格，一類是羅漢圖像稍大，但結構單純的羅漢畫，代表者為金大受《十六羅漢圖》。大抵上與宋代宮廷羅漢畫，如劉松年所做的羅漢畫並無太大的不同。羅漢被置於山水、庭院之中，身旁有一侍者。透過圖像可以發現，此類作品人物所佔面積極大，畫家對於人物衣著、服飾、姿態有較為深刻的指示。另一類則是以較小的人物比例，配合詳細的環境描述，富有戲劇性張力的羅漢畫。代表作品是周季常、林廷珪的《五百羅漢圖》以及陸信忠《十六羅漢圖》。此類作品是以強烈的戲劇性方式表現羅漢生活的情景以及神化性。

在南宋的宮廷羅漢畫或是上一類的羅漢畫中，羅漢與其他人物的互動性不強，其表現出的是羅漢於山石水景中禪定、誦經或冥想的狀態，身旁的侍者雖然是望向羅漢，但羅漢並沒有給予回應的樣子。反觀陸信忠等作品，畫作強烈表現出羅漢與其他人物、動物的互動情形。陸信忠所畫的羅漢畫，雖以十六羅漢為題，但畫中人物並不只羅漢與侍者一人，羅漢於畫中的比例變小，因此有足夠的空間描繪更多的周邊環境。亭台樓閣無不詳細描繪，若是置於山林者，亦是藉由眾多的山石、樹木、藤蔓果實將空間填滿，畫面相當豐富。而周季常、林廷珪《五百羅漢圖》每幅作品分別繪有五位羅漢，再加上身旁侍者或是鬼神動物、亭台樓閣，全幅亦是呈現飽滿的狀態。筆者以為此類作品的構圖與前述和樣舊來迎寺圖《十六羅漢圖》十分相近。在羅漢畫的發展上應可以追溯到五代張玄樣羅漢畫系統。

但這兩類作品，卻有一共通性的表現，那就是對於表現羅漢的神化性不遺餘力。金大受《十六羅漢圖》中第二尊者迦諾迦跋蹉，其背後湧起的雲霧，便不類民間生活會發生的情形。又第十五尊者阿氏多，除了翻湧的雲霧之外，還增加了巨龍吐珠的現象。筆者以為，一般民間信仰中對於羅漢形象，仍免不了有顯化神蹟、不畏龍虎蛇猛獸的印象，以表達其擁有可帶給人民大利益的本領。基於這樣的普世觀點，所以畫家在製作羅漢畫時，羅漢神化性的形象還是需要被強調出來，尤其是應用於特定祭祀場合的羅漢畫，此情形更是顯著。井手誠之輔曾提出，周季常、林廷珪所畫的《五百羅漢圖》，依據畫上銘文可知此組畫作乃是用於四明地區所舉辦的水陸法會。水陸法會其舉辦的目的主要有三點：一是對先亡者祖先幽靈所作的追善活動，二是將此功德回施主自身及其眷屬，得以延壽增福，三是救濟六道眾生普超三界。¹⁸¹這活動的場合是以懸掛佛、菩薩、羅漢、天王等神嗣圖像，藉以舉辦法會邀請眾神給予祭祀者福報。在這信仰基礎上，透過周季常、林廷珪《五百羅漢圖》的畫作主題，例如：「應身觀音圖」、「施飯餓鬼圖」、「道僧角法圖」等羅漢神化、親民的形象，便可知道一般民眾對於羅漢以及宗教性格的期待。

¹⁸¹ 達文，〈淺說水陸法會〉，《香港佛教》，483期。

為更明白宋代世態相羅漢畫的類型，筆者嘗試以下表整理分析之：

宋代世態相羅漢畫				
類 型	第一類			第二類
	北宋末羅漢畫	南宋宮廷羅漢畫	寧波地區羅漢畫	
作 品 名	清涼寺《十六羅漢圖》	劉松年《羅漢》三軸	東藝本《十六羅漢圖》二幅、大德寺龍圖》、周季常、林廷珪《五百羅漢圖》、金大受《十六羅漢圖》	陸信忠《十六羅漢圖》、周季常、林廷珪《五百羅漢圖》
相 似 處	設色畫、用筆精緻	設色畫、用筆精緻	設色畫、用筆精緻	設色畫、用筆精緻
	世態相羅漢	世態相羅漢	世態相羅漢	世態相羅漢
相 異 處	僅有山石背景	山石、水景、庭院	山石、水景、庭院	山石、水景、庭院
	羅漢比例較大	羅漢比例較大	羅漢比例較大	羅漢比例較小
	一羅漢一侍者 或一羅漢無侍者	一羅漢一侍者	一羅漢一侍者 或一羅漢無侍者	一幅多人 一羅漢多侍者 多羅漢多侍者
	羅漢與環境無互動	羅漢與環境無互動	羅漢與環境無互動	羅漢與環境有互動
	有神化性表現	無神化性表現	有神化性表現	戲劇性強列、有神化性表現

表四、宋代世態相羅漢畫類型分析

透過表四的比較分析，就寧波地區所出的羅漢畫而言，筆者以為，以金大受《十六羅漢畫》為代表的羅漢畫，其特色為：(1)人物比例較大，呈現一羅漢一侍者。(2)與畫中人物互動性不高。(3)具有神化色彩。(4)多數畫作呈現供養者對羅漢供養、尊敬禮拜的情形。整體與南宋宮廷畫家劉松年所做的《羅漢》較為接近。而以陸信忠《十六羅漢圖》或周季常、林廷珪《五百羅漢圖》為代表的羅漢畫，其作品特色則是：(1)人物比例較小，多數的畫作是以3至5人組成。(2)畫作戲劇性強，多描寫羅漢居家或與龍虎纏鬥的情景。(3)一樣具有神化性色彩。(4)畫中主題均勻

呈現羅漢遊憩、誦經、降龍降虎、供養者禮拜的情形，題材豐富，兩者各有巧思，圖像學習的來源也不相同。

三、宋代的貫休樣羅漢畫

前述文獻的分析結果已知貫休的羅漢畫風格應是外型古怪、胡貌梵像、曲盡其態的；筆法簡潔、狂逸，但並不符合時人逸格之標準。作品中除了人物之外，對於其他物件的掌握也有不錯的能力，且形象生動。部分作品可能採取無背景的創作。從畫史紀錄，其所做的羅漢畫似乎是以水墨創作為多，兼施淺淡設色。此外，透過文獻的解讀，發現貫休所擅長的野逸風格技巧，大約是發展自孫位的逸格水墨而來。

今有多組傳稱為貫休所畫的羅漢畫，其中較常為學者所討論的作品，就風格而言約可分為兩種：其一為：野逸水墨羅漢畫。代表作品為日本藤田美術館《羅漢圖》三幅(以下簡稱藤田本)，以及根津美術館《羅漢圖》一幅(以下簡稱根津本)(圖版六)。其二為：設色羅漢畫。分別是日本宮內廳的《十六羅漢圖》(以下簡稱宮內廳本)(圖版七)，以及京都高台寺《十六羅漢圖》(圖版七)(以下簡稱高台寺本)(圖版八)。這些傳為貫休羅漢畫的數量雖多，但都不能肯定是貫休真跡。學者普遍認為這些作品應是進入宋代之後才產生的，甚至有學者以為部分作品的製作時間應晚於明朝之後。¹⁸²倘若如此，這些宋代所做的貫休樣羅漢畫因何原因被視為貫休樣羅漢畫的傳統？其與五代貫休所製作的羅漢畫又有甚麼樣的差異？由於日本地區保留多數的相關作品，因此上述問題早已是日人所關心的議題，多年來有關貫休羅漢畫的研究以有豐碩的成果，以下筆者便就近年之研究成果進行說明。

根津本羅漢畫，據圖畫右上角「第五尊者瞻部州諾矩羅尊者」的篆文榜題，推測應是出自十六羅漢或十八羅漢的作品。畫

¹⁸² 鈴木敬着，魏美月譯，前引書，頁117。

中繪一尊羅漢坐於鋪有葉草的石座之上，弓右足，右手擱於膝上，雙履至於前方，身後襯有老樹，樹下有花瓶、什物。全畫多以粗放筆法描繪羅漢的身形與衣摺，樹幹亦是以粗筆揮灑。唯有羅漢的面容與手指是以細筆描繪，深目大鼻、頂額突出、長耳、多條橫生曲線表現下顎兩腮的肌肉鬆弛。而藤田本的三幅水墨羅漢畫亦是採取相同的技巧，每幅作品僅繪一名羅漢，並無侍者，僅其中一幅繪有虎與羅漢相望。身型輪廓以粗筆描繪，相貌、五官部分則以細筆描寫，與根津本相同。可視之物皆置於前景與中景上，並無遠景。羅漢為全畫的主題，佔據畫面二分之一以上。由於脫離世間相，呈現古怪、變形的羅漢，較黃休復所說的逸格更為狂肆，因此稱為野逸羅漢畫。

此二本的繪製時間，學者陳清香表示此二本畫作的用筆近似，不排除是同一組作品，且與石恪《二祖調心圖》筆法近似，以為是五代或宋初的筆法。¹⁸³但鈴木敬卻指出，此二本的製作雖不離貫休水墨畫的範圍，不過從衣褶的墨線中已可見出水墨畫的內容變得空洞，羅漢面容上的細墨線也發現了類似摹寫石拓本所產生的槪頭描筆法。但畫作中蟹爪狀的樹枝與元代畫法不同，因此推測圖畫下限雖未至元代，但應晚至十三世紀中才製作。¹⁸⁴而根津美術館對於所藏貫休羅漢圖的說明則指出，此本與淺野家舊藏貫休羅漢畫同為水墨系羅漢畫，但並非同組作品。畫上記有「第五諾錢綾羅尊者」，但字體生硬，一般認為是日人的筆跡。畫法沿襲自中唐以來的狂肆的逸格水墨畫，與所謂寧波佛教繪畫不同。應該解釋為禪宗宗教團體於宋末元初所製作。縱觀上述，學界普遍認為此二本羅漢圖並非出自貫休之手，但作為貫休體系的水墨畫羅漢圖是相當確定的事情。

而屬於第二類設色羅漢畫之一的宮內廳本《十六羅漢圖》，原為日本政和年間(1312-1317)北條實時所收藏。其中三幅作品上

¹⁸³ 陳清香，前引書，頁 53、196。

¹⁸⁴ 鈴木敬着，魏美月譯，前引書，頁 120。

有「西岳僧貫休作」的款記，因此歷來被傳為是出於五代貫休所作。不過長廣敏雄針對宮內廳本其中三幅作品中長短不一的篆書文字進行調查，其以為三幅作品中的「西岳僧貫休作」字樣，因補筆而導致文字大小不一，以及原屬的題簽可能因畫絹的改裝而被切除，所以推測畫上題簽乃是後人加諸上去的，如此便不能肯定是貫休之作。¹⁸⁵李玉珉在〈明末羅漢畫中的貫休傳統及其影響〉一文指出：宮內廳本雖為設色畫，但在作品表現上卻是以墨線為主，且沿著衣紋邊緣暈染的方式等，與早期繪畫相同，保存較多的唐代風格特徵，推斷宮內廳本可能為宋代摹本，且透過明紫柏尊者的〈貫休所畫羅漢畫技並贊〉的贊詞比對，宮內廳本的圖像與贊辭幾乎一致，故推測宮內廳本雖不是貫休真跡，但與貫休的原作應最為相近。¹⁸⁶除此之外，鈴木敬在《中國繪畫史》一書中，針對貫休繪畫技巧與風格發展提出獨特的見解。據鈴木敬書中所言，其推測五代之後貫休羅漢畫的傳播，可能是藉由石刻的方式流傳，如同長安壁畫有傳為吳道子的臨摹石刻畫，雖然作者沒有詳細說明其推測的理由以及石刻拓印的特性，但其指出宮內廳本中第三尊者迦諾迦跋釐墮與第五尊者諾矩羅的胸口相似的描線，以及手指意義不明的墨線，應該是石拓轉寫時附加上去的。且文獻中提及的貫休縱逸粗放畫法，也不見於此十六羅漢畫中。¹⁸⁷基於以上諸點，鈴木敬認為宮內廳本的製作期是無法追溯到明代以前，甚至不能確定其是否與貫休十六羅漢畫有關。

另一組傳為貫休的設色羅漢畫，即為高台寺本《十六羅漢圖》。此畫乃是根據各幅皆有「泉湧寺尊」之墨書，而推測是泉湧寺開山祖師俊苾所攜回的作品之一。據學者考證，日僧俊苾至宋期間開化寺一名比丘尼因見師相貌宛如十八羅漢之慶有尊者，於是贈送一組十八羅漢畫與之，後來俊苾攜畫置明州，時翠巖長

¹⁸⁵ 長廣敏雄，〈御物・伝貫休画十六羅漢図考〉，《中國美術論集》（東京：講談社，1984），頁367。

¹⁸⁶ 李玉珉，〈明末羅漢畫中的貫休傳統及其影響〉，《故宮學術季刊》第22卷第1期（2004年），頁106、114。

¹⁸⁷ 鈴木敬着，魏美月譯，前引書，頁118-119。

老來見，便指爲此畫乃禪月大師所畫，是相當貴重的物品。¹⁸⁸俊芾於建曆元年(1211)年歸國後，建立泉湧寺，並攜回十六羅漢以二本以及水墨羅漢十八圖。而高台寺本因有「泉湧寺尊」之墨書，因此被認爲是當時攜回的羅漢畫之一。¹⁸⁹李玉珉以爲此組作品，除了第五羅漢的姿態與宮內廳本第一羅漢有些相似外，其他諸幅的羅漢造型皆與宮內廳本出入頗大。背景是以岩石及樹木搭配而成，設色妍麗。人物造型雖不如宮內廳本誇張怪異，但背景豐富。其製作年代，李氏以爲人物筆法與南宋宮廷畫家劉松年所繪《羅漢圖》近似，故推測高台寺本可能爲十三世紀之作品。¹⁹⁰持有這種觀點的學者還包括了陳清香以及高崎富士彥二人。陳氏以爲高台本用筆設色均極精妙，不類五代時的作品，與南宋的畫風彷彿。¹⁹¹日本學者高崎富士彥認爲，全圖線描流暢、具有南宋繪畫的特質，不過已有形式化的現象。¹⁹²

縱觀以上所談論的貫休羅漢畫，無論其表現手法，這些都只能說是入宋以後發展出來的貫休式羅漢畫，他們與五代文獻上所記載的貫休風格，其共通處僅止於誇張怪異的表情。因此，如欲爲這一批宋代時期學習貫休誇張表情的羅漢畫給予定位，筆者以爲應當區分爲宋代貫休樣羅漢畫之系統。以下筆者試圖就圖像表現說明宋代貫休樣羅漢畫與五代貫休羅漢畫之異同。

(一) 野逸水墨羅漢畫

即根津美本《羅漢圖》一幅與藤田本《羅漢圖》三幅。(圖

¹⁸⁸ (日)信瑞〈泉湧寺不可棄法師傳〉載：「同(嘉定)四年(1211)，辛未春二月，復到四明，……所將來者，十六羅漢畫二本(三十二幅)，水墨羅漢(十八幅)。臨安府開化寺比丘尼正大姊召請法師，而受與云：第十七慶友尊者容貌，宛似法師，恐師非凡，故施與之，望帶歸鄉，令人瞻禮。法師歡喜頂戴，便到明州景福寺。時翠巖長老來拜觀云：此靈像者，唐代禪月大師夢中拜生身羅漢，覺後所圖之也。國主奉請，納之禁中，不敢令人見。我曾一見，今得再禮，宿因可悅，是第一好貨，無二靈像。而師得知，將歸桑梓，實爲稀有。」(日)信瑞，〈泉湧寺不可棄法師傳〉，收錄於《大日佛教全書》《遊方傳叢書第三》，引文見小林市太郎，《禪月大師の生涯と藝術》(東京：創元社，1947年)，頁543-544。

¹⁸⁹ 高崎富士彥，前引書，頁43。

¹⁹⁰ 李玉珉，前引文，頁107-108。

¹⁹¹ 陳清香，前引書，頁198。

¹⁹² 高崎富士彥，前引書，頁43。

版六)此組作品達成前述貫休羅漢畫特色的有：1.相貌古怪。深目大鼻，皆為老態僧人的樣貌。2.簡易筆法。以粗筆簡易勾勒羅漢身型，畫中樹幹造型扭曲，並以乾筆描繪。3.形象生動。除了羅漢之外，還搭有樹石、器物與動物，與歐陽炯所做的《禪月大師應夢羅漢歌》之內容頗為相似，例如：香爐、經書、僧鞋以及用茅(常綠植物)編織成的蒲團。初步看來與文獻記載貫休水墨羅漢畫表現相近。

但是與五代貫休羅漢畫不同的是：羅漢相貌、手部、器物都以細筆描繪，頗為精細。從現存文獻中，筆者尚未發現貫休有以細筆描繪人物畫像的習慣，但亦不能否定有此可能性的存在。從現存畫跡中，發現此畫法與南宋興起的「逸格」畫法相似。據嚴雅美指出，此類技法的特色，在於使用極為寬粗而濃墨的筆觸，以近似白描的手法繪出人物的衣紋外廓，輪廓內則以淡墨暈染，隨衣褶變化略作隱約的明暗效果。¹⁹³今傳石恪《二祖調心圖》(圖20)以及有石橋可宣題贊的《豐干圖》在人物外型所使用的筆法上，便大致與此四軸羅漢圖相近。



圖 20 傳石恪《二祖調心圖》

這些作品都在人物身型上採用粗筆濃墨繪製，但在主要表現人物神情的相貌上，卻改以細筆繪之，手部亦是。至於非人像部分，例如樹幹、動物亦都是用粗筆乾擦的方式描繪。鈴木敬以為

¹⁹³ 嚴雅美，《潑墨仙人圖研究—兼論宋元禪宗繪畫》(台北縣：法鼓文化，2000年)，頁61。

此種用焦墨枯筆來描繪人物衣褶的方法，近似於「藁筆」的特色，¹⁹⁴運用此種技巧的作品通常被認為是進入南宋以後才出現的。¹⁹⁵例如：《松齋梅譜》云：「僧法常...不曾設色，多用蔗渣草結，又隨筆點墨而成，意思簡當，不費妝綴。」¹⁹⁶或是趙希鵠在《洞天清祿集》對於米芾作畫用具的記錄：「米南宮...其作墨戲，不專用筆，或以紙筋，或以蔗滓，或以蓮房，皆可為畫。」¹⁹⁷如就上述所言，「藁筆」的運用約始於南宋，且畫作上方出現李成、郭熙發展出的蟹爪狀樹枝，透露出此畫的製作時間應是進入宋代之後，那麼此四幅傳為貫休的水墨羅漢畫，應是宋代畫家學習貫休野逸風格所製作的羅漢圖。

(二) 設色羅漢畫

即宮內廳本《十六羅漢圖》與高台寺本《十六羅漢圖》。(圖版七、八)這組作品從外觀上與前述討論的野逸水墨羅漢畫有著天壤地別的差異。但仍有部分情形與文獻上記載的貫休風格相通：1.怪異的容貌、極為誇張的表情。2.以羅漢為作品主題，似蘇軾、紫柏真可所見無背景的貫休羅漢畫。

但觀察現存兩組傳為貫休的設色羅漢畫，宮內廳本以及高台寺本，二者的整體表現與文獻上並不相符。宮內廳本在羅漢肌膚與衣紋的表現上，以繁複形式化的平行線條表示皺摺，描繪羅漢的輪廓線不僅沒有「狂逸」之感，連筆墨粗細變化也省略了。雖然李玉珉提出，此畫羅漢畫應是今日傳世作品中最接近貫休風格者，且畫中羅漢的姿態與紫柏尊者為貫休羅漢畫作贊的內容相近，但這只能說明羅漢肢體與文獻相符，或許貫休曾以簡潔的畫面、搭配大型的羅漢，無侍者的圖像來進行創作，但宮內廳本在

¹⁹⁴ 所謂「藁筆」，就是以草結蔗渣之屬為筆描工具擦染而出，狀似草書飛白的筆觸。嚴雅美，同上註，頁 62。

¹⁹⁵ 持此想法者有：鈴木敬着，魏美月譯，前引書，頁 125。嚴雅美，前引書，頁 62。

¹⁹⁶ 吳太素，《松齋梅譜》（1351 年撰），轉引自砂澤祐子編，〈牧谿關連主要史料一覽〉，《牧谿一憧憬及水墨畫》（東京：五島美術館，1996 年），頁 153。

¹⁹⁷ 趙希鵠，《洞天清祿集》（文淵閣四庫全書本，台北：台灣商務印書館，1983 年），冊 871，頁 27。

筆法上終究無法與貫休產生聯繫。而高台寺的羅漢圖，雖然有如歐陽炯贊辭裡所說加入了樹石、動物的表現，但是羅漢所穿的袈裟裝飾卻是相當華麗，羅漢手持的塵尾亦是戲如法絲，其精緻程度早已超出「逡巡便是兩三軀，不似畫工虛費日。」的形容。

從這一點來看，屬於設色體系的宮內廳本羅漢畫，其原本應有濃淡之分的衣褶處以及肌肉表現，在形式化的影響後變成了規律的多重平行線。而以形體古怪、不似常人的特色被歸為貫休系統的高台寺本，羅漢所穿的精緻袈裟，早已不具備歐陽炯所形容的「逡巡便是兩三軀」的豪爽性格。最後，此二組設色畫與貫休有關的，也只剩下長相怪異的羅漢而已。因此，筆者以為，貫休樣羅漢畫發展至宋代，水墨畫系尚能把握五代貫休作品的特色，而設色體系的貫休羅漢畫，除了畸樣的容貌之外，對於人物性格的描寫漸漸減少，且已不見貫休個人獨具的繪畫風格。

第四節 小結—羅漢畫至南宋時期的發展與系譜

縱觀整個羅漢畫的發展，從早期無相貌特徵的弟子相，至依據佛教經典所做老態的迦葉尊者以及相貌清秀的阿難尊者，自此羅漢像確立的以僧人爲表徵的形象。而唐玄奘譯出《法住記》後，促成羅漢信仰蓬勃發展，亦形成了十六羅漢畫、十八羅漢畫等題材的出現。唐、五代時期，在吳道子畫風的強大影響力中，掌握「形似」與「筆力」的條件，是此時期道釋畫家共同追求的課題，並分別以自身的背景條件，促成羅漢畫發展出兩種極端不同的形貌，其一爲：張玄的世態相羅漢畫，其二爲：貫休的野逸體羅漢畫。世態相羅漢畫以切近人民的心理，將畫中羅漢置於一有如人間生活的情境之中。與貫休聲稱其羅漢怪異的樣貌，乃是因爲夢中所見而將羅漢神化的現象，二者有極大的差別。但因別具特色，皆同時受到五代時人的歡迎。遂因此，世態相羅漢畫與野逸體羅漢畫，便形成五代之後羅漢畫形象的兩大主流。

宋代之後，世態相羅漢畫被原屬於職業畫家的宮廷畫師或地方畫師所繼承，並在李公麟發展白描技法後，世態相羅漢畫一改前期對吳道子筆力的追求，以融合顧愷之游絲描的風格，呈現柔勁、古樸的畫風。更在山水畫發展之後，從早先室內的場景，移至戶外與山水、叢林、庭院結合。之所以將寧波羅漢畫獨立是爲一個地區風格，這是在學習宋代主流繪畫的發展中，寧波地區又因經商貿易的關係，較一般宮廷繪畫多了市場取向的考量。這因素形成寧波佛畫中具有戲劇性、神化性以及色彩豔麗的特色。但無論如何，世態相羅漢畫，是依循宋代會畫的主流發展，以精緻、設色、人間化與山水人物的形貌，呈現在人民的生活之中。

而貫休樣野逸風格的羅漢畫，在入宋之後，一部份受到世態相羅漢畫的影響，消去了五代貫休羅漢畫中的狂野筆觸，改採纖細的筆描、華麗的衣飾，加上古怪的相貌以及極少部分的環境提點，演化成有如高台寺本或宮內廳本那種設色、細筆的貫休樣羅

漢畫。另一部份則是持續保留貫休自逸體畫發展出來的野逸風格，不僅以水墨作畫，還有合乎野逸風格的狂野筆觸，企圖以最接近歐陽炯所形容的方式繪製貫休樣羅漢畫。至此，羅漢畫的發展已臻至成熟，無論是張玄樣的世態相羅漢畫或是貫休樣的野逸體羅漢畫，都是在前人所豎立下的典範中，經由時代變遷、繪畫技巧的精進以及文人思想的開放，豐富的傳統宗教題材的表現，這過程是值得加以深究的。

第四章 劉松年《羅漢》三軸風格探討

由於李公麟、李唐分別為南宋初期繪畫所帶來一連串改革，使劉松年的成長背景正處於南北宋繪畫風格的交替裡。從歷史文獻來看，劉松年作品中精細的內容或精湛的筆法，向來是各代以來畫評家一致認同的評語。延續師承，劉松年的著色山水可追溯到李唐的山水畫脈絡，並透過臨寫李公麟《西園雅集圖》表現出其對李氏人物畫的興趣，以上經驗皆使其在人物畫及山水畫方面有不凡的成就。《羅漢》三軸是現今傳為劉松年作品當中最具南宋時代特色之作品，但由於少有專文針對劉氏的繪畫風格進行深入研究，因此，對於《羅漢》三軸的歸屬問題以及製作目的，至今尚未獲得圓滿的解決。筆者期待在以下對劉氏生平與繪畫風格逐步釐清之後，將有助於本研究探討《羅漢》三軸繪畫風格定位等問題。

第一節 劉松年繪畫風格探析

一、劉松年生平概述與時代背景

在南宋院畫家的資料中，劉松年是一個既熟悉卻又陌生的人物。對於劉松年畫史的缺乏，清人孫承澤於《庚子銷夏記》有如下的說明：

舊稱松年畫傳世者不滿十幅，問道圖尤其得意之作…林木殿宇，蒼古精妙，不似南宋人，亦不似畫院人，寧宗當日特賜之金帶，良有以也。¹⁹⁸

悉知明朝以前劉松年的傳記資料是極為缺乏的，但卻又因張丑在《清河書畫昉》的評論使得劉松年一躍成為南宋畫家之首，這之中的落差形成了劉松年繪畫風格研究的一個矛盾點。為便於了解劉氏繪畫風格的面貌，本文先將其生平簡略一述。

已知劉松年為南宋宮廷畫家，於孝宗年間進入畫院擔任畫學

¹⁹⁸ (清)孫承澤，《庚子銷夏記》。收錄於(清)厲鶚，《南宋院畫錄》卷四，前引書，頁246。

生，紹熙年擢昇為待詔，此後劉氏又於寧宗朝進耕織圖，稱旨賜金帶。由於相關研究的缺乏，至今其傳世作品仍多有爭議，所幸台北故宮博物院藏有三幅屬名為劉松年的《羅漢圖》，上有開禧丁卯年劉松年畫之簽署，是為少數爭議性較少的作品。劉松年的生平紀錄，最早出於元夏文彥《圖繪寶鑑》：

劉松年，錢唐人，居清波門，俗呼為暗門劉，淳熙畫院學生，紹熙年待詔。師張敦禮，工畫人物山水，神氣精妙，名過于師。寧宗朝進耕織圖，稱旨，賜金帶。院人中絕品也。¹⁹⁹

其生卒年雖不可考，但根據以上記錄，劉氏共任職於南宋孝、光、寧三朝，並師事張敦禮學習山水人物。

按畫史記載，宋朝畫家中共有二人名為張敦禮，一人乃北宋英宗婿，魏國大長公主之駙馬，由於北宋英宗朝至南宋紹興年間，相距一百二十餘年，因此判斷劉松年師於北宋張敦禮的可能性是較低的。另一人為南宋宮廷畫師，據夏文彥《圖繪寶鑑》記載：

張訓禮，舊名敦禮，後避光宗諱，改名訓禮，學李唐，山水人物，恬潔滋潤，時輩不及。²⁰⁰

關於南宋張敦禮的身分討論，台北故宮收藏一幅《宋張訓禮圍爐博古圖》，上頭可見乾隆皇帝的題詩，其表示張敦禮與張訓禮應為二人非一人，又《故宮書畫圖錄》亦據此補述說明：「南渡後之張訓禮，其非敦禮改名。」²⁰¹如此說來，張訓禮未曾改名，因此夏文彥所記劉松年師於張敦禮之內容，可能是筆誤將張訓禮寫成了張敦禮。但如果事實真相是如此的話，夏文彥又因何原因註解張訓禮的易名過程，並且仔細說明是因為避光宗諱，才改名為

¹⁹⁹ (元)夏文彥，《圖繪寶鑑》卷四，劉松年條。前引書，頁28。

²⁰⁰ 同上註，張訓禮條，頁33。

²⁰¹ 國立故宮博物院編輯委員會，《故宮書畫圖錄》(台北市：國立故宮博物院，1989年)，頁102。

訓禮。針對《圖繪寶鑑》與後代歷史文獻相佐的情形，本文以為《圖繪寶鑑》之內容並無錯誤，其所記劉松年師於張敦禮的原因，乃是依據劉松年向之學習時張敦禮並未更名訓禮，因此依循歷史發展的進程編寫當時的名字。按劉松年於孝宗淳熙年間進入畫院，且以山水人物見長，在任職畫院學生或是在錢塘時，便已可能向張敦禮學習山水人物。且劉松年於紹熙年間擢昇為待詔，待詔之職位根據《宋史》官職志九，記敘御書院出官情形，有謂「待詔五年，出左班殿直」，顯示待詔約等於內職左班殿直，其官階相當於文武官的正九品，在圖畫院中是屬於高階的職位。²⁰²即表示其畫藝於光宗朝備受肯定，應已發展出個人繪畫風格。因此劉氏師於張敦禮最有可能的時間應是在光宗登基以前(1190)，無論其學習張敦禮時是否已成為畫院學生，但可以肯定的是紹熙元年(公元 1190 年)以前的張敦禮並未更名為訓禮，或是說沒有更名的必要。因此夏文彥提出劉松年師張敦禮之言語，並無不妥。且藉由張敦禮的學習歷程，本文推測張敦禮所學習的李唐風格，亦在某種程度上影響劉松年的繪畫風格。

劉松年在畫史上的師承關係，雖已大致確定如上，但自文獻中卻不見提及劉松年師法李唐，關於其二人的紀錄，僅有明人陳繼儒於《白石樵稿》記前人劉松年香山九老圖跋：

香山九老圖，當年傳寫以遍京洛，李唐、劉松年又嘗奉旨圖之，載在畫史可證。²⁰³

可惜這則記事並不能為劉松年學習李唐的情形帶來解答，因此歷年來，研究中對於劉松年與李唐之關係，一直保持在透過二人繪畫作品的觀察來確立劉松年作品風格之派別。

²⁰² 余城，《北宋圖畫院之新探》(台北：文史哲出版社，1988年)，頁41。

²⁰³ (清)陳繼儒，《白石樵稿》。收錄於(清)厲鶚，《南宋院畫錄》卷四，前引書，頁237。

雖然文獻中不見說明劉氏學習李唐之事，但卻多次見到劉松年曾臨摹北宋李公麟畫《西元雅集圖》，明人茅元儀於《西峰淡話》中記：

余近見廣平侯家有劉松年臨伯時圖，位置頗不同，無文潛、端叔、無已、無咎四人，器物亦小異。²⁰⁴

以上說明，劉氏學習李公麟並非一曾不變摹寫，而是學習其筆法再行創作。從上可知，劉松年的人物技法應是向李公麟學習，山水畫部分則是師承張敦禮而追溯到李唐山水一脈。為更確實了解劉松年的繪畫風格，以下乃對於李唐以及李公麟之畫風作一簡要說明。

二、李唐的作品風格及其影響

李唐，字晞古，河陽(今河南省孟縣)人。生卒年不詳(約1124-1155)。現階段較可採信的是鄧椿《畫繼》的紀錄：

李唐，河陽人。亂離後至臨安，年已八十。光堯極喜其山水。²⁰⁵

又見莊肅《畫繼補遺》：

李唐，字晞谷。河南人。宋徽宗朝曾補入畫院。高宗時在康邸，唐嘗獲趨事。建炎南渡，中原擾攘，唐遂渡江如杭。彙緣得幸高宗，仍入畫院。善作山水人物，最工畫牛。予家舊有唐畫胡笳十八拍，高宗親書劉商辭。每拍留空絹，俾唐圖寫。亦嘗見高宗稱歎其畫《晉文公復國圖》，有以見高宗推愛唐畫也。²⁰⁶

上述記載，李唐於宋徽宗時期曾入畫院，後因躲避戰亂而離開，

²⁰⁴ (明)茅元儀，《西峰淡話》。收錄於(清)厲鶚，《南宋院畫錄》卷四，前引書，頁238。

²⁰⁵ (宋)鄧椿，《畫繼》卷六，李唐條，前引書，頁439。

²⁰⁶ (元)莊肅，《畫繼補遺》(北京：人民美術出版社，1983年)，頁8。

南渡後輾轉再進入畫院，並受到宋高宗的賞識。從文中不難發現宋高宗對於李唐繪畫的濃厚興趣，或許也因為如此使得李唐成為南宋院畫中的指標性人物。對於其風格特色，元姚自然於《山水家法》嘗有論云：

李唐山水，大劈斧皴帶披麻頭各筆，作人物屋宇，描畫整齊，畫水尤覺得勢，與眾不同。南渡以來，推為獨步，自成家數。

此外，《格古要論》一書中，於李唐山水下，亦有如此讚語：

李唐山水，初法李思訓，其後變化多，喜作長圖大障，其名大劈斧皴。水不用於林穀紋，有盤渦動盪之勢，觀者神驚目眩，此其妙也。

以上說明，李唐承唐李思訓（653-718）之青綠重彩技法，以青綠山水以及斧披皴，知名於中國的山水畫史。並且亦擅長人物、屋宇界畫，是一位全能的畫家。

關於其傳世畫蹟，今有多位學者對於《萬壑松風圖》(1124)以及高桐院《山水》(約 1155)乃出於李唐筆下抱持正面的看法。²⁰⁷高桐院《山水》所發現的李唐的題簽，使高桐院《山水》的歸屬問題成為多人矚目的一項議題。其中重要的研究突破，乃是鈴木敬以建炎時期國家情勢仍未安定，推測南宋畫院成立的時間，應該是在第一次宋金合約紹興 11 年(1141)至秦檜死亡的紹興 25

²⁰⁷ 島田修二郎，〈高桐院所藏の山水畫について〉，《中國繪畫史研究》(東京：中央公論美術出版，1993 年)，頁 97-111；Richard Barnhart, "Li Tang and the Koto-in Landscapes", *The Burlington Magazine*, vol.CXIV(1972 年), PP.305-314；小川裕充，〈李唐筆萬壑松風圖・高桐院山水圖—その素材構成の共通性について〉，《美術史叢論》，第 8 號(1992 年)，頁 57-70；鈴木敬着，魏美樂譯，〈試論李唐南渡後重入畫院及其畫風之演變(上)〉，《故宮季刊》，第 17 卷第三期(1983 年)，頁 57-74；鈴木敬著；魏美月譯，〈試論李唐南渡後重入畫院及其畫風之演變(下)〉，《故宮季刊》，17 卷 4 期(1983 年)，頁 65-80；石守謙，《宋元明外銷畫之研究—十三至十五世紀由浙江輸往日本之畫作與其在畫史上之意義》，國科會專題研究計畫成果報告書，頁 19-25。

年(1155)年間，²⁰⁸由於南宋畫院成立時間的確立，因此鈴木敬以為李唐重回畫院的時間約莫在紹興二十五年前後，如此李唐約有將近三十年的時間活動於南宋院畫，這將有足夠的時間發展類似高桐院《山水》帶有茵鬱水氣的風格。但由於《萬壑松風圖》與高桐院《山水》風格上差異之大，使得鈴木敬欲證實高桐院《山水》為李唐南渡後之創作，仍未獲得完善的解決。

所幸，石守謙在隨後的研究中，發現一幅傳為顏輝的山水畫照片，透過此照片與高桐院《山水》之筆對，發現傳顏輝之山水畫是摹倣高桐院《山水》而來。²⁰⁹透過傳顏輝所做的摹本，遂得知高桐院《山水》因後來改裝的關係，截去了上緣頂峰的部份，如將之予以還原，則高桐院《山水》呈現出的是整個北宋山水的基本模式，《萬壑松風圖》的全景式構圖以及對角線的切割方式仍舊為高桐院《山水》所繼承，但其中的差異是《萬壑松風》中表現岩石肌理的斧劈皴在高桐院《山水》則被茵鬱的水氣減去了剛強的感覺。倘若高桐院《山水》的鑑定結果，可以支持其歸於李唐筆下，如此一來，高桐院《山水》便能成為證實李唐活躍於南宋時間的下限。也就是說，透過此二幅作品當可見出李唐山水的基本面貌。

《萬壑松風圖》原為一幅重彩設色的山水，畫幅中有「皇宋宣和甲辰（1124）春，河陽李唐筆」的落款，被視為是李唐於徽宗畫院所作的作品。(圖版九)構圖上，此幅畫作主要以「高遠」的視點表現山景的雄偉。近景處備有石岸水景，中景處升起層層雲霧，畫作兩旁皆有一道流泉，並於中景與前景處交會，以串連觀者的視覺動線。遠景則是於中軸線上聳立主峰，其餘處留白，山頂好作密林，似有范寬《谿山行旅圖》的再現。全幅構圖依畫

²⁰⁸ 過去學者依據《圖繪寶鑑》之記載，以為建炎年間南宋便已建立畫院，但鈴木敬認為在建炎年間建立畫院的可能性是較小的。²⁰⁸其原因在於建炎年間國勢尚未穩定，建炎初期，提供國家宴會、祭祀等舞樂的教坊還因戰事期間需節約費用而暫時撤除，直至紹興十四年才行恢復。因此畫院的建立應是在戰事稍微平和之後的事。鈴木敬，〈試論李唐南渡後重入畫院及其畫風之演變(上)〉，《故宮季刊》，第17卷第三期(1983年)，頁67。

²⁰⁹ 石守謙，前引書，頁21。

面中軸線，由下向上依次層層堆疊。筆法上，李唐精進范寬「雨點皴」的筆法，以更具表現力的「斧劈皴」，搭配濃墨，來描繪山石粗硬的質感。林木的描繪，則是以濃墨勾勒輪廓，再以圈劃的方式作節鱗，最後再抹上一層淡墨，松根露出為其特色。松葉則以細筆有節奏的依序畫出，數量雖多但相當有秩序。山頂密林則是先畫出主幹，再以眾多的急促橫筆畫出叢密的感覺。

此畫的特色是，李唐增加前景處的比例，使觀者有如置於山林中，再以中軸式「高遠」呈現主峰，宛如一堵巨大的屏障。中景處借用留白的雲朵，表現湧起的水霧，亦以此分別畫作的層次關係，並以流泉的動線進行對角線切割，使左右兩側山石得以再向後延伸堆疊，創造出較郭熙《早春圖》更為複雜的空間結構。如此使後期畫家更注意到畫面空間的營建。而「斧劈皴」的使用亦成為李唐式山水的特徵，並延續至學習李唐者的作品之中。

合併後的高桐院《山水》亦是呈現前景有瀑布、小徑的空間，中景以雲霧壟罩左半邊山谷，後方則有中間偏右的主山，左後畫有遠山。(圖版十)整體以雲霧及右邊飛瀑形成交叉動線，將觀者視線隨著動線環繞至主山之後，與《萬壑松風圖》的表現方式一致。若有相異之處，則是岩石肌理的處理上，「斧劈皴」的使用在高桐院《山水》中，被茵鬱的水氣稍減剛強的感覺。

李唐在繪畫上的風格與技巧，固然因為傳世作品不多，但就歷來學者的研究成果以及歷史文獻之記載，本文歸納其二點主要的繪畫風格：其一是：在構圖上面的表現。除了保留北宋范寬《谿山行旅圖》的巨障式構圖，李唐山水畫中以對角線切割的構圖方式帶動了繪畫的靈活性，從而帶動了南宋「邊角式」構圖的形成以及對空間感的重視。其二是：繪畫技法的提升。李唐山水所用之皴法乃是專為表現樹石皴法而衍生出墨多渾厚、如截釘的斧劈皴法。後輩如蕭照、劉松年、馬遠皆踵承其技法。

李唐晚年將其薪傳於蕭照(活動於 1130—1160)，蕭照的知名作品《山腰觀樓圖》畫中高聳的山崗自軸底拔地而起直入天際，山壁以斧劈皴製造堅硬厚實之感，近似李唐《萬壑松風圖》山石的處理，唯《山腰觀樓圖》乃取邊角構圖，主體山石移至畫圖左方，右邊則以空曠江水與此對比，並且以淡墨之筆描寫遠方天際，將觀者視野引入圖畫的深處。這一連串的革新，包括空間的營造、氤氳之氣的掌握、巨幛式結構或是烟雲繚繞的全景，在高桐院《山水》中已可見出些許端倪。因此倘若從師徒親授的角度來看，蕭照《山腰觀樓圖》或許可以視為李唐晚期繪畫風格的延續。

如此以劉松年淳熙年間(1174-1189)進入畫院的時間來看，北宋式巨幛山水仍舊為當時必定學習之傳統，而李唐師徒所開創的對角線切割以及空間感的使用，是為當時畫壇的主流，相信亦成為劉松年學習背景中無法忽視的影響。

三、李公麟的作品風格及其影響

在上一章討論南宋羅漢畫的類型時，已針對李公麟白描畫的形成與畫風做了概括性的介紹。此處再深入探討李公麟白描畫於其傳世作品的呈現情形。此外，《宣和畫譜》中曾以「公麟以立意為先，布置緣飾為次。」來說明李公麟畫藝之所以突出眾人的原因。於是乎，以下將一併說明李氏「立意」與「布置」對於劉松年及其時代的影響。

李公麟，字伯時，號龍眠居士，北宋安徽舒城人。依據《畫繼》所載，熙寧三年(1070)登進士，官至朝奉郎致仕，元符三年(1100)告病返鄉，卒於崇寧五年(1106)。以收藏書畫器物聞名，並常模寫所得書畫作為畫學修養之基礎，為典型的士大夫畫家。²¹⁰李氏對於宋代人物畫的重要性，乃之於其將先前職業畫家所擅

²¹⁰ 《宣和畫譜》，李公麟條：凡古今名畫，得之則必摹臨，蓄其副本，故其家多得名畫，無所不

長的白畫，以及專業畫家所經常使用的描寫形式，轉變成合乎士大夫或文人所有，提升白描畫成爲文人畫家採用的技法。²¹¹據《宣和畫譜》記：

始畫學顧陸與僧繇、道玄及前世名手佳本，至〈石盤〉礪胸臆者甚富，乃集衆所善以爲己有，更自立意專爲一家，若不蹈襲前人，而實陰法其要。…大抵公麟以立意爲先，布置緣飾爲次。其成染精緻，俗工或可學焉，至率略簡易處，則終不近也。²¹²

由此可知，李公麟學習顧愷之、陸探微、張僧繇等前人之成就，並在精進其筆墨用法，簡約得當，自立一家而獲時人推從，其作品由於有不著色的特點，因此被稱爲「白描畫」。李公麟除了在線描運筆需要謹慎執行之外，如《宣和畫譜》所說，「立意」與「布置」是其用來突破傳統白描畫過於生硬的辦法。

在鈴木敬的研究中提到，如果李公麟爲了跳脫傳統道釋畫那種帶有畫匠氣息的白畫，而欲重新建立新的白描世界，那麼李氏則必須注意以下三項時代性的課題：其一，他的意識上必須存有六朝顧愷之的畫風，以回應米芾所提倡回歸古代的想法。其二，現實製作上則必須在吳道子的基礎之上，兼顧吳道子與顧愷之的畫法，並加以自由組合。其三，在技法及主題的選擇上，則須做到僅以描線便能表現畫家個人的藝術感動。也就是說，在這時代背景之下，欲使白描畫的創作得以發揚光大，筆者同意鈴木敬所說「立意」與「布置」是其重要的因素。²¹³

今日可作爲李公麟白描畫風討論的作品，僅以台北故宮博物院藏《五馬圖》(圖版十一)爲較可靠的作品。《五馬圖》共爲五

有。尤工人物，能分別狀貌...考公麟平生所長，其文章則有建安風格，書體則如晉宋間人，畫則追顧陸，至於辨鍾鼎古器，博聞強識，當世無與倫比。《宣和畫譜》卷七，李公麟條，前引書，頁 234~237。

²¹¹ 鈴木敬，魏美月譯，前引書，頁 247。

²¹² 《宣和畫譜》卷七，李公麟條。同 201 註。

²¹³ 鈴木敬，魏美月譯，前引書，頁 250、254-255。

幅作品，每幅作一人一馬狀，畫無作者款印，前四馬各有黃庭堅書題馬名，並註有進入宮廷的時間，依次為鳳頭驄、錦膊驄、好頭赤、照夜白。卷末有黃氏總跋題為李公麟作。而第五圖滿川花的題簽因與前四圖黃庭堅書風不同，被認為可能是候補之作。²¹⁴

《五馬圖》以無背景方式呈現，此畫明顯以白描方式繪製，馬匹以柔細滑順的線條，加上幾處轉折表現馬匹的圓潤以及首部英挺的姿態。每匹馬各有特色，所謂「驄」，是指毛色青白相雜的馬，²¹⁵因此鳳頭驄、錦膊驄皆以白底作淺淡斑點，而好頭赤以及照夜白皆以其名表現全白的馬匹或是施以淡墨表現赤馬的色彩。²¹⁶而圍人的部份則以稍粗於馬匹的線條表現衣褶的厚度，相貌上亦不同，鳳頭驄的圍人戴一細長高帽，帽緣四角捲翹，捲曲的鬚子滿腮，五官明顯，身穿大衣，非漢族服飾，應為外族之人。錦膊驄之圍人戴一毛帽，臉型瘦長，身穿藏族服飾。照夜白之圍人明顯為一漢人造型，身穿圓領大衣，束腰帶，衣長至腳踝，大步向前的模樣，因此衣裾部分隨風飄起。好頭赤之圍人臉上續有長鬚，眼窩施以淡墨突顯立體的五官，右肩袒露，上衣頗長，不著褲，從服飾上來看應是來自南方國家。整體無論是馬匹的形象或是圍人的姿態皆是採細緻、富有勁力的筆畫，過程中李公麟不時以濃淡、粗細、直挺柔軟的線條表現各種不同的物質，並且對人物相貌有深入的觀察。

此畫的特殊之處在於，如欲畫馬，並沒有必要將其已列隊的方式展現，並且還有繪有圍人。筆者以為這可以用來說明李公麟「布置」的表現，由於馬匹與圍人被置於統一的水平線上，以列

²¹⁴ 鈴木敬，魏美月譯，前引書，頁252。

²¹⁵ 重編國語辭典修訂本檢索系統：<http://140.111.34.46/newDict/dict/index.html> (台北市：教育部，1997)。

²¹⁶ 筆者以為鈴木敬對於《五馬圖》馬匹的名稱以及畫面的順序解釋有誤。從黃庭堅所書馬名以及馬匹的特色來看，鳳頭驄、錦膊驄都應是白馬斑點的圖樣，又黃庭堅寫鳳頭驄介紹之後，緊接著就是前胸帶有斑點的一匹白馬，而好頭赤應與照夜白相同，是以馬的毛髮顏色來之命名，並非如其所說「好頭赤在肩上畫上斑紋、錦膊驄施以薄薄的墨彩」。但這並不影響李公麟畫法的呈現，僅只是筆者提出過程中的研究發現。對照鈴木敬，《中國繪畫史上冊》(東京：吉川弘文館，1981年)。鈴木敬著；魏美月譯，《中國繪畫史(上)》(台北市：國立故宮博物院，1987年)，頁253。

隊方式進入某一場合，並由帶頭的圍人回頭凝望以及後方圍人闊步向前的姿態串聯全畫，使原本單純的個體有了相互的關係，進而產生了類似場景的效果。

這樣的表現方式對宮廷畫院甚至是劉松年個人產生什麼樣的影響。首先要釐清的是，雖然李公麟是以白描畫，不加設色的方式來創作，但並不表示學習其技法的畫家，都不製作設色畫。實際的情形是，無論是傳統設色人物畫背景者，或是承襲其白描畫者，都是以李公麟白描畫中那種纖細、柔順、帶有勁力的筆法來做為出發點。因此，在設色畫作品中還是可見李公麟的影響。不過在創作的過程與立意上，李氏文臣的背景，是一件不容遺忘的影響因素。雖然現在所見其作品與北宋由蘇軾興起的文人畫，在形式上有一段差距。但更重要的是，李公麟對於「立意」與「布置」的關心，無論是宮廷畫家或是文人畫家，皆是為了不落入早期類似職業畫家的印象中，因而極力學習的觀念。

縱上所述，本文以為孫承澤之所以認為劉松年作品「不似南宋人，亦不似畫院人」，其實是基於下述原因：從劉松年的活動時間來看(1174-1207)，其未進入畫院以前，南宋宮廷畫院正處於一個試著了解北宋李公麟白描畫風之精神與接受李唐高桐院《山水》所帶來的改變。此外，更由於劉松年以及同時代人作品的缺乏，因而更加深此時院畫風格難以定義的情形。而在劉松年之後，自李唐山水中發展出來的斜角線構圖，成就馬夏風格中「馬一角、夏半邊」的離合式山水，並被明代以降的畫家所熟之。因此，孫承澤此番話所顯示的不僅是對劉松年畫風的疑問，更顯出的是後人對於南宋前期畫院的模糊定義。

第二節 劉松年的傳稱作品與其繪畫風格

根據筆者現階段整理的資料，劉松年的畫作大多屬山水人物畫系統。據「日本東京大學東洋研究所中國繪畫所在情報」以及「台北故宮博物院書畫數位典藏資料索引系統」調查，今列為劉松年名下的作品有 84 件。²¹⁷由於劉氏繪畫風格的研究尚未有一明確的指標，因此這些作品還未能確定為劉氏所做。如根據文獻調查，劉氏名下的作品除了奉旨所繪的《香山九老圖》之外，亦有《中興四將圖》、《昭君出塞》、《便橋圖》、《大歷十才子》、《西園雅集圖》、《老子出關圖》、《竹樓說聽圖》、《宮蠶圖》、《耕織圖》、《絲綸圖》以及《羅漢圖》等作品。而傳稱作品中較為人所矚目的，有：《中興四將圖》、《絲綸圖》、《四景山水》、《羅漢》三軸。其中除《羅漢》三軸嘗被楊美莉以及戶田禎佑做深入的探討外，其餘作品的畫史定位尚有待檢驗。

如從上述傳稱作品的表現形式來看，劉松年嘗試創作的作品，大致可區別為兩種形式：其一為山水人物畫：例如：《四景山水》、《羅漢》三軸等；其二為肖像畫，如：《中興四將圖》。以下僅就上節所討論劉松年的畫壇背景、師承以及歷史文獻，對其傳稱圖像資料進行探討，並總和說明其繪畫風格。

一、山水人物畫

從劉松年的畫史紀錄來看，其大部分的作品皆以山水人物為題，但由於劉松年的風格研究多年來並未受到重視，因此，尚未釐清其山水人物畫的確實面貌。筆者以為一窺劉松年山水畫面貌，宋高宗的題記是為十分重要的線索之一。藉由《南宋院畫

²¹⁷「日本東京大學東洋研究所中國繪畫所在情報」共有 22 件，「台北故宮博物院書畫數位典藏資料索引系統」共有 62 件，總計 84 件。以上畫作之真實性尚未考察，因此調查數目僅供參考。資料來源：「日本東京大學東洋研究所中國繪畫所在情報」<http://cpdb.ioc.u-tokyo.ac.jp/index.asp>「台北故宮博物院書畫數位典藏資料索引系統」http://painting.npm.gov.tw/npm_public/index.htm

記》等相關劉松年的紀錄，發現數則宋高宗題於劉氏作品的詩句。考高宗生卒為大觀元年至淳熙 14 年(1107~1187)。按史書記劉松年為淳熙(1174-1189)畫院學生，紹熙(1190-1194)年間升為待詔，雖不確定其進入畫院的時間，但是很有可能的是劉氏進入畫院時高宗並未辭世，因而得以在劉氏的作品中留下題字。

由於高宗題畫的時間，皆是劉松年尚未成為待詔以前的作品，因此筆者暫且稱之為劉氏的早期作品。其文如下：

劉松年《竹樓說聽圖》團扇，絹本，著色，畫松竹茂密，籬落山居，一翁與老衲黃冠圍爐對話，隔溪山樹人家，雲煙晦靄。高宗對題「小書樓下千竿竹，深火爐前一盞燈，此處與誰相伴宿，燒丹道士坐禪僧。」賜林恕。上有「明安國玩」、「黔寧王子子孫孫永保之」二印。²¹⁸

劉松年畫團扇，絹本，宋高宗題「南山晴翠入波光，一派溪聲繞路長，最愛早春沙岸暖，東風清浪拍鴛鴦。」²¹⁹

劉松年畫團扇，宋高宗題「荷葉如錢三月時，幅巾藜杖一追隨，爾來勝事知多少，為有風標公子知。」出於張丑《清河書畫舫》。²²⁰

從詩文內容來看，這三幅作品的屬性應為山水畫，《竹樓說聽圖》藉由汪珂玉的紀錄，已知是為一幅著色山水，文中描述此畫乃繪有「松竹茂密」、「雲煙晦靄」等青綠色彩以及水氣充裕的情形，而高宗所題「深火爐前一盞燈」則點出此作品中帶有赭石等紅棕色調。一般來說，著色山水的賦色原則是將補色關係的色彩使用於鄰近之處，因此如欲說明《竹樓說聽圖》為類似李唐的著色山水類型應不為過。二、三則的紀錄雖然不如《竹樓說聽圖》詳細，但從高宗的題記中仍可得「南山晴翠」、「荷葉」等

²¹⁸ (明)汪珂玉，《珊瑚網》。收錄於(清)厲鶚，《南宋院畫錄》卷四，前引書，頁 235。

²¹⁹ (明)汪珂玉，《清河書畫舫》，前引書，頁 237。

²²⁰ (明)汪珂玉，《清河書畫舫》，前引書，頁 237。

青綠色彩的暗示。

從上述的分析中，除獲知劉松年在早期嘗畫著色山水之外，更重要的是倘若上述畫史紀錄無誤，劉松年的畫作在其尚未成爲待詔以前，即受到高宗的喜愛，這對於一位畫學生而言應是難得的尊榮。對於此一現象，筆者推測這應該是與高宗喜愛李唐作品風格有關。查高宗朝院畫家的紀錄，除了李唐的作品之外，在《南宋院畫錄》所集結的文獻中，曾被高宗題詩者，僅有蕭照、馬和之以及劉松年三人。《畫繼補遺》記有蕭照事蹟一則：

蕭照比李唐筆法，瀟灑超逸，余家舊有照畫扇頭，高宗題十四字：「白雲斷處斜陽轉，幾曲青山獻畫屏。」²²¹

由此可見高宗對於李唐著色山水的喜愛程度，並不限定於李唐之作品。事實證明這種偏愛亦反映在劉松年所繪的著色山水畫中。

考其傳世山水畫作品，今有一組《四景山水》被稱爲出自劉松年之手。(圖版十二)現藏於北京故宮博物院，絹本，設色。此圖畫分別以春、夏、秋、冬四時景象爲主題。春景中表現新花開放的景象；夏景則是樹木繁茂、蓮荷點點；秋景有紅葉相映；冬景則是以白雪覆蓋遠山展現冬季景象。四幅作品繪有人物、庭院、台榭、松石、小橋等，展現仕人居家生活的情形。

此組畫作皆以邊角形式構圖，並結合界畫與著色山水，行筆謹慎，工整精巧。畫面佈局與李唐《江山小景》中對角斜線隔江再安置一遠景的手法相同。畫幅中大部分以墨筆勾勒物件外型，林木則墨筆點畫或雙鉤畫夾葉，再填石青石綠等重色，以青綠色彩作松針，再以淡墨染之。點綴白花、紅葉在作品之中。近景山石以小斧劈皴繪出岩石蒼健的肌理，與李唐《萬壑松風圖》中的岩石皴法近似，遠山則以淡染爲主，表現雲霧之氣。春景的遠山以及秋景中畫面右邊的山壁，(圖 21、22)其扁平高聳的造型亦出

²²¹ (元)莊肅，《畫繼補遺》，前引書，頁8。

現在劉氏《羅漢》A 圖中，此造型與李唐《萬壑松風圖》之主山層層相疊的現象相同。



圖 21 《四景山水》春 (局部山壁)



圖 22 《四景山水》秋 (局部山壁)

此外，李唐《萬壑松風圖》中前景松樹的造型、扭曲的樹幹，皆與冬景中佇立於畫面中央的松樹造型相似，就連表現松樹外皮圈劃筆法也如出一轍，樹幹上迎光面亦留有一條白色的反光，樹之彎曲生長的方向也極為相似，可見此畫與李唐著色山水畫有相當直接的聯繫。(圖 23、24)



圖 23 李唐《萬壑松風圖》松樹(局部)



圖 24 傳劉松年《四景山水》冬景松樹(局部)

但是，在部分岩石造型上已經可見形式化的現象，原本李唐畫中以層層相疊表現圓潤厚度的山石，至此畫時已經轉變成扁平、類

似刀削過的僵直山壁。此幅畫作在山石部分，其技法多處與劉松年《羅漢》三軸雷同。又如冬景中畫面右方靠近水岸地方的塊狀土石，亦與《羅漢》A圖水岸的土石畫法一致。此圖樣亦出現在《萬壑松風圖》前景水岸的岩石中，但是劉松年所畫的岩石，在立面與向上面交界處有一條以墨線繪出的明顯界線，不似李唐以層層皴法交代轉折處不同的光影現象。(圖 25、26)



圖 25 李唐《萬壑松風圖》水岸岩石(局部)



圖 24 傳劉松年《四景山水》冬景(局部)

根據以上觀察，筆者以為從此圖看來，其所反映出承襲自李唐的特色有三：(1)此幅被稱為劉松年所做的《四景山水》顯然是一幅筆墨、設色均重的山水人物圖，在設色上與李唐學習范寬取濃墨重筆，以及文獻中所記學習李思訓青綠重彩技法的情形相符。(2)從山石所採用的斧披皴法以及松樹造型、紋理，皆可發現習自李唐山水畫的情形。但是岩石造型上已趨於平板，且有形式化的現象。(3)構圖上已將畫面中心移至一方的情形，遠山不做皴法，以更多的水景或是雲霧製作「虛」的空間。李唐《江山小景》中的斜式半邊的佈局，顯然被應用在此畫作中。但整體而言，此《四景山水》傾向於細膩秀麗之感，與李唐山水中剛勁健挺的氣氛不同，劉松年以更多的水氣以及些小的細節，使其山水人物畫呈現精緻柔和的祥和氣氛，有別於李唐山水的剛毅氣息。

二、人物畫

今中國歷史博物館藏有一幅《中興四將圖》，(圖 27)上題有劉光世、韓世忠、張俊、岳飛等人的畫像，由於文獻中嘗記載劉松年畫《中興四將圖》，²²²且人物安排順序與今日所見相符，歷來圖冊中即被歸於劉松年名下。但今未見專文針對此畫的歸屬問題提出說明。



圖 27 傳劉松年《中興四將圖》

此畫是以無背景、重彩設色的人物畫，畫上並無款識。但畫幅中主要人物旁皆有書其姓名，分別為「劉鹿王光世」、「韓蕪王世忠」、「張循王俊」、「岳鄂王飛」，各人身後配有一侍者。畫中人物皆穿著圓領窄袖大袍，頭戴軟式幘頭，²²³繫有腰帶，從侍者身上背有弓、箭的裝扮，透露出此四位主角應為武將之身分。畫中人員一字排開一將士一侍者為一組，中間二組主將比例稍大，於畫幅中的位置稍低，因此可於後方主將在面部上為持相同高度，但中間二者的侍者比例較小，突顯主將的重要位置。後二組主將身型較前者小些，且所站的位置有上移的現象，整體看來，好似前大後小的「V 型」縱隊的情形，但是隊伍形狀並不明顯。

²²² 張丑，《真蹟日錄》、汪珂玉，《珊瑚網》。收錄於(清)厲鶚，《南宋院畫錄》卷四，前引書，頁 235、238。

²²³ 孫机，《中國古輿服論叢》，〈从幘头到头巾〉(北京：文物出版社，2001 年)，頁 215。



圖 28 李公麟《孝經圖》第十五章



圖 29 李公麟《孝經圖》第十五章(局部)

從筆法來看，人物面相以細筆描繪，沒有太多的細節描繪，八人都是小眼細眉、五官平淡，部分人士以鬚鬚或是偏黑的膚色區別不同，相貌描繪沒有獨特之處，並不能顯現出人物性格。至於描寫服裝造型的用筆，畫家皆是採用比面部稍粗的線條繪製，無論是衣服外型、縐褶或是揚起的衣裾粗細皆相同。人物外形的掌握有頭大身小的感覺，頭部與身體的比例約為 1：3.5，此種人物比例與前述《五馬圖》圉人不同，但卻與另一組傳為李公麟所畫的《孝經圖》中的人物相似(圖 28、29)。《孝經圖》約成畫於 1085 年初，李公麟以小楷分十八章書寫《孝經》全文，《孝經圖》第十五章為〈諍諫〉，表現臣子向帝王勇於諫言的態度。²²⁴ 見畫面中出現的人物皆為身型矮小，帶有古樸風格的人物外型，尤其畫面上方兩位身穿圓領寬袖大袍、頭戴軟式幘头的仕人，其頭部比例更大，與身體的比例約為 1：3。從筆法來看，《孝經圖》似乎已更簡潔、快速的筆線繪成，不追求人形的完美比例，但其純熟的筆墨技巧卻能表現出人形圓潤的感覺。全畫以自我意識掌握畫面的氣氛，因此畫中筆線粗細自然流露。相較於《中興四將圖》線描筆法，畫家似乎是以相當謹慎的態度在掌握人物外

²²⁴ 方聞，〈李公麟孝經圖〉，《中國藝術文化討論會 論文集/書畫(上)》(台北：國立故宮博物院，1992 年)，頁 141。

型，但是中間身穿藍色上衣的侍者，其右手上臂衣褶處僵硬的轉折，不僅沒有呈現出蓬鬆感，亦顯露出畫家沒有具備掌握人體外形的能力。筆者以為倘若劉松年嘗畫《中興四將圖》，以其為紹興待詔的身分，對於人形的掌握應不至於如此生澀，但此畫確實有學習李公麟之筆法，因此《中興四將圖》既使不是出自劉松年之手，也是在後期受到李公麟畫風影響的畫家，所做的創作或是摹本。

透過上述的討論，筆者發現在人物線描上，劉氏所使用的是近似李公麟《五馬圖》中那種細潤、謹慎的筆法。此種繪畫特質長期以來不斷的出現在有關劉氏筆法的探討中。《庚子銷夏記》便記：「今觀筆力細密，用心精巧，可謂畫中之聖者。」²²⁵又見《吳其貞書畫記》云：「劉松年《春亭對奕圖》絹畫一幅，工細而有秀色。」²²⁶可見，細潤有生氣，工細而秀色，作品細緻、精巧，儼然成為劉松年繪畫風格中最大的特點。在設色技巧上，延續李唐山水畫的重彩設色，從《四景山水》的松樹造型以及山石所用的斧劈皴法，都可以看見源自《萬壑松風圖》的影響。而在構圖上，其山水人物畫已有傾向邊角式構圖的現象，但在畫幅相對空曠的另一邊仍安排遠山景物，用以平衡畫面。整體較接近《江山小景》的構圖方式，且尚未發展成馬夏風格的半邊形式，可見劉松年是以更接近北宋院畫風格的方式來進行創作。最後，筆者從題材以及作品內容的表現形式來看，劉松年做著色山水是其終其一生的風格，過程中並試圖將中國山水畫的概念與人物畫進行結合。

²²⁵ (清)孫承澤，《庚子銷夏記》，前引書，頁 236。

²²⁶ (明)吳其貞，《吳其貞書畫記》，前引書，頁 238。

第三節 《羅漢》三軸作品風格的討論

台北故宮博物院今藏有傳為南宋劉松年所繪《羅漢》三軸，為釐清研究對象，本研究分別以《羅漢》A軸、《羅漢》B軸、《羅漢》C軸作為圖畫名稱之代表。(圖版一)此三軸作品皆為絹本設色人物畫。A軸縱117公分，寬56.1公分，B軸縱117公分，寬55.8公分，C軸縱118公分，寬56公分。幅上皆有款：開禧丁卯劉松年畫。唯第一幅本幅有清高宗乾隆於辛卯年所作的題跋，記述畫中主題。

收傳印記方面，每幅皆有十六枚印章，雖然年代久遠，但印紋尚清晰可辨，分別是「內府書畫」、「皇姊圖書」以及「禮部評驗書畫關防」半印。「內府書畫」印的鈐蓋位置，皆鈐於左上方。而「皇姊圖書」印，B軸鈐於左上方，在「內府書畫」印之下；A、C軸則鈐於右上方。其餘十三枚皆為清代宮庭用印：

「乾隆御覽之寶」、「乾隆鑑賞」、「石渠寶笈」、「三希堂精鑑璽」、「宜子孫」、「石渠定鑑」、「寶笈重編」、「乾清宮鑑藏寶」、「太上皇帝」、「嘉慶御覽之寶」、「宣統御覽之寶」、「宣統鑑賞」、「無逸齋精鑑璽」。

清查故宮博物院之「內府書畫印」凡有六見：一見於唐盧楞伽十八羅漢冊，一見於北宋趙令穰橙黃橘綠冊；一見於宋高宗書紈扇，為趙令穰橙黃橘綠冊對幅；另三印即見於此三幅羅漢像中。盧楞伽羅漢冊，「內府書畫」印鈐於左上角，「皇姊圖書」印鈐於右上角；趙令穰畫及宋高宗書，因係圓幅，「內府書畫」印皆鈐於正中上方。無「皇姊圖書」印。據此，則知「內府書畫」印，鈐蓋有定位，多以畫心之右上角為主。從收藏印鈐蓋的相關位置來看，「內府書畫」印的用印年代應該稍早於「皇姊圖書」之印，極可能為宋寧宗之收藏印。²²⁷

²²⁷ 故宮書畫數位典藏資料庫檢索，書畫名：宋劉松年畫羅漢。

「皇姊圖書」印章的持有人，根據傅申研究認為是元代魯國大長公主祥哥刺吉(1283~1331)，研究者透過印章鑑別與文史資料，確定《羅漢》三軸上鈐印的「皇姊圖書」是為真印，並相信此三幅作品極有可能曾被祥哥刺吉所收藏。²²⁸另一只位於畫面右下角的騎縫半印，從比對中也證實乃明代官印「禮部評驗書畫關防」。再加上自清乾隆起的共十三枚收藏印，故可知此三幅作品歷經元、明、清三朝內府。依據收藏印記的考證，將之推為南宋朝之作品當是合理的解釋。

明吳其貞《書畫記》以及清王士禛《池北偶談》，都有劉松年畫羅漢的記載：

劉松年羅漢圖，絹畫，一幅丹墨尚新，畫一少年羅漢坐在禪椅上，手持香左顧作持呪狀，精神如生，背後有湖石芭蕉。²²⁹

庚戌七月，予寓公路浦，萊陽宋荔裳琬北上，過予所攜名畫甚夥，有劉松年羅漢上有御府圖書皇姊圖書各一。²³⁰

有關劉松年羅漢圖的紀錄並不多見，王士禛所記羅漢畫在收藏印記方面與今所見相似，按清代最早的收藏印為乾隆時期所有，因此此三幅作品可能在清初為院外收藏。但是作品中，除「皇姊圖書」之外，不見任何私人收藏印，因此，此畫清初時期的流傳經過尚有待考證。以下乃就上述研究基礎，與《羅漢》三軸的各項表現進行研證，茲即按構圖與空間層次、筆墨皴法、用色技巧、收藏印記等數事，分別研究如下。為便於區別論述對象，本文將以《羅漢》三軸作其總稱，而以 A 軸、B 軸、C 軸作為各別之代稱。

http://painting.npm.gov.tw/npm_public/System/View.jsp?ObjectID=481&type=1。

²²⁸ 曾經針對「皇姊圖書」印進行相關研究者有傅申、楊美莉等人。請參見傅申，〈女藏家皇姐大長公主—元代皇室書畫收藏史略(一)〉，《故宮季刊》，13卷1期(1995年)，頁25~51

²²⁹ (明)吳其貞，《吳其貞書畫記》，前引書，頁238。

²³⁰ (清)王士禛，《池北偶談》。收錄於(清)厲鶚，《南宋院畫錄》卷四，前引書，頁238。

一、「構圖與空間層次」—中軸式構圖與對角線分割的結合

《羅漢》A 軸畫一羅漢左手置於左膝上，採正面如意坐姿態坐於岩石平台之上，羅漢身後聳立著一方楔形石面，石面之後繪有叢竹突破畫面頂端直到畫外，羅漢面前有一西域之人手捧珍貴珊瑚寶盒，微彎向前的上身，表現出對羅漢的尊敬。《羅漢》B 軸雙手環胸依靠枯枝，其頭光表示出其與他人的身分差異。身旁配有一侍者，侍者將長杖依靠右肩，擲起寬袖捏成一個袋狀以方便銜接猿猴所給予的果實，猿猴一手攀住石榴樹一手遞著剛摘獲的石榴探向侍者，另一猿猴位處於畫面中央軸的最上端，雙臂微張的坐於娑羅樹的粗幹上。畫面最下處安排著一對昂首的野鹿，正看向羅漢與一旁的侍者。《羅漢》C 軸場景的設定有別於 A、B 二軸，環境自山林轉變成庭院一隅，羅漢側身坐於一藤製圓形椅凳上，雙手執杖與前方仕人相對，仕人手捧書卷向羅漢請示道理。羅漢身後有一向右展開的三折式屏風，屏風之後畫家繪有一叢芭蕉，石綠色的芭蕉葉十分繁茂，並開出鮮紅色花朵，蕉葉向上伸展止於畫面的最上端。



C 軸



B 軸



A 軸

圖 30 劉松年《羅漢》三軸

《羅漢》三軸皆以中軸式構圖，並加對角線方式增加畫面空間感，將羅漢或站或坐於畫面中間，左側伴有侍者、蠻王或仕人一人，羅漢後方繪有不同環境的背景，畫面由前景與中景構成，無遠景之描述。

《羅漢》A 軸全幅仍然以羅漢頭部作為畫面的中心點，羅漢後方高聳的石牆表現此畫是以中軸式構圖為主要架構。水岸與土坡的交界數呈現約 45 度角自畫面右下向左上傾斜延伸，切割畫面成為水面與陸地。此外，羅漢後方聳立的石牆兩邊的高低也不同，靠近畫面右方的石牆較矮，逐層向中心點增高。石牆發展的方向正與水岸平行，在畫面中形成一帶狀範圍，將羅漢與持寶物的供養人納入其範圍中。羅漢手持竹製手杖，自畫面左下向右上延伸，恰與水岸方向形成交叉視點。

《羅漢》B 軸前景部分係由土坡、枯樹、羅漢、侍者、雙鹿等共同組合而成。羅漢身後的傾斜石塊，石榴樹、娑羅樹以及樹上的猿猴、構成這幅圖畫的中景。羅漢、枯樹、石榴樹以及高聳的娑羅樹皆位於畫面的中軸線，羅漢的頭部更是安排在全畫的中心點上，藉由造形獨特的枯枝所圍繞出的圓形，更圖顯以羅漢頭像為中心架構的佈局。畫面左側枯樹所橫生出的樹枝將空間截為成二，羅漢與侍者在內，下方的野鹿在外。

《羅漢》C 軸羅漢、屏風以及芭蕉依序自下而上排列於畫面中央，只不過屏風並非平行於中軸線，而是以 45 度角交叉於中軸線上，並向畫面右半邊展開。畫家應用三折式屏風帶出畫面的深度空間，羅漢與仕人皆被涵蓋在此範圍裡。一如 A、B 二軸，羅漢手杖的擺放方向依然成為突破畫面中規中矩的重要元素，手杖自畫面右下向上往左上延伸，穿越中軸線至屏風前止住。畫面最深處有一條左下右上的石板道，並在畫面中上處轉折向右置畫外作為全幅的邊界。

據本文觀察，雖然《羅漢》A 軸是由眾多景物相互串連而來，畫中元素也是三軸中最具複雜的一幅，但是透過相互比對的結果，卻發現其構圖都是在一個相當簡易的結構上所展開。自結構佈局來看，此三幅作品是以兩種方式作為畫面的串連。第一種方式：中軸式構圖法。以羅漢頭部作為畫作的中心點，位於畫面中軸線上的娑羅樹、竹或芭蕉，除了使作品各具特色之外，也一併強化作品的穩定性。佛教繪畫採取中軸式構圖並不是一件罕見的事情，為了強調佛陀的莊嚴性，不偏不倚的構圖方式是十分恰當的安排，如南宋寧波地區畫家金大受所做的《十六羅漢圖》。劉松年《羅漢》三軸在結構上所呈現的一致性，絕對是使人印象深刻的。其構圖方式似乎依循著某種格律規範，這種情形十分類似於早期佛畫的表現，佛畫師將佛陀或是主要人物至於畫面中心點，其餘人事物圍繞著祂並且有層次的向外擴展。

第二種方式：斜角線構圖法。此乃是劉松年運用李唐的斜角線分割法，作為營造畫面深度的辦法。乍看之下南宋時期所流行的邊角式構圖於畫作中並不明顯，反而是北宋繪畫中細膩與秩序感的特質填滿了整個畫面，不過筆者以為，A 軸的水岸與 C 軸屏風擺放的方向，都可以感受到斜角線構圖法的表現。此二軸的斜角方向正巧形成對稱的方式，A 軸是由水岸與岩石的造型方向，表現出左上右下的塊面，而 C 軸是由畫中巨大的屏風表現出右上左下的塊面，但此塊面並非一扁平的空間，畫家藉由包含羅漢、供養人一前一後的方式，以及羅漢手中竹杖的延伸方向，使空間內呈現具有深度的情形。

倘若從 A 軸與 C 軸包圍的空間來看，其各自呈現向左右伸展的情形，此時將中軸式構圖的 A 軸至於中間的話，即可發現此三幅作品中的羅漢皆位於同一水平線上，羅漢在三幅作品中的姿態並不同，但是羅漢頭像的位置卻是全畫的中心點，除此之外，作品中場景的安排也都安排在相同位置，A 軸石牆的基礎部份與 B 軸羅漢後方的岩石以及 C 軸屏風的底部，皆在中央偏下的水平線

上。這如不是經過畫家的精心設計，幾乎是不可能達到如此統一的狀態。

觀察同時期的其他羅漢畫，在構圖與空間上與《羅漢》三軸有何相異之處。以清涼寺《十六羅漢圖》與金大受《十六羅漢圖》為例。(圖版三、四)首先發現的是其他作品中不曾見採「站姿」的羅漢，這顯現即使姿態差異破大，但是整體而言畫家還是將主題人物安置在一定的範圍中，使三幅作品在視覺上有一制性。其次是，《羅漢》三軸將羅漢頭像置於畫面正中心的方式與金大受《十六羅漢圖》相同，反觀清涼寺《十六羅漢圖》的羅漢頭像位置偏上，且高矮不一，位置也不完全是在中軸線上。按此三幅畫作的創作時間點來看，清涼寺《十六羅漢圖》製作於北宋末時期，而金大受《十六羅漢圖》成畫於 1190 年以前，至於《羅漢》三軸倘若依畫上款識則是成畫於 1207 年。這顯示單軸單人的羅漢畫題材，在空間佈局上，羅漢位置有逐漸往畫面中心點移動的情形，除此之外，羅漢於畫面中佔據的比例也變小，山水畫的部份漸多。這或許是劉松年以山水人物畫家之背景，作《羅漢》三軸所呈現的特殊景象。

雖然此三幅作品之內容屬於道釋畫的範疇，但由於畫家將北宋中軸式構圖與南宋斜角線構圖的概念融入羅漢畫的創作之中，因此在表現形式上，就較傳統道釋畫多了幾許南宋山水畫的構圖意念，這種綜和性的構圖方式不僅達到了將羅漢畫置於佛畫的莊嚴性中，對角線構圖的運用亦使作品免於傳統佛畫的制式性，並且能表達出畫面的空間感。

二、「筆墨皴法」—人物線描與樹石皴法中劉松年傳世風格表現

筆墨技法包括筆法與墨法。一般來說，筆法就是使用有規律的筆劃及方法，所繪出的線和點具體的表現物件形體。每一個人對於執筆、下筆的方式皆有不同的習慣，即使是同一類型的線

描，不同的人所表現出來的皆各有其特色，因此，此一項目也經常成為書畫鑑定的重要考量。本文以為《羅漢》三軸的主題表現中，人物以及樹石的描繪是最容易感受到時代風格的特點，基於前述已經探討過的劉松年師承經過及時代背景，因此便根據畫中的人物線描以及樹石皴法等兩種面向，進一步考察劉松年繪畫風格上的用筆情形。

人物線描的用筆方面，前述已知，劉松年嘗學習李公麟畫《西園雅集圖》，並且被後人形容為「一如伯時」。可見其人物筆法受到李公麟影響之深遠。李公麟的白描畫風是以纖細、柔順、帶有勁力的筆法來呈現。在他現存的遺品中，《五馬圖》中等最能見出此線描的特色。

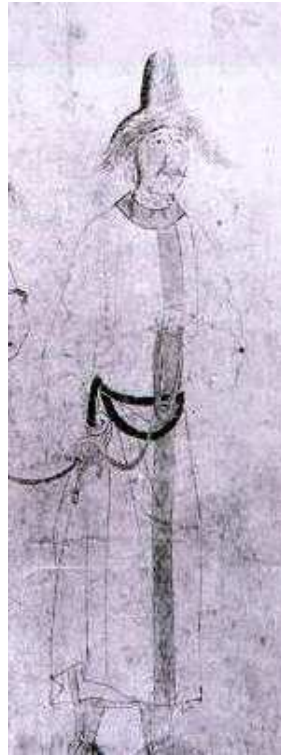


圖 31 李公麟《五馬圖》(局部) 圖 32 李公麟《五馬圖》(局部) 圖 33 清涼寺《十六羅漢圖》
十六尊者(局部)

《羅漢》三軸運用無分粗細胖瘦，猶如鐵絲之線條繪製《羅漢》三軸中的人物衣摺。以李公麟《五馬圖》圍人衣褶的表現以及清涼寺《十六羅漢圖》與《羅漢》三軸相比，《五馬圖》圍人的衣紋線條似乎是根據服裝材質採用粗細不同的筆線。鳳頭驄的圍人續有捲曲的鬍子，身材壯碩挺直站立，其衣著線條筆直。(圖 31)而錦膊驄之圍人，則是臉型瘦長，身材瘦弱之狀，肩膀較鳳頭驄的圍人狹小許多，衣紋表現便相當細緻，墨色亦淺。(圖 32)相較於清涼寺《十六羅漢圖》的羅漢衣褶，則悉數用統一的筆法來製作，線條剛硬有勁。(圖 33)僅第十五尊者表現狂風吹動的情形時，畫家採用粗細變化較大、圓潤之筆法來製作，可見製作清涼寺《十六羅漢圖》的畫家仍注意到因應環境而應改線描筆法的原則。至於《羅漢》三軸則是呈現靜態的情境，無論羅漢或是侍者在服裝線條上，皆採用相同粗細的筆線。A 軸羅漢坐於石台上，衣裾飛揚的狀態也不若清涼寺《十六羅漢圖》第十五尊者有粗細變化的表現。整體而言，《羅漢》三軸與清涼寺《十六羅漢圖》在線描筆法上，已無《五馬圖》依據人物形象而繪製的用心。從線條表現來看，《羅漢》三軸的製作顯得相當謹慎，亦無清涼寺《十六羅漢圖》呈現野趣的情形。但以筆法的技巧來說，《羅漢》三軸中細緻、精湛的技術，仍無疑為相當精良的作品。

進一步觀察此三幅羅漢畫的人物相貌，發現畫家所採用的筆法與衣摺相同，但在線條的粗細程度上，面部使用的線條明顯較衣紋或其他景物細緻。圖中羅漢的髭髮，畫家以細短的線條畫出、外加墨色暈染深淺，按毛髮所覆蓋的範圍再鋪上一層極淡的硃砂色。髭鬚與濃密的雙眉皆以此方式繪之，這種藉渲染而表現毛髮膨鬆的技巧，在北宋末宮廷畫家蘇漢臣《秋庭戲嬰》有相近的表現。

樹石皴法的表現上，此三幅羅漢作品彼此的基調一致，用筆秀勁，設色重彩，為其共通之特色。山石以小斧劈法表現堅硬的

質感，其稍粗且穩定的輪廓線讓岩石有著沉穩厚重的感覺，尤其是 B 軸中巨大的楔形岩石，其造型與皴法也出現在傳為劉松年所繪的《四景山水》中，亦與蕭照《山腰樓觀》的山壁部分如出一轍。(圖 35)筆者以為此造型乃是源自李唐《萬壑松風圖》或《江山小景圖》中主山的造型。(圖 36)如上節討論劉松年山水人物畫中山石技法的表現時便曾說明，李唐以層層相疊的山壁表現山體的圓潤感，在蕭照與劉松年的作品中，這造型已有呈現形式化的現象，致使出現扁平的山體，一如 A 軸羅漢身後的山壁造型。

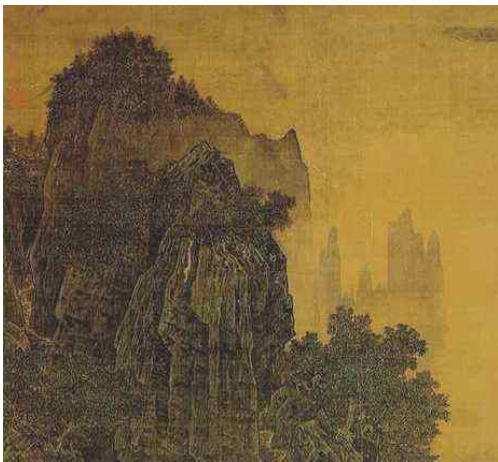


圖 35 蕭照《山腰樓觀》(局部)



圖 36 李唐《萬壑松風圖》(局部)

其山石皴染的方式也可發現《萬壑松風圖》的影響，在兩層岩石重疊的部份，李唐於後方石面上加深墨色或皴法，以突顯前方石塊的受光面。同樣的情形也出現在劉松年的作品中，《羅漢》A 軸與 B 軸皆繪有山石，但其皴法是採用較多的水分，乾擦線條並不明顯。整體表現如前述所言，劉松年的筆法是以更多的水分以及些小的細節，使其山水人物畫呈現精緻柔和的祥和氣氛，有別於李唐山水的剛毅氣息。

畫中葉狀植物的表現，如 A、B 二軸中的竹以及 B 軸的娑羅樹葉，或是 C 軸的芭蕉葉，畫家皆是以墨線勾出，而後傅彩。B 軸樹幹表皮明顯可見一道留白的細線，沿著樹幹造型而上或是沿樹洞形成一個不規則的反白圓圈，這種顯示物體受光處的特殊技

法，亦承襲自李唐《萬壑松風圖》前景松樹的技法而來。因此，筆者以為經過上述的比較之後，將《羅漢》三軸置於受李唐風格影響的後代作品，應甚為合理。

三、「裝飾紋樣」－《羅漢》三軸與宮廷肖像畫傳統之關係

在《羅漢》三軸中，可以發現畫家為突顯繪畫的主體，劉氏為此作品所設定的羅漢形象，在服飾方面增加了許多細緻圖案。若按照羅漢的信仰發展，其身分應較接近於佛弟子或智者的形象，而往常的羅漢畫中服飾表現是以簡單、素雅即可，並不過份追求華麗。但從畫家在《羅漢》三軸的衣著上以精細花紋以及錦繡鑲邊裝飾，便可感受到創作者對此畫的重視程度。

細審《羅漢》三軸中的服飾與用色，A 軸羅漢著傳統印度式僧衣，偏袒右肩立於畫面之中心點，上身穿紅底、深藍條葉的田相衣，²³¹全件佈滿整齊的白色錢幣紋印花，腰間繫有深墨色綵綬，下身著綠色長裙，腰間繫有深墨色綵綬，足登紅色綁帶僧鞋。B 軸羅漢亦著偏袒右肩式僧衣坐於石台，其上鋪有石綠色地毯一件，除了有裝飾精美的底紋之外，另繪有三隻展翅飛翔的鳳凰圖案。石台前放置棕色皂靴一雙，羅漢服飾與 A 軸十分相似，田相衣上佈滿淺棕色底紋，並有盛開之蓮花圖案，灰褐色條葉上亦有許多細緻的連續花紋，下身著綠色條紋長裙，裙襞處圈有藍色連續圖樣。C 軸羅漢身穿漢式袍服外罩偏衫，²³²著裙，足登紅色僧鞋，坐於藤製圓椅上。袍服上畫家以細筆點畫方式為其佈上精密工整的圖樣，衣領、袖口處，均滾有石墨色花邊，其上亦有白色點狀印花，田相衣之裝飾乃採白色菱格紋點狀紋飾。畫家以層層波浪表現僧裙因坐姿而產生的皺摺，並且以不同顏色或紋樣區分衣物之裡外，充分展現畫家對於物象的掌握能力。畫家為羅

²³¹ 田相是指僧伽服裝經過割截縫合，形成如畦田般的外觀，是僧伽服裝十分重要的特徵之一。條葉是形成田相的特殊特徵，可由割截布塊交疊而成田相，亦可直接以布條縫製於衣服之上完成田相衣。郭慧珍，《漢族佛教僧伽服裝之研究》(台北：法鼓文化，2001年)，P.40。

²³² 偏衫的形成，是為補救初始傳自印度偏袒右肩的僧衣而作成。由於漢民族不裸露身體的文化，因此加覆一件外衣掩蓋露出的右肩。郭慧珍，同上註，P143。

漢服飾所進行的詳實描寫，相對於一旁的侍者或是仕人的樸實裝扮，羅漢衣著裝飾可說是相當的華麗。但是如果說明《羅漢》三軸為何背離僧人樸素的形象，而採精緻設色的原因，筆者以為可以參考宋代宮庭肖像畫以及人物畫裝飾傳統的發展來進行分析。

國立故宮博物院前院長蔣復璁先生在〈國立故宮博物院藏清南薰殿圖像考〉一文中考證，故宮所典藏的帝后像皆出自當時的畫家，且大多數曾供奉於宮廷的神御殿內。²³³由此可知帝后肖像圖的作用是以「瞻仰性」的功能居多，由於展示地點的關係，帝后肖像畫必須以一種嚴肅的、正式的、有如參與重大典禮的方式被記錄下來。其通常穿著正式的禮服由畫家先繪妥半身像之後，再據以畫成全身像立軸。²³⁴從《宋度宗坐像》或《宋寧宗皇后像》或北宋的《宋仁宗皇后像》等姿態的表現，皆是以雙手環握至於腹前，寬大的衣袖遮掩住大部分的手勢，衣袖皺摺僅畫六至七條的曲線，可以見出畫家對於帝后身體結構或是姿態衣摺的表達是制式化的，身體的結構並不是帝后肖像畫所著重的部份，其所關注的在於人物相貌特質的掌握以及毫華妍麗的裝飾是否能顯出其高貴與出眾的身分。從《宋仁宗皇后像》禮服之裝飾，可見代表皇后身分的五彩翬雉，²³⁵畫上翬雉兩兩相對，整齊並列，是以泥金、石黃、石綠、硃砂和墨等五彩繪成，形象相當精準生動。(圖 36)裝飾的目的於宮廷繪畫而言，著重於產生崇拜景仰與心悅誠服的感受，因此對於顯示於外的威儀，自不能不藉助於紋飾。²³⁶

²³³ 劉芳如，〈北宋的超級名模—從仁宗后像談起〉，《故宮文物月刊》284期(2006年)，P.12。

²³⁴ 同上注，P.7。

²³⁵ 根據《宋史》〈輿服志〉記述，宋代后妃的禮服其型制計分四種：「一曰禕衣，二曰朱衣，三曰禮衣，四曰鞠衣。」其中「禕衣」，是皇后受冊封、朝謁景靈宮、參加朝會或是重大典禮時所穿的禮服，因上繡有五彩翬雉，取翬與禕發音相近，故名。

²³⁶ 譚旦問，〈中國文飾的起源與演進〉，《故宮文物月刊》第4卷第8期，P.35。

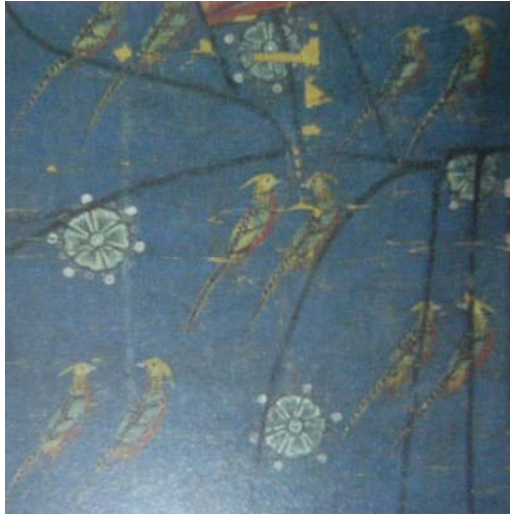


圖 36 《宋仁宗皇后像》五彩翬雉(局部)



圖 39 劉松年《羅漢》C 軸 (局部)



圖 37 劉松年《羅漢》A 軸蓮花印文(局部)

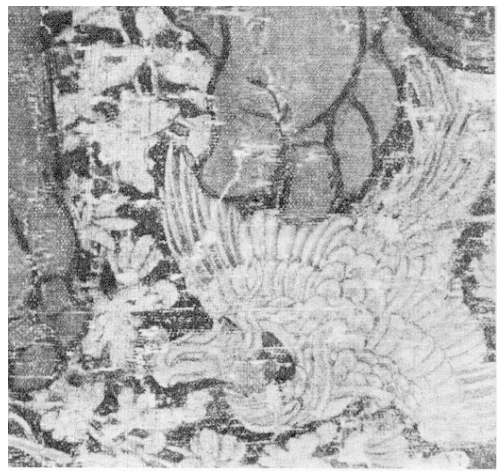


圖 38 劉松年《羅漢》A 軸鳳凰印文(局部)

《羅漢》三軸部分採取的是佛教的基本圖像，如 A 軸羅漢衣著上的蓮花印紋與鳳凰印文(圖 37、38)。但多數的裝飾是採宮廷普遍認為代表富貴或是祥和圖樣，C 軸羅漢衣袖上大片的點狀花紋與《宋仁宗皇后像》禮服上的六瓣團花有著十分相似的外型(圖 39)，其排列有序的花紋以及栩栩如生的樣，顯示劉氏在處理羅漢衣著裝飾的用心程度並不亞於《宋仁宗皇后像》。若與地方畫家所做的羅漢畫進行比較，《羅漢》三軸在圖樣的裝飾性上更顯出其獨特性。東京藝術大學藏的兩幅《十六羅漢畫》，因為顏料剝落嚴重，已無法判斷原來的面貌。金大受《十六羅漢圖》尚保留了大部分的裝飾圖樣。以第三尊者為例，畫中作一羅漢坐在鋪有鮮紅色華墊的岩石上，雙手環抱左膝，相當自在的仰頭觀賞

自山上洩下的飛瀑。羅漢所著服飾與 C 軸羅漢近似，漢式袍服外加一件偏衫批覆於外。(圖 40)羅漢身上的漢式袍服並沒有花俏的圖樣，只以黑色作為中衣，外加褐領綠色的僧服，圖樣呈現在羅漢所披的偏衫以及裙襞處。偏衫是以深藍色做底，搭配淡黃色田相格紋，上面繪有卷曲的雲紋。裙裝部份則是有泥金的使用，花紋細緻。以《羅漢》三軸與金大受第三尊者在用色、裝飾上進行比較，前者以石青、石綠的用色趨向於冷色調表現，整體色彩明度較高，羅漢的漢式僧衣部分有眾多細小的點狀圓型花紋，並且排列成六瓣團花的圖案。金大受第三尊者在色彩的使用上明度偏低，有圖樣裝飾的部份比例不多。整體而言，《羅漢》三軸的裝飾性明顯勝過金大受所做的作品。



圖 40 金大受《十六羅漢圖》第三羅漢(局部)

縱上所述，基於劉松年為南宋宮廷畫院待詔之身分，又羅漢的衣著裝飾以及色彩應用，呈現出宋代皇室宮廷肖像畫的裝飾習慣，不同於民間畫師用色雖重但忽略細節處的裝飾手法。筆者以為如此隆重的裝飾性，顯現出《羅漢》三軸並非畫家閒暇時之創作，極為可能是奉朝廷之命所繪。

過去曾有學者根據《羅漢》三軸與南宋佛畫之間的相似性，以及「暗門劉」此種帶有地方性的稱呼，推測劉氏可能為臨安

(今浙江)一帶的佛畫師。²³⁷然經筆者調查，「暗門劉」首次出現是在明代《畫史會要》的紀錄中，在此之前並不見此稱呼，甚至不曾提及其家族背景。倘若學者是以同時期的馬遠乃山西地方之佛畫師後裔，因而習得人物或佛像之法，且與劉松年一樣，進入畫院擔任宮廷畫師一職，而認為劉松年亦有可能是佛畫師的身分。但筆者以為這也僅只是表達馬遠個人的學習背景，應與劉松年無關。

如欲說明劉松年的繪畫風格，筆者以為從過去的紀錄中，經常可見其與李唐以及李公麟的諸多關聯，便可大致推測其風格定與二者相關。透過《羅漢》三軸以及傳稱作品的觀察，《羅漢》三軸在構圖方面不僅符合劉松年學習之背景，採北宋中軸式構圖作為其主要架構，又以水岸、屏風等斜角線構圖營造空間的深度，呈現李唐《小景山水》之後南宋初期發展邊角式構圖的影響；在羅漢形象的描繪上，明顯可見承襲李公麟《五馬圖》中白描畫之筆法。並且在人物毛髮的製作上，具有宮廷畫家常見的暈染技巧。除此之外，羅漢服飾文樣與宋代帝后像出現相似的圖案裝飾，顯現此畫的製作並非畫家個人閒暇所為，應與朝廷生活有關。因此，筆者推測製作《羅漢》三軸的畫家應為南宋初中期人士，如依據畫上簽署「開禧丁卯年劉松年畫」而將此畫定為劉松年之作是為合理之解釋。

²³⁷ 鈴木敬，〈中國繪畫史—南宋繪畫(十八)〉，《故宮文物月刊》第95期(1991年)，p127

第五章 「三施」與布施信仰

一 《羅漢》三軸的宗教內涵與時代意義

在上一章中，筆者已就《羅漢》三軸的作品風格以及畫史定位進行討論，分別以「構圖空間」、「筆墨皴法」與「圖樣裝飾」等項目，得出《羅漢》三軸作品風格符合劉松年之學習背景，又根據畫上題簽與收藏印鑑的考察，此畫當出於南宋寧宗時代之作品。但前述風格研究的方法，並不能完整呈現此三幅作品所隱含的宗教意義、畫作主題，甚至是作品所承載的時代性。

為顯現《羅漢》三軸的宗教內涵，筆者以為必先了解作品所呈現的兩個面像，首先是：羅漢信仰中所傳達的中心思想。筆者於第二章探討羅漢信仰中的「布施」觀念時，嘗藉由《請賓頭盧法》、《法住記》以及《佛說溫室洗浴眾生經》等經文闡述：自西晉起，傳法者便已知供養羅漢可為自身帶來福報。由此可見，在現世利益的普遍需求中，以「布施」換求福報的觀念已形成羅漢信仰之特色。因此歷來對於「布施」的圖像是如何表現，在羅漢畫作品中又是如何？其次是，《羅漢》三軸的作品數量問題。在羅漢信仰中，歷來有以賓頭盧信仰、十六羅漢信仰或是十八、五百羅漢信仰為題的作品，但是未嘗見三人羅漢之主題，亦無三人羅漢之信仰。由於作品數量的不確定性，致使《羅漢》三軸的宗教意涵成為今日研究中尚無法討論之議題。

基於對上述議題之關心，筆者提出：在表現「布施」的方法上與《羅漢》三軸作品數量之間，是否有著特定之宗教意涵，使《羅漢》三軸成為非以十六、十八或五百羅漢為題的作品。於是乎，本章首先簡述「布施」意義及其施行的方法，以及羅漢信仰中所呈現的「布施」觀念。其次，依據圖像學的研究方法，藉由探討作品的形式，分析《羅漢》三軸作品數量的問題，即其是否為單一羅漢之形象或是為十六、十八或五百羅漢之作品。最後，觀察《羅漢》三軸是否載有羅漢信仰「布施」之觀念？其如何被顯現於作品之中，並且在結合《羅漢》三軸之作品數量後，是否形成特定的宗教主題？以下便就對上述問題之關心而展開。

第一節 「布施」於羅漢信仰中的思想表現

本節繼續從佛教教義中理解「布施」之意涵以及施行的方法，並且透過有關羅漢信仰經典的內容，一探羅漢信仰中「布施」的表現方式，最後以其信仰基礎，觀察《羅漢》三軸中所顯現宗教意涵。

一、何謂布施

最初布施觀念的提出，原為佛陀勸導優婆塞等之行法，其本義乃以衣、食等物施與大德及貧窮者。後《阿含經》首度提出六波羅蜜，其中包含了布施波羅蜜的修行。對於布施波羅蜜的解釋，《大智度論》卷十二有此說明：²³⁸

問曰：云何名檀波羅蜜？答曰：檀義如上說。波羅（秦言彼岸）蜜（秦言到）是名渡布施河得到彼岸。復次此岸名慳貪，檀名河中，彼岸名佛道。²³⁹

波羅，譯作彼岸，指的是涅槃彼岸。蜜，譯作度。全句布施波羅蜜，意思是自生死迷界度布施之河，至涅槃解脫之彼岸。六波羅蜜，又稱為六度，是大乘佛教中菩薩欲成佛道，為達涅槃解脫所應實踐的六種修行。六度依序為：布施波羅蜜、持戒波羅蜜、忍辱波羅蜜、精進波羅蜜、禪定波羅蜜、般若波羅蜜。而六度修行首要便是行布施波羅蜜。其之所以為六度之首，乃是基於佛教主張貪慳是世間一切病的根本，無盡的煩惱、生死輪迴，都是從它而來。²⁴⁰因此，修行的第一步驟欲離開貪慳，首要進行的便是布施，進而藉由布施而累積功德，以達到所謂波羅蜜的涅槃彼岸。

²³⁸ 雖然今日學者對於《大智度論》此論的作者仍有疑議，但是對於此書乃是奠定大乘佛教在中國發展的基礎皆表認同。參見釋順印，〈《大智度論》之作者及其翻譯〉，《東方宗教研究》第2期(1990年)。

²³⁹ 《大正藏》，第二十五冊，頁145。

²⁴⁰ 《佛光大辭典》，布施條：小乘布施之目的，在破除個人吝嗇與貪心，以免除未來世之貧困，大乘則與大慈大悲之教義聯結，用於超度眾生。見慈怡編，前引書，頁1901。

而對於布施的解釋，西晉竺法護所譯《阿差末菩薩經》有詳細的說明：

何謂布施，愛喜法者不乏衣食。鉢器履屣諸床臥具病瘦醫藥所當得者。他人所乏輒能與之。觀其志性尋為說法各使得所。其等與者能加施人淨三道場。不望想報則用勸助無上正真最正覺心。²⁴¹

以上指出修習之人行布施是不分對象，亦無停止的時候，無論是在何種情形之下，隨其所乏皆可施與之，若有神通者，甚至以神足飛行至其所處。經中亦說明布施不應妄想報酬，而是應用於幫助證得佛智、涅槃，成就最上至極之佛果。

然而，上述所說之布施皆在於強調達到涅槃彼岸之訴求，這與前述第二章所說，人民布施羅漢為求現世果報的結果並不同，其原因為何？《大智度論》裡解釋到，布施有「不淨施」與「淨施」兩種立意上的區別。「不淨施」指的是以妄心求福報所行的布施，而「淨施」則是不為世間名利福報，但為出世善根及涅槃而作。²⁴²除此之外，《俱舍論》中是以「有漏世間法」以及「無漏出世間法」來區別。「漏」為煩惱之異稱，²⁴³而「世間法」指的是凡夫眾生，如超越了生死迷妄的世間便是達成了「出世間法」。因此，如果將上述觀念運用在布施之中，「有漏世間法」所指的是便是基於某種特定的動機，例如救災解厄、希求美名或是尋求日後的果報所做的布施。而「無漏出世間法」的布施則反之，它是不為世間一切，只求涅槃而行的布施。縱上所述，在佛教的教義裡，布施有兩種性質，一者為求現世福報的布施，一種則是只求證得涅槃，斷除煩惱，超脫生死。

²⁴¹ 《大正藏》，第十三冊，頁 602。

²⁴² 《大正藏》，第二十五冊，頁 272。

²⁴³ 眾生因為煩惱，常由眼耳等六根門漏泄過患，又於生死中流轉三界，故此煩惱，稱為漏。見慈怡編，前引書，頁 5825。

二、「三施」的提出

由於佛教教義上接受有目的性的布施行爲，因此自兩晉至宋代，甚至今日，皆在此基礎之上不斷尋求布施的方法並且加以實踐。在大乘佛教中具有相當影響力的《金剛經》，其以具利益的功德作爲推廣大乘佛教之作用，²⁴⁴宋時長水大師依唐圭峰大師所疏之《金剛經》，重新刊定並爲作記。文中爲布施的解釋，內容如下：

開一施爲三施。開三施爲六度。開六度爲萬行。萬行不出六度。六度不出三施。三施不出一種檀那。是故此中。唯言布施。²⁴⁵

上述所言即是，布施爲「三施」之本源，「三施」則爲六種修行之綱要，而透過六種修行方能達成涅槃之境。換言之，欲成佛必先修行，而「三施」則又始於布施，是以故，布施爲一切萬法之根本。既然「三施」之重要性與布施相同，那麼「三施」所指爲何？其在羅漢信仰中又具有什麼樣的影響？

長水大師在書中解釋到：

總名布施者。謂第一，即資生施。第二第三，即無畏施。四五六度，皆名法施。…資生者，資即外財也。無畏者，由持戒忍辱故，無心害物，設有冤家，亦不讎報也。²⁴⁶

此項說明布施乃是「資生施」、「無畏施」、「法施」。但縱使如此，仍舊不知「三施」的內容。所幸《大智度論》卷十四中對此有提出說明：

云何持戒能生於檀。檀有三種。一者財施。二者法施。三

²⁴⁴ 許絹惠，《唐代敦煌金剛經變研究—兼論「禪淨融合」思想的發展》(嘉義：南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2006年)，頁21。

²⁴⁵ 《卍新纂續藏經》，第二十五冊，頁421。

²⁴⁶ 同上註，頁421。

者無畏施。持戒自檢不侵一切眾生財物。是名財施。眾生見者慕其所行。又為說法令其開悟。又自思惟。我當堅持淨戒。與一切眾生作供養福田。令諸眾生得無量福。如是種種名為法施。一切眾生皆畏於死。持戒不害。是則無畏施。²⁴⁷

透過上述，得以瞭解「三施」是指布施的方法，其方式有三：一者「物施」、二者「法施」、三者「無畏施」。「物施」即所謂持戒自檢，不侵一切眾生財物，使人見者效仿其行。「法施」則是為人說法令其開悟，又自身持戒、修行，與一切眾生作供養福田，令人得無量福。第三「無畏施」，無畏乃是指佛、菩薩說法時具有無所怖畏之自信。²⁴⁸而「無畏施」是指，在眾生身心不安、恐懼、害怕時，給予無所怖畏之自信，除去恐懼。此與前二者不同，是從精神層面的角度來說明布施的種類。《大智度論》傳為印度龍樹菩薩著，後秦鳩摩羅什譯。為龍樹詮釋大品般若經之論著，就學者的研究分析本書應為龍樹晚年之著作，²⁴⁹又龍樹為大乘佛教「中觀學派」創始人，因此，此經無疑為集龍樹對於大乘佛教之理念，所撰寫的重要論書。

不過，對於「三施」的解釋，《大智度論》卷十二又提出另一種說明：

法身菩薩行檀波羅蜜滿。檀有三種，一者物施，二者供養恭敬施，三者法施。云何物施，珍寶衣食頭目髓腦，如是等一切內外所有盡以布施，是名物施。恭敬施者，信心清淨恭敬禮拜，將送迎逆讚遠供養，如是等種種名為恭敬施。法施者為道德故，語言論議誦讀講說除疑問答授人五

²⁴⁷ 《大正藏》，第二十五冊，頁 162。

²⁴⁸ 見慈怡編，前引書，頁 5101。

²⁴⁹ 釋印順法師，前引文。頁 53。

戒，如是等種種為佛道故施。是名法施。²⁵⁰

這裡所說的「財施」與「法施」大致與卷十四相同，只是更具體的說明「財施」的範圍。以珍寶、衣食、甚至生命，施予所需之人，即為「財物施」。施捨財寶之用意，是為除斷三種不善之法，即一嫉二慳三貪。同書卷二十二中附加說明：

財施是一切善法根本故。…財物是種種煩惱罪業因緣；若持戒、禪定、智慧種種善法，是涅槃因緣。以是故，財物尚應自棄。²⁵¹

「法施」則是以語言、論議、誦讀或講說經典，為他人解決疑問。《大智度論》中有詳細的說明：

清淨心為福德與他說。是名法施。復有以神通力令人得道。亦名法施。如網明菩薩經中說。有人見佛光明。得道者生天者。如是等口雖不說令他得法故。亦名法施。是法施應觀眾生心性煩惱多少智慧利鈍。應隨所利益而為說法。²⁵²

此言「法施」可分為三種，其一：以清淨之心提供福德，向人說明佛法，如是出家僧侶應多是採第一種方式。其二：以神通力令他人得道。例如前述第二章所提，曾以神通力說服他人信教的賓頭盧羅漢，便是屬於第二種法布施。其三：無須開口說法便可藉由他法使人得法，意指見佛光明，便可得道升天。「法施」具有層次上的差別，乃依施行者的修行階段而有不同的表達方式。

而不同於卷十四的「無畏施」，卷十二所提出的是：「恭敬供養施」。其是指，信心清淨恭敬禮拜，讚邊供養。《佛說彌勒大成佛經》中說到，若閱讀經典的同時亦供養禮拜法師，則可

²⁵⁰ 《大正藏》，第二十五冊，頁146。

²⁵¹ 《大正藏》，第二十五冊，頁226。

²⁵² 《大正藏》，第二十五冊，頁227。

「破一切業障報障煩惱障，得見彌勒及賢劫千佛...正見出家而得大解脫。」²⁵³此外，《法住記》說，如為法師恭敬供養，或於經卷恭敬供養，謂以種種香花幡蓋伎樂燈明而為供養，或於經卷以諸雜綵囊帊縷帶而嚴飾之。便可於彌勒下生後龍華二會中隨往昔所發之誓願而得涅槃。從上述解釋來看，「恭敬供養施」是主張在財物之外，以自身之力讚頌佛法，或恭敬禮拜、香花明燈供養與佛法有關的事物皆可。

究竟以上兩種「三施」有何不同？因何原因《大智度論》中對於「三施」有兩種解釋。筆者以為，這與文章中訴求的主題不同有關。以下，以列表方式呈現《大智度論》中二種「三施」內容的差異：

	《大智度論》卷十二	《大智度論》卷十四
主題	法身菩薩行檀波羅蜜滿。檀有三種。	云何持戒能生於檀。檀有三種。
財物施	珍寶衣食頭目髓腦，如是等一切內外所有盡以布施。	持戒自檢不侵一切眾生財物。
法施	法施者為道德故，語言論議誦讀講說除疑問答授人五戒，如是等種種為佛道故施。	又為說法令其開悟。又自思惟。我當堅持淨戒。與一切眾生作供養福田。令諸眾生得無量福。
供養施	恭敬施者，信心清淨恭敬禮拜，將送迎讚嘆供養。	
無畏施		一切眾生皆畏於死。持戒不害。

表五、《大智度論》卷十二與卷十四「三施」內容分析

從書中談論的主題來看，《大智度論》卷十二所提的「三施」，其所指的是法身菩薩所行檀波羅蜜滿的內容，意思是一切眾生行布施之修行時，應以「財施」、「法施」以及「供養恭敬施」三者為準則，也就是說此「三施」是布施的基本原則。而《大智度論》卷十四的「三施」所說明的，如文字首段的提問

²⁵³ 《大正藏》，第二十五冊，頁434。

「云何持戒能生於檀？」意思是：「爲何行布施能夠產生持戒的能力？」筆者以爲龍樹菩薩所說的是，因爲放棄財物，所以不會有貪念、不侵人財物；且自我思惟獲得智慧，所以可以爲他人說法，令聽者得無量福，最後，因爲修行而有無所怖畏之自信，所以能給予他人信心，不會因爲畏懼死亡而破除戒律。

透過上述兩種「三施」的比較，可以發現，由於初發心的不同因此對於所執行的布施內容亦有所不同。卷十四所說的是，因爲施行「財、法施、無畏」施等「三施」，所以可使持戒之人而不觸犯佛之戒律，而達成成佛之目標。而卷十二所說的，筆者以爲必須結合行布施波羅蜜可得之功德來看，也就是說：因做「財、法、供養」等布施，得以累積布施之功德，達成成佛之目標。總之，《大智度論》所說兩者的差異，便是在藉不同的「三施」進行持戒或是功德的累積。

但是筆者發現「三施」名稱由來並非是世尊所說，而是各詮釋者依其對佛法之了解所提出的解釋。因此古來對於「三施」並無專有的說法。此名稱的提出可溯源至西晉竺法護所譯《生經卷》，雖對文中對於「三施」各項名稱有所不同，但筆者以爲竺法護所解釋的「三施」與《大智度論》卷十二大致相同。其原文如下：

菩薩勤苦具足三施。何謂三施。外施內施大施。是為三施。衣食珍寶。國土妻子。是為外施。支體骨肉。頭目髓腦。是為內施。四等六度。四諦非常。十二部經。為眾生說。是為大施。求道之法。三施具足。²⁵⁴

而唐代華嚴宗四祖澄觀，於《大方廣佛華嚴經隨疏演義鈔》卷第四十二中，則是以「財施」、「法施」、「無畏施」，合稱「三施」，其說明：「以是因緣故說三施。法施利益他心。財施資益

²⁵⁴ 《大正藏》，第三冊，頁 107。

他身。無畏施通益他身心。」²⁵⁵而到了南宋國學進士王日休撰寫淨土著書《龍舒增廣淨土文》時，又從「財施」、「法施」、「無畏施」增加「心施」，演變成「四施」。²⁵⁶

就歷來文獻顯示，「財、法、無畏」施的說法似乎較為普遍。但是就圖像的表現上，卻是以「財、法、供養」施的情形較為常見。其原因筆者以為，屬於精神內涵的「無畏施」並不易以圖像傳達，此外，歷來繪製佛教圖像的目的，不外乎是，期望以此圖像布施獲得回報，這或許就是在圖像表現上「恭敬供養」得以成爲一個主題的原因。

但無論是哪一種布施的形式，《大智度論》在卷二十二總結其觀點，主張施捨主要維繫於兩種觀念，一者「財施」，一者「法施」，且以「法施」爲第一：

佛說二種施中法施爲第一。何以故。財施果報有量。法施果報無量。…財施但能救諸飢渴寒熱等病。法施能除九十八諸煩惱等病。如是等種種因緣。分別財施法施。行者應念法施。²⁵⁷

從大乘佛教的立場來看，自立與利他同等重要，但若比起財物施捨的功德，行「法施」者可得利益更大，探究其原因不外乎是大乘佛教中「上求菩提，下化眾生」思想的影響。

三、羅漢信仰與「三施」的結合

由於「三施」之內容涵蓋了大多數佛教經典中所提的布施行爲，筆者以為，以大乘佛教「布施」觀念爲基礎的羅漢信仰，或許亦包含著對「三施」的提倡。有鑑於此，此節筆者將透過《請賓頭盧法》與《法住記》此二部奠定中國羅漢信仰之重要經文，

²⁵⁵ 《大正藏》，第三十六冊，頁 327。

²⁵⁶ 《大正藏》，第四十七冊，頁 278。

²⁵⁷ 《大正藏》，第二十五冊，頁 227。

觀察羅漢信仰中「三施」行為之表現。

《請賓頭盧法》乃為劉宋沙門釋慧簡所譯，是早期羅漢信仰的有力證明。此經文主題乃記述賓頭盧頗羅墮誓阿羅漢受佛之令為末法人作福田之事，只要有求於祂便可於靜處燒香禮拜、向天竺摩梨山至心稱名即可，此時賓頭盧羅漢將化成種種形體接受供養。關於賓頭盧羅漢供養的方式，經中記有疏文一段：「大德賓頭盧頗羅墮誓，受佛教敕，為末法人作福田，願受我請，於此處食。」²⁵⁸此處所提即包含了財物施與供養施的表現。除此之外，亦記載三項供養賓頭盧羅漢的事件，其一為「新作屋舍時」；其二為「普請眾僧澡浴時」；其三為「施設大會時」。經中亦言，無論是何種情形，供養羅漢時皆應保持：「要須一切請僧至心求解脫，不疑不昧，信心清靜，然後可屈。」²⁵⁹

筆者以為上述所提的供養事件，便分別代表了「三施」的三種應用方法。下列將以《請賓頭盧法》所呈現的「三施」予說明，首先是「財物施」的表現，其文如下：

若新作屋舍，亦應請之言，願受我請，於此舍牀敷止宿。²⁶⁰

如上節討論，「財物施」的範圍相當廣闊，舉凡提供有形的物體，如財物或是屋舍的布施皆是。而此處說明的是若新作屋舍，可以藉此供養賓頭盧尊者，獲得羅漢之庇祐。其次是以「普請眾僧澡浴」作為「恭敬供養施」的方法：

若普請眾僧澡浴時。亦應請之言。願受我請。於此洗浴。
及未明前具香湯淨水澡豆楊枝。香油調和冷暖。如人浴法。

早在後漢安世高所翻譯的《佛說溫室洗浴眾僧經》中便有一說，如供養僧人洗浴，則可去除七病，且獲得無量福報。其中可用七

²⁵⁸ 《大正藏》，第三十二冊，頁 784。

²⁵⁹ 《大正藏》，第三十二冊，頁 784。

²⁶⁰ 《大正藏》，第三十二冊，頁 784。

物，包含：然火、淨水、澡豆、蘇膏、淳灰、楊枝、內等七項。

261

而《請賓頭盧法》中並沒有記載任何鼓勵人民製作經書或是興辦法會的文句，反倒是描述世人已知舉行法會可得福報的情況下，透過賓頭盧尊者與長老的對話，將「法施」的意義顯現出來。故事說明，長者欲求得福田而設宴延請賓頭盧尊者以及眾多僧人，但傾盡家產舉辦了三次宴席，皆不見賓頭盧尊者赴宴，於是請求百餘法師為其解惑，此時一年老僧人上前告知，三會祈請其皆受請之，但長者家奴卻以年老衣物弊壞，於是以仗驅逐，今日無福報皆是自為之。此一僧人言畢即消失不見，長者方明白此人為賓頭盧之化身，自此以後，若有人設法供養僧人皆不閉門，見衣衫襤褸者亦不驅逐，因為人們相信受供養者其中之一可能是賓頭盧的化身。

此段《請賓頭盧法》所記載之故事，乍看之下與法施並無關係，其內容並非描述賓頭盧為人說法之情形，亦沒有如勸化跋提長者之姐一般施展驚奇之法術，但筆者以為文中展現「法施」之原因，乃是其藉由賓頭盧之言語傳達布施之基本概念：即施者既然為求得福田而施予，則不應在意他人身分之貴賤，理應一視同仁，若能如此，拜訪者中當有賓頭盧羅漢，便能因其所做給予善果。

而另一個與羅漢信仰有極大關係的便是《法住記》，此經不但是首部詳細記錄十六羅漢稱名、住所以及供養利益的經典，亦是促使羅漢畫由弟子群像轉變成十六羅漢畫題的主要因素，除此之外，經中亦可見佛教布施觀念的傳達。

²⁶¹《佛說溫室洗浴眾生經》：今復請佛及諸眾僧，入溫室洗浴，願及十方眾藥療病，洗浴除垢，其福無量。一心諦聽，吾當為汝先說澡浴眾僧反報之福！佛告耆域：「澡浴之法，當用七物，除去七病，得七福報。何謂七物？一者、然火；二者、淨水；三者、澡豆；四者、蘇膏；五者、淳灰；六者、楊枝；七者、內衣。此是澡浴之法。」《大正藏》，第十六冊，頁 802。

全文有關供養羅漢的紀錄，出現在第一階段的部分文字中，篇幅雖少但確實說明供養要則，其文如下：

諸仁者若此世界。一切國王輔相大臣長者居士。若男若女發殷淨心。為四方僧設大施會。或設五年無遮施會。或慶寺慶像慶經幡等施設大會。或延請僧至所住處設大福會。或詣寺中經行處等。安布上妙諸坐臥具。衣藥飲食奉施僧眾。時此十六大阿羅漢。及諸眷屬隨其所應分散往赴。現種種形蔽隱聖儀。同常凡眾密受供具。令諸施主得勝果報。²⁶²

此段敘述世間之人若發心供養阿羅漢，則阿羅漢將隨其眷屬給予施者德勝果報。經筆者比對，文中記載供養羅漢的方式亦以「三施」為基礎，例如：捐贈財物、製作圖像、經幡便是「財物施」；延請僧人至住所設大福會，或以衣物、藥品、飲食供奉僧眾則是「恭敬供養施」的實踐；而羅漢以種種形體回饋果報給予供養者，則明確屬於「法施」之範疇。

以下是筆者整理《請賓頭盧法》與《法住記》中羅漢供養之記載，並根據前節所探討的「三施」，將經中所記載的供養方式依「財物施」、「恭敬供養施」、「法施」之類別予以歸類。

	財物施	恭敬供養施	法施
《請賓頭盧法》	若新作屋舍，亦應請之言，願受我請，於此舍牀敷止宿。	若普請眾僧洗浴時。亦應請之言。願受我請。於此洗浴。及未明前具香湯淨水澡豆楊枝。香油調和冷暖。如人浴法。	長者設施食大會供請賓頭盧一事。
《法住記》	為四方僧設大施會。或設五年無遮施會。或慶寺慶像慶經幡等施設大會。	或延請僧至所住處設大福會。或詣寺中經行處等。安布上妙諸坐臥具。衣藥飲食奉施僧眾。	十六大阿羅漢。及諸眷屬隨其所應分散往赴。現種種形蔽隱聖儀。令諸施主得勝果報。

表六、羅漢經典中的「三施」表現

²⁶² 《大正藏》，第四十九冊，頁13。

至此，綜合本文對於羅漢信仰的研究，筆者發現羅漢信仰的基礎，不僅建立於彌勒信仰之中，更是藉由佛教布施觀念之基礎而得以順利展開。透過《請賓頭盧法》以及《法住記》的文字內容，可以了解「三施」包含在羅漢信仰之中，乃是爲了更清楚的說明如何達到佛教布施以及對羅漢的供養方式。但更重要的是，羅漢信仰之所以廣泛的被人民所接受，主要仍是「福田思想」的幫助。而財施、法施、供養施乃有助於人民具體施行羅漢信仰的行爲。

第二節 《羅漢》三軸之主題與「三施」圖像學的研究

針對《羅漢》三軸的作品主題的探討，本研究嘗試採用潘諾夫斯基所提出圖像學之研究步驟，分別就《羅漢》三軸之內容形式以及作品主題進行討論。²⁶³在羅漢信仰中，歷來有以賓頭盧信仰、十六羅漢信仰或是十八、五百羅漢信仰為題的作品，但是未嘗見以三人羅漢為主之信仰。因此在探討《羅漢》三軸之作品主題上，本節所關注的重點在於：(一)《羅漢》三軸作品數量的探討。過去嘗有學者以為，此三幅作品應是十六羅漢或其他多幅羅漢畫作品的遺存。²⁶⁴可惜此問題至今仍不見有人提出更詳細的說明。因此，筆者將從羅漢相貌的形式分析上，探討《羅漢》三軸之作品數量。(二)《羅漢》三軸作品主題的確立。針對畫中所呈現財物施捨、供養羅漢以及執經問義的現象，究竟有何意義？而「三施」作為羅漢信仰的施行方法，是否就是《羅漢》三軸所欲呈現的主題。以上便是本節欲探討之重點。期盼透過圖像學的分析研究後，能為《羅漢》三軸之圖像意義獲得更明確的答案。

一、形式(一) 羅漢身分之探討

傳世的羅漢畫中所書寫的羅漢畫名稱，大多是依據《法住記》之記載，今日研究亦是透過此項訊息建立作品與羅漢信仰之關係。根據現存的十六羅漢畫，多數的作品中羅漢像旁皆有其稱名的標識，如清涼寺本《十六羅漢圖》、南宋金大受《十六羅漢圖》或是宮內廳本傳為貫休所做的《十六羅漢圖》。現藏於日本東京博物館的金大受《十六羅漢圖》因成畫年代、環境背景與

²⁶³ 在潘諾夫斯基《圖像學》的導論中，其具體的說明了圖像學的理論基礎：「圖像研究乃是藝術史的一個枝幹，主要並不針對形式(form)，而在於探討藝術作品的主題(subject matter)或意涵(meaning)，因此，讓我們從解釋主題以及含意的不同，也一面定義形式的產生。」Panofsky, *Studies in Iconology: humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row, page3. 中譯本參照 Erwin Panofsky 著，李元春翻譯，《造型藝術的意義》(台北：遠流出版社，1996年)，頁31。

²⁶⁴ 徐邦達編，《中國繪畫史圖錄》(上海：人民美術出版社，1994年)，頁220。板倉聖哲的觀點請參照，世界美術大全集東洋編編集委員會編，《世界美術大全集·東洋編 南宋·金》(東京都：小學館，2000年)，頁377。

《羅漢》三軸較爲相近，且有完整之作品傳世，本段即以此作品就羅漢名稱、人物相貌之外在形式與《羅漢》三軸進行比較，藉以理解二者之異同。

金大受《十六羅漢圖》，全組十六幅之作品，今有十幅收藏於日本東京國立博物館，已被指定爲國家重要文化財，另一幅原爲群馬縣井上家之舊藏，現保存於群馬縣立近代美術館，其餘五幅藏於美國。各幅作品皆有「大宋明州車橋西金大受筆」之落款。具學者考證，金大受乃南宋寧波地區之佛畫家，明州之地名於南宋改國號慶元時，更名爲慶元府，因此，今日學界皆以爲此畫之成立年代應於慶元元年(1195)以前。²⁶⁵

爲方便進行羅漢圖像之比較，筆者擷取金大受《十六羅漢圖》之羅漢面部特寫，羅漢順序安排據作品中畫家所記之羅漢稱名。分別爲：第一尊者賓度羅跋囉惰闍、第二尊者迦諾迦伐蹉、第三尊者迦諾迦跋釐墮闍、第四尊者蘇頻陀、第五尊者諾矩羅、第六尊者跋陀羅、第七尊者迦理迦、第八尊者伐闍羅弗多羅、第九尊者戍博迦、第十尊者半託迦、第十一尊者囉怛羅、第十二尊者那伽犀那、第十三尊者因揭陀、第十四尊者伐那婆斯、第十五尊者阿氏多、第十六尊者注荼半託迦。(圖 41)

²⁶⁵ 陳清香，〈東渡日本的宋代羅漢畫〉，《羅漢圖像研究》(台北：文津出版社，1995年)，頁209。



圖 41 金大受《十六羅漢圖》 羅漢像頭像一覽

從上圖清楚可見金大受所畫每位羅漢皆有能表現其相貌特質之處，縱使畫中羅漢年齡相仿，畫家亦能藉由眉型、髮色、膚色、頭顱架構等對於羅漢樣貌進行區隔，例如：第五尊者諾矩羅與第九尊者戍博迦，此二羅漢皆為老朽僧侶的形象，但畫家便以頭顱形狀或圓或長等不同造型，以及面部肌肉線條、鬚鬚長短、頭髮有無來區別二人。圖中可見，金大受所畫的第五尊者諾矩羅，其頭形飽滿，有新發之短髮，鼻樑短小肥大，兩腮處蓄有短鬚，但頰處突出且留有長長的鬚鬚，造型相當獨特。而第九尊者戍博迦，相形之下羅漢面部較為乾瘦，鼻子堅挺，頭廬突出，頰處飽滿，與第五尊者雖為相似但是卻可輕易辨識此二人非同一人。(圖 42、43)



圖 42 第五尊者諾矩羅

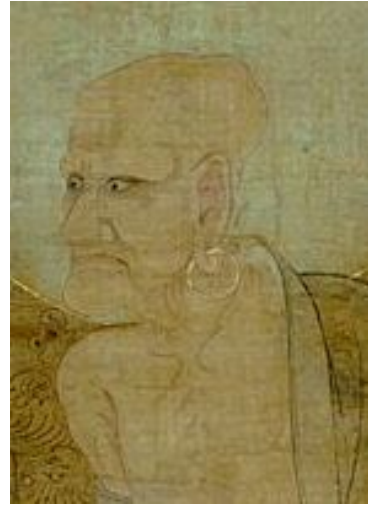


圖 43 第九尊者戊博迦

又如：第七尊者迦理迦與第八尊者伐闍羅弗多羅，此二人姿態皆為盤腿趺坐，濃眉大眼具有胡人之特色，且就圖畫位置安排上亦是前後之關係，但是，畫家依然能夠以眉形之長短、頭顱形狀、身體之肥瘦等條件創造個人之特質。(圖 44、45)

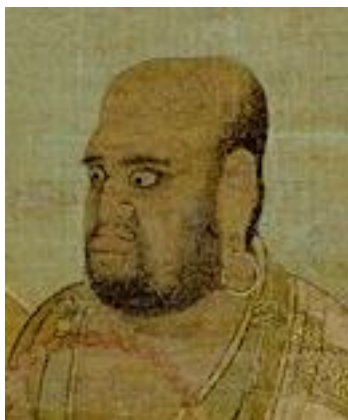


圖 44 第七尊者迦理迦



圖 45 第八尊者伐闍羅弗多羅

對於描繪人物圖像的原則，早在唐周昉為郭子儀之婿趙縱寫像的事件中，²⁶⁶便以顯現出繪製人物圖像，當須掌握神情、特徵，此為人物圖像之不二法門。雖言，羅漢於佛教經論中並無特定圖像，歷來畫家皆可自由創作，但當描繪對象為十六個不同的人時，畫家對於人物性格本當不同的認知，便自然創作出十六個不

²⁶⁶ 《宣和畫譜》記：「周昉，字景元...郭子儀婿趙縱嘗令韓幹寫照，眾謂逼真，及令昉畫又復過之，一日，子儀俱列二畫於壁，俟其女婦寧詢所畫謂誰，女曰趙郎也，問幹所寫曰此得形似，問昉所寫曰此兼得精神，於是優劣顯然。」前引書，頁 198~199。

同的相貌，從金大受《十六羅漢圖》所見，各羅漢皆有特色或相異之處，因此，筆者以為如羅漢畫作品是以十六羅漢或更多羅漢為題者，在人物相貌上畫家會給予刻意的區別。

在對十六羅漢的人物寫像原則有了上述的認知後，以下，筆者將分析《羅漢》三軸之羅漢圖像的形式特徵，盼藉由兩者之對照，了解《羅漢》三軸成畫之時作品主題以及數量的問題。

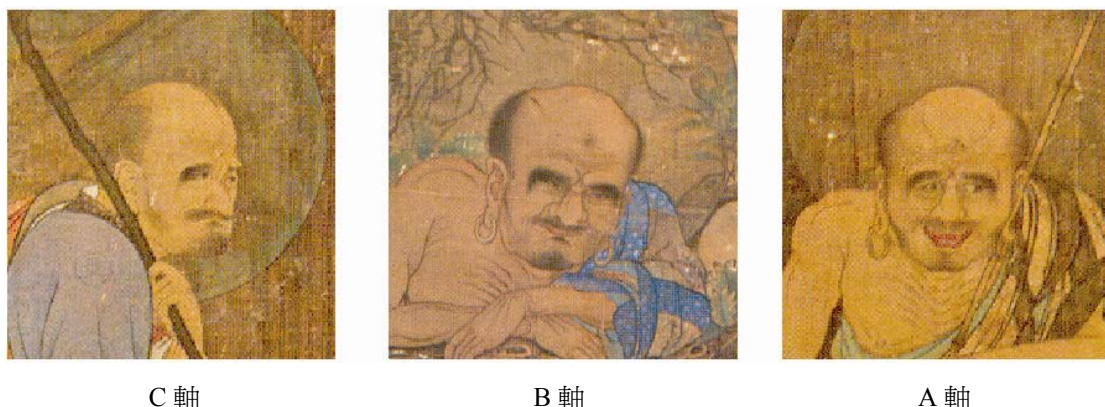
《羅漢》三軸(圖版一)，此畫作名稱乃收藏地台北故宮博物院之館藏名稱。除各幅有「開禧丁卯劉松年畫」之落款以及 A 軸有清乾隆之題簽外，畫作上並無任何表示其身分之文字，亦無羅漢名稱的榜題。如撇除作品名稱所給予的線索，此三幅作品中分別僅可見一老人形象之人，佇一長杖或站或坐於山林或庭園之中，四周分別以樹石、山壁或屏風包圍，老人前各有一小人，持珠寶或書冊與之相對。A 軸老人是以正面向繪之，B 軸老人採九分像略為低頭，而 C 軸老人較接近側面像，應屬六分造型，由此角度更可見出老人立體的五官造型。三幅作品中的老人皆被畫家安置於畫面中軸處。

由於畫作中並無文字說明老人身分，因此，筆者先就此部分探討之。畫中可見老人頭部後方皆有淺綠色漸層圓光。此圓光經常出現於佛教題材的作品中，指佛菩薩頭頂上所放之圓輪光相，用以表示已獲得智慧，修行成羅漢、菩薩或佛的一種方式。因此，此三幅作品之老人形象因頭光的象徵，表示出其與他人身分的差異，亦說明了其擁有佛教人物之背景。

在服飾種類上，畫中老人皆著一長裙，並以印有精緻花紋的水田紋衣衫自左肩上至右腋下包裹上身，因此露出右肩，雙履以紅色布條與平版鞋底編結而成。A、B 軸中老人所穿著之服飾，保留印度時期水田衣以及裙的式樣，亦所謂偏袒右肩式之袈裟造型。C 軸老人之服飾，大致與前二者相同，皆有水田衣與裙，但

水田衣內畫家又畫一漢族服飾，從畫中既大且長的袖籠來看，此即宋時期僧人經常穿著的袍服造型。

筆者於第二、三章中所談論的羅漢名稱與造形之起源時，即說明「羅漢」一詞乃佛教修行之位階名稱，且今日具名的羅漢，例如《法住記》中所提到的賓頭盧羅漢等十六羅漢，或常隨佛之兩旁的迦葉與阿難尊者。以上修得羅漢果之人，其身分皆是佛在世時期之弟子，也都是出家僧侶。由於衣著形式自佛在世時期已著固定之樣式，因此僧服便成為出家僧侶身分之象徵符號。有了以上的認知，筆者推測此作品中老人之身分，從其頭光以及穿著僧侶服飾來看，應是羅漢無疑。



C 軸

B 軸

A 軸

圖 46 劉松年《羅漢》三軸 羅漢頭像一覽

在外貌特徵上，如上圖所示，此三位羅漢之外型皆為頭顱方大，頂額隆起，頭上還有新發的有黑色短髮，雙眉黝黑且濃密，長眉生長至眼尾下方，掩蓋了眼尾，唇上與下頷處蓄有黑色短髯，且三位老人接蓄有髮鬚。老人雙眉緊簇，面部表情平和，雙唇微抿，唯 A 軸是以張嘴笑容示之。臉上佈滿因年老而出現的皺紋，尤其兩腮處，還繪出因年老而失去彈性下垂的肌膚。畫家對於此老人的相貌描繪的相當仔細，並且似乎有意使三位老人的相貌維持在一定的造型之中。相較於金大受《十六羅漢圖》中畫家刻意區別羅漢圖像的方式，《羅漢》三軸反而是採取相同的外

貌、眉形、鬚鬚，甚至五官於整個頭部的比例、位置皆相同，因此筆者以為畫中羅漢並無身分之差別，也就是說《羅漢》三軸之三位羅漢乃應為同一人，而非十六羅漢或多位羅漢之中的三人。

由於《法住記》並無羅漢相貌之紀錄，因此在此階段，尚無法推測劉松年所繪何人，但是其描繪的羅漢是同一人的可能性極高。值得注意的是，此作品在羅漢相貌上極為相近，但是畫中背景卻分屬於不同的情境，以及與其互動的人物亦是各有差異，顯示此畫傳達宗教教義的意念明顯多於對羅漢個人背景的描述。因此，如欲從作品形式中更詳細的瞭解《羅漢》三軸的宗教意念，畫中的其他元素當是參考之重要依據。

二、形式(二) 《羅漢》三軸「自然主題」之探討

「形式」，在潘氏圖像學的理論中是指「最初的主題」或是「自然的主題」，即是指畫面中早已被認知的對象。就繪畫作品而言，其探討的內容與範圍是從作品形式上指出畫面中人、事、物之特徵，亦可幫助突顯作品之間的異同。《羅漢》三軸自然主題除了羅漢本身之外，另一顯著目標便是畫中供養人的姿態與穿著，以下將就供養人之圖像表現進行說明。

《羅漢》三軸之人物部份，除前述羅漢外，每幅另有一人站立於羅漢之右側。B 軸另有二鹿、二猿等自然界生物，其他二軸皆僅有一位供養人。(圖 47)A 軸供養人，此人蓄有濃密黑鬚，頭髮向上盤踞於頭頂，並將狀似皇冠鑲有綠色寶石之髮箍繫於額頭上方，袒露上身，僅以紅綠雙色衣帶簡單纏繞，下半身穿著有裙裝，腰間繫有一條白色腰帶，雙履以紅色布條與平版鞋底編結而成，與 A 軸羅漢所穿相似。此人手臂與手腕上皆有作工精製且鑲有寶石的裝飾品，而其雙手捧著一金色淺盤，盤中裝有紅色珊瑚以及綠色珠寶等物。從其穿著判斷，此人可能來自未受漢化影響之民族，而身上所穿戴的裝飾物品，顯現出其應出自貴族。



C 軸



B 軸



A 軸

圖 47 劉松年《羅漢》三軸之供養人圖像

B 軸供養人，亦為一穿著漢式袍服袈裟之僧人，其服飾的裝飾性明顯不若羅漢精緻華麗，不僅顏色素淨灰暗，水田衣上亦無裝飾圖案。從其光滑的面部皮膚表現，其應為相當年少之僧人，其正以衣袖為巾欲接取自猿猴手上傳遞而來的石榴，猿猴一手攀住石榴樹一手遞著剛摘獲的石榴探向僧人。另一猿猴於畫面中央軸的最上端，雙臂微張的坐於娑羅樹的粗幹上，畫面最下處的一對野鹿，仰頭望著羅漢與一旁之僧人。僧人右肩上依靠著一竹製長杖，從其他二幅作品來看，此長杖應為羅漢之物。

C 軸乃繪一人手捧書卷向羅漢請示道理，此人穿著圓領兩側缺膊袍衫、大袖、下著褲、腰間束帶，足著靴。除此之外，此人戴有方形桶狀，上折外墻的硬式桶頂巾，常有書中記載為蘇軾所戴，因此又名東坡巾。此服飾自唐延續至宋，根據朱熹於南宋淳熙年間所定的祭祀婚之服記載，文人士大夫的服飾有五種，分別為：深衣、紫衫、涼衫、帽衫以及襴衫。²⁶⁷ 此人所著為襴衫的基

²⁶⁷ 脫脫，〈輿服志五〉，《宋史》卷一五三。參見楊家駱主編，《宋史》（台北市：鼎文書局，1980年），第3577頁

本形式，即為圓領大袖、缺膀(及開岔)、且多為白色細布製，兩宋時代多屬於未入仕的舉子所穿著。²⁶⁸從畫中人物之服飾判斷，此人無疑為一仕人，但其並非呈現供養姿態，而是以手上之書卷或經卷向羅漢請益。

如整合上述羅漢與供養人的形象表現，其人物互動所呈現的自然主題，筆者以為 A 軸供養人微彎向前的上身，表現出對於羅漢的尊敬之意，其捧珠寶獻於羅漢的動作，常見於以羅漢為題材的作品之中。B 軸僧人於此幅畫作應做侍者看之，而猿猴獻上果實的舉動使此畫作出現供養的畫面。C 軸仕人執經問義的情形，便曾在蘇軾文集中，見蘇試題五代張玄所畫的十六羅漢羅漢畫，文中如此紀錄：「第四尊者，側坐屈三指，答胡人之問。」²⁶⁹由此可見，至少從五代時期開始，羅漢畫的創作題材，就已經出現羅漢為人解疑之畫面。在此階段，筆者得知此三幅畫面分別呈現：財物供養、飲食供養以及執經問義的情形，就財寶施捨以及飲食供養部份，在前述探討「布施」之內容時，《法住記》中即有說明：「若男若女發殷淨心。為四方僧設大施會...安布上妙諸坐臥具。衣藥飲食奉施僧眾。時此十六大阿羅漢。及諸眷屬隨其所應分散往赴...令諸施主得勝果報。」²⁷⁰除此之外，執經問義的表現，亦是前述《大智度論》卷十二所說，僧人應以語言誦讀為他人說法，此為佛道施。可見，此圖象所強調的乃是經論中所說的「布施」之意。

不過實際上，此三幅畫作所表現出來的「布施」情境，於其他唐宋羅漢畫作品中亦可見出，事實顯示此自然主題並非由劉松年所創。但值得注意的是，劉氏以單一羅漢形象表現「布施」的情境，並選用財物供養、飲食供養以及執經問義作為此三幅作品

²⁶⁸ 同上註，第 3579 頁。襴衫。以白細布為之，圓領大袖，下施橫欄為衣裳，腰間有辟積。進士及國子生、州縣生服之。

²⁶⁹ 蘇軾，〈十八大阿羅漢頌〉，《蘇軾文集》卷二十。收錄於孔凡禮點校，《蘇軾文集》第二冊(北京市：中華書局，1986年)，頁 587。

²⁷⁰ 《大正藏》，第十九冊，頁 13。

的原因，就不似一般十六羅漢畫所為。這視覺背後所隱含的意義是為何，將是值得探討的問題。

三、主題—《羅漢》三軸中「三施」圖像的呈現

由上述結果已知，《羅漢》三軸乃單一羅漢之形象，既非十六羅漢畫，也不是多人以上的作品，因此，在排除其為多人作品之後，筆者試問此《羅漢》三軸是否可能為：以單一羅漢形象所製作的三幅一組的作品。而畫中呈現財物供養、飲食供養以及執經問義是否足以表示出某一特定之宗教主題。

潘諾夫斯基（Erwin Panofsky）以為，畫作必定載有某種形象、故事或寓意，這些帶有寓意性的畫面也就成為了畫作的「主題」。²⁷¹為了解《羅漢》三軸之作品數量以及主題，筆者於分別於第二章以及前節中，透過對羅漢信仰的分析，發現佛教所說「三施」，即「財物施」、「供養施」、「法施」，在羅漢信仰中分別有其相對應的方法。而從今日流傳的羅漢畫中，亦經常可見一人持珍寶供養羅漢，或持香花供養，或見羅漢為人說法之情形。如果羅漢作品可能具有某種特定主題的話，筆者以為以「三施」作為羅漢畫訴求重點的可能性相當高。於是乎，筆者基於這樣的假設，觀察佛教繪畫中「財物施」、「供養施」、「法施」的畫面特徵，以了解此一主題歷來的應用情形，並以此對照《羅漢》三軸的詮釋方式，嘗試尋找出此畫之主題。

（一）財物施

今日仍保有早期供養畫的地點多是在敦煌壁畫的經變圖中，其中不乏以「財物施」為題的作品。其原因是，無論「財物施」、「供養施」或是「法施」皆是「三施」項目之一，而「三施」又是佛教布施觀念的執行方法，因此，對於「布施」此一古老畫題，凡是以佛教為題的作品皆不難發現它的存在。

²⁷¹ Erwin Panofsky 著，李元春翻譯，《造型藝術的意義》（台北：遠流出版社，1996年），頁34。

根據許絹惠的調查研究，敦煌以金剛經為題的經變畫中，繪有「財布施」的有盛唐 31 窟、中唐 359、361、144 窟，以及晚唐 18 與 85 窟，其中惟有晚唐 85 窟有榜題「復次須菩提於法應無所住行於布施/所謂色布施不住聲香味觸法布施時」。²⁷²透過榜題可知此畫與布施主題有關，又此畫形成乃是根據《金剛經》中世尊與須菩提的談話內容，世尊問：「須菩提！於意云何？若人滿三千大千世界七寶以用布施，是人所得福德，寧為多不？」於是乎，從經文內容來看，此壁畫顯然是以「財布施」的形象作為圖畫的主題。雖然《金剛經》主要傳達「無相的境界」，如用於此段即解釋為所得福德即非福德性。且若從整個金剛經變的圖像安排來看，其最終的目的是用於彰顯持誦功德的更大於財寶的布施，因此必須了解的是，此「財布施」的圖像並非以傳達布施觀念為主。但是縱使如此，在圖畫中仍舊表現出「財布施」的形式。許氏的研究指出，敦煌金剛經變中對於「財布施」的描寫，通常是以一長桌放置珠寶物品，但不一定有布施者，桌前則是繪著衣衫襤褸的受施者，有富人施予貧者之意。²⁷³也就是長桌、珍珠寶物以及受施的對象，成為此主題的主要視覺元素。這也是今日所發現的作品中以「財布施」為題的早期作品。

有了以上「財物施」主題作品的分析基礎，反觀《羅漢》A 軸的主題表現。首先是 A 軸的供養人像的姿態，在前一階段「形式」的分析時，已知其為外族之貴族，雙手捧有裝滿珠寶的金盤。就上述研究得知，珠寶的元素、供養人以及受供養人，這畫面的構成符合經典以及歷來「財物施」圖像的法則，並且從畫家將其以五分像繪出時，可見此人之真實身分並不被刻意強調。尤其是，相較於羅漢的正面形象以及在圖畫中占據近二分之一的比例時，主副關係更加明顯。筆者以為，畫家是為了突顯羅漢的個體以及「財物施」的主題意識所進行的安排。

²⁷² 許絹惠，前引書，頁 39。

²⁷³ 許絹惠，前引書。頁 40。

(二) 恭敬供養施

與財物施不同的是，恭敬供養施較傾向於精神性或內在性的行為，雖然皆有物品的布施，但實際上並不指為奇珍異寶之類。

《法住記》中對於供養僧人之敘述記載如下：

或延請僧至所住處設大福會。或詣寺中經行處等。安布上妙諸坐臥具。衣藥飲食奉施僧眾。²⁷⁴

而《金剛經》亦有所載：

一切世間天人阿修羅所應供養。當知此處則為是塔。皆應恭敬作禮圍繞。以諸華香而散其處。²⁷⁵

以上說明，凡世間人如見佛法皆應恭敬供養，或以香花或作禮圍繞。如此說來，「恭敬供養施」包涵無形的供養與有形的供養。

這些以香花供養或是恭敬禮拜的圖像，早見於敦煌的出土文物中。以下茲列舉敦煌 79 窟西壁南側的《供養僧寶》以及藏經洞所發現的五代《白衣觀音圖》來做說明：

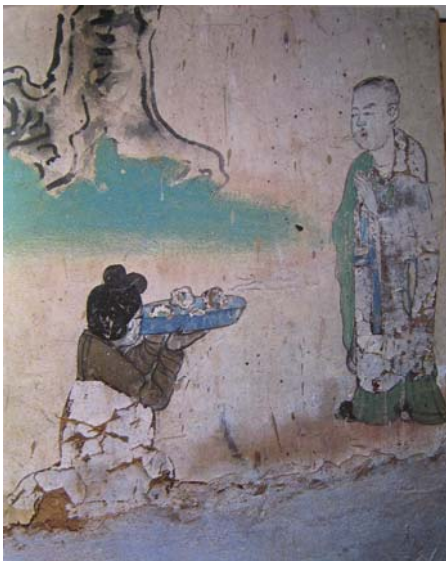


圖 48 敦煌 79 窟西壁南側《供養僧寶》



圖 49 敦煌藏經洞 五代《白衣觀音圖》

²⁷⁴ 《大正藏》，第四十九冊，頁 13。

²⁷⁵ 《大正藏》，第八冊，頁 750。

敦煌 79 窟西壁南側的《供養僧寶》(圖 48)，圖中畫一女子，頭梳雙髻，窄袖，著裙裝，手捧花盤高舉在額前，跪於地上向一比丘敬獻。比丘著袈裟、高頭履，雙手合十接受供養。此鋪壁畫清楚可見比丘之樣貌，供養人則是僅露出 3 分像，此外從其樸素的衣著來看，此供養人並非特定人士，而背景表現亦相當儉樸，只見路樹一株，不見其他。此外，敦煌藏經洞發現的五代《白衣觀音圖》(圖 49)，亦是表現供養人向菩薩行恭敬供養施的情形。從畫面看來，可以發現此畫為一室內場景，觀音菩薩居畫面左方，腳踩蓮花坐於四方型的壇座之上，供養人雙手持香爐跪於右方，二人之中擺著一滿置香花的高檯，而供養人身後站立一位手持羽扇的侍者，其上方還有一乘坐雲朵的善財童子以及隨蓮花座漂浮在空中的法器。

從此類以「恭敬供養施」為主題的供養人像來看，供奉之物品多是花朵、香爐或合掌禮拜。關於供養的方式，《佛說寶雨經》如此說明：

云何菩薩成就供養施？所謂菩薩供養三寶。云何供養佛？
謂於如來制多之中，若花、若香、若散、若燒及塗掃地，
若制多破壞，應當修理，是名菩薩善供養佛。

此處指出，世間人如見佛法皆應恭敬供養、或以香花或作禮圍繞。若整合前述《法住記》對於供養僧人的解釋，欲從作品中判別「恭敬供養施」的主題，主要是掌握醫藥、飲食、禮拜、香花等視覺要素。

因此，《羅漢》B 軸呈現的是猿猴持果實供養的情形，雖然與猿猴產生互動者是僧人的角色，但畫中僧人作為羅漢侍者的身分，於是羅漢成為了最終的接受供養者。筆者以為《羅漢》B 軸無疑顯現了「恭敬供養施」之主題。而羅漢畫中以動物作為供養者的，並非少見，除了上述第三尊者之外，尚有金大受《十六羅

漢圖》的第十四尊者伐那婆斯(附件四)，於前景部分描繪兩隻山羊，一隻口啞白色花朵獻予羅漢。雖然在羅漢信仰中，並無提及動物供養一事，但筆者認為以動物入題的意義，除了表現羅漢的神通力外，例如：同為金大受所畫的第十五、十六尊者，表現羅漢與龍、鳳等非自然界生物的情形。另一方面，亦表示無論是動物、生靈或是世間人皆應有親近佛事之心。

(三) 法施

羅漢畫中「法施」圖像的來源，筆者以為可從經文中對於「法施」的解釋來觀之，《大智度論》卷三十三到彼岸義第五十：

法施者，如佛以大慈故，初轉法輪，法施者，如佛以大慈故，初轉法輪法施者，如佛以大慈故，初轉法輪，亦名法施。復有遍吉菩薩，觀世音、得大勢、文殊師利、彌勒菩薩等，以二種神通力：果報神通，修得神通，住是中，以福德、方便力，光明、神足等，種種因緣開度眾生，亦名法施。諸辟支佛飛騰虛空而說一偈，引導眾生，令殖善根，亦名法施。又佛弟子未得聖道者，坐禪、誦經，不壞諸法相，教化弟子，皆名法施。如是等種種，名為法施相。²⁷⁶

從上述文章得知，「初轉法輪」、「神通力開度眾生」、「坐禪誦經」以及「教化弟子」皆是「法施」的行為之一。其中「初轉法輪」在佛教事蹟中已做為世尊於鹿野苑初次說法之專有名辭。而「神通力開度眾生」，讓人聯想到賓頭盧羅漢為化跋提長者姐顯現神力、飛騰虛空的事蹟，或是《法住記》所說以神通力令施者得勝果報的內容。「坐禪誦經」以及「教化弟子」等項，一如文中記載，即使是未得聖果的道者，亦可坐禪誦經，不

²⁷⁶ 《大正藏》，第二十五冊，頁305。

壞諸法，傳誦教義於弟子皆可稱之為「法施」。

總而言之，神通力的展現、坐禪、誦經或是教化他人傳誦教義，皆是「法施」的範疇。但在視覺的呈現上，可作為「法施」圖像者並不明確。也就是說，在圖像中應透過甚麼「事物」可以立即明白其正顯現「法施」的情境。筆者以為透過佛教法器的顯現，應是一個可以作為判斷「法施」行為的表現。根據《佛光大辭典》對於「法器」的說明，其指出：「凡能修行佛道者，稱為法器。」意思便是只要能帶領修行者學習佛法者，皆可以是法器。因此凡寺院內有關莊嚴佛壇，用於祈禱、修法、供養、法會等各類佛事，或佛子所攜行之念珠、錫杖等修道之資具，統稱為法器。如以僧侶日常隨身所持之物而言，便是指經書、念珠、錫杖、如意、塵尾、拂子等物。²⁷⁷

從實際的圖像來說，金大受《十六羅漢圖》第二尊者迦諾迦伐蹉，畫中表現出一位身穿華麗服飾的婦人，手捧裝有珍寶的盤子獻與羅漢，而羅漢手持如意，²⁷⁸並將如意豎立高舉，狀似為婦人說法的情境。又如一組傳為唐盧楞伽所畫的《十六羅漢圖》，已知盧楞伽學習吳道子做快捷、雄勁之畫風，此風格與畫上纖細、綿密的線條並不相同，應當是後人描摹或再造的作品。不過，由於畫上有一方與《羅漢》三軸相同的「內府圖書」印以及「皇姊圖書」印，因而被認為此畫的年代應可推至南宋寧宗時期。畫中第十一尊者，一貌似西域之人的外表，頭圍紅色的頭巾，穿著深色的袈裟，坐在華椅之上開啓經卷閱讀之。身旁共有四人，二侍者分別站立於羅漢的左前方與後方，手持長杖或捧著經盒。二位僧人站立於另一側，雙手合掌面相羅漢。畫家藉由侍者回頭望向羅漢的姿態，襯托出羅漢開經閱讀的情形，似乎是正

²⁷⁷ 見慈怡編，法器條，前引書，頁3424。

²⁷⁸ 指說法及法會之際，講師所持之器具。此物原為印度古時之爪杖，梵語為 *anuruddha*（阿那律），係由骨、角、竹、木等所製，柄長三尺，形狀如雲，或如手形，乃搔背止癢所用，以其能補手不能到之處，而搔抓如意，故稱為如意，又稱癢和子。然在我國及日本，又成為一般之持物，表示吉祥之意。在佛教中，法師於說法及法會時，亦持用之，猶如官吏之笏，用以備忘。同上註，如意條，頁2369。

進行傳誦教義或是為人解疑的行爲。以上畫面皆可說是「法施」的具體表現。



圖 50 金大受《十六羅漢圖》

第二尊者迦諾迦伐蹉



圖 51 傳唐盧楞伽的《十六羅漢圖》

筆者發現，歷來的羅漢圖像中皆是表現羅漢持經誦讀或是持經為人宣說的情境，尚未出現如《羅漢》C 軸由世人向羅漢請求「法施」的現象。從 C 軸仕人委身上前並開啓手中經書，仰望羅漢的姿態，可知其是作仕人向羅漢請益的行爲。這與其他羅漢畫作品，傳達「羅漢具有爲他人說法」的表現方式不同。以金大受第二尊者以及傳唐盧楞伽畫第十一尊者兩幅羅漢畫來說，皆是表現羅漢主動向他人說法的情境。但在《羅漢》三軸的圖畫內容中，可以發現劉松年一致採用主動的姿態，向羅漢給予珍寶、飲食供養或是請求其爲解疑的畫面，顯現此組畫作是期望藉由人民主動表現對羅漢的供養之心，來獲得羅漢回應的果報。這圖像表現出，此三幅羅漢畫製作的目的必定與祈求羅漢有關。

對於羅漢畫結合「三施」的發展問題，筆者須強調的是，無論是「財物施」、「恭敬供養施」或是「法施」皆非因羅漢畫的

創作而起。但為何《羅漢》三軸採用「三施」此傳統的佛教題材作為繪畫主題的表現？筆者總結上述的研究心得，提出下列三點說明：

- (1) 羅漢信仰起因於大乘佛教對於布施觀念的推行，因此在有關羅漢信仰的經典中亦可見布施的提倡。而布施的方法，在前節的資料整理中，以詳述「三施」，即「財物施」、「恭敬供養施」、「法施」之範圍涵蓋了諸多經文中所提出的各種布施方式，因此「三施」在這層意義上，成為布施方法的總稱。
- (2) 在羅漢畫成為單獨的創作題材之前，以「財物施」、「恭敬供養施」、「法施」為題的圖像，早已出現在佛教繪畫的作品之中，並且隨其經文解釋轉化成圖像。因此，「財物施」以珍寶供養的圖像，「恭敬供養施」以香花、飲食、衣藥等圖像，而「法施」所表現坐禪誦經或是教化弟子的畫面，皆是由來已久的表現方式。
- (3) 於是乎，當羅漢畫採以單一圖像繪製時，如欲給予作品畫面有一完整性的主題，羅漢信仰中所傳達出的布施觀念，便理當結合「三施」之行爲，並且引用其圖像表現方式作為圖像主題。

如此，《羅漢》三軸在不是以十六羅漢畫或多人羅漢畫為創作的前提時，為使作品有一完整性，「三施」勢必成為沒有特定身分的羅漢畫，作品主題的不二選擇。也就是因為「三施」分別呈現三種情境，因此只需製作三幅一組的作品。回顧前述《羅漢》三軸的結構佈局，其正是以 A 軸石壁與水岸斜向發展的動線，以及 C 軸屏風的擺放方向營造出向中間聚合的情形，相較於 B 軸只採中軸式構圖的方法，便可知此畫所在的位置應是全組畫作的中心，且從作品中羅漢等高的位置以及一制性的地平線，可以推測劉松年繪製《羅漢》三軸之初，便是以三幅一組的態度來製作。此外，畫作又結合「三施」的主題，使筆者以為《羅漢》三軸乃是以三幅一組完成「三施」主題的假設更增加其合理性。

第三節、意涵 《羅漢》三軸時代意義之檢討

雖說佛教教義中明白指出製作經典、佛像皆有功德，歷來無論是王公貴族或是平民百姓無不從之，而其製作圖像亦不外乎是祈求平安，但筆者以為不應以此結果，便不再深入了解《羅漢》三軸的製作動機及其時代意義。一如《白衣觀音圖》此類作品的製作動機，乃是起因於為私人作福或是為往生者追善之用。今已知《羅漢》三軸乃是以單一羅漢形象結合「三施」而做的主題，但其真正被製作的原因仍舊沒有探出。因此，本節將試圖從宋人的羅漢信仰基礎上，針對《羅漢》三軸的成畫背景，包含南宋開禧年間(1205~1207) 劉松年所處之杭州社會、政治、宗教等時代環境進行探討，以此見出《羅漢》三軸之時代意義。

一、開禧年間的南宋政治

開禧元年(1205)為宋寧宗即位後第 11 年，此時的南宋社會因孝宗朝(1163-1189)積極與金人抗禮，改變了「金人易宋之心」的結果。孝宗後期，國家偏安局勢確定，此時的政治主張自治者漸多，又與金世宗簽訂「隆興合議」(1164)表示議和，使南宋雖未能恢復中原，但也獲得了近二十多年的和平。此和平的狀態一直延續至寧宗朝時期。在這樣安定的局勢至寧宗朝時有了改變，主戰者主張應恢復國土，向金發兵。在宋寧宗重用韓侂胄(1151-1207)並封其相當於宰相的「平章軍國重事」後，韓氏為鞏固其朝廷地位，主張北伐中原。²⁷⁹又兵部侍郎葉適以「甘弱而幸安者衰，改弱而就強者盛。」之語表示對韓氏的支持，²⁸⁰因而於開禧二年五月(1206)年由寧宗向金下詔北伐。²⁸¹

²⁷⁹ 黃寬重，〈從和戰到南北人：南宋時代的政治難題〉，《中國歷史上的分與合學術研討會論文集》（臺北：聯合報系文化基金會，1995），頁 169-189。

²⁸⁰ 脫脫，〈列傳·儒林四〉，《宋史》卷三十八，前引書，頁 12892。

²⁸¹ 脫脫，〈本紀·寧宗一〉，《宋史》卷三十八，前引書，頁 740~741。開禧二年五月...癸巳以伐金告于天地宗廟社稷。

起初北伐之事獲得北方義軍的支持，戰事告捷。但隨後因韓氏進軍過於輕率，而北方義軍因人數有限的情形下，對金人無法產生太大的影響。²⁸²另一方面，金人又策動宋四川宣撫副使吳曦叛宋，²⁸³其用意乃是藉以分化南宋軍隊實力。此後，戰事節節敗退，開禧三年十一月北伐失敗，寧宗下詔：「韓侂胄輕啓兵端，罷平章軍國事」。禮部侍郎史彌遠等以密旨，命夏震誅韓侂胄於玉津園，並詔於天下，以向金求和。嘉定元年春正月，寧宗朝下詔求言。金以交出韓侂胄之首級爲締和條件，並繳納歲幣，才弭平戰事。嘉定元年九月(1208)金使節完顏侃、喬宇入宋，與宋重新簽訂合約，是爲「嘉定和議」，並詔以和議成諭天下，「開禧北伐」事件正式終止。

縱觀《宋史》開禧二年至三年的紀錄，全是紀錄此戰役的發展過程，可見「開禧北伐」對於寧宗朝的影響。表面上看來，這是南宋與金的一次戰役，不過在寧宗朝廷內部不僅造成了政壇掌權者的更替，事實上也形成了寧宗朝之後對於恢復國土的消極態度，此後對金朝則是採取以屈辱換取苟安的生活。「開禧北伐」不但使之前偏安的局勢宣告結束，也顯露出以後的南宋政治已無力再起。宋程秘（1164～1242）《洛水集》中的詩句便說明了此時宋人之心聲：

丙寅始出師，一出而塗地不可收拾，百年教養之兵一日而潰，百年葺治之器一日而散，百年公私之藏一日而空，百年中原之人一日而失。²⁸⁴

²⁸² 黃寬重，前引文，頁18。

²⁸³ 脫脫，〈本紀·寧宗二〉，《宋史》卷三十八，前引書，頁742。二年十二月癸酉，吳曦始自稱蜀王。

²⁸⁴ (宋)程秘，《洛水集》(上海：上海古籍出版社，1987)，頁27。

二、《羅漢》三軸的製作動機—為國家祈福而做的羅漢畫

依據《羅漢》三軸之畫上簽署，此畫乃成於開禧丁卯三年(1207)，顯然《羅漢》三軸的製作時間正值「開禧北伐」事件之中。且從精確的時間來看，韓氏於開禧二年(1206)正式出兵北伐，因戰事失敗，於開禧三年(1207)年十一月被主和者誅殺，後獻於金朝，同年製作《羅漢》三軸，至嘉定元年(1208)九月簽訂和議，南宋方得以恢復平靜。²⁸⁵根據以上，筆者以為從《羅漢》三軸的繪製時間點來看，此畫的產生應該與開禧年間國朝之事，甚至是「開禧北伐」事件有密切之關係。此項假設乃是根據筆者在研究過程中發現，兩宋時期的羅漢信仰曾出現與國家利益有關的紀錄，並且有為此製作羅漢圖像以祈求國家之太平。

羅漢與國家利益有關之事跡，最早是出現在宋太祖趙匡胤開國即位的第一年(960)。宋太祖出兵征討揚州李重進，因反抗甚拒，於是打算破成之日將全數誅之，這時候忽然出現一自稱龍興寺的僧人，為此事懇請恩怨。隔天，太祖向他人詢問此僧人，忽見殿上一羅漢像手持章奏，於是驚覺乃是羅漢化身，便建寺供奉之。²⁸⁶

其次是，書寫於敦煌遺書中十則有關唐宋兩代的「請賓頭盧疏文」。根據調查，疏文的撰寫年代約從唐光啓三年(887)至宋淳化三年(992)，推測此疏文的通行年代至少有 50 年以上。這些疏文的製作者有敦煌地區歸義軍的將領、部下，亦有敦煌地區大族陰氏所作。其用途包括：為往生的家人祈福、或於佛誕節時一同祈請賓頭盧降駕接受供養，²⁸⁷或是祈求賓頭盧羅漢顯現慈悲、護

²⁸⁵ 李心傳，〈開禧去凶和戎日記〉，《建炎以來朝野雜記 下》(北京：中華書局，2000 年)，頁 619-622。

²⁸⁶ 《佛祖統紀》卷四十三：「(建隆元年)十月親征揚州李重進。十二月城陷。上以其固拒欲盡抗之。俄有異僧詣行宮門。自稱龍興寺清範。表乞恩宥。上許之。翌日駕幸尋問。見殿上一羅漢手擎草表。上大瘳。敕建別殿安其像。參見《大正藏》，第四十九冊，頁 394。

²⁸⁷ 鄭阿財，〈敦煌寺院文書與唐代佛教文化之探蹟—以四月八日佛誕節為例〉，《唐代文化 文學研究及教學國際研討會》，2007 年，頁 8。

國佑民等。S4624V《陰族兄弟疏》內容中便有提出有關護國的請求，其內容如下：

謹請西南方雞捉(足)山鑽(賓)頭(爐)盧波羅墮尚(上)座和尚 右今月二十三日，陰族兄弟，就佛堂子內設供，於依時講(降)假(駕)，誓受佛敕，不舍(捨)倉(蒼)生，興運慈悲，護○國○ 乾德六年戊辰歲十月日，記○○官陰○德、陰○少施(疏)。

同年，身為宋歸義軍節度使的曹元宗亦有作《曹元宗就諸寺敬設大會》之疏文：

謹請西南方雞足山賓頭盧頗羅墮上座 和尚 右今月八日，南瞻部洲薩訶世界大宋國沙洲就諸 寺敬設大會，伏願大聖誓授 佛敕，不捨(倉)蒼生，興運 慈悲，依時降駕。謹疏。 乾德六年四月日，弟子歸義軍節度使檢校太師兼中書令燉煌王曹宗元疏。

陰氏據《敦煌名族志》記載，陰氏可能是漢代因為在西北地區從軍征戰而居留敦煌的，後因協助武則天興建佛像，成為敦煌地區的望族，²⁸⁸此疏文的撰寫人應是其後代。雖陰氏為當地的大家之一，但宋時期的敦煌，事實上為另一曹氏家族所掌握。整個宋時代的敦煌仍然是以佛教為其主要的信仰，且因為設置歸義軍節度使，因此與中原地區保有聯繫。透過疏文內容，可知撰寫的時間皆為宋太祖乾德六年(968)，²⁸⁹從疏文內容的形式化來看，宋時對於羅漢信仰已有了具體的認知。從前述探討羅漢信仰的應用範圍來看，宋代人民祭祀羅漢的理由相當多樣，今此一文獻更證明了羅漢信仰中當不乏祈求國家興盛的動機。

²⁸⁸ 張永安，〈敦煌陰氏地位研究〉，《敦煌研究》第2期(2007年)。

²⁸⁹ 脫脫，〈本紀·太祖二〉，《宋史》卷二，前引書，頁28。十一月癸卯，日南至，有事南郊，改元開寶。大赦，十惡、殺人、官吏受贓者不原。宰相普等奉玉冊寶，上尊號曰應天廣運大聖神武明道至德仁孝皇帝。

最後，則是一組寫於《五百羅漢圖》的銘文，其文字內容透露出對於國土平安的期望。此《五百羅漢圖》今分別流傳在日本、韓國以及美國等地，已知傳世者合計有十幅。日本方面由出光美術館、大和文華館以及東京國立博物館等，各藏有一幅(圖版十三)。²⁹⁰此三幅作品皆有題記，從文字的判讀已知，此組《五百羅漢圖》應是繪製於 1235 年至 1236 年之間，且由高麗國下級武官金義仁發願製作，但只可惜繪製的地點以及畫家名並無記載。不過就信仰層面來看，畫上題記倒是相當清楚的表明其製作動機。由於高麗國約自 1219 年開始受到蒙古軍的侵入，因此銘文表達出了期盼以羅漢的神力來對抗蒙古軍以及祈求高麗國國土太平。題記內容分別如下：²⁹¹

出光美術館本

○○百七十九圓上周尊者

伏惟 隣兵速滅 中外咸○ 令受齋北○ 已身延壽○ 室內
得椿齡 之願 都兵馬錄事 李蚩膽 乙未十月日 棟梁隊正
金義仁

大和文華館本

○二百三十四上音手尊者

國土太平 聖壽天長 令壽萬年 之願 洪茂下隊 李○乙未七
月 棟梁隊 金義仁

東京國立博物館本

○○三天聖尊者

國土太平 聖壽天長 令壽萬年 之願 有輝○○正羅○○ 乙未
○○棟梁隊 金義仁

²⁹⁰ 井手誠之輔發表《いにしへの旅「絹本墨画淡彩五百羅漢図」安寧を願い制作 戦火くぐった聖人》一文表示，今九州博物館亦藏有此組羅漢圖之部份畫作，且統計傳世數量總和為 13 幅，但文中並沒說明九州博物館的館藏數量。2004 年 11 月。

²⁹¹ 奈良國立博物館，《東アジアの仏たち》，(奈良市：奈良國立博物館，1996 年)，頁 280。

據《高麗史》記載，太祖六年(923)嘗遣使中國，並自後梁請來五百羅漢畫像，後安置於海州(今北朝鮮)嵩山寺。其文如下：

夏六月癸未，福府卿尹質使梁還，獻五百羅漢畫像，命置于海州嵩山寺。²⁹²

除此之外，宋徽宗朝亦有與高麗國往來，並贈與羅漢塑像之事蹟。《高麗史》記：

丁卯重修安和寺成，設齋五日，以落之。庚午，親幸觀之，幄帟連亘，士女全集。…使節如宋，求妙筆書扁額，帝聞之，御筆書佛殿扁曰「能仁之殿」，命太師蔡京書門額曰「靖國安和之寺」以賜之，且賜十六羅漢塑像。²⁹³

由此可知，高麗之羅漢信仰與中國有密不可分的關係，甚至從高麗國寺院之落成，亦希望能獲得中國帝王的手書可知，高麗的羅漢信仰當是由中國傳遞過去。而此《五百羅漢圖》畫的成畫時間(1235-1236)約為南宋理宗朝時期(1225-1264)，因此藉畫上題記的記載，或許可以略知約在南宋時期，人民同樣有以祭祀羅漢或是圖畫羅漢像，來弭平戰爭、祈禱國運昌隆的心理。

「開禧北伐」的失利，讓宋寧宗對於戰後國家安定之追求，定有更深的期望，這樣的情形，甚至可以從國號的更改來見出。開禧三年十一月解除韓侂胄平章軍國事的身分，即表示寧宗朝宣告北伐失敗，十二月即下詔次年改國號為嘉定元年。過去亦有以更改國號表示國家整體遠景發展的例子，見《建炎以來朝野雜記》之紀錄：

年號

高宗初即位，改元建炎，以火德中微故也。苗、劉之亂，以為炎字乃兩火，故多盜。明年還自海上，改五年為紹

²⁹² 《高麗史》，家世卷第一，太祖一。

²⁹³ 《高麗史》，世家卷第十四，睿宗三。頁27。

興。久之，既與虜議和，遂不復改。三十二年，孝宗即位，踰年改隆興，其說以為務隆紹興之政，及學士草制，則合建隆、紹興之義，非初意矣。二年，王瞻叔為參知政事，言趙諗謀逆，嘗欲以隆興紀元，令太常丞曾逮檢事實以進，上愕然。明年正月，郊，改元乾道，乾道盡九年。時以為乾元用九之數已極，乃改元純熙。尋又異純為淳，言欲致淳化、雍熙之美也。十六年，光宗即位，將紹淳熙之政，遂以紹熙紀元，猶隆興意爾。而學士草制，則又合紹興、淳熙為義，亦非初意也。五年，上繼統，趙子直為相，銳意慶曆、元祐故事，乃改慶元。慶元盡六年，而上皇及太后繼崩，中宮去世，二皇子不育，朝廷嫌之，因改名年為嘉泰云。²⁹⁴

上述所言，南宋各朝皇帝自高宗起，皆有因各種事因而更改國號以求順利者，例如：建炎元年，以苗傅、劉正彥等人密謀發動兵變而稱呼的「苗、劉之亂」，高宗便以為「炎」字乃兩火，表示多事端，所以改為紹興。此外，孝宗初登基時所使用的「隆興」國號，事實上為趙諗謀逆時，嘗欲使用的名稱，因此隔年便立即改元乾道。而寧宗「慶元」六年，遇壽聖皇太后及宋孝宗相繼過世，二皇子不育，因此，朝廷以為不妥，遂隔年改「嘉泰」，以求國事順利。當然，國號的命名亦有以期望如前代之興盛，因此取部份字義而用，例如：孝宗「淳熙」乃是欲期望達到北宋太宗「淳化」、「雍熙」之盛況。

雖然，筆者所掌握的資訊中，未見說明改寧宗朝改元「嘉定」之原因，但是從上述南宋皇帝對於國號之態度，便可知寧宗在開禧北伐之後，必定冀望獲得一個國家安定的新未來。於是乎，在這樣的宮廷政治或是國家期望的背景之下，筆者以為不管是朝廷或是劉松年個人，以祈求國家安定的心理來繪製《羅漢》

²⁹⁴ 李心傳，〈年號〉，前引書，頁92。

三軸，是相當合理的解釋。

「羅漢」至宋時早已是全國上下皆已熟知的佛教人物。由於《法住記》明載，羅漢受世尊囑咐住世護法並且隨諸施主作真福田，因此宋人相信只要供養羅漢當可得羅漢之大果報。除了羅漢有較菩薩、佛等更具親民的形象，劉松年選擇以「羅漢」為祈求國家平安的對象，筆者以為這或許是羅漢信仰於中國的發展，向來與「現世利益」結合在一起有關。唐道宣所撰《道宣律師感通錄》便記有：

今終南山太白太華五岳名山，皆有聖人，為住佛法，處處有之，人有供設，必須預請，七日已前，在靜室內，安置壇座，燒香列疏，閉戶祈求，無不感應。²⁹⁵

此外，筆者於第二章所探討的，宋人嘗以羅漢畫進行祈雨、法會等儀式，無不是期望以供養羅漢的方式，免除災難、獲得福報。

而正經歷開禧北伐失利的寧宗朝，其以「羅漢」為對象祈求國家安定已是可以想見的行爲。那麼劉松年以「三施」作為《羅漢》三軸的主題，正如上述所言，「三施」包含在羅漢信仰之中，乃是為了更清楚的說明如何達到佛教布施以及對羅漢的供養方式。例如：周季常與林廷珪所畫的《五百羅漢圖》，因為是用於水陸法會的場合，因此在作品中出現「施飯餓鬼」等圖像，乃是代表前來接受布施的六道眾或是餓鬼幽靈。而《羅漢》三軸採用人民向羅漢呈現「財物施」、「恭敬供養施」以及「請求法施」的行爲，無疑是期望藉由泛指一切布施行爲的「三施」，來突顯對羅漢進行慎重的供養行爲，並祈求羅漢給予國家安定之目的。

²⁹⁵ 《大正藏》，第五十二冊，頁437。

第六章 結論

本論文研究之初衷，乃起因於對南宋畫家劉松年所畫《羅漢》三軸畫史意義之關心，全文分以三大階段討論：(一)羅漢信仰與羅漢畫之發展，(二)《羅漢》三軸的作品風格與作者考訂，(三)《羅漢》三軸於南宋社會的時代性意義。

首先第一階段中，透過佛教經論進行羅漢名詞釋義、信仰起源之探究，以及傳世羅漢畫內容與派別的分析歸納，對《羅漢》三軸之社會背景，即唐宋時期羅漢信仰的發展情形已有多所釐清。本論文探究宋代社會之於羅漢信仰的態度，初步結果獲至以下三點看法：

一、「羅漢」一詞乃源自印度，指為藉由聲聞佛法而証得解脫、智慧圓滿的僧人。因《佛說彌勒下生經》於東晉之後廣泛流傳的原因，中國人民始得知羅漢具有為世間人住世護法之精神。而主要奠定羅漢信仰於中國社會的因素，乃是唐玄奘所譯《法住記》之內容，文中明白指出「十六大阿羅漢及其眷屬，為世尊正法常住世間，若是人發心供養，便以種種形現之，可令諸施者得勝果報」。據此，確立了羅漢於中國社會的形象。

二、宋代社會對於羅漢信仰的態度，有較前期呈現出對於「現世利益」的追求，從諸多文獻或感應錄中，皆可見羅漢顯化為世人消災，除厄的情形。以及舉辦水陸法會回饋天地，以祈求國運太平或為亡者追善的紀錄，甚至出現於祈雨、修福的事件中。顯示羅漢信仰於宋代社會已經深入帝王、平民之家並成為全國宗教信仰的主流之一。

三、除文字記錄可見出羅漢信仰於中國盛行的情形，歷代的畫史紀錄或是傳世的羅漢畫作品，亦是另一種獲知羅漢信仰流行的方式。據本文的調查結果，由於唐宋之間羅漢信仰的普及，羅漢的造像活動因應而生，羅漢的創作題材在流通市場或是仕人的交流活動中，其地位皆有顯著的提升。羅漢畫於五代之後分別發

展出「張玄樣世態相羅漢畫」與「貫休樣野逸羅漢畫」兩種作品型態，正巧呼應羅漢信仰於唐代之後廣大流行的結果。

張玄樣羅漢畫其精細的特徵，由後來的宮廷畫家或是職業畫家所繼承。而貫休樣羅漢畫則是在後代發展中逐漸與禪宗水墨羅漢畫相結合。且依據傳世的作品證明，宋代羅漢畫的作品風格，確實可見延續此兩大羅漢畫系統的影響。

第二階段所探討的是，《羅漢》三軸的作品風格與南宋宮廷畫家劉松年之關係。據前文分析結果，此畫出自劉松年之筆的可能性極高。就畫史文獻而論，劉松年活動時間約為南宋淳熙至開禧年間，年少時隨即進入畫院，並於光宗紹熙年間晉升為畫院待詔。在尚未進入畫院以前或是於畫院初期，嘗師於宮廷畫家張訓禮學習山水人物，又張氏乃師於南宋山水大家李唐，因此，本文推斷，劉松年之繪畫風格當可追溯於李唐山水一脈。除此之外，由於畫史文獻明確紀錄劉松年效法北宋大家李公麟學習白描人物畫技法，並且頗得要領，如欲推測劉氏在人物畫風格的表現，本文認為李氏白描人物畫中帶有古樸的形象，應是劉松年人物畫風格之祖型。

《羅漢》三軸風格分析方面，此畫無論作品構圖、人物線描筆法，皆表現出源自李唐以及李公麟二人之影響。作品中雖採用對角線構圖法以增加畫面空間感，但整體而言，北宋繪畫中經常使用的中軸式構圖法，仍舊是《羅漢》三軸的主要結構，可見製作此畫的畫家應有南宋初期畫院之背景，可惜在岩石皴法的表現上，已出現李唐山水形式化之樣貌，顯示此畫的製作時間應晚於李唐之後，但早於馬遠、夏圭所興起的邊角構圖之前。設色技巧方面，則是以近似於帝后服飾上的吉祥圖樣，顯示著此畫與宮廷中表現祥瑞，祈福意味的關連性。總和文獻與圖像的分析結果，劉松年之作品風格合乎於《羅漢》三軸所表現出來的時代性特色，且《羅漢》三軸作品特徵，亦符合於曾接受北宋李唐式山水

以及李公麟白描畫風影響的南宋初、中期畫家。顯然的，無論是從劉松年之活動背景或是師承經歷來看，以劉松年做爲此畫創作者的可能性，是較其他同期畫家來得高。

至於第三階段，《羅漢》三軸於南宋社會的時代性意義之探討。如前文所說，確立《羅漢》三軸的宗教意涵與製作動機乃是本次研究的主要目的之一。研究發現，在作品顯現的宗教意涵上，劉松年採用佛教教義「三施」作爲此羅漢畫的主題，透過「財施」、「供養恭敬施」、「法施」中侍者主動請益、供養的行爲，傳達出願與象徵一切佈施的精神供養羅漢，可見其積極尋求宗教祈福的態度。

而劉松年製作一組期望羅漢給予祈福的繪畫作品，其用意究竟爲何？祈福的對象又是爲何？經研究結果，本文提出：此畫的產生應與南宋寧宗朝時期「開禧北伐」的失利有關。羅漢畫用於戰事背景，祈求消災解厄、戰事順利、國運太平的情形，在敦煌地區所發現的宋代賓頭盧羅漢疏文，以及高麗國武官金義仁等所製作的《五百羅漢圖》畫上銘文之紀錄，便是一個很好的佐證。在肯定此畫爲劉松年所繪的基礎上，各幅畫中所發現的「開禧丁卯劉松年畫」的題簽，理當成爲本組作品製作年代的參考依據。就宋史紀錄，宋寧宗開禧年間韓侂胄主張北伐討金，但因種種因素以致戰事不順，北伐時間自開禧二年五月至三年十一月即告失敗，在社會正值一片因戰爭失利而呈現低迷狀態的同時，《羅漢》三軸在開禧三年被製作出來的用意，極大的可能性是，宮廷爲戰後的國家祈求國運平安而做。此外，從隔年即改國號「嘉定」的動機來看，便可了解寧宗朝對於恢復國家安定的追求。

最後，縱觀《羅漢》三軸在羅漢畫藝術史上的定位問題，自唐代之始，羅漢畫獨立成爲單一的創作題材，至五代張玄與貫休各自表現出獨具個人的羅漢畫風格之後，羅漢畫的創作類型便不出「世態相羅漢畫」或是「野逸體羅漢畫」兩大系統的範圍。

《羅漢》三軸即是自張玄樣「世態相羅漢畫」系統中發展出來，基礎上保留了人間相貌的特質、工筆設色，並從北宋山水畫以及南宋初期的羅漢畫中，學習了將羅漢與山水畫技法相互結合的方式。除此之外，人物與背景皆簡化的極為單純，僅保留一羅漢與一侍者的構圖方式，整體表現已不同於五代張玄畫中繁瑣的生活場景。

另一方面則是《羅漢》三軸的「主題」意識。羅漢畫中反應宗教思想，早於寧波畫家金大受所繪的《十六羅漢圖》(製作於1195以前)已有部分作品即採用之。但這裡要強調的是，劉松年突顯「主題」的方法，即是透過一致的構圖佈局，強化「三幅一組」的視覺效果，完成「三施」的表現。在以往羅漢畫僅有十六、十八或是五百羅漢畫的區別中，這種為顯示特定宗教主題而精心設計的作品，確實是別具特色的表現。因此，本研究大膽提出此《羅漢》三軸在作品主題方面，應當有別於當時常見的十六羅漢畫作品，於是重新透過羅漢名詞釋義，以及羅漢於中國社會觀感之檢討，配合畫作中的圖像意義，尋找《羅漢》三軸的宗教意涵，期盼為《羅漢》三軸的畫史意義提供另一個觀察角度。但是對於畫中羅漢身分的考察，是否有驗證的可能，由於筆者所學之不足，尚未深入檢討關於單一羅漢信仰史的紀錄，以致留下此次研究中的遺憾。再者，以「三施」主題進行圖像創作的《羅漢》三軸，是否僅只是宋代作品中的單一個案，以上皆是值得再次加以思考的問題。除了資料尚待補足的因素外，礙於個人所學之不足致使研究多所不及，期待更多學者不吝指教，並期許自我充實後，將來能有機會再予以深入檢討之。

參考書目

【古籍】

- (唐) 李林甫, 《唐六典》卷四, 北京: 中華書局, 1992 年。
- (宋) 江少虞, 《宋朝事實類苑》, 上海古籍出版社, 1981 年。
- (宋) 米芾, 《畫史》, 臺北市: 臺灣省立博物館, 1973 年。-
- (宋) 岳珂, 《程史》, 唐宋史料筆記叢刊, 北京市: 中華書局, 2006 年重印。
- (宋) 佚名, 《宣和畫譜》, 收入《中國歷代畫史匯編》第一冊, 天津市: 天津古籍出版社, 1997 年。
- (宋) 周密, 《齊東野語》, 唐宋史料筆記叢刊, 北京市: 中華書局, 1983 年。
- (宋) 郭若虛, 《圖畫見聞誌》, 收入《中國歷代畫史匯編》第一冊, 天津市: 天津古籍出版社, 1997 年。
- (宋) 黃休復, 《益州名畫錄》, 收入《中國歷代畫史匯編》第一冊, 天津市: 天津古籍出版社, 1997 年。
- (宋) 葉昭翁, 《四朝見聞錄》, 唐宋史料筆記叢刊, 北京: 中華書局, 1989 年。
- (宋) 鄧椿, 《畫繼》, 收入《中國歷代畫史匯編》第一冊, 天津市: 天津古籍出版社, 1997 年。
- (宋) 贊寧, 《宋高僧傳》, 上海市: 中華書局, 1987 年。
- (宋) 蘇軾, 《蘇軾文集》, 北京市: 中華書局, 1986 年。
- (元) 脫脫等, 《宋史》, 台北市: 鼎文書局, 1980 年。
- (元) 潛說友, 《咸淳臨安志》, 北京: 中華書局, 1990 年。
- (清) 厲鶚, 《南宋院畫錄》, 收入《中國歷代畫史匯編》第五冊, 天津市: 天津古籍出版社, 1997 年。

【佛教典籍、工具書】

釋玄奘，《大阿羅漢難提蜜多羅所說法住記》，《大正新修大藏經》，第四十九冊，東京：大藏經刊行會，2001年。

釋竺法，《佛說彌勒下生經》，《大正新修大藏經》，第十四冊，東京：大藏經刊行會，2001年。

釋志磐，《佛祖統紀》，《大正新修大藏經》，第四十九冊，東京：大藏經刊行會，2001年。

釋道宣，《道宣律師感通錄》，《大正新修大藏經》第五十二冊，東京：大藏經刊行會，2001年。

釋慧簡，《請賓頭盧法》，《大正新修大藏經》，第三十二冊，東京：大藏經刊行會，2001年。

釋道誠，《釋氏要覽》，《大正新修大藏經》，第五十四冊，東京：大藏經刊行會，2001年。

慈怡主編，《佛光大辭典》，高雄市：佛光出版社，1988年。

【圖錄】

奈良國立博物館，《東アジアの仏たち》，奈良：奈良國立博物館，1996年。

國立故宮博物院編輯委員會，《劉松年畫羅漢》，臺北市：國立故宮博物院，1987年。

_____，《羅漢畫》，臺北市：國立故宮博物院，1990年。

敦煌研究院主編，《敦煌石窟全集》，香港：商務印書館，2002年。

鈴木敬編，《中國書畫總合圖錄》，東京：東京大學出版會，1982年。

【中文專書】

石守謙，《宋元明外銷畫之研究—十三至十五世紀由浙江輸往日本之畫作與其在畫史上之意義》，國科會專題研究計畫成果報告書，1995年。

- 寺地遵著，劉靜貞，李今芸譯，《南宋初期政治史研究》，臺北縣：稻禾出版社，1995年。
- 余城，《北宋圖畫院之新探》，台北市：文史哲出版社，1988年。
- 李玉珉，《中國佛教美術史》，台北市：東大，2001年。
- 沈從文，《中國古代服飾研究》，上海：上海書店，2002年。
- 周錫保，《中國古代服飾史》，北京：新華書店，1991年。
- 莊申，《中國畫史研究》，台北市：正中書局，1959年。
- ____，《中國畫史研究續集》，台北市：正中書局，1972年。
- 徐邦達編，《中國繪畫史圖錄》，上海：人民美術出版社，1994年。
- 華梅，《中國服裝史》，天津：人民美術出版社，1991年。
- 野上俊靜等著，釋聖嚴譯，《中國佛教史概說》，台灣商務印書館，2005年二版。
- 陳高華編，《宋遼金畫家史料》，北京文物出版社，1984年。
- 陳清香，《羅漢畫圖像研究》，台北：文津出版社，1995年。
- 順印法師，《初期大乘佛教之起源與開展》，臺北：正聞出版社，1982年。
- 湯用彤，《漢魏兩晉南北朝佛教史》，臺北縣：彌勒出版社，1982年。
- 傅抱石，《中國繪畫理論》，台北：里仁書局，1985年。
- 郭慧珍，《漢族佛教僧伽服飾之研究》，台北：法鼓文化，2001年。
- 黃寬重，《史事、文獻與人物—宋史研究論集》，台北：東大圖書，2003年。
- 萊維·孝閔納著，馮承鈞譯，《法住記及所阿羅漢考》，台北市：老古文化，1982年。
- 蔡秋來，《兩宋畫院之研究》，嘉新水泥文化基金會研究論文，1976年。
- 顧吉辰，《宋代佛教史稿》，中州：古籍出版社，1993年。
- 謝和耐（Gernet, Jacques）著；馬德程譯，《南宋社會生活史》，台北：中國文化學院出版部印行，1982年。

嚴雅美，《潑墨仙人圖研究—兼論宋元禪宗繪畫》，台北市：法鼓文化，2000年。
望月信亨著，釋印海翻譯，《中國淨土教理史》，台北市：正聞出版社，1991年
8月三版。

劉長東，《晉唐彌陀淨土信仰研究》，成都：巴蜀書社，2000年5月。

【外文專書】

小村太市郎，《禪月大師の生涯と藝術》，東京：創元社，1947年。

山崎宏，《隋唐佛教史の研究》，京都市：法藏館，1967年。

井手誠之輔，《日本の美術—日本の宋元仏画》，東京：至文堂，2001年。

田中豊蔵，〈羅漢画様式の変遷〉，收入《中国美術の研究》，東京：二玄社，
1964年，頁279-295。

宮崎法子，〈伝喬然将来十六羅漢図考〉，收入《鈴木敬先生還暦紀年 中国絵
画史論集》，東京：吉川弘文館，1981年，頁151~195。

高崎富士彦，《羅漢圖》，至文堂，1985年。

梅原猛，《羅漢：佛と人との間》，東京都：講談社，1977年。

道端良秀，《羅漢信仰史》，東京：大東出版社，1990年。

鈴木敬，《中國繪畫史(上)》，東京：吉川弘文館，1981年。

嶋田英誠，〈南宋宮廷の絵画〉，收入《世界美術大全集東洋編南宋・金》，
(東京：小學館，2000)，頁101-118。

【學位論文】

沈宗憲，《國家祀典與左道妖異—宋代信仰與政治關係之研究》，國立臺灣師範
大學歷史研究所博士論文，2000年。

許絹惠，《唐代敦煌金剛經變研究—兼論「禪淨融合」思想的發展》，南華大學

美學與藝術管理研究所碩士論文，2006年。

童文娥，《李嵩「嬰戲貨郎圖」的研究》，國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2006年。

楊美莉，《劉松年畫羅漢三軸之研究—兼論宋人之羅漢信仰—》，國立臺灣大學歷史研究所碩士論文，1982年。

楊雅惠，《兩宋文人書畫美學研究》，國立臺灣師範大學國文研究所博士論文，1991年。

【中文期刊、論文】

小川裕充，〈從燕文貴作品中的透視遠近法看中國山水畫透視遠近法之成立〉，《故宮學術季刊》，23卷第1期(2005年)，頁241-266。

王惠民，〈古代印度賓頭盧信仰的產生及其東傳〉，《敦煌學輯刊》，第1期(1995年)，頁72-78。

王耀庭，〈從《芳春雨霽》到《靜聽松風》—試說國立故宮博物院藏馬麟繪畫的宮廷背景〉，《故宮學術季刊》，14卷第1期(1996年)，頁39-86。

令狐彪，〈宋代畫院畫家考略〉，《美術研究》，第4期(1982年)，頁39-61。

石守謙，〈南宋的兩種規鑿畫〉，《藝術學研究年報》，1987年，頁7-39。

江兆申，〈山鷓棘雀、早春與文會〉，《故宮季刊》，11卷4期(1977年)，頁13~21。

_____，〈從畫家的構圖意念來看中國山水畫的舊有進展〉，《故宮季刊》，4卷4期(1970年)，頁1~11。

李玉珉，〈漫談佛畫〉，《故宮文物月刊》，4卷8期(1986年)，頁71~81。

_____，〈住世護法羅漢—羅漢畫特展介紹之一〉，《故宮文物月刊》，8卷7期(1990年)，頁4~19。

_____，〈神通妙變羅漢畫—羅漢畫特展介紹之二〉，《故宮文物月刊》，8卷8期（1990年），頁74~93。

_____，〈明末羅漢畫中的貫休傳統及其影響〉，《故宮學術季刊》，22卷1期（2004年），頁99~143。

周伯勳，〈早期中國佛教的大乘小乘觀〉，《文史哲學報》，第38期（1990年），頁241。

胡木蘭，〈羅漢繪畫法力的表達〉，《國立歷史博物館館刊:歷史文物》，14卷4期（2004年），頁41~50。

海老根聰郎著，林宏作譯，〈水墨人物畫之成立、發展與終結〉，《故宮學術期刊》，19卷4期（2002年），頁41~58。

傅申，〈女藏家皇姐大長公主—元代皇室書畫收藏史略(一)〉，《故宮季刊》，13卷1期（1995年），頁25~51。

陳清香，〈十六羅漢畫法相多變化〉，《典藏古美術》，第126期（2003年），頁78~80。

陳葆真，〈傳世〈洛神賦〉故事畫的表現類型與風格系譜〉，《故宮學術季刊》，23卷1期（2005年），頁175~223。

黃冬富，〈北宋徽宗朝的畫學與畫院〉，《美育》，第25期（1992年），頁1-11。

劉芳如，〈論兩宋人物畫的形質之變(上)(下)〉，《故宮文物月刊》，14卷1、2期（1996年），頁26~41、68~83。

_____，〈蘇漢臣嬰戲圖考之一、二、三〉，《故宮文物月刊》，18卷1、2、3期（2000年），頁4-17、68-82、16-29。

【外文期刊、論文】

中村興二，〈羅漢図と高僧図—説話画としてのの〉，《Museum— ミューゼウム東

京國立博物館美術誌》, 401 期 (1984 年), 頁 17~26。

_____ , 〈十六羅漢圖像学事始〉, 《大和文華》, 102 號 (1999 年), 頁 1~9。

_____ , 〈羅漢圖と高僧圖—説話画としての〉, 《京都市立芸術大學美術学部研究紀要》, 45 號 (2001 年), 頁 63~78。

戸田禎佑, 〈劉松年の周邊〉, 《東洋文化研究所紀要》, 第 86 冊(1981 年), 頁 337~366。

金文京, 〈敦煌出土文書から見た唐宋代の賓頭盧信仰〉, 《京都大學人文科學研究所研究報告—唐代的宗教》(2000 年), 頁 195~219。

宮崎法子, 〈宋代仏画史に於ける清涼寺十六羅漢像の位置〉, 《東方學報》, 58 期 (1986 年)。

海老根聰郎, 〈寧波仏画の故郷〉, 《国華》, 1097 期(1986 年), 頁 279~295。

圖 版



圖版一：南宋 劉松年《羅漢》三軸 1207年



第一尊者



第二尊者



第三尊者



第四尊者



第五尊者



第六尊者



第七尊者



第八尊者



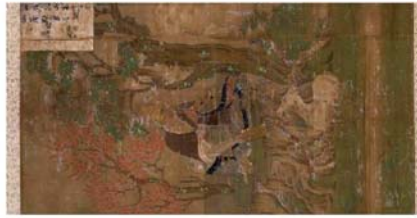
第九尊者



第十尊者



第十一尊者



第十二尊者



第十三尊者



第十四尊者



第十五尊者



第十六尊者

圖版二：日本滋賀縣聖眾來迎寺和樣十六羅漢圖（現藏日本東京國立博物館）



第一尊者



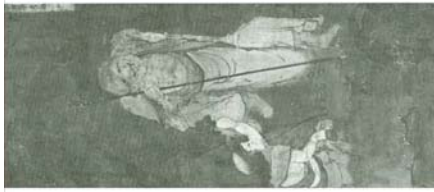
第二尊者



第三尊者



第四尊者



第五尊者



第六尊者



第七尊者



第八尊者



第九尊者



第十尊者



第十一尊者



第十二尊者



第十三尊者



第十四尊者



第十五尊者



迦葉尊者

圖版三：日本京都嵯峨野清涼寺《十六羅漢圖》北宋末



第1尊者：寶蓮華嚴菩薩

第2尊者：迦諾迦跋蹉

第3尊者：迦諾迦跋蹉

第4尊者：蘇利訖

第5尊者：龍興維

第6尊者：跋陀羅

第7尊者：迦理迦

第8尊者：伐國羅那多羅

第9尊者：茂海迦

第10尊者：半託迦

第11尊者：囉咕羅

第12尊者：那伽那

第13尊者：昆博訖

第14尊者：茂那婆斯

第15尊者：阿兵多

第16尊者：注茶若託迦

圖版四：東京國立博物館藏 金大受《十六羅漢圖》1195 以前

圖版五：寧波地區世態相羅漢畫作品

<p>東京藝術大學《十六羅漢圖》 第十五阿氏多</p>	<p>東京藝術大學《十六羅漢圖》 第十五阿氏多</p>	<p>陸信忠《十六羅漢圖》</p>
<p>金大受《十六羅漢圖》第三尊 者迦諾迦跋釁墮闍</p>	<p>金大受《十六羅漢圖》第八尊 者伐闍羅弗多羅</p>	<p>周季常、林廷珪《五百羅 漢圖》</p>

圖版六：日本藤田美術館《羅漢圖》、日本根津美術館《羅漢圖》



日本藤田美術館《羅漢圖》



日本根津美術館《羅漢圖》



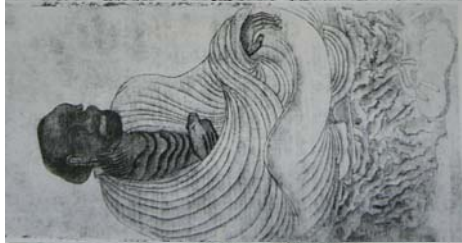
第一尊者



第二尊者



第三尊者



第四尊者



第五尊者



第六尊者



第七尊者



第八尊者



第九尊者



第十尊者



第十一尊者



第十二尊者



第十三尊者



第十四尊者



第十五尊者



第十六尊者

圖版七：日本宮內廳本《十六羅漢圖》



第一尊者



第二尊者



第三尊者



第四尊者



第五尊者



第六尊者



第七尊者



第八尊者



第九尊者



第十尊者



第十一尊者



第十二尊者



第十三尊者



第十四尊者



第十五尊者



第十六尊者

圖版八：日本高台寺本《十六羅漢圖》

圖版九：李唐《萬壑松風圖》 1124 年



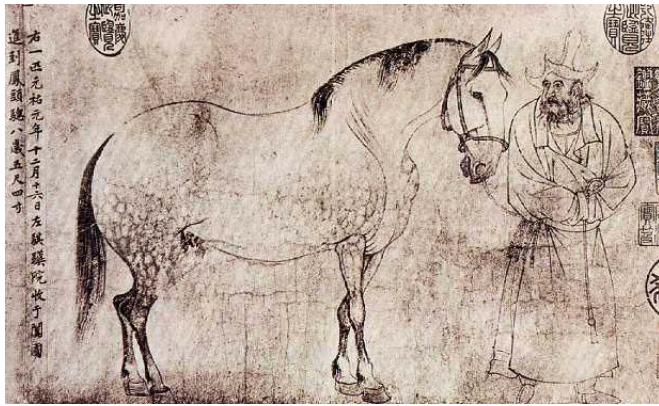


李唐《山水》 之一



李唐《山水》之二

圖版十一：李公麟《五馬圖》



鳳頭驄



錦膊驄



好頭赤



照夜白



春景



夏景



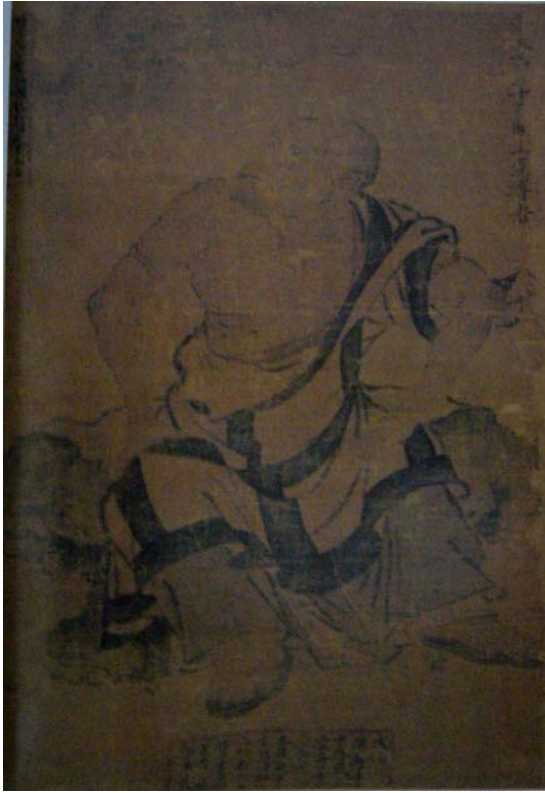
秋景



冬景

圖版十二：傳劉松年《四景山水》

圖版十三：日本出光美術館、日本大和文華館、日本東京國立博物館《五百羅漢圖》



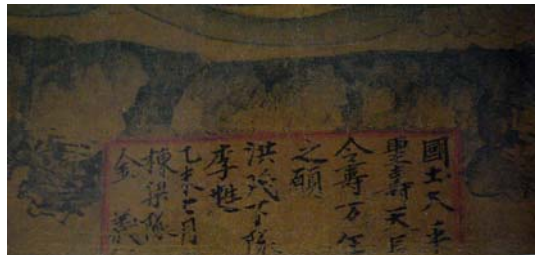
日本出光美術館《五百羅漢圖》之一



日本大和文華館《五百羅漢圖》之一



日本出光美術館《五百羅漢圖》 銘文



日本大和文華館《五百羅漢圖》 銘文



日本東京國立博物館《五百羅漢圖》之一



日本東京國立博物館《五百羅漢圖》銘文

附錄一：唐、五代時期羅漢畫畫家

朝代	姓名	圖畫資料	出處
唐	王維	渡水羅漢圖一、十六羅漢圖四十八	《宣和畫譜》山水門
	吳道元	羅睺像二	《宣和畫譜》道釋門
	盧楞伽	羅漢像四十八、十六尊者像十六、羅漢像十六、小十六羅漢像三、十六大阿羅漢像四十八	《宣和畫譜》道釋門
		盧楞伽小本十六羅漢圖、羅漢十六	《畫繼》
	趙德齊	大聖慈寺竹溪院釋迦十弟子并十六大羅漢，崇福禪院帝釋及羅漢，崇真禪院帝釋梵王，及羅漢堂文殊、普賢，皆德齊筆，見存。	《益州名畫錄》
	高道興	今大慈寺中兩廊下高僧六十餘軀、	《益州名畫錄》
	左全	北廊下行道羅漢六十餘軀。	《益州名畫錄》
	張南本	今聖壽寺中門賓頭盧變相、	《益州名畫錄》
	范瓊	開成年與陳皓、彭堅同時同藝，寓居蜀城。三人善畫人物、佛像、天王、羅漢、鬼神。	《益州名畫錄》
	李昇	十六羅漢像十六	《宣和畫譜》道釋門
	王道求	有《十六羅漢》、《挾鬼鍾馗》、《佛林弟子》等圖傳於世。	《圖畫見聞誌》
	左禮	有《二十四化圖》、《十六羅漢》、《三官》、《十真人》等像傳于世。	《宣和畫譜》道釋門
	杜翫龜	專師常皐寫真雜畫，而妙於佛像羅漢。	《益州名畫錄》
		杜翫龜，其先本秦人，避地居蜀，博學強識。工畫羅漢，兼長寫貌。	《圖畫見聞誌》
	張元	大阿羅漢三十二、羅漢像五十五	《宣和畫譜》道釋門
		今大聖慈寺灌頂院羅漢一堂十六軀，見存	《益州名畫錄》
		畫羅漢名播天下，稱金水張家羅漢也。	《圖畫見聞誌》
	張景思	金水石城山張玄之裔也。思之一族，世傳圖畫佛像羅漢。	《益州名畫錄》
	楊元真	攻畫佛像羅漢，兼善粧鑿。	《益州名畫錄》
	衛賢	羅漢圖一、渡水羅漢像一	《宣和畫譜》宮室門
	趙德玄	今福慶禪院隱形羅漢變相兩堵，德玄筆，見存。	《益州名畫錄》
	杜弘義	攻畫佛像羅漢。蜀人相傳杜老朱羅漢為妙。	《益州名畫錄》
	丘文曉	渡水羅漢像一	《宣和畫譜》人物門
	丘文播	今新都乾明禪院六祖、漢州崇教禪院羅漢見存。	《宣和畫譜》人物門
	杜敬安	蜀城寺院，敬安父子圖畫佛像羅漢甚眾。	《益州名畫錄》
	僧貫休	羅漢像二十六	《宣和畫譜》道釋門
		畫羅漢十六幀，龐眉大目者，朵頤隆鼻者，倚松石者，坐	《益州名畫錄》

	山水者，胡貌梵相，曲盡其態。	
	嘗觀所畫水墨羅漢，云是休公入定觀羅漢真容後寫之，故悉是梵相，形骨古怪。	《圖畫見聞誌》
孫知微	羅漢像一	《宣和畫譜》道釋門
王齊翰	羅睺像一、十六羅漢像十六、十六羅漢像十、色山羅漢圖二、羅漢像二、玩蓮羅漢像二、巖居羅漢像一、賓頭盧像一、玩泉羅漢像一、林泉十六羅漢圖四	《宣和畫譜》道釋門
武洞清	羅睺像一	《宣和畫譜》道釋門
石恪	羅漢像一	《宣和畫譜》人物門
董元	巖中羅漢像一	《宣和畫譜》山水門

附件二：蘇軾自海南歸過清遠峽寶林寺敬贊禪月十八大阿羅漢

第一賓度羅跋囉墮尊者

白氈在膝，貝多在巾。目視超然，忘經與人。面顛百皺，不受刀禰。無心掃除，留此殘雪。

第二迦諾迦代蹉尊者

耆年何老，粲然復少。我知其心，佛不妄笑。瞋喜雖幻，笑則非瞋。施此無憂，與無量人。

第三迦諾迦跋梨隨闍尊者

揚眉注目，拊膝橫拂。問此大士，爲言爲默。默如雷霆，言如牆壁。非言非默，百祖是式。

第四蘇頻陀尊者

聃耳屬肩，綺眉覆顴。佛在世時，見此耆年。開口誦經，四十餘齒。時聞雷雹，出一彈指。

第五諾矩羅尊者

善心爲男，其室法喜。背癢孰爬？有木童子。高下適當，輕重得宜。使真童子，能如茲乎？

第六跋陀羅尊者

美狠惡婉，自昔所聞。不圓其輔，有圓者存。現六極相，代眾生報。使諸佛子，具佛相好。

第七迦理迦尊者

佛子三毛，髮眉與須。既去其二，一則有餘。因以示眾，物無兩遂。既得無生，則無生死。

第八代闍羅弗多尊者

兩眼方用，兩手自寂。用者注經，寂者寄膝。二法相忘，亦不相捐。是四句偈，在我指端。

第九戒博迦尊者

一劫七日，剎那三世。何念之勤，屈指默計。屈者已往，伸者未然。孰能住此？屈伸之間。

第十半託迦尊者

垂頭沒肩，俛目注視。不知有經，而況字義。佛子云何，飽食晝眠。勤苦功用，諸佛亦然。

第十一羅怛羅尊者

面門月滿，瞳子電爛。示和猛容，作威喜觀。龍象之姿，魚鳥所驚。以是幻身，爲護法城。

第十二那伽犀那尊者

以惡轆物，如火自爇。以信入佛，如水自濕。垂眉捧手，爲誰虔恭。大師無德，水火無功。

第十三因揭陀尊者

捧經持珠，杖則倚肩。植杖而起，經珠乃閑。不行不立，不坐不臥。問師此時，經杖何在？

第十四伐那婆斯尊者

六塵既空，出入息滅。松摧石隕，路迷草合。逐獸于原，得前忘弓。偶然汲水，忽然相逢。

第十五阿氏多尊者

勞我者暫，休我者黔。如晏如岳，鮮不僻淫。是哀貽它，澹臺滅明。各妍于心，得法眼正。

第十六注茶半託迦尊者

以口說法，法不可說。以手示人，手去法滅。生滅之中，自然真常。是故我法，不離色聲。

第十七慶友尊者

以口誦經，以手歎法。是二道場，各自起滅。孰知毛竅？八萬四千。皆作佛事，說法熾然。

第十八賓頭盧尊者

右手持杖，左手拊右。爲手持杖，爲杖持手。宴坐石上，安以杖爲。無用之用，世人莫知。