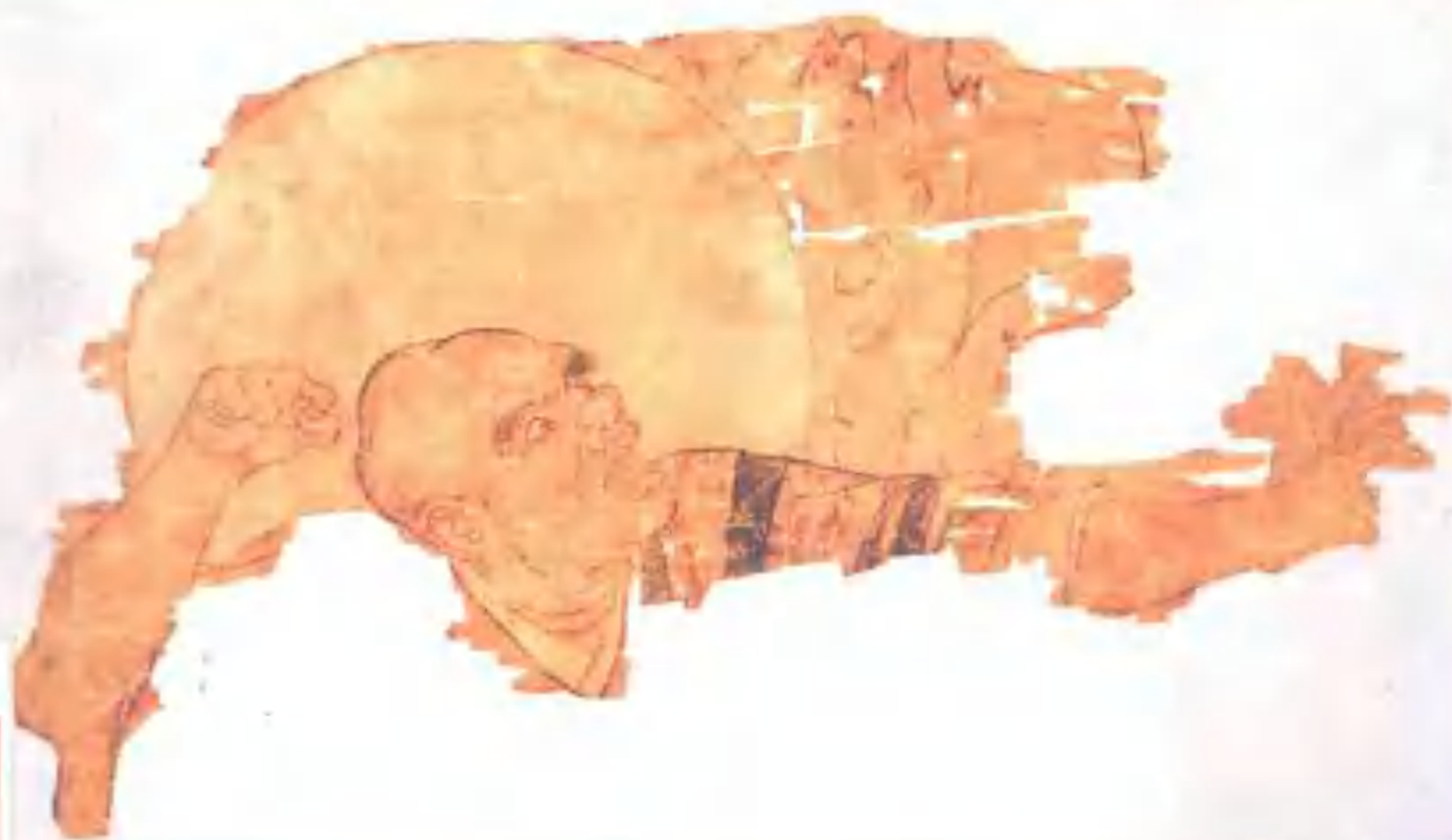


東方人文叢刊

羅漢圖像研究

陳清香著



天津出版社印行

東方人文叢刊

羅漢圖像研究

陳清香著

文津出版社印行

國立中央圖書館出版品預行編目資料

羅漢圖像研究 / 陳清香著. -- 初版. -- 臺北市
：文津，民84
面；公分. -- (東方人文叢刊)
ISBN 957-668-306-8(平裝)

1. 佛像

224.6

84006912

東方人文叢刊

羅漢圖像研究

著作者：陳清香
發行人：邱家敬
出版者：文津出版社有限公司

地址：台北市建國南路二段294巷1號
電話：(02)3636464 傳真：(02)3635439
郵政劃撥：00160840（文津出版社）
登記證：新聞局局版台業字第5820號

中華民國八十四年七月初版一刷
印數：①~1000本 定價：480元

ISBN 957-668-306-8

自序

在二十餘年的授課與研究生涯中，筆者獨衷佛教美術史，一者由於個人的宗教信仰，二者則因佛教美術的領域，橫跨印亞、中亞、東亞，縱貫二千五百年，引人入勝，馳騁其間，妙趣無窮。

筆者赴日教學考察期間，曾走訪京都奈良各大小寺院，並深入其公立博物館和圖書館，探索其間，發現不少是唐宋元明遺物。這些遺物有的是遣唐使、入宋僧、入元僧等自大陸請去的，有的是借中日頻仍的貿易往來，使中土文物一件件的渡海留置彼邦。而渡海的美術文物中，屬於佛教題材者，常十之八九。這些文物向來為國內治美術史家所忽略的史料。

十年前，筆者在文大藝術研究所開授「佛教藝術史專題研究」課程，後又在東吳大學歷史系開講「佛教美術史」。從孔雀王朝的印度佛教美術開始講授，再述及經過中亞、入華，北傳韓日，南傳華南，渡海入台。同是佛教主題，卻串連起亞洲不同種族的民情風貌。在教學相長中，有關佛教美術的論文，也相繼出版。除了較早期的〈唐宋大足石窟〉、〈佛經變相美術創作〉之外，〈觀音菩薩的形像〉、〈漢晉之際的佛教造像〉、〈雲岡石窟〉、〈隋開皇三尊像考〉……等論文也陸續寫成。其間也有不少討論羅漢圖像的文章。

羅漢的圖像美術是佛教美術史上較晚登場的題材之一，就圖像學而言，它介於莊嚴整秩的佛菩薩圖像，與民間百態的世俗人

之間，雖有一定的造形，卻不一定要具三十二相、八十種好。雖如世人一般的五官、身軀、匹肢，卻具常人所沒有的神通異相。

自四世紀中土出現了羅漢造形以來，迄今一千六百年，隨著時代的演變，佛教信仰的更替，羅漢的外觀也一直在變貌，羅漢的名稱也有梵文漢文之別。

有關羅漢的研究，在日本因羅漢畫蹟和羅漢造像遺品甚豐，因此雜誌報刊所登介紹性的文字，時時可見。而近年來較有系統研究的專書，如梅原猛的《羅漢・佛と人との間》一書，於昭和43年（1968）出版，內容以介紹日本的羅漢圖像為主，至於道端良秀的《羅漢信仰史》（1983年出版），則從印度佛教典籍中，有關羅漢的含義，事蹟，討論到中國佛教信仰的展開，十六、十八、五百羅漢的創作等，再談到日本的羅漢信仰，這是一部相當完備的羅漢著作。但是作者是史學家，書中較偏於史料的蒐集或文物的考察，而對於羅漢圖像的藝術風格，則未加討論。最近百橋明穗寫的〈十六羅漢圖の源流とその系譜〉（國際交流美術史研究會第10回國際シンポジウム《東洋美術史における西ヒ東——對立ヒ文流——》報告書，1992年）一文，則提出了一些道端所未述的羅漢圖例證，只是文字不長，多數是前人已討論過者。

在國內，有關羅漢的論文並不多見，十幾年前有台灣大學歷史研究所研究生楊美莉以故宮所藏劉松年的三幅羅漢圖為題，撰寫碩士論文。民國七十九年，故宮也舉辦了以羅漢畫為題的展覽，獲俄亥俄州大學博士學位的李玉珉也在故宮月刊刊登介紹性的文字，並編輯了《羅漢畫》一書，介紹故宮收藏的羅漢畫，印刷相當精美。內容也可觀。

近年來國內投入佛教美術史的研究者漸多，是可喜的現象，但多著力於南北朝隋唐，而對於宋元以降，在繪畫史、寺廟造像等產生深遠影響的羅漢畫和羅漢像，則論著仍少，至於台灣的羅漢像，更是乏人問津。筆者不敏，在諸多友好的催促下，將歷年所撰寫的佛教美術論文中，選其中有關羅漢的論稿，計十篇，彙編成書。冀能拋磚引玉使日後能有更多的論著出現。

首篇〈羅漢圖像研究〉，完稿於民國六十九年，原刊於華岡佛學學報第四期。次篇〈五百羅漢圖像研究〉，完稿於民國七十年，原刊於華岡佛學學報第五期。某些資料稍嫌陳舊，略加增潤。

〈東渡日本的宋代羅漢畫〉及〈論元代的羅漢畫〉二文，是筆者旅日教學期間，蒐集日文資料，返國後再撰寫完成，初稿完成於七十三年及七十四年，原刊於第七、八期。文中亦有增修。

民國八十二年九月，筆者應邀赴洛陽參加「紀念龍門石窟1500周年國際學術討論會」，會中發表了〈龍門石窟看經寺洞羅漢群像探討〉一文。文中推翻了部分學者歷來主張的論點，提出了禪宗祖師傳承說的成立年代與開窟的互動關係。此文歸國後，再度發表於東方宗教討論會上，全文修正後，列於第三篇。

〈楊惠之及保聖寺羅漢像考，——保聖寺羅漢像非楊塑論——〉一文，是一篇較早期的考據文字，完稿於六十八年，曾獲中山文藝獎。初刊於簡牘學報第八期。

〈傳李公麟畫五百羅漢圖考釋〉一文，是應歷史博物館研究組主任林淑心之邀，為館藏文物作品詳加考證，鑑定其真偽，以解多年懸案。文刊於民國八十三年館刊第四期。本書再增列注釋。

自宋元以下，寺院逐漸流行羅漢堂的設置，有時在大殿或觀音殿也陳列十六或十八羅漢像，一些畫師禪僧也好作十六或十八

羅漢畫。而十六羅漢的事蹟原是出自唐玄奘所譯的法住記一書，十六位尊者各有冗長的梵文名字。明清時代南北各道場，幾乎都塑有包含著十六位梵文名字的十八羅漢。只有少數是例外。

有趣的是這十八位取了梵文名號的尊者，好似拿著印度人的護照，在中國住了一千多年，卻在渡過台灣海峽，登陸寶島後，個個取漢文名字，成了真正的華人，這之間的原委，〈台灣寺廟十八羅漢探討〉一文中，作詳細的討論。此文宣讀於淡江大學主辦的「台灣史國際學術研討會」，1995年，5月12-13日。

台灣寺廟十八羅漢的成員，畢竟和大陸寺院十八羅漢陣容有所不同，爲了探討其源流，已先完成了〈賓頭盧羅漢的事蹟和長眉尊者的圖像〉。此文曾發表於去年五月文化大學中文系主辦的「國際中國民間文學研討會」上。

另一篇討論十八羅漢的源流之一的〈降龍伏虎羅漢圖像考〉，則宣讀於去年七月間法鼓山與文復會合辦的「佛教與中國文化」國際學術研討會上。

羅漢圖像可討論的問題尚多，本書僅檢具代表性的論文十篇，仍以首篇《羅漢圖像研究》爲書名，全書內容或可看出整個羅漢圖像的演變大要，其他細節容後再撰寫，爲文匆匆，遺漏必多，尚祈方家不吝賜正，是爲序。

民國八十四年四月序於士林

作者簡介 陳清香，台灣省台北縣人。畢業於中國文化大學史學系、藝術研究所，獲文學碩士。曾在京都大學、天理大學研究、講學，任交換教授。專攻佛教美術史、中國美術史。著有《佛經變相美術創作之研究》、《中國最古的佛教造像》等數十種。現任教於中國文化大學藝術研究所、史學系、及東吳大學歷史學系等。

內容簡介 本書彙集十篇有關羅漢圖像的研究文字。自羅漢在印度的原始涵義起，討論到圖像創作的歷史演變、藝術風格等。內中有佛教史實的考據發微、藝術風格的斷代論述，單一尊像來龍去脈的探討，台灣羅漢命名的闡釋等等。文中除了一般美術史籍之外，更涉及佛教、民俗、文學等，旁徵博引，且及於流散東瀛的文物，其論據之周詳、種類之龐雜，具見功力之深厚。而圖片之豐富珍貴、行文之簡潔典雅，更不在話下。

羅漢圖像研究

目 錄

自序

- 壹、羅漢圖像研究…………… 1
- 貳、「五百羅漢圖像」研究…………… 71
- 參、龍門看經寺洞羅漢群像考
——祖師傳承說的石刻例證…………… 123
- 肆、楊惠之及保聖寺羅漢像考
——保聖寺羅漢像非楊塑論…………… 155
- 伍、東渡日本的宋代羅漢畫…………… 187
- 陸、元代的羅漢畫…………… 217
- 柒、傳李公麟畫「五百羅漢圖」考釋…………… 255
- 捌、賓頭盧羅漢的寺蹟與長眉尊者的圖像…………… 289
- 玖、降龍伏虎羅漢圖像源流考…………… 317
- 拾、台灣寺廟十八羅漢像探討…………… 349

壹、羅漢圖像研究

前言

羅漢圖像為中國佛教美術創作的重要題材之一，就如佛像、菩薩像、佛經變相一般，流傳很廣，表現的方式以繪畫和彫塑為最普遍。就歷代創作的風格演變看來，中國早在魏晉南北朝時代便已開始了，可謂源遠流長。在隋唐三百年左右中，羅漢像一直屬於其他佛教美術題材的陪襯地位。唐末五代以後，才漸漸獨立起來，到了宋代是羅漢圖像創作的黃金時代。無論繪畫或彫塑均趨於極盛，造形生動，風格特殊，充分表現出宋代中國文人的高雅氣質。這在羅漢繪畫中，尤能看出宋元文人畫的另一出塵創作。本文僅先探討羅漢的含義、人數，姓名並舉出唐宋二個大時代中，羅漢彫塑及繪畫的遺蹟，備述其風格流變、時代特徵。首先引述諸經中對羅漢的闡述。

一、羅漢含義

①字面三義

羅漢依梵語為阿羅漢（Arhan），羅漢是略稱，舊譯為應真，有應當堪受之意，意即應受供養禮拜尊敬之意，如唯識速記曰：

「阿羅漢者，此正云應，應者契之義，應斷煩惱，應受供，應不復受分段生故，若但言應，即通三義，若著供義，唯得一義，便失二義。」^①

比較具體的說，羅漢字面含三個意義：

「阿羅名賊，漢名破，一切煩惱賊破，復次阿羅漢，一切漏盡故，應得一切世間諸天人供養，又阿名不，羅漢名生，後世中更不生，是名阿羅漢，法華疏云：阿毘經云：應真，瑞應云真人，悉是無生，釋羅漢也，或言無翻，名舍三義，無明糠脫，後世田中，不受生死果報，故云不生，九十八使煩惱盡，故名殺賊，見智斷功德，堪為人天福田，故言應供，舍此三義故存梵名。」

又曰：

「阿羅訶，秦云應供。大論云：應受一切天地眾生供養，亦翻殺賊，又翻不生，觀經疏云，天竺三名相近，阿羅訶，翻應供。阿羅漢，翻無生。阿盧漢，翻殺賊。」^②

以上諸說，羅漢含有供應、殺賊、不生三義，此僅字面上語義而已，而事實上阿羅漢主要在於表示果位。

②羅漢果位含義

在聲聞四果中，阿羅漢居於極果，依阿含經、四分律等所載，四果是：初果須陀洹（Srotaāpanna），人流預流之義，斷盡三界見惑，預入聖道法流。二果斯陀含（Sakrdgamin），一來之義，於欲界九品思惑中，斷盡前六品，後三品猶在，須更來欲界，一番受生。三果阿那含（Anāgamin）不來之義，斷盡欲界後三品思惑，更不來欲界受生。至於四果阿羅漢，為無學之義，斷盡色界，無色界，四智^③已圓，已出三界，已證涅槃，無

法可學。④

聲聞四果之說，是現在最通俗之一說，另有大乘四果之說，即初地生如來家，是須陀洹果，八地得授記，是斯陀含果，十地得受識，是阿那含果，佛地是阿羅漢果。⑤此一說法諸家採用較少。

阿羅漢既是聲聞四果的極果，也是佛弟子中修證最高的階段，除上述四智已圓之外，還成就了八解脫④，具備了三明、六通。所謂三明是指宿命明、天眼明、漏盡明、⑤。六通是天眼通、天耳通、知他心通，宿命通、身如意通、漏盡通④，由於這三明、六通的含義，使宋以後的羅漢像創作者，刻意表現，誇張效果，以便極力符合廣大神通，能人所不能。

至於四智及八解脫的含義，是一種境界，比較抽象，因此在藝術的創作上，除了將羅漢塑成出家人比丘的面貌，以表示四智中的梵行已立之外，其他含義的表現，均無法具體的顯示出來。

由於羅漢果大都是由佛在世時的弟子所證得，這些弟子都是現比丘形象——光頭赤足，身披袈裟者，因之，歷代藝人手下的羅漢像都呈比丘像。

二、羅漢的人數

究竟釋迦佛在世時，度化了多少比丘？成就了多少羅漢？古來便有諸多不同的說法，其中有的記載數字大得超乎常情，今羅列如下：

①八萬四千羅漢說

「比丘八萬四千眾，盡得羅漢心解脫」。⑥

②六萬二千羅漢說

「一時佛住王舍城耆闍崛山，與大比丘眾六萬二千人俱。」^⑩

③六萬羅漢說

「一時佛在羅闍城耆闍崛山，與六萬比丘俱。」^⑪

④萬二千羅漢說

「與大比丘眾萬二千人俱，皆是阿羅漢，諸漏已盡，無復煩惱，遠得已利，盡諸有結，心得自在，其名曰阿若橋陳如……」^⑫

⑤二萬八千羅漢說

「與大比丘眾二萬八千人俱，皆所作已辦，梵行已立，不受後有，如摩訶那伽，心得自在，其名曰摩訶迦葉……」

⑩

⑥八千羅漢說

「一時佛遊王舍城靈鷲山，與大比丘眾俱，比丘八千。」^⑬

⑦五千羅漢說

「大數五千分，皆是阿羅漢。」^⑭

以上所載的羅漢人數，為數均大得超過想像，比較接近事實而可信的是一千二百五十人，或千餘人左右的說法，如：

「與大比丘僧千二百五十人俱，皆是阿羅漢。」^⑮

「千二百五十羅漢，心自在者。」^⑯

可知千二百五十之數，在諸經中，每每見到，尤以阿含經上記載特多，又有千羅漢之說^⑰，或九百九十羅漢說^⑱，這些數字均相差不算太大，也較可信，尤其這些比丘的姓名，尚有可考

者。依四分律載，佛成道後，首先度阿若橋陳如、阿濕卑、摩訶男、婆提、婆敷等五比丘，其次再度耶輸伽及其同友無垢、善臂、滿願、伽梵波提等，合之共十人，是為最初的十羅漢，以後所度的，便是以下列為主：

「耶輸伽」同友百人。

「鬱鞞羅跋陀羅跋提」同友百人。

「鬱鞞羅迦葉」徒五百人。

「那提迦葉」徒三百人。

「伽耶迦葉」徒二百人。

「刪若梵志」徒二百五十人。²⁰

以上合之計有千四百五十人。但另有一說，是依過去現在因果經所載，除了阿若橋陳如等五人及耶舍之外，尚有：

「耶舍」朋類五十長者子

「優樓頻螺迦葉」弟子五百人

「那提迦葉」弟子二百五十人

「伽耶迦葉」弟子二百五十人

「舍利弗」弟子百人

「目犍連」弟子百人²¹

合之計有千二百五十人，此說與前者有二百人之差，這個數字並不算大，在四分律中所言的六群比丘、十七群比丘，其差別人數未明。總之，千二百五十人或千四百五十人之數是比較可考的。至於影響中國彫塑或繪畫創作的羅漢人數，則以五百及十六之說為最大，下節詳。

三、初期羅漢像的創作

在唐以前有關羅漢創作的文獻記載，僅見一麟半爪，在〈佩文齋書畫譜〉^②及〈諸家藏畫簿〉（清調元撰）均載藏有東晉戴逵畫的五天羅漢像，如果該畫像確實是羅漢像，且是戴逵的手蹟的話，那將是中國最早的羅漢畫了。^③

其後南梁大畫家張僧繇也曾畫過羅漢像，他的畫蹟到宋代還有留傳，且曾為宋宮室收藏過。^④

戴逵及張僧繇的手蹟今已皆不存，（戴逵的畫至少到唐代還保留），而在十六國北朝石窟佛寺的壁畫或彫塑中，卻偶亦有羅漢像的出現，現存年代較早的羅漢像，如甘肅張掖金塔寺石窟西窟，窟內中心柱北面龕上的幾等佛弟子像（圖一）有坐姿也有立姿，頂上光圈，五官秀麗表情親和，穿著通肩大衣，緊密貼身表現秣突羅（Mathura）風格，是北涼時代（397-440AD）的作品。^⑤

敦煌莫高窟北朝的壁畫題材，多以本生故事、佛傳故事、說法圖為主，其中不乏比丘或佛弟子圖像，如最早的北涼窟 275 窟曾畫太子遊四門，遊北門遇此丘圖，惜已殘損。北魏窟中如 254 窟難陀出家因緣品圖中，難陀比丘端坐在佛的右下角，微仰頭面向佛，他頭上有光輪，但頂上無髮無冠，身披僧服，已證羅漢果，此圖人物面部使用高光法，肌膚使用暈染法，輪廓線條轉細，是典型的北魏風。（圖二）

至於 263 窟中的千佛及供養比丘圖中，比丘著僧祇支、長袖下垂，外穿右袒窄袖袈裟，線條清皙，提供了北魏時代僧人的裝

扮。

西魏窟中 285 窟的西壁南北龕各塑一禪僧像，身著水田衣，十分莊嚴（圖三），其壁上所畫供養比丘，五官清秀、耳長、雙手合十持花，身披二衣，足下著履（圖四）表現了北魏羅漢的造形。北周窟中 428 窟的涅槃變中，釋迦佛臥躺在雙樹林間，身上發出層層的光茫，他正對著追隨他多年的徒眾們，表示自己化緣已盡，將與世長辭，諸弟子們心有不捨的哭泣著、號洶著，悲慘萬狀。在技法上受到濃厚的外來影響，設色厚重，線條粗拙，人物表情無法達到細部，但是整體看來，仍不失樸拙之美。（圖五）

今存莫高窟初期的羅漢像，但做為如來的隨從，造形一律是光頭無髮，披袈裟，樸實簡單，且未標明羅漢的個別姓名，因之各羅漢的年紀、性格、感情、特徵等一律是無所差別。然而在雲岡石窟的最早期開鑿的石窟中，卻相反的能彌補這個缺憾，這便是第十八洞佛十大弟子像。

雲岡石窟創建於北魏文成帝，初期僅有五大窟，以後續開，今存者絕大多數均為北魏時代的作品。其中第十八洞是以本尊大佛為主體，其左右東西石壁間各羅列著五位小形的比丘像，這便是相當值得注目的佛十大弟子像。^{②6}

十大弟子像中，受長年水分風化的影響，破壞很大，很多是上半身殘存，而下半身已毀。在雕像中很能表現比丘們的性格，各個彫像頭部都幾乎是圓雕，突出壁間但下半身則沒入石壁。其中有一尊呈現西域人眼眶深凹的老比丘像，應是迦葉尊者或目犍連尊者，另有年青俊美僧人，則必為阿難尊者。比丘們的手式不一，有持圓果者、有持花者、有合十者，多具變化。（圖六、