

## 玄奘與中國羅漢造像藝術<sup>[註 1]</sup>

王仲堯

杭州商學院人文學院副院長、宗教研究所所長

**提要：**羅漢造像藝術是中國佛教藝術史上一個重要創造。具有平民質素和形象特徵的羅漢藝術，不但大大豐富了中國佛教藝術的內容，同時也為中國藝術開闢了一個極為廣闊的新空間。中國藝術史上以往一直認為，羅漢造像（雕塑和繪畫等）藝術是從印度傳來，在中國，羅漢造像藝術產生在六朝時期。本文對這些觀點提出了不同意見。

本文經過有關考察分析提出，羅漢造像藝術完全是中國佛教藝術的一大創造，主要特徵有三：第一，出現了描繪對象明確的群體或個體形式的羅漢像創作；第二，羅漢造像藝術成為一個大型的、獨立的藝術題材；第三，對羅漢進行個性化的描繪。

本文認為，羅漢造像藝術出現在中唐時期，此前中國未有羅漢藝術創作，理由有三：第一，從佛教思想史方面看，六朝時尚不存在後來才有的羅漢這種特定的人物形象的思想觀念；第二，從佛教藝術史方面看，認定六朝東晉或南梁時已有羅漢畫，甚至已有十六羅漢畫的說法，根據不足；第三，從佛教美術作品方面看，至少迄今為止尚不見當時已出現羅漢造像的實物證明。

中國羅漢造像藝術的創造過程中，玄奘起了重大作用，貢獻主要在兩個方面：第一，玄奘對羅漢藝術給予了極大的熱情和關注，如《大唐西域記》等文著中大量對印度羅漢的活動和個性等描繪，為羅漢這一群體人物形象轉化為藝術形象，提供了思想基礎、審美角度以及必要的素材資源；第二，玄奘譯出《法住記》，直接促成十六羅漢人物群體造像構圖的誕生。中唐迄唐末五代，十六羅漢群體形象在繪畫作品中出現，是中國佛教藝術史上一個引人注目的現象。此後，在中國藝壇上就出現了大量以羅漢為題材的佛教藝術作品。由於羅漢住世護法傳說以及具有鮮明平民特徵的形象，引起漢地佛教徒和廣大人民的深厚崇敬和熱愛，使人們對羅漢這一形象的把握趨於成熟，更發展出五百羅漢造像藝術這一個大題材，成為繪畫以及寺院塑像中的一個重要藝術門類。

本文最後還提出，從佛教思想史的發展來說，中國羅漢藝術的創造，特定的價值意義還在於，它也是人間佛教理念在佛教藝術中的生動體現。

**關鍵詞：**玄奘 佛教 佛教藝術 羅漢造像

玄奘大師（六〇〇—六六四）在中外文化交流、佛經翻譯等方面的成就為世人熟知，而其對佛教藝術的關注以往被重視和研究明顯不夠。實際上玄奘大師極為重視佛教造像藝術活動，以此作為弘法的一個重要手段，如對中國羅漢造像藝術的誕生就做出過重要貢獻。此亦可見藝術對淨化人心、美化人生具有一定的功效。

### 一、早期中國佛教藝術中的「佛弟子造像藝術」

藝術史上一向有種說法，認為中國佛教藝術中的羅漢（雕塑和繪畫）藝術的產生，最早可以追溯到六朝時期，因梁武帝蕭衍派郝騫西行印度求法，郝騫在印度見舍衛國祇園精舍裝飾精美，佛像莊嚴，於是臨摹仿製，攜回國內。國內畫家見此一種新的藝術風格，受到啟發，創造出羅漢畫。<sup>[註 2]</sup>同時，印度的一些丹青高手也是在此時相繼來到中國，如：迦佛陀，摩羅菩提，吉祇俱、跋摩等，都是佛畫高手。人們據此認為，羅漢畫的出現即是在此一時期。<sup>[註 3]</sup>

但是我們認為，當時實際上不存在現在所說的「羅漢造像藝術」。因為：

第一，藝術理念上，當時還沒有「羅漢畫」（或羅漢造像）這樣的一種藝術門類，或創作概念（這一點下文再專門討論）。

第二，對六朝時期的藝術作品的考察中，並未發現有「羅漢造像藝術」，除了佛和菩薩的形象塑造之外，當時的藝術作品中被認為是羅漢藝術的，實際上是以佛的印度弟子為原形作為繪畫對象的作品，畫面上出現的是「梵影」、「胡僧」等形象，如常被學者說成「羅漢藝術」的這一時期的陸探微的作品〈阿難維摩圖〉、〈十弟子像〉，毛惠秀的〈胡僧圖〉、〈釋迦十弟子圖〉等，嚴格說都是如此。

學者還通常認為，隋至初唐，佛教藝術中「羅漢造像」已很豐富。如一種代表性的觀點認為，從現在保留下來的「羅漢造像」，從隋唐時開始造型和構圖安排中，「羅漢」的地位比之於六朝時那些佛弟子們已有提高，如在說法圖中，先前的佛弟子們身分低微，形象短小，縮在佛形象後面，演變成了和菩薩同等高度，等量齊觀的羅漢。<sup>[註 4]</sup>但是這種說法概念模糊，如我們可以問，如何區分先前的「佛弟子」和後來的「羅漢」？再則，一般被認為是唐代「羅漢造像」遺跡的，在敦煌、龍門、麥積山等地都有，在敦煌、庫車、吐魯番附近等地近年發現的墓葬文物中，也有不少絹畫、壁畫，被認為保留了一些隋唐時期的早期「羅漢」造型形象。但是，我們認為，那些仍然還都是表現佛弟子的藝術形象，不是羅漢藝術形象。

如佛弟子迦葉像和阿難像，在莫高窟的隋唐代塑像中最常見。敦煌存世的隋代第四一九窟、四二〇窟，初唐第五十七、三二二窟，盛唐第四十五窟、三二八窟、三一九窟、六十八窟；中唐第一五九窟、二九四窟；晚唐一九六窟等，均有迦葉像、阿難像。又以盛唐第四十五窟為例，釋迦結跏趺居中坐，兩旁依次是二比丘、二菩薩、二天王像，二比丘便是迦葉、阿難，大小比率與其他佛菩薩相若。其中迦葉尊者立於蓮座，風骨嶙峋，神采超逸，敞胸披綠色袈裟，面相蒼老微笑，令人聯想迢迢千里，遠渡流沙，不畏艱險，從西域萬里來華的高僧。阿難尊者年輕俊秀，身著交領衣式，披紅色袈裟，雙手握於胸前，表情溫文爾雅，是具儒者風度的年輕僧人。在龍門石窟的奉先寺、賓陽洞、敬善寺洞、萬佛洞、蓮華洞等窟，都有唐代的迦葉、阿難塑像，其中奉先寺的迦葉和阿難造像非常有名，藝術上也極為圓滿，以往一向被人們認為是唐代「羅漢藝術」代表作。[註 5]

但是這些仍然都是佛弟子藝術形象，與後來所說的以虛構的羅漢形象為主角的羅漢造像藝術有區別。

上世紀九〇年代末，在山東青州地區發現大批精美的北朝時期佛教造像，海內外引起巨大反響。溫玉成教授考證，青州市南約二公里的雲門山石窟，今存五窟，計造像二百七十二尊，自西向東編一一五號窟；其中保存有類似造像的有一號窟，該窟方形，寬三·四公尺，二·六公尺，造像布局為：一坐佛、二侍立菩薩、二力士。一佛二菩薩面部已毀，左力士頭部毀去，右力士胸部以上毀去。二力士在窟門兩側，比二菩薩低一個台階，亦披帛繞身前二次。溫玉成記載一號窟內現存小龕二十三個，有造像題記十二品，綜合所有題記看，可推斷此窟開鑿於隋開皇元年至十年間（五八一—五九〇），主尊是無量壽佛。[註 6]從所記載的所有從北魏到隋時的青州佛像來看，未見有羅漢形象。

金維諾、楊泓等學者指出，大量青州地區出土的青銅及石佛像，反映了北朝、南朝佛教藝術交流的痕跡。金維諾說：「龍興寺遺址出土的大量帶背屏的組雕造像，由北魏晚期至北齊形成系列，是這次發現中最具特色的造像。背屏前的中心部位為組雕主像，上部為飛天、化佛或寶塔，其間彩繪火焰紋；組雕下部蓮座之下雕飛龍，並從龍嘴吐出蓮莖、蓮葉、蓮花，組合生動自然。這種造像和成都博物館藏南梁雙菩薩造像的雕造，有明顯的繼承關係。後者殘高一·七釐米，上端殘缺。正面為二菩薩立於蓮台，菩薩頭部殘，二像所立蓮台由座上一罐中長出蓮葉、蓮花、藕，組合生動。二主尊兩側各有豎列二侍從菩薩。」[註 7]綜合所有關於青州北朝及隋代佛教造像，皆未見有羅漢形象。[註 8]

因此，以往人們提到的「羅漢」形象，實際上都是「佛弟子」形象。奉先寺的迦葉和阿難造像係中國佛教藝術不朽傑作，但這是「佛弟子造像藝術」傑作。這些藝術形象與後來的中國羅漢藝術深有關聯，甚至說是後來普遍出現的羅漢藝術的先聲亦非不可。然而，與特定的「羅漢造像藝術」概念畢竟還不同。

## 二、六朝時未有羅漢藝術之創作

中土所譯各種佛經中，很早就有關於羅漢的種種說法，如對羅漢人數的說法就有多種，如一千二百五十羅漢說[註 9]、一千羅漢或九百九十羅漢說[註 10]以及更大的數位如五千羅漢說、八千羅漢說、一萬二千羅漢說、二萬八千羅漢說、六萬羅漢說、六萬二千羅漢說、八萬四千羅漢說[註 11]，甚至二百億羅漢說[註 12]等。這種巨大的數位使羅漢形象具有一種模糊性，用藝術手段表現非為易事，這是羅漢造型藝術早期並未出現的重要原因。

在中國佛教藝術史上，與羅漢造像藝術有著近鄰關係，較早出現的，是「佛弟子造像藝術」，描繪刻畫的對象很明確，是佛陀身邊的幾位弟子。但羅漢造像藝術的出現要晚得多。學界認定中國六朝時已出現十六羅漢畫作，主要根據，是南梁著名畫家張僧繇畫過十六羅漢圖[註 13]。但是我認為這不可能，理由有三：

**第一條理由**，從佛教思想史、佛教文化史方面看，南北朝時，尚未存在羅漢這種佛教人物的群體形象的思想觀念。既然人們習慣以「十六羅漢畫」為六朝羅漢藝術的證據，故以下主要從十六羅漢著手進行分析。

考六朝時期，佛經中提到的與後來的「十六羅漢」概念有點關係的典藉，有北涼·道泰譯的《入大乘論》，此經中說：

尊者賓頭盧、尊者羅睺羅，如是等十六人諸大聲聞，散在諸渚……守護佛法。[註 14]

但經中未舉出十六位「聲聞」的名字，所以這裡「十六人諸大聲聞」仍是一個模糊概念。此外，與之勉強還有聯繫的是，另有一些佛經中提到「四聲聞」、「四比丘」或「十比丘」概念，如西晉·竺法護譯（一云失譯）《彌勒下生經》中說：

所謂大迦葉比丘、屠鉢鞞比丘、賓頭盧比丘、羅云比丘，汝等四大聲聞，要不般涅槃，須吾法沒盡，然後乃當般涅槃。[註 15]

又如《四分律》載，佛成道後，首先度阿若憍陳如、阿濕卑、摩訶男、婆提、婆敷等五比丘，其次再度耶輸伽、無垢、善臂、滿願、伽梵波提，合之共十人。又《四分律》中還提到「六群比丘」、「十七群比丘」，人數未明。又如東晉（失譯）《舍利弗問經》卷一中說：

我去世後，摩訶迦葉、賓頭盧君徒般歎、羅睺羅四大比丘住不泥洹，流通我法。

隋·智顛《法華經文句》卷二中有關羅漢的一些說法，即是據此而來，如：

佛教四大羅漢不得滅度，待我法滅盡。由是住持於今，未得入無餘涅槃。

唐·湛然《法華文句記》卷二釋此文的說法也可注意：

準《寶雲經》第七，佛記十六羅漢令持佛法，至後佛出方得入滅。彼經一一皆列住處、人名、眾數等。故諸聖者皆於佛前各各誓言：我等以神力故弘護是經，不般涅槃。賓頭盧、羅云在十六數，卻不云迦葉。

湛然為文細密，他的說法應特別重視。考《寶雲經》今存二譯，一是梁代曼陀羅仙譯，一是梁代曼陀羅仙共僧伽婆羅譯，但細檢二本中都無此說法。有學者認為，這可能是現本經文有缺失。不過，我認為也須指出，湛然大師生活的年代（七一—七八二），已遠在玄奘大師之後，其時對玄奘譯出的專述十六羅漢的《法住記》（下文詳），以及其他當時佛教典籍都必定十分熟悉的湛然大師，提到十六羅漢這一個概念，是有可能受《法住記》影響的，如同文說：「佛記十六羅漢令持佛法，至後佛出方得入滅。彼經一一皆列住處、人名、眾數等。故諸聖者皆於佛前各各誓言：我等以神力故弘護是經，不般涅槃。」應是循《法住記》的說法。

問題尚不僅此。從印度佛經中阿羅漢的性格特質看，是徹悟無我、解脫三毒束縛的修行成就的佛教聖者，以佛教的如實知見、正智正念來行事待人，沒有僵化的成見及固定的意識

形態，行事待人，全無貪欲，自在自足，不憂不怖，絕不以自我為中心。從部派佛教角度看，這是圓滿生命境界的呈現。如《中阿含經》第一二三經中，記富家子二十億耳，證得阿羅漢果後，向世尊敘述悟境，說證得阿羅漢的人喜好的六種情境是：無欲、遠離（利養）、無諍、愛盡、受盡、心不移動（不忘失正念）。[註 16]根據這種聖者人格特徵，在現實生活中，行事有自己的確定準則，絕不會盲從世俗。也因如此，他們沒有物欲與情欲，也沒有激情、不會被煽動，與一般以我執為核心的社會文明發展潮流不但不協調，而且還強調捨離。在這類聖者性格中缺乏「熱情參與社會」的質素，要主動參與社會，須有外緣。否則，對這些具有寂滅、出離心、與世無爭、常樂獨住等特徵的聖者而言，「積極入世」並非一定必要。這大概是後來大乘佛教直斥之為「自利不利他」，而希望他們「回小向大」的原因。[註 17]

而我們所說的中國羅漢藝術所普遍表現的羅漢性格，有具體和確定的內涵，絕不是一種泛指。這個內涵，正是「熱情參與社會」、「積極入世」、「利他不自利」，是鮮明地體現大乘佛教深入現實人間的形像。

由此，從佛教思想史發展方面看，南梁畫家張僧繇藝術創作活動的年代，這種佛教人物群體形像，在普遍的佛教思想和民俗文化觀中尚未樹立。即使如上文所示，晉時佛經中已有《入大乘論》中的「十六人諸大聲聞」，以及《彌勒下生經》中的「要不般涅槃」之說，但無形像，無名字，亦無事跡，就是說，鮮明平民質素的羅漢個性影響力，尚未出現。

**第二條理由，從藝術史方面看，認定六朝東晉或梁代已有羅漢畫，甚至已有十六羅漢畫的說法，根據不足，只是一種「望圖生義」。**

據說東晉雕塑家戴逵曾畫過「五天羅漢圖」[註 18]，但是佛教思想史以及羅漢思想和藝術史上從無「五天羅漢」之說，這種說法明顯可疑。何況，戴逵畫羅漢圖的說法，最早出現在清代康熙和乾隆年間，此前未見有此說。戴逵乃六朝畫界名家，後世漫長藝術史上，他的作品如有存世應有案可查，這件作品在清代突然出現於記載（此後也沒有了），因此也屬可疑，似無須展開討論。

梁代張僧繇畫過「十六羅漢畫」的說法流傳得更普遍。依據是《宣和畫譜》，此書中說：

蓋武帝時崇尚釋氏，故僧繇之畫，往往從一時之好。今（宋）御府所藏（張僧繇畫作）十有六……佛十弟子圖一（幅），十六羅漢像一（幅），十高僧圖一幅……[註 19]

名著《宣和畫譜》，北宋末年宣和時（一一〇〇—一一二五）編集，未著撰人名氏，內容是記宋徽宗朝內府所藏諸畫。《宣和畫譜》在歷史上一向受到很高評價，如米芾就曾譽其精鑑。此書中確有這樣一條關於張僧繇十六羅漢畫的記載。但是，我認爲，這也只能說是前人的一個誤解，至於《宣和畫譜》之後人們相關的種種說法，則是進一步以訛傳訛、望文生義了。

唐代是我國佛教的黃金時代，佛教藝術方面亦成就非凡。唐代段成式（？—八六三）名著《酉陽雜俎續集》第五卷和第六卷《寺塔記》[註 20]中，載錄有豐富的唐代寺院建築、造像和壁畫資料，但是其中未見已有羅漢畫的任何記載。又唐代張彥遠所著另一中國藝術史名著《歷代名畫記》（此書作於宣宗大中元年，即西元八四七年）[註 21]，詳盡記述會昌法難後，長安、洛陽二地所存寺觀壁畫，亦不見任何羅漢畫記載。此二書是唐代留下來最重要的中國美術史著作，從二書中可見，當時佛教美術已在藝壇上佔有重要地位，題材亦極爲開闊，如在《歷代名畫記》中記載有當時在社會上具有重要影響的佛教人士的畫像（寫真像），如天台宗智者大師、密宗一行大師的「寫真」，都成爲佛教繪畫中經常表現的題材[註 22]。不過，其中不但未見任何十六羅漢作品，而且沒有出現任何羅漢畫記載。

下面，我們以張彥遠《歷代名畫記》爲據，再作些深入分析。

《歷代名畫記》中有多處關於南北朝時留下來的關於「行僧」[註 23]、「高僧」[註 24]及「聖僧」、「胡僧」畫作的記載。以往常有人說，這就是「羅漢畫」。但是，我認爲不能這麼看。因爲這些題材有更具體的內容。

此書中幾處提到這樣的情況，足可引起我們興趣。如長安千福寺「北廊堂內」所畫（根據文意應是壁畫），有「南嶽智顛大禪師」、「法華（宗）七祖及弟子影」等，此寺中，另還有「天台智者大師碑」[註 25]又如在長安興唐寺西院，有多種當時的名家畫作，有「韓幹畫『一行大師真（容）』」，「又有吳生、周昉絹畫，中三門內，東西偏兩壁，（有）尉遲畫」[註 26]「尉遲」即唐代名畫家尉遲乙僧，周昉也是名家，他們所畫內容不知，但是既屬一處，則內容或是相近的題材。由此至少可知無論「行僧」、「高僧」、「聖僧」、「胡僧」之類，皆不可望文生義，簡單地就說是羅漢。這一類作品，都有非常具體的描繪對象，或乾脆就是寫實的一種佛教藝術作品。

還可以補充一個材料。從史料中我們常看到，東晉·顧愷之曾畫過「康僧會像」，張僧繇畫過「番僧像」、「二胡僧像」，陸探微畫過「釋僧虔像」等，康僧會、釋僧虔都是當時佛教重要人物，可知都是寫實的作品。由此我們至少可以肯定，那些不是直接地表現佛陀或菩薩像的佛教人物畫作品，不一定就是「羅漢」像。

此外，近現代以來，不少佛教藝術史家往往談到，梁武帝蕭衍曾派人去印度，學回印度佛像畫法，同時也有印度佛教畫家到了中土，帶來印度佛教藝術創作手法，給南北朝佛教藝術帶來新風氣云云，於是更加發揮，說就此從印度傳來了羅漢畫，此亦是所謂南朝出現羅漢

畫的根據之一。這同樣是當然。因為印度次大陸一帶從未有過羅漢畫或羅漢雕塑這類品類。玄奘《大唐西域記》中，記載了數量頗巨的印度各地的佛和菩薩的塑像，以及同樣數量頗巨的羅漢「傳說」，但從未提到印度有羅漢造像藝術。

《宣和畫譜》是關於中國美術史的重要著作，書中將北宋徽宗朝內府所藏魏晉以來名畫六千三百九十六軸，析為十門，並特別將道釋畫冠於十門之首，推崇這些作品「稟五行之秀，為萬物之靈」。該書卷首說：

畫道釋像與夫之風儀，使人瞻之仰之，其有造形而悟者，豈曰小補之哉。[註 27]

此書對「道釋像」一類題材特別重視，還記述了歷代道釋畫家的師承譜系，可謂當時道釋畫史總彙編。其中，就突然出現了一則南北朝時張僧繇的十六羅漢畫的記載。然而畢竟只是一條孤證，除此之外，此前或此後，未見其他任何十六羅漢作品的材料，[註 28]按常識，僅此不足以說明當時已有十六羅漢畫這一美術品類。加之以上考察，我認為這很可能是宋人在理解上的失誤。失誤的由來，很大可能是宋人以一種以後來者的既定觀念去看待認識對象的結果。科學史家科恩提出過一條定理，在科學認識中，人們會不由自主地以已形成的認識「範式」，去「套」先前的認識對象。《宣和畫譜》編集的時代，十六羅漢畫已是人們習見之物，於是作者便將六朝某一件既不是佛像，亦不是菩薩像的佛教人物畫面，誤置以十六羅漢畫之名。

**第三條理由，從佛教美術作品的實物軌跡看，迄今為止，尚不見南北朝時已出現過羅漢造型藝術形象的實物證明。**近年來，佛教南傳路線上，佛教藝術發展的軌跡，頗引起一些學者興趣，我們可注意，此中亦從未發現過六朝前後的羅漢造型藝術作品。[註 29]同時，在現存的所有石窟藝術中，我們也從沒有發現任何創作於六朝時期的羅漢雕塑，或羅漢壁畫。

梁啟超曾說：「若突然發現一部書，向來無人經見，其中定有蹊蹺。如先秦書不見（於）《漢書·藝文志》，漢人書不見（於）《隋書·經籍志》，唐以前書不見（於）《崇文總目》，便十有九靠不住。」[註 30]若突然發現一幅畫也是同樣。《宣和畫譜》等書雖然對瞭解中國美術史發展有十分重要意義，但是涉及到一些具體事件時，這類著作由於種種人為因素的闖入以及歷史的原因，其不可信的成分很多也是肯定的，這點美術史家都有共識。

### 三、玄奘為中國羅漢造像藝術的創造做出偉大貢獻



羅漢造像藝術（雕塑和繪畫）的出現，是中國佛教藝術的一個偉大創造，也是中國藝術史上一個重要事件，它意味著佛教藝術題材廣泛擴展到具有平民質素的形象塑造。這一藝術理念的確立，不但大大豐富了佛教藝術的內容，也為中國藝術發展開闢了無限開闊的空間。

考察佛教藝術史，我們很容易地發現這樣一個事實：中唐以後，彷彿有些突然地，藝壇上出現了眾多羅漢造像藝術，主要特徵有三：

**1.中晚唐以後，突然了大量描繪對象非常明確的，以十六羅漢為造型構圖的羅漢群像創作。**在此之前，整個中國藝壇上，沒有這樣一種獨立形式的藝術品類。

**2.群體形式的羅漢像創作的出現，使羅漢造像藝術成為一個大型的獨立題材。**[註 31]此前被人們認定為「羅漢」的各種形象，細究之，都有兩個特徵：第一，實際上都是「佛弟子」；第二，往往作為佛的形象的配合，不作為獨立的描繪對象出現。如各石窟中出現的通常被稱為「一佛二菩薩二羅漢」一類造型，其中的「二羅漢」即是迦葉和阿難，所以實際上應準確地稱為「一佛二菩薩二弟子」，在形制上，二弟子是佛的附屬。在有些石窟中，還有人數更多的站在佛兩旁的佛弟子形象，如麥積山石窟第一二一號窟，後壁主尊龕內兩側有十軀小型「羅漢像」[註 32]，實際上是佛的十大弟子，在形制上，亦是作為佛陀形象的配合。而「羅漢藝術」，是獨立地以羅漢作為表現對象，畫面上或構圖中，並不出現佛或菩薩。除羅漢以外的其他人物如果出現，則是為了配合表現羅漢這一主題的需要，這是與「佛弟子」藝術題材的根本區別。

**3.對每一個羅漢進行個性化描繪。**是羅漢作品中，眾羅漢們成為日常生活中人，表現出相異的個性、性格、感情。喜怒哀樂，各盡變化。眾羅漢們從內心世界到外在形貌，日益向中國「漢子」形象靠攏，如「羅漢納衣圖」一類題材，是歷代畫家喜愛的題材，亦是欣賞者喜愛的一類畫面，具有鮮明的平民質素。

如上所述，羅漢藝術的出現，最初是以「十六羅漢」造像藝術的出現為標誌。「十六羅漢」這一群體形象的出現，與玄奘有直接關係。

下面我們先分析玄奘對羅漢以及羅漢藝術的巨大熱情以及關注，次分析中土十六羅漢藝術形象的出現和發展。

### （一）玄奘為「羅漢藝術」提供了思想基礎、審美角度和素材資源

中國羅漢藝術的創造，與玄奘有關。首先表現在玄奘大師對羅漢和羅漢藝術，給予了極大熱情和關注，為中國羅漢造像藝術提供了思想基礎，審美角度乃至素材資源。如《大唐西域記》中有大量對印度羅漢事迹的描繪，具體到羅漢的活動、羅漢的形象、羅漢的作用、羅漢的影響等諸多方面。如下面這個故事，是說阿難的弟子末田地迦阿羅漢：

《國志》曰：「國地本龍池也」。昔佛世尊自烏仗那國降惡神已，欲還中國，乘空當此國上，告阿難曰：「我涅槃之後，有末田底迦阿羅漢，當於此地建國安人，弘揚佛法。」如來寂滅之後第五十年，阿難弟子末田底迦羅漢者，得六神通，具八解脫，聞佛懸記，心自慶悅，便來至此，於大山嶺，宴坐林中，現大神變。龍見深信，請資所欲。阿羅漢曰：「願於池內，惠以容膝。」龍王於是縮水奉施。羅漢神通廣身。龍王縱力縮水，池空水盡，龍翻請地。阿羅漢於此西北為留一池，周百餘里，自餘枝屬，別居小池。龍王曰：「池地總施，願恒受供！」末田底迦曰：「我今不久無餘涅槃，雖欲受請，其可得乎？」龍王重請：「五百羅漢常受我供，乃至法盡；法盡之後，還取此國，以為居池。」末田底迦從其所請。時阿羅漢既得其地，運大神通力，立五百伽藍。[註 33]

阿難是佛弟子，末田底迦阿羅漢則是阿難的弟子。玄奘《大唐西域記》中說到的五百羅漢故事不少，而對這則五百羅漢故事，我們尤可注意兩點：

1. 「末田底迦羅漢」親口說他不久要入「無餘涅槃」，這與後來中國羅漢觀念明確「不入涅槃」不同；
2. 後來中國的五百羅漢中，阿難和末田底迦師徒二人都在內。這是否表現了從印度的「羅漢」觀念到中國的「羅漢藝術」觀念的發展？

如果說玄奘對五百羅漢做了群體形象描繪的話，那麼，大師似更注重關於羅漢個性形象的塑造，使之具有鮮明的親切感、真實感。如：

雞足山東北，行百餘里，至佛陀伐那山，峰崖崇峻，巘嶸隱嶙。巖間石室，佛嘗降止。傍有磐石，帝釋、梵王，摩牛頭栴檀，塗飾如來。今其石上，餘香郁烈。五百羅漢，潛靈於此。諸有感遇，或得睹見。時作沙彌之形，入里乞食。隱顯靈奇之跡，差難以述。佛陀伐那山，空谷中東行三十餘里，至洩瑟知林（唐言杖林），林竹修勁，被山彌谷。其先有婆羅門，聞釋迦佛身長丈六，常懷疑惑，未之信也。乃以丈六竹杖，欲量佛身。恒於杖端，出過丈六。如是增高，莫能窮實。遂投杖而去，四植根焉。中有大窠堵波，無憂王之所建也，如來在昔，於此七日，為諸天人，現大神通，說深妙法。[註 34]

這裡的羅漢已具有形象特徵，如「時作沙彌之形，入里乞食」，有對「神通」「妙法」的超越性，加之「峰崖崇峻，巘嶸隱嶙」的山，「林竹修勁，被山彌谷」的林，以及深鬱林竹的生動描述，使羅漢們在山嵐靄靄之間似栩栩如生。

玄奘大師還有不少個性鮮明、面貌生動的羅漢形象刻畫，如這個頗有興味的故事：

小伽藍中，有石窣堵波[註 35]，高五十餘尺，是阿羅漢遺身舍利也。先有羅漢形量偉大。凡所飲食，與象同等。時人譏曰：「徒知飽食，安識是非。」羅漢將入寂滅也，告諸人曰：「吾今不久，當取無餘，欲說自身所證妙法。」眾人聞之，相更譏笑，咸來集會，共觀得失。時阿羅漢告諸人曰：「吾今為汝說本因緣。此身之前，報受象身。在東印度，居王內廡。是時此國有一沙門，遠遊印度，尋訪聖教諸經典論。時王持我施與沙門，載負佛經，而至於此，是後不久，尋即命終，乘其載經福力，所致遂得為人。復鍾餘慶，早服染衣，勤求出離，不遑寧居，得六神通，斷三界欲。然其所食，餘習尚然。每自節身，三分食一。」雖有此說，人猶未信，即昇虛空，入火光定，身出煙焰，而入寂滅。餘骸墜下，起窣堵波。[註 36]

這真是一個優美的文學作品，刻畫出一個憨厚生動的羅漢形象。又如這個故事亦優美異常：

宮城北門外有窣堵波，是提婆達多與未生怨王共為親友，乃放護財醉象欲害如來。如來指端出五師子，醉象於此，馴伏而前。  
伏醉象東北有窣堵波，是舍利子聞阿濕婆特比丘（唐言馬勝）說法證果之處。初舍利子在家也，高才雅量，見重當時。門生學徒，傳法受業。此時將入王舍大城，馬勝比丘亦方乞食。時舍利子遙見馬勝，謂門生曰：「彼來者甚庠序，不證聖果，豈斯調寂？宜少佇待，觀其進趣。」馬勝比丘已證羅漢，心得自在，容止和雅，振錫來儀。舍利子曰：「長老善安樂耶？師何人，證何法？若此之悅豫乎？」馬勝謂曰：「爾不知耶？淨飯王太子捨轉輪王位，悲愍六趣，苦行六年，證三菩提，具一切智，是吾師也。夫法者，非有非空，難用銓緒。唯佛與佛，乃能究述。豈伊愚昧，所能祥（詳）議？」因為頌說，稱讚佛法。舍利子聞已，便獲果證。[註 37]

這個傳說，加之鋪墊渲染（仲堯案，如：如來伸手，從五隻手指之端，放出五隻獅子，將醉象降伏），烘雲托月，勾勒出兩個羅漢（舍利子和馬勝比丘）的生動形象。舍利子本是當世一位「高才雅量，見重當時」的大學者，有不少門生學徒。他見到正在乞食的馬勝比丘，覺得此人「甚庠序」（就是非常有學問風度），不禁心為之動，就與門生一起，駐足「佇待」（觀察馬勝）。馬勝比丘是一位「心得自在」的羅漢，走上前來，風度翩翩，「容止和雅，振錫來儀」。於是舍利子趨前問候：「長老善安樂耶？師何人，證何法？若此之悅豫乎？」這裡面，顯然是有點考問其學問來歷的意思。

馬勝為之而說因緣，稱讚佛法，「舍利子聞已，便獲果證」，亦成為一位大羅漢。而這個地方，也成為一處佛教的名勝。

舍利子是一位錦衣翩翩學者，馬勝是一位手持錫杖，陋服「乞食」的羅漢。二人都是血肉飽滿，個性鮮明，簡直呼之欲出。

我們從中還可注意，玄奘大師對佛陀的描述，往往超越現實，崇拜無極，而對羅漢形象的塑造，卻往往充分地人間化、凡俗化。

同時，舍利子和馬勝比丘這樣的羅漢，無論其大知識分子的出身身分，或是其特立獨行的生平行履，與玄奘，以及《西域記》的另一撰稿執筆人辯機，都非常相近。他們對這些羅漢的內心世界洞若指掌，而對這些羅漢的外在面貌，亦是察知毫末。也可以說，大師寫羅漢，亦是寫自己。正因如此，能將羅漢形象刻畫得如此具有活力，鮮明生動、形象豐滿。於是，不但為中國佛教藝術領域中的羅漢藝術奠定堅實思想基礎，拓展審美角度，而且還直接提供了素材資源。

## （二）玄奘譯出《法住記》促成十六羅漢群體造像構圖的誕生

玄奘對中國羅漢造像藝術的貢獻的第二方面，在於直接促成了十六羅漢這一群體造像構圖的誕生。

十六羅漢造像藝術在中國佛教藝術中出現，是藝術史上一個引人注目現象，正好出現在玄奘從印度回國譯出《大阿羅漢難提蜜多羅所說法住記》（簡稱《法住記》）[註 38]之後，在時間上似不能說是巧合。

《法住記》作者難提密多羅，漢名慶友，是佛滅後八百年時師子國（即今斯里蘭卡）人。此書中說，佛逝世八百年後，師子國有「十六羅漢，奉佛付囑，而在各地住持正法」，不入涅槃，常住世間。《法住記》中記載了十六羅漢的姓名和他們的住處[註 39]，看起來十六位大羅漢都是羅漢領袖，每人都還率有千餘人左右的「眷屬」（屬下），勢力雄厚，足以為天下

貧苦百姓依託。玄奘譯出《法住記》後，「十六羅漢」這一佛教群體人物形象不但受到佛教徒，而且也很快就受到廣大民眾的普通尊重、愛戴和讚揚。

在敦煌唐人寫經中，發現過〈第八尊者伐闍羅弗多羅〉、〈第十尊者羅護羅頌〉二首詩，每首七言八句。[註 40]此外，敦煌文獻中還有《十六大阿羅漢因果識見頌》一書，題為「天竺沙門闍那崛多迦譯」，但未詳時代。此書前有宋代范仲淹序，文曰：「慶曆中宣撫河東，宿保德冰谷傳舍，於堂簷罅間得之，因於府州承天寺命僧別錄藏之。於戊子歲（一〇四八）有江陵僧慧哲又出其藏本，稱得之於武陵僧普煥，寶之三十餘年」云。此書中記，十六阿羅漢各為摩拏羅多說自所證因果識見，每一羅漢，各有七頌，全書共計一百十二頌。只是文義粗淺，看來非出文士之手，似為民間流行的一種民俗文學。但是這也能證明，當時漢地民間，對十六羅漢已經廣泛崇奉。此外我們還注意到，在《秘殿珠林》中載有唐人畫十六應真圖，卷後附宋·姜夔跋，就引用了這些此頌。姜夔與范仲淹皆宋時大文人，由此亦可見，此《因果識見頌》在宋時相當流行。民間傳說的廣泛流行，是十六羅漢藝術形象得以立足的必要文化基礎。

羅漢們為大乘理想，長住人間，不入涅槃。這是中國佛教藝術中的羅漢形象的基本品質，也是其在文化上恒久生命力的價值之源。玄奘《法住記》既譯出，我們注意到，此後其他漢譯佛典中，十六羅漢成為一種流行說法，如：

佛以正法，付賓頭盧、羅睺羅等十六大阿羅漢，令住持佛法，又有九十九億諸阿羅漢，親於佛前受籌，住壽護法不絕，諸大羅漢各有眷屬，在閻浮提及餘三方天上，為作福田護法住故。[註 41]

又如《彌勒下生經》中講到四大聲聞，守住世界四方，各四倍之，亦合十六之數。這個數位概念，也是很重要的，它符合中國傳統文化中的四方和八方觀念。[註 42]此後，十六羅漢成為了中國的「人間化」名僧。

如「第一尊者賓度羅跋囉脩闍（Pinḍolabharadvāja）」，即賓頭盧羅漢，在其他各種佛典中常能見到，《增一阿含經》及《五百弟子自說本起經》中的賓頭盧比丘，《阿彌陀經》十六大比丘中的賓頭盧頗羅墮。賓度羅，為不動之義，跋囉墮闍，是姓氏，《增一阿含經》卷三〈弟子品〉曰：「降伏外道，履行正法，所謂賓頭盧比丘是。」小乘經典中提到賓頭盧尊者的亦不少[註 43]。賓頭盧是十六羅漢中的首席，後來在中國佛教藝術中單獨畫賓頭盧像者也常見。

又如「第十一尊者名囉怛羅（Rāhula）」是佛的兒子，在各種佛典中也是常見的人物，又名囉咕羅、囉侯羅，羅雲等。[註 44]他也是佛的十大弟子之一，以密行第一著稱。據說囉怛羅（羅雲）好妄語，佛戒之，以後終不再犯。[註 45]又據說羅睺羅和舍利弗到舍衛城乞食時，被輕薄者擊首而出血，還是能忍辱。[註 46]羅睺羅也是佛的十大弟子中唯一列入十六羅漢者，歷代單獨表現羅睺羅的畫作也常見。

宋代蘇東坡曾見過五代名畫家張玄（即「張羅漢」，下文詳）畫的十八羅漢畫，並作〈十八大羅漢頌〉文。文中具體記下十八位羅漢的名字和形象。其中的「賓頭盧」形象是：「扶烏木，養和正坐，下有白□猴，獻果，侍者執盤受之。」「羅睺羅」形象是：「倚杖乘足側坐，侍者捧函而立，有虎過前，有童子怖匿而竊窺之。」從這些文字中，可見畫面形象的生動。[註 47]蘇東坡後來還在〈自南海歸過清遠峽寶林寺敬禪月所畫十六大羅漢〉一文中說，他記下的羅漢名號，其中十六羅漢名稱即依據玄奘所譯《法住記》。「禪月」就是五代時以善畫羅漢出名的大畫家貫休，宋代他的羅漢畫，尤其是他的十六羅漢畫，存世的尚有不少。[註 48]

綜上所論，《法住記》譯出，對十六羅漢思想以及造像藝術的推動，至少在以下三個方面，發生了特別的意義：

1.確定了十六個有名有姓，可以明確把握的對象；提出了十六個有具體身世的、在「現實」中存在的人物，使羅漢這一佛教人物形象，成爲一種感性的存在；

2.加之此前玄奘對羅漢形象已有的血肉刻畫，二者結合，使羅漢成爲一種個性化的、面貌鮮明的存在，使佛教藝術家（以及爲數不少的非佛教徒藝術家）們，對羅漢藝術的創作具備了現實的可操作性；

3.促使中國佛教藝術中誕生了羅漢藝術（繪畫及雕塑）這一大型藝術品類，並在整個中國藝術史上產生重要影響。

以上說明，「羅漢藝術」是中國佛教藝術中的重要創造。並且，無論是「十六羅漢」這一佛教人物觀念的出現，還是這一特定的藝術形式的誕生，都與玄奘有關。

### 三、十六羅漢造像蔚爲中國佛教藝術大觀

羅漢藝術與其他佛教人物形象比較，在藝術表現上有所不同，具備三個特徵：

（一）「羅漢藝術」作爲一種思想概念，具有特定的人格品質。從佛教義理方面說，所有佛教人物中，只有羅漢這一群體明確將「不入涅槃」，長住人間。小乘佛教中，羅漢是指「阿

羅漢果位 (Arhat) 」，得此果位，即具「不退轉」義，因此又稱「聲聞」。但在大乘佛教中含意有所不同，如迦葉尊者是佛十大弟子之一，在後來的十六羅漢中也是一個成員，漢地佛教禪宗有「佛祖拈花，迦葉微笑」之說，則迦葉已非「聲聞」可知。與中國佛教藝術中獨創的「羅漢藝術」關聯的，顯然指稱後一種情況。

(二)「羅漢藝術」作為一種藝術形式，具有特定的形象表現。在藝術形象中，為羅漢們日益從印度「梵僧」的形象，轉變成為長著中國面孔，穿著中式服裝，用中國人的思惟和行為方式，與普通人的日常生活貼近的民間僧人形象。仍以迦葉尊者為例，中唐及之前大量出現在石窟雕塑藝術中的迦葉，一般是與阿難尊者同時，站在佛的身旁，有時還與其他菩薩在一起，共同構成一組群像，如前文提到的龍門奉先寺大盧舍那佛雕塑群像構圖，是一種典型性的形制。而在「羅漢藝術」中出現的迦葉尊者，是獨立活動的個體。他(們)身負佛的重託，內懷大勇精進的出世精神，卻深入民俗，食人間煙火，做入世文章。每一位羅漢都具有鮮明個性，但共同將佛的無限慈悲，化作人間關愛，代表了深刻的人間佛教理念。

(三)「羅漢藝術」作為一種佛教藝術品類，是獨立存在的一個藝術大類。羅漢藝術產生之後，在創作對象上，是藝術家獨立描繪的題材；在創作結果上，是獨立存在的作品。[註 49]如上文提到，以往人們常將羅漢藝術出現之前的「佛弟子」題材的藝術，稱之為「羅漢藝術」，但是比較一下可知，羅漢藝術出現之後，人們是不會將羅漢藝術稱為「佛弟子藝術」的。此亦可見二者之不同。在以後藝術史上，羅漢藝術中表現的眾羅漢們日益個性鮮明，羅漢們往往詼諧大度、快活樂天、不畏權勢、不拘小節。這些個性特徵，在現實生活中，恰好是中國的民族性、國民性中所缺乏、但是所嚮往的。在藝術中創造出這樣一種個性鮮明的人物群體形象，亦正符合人類審美理想的一般規律：在現實中被嚮往的，在藝術中被創造出來。換句話說，羅漢藝術的創造，從一個特定側面，表明具有鮮明的平民質素的佛教藝術形象的產生。是中國佛教的人間佛教觀念，在佛教藝術中有代表性的表達。

我們提出，符合這三個特徵、並且以虛構的羅漢形象為主題的人物造型藝術，才是「羅漢藝術」作品。

此後，在中國佛教藝術中出現了大量以「羅漢」為題材的佛教藝術作品，主要是「十六羅漢」的創作，一時似乎蔚為風氣。如在繪畫界，出現了一些專畫此一題材的重要藝術家。唐乾元(七五八—七六〇)中，名畫家盧楞伽特愛好作十六羅漢像，《宣和畫譜》卷二記載他有這類作品多種，極為有名。至北宋後期徽宗宣和年間(一一一九—一一二七)，他的十六羅漢畫珍藏於御府的還有很多，計有：「十六尊者像」十六幅，「小十六羅漢像」三幅，「十六大羅漢像」四十八幅。[註 50]盧楞伽曾跟唐明皇到四川，在四川興起建寺畫壁之風。延續到晚唐五代，成都仍是畫人會聚之處，尤其羅漢畫是流行題材。[註 51]唐代另一名重要的詩人兼畫家王維，也曾創作過大量的「十六羅漢圖」，宋代時，御府中尚珍藏著大批他畫的十六羅漢圖，達到四十八幅之多。[註 52]

盧楞伽、王維生活和從事藝術活動的時間，在玄奘之後不遠。唐末五代時，藝術史上還出現過一位畫羅漢的千古名家貫休[註 53]，創作出的羅漢畫面貌，影響了五代以後的羅漢畫風。以後一個較長時期中，羅漢畫題材，尤其是「十六羅漢」，成為中國藝壇上一個特定的、大型的藝術品類。如唐末四川地方名家趙德齊，以畫十六羅漢出名：

大聖慈寺竹溪院釋迦十弟子並十六大羅漢，崇福禪院帝釋及羅漢；崇真禪院帝釋、梵王及羅漢堂口文殊、普賢，皆德齊筆。[註 54]

可見這裡對「佛弟子」題材與「十六羅漢」題材就是明確區分的。

五代時喜愛畫羅漢這一題材的畫家更多，如南唐的陶守立[註 55]、王齊翰[註 56]，前蜀的李升[註 57]、張玄[註 58]，吳越的王道求[註 59]等。其中張玄是相當有影響的羅漢畫名家：

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，聲跡赫然，時呼玄為張羅漢，荆湖淮浙令人入蜀，縱價收市，將歸本道。前輩畫佛像羅漢，相傳曹樣、吳樣二本，曹起曹弗興，吳起吳□，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驅（軀），現存。[註 60]

「羅漢一堂十六驅（軀）」，就是一堂十六羅漢畫。這位張玄[註 61]，現有文獻中保留的關於他畫十六羅漢畫的記載不少。他由於善畫羅漢，被人稱為「張羅漢」，可知備受推崇之狀。

南方善畫十六羅漢的名家輩出，如吳越國王道求：

王道求，工畫佛道鬼神人物畜獸，始依周昉遺範，後類盧楞伽之跡，多畫鬼神，及外國人物，龍蛇畏獸，當時名手歎服。大相國寺有畫壁，今多不存矣。有十六羅漢，挾鬼鍾馗、蒺林弟子等圖傳於世。[註 62]



江南李唐、陶守立等亦以畫十六羅漢名世：

（守立）工畫佛道鬼神山川人物，至於車馬台閣，筆無偏善。嘗於九華草堂壁畫山程早行圖，及建康清涼寺有海水、李後主，金山水閣有十六羅漢像，皆振妙於時也。  
[註 63]

又如王齊翰也是畫十六羅漢的名家：

開寶末，煜銜壁請命，步卒李貴者，入佛寺中得齊翰畫羅漢十六軸，為商賈劉元嗣高價售之，載入京師，質於僧寺。後元嗣償其所貸，顧贖以歸，而僧以過期拒之。元嗣訟於官府。時太宗尹京，督索其畫；一見大加賞歎，遂留畫，厚賜而釋之。閱十六日，太宗即位，後名應運羅漢。今（宋）御府所藏（王齊翰畫）一百十有九……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、岩居羅漢像一、寶頭盧像一、玩泉羅漢像一、……林泉十六羅漢圖四。[註 64]

宋代時存留的王齊翰畫的十六羅漢畫，還有三十幅之多，其創作之豐可知。

以上是在江南活動的畫家。在北方也出現不少畫十六羅漢的名家。有趣的是，與「張羅漢」差不多同時，後梁時北方也出過一位善畫羅漢的「李羅漢」：

李羅漢，滑台人，善畫羅漢，人呼為李羅漢。[註 65]

此外後唐時北方左禮、張南、韓虬等人也以善畫十六羅漢名家：

左禮、張南，並工佛道，筆意不相遠，有二十四化圖，十六羅漢、三官十真人等像，傳於世。[註 66]

五代左禮與韓虬同時，各畫佛像入妙，曾見畫十六身小羅漢，坐巖石中，筆意甚工，不在韓虬下。[註 67]

宋代善畫羅漢的名家有孫知微[註 68]、李公麟[註 69]、顏博文[註 70]、李時擇[註 71]、梁楷[註 72]、孫必達[註 73]；僧人畫家有梵隆[註 74]、月蓬[註 75]、海俞[註 76]等。

元代有羅漢畫名家趙孟頫[註 77]、錢選[註 78]。明代有羅漢畫名家吳偉[註 79]、仇英[註 80]、吳彬[註 81]、丁雲鵬[註 82]等，都有十六羅漢畫作見於記載。

其他領域的畫家亦多涉及十六羅漢畫題材。如山水畫家李升也擅畫十六羅漢，宋代時有畫跡藏於御府。[註 83]又如杜子瓌和杜翫龜，也是畫十六羅漢的名家：

承天院呂相真堂後佛像四堵，杜子瓌筆，東律院壁八明王，西方變相，釋迦如來，十六羅漢，亦子瓌筆。[註 84]

大聖慈寺解於院小閣上，壁畫毗盧佛，吉安院十二面觀音，揭諦院釋迦佛，二菩薩、觀音、勢至、十六羅漢，俱待詔杜翫龜筆。[註 85]

此外如高道興、范瓊、陳浩、彭堅、張南本、左全、趙德玄，[註 86]張玄、趙忠義、杜宏義、杜敬安、楊元真、丘文播、丘文曉、韓虬、李祝、王齊翰、左禮等人，均曾在成都大聖慈寺、聖壽寺、聖興寺、寶曆寺、四天王寺、淨眾寺、中興寺、龍興寺等寺院留下十六羅漢畫跡，有不少保留到宋代。[註 87]

除了繪畫，差不多同時也出現了十六羅漢這一題材的羅漢群像的雕塑藝術。如在敦煌西千佛洞第十六窟的晚唐時期的壁畫中出現了十六羅漢像。[註 88]五代時期的大足石窟大佛灣第三十六窟也有十六羅漢像。[註 89]江南也是在五代時期出現了十六羅漢塑像，就是著名的杭州

煙霞洞十六羅漢。此組羅漢群像，共計右壁內部二尊，前部四尊，左壁十尊，共為十六尊羅漢。清代阮元氏《兩浙金石志》載煙霞洞吳延爽造像功德記，據此可知此組十六羅漢像，係五代時吳越國吳延爽造。[註 90]

由上可知，自唐末五代迄宋，在中國佛教界以及整個社會上，產生過十六羅漢尊崇這樣一種重要文化現象。與此同時，在佛教藝術中以創作十六羅漢形象的繪畫或雕塑等佛教藝術，成一時風氣。這個情況一直持續到宋代以後。

之後，江南一帶地區，更加上了兩個羅漢，變成了十八羅漢。[註 91]同時，也由於羅漢藝術中體現的人間化質素，使人們對羅漢在深厚崇敬中，更生出一種親切感，在藝術中，則使人們對羅漢這一形象的把握趨於成熟，於是約從宋代開始，又有五百羅漢的傳說，還發展出五百羅漢這一個大題材，成為繪畫，以及佛教塑像中的重要藝術門類。

#### 四、結語：羅漢藝術的創造是人間佛教理念在佛教藝術中的體現

羅漢藝術，是中國佛教藝術中一個重要創造，在中國佛教發展的思想理念以及佛教藝術史兩個方面，都有重要意義。它不僅意味一種新的藝術品類的創造，而且也代表人間佛教理念在佛教藝術中的體現。

在中國文化藝術史上，無論作文作畫，向有「文以載道」、「畫以載道」內涵。這種在歷史的進程中，不同的歷史階段上，或隱或顯的內涵，是中國藝術史中所有創造的原動力以及所有創造獲得成功的首要前提，也是所有藝術創造得以為社會普遍接受的基本保證。任何一種比較重要的文章或藝術品類，如果沒有內涵的「道」，不能在社會、歷史、文化中立足，這是中國文化基本特質之一。如果一種藝術品類是新的創造，就必須具備這種特質。

羅漢藝術的創造有一個極為深刻的內涵，就是從中國佛教發展的高峰盛唐時期，就為歷代大師們所關注以及培育的人間佛教精神。

玄奘大師從印度歸國後致力於譯經事業，同時，大師也對佛教藝術傾注了巨大熱情。這是我們以往重視得不夠，但是應該引起重視的一個領域。在所有佛教藝術形象中，羅漢是最具有人間化特質的一種。玄奘大師對羅漢形象以及羅漢藝術投入巨大的熱情關注，絕非偶然。這正是大師大慈悲心中人間情懷的一個具體表現。因為如此，羅漢形象從一開始，就具有鮮明的平民質素，是最與人間凡俗貼近的佛教人物。羅漢藝術，則是所有佛教藝術形象中，最人性化，凡俗化，即人間化的一種藝術。羅漢藝術品，則是從一開始就落腳在平常生活中，幾乎從它誕生之時起，那些表現「中國漢子」們形象的羅漢藝術品，就是一種既可登廟堂之高的「雅文化」，亦是可直接進入藝術品市場的凡俗作品。

也許正是因為藝術的傳播作用，羅漢在以後的歷史發展中，日益與人間生活貼近，直至完全與芸芸眾生「打成一片」，有時還直接成爲一些深受人民愛戴的佛教人物的尊稱。歷史上一些受民眾愛戴的佛教人物，甚至直接就被視爲羅漢本身（不是羅漢「化身」而是「本身」），如在江南影響甚大的濟公活佛和布袋和尚就是如此，在明清以後的五百羅漢中，都包含濟公和布袋和尚在內。

### 【註釋】

[註 1] 作者附記：謹以此文紀念玄奘大師圓寂一千三百四十周年。

[註 2] 在《佩文齋書畫譜》（清代康熙的年間編集）及《諸家藏畫譜》（清·調元撰）中，均記載藏有東晉·戴逵畫的羅漢像。如果該畫像確實是戴逵的手跡的話，就應是中國最早的羅漢像了。此後，據說南梁畫家張僧繇也畫過羅漢像，畫作到宋代尚存，見《宣和畫譜》卷一，宋御府藏張僧繇畫「〈十六羅漢像〉一（幅）」、「〈佛十弟子圖〉一（幅）」（下文詳）。

[註 3] 此種說法見於多種著述，因所涉廣，恕不一一列出。

[註 4] 此種說法在目前出版的多種有關羅漢和羅漢藝術的文著中常見，恕不一一具列。

[註 5] 關於隋唐時留存至今的，在各重要石窟中尚能見到的「羅漢」造像，是國內一些藝術史家常談到的問題，此處恕不一一列出。同時說明，本人在關於此問題的思考過程中，從陳清香教授〈羅漢圖像研究〉（《華岡佛學學報》第四期）、〈五百羅漢圖像研究〉（《華岡佛學學報》第五期）等關於羅漢藝術研究的論文中，獲得重要啓發，特此致謝。

[註 6] 見溫玉成，《青州佛教造像考察記》。<http://www.guoxue.com/discord/wyc/ml.htm>

[註 7] 金維諾，〈簡論青州出土造像的藝術風範〉，《山東青州龍興寺出土佛教石刻造像精品》（山東美術出版社，一九九九年十一月）。楊泓（中國社會科學院考古研究所教授），〈龍興寺造像和青州考古〉，《山東青州龍興寺出土佛教石刻造像精品》（山東美術出版社，一九九九年十一月）。

[註 8] 可參考的文獻有：閻文儒，《中國石窟藝術總論》（天津古籍出版社，一九八七年）該書是閻先生六〇年代在北京大學歷史系考古專業講授《中國石窟寺藝術》講義的基礎上，補充整理而成。書中對山東省濟南市千佛山、龍洞，益都雲門山、駝山，曲阜九龍山等處石窟造像作了研究。夏名采、莊明軍，〈山東青州興國寺故址出土石造像〉（北京《文物》月刊，一九九六年第五期）。〈山東臨朐發掘出土北朝時代石佛像〉（《人民日報》，一九八四年十一月三十日）。〈臨朐縣出土一批北魏石佛造像〉（《文物摘報》，一九八六年第十六期）。諸城市博物館，〈山東諸城發現北朝造像〉（北京《考古》月刊，一九九〇年第八期）。山東省青州市博物館，〈青州龍興寺佛教造像窖藏清理簡報〉（《文物》，一九九八年第二期）。常敘政、李少南，〈山東省博興縣出土一批北朝造像〉（《文物》，一九八三年第七期）。常敘政、于豐華，〈山東省高青縣出土佛教造像〉（《文物》，一九八七年第四期）。王思禮，〈山東廣饒、博興二縣的北朝石造像〉（北京《文物參考資料》，一九五八年第四期）。劉鳳君，〈山東地區北朝佛教造像藝術〉（《考古學報》，一九九三年第三期）。據介紹，僅博興縣龍華寺遺址就出

土了百餘件北魏至隋代的鑲金銅造像。其中，有紀年者三十九件。最早的為太和年間者五件。杜在忠、韓崗，〈山東諸城佛教石造像〉（北京《考古學報》，一九九四年第二期）。陳慧霞，〈山東北朝佛教造像初探〉（台北國立故宮博物院刊印，《雕塑別藏》，一九九七年）。《青州龍興寺造像藝術》（山東美術出版社，一九九九年十一月）。宿白，〈青州龍興寺窖藏所出佛像的幾個問題〉（《文物》，一九九九年第十期）。宿白，〈五一六世紀中國北部人物造形變化及諸問題〉（日本東京國立博物館編，《中國國寶展》，朝日新聞社出版，平成十二年十月二十四日）。夏名采、王華慶、莊明軍，〈青州發現大型佛教造像窖藏〉（《中國文物報》，一九九六年十一月十七日）。青州市博物館，〈山東青州發現北魏彩繪造像〉（《文物》，一九九六年第五期）。王華慶、莊明軍，〈青州龍興寺考略〉（《中國文物報》，一九九八年十月十四日、十月二十八日、十一月四日）。又見宿白，〈龍興寺沿革〉（《文物》，一九九九年第九期）。趙正強，〈山東廣饒佛教石造像〉（《文物》，一九九六年第十二期）。吳緒剛，〈魯西白佛山石窟造像〉（《中國文物報》，一九九八年一月二十八日）。張總、鄭岩，〈山東東平理明窩摩崖造像〉（《文物》，一九九八年第八期）。李裕群，〈駝山石窟開鑿年代與造像題材考〉（《文物》，一九九八年第六期）。溫玉成，〈龍門所見兩唐書中人物造像概說〉（鄭州：《中原文物》，一九九三年第四期）。青州市博物館編，《青州龍興寺佛教造像藝術》圖九十七（山東美術出版社，一九九九年十一月）。王巧蓮、劉友恒，〈正定收藏的部分北朝石造像〉（《文物》，一九九八年第五期）。

[註 9] 見《法華經·五百羅漢受記品第八》：「爾時千二百阿羅漢心自在者作是念。我等歡喜得未曾有。若世尊各見授記如餘大弟子者，不亦快乎。佛知此等心之所念，告摩訶迦葉：『是千二百阿羅漢，我今當現前次第與授阿耨多羅三藐三菩提記。』」又見《長阿含經》卷一（卷首）：「如是我聞，一時佛在舍衛國祇樹花林窟，與大比丘眾千二百五十人俱。」

[註 10] 見《大唐西域記》卷九：「尊者摩訶迦葉，在此與九百九十大阿羅漢，如來涅槃後結集三藏。」

[註 11] 《大智度論》、《法華經》等佛經中，對各種不同的羅漢數位屢屢提到，恕不一一具列。

[註 12] 《大唐西域記》卷十一，〈恭建那補羅國〉：「城側大伽藍中有精舍，高五十餘尺，中有刻檀慈氏菩薩像，高十餘尺，……是聞二百億羅漢之所造也。」「城西南不遠，有窣堵波，高百餘尺，無憂王之所建也，是聞二百億羅漢於此現大神通，化度眾生，旁有伽藍，唯餘基址，是彼羅漢之所建也。」

[註 13] 如陳清香教授說：「如南梁的張僧繇畫的十六羅漢，到宋代御府還保留了一幅，這一幅可能就只有一位羅漢，也有可能十六位羅漢都含在內。不過這時的羅漢像只是籠統的稱十六，對於尊者姓名，並無所傳。」見《羅漢圖像研究》（台灣《華岡佛學學報》第四期）第三二九頁。

[註 14] 堅意菩薩著，北涼·道泰等譯，《入大乘論》卷二，《大正藏》第三十二冊，第三十九頁。

[註 15] 西晉·竺法護譯，《佛說彌勒下生經》卷一，《大正藏》第十四冊，第四二二頁中。

[註 16] 《中阿含經》，《大正藏》第一冊。

[註 17] 參見藍吉富，〈灰身滅智與寂滅無爲——早期印度佛教的解脫觀〉。

<http://sh.netsh.com/bbs/21782/messages/200.html>

- [註 18] 如清·調元撰，《諸家藏畫簿》（乾隆年間）及《佩文齋書畫譜》均載有東晉·戴逵畫五天羅漢像。清·王原祁、孫岳頒、宋駿業、吳暉、王銓等纂輯，《佩文齋書畫譜》，康熙四十七年（一七〇八）成書，全書共一百卷，計分：論書、論畫、帝王書、帝王畫、書家傳、畫家傳、歷代無名氏書、康熙皇帝御制書畫跋、歷代名人書跋、歷代名人畫跋、書辨證、畫辨證、歷代鑑藏等部分；卷帙浩繁，內容豐富，全書所引古籍計一千八百四十四種，值得一提的是，書中對書畫家傳記的引證，均註明出處。此保存了許多重要的資料，為中國第一部集書畫著作之大成的工具書。但是，戴逵畫五天羅漢像事似欠缺根據。
- [註 19] 《宣和畫譜》卷一，「梁·張僧繇」條。
- [註 20] 段成式，《酉陽雜俎續集》，《景印文淵閣四庫全書》（台北：台灣商務印書館，一九八三—一九八六年）第一四七冊，第八〇四—八一七頁。
- [註 21] 張彥遠，《歷代名畫記》，《畫史叢書》（台北：文史哲出版社，一九七四年）第一冊，第四十二—五十七頁。
- [註 22] 見《歷代名畫記》卷三，「千福寺」、「興唐寺」條。
- [註 23] 如長安慈恩寺，「中間及西廊」，有「李果奴畫行僧」畫跡，長安景公寺「東廊南間，東門南壁畫行僧」，形象靈動，能「轉目視人」。均見《歷代名畫記》卷三，「慈恩寺」。
- [註 24] 如長安資賢寺，「南北面」（牆上），有「吳畫高僧」。見《歷代名畫記》卷三，「資賢寺」。
- [註 25] 見《歷代名畫記》卷三，「千福寺」。
- [註 26] 同 [註 25]，「興唐寺」。
- [註 27] 《宣和畫譜·序》，收錄於《畫史叢書》第一冊，第三六一頁。
- [註 28] 如作於唐代的另一重要畫譜《歷代名畫記》（作者張彥遠）中，有不少關於六朝時期的羅漢畫的記載，但是，沒有任何關於十六羅漢，或十六羅漢畫記載的痕跡。
- [註 29] 如可參見阮榮春，《佛教南傳之路》（長沙：湖南美術出版社出版，二〇〇〇年十二月）。
- [註 30] 見梁啟超，《中國近三百年學術史》。
- [註 31] 如上文所述見之於各石窟曾被普遍誤認為是「羅漢形象」的「佛弟子雕塑」，基本上都是佛或菩薩的附屬，不是獨立的題材。
- [註 32] 陳聿東，《佛教與雕塑藝術》（天津人民出版社，一九九二年）第一一二頁。
- [註 33] 見季羨林等校註，《大唐西域記》卷三，〈迦濕彌羅國〉（北京：中華書局，一九八五年）下引《大唐西域記》中材料，皆用此版本，不再一一註出。又：引文中《國志》一書是何書不可考；「中國」一詞是指北印度中部地區。
- [註 34] 《大唐西域記》卷九，〈摩伽陀國下〉。
- [註 35] 窣堵波，梵文 Stūpa 譯音，即塔。原意是「高顯處」或「高墳」，原是印度當地的一種紀念性墳墓的通稱。造型簡單一致：覆鉢形，上立長柱形標誌「刹」。石窣堵波，即石塔。
- [註 36] 《大唐西域記》卷三，〈迦濕彌羅國〉。

[註 37] 同 [註 33] 。

[註 38] 唐·玄奘譯，《大阿羅漢難提蜜多羅所說法住記》一卷，《大正藏》第四十九冊，第十二—十四頁。

[註 39] 第一尊者賓度羅跋囉惰闍 (Piṇḍolabharadvāja)，與自眷屬千阿羅漢分住在西瞿陀尼洲；第二尊者迦諾迦伐蹉 (Kanakavatsa)，與自眷屬五百阿羅漢分住在北方迦濕彌羅國；第三尊者迦諾迦跋厘惰闍 (Kanakabharadvāja)，與自眷屬六百阿羅漢分住在東勝身洲；第四尊者蘇頻陀 (Subinda)，與自眷屬七百阿羅漢分住在北俱盧洲；第五尊者諾距羅 (Nakula)，與自眷屬八百阿羅漢分住在南瞻部洲；第六尊者跋陀羅 (Bhadra)，與自眷屬九百阿羅漢分住在耽沒羅洲；第七尊者迦理迦 (Kālīka)，與自眷屬千阿羅漢分住在僧伽茶洲；第八尊者伐闍羅弗多羅 (Vajraputra)，與自眷屬千一百阿羅漢分住在鉢刺鞞洲；第九尊者戍博迦 (Jivaka)，與自眷屬九百阿羅漢分住在香醉山中；第十尊者半托迦 (Panthaka)，與自眷屬千三百阿羅漢分住在三十三天；第十一尊者羅怛羅 (Rāhula)，與自眷屬千一百阿羅漢分住在畢利颯瞿洲；第十二尊者那伽犀那 (Nāgasena)，與自眷屬千二百阿羅漢分住在廣半度波山；第十三尊者因揭陀 (Aṅgada)，與自眷屬千三百阿羅漢分住在廣脅山中；第十四尊者伐那婆斯 (Vanavāsin)，與自眷屬千四百阿羅漢分住在可住山中；第十五尊者阿氏多 (Ajita)，與自眷屬千五百阿羅漢分住在鷲峰山中；第十六尊者注荼半托迦 (Cūḍapanthaka)，與自眷屬千六百阿羅漢分住在持軸山中。

[註 40] 見《敦煌雜綴》下。

[註 41] 《釋迦氏譜》引《釋迦方志》。

[註 42] 有興趣的讀者諸君可參見王仲堯，《易學和佛教》第七章：「周易，『天文學』和唐代密教」對這個問題有論述（北京：中國書店出版社，二〇〇一年七月）。

[註 43] 《增一阿含經》卷二十，《雜阿含經》卷四十三，《賢愚經》卷十，《五百弟子自說本起經》，《毘奈耶藥事》卷十六，《五分律》卷二十六，《分別功德論》卷四等，均載有賓頭盧事跡。

[註 44] 《增一阿含經·弟子品》中說：「不毀禁戒，誦讀不懈，所謂羅雲比丘是。」

[註 45] 在方等部有《羅雲忍辱經》。

[註 46] 《分別功德論》、《增一阿含經》卷七、卷四十三、卷四十五，《五百弟子自說本起經》、《毘奈耶藥事》卷十七等，均亦有羅睺羅事跡的記載。

[註 47] 《東坡後集》卷二十。

[註 48] 杭州碑林中現存貫休的十六羅漢畫碑刻。

[註 49] 我們還可以注意一個事實，就是當羅漢藝術這一美術品類出現之後，還馬上進入了藝術品市場，如：「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，聲跡赫然，時呼玄為張羅漢，荆湖淮浙令人入蜀，縱價收市，將歸本道。」（見《宣和畫譜》卷三「張玄」條）張玄時人呼為「張羅漢」，畫羅漢畫的名聲極響。對其作品，既然「荆湖淮浙」都有「令人入蜀，縱價收市」，還可以說明其作品的數量之大。這樣大量創作，並且直接與藝術品市場關聯的情況，至少此前此後，在其他題材的佛教藝術品類中尚未見。我們認為，這也可以從一個側面說明羅漢藝術獨具的「人間化藝術」(Humanistic Art) 性質。

[註 50] 《宣和畫譜》卷二「盧楞伽」條。

[註 51] 《益州名畫錄》卷上：「至德二年（七五八）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。至乾寧元年（八九四），王蜀先王於寺東廊起三學院，不敢損其名畫，移一堵於院門南，移一堵於門北，一堵於觀音堂後，此行道僧三堵六身畫，經二百五十餘年，至今宛如初矣。」

[註 52] 《宣和畫譜》卷十「王維」條：「今御府所藏（王維畫作）一百二十有六，……（其中）十六羅漢圖四十八（幅）」。

[註 53] 見《清河書畫舫》卷五、《泥古錄》、《式古堂書畫考》卷十。

[註 54] 《益州名畫錄》卷上，「趙德齊」條。

[註 55] 《式古堂書畫考》卷二。

[註 56] 《宣和畫譜》卷四、《清河書畫舫》卷五、《秘殿珠林》卷九。

[註 57] 《宣和畫譜》、《益州名畫錄》卷上。

[註 58] 《宣和畫譜》卷三、《清河書畫舫》卷五。

[註 59] 同 [註 55] 。

[註 60] 《宣和畫譜》卷三，「張玄」條。

[註 61] 張玄，有些文獻中記為張元，是同一人。

[註 62] 《圖畫見聞志》卷二。

[註 63] 《宣和畫譜》卷四。

[註 64] 同 [註 63] 。

[註 65] 同 [註 62] 。

[註 66] 同 [註 62] 。

[註 67] 同 [註 62] 。

[註 68] 《清河書畫舫》卷六。

[註 69] 《珊瑚網》卷二十三、《弇州四部稿》卷一三七、《式古堂書畫考》卷二、《秘殿珠林》卷九、十、《書畫鑑影》卷二、《寶繪錄》卷十、《平津館鑒藏書畫記》、《江村書畫目》、《好古堂家藏書畫記》卷上、《三秋閣書畫錄》卷二。

[註 70] 同 [註 55] 。

[註 71] 同 [註 55] 。

[註 72] 《書畫鑒影》卷三。

[註 73] 見《秘殿珠林》卷九。



- [註 74] 見《珊瑚網》卷二十三，《弇州四部稿》卷一三七、《式古堂書畫考》卷二、《大觀錄》卷十四、《江村銷夏錄》卷一、《春霞閣題畫絕句》。
- [註 75] 見《式古堂書畫考》卷二。海俞，見《秘殿珠林》卷九、十。
- [註 76] 見《秘殿珠林》卷九、十。
- [註 77] 《秘殿珠林補編》卷十。
- [註 78] 《盛京故宮書畫錄》卷三。
- [註 79] 《秘殿珠林》卷二。
- [註 80] 《過雲樓書畫記》卷四、《江村銷夏錄》卷一、《盛京故宮書畫錄》卷三。
- [註 81] 《石渠寶笈》卷三。
- [註 82] 《石渠寶笈》卷二、三。
- [註 83] 《益州名畫錄》卷上。
- [註 84] 見范成大，《成都古寺名筆記》。
- [註 85] 同 [註 84]。
- [註 86] 高道興曾畫高僧六十餘軀。范瓊、陳浩、彭堅等三人曾聯手畫高僧、釋迦十弟子等。張南本曾畫賓頭盧變相。左全曾畫行道二十八祖、行道羅漢六十餘軀。趙德玄曾畫福慶禪院隱形羅漢變相兩堵等。趙忠義為德玄之子，與其父同手畫福慶禪院東傳變相一十三堵，其中佛像僧道皆盡其妙。杜宏義曾畫寶曆寺行道高僧十餘堵，蜀人相傳杜老朱羅漢為妙，老朱，宏義小字。杜敬安，子瓊子，蜀城寺院，敬安父子圖畫佛像羅漢甚眾。楊元真，石城山張玄外族，攻畫佛像羅漢，兼善妝鑾。丘文播曾畫漢州崇教禪院羅漢。丘文曉，文播弟，攻畫花雀人物佛像（見《益州名畫錄》及《宣和畫譜》）。
- [註 87] 以上均見《益州名畫錄》、范成大，《成都古寺名筆記》、《宣和畫譜》、《圖畫見聞志》。
- [註 88] 見丁明夷、邢軍，《佛教藝術百問》（北京，中國建設出版社，一九八九年）第二十三頁。
- [註 89] 同 [註 88]。
- [註 90] 吳延爽氏係吳越王錢元瓘之妻吳夫人之兄。宋代曾有人在此洞補刻過一尊僧像，一尊布袋和尚像，成為「十八羅漢」，但後二像是手法淺陋，不能與前十六尊相比。《咸淳臨安志》中記煙霞洞「原有石刻羅漢六尊，吳越王感夢而補刻十二尊，成為十八」，一般認為是附會之說。
- [註 91] 一般認為增加的即降龍、伏虎二羅漢。此外，也有說增加的是玄奘和慶友二人，清代之後，說增加的兩個羅漢就是康熙皇帝和乾隆皇帝的說法，也曾流行頗廣。