龍門石窟看經寺洞羅漢羣像探討(一)

——西天祖師說的最早例證

陳清香

一、前言

我在二十多年前，從學校的課程中、從出版品的介紹中，認識了龍門石窟，也寫了〈龍門石窟之佛教彫刻〉一文，發表於《幼獅學誌》上。多年來，我撰寫了無數的佛教藝術論文，如觀音菩薩形像、羅漢圖像、維摩經變、華嚴經變……等；其內容多是以縱貫性的方式，分析時代風格演變，其例證總是少不了龍門石窟內的題材。

我在大學及研究所講授中國美術史，十餘年來，每當提到北朝至隋唐的石彫藝術，龍門石窟是最具代表性的教材。

一九七五至一九七八年，我赴日考察佛教藝術時，在東京、京都等大博物館中，第一次看到龍門石佛的殘像。一九八三年及一九八五年，臺北的國立歷史博物館二度舉辦大型的南北朝隋唐石彫展，在展示場上，我面對著自美國運來的無數大型石彫時，龍門碩大的石佛頭、胸像又二度出現在眼前。由於看的均屬殘像，因此我考慮要探訪那完整的、原始的龍門石彫。到了一九九〇年，我率領我的學生及藝術家們，親赴龍門。面對龍門，多年的想念，終於如願以償，內心十分感動。

龍門有很多精彩、宏偉的石窟，如賓陽洞、蓮花洞、奉先寺洞等，不勝枚舉，它在藝術史上的地位早已有定論。今秋我將完成我的《羅漢造形演變》一書，其中有關多體羅漢像的起源，便是以龍門看經寺洞的羅漢羣爲盛唐例證，因此我便以「看經寺洞羅漢羣像探討」爲題，發表論文。

二、看經寺洞羅漢像的藝術風格

㈠諸家的描述

看經寺洞位於龍門石窟東山，是東山最大的一個洞，洞頂作藻井，中有大蓮花，蓮花四周有四飛天環繞飛翔，供養天手托果盤供品凌空飛舞。洞中最精彩者，莫過於壁面浮彫二十九尊羅漢像，依諸家描述如下：

「東南北三壁下部彫刻二十九尊高一八〇公分高的浮彫羅漢像。按《歷代法寶記》載，當為從迦葉至達摩的西土二十九代的傳法譜系像。這二十九位不同年齡、不同經歷、不同個性特徵的高僧形象，形體相似，但面部特徵刻畫各異，是唐代浮彫中的重要作品。」（註一）

又如：

「看經寺洞從迦葉到達摩的二十九軀不同年齡、不同經歷、不同性格特徵的高僧形象，高達一．八米，栩栩如生。這些高浮彫羅漢羣像，有如一排列有序的人像彫刻展覽館。」（註二）

又如：

「洞內三壁浮彫羅漢二十九身，平均高度為一七〇厘米。……由於是羅漢羣彫，所以有老年、中年、青年，有眉舒目朗似有所語者，有疾首蹙額苦心冥想者，有洗耳恭聽虔誠作禮者，有揚眉張口若作辯論者，有拄杖回顧有所瞻望者，有翹首仰天遙望晴空者，有以手撫胸沈思不語者等，各具性格，面貌各異，前後呼應，三壁人物組合成一個和諧的整體。在很大的程度上，突破了類型性格的規範，形神兼備，足稱妙品。」（註三）

㈡盛唐的作風

綜合以上諸家所述，知看經寺洞約開鑿於武則天時代，而完成期可能在玄宗初年，約於七世紀後半至八世紀初年。就中國佛教造像史而言，漢魏晉十六國是造像的初期，域外作風濃厚，至北魏太和年間達到初期的鼎盛期，爾後造像風格曾經經歷南朝秀骨清相作風，再轉入隋初唐的秀麗典雅，到了則天期的盛唐，已堂堂進入第二個輝煌期。這個時期的造像，已經沒有北魏和平期的粗獷、太和期

的華美，更脫離齊周期的秀骨清相，退去域外的作風，建立起漢民族的特色。

自初唐至武后期，中印之間文化往返頻仍，玄奘在遊歷西域十七年後，於貞觀十九年（公元六四五年）返國，攜回無數的經像（註四），太宗下詔安置經像於弘福寺，二十二年又移於大慈恩寺。當經像進入大慈恩寺時，君臣百官列隊相迎，所用的陣仗車隊行儀，極爲莊嚴盛大、華麗壯觀（註五）。正反映大唐帝國對佛教的虔誠信仰。貞觀二十二年，出使西域的王玄策，自印返國，其隨從中，有巧匠宋法智，曾圖寫摩揭陀的佛足跡及菩提樹伽藍的彌勒像，由於他「巧窮聖容，圖寫聖顏」，回到京師後，道俗爭相摹寫（註六）。

王玄策取回的彌勒菩薩圖像，甚至成了東都敬愛寺佛殿內圖像的樣本（註七）。王玄策寫於麟德二年（公元六六五年）的〈造像題記〉，近年也在賓陽南洞發現。由於西方式樣一再的流入，使得七世紀後半期的京洛造像逐漸邁入圓熟階段，是故有人稱則天期的雕刻爲「變革期」（註八）。回顧七世紀前的印度境內，佛教同興都教（Hinduism）同樣盛行，印度土俗作風與外來技巧交織成燦爛的後期笈多（Later Gupta）式樣。就佛像而言，圓滿的面頰、垂瞼的雙目、均衡的五官、凸起的肉髻等，表現了悟道者的崇高境界。佛像身軀則以薄細若無的衣紋，襯托出起伏有致的肉體曲線美。

印度的此種寫實唯美作風，在初唐的造像遺作中，比比皆是。如山西太原天龍山石窟第四洞、第十四洞的菩薩像；日本永青文庫收藏的釋迦佛坐像、十一面觀音像；賓州大學收藏的神龍二年銘石造觀音立像；敦煌第三二二窟、五十七窟初唐造像；龍門奉先寺洞九尊像等等，都是則天期前後的傑作。這些作品，是以一種融和漢式傳統的線刻手法，加上來自笈多朝的寫實作風，使得佛菩薩像力求完美圓融，注重精神與肉體雙方面的協調，對於人物像、羅漢像則內在心靈的感情刻畫，極爲突出。

而看經寺洞羅漢像，則是以浮雕造型表現之。人物輪廓主要以線條勾勒而出，此點比之前述的立體佛、菩薩像，保留了更多承襲自漢魏以下畫象磚的手法，那是屬於震旦東土的傳統。

以下就看經寺洞羅漢像的顏面造形、姿勢面向、服飾、手印持物等各方面討

論之：

(三)羅漢像的造形特徵

1.老少相

看經寺洞的羅漢浮雕計二十九尊，分佈於北東南三壁，就顏面造形而言，已能刻畫出多樣的年齡層次，比雲岡十八洞釋迦十大弟子像，或一般侍佛二比丘的老少像，更具變化性及藝術性。在二十九尊顏面上，看到了青年、中年、晚年等，以面上凸起的皺紋來記載歲月的刻痕，這是技巧上的創新與成就。如第一尊者，如今此像已殘，但根據較早期的圖片可知，他手持大型垂覆蓮花，面向第二尊者，他額頭寬廣，鼻樑高高凸起，面頰皺紋深陷，頸骨明顯，儼然是大迦葉尊者的寫照。至於第二尊者則面目舒朗，臉頰圓潤，也拿大蓮花，看來年輕俊逸，應是阿難尊者。如依次序第三尊者爲商那和修，他眼凹深陷，眉頭打結，抿嘴苦思，是老僧的造形。其他各尊者在臉部的刻畫，均相當的獨特。

2.異國顏面

顏面造形除了反映年齡之外，其次便是表現異國形貌，題材既是爲表現迦葉以下的二十九位祖師，那麼應是全屬身毒人了。身毒人有雅利安種（Aryan），有荼羅毗第人（Daravids）等，顏面造形自是不同於震旦人。看經寺洞中，第一、第三尊者，南壁的第三尊者，北壁的廿二、廿三、廿六尊者等均是十足的强調出額骨顴骨隆起、眼窩凹陷、鼻子尖突等異國高僧形像。

然就全數羅漢而言，二十九位高僧均五官適中，不刻意拉長耳朵，不加上光輪，有別於後世爲强調羅漢的神通，而安排一些怪異的造形（如龐眉大目、長眉拖地），或增加附屬物。看經寺羅漢只是眞實的展現那唐代高僧的確切面目。

3.面向

就姿勢面向而言，北魏以來的羅漢像或十大弟子像，或侍佛二比丘——迦葉、阿難像，其姿勢以微側向釋迦的方位爲最常見。而看經寺洞的浮雕羅漢，以别地起突的方式，彫出身影，其面向有正面觀、微側向左前方、微側向右前方等諸多變化，加上有的昂頭，有的俯首，隨著眼神的或上或下，增加其表情的生動，使人錯覺羅漢和羅漢間正在竊竊私語，或高談闊論，或激烈論辯中。

4.手勢或持物

其次就羅漢的手勢或持物，也是值得一觀。二十九尊之中，雙手多半是置前胸，或由袈裟袖口伸出。有抱拳合十者（如南壁西側、北壁東側者），有張開五指置於前胸者（如北壁東側、東壁南、北側），有屈指頭者，有持物者，不一而足。值得注意的是抱拳合十的手勢，與今日佛教徒禮佛合十的式樣不盡相同，其指頭是彎曲的。

在持物中，有蓮枝、數珠、如意、錫杖、柄香爐、水瓶等；這些物品在唐代是供佛必備之物。在敦煌壁畫中偶或發現。而歷來的佛菩薩像、羅漢像手中很少持物，僅僅如犍陀羅式樣的中國彌勒菩薩像、或北魏的觀菩薩像，手中持瓶，他物則在唐代以前少見。但密教傳來之後，多臂觀音的手中持物便逐漸流行。因此看經寺洞羅漢像手中的持物是唐代千手觀音持物的濫觴。

第二十六尊羅漢手中的雞首瓶，很受矚目。雞首瓶造形可能源於波斯，在南北朝隋唐之際的王公貴族間幾成日用品，明器更是比比皆是。但是晚唐以後，便逐漸消失。另外東壁北側的柄香爐羅漢，也是很具唐代意義；柄香爐是南北朝隋唐供佛常見物，日本奈良正倉院等仍藏有八世紀時的柄香爐，此物也在晚唐以後逐漸少見。

5.服飾

就服飾而言，二十九尊羅漢全屬立像，均由一襲袈裟裹住身子，袈裟的式樣多數是覆蓋兩肩的通肩式印度裝，但是第二十六尊及第二十九尊則著偏袒右肩式的印度僧服。但是南壁第二尊羅漢則是穿著中衣結帶式樣，那是較傾向於漢地的服飾。多數的敦煌龍門等唐代石窟中，侍佛比丘的迦葉、阿難像，均著寬闊的漢服，如賓陽三洞、敬善寺洞、奉先寺洞等。但是看經寺洞的羅漢羣，卻多是著印度僧服，想是爲了突顯其禪宗傳法祖師的印度人形像吧！

二十九尊羅漢多數是呈敞前胸、衣薄裹身的造形，這應是受到西方傳來寫實主義的影響。然而二十九尊者的袍服，均長及足踝，不赤足，部分尊者鞋履凸出僧袍的造形，和漢晉魏唐的陶俑作法如出一轍。尊者那細緻流暢的衣紋處理等等，都在在掩飾不了是唐代高僧的寫照，而非印度行者。

以上是就風格特徵簡述如此，以下再就羅漢羣像的創作題材討論之，首先追溯一下佛教藝術史上，有關羅漢創作的源流。

三、佛藝史上的羅漢題材

㈠初期的羅漢圖像

羅漢或稱尊者，在佛教藝術的題材中，和佛弟子、比丘、祖師、僧人，是同一類型。共同特徵是：光頭、圓頂、無冠、身著僧衣、不配戴瓔珞飾物、造形樸實無華。

自二、三世紀，中國佛教造像初興，三、四世紀石窟藝術崛起以來，雕塑的題材總是以說法佛像、交腳彌勒菩薩像爲主尊，而石窟壁面上，或施以佛傳故事、本生經變、維摩經變、法華經變等題材，或以千佛飛天、伎樂供養天等爲裝飾，而有關「羅漢」題材的創作，在早期還是相當少見的。

但是就文獻所載，最早在四世紀便有人畫羅漢像了。東晉時代的戴逵曾經畫「五天羅漢像」（註九），或許「五天羅漢」不是後世的十六羅漢、十八羅漢、五百羅漢，也不是釋迦世尊在世時的弟子比丘，但是既以羅漢爲名，最起碼也是指道德修持已有成就者，或是高僧，或是善知識者；可能是漢人，也可能是西域身毒人。

在唐末五代極度盛行的十六羅漢題材中，爲首者稱爲賓頭盧尊者（註十）。雖然十六羅漢是七世紀的玄奘譯出《法住記》（註十一）後，才流行中土的，但是賓頭盧的信仰，卻早在四世紀便已悄悄流布。

如東晉高僧道安便曾圖畫供養賓頭盧尊者（註十二）。南朝劉宋泰始年間（公元四六五——四七一年）僧法願、法鏡也曾圖畫聖僧（賓頭盧）像，梁武帝也曾祈請愈疾（註十三）。唐代高僧道宣在所撰寫的《感通錄》上，記載當時有作賓頭盧聖僧像，立房供養的事（註十四）。賓頭盧羅漢的造形以「頭白眉毛長、形相庸陋」爲特徵（註十五），雖屢有畫造賓頭盧供養的文獻記載，但南北朝以前的實物遺例，卻是一件也沒有發現。現存年代較早的羅漢圖例，應是甘肅張掖金

塔寺石窟西窟，窟內中心柱北面龕上的幾尊佛弟子像。有坐姿也有立姿，均頂上光圓，五官秀麗，表情親和。身著通肩大衣，緊密貼身，帶著濃厚的秣突羅式樣，是北涼時代（公元三九七年——四四〇年）的作品（註十六）。

㈡北魏至盛唐的羅漢類型

北魏以後，羅漢像創作漸多，依其不同的角色，不同的石窟位置，而展現出不同的類型。歸納之，有如下數種：

1.侍佛二比丘——迦葉、阿難像

在釋迦世尊坐像的左右兩旁，創作了一老一少的二比丘，以爲侍者，此種題材，在北朝後期便相當興盛，麥積山的北魏窟、敦煌的北周窟，都有相當傳神的老少佛弟子像。向來在石窟中的尊像，面容多以莊嚴圓滿爲度，使人面對著佛菩薩像，似乎時間都靜止了下來，過去未來都不存在。但是有了迦葉、阿難之後，便在這恆常不變的空間中，加上了生滅相，加上了人間相，加上了有時間觀念的老少變化。

侍佛二比丘的創作，到了盛唐，達到了頂點。不少精彩的迦葉、阿難像，出現在敦煌三二八窟、四十五窟中，也出現在龍門賓陽三洞、奉先寺洞中。窟中二比丘雖然造形各具千秋，但卻都將一個年輕俊逸、風度翩翩的比丘，和一個蒼老勁毅、精進不懈的苦頭陀，刻畫得入木三分。

侍佛二比丘，迦葉、阿難像，是唐代羅漢造像中，最具藝術技巧者。

2.涅槃變相中哭泣的弟子

麥積山石窟在北魏時代已有涅槃變相，在立體的臥佛身後塑作出幾位身量較小的佛弟子像，作悲哀哭泣的神情（註十七）。敦煌北周窟四二八窟的壁畫上，也出現涅槃變。那些不同的傷痛表情的比丘是最突出動人之處（註十八）。

3.十大弟子像

例如雲岡第十八洞，洞壁四周以圓雕和浮雕雕出佛十大弟子像。每位弟子的頭部是圓雕，上半身爲浮雕，下半身則沒入石壁中，每個弟子的頭部造形均不相同，很能表現不同個性的羅漢特徵（註十九）。

4.經變或說法圖中的聽法比丘

如龍門石窟寺北壁西側有浮雕菩提樹和羅漢。

5.供養圖、禮佛圖中引導貴人的比丘

如龍門蓮花洞、石窟寺壁面。

此二類的羅漢像在姿勢、面向上，容或有諸多變化。但是面部表情上往往是簡化處理。

㈢由配角而主角，由比丘而祖師

以上所述爲北魏至盛唐之際，最常見的幾種類型的羅漢，一般而言，這些羅漢在石窟中多是居於陪襯和次要的位置，而非洞窟中的主尊，有的甚至僅作爲裝飾之用。看經寺洞的羅漢像，在手法技巧上，繼承了前述的五種類型，又進一步的賦予個性和感情。就題材而言，則逐漸由次要地位，轉變而成主角的身分。

看經寺洞的中央，原本有一高臺，想原先是佛像的坐席，今主尊佛像已失，也看不到菩薩像。進入看經寺洞之際，無疑的將注目於每一位尊者身上，尊者成了這兒的主角，這和隨侍釋迦世尊身旁的比丘，身分又自不同。二十九位祖師已不是侍者，已不是隨從，而是個個都居主角。當佛滅後，佛弟子所遵循的，正是這些尊者的言教。

看經寺洞二十九尊羅漢，個個等身人高，人物面部表情能顯示其內心的精神世界，是人性化的表現。在中國造像史上，是神性化走向人性化的開端，也是宋代羅漢造像鼎盛的先兆。

宋代羅漢造像，盛行十六羅漢、十八羅漢、五百羅漢等，均屬多體羅漢像。此種多體羅漢羣像最早的遺例，應屬雲岡石窟第十八洞內的十大弟子像，那是五世紀時代的作品。其次較接近看經寺洞的多體羅漢像遺例，便是龍門石窟的大萬五佛窟內，刻了二十五位祖師，每位祖師旁還有武則天時代的文字刻畫著「付法藏傳因緣」，每位身高八十公分。明顯的，這一組祖師像，正是看經寺洞彫二十九尊的前奏。

看經寺的二十九尊者，比雲岡的十大弟子像更富人性和感情，比大萬五佛的二十五祖師身量更高、更具規模，是唐宋多體羅漢造像的濫觴，就題材的創作而言，自有其不凡的意義。

（待續）