

# 吳彬十六羅漢圖

## 晚明佛教的意象

鄭文倩

本文探討吳彬〈十六羅漢圖〉所反映的晚明居士佛教文化的思想與現象。十六羅漢圖或十八羅漢圖是在明代極為流行的繪畫主題，但吳彬的作品，無論在風格或內容上都極賦創意；他的羅漢畫與前代及其當代的羅漢畫皆有明顯的不同之處。此外，吳彬身處的晚明時代，佛教受到廣大民眾與知識份子的接納，吳彬除了是個畫家，也以佛教居士自居；他的許多佛教繪畫是與他自身虔誠的信仰有密切關聯。吳彬的〈十六羅漢圖〉融合並具象化了畫家個人及其所處時代的佛教信仰文化。他的〈十六羅漢圖〉不再停留於傳統羅漢來自大乘及小乘的原始意涵；它更與吳彬當代的淨土宗、禪宗、居士佛教錯綜聯繫。

本文所討論的吳彬〈十六羅漢圖〉有兩個卷本。其一現存於國立故宮博物院，此卷為絹本設色，上有畫

家的落款：「枝隱頭陀吳彬拜寫」。（圖一）另有一卷現藏於紐約大都會博物館（圖二），題款：「萬曆辛卯

（一五九一）歲，於溫陵客舍圖之，吳彬」。兩幅圖的構圖、人物形象都極為相近，惟大都會博物館的〈十六

羅漢圖〉為紙本，且顏色較不鮮麗，沒有繁複的山水背景。與之相較，故宮的手卷顯得較為炳麗複雜。大抵學者認為大都會本是吳彬的真跡，而故宮的手卷是否出自吳彬之手，尚待商榷。（註一）無論故宮的手卷是否出於吳彬之手或為後人臨摹，可以確定的是，大都會卷當是它的藍本，這兩幅〈十六羅漢圖〉毫無疑問的呈現出一致的構圖與思想。本文在這樣的認知基礎上，以在這次故宮「奇怪狀，非人間——吳彬的繪畫世界」所展出的〈十六羅漢圖〉為討論對象。

作為吳彬〈十六羅漢圖〉主題的十六羅漢是廣為流行的佛教繪畫主題之一種。十六羅漢（或稱阿羅漢、尊者）原出自大乘經慶友尊者的《法住記》，為唐代的玄奘所譯。文中記有十六羅漢的名稱及住處。根據《法住記》，十六羅漢是釋迦牟尼佛的得道弟子，奉命護持佛法，以待未來佛降世。視羅漢為修行尊者的思想本來自小乘，但當大乘將其援用，所強調的便與小乘不同。在大乘思想中，羅漢亦可為護持佛法而延遲自身涅槃，他

們不再只是獨善其身的修行者，他們堅持普渡眾生的信念，成為常住世間的尊者。

中國畫家可能自唐代即開始以羅漢入畫，在此提出兩個與吳彬〈十六羅漢圖〉相關的羅漢畫傳統。首先，任何人看到吳彬的畫，都會對其羅漢奇特的造型感到印象深刻，他們的臉部、身體、衣紋都以極盡變形的線條刻畫。這並非吳彬的創意，吳追隨的是貫休（八三二～九一二）外貌醜怪的羅漢畫傳統。傳統文獻記載貫休畫十六羅漢：「狀貌古野，殊不類世間所傳，豐頤蹙額，深目大鼻，或巨額高頂，黝然若夷獠異類。」（《宣和畫譜》卷三）貫休因此被認為創意絕俗，確立了醜怪羅漢的傳統。此外，吳彬選擇用長手卷的形制來畫羅漢是有意義的，它代表了宋代以後僧人或居士羅漢畫的傳統。相較於可以公開陳列在寺廟的掛軸式的羅漢畫，手卷羅漢有較多的私人性，可為居士文人雅聚中品玩的對象，它所暗示的觀眾群較為限定狹小。

手卷形制也特別適合敘事性的羅

漢表現，與掛軸式十六羅漢畫不同的是，吳彬的手卷沒有根據《法住記》標註十六羅漢的個別名稱；吳彬的羅漢是以群像而非個人肖像的方式呈現。在長卷中以一組一組的羅漢群從右到左鋪展開來，賦予敘事性而非肖像性的表現。因此，〈十六羅漢圖〉並不期待觀者辨識各別羅漢的名稱，事實上，因沒有拔記題名的存在，觀者也無從辨識各別羅漢。觀者也只能從羅漢的袈裟及其較大的形象將他們從眾多的侍者中辨認出來。

現在讓我們來仔細觀讀吳彬的〈十六羅漢圖〉。前文提及，〈十六羅漢圖〉融合了淨土宗、禪宗、居士佛教的元素。首先，有關淨土宗的部分，在卷頭的部分有明顯的表現。在這個部分吳彬描繪了一些非羅漢但看上去同樣醒目的人物：一個身著白衣的人物坐在一塊凸出的磐石上，周圍環繞著許多侍者。（圖三）無論從他的構圖位置、視覺效果上來看，這位大士顯然地位重要。大都會博物館的吳彬〈十六羅漢圖〉也描繪了一位相類似的人物，有學者稱之為觀音大



圖一 明 吳彬 十六羅漢圖 國立故宮博物院藏



圖二 明 吳彬 十六羅漢圖 紐約大都會博物館藏 引自Deities, Emperors, Ladies and Literati, fig.22.



圖五 明代 無款 觀音與羅漢扇面 紐約大都會博物館藏  
引自Latter Days of the Laws: Images of Chinese Buddhism 850-1850, cat. 53.



圖六 明 吳彬 十六羅漢圖 局部 國立故宮博物院藏



圖七 明 吳彬 十六羅漢圖 局部 國立故宮博物院藏

向觀音禮拜，象徵著世俗最高權利的皇室也歸依佛法。兩位大阿羅漢在觀音兩側見證這個儀式。（圖六）

淨土宗的信仰，除了觀音形象以外，在吳彬的羅漢卷中還有其他表現，且與晚明居士佛教文化密切相關。在中段部分，吳畫了兩位阿羅漢正在觀看（見證）一位居士（背對觀者）放生的功德，被放生的小鳥

正飛出由侍者提著的鳥籠（圖七）；在中後段又畫兩個侍者提著鳥籠準備放生。（圖八）佛教中的放生觀念並非始於明代，但在明代特別流行，並且開始成為有組織性的活動。淨土宗的高僧株宏（一五三五—一六一五）是明代佛教放生流行的關鍵人物。株宏與居士佛教徒往來密切，他倡導護生，透過放生，居士佛教徒可將他的

理念付諸實踐。株宏的兩篇關於放生的文章廣為印刷流傳，跟隨他的居士佛教徒也紛紛組織放生會，募款建放生池等。（註三）

除了淨土宗，吳彬羅漢畫中尚有摻雜禪宗的色彩。幾個著名的禪宗人物在畫中被轉化成大羅漢的形象。首先，在左側觀看放生的羅漢可能隱射布袋和尚（圖七）；其次，在接

士。（圖四）（註二）這個看法是可信的，故宮〈十六羅漢圖〉中的白衣人物應當也是觀音。這個觀世音菩薩所呈現的形象是由宋代以後流行的觀音崇拜中轉變而來的。在明代，觀音崇拜與兩個當時流行的宗教派別相關，

一個是道教，一個是佛教的淨土宗。由於民間信仰佛道融合的因素，觀音也成為道教的崇拜對象，觀音在道教中也被認為是「慈航真人」、「慈航普度天尊」、「圓通自在天尊」等。而在這個時期，相應於文殊菩薩的獅子

將觀音置於羅漢圖中並非吳彬的創舉，現存的許多傳為宋代李公麟、梵隆的十八羅漢渡海圖常繪有觀音（儘管這些並非宋畫，而是較晚的作品）。（圖五）將觀音與羅漢結合的羅漢畫在明代十分流行，但吳彬對觀音的加強描繪是相當特別的。幾近全卷三分之一長的卷首部份完全以觀音為中心，吳描繪了一位夷邦帝王正在向觀音行禮，這個帝王的形象可由其身後華麗的白象座騎得知。這位胡人象貌的君主身著袈裟，由侍者前引，

坐騎、大勢至菩薩的白象坐騎，觀音也有犼為坐騎。犼的形象介於老虎與獅子，正與〈十六羅漢圖〉上所繪的在白衣人物前的動物相符合。在淨土信仰中，觀音是阿彌陀佛的左、右脅侍菩薩之一，他以大慈悲心，協助阿彌陀佛廣渡眾生。但在唐代以降，民間對觀音的崇拜有勝於阿彌陀佛，諸多佛教故事敘述觀世音菩薩解救一心稱念觀世音菩薩名號的世間眾生，無論他們遭遇何種災難。觀音成為淨土信仰的中心，象徵佛與菩薩的廣大力量。



圖三 明 吳彬 十六羅漢圖 局部 國立故宮博物院藏



圖四 明 吳彬 十六羅漢圖 局部 紐約大都會博物館藏 The Metropolitan Museum of Art Edward Elliot Family Collection, Gift of Douglas Dillon, 1986 (1986.266.4). Image source: Art Resource, NY.



圖十一 傳吳彬 十八羅漢圖 安大略皇家博物館藏

近卷尾處繪有一渡水羅漢，隱射的是達摩。（圖九）這個達摩的造型，與明代中葉一幅無款的達摩圖極其類似。（圖十）傳說布袋和尚活動於十世紀中，為浙江寧波人，他肩扛一個大布袋，沿街乞討，因此得布袋和尚之名；其胡言亂語，行止怪異，被認為是禪宗的散聖，也有將之視為彌勒佛化身。達摩則是禪宗第二十八位祖師，也是來到中國的第一位祖師，禪宗強調師徒傳遞心法，達摩因此地位重要，達摩的傳說故事中以其一葦渡江最為著名（由長江北渡到北魏傳佛法），一葦渡江的達摩也成為流行的繪畫主題。（圖十）將布袋及一葦渡江的達摩畫入羅漢畫中在明代已流行，在一幅傳為吳彬的〈十八羅漢圖〉（圖十一、十二、十三）就可見這樣的圖象，此圖與今所見吳彬人物畫風格有一段距離，有可能並非吳彬所作，但也有學者認為此圖為吳彬的早年之作。（註四）但很明顯的，與〈十八羅漢圖〉相較，吳彬的兩幅〈十六羅漢圖〉並沒有直接繪入這兩個禪宗人物的典型圖象，他沒有畫出

布袋和尚所必攜的布袋，達摩渡江所用的葦葉也以車輪替代，透過這樣的方式，吳畫的這兩個羅漢仍是阿羅漢，但是他們能引發觀者對禪宗人物的聯想。〈十八羅漢圖〉反應的應是當時的流行，而吳的〈十六羅漢圖〉則融入了畫家獨特的想法。

吳卷中尚有另外兩個羅漢也是以同樣的方式引起觀者聯想到禪宗。其一是一位身著紅袍、站在突出的盤石上的羅漢，很明顯的，這個羅漢有印度人的相貌（圖十四），他身姿挺直、雙手緊握於胸前，這個姿態儼然與釋迦摩尼出山的形象相呼應，令人聯想到著名的梁楷所繪的同樣是身著紅袍的〈釋迦出山圖〉。（圖十五）釋迦牟尼佛在悟道前曾入山苦修六年，這個行徑被禪宗認為是修行人意志歷練的模範，而出山圖所表現的便是釋迦牟尼在苦修出關後，決心找尋體悟正果之正途的那一時刻。因此釋迦出山圖是禪宗極流行的畫題，表達出禪宗強調的個人修行悟道的信念。最後一個與禪宗有關的羅漢出現在卷尾，這個羅漢盤坐在一個由



圖九 明 吳彬 十六羅漢圖 局部 國立故宮博物院藏



圖八 明 吳彬 十六羅漢圖 局部 國立故宮博物院藏



圖十三 傳吳彬 十八羅漢圖 局部 達摩 安大略皇家博物館藏



圖十二 傳吳彬 十八羅漢圖 局部 布袋 安大略皇家博物館藏

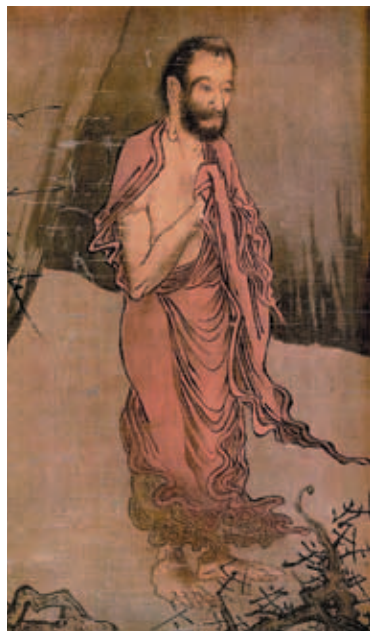


圖十 明代 無款 達摩 密西根大學美術館藏

的吳彬〈十六羅漢圖〉並沒有道教的色彩，這顯示吳彬在創作〈十六羅漢圖〉時，有自己的主見。這當與吳彬自身的虔誠的佛教信仰有關，我們有必要進一步由這個角度來看吳羅漢畫對其個人的意涵。

吳彬在南京活動的這一段期間（約萬曆以後）與棲霞寺關係密切，棲霞寺位於南京近郊，原為六朝時代所建，幾經戰亂興廢，到十六世紀始重建規模，禪房重修，寺院中講經法會頻繁。儘管棲霞寺是個禪寺，除修禪和尚，地方文士也經常在此聚會聽法論法，居士文人也在寺中組織與淨土宗相關聯的蓮社、念佛活動。（註八）吳彬與當時活動於棲霞寺的名士頗有往來，他也曾發願為棲霞寺繪寫五百羅漢圖。（註九）從吳與棲霞寺密切的宗教聯繫看來，他的羅漢畫摻有淨土、禪宗的影子也就不足為奇了。吳所繪的〈十六羅漢圖〉並沒有完全去除了十六羅漢根據經文而來的原本面貌。但是吳所強調的兩個原始阿羅漢的特質似乎又與淨土和禪宗特別相關，這也許是他為甚麼選擇以十六羅

樹幹交錯構成的像洞穴一般的「樹洞」中打坐。（圖十六）這個羅漢的形象令人聯想到鳥窠禪師（七四一—八二三），鳥窠禪師因終其一生在深山中的樹枝頭上打坐而得名。（註五）這樣的禪師形象也在強調禪宗仰賴個人修行以求悟道的重要性。再次，吳以引發聯想但非直接的羅漢圖象來和禪宗思想聯繫。



圖十五 梁楷 釋迦出山圖 東京國立博物館藏 引自ARTstor Digital Library



圖十四 明 吳彬 十六羅漢圖 局部 國立故宮博物院藏

綜合上述，吳彬所繪的〈十六羅漢圖〉隱射了許多淨土與禪宗的重要人物，並融入了明代居士佛教的信仰與實踐（放生），可說是具象化了晚明佛教，這樣的綜合取向其實與明代綜合性宗教思想的潮流相符，晚明佛教僧人與居士傾向於同時接納淨土與禪宗的修行可佐證此一現象。但值得一問的是，為甚麼這些不同宗派的圖象會結合在一幅羅漢畫中呢？一個可能的答案是十六羅漢畫缺乏以文獻為根據的嚴格圖象（iconography）基礎，畫家有較大的發揮空間，特別是當所畫的十六羅漢非以單掛軸成套



圖十六 明 吳彬 十六羅漢圖 局部 國立故宮博物院藏

的方式呈現個別的羅漢，而是以一幅單作囊括所有的羅漢，畫家的自由度就更大。在明代綜合性宗教的潮流下，那些被「轉化」的羅漢畫不只是融合不同的佛教宗派，連道教的元素也摻雜進來。因為羅漢普遍被認為具有超凡的能力，他們的形象不再只局限於和尚，而往往與道教的仙人形象相結合。（註六）

羅漢畫道教教化的現象曾為明代文人董其昌所批評，他犀利的批判也正正好反映出此一現象的大為流行。（註七）明代畫家製造了大量的這類畫，有不少流傳至今。然而故宮及大都會

漢來傳遞這些意涵。羅漢的極重要角色是他們所託付的護法重責，他們因此富有超凡的能力，以護持佛法。這個看法與淨土思想靠尊者外緣的力量來達到普渡眾生的目的是相符合的。吳畫卷首部份以莊嚴的觀音崇拜起首，可以說是象徵觀音賦予羅漢超凡的能力。但另一方面，羅漢的另一項特質是，他們被視為理想化的佛陀弟子，他們對自身佛性的認知是來自深層的自我修行，這一點又與禪宗強調自我修行的思想相合，修行者必須有自發性的意念以求悟道。〈十六羅漢

圖〉的卷尾以一個形象令人聯想起鳥窠禪師的打坐羅漢總結，呼應禪宗旨，別有寓意。

透過這樣的方式，吳彬以獨特的理念呈現他的〈十六羅漢圖〉。他的十六羅漢畫的既是有超凡能力的尊者，亦是自我修行的僧人，結合了禪淨雙修的理想。吳巧妙的利用了十六羅漢未受限制的圖象本質，具象化了晚明居士佛教的諸多特點；並成功的將自身佛教信仰融入於轉化的〈十六羅漢圖〉中。<sup>註</sup>

作者為安大略皇家博物館研究員

#### 註釋

1. 詳見陳韻如《狀奇怪，非人間——吳彬的繪畫世界》，國立故宮博物院，二〇一一，頁一九四。關於大都會手卷，見Insoo Cha, "The Sixteen Lohans," in Weidner ed. *Latter Days of the Law: Images of Chinese Buddhism, 850-1850* (Lawrence KS: Spencer Museum of Art; University of Hawaii Press, 1994), cat. 54, pp. 375-377.
2. 見 *Latter Days of the Law: Images of Chinese Buddhism 850-1850*, pp. 375-377.
3. 參見 Chu-fang Yu, *The Renewal of Buddhism in China, Chu-lung and the Ming Synthesis* (New York: Columbia University Press, 1981), pp. 64-87.
4. 《狀奇怪，非人間——吳彬的繪畫世界》，頁一八八。
5. 贊寧，《高僧傳》，卷十一。
6. 參見 Kent, "Depictions of the Guardians of the Laws: Lohan Painting in China," in *Latter Days of the Law: Images of Chinese Buddhism 850-1850*, pp. 196-197.
7. 葛寅亮，《金陵梵刹》，卷四。
8. 比如著名的居士文人焦竑便曾組織蓮社，詳見陳毅，《攝山志》，卷三。
9. 顧元起、焦竑、董其昌所記有關吳彬五百羅漢的創作，見《金陵梵刹》，卷四；另可參考陳韻如，〈見諸相非相——吳彬畫羅漢軸〉，《故宮文物月刊》第三五五期，二〇二二年十月，頁五六—六一。