

明末羅漢畫中的貫休傳統及其影響

李玉珉

國立故宮博物院

書畫處

提 要

五代的貫休是畫史中最著名的羅漢畫大家，本文擬探討明末貫休傳統的樣貌，並討論其對丁雲鵬晚期羅漢畫的影響，且兼述其與聖因寺系貫休〈十六羅漢〉的關係。

在傳世諸本的貫休羅漢裡，懷玉山本影響最大。特別在明末，此系特別流行，其關鍵人物即為明末高僧紫柏尊者。由於紫柏真可有一段與懷玉山系貫休〈十六羅漢〉結緣的奇遇，所以積極推廣，因此懷玉山系的貫休羅漢畫在明末大放異彩，出現了多套摹本。同時，丁雲鵬與紫柏尊者交情甚篤，其晚期羅漢畫風的轉變很可能即受到紫柏本的啟發。此外，紫柏本又為乾隆時期聖因寺系貫休〈十六羅漢〉的祖本。不過因為部分稿本散佚，畫工們或援引第十七、八羅漢的圖像，或創造新圖像，以補不足，故而又形成了聖因寺本貫休十六羅漢的新組合。

關鍵詞：貫休、羅漢、明末、紫柏真可、丁雲鵬、聖因寺本

一、引言

羅漢又稱為應真，梵文為Arhat，音譯為阿羅漢，意指聲聞乘修證的最高境界。至此果位者，永離輪迴，得大解脫。在早期佛典裡，羅漢是一位獨善其身的修行者，大乘佛教興起後，出世的羅漢漸漸具有了入世的色彩。在三、四世紀的漢譯經典裡，釋迦佛便頻頻付囑大迦葉、賓頭盧、君徒般歎和羅睺羅四大聲聞，在未來佛彌勒出世以前，不入涅槃，住世護法。北涼（397-439）道泰等所譯的《入大乘論》則更進一步提到，「尊者賓多盧、尊者羅睺羅，如是等十六人諸大聲聞，散在諸渚，……皆於佛前取籌護法，住壽於世界。」¹可見早在五世紀上半葉，十六羅漢的思想便已傳入我國，只不過當時並沒有引起太多的注意。七世紀中，玄奘（600-664）翻譯了《法住記》，始奠定我國羅漢信仰的基礎。該經不但詳細記載著十六羅漢的名號、住處、眷屬數目等，更反覆闡述羅漢承佛教令，以神通力自延壽命，常住世間，護持正法，救助眾生的特質。²自此以後，羅漢信仰日益隆盛，羅漢畫也應運而生。

由於佛教經論並無羅漢圖像特徵的記載，再加上《法住記》又說，十六羅漢「現種種形，蔽隱聖儀，同常凡眾，密受供具」，³畫家可以憑借著自己的想像力，盡情發揮，因此羅漢便成了許多畫家喜愛的題材。

明代文人畫風行，佛教人物畫式微。直到晚明，丁雲鵬（1547-1628後）、吳彬（活動於1583-1626）等人的參與，才扭轉頹勢。周亮工（1612-1672）言：「畫家工佛教者，近當以丁南羽（丁雲鵬）、吳文中（吳彬）為第一，兩君像一觸目，便覺悲憫之意欲來接人。」⁴他們筆下的人物形象誇張，表情怪異，這種「寧拙勿巧，寧醜勿媚」的變形風格，為我國佛教人物畫的發展注入了新活力。周履靖〈天形道貌畫人物論〉（1598）有言：「人物有行立坐臥，古怪秀雅。古如蒼松老柏，不食煙火之像；怪如奇石峻嶒，迥非世人之姿；秀如金玉，雅如芝

1 （北涼）道泰等譯，《入大乘論》，收錄於《大正新脩大藏經》（以下簡稱《大正藏》）（臺北：新文豐出版股份有限公司，1983），第32冊，頁39中。

2 有關羅漢信仰的起源和發展，參見萊維（S. Lévi）、孝閔納（E. Chavannes）著，〈法住記及所記阿羅漢考〉，收錄於張曼濤主編，《佛教文史雜考》（現代佛教學術叢刊第100冊）（臺北：大乘文化出版社，1979），頁33-66；李玉珉，〈住世護法羅漢——羅漢畫特展介紹之一〉，《故宮文物月刊》第91期（1990年10月），頁9-11。

3 （唐）玄奘譯，《大阿羅漢難提蜜多羅所說法住記》，《大正藏》，第49冊，頁13中。

4 （清）周亮工，《書影擇錄》，收錄於黃賓虹、鄧實編，《美術叢書（初集·第四輯）》（臺北：藝文印書館，1975），頁237。

蘭。古怪可施於山林隱逸，秀雅可施於館閣公卿。」⁵ 丁雲鵬和吳彬怪誕的佛教人物造型，正與當時好「奇」的氛圍契合。

大體來說，丁雲鵬的羅漢畫可以分為早、晚兩期。他早期的作品敷色古艷明麗，線條細若游絲，運筆流暢，仿若行雲流水，眉睫毫髮細微生動；晚期則多為水墨作品，濃墨粗筆，用筆起伏頓挫，人物形貌古怪，面部表情誇張，無論是用色、用筆以及人物造型等方面，皆與早期的作風大相逕庭。⁶ 丁雲鵬畫風的轉變的原因，各家的說法不一。Sewall J. Oertling的研究指出，應與他結識南京的贊助人及和袁宏道等公安派文學家往來有關，丁氏試圖在他的畫作中實現公安派所提倡的個人主義及「奇」的理想。⁷ Richard K. Kent則認為，丁氏晚期的羅漢畫具有政治意涵。⁸ 由於丁氏晚期羅漢畫的古怪造型顯然是受到唐末五代貫休（832-912）作品的啟發，所以筆者以為，與貫休羅漢傳統的接觸應是丁氏羅漢畫風轉變的重要因素。目前傳世稱為貫休羅漢的數量眾多，系統紛雜，本文擬探討明末貫休傳統的樣貌，並兼論其對丁雲鵬晚期羅漢畫的影響。同時，乾隆時期（1736-1795）聖因寺系⁹ 貫休〈十六羅漢〉流行，故本文也將探討明末流行的貫休羅漢傳統與聖因寺系作品的關係。

二、貫休的羅漢畫

在歷代擅畫羅漢的名家裡，最享盛名的應當就是唐末的高僧貫休。貫休，婺州金溪（今浙江金華）人，俗姓姜，名貫休。七歲出家。天復年間（901-903）入蜀，受到蜀王的敬重和禮遇，因賜紫衣，號禪月大師。貫休是一位多才多藝的出家人，不但有雋永的詩集——《禪月集》傳世，又工書善畫，尤其是他所作的羅漢畫更令後人傳誦不已。黃道復《益州名畫錄》（1006序）將禪月大師列於能格下品，稱其所畫的羅漢有「龐眉大目者，朵頤隆鼻者，倚松石者，坐山水者，

5 俞崑編，《中國畫論類編》（臺北：華正書局，1975），頁495。

6 國立故宮博物院，《晚明變形主義畫家作品展》（臺北：國立故宮博物院，1977），頁16-17。

7 Sewall Jerome Oertling, "Ting Yun-p'eng: A Chinese Artist of the Late Ming Dynasty" (Ph.D. dissertation, the University of Michigan, 1980), pp. 341-347.

8 Richard K. Kent, "Depictions of the Guardians of the Law: Lohan Painting in China," in *Latter Days of the Law: Images of Chinese Buddhism 850-1850*, ed. Marsha Weidner (Saint Louis: Spencer Museum of Art, the University of Kansas in association with University of Hawaii Press, 1994), p. 205.

9 乾隆時期，諸多聖因寺所藏貫休〈十六羅漢〉摹本的流傳，本文稱此類貫休〈十六羅漢〉為「聖因寺系」的作品。

胡貌梵相，曲盡其態。」¹⁰《宣和畫譜》（約1123成書）也說貫休所作的羅漢「狀貌古野，殊不類世間所傳，豐頤蹙額，深目大鼻，或巨顙槁項，黝然若夷獠異類，見者莫不駭矚。」¹¹由此看來，貫休所畫的羅漢五官誇張變形，相貌奇特怪異，顯然與國人的形象大異其趣。北宋時，貫休所作胡貌梵相、出世間相的羅漢畫，以及張玄（活動於890-930）所畫狀若我國高僧、世間相的羅漢畫，形成當時羅漢畫的兩大流派。¹²

固然說與眾不同的羅漢造型是貫休受到矚目的重要原因之一，不過傳奇和神驗的色彩也是促進貫休羅漢畫普遍流行的一個因素。五代歐陽炯〈禪月大師應夢羅漢歌〉談到，貫休每次要畫羅漢時，都必「閉目焚香坐禪室，忽然夢裡見真儀，脫下袈裟點神筆。高握節腕當空擲，窅窅豪端任狂逸，逡巡便是兩三軀，不似畫工虛費日。」¹³郭若虛《圖畫見聞志》（1074序）也說：「休公入定觀羅漢真容後寫之，故悉是梵相，形骨古怪。」¹⁴《宋高僧傳》（1269成書）又言，貫休「受安橋強氏藥肆請，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。」¹⁵這些記載清楚說明，貫休繪製羅漢時，必先入定，或入夢，於定中或夢中親睹羅漢真容後，才下筆作畫，所以他的羅漢畫也被稱為「應夢羅漢」。貫休繪製羅漢的過程與眾不同，具有神異色彩，更何況他所畫的還是羅漢的真容，所以貫休的羅漢畫特別受到人們的崇信。

大覺禪師璉公是蘇軾（1036-1101）父親蘇洵的好友，蘇軾在奉施他父親寶愛的貫休羅漢給大覺禪師時，於信中便談到，這幅（或套）貫休羅漢「頗似靈異，累有所覺於夢寐，不欲盡談，嫌涉怪爾。」¹⁶周輝《清波雜誌》（1070序）〈貫休羅漢〉條下又云：

10 （宋）黃休復，《益州名畫錄》卷三，收錄於《畫史叢書》（臺北：文史哲出版社，1974），第3冊，頁1414。

11 （宋）《宣和畫譜》卷三，收錄於《畫史叢書》，第1冊，頁409。

12 《宣和畫譜》卷三云：「世之畫羅漢者，多取奇怪，至貫休則脫略世間骨相，奇怪益甚，（張）元（即張玄）所畫得其世態之相，故天下知有金水張元羅漢也。」（收錄於《畫史叢書》，第1冊，頁405。）

13 文見（宋）黃休復，《益州名畫錄》卷三，收錄於《畫史叢書》，第3冊，頁1414。

14 （宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》卷二，收錄於《畫史叢書》，第1冊，頁178。

15 （宋）志磐，《宋高僧傳》卷三十〈梁成都府東禪院貫休傳〉，收錄於《大正藏》，第50冊，頁897上。

16 （宋）蘇軾，《東坡全集》卷七十九〈與大覺禪師璉公〉（文淵閣四庫全書本），收錄於《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983-1986），第1108冊，頁269下。

向見蘇後湖之子扶攜古畫羅漢十有六入關，出以相示，且云：「家世珍藏，殆百餘年。大父昔在廬山下，一日，聞山谷先生在山中，亟攜畫謁之，求題尊者名號。時死心禪師住歸宗，一見笑曰：「夜來夢十六僧求掛搭。」命洒掃新浴室陳焉。死心偈之，山谷書之。」扶又言：「家有瑪瑙盂，用以日飯一尊者，一失具飯，太夫人夜必夢求齋。」其靈異如此。嘗與友生葛慶長力贊其藏去，以俟識者。後聞歸京尹趙渭師矣。繼聞趙復有所獻。慶長恐此畫不覿也，乃約韓體作〈羅漢畫記〉。輝在上饒懷玉山，見貫休所畫十六羅漢像，世傳有三本，獨此為真。¹⁷

文中提到，死心禪師夜夢十六位僧侶來寺請求掛單，不久蘇扶即持他家珍藏的貫休〈十六羅漢〉敬謁；而且這些羅漢還會在夢中請求施主捨齋供養，顯示貫休〈十六羅漢〉具有神通感應的能力。而周氏文中所言之上饒懷玉山的貫休〈十六羅漢〉也頗有靈驗。根據曾幾（1084-1166）《茶山集》，某郡因為久旱不雨，便迎請懷玉山的貫休〈應真像〉祈雨，結果「憫雨連三日，為霖抵萬金。」¹⁸ 郭若虛的《圖畫見聞誌》也說，供養在豫章（今江西南昌）西山雲堂院的貫休羅漢畫，「郡將迎請祈雨，無不應驗。」¹⁹ 可見宋人認為貫休的羅漢畫還有祈雨的功能。上述這些神驗故事都提高了貫休羅漢畫的宗教地位，所以其特別受到人們的禮敬，因此歷代傳摹、臨寫貫休羅漢畫者不絕於履。從上文周輝所說「輝在上饒懷玉山，見貫休畫十六羅漢像，世傳有三本，獨此為真」一語來看，早在貫休逝世後的一百五十年，我國就已經有不少偽託貫休之名的羅漢畫流傳。

現存稱貫休羅漢畫的數量眾多，但都非貫休的真蹟。²⁰ 較早的摹本有三，都保存在日本，分別為宮內廳所藏的〈十六羅漢〉（以下簡稱宮內廳本，圖1-1~16）、京都高台寺所藏的〈十六羅漢〉（以下簡稱高台寺本，圖2-1~16）和東京根津美術館和藤田美術館所藏傳為貫休所繪的五幅水墨羅漢（圖3-1~2）。²¹ 這些作品的繪畫風格雖然有別，可是每軸皆僅畫一尊羅漢，而每尊羅漢又佔據著畫幅較大的幅面，地位顯要，屬宗教性強、禮拜供養類的佛畫，均展現了早期羅漢畫的特色。

17 （宋）周輝著，劉永翔、崔文印校注，《清波雜志校注》（北京：中華書局，1994），頁222。

18 （宋）曾幾，《茶山集》卷四〈中迎懷玉山應真請雨得之未霑足〉（文淵閣四庫全書本），收錄於《景印文淵閣四庫全書》，第1136冊，頁498下。

19 （宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》卷二，收錄於《畫史叢書》，第1冊，頁178。

20 （日）鈴木敬著，魏美月譯，《中國繪畫史（上）》（臺北：國立故宮博物院，1987），頁117。

21 圖見高崎富士彦，《日本の美術——羅漢圖》（東京：至文堂，1985），圖41、42。

據說，宮內廳本是嘉定四年（1211）抵四明（今浙江寧波）的日本留學僧俊祐（1166-1227）自臨安府（今浙江杭州）攜回日本的。日本信瑞〈泉涌寺不可棄法師傳〉（1244）記載，臨安府開化寺比丘尼正大姊認為俊祐與貫休羅漢畫中慶友尊者的相貌相似，便將貫休的〈十六羅漢〉贈與俊祐。²² 正和時期（1312-1316），俊祐所得的這套貫休〈十六羅漢〉收藏於武藏金澤的稱名寺，以後輾轉流入高橋是清之手，現在歸日本宮內廳保存。²³

學者的研究指出，宮內廳本的貫休〈十六羅漢〉（圖1-1~16）乃祈雨頗為靈驗的懷玉山貫休〈十六羅漢〉的摹本。²⁴ 畫中的十六羅漢皆採坐姿，構圖簡單，除了主尊以外，並沒有繪製任何侍者或隨從。這些羅漢或頭顱變形，或五官誇張，面容醜陋怪異，這些特徵無一不與文獻記載相符。蘇軾於元符三年（1100）在廣州清遠峽寶林寺看到禪月大師所畫的〈十八羅漢〉後，作〈唐貫休畫十八羅漢贊〉²⁵ 一首，宮內廳本的表現與該贊的描述（見附錄一）有不少相似之處。茲將各幅羅漢描述於下：

第一幅畫賓度羅跋囉墮尊者，其顱骨凹凸，濃眉大鼻，滿臉綳紋，坐在磐石之上，左手持一木杖，右手撐放在石上，右腿上放著一塊白氈，上有經書。蘇軾〈唐貫休畫十八羅漢贊·第一賓度羅跋囉墮闍尊者〉云：「白氈在膝，貝多在巾，目視超然，忘經與人。面顱百皺，……」宮內廳這尊羅漢的圖像特徵與之完全相符。

第二幅畫迦諾迦伐尊者，這尊羅漢鼻大目斜，開口露齒，右足下垂著靴，左腳置於右膝之上，兩手合抱一杖，食指相拄，作一手印。這尊羅漢滿臉綳紋，應即是在表現蘇軾〈唐貫休畫十八羅漢贊〉稱第二迦諾迦尊者「耆年何老」的圖像特徵吧！

22 (日)信瑞〈泉涌寺不可棄法師傳〉載：「同（嘉定）四年（1211）辛未春二月，復到四明（今浙江寧波），……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（今浙江杭州）開化寺比丘尼正大姊召請法師，而授與云：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（今浙江寧波）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，而師得之，將歸桑梓，實為希有。」(日)信瑞，〈泉涌寺不可棄法師傳〉，收錄於《大日本佛教全書》《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），頁543-544。

23 小林市太郎，〈禪月大師の生涯と藝術〉，頁534。

24 小林市太郎，〈禪月大師の生涯と藝術〉，頁533-535；高崎富士彦，〈日本的美術——羅漢圖〉，頁39。

25 贊文見（宋）蘇軾，〈東坡全集〉卷九十五〈唐貫休畫十八羅漢贊〉（文淵閣四庫全書本），收錄於《景印文淵閣四庫全書》，第1108冊，頁527下-529上。

第三幅畫迦諾跋梨墮闍尊者，這尊羅漢兩頰凹陷，下巴拉長而上翹，肋骨稜層，雙足下垂，坐於石上，右手持拂，左手按膝。形象與〈唐貫休畫十八羅漢贊〉所說，第三迦諾跋梨墮闍尊者「揚眉注目，拊膝橫拂」相符。

第四幅畫蘇頻陀尊者，其頭顱變形，身軀魁梧，結跏趺坐於一巨石上，右手握拳，左手撫膝。

第五幅畫諾矩羅尊者，這尊羅漢鼻大面緇，張口露舌，兩手握著搔癢的木童子搔背。蘇軾〈唐貫休畫十八羅漢贊〉言：「第五諾矩羅尊者。善心爲男，其室法喜，背痒孰爬，有木童子。高下適當，輕重得宜，使真童子，能知茲乎？」宮內廳第五軸羅漢的特徵顯然與這段記述相吻合。

第六幅畫跋陀羅尊者，豐頤大鼻，身形偉岸，在一石上右手掐捏佛珠而坐。

第七幅畫迦理迦尊者，這位尊者頭圓頰豐，濃眉細目，右手撫膝，在一石上宴坐。蘇軾〈唐貫休畫十八羅漢贊〉云：「第七迦理迦尊者。佛子三毛，髮眉與鬚，既去其二，一則有餘。」宮內廳本長眉羅漢的形貌和這段文字的描述應有關連。

第八幅畫伐闍羅弗多尊者，這尊羅漢形骨消瘦，兩手交叉放在膝頭，低頭看著擺放在地上的佛經。蘇軾〈唐貫休畫十八羅漢贊〉言道：「第八伐闍羅弗多尊者。兩眼方用，兩手自寂，用者注經，寂者寄膝。」宮內廳本這尊羅漢的形象顯然是蘇軾這則贊語的寫照。

第九幅畫戒博迦尊者，龐眉隆鼻，顴額凸出，左手持扇，右手三指彎屈置於膝頭。蘇軾〈唐貫休畫十八羅漢贊〉言：「第九戒博迦尊者。一劫七日，剎那三世，何念之勤，屈指默計。」宮內廳本這尊羅漢彎曲的三指應是在表現計算「剎那三世」的動作。

第十幅畫半託迦尊者，羅漢趺坐在磐石之上，雙手捧一經卷、縮頸聳肩的姿態，不正與蘇軾〈唐貫休畫十八羅漢贊〉所說第十半託迦尊者「垂頭沒肩，俛目注視，不知有經，而況字義」相契合嗎？

第十一幅畫羅怛羅尊者，這尊羅漢頂圓豐頤，目光炯然，一手置於膝上，另一手於胸前舉起，豎姆指和食指，趺坐於石上。蘇軾〈唐貫休畫十八羅漢贊〉稱，第十一尊羅怛羅尊者「面門月圓，瞳子如電，爛示和猛，容作威喜」，這種形貌與宮內廳本的表現十分近似。

第十二幅畫那迦犀那尊者，這尊羅漢頭骨變形，長眉炯目，張口露齒，兩手合抱托腮。蘇軾〈唐貫休畫十八羅漢贊〉提到，第十二那迦犀那尊者「垂肩

捧手，爲誰虔敬」，姿態不正與宮內廳本這尊羅漢的吻合嗎？

第十三幅畫因揭陀尊者，這尊羅漢頭額滿佈縐紋，五官集中在面部的下半，一根藜杖斜倚肩頭，右手握念珠，低頭看著左手捧持的佛經。蘇軾〈唐貫休畫十八羅漢贊〉言道，第十三因陀羅尊者「持經持珠，杖則倚肩」，這個描述和宮內廳本的圖像相侔。

第十四幅畫伐那婆斯尊者，這尊羅漢頭圓耳大，坐在巖洞之中閉目禪定。蘇軾在〈唐貫休畫十八羅漢贊〉中雖然沒有提到伐那婆斯尊者具體的圖像特徵，可是文中卻言及「六塵既空，出入息滅」，顯然這位尊者是一位修禪的羅漢，形象和宮內廳本應該近似，也應作禪定的模樣。

第十五幅畫阿氏多尊者，眼斜眉垂，雙手抱膝坐於地上。

第十六幅畫注茶半託迦尊者，這尊羅漢坐在枯木下，額凸鼻尖，腰上插一羽扇，上繪日月各一，左手食指和中指前伸，若有所指。這個手勢或許與蘇軾〈唐貫休畫十八羅漢贊·注茶半託迦尊者〉所言「以手示人，手去法滅」有關。

宮內廳本雖爲設色畫，可是在作品的表現上卻是以墨線爲主。畫家用少有頓挫的鐵線描鉤畫人物的輪廓、面上的縐紋、胸前的肋骨，以及衣紋，行筆流暢，與《益州名畫錄》所言貫休「師閻立本」的記載相符，此外拙樸的山石皴法、沿著衣紋邊緣暈染的方式等，都與早期繪畫相同，保存較多的唐代風格特徵。根據上述這些特色推斷，雖然這十六軸羅漢畫不是貫休的真蹟，但可能爲宋代的摹本，與貫休的原作最爲相近。²⁶

高台寺所藏的貫休〈十六羅漢〉（圖2-1~16）相傳也是俊苒自中國帶到日本的作品。每軸的圖像特徵如下：

第一軸畫一羅漢雙手執持皓眉，張口而喝。圖像特徵與汪藻（1079-1154）〈禪月羅漢〉「偃僂胡僧拖長眉」²⁷的記載相符。

第二軸畫一羅漢右手持拂，背倚老樹而坐。

第三軸畫伏虎羅漢，身後有竹數株。

第四軸畫一羅漢坐在奇木凳上，傾頭聳肩，閱讀經冊。

26 小林市太郎，《禪月大師の生涯と藝術》，頁541；范志民，《貫休》（上海：上海人民美術出版社，1981），頁37；高崎富士彦，《日本の美術——羅漢圖》，頁39。

27 （宋）汪藻，《浮溪集》卷三十一〈禪月羅漢〉（文淵閣四庫全書本），收錄於《景印文淵閣四庫全書》，第1128冊，頁322上。

第五軸畫一羅漢，龐眉大鼻，顴骨高凸，左手持一木杖而坐。

第六軸畫一羅漢在古松下禪定冥思。

第七軸畫一皓髮羅漢，手拈靈芝，坐在棕櫚樹下，身側有一羚羊回首而望。

第八軸畫一羅漢濃眉隆鼻，滿嘴鬚髭，在石上宴坐。

第九軸畫一羅漢身著右袒袈裟，雙手捧著寶塔而坐。這個形貌與蘇軾〈十六羅漢贊〉中的記載相彷彿，該贊云：「掌中浮圖，舍利所宅，放大光明，照十方刹。」²⁸

第十軸畫一羅漢坐在奇木凳上，背向觀者，手持如意搔背。

第十一軸畫一羅漢背倚奇石，右手持扇，在磐石上翹足閒適而坐。

第十二軸畫一巨額羅漢，右手持一串念珠，回首望著身側手持花枝供養的猴子。

第十三軸畫一羅漢右手執金剛杵，左手握金剛鈴，足前尚有一靈獸屈膝禮拜。

第十四軸畫一羅漢坐在奇木椅上，兩手合什，柅杖斜靠椅背。

第十五軸畫一劍眉羅漢，右手持一大如意，趺坐於磐石之上。

第十六軸畫一龐眉羅漢，縮頸聳肩，兩手合捧長柄香爐，坐在石上。

此本中除了第五羅漢的姿態和形象與宮內廳本的第一羅漢有些相似外，其他諸幅的羅漢造型與宮內廳本出入頗大。同時，雖然高台寺本的羅漢也是胡貌梵相，可是遠不如宮內廳本誇張怪異。高台寺本的羅漢以八分面像為主，計十四尊，僅有一尊正面像和一尊側面像，第十尊羅漢甚至於以背部側對觀者；而宮內廳本的〈十六羅漢〉中，八尊為八分面，五尊作正面像，三尊採側面像，人物姿態遠不如高台寺本生動自然。此外，宮內廳本每幅僅繪一尊羅漢，身旁既無動物，也鮮有背景樹石的描寫。可見，高台本與宮內廳本的祖本有別。此外，高台寺本的設色妍麗，用筆已有粗細提頓的變化，筆法靈動，也與宮內廳本的古樸作風大異其趣。至於高台寺本的繪製年代，目前仍眾說紛紜。有的學者認為此即俊苧請來的畫作，也有學者指出這十六軸羅漢應是俊苧請來本的摹本。²⁹ 不過這

28 此贊為蘇軾為興國浴室院慧汶所藏貫休〈十六羅漢〉所作，見（宋）蘇軾，《東坡全集》卷九十五〈十六羅漢贊〉（文淵閣四庫全書本），收錄於《景印文淵閣四庫全書》，第1108冊，頁526上-527下。

29 百橋明穗著，陳階晉譯，〈圖像與風格——佛教美術上的中日比較研究〉，《故宮文物月刊》第243期（2003年6月），頁72；濱田隆，〈仏畫〉，收錄於大阪市立美術館編，《宋元の美術》（東京：平凡社，1980），頁223。

套羅漢人物神情生動，身軀結構繪製合理，衣紋線條適健，袈裟上的圖案繪製精細，小斧披皺畫石等特徵來看，皆與國立故宮博物院所藏劉松年〈畫羅漢〉³⁰ 近似，故推測高台寺本繪製的年代可能為十三世紀之作。

至於東京根津美術館和藤田美術館所藏傳為貫休所繪的水墨羅漢（圖3-1~2），目前保存不全，也不成套。這些畫中的羅漢與上述兩本貫休的羅漢造型皆不相同，看不出太多的關連。更值得注意的是，這些羅漢畫皆為水墨作品，與歐陽炯〈禪月大師應夢感應歌〉所說的「天教水墨畫羅漢」³¹ 相呼應。其面部與手指皆以細筆描寫，然而無論是衣紋或是身旁的樹木卻逸筆草草，筆法放縱。鄧椿《畫繼》（1074）云：「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。」³² 文中鄧椿所批評的，或許就是貫休這類水墨羅漢的作品。鈴木敬指出，在這些羅漢畫上發現了橢圓描的筆法，而且畫幅中蟹爪枝的畫法又與元代不類，所以推斷可能是十三世紀中葉的作品。³³

本文無意探索貫休羅漢畫的本來面貌，也不想去討論以上三本中那類較接近原作，只是希望在這個基礎上，進而探討晚明至乾隆時期，那一種貫休羅漢畫的傳統較為流行，並說明其對當時的佛教繪畫有什麼影響。

三、明末至乾隆時期的貫休羅漢畫傳統

晚明高濂的《遵生八牋》（1591）提到，「神佛圖像，其品不同，如宋元并我朝人畫佛像，名家多就山水樹石中或坐或行，或倚石凭樹，畫法不板，烟雲流潤，神氣儼臨，為上品也。其他三尊並列，鬼從猙獰，或登寶座，諸神衛護者，止可為奉香光，非流傳品也。」³⁴ 可見，像上述那種宗教禮拜式的貫休羅漢畫在明末似乎並未得到收藏家的青睞。當然，這並不意味著貫休的羅漢傳統就此斷絕。

30 臺北國立故宮博物院的收藏三軸開禧丁卯（1207）劉松年的〈畫羅漢〉，圖見國立故宮博物院編輯委員會，《故宮書畫圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1988），頁103、105、107。

31 （宋）黃休復，《益州名畫錄》卷三，收錄於《畫史叢書》，第3冊，頁1414。

32 （宋）鄧椿，《畫繼》卷九，收錄於《畫史叢書》，第1冊，頁342。

33 （日）鈴木敬著，魏美月譯，《中國繪畫史（上）》，頁120。

34 （明）高濂，《雅尚齋遵生八牋》卷十五〈燕閒清賞牋中〉（萬曆十九年〔1591〕刻本）（北京：書目文獻出版社，1994），頁429上。

從現存明清的羅漢畫來看，上述三個系統都有發現。例如國立故宮博物院所藏之傳為五代人畫〈伏虎羅漢〉³⁵的圖像佈局、人物造型和背景樹木與高台寺本的第三軸完全一致，顯然出於同一祖本。另外，國立故宮博物院所藏傳為貫休〈羅漢〉³⁶中尊者的五官特徵、傾頭聳肩注視佛經的姿態，甚至於所坐奇木凳的樣式，都與高台寺本的第四軸相似。不過從筆法和風格觀之，這兩幅羅漢畫可能都出於清人之手。傳為五代人畫的〈羅漢〉畫幅上有乾隆戊子（1768）的題識，而傳為貫休的〈羅漢〉幅上則有乾隆丁丑（1757）的御題，所以這兩軸羅漢的時代下限不會晚於十八世紀中葉。由此看來，至少到十八世紀中葉，我國仍有高台寺系貫休〈十六羅漢〉的粉本流傳。

至於水墨羅漢一系，李日華《六研齋筆記》云：

丙寅（1626）冬仲休與兒子從楓浦回經魏城，過石夔甫昆季品畫，次石簦嶺云：去此七八里有光德庵，唐陳賢良捨宅所建，傳有貫休畫羅漢像十六尊，希世物也。余亟欲一見。簦躬往謁主，僧負之而至，一一諦觀，神采煥發如生，令人凜然起敬。大都祖道子法，衣紋濃瀋飄撇，正如水符汎波之狀，一軀僅十餘筆而就，面目肘腕則用鐵線法，簡而神奇，豈即其應夢而得者。³⁷

從文中「衣紋濃瀋飄撇……一軀僅十餘筆而就，……簡而神奇」這幾句話看來，明末光德庵所藏的貫休〈十六羅漢〉極可能是一幅用筆簡約的水墨羅漢畫。此外，在傳世的畫作裡，我們也可以找到一些晚期水墨羅漢的例證。日本妙心寺收藏著兩軸傳為梁楷的〈朝陽、對月圖〉，³⁸人物的衣紋以濃墨破筆畫成，用筆迅捷，豪邁奔放。其中朝陽展卷讀經的姿態，以及朝天鼻、耳垂肥大等五官特徵，都與藤田美術館所藏的貫休〈羅漢〉（圖3-1）近似。此外，美國尼爾遜博物館（Nelson Gallery-Atkins Museum）所藏的傳為唐人的〈畫十六應真〉，³⁹衣紋也以

35 圖見國立故宮博物院編輯委員會編，《故宮書畫圖錄（一）》（臺北：國立故宮博物院，1989），頁141。

36 圖見國立故宮博物院編輯委員會編，《故宮書畫圖錄（一）》，頁113。

37 （明）李日華，《六研齋筆記》卷四（文淵閣四庫全書本），收錄於《景印文淵閣四庫全書》，第867冊，頁558下-559上。

38 鈴木敬編，《中國繪畫總合圖錄》（東京：東京大學出版會，1982-1983），第4冊，頁29，JT15-010-1、JT15-010-2。

39 Sally W. Goodfellow ed., *Eight Dynasties of Chinese Painting: the Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art* (Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1980), catalogue 68, pp. 87-88.

放縱的粗筆畫成，仍保持貫休水墨羅漢的餘韻。只不過該卷已不再採取尊像禮拜式的構圖，在羅漢的周遭又配以波濤洶湧的水波和古木奇石等，敘事性加強。雖然尼爾遜博物館推測此畫卷為南宋之作，⁴⁰ 可是從其構圖或筆法來看，筆者卻認為應屬晚明、清初的作品。

在現存的明清羅漢畫裡，高台寺系或是水墨系的貫休羅漢既不成套，數量又少，顯然並不普遍。相形之下，宮內廳系的羅漢畫數量最多，或為紙絹畫軸，或為石刻，流傳最廣。例如，葉公綽曾收藏一幅偽託李公麟的〈十六羅漢〉、⁴¹ 帕爾瑪中國美術館（Museo d'Arte Chinese di Parma）的藏品裡也發現一軸明人的〈羅漢圖〉，⁴² 這些羅漢的造型、姿態和持物都和宮內廳本類似。此外，還有不少完整成套的作品，最著名的當屬乾隆時期流行的聖因寺系貫休〈十六羅漢〉。聖因寺系的貫休〈十六羅漢〉除了第三、四和五尊以外，其他十三尊羅漢的圖像與宮內廳本雷同，顯然聖因寺系貫休羅漢畫的祖本與宮內廳本極可能同源。

前文已述，宮內廳本乃懷玉山本的摹本，而聖因寺系的貫休〈十六羅漢〉又是依據懷玉山本再摹本臨寫的作品（詳見下論）。由於上述這些貫休羅漢畫的時代上限都不會早過晚明，似乎意味著宋代以祈雨著稱的懷玉山本貫休〈十六羅漢〉，到了晚明又重新受到重視，筆者以為其關鍵人物很可能就是明末高僧紫柏尊者（1543-1603）。

（一）紫柏本貫休羅漢畫

紫柏尊者，俗姓沈，祖籍句曲（今江蘇句容縣），後舉家遷至吳江太湖（今江蘇吳縣）。法名達觀，中晚年改名真可，號紫柏，世稱紫柏尊者或紫柏老人。十七歲便從蘇州虎丘明覺禪師剃度，二十歲在徑山寺受具足戒。他行持嚴謹，不僅力振禪門風氣，同時強調經解的重要，是位禪修與義學兼備的高僧。紫柏真可一生與各方人士結緣，除了有不少僧眾向他求法外，尚有許多宰官、文士，如晚明的焦竑、董其昌、袁宏道、湯顯祖等人，也常向他問道請益，就連神宗母子都對他都十分尊崇。萬曆二十年（1592）慈聖皇太后還曾派近侍至京師的潭柘寺為紫柏奉齋，並賜紫袈裟。⁴³ 他與雲栖株宏（1535-1615）、憨山德清（1546-1623）

40 同註39，p. 86.

41 圖見范志民，《貫休》，圖例之六。該套羅漢中的〈祖查巴納塔嘎尊者〉，畫幅左下角有李公麟的偽款：「熙寧四年（1071）四月佛日寫，南舒李伯時。」（見同書，頁37）

42 鈴木敬編，《中國繪畫總合圖錄》，第2冊，頁140，E6-009。

43 （明）憨山德清〈達觀大師塔銘〉，見（明）憨山德清閱，《紫柏尊者全集》卷三十，收錄於《乾隆大藏經》（臺北：新文豐出版公司，1991），第151冊，頁732上。

和滿益智旭（1599-1655）齊名，並稱為明末四大高僧，對居士佛教的推動貢獻甚鉅。

紫柏真可不僅強調「文字般若」，同時也重視「圖像般若」。他的文集裡收錄了許多與佛教圖像有關的贊偈，⁴⁴ 文中屢屢充滿禪機，其中涉及貫休羅漢畫的就有五則之多，分別為〈貫休所畫羅漢畫記並贊〉、〈毗盧佛及文殊、普賢二菩薩、十八應真贊〉、〈唐貫休畫十八羅漢贊〉、⁴⁵ 〈唐貫休畫十八羅漢又贊〉⁴⁶，以及〈十八羅漢贊丁雲鵬畫〉，充分反映紫柏真可對貫休的羅漢畫極為關心。根據孫承澤《庚子銷夏記》（1666），紫柏尊者曾和宋代的死心禪師一樣，因得一瑞夢而與貫休羅漢結緣。該書〈貫休羅漢〉條載：

又京師城南有明因寺僧紫柏，夜夢十六僧請住寺中，醒而異之。次日有持巨軸者，乃貫休所畫羅漢，乃收貯寺中，紫柏各係以贊。⁴⁷

因為這個特殊的因緣，紫柏真可對貫休羅漢一直保持著一種特殊的感情，他甚至於還曾親赴唐山寺禮拜禪月大師。⁴⁸ 劉侗《帝京景物略》（1635）不但記述此事，更明確記載此事發生於紫柏大師自五臺山到京師明因寺時。⁴⁹

根據晚明的佛教史料，紫柏尊者一生以護法衛教為己任，因感《大藏經》卷帙繁多，梵篋厚重，流通不易，於是在萬曆七年（1579）發願印製簡便的方冊本《大藏經》，萬曆十二年（1584）開始倡募，十七年（1589）方冊本的《大藏經》正式在五臺山開雕。歷經四年，因為五臺山地處北方，氣候苦寒，刻藏工作進行得相當困難，遂決定南遷至浙江徑山寂照庵，並以嘉興楞嚴寺為藏板及印刷所。

44 （明）慈山德清閱，《紫柏尊者全集》卷十三、十四、十五、十七和十八，收錄於《乾隆大藏經》，第151冊，頁311-382、402-437。

45 （明）慈山德清閱，《紫柏尊者全集》卷十七〈唐貫休畫十八羅漢贊〉，收錄於《乾隆大藏經》，第151冊，頁424下-426下。不過此則贊語實為抄錄宋代曾幾〈唐貫休畫十八羅漢贊〉（引文見〔日〕徹定，《羅漢圖讚集》（文久壬戌〔1862〕依緣山藏板新鐫），卷一，頁30-32），非紫柏尊者之作。

46 （明）慈山德清閱，《紫柏尊者全集》卷十七〈唐貫休畫十八羅漢又贊〉，收錄於《乾隆大藏經》，第151冊，頁426下-428下。

47 （清）孫承澤，《庚子銷夏記》卷八〈貫休羅漢〉，收錄於中國書畫全書編纂委會，《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，1994），第7冊，頁800。

48 （明）慈山德清閱，《紫柏尊者全集》卷二十七〈唐山寺禮禪月大師〉，《乾隆大藏經》，第151冊，頁640上。

49 劉侗《帝京景物略》卷三云：「原正陽門外，三里河東之明因寺，有李伯時渡海尊者卷，不知何年為人賺去，存者贗本，而僧不知也。萬曆二十九年紫柏大師自五臺來，夜夢十六僧，請挂瓶鉢，亭午有負巨軸，凡十六，貫休所畫漢也。師嘆異購之，各係以贊。」〔明〕劉侗，《帝京景物略》卷三（筆記小說大觀第十三編）〔臺北：新興書局，1976〕，第6冊，頁3525。）然查閱紫柏尊者生平資料，萬曆二十九年前後，紫柏尊者仍在江南一帶積極推動《徑山藏》的刊刻工作，並無在五臺山與京師活動的記載。直到萬曆三十一年（1603），紫柏尊者才因妖書事件，詔逮至京，最後下獄。所以劉侗所說紫柏尊者購藏貫休〈十六羅漢〉的時間為萬曆二十九年，應有錯誤。

所以這部《大藏經》又稱為《徑山藏》或《嘉興藏》。諸多資料顯示，當《徑山藏》還在五臺山雕印期間（1589-1593），紫柏尊者便時常往來於五臺山和京師之間。例如，萬曆二十年，他不但在京師潭柘寺，受到慈聖皇太后的禮遇，並於是年著手修復涿洲石經山（今北京房山縣石經山）的雲居寺。⁵⁰ 據此推測，紫柏尊者購藏貫休〈羅漢畫〉的時間可能在萬曆二十年前後。

縱使紫柏尊者所購藏的貫休〈十六羅漢〉（以下簡稱紫柏本）如今不傳，然而他所撰寫的〈貫休所畫羅漢畫記並贊〉⁵¹ 對這套十六尊羅漢的形象記載甚詳，今抄錄於下：

第一賓度羅跋囉墮尊者。一手持杖，而手屈二指，膝上闍經而不觀。

杖穿虎口，餘指閒屈，以此爲人，喚渠何物。頭顱異常，隆而復窠，巖底雙眸，光芒難遮。

第二迦諾迦伐尊者。雙手結印而杖倚肩。

形如古木，忽開面門；鬚眉之間，眼挂鼻掀。柳栗一條，拳拳握牢，有心無心，筆墨難描。

第三迦諾迦跋黎墮闍尊者。骨瘦稜層，目瞠而眉橫如劍，右手執拂，左手按膝。

骨齊枯柴，物我忘懷，眼露眉橫，見人活埋。右手握拂，抑揚雌雄，聳眉並足，龍象之宗。

第四蘇頻陀尊者。趺坐石上，右手握拳，左手按膝，眉長覆面。

一手握拳，一手闍膝，累足而坐，萬古一日。面部少寬，頭多峰巒，若問法義，兩眉覆額。

第五諾矩羅尊者。雙手執木童子爬癢。

俄覺背癢，手爬不能，用木童子，一爬癢停。未癢癢無，既癢爬除，敢問尊者，此癢何如。

第六跋陀羅尊者。匾腦豐頤，瞠目上視，手掐數珠。

春秋幾何，晝夜百八，珠轉如輪，聖凡生殺。腦額欠肥，偏頗所希，眼光射空，鳥駭停飛。

50 （明）慈山德清，《慈山大師夢全集》卷二十二〈涿州西石經山雷音堀舍利記〉，收錄於《正續藏經》（臺北：新文豐出版有限公司，1994），第127冊，頁523下-524上。

51 （明）慈山德清閱，《紫柏尊者全集》卷十八〈貫休所畫羅漢畫記並贊〉，收錄於《乾隆大藏經》，第151冊，頁429上-431上。

第七迦理迦尊者。宴坐石上，眉長繞身。

面不盈櫟，五官分職，聲色香味，各有法則。身無一尋，眉長丈餘，以此爲舌，隨時卷舒。

第八伐闍羅弗多尊者。露肩交手，注目視經。

貝多展石，橫眸讀之，交臂露肩，心有所思。空山無人，老樹爲伴，風弄新條，如柔如斷。

第九戒博迦尊者。側坐正見半面，一手執扇拂，一手屈三指。

左手握扇，右手握拳，眾人之見，我則不然。以扇握手，拳亦何有，作是觀者，雲山我肘。

第十半託迦尊者。雙手持經，縮頸聳肩，注目視之。

肩空枕骨，目迸天裂，經轉雙瞳，清機漏洩。風月無主，煩茲耆年，是龍是蛇，逐句試宣。

第十一羅怛羅尊者。撐眉怒目，手有所指。

怒則不喜，雙目如劍，眸子流火，晴空電閃。凡有邪思，指之即空，本光獨露，如日在中。

第十二那伽犀那尊者。擎拳拄頰，開口露舌，見喉而大笑。

目動眉搖，開口見舌，以誠悟物，擎拳曲折。背後雲山，流泉潺潺，不以耳聞，我心始聞。

第十三因揭陀尊者。杖藜倚肩，左手托經，垂頭而注視，右手掐珠。

降伏其心，使心不閒，珠輪指上，經置掌間。猶恐其放，杖倚腹肩，以經視眼，心遊象先。

第十四伐那婆斯尊者。六用不行，入定巖谷。

心如死灰，形如槁木，神妙萬物，蒼巖骨肉。鐵磬誰鳴，空谷傳聲，呼之不聞，不呼眼瞠。

第十五阿氏多尊者。雙手抱膝，而開口仰視，齒牙畢露，脫去數枚。

抱膝何勞，頭顱峇嶢，纔開口縫，舌相可描。以眼說法，開合無常，明暗代謝，奚累此光。

第十六注茶半託迦尊者。倚枯槎而書空，腰插椶扇一握，上畫日月。

古樹苔垂，指頻屈伸，請問大士，爲我爲人。椶扇一柄，匪搖風生，無邊熱惱，披拂頓清。

根據這篇佛贊的記述，除了第七尊迦理迦尊者和第十一尊羅怛羅尊者與宮內廳本

略有小異以外，紫柏本其餘十四尊羅漢的姿態、圖像特徵都與宮內廳本如出一轍（參見附錄二），甚至於第十六羅漢腰上所插摺扇上的圖案都完全一致。至於第七尊迦理迦尊者，由於贊文提到，祂的「眉長繞身」和「眉長丈餘」，顯然雙眉的長度比宮內廳本更加誇張，其形象可能與聖因寺拓本的第七羅漢（圖4-7）相似。另外贊文提及，第十一羅怛羅尊者「手有所指」，這個手勢顯然和宮內廳本第十一羅漢的拇指和食指向上不同，故推測這尊羅漢的手勢也可能與聖因寺拓本第十一羅漢（圖4-11）類似，作右手伸出食指和無名指，指向身側的樣子。綜合看來，紫柏本貫休〈十六羅漢〉第一至六、八至十，以及十二至十六羅漢的圖像和宮內廳本一致，而第七尊和十一尊羅漢的圖像則與聖因寺拓本雷同。由於宮內廳本和聖因寺系的祖本都是懷玉山本，所以我們肯定紫柏尊者所購得的貫休〈十六羅漢〉也是懷玉山本一系的畫作。雖然目前紫柏本的原畫不存，然而此本顯然與宋代所傳的懷玉山本（以宮內廳本為代表）的圖像略有出入，故而推測紫柏尊者所購得的這套貫休〈十六羅漢〉應是懷玉山本的摹本或再摹本。

《紫柏尊者全集》另外收錄了一則〈毗盧佛及文殊、普賢二菩薩、十八應真贊〉，⁵² 贊中前十六羅漢的圖像描述與他所作的〈貫休所畫羅漢畫記並贊〉極為相似（參見附錄三）；換言之，其圖像基本上也與宮內廳本相彷彿（參見附錄二）。〈毗盧佛及文殊、普賢二菩薩、十八應真贊〉所載第一、二、三、四、六、八、九、十、十一、十二和十五尊羅漢的圖像特徵，都和宮內廳本羅漢的表現吻合。至於第五諾矩羅尊者，贊語雖然沒有明確描述這尊羅漢的形象，可是文中提到「我問耆年，癢何因緣」和「諦觀審察，童子超然」，可見這位尊者極可能就像宮內廳本第五軸羅漢（圖1-5）一樣，作手持木童子搔癢之狀。由於第七尊迦理迦尊者的贊偈提到，這尊羅漢「眉作願繩，繩牽法航」，其眉長的程度一定比宮內廳本更為誇張，當可以和紫柏本中「眉長繞身」的迦理迦尊者媲美，圖像應與聖因寺拓本的第七尊羅漢（圖4-7）相近。從第十三因揭陀尊者的贊語中的「奉經遺杖，奉杖遺經」和「兼珠與身」這幾句話看來，這尊羅漢的持物應該有經冊、拐杖和念珠三件，但除了念珠以外，另外一手僅持經冊和拐杖中的一件。形貌應和宮內廳本的第十三軸羅漢（圖1-13）相似。〈毗盧佛及文殊、普賢二菩薩、十八應真贊〉雖然沒有特別對第十四伐那婆斯尊者的形象作任何的描述，可

52 （明）慈山德清閱，《紫柏尊者全集》卷十七〈毗盧佛及文殊普賢和十八應真贊〉，收錄於《乾隆大藏經》，第151冊，頁407下-409下。

是贊偈裡特別強調這尊羅漢的禪定功夫，所以推測這尊羅漢也應與宮內廳本的第十四軸羅漢（圖1-14）一樣，作禪定冥想狀。根據第十六注茶半託迦尊者的贊語「樹老藤枯，心同太虛」、「左指伸屈，為誰說禪」這幾句話，推測這尊羅漢的身側應有一棵老樹，伸出的左手有數指彎屈，形象當與宮內廳本的第十六軸羅漢（圖1-16）類似。

另外，該贊的〈第十七慶友尊者贊〉中有「交手奉杯」之語，推想此作可能畫一尊羅漢作兩手捧杯狀。該贊稱第十八賓頭盧尊者「衣不覆肩，足備約鞋，雙眸上視，日月光靈。杖在右手，功難左無，心非有二，用豈差殊。」其形象與蘇軾〈唐貫休畫十八羅漢贊〉對第十八羅漢的描述極為類似，蘇軾贊言：「第十八賓頭盧尊者。右手持杖，左手拊右，為手持杖，為杖持手。宴坐石上，安以杖為無用之用，世人莫知。」這尊賓頭盧尊者的樣貌可能與聖因寺拓本的賓頭盧頗羅墮尊者（圖4-3）相同，作一肩袒露，右手持杖，左手搭撫於右手之上的模樣。

由於紫柏尊者〈毗盧佛及文殊、普賢二菩薩、十八應真贊〉中，前十六羅漢的圖像特徵都和紫柏本雷同，可見這十八羅漢的圖像和紫柏本關係密切。紫柏尊者一生除了提倡禪修，重視持偈，研究經教，講求會通外，更以實際行動護持佛教。他看到當時許多古剎荒廢傾毀，心中非常悲痛，所以致力於破敗寺院的復興工作。在他的努力奔走下，紫柏尊者一生共修復了十五座佛寺。⁵³ 雖然《紫柏尊者全集》並未註明這則〈毗盧佛及文殊、普賢二菩薩、十八應真贊〉是為那裡供奉的尊像所撰寫的，不過很可能是供奉在紫柏真可重修的荒廢古寺之中。若然，那麼贊記中所說的十八應真，可能就是在紫柏尊者的指導下，摹寫他所購藏的貫休〈十六羅漢〉而成的作品。換言之，這首贊偈所描述的十八應真像應是紫柏本的再摹本。

根據紫柏尊者的貫休羅漢贊偈（參見附錄三），不難發現他認為貫休羅漢畫中奇形怪狀的羅漢，每尊都在以祂特殊的形貌、姿態和持物，弘傳佛教的精義。紫柏尊者在〈與陸太宰〉一信中言道：

去歲聞門下一切屏置，唯勤念佛，此暮年本色。然得勝淨之緣資之，則念頭易得綿密，而勝淨之緣莫過乎佛緣、法緣、僧緣也。佛像在前，經卷列

53 明末高僧德清所撰的〈徑山達觀可禪師塔銘〉提到紫柏真可「每見古剎荒廢，必至恢復，始從楞嚴，至歸宗雲居等，興剎一十五所。」（見〔明〕慈山德清閱，《紫柏尊者全集》卷三十，收錄於《乾隆大藏經》，第151冊，頁735上。）相關研究參見范佳玲，《紫柏大師生平及其思想研究》（臺北：法鼓文化事業有限公司，2001），頁123-132。

之，更得僧徒一、二人朝夕親炙，自然勝淨之緣殊勝矣。但僧徒之中求人卒未易得，即貧道亦東西南北之人，曷能恒為淨助，故請丹青丁生（即丁雲鵬）寫此跋陀羅尊者道影，意代貧道助門下念佛也。願門下以眼根聽其法，當下萬緣坐斷，念頭現前，此貧道所深望門下者也。⁵⁴

文中所提的跋陀羅尊者乃十六羅漢中的第六尊。在此信中，紫柏尊者不但提醒陸太宰（即陸光祖〔1521-1597〕）應在這幅羅漢畫前念佛，並特別叮嚀陸氏要「以眼根聽其法」。雖然紫柏尊者信中所提丁雲鵬所畫的〈跋陀羅尊者〉目前不傳，具體的形貌已不可考。不過若祂的樣貌與紫柏尊者〈貫休所畫羅漢畫記並贊〉描述相近的話，那麼紫柏尊者當是要陸氏從這跋陀羅尊者手拈數珠的形象上，了悟「春秋幾何，晝夜百八，珠轉如輪，聖凡生殺」這種聖凡無別的佛法深義。由此看來，這些羅漢畫在像教上的重要性，應是紫柏尊者積極推廣貫休羅漢畫的原因之一吧！

（二）丁雲鵬與貫休羅漢

丁雲鵬，字南羽。安徽休寧人。父親丁瓚雅好古玩，喜聚鼎彝銅器、陶瓷、書畫，本身也善書畫，據說有米倪之風。丁雲鵬自幼耳濡目染，亦喜書畫。後來又從詹景鳳學畫，畫風由俗變雅。丁雲鵬篤信佛教，所以他的創作中有不少佛教題材的作品，為晚明佛教人物畫的名家。他不但自號為「聖華居士」，同時常在畫上款自署作「髮僧」、「佛弟子」、「佛子」、「法王子」等。五十歲以後，丁氏居吳中，時常住在僧舍。他和明末高僧憨山德清時有往來，⁵⁵與紫柏真可的交情更是篤厚。

紫柏尊者對丁雲鵬的佛畫推崇備至，稱丁氏的作品「生氣意態，使人瞻之，道心開霽。」⁵⁶不過二人何時相識？無從查考。紫柏尊者〈經龕畫八部神記〉言：「萬曆辛卯（1591），余寫《法華》、《楞嚴》二經畢，龕上當繪八部真形，藉其威神以禦不祥，使護持二經在在無恙。而樞李楞嚴寺昱公適以華嚴變相來，予觀之甚喜。遂屬鄞山丁生雲鵬臨摹登龕，……」⁵⁷從這段文字看來，二人至少

54 （明）憨山德清閱，《紫柏尊者全集》卷二十四〈與陸太宰〉，收錄於《乾隆大藏經》，第151冊，頁575上。

55 丁雲鵬與憨山德清交往的情形，參見金申，《〈嘉興藏〉與有關丁雲鵬的史料》，《美術研究》，1986年2期，頁86。

56 （清）錢謙益纂閱，《紫柏尊者別集》卷一〈送寶山慶公之始蘇訪丁南羽序〉，收錄於《已續藏經》，第127冊，頁104下。

57 （明）憨山德清閱，《紫柏尊者全集》卷十四〈經龕畫八部神記〉，收錄於《乾隆大藏經》，第151冊，頁343上一下。

在1591年便已相識。紫柏尊者時常在丁雲鵬的畫上作跋書贊。萬曆癸巳年（1593）丁雲鵬作〈待朝圖〉上就發現一則紫柏尊者的跋語，⁵⁸ 萬曆丁酉（1597）紫柏尊者也在丁雲鵬〈羅漢〉上作贊。⁵⁹《紫柏尊者別集》還收錄了一則紫柏真可為丁雲鵬〈十八羅漢〉所作的贊偈。⁶⁰ 魏塘光德菴如谷東公（1591卒）的弟子因深知紫柏真可和丁雲鵬熟稔，所以曾向紫柏真可請託，請其代向丁雲鵬索取佛畫一張和奉亡師如谷東公之命所刻寫的《八大人覺經》一併布施流傳。⁶¹ 另外，他又曾請丁雲鵬畫跋陀羅尊者一幅，送給他的俗家好友吏部尚書陸光祖。在紫柏尊者的文集裡，尚發現〈丁南羽結緣硯銘〉、〈真州別丁南羽、吳康虞〉、⁶² 〈送寶山慶公之姑蘇訪丁南羽序〉⁶³ 數篇與丁雲鵬有關的詩文。丁雲鵬又參與紫柏尊者的宗教志業——《嘉興藏》的刊刻工作，繪製了部分《嘉興藏》佛經卷首的佛教版畫。⁶⁴ 這些資料清楚表明，紫柏尊者和丁雲鵬的交情匪淺，在1590年代二人的往來尤為頻繁。

在眾多的佛教繪畫題材裡，羅漢一直是丁雲鵬喜好的題材，丁氏於萬曆丁丑至戊寅年間（1577-1578）所繪製的〈羅漢〉冊（國立故宮博物院藏），⁶⁵ 是目前丁氏傳世作品中最早的一件羅漢畫。此冊共十七開，分畫十六羅漢與護法韋馱。全作布局工整，繪製精謹，衣紋線條以中鋒畫成，細若游絲，筆筆遒勁有力。此冊賦色明麗，人物身後的山水背景，仍保存了吳派的餘緒。

根據丁雲鵬傳世羅漢畫的風格特徵，粗略來說，可以分為早、晚兩期。在人物造型方面，早期的羅漢狀若我國高僧，形貌並不誇張，而晚期則多作胡貌梵

58 該跋語言：「君勞則臣辱，君辱則臣死；天下本無事，庸人妄朱紫。既抱屠龍術，太平惟在予。明萬曆癸巳佛成道日，達觀可大師還。」見Sewall Jerome Oertling, "Ting Yun-p'eng: A Chinese Artist of the Late Ming Dynasty", pl. 22, pp. 101-102.

59 （清）葛金娘，《愛日吟樓書畫錄》（1881序）卷二〈丁雲鵬羅漢〉條載：「航海東來，唱傳佛心，斷臂求之不可得，一場懺懺阿誰受屈。五乳峰前，太煞狼籍，皮肉骨髓，腥氣逆鼻，只今聞著，還云不識。萬曆丁酉（1597）七月望日紫柏可道人首贊。」引文見Sewall Jerome Oertling, "Ting Yun-p'eng: A Chinese Artist of the Late Ming Dynasty," p. 105.

60 （清）錢謙益纂閱，《紫柏尊者別集》卷二〈十八羅漢贊（俱丁雲鵬畫）〉，收錄於《卮續藏經》，第127冊，頁111上-112下。

61 （清）錢謙益纂閱，《紫柏尊者別集》卷一〈跋石刻八大人覺經〉，收錄於《卮續藏經》，第127冊，頁101。）

62 （明）慈山德清閱，《紫柏尊者全集》卷二十二〈丁南羽結緣硯銘〉；卷二十七〈真州別丁南羽吳康虞〉，分別收錄於《乾隆大藏經》，第151冊，頁545上、頁635下。

63 （清）錢謙益纂閱，《紫柏尊者別集》卷一〈送寶山慶公之姑蘇訪丁南羽序〉，收錄於《卮續藏經》，第127冊，頁105。

64 金申，《〈嘉興藏〉與有關丁雲鵬的史料》，《美術研究》，1986年2期，頁86。

65 國立故宮博物院，《晚明變形主義畫家作品展》，頁50-71。

相，古怪變形。在筆描部分，早期的用筆細緻，筆描線條彷彿行雲流水，圓轉綿延，細勁有力，頗得李公麟的神韻；晚期則以粗筆作畫，筆法起伏頓挫，起筆重，收筆輕，強勁有力。在賦色方面，早期多為設色或白描的作品，清麗秀雅；晚期則以濃墨為主，墨瀟淋漓。Sewall J. Oertling的研究指出，丁雲鵬畫風的轉變約發生於1590年代，⁶⁶ 正值他與紫柏尊者往來密切的時期，是否這也意味著紫柏尊者是促使丁氏羅漢畫風轉變的關鍵人物呢？

作於萬曆丙申年（1596）的〈應真雲臺〉（圖5），是丁氏晚期羅漢畫風最早的一件紀年作品，在他繪畫風格的發展上深具意義。〈應真雲臺〉是一幅長卷，畫十八羅漢在古木叢林之間或晏坐禪定，或說經論法，或接受禮拜供養，或降龍伏虎，形貌各異。這些羅漢多龐眉大目，朵頤隆鼻，與他早期羅漢畫中的世態相大異其趣。尤引人注意的是，這卷畫作中許多羅漢的造型都與傳為紫柏本的貫休〈十六羅漢〉相似。例如畫中的伏虎羅漢劍眉怒目，右手伸出二指，指著身側一隻低頭的馴虎。這尊羅漢的造型與傳為紫柏本的第十一羅怙羅尊者（參見圖4-11）無異，甚至在一些細節上，如嘴角下抑，兩唇緊抿，形成一條狀似M形線條的方式，都如出一轍。在伏虎羅漢下一組的羅漢中，有一尊羅漢倚石而坐，其前額突出，濃眉大鼻，右手持扇，顯然是從傳為紫柏本的第十六羅漢（參見圖1-16、4-16）變化而來。下一組羅漢中，有一尊羅漢額廣眉長，在古木的孔穴中修禪入定。這尊羅漢的形貌和神情、重重U字形布排的衣紋，以及狀若巖石的古木孔穴，又都與傳為紫柏本的第十四伐那婆斯尊者（參見圖1-14、4-14）近似。另外，姿態閒適坐在氈毯之上，右手執持著繞膝長眉的羅漢，造型和姿勢也和傳為紫柏本的第七迦理迦尊者（參見圖4-7）雷同。而卷中的降龍羅漢雙手抱膝，其顙骨凹凸，鼻大眼斜，長眉及肩，張口露齒舌，無論是人物姿態或是形貌都和傳為紫柏本的第十五羅漢（參見圖1-15、4-15）相同。

綜上所述，〈應真雲臺〉卷中的羅漢造型顯然與紫柏本的貫休〈十六羅漢〉息息相關。根據上文的推測，紫柏尊者約在1592年左右購得貫休〈十六羅漢〉，而1590年代正是丁雲鵬與紫柏交往頻繁的時期，同時紫柏尊者對丁雲鵬的畫技又讚歎不已，所以拿出自己珍藏的貫休〈十六羅漢〉請丁氏瞻禮、臨寫的可能性很大。這點可由紫柏尊者為丁雲鵬畫〈十八羅漢〉所作的贊偈（參見附錄三）得到證明。從這首贊偈的內容觀之，不難發現丁雲鵬所畫〈十八羅漢〉每尊羅漢的圖

66 Sewall Jerome Oertling, "Ting Yun-p'eng: A Chinese Artist of the Late Ming Dynasty," pp. 264-265.

像特徵與紫柏尊者〈毗盧佛及文殊、普賢二菩薩、十八應真贊〉中所載的十八應真近似，而其前十六尊羅漢的圖像更與紫柏本的十六羅漢完全一致，所以丁雲鵬所畫的〈十八羅漢〉當是紫柏本的臨摹之作無疑。不過與〈十八羅漢〉不同的是，〈應真雲集〉不再是一件忠實的臨仿畫作，在這卷羅漢畫裡，紫柏本中的第十一羅怛羅尊者搖身一變成爲伏虎羅漢，第十五阿氏多尊者也變成降龍羅漢，丁氏再加繪了樹石等背景，同時人物間也有了互動的關係。此卷中，丁雲鵬顯然援引紫柏本貫休〈十六羅漢〉的圖像特徵，加以轉化，使得原來是寺院中供養禮拜的單尊羅漢畫，成爲文人喜好的倚石憑樹，與山水混融的羅漢畫卷。他利用了各種造型轉化和人物重組等手段，使得他的羅漢畫與貫休〈十六羅漢〉大異其趣，展現了新的生命力。

紫柏本貫休〈十六羅漢〉對丁雲鵬羅漢畫的影響深遠，直到晚年仍見遺緒。在他六十七歲（1613）所作〈應真像〉⁶⁷（國立故宮博物院藏）中，無論是在巖洞裡禪定的菩薩，或是趺坐在石上展讀經卷的羅漢，都仍見紫柏本貫休羅漢畫的餘韻。

（三）紫柏本與聖因寺系的貫休〈十六羅漢〉

紫柏尊者是明末頗具影響力的高僧，重視「圖像般若」。自他與懷玉山系的貫休羅漢畫結緣以來，便大力推廣貫休的羅漢畫，不但丁雲鵬羅漢畫風的轉變與紫柏尊者購藏的貫休〈十六羅漢〉有著密不可分的關係，同時紫柏系的羅漢畫對清代的羅漢畫也影響深遠，乾隆時期廣爲流傳聖因寺系的貫休〈十六羅漢〉便是明證。

聖因寺位於杭州孤山之麓，乾隆皇帝在丁丑年（1757）春南巡時，聖因寺住持明水上呈貫休〈十六羅漢〉，乾隆瞻禮後，見舊像位次和名號不合梵夾本音，故命章嘉國師依據梵經，重新釐定這十六羅漢的位次。⁶⁸在歸還貫休〈十六羅漢〉之後，乾隆不但敕命丁觀鵬（活動於1737-1768）重摹了十六幀（於戊寅年

67 圖見國立故宮博物院，《晚明變形主義畫家作品展》，頁109、111。

68 聖因寺貫休〈十六羅漢〉刻本〈第四難提密多羅慶友尊者〉一幅的左上角，刻記著乾隆的御識，文云：「唐貫休畫十六應真像，見宣和畫譜。自廣明（880-881）至今，垂千年，流傳浙中，供藏於錢塘聖因寺。乾隆丁丑仲春，南巡，駐西湖行宮，詣寺瞻禮，因一展觀，信奇筆也。第尊者名號，沿譯經之舊，未合梵夾本音。其名次前後，亦與章嘉國師據梵經所定互異，爰以今定同文韻統合音字並位次，於原署標識之下，各題以贊，重爲畫籤，仍歸寺中，傳世永保。……」見《貫休十六羅漢像》，頁4。類似的題識亦見於清丁觀鵬〈畫十六羅漢像〉第十六軸畫幅右上角。見國立故宮博物院編輯委員會編，《故宮書畫圖錄（十三）》（臺北：國立故宮博物院，1994），頁213-214。

〔1758〕春以前完成）；⁶⁹ 同時，又命玉匠依此畫作刻製羅漢玉雕。⁷⁰ 乾隆二十九年（1764），聖因寺的住持明水又依該寺舊藏的貫休畫作摹刻勒石，⁷¹ 現藏於杭州淨慈寺。⁷² 乾隆五十八年（1793）李宜民又據聖因寺的刻本，在桂林西隱山朝陽洞左的華蓋庵重刻，今藏於桂林市文管會。⁷³ 另外，國立故宮博物院的收藏中有十六軸標為吳彬的〈畫羅漢〉（圖6-1~16），每軸分別以楷書標名，畫幅左下方又有作者的落款：「莆田（即吳彬）敬摹貫休上人筆意。」這十六軸以水墨畫成，用筆粗放，與傳世的吳彬作品頗不相類；縱長形的款書也與吳彬較扁的結字有別，應為後人偽託之作。該畫不見於早期著錄，僅鈐有清宮的收藏璽印，並且只記載於《秘殿珠林續編》（1791）。⁷⁴ 茲將傳為吳彬的〈畫羅漢〉十六軸與聖因寺貫休〈十六羅漢〉的拓片（圖4-1~16）互相對照，發現無論是人物造型、姿態，甚至於衣紋筆法、袈裟上的圖案、氈毯上的花紋等，傳為吳彬本與聖因寺拓片都非常近似，所以推斷這十六軸羅漢或為十八世紀清人臨寫聖因寺拓片而成的作品。由於聖因寺貫休〈十六羅漢〉的刻本完成於西元1764年，故傳為吳彬的十六軸〈畫羅漢〉當成該年以後，乃十八世紀晚期的作品。上述這些資料清楚說明，乾隆時期聖因寺系的貫休〈十六羅漢〉流行一時。

厲鶚《東城雜記》（1728序）對聖因寺貫休〈十六羅漢〉的流傳始末記載甚詳，文曰：

城東長明寺，向藏有唐高僧貫休畫羅漢十六幀，并出山大士像一幀。其羅漢題款云：「信州懷玉山十六羅漢，廣明（880-881）初，於登高安和送十身，乾寧（894-898）初冬孟廿三日，於江陵再續前十本，相去已十六年。時景昭禪人自北來見，請當年將歸懷玉。西岳僧貫休作。」字為小篆

69 丁觀鵬的摹本參見國立故宮博物院編輯委員會編，《故宮書畫圖錄（十三）》，頁183-213。末幅的乾隆題跋的年款為「乾隆歲在戊寅（1758）仲春月朔日」，故知丁觀鵬的摹本必定完成於西元1757年春至1758年春之間。

70 張麗端，〈從「玉卮」論清乾隆中晚期盛行玉器類型與帝王品味〉，《故宮學術季刊》，18卷2期（2000年冬季），頁73。

71 桂林華蓋庵貫休〈十六羅漢〉第四幅慶友尊者像左角別刻的題記稱：「□□聖因寺十六羅漢像，尊者化身妙繪，傳世千年。恭遇我□心皇上，於□□□□□□，名位既定，文彩全彰。□廣大□□殊□贊，敬謹立石，復建羅漢藏，用昭崇奉，天人供養於萬禩云。大清乾隆二十九年（1764）八月之吉，住持下僧明水恭記。」引文見羅香林，〈晚唐貫休繪十六羅漢應真像石刻述證〉，張曼濤主編，《佛教藝術論集》（現代佛教學術叢刊20）（臺北：大乘文化出版社，1978），頁316。

72 范志民，《貫休》，頁38。

73 羅香林，〈晚唐貫休繪十六羅漢應真像石刻述證〉，頁313-317；范志民，《貫休》，頁39。

74 國立故宮博物院，《秘殿珠林續編》（臺北：國立故宮博物院，1971），頁158-159。

75 （清）厲鶚，《東城雜記》卷上〈貫休十六羅漢始末〉，收錄於楊家駱主編，《乾道臨安志等五種》

體。其畫法之奇逸飛動，向讀歐陽炯長歌，歎其妙絕，如：「聽經弟子擬聞聲，瞌睡山童如有夢。繩穿木屐兩三片，線補衲衣千萬行。」今始親見之也。相傳明神宗時，慈聖太后以賜紫柏大師。大師坐妖書事，於獄中示化，此畫歸法嗣某，流轉至杭，藏一小庵。本朝嚴侍郎沆，盧職方之頤，共捐千金購得，喜捨寺中有年矣。世宗皇帝初年敕西湖行殿爲聖因寺。制府李敏達公衛，請至聖因，永充供養。⁷⁵

根據這則記載，聖因寺所藏的貫休〈十六羅漢〉原爲紫柏尊者所藏。紫柏大師坐化以後，便歸他的弟子所收，後來流落至杭州的一個小庵。嚴朗沆和盧之頤二位購得後，轉而施捨給杭州城東的長明寺。雍正（1723-1735）初，⁷⁶ 又由長明寺請至聖因寺供養。由於此畫的篆書題識明確說明這些羅漢乃「信州懷玉山十六羅漢」，因此聖因寺的貫休〈十六羅漢〉是懷玉山一系的作品殆無疑異。

不過遍查紫柏尊者傳與他的文集，筆者並未發現慈聖太后賜紫柏大師貫休〈十六羅漢〉的記載；更重要的是，若比較聖因寺本和上述的紫柏本貫休〈十六羅漢〉，則發現二者中第三、四和五尊羅漢的名號和圖像截然不同。另外，又查閱紫柏尊者與貫休羅漢畫有關的贊偈，也未發現任何與聖因寺本十六羅漢圖像相關的資料。由此看來，聖因寺本乃神宗時慈聖太后所賜的說法，恐不真切。那麼聖因寺本與紫柏本究竟是什麼樣的關係呢？

聖因寺本及其拓片和傳爲吳彬的十六軸〈畫羅漢〉（參見附錄二）皆稱，第三尊羅漢爲「賓頭盧頗羅墮尊者」，第四尊作「難提密多羅慶友尊者」，第五尊是「拔諾迦尊者」。其中，賓頭盧頗羅墮乃第一尊者賓度羅跋囉墮的另譯，是第一尊者的重出；難提密多羅慶友則爲《法住記》的作者，其名不見於《法住記》十六羅漢之列。不過蘇軾〈唐貫休畫十八羅漢贊〉分別稱這兩位人物爲第十八和十七尊羅漢，宋代以後，人們也常延用此說。而拔諾迦之名不但不見於《法住記》，也不見於任何一部佛教經典，當爲一位杜撰的人物。

在圖像方面，聖因寺系的第三軸賓度羅跋囉墮尊者（圖4-3、6-3）右手握持斜倚肩頭的竹杖，左手放置在右手之上，兩足並垂坐在磐石上，祂的形象和蘇軾〈唐貫休畫十八羅漢贊〉、紫柏尊者〈毗盧佛及文殊、普賢二菩薩和十八應真贊〉

（中國學術名著第六輯·大陸各省文獻叢刊第一集·第三冊）（臺北：世界書局，1977），頁31-32。此條資料由童文娥女士提供，在此特申謝忱。

76 據清朝傅王露等編撰雍正本的《西湖志》，這套貫休〈十六羅漢〉舊藏於杭州城東的長明寺，雍正三年才移至聖因寺。參見小林市太郎，《禪月大師の生涯と藝術》，頁535。

77 （明）慈山德清閱，《紫柏尊者全集》卷十七〈唐貫休畫十八羅漢贊〉，收錄於《乾隆大藏經》，

和〈十八羅漢贊俱丁雲鵬畫〉所描述的第十八賓頭盧尊者相近。聖因寺系第四難提蜜多羅慶友（圖4-4、6-4）額頭突出，濃眉炯目，張口露齒。左手持一經冊，兩足並垂坐於磐石之上，石上尚置一座香爐，形象和《紫柏尊者全集》〈唐貫休畫十八羅漢贊〉中第十七慶友尊者「兩眉如峰，兩目如海，經在面前，宛然有待」⁷⁷的描述也完全吻合。至於第五軸拔諾迦尊者（圖4-5、6-5），其長眉張口，右手撥動著念珠，在草壁上趺坐。身後有一株古樹，樹穴中藏放著經卷與兩個葫蘆。《紫柏尊者全集》〈唐貫休畫十八羅漢贊〉中的第一尊羅漢贊偈云：「第一。十方一珠，三世一線，尊者有心，撥之豈轉。」⁷⁸這尊羅漢的形象或許與此有關，然而以上的研究指出，紫柏系的貫休〈十六羅漢〉構圖簡單，除了主尊以外，並沒有繪製任何侍者或隨從。可是這軸羅漢的身側卻畫了一位倚石而坐的童子，極為特別，顯然為後人所添加。

厲鶚在《東城雜記》中特別提到，貫休〈十六羅漢〉「其畫法之奇逸飛動，向讀歐陽炯長歌，歎其妙絕，如：『聽經弟子擬聞聲，瞌睡山童如有夢。繩穿木屐兩三片，線補衲衣千萬行。』今始親見之也。」顯然厲氏這段文字所指的應該就是第五軸拔諾迦尊者。據說，聖因寺所藏貫休〈十六羅漢〉的原件現存於浙江省博物館，⁷⁹不過該博物館並未發表該作的圖片，本人迄今尚無機會目驗原作，不知原作中的這位山童是否睡眠惺忪。不過比較聖因寺系的三件臨本——丁觀鵬的摹寫本、聖因寺的拓片以及傳為吳彬的十六軸〈畫羅漢〉發現，在完成於1757至1758年的丁觀鵬〈十六羅漢〉（圖7）中，這位童子眼珠向上，一付睡眠矇矓的樣子，神情意態顯然忠實於聖因寺的畫軸。不過在1764年聖因寺石刻摹勒之際，可能因為摹刻的工匠僅注意人物的外形，而忽略了這位童子的神韻，所以在拓本中這位童子兩眼圓睜，睡意全消（圖4-5），這樣的表現在傳為吳彬的〈畫羅漢〉（圖6-5）中又被忠實的臨寫下來。

綜上所述，十六世紀末至雍正初的一百餘年間，紫柏系貫休〈十六羅漢〉稿本中的第三、四和五幅散佚，所以後人不得不援引當時流傳貫休〈十八羅漢〉中

第151冊，頁426下。不過此則贊語實為抄錄宋代曾幾〈唐貫休畫十八羅漢贊〉，引文見（日）徹定，《羅漢圖讚集》，卷一，頁32。

78 （明）憨山德清閱，《紫柏尊者全集》卷十七〈唐貫休畫十八羅漢贊〉，收錄於《乾隆大藏經》，第151冊，頁424下-426下。不過此則贊語實為抄錄宋代曾幾〈唐貫休畫十八羅漢贊〉，引文見（日）徹定，《羅漢圖讚集》，卷一，頁30。

79 范志民，《貫休》，頁29。

80 （宋）黃休復，《益州名畫錄》卷三，收錄於《畫史叢書》，第3冊，頁1414；（宋）《宣和畫譜》

第十七、十八羅漢的名號與圖像，以補闕漏，並參照文獻，另外增繪一尊名不見經傳的拔諾迦尊者，補足十六幅之數。而這套新的〈十六羅漢〉組合在乾隆皇帝的重視下，於十八世紀下半葉大放異彩。

四、小 結

九世紀，貫休所所作胡貌梵相的羅漢畫，五官誇張變形，造型奇特，迥異流俗。尤其是信其得自夢裡或定中，所畫乃羅漢真容的說法，更為他的畫作平添了不少神異的色彩。再加上，貫休羅漢畫的許多靈驗傳說，使得貫休所作的出世間相羅漢畫很快地便受到人們的重視。太平興國（976-984）初，太宗即從蜀地收得貫休羅漢十六幀。⁸⁰ 蘇軾曾在興國寺浴室院法真大師處和廣州清遠峽寶林寺中，分別見到貫休所畫的十六羅漢和十八羅漢。徽宗（1101-1127）宣和內府又收藏著二十六件貫休的羅漢畫。⁸¹ 陸游（1112-1197）拜訪浙東會稽的法雲寺時，在觀音殿的兩壁也看禪月大師貫休所畫的十六大阿羅漢像。⁸² 南宋末日本留學僧俊芿又在臨安府獲贈貫休的羅漢畫。可見有宋一代，北至汴京（今河南開封），南至廣州，西至四川，東至浙江，都有貫休羅漢畫的流傳。從貫休羅漢畫研究中發現，在傳世諸本的貫休〈十六羅漢〉裡，懷玉山本影響最大。其自創稿以來以迄乾隆時期，流佈的時間長達近九百年之久，特別在明末，此系畫稿特別流行，其關鍵人物很可能就是明末高僧紫柏尊者。由於他有一段與懷玉山系貫休〈十六羅漢〉結緣的奇遇，同時又認為羅漢具有像教的傳法意義，所以積極推廣，因此懷玉山系的貫休〈十六羅漢〉在明末大放異彩，不但出現了多套紫柏本貫休〈十六羅漢〉的摹本，並對乾隆時期貫休十六羅漢畫的傳統影響甚鉅；同時又刺激了丁雲鵬羅漢畫風的轉變。不過值得注意的是，雖然丁雲鵬曾援引紫柏本貫休羅漢畫的圖像特徵，採取用典的方式，重新組合和變化，試圖開創貫休羅漢畫發展的新契機，可惜這種作法在當時並沒有引起太大的回響。大部分明末的人物畫家，如吳彬、陳洪綬（1598-1652）等，則是採取貫休「古野」羅漢造型的觀念，自由發揮，開創自己的羅漢畫面貌。

卷三，收錄於《畫史叢書》，第1冊，頁409。

81 （宋）《宣和畫譜》卷三，收錄於《畫史叢書》，第1冊，頁409。

82 （宋）陸游，《渭南文集》卷十九〈法雲寺觀音殿記〉（文淵閣四庫全書本），收錄於《景印文淵閣四庫全書》，第1163冊，頁459上。

懷玉山系雖然對明清畫壇的直接影響有限，可是此系的畫稿仍在佛寺中流傳，只是與丁雲鵬力求突破的作風相比，畫工的傳統就保守許多。從明末紫柏本和日本宮內廳本的比較中，發現二本除了第七和第十尊者的圖像上略有出入外，懷玉山系貫休〈十六羅漢〉的稿本基本上在明末仍然很忠實地被保存下來。不過，在紫柏尊者坐化後的一百餘年間，此系的稿本已有三軸散佚。因此，畫工們便不得不援引貫休〈十八羅漢〉中的第十七和十八羅漢的圖像，並根據文獻資料，發揮想像，創造出名不見經傳的拔諾迦尊者的新圖像，以補不足，故而又形成了聖因寺本貫休十六羅漢的新組合。因為乾隆皇帝的青睞，聖因寺本不僅在乾隆時期廣為流傳，同時貫休的十六羅漢也走出了寺院，搖身一變成爲乾隆皇帝把玩的玉雕（圖9），這種轉換應是貫休始料所未及的吧！

附錄一：蘇軾〈唐貫休畫十八羅漢贊〉

- 第一賓度羅跋囉墮尊者。白氎在膝，貝多在巾，目視超然，忘經與人。面顙百皺，不受刀，無心掃除，留此殘雪。
- 第二迦諾迦伐尊者。耆年何老，粲然復少，我知其心，佛不妄笑。嗔喜雖幻，笑則非真，施此無憂，與無量人。
- 第三迦諾跋梨墮闍尊者。揚眉注目，撫膝橫拂，問此大士，爲言爲默。默如雷霆，言如墻壁，非言非默，百祖是式。
- 第四蘇頻陀尊者。聃耳垂肩，綺眉覆顙，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，使眞童子，能知茲乎。
- 第六跋陀羅尊者。美狼惡婉，自昔所聞，不圓其輔，有圓者存。現六極相，代衆生報，使諸佛子，具佛相好。
- 第七迦理迦尊者。佛子三毛，髮眉與鬚，既去其二，一則有餘。因以示衆，物無兩遂，既得無生，則無生死。
- 第八代闍（當作伐闍）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，信者未然，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。面門月圓，瞳子如電，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。
- 第十二那迦犀那尊者。以惡轉物，如火自熱，以信入佛，如水自濕。垂肩捧手，爲誰虔恭，大師無德，水火無功。
- 第十三因揭陀尊者。持經持珠，杖則倚肩，植杖而起，經珠乃閒。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，得箭忘弓，偶然汲水，忽焉相逢。
- 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，各妍於心，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，自然眞常，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，皆修佛事，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。

附錄二：宮內廳本與晚明、清代

羅漢尊名	宮內廳本的圖像特徵	紫柏尊者〈貫休所畫羅漢畫記並贊〉	紫柏尊者〈毗盧佛及文殊、普賢二菩薩、十八應真贊〉
第一賓度羅跋囉墮闍尊者	左手持一木杖，右手撐放在石上，右腿上放著一塊白氈，上有經書。	贊云：「一手持杖，而手屈二指，膝上閣經而不觀。杖穿虎口，餘指閒屈，」圖像特徵與宮內廳本同。	贊云：「左手虎口，啣藤一枝，」圖像特徵與宮內廳本同。
第二迦諾迦伐隍尊者	兩手合抱一杖，食指相拄。	贊云：「雙手結印而杖倚肩。……柳栗一條，拳拳握牢，」圖像特徵與宮內廳本同。	贊云：「雙手奉杖，……屈伸手指，……」圖像特徵與宮內廳本同。
第三迦諾跋黎墮闍尊者	眉長瞠目，肋骨稜層，雙足下垂，坐於石上，右手持拂，左手按膝。	贊云：「骨瘦稜層，目瞠而眉橫如劍，右手執拂，左手按膝。……眼露眉橫，……右手握拂，」圖像特徵與宮內廳本同。	贊云：「拂裁右手，左手空閒，」圖像特徵與宮內廳本同。
第四蘇頻陀尊者	頭顱變形，身軀魁梧，結跏趺坐於一巨石上，右手握拳，左手撫膝。	贊云：「趺坐石上，右手握拳，左手按膝，眉長覆面。一手握拳，一手閣膝，累足而坐，……兩眉覆額，」圖像特徵與宮內廳本同。	贊云：「撫膝左手，……握拳右手，不見所持，」圖像特徵與宮內廳本同。
第五諾矩羅尊者	兩手握著搔癢的木童子搔背。	贊云：「雙手執木童子爬癢。俄覺背癢，……用木童子，」圖像特徵與宮內廳本同。	贊云：「癢何因緣，…童子超然。」圖像特徵與宮內廳本同。
第六跋陀羅尊者	豐頤大鼻，身形偉岸，在一石上右手掐捏佛珠而坐。	贊云：「匾腦豐頤，瞠目上視，手掐數珠。……眼光射空，」圖像特徵與宮內廳本同。	贊云：「手雖掐珠，……眼視他處，」圖像特徵與宮內廳本同。
第七迦理迦尊者	頭圓頰豐，濃眉細目，右手撫膝，在一石上宴坐。	贊云：「眉長繞身」這尊羅漢的眉毛長度必較宮內廳本誇張，當與聖因寺拓本相似。	贊云：「面圓眉長，……眉作願繩，繩牽法航，」圖像特徵當與聖因寺拓本相似。
第八伐闍羅弗多尊者	形骨消瘦，兩手交叉放在膝頭，低頭看著攤放在地上的佛經。	贊云：「露肩交手，注目視經。貝多展石，橫眸讀之，交臂露肩，」圖像特徵與宮內廳本同。	贊云：「肩露臂交，袈裟擁腰，看經跣足，」圖像特徵與宮內廳本同。
第九戒博迦尊者	側身而坐，龐眉隆鼻，顴頰凸出，左手持扇，右手三指彎屈置於膝頭。	贊云：「側坐正見半面，一手執扇拂，一手屈三指。左手握扇，右手握拳，……以扇握手，拳亦何有，」圖像特徵與宮內廳本同。	贊云：「趺坐右握，指何抑揚……持扇思涼，」圖像特徵與宮內廳本同。
第十半託迦尊者	跌坐在磐石之上，雙手捧一經卷，縮頸聳肩。	贊云：「雙手持經，縮頸聳肩，注目視之。」圖像特徵與宮內廳本同。	贊云：「項縮眼瞠，注心讀經，」圖像特徵與宮內廳本同。

流傳貫休羅漢圖諸本之比較

紫柏尊者〈十八羅漢贊 俱丁雲鵬畫〉	聖因寺拓本	傳為吳彬〈畫十六羅漢〉
贊云：「肩高無用，聊可倚杖，膝亦空間，承經何恙。」圖像特徵與宮內廳本同。	尊號與紫柏尊者的贊文同，而圖像特徵則與宮內廳本同。	圖像特徵與聖因寺拓本同。
贊云：「抱杖伸指，非三唯兩，」圖像特徵與宮內廳本同。	尊號與紫柏尊者的贊文同，而圖像特徵則與宮內廳本同。	圖像特徵與聖因寺拓本同。
贊云：「眉揚目朗，」圖像特徵與宮內廳本同。	標為「賓頭盧頗羅墮尊者」，乃十八羅漢中第十八羅漢的稱號。其一肩袒露，右手持杖，左手搭撫於右手之上。不但尊號與紫柏尊者十六羅漢的記載有別，圖像特徵也與宮內廳本大異其趣，不過卻與紫柏尊者〈毗盧佛及文殊、普賢二菩薩、十八應真贊〉和〈十八羅漢〉贊中第十八羅漢的描述同。	尊號和圖像特徵皆與聖因寺拓本同。
贊云：「衣不揜胸，……握拳誰擊，……。謂手按膝，」圖像特徵與宮內廳本同。	標為「難提蜜多羅慶友尊者」，乃十八羅漢中第十七羅漢的稱號。其張口露齒，左手持一經冊，兩足並垂坐於磐石之上。不但尊號與紫柏尊者十六羅漢的記載有別，圖像特徵與宮內廳本不同，但可能與紫柏尊者〈唐貫休畫十八羅漢贊〉中第十七羅漢的描述有關。	尊號和圖像特徵皆與聖因寺拓本同。
贊云：「背若果有，痒爬難除，」圖像特徵與宮內廳本同。	標為「拔諾迦尊者」，名不列十六或十八羅漢之中。其長眉張口，右手撥動念珠，在草壘上趺坐。不但尊號與紫柏尊者的記載有別，圖像特徵與宮內廳本和紫柏尊者各種羅漢贊的描述也不同。	尊號和圖像特徵皆與聖因寺拓本同。
贊云：「頭疑怪石，飄髮如柳，一手持珠，」圖像特徵與宮內廳本同。	尊號與紫柏尊者的贊文同，而圖像特徵則與宮內廳本同。	尊號和圖像特徵與聖因寺拓本同。
贊云：「眉應不群，坐妨曲折，行則拖雲。」圖像特徵當與聖因寺拓本相似。	尊號和圖像特徵都與紫柏所撰的數篇贊語同。	尊號和圖像特徵與聖因寺拓本同。
贊云：「衣卸肩出，碧眸注經，」圖像特徵與宮內廳本同。	尊號與紫柏尊者的贊文同，而圖像特徵則與宮內廳本同。	尊號和圖像特徵與聖因寺拓本同。
贊云：「腦後無際，額憑高巖，手中所握，扇塵同函。」圖像特徵與宮內廳本同。	尊號與紫柏尊者的贊文同，而圖像特徵則與宮內廳本同。	尊號和圖像特徵與聖因寺拓本同。
贊云：「視經垂頭，肩背吞耳，」圖像特徵與宮內廳本同。	尊號與紫柏尊者的贊文同，而圖像特徵則與宮內廳本同。	尊號和圖像特徵與聖因寺拓本同。

羅漢尊名	宮內廳本的圖像特徵	紫柏尊者〈貫休所畫羅漢畫記並贊〉	紫柏尊者〈毗盧佛及文殊、普賢二菩薩、十八應真贊〉
第十一羅怛羅尊者	頂圓豐頤，目光炯然，一手置於膝上，另一手於胸前舉起，豎姆指和食指，趺坐於石上。	贊云：「撐眉怒目，手有所指。怒則不喜，雙目如劍，」圖像特徵雖在與宮內廳本近似，可是因其「手有所指」，故在形貌和手勢上當更接近聖因寺拓本。	贊云：「劍眉橫空，眼露殺機，」圖像特徵與宮內廳本和聖因寺拓本近似。
第十二那伽犀那尊者	頭骨變形，長眉炯目，張口露齒，兩手合抱托腮。	贊云：「擎拳拄頤，開口露舌，見喉而大笑。目動眉搖，開口見舌，以誠悟物，擎拳曲折。」圖像特徵與宮內廳本同。	贊云：「笑忍頤墮，擎拳撐持，」圖像特徵與宮內廳本同。
第十三因揭陀尊者	一根藜杖斜倚肩頭，右手握念珠，低頭看著左手捧持的佛經。	贊云：「杖藜倚肩，左手托經，垂頭而注視，右手掐珠。」圖像特徵與宮內廳本同。	贊云：「奉經遺杖，奉杖遺經，捨一取一，心終不停。兼珠與身，」圖像特徵與宮內廳本同。
第十四伐那婆斯尊者	頭圓耳大，坐在巖洞之中閉目禪定。	贊云：「六用不行，入定巖谷。」圖像特徵與宮內廳本同。	贊云：「出入息空，山無異同，見山禮足，山多笑容。……謂我在定，」圖像特徵與宮內廳本同。
第十五阿氏多尊者	眼斜眉垂，雙手抱膝，坐於地上。	贊云：「雙手抱膝，而開口仰視，齒牙畢露，脫去數枚。抱膝何勞，頭顛岩嶢，纔開口縫，舌相可描。」圖像特徵與宮內廳本同。	贊云：「頭如擁腫，抱膝軒渠，鼻曲眼斜，」圖像特徵與宮內廳本同。
第十六注茶半託迦尊者	坐在枯木下，腰上插一羽扇，上繪日月各一，左手食指和中指前伸，若有所指。	贊云：「倚枯槎而書空，腰插櫻扇一握，上畫日月。古樹苔垂，指頻屈伸，」圖像特徵與宮內廳本同。	贊云：「樹老藤枯，……左指伸屈，」圖像特徵與宮內廳本同。
第十七慶友尊者			贊云：「松雲是身，身是松雲，耳目雖存，本無見聞。交手奉杯，儼如忘懷，楊枝浸水，不洒同儕。」
第十八賓頭盧尊者			贊云：「衣不覆肩，足備約鞋，雙眸上視，日月光耀。杖在右手，功難左無，心非有二，用豈差殊。」

(續附錄二)

紫柏尊者〈十八羅漢贊 俱丁雲鵬畫〉	聖因寺拓本	傳為吳彬〈畫十六羅漢〉
贊云：「三屈兩伸，卷舒一手，」圖像特徵當更接近聖因寺拓本。	尊號圖像特徵都與紫柏尊者贊文的描述同。	尊號和圖像特徵與聖因寺拓本同。
贊云：「兩手支頤，恐其墮地，口開齒露，」圖像特徵與宮內廳本同。	尊號與紫柏尊者的贊文同，而圖像特徵則與宮內廳本同。	尊號和像特徵與聖因寺拓本同。
贊云：「腕為杖主，手復持珠，更忍心放，托經自娛。」圖像特徵與宮內廳本同。	尊號與紫柏尊者的贊文同，而圖像特徵則與宮內廳本同。	尊號和圖像特徵與聖因寺拓本同。
贊云：「一心不生，我即龕巖，……眼雖不開，」圖像特徵與宮內廳本同。	尊號與紫柏尊者的贊文同，而圖像特徵則與宮內廳本同。	尊號和圖像特徵與聖因寺拓本同。
贊云：「歛肩抱膝，果何所思，」圖像特徵與宮內廳本同。	尊號與紫柏尊者的贊文同，而圖像特徵則與宮內廳本同。	尊號和圖像特徵與聖因寺拓本同。
贊云：「枯槎生花，……屈伸有常，……三直兩曲，」圖像特徵與宮內廳本同。	尊號與紫柏尊者的贊文同，而圖像特徵則與宮內廳本同。	尊號和圖像特徵與聖因寺拓本同。
贊云：「琉璃與鍊，內外洞然，目注其中，五臺現前。白雲舒卷，百狀千態，故埋松根，逞其自在。」		
贊云：「以杖倚額，額為杖架，一肩孤聳，並足酬價。杖額不同，主賓何功，唯肩與足，空礪虛空。」		

附錄三：紫柏尊者三篇羅漢贊文之比較

羅漢 尊名	〈貫休所畫羅漢畫記並贊〉	〈毗盧佛及文殊普賢二菩薩 十八應真贊〉	〈十八羅漢贊 俱丁雲鵬畫〉
第一賓度 羅跋囉墮 闍尊者	一手持杖，而手屈二指，膝上闍經而不觀。杖穿虎口，餘指閑屈，以此爲人，喚渠何物。頭顱異常，隆而復窠，巖底雙眸，光芒難遮。	左手虎口，唧藤一枝，藤疑屈伸，指若無知。稽首尊者，幽宵慧燈，親承佛記，照彼愛憎。	肩高無用，聊可倚杖，膝亦空閑，承經何恙。莫嫌眉長，飄拂巖龕，不礙眼光，湛如寒潭。
第二迦諾 迦伐蹉尊 者	雙手結印而杖倚肩。形如古木，忽開面門；鬚眉之間，眼挂鼻竇。柳栗一條，拳拳握坐，有心無心，筆墨難描。	雙手奉杖，外心手無，屈伸手指，早是爲渠。渠若不薦，我無奈何，且收一足，再放爲他。	抱杖伸指，非三唯兩，以韓藏足，韓脫足爽。風致疎閒，巢由之間，髮鬚若存，鼻孔蚤穿。
第三迦諾 跋黎墮闍 尊者	骨瘦稜層，目瞠而眉橫如劍，左手執拂，左手按膝。骨齊枯柴，物我忘懷，眼露眉橫，見人活埋。右手握拂，抑揚雌雄，聳眉並足，龍象之宗。	拂裁右手，左手空閒，閉兌通離，心無往還。以慈爲人，人忽我真，當面蹉過，再來難親。	眉揚目朗，揮指蕭然，即此爲舌，法沾人天。誰爲虎子，牙爪鋒利，具而不張，野干爭避。
第四蘇頻 陀尊者	跏坐石上，右手握拳，左手按膝，眉長覆面。一手握拳，一手闍膝，累足而坐，萬古一日。面部少寬，頭多峰巒，若問法義，兩眉覆額。	撫膝左手，有何所思，握拳右手，不見所持，撫握雖二，人無二知，口闍非笑，眼豁眉垂。	衣不揜胸，心同虛空，握拳誰繫，開口漏風。謂手按膝，膝無我人，謂膝承手，手原屬身。
第五諾矩 羅尊者	雙手執木童子爬癢。俄覺背癢，手爬不能，用木童子，一爬癢停。未癢癢無，既癢爬除，敢問尊者，此癢何如。	我問耆年，癢何因緣，爲生於中，爲起於邊。邊則同外，癢非中先，諦觀審察，童子超然。	背若果有，痒爬難除，果然無背，爬痒非虛。往復觀察，情枯智訖，池成月來，眼底見佛。
第六跋陀 羅尊者	圓腦豐頤，瞠目上視，手招數珠。春秋幾何，晝夜百八，珠轉如輪，聖凡生殺。腦額欠肥，偏頗所希，眼光射空，鳥駭停飛。	手雖招珠，心不在茲，眼視他處，了然無疑。大顛舉似，韓愈罔知，首座叩齒，雷同逐之。	頭疑怪石，飄髮如柳，一手持珠，以珠代口。莫驚闍額，具體而間，顛倒佛頭，依稀德山。
第七迦理 迦尊者	宴坐石上，眉長繞身。面不盈桴，五官分職，聲色香味，各有法則。身無一尋，眉長丈餘，以此爲舌，隨時	面圓眉長，神異難量，眉作願繩，繩牽法航。度諸有緣，出此鑊湯，月面日面，圓缺無常。	面圓如桴，五官併穴，分疆割界，漂杵流血。眾部之君，眉應不群，坐妨曲折，行則拖索。

羅漢尊名	〈貫休所畫羅漢畫記並贊〉	〈毗盧佛及文殊普賢二菩薩十八應真贊〉	〈十八羅漢贊俱丁雲鵬畫〉
	卷舒。		
第八伐闍羅弗多尊者	露肩交手，注目視經。見多展石，橫眸讀之，交臂露肩，心有所思。空山無人，老樹為伴，風弄新條，如柔如斷。	肩露臂交，袈裟擁腰，看經跣足，風致逍遙。眼目人天，人天皆疑，是何尊者，蹴踏威儀。	衣卸肩出，碧眸注經，此經甚深，大夢雷霆。文字非實，實非文字，獨垂一足，兩手自恣。
第九戒博迦尊者	側坐正見半面，一手執扇拂，一手屈三指。左手握扇，右手握拳，眾人之見，我則不然。以扇握手，拳亦何有，作是觀者，雲山我肘。	雲山蒼蒼，以石為床，跏坐右握，指何抑揚。林泉無暑，持扇思涼，疑獨眼龍，機鋒暗藏。	腦後無際，額憑高巖，手中所握，扇與同函。雲沸無心，偶遮半面，其誰作禮，直見不見。
第十半託迦尊者	雙手持經，縮頸聳肩，注目視之。肩空枕骨，目迸天裂，經轉雙瞳，清機漏洩。風月無主，煩茲耆年，是龍是蛇，逐句試宣。	項縮眼瞠，注心讀經，梵音嘹唳，不許耳聽。字布白氈，雁飛秋空，橫斜斷續，影亂慧風。	視經垂頭，肩背吞耳，泉出地中，湛然在紙。嶺南老盧，柴擔暫停，無所住心，得之此經。
第十一羅怛羅尊者	擡眉怒目，手有所指。怒則不喜，雙目如劍，眸子流火，晴空電閃。凡有邪思，指之即空，本光獨露，如日在中。	咬牙恨誰，恨世人癡，橫計身心，不知捨離。劍眉橫空，眼露殺機，以殺濟生，聖人深慈。	怒髮衝冠，唯師不然，刈茅非鎮，一怒盡燭。三屈兩伸，卷舒一手，嗔為佛事，誠不請友。
第十二那伽犀那尊者	擎拳拄頰，開口露舌，見喉而大笑。目動眉搖，開口見舌，以誠悟物，擎拳曲折。背後雲山，流泉潺潺，不以耳聞，我心始閒。	身棲雲外，目視人間，見彼好醜，冷笑銷閒。笑恐領墮，擎拳攢持，小心太甚，至人之癡。	兩手支頰，恐其墮地，口開齒露，眼迸心睡。心睡身忘，石無施剛，石忘我足，沒入何妨。
第十三因揭陀尊者	杖藜倚肩，左手托經，垂頭而注視，右手拈珠。降伏其心，使心不閒，珠輪指上，經置掌間。猶恐其放，杖倚腹肩，以經視眼，心遊象先。	牽經遺杖，牽杖遺經，捨一取一，心終不停。兼珠與身，四者等一，一則無外，梵聲泠泠。	腕為杖主，手復持珠，更恐心放，托經自娛。秋空雁鳴，梵字參差，以此贊佛，耆年了知。
第十四伐那婆斯尊者	六用不行，入定巖谷。心如死灰，形如槁木，神妙萬物，蒼巖骨肉。鐵磬誰鳴，	出入息空，山無異同，見山禮足，山多笑容。讀我在定，定無邊中，無邊中處，定慧	一心不生，我即龕巖，波浪衣紋，泉鳴翠巘。眼雖不開，光照六合，明暗兩忘，見精非雜。

(續附錄三)

羅漢 尊名	〈貫休所畫羅漢畫記並贊〉	〈毗盧佛及文殊普賢二菩薩 十八應真贊〉	〈十八羅漢贊 俱丁雲鵬畫〉
	空谷傳聲，呼之不聞，不呼 眼瞪。	雙融。	
第十五阿 氏多尊者	雙手抱膝，而開口仰視，齒 牙畢露，脫去數枚。 抱膝何勞，頭顱岩嶢，纔開 口纔，舌相可描。以眼說法， 開合無常，明暗代謝，奚累 此光。	頭如擁腫，抱膝軒渠，鼻曲 眼斜，眉垂心虛。心虛無我， 豈有愛憎，凡百笑言，眾生 慧燈。	歛肩抱膝，果何所思，我所思 者，心精思遺。思遺而坐，寬 窄皆可，石本無相，吹毛莫躲。
第十六注 茶半託迦 尊者	倚枯槎而書空，腰插櫻扇一 握，上畫日月。 古樹蒼垂，指頻屈伸，請問 大士，爲我爲人。櫻扇一柄， 匪搖風生，無邊熱惱，披拂 頓清。	樹老藤枯，心同太虛，我忘 我所，樹即自余。左指伸屈， 爲誰說禪，廣長舌相，聲出 右邊。	枯槎生花，非耳不見，額鼻俱 聳，春光何限。屈伸有常，機 絕抑揚，三直兩曲，臂肱堂堂。
第十七慶 友尊者		松雲是身，身是松雲，耳目 雖存，本無見聞。交手奉杯， 儼如忘懷，楊枝浸水，不洒 同儕。	琉璃與鍊，內外洞然，目注其 中，五臺現前。白雲舒卷，百 狀千態，故埋松根，逞其自在。
第十八賓 頭盧尊者		衣不覆肩，足備約鞋，雙眸 上視，日月光耀。杖在右手， 功難左無，心非有二，用豈 差殊。	以杖倚額，額爲杖架，一肩孤 聳，並足酬償。杖額不同，主 賓何功，唯肩與足，空磻虛空。

註記：表中文下有.....者，爲筆者所加，註明贊文間彼此相關之處。

（續附錄三）



1-1



1-2



1-3



1-4

圖1 (傳)五代貫休《十六羅漢》 日本宮內廳藏



1-5



1-6



1-7



1-8

續圖1 (件)五代貫休《十六羅漢》 日本宮內廳藏



1-9



1-10



1-11



1-12

增圖1 《傳》五代賈休《十六羅漢》 日本宮內廳藏



1-13



1-14



1-15



1-16

增圖1 《傳》五代實錄《十六羅漢》 日本宮內廳藏



圖2 (傳)五代實休《十六羅漢》 日本京都 高台寺藏



圖3-1 (傳)五代實休《墨澗》 日本
東京藤田美術館藏 《日本の美術——墨
澗圖》圖41



圖3-2 (傳)五代實休《墨澗》 日本
東京根津美術館藏 《日本の美術——墨
澗圖》圖42



圖4 (傳)五代貫休《第十一羅怛羅尊者》拓片 杭州 靈因寺本 《貫休十六羅漢像》



圖5 明 丁雲鵬《應真圖卷》 1996 國立故宮博物院藏



6-1



6-2



6-3



6-4



6-5



6-6



6-7



6-8

圖6 (書)吳彬(宣華堂) 國立故宮博物院藏



6-9



6-10



6-11



6-12



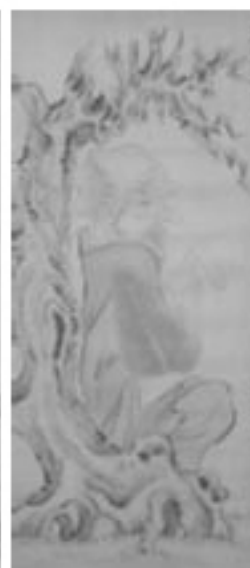
6-13



6-14



6-15



6-16

續圖6 (傳) 吳彬《宣草叢》 國立故宮博物院藏



圖7 明 丁家駒《金十六像卷》第九軸
國立故宮博物院藏



圖8 和查巴的晉靈尊者玉山子 清乾隆時期 國立故宮博物院藏