住世護法，佈施福田——
淺談夏荊山〈十八羅漢圖〉的表現方式與其對貫休「禪月樣」羅漢圖式的繼承與拓展

王超
華東師範大學美術學院美術史論研究所碩士生

摘要

羅漢觀念源起於印度，巴利語 Arhat 音譯為「阿羅漢」，意為應受敬仰者。後秦時鳩摩羅什譯《大智度論》中將其釋義為：名賊，「漢」名破的脫解煩惱者，亦可意譯為「殺賊、無學、無生」的尊者，羅漢是斬斷諸類妄見、迷情思慮等煩惱困頓的智者，具備「宿命明、天眼明、漏盡明」與「如意通、天眼通、天耳通、他心通、宿命通、漏盡通」等神通的最高果位者。羅漢觀念雖源起於印度，但印度並未建立起完整的羅漢信仰，未形成成熟的羅漢形象。唐末五代時期，中國本土的羅漢信仰興盛，以羅漢為題的繪畫作品多有出現，並且在五代、北宋時期形成了以貫休為代表的「禪月樣」和以李公麟為代表的「龍眠樣」兩種羅漢畫像風格，前者胡貌梵相，造像奇古，後者僧俗模樣，線條俊朗，兩者風格迥然。

中華優秀傳統文化是中華民族的精神命脈，要努力從中華民族世世代代形成和積累的優秀傳統文化中汲取營養和智慧，延續文化基因，萃取思想精華，展現精神魅力。夏荊山居士生於齊魯，畢生研習丹青，致力於弘揚傳統文化，先生尤擅畫佛像，曾創作羅漢題材類畫像百餘幅，本文擬通過梳理羅漢信仰的初步形成到中國「十八羅漢」信仰的建立，來探討貫休「禪月樣」羅漢畫像的風格與表達方式，並試分析夏荊山居士1995年創作的〈十八羅漢圖〉對貫休「禪月樣」羅漢圖式的神韻、佈景、筆墨方面的繼承與拓展，最後總結出夏荊山〈十八羅漢圖〉的表現方式與表達特色。

關鍵詞：羅漢、夏荊山、貫休、十八羅漢圖、繼承拓展

Safeguarding the World, Giving Brings Blessings : A Preliminary Study on the Mode of Expression on Xia Jing Shan's *The Eighteen Arhats* and How He Inherited and Further Developed Changyue Style's Arhat Imagery

Wang Chao
Master of Student Fine Arts, East China Normal University

Abstract

Arhat is a concept that originated in India, and it stems from the word "arahant" from the liturgical language of Paḷi, meaning "one who deserves to be honored, worshipped." When translating *The Treatise on the Great Perfection of Wisdom* into Chinese, Buddhist monk Kumārajīva of the Former Qin dynasty interpreted Arhats as "slayers of thieves", with the thieves in this case being those internal and external obstacles obstructing the attainment of enlightenment. In other words, Arhats are venerable ones that are thought to be eliminators of obstacles, who are beyond further need for training and not subject to life and death. Arhats could break all sorts of worries stemming from delusions and bewilderment and have obtained the following three insights: Insight into the mortal conditions of self and others in previous lives; supernatural insight into future mortal conditions; and nirvana insight that enables one to transcend beyond present mortal sufferings so as to overcome all passions or temptations. Furthermore, Arhats also possess supernatural power to appear in any place at will, to fly or go without a deterrent, to have absolute freedom; deva vision (instantaneous view of anything anywhere in the mortal world); ability to hear any sound anywhere; ability to know the thoughts of all other minds; knowledge of all formed existences of self and others; and the supernatural power of the complete extinction of afflictions. The four stages of enlightenment in Theravada are the four progressive stages culminating in full enlightenment as an Arhat, the final stage. Although the concept of Arhat originated in India, but a complete faith system based on Arhats and the image of Arhats was not developed in India. During the late Tang and the Five Dynasties, a faith centered on Arhats began to thrive in China, which resulted in an influx of paintings depicting Arhats. Two iconic Arhat painting styles emerged during the Five Dynasties and the Norther Song era, namely the "Changyue" style made famous by the poet and painter-monk Changyue Guanxiu (otherwise known by his sobriquet of Chanyue dashi, Great Master Meditation Moon) and the "Longmian" style represented by Li Gong-Lin (also known as Longmian jushi, Householder of Sleeping Dragon). The former depicted Arhats as a peculiar figure with heavy beards and exaggerated features. The latter

painted using a much different style, portraying Arhats as monks with attractive, fine-looking lines and contours.

Outstanding traditional Chinese culture is the core and essence of the Chinese ethnicity, and the content and wisdom embodied in such exceptional traditional culture that has been accumulating for generations should be doggedly acquired, preserved, and passed on, and its philosophical essence and ethos should be attained and expressed. Master Xia Jing Shan was born in Shandong, China, and he devoted his entire life to the art of Chinese ink painting and was dedicated in promoting traditional Chinese culture. He specialized in Buddhist portraits and had created over a hundred paintings depicting Arhats. This paper intends to examine the origin of the Arhat concept in India and further extend into the "Eighteen Arhats" belief in China, with studies conducted on the mode of expression on Xia Jing Shan's earlier portrayals of Arhats to the Changyue Arhat painting style and development led by Guanxiu. Further analysis is then attempted to examine the *Eighteen Arhats* series that Xia created in 1995 and how Xia had inherited and further developed the essence, composition, and ink gestures ob-served in Arhat paintings in the Changyue style by Guanxiu. Lastly, the mode of expression and notable features in Xia's *Eighteen Arhats* are pointed out.

Keywords: Arhat, Xia Jing Shan, Gunaxiu, Eighteen Arhats, inherit and further develop

NTU Digital Library & Museum of Buddhist Studies

一、羅漢信仰的流變與十八羅漢信仰的形成

羅漢信仰起源於印度，巴利語為 Arhat，音譯為「阿羅漢」，意為應受敬仰者。後秦時釋鳩摩羅什譯《大智度論》中將其釋義為：名賊，「漢」名破的脫解一切煩惱者，又可意譯為「殺賊、應供、無生」的尊者，是斬斷諸類妄見與迷情思慮所生煩惱困頓的智者，具備「宿命明、天眼明、漏盡明」與「如意通、天眼通、天耳通、他心通、宿命通、漏盡通」等神通的小乘佛教中的最高果位者，為受人供養，永不入涅盤的真人。[1]羅漢信仰及其形象是在唐、五代時期形成、傳播和完善的。最早傳入中土的羅漢人物是賓頭盧，[2]記錄於東漢安世高翻譯的《請賓頭盧法》一書中，但此本佚失。宋沙門釋慧簡譯《請賓頭盧法》與宋天竺三藏求那跋陀羅所譯《賓頭盧突羅族為優陀延王說法經》中仍存有記述，這兩本經書主要介紹了賓頭盧的人物身份與供養形式，對賓頭盧的形象進行了簡單描述，經書中認為羅漢常「隨處僧形」示現，是一位得道高僧的形象。《賓頭盧突羅闍為優陀延王說法經》中還提到：「『賓頭盧』姿容豐美，世所稀有。聰明智慧，博聞廣識。仁慈泛愛，志存濟苦。勸化國民，盡修十善。信樂三寶，出家學道。得具足果，遊行教化。」該經書中更是進一步對賓頭盧的形象與神格進行了細化詳說，為後世造像提供了文字依據。西晉竺法護的《彌勒下生經》與東晉僧伽提婆譯《增壹阿含經》的流傳讓世人普遍認識了羅漢這一人物形象，[3]《彌勒下生經》中主要介紹了大迦葉、屠缽嘆、賓頭盧、羅雲等四大聲聞，初步為信眾確立起了四大羅漢不入涅槃，住世護法的信仰體系。北涼三藏法師道泰等譯有《入大乘論》，該經的上卷中提到：「尊者賓頭盧、尊者羅睺羅，如是等十六人諸大聲聞，散在諸渚，於餘經中亦說有九十九億大阿羅漢，皆於佛前取籌護法、住壽於世界。」

《入大乘論》中首次提到了「尊者十六人」這一概念，有學者認為這是十六羅漢的早期說法，[4]該經的出現預示著羅漢信仰體系由「四大羅漢」向「十六羅漢」發展。後秦鳩摩羅什譯《阿彌陀經》證實了這一轉變的發生，《阿彌陀經》中將十六位尊者的具體名號一一羅列，確立起了以長老舍利弗、摩訶目犍連、摩訶迦葉、摩訶迦旃

---

[1] 段傳峰，《羅漢圖像發展史研究》（石家莊：河北美術出版社，2015），頁 3。

[2] 阮榮春，〈唐宋時期的羅漢信仰和羅漢藝術〉，《湖南工業大學學報（社會科學版）》，1 期（2012），頁 47。

[3] 梁婷育，《劉松年〈羅漢〉三軸畫史意義之研究——兼論其宗教意涵與圖像表現》（嘉義：南華大學碩士論文，2008），頁 27-30。

[4] 阮榮春，〈唐宋時期的羅漢信仰和羅漢藝術〉，頁 47。

延、摩訶俱絺羅、離婆多、周利槃陀伽、難陀、阿難陀、羅睺羅、僑梵波提、賓頭盧頗羅墮、迦留陀夷、摩訶劫賓那、薄拘羅、阿少兔樓馱等十六人組成的「十六羅漢信仰」。唐代玄奘法師翻譯的《大阿羅漢難提蜜多羅所說法住記》（《法住記》）更是進一步將十六羅漢尊者的位序、居所地、護持正法的職責及供養方式進行詳細的闡述，至此「十六羅漢」信仰體系已經成熟完善。其十六尊者分別為：第一尊者賓度羅跋囉惰闍；第二尊者迦諾迦伐蹉；第三尊者迦諾迦跋黎墮闍；第四尊者蘇頻陀；第五尊者諾距羅；第六尊者跋陀羅；第七尊者迦理迦；第八尊者伐闍羅弗多羅；第九尊者戍博迦；第十尊者半托迦；第十一尊者囉怙羅；第十二尊者那伽犀那；第十三尊者因揭陀；第十四尊者伐那婆斯；第十五尊者阿氏多；第十六尊者注荼半托迦。

《法住記》中還提到十六尊者皆具有三明、六通、八解脫等功德，眾羅漢皆博通外典且長壽，伴隨著釋尊護持佛法，為眾生施予福田，至此傳入中土的羅漢信仰，由四大羅漢供養體系演變成為十六大阿羅漢供養體系，並被世人所接受，這一觀念開始在社會中廣泛傳播，並形成風潮。

釋徹定的《大阿羅漢圖讚集》中記述了宋朝蘇軾為張玄羅漢圖寫〈十八大阿羅漢頌〉一事，在該處頌文中記載了第十七位羅漢為迦葉尊者，第十八位羅漢為君屠缽嘆，[5]這應該是十八羅漢的早期說法，從蘇軾的頌文，可以間接的看出「十六羅漢信仰體系」開始向「十八羅漢信仰體系」轉變。宋景定年間沙門釋志磐撰寫有《佛祖統紀》，《佛祖統紀》卷三十三「供羅漢」一段中也出現了有關十八羅漢的內容：「十六羅漢出自寶雲經。然賓頭盧、羅雲已在十六之數。今有言十八者。即加迦葉、軍徒兩者。」

釋志磐的記載與蘇軾所提到的內容相同，基本可以確定十八羅漢信仰體系的組成，《佛祖統紀》中還記載了唐天台宗沙門湛然的另一種說法，湛然認為十八羅漢的後兩位為賓度羅、慶友。因賓度羅早已位列十六羅漢席位，湛然的記述或存疑誤，可信程度不高，筆者更為認同前者觀點，即第十七位羅漢尊者為迦葉尊者，第十八位尊者為君屠鉢嘆尊者。從單尊羅漢形象的傳入到四羅漢尊者、十六羅漢尊者、十八羅漢尊者信仰體系的形成，反映出了羅漢信仰體系在中國本土的演繹與獨立，最遲在五代時，中土已經形成了具有本域特色的羅漢信仰譜系，這一現象的衍變，一方面與中國

[5] 段傳峰，《羅漢圖像發展史研究》，頁 76。

本土的祖師像、高僧像制信仰有關，另一方面也受統治者的政教觀念的影響，五代以後，本土民俗文化信仰對羅漢體系的影響開始日益增多，為日後五百羅漢信仰體系的形成埋下了伏筆。

二、唐代羅漢圖像的發展及羅漢繪畫風格的分化

隨著羅漢信仰在中土扎根並日趨完善，便於傳播教義、親近民眾的羅漢圖像也開始應運而生，唐代裴孝源在《貞觀公私畫錄》中記述有東晉戴逵的〈五天羅漢圖〉，或為我國目前所知最早表現羅漢形象的作品。關於最初的「五天羅漢」形象，存在頗多爭議，有學者認為是以羅漢命名的修行者，[6]也有學者認為表現的是印度五天竺中的羅漢圖像。[7]清代魏源在《聖武記》卷五中提到：「西至後藏又最西至阿里雲在五天竺之東，非古佛國也，而距天竺較近」，此處的「五天」或為「五天竺」的省略，故筆者較認同後者觀點，認為此處表現的是印度五天竺中的羅漢形象。《宣和畫譜》卷二中記載有梁朝畫家張僧繇的作品〈十六羅漢圖〉，或為較早出現的羅漢圖像。張僧繇善畫佛畫，是南朝時著名的宗教畫家，但〈十六羅漢圖〉已經無存，此處記載僅可做簡單參照。唐末五代時，政局動蕩、藩鎮割據、戰亂更迭，無數百姓流離失所，只能寄希望於禮拜神佛以求得保全自身，此時期的羅漢供奉達到了高潮，羅漢像的繪製及羅漢塑像到達了巔峰，多種題材、造型的羅漢形象應運而生。

安史之亂後，蜀地的畫家驟增，以羅漢為題材的畫家大量湧現：如《益州名畫錄》中提到有：「李昇、趙德齊、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迦葉、釋迦十弟子等。」此外，還有張南本、左全、趙德玄、杜齯龜、張玄、趙忠義、杜宏義等一眾畫家，其中以貫休為代表的「禪月樣」羅漢形象和以張玄為代表的「世態相」羅漢形象尤為時人所稱著。《益州名畫錄》中提到，張玄是簡州金水石城山人士，精擅羅漢畫，時人冠名以「張羅漢」稱號，並且名聲響徹荊湖、淮、浙、蜀等地，張玄的作品價格不菲。《宣和畫譜》中對貫休有一系列的描述，提到貫休為婺州蘭溪人，兼善詩書，活躍於兩川地區，以羅漢像稱著，時人稱讚其所畫羅漢像為「狀貌古野」的樣式：「豐頤慼額，深目大鼻，或巨顙槁項，黝然若

---

[6] 于亮，〈五代兩宋「世態相」羅漢影像研究〉，《南京藝術學院學報（美術與設計版）》，4 期（2010），頁 32-36。

[7] 阮榮春，〈唐宋時期的羅漢信仰和羅漢藝術〉，頁 47。

夷獠異類，見者莫不駭矚。」通過《宣和畫譜》的描述，我們大概可知貫休所繪羅漢為下巴豐滿，「慼」通「戚」，是古時的一種斧具，「慼額」形容額頭緊皺如斧劈砍般，表現的是目深陷，鼻子很大，皮膚黝黑，額頭巨如桑樹，頸項乾枯似樹皮，讓人瞠目驚駭的異族人形象。

《宣和畫譜》中將張玄與貫休的繪畫作品的風格與表現方式進行了比較說明：「世之畫羅漢者，多取奇怪，至貫休則脫略世間骨相，奇怪益甚。元（玄）所畫得其世態之相，故天下知有金水張元（玄）羅漢也。」張玄形成了與貫休「奇」、「怪」畫風相對立的一種近似人間庶民般和藹可親的「世態相」風格，兩種風格的極端分化恰恰可以反映出當時羅漢信仰的狂熱，畫家們可以通過不同形象的羅漢畫像，滿足不同信眾心中的不同期望，也反映出了羅漢形象在中國本土經歷了改良和再塑造，形成了具有中國本土特色風格的羅漢形象。

三、貫休「禪月樣」羅漢圖的表現方式與意境的營造

（一）貫休「禪月樣」羅漢圖像的表現方式

貫休為唐末五代時著名的高僧，婺州蘭溪人，精通詩文書畫，尤以「禪月」梵相羅漢稱著，傳其兒時「家傳儒素，代繼簪裾」，貫休生長於一個顯貴的書香世家，二十歲時受戒出家，修行於婺州五洩山，[8]師從無相道人。[9]一生遊歷洪州、鄱陽、廬山、睦洲、吳越、荊湘、川蜀等地，交遊廣泛，留下了諸多詩文與羅漢繪像，關於貫休「禪月樣」羅漢像風格的記述頗多，黃休復在《益州名畫錄》中提到的：「（貫休）善草書、圖畫，時人比諸懷素，師閻立本」，其繪畫風格為師法閻立本的風格樣式。閻立本為初唐時人物畫家，其代表作有〈步輦圖〉、〈歷代帝王圖〉等，精擅肖

---

[8] （唐）貫休，〈送僧入五洩山〉，《禪月集》卷 16，《四部叢刊》初編本。曰：五洩江山寺，禪林境最奇。九年吃菜粥，此事少人知。山響僧擔谷，林香豹乳兒。伊余頭已白，不去更何之。

[9] （唐）貫休，〈聞無相道人順世〉，《禪月集》卷 9，《四部叢刊》初編本。曰：一事不經營，孤峰長老情。惟餐橡子餅，愛說道君兄。池藕香狸掘，山神白日行。又聞行腳也，何處化群生。自昔尋師日，顛峰絕頂頭。雖聞不相似，特地使人愁。庭樹雪摧殘，上有白獼猴。大哉法中龍，去去不可留。常思將道者，高論地爐傍。迂談無世味，夜深山木僵。下山遭離亂，多病惟深藏。一別三十年，煙水空茫茫。石霜既順世，吾師亦不住。杉桂有猩猩，糠秕無句句。土肥多孟蕨，道老如嬰孺。莫比優曇花，斯人更難遇。百千萬億偈，共他勿交涉。所以那老人，密傳與迦葉。吾師得此法，不論劫不劫。去矣不可留，無蹤若為躡。

像畫，張彥遠評論其繪畫「六法該備，萬象不失」，想必貫休所繪羅漢圖也兼具六法，氣韻並生。

貫休所畫羅漢皆為「龐眉大目者、朵頤隆鼻者、倚松石者、坐山水者，番貌梵相，曲盡其態」。郭若虛在《圖畫見聞志》中對貫休羅漢畫的用筆論述為「尤工小筆」，所畫羅漢形象俱是「悉是梵相，形骨古怪」。《宣和畫譜》卷三中，稱貫休畫羅漢：「狀貌古野，殊不類世間所傳。豐頤蹙額，深目大鼻；或巨樑槁項，黝然若夷獠異類，見者莫不駭矚。」《宣和畫譜》中認為貫休所創製的羅漢形象是見於夢中的外貌粗狂、面具異相的「應夢羅漢像」。

其他關於貫休「禪月樣」羅漢圖式的描述還有唐代歐陽炯的《貫休應夢羅漢畫歌》中所做頌詞：

怪石安拂嵌復枯，真僧列坐連自動好。形如瘦鶴精神健，
頂似伏犀頭骨粗。倚松根，傍岩縫，曲錄腰身長欲動。
看經弟子擬聞聲，瞌睡山童疑有夢。不知夏臘幾多年，
一手支頤偏袒肩。口開或若共人語，身定復疑初坐禪。
案前卧象低垂鼻，崖畔戲猿斜展臂。芭蕉花裡刷輕紅，
苔蘚文中暈深翠。硬笻杖，矮松床，雪色眉毛一寸長。
繩開梵夾兩三片，線補衲衣千萬行。林間亂葉紛紛墮，
一印殘香斷煙火。皮穿木屐不曾拖，筍織蒲團鎮長坐。
休公休公逸藝無人加，聲譽喧喧遍海涯。

從頌詞中我們不難瞭解到，貫休所做羅漢圖中常以怪石枯木為景致，羅漢尊者多結跏趺坐或坐禪狀倚貼松樹或靠近岩石間，身型似鶴般瘦削，伏犀骨隆突且粗壯，腳穿木屐，僧衣襤褸，坐於蒲團之上，羅漢尊者的身旁多有俾僕、靈獸為伴。

單從文字中僅能從別人的口述窺探其繪畫風格，不足以確立，還當審查其原作或摹本，方能對其表現方式和意境的營造進行總結與梳理，較為著名的傳本有日本宮內廳本、日本高台寺本、杭州西湖聖因寺石刻本，此外還有台北故宮博物院藏〈伏虎羅漢〉、〈看經羅漢〉本、楊新「麻布本〈羅漢圖〉」等版本。這其中以日本宮內廳本最為著名，屬宋初摹本。[10]宮內廳本共繪羅漢十六尊，畫風古拙，羅漢頭部有意被拉

[10] 阮榮春，〈唐宋時期的羅漢信仰和羅漢藝術〉，頁 49。

長放大以表現其「奇」與「怪」，羅漢為瘦瞿老叟形象，伏犀骨隆突，面頰層層皺褶堆疊，顴骨突出，雙目深陷，鼻隆且大，闊嘴薄唇，耳長及肩，胸前肋骨清晰可辨，赤腳趺坐或垂膝坐。僧袍寬大，層層堆疊，飾有花紋圖案，手持虬木手杖、佛珠、經卷、羽扇等。畫面背景沒有刻意刻畫，置於枯樹邊、磐石上，整幅畫賦色簡淡，以墨暈染。

高台寺版本羅漢圖保存較為完好，相比較宮內廳本，繪畫手法更加熟練，表現方式也更加多樣，共繪有羅漢十八尊，除了面具異相外，僧袍的用色也更加繁複，在一些羅漢的耳端加飾圓環，並且各羅漢手中所持法器、器物也變得愈加多樣，背景中更是加入了虎、猿、獅、羊等靈獸，為南宋時期摹本。

值得一提的還有杭州西湖聖因寺石刻本，清厲鶚在《東城雜記》上卷〈貫休十六羅漢始末〉中敘述了此本的流傳與落定，聖因寺石刻本的羅漢圖從構圖取勢上類似於宮內廳本，但在服飾衣紋、比例結構上更顯得流暢與準確，可能為石刻材質的特殊原因，較好的保留了貫休羅漢圖的構圖取勢與對羅漢細節的描繪。

從以上的幾個模本中，大概可以歸納出貫休羅漢畫像表現的幾個關鍵點，即所畫人物多為瘦瞿老叟樣，髮稀疏，鬚眉繁密或捲起，伏犀骨隆突，眉眼深邃，面部皺紋堆疊，耳長及肩，上飾耳環。披僧衣，胸前肋骨凸顯，手臂細長，飾有環釧，跣足，穿木屐。坐於蒲席或磐石之上，手中或持法杖、念珠等各法器。

（二）貫休「禪月樣」羅漢圖式意境的營造

以較為著名的宮內廳本貫休羅漢像為例，畫家並未過多的刻畫羅漢所處周邊環境，而是以羅漢的動態、手勢、所持器物等來表明當下正在發生的事情。如圖 1 中羅漢尊者手持念珠、經卷，趺坐石上，雙目微微下視仔細閱讀經文，背景幾乎無刻畫，便表現出了周圍一派祥和安寧的景象。圖 2，畫中羅漢尊者雙目微閉，雙手藏在僧衣下面，結跏趺坐於山坳之中，畫家通過以山坳做背景來襯托羅漢尊者修行多年，異於常人，不愛世間浮華，偏愛山間寧靜自在的志趣。再如圖 3，畫中羅漢似乎辯論或談到興起之處，雙手抱膝，張開大口侃侃而談，整個身體都放鬆地坐在岩石之上，義正言辭的在同對手辯析禪經義理。該本雖傳為貫休羅漢圖摹本，但在畫面表現上力求畫面精煉簡括，用筆古拙勁挺，似乎是較為接近真跡的版本，我們大概可以推論貫休是以動態、手勢、所持器物等簡化景物來營造羅漢圖意境的。

圖 1　宮內廳本貫休羅漢像。

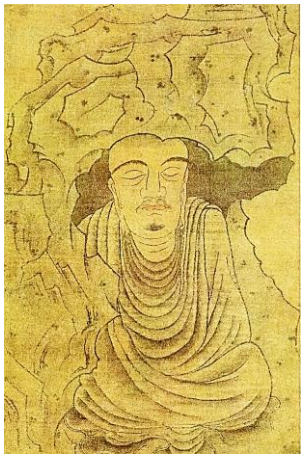

圖 2　宮內廳本貫休羅漢像。

圖 3　宮內廳本貫休羅漢像。

四、夏荊山〈十八羅漢像〉的表現方式與意境營造

夏荊山居士生於齊魯濰縣，字光樺，又名楠竺。幼年時，從藝於郭味蘖先生，畢生研習丹青，遍訪各地名師，致力於弘揚，創作有花卉、人物、侍女、山水等多種題材作品，尤擅畫佛畫。創作羅漢多種影片畫像達百餘幅，並且著有《夏荊山佛畫藝術全集．7羅漢尊者卷》一書。書中記述有楠竺先生的眾多羅漢題材繪畫，有單尊羅漢像，亦有多尊羅漢組成的故事情節畫像，其中以1995年的一組十八羅漢畫像尤為有趣。此組畫像畫有羅漢十七尊，書中命名為：〈十八羅漢之賓頭盧尊者〉、〈十八羅漢之波闍提婆尊者〉、〈十八羅漢之伽耶舍那尊者〉、〈十八羅漢之伐那婆斯尊者〉、〈十八羅漢之戍博迦尊者〉、〈十八羅漢之法無住尊者〉、〈十八羅漢之阿氏多尊者〉、〈十八羅漢之智慧燈尊者〉、〈十八羅漢之迦諾迦跋黎墮闍尊者〉、〈十八羅漢之慶友尊者〉、〈十八羅漢之阿氏多尊者〉、〈十八羅漢之僧伽耶金尊者〉、〈十八羅漢之佛陀難提尊者〉、〈十八羅漢之阿那邠提尊者〉、〈十八羅漢之半托迦尊者〉、〈十八羅漢之諾矩羅尊者〉、〈十八羅漢之注荼半托迦尊者〉，共計十七幅。筆者在將書中內容與所畫內容比對後，發現有多幅畫作內容與題名不符，所以首先對十八羅漢像的進行了名稱校對與修正，並清單如表 1。

表 1

《佛祖統紀》版十八羅漢名稱及位次	《夏荊山佛畫藝術全集・7 羅漢尊者卷》中名稱	實際應為	緣由
第一尊者賓度羅（坐鹿羅漢）	無誤		
第二尊者迦諾迦伐蹉（歡喜羅漢）	未知		
第三尊者迦諾迦跋黎墮闍（舉缽羅漢）	無誤		
第四尊者蘇頻陀（托塔羅漢）	波闍提婆尊者	蘇頻陀尊者	手中持有佛塔
第五尊者諾距羅（靜坐羅漢）	伽耶舍那尊者	諾矩羅尊者	蘇軾作貫休十八羅漢讚詞——自海南歸過清遠峽寶林寺敬讚禪月所畫十八大阿羅漢。諾矩羅尊者一詩中「背癢孰爬，有木童子」。
第六尊者跋陀羅（過江羅漢）	未知		
第七尊者迦理迦（騎象羅漢）	阿那邠提尊者	迦理迦	宋代蘇軾《十六羅漢讚》中第七尊者：「梵書旁行，俯首注視。不知有經，何況字義。」
第八尊者伐闍羅弗多羅（笑獅羅漢）	智慧燈尊者	伐闍羅弗多羅	十八羅漢讚：「琉璃與缽，內外洞然。」

NTU Digital Library & Museum of Buddhist Studies

第九尊者戍博迦（開心羅漢）	無誤		
第十尊者半托迦（探手羅漢）	無誤		
第十一尊者囉怙羅（沉思羅漢）	未知		
第十二尊者那伽犀那（挖耳羅漢）	僧伽耶金尊者	那伽犀那尊者	紫柏老人所做十八羅漢讚詞（《紫柏尊者全集》卷十七）：「笑恐頷墮，擎拳撐持。」
第十三尊者因揭陀（布袋羅漢）	法無住尊者	因揭陀尊者	紫柏老人所做十八羅漢讚詞（《紫柏尊者全集》卷十七）：「奉經遺杖，奉杖遺經。」
第十四尊者伐那婆斯（芭蕉羅漢）	無誤		
第十五尊者阿氏多（長眉羅漢）	無誤		
第十六尊者注荼半托迦（看門羅漢）	無誤		
第十七尊者迦葉／慶友（降龍羅漢）	無誤		
第十八尊者君屠缽嘆／彌勒（伏虎羅漢）	未知		

NTU Digital Library & Museum of Buddhist Studies

《夏荊山佛畫藝術全集．7 羅漢尊者卷》一書中的賓度羅尊者、迦諾迦跋黎墮闍尊者、諾距羅尊者、戍博迦尊者、半托迦尊者、伐那婆斯尊者、阿氏多尊者、注荼半托迦尊者、慶友尊者等畫像題名與內容等均表述誤無，也與十八羅漢中具體人物的姿勢、樣貌特徵、所持器物等一一對應。此外的幾尊畫像存在題名不符的紕漏，其中的第四尊者為蘇頻陀尊者，因其手托佛塔，又被民間冠名以「托塔羅漢」，書中誤記為五百羅漢中的第四十六位「波闍提婆尊者」。其中第七尊者當為迦理迦尊者，據傳迦理迦原為馴象師，因象耐勞又能致遠，是佛法的象徵，故後世人又將其稱為「騎象羅漢」。[11]書中將其誤記為五百羅漢中的第八十九位「阿那邠提尊者」，且宋代蘇軾在〈羅漢贊十六首〉中第七尊者作頌詞：「梵書旁行，俯首注視。不知有經，何況字義。」因而俯首看經的老叟實為第七尊者迦理迦。第八尊者應為伐闍羅弗多羅尊者，書中誤將其記為五百羅漢中第二百二十七尊的「智慧燈尊者」，《羅漢圖像發展史研究》一書中附錄部分載有〈十八羅漢讚〉詩一首，詩中有關第八尊者的提到：「琉璃與缽，內外洞然。」[12]與畫中羅漢尊者手持琉璃淨瓶的一形象相對應，僧缽置於一旁，第八尊者實為伐闍羅弗多羅尊者。第十二尊者為那伽犀那尊者，那迦犀那曾是印度的一位理論家，因論「耳根」聞名於世，常以「挖耳狀」示人，故又稱為「挖耳羅漢」，書中將此幅畫命名為「僧伽耶金尊者」，僧伽耶金為西天二十八祖中的第十八祖，不屬於十八羅漢的序列之中，題名不符，且《紫柏尊者全集》卷十七中有紫柏老人所做十八羅漢讚詞一篇，頌詞中關於那伽犀那尊者的動作描述為：「笑恐頷墮，擎拳撐持。」為雙手抱拳托頷狀，遂「僧伽耶金尊者」一圖實為那伽犀那尊者畫像。第十三尊者為因揭陀尊者，書中命名為五百羅漢第二百六十五尊「法無住尊者」，因揭陀原為印度捕蛇人，為避免路邊行人被蛇咬傷，常手持布袋進山捕蛇，民間又稱其為「布袋和尚」，除了畫像和塑像中常以手持布袋示人外，還以手持木杖的老僧示現。紫柏老人所做十八羅漢讚詞中關於因揭陀尊者畫像頌詞中就曾提到「奉經遺杖，奉杖遺經。」所以「法無住尊者」一圖實為手持經杖的因揭陀尊者像。除此以外還有兩幅羅漢像無法搜尋，其一為雙手覆於紅色短杖之上，結跏趺坐於葉子上的羅漢尊者，題名為「阿氏多尊者」，此或囉怙羅尊者、迦諾迦伐蹉尊者、君屠嘆尊者其中的一人，另一位為題名「佛陀難提尊者」的畫像，佛陀難提尊者為五百羅漢中第十八尊，亦或

[11] 段傳峰，《羅漢圖像發展史研究》，頁 529。
[12] 段傳峰，《羅漢圖像發展史研究》，頁 550。

題名出現錯誤，此組圖像雖題名為十八羅漢畫像，但缺失一幅，實際應為十七羅漢尊者畫像，並且畫家並未採納佛經中十八羅漢的組成，亦或是畫家將五百羅漢中其他人物重組新的「十八羅漢」人物，仍有探討的空間，此處不多作贅述。

（一）應物象形——夏荊山〈十八羅漢像〉的表現方式探討

前面對夏荊山十八羅漢圖內容及提名進行探討後，本小節將對夏荊山十八羅漢圖中的羅漢造型進行討論。「應物象形」原出自南朝謝赫《古畫品錄》中所提出的「繪畫六法」，[13]是畫家們針對繪畫之優劣所提出的來的繪畫品評法則，也是畫家寄情於物的造型基礎，更是畫家所描繪事物準確與否的客觀要求。「象形」首先需要畫家對應參照生活中的實物，羅漢形象生發於宗教之中，對羅漢形象最為貼切的描述，應該是佛經中的記載和前人畫家的表述，佛經中提到羅漢的形象為「隨現僧形」，常以僧人形象出現，歷代畫家與常常將羅漢表現為精神瞿爍的老者形象。

縱觀楠竺居士的十七幅羅漢尊者像，其皆以垂老僧人表現，或趺坐於蒲席之上，或歇坐於石邊，畫家所刻畫羅漢尊者雖然「削瘦」，但都精神瞿爍。羅漢尊者將純白僧衣或斜披、或罩披在身上，僧衣雖然老舊皺褶，但依然潔白素淨。不同羅漢尊者的身旁都有畫家刻意安排的小景或器物來表明羅漢的身份及性格，如舉鉢羅漢迦諾迦跋黎墮闍手持僧缽，趺坐禪定於圓形草編坐墊上；如芭蕉羅漢伐那婆斯，手臂支扶書卷，側卧芭蕉葉上，一手放在小腿上，一手持扇搖涼；如開心羅漢戍博迦，雙手撥開僧衣，示現胸中佛陀，翠荷芙蕖作盆中景，喻指其清淨脫俗，如芙蕖一般剛正不阿；如長眉羅漢阿氏多，眉毛細長輕盈，一手托起長眉，一手捻眉思慮佛經禪理，我們彷彿可以看到長眉隨風拂起，羅漢陷入沉思，整個畫面情節生動逼真，人物活靈活現。東晉時顧愷之善畫人物畫，《世說新語．巧藝》曾提到顧愷之畫人物畫曾數年不點睛，問其原因時，顧愷之回答說：「四體妍媸，本無關於妙處，傳神寫照，正在阿堵中。」[14]顧愷之強調人物眼睛的刻畫是凸顯人物傳神的關鍵，五官是體現人物相貌生動逼真與否的關鍵，其中尤以眼睛的刻畫最難。楠竺居士的羅漢像中，尤其注重頭部

---

[13] （南朝齊）謝赫，《畫品》（太原：山西教育出版社，2015）。曰：畫品者，蓋眾畫之優劣也。圖繪者，莫不明勸戒、著升沈，千載寂寥，披圖可鑒。雖畫有六法，罕能盡該。而自古及今，各善一節。六法者何？一，氣韻生動是也；二，骨法用筆是也；三，應物象形是也；四，隨類賦彩是也；五，經營位置是也；六，傳移模寫是也。

[14] （南朝宋）劉義慶，《世說新語．巧藝》（北京：中華書局，2018）。曰：顧長康畫人，或數年不點目精。人問其故，顧曰：四體妍媸，本無關於妙處；傳神寫照，正在阿堵中。

特徵及五官、表情的刻畫，用筆精簡，但恰到好處，如圖 4 為蘇頻陀尊者像，畫中的老者因年歲以高，頭頂部的頭髮已經脫落，露出鼓起的伏犀骨，眼眶及顴骨下皺紋堆疊，眼睛專注的注視著手中的佛塔，顴骨和下頜骨突出，鬍鬚和眉毛雖都已變白，但整齊俐落，鼻子高挺翹起，嘴角微微翹起，面含笑意，雙耳垂肩體現出羅漢尊者的長壽和福氣。

不同的羅漢尊者其外貌也不相同，畫家有意根據人物的性格、因緣故事等，突出羅漢尊者的不同氣質，諸如圖 5 為戍博迦尊者，戍博迦尊者是開心羅漢，所以畫家在塑造這位羅漢形象時，有意重點刻畫其情緒的變化，羅漢尊者開口大笑，鬚髮也都還未變白，臉上的皺褶相較其他尊者也更少一些，同樣有著長且飽滿的耳朵，畫家通過仔細的觀察與對五官細節的拿捏來表現出開心羅漢的心態樂觀，禮佛虔誠。如圖 6 為探手羅漢半托迦，畫家以正面表現了半托迦尊者的形象，其大口張開，可見唇紅齒白，雖隔畫外，亦可聽到其探手伸腰時的所發出的喊聲，彷彿可見其參透禪理時的輕鬆愉悅與暢快心情。宋代的蘇軾〈書鄢陵王主簿所畫折枝二首〉一文中提到過：「論畫以形似，見於兒童鄰」，對一件作品形似與否的最好闡釋，莫過於畫家所描繪的畫中事物是否貼近生活，是否能夠從生活中發現事物的原型，所創作的事物原型是否能夠引起大部分人去產生共鳴。

圖 4　夏荊山，〈羅漢〉（蘇頻陀尊者），1995，水墨設色絹本，67×46cm。[15]

圖 5　夏荊山，〈羅漢〉（戍博迦尊者），1995，水墨設色絹本，67×46cm。[16]

圖 6　夏荊山，〈羅漢〉（半托迦尊者），1995，水墨設色絹本，67×46cm。[17]

[15] 圖片來源：《夏荊山書畫藝術數位典藏》，http://xjsarts.com/project/羅漢-（蘇頻陀尊者）/，檢索日期：2020 年 3 月 18 日。

[16] 圖片來源：《夏荊山書畫藝術數位典藏》，http://xjsarts.com/project/羅漢-（戍博迦尊者）/，檢索日期：2020 年 3 月 18 日。

[17] 圖片來源：《夏荊山書畫藝術數位典藏》，http://xjsarts.com/project/羅漢（半托迦尊者）/，檢索日期：

能夠取材於生活，貼切生活，滿足大多數人的審美趣味的作品，一定是優秀的作品。羅漢亦是苦修得道的凡人，亦包含了凡人所具有的「喜、樂、困頓、疑惑」等情感，羅漢中亦不乏作思忳狀的困頓者，如圖 7 的注荼半托迦尊者，注荼半托迦的右手握住茂密白髮輕輕揉搓，眼角微微向下，嘴唇緊閉，似乎在思考一些難懂的佛教義理。還有如圖8的伐闍羅弗多羅尊者，尊者雙目緊緊注視著手中的琉璃瓶，嘴唇緊閉，嘴角微微向下，眉頭微微皺起，作思忳狀，或許是在想如何渡盡世間迷惘者，或許在想如何助人脫解世間種種疑惑。

圖 7　夏荊山，〈羅漢〉（注荼半托迦尊者），1995，水墨設色紙本，67×46cm。[18]

圖 8　夏荊山，〈羅漢〉（智慧燈尊者），1995，水墨設色絹本，67×46cm。[19]

夏居士在表現羅漢畫像時兼工帶寫，畫人物時多選用細筆，中鋒用筆勾勒出人物的面部輪廓，羅歡尊者的面部五官、鬚髮及裸露出的部分軀體皆由細筆畫出，線條細挺流暢，小筆短線刻畫出羅漢尊者枯瘦鬆弛的皮膚質感和身體各部位的轉折關係，身上所披衣物皆由大筆劃出，逸筆草草，線條遒勁，頓挫有力。所畫背景，如荷葉、如芭蕉葉等、芙蕖、水仙等盆中精緻，都是精心勾勒輪廓，並仔細刻畫細節，既不會佔畫面中的主要內容，又能夠充實畫面，完善畫面構圖，突出所畫主體。尤其是羅漢所坐蒲席，夏居士都耐心地勾勒出每一個坐墊的質感及材質，放大後觀看，能夠清晰辨

2020 年 3 月 18 日。

[18] 圖片來源：賈德江，《夏荊山佛畫藝術全集．7 羅漢尊者卷》（北京：北京工藝美術出版社，2016），頁 247。

[19] 圖片來源：賈德江，《夏荊山佛畫藝術全集．7 繫漢尊者卷》（北京：北京工藝美術出版社，2016），頁 238。

別其中的紋路，枝蔓的交錯關係。所畫磐石，勾皴有力，青翠苔點點綴於石上，更添巧妙景致，賓頭盧與慶友尊者的畫中還畫有虎和龍兩種動物，惟妙惟肖，使畫中羅漢更添神秘色彩。在賦色方面，畫家淺絳色作底，以朱磾色暈染人物的骨骼關節處，使人物層次豐富，更加立體。人物手臂所飾環釧都裝飾有漂亮的紋路，如伐闍羅弗多羅尊者與賓頭盧尊者間環釧皆以石青、石綠、大紅點綴，更顯得巧妙動人。總體來說，夏居士繼承了自唐以來的「文人畫」理念，惜墨如金，賦色簡淡，尤其注重筆墨的表現與意境的營造，這其中既包含他不斷師法古人所積攢的修養，又有他參悟禪理，研習畫學所形成的自我拓展與創新。

（二）言象之外——談夏荊山〈十八羅漢像〉的意境營造

「言象之外」語出於南朝宋宗炳的《畫山水序》，原文為：「夫理絕於中古之上者，可意求於千載之下。旨微於言象之外者，可心取於書策之內。」[20]此句意為：古人的思想意旨雖然很奧妙，並且又隱微難見於物象之外，但只要我們用心研究書策，仍然可以從中瞭解到古人的畫外之旨，韻外之致，此文雖主要論述山水畫，但其中的繪畫理論似乎可以在多門類繪畫科目中通用。「言象之外」就是要求畫家作畫時考慮觀者的想象空間，要求觀者品讀畫作時探究作者的畫外之意，楠竺居士的十八羅漢圖屬於宗教題材繪畫，宗教題材繪畫不免會受經文典籍中層層條款的束縛和制約，但藝術家作為藝術作品的創作者，其藝術作品中必然會融入作者的情感、思想、好惡與見解等，這是區分不同藝術家與不同作品的關鍵，也是不同藝術家在自己作品中所講述的不同的畫外之致。

畫家在創作此組〈十八羅漢像〉時，對不同羅漢的動作與手勢做了充分的發揮與想像。因為佛經中並未對不同羅漢的形象、所持器物、樣貌、著裝做出明確的經文敘述，這就留給了畫家以巨大的想像空間，以至於自五代以來的眾多以羅漢為繪畫題材的畫家，他們所表現出來的羅漢形象是多種多樣的，服飾與手中所持器物也五花八門。楠竺居士的這組畫作中，留有足夠的背景去供觀者想像，觀者在品讀畫作時會聯想到羅漢所處的環境及位置，如表現靜坐羅漢諾矩羅尊者臨水而坐時，畫家並沒有耗費大量筆墨刻畫水景，僅以羅漢身下所坐一荷葉就表明了畫家所處位置，用意巧妙，留給觀者更多的發揮空間。再譬如，表現騎象羅漢迦理迦時，楠竺居士未像其他畫者

[20] （南朝宋）宗炳，《畫山水序》（北京：人民美術出版社，1985）。

花費過多筆力刻畫騎象羅漢所騎大象，僅以「羅漢俯首注視經卷」這一情節，就告知了觀者人物的身份與所處的故事情節，可見畫家在表現羅漢像時靈活變通，構思巧妙。畫家也增加了自己的想像在畫面中，如為賓頭盧尊者、注荼半托迦尊者、那迦犀那尊者的手中增持了佛珠，將經文中所提到的眾羅漢所穿木屐換成了「羅漢鞋」，為靜坐羅漢、芭蕉羅漢、布袋羅漢等都加飾耳環，為長眉羅漢、靜坐羅漢、坐鹿羅漢等都加飾了臂間的環釧，藉助芙蕖、水仙等盆中景物喻指羅漢尊者們正直無瑕、吉祥多壽等等。一幅好的畫作除了畫面中條理清楚、形象準確外，還會注意畫中人物與觀眾的交流，畫家在表現諾矩羅尊者時，使諾矩羅尊者的望向畫外觀眾，似乎與觀眾傾訴，又似乎是有諄諄教誨相授，既與觀眾形成了溝通關係，又增加觀者讀畫時的觀賞體驗，形成了良好的讀畫氛圍。

夏荊山居士的此組〈十八羅漢像〉，人物形象生動逼真，整幅畫面構圖巧妙，所述故事情節生動感人，雖用筆簡略，但賦予其意境深遠，如同楠竺居士一生致力於宗教題材的繪畫一般，樂善好施忠於辦學育人，業績滿滿但為人謙遜平和，此組畫作或還寄予楠竺居士對後世學子的美好期盼，希望後世學子樂學勤勉，為人正直樂觀。

五、結語

夏荊山居士的此組〈十八羅漢像〉較好的繼承了貫休〈羅漢圖〉的神韻與筆墨，力求通過多變的用筆、簡練的佈景表現出羅漢的形貌與氣質。貫休〈羅漢圖〉中一個較為突出的特點就是：所畫羅漢多為梵相，在這一點上，夏荊山居士通過刻畫羅漢茂密捲曲的鬚眉，耳間誇張的耳環，臂上造型奇特的環釧，手腕間誇張的手鐲來營造羅漢的異域風情。並且在畫面背景的處理上，接近宮內廳本羅漢圖，不做過多贅述，抓住體現羅漢身份的關鍵器物去講明羅漢的身份和性格。夏居士在此基礎上還做了些許拓展，如增添的盆景點綴畫面，以盆中景物喻指羅漢品格，為了更接近現代人的審美取向，將部分羅漢的容貌向世俗百姓靠近，旨求所畫物象更加貼近生活。在用筆、賦色上，用筆流轉多變，講求文人畫的筆墨架構，以書法之筆入畫來表現羅漢的僧衣，衣紋稠疊細密，僧衣輕薄貼體，增加了繪畫中的趣味性。畫家設色淡雅，背景以淺絳著色，深赭色暈染關節轉折與立體感。畫面之中既有細節，又包含整體，小到草席的

紋理，大到山石的轉折，用筆細膩中有果敢，粗獷之中又有溫存，值得後世以羅漢為題的畫者去學習揣摩。

〈十八羅漢像〉只是夏荊山先生眾多羅漢像中的一例，夏荊山先生的〈五百羅漢像〉、〈十八羅漢渡海圖〉等頗值得玩味，還有眾多的單幅羅漢圖像值得我們細細品味和學習，另有眾多以讖語題名的畫作，如「匝天普地，皆承恩力」，「演說於妙義，長養諸善根」等作品，洞悉禪理能夠讓我們更好的理解畫作的涵義，予人歡喜可以讓自己心胸坦蕩，正氣永存。畫理亦即禪理，荊山先生畢生致力於公益，勤勉於辦學育人，是以畫筆住世護真佛法，以身踐行施真福田。

NTU Digital Library & Museum of Buddhist Studies 國立臺灣大學 佛教文獻圖書館

夏荊山之〈十八羅漢像〉系列參考作品

圖 9　夏荊山，〈羅漢〉（慶友尊者），1995，水墨設色絹本，67×46cm。

圖 10　夏荊山，〈羅漢〉（賓頭盧尊者），1995，水墨設色絹本，67×46cm。

圖 11　夏荊山，〈羅漢〉（阿氏多尊者），1995，水墨設色絹本，67×46cm。

圖 12　夏荊山，〈羅漢〉（諾矩羅尊者），1995，水墨設色絹本，67×46cm。

圖 13　夏荊山，〈羅漢〉（阿氏多尊者），1995，水墨設色絹本，67×46cm。

圖 14　夏荊山，〈羅漢〉（佛陀難提尊者），1995，水墨設色絹本，67×46cm。

圖 15　夏荊山，〈羅漢〉（伽耶舍那尊者），1995，水墨設色絹本，67×46cm。

圖 16　夏荊山，〈羅漢〉（伐那婆斯尊者），1995，水墨設色絹本，67×46cm。

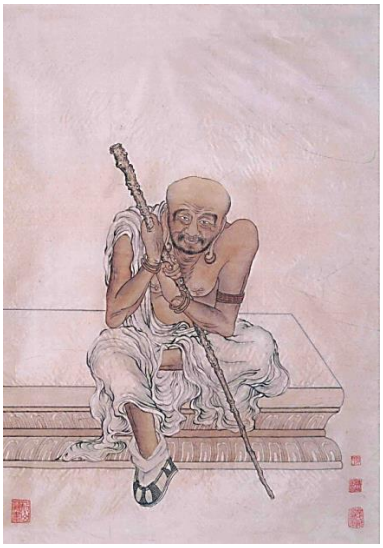

圖 17　夏荊山，〈羅漢〉（法無住尊者），1995，水墨設色絹本，67×46cm。

圖 18　夏荊山，〈羅漢〉（阿那邠提尊者），1995，水墨設色絹本，67×46cm。

圖 19　夏荊山，〈羅漢〉（僧伽耶金尊者），1995，水墨設色絹本，67×46cm。

NTU Digital Library of Buddhist Studies

引用書目

（一）傳統文獻

（南朝宋）宗炳，《畫山水序》，北京：人民美術出版社，1985。

（南朝宋）劉義慶，《世說新語．巧藝》，北京：中華書局，2018。

（南朝齊）謝赫，《畫品》，太原：山西教育出版社，2015。

（二）近代論著

段傳峰，《羅漢圖像發展史研究》，石家莊：河北美術出版社，2015。

賈德江，《夏荊山佛畫藝術全集．7 羅漢尊者卷》，北京：北京工藝美術出版社，2016。

（三）期刊論文

于向東，〈五代、宋時期的十八羅漢圖像與信仰〉，《民族藝術》，4 期（2013），頁 146-151。

于亮，〈五代兩宋「世態相」羅漢影像研究〉，《南京藝術學院學報（美術與設計版）》，4 期（2010），頁 32-36。

任榮，〈羅漢造像源流初探〉，《浙江師大學報》，1 期（1993），頁 38-45。

吳蕙君，〈行雲自在——夏荊山〈白衣觀音〉對南宋牧谿畫作的承繼與開拓〉，《夏荊山藝術論衡》，4 期（2017），頁 85-108。

阮榮春，〈唐宋時期的羅漢信仰和羅漢藝術〉，《湖南工業大學學報（社會科學版）》，1 期（2012），頁 46-51。

陳清香，〈羅漢影像研究〉，《華岡佛學學報》，4 期（1980），頁 307-358。

（四）論文集

陳清香，〈龍門石窟看經寺洞羅漢群像探討——西天二十八或二十九祖師說的最早例證〉，《龍門石窟一千五百周年國際學術討論會論文集》，北京：文物出版社，1996，頁 183-196。

（五）學位論文

梁婷育，《劉松年〈羅漢〉三軸畫史意義之研究——兼論其宗教意涵與圖像表現》，嘉義：南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2008。

王霖，《早期中國羅漢信仰及圖像研究——以八世紀前的漢傳佛教為中心》，杭州：中國美術學院博士論文，2014。

（六）網路資料

《夏荊山書畫藝術數位典藏》，http://xjsarts.com/，檢索日期：2020 年 3 月 18 日。

NTU Digital Library & Museum of Buddhist Studies 國立臺灣大學佛教學術圖書館