

# 緣異法同：論徐揚、莊豫德、夏荊山名下的 同源羅漢畫作

王崇齊

東吳大學歷史學系兼任助理教授

## 摘要

夏荊山先生精詣於佛事與繪事，因此，以佛、菩薩、羅漢為主的人物畫作，可說是最為人所注目的部分，數量也相當龐大。僅以羅漢畫而言，也頗為可觀，正以夏荊山先生所見多，取法廣，因此羅漢畫的面貌也相當多元，實值得從鉅觀和微觀分別研究。在此，擬先藉由清代畫家姚文瀚的一幅羅漢為引，討論其圖像已經添改的可能性，從而突顯出藏式羅漢的特色，實相當注重法器與手印的規矩，準此，便可在更鉅觀的角度上，認知到夏荊山先生見聞雖廣，而其羅漢畫作還是以漢傳佛教為主，並有著濃厚的文人關懷。再由微觀而言，夏荊山的一套羅漢畫作圖式，實與清代宮廷畫家徐揚名下的羅漢圖相當近似，又與同屬清代宮廷畫家的莊豫德名下羅漢畫作有相當淵源，他們三者的構圖皆可上溯至一套貫休名下的羅漢作品。透過考察，可以釐清三家羅漢畫作的基礎資料，使我們對作品的掌握更為堅實。復又進一步對三家羅漢畫作比較，可以清楚這三人名下同源畫作的不同表現，一方面是時代所致，承載著畫家所處時空的追求，其實，也指向了同樣的宗教追求，可謂緣異而法同。

**關鍵字：**羅漢、徐揚、莊豫德、姚文瀚、夏荊山

# Variations of the same Teaching: On the shared Origin of Arhat Paintings by Xu Yang, Zhuang Yu-De, and Xia Jing Shan

**Wang, Chong-Ci**

Adjunct Associate Professor, Department of History, Soochow University

## **Abstract**

Xia Jing Shan specialized in Buddhism and painting, and his prolific portraits of Buddha, bodhisattvas, and arhats are especially recognized. Arhats portraits alone take up a considerable amount of in his oeuvre, and because Xia was a man of broad experiences and was extensively learned, his arhats paintings are, therefore, quite diverse and worthy to be studied through both macro and micro perspectives. Bearing this in mind, this paper intends to begin with a collection of arhat paintings by Qing dynasty artist Yao Wen-Han to examine possible enhancements and alterations made to the images to highlight the notable features of Tibetan-style arhats, with particular attention placed on the specifications of the Dharma instruments and mudras. Based on a macro perspective, it is observed that although Xia was a man of broad experiences, his arhat paintings, nevertheless, adhered to the traditions of Han Chinese Buddhism and also project rich literati sentiments. On the other hand, based on a micro perspective, the specifications followed by Xia on his arhat paintings shared similarities with the arhats painted by Xu Yang, who was a court painter in the Qing dynasty, with associations also observed with arhat paintings by Zhuang Yu-De, another Qing court painter. The three of them also inherited the compositional details on arhat paintings by Buddhist monk and painter, Guanxiu. Preliminary analyses on the arhat paintings by the three artists are executed through research, which gives us concrete insights on the artworks. With further comparisons done on the arhat paintings by the three masters, differences between their artworks of the same subjects are pointed out. The differences were partly the results of their respective zeitgeists, with each artist's specific pursuit driven by the particular spatial and temporal setting he was in. However, it is also observed that they shared a similar religious pursuit, demonstrating different pratyaya (conviction, reliance) with shared dharma (doctrine, universal truth).

**Keyword : Arhats, Xu Yang, Zhuang Yu-De, Yao Wen-Han, Xia Jing Shan**

## 一、緒論

在夏荊山先生的繪畫生涯中，早期雖師從郭味蕓，主要學習文人畫傳統中相對受到注重的山水畫，以及花鳥畫，但他後來的生命歷程轉向於佛事，以南亭法師、南懷瑾先生為師，兩相交會，可說是深植了以翰墨為佛事的種子，進而造就了傳世大量夏荊山先生名下佛畫的現象。時人對夏荊山的畫作，也以佛畫最為熟悉，陳清香教授在論析夏荊山的佛畫時，對此巨量畫作有非常清晰的概觀：

夏居士晚年所畫題材，幾乎均屬佛教，包括屬於佛界的釋迦牟尼佛、藥師琉璃光佛、阿彌陀佛等；屬於菩薩界的觀音菩薩、文殊菩薩、普賢菩薩、地藏菩薩、主尊佛的脅侍菩薩等；屬於比丘聲聞像的諸羅漢像與達摩祖師、寒山、拾得等；屬於護法神像的四大天王、韋馱天尊、力士等。<sup>1</sup>

陳清香這樣明確的概述，其實還帶有相當程度的學術意涵，不僅僅是豐富多樣的夏荊山佛畫完全被總括於敘述中，各個佛畫也幾乎無所遺漏地被編入「佛界」、「菩薩界」、「比丘聲聞界」、「護法神」等宗教性層級框架，綱舉目張，呈現著立體的維度，在簡要的概觀中顯示了學術的秩序感。進一步來說，陳清香揭示此一有序安置框架的同時，也具體化了現有與未來的可能研究取徑。回顧夏荊山佛畫的既有研究成果，幾乎使用著同樣的類目基準而向外發展，即把論述的重心擺在闡述這些畫目的傳統，再兼以賞鑑來烘襯夏荊山繪畫的特質與成就。早如 2016 年由沈政乾、侯皓之所撰述的研究論文，就有相當的代表性，侯皓之論述範圍較廣，在其〈文化傳承與創新：夏荊山其人其事與佛畫藝術析論〉一文中，便以「佛、菩薩、羅漢、高僧、護法」總括夏荊山佛畫，並在各類目中舉出數幅夏荊山畫作，賞而析之；沈政乾則專力羅漢畫，力求精細的研析，既分類

<sup>1</sup> 陳清香，〈夏荊山筆下的文殊普賢二菩薩圖像試析〉，《夏荊山藝術論衡》，8 期（2019），頁 79。

統計現有夏荊山名下的羅漢畫，並在深刻的美學賞析中，闡明風格形式上的特色。<sup>2</sup>據此，略舉後來之研究論著如吳蕙君之〈行雲自在—夏荊山〈白衣觀音〉對南宋牧谿畫作的承繼與開拓〉、楊偵琴之〈墨韻詩意·禪畫寒拾—論夏荊山「寒山拾得圖像」之筆墨表現〉、王超〈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〉等等，審其篇目，便可體會諸學者的關懷所在。<sup>3</sup>

本文研究取徑，正依循著前述學者們的框架。而關懷重點，也是陳清香已揭示的夏荊山佛畫類別：羅漢。並將焦點集中於夏荊山名下的一套十六羅漢套畫（圖 1 至圖 8，以下簡稱「夏畫」），至於考察研究的目標，正是期待能對現有的學術成果略作補充。事實上，經沈政乾、王超等人對夏荊山羅漢畫的研究後，有關夏荊山名下羅漢畫作的狀況、源流、賞鑑，已可獲得相當程度的掌握。而黃華源對於夏荊山名下畫佛畫的研究〈拜觀夏荊山居士中國佛像畫集有感〉，更是揭示了夏荊山佛畫中的傳統養分，也就是對於古代名跡的傳移摹寫，這是值得繼續思考且注意的面向：

這句話說明夏居士之佛畫像，不盡然是以個人感受來進行佛教造像，作品博

採博物館中的繪畫名跡，是他進行佛像繪畫的創作方式之一。<sup>4</sup>

由此，既顯示夏荊山在繪事上的精勤不懈，另一方面，此相對鉅觀的描述，也可適用於規模較小的夏荊山名下羅漢畫，這些羅漢畫作的風格，可說相當多樣，而傳移摹寫對這些畫作面目所產生的效應，確實不容忽視。這帶來夏荊山佛畫乃至於羅漢畫研究上的樂觀訊息，我們既可賞鑑評述畫作的品質，還可以引取這些被傳移摹寫的古代名跡，以之與夏荊山畫作並觀，作深入的比較。

<sup>2</sup> 侯皓之，〈文化傳承與創新：夏荊山其人其事與佛畫藝術析論〉，《夏荊山藝術論衡》，1 期（2016），頁 73-109；沈政乾，〈夏荊山羅漢圖管窺〉，《夏荊山藝術論衡》，1 期（2016），頁 13-34。

<sup>3</sup> 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；楊偵琴，〈墨韻詩意·禪畫寒拾—論夏荊山「寒山拾得圖像」之筆墨表現〉，8 期（2019.9），頁 105-121；王超，〈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〉，《夏荊山藝術論衡》，9 期（2020），頁 79-101。

<sup>4</sup> 黃華源，〈拜觀夏荊山居士中國佛像畫集有感〉，《夏荊山藝術論衡》，1 期（2016），頁 61。

意識到傳移摹寫在夏荊山佛畫中的重要作用，可能也帶來了些許新的看法，促使我們作一定程度上的調整，特別是在羅漢畫方面，這樣的調整，或可在研究上得到更多的理解。以「夏畫」而言，經初步觀察其形式、風格，可見八幅作品皆為兩位羅漢同幅，配以山野園庭之背景，且羅漢與畫中人物均有些許互動，整體顯示著統調與一貫性，才使我們接受這八幅作品同套而成組。一旦納入傳移摹寫要素，進而索尋「夏畫」傳移摹寫的源頭時，則「夏畫」以八幅為一組的認知，可能要略微調整。這是因為「夏畫」的傳移摹寫源頭，乃是現藏國立故宮博物院的清代宮廷畫家徐揚之八幅羅漢畫作（圖 9 至圖 16，以下簡稱「徐畫」），此八幅畫作的典藏號為連號故畫 2839 至故畫 2844。<sup>5</sup>除此之外，另有同藏於國立故宮博物院的徐揚四幅天王畫像（圖 17 至圖 20），典藏號為連號故畫 2834 至故畫 2837，<sup>6</sup>將此十二幅徐揚畫作並觀，明顯可見十二幅畫作的典藏號為連續數列，很可能彼此有一定的關聯。在此有必要略述國立故宮博物院典藏號的編碼原則，其源於民國十三年「清室善後委員會」主導清點紫禁城內文物而來，當時主要以宮殿為綱，分別給予不同的千字文號，再以大寫數字為目，依照清點時寓目的先後順次給定。又若是多件成套，則再添入阿拉伯數字。<sup>7</sup>現有國立故宮博物院典藏號可以說源於這些千字文號，而徐揚這十二幅畫作中，「徐畫」八幅之千字文號為：成六 1 至成六 8；四幅天王畫之千字文號為：成七 1 至成七 2，由此可知此十二幅畫作原應藏於紫禁城內之「齋宮、誠肅殿」，「徐畫」八幅與天王四幅，雖分二組，應是緊鄰儲放，所以千字文號才分別為成六及成七。若再參照清代宮廷所繪製之羅漢畫作，其實存在著繪寫羅漢、四天王、釋迦牟尼成套的傳統，<sup>8</sup>在此，或可推測徐揚這十二幅畫作（圖 9 至圖 20）

<sup>5</sup> 「徐畫」圖版參見《故宮書畫圖錄（十三）》（臺北：故宮，1994），頁 327-342。

<sup>6</sup> 「徐畫」圖版參見《故宮書畫圖錄（十三）》，頁 343-350。

<sup>7</sup> 嵇若昕，〈故宮文物的 ID〉，《雙溪文物隨筆》（臺北：故宮，2011），頁 156-167。

<sup>8</sup> 例如現存於國立故宮博物院的二十三幅姚文瀚畫作，其組成即為十八幅羅漢像（故畫 2858-故畫 2874）、四幅天王像（故畫 2854-故畫 2857）、一幅釋迦牟尼像（故畫 2849）。本文第二段將對此套繪畫中的〈第十一尊者〉略作討論。

乃是同組成套之作。若此推測可據，則同在夏荊山名下的四幅天王畫作(圖 21 至圖 24)，因其乃源於前舉之徐揚四幅天王像(圖 17 至圖 20)，故應與「夏畫」作適當連結，將之視為同組繪作。即便在最保守的層次上，「徐畫」與徐揚之四幅天王像，因其典藏號連續或故宮人員已將之視為同套繪作而被編入故宮書畫圖錄(十三)》，也可能是促成「夏畫」與夏荊山四幅天王像皆出現於現存夏荊山佛畫群的重要因素之一。

雖說由引入傳移摹寫概念到認知夏荊山名下佛畫同組成套的狀況，乃是相對細瑣而微觀的討論，若再將傳移摹寫概念對照現有之研究，或也可得到有益的啟發。但在此之前，有必要先細讀前引王超〈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〉一文，在此文中，王超亦將焦點之一置於夏荊山名下的一套羅漢畫作，由於王超本身對羅漢相關典籍文本的高度掌握，因此當其列述歷來文獻源流時，王超便意識到該套夏荊山羅漢畫作的圖式，似乎與王超本人所見所知的傳統有所扞格，順此，王超即試圖明晰糾正這些異同與謬誤，這可說是王超此文最值得被重視、肯定的部分，也可能是未來其他研究者得以更細緻追尋這些差別脈絡由來的堅實基礎。<sup>9</sup>不過，試著引入傳移摹寫這個因素來討論、考察，或將啟發另一個可能的研討面向。也就是說，調整研究進路，將傳移摹寫的精細程度納入考量，則當傳移摹寫的精細狀況到達一定程度時，則所見圖像與文本傳統上的差異，恐怕有必要試著上追其來源，並就此叩問，才較可能得到相對適切的回答。換句話說，文本與圖像產生差異的特定時空，方是檢討這些差異何以產生的脈絡背景，而偏移典籍圖式正典的始作俑者，或在夏荊山之外。

更重要的是，反思前述研究進路背後的基本假設也有其必要，亦即無論是王超的論述邏輯，或是個人引入傳移摹寫並受到相關啟發的思考，其實都根植在一個相同的假設

---

<sup>9</sup> 王超，〈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〉，頁 79-101。

與認知：正確羅漢圖像與圖式的嚴格傳承，是羅漢畫傳統中可說是不可被忽視的戒律。所以，必然存在一系列的文本、文獻、圖像，皆共享著特定穩固不移的圖式傳統。而吾人方得據此檢驗異同。也因此，王超才能以蘇軾〈貫休十八羅漢贊〉、〈十六羅漢贊〉、紫柏老人〈十八羅漢贊〉等文本為準繩，衡量夏荆山之羅漢畫作。<sup>10</sup>而對根本設定的反思，其實只是一個相當素樸的提問：從五代貫休、宋代蘇軾，到明代紫柏老人，是否共享了一套穩固不移的相同羅漢文本圖式？在此，重點不在於質疑貫休、蘇軾、紫柏老人，而是要納入了更大佛畫傳統的思考，那就是在漢文化傳統中，羅漢畫是否存在穩固不變的嚴格圖式？答案，恐怕是否定的。以較早的羅漢文獻依據《法住記》而言，僅僅是記載十六羅漢的尊名及簡略介紹，其中並無關乎特定圖像學特徵的文字，且無論是貫休或蘇軾文字中關於羅漢的文字，也都未指明不得逾越的圖式或物象，又北宋之《宣和畫譜》載云：

世之畫羅漢者，多取奇怪，至貫休則脫略世間骨相，奇怪益甚。元（張玄）

所畫得其世態之相，故天下知有金水張元羅漢也。<sup>11</sup>

顯見至少在北宋時，貫休、張玄所繪製的羅漢像已分出世與世態之相二途，若認定兩者共享著嚴格的圖式要求，實難想像。更不用說宋人所見盧楞伽名下之羅漢畫：「楞伽所作多定本，止坐立兩樣。至於侍衛供獻、花石松竹羽毛之屬，悉皆無之」，<sup>12</sup>與世態相羅漢有相當大的差距。再參考陳清香研究貫休名下羅漢像的論述，更說明了即使此嚴格圖式真的存在，也必須排除貫休個人多元的創作的可能，且歷代傳移模寫精確無失，才有可能復原這些矩範：

<sup>10</sup> 王超，〈住世護法，佈施福田——淺談夏荆山〈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〉，頁 88-92。另學者王霖則指出紫柏老人對於得到貫休羅漢畫的敘述，多少複製了蘇軾故事的敘事格套，並強調紫柏老人個人的感應，未必是真有在圖像的強烈依據。參見王霖，〈早期中國羅漢信仰及圖像研究-以 8 世紀前的漢傳佛教為中心〉（中國：美術學院博士論文，2014），頁 119-120。

<sup>11</sup> （宋）《宣和畫譜》，收入《畫史叢書》（臺北市：文史哲，1974），冊 1，卷 3，頁 405。

<sup>12</sup> （宋）鄧椿，《畫繼》，收入《畫史叢書》（臺北市：文史哲，1974），冊 1，卷 9，頁 342。

從故宮伏虎羅漢與看經羅漢，和高台寺的十六羅漢看來，貫休的真蹟必是十分受人推崇，藝人爭相摹寫之下，摹本也視若拱壁。但摹本可能輾轉為人轉畫，而至數代之後，與原本已走樣許多。杭州聖因寺據說刻有貫休的真蹟十六羅漢，日本的宮內廳也藏有一本貫休真蹟。但此二者的尊者外形，卻和高台寺本相去甚多，以致高台寺本除了注荼半託迦及賓度羅跋墮闍二尊者之外，其餘尊者便很難找出類似的影相了。這到底是貫休創作了數本不同的胡貌梵相十六羅漢呢？還是摹本在輾轉摹寫之下，失去了原來的形相呢？<sup>13</sup>

至此，參酌傳移模寫這個視點，已從相對微觀到鉅觀的面向上，回顧了夏荆山名下羅漢畫作的研究狀況。要尋求更多深刻理解，亦可就此基礎而開展。因此，本文雖以相對微觀的角度切入，而聚焦於夏荆山名下的一套羅漢畫作：「夏畫」（圖 1 至圖 8），然行文次序或討論的實踐上，擬先由較為鉅觀的角度切入，釐清整體討論不可或缺的背景脈絡，而研究方法則採取文化傳統的比較，引入另一個佛畫傳統：藏傳佛教，透過觀察一幅藏傳佛教傳統下、由清宮廷畫家姚文瀚所繪的羅漢畫（圖 34），討論其是否存在改畫的可能，從而說明對傳世羅漢形象之法器、手印的異同，如何在一特定的佛教傳統中，成為既重要又不容忽視的關鍵部分，也在此映照下，讓我們更清楚夏荆山羅漢畫像與此傳統的距離。接著，就可把目光移近「夏畫」，由於前文提及「夏畫」（圖 1 至圖 8）的傳移模寫源頭可能是「徐畫」（圖 9 至圖 16），事實上，國立故宮博物院還藏有另套清代宮廷畫家莊豫德之〈十八羅漢圖〉（圖 25 至圖 32，以下簡稱「莊畫」），就中所繪之形象，與「夏畫」、「徐畫」有同有異。透過本文考察，可知「夏畫」、「徐畫」、「莊畫」所見圖像，都可以上溯至一套清宮舊藏的貫休名下畫作，準此，前及諸作，即可成為更精細賞鑑「夏畫」的張本，特別是在諸畫大背景與相對關係脈絡已較清晰的狀況下，更

<sup>13</sup> 陳清香，〈東渡日本的宋代羅漢畫〉，《佛學學報》，7 期（1984），頁 248-249。

可由這些討論來推敲「夏畫」表現上的特色與側重點。如此一來，從鉅觀遠視逐步推進到近距離的賞鑑，或可讓我們對夏荊山羅漢畫作乃至佛畫的更多認識。

## 二、清代姚文瀚所繪〈第十一尊者〉

為了從另一個佛畫傳統比較、映照夏荊山羅漢畫，在此即由清代乾隆朝宮廷畫家姚文瀚之〈第十一尊者〉（圖 34）開始討論，這裡所指姚文瀚〈第十一尊者〉，其實是他〈十八尊者〉連作的其中一幅，該連作每幅皆以一位尊者為主角，週繞山水林樹，並伴隨侍從或向其禮敬之神人異獸，用色清麗多變，衣物或物體質感的描繪相當精工細緻，視覺感強烈而神采奕奕。當時的乾隆皇帝，也在連作中〈第十七尊者〉幅邊上留下他的看法：「設色布景參以西番畫法，與珠林所弄前人矩矱迥不相侔」，<sup>14</sup>有了前文的討論，我們似乎可以感受到乾隆皇帝語中已指出姚文瀚羅漢連作屬於藏傳佛畫傳統，不同於宮廷內原藏之漢傳佛教傳統的產物。這樣的特殊狀況，很早就引起學者葛婉章的注意，葛婉章所撰〈由姚文瀚羅漢連作，看藏傳佛教藝術在清宮的發展—羅漢畫特展名品選〉一文，詳細地說明姚文瀚畫作的藏傳佛教傳統，將這套畫作與西藏傳統下的羅漢圖像作比較，讓人清晰地看見姚文瀚畫作與藏傳教的關連。葛氏用以比較姚文瀚畫作的羅漢圖像，皆成於十八世紀，一是乾隆朝章嘉國師主導編就的《三百佛像集》，另一為達賴七世在奈塘雕作的十六羅漢版畫，三種圖像並列，可以直接看見姚文瀚畫作中的羅漢，不管是手印或是持物，幾乎都來自藏傳佛教的規矩，葛婉章也說這一類羅漢連作中，「十六羅漢的圖像特徵，特別是手印和持物，相當統一」。<sup>15</sup>

<sup>14</sup> 乾隆皇帝的評語，乃是敕命董誥代書，全文逐錄於後：「右姚文瀚畫釋迦牟尼佛及四天王十八羅漢相二十三幀。設色布景參以西番繪法。與珠林所弄前人矩矱迥不相侔。而莊嚴威德智果神通。實具種種相好。舊止於幀首用梵書標名，而無漢字，曾未各題贊。丙辰仲冬重觀，命補書佛及天王法號。並依向日章嘉國師考定應真位號，補書幀中以備覽焉。」

<sup>15</sup> 葛婉章，〈由姚文瀚羅漢連作，看藏傳佛教藝術在清宮的發展—羅漢畫特展名品選〉，《故宮文物月刊》，總 130 期（1994），頁 4-23。羅漢連作之圖版亦可參見《故宮書畫圖錄（十三）》，頁 379-416。

事實上，這正是藏傳佛教羅漢圖像與漢傳羅漢圖像的重要差異，藏傳佛教影響下的羅漢圖像，規範特徵明確，只要熟悉這些特徵，個別羅漢的尊名皆可被辨認，並無模糊之處；相對於此，漢傳佛教傳統下的羅漢圖像就缺乏嚴格規範，例如分別出於乾隆宮廷畫家丁觀鵬與莊豫德之手、且皆經乾隆皇帝題贊其上的〈第十一尊者〉，丁觀鵬所繪為左手前指、右手持扇的樹下尊者形象（圖 35）；「莊畫」中第十一羅漢則為雙手展卷閱讀的之狀（圖 30 之上半），很難從圖像上直接指出兩者的關係，也無法說明兩者為何都被指認為「第十一羅漢」，相關例子不勝枚舉，這是兩種文化傳統差異使然。

有此認知，就可把目光轉回姚文瀚〈第十一尊者〉（圖 34），此作構圖與同組他作大致相同，即羅漢居於畫面中央，也被描繪地比其他物象大，讓人們目光不得不聚焦於此，從而突顯尊者的重要。同時，位於畫面中央尊者被祥雲圍繞，幾乎不見接近他身體周圍的事物細節，只有遠景林樹筆直茂盛，近景波濤洶湧，海水翻騰中右有靈龜啣花向尊者禮敬，左有似龍異獸持珊瑚回望，似乎在提防身後撲追而來的兩條魚，至於第十一尊者，則雙手結禪定安坐其間。再仔細觀察這幅畫作，尊者不只所捧持的器物造型相當特別（圖 34），其手捧該器底座而將下巴緊倚於器上的姿勢也前所未見。該器從外型上看來，像是件缺少燭阡的燭台，燭臺的臺座如圓形覆盤，頂端托盤外圍飾蓮瓣一圈，器身直而細長，連接臺座與托盤，全器作深棕近黑，並描金飾簡化卷枝花，器座與頂部卷枝較繁而滿飾，也許是件深色且表面嵌飾金線如冠架之木質器，只是，不論是燭臺或冠架，皆太過細長，可能難以實用，除此之外，現實中也很難找到與之相近的器物，來確認尊者所捧器物的名稱。個人也曾嘗試從藏傳佛教法器中尋找相近的器物，目前尚未有所獲。若重閱葛婉章所作之圖像對比，很快會發現《三百佛像集》、奈塘版畫、姚文瀚畫作中的第十一尊者，三者畫中第十一羅漢之雙手雖皆交疊於腹前，但只有姚文瀚〈第十一尊者〉畫中羅漢持有器物，其他的第十一羅漢都未持有任何器物。相對於此，姚文

瀚此套連作中的〈第十五尊者〉(圖 36)，其畫中羅漢手持經版的樣貌，就同見於《三百佛像集》、奈塘版畫。

為了更確認姚文瀚〈第十一尊者〉(圖 34)圖像上的特殊與否？有必要比對同樣成做於清宮的藏傳佛教羅漢。但在此之前，需先說明乾隆皇帝對羅漢尊名的稱呼方式。由於羅漢尊名多從中文音譯梵語而來，並未有統一的譯法，即使是乾隆宮廷的製作，同一羅漢的尊名，也會有所出入。後乾隆皇帝試圖改善這一現象，將羅漢尊名確定下來。如第十一尊者過去常被稱為注茶半托迦尊者，乾隆皇帝則將之改為租查巴納答嘎尊者(圖 37)，原尊名為戒博迦的羅漢，則改稱鍋巴嘎尊者(圖 38)。<sup>16</sup>改定前後尊名雖有差異，其發音仍有相近之處。因此，現藏於北京故宮博物院的〈注茶半托迦尊者〉(圖 39)，以及原供奉於宮內梵華樓的〈祖叱班塔嘎尊者〉(圖 40)，皆是第十一羅漢，其一為畫作、一為塑像，皆空手交疊於腹前，與姚文瀚〈第十一尊者〉持捧器物之相不同。而第十五尊者(圖 36)的狀況亦同於前文所述，無論是〈戒博迦尊者〉(圖 41)、〈鍋巴嘎尊者〉(圖 42)或姚文瀚〈第十五尊者〉(圖 36)，羅漢手中經版皆明顯可見。因此，姚文瀚〈第十一尊者〉原樣當如《羅漢禮供》所言，結禪定印而未捧持法器：

在靈鷲山上，住著尊者注茶半托迦，他身邊有一千六百阿羅漢圍繞。尊者手作禪定印。向尊者致敬！

因此，畫中第十一尊者(圖 34)所持器用不但奇特而難尋前例，也不應出現在這幅畫中。換句話說，姚文瀚〈第十一尊者〉(圖 34)出現此器，有可能是一開始就錯繪入畫，亦可能是成畫之後才添繪其中。為釐清相關狀況，可參考其他姚文瀚畫作來加以推測。如同為姚文瀚所繪之〈賣漿圖〉(圖 43)中，有許多持拿器用的手部描寫，從中可見姚文瀚處理手部動作的精細度，對應不同的持拿狀況，手指屈伸姿態亦相對有別，

<sup>16</sup> 這些新訂的羅漢尊名，多用乾隆朝制定的阿里嘎里字，就中有合體字，不易繕打，本文則依序登打，除非必要，才特別註明之。

同時，畫家選取這樣的場景繪寫，也意味著他有信心，或有興趣表現多樣的手部動作。再檢閱姚文瀚〈觀音像〉，其觀音持取如意的手部描寫，更戲劇化地強調手指的伸展姿態，交織出複雜的相對空間關係（圖 44）。這樣的特色，也具體出現在姚文瀚羅漢連作中，如第四、第五、第七、第十、第十二、第十四、第十六尊者持物手部的描繪（圖 45.a-圖 45.g），姿態更是多變，雖是配合不同的法器與持拿方式而有所不同，但部分誇張的伸展曲折，實也帶有點表演性質，吸引觀畫者的目光，展現畫家的能事。相對來說，羅漢連作中與〈第十一尊者〉（圖 34，圖 45.h）雙手姿態相近的〈第八尊者〉（圖 45.i），兩者繪寫皆相對收斂而未見多姿態的手指。綜上所述，姚文瀚〈第十一尊者〉（圖 34）中羅漢繪寫之初，顯然未曾預料羅漢手中持有器物，當非一開始就誤繪於畫中，而是在整幅畫作完成後才繪入其間。

藉由藏傳佛教羅漢畫的圖式，以及畫家個人繪寫手部的習慣，可以推測姚文瀚〈第十一尊者〉（圖 34）畫中羅漢所捧持的器物，很有可能是成畫後再行增添。若真如此，也許有必要進一步追問其中原委？然而，以個人所知，姚文瀚此套羅漢連作，只在《秘殿珠林 續編》有簡要記錄，由於缺乏相關文獻證據，這些過去的歷史細節很難輕易追溯，也只能就觀察所得，略作推敲。

首先，姚文瀚羅漢連作固有如乾隆皇帝所言：「設色布景參以西番畫法」之處，但整體用色更為鮮麗，色彩亮度較高，深而不透明的用色，很少見於畫中器物，例如第一、第七、第十二、第十四尊者畫上出現的器物皆是。（圖 46.a-圖 46.d）這讓人聯想到前舉姚文瀚〈賣漿圖〉（圖 43）中透亮淺淡的視覺效果，畫中器物的整體彩度，似乎都被施罩一層薄光，似乎增添了器物的生氣與神采，同樣狀況也見於姚文瀚〈摹宋人文會圖〉（圖 47），可見這是姚文瀚一貫的繪畫手法。對比之下，姚文瀚〈第十一尊者〉（圖 34）中羅漢捧器物的色調深沈且輪廓線相對粗厚，似乎與整體畫作有些格格不入，既可更確

認此器為後添，也讓人意識到深色不透明顏料的實用功能，正適合用來遮住其他先前的繪寫痕跡。

基本上，深色顏料除了便於遮掩繪畫痕跡外，也可用來覆蓋其他在畫面上的痕跡，特別是當姚文瀚〈第十一尊者〉上明顯的污漬映入我們眼簾時，更讓人想到這一可能性。又畫上污漬起於顏色稍透亮的祥雲，斷於不透明顏料塗繪的頭光，跨越尊者臉部淺透的敷染，止於深暗色調的羅漢持器，確實合於前述推測，尤其是頭光上下的污漬顯為連續，除非污損發生時頭光部分罩有保護性物件，否則頭光處不透明顏料的繪塗，定在污漬出現之後（圖 34）。類似的情況，也出現在同套連作的〈第十五尊者〉（圖 36），畫中羅漢頭光處，還可看到被顏料覆蓋的污漬痕，如今所見的頭光色調，或為後添所致。姚文瀚羅漢連作繪成之後，也許未被當作必須深藏不出的作品，而懸掛於宮中佛堂之類宗教場所，才遭受污損。後收入《秘殿珠林 續編》，一直到遞藏於國立故宮博物院，這套連作被鄭重收貯，恐怕難得展開，其〈第十一尊者〉（圖 34）、〈第十五尊者〉（圖 36）的污損當非在此間產生，尤其污漬在畫中，未見從邊緣延伸入內的痕跡，亦非在捲收狀態下產生。另一方面，姚文瀚〈第十一尊者〉畫中羅漢持物雖難以具指，但風格上注重質感的要求，彷彿真有其器，也近於乾隆時代許多宮廷畫中描寫器物的方式，且若非細看，幾乎難以察覺此器為新添繪入，也許正是姚文瀚本人或同僚對於畫作的熟悉，才能有這樣令人驚嘆的後製吧！

至此，思考、討論清代姚文瀚〈第十一尊者〉（圖 34）畫作之上，是否存在改畫的可能，不論其結論是否可信，重要的是這一過程，乃是處於一個對羅漢圖式相對嚴格的藏傳佛教文化傳統下，且存在著嚴格支持、遵循這些圖式的實際作品，這些思考、討論才可能開展。我們也注意到，即使在這些嚴格的範式要求之下，這些無可踰越的規矩仍是有限度的，例如羅漢的面容與衣著、畫面中的配角就少強制規定。相對於此，我們就

更能體認到夏荊山名下佛畫所引取的傳統，實與藏傳佛教不同，也許不一定需要以此相質。

## 二、同源所出的羅漢畫作

一如前文數次提及，「夏畫」（圖 1 至圖 8）、「徐畫」（圖 9 至圖 16）、「莊畫」（圖 25 至圖 33）三套畫作間，實存在一定程度的相互關係，其中，「夏畫」與「徐畫」的高度相似自不待言，就是望之似與前舉二套畫作有異的「莊畫」（圖 25 至圖 33），似乎也存在不少相同之處，例如「莊畫」之第一、的二尊者（圖二十五），一飛行於雲霧之間，一正渡越波濤萬頃，除了上下作推蓬裝而與單軸有別外，一見即可感受其與「夏畫」、「徐畫」之第一、第二尊者（圖 1、圖 9）相當類似，三者圖象由來當有密切關係。<sup>17</sup>

為了進一步討論「夏畫」、「徐畫」、「莊畫」之間的原委授受，有必要重新觀察畫作狀況，並參酌文獻而討論之，特別是「徐畫」、「莊畫」皆成於清代乾隆朝，因此，相關線索很可能就在乾隆朝的記錄之中。首先，觀察「徐畫」，可見到其上鈐有乾隆朝的制式收藏印：「乾隆鑑賞」、「乾隆御覽之寶」、「三希堂精鑑璽」、「宜子孫」、「秘殿珠林」，在此之所以詳列這些印記，是因為這關乎乾隆朝到嘉慶朝間的內府書畫收藏整編活動，其中兩次在乾隆朝，一次在嘉慶朝，有關於宗教的書畫作品，被著錄於「秘殿珠林」中，乾隆朝第一次整編所成為《秘殿珠林初編》，第二次則為《秘殿珠林續編》，至於嘉慶朝則大致延續其父親所建之體例，纂為《秘殿珠林三編》。三次編成皆鈐以制式印記，但三次所鈐之印記有同有異，以上引「徐畫」所見，此應著錄於《秘殿珠林初編》。然《故宮書畫圖錄》編者已指出，「徐畫」雖有此制式印記，卻未載於《秘殿珠林初編》中，

<sup>17</sup> 個人曾初步考察「莊畫」的製作並撰述成文，本文有關「莊畫」的述論，即以該文為基礎，補充更為詳盡的資料。文見王崇齊，〈清代莊豫德〈摹貫休補盧楞伽十八應真〉圖冊的製作〉，《故宮文物月刊》，總 335 期（2011），頁 94-105。

因此相關信息無從得知。幸運的是，「徐畫」邊幅上有贊語及羅漢之漢、藏尊名，翻查乾隆皇帝文集，其《御製文二集》卷四十一中，正有〈徐揚仿貫休羅漢贊〉，<sup>18</sup>審其文字內容，大致與「徐畫」幅上所書相類同，可以推測《御製文二集》所載即為「徐畫」。據此，亦得知乾隆朝乃將「徐畫」視作是一套仿模貫休名下羅漢畫的繪作，恰合於「徐畫」第十六尊者之幅上文字：「貫休寫相，傳吳道子，摹者徐揚」。<sup>19</sup>而以文獻所見，對「徐畫」的追索也只能暫止於此。

不過，由於乾隆皇帝相當留心各式記錄，也留下鉅量文獻，他個人所作的絕大部分詩、文，都分別錄於「御製詩集」、「御製文集」當中，且乾隆皇帝還曾為其他羅漢畫作與器物寫過贊語，傳存於今的數量不算多，尚可一一翻檢，以之比對「徐畫」所見。經初步比對，《御製文初集》卷二十九所載〈唐貫休十八羅漢贊〉，<sup>20</sup>似與「徐畫」上贊語有些接近，今於文後整理為「附表一」以供參考。而一經表列，文字所見之兩者類同處就相當清晰，如第一尊者的「履杖御虛」與「履杖飛行」、第八尊者的「右手拄杖，左拊侍者」與「拄杖過橋，拊侍者背」、第十尊者的「忍痛實易，忍癢則難」與「雖事爬搔，不倩麻姑」等等皆是。但不可諱言，這只是基於「徐畫」所仿對象亦經乾隆皇帝題贊、且錄入「御製文集」的假設上所成的初步推論，一如前文一再提及，傳移模寫的思考有必要被納入，也就是說，另一件圖像系譜相當接近的羅漢畫像，也可能造成這種文獻文字上所見的相近似。

在進一步考察之前，有必要對乾隆朝的另一項文獻史料略作說明，那就是常被學界簡稱為「活計檔」的「造辦處各作成做活計清檔」，簡言之，此乃清代宮廷內務府的工

<sup>18</sup> 清高宗，〈徐揚仿貫休羅漢贊〉，《御製文二集》，收於《文淵閣四庫全書》（臺北市：臺灣商務，1986），1301本，卷41，頁533-535。

<sup>19</sup> 清高宗，〈徐揚仿貫休羅漢贊〉，頁535。

<sup>20</sup> （清）清高宗，〈唐貫休十八羅漢贊〉，《御製文初集》，收於《文淵閣四庫全書》（臺北市：臺灣商務，1986），1301本，卷29，頁252-255。

作記錄，舉凡公文往來、製作旨意、獎懲記錄等等皆在其中，以所記之詳盡豐富度而言，則以乾隆朝為最。因此，關乎乾隆一朝之圖像、器物製作等藝術面向的研究，學界由「活計檔」探得不少有用的信息。前舉「徐畫」雖未能於「活計檔」中尋得詳盡的資訊，但「莊畫」的部分製作細節，卻見於「活計檔」所載，這讓推敲「夏畫」、「徐畫」、「莊畫」圖像源頭的工作出現一線曙光。

在檢閱「活計檔」資料前，先閱讀「莊畫」的封面題名：「摹貫休補盧楞伽十八應真」（圖 48），由題名看來，這不只是件單純繪寫羅漢的畫作，「莊畫」的繪製，還涉及了貫休、盧楞伽二人的畫作，但是與前文對「徐畫」的討論相對，則「莊畫」與「徐畫」其實都是源於「貫休」名下的羅漢圖像。接著，再進一步比較「莊畫」與「徐畫」，可見到兩者形式與畫中物象布排雖不盡相同，繁簡程度也相去有間，但兩套畫作中的多位羅漢面貌形象，卻是非常相似。舉例來說，「徐畫」第五尊者頂禿眉白，頭部微側，左手持杖、右手掌心向上的形貌姿態（圖 11），與「莊畫」第五尊者全然相同（圖 27）；第六尊者一手持念珠、一手前舒，頷首欲語的姿態神情，也同見於「莊畫」與「徐畫」（圖 11、圖 27）。所以，就這些面貌與姿態的相似程度看來，莊豫德、徐揚所仿摹的對象，應該是同套貫休畫作，否則，莊徐二人異時對不同畫作的各自仿摹，怎麼可能出現如此多位面容、姿態均相同的羅漢呢？

如果「莊畫」與「徐畫」確實出於同一套貫休名下畫作，則以此為基礎，可追尋「莊畫」所模仿的貫休畫作為何？是否與前舉「徐畫」所仿模者為同套？而且，透過「莊畫」的雙重驗證，其結論或許更為可信，在無法尋得貫休原作的狀況下，也暫時只能以文獻步步進逼，求取現階段可得的最可能解。而討論「莊畫」之「摹貫休補盧楞伽」的狀況時，雖然貫休原樣猶在迷霧之中，但是盧楞伽之狀況則相對清晰，這是因為「盧楞伽」可能尚在人間，應即是藏於北京故宮博物院的（傳）唐盧楞伽〈六尊者〉（圖 49）

像冊。

盧楞伽此作是以羅漢為繪寫對象（圖 49），每頁羅漢一名，皆為坐姿。羅漢身邊，或見侍從、弟子、胡人等伴隨人物。因全冊六頁，計繪羅漢六名，故稱〈六尊者〉像冊。乾隆皇帝看到這套圖冊時，就已如今見之樣貌，圖冊內僅有羅漢六尊。據「活計檔」之「如意館」項下記載，可知乾隆三十年十二月左右，清高宗不但此作題寫引首，還將自己所寫的心經與識語裱嵌其中：「旨：『盧楞伽〈六尊者〉冊頁一冊、御筆藏經紙心經一張、御筆大字一張、御筆識語一張、于敏中羅漢贊一張，挖嵌前後副頁換表（裱）……欽此。』」清高宗所題寫的識語內容，可見於《御製文集》二集卷四十一：

盧楞伽畫冊六頁，相好各具，初未詳其名目，因詢之章嘉，……復證以貫休  
〈十八應真〉畫軸，不但降龍、伏虎適肖神通，即其餘結相供具，亦髣髴印  
合，蓋畫本十八，茲僅存其三之一……。<sup>21</sup>

由此可知，乾隆皇帝初閱此作，亦不知六位羅漢的尊名，但認真的他不但詢問了章嘉國師，還查索藏於內府的「貫休〈十八應真〉畫軸」，複檢所得資訊的可信度。才分別將六位尊者判定為第三、第八、第十一、第十五、第十七、第十八羅漢，所以，畫上不但有紅字藏文羅漢尊名，還見有乾隆皇帝親書的羅漢尊名與次序（圖 49）。

然而，當乾隆皇帝複檢章嘉國師處所得資訊時，為何要參考「貫休」的〈十八應真〉畫軸呢？欲知其詳，得先回到乾隆二十一年之際，據《御製文初集》卷二十八所載，那時的乾隆皇帝對羅漢到底是十六位、亦或是十八位成群為組產生過疑問，綜合各種資訊後，他推定羅漢成組的數目「自當以十六為正」，<sup>22</sup>而非十八位羅漢成組。後因取閱內

<sup>21</sup>（清）清高宗，〈盧楞伽六尊者像贊〉，《御製文二集》，收於《文淵閣四庫全書》（臺北市：臺灣商務，1986），1301本，卷41，頁536-537。另一般而言，「御製文集」同卷中之文字的先後，常常指向成立的時間先後，由於「徐畫」題贊前，或「徐畫」乃是成立乾隆三十年之前，暫記於此。

<sup>22</sup>（清）清高宗，〈十六羅漢贊〉，《御製文初集》，收於《文淵閣四庫全書》（臺北市：臺灣商務，1986），1301本，卷28，頁245-247。

府收藏的一套貫休羅漢畫軸，才又對羅漢成群為組數目的問題，有了新的看法：

今重閱《秘殿珠林》貫休羅漢像十幀，其八並列二像，與前所定數悉合。其二像各一，則世所為降龍伏虎者也。始覽而疑之。……乃知西域十六應真之外，原別有降龍伏虎二尊者，以具大神通法力，故亦得阿羅漢名。<sup>23</sup>

這套貫休畫軸是讓他改變認知、想法的重要作品，<sup>24</sup>所以乾隆皇帝思考盧楞伽〈六尊者〉像冊相關資訊時，才會以之參照。對這套不全的作品，乾隆皇帝有著樂觀的期待，他在〈六尊者〉像冊的題識上說：

昔西湖烟霞洞有石刻羅漢六尊，吳越王時因夢訪求，為別刻十二以符靈跡。

神物所在，合有天龍護持，他日或為煙霞之合，亦未可知也。<sup>25</sup>

但事情顯然未能如清高宗所願，其他十二幅羅漢冊頁，一直沒有出現。值得注意的是，這套貫休畫軸，正是前文提及，可能是「徐畫」的傳移模寫源頭，此貫休畫作顯在乾隆皇帝的羅漢知識認知上有著重要地位。也可能因此才促使了「莊畫」的產生。

乾隆五十一年，距離題識〈六尊者〉像冊的乾隆三十年，已過了漫長的二十年，清高宗或許放棄對珠還合浦的期待，也或許二十年前他在跋語中寫下的「昔西湖烟霞洞有石刻羅漢六尊，吳越王時因夢訪求，為別刻十二以符靈跡」，給了他啟發。他決定依照吳越王故事有所作為，便令莊豫德補齊、重繪前述的盧楞伽〈六尊者〉像冊，同年「活計檔」載有相關製作細節，而「莊畫」就是執行清高宗命令的成果，乾隆五十一年三月

<sup>23</sup> 清高宗，〈唐貫休十八羅漢贊〉，《御製文初集》，卷 29，頁 252-255。

<sup>24</sup> 學者研討乾隆皇帝與羅漢圖像時，焦點多半集中在杭州聖因寺的貫休羅漢十六幅，大致意見有二，其一是由文獻、圖像推定聖因本貫休羅漢與貫休原貌有相當關係，其二則認為乾隆皇帝對於聖因本的認可，讓聖因本在清代有著相當的影響力。對此，個人以為從文獻追索貫休原貌，需基於對宋畫真形的高度掌握，又必須期待文獻與圖像在長時間內的緊密相連，個人對宋畫理解甚淺，實無能斷其非是。再者，從傳世乾隆朝羅漢圖製作之面貌多元，很難獨高聖因本一系，例如本文討論的「徐畫」、「莊畫」，都是在乾隆皇帝的意志下製作，卻都與聖因本關係不深。因此，個人對於該論題的關懷所向較為不同，較在意時序先後問題，因此過去曾取文獻、繪畫、書法等傳世作品為據，將乾隆皇帝對羅漢的意見，作初步整理，可參見王崇齊，〈清高宗《御製文初集》比勘記〉，《故宮學術季刊》，30 卷 2 期（2012），頁 263-267。

<sup>25</sup> 清高宗，〈盧楞伽六尊者像贊〉，《御製文二集》，1301 本，卷 41，頁 536-537。

「活計檔」「如意館」項下載：

懋勤殿交盧楞伽畫〈六尊者像〉冊頁六開，傳旨：「交莊豫德仿畫，欽此。」

於二月十五日總管呂進忠交貫休畫十八羅漢掛軸八軸，乾清宮已入。傳旨：

「掛軸內挑出羅漢畫十二幅，歸入盧楞伽畫冊頁〈羅漢〉六幅成十八尊一份，

交姚文翰、莊豫德照盧楞伽畫冊頁樣起稿呈覽，準時照畫得裱冊頁，欽此。」

「莊畫」之十八羅漢中，六尊羅漢的圖樣來自盧楞伽〈六尊者〉，也就是第三、第八、第十一、第十五、第十七、第十八尊者。並觀兩套羅漢畫，無論人物、表情、供具，乃至細部花紋，莊豫德都儘可能保留〈六尊者〉的樣貌，只在顏色鮮豔度上有所差異。另一方面，莊豫德所參考的貫休畫作，是「乾清宮已入」，顯示該套畫作應收於《秘殿珠林初編》中；又因清高宗改變羅漢成組人數認知的契機，是他「重閱《秘殿珠林》貫休羅漢像十幀」所引發，表示該畫作也是原錄於《秘殿珠林初編》之物。翻查《秘殿珠林初編》，只有卷十二所載原儲乾清宮的唐僧貫休畫〈羅漢畫〉為多件一套，餘皆為單件畫作。<sup>26</sup>所以，莊豫德摹「補」盧楞伽〈六尊者〉時參考的貫休畫作，就是十軸成套的貫休畫作，且其中八軸皆繪羅漢二人，只有第十七、十八羅漢一人一軸。而「活計檔」之所以稱「八軸」，是因為盧楞伽〈六尊者〉中已有第十七、十八羅漢，故前舉十軸中，分別繪寫十七、十八羅漢的兩軸，自然不必取出讓莊豫德參考。

至此，「夏畫」、「徐畫」、「莊畫」間關係與其來源就相對清晰了，也就是說，「夏畫」、「徐畫」、「莊畫」的羅漢圖像，可說都是源於一套清宮舊藏的套畫〈唐僧貫休畫羅漢像十軸〉。即以時間先後言之，先是乾隆皇帝取出早存於清內府的〈唐僧貫休畫羅漢像十軸〉，命徐揚對軸臨仿其中八軸，而成「徐畫」，個人從御製文集中乾隆對於「徐畫」贊語位置推估，「徐畫」當成於乾隆三十年之前。<sup>27</sup>接著要到乾隆五十一年，清高宗才又

<sup>26</sup> 〈唐僧貫休畫羅漢像十軸〉，《石渠寶笈 秘殿珠林（上）》（台北：故宮，1971），頁 136。

<sup>27</sup> 即本文註 21。

取〈唐僧貫休畫羅漢像十軸〉、盧楞伽〈六尊者〉二種，命莊豫德合參而繪為「莊畫」。最後繪成的是臨摹「徐畫」的「夏畫」。先後成立的「夏畫」、「徐畫」、「莊畫」，圖式來源皆是〈唐僧貫休畫羅漢像十軸〉。<sup>28</sup>

另前引這套貫休名下的畫作〈唐僧貫休畫羅漢像十軸〉，所繪寫內容為十八位羅漢，由於乾隆皇帝曾對羅漢十六成群或十八為組產生過疑惑，或許因為如此，「徐畫」製作時才僅摹寫了十六位羅漢，並在清宮的傳統下，配以四位天王而成套。又因這套貫休套畫並未流傳至今，無由得見，使得「夏畫」的製作只能參考「徐畫」。「夏畫」本源仍是貫休名下的作品，至於「莊畫」，就受到更多乾隆皇帝的影響，雖然「莊畫」在圖像形式上，仍保持貫休原畫十八羅漢具存的狀況，惟其中六位羅漢，已是由盧楞伽〈六尊者〉所出，繪寫內容也多方配合盧楞伽〈六尊者〉而有所調整，但整體來說，貫休繪作的影響仍占三分之二強。「夏畫」、「徐畫」、「莊畫」間的同中有異、異中有同，就反映了這同源中的歷史脈絡之別。

### 三、畫作的風格特色

了解「夏畫」、「徐畫」、「莊畫」之同樣源出於貫休名下畫作後，不免想要進一步掌握這套貫休畫作的原貌。特別是三畫皆有相當繪畫功力，凝觀三畫之「異中有同」處，貫休真形彷彿就漂浮其間。初步看來，由於「莊畫」參酌了不少盧楞伽〈六尊者〉的構圖樣式，「徐畫」則有大量細節充滿於畫面之上，相較之下，當以「徐畫」較為接近貫休原貌，這種研究方法上的思考，可以簡單歸納為「畫作中細節較多者，應該較為接近母本」。但再仔細比對，就會發現「莊畫」中有多位羅漢的伴隨人物，皆不見於「徐畫」所繪。如「莊畫」第九尊者，畫面左下有一手持滿盛木炭器具的童僕（圖 29）；第七、

<sup>28</sup> 在此要特別感謝審查委員的提醒，讓我得以修正、補充此處行文不周之處。

第十尊者（圖 28、圖 29），身旁皆有挑擔人物，這些都未見「徐畫」，則「莊畫」所繪人物較「多」，反而是較接近貫休畫作的一方了。換句話說，只以臨仿之作所存細節多寡，推論其與母本的相近程度，是存在著兩可難定的模糊空間。

因此，只有深入檢驗雙方所「多」出來的部分，是不是原屬於貫休畫作中的物象，才能解決這一困境。首先就「莊畫」對照乾隆皇帝贊詠貫休畫作的句子，「莊畫」中所「多」出者，均未見貫休贊語。另一方面，「徐畫」所「多」出的背景圖樣，可以在乾隆皇帝對貫休畫的贊語（附表一）中尋得相關描述：像是「徐畫」所繪端坐於岩洞內的第三尊者（圖 10），在乾隆皇帝對貫休畫作第三尊者的贊語便有：「嵌巖宴坐」；又如前舉第十三尊者的狀況，貫休此幅有清高宗贊云：「綠芭幾葉，覓心則空」，「莊畫」是幅未見任何植物（圖 31），但「徐畫」第十三尊者右上方，舒展的蕉葉正綠意盎然（圖 15）。所以，「徐畫」對於貫休畫作描寫的忠實程度，顯然勝過「莊畫」。

不過，前文曾略及傳世文獻與現代學界對於貫休畫作的認知，一般而言，北宋《宣和畫譜》所載可以作為最基本的初步共識：「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（張玄）所畫得其世態之相，故天下知有金水張元羅漢也。」相對於此，雖說「夏畫」、「徐畫」、「莊畫」的源頭是歸屬於貫休名下的畫作，但卻存在許多戲劇性的場景和俗世活動，其實與貫休羅漢典範存在著一定的距離。若再將之對比於日本京都國立博物館所藏元人〈羅漢圖〉軸（圖 13），可見到其與「徐畫」在風格上的緊密關係，就連畫中羅漢形貌，也相當類似。換句話說，「夏畫」、「徐畫」、「莊畫」的源頭，很可能類同於林庭珪、周季常〈五百羅漢圖〉的特色，表現著許多入世的僧家細節。

如此一來，後續的討論，就不一定要拘限在貫休羅漢畫的風格、形貌之上，而是要回到「夏畫」、「徐畫」、「莊畫」本身所帶有的傳移模寫特質。例如觀察「徐畫」、「夏畫」

的十五尊者旁童子的左手拗彎不合自然的手部動作（圖 8、圖 16），顯然同源於貫休之作，然其不合理處也被一併保留，這是傳移模寫常見的現象與特色。類似狀況也見於第六尊者前之頂禮者（圖 3、圖 11、圖 27），其幅中羅漢衣紋，相當程度地表現了布料質軟的特質，但頂禮者袖口布料卻表現較為硬挺，略微不合頂禮時寬袖隨著肢體而飄擺之狀，復次，頂禮者左腳跟高起處，「徐畫」、「夏畫」所見過分幾何，「莊畫」則以平緩之以救其弊，這些不合理的狀況，應該都是原存於貫休畫作，在傳移模寫時才成為畫家需要面對、解決的問題。

前文所述，也啟發我們思考，傳移模寫雖帶著相當程度「不改換原貌」的性質，但各種不同變因都會促使畫家嘗試修改或修正，舉例來說，「徐畫」、「莊畫」第十二尊者前，皆繪有一鬼魅，（圖 14、圖 30），只是鬼魅的繪寫，乃用薄淡的形象以示其存於異界，又可能「徐畫」、「莊畫」印行時不夠清晰，遂使「夏畫」作者無法理解，只能將其實在為獻物予羅漢之人（圖 6）。與此相對，觀察「徐畫」、「莊畫」之第九尊者身後的擺飾，「徐畫」所見為一瓷瓶與二不同顏色的圓盒（圖 13），「莊畫」已繪為爐、瓶、盒三式（圖 29），這是「莊畫」參酌明清以來擺設而作之過度修補，「夏畫」雖變其色調，但樣式猶存模寫源頭之意（圖 5）。再又「夏畫」與「莊畫」之第十六尊者後方置物，有書盒與經匣之異（圖 8，圖 32），這是因為「夏畫」所據之「徐畫」此處已破損不堪，難以辨別具體物象所致（圖 16）。若再仔細比較，一定可以找到更多三畫在傳移模寫上的增損，但更重要的是，應就此思考背後可能承載的進一步的信息。以下擬就畫面所見，選取幾個值得注意之處，試圖說明這三套畫作的風格特點：

### （一）專於人物的「徐畫」

相對來說，「徐畫」顯然較為刻意保留仿模源頭貫休畫作的特色，因此，我們才得以從現存畫作，推敲出他所仿模的貫休畫作很可能是一套元代或上追至南宋的作品。南

宋到元之間的羅漢畫作留下不少，除了近來備受學界注意的寧波佛畫外，國立故宮博物院所藏劉松年羅漢畫作也相當為人所知，特別在於那些衣物織錦華麗的細細描繪上，實在讓人印象深刻。「徐畫」顯然也注意到這樣的特色，並刻意保留、重現，其多處細錦描金姑且不論，現以第四尊者素衣上的六角龜甲錦地紋為例，一與「夏畫」直接又明顯描畫（圖 2），以及「莊畫」的淡彩勾雲（圖 26）相對，即可知「徐畫」（圖 51）不只是以細碎的連珠綴為六角地紋，而且還與淺褐色搭配，展顯若有似無的低調華麗，這種對於豐富裝飾欲求的適度節制，美感更勝。

「徐畫」這樣的追求，在第十四尊者的衣服描寫上表現地更為熱切（圖 52），不只是有細密的六角地紋，其座座峰巒正在六角地紋之下，而曲勾綠雲，則在地紋之上，用心地在單層布料上展現三層裝飾。這除了保留前述的特定時代訊息外，更讓人感受到「徐畫」的觀察入微與刻意保留原樣的實踐，而人物的衣紋、姿態、神情等特徵，都可看到「莊畫」的一絲不苟。此外，還可仔細觀察「徐畫」第六尊者，尊者略披於左肩的最外層衲衣，該衲衣內層為紅色，因此左手處的大片紅色乃是衲衣外折所致，這樣的衲衣內外顏色之別，就連下擺翻折處都被照顧到，隱約透出紅色（圖 53），但對照「莊畫」的繪寫，顯然誤解了這樣的相對關係，使得衲衣翻折處，或淡紅、或淺綠、或白色，明顯未能統一，另右手內外布料顏色也未能協調（圖 54），「徐畫」繪寫，方稱準確。這些例子都顯示了「徐畫」在人物表現上的細謹講究。

## （二）多方兼顧的「夏畫」

若承續上段對第六尊者的討論，「夏畫」雖不免有所謬誤，對胸下腹間的衲衣翻折，理解為與內層僧衣的結疊。不過，其右手袖內布料就與「徐畫」同調，毫無失矩（圖 55）。進一步觀察「夏畫」，其雖有理解錯誤，但是仍依循其認知，凡外層衲衣下擺翻折處，顏色皆一致，而無「莊畫」中自我衝突的理解。此例雖微，卻是具體而微的展現「夏

畫」的重要特質，那就是「夏畫」雖未如「徐畫」那樣在人物描寫上追求極致的精細，但卻力求傳移模寫後的均衡與合理。

這樣的推論，可以在重觀「徐畫」第六尊者（圖 11）後，得到更多的支持。當我們不再將目光集中於「徐畫」精細的人物描寫上，就可見到人物之外描寫的不均衡，像是右側中段之岩石，雖見如斧劈之皴法分出石面，但卻稍顯平面，又周邊之梅幹與植生，多簡單勾寫外型，而略加點染，復接樺欄杆的直柱，亦略於描繪。相對之下，「夏畫」所見描繪就非常飽滿（圖 3），細細皴染點苔的岩石，植生則紅綠相襯，仔細點染烘托出的梅幹量感，使描寫的力量分配均衡，力求不顧此失彼。如此一來，羅漢畫中的神聖氣氛，便周繞著盎然生意，如「徐畫」第八尊者後如臨時背景般的竹林（圖 56），在「夏畫」的加筆韻染下，彷彿可感受到竹林間的習習涼風（圖 57）。這樣的處理，實貫通著整套「夏畫」，可說是這套羅漢畫的重要特色。當然，這些賞鑑的重點並非判斷優劣，而是闡明其取向的不同，亦即更深刻感受到「夏畫」在畫面處理上力求多方兼顧的用心。

### （三）精緻華麗的「莊畫」

「莊畫」的製作，雖也源於貫休畫作，卻是受到盧楞伽〈六尊者〉多方制約，由於貫休原作為立軸式，來自元代羅漢的風格取向，又讓貫休畫作物象滿幅而多所疊壓，因此「莊畫」繪寫時的重大挑戰，就是如何將此轉化為背景大量空白的橫幅之作。一方面，這斷開的畫面，使得「莊畫」必須加以修改，例如第一尊者（圖 25）處的海平面，就被給予更多篇幅，使得「凌虛」之意減而「渡海」之意大增。同理，第二尊者（圖 25）右下鬼僕也縮短手臂，由高舉之形，縮手而為力頂木槎，而左下鬼僕左腳處更是精采，浪花遇而破開，真有他畫未見之氣魄。另一方面，「莊畫」雖也算是傳移模寫貫休之作，卻不得不削減人物與物象的緊密疊合，原在疊合處未見的部分，如何補充改繪，就可以見到「莊畫」的用心之處，如由「徐畫」第七尊者（圖 12）所見，可以逆推貫休畫中

第七尊者衣物多被侍者所遮掩，對照「莊畫」(圖 28)，不只衣帶飄飄的尊者全然顯現，還多添加了一位挑擔跟隨者，以求不失貫休原畫之意，就是原末端被遮掩的尊者右手持物，他也參考了第一尊者所踏御凌虛的憑藉(圖 9)，補全增畫而成。

「莊畫」的增補，不僅是這些不得不然的添繪，如其第九尊者的狀況(圖 29)，「莊畫」可能反應了更多的當世認知，才改器用為爐瓶盒三式，其形式上如此，甚至是精神上，「莊畫」還反映當時乾隆朝的宮廷精緻華麗，其第十二尊者的改畫(圖 30)，讓人感受最為深刻，白淨瓶、如太湖石之怪石，舒朗的植生，讓原本野外的氣氛轉為園庭一角，十二尊者前方之石座與器物，乃由十一尊者處移來，但石座以暈染淡墨，而有了名貴石質之感，對比「夏畫」、「徐畫」，其華麗精緻，真居三者之冠。

#### 四、餘論：聖凡之間的羅漢畫

在許多學者的努力下，對於夏荊山名下佛畫、乃至於羅漢畫的研究，已經累積了相當的成果，因此，本文只能由傳移模寫的角度切入，記下觀察所得。復次，除直接觀察敘述外，亦嘗試使用比較的方式，透過舉列另一種文化傳統的樣貌，映照出夏荊山佛畫的輪廓。從這些討論，可知夏荊山這套佛畫，其實與兩套清代宮廷畫家的精心製作同一源頭，共同指向一幅可能成於元代的貫休名下畫作。嚴格說來，這套貫休名下畫作與貫休風格的連結，可能相當薄弱，然也在另外一個傳統的映照下，我們可以感受到漢傳佛教羅漢畫的特色、甚或說是魅力，正在以禮敬佛事的心為最重點，並不在這些矩範的步趨謹守不失，所以，當我們歸納「夏畫」、「徐畫」、「莊畫」的特質時，也說明了即使在嚴格的傳移模寫限制下，這個文化中繪寫者仍可基於他自身所處的狀況，展現他的自由多元創發，而不失對於佛事的虔敬，此正可謂之緣異而法同。

除此之外，多位學者也指出夏荊山名下佛畫，實有著文人畫的特色與氣質，羅漢畫

亦有同樣狀況。個人以為，這樣的理解，也可啟發我們對於夏荊山佛畫乃至於整體羅漢畫的深入思考。事實上，所謂的文人畫特質，一直被當作是中國傳統繪畫中最重要、也最有價值的一部分，雖說重要學者如島田修二郎、何惠鑑、石守謙等人都對此作了相當限定且紮實研究，<sup>29</sup>有益於後學明確掌握文人畫的特定歷史狀況與核心精神。但一般學者使用這個概念時，多半還是比較寬鬆而泛化，如果要給一個稍加確定的描述，也許可以概括為文人或說文化菁英參與的繪畫製作皆屬之。在此，個人以為，寬鬆的概念使用，也許更有機會捕捉到羅漢畫的重要特色，具體的討論，可先由一幅夏荊山名下的觀音畫像開始（圖 58）。這幅觀音畫像的圖像特徵相當明確，如髻髮高起，寶冠、瓔珞，一身白衣，後方蓮上白色淨瓶，前有善才童子，整體近於水月觀音。再仔細觀察，這幅觀音畫像也帶有如夏荊山羅漢畫之特質，也就是整體兼顧，即使旁邊的背景也一絲不苟描繪，觀音安坐與善才站立的石台，不只用各種皴法與色調表現空間與質感，石台也層層而上，繪寫一種自然界中不存的特殊物件，背景祥雲白亮安和，彷彿是觀音頭光所映照而產生的寧靜氣氛。左方一紅葉大樹蜿蜒直上，樹身廣厚，既佔有畫面相當比重，也因而吸引我們的目光。但也正是這棵大樹，讓整幅觀音畫像有了些許的違合感。最直接的原因，恐怕是這棵顯眼的大樹，因為這棵大樹被仔細地繪寫表面，瘤節凹凸，樹皮缺損，組合為逐次向上的碩大樹身，枝桠雖見有部分的戲劇性彎折，卻被搶眼的碩大樹身與繁密的紅葉比下。使得這幅觀音畫像，也相當容易讓人聯想到樹下人物圖式。

進一步而言，樹下人物圖式其實被廣泛運用在中國繪畫中，特別是用以描繪文人高士，早如竹林七賢，或如本文討論的羅漢畫皆可見到。樹下人物或靜思，或賞景，或僅僅是存在畫面中，也讓人聯想文人獨立蒼茫自詠詩的高致。正是這種屬於文人特有的姿

<sup>29</sup> 何惠鑑，〈元代文人畫序說〉，《趙孟頫研究論文集》（上海：上海書畫社，1995），頁 79-122。島田修二郎，〈逸品畫風〉，《藝術學》，第 5 期（1991），頁 249-275。石守謙，〈隱居生活中的繪畫-十五世紀中期文人畫在蘇州的出現〉，《從風格到畫意：反思中國美術史》（台北：石頭，2010），頁 207-226。

態，或是支撐這姿態的傳統，恰與已成為神聖的觀音略不相屬。若此初步圖像分析可據，那麼，回視那些出世或入世，聖凡相扞格又交織的羅漢像，為何彷彿不存在這樣的違和感呢？其中一個重要因素，可能是羅漢的最根本特質。讓我們重回《法住記》所載：「以無上法付囑十六大阿羅漢并眷屬等，令其護持使不滅沒。及勅其身與諸施主作真福田。令彼施者得大果報。」這一描述，其實就限定了常住世間的羅漢，不只有神性，也有世間有情的一面，羅漢雖有神通，但也常以平凡的人形示現，特別在沒有嚴格的圖式規範下，不用特別的圖像學象徵物，也能試圖展現羅漢凡人外表下的神聖特質，也使得出世與入世圖像，皆能統合在羅漢之中。個人以為，這樣的根本特質，正給予文人參與的空間，文人雖自詡風致優雅，但所作所為仍屬於世間人類，因此，知名寧波《五百羅漢圖》中，便有羅漢賞鑑名畫的場景，在此也可以試想，若是水月觀音被繪入這樣的圖式中，會有多格格不入。當然，學界研究顯示《五百羅漢圖》可能與南宋叢林清規有相當關係，所以才繪入許多僧人生活的場景，個人完全同意這樣的觀點，只是在此更強調圖像入世的一面之所以被接受，其實與羅漢的本質也有相當關係，正是本質帶來的選擇親緣性，才讓這樣的發展得以成為可能。附帶一提，鍾馗畫作的發展可能也有類似的進路。

關於羅漢在聖凡之間的思考，這當然只是剛開始，透過這樣的思考，我們則可更釐清夏荊山名下佛畫的文人特質，也就是說，作為一個有傳統知識分子背景的夏荊山，他在繪畫上的多方兼顧，以及視野中更具知識性了悟，不過度拘泥的禪學精神，讓他不知不覺讓文人畫、或說是傳統知識份子的認知，進入了繪寫之中，這一文人而帶有人世色彩的實踐，在羅漢畫中相對可以存在，但其他具有更多神聖性質的宗教畫，可能會帶來些許隔閡，也許他也意識到，這樣的繪寫實踐未必能適合每一種佛畫圖式，但他還是盡力嘗試了。歷史總在一代一代中嘗試、累積，無論能否讓影響持續，從群體而言，自不須太過在意，從個人而言，這正是曾經努力過的明證。證成了一個以翰墨為佛事的人生。

## 引用書目

### (一) 近代論著

國立故宮博物院編輯委員會，《故宮書畫圖錄》(十三)，臺北：國立故宮博物院，1994。

國立故宮博物院編輯委員會，《羅漢畫》，臺北：國立故宮博物院，2000。

國立故宮博物院編輯委員會，《故宮書畫圖錄》(二十七)，臺北：國立故宮博物院，2008。

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。

### (二) 期刊論文

葛婉章，〈由姚文瀚羅漢連作，看藏傳佛教藝術在清宮的發展—羅漢畫特展名品選〉，《故宮文物月刊》，總 130 期 (1994)，頁 4-23。

嵇若昕，〈故宮文物的 ID〉，《雙溪文物隨筆》(臺北：故宮，2011)，頁 156-167。

黃華源，〈拜觀夏荊山居士中國佛像畫集有感〉，《夏荊山藝術論衡》，1 期 (2016)，頁 55-71。

侯皓之，〈文化傳承與創新：夏荊山其人其事與佛畫藝術析論〉，《夏荊山藝術論衡》，1 期 (2016)，頁 73-109。

楊偵琴，〈墨韻詩意.禪畫寒拾-論夏荊山「寒山拾得圖像」之筆墨表現〉，《夏荊山藝術論衡》，8 期 (2019)，頁 105-121。

楊偵琴，〈墨韻詩意.禪畫寒拾-論夏荊山「寒山拾得圖像」之筆墨表現〉，《夏荊山藝術論衡》，8 期 (2019)，頁 105-121。

陳清香，〈東渡日本的宋代羅漢畫〉，《佛學學報》(臺北：中華學術院佛學研究所)，7 期 (1984)，頁 235-259。

陳清香，〈夏荊山筆下的文殊普賢二菩薩圖像試析〉，《夏荊山藝術論衡》，8 期 (2019)，頁 77-102。

沈政乾，〈夏荊山羅漢圖管窺〉，《夏荊山藝術論衡》，1期（2016），頁 13-34。

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。

王超，〈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〉，《夏荊山藝術論衡》，9期（2020），頁 79-101。

王崇齊，〈清代莊豫德〈摹貫休補盧楞伽十八應真〉圖冊的製作〉，《故宮文物月刊》，總 335期（2011），頁 94-105。

王崇齊，〈清高宗《御製文初集》比勘記〉，《故宮學術季刊》，30卷2期（2012），頁 257-304。

### （三）博碩士論文

王霖，〈早期中國羅漢信仰及圖像研究—以 8 世紀前的漢傳佛教為中心〉，中國美術學院博士論文，2014。



附表一

次序	徐揚傲貫休羅漢贊	唐貫休十八羅漢贊
第一	星景雲慶，海濶天空。履杖御虛，如騎茅龍。尊者遊戲，何不棄仗。有阿資答，笑而相向。	履杖飛行，非空非地。作不二觀，示第一諦。雪山證道，首聞雷音。作麼生會，如風竹吟。
第二	伯既行空，仲即渡海。閃多負槎，橫亂渤澥。香象渡河，腳踏實地。視此桴浮，曰同曰異。	枯槎貫月，負鬼臾區。尊者抱膝，不動如如。圓相一筆，傳吳道子。問誰師承，貫休作此。
第三	伽黎在身，軍持在几。本來不隔，誰分彼此。銅磬置前，擊之有聲。雨隨雲落，水逐波生。	嵌巖宴坐，似水中月。是世二相，是恒沙劫。曰嘎禮嘎，尊者比肩。光光相映，萬法如然。
第四	閉目盤膝，置履於前。行脚事畢，有似止觀。觀空亦病，說悟即迷。居士胡跪，請質所疑。	開眼見明，閉眼見暗。咨是上座，於何置念。學人稽首，侍者擊磬。曰如不覺，其見墮聖。
第五	鮐背而坐，手拖其眉。接引婆心，示此絲絲。後五百年，曰有翠巖。重舉公案，益覺不堪。	袒胷赤腳，不著雙屐。撫掌啞然，一闔一闔。禿髮龐眉，面若凍梨。喜少惡老，非惑其誰。
第六	學人諮啟，應真顧答。試問芥子，須彌奚納。落落松撐，磊磊石蹲。作麼生會，此皆戲論。	合掌詢法，示之隻手。曰再請益，問汝會否。如是說法，豈不甚易。本來不難，汝自倒置。
第七	含珠川媚，蘊玉山輝。堂堂殊相，世間導師。比肩屣步，托鉢橋頭。何不浮渡，猶恐驚鷗。	眉目清揚，示少年相。曾見威音，其壽無量。手托鍵 <sup>口</sup> ，盛食及水。渴飲飢餐，不異人耳。
第八	右手拄杖，左拊侍者。珎重應真，是何般若。囊琴未鼓，橋下水流。山河大地，亦作聲不。	拄杖過橋，拊侍者背。無畏上人，乃若有憐。貯琴於囊，急緩都忘。我聞如是，四十二章。
第九	海濶魚躍，天空鳥飛。七尺之軀，亦可著衣。針線相隨，褸裂縫補。王孫相助，何不可伍。	盤膝扁石，非默非語。著敝衲衣，破則自補。猴子齟齬，蹲眩於旁。金鍼度彼，正自不妨。
第十	戍削瘦骨，其腰半駝。嗑然隱背，藉此養和。忍痛實易，忍癢則難。水流石上，風過花間。	偃僂台背，瘦如柴枯。雖事爬搔，不倩麻姑。痛癢自如，誰痛癢者。局局解頤，南無般若。
第十一	注目於經，不見文字。童子 <sup>口</sup> 香，聞之以鼻。鼻直目橫，如淨琉璃。內外交徹，夫何然疑。	怪石長松，於焉小憩。展卷而觀，亦無文字。五蘊皆妄，四大本空。咨憩觀者，曾何異同。
第	手搯念珠，立倚古樹，有鬼殘殞，來	念珠在手，誦佛於口，是一是二，曰

十二	求濟度，瘁肌砭髓，是誰所為，度在汝邊，汝自不知。	楊即柳，聞法最初，亦不執法，賓頭盧是，阿育設榻。
第十三	睽面盎背，趺坐以居，內空外空，表裏一如，指揮如意，天花自落，非維摩室，而亦不著。	如意拄柶，睽面盎背。蘊玉山輝，涵珠川媚，綠芭幾葉，覓心則空，設云即法，墮異道中。
第十四	坐崖垂足，示彌勒相。去來現在，於何置想。雁塔手擎，將以供佛。佛在塔中，華藏轉訖。	手擎窳堵，高不滿尺。三千大千，納之無迹。諸佛開塔，法華所云。奚童烹茶，乃如不聞。
第十五	笠子不戴，奚奴手持。稜稜露頂，圓相圍之。相即非相，何有於圓。如栗棘蓬，如金剛圈。	注目於鼻，叉手於胷，息踵達臚，內空外空，身既如幻，護惜作麼，示大圓鏡，行六波羅。
第十六	顛顛其面，慈悲其心，現身說法，波斯獻琛，貫休寫相，傳吳道子，摹者徐揚，月不在指。	偏袒右肩，合十雙手，即佛即魔，非空非有，波斯長跪，獻甘露漿，受觸辭背，真妄幻常。



圖版



圖 1 夏荊山〈羅漢〉(夏荊山書畫藝術數位典藏網)



圖 2 夏荊山〈羅漢〉(夏荊山書畫藝術數位典藏網)



圖 3 夏荊山〈羅漢〉(夏荊山書畫藝術數位典藏網)



圖 4 夏荊山〈羅漢〉(夏荊山書畫藝術數位典藏網)



圖 5 夏荊山〈羅漢〉(夏荊山書畫藝術數位典藏網)



圖 6 夏荊山〈羅漢〉(夏荊山書畫藝術數位典藏網)

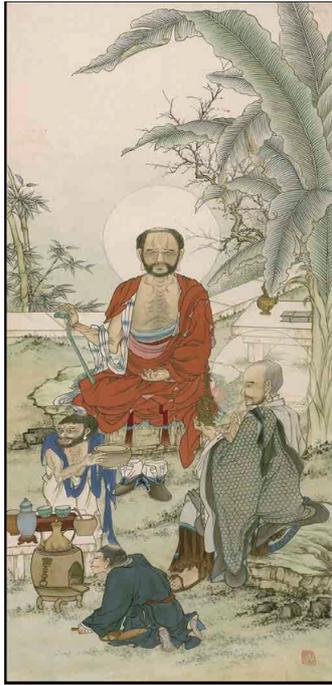


圖7 夏荆山〈羅漢〉(夏荆山書畫藝術數位典藏網)

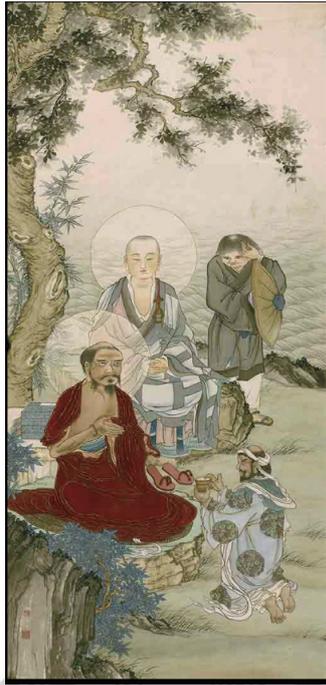


圖8 夏荆山〈羅漢〉(夏荆山書畫藝術數位典藏網)



圖9 清 徐揚〈第一、第二尊者〉國立故宮博物院藏 (故畫 2839)



圖10 清 徐揚〈第三、第四尊者〉國立故宮博物院藏 (故畫 2840)



圖11 清 徐揚〈第五、第六尊者〉國立故宮博物院藏 (故畫 2843)



圖12 清 徐揚〈第七、第八尊者〉國立故宮博物院藏 (故畫 2846)



圖 13 清 徐揚〈第九、第十尊者〉國立故宮博物院藏（故畫 2845）



圖 14 清 徐揚〈第十一、第十二尊者〉國立故宮博物院藏（故畫 2841）



圖 15 清 徐揚〈第十三、第十四尊者〉國立故宮博物院藏（故畫 2842）

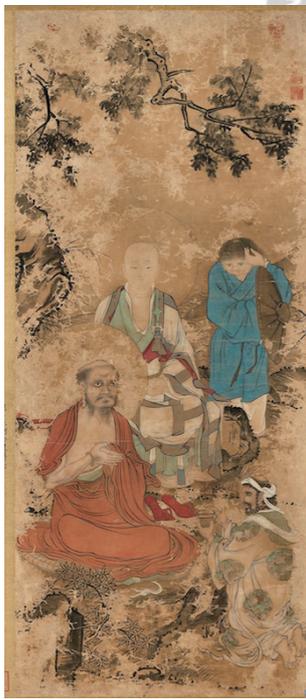


圖 16 清 徐揚〈第十五、第十六尊者〉國立故宮博物院藏（故畫 2844）

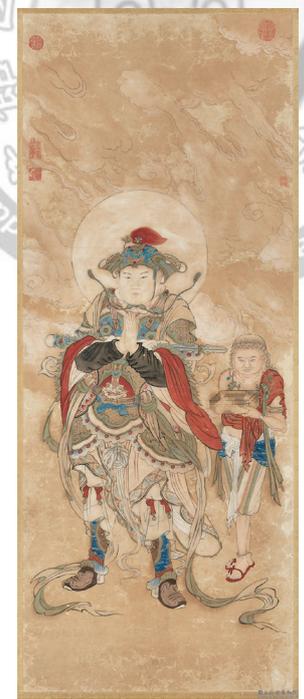


圖 17 清 徐揚〈天王〉國立故宮博物院藏（故畫 2834）



圖 18 清 徐揚〈天王〉國立故宮博物院藏（故畫 2835）



圖 19 清 徐揚 〈天王〉國立  
故宮博物院藏（故畫  
2836）



圖 20 清 徐揚 〈天王〉國立  
故宮博物院藏（故畫  
2837）



圖 21 夏荊山 〈天王〉(夏荊  
山書畫藝術數位典藏  
網)



圖 22 夏荊山 〈天王〉(夏荊  
山書畫藝術數位典藏  
網)



圖 23 夏荊山 〈天王〉(夏荊  
山書畫藝術數位典藏  
網)



圖 24 夏荊山 〈天王〉(夏荊  
山書畫藝術數位典藏  
網)



圖 25 清 莊豫德〈第一、二尊者〉國立故宮博物院藏（故畫 3392N1）



圖 26 清 莊豫德〈第三、四尊者〉國立故宮博物院藏（故畫 3392N2）



圖 27 清 莊豫德〈第五、六尊者〉國立故宮博物院藏（故畫 3392N3）



圖 28 清 莊豫德〈第七、八尊者〉國立故宮博物院藏（故畫 3392N4）



圖 29 清 莊豫德〈第九、十尊者〉國立故宮博物院藏（故畫 3392N5）



圖 30 清 莊豫德〈第十一、十二尊者〉國立故宮博物院藏（故畫 3392N6）



圖 31 清 莊豫德〈第十三、十四尊者〉國立故宮博物院藏（故畫 3392N7）



圖 32 清 莊豫德〈第十五、十六尊者〉國立故宮博物院藏（故畫 3392N8）



圖 33 清 莊豫德〈第十七、十八尊者〉國立故宮博物院藏（故畫 3392N9）



圖 34 清 姚文瀚〈第十一尊者〉國立故宮博物院藏（故畫 2868）



圖 35 清 丁觀鵬〈第十一尊者〉國立故宮博物院藏（故畫 2800）



圖 36 清 姚文瀚〈第十五 鍋巴嘎尊者〉國立故宮博物院藏（故畫 2872）



圖 37 清 乾隆〈十六應真墨（租查巴納答嘎尊者）〉國立故宮博物院藏（中文 433）



圖 38 清 乾隆〈十六應真墨（鍋巴嘎尊者）〉國立故宮博物院藏（中文 435）



圖 40 清〈祖叱班塔嘎尊者〉北京故宮博物院藏



圖 42 清〈鍋巴嘎尊者〉北京故宮博物院藏



圖 47 清 姚文瀚〈摹宋人文會圖〉局部 國立故宮博物院藏（故畫 1727）



圖 48 清 莊豫德〈摹貫休補盧楞伽十八應真〉（封面）國立故宮博物院藏（故畫 3392）



圖 39 清〈注茶半托迦尊者〉  
北京故宮博物院藏

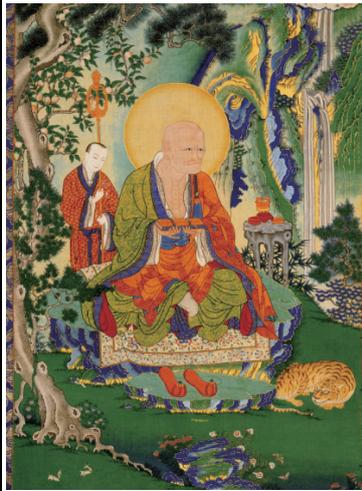


圖 41 清〈戒博迦尊者〉北京  
故宮博物院藏



圖 44 清 姚文瀚〈觀音像〉國  
立故宮博物院藏（故畫  
2850）



圖 43 清 姚文瀚 〈賣漿圖〉國  
立故宮博物院藏（故畫  
3075）



圖 49 盧楞伽〈六尊者〉像冊 第三  
尊者。圖版取自北京故宮博  
物院藏（《晉  
唐兩宋繪畫·  
人物風俗》，香  
港商務，  
2005。）



51 罗汉图 元佚名 (日本京都国立博物馆藏)

圖 50 元人〈羅漢圖〉軸 日本京都國立博物館藏



圖 51 徐揚 第四尊者 衣紋局部 國立故宮博物院藏



圖 52 徐揚 第十四尊者 衣紋局部 國立故宮博物院藏



圖 53 徐揚 第六尊者 局部 國立故宮博物院藏



圖 54 莊豫德 第六尊者 局部 國立故宮博物院藏



圖 55 夏荊山〈羅漢〉局部（夏荊山書畫藝術數位典藏網）



圖 57 夏荊山〈羅漢〉局部（夏荊山書畫藝術數位典藏網）



圖 56 徐揚 第七、第八尊者 局部 國立故宮博物院藏



圖 58 夏荊山〈觀音〉（夏荊山書畫藝術數位典藏網）

圖 45 姚文瀚羅漢連作中的手部描繪

						
a. 第四尊者 (故畫 2861)	b. 第五尊者 (故畫 2862)	c. 第七尊者 (故畫 2864)	d. 第十尊者 (故畫 2867)	e. 第十二尊者 (故畫 2869)	f. 第十四尊者 (故畫 2871)	g. 第十六尊者 (故畫 2873)
						
h. 第十一尊者 (故畫 2868)	i. 第八尊者 (故畫 2865)					

圖 46 姚文瀚羅漢連作中的器物描繪

						
a. 第一尊者 (故畫 2858)	b. 第七尊者 (故畫 2864)	c. 第十二尊者 (故畫 2869)	d. 第十四尊者 (故畫 2871)			