大理國張勝溫《梵像卷》羅漢畫研究

李玉珉*

【摘要】本文旨在探究大理國張勝溫《梵像卷》「十六羅漢」的風格特徵和稿本來源，並根據其配置和構圖，管窺大理國佛教信仰的一些特質。

仔細比較《梵像卷》「十六羅漢」和五代至南宋羅漢畫風格的特徵，筆者認為，南宋杭州、寧波一帶的羅漢畫影響《梵像卷》「十六羅漢」的可能性應微乎其微。又因《梵像卷》「十六羅漢」的畫面表現與蘇軾在海南收得張玄《十八大阿羅漢》後所作的贊語頗為契合，故推測《梵像卷》的「十六羅漢」很可能是依據蜀地畫家張玄的稿本繪製而成。又因《梵像卷》中的「十六羅漢」、「南无釋迦佛會」和「祖師圖」為一有機組合，這段畫作以「南无釋迦佛會」為中心，以昭穆雁翼的結構，一方面顯示雲南祖師亦似羅漢一般，在世間護持佛道，宣揚正法；另一方面則在表現雲南佛教源遠流長，上承釋迦牟尼的佛教正統。

關鍵詞：梵像卷、十六羅漢、大理國、南宋、四川影響、張玄

引言

唐宋時期，在中國西南地區，前後建立了南詔（649－902）和大理國（937－1254）兩個地方政權。二國鼎盛之際，勢力範圍「東距爨（滇東黔西相接處），東南屬交趾（今越南北部），西摩伽陀（在今印度比哈爾邦），西北與吐蕃（今西藏）接，南女王國（在今泰國北部南奔府），西南驃（緬甸中部），北抵益州（按：至大渡河南岸），東北際黔巫（貴州北部與四川南部相連處）。」① 即包括了今天的雲南省、貴州省西部、四川省西南部和

＊國立故宮博物院書畫處　研究員兼副處長

① （宋）歐陽修、宋祁撰，《新唐書》卷二二二上〈南詔傳〉（北京：中華書局，1975），第20冊，頁6267。

臺灣大學學術期刊資料庫

中南半島北部的部分地區。中古時期，南詔、大理國無疑是中國西南邊疆的一個大國。十三世紀末，郭松年巡行雲南後，記述他在蒼洱一帶的見聞，而成《大理行記》一書。該書提到，大理地區「西去天竺為近，其俗多尚浮圖法，家無貧富皆有佛堂，人不以老壯手不釋數珠。一歲之間齋戒幾半，絕不茹葷、飲酒，至齋畢乃已。沿山寺宇極多，不可殫紀。」② 足見十三世紀時大理一帶的佛教十分興盛。直到清初，吳梅村〈贈蒼雪詩〉仍稱：「洱海與蒼山，佛教之齊魯。」③ 因此大理地區素有「妙香佛國」的美譽。

雖然早在初唐時，大理地區就已有佛教的流傳，④ 到了九世紀，南詔奉之為國教後，佛教在該地更迅速地傳播開來。大理國時期，王室崇佛更篤。根據地方史志，大理國共有二十二主，而避位為僧的帝王就多達十人之多。⑤ 上行下效，南詔晚期至大理國時，佛教極為盛行。過去數十年，從事於南詔、大理國佛教研究的歷史與宗教學者甚多，成果斐然。不過由於現存的南詔、大理國信史資料有限，元明以來撰寫的地方志書或語焉不詳，或傳說神話雜糅，以至於在雲南早期佛教和文化的研究上仍有許多盲點。所幸南詔和大理國的美術和考古文物卻以清楚的視覺形象，記錄了當時的信仰內容和文物制度，不但可以與文獻的記載相印證，更可彌補雲南早期史料的不足，是研究南詔、大理國文化不可或缺的參考資料。

在現存的南詔、大理國文物裡，人稱「南天瑰寶」、現藏於國立故宮博物院的《梵像卷》，繪製於利貞元年至盛德元年間（1172－1176），⑥ 設色

② （元）郭松年、李京著，王叔武校注，《大理行記校注．雲志略輯校》（昆明：雲南民族出版社，1986），頁23。

③ （清）吳偉業，《梅村集》卷一，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983－1986），第1312冊，頁2。

④ 侯沖，〈南詔觀音佛王信仰的確立及其影響〉，收入古正美主編，《唐代佛教與佛教藝術—七～九世紀唐代佛教及佛教藝術論文集．新加坡大學二〇〇一年國際會議》（新竹：覺風佛教藝術文化基金會，2005），頁86-87。

⑤ 這十位避位為僧的大理國主分別為段思英（945－946在位）、段素隆（1022－1026在位）、段素真（1026－1041在位）、段思廉（1041－1044在位）、段壽輝（1080－1081在位）、段正明（1081－1094在位）、段正淳（1096－1108在位）、段正嚴（1108－1147在位）、段正興（1147－1172在位）和段智祥（1205－1238在位）。

⑥ 李玉珉，〈《梵像卷》作者與年代考〉，《故宮學術季刊》，第23卷第1期（2005年秋季），頁333-366。

臺灣大學學術期刊資料庫

貼金，繪製精工，全長1636.5公分，分為四段：第一段畫大理國王利貞皇帝禮佛圖（第1至6頁⑦），第二段繪佛、菩薩、佛母、天王和護法等數百位佛教人物（第7至128頁），第三段為多心和護國寶幢（第129、130頁），第四段是十六國王圖（第131至134頁），內容豐富，好似一部佛教圖像的百科全書，是研究南詔、大理國佛教藝術、圖像與信仰最重要的一件作品。

根據卷後盛德五年（1180）釋妙光的題跋，此卷乃大理國畫工張勝溫所為。張勝溫畫史無傳，此卷是其唯一的傳世作品。不過仔細觀察《梵像卷》，發現該作的繪畫風格並不統一，誠如李霖燦先生所言，是由數位畫家合作的畫卷。⑧其中，「十六羅漢」部分（圖1）的人物和山水畫風一致，當出自同一畫家之手。本文擬探究《梵像卷》「十六羅漢」的風格特徵和稿本來源，並從此卷「十六羅漢」的配置和構圖，管窺大理國佛教信仰的一些特質。

一、十六羅漢位置的復原

《梵像卷》前清高宗癸未年（1763）的題識指出，《梵像卷》於「明洪武間（1368－1398），初本長卷，僧德泰藏之天界寺中。至正統時（1436－1449），經水漸漬，乃裝成冊，不知何時復還卷軸舊觀。」⑨李霖燦根據畫卷中人物法相的構圖區分以及上下邊緣的杵鈴花雲的排列，更進一步地指出，此卷最原始的形式當是經摺裝，在明洪武年間已被改為長卷，藏於天界寺中，後來遭水浸漬，重裝為冊，但在進入清宮時，則又變成長卷。⑩由於冊卷裝池屢易，這一畫卷不免有所脫漏，尊像的次序也時有倒置。

《梵像卷》的「十六羅漢」位於第23至38頁，每頁各畫一尊羅漢。畫幅上標注的羅漢名號，典出玄奘（600－664）翻譯的《大阿羅漢難提蜜多羅所

⑦ 為了討論方便，李霖燦將《梵像卷》全卷分為136個單位（或稱頁），本文中所用之頁碼編號即依李氏所訂。

⑧ 李霖燦，《南詔大理國新資料綜合研究》（臺北：國立故宮博物院，1982），頁15。

⑨ 李霖燦，《南詔大理國新資料綜合研究》，頁75-76。

⑩ 李霖燦，《南詔大理國新資料綜合研究》，頁29。

臺灣大學學術期刊資料庫

說法住記》（以下簡稱《法住記》）。⑪ 第23頁的羅漢雙手作禪定印，右腿盤屈，左足下垂，坐於一枯樹的樹根上，幅右題名曰：「注荼（當作荼）半託迦尊者」，是為第十六羅漢。24頁的左下方跪著一位身著紅衣、雙手抱拳的武士，面對注荼半託迦尊者，當是這尊羅漢的供養人。第24頁的羅漢趺坐於磐石之上，左手執麈，右手握左腕，畫幅右下方畫一位雙手合什的供養比丘。左上方的題名稱：「阿氏多尊者」，是為第十五羅漢。第25頁的羅漢身著右袒式袈裟，肋骨稜稜，左手持杖，一足垂放坐於古樹老根之上，身前有兩位供養人，一位雙手合什禮敬，另一位手捧寶珠供養。此尊羅漢的題名見於第26頁左上方，云：「伐那婆斯尊者」，是為第十四羅漢。第26頁的羅漢右手執拂塵，趺坐於磐石之上。身前有雙鶴，供養童子雙手捧紅色包袱恭敬侍立。畫幅右上方的題名曰：「因揭陁羅尊者」，是為第十三羅漢。第27頁的羅漢身著右袒式袈裟，張口而喝，轉身回首坐於磐石之上。身前有一蠻奴屈身搬几，几上置盆花、供器，童子身後有一鬚髮皆白的老者，跪地虔誠禮敬。畫幅右上方的題名曰：「那伽犀那尊者」，是為第十二羅漢。第28頁的羅漢雙足下垂，右手伸二指。畫幅右上方的題名曰：「羅怙羅尊者」，是為第十一羅漢。第29頁的羅漢趺坐於一磐石上，兩唇微啟，似乎正與身前的優婆塞討論佛法。畫幅左上方的題名曰：「半託迦尊者」，是為第十羅漢。第30頁的羅漢雙手握拳，在磐石上跏趺而坐。身前有一石台，上刻盤龍，台上置一蓮花供台，下方有一跣足的胡族供養人虔誠禮拜。畫幅右上方的題名云：「戍博迦尊者」，是為第九羅漢。第31頁的羅漢趺坐於磐石之上，左手撫獅，身後有一侍童，身前有一獅子仰首而望。這尊羅漢兩唇輕啟，雙目看著第30頁右下方的紅衣供養人，二人似在言語。畫幅左上方的題名云：「諾距羅尊者」，是為第五羅漢。第32頁的羅漢趺坐於磐石之上，回首而望。磐石座的右前方有一華麗的供台，上置瓶花；左前方有一面貌醜陋的胡族供養人。畫幅右上方的題名云：「跋陁羅尊者」，是為第六羅漢。第33頁的羅漢趺坐於古木枯窠中，前有兩位供養人，一為雙手合什的漢僧，另一為兩手捧

⑪（唐）玄奘譯，《大阿羅漢難提蜜多羅所說法住記》，收入《大正新修大藏經》（以下簡稱《大正藏》）（臺北：新文豐出版社，1983），第49冊，頁12下-14下。

臺灣大學學術期刊資料庫

鏡的天竺童子。這尊羅漢的題名出現於第34頁左上方，曰：「蘇頻陁尊者」，是為第四羅漢。第34頁的羅漢趺坐於磐石座上，座前有一侍者持棒搗物。座前的供台由蓮台、獅座和方形几面組合而成，十分華美。右上方的題名云：「迦諾迦跋釐墮闍尊者」，是為第三羅漢。第35頁的羅漢雙手合什趺坐於磐石座上，座前有兩位身著漢裝的供養人，一立一跪。由於這尊羅漢和跪著的供養人的嘴微張，似乎正在交談。畫幅右上方的題名稱：「迦諾迦伐蹉尊者」，是為第二羅漢。第36頁的羅漢身著紅色袈裟，趺坐於大月輪之中。下方的磐石前方有一比丘正在捻物。畫幅左上方的題名稱：「伐闍弗多羅尊者」，是為第八羅漢。第37頁的羅漢雙足垂下，坐於磐石座上，身前的供養人抱拳而立，在其右上方畫一披蓋頭巾的比丘像，其兩眉濃粗，法令紋深，與本頁的主尊有幾分神似，可能代表這尊羅漢的魂魄。畫幅左上方的題名稱：「迦理迦尊者」，是為第七羅漢。第38頁的羅漢手結定印結跏趺坐於磐石之上，身前有一方桌，左側有一侍童手持竹杖而立。畫幅右上方的題名云：「賓度羅跋羅墮闍尊者」，是為第一羅漢。

仔細觀察《梵像卷》「十六羅漢」，發現第35頁羅漢身後的白雲右側似有未盡之意，第37頁與38頁的水紋畫法也截然不同，也就是說第35頁至38頁的山水背景不相連貫。此外，第35頁和36頁畫幅的上、下邊飾皆為鈴與花，第37頁和38頁畫幅的上、下邊飾皆為杵與雲，與此卷邊飾圖案的規則不符。今將《梵像卷》的十六羅漢名號與《法住記》作一比較，發現《梵像卷》第31至38頁的羅漢次序有些紊亂，顯然這段「十六羅漢」在《梵像卷》多次重裝的過程中，產生了錯置。今參考《法住記》十六羅漢的次序，將第36頁第八羅漢伐闍弗多羅尊者和第37頁的第七羅漢迦理迦尊者移至第30頁第九羅漢戍博迦尊者和第31頁第五羅漢諾距羅尊者之間，如此一來，除了第31和32頁的第五和第六羅漢次序顛倒外，其他羅漢的次序條理井然，同時第30頁和36頁的水紋與河岸線密合，第35頁羅漢身後的雲紋又與第38頁侍童竹杖上方的雲紋相連；同時，畫幅的邊飾也符合一鈴一杵和一花一雲的配置規則。茲將重整的次序整理如下表：

臺灣大學學術期刊資料庫

《梵像卷》十六羅漢錯簡整理表

新頁碼	羅漢次序	羅漢尊號	原頁碼	上邊飾	下邊飾
23	第十六	注荼半託迦尊者	23	五鈷鈴	花
24	第十五	阿氏多尊者	24	五枯杵	雲
25	第十四	伐那婆斯尊	25	五鈷鈴	花
26	第十三	因揭陁羅尊者	26	五枯杵	雲
27	第十二	那伽犀那尊者	27	五鈷鈴	花
28	第十一	羅怙羅尊者	28	五枯杵	雲
29	第十	半託迦尊者	29	五鈷鈴	花
30	第九	戍博迦尊者	30	五枯杵	雲
31	第八	伐闍弗多羅尊者	36	五鈷鈴	花
32	第七	迦理迦尊者	37	五枯杵	雲
33	第五	諾距羅尊者	31	五鈷鈴	花
34	第六	跋陁羅尊者	32	五枯杵	雲
35	第四	蘇頻陁尊者	33	五鈷鈴	花
36	第三	迦諾迦跋釐墮闍尊者	34	五枯杵	雲
37	第二	迦諾迦伐蹉尊者	35	五鈷鈴	花
38	第一	賓度羅跋羅墮闍尊者	38	五枯杵	雲

第23至38頁的前景皆以青綠為地，身後又以水紋和各式樹木貫穿全圖。畫石以較濃的墨筆鈎勒輪廓，輪廓內或以皴擦、或以墨染，來表現石塊的凹凸和堅硬的質感。枯木老樹的用筆則粗放而迅捷。人物衣紋線條流暢，用筆提按頓挫，疏密的布排與身軀的動作互相呼應。整體而言，這段十六羅漢的人物和山水畫法統一，構圖連成一氣。唯獨仔細觀察水的畫法，發現第23至37頁的水紋線條迴旋波動，水花迭起，如聞聲響，將水的動勢盡表無遺，而第38頁賓度羅跋羅墮闍尊者身後的水紋則以繁密、幾近平行的線條畫成，卻

臺灣人文學術期刊資料庫

是水波不興的景象。二者水紋的表現截然不同，如此的處理手法有何深意，下文再論。

二、羅漢信仰的發展

羅漢又稱阿羅漢，梵文為Arhat，很早就出現在部派佛教的經典之中，意指聲聞乘修証的最高境界，至此果位者，諸漏已盡，永離輪迴，不再受人世生死果報之苦，得大解脫。大乘佛教興起後，在菩薩救世思想的刺激下，羅漢的性格逐漸產生變化。西晉竺法護（活動於266－313）翻譯的《佛說彌勒下生經》⑫、東晉時（317－420）所譯的《增一阿含經》⑬和《舍利弗問經》⑭均言及，自釋迦佛入滅至彌勒佛出世以前，摩訶迦葉、賓頭盧、君徒般漢和羅睺羅四大比丘應不入涅槃，住世護法。北涼（397－439）道泰等所譯的《入大乘論》更提到，賓頭盧和羅睺羅等十六大聲聞，「皆於佛前取籌護法，住壽於世界。」⑮七世紀唐代譯經巨擘玄奘所譯的《法住記》，詳述十六羅漢的名號、眷屬數目和住處等，更奠定了羅漢信仰在中國發展的基礎。此記開宗明義即言：

> 佛薄伽梵般涅槃時，以無上法付囑十六大阿羅漢并眷屬等，令其護持，使不滅沒，及敕其身與諸施主，作真福田，令彼施者得大果報。……是十六大阿羅漢一切皆具三明、六通、八解脫等無量功德，離三界染，誦持三藏，博通外典。承佛敕故，以神通力延自壽量。⑯

在早期佛教中證入涅槃、得最高果位的羅漢，到了七世紀已變成承佛法敕，常住世間，顯揚佛法，化度眾生的聖僧，這些羅漢的性格幾與大乘菩薩無

⑫（西晉）竺法護譯，《佛說彌勒下生經》，收入《大正藏》，第14冊，頁422中。
⑬（東晉）瞿曇僧伽提婆譯，《增一阿含經》卷四十四，收入《大正藏》，第2冊，頁789上。
⑭東晉錄，《舍利弗問經》，收入《大正藏》，第24冊，頁902上。
⑮（北涼）道泰譯，《入大乘論》，收入《大正藏》，第32冊，頁39中。
⑯（唐）玄奘譯，《大阿羅漢難提蜜多羅所說法住記》，收入《大正藏》，第49冊，頁13上。

臺灣大學學術期刊資料庫

異。此外，此記又言，這十六羅漢「隨其所應，分散往赴，現種種形，蔽隱聖儀，同常凡眾。」⑰ 說明羅漢的形貌與凡人無異，是人們可以親近的佛教人物。隨著中國佛教世俗化的發展，這些羅漢自然獲得廣大信眾的青睞和讚歎。因此《法住記》譯出後，羅漢信仰便逐漸地在中國擴散開來。又由於《法住記》並未詳細描述十六羅漢的圖像特徵，僅原則性地提到祂們「蔽隱聖儀，同常凡眾」，故中國藝術家得以發揮自己的想像力，紛紛創造出自己心中不同的羅漢形象。

畫史中最早提到「羅漢」畫作的為裴孝源《貞觀公私畫史》⑱（639年成書）和張彥遠《歷代名畫記》⑲（847年序），二書皆載東晉戴逵（？－396）曾作《五天羅漢圖》。不過「五天羅漢」之名不見於經傳，也不是十六、十八或五百羅漢中任何一尊的稱號，而且古人常尊稱有修行的出家人為羅漢，所以推斷，戴逵所畫的五天羅漢很可能是一幅聖僧圖，而不是一幅羅漢畫。北宋末編著的《宣和畫譜》（約1123年成書）提到，北宋御府內藏梁張僧繇（活動於500－550）《十六羅漢像一》，⑳ 由於十六羅漢信仰是在玄奘譯出《法住記》後始展開，且在唐代的畫史著錄裡也未曾發現張僧繇畫羅漢的記載，因此《宣和畫譜》中張僧繇畫十六羅漢這條資料，仍有疑異。

唐代段成式（活動於九世紀中葉）《寺塔記》言，大同坊雲華寺「佛殿西廊立高僧十六身，天寶（742－756）初，自南移來，畫蹟拙俗。」㉑ 若文中所說的十六高僧像指的就是十六羅漢，那麼此則記載當是中國最早十六羅漢畫的資料。不過值得注意的是，張彥遠《歷代名畫記》、朱景玄《唐朝名畫錄》，以及日本高僧圓仁《入唐求法巡禮行記》等九世紀的著作中，均未發現羅漢畫或羅漢像記載，說明即使當時有羅漢圖像的製作，也不普遍。

---

⑰（唐）玄奘譯，《大阿羅漢難提蜜多羅所說法住記》，收入《大正藏》，第49冊，頁13中。

⑱（唐）裴孝源，《貞觀公私畫史》，收入中國書畫全書編纂委員會，《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，1993），第1冊，頁172。

⑲（唐）張彥遠，《歷代名畫記》卷五，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》（臺北：文史哲出版社，1983），第1冊，頁79。

⑳（唐）張彥遠，《歷代名畫記》卷一，收入《畫史叢書》，第1冊，頁379。

㉑（唐）段成式，《寺塔記》卷上〈大同坊雲華寺〉條，收入《中國書畫全書》，第1冊，頁182。

臺灣大學學術期刊資料庫

十六羅漢的畫題首見於宋代黃休復《益州名畫錄》（1005序）中，該書載錄自唐乾元（758－760）初至宋乾德年間（963－968）五十八位畫家的資料，其中畫十六羅漢者有趙德齊（活動於894－918以後）、張玄（九－十世紀）和貫休（832－912）三人。除了羅漢畫外，根據贊寧《宋高僧傳》（988年上表），同光元年（923）智江「塑慈氏、釋迦二尊、十六羅漢像。」㉒五代時（907－960），佛寺裡也進行供養羅漢的儀式。㉓凡此種種在在顯示，五代時羅漢信仰已漸趨流行。

在《益州名畫錄》撰成的七十年後，郭若虛編纂了《圖畫見聞誌》一書。該書中，除了張玄、貫休以外，尚提到五代的王道求、左禮、王齊翰、宋初的燕恭肅王和趙長元㉔都曾製作過十六羅漢。到了北宋末年，《宣和畫譜》載錄的羅漢畫更高達三百餘幅，包括了梁代張僧繇《十六羅漢像一》、唐代王維《十六羅漢圖四十八》、盧楞伽《羅漢像四十八》、《十六尊者像十六》、《羅漢像十六》、《小羅漢像十六》、《羅漢像十六》、《小羅漢像三》和《十六大阿羅漢像四十八》；唐末五代左禮《十六羅漢》、李昇《十六羅漢像十六》、張元（即張玄）《大阿羅漢三十二》和《羅漢像五十五》、貫休《羅漢像二十六》、石恪《羅漢像一》、衛賢《羅漢圖一》；宋代王齊翰《十六羅漢像十六》和《十六羅漢像十》、孫知微《羅漢像一》。㉕不過許多《宣和畫譜》提到的畫家，如張僧繇、盧楞伽、石恪，在早期的著錄中，僅言他們擅長人物或佛畫，並沒有提到畫羅漢；而王維在早期的畫史裡，更與佛教繪畫毫無關聯。《宣和畫譜》出現了如此多偽託唐及五代名家

㉒（宋）贊寧，《宋高僧傳》卷二十八〈周宋州廣壽院智江傳〉，收入《大正藏》，第50冊，頁885中。

㉓《宋高僧傳》〈晉天台山平田寺道育傳〉云：「釋道育，新羅人。……後唐清泰二年（935）曾遊石梁，迴與（道）育同宿堂內，時春煦，亦燒榾柮柴，以自熏灼，口中嘮嘮，通夜不輟。或云：凡供養羅漢大齋日育則不食。人或見迎羅漢。」（〔宋〕贊寧，《宋高僧傳》卷二十三，收入《大正藏》，第50冊，頁858中。）

㉔（宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》，收入《畫史叢書》，第1冊，頁170-171、171、187-188、179-180、187。

㉕（宋）《宣和畫譜》卷二，收入《畫史叢書》，第1冊，頁478、379、392、401、405、409、445、457、415、413。

臺灣大學學術期刊資料庫

羅漢畫的資料，說明北宋時期羅漢信仰已非常流行。實際上，中國現存最早的羅漢像，例如山東長清靈巖寺千佛殿的羅漢塑像、山西長子縣崇慶寺的羅漢塑像，廣東曲江南華寺的三百四十一尊木雕羅漢、江蘇吳縣角直鎮保聖寺的影壁羅漢、浙江杭州靈隱寺飛來峰青林洞和玉乳洞內的羅漢像、歐美各博物館所藏的易州三彩羅漢等，皆為北宋與遼代（907－1125）的作品。熙寧五年（1072）來宋參禮天臺山和五臺山的日本僧人成尋，在杭州、台州、揚州、汴京（今河南開封）、五臺山等地的寺院裡，多次看到了羅漢堂和羅漢院，並禮拜了許多十六羅漢像和五百羅漢像。㉖ 慶曆（1041－1048）初年，范仲淹在宣撫河東沿邊居民的途中，發現了一部大藏經未收錄的《十六羅漢因果識見頌》。㉗ 從此頌的結構和文字來看，應是一部中土人士撰寫的偽經，充分說明羅漢信仰在北宋佛教中已有舉足輕重的地位。此外，蘇軾（1036－1101）全家皆信奉羅漢，他的外祖父程公因因曾得十六羅漢的救助，故每歲設四大供，供養羅漢，一生凡設二百餘供。㉘ 蘇軾曾於南海收得張玄的《十八大阿羅漢》，後來他還將《十八大阿羅漢》授予其弟蘇轍，並要他「以時修敬，遇夫婦生日，輒設供以祈年集福。」㉙ 足見，北宋時羅漢信仰已深入民間。

三、風格與稿本

《梵像卷》的「十六羅漢」以山水將這十六尊者貫穿起來，各頁的布局有別，變化豐富。畫中的羅漢大多作八分面，年齡、面貌、性格、姿態、動作和表情各不相同。有的膚色黝黑，兩眉濃粗，腮蓄鬍髭，狀若胡僧；有些膚色較淡，五官清秀，貌似漢人。祂們或張口言語，或回首而望，和侍者或供養人間相互緊密聯繫。身軀動作自然，神情生動。羅漢的衣紋除了以墨線

㉖ 參見平林文雄，《參天台五臺山記—校本並に研究》（東京：風間書房，1978）。

㉗ （宋）范仲淹，《范文正別集》卷四〈十六阿羅漢因果識見頌序〉，收入《景印文淵閣四庫全書》，第1089冊，頁780。

㉘ （宋）蘇軾，《東坡全集》卷九十八〈十六大阿羅漢頌〉，收入《景印文淵閣四庫全書》，第1108冊，頁560。

㉙ （宋）蘇軾，《東坡全集》卷九十八〈十六大阿羅漢頌〉，頁562。

臺灣大學學術期刊資料庫

描繪外，有些復以泥金鈎提。桌几、供台、供器等每個細節都描繪得十分仔細，一絲不苟。羅漢們都以磐石或枯木為座，磐石上還鋪著錦墊或獸皮。身後水波流動，石側或有松竹、棕櫚和雜樹等。上述的這些表現手法與日本所藏金大受《十六羅漢》（圖2、3）和國立故宮博物院所藏劉松年《畫羅漢》（圖4、5）有些相似。

金大受《十六羅漢》計十六軸，每軸的款題皆云：「大宋明州車橋西金大受筆」。寧波原稱明州，故金大受顯然是浙江寧波佛畫作坊的畫師。由於慶元元年（1195）始改明州為慶元府，所以金大受這十六軸羅漢當是慶元元年寧波改名以前的畫作。㉚劉松年是錢塘（今浙江杭州）人，淳熙時（1174－1189）為畫院學生，紹熙年間（1190－1194）任畫院待詔，寧宗時（1195－1224）又賜金帶。劉松年《畫羅漢》計三軸，每軸均款署：「開禧丁卯（1207）劉松年畫」，當是劉松年在南宋都城臨安（今浙江杭州）時的作品。《梵像卷》作於1172至1176年間，繪製的時間與金大受《十六羅漢》和劉松年《畫羅漢》相去不遠，《梵像卷》的「十六羅漢」是否可能受到南宋浙江地區羅漢畫的影響？值得推敲。

《梵像卷》的羅漢造型雖然與金大受《十六羅漢》和劉松年《畫羅漢》一樣，皆狀若高僧，但仔細比較卻發現，《梵像卷》羅漢畫的畫面元素、羅漢的造型和姿態，都與金大受和劉松年的羅漢畫不同。且《梵像卷》羅漢的姿態臉部和身軀的暈染的次數較少，故人物立體感的處理自然不及金大受和劉松年來得細膩。《梵像卷》「十六羅漢」人物的運筆較金大受和劉松年緩慢，衣紋的疏密布排與羅漢身軀的動作互相呼應，寫實性強。而金大受《十六羅漢》的衣紋線條用筆較快，比較強調筆意，但與身體的動作變化關係較不密切。同時，《梵像卷》的羅漢身著素樸的袈裟，即使有些羅漢的袈裟上繪有圖案，但圖案也十分簡單，從不以泥金鈎畫；而金大受、劉松年等所作的羅漢畫，不但袈裟的圖案繁複，同時常以泥金鈎描，更顯華麗，二者的表現手法顯然也有所不同。

㉚ 吳曉明，〈宋金大受十六羅漢圖〉，收入浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集》（杭州：浙江大學出版社，2008），第七卷第一冊，頁256。

臺灣大學學術期刊資料庫

雖然與金大受和劉松年一樣，《梵像卷》「十六羅漢」的樹石也是先以墨筆鉤描樹木枝幹和山石輪廓，再以筆皴擦或墨染，來表現樹木枝幹的粗糙，或石塊堅硬的質感。可是《梵像卷》「十六羅漢」中畫石所使用的皴筆細長，且方向較一致，墨染的層次也較少。畫枯樹的用筆迅速，揮毫恣肆，樹幹的皴染層次變化也較少。而金大受、劉松年這些浙江畫家，在樹木、山石的處理上都較《梵像卷》更為細膩，皴筆的方向富於變化，樹石輪廓線內層層墨染，使得石塊更加堅實而樹木也更為粗硬。此外，《梵像卷》全卷是以暖色去統馭全局，與金大受和劉松年的羅漢畫大相逕庭。

綜上所述，《梵像卷》「十六羅漢」與金大受《十六羅漢》和劉松年《畫羅漢》的構圖觀念上的確有些相似，可是畫面元素和羅漢姿態卻明顯不同。同時，《梵像卷》表現手法質樸，羅漢肌體的描繪、裝飾的意趣、樹石的畫法和全作的色調等，都與金大受和劉松年的羅漢畫有所出入。由此看來，南宋杭州、寧波一帶的羅漢畫影響《梵像卷》「十六羅漢」的可能性應該不大。

檢閱史料，僅發現三條南宋時大理國與宋室交往的資料：（一）紹興三年（1133），大理國向宋朝「求入貢及售馬，詔卻之。」㉛（二）紹興六年（1136）七月，大理國遣使奉表貢象、馬。㉜（三）嘉泰二年（1202），大理國使人入宋求大藏經一千四百六十五部，置五華樓。㉝其中紹興三年條提到「詔卻之」，而大理國入宋求大藏經的時間又在《梵像卷》完成以後。在兩國如此疏離的關係下，《梵像卷》受到南宋都城臨安及附近地區影響的可能性自然就微乎其微了。

既然《梵像卷》「十六羅漢」與南宋浙江的羅漢畫恐無太大關聯，大理國羅漢畫稿本傳入的管道為何？前文已述，早在晚唐、五代時期，與南詔、大理國毗鄰的蜀地，羅漢畫就非常流行。鄧椿的《畫繼》載錄熙寧七年（1074）

㉛（元）脫脫等，《新校本宋史》卷四八八〈大理傳〉（北京：中華書局，1977），第18冊，頁14073。

㉜（元）脫脫等，《新校本宋史》卷四八八〈大理傳〉，第18冊，頁14073。

㉝（明）倪輅輯，（清）王崧校理，（清）胡蔚增訂，木芹會証，《南詔野史會証》（昆明：雲南人民出版社，1990），頁305。

臺灣大學學術期刊資料庫

至乾道三年（1167）兩百餘位畫家的資料，書中就有「蜀之羅漢雖多」㉞之語，足見直到十一至十二世紀，羅漢這個題材在蜀地仍盛行不衰。

南詔以來，滇蜀二地的交往頻繁。《資治通鑑》〈大中十三年十二月〉條言：

> 初韋皐在西川開青溪道以通羣蠻，使由蜀入貢，又選羣蠻子弟聚之成都，教以書數，欲以慰悅羈縻之，業成則去，復以它子弟繼之，如是五十年。羣蠻子弟學于成都者，殆以千數，軍府頗厭于稟給。㉟

八世紀末至九世紀上半，在唐代這種羈縻政策下，滇蜀二地關係之密切自不殆言。太和三年（829）南詔王嵯巔寇西川，陷邛、戎、嶲三州，入成都，掠子女、工技數萬而南。大中十三年（859）世隆嗣立後，不但斷絕朝貢，更自稱皇帝，建元建極，自號大禮國，正式與唐朝絕裂。在執政的十五年裡，與唐朝幾乎連年爭戰，屢屢寇蜀。㊱天復二年（902）鄭買嗣篡國，滅南詔，改國號為大長和國。乾化三年（913），大長和國王鄭仁旻攻蜀，為蜀高祖王建擊敗，溺水而亡的人有萬餘人之多。㊲雖然北宋中期至南宋以來即流傳著，宋太祖揮玉斧，割大渡河以外於不顧，自此大理國與宋室不相往來的說法，㊳但段玉明的研究指出，實際上，大理國於北宋雍熙二年（985）、端拱二年（989）、淳化二年（991）、至道三年（997）、咸平二年（999）、景德二年（1005）、大中祥符元年（1008）和寶元元年（1038）皆曾遣使朝貢於宋，兩國的往來不斷。㊴南詔以來，四川就是雲南進入中原最重要的通道之

㉞（宋）鄧椿，《畫繼》卷九，收入《畫史叢書》，第1冊，頁341。

㉟（宋）司馬光，《資治通鑑》卷二四九〈大中十三年十二月〉條，收入《景印文淵閣四庫全書》，第309冊，頁674。

㊱（宋）歐陽修、宋祁，《新唐書》卷二二二中〈南詔傳〉，第20冊，頁6282-6288。

㊲參見（明）倪輅輯，（清）王崧校理，（清）胡蔚增訂，木芹會証，《南詔野史會証》，頁190。

㊳王世基，〈試論大理國與宋朝的關係〉，《大理文化》，1983年2期，頁36。

㊴段玉明，〈大理國周邊關係〉，《雲南社會科學》，1997年3期，頁54-64。

臺灣大學學術期刊資料庫

一，故筆者推測《梵像卷》「十六羅漢」的稿本很可能就是在晚唐至北宋期間，隨著滇蜀二地人民的頻繁接觸，由蜀地帶到雲南的。

在晚唐至北宋的蜀地羅漢畫家裡，最著名的當屬貫休和張玄二人。貫休，婺州金溪（今浙江金華）人，俗姓姜，名貫休。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。貫休工書善畫，尤其是他所作的羅漢畫更令後人傳誦不已。《益州名畫錄》稱貫休所畫的羅漢有「龐眉大目者，朶頤隆鼻者，倚松石者，坐山水者，胡貌梵相，曲盡其態。」㊵ 張玄（活動於九世紀末至十世紀上半），簡州金水石城山（今四川宜賓縣西）人。工畫人物，尤善羅漢，時人稱之為「張羅漢」。「荊、湖、淮、浙令人入蜀，縱價收市，將歸本道。」㊶《宣和畫譜》對這兩位畫家羅漢畫的特色有精闢的評論，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。」㊷ 由此看來，貫休畫中的羅漢作胡貌梵形的出世間相，而張玄畫中的羅漢則狀若中國高僧，作同常凡眾的世間相。除了貫休和張玄這兩大羅漢畫的傳統外，鄧椿《畫繼》又言：「蜀之羅漢雖多，最稱盧楞伽，其次杜措、邱文播兄弟耳。」㊸ 足證北宋末至南宋初，所謂「盧楞伽」的羅漢畫在蜀地也頗富盛名。盧楞伽又作盧稜伽，長安人（今陝西西安）人，生卒年不詳，為吳道子的弟子，擅畫佛像、經變。入蜀以後聲名益著，乾元（758－760）初曾在成都大聖慈寺畫《行道僧》，與顏真卿的題名，時稱二絕。

由於時代久遠，貫休、張玄和盧楞伽的真蹟無存，筆者試圖從文獻資料和後代仿本中，尋找這三位畫家羅漢畫的一些線索。目前傳稱為貫休羅漢畫的數量眾多，但皆非貫休的真蹟。㊹ 較早的摹本都保存在日本，分別為宮內

㊵（宋）黃休復，《益州名畫錄》卷三，收入《畫史叢書》，第3冊，頁1414。
㊶（宋）黃休復，《益州名畫錄》卷三，收入《畫史叢書》，第3冊，頁1396。
㊷（宋）《宣和畫譜》卷三，收入《畫史叢書》，第1冊，頁405。
㊸（宋）鄧椿，《畫繼》卷九，收入《畫史叢書》，第1冊，頁342。
㊹〔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。

臺灣人學學術期刊資料庫

廳（圖6）、京都高台寺㊺和神奈川稱名寺㊻所藏的《十六羅漢》，以及東京根津美術館（一幅）和藤田美術館（三幅）所藏傳為貫休所繪的四幅水墨羅漢。㊼這些作品的繪畫風格雖然有別，不過畫中的羅漢五官誇張變形，相貌奇特怪異，與中國人的形象大異其趣。同時每軸皆僅畫一尊羅漢，佔據著畫幅的大部分，身旁既無侍者又無供養人，羅漢的身側偶而出現動物或樹木，但皆作近景，這些特徵皆與《益州名畫錄》所言「倚松石者、坐山水者」吻合。整體而言，貫休的羅漢畫是以禮拜為主的尊像畫，鮮有動物的描繪，也沒有太多的敘事成分，這些都是中國早期羅漢畫的特色。

雖然張玄是晚唐、五代著名的羅漢畫家，可是迄今尚未發現張玄羅漢畫的遺例或較早的摹本。㊽由於研究資料匱乏，如今僅能從文獻資料中，去尋找張玄繪畫特色的蛛絲馬跡。根據畫史，除了張玄的羅漢作世間相外，他的羅漢畫衣紋簡略，上承了吳家樣的繪畫傳統。㊾至於他所作羅漢圖的構圖佈局，則可從蘇軾的〈十八大阿羅漢贊〉中管窺一二。此贊是蘇軾在海南收得張玄《十八大阿羅漢》後所作，贊中對這十八羅漢圖的描述如下：

> 第　一　尊者，結跏正坐，蠻奴側立，有鬼使者稽顙于前，侍者取其書通之。
> 第　二　尊者，合掌趺坐，蠻奴捧牘于前，老人發之，中有琉璃器貯舍利十數。
> 第　三　尊者，扶烏木養和正坐，下有白沐猴獻果，侍者執盤受之。
> 第　四　尊者，側坐屈三指，答胡人之問，下有蠻奴捧函，童子戲捕龜者。
> 第　五　尊者，臨淵濤抱膝而坐，神女出水中，蠻奴受其書。
> 第　六　尊者，右手支頤，左手拊穉，師子顧視，侍者擇瓜而剖之。
> 第　七　尊者，臨水側坐，有龍出焉，吐珠其手中，胡人持短錫杖，蠻奴捧鉢而立。

㊺圖見高崎富士彥，《日本の美術—羅漢圖》（東京：至文堂，1985），圖40。

㊻圖見高崎富士彥，《日本の美術—羅漢圖》，圖39。

㊼圖見高崎富士彥，《日本の美術—羅漢圖》，圖41、42。

㊽目前筆者僅發現一幅傳為張玄所作的《大阿羅漢圖》，現藏於日本大阪市立美術館。從畫風觀之，此《大阿羅漢圖》當為晚期的摹本。該作圖見鈴木敬編，《中國繪畫總合圖錄．第三卷．日本篇I博物館》（東京：東京大學出版會，1983），JM3-001。

㊾（宋）黃休復，《益州名畫錄》卷三，收入《畫史叢書》，第3冊，頁1396。

臺灣人學學術期刊資料庫

第 八 尊者，並膝而坐加肘其上，侍者汲水過，前有神人涌出于地，捧槃獻寶。

第 九 尊者，食已襆鉢，持數珠誦咒而坐，下有童子構火具茶，又有埋筒注水蓮池中者。

第 十 尊者，執經正坐，有仙人、侍女焚香于前。

第十一尊者，趺坐焚香，侍者拱手，胡人捧函而立。

第十二尊者，正坐入定枯木中，其神騰出于上，有大蟒出其下。

第十三尊者，倚杖垂足側坐，侍者捧函而立，有虎過前，有童子怖匿而竊窺之。

第十四尊者，持鈴杵正坐誦咒，侍者整衣于右，胡人橫短錫跪坐于左，有虬一角若仰訴者。

第十五尊者，鬚眉皆白，袖手趺坐，胡人拜伏于前，蠻奴手持拄杖，侍者合掌而立。

第十六尊者， 橫如意趺坐，下有童子發香篆，侍者注水花盆中。

第十七尊者，臨水側坐仰觀飛鶴，其一既下集矣，侍者以手拊之，有童子提竹籃取果實投水中。

第十八尊者，植拂支頤，瞪目而坐，下有二童子破石榴以獻。[50]

根據以上資料，張玄所畫的羅漢多為坐像。從贊中「臨淵濤抱膝而坐」、「入定枯木中」和「臨水側坐」等文句來看，顯然這些羅漢畫中時常有水的描繪，同時亦有枯木，山水的成分顯著增加。此外贊文中提到，第一尊者「有鬼使者稽顙于前」，第四尊者「答胡人問」，第六尊者身側的「師子顧視」，第八尊者前的神人「捧槃獻寶」，第十三尊者的畫中「有虎過前，有童子怖匿而竊窺之」，第十四尊者的畫中「有虬一角若仰訴者」，第十五尊者有「胡人拜伏于前」，第十七尊者「仰望飛鶴」和第十八尊者「下有二童子破石榴以獻」，看來這些羅漢的身側不但有蠻奴、胡人、侍者、動物等，同時祂們與這些侍者、供養人或動物還有互動，畫面應具濃厚的敘事色彩。

[50]（宋）蘇軾，《東坡全集》卷九十八〈十六大阿羅漢頌〉，頁560-562。

臺灣大學學術期刊資料庫

早期畫史中並未發現盧楞伽畫羅漢的資料，可是宣和內府卻收藏著一百六十三幅盧楞伽羅漢畫，數量驚人。在此姑且不論宋代記載中的盧楞伽羅漢畫是否為真蹟，在此筆者試圖鉤勒宋人眼中的盧楞伽羅漢畫的面貌。《歷代名畫記》云：「盧楞伽，吳（道子）弟子。畫迹似吳，但才力有限。」[51] 趙希鵠（1170－1242）《洞天清錄》也提到，盧楞伽《十六羅漢》的「衣紋真如鐵線」。[52] 足見他的人物畫衣帶應有飄舉之勢，衣紋線條流暢，遒勁有力。此外，《畫繼》又言：「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。」[53] 由此看來，盧楞伽羅漢畫應和貫休的羅漢畫一樣，只畫單獨的羅漢像，身旁既沒有隨侍與供養人，也沒有山水和動物。北京故宮博物院收藏著盧楞伽《六尊者像》一冊（圖7、8），計六幅，每幅右下方皆款書：「盧楞伽進」，左上角和右上角也分別鈐有「宣和」和「宣龢」二方北宋徽宗的收藏印，說明該冊原為宣和內府所藏。這六幅羅漢畫用色沉著古雅，羅漢狀若高僧，坐寶台、磐石或禪椅。這些羅漢有的接受身前供養人的禮拜或供養，有的展經閱讀，有的則持杖降龍，神情生動。這些羅漢的衣紋線條流暢細潤，運筆圓轉，與文獻中所載盧楞伽的衣紋描法截然不同，同時每幅又都有供養人或侍者，也和《畫繼》的記載有所出入。再加上，此冊每幅的盧楞伽款，疑為後添，[54] 故本冊恐非盧楞伽的真蹟。至於其是否為盧楞伽羅漢畫的摹本，目前無從查考，但結合文獻和此作，可以肯定的是，盧楞伽的羅漢畫應沒有描繪山石、樹木等自然景物。

今觀《梵像卷》中的十六羅漢，皆作狀若凡眾的世間相，身側又畫蠻奴、侍者、供養人等，且有相當的幅面在描繪水波、樹木，這些都和文獻記載的張玄羅漢畫契合。此外，蘇軾〈十八大阿羅漢贊〉言，張玄畫的第十二尊者「正坐入定枯木中」，正與《梵像卷》第33頁的蘇頻陀尊者的圖像（圖9）相符。同時，張玄第十二羅漢畫上又描繪了「其神騰出于上」的景象，類似的

---

[51]（唐）張彥遠，《歷代名畫記》卷九，收入《畫史叢書》，第1冊，頁113。

[52]（宋）趙希鵠，《洞天清錄》〈盧楞伽〉，收入《景印文淵閣四庫全書》，第871冊，頁29。

[53]（宋）鄧椿，《畫繼》卷九，收入《畫史叢書》，第1冊，頁342。

[54] 故宮博物院藏畫集編輯委員會編，《中國歷代繪畫．故宮博物院藏畫集I》（北京：人民美術出版社，1978），〈附錄〉頁11。

臺灣人學學術期刊資料庫

畫面也見於《梵像卷》第37頁的右上方（圖10）。因此筆者推測，《梵像卷》「十六羅漢」的稿本很可能就是蜀地張玄的羅漢畫。

《新唐書》〈藝文志〉丙部道家類著錄《七科義狀》一卷，下方小注言：「雲南國史段立之問，僧悟達答。」[55] 文中所說的悟達即知玄法師，曾在成都大慈寺講經說法，聽者多達萬人；廣明二年（881），僖宗入蜀，賜號悟達國師。後乞歸九隴舊廬，是年的七月右脇面西而逝。[56] 南詔國使段立之何時出使唐朝，年月無考，但他在成都大慈寺向悟達國師請益的時間當在廣明二年無疑，此時正是張玄在成都活動的年代。北宋初年黃休復在成都大慈寺灌頂院曾見張玄畫的《十六羅漢》，因此南詔國使段立之在大慈寺時也極可能見過這鋪《十六羅漢》。當然現在我們無法證明《梵像卷》「十六羅漢」即是依據大慈寺本的張玄《十六羅漢》所繪製的，但南詔、大理國人自成都購得張玄的羅漢畫，帶回雲南後，進而以他的羅漢畫作為該國羅漢圖的稿本，這種可能性很高。

四、構圖佈局

《梵像卷》原為經摺裝，「十六羅漢」位於第23至38頁，令人好奇的是，這十六尊者的排列次序是由左向右展開，也就是第23頁畫的是第十六羅漢，第38頁畫的是第一羅漢。此外，該卷第23至37頁和第38頁的水紋表現不同，這樣構圖方式特殊，值得深思。

《梵像卷》第39至41頁為一組圖像單元，第39頁左上方的榜題云：「為法界有情等」，第41頁上方榜題曰：「南无釋迦佛會」。由於第38頁與第39至44頁的水紋表現手法相同，第39至41頁「南无釋迦佛會」中千葉蓮花的上方，向左右各放紅色霞光兩道，分別射向第38頁賓度羅跋羅墮闍尊者和第42頁迦葉尊者後方的山石，第38頁的賓度羅跋羅墮闍尊者和第42頁迦葉尊者又

[55]（宋）歐陽修、宋祁撰，《新唐書》卷五十九〈藝文志〉，第5冊，頁1530。

[56]（宋）贊寧，《宋高僧傳》卷六〈唐彭州丹景山知玄傳〉，收入《大正藏》，第50冊，頁744中。

臺灣大學學術期刊資料庫

皆面向中央坐在大寶蓮花上的釋迦牟尼佛。這樣的構圖方式清楚表示，《梵像卷》的「南无釋迦佛會」、「十六羅漢」以及第42頁起的「祖師圖」為一有機組合。

在「南无釋迦佛會」這段中，主尊釋迦牟尼佛右手作說法印，結跏趺坐於一朵千葉大蓮花之中。釋迦佛的胸前和每葉蓮瓣上皆有一字，筆者不識。由於胸有卍字乃是佛陀三十二相好之一，故此字極可能代表卍字。釋迦佛正下方跪著一位手捧法衣的比丘，他的容貌和次頁的迦葉尊者近似，他應當就是迦葉尊者，當是在表現《彌勒大成佛經》所說的，釋迦牟尼佛臨涅槃時，以法衣付囑迦葉尊者的畫面。[57] 換言之，「南无釋迦佛會」實際上就是一幅「傳法授衣圖」。

在「南无釋迦佛會」這一單元中，第39頁的左下角有一供養龍女，手捧供盤。第41頁的右下角有一位袒胸簪髻、雙手合什的供養人。他的形貌和第55頁的摩訶羅嵯完全相同，這位供養人當是摩訶羅嵯，即南詔國十二代國主武宣皇帝隆舜（870－897年在位），又稱法、法堯、隆昊等。摩訶羅嵯胸前飄出一絲金縷，環繞釋迦佛所坐大蓮花的每一蓮瓣，並連至釋迦佛的前胸，顯示隆舜所皈依的佛教，上承釋迦牟尼佛傳衣付法的傳統，南詔、大理國雖然地處西南邊疆，但其信奉的是釋迦牟尼佛傳授的正統佛教。這樣的思維脈絡從第42頁至57頁「祖師圖」的構圖佈局得到了進一步的證明。

《梵像卷》第42頁畫手捧釋迦佛所付囑法衣的尊者迦葉，是為禪宗西天初祖。二祖阿難雙手合什隨侍在側。第43頁畫西天二祖尊者阿難。第44頁畫禪宗西天二十八祖、東土初祖達摩大師，手持法衣授與二祖慧可。第45頁畫東土二祖、斷臂的慧可大師，正在接受三祖僧燦的禮拜。第46頁畫三祖僧燦大師傳授法衣給四祖道信。第47頁畫四祖道信大師將法衣付囑給五祖弘忍。第48頁畫五祖弘忍大師傳授法衣給六祖慧能。第49頁畫六祖慧能大師付囑法衣給七祖神會。第50頁畫七祖神會大師，其身後侍立的即為次頁的和尚張惟忠。第51頁畫雲南禪宗初祖和尚張惟忠，其前身著紅衣的在家人即為接受張惟忠禪宗法脈的李賢者。第52頁畫雲南禪宗二祖賢者買□嵯（即李賢者）傳

[57]（姚秦）鳩摩羅什譯，《彌勒大成佛經》，《大正藏》，第14冊，頁433中。

臺灣大學學術期刊資料庫

授法衣給三祖純陁。第53頁畫雲南禪宗三祖純陁大師付囑法衣給法光和尚。第54頁畫雲南禪宗四祖法光和尚，第55頁畫雙手合什的南詔第十二代主摩訶羅嵯，二人相對而坐，說明摩訶羅嵯接受了禪宗的法脈。第56頁畫南詔密教名僧贊陁崛多和尚，第57頁畫一比丘手持香爐，於一石上結跏趺坐，左上方的題名曰：「沙門□□」。雖然這位沙門的名號不存，但從這段「祖師圖」的佈局來看，應該也是一位南詔的高僧 。[58]

《梵像卷》第42至57頁共十六幅，每幅一像，畫的是禪宗西天的祖師迦葉和阿難、東土的禪宗七祖、雲南的禪宗祖師和高僧等計十六人，和「十六羅漢圖」一樣，也以山水連接起來，與十六羅漢分列於「南无釋迦佛會」的兩側，次第井然，構圖對稱，計畫縝密，形成昭穆雁翼的結構。松本守隆指出，《梵像卷》這樣的安排旨在以十六羅漢取代西天的二十五祖，而形成了一幅完成的《傳法正宗定祖圖》。[59] 雲南祥雲縣水目寺天開十六年（1220）的〈大理國淵公塔碑銘并序〉有言：

> 利貞皇叔于公世，則渭陽之規，□達磨西來之□。祖祖相傳，燈燈起焰。自暨于南國，代不失人。至于王弟，甚的見公之于法也。[60]

文中的利貞皇叔指的就是大理國第十八代國主段智興（1172－1200年在位），也就是《梵像卷》第1至6頁「利貞皇帝禮佛圖」中的利貞皇帝。故筆者以為《梵像卷》這樣的構圖和配置，正與〈淵公塔碑銘〉的「□達磨西來之□。祖祖相傳，燈燈起焰。自暨于南國，代不失人」的旨趣相合，是在表現南詔、大理國上承天竺達摩祖師所傳的禪宗法脈；同時又顯示釋迦佛雖然已經涅槃，可是正法不滅，代代相傳的中心意識。在此，雲南祖師和羅漢並列，

[58] 有關《梵像卷》第42至57頁的「祖師圖」的研究，參見李玉珉，〈梵像卷釋迦佛會、羅漢祖師像之研究〉，收錄於國立故宮博物院編，《中華民國建國八十年中國藝術文物討論會論文集・書畫組》（臺北：國立故宮博物院，1992），頁205-211。

[59] Moritaka Matsumoto,"Chang Sheng-wen's Long Roll of Buddhist Images: a Reconstruction and Iconology," Ph.D. diss., (Princeton University, 1976), pp. 135-136.

[60] 段金錄、張錫祿主編，《大理歷代名碑》（昆明：雲南民族出版社，2000），頁24。

臺灣大學學術期刊資料庫

一方面顯示雲南祖師亦似羅漢一般，在世間護持佛道，宣揚正法；另一方面則在表現南詔、大理國的禪宗與佛教源遠流長，是上承天竺的佛教正統。

過去學界對《梵像卷》的繪製目的有許多不同的猜測，李霖燦認為，「這可能是當時某巨剎中誦經課本，若不是屬於御用寺院所專用，那便是為皇帝祈福的意思」。[61] 李偉卿主張，此作「不僅是為了弘揚佛法，種德求福，其深層的心理動機，是由崇佛護法入手，而實現『世祚長久，國運昌盛』的願望。」[62] 在〈論大理國梵像卷的藝術成就〉文中，李偉卿又提出，由於《梵像卷》原為冊頁形式證明，所以此卷的主要功能是觀賞。[63] 可是僅以《梵像卷》第23至57頁這段圖來看，「十六羅漢」、「南无釋迦佛會」和「祖師圖」三者是一有機組合，所以此畫卷的繪製目的不應僅是為了觀賞或為皇帝祈福。

《圖畫見聞誌》卷六〈相國寺〉條的記載頗值得注意，此文云：

> 治平乙巳（1065）歲雨患，大相國寺以汴河勢高，溝渠失治，寺庭四廊，悉遭淹浸，圮塌殆盡。其牆壁皆高文進等畫，惟大殿東西走馬廊，相對門廡，不能為害。東門之南，王道真畫給孤獨長者買祇陁太子園因緣，東門之北，李用及與李象坤合畫牢度叉鬥聖變相。今並存之，皆奇迹也。其餘四面廊壁，皆重修復，後集今時名手李元濟等，用內府所藏副本小樣重臨倣者，然其間作用，各有新意焉。[64]

大相國寺是宋朝的國家寺院，治平二年遭到水患，寺院中的壁畫遭到嚴重的破壞，後來任命當時的名畫家李元濟等，依據內府所藏的副本小樣重新復原，才使該寺的壁畫恢復舊觀。由此看來，宋代內府會保存一份國家寺院壁畫的副本小樣。《梵像卷》本為大理國內府所藏，「十六羅漢」、「南无釋迦佛

---

[61] 李霖燦，《南詔大理國新資料的綜合研究》，頁37。

[62] 李偉卿，〈大國梵像卷總體結構試析—張勝溫畫卷學習札記之一〉，《雲南文史叢刊》，1990年1期，頁63。

[63] 李偉卿，〈論大理國梵像卷的藝術成就—張勝溫畫卷學習札記之二〉，《雲南文史叢刊》，1990年2期，頁17-18。

[64] （宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》，收入《畫史叢書》，第1冊，頁234-235。

臺灣大學學術期刊資料庫

會」和「祖師像」三段的組合，彼此互相映照，又在傳達一個完整的宗教思想，所以推測此一畫卷可能也是一幅大理國國家寺院壁畫的小樣。由於這段畫卷特別強調傳衣付法、祖祖相傳的觀念，或許原來的壁畫應是繪製於寺院中祖師堂一類建築的壁面上。

小結

中古時期，大理國是中國西南邊疆的一個大國，不但信史資料匱乏，即使是地方史志，對大理國的記載也多語焉不詳。因此《梵像卷》這部繪畫版的大理國百科全書，就成為瞭解大理國典章制度和藝術宗教最重要的一份材料。

日本學者鈴木敬曾指出，《梵像卷》應與浙江佛畫有著深遠的關聯。[65] 不過，《梵像卷》「十六羅漢」雖然和浙江的羅漢畫有些共同的特色，如山水和敘事成分的增加、衣紋以泥金鈎提等，然而仔細比較二者的衣紋線條、樹石皴法和裝飾意念等，則發現《梵像卷》和浙江的佛畫實有許多相異之處。所以筆者以為《梵像卷》與浙江佛畫並無直接的關聯，這正呼應了南宋時大理國與宋室朝廷關係疏離的歷史事實。

根據文獻的爬梳和畫蹟的比較，《梵像卷》「十六羅漢」可能是以張玄的羅漢畫作為稿本所繪製的。張玄是晚唐、五代享有盛名的蜀地畫家，成都大慈寺灌頂院的《十六羅漢》壁畫就是出自他的手筆。雲南佛教學者侯沖指出，《梵像卷》的許多繪畫題材與成都大慈寺的壁畫雷同，故此畫卷當受到大慈寺壁畫的影響。[66] 雖然目前我們無法肯定，大理國所流傳張玄羅漢畫的稿本，就是成都大慈寺的本子；同時，侯沖僅從繪畫題材的比對上，就提出上述的看法，理由也不夠充分，可是南詔、大理國佛教繪畫與成都，甚至於成都大慈寺的關係，的確是日後可以更深入探討的一個課題。

---

[65]（日）鈴木敬著．魏美月譯，〈中國繪畫史—大理國梵像卷〉，《故宮文物月刊》，第104期（1991年11月），頁135。

[66] 侯沖，〈漢傳佛教〉，收入楊學政主編，《雲南宗教史．第二章》（昆明：雲南人民出版社，1999），頁76-77。

臺灣大學學術期刊資料庫

《梵像卷》裝池屢易，尊像位置多有錯置，有鑑於此，清高宗乾隆皇帝「因諮之章嘉國師，悉為正其訛舛」，並命丁觀鵬以《梵像卷》的第二段為基，再作《法界源流圖》一卷。[67] 章嘉國師（1717－1786）即章嘉呼圖克圖，是乾隆時期藏密的權威人士。依據西藏的十六羅漢次序，他將《梵像卷》「十六羅漢」自右而左重新命名，他稱《梵像卷》第23頁的羅漢為「阿阿迎機達尊者」，是為藏系的第一羅漢，依次類推，稱《梵像卷》第38頁的羅漢為「阿必達尊者」，是為藏系的第十六羅漢。他不但更動了羅漢命名的次序，校訂後的名字也與《法住記》的十六羅漢不符；同時，章嘉國師又將「十六羅漢」和「祖師圖」中間的「南无釋迦佛會」移至「南无釋迦牟尼佛會」和「南无三會彌勒佛會」之間，且將第《梵像卷》第50頁至57頁的雲南祖師和高僧完全刪除。[68] 這樣的重整，完全悖離了原卷第23至57頁之宣示大理國佛教源遠流長、法脈正統的意圖。1978年松本守隆在研究《梵像卷》時，雖已注意到「十六羅漢」與「南无釋迦佛會」和「祖師圖」三者應為一完整的單元，他稱這段畫作為雲南的「傳法正宗定祖圖」，可是對此段畫卷的中心意識未能充分掌握；同時，他又將第58頁的「梵像觀世音菩薩」也視為一位雲南高僧，[69] 也於理不合。總之，自章嘉國師迄今，縱使已有許多藝術史、佛教史和雲南地方史的學者投入《梵像卷》的研究，累積了豐碩的研究成果，可是此畫卷的內容豐富，涉及的宗教和文化層面甚廣，還有許多渾沌未明之處。雖然筆者根據「十六羅漢」、「南无釋迦佛會」和「祖師圖」的構圖觀念，指出《梵像卷》可能為大理國內府所保存的一份國家寺院壁畫的副本小樣。可是這個看法是否成立，還必須經過《梵像卷》所有圖像研究的檢驗。總之，唯有抽絲剝繭地解開更多《梵像卷》的謎團，我們對南詔、大理國的佛教、藝術和文化的瞭解始能更深入。

---

[67] 國立故宮博物院編，《秘殿珠林續編》（臺北：國立故宮博物院，1971），頁350-352。

[68] 圖見（清）丁觀鵬，《法界源流圖》（香港：商務印書館有限公司，1992）。

[69] 松本守隆，〈大理國張勝溫畫梵像新論〉，《佛教藝術》，第118號（1978年5月），頁81-82。

臺灣大學學術期刊資料庫

最後尚值一提的是，在傳世的畫蹟裡，有一幅陸仲淵的《羅漢圖》（圖11，京都常照皇寺藏）與《梵像卷》第33頁的蘇頻陁尊者（圖10）十分相似，這兩幅中的羅漢皆結跏趺坐於古木枯窠中，手結定印。身側皆有一位比丘，仰首而望。羅漢前方自古木的老幹上懸掛著一個香爐。雖然這兩幅羅漢的筆描、皴法和用色截然不同，可是無庸置疑這兩幅羅漢畫的稿本可能相同。而陸仲淵《羅漢圖》中的供台華麗，下有基台，上雕盤龍，頂為蓮台，上置供花，類似的供台在《梵像卷》第30頁戍博迦尊者一幅中也可發現。這一細節更說明《梵像卷》「十六羅漢」與陸仲淵《羅漢圖》有著密切的關係。陸仲淵《羅漢圖》畫幅的左上方有一尊小羅漢，內著綠色袍服，外披袈裟，衣著形貌皆與本幅的主尊相同，應代表著這尊羅漢的元神，此一特徵也和蘇軾《十八大阿羅漢贊》中第十二幅的描述吻合。

陸仲淵為元代（1279－1368）的畫家，畫風與南宋後期在寧波活動的陸信忠作坊近似，推測當也是一位寧波的畫家。《益州名畫錄》提到，張玄的羅漢畫在他在世時即富盛名，「荊、湖、淮、浙令人入蜀，縱價收市，將歸本道。」張玄的羅漢畫既然受到浙江人們的喜愛，自然就被當地的佛畫作坊作為繪製羅漢畫的粉本，而且一直延用到元代。如果這一看法沒錯的話，由於《梵像卷》第33頁的羅漢畫與陸仲淵《羅漢圖》的圖像有不少雷同之處，或許也可以作為《梵像卷》的「十六羅漢」是依據張玄的稿本繪製而成的一個輔證。

（責任編輯：張育雯）

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

傳統文獻

（清）丁觀鵬
《法界源流圖》，香港：商務印書館有限公司，1992。
（唐）玄奘譯
《大阿羅漢難提蜜多羅所說法住記》，《大正藏》，臺北：新文豐出版社，1983，第49冊，頁12下- 14下。
（宋）司馬光
《資治通鑑》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983－1986，第304-310冊。
（清）吳偉業
《梅村集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983－1986，第1312冊，頁1-420。
（西晉）竺法護譯
《佛說彌勒下生經》，收入《大正新修大藏經》（以下簡稱《大正藏》），臺北：新文豐出版社，1983，第14冊，頁421上- 423下。
（唐）段成式
《寺塔記》，收入中國書畫全書編纂委員會，《中國書畫全書》，上海：上海書畫出版社，1993，第1冊，頁180-186。
（宋）范仲淹
《范文正別集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983－1986，第1089冊，頁769-796。
（明）倪輅輯，（清）王崧校理，（清）胡蔚增訂，木芹會証
《南詔野史會証》，昆明：雲南人民出版社，1990。
（元）郭松年、李京著，王叔武校注
《大理行記校注．雲志略輯校》，昆明：雲南民族出版社，1986，頁6-26。
（宋）郭若虛
《圖畫見聞誌》，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，臺北：文史哲出版社，1983，第1冊，頁143-263。
（宋）黃休復
《益州名畫錄》，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，臺北：文史哲出版社，1983，第3冊，頁1375-1432。
（唐）張彥遠
《歷代名畫記》，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，臺北：文史哲出版社，1983，第1冊，頁1-141。

臺灣大學學術期刊資料庫

（北涼）道泰譯
《入大乘論》，收入《大正藏》，臺北：新文豐出版社，1983，第32冊，頁36上- 49下。
（元）脫脫等
《新校本宋史》，北京：中華書局，1977。
（宋）趙希鵠
《洞天清錄》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983－1986，第871冊，頁1-30。
（姚秦）鳩摩羅什譯
《彌勒大成佛經》，《大正藏》，臺北：新文豐出版社，1983，第14冊，頁428中- 434中。
（唐）裴孝源
《貞觀公私畫史》，收入中國書畫全書編纂委員會，《中國書畫全書》，上海：上海書畫出版社，1993，第1冊，頁170-175。
（宋）歐陽修、宋祁撰
《新唐書》，北京：中華書局，1975。
（宋）鄧椿
《畫繼》卷九，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，臺北：文史哲出版社，1983，第1 冊，頁265-356。
（宋）贊寧
《宋高僧傳》，收入《大正藏》，臺北：新文豐出版社，1983，第50冊，頁709上- 900上。
（東晉）瞿曇僧伽提婆譯
《增一阿含經》，收入《大正藏》，臺北：新文豐出版社，1983，第2冊，頁549上- 830中。
（宋）蘇軾
《東坡全集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983－1986，第1107-1108 冊。
東晉錄，《舍利弗問經》，收入《大正藏》，臺北：新文豐出版社，1983，第24冊，頁899下-903上。
（宋）《宣和畫譜》，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，臺北：文史哲出版社，1983，第1冊，頁357-641。

近人論著

李玉珉
1990《羅漢畫》，臺北：國立故宮博物院。
1992〈梵像卷釋迦佛會、羅漢祖師像之研究〉，收錄於國立故宮博物院編，《中華民國建國八十年中國藝術文物討論會論文集・書畫組》，臺北：國立故宮博物院，頁195-219。
2005〈《梵像卷》作者與年代考〉，《故宮學術季刊》，第23卷第1期，頁333-366。

臺灣大學學術期刊資料庫

李偉卿
1990〈大國梵像卷總體結構試析—張勝溫畫卷學習札記之一〉,《雲南文史叢刊》,1期。
1990〈論大理國梵像卷的藝術成就—張勝溫畫卷學習札記之二〉,《雲南文史叢刊》,2期,頁17-18。
李霖燦
1982《南詔大理國新資料綜合研究》,臺北:國立故宮博物院。
奈良国立博物館
2009《聖地寧波—日本仏教1300年の源流～すべてはここからやって来た》,奈良:奈良国立博物館。
林文雄
1978《參天台五臺山記—校本並に研究》,東京:風間書房。
侯沖
2005〈南詔觀音佛王信仰的確立及其影響〉,收入古正美主編,《唐代佛教與佛教藝術—七～九世紀唐代佛教及佛教藝術論文集・新加坡大學二〇〇一年國際會議》,新竹:覺風佛教藝術文化基金會,頁85-119。
故宮博物院藏畫集編輯委員會編
1978《中國歷代繪畫・故宮博物院藏畫集I》,北京:人民美術出版社。
段玉明
1997〈大理國周邊關係〉,《雲南社會科學》,3期,頁54-64。
段金錄、張錫祿主編
2000《大理歷代名碑》,昆明:雲南民族出版社。
浙江大學中國古代書畫研究中心編
2008《宋畫全集》,杭州:浙江大學出版社,第七卷第一冊。
高崎富士彥
1985《日本の美術—羅漢圖》,東京:至文堂。
國立故宮博物院編
1971《秘殿珠林續編》,臺北:國立故宮博物院。
1989《故宮書畫圖錄》,臺北:國立故宮博物院,第二冊。
楊學政主編
1999《雲南宗教史》,昆明:雲南人民出版社。
鈴木敬著,魏美月譯
1987《中國繪畫史(上)》,臺北:國立故宮博物院。
1991〈中國繪畫史—大理國梵像卷〉,《故宮文物月刊》,第104期(11月),頁130-135。
鈴木敬編
1983《中國繪畫總合圖錄・第三卷・日本篇I博物館》,東京:東京大學出版會。
Matsumoto, Moritaka
1976 "Chang Sheng-wen's Long Roll of Buddhist Images: a Reconstruction and Iconology," Ph.D. diss., Princeton University.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1　張勝溫《梵像卷》局部，大理國，1172－1176，國立故宮博物院藏。李霖燦，《南詔大理國新資料綜合研究》（臺北：國立故宮博物院，1982），圖版參。

圖2　金大受《弗陀羅尊者》，南宋，十二世紀，日本群馬縣立近代美術館藏。浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集》（杭州：浙江大學出版社，2008），第七卷第一冊，圖版35。

圖3　金大受《羅漢圖》，南宋，十二世紀，日本東京國立博物館藏。浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集》（杭州：浙江大學出版社，2008），第七卷第一冊，圖版25-5。

圖4　劉松年《畫羅漢》，南宋開禧丁卯（1207），國立故宮博物院藏。李玉珉，《羅漢畫》（臺北：國立故宮博物院，1990），圖2。

圖5　劉松年《畫羅漢》，南宋開禧丁卯（1207），國立故宮博物院藏。國立故宮博物院編，《故宮書畫圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1989），第二冊，頁105。

圖6　（傳）貫休《羅漢圖》，日本宮內廳藏。高崎富士彥，《日本の美術—羅漢圖》（東京：至文堂，1985），圖56。

圖7　（傳）盧楞伽《六尊者像冊》，北京故宮博物院藏。故宮博物院藏畫集編輯委員會編，《中國歷代繪畫．故宮博物院藏畫集I》（北京：人民美術出版社，1978），頁60。

圖8　（傳）盧楞伽《六尊者像冊》，北京故宮博物院藏。故宮博物院藏畫集編輯委員會編，《中國歷代繪畫．故宮博物院藏畫集I》（北京：人民美術出版社，1978），頁66。

圖9　張勝溫《梵像卷》，局部，大理國，1172－1176，國立故宮博物院藏。李霖燦，《南詔大理國新資料綜合研究》（臺北：國立故宮博物院，1982），圖版參。

圖10　張勝溫《梵像卷》，局部，大理國，1172－1176，國立故宮博物院藏。李霖燦，《南詔大理國新資料綜合研究》（臺北：國立故宮博物院，1982），圖版參。

圖11　陸仲淵《羅漢圖》，元代，日本京都常照皇寺藏。奈良国立博物館，《聖地寧波—日本仏教1300年の源流〜すべてはここからやって来た》（奈良：奈良国立博物館，2009），圖113。

臺灣大學學術期刊資料庫