



圖一 清 丁觀鵬 畫第十剌乎拉尊者 國立故宮博物院藏

清宮羅漢畫中的羅睺羅尊者

李玉珉

從本文所介紹的三張乾隆朝羅漢畫中發現，清宮羅漢畫除了繼續漢地的羅漢畫傳統外，部分作品也受到藏傳佛教藝術的影響，畫家或以自己熟悉的漢畫技作來作藏式羅漢，如姚文瀚；或參考藏傳羅漢畫的特色，別出新裁地創作新的羅漢圖像，如丁觀鵬。這些多樣性的表現，使得清宮的羅漢藝術大放異彩。

唐代以來，道釋畫一直是中國繪畫的重要題材之一，國立故宮博物院藏的佛教繪畫收藏豐富，其中，尤以羅漢畫的數量最多。

羅漢梵名 Arhat，又譯為阿羅漢、應真、應供等。在早期佛教裡，阿羅漢是一位諸惡不作，眾善奉行，外修身而內修心，淑世化人的「聖人」。從修行的角度來看，阿羅漢則是早期佛教中聲聞乘修證的最高境界，到達這個果位的修行者，煩惱盡消，不再墮入六道輪迴，永遠免受生死果報之苦。佛祖釋迦牟尼即達此果位，所以他的十種尊稱也包括了羅漢一詞。大乘佛教興起以後，在菩薩救世思想的刺激下，羅漢的性格逐漸菩薩化，也具有住世護法的特質。同時，隨著佛教的發展，住世護法的羅漢數目也由四尊，演變為十六尊、十八尊，甚至於五百尊。在眾多的羅漢中，與釋迦牟尼關係最為密切的當屬羅睺尊者，他不但是釋迦佛的弟子，更是他的兒子。

羅睺尊者名為 Rahula，又稱為羅

怙羅、羅云、喇乎拉等。根據《佛本行集經》，釋迦牟尼出家六年後，羅睺羅才出生，因此許多人指責他母親、釋迦佛的妻子——耶輸陀羅——不貞。直到羅睺羅六歲時，釋迦佛才返抵國門。那時，耶輸陀羅為了澄清流言，特別做了一枚大歡喜丸，並對羅睺羅說：「汝羅睺羅往至比丘僧眾之內，是汝父者，施歡喜丸。」同時，她又對眾人說：「是羅睺羅今當覓父。」羅睺羅雖然與釋迦佛從未謀面，可是他走入千餘人的僧群後，很快地便認出自己的父親，並將手中的歡喜丸供養釋迦佛。這時釋迦佛便對眾人言道：「其羅睺羅真我之子，但是往昔業緣所逼，在胎六年。」誤會澄清以後，耶輸陀羅要羅睺羅向釋迦佛乞求封邑，羅睺羅遂隨佛而行，一路求封。到了一片靜謐的樹林時，釋迦佛便要他的弟子舍利弗度化羅睺羅出家。羅睺羅出家以後，專心修持戒律，在釋迦佛的十大弟子中，以持戒第一著稱。

西元三、四世紀，許多佛經紛紛

提出羅漢具有住世護法的特質，例如西晉竺法護（西元三—四世紀）所譯的《彌勒下生經》即云：

爾時世尊告迦葉曰：吾今年已衰耗，向八十餘。然今如來有四大聲聞堪任遊化，智慧無盡，眾德具足。云何為四？所謂大迦葉比丘、屠鉢、歎比丘、賓頭盧比丘、羅云比丘。汝等四大聲聞，要一般涅槃。須吾法沒盡，然後乃當般涅槃。

類似的記載也見於《增一阿含經》、《舍利弗問經》等，這些佛經的經文都提到，羅睺羅為釋迦佛所付囑的住世護法四大聲聞之一，其將以守護正法為志，直到佛法沒盡，然後才能取證入滅。七世紀中葉，佛教譯經巨擘玄奘（六〇〇—六六四）譯出羅漢信仰的基礎經典——《法住記》，這部著作言及，釋迦佛即將入滅之際，特別將無上妙法付託給十六大阿羅漢和他們的眷屬，要他們不入涅槃，常住世間，一方面護持正法，顯揚佛教；另

一方面要利益衆生，使其身心安樂。此時的羅漢顯然已不再是獨善其身的聖者，而是與菩薩無異，具有度化衆生、饒益有情等兼善天下特質的人物。根據《法住記》，羅睺羅爲第十一尊者，住在畢利颺瞿洲，有一千一百位阿羅漢作爲眷屬。

八、九世紀以來，隨著中國羅漢信仰的蓬勃發展，羅漢也成爲中國佛教藝術的重要題材，繪製羅漢畫的名家輩出，許多寺院也營造了專門供奉羅漢像的羅漢堂、羅漢閣、或羅漢殿；不少大雄寶殿裡，還發現羅漢的雕塑或壁畫，羅睺羅當然常列其中。不過雖然羅睺羅與釋迦佛的關係特殊，可是他從未成爲單獨禮拜的對象。

此外，由於《法住記》只記載了十六羅漢的序列、住處和眷屬的數目，並未詳述各尊羅漢的圖像特徵，給予中國佛釋畫家許多發揮想像的空間，所以中國的羅漢圖像往往沒有定規。即使是同一位畫家，他們筆下的羅漢造型也很可能截然不同。以唐

末、五代羅漢畫名家貫休（八三二～九一二）爲例，根據蘇軾（一〇三六～一一〇一）〈觀音及十六羅漢〉贊，蘇軾在興國寺所看到〈貫休十六羅漢〉的第十一尊者，「左手持經，右手引帶，爲卷爲開，是義安在。已讀則卷，未讀則開，我無所疑，其音如雷。」可見，興國寺的這幅羅睺羅尊者應作展經閱讀狀。又依曾幾（一〇八四～一一六六）〈唐貫休畫十八羅漢〉，曾幾所見貫休繪製的第十一尊者，則是「此木童子，有身無手，藉師成功，師手我有。用處隨宜，癢非在皮，待爬而除，問孰了知。」顯然這尊羅睺羅尊者則是一位手持木童子（即用來搔癢的如意）的羅漢。

清高宗乾隆皇帝（二七二～一七九九年）法號長春居士、那羅延天，又嘗自比爲文殊菩薩、或維摩詰居士，篤信藏傳佛教，曾多次敕命宮廷畫家繪製羅漢畫，當時的名家丁觀鵬、姚文瀚都有羅漢畫傳世，今從這兩位畫家的三件〈羅睺羅尊者〉作品，管窺乾隆朝多彩多姿的羅漢畫傳統。

清丁觀鵬畫第十喇乎拉尊者

乾隆皇帝在丁丑年（一七五七）春南巡時，曾拜訪杭州孤山之麓的聖因寺，此寺的住持明水上呈貫休〈十六羅漢〉給乾隆。乾隆瞻禮後，覺得這套十六羅漢原來的位次和名號和藏傳系統的梵夾本音不合，所以就命西藏活佛章嘉國師依據西藏經典，重新釐定這十六羅漢的位次。並敕命丁觀鵬摹寫聖因寺的〈貫休十六羅漢〉（圖二）（成於一七五八）。由於乾隆和章嘉國師所熟悉的是藏傳羅漢系統，因此變更了聖因寺所藏貫休〈十六羅漢〉各尊的排列次序，將漢傳系統的十一尊者羅睺羅，訂定爲藏傳系統的第一尊者喇乎拉。

如今將丁觀鵬的摹本與聖因寺貫休〈十六羅漢〉的拓片（圖二）互相對照，足證丁氏的摹本是一件忠實的臨仿之作。黃道復《益州名畫錄》（一〇〇六序）稱貫休所作的羅漢「龐眉大目者，朵頤隆鼻者，……胡貌梵相，曲盡其態。」《宣和畫譜》（約一一二三成書）又載，貫休的羅漢「狀

貌古野，殊不類世間所傳，豐頤感額，深目大鼻，或巨額高項，黝然若夷獠異類，見者莫不駭矚。」丁氏摹本的這尊羅睺羅尊者，頂圓豐頤，粗眉大眼，鼻翼寬大，五官誇張，相貌奇古怪異，與宋代的畫史記述完全吻合。

蘇軾〈唐貫休畫十八羅漢贊〉言道：「第十一羅漢羅怛羅尊者。面門月圓，瞳子如電，爛示和猛，容作威喜。」丁氏摹本中的這尊羅睺羅目光炯然，嘴角下抿，成M形，面露噴

容，這些特徵也與上述記述相呼應。他在石上結跏趺坐，一手撫膝，另一手於胸前舉起，食指和中指伸出，指向右方，圖像特徵與明代紫柏禪師（一五四三—一六〇三）〈貫休所畫羅漢畫記並贊〉的描述相似。該贊提及：「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。本光獨露，如日在中。」原來畫中羅睺羅左手的手勢，含蘊著「凡有邪思，指之即空」的玄奧禪機。



圖一 傳五代 貫休 畫第十剛乎拉尊者拓片 石在杭州聖因寺

清姚文瀚畫第十剛乎拉尊者

受到中土佛教的影響，西藏也有羅漢信仰的流傳，十六羅漢的繪製也十分普遍。雖然溯本追源，藏傳的十六羅漢與漢地相同，都典出《法住記》，不過藏傳的羅漢畫多是遵循印度釋迦西日的〈十六羅漢禮供〉所作，在諸尊的排列次序與以《法住記》為基的漢地傳統有別；同時〈十六羅漢禮供〉清楚地描述了每尊羅漢的圖像特徵，所以藏傳的羅漢持物固定，圖像嚴謹，與漢地羅漢畫的變化多端大相逕庭。

國立故宮博物院所藏姚文瀚〈十六羅漢〉的連作中，第十軸為喇乎拉尊者（圖三），畫中的羅漢滿臉繡紋，身著右袒式袈裟，雙手捧持寶冠，坐在一岩石之上。右側的供養人手捧翠鳥，左側的供養人手持大型象牙供養。雖然服裝樣式、背景山水樹石的樣貌、衣紋描法、鉤雲方式、以及青綠山水的設色，皆與漢畫傳統無異，可是他名列第十，又手捧寶冠，與漢系的羅漢畫迥別，顯然另有所本。

連作與藏傳羅漢畫的關係密切。

清丁觀鵬畫第十喇乎拉尊者

乾隆戊子年（一七六八），丁觀鵬奉敕又繪製了一套《十六羅漢》連作，第十六軸左邊幅董誥的題跋云：

乾隆戊寅（一七五八）奉曾命丁觀鵬摹錢塘聖因寺所藏唐貫休畫十六應真像，既各為之贊矣。此十六幀亦觀鵬所作，而設色位

置又別出機杼，莊嚴相好，與摹貫休本雖面目不同，而圓通具足。

的確丁觀鵬戊子年所畫的這套羅漢，無論在造型、構圖等方面，都與丁觀鵬摹《貫休十六羅漢》之作



圖三 清 姚文瀚 畫第十喇乎拉尊者 國立故宮博物院藏

《十六羅漢禮供》載：

在唐古特青藍洲，住著尊者羅怛羅，他身邊伴隨著一千一百名羅漢。尊者手持王冠。向尊者致敬：「羅漢禮供。」

可見，姚文瀚是根據藏系的《十六羅漢禮供》來繪製這尊喇乎拉尊者。此外，西藏佛畫常在畫幅的上方、凌空畫一「小像」，本幅右上方即見一尊頂戴黃帽的西藏黃教祖師小像，在在說明姚文瀚《十六羅漢》

完全不同。

這套羅漢第十軸(圖四)左上方乾隆御題清楚指出其為第十喇乎拉尊者。此幀羅漢右手捧五葉寶冠，上方又有藏書標名，無疑受到藏系羅漢畫的影響。不過，與姚文瀚〈畫第十喇乎拉尊者〉不同的是，此幀並未繪製藏式小像，畫幅右下角的女供養人又身著漢服。相形之下，此作的漢地色彩似較姚文瀚的作品更為濃郁。

誠如董誥跋語所言，此軸喇乎拉

尊者也有丁氏別出機杼之處。例如，

這尊羅漢不取一般比丘式羅漢的造型，其不但頂有肉髻與螺髮，同時頸飾珠串，這些特徵在其他的羅睺羅尊者作品中都不曾發現，很可能與羅漢羅乃釋迦佛的嫡嗣有關。由於羅睺羅為佛陀之子，所以丁氏認為他可以如佛陀一樣，具有三十二相好，故現肉髻相和螺髮相；此外，釋迦佛的出身為刹帝利(國王)，他兒子當然也是刹帝利，所以他頸戴珠串，以表示他

的貴族身份。

以上簡單地介紹了三張乾隆朝的羅漢畫，從中卻不難發現，清宮羅漢畫除了繼續漢地的羅漢畫傳統外，部分作品也受到藏傳佛教藝術的影響，畫家或以自己熟悉的漢畫技法來作藏式羅漢，如姚文瀚；或參考藏傳羅漢畫的特色，別出新裁地創作新的羅漢圖像，如丁觀鵬。這些多樣性的表現，使得清宮的羅漢藝術大放異彩。



圖四 清 丁觀鵬 畫第十喇乎拉尊者 國立故宮博物院藏