

乾隆帝定名罗汉画名相考（上）*

张长虹

内容提要 乾隆皇帝十分喜爱罗汉题材的绘画，曾命丁观鹏、姚文瀚等宫廷画家创作了大量的罗汉画，还亲自对罗汉的名号和座次进行考订，并依章嘉国师编纂的《同文韵统》重定了罗汉的名号。十六罗汉的座次则与章嘉国师所编《诸佛菩萨圣像赞》中的一致，系遵循了藏地的传统。十八罗汉中的最后两位接纳的是汉地的降龙和伏虎。乾隆帝新定的罗汉位号有两个失误：第七和第八、第十七和第十八尊者的译名对译错误，位号错置。本文对乾隆帝新定的罗汉位号、两个失误的详情及其原因进行了探讨，从中亦能窥见乾隆皇帝对于藏传佛教的认知和宗教取向。

关键词 乾隆皇帝 章嘉国师 宫廷画家 罗汉位号和图像

DOI:10.16319/j.cnki.0452-7402.2021.09.004

十六罗汉受佛付嘱住世护法，因具足神通、出世和自延寿量等特点，受到乾隆皇帝的崇拜和酷爱¹，罗汉画也成为乾隆时期清宫的一个重要绘画题材。乾隆皇帝不仅命宫廷画师们绘制了大量的十六、十八罗汉连作组画、罗汉手卷、罗汉册页和罗汉轴画²，还作有大量御制罗汉赞和题跋，见录于清宫收藏的罗汉画以及其他罗汉题材的文物上，并收录于《清高宗御制文》中。其中最重要的创举之一是乾隆皇帝对罗汉名号、座次的重新考订。乾隆二十一年丙子年(1756)，乾隆皇帝就对十六、十八罗汉的名数感到困惑，于是“兹命丁观鹏写十六应真像成，朕各为之赞，而应真法号一正以章嘉国师所定《同文韵统》合音字，并系唐古忒梵字于前，有学无学人可共证之云”。乾隆皇帝命丁观鹏绘制的这组十六应真像现存世两套，几乎完全一样，每幅罗汉画上均题写有乾隆皇帝新定的罗汉名号、座次以及御赞，最后一位第十六阿必达尊者画上还有乾隆皇帝的御跋³〔图一〕。从御跋可知，这组绘画的罗汉名号是章嘉国师所

* 本文系国家社科基金艺术学项目“清宫藏藏传佛教罗汉唐卡研究”(项目批准号: 20BF096)阶段性研究成果。

〈1〉 关于清宫的罗汉信仰可参见罗文华:《龙袍与袈裟(下)》,页518—525,紫禁城出版社,2005年;王子林:《紫禁城原状与原创(下)》,页268—278,紫禁城出版社,2007年。

〈2〉 关于乾隆时期罗汉画的研究可以参见张蕊:《乾隆朝档案文献中罗汉画的风格》,《故宫学刊》总第10期,2013年;Patricia Berger, *Empire of Emptiness, Buddhist Art and Political Authority in Qing China*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2003, pp.126-148.

〈3〉 故宫博物院编:《清高宗御制文》第一册,页247—249,海南出版社,2000年。故宫博物院收藏的丁观鹏十六应真像见罗文华主编:《乾隆御题丁观鹏绘释迦及十六罗汉》,故宫出版社,2012年。沈阳故宫博物院收藏的丁观鹏十六应真像见杜恒伟:《清丁观鹏〈佛像十六罗汉像〉》,《收藏》2015年第3期。关于这两套绘画的对比研究还可参见张蕊:《丁观鹏〈释迦及十六尊者像屏〉的粉本来源及其艺术特色》,《故宫博物院院刊》2013年第6期。

定。章嘉国师若必多吉 (Lcang skya Rol pa'i rdo rje, 1716—1786) 奉乾隆皇帝之命对庞杂的藏传佛教神系进行整理规范, 约在乾隆十四年 (1749) 前后编成《诸佛菩萨圣像赞》, 其中署字号收录有十八罗汉的图像¹。乾隆皇帝新定名号所依据之《同文韵统》编成于乾隆十五年 (1750)²。1757年, 乾隆皇帝“丁丑仲春, 南巡驻西湖行宫, 诣寺瞻礼”“自广明至今垂千年流传浙中供藏于钱塘圣因寺”的唐贯休十六应真像, 认为尊者名号的翻译“未合梵篆本音, 其名次前后亦与章嘉国师据梵经所定互异”, 于是“爰以今定《同文韵统》合音字并位次注于原署标识之下”³, 再次对尊者的名号、座次进行了考订确认, 并标注在原来的尊者名号下面, 其考订结果见于乾隆二十九年 (1764) 圣因寺住持明水禅师的刻本, 收藏于故宫博物院 [图二]。

明水禅师将《十六罗汉图》按图勒石, 每像一石, 刻上乾隆帝钦定的罗汉座次、名号以及御笔题赞, 最后一幅第十六阿必达尊者刻本上有乾隆皇帝的题跋和明水禅师题跋⁴。自乾隆帝新定的罗汉名次确定

〔图一〕A组绘画之第十六尊者及乾隆帝御跋



十六羅漢之名見於梵經約達剌傳及法住記俗稱十八者不見梵
 典咨之章嘉國師云西域但有十六之說而無十八常聞噶魯喇嘛傳
 自中土唐史云益以喇嘛答拉及花商則為十八及考之唐書並無此
 語宋蘇軾十六羅漢贊不載其名復有十八羅漢贊備書梵諸其前十
 六人與法住記合而後二人曰慶友即所謂羅漢羅漢實乃一人重
 十六大阿羅漢住家者一曰賓頭盧即賓度羅羅漢羅漢實乃一人重
 出良由此土僧伽未能深通貝美展轉傳訛博辯如執六不免因人致
 誤耳夫神通顯示多至五百若八百乃至九十九萬億奚事十六八
 之斤斤哉願佛薄伽梵股涅槃時以無上法付囑十六阿羅漢令其護
 持自當以十六為正前人畫羅漢相如張僧繇畫楞伽貫休皆止十六
 斯上一證也茲命丁觀鵬寫十六應真像成朕各為之贊而應真法號
 一正以章嘉國師所定同文韻統合音字并系唐古武梵字於前有學
 無學人可共證之云
 御製十六羅漢贊并跋乾隆丙子冬十月臣汪由敦奉 勅敬書

11 《诸佛菩萨圣像赞》，中国藏学出版社，2009年。

12 乾隆皇帝《御制同文韵统序》，载故宫博物院编《一学三贯清文鉴、同文韵统、钦定清语》页157—158，海南出版社，2001年。聂鸿音：《〈同文韵统〉中的清代藏文音读规范》页118，《语言研究》2015年第1期。

13 见乾隆帝题于第十六尊者刻本上的御制（见下文“乾隆帝新定罗汉位号”）。何芳在研究清宫收藏的一套藏传佛教罗汉唐卡时对乾隆皇帝的定名亦有探讨，见何芳：《乾隆朝清宫十八罗汉唐卡名相解析》，《故宫博物院院刊》2003年第4期。

14 这段钱塘圣因寺藏贯休十六罗汉画原署标识、乾隆皇帝新定名号和题跋还见于乾隆皇帝：《唐贯休画十六罗汉赞》，收入《罗汉图赞集》卷一，页三十三—三十八，哈佛燕京图书馆珍本藏书。该书由日本释徹定（1814—1891）刊布于1862年。

〔图二〕乾隆帝新定罗汉位号



后，这种新的名号和御制罗汉赞就广泛出现在乾隆时期罗汉题材的宫廷文物上，“玉石所镌刻、臣工所缮录不下数百十本”¹⁾，如罗汉画、玉册、屏风、玉雕像、墨、炕屏等²⁾。尽管乾隆帝新定的罗汉名号是用汉文和藏文来音写，对于复原梵文名号大有益处，但是并无实义，用字也生僻拗口，不易理解，难以记忆，并且第七、第八罗汉名号有时对译错误，位号颠倒，十六、十八罗汉的问题不断纠结反复，乾隆皇帝后期又对名号再次修改，御制文中进行了改正，但缮录在书画上、镌刻在玉石上的则未改……总之，汉藏不同传统、面貌完全不同的罗汉却有着相同的名号，不免造成诸多困扰。下面笔者不揣简陋，结合清宫罗汉画收藏，对乾隆皇帝新定的罗汉名号、座次和图像进行考订，抛砖引玉，引起学界对这一问题的关注。十六或十八罗汉一般与释迦牟尼佛或三世佛、四大天王成组出现，通常一组绘画少则7幅或11幅，多则17幅或23幅，由于本文讨论的是罗汉的名次问题，且限于篇幅，暂不将释迦牟尼佛、三世佛或四大天王列入讨论范围。

笔者目前收集到的题写有乾隆定名的罗汉画大体可分为两类，一是乾隆时期新作的绘本或唐卡；二是清宫旧藏绘画，现列举如下(后文叙述中以其前面的字母编号代表该组绘画，其图片出处若无特别注明均见其所附脚注)：

第一类：乾隆时期新作³⁾：

〈1〉 故宫博物院编：《清高宗御制文》第二册，页321，海南出版社，2000年。

〈2〉 如已经公布的清宫旧藏一套十六罗汉屏风和罗汉墨上均有着相同的罗汉名号和御赞，参见李中路：《乾隆御赞十六罗汉屏风》，《紫禁城》1990年第2期。杜恒伟：《意趣高古，怪古不媚——从沈阳故宫藏〈清罗汉赞墨〉看乾隆皇帝对“贯休十六罗汉像”的推崇》，《辽宁省博物馆馆刊》2014年。

〈3〉 除D组以外的10组罗汉连作画的绘画年代、风格、特点等的考订，均可参见前揭张蕊《乾隆朝档案文献中罗汉画的风格》。

A组：丁观鹏十六应真像，故宫博物院藏，乾隆二十一年绘(1756)¹¹。

B组：丁观鹏十六应真像，沈阳故宫博物院藏，乾隆二十一年至二十二年绘(1756—1757)¹²。

C组：丁观鹏仿贯休画十六应真像，台北故宫博物院藏，乾隆二十三年绘(1758)¹³。

D组：圣因寺住持明水禅师贯休十六应真刻本，故宫博物院藏，乾隆二十九年刻(1764)¹⁴。

E组：丁观鹏摹张胜温《法界源流图》，吉林省博物馆藏，乾隆三十二年绘(1767)。

F组：丁观鹏画藏式罗汉十六轴，台北故宫博物院藏，乾隆三十三年绘(1768)¹⁵。

G组：徐扬仿贯休罗汉八轴，台北故宫博物院藏，乾隆二十八年绘(1763)¹⁶。

H组：姚文瀚画藏式十八罗汉轴，台北故宫博物院藏，乾隆三十七年绘(1772)，六十一年补题名、题跋¹⁷。

I组：庄豫德摹贯休补卢楞伽十八应真一册，台北故宫博物院藏，乾隆五十一年绘(1786)¹⁸。

J组：中正殿画喇嘛作西番古画十八应真图轴，故宫博物院藏，乾隆五十五年绘(1790)¹⁹。

K组：黎明仿法界源流图，辽宁省博物馆藏，乾隆五十七年绘(1792)¹¹⁰。

第二类：清宫旧藏

L组：卢楞伽画六尊者像，故宫博物院藏。

M组：宋人画十八罗汉轴。台北故宫博物院藏¹¹¹。

N组：明吴彬摹贯休十六罗汉画，台北故宫博物院藏，乾隆六十一年题写(1796)¹¹²。

11 该组绘画故宫博物院的命名为“丁观鹏释迦及十六尊者像屏”。图片和介绍见罗文华主编：《乾隆御题丁观鹏绘释迦及十六罗汉》，故宫出版社，2012年。

12 资料公布见杜恒伟：《清丁观鹏〈佛像十六罗汉像〉》，《收藏》2015年第3期。

13 图片公布见台北故宫博物院编：《故宫书画图录》(十三)，页183—214，台北故宫博物院，1994年。

14 李玉珉和王霖分别公布有杭州圣因寺本拓片和杭州孔庙文昌阁藏刻本，与故宫博物院藏的圣因寺刻本系出自同一底本。见李玉珉：《明末罗汉画中的贯休传统及其影响》，《故宫学术季刊》第22卷第1期，页139，图4，2004年。感谢李玉珉老师惠赐大作。王霖：《贯休〈十六罗汉图〉考，以杭州西湖圣因寺藏本为线索》，《新美术》2013年第5期，页34—52，图1至图5。

15 图片公布见前揭《故宫书画图录》(十三)，页151—182。

16 图片公布见前揭《故宫书画图录》(十三)，页327—342。

17 图片公布见宋兆霖主编：《唵嘛呢叭咪吽——院藏藏传佛教文物》页186—223，“国立”故宫博物院，2016年。

18 图片公布见前揭《故宫书画图录》(二十七)，页320—325，2008年。王崇齐将这组绘画与G组徐扬仿贯休罗汉画进行了对比，见氏著《清代庄豫德〈摹贯休补卢楞伽十八应真〉图册的制作》，《故宫文物月刊》第335期，2011年2月。

19 王家鹏主编：《故宫唐卡图典》页247—248，图203—204，故宫出版社，2011年。

110 (清)黎明绘：《法界源流图》，浙江摄影出版社，2015年。

111 图片公布见前揭《故宫书画图录》(三)，页275—310。

112 图片公布见前揭《故宫书画图录》(八)，页289—320，1999年。

[图三] 1、2: D组、N组绘画之阿秘特尊者; 3、4: D组、N组绘画之阿氏多尊者



一 乾隆帝新定罗汉位号

乾隆皇帝在新定罗汉名号座次时，引用了钱塘圣因寺藏贯休罗汉画的题名，与之完全一致的题名也见于明吴彬摹贯休罗汉画，两者应出自同一底本[图三]，甚至后者可能是前者的摹写^①。吴彬摹贯休画上新定罗汉名号题写于乾隆六十一年(1796)，时乾隆皇帝重阅该画，在原题名旁边题写了新的名号，并在最后一位尊者的画幅上题写了御识，云吴彬“每帧自标应真位号，不特沿误汉经名目，而前后次序亦俱讹舛”[图三：2]，批评吴彬的罗汉位号既未遵循汉文经典，前后次序也都讹误，因此题上了他新定的罗汉位号。实际上吴彬的画幅题名，亦即圣因寺藏幅的题名，遵循的是汉地唐代玄奘译《大阿罗汉难提蜜多罗所说法住记》(下文简称《法住记》)中的名号和座次见[表一]第一列^②。

① 李玉珉甚至认为该画系18世纪清人临写圣因寺拓片而作，非吴彬原作。见前揭李玉珉《明末罗汉画中的贯休传统及其影响》，页120。

② 《法住记》中罗汉的名号座次见《大正藏》第49册，No. 2030，页13。关于圣因寺藏幅题名的考订见笔者：《汉藏佛教的交流与融合：汉藏罗汉名号座次考》，《中华文化论坛》2020年第6期。为保持与绘画题名和古籍的一致性，本文表格中的名字用繁体字。缩小的两字为合音字，如纳塔指的是na tha的合音，达哈即da ha的合音，除拔哈、迎阿为左右合之外，其余均为上下合，不再一一标出，可参见本文插图上的名号。

[表一] 罗汉名号、座次、图像对照表^①

圣因寺藏幅题名	乾隆帝定名	乾隆帝定名	梵文名	《诸佛》译名	《尊者礼供》所记	乾隆帝御赞 (A、B组绘画)	乾隆帝御赞 (D组绘画)	紫柏大师十六罗汉赞
第十三因揭陀	第一阿迦阿囉達	ཨ་གྲི་དྲཱ་	Angita	第一因竭陀	第一因揭陀手持香钵和拂子	左拏提炉，祥云无量，以拂拂之	杖扶一筇，梵书贝帙，注目横胸，阿唎吒迦(数珠)	杖藜倚肩，左手托经垂头而注视，右手掐珠
第十五阿心多(阿氏多)	第二阿資答	ཨ་རྩི་དྲཱ་	Ajita	第二阿氏多	第二阿氏多双手结禅定印	扼腕跣足，宴坐偃息	抱膝独坐…心是菩萨，貌是鬼王	双手抱膝而开口仰视，齿牙毕露脱去数枚
第十四伐那婆斯	第三拔納拔西	བ་ན་བ་མི་	Vanavāsin	第三伐那婆斯	第三伐那婆斯手结期克印、持拂子	或问佛法，竖二指应	闭目岩中…事理俱泯	六用不行，入定崬谷…心如死灰，形如槁木
第七迦理迦	第四嘎禮嘎	ཀ་ལི་ཀ་	Kālika	第四迦里迦	第四迦理迦手持金耳环	双手指端，各振金铃	撼石侧膝，于焉以息…眉毛拖地，以手挽之	宴坐石上，眉长绕身
第八伐闍那弗多(伐闍羅弗多羅)	第五拔雜哩通答喇拔雜哩通答喇	བ་རྩི་ཕུ་ཅུ་	Vajriputra	第五伐闍羅佛多	第五伐闍羅弗多羅手结期克印、持拂子	示之一指，在鉢刺拏	以经掷地，叅学事讫	露肩交手，注目视经
第六耽沒囉跋陀(跋陀羅)	第六拔哈達喇拔哈達喇	ཐ་དྲཱ་	Bhadra	第六跋陀羅	第六跋陀羅手结说法、禅定印	肩披七條，耳属双环	著水田衣…跣坐盘陀，行脚事毕	匾脑丰颐，瞳目上视，手指数珠
第二迦諾迦伐蹉	第七嘎納嘎巴薩	ཀ་ན་ཀ་བ་ལ་	Kanakavātsa	第七迦諾迦伐蹉	第七迦諾迦伐蹉手持宝绳	手拖丝绦，其长如许	芒屨几两，竹杖一根	双手结印而杖倚肩…椰栗一條，拳拳握牢
第三賓頭盧頗羅墮誓(迦諾迦跋釐墮闍)	第八嘎納嘎拔哈喇鋸雜嘎納嘎拔哈喇鋸雜	ཀ་ན་ཀ་ཐ་དྲཱ་	Kanaka Bhāradvāja	第八迦諾迦跋釐墮闍	第八迦諾迦跋釐墮闍双手结禅定印	着迦隣陀，籍以蒲团	竖此一指…与木石居，毛生手足	骨瘦稜层，目瞳眉横如剑，右手执拂，左手按膝
第五拔諾迦(諾距羅)	第九拔嘎沽拉拔嘎沽拉	བ་རྩི་ལ་	Bakula	第九巴沽拉	第九巴沽拉手持吐宝鼠	手抚山鼠，喜其性驯	数珠在手…娑罗树下，兀然忘形，演无声偈，有童子听	双手执木，童子爬痒
第十一囉怛羅	第十喇乎拉	ར་ཐུ་ལ་	Rāhula	第十羅沽羅	第十羅沽羅手持宝冠	持七宝冠，将供如来	亢眉瞪目，若有所怒	撑眉怒目，手有所指…双目如剑，眸子流火
第十六注茶半託迦	第十一租查巴納塔嘎租查巴納答嘎	ཙུ་ཎ་པ་རྩི་ཀ་	Cūḍapanthaka	第十一注茶半託迦	第十一注茶半託迦双手结禅定印	端坐叉手…顶后圆光…几两草鞋	倚槎枒树，憩偃倮身…示其两指，以扇拂之	倚枯槎而书空，腰插梭扇一握，上画日月…古树苔垂，指频屈伸
第一賓度羅跋囉惰闍	第十二畢那植拉拔哈喇鋸雜畢那植拉拔哈喇鋸雜	བི་ཐོ་ལ་ཐ་དྲཱ་	Pinola Bhāradvāja	第十二宾度羅跋囉墮	第十二宾度羅跋囉墮手持经书、钵盂	左擎梵帙，右执键鉢(浅铁钵)	经横于膝，无虑无思	一手持杖，而手屈二指，膝上阁经而不观，杖穿虎口，余指閒屈

① 表格中第一列括号中为《法住记》玄奘译名。第二列第一个名号为乾隆帝丙子年(1756)定名，第二个为乾隆帝五十二年(1787)改制后定名，仅有一个名号的则为第二次定名时没有变化。第三列藏文单字之间原绘本和写本中均无字母之间的分音符小圆点，今按原题记转录。乾隆新定名号中第七、第八的座次错置，今在表格中予以纠正。

(续表一)

圣因寺藏幅题名	乾隆帝定名	乾隆帝定名	梵文名	《诸佛》译名	《尊者礼供》所记	乾隆帝御赞 (A、B组绘画)	乾隆帝御赞 (D组绘画)	紫柏大师十六罗汉赞
第十半託迦	第十三 巴 _{納塔} 嘎 _{巴那塔} 嘎	པན་ཐ་ཀ	Panthaka	第十三半托迦	第十三半托迦手持经书、结说法印	佛陀罗尼, 按之在手	了一切法, 象如是经, 水流石冷	双手持经, 缩颈耸肩, 注目视之
第十二那伽犀那	第十四 納 _阿 噶 _塞 納 _納 噶 _塞 納	ནག་གཤེན་	Nāgasena	第十四那伽犀	第十四那伽犀那手持宝瓶、锡杖	左持净瓶, 貯如意珠	晓目突额, 若鬼奥区, 见者莫怖·合掌双手	擎钵拄颌, 开口露舌见喉而大笑
第九戒博迦 (戌博迦)	第十五 鍋巴嘎	གོ་པ་ཀ	Gopaka	第十五戒博迦	第十五戌博迦手持经书	尊者横经, 注其两目	扇取祛热, 衣取蔽寒	侧坐正见半面, 一手执扇拂, 一手屈三指·左手握扇, 右手握拳
第四難提密多囉慶友 (蘇頻陀)	第十六 阿必達	ཨ་ཇི་ད	Abhedā	第十六阿秘特	第十六阿秘特手持佛塔	双手擎塔, 其质黄金	拄折脚鼎, 三藏靈文, 转弹指顷	趺坐石上, 右手握拳, 左手按膝, 眉长覆面
	第十七 嘎 _沙 巴 _喇 嘎 _沙 巴 _喇 瑪	ཀུ་ཡུ་པ	Dharmatāla	第十七达摩多羅	第十七达摩多羅背负经书, 手持拂子、宝瓶			
	第十八 納 _密 答 _密 喇 _密 答 _密 喇	ནན་ཏི་མི་ད	Hwahang	第十八布袋和尚				

[图四] A组绘画之第一尊者



乾隆皇帝新定的罗汉名号系以章嘉国师所编《同文韵统》合音字来音写罗汉名字, 以该组绘画第一尊者的名号为例[图四], 在画幅左上竖题汉文尊者名次: 第一阿迦机达尊者, 顶部中央藏文横书: ཨ་ཇི་ད。乾隆皇帝认为藏文比汉文更能准确地反映梵文的读音, 用藏文音写来译梵文名号, 再将藏文对译成汉文, “字虽唐古特之字, 而音则实悉天竺之音……今将唐古特所译天竺音韵翻切配合所生诸字, 依其配合之法, 用中土之字对译成谱”¹。这就是《天竺音韵翻切配合十二谱》(《同文韵统》卷二), 根据其第一谱至第四谱², ཨ-阿, འ-迎阿, ཇི-机, ད-达。也就是说用藏文来音写罗汉的梵文名号Angita: ཨ་ཇི་ད, 藏文字亦即“唐古忒”或“唐古特”字, 然后再根据音韵翻切的配合之法, 对译为阿迦机达。这就是乾隆皇帝钦定罗汉汉文名号的由来。由于“唐古忒/特”字是藏文字, 并非梵

〈1〉 前揭故宫博物院编《一学三贯清文鉴、同文韵统、钦定清语》, 页172。

〈2〉 前揭故宫博物院编《一学三贯清文鉴、同文韵统、钦定清语》, 页173-178。

〔图五〕乾隆帝新定罗汉位号

（第一至十五尊者题名来自A组，第十六尊者题名来自C组，第十七、八尊者题名来自L组绘画）



字¹¹，也许认识到了这一点，因此在稍后丁观鹏创作的另一套纸本十六应真像中，乾隆御跋中的这一句就变成了“并系唐古忒字于其端”，去掉了“梵”字，“前”字变成了“端”，也符合画幅中将藏文音写的名号题在中央顶端的做法。

根据《同文韵统》卷二《天竺音韵翻切配合十二谱》之第一谱至第四谱中所记，将乾隆皇帝所定名号中用到的藏汉字对译列表如下〔表二〕，据此可以清楚地对译出每一位罗汉的名号，见〔表一〕第二、三列〔图五〕¹³。如第五尊者拔雜哩逋答喇的名字，𑖁—拔，𑖂—雜，下加字𑖃和元音𑖄合成𑖅—哩，因此𑖆—雜哩，𑖇—逋，𑖈—答喇，拔雜哩逋答喇(𑖉𑖊𑖋𑖌)的名字即由此而来。

〈1〉 葛婉章在研究台北故宫博物院收藏的姚文瀚画藏式罗汉画时已经正确指出，帧首的标名不是梵书，应是梵文藏书。但认为“可能当时的习惯，一律通称为梵文”。见葛婉章：《由姚文瀚画罗汉连作，看藏传佛教艺术在清宫的发展》，《故宫文物月刊》第130卷，页22，1994年。实际上，清宫唐卡御跋在谈到“唐古忒”“唐古特”“西番”时均指西藏。

〈2〉 可以比较这两幅图的御跋，见前揭张蕊《乾隆朝档案文献中罗汉画的风格》，页333，图7-1、图7-2。张蕊亦注意到了这点，见前揭张蕊《丁观鹏〈释迦及十六尊者像屏〉的粉本来源及其艺术特色》，页133。

〈3〉 乾隆皇帝作有大量罗汉赞，收入《清高宗御制文初集》中，《御制文初集》至少有七个不同的写本、印本，诸本之间与罗汉相关的文字歧异多达40处，有学者对之进行了详细对勘。见王崇齐：《清高宗〈御制文初集〉比勘记》，《故宫学术季刊》第30卷第2期，2012年。本文以画幅上的用字和海南出版社《故宫珍本丛刊》第569册《清高宗御制文初集》为准。

修时非人和夜叉所送，拂子是神所送。所有看到、摸到的人都可以远离疾病、烦恼和痛苦¹⁹。这些罗汉手中的执物是区别汉式罗汉画和藏式罗汉画最重要的标识，也是辨识他们身份的标志。A组丁观鹏绘十六应真像即是遵循了藏式罗汉画的图像特征(参见[表一]第七列)，如[图四]的第一阿迦阿机达尊者，即因揭陀尊者，手中便执持香炉和拂尘，与《尊者礼供》中的记载一致，其余各尊者手中的执物也均与《尊者礼供》所载吻合，因此该组绘画在风格上系模仿贯休，但在图像上是属于藏式传统。汉地唐代玄奘译《法住记》中，只给出了罗汉的名号、眷属数目和住地，对罗汉的图像特征并无描述。自五代、宋开始，罗汉画广泛流行，正因没有经典规定，汉地罗汉画的创作，艺术家们享有极大的自由，罗汉身形各异，变化多端，曲尽其态，有的隐世静修，有的神通广大，有的充满禅机与逸趣，甚至罗汉画的创作并不主要是为了宗教膜拜，而是养情怡性，成为艺术家个人心志的表达。由于汉地罗汉画并无定式，每位罗汉手中的执物也不固定，若无题记标识，很难将他们的身份一一辨别出来。根据罗汉手中的执物或印相可知，A、B、F、H、J为藏式传统的罗汉画，罗汉手中的执物同喀且班钦《尊者礼供》所记相同；C、D、N为汉地贯休罗汉画的传统，此外还有汉地卢楞伽等的绘画传统。但不论是汉地还藏地的传统，乾隆皇帝均统一以藏地的座次、新定的名号，反映了其融合汉藏等不同传统文化、进行文化一统的努力和追求。

鉴于《法住记》、圣因寺藏幅、《诸佛》和乾隆帝钦定罗汉汉文名号各有异同，笔者经过对勘分析²⁰，建立了一套统一译名，见[表一]第六列。

二 乾隆帝新定罗汉位号的失误

乾隆皇帝所定罗汉位号中有两个明显失误，即第七与第八尊者、第十七与第十八尊者的位号错置。

乾隆皇帝新定“第二迦诺迦伐蹉尊者，今定为嘎纳嘎拔哈喇辘杂尊者，位第八；第三宾头卢颇罗堕誓尊者，今定为嘎纳嘎巴萨尊者，位第七”[图二]。第七嘎纳嘎巴萨尊者，藏文音写为：ཀྱའ་ཀྱའ་ལྷོ་ལྷོ་[图五]，还原梵文为Kanakavātsa，即迦诺迦伐蹉，也就是《法住记》和圣因寺藏幅中的第二尊者，而非第三尊者！乾隆皇帝所定第八嘎纳嘎拔哈喇辘杂尊者，藏文音写为：ཀྱའ་ཀྱའ་ལྷོ་ལྷོ་ལྷོ་ལྷོ་，对应梵文为Kanaka Bhāradvāja，即迦诺迦跋罗堕闍，也就是《法住记》的第三尊者，而非第二尊者！《法住记》中的第二和第三尊者对应于喀且班钦《尊者礼供》中的第七和第八尊者，而非第八和第七！或许是因为两者名字中都有“迦诺迦”而产生了混淆。“迦诺迦”(Kanaka)意为金子，他们名号的意思分别为“金犊”和“跋罗堕闍具金”。正确的对应关系应为：迦诺迦伐蹉(原第二)—Kanakavātsa—嘎纳嘎巴萨(第七)；宾头卢颇罗堕誓(应为迦诺迦跋罗堕闍，原第三)—Kanaka Bhāradvāja—嘎纳嘎拔哈喇辘杂(第八)。

〈1〉 Loden SherapDagyab, *Tibetan Religious Art*, vol. I, Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1977: 72. 汉译本见扎雅·诺丹西绕(谢继胜译):《西藏宗教艺术》页172—173, 西藏人民出版社, 1997年。

〈2〉 张长虹:《汉藏佛教的交流与融合: 汉藏罗汉名号解析》,《西藏大学学报》2020年第3期。

〔图六〕仿贯休罗汉画中的迦诺迦伐蹉尊者（嘎纳嘎巴萨）

1. D组绘画 2. N组绘画 3.《罗汉图赞集》插图 4. C组绘画



再从图像上看，尽管如前所述汉地罗汉图像并无定式，姿态、手势、执物各异，但是贯休所绘十六罗汉因流传甚广，影响深远，其奇特的古野怪诞的胡貌梵相甚至被冠名为一种新的样式——禅月式，并广受传写，直至晚明和清乾隆时期时仍掀起过摹绘的高潮，其图像也因此得到相对稳定的传继。D组刻本原有题名标明了罗汉的身份，十分难得，乾隆皇帝的御赞也说明了图像的特征（〔表一〕第八列）。明僧真可紫柏大师（1543—1603）亦作有《唐贯休画十六应真赞》（简称紫柏十六罗汉赞）^{〔1〕}，其描绘与日本宫内厅本相吻合（〔表一〕第九列）^{〔2〕}，与杭州圣因寺本非常接近。迦诺迦伐蹉尊者（嘎纳嘎巴萨）在圣因寺贯休罗汉画中的形像，紫柏大师的赞文为：双手结印而杖倚肩。乾隆帝御赞云：竖此一指，毛生手足〔图六：1〕。明吴彬摹贯休罗汉画（N组）的迦诺迦伐蹉尊者与之一模一样〔图六：2〕，并且同样有榜题“迦诺迦伐蹉尊者”。日本宫内厅本图像亦与之完全相同〔图六：3〕，该尊者的身份和图像特征可据此断定。但清丁观鹏仿贯休罗汉画（C组）中相同形像的尊者榜题则为“第八嘎纳嘎拔哈喇鋳雜”〔图六：4〕，即迦诺迦跋罗堕

〔1〕 该赞文全文见《紫柏老人集》卷十八，载蓝吉富主编：《禅宗全书》第50册，页474—475，北京图书馆出版社，2004年。《罗汉图赞集》也收有该十六罗汉赞，并附有彩绘插图，经比较可知底本为日本宫内厅本，见第四至十九页，哈佛燕京图书馆藏珍本书。李玉珉将紫柏大师的《唐贯休画十六应真赞》与日本宫内厅本和圣因寺本罗汉图像进行了对比，大多能够吻合，见前揭李玉珉《明末罗汉画中的贯休传统及其影响》，页112—114。

〔2〕 日本宫内厅所藏的《十六罗汉》是最为接近贯休真迹的早期摹本，与圣因寺本非常相似，除第三、四、五尊者的图像略有差异外，其余几乎雷同，因此两者可能是同源的。圣因寺贯休十六罗汉画的流传考证见王霖：《贯休〈十六罗汉图〉考，以杭州西湖圣因寺藏本为线索》。关于圣因寺系贯休十六罗汉画和日本宫内厅本的关系、吴彬摹贯休十六罗汉图等的考证以及三套罗汉图的照片见前揭李玉珉《明末罗汉画中的贯休传统及其影响》。

〔图七〕仿贯休罗汉画中的迦诺迦跋罗堕闍尊者（嘎纳嘎哈喇鐵維）

1. D组绘画 2. N组绘画 3. 《罗汉图赞集》插图 4. C组绘画



闍，而非迦诺迦伐蹉！

同样，D组和N组中的宾头卢颇罗堕誓（应为迦诺迦跋罗堕闍）的形像，乾隆帝御赞中记载其图像特征是：竹杖一根〔图七：1、2〕。该尊者宫内厅本的形像有所不同，是“右手执拂，左手按膝”（紫柏大师赞语）〔图七：3〕。C组的形象同D组和N组圣因寺贯休罗汉画。C组的榜题标为“第七嘎纳嘎巴萨尊者”〔图七：4〕，对译应为迦诺迦伐蹉，而非迦诺迦跋罗堕闍！因此该尊像也是名号错置。不仅这一组丁观鹏仿贯休罗汉画第七、第八尊者的名号错置，由于乾隆皇帝酷爱此贯休式罗汉画，清宫有乾隆帝题名的贯休式罗汉玉册、玉雕像、御墨、屏风、绣像等，几乎都将第七、第八尊者的名号错置了，如〔图八〕所示故宫博物院收藏的碧玉御制罗汉赞册和硬木嵌玉罗汉像屏中的第七和第八尊者的名号。

宫廷画家丁观鹏除了绘制有上述C组仿贯休式罗汉组画，还绘有A、B组仿贯休藏式罗汉画。根据题跋〔图一〕，该组绘画系乾隆皇帝新定罗汉位号的标准画。笔者称该组绘画为仿贯休藏式罗汉画，因为该组绘画的风格系模仿贯休，画面仅有主尊，无山水背景，无侍者随从和献宝人等；但图像上，画中罗汉手中的执物同《尊者礼供》和《诸佛》完全相同，而与D、N、C组贯休式罗汉画及其他汉式罗汉画不同。在该组绘画中，第七嘎纳嘎巴萨尊者双手执羂索〔图九：1〕，御赞称“手拖丝绦”。类似羂索/绳索的丝绦正是《尊者礼供》中第七尊者迦诺迦伐蹉的手中执物，藏传佛教绘画中该尊者无论何种姿势，一般手中均执持绳索，如故宫博物院藏乾隆五十四年（1789）噶尔丹锡呼图萨玛迪巴克什认看的一套唐卡^{〔1〕}，迦诺迦伐蹉尊者即双手执绳索〔图九：2〕。除了上述两套十六罗汉画外，丁观鹏还绘有一套藏式罗汉画（F组），

〔1〕 王家鹏主编：《故宫唐卡图典》页260—280，紫禁城出版社，2011年。

〔图八〕碧玉御制罗汉赞册和硬木嵌罗汉像屏中的第七、第八尊者
故宫博物院藏



〔图九〕藏式绘画中的第七迦诺迦伐蹉尊者（嘎纳嘎巴萨）
1. A组绘画 2. 故宫博物院藏唐卡 3. F组绘画 4. H组绘画



该组绘画中的第七嘎纳嘎巴萨尊者正是右手执笔作书写状，其笔下和前方的经书为藏式长条式经书，左手从右臂下伸出执罽索〔图九：3〕。除丁观鹏外，宫廷画家姚文瀚也绘有一套藏式罗汉画（H组），其中第十八尊者画幅右侧有题跋，标明该组绘画“设色布景参以西番绘法……旧止于帧首用梵书标名，而无汉字，曾未各题赞。丙辰仲冬重观，命补书佛及天王法号，并依向日章嘉国师考定应真位号，补书帧中以备觉焉”。该题跋明确了该组绘画系“西番绘法”，即藏式绘法，“帧首用梵书标名”实是以藏文字母音

〔图十〕藏式绘画中的第八迦诺迦跋罗堕闍尊者（嘎纳嘎拔喇鍬雜）

1. A组绘画 2. 故宫博物院藏唐卡 3. F组绘画 4. H组绘画



译梵文名号，原无汉字名号，丙辰年(乾隆六十一年，1796年)仲冬乾隆皇帝重观时，重新补上了依章嘉国师考定的罗汉位号。该组藏式罗汉画的第七幅帧首题写有藏文名号“ཀྱ་ལྷ་ཀྱ་སྦྲུང་།”，乾隆皇帝1796年补题的汉文名号位于画幅右侧：“第七嘎纳嘎巴萨尊者”。画面中的尊者也是双手持羂索，标明其身份是迦诺迦伐蹉〔图九：4〕。上述A、B组的仿贯休藏式罗汉画和F、H组藏式罗汉绘画中，第七嘎纳嘎巴萨尊者均手执羂索，这也是藏地传统第七迦诺迦伐蹉尊者手中的执物。与之类似，从故宫博物院藏唐卡可知，《尊者礼供》中第八尊者迦诺迦跋罗堕闍双手结禅定印。宫廷画家丁观鹏所绘A、B、F、H组绘画中的第八尊者也都是双手结禅定印〔图十〕，藏、汉名号标识和图像特征均无误。

通过上面的分析和图像对比，我们发现第七和第八尊者位号错置的现象只出现在汉式仿贯休罗汉画中，而仿藏式绘制的罗汉画中的名号和图像则无误。究其原因，推测有以下几种可能，一是藏式罗汉的图像特征相对固定，至乾隆时期，五百余年改变不大，为人所熟知，不易出错。二是汉式罗汉图像无定式，第七第八尊者并无固定的、深入人心的图像特征；乾隆皇帝用藏文音写的名号不易为宫廷汉族画家和士人所识，汉文名号因系音写，并无实义，此前在汉地并未流传，也不易为人所理解记忆。三是章嘉国师系藏传佛教高僧，对汉地各式各样、并无定式的罗汉图像未必全然了然于胸，也不如乾隆皇帝那般喜爱，因此章嘉国师对之不甚在意或不太关心，失于考察或核实，于是出现了嘎纳嘎巴萨和嘎纳嘎拔喇鍬雜尊者的名号、位次错置。四是因为皇帝定的罗汉名，周围的人即使知道有误，也只能将错就错，并不言明。

〔作者单位：四川大学中国藏学研究所〕

（责任编辑：何 芳）

valuable for understanding of the emergence and transformation of the early art style in Aba area as well as evolution of the painting art and style between the Jonang sect spreading eastward and the reviving Taronata.

KEYWORDS: the Jonang sect; mural; eastern spreading; the Nepal-Tibetan style; the 15th-16th centuries

A Survey Report on Za lang Cave at sPurangs in mNga'ris, Tibet

Liang Yunyun

*The article Chinese appears
from page 042 to 053.*

ABSTRACT: The Za lang Grotto consisting of eastern and western caves is small-sized and special for monks' self-cultivation for Buddhism. It is studied by reference to the murals in another 'Bri gung temple d Gungphurdgonpa at sPurangs that the murals of the western caves represent the 'Bri gungbka' brgyud sect and date to later than the early 17th century. The murals in the Za lang cave present the fusion of 'Bri gung bka' brgyud sect and the local deities and the rNying ma sect as well. The surviving rNying ma sect's elements as the evidence support the fact that the 'Bri gung bka' brgyud sect took in the presching of rNying ma sect in a way. The field survey into the Za lang Cave has gathered more information as to the 'Bri gung bka' brgyud sect spreading across sPurangs in mNga'ris.

KEYWORDS: Za lang Cave; 'Bri gung bka' brgyud sect; later than early 17th century; rNying ma sect's influence

The Arhat Paintings' Names, Sequence and Iconography Check-Analyzed with Emperor Qianlong's Revised Edition (Part A)

Zhang Changhong

*The article Chinese appears
from page 054 to 067.*

ABSTRACT: Emperor Qianlong (乾隆) who loved Arhat paintings once assigned Ding Guanpeng, Yao Wenhan and more other court artists specifically to paint works on this subject, and he himself renamed the arhats based on the arrangement of their names and seats in the *Same Text and Rhyme* (同文韵统 in Chinese character, Tóng Wén Yùn Tǒng in Chinese pinyin) edited by State Preceptor Lcang skya III. The arrangement of the sixteen arhats' seats matches the order in the *Enlogies to The Sacred Images of The Buddhas and Bodhisattva* (诸佛菩萨圣像赞 in Chinese character, Zhū Fó Púsà Shèng Xiàng Zàn in Chinese pinyin) of Lcang skya III's edition following the Tibetan tradition. But the last two of the eighteen Arhats are Xianglong (Dragon Tamer) and Fuhu (Tiger Tamer) after the Chinese-Han Buddhist tradition. The thesis points out the confused names and positions of the Arhats in seats 7 and 8 with those in seats 17 and 18 in Emperor Qianlong's (乾隆) revised edition and analyzes the causes for the mistakes, which to some extent gives insight into Emperor Qianlong's (乾隆) cognition to Tibetan Buddhism and his religious orientation this way.



KEYWORDS: Emperor Qianlong (乾隆); State Preceptor Lcang skya III; court Painter; arhat painting, the seating order of Arhats

The Northern-Wei Ningmao Stone Chambered-Tomb Reconsidered

Li Meitian

ABSTRACT: The debates on the subject of the Northern-Wei Ningmao stone chambered-tomb remain regarding its uses, images composition and cultural connotation, above all, there being many different opinions towards the ‘Ningmao couple’s portrait’ on the back wall. This thesis intends to reinterpret the images and figures on the back wall from a different perspective by reviewing the history of the tomb’s structure and the sources of the images as well as Ningmao’s craftsmanship experience and more, followed by the point that the ‘Ningmao Chambered-tomb’ was constructed after the style of the traditional house-shaped stone tomb of Pingcheng period and added with artistic elements of central China, which therefore created a form of funeral art ---- ‘master-servant’ image reflecting the leisurely and comfortable life of the noble class in their residency. The Ningmao chambered-tomb came out as the result of the transitional changes in burial art, culture and artisanal system before and after the relocation of the Northern-Wei Dynasty.

KEYWORDS: the Northern-Wei Dynasty; Ningmao stone chambered-tomb; stone house-shaped outer coffin; burial images

The article Chinese appears from page 068 to 077.