

论罗汉图像的“世态相”和“野逸相”

于 亮

(南京艺术学院 美术学院, 江苏 南京 210046)

[摘 要]五代两宋时期出现的“世态相”和“野逸相”出现了两种不同风格的罗汉图像,折射出这一时期特殊的国家宗教观念和社会文化形态,以及罗汉图像与宗教世俗化以及罗汉信仰的关系。

[关键词]五代两宋;罗汉图像;世俗化;文化认同

[中图分类号]B925;B94

[文献标识码]A

[文章编号]1674-117X(2013)01-0053-08

On the “Worldly Style” and “Wildly Style” of Luohan Images

YU Liang

(Nanjing University of the Arts, Nanjing 210046 China)

Abstract: “Worldly style” and “wildly style”, two different Luohan images appeared in the Five Dynasties and two Song Dynasties, reflect the national religion concept and social culture concept of this period, and reveal the deep relationship among Luohan images, secularization of religion, and Luohan belief.

Key words: the Five Dynasties and two Song Dynasties; Luohan images; worldly style; wildly style

阿罗汉的梵文是 arhat, arahat, 巴利文是 arahant, arahat。在早期的印度宗教文化中,罗汉是描述已经觉悟和解脱的圣人的共享词。佛教引用来形容修行已经断除贪、嗔、痴而达到觉悟、解脱的圣者。阿罗汉具有杀贼、不生、应供三义。《翻译名义集》云:“阿罗名贼。汉名破。一切烦恼贼破。复次阿罗汉一切漏尽故应得一切世间诸天天人供养。又阿名不。罗汉名生。彼世中更不生。是名阿罗汉。法华疏云。阿鹵经云应真。瑞应云真人。悉是无生。释罗汉也。或言无翻。名含三义。无明糠脱。后世田中。不受生死果报。故云不生。九十八使烦恼尽。故名杀贼。具智断功德。堪为人天福田。故言应供。含此三义。故存梵名”(《翻译名义集》卷一)^[1]。杀贼之意指阿罗汉能断除三界见、思之惑。得阿罗汉果位者可证入涅槃,而不复受生于三界中,为不生。阿罗汉断尽一切烦恼,智德圆满,应受人天供养。

在小乘佛教中,佛亦称罗汉。《杂阿含经》中记:“佛告比丘。谛听。善思。当为汝说。如来。应。等正觉未曾闻法。能自觉法。通达无上菩提。于未来世开觉声闻而为说法。谓四念处。四正勤。四如意足。五根。五力。七觉。八道。比丘。是名如来。应。等正觉未得而得。未利而利。知道。分别道。说道。通道。复能成就诸声闻教授教诫。如是说正顺。欣乐善法。是名如来。罗汉差别”(《杂阿含经》第三卷第七十五)。但是佛不需要通过闻法,而是靠着自己的修学、观察、思维和正觉四圣谛真理而解脱的。佛具有自觉、觉他、觉行圆满,知见一切法之性相,成就等正觉之圣者。但罗汉在佛的教导下,证觉缘起与四圣谛真理,一层一层修行,以获得佛证得的真理。

四世纪以后,大量的佛经被译出,有关罗汉的事迹得以流传,罗汉由住世护法待弥勒下生的身份开始发展为独立信仰,从单一的罗汉信仰到十六罗

收稿日期:2012-11-11

作者简介:于 亮(1972-),男,江苏连云港人,南京艺术学院博士研究生,主要从事美术考古方向研究。

汉、十八罗汉、五百罗汉信仰等多种面貌。罗汉人数纷乱,在诸经中记载的数目也不相同,《增一阿含经》中记载人数更是多样,经中甚至多达八万四千罗汉之说“比丘八万四千众,尽得罗汉心解脱”(卷一)。《法华经》也提出万二罗汉说“一时佛住王舍城耆闍崛山中。与大比丘众万二千人俱。皆是阿罗汉”(序品)。《佛说阿弥陀经》和《法华经》中共同记载了千二百五十人,“一时佛在舍卫国祇树给孤独园。与大比丘僧千二百五十人俱。皆是大阿罗汉”(卷一)。“尔时千二百阿罗汉心自在者作是念”(《妙法莲华经》卷四)。《入大乘论》最早提出了十六罗汉,“又尊者宾头卢。尊者罗睺罗。如是等十六人诸大声闻。散在诸诸。于余经中亦说有九十九亿大阿罗汉。皆于佛前取筹护法住寿于世界。”《入大乘论》是坚意菩萨创造,其时正值大乘佛教开始兴盛,对于十六罗汉的如何产生并没有记载。

《四分律》中记载佛曾经两次度过十大比丘,虽有确切姓名。但玄奘译《大阿罗汉难提蜜多罗所说法住记》的十六罗汉及其居住地有准确的记载。十六罗汉居住的地理分布象征着罗汉为了护法,而散诸四方。《法住记》以弥勒信仰为基础,以供奉罗汉的方式,广种福田,布施。

公元2世纪,庆友尊者(难提蜜多罗)在师子国(今锡兰)即将涅槃,涅槃前向信众讲授《法住记》,以安抚大众。经文讲述世尊以无上法付嘱十六大阿罗汉并眷属,守护佛法,并使施者得以回报,又将十六罗汉的法名和住址告诉了大众。以及通过供养十六罗汉,而可以得到罗汉的帮助,并讲述了供养罗汉的具体方法。“诸仁者若此世界。一切国王辅相大臣长者居士。若男若女发殷净心。为四方僧设大施会。或设五年无遮施会。或庆寺庆像庆经幡等施设大会。或延请僧至所住处设大福会。或诣寺中经行处等。安布上妙诸坐卧具。衣药饮食奉施僧众。时此十六大阿罗汉。及诸眷属随其所应分散往赴。现种种形蔽隐圣仪。同常凡众密受供具。令诸施主得胜果报。”

《法住记》中提出了“及救其身与诸施主作真福田。令彼施者得大果报。”经文中“福田思想”和“布施精神”来源于大乘佛教中所倡导的救世思想。《大乘理趣六波罗密多经》云:“修行大乘种种事业。先施一切衣服饮食。房舍卧具病瘦医药令心安乐。然后令发无上正等觉心。修行大乘种种事

业。以是义故六度彼岸布施为门。四摄之行而为其首”(卷四)。大乘佛教的“上求菩提,下化众生”及自利、利他的思想中重要组成部分是布施精神(财施、法施、无畏施三种),六度波罗蜜多中的布施、持戒、忍辱、精进、禅定、般若的六种教法,布施是其实践的开始,般若的最终目的。《法住记》中所强调的“布施精神”和“福田思想”与大乘佛教具有相当的一致性,十六罗汉信仰的思想基础来源于大乘佛教。布施精神和福田思想的大乘佛教思想通过十六罗汉的信仰而得以传播。

十八罗汉的出现是在十六罗汉的基础上多了两位罗汉,目前在佛教的文献中没有找到任何记载十八罗汉的文字,确切可考的文献出现在北宋时期,苏轼为前蜀张玄画的罗汉图所题的《十八大阿罗汉颂》,但是画史中对张玄的罗汉图记载并没有十八罗汉图传世,苏轼所题《十八大阿罗汉颂》中详细地记载了其所见张玄十八罗汉,“蜀金水张氏,画十八大阿罗汉。轼谪居儋耳,得之民间。海南荒陋,不类人世。此画何自至哉!久逃空谷,如见师友,及命过躬易其装标。设灯涂香果以礼之。张氏以画罗汉有名,唐末盖世擅其艺。”^{[2]145-148}其后苏轼在元符三年(1100)在宝林寺见贯休绘十八罗汉图并题《自海南归过清远峡宝林寺敬赞禅月所画十八大阿罗汉》一文赞,两文中所记十八罗汉与《法住记》记载的十六罗汉有所不同,在题张玄颂文中的十八罗汉与《法住记》在顺序上有所不同,其颂词中并没有十八罗汉的具体名字。台湾学者陈清香通过深入研究,在《罗汉图像研究》中指出张玄十八罗汉图中多出的两位罗汉是迦叶和军徒钵叹。^{[3]42-43}为贯休所赞的十八罗汉人名顺序与《法住记》相同,但多了第十七尊者庆友和第十八尊者宾头卢,多出的第十八尊者宾头卢和第一尊者宾头卢跋罗堕阇相同。

在十八罗汉中常有降龙、伏虎罗汉^[4],佛经中对于罗汉降龙伏虎的事迹没有记载,但佛经中降龙的典故较多,早在佛陀时代就广为流行,伏虎的在佛教典籍中却鲜有记载,伏虎的典故形成较晚,《太平广记》中有宾头卢以诗偈的方式点化为虎所困之人,间接收服老虎,具有伏虎的意味。亦可能是受五代时期流行的“丰干和尚乘虎入松林”故事的影响而定型。苏轼在元丰四年所作《应真罗汉记》中记载其得见“元丰四年正月二十一日,余将往岐亭。宿于团封,梦一僧破面流血,若有所诉。明日至岐

亭,过一庙,中有阿罗汉像,左龙右虎,仪制甚古,而面为人所坏,顾之惘然,庶几畴昔所见乎!”^{[2]163}罗汉的降龙伏虎形象,是表现高超的神通,其涵义是降伏住人心的贪、嗔、痴、恨四戒。降龙伏虎出现在十八罗汉里并非一致,有时是降龙尊者或伏虎尊者单一出现,有时是降龙伏虎二者合一尊者出现。十八罗汉的组合呈现多样化:一、迦叶和军徒钵叹,二、庆友和迦叶,三、庆友和玄奘,四、降龙罗汉和伏虎罗汉。虽然关于十八罗汉的信仰没有佛教典籍为支撑,但是其图像产生由画家和文人参与,造成十八罗汉带有浓郁的宗教色彩,并被广大信众所认可。

五百罗汉在佛经中较为常见,佛教典籍当中记载较多,具有完整的宗仪史事,下文将根据典籍当中的几种常见记录分别说明:最早记载五百罗汉事迹是后汉时,康居国三藏康梦祥译出《佛说与起行经》,其后这一说法便开始流行。两晋时期,竺法护的《佛五百弟子自说本经》,以及《增一阿含经》《毗奈耶杂事》《四分律》《五分律》等相继译出,关于五百罗汉的传说更为清晰地被世人所知。《贤愚经》中另有一种五百罗汉的说法,佛曾经渡化五百盲乞人,后这五百盲乞人证得罗汉果(《贤愚经》卷六),但这一说法与其它经文中五百罗汉在一定意义上不是同一组罗汉。佛涅槃后,佛的弟子们担任了佛法的结集和传播的工作,佛教共有四次结集,除了第二次结集参加的罗汉为七百人数外,其余三次结集参加的人数全是五百罗汉。

中国流传天台山的方广寺是五百罗汉驻锡之地,唐文宗在天台山福田寺兴建了五百罗汉殿。五代两宋,五百罗汉信仰迅速蔓延,天台山成为五百罗汉信仰的主要地点,史书记载吴越王钱氏曾在天台山方广寺铸五百罗汉。雍熙元年,宋太宗敕造罗汉像五百十六身,奉置于天台山寿昌寺。《苏东坡全集》和《苏轼文集》中的《荐诚禅院五百罗汉记》《广州东莞县资福禅寺罗汉阁记》也记载了五百罗汉信仰的史实。两宋以后,各地均建五百罗汉殿,粉本多来自于天台山石梁桥的五百罗汉。

唐会昌法难影响,中国的民间宗教信仰开始变得纷乱,罗汉信仰也走向低潮。安史之乱,唐僖宗避乱进入蜀地,大兴庙宇。“举天下之言唐画者,莫如成都之多,就成都较之,莫如大圣慈寺之盛。……总九十六院,按阁、殿、塔、厅、堂、房廊无虑八千五百二十四间,画诸佛如来一千二百一十五,菩

萨一万四百八十八,帝释、梵王六十八,罗汉祖僧一千七百八十五,天王、明王、大神将二百六十二,佛会经验变相一百五十八,诸夹绅雕塑者不与焉。像位繁密,金彩华缛,何庄严显饰之如是……。”^[5]大型佛教寺庙建设,信仰场所集中产生。佛教寺庙中壁画和造像的制造,需要大量的画家,中原画家随之进入四川,成都成为画家汇聚之地。《益州名画录》中记述:“蜀因二帝驻蹕,昭宗迁幸,自京入蜀者将到图书名画,散落人间,固亦多矣。”^{[6]192}蜀地的道释画蓬勃发展,其中善画罗汉者不胜枚举。许多寺院绘有罗汉壁画,便利信徒礼拜,或家中藏有罗汉画,以备罗汉供的仪式使用。《宣和画谱》中记载唐卢楞迦为大圣慈寺作画并有十六罗汉图被北宋御府收藏。“乾元初,尝于大圣慈寺画《行道》,僧颜真卿为之题名,时号二绝……今御府所藏,十六大阿罗汉像四十八”。^{[7]67}五代两宋时期画家们创作大量罗汉作品,多是为了民间和皇室的罗汉信仰等宗教活动而作。苏东坡家藏有十六罗汉图,其弟苏辙夫妇生日时,家中张挂前蜀张玄十八罗汉像设供,祈年集福。苏轼的文集中大量记录了罗汉显灵的事迹,多是在他亲近的人身边的事迹。或其外祖父程公遇蜀乱,得遇十六罗汉施钱;或其家中设茶供,化为白乳;或凝为雪花桃李芍药等。罗汉具有神通性,频频在灾难中得以显现消灾等情节,在宋人的文章笔记中俯拾即是。如蔡绦在《铁围山丛谈》中记:“开宝寺灾,殿舍既雄,人力罕克施。鲁公时尹天府,夜帅役夫拯之,烟焰属天矣。睹一僧在屋上救火状,亟令传呼:“当靳性命,不宜前。”僧不顾,处屋上,经营自若。俄火透出,屋坏,僧坠于烈焰中。人愤其不睦,快之。则又见在他屋往来不已。益使传呼:“万众在是,犹不可施力,汝一僧讵能撤也?”又不听,则复坠。如是者出没四三。竟晓火熄,人谓是僧必死。于是天府吏检校寺众,则俱在,无一损。独于福胜阁下一阿罗汉像形面焦。汗珠如雨,犹流未止,故俗号“救火罗汉”。^[8]《图画见闻志》中也记载了贯休所画罗汉用于祈求降雨的神迹,“尝覩所画水墨罗汉,云是休公入定观罗汉真容后写之,故悉是梵相,形骨古怪。其真本在豫章西山云堂院供养。于今郡将迎请祈雨,无不应验。”^{[9]476}两宋时期,皇家的认可和参与,更使罗汉信仰走上了高峰,并被冠于“应运罗汉”的称号。开宝年间,宋太宗因得遇王齐翰的十六罗汉图而十六天后登基的事迹广为流传。“王齐翰,建康人,事江

南李后主为翰林待诏。工画佛道人物。开宝末,金陵城陷,有步卒李贵入佛寺中,得齐翰所画《罗汉》十六轴,寻为商贾刘元嗣以白金二百星购得之,赍入京师,于一僧处质钱。后元嗣诣僧请赎,其僧以过期拒之,因成争讼。时太宗尹京,督出其画,览之嘉叹。遂留画,厚赐而释之。经十六日,太宗登极,后名应运罗汉。”^[9]⁴⁷⁹《佛祖统记》中记载宋熙宁年间国家通过设罗汉斋而祈求降雨。统治者希望通过罗汉的供养和祭祀,使国家能得到更多的帮助。“十年。夏旱。上于禁中斋祷甚虔。夜梦神僧驰马空中口吐云雾。觉而雨大霑。敕求其像得之相国寺阁第十三尊罗汉。诏迎入内供养。宰相王珪以诗称贺曰。良弼为霖孤宿望。神僧作雾应精求”(《佛祖统记》卷四十五)。大量的文献记录显示,在五代两宋期间,罗汉信仰广泛地流行于社会各阶层。通过对罗汉供养和布施可以得到果报的现实利益思想促使了罗汉信仰的流行,成为当时宗教信仰的主要组成部分。

佛经中对于罗汉有“现种种形。蔽隐圣仪。同常凡众”(《大乘理趣六波罗蜜多经》卷一)的描述,给予罗汉形象的创造有了很大空间,中国画家便在早期的高僧画和流传于中国的梵僧像基础上,加以变化,创造出了两种截然不同的图像风格:一种是以传统中国固有的道释画风格变化,贴近人民生活的“世态相”罗汉画;另一种是以梵僧和胡僧的形象而创造的“胡貌梵像”的“野逸相”罗汉画。“野逸相”和“世态相”的异同并非单纯风格内部的自在演变,其兴衰流变常常与其文化环境的某些变化,产生相为因果的互动现象。

五代时期,南唐前、后蜀两地经济发达,帝王又喜爱绘画,建立画院,大量画家移居于此,金陵、成都两地名家荟萃,空前繁荣,成为五代时期绘画重地。南唐(937年-975年)三帝皆好文艺,虽然国祚只有短短39年,对于文化艺术的建设,却在各国之首,国都金陵,六朝以来便是具有独立特色的文化艺术重镇。蜀地佛教绘画的兴盛源于安史之乱,唐僖宗避乱,在此地兴建大圣慈寺,卢楞伽、赵公佑等中原画家进入蜀地。随后在五代,孙位、贯休等画家也进入蜀地,在中原画家长期的影响下,西蜀也形成了独立的地域性绘画体系。这种现象的产生来自于唐代中央政权的瓦解,地方政权的独立自主。唐文化为中心的体制消解,使得各地区发展出了自己的文化特征和区域画风。^[10]蜀地的庙宇兴

建,促使大量画家集聚于此,并以道释画见长,风格多样,或作吴家样,或作周家样。罗汉图像没有经典仪轨的约束,给予画家充分的创作自由。从风格样式上,也存在着多样性,以张玄为代表的“世态相”罗汉图和以贯休为代表的“野逸相”罗汉图为两大主流风格。

五代两宋时期的罗汉图作品,由于传世数量的有限性。根据对《益州名画录》(成书于1006年)、《图画见闻志》(成书时间不详,书中记录了唐会昌元年至宋熙宁七年期间绘画的发展)、《宣和画谱》(成书于1120年)三本宋代时期的书画著录和相关文献的记载等背景资料进行梳理,能客观对张玄、贯休的罗汉图风格和当时罗汉图像变化进行分析对比,展现同时期罗汉图像的发展流变及对后世的罗汉图像的影响。

晚唐五代时期,在蜀地聚集了大量道释画家,其中善画罗汉者不胜枚举,如:卢楞伽、李昇、赵德齐、高道兴、范琼、陈浩、彭坚、张南本、左全、赵德玄、杜颢龟、张玄、赵忠义、杜宏义、杜敬宏、杨元真、丘文播、丘文晓、韩虬、李恽、杜敬安、杜子琼、王齐翰、左礼等,都参与了成都当时寺庙壁画的创作,并留下了大量的罗汉画。从文献资料记载来看,画家中一部分是同一家族。《益州名画录》《图画见闻志》《宣和画谱》中记载善画罗汉的道释画家族有以下五族:(一)赵公佑、赵温其、赵德齐三代,(二)左全家族,(三)张玄、张景思、杨元真,(四)丘文播、邱文晓兄弟,(五)杜子环、杜敬安父子。以上五族家族中,但以罗汉画而盛名,惟有张玄一族。

张玄(生卒年不详),简州金水人(今四川茂县)。前蜀武成年(908-910)期间以画罗汉而声名显赫。“张玄者,简州金水石城山人也。攻画人物,尤善罗汉。当王氏偏霸武成年,声迹喧然,时呼玄为“张罗汉”。荆湖、淮、浙,令人入蜀,纵价收市,将归本道。”^[6]¹⁹⁴《益州名画录》是目前最早记载张玄的文献。

《图画见闻志》中云:“张玄,简州金水石城山人,善图僧相。画罗汉名播天下,称金水张家罗汉也。”^[9]⁴⁷⁵《宣和画谱·卷第三》记载:“张元,简州金水石城山人。善画释氏,尤以罗汉得名。世之画罗汉者,多取奇怪,至贯休则脱略世间骨相,奇怪益甚。元所画得其世态之相,故天下知有金水张元罗汉也。今御府所藏八十有八:大阿罗汉三十二,释迦佛像一,罗汉像五十五。”^[7]⁷¹《苏轼全集》中记载

苏东坡得见张玄罗汉图,并有《十八大阿罗汉颂》题识流传,让我们对张玄有了进一步的了解。“蜀金水张氏,画十八大阿罗汉。轼谪居儋耳,得之民间。海南荒陋,不类人世。此画何自至哉!久逃空谷,如见师友,及命过躬易其装标。设灯涂香果以礼之。张氏以画罗汉有名,唐末盖世擅其艺。今成都僧敏行,其玄孙也,梵相奇古,学术渊博。蜀人皆曰此罗汉化生其家也。”^{[2]145-148}可见北宋时期张玄的罗汉图仍然具有较高的声誉。

但可惜张玄并无画迹存世,对于张玄的罗汉画风,我们只能通过文献记载来推断。《益州名画录》中记载了与张玄有家族关系的张景思:“张景思者,金水石城山张玄之裔也。思之一族,世传图画佛像罗汉。景思王氏永平年,于圣寿寺北郎下,画降魔变相一堵,见存。”^{[6]198}与张玄道释画有关的还有杨元真,“杨元真者,石城山张玄外族也。攻画佛像罗汉兼善妆鉴。当王氏武成中,善塑像者,简州许侯、东川雍中本二人,时推妙手。今圣与寺天王院天王与部署、炽盛光佛、九曜二十八宿,天长观、龙与观、龙虎宫,并雍中本塑。大圣慈寺炽盛光佛、九曜二十八宿、华岩阁下西畔立释迦像,并许侯塑,皆元真妆。肉色髭发、衣纹锦绣,及诸禽类,备著奇功,时辈罕及。今四天王寺壁画五台山文殊菩萨变相一堵,元真笔,见存。”^{[6]198}既然同属于张玄族人,风格必定相似,否则便没有相提并论的必要。那么,张玄的罗汉画究竟有何过人之处,让入蜀的人们皆不问价求购其画?

《宣和画谱》将张玄与贯休进行对比,归结出“世态相”与“野逸体”为两大风格。“张元,简州金水石城山人。善画释氏,尤以罗汉得名。世之画罗汉者,多取奇怪,至贯休则脱略世间骨相,奇怪益甚。元所画得其世态之相,故天下知有金水张元罗汉也。”^{[6]194}由此可见,张玄是代表着传统道释画风的罗汉画,其人物形象接近人间相。而当时罗汉画其罗汉造型多以奇怪,至贯休则更脱尽世间相,创造了异于人间相的野逸相。《益州名画录》与《图画见闻志》都记载,张玄是人物画家,并且擅长画僧像,作为职业人物画家,对于人物的结构和形象会有很好的把握。如此推理,张玄在人物画上所取得的心得与技法必定影响到其罗汉画的画风,使得张玄笔下的罗汉有世间人之仪态,更接近世人的形象。这在佛教典籍中也有体现,在罗汉信仰当中,“罗汉”有住世护法之意,而且经常化成不同人间角

色,或许是罗汉教义的广为人知,也使得张玄的罗汉画受到世人追捧。《益州名画录》中关于张玄罗汉画的风格,有非常明确的记载:“张玄者……前辈画佛像罗汉,相传曹样、吴样二本。曹起曹弗与,吴起吴栋。曹画衣纹稠叠,吴画衣纹简略。其曹画,今昭觉寺孙位战胜天王是也;其吴画,今大圣慈寺卢楞伽行道高僧是也。玄画罗汉,吴样矣。今大圣慈寺灌顶院罗汉一堂十六躯,见存。”^{[6]194}由此看来,卢楞伽是至德年间(756—761)的画罗汉名家,而且他曾经跟随吴道子学画,尽得吴氏的简笔线描之法。根据黄休复的叙述,我们可将张玄一派画风追溯到吴道子一脉。而且上文提到,《益州名画录》中对于杨元真的风格描述也很是详尽,对于人物的肤色、毛发、衣纹的刻画等颇为精妙,由于其对于塑像用色较多,所以可以推测其在罗汉画像上亦施色。综上所述,张玄“世态相”罗汉图与当时的信仰时尚有很多关系,加之用笔特色,迎合了时人趣味,使其蔚然成风。

宋代城市的繁荣和市民阶层的壮大,“俗”文化开始泛滥,而统治阶层对“俗”的重视,宫廷对市民趣味的接纳,画院画家的风俗情结以及绘画审美受众的大众趣味等因素构成了宋朝时期对俗文化的认同。宋代罗汉画也越来越多体现出一种世俗的审美趣味,罗汉形象人性化成分增强。相传李公麟曾经画过这种世俗形象的罗汉画,并被称之为龙眠式。没有画迹传世。明朝张丑《清河书画舫》记载了李公麟五百罗汉图,但此记载没有可靠性。所谓的龙眠样,极有可能是后人通过明清书画文献虚构出来的。在没有准确图像的前提下,通过对画史的考察,对龙眠样进行分析,《画继》记载李公麟,“士夫以谓鞍马愈于韩幹,佛像追吴道玄,山水似李思训,人物似韩滉,非过论也。”^{[10]707}这与《益州名画录》中的张玄条“玄画罗汉,吴样矣”^{[6]194}的记载相似,说明其二人所用技法是一脉相承的。如此,龙眠样是在吴道子、张玄的基础上,形成重视形式、写实的精神以及简约的风格特征。

北宋时期罗汉图像流传作品甚少,文献记载更为疏寥,只能以少数北宋道释画予以观察。宋代的传统道释画家与五代有所不同,由于画院的存在,使得道释画家亦分为宫廷画家和民间画家。北宋宫廷绘画在宋神宗以后过多地注重山水以及花鸟这类题材,而道释画被抛弃成为冷门,所以这个时候的罗汉画家角色大都由人物画家、山水画家等

来担当。梳理画史,可以得知北宋画过罗汉的主要画家有孙知微、王齐翰、武洞清、李时泽、成宗道、赵长元、刘国用、严博文、钱易、王述等人。邓椿《画继》记载:“成宗道,长安人,工画人物,兼善刻石。凡长安壁传吴笔,皆临摹上石。其迹细如丝发,而不失精神体段,有所集吴生三清像与左右侍卫,宛如吴作。”^{[11]715}从这一点记述可以看出,当时的道释画,沿袭的是写实细致的画风。郭若虚在《图画见闻志》当中记载关于曹仲玄的画法是一改吴道子的笔法,改用细笔。^{[9]476}以上可以看出,北宋初仍然以吴道子为宗,只是用笔更为细劲而已。究其原因,在于宋初以来,陆探微、顾恺之与吴道子一样受到推崇,使得沿用吴道子笔法的传统大为减弱,所以宋时代的罗汉画,制作原则在吴道子与张玄之上,以写实、精细、简约细致的风格,形成了宋代特有的风貌。

随着时代的发展,南宋时期罗汉画家逐渐减少,北宋中期崛起的山水画无形之中对罗汉画产生了影响,使得罗汉画出现了一些不同以往的转变。画史中记载曾经画过罗汉的南宋画家有刘松年,而刘松年又是山水、人物、界画无所不攻,不能算作是专职的道释画家。根据《图绘宝鉴》记载,“刘松年,钱塘人,清波门,俗呼为暗门刘,淳熙画院学生。绍兴年待诏。师张敦礼。工画人物山水神气精妙名过于师。宁宗朝进耕织图称旨赐金带。院人中绝品也。”^[12]关于罗汉画,记载不甚明确,要想获得其罗汉画笔意,尚需考察其人物画与山水画的发展。曾有文献记载,刘松年曾仿李公麟《西园雅集图》,^[13]暗示刘松年的人物画风应该是师从李公麟。观其画迹,也能显示出李公麟的白描技法。南宋之后的山水,逐渐呈现出景多于人,并且人在画面中逐渐成为配角的布置现象,这对于罗汉画的发展也有一定的影响。此时的罗汉画已经不单单是只画罗汉,在罗汉之后增加一些背景已经成为流行趋势。刘松年曾有《罗汉》三轴流传于世。该作品赋色妍丽,勾勒精谨,层次分明。已经不像之前北宋或者更早时期的罗汉画,没有太多背景描绘,而是极尽描绘罗汉周遭的岩石以及植物等,已经彻底将罗汉融于周遭景物当中,并且突出其内在精神状态。这一图像现象的出现,也是南宋时期所独有的现象之一。

不能否认,罗汉图的流行是因为罗汉教义对当时民众影响的日益增大。在五代两宋期间,因为罗

汉信仰广泛流行于社会各阶层,通过对罗汉供养和布施可以得到果报的现实利益思想促使了罗汉信仰的流行,成为当时宗教信仰的主要组成部分,这亦是罗汉图兴盛的重要因素之一。历来画种与题材的流行,与皇家的喜好密不可分。宋代皇帝们对于山水和花鸟题材的偏好,使得画院的画家们将帝王嗜好带入罗汉画像的创作当中,所以刘松年等宫廷画家们的罗汉图整体更为和谐,更有层次,与当时盛行的山水和花鸟的整体风格接近。虽然民间画家的风格来源于对宫廷绘画的追随发展,但民间画匠们的作品与大众宗教信仰需求有着密不可分的联系,亦可认为是大众品味与时尚,画面更多呈现戏剧化效果,装饰性更强。石守谦曾经指出,职业画家与民间罗汉画家有着非常清晰的分际点,民间罗汉画家比宫廷画家的色彩更为缤纷,而宫廷的罗汉画家更在意画面的和谐以及层次的如何变化。^[14]

贯休(832~912),字德隐,号禅月。婺州(浙江金华)兰溪登高里人(今属游埠镇),俗姓姜。《宋高僧传》中记载其贯休时年七岁便投圆贞法师出家,为其童侍。日读法华经千言,过目成诵(赞宁《宋高僧传》卷三十)。昙域在《禅月集后序》云:“先师为童子时,邻院有童子法号处默,皆年十余岁,时同发心念经,每于精修之暇,更相唱和。渐至十五六岁,诗名益着,远近皆闻”(昙域《禅月集后序》)。贯休一生云游四方,交结极广,因而其生平充满传奇色彩。唐代乾宁(894~897)初年,曾谒吴越武肃王钱镠。昭宗天复年间(901~904)入蜀,备受蜀主王建父子礼遇,为贯休建龙华禅院,署号“禅月大师”,并常呼之为“得得来和尚”。梁乾化二年(912)圆寂,时年八十一。蜀主王衍为贯休行官葬,塔号“白莲”。其诗文等被弟子昙域禅师汇编《禅月集》,原为三十卷。然其文集五卷已佚,余诗集二十五卷。后明代毛晋为其所撰补遗一卷。

贯休在诗歌、书法、绘画艺术上成就卓然,所创造“野逸相”罗汉图更是独树一帜。《益州名画录》记载:“禅月大师,婺州金溪人也。俗姓姜氏,名贯休,字德隐。天复年入蜀,王先主赐紫衣师号。师之诗名高节,宇内咸知。善草书图画,时人比诸怀素。师阎立本画罗汉十六帧,庞眉大目者朵颐隆鼻者倚松石者坐山水者蕃貌梵相曲尽其态,或问之,云休自梦中所观尔。又画释迦十弟子亦如此类,人皆异之,颇为门弟子所宝。当时卿相皆有歌诗,求

其笔唯可见而不可得也。太平兴国年初,太宗皇帝搜访古画日,给事中程公牧蜀将贯休罗汉十六帧为古画进呈。”^{[6]199}《宣和画谱》也曾记载称他的罗汉画“黝然若夷獠异类,见者莫不骇瞩”。贯休这种高颧深目的奇异罗汉形象,更加加深了罗汉的神秘性,使其神格化。贯休所作的罗汉画外形古怪,蕃貌梵相,笔法也比较简洁、狂逸,但并不顺应当时人们的审美,画史中记载其作品多水墨画,兼淡设色。

贯休创作的罗汉图像多呈形骨古怪,变化多端,胡貌梵像的特征,文献中记载其形象来源于梦中,《益州名画录》记载:“师闾立本画罗汉十六帧,庞眉大目者朵颐隆鼻者倚松石者坐山水者蕃貌梵相曲尽其态,或问之,云休自梦中所观尔。”^{[6]199}《宋高僧传》中也云其每作画前必祈梦“休善小笔,得六法。长于水墨,形似之状可观。受众安桥强氏药肆请,出罗汉一堂,云:‘每画一尊,必祈梦得应真貌,方成之。’与常体不同”(卷三十)。其目的是为了表现自己的非同一般而故意将其作品神秘化。贯休罗汉图的神秘色彩得到了大众的认可,《图画见闻志》中记载贯休罗汉图被用于祈雨等宗教活动中。“尝睹所画水墨罗汉,云是休公入定观罗汉真容后写之,故悉是梵相,形骨古怪。其真本在豫章西山云堂院供养。于今郡将迎请祈雨,无不应验。”^{[9]476}翰林学士欧阳炯奉蜀王之命为贯休作《禅月大师应梦罗汉歌》。可见其当时地位之高,影响之大。

“西岳高僧名贯休,高情峭拔凌清秋。天教水墨画罗汉,魁岸古容生笔头。时帧大绢泥高壁,闭目焚香坐禅室。或然梦里见真仪,脱下袈裟点神笔。高握节腕当空掷,毫端任狂逸。逡巡便是两三躯,不似画工虚费日。悴石安排嵌复枯,真僧列坐连跏趺。形如瘦鹤精神健,骨似伏犀头骨粗。一倚松根傍岩缝,曲绿腰身长欲动。看经弟子拟同声,瞋睡山童欲成梦。不知夏腊几多年,一手支颐偏袒肩。口开或若共人语,身定复疑初坐禅。案前卧象低垂鼻,崖里老猿斜展臂。芭蕉花里刷轻红,苔藓文中晕深翠。硬节筇杖矮松床,雪色眉毛一寸长。绳关梵夹两三片,线补衲衣千万行。林间落叶纷纷堕,一印残香断烟火。皮穿木履不曾拖,笋织蒲团镇长坐。休公休公逸艺无人加,声誉喧喧遍海涯,五七字诗一千首,大小篆字三十家。唐朝历历多名士,萧子云、吴道子,若将书画比休公,只恐当时浪生死。休公休公始自江南来入秦,于今到蜀多

交亲。诗名画手皆奇绝,觑你凡人事事精。瓦棺寺里维摩诘,舍卫城中辟支佛。若将此画比量看,最是人间为第一。”^{[6]199-200}通过对上文的解读,我们可以得知贯休在创作过程中的笔法简洁、狂逸。画面中罗汉处于山水丛林中,每个罗汉及罗汉形象以外的山童、老猿等事物也都各具神态。苏东坡在元符三年(1100)所撰《自海南归过清远峡宝林寺敬赞禅月所画十八大阿罗汉》文中对所见贯休罗汉图的叙述,没有张玄所撰的《十八阿罗汉颂》清晰,我们没有能从中得到作品风格及作者的背景资料。

如今所传贯休作品或摹本,多藏于日本:宫内厅本十六罗汉图,东京根津美术馆所藏十六罗汉图,京都高台寺所藏十六罗汉图,清凉寺本十六罗汉本。以下对这四组罗汉图进行比较分析,寻找贯休“野逸相”罗汉图的风格特征。

一、宫内厅本罗汉图其中三幅作品有“西岳僧贯休作”款识,但据日本学者长光敏雄的考证,认为三幅作品的款识大小不一,推测是后人添加上去的。陈清香在《罗汉图像研究》一文中将宫内厅本与苏东坡《赞禅月所画十八大阿罗汉》和明代紫柏大师《贯休所画罗汉画记并赞》中对贯休罗汉的赞语进行对比,发现二者之间较吻合。并指出宫内厅本与杭州圣引寺旧藏贯休原作石刻,有多幅相似。^{[3]44-52}但是铃木敬先生在其《中国绘画史》中通过对贯休绘画细致分析,认为“禅月罗汉的传播,只能推测是由刻石而来。或许是《画继》卷三所见,像成宗道等工画、工刻石的人所传下的。例如长安的壁画有将传为吴道玄笔的画临摹刻石的,其传神程度据说丝毫不爽。如此由刻石制作模本,或再据之以刻石,辗转模制,结果贯休罗汉图甚至传到广州光孝寺,到清初终于声名大噪。”^{[16]118-119}如此,这组罗汉图只能是后代(明代以后)按照石刻的摹本。

二、东京根津美术馆所藏《十六罗汉图》,传为贯休的手笔或摹本,相貌是现梵形,衣褶处的用笔明快磊落,面部与双手的用笔较为细致。有学者根据这一特点推断,画法类似石恪的《二祖调心图》,属于五代宋初才出现的笔法,并且颇有一定的江浙传统意味,推断为是禅月式罗汉的最古样本。

三、高台寺藏《十六罗汉图》,历来被研究者们所重视。这十六幅罗汉图皆传为贯休的设色罗汉图。在这十六幅中,画面上皆有“泉涌寺尊”,根据这一现象,在以往学者的研究当中多推测认为这些罗汉图是泉涌寺开山祖师俊筏所携回。^{[3]197}此本画

面丰满,但在人物造型夸张上比宫内厅本弱化,陈清香等学者认为或可为南宋作品。

四、清凉寺所藏十六罗汉图,是目前认为年代最早的作品。此画据传是由入宋的裔然和尚于雍熙四年(九八七)自宋归日时,与木造释迦像等一起带回日本。因有明确的舶载时期,且制作年代也差不多在九八七年左右,为北宋初之作品而一直被学界关注。然而据《任和寺御日次记》建保六年(一二一八)戊寅条载,十一月十日戊寅,子刻,除木造释迦像外,绘像十六罗汉等尽烧毁。^{[15]261-262}日本学者高崎法子通过大量认为该本虽非裔然和尚携回的原作,但为十二世纪初至十三世纪中期的作品较可靠。

贯休“野逸相”风格的产生与其地域性以及其所处的时代有着重要关系。樊波先生在《中国画艺术专史·人物卷》一书中认为,“透过题材和内容,往往可以探知到某一时期的文化心态、审美取向以及风格酝酿的种种可能性……五代时期的画家文化视野和题材面都比较狭窄,因而从整体上看,绘画风格面貌也相对单一。但就画家个体而言,由于偏爱某类题材,就造成某种特殊的风格样式,而且还使得这种风格往往表现出强烈的主观色彩——越是集中于某一类题材,其风格特征就会表现得更加鲜明,主观色彩也会变得更加强烈。这种情形在贯休和石恪的人物画中体现得尤为显著,他们人物画所具有的‘野逸’风格显然是与其题材选择密切相关的。”^[17]

五代以后,两种风格的罗汉画所呈现的独特面貌,逐渐导致宋代罗汉画坛分成二大主流:一派是直接承袭贯休画风的,比较脱离世间相,呈现古怪、变形、野逸的,称之为“野逸相”的罗汉画;另一派罗汉画风,自然是指张玄“世态相”一派,画风是容貌线条温和,和世间人形象颇为相似。宋代画家在原有的基础上,开始出现具有文人色彩或是僧人墨戏的不同面貌。张玄的“世态相”风格,在宋代包括宫廷画家,如刘松年,而浙江宁波地区专门以外销商业化为主的宁波画派,都可视为张玄“世态相”延伸。贯休“胡貌梵像”造型古怪的形象,出现在禅画中。

两宋罗汉画创作者对市井文化趣味的吸收和某种程度的迎合,使得两宋罗汉画审美的大众趣味

得到彰显。就罗汉画的赞助形式来说,两宋时期已经产生了一些细微但具有根本性的变化,市民阶层当中一些拥有经济实力的商人开始介入罗汉画市场,市民阶层本身的兴盛以及他们对罗汉画的审美需求也对绘画的大众审美趣味起了一个主导作用。

参考文献:

- [1] 渡边海旭,高楠顺次郎.大正新修大藏经[M].东京:大正一切经刊行会,1934.
- [2] 李福顺.苏轼与书画文献集[M].北京:荣宝斋出版社,2008:145-148.
- [3] 陈清香.罗汉图像研究[M].台北:文津出版社,1995:42-43.
- [4] 陈清香.降龙伏虎罗汉图像源流考//罗汉图像研究[M].台北:文津出版社,1995:317-348.
- [5] 李之纯.大圣慈寺画记//文渊阁四库全书:第71册[M].台北:台湾商务印书馆股份有限公司,2008:200.
- [6] 黄休复.益州名画录//中国书画全书:第1册[M].上海:上海书画出版社,1993:192.
- [7] 宣和敕.宣和画谱//中国书画全书:第1册[M].上海:上海书画出版社,1993:67.
- [8] 蔡绦.铁围山丛谈[M].西安:三秦出版社,2005:179.
- [9] 郭若虚.图画见闻志//中国书画全书:第1册[M].上海:上海书画出版社,1993:476.
- [10] 陈葆真.李后主和他的时代——南唐艺术与历史[M].北京大学出版社,2009:334-357.
- [11] 邓椿.画继//中国书画全书:第2册[M].上海:上海书画出版社,1993:707.
- [12] 夏文彦.图绘宝鉴//中国书画全书:第2册[M].上海:上海书画出版社,1993:878.
- [13] 詹景凤.东图元览//中国历代画史汇编:第5册[M].天津古籍出版社,1997:238.
- [14] 石守谦.古传日本之南宋人物画的画史意义——兼论元代的一些相关问题//美术史研究集刊:5[C].台北:台湾大学艺术史研究所,1998:164.
- [15] 铃木敬.中国绘画史(上)[M].台北:国立故宫博物院,1987:118-119.
- [16] 耿剑.“以禅论画”基础研究[J].文艺研究,2000(5):126.
- [17] 樊波.中国画艺术专史·人物卷[M].江西美术出版社,2008:313.

责任编辑:卫 华