

「王仲尧

Wang Zhongyao」

内容摘要：中国艺术史上以往一直认为罗汉造像

(雕塑和绘画等)艺术是六朝时期从印度传来,本文对此观点提出了不同意见。作者经过考察分析,认为罗汉造像艺术完

全是中国佛教艺术的一大创造,诞生时间是在中唐。具有平民素质和形象特征的罗汉艺术,不但大大丰富了中国佛教艺术的内容,同时也为中国艺术开辟了一个极为广阔的新空间。

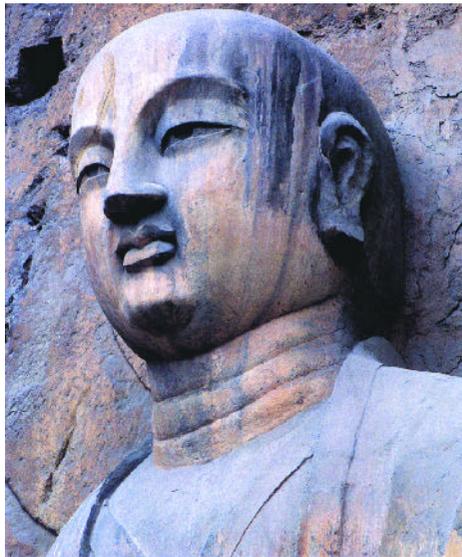
关键词：罗汉造像 佛教艺术

# 中国罗汉造像艺术的诞生及其特征

## 一、早期中国佛教艺术中的“佛弟子造像艺术”

艺术史上一向认为中国佛教艺术中的罗汉(雕塑和绘画)艺术的产生,最早可以追溯到六朝时期。因梁武帝萧衍派郝鸾西行印度求法,郝鸾在印度见舍卫国精舍装饰精美,佛像庄严,于是临摹仿制,携回国内。国内画家见此种新的艺术风格,受到启发,创造出罗汉画。同时,印度的一些丹青高手也是在此时相继来到中国,如:迦佛陀、摩罗菩提、吉麻俱、跋摩等都是佛画高手。人们据此认为,罗汉画的出现即在此时期。

但是笔者认为,六朝时期从未有“罗汉造像艺术”,除了佛和菩萨的形像塑造之外,当时的艺术作品中被认为是罗汉艺术的,实际上是以佛的印度弟子为原形作为绘画对象的作品,画面上出现的是“梵影”、“胡僧”等形象,如常被学者说成“罗汉艺术”的这一时期的陆探微的作品《阿难维摩图》、《十弟子像》,毛惠秀的《胡僧图》、《释迦十弟子图》等都是如此。一般被认为是唐代“罗汉造像”遗迹的在敦煌、龙门、麦积山等地都有,在敦煌、库车、吐鲁番附近等地近年发现的墓葬文物中也有不少绢画、壁画,被认为保留了隋唐时期的早期“罗汉”造型形象,但那些其实都是表现佛弟子的艺术形象,如敦煌莫高窟的隋代419窟、420窟,初唐57窟、322窟,盛唐45窟、328窟、319窟、68窟;中唐159窟、294窟、晚唐196窟等均有迦叶像、阿难像;又以盛唐45窟为例,释迦结跏趺居中坐,两旁依次是二比丘、二菩萨、二天王像,二比丘便是迦叶、阿难。在龙门石窟的奉先寺、宾阳洞、敬善寺洞、万佛洞、莲华洞等窟都有唐代的迦叶阿难塑像,其中奉先寺的迦叶和阿难造像非常有名,都是佛弟子艺术形象,与后来所说的以虚构的罗汉为主角的罗汉造像艺术有原则性区别。



龙门石窟大卢舍那佛旁立阿难尊者 唐代

## 二、六朝时未有罗汉艺术之创作

以往人们认为中国六朝时已出现十六罗汉画作,其主要根据是南梁著名画家张僧繇画过十六罗汉图。笔者认为不可能,理由有三:

第一,从佛教思想史、佛教文化史方面看,南北朝时,尚未存在罗汉这种佛教人物的群体形象的思想观念。南梁画家张僧繇等人艺术创作活动的年代,罗汉这种佛教人物群体形象在普遍的佛教思想和民俗文化观中尚未出现。

第二,从艺术史方面看,认定六朝东晋或梁代已有罗汉画,甚至已有十六罗汉画的说法,只是出于“望图生义”。梁代张僧繇画过“十六罗汉画”的说法流传很普遍,依据是《宣和画谱》中记载北宋宣和年间(1100年-1125年)内府所藏诸画。此书中确有一条关于张僧繇十六罗汉画的记载。但是笔者认为那是前人的一个误解,至于《宣和画谱》之后人们相关的种种说法,则是进一步以讹传讹、望文生义。

唐代是我国佛教艺术的黄金时代,段成式

(?-863年)名著《酉阳杂俎续集》第五卷和第六卷《寺塔记》中载录有丰富的唐代佛教建筑、造像和壁画艺术资料,其中从未见已有罗汉画的任何记载。唐代张彦远著另一中国艺术史名著《历代名画记》(此书作于宣宗大中元年,公元847年),详尽记述会昌法难后长安、洛阳二地所存寺观壁画,亦不见任何罗汉画记载。此二书是唐代留传下来的最重要的中国美术史著作,从二书中可见当时佛教美术已在艺坛上占有重要地位,题材极为开阔,在《历代名画记》中记载有当时在社会上具有重要影响的佛教人士的画像(写真像),如天台宗智者大师、密宗一行大师的“写真”,都成为佛教绘画中经常表现的题材,却未见任何罗汉画记载。

近现代以来还有不少佛教艺术史家往往谈到,梁武帝萧衍曾派人去印度,学回印度佛像画法,同时也有印度佛教画家到了中土,带来印度佛教艺术创作手法,给南北朝佛教艺术带来新风气云云,于是更加发挥,说就此从印度传来了罗汉画,此亦是所谓南朝出现罗汉画的根据之一。这同样是想当然。因为印度次大陆一带从未有过罗汉画或罗汉雕塑这类品类。玄奘《大唐西域记》中,记载了数量极巨的印度各地的佛和菩萨的塑像,以及同样数量颇巨的罗汉“传说”,但从未提到印度有罗汉造像艺术。上述《宣和画谱》中载所谓“罗汉画”的由来,估计是因为编集的时代十六罗汉画已是人们习见之物,于是作者便将六朝某一件既不是佛像,亦不是菩萨像的佛教人物画面,误置以十六罗汉画之名。

第三条理由,从佛教美术作品的实物轨迹看,迄今为止,尚不见南北朝时已出现过罗汉造型艺术形象的实物证明。近年来,佛教南传路线上,佛教艺术发展的轨迹,颇引起一些学者的兴趣,我们注意到,此中亦从未发现过六朝前后的罗汉造型艺术作品。同时,在现存的所有石窟艺术中,也从没有发现任何创作于六朝时期的罗汉雕塑或罗汉壁画。

## 三、中国罗汉造像艺术的特征

罗汉造像艺术(雕塑和绘画)的出现,是中国佛教艺术的一个伟大创造,也是中国艺术史上的一个重要事件,它意味着佛教艺术题材已广泛扩展到具有平民性的形象塑造上。这一艺术理念的确立,不但大大丰富了佛教艺术的内容,也为中国艺术发展开辟了无限广阔的空间。考察佛教艺术史,很容易发现这样一个事实:中唐时仿佛有些突然地,艺坛上出现了众多罗汉造像艺术,主要特征有三:

1. 中晚唐以后,突然出现了大量描绘对象非常明确的,以十六罗汉为造型构图的罗汉群像创作。在此前,整个中国艺坛上,没有这样一种独立形式的艺术品类。

2. 群体形式的罗汉像创作的出现,使罗汉造像艺术成为一个大型的独立题材。与此前的佛弟子形象作为附属而与佛形象同时在一个画面上出现的情况不同,“罗汉艺术”是独立地以罗汉作为表现对象,画面上或构图中并不出现佛或菩萨。除罗汉以外的其他人物如果出现,则是为了配合表现罗汉这一主题的需要,这是与“佛弟子”艺术题材的根本区别。

3. 每一个罗汉形象都得到个性化描绘。在罗汉作品中,众罗汉们成为日常生活中的人,表现出相异的个性、性格、情感,喜怒哀乐,各尽变化。众罗汉们从内心世界到外在形貌,日益向中国“汉子”形象靠拢,如“罗汉纳衣图”、“罗汉挠痒图”等一类题材为历代画家所喜爱,亦为欣赏者喜爱,具有鲜明的平民性。

中国罗汉艺术的创造与玄奘有关。玄奘译出《法住记》,直接促成了十六罗汉这一群体造像构图的诞生。十六罗汉造像艺术在中国佛教艺术中的出现,是艺术史上一个引人注目的现象,而其正好出现在玄奘从印度回国译出《大阿罗汉难提蜜多罗所说法住记》(简称《法住记》)之后,在时间上似非巧合。罗汉艺术在中国诞生,玄奘做出了重要贡献;表现在玄奘对罗汉和罗汉艺术给予了极大的热情和关注,为中国罗汉造像艺术提供了思想基础、审美角度乃至素材资源。如《大唐西域记》中有大量对印度罗汉事迹的描绘,具体到罗汉的活动、罗汉的形象、罗汉的作用、罗汉的影响等诸多方面精彩生动的记载。玄奘对罗汉们的内心世界了若指掌,而对罗汉的外在面貌,亦是察知毫末。也可以说,大师写罗汉,亦是写自己。正因如此,才能将罗汉形象刻划得具有活力,鲜明生动、形象丰满。于是,不但为中国佛教艺术领域中的罗汉艺术奠定了坚实的思想基础,拓展了审美角度,而且还直接提供了素材资源。

罗汉艺术与其他佛教人物形象比较,在艺术表现上有所不同,特征有三:

1. “罗汉艺术”作为一种思想概念,具有特定的人格素养。从佛教义理方面说,所有佛教人物中,只有罗汉这一群体明确地“不入涅槃”,常住人间。小乘佛教中罗汉是指“阿罗汉果位(Arhat)”,“得此果位即具“不退转”义,因此又称“声闻”。但在大乘佛教中含义有所不同,如迦叶尊者是佛十大弟子之一,在后来的

十六罗汉中也是一个成员,汉地佛教禅宗有“佛祖拈花,迦叶微笑”之说,则迦叶已非“声闻”可知。与中国佛教艺术中独创的“罗汉艺术”关联的,显然指称后一种情况。

2. “罗汉艺术”作为特定的艺术表现形象,众罗汉们日益从印度“梵僧”的形象转变成为长着中国面孔、穿着中国农民服装、用中国人的思维方式、与普通人日常生活贴近的民间僧人形象。仍以迦叶为例,中唐及之前大量出现在石窟雕塑艺术中的迦叶,一般是与阿难同时站在佛的身旁,有时还与其他菩萨在一起,共同构成一组群像,如龙门奉先寺大卢舍那佛雕塑群像构图是一种典型形制。而在“罗汉艺术”中出现的迦叶,是独立活动的个体。他(们)身负佛的重托,内怀大勇精进的出世精神,却深入民俗,食人间烟火,做入世文章。每一位罗汉都具有鲜明个性,但都共同将佛的无限慈悲化作人间关爱,代表了深刻的人间佛教理念。

3. “罗汉艺术”成为独立存在的一个艺术大类。罗汉艺术产生之后,在创作对象上,是艺术家独立描绘的题材;在创作结果上,是独立存在的作品。如上文提到,以往人们常将罗汉艺术出现之前的“佛弟子”题材的艺术称为“罗汉艺术”,但是比较一下便知,罗汉艺术出现之后,人们是不会将罗汉艺术称为“佛弟子艺术”的。在以后的艺术史上,罗汉艺术中表现的众罗汉们日益个性鲜明,罗汉们往往诙谐大度、快活乐天、不畏权势、不拘小节。这些个性特征,在现实生活中恰好是中国的民族性、国民性中所缺乏、又是所向往的。在艺术中创造出这样一种个性鲜明的人物群体形象,亦符合人类审美的一般规律。

只有符合这三个特征,并且以虚构的罗汉形象为主题的人物造型艺术,才称得上是“罗汉艺术”作品。

此后,在中国佛教艺术中出现了大量以“罗汉”为题材的佛教艺术作品,主要是“十六罗汉”的创作,一时似乎蔚为风气。如在绘画界,出现了一些专画此类题材的重要艺术家。唐乾

元(758年-760年)中,名画家卢楞伽十分爱作十六罗汉像,《宣和画谱》卷二记载他有这类作品多种,极为有名,至北宋后期徽宗宣和年间(1119年-1127年),他的十六罗汉画珍藏于御府的还有很多,计有:“十六尊者像”十六幅,“小十六罗汉像”三幅,“十六大罗汉像”四十八幅。卢楞伽曾跟唐明皇到四川,在四川兴起建寺画壁之风,延续到晚唐五代,成都仍流行罗汉画题材。唐代另一名重要的诗人兼画家王维,也曾创作过大量“十六罗汉图”。宋代时,御府中尚珍藏着大批他画的十六罗汉图,达到四十八幅之多。

除了绘画,差不多同时也出现了十六罗汉这一题材的罗汉群像的雕塑艺术。如在敦煌西千佛洞第16窟的晚唐时期壁画中出现了十六罗汉像。五代时期的大足石窟大佛湾第36窟也有十六罗汉像。江南也是在五代时期出现了十六罗汉塑像,就是著名的杭州烟霞洞十六罗汉。此组罗汉群像共计右壁内部二尊,前部四尊,左壁十尊,共为十六尊罗汉。清代阮元《两浙金石志》载烟霞洞吴延爽造像功德记,据此可知此组十六罗汉像,系五代时吴越国吴延爽造。

由上可知,自唐末五代迄宋,在中国佛教界以及整个社会上,产生过十六罗汉尊崇这样一种重要文化现象。与此同时,在佛教艺术中以创作十六罗汉形象的绘画或雕塑成一时风气。这个情况一直持续到宋代以后。之后,江南一带地区更加上了两个罗汉,变成了十八罗汉。同时,也由于罗汉艺术中体现的人间化素质,使人们对罗汉在深厚的崇敬中更生出一种亲切感,在艺术中,则使人们对罗汉这一形象的把握趋于成熟,于是从宋代开始,又有五百罗汉的传说,发展出五百罗汉这一个艺术创作题材,成为绘画以及佛教塑像中的重要艺术门类。

注释:

段成式:《酉阳杂俎续集》台湾商务印书馆台北,1983-1986,第1047册,第804-817页。/ 张彦远:《历代名画记》,第一册,文史哲出版社,台北,1974,第42-57页。/ 同,卷三:“千福寺”;“兴唐寺”条。/ 参见阮荣春:《佛教南传之路》湖南美术出版社,长沙,2000。/ 《大阿罗汉难提蜜多罗所说法住记》(1卷)唐·玄奘译,《大正藏》第49册,NO.2030,第12-14页。/ 《宣和画谱》卷十。/ 吴延爽氏系吴越王钱元胤之妻吴夫人之兄。宋代曾有人在此洞补刻过一尊僧像,一尊布袋和尚像,成为十八罗汉,“但后二像是手法浅陋,不能与前十六尊相比。”(咸淳临安志)中记烟霞洞“原有石刻罗汉六尊,吴越王感梦而补刻十二尊,成为十八”,一般认为是附会之说。/ 一般认为增加的即降龙、伏虎二罗汉。此外,也有说增加的是玄奘和庆友二人。清代之后,有增加的两个罗汉就是康熙皇帝和乾隆皇帝的说法,也曾流行颇广。

【 // 】

王仲尧 浙江工商大学人文学院



龙门万佛洞内一佛二弟子二菩萨像 唐代