

浸淫传统张扬个性 ——贯休十六罗汉图的造型艺术

张森 山东临沂师范学院 山东艺术学院

[摘要]五代时期贯休的十六罗汉形象夸张,高古奇特,突破了晋唐佛教画的一般模式。通过对贯休的十六罗汉图的深入分析研究,贯休的辉煌成就,是建立在传统文化博学广涉的基础之上的努力创新,其对现代中国人物画创作具有现实指导意义。

[关键词]造型艺术 罗汉

作者简介:张森,山东临沂人,山东临沂师范学院美术学院讲师,山东艺术学院艺术硕士,中国画意笔人物方向。

五代贯休的十六罗汉图形象夸张,奇特怪诞,深目高鼻,或坐于山石,或倚于树木,或隐于山洞,气质超凡脱俗,高古奇崛,给人以强烈的震撼力。

有人评说贯休的罗汉图,状貌粗野,缺少文人气息;有人评说贯休游离与主流,是脱离传统追求怪异的个案。我觉得这些观点都略失偏颇。贯休的罗汉图是在吸收融汇传统精华的基础上张扬个性,形成自己独特风格的经典案例。贯休的绘画在隋唐与两宋间起到了承上启下的作用。

一、贯休与“十六罗汉”

(一)贯休的生平简介

贯休(832-912),俗姓姜,字德隐,浙江婺州兰溪人,七岁出家为僧,法号“贯休”唐末避乱入蜀,蜀王王建赐以“禅月大师”,赐紫金袈裟。其佛学,文学,艺术修养,造诣高深。贯休禅师潜心修养佛学经典,深厚超绝;其诗集有《禅月集》,流传甚广;其书人称“姜体”,贯休擅长草书,时人把他和怀素和智永相比,《七修养稿》中说:“米芾书法贯休,可见其书法影响深远。贯休的书法理论造诣也相当高,他在《观怀素草书歌》中,赞赏怀素狂草:“势崩腾兮不可止,天机暗转锋芒里”,“锥画沙印泥,世人世人多莫测。知师雄名在人间,明月清风有何极”。

贯休对中国传统哲学,文化,艺术的深厚修养,为他的绘画奠定了深厚的基础。

(二)贯休与“十六罗汉”

罗汉是佛教名词“Arhat”(阿罗汉)的略称,或译成“应真”,“真人”。是小乘佛教修行追求的最高果位。罗汉遵佛陀的嘱托,常住人间,普渡众生。

唐代玄奘法师译的《大阿罗汉难提密多罗所说法住记》中明确记载了十六罗汉的名字,分别是:一宾度罗跋啰惰阇(俗称“坐鹿罗汉”)二迦诺伐磋(喜庆罗汉,知一切善恶法)三迦诺迦跋厘惰阇(举钵罗汉)四苏频陀(托塔罗汉)五诺矩罗(静坐罗汉)六跋陀罗(过江罗汉,意为贤者)七迦理迦(骑象罗汉,佛的侍者)八伐阇罗弗多罗(笑狮罗汉)九戌博迦(开心罗汉,意为男根断者,出前是宦者)十半托迦(探手罗汉)十一罗怙罗(沉思罗汉,是释迦牟尼的亲儿子)十二那迦犀那(挖耳罗汉)十三因揭陀(布袋罗汉)十四代那婆斯(芭蕉罗

汉)十五那氏多(长眉罗汉,佛的侍者)十六注荼半托迦(看门罗汉,是半托迦的弟弟)。《法华记》译出后,十六罗汉受到佛教僧侣的普遍尊敬和赞颂,十六罗汉的题材,受到了广泛流传。

贯休善画罗汉图。《益州名画录》记载:“贯休画罗汉十六:旁眉大耳者;朵颐颧槁项,依松石者;坐山水者;胡貌梵相,曲尽其态。”《宣和画谱》中说“贯休画罗汉状貌古野,殊不类世间所传,深目大鼻,或颧槁项。”《宣和书谱》中说“贯休丹青之习,皆怪古不媚,作十六罗汉,笔法略无蹈袭世俗笔墨畦畛”。贯休的真迹现在我们无法看到了,但他独特的画风,可以从日本高台寺所藏《十六罗汉》的宋代摹本和散存在全国各地的石刻本如杭州碑林刻石中得到印证。

贯休的十六罗汉图,造型夸张,古怪奇特,具有罗汉真容“梵相”,举手投足间洋溢着超俗的禅机。

二、贯休对传统精华的继承

佛教起源于印度,大约公元1世纪左右由丝绸之路进入中原,东汉明帝在洛阳建白马寺,寺壁绘制《千乘万骑塔婆三匝图》,佛教绘画开始盛行。三国时期东吴曹不兴,是记载中最早的佛教画像,但曹不兴只是根据印度佛画范本进行绘制。当时具有浓郁印度风情的佛教绘画与中国人物画界限分明。只有到了南北朝的张僧繇,融汇印度阿旃陀壁画中的凹凸花画法与中国书法技法,创造了“张家样”。张僧繇用概括简练的线条表现人物造型,后人称为“疏体”勾线时融入书法用笔;晕染赋色时,吸收天竺的凹凸花画法,层层晕染,使人物具有强烈的立体感。而北齐曹仲达的贡献在于将古印度笈多马图拉样式薄衣贴体的雕塑造像技法融汇到中国绘画之中,“曹之笔,其体稠叠而衣服紧窄”。被誉为“曹家样”。衣纹通常是一道道平行的U字型细线,具有流水般波动的韵律,即“曹衣出水”。盛唐时期的吴道子,远师张僧繇,擅长凹凸晕染,但他最终削弱了色彩晕染的作用而突出线条的表现力。中年行笔磊落,挥霍如莼菜条,人物形象宽衣博带,飘逸洒脱。被誉为“吴带当风”的“吴家样”。从佛像的面貌长相、衣纹服饰,神情气质,到表现技法,“吴家样”已经完全看不到印度陀罗或者笈多佛像的痕迹,

甚至把阿旃陀石窟壁画的凹凸法也抛弃了,吴道子标志看佛教绘画在中国本土化进程的完成,是中国佛教绘画的里程碑。

《益州名画录》中记载贯休“师阎立本,画罗汉十六帧……”,贯休晚于阎立本160年,两人是不可能见面授徒的。贯休肯定是通过临摹、鉴赏学习了阎立本的技法。阎立本描绘过许多胡人形象,如《布辇图》中的吐蕃使者禄东赞及随从;传为阎立本的《职贡图》中的胡人形象就更多了,但其摹本的水平与阎立本相去甚远。从这两幅画中我们很难看到贯休与阎立本的师承,两幅都是宋人摹本,与阎立本的原作到底有没有不同,我们也无从考证。但是以南宋摹本阎立本的《萧翼赚兰亭图卷》中,两人的画风就十分明显的接近了。《萧翼赚兰亭图卷》有两种摹本,但不论哪一种,从造型、线条都能到两人的师承关系。贯休学习继承了阎立本的健劲的线条描,沉稳的设色,注重面部刻画,整体感强的雄沉朴实的画风,而改变了阎立本造型严格拘谨的不足。因为贯休不是阎立本的“入室弟子”,所以不容易被禁锢在一个模式之内,也很容易发现老师的不足之处。贯休又博采众长,通过临摹学习吸收了吴道子造型松动飘逸、整体感强,线条注重粗细变化,富有强烈节奏感的特点。从敦煌第103窟的维摩变中可以看到:吴道子画风对贯休的影响是巨大的。并且,贯休上追张僧繇,曹仲达,继承了张僧繇注重用笔,层层晕染的特点,吸收融汇了曹仲达曹衣出水般的衣纹处理方法。

在人与环境的关系上,阎立本,吴道子常常利用空的背景,而贯休采用唐末五代比较流行艺术处理形式,从唐末的《高逸图》,五代周文矩《文苑图》中可见当时喜欢把人物与一石一树置入画面,表现人与自然的融为一体,“天人合一”的境界。

所以说贯休是在继承前人一切优秀传统文化基础上,创造的辉煌,有人说贯休脱离中国佛教画的发展轨道,梦中所睹,凭空创造出的独特风格是不恰当的。

三、贯休对传统的发展与创新

(一)贯休的罗汉图风格

《宋高僧传》第三十中讲贯休“云每画一尊,必祈梦得应真方成之,与常体不同。”《益州名画录》中也说:“或问之云,休白梦中所睹而”,梦中所睹罗汉的说

法，其实是说贯休苦思冥想，废寝忘食的一种创作状态。由于佛经中没有罗汉形象的具体描述，这带个人们以无穷的想象空间。隋唐以后，佛教在中国进一步本土化和世俗化，并且与儒家、道家，思想更加融汇，罗汉形象也就有了喜怒哀乐，尽现人间世态悲欢。罗汉常住人间，但有超凡脱俗，有普度众生的神力，如何恰如其分地表达出来，贯休在苦苦思索，终于“顿悟”，在头脑中闪现出创作灵感。我们现在看到的贯休的作品，根据画风细微差别，大致分为三类：

1. 高古风格：此类作品造型简洁古拙，衣纹紧密，平行排列富有流水般的韵律，但并不十分紧贴身体，而是形成整体感极强的有趣味的几何形体。明显受曹仲达的影响。山石用带有方折的线条勾勒，更具有五代画山石的特点。

2. 深厚朴实风格：此类作品造型松动，整体感强，线条健劲，粗细变化不明显，晕染喜用高染法，明显受阎立本的影响，如：阿氏多像。

3. 雄健刚劲风格：此类作品造型准确，衣纹注重穿插，线条粗细变化明显，注重书法用笔，晕染略用低染法，明显受吴道子影响。树木山石皴擦细密带有宋代院体画的风格，应为宋院体高手临摹。如：诺矩罗像。这些风格的差异，很有可能是后人石刻或摹写过程中造成的。

（二）贯休的罗汉图创新

贯休的表现技法是传统的，但他又突破了晋唐佛教画的一般模式，他的创新主要有以下几个方面：

1. 放松造型，不被形体所束缚，由写实大步迈向写意。贯休身处五代这个历史时期，能做到这一点是非常不容易的，因为在当时历史条件下，画家毕生的功力都是为了追求人物的真实，运用什么样的技法体系，

采用什么样的风格模式，根本目的还是为了表现形象的真实感。贯休受到了禅宗以及玄学思想的影响，以及吴道子宽衣博带，松动飘逸的影响，故意放松形体结构的要求，改变了阎立本造型拘谨呆板的不足，使形象的整体轮廓概括化，从而形成一个有趣味的不规则的形状，这种处理带来了很大的随意性和夸张性的意味，从而从根本上解放了笔墨，以严格拘谨的写实的束缚中解脱出来，使绘画向写意的方向迅速发展。贯休的意象造型的影响，稍后的石恪用笔更加放逸抒情，开大写意人物之先河，宋代梁楷的《泼墨仙人图》神态夸张生动，笔墨酣畅淋漓，把写意人物画推向到了高峰。

2. 胡貌梵相。唐朝国力强盛，宽容开放，印度、西域及至欧洲的商人、使者、僧侣大量进入中原；唐昭宗天复年间，贯休避乱入蜀，在蜀地，贯休接触到了更多的异国异族人，他不是熟识无睹，而是目识心记，与他心目中苦思冥想的罗汉形象相吻合，为了显现罗汉超凡脱俗的气质，贯休加以艺术夸张变形处理，形成了高鼻深目的胡貌梵相。这与当时流行的一贯整肃、仪态丰盈，相貌端庄，温文尔雅的完全“汉化”的罗汉形象大相径庭。

贯休的“胡貌”与阎立本的胡人形象相对比，我们不难看出：贯休超越了阎立本力求真实、拘谨呆板的刻画，而是从造型上夸张变形，从而达到信手拈来、“天真”“拙朴”的高度。

3. 沿循主流，适当回归。吴道子完成了佛教绘画本土化进程的使命，在表现技法上贯休继承阎立本的表现技法，吸收了吴道子的风格特点，可以说贯休把握住了历史发展的主流，而且，又溯本求源，上追张僧繇、曹仲达，融会层层晕染的凹凸画法：衣纹处理具有曹衣出水的特点，也就是笈多马图

拉式的风格特点。现在，我们往往称这种行为叫做：“复古运动”。就像元化赵孟頫排斥南宋或细腻或粗放的近世画风而追求拙朴的唐人“古意”一样，贯休在佛教画刚刚达到成熟期之后不久，便从行动上做出了“复古”运动。复古其实是为了更好的创新，就像欧洲的“文艺复兴”，打着复兴的旗帜，表达的确是创新的观念。

面对西方绘画的影响，我们应该站在什么样的立场采取什么样的方式。我们不能全盘否定西方绘画的成就，更不能完全西化，简方套用西方写实技法来改良中国画以及完全嫁接西方现代艺术的实践，告诉我们，这种方法是不足为取的。我们一定要广泛吸收古代传统文化精髓，在中国传统精神的底蕴里，去吸收借鉴西方某些有用的技法，至于吸取某一点教养，吸取多少营养，要看艺术家本人哲学文学艺术等各方面的综合修养，和敏锐的眼光，只有浸淫传统，恰当吸收外来营养，才能张扬个性，创造辉煌。

参考文献

- [1]潘运吉. 宣和画谱[M]长沙. 湖南美术出版社2005.9
- [2]中国美术学院美术史系. 中国美术简史[M]北京. 中国青年出版社2002.6
- [3]中国历代线描经典[M]南京. 江苏美术出版社2000.8/

（上接第216页）

三、农村文化断层严重

应该说我们要鼓励的是发展农村文化不要一味地引进什么演出引什么外来的东西给农村，更应该做的是发掘农村中的文化，保护农村中的文化。

然而近年来出现了一个农村文化断层的现象。这是一个令人忧虑的问题，农村的整体素质呈普遍下降趋势。有资料显示，中国13亿人口中9亿是农民，可是这庞大群体的整体素质在下降，这个问题由来已久。如今斗大的字不识一箩的人虽然很少，但高素质的文化人在农村已是越来越少，甚至是凤毛麟角。农业部副部长张宝文说过，“目前我国4.8亿农村劳动力中，初中及以下文化程度约占4.2亿人。近九成农村劳动力的科技文化素质低下，不仅制约了我国农业科研成果的有效转化和技术的快速推广，也影响着农村富余劳动力向城镇和二产业转移就业的进程。如果我们把初中毕业以上的人作为农村的‘高素质人’，也只有6000万人，7个农村劳动力中只有1人是初中以上文化。而这些初中文化以上的人，却大多是30岁以上的人。如今在农村很难找到高中毕业的年轻小伙子

了。会读书的上了高中上大学，不会读书的初中还没读完就辍学了。”

加上经济形势的变化，新的读书无用论又开始在社会上大道其道起来。大批大批的农民走上了自主创业的道路。当然他们当中不乏成功者，这就进一步鼓励了其他农民加入读书无用的创业队伍中来。这种的眼前利益无疑会限制农村的大发展，造成农民整体素质下降，造成农村文化的断层。这也使农村里想要发展高科技高素质的文化成为不可能。

四、农村城市文化差异大，少专员开发

当然，现代农村已经不是几十年前的农村，有大批的打工族走出过外面，也呆过一些大城市见过了一些大世面，原来的单调的文化形式明显已经不能满足现代农村的要求。而各地发展不平衡，特别是城市发展较快，各种新鲜事物和先进文化总是传输得比较迅速。所以在各地间传达交流文化还是必不可少的。但是目前给农村送的文化形式却很单一，无外乎一些政府引进来的演出活动，普遍还残留在几十年前的样貌。据了解，在一些大城市，平均每星期就会有一些

小型演唱会，或者文化聚会。但是在农村一年里或许才有一次。这里就可以看到一个明显的差距了。

还有一个问题也可以体现出农村文化发展的不够全面。那就是缺少专门的部门和人员来做这个工作。除了一个文化站长外，其它都是人员都是兼职，只有在有活动有事的时候才来临时搭把手。这样在一个村子里，一个人就不可能拿出一个系统并且完整的文化发展方案出来，最多就是根据上头的指示照做一些什么文化，地方自己的东西一个人就很难去整理出来。

事物的发展总是曲折前进的。目前中国还处在社会主义初级阶段，农村文化的发展也在不断摸索中，但是可以确定肯定的是，总体的方向是在前进的。政府和老百姓都在寻求着各种途径，但是所有的方向都是指着一个箭头，那就是把农村文化搞好，搞上去。

参考文献

- [1]维基百科. 客家话. 客家话与古汉语的关系
- [2]维基百科. 客家话. 历史