



藏传佛教绘画中的十八罗汉艺术

◎桑吉扎西

一、十八罗汉信仰在藏地的传播

十八罗汉信仰何时传播到西藏?在藏传佛教史上一直有不同的争论,藏族学者们大多赞成藏传佛教后弘期,大约10世纪前后,十八罗汉信仰就开始在藏区流传。但一些汉族学者持不同观点,认为传播的时间晚到明朝。其次,对十八罗汉信仰是直接从汉地传入西藏,还是从印度、于阗、克什米尔传入西藏持有不同的看法。以下我们就藏文史料中有关十八罗汉的记述做一分析研究。

从藏传佛教的发展看,吐蕃时期十八罗汉还未传到西藏。虽然桑耶寺作为吐蕃时期第一座寺院,保留了四块十八罗汉的石刻造像,但没有可信的藏文史料证明,在赤松德赞时期十八罗汉就已到了西藏。因此,我们判断桑耶寺的罗汉石刻有可能是在藏传佛教后弘期雕刻的作品。

清代藏族著名学者松巴堪钦·益西班觉在《如意宝树史》中,曾提到十六尊者信仰在藏区的传播与传承情况。该书中有两处提到了十六罗汉信仰在藏区的传播。在谈到哲蚌寺十地殿所供十六尊者时说:

十地殿中供菩提树所造能仁师徒三尊,有传自汉地的十六罗汉像。据说,罗汉像由十六罗汉亲为开光,后被八思巴迎请到西藏,最后供奉于此殿,以为内供。^[1]

又说:

佛灭度八百年后,在希贝嘎地,有国王名仁贝德,时所出的《嘎卫协宁证道记》中讲述了十六尊者的史传,后来阿底峡的一位侍从班琼将此《证道记》讲授给俄绛曲君乃。于阗王地乳之子叶底拉迎请十六罗汉至彼国礼拜。汉皇帝唐太宗时,十六罗汉以汉僧相降临中原(入金庆福宫,住哈拉山,由王和尚迎请,达摩达拉做助手,据说从此五年后觉卧佛到内地),安居后,十六罗汉亲自给泥塑罗汉像开光。后来在西藏的鲁梅仲群哇曾拜见十六罗汉,并绘于布上。色吉布巴登仿照从汉地迎请而供奉于叶尔巴的十六罗汉卷轴画像,造十六罗汉像,从此十六罗汉像得以广传。那塘寺内亦塑有十六罗汉像,且供养兴盛,秦一切知和洛扎二人曾著十六罗汉“三修文”。十六罗汉修法之传承为阿底峡、唯识班琼、俄

绛曲君乃、博多哇、夏尔哇、加文巴坚巴、香够次巴、玉哇热敦、桑吉岗巴、秦南卡扎巴、久敦、江若绛本、秦洛桑扎巴等。^[2]

从以上史料中,我们可以大体上看到十六罗汉信仰在藏地传播的时间和途径。由此,我们认为十六尊者像有两个渠道进入西藏:一是通过中原汉传佛教进入藏地。二是通过西域于阗国,或是克什米尔经由古格王朝进入前藏地区。藏文史料中,虽然有不少十八罗汉的记载,但大部分限于讲述十八罗汉的应供、仪式等内容,少有探究传播源流的记述。

从有关藏文史料看,至少有三位杰出的佛教领袖与十八罗汉信仰在藏地的传播有着甚深的因缘关系,他们为十八罗汉信仰在藏地的传播以及罗汉艺术的发展都做出了重要的贡献。

一是阿底峡尊者(982—1054)。有关阿底峡尊者与十六尊者的事迹,藏族著名学者扎雅活佛在《西藏宗教艺术》中曾说:

有很多文献记述了发生在阿底峡尊者和十六尊之间的一些奇迹,其中一些还被人所亲见。当阿底峡尊者在查叶尔巴寺居住时,一次他吩咐厨师阿乃绛曲仁钦多准备一些额外的食物。厨师问:“准备多少食物?”阿底峡尊者回答:“够十六个人吃的食物。”“如果准备那么多的饭食,我一个人忙不过来。请你让仲顿巴快来给我当个帮手。”阿乃绛曲仁钦请求道。阿底峡尊者回答说:“仲顿巴已经去邀请十六尊者了,他不在这儿!”阿乃绛曲仁钦简直不明白阿底峡尊者为什么这样回答。过了一会儿,仲顿拿着香木和拂子回来禀告尊者说:“上师,十六尊者已请到此处!”仲顿巴说完之后,十六位上了年纪的僧人走上前来依次向阿底峡尊者颌首致意。此后,由仲顿巴满怀敬意地侍奉十六尊者用餐。餐毕,阿底峡尊者说:“现在让我们大家一起来奉行佛法。”在当月的第十五天,他们举行了一个特殊的仪式,规定每月的第十五天和第三十天举行仪式。阿底峡尊者向十六尊者表明了自己的心愿,并指示仲顿巴送十六尊者返回。

另有一次,阿底峡尊者要阿乃绛曲仁钦准备两个人的饭食。准备好了之后,仲顿巴引着二位看来面相很生的比丘到尊者面前,实际上这两位比丘是从克什米尔来的十六尊者中的两位。在阿底峡尊者与二位比丘会见的过程中,阿底峡已经确知二位比丘实乃二位尊者,于是就请问二尊者克什米尔地方有多少班智达?二尊者回答说,约有五十位班智达,也许会更加一些。阿底峡尊者进一步问道:克什米尔的班智达中是否有位名叫宗达的班智达?二位尊者说此人已离开克什米尔到胜身洲去了。会见完毕,仲顿巴侍奉二尊者用饭之后把他们送回去了。

据说,阿底峡尊者与十六尊者之一的因竭陀尊者有过多次见面。一次会面是在查叶尔巴寺。当时,阿底峡正在给仲顿巴讲述仲顿巴上一世的情景。一位年老的僧人(实际上是十六尊者之一)走了过来,在仲顿巴面前拜了三次,声称他能够遵守阿底峡尊者行善业的教诫。不久,他还要在查叶尔巴寺以外的地方,变成一位年轻的僧人,并将在当地僧团做一、二年僧人,这位老僧要求仲顿巴帮助他并进行祈供。他说:“是该我到冈底斯山去的时候了!”

僧人一边说,一边就消失了。当格西阿错劳匝瓦楚臣杰巴问仲顿巴此人是谁的时候,仲顿巴回答:“我要郑重地告诉你,刚才那个人是尊者因竭陀。尊者的诞生是人和神的福运,像他那样的圣者,如同雪山的狮子,将恩泽施于我等众生化生一个年老的僧人,其寿如同山岭。格西你说稀奇不稀奇!”

当阿底峡尊者在拉萨境内的聂塘(今曲水县)居住的时候,仲顿巴恰巧不在。有人问阿底峡尊者,仲顿巴上哪里去了?阿底峡回答说:他派仲顿巴去接一位尊者。正说话间,一位年老僧人出现了,阿底峡忙从座位上站起身子前去迎接。此后两人用梵语交谈起来。事后,当有人问阿底峡这位老僧是谁的时候,阿底峡回答说这是尊者因竭陀。

一次,阿底峡尊者去冈底斯山朝圣,在转山的时候,当他走近冈底斯布满释迦牟尼佛和五百阿罗汉的足印的西侧时,听见了一种木轱(法器:两头

粗、中间细的圆木棍)敲击的声音。阿底峡尊者说:“敲木辊是说尊者因竭陀和他的随从该吃午饭了,让我们也去分享吧!”另有一次在聂塘的时候,众僧依次序集合起来,十六尊者也赶来依次站在队伍的前列,领队的僧人没有将他们认出来,就把他们轰了出去。没想到十六尊者都飞升到天空。众僧这才知道这十六个人乃是十六尊者,于是就祝愿乞求尊者返回来。十六尊者答应将他们的化身留在僧人中间。^[3]

以上的史料虽说带有神奇的传说性质,但大多数藏族人相信十六尊者在雪域西藏传播佛法的真实性,不容怀疑。比如,在噶当派的寺院里形成了祈请和传承十六罗汉修法的定制。为了祈求十六罗汉的护佑,需要进行一定的观修实践,举行相应的祈祷仪式。这些修习和祈祷的方法都是上师直接传给弟子的,一代一代,从阿底峡尊者开始直到现在一直没有间断。阿底峡尊者将秘传的祈祷方法传给随他进藏的三位弟子之一。这位班智达弟子又将它传给翁绛曲琼乃,他又将此法传了布多瓦仁钦色。《雅砻尊者教法史》曾载,噶当派僧人在举行斋茶的时候,都要祈请十六尊者,以示虔诚^[4]。《卫藏道场胜迹记》也说:“很多噶当前辈祖师的用具遗物,特别是纳塘的历任座主都是十六尊者圣人的化身,他们用过的资具很多是非常珍贵的。”^[5]

由此可见,噶当派非常重视十六尊者的敬拜与供养仪式,这与噶当派祖师阿底峡大师的十六尊者修法传承有着直接的历史因缘。

第二位与十八罗汉有法缘关系的是后弘期宁玛派高僧鲁梅楚臣。有关他与十六尊者的传说事迹在藏文史料中也有不少。其中最重要的是他把汉地十八罗汉画及摹本带到了藏地:

当鲁梅仲群访问汉地期间,他已画好了十八幅唐卡。其中除了鲁梅以汉地十六尊者雕塑像作模特绘制的十六尊者以外,还有一幅释迦牟尼像唐卡和一幅居士羯摩扎拉像唐卡。这些唐卡是鲁梅仲群一天一幅绘制而成的,在他返回时将十八幅唐卡带回

了西藏,供奉在查叶尔巴寺。鲁梅仲群还带回了一部从汉地文书部获取的《弥勒授记经》抄本和一份汉地皇帝邀请十六尊者入中原讲法的邀请信抄件。这封信的抄件在《丹珠尔》大藏经中可以见到。虽然我把《弥勒授记经》作为一个参考文献来多次使用,但并没有看古卷经的原始抄件。我只好从记叙十六尊者的众多著作中将其中引用的《弥勒授记经》原文汇聚起来加以利用。

在十六尊者的崇拜和祈供传遍西藏地区后,制造尊者的造像(无论是雕塑还是绘画)逐渐变得盛行了。^[6]

阿底峡与鲁梅都是藏传佛教后弘期最重要的佛教复兴运动的领导人,正是由于他们以及弟子们的共同努力,才使得藏传佛教后期,上弘路与下弘路两股佛教复兴力量得以汇集与融合,最终促进了藏传佛教与藏族文化史上一次伟大的历史复兴。

如果说,鲁梅是从汉地直接把十八罗汉的画像与摹本带到西藏,对藏传佛教产生影响的话,那么,阿底峡尊者的十六罗汉修法传承以及新罗汉绘画的倡导,则受到了来自印度、克什米尔,或是西域于阗的影响。可以说,藏传佛教十八罗汉信仰的形成与传播,正是在这样的社会宗教文化背景下得以发展和逐渐繁荣的。

第三位与十八罗汉有密切关系的是元朝萨迦派宗教领袖八思巴国师(1235-1280)。藏文史料记载,八思巴时期藏地的十八罗汉信仰得到了进一步的弘扬和发展。八思巴本人也写过《十八罗汉颂》。此外在萨迦派执政时期,大昭寺内的扎西赤果殿或乃久拉康,供奉着释迦牟尼与十六罗汉的塑像。出资塑像是本钦旺秋佐珠,而参考塑像的范本则是八思巴迎请到西藏的,由内地皇帝赠送的那一套十六尊者像。^[7]

明清以来,十八罗汉的造像在藏区已十分普及,罗汉的故事在藏区流传甚广,不少寺院的高僧大德也十分钟情于十六罗汉的造像礼拜,祈祷修法,以及对罗汉故事的传播与著述。例如,却吉·阿旺次仁的《上师、十六尊者大力护法传记次第简集·信仰增生处》、

佐巴·丹巴嘉措的《上师十六尊者传记如意树》、贡楚·云丹嘉措的《十六尊者供奉祈祷仪轨书》、五世达赖喇嘛阿旺·洛桑嘉措的《十六尊者供法·无尽佛法之宝》、甘钦·益西嘉措著《能仁王圣者十六尊者传记》、阿强·阿吉旺保·贡嘎仁钦著《能仁王十六尊者供奉仪轨》、旬钦楚臣著《能仁王十六尊者赞》、洛桑却增著《能仁王十六尊者·殊胜巴沽拉尊者誓愿法》、洛桑楚臣著《十六尊者与四大天王之差异》、班钦·班丹益西著《十六尊者传记》等等。当时格鲁派高僧噶尔喀·唐赤多杰著有《能仁及十六尊者前祈祷简易法》，概述了十六尊者的造像、供养与仪轨等。从信仰和修习，祈祷与实践两个方面大大推进和普及了罗汉信仰在藏地的广泛影响。

随着藏传佛教在蒙古地区的传播，蒙古的喇嘛寺院里也供养十六尊者造像，19世纪的蒙古库伦寺堪布热降巴·阿旺洛桑著有《从十六尊者故事选编之尊者传记·利乐之源》、《能仁王佛十六尊者前供养并祈愿作法略编》等。

二、壁画中的十八罗汉艺术

从藏传佛教壁画艺术的发展角度看，吐蕃时期的壁画尚未出现罗汉的造像。就目前藏区壁画中的罗汉形象来分析，古格王朝时期的壁画中已经出现了十八尊者形象，如古格王宫壁画与扎达托林寺杜康大殿壁画，杜康大殿后殿西壁上分别绘有十八尊者形象，其风格与前藏罗汉形象有较大的区别。人物大多高贵典雅，如中插彩图选中的因竭陀尊者、伐闍罗佛多尊者，以及达摩多罗居士。由此看，十八罗汉信仰与绘画至少在11世纪，就在阿里等地流传开了。

虽然今天已难见10世纪壁画中的十六尊者造型，从目前残存的壁画来分析，我们以为公元12世纪前后，罗汉造像开始在寺院里逐渐增多。比如，这一时期保存有罗汉壁画的寺院有桑耶寺、昌珠寺、赛嘎古多寺、提吉寺、拉木龙寺、扎囊寺等。13至14世纪兴盛的萨迦寺、夏鲁寺、白居寺；15世纪兴建的甘丹寺、色拉寺、哲蚌寺、纳塘寺等。下面就几个有代表性寺院的十八罗汉壁画作以分析研究。

1、赛嘎古多寺十八罗汉壁画

位于西藏山南洛扎县境内的赛嘎古多寺，相传是噶举派祖师玛尔巴尊者令弟子米拉日巴修建的一座噶举派早期寺院（1084年），对后来的噶举派以及藏传佛教其他教派都产生了重要的影响，成为藏传佛教著名的清净道场。

赛嘎古多寺保留了上至12世纪下至18世纪的壁画。早期壁画保留在九层楼中，相传有的壁画是玛尔巴尊者亲自绘制。题材除了佛菩萨、护法神之外，还有罗汉和噶举派祖师等内容，但部分壁画在“文革”期间遭到破坏。十八罗汉壁画主要保存在大经堂杜康大殿之中，大经堂内主供释迦牟尼佛，进门南壁两侧为四大天王，西壁北侧与北壁西侧的墙壁上绘制有大型的十八罗汉壁画，每一面均绘9位尊者，左墙壁绘制因竭陀尊者、阿氏多尊者、伐那婆斯尊者、迦里迦尊者、伐闍罗佛多尊者、跋陀罗尊者、迦罗迦伐磋尊者、迦诺迦跋罗堕闍尊者。右墙壁绘制巴沽拉尊者、罗睺罗尊者、注茶半陀迦尊者、宾度罗跋罗堕闍尊者、半陀迦尊者、那迦希尊者、苏频陀尊者（也称戈博迦尊者）、阿秘特尊者，以及哈香尊者和达摩多罗居士。

每一尊罗汉像高约1米，宽0.6米左右，在罗汉之间布绘有数百尊小型罗汉像，构图上依次排列。每位尊者的坐式、手印、座椅等都与汉传佛教十八罗汉相同，头部为圆形红色背光，绛红色袈裟。人物沉静，表情凝重，神态庄严，不似其他寺院的罗汉显得那么生动活泼，但却有内在魅力，令观者肃然起敬。画师们把握了每位尊者的特性与气质，尤其注重头部、脸部、眉、眼、鼻、嘴，以及手势的细腻刻画，既突出了每位尊者的个性特征，又巧妙地传达了证得阿罗汉果位的三昧境界。脸部的设色，平涂晕染都非常的精细，尤其是袈裟线条的勾勒、皱褶的处理，花卉的装饰都使用了描金手法，自然流畅，高贵单纯。整体画面流露出大气凝重的艺术情调，厚重的色彩中却蕴含着素雅的沉静与超然的艺术境界。

提吉寺位于洛扎县边巴乡，寺院初建于吐蕃时

期,由修布白杰桑吉创建。1326年后在南卡坚赞的主持下进行了大规模的扩建,该寺保存了12到13世纪的壁画。例如,杜康大殿的十八罗汉壁画,大经堂四壁和转经回廊的两侧绘制有佛本生故事、十八罗汉等壁画。其绘画风格与扎囊寺罗汉壁画较为相近,多用红或橘黄两色,造像硕大,风格古朴,人物之间无装饰图案,多用平涂手法,以绿色为底色,造像以黑线勾勒,用笔粗犷。人物面部设色以橘黄为主,袈裟为绛红色,形成了壁画的暖色基调,但画家们在暖色基调上又略加一些绿色元素,使其壁画彰显出特殊的过度色调,热烈中透出绿色的清淡。尤其是壁画中达摩多罗居士的刻画,甚为传神,画师们直接在淡黄色底色上用黑线勾勒人物,只用白描手法,不赋彩,极生动地刻画了达摩多罗居士的神态和造型,可谓壁画艺术中白描的经典之作。

2、扎囊寺十八尊者壁画

扎囊寺位于西藏山南扎囊县城内,雅鲁藏布江南岸,是藏传佛教后弘期著名的道场之一。该寺由后弘期鲁梅楚臣喜饶的再传弟子格西扎巴热协所建。关于扎囊寺修建的时间目前说法不一,有说初建于吐蕃时期,也有说兴建于11世纪前后。藏文史料《青史》记载:“由(鲁梅派)全体敬仰的格西扎巴烘协所建扎塘寺,其庙堂特别殊胜。在他年届七十岁时,岁次辛酉(宋元丰四年,1081年)为扎塘寺奠基,直到他年届七十九岁时……大体完成,剩下的一些须做的工程,则由其侄郡协和郡楚二人于癸酉(宋元佑八年,1093年)以前的三年中全部完成。总建此寺的时间计十三年……格西扎巴去世后,由著名的扎塘却焦邓顶巴住持扎塘寺座。”^[8]该寺保存了上至11世纪下至18世纪的精美壁画。从目前的史料看,扎囊寺最早的壁画是大经堂后殿的两铺大型佛陀说法图,年代约在11世纪前后。佛陀说法图是目前扎囊寺年代最早、艺术价值最高的壁画精品。

每幅说法图以佛祖释迦牟尼佛为主,上下左右布绘人物。从两幅佛陀说法图来看,人物安排设计都很讲究,佛陀头部两旁均安排两组罗汉形象,左右分为9

人。佛陀腿部以下安排的是诸位菩萨和供养人。人物安排错落有致,表情神态各有差异,袈裟衣纹各有不同,眼神与手势均有差别,有的双手合十,有的结手印,有的持优婆罗花,有的持法器。罗汉的袈裟有的为绛红色,有的是青衣,头光各有不同,以暗红色和青色为主。人物的神态刻画细腻,有的微笑,有的沉思,有的惊讶,有的若有所思。从壁画的构图布局来看,尽管弟子们都紧紧围绕教主佛陀为中心,形成了焦点透视的构图关系,但是每个罗汉在群体中却都显示出鲜明的个性特征。例如,当众多的弟子们把目光都投向佛陀时,有几个尊者却目视别处,这样的人物处理,则更显示出了艺术家们的别具匠心,鲜明的对比使得画面产生了意外的艺术效果。

需要指出的是,壁画中罗汉的袈裟都是严格按照汉传佛教僧人的祖衣,或是三衣来画的,若非熟悉汉传佛教僧人的衣着,或是绘画时有规范的汉地粉本,很难勾画得如此真实生动,惟妙惟肖。也有说,十八罗汉为了护持佛法,为有情众生解脱苦难到处奔波,故而尊者们都穿各色的僧衣,以视各类众生随机说法。所以,有的文献记载说,在印度时十六尊者穿印度僧装;在藏地时十六尊者穿藏僧装;在中原汉地时他们则穿汉地有袖的深色和尚装。

仔细阅读这些罗汉壁画,让我们忘却了千人一面的单调与乏味,个人与群体,个性与共性,差异与统一,都在画师们智慧的妙笔丹青中一一展现,尽情流露,但转而又一一化去,无踪无影。

严格地说,扎囊寺的两铺大型说法图,又可分为四幅。每一幅分上下两段。由于扎囊寺历经千年,主殿年久失修,屋顶渗漏,故而顶部的两铺说法图均受到不同程度的侵蚀和损毁。

顶部右上的说法图,佛陀持说法印,周边各布绘8位罗汉,画面安排统一整齐。但是下段壁画的罗汉布绘上,却多出了几位罗汉。例如,在下段的说法图中,我们发现佛陀的左侧绘制8位罗汉,而右侧却绘制了11位罗汉。而在左边的下段说法图中,佛陀的右侧为9位罗汉,左边为11位罗汉。顶部说法图的人物布局均

为 18 人。

扎囊寺壁画艺术的价值在于它融合了多种文化艺术的精髓,使其在人物造型、线条勾勒、色彩运用、构图布局、装饰图案等方面,都受到了来自印度、汉地、西域、古格等地的影响。概而言之,扎囊寺罗汉造型最突出的特征是:一、人物大多为方形面庞,浓眉方脸,或留小胡须,或络腮胡,造像朴实。二、人物面部刻画精细,脸部轮廓的勾勒与晕染,堪称一绝。尤其是凹凸晕染法的运用,十分娴熟。三、袈裟的种类与形制描绘的真实生动,极富于现实感。总之,说法图中的罗汉形象在整个藏传佛教壁画艺术中,可谓别具一格,独一无二。

此外,扎囊寺大经堂顶部凹形窗眉墙壁的左右,也分别绘制了十八罗汉壁画,其风格与贡嘎曲德寺壁画十分相近,但在罗汉的座椅、装饰背景等方面略有不同。其壁画绘制的年代大约在 17 世纪前后。大经堂转经回廊壁画,主要以佛传故事和藏传佛教祖师弘教事迹为主。年代大约在 13 世纪前后。

3、贡嘎曲德寺十八罗汉壁画

贡嘎曲德寺位于西藏贡嘎县境内,由萨迦派著名高僧土敦贡嘎南杰(1432-1496)于 1464 年创建,是前藏地区最有影响的萨迦派道场之一。

贡嘎寺保存了自建寺以来的大量壁画,在藏传佛教艺术的发展中起到了融合前藏、后藏艺术,推进与吸收不同藏族画派借鉴学习的积极作用,为 15 世纪藏传佛教艺术的发展做出了重要的贡献。

贡嘎寺的十八罗汉壁画共有两处:一处在主殿大经堂内;另一处在离大经堂 20 多米外的小佛殿内。

(1) 大经堂十八罗汉壁画

十八罗汉壁画位于大经堂顶部凹形窗眉的正中,与左右墙壁上。罗汉像高约 1 米,宽 0.7 米。从壁画的构图和布局看,正中为佛祖释迦牟尼,十八罗汉排列在佛祖的两旁。佛陀的右侧为:因竭陀尊者、阿氏多尊者、伐那婆斯尊者、迦里迦尊者、伐闍罗佛多尊者、跋陀罗尊者、迦诺迦跋黎堕闍尊者、巴洁拉尊者。佛陀的左侧为:罗睺罗尊者、注茶半陀迦尊者、宾度罗跋罗堕尊者、半陀迦尊者、那迦希尊者、苏频陀尊者、阿秘特尊者、哈

香尊者(也称布袋和尚)、达摩多罗居士。

壁画创作的时间,据贡嘎曲德寺格西格桑群佩介绍在 15 世纪。贡嘎寺十八罗汉壁画绘制精美,其最大的艺术特征是:一是人物刻画达到了很高的艺术境界。二是附属人物,以及山岩、树木、花草、祥云等装饰物的描绘深得汉地山水画,以及印度、尼泊尔风景画的精髓。

一般而言,十八罗汉自五代贯休和尚画出以来,大多突出的是罗汉们形象各异的外貌形态,反而有时忽略了对于内在情态与思想的揭示。贡嘎寺的罗汉给我们的印象是,并无执意突出罗汉们怪异的外在形态,在描绘外貌神态的同时,则更注重罗汉们内心世界的描绘与揭示,突出地表现了每位罗汉寂然宁静、平常自在、自然喜悦的禅修情态,自然朴实,极生动地将外相之道落在了平常之相当中,令观者无不赞叹称道。

诚如苏东坡称道伐罗佛堕罗尊者那样:“两眼方用,两手自寂,用者寄膝。二法相忘,亦不相损,是四句偈,在我指端。”

(2) 小佛堂十八罗汉壁画

贡嘎寺小佛堂十八罗汉壁画也位于经堂顶部凹形窗眉之上,由于年久失修,目前并无使用,存放一些经书和其他杂物。据格桑群佩格西介绍,该小佛堂修建的时间要比大经堂早,时间应在 15 世纪之前。小佛堂内左右墙壁的壁画已经漫漶不清,大部分已毁,只有窗眉顶部保存了壁画。正中为佛陀与十八罗汉,左右墙壁上还有二圣六庄严,以及护法神像。与主殿的十八罗汉相比较,该殿的罗汉壁画流露出浓郁的藏式地方风格。人物写实,但似乎都有明显的藏族喇嘛的模样,每位罗汉都洋溢出一种朴实憨厚的神态和表情。袈裟的样式有汉式,也有藏式、印度式。人物背景的山岩、树木、花草、祥云等的画法完全是地道的西藏风格,不似主殿的十八罗汉的背景画有明显的汉地画风的影响。在色彩的运用上也没有主殿壁画那么典雅凝重,多流露出一种暖色的艳丽,具有相当浓郁的民间画师的气象。人物面部的设色各不相同,每位罗汉的袈裟样式与色彩也不尽相同,在人物刻画的细节上也十分讲究。例如,如果

说阿里托林寺壁画中的达摩多罗居士,还具有贵族青年高贵典雅之相的话,那么,小佛堂内的达摩多罗居士则完全是一个朴实憨厚的藏族侍者形象。

三、唐卡中的十八罗汉艺术

大约在藏传佛教后弘期,十八罗汉的形象开始逐渐出现在唐卡之中,经过元明两代的发展,十八罗汉已经成为唐卡艺术的主要题材之一,在藏区广为传播,倍受僧众的信仰和青睐。时至今日,西藏、青海、四川、甘肃、云南,以及内蒙古地区的藏传佛教寺院里,仍保留有不同时代、不同材料绘制的十八罗汉唐卡。下面就笔者所见的十八罗汉唐卡做以分类和研究。

就目前十八罗汉唐卡绘制的材料来看,主要有三大类:一类是绘制在布、丝绸等上的罗汉像;一类是堆绣唐卡;另一类是缙丝唐卡。最常见的是第一类唐卡。从目前各个寺院以及国内外博物馆、私人收藏家所藏的十八罗汉唐卡看,绘制的年代早到宋元时期,大部分为明代或清代的作品,有一部分为民国至二十世纪中期作品。

从唐卡绘制的艺术手法上看,有的唐卡十八幅,一位罗汉绘一幅唐卡。有的是四位罗汉为一幅唐卡,有的则一幅唐卡中表现十八罗汉。由于藏传佛教寺院地域差异的原因,唐卡的绘画手法和艺术风格也各有特色。尤其是在人物线条的勾勒、色彩的运用、背景等的处理迥然有别,各有千秋。

笔者在西藏热振寺看到一幅十八罗汉唐卡,但遗憾的是此套十八罗汉唐卡仅存一幅。从绘制手法来判断应为明末清初作品。唐卡在画面的布局上分为两组,上半部绘制两位尊者,下半部绘制两位尊者,上下对称,布局合理。

唐卡上部人物为:巴洁拉尊者和那迦希尊者。那迦希尊者半结跏趺坐于方形凳上,左手持禅杖,右手托宝瓶,右腿搭于左膝之上,上身半裸,头部为红色背光,穿绛红色袈裟,周围绘有山岩、花卉等装饰。其法钵和禅杖,是尊者为居住在四天王天里的众神和其他善相护法神、龙传法时所得。据说,信众们无论任何人,只要看

到、触摸到或者观想那迦希尊者的宝瓶,都可以获得祛除心智和躯体两方面缺陷的恩泽。唐卡画师在处理画面布局时,非常细心地处理了人物的比例关系,例如那迦希尊者在画面中略高于巴洁拉尊者,使得画面既保持了平衡对称,但在对称中又有变化和差异。

相对巴洁拉尊者来说,画师多正面绘制形象,巴洁拉尊者盘腿坐于方形椅上,双手捧抱猫鼬,其头光与那迦希尊者相同,着绛红色袈裟,表情静默,神态安逸,右前脚下为一供养女。头部右上方为无量寿佛,周边绘有祥云和花卉,人物勾勒细腻有神。据说,每个触摸或看见过巴洁拉尊者猫鼬的信徒都将获得五欲(色、香、味、触、声)的喜悦和快乐,并能持守佛陀胜教“六度”,领悟万法皆空之理,对所有有情众生产生无限的慈悲心。

下部人物为十八罗汉之十二的宾度罗跋罗堕尊者,他手持经书和法钵,身穿红色袈裟,头部有红色背光,盘腿而坐,身后为山岩,尊者右前为身穿白色长袍的供养人。

据说,信众看见尊者持法钵的手做禅定手印时,将获得如下的帮助,他能在极短的时间内获得不同学科的智慧 and 知识。法钵犹如如意之宝,满足众生的各种愿望,使得信众获得“七圣宝”,产生欢喜幸福之感。

他身边是十六尊者之一的阿秘特尊者,佛陀曾称赞他是弟子中慈悲心最大的一位尊者。与宾度罗跋罗堕尊者不同的是,阿秘特尊者坐于椅子上,身体略前倾,着红色袈裟,头部有圆形背光,双脚登脚垫,双手捧菩提佛塔,右脚前有跪拜的供养人手托供果,抬头凝视。从造像学的角度看,阿秘特的标志是菩提佛塔。据说,这尊佛塔是尊者在须弥山北面的罗刹居住地时佛陀授予尊者的,其目的是帮助阿密特进入罗刹境内时祛除罗刹的魔力,降伏罗刹。传说尊者降伏罗刹后,为其讲经说法,使得众罗刹及其子女摆脱轮回之苦,得以从善解脱。

总体看,这幅罗汉唐卡绘制精美,人物色调多为红色,袈裟及衣纹的褶皱多用描金勾勒,使得衣纹流畅,神态动人。唐卡的背景色调多用青绿色,生动地表

现出西藏门塘画派的艺术情调与风格。

藏北比如县彭嘎日寺保留了一套十八罗汉唐卡,其中“释迦牟尼佛与十八罗汉”唐卡,绘制年代大约在清朝中期。整个唐卡人物众多,布局合理,释迦牟尼佛居中,左右为二弟子。十八罗汉依次排列在佛陀的上下左右,画面疏密得当,人物造型生动,画面色调清雅简洁。

唐卡的上方正中为藏传佛教格鲁派创始人宗喀巴大师,左为阿氏多尊者、因竭陀尊者,右为巴洁拉尊者、罗睺罗尊者。其下为伐那婆斯尊者、迦里迦尊者、伐闍罗佛堕罗尊者、跋陀罗尊者、迦诺迦伐磋尊者、迦诺迦跋黎堕闍尊者、注茶半陀迦尊者、宾度罗跋罗堕尊者、半陀迦尊者、那迦希尊者、苏频陀尊者、阿秘特尊者、布袋和尚与达摩多罗居士。唐卡的最底部左右分别为四大天王像。

这幅罗汉唐卡的特别之处是,除了主尊释迦牟尼佛之外,增加了宗喀巴和四大天王的造像。在色彩与人物的关系上,讲究不同背光的对称,除了达摩多罗居士以侍者的身份站立外,其余罗汉均为坐式。人物设色以红色、橘黄色为主,唐卡的背景底色为青绿色,莲花座与装饰为清代风格。

彭嘎日寺珍藏的其他几幅罗汉唐卡作品大约为明代所绘,无论在人物造型,还是设色勾勒等方面都具有浓郁汉地艺术风格,值得称道的是这几幅罗汉唐卡将汉地绘画艺术的手法与藏地的画风完美地结合在了一起,画面大气,设色考究,人物造型颇具宋元高僧之法相,具有极高的艺术欣赏价值,是目前我们见到的为数不多的罗汉唐卡珍品。

正如美国藏学家玛丽琳·莱因所说:

在西藏艺术中,阿罗汉的造像受到了极强的汉地影响,诸如在整齐划一的风景背景中以更加自然化的比例安排阿罗汉。这种风格描绘山石使用了“青绿山水”的画法,在人物的描写上使用了典型的汉地书法用线和宽松、流畅的衣饰。然而,尽管设定了前背景的地平面和单视点,但整个背景还是浓缩成一个实际上的二维平面,是具有西藏特征的。奇形怪状



唐卡十八罗汉从印度赴汉地传法图

的扭曲的树木和层层叠嶂的山峦,金线沟边的巨石都是来自汉地绘画的母题,在这里都弥漫着一种他们自己所具有的天然神奇的魅力。所有这些都证明了西藏艺术对其他艺术所做的独特的阐释。^[9]

又如彭嘎日寺的“跋陀罗尊者”唐卡,画面为三人一组,跋陀罗尊者盘腿而坐,穿红色袈裟,左手持说法印,右手持法杖,头部有橘黄色背光,外圈则有紫色光影,神态安静,目视前方。传说,跋陀罗尊者的母亲是在跋陀罗树下生了儿子,故取名跋陀罗。因而,在这幅唐卡中也特别绘制有跋陀罗树。

跋陀罗尊者前方,是伐闍罗佛堕罗尊者,穿着土黄色袈裟,头光为淡紫色,外圈为绿色,结跏趺坐,目光下视,长眉络腮胡。其身边为手持宝瓶的那迦希尊者,头光为淡色橘黄,目光上视。三位尊者旁边都有侍者,跋陀罗尊者身边设有香案,另有跋陀罗花装饰。人

物色身淡雅,背景多用浅黄色,其色调中融合了浅绿色,人物造型颇有汉地样式,构图与背景也受到了汉地罗汉艺术造型的影响,画面淡雅素净,堪称为唐卡中的精品。

“迦里迦尊者和达摩多罗”唐卡,为布本彩绘作品,创作年代约明代前后。唐卡的布局也别有特色,上部为迦里迦尊者和达摩多罗居士,下部为多闻天王和增长天王。

画面中的迦里迦尊者并无手持象征符号的金耳环,而是右手结说法印,左手为禅定印,目视下方,袈裟底色为红色,间有绿色条纹,为汉地和尚袈裟样式。身后为山岩、莲花花盆以及青竹。达摩多罗居士身背经架,右手持拂尘,左手握宝瓶,身着藏式长袍,脚蹬藏式靴子,身边跟随老虎,一副风尘仆仆的侍者模样。

唐卡的下方为多闻天王和增长天王,红色的火焰纹头光,金色的头冠,增长天王面为蓝色,多闻天王为金色,跃动的云纹使之画面动静有别,形态各异,呈现出多姿的画面构图,人物形态各有特色,色彩鲜明,对比强烈。值得一提的是,背景的山崖、花盆、青竹等装饰明显地表现出中原绘画的影响。

彭嘎日寺收藏的另一幅罗汉唐卡为“注茶半陀迦尊者”。人物布局在山岩、祥云、树木当中。注茶半陀迦尊者双手结禅定手印,面前设有香案、花瓶、香炉等法器。尊者背后为站立的小和尚。画面下方为阿氏多尊者,一般而言,尊者的标准形象是双手结禅定印,结跏趺而坐。但是这幅唐卡中阿氏多尊者像与标准形象有很大差别。头裹白色披肩于胸前,双手展示经卷,浓眉长髯,目视前方,若有所思。有的阿氏多尊者形象则为双肩裹于衣袍之中。由此可见,不同的画家们在遵守标准的罗汉画法的前提下,在人物和细节的处理也各有千秋,形成了不同的艺术手法和风格流派。从藏北比如县白嘎乡彭嘎日寺收藏的几幅罗汉唐卡看,应是非常熟悉汉地佛教绘画的藏族画师,或是熟悉藏地唐卡艺术的内地画师所为。尽管,这些唐卡融合了藏汉两地的风格特征,但总体而言,汉地佛教绘画的影响更多一些。

从14世纪到18世纪,藏区的十八罗汉唐卡创作走向了高峰,同时随着藏传佛教艺术流派的生产,在罗汉的绘制上也自然流露出不同的地域特色和艺术技巧。

19世纪以来,随着藏学研究在西方的兴起,英国、法国、意大利、德国、美国等的东方学家和藏学家们在西藏、青海、四川、甘肃和云南藏区收购了不少精美的唐卡作品,其中包括十八罗汉唐卡。这些罗汉唐卡有的被博物馆购买,有的也被私人所收藏,其中不乏明清两代最有代表性和价值的罗汉唐卡。

例如,法国吉美博物馆收藏的一幅“罗睺罗尊者”唐卡,可谓是17世纪罗汉唐卡的杰出代表作品。尊者周边为山岩、花卉、祥云和吉祥鸟。罗睺罗尊者手持王冠,凝神镇定,左右有供养人,一位手捧吉祥鸟,一位手捧象牙。头部的右上方为护光佛,还有飞翔的仙鹤。由于罗睺罗尊者的居住地是南赡洲北面的青蓝洲,故画面的色调为青蓝色,色彩淡雅超然,人物细腻传神,不愧为17世纪汉藏风格的杰作。

与约翰吉尔摩福特夫妇收藏的唐卡“罗睺罗尊者”相比较,吉美博物馆收藏的罗睺罗唐卡的画风有明显的差异。福特夫妇的罗睺罗尊者,从时间上早于吉美博物馆收藏的罗睺罗唐卡。年代大约在14至15世纪之间。画面布局以罗睺罗为中心,尊者的上方左右分别绘制释迦牟尼佛和弥勒佛。尊者的左右分别为三位弟子,或站立、或跪拜、或盘腿而坐,目光指向罗睺罗尊者,前方为三位供养人。尊者盘腿坐于宽大的汉式椅上,手捧王冠,目光平视,外披青色袈裟,内着米黄色僧衣,座椅背光为红色。身后为山岩、树木、花卉等。画面以青蓝为主调,人物设色以米黄为主。从画风来看,大有藏东嘎钦画派的风格。^[10]

迈克米考米克收藏的两幅罗汉唐卡分别是“阿氏多尊者与因迦希尊者”和“巴洁拉尊者和达摩多罗居士”。从唐卡的造型和用色来分析,估计是同一画师的作品,年代约为15世纪中叶。有学者认为这幅作品为藏东地区,但笔者认为兼有藏西、或尼泊尔的画风。人物刻画比较朴实,画面突出主要人物,次要人物安排的

较小。阿氏多尊者身穿白色裹头长袍,白眉长须,头部背光为红色,双手做禅定印,结跏趺坐。身边为因竭陀尊者,身披青蓝色袈裟,头部上方有光环,左手持香炉,右手持拂尘。衣纹和袈裟的勾勒尤其细腻精美。

堆绣十八罗汉唐卡也是藏传佛教艺术中别具特色的艺术种类,其材料有绢本刺绣、锦绣,也有布本绣剪等。布达拉宫、罗布林卡、扎什伦布寺、甘丹寺、色拉寺、哲蚌寺、萨迦寺、拉卜楞寺以及塔尔寺等都收藏有不同年代的堆绣十八罗汉唐卡,但其造像风格与人物模型大多源于汉地的摹本,年代一般在明末清初。因此也可以说,藏传佛教中的十八罗汉造像本身也就是汉藏佛教交流融合的艺术产物。

藏北索县热丹寺收藏的一幅绢本刺绣宾度罗跋罗堕尊者,其造型风格,人物神态几乎源出五代贯休所作的尊者摹本。甘丹寺收藏了一套非常珍贵的明朝永乐皇帝赠赐给大慈法王释迦也失的十八罗汉锦绣。据说,只有在每年藏历的6月15日甘丹寺晒佛节期间才展示21天,信众们才有机缘瞻仰这些珍贵的唐卡。此外,藏传佛教格鲁派圣地塔尔寺所制作的一套堆绣十八罗汉唐卡,可谓是藏地十八罗汉堆绣的精品。这套唐卡供奉在塔尔寺大经堂内,人物造型夸张,表情各异,色彩艳丽,生动传神,无论从造型,还是色彩来看都明显地受到汉传佛教罗汉造像的深刻影响。此外,塔尔寺祈寿殿内还供有十八罗汉塑像。

四、雕版画十八罗汉艺术

除了唐卡、堆绣罗汉之外,在藏区流传甚广、影响大的还有木刻雕版印刷的十八罗汉像。木刻雕版十八尊者像,也可以追溯到纳塘版、德格版、丽江版、卓尼

版、拉萨版等大藏经的刊刻。时间跨度为明朝中期到20世纪30年代。据史料记载,五世达赖喇嘛时期刊刻的纳塘版大藏经里就有十六尊者的木刻画像。四川德格印经院自明清以来刊印了大量的藏文佛经,以及非常普及的佛教木刻版画,除了佛菩萨、护法等画像外,还有十六尊者、十八罗汉画像,深受藏族信众的喜爱和欢迎。

清朝时,特别是在雍正皇帝的关心下,藏传佛教在内地得到了极大的发展。特别值得一提的是,在乾隆皇帝的直接过问下,章嘉国师亲自主持了《三百佛像图》的选编工作,刊刻的三百图像中包括有八十大成就者和十八罗汉画像。此次佛像的刊刻,可谓钦定佛像造像版本,对藏传佛教艺术在内地的发展起到了积极的促进作用。

《三百佛像图》中,十八罗汉图排列在65至70页。每页三位尊者,背后注有尊者的事迹。其十八罗汉的排序为:因竭陀尊者、阿氏多尊者、伐那婆斯尊者、迦里迦尊者、伐阁罗佛堕罗尊者、跋陀罗尊者、迦罗迦伐磋尊者、迦诺迦跋罗堕尊者、巴洁拉尊者、罗睺罗尊者、注荼半陀迦尊者、宾度罗跋罗堕尊者、半陀迦尊者、那迦希尊者、苏频陀尊者、阿秘特尊者、达摩多罗居士、布袋和尚。^[11]

需要说明的是,藏传佛教十八罗汉的顺序排列与汉传佛教略有不同,每位尊者的标识、符号都严格按照古法传承,少有更变。从造像的艺术角度看,这套十八罗汉木刻画堪称木刻雕版中的精品。例如,刊刻的材料选用了当时木刻版画最好的木料,如桦木、梨木、桃木等。木材的加工程序也十分考究,即选用无疤痕的木料劈成长块,经过水煮后,熏干,然后放置在羊粪



北京雍和宫清木刻画十六罗汉像

中沅一个冬天,取出后再次水煮、烘干、刨制等多种工序,此时的木板才能成为刻工的用料。一般而言,木雕刻版对刊刻艺人的要求很高,因为稍有不慎,一块上好的木材便完全被废弃。画师们首先在木板上画出底样,再进行雕刻,但也有刻工技巧非常精湛的艺人,不画底样,直接在木板上雕刻。

总体看,《三百佛像图》中的十八罗汉造像,人物传神,构图简洁,刀法精湛,线条流畅。在山峦岩石、树木花卉、祥云衣纹等的处理上简洁精细,使藏式的唐卡构图与汉地的山水写意得到了有机的融合与统一。

此外,北京雍和宫也保留了不少清代的木刻佛画,其中也包括著名的十六罗汉版画。与章嘉国师亲

自审定的《三百佛像图》不同,雍和宫的罗汉版画刻版较大,一块刻版为八位尊者,两块刻版为十六尊者。需要说明的是,雍和宫的木刻画十六尊者,并没有把达摩多罗居士和俗称的布袋和尚算在其中。^[12]

但就木刻佛画的水平而言,其造型构图,刀法线条、背景渲染等并不逊色于《三百佛像图》中的十八罗汉造像,尤其是在人物与背景的细节处理上,其艺术水平甚至还要超出于前者。

本文主要探讨和梳理藏传佛教壁画和唐卡中的十八罗汉艺术,因而没有述及彩绘泥塑、木刻和铜制十八罗汉造像,敬请读者见谅。

【注 释】

[1] 松巴堪钦·益西班觉著,蒲文成、才让译:《如意宝树史》,甘肃民族出版社,1994年版,第471页。

[2] 同上,第505页至506页。

[3] 扎雅著,谢继胜译:《西藏宗教艺术》,西藏人民出版社,1989年版,第154页、160页。

[4] 释迦仁钦德著,汤池安译:《雅砻尊者教法史》,西藏人民出版社,1989年版,第67页。

[5] 钦则旺布著,刘立千译注:《卫藏道场胜迹志》,西藏人民出版社,1987年版,第36页。

[6] 扎雅著,谢继胜译:《西藏宗教艺术》,西藏人民出版社,1989年版,第154页、160页。

[7] 阿旺贡嘎索南著,陈庆英等译:《萨迦世袭史》,西藏人民出版社,1989年版,第112页。

[8] 廓诺·迅鲁伯著,郭和卿译:《青史》,西藏人民出版社,1985年版,第64页、65页。

[9] 王尧主编:《国外藏学研究译文集》,西藏人民出版社,2001年版,第160页。

[10] Marilyn M. Rhie 著,葛婉章译:《慈悲与智慧——藏传佛教艺术的美学、年代与风格》,台北1998年出版,第19至24页,唐卡图片。

[11] 章嘉国师编纂:《三百佛像图》,中国佛教图书文物馆敬印,第65至70页。

[12] 胡雪峰、鲍洪飞主编:《雍和宫木板佛画》,民族出版社,2004年版,第150页至153页。



德格版木刻画迦里伽尊者



德格版木刻画哈香尊者