

清代许从龙《五百罗汉图》的渡海图像

◇廖媛雨 陈霞

摘要: 文章提出清代许从龙《五百罗汉图》所画大量的罗汉渡海,继承了佛教渡海题材的图像传统,同时又能将佛教的其他题材转变为渡海图像,丰富了《五百罗汉图》的图像类型,反映了明清时期人们的海洋观念。

关键词: 许从龙;《五百罗汉图》;渡海图像

基金项目: 本文系2016年江西省社科规划一般项目立项“江西鄱阳县藏吴彬漆缣本《五百罗汉图》研究”(16YS32)研究成果。

DOI:10.16129/j.cnki.mysdz.2020.08.059

清代画家许从龙所绘《五百罗汉图》创作于康熙五十一年(1712年),原作共200幅,每幅纵274厘米,横125厘米,纸本设色,共画500个罗汉形象,故称《五百罗汉图》。现存113幅,112幅藏于庐山博物馆,1幅藏于南京博物院。画中共有大小罗汉280余个,描绘龙、凤、蛇、狮、虎、牛等各种动物十余种。许从龙的这套《五百罗汉图》(以下简称“许版”)的粉本来源现在还无法确定,但同《石涛百页罗汉》(以下简称“石版”)有大量的相似之处。

《石涛百页罗汉》纸本墨笔,图共100页,纵42厘米,横31厘米,大约作于1667年到1672年之间,是石涛30岁前后的作品,画人物310余人^[1]。许版浓墨重彩,造型夸张,线条遒劲有力。石版纸本墨笔,用笔含蓄内敛,衣纹线条组织简洁,极具文人气息。两个版本均画有踏浪、移山、持法器各显神迹、坐蒲团、依神兽、读经卷、论佛法的僧人生活场景,也有补衣挠背的世俗生活。两版相同或相似的图像高达71幅。

石涛的百页罗汉大约作于1667年到1672年之间,他于康熙四十六年(1707年)卒于扬州。许版的时间大约为1706年。从时间上看,许版晚于石版。这两套作品的关系有两种可能:第一种是许从龙或许见过《石涛百页罗汉》,并以石涛的罗汉为粉本进行创作;第二种是许从龙和石涛在绘制时借鉴了同一个图像系统。

许版与石版有71幅相同或相似的图像,但是有很大一部分是《石涛百页罗汉》中没有的。许版中明显增加渡海罗汉的题材。113幅作品中与渡江、渡海有关的作品至少有21幅,其中9幅作品与石版相同,其余在石版中没有。因此本文以许从龙版《五百罗汉图》为对象讨论佛教中的渡海或是渡水题材。

《大唐西域记》曾记载说古摩揭陀国无忧王因为厌恶伪充罗汉的摩诃提婆,下令将摩揭陀国的所有僧人全部淹死,结果隐身在僧人中的诸罗汉各显神通。《涅槃经》中记载五百罗汉成果位前在海上遇难的故事:有五百商人采宝出海,被盗贼剥去双目。后来至大林精舍,经佛祖点化成五

百罗汉。

虽然以上两个故事没有直接提到渡海与渡水,但反映五百罗汉与海洋的关系。由此看来文献中没有直接记载五百罗汉在海中显圣的事迹,不过画史上却有诸多画家进行了渡海题材的创作。

唐代的吴道子、周昉便开始绘制渡海题材的罗汉图。《清河书画舫》中记录了传为唐代吴道子的《过海罗汉图卷》。“过海罗汉龙王请斋,乃唐道子笔本。昔佛在世时勅请诸大阿罗汉不入涅槃,天上人间为诸施主作大福田,化运神通,显教法宝。斯像者,灵山一会,俨然再见。”此书还著录了周昉的白描《过海罗汉图卷》。

至宋代,李公麟曾临摹过吴道子的《罗汉过海图》:“嘉禾王循题《过海罗汉图卷》后……唐吴道子旧格,宋龙眠居士李公麟所重摹。”李公麟还绘制过《白描罗汉渡海》,被认为是“凭灵御怪状入能品”。他还绘有《番僧渡海图》。宋代卢楞伽绘制过《过海罗汉图》《过海罗汉应供图》。明代商喜画有《罗汉渡海图》一卷。明代吴伟为原昌化寺殿壁绘阿罗汉五百尊,“穿崖渡海,神通游戏”。以上画家中,唐宋时期的作品仅仅记载于明清的文献当中,他们是否真的画过罗汉渡海题材,或是仅为后人托名之作,仍需讨论。

藏在日本京都大德寺,由南宋画家周季常、林庭珪所画的《五百罗汉图》应该是目前保留较早且比较完整的五百罗汉图像系统。大德寺现存图像中,有两张渡海、渡水图,第六十六幅《月下渡海》,第九十一幅《渡水罗汉》。

《渡水罗汉》中有一罗汉渡苇过江,来自于达摩一苇渡江的佛教故事。南宋释志磐《佛祖统纪》卷三十七中:“师遂渡江入魏。(圆悟云:后人传折芦渡江,未详所出)”宋代的圆悟大师听过“折芦渡江”的传说。宋代的廖刚写有“一苇渡江游客意,半岩苔室梵王家”之诗句,可知“一苇渡江”之说在宋代已经出现^[2]。

从《月下渡海》和《渡水罗汉》中的表现方式来看,作者是通过描绘罗汉们脚下不同的渡海神兽和渡海工具来表现罗汉们的各显神通。《月下渡海》共画五位罗汉,五

人手中持有拂尘、锡杖、如意、宝卷等法器，脚下踏海龟、龙鱼、海牛、海蜗牛等。《渡水罗汉》中的罗汉们脚踏芦苇、锡杖、袈裟、蒲团、枯木等物过江。这两幅画中都将罗汉置于茫茫的大海之中，对海水的描绘运用白描勾线之法，画海浪翻腾之状，罗汉们则神闲气定，传神地表现了他们的神通力量。明代末期吴彬临李公麟《五百罗汉图》中描绘了一百多位罗汉渡海的情形。其中画有神龙、海龟、海螺、海象等，罗汉们也有乘巨石、浮槎、芦苇、蒲团等渡海的，这些图像明显与大德寺一脉相承。如乘巨石渡海的图像来自于大德寺第八十幅《岩上阿育王塔》的图式，此图画几个夜叉正在拖行巨石，石上供奉着阿育王塔。而在吴彬临李公麟《五百罗汉图》中，这一图式被改造成了罗汉站在几个夜叉拖行的巨石上渡海。

历代绘画中，我们还能见到对海洋生物的描绘。比如大德寺《五百罗汉图》中《月下渡海》有海龟、海蜗牛，宋代佚名的《十六应真渡海图》中有魮鱼，清代佚名的《搜山图》中有章鱼、哥布林鲨，传为吴彬所创作的《十八应真卷》中画罗汉乘虾乘蟹渡海。总体来看，明清时期对海洋生物的描绘有所增多，这或许与当时人们对海洋的认知不断增强有关。明代记载海洋生物文献较前代增多，比如记录海域风俗的有明代王世懋《闽部疏》、屠本峻《闽中海错疏》，医药类书籍有李时珍《本草纲目》，大众通俗读物有张自烈《正字通》、王圻父子《三才图会》等，这些书籍记载了大量海洋鱼类、贝类。清代乾隆宫廷还专门绘制《海错图》，记录了300多种海洋物种，另外，明清时期虾和蟹是海水养殖的主要品种，许从龙作为乾隆时期的宫廷画家，对于记录海洋生物的普及类书籍应当不陌生，他绘制大量渡海题材便反映了当时人们对海洋的认知。

有了前代罗汉渡海题材绘画可以借鉴，又有大量的海洋知识图录作为视觉支持，许从龙便在此基础上进行了发挥，增加了罗汉渡海图式。

许从龙除了保持传统的巨石、浮槎、芦苇、蒲团等工具，神龙等神兽以及海虾、海蟹、海龟、海螺、海象等海洋动物作为渡海之物外，还增加了“骑牛渡海”“象鱼渡海”等新的图式。

以牛设喻，是佛教中常见的一种象征手法。如《佛说放牛经》《佛说群牛譬经》《妙法莲华经》《胜鬘经》《佛遗教经》等都以牛做不同的比喻，喻大乘、喻佛、喻菩萨、喻心等。唐宋时期中国禅宗开始使用《牧牛图》为初学者指示修行次第。南宋大足宝顶山石刻《牧牛图》十二组，便是对修行次第明确描绘。大德寺版《五百罗汉图》中的《骑兽》一幅，五位罗汉分别骑不同神兽，其中一位骑黑牛。明代释祿宏刻有宋普明禅师《牧牛图》十章版画存世，画黑牛变白牛的过程，也是比喻修行次第。明代《方氏墨谱》与《程氏画苑》有相同的《五牛图》，画的是由白牛转黑再变白的一个循环图像。到了清代许从龙所画《五百罗汉图》中以牛为题材的便有四幅。其中第六十六图画一尊者坐蒲团之上，一白牛仰首与之对望，这一图像当可从上述的佛教经典与禅宗修行次第的角度来解读。

许版的第二十幅画一长眉罗汉“乘牛渡海”，牛的面部被处理成龙的造型，再结合牛角及牛身，形成了一种新的牛兽形象。考察这种形象的来源，或许与中国神话传说《山海经》中记载的神兽“领胡”有关：“有兽焉，其状如牛而赤尾，其颈肾，其状如句瞿，其名曰领胡，其鸣自訖，食之已狂。”明代《蒋应镐绘图本山海经》中的“领胡”强调的是脖子上有形如大斗的肉瘤、弯角的水牛造型。到了清代《汪绂图本山海经》，“领胡”的弯角变成直角，牛脖子上的肉瘤也并不夸张。许版中牛兽与《汪绂图本山海经》中的“领胡”造型相似，脖子上也有凸起的肉瘤。许版又在“领胡”的造型上，将牛首变为龙面与直牛角结合的造型，明显增强了龙的特点。

白象在佛教中被赋予了深刻寓意。因大象有威力而又性情柔顺，故传菩萨入母胎时，或乘六牙白象，或作白象形，表示菩萨性情柔和而有大势。《摩诃止观》卷二说：“言六牙白象者，是菩萨无漏六神通，牙有利用如通之捷疾。象有大力，表法身荷负；无漏不染，称之为白。”普贤菩萨的形象就是身骑六牙白象。明清时期的佛教图像中还出现了大量的《扫象图》《观象图》。“扫相”的含义与佛教认为的一切色相皆为空幻，无有实体有密切关系，也就是《般若波罗蜜心经》中所说的“色即是空”，故须扫除，即“扫相”。但是将象与鱼结合的形象，在佛教图像中并不常见，目前仅在明末画家吴彬画漆缣本《五百罗汉图》中见到这一形象。此套画册皆未画背景，其中象鱼一册，画五位罗汉坐于象头鱼上，另有两位坐于蒲团上的罗汉以焚莲花香炉于前。许从龙的《象鱼乘海》中的象鱼形象即与吴彬所画相同，不过将坐于象鱼身上的五位罗汉改为了三位罗汉，同时添加大海的背景，由此变成了渡海题材。

许从龙的《五百罗汉图》继承了佛教渡海图像传统，同时又能将佛教的其他题材转变为渡海图像，丰富了《五百罗汉图》的图像类型，反映了明清时期人们的海洋观念。

参考文献：

- [1] 清静斋主. 石涛百页罗汉[M]. 北京: 文物出版社, 2012: 298-308.
- [2] 蔡雅铃. 明代达摩形象研究[D]. 福建师范大学, 2014.

作者简介：

廖媛雨，江西师范大学美术学院副教授。研究方向：美术史。

陈霞，江西师范大学美术学院研究生。研究方向：学科教学（美术）。