

分类号：
密 级：

单位代码：10422
学 号：



山东大学
SHANDONG UNIVERSITY

博士学位论文

Dissertation for Doctoral Degree

论文题目：长清灵岩寺宋代彩塑罗汉像研究

On the clay Arhats of Song Dynasty
in Changqing Lingyan Temple.

作者姓名 胡新华

培养单位 艺术学院

专业名称 考古学及博物馆学

指导教师 刘凤君 教授

合作导师

2015年12月5日



Y2967325

原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的科研成果。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本声明的法律责任由本人承担。

论文作者签名：胡新华 日 期：2015.12.5

关于学位论文使用授权的声明

本人同意学校保留或向国家有关部门或机构送交论文的印刷件和电子版，允许论文被查阅和借阅；本人授权山东大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文和汇编本学位论文。

(保密论文在解密后应遵守此规定)

论文作者签名：胡新华 导师签名：刘国军 日 期：2015.12.5

目录

中文摘要.....	1
ABSTRACT.....	3
第一章 绪论	6
第一节 选题的目的和意义	6
第二节 学术史回顾	8
第三节 研究方法.....	13
第二章 灵岩寺罗汉塑像产生的社会背景.....	16
第一节 禅宗信仰和北宋山东佛教.....	16
一 禅宗信仰	16
二 北宋时期山东地区的佛教	19
第二节 商品经济和审美俗趣.....	22
第三节 灵岩寺及其在北宋时期的佛事	26
一 灵岩寺的沿革与发展.....	26
二 灵岩寺北宋时期的佛事.....	28
第三章 灵岩寺罗汉像的本体形态研究.....	31
第一节 罗汉造像风格的流变.....	31
一 罗汉概念简介	31
二 罗汉形象流变	32
第二节 灵岩寺罗汉像的建造.....	38
一 罗汉的身份及事迹	38
二 罗汉像的原址和数目之考证	52
三 民间雕塑家盖忠立	53
第三节 人物原型的选择.....	55
一 山东本地人的形象	55
二 儒佛思想融合下的人物	56
三 绘画中人物形象对罗汉像的影响	59
第四节 服饰图案与色彩运用.....	62

一 灵岩寺罗汉服装的样式、衣饰与纹样	62
二 罗汉像的服装图案及象征意义	67
三 罗汉像的着色体现着中国传统颜料的审美观	71
第四章 科技创新与塑型的完美结合	75
第一节 科技对艺术的影响	75
一 艺术史上有关技术和艺术关系的认识	76
二 科技对艺术的影响	79
第二节 北宋科技理性下的写实风尚	82
一 理学与格物致知的科学精神	82
二 写实风尚的泛滥	84
第三节 灵岩寺罗汉所体现出的北宋科技	87
一 医学成就	87
二 机械制造	90
三 铜镜工艺	91
四 染织工艺	93
第四节 灵岩寺罗汉像的塑造技术	95
一 中国古代泥塑发展概况	95
二 中国传统泥塑的制作方法	98
三 灵岩寺罗汉像的制作工艺	102
第五章 灵岩寺罗汉像的艺术之美和历史地位	104
第一节 灵岩寺罗汉像的艺术之美	104
一 超越仪轨：罗汉造型风采	104
二 肖像意味：文人心灵的个性展现	108
三 塑容绘质：雕塑语言之美	112
四 古典形态：神性与人性的完美结合	117
第二节 灵岩寺罗汉像的历史地位	122
一 东方写实主义雕塑的高峰	122
二 开启了与生活相结合的现实主义雕塑先河	125
三 影响了后世的罗汉形象创作	129
参考文献	131

致谢	137
攻读学位期间发表的学术论文	139

CONTENTS

Chinese Abstract	1
ABSTRACT.....	3
Chapter 1: Introduction	6
The first section: The purpose and significance of the topic.....	6
The second section: A review of academic history.....	8
Third section: Research methods	13
Chapter 2: Background of the arhats	16
The first section: Zen belief and Buddhism in Shandong.....	16
A Zen belief.....	16
Buddhism in Shandong area during the Northern Song dynasty.....	19
The second section: The commodity economy and the esthetic custom.....	22
The third section: Lingyan temple and the buddhism in the Northern Song Dynasty	26
The history and development of lingyan temple	26
The buddhism of lingyan temple in the Northern Song Dynasty	28
Chapter 3: The body morphology of the Arhats in the Lingyan Temple.....	31
The first section: The evolution of arhat style.....	31
A brief introduction of the concept of arhat.....	31
The Evolution of arhat style.....	32
The second section: Construction of the arhats.....	38
The identity and deeds of the arhats.....	38
On site and the number of the arhats.....	52
The folk sculptor Gai Zhongli.....	53
The third section: The choice of characters.....	55
The image of the native person of Shandong.....	55
The person of the fusion of Confucianism and buddhism.....	56
Effect of painting figures on the arhats.....	59
The fourth section: Dress pattern and color application.....	62
Style, clothing and clothing patterns of the arhats.....	62
Garment pattern and symbolic significance of the Arhats.....	67
Arhats' coloring embodies Chinese traditional pigments aesthetic.....	71

Chapter 4: The perfect combination of technological innovation and shaping.....	75
The first section: The influence of science and technology on art.....	75
Understandings of the relationship between technology and art in the art history.....	76
Influence of science and technology on art.....	79
The second section: The realistic fashion of scientific and technological rationality of the Northern Song Dynasty.....	82
The scientific spirit of the Northern Song dynasty.....	82
The flood of realistic style.....	84
The third section: Science and technology reflected by the arhats of Northern Song Dynasty.....	87
Medical achievement.....	87
Machinery manufacturing.....	90
The mirror technique.....	91
Dyeing process.....	93
The fourth section: The shaping technology of the arhats.....	95
A survey of Chinese ancient clay sculpture.....	95
Making methods of Chinese traditional clay sculpture.....	98
The production process of arhats in lingyan temple.....	102
Chapter 5: Historical position.....	104
The first section: The beauty of art of the arhats.....	104
Beyond the ritual: Style of the arhats	104
Portrait means: The personality of the soul of the literati.....	108
“Su rong hui zhi”: The beauty of sculpture language.....	112
Classical form: The perfect combination of divine and human nature...117	
The second section: Historical position of the Arhats in lingyan temp.....122	
The peak of oriental realism.....122	
Beginning of the combination of life and the reality.....125	
The third section: The impact on the later generations of arhat creation...129	
References.....	131
Thanks.....	137
Academic papers published during the study period.....	139

中文摘要

山东长清灵岩寺历史悠久，被誉为“域内四大名刹”之首，寺内存留历史遗物甚为丰富。置于灵岩寺千佛殿内的四十尊彩塑罗汉像，有二十七尊为宋代所塑，十三尊为明代补塑。宋代彩塑至今保存完好，依然能见原来风采。这二十七尊宋塑罗汉，身体比例恰当，造型精美生动；尤其可贵的是这批塑像性格各异，个性鲜明，深刻表现了人物的内心世界，可以看做是宋代士大夫文人形象的缩影。

灵岩寺的这批宋塑罗汉，历经千年而风采依旧，首先得益于宋代发达的科学技术。宋代的泥塑工艺在前代的基础上愈加成熟和严谨，后代的泥塑工艺基本上沿袭了宋塑的成就并鲜有出其右者。另外，宋代崇文抑武的风尚、特殊的民族关系以及发达的商品经济所导致的审美俗趣，使得宋代文化指向心灵世界，它趋向于内省，理学和宋词便是这一指向的反映。反映在灵岩寺的罗汉造像上，这些罗汉无不给人精神上的震撼力量。

以灵岩寺宋塑罗汉像为代表的宋代雕塑达到了中国古代雕塑的高峰，它以其卓越的工艺和艺术水平而垂范后世，以后元、明、清各世的雕塑无不是受其影响至深。灵岩寺宋代彩塑具有确立泥塑典范的地位和意义。

本文主要运用美术考古学的方法，试图对灵岩寺的宋塑二十七尊彩塑罗汉做历史学的还原分析和艺术学的形式美分析。

本文共分五章，分别是：第一章绪论，综述灵岩寺以及罗汉像的概况，前人对罗汉研究的成果，以及本课题的意义和研究方法。指出学界目前对灵岩寺罗汉像——“海内第一名塑”研究的不足，并提出对这批罗汉像的主要研究方法即美术考古学的方法。

第二章探讨了灵岩寺罗汉造像以及整个宋代罗汉造像流行的原因和背景，分别是小乘佛学的流行、写实风尚的潮流、审美世俗趣味的转向，以及灵岩寺在宋代的佛教信仰即禅宗北宗等几个因素，了解这些，让我们可以从宏观上对罗汉造像的流行予以把握和理解。

第三章是对灵岩寺罗汉像进行的本体形态研究。主要包括对罗汉概念和造像风格的梳理、灵岩寺罗汉的身份、所处原址以及作者的考证，以及罗汉像人物原型的探索、罗汉的外在服饰等方面。

第四章论述灵岩寺罗汉像的塑造技术。宋代是我国古代科技最为发达的时代，在医学、机械制造、染织工艺等方面均有突破性的发展。在宋代科技发达的大背景下，泥塑工艺也达到了历史的高峰，灵岩寺彩塑为当时泥塑水平的卓越代表。

第五章论述灵岩寺宋塑罗汉像的艺术风采和历史地位。总结出灵岩寺宋塑罗汉像的艺术之美表现为四个方面即造型之美、个性之美、雕塑语言之美和古典形态之美。罗汉形象完全是佛教中国化的产物，其形象的流变就是不断世俗化、生活化的过程。灵岩寺宋塑罗汉达到了东方写实主义的高峰，并且开启了与生活相结合的现实主义雕塑的先河，对元、明、清的雕塑产生了深远影响。

关键词：宋塑罗汉；社会背景；科学技术；艺术风采；历史地位

ABSTRACT

Changqing Lingyan temple in Shandong province has a long history, known as the primary temple of the “Four domain Temples”, and which has rich historical relics. Of the forty Arhat statues in the thousand Buddha Hall of Lingyan temple, there are twenty-seven statues belong to the Song Dynasty, the rest thirteen statues are of the Ming Dynasty. The Song Dynasty sculptures have been well preserved, still can be seen the original style. The twenty-seven Song Dynasty statues of arhat, have appropriate body proportion, modeling beautiful and vivid; especially the different character of the statue, distinct personality expressed the inner world of the characters and Can be seen as the image of the literati in the Song Dynasty.

This batch of Arhats of the Song Dynasty in Lingyan temple, maintain their elegant demeanor still thousands of years later. Which firstly owed to the developed science and technology of the Song Dynasty. Clay sculpture process of the Song Dynasty was becoming more and more mature and rigorous on the basis of the previous generation, the subsequent clay sculpture program basically followed the achievement of the Song Dynasty and rarely transcend it. In addition, the fashion of respecting culture and suppressing force, as a result of aesthetic custom fun from special ethnic relations and developed commodity economy, these all made the culture of Song Dynasty refer to the spiritual world, it tends to introspective, science and poetry of the Song Dynasty is a reflection in this direction. Which reflected in the Lingyan Temple's arhat statues, all these arhats give us spiritual shock.

As representative of the sculptures of the Song Dynasty, Lingyan temple's arhat statues reached the peak of Chinese ancient society and it became the model of the offsprings due to the excellence of the craft and art level, and it affected deeply the sculptures of the Yuan, Ming and Qing Dynasty. Lingyan temple's arhat statues had established the status and significance for the later.

In this paper, the method of art archaeology would be used, attempts to

analysis the 27 colorful statues of arhat in Lingyan temple on their history rehabilitate and artistic beauty of form.

This thesis is divided into five chapters, respectively is: the first chapter is the introduction, overview summary of Lingyan temple and the Arhats, achievements of ocean research, and the significance and research method of this task. The current lack of research of the academic circles about the Lingyan temple arhats——“Domestic Primary Clay Sculptures”, and put forward the art archaeology of this batch of arhats as the main research method means.

The second chapter discussed the prevalent reasons and background of arhats in Lingyan temple as well as the whole Arhats statues of Song Dynasty, respectively is theravada Buddhism and realistic fashion trend, aesthetic common interest. Understanding of these, so that we can grasp and understand the arhat statues from the Macro perspective.

The third chapter is about the ontology survey about the Arhats in Lingyan temple. Mainly includes the concept and statuary style of arhats, the arhats' identity, the original address and the textual research on the author, the exploration of archetypal characters of arhats, and the arhats' dress and personal adornment etc.

The fourth chapter discusses the shaping technology. The Song Dynasty was the most developed era in science and technology aspect in ancient China which had made a breakthrough development in medicine、machinery manufacturing、dying process etc. In the context of developed science and technology of the Song Dynasty , clay sculpture also reached a historical peak, Lingyan temple ' s sculptures were the outstanding representative of that era.

The fifth chapter discussed the historical status of the arhats of Lingyan temple. This paper summarized four aspects aesthetics about the Lingyan temple ' s arhats i.e. beauty of shaping、personality、sculpture language and classical form . This chapter is the key part of this thesis. Arhat image is entirely the product of Chinese Buddhism, its image is a continuous process of secularization and towarding life. Lingyan Temple' s arhats reached the peak of eastern realism, and opened the precedent of the combination with life, and produced profound influence on the sculptures of Yuan, Ming and Qing Dynasty.

Key words: arhats of the Song Dynasty; social background; science and technology; artistic style; historical status

第一章 绪论

第一节 选题的目的和意义

“游泰山不游灵岩不成其游”，这是三百多年前，清初大学者王士祯（1634—1711）说的一句带有广告性质的话。作为当时文坛领袖并且政位显赫的人物，王氏此说道出了山东灵岩寺在泰山文脉中的重要性，同时也为灵岩寺名噪天下起了不小的推动作用。但灵岩寺作为千年古刹，实是因为其所积淀的文化而历久弥新。

山东长清灵岩寺属于泰山文化的范畴，历史上许多皇室贵族、文人骚客都曾幸临灵岩寺。早在唐朝元和年间，宰相李吉甫便将灵岩寺命为“四绝”之一^①，至宋朝成为“四绝之首”^②，遂使其名声大振。建国后，灵岩寺于1982年被国务院列为全国重点文物保护单位，为我们开发和研究灵岩寺的古迹资料提供了有利条件。灵岩寺古物遗存甚多，如辟支塔、墓塔林、历代碑刻、建筑遗址等等，均有极高的历史价值。其中位于千佛殿内的四十尊泥塑彩色罗汉像，因其高超的塑造技



图 1.1.1 灵岩寺山门前石碑。

巧，长于心理刻画的塑造手法，更是赢得“海内第一名塑”的美誉^③，刘海粟先生也有很高的赞誉之词^④。其他还有诗赞曰“不靠衣着靠传神，形状神态藏灵魂，表象满是传情处，泥像巧妙胜真人”等。上世纪八十年代的一个春天，英国的一位著名雕塑闻说有关灵岩寺彩塑的情况后，远渡重洋来到长清灵岩寺，亲眼目睹这批罗汉像后，由衷地赞叹道：“我砸了50年石头，构成的草图有万张，自以为发现了不见技巧的技

^①唐元和年间（806—820年），李吉甫所撰《十道图》，将灵岩寺与“润之栖霞（江苏南京栖霞寺）、台之国清（浙江天台国清寺）、荆之玉泉（湖北江陵玉泉寺）”合称为“四绝”。

^②寺中现有宋朝元祐七年（1092）蔡襄题诗碑刻，其中有“四绝之中处最先”之句。

^③梁启超于1922年来灵岩寺，惊诧于罗汉像的塑造水平，遂题29字为“题灵岩千佛殿宋罗汉造像，海内第一名塑，民国十一年七月新会梁启超”，并刻碑立于千佛殿前。

^④刘海粟于1983年来灵岩寺时曾题书：“灵岩名塑，天下第一，有血有肉，活灵活现。”

巧，朋友学生一片惊叹。谁知我毕生憧憬的东西，中国人在一千年前已经做得比我想的还高百倍，我一生的探索化为乌有，中国人太聪明了。”^①纵观整个中国和西方古代雕塑史，可知这些赞美都不为过也。

罗汉像塑于宋治平三年（1066年），为三十二尊，原位于般舟殿中，于明万历十五年迁至千佛殿内，并补塑八尊，为现在的四十尊之数。罗汉像列坐于千佛殿内四周的坛座上，坛座高约80厘米，脚座高约33厘米，脚座至罗汉头顶约155厘米；四十尊



图 1.1.2 刘海粟题词碑刻，位于千佛殿前。

罗汉像大小一致，但比真人稍大。罗汉像的造型少部分为梵像，大部分为山东大汉的形象。形象刻画高度写实，人体解剖结构表达准确细腻，姿态动作无一雷同，反映出人物的内心情感，体现出宋代人“格物致知”的科学理性精神；衣饰纹样色彩鲜明，图案为中国民间传统吉祥纹样，如牡丹花、宝相花、灵芝、寿字纹等，体现出宋代佛教以及佛教造像的世俗化，为我们研究宋代佛教和社会提供了直观的图像资料。

灵岩寺罗汉以其精湛的工艺和卓越的艺术表现力在中国古代雕塑史上占有重要的地位。然而我们发现，作为学术意义上的灵岩寺罗汉研究还远远不够，人们对它的认识还停留在感性浅显的阶段，少有学理上的系统探讨和表述，反映出学界对这一课题关注的贫乏。

本课题的研究目的旨在全面系统地挖掘灵岩寺罗汉的价值，定位其在中国雕塑史上的地位；另一方面，通过对这一个案的研究，也旨在为先天不足的中国雕塑理论建设添砖加瓦。

四十尊罗汉像，已经证实其中宋代27尊，明代补塑13尊。鉴于明代13尊罗汉无论在制作工艺还是艺术水平上均不及宋塑，故不作为本课题研究范围。本文只就宋代的27尊罗汉像做考古学和艺术学的分析研究。

^①转引自慧敏：《书意春秋——著名画家张鹤云传》，中国文联出版社，2001年3月，第181页。

第二节 学术史回顾

学术研究上对灵岩寺罗汉的关注早已有之，如日本学者大村西崖之《中国美术史》^①，李浴的《中国美术史纲》^②，傅抱石的《中国美术年表》^③等著作中皆有提及，但只有只言片语。近年来对灵岩寺罗汉像的研究又有鹊起之势，笔者做了归纳与分析，兹按时间先后胪陈如下：

廖华编《长清灵岩宋塑》是第一本介绍灵岩寺彩塑的著作，出版于1959年9月。该书是最早的一本介绍灵岩寺罗汉像的普及性读物，小32开，凡65页，以作者拍摄于1934年秋天的罗汉图片为主，文字仅占五页，四千余字。书中简单介绍了罗汉的表情、色彩等。对罗汉像的断代，作者根据其风格认为颇有可能是宋宣和年间的。在此书中，我们可以得到的另一信息是，在1958年前，对灵岩寺罗汉的研究十分匮乏，如作者所说“虽然二十几年来，时常探究灵岩建寺造像的历史年代及其艺术价值，但终未找到系统的资料”。^④

罗哲文《灵岩寺访古随笔》，介绍了灵岩寺的四处珍贵遗迹即惠崇塔、辟支塔、千佛殿及宋塑罗汉、五花殿。针对罗汉像，作者提出两点猜测：1. 认为这四十尊罗汉像是清末或数十年前从别处移到千佛殿的；2. 认为四十尊罗汉是宋人张公亮《齐州景德灵岩寺记》中记载的宋代五百罗汉的残留。作者并未对罗汉像的风格仔细分析，只提出其“姿态表情，各有各的特征，自然生动，可说是具有写实性的作品”。^⑤

张鹤云《长清灵岩寺古塑像考》一文，作者大致阐述了四个方面的问题：首先介绍了灵岩寺的位置和沿革兴衰，把四十尊罗汉像根据相貌的类型及技艺的优劣分为十类；其次，对部分题榜名称与其所针对的罗汉身份指出错误和提出质疑；第三，对罗汉像断代的三种说法（宋、元、明）分别予以梳理；第四，根据历史推定、与保圣寺塑像的比较、艺术风格的分析以及与明清塑像的对比，作者认为“确切年代尚难肯定，我个人的意见，属于宋代作品的可能性较大”。^⑥

张鹤云先生是对灵岩寺罗汉像进行比较详细地分类剖析的第一人，根据对史料的

^①[日]大村西崖著，陈彬蔚译，《中国美术史》，商务出版社，1928年，第168页。

^②李浴：《中国美术史纲》，人民美术出版社，1957年，第189页。

^③傅抱石：《中国美术年表》，太平书局，1963年，第69页。

^④廖华：《长清灵岩宋塑》，人民美术出版社，1959年9月版，第5页。

^⑤罗哲文：《灵岩寺访古随笔》，《文物》，1957年第5期。

^⑥张鹤云：《长清灵岩寺古塑像考》，《文物》，1959年第12期。

分析和实地造访，厘清了前人说法的沿误，提出罗汉断代的问题，并否定了罗哲文之罗汉为宋嘉祐五百罗汉残留的推测，把对罗汉像的研究大大向前推进了一步；但同时，囿于时代的方法和科学技术，张先生的研究仍有很大的猜想成分和不尽科学合理之处，如对罗汉像的分类，作者仅大致以肥胖和消瘦作为分类的标准，略嫌简单；对罗汉像的断代也很大程度上是主观分析，缺少确凿可信的客观证据。

张鹤云《山东灵岩寺》一书，出版于1983年6月。可以认为是作者1959年在《文物》杂志上发表的论文《长清灵岩寺古塑像考》基础上推出的普及性读物，书中观点沿袭此文。可贵的是作者附录的四十尊罗汉像的彩图，是1981年对罗汉像全面修复之前的照片，清晰逼真，并附有每尊罗汉的名称。^①

胡继高《山东长清县灵岩寺彩塑罗汉像的修复》一文，记录了作者1981和1982年两次主持并参与历史上规模重大的一次灵岩寺罗汉修缮过程，从文中可见当时修缮工作的艰辛和工作人员的严谨、负责的态度。如对西第十一尊罗汉的修复，在翻制外模时，工作人员仔细考虑翻制外模所用材料有可能对原作造成的损害，经反复斟酌后决定用上海齿科材料厂生产的“白色打样膏”，并考虑打样膏的温度范围等。在对西第十三尊罗汉的修复时，更考虑到彩塑泥层的厚度、成分比例、随色做旧等方面，尽最大努力保持与原作相同。至为重要的是，在修复过程中同时对文物进行了科学的鉴定，得出两个重要结论：1. 通过对西第十一泥塑体内木条进行碳—14测定，认为这尊彩塑塑造时代最早不过明代。“这个发现订正了过去的断代。说明这群彩塑并非塑于同一时代。这对重新鉴定灵岩寺彩塑的时代，提供了可靠的依据。”^②2. 对西第十三尊罗汉的胎木通过碳—14测定，确定此尊塑像为宋塑。

济南市文管会、济南市博物馆、长清县灵岩寺文管所《山东长清灵岩寺罗汉像的塑制年代及有关问题》一文记录了四个方面的问题：1. 罗汉像塑制的年代。作者在对罗汉像的维修过程中，通过考察13尊罗汉像残损体腔内发现的铜镜和铜币以及座坛铸文和墨书题记等，认为部分罗汉像的塑制年代为宋治平三年（1066年）“当是完全可信的”；^③2. 关于罗汉像的迁移。作者考察了千佛殿的历史，并无放置罗汉的记载，并根据千佛殿空间布局、壁坛与罗汉头高、罗汉像艺术欣赏者的角度、相邻罗汉像之间狭小的距离以及历次粉刷千佛殿壁的题铭等情况，认为罗汉像当于明万历十五年后

^①张鹤云《山东灵岩寺》，山东人民出版社，1983年版。

^②胡继高：《山东长清县灵岩寺彩塑罗汉像的修复》，《考古》，1983年第11期。

^③济南市文管会、济南市博物馆、长清县灵岩寺文管所：《山东长清灵岩寺罗汉像的塑制年代及有关问题》，《文物》，1984年第3期。

的几年内由他处迁移而来。3. 对罗汉像原设置地点的探索。作者根据元代《寿公禅师舍财重建般舟殿记》和《管妆塑圣像施主花名》碑两文的对比解读，以及对般舟殿所处地望不利等因素的分析，得出结论为罗汉像原位于般舟殿，为三十二尊，后将残存的二十七尊迁移至千佛殿，并“模仿旧作另行塑制，添至四十之数”；4. 宋塑罗汉的特点。作者归纳为两个方面即艺术风格的重视写实、生动传神以及制作工艺的精细严谨，并根据以上两点判定其中为宋塑的有二十七尊。

上述两篇文章为灵岩寺罗汉像的断代研究做出了关键的一步，明确了争论已久的罗汉像年代问题，对罗汉像的艺术风格和工艺规程做了初步探讨。

陶思炎《灵岩寺泥塑罗汉吉祥衣饰探究》一文，对罗汉像衣服上的吉祥纹饰做了解读，如宝相花、莲花、寿桃、牡丹灵芝等图案，象征着罗汉对善解愁容、万窍玲珑、生长长寿、富贵美满、延年益寿等世俗美好的追求，从而使罗汉“具有突出的民族性、风俗性和装饰性的特征”，并“强化了佛教汉化的过程，模糊了圣与俗的分野”。^①陶思炎先生的文章，首次对罗汉的衣饰进行研究，从服装的角度研究罗汉的世俗化提供了契机，为我们研究灵岩寺罗汉打开了一扇窗口。

赵颖《灵岩寺宋塑罗汉与宋代人物造型艺术的比较研究》系作者的硕士论文研究成果，该文比较系统详细地论述了灵岩寺罗汉的形貌特点，并总结出其三种艺术风格即1. 注重写实，形象逼真；2. 注重人物个性与内心活动的刻画；3. 气质含蓄儒雅。另外，对罗汉像形成的政治、经济、文化因素也做了简单阐述。但由于全文的重点在于罗汉像与其他人物造像的比较，故对罗汉像的研究不够深入。^②

李仲如《山东灵岩寺宋代罗汉像艺术形式研究》（中央美术学院硕士学位论文，2004年。）是专门从雕塑形式角度对灵岩寺罗汉进行了分析和研究的文章，分别论述了罗汉像的制作工艺、手印造型、头部造型、造“势”手法以及色彩运用，论述较为全面，但缺乏系统与深入，只是泛泛而谈。^③

其他论文如毛爱军《灵岩寺及千佛殿罗汉的彩塑艺术浅论》^④，阿姚《灵岩寺的罗汉》^⑤，王畅《从神本向人本的回归——兼论灵岩寺佛教雕塑的审美特色》^⑥，徐舜

^①陶思炎：《灵岩寺泥塑罗汉吉祥衣饰探究》，《东南文化》，2003年第5期。

^②赵颖：《灵岩寺宋塑罗汉与宋代人物造型艺术的比较研究》，山东大学硕士学位论文，2005年。

^③李仲如：《山东灵岩寺宋代罗汉像艺术形式研究》，中央美术学院硕士学位论文，2004年。

^④毛爱军：《灵岩寺及千佛殿罗汉的彩塑艺术浅论》，《中国地名》，1999年第3期。

^⑤阿姚：《灵岩寺的罗汉》，《北京日报》，2001年4月15日。

^⑥王畅：《从神本向人本的回归——兼论灵岩寺佛教雕塑的审美特色》，《东方论坛》，2003年第1期。

杰《灵岩寺：佛教中国化的一个范例》^①，刘春宏《灵岩寺宋代泥塑造像研究》，赵颖《浅析灵岩寺宋塑罗汉像的文化底蕴》^②，刘燕泉《灵岩寺宋代罗汉彩塑造像的世俗化特点》^③等，分别从不同的角度对灵岩寺罗汉做出解读，丰富了罗汉像的研究成果，但论述多不够深入。

纵观灵岩寺罗汉研究的发展历史，我们可以 1981 年为转折点分为前后两个时期。1981 年之前对罗汉像的认识还处于初级阶段，对罗汉像的研究也仅凭对其风格的感受，缺少确实的证据；1981 之后，随着切实可信的证据发现，明确了罗汉像的断代问题，在此基础上的研究逐步走向深入和广泛。但也应该看到的是，国内对灵岩寺罗汉的关注和研究才刚刚开始，远远还未达到应有的程度。笔者选取了近十余年来部分有关中国雕塑史论的著作，从中可见一斑，如下（表 1.2.1）：

作者	书名 出版社	出版日期	有无论述	有关内容
郎天咏、 李铮	全彩中国雕塑艺术史 (宁夏人民出版社)	2000 年 11 月	有	欣赏与描述性文字。
常宁生	权力与荣耀：罗马帝国与中国汉代雕塑艺术比较 (陕西人民美术出版社)	2003 年 5 月	无	
胥建国	精神与情感——中西雕塑的文化内涵 (商务印书馆)	2003 年 8 月	无	
陈龙海	名雕塑解读 (岳麓书社)	2005 年 1 月	无	
王家斌、 王鹤	中国雕塑史 (天津人民出版社)	2005 年 4 月	有	描述性文字，认为年代未定论。
王家斌、 王鹤	世界雕塑名作 100 讲 (百花文艺出版社)	2007 年 1 月	无	
王其钧	中国古代雕塑精品读解 (机械工业出版社)	2008 年 4 月	无	
滕小松	过程与结果：雕塑创作研究 (湖南人民出版社)	2008 年 7 月	无	

^①徐舜杰：《灵岩寺：佛教中国化的一个范例》，《中国社会科学院研究生院学报》，2004 年第 5 期。

^②赵颖：《浅析灵岩寺宋塑罗汉像的文化底蕴》，《历史教学》，2008 年第 8 期。

^③刘燕泉：《灵岩寺宋代罗汉彩塑造像的世俗化特点》，《知识经济》，2009 年第 10 期。

马大勇	中国雕塑的故事（山东画报出版社）	2008年8月	有	欣赏与描述性文字
傅天仇	移情的艺术——中国雕塑初探 (广西师范大学出版社)	2012年12月	无	

表 1.2.1 近年来雕塑史论著作中（部分）有无论述灵岩寺罗汉像统计表

从以上统计表中我们可以看出当前学术界对于灵岩寺罗汉像的关注程度，体现出当前对灵岩寺罗汉像研究的严重不足。

问题与对策。通过以上归纳分析，可以认识到目前对罗汉像研究存在的问题，具体表现为：1. 对雕塑作者研究的缺席。当然这种状况也与我国传统雕塑的地位有关，自古作为“斯役之务”的雕塑地位一直很低下，雕塑工匠名不留世的现象是中国古代普遍的状况，今后，对这一课题的研究不仅是灵岩寺彩塑，对整个雕塑史也是一个有待开发的视野。2. 罗汉像身份的准确定位。四十尊罗汉中，很大一部分的身份仍有待确认。这就需要我们根据史料的深入分析作进一步的论证；也有待于将来在其余未有打破的罗汉体内，运用科学的方法发现更多珍贵的第一手资料。3. 罗汉像与地域文化关系研究的不足。目前还未有对罗汉像与山东（泰山）文化的关系作出应有的分析，这不能不说是一种缺憾。4. 审美分析的不足。叶朗先生说：“艺术史（包括文学史）本来不能限于只是记录历史材料或者只是对古代艺术家、艺术作品进行品评，而应该具体研究各个时代艺术作品所表现的审美意识。”^④研究中国美术史，尤其是中国雕塑史，灵岩寺的罗汉像是绕不过去的一个课题。相信随着研究的深入，这些彩塑必将在在中国雕塑史上留下浓重的一笔。

以上四个方面的问题，也是本人在此文中努力尝试解决的。

^④叶朗：《中国美学史大纲》，上海人民出版社，2004年版，第6页。

第三节 研究方法

如今，方法论的意识和运用如此重要，以至于让我们可以多角度和更广阔地把握层出不穷的材料，同时也对我们熟悉的材料予以全新的解读，从而在人类认识自身的道路上趋于全面和完美。就像一位学人所说：“如果没有方法论建设，就会淹没在浩浩史料中，作没有效果的重复式劳动。”^①人类的认识思维在不断更新，可以说，正是有效的方法帮助我们加快了脚步。尤其进入现代，学者们对方法的重视与应用可谓壮观，正如曹意强教授指出的：“至 20 世纪，艺术史理论异彩纷呈，新的研究方法层出不穷，这无疑极大地帮助了我们理解艺术赖以产生的广阔背景。”^②彰显者如李格尔的形式分析，布克哈特的文化史观，潘诺夫斯基的图像学方法以及贡布里希的视觉看法分析等等。但同时，作为异彩纷呈的艺术史研究方法，其弊端也显而易见，那就是“当代的艺术史研究倾向于囊括一切而忽视艺术史本身。”^③艺术史研究方法往往夸大自己的作用，甚至越俎代庖，代替了诸如社会学等方法的地位，从而使自己游离于艺术本体之外。

作为本课题的研究对象长清灵岩寺宋代罗汉来说，美术考古学的方法是首要的研究方法。作为新兴学科的美术考古学，其学科特点决定了其研究方法。它是综合了诸多学者研究的精华而提出的适合本学科性质的方法，虽然它还羽翼未丰，有待充实和丰富，但它是目前我们研究美术考古资料所能利用的最有效的方法。刘凤君先生是对美术考古学的方法做出学术定位的第一人，他在其美术考古学科的奠基之作《美术考古学导论》中对此做出界定：“美术考古学的研究方法是一种综合的研究法，可分为基础研究法和深入综合研究法。基础研究法是指所运用的考古学对遗迹遗物整理研究中的区系划分法、层位法和类型排比发；深入综合研究法是指历史研究法和借鉴美术史的艺术分析研究法。”^④

美术考古学的基础研究法可以让我们对灵岩寺罗汉像的年代、材质、身份等作出明确的判断；而艺术分析研究法可以帮助我们对罗汉像进行美学分析，把握其风格的来源与演变，以及当时社会的审美风尚等。也即是说，需要我们对研究对象同时进行

^① 王文娟：《墨韵色章：中国画色彩的美学探源》，中央编译出版社，2006 年 5 月，第 8 页。

^② 曹意强：《画史南山——王伯敏教授执教 60 周年日课展序》，《美术报》2014 年 1 月 4 日。

^③ 曹意强：《画史南山——王伯敏教授执教 60 周年日课展序》，《美术报》2014 年 1 月 4 日。

^④ 刘凤君：《美术考古学导论》，山东大学出版社，2002 年，第 55 页。

还原考证和艺术分析，就像曹意强教授说的：“艺术史研究必须综合人文探究与创作或审美体验方能圆满进行。”^①人文探究，也就是历史的、社会环境的复原与考察；创作或审美，就是艺术的移情和分析，曹教授此说和刘教授的定义旨趣相同。

其他学者如阮荣春、黄厚明在其《美术考古学的学术定位和学科建设》一文中提到“物态学”的研究方法，也是值得学习和借鉴的方法。“物态学”理论中的物态包括针对研究对象的四个维度即自然态、人文态、物理态和形式态。

作品的自然态，涉及的内容包括层位关系、具体位置、器物组合、保存状况、自然环境等；作品的人文态，涉及的内容包括文化传统、时代背景、创作心理、观念意识、社会力量构成、社会结构系统等；作品的物理态，涉及的内容包括材料（原生材料和加工材料）、质地、硬度、质感、火候、声响等；作品的形式态，涉及的内容包括形状、大小、数量、位置、方向、文字、纹饰、题材、形象、构图、线条、色彩、光线、明暗等。^②

自然态和人文态又可归结为“环境态”，物理态和形式态又可归结为“本体态”，二者又共同营造出对象的“意义态”。阮氏的这种研究方法是在借鉴西方近现代艺术史研究方法（如客观主义、形式分析、图像学、文化史观等）的基础上，结合中国本土艺术的特点提出的，具有开拓意义。

然而通过比较我们可以看出，刘凤君先生的美术考古学方法和阮荣春先生的“物态学”研究方法都可归纳为主观和客观相结合的两个方面。就刘凤君先生的定义而言，基础研究法属客观层面，深入综合研究法属主观层面；就阮荣春先生的研究方法而言，“环境态”和“本体态”属客观层面，“意义态”属主观层面。客观层面的目标是复原研究对象，主观层面的目标是对研究对象做社会学或艺术学的分析。主、客观二者同时兼顾，这又类似于考古学中的“整体读法”。美术考古学的方法就是将视角不仅定位在美术作品本身，同时将其置于所产生的时代和地域环境中，对其作出整体解读。但这里又有一个研究范围限度的问题，作为美术考古学，其研究方法又可参照巫鸿先生提出的“中层分析法”，即它既不属于太近层次的考证和细节解读，也不同于太远层次的社会宏观调查，它具有本身的特点。

对长清灵岩寺宋代罗汉的研究，是一个历史个案的研究，也属于历史断代研究的

^① 曹意强：《画史南山——王伯敏教授执教 60 周年日课展序》，《美术报》2014 年 1 月 4 日。

^② 阮荣春、黄厚明：《美术考古学的学术定位和学科建设》，《美术与设计》，2003 年第 4 期。

范畴，但又决不能陷入单线思维模式，就事论事，这样未免狭隘，要从宏阔的历史背景出发，将其放倒中国雕塑和佛教造像整个历史发展演变的链条中去把握它的意义和价值，这样才能予以准确定位和解读。关于这一点，张金光先生的观点给我们以很大启示。他说：“断代问题，通史做法；具体问题，一般做法；个别问题，普遍做法。大小问题，总是先做通体研究。打通一条线，旁及一大片。在时、空两个维度上，在更广阔的视野中把握具体的、个别的问题。”^④

此外，比较的方法也运用在本文当中。通过与相似事物的比较，才能更加凸显研究对象的特征和价值所在。

^④ 张金光、韩仲秋：《独上高楼，望尽天涯路——张金光教授访谈》，《史学月刊》，2012年第7期。

第二章 灵岩寺罗汉塑像的社会背景

以长清灵岩寺泥塑罗汉为代表，宋代出现了一个在绘画和雕塑领域以罗汉题材为大观的高潮（详见下述），且有其自身的特点，如高度的写实与世俗趣味等。这一现象的出现自有其历史和现实的因素，反映出宋代社会在佛教、审美、哲学、政治和经济等各方面的新的动向。探索这一现象背后的原因，有助于我们深刻理解和把握灵岩寺罗汉的艺术风采。

第一节 禅宗信仰和北宋山东佛教

一、禅宗信仰

佛教传入中国，历经南北朝的黄金发展与佛学大师们对佛教典籍创造性的发挥，至隋唐时期，以天台宗为肇始的佛教宗派的形成，正式标志着佛教中国化的完成，自此，佛教的身份也由“佛教在中国”转为“中国的佛教”了。正如日本学者金谷治所言：“印度思辨的彼岸的佛教终于没有成为主流，至隋、唐时期形成的天台、华严、禅等中国佛教各派，全都轻彼岸而重现世、避繁琐而简易直截、轻思辨而重实践，成为中国式的佛教。”^①中国的佛教从此进入了独立发展的新阶段，禅宗也便是佛教中国化这棵大树上开出的美丽花朵。

禅宗作为自成体系的和宗教教义的派别是在唐代形成的，经过唐末、五代的衍化流变，出现了“一花开五叶”的繁荣局面，宋代以降，及至明、清，禅宗成为了中国本土最重要、影响最为深远的宗教派别。禅宗之所以在中土得以流行，关键还在于它吸收了中国传统的儒、道思想中的精华，迎合了中国人的心灵结构和需求。正如一位学者所说：“禅宗与其说是中国隐士精神对佛教的改造，毋宁说它完全是中国独创的宗教。禅宗那超越一切的时空因果，忘却一切人间烦恼的‘开悟’境界，与庄子‘游心于物之初’，从而‘照彻见独’的‘得道’境界，实在异曲同工。禅宗是‘外佛内道’的中国知识分子心理的自然结果。”^②

^① 转引自孙昌武：《中国佛教文化史》，中华书局，2010年4月，第1684页。

^② 黄宗贤，吴永强：《中西雕塑比较》，河北美术出版社，2003年，第115—116页。

禅宗认为人人皆有佛性，物物皆有佛性，主张“不立文字，教外别传”，“砍柴担水，无非妙道”，只要一心向佛，不必脱离尘世，在现实生活中就能得道。禅宗的这种抛开繁琐的经义而通过平常生活的悟道方式，无疑是它得以广泛流行的根本所在。如果说侧重于义理阐发的宗派更容易被社会上层知识分子所接受，那么，倾向于简易修行的宗派则更容易被社会下层民众所接纳和推崇。禅宗便是后者。禅宗在宋代以后成为主流，乃至成为影响世界的宗教派别，也与它的简洁易修、贴近生活有直接的关系。钱穆先生指出：

禅宗的精神，完全要在现实人生之日常生活中认取，他们一片生机，自由自在，正是从宗教束缚中解放而重新回到现实人生来的第一声。运水担柴，莫非神通。嬉笑怒骂，全成妙道。中国此后文学艺术一切活泼自然空灵洒脱的境界，论其意致理趣，几乎完全与禅宗的精神发生内在而很深微的关系。^①

禅宗在宋代以后的普遍流行还与当时社会环境的转变有关。宋代以来，随着城市的兴起和商品经济的繁荣，市民阶层产生了，由此而导致了宋代世俗生活的泛滥。追求现世的享乐和个人欲望的满足成为那个时代普遍的“集体无意识”。这种世俗感情表现到佛教信仰上来，便是人们把目光由西方净土玄远的世界投向了禅宗现实的情怀：修禅，成为那个时代最习以为常的事情。即使像苏东坡这样的儒士也兴致勃勃地说：“暂借好诗消永夜，每逢佳处辄参禅。”^②还有竭力排佛的王安石，在其晚年也写下许多禅诗。宋代的文人像苏、王二人习禅者比比皆是。纵观整个有宋一代，宋人的心灵转向内省，由秦汉隋唐人的宏阔伟岸转向婉约内敛，更加注重心灵的内悟活动，禅宗的盛行正好与之合拍。

在中国，佛教美术的题材，总是与信众的佛教信仰紧密相关的。恰如维摩诘形象流行于东晋、弥勒形象流行于北朝、西方净土变流行于唐朝一样，罗汉形象的流行是宋代民众信仰的产物。有宋一代，禅宗的流行直接导致



图 2.1.1 六祖斫竹图

^① 钱穆：《中国文化史导论》，商务印书馆，1994年，第166—167页。

^② 《苏轼诗集》卷三〇《夜直玉堂，携李之仪端叔诗百余首，读至夜半，书其后》。

罗汉信仰的普及。这一方面是因为罗汉是禅宗修行的最高果位；另一方面罗汉不入涅槃、常驻世间的自身特点也为宋人找到了悟道成佛的切入点；再就是由于罗汉形象生动活泼，不受佛经制约，亲切而接近现实生活等。所以，罗汉崇拜由五代兴起，至宋代而成沛勃之象便是顺理成章之事。罗汉形象的原型也不仅仅限于佛典，而是扩展到现实生活中的高僧。王子云先生说：“罗汉是禅宗的产物，以达摩为初祖，所以罗汉都是属于达摩、祖师或尊者一类的人物。”^①宋代罗汉的另一个特点是罗汉形象见于雕塑者远甚于绘画中，其原因，戴蕃豫先生归结为三点：一是因为禅宗注重精神内省而轻视外在形式，致使传教者和信徒不重视佛画仪像和变相；二是因为佛像绘画历经魏晋至隋唐，已经达到登峰造极之境地，宋人很难超越，故有意向其它表现方法转变；其三是因为中国的绘画到宋代已经完全文学化，当时的绘画风尚多倾向于诗趣的山水花鸟，而宗教题材不再为宋代画家所热衷。^②

宋代罗汉造像的流行，仅以五百罗汉为例，见诸文献记载或有实物留存的如下：雍熙元年（984年）天台山寿昌寺敕造五百一十六躯罗汉；咸平、乾兴间（宋真宗时期即998—1022年）僧蕴能之妹“伎巧夫人”严氏于瑞莲山龛门造透雕旃檀五百罗汉；北宋都城汴梁大相国寺三门阁上和资圣门各有铜铸五百罗汉（1001年）；大中祥符元年（1008年）于河南辉县白茅寺（今名白云寺）造五百罗汉；乾兴年间在汴梁开宝寺造夹竺漆像五百罗汉（1022年）；宋仁宗庆历五年至八年（1045—1048年）在广东曲江南华寺造木雕五百罗汉，今存360躯。绍圣二年至政和五年（1095—1115年）陕西黄陵万佛洞五百罗汉浮雕；宣和二（1120年）年，先后在河北行唐普造院、四川阆中香成宫等地造五百罗汉；汴京开宝寺有五百罗汉殿，殿中有金漆五百尊罗汉；南宋时期的绍兴（1131—1162年）初年，都城临安云林寺、净慈寺塑有五百罗汉；金朝天会年间（1123—1137年）山西平遥慈相寺塑有“阿罗汉五百”，等。规模和难度巨大的五百罗汉造像之多尚且如此，至于像其它的寺庙大殿两侧或单独建置的罗汉堂以及窟龛造像中的十六、十八罗汉更是不胜枚举，形成蔚为壮观的景象。

宋代对罗汉的推崇，还有一个有趣味的现象即唐代的卢楞伽。卢楞伽并不以画罗汉负名，只是在宋代罗汉信仰流行的风气中，宋人也把他归于罗汉宗师了。^③《宣和画谱》中对卢楞伽的评传中并未提及有画罗汉事迹，在这之前的史料中同样未有记载，但在《宣和画谱》中却有《罗汉像》、《十六尊者像》、《小十六罗汉像》、《大阿罗

^① 王子云：《中国雕塑史》，人民美术出版社，1988年，第218—219页。

^② 戴蕃豫：《中国佛教美术史》，书目文献出版社，1995年12月，第670页。

^④ 阮荣春、张同标：《中国佛教美术发展史》，2011年12月，第318页。

汉像》等共 131 轴。这种现象从另一个方面说明了宋人对于罗汉崇拜的狂热程度。

可以说，山东长清灵岩寺罗汉像正是这种禅宗盛行的风气下的产物，它就像当时满天罗汉星空中的一颗，但灵岩寺的罗汉是其中最璀璨的星星之一。

二、北宋时期山东地区的佛教状况

在全国范围看，北宋佛教盛极一时，且禅宗成为大宗和主流。然而就山东地区来说，北宋时期却呈现出其自身的特点。这种自身的特点也直接影响到灵岩寺罗汉的塑造。

自白马东来，山东是最早传入佛教的地区之一。历经魏晋南北朝和隋唐佛教的快速发展，山东迎来了它佛教史上的黄金时代。丛林遍布，有名者如济南的佛慧寺、般若寺、九塔寺，淄博的兴国寺、明教寺，枣庄的普照寺、龙泉寺等寺庙皆闻名遐迩。山东一时成为佛教最为兴盛的地区之一。

然而到了北宋，山东地区的佛教出现了衰败景象，情形远不如同时期其它地区，尤其是江南等地。不但“寺观绝少，广济小垒，止定陶一邑，天宁一寺”，^①而且僧尼数量也增长缓慢。京东路定陶县只有一座寺庙，整个山东地区保留下来的北宋寺庙也不到 20 所。^②而在此时的两浙，据《芦浦笔记》记载，仅仅明州就有寺庙 276 所。北宋的僧尼山东仅有一万八千余人，而全国僧尼总数约为三十万余，山东所占不到百分之六。出现这种局面，从宏观的角度看，它迎合了中国的经济重心自唐“安史之乱”后由北方向东南方向转移的大趋势，文化重心也随之转移；从微观的角度看，有以下几个原因：

1. 国家权力对佛教的抑制。宗教的发展离不开国家权力的支持，但当宗教的发展损害了当局者利益的时候，自然要受到打压，“三武一宗”灭佛就是有力的说明。这几次灭佛的政权都是在北方，所以山东以及河北的佛教受到打击最重也便是自然之事。尤其距离北宋肇基最近的后周世宗柴荣的灭佛事件，先后废掉寺庙 30336 所，强令僧尼还俗数十万之众。山东的一些寺庙遭受毁灭性打击，如济南开元寺，“掘地得石碑，盖会昌间汰僧碑也。字皆磨灭，惟八字独存，云僧尽乌有，尼皆绿鬟，僧恶碎之。”^③那么，北宋之初沿袭后周的佛教政策也所难免：“诸道铜铸佛像，悉辇赴京毁

^① 【宋】张守：《毗陵集》卷 12《詹抃墓志铭》，丛书集成初编本。

^② 山东文物管理局：《山东寺庙塔窟》，齐鲁书社，2002 年。

^③ 丁传靖：《宋人轶事汇编》卷二十，中华书局，1981 年。

之。”^①后来虽然对佛教的抑制有所缓和，但同时也出台了很多限制佛教发展的政策，如严禁滥建寺庙、限制僧尼人数等等。这些政策的执行和效力在山东地区尤其明显，因为“山东自上世以来，为腹心根本之地，其与中原离合，常系社稷安危”。^②山东地理位置之重，足以让中央政府加强防范，佛教发展自然受到阻碍。

2. 与儒学思想的龃龉。山东乃儒家思想的发源地，有着深厚的儒学渊源。宋代伊始，儒学也随之复兴，山东尤甚，排佛的浪潮也更高。山东人王禹偁上书真宗称：

汉明之后，佛法流入中国，度人修寺，历代增加。不蚕而衣，不耕而食，是五民之外，又益一而六矣。假使天下有万僧，日食米一升，是至俭也，犹月费三千斛，岁用万缣，何况五七万辈哉。不曰民蠹，得乎？臣愚以为国家度人众矣，造寺多矣，记其费耗，何啻亿万。先朝不豫，舍施尤多，佛若有灵，岂不蒙福？事佛无效，断可知矣。愿陛下深鉴治本，亟行沙汰，如以嗣位之初，未欲惊骇此辈，且可以二十载不度人修寺，使自销铄，亦救弊之一端也。^③

王禹偁认为，僧尼数量之大，浪费了国家资源，并且佛不能降福于人，崇佛无用；建议二十年不修寺度僧，让佛教自行消亡。

泰山学派中的石介更是言辞激励，表现出对佛教的不共戴天：“夫尧、舜、禹、汤、文王、武王、周、孔之道，万世常行不可易之道也。佛、老以妖妄怪诞之教坏乱之，杨亿以淫巧浮伪之言破碎之，吾以攻乎坏乱破碎我圣人之道者，吾非攻佛、老与杨亿也。”^④石介与佛教的针锋相对可见一斑。况且宋代大兴尊重文人的风气，文人的地位无以复加，文人的号召力很大。在这样环境中生存的佛教，其境遇就不难想象了。

3. 山东佛教自身原因。中唐以降，禅宗南宗逐渐成为大宗。禅宗南宗代表慧能主张“不立文字，见性成佛”，摒弃繁琐的佛教经典，指出人人皆有佛性，生活即佛等理论，深入人心；并且南禅宗努力与儒、道靠拢，遂走上佛教主导地位，在江南占据



图 2.1.2 王禹偁像

^①【宋】李焘：《续资治通鉴长编》卷八乾德五年七月。

^②【宋】苏轼：《苏诗文集》卷 26 《论河北京东盗贼状》，中华书局，1986 年。

^③《宋史·王禹偁传》。

^④【宋】石介：《石徂徕集》卷五，丛书集成初编本。

了统治地位。而此时的山东，地处江北，直到北宋中期一直还是律宗的天下。如临沂地区，“琅琊之佛祠，在郡治者凡六区，其五为毗尼，其一为禅那”，^①就是说，临沂这个地方，一共六个佛寺，五个秉持律宗教义，一个是禅宗领地。律宗，以修持和研习繁琐、枯燥的佛教戒律为修行方式，其推崇苦修渐悟。相对于南禅宗，律宗显然跟不上时代发展，从而缺乏生命力。北宋上半叶一直以律宗为主，并不顺应唐宋以来的佛教发展潮流，故而发展滞缓。

灵岩寺在北宋时期的宗派信仰可从主持承嗣得到直接印证。自唐代中期禅分南北，南宗以慧能为代表，主张顿悟式的修行方式；北宗以神秀为大纛，宣扬渐修的路径。但“神秀与惠能毕竟都属于禅宗，应当认为是一宗中的两大支派，它们共同的地方比相异的地方更多。”^②至开元年间，神秀派弟子降魔禅师到灵岩寺弘法，使得灵岩寺成为禅宗北宗的势力范围，而禅宗北宗与律宗有很大相近之处，它被律宗同化也便是自然之事。宋初灵岩寺的另一禅师延珣和熙宁初年的主持释永义，也都是律宗人物。由此而知，灵岩寺在北宋初期的信仰是律宗，这种情况一直持续到熙宁三年即1070年。

灵岩寺罗汉像在表现心灵方面达到很高的水平，这很大程度上要归因于当时的律宗信仰。律宗以研习和修持戒律为根本。戒律作为行为规范，规定僧众在饮食起居、说戒悔过等方面都要符合仪轨；律宗主张渐修，通过外在的行为达到内心的醒悟。从这一角度来说，律宗僧众更加注重行为的规范和内心的修养，所谓内外兼修，从而塑造儒雅持重的形象。

^① 【金】仲汝尚：《天宁万寿禅寺碑》，载张金吾编《金文最》卷65，中华书局，1990年。

^② 任继愈：《神秀北宗禅法》，载《中国社会科学文丛·民族学人类学宗教学卷》，中国政法大学出版社，2005年9月，第1430页。

第二节 商品经济和审美俗趣

宋代是中国封建社会的一个转折点。由于封建土地租佃制的实行，地租与农民的人身依附关系松弛了，极大地解放了生产力，农业生产获得前所未有的发展。王安石描绘了当时农业的繁荣：“麦行千里不见土，连山没云皆种黍。”^①农业的繁荣直接带动了手工业的发展，此时的纺织、冶炼、陶瓷、机械制造等均据世界最高水平；而手工业的发展又直接刺激了商业的繁荣。从长安到汴梁再到杭州，城市的规模空前扩大，市民阶层队伍猛增，商业氛围蓬勃活跃；作为世界上最早纸币“交子”的出现，是宋代商品经济发达的最好说明。孟元老在《东京梦华录》中对当时宋代的社会状况做了生动的描述：

太平日久，人物繁阜。垂髫之童，但习鼓舞。斑白之老，不识干戈……举目则青楼画阁，绣户珠帘。雕车竞驻于天街，宝马争驰于御路。金翠耀目，罗绮飘香。新声巧笑于柳陌花街，接管调弦于茶坊酒肆。八荒争凑，万国咸通，集四海之珍奇，皆归市易，会寰区之异味，悉在庖厨，华光满路，何限春游，箫鼓喧空，几家夜宴。伎巧则惊人耳目，侈奢则长人精神。^②

如果我们还能清晰地记得张择端的《清明上河图》这幅风俗画里面所描绘的细节，就可知道孟元老用文字描绘的这种场景所言不虚。

宋代商品经济的空前发展，大致说来，其影响表现在以下几个方面：1. 社会心态上对金钱的崇拜。如下面这些言论，代表了当时普遍的民众心理——“钱之为钱，人所共爱”（李之彦《东谷随笔》）；“有钱可使鬼，无钱鬼揶揄”（陈与义《书怀示友》）；就连出家的和尚、道士也毫不掩饰地表现出对金钱的热爱：“钱如蜜，一点也甜！”（释惠洪：《冷斋夜话》）。各个阶层对金钱的渴望和追求加强了世俗风气，同时也冲击着传统的文人伦理纲常心理结构。2. 社会政治生活中商人地位的提高。商人可以通过金钱和政界要人取得良好的沟通，甚至可以从政为官。3. 学术思想领域中的重商思想出现。以陈亮、叶适为代表的永嘉学派从学理上鼓吹功利作用。4. 文学艺术领域反映城市工商业者的思想感情的民间文学和市肆画的发展。瓦子勾栏、茶坊酒肆、传奇小说、职业画家等这些现象的出现，是城市市民文化繁荣的结果。

^① 【宋】王安石：《后元丰行》。

^② 【宋】孟元老：《东京梦华录》。

“一个时代的政治、经济环境，可以产生出特定的社会心理，这种心理会吸收与之相适应的文化并释放出各种文化现象。”^①宋代这一商品经济的历史动向，深刻地影响着宋人的心灵世界，从而也冲击和改变着宋代人的审美趣味。由此导致的宋代的美术创作，相对于前代来说，其中一个重要的特点就是对于美术功能认识的转变。宋代以前，美术创作倾向于政治鉴戒和宗教的情感，如张彦远所言：“观画者，见三皇五帝，莫不仰戴；见三季易主，莫不悲惋……是知存乎戒鉴者图画也。”（张彦远：《历代名画记》）也就是“成教化，助人伦”，以及“比雅颂之述作，美大业之馨香”是绘画的宗旨。然而宋代以降，美术创作则转向了对怡悦性情的张扬。无论是皇家院体还是文人士大夫画风，莫不如此；宗教和政治情绪在美术领域急剧淡化。官方的言论如赵佶题《芙蓉锦鸡图》曰：“秋劲拒霜盛，峨冠锦羽雉；已知全五德，安逸胜鳲鶡。”文人言论如苏东坡曰：“能文而不求举，善画而不求售，文以达吾心，画以适吾意而已。”（苏轼：《书朱象山画后》）李龙眠说：“吾为画，如骚人赋诗，吟咏性情而已，奈何世人不查，徒欲供玩好耶？”（《宣和画谱》卷七）文与可也宣称：“吾乃者学道未至，意有所不适而无所遣之，故一发于墨竹，是病也，今吾病良已可若何？”（《东坡题跋》卷五）宋人把绘画当做“词翰余事”的“笔墨游戏”，而不再是沉重的政治、道德、伦理的说教。

就人物画来说，宋代以前的人物“优容闲雅，无有粗恶者，”而“近世之作，往往粗俗不谨，殊失古人之态。”（韩拙《山水纯全集》）这种粗俗不谨，是宋人审美趣味世俗甚至是调侃的写照。郭若虚在《图画见闻志》中评古今画女子的形象之变，也道出了宋代画坛风气的转捩：

“历观古名士，画金童玉女及神仙星官，中有妇人形象者，貌虽端严，神必清古，自有威重俨然之色，使人见则肃恭，有归仰心。今之画者，但贵其姱丽之容，是取悦于众目，不达画之理趣也。”^②

从危重俨然到姱丽之容，从肃恭归仰到取悦众目，这种审美趣味的转变，是从神圣到世俗的转变，或者说是从高雅到庸俗的转变，也是从阳春白雪到下里巴人的转变。在这种大背景下的宋代佛教美术，其性质也开始由唐代以前宗教的庄严性向宋代及以后

^① 阮荣春、张同标：《中国佛教美术发展史》，东南大学出版社，2011年12月，第350页。

^② 【宋】郭若虚：《图画见闻志》卷一，《论妇人形象》。

的赏玩性转变了。

以菩萨为例，宋代的菩萨像，力求妩媚动人，世俗感强烈。其立像，多作亭亭玉立的姿势，既不挺肚，也不曲腰；其坐像，则有全跏、半跏等，变化多端。上肢随下肢的摆动而呈现出多姿多彩的优美动态——把位于净土的菩萨，当做俗界的美人那样进行盛妆，这是宋代绘画、雕塑上共同的倾向。大足北山第 125 窟的“数珠手观音立像”浮雕被称为“媚态观音”，日本僧人湛海带到日本泉涌寺去的“观音坐像”妆彩木雕被日人称为“杨贵妃观音”。

此外，商品经济也带来了民间泥塑的繁荣，这反过来也是宋代宗教彩塑发展水平的一个佐证。民间泥塑堂而皇之地走向市场，人们竞相购买，从而也刺激了泥塑艺术水平的提高。宋代泥塑也在市民趣味的影响下呈现出新的特点。宋代出现了专门从事



图 2.2.1 宋代观音柔媚娇丽。

泥塑制作，作为商品出售的艺人。在《东京梦华录》、《梦粱录》、《都城记胜》、《武林旧事》等著作中有关于开封、杭州城里抟土塑型的描写。两宋的札记笔谈中，也有关于民间泥偶彩塑艺术的评论和民间艺人的姓氏之记载。杭州是当时捏塑泥孩儿盛行的地区，泥人制作以“砖街巷”负盛名，产品大多为泥娃，后来这条巷改名为“孩儿巷”。《东京梦华录》中记载有许多关于民间塑泥的风俗。如每年立春前一日，开封艺人卖小春牛等上百种动物人物造型。有的泥偶彩塑，镶金嵌翠，价值高昂，一对有值数千者等等。以民间泥塑为题材的诗词也出现在宋代的许多文学作品中，内容生动有趣。由以上的诸多记载可推知，在宋朝，民间泥塑已经成为当时社会生活中极为重要的一部分，比前代已有所发展。

宋代农民与市民朴实的心态和雅俗共赏的审美趣味是当时罗汉流行的重要因素。在市民们看来，寺庙不仅仅是烧香拜佛、祈福免灾的场所，它也担当着商贾市场和文化交流的沙龙角色。那些寺庙因为有美丽的观音，生动的罗汉而成为众人趋之若鹜的名刹，从而为这宝刹带来荣耀和财富。社会上层除了自己修建寺庙、塑造圣像外，还在财力和物力上支持寺庙，让民间工匠有一定的创作自主权，从而刺激了他们才华的发挥，塑造出独具特色的观音和罗汉（主尊有严格的仪轨，不能随意制作）。按照佛

经的典故，罗汉都是男神，出身和经历各不相同，他们神通广大，法力无边。罗汉的塑造不仅给工匠们提供了显示自身绝活的机会，同时也是对他们才华的考验——几十甚至几百个佛陀弟子均应显示出其独特的相貌、装伴和姿态，都要有个性十足的表情，这对任何优秀的艺术家都是严峻的挑战。工匠们塑造罗汉，将罗汉们最为传神的那一个瞬间固定下来，将表情与动作和谐地组织到形象中，典型性与完美性实现了高度的统一。相比较而言，工匠艺术家与文人艺术家有着不同的创作宗旨，前者遵循现实主义的创作情怀，他们观察生活，表现生活。从那些美轮美奂的作品中可以看到，工匠们在如痴如迷的创作激情中，消弭了艺术形象与生活中人的区别，用劳动者特有的憨厚朴实将他们的亲朋或身边的人作为原型来塑造。可以毫不夸张地说，中国工匠艺术家塑造的一系列人物典型形象，极大地丰富了中国人像雕塑的艺术的长廊，真正实现了人物艺术的以形写神、形神兼备的创作精神。

审视灵岩寺罗汉，我们会发现那一尊尊塑像是何其美妙，那完美的形式和色彩足以让观赏者为之倾倒。观赏者会完全丢掉宗教情绪，而去感受这些人物所传达出的美好的世俗情怀。宋人工匠艺术家把他们塑造成具有儒家人格的谦谦君子，他们文雅、自持、自信、内敛，有着张横渠所说“为天地立心，为生民立命，为往圣继绝学，为万世开太平”的责任和抱负，他们就是那个时代知识分子的典型形象。“山东长清灵岩山的几尊宋塑……这些艺术精品名列世界雕塑艺术的高峰是当之无愧的。”^①

^① 张延风：《中国艺术的文化阐释》，人民美术出版社，2003年12月，第236页。

第三节 灵岩寺及其在北宋时期的佛事

一、灵岩寺的沿革与发展

灵岩寺位于今山东济南长清区万德镇境内，这里山水长清，人杰地灵。灵岩寺坐落于泰山西北麓约二十公里的灵岩山峪中，灵岩山的主峰因形方如玺印，故灵岩山也叫方山，又叫玉符山，海拔 683.7 米。灵岩寺处玉符山之阳。《水经注》所云：“玉符山，乃泰山西北麓之一岩也。”^①灵岩山是泰山十二支脉之一，灵岩寺的文脉传承属于泰山文化的范畴，这里有着优美的自然环境，清人唐仲冕描写道：

高依青山，俯临寒泉，茂林修竹，仄庵户牖，奇花异石，罗列庭楹……土木之华，绘塑之美，泉石之丽，草木之秀，森森然棋布前后。^②

金代文人党怀英在《灵岩寺记》文中也有称述：

名山胜境，天地所以储灵蓄秀，非福力浅薄者所能栖止，必待仙佛异人，建大功德以为众生无量寿田。泰山为诸岳之宗，其峰峦拱揖，溪麓回抱，神秀之气尤钟于西北。而西北之胜，莫胜于方山。

^③

像这样对灵岩山景色的诗文描述与赞许，不胜枚举。同时，灵岩山文化属于泰山文化的范畴，“夫东方者，万物之所始；山岳者，灵气之所宅”，^④天然的地理位置，自古便形成了泰山独特的宗教文化系统。幽雅的地理环境，再加上古老泰山文化的浸润，吸引了王公贵族、文人墨客接踵而至灵岩寺，历一千六百余年而不衰。所以便有王士禛“灵岩是泰山背最

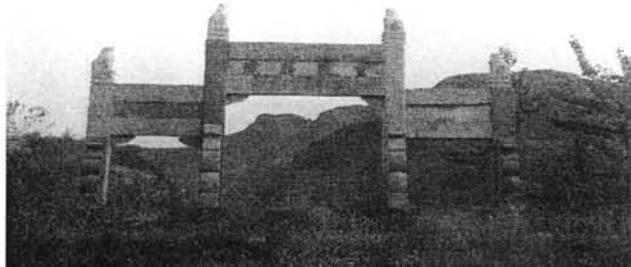


图 2.3.1 灵岩谷入口处，乾隆皇帝题“灵岩胜境”牌坊。

^① 【北魏】郦道元：《水经注》。

^② 【清】唐仲冕纂，孟昭水校点：《岱览·灵岩上》，泰山出版社，2007 年，第 667 页。

^③ 【金】党怀英：《灵岩寺记》，载【清】马大相纂，孔繁信校点：《灵岩志》，山东友谊出版社，1994 年 12 月，第 48 页。

^④ 《后汉纪·封禅论》。

幽绝处，游泰山不至灵岩不成游也”之说。

灵岩山的佛教活动肇始于东晋时期（317—420）。唐仲冕《岱览·灵岩上》记载“东晋竺僧朗，事佛图澄，硕学渊通，降锡琨瑞山，尝往来于此说法，猛兽降服，顽石点头，人以告朗，朗曰：‘此山灵也’，因名灵岩。”^①此说中显然有很大的传奇成分，不足全信，但灵岩山佛事之肇始于竺僧朗则无可争议。另据《高僧传》记载：“竺僧朗，京兆人也。少而游方，问道长安。……以伪秦皇始元年移卜太山，与隐士张忠为林下之契，每共游处。忠后为苻秦所徵，行至华阴山而卒。朗乃于金舆谷昆仑山中别立精舍，犹是太山西北之一岩石也。……闻风而造者百有余人，朗孜孜训诱不倦”^②金舆谷昆仑山即灵岩山，为十六国时秦苻坚所封号。另外，东晋时，秦王苻坚还曾下诏：“朗法师戒德冰霜，学徒清秀，昆仑一山，不在搜例。”^③得到皇家的支持，竺僧朗在这里建立精舍，开坛讲经，实为灵岩寺佛教活动发展的滥觞。

灵岩寺正式建制和命名是在北魏时期。据《灵岩志·沿革》载，北魏孝明帝正光（520—525）初年，法定禅师来到方山开辟道场，他首先在方山之阴建立神宝寺，后来又在方山之阳建立灵岩寺。^④灵岩寺之名正式得之。

隋唐时期灵岩寺迎来了它发展史上的第一次高峰，是时佛教繁荣，灵岩寺处泰山文化之中，自然也迎来它的快速发展契机。此时辈有王公、高僧巡幸灵岩。隋开皇十五年（公元 595 年），隋文帝杨坚巡齐州，拜岱岳，又驻跸灵岩寺；唐代贞观年间，慧崇法师主持灵岩寺，并修建千佛殿和御书阁；唐麟德二年（公元 665 年），高宗李治和武则天封禅泰山之时，率领数千人众留驻灵岩寺十天之久，灵岩寺遂声名鹊起；唐元和年间（806—820），宰相李吉甫在其所纂《十道图》中写将灵岩寺定位“域中四绝”，灵岩寺遂奠定了其在佛教丛林中的地位。

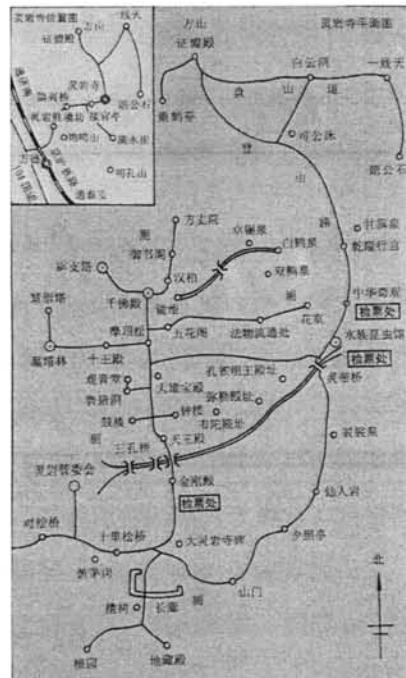


图 2.3.2 灵岩寺交通布局图

^① 【清】唐仲冕：《岱览·灵岩上》。

^② 【唐】释慧皎：《高僧传》卷五，中华书局，1991年，第81页。

^④ [清]马大相纂，孔繁信校点：《灵岩志·沿革》，山东友谊出版社，1994年12月，第41页。

^④ 马大相纂，孔繁信校点：《灵岩志·沿革》，山东友谊出版社，1994年12月，第22页。

二、灵岩寺北宋时期的佛事

北宋时期（960—1127），灵岩寺迎来了它历史上最为辉煌的发展阶段。灵岩寺的兴盛，和此时皇室的佛教政策和佛教自身的发展紧密相连。

纵观整个有宋一代，除了宋徽宗崇道抑佛以外，其他皇帝均表现出对佛教的支持态度，甚至如宋恭帝还翻译了许多佛教经卷，为佛教做出了贡献。开国皇帝宋太祖赵匡胤一开始就利用佛教谶言为其登上王位大造舆论。^①宋太祖对佛教的信仰最广为人知的事例就是其诵读《金刚经》一事：

上自洛阳回京师，手书《金刚经》，常自读诵。宰相赵普因奏事见之，上曰：“不欲甲胄之士知之，但言常读兵书可也。”^②

太祖还广建寺院，铸造佛像。这样，在有宋肇基之始就奠定了佛教繁荣的基础。之后的太宗，承太祖衣钵并发扬光大，发愿求法，广传佛经。“在太祖、太宗两朝二十八年的扶持下，至真宗、仁宗时期，佛教终于迎来了会昌灭法之后久违的繁荣局面。一直到北宋末期，佛教仍然处于持续繁荣之中。”^③泰山灵岩寺也因此而蓄势待发。宋真宗景德年间（1004—1007），赐灵岩寺更名为“勅赐景德灵岩禅寺”。^④灵岩寺在政治的护佑下取得了优越的发展前景。

宋仁宗景祐（1034—1038）至嘉祐（1056年—1063）年间，高僧重净（号琼环）在灵岩寺期间，大兴土木，广事修葺。据记载：

景祐中，重建五花殿，颇极精丽。嘉祐中，复修千佛殿，极其庄严。前后工程，费逾万金，皆公卿士庶所乐施者，泛常僧能如是乎。^⑤

当时的五花殿和千佛殿，非常精丽和庄严，规模巨大，不是一般僧侶能做到的；同时，也可以看出北宋中叶王公贵族对佛教的热衷程度。

后来的仁钦和尚在前人的基础上继续为灵岩寺增砖添瓦：

^① 参见刘长东《宋代佛教政策论稿》，巴蜀书社，2005年7月，第8—50页。

^② 【宋】志磐：《佛祖统纪》卷四三，《大正藏》第49卷，第396页。

^③ 赖永海主编：《中国佛教通史》（第九卷），江苏人民出版社，2010年11月，第31—32页。

^④ 【清】马大相纂，孔繁信校点：《灵岩志·沿革》，山东友谊出版社，1994年12月，第22页。

^⑤ 【清】马大相纂，孔繁信校点：《灵岩志·沿革》，山东友谊出版社，1994年12月，第35页。

大观初，赐紫并赐号静照大师。宣选住持灵岩，创建绝景亭，以宴宾客。重修崇兴桥，以通往来，士大夫咸爱与之游。^①

经过上述几位高僧的努力，大致奠定了灵岩寺今天的格局。

灵岩寺在北宋时代的繁荣景象，在宋仁宗至和二年（1055年）张公亮（庆历三年即1043年为长清尉）《齐州景德灵岩寺记》中有较为具体的体现：

皇上复降御篆飞白为赐，天文炳焕，云日相昭。寺之殿堂、廊庑、厨库、僧房，间总五百四十。僧百，行童百有五十，举全数也。每岁孟春迄首夏，四向千里，居民老幼，匍匐而来，散财施宝，惟恐不及。岁入数千缗，斋粥之余，羨盈积多。以至计司管榷，外台督责；寺僧纷扰，应接不暇，大违清净寂寞之本教。^②

宋神宗熙宁三年（公元1070年）是灵岩寺发展历史上具有里程碑意义的一年。这一年，政府为了加强对寺院的控制，颁布《敕赐十方灵岩寺碑》，改灵岩寺的主持方式由原来的甲乙制为十方制：

伏乞朝廷下左右街僧司别选差有德行心力僧一名充寺主，及许令于在京或外处指摘五七人共同前来充本寺掌事，依十方寺院住持勾当，所贵同心协力，住得山门，伏候勅旨。^③

甲乙制和十方制的区别，简单说来有如下几点：首先是在寺院住持制度上，甲乙制为师徒传授方式，十方制为广请四方名德来住持；其二是在宗派归属上，甲乙制多为律宗，十方制多旨归禅宗。“夫律为渐，禅为顿，而为之徒者，以禅授十方，以律传父子。”^④其三，在财产管理与所有权上，甲乙制为财产私有制，十方制为财产公有制。党怀英在《灵岩寺记》中也对这一转变有所记载：

“仍改甲乙，以居十方之众，熙宁庚戌岁也。越三年癸丑，仰天元公禅师以云门之宗始来唱道，自是禅学兴行，山林改观，是为灵岩初祖。而后法席或虚，则请名德以主之，而不

^① 【清】马大相纂，孔繁信校点：《灵岩志·沿革》，山东友谊出版社，1994年12月，第35页。

^② 【清】马大相纂，孔繁信校点：《灵岩志·沿革》，山东友谊出版社，1994年12月，第45页。

^③ 【宋】张公亮：《敕赐十方灵岩寺碑》，载胡孝忠《北宋山东〈敕赐十方灵岩寺碑〉研究》，《北京理工大学学报》，2011年4月。

^④ 【宋】范成大：《吴郡志》。

专一宗。”^①

十方制的实行，使灵岩寺改变了单一、死板的主持方式，敞开胸怀，迎接外来宗派，而不专一宗，从而为灵岩寺的发展注入了新鲜的血液。僧行详（号道光）禅师便是首位依朝廷之命于 1070 年 4 月赴灵岩寺充任主持的。据《敕赐十方灵岩寺碑》载：

智林等依前项府札子内、中书札子内圣旨指挥，共同定到左街定力禅院讲圆觉经、赐紫僧行详一名，充齐州灵岩寺主勾当住持。^②

那么，灵岩寺在北宋时期的佛教信仰是怎样的呢？中国佛教自隋唐各家宗派确立以后，禅宗在隋唐五代获得巨大发展，影响广泛。禅宗又分为南禅宗和北禅宗。南禅宗以慧能为代表，主张通过顿悟来开启自性从而成佛；北禅宗以神秀为代表，主张通过渐修的方式逐步走向成佛的道路。五代以至北宋初期，作为域内四大丛林之首的泰山灵岩寺，地处长江以北，成为禅宗北宗宣扬其教义的首选之地。作为神秀弟子的降魔禅师，“寻入泰山数年，学者臻萃，供億克周，为金舆谷朗公行化之亚也。”^③他在灵岩寺开坛高扬的就是禅宗北宗之义。

综上所论可以看出，灵岩寺的佛教宗属以 1070 年为界分为前后两个时期，1070 年以前灵岩寺的信仰为北禅宗，1070 年以后为南禅宗的领地。宗教信仰的变化，会直接影响到灵岩寺佛像供奉的变化。

^①【金】党怀英：《灵岩寺记》，载【清】马大相纂，孔繁信校点：《灵岩志》，山东友谊出版社，1994 年 12 月，第 48—49 页。

^②【宋】范成大：《吴郡志》。

^③【宋】赞宁撰，范祥雍点校：《宋高僧传》，中华书局，1987 年 8 月，第 191 页。

第三章 灵岩寺罗汉像的本体形态研究

第一节 罗汉造像风格的流变

罗汉观念虽然发源于印度，但在印度并没有发现关于罗汉的雕塑和绘画，罗汉造像却在中国逐渐走向繁盛。罗汉信仰经过历代统治阶级和僧徒信侣以及文人墨客的推动和渲染，遂使其成为完全融入了中国的文化和土壤，影响着中国人的心灵。有学者称，“罗汉信仰与罗汉造像作为一种哲学观念与物质形态并存的文化现象，完全是中国化的产物。”^①已是一个公认的事实。

一、罗汉概念简介

提到罗汉，有必要先简单介绍一下声闻。声闻是指释迦牟尼在世说法时，闻佛之声教从而悟得四圣谛之理的小乘修行者。他们作为佛的弟子，断见惑、思惑，逐渐涅槃，为僧团中最下根。声闻四果包括：初果，为须陀洹果，是首入圣者法流，没有脱离生死轮回，要在天上和人间往返受生七次；二果，为斯陀含果，亦有轮回，命终升欲界天，最后再生人间一次；三果为阿那含果，不再来人间，命终后上升色界天、无色界天；四果，阿罗汉果。由此可知，阿罗汉属于声闻的范畴，是声闻中的最高果位。

关于罗汉的概念，可参阅丁宝福先生所下罗汉定义：“阿罗汉（Arhat），小乘极悟之位名。一译杀贼、杀烦恼贼之意，二译应供，当受人天供养之意，三译不生、永入涅槃不再受生死果报之意。智度论三曰‘阿罗汉名贼，汉名破，一切烦恼破，是名阿罗汉，复次，阿罗汉一切漏尽，故应得一切世间诸天人供养。复次，阿名不罗汉名生，后世中更不生，是名阿罗汉。’又译曰应真、真人。”^②罗汉又名阿罗汉，梵语为“Arhat”，巴利文为“arahant”，音译为“阿卢汉”、“阿罗诃”；意译为“杀贼”、“无生”、“应真”、“应供”、“真人”等，简称罗汉。罗汉本来是小乘佛教的最高果位，是小乘信众追求的最终目标，修得此果位者断尽三界见思之惑，往世不涅，常驻世间，不再受人世轮回果报，所以称为“无生”、“真人”。但在佛祖释迦牟尼的点化之下，罗汉们由小向大，也在积极维护大乘佛教，遂也成为大乘的最高果位。据西

^① 沈柏村：《罗汉信仰及其造像艺术》，《青海社会科学》，1997年第3期。

^② 丁宝福：《佛学大辞典》，文物出版社，1984年1月，第1469页。

晋竺法护（公元 266—313 年）译《弥勒下生经》载：“尔时世尊告迦叶曰：‘吾今年已衰耗，向八十余。然今如来有四大声闻，堪任游化，智慧无尽，众德具足。云何为四？所谓大迦叶比丘，屠钵叹比丘，宾头卢比丘，罗云（即罗睺罗）比丘。汝等四大声闻要不般涅槃，须待弥勒出现世间。’”此时的罗汉已经由原来的独善其身，存亡自在的“自了汉”转而为荷担如来家业、为众生作福田的职能，也便通于大小二乘了。

罗汉的名称最早见于汉末支谦译《太子瑞应本起经》，是曰：“一心之道，谓之罗汉。罗汉者，真人也，声色不能污，荣位不能屈，难动如地，已免忧苦，存亡自在。”这里的罗汉就是断尽诸漏、六通具足的圣者，是佛陀弟子中的得道者；后来随着时代的发展和佛教教义的变化，罗汉也便有了新的外延，得道之高僧也被称为罗汉。

我国的罗汉信仰滥觞于唐代玄奘（600—664 年）翻译的《大阿罗汉难提密多罗所说法住记》（即《法住记》）中记载的十六罗汉概念。罗汉的身份与特点书中予以记载：“佛薄伽梵般涅槃时，以无上法付嘱十六大阿罗汉并眷属等，令其护持，使不灭没，……作真福田，得大果报，……离三界染……以神通力，延自寿量。”^①罗汉信仰一开始为十六之数，后来发展到十八罗汉、五百罗汉。

二、罗汉形象流变

罗汉形象系出于梵僧或中国本土僧人，其表情、形象、姿态各异。这是因为阿罗汉虽然证入涅槃，断尽烦恼，但他们仍然没有断尽“宿习”，即自无量劫以来，罗汉的前身生生死死、六道轮回所积累下的习气。“阿罗汉虽然断尽烦恼的现行，但尚未断尽烦恼的习气，因而会因个人宿习的不同，表现出不同的个性，有时从表面上看来似乎有烦恼。”^②因其尚有宿习，天女散花之时，花可落于罗汉之身（有漏）而不落于佛、菩萨之身。另一方面，由于阿罗汉还没有证到佛果，也便没有佛的三十二相和八十种好，所以他们没有仪轨的拘束：有耄耋老年，也有翩翩少年，有衣装肃整者，也有裸胸坦背者，有降龙者，也有伏虎者，等。

正因罗汉的上述特点，给历代的能工巧匠和文人墨客们塑造罗汉形象留下了广阔的想象空间，能尽情施展他们的才能，罗汉形象也千姿百态、美不胜收。

我国最早出现在美术作品中的罗汉形象为唐代裴孝源在《贞观公私画谱》中记载的东晋戴逵所画五天罗汉像。五天罗汉有可能是某位高僧，而不是罗汉。据《历代名

^① 【唐】玄奘译：《大阿罗汉难提密多罗所说法住记》。

^② 陈兵：《生与死——佛教轮回说》，内蒙古人民出版社，1994 年 11 月，第 286 页。

画记》记载，“逵以古制朴拙”；并且戴逵在进行创作时“潜坐帷中，密听众论，所闻褒贬，辄加研详精思，三年刻像乃成”。^①从而可以推断戴逵所塑罗汉是已经汉化了的形象，并非简单模拟外来样式。佛像原本是域外传入的风格，与中土人并不相像。《尚书·故实》说：“佛像本胡夷朴陋，人不生敬。”即是说这种外域人的佛教形象并没有得到中土人的认同。而戴逵所造罗汉形象是在“密听众议”的前提下创作出来的，他尊重内地的僧侣俗众对佛像或罗汉的看法，而这种看法又是以中国传统的审美风尚为根基的，佛像中国的历程由戴逵而激发，这也正是戴逵在美术史上的意义所在。

在早期佛教造像上，多出现常见的阿难、迦叶二弟子。表现历代传承祖师的形象，目前发现的以河南安阳隋开皇九年（589）开凿的灵泉寺大住圣窟为最早。安阳宝山寺西侧的大住圣窟为隋初高僧灵裕主持开凿，窟形为长方形、覆斗顶，在前室东壁有线描刻的“世尊出世传法圣师”，共二十位圣师，旁有题名及简略传记，从迦叶始而终于狮子比丘。是目前发现的最早的成组的祖师（罗汉）像。

到了唐代，佛教造像艺术登峰造极，突出的特点是佛教教义的丰富发展和佛像写实主义的兴起，唐人开放自信的胸怀和外国风俗文化的影响，促进了现实主义的发展。唐代龙门石窟有二例祖师像。其一为大万五佛洞，位于东山万佛沟南侧擂鼓台上，又称擂鼓台中洞。洞内壁基部分高浮雕二十五尊罗汉。其二为东山看经寺，在洞内南北东三壁浮雕有二十九尊与真人等高的罗汉，这二十九尊唐代雕塑罗汉像，其身份对应于禅宗29祖；罗汉们身披袈裟，足踏云履，手中各持锡杖、熏炉、梵箧（音且）、莲花等，相貌或老或少、或丰肥或消瘦，形象极为写实生动，俨然是生活中僧人的写照（如图3.1.1）。



图 3.1.1 龙门看经寺罗汉（部分）

五代张玄，四川简州金水石城山人。他“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，纵假收市，将归本道。前辈画佛像、罗汉，相传曹样、吴样二本……玄画罗汉，吴样矣。今大圣慈寺灌顶院

^① 何志明、潘运告编：《唐五代画论》，湖南美术出版社，1997年，第211页。

罗汉一堂十六躯，见存。”^①张玄的作品现在不可得见，从记载可知，他的罗汉像类似吴体，影响亦是很大。宣和御府藏有其 88 件作品，其中罗汉 87 件，释迦佛像 1 件。

五代贯休（823—912），姓姜，字德隐，婺州兰溪人（今浙江）。其所画罗汉，是根据西域僧人的形象加以夸张变形而来。《宣和画谱》记载他：“……虽曰能画，而画亦不多。间为本教像，唯罗汉最著。……然罗汉状貌古野，殊不类世间所传。丰颐感额，深目大鼻，或巨颡槁项，黝然若夷獠异类，见者莫不骇瞩。自谓得之梦中，疑其托是以神之，殆立意绝俗耳，而终能用此传世。”^②贯休曾在四川龙华寺期间画水墨十六罗汉。《图画见闻志》说他的水墨罗汉“悉是梵相，形骨古怪”；宋太宗太平兴国（976—983）初年，有程公羽进贡给太宗的十六罗汉。现在日本高台寺藏有南宋临摹贯休的《十六罗汉图》。这些罗汉，有的作冥思状，有的作搔痒态，或坐石坐椅，面相亦夸张亦写实，造型变化生动多姿，对于毛根出肉的肌肤感表现的尤为精到（如图 3.1.2）。

王齐翰，南唐画家，事李后主，为翰林待诏，工佛道、人物。据记载：“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。……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’。”^③宣和内府收藏有王齐翰的《十六罗汉》、《色山罗汉》、《玩莲》罗汉等。根据元代赵孟頫的仿作来看，王氏的罗汉像不同于梵像。

大约在宋代淳熙年间，出现了十八罗汉之数。是在原来十六罗汉的基础上增加两位而来，但增加的两位到底是谁，有好几种说法。^④据记载，李公麟曾画过《十八罗汉图》北宋的李公麟（1049—1106）也画有罗汉。刘克庄说他的罗汉“扫去粉黛，



图 3.1.2 贯休《罗汉图》

^① 【宋】黄休复：《益州名画录》。

^② 《宣和画谱》卷三。

^③ 《图画见闻志》卷三。另，统治阶级利用罗汉神化其统治地位，对罗汉造像也起到了不小的推动作用。

^④ 参见沈柏村：《罗汉信仰及其造像艺术》，《青海社会科学》，1997 年第 3 期。

淡毫轻墨，高雅超逸，譬如幽人胜士，褐衣草履居然简远。”^④明代黄淳耀（1605—1645）记载李龙眠所画罗汉为“所异者长眉覆颊面，怪伟如秋潭老蛟。……一人貌亦老苍，伛偻策杖。”^⑤可见李公麟所画罗汉和贯休所画罗汉有很大的相似性，皆以古怪甚至骇人为特点。李公麟的这种风格自然也和他的性情有关。李公麟虽为士大夫文人，但其“学佛悟道，深得微旨”^⑥，也是对禅道有极高的修养，他自己也说“从仕三十年，未尝一日忘山林”（《宣和画谱》）；同时他还与苏轼、米芾、黄庭坚等文人过往甚密，尤其受到苏轼的影响较大。苏轼的思想情怀中，佛道为主，人所共知。李公麟的人物画特点为“创意处如吴生，潇洒处如王维……至率略简易处，则终不可近也。”^⑦其画风最可贵出就在于“率略简易”，不属于工细一类。有学者提出中国的罗汉样式大致可分为两种即“禅月样”和“龙眠样”，前者为野逸风格，贯休所创，后者为世态风格，李公麟创立。但如果按照以上两则记载来分析，则此种分法欠妥，李龙眠所绘罗汉也应该是野逸趣味的。^⑧

辽代河北易县出土的一批（目前可见为十尊）三彩等身罗汉（如图3.1.4），以其



图3.1.3 李公麟所画罗汉

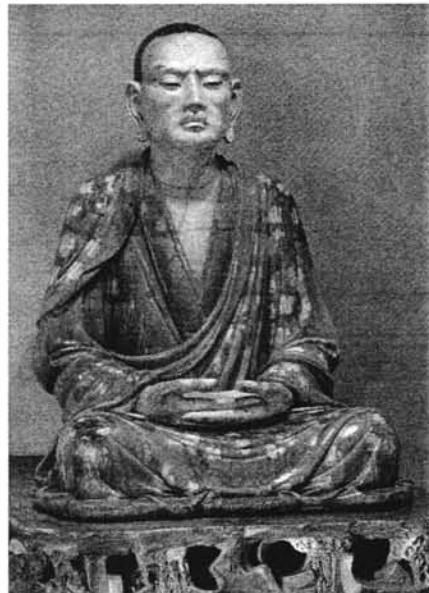


图3.1.4 辽代三彩罗汉

^④ 《后村先生大全集》卷九十九。

^⑤ 【明】黄淳耀：《李龙眠画罗汉记》。

^⑥ 【宋】邓椿：《画继》。

^⑦ （日）久松真一：《禅之美术》，转引自阮荣春、张同标《中国佛教美术发展史》，东南大学出版社，2011年，第320页。

^⑧ 笔者认为这种分法不科学。首先野逸对应的是宫廷，世态对应的是宗教，分类的标准有偏颇。其次，贯休的罗汉虽然形象古野，但在技法上造型严谨，属工笔一路，李公麟虽为宫廷画家，但其罗汉像也具有写意趣味。日本学者的这种划分仅仅皮相地从表现技法层面立据，并没有看到罗汉性格所折射出的禅宗和道家精神，也即中国艺术的本质内涵。另外还有学者提出“写意型”和“写实形”两种罗汉风格，也有待商榷。

高超的写实性而令世人惊叹。梁思成在《中国雕塑史》中他这样评价到：“……其貌皆似真容，其衣褶亦甚写实。……或容态雍容，……或蹙眉作恳切状，要之皆各有个性，不徒为空泛虚缈之神像。其妙肖可与罗马造像比。皆由对于平时神情精细观察造成之肖像也。不唯容貌也，即其身体之结构，衣服之披垂，莫不以写实为主；其第三量之观察至精微，故成忠实表现，不亚于意大利文艺复兴时最精作品也”。^①辽代的这批三彩罗汉，可以看做是宋代写实罗汉水平的一个见证，同时，罗汉以三彩瓷器表现，增加难度的同时，也是有宋一朝写实能力的最好说明。

南宋画家周季常和林庭桂，二人以《五百罗汉画》（如图 3.1.5）而留名画史。此作品为一组共 100 幅，立轴，每幅画五身罗汉。二人所画罗汉，大多为写实作品，显然受到南宋院体写实风气的影响，也有的受贯休画风的影响，深目隆鼻，为梵僧模样。另外，值得注意的是，作者将明州惠安院僧义绍、布施者以及他们自己也画入作品中，再加上画中的山石林木、云水怪兽、建筑屋木等，使作品大大增加了世俗和肖像画的成分，具有很大的史料价值。这组作品，现分别藏于日本京都大德寺和美国波士顿美术馆。

南宋末年流行的禅逸墨戏，将罗汉形象塑造得夸张简练，具有道家所说的世外高人特征：形貌丑陋，不食人间烟火。常见的罗汉形象有达摩、寒山、拾得、布袋和尚等跟禅宗关系比较密切的祖师。

元代，山西稷山兴化寺有《上佛图》壁画。民间画工未好古等人所绘。壁画高 3 米，长 33 米；绘有迦叶、阿难以及菩萨，和宋代的风格相似，秉承吴道子风格演化而来。

明代初期的佛、菩萨造像，体态丰满，表情安详，和蔼可亲，充分体现了普度众生的慈悲心肠。这种内在的微妙心灵史不易捕捉的，达到了“喜相”造像的另一高峰，蕴藏着宋元传统佛像所缺少的妙趣。明代吴彬的罗汉形象，只表现了神通游戏的一面，



图 3.1.5 周季常、林庭桂《五百罗汉图》局部。

^① 梁思成：《中国雕塑史》，百花文艺出版社，2007 年 12 月，第 153 页。

只具备欣赏的特点，已经完全失去了作为宗教供奉的形象特征了。丁云鹏与盛茂烨合作的《五百罗汉图》，画中罗汉造型属于写实手法，其中虽有显示神通的超常表现，但无夸张诡谲之态，其相貌或取自僧侣形象。还有一套藏于日本的《五百罗汉图》为南宋周季常与林庭珪合作，丁云鹏此作与之相比，前者更多些唐代遗风，后者虽精妙却更多显示出民俗意味，表明罗汉艺术进一步趋于世俗化。

清代五台山碧山寺戒壇殿夹綺金漆十八罗汉，系顺治七年（1605年）本寺化缘僧妙像，受佟国胤致命，赴苏州造“奇特罗汉”、“观音大士”、“韦陀圣像”工二十尊，水路跋涉四千里，经京都转送戒壇的（见顺治七年《五台山碧山寺募造罗汉圣像功德碑记》，石碑现存碧山寺）。明清文人清供中有许多瓷雕和竹雕罗汉，前者以德化窑的何朝宗独步，后者以封锡禄和蔡时敏擅名。

晚清佛教雕塑，可资寓目者甚少。而云南昆明筇竹寺的五百罗汉却独辟蹊径，放出异彩（如图3.1.6）。作者是四川民间艺人黎广修，他率徒弟五人始作于光绪九年（1883年），历时七年塑成。黎广修大胆地摆脱了传统的规制与手法，以他自己的见解，从现实生活中寻找素材，以高度夸张和变形手段塑造了有血有肉、凡胎俗骨的五百罗汉像，每一罗汉的面相与心理均无雷同，他改内向含蓄型为外向显露型，变单体处理罗列铺陈为统一环境中的塑像群体，是清代五百罗汉像中的唯一殊例，弥足珍贵。

元明清是我国封建社会最后三个王朝，他的雕塑艺术自然而然地打上了大统一的封建社会后期多元化的民族与地方的文化艺术的烙印。这就是在唐宋形神兼备的雕塑艺术基础上，其绘画性、工艺性、装饰性逐渐增强，而其体量、气魄有所减弱，艺术上的蕴藉含蓄、技术上的精雕细刻是它的优势，这不可避免地带来了繁琐、纤弱之缺点。这一切都是特定的社会现实与时代心理的反映。

总体来看，明清时期出于恭肃归仰之心的宗教目的的佛教美术越来越远离知识精英阶层和政治意识形态了。即使有文人墨客以佛教为题材创作绘画作品，他们也意在怡情悦性，抒写性意，而不是出于宗教礼拜的目的。擅长卷轴画的民间匠师也日益向文人画靠拢了。



图3.1.6 昆明筇竹寺五百罗汉（部分）

第二节 灵岩寺罗汉像的建造

如上所言，灵岩寺在宋代获得长足发展，达到它历史上最繁荣的状态。位于千佛殿中的宋代罗汉像，就是在这种大背景下应运而生的。

1981年5月，由济南市文管会、济南市博物馆和长清县灵岩寺文管所共同发起了旨在保护和修缮灵岩寺罗汉像的工作，经过两年多的时间，维修工作告以完成。^①国家文物局文物保护科学技术研究所胡继高先生亲临现场指导工作，并对整个过程做了详细记录。^②在整个维修工作过程中，获得了许多珍贵的资料和确实可靠的证据，确定了四十尊罗汉像中的二十七尊为宋塑，十三尊为明代补塑，宋塑的罗汉像为东半部的第一、二、五、七、八、十三、十四、十五、十六、十七、十九、二十等十二尊，西半部的第一、二、三、五、六、八、十、十二、十三、十四、十五、十六、十七、十八、十九等十五尊。鉴于明塑为宋塑的摹本，其制作技术和艺术水平均逊于宋塑，故本文的研究范围仅为其中的宋塑罗汉，故对其他十三尊明塑不做考察和分析。下分述之。

一、罗汉像的身份及事迹（均按现存木牌题榜）

东第一尊：东土初祖达摩尊者（如图3.2.1）。菩提达摩，意译为觉法。达摩为南天竺（印度）婆罗门人，香至王第三子。在印度，达摩为禅宗二十七祖，在中国为禅宗初祖。《洛阳伽蓝记》中有关于达摩来到永宁寺并赞叹永宁寺壮丽非凡的记载；另据道宣《续高僧传》和胡适《菩提达摩考》等文章，可以确定达摩确有其人，为一历史人



图3.2.1 东土初祖达摩尊者

^① 济南市文管会，济南市博物馆，长清县灵岩寺文管所：《山东长清灵岩寺罗汉像的塑制年代及有关问题》，《文物》，1984年第3期。

^② 胡继高：《山东长清县灵岩寺彩塑罗汉像的修复》，《考古》，1983年11期。

物。关于达摩最流行的传说为达摩于梁武帝普通七年到达中国南海，受到广州刺史萧昂的欢迎。萧昂表奏梁武帝，梁武帝遣使到广州迎请。大通元年十月一日，达摩到达金陵（即今南京）。据记载：“达摩大师化梁武帝，帝问达摩：‘朕一生以来，造寺布施供养，有功德否？’达摩答言：‘并无功德。’武帝惆怅，遂遣达摩出境。”^④达摩终因二人观念不能契合而折苇化舟渡江北上魏国，于魏孝明帝孝昌三年下榻嵩山少林寺，在少林寺后山五乳峰山洞内面壁九年，创立中国佛教禅宗。达摩以《楞伽经》立宗，其所传流派称为“楞伽宗”，他的禅法思想被其弟子归纳为“二入四行”。此尊罗汉皮肤黑褐色，形貌为印度人特点，且表情其沉静内敛，隐忍持重，注重内省，根据这些特征可以基本断定此像为达摩祖师，与榜题名称相符。在中国，达摩形象成为禅宗思想的代表，他象征着一种宁静体察、看破一切事物和独自保存超然孤高的静寂境界。

东第二尊：摩诃迦叶尊者（图 3.2.2）。摩诃的意思是大、多、胜，摩诃迦叶也即大迦叶。迦叶为佛祖十大弟子之首，古印度摩揭陀国王舍城人。在佛祖弟子中，迦叶年龄最大，故称“年龄第一”，又因为他最能吃苦修行，又称“头陀第一”。据《五灯会元》记载，在灵山会上，大梵王天以金色菠萝花献佛，请其说法，可是佛祖一言不发，只是拈花遍示大众。众人不解，一脸困惑，只有迦叶微笑示意，心领神会。于是佛祖把衣钵交付迦叶，嘱其等到弥勒降生时再把衣钵交给弥勒。后来释迦牟尼预感不久人世，指定以迦叶为首的四大弟子为“四大声闻”，以传灯火。佛祖涅槃后的第



图 3.2.2 摩诃迦叶尊者



图 3.2.3 迦留陀夷尊者

^④ 敦煌本《坛经》，第三十四节。

二年夏天，迦叶召集所有弟子到王舍城灵鹫山，汇编佛祖遗教，汇编整合成“三藏圣典”，即阿难诵（经）、优波离诵（律）、富楼那诵（论），对佛法的流传贡献极大。佛经记载迦叶为一老者形象，沧桑睿智，与阿难侍立佛陀左右。传统迦叶造像面容清癯，额头有皱纹，颧骨和眉骨凸起，而此像为一青年人形象，据此可知此尊题榜与身份不符。

东第五尊：迦留陀夷尊者（图 3.2.3）。佛祖释迦牟尼的弟子，其实是佛祖出家前的老师，也就佛祖为迦毗罗卫国悉达多太子时的老师。迦留意为“黑光”，这个名字得于他黝黑的皮肤。他学问渊博，曾劝阻过佛陀出家。佛陀成道后，迎请佛陀回国的亦是迦留陀夷，以精勤修行为世人所称道，为五比丘之一。关于迦留陀夷还有一经典传闻：当时僧人以乞食度日，僧人通常都在白天乞食，迦留陀夷却在晚上出门乞食。一次他晚上出门化斋，到得一家门口敲门时，开门的是一个年轻的孕妇。孕妇看他黝黑如鬼，遂被吓得流产。迦留陀夷也因此而忧愁不欢，悔无所及。此事被佛祖知道后定下戒律，出家人一天只能中午进食一次。

东第七尊：定鼎玉林琇国师（图 3.2.4）。俗姓杨，江苏省江阴人，别号玉林，世称玉林通琇，为清初临济宗僧，万历四十二年（1614 年）生于佛教世家。十五岁就阅读禅宗语录，产生出家之念。崇祯六年（1633 年），玉林十九岁在江苏宜兴崇恩寺受戒出家。玉林禅师年轻有为，23 岁便已悟道出世，声名远播，为丛林所罕见。当朝宰相之女倾心于玉林禅师，面对压力，玉林想出一两全其美之策，说服宰相之女出家



图 3.2.4 定鼎玉林琇国师



图 3.2.5 无贪如音阿那尊者

做了尼姑，在佛教史上传为佳话。顺治十五年（1658年），玉林应诏入京城万善殿弘法，封其为“大觉普济禅师”；顺治十七年（1660年），顺治拜玉林为师，封其为“大觉普济能仁国师”。康熙十四年（1675年），大师在江苏淮阳慈云庵西归，终年六十二。大师倾一生之力研究并实践禅宗教义，其思想被弟子们汇编成《大觉普济玉林禅师语录》，是研究清代禅宗思想的宝贵文献。玉林禅师为清朝高僧，显然此榜题与此像身份不符。此像面容黑褐，五官为梵像，表情有点骇人，若把此人叫做迦留陀夷倒有几分可信。

东第八尊：无贪如音阿那尊者（图3.2.5）。根据资料，如音很可能是如意的误笔，当为无贪如意阿那律尊者。阿那律是释迦的堂弟，释迦得道后回家乡弘法，阿那律遂跟随了释迦出家，成为佛的十大弟子之一。阿那律刚出家之时，无法适应苦修生活，经常贪睡不精进，后来在佛陀的教导下决定改掉贪睡陋习，于是连续七天七夜不睡苦修佛法，以至于把眼睛累瞎。后来在佛陀指引下证得天眼的神通。十方世界在他看来不过就是一个胡桃，我们居住的世界就像他手中的胡桃，被他看得太清。由于他看世界太清楚，脾气也就最好。他认为道是从少欲、知足、寂静、正念、正定、精进、正慧、无戏论等八种途径得来。阿那律被称为“天眼第一”。

东第十三尊：云山牧牛难陀尊者（如图3.2.6）。难陀是感到欢喜之意，他是古印度一个牧牛之人，所以被称之为牧牛难陀。当时频婆娑罗王请释迦佛祖和众僧人在三月安居，牧牛人就在附近居住，他每天给佛祖和众僧送奶酪，三个月从不间断，获得婆娑



图3.2.6 云山牧牛难陀尊者



图3.2.7 摩诃鳩摩罗什尊者

罗王赞许并允许他拜谒佛祖。牧牛人觉得佛祖虽然是一智慧之人，但他毕竟出身王宫，断然不可知牧牛之道，于是在参拜佛祖时间之以牧牛事。然而佛祖却能以实际事为他讲解牧牛之道，牧牛人遂敬服出家为佛弟子。

东第十四：摩诃鳩摩罗什尊者（如图3.2.7）。鳩摩罗什（344—413年），中国佛教史上四大翻译家之一。其父为天竺人，鳩摩罗什出生于西域的龟兹国（今新疆库车一带）。七岁随母亲出家，广读博览，精通大小乘经论。据载：“什进到沙勒国，顶戴佛钵，心自念言：‘钵形甚大，何其轻耶？’……母问其故，答云：‘儿心有分别，故钵有轻重耳。’”^①可见其对佛法的理解。罗什最主要的成就是在翻译禅经和传播大乘禅法。后秦弘始三年（401年），姚兴攻后凉，把罗什“迎请”到长安，待以国师，并为罗什组织译场，罗什遂专心从事译经十余载。罗什一生翻译经书二百八十余卷，其中较重要者有《大品般若经》、《维摩诘经》、《妙法莲华经》、《金刚经》等。鳩摩罗什的成就不仅体现在他系统地介绍般若、中观之学，而且在翻译语言上变晦涩难懂为简洁明了，使后人容易接受。

东第十五尊：天贝高峰妙禅师（如图3.2.8）。即原妙禅师（1238—1295），苏州吴江人氏，为临济宗雪岩祖钦的弟子。十五岁出家，十七岁时受具足戒，十八岁学天台宗教义，二十岁时至杭州净慈寺拜妙伦为师，立下死限三年以立志修道，终获法意。元世祖至元十六年即1279年，禅师至天目山西峰，最初于狮



图3.2.8 天贝高峰妙禅师



图3.2.9 天童密云悟祖和尚

^①【梁】释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》，中华书局，1992年10月，第46—47页。

子岩修建茅棚陋居，后于元十八年进入张公洞闭死关达十五年，足不出关，被尊称为“高峰古佛”。在此期间，禅师创建师子院和大觉禅寺，学徒络绎不绝，随其受戒者达数万人。元贞元（即1295）十二月一日，焚香说偈坐化涅槃，世寿五十八，谥号“普明广济禅师”；禅师为南岳宗第二十二世，临济宗第十八世。有《高峰妙禅师语录》和《高峰和尚禅要》各一卷行世。天贝禅师为南宋人，此题榜名称与罗汉身份不符。

东第十六尊：天童密云悟祖和尚（如图3.2.9）。即圆悟（1566~1642），明末临济宗僧，江苏宜兴人，俗姓蒋，号密云，家世务农。年轻时，以读《六祖坛经》而知宗门向上之事。年二十九，从幻有正传禅师剃度出家，一日过铜棺山，豁然省悟；万历三十九年（1611），嗣正传衣钵。四十五年，继席龙池院。其后，历住天台山通玄寺、嘉兴广慧寺、福州黄檗山万福寺、育王山广利寺、天童山景德寺、金陵大报恩寺六大名刹，大振宗风。崇祯十五年示寂于通玄寺，世寿七十七。有《密云禅师语录》（《禅宗全书》第五十二册）行世。其剃度弟子三百余人，嗣法者十二人。其中有多位是清初望重一时的名僧。由于圆悟禅师突出的成就，他被尊为“临济宗中兴之祖”，在中国佛教史上占有重要一席。此题榜名称与罗汉身份不符。

东第十七尊：双桂堂神通破山和尚（如图3.2.10）。破山和尚（1597—1666年），俗姓蹇，名栋宇，法号海明，号破山，四川大竹人。破山有“小迦叶”之美称，为



图3.2.10 双桂堂神通破山和尚



图3.2.11 摩诃迦叶尊者

我国明末清初时期著名的名僧、书法家和诗人。破山十九岁时出家，为行脚僧，至湖北破头山修禅，刻苦修行七日，误坠悬崖之下，险些丧命。值此经历，加诸江山易主，于是自号破山。1622年，破山出山南行，遍参名山古刹，后拜浙江天童寺密云为师，颇得密云厚爱。1632年破山回川，在故乡讲经说法，刊刻佛书，名声远播。清顺治十年（1653），破山在梁平县万竹山建双桂堂，后被尊为蜀地寺庙丛林的接法之处，冠绝西南各大丛林。破山一生主要成就在于主持原由曹洞宗主持的嘉禾东塔寺，身挑临济、曹洞二宗；著有《伏虎寺开学业禅堂缘起》和《楞严经》行世。神通和尚为明末清初人，此题榜名显然与塑像不符。



图 3.2.12 孙陀罗难陀尊者

东第十九尊：摩诃大目犍连尊者（如图3.2.11）。佛祖十大弟子之一，号称神通第一。原本一渔夫，后在街上遇到辟支佛，请到家中供养，求得神通。目犍连最广为人知的事迹是“目连救母”。目犍连的母亲堕入饿鬼道中受苦，目犍连以钵盛饭饷母，无奈母亲咽喉细小如针尖，皮肉相连，饭到口中便化为炭火，难以下咽。目犍连悲痛万分，遂告知佛陀。佛陀说，你的母亲罪业深重，虽然你神通广大，但仅凭你一人之力也难以拯救她。遂让他每年七月十五以盂兰盆盛满珍馐鲜果供应众僧，让他们一起帮助救母，最后遂愿。此后七月十五便成了盂兰盆节。目犍连还是佛教史上第一个为了传播佛法而献出生命的人。

东第二十尊：孙陀罗难陀尊者（如图3.2.12）。又名孙陀利。其聪慧敏悟，从佛陀那里听闻正法而悟，修得阿罗汉果位。他出生在卫舍城外的一个村子，就在他出生的



图 3.2.13 庐山莲社慧远老和尚

那一瞬间，地面上涌出甘美的泉水，泉水中漂浮着珍宝奇珍，他的容貌则像天仙一样。孙陀罗出生的传奇故事被波斯匿王闻之，王便携领他到竹林拜见佛祖。孙陀罗一见到佛祖便心生开悟，当即剃度出家，由于他天资聪颖、勤奋修持，很快便证得罗汉果。

西第一尊：庐山莲社慧远老和尚（如图 3.2.13）。慧远（334—416 年）俗姓贾，东晋时人。“弱而好书，珪璋秀发……博综六经，尤善庄老。性度弘博，风鉴朗拔，虽宿儒英达，莫不服其深至。”^①慧远从小就聪明过人，好学博闻；十三岁跟随其舅游学许昌、洛阳等地；他精通儒学，旁涉老庄，当时贤达宿儒莫不叹服其学识。后来听道安讲学，豁然而有所悟，感叹“儒道九流，皆糠粃耳。”^②便和其弟慧持投身高安门下。慧远苦学静思，深得老师器重；二十四岁便开讲《般若经》。后慧远居庐山东林寺，凿池种莲，结莲社，精研佛法。慧远主张佛性说，认为佛的精神实体永恒不变，是人生的终极追求目标。慧远是晋宋之际形神之争的代表人物，提出“形尽神不灭”说。慧远 416 年八十三岁卒于庐山东林寺。其主要论著有《沙门不敬王者论》、《三报论》、《明报应论》等。此塑像神情威仪，目光坚毅，神韵严肃，与记载中的



图 3.2.14 密行罗睺罗尊者



图 3.2.15 须波陀菩提尊者

^① 【梁】释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》，中华书局，1992 年 10 月，第 211 页。

^② 同上，第 211 页。

状貌相似，很可能与榜题名称一致。

西第二尊：密行罗睺罗尊者（如图 3.2.14）。罗睺罗，梵语 Rahula，汉译覆障。因其在母腹六年，胎所覆障，因此得名。是释迦牟尼出家前的亲生儿子。释迦成佛后六年回家带罗睺罗出家，拜目犍连和舍利弗为师，为其剃度并说沙弥十戒，罗睺罗遂成为佛教教团中第一个沙弥。罗睺罗在僧团中年龄最小，又是佛陀亲子，所以佛陀对他严格要求，罗睺罗也认真修行忍辱和密行。一次，罗睺罗与师傅舍利弗在王舍城化斋，有一流氓将沙子投入舍利弗体内，并将罗睺罗的头打伤。舍利弗教导他说，在荣誉面前不能使心高举，在受辱之时不能心生嗔恨，任何力量也战胜不了忍辱。罗睺罗听从师傅训诫，平静地到河边洗去血污。很快他就证得阿罗汉果。日后他成为蹈七宝华如来佛。

西第三尊：须波陀菩提尊者（如图 3.2.15）。梵名 Subhuti，又译苏补底、须浮帝等，意译为善现、善吉等。他是舍卫国婆罗门之子，聪慧超常，但性格恶劣，遭亲友厌恶，于是入山林修行，后皈依佛教。释迦牟尼为其讲述嗔怒之患，须波陀于是忏悔，最后证得阿罗汉果。释迦牟尼曾有三个月离开人世，当其返回时，诸弟子都争先恐后去迎接。莲花色比丘最先见到佛陀，便炫耀自己是第一个见到佛陀之人，佛说不是你而是须波陀。因为须波陀正在山洞中作观空修行，空即佛，所以说他是第一个见到佛陀的人。他因论证“诸法性空”而被称为“解空第一”。须波陀常



图 2.2.16 鸞鹭舍利弗尊者



图 3.2.17 灵山会上波陀夷尊者

为苦行比丘相，身披袈裟，较瘦，赤足。他日后成佛，号名相如来。

西第五尊：鹫鹭舍利弗尊者（如图3.2.16）。舍利弗，又译舍利子，出身婆罗门家庭。八岁便通晓群书，十六岁时便升上论事宝座，语惊四座。其先拜删惹夷为师，后听闻“诸法因缘起，诸法因缘灭”的道理，遂与好友目犍连率二百五十弟子到竹林精舍皈依佛陀。舍利弗多才多艺，工于建筑，他将祇园营造为众僧的丛林，从而僧众归心。他持戒多闻、敏捷智慧、广传佛法，很快成为佛陀十大弟子之一，有“智慧第一”的美誉。当他知道佛陀将在三个月之后入灭时，因不忍亲见，在征得佛陀同意后，先于佛而入灭。《法华经》记载其蒙佛受记，未来可作佛，号华光如来佛。

西第六尊：灵山会上波陀夷尊者（如图3.2.17）。据《大梵王天问佛决疑经》载曰：“尔时大梵王天即引若干眷属来奉献世尊于金婆罗华，各各顶礼佛足，退坐一面。尔时世尊即捻奉献金色婆罗华，瞬目扬眉，示诸大众，默然毋措。有迦叶破颜微笑。世尊言：‘吾有正法眼藏，涅槃妙心，实相无相，微妙法门，不立文字，即付嘱于汝。汝能护持，相续不断。’时迦叶奉佛敕，顶礼佛足退。”这就是“拈花微笑”的故事。在这里，佛祖所持金色婆罗花即波陀夷尊者所献，并将身体作为床座，让佛祖说法。可见尊者恭谦向佛之心。

西第八尊：忍辱无嗔伏虎禅师（如图3.2.18）。伏虎禅师（罗汉）是佛教中国化、世俗化的产物，为古印度所无有。伏虎



图 3.2.18 忍辱无嗔伏虎禅师



图 3.2.19 宾头卢婆罗多尊者

禅师又不专指一人，历代被冠以伏虎罗汉的和尚有很多。较为著名者为《佛教大辞典》中记载的两位僧人及其事迹：一为梁代高僧，佚名。梁武帝时期居住于拾宝岩，每隔十天就坐禅入定，寂静超然，有时半月不食，但精神怡然。他夜半行走山中，老虎皆避之而去。梁武帝遂赐号曰伏虎禅师。禅师后不知去向。二为宋初僧人，名志逢，号大善和尚。宋太祖乾德五年（967年）居住于云栖山，此山中有猛虎出没，大善禅师至此，则猛虎便温顺归附其下，世人便称他为伏虎禅师。

西第十尊：宾头卢婆罗多尊者（如图3.2.19）。也称宾头卢颇罗堕。宾头卢是名，不动之意；颇罗堕是姓，意为利根。在《法住记》所载十六罗汉中，他位列第一。婆罗多本是拘舍城宰相之子，自幼聪明好学，长大后在尤填王的引领下出家证得罗汉果位。婆罗多神通广大，自觉比别人高明，爱表现。他借助神力取得树提居士悬挂在高树上的木钵而赢得众人喝彩，惊扰了佛祖。佛祖惩罚他在未受戒之人面前妄显神通，触犯戒律，便令其到西瞿陀尼洲永远传法。由于他不入涅槃，永生在世，所以其法相常为长眉白首之形象，若据此来判断，则此塑像身份与题榜名称不符。

西第十二尊：灵岩开山法定老和尚（如图3.2.20）。北魏高僧，于北魏孝明帝正光年间（520—525年）来灵岩峪。先于方山之阴建立静默寺（唐朝时改称为神



图3.2.20 灵岩开山法定老和尚



图3.2.21 灵岩寺普朝朗公老和尚

宝寺)，后又于方山之阳建灵岩寺(处今甘露泉附近)。传说法定老和尚来灵岩之时，前面有青蛇引路，头上有瑞鹤盘旋，左右还有二虎驮着经卷。法定仰看山似连城不可攀越，遂面壁二十七日，菩萨为之感动，使阳光穿射岩石；法定循光而达至灵岩寺址，实为灵岩寺开山之祖。清人韩章有诗曰：何年凿辟见神功，嘉兆分明应朗公。宝刹即成人已去，犹留满月照山中。

西第十三尊：灵岩寺普朝朗公老和尚(如图3.2.21)。朗公，即晋竺僧朗，京兆人。他“疏食布衣，志耽人外”^①于秦苻坚皇始元年(351年)移卜泰山。后来其在昆仑山金舆谷(即灵岩峪)别立精舍，内外屋宇数十间。朗公于此开坛讲授《放光般若经》，闻风而造者百余人。秦王苻坚“钦其德素”，下诏曰：“朗法师戒德冰霜，学徒清秀，昆仑一山不在搜例。”^②后来，燕王慕容德亦钦服朗公德行，赐以东齐王的称号并给以二个县的租税，朗公辞让王位而仅取税租；魏主拓跋珪也送书致物。朗公的德行也为当地老百姓所钦佩，金舆谷也被称为朗公谷。朗公为灵岩寺有奠基之功。灵岩寺内西建有朗公塔。

西第十四尊：降服外道均菩提沙弥和尚(如图3.2.22)。婆罗门种姓，他在七岁时在他的父母和舍利弗的引导下出家，修成罗汉。得道以后，他为了感谢师尊恩情，决定终身只做沙弥，供给所需。

西第十五尊：神力移山金刚比丘尊者(如图3.2.23)。(资料暂缺。)



图3.2.22 降服外道均菩提沙弥和尚



图3.2.23 神力移山金刚比丘尊者

^① 【梁】释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》，中华书局，1992年10月，第190页。

^② 【梁】释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》，中华书局，1992年10月，第190页。

西第十六尊：宋仁钦和尚（如图 3.2.24）。仁钦，闽人。其于宋徽宗建中靖国元年（1101 年）主持灵岩寺，赐号“静照大师”。仁钦于崇宁大观年间（1102—1110 年）赐紫，并创建大雄宝殿，并修崇兴桥、绝景亭，重修御书阁，装銮功德顶之初唐造像。为灵岩寺的发展做出了突出贡献。仁钦还工篆书，曾于大观三年（1109 年）在灵岩寺石刻篆书心经。把仁钦和尚在灵岩寺期间的时间跟灵岩寺灵岩寺罗汉群像塑造的时间（1066 年前后）作一比较可知，此像不可能是仁钦和尚；另外，此塑像面容呈黑褐色，五官形象也似域外人形象。据此两点可以断定，此像与题榜名称不符。

西第十七尊：纳子密行之神尊者（如图 3.2.25）（资料暂缺）

西第十八尊：太湖慧可神元尊者（如图 3.2.26）。慧可（487—593 年），俗姓姬。一名僧可，又名神光，武牢（今河南成皋）人，北魏北齐时高僧，为中国禅宗二祖。慧可三十岁受戒于永穆寺。魏孝明帝孝昌三年，慧可四十岁，往达摩祖师面壁的山洞口，断臂立雪求法。慧可从师达摩学习六年，精研一乘宗旨。达摩将四卷《楞伽经》授予慧可，曰：“我观汉地唯有此经，仁者依行，自得度世。”慧可受衣后遂成为中国禅宗第二代祖师。

西第十九尊：天台演教智顗大师（如图 3.2.27）。即智顗（音以）（538—597），俗姓陈，18 岁出家，23 岁师从慧思，38 岁入天台山，居山九年，隋开皇十一年（592）受菩萨戒，被尊奉为“智者”；隋开皇十三到十四年（594—595 年）在荆州玉泉寺演



图 3.2.24 宋仁钦和尚



图 3.2.25 纳子密行之神尊者

说天台教义，遂完成被称为《天台三大部》的代表性著作即《法华文句》、《法华玄义》和《摩诃观止》。天台宗的教义就是以智顗的“止观”学说为主要内容的。“止观”意思是“止息散心，观想简择，获得般若智慧”^①他把止观思想升华为佛教法门的根本方法，甚至成为佛教之全部。智顗还进一步发展了实相说，而他最具代表性的思想是“一念三千”说。智顗是天台宗的实际创立者。

应当指出的两点是：一、部分罗汉像的名称与其真实身份并不相符。现存标示罗汉身份的木牌是1931至1934年间由该寺僧人大文挂上去的。由于年代久远，原有的题榜木牌有的已经遗失，身份不可确定，僧人大文便从佛经上随便找了一些罗汉名字写在木牌上并悬挂，故部分罗汉的真实身份还有待进一步确定。^②二、这些塑像中，并非全部都是罗汉身份，也有部分高僧的名字。其中的高僧有：东第一尊禅宗初祖达摩，东第七尊定鼎玉林琇国师，东第十四尊鸠摩罗什，东第十七尊双桂堂神通破山和尚，西第一尊庐山莲社慧远，西第十二尊灵岩开山法定老和尚，西第十三尊灵岩寺普朗公老和尚，西第十六尊宋仁钦和尚，西第十九尊天台演教智者大师，共九尊。但高僧形象和罗汉形象并无差别之处，将高僧与罗汉等同，一方面说明灵岩寺僧对佛教高僧的无比崇敬之情，另一方面也反映出佛教思想中的世俗化特点。



图 3.2.26 太湖慧可神元尊者



图 3.2.27 天台演教智顗大师

^① 杜继文主编：《佛教史》，江苏人民出版社，2006年1月，第225页。

^② 张鹤云先生在1956年访问过灵岩寺僧大文，提出了题榜木牌有误的问题。张鹤云：《长清灵岩寺古塑像考》，《文物》，1959年第12期。

二、罗汉像的原址和数目之考证

考稽佛寺空间布局和佛教经典，并无千佛殿布置罗汉像的规矩，佛教典籍中也没有四十罗汉的先例。那么灵岩寺千佛殿究竟因何所列罗汉且为四十之数？

根据济南市文管会、济南市博物馆、长清县灵岩寺文管所《山东长清灵岩寺罗汉像的塑制年代及有关问题》^①一文，指出千佛殿中的罗汉并非本来所有，当为迁移自他处。其理由如下：一、千佛殿本以四周殿壁上的众多佛雕而著名，罗汉置身其下，但有的罗汉头部却高于千佛壁坛底线，不应有此设计；二、按照人一般欣赏罗汉的视线水平高度，这些罗汉的位置较低，不符合欣赏心理与角度；三、有的罗汉像距离墙壁非常之近甚至只有几毫米，在这样的距离下，对其背部的妆銮是不可能实现的，而现存罗汉后面的彩绘很完整，没有草率疏漏之意；四、尤其值得注意的是，千佛殿的最后一次粉刷是在清嘉庆四年，粉刷留下的白垩粉渍出现于罗汉像下面。依据以上几点可以断定罗汉像是从他处迁移至此。那么他们到底从何而来呢？据现存元泰定三年即1326年《寿公禅师舍财重建般舟殿记》碑记载：

佛法自汉孝明帝西域口至洛阳，楚王英独先好之。及其盛也，灵岩乃晋法定禅师东游，选方山。咸康年，成帝兴之初也。至后魏正光年建殿，经今千余载，光明广大，遍照十方，有大利益绵绵者欤。无奈年深岁久，殿宇既漏日风穿，可怜日往月来，圣贤尽仄身雨倒。幸有大施主本寺僧寿公禅师，特运虔诚，施中统宝钞叁千缗，用助大殿缘事。又施宝钞一千五百缗，重修西三门，可谓昔时胜迹，今朝重兴，三十二尊镇山罗汉先生，一千余祝寿大塘具备。承斯妙善，愿皇基茂盛，共享尧舜之年；施主兴隆，具获人天之福。余希见贤思齐者。时大元泰定三年岁次丙寅三月吉日记。^②

后魏正光年间即公元520年至525年，为魏孝明帝在位期间，法定和尚来此复兴修建，并正式改名为灵岩寺，此时般舟殿已经建成。唐宋时期，般舟殿与千佛殿、五花殿同为灵岩寺的主殿。现存般舟殿遗址为唐宋时期的遗存。在般舟殿遗址上，可以看到高大的台基，台基底部的石砌部分为唐代遗存，台基上部的砖砌部分为宋代的遗存；从殿内空间布局来看，般舟殿两侧以及后部设有罗汉台。般舟殿中原置有罗汉，与上面碑文中所记相符，且罗汉数目为三十二之数。

^① 济南市文管会、济南市博物馆、长清县灵岩寺文管所：《山东长清灵岩寺罗汉像的塑制年代及有关问题》，《文物》，1984年第3期。

^② 《寿公禅师舍财重建般舟殿记》。

另一方面，般舟殿的坍塌与其所处地望有直接关系。般舟殿紧靠山体而建，夏天雨季来临，山洪对其冲击所造成的破坏是非常大的，至明代时，般舟殿已经处于风雨飘摇之中，正如碑中所记：“无奈年深岁久，殿宇既日漏风穿”，以至于“圣贤尽仄身雨倒”，罗汉像的安全岌岌可危。就这样，明万历十五年德府重修千佛殿后，把原位于般舟殿中的残存罗汉像迁移到千佛殿中是完全有可能的。迁移之后，将损毁的罗汉重修、装銮，补塑；同时根据千佛殿的空间布局，把罗汉增补至四十之数。根据济南市文管会、济南市博物馆、长清县灵岩寺文管所对泥塑制造工艺的分析，认为宋代泥塑制作严谨、精细，其泥作工序与《营造法式》中的记载极为相似；而明代泥塑则在用泥上粗糙并缺乏层次，泥皮松软等，据此可以断定宋塑的为二十七尊，为明代的补塑的有十三尊。^①这样就明确了灵岩寺罗汉像断代的争论。

三、民间雕塑家盖忠立

在中国古代雕塑史上，塑者的名字大都付诸阙如。其实，中国古代雕塑工匠们的地位之低下是有着深厚的传统的。《礼记》曰：“凡执技以事上者，不贰事，不移官，出乡不与士齿。仕于家者，出乡不与士齿。”^②就是说，凭借手艺技能为政府服务的人，不能另谋他职，不能当官，也不能与知识分子交往。这种状况跟我国传统的人文、伦理思想观念有关。我国古代是一个稳定的农耕文明国家，“士、农、工、商”各阶层的等级划分是这种文明的具体体现。作为具有相当水平的雕塑艺人即“工”，地位远不如作为学而优则仕的知识分子，也低于农民一等，在“名不正则言不顺”的集体无意识心理作祟下，工匠的名字便游离于人们的记忆和历史之外了。孔子的“劳心者治人，劳力者治於人”的言论似乎更为中国雕塑家的这种状况起到了推波助澜的作用。元代学者虞集也发出如下感叹：

予尝读张彦远《历代名画记》，录两京寺观祠宇画者数十人，塑者一二耳。记其运神之妙，致思之精，心手相应，二者略无彼此，而传世多少，悬绝如此。良由画可传玩模拓久远，塑者滞一处，好事识者或不得而览观，使精艺不表白于后世，诚可慨也。^③

虞氏的这番言论指出了中国古代“塑者不名”的客观现实，颇为一针见血。

^①济南市文管会、济南市博物馆、长清县灵岩寺文管所：《山东长清灵岩寺罗汉像的塑制年代及有关问题》，《文物》，1984年第3期。

^② 《礼记·王制》。

^③ 【元】虞集：《道园学古录》卷七《刘正奉塑记》。

关于灵岩寺的这批罗汉像的创作者，1982年对罗汉进行修复的时候，在西第十三尊塑像的内胎木板上，发现了墨书题“齐州临邑，盖忠立，治平三，六月”的字样，仅为我们留下了有关作者名字的一点信息，关于盖忠立的生平和事迹我们均不得而知，这为我们从作者生平的角度考察艺术风格的形成造成了困难。

然而，另一方面，中国的古代雕塑又是集体创作的成果，这种集体创作更加体现出特定时代的整体艺术风格，而不是个人。这一点不同于西方。在欧洲，雕塑家的地位高于画家，雕塑一词所引发的是人们对于那些雕塑大师名字的熟稔，并且雕塑家个人的风格如此重要，以至于当我们说到欧洲雕塑艺术风格时，总是首先想到确立这种风格的代表大师。但同时，中国雕塑的这种集体性特点为我们考察某个时代的整体审美趣味提供了便利的条件，而这种审美趣味又代表着一种广大的基层群众的趣味，正如某位学人所说：“雕塑在中国不是少数士大夫的创作，而是更广大阶层普通工匠艺人的创造，它有可能凝聚着更为普遍的民族心理，更为深刻地体现着中华民族的审美意识，也就更具有研究的价值。”^①

盖忠立为一民间工匠，他是中国民间艺人的卓越代表。事实上，民间工匠不乏绘塑高手，尤其在雅俗共赏的宋代，世俗的审美趣味刺激了民间艺术家的创作热情和民间艺术水平的提高。最直接的证据便是张择端绘制《清明上河图》长卷，展现了那个时代的世俗之美。同时还有其他风俗画家的出现如苏汉臣、王居正、李嵩等。民间画工中也是高手如林，如邓椿在《画继》中所记，画工杜孩儿的画在宫中也是争相转求；画工杨威的画“院中人争出取之，获价必倍”。有的画工还因技艺高超被引入宫中，如《圣朝名画评》记载：“太宗朝待诏高文进甚有声望。一日上问，‘民间谁如卿者？’文进对曰：‘新繁人王道真，犹出臣上。’遂召入图画院为祇候。”^②当时在宋代尚“文”的风气下，像王道真这样因艺术才华擢升的人不在少数。这种风气无疑大大刺激了民间工匠竞相提高艺术水平的风尚，民间画工的水平在画院画家的水平之上并不鲜见。

灵岩寺罗汉塑像的水平之高，绝不逊色于画院画家。以盖忠立为代表的民间塑匠，虽然美术史上无从查找其名，但将他们列入优秀艺术家之列绝不为过。

^① 王可平：《中国传统雕塑的审美特征》，《文艺研究》，1989年第5期。

^② 【宋】刘道醇：《圣朝名画评》。

第三节 人物原型的选择

灵岩寺这批宋塑罗汉像，从外在形貌看，除了东第一尊达摩尊者和东第七尊玉林国师两人明显具有域外僧人的特征外，其他二十五尊罗汉都明显具有中国北方人的特征，尤其具有山东当地人的形象特点。探讨这些罗汉的形貌特点，无疑对研究宋代山东人的形象，以及宋代绘画中的人物形象具有参考价值。我们认为，这批罗汉像的原型直接来源于山东本地人的形象，其次他们还是佛儒思想融合下的产物。

一、山东本地人的形象

山东人的形貌特征。事实上，艺术家在进行创作时，尤其是人物创作时，不可避免地要在其作品中打上其种族特征的烙印，这在历代的美术作品中均有表现。山东人属东夷人种，夷，从大从弓，意为身负弓箭的人。说明东夷人有两大特点，一是高大魁梧，二是尚武勇猛。另一方面，由于历史上的人口大迁移，^①北方少数民族大量迁入山东地区，与东夷人杂居，使得山东人又兼具胡人的特征。陈寅恪先生在《论隋末唐初所谓“山东豪杰”》文中指出：北魏时期，“连川敕勒谋叛，徙配青、徐、齐、充四州为营户”，青、徐、齐、充四州即为今天的山东地带；他又提到：“北魏祖宗本以冀、定、瀛、相、济、青、齐、徐、充等州安置北边降人，使充营户……。”^②可见，齐鲁大地乃



图 3.3.1 影视剧中的武松，代表山东人的形象。



图 3.3.2 灵岩寺罗汉，具有山东人的典型特征。

^①从秦汉至宋元，中国历史上大的人口迁移有三次。一是公元3到6世纪的“匈奴—鲜卑时期”；二是公元936年到1125年的“契丹—女真时期”；三是公元1279年到1367年的“蒙古人时期”。三次人口迁移，时间长，人口多，大大改变了中国的人种结构。

^② 陈寅恪：《论隋末唐初所谓“山东豪杰”》，《岭南学报》，1952年第十二卷，第1期。

隋末唐初之际英雄豪杰产生的地方，据其来源可以想见，这里的人骁勇善战，坚毅刚毅。总之，从体态和面相上看，山东人魁梧高大，膀阔腰圆，棱角分明，颧骨高，宽额广颡，高鼻浓眉（如图 3.3.1, 3.3.2）。

山东人的气质特点。山东是儒家文化的发祥地，地处齐鲁之邦的山东人，浸染了浓厚的儒家人格风范。儒家讲求仁义礼智信，提倡忠孝廉耻，“达则兼济天下，穷则独善其身”以及“自强不息”的君子人格。在这种君子人格的感召下，他们仁爱慈善、温柔敦厚、包容豁达，同时又积极进取，绝不颓废自污。《济南府志·风俗志·德州》记录山东人的特点为“土重廉耻、敦礼仪，能确然自守，不逐流俗。”^①可以说，作为中国传统人文精神的特点，在山东人身上得到了最为集中的体现。正如国学泰斗钱穆先生所说：“中国各地区的文化兴衰，也时时在转动，比较上能长期稳定的应首推山东省。若把代表中国正统文化的，譬如西方的希腊人，则在中国首推山东人，自古迄今，山东人比较上最有做中国标准人的资格。”^②

山东人又特别推崇“义”，即正义、豪情、直爽。这一点集中体现在梁山一百单八好汉的身上。山东于是又称为忠义精神的发源地，由此而在历史上形成了“山东大汉”的概念。山东大汉不仅指山东人外表的高大，更关乎忠义的内涵。关于山东人也即“山东大汉”的气质特点，陈寅恪先生有过经典的论述，他在《论隋末唐初所谓“山东豪杰”》说：“隋末唐初之史乘屡见‘山东豪杰’之语，此‘山东豪杰’者乃一胡汉杂糅，善战斗，务农业，而有组织之集团，常为当时政治上敌对两方争取之对象。”^③

二、儒佛思想融合下的人物

灵岩寺宋塑罗汉又具有儒者的风范，举手投足，他们整体表现出儒雅、含蓄、内敛、谦虚的风度，这种特点，是儒家和佛教思想相结合产生的结果。

其实，自佛教传入中国的那一刻起，就开始了中国本土化的过程，也就是向儒家思想和伦理道德靠拢乃至吸收的过程。这种情况在唐以后趋势越来越明显，清人陈澧指出：“自唐以后，不独儒者混于佛，佛者亦混于儒。……儒者自疑其学之粗浅，而骛于精微；佛者自知其学之偏驳，而依于纯正。”^④唐代的文豪如司空图、李白、杜甫等，在秉持儒家人格修养的同时，亦尊奉佛家思想，在他们的诗文中均有明显表现，

^① 道光：《济南府志》卷一三《风俗》。

^② 钱穆：《钱宾四先生全集·中国历史精神》，联经出版事业公司，1998年，第97页。

^③ 陈寅恪：《论隋末唐初所谓“山东豪杰”》，《岭南学报》，1952年第十二卷，第1期。

^④ 【清】陈澧：《东壁读书记》卷四。转引自安作璋、王志民主编：《齐鲁文化通史》卷6，中华书局，2004年，第41页。

儒佛融合的状况可见一斑。到了宋代，文人僧俗化，僧俗文人化更成为一种风气，以至于出现“两宋诸儒，门庭径路半出于佛老”（全祖望《题真西山集》）的局面。苏辙在给其兄苏东坡的墓志铭中写道：“……后读释氏书，深悟实相，参之孔墨，博辩无碍，浩然不见其涯也。”^①苏东坡自己亦说：“孔、老异门，儒、释分宫，又于其间，禅律相攻。我见大海，有北南东，江河虽殊，其至则同。”^②在晚年，苏东坡曾说：“吴越多名僧，与予善者常十九。”^③王安石也深受佛教的浸润，王安石和神宗有关谈论佛书的一段话说明了儒者对佛教的态度：

安石曰：“……臣观佛书，乃与经合，盖理如此，则虽相去远，其合犹符节也。”
 上曰：“佛，西域人，言语即异，道理何缘异？”
 安石曰：“臣愚以为：苟合于理，虽鬼神异趣要无以易。”
 上曰：“诚如是。”^④



图 3.3.3 王安石像。

王安石甚至离家住在寺院，可见其多佛学的推崇与痴迷。其他文人如欧阳修，晚年自称“六一居士”，将自己的著述也称为《居士集》；黄庭坚由于与黄龙宗交往过密，以至于被定为灯录传人；程颐年少的时候便“多与禅客语”^⑤；司马光有诗曰：“近来朝野客，无坐不谈禅。顾我何为者，逢人独懵然。羨君诗既好，说佛众谁先。只恐前身是，东都白乐天。”^⑥程颐也有言曰：“佛亦是胡人之贤智者，安可慢也。”^⑦这些在北宋当时文坛或政坛上呼风唤雨的人物，皆与佛教过从甚密，显示出儒佛两家融合的程度，也是当时社会风尚所趋。

同时，北宋时期的佛教也同时积极吸取儒家思想的营养，从僧人的人格修养，到

^① 【宋】苏辙：《栾城后集》卷二十二，《亡兄子瞻端明墓志铭》。

^② 《苏轼文集》卷六三，《祭龙井辩才文》。

^③ 《东坡志林》，卷二，《付僧惠诚游吴中代书十二》。

^④ 《长编》，卷二百三十三，熙宁五年五月甲午。

^⑤ 《河南程氏遗书》卷三，《二程集》，第 63 页。

^⑥ 《司马温国文正公集》，卷十二，《戏呈尧夫》。

^⑦ 《河南程氏遗书》，卷十八，《二程集》，第 216 页。

佛教教义无不浸淫儒家的思想和伦理规范，也越来越世俗化。北宋僧人释智圆（976—1022）说：

夫儒、释者，言异而理贯也；莫不化民，俾迁善远恶也。儒者，饰身之教，故谓之外典也。释者，修心之教，故谓之内典也。惟身与心，则内外别矣。蚩蚩生民，岂越于身心哉！非吾二教，何以化之乎。嘻，儒乎，释乎，其共为表里乎。^①

释智圆鼓吹儒家和释家是僧人的必修课，共为表里，是每个僧人修为不可偏颇的两个方面。僧人契嵩（1007—1072）也积极推进佛儒的融合，寻求佛学和儒学的相通之处，他说：

五戒，始一曰不杀，次二曰不盗，次三曰不邪淫，次四曰不妄言，次五曰不饮酒。夫不杀，仁也；不盗，义也；不邪淫，礼也；不饮酒，智也；不妄言，信也。^②

用佛家的五戒来附会儒家的五常，是想从伦理道德的层面上找到儒、释二者的共同点，虽然有牵强之嫌，但表现出佛们知识分子积极向儒家靠拢的愿望。他还说：

“儒、佛者，圣人之教也，其所出虽不同，而同归于治。儒者，圣人之大有为者也；佛者，圣人之大无为者也。有为者以治世，无为者以治心。”^③

如果说释智圆把佛教的五戒比附儒家的五常还仅仅是从形而下的实践角度，那么契嵩（公元 1007—1072 年），为了抬高佛教的地位，找到了与儒家同为圣人之教的形而上地位，让佛教更加名正言顺，当然，这种名正言顺是建立在牺牲自己的独立地位而与儒家伦理道德“同流合污”基础上的。另外一位高僧贊宁（919—1001），饱读儒家经典，曾被吴越王钱俶所敬并被委以两浙僧统。



图 3.3.4 北宋著名高僧契嵩。

^① 【宋】释智圆：《闲居编》卷 19，《中庸子传》，四库全书本。

^② 《镡津文集》，卷三。

^③ 《镡津文集》，卷八。

而赞宁撰写的《宋高僧传》是在朝廷敕赐下进行的，他提出“佛法据王法以立”的观点。王法也即宋朝初祖们提倡的儒家道义，赞宁此说，明显依附儒家王宗旨，要求佛教向儒家学说积极靠拢。总之，佛家与儒家的融合，就像有学者所说：“过去区别儒、佛，常说‘儒以治身，佛以治心’。到宋代理学，‘治身’与‘治心’却真正的融而一之。”^①

在这样的社会风气下，灵岩寺罗汉们很自然地就表露出儒雅的风度，使他们既有禅宗的随意洒脱，又有儒家的端庄矜持。如舍利弗尊者（图3.3.5）。作者塑造了一个俊美的青年知识分子，他自信但不张扬，谦逊但又不卑微，艺术家成功地塑造了一个受儒佛文化浸润的形象。



图3.3.5 俊美儒雅的舍利弗。

三、绘画中人物形象对罗汉像的影响

绘画表现佛教题材在中国古代表现为煌煌大端，张彦远所记可以管中窥豹：

会昌五年，武宗毁天下寺塔，两京各留三两所，故名画在寺壁者，堆存一二。当时有好事，或揭取陷于屋壁，已前所记者，存之盖寡。先是宰相李德裕镇浙西，创立甘露寺，唯甘露不毁，取管内诸寺画壁，置于寺内。大约有顾恺之画维摩诘，在大殿外西壁；戴安道文殊，在大殿外西壁；陆探微菩萨，在殿后面；谢灵运菩萨六壁，在天王堂外壁；张僧繇神，在禅院三圣堂外壁；张僧繇菩萨十壁，在大殿两头；张僧繇菩萨并神，在文殊堂外壁；展子虔菩萨两壁，在大殿外；韩干行道僧四壁，在文殊堂内；陆曜行道僧四壁，在文殊堂内前面；唐凑十善十恶，在三门外两头；吴道子僧二躯，在释迦道场外壁；吴道子鬼神，在僧迦和尚南外壁；王施子须弥山海水，在僧迦和尚多壁。^②

如此详细地记载绘画的佛教题材之盛在雕塑领域难得一见，再加上雕塑地位的低下，雕塑造型借鉴或者说依赖绘画是必然之事。宋代人邵博（生卒年不详）认为：古画塑一法。此说道出了中国古代雕塑和绘画的关系。在雕塑地位低下的中国古代，雕塑向

^① 敏泽：《中国美学思想史》（下卷），湖南教育出版社，2004年6月，第11页。

^② 【唐】张彦远：《历代名画记》。

绘画学习或靠拢是不争的事实。更何况还有“三分坯子七分画”、“塑其容，绘其质”、“运泥如运墨”等说法；另外，在中国古代从事雕塑创作的都是没有社会地位的工匠，他们向占据主流社会的学院派知识分子靠拢并学习是顺理成章的事。雕塑艺术发展的史实也充分证明，雕塑艺术的风格是与随绘画风格的变化而变化的，绘画的观念主导着雕塑的观念——佛教绘画样式主导着佛教雕塑样式的演进。

在宋代及宋代以降，罗汉形象的特征主要受两个人风格的影响，一为五代贯休，一为北宋李公麟。贯休的罗汉像以域外高僧为原型，面容古貌夸张，令人望而生栗。贯休罗汉样式对雕塑的影响在龙门看经寺罗汉浮雕中有所体现，另外在云南筇竹寺五百罗汉中也有其影子。李公麟属于文人画家，他的佛画一变唐人的意气风发而为宋人的文雅细腻。据《清河书画舫》所记《五百罗汉图》来看，“中间分写琴棋书画四段，殆是书生习气未除”。罗汉们跟中国的文人士大夫一样，从事琴棋书画诸等雅事，说明李公麟的罗汉形象浸润了儒家世俗文化的情怀，已经完全中国化了（如图 3.3.6）。以后的罗汉形象受到李公麟罗汉风格的影响更甚。如南宋画家周季常、林庭桂，明代画家吴彬等的罗汉形象，均有李公麟画风的影子。长清灵岩寺宋塑罗汉像，其风格明显受到李公麟罗汉的影响，塑造了一批谈经论道、比附风雅的儒雅风流的文人。

如果说李公麟影响罗汉形象倾向于内在气质和精神风貌，那么武宗元的人物画则影响了宗教绘画的外在美感（如图 3.3.7）。有宋一朝，宫廷画家经常参与寺庙大型壁画的绘制，其绘画技巧和审美趣味直接影响了寺庙塑像的制作。武宗元身为宫廷画家，



图 3.3.6 李公麟所画罗汉。



图 3.3.7 武宗元的宗教人物画。

曾主持了玉清昭应宫壁画的创作，其严谨精致的造型、浓丽鲜艳的色彩，以及威仪端严的面容，无不在当时产生广泛影响。灵岩寺罗汉塑像的华丽装束，艳丽的色彩，无疑就是武宗元风格的时代体现。

僧人融入世俗生活是绘画或雕塑中罗汉形象取材于世俗人物的另一个重要因素。从五代到北宋，一方面三教合一的趋势愈加明显，另一方面，佛教的世俗化更是强化了人们对佛教戒律的松绑意识。五代顾闳中的《韩熙载夜宴图》以直观的形象反映了当时佛教徒融入世俗的现象（如图 3.3.8）。此长卷分为五部分，表现了以韩熙载韩熙为代表的南朝权贵

声色犬马的享乐生活。
饶有意味的是，在此卷二部分观舞场面，出现了韩熙载的好友德明和尚的形象。德明和尚的形象并不突出，黯淡在背景里，但也能被看出。德明双手叉合，面



图 3.3.8 《韩熙载夜宴图》中的德明和尚，若隐若现。

对这男女杂糅的声色场面，虽略显尴尬，却又不避讳，显然也十分享受这样的时刻。此图对于我们了解五代宋初的佛教世俗化有一定的参考意义，同时，世俗绘画中出现的僧人形象，可以被看做是佛教弟子形象取材于现实人物的印证。此图所映射出的现实意味，同灵岩寺罗汉形象的取材有某种思想上的渊源。

第四节 服饰图案与色彩运用

佛像在中国化的过程中，最明显的表现莫过于造像着装的汉化了。比如早在北魏时期，文明太后所建云冈之第六号石窟，其中的佛、菩萨等都穿着朝臣的官服，宽袍大袖，内衣衣领显现，衣纹一改北凉时期犍陀罗式水波纹样式袈裟，而为断面阶梯式的汉服。以后历代佛教塑像服装皆反映出时代风格。到了佛教世俗化与民族化泛滥的宋代，佛教造像的装束汉化与世俗化更是一发而不可收拾。灵岩寺罗汉像的着装便是佛教着装汉化与世俗化的集中体现。

一、灵岩寺罗汉服装的样式、衣饰与纹样

服装样式。佛教的衣服，本来有严格的规定，如僧侶着衣限于三衣或五衣；衣服的颜色也不许用上色或纯色，新制衣服上须补缀一块其他颜色的布块等。佛教传入中国后，在三衣之外，根据汉服样式稍作改变做僧衣之用，着装有所增加并汉化。如缁衣，即紫色中包含黑色的僧衣，就是从汉族服装演化而来。宋代僧人所穿的方袍，其制式与一般世俗人士所穿相似，只有其袖子宽作方形，不类世人所穿袖管为垂胡样，故称方袍。从灵岩寺罗汉的着装可以看出，其样式基本与宋人世俗着装类同。宋人宽式外衣一般有如下几种：

袍，袍的形制为有表有里，长至足部的样式。本来指里面有棉絮者称为袍，因其长，也被称为长襦，分为窄袖紧身和宽袖广身的两种。有官阶身份的人用锦作为面料称为锦袍，没有官阶者所穿为白袍，普通老百姓则穿布袍。在宋代，袍是一般人都穿着的。

直裰，其形制为长衣样式，但其背的中缝直通到最下面，所以称为直裰，也叫直身，亦有称长衣下面无襕者为直裰。宋代的隐士文人林和靖就身穿粗直裰，其诗云“身上只衣粗直裰”便是这一着装的写照。宋代文人与僧侶交往甚密，僧人也便穿这种直裰，是佛儒融合的一个佐证。（如图 3.4.1）



图 3.4.1 穿直裰的灵岩寺罗汉

道衣，为道家服装，但并非专指道服，一般的文人士大夫也穿此服。形制为斜领交裾，用黑色布作为花边，整体宽大，穿着时常用丝绦围系于腰部。（如图 3.4.2）

还有一种宽大的外服叫鹤氅（音敞），宽长弋地。与直裰和道衣相比，鹤氅更为宽衣博袖。关于三者的区别，周锡保先生认为，直裰和道衣是斜领交裾，而鹤氅是直领下垂于地。^①苏东坡有诗云“试看披鹤氅”，沈端节也说“藜杖棕鞋纶巾鹤氅”，看来这种着服在当时的文人逸士、山野道夫中颇为流行。苏东坡与灵岩寺有过交往，其对灵岩寺僧人的着装影响当是肯定的。（如图 3.4.3）

襦、祆。襦是有袖头的。其长短一般到膝盖间，有夹的、绵的，都作为衬在里面的衣服。祆近于襦，一般作为燕居时所着。襦与祆无多大区别。襦和祆都是平民们日常所穿着。（如图 3.4.4）从灵岩寺罗汉的穿着来看，大部分罗汉都有祆穿着在里面。

其他还有襕衫者，是用白细布做的圆领大袖长衫，下施横襕，亦与灵岩寺罗汉的宽大外衣有相似之处。

山东是儒学的发源地，自古为礼仪之邦。那么作为礼之表征的服装不仅有其自身的特点，也同样能体现出山东人的性格特征。齐国有“冠带衣履天下”的称号，其服饰多豪华、奢侈，体现人的外在之美。自古以来，孔子的儒服成为历代文人效法的楷模，被视为道德伦理内涵的表征。孔子的衣服就具有褒衣博带的特征，这种特征影响山东文人乃至世俗化的佛衣也便不言而喻。宋人流行的直裰、鹤氅、道衣等衣袍，均具有褒衣博带的特点。灵岩寺罗汉的穿着不仅反映了宋代知识分子流行的样式，也符合山东人的服饰美学观念。罗汉们要体现一种儒雅君子的形象，服装是这一形象的最好凭籍。

值得一提的是，从几尊罗汉身上明显可以看出其穿着为钩纽式佛衣。他们是东第



图 3.4.2 李公麟作《维摩演教图》



图 2.4.3 穿鹤氅的苏东坡

^① 周锡保：《中国古代服饰史》，中央编译出版社，2011 年 1 月，第 283—284 页。

二尊摩诃迦叶尊者，东第八尊如音阿那尊者，东第十四尊摩诃鳩摩罗什尊者，东第十五尊天贝高峰秒禅师，东第二十尊孙陀罗难陀尊者，西第一尊慧远老和尚，西第八尊伏虎禅师。钩纽式佛衣是六世纪中叶出现在东魏、北齐境内的一种新式佛衣，最初只限于今山东历城、青州等地，后来才向其它地区扩散传播。钩纽式佛衣在六世纪末叶以前主要见于青州地区北齐立佛和济南历城四门塔东魏时期坐佛上面，可见此种佛衣样式在山东有很深的传统，并且钩纽式佛衣很可能是山东地区僧人的独创（在印度佛教造像中并未发现此种佛衣），逐渐成为汉式袈裟的一种披着类型样式。

所谓钩纽式，即在袈裟的左上部和右下部添制钩和纽，前钩后纽，收束便易。穿着时，将纽绳穿过钩环并系结，当中以锥穿为小孔。据史料记载：

用安衣（巾+句）。其（巾+句）或缘或帛。粗细如衫（巾+句）相似。长可两指。结作同心。余者截却。将（巾+句）穿孔。向外牵出。十字反系便成两（巾+句）。内纽此中其胸前迭处。缘边安纽亦如衫纽。即其法也……凡在寺内，或时对众，必无带纽及笼肩披法。若向外游行，并入俗舍，方须带纽，余时但可搭肩而已。……若欲带纽。即须通肩披已将纽内（巾+句）。回向肩后勿令其脱。以角搭肩衣便绕颈。^①

可见钩纽式着衣是适应世俗着装而应用的。但钩纽原本不外露，外出时需要用外面的袈裟将其遮在里面。现实佛教造像中所见钩纽外露，其实是一种不按规矩的表现，原因可能是作者故意为了彰显这种佛衣样式，也可能是佛教世俗化的表现。灵岩寺罗汉像着钩纽式服装，是山东地区这一佛衣样式流行的证明（如图 3.4.5）。济南千佛山隋唐佛像、济南四门塔佛像着衣也均有钩纽式出现。

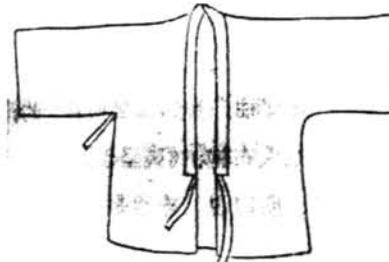


图 3.4.4 宋代人穿的祫



图 3.4.5 罗汉的钩纽式僧衣。

^① 【唐】义净：《南海寄归内法传卷》第二。

衣饰配件。从灵岩寺罗汉服装的配饰来看，服装的附件有勒帛、腹围、绦等。勒帛为约束绣袍肚和背子之用，有时在私下不穿冠服而只系勒帛作为家常装束的也有。腹围，是一种围于腰间的附件。

绦，就是普通像绳索形圆的腰带，用以束腰而下垂。《渑池燕谈录》云：“陈搏服华阳巾，草履垂绦。”这种打扮，也就是宋代所谓野人隐士的装束。从灵岩寺罗汉腰间所系饰物来看，应属于腹围或绦一类的装束（如图 3.4.6）。

灵岩寺罗汉腰间所系绦者有：东第七尊玉林秀国师腰间所系为蓝丝绦，东第十三尊牧牛难陀腰间所系为绿丝绦，东第十九尊目犍连腰间所系为灰色丝绦，西第十三尊朗公为黑色丝绦，西第十四尊菩提沙弥为蓝色丝绦，西第十九尊智顥为灰色丝绦。另外，岳珂《桯史》有“宣和之季，京师士庶竟以鹅黄为腹围，谓之腰上黄”的记载。灵岩寺罗汉较明显者有西第一尊慧远和尚和西第十二尊法定以及西第十六尊仁钦，腰间所系为黄色腹围即“腰上黄”，可与这条记载相印证。反而论之，从罗汉们这些腰间所系饰物来看，史书上所记腹围、绦应为同一物件，只是颜色有多种。

鞋。宋代的鞋有草鞋、布鞋、棕鞋、蒲鞋等，均是以制作材料来命名（如图 3.4.7）。男子的鞋有尖头、方头、圆头等；鞋帮中有一条梗和两条梗的，也有结带的或用其他



图 3.4.6 灵岩寺罗汉腰间所系腹围。

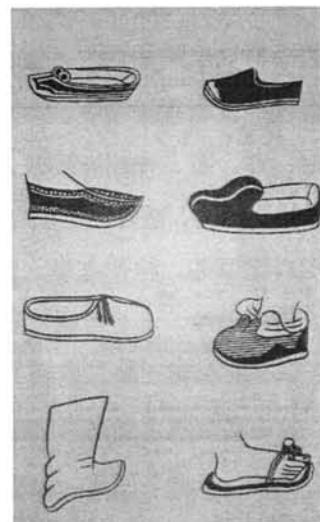


图 3.4.7 宋代的各种鞋子。



图 3.4.8 灵岩寺罗汉穿的鞋。

面料进行装饰的。灵岩寺罗汉有几尊鞋露出衣外者，他们穿的鞋子均为一个样式，为尖头软底布鞋（如图 3.4.8）。

饰物。手帕。《东京梦华录》记载：“又有小儿子着白虔衫，青花手巾，卖辣菜，干果之类。”^①可见，青花手巾为当时社会一流行之物。灵岩寺宋塑罗汉中的东第十五尊天贝高峰妙禅师左右就拿一块青花手巾（如图 3.4.9），可以印证史书记载的这一情况，同时，这一流行之物出现在僧人手中，也反映出宋代僧人生活的世俗化。

服饰质料与纹样。宋代的服装面料以丝织品为主。据史料记载：“在京有绫锦院，西京、真定、青、益、梓州有场院，主织锦、鹿胎、透背；江宁府、润州有织罗务，梓州有绫、绮场，亳州绉纱，大名府织绉縠，青、齐平絔（音施，一种粗绸子）；东京中平罗、小绫。其他有如锦、绮、鹿胎、透背、六珠、欹正、龟壳等类。”^②可见当时织造业的繁盛。其中最负盛名者当属四川蜀锦，纹样按题材分有如下几类：几何及几何组合而成的有波纹、方胜、回纹、曲水、八答晕、六答晕、盘球等；人物题材的有宜男百花；花鸟题材的有如意牡丹、芙蓉、重莲、真红大百花孔雀、真红樱桃、真红穿花凤、樱桃、荷花、绶带、瑞草、水波纹、枣花、白鹤、青绿瑞草云鹤等；动物题材的有翔鸾、金鱼、天马、狮子和云雁等。此外还有文彦博为谄媚仁宗和张贵妃而创制的灯笼锦，一直沿袭到明代。受宋代院体写实花鸟画风的影响，宋代服饰图案也为写实的风格，造型严谨，构图缜密。

总之，灵岩寺罗汉服装的样式和衣饰，一方面为宋代世俗的衣着打扮，另一方面也继承了佛教仪轨中的服装式样，后面这一点体现在罗汉外衣阔大的下摆展放在悬裳座上，衣襞覆坛，呈八字形展开垂下。这一样式在前代的佛教造像中普遍可见。



图 3.4.9 罗汉手中所持青花方巾。

^① 【宋】孟元老：《东京梦华录》。

^② 《宋史·食货志》。

二、罗汉像的服装图案及象征意义

徐悲鸿先生曾说：“我们的雕塑，应当继承汉人雄奇活泼之风格；我们的绘画，应当振起唐人博大之精神；我们的图案艺术，应绍述宋人之高雅趣味。”^①可以说，宋代的图案，就像宋词一样，典雅隽永，韵味十足，又像宋代的书法，平淡醇厚，婉转深致，直接体现出宋人丰富细密的心灵世界。

1、宋代丝织品的纹饰特色及构成

宋代丝织纹样，其突出的时代风格表现为清淡自然与端重庄严，改变了唐朝以艳丽、豪华、丰满为特点的唐代丝织纹样。在唐代，宝相花、对鸟、对兽等纹样盛极一时，宋代这一风气走向衰退。宋代丝织纹样的主要题材和样式为生动自然的写生穿枝花、折枝花、花鸟纹等成为大观。其纹样逼真写实而色彩淡雅柔和。几何纹，如龟背、方棋、方胜、锁子、簟（音电）纹等纹样大量出现在宋代，尤其是遍地锦纹的八答晕样式，融合多种纹样而成，组织严谨又不窒涩，纹样虽多却又不失规范，配色也十分丰富，无愧我国几何纹样的典范，后来元明清各朝代都沿用此程序。

宋代的丝绸纹样、题材名目十分丰赡，可以作为灵岩寺罗汉像着装图案纹样的参照。其大致如下：

归属于花卉纹饰的如：宜男百花、如意牡丹、樱桃、樗（音出）蒲、葵花、荷、雪花纹、万寿藤等。另外，还有一年四季景纹样如四季花卉之芍药、马兰、海棠、茶花、月季、梨花、桃花、芙蓉、蔷薇、菊花等。

归属于几何纹饰的如：象眼纹、龟背纹、四合纹、方胜纹、方棋纹、柿蒂纹、球路纹、雪花纹、曲水文、盘绦纹、八答晕、六答晕、锦群、天华等。

归属于鸟兽和花卉组合的纹样如：大窠马大球、大窠狮子、双窠云雁、真红穿花凤、瑞草云鹤、百花孔雀、真红天马、绶带、水藻戏鱼、球路、灵鹫、双羊等。

归属于人物纹样的如：九老、童子、佛像、八仙等。

2、纹样组织形式

以二方连续为常见，花纹装饰常见于袖襟、领口等边饰。纹样题材包括什菊、山茶、牡丹、梅花以及鸟、蝶等。组织形式主要是连续式和散点式两周。连续式：这

^① 徐悲鸿：《当前中国之艺术问题》，载1949年11月28日《益世报》“艺术周刊”第45期。

是唐代遗留下来的样式，其中的唐草纹依然流行在北宋年间。其组织形式为：由花卉枝茎组成的波状曲线和每个凹谷处逆向弧线花纹相结合。散点式：一般为散点式二方连续，又分为并置式与对置式二种。并置式是在竖向装饰带上把一个以上的单位纹样作散点分布，但却互相不连属，而是反复排列。由于不同单位的纹样错落有致，因而富于节奏之形式感。如宋代彩塑上的披帛纹样，其中灵岩寺罗汉像多数衣领口的纹样组织形式就是这种样式。对称式的特点是取一种单位纹样，让其呈相反相成的重复构成，这些纹样，一正一反，重复排列组合，在单一中显示出变化来。团花式：这是唐代以来的传统构成样式。团花式的组织形式是：将一种以上的花纹素材组织成圆形的单位，然后按米字型结构在平面织物上作有规则散点式排列。折枝花式：通过写生裁取带有花头以及枝叶为单位的花卉作为母题，经整理后让其保持生长动态和生动写实的外形作为单位纹样。将树枝折枝花纹散点分布作为组织排列的方式，注意花纹之间的俯仰运动、相互呼应和起承转合的格局，从而达到和谐统一又生动自然又整体效果。因为折枝花以写实生动、恬淡自然，所以成了有宋一代审美意识的典型纹样，又被称为“生色花”。宋代织物装饰中的沙罗、绫、织锦等折枝花式纹样得到广泛应用。长清灵岩寺罗汉像衣服上的寿桃纹、柿子纹、莲花纹等，就是这种折枝花纹流行的反映。穿枝花式：这是在唐代写生折枝花和草纹的基本形态上发展起来的，它是一种四方连续的纹样构成样式，是将众多写实型单位花卉纹样在平面织物上散点排列，并通过藤蔓、枝叶等做S形线的反转、伸展和连属，使单位花纹相互联结。流行于宋代的百花攒龙和凤穿百花等纹样，就是属于穿枝花式。李诫在他的《营造法式》一书谈到当时建筑花纹装饰上，有“牡丹花、芍药花、黄葵花、芙蓉花、荷莲……，或于花内间以龙凤化生、飞禽走兽等物。”等的记载。几何纹：几何纹大致可分为四种基本类型即条纹构成、菱形构成、综合构成和适合构成。灵岩寺罗汉像中的图案多有几何纹的构成。

灵岩寺罗汉的服装图案纹样十分丰富，且充满浓郁的世俗气息，大都为当时社会上流行的样式，“透露出灵岩寺宗教艺术包容世俗风尚的情志。”^④对这些图案样式以及象征意义的把握，有助于理解当时佛教以及宋代社会审美趣味情况。这些图案纹样有牡丹纹、宝相花纹、缠枝花草纹、梅花纹、莲花纹、佛字纹、几何纹、波浪纹、寿桃纹、忍冬花纹、寿字纹等。下择其要述之。

牡丹纹，这是所见较多的一种纹样，多绘于罗汉交领大衣的领口边上（如图

^④ 陶思炎：《灵岩寺泥塑罗汉吉祥衣饰探究》，《东南文化》，2003年第5期。

3.4.10), 如见于东第二、第五、第七、第八尊等的交领处。李时珍《本草纲目》说:“牡丹以色丹者为上, 虽结子, 而根上生苗, 故谓之牡丹。”也就是说, 牡丹可以种生, 也可以根生, 雄性也能繁衍, 所以叫牡丹。牡丹花朵硕大, 色泽鲜艳, 香气馥郁, 有“国色天香”的美誉, 被称为“花中之王”, 被视为富贵繁荣和幸福美好的象征。我国欣赏牡丹的历史由来已久, 《诗经》中就有将牡丹花送与爱人表达爱情的诗句。有文字记载的人工栽培牡丹的历史是在南北朝时期。隋朝时, 对牡丹的栽培形成规模。据记载:“隋炀帝辟地二百里为西苑, 诏天下进花卉, 易州进二十箱牡丹, 有瘫红、癩红、飞来红、袁家红、醉颜红。”^①唐朝时, 由于武则天的厚爱和推崇, 牡丹广为流行于长安。宋代, 对牡丹的欣赏更为风靡, 洛阳成为花都。据欧阳修记载:“洛阳之俗, 大抵好花。春时城中无贵贱皆插花, 虽负担者亦然。花开时, 士庶競为游遨。”^②于是便有了“洛阳牡丹始于隋, 盛于唐, 甲天下于宋”之说。宋代牡丹的风行可见于宋瓷、织锦、服饰纹样等方面。灵岩寺罗汉服饰的牡丹纹样, 正是当时欣赏牡丹风气的反映。

宝相花纹。宝相花又名“宝仙花”、“宝花花”。一说为蔷薇花的一种, 但佛教里的宝相花其实是由多种花的变体而来(主要是莲花), 花瓣层层展开, 在花蕊根部用圆珠围列, 象征宝珠之意。唐朝时佛教成为国教, 宝相花于是成为最流行的图案之



图 3.4.10 灵岩寺罗汉衣服上的牡丹纹。



图 2.4.11 灵岩寺罗汉衣服上的宝相花纹。

^①【宋】王应麟:《玉海》。

^②【宋】欧阳修:《风俗记》。

一。宝相花为富贵吉祥之花，宋代多见于瓷器、铜镜以及织锦的装饰。灵岩寺罗汉衣饰上的宝相花图案最多，见于东第十三尊、东第十五尊、西第二尊、西第三尊、西第五尊、西第八尊、西第十二尊、西第十五尊等（如图 3.4.11）。宝相花的流行，一方面说明佛教的盛行，另一方面也反映出佛教世俗化的端绪。

以上两种图案多见于罗汉大衣交领口的边缘部分，色彩艳丽，醒目突出，很好地起到了衬托主体形象的作用。

莲花纹。莲花又称荷花、水芝、芙蕖、芙蓉等。莲花纹样的欣赏和使用在我国可以追溯到新石器时代，历代文人雅士均有赞誉。佛陀降世，步步生莲花，寓意高洁。佛教崇拜莲花，这一点也与中国的莲花欣赏契合，莲花图案历代风行便在情理之中。正如李纪贤所认为：“莲花作为佛教艺术的圣物之所以受到佛教信徒的崇拜，除了花色、香味之外，大概还有取其地下茎——藕之出淤泥而不染的洁净含义。”^①同时，万长林也指出：“随着佛教的中国化，莲花已逐渐失去了其宗教含义而成为优美的装饰题材。这种变化反映着社会的发展，人们在审美领域逐渐摆脱宗教意义和神话思想的束缚，而以自然花草为欣赏对象，获得思想上的解放。”^②莲花具有佛教和世俗双重的象征意义，但在宋代以后，其世俗意味显然更浓厚。灵岩寺罗汉身上的莲花图案美丽雅观，具有浓郁的世俗气息（如图 3.4.12）。

另外，苏州紫金庵罗汉的服装图案有和灵岩寺罗汉服装图案相似的地方，可以作为同时期图案纹样流行的佐证。

3、宋代染缬工艺

宋代的印染种类主要有：蜡缬、绞缬、浆染、板印以及印金等多种。绞缬，亦称撮晕，这是一种传统的印染方法，宋代的绞缬有制成点状斑纹的，被称为“鹿胎”，十分形象（灵岩寺罗汉西第六尊波陀夷尊者，身穿蓝色白点衣服，很可能就是“鹿胎”）。

^① 李纪贤：《融造型与装饰为一体的南北朝青釉莲花尊》，载《中国古陶瓷研究》，12辑。

^② 万长林：《交融与图新》，载《中国陶瓷》，2006 年 8 月。



图 3.4.12 罗汉衣服上的莲花纹。

宋代染缬极为流行，并且印染技术已相当全面，色谱十分齐全。北宋政治家张齐贤在《洛阳绅缙旧闻》有云曰：“洛阳贤相坊，染工人姓李，能打装花缬，众谓之李装花。”此处所说“装花缬”很可能就是一种仿照织锦花纹印染的多彩丝绸。

于织物上印金是另一种精致的印染工艺，其程序为：在雕刻有阳纹的花板上涂以胶粘剂，印在丝织品上，再敷之以金箔，然后施以研压，丝织物有胶的地方粘上金箔，被称之为“贴金”；也有称为“洒金”的，即是用金粉洒在印有胶粘剂的花纹上面；再有称为“印金”的，是用金泥直接印在花纹上。灵岩寺罗汉的衣服上多有金色，极有可能就是这种工艺的结果。

宋代印染所用的颜料，多用一些冷色调如石青、石绿、赭、紫等。紫色多为上层统治阶级所服用，《东京梦华录》有“京师贵人戚里多衣深紫色”的记载，即为是。此外也有用其它颜色的，如红色、黄色等。据文献记载，北宋时民间使用印染作为服饰曾被多次诏令禁止。如《宋史·舆服志》载，天圣二年（公元1024年）诏令曰：“在京士庶，不得衣黑褐色白花衣服并蓝黄紫地撮晕花样。”所以，我们在灵岩寺罗汉身上，看不到紫色衣服，或者紫色带蓝黄花的服装颜色，从而可以和以上记载相互印证。

三、罗汉像的着色体现着中国传统颜料的审美观

灵岩寺的这批罗汉塑像，其精彩之处还体现在艺术家对颜色的运用上。

由于中国传统哲学观念的影响，中国古代形成了以配合五行为主的五种基本色彩观。五色即黑、白、赤、青、黄。《礼记·月令》记载天子祭祀四时五令所用为五方正色，即春青、夏赤、季夏黄、秋白、冬黑。《考工记·画缋》说：“画缋之事，杂五色。东方谓之青，南方谓之赤，西方谓之白，北方谓之黑，天谓之玄，地谓之黄。”^⑥五色遂成为正色，并包含了浓厚的伦理道德观念。以后的色彩发展也基本在这五色范畴内展开。但唐宋以降，五色作为正色的地位受到冲击，并发展出了诸多间色，以及间色中的间色。色彩的丰富运用是世俗生活发达繁荣的一个结果和证明。就颜料

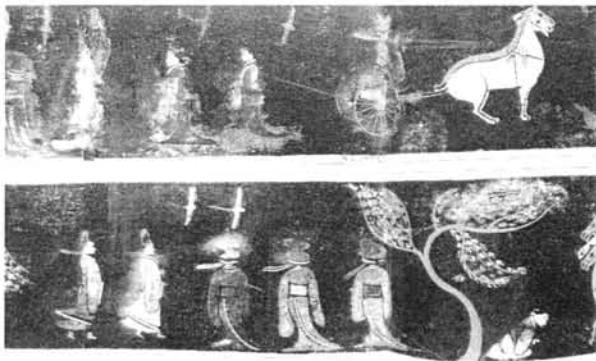


图3.4.13 战国时期的漆画，颜色以青红黑黄为主。

^⑥ 《考工记·画缋》

的性质来说，“唐代以前以矿物质颜料为主，唐以后因植物颜料随织染之发达而逐渐利用于绘画。”^①矿物质颜料主要有朱砂、赭石、石黄、雄黄、石膏、石绿、白垩、石墨、烟煤等；植物性颜料主要有花青、藤黄、土黄、汁绿、胭脂等。

灵岩寺罗汉像的妆銮用色有白、黑、石绿、赭石、熟褐、大红、朱红、土红、土黄、中黄、藤黄、普兰、金、……。大多数为矿物质颜料，少部分为植物性颜料。罗汉像的用色浓丽，高贵典雅，充满世俗趣味，体现了宋代的审美观念，同时也反映出中国传统色彩的心理观念。

白即白垩。白垩又称白土粉、白善，为矿物质。古代多用于壁画的底色，也用于绘画颜料。《本草纲目》曰：“白垩，《释名》：白善土，《别录》白土粉，《衍义》：画粉。……宏景曰：即今画家用者。甚多而贱，俗方稀用。”^②白垩因产量多而随处可见。《考工记》中还有一句话：“凡画绩之事，后素工。”意思是说在绘画完成之后，再用白色来描绘底边，以衬托绘画主体，使图案更加醒目。^③灵岩寺罗汉像的妆銮即是先用白垩做底色，再绘以各种彩色。另外，罗汉衣领的边缘也多用白垩描绘，以起到衬托其它色块的作用。

黑。按照《词源》的说法，中国古代黑色的主要来源是墨，墨即黑即玄，在古代为正色。墨用漆烧烟和松煤做成。《本草纲目》曰：“墨，《释名》：乌金，《纲目》：陈玄、玄香、乌玉玦。时珍曰：‘古者以黑土为墨，故字从黑土。许慎《说文》：墨，烟煤所成，土之类也，故从黑土。’……时珍曰：‘上墨，以松烟用桦皮汁解胶和造，或加香药等物。今人多以窑突中墨烟，再三以麻油入内，用火烧过造墨，谓之墨烟。墨光虽黑，而非松烟矣。’”^④好的墨，用松烟造成，再加上动物胶（牛胶、鱼胶、鹿胶等）、药料（麝香、鸡蛋清、胆矾、黄连等）以保持久和去除臭味。古代的墨历经千年而不变色，可见古人配方的神奇。灵岩寺罗汉像所用黑色较少，多为衬托或点缀之用，出现在衣服交领宽边的底色或其它地方。

红色。红即赤，为正色。古代唯黑、红为正色，如出土的战国楚地的漆画，大多以红、黑二色为主。（如图 2.4.13，《车马人物出行图》，湖北荆门包山出土。）赤色之属分朱砂、赭石、胭脂等。

朱砂为矿物质颜料，不易变色。《本草纲目》记曰：“丹砂，大略二种，有土砂，

^① 蒋玄台：《中国绘画材料史》，上海书画出版社，1986年，第95页。

^② 【清】李时珍：《本草纲目》（卷七），人民卫生出版社，1957年，第576页。

^③ 王朝闻：《中国美术史》（夏商周卷），齐鲁书社，明天出版社，2000年，第321页。

^④ 【清】李时珍：《本草纲目》卷七，人民卫生出版社，1957年，第586页。

石砂。其土砂复有块砂、末砂，体并重，而色黄黑，不任画用。……其石砂有十数品，最上者为光明砂。……形块大者如拇指，小者如杏仁，光明无杂，名马牙砂，一名无重砂，入药及画俱善。……（朱砂）生辰州、宜州、阶州……砂生石上……不堪入药，惟可画色尔。”^①画家选取鲜红的朱砂研磨成粉，用水飞之，再分为朱标、二朱、三朱，朱标呈黄色，二朱鲜红，三朱中略呈黑色。三种分法，类似于橘红、大红和紫红。灵岩寺罗汉的色彩中，红色是使用最多的一种，在花纹、衣服以及衣服的下摆等处均使用大量红色，这也是和红色作为正色的观念相契合。

赭石。赭石的发现和使用很早，大概在周代以前。因为赭和铁矿石有关，铁器时代就已经发现了赭石，所谓“上有赭者，下有铁。”^②可知古代用赭色的普及。《本草纲目》曰：“代赭石，《释名》：须丸，《本经》：血师，《别录》：土朱，《纲目》：铁朱。……多从代州来，……今齐州亭山出赤石，其色有赤红、青者，其赤者亦如鸡冠且润泽。……与代州出者相似，古来用之。”^③古代绘画所用赭石，质地坚硬且色泽鲜丽者为上，而那种硬如铁和烂如泥的则不选。研磨成粉细如泥，用水飞之，上层为妙，下层弃之。灵岩寺大部分的罗汉皮肤色均为赭色，令罗汉们看上去健康而自然。

还有一种檀色，为红色之属。檀色实际上墨加上胭脂和赭石混合而成的颜色，类似于熟褐。另外，在上述《考工记》中的“天谓之玄”这句话中，玄并不在五色之内。那么，“玄”是一种什么样的颜色呢？《说文》曰：“黑而有赤者为玄。”也即黑中加红，类似于现在的紫褐色。可见檀和玄类同。灵岩寺罗汉中，东第一尊达摩尊者、东第七尊玉林琇国师、西第八尊伏虎禅师、西第十六尊仁钦和尚、西第十九尊天台智者大师共五位塑像的肤色均为檀色或者说是玄色，应为域外人种。系达摩为印度人来华，那么可以推测其他四位罗汉也是按照印度人的形象而塑造的。张鹤云先生也曾依据罗汉肤色将他们进行分类。据研究发现，《清明上河图》中有很多外国人的形象，也是当时中外商贸交流频繁的反映，可以与上述五位域外罗汉的形象互为印证。

黄色。黄色大致有藤黄、土黄、雄黄、雌黄等几种，但最为多用的则是藤黄。藤黄是植物性颜料，色相稳定不易变，但若长时间置于阳光下，则会变淡。藤黄为块，如水融化；但干后再次置水中则不会融化。《本草纲目》曰：“藤黄：……出岳、鄂等州诸山崖，树名海藤。花有蕊。……今画家所用藤黄，皆经煎炼成者。……按周达观

^① 《本草纲目》卷九，第625页。

^② 《管子》。

^③ 《本草纲目》卷十，第663页。

《真腊记》云：国有画黄，乃树脂，番人以刀斫树枝滴下，次年收之。”^①土黄与雄黄类似，为清雅之黄色。土黄多为画家自己研求，为黄色土炼制，色相稳定；雄黄容易起化学反应，所用用之很少。黄色在灵岩寺罗汉身上出现不是很多，仅在东第二、第五、西第十五身上有较多表现；由于黄色明度和纯度都较高，在罗汉那里起到了很好的衬托主体的作用。

青色。在中国绘画颜料中，青色为名称最多的一种。矿物质颜料的青色有石青、曾青、扁青、空青、铜青、青黛、螺青等七种；植物性颜料的青色有花青、山蓝、靛花、木蓝、蓼蓝、松蓝等六种。两类青色色相均比较稳定。^②灵岩寺罗汉像着衣上青色被大量使用，多出现在领口、袖口，也有被大面积使用的如以青色布料做成的衣服。西第一尊慧远和尚的僧衣便用青色布料做成，西第六尊波陀夷尊者更是用了较为纯粹的青色。东第十五尊天贝禅师手中的方巾也为青色，其他出现在领口、袖口和下摆的青色更是多见。青色鲜艳，但又沉稳，对罗汉像的绘画效果起着至关重要的作用。

^① 《本草纲目》卷一八，第 1057 页。

^② 参阅蒋玄佑：《中国绘画材料史》，上海书画出版社，1986 年，第 135 页。

第四章 科技创新和塑形的完美结合

第一节 科学技术对艺术的影响

灵岩寺罗汉像，历经千余年而风采不衰，尤其是这批罗汉造像的坚固程度更加引人注目。由于地望的因素，原来放置罗汉的般舟殿遭遇洪水侵袭，致使塑像遭到破坏；后来迁移到千佛殿之后，也由于灵岩寺夏天雨季的潮湿，给塑像造成一定程度的侵蚀。即使这样，我们仍能窥见宋代泥塑技术的高超之处。灵岩寺罗汉的塑造工艺，反映出我国古代雕塑水平的卓越，同时也为今天的雕塑制作提供了宝贵的借鉴经验。直到今天，泥塑的制作仍然仍然大部分保留了古代的制作方法和工艺流程，而宋代的泥塑足以代表了我国古代泥塑制作的最高水平。

灵岩寺罗汉像能保存至今，直接受益于宋代发达的科学技术，或者说从某种角度而言，它们是宋代科学技术的产物。正确认识科技对艺术的影响对理解灵岩寺罗汉塑像的艺术成就是必不可少的一环，也对今天的艺术创作和欣赏起到积极的参照作用。

科技是科学和技术的合称，科学倾向于思想方面，技术侧重于把科学思想转化为实物的工艺制作。在古代，艺术和科技本为一个词汇，或者说，艺术就是技术的另一种说法。在西方文化里，英语中“艺术”一词的解释是：“The ability or skill involved in doing or making something.”^①即从事和制作某物的能力和技巧。在中国，“艺”的象形文字，其形态为蹲着种植植物的人。显然，无论中外，艺术在词源上本身就具有浓厚的技术和工艺倾向。正如莫卡冈所说：“古人一般说来极不善于区分艺术和手工技艺，以及艺术和智力活动、科学，或如希腊人所说的‘智慧’。”^②

艺术中的科学技术是一个比较宽泛的概念。从广义上来说，是指科技创新而导致的新材料的发掘和利用，制造工艺的进步，以及审美视野的开张等；从狭义上来说是指艺术家将技术运用于艺术创作的具体实践。或者换句话说，艺术中的技术包括两层意思，一是客观物化的层面，代表了生产力的水平；二是艺术家主观方面对技术的掌握。二者不可或缺，同时影响着每个时代的艺术水平。就科技对艺术的影响而言，艺术的进步和发展要靠技术层面的物质支撑，虽然这种支撑大多数情况下退隐在幕后，晦而不显，但它却又绝不是一种可有可无的存在。探讨技术对艺术的影响是一个富有

^① 朗文出版公司：《朗文当代英语词典》（Longman Dictionary of Contemporary English），外语教学与研究出版社，1997年。

^② （俄）莫卡冈：《艺术形态学》，三联书店，1986年，第20页。

意义的课题，遗憾的是国内学界目前相关的研究是一个空白。

一、中外艺术史上有关技术和艺术关系的认识

在中国古代，科技和艺术的关系一直并不为人们所重视。这是因为人们习惯性地认为科技和艺术分属两个不同的领域，具有不同的甚至是对立的思维方式。尤其在我国古代，有“形而上者谓之道，形而下者谓之器”（《易传》）之言，可知我国古人一直是倾向于重道（思维方法，艺术哲学）轻器（工具器物，艺术技巧）的。然而，即便如此，科技对艺术的巨大作用足以使古人对二者的关系作出思考，为我们留下了许多宝贵的经验之谈。

如上所言，“艺”字在甲骨象形文字中其形象为一跪着栽种植物的人，其本义为种植。看来，艺的本初意义是劳动。作为最能代表原始艺术水平的陶器，莫不是跟技术有直接的关系。从泥条盘筑法，到转轮法，再到快速转轮法的技术进步，陶器的形制一步步趋向精美和雅致。到了龙山文化出现的黑陶，出现了器壁只有0.3毫米的蛋壳陶。商周时期的青铜器的制作历史，俨然就是科技进步的历史。如果说商代的陶范法制作出的青铜器纹饰粗犷狞厉如司母戊鼎，那么春秋时期失蜡法的运用便可以让周朝的工匠制作出纹样精细、姿态生动的“莲鹤方壶”了。反映在意识形态方面，周王朝提出了“六艺”之说：“养国子以道，乃教之六艺：一曰五礼，二曰六乐，三曰五射，四曰五驭，五曰六书，六曰九数。”^⑥“六艺”也便成为中国封建社会教书育人的核心理念。有意味的是，具有浓厚科技意味的射箭、骑马、算数也被纳入艺术的范畴。

春秋战国时期手工技艺的卓越水平可以在《考工记》中窥见一斑。《考工记》记述了先秦时期的科学技术知识和手工业技术水平，内容包括冶炼、制造、金工、木工等30个工种，并且书中记载了热学、声学、力学等方面的物理学知识。具体的制作技术工艺如木制马车的设计与制造，涉及到了惯性、质量、摩擦力等现象；为了检查车轮的质量分布，把车轮放在水中利用沉浮情况进行测量，应用到了浮力知识。再如对弓箭的制造过程中已涉及到空气动力学知识：考虑到箭在飞行过程中的变化，要对箭杆、箭羽有特殊要求，以便使箭稳定地飞行。其它如在水利修建、堤防的工程中，涉及到了水力学；在谈到冶炼技术时，热学的测温技术及燃烧知识等被涉及；在制鼓、铸钟的工艺中，谈到了物体振动、音调以及音调与振动物体之间的量化关系，而这又

^⑥ 《周礼·保氏》

是声学的知识。可以说，《考工记》汇集了先秦物理知识在工艺技术上的应用之大成，正所谓“百工之事”。其对后世的简单机械、度量衡、手工艺制作、建筑等的影响和推动作用不可估量。

也是在这个时期，儒家思想的代言人孔子提出“工欲善其事，必先利其器”^①的灼见，强调技术（器）乃是艺术（事）的根本和前提。

即使在“存天理，灭人欲”的宋代，尤其重视形而上思考的时代背景下，科学技术却取得了辉煌的成就。四大发明中的三项最终完成于宋代便是证明。就艺术和技术的关系来说，此时艺术领域取得的高度成就莫不就是借助科技的力量来实现的。宋瓷、纺织、建筑、冶炼等莫不如是。苏东坡就一针见血地指出：“虽然，有道有艺。有道而不艺，则物虽形于心，不形于手。”^②他又说：“画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见。如兔起鹘落，少纵即逝矣。与可之教予如此，予不能然也，而心识其所以然。夫既心识其所以然而不能然者，内外不一，心手不相应，不学之过也。”^③对于一个画家来说，心中纵然有美好的意象，但如果缺乏表现的技术，心和手不能和谐配合，也枉然无用。无独有偶，钱钟书先生也表达了和苏轼相近的“技”“艺”观点：“夫大家之能得心应手，正先由于得手应心，技术功夫，习物能应；其积力久，学化才子，熟能生巧也。专持技巧不能成大家，非大家不须技巧也，更非若须技巧则不成大家也。”^④钱钟书在此说明技术和艺术的关系，两者不可偏废，和则双美，离则两伤。

明代思想家李贽思想的一个特征就是旗帜鲜明地为技艺辩护，坚决反对以“立德”、“立功”为高而以从事技艺为下的传统儒家偏见，他指出：“镌石，技也，亦道也。文惠君曰：‘嘻！技盖至此乎？’庖丁对曰：‘臣之所好者，道也，进乎技矣。’是以道与技为二，非也。造圣则圣，入神则神，技即道耳。……神圣在我，技不得轻矣。否则，读书作文亦贱也，宁独镌石之工乎？”^⑤

近代思想家梁启超（1873年—1929年）也就艺术和科学的关系作出深入的思考。梁氏认为，艺术和科学在“美”和“真”上达到了统一，艺术可以产生科学，因为艺术和科学具有共同的一个因素即自然。艺术和科学成功的关键点都是“观察自然”，它们之间有内在的相通性。他说：

^① 《论语·卫灵公》。

^② 【宋】苏轼：《书李伯时山庄图后》。

^③ 【宋】苏轼：《文与可画筼筜谷偃竹记》。

^④ 钱钟书：《谈艺录》（补订本），中华书局，1984年，第356页。

^⑤ 【明】李贽：《焚敏碑后》。

科学的根本精神，全在养成观察力。养成观察力的法门，虽然很多，我想，没有比美术再直捷了。因为美术家所以成功，全在观察自然之美，怎样才能看出自然之美，最要緊的是观察自然之真。能观察自然之真，不唯美术出来，连科学也出来了。所以美术可以算得科学的金锁钥。^①

虽然梁启超是站在救亡图存、学习西方先进科技的立场上来考察美术，但其提出艺术和科学之间的关系，仍然给我们以极大地启发。

在西方，不同于中国的自然环境直接造成了不同于东方的思维方式。西方对于科技的重视首当其冲，艺术不过是科技的附属品罢了，甚至可以说，艺术是借助科技的成果而发展的。毕达哥拉斯（约前 580 年—前 500 年）学派认为，宇宙就是数的关系的组合并由此而构成“和谐”的状况，人类的任务就是发现存在于各种事物中的数的比例关系。由此，他们发现了黄金分割和勾股定理，并用数来研究音乐。毕达哥拉斯学派对数学的研究成果，直接导致古希腊的雕塑家们将人体的比例和动态的和谐作为重点来追求，产生了数量众多的垂范之作。郎吉弩斯在其《论崇高》一书中主张天才与技巧并重，认为“在一切场合中都应该以技巧来帮助天然”。并且他认为雕塑家在名分上与画家没有差别，与哲学家、思想家、诗人相比，也没有尊卑、贵贱之别。如果说古希腊罗马艺术家对科技的应用还处在萌芽阶段的话，那么文艺复兴时期的艺术家直接将科技的成果付诸于他们的艺术实践，用艺术来诠释科学。阿尔伯蒂（1404—1472）宣布：“我坚持认为，对于画家来说，学习几何是必需的。”达·芬奇（1452—1519 年）取得的艺术成就是人类历史上的一座高峰，以他为代表的文艺复兴艺术家们确立了现实主义的典范。然而，达·芬奇们的成就跟他们的科学研究密切相关。达·芬奇就曾倡导把观察和实验当作科学的独一无二的正确方法。同时，他重视数学和理论的作用，他认为：“人类的任何探讨，如果不是通过数学的证明进行的，就不能说是真正的科学。”^②在达·芬奇那里，艺术只不过是科学的附庸而已。事实上，他也在努力将自己的研究成果积极应用于艺术创作。如《最后的晚餐》体现出他对透视技学理探索，《蒙娜丽莎》表露出他对人体解剖的认识以及光学理论的熟稔等，莫不如此。

^① 梁启超：《饮冰室合集》（第五册），《美术与科学》，中华书局，1989 年版，第。

^② （英）查尔斯·尼科尔 著，朱振武 等译：《放飞的心灵——列奥纳多·达·芬奇传》，长江文艺出版社 2006 年 5 月，第 29 页。

近现代的工业革命促进了科技突飞猛进的发展，社会变化日新月异，随之而起的也是现代各种艺术流派的纷呈。新材料、新技术广泛应用于艺术领域。新印象主义利用光色分离原理创造出“点彩”表现法；超级写实主义其实是受到了摄影艺术的启发，而要与照相机竞争的结果；布朗库西的雕塑利用了诸如不锈钢等材料本身的美感，再加入抽象表达的观念；光效应艺术利用光色和点线面形式的不同组合造成瞳孔的视觉而造成一种运动的效果，等等。正如苏珊·朗格（1895—1982年）所总结的那样：“（艺术）所有表现形式的创造是一种技术，所以艺术发展的一般进程与实际技艺——建筑、制陶、纺织、雕刻以及以及通常文明人难以理解其重要性的艺术活动——紧密相关的。技术是创造表现形式的手段，创造感觉符号的手段，技术过程是达到以上目的而对人类技能的某种应用。”^④德国包豪斯艺术家格罗佩斯积极提倡建筑设计与工艺的统一，艺术与技术的结合，讲究功能、技术和经济效益。他指出，艺术家与工艺技师之间在根本上没有任何区别，艺术家只是一个得意忘形的工艺技师。在他的一系列建筑作品中，无不体现出强烈的技术因素，从而开启了建筑史上的里程碑。

总之，无论中西，技术对艺术的影响巨大而且直接。但不同的是，在古代中国，技术对艺术的影响是晦而不显的，士、农、工、商各阶层地位的不同决定了技术只是艺术的辅助，而不便过于强调。西方的艺术家则直接强调技术理性对艺术的支配地位。二者观念的不同，也造成了中西艺术形式和内涵的巨大差异。这是一个有意义的课题，有待深入研究。

二、科技对艺术的影响

科学技术对艺术的影响具体体现在如下几个方面。

（一）科学技术的发展扩展了人们的审美视野。人类的生产目的是为了满足人们不断丰富的生活需要，这种目的刺激了科学技术的迅猛发展。人们在享受科技带来的高品质的生活同时，也在用一种审美的眼光审视被科技扩展了的领域。新石器时代，快速转轮制陶技术的发明，让古人把目光转向塑造各种器型的可能，如薄如蛋壳的龙山文化黑陶杯等。春秋战国时期失蜡法的技术在制作出精美细致的青铜器纹样的同时，也促成了当时对细节和繁缛的审美。肇始于十七、十八世纪的工业革命，带来了蒸汽机的出现，进而发明了火车、飞机等，引发了人们对速度之美的体验。进入现当代，电子计算机和信息技术的发明又引发了对光学影像、电子声波等的审美趣味。马

^④ （美）苏珊·朗格：《情感与形式》，中国社会科学出版社，1986年，第51页。

克思主义认为：“美是人的本质力量的对象化。”^①人的本质力量就是一种积极向上的创造能力。上述制陶快速转轮技术、失蜡法、蒸汽机、火车、飞机、电子计算机等，无不适人类本质力量的体现，或者说，当人类把这种本质力量转化为具体可感的事物时，这种事物就是美的。因此，随着时代的发展，人的本质力量也在不断提升，由人类不断创造的新鲜事物就会不断被纳入人们的审美视野。

(二) 科技丰富了艺术表现的形式。科学技术开拓了人们的审美视野，与之相适应的就是艺术表现形式的不断丰富。在欧洲，文艺复兴时期透视法的发明得以让画家描绘出逼真的三维空间效果；光学原理的发现让画家突破传统的思维模式，重新审视阳光下的事物，从而促成了新印象主义点彩法的表现；照相机的发明引发了超级写实主义的诞生。在中国，宣纸的发明可以让画家创作滋润淋漓的画面效果，从而促使笔简形具的文人画成为洋洋大观。近现代电子技术的发明，使得电影、电视、舞台等成为独立的艺术门类，让人感受到新颖的艺术享受。事实上，历史上每一次科技的重大进步都会促成艺术表现的转变，进而形成一种成熟、完美的艺术风格；相反，当某种成熟的风格已经不能承载时代所赋予的内涵时，艺术家总是要寻求突破，而借助科技的成果是促成这种突破的主要途径之一。

(三) 科技有助于于艺术品质的提高。我们评判艺术品的高低可以用新、美、难三个字来概括。新是指作品中包含的时代信息，是特定时代的“集体无意识”；美是指形式美，是可以让观众发生审美愉悦的点、线、面以及色彩等因素的构成；难即技巧的运用复杂程度。一般而言，技巧复杂的作品表现力也就越强，品质也就越高。提高难度的一个重要方法就是对新科技成果的利用。如动画艺术的发展，就从一开始的手绘到现在利用电脑软件制作，动画艺术形式也愈来愈具有更多的视觉美感。再如现代舞台艺术集合了现代科技成果中的光学、电声、三维图像等技术手段，使现代舞台艺术相对于传统舞台艺术而言更能获得立体的艺术享受。

(四) 科技发达的时代必定是现实主义艺术崛起的时代。科技的发达意味着理性思维的进步，是人类逐步摆脱愚昧、摒弃形而上学以及鬼魅迷信的表征。上古时期，科技落后，所以远古艺术里充斥着怪异、夸张的形象，长生不死，得道升仙是其主题，如长沙子弹库出土的画汉代T形帛、孝堂山壁画、武梁祠壁画等；雕塑者如霍去病墓动物石雕，也是尽量用象征的手法来表现。唐代国力昌盛，科技发达，艺术中的现实主义应时而起。昭陵六骏，用写实的手法塑造了为唐太宗建功立业立下赫赫战功的骏

^① 马克思：《1844年经济学——哲学手稿》，人民出版社，1979年版，第78页。

马，形象生动逼真；雕塑中的三彩工艺琳琅满目，把主题扩展到生活的各个方面。宋代的科学技术在古代达到了一个赞新的高度（详见第三章第二节）。宋代的造型艺术在理性思维的影响下更接近生活，形式更加写实。如绘画方面的院体风格，写实程度前无古人，堪比西方文艺复兴时期的写实绘画；雕塑方面的人物雕塑，更加关注人体解剖结构的准确（如灵岩寺泥塑罗汉、晋祠彩塑侍女塑像等）。西方的情况也大致如此。中世纪时期，在宗教神权的思想统治下，科学技术几近停滞，这个时期的造型艺术以宗教主题为主，形式夸张而神秘，充满着浓郁的抽象主义格调；到了文艺复兴时期，科学的光辉唤醒了艺术家的灵魂，艺术家借助科技成果中的光学成像原理、人体解剖、以及物理力学等知识，将其运用到艺术创作上来。他们用数学来探索音乐，用几何来研究建筑、用解剖来从事绘画，用历史来反观文学。可以说此时的艺术，形式是崇尚写实的，艺术理想以反映现实为大宗。

总之，科学技术对艺术的影响之大，尤其在推进艺术表现形式方面尤显突出。长清灵岩寺宋塑罗汉，是宋代科技成就的一个缩影，是宋代卓越的科技和理性思想，成就了这批罗汉的艺术水准和历史地位，详见下述。

第二节 北宋科技理性下的写实风尚

灵岩寺宋塑罗汉以高度的写实性光耀史册。宋代艺术的写实是在一种高度成熟的理性精神基础上的写实。宋代的这一成就是宋代发达的科学技术以及宋代艺术家崇尚写真精神的直接反映。而宋代科技的发达又源于宋代理学中格物致知的思想和方法。探寻这种思想以及由这种思想而影响下的写实风尚，对我们认识灵岩寺罗汉的艺术风格具有学理上的意义。

一、理学与格物致知的科学精神

宋代思想的核心莫过于理学了。这个以儒家思想为根基，杂糅了道、释两家思想的新哲学，集中体现了宋人的心灵世界。它以形而上的思维方式，探寻社会、自然以及人伦之道。“理”是蕴涵在万事万物中的普遍的终极真理。“宋代理学的产生，则标志着儒学从浅陋的宗教神学，向着精致的思辨哲学发展而达到一个新的历史高度。”^①就理学对科学技术的辐射而言，其中精致的思辨思维，直接成就了宋人严谨不苟的科技精神，可以说“‘理’是北宋学者对人类主观能动性的一种理性透视，甚至从某种意义上说，也是北宋学者努力张扬和超越自我的一种主动。”^②宋人对“理”的认识和把握是通过对身边各种事物的细致观察、分析、揣摩和涵泳来达到的。

以“理”字为核心，宋人的科技理性精神可以用“格物穷理”和“穷理尽性”来概括说明。格物穷理的另一种说法便是格物致知。格物致知一词出于《礼记·大学》，曰：“致知在格物，格物而后知至。”意思是研究事物，才能获得关于这个事物本质的知识。格，即靠近、追究之意。格物即接近继而深究客观事物，把事物的来龙去脉彻底搞清楚；格物的目的就是致知，做一个明白人。格物致知是寻求万事万物本质也就是理的最根本的也是最有效的方法。宋人再三强调并积极付诸实践的这种方法，散发着真正的科学精神的光芒。在北宋，以程颢（1032—1085）、程颐（1033—1107）为代表的学者据此提出了严谨的并且对指导人们去认识外部世界是相当重要的认识论体系，他们说：“格犹穷也，物犹理也，若日穷其理云尔。穷理然后足以致知，不穷则不能致也。”又曰：“格，至也，言穷尽物理也。”^③在此，二程把“格物”直

^① 敏泽：《中国美学思想史》下卷，湖南教育出版社，2004年6月，第3页。

^② 吕变庭：《北宋科技思想研究纲要》，中国社会科学出版社，2007年3月，第242页。

^③ 【宋】朱熹：《河南程氏遗书卷》，商务出版社，1935年，第68页。

接了当地解释为“穷理”之意。高呼“为生民立命”的关中张载（1020—1077）也同样把“理”放在至高无上的位置，并将“理”认为是认识和把握自然万物的切入点。他说：“万物皆有理，若不知穷理，如梦过一生。”^①

“穷理尽性”是宋代学者科学思维的另一种方法，也可以说是在“格物致知”基础上的深入阐释。“穷理尽性以至于命”语出《易·说卦》。宋代学者引用此语更为它注入了新的血液。穷理是尽性的前提，尽性是穷理的目的。尽性，乃尽事物之性，是通过追究物理而将事物的本性尽悉解释出来，从而达到深刻认识事物的目的。张载说：“见物多，穷理多，如此可尽物之性。”^②邵雍（1011—1077）曰：“所以谓之理者，穷之而后可知也，所以谓之性者，尽之而后可知也，所以谓之命者，至之而后可知也。此三知者，天下之真知也。”^③就是通过普通的日常生活和事物，走向认识和把握真理的道路。另一位理学的集大成者朱熹（1130—1200）认为每个人的心中与生俱来就有万物之理，只是由于人心缺少自觉，所以才必须通过儒家经典《大学》中所讲的“格物致知”的途径，使人心自己认识自己，从而也即认识了万物之理。朱熹说：“所谓致知在格物者，言欲致吾之知，在即物而穷其理也。”^④也即是接近事物本身从根本上探究它的理即本质。

如果说二程以及张载诸生是从学理上对科技理性进行了阐释的话，那么，将这种科技理性直接运用到实践中的便是沈括了。沈括（1031—1095）被英国科学史家李约瑟（1900—1995）称为“中国科技史上的坐标”、“中国整部科学史中最卓越的人物”；^⑤对于他的《梦溪笔谈》，席泽宗先生则一语中的指出：“《梦溪笔谈》对于自然界的认识若归为一句话，那就是‘万事万物都有个理’。”^⑥

据李约瑟统计数字，在《梦溪笔谈》中，一共有 584 条资料。其中的 207 条是自然科学方面的，这其中又可分为 13 条自然观，40 条物理学，12 条数学，9 条化学，88 条生物学，37 条地学，26 条天文学，30 条工程技术，几乎把所有的自然科学领域全部涵盖其内。沈括说明了他自己的科学主义方法：

度在天者也，为之玑衡，则度在器，则日月五星可转乎器中，而天无所豫也。天无

^① 《张子语录》（中），《张载集》，第 321 页。

^② 《张子语录》（中），《张载集》，第 321 页。

^③ 《皇极经世》卷十一《观物篇之五十二》，《道藏》太玄部，贵二，第 23 册，第 432 页。

^④ 朱熹：《大学章句》。

^⑤ 【英】李约瑟：《中国科学技术史》第一卷第一分册，科学出版社，1975 年 6 月，第 289 页。

^⑥ 李申：《中国古代哲学与自然科学》，中国社会科学出版社，1993 年 7 月，第 63 页。

所豫，则在天者不为难知也。自汉以前，为历者必有玑衡以自验迹。^①

用科学仪器来验证自己的观察，是科学研究必不可少的手段。沈括遵循着科学研究的一般规律，从观察和实验到得出结论，再到抽象的道理。沈括的观察不可谓不细致。《梦溪笔谈》卷七“测极星”记载他为了发现极星的准确位置，他连续三个月不间断地每晚观察三次，画出二百多张图谱；他还发现指南针“常微偏东，不全南”，正是这种一丝不苟的科学精神成就了北宋科学史上的辉煌。

宋人的这种严谨入微的科学精神，反映在灵岩寺罗汉的制作上，就表现为匠师们对研究人体结构和制作工艺的一丝不苟。从根据形制搭骨架，到上粗泥、中泥、细泥、塑形，再到压光上色，直至表现出罗汉的身体结构和心灵世界，每一步都严密细致。而其他明代塑像，则由于制作工艺粗糙而表现得形体松散，精神感染力不足。（详见第二章第一节）另一位代表北宋科技水平的人物是李诫（1035？—1110），他的代表作《营造法式》虽然是一部建筑工程学方面的著作，但其书中所记载的建筑构造手法，和灵岩寺罗汉像的骨架制作有诸多相通之处，是我们认识宋代制造水平的一个重要窗口。

二、写实风尚的泛溢

宋代理学中的科学求知精神，也直接影响了当时的绘画风气。苏东坡论画的“常理”之说：“余尝论画，以为人禽宫室器用皆有常形。至于山石竹木，水波烟云，虽无常形，而有常理。常形之失，人皆知之，常理之不当，虽晓画者有不知。”^②如果说，苏轼的“常理”说张扬的还是一种形而上的思考的话，那么，院体绘画中的写实则反映出宋代艺术家对“理”的形而下的切实追求。

在对“理”的终极追问潮流下，那些思想家以外的工匠、画师，尤其是活跃于宫廷画院的画家们，他们身体力行，孜孜不倦地以他们擅长的艺术方式来实现对“理”的诠释。这种艺术的诠释最有效的表达方式就是笔底形象的逼真即写实。

科学家沈括给予了这种写实风气的特别关注，他是站在科学的立场上来参评绘画的。《梦溪笔谈》卷十七载：

^① 【元】脱脱等：《宋史》卷48，《天文志一·浑仪议》。

^② 《苏轼文集》，卷十一。

欧阳公尝得一古画牡丹丛，其下有一猫，未知其粗精。丞相正肃吴公与欧公姻家，一见曰‘此正午牡丹也。何以名之？其花披多而色燥，此日中时花也；猫眼黑睛如线，此正午猫眼也。有带露花，则房敛而色泽。猫眼早暮则睛圆，日渐中狭长，正午则如一线耳。’此亦善求古人心意也。^①

如何断定画中牡丹为正午时分的牡丹？沈括指出了两种方法，一是看花的外形和色泽。正午的牡丹花因日光暴晒而花瓣分散、色泽干燥；二是经由猫的眼睛判断。正午猫眼的瞳孔随光而变为一条直线。如此断定法，要靠敏锐的观察分析能力以及科学知识和生活常识的积累。由此可见，宋人的写实绘画，是与他们重视科学的态度分不开的。其实，写实功夫与科学知识的联姻，这在西方艺术史上尤显突出，在中古也不例外，宋代更是如此。占据着艺术话语权的宋室宫廷，无疑将写实风格推到了无以复加的位置。代表人物宋徽宗对于写生观察的细致甚至到了吹毛求疵的地步：

宣和殿前植荔枝，既结实，喜动天颜。偶孔雀在其下，而召画院众史，令图之。各极其思，华彩灿然。但孔雀欲升藤墩，先举右脚。上曰：未也。众史愕然莫测。后数日，再呼问之，不知所对。则降旨曰：孔雀升高，必先举左。众史骇服。^②

孔雀登高，到底先抬左脚还是右脚？这在今天看来是个没有意义的问题。但它所反映出的宋人的细致精神却给我们以很大的启示，那就是对生活细节的真实描绘，这种真实的描绘从某种意义上成就了现实主义精神的崛起。

统治阶级的审美趣味直接影响着社会的审美风尚。宋徽宗还大力褒奖社会上对写实精神的追求。“徽宗建龙德宫成，命待诏图画宫中屏壁，皆一时之选。上来幸，皆一无所称，独顾壶中殿前柱廊拱眼斜枝月季花，问画者为谁？实一少年新进。上喜，赐绯，褒赐甚宠，皆莫测其故。近侍尝请于上，上曰：月季鲜有能画

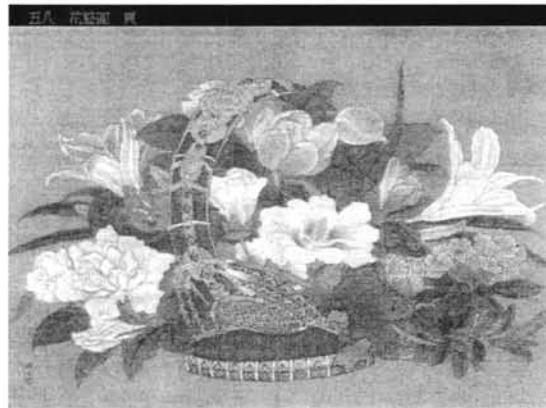


图 4.2.1 花篮图，反映了宋代高度的写实水平。

^① 【宋】沈括：《梦溪笔谈》卷十七，《书画》。

^② 《画继》卷十。

者，盖四时朝暮花蕊叶皆不同。此作春时日中者，无毫发差，故厚赏之。”^①写生的重大意义在于避免艺术的僵化，能保持创新的活力。作为一代帝王，宋徽宗可堪称写生高手。面对作品，他周围的人都不能窥测妙处，徽宗却能慧眼独具。画史评价徽宗的画为“高出纸素，几欲活动”（《画继》）统治者的好尚无疑会大大刺激整个社会对写生的追求以至于苛求，宋代的现实主义因此也便有了肥沃的成长土壤。

绘画风格对雕塑样式的影响是直接而明显的。历史上这样的例子不胜枚举，“曹衣出水”和“吴带当风”就分别指曹仲达和吴道子画风对当时雕塑风格的浸染；唐代画家周昉，其浓丽丰肥、设色鲜艳的画风也直接影响到当时的雕塑创作，形成雕塑风格中的“周家样”。唐代三彩陶俑受周昉画风的影响明显可见。周昉还创造了水月观音的新样式。中国古代雕塑创作有“三分塑，七分绘”的说法，更能形象的说明绘画在雕塑中的作用。“夫装鸾，塑像之羽翼。”^②道出了中国古代绘画与雕塑的内在联系。

在中国十一世纪沛起且形成一代风气的写实趣味深深影响了当时的民间画工和塑匠们当是一个不争的事实。彩塑的高度写实除了长清灵岩寺的罗汉外，还有苏州紫金庵彩塑罗汉、角直保圣寺影塑罗汉、山西晋祠彩塑侍女像、山西平遥双林寺彩塑罗汉等，它们共同掀起了中国古代雕塑史上写实主义的高峰。

^① 《画继》卷十。

^② 【宋】刘道醇：《五代名画补遗》，塑作门第六。

第三节 灵岩寺罗汉所体现出的北宋科技

中国古代的科技思想发展到宋代，新的思想范式出现了。简而言之就是突破了以前历代以“天人合一”为基本指导思想，以“阴阳五行”为基本思维模式的范型，走向了以“天人相分”为新的思维范型的理路。理学，就是这种新的范式的核心内涵。理学的作用由内体现在宋人感受世界与人生的深刻，由外体现在一系列科学技术水平的突围。“北宋理学的兴起，不仅在于其重新确立了儒学的权威，而且更重要的是它突破了汉唐的传统思维范式，并用‘理’这个新的思想范畴来重新解释世界和认识世界。”^①同时，理学作为哲学，它从来就是和科学技术紧密联系在一起的，这就是所谓“哲学对科技思想发展的拉动作用。”^②

于是，在佑文政策和理学哲学的强力推动下，宋代的科学技术走向了中国古代的高峰。最有力的证明便是闻名世界的四大发明，其中的三大发明（指南针、活字印刷和火药）是由宋人完成的，难怪陈寅恪先生说：“华夏民族之文化，历数千载之演进，造极于赵宋之世。”^③李约瑟也说：“宋代把唐代所设想的许多东西都变成现实。”^④科学技术的发展水平直接影响到灵岩寺罗汉像的制作水准，或者说，灵岩寺泥塑罗汉的制造水平，是宋代科学技术发达的一个佐证。与灵岩寺宋塑罗汉相关的宋代科技体现在以下几个方面。

一、医学成就

北宋是我国医学发展的新阶段，在药物学、临床诊断和医学理论方面都获得长足的发展。北宋医学的突出成就跟北宋当朝皇帝的直接爱好有直接关系。北宋一朝九代皇帝，至少有五位对医学表现出浓厚的兴趣甚至精通医术之道。宋太祖曾亲自为其弟太宗针灸治病：“太宗尝病亟，帝往视之，亲为灼艾，太宗觉痛，帝亦取艾自灸。”^⑤太宗赵光义也留心于医术，他自称：“朕昔自潜邸，求集名方、异术、玄针，皆得其要，兼收得妙方千余首。”^⑥宋神宗亦是当时医学的积极推动者，他于元丰年间（1078—1085

^① 吕变庭：《北宋科技思想研究刚要》，中国社会科学出版社，2007年3月，第5页。

^② 吕变庭：《北宋科技思想研究刚要》，中国社会科学出版社，2007年3月，第13页。

^③ 陈寅恪：《邓广铭〈宋史职官志考正〉序》，《金明馆丛稿二编》，三联书店，2001年7月，第227页。

^④ （英）英李约瑟：《中国科学技术史》，第一卷第一分册，科学出版社，1975年，第284页。

^⑤ 【元】脱脱等：《宋史》。

^⑥ 《太平圣惠方·御制序》

年)“诏天下高手医，各以得效秘方进。下太医局验试，依方制药鬻之。仍模本传于世。”^①北宋最后一个皇帝赵佶，治国无方，却也对医学贡献颇大。他在位时力推《素问》的运气学说，并出版多部医药学的书籍。此外，北宋政府还下诏广泛搜罗天下医学书籍。据史书记载：“天平兴国六年（981）十二月，诏诸州士庶家有藏医书者，许送官，愿谐阙者，令乘传，县次续食，第其卷数，优赐钱帛。及二百卷以上者与出身，已仕官者增其秩。未几，徐州民张成象以献医书补翰林医学，自是诱致来者，所获颇众。”^②向政府捐献医学书籍可以得到不菲的财物补助甚至能够晋升官阶，流风所及，遍及朝野。就是在历任当权者的极力推崇之下，北宋医学成就斐然，形成了浓厚的从医风气，范仲淹提出“不为良相，当为良医”的口号也就不足为奇了。

与灵岩寺罗汉像相关的医学成就是人体解剖学。中国古代很早就有人体解剖方面的记载，如《内经》、《难经》中有关人体解剖的记录。到了宋代，人体解剖学更有很大的进步，医学家不但积累了丰富的人体解剖经验，并且绘成图谱，著成著作。宋仁宗庆历年（1041—1048年）一名叫欧希范的人被朝廷处死，吴简对尸体进行详细解剖，并由宋景绘成《欧希范五脏图》一书。此书比较准确地描绘并记录了五脏六腑的位置，如心脏、肝、肾脏、大网膜等。另外一部举足轻重的人体解剖学著作是北宋杨介的《存真图》，此书成于崇宁年间（1102—1106年），是杨介根据泗州被处死者的尸体解剖而成。《存真图》较《欧希范五脏图》介绍更为精确和全面，全书分为《肺侧图》、《心气图》、《气海横隔图》、《脾胃包系图》、《分水阑门图》、《命门大小肠膀胱之系图》等各系统分图，分别描绘了胸腔内脏，血管分布，食道形态，消化系统，泌尿系统以及生殖系统等，并附有详细的文字说明。此



图 4.3.1 王惟一设计的“针灸铜人”，内置五脏六腑。

^① 【宋】赵希弁：《郡斋读书后志》

^② 《续资治通鉴长编》卷二十二。

书具有很高的科学价值。

最能代表北宋人体解剖学最高水平的当数针灸学家王惟一了。王惟一，或名惟德，翰林医官、朝散大夫、殿中省尚药奉御骑都尉，约生活于987—1067年间；他于天圣五年（1026）设计并监制了“针灸铜人”，并著有《新铸铜人腧穴针灸图经》一书行世。宋仁宗认为针灸之法，十分危险，如若有偏差，将危及生命，于是便命王惟一模仿真人的形状创制铜人两尊（如图4.3.1），用以教学和考试。两具铜人为模仿成年男子而成，逼真精巧；躯壳有前后两件，可拆卸，内置五脏，外刻腧穴共657个；考试时，铜人外涂黄蜡，内注水（一说为汞），若刺中穴位则水出，未中则否。从针灸铜人可以看出，宋人对人体结构的了解和掌握已经到达十分精熟的地步。

北宋山东地区，是经济文化发达之地，此时的山东医学走在全国的前列。宋代山东济南人徐遁是当时著名的医学家。有一则事实记录了他研究人体解剖的一丝不苟精神：

予为道骥之言，遁喜曰：“齐尝大饥，群丐相脔割而食，有一人皮肉尽而骨脉全者。遁以学医故，往观其五脏，见右肾下有脂膜如手大者，正与膀胱相对，有二白脉自其中出，夹脊而上贯脑。意此即导引家所谓夹脊双阙（应为‘关’）者，而不悟脂膜如手大者之为三焦也。单君之言，与所见悬合，可以正古人之谬矣！”^①

徐遁观察到五脏如肾、膀胱、三焦的准确位置，不可谓不仔细。可见宋代医学研究人体解剖注重实事求是的精神。联系宋代宫廷画院画家“孔雀登高必先举左”的事实，可知宋人在“格物致知”精神的理学引领下，必定能将对事物细微的观察与表现推至前人不能达到的高度。

美术作品中对人体结构的理解，从李嵩的《骷髅幻戏图》（如图4.3.2）可见一斑。虽然这是一幅以庄子“齐生死”思想为主题的作品，但画中对骷髅各个部分比例准确的刻画，反映出宋代画家对人体解剖结构和



图4.3.2 李嵩《骷髅幻戏图》

^① 【宋】苏辙：《龙川略志》卷二《医术论三焦》，转引自安作璋主编《济南通史》，齐鲁书社，2008年8月，第320—321页。

人体动态已经具备成熟的把握。

在此背景下，灵岩寺泥塑罗汉像的塑造，不但人体结构比例准确，而且对人体解剖的理解和表现也令人吃惊。在西第八尊罗汉的体腔内，发现了一具完整的丝质内脏。这套用丝绸做成的内脏有心脏、肺、大肠、小肠、肾等，其在体腔内的位置和大小均大致符合真人解剖结构。其余多尊罗汉也表现出人体结构的准确（如图 4.3.3）。

二、机械制造

机械制造是反映一个时代科技水平的直接体现。北宋的机械制造是在前人积累的基础上又有创新，达到我国古代科技史上的巅峰时代，体现出宋人严谨、理性、向上的科学精神。北宋时期，苏颂、韩公廉制造的水运仪像台

（如图 4.3.4）（成于 1092 年）。是一小型天文台，结构复杂，设计精密科学。仪像台大致分三个部分，顶部为浑仪系统，中部为浑象系统，底部为报时系统；它以漏壶流水为动力来源，带动齿轮系统，再把动力传递给浑仪、浑象和报时器。顶部的浑仪在水力的带动下自动跟随天球的运转，浑仪外面有保护用的板屋，板屋有九块活动的面板以便于观测；中部的浑象与计时器相连，它的运行速度和天体的视运动一致，这样就保证了球面上的星座坐标与天象相吻合；底部包括报时器和枢轮组成动力装置，枢轮上有受水壶，通过受水壶传送动力。纵观整个水运仪像台，除

了它体现出的我国宋代高超的天文科学外，其臻美的制作技术也足以令人叹为观止。

山东地区的机械制造技术更是走在全国的前列，代表人物是燕肃。燕肃的主要成



图 4.3.3 西第八尊体腔内的丝质内脏，五脏位置准确。

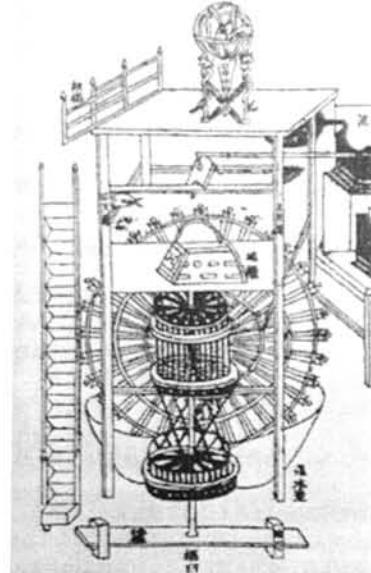


图 4.3.4 水运仪像台。

就体现在他制作指南车、记里鼓和莲花漏等方面。指南车又称司南车，顾名思义，用于指示方向。传说指南车始创于鲁班，其后三国时马钧是第一个成功制造该车的人，但技术失传。宋代山东人燕肃于天圣五年（1027）成功再造指南车。燕肃所造指南车，是一套自动离合的齿轮系，车上有7个齿轮，根据这些齿轮齿数和旋转数之间的比例协调，来达到使车上的木人手始终保持指向南方的目的。^①指南车设计精巧，体现出成熟的力学和齿轮离合技术。

记里鼓的制作可追溯到公元三世纪，但技术方法也已失传，燕肃则在反复试验的基础上，重新复原了记里鼓车。记里鼓也是一套齿轮系统，齿轮随车轮的转动而转动，随车轮的停止而停止，从而准确标记里程。

莲花漏是燕肃设计的计时器。莲花漏有上下两个漏壶，壶盖上装有48支木制饰莲花箭，箭上可有表示不同节气时刻的标志，根据箭随水位升高的运动来了解时刻；其精巧之处是在漏壶中使用了慢流装置，多余的水会从壶上部的孔泻出，从而保持水位的稳定。这种技术的使用是当时世界上最为先进的，燕肃也“刻石以记其法，州郡用之以候昏晓，世推其精密”。^②

灵岩寺罗汉像，其木架结构的制作，环环相扣，各部分精巧连接，稳固缜密，充分体现出宋人机械制造方面的高度水平。

三、铜镜工艺

1985年在对灵岩寺罗汉像进行修复的时候，在西第十三尊罗汉体腔内，发现了两面铜镜，让我们可以对宋代铜镜制作的工艺水平窥见一斑。

中国的铜镜工艺有深厚的传统。宋代的铜镜制作在合金成分方面是一个重要的转折期。与唐代铜镜不同的是，宋代铜镜中锡的含量减少，增加了铅的比重，因而，相对于汉唐铜镜的银白色质地，宋代铜镜表现为黄铜色泽，并且宋代铜镜质地粗软，一改汉唐铜镜的坚硬品质。另外，在宋代，没有纹饰的商标铭文铜镜尤其流行，这种情况是在唐镜中所不曾出现的。

北宋时期，由于手工业和商业的发展与流通，造镜作坊广布民间，打破了官方造镜的垄断地位，所以，宋代铜镜更趋于民俗化和实用化。宋代形成了多个有名的制镜中心，如四川成都、福建福州、江苏健康、浙江临安和湖州等等。民间造镜如此发达，

^① 《宋史·舆服志》。

^② 《宋史·燕肃传》。

以至于我们在谈到宋代铜镜时，有代表性的往往是那些民间所造铜镜，并由此导致了浓郁的民俗特色。

宋代铜镜的特点可以归结为以下几个方面。首先是纹饰题材主要取自现实生活。宋镜的题材有桃花、菊花、牡丹、缠枝花、亭台楼阁、山水人物、双鱼、鸟兽、双凤、双龙纹、神仙故事，等。如“莲花飞蝶镜”（清宫旧藏器），在镜钮周围装饰一圈圆点，圆点外饰有三朵莲花，中间有三蝶，图案化特征明显。洛阳附近发现的这类铜镜比较多见。“龟鹤仙人镜”为另一有代表性的作品，钮形呈元宝形，旁边端坐一位后有背光的长须仙人。仙人对面为一个献寿的童子，钮的上端还有仙鹤，钮下端刻有寿龟及花草。此镜制作粗糙，花纹间的留白比较大。

其次，宋镜从器形上有了新的创意。手柄镜开始出现，譬如旧藏的“仙人镜”，为一长柄镜。另外还有一个短柄的铜镜，在柄的下面有孔，用以穿绳，柄的上部有造型别致的镜托，镜托周围饰有乌龟和鱼纹图案。宋镜在器形上除了手柄镜形制外，铜镜本身的造型也有新的特征：葵花形、钟鼎形、亚字形、瓶形、桃形、长方形等。此外由于金石学兴起于此时，模古仿古成一时风气，仿古镜得以流行，仿唐镜、仿汉镜也不在少数。

再次，宋代铜镜最显著地特点是铭文内容变化之大。铜镜背部题有造镜人的姓氏、字号以及作坊地域名称等情况流行。同时，为了防止假冒，那些富有名望的制镜作坊还在镜子上标注作坊的具体地址和宣传广告。譬如“饶州叶家久炼青铜照子”，“湖州仪凤桥石家真正一色青铜照子记”，“湖州真石家无比炼铜（照）子”等题记。其中湖州镜为数量最大、最常见者。如有一湖州镜，镜背题识为“每两一百文”和“湖州符

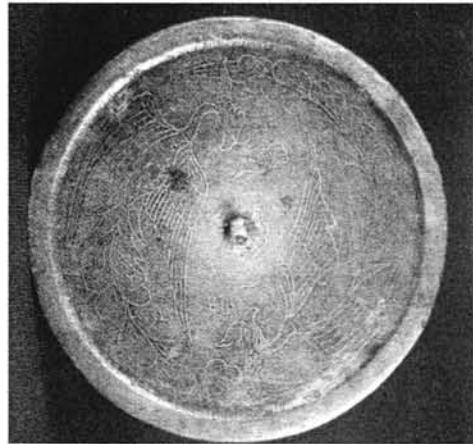


图 4.3.4 双凤纹铜镜

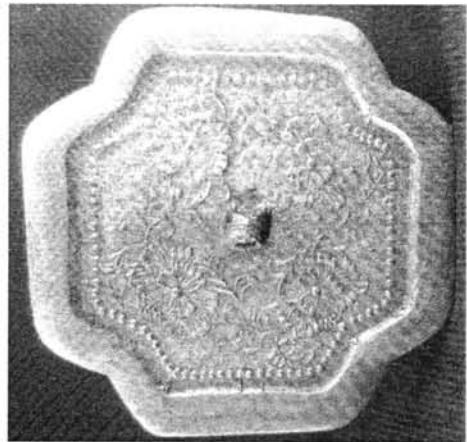


图 4.3.5 亚字形铜镜

十真炼铜照子记”的长方铭文印记。总而言之，由于服务于生活，故宋镜轻盈纤薄，无钮或者小钮。装饰纹样民俗趣味浓厚，同时因为多出自民间，从而质量参差有别。

灵岩寺罗汉像体内发现的两枚铜镜可以从某方面印证宋代铜镜工艺的基本情况（如图 4.3.4, 图 4.3.5）。两枚铜镜一为圆形一为亚字形，均为小钮。圆形铜镜背部图案为双凤纹，两只凤鸟以钮为中心作对称布置，姿态生动，线条疏密有致。亚字形铜镜背部图案为缠枝花卉，花卉周围为一圈随亚字形凸起的圆点。两枚铜镜色泽呈明显的金黄色，是宋代铜镜合金成分中锡的成分减少而铅的成分增多的例证。

四、染织工艺

灵岩寺宋塑罗汉的着装灵动飘逸，服装质料看上去质感柔软，质料与纹样颇显丰富，从中可以看到宋代染织工艺的兴盛和先进水平。考稽史料，可以得到与灵岩寺罗汉着装相印和的证明。

宋太祖赵匡胤曾于乾德四年（公元 996 年）将平蜀时所获四川织锦工匠 200 人置于汴京绫锦院，成为宫廷作坊的基干力量。当时有织机 400 多张，规模庞大；元丰六年（公元 1083 年），又在成都设立转运使锦院，有织机 154 张，织工 439 人，包括挽综工 164 人，机织工 154 人，还有练染工 11 人、纺绎工 110 人，等；每年用丝一二万五千两，红蓝紫荆等染料二十一万千斤，年产量达万匹。

宋代染织工艺较前代有了更大发展。据记载：“(临安)诸行百市……行分最多……最是官巷花作所聚奇异飞鸾走凤，七宝珠翠首饰、花朵、冠、梳及锦繡罗帛，销金衣裙，描画领抹，极其工巧，前所罕有者悉皆有之。”^④此说描述了南宋临安城中染织工艺的盛况，同时也说明染织工艺成为了当时商品工业中的第一大宗。宋代专门管理染织事务的机构非常庞大，并且分工更为细致，在中央设有文锦院、绫锦院、文思院和裁造院等；在全国各地如杭州、苏州、益州、洛阳、定州等有专门机构管理。民间作坊及家庭织造业也相当兴盛，以至于有“千室夜织鸣”之说。

宋代织物品种常见的有锦、罗、绮、纱、绢、绸、绫、绉等。其中生产的锦最为精美，罗和绫的产量最大、用途最为广泛。

锦为多彩的织物，也是丝织品种类中最为华丽的。宋代的锦织物，一是由于装饰题材的母题广泛化，花色丰富，品种多样；二是因为宋代锦的应用宽泛。从而宋锦制作兴盛。在装饰纹样上宋锦不但多取动物纹外，也有大量植物纹出现。总体看来，宋

^④ 【宋】吴自牧：《梦粱录·卷十三·团行》。

代的锦除了继承唐以来的传统花纹外，又有不少创新之处。其风格表现为典雅、洒脱、轻快。此外，宋朝还流行在锦中添加金线，也有的在衣服上饰以金线，这是宋代社会崇尚富贵气象的反映。灵岩寺罗汉像大多着装华丽富贵，装饰纹样丰富多彩，花团锦簇，气派雍容，可以看出其服装面料多以锦为主。许多罗汉像的领口饰以金线，也是当时富贵气象的反映。这些特点均从迦叶尊者、如音阿那尊者、天贝禅师、舍利弗尊者等身上都可以看出来。

绮作为丝织物，其特点为地纹为斜纹。《释名》曰：“绮，欹也，其文欹邪，不顾经纬之纵横也。”绮一般都为一色，《六书·古文》曰：“织素为文曰绮。”，而在宋代时出现了两种色的。《大藏音义》说：“绮，用二彩丝织成之，华次于锦。其花纹有杯文，形似杯也；有棋文者，方文如棋也。”根据目前出土的文物情况来看，宋时有菱纹小花、矩形点小花、方形小花和几何小花四种花纹的小花绮，这其中又数几何小花绮为精美。

灵岩寺罗汉的西第六尊波陀夷尊者，上衣服饰纹样为蓝色底子上绘白色圆点，布料显得轻盈柔软，丝质感极强，估计其面料可能为绮；另外，其他罗汉内衣领口纹样也有几何小花，如东第一尊达摩所着衣，很可能也属于绮。

纱，其特点为透明而轻薄。用绞经的组织方法织成，相比来说，经纬线比平纹组织手感柔软，而又不容易滑落，这是素纱的特性。在宋代发明了花纱，底为纱组织结构，但其花纹则是平织。纱的工艺，能反映宋代的丝织品水平。

罗，在宋代得道较大发展，成为著名品种，有“宋罗”之称。罗的制作工艺是利用经线左右绞交，使织物组织产生聚散上的变化，并由大小不同的孔眼，形成各种花纹。罗分为素罗、花罗两大类。罗的基本组织跟纱大致一样，不同处在于纱无横纹，罗的表面有明显的横条纹。宋罗多为贡品。

宋代的其他丝织品还有绫、绸、绢等。

灵岩寺罗汉的着装各不相同，花色品种繁多，图案多样，反映出宋代丝织品的繁荣状况。

第四节 灵岩寺宋代罗汉像的塑造技术

一、中国古代泥塑发展概况

“艺术之始，雕塑为先”。^①但相对于西方古代雕塑以石料为主，中国的古代雕塑大系统中，泥塑为一大宗。这要源于我国远古先人所处的地理环境以及对黄土特有的感情。相对于古希腊、罗马地区的多丘陵山地，石灰岩居多并土质疏松，不适宜发展大规模的农业，对土地的依附并不像我国那样。我国是在农耕文明的基础上建立起来的农业国家，农业在国民生活中占有最重要的地位；在我国古代士、农、工、商各阶层中，农民的地位仅次于官僚阶层。古人对农事的重视和推崇可以说到了神圣的位置，于是就有了土地神、谷神等与农业相关的神祇形象。二十四节气的总结是我国古人对农业文明的卓越贡献。对农的推崇导致的一个最直接的后果便是对土地的崇高情感；于是，古人对各种泥土的性质和功能熟稔于心，泥土也作为中国雕塑的材料之一被运用得游刃有余、出神入化。中国的泥塑发展渊源有自，古书中就有“俗说：天地开辟，未有人民，女娲黄土作人”^②的记载；李白也有诗曰：“女娲戏黄土，团作愚下人。散在六合间，蒙蒙若沙尘。”从而道出了我国古人对于黄土的亲昵和情感。看来从人类诞生之初，就已经与黄土结下不解之缘了。我们的先人运用随手可得的泥料来表现生活和情感，在长期的摸索中，发现着泥料的性能和规律，从而使其更好地为自身服务。

现在所能见到的最早的泥塑作品是距今约七千年的新石器时代的遗存，^③这些泥塑作品内容包括人体、头像、动物、拟形器物等；材料以当地所取的泥料为主，有的外施彩绘，较为单纯，但已经掌握了刻、划、捏、塑、贴、画等技法。（如图 4.4.1）代表作有江苏吴江梅埝出土的水鸟形陶壶，陕西商县出土的

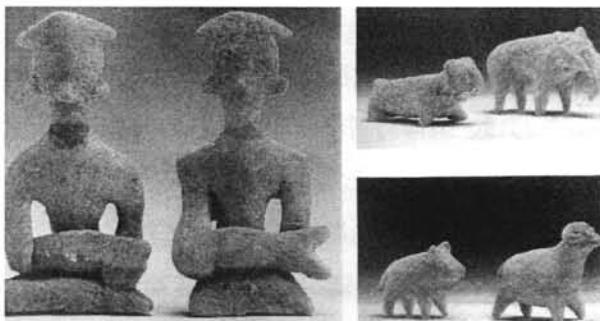


图 4.4.1 新石器时代小型陶塑

^① 梁思成：《中国雕塑史》，中国建筑工业出版社，2001 年 4 月，第 1 页。

^② 《太平御览》卷七十八《风俗通》。

^③ 已经发现的新石器时代的文化遗址约有七千多处，较重要者有黄河流域的仰韶文化、马家窑文化和大汶口文化等；长江流域的河姆渡文化、良渚文化等。

少女头形器口陶壶，甘肃礼县高寺头出土的少女头像等。

有代表性的新石器时代泥塑像为内蒙古牛河梁遗址出土的与真人大小相近的彩塑女神全身像的制作。据考古学分析研究，这尊女神的制作工艺如下：首先是搭骨架。骨架以竖立的木柱为支架，支架上敷以谷草等植物；其次是选泥料加工。泥料为质地纯密、粘性较大的黄土，再根据塑造的需要，在土中掺以草禾等，加工成粗泥、中泥和细泥，泥料未经烧制。再次是塑造成像。先把粗泥堆塑在骨架上，再用分层包塑的方式堆出大的部位，用中泥捏塑小的部分，细泥做细节的加工和整修，最后压光打磨表面。最后一步是施彩和装嵌。在人体的正面和较突出的部位施彩，涂以朱红颜料或彩绘修饰；用淡青色圆饼状玉片镶嵌眼睛。牛河梁女神像主要用圆雕手法，已经具备了我国传统泥塑的基本工序，塑造技术具有相当高的水平，专家分析可能出自专业匠人之手。^①（图 4.4.2）这尊塑像的出土，说明早在距今五千年前的中国就有了塑造大型彩塑的能力。

秦汉时期迎来了我国写实主义雕塑的第一次高峰。在泥塑方面最有代表性的就是秦陵兵马俑。秦俑的制作过程大致分为四步：一，选择泥料。经对秦俑残片的化学实验分析，秦俑所用泥土为“易熔性粘土”，是就地取材未加配合的粘土。二，成型。又分为七个部分的单独制作。1. 足踏板；2. 佣足；3. 佣腿，分实心腿和空心腿；4. 躯干。用合模制成；5. 手臂；6. 手；7. 头部。另外，秦俑的各部位还有极为细致的塑饰，如胡须、发髻、束发带头、发辫，铠甲甲片、甲带、甲钉等。以上成型过程总体为分件制作、套接粘合、模制大型、雕塑配合等几步。三，烧制，可能是还原氧烧成。四，施彩装饰。先把陶俑通体涂胶，然后再施彩。所用颜料为矿物质颜料与胶水调和而成。颜色有黑、白、灰、粉绿、深绿、桔黄、中黄、粉红、紫红、朱红、大红等，颜色质料与中国绘画所用颜料类似。^②



图 4.4.2 新石器时代彩塑女神像

^① 孙守道，郭大顺：《牛河梁红山文化女神头像的发现与研究》，《文物》，1986年第8期。

^② 屈鸿钧，程朱海，吴孝杰：《秦俑陶塑制作工艺的探讨》，《中国古陶瓷论文集》，文物出版社，1982年。

秦陵兵马俑的制作技法可归纳如下：采用模子与手塑相结合的方法，大的部件如躯干等统一模制，小的部件如五官、头巾等用手塑。原始社会的泥条盘塑法被沿用下来；手塑中如顶、压、推、捏及局部贴片等技术也被广泛应用。泥塑工具的利用使得秦俑表现出不同的类型和性格，工具的技巧在于作拉线、印花、平面塑型、压、磨、挑、刮等塑造手法；此外，兵马俑的制作工匠们还运用了多种方法解决了大型泥塑重心的技术难题，再加上适度火候的焙烧，泥塑陶胎在空和实方面找到了最佳平衡点。秦陵兵马俑在大型陶塑塑造上取得的丰硕成果，至今仍是有重要科学价值的宝贵经验。（如图 4.4.3）

魏晋南北朝时期由于佛教的盛行，佛教雕塑成为雕塑的主角。佛教重“像教”，“南朝四百八十寺”，每座寺庙中均有泥塑佛像，其规模足以令人叹为观止，可惜由于战乱和“法难”，此时的佛教造像已经湮灭无存了。但据史书记载，这时出现了以雕塑擅名的戴逵、戴顥父子。“二戴像制，历代独步，其所造甚多，并散在诸寺，难悉详录。”^①《历代名画记》评戴逵曰：“善铸佛像及雕刻，曾造无量寿木像，高丈六，并菩萨。逵以古制朴拙，至于开敬，不足动心，乃潜坐帷中，密听众议，所听褒贬，辄加详研，积思三年，刻像乃成。”^②戴逵善于听从众议，创造出大众喜闻乐见的佛教形象，也正因为此，《历代名画记》还记载了戴逵与庾道秀的辩论，庾道秀批评戴逵的佛像“神明太俗”，“世情未尽”，指戴逵的佛像太过世俗，缺少神圣感，然而在戴逵看来，这正是他的成功之处。戴逵父子的主要成就体现在创立佛教造像的汉化模式；同时提供了塑造大像的经验。戴逵相传是我国佛教脱胎行像的首创者。脱胎形像，也即夹纻造像，制作工艺为：先用泥塑造成设计的形状，再架上木架，木架外包裹麻布，然后施漆彩绘；待彩绘干后再除去内胎。这样造成的塑像体量很轻，适宜搬运携带。

唐代作为我国封建社会发展的“黄金时代”，国运昌隆，人民精神昂扬自信，其



图 4.4.3 秦陵兵马俑将军

^① 【唐】道世：《法苑珠林》卷二十四。

^② 【唐】张彦远：《历代名画记》卷五。

文学艺术“灿烂求备”，雕塑艺术也呈现出健康成熟之美。在泥塑方面，这时期的代表为敦煌彩塑（如图 4.4.4），为历代塑像中规模最大、水平最高者，有的佛像甚至高达三十多米。制作方法

和步骤为：首先是搭木架，根据塑像的动态制作相应的木架结构；然后是做内胎，即在木架上缠缚竹丝、草杆等，以扩充体积；接下来是上大泥（泥要经过捶打或淘洗，使生泥变为熟泥），塑出大体形状；佛

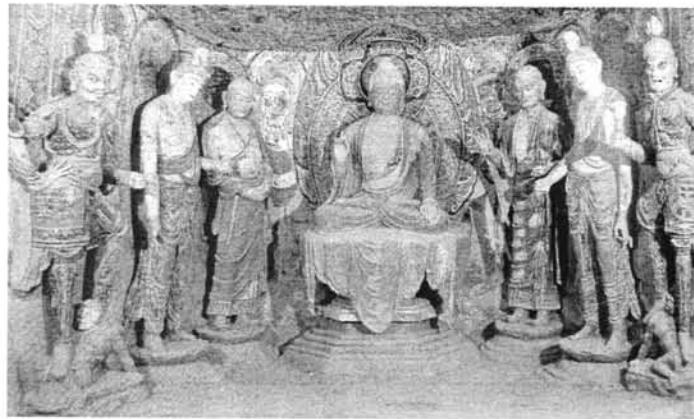


图 4.4.4 敦煌莫高窟第 45 窟彩塑造像

像头部的肉髻为模制，制好后安放在塑像头部；手也单独制作，根据动态做好后植入袖口粘合；待胚胎塑好后，放到阴凉处阴干至半干再上细泥，并进一步塑造细节；最后一道工序是上彩即装銮，先用白色颜料做底色，掺入适量胶汁，待干后再根据需要进行描绘。^①

泥塑发展到宋代，以灵岩寺罗汉像的制作为代表，已经形成成熟的工艺。元明清三朝的泥塑技术基本沿袭宋代泥塑的方法，详见下述。

二、中国传统泥塑的制作方法

根据对我国传统泥塑的构造研究，在汲取古人成熟经验的基础上，我们总结出中国传统泥塑的工具、材料和制作过程如下：^②

（一）泥塑工具

由于中国古代民间工匠的造像规模较小，其所使用的工具也较为简单，一般可分为施工工具、立架工具和塑造工具三种。施工工具包括脚手架、支护设备等，一般由工匠自备。施工工具在古代多为竹竿、木板等用铁丝捆绑而成。立架工具一般为木板、木条、铁丝、稻草等，用于制作支撑泥像的骨架。塑造工具一般包括刮削刻画工具、测量工具等。刮削刻画工具主要用于对塑像形体的塑造。刮削刻画工具从大到小种类

^① 赖永海主编：《中国佛教百科全书》雕塑卷，上海古籍出版社，2001 年 1 月，第 84 页。

^② 主要参考叶庆文、王大进编著《雕塑技法》，上海人民美术出版社，1980 年 1 月；陈捷：《中国佛寺造像技艺》，同济大学出版社，2011 年 11 月。

比较繁多，分别适用于塑造形体的大体形状和细节刻画，从宽大的尖铲、腻刀，到精细如针尖的小刻刀等不一而足。这些塑像工具俗称为“压子”或“塑尺子”，粗、细、直、曲等各种形状的可多达十余种，工匠可根据塑形的需要而随时更换不同的工具。如塑像一开始堆泥时，直接用手掌上泥或用铲刀往上堆，塑造衣纹的时候就像写毛笔字一样用各种小工具压出粗、细、转折的结构来，在刻画头部的眼睛、嘴唇、耳朵等细节时，会选择更精细的工具。此外，这类工具以木制为多，其中尤以硬木、细木的为好，以便耐用，也有金属工具，用于塑像精雕细刻的部分。

测量工具主要用于测量塑像的水平度和垂直度，一般使用较少。此类工具多为工匠自制，如垂直工具可用一根线下悬一块泥巴或其它重物即可，水平工具可用直尺或直接用目测来代替。

（二）泥塑材料

泥：宜选择粘性高，质地精纯的土作泥巴，可用脚踩、木棒捶打的方式加工。

棉花：棉花的作用在于增强泥土的拉力，使塑像干后不开裂。棉花宜选择绒较长者，可用手撕碎；泥巴和棉花的比例要适当，泥料中棉花太多不易塑造，太少不易凝结。

沙：沙子起到坚固和稳定塑像的作用。沙粒的大小要适宜，沙粒过粗不易塑造，过细会使塑像不坚硬。一般能过 16 目的筛子即可。土、棉花、沙子三者混合在一起，就做成了泥塑所使用的细泥。

基石板：用来支撑和固定塑像。一般用普通的石板即可，大小根据塑像而定。塑像时要在石板上打洞，以稳定支架。

稻草：稻草作用有二，一是用来附在骨架上增加体积，减轻塑像整体的重量；二是用来做粗泥，把稻草断为 15 厘米左右，掺入土中即成粗泥。

草绳：作用是把稻草缠绕在骨架上。

木材：做塑像支架用。木材要选择韧性大、不易变形的木料，如檀木、栗木、榆木、槐木等；并可根据塑像的动态而有意识地选择弯曲的木料。

玻璃珠：用作塑像的眼珠，常用咖啡色的。

铁丝：用以固定塑像支架各个部分之间的连接。

铁钉：作用同上。

颜料：多为中国传统所常用矿物质颜料如白垩、石青、石绿、朱砂等，也有少量植物性颜料如藤黄、花青等。描绘塑像形象和衣饰之用。

尤其需要说明的是泥料的选择与配制，是整个塑像的关键所在，也直接关系到塑像的坚固和经久程度。在北方，泥土的选择为常见的黄土。一般说来，工匠选择那些黏性较好的黄土作为原料，这类黄土为形成年代久远、质地坚实的古黄土或下层老黄土。其土壤空隙小，容量大、黏聚力强，称之为“黏土”或“胶泥”。将这种土中按比例掺入沙子、麦秸（或麦糠）、棉花等，以增强黏性。这样制成的黏土黏性高，干了以后很坚硬，连钉子都难以打入；并且加了植物纤维的黏土不易干裂。合成好的泥分一般分二到四种，二种的即粗泥和细泥，三种的为粗泥、中泥和细泥，四种的是在细泥的基础上，再分出一种更细的泥。粗细不等的泥就是加入麦秸、麻刀、棉花和细棉花而成。如资料记载：“佛像增胎垛塑泥胎，糙泥一遍，衬泥一遍，中泥一遍，细泥一遍，压光细泥两遍。”^①泥料的调配大致比例见下表：

	土	砂	配制方法
粗泥	0.7	0.3	加谷草、麦秸
中泥	0.7	0.3	加麦糠
细泥	0.7	0.3	加麻纸、棉花或丝绵

表 3.3.1 《民间画工史料》所载泥土成分配制比例^②

粗泥拉起来须草很多方能用，否则粘不住骨架。细泥需要反复揉搓，将棉花纤维揉匀，并且能感觉到沙子的存在，使用时以不粘手为好。

（三）制作步骤及技术要点

制骨架。骨架不仅仅是一个简单的支撑物，同时也是佛教活动中的重要习俗和仪式，所以骨架也被称为“神骨”或“佛骨”。清代《造像量度经》所载我国传统泥塑造像骨架的制作包括以下几个部分：脏箱一个，过肩木一根，立身木一根，胳膊木四根，腿挺木四根，足板木两块。木箱体积要偏大，以利于减少用泥量，减轻塑像的重量；同时脏箱还是装载人体内脏或佛教圣物的空间——这也是佛教仪轨的一种。过肩木即脏箱上面的作为双肩的横木，长度与肩宽相当。立身木是支撑头部的木头，其形制按天圆地方的观念制作，即上部为圆形，底部为方形，这样做有利于头和胸部的连接，也符合出我国传统的哲学观念。胳膊木和腿木也均按一定比例选择制作。《民间

^① 王世襄：《清代匠作则例汇编》佛作、门神作，中国书店出版社，2008年1月，第289页。

^② 秦岭云：《民间画工史料》，中国古典艺术出版社，1958年4月，第52页。

画工史料》中所述骨架的构件较为简单，没有脏箱和立身木，而是以通高主心木和过肩木搭成十字架作为塑像的骨架，然后在其上附着其它部件。选择好塑像的基石板后，就要制作骨架，将以上各部分紧固连接，并缠缚稻草等。手掌手指等细节部分多用铁丝弯曲而成，有利于千变万化的指关节造型。整体造像要根据人物的姿势、动态、重心、各部分的比例等来进行制作。骨架相当于人体的骨骼，要做到坚固，好的骨架要经得起时间和重力的检验。

上泥。《清代匠作则例》称泥塑造像为“增胎”或“垛塑”，即是说明泥塑就是一个层层累加上泥的过程，雕塑匠师也有时被称为“垛泥匠”。从上粗泥到最后的上细泥压光，整个上泥层次有四五遍之多，甚至在五遍以上。首先是上粗泥，上粗泥也叫做“抓糙”，就是用力将泥摔在骨架或木板上，并用力压实。同时注意在上泥时要在塑像背后留出装藏的孔洞也即俗称的“灵心洞”。粗泥是用稻草和土混合而成，要考虑二者的比例。稻草太多不易塑造，泥土太多容易松散干裂。粗泥上完后，塑像的形体结构基本完成。接下来上中泥，上中泥的过程也即塑造大的形体转折和衣纹走向的过程。

上完中泥后，塑像胚胎在阴凉处放置半干后即可上细泥。细泥的作用在于塑造细节，人体结构起伏、形体的转折、衣褶的动态等、肌肉的表现等，都要通过细泥进行深入刻画。细泥一般不可能一遍完成，要上两遍或三遍，以针对细节的修改和调整。上细泥的窍门是从上往下展开，便于以头部做参照，从而对身体各部分的比例把握和调整。这一步对艺术家的要求很高。

尤其注意的是，每一层上泥之前，要待上一层泥将干未干之时，这样既便于保持上一层的形体，也有利于与新层之间的粘合。另外，上泥过程最好选择夏季，泥层易干（一般两三天）；如果是在冬季，湿泥容易结冰，结冰和解冻之间，影响塑像质量。

衣纹的处理和表现是整个泥塑是否生动的关键。佛教造像的衣纹大多宽大飘逸，所以衣纹也要表现这种厚重感和垂落感，这一点尤其适合北方地区的泥塑造像。北方地区穿衣层次多，衣纹较圆润厚重，衣纹的处理就有“圆楞”和“板楞”之分。板楞出现于身体的转折处以及衣物受到挤压而形成的起伏处，圆楞则出现于大面积的衣物上，如下垂的衣袖和下摆等地方。圆楞和板楞处理得好，则能恰当地表现出衣物面料的质感。如丝绸类衣物多以圆楞为主，方能表现其垂滑感。

着色。泥塑着色工艺自宋《营造法式》至清代则例通常叫作妆（装）銮。在中国北方地区，佛和菩萨造像早期以彩绘为主，如敦煌早期造像，晚期则用金增多。而对

于汉化程度较高的罗汉和护法则以彩绘为主，金彩并用。细泥上好后阴干，干透后（少则两三个月，多则一年）再根据塑像各部分的需要分别施以不同的色彩。《营造法式》记载了彩画的程序：“彩画之制，先遍衬地，次以草色和粉，分衬所画之物。其衬色上，方步细色或叠晕，或分间剔填。”^①衬地即地仗工艺，是彩画前的必要工作。又说：“衬地之法，凡料拱梁柱及画壁，皆先以胶水遍刷”，“碾玉装或青绿棱间者，候胶水干，用青淀和茶土刷之。”^②初用胶水做塑像衬地外，宋代还用明矾掺入胶水的做法来做地仗。干胶、矾、水三者的比例一般为 2.5:1:10。矾胶水刷泥塑胎底，更能防止泥胎里面污物和泥土颗粒的外翻，也防止颜料的内渗。接下来用白垩或泥金做底色。如上《营造法式》中提到的“茶土”即类似于白垩。

中国泥塑有“三分塑，七分色”之说，可见着色的作用之重。着色是在细泥塑造好形体细节之后的最后一道工序，起着画龙点睛的作用。通过着色，人物的神态、表情、肌肤质感、服饰特征等进一步得到完美表现。可以说，没有着色，塑像是不完整的，也不符合中国传统的审美精神。

三、灵岩寺宋代罗汉像的制作工艺

灵岩寺宋塑罗汉的制作程序基本类同于上述中国传统泥塑的制作程序，但也表现出它自身的地方特色，是我国传统泥塑的优秀代表。

1981 年五月，由济南市政府文物部门组织对灵岩寺的罗汉像进行了修复，在修复过程中从部分罗汉像体内获得了许多珍贵的文物资料如铜钱、丝质内脏等，并同时了解了这批罗汉的制作工艺和过程，现以西第十三尊泥塑为例叙述说明如下：^③

第一步，制作木架。木架分为几个大的部分，即胸腔、腹部和四肢。木材的选择分别为柳木、榆木和槐木。胸腔部分为一四方体的空木箱，左右为两整体木板，长、宽、厚分别为 66 厘米、18.5 厘米、1.5—1.7 厘米。两块木板的上方有一横木，两头凿有凹槽与左右两块木板扣合，起到固定箱体的作用，并用以连接头部的支架。胸腔前后部分为横向排列的木条，前面 6 块，后面 5 块。整个胸腔框架做成收腹、弓背的形状，头部的支架也随头的动态而倾斜，所有这些，都是为了罗汉的整体姿态而精心设计。胸腔上部为头部的支架，为一粗 5.5 厘米的木棒，以铁钉连接于胸腔木箱，并以头部姿势做成倾斜。腹部也是一个木板制成的箱体。腿部以木棍为骨架，足部的木

^① 【宋】李诫：《营造法式》卷十四，彩画作制度。

^② 【宋】李诫：《营造法式》卷十四，彩画作制度

^③ 胡继高：《山东长清县灵岩寺彩塑罗汉像的修复》，《考古》，1983 年 11 期。

头制作成足形，并为了方便挂泥，人为使之粗糙。其他大的部件如下垂的右边衣袖，也由几根枝条和木框做成支架。

第二步，缠附谷草植物。木架做好以后，用芦苇、谷草等植物缠缚于木架上，初步做出塑像的雏形。

第三步，上大泥塑胚胎。做好雏形，进入上大泥的阶段。大泥分粗泥、中泥、细泥三种。首先是上粗泥。粗泥的成分中麦糠较多，占 4.98%，适于塑大型。阴干后上中泥，进一步塑造形象，中泥的成分中麦糠占 1.39%。阴干后上细泥，塑出较为具体的形象，细泥中麦糠占 0.39%。经过三层不同成分的泥层，罗汉胚胎稳定坚固，不易干裂。

第四步，上棉花泥层塑造细节。棉花泥层中棉花占 0.76%。棉花泥层的作用在于防止表层干裂，并且棉花泥细腻可塑，适合塑造罗汉具体的五官、四肢等细节。（以上各种泥料还要经过陈腐过程，即和好泥后，先放置一段时间，使泥中的二氧化碳排出，经过陈腐的泥叫熟泥，干后不易干裂。）

第五步，整形深入。待细泥阴至半干后，再用由胶泥、麻筋、榆皮绒、细沙等组成的精泥深入塑造如肌肉、血管、牙齿等细小部分，干后再一次对形体进行休整，并涂以白垩，以备敷彩。

第六步，彩绘上色。泥胎阴干后，进入彩绘装銮阶段。如上所言，中国古代有“三分塑，七分绘”的说法，足见彩绘的作用之大，并把着色称为装銮，并说“夫装銮，塑像之羽翼”。^①装銮即根据塑像身体和衣服不同的部位施以不同的颜色和花纹。颜料为矿物质颜料，有大红、朱红、桔黄、中黄、赭石、熟褐、中绿、天蓝等，具体敷彩技法有涂、刷、染、点、描等；对塑像裸露的肌肤，用蛋清或油腊涂之，使其看上去柔软且有光泽；眼眶内镶嵌琉璃球作为眼珠，以达到逼真的效果。

总之，经过一道道繁复而细致的程序，严谨的科学工艺，方使得这批罗汉像栩栩如生，并且历经千余年而风采依旧。^②

^① 【宋】刘道醇：《五代名画补遗·塑作门第六》

^② 宋代彩塑工艺的水平还可从天津蓟县独乐寺观音阁十一面观音菩萨立像及胁侍上窥见一斑。该寺主体建筑为观音阁，是辽圣宗统和二年（984 年）之遗物。是我国迄今所知已逾千年的高层木结构建筑之一。其规模宏阔，结构特殊，独步华夏。千年中历经二十八次地震，其中四次强震，而此观音阁及内部泥塑立像却岿然不动，堪称奇迹。

第五章 灵岩寺罗汉像的艺术之美和历史地位

第一节 灵岩寺罗汉像的艺术之美

一、超越仪轨：罗汉造型风采

在宗教造像系统中（基督教、佛教、道教等），主尊一般都塑得端严方正，神性威仪，按照严格的仪轨和要求去制作，这是因为作为至高无上的宇宙统治者，必然是肃穆端庄的，不可令人有丝毫轻侮怠慢之感。比如佛教主尊造像，要按照佛经中的严格规定来进行，佛有三十二相八十种好的规定，还有《造像量度经》里的严格规范，工匠必须恪守规则，否则就是对佛的不尊和亵渎。另一方面，在中国古代，主尊的形象一般都类同于人间皇帝或圣人，所谓佛像的“令如帝身”便是；道教中的玉皇大帝就是人间皇帝的翻版；武当山明代张三丰像被塑造得肃穆华贵，与记载中的张三丰邋遢的形象截然相反，这也是因为张三丰已经被普通民众神化，须按照神尊的人格来塑造他，这符合民众的口味，他是人们心中的道教尊神。而他们手下的那些护卫小神们却活泼可爱，充满世俗人的喜怒哀乐，七情六欲。再如中国的城隍信仰。明清以后的城隍庙中所塑的城隍神为人间高官装束，他们面相仪整、肃穆，而其手下的拘拿、管制灵魂的差役牛头、马面以及黑白无常等这些下层鬼卒形象，则取材于市井人物，甚至是地痞无赖，则具有鲜活的特征。

而那些随从或侍者却往往塑得活灵活现，充满人性色彩，艺术性也很高，如佛之弟子罗汉群像、山西晋祠圣母殿 42 尊侍女像，作者在塑造这些弟子或侍从的时候，显然减少了对主尊（佛、天尊等）那样的崇敬，把他（她）们同现实生活中的供养人同等对待，因而有了很大的自由发挥的余地；甚至可以说，那些虔诚的工匠在塑像时，也把自己的影子投射到这些弟子或侍从身上，从而使得他（她）们有了更多的人性情。此外，经卷中也没有对弟子或侍从之类人物的造像规矩要求，这更给工匠们留下了丰富的想象空间，让他们可以按照自己作为一个普通人的或者大众的口味去创造形象。

罗汉形象的塑造更是栩栩如生。最具典型的莫过于云南筇竹寺五百罗汉。作者以现实生活中的人物为模特，五百罗汉俨然就是五百个来自三教九流、七行八作各个职

业的人物，并把他们做了夸张的处理；甚至有些形象卑微、阴险、平庸、猥琐，人物个性神采盎然，让人面对他们的时候，全然没有神所带来的压迫感。寺庙把罗汉塑造得极尽生动之能事，也有招揽游客之意，正所谓“罗汉固然有佛教信仰的因素在内，更多的却在于观赏品鉴。”^①

灵岩寺罗汉的造型之美，主要体现在以下几个方面。

首先是动态自然、丰富、生动。动态即体现人物主体身体运动的倾向性。动态又和主体的心理活动有直接关系，无论是有意识的动态还是无意识的动态，都是主体情思和心理的表现，而雕塑作品中的动态塑造往往选择最能代表主体情思的瞬间。灵岩寺罗汉的动作姿态，恰到好处地体现了当时儒学和禅宗影响下高僧们自持、内省、坚毅、沉静等性格特点。

自然，是指灵岩寺罗汉像的动态不扭捏造作，这些罗汉的动作均符合人体各部分之间张力的平衡与协调，甚至大都是生活中常见的动作。如东第十五尊天贝高峰妙禅师，他左手托起一方手帕，右手正拿起手帕中的宝物，他凝神注视，完全是一副世俗人的表情和动态，让人感觉亲切自然。其他罗汉也莫不如此。总之，灵岩寺罗汉们的动做姿态，相比其他地区的罗汉（如甪直保圣寺罗汉，平遥双林寺罗汉等），更加贴近生活，或者说是生活动态的提炼。

丰富，是指罗汉们动态各异，绝无雷同。相比于前代或同时期其他泥塑人物造像，均没有灵岩寺罗汉动态的丰富性。如山西晋祠彩塑女侍佣，她们都为站姿，双手和躯体的动作幅度不大，人物表情比较单一，从而使得配合表情的姿态也较平淡。然而灵岩寺的罗汉们则大大突破了这一点。二十七尊宋代罗汉，俨然就是二十七种人物性格的折射，丰富多彩的表情和动作就是宋人敏感丰富的心灵的体现。

生动，即姿态动作能恰到好处地表现人物的心灵世界；同时，生动也指人物动作



图 5.1.1 姿态生动的迦留陀夷

^① 阮荣春、张同标：《中国佛教美术发展史》，东南大学出版社，2011年12月，第348页。

幅度大。以东第五尊迦留陀夷尊者为例（如图 5.1.1），艺术家塑造了一个饱经沧桑，但又沉着自信的老者形象。迦留陀夷的姿态颇有些难度，但又自然随意。他双腿盘坐，双手相连，双臂环抱的左膝抬起，平衡了身体重心向前倾倒的力量。他头部微微左转，目光眺望左上方，表情刚毅，深邃自信，俨然一个谦谦儒者的文雅形象。事实上，迦留陀夷的这一动作又是那么富于现实性。我们不难想象生活在乡村中的某个老人坐在自家的炕头上，与某位远方来的亲戚侃侃而谈，经常也是这种随意散淡的坐姿。对罗汉双手的塑造也近乎完美：罗汉的左手四指环握右手手腕，而小拇指自然张开，被握的右手自然垂落，五个手指头放松舒展，如果没有对现实生活的真切体验和熟稔理解，再加上高超的塑造技艺和对人物性格的把握，是不能塑成这一精美动态的。不难发现，罗汉的动态刻画之所以取得成功，全然在于艺术家对于人体各个部分动态的平衡把握，作者用整体的眼光，注意身体各部位的相互关联。迦留陀夷这个姿态难度，在整个中国古代雕塑史上鲜有出其右者。

再如西第八尊忍辱无嗔伏虎禅师（如图 5.1.2），禅师半跏趺坐于坛座上，右臂伸出，手指向前方，左手捋起右臂下宽大下垂的袖口，为配合这一动作，罗汉的整个身躯微微向右方倾斜，目光射向手指的方向，整体动态达到一种完美的和谐，正如罗丹所说：“所谓运动，是从这一个姿态到另一个姿态的转变。……这就是艺术所表现的各种动作的全部秘密。雕刻家，可以那么说，强制观众通过人像，前前后后注意某种行动的发展，……因为在移动视线的时候，发现这座雕像的各部分就是先后连续的时间内的姿态，所以我们的眼睛好像看见它的运动。”^④

其次是体积庞大。体积庞大，不仅仅增加了塑造者的制作难度，考验着艺术家整体把握作品的功力，更主要的是，体块的庞大能增强作品的感染力。在古今中外雕塑



图 5.1.2 忍辱无嗔伏虎禅师

^④ （法）罗丹著、沈宝基译：《罗丹艺术论》，广西师范大学出版社，2002 年 10 月，第 49—52 页。

史上，都不乏以庞大的体积征服观者心灵的作品。如古代埃及的狮身人面像，高 21 米，长 57 米，以其巨大的体量感阐释着崇高之美，给人以精神上的震慑。其它如中国唐代洛阳龙门奉先寺卢舍那佛像高 17.4 米，四川乐山大佛更是以 71 米的高度，成为世界上最高的佛教雕塑，这些雕塑均以其巨大的体量感宣扬了神性的威严。灵岩寺罗汉坐像高为 145—165 厘米，若按照“立七坐五”的人体比例，这些罗汉站立起来的高度应该在 2—2.3 米之间。在同时期高水平的泥塑作品中，江苏甪直保圣寺十八罗汉像高在 90—105 厘米左右，山西晋祠圣母殿 42 尊侍女站立塑像（约塑于 1082 年左右）平均身高在 160 厘米左右，山西平遥双林寺十八罗汉塑像高 1.55 米左右，山西晋城青莲寺十六罗汉塑像高 1.4 米左右，山西长子县崇庆寺十八罗汉（塑于 1079 年）高 157 厘米左右，太湖东山紫金庵十六罗汉（南宋）塑像高 120 厘米左右。而山东灵岩寺彩塑罗汉为当时泥塑群像中体积最大的。较大的体量，更能精神上压倒观众，更有利于宣扬佛教的教旨，或者说，罗汉的形更好地起到了为其神服务的作用。

再次是高度写实。如果仅有体量上的庞大，还不能令观者叹服。灵岩寺罗汉的魅力还在于在体积庞大基础上的细节逼真。可以说，从人体结构的起伏转折，到衣纹服饰的叠压穿插，灵岩寺泥塑罗汉的塑造者们从来不放过任何一个细节的深入刻画。我们来看西第六尊灵山会上波陀夷尊者（如图 5.1.3）。该罗汉头侧向右方，神情刚毅；



图 5.1.3 手部血管和胸锁乳突肌的表现

头部的眼轮匝肌、颧骨、口轮匝肌表现准确；再往下清晰可见的是突出的喉结；头因扭转造成颈部的胸锁乳突肌突起，胸锁乳突肌起自颈窝，斜向上方穿过颈部插入耳朵下面的乳突骨，结构关系准确而微妙，自然而不呆板；颈部下面是锁骨以及肋骨，皆位置准确，穿插自然含蓄。接下来对双手的塑造尤为精彩，如蚯蚓般的血管匍匐在皮肤下面，让人感觉到似乎有血液在流淌。雕塑家俨然是把罗汉当做一位真实的人来进行塑造的，事实上也达到了这样的效果，我们观看这样的一双手，能感受到双手背后鲜活的生命力。如果将其与达芬奇的《蒙娜丽莎》的双手对比，谁能说前者就逊于后者？

对罗汉像衣纹的塑造也是一丝不苟。如图所见（图 5.1.4），罗汉的右小臂斜向左上方，衣纹随臂肘的弯曲而呈现美妙的穿插关系；宽大的袖管随小臂的向上倾斜而微微下滑；袖口下部自然翻出布料内里；布料的花纹为蓝色底子上绘白点，白点的处理并不因为繁多而混乱无序，雕塑家有着足够的耐心和能力将衣服布料的质感表现得栩栩如生、美轮美奂。生冷笨重的泥巴在艺术家的手下变得柔软绵滑；同时，不能否认的是，雕塑家在对衣纹进行塑造之时，必定考虑到了衣纹下面的形体转折，也就是造成衣纹变化的原因。总之，注重线条之美和表现人物的风度雅姿，促使艺术家在表现衣褶方面极尽构思之巧。

类似的情况在其他罗汉身上也都有不同成都的表现，共同体现出宋代的雕塑匠师对细节的不懈追求。但是，“写实并不意味着简单地复制对象外形，而是通过外部形态刻画了对象的内在气质，从而自觉或不自觉地反映了作者主观的认识与情思，优秀的写实作品常常是客观再现与主观表现完美结合的产物。”^①灵岩寺宋塑罗汉的创作获得这种成功的契机，在于作者对于生活的深刻观察，和善于捕捉对象富有内蕴的感人情态。



图 5.1.4 衣纹的表现

二、肖像意味：文人心灵的个性展现

由于中国古代社会重家国观念，个人意志服从于国家意志，从而造成人物题材的艺术创作大都体现大一统的观念，宏大叙事成为主流；而作为表达个人情思的肖像画创作一直处于边缘状态，^②同样，深受绘画影响的肖像雕塑也与肖像绘画有相同的命运。然而灵岩寺泥塑罗汉由于拥有生动的心理表情以及高度写实的个性外貌从而具有了肖像的意味。

首先，灵岩寺罗汉的肖像意味体现在生动且丰富的表情上。表情是心理世界的外在表露。中国哲学和美学发展到宋代，由外在的功业张扬，转变为个人心灵的内省和感悟。表现在哲学上就是理学的滥觞，所谓“心外无理”；表现在书法上则为以“宋

^① 金维诺主编：《中国美术全集·雕塑卷》册一，人民美术出版社，1988年4月，第2页。

^② 中国古代也有作为肖像形式出现的作品，如《历代帝王图》，但它是作为警示褒贬作用的政治画，具有明显的概念化特征，作为严格意义上的肖像画显然是不够的。

“四家”为代表的平易散淡书风；表现在绘画上则是“平远”为旨归的心灵超越；表现在文学上则是词这种缠绵悱恻、抑扬顿挫的形式。总之，这一切皆和宋人重内心感悟的心境有直接关系。具体到宋代的雕塑来说，灵岩寺的宋代彩塑，恰是这一现象的典型印证。相对于前代以及其他地区的罗汉，令观众更能感受到他们的来自一种内心力量的震撼。主体心灵世界是通过眼睛、面部表情、手势以及身体动态等来体现的。如东第七尊定鼎玉林琇国师（如图 5.1.5），国师半跏趺坐于须弥座上，左手搭扶在腿上，右手抬起于胸前，作说法印状；头微斜向右上方，双眉微蹙，目光充满疑惑，似在与人争锋，正好体现了禅宗“不立文字，教外别传”的宗旨和机辩感悟式的修行方式。然而，国师的全体动作又绝不拘谨造作，即使是右手的说法印手势，不是刻意为之，而是轻松自然，随意拈出。再如东第十四尊鸠摩罗什尊者，尊者头向右方微侧，目光射向斜下方，表情沉静刚毅，似在坚持自己的信念。为配合这一表情，尊者的右手前伸，手握某种法物，左手抚袖，身体微倾。人物的心灵和动态得到了完美的表现。其他罗汉像的也莫不表现出生动的表情个性：有的凝神专注于手中的事物（天贝高峰妙），有的包含沧桑但又睿智超然（天童密云），有的神秘惊诧（密行罗睺罗）等。

灵岩寺罗汉的肖像意味还表现在具有写实外貌的个性特征上。李泽厚先生在其《美的历程》中评价中国佛教美术样式的特点时说：“在宗教雕塑里，随着时代和社会的变异，有各种不同的审美标准和美的理想。概括说来，大体（也只是大体）可划为三种：即魏、唐、宋。一以理想胜（魏），一以现实胜（宋），一以二者结合胜（唐）。^④宋以现实胜，意味着丰富多彩，意味着个性纷呈。灵岩寺二十七尊宋代罗汉以其毫无雷同的个性大放光彩。具体来说，这些罗汉的个性体现在如下方面：年龄个性。有慈祥包容的老者形象，他们是东第一尊东土初祖达摩尊者，东第五尊迦留陀夷尊者，东第十四尊鸠摩罗什尊者，东第十六尊天童密云悟祖和尚，西第二尊密行罗睺罗尊者，西第十八尊，太湖慧可神元尊者；有睿智刚健的中年男子，包括东第七尊定鼎玉



图 5.1.5 定鼎玉林琇国师

^④ 李泽厚：《美的历程》，文物出版社，1981 年 3 月，第 124 页。

林琇国师，东第十三尊云山牧牛难陀尊者，东第十五尊天贝高峰妙禅师，东第十七尊双桂堂神通破山和尚，西第一尊庐山莲社慧远老和尚，西第三尊须波陀菩提尊者，西第六尊灵山会上波陀夷尊者，西第八尊忍辱无嗔伏虎禅师，西第十二尊灵岩开山法定老和尚，西第十三尊灵岩寺普朗公老和尚，西第十四尊降服外道均菩提沙弥和尚，西第十五尊神力移山金刚比丘尊者，西第十七尊纳子密行之神尊者，西第十九尊天台演教智者大师；有清秀敏慧的青年，包括东第二尊摩诃迦叶尊者，东第八尊无贪如音阿那尊者，东第十九尊摩诃大目犍连尊者，东第二十尊孙陀罗难陀尊者，西第五尊鹫鹭舍利弗尊者，西第十尊宾头卢婆罗多尊者，西第十六尊宋仁钦和尚。在各个年龄段的人群里面，每个个体又表现出自己的性格和动态特点。老年群里的达摩闭目禅定，超逸沉静，持重内敛；而密云和尚则谆谆说法，语重心长，智慧超伦。中年人群里的慧远和尚坚毅自信，目光深远，凛然威严；而天贝禅师则醇厚蹙眉，凝神手中细小之物，心外无扰。青年人群中的舍利弗俊美善良，指地听法，谦虚平和；而仁钦和尚黝黑康实，迷惑惊诧，欲辩还休。如此等等不一而足。

灵岩寺宋塑罗汉的肖像成就还可与其它人物雕塑的比照窥见一斑。

北宋以前，中国人物雕塑的杰出代表有秦陵兵马俑、唐代敦煌莫高窟彩塑等。秦陵兵马俑的制作，大的部件统一模制，只有某些局部专门塑制，以显示个性和不同，但总体看来，仍不免雷同太多，程式化的东西太多，以至于呆板有余而灵动不足（如图 5.1.6）。而灵岩寺罗汉像虽然都为坐像，但又坐姿各异，找不出雷同的姿态来。尤其是手的表现，更增强了对心理世界的表达。如果说秦陵兵马俑的塑造目的侧重于外在功业的张扬和征服，那么灵岩寺泥塑罗汉的塑造宗旨则侧重于心灵世界的内省。和秦陵兵马俑相比，二者同是写实，秦陵兵马俑的写实却还有很大的概念成分，对人物内心世界的表现也趋于雷同化，即表现秦王朝“横扫六合”的决心和信心，他们是一群“集体的人”；而灵岩寺罗汉的写实更具有震撼人心的力量，罗汉像融入了那个时代世俗人的感情，又以神祇的身份去表现，达到了形与神的完美统一。这种震撼人心的力量来自于作者对人的心灵世界的刻画和表现。这种表现细腻、微妙、准确，就像温克尔曼所说的“在看似平静的外表后面，



图 5.1.6 秦陵兵马俑

我们能感受到人物汹涌波涛似的内心世界。”

唐代的彩塑以敦煌莫高窟第 45 窟的泥塑为代表。其中的迦叶和阿难作为罗汉形象颇有神采。但可以看出，迦叶和阿难的形象仍是以佛经仪轨为准绳被塑造。阿难为一青年男子形象，双耳垂肩；迦叶为一老者形象，大耳，梵像。二者并无明显的心灵感情表露于脸，刻画人物心理程度显然不够。显然，艺术家仍然是将二者当做宗教符号来进行塑造的。

即使和同时期的雕塑作品相比，灵岩寺罗汉在表现心理世界和人物个性方面也卓然独立。北宋一朝，泥塑作品可称述者还有山西晋祠彩塑女侍佣，角直保圣寺十八罗汉，陕西长子县崇庆寺十六罗汉等。

晋祠彩塑女侍佣为 42 尊站立的女塑像（如图 5.1.8），山西晋祠侍女像，表情缺少变化，个性不足，对心理的表现更不及灵岩寺罗汉。“晋祠侍女塑像没有表现人物个性的要求”^①

角直保圣寺罗汉现存九尊（如图 5.1.9）。从形貌来看，罗汉们大都容貌夸张，有的甚至秃头广额，有五代贯休罗汉遗风，还有的罗汉为印度人形象。而灵岩寺罗汉像的原型为山东本地人的形象，从这一点上来说，后者更具有现实意义；再者，灵岩寺罗汉的表情更具世俗性，而保圣寺罗汉们盘坐山水中，均表现了一种宗教的崇高。前者的表情能表现心理的微妙变化，后者不具备这一点。

和西方的古典雕塑相比，两者都突出表现了人物的性格，然而在人物的神态和表现心灵方面，灵岩寺罗汉显然更胜一筹。这和宋人的人生哲学和美学追求有直接的关系。就古罗马雕塑而言，罗马雕塑受到古希腊雕塑的直接影响，侧重身体结构和形体的表现。面对古罗马的那些半身或全身肖像雕塑如《布鲁图胸像》、《奥古斯



图 3.4.7 莫高窟阿难像



图 5.1.8 晋祠女侍佣

^① 李松、安吉拉·法尔科·霍沃、杨鸿、巫鸿：《中国古代雕塑》，外文出版社、耶鲁大学出版社，2006 年，第 403 页。

都·屋大维》、《卡拉卡拉像》以及《君士坦丁大帝像》等等，让人感受到的是一种英雄主义的崇高；面对灵岩寺罗汉，观者体会到的是一种心灵的反观，罗汉们的表情以及由内心所反映出的动作非常轻微，却力若千钧，直逼人的内心深处，让人反思并醒悟。

西方古典主义雕塑的传统可以说是千人一面，雕塑家侧重的是体块与解剖，追求人体各部位的力量的平衡。全身的各部分均得到细致的表现。而中国的雕塑却侧重人物精神气质的传达，尤其注重头目的刻画，肢体的动态也是为表现人物心灵服务的；中国的雕塑家更追求“真”，^①也即内在气质，从这个层面来说，中国雕塑的“写实性”更强。另一方面，不同于西方雕塑家注重全身各部位的协调平衡，中国古代雕塑家将目光凝聚在头部刻画。这和中国古人“形神”论有关。张彦远说：“遗其形骸尚其神，于形似之外求其画。”顾恺之说：“四体妍蚩本无关于妙处，传神写照正在阿堵之中。”但是，由于中国传统人物画受政治、伦理等因素影响深重，致使中国古代的人物画家的肖像画不能达到形神兼备的境界；但作为体力劳动的“斯役之务”的雕塑，却可以把人物塑造的惟妙惟肖，真真正正地做到了以形传神，而把这种以形传神功夫做到极致的却是那些深处社会底层的无名工匠艺术家们！

总之，灵岩寺罗汉主要的成就在于能把具有高度修养的罗汉和高僧们特有的思想感情和风貌作深入的表现，使每一形象具有浓郁的超凡绝俗的气氛，令人一望而肃然起敬。“超越外在表象（灵岩罗汉），揭示人物内心世界的活动，是宋代美术达到新的艺术高度的表现。”^②近人梁启超曾赞为“海内第一名塑”，实非过誉。

三、塑容绘质：雕塑语言之美

灵岩寺的这批宋代罗汉，还体现了中国传统泥塑的形式美感。我国古代的泥塑工



图 5.1.9 角直保圣寺罗汉

^① 中国五代、北宋雕塑，受绘画风气影响而求“真”。“画者画也，度物象而取其真。”但“真”却不是物象外形的逼真，物象外形之真在荆浩那里叫做“似”，他说：“若不知术，苟似可也，图真不可也。”“似者得其情，遗其气，真者气质俱盛。”

^② 李松、安吉拉·法尔科·霍沃、杨鸿、巫鸿：《中国古代雕塑》，外文出版社、耶鲁大学出版社，2006年，第391页。

匠们，在其美惠心灵的引导下，用灵巧的双手，将手中冰冷的泥巴变成具有温情的生命，再辅以浓丽的色彩、吉祥的图案，从而把泥塑这一艺术形式变成中国艺术宝库中不可或缺的样式。

灵岩寺罗汉的形式语言之美首先体现在艺术家们对泥料的熟练运用以及线条的表现。艺术家们首先要选择具有相当黏性的胶土，与适量的水混合而成泥状，再按比例掺入麦糠、棉絮等，最后再经过对泥土的陈腐让其变成熟泥，此时的泥就变成了某种具有潜在价值的材料了（详见第三章第三节）。泥的制作过程本身就具有美学意义。

《考工记》说：“天有时，地有气，材有美，工有巧，和此四者，然后可以为良。”此说道出了古人对工艺技术的追求之道。天与地，为人类提供了物质基础，同时，即使同一类材料，地理环境的不同又会创造出优劣不同的材质，好的材料不仅可以大大提高成品的质量，并且其本身就是一件艺术品；技艺高超的匠师懂得选择优良的材料，这就是材有美。工指匠师的技术即手头功夫，工匠的技术也有高下之分，有慧心者方能领悟造化之道，创作出精美绝伦的工艺美术品来。这一点可以从《庄子》里的一则寓言故事得道诠释：

梓庆削木为鐸，鐸成，见者惊犹鬼神。鲁侯见而问焉，曰：“子何术以为焉？”对曰：“臣工人，何术之有！虽然，有一焉。臣将为鐸，未尝敢以耗气也，必斋以静心。斋三日，而不敢怀庆赏爵禄；斋五日，不敢怀非誉巧拙；斋七日，辄然忘吾有四肢形体也。当是时也，无公朝；其巧专而外骨消；然后入山林，观天性；形躯至矣，然后成见鐸，然后加手焉；不然则已。则以天合天，器之所以凝神者，其是与！”^④

梓庆为了做成惊犹鬼神般的鐸来，必须要选择良材，做到“以天合天”，再加上高超的技术，这样做成的鐸才能够“凝神”。在“天人合一”美学精神的引领下，我国古代的艺术家对材料的选择是充满敬畏的。反观制作灵岩寺罗汉那些泥塑工匠们，他们满怀虔诚之心、小心翼翼地选择、制作泥巴，当做好的泥巴呈现在他们面前的时候，工匠们显然已经看到了隐藏于其中的罗汉了，工匠们所要做的，就是把隐匿于泥巴中的罗汉剥离出来。

接下来就是把揣摩和运用泥巴了。所谓“运泥如运墨”，中国的泥塑和绘画有着天然的内在关联，工匠们是把泥巴当做绘画用的墨来对待的。邵博说：“古画塑一法。”

^④ 《庄子·达生》。

^①苏东坡经过广爱寺，参观唐代雕塑家杨惠之的塑像，写道：“措意元同画。”^②工匠们在胚子上构思、运泥，就像画家在宣纸上挥毫是一样的。灵岩寺罗汉的作者们，不仅具有高超的形体塑造能力，同时也具备非凡的绘画功底，他们把泥塑和绘画完美地结合起来，使二者相得益彰。

既然古画塑一法，那么，由绘画所表现出来的技巧和形式同样也适合于泥塑了。我们看到，灵岩寺罗汉塑像无一不体现着线之飘逸美感。罗汉们宽大的衣服自然下垂，衣褶非常富于穿插变化但又丝毫没有杂乱含糊之感。如西第八尊忍辱无嗔伏虎禅师（如图 5.1.10），禅师内穿直裰长衣，外披钩纽式袈裟，直裰右领叠加于左领之上，层次关系交代清楚；腰间所系腹围起到了束腰的效果，左右领口、腹围以及由束腰所产生的衣褶线，由里到外穿插清晰。再往外是左肩所披袈裟的边缘下垂线，是袈裟的右边钩纽被拉起敷搭于左肩之上所形成的一组优美布纹，这样从里到外一共五个层次的衣纹穿插和交叠，一一被交代得清楚而有条不紊；禅师的右手捋起左胳膊下面垂下的宽大的袖子，与右边的衣线形成呼应。衣服的下摆舒展阔大，呈八字形覆盖在坐坛上，线条相对稀疏，表现轻松但绝不随意，与上半身线条的细密形成对比。所有这些，共同组成了一首线的交响曲，演绎着中国传统绘画美学里的线条之美。其他罗汉的衣纹塑造也都具有相同的特点，冰冷的泥巴在工匠们的手里变成了温情的丝质品，表现出服装面料的柔顺、丝滑、飘逸之质感，深有“吴带当风”之遗韵。

事实上，中国古代雕塑语言的背景正是中国的传统绘画。雕塑家对重视人物衣褶的追求要远远胜过对人体光影和结构的表现，这一点是区别于西方雕塑的一个显著特征。北宋大画家郭若虚就深刻地指出，“曹衣出水”和“吴带当风”两种风格对后世的影响不仅仅限于绘画，也同样深深影响了雕塑。他强调说：“至今画家有轻拂丹青



图 5.1.10 伏虎禅师

^① 邵博，字公济，河南洛阳人，邵雍之孙，生卒事迹均不详，越活动于宋徽宗宣和中前后，著有《闻见后录》三十卷。
^② 【宋】苏轼：《过广爱寺三首·观杨惠之塑宝山》，《苏东坡全集·前集》北京中国书店，1986年，第84页。

者，谓之吴装；雕塑之像，亦有‘吴装’”，还说：“雕塑铸像，亦本曹吴。”^①

需要强调的是，灵岩寺泥塑罗汉像的衣纹线条是从宽大、厚重的丝质衣物里体现出来的，有着中国画中“铁线描”、“折芦描”等表现方式的特征，这些线条洒脱流畅、疏密聚散、起伏转折等更富有真实感，既增强了人物的动态神韵、节奏韵律，同时也把泥塑的性能发挥得淋漓尽致。而这一点具有划时代的意义，改变了自魏晋南北朝、隋唐五代以来模式化的塑造方式即“贴条”式如云冈石窟第二十窟塑像、“阶段”式如云冈第十六塑像和龙门宾阳洞塑像、“曹衣出水”式如甘肃天龙山第九窟塑像、阴线刻划手法如甘肃麦积山北朝造像（如图 5.1.11）等。

总之，如果说中国的绘画美学指导了中国的雕塑形式，那么相反，西方的雕塑美学则引领了西方的绘画理念。西方古代雕塑强调运动、对抗、空间以及人体结构的表现，给人的强烈冲突之感，体现的是一种近乎崇高的美学。罗丹说：“你们要记住这句话：没有线，只有体积。当你们勾描的时候，千万不要只着眼于轮廓，而要注意形体的起伏。是起伏在支配轮廓。”^②（意大利文艺复兴时期的画家们总是力图向雕塑看齐）；中国古代的雕塑则注重线条之美，人物寓动于静，它就像中国人的心灵，含蓄、内敛、温和（狰狞怖厉的镇墓兽又另当别论）。如果说西方的雕塑是指向外部空间的，意在彰显人对世界的征服，那么中国的雕塑则是指向内心深处的，意在传达人对天地自然的敬畏，让人心灵有所震撼。

其次，灵岩寺罗汉像还体现出一种全景式雕塑的整体气氛之美。全景式雕塑即诸



图 5.1.11 麦积山石窟佛像，衣服线条宽大厚重。

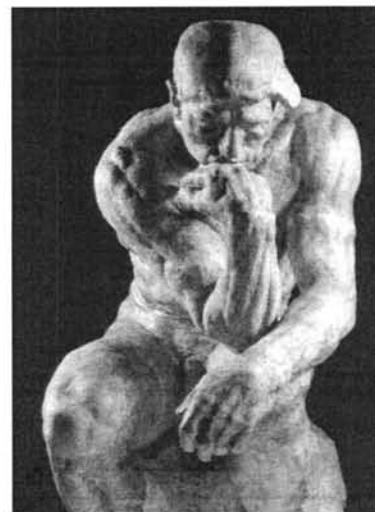


图 5.1.12 罗丹《思想者》

^① 【宋】郭若虚：《图画见闻志》。

^② （法）奥古斯特·罗丹口述，葛塞尔记录，沈宝基译：《罗丹艺术论》，广西师范学院出版社，2002 年 10 月，第 5 页。

多雕塑形象的有机组合，共同营造出一种主题气氛和意境空间。中国特定的“天人合一”思想观念传统，致使中国古人对自然整体的敬畏，中国古代的雕塑以全景式的方式表现多于西方是一个不争的事实，也是中国古代雕塑区别于西方雕塑的一个显著特征。“中国古代没有西方古典雕塑对于人体比例、解剖达到的令人叹为观止的精确表现。古代匠师所特别看重的是对于整体气势、精神力量和内在神韵的表达。”^①这种整体气势、精神力量和内在神韵，其实就是对宇宙人生和大自然的本质追问和表达。

中国的全景式雕塑形式，在远古时期的雕塑上就已出现。新石器时代那些小型的陶塑动物群，动物们的神情遥相呼应；东周时期的十五连枝灯，灯树上栖息着大鸟、猴群、龙，人在下面引逗树上的猴子，人、兽、灯树的悬殊比例，造成了一个连接天地、浩渺无际的空间感觉。秦始皇陵兵马俑以数以千计的兵马组合塑造了秦军扫六合的气势。霍去病墓石刻群是人和自然关系的完美诠释……。中国古代的全景式雕塑其实营造的是一种意境之美。何谓意境？意境就是景外之景、象外之象，是由眼前的事物而引发到对整个人生宇宙的审美感受，“‘意境是指抒情型作品中呈现的哪种情景交融、虚实相生的形象系统及其所诱发和开拓的审美想象空间。’而其存在的基础和根据也是宇宙的本体和生命即‘道’”。^②全景式雕塑的美感正在于让身处其中的观者感发对生命哲学的思考。

虽然灵岩寺罗汉像之间的布置关系已不得而知，但我们仍能感受到他们之间强烈的呼应关系。每一个罗汉像绝不是单独的存在，而总是与相邻或其它的罗汉有着精神气质上的联系。这些罗汉分为东西两列，但两端的为首者达摩和慧能都在坐禅，从而奠定了全部罗汉的状态基调，无论是激昂蹈励、与人争锋的玉林琇国师，还是凝神于手中物件的天贝高峰妙禅师，



图 5.1.13 灵岩寺罗汉群像。

虽然一动一静，但都服从于参禅的主体。置身于千佛殿中，我们会被罗汉们所表现出的共同的精神气质所感染。虽然灵岩寺罗汉具有浓郁的写实主义风格，每个罗汉的性

^①李松、安吉拉·法尔科·霍沃、杨泓、巫鸿：《中国古代雕塑》，外文出版社、耶鲁大学出版社，2006年，第8页。

^②胡新华：《中国古典艺术理论中的意象、意境和境界》，《湖北社会科学》，2014年第2期。

格特征鲜明生动，但他们又都统一在一个整体的气氛中，即他们又都反映出一种共同的性格倾向，即沉着、自信、内敛、坚韧。如果用温克尔曼赞美古希腊雕塑的那句不朽名言来赞美灵岩寺的罗汉也不为过，那就是“高贵的单纯，静穆的伟大”，比照苏东坡、王安石、王禹偁、辛弃疾、李清照、岳飞、朱熹等这些儒士，我们可以说这又是宋代士大夫共同的精神写照。每一尊罗汉是写实的，但就整体来说又是写意的。刘勰说：“寂然凝虑，思接千载，悄焉动容，视通万里。吟咏之间，吐纳珠玉之声，眉睫之前，卷舒风云之色。”^④这正是对灵岩寺罗汉们神态的恰好写照。



图 5.1.14 情势呼应的罗汉。

四、古典形态之美：神性与人性的完美结合

德国哲学家黑格尔在其《美学》中以象征型、古典型、浪漫型的三分法，来阐述艺术史的发展对于美的理念“始而追求、继而到达、终而超越”的进程。黑格尔所言艺术的三种类型，其中象征型是形式大于理念（物质超出精神），建筑艺术是象征型艺术的典型形态；古典型是理念与形式的完美结合，精神内容和物质形式达到了完满的契合一致，雕塑是古典型艺术的典型形态。浪漫型艺术是理念大于内容（精神超出物质），诗歌是浪漫型艺术的典型形态。黑格尔此说，道出了人类艺术发展的一般规律。同时，黑格尔认为古典型艺术是最完美的艺术。在黑氏这里，古典型艺术，或者说艺术的古典形态，其理念是指雕塑作品的神性也即内容，其物质形式是指雕塑作品的人工因素也即我们现在一般意义上所指称的形式因素。

反观灵岩寺的彩塑罗汉，它们恰好符合黑格尔所说的古典型艺术形态，其内容和形式达到了高度的统一，也可以说是神性和人性的高度统一。

神性，是指这些罗汉的宗教性指向。匠师们在塑造这些罗汉的时候，仍然是把宣传佛法作为第一目的；但另一方面，匠师们又按照现实生活中的世俗人的性情举止来作为参照进行塑造的。灵岩寺罗汉艺术的魅力也正因此两者的结合而熠熠生辉。

^④ 【梁】刘勰：《文心雕龙·神思篇》。

罗汉属于神祇，不同于世俗民众，他们具有高尚的道德修养，淑世悲悯的伟大情怀，以播撒善果为己任；并且他们超越了世俗烦恼，已免忧苦，高蹈独立，是人间凡人崇拜的对象和追求的目标。神的种种特点决定了罗汉的崇高地位，引得人间凡众顶礼膜拜，不敢有丝毫懈怠和不恭。凡夫俗子尚且如此，那么对于塑造这些神祇的工匠们，更是怀着一种肃穆恭敬的心情来进行创作的。这一点类似于史前时代原始人对于艺术的创作。原始人在创作那些壁画作品时，是将对象看做充满神性的存在，一株小草（如连云港岩画）、充满力量的野牛（如拉斯科洞窟壁画）等，无不具有神性，这种神性足以让我们的祖先战战兢兢，同时用在他们看来同样具有灵性的画笔来描绘那些遥远彼岸的形象。这就是原始艺术之所以具有永恒的生命力的原因——万物有灵观念下人对其作品的神性投射。在宗教观念仍然占有强大地位的宋代，工匠们在宗教精神的感召和指引下，可以想象得到，他们是怀着一种无比敬仰的宗教情绪来塑造这些罗汉的，灵岩寺罗汉也因此而具有摄人心魄的力量。我们来看东第一尊达摩祖师（如图 5.1.15），达摩祖师自金陵北上，在嵩山少林寺面壁九年，深悟佛法，创立禅宗，这尊塑像正是表现了达摩祖师的禅定状态。宗教的隐忍精神，禅宗的平和恬淡、水流花开之境，以及超脱世俗进入虚极世界的境界，在这尊塑像身上充分体现出来。再来看东第五尊迦留陀夷尊者，尊者抬头望向左上方，神态坚定，目光深邃，似乎在进行悠远的玄想，把人的思绪带到遥远的彼岸。其它各尊罗汉也无不在宗教精神的感召下，表现出神祇应有的特征。

同时，以盖忠立为代表的那些民间匠师们又是怀着一种怎样的心情来塑造这些罗汉啊！在宗教信气氛仰浓厚北宋一朝，尤其在理性思想并不发达的民间，匠师们必定以无比虔诚的态度来建造他们心中的圣灵。苏东坡在论述佛教造像的状态时说：“居士之在山也，不留于一物，故其神与万物交，其智与百工通。”^④在古代，塑制佛像的过程本身就是宗教活动的一种。工匠们在山中塑像，不执著于身外之物，不为世俗繁



图 5.1.15 达摩

^④ 云告译注：《宋人画评》，湖南美术出版社，1999 年 12 月，第 235 页。

务所驱，他们将身心全都交付于其崇拜的佛陀，他们凝神定志于这些神圣形象的塑造，将自己的全部精神都投射到佛像上去。克莱尔·贝尔在他的《艺术》一书中提出，艺术与宗教是人们摆脱现实环境达到迷狂境界的两个途径，是审美的狂喜和宗教的狂热联合在一起的两个派别。艺术和宗教都是达到同一类心里状态的手段。工匠们在制作佛像的同时，他们自己也沉醉其中，从而其境界也得以提升。

另一方面，这些罗汉又具有十足的人性。“把佛国神祇按世俗人物来描绘雕造，这本身便是世俗化的行为。”^①宋代的工匠们又是按照他们那个时代的君子形象来塑造这些罗汉的。“古典型艺术家自由处理材料，对于艺术家来说，只需在民族信仰、传说以及其他实际情况里找到现成的内容。……他们知道约束与节制，不至于漫天幻想。他们只就意义去塑造形象，换句话说，是消磨掉现成材料中不适合精神内容的附赘，使之顺从艺术家的意图。这需要一种娴熟的技巧，使感性材料听从艺术家随意指使。”^②所以，当我们面对这些神祇时，并不因为他们的神性而拒人于千里之外，相反，他们的音容笑貌，举手投足，表情动作，给人以亲切之感，仿佛就是身边的亲朋好友。与同时期其它罗汉相比，如与角直保圣寺罗汉相比，保圣寺罗汉更多的体现了一种佛教的威仪，也就是说，其神性远远大于其世俗性。紫金庵的罗汉也是超脱世俗的高人或曰神人。而只有灵岩寺罗汉使人感受到就是一个个现实生活中充满喜怒哀乐感情的人。如达摩祖师的平静、慈悲与包容，迦叶的与人争锋，甚至是咄咄逼人，迦留陀夷的萧散恬淡、平和豁达，玉林琇国师说法时的聚精会神，无贪如音阿那尊者的恭谦和平易，牧牛难陀与人辩论时的自信甚至些许傲慢，鸠摩罗什的睿智和坚毅，天贝禅师把玩宝物时的屏息定气和沉溺于生活琐事的专注，密云老和尚的谆谆说法之态，面容慈祥却又目光机警，破山和尚的憨厚朴实，目健连尊者青春脸庞上的稚拙和好奇，孙陀罗的善良与亲切，慧远的坚定深邃以及普渡众生的坚强意志，罗睺罗尊者的沧桑与饱经忧患却又不离不弃，须波陀的和蔼与果敢，舍利弗尊者的秀美与恭敬，波陀夷尊者的智慧聪敏，伏虎禅师的威严、勇猛和豪放，婆罗多的微蹙眉思、欲语还休，法定和尚的稳健与不急不躁，郎公和尚的气势与略带嗔怒，沙弥和尚的宁静自持，金刚比丘的彬彬友善，仁钦和尚的惊诧，纳子密行的和婉，太湖慧可的激扬蹈励，天台智者大师的笑语盈盈，等等，都在他们的脸上得以丰富而准确的表现，可以说，二十七尊罗汉，就是二十七位具有凡人性情的普通人。宋代的民间匠师们，其实就是在塑造他

^① 阮荣春、张同标：《中国佛教美术发展史》，东南大学出版社，2011年12月，第10页。

^② 黑格尔：《对广大的美的领域的尖端叙述》，寇鹏程编译，中央编译出版社，第152页。

们心中的理想人格。黑格尔指出：“人还通过实践的活动，来达到为自己，因为人有一种冲动，要在直接呈现于他面前的外在事物之中实现他自己，而且就在这实践过程中认识他自己。人通过改变外在事物来达到这个目的，在这些外在事物上面刻下他自己内心生活的烙印，而且发现他自己的性格在这些外在事物中复现了。”^①朱光潜先生也认为：“神总是作为人表现出来的，因为人首先是从他本身上认识到绝对精神，而同时人体既是精神的住所，也就是精神的最适合表现形式。在人体形象里，神由普遍性而转入个别形体，但是虽在个别形体里，神还要保持他们的普遍性，所以古典艺术的特点在于静穆和悦。雕刻最适宜表现这种静穆和悦，因为它只表现静态而不表现动作。”^②民间匠师对外来的思想、仪式、传说，都是以自己的爱好、理解和形式来表达。必定要受到本土文化和地域习俗的影响，从而藉艺术表达出来。人们是从自己的生活经验、风俗习惯、审美要求来理解这些神像的。而造神的工匠是社会的一员，他们生活在群众中，知道群众的爱憎和喜怒哀乐。当他们把广大群众意象中的神具象化的时候，他们要把神塑成人人承认的形象。毕竟，艺术从根本上来说是人类生命意识的客观化，不管这种生命意识曾经采取了怎样的寄生形式——巫术或者宗教等。

总之，神性与人性的结合，是艺术最美的一种表现形式，是规范和个性的最佳平衡点。在这里，神性其实就是借助佛教来宣扬的一种理想美；人性，是那个时代的七情六欲。“中国古代思想中虽也有超越的理想世界（即‘彼世’）和现实的世界（即‘此世’）的分化，但这两个世界之间是一种不即不离的关系，并不象在其他文化（如希腊、以色列、印度）中那样形成鲜明的对照。”^③也就是说，中国的宗教具有更强的“入世”情怀，它旨在从现实的世界中，寻求超越的途径。中国的宗教也便具有了浓郁的人情味。二者结合，正好符合了黑格尔所说的古典艺术的典范。

本节小结：本节对灵岩寺罗汉像从四个方面进行了艺术学的分析。我们对罗汉造型生动赞叹的同时，又不得不对背后的原因有所思考。依笔者看来，罗汉像的塑造之所以生动，最直接的原因有如下几点：

1. 佛经中对罗汉的仪轨限制少，这样塑工就有充分的空间发挥自己的才能。
2. 佛经中对罗汉的描述，遂产生了这一类的样式，所谓“曹操必奸佞”，类型化也是艺术创作的源泉。人们对罗汉形象就有了类型化的期待，这种期待是造成罗汉像

^① 黑格尔：《美学》（第一卷），商务印书馆，1979年3月，第38—39页。

^② 朱光潜：《西方美学史》，人民文学出版社，2002年1月，第482页。

^③ 余英时：《士与中国文化》，上海人民出版社，2003年1月，第452页。

生动的原因之一。佛经记载，罗汉超脱了生死轮回，已免忧苦，并且现种种形，形同凡众；且罗汉广施果报，造大福田。因此，普通民众对罗汉倍感崇敬，也多感亲切。

3. 材料的选择即泥塑，更有利于塑形。不同的材料适合于表现不同的形象和主题。泥塑的柔软更适合表现罗汉的仙风道骨。

4. 中国传统的绘画技法：线条的运用，以及气韵生动的美学理念，更能让匠师们把目光投向人物的精神世界。

5. 罗汉的各种名号如他心通、天耳通、神足通等使得罗汉形态万千，这是艺术家塑造生动罗汉形象的基础。

第二节 灵岩寺罗汉像的历史地位

一、东方写实主义雕塑的高峰

以灵岩寺罗汉像为代表的宋代雕塑，不论是在中国古代，还是就整个东方艺术来说，都能称得上是写实主义的高峰。

写实主义雕塑在中国古代有着优良的传统，但只有发展到宋代，在社会综合环境的影响下，才达到了它的最高峰。写实，简单说就是如实描绘客观物象。人类通过写实艺术能直观地认识自身的精神和生活。那些具有高度写实性质的作品总能在第一时间打动人的心灵。早在新石器时代，那些用泥巴塑成的拟人形彩陶器皿，已经显示出了古人对于追求人物外形和表情所做的努力；内蒙古牛河梁出土的新石器时代彩塑女神头像可堪称代表，这件与真人大小相近的头部塑像，不仅五官比例恰当，结构大致准确，并且作者在尽可能地表现女神的性格特征，她眼睛圆睁，双唇稍作微笑之状，但她毕竟是原始宗教下的产物，作品以表现宗教信仰为目的，充满着神秘主义的气息。秦汉时期是我国现实主义雕塑的第一个高峰，写实技巧达到了前所未有的高度。代表作品为秦陵兵马俑。秦陵兵马俑完全是写实主义的，虽然身体和四肢等大的部件统一模制，但兵马俑的头部却表现出个性的不同，不仅脸部五官、肌肉、动态准确生动，尤其可贵的是工匠们表现出了不同身份武士的性格特点。这一表现具有里程碑的意义。兵马俑另一个精彩的表现是对人体结构的理解。（如图 5.2.1）这是一尊健硕的男人体泥塑，在柔和的光影下，人体肌肉与结构微妙起伏和转折，作者显然在着意表现形体而不是线条。“吴带当风”和“曹衣出水”两种概括中国古典雕塑的样式显然并不符合对这尊雕塑的框定。从某种意义上说，这尊塑所反映出的意图更接近西方雕塑的精神。但是我们又会发现，与灵岩寺罗汉像相比，这尊雕塑所体现出的技巧还欠成熟，作者对人体解剖知识的掌握显然还不能得心应手，在整体表现上还略显稚嫩，从而阻碍了它在艺术水平上臻于完美。

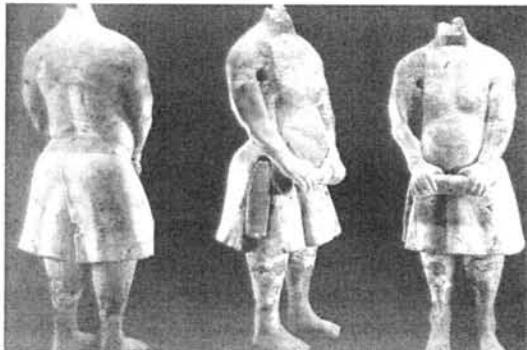


图 5.2.1 秦陵兵马俑

唐朝的雕塑被称为中国古代雕塑史上的第二个高峰，也正是在这个时期，中国雕

塑的写实风格悄然兴起。罗汉造像摆脱了前代作为佛陀附庸的地位而出现了独立的群像。龙门看经寺罗汉浮雕堪称代表。看经寺洞雕塑的 29 尊罗汉平均高约 1.70 米，如真人大小，再现了上自禅宗初祖摩诃迦叶起，下至菩提达摩等二十九代传法谱系像。这些塑像有年老的，有年轻的；有瘦的，有胖的；有的表现木讷，有的显示活泼；还有几尊看似是外域人的模样。这些像采用与洞壁不完全分离的高浮雕技法雕成，其中的几尊以高度写实的手法雕成。（如图 5.2.2）与灵岩寺罗汉像相比，首先，前者是浮雕，后者是圆雕，圆雕比浮雕无论从技术表现还是从对工匠的审美水平上都



图 5.2.2 龙门看经寺罗汉（局部）

较浮雕有更高的要求。其次，前者对人体解剖结构的表现显然不如后者深入和细腻，从而影响了写实程度的深入。再次，前者为石刻，后者为彩色泥塑，彩塑有绘画的成分，在表现细节上更具优势。

唐代其它雕塑如纪念性雕塑的代表昭陵六骏，其审美模式与艺术风格大致类同于看经寺罗汉像；佛教雕塑如洛阳龙门卢舍那大佛像，被称为按照武则天形象创造的，但它仍然是按照千篇一律的“庄严法相”的样式来雕制，还是对法力无边的佛性的宣扬，尽管写实，未免古板和概念。

能与灵岩寺罗汉像相媲美的是唐咸通年间的沙门洪辩塑像（如图 5.2.3），它是反映唐代肖像雕塑水平的作品。作为八世纪中叶敦煌地区的僧徒领袖，洪辩身经蕃、唐两代，分别被尊奉为释门都教授和国师。848 年他率领弟子们支持张议潮的起义，并派遣僧慧苑、悟真等任申奏河西归唐的入朝使，唐朝廷敕封他为河西都僧统摄沙州僧政，缁衣所受之荣，为敦煌地方前所未曾有。洪辩创修了七佛堂（即 365 窟）与 16 窟。17 窟曾是 16 窟的仓库，洪辩死后才将此窟立为



图 5.2.3 洪辩像

他的影堂，并把大中五年唐宣宗赐他的三份敕书刻石后嵌于窟的西壁上。洪辩的塑像面南背北，身着“田相”僧职袈裟，通肩裹体，禅定趺坐，头额饱满，垂鼻厚唇，眼神温和，气度轩昂，既表现了他三学谨醇的修养，又有僧统、国师的威严，塑造手法高度真实。洪辩像的塑造有十分重要的意义，它是完整意义上的肖像雕塑作品，塑像并不以宗教感情为旨归，而是塑造了一个拥有世俗情怀和崇高精神的人物形象，作为为数不多的早期肖像雕塑尤其珍贵。但从写实角度来说，洪辩像无论从表情姿态的生动、传达内心活动以及对人体结构的表现等方面，还有逊于灵岩寺罗汉塑像。

总之，可以说唐代雕塑的辉煌成就更多地体现在雕塑数量和规模上，就写实性而言，与宋代雕塑相比，前者的写实侧重于外在的表现，而后的写实不仅侧重外在结构表现，同时更注重人物心灵世界的流露。

五代时期可以看做是宋代高度写实雕塑形成的前奏。此时的写实雕塑水准可以从前蜀君主王建像（如图 5.2.4）上窥见一斑。

王建像高 82 厘米，大耳方面，额高口阔，头上戴着幞头，穿着圆领长袍，腰间束着玉带，革履；衣服的起伏随着身体结构的转折而变化，刻画相当细腻微妙。根据文献记载，王建容貌的特征为：“龙眉广颡，龙眼虎视”，“状貌岸然”，“身长七尺”，^①与作品互证，完全符合，说明此像是形肖神似之作。其次，王建雕像的可贵之处，还在于作者能继承唐代“相匠”的传统，以面部为重点，细腻而深入地刻画了这个小国之王的容貌和风度。从文献记载并结合肖像实际来看，可以证明中国雕塑的发展是全面的，绝不仅仅局限于宗教造像。王建像与上述洪辩像相比，可以说前者是后者的一脉相承；与灵岩寺罗汉像相比，王建像形体偏小，对人物心理活动的刻画显得逊色，姿态动作不够生动感人，表现出作为帝王肖像所具有的局限。

元、明、清三代由于受文人画风气的影响，雕塑艺术无论从数量还是艺术水平上已难以和前代比肩了。作为封建时代后期的雕塑样式，以“清赏”、“雅玩”的案头摆



图 5.2.4 王建像

^① 分别见《册府元龟》，《五代史·前蜀家事》，【宋】张唐英：《蜀梼杌》上。

设为主流，大多数作品往往因不必要的精雕细刻而病于繁琐和软弱无力，缺乏内在的生命气息。三代雕塑可称述者如元代的北京居庸关云台四大天王薄肉雕像，虽形象威猛，但过于琐碎，影响了感染力的发挥；明代如山西平遥双林寺塑像，其中有高大孔武的四大天王、英武刚毅的韦驮天像，以及性格鲜明、表情生动的十八罗汉塑像，均表现出较高的艺术水平。但总体来看，由于广大群众对佛教感情的淡漠，艺术领域脱离生活、泥古不化，从而造成公式化、定型化的倾向。很多罗汉像，不过是把稍有特征的形象改头换面而已，或者仅仅在外在的长短肥瘦、姿态表情上勉强求其变化。清代雕塑发展了明代玩赏性和工艺品装饰雕塑，并形成风气，成为清代雕塑的主流。清代较有代表性的雕塑为云南昆明筇竹寺五百罗汉像。五百罗汉取材于市井人物，特点鲜明，形象逼真；其它还有泥人张系列小型泥塑，可谓精致，但体量小。两者都由于作者过于追求逼真的效果有近乎蜡像模型之感，消弱了艺术性和感染力，其力度不可与灵岩寺罗汉同日而语。

通过以上梳理、比较和分析，我们会发现只有在宋代，写实雕塑真正成为我国雕塑史上的高峰。而宋代的雕塑又不仅仅是外表的刻肖形似，它又在挖掘和表现人物内心活动方面趋向完美。外表和内在的结合，才正式宋代雕塑的美学价值所在，而灵岩寺泥塑罗汉，正是这种价值的集中体现。

二、开启了与生活相结合的现实主义雕塑的先河

中国古代的雕塑，按其主题指向来分，大致可分为三类，即指向宗教的、指向政治的和指向生活的。宗教生活和政治（军事）生活在漫长的中国古代一直占据着社会生活的主流，正所谓“国之大事，在祀与戎”^④。宋代以前，指向宗教的雕塑如敦煌莫高窟彩塑、麦积山彩塑、汉代的摇钱树、先秦青铜器雕塑等，即使是新石器时代的动物和人物的拟形泥塑，也和泛神论有关，是一种原始宗教的反映。指向政治（军事）的雕塑也可为洋洋大观，如昭陵六骏浮雕、秦陵兵马俑、霍去病墓石雕，或者如史料记载中的“楚子问鼎”中的鼎等。宗教和政治的雕塑显然占据了雕塑总量的绝大多数。随着宋代社会结构的转型，指向生活的雕塑开始登上历史舞台，从而改变着中国古代雕塑的题材结构，这一转变是漫长的，却也是具有里程碑意义的。因为我们赞同所有的艺术都以关注人类的生存状态为宗旨，关注人类生活的艺术才有生命力。宋代的

^④ 《左传·成公十三年》。

雕塑以灵岩寺泥塑罗汉像为代表，打开了宗教雕塑指向平凡生活的大门，开启了现实主义雕塑的新篇章。

现实主义是艺术创作的一种方式，是指按照生活本来的样子去描绘它的状态真实的细节，表现生活中具有典型意义的人物或事件，表现技巧上是写实的。也就是说，关注现实生活和手法写实是现实主义的两个基本特点。灵岩寺泥塑罗汉的塑造具备了上述两个特点，因此我们说它是现实主义的，即使它披着宗教的外衣。

灵岩寺泥塑罗汉的现实主义首先表现在人物的表情姿态上。表情和姿态是个人性格、心灵的反映。灵岩寺罗汉们的表情富于个性，其中有的罗汉姿态动作完全是生活化的、为人所熟悉的，因而也格外让人感到生动和亲切。如西第十四尊降服外道均菩提沙弥和尚，菩提沙弥结跏趺坐于座台上，坐姿端庄；沙弥的动作被定格在穿针引线的一刹那间。这一微妙的动作简单却富有感染力。人物表情专注，双眼凝视手中之物，这完全是一个普通老百姓生活中的动作，观众也因此而毫无陌生和疏远之感。事实上，除了沙弥结跏趺坐的姿势还保留有佛家信徒的痕迹外，在其他方面我们丝毫感觉不到他和普通民众的区别。东第八尊无贪如音阿那尊者，这是一个中年男子的形象，尊者稳重健硕，平和自信；他左臂自然搭在身边的支撑物上，右手放在大腿上面，握住袈裟；双脚交叉而坐。这是一个生活中非常普通且常见的姿态，丝毫没有宗教情绪的拘谨、隔膜甚至威严；尊者似乎在同远方来的客人娓娓而谈。再如东第五尊迦留陀夷尊者和东第八尊定鼎玉林琇国师，两位尊师的姿态俨然就同北方坐在自家炕头上农村汉子，在同串门的邻居聊着家长里短、陈谷子烂芝麻的琐事，那举手投足，就是活生生的世俗民众状态。通观这批宋代的泥塑罗汉，我们发现，除了东、西各第一尊即达摩和慧远二位保持着宗教的端严坐姿（坐禅）外，其余二十五个人物均形态不拘，表现得随意洒脱，反映出浓浓的生活情趣。

正如前面所述，灵岩寺罗汉在某种程度上具有肖像的特点，而肖像艺术的流行也正是世俗生活繁荣的佐证，也是人类对自身反省程度达到较高水平的标志。正如某位学者所言：“人像艺术的繁荣与发展是人类解放程度的晴雨表。人的地位越高，精神越解放，情感越丰富，人像艺术的发展空间就越广阔，画家的创作就越自由。”^①

其次，灵岩寺罗汉的现实主义表现在服装衣饰上。对于服装的伦理含义，孔子曰：“见人不可以不饰。不饰无貌，无貌不敬，不敬无礼，无礼不立。”^②从而确立了服

^① 张延风：《中国艺术的文化阐释》，人民美术出版社，2003年12月，第206页。

^② 《礼·劝学》。

饰在社会生活中的重要性。墨子也曾说：“其为衣服，非为身体，皆为观好。”指出了衣服的审美功能。纵观我国古代服装发展史，从商一直到清，服装样式以宽大舒展为总体特征（所谓“褒衣博带”，但其中也有少量短而宽的衣服出现。）。中国传统审美观念，就蕴藏着这种作为主流的宽衫大袖衣服里面。《礼记·深衣》曰：“制十有二幅，以应十有二月”，指出深衣的制作有十二块布组成，以对应十二个月，反映出我国传统的“天人合一”的人伦思想，同时也是我国古代褒衣博带服装制式的滥觞；史书中又有“城中好高髻，四方高一尺；城中好广眉，四方且半额；城中好大袖，四方全匹帛。”^①的记载，从而可看出大袖宽衫的传统造型渊源有自。

总体来看，中国传统服装的样式受儒家和道家思想的影响至深。道家更注重心灵的自由，服装上体现宽松舒适，无拘无束，适合心灵的休闲惬意、超凡脱俗；儒家重礼法人伦，强调美与善的统一，服饰上追求宽朴方正。但无论是道家或儒家，均追求人与自然的和谐统一，表现在服饰上就要求其自然地遮掩身体，不要过分张扬和炫耀，这一点深深地影响着中国服装的基本造型。

灵岩寺罗汉的着装顺应我国传统的服装制式外，又反映出当时的流行样式。灵岩寺罗汉的服装以宽袍大袖款式为主，其中包括直裰、袍、道衣、鹤氅等，还有宽短的襦、袄等。这些均为当时文人士大夫当中所流行的服装样式。可以看出灵岩寺受当时社会风气的影响，或者说灵岩寺已经融入了很多的社会生活。此外，灵岩寺罗汉装束上还有当时流行的腰上黄腹围（绦）、手帕等物，所穿鞋子也为当时常见的尖头软底布鞋。罗汉服装上的图案也充满了浓浓的世俗情感。那些牡丹、莲、石榴、宝相花等图案，为当时广大民众所喜爱；服装的用色艳丽，富贵气息盎然，民俗格调浓郁。如果这些罗汉再蓄以毛发，配以冠饰，俨然就是一群宋代社会的上层知识分子，不会有人将他们与佛教徒联系起来。

再次，灵岩寺罗汉的现实主义还表现在反映时代精神上。宋代的哲学主流仍然是儒学，只不过儒学有了新的特殊形式，又被称为道学。道学家们主要思考性命、义理等人性方面的内容，故道学又被称为理学。敏泽先生认为：“宋代理学的产生，则标志着儒学从浅陋的宗教神学，向着精致的思辨哲学发展而达到一个新的历史高度。”^②宋代的理学是融合儒、释、道三家思想的新体系。但从根本上来说，宋代的理学仍然是以儒家的伦理思想为核心内容的。就方法论来说，通往“理”的道路就是“格物

^① 《后汉书·马援传》。

^② 敏泽：《中国美学思想史》下卷，湖南教育出版社，2004年6月，第3页。

致知”，即“致知在格物，格物而后知至。”^①就是要通过推究自然和社会生活中物质以及精神的存在来达到认识真理的目的。

理学对绘画的影响之一就是绘画题材的生活化和技法上的写实主义。儒家思想的入世精神成为画家的指导思想，田户、放牧、村童、商旅和社会风俗等的题材均有表现，如表现农村商业活动的《货郎图》，描绘京城开封繁华的《清明上河图》等。人物画方面有李公麟的《王荆公骑驴图》，以及表现文人谈禅论画活动的《西园雅集图》，反映出当时知识分子的精神面貌，颇具典型。

灵岩寺罗汉的形象可以说就是按照儒、释、道三教合一的精神气质来进行塑造的。灵岩寺罗汉不同于一般的社会民众，他们是那个时代知识分子的缩影。二十七尊罗汉，他们共同表现出宋代文人的内敛、坚韧、雅致、敏感、深邃的心灵特征。虽然这些罗汉像具有世俗化的特点，是以生活中的人物作为原型的，但艺术家更加注重提炼和概括，善于捕捉具有典型特征的人物形象，使这些罗汉具有一种淑世情怀的气息，而不像明、清佛教造像那样，已经完全置神性于不顾，佛教题材也仅供文人清供雅玩了。正像李松等学者所说：“一般说来，宋代雕塑特别是菩萨像是理想化的，一般都温尔文雅，与当时士人文化中盛行的人道主义精神很相合。只是在罗汉像上还能见到唐代流行的写实手法痕迹。”^②

表现生活，是宋代整个美术领域所表现出的总体风格。如前所述，宋代的商品经济活跃，导致了审美世俗化（生活化）的泛滥。《清明上河图》以直观的形象反映出当时世俗生活的繁盛。雕塑领域，以世俗生活为主题的创作也是风气所趋。河南禹县白沙镇宋墓，上蔡县宋墓，武陟（音至）县宋墓等三座宋墓砖雕壁画均表现宋代世俗生活，题材涉及妇女厨下劳作、逗鸟吹口哨、梳妆照镜、母子对话，等；表现手法精致细腻，雕工细密、一丝不苟，写实程度类似于工笔画。（插入图片）佛教雕塑与生活相结合，最典型者莫过四川大足石窟的养鸡女。这一本来属于佛教劝诫题材的作品，由于其选择了农村生活中及其普通的养鸡场面，而丝毫没有了宗教的神秘和崇高气息。王子云先生通过亲自对中国古代雕塑的实地考察而得出结论：

在整个中国古代雕塑史上，由唐以后发生的并一直持续到明清的朴实、平易，着眼于生活描写和人情趣味的现实精神，是在宋代开始并肯定下来的。而这正是宋代雕塑在这个漫长而丰富的艺术史上的恰当地位。”……“……从艺术应与社会生活相联系这一角度来说，宋代

^① 《礼记·大学》。

^② 李松等：《中国古代雕塑》，第13页。

雕塑在趋向于世俗化、进一步反映现实方面，确有其创新之处。它不仅丰富了中国雕塑史的内容和形式，而且为元、明、清的雕塑艺术开拓了更加走向世俗，更加与生活相结合的发展道路。^①

三、影响了后世的罗汉形象创作

罗汉形象自戴逵所创“五天罗汉像”以来，一直走着一条民族化、世俗化的道路。尽管罗汉形象发轫于中国，但早期的艺术家仍然不能脱离佛教教义的规范，他们按照对佛经的理解来进行创作，主题思想依然是为宣传佛法的，这种情况到宋代才得以改观。宋代的特有的社会政治、经济、文化结构催生了完全具有中国特色的罗汉形象，并趋于定型化。“艺术达到高峰而被后世奉为范例，则需要自洽完整的经典和规范。”^②并且“这个在当时达到完善标准的规范一经确立，就一直沿用到后代。”^③罗汉形象发展到宋代，可以说已经成为典范并垂范后代。罗汉造像在宋代不仅洋洋大观呈鼎沛之势，并且罗汉形象尤其是灵岩寺罗汉开始以生活中的人物作为原型，这种观念上的巨大转变直接影响了元、明、清罗汉的创制。简言之，宋代的罗汉定制对后世的影响可以概括为两个方面：取自生活的原型和表现手法上的写实主义。

灵岩寺罗汉像开启了以世俗民众作为原型来塑造佛教高僧的典范。受此启发，宋代以降的罗汉的形象也越来越多地取材于下层民众。南宋画家周季常和林庭桂以《五百罗汉画》而留名画史，受到南宋院体写实风气的影响，所画罗汉大多为写实作品；值得一提的是，画家将明州惠安院高僧义绍、布施者以及他们自己的形象也画入其中，可以看做是北宋这一风气的继续发展。

明代的罗汉形象进一步世俗化。吴彬的罗汉形象表现了神通游戏的一面，已经完全失去了作为宗教供奉的特点，只具备欣赏的趣味。其它如丁云鹏与盛茂烨合作的《五百罗汉图》，罗汉造型属写实手法，虽也有显示神通的超常表现，但无夸张诡谲之态，其相貌很可能取自僧侣形象，描写精妙却更民俗意味。另外，明清文人清供中还有有许多瓷雕和竹雕罗汉，前者以德化窑的何朝宗独步，后者以封锡禄和蔡时敏擅名，这类罗汉显然已经完全脱离了宗教目的，纯属娱乐。

晚清以云南昆明筇竹寺的五百罗汉最为称述。民间艺人黎广修率徒弟五人始作于光绪九年（1883年），历时七年而成。黎广修从现实生活中寻找素材，以高度夸张和

^① 王子云：《中国雕塑艺术史》，岳麓书社，2005年8月，第601页。

^② 朱青生：《艺术史在中国——论中国的艺术观念》，《文艺研究》，2011年第10期。

^③ 朱青生：《艺术史在中国——论中国的艺术观念》，《文艺研究》，2011年第10期。

变形手段塑造了有血有肉、凡胎俗骨的五百罗汉像。作者以生活中从事各种职业的人物作为原型。农工樵樵、书生乡绅、道长僧侣、走卒贩夫，可谓三教九流，无所不包。他们有的在打扫院落，有的在挑柴，有的在放牧，有的在荷锄，买水果的，两人窃窃私语的，正在讨价还价的等等，十分生动地刻画出当时社会上形形色色的人物，展示了人生百态以及不同人物的不同心态。此外，当时筇竹寺的高僧梦佛长老，以及黎广修师徒、对造像有功人员，也都一一被塑像供奉。尤有趣味的是，五百罗汉中居然有一位“耶稣罗汉”。十九世纪末，基督教已经在云南传播，黎广修便顺应潮流，让耶稣走进了佛教的殿堂。这一现象的背后，是罗汉造像取材的更加广泛化、生活化和随意化。

清末的泥塑整体在走向黯淡的同时，也不乏有精彩之作。天津“泥人张”的彩塑创作作为我国的雕塑史留下了浓重的一笔。“泥人张”彩塑题材在走向生活的基础上进一步广泛：或取自民间习俗，或涉及于民间故事和舞台戏剧，或以《红楼梦》、《水浒》、《三国演义》等古典文学名著里的人物为素材。“泥人张”作品善于捕捉对象动态最生动的瞬间，手法写实或略有所夸张，从而达到了神形兼具的境界。“泥人张”彩塑一般尺寸不大，多用于室内陈列，案上把玩。

从以上梳理可以看出，元、明、清泥塑基本上是按照宋代泥塑的路子发展下来的，或者说，宋代的泥塑为以后的泥塑发展制定了一个框架、一种典型和规范。这种规范包括两个基本因素，一是以写实为基本手法，二是题材面向生活。作为前者来说，宋代的写实达到了中国古代雕塑的高峰，写实是人类征服自然能力的提高，纵观中外古代美术史，都必定要经历一个高度写实的阶段，没有高度的写实，就不可能成就成熟的表现自由，人类艺术发展史的链条就是不完美的。就像陈炎先生所认为的那样：“绘画毕竟是一种以再现生活为主要内容的艺术，如果我们对世间万物缺乏细致的观察功夫和准确的描摹能力，又怎么能够离形求似、着意挥洒呢？从艺术辩证法的观点来看，倘若不经过一个全力写真、刻意求工的时代，又如何能够进入一个更高阶段的写意创作呢？”^①作为题材的面向生活来说，艺术反映生活这是一个恒定的真理，并且随着人类生活的愈来愈丰富，艺术只有扎根于生活现实，才能更加焕发出活力和光彩。这也就是以灵岩寺罗汉像为代表的宋代雕塑所具有的历史意义所在。

^①陈炎、王小舒：《中国审美文化史》，山东画报出版社，2007年9月，第182页。

参考文献

史料类

- 《岱览》
《泰山志》
《泰山道里记》
《灵岩志》卷二《建置制》
《长清县志》
司马光：《资治通鉴》
释慧皎：《高僧传》
李焘：《续资治通鉴长编》
宋释赞宁：《宋高僧传》
宋黄休复：《益州名画录》
郭若虚：《图画见闻志》
《广弘明集》
(元)脱脱，等：《宋史》，中华书局，1977年点校本。
张公亮：《齐州景德灵岩寺记》，《灵岩志》卷三，山东友谊出版社，1994。
段成式：《酉阳杂俎》
沈括：《梦溪笔谈》
孟元老：《东京梦华录》
普济：《五灯会元》
李时珍：《本草纲目》

著作类

- 刘凤君：《美术考古学导论》，山东大学出版社，2002 年。
赖永海：《中国佛教通史》(第九、第十卷)，江苏人民出版社，2010 年 11 月。
廖华：《长清灵岩宋塑》，人民美术出版社，1959 年 12 月。
张鹤云：《山东灵岩寺》，山东人民出版社，1983 年 7 月。

- 灵岩寺编辑委员会：《灵岩寺》，文物出版社，1999年3月。
- 王伯敏：《中国美术通史》，山东教育出版社，1996年8月。
- 王朝闻：《中国美术史》，齐鲁书社，明天出版社，2000年12月。
- 樊波：《中国画艺术专史·人物卷》，江西美术出版社，2008年12月。
- 戴蕃豫：《中国佛教美术史》，书目文献出版社，1995年12月。
- 阮荣春，张同标：《中国佛教美术发展史》，东南大学出版社，2011年12月。
- 李玉珉：《中国佛教美术史》，东大图书公司，中华民国90年（2001年）8月。
- 梁思成：《中国雕塑史》，百花文艺出版社，2007年12月。
- （日）大村西崖：《中国美术史·雕塑篇》，国书刊行会，1980年2月。
- 金维诺、罗世平：《中国宗教美术史》，江西美术出版社，1995年9月。
- 王子云：《中国雕塑史》，岳麓书社，2005年8月。
- 刘开渠编：《中国古代雕塑集》人民美术出版社，1955年2月。
- 中国美术全集编辑委员会：《中国美术全集·雕塑编》（共十三册），人民美术出版社，1988年版。
- 李松、（美）安吉拉·法尔科·霍沃、杨泓、巫鸿：《中国古代雕塑》，外文出版社、耶鲁大学出版社，2006年。
- 李希凡：《图说中国雕塑史》，浙江教育出版社，2001年。
- 陈少丰：《中国雕塑史》，岭南美术出版社，1993年4月。
- 孙振华：《中国雕塑史》，中国美术学院出版社，1994年7月。
- 朗天咏、李净：《全彩中国雕塑艺术史》，宁夏人民出版社，2000年8月。
- 顾森：《中国传统雕塑》，商务印书馆，1997年2月。
- 顾森：《中国雕塑》，中国国际广播出版社，2011年7月。
- 王惕：《佛教造像法》，天津人民出版社，1999年2月。
- 陈景容：《壁画艺术技法源流》，岭南美术出版社，2005年6月。
- 陈聿东：《佛教与雕塑艺术》，1992年12月。
- 陈捷：《中国佛寺造像技艺》，同济大学出版社，2011年11月。
- 司开国：《唐宋时期南方民间佛教造像艺术》，中国社会科学出版社，2013年2月。
- 钱穆：《理学与艺术》，《中国学术思想史论丛》卷六，安徽教育出版社，2004年8月。
- 汪小洋：《中国佛教美术本土化研究》，上海大学出版社，2010年5月。
- 黄宗贤、吴永强：《中西雕塑比较》，河北美术出版社，2003年11月。

- 常宁生：《权力与荣耀：罗马帝国与中国汉代雕塑艺术比较》，陕西人民美术出版社，2003年8月。
- 胥建国：《精神与情感——中西雕塑的文化内涵》，商务印书馆，2003年12月。
- 王新：《诗、画、乐的融通》，中国社会科学出版社，2012年3月。
- 陈龙海：《名雕塑解读》，岳麓书社，2005年8月。
- 王家斌、王鹤：《中国雕塑史》，天津人民出版社，2005年10月。
- 王家斌、王鹤：《世界雕塑名作100讲》，百花文艺出版社，2007年11月。
- 王其钧：《中国古代雕塑精品读解》，机械工业出版社，2008年3月。
- 滕小松：《过程与结果：雕塑创作研究》，湖南人民出版社，2008年6月。
- 马大勇：《中国雕塑的故事》，山东画报出版社，2008年8月。
- (法)罗丹著，沈宝基译：《罗丹艺术论》，广西师范大学出版社，2002年10月。
- 傅天仇：《移情的艺术——中国雕塑初探》，广西师范大学出版社，2012年。
- 蒋述卓：《宗教艺术论》，文化艺术出版社，2005年6月。
- 张延风：《中国艺术的文化阐释》，人民美术出版社，2003年12月。
- 宗白华：《美学散步》，上海人民出版社，1981年4月。
- 徐复观：《中国艺术精神》，华东师范大学出版社，2002年11月。
- 王朝闻：《雕塑美学》，生活·读书·新知三联书店，2012年8月。
- 叶庆文、王大进编著：《雕塑技法》，上海人民美术出版社，1980年1月。
- 徐华铛编著：《中国传统泥塑》，人民美术出版社，2005年6月。
- 李泽厚：《华夏美学》，天津社会科学院出版社，2001年8月。
- 李泽厚：《美的历程》，文物出版社，1981年3月。
- 叶朗：《中国美学史大纲》，上海人民出版社，2005年1月。
- 敏泽：《中国美学思想史》，湖南教育出版社，2004年6月。
- 彭吉象：《中国艺术学》，高等教育出版社，1997年11月。
- 王可平：《凝重与飞动——中国雕塑与中国文明》，国际文化出版公司，1988年2月。
- 黑格尔：《美学》，商务印书馆，1982年5月。
- 葛路：《中国古代绘画理论发展史》，上海人民美术出版社，1982年6月。
- 朱瑞熙：《宋代社会研究》，中州出版社，1983年11月。
- 姚瀛艇：《宋代文化史》，河南大学出版社，1992年2月。
- 陈植锷：《北宋文化史论述》，中国社会科学出版社，1992年3月。

- 刘长东:《宋代佛教政策论稿》,巴蜀书社,2005年7月。
- 安作璋、王志民:《齐鲁文化通史·宋元卷》,中华书局,2004年12月。
- 赖永海主编:《中国佛教通史》第九卷,江苏人民出版社,2010年11月。
- 汪胜铎:《宋代政教关系研究》,人民出版社,2010年5月。
- 费泳:《中国佛教艺术中的佛衣样式研究》,中华书局,2012年4月。
- 戴争:《中国古代服饰简史》,台北南天书局出版社,民国八十一年五月。
- 黄能馥,陈娟娟:《中国服装史》,中国旅游出版社,1995年5月。
- 周锡保:《中国古代服饰史》,中央编译出版社,2011年1月。
- 于非闇著,刘乐园修订:《中国画颜色的研究》,世界图书出版公司,2013年9月。
- 李时珍:《本草纲目》,人民卫生出版社,1957年9月。
- 蒋玄佑:《中国绘画材料史》,上海书画出版社,1986年4月。
- 蒋采苹《中国绘画材料史》,上海人民美术出版社,1999年7月。
- 王定理:《中国画颜色的运用与制作》,台北艺术家出版社,1993年2月。
- 赵国志:《色彩构成》,辽宁美术出版社,1989年3月。
- 李广元:《东方色彩研究》,黑龙江美术出版社,1994年7月。
- 李广元:《色彩艺术学》,黑龙江美术出版社,2000年11月。
- 赵权利:《中国古代绘画技法·材料·工具史纲》,广西美术出版社,2006年10月。
- 杨凯园:《中国传统绘画赋彩学说概论》,百花文艺出版社,2011年1月。
- 杨泓:《美术考古半世纪——中国美术考古发现史》,文物出版社,1997年7月。
- 陈炎:《艺术与技术》,人民出版社,2012年12月。
- 吕变庭:《北宋科技思想研究刚要》,中国社会科学出版社,2007年3月。
- 李申:《中国古代哲学与自然科学》,中国社会科学出版社,1993年7月。
- 李约瑟:《中国科学技术史》第一卷第一分册,科学出版社,1975年6月。
- 席泽宗:《科学史十论》,复旦大学出版社,2003年8月。
- 洪万生主编:《中国人的科学精神》,黄山书社,2012年5月。
- 汪建平、闻人军:《中国科学技术史纲》,武汉大学出版社,2012年1月。
- 郭黛姮主编:《中国古代建筑史》第三卷,中国建筑工业出版社,2003年9月。
- 郭廉夫、丁涛、诸葛铠主编:《中国纹样辞典》,天津教育出版社,1998年1月。
- 李学英、舒彤编著:《中国传统图案赏析》,河北美术出版社,1992年7月。
- 甄志亚主编:《中国医学史》,人民卫生出版社,1991年3月。

安作璋主编：《山东通史》宋金元卷，人民出版社，2009年12月。

安作璋主编：《济南通史》宋金元卷，齐鲁书社，2008年8月。

论文类

张鹤云，《长清灵岩寺古塑像考》，《文物》，1959年第12期。

济南市文管会、济南市博物馆、长清县灵岩寺文管所：《山东长清灵岩寺罗汉像的塑制年代及有关问题》，《文物》，1984年第3期。

罗哲文：《灵岩寺访古随笔》，《文物参考资料》1957年第5期。

胡继高：《山东长清灵岩寺彩塑罗汉像的修复》，《考古》，1983年第11期。

胡孝忠：《北宋山东<敕赐十方灵岩寺碑>研究》，《北京理工大学学报》，2011年第4期。

沈柏村：《罗汉信仰及其造像艺术》，《青海社会科学》，1997年第3期。

陶思炎：《灵岩寺泥塑罗汉吉祥衣饰探究》，《东南文化》，2003年第5期。

王畅《从神本向人本的回归——兼论灵岩寺佛教雕塑艺术的审美特色》，《东方论坛》，2003年第1期。

徐舜杰：《灵岩寺：佛教中国化的一个范例》，《中国社会科学院研究生院学报》，2004年第5期。

赵颖：《浅析灵岩寺宋塑罗汉像的文化底蕴》，《历史教学》，2008年第8期。

刘燕泉：《灵岩寺宋代罗汉彩塑造像的世俗化特点》，《知识经济》，2009年第10期。

曹意强：《画史南山——王伯敏教授执教60周年口述展序》，《美术报》2014年1月4日。

阮荣春、黄厚明：《美术考古学的学术定位和学科建设》，《美术与设计》，2003年第4期。

张金光、韩仲秋：《独上高楼，望尽天涯路——张金光教授访谈》，《史学月刊》，2012年第7期。

王可平：《中国传统雕塑的审美特征》，《文艺研究》，1989年第五期。

陈寅恪：《论隋末唐初所谓“山东豪杰”》，《岭南学报》，1952年第十二卷，第1期。

屈鸿钧，程朱海，吴孝杰：《秦俑陶塑制作工艺的探讨》，《中国古陶瓷论文集》，文物出版社，1982年。

任继愈：《神秀北宗禅法》，载《中国社会科学文丛·民族学人类学宗教学卷》，中国政法大学出版社，2005年9月。

朱青生：《艺术史在中国——论中国的艺术观念》，《文艺研究》，2011年第10期。

致谢

首先感谢我的导师刘凤君先生！

当我把论文初稿交付老师刘凤君先生审阅的时候，正值先生的两部力作《骨刻文研究》的付梓面世和《美术考古学导论》的再版呈现。先生已奔古稀之年，本该颐养天年，但他老人家依然在为学术的使命而坚守着。抱着老师赠与的这两部沉甸甸的著作，在为老师感到无比骄傲的同时，也让我们这些学生戚戚焉惭莫大矣！其实早在十年前，刘老师已经开始了对骨刻文的发现与研究，这些年来，老师多方搜集资料和证据，为他的发现和观点一直在不懈地努力着。时至今日，骨刻文正在被学界广泛地接受和认可。作为学生，我们为老师的成绩感到莫大自豪，也对老师的学术精神感到由衷钦佩。

我的博士论文是在刘老师的悉心指导下完成的，选题的掂量审定，结构的削裁调整，逻辑的斟酌推敲，内容的繁简轻重，等，都包含着老师的辛苦，也体现着老师的智慧。尤其值得一提的是，先生不仅于学术博学通达，并且性情温谦宽厚。先生的一言一行，惠美儒雅，具有真君子风范，是典型的中国儒家知识分子形象，体现着我国传统文人的温、良、恭、谦、让等美好品质。“仁者无忧，智者不惑”，先生博雅君子的风度，也深深地感染着我们。在此，让我对我的导师刘凤君先生表示崇高的祝福和敬意！

感谢我的母校山东大学。在这几年的时光里，洪家楼教堂映衬下的幽雅树林颐养着我的性情，图书馆温馨而浓烈的求知气氛浸淫着我的思想，母校“为天下储人才，为国家图富强”的办学宗旨开张着我的胸怀，“学无止境，气有浩然”的校训则又磨砺着我的情操。在母校的怀抱里，我变得更加成熟和稳健，更趋内省和反观。在此即将离别之际，我深深地祝愿我的母校明天更美好！

成为一名博士，是我初中时候就埋在心里的一个梦想。只是那时年少无知的我对博士的理解未免狭隘可笑，那时认为博士是无所不知的人，年少轻狂的我，不知天高地厚，却要让自己将来成为一个无所不知的人即博士。然而，在通往博士的道路上我却走得那么漫长和曲折。大学专科毕业后，我被分配到家乡所在的乡镇中学教初中。在那周围都被庄稼地包围的校园里我度过了几年浑浑噩噩的时光。因为没有人引领，我不知前面的路该如何走，时常感到压抑和无助；心中的梦想就像黑夜里微弱的星光，

又像苟延残喘却顽强倔强的生命，然而幸好它没有熄灭。当然，平凡枯燥的岁月里我不忘积蓄能量，我一直悄悄地在搜寻考研的信息，并不忘专业和英语的学习。后来，我开始试着报考研究生，结果出来，巨大分数差距让我认识到自己的差距和学业的艰难，考研考博之难要远远超过你的想象。于是干脆我向单位请假，在家面壁学习。考前那半年多的日子里，我每天的学习在十个小时左右。长期的伏案读写，不仅让我彌彿筋悴，且留下了颈椎病之遗症。第二次的考研我如愿以偿，距离我的考博之路前进了关键的一步。然而，考博之路并不顺利，文科尤其是美术的考博竞争十分之大。从硕士毕业起，只到考博成功，愚钝的我用了四年时间。期间，冬寒夏暑，春秋运转，我则南征北战，从北京到南京再到上海……。幸运的是，我也终于圆了少年时的梦，最终被山东大学录取，投身刘凤君先生门下，开启了我的“博学”之旅。

虽然早就对读博的辛苦有所耳闻并做好了心理准备，但那过程还是令人刻骨铭心。面对卷帙浩繁的史料，每个读博之人必须要静下心来，耐得住寂寞，在史海里跌打滚爬，要经受憔悴、煎熬甚至放弃的心理体验；耳鸣、失眠、视力下降，眼睛枯涩、腰酸背痛等与其相伴；又有多少次孜孜矻矻，掷笔长叹……。这多像是一次艰苦的长征。然而，没有涅槃，哪来凤凰的重生？

还要感谢我天堂的父母。父亲亦是一位老学人，他敬崇知识与文化，在我考博期间，他给我以莫大的鼓励，也寄予了极大的希望。然而他却没能看到我的博士录取通知书。母亲在我读博期间帮我照料我的生活和家务，给我母爱的宽慰，她也为我的博士而感到自豪。遗憾的是她也没能等到我穿上学位服的那一天。谨以此文，来告慰他们吧。

感谢我的师姐臧丽娜教授，我的同学刘悦坦博士，他们在我实现梦想的道路为我指引道路，没有他们的引领，我的路途将会更长。

感谢我的同窗好友林德奖、黄凌梅、靳雅权，还有师妹郭阳，与他们相处的几年时光让我受益匪浅，他们的思想和人品影响着我。

最后，还要感谢默默支持我的亲友，他们温暖的关心将会永存我心间。

攻读学位期间发表的学术论文

- 1、《中国古典艺术理论中的意象、意境和境界》，《湖北社会科学》2014年第2期，第一作者。
- 2、《Natural Ethics Resource Optimization and Ecological Return——On the Ecological Society Thoughts in Tao Te Ching.》，《学术界》，2015年第5期，第一作者。

学位论文评阅及答辩情况表

论文评阅人	姓名	专业技术职务	是否博导 (硕导)	所在单位	总体评价※
答辩委员会成员	姓名	专业技术职务	是否博导 (硕导)	所在单位	
	主席				
	委员				
答辩委员会对论文的总体评价※			答辩秘书	答辩日期	
备注					

※优秀为“A”；良好为“B”；合格为“C”；不合格为“D”。