

莫高窟 97 窟搔背罗汉图考释

张 凯¹ 于向东²

(1. 南京工程学院 艺术与设计学院, 江苏 南京 211167;

2. 东南大学 艺术学院, 江苏 南京 211189)

摘要:莫高窟 97 窟北壁十六罗汉图中所绘第三尊者是一幅典型的搔背罗汉图。通过将其与京都高台寺藏本等相近风格罗汉画比较分析,可以得知样稿应由蜀地传入,并被实际绘制于 11 世纪后期至 12 世纪。该画作在罗汉供养法会中的功能以及所体现出的禅宗思想,不仅有助于我们解读 11 至 13 世纪敦煌地区罗汉图像,也有助于理解西夏的罗汉形象表现,成为这一时期西北地区罗汉图像的代表性案例。

关键词:莫高窟 97 窟 搔背罗汉图 贯休 禅宗

中图分类号: K879.21

文献标志码: A

文章编号: 1001-6252 (2022) 02-0104-12

敦煌石窟中十六罗汉题材图像尽管数量偏少,但表现风格迥异,呈现了突出的罗汉信仰特征,是中原、巴蜀、西夏等地共同叠加影响的结果。本文拟从搔背罗汉图入手,对该题材图像的传播与信仰特征略作论述。

一、两幅搔背罗汉图比较

第一幅搔背罗汉图位于敦煌莫高窟 97 窟北壁。该窟为方形覆斗顶洞窟形制,初建于唐代,窟内南北两壁各绘有罗汉六身、供养比丘一身,东壁存有罗汉四身,均是在覆盖原有壁画薄层上绘制而成。由于西夏石窟分期是研究难点,因此 97 窟壁画的绘制年

收稿日期: 2021-12-06

基金项目: 江苏省社科项目“江浙地区石窟艺术图像谱系及其东亚影响研究”(20YSB017)

作者简介: 张凯(1982-),男,江苏南京人。讲师,主要从事佛教艺术研究。于向东(1972-),男,江苏盐城人。教授,硕士生导师,东南大学中华民族视觉形象研究基地研究员,主要从事佛教艺术研究。

代一直存在争论。^① 壁面各罗汉画幅大小基本相同，左上部均墨书名号、颂文，布局归整统一。关于榜题内容，王惠民在《敦煌壁画〈十六罗汉图〉榜题研究》文中已有详细记载和解读。北壁诸罗汉形貌基本都是正身或微侧身而坐，面容虽略显梵像，但姿态端详优雅，举止间显现智慧与尊贵。唯有“第三尊者跋厘堕闍”明显与众不同，袒露后背全侧身坐于石上，左臂自然下垂放于腿上，右臂则上举弯曲伸至后背，且手持棒状物，尽管棍棒前段画面已斑驳，但究其整体形态而言，俨然便是一位搔背罗汉（图 1、图 2）。



图 1



图 2

（图 1 莫高窟第 97 窟十六罗汉图之第三尊者跋厘堕闍，笔者绘制；图 2 莫高窟第 97 窟十六罗汉图之第三尊者跋厘堕闍，采自中国壁画全集编辑委员会《中国敦煌壁画全集·敦煌西夏元》，天津：天津人民美术出版社，1996 年，第 39 页）

第二幅“搔背罗汉”图现藏于日本京都高台寺，是一组绢本着色十六罗汉图中的一幅。该系列罗汉画为泉涌寺祖师俊苾于建历元年（南宋嘉定四年，1211）从临安开化寺带回日本，每幅均墨书题有“泉涌寺尊”字样。根据《元亨释书》记载，俊苾带回

① 敦煌石窟西夏洞窟的考查早在 1964 年即已开展，1982 年刘玉权发表文章《敦煌莫高窟、安西榆林窟西夏洞窟分期》（载于《敦煌研究文集》，兰州：甘肃人民出版社，1982 年），首次对西夏洞窟进行全面研究，其中将莫高窟 97 窟定为第三期，对应年代相当于西夏晚期；同年敦煌文物研究所出版的《莫高窟内容总录》（北京：文物出版社，1982 年），西夏部分沿用了刘先生的分期成果，此外，段文杰先生的《晚期的莫高窟艺术》（《敦煌研究》1985 年第 3 期）、陈炳应的《西夏文物研究》（银川：宁夏人民出版社，1985 年）、史金波等著的《西夏文物》（北京：文物出版社，1988 年）、宿白《敦煌莫高窟密教遗迹札记》（下）（《文物》1989 年第 10 期）等论著中均沿用此成果。1987 年刘玉权再次撰文《关于沙州回鹘洞窟的划分》（《敦煌研究》1988 年第 2 期）对原文做出修订，文中莫高窟 97 窟仍定为第三期，对应年代为 11 世纪后半期至 12 世纪初，约 1070—1127 年间。2006 年关友惠发表《敦煌宋西夏石窟壁画装饰风格及其相关的问题》（载于《2004 年石窟研究国际学术会议论文集》，上海：上海古籍出版社，2006 年）也将莫高窟 97 窟定为沙州回鹘时期。2011 年王惠民撰文《敦煌西夏洞窟分期及存在的问题》（《西夏研究》2011 年第 1 期）提出 97 窟的营造年代为藏经洞封闭之前，即公元 1002 年左右甚至更前。同年沙武田在《敦煌西夏石窟分期研究之思考》（《西夏研究》2011 年第 2 期）一文中认为 97 窟属沙州回鹘洞窟是比较明确的。2022 年闫珠君、杨富学发表《敦煌回鹘石窟分期断代问题刍议——兼论“六字真言”的概念与使用》（《石河子大学学报（哲学社会科学版）》2022 年第 1 期），文中考证 97 窟为典型的沙州回鹘洞窟。



此像颇具趣味，“苻将来十八罗汉像者，开化寺比丘尼正大师之所施也，正语曰：‘见师之相貌，似第十七庆友尊者，恐公非凡，故赠此图，愿归本土，令人瞻焉。’苻携到明州，时翠岩主者来见曰：‘此像者唐禅月大师所画也，我昔一见后亦不遇，子得之可谓灵珍，昔国王固藏宫禁，人不容易见，况入手哉，今唯其第二传写在育王山，犹为秘蓄，此像之贵不可言也，持返故国，不啻子之灵货，而又海东之幸也’”^①。从中可知，俊苻得此画像是因为比丘尼正大师认为他与画中庆友尊者相像所赠，而且画作被明州翠岩主者认定为贯休真迹。其中亦有一副搔背罗汉图（图3），图中罗汉全侧身坐于古藤椅上，露出大半后背，右臂伸至颈后，手持挠痒耙，神态颇为专注，是现世保存所传贯休罗汉的代表

图3 日本京都高台寺藏作品之一。

十六罗汉图之一（采自段 对比两幅“搔背罗汉”图，相似之处非常明显。首先是人物形象相似，中国古代罗汉画虽多，但如此挠背搔痒极尽世俗趣味的罗汉形象却并不多见，更何况两幅画作无论在人物姿态、朝向、动作甚至后背裸露面积都大体一致，这绝非偶然所致，显然是由同一粉本或样稿绘制而成。其次是绘制风格相似，这种弯腰驼背、夸张奇崛的梵僧样貌，即“庞眉大目者，朵颐隆鼻者，倚松石者，坐山水者，胡貌梵相，曲尽其态”^②，是为典型的禅月风格。当然，二者在绘制手法和场景布置上体现出不同处理方法，后文也将提及。总之，两幅相隔遥远的罗汉画之间所存在的联系，将有助于我们对97窟罗汉图的解读。

二、97窟罗汉图的绘制年代

1. 搔背罗汉图的盛行时期

从实物和文献史料来看，搔背罗汉图最为盛行之际为11至13世纪，成为当时罗汉图像创作的常见样式。现存可见最早的实物珍品，当属发现于广州南华寺，现藏于广东博物馆的木雕五百罗汉中编号为096的搔背罗汉（图4）。该批木雕罗汉中有360尊为北宋时期雕造，其中68尊铭文注明完成于庆历五年（1045）至八年（1048）。尽管096号木雕上并无铭文纪年，但从手法风格上可以判定归属于庆历年间珍品。与莫高窟97

^① 转引陈清香《罗汉图像研究》，台北：文津出版社，1995年，第197页。

^② [宋]黄休复《益州名画录》卷下，于安澜编《画史丛书》第4册，上海：上海人民美术出版社，1963年，第35页。

窟和高台寺绘画藏品相比，木雕搔背罗汉要显得庄重许多，人物端正跏趺坐于台上，头部方圆，面部清秀，左手抚膝，右臂伸向背后手持痒耙，而痒耙则是伸入僧衣内，并未像画作人物那样袒露后背。整批木雕造像既写实严谨又生动自然，展现出浓厚的生活情趣。



图 4



图 5

(图 4 广东省博物馆藏编号 096 木雕罗汉，采自段传峰《罗汉图像发展史研究》，第 405 页；图 5 大英博物馆藏吐蕃时期罗汉图，采自马炜、蒙中《西域绘画·敦煌藏经洞流失海外的绘画珍品》第 9 册，重庆：重庆出版社，2010 年，第 5 页)

而北宋时期文献记载中的搔背罗汉图依然出现在南方，即元符三年（1100）苏轼自海南还，途经清远峡宝林寺所作的《自海南归过清远峡宝林寺敬赞禅月所画十八大阿罗汉》赞文，其中“第五诺矩罗尊者”云：“善心为男，其室法喜。背痒孰爬？有木童子。高下适当，轻重得宜。使真童子，能知兹乎？”^① 显而易见，画中罗汉定然也是手持痒耙伸向背后。苏轼将痒耙唤作“木童子”，认为其挠痒比起真童子更为舒心畅意，后人也多有仿效。虽然苏轼称此画为贯休之作，但由于十八罗汉题材并无佛典依据，完全是罗汉信仰本土化产物，因此其发源时期基本被认定为宋代，苏轼所见也应是北宋时的贯休仿本。即便如此，该画的绘制风格应与莫高窟 97 窟和高台寺所藏那幅相似，而且此风格也应是这一时期搔背罗汉图的主流。此外，《秘殿珠林》记载清宫内藏有《宋人画渡水罗汉图》一卷，“素绢本着色，画前隔水有蕉林书屋印一，卷前有济之印一，末一印漫漶不可识。后押缝有苍岩冶溪渔隐二印。引首有蒋廷晖大书渡水罗汉图五字款……或有袒而杖目视云汉者一人，或搔背树下者一人”^②。宋代盛行绘制罗汉渡水题材，表现十六罗汉或五百罗汉跋涉渡水的场景，大致分为渡水前的准备、渡水中的

① [宋] 苏轼著，孔凡礼点校《苏轼文集》第 2 册，北京：中华书局，1986 年，第 627 页。

② [清] 张照、梁诗正《秘殿珠林》，《文渊阁四库全书》，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 823 册，第 607 页。

艰辛和渡水后的自在三个部分，从记载中可以看出此幅宋代渡水罗汉图在描绘渡水后部分时绘有搔背罗汉，体现艰难涉水后的轻松与释然。

宋代以降，罗汉搔背图依然常见，如现藏于美国国立亚洲艺术博物馆的明代佚名画作《罗汉搔背补衣图》，图中人物为二罗汉一童子，上方汉僧相罗汉右手持针左手托衣，正在缝补衣服，下方梵僧相罗汉则裸露上身，右手持痒耙，挠痒后背，富有生活趣味。紫柏真可禅师（1543-1603）也分别在《对贯休所绘画十八罗汉赞词》第十一尊者和《十八罗汉赞》第十四尊者题赞中记载所见搔背罗汉形象。清代乾隆时期画家罗聘则绘有多幅《搔背罗汉》图，形态姿态各异。

2. 贯休摹（仿）本兴起时间

既然 97 窟的搔背罗汉图是禅月风格，那么贯休罗汉画开始盛行的时间也是探索其时间上限的重要因素。从现存所传贯休作品来看，最主要莫过于日本京都清凉寺、京都高台寺、日本宫内厅、杭州圣因寺和台北故宫博物院这五个藏本，但遗憾的是，这五个藏本均非贯休真品，而为后世摹（仿）本，但它们依然提供了重要的时间信息。首先是出现时间最早的清凉寺本，它原为日僧裔然于宽和二年（986）入宋求法巡礼带回。然而根据《仁和寺御日次记》建保六年（1218）十月十日条记载：“戊寅，子刻嵯峨释迦堂（清凉寺）、阿弥陀堂（栖霞寺）、塔婆、钟楼、三昧堂、一切经藏、绘像十六罗汉、往古佛像、累代宝物悉烧失。”^① 如果火灾记载属实，那么这组图画已然毁于火海。对此，日本学者宫崎法子在《傳裔然將來十六羅漢圖考》文中从作品的构成和绘画风格进行分析，提出该作品的绘制时间大约为 12 世纪，即北宋末期至南宋早期。同时文中认为现存图像中的大迦叶和君屠钵叹名字见于十八罗汉，因此属于十八罗汉组图系列，目前因为缺少了另外两幅画像则为十六幅。^② 其次是最关键的京都高台寺本，它是俊芿 13 世纪所带回，并且其中就有唯一高度相似的搔背罗汉图。但有学者明确指出：“若从画中笔法技巧看来，其用笔设色，均极精妙，不类五代的作品，和南宋的画风倒相仿佛……通幅观之，其构图亦接近南宋的绘画，是南宋作品无疑。”^③ 更为重要的是，根据《元亨释书》记载该系列原作也为十八幅，同样也是由于散佚两幅而为十六幅，因此也只能是 12 世纪前后的仿作。再次是日本宫内厅本，该本为镰仓时代日本留学僧所带回，出现时间应该不早于 12 世纪中期。至于杭州圣因寺本、台北故宫本或是日本根津美术馆本均应是这一时期或者更后摹（仿）本。另一方面，从《图画见闻志》记载来看，宋初时贯休真迹已不多见，摹本仿本涌现。由此可见，作为贯休罗汉画重要仿本的搔背罗汉图，其出现时间也应该不会早于 11 世纪后期。

3. 敦煌罗汉形象演变过程

① 《大日本史料》四编一四册，东京：东京大学出版社，1999 年，第 823 页。

② [日] 宫崎法子《傳裔然將來十六羅漢圖考》，鈴木敬先生還曆記念會編《鈴木敬先生還曆記念——中國繪畫史論集》，東京：吉川弘文館，1981 年，第 151-196 页。

③ 陈清香《罗汉图像研究》，第 199 页。

敦煌壁画中的罗汉形象有着较为明显的从圣僧到禅僧的演变过程。至少一直到吐蕃占领时期的罗汉形象都显得端庄威仪，如大英博物馆所藏吐蕃时期罗汉像（图 5），人物跏趺坐于方垫上，右手持钵，左手抬起并拢二指，面容安详，目光坚定，身旁竖有锡杖，后有火焰纹头光，上有华盖，画作下方藏文可译为“圣大声闻迦理迦，弟子 10 万人”。随着十六罗汉信仰盛行，及至绘于 11 世纪初的榆林窟第 39 窟中，已经可以看到带有禅意倾向的罗汉形象（图 6），这尊罗汉手拄长杆半倾斜坐于岩上，姿态已不像其他圣僧罗汉那么严肃，如果将 97 窟中所绘的第九尊者“戍博迦”（图 7）与这尊罗汉进行比较，可以发现这两幅画作也非常相似，似乎彼此间存在传承关系，但显然距离贯休所绘的奇崛罗汉还有差距。直到 97 窟中出现了这幅搔背罗汉图，代表着禅月风格禅意罗汉已绘于敦煌，然而此时的罗汉形象依然是圣僧像与禅僧像混合，可以发现，画师在描绘搔背罗汉形象同时，依然在左侧钵的上方增加了体现其神通的五色光芒。^① 而这一现象在莫高窟 95 窟十六罗汉壁画中得到彻底改变，这些罗汉或拄杖或垂眉或站立或盘坐，俨然是元代常见的禅僧形象，就连坐椅也从岩石、方垫改为禅椅。



图 6



图 7

（图 6 榆林窟第 39 窟罗汉图，采自敦煌研究院《中国石窟艺术·榆林窟》，南京：江苏美术出版社，2014 年，121 页；图 7 莫高窟第 97 窟十六罗汉图之第九尊者戍博迦，采自中国壁画全集编辑委员会《中国敦煌壁画全集·敦煌西夏元》，第 41 页）

从上述三个方面我们可以得知以下几点：首先，搔背罗汉是一种从 11 世纪中后期开始流行的罗汉画样式，它在不同的画作系列中表现不同的尊者形象，并不固定为某位罗汉的特定样貌。其次，尽管搔背罗汉图有着多种图式，存在不同的人物形象、坐姿、动作以及场景配置关系，但 97 窟和高台寺所藏那幅所展现出的是典型的禅月样，而贯休罗汉画摹（仿）本也是 11 世纪后期开始兴盛。再次，从敦煌壁画罗汉形象的演变来

^① 钵是罗汉图像中常见的重要元素，后世出现将跋厘堕闍尊者视为举钵罗汉的图像表现。97 窟中跋厘堕闍尊者作搔背状的同时也绘有放光的钵，这与后世举钵罗汉图像之间是否存在关系，尚待做进一步研究。

看,大致从9至13世纪经历了从圣僧像向禅僧像的转变,而既要二者混合出现又要罗汉形貌呈现明显禅月风格的过渡则正是从11世纪后期开始。由此,我们可以认定97窟中十六罗汉壁画的绘制年代应该是11世纪后期至12世纪。

三、97窟搔背罗汉图的来源与含义

1. 从蜀地传入敦煌

临安与沙州相隔三千公里,若是岭南则距离更远,11至13世纪搔背罗汉图在这两点间直线传播的可能性微乎其微,显然是有着共同的图像来源地,即蜀地。首先,早期东南地区罗汉画本便是来自蜀地。从现有史料来看,以《高僧像》《胡僧像》为原型发展而来的罗汉画在唐代盛行于京畿地区。安史之乱、吐蕃入侵等社会变革使得大批文人、工匠迁徙流亡,其中不少便随同二帝迁往蜀地,《益州名画录》记载:“蜀因二帝驻蹕,昭宗迁幸,自京入蜀者,将到图书名画,散落人间,固亦多矣。”^①其中不乏诸如赵德玄、赵忠义、杜翥龟这样的罗汉画好手。蜀地本就有良好的罗汉绘画环境,《画继》记载“西天中印度那兰陀寺僧,多画佛及菩萨、罗汉像,以西天布为之。其佛相好与中国人异,眼目稍大,口耳俱怪,以带挂右肩,裸袒坐立而已。……邵太史知黎州,尝有僧自西天来,就公廨令画释迦,今茶马司有十六罗汉。”^②两股潮流合并使得蜀地在唐末五代成为全国罗汉绘画中心,风格既有以“吴样”为基调的“世态相”,也有以禅月风格为代表的“出世态相”,但罗汉形象皆为梵相。蜀地与东南地区的罗汉画传播手段主要是商业购买,《益州名画录》记载:“蜀城寺院,(杜)敬安父子图画佛像罗汉甚众。蜀偏霸时,江、吴商贾入蜀,多请其画,将归本道。”^③而五代蜀地最为著名的“金水张罗汉”张玄的作品更是广受江南喜爱,“荆湖淮浙,令人入蜀,纵价收市,将归本道”^④，“荆湖淮浙”也正是贯休晚年入蜀前主要的活动范围,可见绘画风格是一脉相承的。更有甚者,元符二年(1099)四月,苏轼谪居儋耳(海南)时于民间得蜀人金水张氏所画罗汉,于是作《十八大阿罗汉颂》,并欲将此画赠予弟苏辙夫妇,可见其传播之远。

其次,唐末五代宋初敦煌与蜀地间有着成熟的交通线。上世纪七十年代,陈祚龙便在《中世敦煌与成都之间的交通路线》文中提到:“随经流传到敦煌的历书与佛经之‘原本’及‘传钞本’去审探,我们当可推断:至少时至唐末宋前,敦煌与成都之间,

① [宋]黄休复《益州名画录》卷上,于安澜编《画史丛书》第4册,第11页。

② [宋]邓椿《画继》卷10,米田水译注《图画见闻志·画继》,长沙:湖南美术出版社,2000年,第424页。

③ [宋]黄休复《益州名画录》卷中,于安澜编《画史丛书》第4册,第27-28页。

④ [宋]黄休复《益州名画录》卷中,于安澜编《画史丛书》第4册,第18页。

当年已必有了相互直接交往的路线!”^① 并对具体路线和交通节点进行详细阐述。这些交通线不仅加强了河陇地区与蜀地在使团、贸易上的来往，也极大促进了两地在佛教文化上的交流。敦煌文献中便有大批出自西川的佛经印刷品，而巴中石窟中也能看见凉州商人出资造像、饰装的供养题记。

11 世纪后期至 12 世纪初宋夏间时和时战，来往时断时续。反观 97 窟十六罗汉中仿禅月风格罗汉画只是零星出现，恰好说明了这期间由于彼此冲突而导致的样稿传播不顺畅。试想，五代时期敦煌与两蜀间交往频繁，敦煌文献中就有此时传入的贯休诗歌《禅月大师赞念法华经僧》(S. 4037)，这一时期若有贯休画本传至敦煌，应该是系列全套，然而当时敦煌罗汉表现尚未接受禅僧形象。及至 11 世纪后期，早期贯休样本早已散佚，罗汉绘画只能依赖传统圣僧像，加上间断传来的零星贯休仿本，才形成了 97 窟十六罗汉现在所见情况。

细比较莫高窟 97 窟和高台寺所藏的搔背罗汉图，我们可以看出二者在绘制手法上是有区别的。前图人物完全通过线条进行塑造，墨笔遒劲有力，明确且挺括，色彩上只是简单平涂，不少地方甚至留白不填色；而后者显然是依靠色块浓淡与形状进行人物塑造，头部、面部、后背的不少线条是融没于色块的，尽管服饰部分呈现明显边线，但色彩明暗关系依然存在，这便是张玄与贯休罗汉画绘制的差异所在。《益州名画录》中记载张玄：“前辈画佛像罗汉，相传曹样、吴样二本。曹起曹弗兴，吴起吴睐。曹画衣纹稠叠，吴画衣纹简略。其曹画，今昭觉寺孙位战胜天王是也；其吴画，今大圣慈寺卢楞伽行道高僧是也。玄画罗汉，吴样矣。”^② 可见吴道子、卢楞伽、张玄的罗汉画风格一脉传承。此外，《宣和画谱》中对于张玄和贯休风格进行了对比，“世之画罗汉者，多取奇怪，至贯休则脱略世间骨相，奇怪益甚。元所画，得其世态之相”^③。因此张玄的罗汉形象便可框定为吴样世态相，而吴样正是以线条造型而著称。这里的“世态相”并非指汉僧相貌，苏轼的《十八大罗汉颂》记载：“张氏以画罗汉有名，唐末盖世擅其艺，今成都僧敏行，其玄孙也。梵相奇古，学术渊博，蜀人皆曰：此罗汉化生其家也。”^④ 从“梵相奇古”“蜀人皆曰”可以得知张玄所画罗汉亦为“梵相”，而“世态相”只是相对贯休作品显得更为通俗易接受些。

由此可以得知，莫高窟 97 窟中的搔背罗汉图，来源应是蜀地画师借鉴贯休罗汉相貌姿态并运用张玄吴样手法所绘制的样稿或粉本，在宋夏间短暂的和平时期，单张而非系列的，通过陇蜀线传入敦煌地区的。

2. “搔背”的禅宗意味

① 陈祚龙《中世敦煌与成都之间的交通路线》，《敦煌学》第 1 辑，香港：新亚研究所敦煌学会，1974 年，第 82 页。

② [宋] 黄休复《益州名画录》卷中，于安澜编《画史丛书》第 4 册，第 18 页。

③ 《宣和画谱》卷 3，于安澜《画史丛书》第 2 册，上海：上海人民美术出版社，1963 年，第 31 页。

④ [宋] 苏轼著，孔凡礼点校《苏轼文集》，第 2 册，第 587 页。

从视觉效果来看,97窟北壁由于第三尊者形象的加入而显得很不协调,其他五位尊者均为高僧大德状,而第三尊者却世俗味十足,这背后必然是创作观念不同导致的。很显然,搔背罗汉形象有着浓郁的禅宗意味,尽管从贯休笔下的罗汉形貌既能看到湘赣行脚僧的踪迹,也有京畿、岭南、江浙地区西域、印度僧侣的影子,但禅宗思想的普及与推广,是其作品能够被创作、接受、复制的最主要原因。贯休长期生活于湘赣地区,那里正是马祖道一洪州禅的主要影响区域,于是“即心即佛”“平常心是道”等与日常生活紧密相贴的心性观成为他绘制罗汉形象的指导思想,搔背罗汉的出现自然也与此有关。惠洪《石门文字禅》收录有《李成德画理发、搔背、刺喷、翳耳为四畅图,乞诗作此四首》,其中“搔背”诗云:“痒处搔不及,赖有童子手。精微不可传,龃齿一转首。”^①这与画面中的人物形象非常相近,似乎搔痒带来的畅意与悟禅一样妙不可言。一方面,敦煌地区本就有着兴盛的禅宗信仰,藏经洞中出土有大量珍贵的早期禅宗灯史、语录、偈颂、注释和抄录,不仅有汉文本还有藏文本。及至西夏时期禅宗仍然盛行,莫高窟464窟、榆林窟29窟中均能看到禅修者所留题记。《六祖坛经》《禅源诸论集都序》《中华传心地禅门师资承袭图》《坐禅仪》等禅宗经典均被翻译为西夏文广为流传。另一方面,作为罗汉信仰最重要经典的玄奘本《法住记》也在敦煌地区早有传播。在《吐蕃统治时期敦煌龙兴寺藏经目录》中“新翻经目录”下便记录有“《庆友大阿罗汉所说经法住记》一卷”。方广锜认为“龙兴寺所供养的佛经,是以《大唐内典录》为目录依据组织的,但它的寺藏大藏则以《内典录·入藏录》为基础加以改造,重新编纂成《吐蕃统治时期敦煌龙兴寺藏经目录》。”^②它是作为官藏对敦煌地区各寺院佛经使用起到规范与示范作用,各寺院如出现不敷使用或缺失情况可根据此目录进行配补,因此具有权威性。由此可见,搔背罗汉图在敦煌的出现并非偶然,它是经历了本地长时间禅宗和罗汉信仰发展,并得到蜀地罗汉画绘制手法影响所综合得到的结果。

禅宗对于这一时期河西地区罗汉图像的影响并不只有这幅搔背罗汉图,前文所述的榆林窟39窟中持棒罗汉的禅宗思想也很明显,而且我们在西夏的罗汉图像中也能清晰看到影响所在。如拜寺口双塔西塔的第五、六层的十六个龕位中各塑有一尊罗汉坐像,细看这些罗汉像,尽管均是正面端坐,但从神态、坐姿、手势上可以明显感受到一种轻松的生活气息,有别于上层护法金刚、供养菩萨的肃穆感。这些罗汉或是神态悠闲、或是笑容可掬,其中第六层东南龕罗汉左脚踏地,右腿舒坐于座上,左手持经卷,身体左倾,表情恬淡,舒目远眺,身体右侧还绘有墨树一株,俨然一副自在欢喜的禅僧模样,可见西夏王室对于禅宗的推崇以及对禅僧化罗汉形象的认可。

① [宋]释惠洪《石门文字禅》卷14,《文渊阁四库全书》,第1116册,第316页。

② 方广锜《中国写本大藏经研究》,上海:上海古籍出版社,2006年,第209页。

四、搔背罗汉的图像功能

1. 罗汉法会的盛行

尽管搔背罗汉图的创作思想来自禅宗，但作品的创作目的却并非为了参禅，从 97 窟榜题中可以看出整套十六罗汉壁画的绘制缘起在于罗汉供养法会。如苏频陀尊者榜题中云：“垂形六道度众生，游□十□□群品。我今各办香□供，□□□□随喜心。”而跋厘堕闍尊者榜题中的“香云起处灾消散，磬韵收时福渐生”最能体现出供养场景。题记文字虽然浅俗但情真意切，并未有汉地疏文中常出现的世俗祈求，其目的在于“我知尊者常居世，处处垂恩度有情。业深不得面慈尊，薄福无由穷礼足。图形数数祈明鉴，设供被肝望照知”^①，可见该窟应是具有一定佛学造诣的居士或僧侣供养营建，信仰内容也最为明确。

罗汉供养法会相对于水陆法会一般规模较小，主要是通过供奉罗汉实现诸如祈雨、祛病、延寿等愿望，对应《法住记》中罗汉信仰最为核心的“住世护法”“广施福报”观念，即“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。及救其身，与诸施主作真福田，令彼施者得大果报”^②。从敦煌文献收藏的 12 件《请宾头卢疏》来看，9 至 10 世纪的西北地区就十分流行宾头卢信仰及其供养法会，已深入到饭食、沐浴、建房、超度、治病等人们日常生活各个方面，王惠民、党燕妮等学者曾有详细阐述。及至西夏时期依然盛行，俄藏黑水城文献 A8V 是一份《光定八年请尊者疏》写本（图 8），共 57 字 12 列，原文为：“宿请/南无□国摩泥□山/大圣宾头卢/尊者/右未□过天□干□七之辰修设/香斋一□伏乞/普□□□/□恭降临/道场和南谨疏/光定八年□□。”^③ 需要说明的是，敦煌诸本《请宾头卢疏》开头在表示宾头卢尊者住处时均为“西南方鸡足山”，而黑水城本却是“摩泥□山”，这与刘宋沙门释慧简所译《请宾头卢法》中所云“请时于静处烧香礼拜，向天竺摩梨山，至心称名言”相似，尽管前者也是在后者基础上衍生出来的一种更具仪式指导性的版本，但仍体现出二者在出处源头上的差异。对于罗汉信仰而言，《请宾头卢法》有着不低于《法住记》的重要地位。如果说后者的价值在于确立了十六罗汉住世护法的根本使命，那么前者则着重强调罗汉有着为信众广种福田，带来功德利益的重要责任，二者共同组成了后世罗汉信仰的主要内容。不仅如此，《请宾头卢法》拉近了神祇与普通人的距离，给予罗汉人格化形象，从神坛走入世俗饭堂浴室、房舍床榻，“受大会请时，或在上坐，或在中坐，或

① 王惠民《敦煌壁画〈十六罗汉图〉榜题研究》，《敦煌研究》1993 年第 1 期，第 31 页。

② [唐]玄奘《大阿罗汉难提蜜多罗所说法住记》，《大正藏》，第 49 册，第 13 页。

③ 俄罗斯科学院东方研究所圣彼得堡分所，中国社会科学院民族研究所，上海古籍出版社《俄罗斯科学院东方研究所圣彼得堡分所藏黑水城文献》第 5 册，上海：上海古籍出版社，1998 年，第 202 页。

在下坐，现作随处僧形，人求其异，终不可得”^①。其在西夏的流传，说明本土化、世俗化的罗汉信仰内容已然被西夏民众接受和吸纳。此外，我们也可在水陆法会或忏悔法会史料中看到罗汉供养，比如俄藏黑水城文献 A22 A24 是一份《圆融忏悔法门》手抄本（图 9），页面中间部位写有神祇名号，其后三句为“初趣菩提者，声闻缘觉众，凡修小善者”，明显看出其中罗汉观念受到了华严义理的影响。



图 8 俄藏黑水城文献《光定八年请尊者疏》

（采自《俄罗斯科学院东方研究所圣彼得堡分所藏黑水城文献》第 5 册，第 202 页）



图 9 俄藏黑水城文献《圆融忏悔法门》

（采自《俄罗斯科学院东方研究所圣彼得堡分所藏黑水城文献》第 5 册，第 302 页）

2. 对禅月罗汉的推崇

至此依然存在一个疑问，即 97 窟罗汉壁画中为何非要突兀地加入这张仿禅月样搔

^① [南朝宋] 慧简《请宾头卢法》，《大正藏》，第 32 册，第 784 页。

背罗汉图，难道整齐的圣僧样罗汉在视觉和仪式效果上不是更加统一吗？其原因可能在于当时人们普遍认为供奉贯休那种奇特怪异的罗汉形象更为灵验。如《图画见闻志》记载，贯休之作“其真本在豫章西山云堂院供养，于今郡将迎请祈雨，无不应验”^①。于是在潘兴嗣的《记塔寺罗汉》中便出现：“西山云堂院有禅月大师贯休画十六罗汉像，岁旱，民奔走山谷间请祷辄应。此本天下奇偶数，而传之者未有仿佛。予捐俸钱，使遍模绳金塔院壁间，辄冀民之祈祷者得以便焉。”^②类似现象在张世南、周必大的笔下也屡有记载。这些灵验传闻通过传播不断叠加发酵，需求量的持续增加使得贯休罗汉摹仿本在 11 世纪后期被大量生产。葛胜仲（1072-1144）在《丹阳集》中记载其家供罗汉：“予顷官黟川，以绢命水西老人陈庆搨禅月画大阿罗汉十八躯，其题识每轴三十余字，亦仿禅月笔迹。庆束发工画，至是画罗汉已六十余年，能于暗中用笔，盖佳本也。每岁考妣忌与生子之日，与初得建茶，与僧自恣日，辄设供。至建炎戊申，值兵乱，并与家藏书画，散失于昆陵东门第中。自是借本以供。”^③可见这位陈庆已经仿画禅月罗汉数十年，“盖佳本也”。清道光年间广东学者梁廷柅在《诃林贯休罗汉考》文中，谈及寺僧为保护画作原迹应付观看与索要而请人大量临摹，“自元明以来，每遇善画者至寺，僧必具绢素索临，故存旧副本甚多”^④，这种崇信极有可能也影响到了敦煌。因此，97 窟罗汉壁画出现多个形象混用，与其说是因为工匠绘制缺乏统一标准或系统性所致，倒不如说是供养人认同贯休罗汉更为灵验的说法，顺应当时潮流而刻意绘制了一幅最有代表性的搔背罗汉图。

① [宋] 郭若虚《图画见闻志》卷 2，米田水译注《图画见闻志·画继》，长沙：湖南美术出版社，2000 年，第 96 页。

② [清] 陈弘绪《江城名迹》卷 3，《文渊阁四库全书》，第 588 册，第 348 页。

③ [宋] 葛胜仲《丹阳集》卷 9，《文渊阁四库全书》，第 1127 册，第 497-498 页。

④ [清] 梁廷柅《藤花亭书画跋》卷 4，《中国书画全书》第 11 册，2000 年，第 1042 页。