赵孟頫《红衣罗汉图》中的古意与禅趣 *

王中旭

内容提要 《红衣罗汉图》是赵孟頫佛画的代表作品。作者在否定洪再新认为该图表现的是藏传佛教喇嘛胆巴的基础上，将其置于佛画由职业绘画向文人画转型的情境中予以讨论，指出赵孟頫通过追溯唐人古意，将文人对禅的理解、情感投射到佛画中，促使佛画在更深层次的思想和情感上与文人趣味的融合，为宋元佛画转型提供了方向。

关键词 《红衣罗汉图》 古意 禅趣 佛画转型

赵孟頫在宋元文人画兴起、演变的过程中扮演了关键的角色，他关于“画贵有古意”、“书画同法”的艺术主张和实践，拓展、丰富了文人画的表现题材、技法和意涵，为其后文人画的发展指引了方向。赵孟頫绘画题材广泛，杨载在《赵孟頫行状》中称其画山水、竹石、人马、花鸟“悉造其微，穷其天趣”‹1›，其中虽已涉及四门画科，但仍忽略了佛道画（或称道释画、宗教画）。赵孟頫参禅问道，与明本、大诉等江南禅师有密切交往，堪称士大夫参禅的典范，并与道家真人相往来。他一生佛道写经众多，亦曾绘制佛道画，现藏于辽宁省博物馆的《红衣罗汉图》即为其中的经典之作。

《红衣罗汉图》本幅末及尾纸有赵孟頫前后两次题跋，尾纸另有晚明董其昌、陈继儒跋，经朱之赤、宋荦、清内府等递藏，是赵孟頫的可靠真迹。赵孟頫及诸家题跋中均没有提到该画的名称，乾隆内府编撰的《秘殿珠林续编》据赵孟頫跋称其为《摹卢楞伽罗汉像》‹2›。又有结合画面形象和赵孟頫题跋，称其为《红衣西域僧图》或《红衣罗汉图》者，前者如1962年出版的《辽宁省博物馆藏画集》‹3›，后者如刘龙庭1982年发表的《赵孟頫〈红衣罗汉图〉及其“古意”》‹4›。刘龙庭文并最早对赵孟頫关于“古意”的题跋进行了整

* 本文受“国家高层次人才特殊支持计划青年拔尖人才”资助。

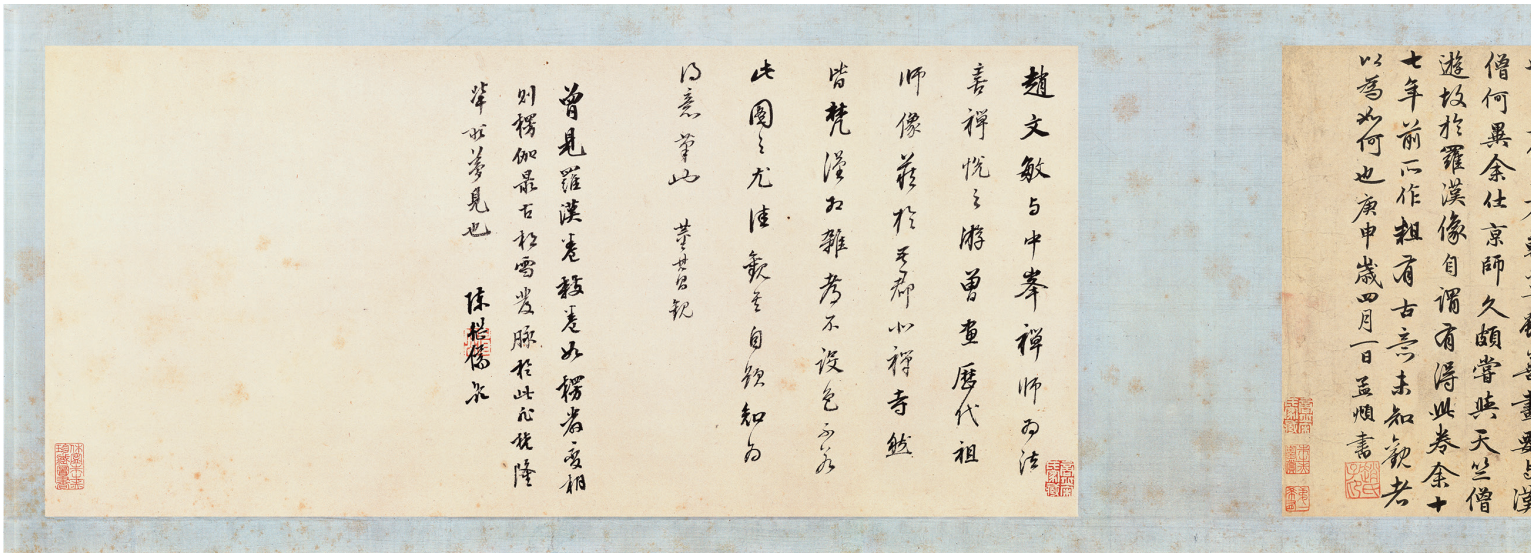
‹1› （元）杨载：《大元故翰林学士承旨荣禄大夫知制诰兼修国史赵公行状》（简称《赵孟頫行状》），收于任道斌编校：《赵孟頫文集》页272－280，上海书画出版社，2010年。

‹2› 《秘殿珠林续编》将该图命名为《摹卢楞伽罗汉像》，认为该图摹自唐卢楞伽，是缺乏依据的，一则没有证据表明唐卢楞伽曾创作过类似的罗汉像；二则赵孟頫跋中称六十七岁再题前“尝见卢楞伽罗汉像”，并非称五十一岁创作该图前曾经见过。

‹3› 辽宁省博物馆编：《辽宁省博物馆藏画集》页82－83，文物出版社，1962年。该书图片说明由杨仁恺、董彦明撰写。

‹4› 刘龙庭：《赵孟頫〈红衣罗汉图〉及其“古意”》，《中国画研究》第二期，页74－89，人民美术出版社，1982年。

〔图一〕元赵孟頫《红衣罗汉图》卷
辽宁省博物馆藏



理、研究。洪再新1995年发表《赵孟頫〈红衣西域僧〉(卷)研究》[1]，认为图中红衣主人公为萨迦派帝师胆巴。2003年，李铸晋《赵孟頫红衣天竺僧图卷》[2]，着重讨论了赵孟頫的"古意"绘画及其理论。

上述前贤的研究已经取得了丰富的成果，然而笔者认为仍有进一步研究之必要。洪再新认为该图表现的是帝师胆巴像，影响很大，但该文对关键性证据的理解有误。更重要的是，该图是赵孟頫禅修证悟和文人趣味之典型体现，对探讨佛画由职业绘画向文人画之转型有重要意义，赵孟頫如何利用古意和自身对禅的理解、证悟改造传统的罗汉画，使其契合文人的情感和趣味，此视角不仅有助于重新定位该图在艺术史上之价值，亦能对该图之风格、图式、意涵有新的认识。

一　西域僧还是罗汉？

《红衣罗汉图》卷〔图一〕本幅纵26厘米，横52厘米，绘一罗汉着红衣端坐古树荫下，罗汉为梵相特征，左小臂前伸掌心向上，前方有红色木屐。本幅左署款曰："大德八年暮春之初吴兴赵孟頫子昂画。"〔图二〕钤"赵子昂氏"、"赵"、"又观"(现仅存半印)印。可知该图系赵孟頫于大德八年(1304)农历三月初绘制，画家时年五十一岁。隔纸另有画家延祐七年(1320)题跋〔图三〕，曰：

余尝见卢楞伽罗汉像，最得西域人情态，故优入圣域，盖唐时京师多有西域人，耳目所

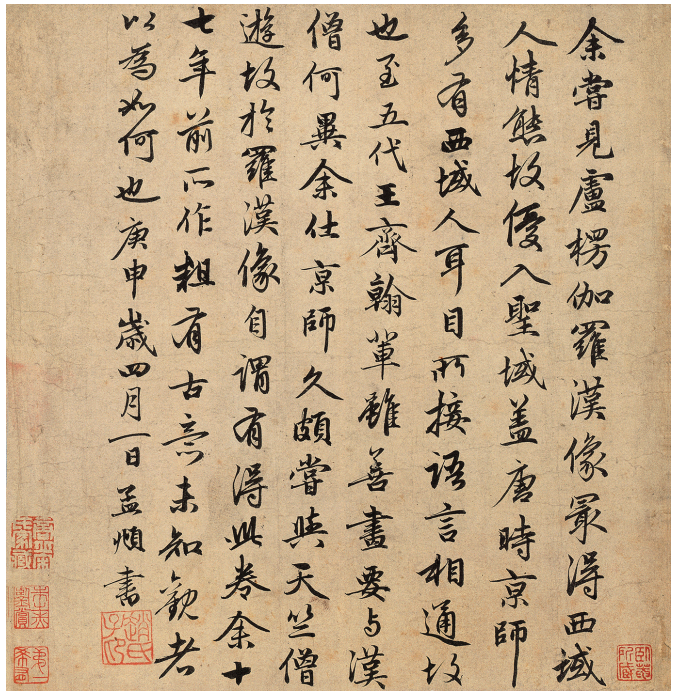
‹1›　洪再新：《赵孟頫〈红衣西域僧〉(卷)研究》，《新美术》1995年第1期，页29—33。

‹2›　[美]李铸晋：《赵孟頫红衣天竺僧图卷》，收于氏著《鹊华秋色——赵孟頫的生平与画艺》，台北：石头出版股份有限公司，2003年；该书三联书店2008年再版，该文见页115—223。



〔图二〕元赵孟頫《红衣罗汉图》自题　〔图三〕元赵孟頫《红衣罗汉图》画家再题





余尝见卢楞伽罗汉像，众谓西域人情态极佳，入圣域盖唐时京师多有西域人耳目所接、语言相通也。至五代王齐翰辈，虽善画，要与汉僧何异？余仕京师久，颇尝与天竺僧游，故于罗汉像自谓有得。此卷余十七年前所作，粗有古意，未知观者以为何如也。庚申岁四月一日孟頫书。

钤“赵子昂氏”印。赵孟頫时年六十七岁，距绘此画隔十六年零一个月，“十七年”乃是虚岁。其中“余尝见卢楞伽罗汉像”、“故于罗汉像自谓有得”，皆说明该图为罗汉像，并提到图中罗汉像因为得天竺或西域人情态而“粗有古意”。

洪再新认为该图中的红衣罗汉是藏传佛教喇嘛胆巴，除误以为赵孟頫的《红衣罗汉图》与《松石梵僧图》是同一张画外，还有一个关键性证据是大诉题赵孟頫《松石梵僧图》诗中有“天子置之白玉堂”句，洪

文认为此句说的就是图中梵僧，并据此认为图中梵僧即帝师胆巴。赵孟頫《松石梵僧图》现已无存，大讠[1]题该画诗曰[2]：

> 赵公说法如净名，自言前身元是僧。惟师粲可乐禅寂，译经不让什与澄。如来三昧惊幻目，游戏三生余习熟。天子置之白玉堂，富贵苦人如桎梏。不受一尘虚自照，万物芸芸观众妙。挥豪（同“毫”）不假意经营，我知顾陆非同调。
>
> 当时西域多象龙，独画栖禅了真妄。岩石宁须著（同“着”）幼舆，凌烟不必求诸将。谁呼胡僧从定起，向人不语惟弹指。颧颊深眸贯双耳，归渡流沙三万里。我独何人甘陆沈，着脚红尘十丈深。长松有约从公去，南岳天台无处寻。

上述题诗分为两部分，第一部分大体是称赞赵孟頫如同维摩（净名）一样擅长说法，自言其前身原是僧人；师从于慧可、僧粲（粲可）一系的禅法，并受到天子的器重，但其视富贵如枷锁；他修习禅法，能观照自身清净之本性和芸芸万物之奇妙，故其挥毫作画不需刻意经营，而能自出机杼。第二部分主要围绕画作本身，描述该图绘栖息禅修的梵僧（西域龙象），得其了却真妄之情态；图中梵僧有岩石衬托其高情，并体现出凌云之姿[3]；梵僧（胡僧）禅坐静默无言，一手作弹指状，高颊深目双耳贯环；末句意指其愿与公（指画中梵僧）有长松之约，跟随公归渡万里流沙而去，而不滞形骸于南岳、天台（均为禅宗祖庭）之间。

洪再新文对《松石梵僧图》的理解，有两处错误。首先，洪文认为“天子置之白玉堂”说的是帝师胆巴，但是审读全诗，笔者认为是指赵孟頫得到天子的器重（玉堂即宫殿），大讠另有题《子昂〈竹石〉》称“竹君石丈旧相望，直奉王孙直玉堂”[4]，“直玉堂”亦指赵孟頫得皇帝的重视当值翰林。其次，洪文认为“长松有约从公去”可能是出于诗律需要的修辞之语，笔者认为在诗文中稍加修辞或有可能，但在画作名称上也要“修辞”则明显是削足适履，图中梵僧应位于松荫下。《红衣罗汉图》中的古树明显不是松树，故《红衣罗汉图》、《松石梵僧图》只能是两幅画作。

此外，《红衣罗汉图》中罗汉有头光。汉传佛教图像系统中只有佛、菩萨、弟子、罗汉、帝释梵天、天王

‹1› 大讠（1284—1344），自号笑隐，临济宗径山晦机元熙禅师法嗣。赵孟頫1309至1319年在大都任职，官至翰林学士承旨，1319年四月因妻管道昇疾得旨南归，直至逝世前一直居住于吴兴（今浙江省湖州市）。从赵孟頫和大讠在活动区域上的交集来看，应是1319年赵孟頫回吴兴后开始与大讠有密切往来，1320年杭州报国寺火灾，赵孟頫曾作疏劝请大讠住持该寺，之后直至赵孟頫逝世前二人一直交往频繁。参见（元）虞集：《元广智全悟太禅师太中大夫住太龙翔集庆寺释教宗主兼领五山寺笑隐讠公行道记（有赞）》，收于（元）大讠：《笑隐大讠禅师语录》卷四，《续正藏》第69册，页722—723。大讠题赵孟頫《归去来辞图》叙述二人情谊曰：“予初住杭报国时，松雪翁（笔者注：赵孟頫）作疏劝请，以报国回禄后，复书字数百幅，与予作人事，以干施者。临终之日，尚力疾为予书钟铭，其夕梦翁从予索饭而别，将度钱唐而往天台。”见前揭《笑隐大讠禅师语录》卷四，页721中栏。

‹2› （元）大讠：《赵魏公〈松石梵僧图〉》，收于氏著《蒲室集》卷二，《文渊阁四库全书》第1204册，页537上栏。

‹3› “岩石宁须着幼舆，凌烟不必求诸将”直译为：岩石岂只能烘托谢幼舆之高情？凌云之姿也不必只有功臣像才有。因赵孟頫画有《幼舆丘壑图》，阎立本画有《凌烟阁功臣像》，故有此说。

‹4› 前揭《蒲室集》卷五，页555上栏。

等高级别的神祇像才会有头光，图中罗汉有头光表明其应为已证得果位的罗汉，在汉传佛教图像系统中，如果是刚逝世高僧的话不应画有头光。

鉴于洪再新文证据有误，笔者认为应相信赵孟頫本人的题跋，即该图是罗汉像，另结合着红衣的特征将其命名为《红衣罗汉图》是恰当的。

〔图四〕元赵孟頫《红衣罗汉图》之罗汉像局部



二　梵相

《红衣罗汉图》中罗汉骨相奇古，深目高鼻，短络腮胡，耳贯金环，体现了梵僧(包括天竺、西域僧)面相，即梵相的特点〔图四〕。赵孟頫在1320年再题中提到了罗汉画的两种图式——唐卢楞伽“得西域人情态”的梵相式和五代王齐翰辈“与汉僧何异”的汉相式，指出该图属于梵相罗汉。

罗汉，系阿罗汉的简称，梵文为Arhat，是声闻乘修证的最高果位。从广义上讲，亦有将得道高僧，尤其是天竺和西域僧称为罗汉者‹1›。

晋唐中原地区是先有梵僧像，再有罗汉像。因为罗汉、高僧均属于声闻乘，以及中国佛教系由天竺经西域传入，所以早期罗汉像多借鉴了梵僧的特点。唐代玄奘译出《法住记》后，才有严格意义上罗汉像——十六罗汉图的绘制，如北宋徽宗御府藏有晚唐卢楞伽的《十六罗汉图》多套‹2›，晚唐赵德斋在西蜀大圣慈寺竹溪院画有《十六大罗汉》‹3›等。赵孟頫称“余尝见卢楞伽罗汉像，最得西域人情态”，说的就是卢楞伽的罗汉像呈梵相特点。

‹1›　如(北魏)杨衒之：《洛阳伽蓝记》曰：“比丘昙谟最善于禅学，讲《涅槃》《华严》，僧徒千人，天竺国胡沙门菩提流支见而礼之，号为菩萨；流支解佛义，知名西土诸夷，号为罗汉。”南朝梁慧皎《高僧传·鸠摩罗什传》亦提到鸠摩罗什在母胎时有罗汉达摩瞿沙称其母必怀智子。这里是借罗汉的名号称颂菩提流支、达摩瞿沙的修为境界。

‹2›　参见(北宋)《宣和画谱》卷二，见于安澜编著《画史丛书(二)》页493—494，河南大学出版社，2015年。

‹3›　参见(北宋)黄休复(王中旭校注)：《益州名画录》卷上，页30，山西教育出版社，2018年。

〔图五〕清刻贯休《十六应真像》轴之一　故宫博物院藏



五代十国时期十六罗汉图流行，出现了一批擅长罗汉画的名家，如蜀张玄、贯休、杜弘义，南唐王齐翰等，有汉相、梵相两种图式。赵孟頫题跋中称王齐翰罗汉像“与汉僧何异”，指出王齐翰罗汉像为汉相式。王齐翰为南唐翰林待诏，他所画的《十六罗汉像》因被太宗视为登基的瑞祥命名为“应运国宝罗汉”而著名[1]。梵相罗汉以蜀贯休为代表，《益州名画录》记贯休所画十六罗汉“胡貌梵相，曲尽其态”，并记贯休对人言系自梦中所睹[2]，可见其罗汉画具有奇幻、出世间相的特点[3]。贯休《十六罗汉像》后世多有碑拓本传世〔图五〕，影响很大。

宋代罗汉画主要向汉化、世俗化的方向演变。《宣和画谱》称张玄的罗汉画与贯休出世间罗汉画截然不同，而“得其世态之相，故天下知有金水张元（笔者注：玄）罗汉也”[4]。宋代罗汉画汉化最重要的表现是降龙、伏虎罗汉的出现，分别以降龙、伏虎为特征[5]，具体形象可参见传卢楞伽的《六尊者像》册〔图六〕。台北故宫博物院保存有南宋开禧三年（1207）刘松年画《罗汉像》三轴〔图七〕，三位罗汉虽然具有顶骨突出、庞眉大目、耳贯金环的特点，但整体上其面目以汉僧特点为主，尤其是枯木怪石、围屏芭蕉、巨石翠竹的环境具有文人趣味。

面对上述罗汉画演变的历史情境，赵孟頫绘制《红衣罗汉图》时，没有选择王齐翰以来汉相罗汉的传统，对贯休奇古梦幻特质的梵相罗汉也不感兴趣，而是追溯至唐卢楞伽，当然还有卢楞伽创作罗汉画的方法——参照京师所见西域僧的面目情态。

赵孟頫在题跋中称“于罗汉像自谓有得”，与他“仕京师久，颇尝与天竺僧游”有关。赵孟頫前后两次在大都任职，第一次是至元二十三年（1286）被程钜夫推荐入京至1292年外补同知

‹1› 此事在刘道醇《圣朝名画评》、郭若虚《图画见闻志》“王齐翰传”中都有详细记载。

‹2› 前揭《益州名画录》，页158。

‹3› 另如《宣和画谱》称“世之画罗汉者，多取奇怪，至贯休则脱略世间骨相，奇怪益甚”，前揭《宣和画谱》卷三，页510。《画继》甚至批评贯休罗汉追求逸格而过于狂肆而“无所忌惮”，“意欲高而未尝不卑”，（南宋）邓椿：《画继》卷九，页118，人民美术出版社，2004年。

‹4› 前揭《宣和画谱》卷三，页510。

‹5› 苏轼《十八大阿罗汉颂》系对张玄《十八罗汉像》的赞颂，从赞颂文字来看其中有降龙、伏虎二罗汉（图中诸罗汉皆未署名号）。

〔**图六**〕**宋佚名（传卢楞伽）《六尊者像》册**　故宫博物院藏



1. 降龙罗汉



2. 伏虎罗汉

〔图七〕南宋刘松年《罗汉像》轴（三轴）
台北故宫博物院藏
图版采自台北故宫博物院编：《故宫书画图录》第2册，1989年



济南路总管府事，第二次是至大三年（1310）奉旨入京拜翰林侍读学士至1319年因夫人管道昇疾得旨还家。1304年绘《红衣罗汉图》是在第一次离京之后，1320再题是在第二次离京之后。虽然没有赵孟頫与天竺僧交游的直接证据，但是元大都及江南确有天竺僧来华[1]，甚至“天竺国在西徼数万里外，其高僧亦知公（笔者按：指赵孟頫）为中国贤者，且宝其书”[2]。

除天竺人外，梵相亦指西域人之面相。元代统治者将治下人民分为蒙古人、色目人、汉人、南人四

‹1› 有学者认为，宋仁宗以后由于受到回教徒的入侵，印度本土佛教没落，中国史书无梵僧东来及中国僧人西行求法之记载，陈高华《元代来华印度僧人指空事辑》（载《南亚研究》1979年第1期，页63－68）详细辑录了来华梵僧指空的相关史料，证明了此说的不确切，并引用当地官府为梵僧高达摩实理板的达在杭州建造西天元兴寺，元末僧人张宪《赠西僧》中的“西离五印度，东渡独绳桥”诗句证明元代梵僧之入华。另杨德华《元代来华印度和尚与印土寺》（载《云南师范大学哲学社会科学学报》1996年第4期，页87－89）整理了来华天竺僧海一鸥、萨诃拶释理（撒哈咱失理）、道高等的事迹。与赵孟頫交好的大诉称：“予在乡里，数从印土诸耆宿游，出方外又与其徒慧满、道高、道昭游钱塘、金陵间，交益厚。”（前揭《蒲室集》卷一四，页625上栏）“印土诸耆宿”指的应即来自天竺的高僧。

‹2› 前揭《赵孟頫行状》，页279。

个等级，其中色目人即肤色、眼睛相异之人，主要是指彼时新接触和征服之西域人[1]，其面目即属于梵相。元代及相关文献中，很少有西域僧或色目僧的提法，多用西番僧或西僧的概念，如元顺帝“诏以西天僧为司徒，西番僧为大元国师”[2]，其中西天僧即天竺僧，西番僧即信奉藏传佛教的喇嘛[3]。赵孟頫在大都接触之西番僧应远比天竺僧多，此外，赵孟頫还可能看到西番僧帝师的邈真像，如泰定元年（1324）朝廷敕令“以绘（八思巴）像十一，颁各行省为之塑像”[4]。赵孟頫对西番僧及西番僧邈真像之观察，对其绘制梵相罗汉和梵僧像应亦有助益。

三　唐人古意

与天竺僧交游体会其面貌神情，是赵孟頫创作梵相罗汉的现实基础，画贵有古意的思想才是深层次的动机。《红衣罗汉图》后赵孟頫跋称此卷“粗有古意”，其中古意的指向很明确，是指追溯唐卢楞伽梵相罗汉的传统。传卢楞伽《六尊者像》中罗汉既有梵相也有汉相，其中头戴红巾的读经罗汉和接受蕃王贡宝罗汉身后的红衣弟子像，皆呈高鼻深目络腮胡的特征。该图虽非唐人作[5]，但是突出了宗教性而非奇幻或世俗性，具有唐画的特点，赵孟頫所见卢楞伽罗汉像是否包括此图现已无法得知。洪再新文中指出红衣罗汉面相和唐阎立本《步辇图》卷中的禄东赞像比较相似。此外，西夏榆林窟第3窟主室西壁《降灵文殊像》《降灵普贤像》中亦均有梵僧，此两图是在唐五代文殊、普贤像和“新样文殊”图式基础上的再创作[6]，也属于保留有唐人古意的画作。相对贯休罗汉的梵相偏于奇幻而言，上述《六尊者像》、《步辇图》、《降灵文殊像》、《降灵普贤像》、《红衣罗汉图》中的梵相皆显得古典、深沉，体现了唐人古意的特点〔图八〕。

赵孟頫对古意的理解并非仅限于罗汉画，而是涉及人马、山水等多个画科；他关于古意的论述也非一时兴起，而是贯穿始终。现存赵孟頫自称有古意的年代最早的画作是《幼舆丘壑图》卷〔图九〕，该图尾纸其子赵雍跋称“右先承旨早年作”，赵孟頫晚年再题曰：“此图是初敷色时所作，虽笔力未至，而粗有古意。”[7]称“粗有古意”与“初敷色”有关，指的主要应是画中的青绿山石背景。图中山石空勾无皴，用石绿、石青、赭色晕染，山石及树木形态稚拙，系青绿山水未成熟前的状态。

‹1›　参见［日］箭内亘（陈捷、陈清泉译）：《元代蒙汉色目待遇考》页4，山西人民出版社，2015年。

‹2›　《元史》卷二〇五“哈麻传”，页4583，中华书局，1976年。西僧应系西番僧的简称。

‹3›　1292年九月置“乌斯、藏、纳里速古鲁孙等三路宣慰使司都元帅”（前揭《元史》卷一七，页367），从三路宣慰使司的设置大体可知西番僧所指的范围，是以吐蕃僧为主，赵孟頫《胆巴碑》称八思巴“告归西蕃（番）”就是指其回到吐蕃。

‹4›　前揭《元史》卷二〇二“八思巴传”，页4518。

‹5›　该图中有宋代才出现的降龙、伏虎罗汉，可见并非唐人所作。

‹6›　可参见王中旭：《故宫博物院藏〈维摩演教图〉的图本样式研究》，《故宫博物院院刊》2013年第1期，页97－119。

‹7›　（明）张丑：《清河书画舫》波字号卷一〇，页513，上海古籍出版社，2011年。

〔图八〕**梵相之比较**
1. 元赵孟頫《红衣罗汉图》之罗汉像　2. 宋佚名（传卢楞伽）《六尊者像》之读经罗汉像
3. 宋佚名（传卢楞伽）《六尊者像》之弟子像　4. 唐阎立本《步辇图》之禄东赞像　5. 西夏榆林窟第3窟《降灵文殊像》之持钵番僧像



1



2



3



4



5

〔图九〕**元赵孟頫《幼舆丘壑图》卷（局部）**
美国普林斯顿大学美术馆藏　图版采自《赵孟頫书画全集》，故宫出版社，2018年



〔图十〕元赵孟頫《人骑图》卷
故宫博物院藏



赵孟頫元贞二年(1296)作《人骑图》卷〔图十〕，1299年重题曰：

画固难，识画尤难。吾好画马，盖得之于天，故颇尽其能事。若此图，自谓不愧唐人。世有识者，许渠具眼。大德己亥重题。

结合后隔水赵孟頫“吾自小年便爱画马，尔来得见韩幹真迹三卷，乃使得其意云”的题跋来看，他画马主要是受到唐韩幹的启发，另图中头戴翘脚幞头(唐代幞头样式)的红衣官员的形象应亦取法自唐人，可知他“自谓不愧唐人”说的就是取法唐人古意。

1301年，赵孟頫自跋画曰[1]：

作画贵有古意，若无古意，虽工无益。今人但知用笔纤细，敷色浓艳,便自为能手。殊不知古意既亏，百病横生，岂可观也。吾所作画，似乎简率，然识者知其近古，故以为佳，此可为知者道，不为不知者说也。大德五年三月十日赵孟頫跋。

明确提出“画贵有古意”的观点，指出古意与今人“用笔纤细、敷色浓艳”的工细画风不同，属于“似乎简率”风格。

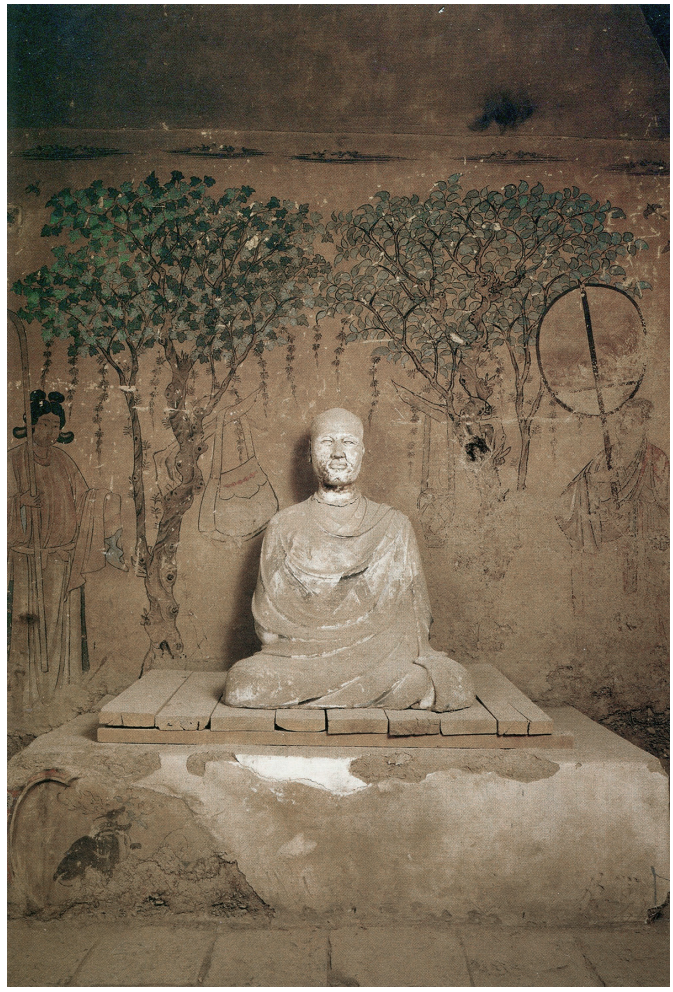
综合来看，赵孟頫所谓的“古意”主要是指晋唐古意，尤其是唐人古意，其指涉的范围包括罗汉、人马和青绿山水。这样观察《红衣罗汉图》，“粗有古意”就不仅仅是指罗汉的梵相特征，还应包括构图布置和青绿山石背景。

‹1› 前揭《清河书画舫》波字号卷一〇，页515。

〔图十一〕晚唐佚名《高僧邈真像》
敦煌藏经洞出土
Ch.00145大英博物馆藏



〔图十二〕晚唐莫高窟洪晉影窟（第17窟）北壁



从《红衣罗汉图》中罗汉3/4侧面、端身正坐及前方摆放有木屐的特点来看，应是受到了唐代以来高僧邈真像的影响。敦煌藏经洞出土了吐蕃至归义军时期（中唐至宋）大量的僧俗邈真赞，并在敦煌绢纸画和壁画中发现有僧人邈真像，最为典型的是张氏归义军时期（晚唐）Ch.00145《高僧邈真像》〔图十一〕，图中高僧3/4侧面结跏趺坐方形毯上，前方整齐地摆放有双履。张氏归义军时期（晚唐）莫高窟第17窟为都僧统洪晉的影窟，洪晉塑像底坛西侧亦绘有双履。中唐皎然《大云寺逸公写真赞》说明了中原地区亦有类似的僧人写真。为何邈真像前都要画双履呢？现存敦煌僧人邈真像中僧人周侧通常还有水瓶、挎包等物品，都僧统洪晉像后壁画上甚至还有持弯头杖、方巾的侍女，举团扇的僧人〔图十二〕，契合《大云寺逸公写真赞》中所说的“一床独坐，道具长随”的特点。双履作为高僧最重要的物品，在供养的邈真像中是不

可或缺的，甚至是“圣僧”的象征，体现了当时人的供养观念[1]。在其后的演变中，其他道具、物品都消失了，只有双履保存了下来。唐宋时期的高僧邈真像对其后祖师像有深刻的影响。元泰定元年(1324)祖顺《中峰和尚行录》称：“公每见师(笔者按：指明本)所为文，辄手书，又画师像以遗同参者。”[2]提到赵孟頫每次接到明本教导佛法的文，都要手书并画明本邈真像送给同道一起参悟，可见赵孟頫曾反复绘制明本邈真像，并且图像有辅助参悟之功用。《大观录》著录至大二年(1309)赵孟頫画《中峰禅师像》：“中峰坐大禅椅，背靠蒲团，髡顶发鬖鬖，面丰盎，纹皱可掬，栗谷色衲衣，披红袈裟，两手作圆相，双履置小木几上。”[3]强调像前有双履，另“披红色袈裟”的特征亦与《红衣罗汉图》同。元前期绘画中，红衣也是体现唐人古意的重要因素，如赵孟頫《人骑图》自题中称“自谓不愧唐人”，图中骑者即着红衣。

《红衣罗汉图》背景青绿山石亦体现了唐人古意。图中山石以墨线勾勒，线条沉着，甚至略显粗拙，山石内部点以短粗的侧笔，再敷以厚重的石绿，与衣纹细劲流畅的红色袈裟形成鲜明对比。与《幼舆丘壑图》相比，《红衣罗汉图》的青绿山石虽然整体上也追求粗拙的古意，但笔力沉着流畅，设色更为鲜丽。作为佛画背景的敦煌山水壁画至唐代才开始整体呈现出以石青、石绿为主色调的特点，其中以盛唐莫高窟第217窟、103窟主室南壁经变最为典型〔图十三〕[4]：山石轮廓、结构皆以线条勾勒，无皴，设色以石绿为主，石青为辅，颜色厚重纯净。细观《红衣罗汉图》，石绿色呈粉状，在长期卷画的过程中粉状颜色有所脱落，之前应更加厚重，另辽宁省法库县叶茂台七号辽墓出土的《山弈候约图》轴〔图十四〕上石青、石绿颜色亦呈粉状，可见粉状的青绿颜色是早期青绿山水画的特点，可能是受到了青绿壁画的影响。

四　禅趣

元仁宗评价赵孟頫“人所不及者”有七，其中就包括“旁通佛老之旨，造诣玄微”[5]。元代宫廷崇奉喇嘛教，帝师胆巴逝世后赵孟頫曾奉敕为其撰写碑文，但是没有证据表明赵孟頫曾积极接触或信奉藏传佛教。从现有材料来看，赵孟頫参悟、修证的是南宗禅，与江南的临济宗禅师明本、大诉等多有交往，其于1299至1309年任江浙儒学提举期间向明本学禅，与明本来往密切。明本(1263－1323)，号中峰，比赵

‹1›　高僧邈真像及相关高僧的文献中强调双履，源自中国本土道教神仙思想，可参见王惠民：《敦煌“双履传说”与“双履图”本源考》，《社科纵横》1995年第4期，页42－44。

‹2›　(元)祖顺：《元故天目山佛慈圆照广慧禅师中峰和尚行录》(简称《中峰和尚行录》)，收于《中峰和尚广录》附录，《禅宗全书》第48册，页282。

‹3›　(清)吴昇：《大观录》卷一六“赵文敏《中峰禅师像》”，收于卢辅圣主编：《中国书画全书》第12册，页64，上海书画出版社，2009年。此图现不得见，无从辨别真伪，但从图像描述上看至少应有所据。

‹4›　有关青绿山水概念及形成的详细论述，可参见王中旭：《千里江山——徽宗宫廷青绿山水与江山图》页37－50，人民美术出版社，2018年。

‹5›　前揭《赵孟頫行状》，页278。

〔图十三〕盛唐莫高窟第103窟南壁经变



孟頫小九岁，但是佛法造诣高深，是赵孟頫学禅的导师。1300年明本在吴中（今苏州）阊门之西五余里的雁荡建草庐三间，赵孟頫题额“栖云”，后更名幻住庵；1301年四月四日，赵孟頫回复明本称“然自今者一瞻顶相，蒙训诲之后，方知前者真是口头眼前无益之语，深自悔恨，干过五十年无有是处”‹1›；是年春，赵孟頫书明本《怀净土诗》一百零八首并书跋；1303年，赵孟頫向明本叩问心要，明本为说《防情复性》之旨；1304年岁首，赵孟頫、管道昇于武林官舍延请明本；1307年秋，明本访问赵孟頫霅城（今浙江湖州）之新第；1308年，赵孟頫、明本相会于西湖；1309年赵孟頫与明本会于松雪斋；此期间赵孟頫回

‹1› 见日本静嘉堂文库藏赵孟頫《佛法帖》，录文见单国强：《赵孟頫信札系年初编》，收于《赵孟頫研究论文集》页458，上海书画出版社，1995年。单国强认为，该帖时间是皇庆二年（1313），纪华传考证应为1300年，应以纪华传为是。参见前揭《赵孟頫信札系年初编》，页564；纪华传：《江南古佛——中峰明本与元代禅宗》页231—234，中国社会科学出版社，2006年。

复明本称“和上(同“尚”)大慈悲，而弟子日堕在尘埃中，孤负提警之意，面发赤，背汉下”‹1›。《红衣罗汉图》绘于1304年三月，正是赵孟頫跟随明本学禅日益精进的时期，明本称此期间与赵孟頫“凡一会聚，与夫尺书往复，未尝不以本来具足之道未悟未明为急务。每论到至真切处，悲泣垂涕，不能自已”‹2›。

赵孟頫以士大夫的身份积极跟随明本参禅证悟，引领、促进了元代文人参禅(逃禅)与儒释合流之风尚，这是他创作《红衣罗汉图》的文化情境。《红衣罗汉图》中罗汉栖禅的图式，与菩提树、葛藤、春季、花等图像元素，皆明确地体现了禅趣。当然这种禅趣并非是纯粹的宗教意象，而是经赵孟頫转换过的、文人所欣赏的趣味，是建立在禅师、文人相交往和儒、释合流基础上的。

从图式上看，赵孟頫没有选择晚唐至宋代流行的十六、十八罗汉图，而是单尊罗汉树下栖禅像，既契合了释迦成佛的“古意”，亦与自己的禅坐体验有关。

释迦是在尼连禅河旁边的菩提树下结跏趺坐端身正念悟道成佛，罗汉是声闻乘所能修证的最高果位，故亦为佛之

〔图十四〕辽佚名《山弈候约图》轴
辽宁省法库县叶茂台七号辽墓出土
辽宁省博物馆藏



‹1› 见日本静嘉堂文库藏赵孟頫《承教帖》，单国强认为该帖时间是至大二年(1309)，见前揭《赵孟頫信札系年初编》，页559，录文见同书页582。以上主要参见(元)明本：《为赵承旨孟頫对灵小参》，收于前揭《中峰和尚广录》卷二，页30－32；前揭《江南古佛——中峰明本与元代禅宗》第七章第一节“二赵孟頫与明本的交往”，页225－230。

‹2› 前揭《为赵承旨孟頫对灵小参》，页30。

〔图十五〕菩提树叶比较
1.《红衣罗汉图》
2. 明菩提树神手持之菩提树枝　北京法海寺大雄宝殿北壁



1



2

异名，系佛十号之一。《红衣罗汉图》中的古树十分引人注目，叶瓣为尖长的椭圆形，呈团簇状分布，经与明正统八年(1443)北京法海寺大雄宝殿北壁西侧菩提树神所持的菩提树枝比对，可以确定为菩提树[1]〔图十五〕。菩提树荫下罗汉端身正坐，但并非标准的结跏趺坐(禅坐)，似为略自在一些的栖禅坐姿，右手也是较为随意地置腿上(应为掌心向上)，左小臂前伸掌心向上，类似的手印在汉传佛教图像中并不多见。大诉题赵孟頫《松石梵僧图》称"谁呼胡僧从定起，向人不语惟弹指"，表明图中梵僧为栖禅坐姿，弹指是指拇指和食指强力摩擦弹出声音，可以有虔诚欢喜、震动启发、许诺等多种含义，最著名的如唐实叉难陀译《大方广佛华严经·入法界品》记善财童子请求弥勒菩萨为其开楼阁门，"时弥勒菩萨，前诣楼阁，弹指出声，其门即开"[2]。《松石梵僧图》中梵僧"弹指"应为震动启发之意，就像弥勒启发善财童子那样希望能对虔诚的观者有所启发开悟。《红衣罗汉图》中罗汉左手前伸掌心向上，似亦有启发开悟之意。

明本属于临济宗的祖先系，该系禅师多隐居山林，拒绝朝廷征召，不与官府合作。与传统禅宗认为禅不局限于坐，行住坐卧都是禅的看法不同，明本倡导看话禅，并强调以坐为根本，在追随其师高峰原妙时，即以"昼日作务，夜而禅寂"[3]著称，他在《幻住庵清规》中规定了每日四次坐禅的修行，称自己"自年朝至岁暮，其忉忉不绝口，惟是说看话头做工夫"[4]，其中做工夫主要是指坐禅，是要通过坐禅参究话头[5]。赵孟頫跟随明本学禅参话头，应也包括坐禅的功夫。赵孟頫《红衣罗汉图》描绘的是栖禅的罗汉，应与他跟随明本学习看话头及

‹1›　菩提树原名钵多树、毕钵罗树，原产于天竺，因释迦在该树下成佛故名(菩提意译为觉、智、道，广义而言是指断绝世间烦恼而成就涅槃之智慧)，又名觉树、道树、思惟树等。《秘殿珠林续编》著录时称"画应真衣红衣坐石上菩提下荫"明确指出是菩提树见《秘殿珠林石渠宝笈汇编》第3册，页108，北京出版社，2004年。

‹2›　(唐)实叉难陀译：《大方广佛华严经》卷七九，《大藏经》第10册，页435上栏。(北宋)延寿《宗镜录》解释称"或云，慈氏菩萨弹指出声其门即开者，明声是震动启发之义，弹指者，去尘之义，尘亡执去法门自开。"(北宋)延寿集：《宗镜录》卷三八，《大藏经》第48册，页640下栏。

‹3›　(元)揭傒斯：《天目中峰和尚广目序》，前揭《天目中峰和尚广录》，页3。

‹4›　(元)明本：《除夜示众》，前揭《天目中峰和尚广录》卷一之下，页30。

‹5›　参见魏道儒：《中华佛教史 宋元明清佛教史卷》页237－241，山西教育出版社，2013年；前揭《江南古佛——中峰明本与元代禅宗》，页138－147。

坐禅有关。

《红衣罗汉图》中古木、葛藤、春季、花等元素亦体现了禅机、禅趣。图中粗壮的树干、嶙峋的树洞、外露的根爪，突出了菩提树苍古的特征，尤其是画家构图时主要取树干部分，仅在罗汉头顶露出些许倒垂的树枝和树叶，突出了菩提树古、枯的特征。苍古、干枯的菩提树垂直于地平面，在构图上与罗汉端正的身躯相呼应，契合了罗汉"形如枯木"的禅定状态。形如槁木、心如死灰出自《庄子·齐物论》："形固可使如槁木，而心固可使如死灰乎？"[1]比喻忘我，将自己完全融入大自然之中。佛教中通常用"形如枯木、心若死灰"形容禅定后所达到的忘我状态，或者是禅师常年禅坐证悟后所到达的境界，如《法苑珠林·禅定部》述禅定意曰："书亦有言：'当使形如枯木，心若死灰。'不充诎于富贵，不陨获于贫贱。栖神冥漠之内，遗形尘埃之表。"[2]所述即为禅定所达到的状态。明本《示牧上人(病中)》曰："表里如枯木寒灰，便是无常杀鬼现前，总与一齐坐断，如是操守，是谓真牧，是谓良医，是谓涅槃堂里禅。……"[3]教示牧上人坐禅参话头达到表里如枯木寒灰的状态，即使是无常杀鬼现眼前亦不为所扰。

《红衣罗汉图》中的葛藤缠树颇引人注意，从菩提树根一直到俯垂的树枝均有葛藤缠绕，葛藤随树的生长而生长。佛教通常以葛藤比喻烦恼，如《出曜经》称众生为爱所缠，为欲网所覆，即"犹如葛藤缠树至末，遍则树枯"[4]。禅家亦以指语言、文字如葛藤之蔓延交错，本来用来解释、说明事相，而反遭其缠绕束缚，其中玩弄无用之语句，称为闲葛藤；执着于语言文字而不得真义之禅，谓之文字禅、葛藤禅。1309年，赵孟頫回复明本《承教帖》中提到，明本教示说"一切葛藤、一切公案，皆是系驴橛的样子耳"[5]，意为不能执着于公案及语言文字；至治二年(1322)赵孟頫逝世后明本撰《为赵承旨孟頫对灵小参》，对赵孟頫的参禅历程和所达境界予以了评述，最后说"勉为对众引些葛藤以慰孝诚"[6]，谦称自己上述文字为"葛藤"。

《红衣罗汉图》以青绿山石为背景，菩提树和葛藤皆开出新叶，此外罗汉前方左侧还有两朵粉红色的小花，表明画中的季节应为春季。本幅左赵孟頫题跋称该画作于"暮春之初"，即三月初，与画中的季节正好相符。该图以古木新叶、春花为背景，笔者认为契合了"古树逢春"的意涵。古树逢春亦称枯树逢春，本意是指干枯的古树重新遇到春天焕发生机，禅家多用来比喻长时间坐禅参悟因为机缘悟得真如佛性，如《景德传灯录·唐州大乘山和尚》记："唐州大乘山和尚。问：'枯树逢春时如何？'师曰：'世间稀

‹1› 郭象注曰："死灰槁木，取其寂漠无情耳。夫任自然而忘是非者，其体中独任天真而已，又何所有哉？"(西晋)郭象注：《庄子注》卷一，《文渊阁四库全书》第1056册，页9下栏。

‹2› (唐)道世著(周叔迦、苏晋仁校注)：《法苑珠林 五》卷八四，页2419，中华书局，2003年。

‹3› (元)明本：《天目明本禅师杂录》卷中，《续正藏》第70册，页736下栏。

‹4› (姚秦)竺佛念译：《出曜经》卷五，《大正藏》第4册，页635中栏。

‹5› (元)赵孟頫：《承教帖》，日本静嘉堂文库藏，录文见前揭《江南古佛——中峰明本与元代禅宗》，页327。

‹6› 前揭《中峰和尚广录》卷二，页31－32。

有。”’[1]大意是指参禅证悟真如佛性（枯树逢春）的时机世间稀有。

关于古树逢春之禅意，明本《古木》一诗说得颇为明白，曰：“饱历风霜不计年，森森凉荫几多人。看佗不涉荣枯处，只为根沾劫外春。”[2]是说古树多少年岁饱经风霜，其繁茂之枝叶亦不知庇佑多少人凉荫；看这古树不涉荣枯，只因其根虽历经劫难而又遭逢春天。明本以古木喻禅僧，形容禅僧历经劫难而又“枯木逢春”。这样来看《红衣罗汉图》的中古树、葛藤、春花，就不仅仅再是罗汉禅坐的树石背景，而是契合了罗汉“古树逢春”的禅意。

五　结语：赵孟頫与佛画转型

北宋后期苏轼、李公麟、米芾等倡导文人画，开启了职业绘画向文人画转型之风尚，其中也包括有着悠久而丰富传统的佛画。最早尝试创作文人画类型佛画的是李公麟，《画继》称他“平生所画不作对，多以澄心堂纸为之，不用缣素，不施丹粉”[3]，均是为了凸显其文人身份而与世俗画工保持距离。李公麟将唐代职业画家为求快捷的方便权宜之法——白画，发展成为具有文人笔墨特点、格调内涵的白描，李公麟的白描虽主要着眼于人物画，但其后被广泛运用到宗教画领域，比如明清时就出现了大量托名为李公麟的白描十六、十八或五百罗汉图。李公麟曾尝试对传统的观音图式进行改造，其创作的长带观音、石上卧观音，皆强调了文人所欣赏的观音自在之情态，同时李公麟也强调“自在在心不在相”[4]。

赵孟頫是李公麟之后对佛画转型影响最大的文人画家。李公麟对自在观音情有独钟，赵孟頫则与罗汉画有更深的因缘。赵孟頫自称是罗汉应身，并被赞誉为游戏人间的罗汉。大讶《又题〈归去来辞〉后》称：“又闻翁（笔者注：赵孟頫）尝云，其始生母梦僧寄宿而娠，以是知为罗汉应身，以文章事业，善知众艺，游戏人间，为法外护无疑也。”[5]大讶称听赵孟頫亲言其母梦僧寄宿而妊娠，并认为赵孟頫是游戏人间的罗汉，为非僧人身份的佛法护持者（法外护）。赵孟頫画罗汉和梵僧像，与他相信自己是罗汉应身不无关系。

从《红衣罗汉图》可以看出，赵孟頫改造佛画使之符合文人趣味，主要有两种方式：

一是追溯唐人古意。赵孟頫以古意改造罗汉画，是建立在他对艺术史认知的基础上的。赵孟頫将唐五代以来的罗汉画分为梵相、汉相两种图式，创作《红衣罗汉图》时他没有选择王齐翰以来汉相罗汉的传统，对贯休奇古梦幻特质的梵相罗汉也不感兴趣，而是追溯至唐卢楞伽，当然还有卢楞伽的创作方

‹1› （北宋）道原著（顾宏义译注）：《景德传灯录译注 四》，页1822，上海书店出版社，2009年。

‹2› 前揭《天目明本禅师杂录》卷上，页722中栏。

‹3› 前揭《画继》卷三，页19。

‹4› 前揭《画继》卷三，页19。

‹5› 前揭《笑隐大讶禅师语录》卷四，页721中栏。

法——在罗汉面相、情态上融入梵僧的特点。赵孟頫所说的“粗有古意”，主要指的是唐人古意，具体体现在：图中罗汉栖禅像和前方摆放双履，是受到唐代以来高僧邈真像的影响；红衣体现了唐人古意的因素；鲜丽、厚重的石绿赋色体现了唐代青绿山水的特点。

二是融入禅趣。赵孟頫创作《红衣罗汉图》时，正是他跟随明本学禅日益精进的时期。图中罗汉在菩提树荫下栖禅，既契合了释迦成佛的“古意”，亦与赵孟頫跟随明本禅定参话头的体验有关，是其内心情感的投射。图中菩提树古、枯的特点契合了罗汉“形如枯木”的禅定状态；菩提树被葛藤紧密缠绕，象征执着于语言文字对参悟真义之影响；菩提树、葛藤的新叶，青绿的山石，粉红色的花则体现了春季的特点，不仅与赵孟頫创作该画的季节相符，更重要的是体现了古树逢春的禅趣，暗示了栖禅罗汉所达到的了却真妄的境界。需要指出的是，上述禅趣并非是纯粹的宗教意象，而是经赵孟頫转换过的、文人所欣赏的趣味，是建立在禅师、文人相交往和儒、释合流基础上的。

概而言之，赵孟頫通过追溯唐人古意，以及将文人对禅的理解、情感投射到佛画中，促使了佛画在更深层次的思想和情感上与文人趣味的融合，为佛画由职业绘画向文人画的转型提供了方向。

[作者单位：故宫博物院书画部]

（责任编辑：谭浩源）