

渡江、面壁、與禪坐以外的達摩形象

達摩形象研究之三(下)

莊申



圖十五
清代初期
無名氏石刻
「隻履達摩圖」

二、清初石刻 「達摩隻履圖」

這幅刻於清代初年（或者說，刻於十七世紀下半期）的「達摩隻履圖」，現藏於陝西省西安市的碑林。無論是從全幅的構圖，還是從達摩的造型而言，由這幅石刻所表現的人物，都應該相當眼熟；因為發表於本刊第51期的本文第一篇，在討論達摩渡江的形象的時候，是曾經介紹過這幅石刻的。可是發表在本刊56期的本文第三篇，卻又需要根據達摩肩上的僧鞋，而對隻履達摩的形象再加討論。

在此圖中（圖十五），達摩雖然赤著雙腳，又站在一隻蘆葦的蘆葉與葦桿上，看來頗與達摩在一般的達摩渡江圖裡的造型相同，可是由於他既在右肩上斜放了一隻短杖，又在短杖的杖頭倒懸了一隻僧鞋，那又使得這幅清初的石刻的主題，是否的確該視為達摩渡江，還真有點不容易加以分類。因為根據道原所編的《景德傳燈錄》卷三，達摩是在北魏孝文帝的太和十年（486），從廣州到南京，又從南京渡過長江而到達北魏之國土的。太和十九年（495），他在河南嵩山圓寂之後，才被葬在熊耳山。可是在北魏孝明帝正光三年（522），當北魏派到中亞細亞的史臣宋雲，在他的歸途中，在西域的葱嶺，遇見達摩在雪山上向西獨行的時候，達摩的手裡是提著一隻皮質僧鞋的。等到宋雲由西域回到北魏的首都洛陽，稟告孝明帝而打開達摩的墓葬，果然發現在他的墓壙裡，也只剩下一隻僧鞋而已。

由《景德傳燈錄》所記載的這段傳聞的性質，雖然屬於神話的類型而難以盡信，不過就神話所牽涉到的時間而言，達摩在公元四八五年渡過長江與他在公元五二二年在雪山獨行，二者之間，存有三十七年的時差。就達摩之形象的適當性看來，發生在四八五年與五二二年的兩件互不相連的事，是既不可能，更不該用同一個構圖，特別是用同一個達摩來表現的。在此圖中，達摩的雙腳既然踏在蘆葦上，而蘆葦又飄浮於具有波紋的水面上，顯見這位清初石刻家想要表現的達摩，是表現了佛教之神通力而一葦渡江的達摩。但在另一方面，達摩右肩短杖上既有一隻倒懸的僧鞋，那又顯見這位石刻家想要表現的達摩，並不是渡江的達摩而是既帶了一隻僧鞋，而又在雪山裡向西獨行的達摩。那也就等於顯示，把一葦渡江與隻履獨行這兩件互不相連的事，都表現在同一位達摩的身上，使得達摩在同一時間之內具有雙重不同的造型，雖不能說一定是錯誤的，至少是矛盾的。既有矛盾，就應該說具有雙重形象的造型是有缺陷的，也就是不足取的。根據以上的分析，把渡江達摩與隻履達摩混為一談的時間，是在清初，那就等於說明，到了清初，或者十七世紀的下半期，當時的藝術家對於達摩的生平事蹟，所知已經非常有限，所以才會產生在構圖上帶有矛盾性的達摩。

三、清代初年廣東石 灣窯「隻履達摩像」

位於廣東省佛山鎮的石灣窯，創始於宋，由於在風格上，受到河南鈞窯的強烈影響，所以產品經常厚重而粗獷。鈞窯的產品雖然限於一般生活用品，石灣窯的產品卻在生活用品之外，還有不少的陶塑人物，尤其在清代後期，也即十九世紀下半期，由石灣窯產生的陶塑人物，更是華南民窯產品的重要特色。現要加以討論的這件陶塑人物，正是製於清末，或者十九世紀末期的石灣窯產「隻履達摩像」（圖十六）。由這件陶塑所表現的達摩，雖然身著僧伽梨，卻裸著左肩與左胸。此外，在他外衣之下，又顯露出他赤裸的雙腳（儘管在畫面上，只見左腳，他的右腳，顯然是由於攝影的角度的關係，所以是無法看見的）。在容貌方面，達摩雖然雞頂而圓睜大眼，還有一臉絡腮鬍，可是用這樣的雞頂、圓眼、與密鬍、似乎卻很難表現出他的梵相。從這個關鍵上看，由明代末期（十七世紀上半期）的福建德化窯陶塑家何朝宗用雞頂、圓眼、與密鬍所塑造的達摩（圖十七），既然比較能夠顯出天竺人的梵相，可見明末德化窯何朝宗的陶塑技巧、遠遠超過清末石灣窯陶塑家的技巧，是無可疑的。更重要的是由何朝宗所塑造的「渡江達摩像」，除了腳下所踏的蘆葦，是表現達摩的一葦渡江之奇蹟的必需陪襯以外，達摩的身上與手上，空無一物。

從這個觀點上，應該轉回清末的陶塑，而對這件「隻履達摩像」再加觀察。經過觀察，立即可以發現，達摩手裡雖然拿著宋雲曾經目睹的那隻僧鞋，但在他的僧袍上，卻又多懸了一隻葫蘆。根據中國的藝術傳統，葫蘆與酒一向和道教有關。譬如在中國民間，「八仙」是家

圖十六 清代末期
廣東石灣窯陶塑
「隻履逢摩圖」



圖十七 明代末期 福建德化窯陶塑「隻履逢摩圖」





圖十八 元代中期
顏輝「李鐵拐圖」



圖十九 本世紀中期
廣東石灣窯陶塑「隻履達摩圖」

喻戶曉的道教人物，而李鐵拐又是「八仙」的成員之一。在元代，由顏輝所完成的「鐵拐圖」（圖十八），在他黑衫之外所懸帶的白巾之上，就繫有一隻葫蘆。從這隻葫蘆，似乎可以看出，李鐵拐不但嗜酒，也是一位仙人。酒文化與道教的仙人思想也就可由繫在李鐵拐身上的那隻葫蘆而看出端倪。根據這些瞭解，在達摩的身上佩繫葫蘆，豈不等於是把道教仙人的象徵轉用到佛教禪宗始祖身上去嗎？這個象徵的轉用，本來是毫不需要的，可是由於轉用現象的形成，正好暴露了清末廣東石灣窯陶塑家對於佛道兩教，全都懵然無知。福建德化窯的何朝宗既不會把象徵道教仙人的葫蘆誤加於由他所塑造的「渡江達摩像」，那就顯示明末德化窯的陶塑家，對於佛道兩教的瞭解，至少比清末石灣窯之陶塑家，具有較多的專業知識。

產於石灣窯的另一件「雙履達摩圖」（圖十九），是製於本世紀中期（或者一九五〇年代左右）的現代作品。如與見於圖十七的清末石灣窯作品相比，二像的造型，大致相同：因為產生這件達摩像的陶塑家不但也想用薙頂、圓眼、和密髻來表現並沒表現出來的梵相，也在達摩的僧伽梨之下，塑出他赤裸的雙腳。此外，由達摩從河南帶到葱嶺去的那隻僧鞋，也清晰的表出於他的胸前。不過在這件現代陶塑人物的身上，當然也能看到一些與清末的陶塑達摩有所不同的新表現：譬如，第一，達摩的僧伽梨的袍色是土黃色的，而在清末，達摩的袍色卻是偏紫的靛青。僧服的袍色，雖有灰、黃、紅、綠等色，就是沒有靛青色。在清末，把達摩的僧伽梨表現為靛青色，大概是為了表現

石灣窯所承受的鈎窯的釉色傳統，而不能一定視為一種錯誤。雖然事實可能如此，但在二十世紀的中期，把達摩的袍色由偏紫的靛青改為土黃色，至少就僧服制度而言，畢竟才是一種正確的選擇。至於表現在土黃色的僧服之表面的，俗稱「開片」的冰裂紋，又是宋代哥窯產品在釉色上的一種特徵。在此像的僧袍上，既有這種屬於哥窯的冰裂紋的使用，可見直到本世紀中期，石灣窯的製作，在釉色方面，仍然深受宋代陶藝的影響。第二，在清末，曾經佩繫在李鐵拐身上的酒葫蘆，在這件做哥窯冰裂釉的「雙履達摩像」身上，是沒有的。也即在清末形成的錯誤，到本世紀的中期，才得到改正的機會。把上述之第一與第二等兩點加以比較，使用宋代哥窯的冰裂釉，是對過去的陶藝傳統的承繼，意義並不重大，但把道教的象徵轉用於佛教的事實加以改正，使得錯誤的製作不會繼續發展，卻深具意義。對於達摩形象的表現而言，身上不佩帶葫蘆，才是正確的造型。這樣說，儘管達摩的形象在廣東的發展似乎複雜而迂迴，畢竟到本世紀中期，錯誤的製作已經不再發生，達摩形象的表現，又已恢復正常了。

四、二十世紀中期的張大千「雙履達摩圖」

民國四十九年（庚子，1960），張大千（1899-1983）因為得了眼病而不太作畫，所以將他在六年以前所完成的一卷淡彩人物畫的卷末寫了簡短的題語，而把該卷送給張心

印作為紀念。由題語所提到的心印是張大千的第九子，而庚子年既相當於民國四十九年，也相當於西元一九六〇年。根據題語而由庚子年上推六年，該年為乙未年，相當於民國四十四年（1955）。成為張心印之藏品的這卷淡彩人物畫，是張大千中年時期的作品。此卷共繪人物若干人，總數不詳，按照由美國舊金山（San Francisco）的前布倫得治藏品（The Avery Braudage Collection）之亞洲藝術與文化中心（Centre of Asian Art and Culture），在一九七二年為張大千作品回顧展所編印的目錄裡的圖版，此卷至少畫了五段，每段各繪一至二人不等。其中一段，正是現在要加以討論的「雙履達摩圖」（圖二〇）。

在此圖中，達摩頭戴斗篷，身著外層的僧伽梨，內著其長及地的鬱多羅。由於外層的袍色較深而內層的袍色較淺，這內外兩層的上下重疊的關係，是不難分辨的。在張大千的畫筆下，這位達摩雖然與石灣窯的陶藝家一樣，也以薙頂、圓眼、密髻的方式來表現，不過卻比石灣窯製的達摩，似乎更能顯示天竺高僧的梵相。此外，為達摩賦予敞開衣領，露出體毛，以及耳帶大型圓環的造型，不但又與保存在西安市碑林裡的清初石刻達摩的表現方式一致，而且甚至更可上追元代畫家的表現方式（參看本刊 51、54 兩期拙文及附圖）。不過在此圖中，最能引人注目的，應該不是達摩的梵相，而是他的斗篷與僧鞋。

以見於拙文第一與第二篇的附圖為例，從南宋末年直到民國初年，由於達摩的斗篷是他僧伽梨的一部份，衣與帽的質料當然相同。在那些作品裡，就質料的厚度而

圖二十 本世紀中期 張大千「隻履達摩圖」



言，由於達摩的斗篷的質料既是不透明的，所以至少具有相當的厚度。可是在民國四十四年，張大千卻把達摩頭上所戴的斗篷，表現成透明的。怎麼知道斗篷是透明的？因為他耳鬢的頭髮和無髮的禿頂，是隔著斗篷也清晰可見的，這就無異表明斗篷的質料是薄到可以透明的。易言之，在張大千的筆下，達摩的斗篷既然透明，斗篷的質料與不透明的僧衣的質料，當然是厚薄不同的兩種質料。這種把斗篷的質料與僧衣的質料用兩種不同的質料來表現的畫法，既然前所未見，不能不說是一種創舉。從這個角度來分析，張大千是富於創新意義的藝術家。

在此圖中，更加值得注意的是達摩僧鞋。應該注意的事情共有兩點，第一點是鞋的形式，第二點是鞋的數量。現在就以這個順序來觀察張大千對於達摩的僧鞋的表現。以被達摩提在手裡的那隻僧鞋為例，僧鞋的構造非常簡單；在平坦的鞋面，製出成為品字形的小孔，再把互相連結的三條帶子分別穿入那些小孔。當僧鞋穿到腳上，再以已經穿好了鞋的達摩的右腳為證，把品字形的帶子的最前一條，夾入大指與二指之間的腳縫裡，使用者就可由腳的動作而把這隻結構簡單的僧鞋穿到任何地方去。可是在平坦的鞋面上增加品字形的三條帶子的鞋，只是在非常不正式的場合才穿的輕便拖鞋。再從時間上看，這樣的拖鞋，似乎也只是本世紀之內才有的產品。《景德傳燈錄》與《五燈會元》既說孝明帝打開達摩的墓壙時，只發現一隻皮質的革履，可見由達摩拿在他手裡的另一隻僧鞋，必定也是一隻革履。在北魏時代，佛僧所穿的革履究竟是怎麼結

構的，由於缺乏實物，現在已不可考。不過僧鞋既稱革履，這隻僧鞋必有鞋鞵（鞵音幫）。看來在清初所刻的「達摩隻履渡江圖」中（圖十五），倒懸在達摩杖頭的那隻帶有鞋鞵與雲頭的僧鞋，似乎還有一點革履的結構與形式。反之，在張大千筆下出現的那隻拖鞋式的僧鞋，卻無論怎麼樣都不具備革履的結構與形式。

在張大千的生活史上看，從民國三十九年（1950）二月開始，以迄次年（1951）八月，張大千一直住在印度北部喜馬拉雅山南麓的大吉嶺（Darjeeling），時間長達一年半。在此期間，只有他到印度南部的阿旃陀石窟（The Ajanta Cave）去考察公元紀元前後的印度佛教壁畫、和他到泰國短期旅遊與因開畫展而到香港短期居住，是三個例外。他的第九個兒子張心印，就是當他在香港舉辦畫展期間，在當地出生的。從民國四十一年（1952）八月，張大千雖然從大吉嶺遷居巴西（Brazil）首都附近的聖保羅（San Paulo）。不過從民國四十五年（1956）三月到四月，以及同年十月至十二月，他又曾在日本兩度短住。次年（1957）六月，他在巴西因患眼疾，久治無效，又於同年十一月赴日就醫，直到民國四十七年（1958）三月，他才離日返巴。鞋帶成為品字形結構的拖鞋，正是印度、泰國以及日本等國居民經常穿用的便鞋。包括了「隻履達摩圖」的淡彩人物卷，即使並非張大千旅日時期的作品，由張大千表現在達摩之手中與腳下的拖鞋式的僧鞋，可能正是以現代印度或日本國民所穿的拖鞋為根據而刻意描繪的寫實之作。如果這樣的推測無誤，張大千雖是當代著名的畫家，但他在表

現「隻履達摩圖」的時候，為達摩所畫的僧鞋，顯然並不正確。現為日本國立東京博物館所藏「玄奘負經圖」（圖二十二），是一幅作者失名的唐畫。在此圖中，玄奘腳上所穿的，是一對現代佛僧還繼續穿著的芒鞋。如果張大千能在他的「隻履達摩圖」裡，在達摩的腳上畫出一對芒鞋，他對達摩的表現，也許不算是錯誤。因為南北朝時代的皮質僧鞋的結構與式樣已無可考，如果達摩改穿芒鞋，至少是可用「玄奘負經圖」裡的芒鞋作為證據的。可是張大千筆下的達摩不穿古代的芒鞋而穿現代的拖鞋。張大千雖然號稱博識，對達摩的僧鞋的表現而言，他是錯誤的。

在此圖中要注意的第二點是僧鞋的數量。如前述，當孝明帝打開達摩的墓壙，既只發現一隻革履，所以達摩的那隻皮質僧鞋，是分存兩地的；一隻留在墓壙裡，另一隻由他自己拿在手上而橫越葱嶺。然而在張大千在民國四十四年所作的淡彩人物卷裡，達摩卻有兩隻鞋；一隻拿在手裡，另一隻穿在腳上。從這個表現看來，張大千畫「隻履達摩圖」，雖然在梵相方面，與宋、元、明的古畫裡的表現相符合，不過把達摩的面貌畫成梵相，並不是十分重要的事。他把達摩的革履畫成拖鞋，又把達摩應該只在手上拿著一隻鞋改變成既用手拿，又用腳穿的同時具有兩隻鞋，完全不按照古代的文獻記載來從事他的創作，才是重要的事。

唐代的張彥遠，在唐宣宗大中元年（841）著《歷代名畫記》，宋代的郭若虛在宋仁宗熙寧七年（1074）著《圖畫見聞誌》。這兩部書分別成為寫於唐代與宋代的，時代最早的中國繪畫通史與中國繪畫斷代史。

在這兩部書裡，張、郭兩人都指出描繪古代人物而採用後代的衣冠制度，是「丹青之病」，也就是繪畫本身的一種缺陷。如果把張、郭兩人的意見作為評論的標準再來衡量現代的藝術創作，張大千雖是著名的畫家，他用現代的印度或日本拖鞋來表現古代的皮質僧鞋，豈不也是一種缺陷嗎？

項特徵之外，達摩也以梵相而表現了掉首側視的立姿。值得注意的是他雖具有濃眉與密鬚，卻因為緊閉雙眼而使得眼睛幾乎形成面孔上的兩條縫。還有，達摩雖然薙頂，但他腦後的頭髮卻顯得又亂又長。這些表情既不見於前面討論過的任何作品，當然應該視為劉大銘為達摩的造型所帶來的新形象。現在要特

別加以討論的，當然是這幅畫的主題，達摩拈經。

漢代初年，雖從漢武帝元朔五年（公元前124年）開始，已經設立太學，不過能夠入學的學生，人數很少。當時的教育，主要是依賴私學的推動。特別是到了東漢時代，私學盛行，各地飽學之士（當時通稱「經師」），紛紛自立「精舍」

五、達摩在二十世紀末期的新形象

劉大銘「達摩拈經圖」

在介紹了張大千的「隻履達摩圖」之後，本文要討論與達摩生平有關的作品，不但在數量方面，已經寥寥可數，就在形象的表現方面，似乎也可說是乏善可陳。其中比較值得注意的是劉大銘的「達摩拈經圖」（圖二十一）。此圖左側雖有畫家的一行題記，可惜並沒有標明創作的年代。不過劉大銘既是一位青年畫家，所以創作此圖的時間，不會超過民國六十九年（1980），這麼說，這幅「達摩拈經圖」的完成，應該正在本世紀之末的一九九〇年代。

在此圖中，劉大銘為達摩的形象，在造型上，創造了以下幾種新特徵：首先，在達摩的右肩上，有一把張開的傘。其次，在傘柄上懸掛了一塊白色的包袱。其次，在包袱裡，插著一些卷軸。根據此圖左側上方用大字所寫的「達摩拈經圖」這個畫名，這些卷軸，當然是達摩從印度帶到我國來的佛經。在這三

圖二十一 本世紀末期 劉大銘「達摩拈經圖」



(即宋元時代書院之前身)而實行私人講學。精舍裡的學生人數，雖然或者僅有數百人，有時也可多至萬人。據《後漢書》在「儒林傳」裡的記載，當時的士人(當時通稱「經生」)，為了要能夠充實自己與追求知識，不但要「不遠萬里之路」的長途跋涉，而且往往要帶著笨重的書籍，遍經名山大川的去訪求名

師，請求他們指點如何去瞭解自己讀不通的書。譬如在我國二十四史裡的第一部史書，也即由司馬遷所編寫的《史記》裡，就記載著戰國時代的名人蘇秦，曾經「負笈從師」。所謂「笈」(音及)，就是書箱，而所謂「負」，就是劉大銘所說的揹。因此蘇秦的「負笈從師」，就是身上揹了書箱而追隨老師，到各地

旅遊。此外，《三國志》之「魏志」卷二十一於「袁張涼國田王邴管傳」引用現已失傳之「邴原別傳」而記載邴曾在三國時代初年「單步負笈」而從東北地區到中原地區走訪師學習。戰國時代(公元前五至三世紀下半期)與三國時期(公元三世紀前期)的笈，是怎麼結構的，由於缺乏實物現在已經無法得知。不過

圖二十二 唐代中後期 無名氏作「玄奘負經圖」



圖二十三 唐代後期 無名氏作「寶口如來圖」



由日本的東京博物館所保存的一幅「玄奘負經圖」，卻可提供不少與唐代的書籍有關的資料。在此圖中（圖二十二），玄奘身著墨綠色的僧衣，腿上穿了緊身褲一樣的長褲，腳上穿了芒鞋。他右手拿著一隻拂塵，左手拿著一個小小的經卷。不過這些穿著與什物，似乎都不那麼值得注意。最值得注意的，當然是由玄奘揹在身上的那隻書箱。

從結構上看，這隻書箱共分五層，每層都裝滿橫著排列成行的佛經。由於人體的肩部與頭部之間存有一個一百二十度的角度，介於雙肩與頭部之間的那段書箱，也就製造了一條輪廓柔和的曲線，並使這段書箱的上端，微向前伸，掩蓋在玄奘的頭頂之上。此外，書箱的最高點，還有一個傘狀的箱蓋。箱蓋的直徑是既大於經箱之寬度，也大於玄奘本人之肩寬的。箱蓋既有這麼大的寬度，在玄奘揹經趕路的旅途中，就可以兼具能在雨天擋雨、晴天擋熱的雨傘的功能了。從箱蓋上裊然下垂而懸在玄奘眼前的那件小東西，當然也不應該忽略。其實這件竹籃形的東西，是一盞小小的油燈。當玄奘在揹著盛滿由印度帶回來的梵文佛經的經箱而返回國都長安的歸途中，也許是不時需要趕走夜路的。所以他的經箱上，是經過特別的設計，配備了這盞吊燈，以供照明的。

從時間上看，玄奘是在唐代立國後的第十年，也即唐太宗的貞觀元年（627），當他二十五歲的那年，不顧唐代政府禁止國民私自離境的禁令，偷渡出境，經過西域而到印度去的。等到他在印度的佛教最高學府那爛陀寺（Temple of Nalanda）學成畢業，並且參加了在中印

度與東印度的幾個國家所舉辦的佛學辯論會，同時連續獲勝以後，他自知對於佛學哲義的瞭解，已經無人能及，終於在貞觀十七年（643），他四十一歲的那年，帶著印度的梵文經典和紫檀佛像，毅然回國。貞觀十九年（645），玄奘在他四十三歲的那年，在跋涉萬里之後，回到唐代的國都長安。根據與玄奘生平有關的這段簡史，表現在「玄奘負經圖」裡的經箱的製作，就可能會有兩種不同的來源，據第一種可能，這隻經箱的來源是印度；據第二種可能，這隻經箱不僅是中國的國產，而且也許還與我國古代的書笈有關。不過無論是利用印度的古代文獻還是文物，都不能證實見於「玄奘負經圖」的那種經箱與印度的文化有關。因此，由玄奘所揹的經箱的來源，就只能與中國文化有關。古代的中國既有書笈（也就是書箱），而玄奘所揹的經箱也具有箱的形狀，看來這隻唐代的經箱，還保存了我國古代書笈的一些面目之可能性是相當高的。

這個看法還有一個旁證。在從敦煌千佛洞裡所發現的許多佛教文物之中，有一件唐代的紙本繪畫。可惜畫上除了寫有「寶□如來佛」的佛名之外，沒有年款與名款，因此這幅畫的繪製時間與畫家姓名都不可考。畫面的主題人物，雖然可由左側的題字而知他應是如來佛，不過佛名之上已經殘泐的「寶□」，也許本是「寶積」二字。因為如來佛有時是又稱為寶積佛的（Ratnarsi Buddha）。在此圖中，頭戴笠式草帽的揹經僧人，應該就是寶積如來佛的化身。由他的化身所揹負在身上的，是一個結構簡單的竹架。架子一前一後，分為兩排，然後又從上到下，先為幾層。許多經

卷就橫著排列在這前後兩排的高度不同的層次上（圖二十三）。在製作上，為了能夠載經而又便於步行，由這名僧人所揹的竹架與由玄奘所揹的經箱所具備的功能，可說並無差異。可是在結構上，竹架的簡陋與經箱的精緻，卻又有很明顯的差異。也許由寶積如來佛所揹負的竹架，接近古代的書笈的原貌，而由玄奘所揹負的經箱，卻是身份相當特殊的人才能使用的高級手工藝產品。可能由於玄奘從印度取經返國後，一夕成名，西北地區的行政首長才特別為他精心製造了這麼一隻既可多載經卷、又有箱蓋擋雨和吊燈照明的高級經箱，以表示對他的尊崇。根據這個推論，見於「玄奘負經圖」裡的經箱，似乎只有在可以把經卷橫著排列起來再揹在身上的這兩方面，或多或少的還能保留些許我國古代書笈的原有結構與功能，至於那些精心製作的後加部份，可能已與古代的書笈並無關連了。

以保存於東京博物館的「玄奘負經圖」與發現於敦煌千佛洞的「寶□如來佛」為例，直到唐代初年，或者十世紀中期為止，中國佛僧用以負經的工具，雖有簡陋的竹架與精緻的經箱的區別，卻是從不使用白布包袱的。由此看來，劉大銘於其「達摩揹經圖」中把達摩用來揹經的工具表現為一個白色的包袱，由於缺乏文獻上或者圖像上的資料作為證明，他的表現方式並不具有說服力。還有，在劉大銘的同一幅作品之中，他把白布包袱掛在傘柄上。可是在文獻與圖像方面，也從沒有達摩曾經使用雨傘的記錄。既然沒有資料可以證明雨傘在達摩生活史裡的存在，把達摩用來揹經的白色包袱掛在一把雨傘的傘柄上，

仍然缺乏說服力。至於劉大銘為什麼要在達摩的肩上表現一把雨傘，據推想，他對玄奘的經箱上附有傘形的箱蓋的事，也許是有所傳聞的。可是他對現存於東京博物館的那幅「玄奘負經圖」，似乎全然無知。所以他既然無法在他的「達摩拈經圖」裡，畫出經箱，再在經箱上畫出那隻傘形的箱蓋，只好把傳聞中的傘形箱蓋，索興畫成一把張開的大傘來作代替品。

最後要討論的是達摩是不是真的拈過經。禪宗的學習旨趣，雖為「不立文字，教外別教」，但據《景德傳燈錄》與《五燈會元》，達摩圓寂之前，是曾把四卷《楞伽經》(The Lan Kavatarā Sutra)傳給斷了臂的禪宗二祖慧可。可見達摩生前，也並非完全不習佛經。可是在所有與達摩傳記相關的文獻之中，都沒提到他從印度乘船而到我國時，是帶了佛經，與之俱來的。而且在與佛教有關的文獻之中，在達摩圓寂之前，這部《楞伽經》，至少已有兩種不同的中文譯本。較早的譯本是在東晉初年的晉武帝時代，也即公元三世紀末年，由竺法護(Dharmarakṣa)翻譯的，不過這個譯本，現已不存。較晚的譯本是在南北朝時代初期宋文帝的元嘉時代(五世紀上半期)由求那跋多羅(Gunabhadra)翻譯的，譯本迄今猶存。這就證明由達摩傳給慧可的《楞伽經》，既不會由他從印度帶到中國來，而當他帶著一隻革履而橫越葱嶺的時候，應該也不會把從印度傳到中國來的《楞伽經》，再由中國捎回印度去。

劉大銘的「達摩拈經圖」的最大特徵是把達摩的形象設計為用掛在傘柄上的白布包袱來運輸佛經。可是經過以上的討論，達摩乘船來

華，並未帶有佛經。即使根據神話式的記錄，達摩在他圓寂之後，獨自西歸印度，所帶走的，也只是一隻皮質的僧鞋而不是佛經。這就說明，達摩拈經，沒有歷史性的證據，應該是一種無稽之談。劉大銘把無稽之談作為他作品的主題，可見他對與達摩之生平有關的事蹟，缺乏瞭解。如果有人因為這幅畫的內容而相信達摩曾經像玄奘一樣的把梵文的佛經由印度捎到中國來，對於達摩的生平，就更會有誤導(misleading)的反效應了。從這個角度來看，劉大銘的「達摩拈經圖」，是應該加以批評的。

林東儀「達摩帶經捧鞋渡江圖」

有關於達摩在二十世紀末期之新形象的另一件值得注意的作品是林東儀的「達摩帶經捧鞋渡江圖」(圖二十四)。在此圖中，達摩一面赤足踏葦而渡江，一面又手捧僧鞋，身帶經卷，這樣的方式來表現達摩，與劉大銘在其「達摩拈經圖」中，一面拈經，一面手提僧鞋的畫法非常相似。所不同的是在劉大銘圖二十一，同時表現隻履西歸與拈經東來等兩個時段，林東儀卻在拈經西歸與拈經東來等兩個時段之外，又表現了達摩的一葦渡江。據林東儀自己的畫款，此圖完成於癸酉年，即民國八十二年(一九九三年)。易言之，此圖完成的年代，與劉大銘「達摩拈經圖」的完成年代，相差只有十二年，如再用更加宏觀的角度來觀察，從宋到清，在所有的「達摩圖」裡，達摩所牽涉的時間，只有一個時段。可是到了民國

六十年代，十年代之末期也即二十世紀末期的八十年代，在劉大銘的作品裡，由達摩所牽涉的時間，不但由一個時段增為兩個時段，而在林東儀的作品裡，又由兩個時段增加，為三個時段。除了這一點，在林東儀的「達摩帶經捧鞋渡江圖」裡，還有另外值得注意的四個特徵。茲分述如下：

第一個特徵，是他對於達摩的僧鞋的表現。在此圖中，達摩的左手與左臂，雖然完全未加表現，可是他的右臂不但把右手舉到胸口，又用右手托著他自己的僧鞋。如果要描寫得更精確一點，達摩既用右手的姆指蓋在鞋口上，又用其他各指托住鞋底。《景德傳燈錄》與《五燈會元》雖然記載了達摩隻履西歸的神話式的傳說，卻並沒清楚的記載他的僧履是如何拿在手上的。因此，在刻在少林寺裡的金代「達摩隻履圖」裡(圖一)，達摩是用一隻手指提著僧鞋的。在張大千的「達摩隻履圖」裡，達摩的僧鞋，是用右手的食指鉤著的(圖二〇)。林東儀把達摩的隻履西歸畫成既用姆指壓住鞋口，又用其他各指托住鞋底的畫法，雖與金代石刻和張大千的表現方式都不一樣，卻也不能說是不對。因此林東儀的五指並用的表現法，只能說是與古代與近代的「達摩隻履圖」的畫法有異，就拿鞋方式的對與不對的角度來說，是無可厚非的。

然而在林東儀的這幅作品裡，關於達摩的僧鞋最需要注意的特徵是在達摩的手裡，不是一隻鞋而是兩隻鞋。在文獻上《景德傳燈錄》與《五燈會元》都說達摩是把一隻僧鞋，留在他的墓壙裡，然後又帶了另外的一隻，橫越葱嶺而西歸印度的。如與這兩種文獻記載互相印

圖二十四 二十世紀末期 林東儀「達摩帶經捧鞋渡江圖」



證，可見林東儀把兩隻僧鞋都放在他的手掌裡，固然是他個人獨特的畫法，但對古代的文獻而言，他的表現方式卻是錯誤的。從另一個角度來說，他對有關的文獻的存在，是不予理會的。錯誤的形成是由於對於僅有的文獻的忽視。

此圖的第二個特徵是達摩的身上帶有兩卷經書，每一卷都有靛藍色的封面。可是仔細觀察，這些經書既不像「玄奘負經圖」裡的玄奘那樣，把經卷放在有傘式雨蓋的高級書箱裡（圖二十二），也不像「寶□如來圖」的如來化身那樣，把經卷放在普通的書笈裡（圖二十三）。達摩所帶的經卷是用絲帶綁在揹在他身上的大葫蘆上的。在劉大銘的「達摩揹經圖」（圖二十一）裡，達摩的身上雖然既有經卷，又有葫蘆，不過經卷是經卷，葫蘆是葫蘆，經卷與葫蘆是沒有關係的。然而在林東儀的筆下，經卷既綁在葫蘆上，這二者之間就產生了不可分離的關係。這樣的畫法，不能不說是林東儀對達摩揹經的獨特的表現。不過他在達摩的背上，既不畫書箱，也不畫書笈，似乎顯示他對古代畫家所表現的書笈，並沒有什麼概念。從這個角度來看，林東儀對中國古代文化的瞭解與劉大銘一樣，都是非常貧乏的。還有，在達摩的身上增加一隻葫蘆，是從清末開始的（圖二十一）。然而到了民國初年或二十世紀的中期，廣東石灣窯的陶塑家已把葫蘆從達摩身上取消，從而糾正了佛教的達摩不應佩帶道教之葫蘆的錯誤。可是在林東儀的作品之中，達摩的身上還是帶有一隻葫蘆的。這就顯示林東儀在達摩身上佩帶葫蘆的表現方式，即使在藝術上，是有淵源的，這個淵源不過只能追溯到清末而已。同時

又顯示他對達摩佩帶葫蘆的造型的瞭解，只限於繪畫，他對二十世紀的石灣窯陶藝家，已把葫蘆從達摩的身上取消的事實，似乎全然不知。

此圖的第三個特徵是達摩的身上，除了經卷與葫蘆還揹著一個大斗笠。由於笠裡對著達摩的背，笠頂是不可見的。懸在笠裡之前與垂在葫蘆之下，還有一隻拂塵。拂塵雖然首見於刻於金代大安元年(1209)的「隻履達摩圖」(見本刊第56期圖一)，但在自此以後的九百餘年之中，卻一直是「達摩圖」裡從未再見的配物。這樣說，在林東儀的筆下，達摩除了耳懸耳環、手捧僧履、背揹斗笠以外，又在背上揹着附有經卷的葫蘆與一隻拂塵，統計起來達摩身上的佩飾物品，林林總總不下六種之多。這個數目與這些種類，多於任何時代的任何畫家給予達摩的佩物。用另一觀點來看，完成達摩圖的時代愈晚，達摩身上的佩物不但愈多，而且愈與達摩相關的記載無關。

此圖的第四個特徵是達摩袈裟的飄向。從明到清，幾乎在所有的「達摩渡江圖」裡，達摩的袈裟都是飄動的。(參看本刊51期拙文圖九、十、十一、十二、十五、十六)袈裟飄動，當然是表現江面的清風徐來。可是從明到清，達摩的袈裟之下擺的尖端都向前飄，這就顯示江風是由達摩的身後向前吹的。可是在林東儀的筆下，達摩袈裟之下擺的尖端卻向後飄，這不就顯示江風是由達摩的前面向後吹的嗎？由此可見林東儀創作「達摩帶經捧鞋渡江圖」，而創造達摩既帶經、舉鞋而又佩帶葫蘆與拂塵的作品，是很少參考古畫的。

六、小 結

寫到這裡，想說的話，大致都已說完。因此，本文似乎應該在結束之前，回顧以上的討論而作一個簡單的結論。大體上，對於達摩形象的表現，第一次發生錯誤，是在十七世紀下半期的清代初年。在收藏於陝西省西安碑林裡的那幅石刻的達摩，既用赤腳踏著蘆葦而彷彿是在表現達摩的一葦渡江，又用手指提著僧鞋而彷彿是在表現達摩的隻履西歸。把兩個不同的時間與事蹟糾纏在一起，是對達摩形象表現上錯誤的開始。第二次發生錯誤，是在十九世紀末期的清代末年，那時候，廣東石灣窯的陶塑家在達摩的身上增加一隻葫蘆。達摩具有一隻葫蘆，雖然看來並沒有什麼關係，其實這個表現方式卻正好可以解釋晚清的藝術家，不瞭解什麼是道教的象徵，以致把道教的葫蘆佩帶到佛教的禪宗創始人的身上，形成張冠李戴的錯誤。跟著，張大千和林東儀又各在本世紀的上半期與末期，在表現達摩獨歸印度那一主題的時候，或把達摩應該只有一隻的僧鞋，畫成了一對，另一方面，又把應該具有鞋襻的皮質僧鞋畫成了非常廉價的現代拖鞋。最後，到本世紀末期，由劉大銘和林東儀在最近二十年內才畫成的「達摩揹經圖」與「達摩帶經捧鞋渡江圖」裡，不但又表現了達摩揹著一束或兩卷他從沒揹過的佛經。不但如此，甚至就連達摩用來揹經的工具的形式，也都畫錯了。根據這四個例子，從清初、經過清末、再經過本世紀之中期，而到本世紀之末期，在由活躍於這四個時期之內的藝術家所完成的，與達摩的形象有關的作品

裡，似乎或多或少的，總有那麼一點錯誤。不過在清初的石刻裡，把達摩渡江與達摩西歸等兩個主題表現得混淆不清，雖然是一種錯誤，可是兩個主題，都有文獻上的根據。既有根據，這個錯誤，可說只是一個小錯。然而石灣窯陶塑家為達摩佩帶葫蘆、張大千和林東儀為達摩多加一隻僧鞋、以及劉大銘讓達摩揹上一束經書，卻全都是沒有根據的，也即是無中生有的新形象，那才是大錯。這樣看來，就達摩形象的設計而言，產生的時間愈晚，表現上的錯誤也就愈多。這個現象的產生，即使並非美術史上的悲劇，至少也是藝術創作上的一大諷刺。如果這篇小文能夠引起現代國畫家的注意，他們對於人物繪畫的創作，今後是應該有所警惕的。



附記：關於圖二十二「玄奘負經圖」中由書箱上垂下而懸在玄奘面前之小物，本文認為是油燈，本刊主編沈以正卻以為是香爐。但校稿時，作者因腸癌之切除，身臥病床，手吊點滴，體力尚虛未能就此問題再作深論。特誌於此，以謝沈兄轉告香爐說之雅意，並記歲月，民國八十四年一月十三日。

莊申 記於三總三九病房。