

渡江、面壁、與禪坐以外的達摩形象

達摩形象研究之三（上）

莊申

除了渡江（見本刊第 51 期）、面壁、與禪坐（見本刊 54 期），中國藝術家為達摩所創造的形象，似乎至少還有隻履與携經等兩種。這篇短文所要討論的，正是達摩在渡江、面壁、與禪坐以外的其他形象。

一、金代末期的「隻履達摩圖」——兼論北宋、南宋與金代人物畫風之差異

「隻履達摩圖」與金代末期的人物畫風

位於河南省登封縣城西北十三公里處少室山之山麓下的少林寺，本來建於南北朝時代魏孝文帝太和十九年(495)。可惜早毀。現在的少林寺，是在隋文帝開皇元年(581)，利用原名陟山古寺的舊址與基礎，改建而成的。到元代末年（十四世紀的中期），少林寺雖然因為受到火災而嚴重受損，不過許多從唐、經宋、而金、而元的石刻，卻依然



圖一 金代末期 無名氏「隻履達摩圖」

保存至今。此外，到了明代，又增加了不少刻成時代較晚的石刻。在刻成於金代的若干石刻之中，由祖紹繼明題了「達摩入滅太和年，熊耳山中塔廟全，不是宋雲葱嶺見，

誰知隻履去西天」之贊語的那幅「隻履達摩圖」（圖一），是非常值得注意的。

在此圖中，外著僧伽梨(Samghata)，內著鬱多羅(Uttanasanga)的達摩，赤著雙腳，站在平地上。不過根據他左腳彎曲的腳趾，左手橫持拂塵的達摩，似乎正在地面上行走，而不是站立不動的。他的右手，在與腰同高的高度上，翻掌向天，姆指外伸，小指上彎，動作清楚可辨。最特別的是他用右手的中間三指，托著自己的僧鞋的鞋根。畫面上所表現的，正是由《景德傳燈錄》與《五燈會元》所記載的，達摩在他圓寂而被葬在熊耳山之後，留下一隻草履在他的墓裡，「手攜隻履」，在葱嶺上，向著印度的方向，翩然獨行的那個神奇的場面。在所有與達摩生平有關的達摩形象之中，「隻履西歸」與「一葦渡江」一樣，都是最富傳奇性的特有造型。

祖紹繼明的贊語繫有「大安己巳」的年款。所謂大安，是金代章宗的年號，而已巳這個紀年的干支，相當於大安元年(1209)。金代王國，共一百又十九年(1115-1233)。從金代的歷史上看，到大安時(1209-1211)，已經進入由女真族建立的金代之末期。「隻履達摩圖」既



圖二 南宋中期 梁楷「六祖砍竹圖」

圖三 南宋中期 梁楷「釋迦出山圖」



無畫家自己的題款，似乎只能利用祖昭繼明之贊語所繫的大安己巳之年款，作為推斷此圖完成年代之依據。根據大安己巳的年款，此圖應該是完成於金代末期的一幅與達摩之生平有關的作品。

南宋中期的人物畫風

大安時期雖已進入金代的末期，在時代上，上述時期卻又正與南宋中期宋寧宗嘉定時代（1208-1224）的初期相當。活躍於十三世紀初期的南宋寧宗時代之人物畫的主要作家是嘉泰時代（1201-1204）的梁楷、與嘉定時代（1208-1224）的馬遠。在畫風上，梁楷的風格非常多樣化，譬如現藏於日本東京國立博物館的「六祖砍竹圖」裡，他使用了折蘆描（圖二）、在舊為酒井忠克伯爵所藏的「釋迦出山圖」裡，他使用了行雲流水描（圖三）、在現屬日本文化財保管委員會的「太白行吟圖」裡，他使用了減筆描（圖四），而在現藏於台灣故宮博物院的「潑墨仙人」裡，他又使用了潑墨畫法而省略了所有的線條（圖五）。至於馬遠，無論在現藏於大陸故宮博物院的「孔子像」裡（圖六），還是在現藏於日本東京國立博物館的「洞山渡水圖」裡（圖七），他所使用的衣紋線條，都是「擻頭描」。相形之下，他的風格是相當統一的。在另一方面，儘管在南宋中期的寧宗時代，梁楷與馬遠的畫風，形成很大的差異，不過這些差異，似乎只發生於十三世紀初期的長江流域下游地區。瞭解了南宋中期人物畫的線條類型，不妨再對相



圖四 南宋中期
梁楷「太白行吟圖」



圖五 南宋中期
梁楷「潑墨仙人圖」

圖六 南宋中期 馬遠「孔子像」





圖七 南宋中期 馬遠「洞山渡水圖」

當於南宋中期的金代後期人物畫的線條類型略加考察。

在題了大安己巳之年款的「雙履達摩圖」中，表現出達摩之僧伽梨與鬱多羅的衣紋，不但粗細勻，而且直線多於曲線。此外，這些線

條似乎又在遒勁之中帶有幾分彈性，這種特性正與每一段直線似的鐵絲，既有均衡不變的寬度，本身又富有一點韌力的特性是一樣的。對中國人物畫的傳統技巧而言，屬於這種類型的線條，在繪畫術語之

中，一向是稱為「鐵線描」的。再從人物畫所使用的線條發展史來說，鐵線描是在唐代初年，由閻立本創立的一種畫法。到了金代後期（或者南宋中期），鐵線描的使用，既已具有五百年以上的歷史，可以



圖八 北宋前期 高文進「彌勒菩薩像」

算是一種比較傳統性的畫法了。而在南宋中期，即使潑墨畫法因為只有體積的表現沒有線條的表現而可暫不討論，可是由梁楷所使用的折蘆法、減筆描、行雲流水描，以及由馬遠所使用的擲頭描，無一不是

在當時才創立的嶄新畫法。因此，用刻於金代大安元年的「雙履達摩圖」為例，而與梁楷的「六祖斫竹圖」、「釋迦出山圖」、「太白行吟圖」以及馬遠的「孔子像」、「洞山渡水圖」等五圖互相對照，不難看

出在十三世紀的前期，使用在黃河中游（亦即金代之領土內）的鐵線描，在畫風上是一種傳統的風格，而使用在長江下游（亦即南宋之領土內）的擲頭、折蘆、減筆、行雲流水等描法，在畫風上卻是幾種新創的風格。這個金與宋的舊與新的對比，才是更加值得注意的畫風上的差異。要明瞭這些南與北的畫風的差異，從美術史的立場而把北宋時代人物畫畫風的發展，稍加回顧，是必要的。

北宋的主要人物畫風

關於北宋初期的人物繪畫，郭若虛在他寫於神宗熙寧七年(1074)的《圖畫見聞誌》裡，曾為當時的重要畫家，列舉了一個長達五十六人的名單。這些人的作品，多數是壁畫。由於當時的佛寺，至今都已不存，所以他們的壁畫作品，等於已經完全絕世。姓名見於這個名單，而尚有作品流傳的，大概只有高文進、武宗元、與王居正等三人而已。一九五五年，日本學者在日本京都清涼寺所保存的一尊木質的釋迦牟尼佛的空腹內，發現了一幅「彌勒菩薩像」的版畫。畫面的左上角刻有署名「待詔高文進畫」的名款（圖八）。根據郭若虛的記載，高文進大概是在太平興國元年(976)，在宋太宗登基之後，被任命為翰林待詔的。版畫上的官銜與他在宮廷裡的身份是符合的。至於那尊木佛，雖然是由在永觀元年(981，即我國宋太宗太平興國三年)，由自日赴華的入宋僧齋然在寬和二年(986，即我國宋太宗康熙



圖九 北宋前期 武宗元「朝元仙杖圖」

三年)，從我國運到日本去的，可是在此佛之腹中所發現的版畫，既在畫面左上方刻有甲申年（984，即雍熙元年）的年款，足見這件既有高文進之名款，又有甲申年之年款的版畫，是在齋然把木質釋迦牟尼佛自我國運回日本的兩年之前，就已經秘密的藏入木佛之空腹。齋既然不知道木佛的腹藏中藏有版畫，一千多年以來，日本的佛教徒也從不知道這個秘密。由此可見這尊木佛既是宋初的雕刻，而從此佛腹藏內發現的版畫，也確為與宋代初年之繪畫有關的珍貴資料。從畫風上看，在版畫中表現了彌勒的法衣與衣帶的線條，不但細緻婉轉，而且緊密平行，從而形成觀音之衣著緊

貼於身的現象。這樣的畫風，應該就是由晚唐的藝術家張彥遠，在其《歷代名畫記》中冠以「曹家樣」之美名的獨特風格。到了北宋，郭若虛又使用「曹衣出水」的文字描寫而強調了「曹家樣」的風格特徵。所謂「曹衣出水」，就是由畫家所表現的衣著與人體的關係，彷彿是從水中走上陸地的，衣著緊貼於身的出水裝。創立「曹衣出水」的畫家，是南北朝時代北齊（550～577）的畫家曹仲達。當高文進在雍熙元年（984）用「曹衣出水」法來畫觀音，距離曹仲達初創這種畫法的時間，已經接近五百年了。

見於郭若虛的名單而比高文進的時代稍晚的另一位北宋人物畫家

是卒於宋仁宗皇祐二年（1050）的武宗元。他傳世的唯一作品，是「朝元仙杖圖」卷，此卷現已被分為兩段：一段現為旅美之于季遷先生所有，另一段則現藏於北京的徐悲鴻紀念館。在此圖中（圖九），武宗元用在兩側建有欄杆的道路上，而一齊向左進行的一隊道家神仙及其男女隨侍，表現了道家天神共同朝拜元始天尊的場面。由於想要在畫面上刻劃不可見的風的存在，諸帝的長袖與衣帶是飄動的，隨侍所舉的幡旗也是飛揚的。晚唐的名人段成式（803-863）在其《寺塔記》裡，曾用「天衣飛揚、滿壁皆風」的文句來形容盛唐宮廷畫家吳道子的畫風特徵。北宋的郭若虛又根據段成



式的意見而更進一步，而把吳道子的畫風用「吳帶當風」四字來作總結。從「朝元仙杖圖」卷看來，武宗元使用的畫法，應該正是吳道子的畫法。吳道子的生卒年不詳，不過根據之《歷代名畫記》的記載，他主要的活動時間，是唐玄宗的開元時代(713-741)，也即八世紀的上半期。當武宗元在十一世紀之上半期，繼續使用「吳帶當風」的風格的時候，上距吳道子初創這種畫法的時間，也將近三百年了。

見於郭若虛的名單的另一位畫風是王拙。他的作品雖然也已不存，不過王拙之子王居正的「紡車圖」，目前卻是北京故宮博物院的藏品。為了要瞭解王居正的活躍時

代，不得不先對王拙的時代稍加瞭解。根據《圖畫見聞誌》的記錄，從宋真宗的景德時代(1004-1007)的末年到大中祥符時代(1008-1016)的前期，也即大致在一〇〇〇年代的最後三年(1007-1009)，宋代政府曾經招募天下畫家三千人去圖繪玉清昭應宮的壁畫。在當時，武宗元與王拙是分任這三千位畫家的左部與右部之首領。易言之，依常理推斷，武宗元與王拙的年齡可能相差無幾。如果王拙在一〇〇九年或次年的年齡是三十歲，到一〇三九年(即宋仁宗寶元二年)或一〇四〇年(即宋仁宗康定元年)左右，王拙之子王居正的年齡也應該已是三十歲。從另一方面看，王居正在一

〇〇九年的年齡，是否確為三十歲，可能會有點爭議性，因為其父王拙在一〇〇九年的年齡是三十歲，本來已是一種推論。不過景德之末到大中祥符的這三年是一個很好的定點。王居正的年齡的確是應該根據這個定點來加以推斷的。

現在要注意的是王居正的「紡車圖」(圖十)。在此圖中，坐在矮凳上的村婦，一面為其幼兒餵乳，一面用右手搖轉紡車。畫面左側的老婦，則以兩手牽線，轉動線軸。以表現了村婦之輪廓與衣褲的線條為例，王居正所使用的線條，應該是「鐵線描」。如前述，鐵線描是由閻立本在唐代初年所創立的畫法。現藏北京歷史博物館的「步輦圖」



圖十 北宋前期 王居正「紡車圖」



圖十一 唐代初期 閻立本「歷代帝王圖」

(圖十一) 和現藏美國麻省波士頓美術館(Boston Museum of Fine Arts)的「歷代帝王圖」卷(圖十二), 都是閻立本較有代表性的作品。由閻立本使用在這兩件作品之中的線條, 都是鐵線描。由王居正所表現的人物, 既然是以鐵線描來完成的, 那就無異說明王居正的畫風是閻立本的畫法的延長。根據這個情形, 在從北宋太祖立國到真宗康定元年(906-1040)的這六十年間, 北宋的人物畫家, 似乎并未創立新的畫風; 因為高文進的畫風是曹仲達的畫風、武宗元的畫風是吳道子的畫風, 而王居正的畫風, 又是閻立本的畫風。

這個以古為師的風氣, 如以康定元年為起點來計算, 至少又向後延長了五十年。因為除了北宋初期的高文進、武宗元、與王居正, 北宋時代最重要的人物畫家卻是北宋中期的李公麟(1049-1106)。他的代

表作品之一的畫名雖稱「五馬圖」卷，其實在馬名分別被稱為鳳頭驄、錦膊驄、好頭赤、照夜白、與滿川花等五馬之外，李公麟還在各馬之前，分別描畫了每匹馬的馬伕。儘管「五馬圖」的圖名雖然與馬有關，這卷畫卻也不失為討論李公麟的人物畫之畫風的佳例。以鳳頭驄與好頭赤等兩段為例（圖十三、十四），馬伕身體的輪廓與衣衫之衣褶的線條，都是用鐵線描完成的。可見活躍於十一世紀之後半期的李公麟，與曾經活躍於同世紀之前半期的王居正一樣，就其線條的類型而言，也屬於閻立本的系統。自從李公麟逝世後，直到南宋的流亡政權在放棄了黃河流域而偏安於江南一隅之前，北宋就不再有重要人物畫家了。

綜合以上的回顧，在北宋前期，人物畫的畫風，以線條的類型為準，曾以曹仲達與吳道子的畫法為主。但到北宋中期，閻立本的鐵線描又取代了曹仲達與吳道子的畫法而形成一種新勢力。從此以後，以鐵線描為人物畫畫法之主流的形勢，不但一直維持到北宋末期（也即十二世紀的初期）而沒有新的改變，甚至在大約是八十年後的十三世紀的初期（也即金代末期），黃河流域中游的人物畫風，仍然屬於閻立本的鐵線描系統。在少林寺裡，刻於一二〇九年的「雙履達摩圖」（圖一），雖然不知出於那位畫風的手筆，但是表現達摩的輪廓與衣褶的線條，既是鐵線描，那就正好證明了鐵線描在取代了「曹衣出水描」與「吳帶當風描」之後，在時間上，從北宋中期、經過北宋末期，一直延續到相當南宋中期的金代末期，而形勢不變。在黃河流域中流，

（圖一），雖然不知出於那位畫風的手筆，但是表現達摩的輪廓與衣褶的線條，既是鐵線描，那就正好證明了鐵線描在取代了「曹衣出水描」與「吳帶當風描」之後，在時間上，從北宋中期、經過北宋末期，一直延續到相當南宋中期的金代末期，而形勢不變。在黃河流域中流，



圖十二 唐代初期 閻立本「步輦圖」





圖十三 北宋中期 李公麟「五馬圖」之一（鳳頭驄）



圖十四 北宋中期
李公麟「五馬圖」之二（滿川花）

鐵線描系統的勢力是超越其他系統的。

不過如果改換另一個角度來觀察，就在金代末期，當黃河流域中游的畫風處在鐵線描的強勢之下的同一時間，長江流域下游的江南畫家，以杭州地區為例，梁楷既創立了折蘆描、減筆描、行雲流水描、與潑墨畫法，馬遠也創立了擷頭描。可見江南地區的人物畫家，早已脫離了北宋中、末期以鐵線描為主要畫風的局面，而分別自成一派。易言之，在十三世紀的上半期，地處黃河流域中游的金代末期的人

物畫家，由於鐵線描的使用，風格是傳統的，態度是保守的。相形之下，位於江南一隅的南宋中期的人物，創造了潑墨、折蘆、減筆、擷頭與、行雲流水等等前所未有的新畫法，風格是嶄新的，態度是創造的。如果要改用二十世紀的現代繪畫的術語來說，在十三世紀的上半期，金末的畫風是陳舊的，南宋的畫風是前衛的。關於北宋、南宋、與金代的人物畫風，因為在我國的學術界，一向遭受忽視，特別利用介紹「隻履達摩圖」的機會，附述及之。

