

達摩渡江

達摩形象研究之一

莊申

對中國文化而言，達摩是一位家喻戶曉的傳奇人物。據唐僧道宣(596-667)在《續高僧傳》裡的記錄，達摩是南天竺(天竺為印度之另一譯名)貴族的婆羅門種(Brahmana)，可是根據佛教的其他文獻，譬如《傳法正宗記》，他卻不是婆羅門種而是刹帝利種(Ksatriya)。再據元僧希渭在《景德傳燈錄》卷三裡的記載，達摩是南天竺國香至王的三太子。他本名菩提多羅(Bodhitara)，後來由於遇見佛教的第二十七祖般若多羅(Prajnatara)，才取名菩提達摩(Bodhidhanma)。他在南北朝時代的梁武帝普通八年(527)九月，從天竺渡海而到達我國廣東的大港廣州。十月，梁武帝派人把他接到梁代的國都金陵(今南京)。達摩與梁武帝交談之後，發現武帝不懂禪理，因此兩人的談論並不投機。就在那年的十一月十九日，達摩偷偷的渡過長江，並在二十三日到達北魏的國土。北魏的首都是河南的洛陽，楊衒之的《洛陽伽藍記》，是專門記載北魏時期洛陽佛寺情況的專書。據該書卷一在修梵寺那一段的記載，該寺因有金剛像，所以「鳩



▲1.南宋 無名畫家「達摩渡江圖」

鴿不入，鳥雀不棲」。達摩對於這個現象的解釋是由於金剛像的「得其真相」。看來達摩在到達北魏的領土之後，應該曾經到過洛陽。再據《景德傳燈錄》，達摩在北魏孝明帝太和十年(486)，開始在河南嵩山的少林寺參禪，「面壁而坐，終日默默。人莫之測，謂之壁觀婆羅門」。到太和十九年(495)十月五日，他「端居而逝」，同年十二月二十八日，他的遺體葬在河南的熊耳山。可是到太和二十一年(497)，北魏的使臣宋雲卻又在西域葱嶺，遇到達

摩。因為達摩手裡提著一隻僧鞋，宋雲問他：「大師到那裡去？」達摩的回答是：「我回西天去」。宋雲回到北魏國境內，不但孝文帝已死，孝明帝也已登基就位。當宋雲把歸途遇見達摩的事情向孝明帝報告以後，孝明帝下命令把達摩的墳墓打開，果然現在他的棺材裡，除有一隻並沒被達摩帶走的鞋，棺材裡是什麼也沒有的。

對於達摩而言，這些記載似乎相當不可靠。譬如，關於達摩的種族，就有婆羅門與刹帝利兩種說法。最令人感覺矛盾的是他到達北魏的年代。太和七年遠在普通八年之前四十二年。如果他真在普通八年才到廣州，又怎會在太和十年已經離開南京而到達北魏？從這些文獻的矛盾性上判斷，中國的佛學專家對於達摩的資料的認識，似乎既不熟悉，也不充分。不過這並無礙於達摩成為一位傳奇人物。在中國藝術中，達摩是一個常見的題材。而在以達摩為主題的中國藝術之中，達摩渡江又是一個普遍使用的題材。綜合中國的繪畫、石刻、與陶瓷，達摩渡江的表現方式大概共有兩種：第一種是達摩袖手渡江，

第二種是達摩持杖渡江。現在就按照這個順序，而對「達摩渡江」的形象，稍加討論。

■(一)達摩袖手渡江圖

在中國繪畫之中，與達摩事蹟有關的第一種主題是「達摩袖手渡江圖」。南宋以前的藝術家是否曾對這個主題有所表現，真相已經難於考察。但就目前現存的畫蹟而論，最早表現這個主題的作品，卻可能是一位南宋無名畫家的「達摩袖手渡江圖」（圖一）。中日戰爭之前，該圖本為東京德川義親氏之藏品，但在戰事結束之後，該圖之下落不明。這件作品雖然由於缺少畫家的名款與印章，以致不知究竟出自何人之手筆，不過此圖的畫成時代，卻可因為題在畫幅上方的五行贊語而得定於十三世紀之中期，亦即南宋時代之末期。一般而言，畫蹟上的題語大多自右而左行，可是禪僧在圖畫上的題語，卻往往自左而右行。題在這幅「達摩袖手渡江圖」上的五行贊語，也同樣是需要自左而右，才能辨讀的。現在先把這段贊文抄錄如下：「觸忤梁王，恹恹渡江，九年冷坐，重重話墮（墮？）。一花五葉自分披，不在春風着意吹」。贊文之下，先有徑山二字，然後是一塊字跡殘缺的空白，跟著又有師範二字，依稀可以辨

認。在南宋晚期，住在徑山的無準師範，圓寂於宋理宗淳祐八年（戊申，1248），是當時重要的禪僧。上錄贊語之下，既先有徑山二字，然後在一塊殘缺的空白之後，又有師範二字，所以寫在那塊殘缺的空白裡的原有字跡，應該正是無準二字。把徑山、無準、與師範等三個片段連接起來，完整的句讀正好是徑山無準師範。此圖既有無準師範書寫的贊語，而無準師範又圓寂於一二四九年，所以這幅「達摩袖手渡江圖」的繪成時代，以無準師範的卒年作為證據而作最保守的推算，至少不應遲於這位禪僧的圓寂之年，亦即一二四九年。

在目前，這幅「達摩袖手渡江圖」，在所有有關達摩形象的作品之中，年代是最早的。因此，達摩的形象，是怎麼表現的，當然值得仔細觀察。首先要注意的，是達摩的姿勢。關於這一點，又可就達摩的手與腳的動作而個別觀察。在此圖中，達摩是雙掌合什的，不過他卻把雙掌放在衣袖裡。而由衣袖掩蓋的雙掌，則高舉在他的下顎之前。至於達摩的兩隻腳，應該是分開來而分立於一隻蘆葦之葦桿的兩個不同的定點上。可惜由於紙色暗，墨色淡，在本圖中，現在只有達摩的左腳可以辨認。達摩就憑着他不可思議的神通力，袖手踏葦，渡過長江，而由南朝到達北朝。





▲2.南宋 牧谿 「觀音圖」



▲3.牧谿「羅漢圖」

其次要注意的是達摩的衣着。按照佛教的正統，印度的佛僧，應有三件僧衣：第一件是安陀會(antanvasaka)，譯名是內衣，第二件是鬱多羅僧(Uttarasanga)，譯名是上衣，第三件是僧伽梨(samghata)，譯名是大衣，也就是國人俗稱為袈裟的那件僧袍。在這幅「達摩袖手渡江圖」之中，南宋無名畫家對於達摩的衣着，似乎祇表現了他的袈裟。易言之，達摩的內衣與上衣，則完全未加表現。在南宋末期，住在杭州的牧谿法常，不但是一位禪僧，也是一位畫僧。日本京都的大德寺，目前藏有他的「觀音圖」(圖二)，而東京的靜嘉堂也藏有他的「羅漢圖」(圖三)。按照佛教的教義，觀音(Avalokitesvara)與羅漢(Arhat)在身份上，都是佛祖釋迦牟尼(Sakyamuni)的助理。所不同的，只是在宗派上，觀音屬於大乘佛教(Mahayana Buddhism)，羅漢屬於小乘佛教(Hinayana Buddhism)而已。但在這兩幅牧谿的作品之中，無論是羅漢、還是觀音，他們都穿了頭上附有斗篷的大衣。可見以牧谿這兩幅作品為證，至少在南宋末期，大乘與小乘佛教的大衣，形式是相同的。達摩既是禪宗的創始人，他的衣着，當然應該與牧谿所表現的羅漢的衣着是一致的。所以在「達摩袖手渡江圖」中，足踏葦

桿的達摩，穿了頭上附有斗篷的大衣，這樣的身着，正與靜坐的羅漢的衣着是一致的。在說明了什麼是大衣之後，關於達摩的衣着，應該值得注意的是，他的內衣與上衣，由於全部穿在大衣裡，這位無名的南宋畫家是完全不會表現的。

與達摩袖手渡江之主題有關的第二幅時代較早的作品，是由李堯夫完成於十四世紀初期，或者完成於元代初期的一幅水墨畫。在相當於我國元代末期與明代中期之間的那兩百二十年(1350-1570)，是日本的幕府時代。在幕府時代的中期，足利政知(1435-1490)是一位相當熱心藝術的將軍。他生前的收藏後，來曾由日本著名的畫家相阿彌(卒於1525)加以整理，而且編成一本「君台觀左右帳」，作為足利將軍的藏畫目錄。李堯夫之名，雖不見於我國之藝術文獻，卻見於「君台觀左右帳」。

從畫面上，李堯夫的「達摩袖手渡江圖」(圖四)，大致也具有由南宋無名畫家所表現過的那三種特徵：第一，在姿態方面，達摩不但採取立姿，而且雙手一面合掌，一面放在衣袖之內，同時再把雙掌放在胸前。他的兩隻腳也是分開的。第二，在衣着方面，達摩的身上也穿了附有斗篷的袈裟。第三，在行動上，達摩的腳，也踏在一隻蘆葦的葦桿上，從而顯示了佛法中不可





▲4.元代 李昇夫 「達摩渡江圖」



▲5.元代 無名畫家 「達摩渡江圖」

思議的神通力。畫面的左下角除有「寄堂李堯夫筆」的題款，還有印文是「寄堂」的陽文印章。根據這兩項資料，可知寄堂大概是李堯夫的字或號。不過由於他的題款未附年代，完成的時間便無法確定。幸而此圖上方還有一山一寧所寫的贊語。

一山一寧(1247-1317)雖是日本京都南禪寺的名僧，他本姓胡，籍貫是我國浙江台州的臨海縣。他東渡日本後，未再重返中土，故於日本文保元年（亦即我國元仁宗延祐四年），圓寂於日本。此圖既有一山一寧的贊語，用他的卒年做為根據，李堯夫這幅「達摩袖手渡江圖」的畫成時代，用最保守的方式來推算，應不會遲於一三一七年。易言之，應是十四世紀初期的作品。如果把李堯夫的「達摩袖手渡江圖」與南宋無名畫家的「達摩袖手渡江圖」再加精密的比較，可以發現，兩圖最大的差異，並不是達摩站立的方向，而是達摩所穿的衣着。如前述，南宋無名畫家只表現了達摩的大衣，可是李堯夫卻在大衣之下，又表現了達摩的另一件僧衣；那顯露在大衣之下的另一件僧衣。應該是他的上衣的下半段吧。由此看來，南宋末年的與元代初年的畫家，對於達摩衣着的表現，既相同也有差異，相同的地方是達摩的大衣都附有斗篷，差異的地方是南宋

畫家只表現達摩的大衣，而元代的畫家則在大衣之內，再表現他的上衣。

第三幅成畫時代較早的「達摩袖手渡江圖」（圖五），出於一位無名元代畫家的手筆，現在藏於美國俄亥俄州(Ohio)之克利夫蘭美術館(The Cleveland Museum of Art)。如與李堯夫的作品互相對照，不難發現由李堯夫所創始的那些特徵，在此圖中，幾乎是完全可以重現的。譬如在姿態上，無名元人所畫的達摩，也和李堯夫筆下的達摩一樣，既把雙手合掌，放在衣袖中，又把雙掌舉在胸前。在衣着上，這位達摩也在他的袈裟之下穿了一件鬱多羅僧衣。還有，在行動方面，他也站在一條葦桿上。可是如對無名元人的作品再加比較仔細的觀察，又可發現由南宋無名畫家與李堯夫所表現的三項特徵，在此圖中，大致都有些例外。譬如關於達摩的立姿，他的雙腳不但一前一後，而且還互相錯開，形成直角。但在南宋無名畫家與在元代的李堯夫的筆下，達摩的雙腳並不是這樣站立的。此外，關於達摩的衣着，由於在他的大衣上，並沒有可以套頭的斗篷，故與南宋無名畫家和李堯夫所畫的附有斗篷的袈裟，具有明顯的差別。只有達摩站在葦桿上，平穩渡江的神通力的表現，在李堯夫的與無名元人的「達摩袖手





▲6.北宋 陳用志 摹唐代尉遲乙僧「吉羅林果佛」



▲7.南宋 林庭珪「五百羅漢圖」

渡江圖」裡，才是一致的。

其實在這兩幅「達摩袖手渡江圖」裡，除了上述的這些異同，元代無名畫家還表現了一項更新也更重要的特徵。從體型上看，南宋無名畫家與李堯夫所表現的達摩的面貌，是漢人的面貌。可是由元代無名畫家所表現的面貌，卻一望而知的是梵相，而並不是漢人的面貌。所謂梵相，就是表現了印度人在體質上的特徵。美國麻省(Massachusetts)的波士頓美術館(Boston Museum of Fine Arts)藏有一幅我國唐代繪畫的北宋摹本，畫名是「吉羅林果佛」。原畫出於來自和闐(Khotan)的西域畫家尉遲乙僧，摹者卻是被稱為「小窰陳」的陳用志。在此圖中(圖六)，頭頂光滑無髮，但下巴、兩腮、耳上、與頸後長滿濃密之鬚髮的佛祖釋迦牟尼(Sakyamuni)，手持長杖，站在盛開紅色花朵的大樹下。自此以後，在中國，不但這種頭頂光滑無髮，但在下顎兩腮、耳上、與頸後長滿鬚髮的面貌，就經常稱為梵相，而且更把梵相作為表現來自天竺(即今印度)的佛教人士之體型的特徵。譬如在現藏美國波士頓美術館而出自南宋畫家林庭珪之手筆的「五百羅漢圖」裡，那位身着紅色袈裟的羅漢就是用梵相表現的(圖七)。而在廣東省博物館所藏的南宋無名畫家的「白描羅漢圖」

卷裡，坐在石上，雙眼凝視巨蟒的那位羅漢(圖八)，頭頂光滑，下顎、雙腮、與耳上，長滿黑髮，顯然也是利用梵相而畫成的。根據這幾個例子，可知在元代，把達摩的面貌用漢相與梵相來表現，本是兩種不同的畫法。李堯夫所表現的，是漢相，無名畫家所表現的，是梵相。不過這兩種畫法，似乎又以梵相較具影響力。這一點，在介紹明代的「達摩袖手渡江圖」時，還會再加討論。

由於畫家在這幅畫上並沒留下任何題款與印章，畫家是誰，當然無法辨認。值得注意的是在畫幅的上半段，卻有元末名僧了庵清欲(1288-1363)所寫的一段贊語。因此這幅畫的完成時代，用最保守的方式來推測，也即用了庵清欲的圓寂之年作為根據而加認定，應該不會遲於一三六三年。再過五年，元代就被明代所滅亡。因此，由一山一寧所題的「達摩袖手渡江圖」，應不會遲於一三一七年，而由了庵清欲所題的「達摩袖手渡江圖」，應不會遲於一三六三年。易言之，圖一繪於元代初期，圖五繪於元代末期，兩圖之間的時差將近五十年。

位於河南省登封縣城四十三公里處的少林寺，建於北魏孝文帝太和十九年(495)，是我國著名的佛寺之一。寺內的石刻，在時代上，自唐至清，在內容上，除了佛教人物，





▲8.南宋 無名畫家 「白描漢卷」

也刻有非佛教性的山水、花鳥、和龍魚。在與佛教人物有關的石刻裡，達摩袖手渡江是常見的題材。時代較早的一幅，雖不知原作出於何人之手，但據該圖左側的題款，刻於明世宗嘉靖二十二年(1543)。在此題中(圖九)，達摩的姿勢，仍為兩足略為分開的立姿。他的兩手，雖然仍與宋元時代畫家所表現的方式一樣，先以雙手合掌，再把雙掌放在衣袖裡，不過雙掌的位置，卻放在腹部。可見在元畫中，達摩的手的位置較高，但在明畫中，達摩的手的位置，是比較低的。在衣着上，這位達摩所穿的，與李堯夫所表現的達摩一樣，除了在腳背與小腿上顯出了一段上衣，在上



▲9.明代中期 無名畫家 「達摩渡江圖」



▲10.明代中期 丁雲鵬 「達摩渡江圖」

衣外面，還有一件套有斗篷的袈裟。不過，如與宋元畫家所表現的達摩互相比較，刻於一五四三年的達摩的最大特徵，似乎是他的頭部偏向一旁。這與宋元畫蹟中的達摩，專心注視正前方的畫法，具有非常明顯的差異。此外，在達摩的肩上，加繪圓光(Halo)，當然也是一項新畫法；在由宋元時代之各畫家所完成的「達摩袖手渡江圖」裡，達摩的肩上是沒有圓光的。

比在一五四三年刻於少寺壁的石刻「達摩袖手渡江圖」時代稍晚的同一類型的作品，出自晚明畫家丁雲鵬的手筆(圖十)。該圖上方鈐有清代乾隆皇帝的五方鑑藏璽印，本是清代宮廷的藏品，目前卻成為瑞士收藏家專洛瓦茲(Charles Drenowatz)的私人收藏。據丁雲鵬寫在此圖右下方的題款，該圖繪於明神宗萬曆二年(甲戌,1574)，亦即繪成於少林寺石刻「達摩袖手渡江圖」的三十二年之後。在此圖中，達摩不但雙手放在衣袖裡，再把雙手放在胸前，而與一五四三年的石刻達摩採用同樣的姿勢，甚至他的衣着，也與石刻裡的達摩一樣，也是內着上衣，外着附有斗篷的大衣。由於褐黃的上衣較短，淺紅色的大衣較長，這兩件僧衣的內外之別，相當容易分辨。不過在丁雲鵬的筆下，這位達摩面視前方，與少林寺石刻裡的達摩掉首側視的

表情不同。似乎可說，丁雲鵬的達摩，與宋元時代的繪畫傳統關係較深，與在三十二年前，刻於少林寺的偏頭側視的傳統無關。

刻於少林寺的另一幅「達摩袖手渡江圖」(圖十一)，也不知出於何人之手筆。據圖上梁建廷的題款，該圖刻於明熹宗天啟四年(甲子,1624)，也即刻成於肩有圓光的那幅「達摩袖手渡江圖」的八十二年之後。如與已經介紹過的宋元兩代的以及上述明刻的「達摩袖手渡江圖」互相比較，在視覺上，天啟四年的石刻似乎與無名元代畫家的作品最接近。這當然是由於在這幅作品之中，達摩都表現為面向左而立的立姿的關係。還有，這兩位達摩的濃鬚與捲髮，以及他們所穿的大衣，都不附有斗篷，也增加了這兩幅作品的類似點。此外，最值得注意的新畫法，當然是表現出於達摩之胸前、腳背、與小腿上的體毛。異於漢人的梵相，也就因為這些捲曲的頭髮和濃密的體毛的描繪而顯得更加清楚與確定。可是在觀感上，達摩的形象，也未嘗不由於他的胸毛、腿毛、與腳毛的表現更顯得粗獷。最後應該指出的是，在刻於一六二四年的這幅「達摩袖手渡江圖」裡，達摩的身上，似乎只有一件大衣。這就顯示，這位無名明代畫家對達摩衣着的表現方式，與見於上述兩幅元畫和明代中期石刻





▲11.明代晚期 無名畫家 「達摩渡江圖」



▲12.明代晚期 何朝宗塑 「達摩渡江圖」

的達摩的衣着不同，但與南宋無名畫家的畫法是一致的。採用南宋的傳統，使得達摩只穿一件大衣，再配合晚明的新畫法，使得達摩的身上，遍露體毛，所以在形象上，這位達摩的造型，頗能表現出一種豪放的感覺。而這種豪放感也正好可與達摩粗獷的氣質與體型互相融合。總之，刻於一六二四年的晚明石刻，對於達摩形象的設計，既利用了過去的傳統，又創造了新的特徵。這幅「達摩渡江圖」的藝術價值是應該稱許的。

如上述，北宋時代的藝術家，對於達摩渡江的神話，是否曾經有所表現，因為沒有實物遺留，很難確定。但是如以圓寂於一二四八年的南宋末期無準師範的時代，作為中國藝術家對於達摩渡江的表現的始點，到了明末（明代亡於明思宗崇禎十七年，1644），這個一葦渡江的題材，至少在中國繪畫之中，已經具有將近四百年的歷史。而且從中國藝術的發展史上觀察，如與陶瓷比較，繪畫一向是主流。大概就在達摩渡江已有相當長久的歷史，而且繪畫的重要性又大於中國藝術其他項目的情況之下，到了明末，也即十七世紀的上半期，在中國繪畫裡，屢見不鮮的達摩渡江的題材，開始被當時的陶瓷家所借用，而形成中國陶瓷裡的新題材。最明顯的例子是在明代末期，以福建為

中心而發展起來的德化窯。大陸的福建省博物館現藏的白瓷達摩（圖十二），是明末德化窯之著名窯工何朝宗的作品。他所表現的人物，正是渡江的達摩。由於在人體之下，表現蘆葦的長葉，會有技術上的困難，所以在達摩腳下葦桿上超出人體寬度的蘆葉已被何朝宗故意減短了。達摩腳下雖有蘆葦，可是他的兩腳似乎並不站在葦桿上面，而是直接與水接觸的。所以，在達摩的腳下，波浪洶湧。達摩的雙腳當然要與江水直接接觸。因此，由何朝宗所塑造的人物，就成為兩手隱於袖內，再把袖口放在胸前，而雙足幾乎直立於水面，憑其神力，橫渡長江的達摩。清代與近代，達摩又成為廣東石灣窯產品裡常用的題材，不過這些在達摩的腳下，是既無葦桿，也無波濤的。如果把石灣窯與德化窯所製作的達摩互相比較，達摩渡江的「渡」的動作，大概到從清代開始，已經不再有所表現，這是令人惋惜的。

然而在另一方面，在中國繪畫之中，達摩渡江這個富有歷史性的題材，一直到民國時代，依然是畫家喜好的題材。海派畫家吳昌碩（1844-1927）曾經畫過一幅紅衣達摩（圖十三）。在此圖中，達摩兩手放在衣袖裡，袖口再放在胸前。而他的兩腳，站在一隻葦桿上。這個造型，正是從十三世紀中期以來到





▲13.民國初年 吳昌碩 「蓮摩渡江圖」



▲14.元初 無名畫家 「蓮摩持杖渡江圖」

十六世紀中期為止的宋、元、明畫家經常表現的達摩形象。可是如果以刻於一六二四年的石刻為例（圖十），大概從十七世紀前期開始，達摩的衣着是首次不包括斗篷的。跟着，何朝宗的白瓷達摩，也沒有斗篷。一六二四年的時刻，刻於河南登封的少林寺，何朝宗的白瓷達摩，大致也在相差不到三十年的時間之內，製作於福建的德化縣。可見到十七世紀的上半期，取消達摩頭上的斗篷，已經成為當時的中國藝術家在表現達摩袖手渡江時的一個共同手法。從中原的石刻家與福建的瓷塑家所表現的達摩，都沒有斗篷，就可以看出這個新手法之普遍性。吳昌碩的「達摩渡江圖」，據他在畫面左側的題款，完成於民國四年（乙卯，1915）。在此圖中，達摩也是沒有斗篷的。可見吳昌碩雖然接受了南宋以來，久已成為中國繪畫此題材的達摩渡江，可是對他直接有影響的，似乎是明與清代的傳統。宋與元的傳統，距離已遠，對吳昌碩而言，已經沒有影響了。

■(二)達摩持杖渡江圖

在以上所討論的「達摩袖手渡江圖」裡，由於達摩的兩手放在衣袖之中，他當然不會用手攜帶甚麼物品。其實袖手渡江只是表現「達摩渡江圖」的一個類型。在另一個類型裡，渡江的達摩並不是空手

的。今為日本京都成道寺所藏的「達摩渡江圖」一幅（圖十四），可能歸在第二類型，是成畫年代最早的作品。因為在這幅畫的上端，也有一山一寧所寫的贊語。一山一寧既卒於一三一七年，用這段贊語為證，道成寺之「達摩渡江圖」的完成時代，當然不能遲於一三一七年，亦即十四世紀之初期。在此圖中，達摩不但不把雙手放在衣袖裡，還用左手拿着一端有環的錫杖。持杖渡江與袖手渡江，在動作上，是完全不同的。第一與第二類型的差別，也正在於第一類型是袖手，而第二類型是持杖的。

除了持杖，第二類型的另一特徵是衣着上。在達摩的頭上，並沒有斗篷。如果再細心觀察達摩的造型，又可發現持杖達摩還在其他三方面，與袖手達摩的造型，具有顯著的差異：甲、持杖達摩不但在面部長着下垂的長眉，下顎與腦後長着鬚和髮，由於他的頭頂光滑，眼球突出，梵相相當明顯。乙、持杖達摩的肩上有圓光。丙、他的面部是偏向一旁的。最早的袖手達摩是李堯夫的作品（圖一），圖上也有一山一寧的贊語。因此，就時間而言，李堯夫的袖手達摩與元代無名畫家之持杖達摩的完成時代，應該大致相同，易言之，至少都是十四世紀初期，或者元代初期的作品。

不過如把這兩幅會由一山一寧





▲16.明末 無名畫家 「蓮摩持杖渡江圖」



▲16.清初 無名畫家 「蓮摩持杖渡江圖」

題了贊語的作品互相對照，可以看出來，在李堯夫的作品裡，達摩在衣着上，戴了斗篷，在動作上，兩手都放在衣袖中，而且舉在胸前；在表情上，面部對正前方。但在一山一寧題有贊語的達摩持杖渡江圖裡，達摩的頭上沒有斗篷，左手持杖，右手雖然仍然放在衣袖裡，這隻衣袖的袖口是下垂到達摩大腿一側的。此外，當然還有，由於這位達摩的頭部偏向一旁，他的面部當然不是對正前方的。經過這個比較，不難發現，遠從十四世紀的元代初期開始，袖手達摩與持杖達摩的形象，從動作上看，就屬於兩個不同的類型。這兩者之間的唯一共同點，大概是對達摩赤腳站在葦桿上，一葦渡江之神通力的表現。

持杖達摩在明代的後續發展，也是值得注意的。在保存於河南少林寺裡的石刻之中，有一幅明代的「達摩袖手渡江圖」（圖十五）。在此圖中，達摩的左手拿着一隻禪杖，杖的尾端向上，放在他自己的左肩上，而他的右手則提着一串念珠。與元代初期的持杖達摩互相對照，在明末的作品裡，達摩的動作比較多。此外，他的左耳戴了一隻大耳環，在元代無名畫家的作品裡，持杖的達摩並沒戴耳環。發現了這些新的特徵，就可以看出，明代畫家似乎比元代畫家更強調達摩的動作與裝飾，唯一沒有改變的是，在明代，持杖的達摩仍然赤着雙足，站在葦桿上，面部偏向一側。

由明代畫家所創作的這個形象，在清代，大致維持不變。譬如保存於陝西西安碑林裡的「達摩持杖渡江圖」（圖十六），也一手提珠，一手持杖，再把禪杖的另一端，放在自己的肩頭，同時把面部偏向一旁。可是最值得注意的，當然是倒懸在禪杖末端的一隻僧鞋。無論在元代初期的，或者明代晚期的達摩持杖渡江圖裡，禪杖上都是空無一物的。清代畫家既在達摩的禪杖上增加僧鞋，這就使得清代的持杖達摩，與元、明兩代的傳統顯出了差異。

據本文開始所介紹的資料，達摩手裡拿着僧鞋，是他離開河南少林寺，回歸印度時的事。而達摩渡江卻是他離開印度，到了中國不久之後所發生的事。渡江的事，比持杖西歸印度之事，至少要早十幾年。這兩件事不應混合在一起，同時表現在持杖渡江的達摩的身上。根據這個理解，可知清代的畫家，對於達摩的歷史，所知有限。所以他才會在「達摩持杖渡江圖」裡，錯誤的增加了達摩隻履西歸的故事。如果對達摩的歷史有所瞭解，這個錯誤是可以避免的。所以在現代畫家范曾的「達摩持杖渡江圖」（圖十七）裡，達摩的禪杖上雖然空無一物，至少也沒把較早的渡江與較晚的隻履西歸，混合在一起。介紹到這裡，對於中國藝術家所表現的「達摩渡江圖」裡的達摩形象的討論，似乎可以暫時結束了。

▼ 17. 范曾 「達摩持杖渡江圖」



歌舞伎之美(一)

蔡惠真

前言

歌舞伎和雅樂、能、文樂並稱為最具有代表性的日本傳統舞台藝術。其中，歌舞伎與能都是舞台上表演戲劇的形式表現，但是二者可以說是相當兩極化。能和水墨畫、茶室茶道、石庭枯山水等等，常常被當作代表日本文化之美來介紹給外國人認識，其實，這種蘊藏著暗示性、象徵性的美意識，只能說是日本文化的一部份而已；在日本美意識的範疇中，還有另一種極端，那就是「歌舞伎之美」。從舞台演出的方式來比較，「能」是戴著「能面」（面具）演出的戲劇，能面傳達給觀眾的是一種象徵性、暗示性的感情流露；而歌舞伎則是以演員的臉

部，實實在在的表情，將感情直接傳達給觀眾。例如哭泣的場面，能是以能面朝下，手掌接近能面來象徵掩面而泣的樣態；而歌舞伎的演員則是以袖遮臉，縮著身子，整個人跪倒在地板上，隨著抽搐抖動的身體節奏放聲大哭。因此，能所代表的日本美意識，是屬於中世的領導階層—高級武家的人生觀與貴族典雅的氣質的結晶；而歌舞伎所代表的則是具體的、寫實的，結合浮世繪與遊廓文化所蘊育出來的庶民生活的寫照。換句話說，是周遭所常見到的糾纏不清的義理人情、金錢、愛恨、罪惡、慾望、風流瀟灑、血腥暴力等大眾文化的象徵。

近代日本天才畫家岸田劉生曾將這種由庶民文化中蘊育出來的歌

舞伎之美的本質稱之為「卑近美」。

從演出、演技、舞台美術、劇本、音樂等所有戲劇構成的相關要素詳加分析，歌舞伎盡其所能吸收各種藝能的特質，再經過本身的消化吸收綜合諸過程，而融合成內容繁雜的戲劇。從一六〇三年（慶長八年）出雲的阿國掀起了歌舞伎的風潮之後，由「上方」（明治維新以前，皇居之地的京都及周邊的畿內地方）傳至「江戸」（東京），其發展過程中吸收了「能」、「狂言」、「人形淨瑠璃」（日本傳統偶戲—文樂）等藝能的要素，而壯大成為今日我們所看到的複雜多樣的呈現方式。近代日本文學家坪內逍遙將歌舞伎比喻作希臘神話中的一種「獅頭羊身龍尾」的怪獸。



▲舞的樣式



▲踊的樣式