

# 達摩面壁與達摩禪坐

## 達摩形象研究之二

莊申

### 南宋末年的 「達摩面壁圖」

除了足踏蘆葦、乘風破浪、橫渡長江的造型，是中國藝術家在表現達摩時，經常採用的形象（詳見本刊第 51 期拙稿），從南宋以來，為中國藝術家所採用的達摩的另一形象，與他面壁九年的苦修時期密切有關。

就現存的畫蹟而言，最早的「達摩面壁圖」，可能是現藏於美國俄亥俄州(Ohio)之克利夫蘭美術館(The Cleveland Museum of Art)的一幅傳為南宋畫僧牧谿所作的水墨畫(圖一)。在此圖中，達摩身著附有斗篷的袈裟，面對垂岩的內凹部份，盤腿而坐。岩石上端自畫面邊緣向畫心突出，成三角形，中部內凹，超出畫面，下端重新進入畫面，再度向畫心伸延，形成畫面右下方前景之主要部份。為了強調畫面的高度，牧谿一面在三角形岩石的上方，畫了幾棵樹木，一面大又在這塊岩石的下方，畫了一些倒垂的樹木。同時他更在三角岩石的遠方，用淡墨渲染的方式，染出兩座帶雪的山峰，來顯示遠景。由於三角岩上還有樹木，而達摩所坐的空間的遠方，還有遠山，畫面的高度與深度，遂因岩樹與雪峰的配置而逐一完成。值得注意的是在達摩的身後，站著一個只露出



圖一 南宋 牧谿「達摩面壁圖」

上半身的人。根據他已經削度的頭頂，這個無髮的人，當然不是一般俗世的佛徒而是一位佛僧。用文獻裡的記載來印證，這個佛僧，應該就是苦苦哀求達摩，想要拜在他的門下的禪僧慧可。在此圖中，為了顯示達摩與慧可的地位不同，他們的體積是大小有別的。似一九七二年在湖南省長沙市郊第三號漢墓裡所發現的西漢帛畫為例，在畫面上重要的人，體積較大，次要的人，體積較小(圖二)。可見在牧谿的這幅「達摩面壁圖」中，達摩的體積大於慧可的體積，正使用了從漢代以來就已有表現的體積法則的結果。

至於在達摩與慧可以外的山水背景方面，把達摩的位置佈置在比他的身高略高的三角形岩石下，用傳世的其他南宋畫蹟來作比較，似乎可以看出這樣的佈局，在南宋時代，正是杭州地區的畫家經常使用的構圖方式。譬如在舊為日本神奈川世界救世教所藏但今下落不明的馬遠「高士賞月圖」裡，舉頭賞月的高士，就斜倚在位於一塊三角形的岩石之下與之前的松幹上(圖三)。還有，在現為國立故宮博物院所藏的馬麟「靜聽松風圖」裡，那位坐在一棵松幹上而正在傾聽松濤的高士，也坐在一塊三角形岩石的下方與前方(圖四)。馬遠的生卒年齡固然不詳，但是根據夏文彥在元末順帝至正二十五年(乙巳,1365)





圖二 西漢 帛畫「人物圖」

寫成的《圖繪寶鑑》，馬遠的主要活動時間，介於南宋中期的宋光宗與宋寧宗之間（1190~1224）。同樣的，馬麟的生卒年代雖亦不明，不過他的主要活動時期，則大致集中在南宋理宗時代（1225~1264）。易言之，馬遠與馬麟等父子二人，應該是分別活動於理宗初期與中後期，也即是分別活動於十三世紀前期與中期的宮廷畫家。至於牧谿，他的生卒年代雖又不詳，不過根據現在中國已經失傳，但在日本還能見到的吳太素《松齊梅譜》的記載，牧谿卒於元代初年元世祖的至元時代（1264~1294）。南宋滅於衛王祥興二年（1279）。如果牧谿的卒年是在至元時代之中期，則其圓寂之時

代，應在南宋文末或者元代立國之初（1279~1281）之間。易言之，牧谿的卒年，應在十三世紀之末期。推測了馬遠、馬麟、與牧谿的卒年，再來觀察這三位畫家的作品，就不難看出，把人物安排在三角形岩石之下的佈局，可以視為南宋中期或十三世紀初期的畫風。這種佈局，然後又由於馬麟的使用而得延長於南宋中後期或十三世紀中期。經過馬遠、馬麟兩代的長期使用，把人物安排在畫面邊緣的三角形之下的畫家，不但日益普遍，而且還流傳到宮廷畫院以外的杭州地區。牧谿既為南宋末年或十三世紀末年杭州地區的禪僧，所以在他的「達摩面壁圖」裡，把達摩表現在

畫面右側的三角岩石之下，就南宋繪畫的發展而言，與當時的繪畫傳統是十分吻合的。

## 南宋末年的無款 「達摩禪坐圖」

明觀智鏡是一位日本佛僧，他在日本四條時代的曆仁元年（1238，即我國南宋理宗嘉熙二年），自日乘船入宋，學習佛義。返日後，繼其祖師大興正法國師（不可棄俊芒）之後住在京都東山的泉湧寺。智鏡在中國時期，與原姓冉，籍貫是四川涪江的蘭溪道隆不但頗有友誼，而且也曾勸他到日本去宣





圖三 南宋 馬遠「高士觀月圖」



圖四 南宋 馬麟「靜聽松風圖」



圖五 南宋 無名畫家「達摩禪坐圖」

揚佛法。理宗淳祐六年（1246，日本後嵯峨寬永四年），道隆與其弟子義翁紹仁從浙江明州乘船赴日。抵日後，先訪明觀智鏡於泉湧寺，跟著接受智鏡的勸告赴京都地區之鎌倉。並於後深草建長元年（1249，即南宋理宗淳祐九年），在鎌倉建立僧堂，成為鎌倉最早的禪宗道場。建長五年（1253），日本的執政領袖北條時賴為道隆在鎌倉區福山建立建長寺，成為日本境內的第一座禪宗佛寺。到後宇多弘安元年（1278，即南宋衛王祥興元年），也即在道隆到達日本三十二年之後，他才在建長寺內圓寂。目前藏於向嶽寺內的「達摩禪坐圖」（圖五），在畫面上方既有道隆的題語十行，

也許這幅作品正是在公元一二四九年在離開從浙江明州的時候帶到日本去的一件禪畫。

在此圖中，達摩頭披紅色的斗篷，身著紅色袈裟，兩腿互盤，以禪坐(dhyana)的坐姿，平坐在地面上。雙臂雖然嚴密的包裹著，不過在袖口卻顯露出由於他的兩手互握，而唯一可見的，放在腳背上的右手之姆指與手背。除了他的僧衣、姿態與動作，達摩的遠型還與以下的幾項描畫有關：第一，在相貌上，畫家用長眉、大眼、與濃密的絡腮鬚，清楚的標明了達摩的梵相。第二，在透視上，達摩是完全用正面來表示的。第三，在飾物上，由於達摩是用正面法則來表現的，

畫家正好可以乘機表現了懸在達摩兩耳之上的耳環。第四，在穿著上，達摩的袈裟是半開的。畫家又利用他的衣襟半開而表現了他的胸毛；從而為達摩的相貌，在他的絡腮鬚之外，得到另一個能夠強調他的梵相的機會。在指出紅衣達摩的衣著、姿態、與動作之後，不難發現在這幅作品的畫面裡，達摩的四周如果不應該說沒有岩石，至少是可以說是完全沒有背景的。因此這幅由蘭溪道隆從浙江帶到日本去的這幅，表現了紅衣達摩的作品，就不能稱為「達摩面壁圖」而應該稱為「達摩禪坐圖」了。這樣說，在南宋末年，或者十三世紀的中期，我國的畫家對達摩的坐姿，至少創造





圖六 元初 無名畫家「達摩面壁圖」



圖七 元初 無名畫家「達摩面壁圖」



圖八 南宋 米友仁「雲山圖」



了兩種主題，表現了達摩面對懸岩而坐的作品是「達摩面壁圖」（圖一，是個好例子），表現了達摩的「禪坐」而沒有懸岩的作品是「達摩禪坐圖」（圖五，也同樣是個好例子）。

## 元代初年的 「達摩面壁圖」

現藏於日本而藏地不明的第一幅無名元人的「達摩面壁圖」（圖六），在構圖上，與牧谿的「達摩面壁圖」（圖一）似乎相當接近。在圖六，用側面來表現的達摩，身著附有斗篷的袈裟，盤膝而坐，以禪坐的姿態，坐在一塊面積不大的三角形的岩石之下。岩上長有小樹，樹上附有藤蔓，裊然下垂。如與圖一互相對照，此圖不但在達摩的身後，沒有畫出斷了臂的懸可，就連可以固定畫面之遠近關係的遠山，也完全沒畫出來。從景物佈置的觀點來看，出自元代初年，無名畫家之手的這幅「達摩面壁圖」，雖然在構圖上，與南宋末年，牧谿的構圖類型相當類似，不過由於畫面的景物太少，看來只能視為僅保留了側坐的達摩與三角形懸岩，南宋「達摩面壁圖」的刪節本。

圖六既無畫家的款、印，或者題語，何以能夠說是一幅無名元人的作品？得到這個意見的證據是題在此圖左上方的一首禪詩與其款識。禪詩的全文是：「蒼藤岩壁入雲高，兀坐多年禪狼藉，設無傳法救迷情，墮在千峰起不得。」款識是：「一山比丘一寧拜手。」題此禪詩的一山一寧（1247~1317），本姓胡，籍貫是浙江台州的臨海縣。

在元代初年，他是禪宗臨濟宗裡的著名禪僧。元成宗大德三年（1299，同年即日本後伏見時代之正安元年）三月，一寧從浙江乘坐日本到中國來的海船，離華赴日。他抵日後，先在博多登陸，繼在日本的京都地區傳闡禪法，前後將近二十年，並被日本執政者尊為國師。最後他終在後醍醐時代的文保元年（1317，同年即元仁宗延祐四年）十月，圓寂於日本。據日本的文獻記錄，當他在世時，縉紳士庶，隨喜求法，門庭如市。這幅構圖簡單的「達摩面壁圖」，雖無畫家之款、印、或題識，但圖中既有一山一寧所題的禪詩，所以此圖的繪成年代，可能是大德二年。易言之，一寧可能在他離華之前，已經得到這幅禪畫。所以當他決定離華赴日，就帶了這幅「達摩面壁圖」，與之同行。這樣說，此圖的繪成年代，應在元代初年，或者十三世紀的末年。

一山一寧抵日以後，雖為弘揚佛法而努力不懈，但他偶然也會在他的《語錄》裡，表示他對藝術的欣賞之道。所以他曾說：

書與畫非取其逼真，大體取其意。故古人之清雅好事者，只貴清逸簡古，其人之名德，非筆墨間也。

這幅「達摩面壁圖」能夠得到一山一寧的題詩，可能正由於此圖在構圖上的「清」與「簡」以及在意趣上的「逸」與「古」。根據這段引文，由南宋禪僧牧谿所完成的，既帶有遠山又附有懸可的「達摩面壁圖」的構圖，在元初禪僧的心目中，似乎還嫌過於繁重。相形之下，由無名元人所完成的，在畫面上只

有側坐的達摩與三角懸岩的「達摩面壁圖」，不但在構圖上，能夠表現達摩面壁的主題，在筆墨上，又能保存南宋時代的精簡畫風。這些表現既與元代初年的臨濟派禪僧的藝術觀點互相吻合，所以這幅畫才能得到一山一寧的欣賞，從而為之題詩。如果把這個觀點再加以發揮，省掉達摩面前的石壁而表現達摩面壁，對達摩面對石壁而苦修的精神與事實而言，是絲毫無損的。這樣的以無有代替實有的畫法，與能夠欣賞這種畫法的藝術觀點，正是形成南宋末年與元代初年（或十三世紀末年與十四世紀初年）的禪宗繪畫之類型相似而實質相異的重要理論根據。

## 元代初年的第二幅 「達摩面壁圖」

元代初年的第二幅「達摩面壁圖」（圖七），現藏日本東京國立博物館。在此圖畫面裡雖與第一幅無名元人的「達摩面壁圖」一樣，既無畫家之款、印，無畫家的題識，不過右上角都又有一山一寧所題的另一首禪詩：「形墀□□逆龍鱗，專作空山面壁人，教外別傳傳甚麼，藤煙雲樹碧粼粼。」寫在詩後另一行的題款，與寫在圖六裡的題識一樣，也是「一山比丘一寧拜手。」如前述，一山一寧既在大德三年（1299）離華赴日，所以這幅畫的完成時代，或者也應該以他離華的年代為準而定在大德三年或稍早的前幾年。總之，由一山一寧題了第二首禪詩的第二幅「達摩面壁圖」，或者又應該定為一幅十三世紀末年的禪畫。可是如對此圖仔細觀察，





圖九 南宋 馬麟「坐看雲起圖」



圖十 南宋 牧谿「八哥圖」



圖十一 南宋 張汝芳「牧牛圖」

又可發現此圖在人物造型與構圖特徵上，與南宋末年的（也即十二世紀末期的）兩種風格有關。

先看此圖的人物造型。在此圖中，達摩頭披頭篷，身著袈裟，兩腿盤坐，兩手或者可能上下重疊（或者可能上下交叉），一面放在衣袖裡，一面放在腳掌上。如對禪坐的達摩再加仔細的觀察，還可注意到以下的四種特徵，首先在相貌上，達摩不但又是長眉、大眼、與濃密的絡腮鬚，而且又在他敞開的袈裟裡，表現了胸前的胸毛。其次，在透視上，達摩的頭部與身體都略偏向左，畫家只能在他的右耳上表現唯一可見的耳環。如果把這位達摩的衣著、飾物、坐姿、與表現他的軀體的透視角度以與圖五互相對照，不難發現除了透視角度稍有不同，其他各項，無不完全相同。特別是達摩的相貌與神情，在圖五與

圖七，可說是非常類似的。然而在時間上，圖五完成於十三世紀的中期，圖七卻完成於十四世紀的初期。由此可見，從圖五到圖七，也即從十三世紀的中期到十四世紀的初期，禪坐達摩的造型，前後一致，一脈相傳。

再看此圖的構圖特徵：在畫面的左上角，顯露了一棵松樹樹幹的中段，以及往左側伸向畫面中心的一段帶有松針的新枝。松樹下面是一片平坦的石頭地面。在地面的低窪處，放著達摩的一雙芒鞋。披了斗篷又穿了袈裟的達摩，就坐在松樹之下的平地上，值得注意的是在達摩身後，畫有狀如靈芝的幾何形白雲。每一朵白雲都用墨線細細的勾勒而成。在中國繪畫史上，這是一種新畫法。北宋的畫家畫雲，都用水墨渲染而不用墨線勾勒。這種畫法一直延續到南宋初年，譬如當

米友仁（1086～1165）在高宗建炎四年（庚戌，1130）畫「雲山圖」

（圖八，現藏美國克利夫蘭美術館），畫面上的那一大片白雲仍然是以水墨渲染法來完成的。可是時間稍晚，到了南宋中期，雲的畫法就產生了以墨線勾勒的新方式。譬如在馬麟的「坐看雲起圖」裡（圖九，現亦藏於克利夫蘭美術館），把遠山遮蓋得只剩下很小的一角的那一堆白雲，就都是用墨線細心勾勒而成的。馬麟的時代（約1225～1264），比米友仁的時代，整整晚了一百年。可見以墨線勾勒來取代水墨渲染的畫雲法，就是在十二世紀中期與十三世紀中期之間的那一百年內發展出來的。在由一山一寧題了第二首禪詩的「達摩面壁圖」裡既然也有墨線勾勒的白雲，那就顯示這幅畫的完成，曾經受到南宋中期的畫風的影響。



解釋了圖七裡的墨線白雲的歷史淵源，當然應該再對圖七裡的沒有討論到的部份，繼續的加以討論。在圖七的畫面裡，畫家所表現的是當達摩坐在山中的松樹之下而面壁靜修時，達摩身外的空間已被冉冉升起的白雲所瀰漫而無法仔細辨認的情景。因此，在畫面上，雖然由於畫家沒有畫出遠山而難以分辨遠與近的空間層次，可是就藝術表現的立場而言，用白雲來掩蓋達摩身外所有的空間似乎反而比表現一些遠山更能顯示畫面空間的幽邃與深遠。那就透露出用白雲封閉可見的空間，在構圖上，既是一種巧思，也是一種突破。這樣的畫法，固然與馬麟在「坐看雲起圖」裡，把遠山的大半都用白雲掩蓋屬於同一類型，不過在南宋中期，馬麟在一堆白雲中，多少還保留了遠山之一角，而到了元代初期，白雲既可瀰漫一切，遠山的存在，自然就被取消了。而這個轉變也正是中國繪畫由南宋演進到元代的程序。根據這個瞭解，取消了山而替之以雲，似乎正意味著在瀰天的白雲之後，還有許多青山。其實用白雲來代表青山，也就是用虛無來代表真實，不正是中國繪畫的一項重要特徵嗎？

關於圖七的構圖，除了畫面中央的白雲，當然還有其他值得注意的特徵，譬如畫面在左上角的那一段松樹的樹幹以及從畫面以外進入畫面的新枝的畫法，都很特別，這個特徵是需要討論的。關於這一點，需要經過與現藏日本的三幅南宋末年的禪宗繪畫互相比較，才能瞭解這個特徵的時代性。這三幅作品的第一幅是舊為松平直亮伯爵所

藏的「八哥圖」（圖十）。在此圖中，一棵松樹的老幹，先由畫面下緣中部斜伸到畫面左側，然後超出畫面。可是松樹的一枝新梢，卻又從畫面以外的空間，在畫面上緣的中部，伸入畫面一隻縮了脖子的八哥，孤寂的站在老幹上。由這老幹的伸出畫面與新梢的伸入畫面所帶來的動力感，是很強烈的。第二幅是張汝芳的「牧牛圖」（圖十一）。張汝芳的作品，目前已不存於海峽兩岸的公私收藏，存於日本的「牧牛圖」大概是他唯一的傳世之作，但在第二次世界大戰之後，這幅圖的下落，久已無聞。在此圖的左下方，是一棵大樹的樹幹的最下一段，樹幹向左傾斜，很快的超出了畫面，但在畫面的左上方，這棵大樹的兩枝新梢，卻都從畫面以外的空間，重新進入畫面。在大樹下的河岸上，臥著一隻水牛，牧牛的童子，手持釣竿，坐在河邊悠然垂釣。雖然在牧谿的「八哥圖」裡沒有陸地，而在張汝芳的「牧牛圖」裡，除了大樹，既有陸地，又有小河，可是在這兩幅裡，樹幹與新梢在畫面一出一進的邊角構圖法，是一樣的。

再看第三幅，蘿窗的「竹雞圖」（圖十二）。關於蘿窗，他的生平是一片空白。根據前面已經引用過的《圖繪寶鑑》，蘿窗是住在西湖附近六通寺的佛僧。這似乎是在中國繪畫文獻中唯一可見的與蘿窗有關的記錄。在「竹雞圖」中，兩隻竹幹，是畫在畫面之右上角的，竹幹先由畫面以外的空間進入畫面，立即又由畫面向外伸展而離開畫面，不過在竹幹上方，卻又有幾叢竹葉，由於下垂，而從畫面以外的空

間進入畫面。竹幹與竹葉之下，是個小坡，一隻白色的雄雞，就在坡上昂然而立。由蘿窗使用在「竹雞圖」裡的邊角構圖法，要利用竹幹與竹葉在畫面的一出一進而完成，這不但與牧谿的「八哥圖」和張汝芳的「牧牛圖」完全一致，蘿窗在「竹雞圖」裡只表現竹幹的中段，從構圖的觀點來看，與元初無名畫家在第二幅「達摩面壁圖」裡（圖七），只表現松幹中段的畫法，尤其接近。既然牧谿、蘿窗、與張汝芳都是南宋末年與元代初年的禪畫家，圖七也是元初的作品，這位元初的無名畫家把在南宋流行的，用樹幹的進出畫面而形成的邊角構圖法，轉用到他的「達摩面壁圖」裡，似乎也是一件相當自然的事。經過這些比較，圖的構圖富於時代性，是毋庸置疑的。

經過以上的分析與比較，對於可能是完成於一二九九年或稍前的「達摩面壁圖」的討論的結論是：這幅畫可能在一二九九年（或稍早）完成於浙江明州地區，畫裡達摩的形象、造型，似乎曾經受到畫成於一二四九年（或稍早）的「達摩禪坐圖」或同類作品的影響，而表出於畫面中心的以墨線勾勒的白雲，可能受到在一二二五年至一二六四年之間活動於杭州地區的馬麟或其他宮廷畫家畫法的影響，至於在景物的安排上，利用樹幹與樹枝進出畫面而形成的邊角構圖，則又與在一二七〇年代活動於杭州地區的禪畫風格有關。從這幅「達摩面壁圖」為例，可以看出這位元初的無名畫家，能夠把時間與空間都不同的畫風揉和在一起，還真是一件非常不容易做得到的事。當然在另一方





圖十二 南宋 蘿窗「竹雞圖」



圖十三 明末 丁雲鵬「達摩禪坐圖」



圖十四 元末 夾紵(乾漆)「苦修釋迦像」



圖十五 明代 髹金木雕「苦修釋迦像」



面，如果要仔細的去分辨一二四九年的「禪坐圖」與一二九九年的「面壁圖」裡達摩造型的差別，也還可以指出達摩在「禪坐圖」裡的袈裟是紅色的，而在「面壁圖」裡，他的袈裟卻是黃色的。此外，達摩在「禪坐圖」裡，右手手背與姆指露在衣袖之外，但在「面壁圖」裡，他的兩手卻完全放在衣袖裡。不過這兩種差異的形成，只是由於畫家刻意要求的變化，對於達摩的形象的表現，並不代表任何教義上的歧異。若一定要分辨這些細微的差異，那正如對於禪宗公案的討論，只要求字句上的意義，而不能瞭解公案裡的每一句話所包含的禪機。正是禪宗極力避免的「死於句下」式的瑣碎的討論。這樣的分辨，既無重大的意義，且是不必再加逐一辨別的。

## 明末丁雲鵬的 「達摩禪坐圖」

丁雲鵬是一位生卒年齡不詳的晚明畫家，本刊第 51 期第 15~16 頁雖然介紹過他在明神宗萬曆二年（甲戌，1574）完成的「達摩渡江圖」，但據清人梁章鉅的「退庵題跋」，他在四十七年以後的明熹宗天啟元年（辛酉，1621）還完成一幅畫名是「秋溪漁隱圖」的山水畫。二十三年以後，明思宗在北京自殺，明代就亡國了。丁雲鵬在畫成「達摩渡江圖」以後，又曾畫過一幅「達摩禪坐圖」（圖十三），可惜收藏地點不明。

與南宋無名畫家所完成的達摩禪坐圖」（圖五）一樣，在此圖中，達摩仍然頭披斗篷，身著袈裟，敞

開衣襟，坐在石頭的地面上。儘管丁雲鵬再度使用長眉、大眼、絡腮鬚，與露胸毛這四種特徵來表現達摩的梵相，從而使得在他筆下完成的達摩形象，頗能吻合南宋末年與元代初年的繪畫傳統，可是達摩身體的姿態，卻不但不是佛門正統的盤腿禪坐，反而是在中國文化傳統裡一向認為並不高貴的蹲坐。如果對這種坐姿再加比較，仔細的觀察，可以看出達摩雖用臀部坐在地面，卻以雙手抱住他豎起的右腿。左腿雖因袈裟的掩蓋而不可見，不過根據他豎起的右腿的位置空間，達摩的左腿，似乎應該是橫放在地面上的。易言之，蹲坐的達摩的雙腿，應該是右豎左橫。

從宏觀的角度來看，在佛教藝術之中，豎起一腿而盤曲另一腿的坐姿，至少在元代末年（或者十四世紀中期），本是表現釋迦牟尼（Sakyamuni）之苦修生活的一個特殊的形象（iconography）。現存於美國賓州（Pennsylvania）費城（Philadelphia）賓州大學博物院的元末夾紵釋迦牟尼像（圖十四），是一個佳例。此後甚至到明代，這個苦修的形象，仍然是當時的雕塑家在表現釋迦牟尼時，一種樂於採用的構圖。一件收藏地點不明的表面髹金的木雕釋迦牟尼（圖十五），也正是一件說明這個形象在明代的延續的佳例。

關於從元末開始使用的苦修釋迦像，應當注意的是他的頭部與雙手的位置。以圖十四與圖十五為例，苦修的釋迦牟尼的頭部置放在上下重疊的雙掌上，而他的雙掌又置放在豎起的那隻腿的膝蓋上。易言之，苦修的釋迦牟尼的頭、掌、與膝是互相連續，不可分離的。釋

迦牟尼苦修形象的造型似乎與丁雲鵬的「達摩禪坐圖」有些形象上的（iconographical）關係。要解釋這幅晚明畫家的畫作與在元末興起的苦修釋迦雕像之間的關係，把丁雲鵬的畫（圖十三）與元末的夾紵佛像（圖十四）加以比較，是必要的。

把這兩種作品互相對照，不難發現由丁雲鵬所描繪的蹲坐的達摩，大體上，維持苦修釋迦的另一腿豎立而一腿橫盤的坐姿。然而由丁雲鵬所表現出來的最大的差異，是把苦修釋迦的上下相連接的頭、掌、與膝，完全分開。所以在圖十三，禪坐的達摩雖然仍然一腿豎立、另腿橫放，可是他的頭既不放在手背上，而雙手也不放在豎腿的膝蓋上。指出這些異同的意義是，苦修釋迦的一腿豎立另腿橫曲的造型是在元代末年（或者十四世紀中期）開始興起的，到明代末年（十六世紀的下半期甚至十七世紀的前期），這個造型在雕塑方面的使用，已經接近兩百年。經過這兩百年，且不要說苦修釋迦的造型，如何在雕塑藝術之中廣泛流行（明代的雕塑家把這個造型由元末的夾紵乾漆製作轉移到髹金的木雕上就足以證明這個觀點），也許就連某些明末的文人畫家也已對這個造型開始感到興趣。丁雲鵬把苦修釋迦的造型由雕塑藝術轉移到繪畫藝術，再加以適度的變化，應該是有可能的。根據這個推論性的分析，在圖十三與圖十四之間既有部份的類似，也有若干差異，似乎正可說明在丁雲鵬筆下的禪坐達摩的造型，其實並不一定出自明末文人畫家的創意。民間雕刻家所創造的苦修釋迦的造型，似乎曾經為明末的文人畫家提供了新的靈感。





圖十六 明代 石刻「達摩面壁圖」



圖十七 盛唐 敦煌絹本「阿彌陀佛淨土說法圖」



圖十八 唐 敦煌 20 窟「讀經弟子圖」壁畫

## 明代石刻 「達摩面壁圖」

位於河南省登封縣的少林寺，保留了宋、金、元、明的石刻。除了與渡江達摩的形象有關的若干石刻已見本刊 51 期以外，少林寺又保存了一幅明代石刻的「達摩面壁圖」（圖十六）。在此圖中，盤膝禪坐的達摩，坐在畫面的中央地區。他的左側，一道瀑布，分成三段，奔瀉而下。他的右側，是高不見頂的懸崖。有些松枝從崖後伸出來，指向瀑布，又懸在達摩的頭頂上方。顯露在松枝後面的若干平行橫線，應當是祥雲。表示祥雲的橫線與表示瀑布的直線，在視覺上，形成線條表現之變化的強烈的對照。畫家既在達摩的左右兩側與後方表出懸崖、瀑布以及古松、幼竹，可見他的本意是為禪坐的達摩創造一個人跡罕至的山林環境。根據這個動

機，他是可以為達摩面對的空間安排一個石壁的。可是在此圖中，達摩的面前是沒有石壁的。沒有石壁的原因不難推測，首先，就構圖的立場而言，達摩是正面而坐的，如果在他的空間裡增加石壁，構圖的設計是有困難的。其次，在藝術的傳統上，除了南宋牧谿與元代的無名畫家，可以把側身而坐的達摩表出於三角形的山岩之下，如果採用正面禪坐的方式來表現達摩，達摩的前面是一向沒有石壁的。不論這位明代的畫家是為了那一種原因而在石刻的「達摩面壁圖」裡表現石壁，這幅構圖複雜的達摩禪坐圖，還是應該當作「達摩面壁圖」來看待的。

在這幅石刻裡，禪坐的達摩形象，在造型上，是有兩種新特徵的。第一種特徵是在相貌上，這位達摩不但沒有足以表示梵相的長眉、大眼與絡腮鬚，尤其是連在宋、元時代，特別被用來強調梵相的胸毛，

也已被取消了。易言之，足以表現達摩的梵相的特徵既已消失，坐在瀑布旁邊的這位達摩是第一次以漢相的相貌而見於中國藝術的新形象。第二種特徵是在達摩的頭頂上表現了圓光(Halo)。在佛教藝術之中，圓光是強調身份之重要性的標記。在一般的情況下，具有圓光的主要人物常是釋迦牟尼，或阿彌陀佛(Amitabha) (圖十七)。此外，釋迦牟尼的弟子(圖十八)，以及大乘佛教裡的菩薩(Bodhisattva, 圖十九)，往往也有圓光。從禪宗的發展歷史而言，菩提達摩雖是創教的初祖，可是在佛教藝術裡，從宋到元，達摩卻一向不是一位地位重要的人物。所以在前面已經討論到的，由宋代到元代的繪畫與雕塑之中，達摩是一向沒有圓光的。刻在少林寺裡的明代石刻「達摩面壁圖」既在達摩的頭上增加圓光，那就顯示如果明代的佛教既使並沒把達摩的地位加以提昇(譬如在丁雲鵬的





圖十九 隋代 敦煌 216 窟「文殊菩薩圖」



圖二十 清代 蔣蓮「達摩面壁圖」

筆下，達摩的頭頂上就沒有圓光），至少在少林寺佛僧的心目中，達摩的地位是崇高的，所以在表現達摩面壁的時候，要特別在達摩的頭頂上，增加圓光以強調他的重要性。總之，石刻本的「達摩面壁圖」，構圖複雜，達摩頭有圓光，面為漢相，顯出這幅畫的完成，與丁雲鵬的「達摩禪坐圖」完全屬於不同系統。以丁雲鵬的作品（圖十三）與石刻本的「面壁圖」（圖十五）為代表，可以看出達摩的形象，在造型上的梵相與漢相的分別，是在明代開始對立的。

## 清代中期蔣蓮 「達摩面壁圖」

蔣蓮，字蘊湖，廣東香山人。是清代中期道光時代（1821~1850）的人物畫家。這幅「達摩面壁圖」（圖二〇），現藏廣東省博物館，是

蔣蓮的代表作品之一。在此圖中，頭披斗篷、身著袈裟的達摩，坐在一棵松樹下面，枯樹的旁邊是一塊大石頭，大石塊的旁邊，是一條小河。河邊大石頭的頂端，既與松樹樹幹的中段等高，高度並不是很高。這塊石頭雖然並不正對達摩，不過也可算是斜立在達摩身前的。此外，在達摩的身後，又有一塊石頭，高度也只比坐著的達摩的體高略高。總之，無論達摩保持他原有的坐姿還是要轉身向後，他目光所有能接觸的景物，除了枯樹、嫩竹與小河，就只有這兩塊並不算高的石頭。根據這幅畫的構圖，可見在蔣蓮的心目中，達摩面壁的空間，既不一定是具有懸崖峭壁的深山，而一塊直立的普通石頭，是也不妨當作他期夕相對的石壁來看待的。如果這種構圖的形成是由於清代中期嶺南畫家對於達摩面壁的史實的新理解，這位畫家對於達摩的事蹟的理解，是相當特別的。

## 近代李瑞清 「達摩面壁圖」

李瑞清（1867~1920），字梅龕，江西臨川人。清德宗光緒十九年（癸巳，1893）舉人，二十一年（1895）進士。後來曾任江寧提學使（大致相當於江蘇教育廳長）與學部左侍郎（大致相當於教育部常務次長）。民國成立（1912），他不再出任。從此他不但改穿道士的冠服，而且自稱清道人。由這個號的使用，可知他對已亡的清代相當懷念。另一方面，從民國元年開始，以迄於逝，李瑞清一直長居上海，一面又以清代遺老與書畫名人的雙重身份，賣畫為主。十一年前逝於臺北市的著名畫家張大千（1899-1983），就在李瑞清自北京遷居上海之後，拜他為師，成為李瑞清唯一的入室弟子。現為新加坡楊啟霖先生所藏的這幅「達摩面壁圖」





圖二一 清末 李瑞清「達摩面壁圖」



圖二二 近代 吳昌碩「達摩面壁圖」



圖二三 近代 俞明「達摩面壁圖」

(圖二一)，雖然不知究竟繪於何年，不過欸文既署清道人，由此推測，此圖的完成，即使難於確定不過不會早於一九一一年，卻是可以確定的。在風格上，李瑞清雖在這幅畫裡使用了距他已有一百五十年的金農(1687~1763)的畫風，可是皴法奇特，正如《海上墨林》的編者楊逸所說筆觸「春蚓秋蛇，屈曲有致」。但從另一個角度觀察他的筆法雖然飄逸不羈，不落俗套，卻也比較缺少金農的精鍊與古拙。所以由這幅「達摩面壁圖」所表現的正是相當典型的海派畫風，李瑞清在民國九年逝世時的年齡是五十四歲，此圖既署清道人，以最保守的方式來說，可能的完成時間，就在民國元年。如果這個推論可信，此

圖應該是李瑞清在他四十六歲那年所完成的作品。對張大千而言，四十六歲只是他的中年，可是李瑞清的卒齡既然只有五十四歲，他四十六歲那年所完成的這幅作品，似乎應該當做他的晚年之作來看待。

在此圖中，用側面表出的達摩，盤坐在左下角的河岸上。岸前有石有竹，岸上還有一棵長了大葉的老樹。達摩盤坐的地點，正在這棵枝椏並不繁茂的老樹之下。河岸的對面，是三組險峭的懸崖，懸崖互相銜接，既連成一排，也封閉了達摩對面的空間。對於達摩面壁這個主題的表現而言，這排勢如屏障的懸崖，應該就是達摩朝夕相對的石壁了。如果在這個關鍵上把前面已經討論過的幾幅「達摩面壁圖」

稍加回顧，發現從南宋末年開始，達摩所面臨的石壁的體積一向很小，譬如牧谿的「達摩面壁圖」(圖一)，在所有的「達摩面壁圖」裡，是完成時代最早的一件作品。在此圖中，達摩的前面並無石壁。唯一可以理解為石壁的表現是那塊三角形的山岩。可是山岩的位置卻在達摩的上方。由一山一寧題了禪詩又完成於元初的「達摩面壁圖」(圖六)，構圖的類型與圖一相同，但是景物簡略。在此圖中，除了在達摩的上方有一小塊三角形的山岩，達摩的眼前也沒有石壁。由一山一寧題了第二首禪詩的，另一幅「達摩面壁圖」(圖七)，也是元初的作品。在此圖中，不但達摩面前沒有石壁，甚至在他軀體以上的空間裡，





圖二四 現代 范曾「達摩面壁圖」

言，是頗堪玩味的一件事。

## 現代范曾 「達摩面壁圖」

籍貫是江蘇南通而出生於一九三八年的范曾，現年五十六歲，執教於位在天津的南開大學，是一位已經建立了他自己的畫風的現代畫家。他的「達摩面壁圖」（畫二四），款署己巳，用長曆推算，相當於一九八九年。畫成迄今，不過六年。在此圖中，范曾也把達摩盤坐的地點，安置在一個山洞的洞口。由於洞前、洞後、與洞側，別無他物，畫面的空間，缺少由龔明所表現的幽邃之感，是很明顯的。

## 結 論

經過對這十一幅與達摩有關的作品的討論，從美術史的觀點來觀察，可以得到以下的六種認識：

首先，除了採用立姿的渡江達摩，與達摩的形象有關的另一類作品，完全採用坐姿。用坐姿表現的

達摩，又可分成達摩面壁與達摩禪坐等兩種，不過卻以表現達摩面壁的作品數量較多。

其次，就達摩面壁的構圖類型而言，時代最早的類型是把側坐的達摩表出於三角形山岩之下，這個類型，使用於南宋末年與元代初年。時代較晚的類型是把正坐的達摩表出於平地上，畫面雖沒有三角形石岩，卻有白雲，這個類型，使用於元初。第三種類型是把頭有佛光而又以正坐的姿態表出的達摩，置於帶有瀑布的深山之中，這個類型，使用於明代。第四種類型是把側坐的達摩置於河岸上，他或者面對石頭，或者首次面對真正的石壁，這個類型，使用於清末。最後一種類型是把側坐的達摩置於山洞的洞口。這個類型，使用於二十世紀。總之，這五種類型的使用，雖然有時會產生由較早的類型影響較晚的類型的現象，不過大體上，每一類型的使用，在時間上，都能自成段落。以自南宋末年至現代的十一幅「達摩面壁圖」的連續出現為例，中國繪畫雖然把同一個主題，連續維持數百年的現象，但在風格上，各代的畫家還是努力變化，追

求突破的。

第三，雖然「面壁圖」與「禪坐圖」都以表現禪坐的達摩為主，不過「禪坐圖」在人物以外，沒有背景，「面壁圖」則在人物之外，還有背景，或者其他的景物。因此這兩種作品的關係是，只表現達摩而沒有其他的景物，構圖簡單是「禪坐圖」在達摩之外，附加背景，構圖複雜，就成為「面壁圖」了。

第四，從南宋以迄於今，在所有的達摩像的頭上，全部沒有圓光，只有刻在河南少林寺裡的達摩，具有圓光，是一個例外。易言之，一般的達摩像不具圓光，屬於通性，少林寺裡的達摩具有圓光，是一種地區性性的畫法。

第五，在相貌方面，在時代較早的宋、元時代，達摩常以梵相表現，到時代較晚的明、清時代，達摩又改以漢相表現。然而漢相的出現，似乎並沒澈底取代梵相。因此從明、清以來，達摩的相貌，就時而梵相，時而漢相。看來明、清與現代畫家對達摩相貌的表現，是比宋、元畫家更具選擇性的。

第六，在「面壁圖」中，在時代較早的宋、元時代，達摩並未真正的面對石壁。他應該面對的石壁，是畫在達摩頭頂上的。到明代，達摩坐在兩塊石壁之間；他身後的石壁表現得相當具體，可是他面前的石壁，卻完全省略了。省略了他應該面對的石壁，可能與禪理有關。從清代起，達摩的位置改變了，他或者面對河邊石塊，或者面對山洞、或者面對對岸的絕壁。這就顯示著，到了清代，畫家對於達摩應該如何面壁，已有不同的理解。理解既然不同，「達摩面壁圖」的構圖只好形成多元化的發展了。





圖二四 現代 范曾「達摩面壁圖」

言，是頗堪玩味的一件事。

## 現代范曾 「達摩面壁圖」

籍貫是江蘇南通而出生於一九三八年的范曾，現年五十六歲，執教於位在天津的南開大學，是一位已經建立了他自己的畫風的現代畫家。他的「達摩面壁圖」（畫二四），欸署己巳，用長曆推算，相當於一九八九年。畫成迄今，不過六年。在此圖中，范曾也把達摩盤坐的地點，安置在一個山洞的洞口。由於洞前、洞後、與洞側，別無他物，畫面的空間，缺少由龔明所表現的幽邃之感，是很明顯的。

## 結 論

經過對這十一幅與達摩有關的作品的討論，從美術史的觀點來觀察，可以得到以下的六種認識：

首先，除了採用立姿的渡江達摩，與達摩的形象有關的另一類作品，完全採用坐姿。用坐姿表現的

達摩，又可分成達摩面壁與達摩禪坐等兩種，不過卻以表現達摩面壁的作品數量較多。

其次，就達摩面壁的構圖類型而言，時代最早的類型是把側坐的達摩表出於三角形山岩之下，這個類型，使用於南宋末年與元代初年。時代較晚的類型是把正坐的達摩表出於平地上，畫面雖沒有三角形石岩，卻有白雲，這個類型，使用於元初。第三種類型是把頭有佛光而又以正坐的姿態表出的達摩，置於帶有瀑布的深山之中，這個類型，使用於明代。第四種類型是把側坐的達摩置於河岸上，他或者面對石頭，或者首次面對真正的石壁，這個類型，使用於清末。最後一種類型是把側坐的達摩置於山洞的洞口。這個類型，使用於二十世紀。總之，這五種類型的使用，雖然有時會產生由較早的類型影響較晚的類型的現象，不過大體上，每一類型的使用，在時間上，都能自成段落。以自南宋末年至現代的十一幅「達摩面壁圖」的連續出現為例，中國繪畫雖然把同一個主題，連續維持數百年的現象，但在風格上，各代的畫家還是努力變化，追

求突破的。

第三，雖然「面壁圖」與「禪坐圖」都以表現禪坐的達摩為主，不過「禪坐圖」在人物以外，沒有背景，「面壁圖」則在人物之外，還有背景，或者其他的景物。因此這兩種作品的關係是，只表現達摩而沒有其他的景物，構圖簡單是「禪坐圖」在達摩之外，附加背景，構圖複雜，就成為「面壁圖」了。

第四，從南宋以迄於今，在所有的達摩像的頭上，全部沒有圓光，只有刻在河南少林寺裡的達摩，具有圓光，是一個例外。易言之，一般的達摩像不具圓光，屬於通性，少林寺裡的達摩具有圓光，是一種地區性性的畫法。

第五，在相貌方面，在時代較早的宋、元時代，達摩常以梵相表現，到時代較晚的明、清時代，達摩又改以漢相表現。然而漢相的出現，似乎並沒徹底取代梵相。因此從明、清以來，達摩的相貌，就時而梵相，時而漢相。看來明、清與現代畫家對達摩相貌的表現，是比宋、元畫家更具選擇性的。

第六，在「面壁圖」中，在時代較早的宋、元時代，達摩並未真正的面對石壁。他應該面對的石壁，是畫在達摩頭頂上的。到明代，達摩坐在兩塊石壁之間；他身後的石壁表現得相當具體，可是他面前的石壁，卻完全省略了。省略了他應該面對的石壁，可能與禪理有關。從清代起，達摩的位置改變了，他或者面對河邊石塊，或者面對山洞、或者面對對岸的絕壁。這就顯示著，到了清代，畫家對於達摩應該如何面壁，已有不同的理解。理解既然不同，「達摩面壁圖」的構圖只好形成多元化的發展了。