

日本茶道文化概論

日本茶道文化概論

〔日〕裏千家家元哲學博士千宗室審訂　滕軍博士著

東方出版社

封面題字/〔日〕千宗室
責任编辑/王一禾

日本茶道文化概論
RIBEN CHADAO WENHUA GAILUN
著者/滕軍
審訂/〔日〕千宗室
版面設計/張嘉瑞
經銷/新華書店
印刷/北京印刷一厂
開本/850×1168 毫米 1/32　印張/11.5　字數/227,000
版次/1992 年 11 月第 1 版　1994 年 6 月北京第 2 次印刷
印數/2,001－5,000

東方出版社出版發行(北京朝陽門內大街 166 號)
ISBN 7-5060-0289-2/G・37　定價 22.00 元


利休居士畫像　長谷川等伯筆　裏千家珍藏

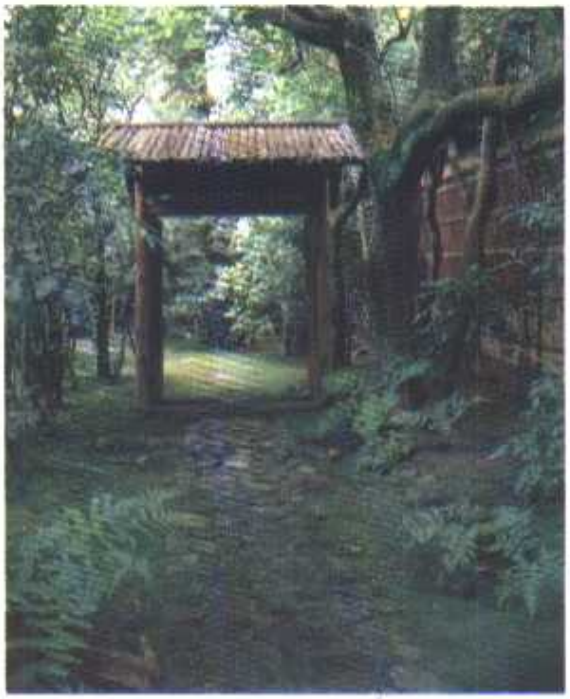


兜門（裏千家）

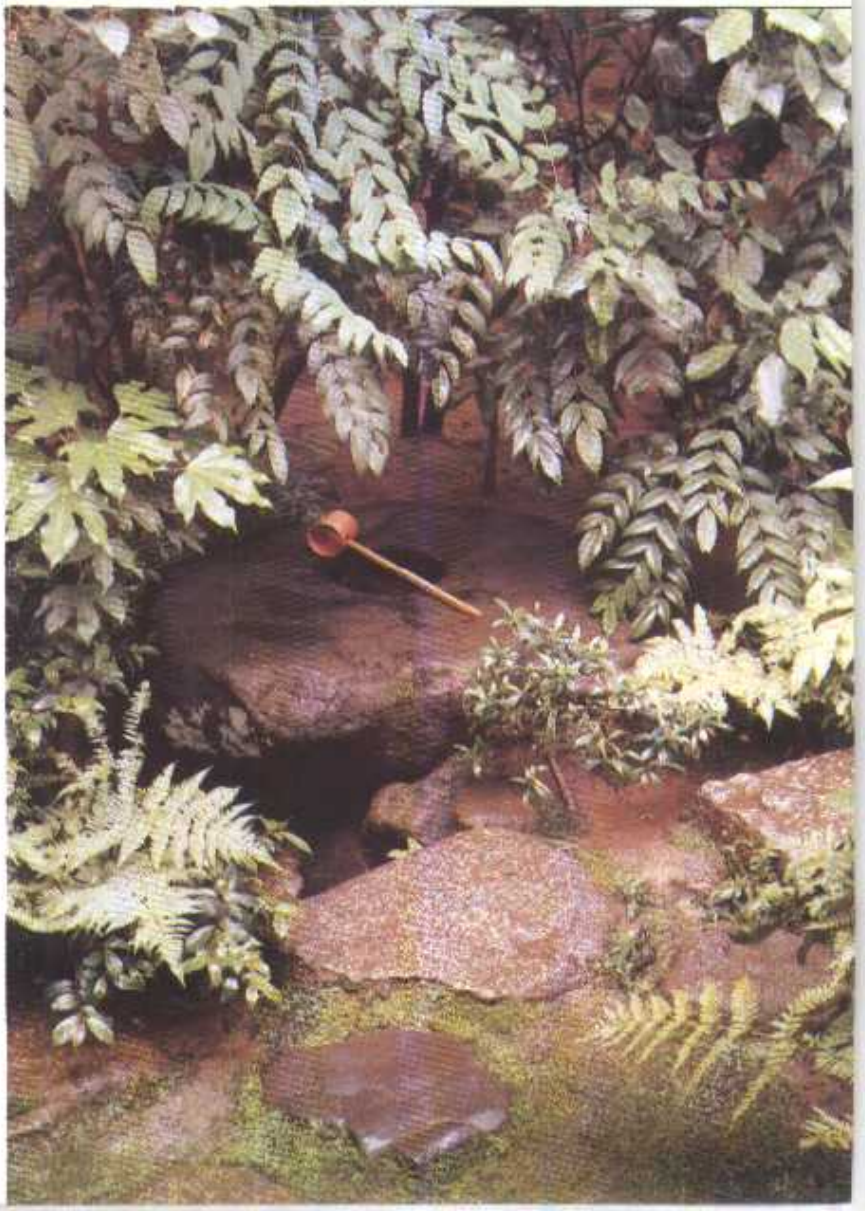


露地（裏千家）

中門（裏千家）



石製洗手鉢（裏千家）

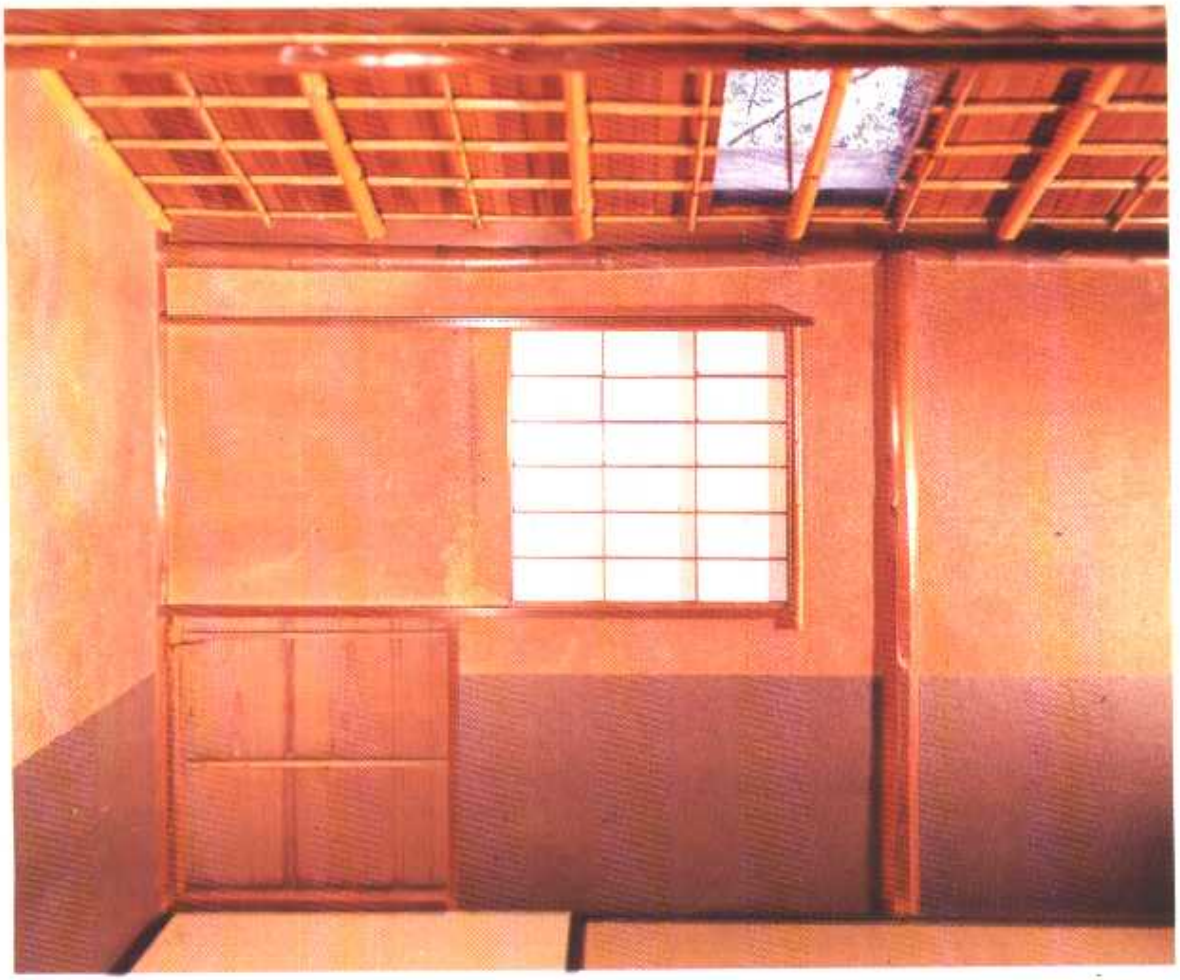




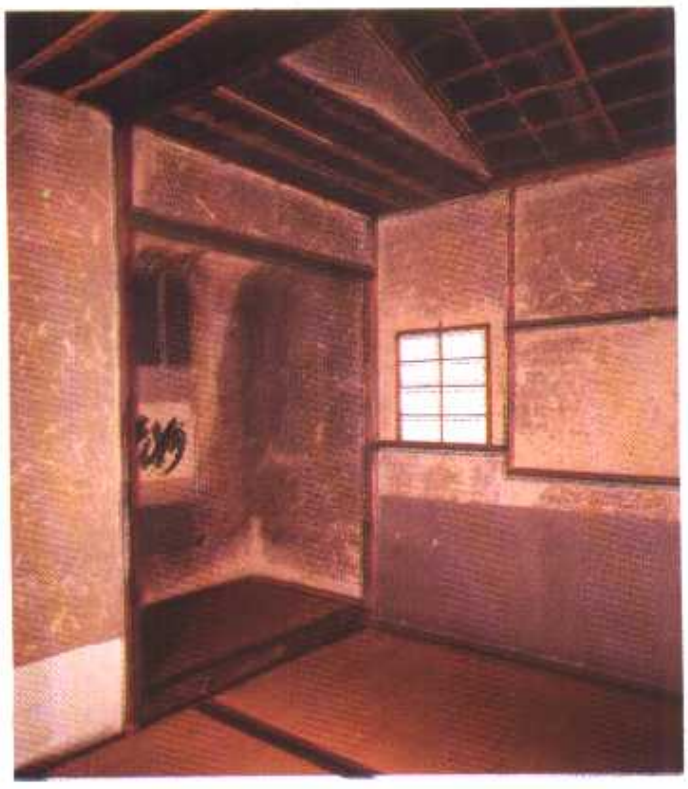
織部燈籠（桂離宮）



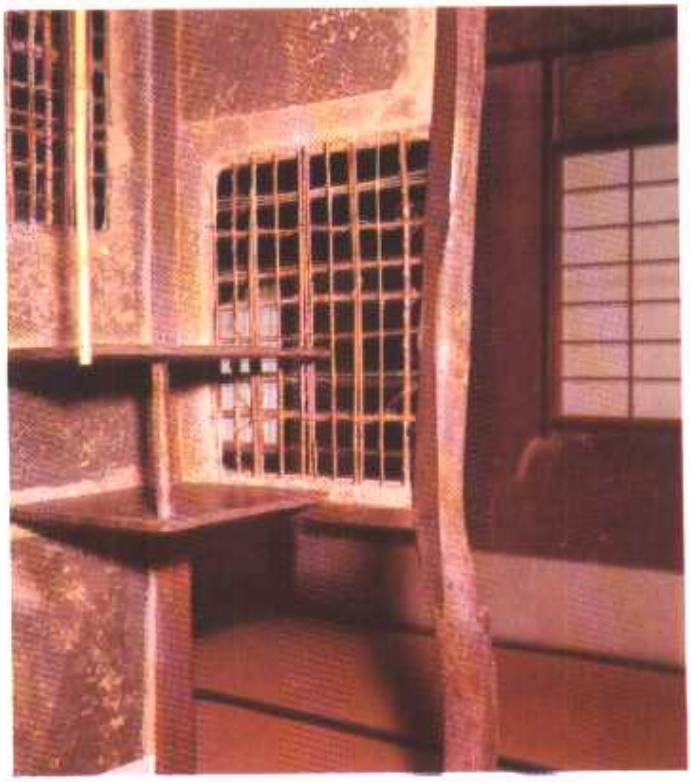
茶室“又隱”外觀（裏千家）



茶室『又隠』内部（裏千家）



茶室“待庵”内部



茶室“八窗席”牆底窗



黑樂茶碗“金毛”



赤樂茶碗“比丘尼”



井户茶碗“朽葉”



萩割高臺茶碗



繪唐津茶碗



織部沓茶碗



繪志野茶碗



點茶中道具擺置一例



輪花口清水罐



真形釜



高取耳副茶罐



花扇茶盒



鳴海香盒



伊賀花瓶



茶食一式

左上：酒壶　　右上：酒杯　　下：食案



燉　菜



清湯



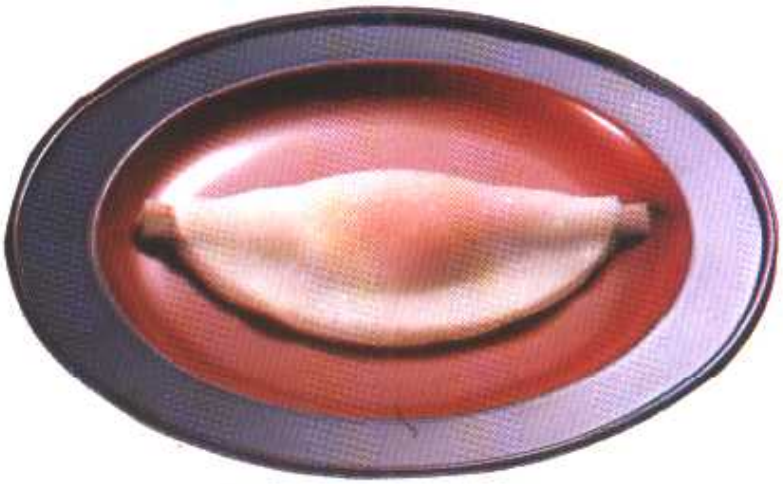
烤　魚



勸酒小菜



鍋巴泡飯・鹹菜



菱花瓣餅（１月）



未開紅（１月）



藤花（５月）



菖蒲・水（5月）



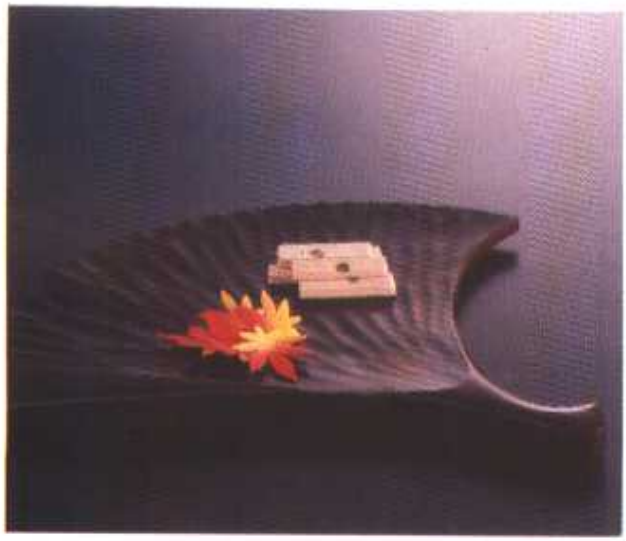
冰室（6月）



巌間滴水（7月）



蓮根羹（8月）

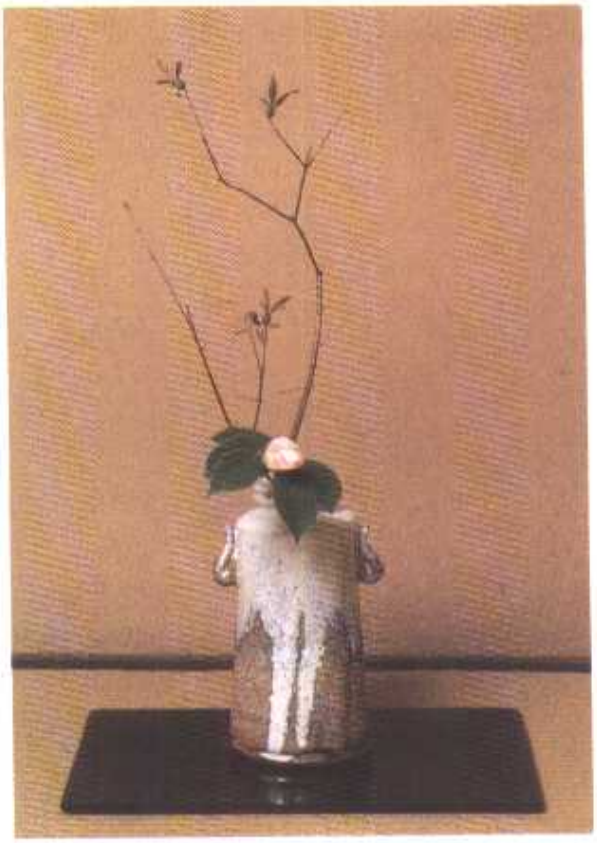


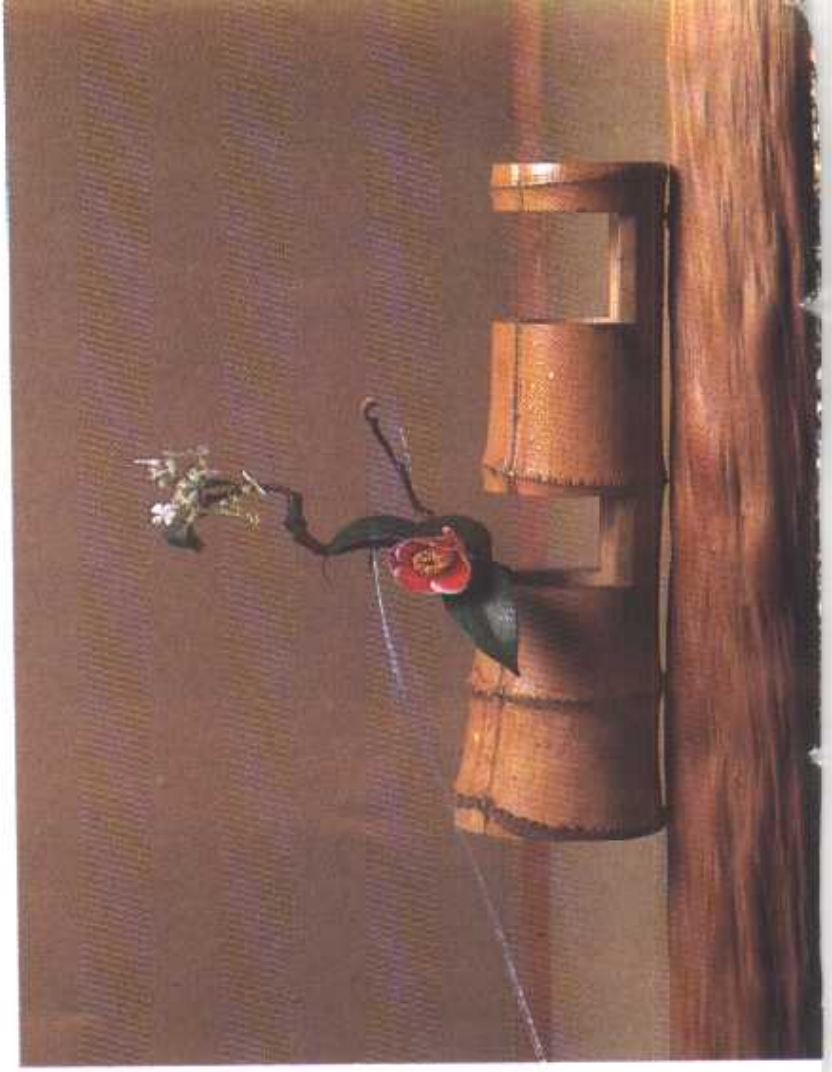
小徑・紅葉（10月）



龍田餅（10月）

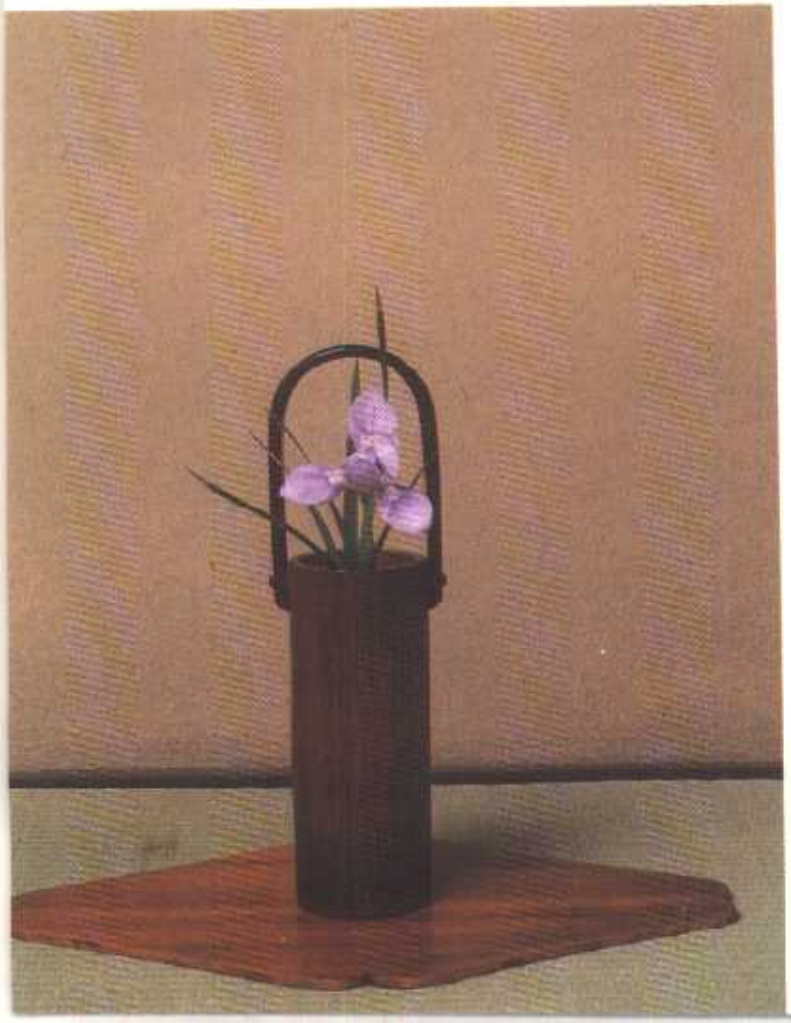
曙椿・突羽根





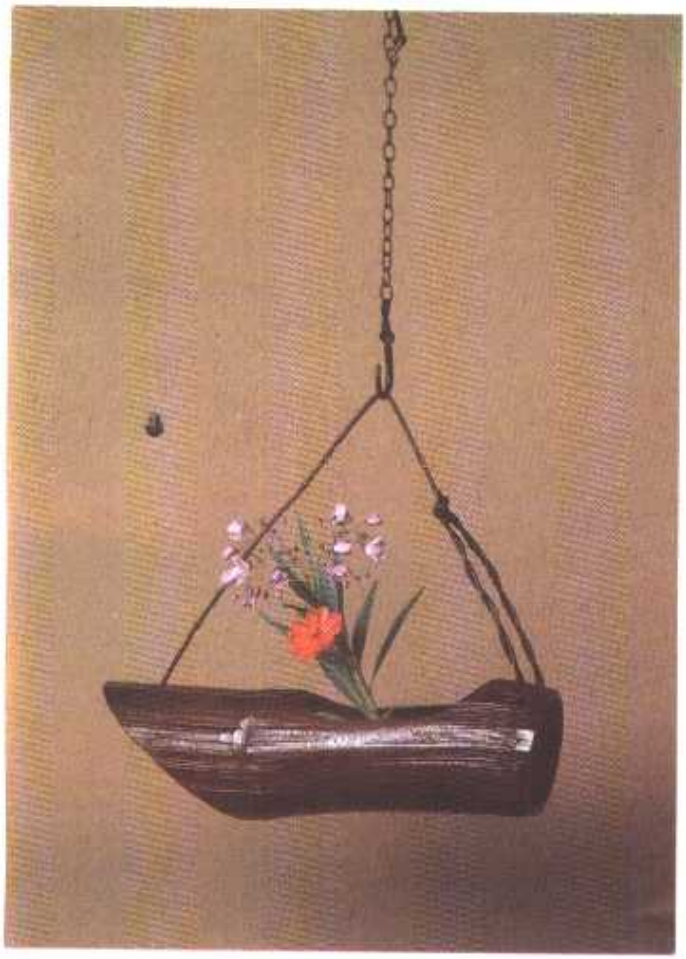
玉之浦・蟲刈

寒菖蒲





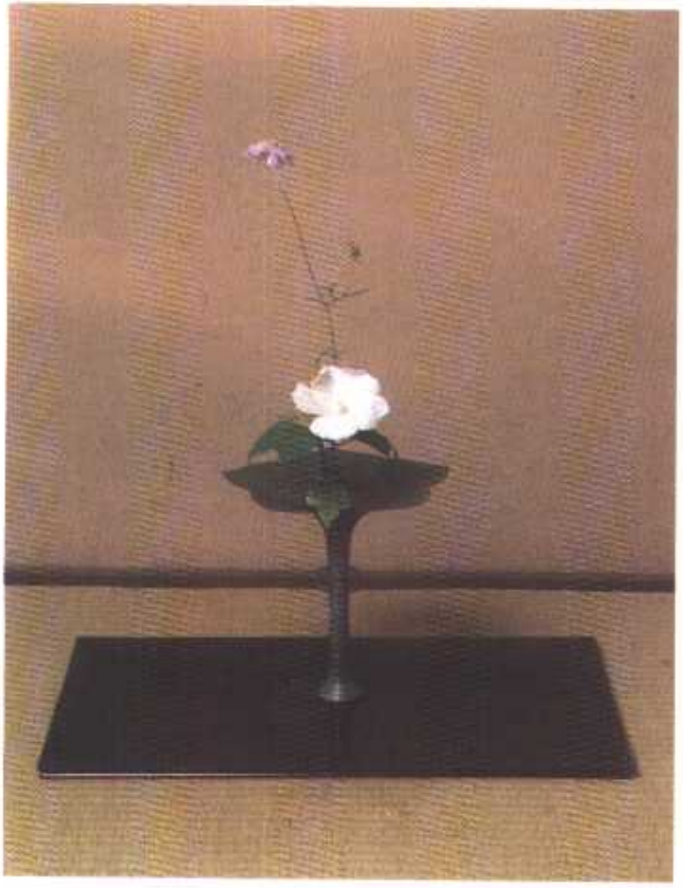
卜伴椿・響水木



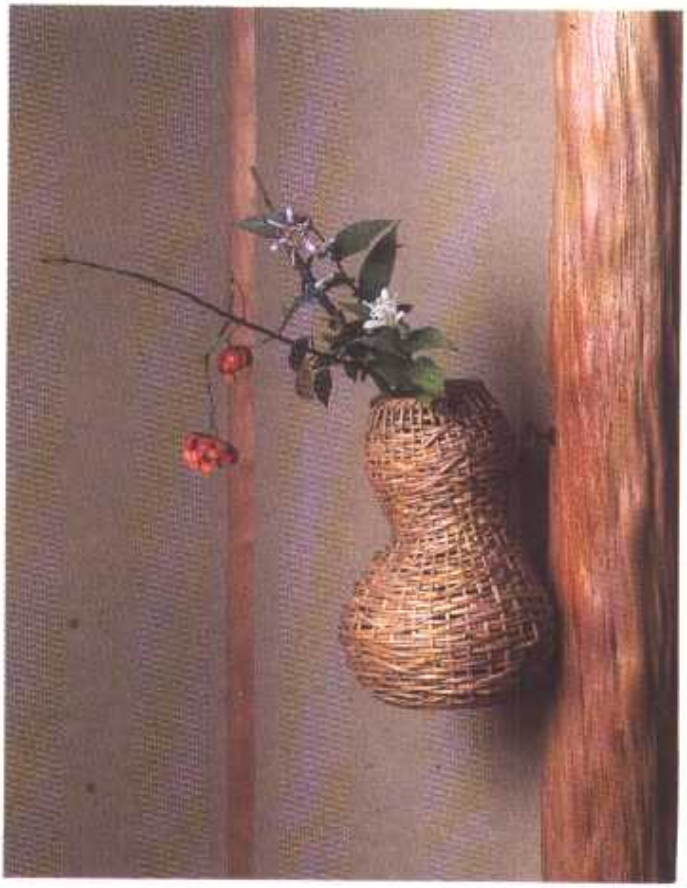
琉璃柳・築紫仙翁



紫紺佗助椿



木槿松蟲草



山路杜鵑草・吊花



野外點茶

序　一

日本茶道裏千家十五世家元
哲學博士　千　宗室

5年前的一天，淡交會事務局關根局長介紹我認識了一位中國女性。乍看上去是位端莊秀麗且聰穎的小姐，後經交談瞭解到她的丈夫在神戶大學留學。她自己也跟隨丈夫正在神戶大學大學院就讀研究生。她和神戶支部的山本宗春女士認識後，對學習茶道開始感興趣。通過女士介紹，她表示希望參加一個專爲外國人設立的家元直屬組織——“綠會”，這才和我見面。想通過學習茶道來瞭解日本傳統文化的她——滕軍的眼神是極其認真的。我立即批准了她加入“綠會”，爲了使她更好地進行學術研究，並讓筒井文庫長酌情照顧她利用裏千家的今日庵文庫（圖書館）。

從此，開始了我們之間的交往。她不停地學習，撰寫論文，就這樣花費3年的歲月，寫成了這部雖不是十全十美，但大體上作了總括的著作。關於茶道文化論的研究，需要花費大量的時間。因爲茶道是以茶和飲茶爲契機，匯總了日本的宗教、藝術、道德、哲學、修身、社交等所有文化的總合體，可以說越研究，越深奧，也越廣。所以，它是一生的修習之道，就連我自己，在擔任家元的同時，作爲一個道學者，也在日日研磨着。滕軍對此以概論的形式作了總結。我對這樣充滿求知慾和精力以及努力好學的滕軍表示敬意。其中，滕軍的導師，神戶大學的山田敬三教授、倉沢行

洋教授的功勞也很大。

再者，我花了十幾年時間所撰寫的論文《茶經對日本茶道的影響》去年在中國得到了承認，經南開大學的論文答辯後我被授予哲學博士學位。我認爲這不僅是我的榮譽，更是通過茶道實現了中日兩國文化交流的產物，我期待今後能出現更多的像滕軍這樣的優秀人材，使茶道成爲21世紀新的思想哲學。此書是滕軍出色的研究成果之一，在此嚮各位推薦，請務必一讀。

1992年2月

序　二

日本神户大學教授
文化學研究科（博士課程）
指導教師　山田敬三

在我的研究室裏，有包括從中國大陸和臺灣、澳大利亞來的11名留學生，無論哪一位都是衝破道道難關被選拔上來的，都是十分優秀的。但其中，本書的作者——滕軍同學是我們的希望之星。現在，她正在爲完成博士論文而做最後的衝刺。我們目不轉睛地在注視着她的成功。博士學位申請論文的題目毋庸說是與本書相關的。此次《日本茶道文化概論》一書在中國問世了。這是她對日本茶道獨特深入研究的成果。由此，日本與中國之間又架起了一座新的堅固的橋樑。這真使我們感到喜出望外。同時，對於我個人，也感到了做教師的榮幸。我衷心地祝福本書的出版。

1992年3月

序　三

日本神户大學教授
文學博士　倉沢行洋

茶道是發源於中國、開花結果於日本的高層次的生活文化。“茶道”一詞初見於唐代。在唐代，茶道已脱離日常啜飲範圍而成爲一種優雅的精神文化。陸羽的《茶經》就是其光輝的足跡。其後不久，茶道傳到了日本，與日本的傳統文化相結合，獲得了新的發展，成爲具有深遠哲理和豐富藝術表現的綜合文化體系。

本書的作者滕軍同學來日留學不久便有機會參加了一次茶會。她以天生敏鋭的感受力體驗到茶道的深湛魅力。於是她着手進行茶道文化的學術研究，同時也開始學習實際點茶技法。其最初的成果是她的碩士論文《茶道思想源流研究》。其中的一部份登載於《茶湯》學術雜誌上，得到了高度的評價。

滕軍同學進入博士課程以後，經其前任指導教師伊藤正文教授、山崎馨教授及現指導教師山田敬三的介紹，來訪於我的研究室。至現在，她已是我的好弟子，難得的共同研究者。我寄希望於她的將來，並注視着她的研究的進展。

從思想和形式兩個方面來究明貫穿於中國茶道和日本茶道的精神史，這是滕軍同學自撰寫碩士論文以來一貫的研究目標。在對於東洋文化之精華——茶道的精神史的研究領域中，長期以來，一直是以西洋思想作爲研究的理論基礎，近來，東洋思想漸漸參入進來。滕軍同學的研究應時代的要求，是十分有意義的。我注

視着她的研究並期待她的成功。

在此出版的《日本茶道文化概論》是滕軍同學專爲中國讀者寫的學習茶道的入門書。其內容與她從事的研究內容略有不同，但是，就目前來說，除她之外，沒有人能完成這樣的著作。

可以說，日本茶道是出生於中國的，她的母親就是中國茶道，目前，孩子已長大成人了。滕軍同學藉這本書的機會嚮茶道之母國——中國的先生們匯報其孩子的成長情況，這恐怕也是她本人的夙願。這本書的出版得到了千宗室博士的全力協助。在此，我嚮滕軍同學爲此書做出的努力，嚮千博士的英明決斷表示崇高的敬意。並期待這本書能如滕軍同學所願——贏得無數的中國讀者，爲日中文化交流做出貢獻。

1992 年 3 月於洛南無庵

目　錄

引言　茶道解…… 1

第一章　茶道的歷史（上）…… 7

第一節　平安時代的貴族茶…… 8

第二節　鐮倉時代的寺院茶 …… 18

第三節　室町時代的鬥茶 …… 24

第四節　室町時代的書院茶 …… 30

第二章　茶道的歷史（下） …… 37

第一節　茶道之開山者——村田珠光 …… 37

第二節　茶道之先導者——武野紹鷗 …… 47

第三節　茶道之集大成者——千利休 …… 54

第四節　近現代的日本茶道 …… 67

第三章　茶道的內容 …… 76

第一節　茶事 …… 77

第二節　點茶 …… 95

第三節　茶點心・茶食・茶花…… 121

第四章　茶道的建築…… 139

第一節　茶室…… 139

第二節　茶庭…… 152

第三節　三千家探訪…… 164

第五章　茶道的道具（上）…… 182

第一節　壁龕用茶道具…… 184

第二節　燒水用茶道具…… 201
第三節　添炭用茶道具…… 211
第六章　茶道的道具（下）…… 215
第一節　點茶用茶道具…… 215
第二節　茶碗…… 239
第三節　茶事用茶道具…… 252
第七章　茶道的禮法…… 261
第一節　主與客・客與客・人與物…… 263
第二節　無聲禮・有聲禮・約定禮…… 268
第三節　位置・順序・動作…… 277
第八章　茶道的思想——茶與禪…… 287
第一節　茶道與禪宗的法嗣關係…… 289
第二節　茶道與禪的內在關係…… 297
第三節　茶室中的禪語與禪畫…… 306
第四節　茶禮的形成與禪宗…… 322
第九章　茶道的美學…… 335
第一節　茶道美的出發點——wabi …… 337
第二節　茶道美的特色…… 342
注　　釋…… 352
參考書目…… 351
後　　記…… 353

引言　茶道解

茶道是日本文化的結晶，是日本文化的代表。它又是日本人生活的規範，是日本人心靈的寄託。如今，有五百年歷史的日本茶道迎來了空前的繁榮期。茶室、茶庭遍及日本各地；茶事、茶會已成爲各種文化活動中的一個主要項目；千姿百態的茶道具成爲日本美的象徵；有關茶道文化的電影、電視片、美術展、著述比比皆是；從事茶道活動的人口達五百萬之多。

日本在經濟上創造的奇蹟，在世界上引起了人們對其文化背景的探求。同時，日本爲增進與世界各國人民之間的友好，也積極地宣傳自己的文化。日本人首先向外宣傳的便是茶道。茶道是我們瞭解日本文化，理解日本人的一條捷徑。但是，茶道對於外國人實在是一種難解的文化現象。沒有接觸過茶道的人不理解茶道是理所當然的。即便參觀過茶道表演的人也如入五里霧中，找不出說明它的合適的語言。茶道爲什麼難以理解？我試圖將此歸納爲三個原因：容括性、無形性、局限性。茶道的內容是豐富的，它幾乎將東方文化的所有內容都囊括在一個小小的茶室裏。在思想方面，它含有神仙思想、道教、陰陽道、儒教、神道等；在形式方面，它包括建築、庭園、書畫、雕刻、禮儀、插花、漆器、陶器、竹器、烹飪、縫紉等內容。茶道被稱爲是應用化了的哲學，藝術化了的生活。茶室中展現的是一個活龍活現的“小東洋”。由此，我們很難給它下一個定義。並且，茶道是一種活的藝術，我們很

難抓住它的形體。茶道藝術是通過茶事來成立的。但茶事一完，一次藝術的創作便消失了。研究茶道，我們不可能像鑒賞一幅繪畫那樣靜觀和思索，我們必須隨着茶事的進展去捕捉瞬間的現象。但在瞬間與瞬間之間不僅留下了許多空隙，而且，我們常常會被那一個個細小的現象迷住，很難勾畫出茶道的全貌。再有，茶道與音樂、舞蹈、繪畫等常見的藝術形式不同，表演者與鑒賞者是合成一體、不能區分的。如要真正體會茶道的妙處，必須親自參加茶事。但是要當好一個主人（日語叫“亭主”）需要長年的修行，即使想當一個客人（日語叫“お客”）也是很不易的。茶道修行重視實踐，反對依靠書本，這就要求每一個茶道研究者必須是茶道藝術的實踐者。這就給外國人對於茶道的理解設下了重重難關。

由於茶道不同於其他藝術的自賞性格，使茶道自己一直缺少自稱爲藝術的自信。多少年來，致力於茶道實踐的人層出不窮，而作爲旁觀者，冷靜地觀察、研究茶道的人卻十分罕見。給茶道下定義，全面地論述茶道，是近年來才有的新事物。下面就介紹幾位大家的論述。

1977年，谷川徹三發表了《茶道的美學》一書。他以藝術的隔離性爲根據，將茶道定義爲：以身體的動作爲媒介而演出的藝術。他指出：所謂藝術的隔離性是有意識地與自然的世界和日常的世界隔開。以此來確立藝術世界的自身的獨立性。油畫的畫框，水墨畫的裝裱，雕刻作品的臺座，舞臺的帷幕，都是藝術隔離性的表現。而在茶道裏，同樣是喝茶卻不能像平時喝茶那樣隨便，而要求按規定動作喝；同

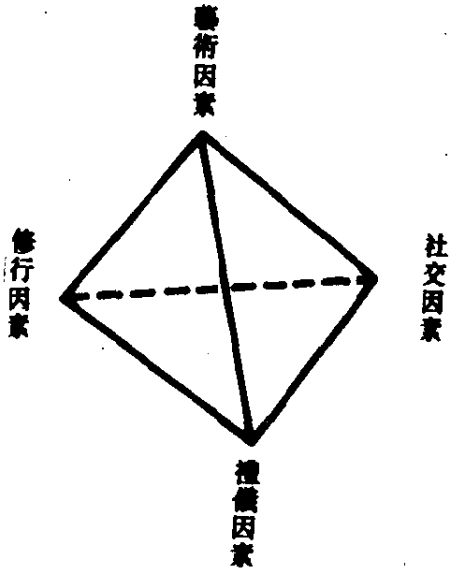


圖 1

樣是行禮，不能隨自己的判斷行禮，而要求在規定的時機行規定的禮，說規定的話。甚至一個榻榻米（草墊）走幾步都有規定。由此，茶道不能不歸屬於藝術範圍。谷川徹三先生將茶道的內容歸納爲四個因素：藝術因素、社交因素、禮儀因素、修行因素。（圖1）

這四個因素是相互關聯、融爲一體的。藝術因素是凌駕於其他三個因素之上的，它是通過滲透到其他三個因素之中而體現出它的職能的。儘管在形式上四者缺一即不成其爲茶道，但除藝術因素以外的社交因素、禮儀因素、修行因素是可以在不同的場合得到特殊的發揮的。如在莊嚴的獻茶式上，禮儀因素就佔了主要位置；在熙熙攘攘的大茶會上，社交因素就取得了主導地位；當一個茶人自點自飲時，修行因素就獲得了重大發揮。如用圖1進行說明的話，對四邊形裏的任何一個頂點加力，都會使其頂點突出出來，並且不會破壞四邊形的基本結構。谷川徹三先生的這一學說，受到了日本茶道界的尊重。①

谷川徹三先生從藝術的角度對茶道進行了闡述，另一位大家——久松真一先生（1889—1980年）從宗教的角度對茶道進行了分析。他給茶道下的定義是：茶道文化是以吃茶爲契機的綜合文化體系。茶道文化具有綜合性、統一性、包容性。其中有藝術、道德、哲學、宗教以及文化的各個方面。茶道文化的內核是禪。主張“本來無一物”、“無一物中無盡藏”的禪十分重視日常生活的修行，即修行不必去讀經，而要求在起居飲食的修煉上下功夫。茶道忠實地實踐了禪的這一思想。茶道對禪進行了一次宗教改革。它把禪從寺院伽藍中解放出來，回復到露地草庵（茶庭茶室的別稱）；把遠隔世俗的禪僧脫化爲在家的茶人。茶道使禪與庶民生活相結合，創造了新的禪文化。這個新的禪文化生活包括了人間生活內容的全部。喝茶、吃飯等極其尋常的事物裏包含着不尋常的宗教。久松真一贊賞茶道實現了真正的禪的理想。久松先生將茶

道與禪聯繫起來的研究，以及對茶道所作的“綜合文化體系”的定義，受到了日本茶道界大多數學者的贊同。②

另一位學者熊倉功夫先生，從歷史學的角度對茶道進行了分析。他主張茶道是一種室內藝能。藝能是日本文化獨有的一個藝術群。它通過人體的修煉來達到個人陶冶情操、完善人格的目的。它與音樂、舞蹈、繪畫等藝術不同，它不提供供人欣賞的作品。它的一次藝術的創作在完成的同時便消失。它有極大的包容性和伸縮性，男女老少，都可以參加藝能活動，只要自己在其中自得其樂便是成功。日本的藝能包括茶道、花道、香道、劍道、弓道、能樂、俳句、歌舞伎、相撲等，可分爲三大種類：舞臺藝能、民俗藝能、室內藝能。茶道屬於室內藝能。熊倉功夫先生指出：室內藝能是只能在私人生活的居住空間或與其類似的空間裏才能進行的藝能。它不僅要求集結在室內的人都參加表演，而且要求室內本身就是一個藝術空間。室內人的一舉一動都要求格式化，按照一定的規則進行活動，室內藝能的氣氛是高密度的、緊張的。熊倉功夫先生還指出了特異的室內藝能之所以在日本產生的原因。他指出：有兩個理由，一個是由於日本藝能的結座性（即易於建立行會組織的性質），人們聚在一起就希望確立一種和睦、平等的相互關係，因此藝能演出是不分演員和觀衆的，兩者的身份是相互交換的。第二個原因是由於座敷（由精制的草蓆鋪滿地面的客室）的誕生。這種客室沒有桌椅，主客都必須跪坐，在這種沒有家俱遮掩的情況下，坐下站起時幅度很大的身體動作就十分引人注目，自然就產生了新的禮儀。熊倉功夫先生是日本茶道研究領域的中堅，他的研究成果受到學術界內外的注目。③

以上，介紹了三位學者從藝術、宗教、歷史觀點上對茶道所下的定義。下面，讓我們還原到“茶道”這兩個字的字義上去。將茶道稱作“茶道”是明治以後的事情。在這之前，茶道稱作“茶

湯”。茶湯是佛家奠茶、奠湯的略語。這種佛家儀式的茶湯，日文讀作“ちやとう”。爲與之區別，茶道裏讀作“ちやのゆ”。茶道在千利休前後的時代還被稱作“數奇（すきや）”。

“道”字的意思，在日本有一個演變的過程。“道”字隨同大陸文化一起傳到日本，平安時期，“道”字受中國文化的影響，偏重於學術、技能方面。如明經（經書研究）、紀傳（史學研究）、明法（法律研究）、算（算學研究）之四道，詩歌、管弦、書畫等諸道。可是到了中世，隨着日本自身的藝術觀形成，“道”字的含義發生了變化。“道”變成了通向徹悟人生之路、之行程。首先大歌人藤原俊成的兒子藤原定家制定了歌道的理論。在其代表作《和歌大觀》中，定家提出了“漢詩言志、和歌唱情”的理論，指出了日本文化的特點，給其後的“道”觀以極大的影響。繼歌道之後，便有連歌之道、能樂之道，接下來，便把茶湯也稱作茶湯之道。這些道綜合在一起，稱之爲“藝道”。另一位日本學者倉沢行洋先生在他的藝道論《藝道的哲學》中指出：“茶道”包含兩個意思。一個是以點茶吃茶爲機緣的深化、高揚心境之路的意思。另一個是以被深化、高揚了的心境爲出發點的點茶吃茶之路的意思。接着說下去的話就是：“茶道”是茶至心之路，又是心至茶之路，如用圖示意的話就成爲“茶⇌心”。這裏的心是絕對的“真心”，與佛教的“空”“無”是相通的。並且“心→茶”時的茶的含義，已經超出了茶道的範圍，它擴散浸透到了生活的各方面。茶道超出了藝道的範圍，成爲了“人生之路”。簡而言之，茶道是宗教的一種存在方式。倉沢行洋先生的茶道藝道論觸及到了日本茶道的深層。④

綜上所述，谷川徹三先生爲茶道所下的“以身體的動作爲媒介而演出的藝術”的定義，久松真一先生爲茶道所下的“以吃茶爲契機的綜合文化體系”的定義，熊倉功夫先生爲茶道所下的

“室内藝能的一種”的定義，以及倉沢行洋先生對茶道所進行的“茶之心”的解釋，都從各個角度對茶道進行了分析和研究。角度不同，結論當然會有差異，但相互之間並非是矛盾的。對待茶道這樣一個深奥的、多彩多姿的文化遺產，也許正需要從多方面進行解剖。但在目前，把日本茶道稱做綜合文化體系是比較普遍的現象，筆者也認爲此定義比較穩妥。

第一章　茶道的歷史（上）

據目前爲止的研究表明，古代日本沒有原生茶樹，也沒有喝茶的習慣，飲茶的習慣和以飲茶爲契機的茶文化是七八世紀時，從中國大陸傳去的。至上個世紀爲止，日本茶文化的發展一直受到中國大陸茶文化的影響，大陸茶文化在各個歷史時代所創造出的新形式都逐次波及日本茶文化。可以說，日本茶文化的歷史是隨着中國茶文化的歷史發展而發展起來的。

日本茶道史大體可以分爲三個時期。第一個時期是受中國唐朝的餅茶煮飲法影響的日本歷史上的平安時代。第二個時期是受中國宋朝的末茶冲飲法影響的日本歷史上的鎌倉、室町、安土、桃山時代。第三個時期是受中國明朝的葉茶泡飲法影響的日本歷史上的江戶時代。在第一個時期還沒有形成目前的這種日本茶道的形式，喝茶不過是天皇、貴族、高級僧侶等上層社會一種模仿唐風先進文化的風雅之事。在第二個時期的寺院茶、鬥茶、書院茶裏，茶文化的內容豐富起來。在鎌倉新佛教的刺激下，茶與禪發生了密切的關係，加上日本藝道成立的影響，日本茶道完成了它的草創期。第二個時期是日本茶道史上最重要的時期。在第三個時期裏，日本茶道迎來了成熟期，茶道普及到了各個階層，茶道內部也分出許多流派，形成了百花爭艷的局面。同時，參照中國明代的葉茶泡飲法的形式，套入日本茶道的禮儀做法，又興起了一種煎茶道。一般說代表日本文化的日本茶道，是指末茶道，而

不包括煎茶道，煎茶道一般不寫進日本茶道史。⑤

筆者將對自古至今的日本茶道史進行全面的概述，由於內容較多，分爲兩章闡述。

第一節　平安時代的貴族茶

在日本正倉院的文書裏，有茶的古字“荼”的記錄。正倉院是位於奈良東大寺境內的一座別緻的建築，收藏着日本奈良時代聖武天皇（公元724—756年在位）的大量遺物及佛具、文房用具、樂器等近萬件文物。其中有40件稱作寫經司解的文書。在當時，日本佛教盛行，國家設有寫經司，寫經司解中的“解”是指向上提呈的一種文書。在這40件寫經司解裏，大部分是關於申請寫經生糧油購入經費的問題。其中有：

“荼廿束　直十四文”

“荼七把　價錢五文”

等關於荼的記錄。“荼”是“茶”的古字，但是“荼”字又有苦菜的意思。從上下文來看，荼比青菜還便宜，並且量詞用的是“束”、“把”，在這裏苦菜的可能性很大。

即使正倉院文書中的“荼”字不是茶，在8世紀，中國的飲茶文化已傳播到日本也有足夠的可能性。遣唐使的往來，唐風文化的模仿都是這種可能性的依據。只不過我們目前還沒有找到確鑿的史料。

據目前爲止的研究，飲茶在日本的最早記錄是在公元815年（弘仁4年）閏7月28日空海的《空海奉獻表》裏。去中國留學兩年後歸來的空海，將梵學悉雲字母和其釋義文章十卷呈獻給了嵯峨天皇，在附表裏，空海寫下了自己的日常生活情況：

“觀練餘暇，時學印度之文，茶湯坐來，乍閱振旦之書。”⑥

從這裏可以看到空海在鑽研學問之餘飲茶的情況，但這很有可能寫的是空海在中國留學時的生活情況。所以這一史料可作爲飲茶在日本史料上的最早記錄，但不能當作日本飲茶歷史的最早記錄。

但無論如何，空海（774—835 年）以及另一位日本高僧最澄（767—822 年）對日本飲茶歷史的貢獻是不可磨滅的。據《日吉神道秘密記》⑦記載，公元 805 年，從中國留學歸來的最澄帶回了茶籽，種在了日吉神社的旁邊，成爲日本最古的茶園。至今在京都比叡山的東麓還立有《日吉茶園之碑》。其周圍仍生長着一些茶樹。在空海、最澄活躍的時代，也就是 8 世紀末、9 世紀初期間，茶已從中國傳入日本是毫無疑問的。

最澄留學回國後在京都比叡山修建了延曆寺，建立了日本天臺宗；空海回國後在京都的高野山修建了金剛峰寺，建立了日本的真言宗。最澄與空海在當時獲得了相當高的社會地位，他們常與嵯峨天皇同遊，向天皇介紹大陸的文化，風俗習慣。他們與天皇一起飲茶的情景在日本古代的漢詩集裏多次出現過。關於這些漢詩，下面在寫嵯峨天皇時一起介紹。

關於空海、最澄與茶，還有一段趣事。空海和最澄是同坐一條船來中國求學的，兩人又都十分有學識，關係十分密切。812 年，最澄與弟子泰範一起，拜空海爲師，接受了空海的灌頂，成爲空海的受法弟子。最澄對空海十分尊敬。可是後來，最澄的弟子泰範被空海的學識所吸引，跑到空海那裏去了。由此，兩人的關係便疏遠起來，甚至不相往來。最澄爲了使泰範醒悟，回到自己的身邊來，曾給泰範寄過 10 斤茶，以試探泰範。可是，直到最後泰範也沒有回到最澄那裏去。爲處理極其緊張的關係時採用送茶的方法，是日本飲茶史上的一段趣聞，同時也說明茶在當時是一種珍貴的東西。

與空海、最澄相比，在中國茶文化的日本傳播上留下更加顯著的足跡的是同時代另一位佛僧——永忠。

永忠在中國留學、生活了約 30 年，大約在公元 777 年至 805 年之間。這期間，陸羽的《茶經》剛剛問世，迎來了中國文人品茶的黃金時代。永忠所屬的長安西明寺，是接待收留剛來唐朝的日本留學僧的地方。永忠長期生活在唐代中國，對當地的情況當然比較瞭解。他除了學習，還擔任了照顧新來的日本留學僧的工作。他返回日本時，已是 63 歲的老者了。這樣，永忠在中國習染了喝茶的習慣是毫無疑問的。805 年，永忠終於返回故土，他受到了天皇的賞識，掌管了崇福寺和梵釋寺。兩寺相接，位於京都的西北。長期生活在長安，習慣了那裏的豐裕生活文化的永忠，回到日本後，對當時的生活很不習慣。他曾指責日本的飲食太粗糙，特別是設齋日的飲食應更豐厚一些。在永忠看來，飲茶恐怕是最有代表性的唐風飲食文化，是不同於日本粗糙飲食的高雅 風 俗。爲此，當嵯峨天皇遊幸路過他掌管的寺院時，永忠獻上了 一 碗茶，作爲他對天皇最盛情的招待。由此，寫下了日本飲茶史的第一頁。

據《日本書紀》弘仁 6 年（815 年）4 月的一項記載：

> 癸亥。幸近江國滋賀韓崎。便過崇福寺。大僧都永忠。護命法師等率衆僧。奉迎於門外。皇帝降輿。昇堂禮佛。更過梵釋寺。停輿賦詩。皇太弟及群臣奉和者衆。大僧都永忠手自煎茶奉御。施御被。即御船泛湖。⑧

嵯峨天皇遊幸途中，路過崇福寺，永忠與衆僧在門口迎接天皇，天皇進佛堂拜佛之後，又去梵釋寺，天皇停下聖駕賦詩，皇太弟及群臣奉和，這時，大僧都永忠親自爲天皇煎茶奉獻，天皇品茶之後，便泛舟遊湖。據《日本書紀》記載，這次品茶給天皇留下了深刻的印象。距此兩個月以後的 815 年 6 月，嵯峨天皇命

令畿内地區及近江、播磨等國種植茶葉，以備每年進貢用。這一舉動，無疑是以永忠獻茶爲契機的。

那麼，永忠的煎茶，到底是一種什麼飲茶法呢？從與永忠同時代的幾部漢詩集中，我們可以推斷：日本當時的飲茶法與中國唐代的餅茶煮飲法完全一樣。《經國集》第十四卷中有這樣一首詩，題目是《和出雲巨太守茶歌》

山中茗。早春枝。萌芽採擷爲茶時。

山傍老。愛爲寶。獨對金爐炙令燥。

空林下。清流水。紗中漉仍銀鎗子。

獸炭須臾炎氣盛。盆浮沸浪花。……

吳鹽和味味更美。物性由來是幽潔。

深岩石髓不勝此。煎罷餘香處處薰。

飲之無事卧白雲。應知仙氣日氛氳。⑨

這首漢詩的作者是惟良氏，據推測是嵯峨天皇身邊的女官。據這首詩的敘述：早春，去採茶，要採剛發出來的嫩葉。（經過蒸、搗碎製成茶餅之後，乾燥保存起來。）用茶時，將茶餅放在火上再烤乾一下，然後碾成粉末。汲來清流，點燃獸炭，水沸騰起來之後，（加入茶末）如果放上點吳鹽，那味道就更美了。煎好的茶，香氣四散。

這個飲茶的過程，與中國唐代陸羽在《茶經》中所記載的一樣。並且一些對茶的比喻，和對茶周圍的一些事物的描寫，都與中國唐代的茶詩相差無幾。如“銀鎗子”“獸炭”“浪花”“吳鹽”等處。⑩在《文華秀麗集》上卷的《夏日左大將軍藤原朝臣閑院納涼探得閑字應製》中還有這樣的描寫：

避景追風長松下。

提琴搗茗老梧間。⑪

這裏明確地指出了搗茗一事，再次說明了那時用的是餅茶。搗

茗，指的是將摘來的茶葉蒸熟後搗爛的情景。另外，喝茶時，要先將質地很硬的茶餅烤軟，當然在烤的時候要產生一些烟氣。古代日本人對這一情景十分感興趣，認爲這茶烟裏充滿了高雅神秘的唐文化色彩。在《凌雲集》的《秋日皇太弟池亭賦天子》這首五言詩裏，有這樣的描寫：

蕭然幽興處。

院裏滿茶烟。⑫

在《本朝麗藻》中的《秋日遊東光寺各成四韻》裏也有關於茶烟的記載：

茶烟纔出山厨寂。

松月遥昇岫帔垂。⑬

平安初期，茶多次出現在漢詩裏。這說明在古代的日本，飲茶是被當作一種高雅的先進文化來接受的。首先，茶是十分珍貴的東西，只有天皇、貴族、高級僧侶才能享用。受中國唐代文人品茶的影響，茶成爲吟詩的伴侶，茶成爲詩歌吟詠的對象。一邊喝着唐風茶，一邊做漢詩，是最風雅的事情。茶在傳入日本的時候，是作爲一種先進文化、一種藝術的。所以，儘管茶漸漸普及到了民間，成了家家戶戶的日常飲料，但茶一開始在日本人頭腦中留下的高級品印象，導致了日本茶道藝術的產生。而在中國，茶文化的發展是由日常飲料上升爲藝術品茶的。儘管一些文人雅士大肆鼓吹茶是“仙漿靈草”，但並沒有能去掉人們頭腦中的茶只不過是一種日常飲料的固有概念。一旦社會發生動蕩，日常生活失去閑情逸致，藝術品茶的風氣也便衰退了。

在古代日本的飲茶文化裏，民衆始終沒有登場，飲茶的風俗只限於皇室的周圍。儘管嵯峨天皇命令種茶貢茶，但似乎並沒有奏效。在 10 世紀初制定的關於給天皇交納貢物的《延喜式》裏，並沒有茶。在平安京的商品流通的記錄上，也沒有發現茶的踪跡。

倒是在宮廷内的東北角，從嵯峨時代起便開闢了茶園，設立了造茶所，直到平安末期，一直可以找到它的踪跡。這裏產的茶只能供宮廷及貴族們飲用。

日本古代的飲茶文化，是以嵯峨天皇（公元 809—823 年在位）爲主體，以弘仁年間（810—824 年）爲中心而展開的。這一段時間，可以說是古代日本飲茶文化的黄金時代。學術界把它叫作弘仁茶風。

嵯峨天皇與其整日忙於建都、征夷的父親桓武天皇不同，他愛好文學，特别崇尚唐朝的文化。他在位期間，編輯了《經國集》《凌雲集》《文華秀麗集》這三大漢詩集。他將平安京（現京都）的東半部命名爲洛陽城，將其西半部命名爲長安城。在嵯峨天皇的影響下，弘仁年間成爲唐文化盛行的時代。茶文化是其中最高雅的文化。

千宗室先生是這樣分析弘仁茶風的。在當時，茶不僅是作爲一種飲料而流行的。而是作爲一種超脱俗世的手段，在當時的文化界流行開來。正如中國的皎然在《與陸處士羽飲茶》中寫的那樣，酒有悠久的歷史，但飲酒被人看作是一種俗世的舉動，而人們把茶的世界看作是一個高級的，即含有超凡脱俗意義的世界。我們可以這樣認爲，中國古代人對茶的世界的認識和解釋的方法，以及他們對茶的態度，原封不動地傳到了日本。中國的詩人、文人力圖擺脱腐敗的政治，墮落的世風，煩瑣的塵事，渴望自由自在的理想世界。他們借茶言志，盡情發揮自己的才思，同時給茶注入了超脱、游離的精神。中國的詩人、文人所開拓的茶的精神世界，完全被當時的古代日本的知識界接受，在日本引起了共鳴。特别是在當時，人們崇拜中國大陸進口的東西，茶是相當稀有的，飲茶是含有異國風情的極風雅之事。這些都促使當時的日本上層社會把飲茶當成了最高的精神享受。

嵯峨天皇在弘仁5年（816年）的夏天，訪問左大將軍藤原冬嗣的閑居院時，寫下了這樣的詩：《夏日左大將軍藤原冬嗣閑居院》

避暑時來閑院裏。
池亭一把釣魚竿。
迴塘柳翠夕陽暗。
曲岸松聲炎節寒。
吟詩不厭搗香茗。
乘興偏宜聽雅彈。
暫對清泉滌煩慮。
況乎寂寞日成歡。⑭

池亭垂釣、迴塘翠柳、曲岸松聲，使人忘記了暑熱。吟詩、品茗，趣味無窮，使人忘記時間的推移。這時，又傳來優雅的琴聲，這一切洗去了世俗的煩慮，換來了無限的快慰。讀了這首詩，使人聯想起盛唐的首席美人畫家張宣的《烹茶仕女圖》。儘管這幅畫已失傳，但從明代中葉仇英模仿《烹茶仕女圖》而畫的《聽琴圖》也能看到這種情景：兩個美女靜坐在矮凳上，聆聽琴聲，兩個仕女走來，手裏端着用茶托托着的茶碗。聽琴與品茗，這無論在古代的中國還是在古代的日本，都被認爲是神仙世界的事情。

嵯峨天皇經常與空海在一起喝茶，一起回味高雅的唐風文化，他們之間留下了許多茶詩，下面的一首是嵯峨天皇寫給空海的。

《與海公飲茶送歸山》
道俗相分經數年。
今秋晤語亦良緣。
香茶酌罷日雲暮。

稽首傷離望雲烟。⑮

空海將要回到雲烟繚繞的高野山，嵯峨天皇爲之設宴餞別。宴畢，人們共酌香茗，互道惜別之情。

在藤原冬嗣編輯的《文華秀麗集》中，收下了嵯峨天皇給最澄的詩：

《答澄公奉獻詩》

遠傳南嶽教。

夏久老天臺。

杖錫凌溟海。

躡虛歷蓬萊。

……

經行人事少。

宴坐歲華催。

羽客親講席。

山精供茶杯。

……⑯

在這首詩裏，嵯峨天皇稱頌了最澄對日本佛教事業的卓越貢獻。寫了最澄在寺院裏的日常生活，山中人事少，聽最澄講經的是一些羽客，也就是仙人道士們，與最澄一同飲茶的是山神、山的精靈們。在這首詩裏，嵯峨天皇把茶與神仙思想、仙道融合在一起。這與中國唐代文人品茶包含神仙思想的傾向是一致的。

再介紹一首錦彦公寫的茶詩：

《題光上人山院》

梵字深峰裏，

高僧住不還。

經行金策振，

安坐草衣閑。

寒竹留殘雪，

春蔬採舊山。

相談酌綠茗，

烟火暮雲間。⑰

在這首詩裏，由深峰、高僧、殘雪、綠茗組成的畫面，使我們很難說出這寫的不是長安而是平安京。這首詩對唐詩的模仿真可謂惟妙惟肖。⑱以嵯峨天皇爲主要人物而產生的弘仁茶風，爲後來日本茶道的成立提供了前提。弘仁茶風把飲茶設定在文化、藝術的領域裏。茶不是用來解渴的大衆飲料，而是引導人們走向超脫的神仙世界的靈液。但在弘仁年代，真正理解茶的精神，能品嚐到一杯香茶的，只限制在宮廷及宮廷周圍。由於弘仁茶風只不過是對中國茶文化的模仿而已，沒有深扎在日本文化及民衆的土壤裏，所以，它極其命短和脆弱。嵯峨天皇去世、唐風文化的黃金時代過去以後，日本古代的飲茶文化也隨之衰退。重開日本飲茶之風，爲日本茶道奠基之舉，要等到離弘仁時代 300 多年之後榮西的《吃茶養生記》(1214 年) 的問世。

在這之間的 300 多年裏，雖然賦予茶神仙色彩的藝術品茶衰退了，但在日本的寺院，茶作爲讀經坐禪時的清醒劑一直被延用；在民間，茶作爲一種藥，史料中時有記載。

平安時代，日本有一種盛大的國家法事，叫作“季御讀經”。具體內容是，在每年的春夏秋冬四季裏，每季一次請百名僧侶進宮唱經，祈禱國泰民安、天皇萬歲。這些僧侶來自東大寺、興福寺、延曆寺等。多時從 30 多個寺院集結起來，唱《大般若經》和《仁王經》兩卷，後來改成每年春秋舉行兩次。這些僧侶念完經後，可以喝到天皇賜予的茶。這種茶叫作“引茶”。關於“引茶”有兩種解釋，一種解釋爲磨研過的粉末茶。一種解釋爲專用作慰勞的

施茶。關於這種季御讀經，從10世紀至12世紀斷斷續續有過20次左右的記載。這種國家法事所用的茶，是由宮內茶園供給的。據記載，宮內茶園一直延續到平安末期。不僅宮內有茶園，寺院裏也有茶園。

慶滋保胤（934—997年）在路過參洲藥王寺時寫下了這樣一段文字：

參洲碧海郡。有一道場。曰藥王寺。行基菩薩昔所建立也。聖跡雖舊。風物惟新。前有碧琉璃之水。後有黃纈纈之林。有草堂。有茅屋。有經藏。有鐘樓。有茶園。有藥圃。⑲

在藥王寺裏有茶園，茶在寺院裏被當作藥和清醒劑。關於以茶代藥，在平安時代的大詩人都良香（834—879年）的《都氏文集》裏，有一段有名的迴文詩：

多煮茶茗。

飲來如何。

和調體內。

散悶除痾⑳。

日本人的學問之神菅原道真（845—903年）在流放築紫，悲憤滿胸，週身不適時也留下了這樣一段話：

煩懣結胸腸。

起飲茶一盞。

儘管弘仁茶風衰退，但在弘仁至榮西之間仍可以找到許多關於茶的零散記錄。茶的藥用價值漸漸被日本人認識，爲《喫茶養生記》㉑的出現鋪平了道路。

這裏介紹一下村井康彥先生在《茶湯》一書中提出的關於唐風時代與國風時代的觀點。他指出：按照一般教科書上的說法，由於894年在管原道真的提議下停派了遣唐使，而導致了那之後的國風文化的發達。日本文化從長期模仿唐文化轉向了大和式的國

風文化。和歌得到復興，大和繪畫成立，日記文學、物語文學、女流文學興盛，雕刻上也如宇治的平等院雕刻那樣，開始展示出日本風格。似乎正是因爲停派遣唐使才給日本帶來了發揚自己民族文化的大躍進時代。那麼，如繼續派遣唐使的話，難道就會壓抑日本民族文化的發揚嗎？其實不然。

停派遣唐使的原因，並非完全是因爲晚唐的衰落。從9世紀後半期開始，唐朝的商隊往來很多。商隊來時大都在九洲的太宰府，朝廷派使者去選購商品。朝廷選購之後，才允許民間商人購物。大陸的商品和信息可不斷地由唐商船帶來，所以可不必派有生命危險的遣唐船了。國風文化的興起，並不說明日本脫離了大陸文化或受其影響小了。而是日本在長期接受、模仿大陸文化之後，終於可以消化，使之變爲自己的東西了。這個由長期學習唐文化而結出的果實，才是國風文化。在停止派遣唐使之後，日本與中國的來往並沒有中斷，而是不斷密切，只不過是採取了其他形式罷了。

第二節　鎌倉時代的寺院茶

以上叙述了日本平安時代的飲茶文化。無論從形式上還是精神境界上，都與中國唐代陸羽所撰《茶經》中叙述的類同，甚至可以說是完全照搬。在當時那樣一個大量模仿大陸文化的時代，日本茶文化的這種發展情況是極其自然的。但是，以平安末期或鎌倉初期爲起點，日本文化進入了對中國文化的獨立反芻消化時期，茶文化也不例外。在叙述這一段日本茶文化史時，不得不首先叙述處於這一歷史轉折時期的劃時代人物——榮西，以及他撰寫的日本第一部茶書——《吃茶養生記》。

榮西生於公元 1141 年，日本備中國備吉津人。少時學於比叡山，通曉天臺密教，自創葉上流密教，世上稱之爲葉上僧正。1168 年榮西 27 歲時入宋，學於四明、丹丘，朝拜了天臺山，不久即回國。在宋時間五個月左右。榮西於 1187 年 46 歲時第二次入宋，在宋四年零四個月，1191 年回國。在宋期間，他曾立志去印度取經，未能成行。他再登天臺山拜虛庵懷敞爲師，得臨濟宗單傳心印，50 歲時回國。在宋期間，他不僅潛心鑽研禪學，而且親身體驗了宋朝的飲茶文化及茶的效用，痛感到將飲茶文化普及到故國的重要性。回國時，在他登陸後的第一站——九洲平戶島上的富春院，便撒下了茶籽。據《背振山因由記》記載，榮西在九洲的背振山也種了茶。茶籽從石縫間萌芽，不久便繁衍了一山，出現了名爲“石上苑”的茶園。接着，他還在九洲的聖福寺種了茶。榮西回到京都以後，還將茶籽送給了拇尾高山寺的明惠上人。明惠將其種植在寺內，那裏的自然條件十分有利於茶的生長，所產茶的味道純正，由此被後人珍重。人們將拇尾茶稱作“本茶”，將這之外的茶稱爲“非茶”。品嚐出本茶非茶之區別成爲室町時代鬥茶的主要內容。

榮西從他登陸的日本最西端的平戶至京都的一路上，撒下了不少茶籽，有記載的富春院、背振山、聖福寺，甚至京都的高山寺，都自稱爲“日本最古的茶園”，加之與最澄有關的日吉茶園，“日本最古茶園”遍及了西日本各地，真是一個有趣的現象。

在榮西回國的第二年(1192 年)，日本的第一個幕府政治——鎌倉幕府成立了。掌握最高權力的不再是天皇，而是龐大的武士集團首領——源氏集團。政治的中心，也由京都轉移到離現在的東京不遠的鎌倉。榮西歸國後住在鎌倉的壽福寺，這是北條政子發願建立的禪寺，聘榮西爲開山。第三代將軍實朝拜榮西爲導師，

常來壽福寺奠香，與榮西交談禪事。實朝是一位憧憬大陸先進文化的將軍，他曾命令建造遣宋船。他與榮西的接近，並非偶然。以二者的密切關係爲契機，誕生了日本的第一部茶書《吃茶養生記》。

據日本最初的武家記錄史書《吾妻鏡》記載，建保2年（1214年）2月3日，將軍實朝去伊豆參拜了箱根神社和三島神社，歸來後，在家人舉辦的宴會上喝醉了。直到第二天，仍週身不適。

將軍家聊御病惱。諸人奔馳。但無殊御事。是者去夜御淵醉餘氣歟。爰葉上僧正侯御加持之處。聞此事。稱良藥。自本寺召進茶一盞。而相副一卷書令獻之。所譽茶德之書也。將軍家及御感悦云云。去月之比。坐禪餘暇書出此抄之由申之。（《吾妻鏡》）

爲加持祈禱而臨幕府的榮西得知將軍正因醉酒得病，爲之獻茶一盞並另獻一本譽茶德之書。這書便是《吃茶養生記》。將軍實朝飲了榮西的茶，身體頓覺輕快，對其《吃茶養生記》也大加贊賞。由此，榮西便成爲日本飲茶史上的一大祖師爺，爲歷代茶人尊重。

《吃茶養生記》分上下卷，用漢文寫成。上卷記叙了有關茶的事項，下卷記叙的是桑的事項，將桑葉粉碎煎飲，也可以治病。榮西將桑與茶都看作是良藥。對於茶，榮西主要叙述了茶的醫藥作用，他力圖用茶拯救處於末法時代的日本人的肉體和精神，至於吃茶的禮法，茶的精神世界，並沒有提到。在上卷的卷頭榮西這樣寫道：

茶也，末代養生之仙藥，人倫延齡之妙術也。山谷生之，其地神靈也。人倫採之，其人長命也。天竺、唐土同貴之。我朝日本，昔嗜愛之。從昔以來，自國、他國，俱尚之。今更可捐乎。况末世養生之良藥也。不可不斟酌矣。謂劫初時，人

四大（地，肉骨。水，血。火，暖氣。風、動作力）堅固，與諸天身同。末世時人，骨肉怯弱，如朽木矣，針、灸並痛，湯治不應乎。若好其治方者，漸弱漸竭，不可不怕者歟。伏惟、天造萬像，以造人爲貴也。人保一期，以守命爲賢也。其保一期之根源、在養生。其示養生之術計，可安五藏（肝、肺、心、脾、腎也）。五藏中，心藏爲王乎。心藏建立之方，吃茶是妙術也。厥忘心藏則五藏無力也。忘五藏則身命有危乎。寔印土耆婆往而隔二千餘年。末世之血脉誰問乎。漢家神農隱而送三千年餘歲。近代之藥味詎理乎。然則無人於詢病相，徒患徒死也。有誤於請治方，空炙空損也。偷聞，今世之醫術含藥而損心地，病與藥乖故也。帶炙而夭身命，脉與炙戰故也。不如訪大國之風示近代治方乎。仍立二門，示末世病相，留贈後昆共利群生矣。

讀日本人寫的漢文，可能會有一些不解之處，但大體可以明白榮西力圖用茶解救末法衆生的意圖。他所說的大國的近世治方，便是飲茶。接着，榮西按照《尊勝陀羅尼破地獄法密抄》歸納出肝臟好酸味、肺臟好辛味、心臟好苦味、脾臟好甘味、腎臟好鹹味。酸、辛、甘、鹹味常有，而苦味常缺，四臟恆強，而心臟恆弱，所以，榮西主張飲大量的茶。接着，榮西記叙了茶的名字、形狀、功能和採集，以及調茶。除最後一項調茶之外，其他幾項都是用引文叙述。並且，據日本學者森鹿三先生考證，這些引文都來自中國宋朝編纂的百科全書《太平御覽》中的茗部。

在《吃茶養生記》中值得注意的是上卷最後的調茶一項和下卷的飲茶法一項。在這裏，榮西根據自己在中國的體驗與見聞，記叙了當時的末茶冲飲法，也就是現今日本茶道所繼承的飲茶法——將茶葉採摘後，立即蒸，然後立即焙乾。焙架上鋪上紙，火候不急不緩，終夜看守，直至當夜焙乾，之後盛瓶，以竹葉壓緊

封口，經年不損。飲時，用一文錢大的勺子，把碾成粉的茶放入茶碗，一碗茶放兩三勺，然後冲入開水，開水量不宜多，再用茶筅（茶刷）快速攪動。點好的茶苦中帶香，上浮一層厚沫，綠色。平安時代的空海、最澄將唐代的餅茶煮飲法介紹到了日本。此後，在榮西介紹宋代的末茶冲飲法之前，飲茶風氣一度衰退。雖然榮西並沒有在《吃茶養生記》中提倡飲茶的文化藝術價值，但由於此書的問世，日本飲茶文化不斷普及擴大，導致其三百年後日本茶道的成立。榮西以及他的《吃茶養生記》成爲日本茶道史上的一個里程碑。

受榮西《吃茶養生記》的影響，茶在日本被尊爲一種藥物。飲茶活動以寺院爲中心，並且是由寺院普及到民間的。這種現象是鐮倉時代（1192—1333 年）茶文化的主流。

據桑田忠親先生記叙，榮西之後，茶文化的普及分爲兩大系統。一是禪宗系統，一是律宗系統。禪宗系統包括榮西及其後的拇尾的明惠上人，律宗系統裏有西大寺的叡尊、極樂寺的忍性。這兩個系統都十分重視茶的藥物性，但強調自己究明、向心求佛。提倡坐禪的禪宗系統利用茶的藥物性，驅趕坐禪修行時的睡魔。而主張代佛説法、拯救衆生的律宗系統把茶看作是給民衆治病的良藥。㉒

明惠上人少時修行於高雄的神護寺，建永元年（1206 年）創立了拇尾高山寺。據《拇尾明惠傳並遺訓》記載，明惠從榮西禪師處得來五粒茶籽，試植在拇尾，開闢了拇尾茶園。盛這五粒茶籽的漢柿型小茶罐，至今仍是高山寺的寶物。明惠上人認爲修禪有三大障礙：一爲睡魔，二爲雜念，三爲坐相不正。不除掉這三大障礙，功不可達。鐮倉時代日本禪宗的大棟樑夢窗國師（1276—1351 年）在他的《夢中問答》中指出："我朝拇尾之上人，建仁之開山，之所以愛茶，是因爲茶是散蒙除眠的行道之資。"㉓與明惠

不同，叡尊、忍性將茶當作了慈善救濟的辦法。叡尊（1201—1290年）少時剃髮於金剛王院。於高野山、醍醐寺、東大寺潛心學密教，35歲時住西大寺。爲近畿諸寺講律授戒。一生中授戒97600人，放生1370處。爲配合救濟、教化等慈善事業，他將養生仙藥、延齡妙術的末茶施與衆人。在他所在的西大寺，有定期的大茶會，招待衆人吃茶。大茶會上用的茶碗極大，直徑約爲30釐米，一碗茶可供15人飲用。1262年，在北條實時的再三邀請下，叡尊離開位於奈良的西大寺，去關東的鎌倉說法授戒。關於這23天的旅行生活，在《關東往還記》裏有詳細的記載：

湖上無風波之難着山田津、於守山宿儲茶。（二月六日）

於近江國愛智河宿儲茶。（二月七日）

於美濃國柏原宿儲茶。（二月八日）

於尾張國洲跨河西岸儲茶。（二月九日）

於駿河國麻利子宿儲茶。（二月二十二日）

於同國清見關儲茶。（二月二十三日）

於同國見付宿儲茶。（二月二十四日）

於相模國逆尾宿儲茶。（二月二十六日）

於同國懷島儲茶。（二月二十七日）

“儲茶”的意思是說舉辦茶事。叡尊在下關東的旅途中，不斷地爲民衆施茶，他把茶從小乘式的行道之資發展成爲大乘式的救世之路。叡尊的弟子忍性（1217—1303年）也是一位致力於慈善事業的僧者。他常向貧者病者施物，施與文殊像，授戒。36歲時，他與北條長時一起，修建了極樂寺。寺內設療病、施藥、悲田、福田四院。用於救濟貧困者、病患者、殘廢者和孤兒。至今寺內仍遺有一塊大茶磨。上半部高33釐米，下半部高12釐米，被稱爲千服茶磨臼。據考證爲鎌倉末期的遺物，忍性曾使用這個茶磨爲廣大民衆施茶。叡尊、忍性的這些施茶活動，對於普及飲茶文化

起了不可估量的作用。

至鎌倉末期，飲茶文化普及到了日本各地，以寺院茶園爲中心，各地都出現了茶的名產地。據《異制庭訓往來》記載，拇尾茶被列爲第一；御室仁和寺、山科醍醐寺、宇治、南都般若寺、丹波神尾寺的茶列爲輔佐；大和室生寺、伊賀服部、伊勢河居、駿河清見關、武藏河越的茶，也“皆天下聞名”。

在鎌倉末期問世的《沙石集》裏，有一段關於茶的趣聞。一天，一個放牛的路過寺院，看到和尚在喝着什麼好喝的東西，便問：“你喝的是什麼？”和尚得意地回答說：“是茶。茶有三個功德。一是喝了茶不發睏。”放牛的說：“我白天幹活累得要死，只有晚上睡覺是我的享受，睡不着覺的話太痛苦，我不喝茶。”和尚又說：“二是喝茶可以助消化。”放牛人說：“我每天能吃到的東西很少，再增進食慾的話怎麼得了。”和尚又說：“第三個功德是令人遠房事。”放牛人說：“娶媳婦是我美好的願望。看來這茶是與我無緣的了。”從這段趣聞中，可以看到茶在鎌倉末期仍是一種珍貴的東西，平民百姓是喝不到的。另一方面，由於茶的藥物性被和尚們大肆鼓吹，反而使一些民衆對茶敬而遠之。

在鎌倉時代的寺院茶裏，還有一個重要的內容——茶禮，這將在茶道的禮法一章叙述。

第三節　室町時代的鬥茶

公元 1333 年，新興武士集團——足利氏推翻了由源氏掌握的鎌倉幕府政權。1336 年，足利氏建立了新的幕府政權，由於新政權的地點在京都的室町，因而得名室町時代。室町時代持續到 1573 年，近 240 年。

與鎌倉時代的茶文化不同，以寺院爲中心的，以茶作藥的時

代已經成爲過去，室町茶文化的特點是茶的遊藝性。13 世紀末開始，日本與中國元朝、明朝頻繁的貿易往來，使大量的中國文物流入日本，新興的武士階級憑其財力獲得了大量的進口文物。這給予日本的飲茶文化很大刺激，出現了鬥茶的熱潮。特別是在室町時代前期，豪華的鬥茶成爲日本茶文化的主流，以第三代將軍足利義滿爲中心的北山文化對鬥茶進行提煉，成爲書院茶的前奏。

一般來說，在古代的中日文化交流史上，某種文化現象在中國形成最盛期之後 200 年，才會在日本文化史上發生影響。茶文化也一樣，12 世紀初產生於宋代的鬥茶在 200 年後即 14 世紀初於日本再現。與宋代文人們高雅的鬥茶不同，日本鬥茶的主要角色是暴發戶的武士階層。鬥茶是擴大交際、炫耀進口貨、大吃大喝的大聚會。記載日本鬥茶的最重要的史料是《吃茶往來》。關於其著作年代和作者都沒有準確的依據，據考證爲室町時代初期的玄惠法印的遺文。“往來”是書信體文章的意思。《吃茶往來》的卷頭是這樣寫的：

> 昨日茶會無光臨之條。無念之至恐恨不少。……抑彼會所爲體。內客殿懸珠簾。前大庭鋪玉沙。軒牽幕。窗垂帷。好士漸來。會衆既集之後。初水纖酒三獻。次索面茶一返。然後以山海珍物勸飯。以林園美菓甘哺。其後起坐退席。……爰有奇殿。峙棧敷於二階。排眺望於四方。是則吃茶之亭。對月之砌也。左思恭之彩色釋迦。靈山説化之粧巍巍。右牧溪之墨繪觀音。普陀示現之姿蕩蕩。普賢文殊爲脅繪。寒山拾得爲面餙。……卓懸金繩。置胡銅之花瓶。機敷錦綉。立鈰石之香匙。火箸。嬋娟兮瓶外之花飛。疑與吳山千葉之粧。芬鬱兮爐中之香。誤於海岸三鉢之烟。

鬥茶的場所分爲兩處，一處爲客廳，一處爲吃茶亭。客人來到帷

幕垂掛的客廳後，先敬酒三遍，然後上一道面、一道茶。之後開山珍海味之宴，宴後退席。改入吃茶亭。茶堂內掛有釋迦、觀音、普賢、文殊、寒山、拾得等人的畫像，桌几上鋪有金纏錦綉，設有花、香。

客位之胡床敷豹皮。主位之竹椅臨金沙。加之於處處障子。餝種種唐繪。……香臺並冲朱冲紅之香箱。茶壺各栂尾高雄之茶袋。西廂前置弍對之餝棚。而積種種珍菓。北壁下建一雙之屏風。而構色色懸物。中立鑓子而練湯。迴並飲物而覆巾。

客人們坐在豹皮上，和式房間的隔扇上貼滿了中國畫，香臺上放有雕漆香盒，茶罐裏裝有栂尾、高雄等名茶。茶堂的西側放有食架，上置各色珍菓。北側置一對屏風，擺放着各種獎品。茶堂中置茶爐，鍋中有熱水。周圍擺有一些飲料，用布巾蓋着。

會衆列坐之後。亭主之息男獻茶菓。梅桃之若冠通建盞。左提湯瓶。右曳茶筅。從上位至末座。獻茶次第不雜亂。茶雖無重請。敬數返之禮。酒雖用順點。未及一滴之飲。或四種十服之勝負。或都鄙善惡之批判。非啻催當座之興。將又生前之活計。何事加之。盧同云。茶少湯多則雲脚散。茶多湯少則粥面聚云云。誠以有興有感。誰不翫之哉。而日景漸傾。茶禮將終。則退茶具。調美肴。勸酒飛杯。先三遍而論户。引十分而勵飲。醉顔如霜葉之紅。狂粧似風樹之動。式歌式舞。增一座之興。又弦又管。驚四方之聽。夕陽没峰。夜陰移窗。堂上挑紅蠟之燈。簾外飛紫麝之薫。恣恣遊宴不申盡。委曲並期面謁侯。㉔

客人入座以後，主人的兒子爲客人端上點心和盛有末茶粉的茶碗。一少年左手提裝有熱水的壺，右手拿茶筅。從上位至下座，依次注湯點茶，不慌不亂。在這之後，進行四種十服的鬥茶。主

客興致勃勃，無人不快。日落西山，便退去茶具，重擺酒席，歌舞管弦，勸酒划拳，直至深夜。

通過《吃茶往來》，我們大體把握住了日本鬥茶的氣氛。但關於鬥茶本身還需進一步探討。鬥茶初期，以辨別本茶非茶爲主，即嚐出栂尾茶（本茶）與其他茶（非茶）的區別就可以了。這裏受到了中國宋代鬥茶中的辨別皇室專用的北苑茶（正焙）和其他的茶（外焙）的影響。不過，日本的鬥茶將宋代的鬥茶大大升級，更加遊戲化、系統化、複雜化。除本茶非茶鬥茶法之外，還有常出現的四種十服茶，後發展有 70 種茶，百種茶。

在《祇園社家記錄》的康永 2 年（1343 年）10 月 4 日的條目裏，有關於本非十種鬥茶的記錄表（圖 2）。

備	□(祐カ)	良	豊	信	三	目	大	唐		本非十種
本\	非	本\	非	本\	本\	非	非	非	豊	
非\	非\	非\	本	非\	非\	本	本	非\	〻	
非\	本	非\	非\	本	非\	非\	非\	非\	三	
非	本\	非	本\	本\	本\	本\	本\	非	祐(自カ)	
本\	本\	本\	非	非	非	本\	非	本\	日	
非	非	本\	本\	本\	本\	本\	本\	本\	信	
非\	非\	非\	非\	本	非\	非\	非\	本	大	
本\	本\	本\	非	非	非	本\	非	非	〻	
非\	非\	非\	本	非\	本	本	本	本	祐	
非\	非\	本	本	非\	非\	非\	本	非\	信	
八	七	八	四	六	七	七	四	五		

圖　2

圖 2 上面一行字從右往左讀爲：唐、大、目、三、信、豊、良、□（也許是祐）、備。是參加本非茶鬥茶的九位客人的代稱。在寫滿“本”“非”字的正文裏，凡字的右側劃有斜豎道的表示答案正確。鬥茶用的茶應由主人準備，但規格低一些的鬥茶會，是由客人們自己帶茶。這一張記錄表記錄的是後者。右側一行豎排的字表示帶茶來的人的代稱。例如以豊代稱的客人帶來了一種本茶，一

種非茶，以三代稱的客人帶來了一種非茶……以此類推。記錄表的最後一行表示鬥茶的成績。以唐代稱的客人猜對了五種，以大代稱的客人猜對了四種……以此類推。那麼以良代稱的客人和以備代稱的客人就是當日鬥茶的冠軍了。作爲獎品，冠軍可以得到從中國進口的文房四寶。這是室町初期的鬥茶情況。到了室町時代的中期或後期，鬥茶內容就更複雜化了。在《元亨釋書》裏遺有延德3年（1491年）正月二十一日的記錄（圖3）。

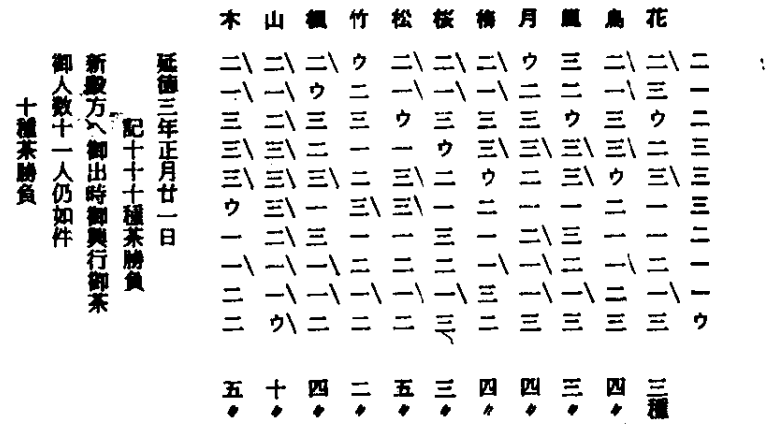


圖　3

記錄表的後面有“記＋＋＋種茶勝負”的字句。“＋＋＋”是指四種十服茶連賽三次的意思。而這一張記錄表只記錄了第三次的成績。也許一般來說，第三次的成績最理想吧。“新殿方へ御出時御興行御茶”是說此次鬥茶是爲某一位新繼承家業的人餞行。上面一行字是11位客人的代稱。這次鬥茶會是分辨出四種茶。從右側的一行來看，四種茶的代號爲一、二、三、ウ。以一二三爲代號的茶，在鬥茶開始之前可以品嚐一下，也可以說練習一下。唯獨以“ウ”爲代號的茶不能事先練習，要求當場判斷。是否能猜對“ウ”茶，顯示鬥茶能手們的真功夫。“ウ”茶只出現一次，其他三種茶反覆出現三次。從這張記錄表來看，以山代稱的茶人竟然得了滿分，他一定是一位鬥茶的名人。在當時，除鬥茶外還有鬥香，即猜香的種類。有十種香的比賽，十種香的比賽方法和比

賽成績記錄表與鬥茶完全一樣。關於鬥茶用的獎品，據記載，有茶碗、陶器、扇子、硯臺、檀紙、蠟燭、鳥籠、刀、錢等等。這些獎品有的是由主人準備的，有的是由客人們各自帶來湊在一起的。

比起中國宋代的鬥茶來，室町時代的鬥茶更富有遊藝性。這是由日本文化的特點決定的。日本文化追求人與自然的協調、人與人之間的和諧。與儒家的君子文化風格不同，具有明顯的結座性。喜歡大家湊在一起做點什麼。在座的人與人之間的關係是平等的。有了平等的前提才產生了遊藝。因而日本文化具有遊藝性的特點。室町時代的鬥茶也表現了這個特點。此外，想象一下鬥茶場地的擺設和獎品，簡直是一個大陸進口貨的展銷會。說明當時日本與中國元朝、明朝的貿易往來的確十分頻繁。並且，中日兩國僧人的往來也很多，僧人帶回的中國文物的數量也相當可觀。擺弄進口貨，模仿宋朝人吃茶，是當時的一件風雅之事。能夠主辦鬥茶會或能去參加鬥茶會的人，都是上流社會的武士、大名、皇族。據說鬥茶是當時的一項主要娛樂活動。

應該補充說明的是，在室町時代的鬥茶會裏，也有一些高雅的茶會，比如，在第三代將軍義滿的周圍或在天皇的周圍。第三代將軍義滿（1356—1417年）是在日本文化史上留下顯著成就的政治家。他38歲時讓位給兒子義持，於次年在京都的北邊修建了金閣寺，隱居起來。在此期間，在他的命令之下，由小笠原長秀、今川氏賴、伊勢滿忠協主持完成了武家禮法的古典著述《三議一統大雙紙》12卷。這一武家禮法是後來成立的日本茶道禮法的基礎。在義滿的關照、支持下，觀阿彌、世阿彌父子草創了能樂。他還收藏了許多大陸的珍貴文物，爲其後的第八代將軍義政的文物蒐集打下了基礎。在日本文化史上，將以第三代將軍義滿的金閣寺爲中心的文化稱作“北山文化”。據《看聞御記》的記載，在伏

見榮仁親王御所的鬥茶會上，獎品是一些經過人們苦心設計的藝術品。比如自制的小面人，用點心裝飾的櫻花。或者以《古今和歌集》序中“富士山烟盡，長柄橋新造”的詩句爲主題，用紙做個富士山，山頂上裝飾一點棉花表示積雪，山下做個小松樹，再做個小橋，下面畫上流水，等等。獎品不再是豪華的進口貨，而是可供參加鬥茶會的男女老少觀賞的藝術品。室町時代的鬥茶經過形成期、鼎盛期之後，漸漸向高級化發展，爲東山時代的書院茶準備了條件。

第四節　室町時代的書院茶

如上所述，公元 1397 年，室町時代的第三代將軍義滿在京都的北山修建了金閣寺，以此爲中心，展開了北山文化。北山文化將武家文化進行了提煉。90 多年後的 1489 年，室町時代的第八代將軍義政（1436—1490 年）隱居京都的東山，在此修建了銀閣寺，以此爲中心展開了東山文化。東山文化是繼北山文化之後室町文化的又一個繁榮期。東山文化也是日本中世文化的代表。

在此之前的日本的茶會（鬥茶會）是在比較大的空間裏舉行的。日語把這叫作“會所”。會所是多功能的，可以舉行各種活動，茶會是其中的一項。在解釋會所時常用的圖片資料是《慕歸繪》（1351 年）中的一個場景“和歌會”（圖 4）。

從圖 4 中，我們可以看到在室內後方的壁上掛有文人畫，前面的几案上放有字畫文物。房間與房間之間是用紙隔扇隔開的，可以隨意調節。當然，這幅畫爲了描寫和歌會的全貌將紙隔扇省略了。幾位歌人在那裏苦思苦想，推敲詩句。得勝者恐怕會得到几

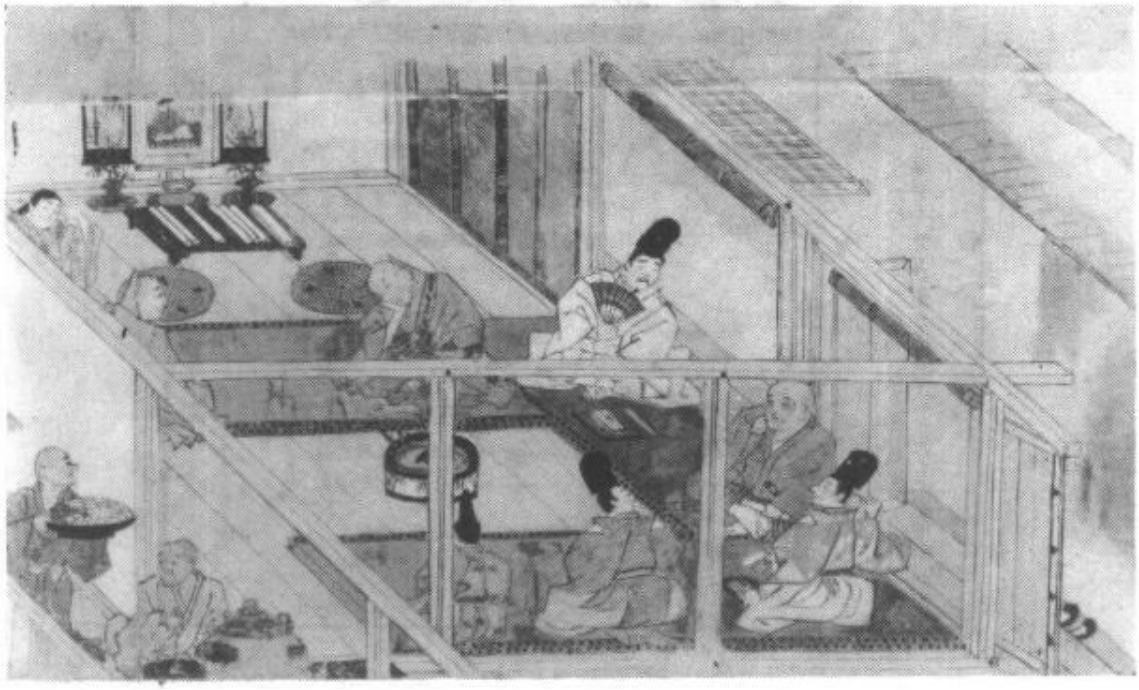


圖 4　和歌會

案上最好的一個獎品。榻榻米只有四張，並沒有鋪滿房間。人們各自坐法自由，沒有人採取現在日本茶道裏的正坐（雙腿跪坐）。走廊裏設有茶爐，點茶處與飲茶處是分開的。右邊的廚房裏準備着各種山珍海味，預示着和歌比賽完了之後有豐盛的宴席。我們不妨以此爲參考，想象一下鬥茶會的情景。

由娛樂型的鬥茶會發展成爲宗教性的茶道，恐怕至少需要三個因素：一是將開放式的、不固定式的會所空間封閉、固定起來；二是將點茶處與飲茶處合併起來；三是讓主持茶會的主人親自爲客人點茶。這三個因素是在東山時代初步形成的。

在第八代將軍義政建造的東山殿建築群裏，除有代表性的銀閣寺之外，還有一個著名的同仁齋（圖 5）。

同仁齋有如下特點：它是一個開間小的有固定牆壁的房間。它設有可供放置文房用具、可供寫字用的固定寫字臺設施（日語叫“書院”）。它還設有可供放置一些藝術品，如花、香等的開放式壁

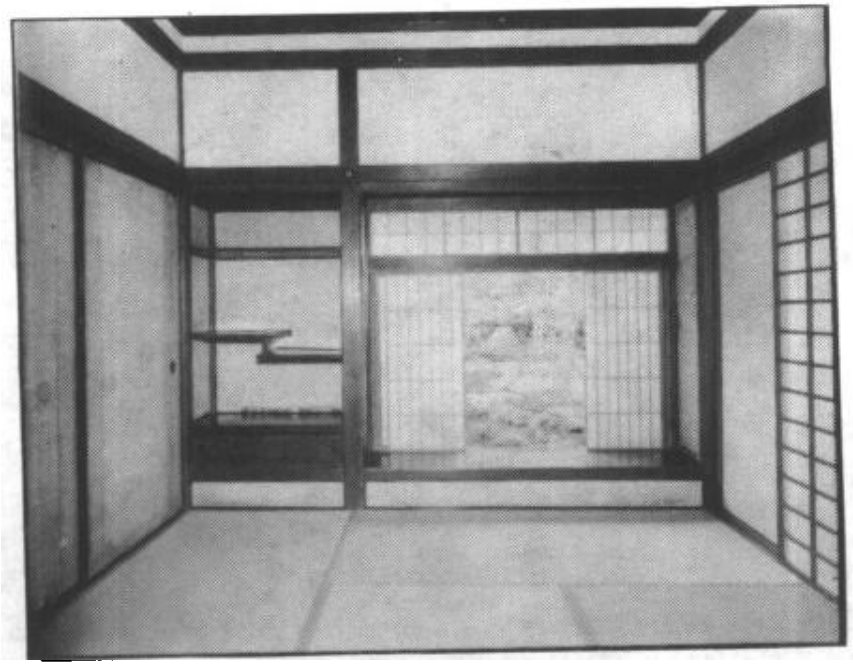


圖 5　同仁齋

架。這就給茶道的成立，創造了一個穩定的室內空間。它的地面是用榻榻米鋪滿的，一共用了四張半。一張榻榻米的規格是：長 1. 909 米，寬 0. 954 米。四張半榻榻米的總面積爲 8. 186 平方

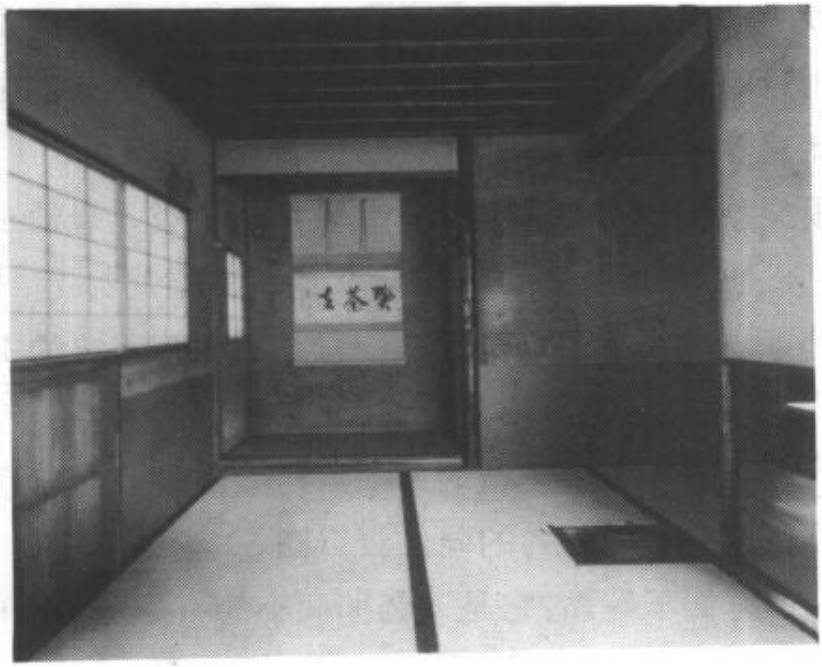


圖 6　壁龕

米。同仁齋的這個四張半榻榻米的面積，成爲後來日本茶室的標準面積。全室榻榻米的建築設計，爲日本茶道的茶禮形成起了決定性的作用。同仁齋在日本建築史和日本藝道史上占據極其重要的位置。日語裏把這種建築設計稱作“書院づくり”（書院式建

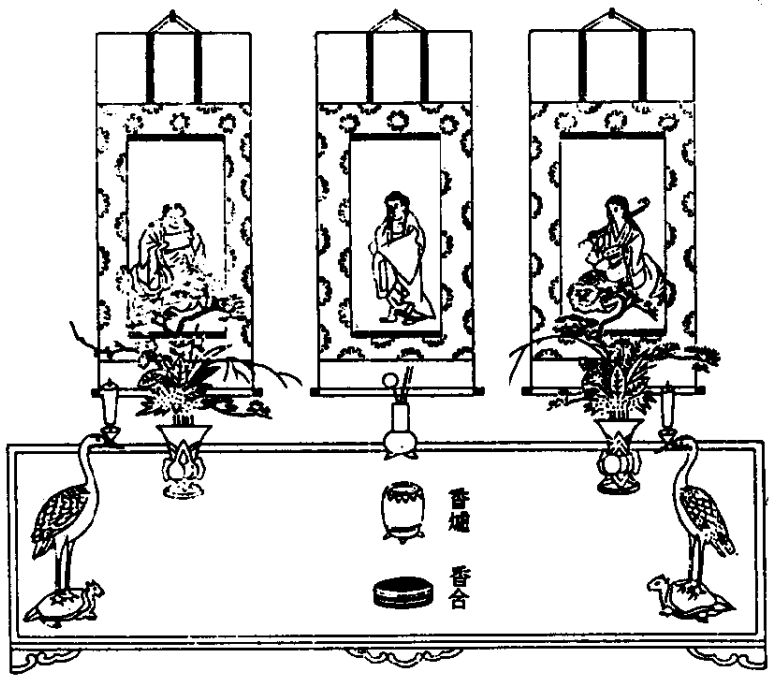


圖 7　壁龕裝飾圖示例

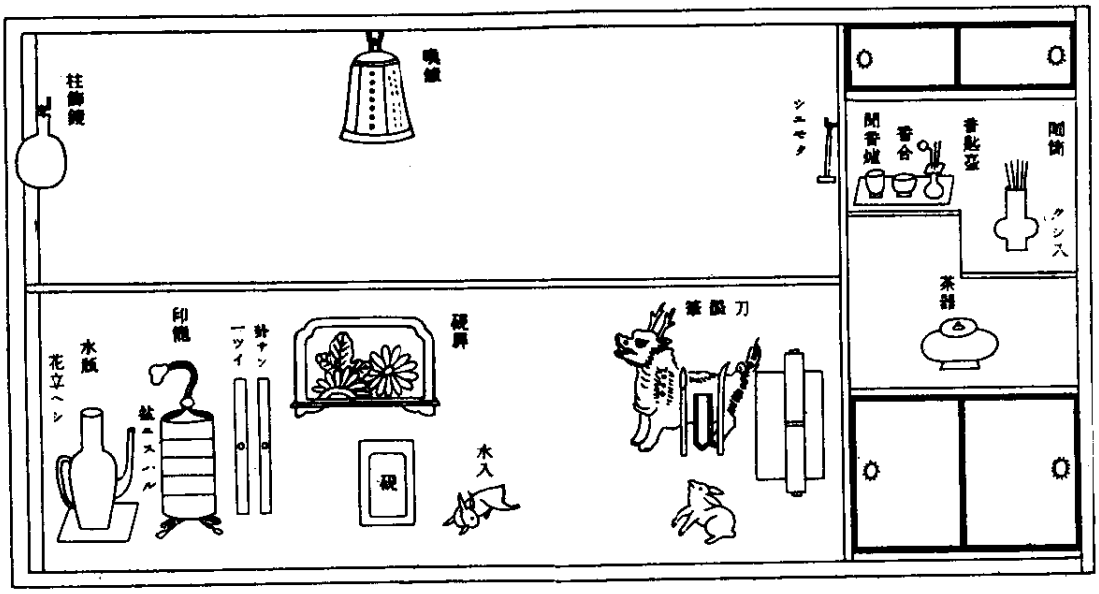


圖 8　壁龕裝飾圖示例

築）。把在這樣的房間裏進行的茶文化活動稱作“書院茶”。

義政在同仁齋裏讀書、揮毫、賦詩、聞香、插花、點茶、度

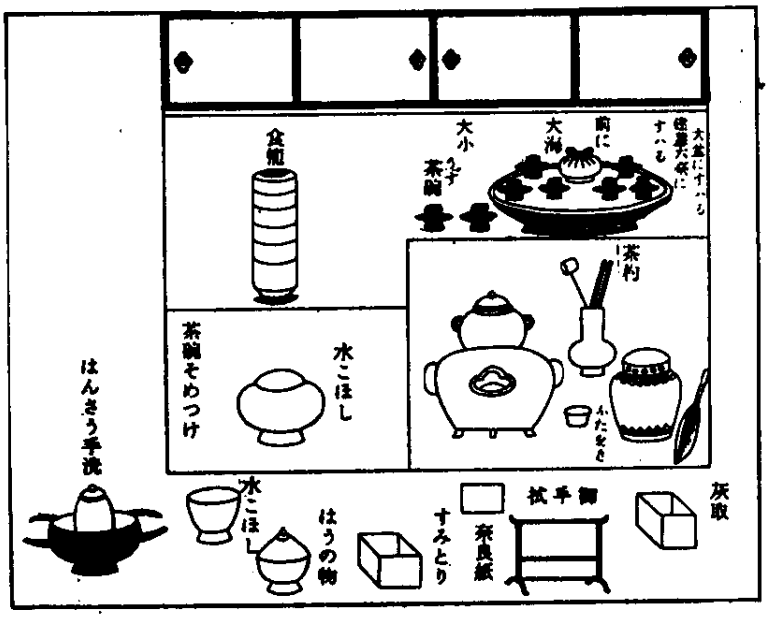


圖 9　壁架裝飾圖示例

過了幽靜閑適的隱居生活。同仁齋是書院式建築誕生初期的典型建築，在這之後，書院式建築形式多樣化起來。最明顯的一點是產生了壁龕（圖 6），日語叫“床の間”。

壁龕裏要掛上畫軸，擺上香、燭、花三種佛具。壁龕將室內裝飾固定化起來。加上固定的寫字臺，固定的壁架，和室（日式房間）的內部擺設一下子複雜起來了。如何擺設藝術品，成了一門學問。能阿彌寫的《君臺觀左右帳記》㉕和相阿彌寫的《御飾記》㉖是這一領域裏的指南書。在《君臺觀左右帳記》裏記錄了義政收藏的 176 幅中國畫，其中包括吳、晉、陳、唐、宋、南宋、金的作品。並按照日本人的審美觀，將這 176 幅畫分爲上、中、下三等。還叙述了和室住宅的裝飾法（圖 7、8、9）。

《御飾書》的內容與此類同，不再贅述。在這裏表現了中世日本人的審美觀，表現了他們對室內空間藝術的追求。香、花、畫、茶具、文具、食具、佛具擺放得錯落有致。雖然其中大部分是進

口貨，仍遺留着鬥茶時代的拜物主義殘餘，但與鬥茶會上進口貨堆積羅列不同，書院式裝飾富有典雅、沉靜的藝術風格。各個藝術品所佔的空間和位置很有講究。書院式建築的出現使進口的唐宋藝術品終於與日本式房間融合在一起。並且，使站立式的禪院茶禮，變成了純日本式的跪坐茶禮。書院茶將外來的大陸文化與固有的日本文化結合在一起，在日本茶道史上佔有重要的位置。

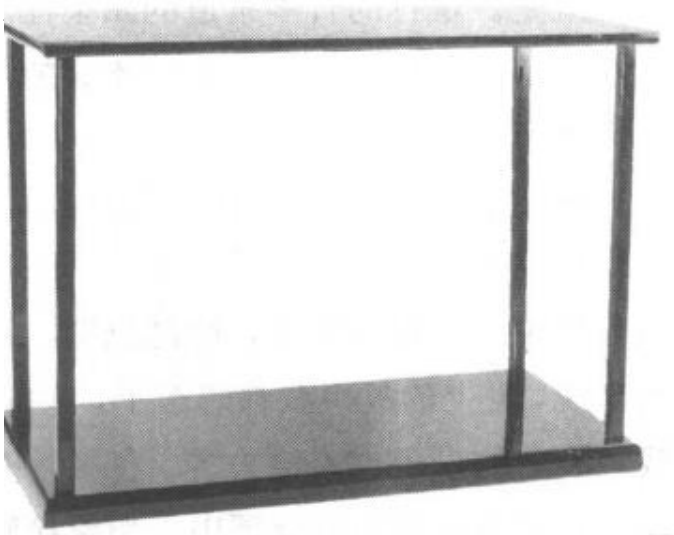


圖 10　極真臺子

那麼，書院茶是一種什麼樣的形式呢？簡而言之，書院茶是在書院式建築裏進行的、主客都跪坐端正、主人在客人面前莊重地爲客人點茶的茶會。沒有品茶比賽的內容，也沒有獎品。茶室裏絕對肅靜，主客問答簡明扼要，一掃室町時代鬥茶的雜亂、拜物的風氣。

在以東山文化爲中心的室町書院茶文化裏，起主導作用的是義政身邊的文化侍從能阿彌(1397—1471 年)。他是一位傑出的藝術家，通曉書、畫、茶，善於鑒定古董和藝術品。他是扶持過義教、義勝、義政三代將軍的可信賴的文化侍從。他負責掌管將軍蒐集的文物。《君臺觀左右帳記》中一部分，其實就是他掌管的被稱爲“東山御物”的文物的總目錄。在能阿彌的發明指導下，當時所進行的點茶法是一種極真臺子的茶法。點茶時要穿武士的禮服——狩衣。用極真的臺子（圖 10），上面放上點茶用具，茶具的位置、拿法，動作的順序，移動的路綫，進出茶室的步數都有嚴

格的規定。現行的日本茶道的點茶程序在能阿彌的指導下，基本上在當時就已經形成了。不能不說能阿彌是室町時代一位劃時代的大藝術家。

在能阿彌、義政與日本茶道開山之祖——村田珠光之間還有一段極其重要的歷史事件。據《山上宗二記》㉗記載：在一年的深秋，將軍義政眺望秋空，聆聽蟲唱，不覺傷感起來。他把能阿彌叫來說，世上的故事我都聽過了，自古以來的雅事我也都試過了。我這衰老的身子也不能去雪山打獵，有什麼好玩的事情嗎？能阿彌說，從茶爐發出的聲響中去想象松鳴，擺弄茶具點茶，實在是有趣的事。最近奈良稱名寺的珠光很有名聲。他致力於茶道 30 年，對孔子的儒學也很精通。就這樣，在能阿彌的推薦之下，村田珠光作了將軍義政的茶道老師。在這之前，珠光在奈良所進行的茶事沒有什麼正規的形式，他來到將軍的身邊，接觸到了高級的文化形式和高級的藝術品，茶藝有了一個大飛躍。所以說，由於能阿彌的推薦，珠光與義政的相遇，使日本茶道正式成立之前的書院貴族茶和奈良流派的庶民茶得到了接觸的機會，爲珠光成爲日本茶道的開山之祖提供了前提。

第二章　茶道的歷史（下）

第一節　茶道之開山者——村田珠光

茶傳入日本之後，是自上而下逐漸普及開來的。在平安時代，飲茶作爲一種高雅、時髦的唐文化爲天皇、貴族、高僧們所模仿。在鎌倉時代，茶作爲一種救世靈藥被寺院利用。在室町時代，飲茶被當作一種娛樂活動，在新興的武士階層、官員、有錢人中流行。如果日本的飲茶文化總停留在社會的上層，不走到民間，不在日本文化的土壤裏扎根，不去吸收本民族文化的養份，那麼，日本飲茶文化也只能落得個吃茶遊戲的下場。一旦武士社會解體，社會發生動亂，吃茶游戲就會被人忘卻。如果日本的飲茶文化不與佛教的禪宗思想相結合，單獨地發展下去的話，它可能只能成爲一種技能。但是幸運的是，日本的飲茶文化適時地抓住了機會。在室町政權逐漸衰落，日本的中世社會瀕臨解體的戰國時代（即16世紀），日本飲茶文化急速地普及到民間，在日本固有的文化土壤裏歇息生養了一段時間之後，接受禪宗思想的刺激和引導，以嶄新的姿態崛起，成爲融哲學、宗教、藝術、禮儀爲一體的綜合文化體系。16世紀這100年，是日本茶道史上最重要，最光輝的100年。而掀開這百年史第一頁的就是茶道的開山者——村田珠光。

室町時代末期，出現了由一般百姓主辦參加的茶會，稱作

"雲腳茶"。這種茶會經常在家庭的小客廳裏、河邊或大廚房裏舉行。各種身份的人聚集在一起喝酒、下棋，十分熱鬧。人們用抽簽的方法決定主辦人。比起鬥茶會，雲腳茶會自由、開放、輕鬆、愉快，受到人們的歡迎。由此，雲腳茶會逐漸取代了繁瑣的鬥茶會。

在飲茶文化大衆化的潮流中，最引人注目的是奈良的淋汗茶會。《經覺私要鈔》詳細記述了文明元年（1469 年）由奈良興福寺的信徒古市家族舉行的大淋汗茶會。"淋汗"是夏天洗澡的意思。這一天，古市一家爲大家免費燒了洗澡水，請那天的主要客人經覺大僧正首先入浴，然後是古市一族和鄉親們 150 人入浴，最後是古市家的女傭人入浴。入浴後，請大家喝茶，還準備下了白瓜、山桃、面條等。在當時，洗澡是一件不易得到的享受，所以圍繞浴池，出現了許多娛樂性活動。如浴中和歌賽、浴中連歌賽，還有在浴池裏擺酒席的。淋汗茶會也屬於這一系列活動中的一種。

可能是鬥茶會的遺風吧，淋汗茶會的會場布置也很考究。浴槽的整整一面牆插滿了鮮花，吃茶處設有屏風，掛有畫軸，桌子上有香、花、酒、茶具、食物。這裏有生活、有藝術、有娛樂。不過，淋汗茶會對後來茶道的形成所作的巨大貢獻是，淋汗茶的茶室建築採用了草庵風格。房頂是由柏樹皮拼成的，柱子是以竹子爲材料的，室內的架子、小桌子之類由帶着樹皮的原木做成。這種古樸的鄉村建築風格，成爲後來日本茶室的風格。

以舉辦淋汗茶會而聞名的古市家族裏的澄榮、澄胤兄弟倆是奈良著名的茶人。以他們以及他們的指導者——珠光爲中堅，形成了古樸的奈良流茶風。澄榮先是鬥茶會上的名人，後來苦心鑽研淋汗茶。澄胤投靠了村田珠光，成爲珠光草庵茶首屈一指的弟子。

村田珠光生於公元 1423 年，逝於 1502 年，享年 79 歲[28]。父親村田杢一是奈良的檢校，負責監督寺院的事務。珠光 11 歲時，

進奈良稱名寺做了和尚。稱名寺是淨土宗的寺院。由於他怠慢了寺役，被趕出稱名寺，流浪 四方。之後，他來到京都，19 歲時進大德寺酬恩庵。大德寺是著名的臨濟禪宗的寺院。酬恩庵今叫一休庵，是大德寺裏的一個末寺（總寺院管轄下的下院）。一休宗純（1394—1481 年）是一位不凡的人物。他將自己的詩集題名爲《狂雲集》，意思是，說我一休狂妄的人們才是狂妄的。

當時，崇拜一休禪風的人很多，珠光也是其中之一。珠光跟一休參禪，得禪之教外別傳，並從一休處獲得了印可證書——圜悟的墨蹟（圖 11）。圜悟克勤是中國宋代的禪僧，著名的《碧巖錄》的著者。這一墨蹟後來成爲茶與禪結合的最初的標誌，成爲茶道界最高的寶物。

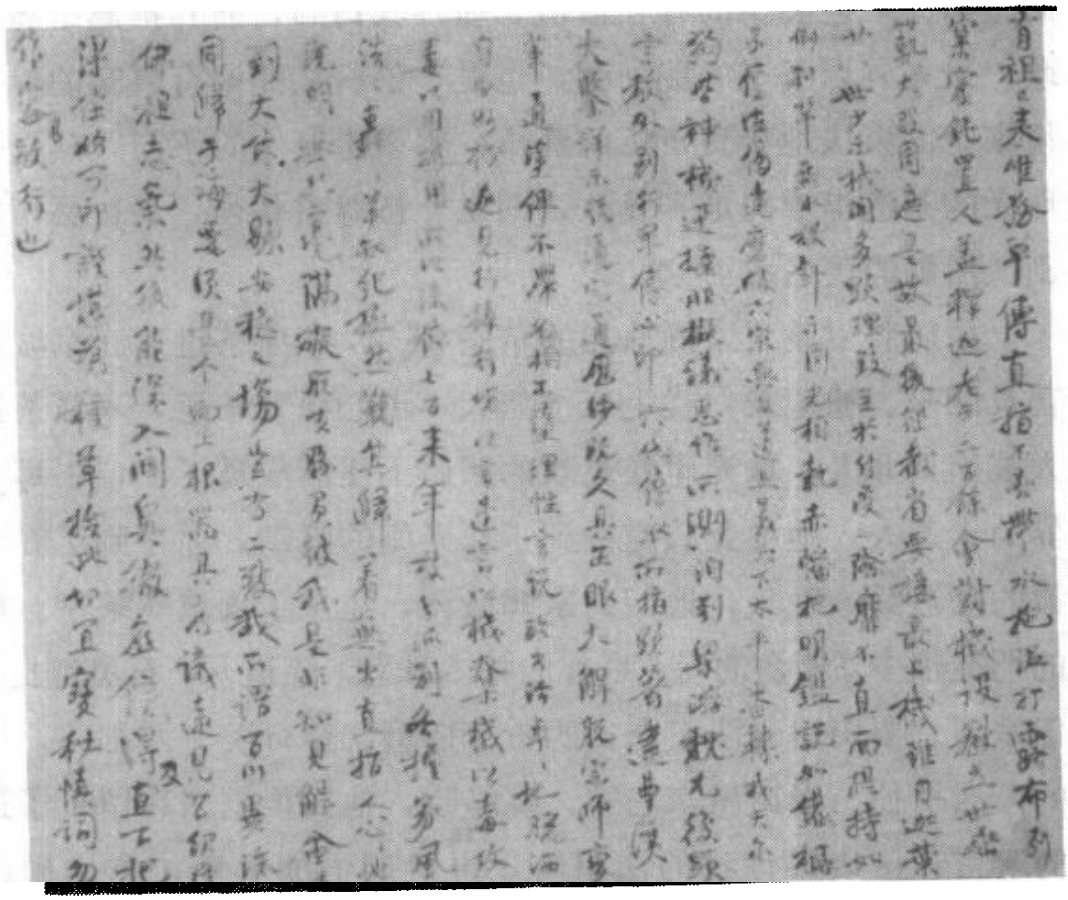


圖 11　圜悟的墨蹟

珠光得到這幅印可證的墨蹟以後，把它掛在茶室裏最重要、最

顯著的位置——壁龕裏。人們走進茶室時，要在墨蹟前跪下行禮，表示對圜悟的敬意。並由此表明草庵茶的宗旨是與禪宗的思想相通的，茶與禪是同一的。珠光的這一舉動開闢了禪茶一味的道路。由此，他被確立爲日本茶道之開山。“開山”一詞本身也是佛教用語，是新闢一宗，或新建寺院的意思。之後，據說珠光在京都的六條建了茶室——珠光庵。他在四張半榻榻米的小茶室裏，面對圜悟的法語，以本來無一物的心境點茶飲茶，形成了珠光自己獨特的草庵茶風。珠光的草庵茶受到了當時人們的敬仰。後來經東山殿文化侍從能阿彌的介紹，他當了第八代將軍足利義政的茶道教師。開始時，能阿彌爲上座，珠光爲下座，後來，珠光坐了上座。可見珠光的茶道藝術在當時是有相當高的地位的。反過來說，能認識珠光茶道藝術的存在價值，並拜其爲師，將其推薦給將軍義政，最後甘居下座的能阿彌，也是一位胸襟開闊有氣魄的偉大藝術家。而爽快地接受下臣的薦舉，不顧慮身份的不同，認真接受珠光的茶道指導的足利義政，則是一個尊重藝術，支持藝術家的創造活動的著名政治家。

由於將軍義政崇尚珠光的草庵 茶風，草庵茶迅速在京城附近普及開來。據記載，從上至下無人不潛心學習茶道，不懂茶道的人被稱爲非人。珠光也在義政的關照下逐漸成爲了一位引導茶道界的大茶人。他從義政處得到了珠光庵的匾額，並得到了許多珍貴的茶道具。晚年，他回到家鄉奈良，建立了獨爐庵茶室。珠光的門徒很多，聞名的有：京都的松本珠報、篠道耳、石黑道提、藤田宗理、粟田口善法，奈良的古市播磨、尊行院、西福院，堺市的鳥居引拙、譽田屋宗宅等。臨終時，他對後嗣宗珠留下了這樣的遺言：日後舉行我的法事時，掛起圜悟的墨蹟，拿出抛頭巾（小茶罐）點一碗茶吧。珠光的遺骨被分葬在奈良的稱名寺和獨爐庵。

在叙述完村田珠光的生平以後，我們要探討一下珠光的茶道思想。最能代表珠光茶道思想的是珠光給大弟子古市播磨澄胤的一封短信，人稱爲《心之文》，譯文如下：

古市播磨法師：

此道最忌自高自大固執己見。嫉妒能手、蔑視新手，最最違道。須請教於上者提携下者。此道一大要事爲兼和漢之體，最最重要。目下，人言遒勁枯高，初學者爭索備前、信樂之物，真可謂荒唐之極。要得遒勁枯高，應先欣賞唐物之美，理解其中之妙，其後遒勁從心底裏發出，而後達到枯高。即使没有好道具也不要爲此而憂慮，如何養成欣賞藝術品的眼力最爲重要。説最忌自高自大，固執己見，又不要失去主見和創意。

成爲心之師，莫以心爲師。

此非古人之言。

珠光

這篇不足300字的短文，叙述了草庵茶的根本思想，是一篇人人皆知的名作。這封信的開頭是“此道”兩個字。這裏的“道”當然是指茶道。將“茶”稱“道”是珠光的首創。接下來説，茶道反對自以爲是、無限制地強調自己的主張，用禪的話來説就是“我執”。應該忘我、滅我。如果總想“我、我、我”的話，就會嫉妒比自己強的人，輕視比自己差的人。這是錯上加錯。應該主動去接近能人，當能人表現出高超之處時，要加以贊美。在《心之文》裏還對茶道具問題進行了論述。在當時，一部分人爲收集有名的中國進口茶道具費盡苦心，認爲没有幾件高貴的道具不能算是茶人。珠光主張應該合唐物與和物爲一體，反對一味地崇拜外國。珠光這一主張的出現也是有社會背景的。當時出現將外國文化與日本本民族的鄉土文化相結合的思潮。在文學領域裏出

現了和漢連句的新文體。和漢連句的上句是日本式的和歌，下句接中國式的漢詩，是一種組會文學形式，在當時的五山禪僧中十分流行。珠光在這裏提出的合唐物、和物爲一體的主張，恐怕受到了和漢連句新文體的啟發。最早注意到這一點的是提出和漢兼帶的中世文化論的永島福太郎先生。接下來，珠光提醒一些人不要走極端，不要以爲既然世上人說和物比唐物簡樸、素淡，就一味地去收集備前窯和信樂窯的茶陶器。這種做法太可笑了。那種道勁枯高的境界不是有幾件和物道具就算是達到的東西。應先學會欣賞大量的華麗、精美的唐風藝術品，在足夠地體會到其中的美妙之處以後，從心裏產生出否定一切的超脫的境界，進而達到真正的道勁枯高的境界。接下來珠光囑咐弟子說，即使連一件高級的進口道具都搞不到也不要緊，不要爲此而憂愁。只要能理解藝術、熱愛藝術就可以了。最後，珠光告知弟子雖然不要固執己見，但沒有己見也不能取得成功。這似乎是矛盾的，但這裏說的是兩個不同的“己見”。在剛開始學習茶道時，要忘我、滅我，去掉頭腦中的一切固有的觀念，認真地模仿學習茶道，把茶道藝術的種種細小的規則記牢。可是當你通過修行悟出茶道內含的道理之後，你就要大膽地去創造藝術。同樣是“己見”，前一個與後一個根本不同。最後珠光提出了“成爲心之師，莫以心爲師。”據熊倉功夫先生考證，㉙此言出典於《大般涅槃經》第二十六卷中的《獅子吼菩薩品第二》一文。“心”在這裏解釋爲各種各樣的慾望、意識。“成爲心之師”是說人要超脫，駕馭“心”，自由自在地驅使“心”，不要被“心”纏繞，成爲“心”的奴隸。

關於接受這封信的古市播磨澄胤，前面已經敘述過了，是珠光的大弟子，是個多才多藝的大文人。他擅長作和歌，吹尺八笛，並自辦連歌會，當然也是大茶人。他開始時潛心鑽研淋汗茶，之後拜珠光爲師。使他脫離淋汗茶，轉向草庵茶的恐怕是這封《心

之文》的信吧。[30]

關於表現珠光的茶道思想的主要史料，還有兩則。

金春禪鳳（1454—1520年）是與珠光同時代的大能樂師。在他的《禪鳳雜談》裏對珠光的藝術風格作了這樣的追憶："珠光說沒有一點雲彩遮住的月亮沒有趣味。這話真有道理。"可以想象一下，也許是在金春禪鳳年輕的時候，他在珠光面前贊賞中秋的明月，這時，在一旁的珠光說出了上面的那句話，這件事深深刻在了禪鳳的心裏。珠光的這句名言正是草庵茶的出發點。久松真一先生在《禪藝術的性格》[31]裏，將禪藝術的性格歸納爲七種：不勻稱、簡素、枯高、自然、幽玄、脫俗、靜寂。珠光所推崇的雲遮月便體現了七個性格中的第一個。比起皓皓明月，被雲彩遮住一部分的月亮更富有變化，給人以藝術想象的餘地。

在《山上宗二記》裏還記載有珠光的一句名言："草屋前繫名馬，陋室裏設名器，別有一番風趣。"這句話被後來的茶人們常常引用，奉爲至理名言。意思是說，在選配茶道具時要注意色彩、形狀的調節，不要重複。在不起眼的草屋前繫上一匹名馬，會使名馬增輝；在粗陋的茶室裏擺上高雅的茶道具，會增加茶室幽深的氣氛。珠光的這一主張打破了《君臺觀左右帳記》所表現的那種均整、配套的美學觀點，不必四幅一對，也不必香燭花三具排成一列。把這些藝術品分別放進稻草屋，從不均整中去發現藝術的生命、藝術的力量。

在粗略敘述了珠光的茶道思想之後，我們要探討一下珠光的茶道實踐。他究竟對他以前的飲茶藝術作了什麼改革？他的改革對他以後的日本茶道發生了什麼影響？

在日本茶道界，當追溯一位已故茶人的茶風和藝術特色時，除分析遺留的少量史料之外，主要靠分析他們遺留下來的茶道藝術品來把握已故茶人的藝術風格。比如故人留下的茶室、茶庭、茶道

具。日語裏把個人特有的藝術風格叫作“好み”，這裏暫譯成“式”。經常出現的有：珠光式、紹鷗式、利休式、織部式、遠州式。

下面探討一下珠光式的茶室。在鬥茶時代，鬥茶用的會場叫會所，是一個很大的房間，房間的樣式與普通客廳沒有什麼不同，榻榻米也沒有鋪滿整個房間。在那之後，出現了將大房間的一角用屏風隔起來的臨時用茶室，後來就出現了東山殿同仁齋的四張半榻榻米的書院式房間。同仁齋雖然在面積上成爲後世茶室標準面積的示範，但是它缺少茶室裏必有的壁龕和地爐。專爲茶道活動的茶室建築是由村田珠光完成的。

據被稱爲日本茶道聖典的《南方錄》記載，標準規格的四張半榻榻米茶室是由珠光確定的。其後，成了後人仿效的楷模。珠光茶室的屋頂爲小木板拼成的寶形屋頂，頂棚爲杉樹板，牆壁由泥土和稻秸抹成，窗戶由細竹棍搭成，牆圍子糊有一種白色宣紙，壁龕有一張榻榻米那麼大。在茶室的靠中間位置，設有一個小地爐，大小約 46 釐米見方。壁龕裏掛有圜悟的禪語，茶室的一角放有臺子，上面擺着點茶用具。比起同仁齋的書院式建築來，珠光的茶室呈現了古樸、簡素的性格。茶室的外表採用原木、竹、稻草等材料，不加任何塗飾，茶室的內部開有地爐。地爐本是日本民家冬天用來取暖的設施，比茶室的地爐要大得多。珠光將地爐導入茶室的舉動，大大推進了飲茶文化與本民族固有文化融合的進程。全室榻榻米的設計和地爐的引用，成爲跪坐式日本茶禮誕生的主要導因。奈良稱名寺內有珠光晚年隱居鄉裏時建造的茶室——獨爐庵。獨爐庵在江戶中期一度被燒毀，現存的獨爐庵（圖 12）是江戶中期重新復原的。

附屬於茶室的庭園叫作“露地”。露地取名於佛教用語，說菩薩衝過俗世的火宅來到清淨的白露地。珠光在獨爐庵的露地裏栽種了柳、竹，還栽種了許多松樹。風過松林，松聲傳進茶室，更

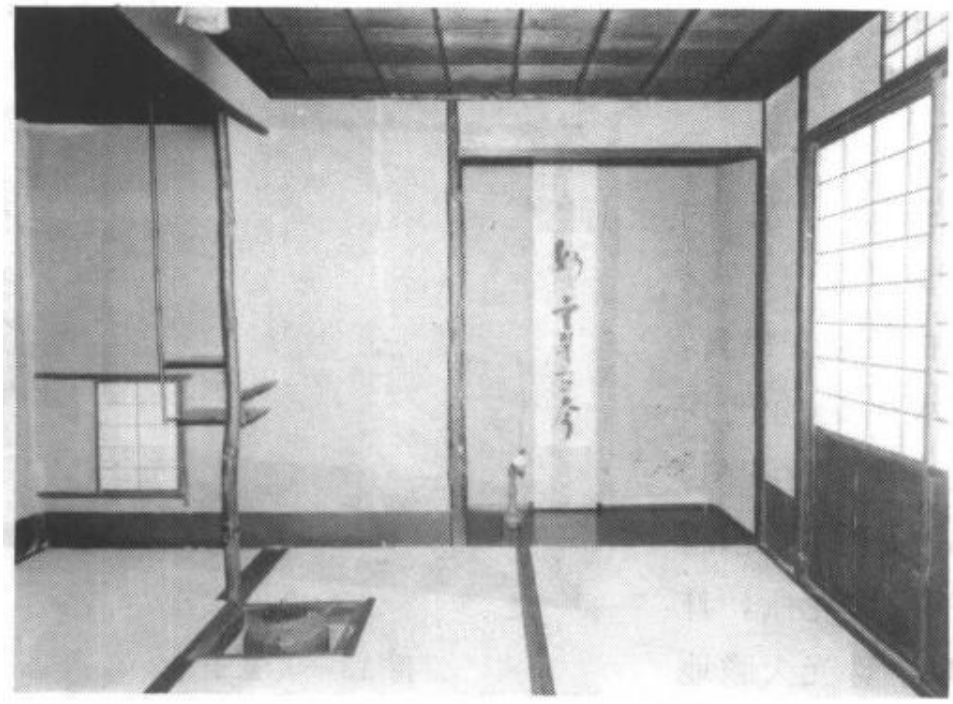


圖 12　獨爐庵

增加了茶室内的恬靜。之後，茶人們紛紛模仿珠光的做法，至今，松樹已成爲露地的主要植物。

在茶道形成以前，點茶與飲茶是分別在兩處進行的。那時，不必去擔心點茶的動作是否優美，點茶用具的擺放是否合理。當點茶與飲茶合在一個空間裏進行後，除了要注意點茶動作是否典雅嫻熟之外，還要有一個放點茶道具的地方。茶人們一旦跪坐下來就不易挪動身體，要把道具全都安排在人手可及的地方。由於以上的原因，臺子何時開始使用，成爲探討日本點茶禮儀開端的關鍵。據說，臺子是由中國傳到日本的。築前崇福寺的開山南浦和尚來宋時，從徑山寺虛堂禪師處作爲受法印證得到了一張臺子。他帶回日本以後，將臺子傳給了崇福寺。之後在崇福寺放置了數代。後傳入京都大德寺。大德寺的夢窗國師首次用這臺子點了茶，開了點茶禮儀之先河。當時流行的臺子是均勻地塗滿黑漆、由四根木棍連接起兩個長方形木板的“真臺子”（圖 13）。珠光對此進行了改革，他將上下兩塊板的材料改成梧桐的白木，用四根自然細

竹代替了四根勻稱的木棍。(圖 14)據說那四根小竹棍是由雨傘柄代替的。

類似這樣的改革還表現在茶勺上。當時的茶勺主要以象牙爲材料。後來由於象牙昂貴，出現了水牛角的代用品。珠光發明了竹茶勺。在當時，人們還追求唐朝進口的貴銅花瓶，針對這一點，珠光大膽地

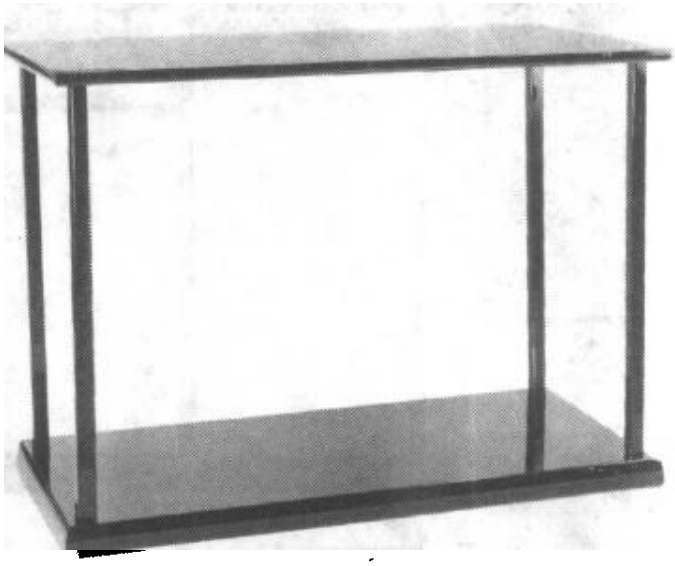


圖 13　真臺子

啟用了竹編花瓶。關於花瓶裏的花，他也主張簡單素淡，以少爲好。

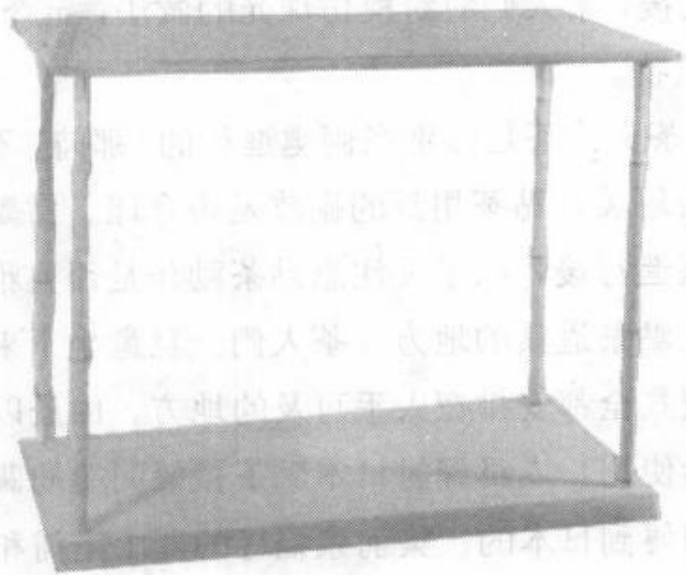


圖 14　竹臺子

珠光出生、成長於寺院聚集的奈良。那裏由於寺院茶的關係，庶民飲茶的歷史較長。珠光在受到奈良茶風的薰陶之後，上京修禪，他將悟得的禪法輸入飲茶文化，創立了日本的茶道。《山二宗二記》指出："由於茶道來自禪宗，所以各代大茶人都去參禪，珠光、紹鷗都是禪宗的信徒"。珠光通過禪的思想，把茶道由一種飲食娛樂形式提高爲一種藝術、一種哲學、一種宗教。珠光式的審美觀不僅僅表現了外形的感覺的美，而且體現了宗教的還原式的內省美。他將追求華麗的外國進口貨的鬥茶、書

院茶風，一改爲尊崇自然，尊崇鄉間茶具的草庵茶風。他的成功也是以庶民爲主體的鄉土文化戰勝以東山殿爲代表的貴族文化。

第二節　茶道之先導者——武野紹鷗

在日本茶道史上，繼珠光之後，在利休之前，有一位傑出的大茶人，即武野紹鷗。以茶道的集大成者千利休爲中心叙述茶道史時，可將武野紹鷗稱爲茶道之先導。紹鷗的茶道是對珠光茶道的繼承和發展。珠光將佛教導入茶道，確立了茶道的理念，但對茶道内容的各個細部，沒有作出全盤的改革。武野紹鷗將日本的歌道理論導入茶道，對珠光的茶道進行了很大補充和完善。他對日本茶道的進一步民族化作出了巨大貢獻。

武野紹鷗生於公元 1502 年，逝於 1555 年，享年 53 歲。他出生的那一年，正是珠光去世的一年。茶道的集大成者千利休比他年少 20 歲。紹鷗的父親是堺市的大皮革商。堺市位於大阪的南邊，距大阪約十幾公里，面臨大阪灣，是附屬於大阪的海上貿易城市。頻繁的貿易，特別是與明朝的貿易，使堺市很快富裕繁榮起來，並產生了以豪商爲主體的市民政權。堺市的商人近水樓臺，獲得了大量的外國工藝品，由此，茶道十分盛行。武野紹鷗 24 歲時從堺市來到京都，在朝臣三條西實隆處學習和歌。三條西實隆是當時日本和歌界的最高權威。在此期間，紹鷗還跟藤田宗理、十四屋宗悟、十四屋宗陳等學習茶道。這三位茶道老師都曾是珠光的弟子。從他們那裏，紹鷗領悟到了茶道開山之祖珠光的茶道境界，並走訪了珠光在奈良的茶道活動的遺蹟、學習鑒賞了珠光遺留下的茶道具，親身體驗了珠光的茶風。

但是，紹鷗直到 33 歲[32]一直是作爲連歌師在京都生活。自鎌

倉時代至室町時代，連歌十分盛行，甚至壓倒了和歌。這是因爲，比起一個人苦思苦想的和歌，連歌可以很多人在一起同樂。和歌的構成爲5句、31個音節（5、7、5、7、7）。而連歌將和歌一分爲二，上半句爲2句12個音節（5、7），後半句爲3句19個音節（5、7、7），並且可以無限制地連接下去，有時可作到百首以上。比起和歌來，連歌短小輕快，深受廣大民衆的歡迎。紹鷗在作爲連歌師的時代，深入研究了日本歌論的民族藝術思想，爲他在那之後開闢紹鷗式茶道作好了思想準備。大約在紹鷗36歲時，紹鷗爲繼承家業回到堺市。37歲時收下17歲的千利休爲弟子。紹鷗由一名連歌師變爲一名茶人兼商人。紹鷗48歲時在堺市南宗寺的大林和尚處參禪，獲得了“一閑”的居士號。自此，紹鷗茶道活動進入了黃金時代。他將日本歌論中表現的日本民族特有的素淡、純淨的藝術思想導入茶道，使茶道向民族化和正規化大大前進了一步。

在叙述完武野紹鷗的生平之後，要探討一下他的茶道思想。一般來說，由於 日本在自己的文化尚未成熟的時候接受了大陸文化的影響，所以日本沒有本民族的哲學思想體系。如果要尋找可代替它的東西的話，就要推出中世初期的由藤原定家（1162—1241年）創立的日本歌道藝術論來。將定家的歌道藝術論付諸實踐的是由宗祇（1421—1502年）主導的東山時代的連歌道。在武野紹鷗之前，連歌道在藝術理念上，組會形式上，都給了茶道以很大的影響。但將歌道理論真正與茶道結合起來的是茶道的先導者——紹鷗。據說，武野紹鷗是在聽三條西實隆講授藤原定家的《詠歌大概之序》時，領悟出茶道奧義的。主要語句是這樣的：

“情以新爲先求人未詠之心詠之”

“常觀念古歌之景氣可染心”

紹鷗認爲，歌道與茶道在修行和藝術創造上是相同的。他決定以歌道理論爲茶道的藝術理論基礎，開創出一派新的茶道。他用《新古今和歌集》中藤原定家的一首和歌來表現自己茶道的藝術境界。原文如下：

見わたせば
花も紅葉も
なかりけり
浦のとま屋の
秋の　夕ぐれ

譯成中文是：

望不見春花，
望不見紅葉。
海濱小茅屋，
籠罩在秋暮。

人在盡情地欣賞了爛漫的春花、火紅的秋葉之後，會去追尋，想象那沒有春花、沒有秋葉的自然界的原始美，即回復到“本來無一物”的“海濱小茅屋”的原點上去。然而，只有親自欣賞了春花秋葉的壯麗景色的人，才能體會到“海濱小茅屋”中含有的“無一物中無盡藏”的超脫之美。否則，人是不會一下子發現小茅屋有什麼美的。

紹鷗還將書寫和歌用的“色紙”（長 27 釐米，寬 24 釐米的方形厚紙箋）裱裝起來代替茶室的掛軸。在那以前，掛在茶室壁龕裏的是唐代名人的畫、有名禪宗和尚的墨蹟。因爲和歌裏吟詠男女戀情的比較多，被說成會玷污神聖高潔的茶道。但紹鷗首創將和歌帶入茶室，肯定了和歌的藝術地位，是日本茶道走向民族化的重要一步。武野紹鷗首次掛出的色紙是由藤原定家書寫的安倍仲麻呂的和歌，這是一首安倍仲麻呂留學中國時寫下的思鄉詩，

原文如下：

天の原

ふりさけ見れば

春日なる

三笠の山に

出でし月かも

譯成中文是：

翹首望東天，

神馳奈良邊。

三笠山頂上，

想又皎月圓。

在紹鷗的影響下，自那以後，茶室的掛軸多樣化起來，除色紙之外，還有短冊、懷紙等（將在第五章詳細介紹）。定家的色紙已失傳，現以圖 15 作爲參考。

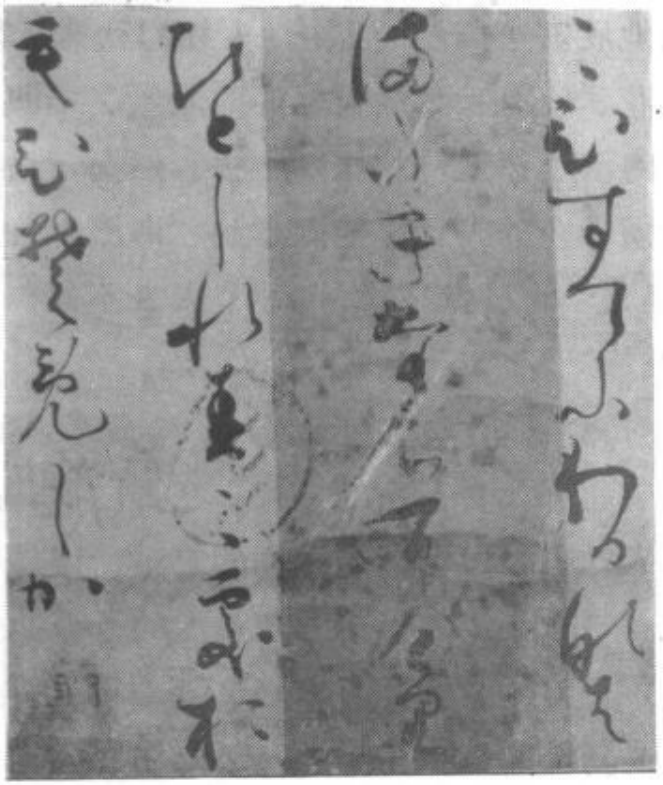


圖 15　懷紙

在珠光去世之後，當時的日本茶道界只是一味地模仿珠光，陶醉在珠光的茶風裏。武野紹鷗以歌道論爲源泉，在茶室、茶具、茶花上創造出了新的紹鷗式藝術風格。珠光式的美是借助宗教而還原的內省的美，有時還停留在一種觀念上。而由武野紹鷗將珠光的理想化作了茶道文化的各個部分的具體形象，是珠光式美學理念的實現和昇華。下面具體敘述武野紹鷗的茶道藝術實踐。

據《南方錄》記載：紹鷗對珠光的茶室進行了改革。取消了貼在四周牆壁下部的、作爲牆圍子的白紙，茶室的牆壁爲泥土稻秸抹成。變木條窗楞爲細竹窗楞，取消了紙隔扇中間的腰板，將塗有油漆的壁龕前沿改爲塗少量油漆的或是白木的。並與千利休一起商量規定了小地爐的尺寸，爲邊長約 46 釐米的正方形。紹鷗把珠光的茶室比作真的茶室，即正規茶室；把自己的茶室比作草的茶室，即鄉風茶室。

爲了適合鄉風茶室的氣氛，紹鷗對茶道具進行了改革，他創造了茶棚櫃，又稱紹鷗茶具架(圖16)，日語叫“袋棚”，代替了真臺子。茶棚櫃比起真臺子增加了曲綫，加強了實用性。在茶道裏，燒開水用的鐵罐子叫作茶釜，紹鷗式的茶釜有上張釜、小鬆釜、筋釜、笠釜等。茶道裏裝清水用的罐子叫“水指”，紹鷗喜愛的水指有芋頭型水指、信樂水指、釣瓶水指等。茶道裏把裝茶粉的小瓶叫“茶入”，紹鷗特選的茶入名爲“紹鷗茄子”。(圖 17、18、19)

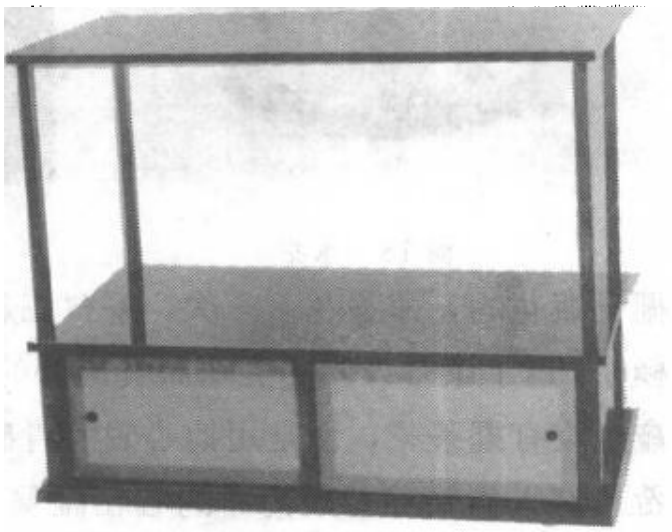


圖 16　紹鷗茶具架

比起以往的茶道具來，紹鷗式茶道具出現了這樣幾個特點。外

形上變得向內裏，強調了謙和的藝術風格；色彩上趨向素雅，向秋色靠近；質地上偏向重視手感，因爲幾乎所有的茶道具都會被人拿在手裏欣賞。



圖 17　茶釜

關於紹鷗與茶花，有一段有趣的故事。按規定，茶室裏的壁龕上是要



圖 18　水指



圖 19　茶入

擺一瓶花的，即茶花。一次，茶會正趕上大雪天，外面的雪景美極了。爲了讓客人們美美地欣賞門外的雪景，紹鷗打破了常規，壁龕上沒有擺茶花，而是用他心愛的青磁石菖鉢盛了一鉢清水。他希望客人們贊美雪景清淨的心在碰擊到靜靜的水面時更加淨化，更加美好。

紹鷗還與利休一起，借助中國古代的陰陽說，創立了茶道陰陽位置圖。比如在臺子（圖 20）的平面上要放茶碗和茶盒（即茶



圖 20　臺子

入)。那麼這些東西究竟放在什麼地方爲最佳位置，它的理論根據是什麼？紹鷗利用陰陽說解決了這個問題。他先把臺子表面均勻地畫上五條綫，爲陽綫，再在各兩陽綫中間畫上六條陰綫，再橫着畫一條中綫(圖 21)。他把所有的茶道具都按陰物陽物分類。比如盛茶的茶盒爲陽物，盛水的水指爲陰物等。陽物放在陰綫上，陰物放在陽綫上。這種茶道陰陽位置圖，不僅僅局限於臺子，在壁龕上的花瓶的位置，掛軸的裝裱方法，茶室的建築方法上都有所應用。紹鷗的這一貢獻大大提高了茶道的正規化程度，增加了茶道藝術的深度。

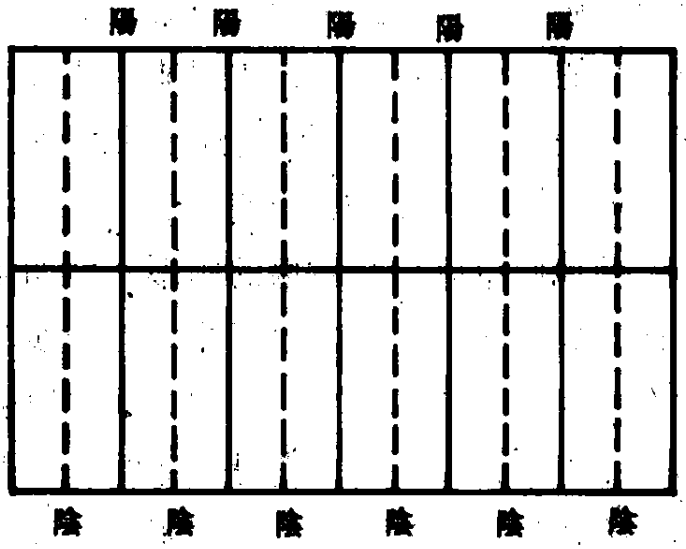


圖 21　臺子表面的陰陽綫

武野紹鷗在茶道實踐中所表現出的紹鷗式美學觀念，是對珠光的繼承和發展。他將和歌藝術理論導入茶道；將日本文化生活中獨特的素淡、典雅的風格再現於茶道。反過來，經茶道 提煉出來的高雅的生活文化藝術又還原到了一般生活中去。可以說武野紹鷗對日本茶道的貢獻以及對日本生活文化的貢獻是不可估量

的。紹鷗的另一個巨大功績是對弟子利休的教誨和影響。讓茶道藝術之花盛開，使之成爲日本文化的一個代表的壯舉是由他的大弟子——千利休完成的。

第三節　茶道之集大成者——千利休

至16世紀中葉，茶道在日本獲得了异常迅速的發展。在政治、文化、經濟中心的京都、大阪、堺市，每天都舉行各種茶會。幾乎形成了全民參與的局面。茶道受到人們關注的主要原因，是因爲當時正處於日本的戰國時代。室町政權解體，接替它的勢力還没有成熟。於是，在各個武士集團之間便展開了激烈的爭奪戰。其中最强的一派爲織田信長→豐臣秀吉→德川家康系統。群雄爭戰以下犯上的風潮四起，也帶來了市民文化的發達。融藝術、娛樂、飲食爲一體的茶道便受到空前的矚目。再有，對於日日征戰、不知明日倒在何方的武士們來説，寧靜的茶室可以慰藉他們的心靈，使他們得以忘卻戰場的廝殺，抛開生死的煩惱。靜下心來點一碗茶成了武士們日常生活中不可缺少的内容。武將出征時，經常在陣地前沿舉行茶事，千利休就曾跟隨豐臣秀吉出征九洲、山崎、小田原戰役。茶道獲得興盛的另一個原因，是由於商人們在其中抬高茶道具的價格。在當時，茶道具是最可信賴的變賣物，即隨時可兑換成金錢的物品。所以，許多商人向茶道具大量投資。水漲船高，一個茶碗可值傾城之價，甚至有爲爭奪一個茶碗而引起的戰爭。㉝

公元1555年，茶道之先導——武野紹鷗成爲不歸之人。跟隨紹鷗學習了15年茶道的利休繼而成了紹鷗之后的大茶人，那么利休對上述的那樣一種茶道風氣作了什么樣的貢獻呢？

千利休是堺市人，生於公元1522年，死於1592年，享年70

歲。幼時名與四郎，法號宗易、利休，齋號抛筌。傳說祖父千阿彌曾是室町幕府的文化侍從，父親與兵衛經營水產批發，是堺市頗有勢力的商人。利休少年時便熱心於茶道，先拜北向道陳爲師學習書院茶，後經北向道陳介紹拜武野紹鷗爲師學習草庵茶。茶師北向道陳參禪於大林宗套獲“古岑”道號，武野紹鷗參禪於大林宗套獲“一閑”道號。利休也繼承了珠光以來的茶人參禪的傳統，參禪於堺市南宗寺的笑嶺宗訢，在他 24 歲的時候獲“宗易”道號。天正 2 年（1574 年）作了織田信長的茶頭，也可以叫作茶道侍從。1582 年，織田信長於本能寺被叛軍所殺，信長的手下人豐臣秀吉在消滅了叛軍明智光秀之後，統一了全日本，成爲一統天下的大將。

在戰國時代，茶道是上層武士的必修課。在信長時代，利休居秀吉之上，是秀吉的茶道教師。秀吉掌握政權之後，秀吉位於利休之上，利休成了秀吉的茶頭。秀吉爲了安撫天下，利用了天下首屈一指的茶人利休，利休也利用秀吉擴大了自己茶道的影響。秀吉與利休成爲茶道史上的一對名對手。二者之間有合作有爭鬥，最後利休慘死於秀吉手下，這爲茶道研究者們留下了永恆的研究課題。秀吉出身平凡，由此十分追求名正言順的級別、地位。他用武力統一天下之後，仍忐忑不安，希望得到天皇的承認，儘管在當時，天皇已成爲傀儡。天正 13 年（1585 年）秀吉終於獲得了由天皇授予的關白的官位，即天皇的執政助理。爲此，秀吉舉行了宮內茶會。利休當然是此次茶會的指導、管理人。茶會是分兩部舉行的。先是由秀吉爲天皇點茶，而後是由利休爲天皇點茶。當天上午 10 點左右，秀吉來到皇宮（日語叫“御所”），拜見了天皇之後，開始點茶。所用道具無不嶄新。天皇被認爲是無瑕的神體，即使是千載的名道具也恐怕沾染上俗世的污穢，所以秀吉特意訂做了一套新道具。在茶盒、茶釜上還設計了皇室專用的菊花圖紋。

在利休主持的茶席上，秀吉擺出了自己所收藏的所有名道具。壁龕裏掛的是中國元代山水畫家玉澗的《遠寺晚鐘》，古銅花瓶裏插的是大朵白菊。茶盒用的是天下的名物“新田”和“初花”。名字叫“松花”的茶罐價值 40 萬石大米。

無論對於秀吉還是對於利休，這次宮中茶會都是一次難忘的茶會。按一般觀念來說，這是利休一生中參加的最高級別的茶會，由此，他獲得了巨大的榮譽。“利休”就是那天由正親町天皇賜予的道號。那時他已經 63 歲了。也就是說，千利休在 63 歲之前，世稱他爲千宗易。

其後，秀吉與利休合作舉行的大型茶事莫過於北野大茶會了。距宮中茶會兩年後的天正 15 年（1587 年），秀吉平定了西南的島



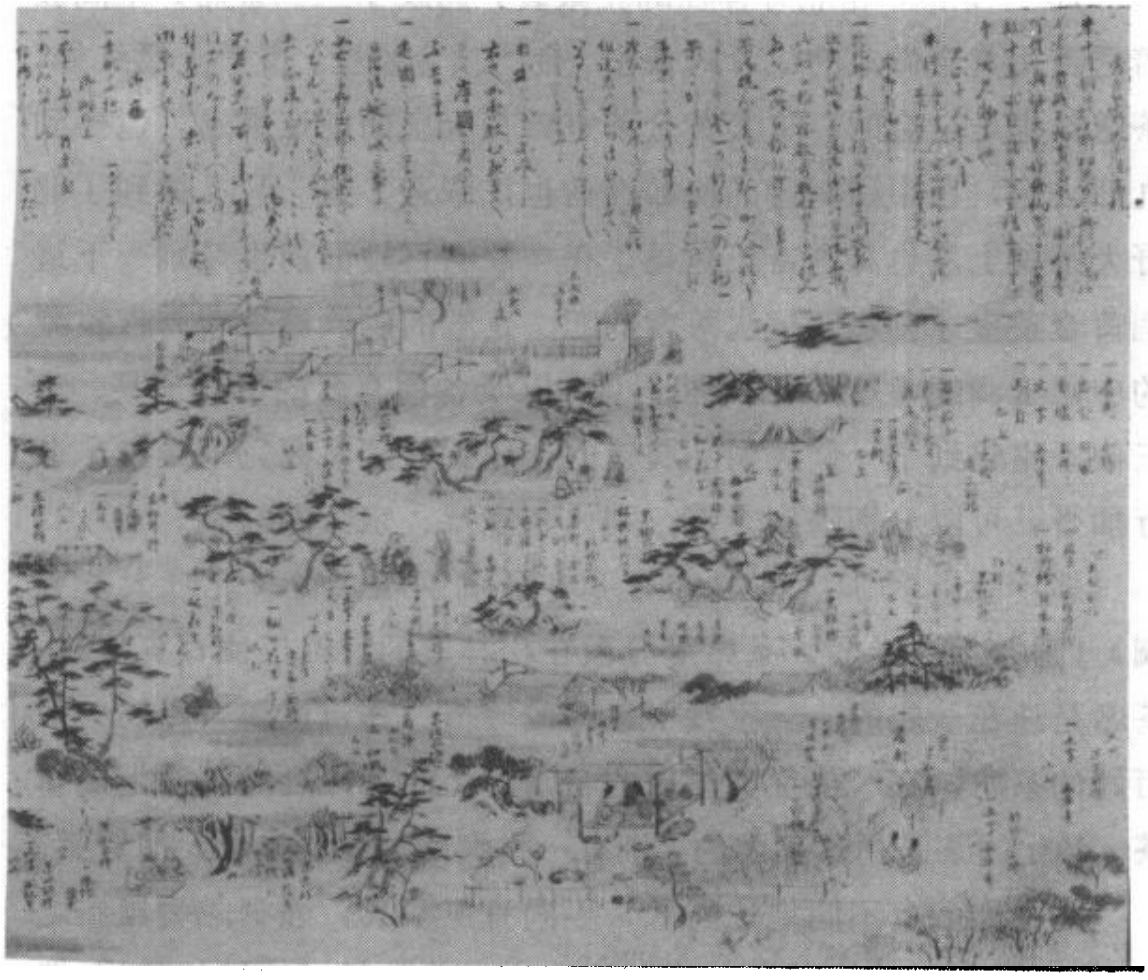
圖 22　北野大茶會

津氏，東國小田原的北條氏和東北的伊達氏，全國形勢穩定下來。爲向天下展示自己的地位，並安撫民心，秀吉決定在京都的北野舉行大茶會。利休負責茶會的組織工作。7月28日，秀吉向民衆發出了布告，內容如下：

第一條：擬於10月1日至10日於北野松林舉辦大茶會。展示關白秀吉所藏珍貴茶道具，供茶道愛好者觀賞。

第二條：只要是熱心於茶道者，不問是家臣、商人、還是農民百姓，均可攜茶釜一只，水瓶一個，飲料一種前來參加，沒有茶的人，拿米粉糊來也無妨，務必出席。

第三條：不必擔心無茶室，在松林裏鋪上兩三張榻榻米即可。無榻榻米者用一般草蓆亦可。茶席的位置自由選擇。



第四條：日本國人且不用說，只要熱心於茶道，中國人也可參加。

第五條：爲歡迎遠方的客人前來光臨，特訂會期爲（兩個月之後的）10月1日。

第六條：此舉完全是爲了幫助貧困的茶人。若此次拒絕出席，往後即使是米粉糊也不準擺 弄。

第七條：（即日）無論何人，只要光臨秀吉茶席的，都可以喝到秀吉親自點的茶。

這七條布告，有些專横也有些豁達，有點像顯示自己，又含有對庶民的愛護。充分反映了豐臣秀吉這樣一個出身平民而獲得成功的武將的性格。

10月1日，在北野神社的正殿裏，開設了三個茶席。中間放着秀吉用黃金做成的組合式茶室。金房頂金牆壁，窗戶上擋紅紗，茶道具也是全金的。這套黃金茶室曾在天皇面前炫耀過，還搬到九洲去過，在中國明朝的使節面前也炫耀過。這一天又搬到了北野大茶會上。也許秀吉正是爲了在一般老百姓面前也炫耀一下這個黃金茶室才發起開這次茶會的吧。正殿的兩側擺設着秀吉收藏的中國玉澗的《青楓》《瀟湘八景》以及各種有名的珍貴道具。這三個茶室起到了一個美術品展覽的作用。人們參觀完畢之後，進行抽簽，可以分別喝到秀吉、利休、宗及、宗久點的茶。

那一天，參加大茶會的有800多個茶席。從《北野大茶會圖》（圖22）上來看，茶席是分散在松林裏的。但根據真實記錄，茶席是連在一起的。一家接一家比較擁擠。秀吉還親自走訪一般百姓的茶席，在一位從美濃來的名叫一化的茶人設的茶席上喝了茶。一化的茶是用落葉燒的，別有一番鄉間風味，秀吉大加贊賞。

北野大茶會不問地位高低，不問有無茶具，強調熱愛風雅之心。此次茶會對於推動日本茶道的進一步普及起了積極的作用。雖



圖 23　大德寺　金毛閣

然秀吉最後賜死大茶人利休，被後人指責，但他對茶道表現出的熱情以及他普及茶道的成就是不能否認的。

利休從 60 歲到 70 歲，侍奉秀吉整整 10 年。這 10 年是利休的茶道藝術之花盛開，碩果纍纍的時期，也是利休弟子接踵而來，天下無人不曉利休的時期。可是，利休與秀吉在藝術追求上的分歧隨着時間的推移越來越嚴重。利休的茶道越近晚年越趨向古樸簡約、表現出“本來無一物”的藝術境界。他找來打漁人用的漁簍子做花瓶，用竹子做放茶釜蓋的墩，喜歡粗糙的形狀不整的陶茶具。對於這些，秀吉欣賞不了，十分反感。秀吉特製了黃金茶室，黃金茶具，經常向別人炫耀自己收藏的茶道具。對於這些，利休表面上沒什麼反映，但內心裏卻十分鄙視秀吉。天下漸趨平定，秀吉認爲自己的地位沒什麼危險了，對利休的需要程度也有所變化。況且利休的名聲越來越大，甚至在某種意義上超過秀吉。秀吉終於按捺不住，賜利休一死。賜死的導因是，利休爲京都大德寺進獻了一座山門——金毛閣（圖 23）。大德寺爲感謝他，提議爲他設立一個木雕肖像，安置在金毛閣上。利休肖像身着袈裟，腳踏草鞋。秀吉爲此而惱怒起來。“難道讓什麼人都從你的草鞋下過嗎？”利休終於大罪難逃，被令剖腹自殺。

在四周環海的日本，無處逃脫。並且，由於地方比較小，也

很難躲藏。也許是由於這個潛在的心理吧，日本的犯罪者甘心從命，自首、自殺的人比較多。利休當然不是什麼罪人，但當主人秀吉誤解了自己時，也不得不從命。賜死是主人對臣下的一種人格上的尊重，比被主人殺死榮耀許多。有勇氣自盡是戰國時代武士的美德。總之，千利休勇敢地剖腹自殺了。臨終，他留下了這樣的辭世之言：

人世七十
力囲希咄
吾之寶劍
祖佛共殺

意思是說，利休雖已 70，但仍氣宇軒昂，我利休這寶劍（在這裏暗示剖腹時用的刀）要將祖佛都殺掉。“祖佛共殺”是《臨濟錄》中的名言，表示修行時要不靠達磨不靠釋迦，忘卻達磨忘卻釋迦，發現本來自持的純淨的佛心，以成正果。利休這段辭世歌，表現了他以小死求大死的崇高境界。1592 年 2 月 28 日，在 3000 名武士的守護下，利休終於成爲不歸之人。那一日雷鳴電閃，大雨冰雹傾盆而降。利休用生命捍衛了他的藝術理念。他的死給他的茶道藝術更增添了永恆的力量。400 年來，人們稱他爲茶道的創始者、茶道的集大成者、茶聖。總之，用什麼樣的語言贊美他似乎也是不過分的。

千利休的茶道思想可以說即是日本茶道思想本身，是日本茶道研究界最熱門的課題。這裏，參照芳賀幸四郎先生的學說[34]，將利休的茶道思想歸納爲三個內容。

（一）利休的茶道思想是對村田珠光、武野紹鷗的繼承。他在繼承的基礎上進行了改良，使草庵茶更深化了一步。利休把紹鷗的四張半榻榻米茶室更縮小爲三張、兩張，將室內裝飾簡化到最小限度。就此，他使茶道的精神世界一舉擺脫了物質因素的束縛，

清算了拜物主義風氣。將各持己見，千姿百態的日本中世茶道歸結在禪宗的“本來無一物”的美學觀念裏。利休效仿先師珠光、紹鷗參禪，奉珠光遺留的圜悟墨蹟爲至寶。他一生中在茶室的壁龕裏掛得最多的也是禪語。在《南方錄》的卷頭記載了利休的這樣一段話：

草庵茶的第一要事爲：以佛法修行得道。追求豪華住宅、美味珍饈是俗世之舉。家以不漏雨，飯以不餓肚爲足。此佛之教誨，茶道之本意。

在這裏，利休以佛教思想爲準繩，對世間的茶道進行了批評。與珠光將禪的思想導入茶道的做法類同，可以說是對珠光、紹鷗的繼承。

(二)珠光的貢獻在於將茶道提高爲與禪結合在一起的宗教文化，賦予了茶道高級的社會地位。千利休在繼承此事業的基礎之上，又將茶道還原到了淡泊尋常的本來面目上。《臨濟錄》有這樣一段話：“佛法無用功處，只是平常無事，屙屎送尿，著衣吃飯，睏來即卧”。[35]即經過艱苦的修行生活，禪者徹底拋開了一切煩惱和掛礙，達到“無一物”的主體。那麼就不會被外界的形式操縱，而去操縱外界形式，還原到吃飯穿衣上去。

在利休之前，茶道的規定動作很多，十分煩瑣。利休在大徹大悟之後提出了“悟了同未悟”的精神境界，主張大大簡化茶道的規定動作。《南方錄》記載着利休關於此事的名言。

須知茶道之本不過是燒水點茶。

當弟子們問利休，什麼是茶道的秘訣時，他說：

夏天如何使茶室凉爽，冬天如何使茶室暖和，炭要放得利於燒水，茶要點得可口，這就是茶道的秘訣。

利休的茶道不拘於世間公認的規定動作、規定形式，像禪者隨處作主（即在任何場合、任何時候都以自己純淨的佛心爲主，不受

外界干擾）一樣，隨時隨地在創造新的“形式”，創造新的茶趣。在道具上，他不拘於世間公認的名道具，將生活中的用品隨手拈來用作茶道具。由於利休以“無”的心境平等地對待身旁的每一件事物，所以他發現、創造了無數的美的茶道具。

（三）利休的茶道藝術境界在茶道史上究竟有些什麼突破呢？如前所述，紹鷗曾引用藤原定家的和歌來表現自己的藝術境界，把草庵茶的美假托在“海濱小茅屋”上。利休援引了另一位歌人——藤原家隆的和歌來表現自己的藝術境界，原文是：

花をのみ
待つらむ人に
山里の
雪間の草の
春をみせばや

譯成中文是：

莫等春風來
莫等春花開
雪間有春草
携君山裏找

意思是說，世上的人們只去欣賞那些華麗爛漫的櫻花，當大雪紛紛時，只坐在家裏，消極地等待春天的到來。殊不知在深山裏的積雪下面，一棵棵鮮嫩的草芽已散發出春天的氣息，我們應去努力地找它們。

比起紹鷗的藝術境界來，利休的茶境是積極的，富有創造性的。“深山雪地”比起“海濱秋暮”雖然更加嚴酷，但其中孕育着的“春草”要比“茅屋”有生命力，有躍動感。這是一種在絕對否定之後誕生的絕對肯定的美。

利休以他大徹大悟的胸懷和他獨特的審美意識展開了豐富多

彩的茶道實踐活動。

由於日本茶道來源於具有娛樂性的鬥茶會，所以茶道本身總留有娛樂因素。自珠光至紹鷗雖然大大減少了茶道的娛樂性，但是，真正完全消除茶道的娛樂性的是茶道的集大成者——千利休。

在當時，茶會之後一般是設酒宴的，利休堅決地去掉了酒宴。他指出茶會不是請客吃飯，不是遊山玩水。如果在莊嚴的茶事之後請客人大吃大喝，那麼主人的一番苦心，人們在茶事中所達到的靈魂的淨化便會付諸東流。茶事不得超過四小時。茶事完畢，客人應立即離去，主人不必挽留，也不必遠送。

茶道裏的茶分濃茶和薄茶。濃茶點起來很費時間，利休開創了幾個客人用同一個碗傳着喝的“傳飲法”。每位客人喝完之後用紙將嘴印擦乾淨，然後傳給下一個人。下一位客人要在上一位客人喝過處用茶，不得換地方。通俗地說，即是不能嫌別人髒，大家走進一個茶室是一種緣份。與中國上古的吮血結盟，基督教徒吃聖餐面包蘸葡萄酒等有着類似之處，即通過共同飲食來表示一種宗教式的連帶感，以增進人與人之間相互信賴的關係。

自珠光開創用禪的墨蹟爲茶室的掛軸之後，草庵茶人大都效仿珠光採用禪僧的墨蹟。但是當時的墨蹟只限於出自中國已故禪僧之手的，數量很少。利休大膽採用了自己的參禪老師——古溪宗陳的墨蹟，當時古溪還在世。這一舉動表現了他對老師的崇拜，強調了茶與禪的密切關係，成爲後世茶人的楷模。

爲了徹底消除茶道的娛樂性，利休將珠光、紹鷗的四張半榻榻米茶室縮小爲兩張半榻榻米、甚至一張半榻榻米。他把四張半榻榻米以下的小小茶室叫作“小草庵”。他指出，茶的飲法雖然來自唐朝，但茶道精神的終端應該在小草庵茶上。在小草庵裏，客人的數目只能有兩三位。主人和客人促膝而坐，主客的面貌，動作都可以歷歷印在對方的腦海裏，達到以心傳心、心心相映的目

的。由於主客之間的距離縮短，主人的點茶動作就得到進一步的注目，點茶技法得到了提煉。留傳至今的利休設計的最著名的小草庵茶室是“待庵”（圖 24）。這個小茶室的面積爲兩張半榻榻米大小，約 4.5 平方米。在這樣小的茶室裏，主客要進行四小時的茶事，要體現出禪的精神，創造出“無”的意境。可見沒有一番功夫是不行的。

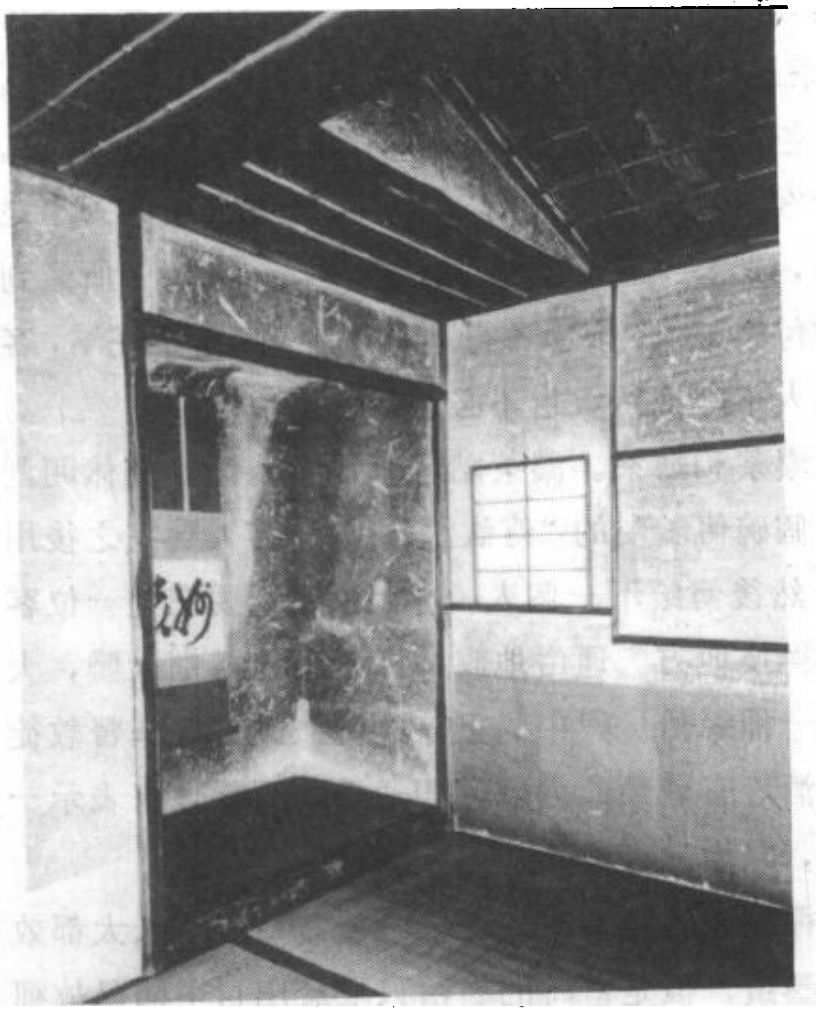


圖 24　待庵

在那以前，茶道用的茶碗是來自中國建州窰的天目茶碗（圖 25）或宋代的青磁碗。大陸傳來的茶碗樣式端莊華麗，利休覺得表現不了自己的茶境。於是，他大量使用了朝鮮半島傳來的庶民們用來吃飯的飯碗——高麗茶碗（圖 26）。高麗茶碗屬於軟陶，質地鬆，形狀不規則，表面有麻點，色彩樸素，無花紋。利休在使用高麗茶碗之後還覺得不滿足。於是，在他的設計、指導之下，與陶工長次郎共同創造了樂窰茶碗（圖 27）。樂窰茶碗也屬於軟陶。碗壁成直筒型，碗口稍向裏。不用轉輪，用手做成。形狀不勻稱，以黑色、無花紋爲最上等。從三種茶碗的不同特色裏，可以看出日本茶道的發展過程。從唐風

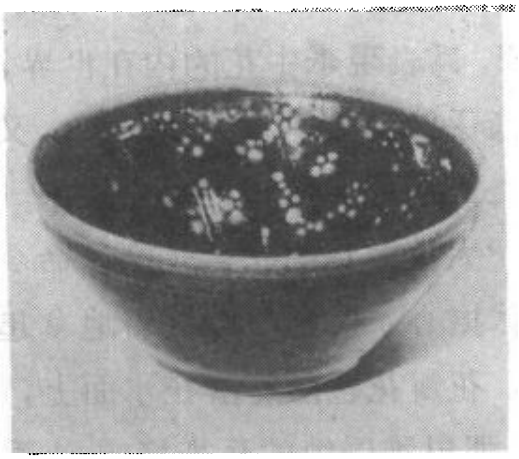


圖 25　天目茶碗

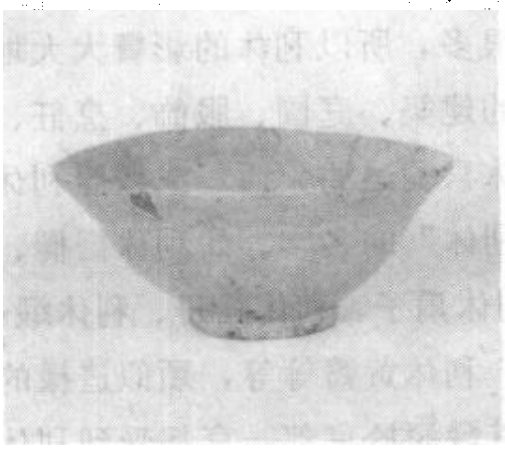


圖 26　高麗茶碗



圖 27　樂窑茶碗

大陸式的轉向和風島國式的；從貴族社會的一種娛樂形式變成庶民性的宗教形式。而利休是這個偉大轉折的最後完成者。

不僅僅限於茶碗，在其他茶具上利休也做了大量的革新。他將汲井水用的吊桶拿來用作清水罐；將漁人捕魚用的小竹籠拿來用作茶室裏的花器；並砍來竹子稍稍加工之後用作花器。著名的有名爲“園城寺”的竹花器。利休特意選擇了有裂紋的竹材，表現了大自然本身的原始的美。其做工看起來毫無驚人之處，但沒有徹悟了的禪心是做不出這樣灑脫稚樸的作品的。

關於利休與茶花（茶事用的插花）有兩則有趣的故事。一天，有人上報豐臣秀吉，說利休家的院子裏開滿了牽牛花，好看極了。秀吉便示意利休爲他在某日的清晨舉行一次茶會，以欣賞那滿目的牽牛花。那一天，他興致勃勃走進了利休的院子，可是所有的牽牛花都被利休剪掉了。秀吉不禁惱怒起來：“這不是捉弄我嗎”？可是，當他來到茶室時，他發現

在暗淡的壁龕的花瓶裏插着一朵潔白的牽牛花，其花露水欲滴，顯示出無限的生命力。秀吉大吃一驚。爲表現牽牛花的內在世界，剪掉一片只留一朵，這種空前的藝術手法爲後世茶人所推崇。又有一年的春天，儘管當時的花器都是筒形的，秀吉卻故意找來一個大鐵盤子，裏面盛滿水。然後把一大枝梅花擺在盤子旁，命令利休插花。衆人議論紛紛，都爲利休擔心。而利休則沉着地拿起那枝大梅花，將梅花一把把地揉碎，花瓣花苞紛紛落在水面上，之後，利休把梅花枝斜搭在盤子上。那風雅優綽的藝術境 界使秀吉連同在座的人目瞪口獃。

利休對日本文化藝術的影響，可以說是無可比擬的。由於茶道爲綜合文化體系，包含的內容很多，所以利休的影響大大地超出了茶道的範圍，擴大到了日本的建築、庭園、服飾、烹飪、工藝、美術等各個方面。人們把利休喜愛過的東西，或按照利休的審美觀設計出來的東西都冠以“利休”的名字。如利休柵欄、利休色彩、利休豆餡、利休饅頭、利休扇子、利休牡丹、利休緞子、利休木屐、利休頭巾、利休豆腐、利休黃醬等等，類似這樣的固定詞匯多達 200 個以上。由於茶道發源於京都，京都受到利休精神的影響最大，所以京都的東西精巧素雅，在日本別具一格，受到日本人的青睞。人們把體現京風的東西都冠以“京”字。如京鹹菜、京梳子、京口袋、京烟袋、京佛壇、京榻榻米、京點心、京舞蹈等等。目前世界所謂的日式家具、日式設計、日式色彩、日式點心等等事物中所表現出的一種特別的氣質，無疑是與利休的藝術風格相關聯的。

對於利休這樣一位偉大的茶道藝術家，使用任何贊美性的修飾詞都是不過分的。利休在《南方錄》的《滅後》中自述道：

草庵茶的本質是體現了清淨無垢的佛陀的世界。這露地草庵是拂却塵芥，主客互換真心的地方，什麽位置、尺寸、點

茶的動作都不應斤斤計較。草庵茶就是生火、燒水、點茶、喝茶，別無他樣。這樣拋去了一切的赤裸裸的姿態便是活生生的佛心。如果過多地注意點茶的動作、行禮的時機，就會墮落到世俗的人情上去，或者落得主客之間互相挑毛病，互相嘲笑對方的失誤。……如果由趙州㊱作主人，達磨作客人，我和你㊲爲他們打掃茶庭的話，該是真正的茶道一會了。如果能實現的話該多有趣啊。說是這麼說，也不能把這目前在世的人當成達磨，當成趙州。有這樣的想法本身也是對事物的一種執著，是行佛道的障礙物。那些想法就讓它算了吧。……以臺子茶爲中心，茶道㊳裏有很多點茶規則法式，數也數不清。以前，茶人們只停留在學習這些規則法式上。將這些作爲傳代的要事寫在秘傳書上。我想以這些規則法式爲臺階，立志登上更高一點的境界。於是，我專心致志參禪於大德寺、南宗寺的和尚，早晚精修以禪宗的清規爲基礎的茶道。精簡了書院臺子茶的結構，開闢了露地的境界，淨土世界，創造了兩張半榻榻米的草庵茶。我終於領悟到：搬柴汲水中的修行的意義，一碗茶中含有的真味。

第四節　近現代的日本茶道

公元 1592 年 2 月 28 日，日本茶道的集大成者千利休在將軍豐臣秀吉的逼迫下剖腹自殺，這同時標誌着茶道草創期的結束。利休的死帶來的不是茶道的衰落，而且茶道空前的興盛。

據說，利休死後，秀吉感到十分寂寞，時時追想與利休度過的恬靜優雅的日子。那之後一年，秀吉便將利休第二子少庵（1546—1614 年）從流放的會津召回京都，允許他復興利休的茶道。少庵將亡父的牌位從大德寺請回了位於京都本法寺前的宅邸，

在大德寺避難的少庵的兒子宗旦也回到家中，被沒收的利休的名道具也還了回來，千家的烟火又連續上了。千宗旦（1578—1658年）繼承了千少庵之後，更加強調祖父千利休茶道中素淡的一面，人稱“乞食宗旦”。他吸取祖父失敗的教訓，終生不仕，專心茶道，度過了悠閑的一生。他對千家的茶道進行了整理，擴充，對利休茶道的傳播起了重大作用。宗旦去世以後，他的第三子江岑宗左承襲了他的茶室——不審庵，開闢了表千家流派；他的第四子仙叟宗室承襲了他隱退時代的茶室——今日庵，開闢了裏 千家流派；他的第二子一翁宗守在京都的武者小路（地名）建立了官休庵，開闢了武者小路流派茶道。表千家、裏千家、武者小路分別是千利休的後代，各自繼承了千利休的茶風，就此稱爲三千家。幾百年來，三千家都是日本茶道的棟樑與中樞。日本茶道自千利休始爲世襲制，三千家的世襲情況見下頁世系圖。

由織田信長、豐臣秀吉開創的統一全國的事業，到了其繼承者德川家康（1542—1616年）時代終於大功告成。公元1603年，德川建立了江戶幕府，開始了日本歷史上繼室町、鎌倉後第三個由武士集團首領（即將軍）爲最高統治者的幕府時代。江戶時代的特點是幕藩體制，即以江戶（今東京）的幕府爲中心，下設藩，通過藩這種地方武士集團來統治全民。將受封一萬石大米以上的武士稱爲大名。並實行了士農工商的嚴格的等級身份制度。嚴格的政治統治帶來了國內的穩定，繼而帶來了經濟的繁榮。江戶時代屬於日本史上的近代，至1868年明治維新共持續了260多年。

千家的茶道自第四代起，又開始分別侍奉地方武士集團。表千家侍奉紀州的德川家，裏千家侍奉加賀藩的前田家、伊予松山藩、尾州德川家、田安家。武者小路侍奉讚州高松藩。三千家一直保持着日本茶道正宗的地位，300多年來相互合作扶持，爲日本茶道的發展作出了巨大的貢獻。

表千家

一世 千 利休 — 二世 少庵 — 三世 宗旦 — 四世 宗左 — 五世 宗左 — 六世 宗左 — 七世 宗左 — 八世 宗左 — 九世 宗左 — 十世 宗左 — 十一世 宗左 — 十二世 宗左 — 十三世 宗左 — 十四世當代 宗左

江岑 — 逃源齋 — 良休 — 原叟 — 天然 — 仵翁 — 曠叟 — 祥翁 — 瑞翁 — 敬翁 — 即中齋 — 而妙齋

堪笑軒 — 隨流齋 — 覺覺齋 — 如心齋 — 啐啄齋 — 了了齋 — 覆江齋 — 碌碌齋 — 惺齋

丁丁軒 — 好雪軒 — 安祥軒 — 碧雲軒

裏千家

一世 千 利休 — 二世 少庵 — 三世 宗旦 — 四世 宗室 — 五世 宗室 — 六世 宗室 — 七世 宗室 — 八世 宗室 — 九世 宗室 — 十世 宗室 — 十一世 宗室 — 十二世 宗室 — 十三世 宗室 — 十四世 宗室 — 十五世當代 宗室

仙叟 — 常叟 — 泰叟 — 竺叟 — 一燈 — 石翁 — 柏叟 — 精中 — 直叟 — 鐵中 — 碩叟 — 玄秀

眼月庵 — 不休齋 — 六閑齋 — 最最齋 — 又玄齋 — 不見齋 — 認得齋 — 玄玄齋 — 又妙齋 — 円能齋 — 淡淡齋 — 鵬雲齋

宗安 — 宗乾 — 勿勿軒 — 寒嶺 — 虛白齋 — 幽軒 — 対流軒 — 無限齋

玄室 — 不忘 — 玄室

寒雲

武者小路千家

一世 千 利休 — 二世 少庵 — 三世 宗旦 — 四世 宗守 — 五世 宗守 — 六世 宗守 — 七世 宗守 — 八世 宗守 — 九世 宗守 — 十世當代 宗守

一翁 — 文叔 — 真伯 — 堅叟 — 休翁 — 仁翁 — 全道 — 一叟 — 隱松 — 有鄰齋

似休齋 — 靜靜齋 — 直齋 — 一啜齋 — 好好齋 — 以心齋 — 一指齋 — 愈好齋

靜齋 — 円明 — 宗安

溪澗

除三千家之外，繼承利休茶道的還有利休的七個大弟子。他們是：蒲生氏鄉，細川三齋，瀨田掃部，芝山監物，高山右近，牧村具部，古田織部。這七個人被稱作“利休七哲”。其中的古田織部（1544—1615 年）是一位卓有成就的有特色的大茶人。

織部在利休去世以後接替利休侍奉秀吉。據說秀吉命令織部將利休的市井平民式茶法改造成武士風格的茶法。或許這也符合身爲武士的織部的意圖吧。織部站在武士茶人的立場上對利休的茶法仔細地推敲之後，進行了改革。利休強調不顯眼的色調柔和的美，而織部強調醒目的色彩鮮明的美；利休追求靜中美，而織部追求動中美；利休喜愛庶民風格的、柔弱女性的纖細的美，而織部喜愛武士風度的雄健的陽剛豪放之美。與利休的素雅恬淡相對，織部主張明亮華美。比較一下利休風格的樂窰茶碗（圖 28）和織部風格的織部茶碗（圖 29），可以更形象地理解他們之間的不同點。



圖 28　樂窑茶碗



圖 29　織部茶碗

樂窰茶碗的形狀均勻平穩，色調爲黑一色，或磚紅一色，表現了謙和、內向的風格。織部茶碗形狀歪斜不正，人稱“鞋型”碗。黑、白、綠、黃褐色並用，組成大膽奔放的圖案，表現了自由、豁達的風格。

古田織部在侍奉了秀吉之後，又接着侍奉將軍秀忠，獲得天下第一茶人的地位。他的茶風受到了當時人們的歡迎。但是，遺

憾的是 1615 年，他被疑有通敵行爲，在秀忠逼迫之下剖腹自殺，享年 71 歲。

古田織部的弟子很多，其中最傑出的一位是小堀遠州(1579—1647 年)。小堀遠州雖然與老師古田織部一樣同屬大名出身，但是織部是靠自己在一次次戰役中衝鋒陷陣打出來的，而遠州是接替父業而成爲大名的。遠州繼大名位時才 26 歲。豐裕閑適的生活環境造就了他的穩健溫和的性格。他追隨織部學習茶道，在織部去世以後，他又接替織部作了江戶時代的第三代將軍秀光的茶道師範。他的藝術風格的特點是健康、典雅、優美、平凡。

小堀遠州是一位多才多藝的茶人。他也被稱爲陶藝家、建築家、園藝師、美術鑒定家、文藝家、書法家。他特別通曉日本古典和歌。他把從和歌學中汲取的王朝風格的優雅的美感反映在他製作的藝術品上。他用和歌中的典故、詩詞爲東山時代以後的名道具命名。之後那些名道具被稱爲“本歌”，使日本茶道與本民族的藝術進一步融合起來。他一生中設計建築了許多茶室，具代表性的有：大德寺龍光院的“密庵”、“忘筌”、南禪寺金地院的“八窗”茶室。這些茶室採光明亮，恢復了書院式茶室的照明，大有中世鬥茶會會所的開闊感。但是，小堀遠州留給後世的最重要的遺產莫過於被稱爲日本庭園藝術的最高代表——桂離宮（圖 30、31）。桂離宮融利休的素淡與王朝的華美爲一體，可稱爲日本美之絕。

接替小堀遠州作了第四代將軍秀網的茶道師範的是片桐石州(1605—1673 年)。石州也是一個大名。他年輕時師事千道安的高徒桑山宗仙，徹悟茶道奧秘，親授真、行、草茶技。又參禪於大德寺玉舟和尚，錘煉了禪心茶法。之後，作了將軍的茶道師範。他著有《草庵之心》一文，強調茶道的本意在於草庵精神，之後又制定了《石州三百條》，對武門茶道做了具體的規定。石州茶道的

風格是武門正統式的，嚴肅的，莊嚴的。石州流派茶道在當時十分流行，後繼者衆多。其中有名的有松平不昧（1751—1818 年）、井伊直弼（1815—1860 年）。井伊著有《茶湯一會集》，主張每一次茶會在

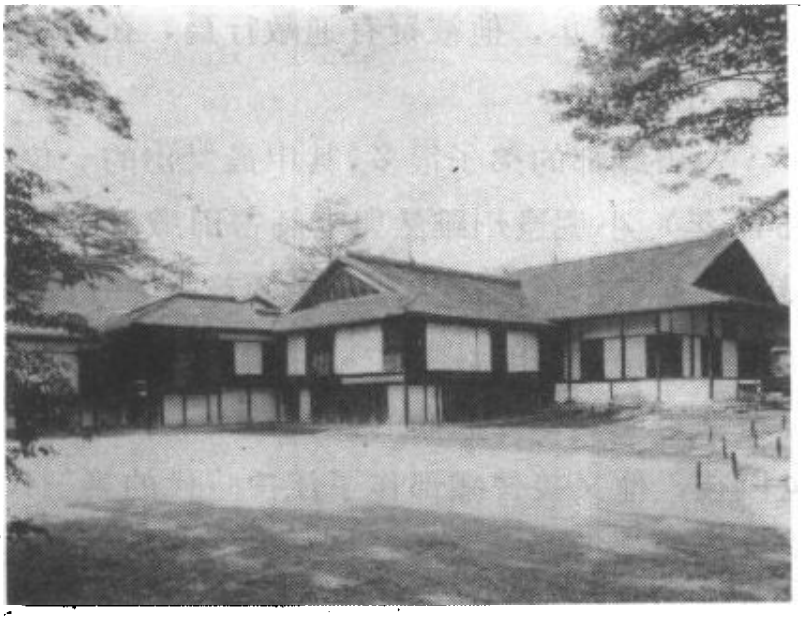


圖 30　桂離宮

變幻無常的時間、空間裏都是一次獨一無偶的茶會，主客都要珍惜每一次相遇。這個理論被稱作“一期一會”。

千利休去世以後，由他的子孫和弟子們分別繼承了他的茶道，400 年來形成了許多流派。至今大約有 20 幾個流派，主要有：表千家流派、裏千家流派、武者小路流派、遠州流派、石州流派、藪内流派、宗徧流派、松尾流派、織部流派、庸軒流派、不昧流派等等。這些流派都出自於千利休，都以千利休的茶道理論爲指導思想。各自的茶道風格有所不同，有的趨於素淡，有的趨於華麗。各個流派的點茶動作、茶會的細則



圖 31　桂離宮

也有所不同，例如進茶室時，有的先邁右腳，有的先邁左腳。各流派都有自己的“家元”，即掌門人，負責繼承上代的茶技，向下傳授茶技，有絕對的權力和威望。若要學習某個流派的茶道需辦理入門手續，根據學習掌握程度，發給適當的證明書。證明書的級別約有十幾級。家元通過證明書的授予對本流派弟子進行管理。目前弟子人數最多的爲裏千家流派，其次是表千家，再下是武者小路千家。家元的職位是世襲的。在繼位之前，從五六歲開始便修習茶道，之後去禪寺參禪。要經過長年的艱苦修行磨煉。家元的人格、茶技、言行對這一流派的發展有巨大的影響。家元制度的建立對於繼承發展茶道文化起了很大作用。利休所創立的茶道至今成爲遍及日本的社會文化活動，這一成就不能不歸功於家元們及其門生們的努力。

茶道自利休算起有 400 多年的歷史。但在前 300 年裏，茶人都屬男性。茶道自古以來被認爲是男人的專利。自明治維新以後，女性開始參與茶道，特別是日本戰敗以後，婦女的自我意識增強，要求參加各種文化活動，逐漸地學習茶道的絕大多數都是女性了。由女性主持的茶會強調禮儀性、審美性，氣氛明快、華麗。加之女式和服艷麗多彩，舉辦茶會之處便充滿了節日的氣氛。如今茶道已成爲婦女出嫁前的必修課之一。持有一定級別的修習茶道證明書，是日本女性婚配時的有利因素。

日本茶道集日本式建築、庭園、工藝、禮法、服飾、烹飪爲一體。在很早的時候，日本人自己就將茶道作爲日本民族文化的代表。明治以後，日本開始與外國進行文化交流，他們首先介紹給西方的也是日本的茶道。1906 年岡倉天心先生（1862—1913 年）用英文寫了《茶之書》一書，介紹了體現日本人精神世界的茶道。由此，在西方世界，茶道成爲理解日本文化的必由之路。第二次世界大戰以後，以裏千家爲主要力量，日本茶道界積極向外

國介紹日本茶道。目前，在美國、巴西的一些大學及中國的天津商學院、南開大學等處，茶道被作爲一門課程來學習。另外，在世界近30個國家裏建有近70個裏千家的茶道活動中心。

飯後一杯茶或客來敬茶，本是日常生活的行爲，並不要求摻入什麼高深的宗教、哲學思想。茶在中國開始被飲用的時候，恐怕還沒有什麼莊子、達磨。可是，當生活文化達到一定的水準以後，普通的飲食行爲也被劃入了藝術的領域。在中國的唐代，茶被文人墨客當作仙漿而大加贊美。這種風潮被日本平安時代的貴族們效仿，由此，開日本飲茶文化之先河。鎌倉時代由於榮西力說吃茶的藥物作用，大乘佛僧紛紛以茶救世救民，禪僧以茶驅走睡魔，日本的飲茶文化以佛寺爲中心獲得了發展。到了室町時代，以武士、市民爲主體的遊戲性鬥茶十分發達，茶文化開始從實用的範圍走向藝術。能阿彌首創書院茶，對鬥茶刪繁就簡，加入了茶禮，爲珠光的出現作了準備。

茶道之開山村田珠光將佛教中禪的思想導入茶道，爲茶道找到了理論根據。他融藝術、道德、宗教爲一體，清除了唐物至上的觀念，提倡本民族的自然美，針對書院茶而創立了草庵茶。珠光的後繼者武野紹鷗將日本古典歌道的理論導入茶道，認爲茶道的極致與歌道的極致應是同一的。他啟用了許多民間器物爲茶道具，大大推進草庵茶的民族化進程。在此基礎上，日本茶道的集大成者千利休創造了日本美的完整的藝術體系。他的茶道可稱爲一種新的宗教，有人稱之爲“自然教”、“美的宗教”。他對當時終於成熟了的日本民族藝術意識進行了綜合、歸納，從日本的民家、漁村、山谷裏去尋找發現藝術。他不僅創立了日本茶道的完整的藝術形式，而且爲從那以後直至今天的日本民族藝術樹立了規範。由於利休的貢獻，茶道上升到日本文化藝術的代表之地位。迄今爲止，在日本歷史上，千利休對於日本文化藝術的貢獻還沒有一

個人能超過。

茶道中的“本來無一物”、“無一物中無盡藏”的哲學思想，不對稱、簡樸、素淡、枯高的美學思想，以及平等、互敬、恬淡的道德觀念，獨坐觀念的自省精神，不僅代表了日本文化的特點，對當今的世界來說也有相當的普遍性。作爲東方文化之一的日本茶道藝術必將引起人們越來越多的關注。

第三章　茶道的內容

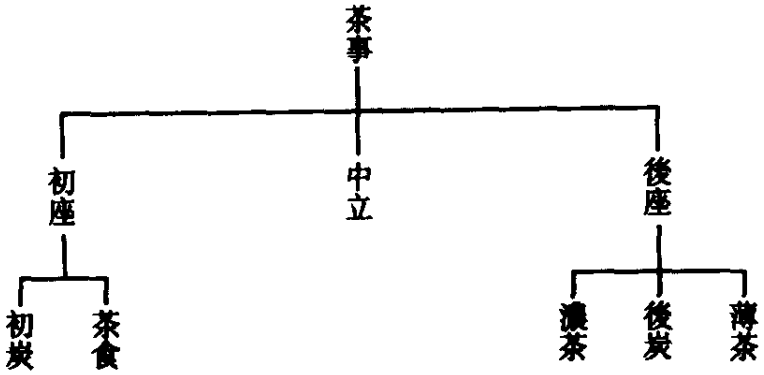
與音樂、繪畫、舞蹈等藝術形式相比，茶道藝術有許多特殊性。第一，茶道藝術是通過人的眼、耳、鼻、舌、身來同時感受的，茶道藝術中有色、有聲、有香、有味、有觸感。比如在茶事進程中，我們可以欣賞到各色藝術品，可以從風聲、雨聲，點茶時的水聲，主人走動時有節奏的腳步聲中體會茶的意境，可以聞到花香、茶香和香爐中發出的香氣，可以嚐到美味的食品，可以把你想欣賞的任何一件茶道具拿在手裏撫摸。第二，茶道藝術試圖包羅萬象，並使之藝術化。茶道把山川風月、春夏秋冬、花草蟲鳥、美術工藝、歷史文學等等都包容進四小時的茶事之中。第三，茶道藝術不是由個人或單方面獨自完成的。它要求參加茶事的客人一起參加表演，客人的舉止和對茶道的修養程度直接關係到茶事是否成功。最後，第四個特殊性是，茶道藝術是無形的，但又是永久性的。說它無形是說茶事一完，一次藝術的創作便隨之消失，那種只有當事人在當時的環境下才能感覺的藝術美的瞬間再也不會重現。說它又是永久性的，是說茶道要求茶人日日埋頭於藝術創造與藝術修行之中。鋼琴演奏家在演奏鋼琴時是舞臺上的藝術家，下臺以後可以過與平常人同樣的生活。而茶人則不同，茶事完了之後的日常生活也需謹慎自制，早起修行，慎於酒色。茶人的日常生活是茶事的繼續。

第一節　茶事

茶事是茶道藝術的表現形式，是茶道理念的實踐。茶事也是茶人修行的道場，茶人生活的本分。

茶事要在茶室中舉行，茶室附設茶廚（上茶上飯的預備室）、茶庭。標準的茶室，面積爲四張半榻榻米，一次茶事的客人最多五人。如果是六張榻榻米大小的茶室，可招待客人七至八名。八張榻榻米大小的茶室，接待客人可達十人。最理想的茶事爲四張半榻榻米大小的茶室，招待客人三名。

關於舉行茶事的時間，古人有“三時茶”的說法。即考慮三頓飯的時間，分爲朝會（朝茶）、晝會（正午）、夜會（夜晚）。茶事的構成分爲初座、後座兩部分。客人到來後先進一個小房間喝一點熱水，整理一下服裝。等客人全體到齊以後，移到茶庭的小草棚裏，坐下來觀賞一番茶庭的風景，然後入茶室就座，這叫“初座”。主人開始表演添炭技法。整個茶事進行中要添三次炭，由此，此次添炭爲“初炭”。之後主人拿上茶食，日語稱爲“茶懷石”。據說來源於禪宗，和尚坐禪，空腹難挨，將烤熱的石頭揣在懷裏以度難關。茶事的目的和高潮，是讓客人喝濃茶（濃度似粥）。如空腹飲用恐損傷胃粘膜，所以在這之前讓客人享用“茶懷石”，墊一墊肚子。但據筆者考察，茶前吃飯不過是日本鬥茶的遺風而已。用完茶食以後，客人去茶庭休息。這叫“中立”。之後再次入茶室，叫“後座”。後座是茶事的主要部分。在嚴肅的氣氛裏，主人爲客人點濃茶，然後再次添炭，這叫“後炭”。添炭之後再爲客人點薄茶（濃度似咖啡）。之後，客人退出，茶事完畢。綜上所述，可歸納爲這樣一個示意圖：



茶事所需的時間，以四小時爲標準。拖長了的話，有可能使茶事陷入俗世的閑談，冲淡茶事的宗教修行氣氛。而若縮短時間，則有可能造成草草了事、禮節不周，破壞茶事的優雅意境。茶室裏禁止戴手錶，當然也沒有鐘，估計時間全憑茶人們的第六感官。按照標準動作進行茶事的話，時間會正合適的。具體時間分配爲：

更衣、觀賞茶庭	初炭	茶食	中立	濃茶	後炭	薄茶	退出	衙接	共計
二十分鐘	二十分鐘	六十分鐘		三十分鐘	二十分鐘	三十分鐘			
	初座一小時四十分鐘		二十分鐘		後座一小時二十分鐘		十分鐘	三十分鐘	四小時

茶事的種類很多。除“三時茶”之說以外，還有“茶事七式”之說，即：正午的茶事、早晨的茶事、夜晚的茶事、拂曉的茶事、飯後的茶事、專題茶事、臨時茶事。除此之外，還有開封茶壇的茶事、啟用風爐的茶事、惜別的茶事、一主一客的茶事、賞

雪的茶事、賞花的茶事、賞月的茶事等等。在茶道文化中，從11月至第二年的4月底茶室中使用地爐（圖32），從5月至10月茶室中使用風爐（圖33）。地爐利於保持室內溫度，所以在冬季使用，風爐可移動到離客人遠一些的地方，所以夏季使用。地爐和風爐的分別使用體現了草庵茶的精神。但是茶道中最正式的茶事是使用地爐季節的正午的茶事。

每一次茶事都要有主題，比如慶祝某人新婚、喬遷，或紀念某人逝世多少周年，爲新得到一個世傳珍貴的茶道具而慶賀等等。確定主題的同時也就確定了首席客人。爲了使茶事的氣氛融洽，要以首席客人爲中心選擇首席客人的朋友或與首席客人志趣相投的人爲陪客。在選擇陪客時要徵求首席客人的意見或干脆讓首席客人自己選擇。主題和客人的成員定下來以後，主人向客人們正式發出請帖，寫明茶事的時間、主題及全體客人的名單。陪客們要在

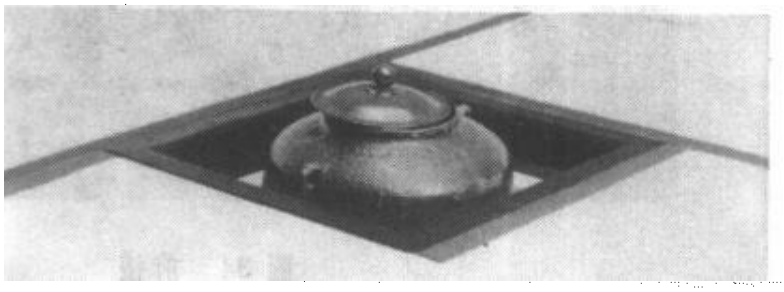


圖32　地爐

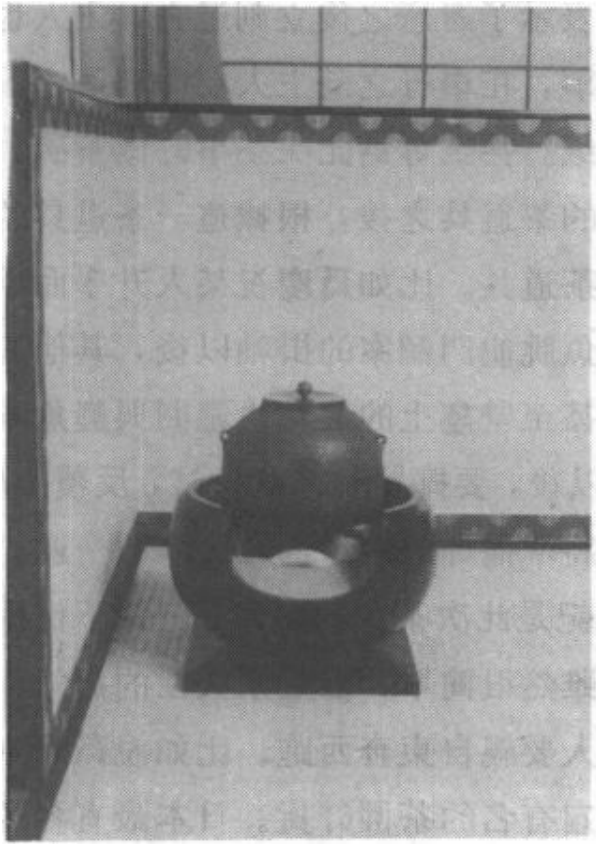


圖33　風爐



圖 34　前禮

茶事到來之前親自去首席客人家致謝。首席客人也要代表客人們去主人家致“前禮”(圖 34)。因茶事之前主人十分繁忙，所以前禮只在大門口進行，客人在表示了謝意之後立刻退去，主人也不留客。如果是一次重大的茶事，在舉行之前主人要修理茶庭、茶室；更換榻榻米、隔扇上的紙。甚至專爲此次茶事訂做茶碗。結合茶事的主題定下一件主要的茶道具之後，根據這一茶道具的色彩、氣氛、年代而搭配其他茶道具。比如爲慶祝某人升學而舉行茶事，壁龕上選擇了畫有鯉魚跳龍門圖案的掛軸以後，其他道具就不再選擇有鯉魚圖案的。甚至壁龕上的茶花也避開與鯉魚同樣的紅色。茶道具大體定下來以後，要擺置起來試一試，反覆推敲。甚至找來親朋好友當客人，將準備好的茶事內容先演習一遍。定下來以後，要做“會記”。會記是此次茶會的記錄，記錄下使用的茶道具，茶點心的名稱等。雖然很簡單，但是永久性的記錄。

爲了辦好此次茶事，主人要親自東奔西跑。比如說爲弄到好茶，主人甚至要在一年前，向有名的茶園訂貨。日本最有名的末茶茶園是離京都不遠的宇治市上林茶園。再有爲弄到名泉的水，主

人要在舉行茶事當日的半夜起身去汲水，京都的名水有梨木神社水，水無瀨神宮水，御香宮水等。有的主人爲了一枝茶花，特意到遠方的野山上去採，因爲不能用人工栽培的茶花。除此之外，做茶點心的材料、茶食的材料等主人都要親自採購，以選擇最可心的材料。



圖 35　灑水



圖 36　雜物箱

準備工作的最後一項也是最重要的一項便是清掃。清掃茶室、茶庭是茶人每日的必修課，在舉行茶事時更爲重要。茶庭的地面上不能有一片多餘的樹葉，樹葉上的灰塵也不能放過。主人要把客人將要經過之處的樹葉一片一片用抹布擦乾淨。據說有的茶人在清掃完畢之後將抹布（當然是雪白的）打開平托在胸前，然後在茶室裏踱來踱去，爲帶走茶室中的浮塵。

茶事的當日，在客人到來 30 分鐘以前，主人將茶庭內外的地面灑上水（圖 35）。然後用抹布把客人將踩上的踏腳石（日語叫“飛石”）上的水擦去。客人們在茶事開始前 15 分鐘左右，依次到來，看到剛灑完水的濕潤地



圖 37　在等候室裏



圖 38　在小茅棚裏



圖 39　互行默禮

面和清爽的小院，就知道了主人的心意。不用主人迎接，客人們各自穿過茶庭，走進等候室。等候室裏明淨簡樸，有取暖用的火盆、吸烟用具。壁龕裏有簡單的字畫。客人在此換上新布襪，男客們穿上一種叫“十德”的半身袈裟，女客們脫下外套，將不用的隨身物品用包袱布裹好放在雜物箱（圖 36）裏。客人們在等候室裏坐定以後，主人的幫手（日語叫“半東”）爲每一位客人送來小半碗溫開水，然後說：“喝完水就請到茶庭去吧”。（圖 37）客人們一同喝完溫開水以後，穿上主人準備好的草鞋，依次走向茶庭的小茅棚。小茅棚設有長凳，上面擺有圓形



圖 40　冲洗竹勺柄

草坐墊。客人們依次坐下，靜靜地觀賞茶庭的景色，等候主人出現。（圖 38）主人爲客人重新往石製洗手盆裏倒上新水之後，來到中門，客人們起立至中門。主人並不出中門，而是在中門的裏側，客人們在中門的外側，相互行默禮（圖 39）。中門外側爲“外露地”，中門內側爲“內露地”。客人們走進內露地，走近洗手處，用竹勺舀起一勺水，先洗左手，再洗右手，然後再舀起一勺水倒一點在左手心，用左手心的水漱漱口，再用竹勺內剩下的水冲洗一下竹勺柄（圖 40）。這個程序表示“淨身淨心”。之後，客人打開茶室小入口的門，小入口高約 73 釐米，寬約 70 釐米。客人膝行而入（圖 41）。



圖 41　膝行而入

客人進入茶室以後，在壁龕前跪坐，將小扇子放在膝前，向掛軸行禮（圖 42），表示對書寫掛軸者的敬仰。因此，茶道裏的掛軸不追求字體是否漂亮，而重視寫掛軸人的人格是否高尚，一般

都用高僧墨蹟。然後拜讀掛軸的字句，體會字句中的奧義，聯想本日茶事的主題，之後再細細觀賞一下裱褙配色、絹織的花紋。最後再莊重地行一禮。之後走到地爐前拜看爐中的景色，底灰堆成四個小山形，炭火正紅，茶釜烏黑油亮一塵不染。三位客人都拜看完之後，依次坐好。

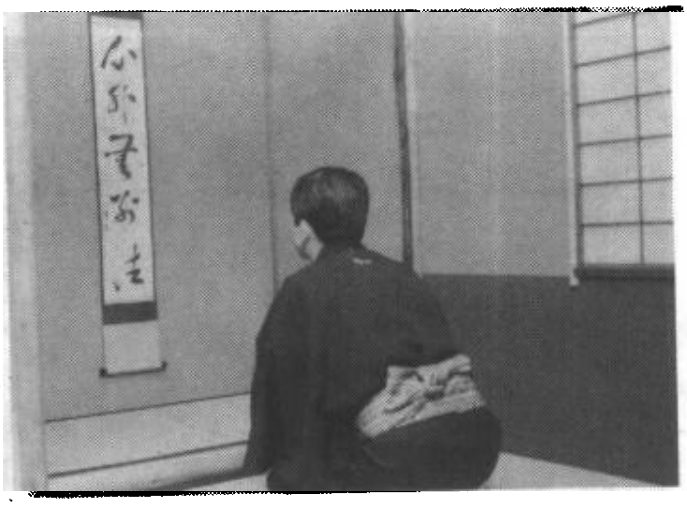


圖 42　向掛軸行禮

主人判定茶室裏的客人都就座以後，便打開茶室的另一個入口（這個入口比較大，人可直立進出），主人與客人相互行默禮（圖 43）。之後，主人說："歡迎各位遠道光臨。"客人說："承蒙邀請不勝榮幸。"接下來，主人與每一位客人分別叙禮。之後，首席客人代表客人們就等候室裏的掛軸、烟缸、盛熱水的小碗、茶庭的設計一一進行詢問。最後就茶室的掛軸進行詢問。客人儘快覺察到主人苦心之所在、儘早理解主人的盛情，是對主人的莫大尊重。如果邀來一位不懂茶道

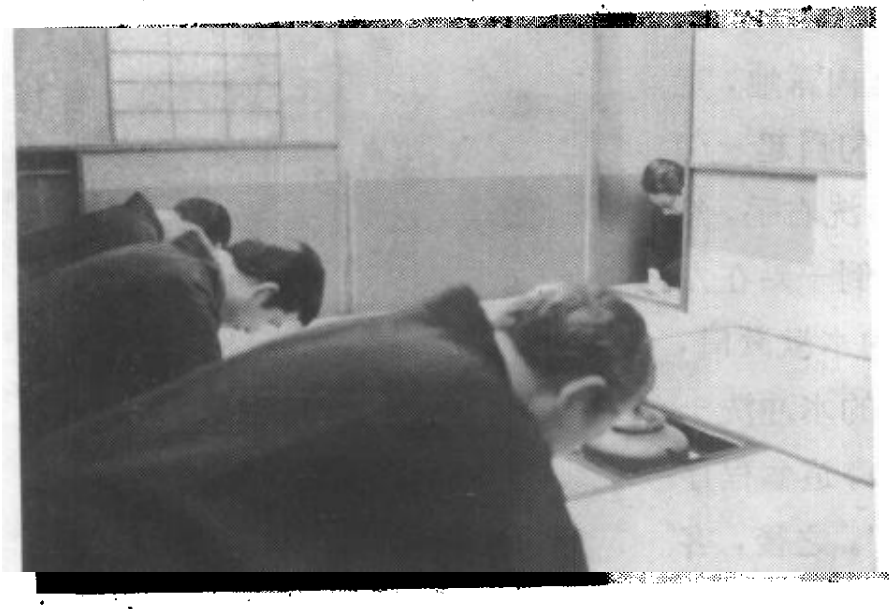


圖 43　行默禮

輪胴	枝炭	香合台	胴炭	点炭	割毬打	丸毬打	割管炭	丸管炭	枕炭	
(約四・五cm)一寸五分	(約一五・二cm)五寸	(約六・一cm)二寸	(約一二・一cm)四寸	(約六・一cm)二寸	(約六・一cm)二寸	(約六・一cm)二寸	(約一二・一cm)四寸(後炭)	(約一二・一cm)四寸(初炭)	(約六・一cm)二寸	風炉
1	6	1	1	2	2	2	1	1	1	数
(約六・一cm)二寸	(約一八・二cm)六寸	(約七・六cm)二寸五分	(約一五・二cm)五寸	(約七・六cm)二寸五分	(約七・六cm)二寸五分	(約七・六cm)二寸五分	(約一五・二cm)五寸	(約一五・二cm)五寸	(約七・六cm)二寸五分	炉
1	8	1	1	2	2	4	2	2	1	数

圖 44　馬炭規格

藝術的人作客，對主人精心準備的茶道具毫無興趣，或只說這道具不錯而說不出個一二三來的話，主人會覺得是對牛彈琴，感到掃興。當然一位真正的大茶人是能夠對任何客人進行真心款待的。

主客行禮一巡之後，主人退出，然後拿出炭斗再入茶室，開始添炭技法的表演（具體形式將在第二節中叙述）。茶道用炭有十種規格（圖 44），長短粗細各不同，擺置的方法和位置（圖 45）也有嚴格的規定。

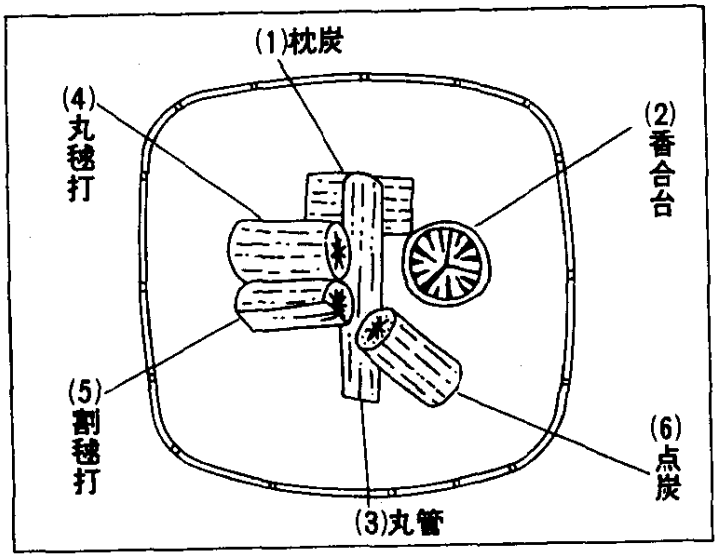


圖 45　擺炭位置

因爲附在炭上的炭屑在點燃時有迸濺的現象，所以在茶事舉辦之

前，主人要將炭逐一洗去炭屑晾乾。爲使爐中乾燥的底灰不致在添炭時飛起，在添炭之前要壓上一層濕潤的灰。這種濕潤的灰是在夏季三伏天製作的。據說三伏的土有特別的力量。這些灰是用茶水攪拌的，之後反覆用手揉，使之成爲一顆顆不大不小的顆粒。表演添炭時，客人們要圍近地爐，靜靜地欣賞主人嫻熟的技法、通紅的炭火和烏黑的炭的配色。最後主人往爐中放上一小團熏香。當主人將點炭放入地爐時，由末客（末座上的客人）開始依次歸位。正客（首席客人）向主人索取香盒（圖46），要求拜看，主人應諾。客人們逐一欣賞完香盒之後，主人出來跪坐在香盒前，主人與客人對話。例如：

客："真是一個精巧的香盒，大飽眼福了。"

主："哪裏哪裏，不堪入目的東西，太謝謝了。"

客："請問這香盒是哪個窰燒製的？"

主："是志野窰燒製的。"

客："那盒上的圖案十分有趣，令人愛不釋手。"

主："謝謝您的誇獎。"

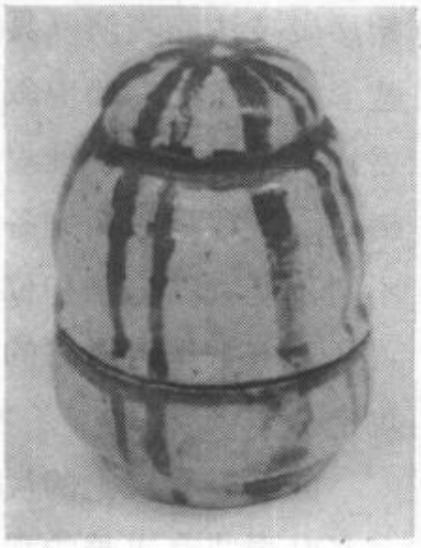


圖46　香盒

主人取走香盒，在門口跪下說："待廚房準備完畢就爲您端來便飯。"然後關上隔扇退出。茶事中的用語都是有規定的。初學者要照本宣科，老練的茶人可稍加變化。

稍事停頓以後，主人爲客人端來食案（圖47）。客人要膝行三步上前接過來（圖48）。之後主客互致一禮。客人依次接到食案定位以後，主人在門口跪下說："請動筷吧。"客人們回禮說："恕我領受。"主人退下，正客對次客和末客說：

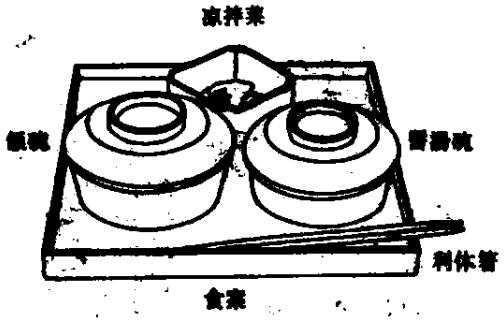


圖 47　食案

子。之後一起端起大醬湯的碗，喝大醬湯。喝一口湯之後再吃米飯。如有必要放箸時，要將用過了的筷子的一頭斜搭在食案上，以免弄髒食案（圖50）。米飯和大醬湯份量很少，吃完之後，主人爲客人端來酒壺和酒杯（圖51）。茶道用的酒杯似小碟。主人先向正客敬酒，正客對次客說："先失禮了。"之後，取用一摞酒杯中的最底下一個受酒。這樣做表示謙恭。受酒之

"那我們就用餐吧。"次客和末客說："恕我相陪。"說完之後，三人一起各自用雙手打開盛有米飯和大醬湯的碗蓋（圖 49）。然後將兩個碗蓋合對在一起放在食案的右側。先用右手拿起筷子，再用左手倒一下，最後用右手拿好筷



圖 48　接食案

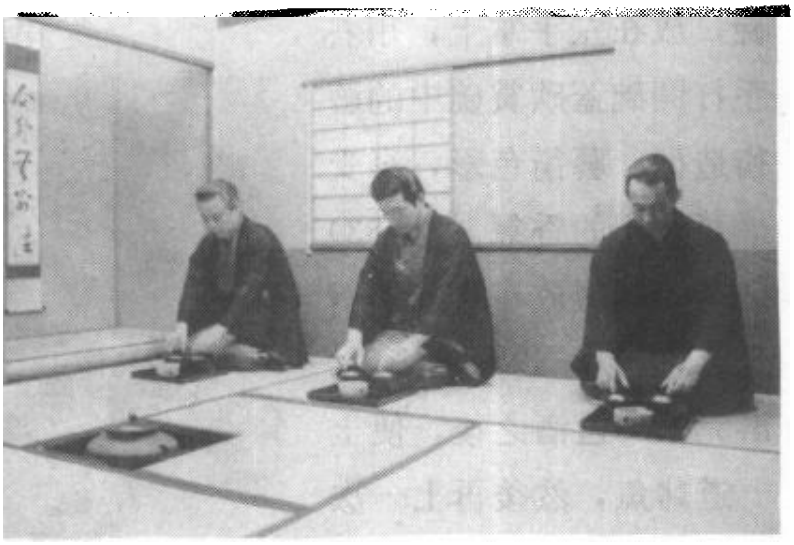


圖 49　開始用餐

後開始吃食案上方的涼拌菜。酒是日本式的清酒，大約15度，一次只倒一點點。主人爲每一位客人斟酒一巡之後退下，又端來盛着米飯的飯器（圖52）。主人說："請讓我爲您添飯。"首席客人說："請允許我自己來。"主人又說："那麼請讓我爲您加一些大醬湯。"正客應諾。三位客人要把飯器裏的飯全部吃光，以表示對主人的謝意。這之後，便端上茶食的主菜——燉菜。

吃燉菜的動作要求一致。三人一起用雙手拿起碗，放在左手掌上，用右手打開碗蓋欣賞碗中的藝術造型、藝術色彩，享受燉菜發出的香氣。（圖53）之後將碗蓋放在食案的右上方，然後一起拿起筷子。斟完第二遍酒之後，便上一道烤魚，然後再上一次飯。當主人要求爲客人加第三碗大醬湯時，客人表



圖50　放筷



圖51　酒壺酒杯

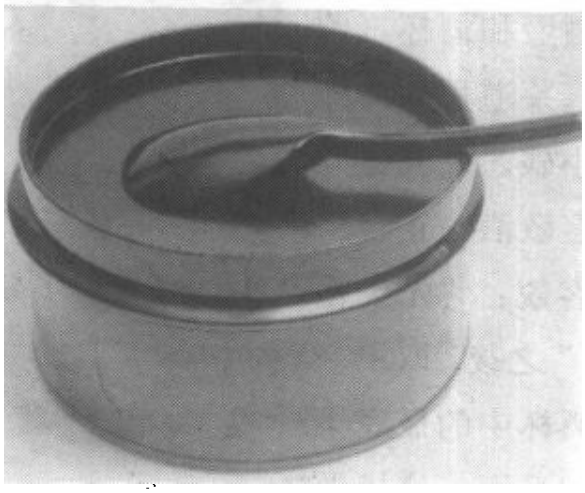


圖52　飯器

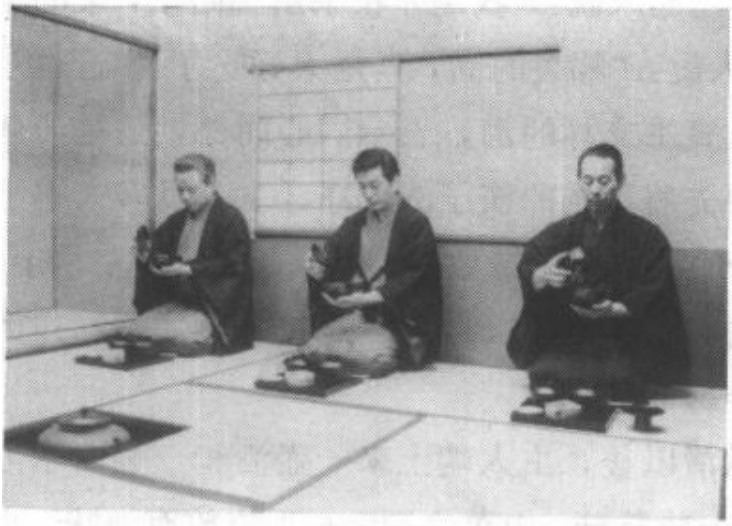


圖 53　吃燉菜

示謝絕。這已成爲不成文的規定，只不過是走形式而已。這種約定俗成的形式在茶事裏很多。

茶事進行到這裏，已經上完了一湯（大醬湯）、三菜（涼拌菜、燉菜、烤魚），上過三次飯、兩次酒。主人頻繁地出入茶室。茶道認爲主人多出多進爲好事，可表示出主人的盛情。但到此爲止，菜基本上完了。爲了讓客人之間有交流的機會，主人暫時退出茶室。但是，儘管這舉動是爲了客人，在茶道裏不宜明說，以免增加客人的心理負擔。主人在門口跪下說："請允許我在茶廚陪飯，有事就請擊掌叫我吧。"首席客人說："就請端出來一起進餐吧。"主人謝絕。這套話也是不成文的規定。主人走後，客人們可輕鬆一下，互相交流一番，並可欣賞一下每一件精緻的餐具。

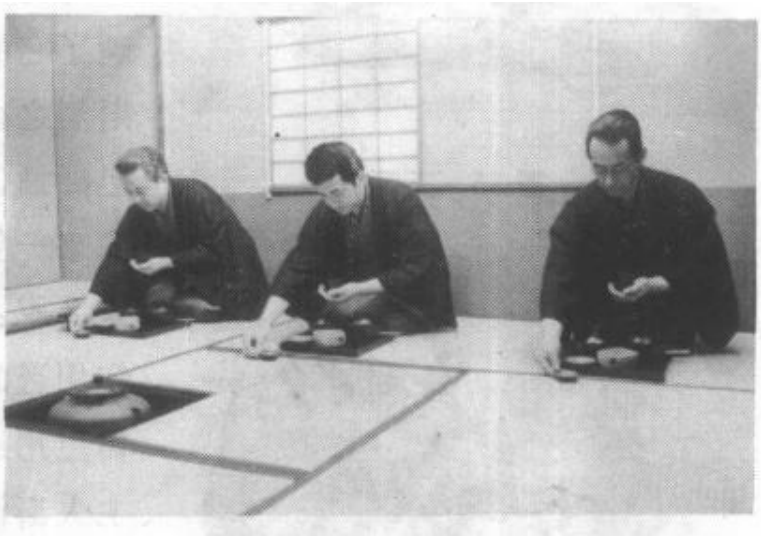


圖 54　喝清湯

過一會兒，主人開門進來說："我剛才在茶廚相陪了，菜的味道不怎麼樣。"首席客人說："哪裏的話，真是太好吃了。"這也是約定的話。接下來要吃賓主交杯的酒，表示同心同德，這是一個神聖的儀式。爲此，要先將用過的筷子洗乾淨。主人爲客人端上來一小碗清湯。喝清湯的動作要求一致。雙手拿起，放在左掌上，右手取碗蓋放在食案的右上方(圖54)，喝完之後將剛才的動作倒着重複一遍，將清湯碗歸回原位。

筷子洗淨、口內漱清以後，主人端上來一壺酒和一個白木方盤。右上方放有山珍、一些蘑菇、山菜之類，左下方放有海味、小蝦米之類(圖55)。菜的種類可隨季節調劑，但放山貨的地方一定要放山貨，放海味的地方一定要放海味。茶道在這裏強調了它的包容性。主人爲客人斟酒之後，要求首席客人爲自己斟酒。首席客人說："請您再拿來一隻乾淨的酒杯。"這時主人要說："沒準備下，就讓我用您用過的吧。"於是首席客人將自己用過的酒杯用紙擦乾淨爲主人斟酒。這體現了一種共同飲食、以達到同心同德的古老傳統。之後，大家用首席客人用過的這個酒杯各自喝一次酒。接下來，端上來鍋巴泡飯和鹹菜(圖56)。鍋巴泡飯據說是古代日本人的一種食物，鹹菜是以米食爲主的日本人每餐必備的。吃了這兩樣，心裏才踏實。茶道中的茶食也體現了這一民族習慣。端上來的鹹菜有兩種，一種是隨季

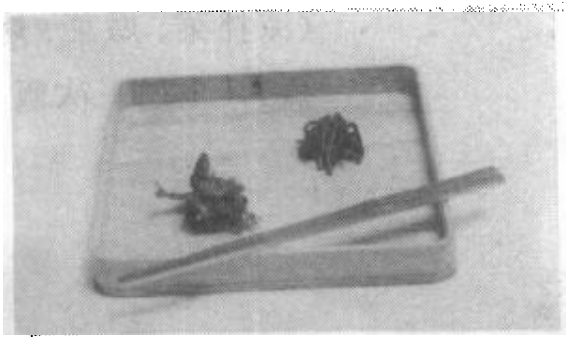


圖55　下酒菜



圖56　泡飯和鹹菜

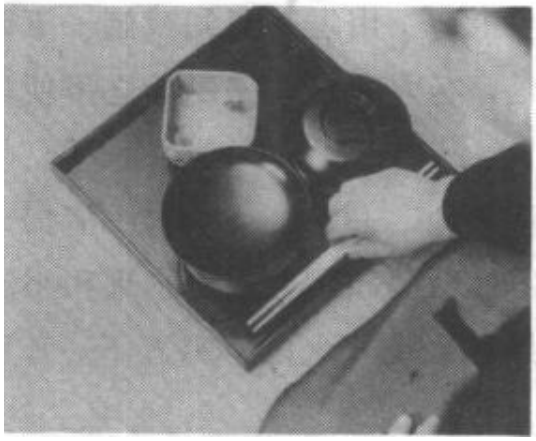


图 57　放筷

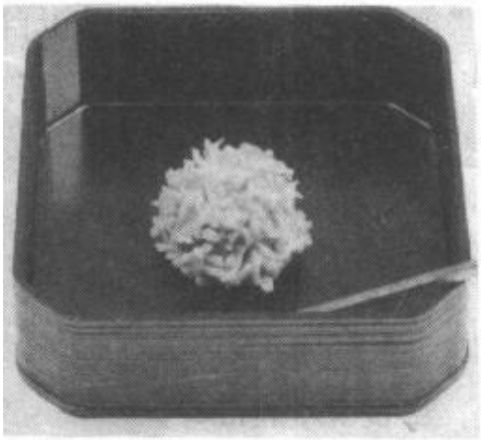


圖 58　甜點

節變化的，一種是不能變動的腌蘿卜塊。用大蘿卜塊可擦洗淨餐具。將所有的東西都吃光以後，客人們紛紛拿出懷紙（一種茶道裏專用的方形日本紙）將碗、碗蓋、筷子擦乾淨。據說這一動作是仿效禪宗的。全體客人都完成這一動作之後，一起拿起筷子，在離食案5釐米左右的高度，在首席客人的示意下一同撒手，筷子落下與食案相撞發出“啪”的一聲聲響，告知主人用餐完畢。（圖57）主人來收食案，客人膝行遞送。

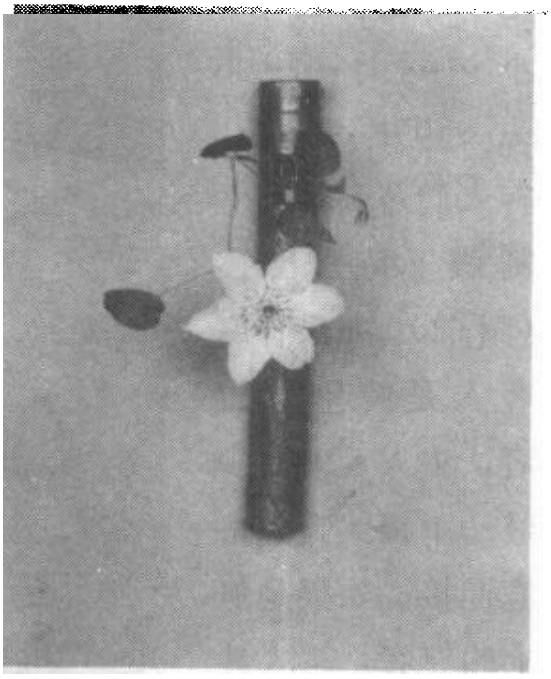


圖 59　壁龕茶花

初座接近尾聲。後座一開始便是濃茶，味道比較苦，爲配合喝濃茶，需要在這之前吃一些甜食。但吃點心的動作雜亂，容易影響濃茶的莊嚴氣氛，於是，在初座退席之前，主人端上來日本

式點心（圖 58）。主人說："用完點心後請到茶庭休息一下。"客人說："您準備好之後就不用親自來迎接了，用鑼聲通知我們一下就行了。"主人說："看情況吧。"於是，客人們在用完點心之後便依次退席。

客人們在茶庭的小茅棚裏稍事休息。主人將茶室再次清掃一遍，將壁龕上的掛軸摘下換上一瓶花。（圖 59）擺上清水罐和小濃茶罐。之後，主人鳴鑼（圖 60）。如客人是五人以下鳴五下。音量和音聲長短分布爲：大……小……中中……大。如客人爲五人以上鳴鑼七下。爲：大……小……大……小……中中……大。客人們聽到鑼聲立刻蹲下待鑼聲停（圖 61）。如果首席客人是特別高貴者，主人可能會少敲一下鑼親自來茶庭迎接。如果是無上的尊者，主人甚至一下鑼也不敲親自來迎接。

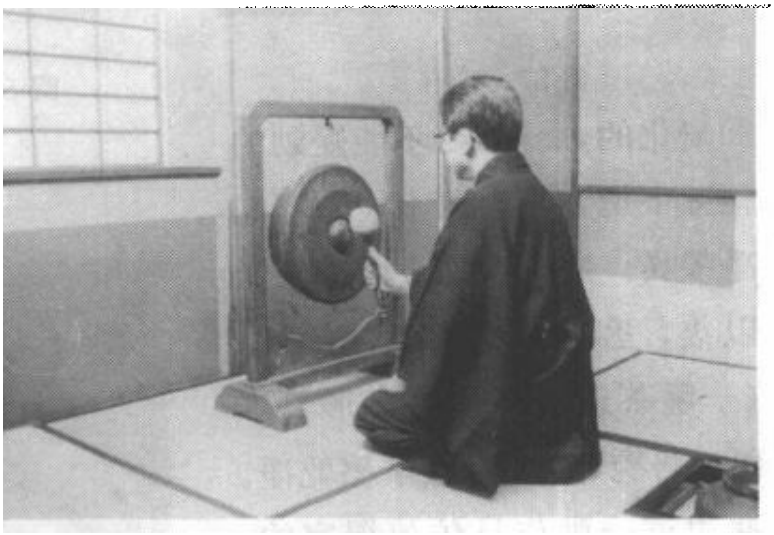


圖 60　鳴鑼



圖 61　靜聽　鑼聲

客人們聽完鑼聲，按照入初座時的順序，再去洗手

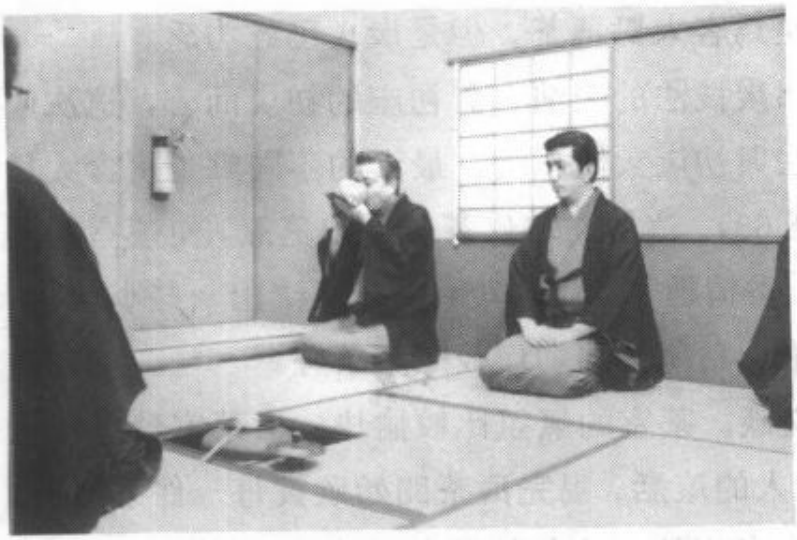


圖 62　飲濃茶

盆處洗手，然後從茶室小入口膝行而入，拜看壁龕上的花、花瓶、地爐中的炭火，茶釜及其他茶道具。坐定後，主人輕輕拉開隔扇，行默禮，開始點濃茶。在此期間除規定的對答以外禁止多言。氣氛是莊重嚴肅的（點茶技法的表演將在第二節中詳細說明）。點好的濃茶由三位客人分飲，當然用同一個茶碗，甚至嘴印都不能改變（圖 62）。喝完茶以後，客人們分別拜看茶碗，茶碗是點茶用具中最重要的。茶碗的規格，也代表了本次茶事的規格。之後向主人索來濃茶小罐、裝濃茶小罐的口袋、茶勺等細細欣賞。欣賞完畢後一一還給主人。然後就這些茶道具主客進行問答。客人要恰到好處地誇獎一下主人在道具搭配上的慧眼。如果在無須提及的地方大肆稱贊，而忽視了主人費了一番心思的地方，就稱不上是個合格的茶人。問答完畢，濃茶點茶技法的表演便結束了。茶事最緊張的高潮過去，就該設法讓客人輕



圖 63　擦茶釜

鬆一下了。接下來是爲客人點薄茶。但是炭火已經力乏。

主人再次進行添炭技法的表演。對初座的初炭而言，這次叫作後炭。後炭的技法與初炭大體相同。最大的不同點是用含大量水的茶巾擦茶釜（圖 63）。這個動作使茶釜發出蒸氣，使茶室的空氣濕潤一些，別有一番情趣。添炭之後，主人又端出一些小糖塊。然後主人開始點薄茶。點薄茶的動作較點濃茶輕鬆一些。主人和客人之間可以自由交談。茶室的氣氛比較愉快。但茶室禁止談金錢、色情，禁止說他人的壞話。喝完薄茶開始欣賞每一件茶道具。一些好的茶道具是有名字的。比如竹茶勺的名字可以叫“無事”“秋涼”“初雪”之類。如果沒有名字，主人就說：“哎呀，還沒給它起呢。”

喝完薄茶，主人與客人互致離別之禮。茶事到此結束——這是其中的一個程序，主人也不留客，客人也不用特別表示要離開。從這裏也可以看到茶事不是一般的請客吃飯，而是合藝術、宗教、禮儀爲一體的一種文化活動。臨別之前，主人與客人行最後的禮。首席客人代表衆客人說：“請免送行。”主人應諾。之後，客人們再次欣賞一遍壁龕上的花、茶釜，然後從茶室小入口出去。主人只送到這裏（圖 64）。客人們整理衣裝，穿過寧靜的茶庭離去。心靈上得到滿足和慰藉。茶事之後，客人們一定要用書信向主人表示感謝，或附上一包土特產之類的禮品。

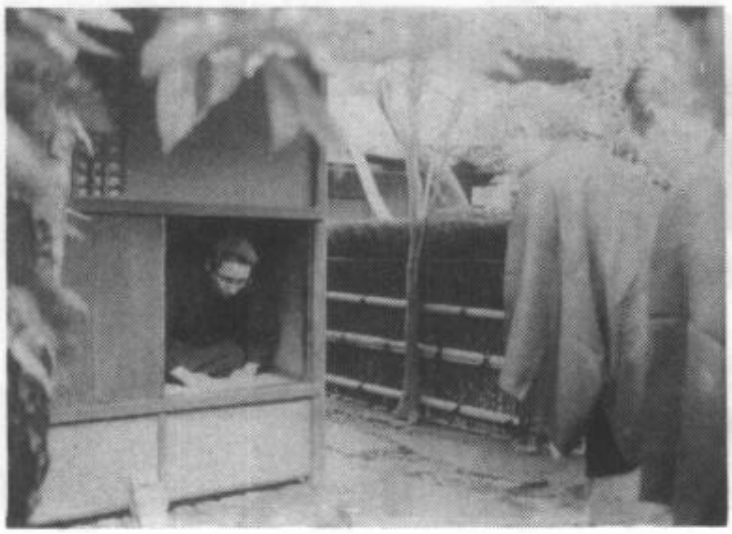


圖 64　送客

關於茶事，還有

三炭三露的說法。三炭是說：初炭、後炭、立炭（客人臨行時壓火的炭）。三露是說給茶庭灑三次水，客人來之前一次，中立之前一次，客人走之前一次。

第二節　點茶

點茶技法不僅僅指點茶，而是指包括茶室布置，茶道具的選配，茶食、茶點心的端法、吃法，喝茶方法等茶道的實踐內容。但是其中最精華的部分是點茶。

點茶技法的歷史可上溯到中國的宋代，其茶刷的形狀、茶碗的形狀都與目前日本茶道中使用的相似。但唐宋時的中國點茶技法重視色、香、味，重視茶與水的比例，對點茶時的姿勢、拿茶刷的方法等並沒有什麼規定。

日本茶道在接受了中國的吃茶文化以後，經過漫長的消化時期，在禪院茶禮和武家禮法的影響下逐步形成了系統的點茶技法。所謂點茶技法是指點茶時的一舉一動要按規定動作進行。關於動作的設計、分類有兩個標準，一個是爲主人如何對客人表現出謙虛、誠摯之心而制定的。另一個是爲主人及客人如何表現出對茶道具的珍愛而制定的。這也稱爲點茶技法的二元性。關於點茶技法還有五要素、三原則之說。五要素是說：位置、動作、順序、姿勢、移動路綫。具體一點兒說，就是茶碗放在什麼地方，離茶盒幾釐米，茶刷拿起多高，離點茶人的身體幾釐米，茶分幾口喝光等都必須一絲不苟地按規定做。三原則是說：點薄茶、點濃茶、添炭技法。這三種點茶技法是最基礎的。

點茶技法還根據客人的身份高低分爲真、行、草三個級別。每套點茶動作都有規定的時間，在此時間之內還要按照序、破、急的要點在速度上有所變化，使客人百看不厭。

以上介紹了點茶技法的規則。筆者認爲這些規則之所以在日本茶道中產生，除其他原因之外，榻榻米的存在對點茶技法的形成產生了關鍵的影響。榻榻米長多少、寬多少，有一定的尺寸。榻榻米編製時形成的紋絡（日語說“目”）有多少也有規定，一般是62．5個紋絡。點茶時，茶碗放在第幾個壟紋上，坐下來時，坐在第幾個紋絡之下、一張榻榻米走幾步等都有矩可循。試想，如果沒有榻榻米，在地毯上點茶的話，點茶的一些規則便不可能產生。點茶技法的規則很細，它會使初學者手足無措。但是，正是在這種“煩瑣”的事無巨細的嚴格規定中蘊藏着茶道的魅力，吸引着成千上萬的人學習茶道。

日文裏把學習茶道說成“稽古”。“稽”有回想、複習的意思。稽古是說反覆練習。點茶技法十分複雜，一年兩年是記不住的，要靠長年的修行。一般茶人都是在少年時開始學習茶道，直到年老。點茶技法是由各個流派的家元傳授的。除了家元，他人不得做任何修改。各代家元也是以繼承上代家元的技法爲主，極少改動。學習某流派的茶道要有某流派家元頒發的入門許可證書。有一些難度大的高級點茶技法，只有持有一定級別的許可證書的人才能學習。有些技法屬於秘傳，只傳授給自己的兒子或近身的弟子。有一種稱做“真臺子”的點茶技法只有家元一個人才有資格表演。下面將裏千家流派的點茶技法的種類列舉如下：

割稽古
盆略點前
爐薄茶
爐濃茶
爐初炭
爐後炭
風爐薄茶
風爐濃茶
風爐初炭
風爐後炭
貴人點
貴人清次
茶人飾
茶碗飾

茶杓飾
茶筅飾
長緒
重茶碗
包袱紗
壺飾
炭所望
花所望
入子點
盆香盒
軸飾
大津袋
特殊點前
棚物
臺子
長板
茶箱
七之事
茶通箱
臺天目
唐物
盆點
和巾
大圓草
大圓真
行臺子
真臺子

特殊點前（28 種）

據可查的點茶技法，粗略一算便有百多種。所以說，學習茶道是一輩子的事。另一方面，學習茶道的目的主要是磨煉自己的精神，並不在於記住這些技法。通過學習茶道使自己成爲在困難面前毅然不動、具有極大的忍耐性、做事膽大心細有步驟、處處替別人着想的人。下面就從裏千家流派的百多種點茶技法中挑選出長板薄茶、貴人點濃茶和爐初炭三種進行叙述。主要參考《裏千家茶道教科》一書。

先叙述長板風爐薄茶點茶技法。因使用風爐是在夏季，所以茶室的一面牆採用葦簾，以增加凉爽感。茶道中，家元的近身弟子都是男性弟子。長板風爐薄茶所用道具如圖 65。

將茶碗茶盒放在右側，在門外跪坐下來，行禮（圖 66），之後起立，右腳先邁過門坎走進茶室。在長板之前坐下。將茶盒茶碗

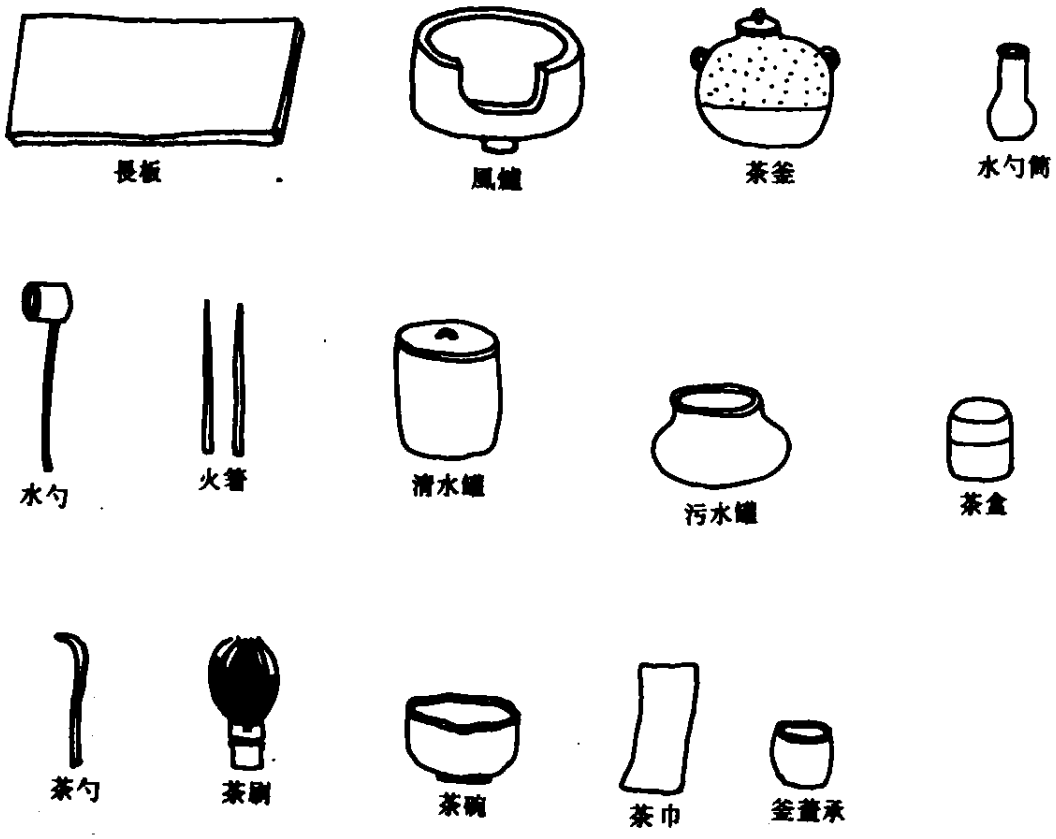


圖 65

放在清水罐前。將污水罐從長板上取下放在客人看不見的自己身體的左側。將火箸從水勺筒裏取出放在長板的左側，火箸頭只許露出 2 釐米。將釜蓋承（用以攔釜蓋、水勺的道具）從污水罐中取出放在茶爐與清水罐之間。用右手拿起茶碗放在自己的正前方（圖 67）。將茶盒拿起放在茶碗的前面，將絹巾從腰上取下折好，將茶盒茶勺用絹巾擦淨。將茶勺放在茶盒上，再從茶碗裏取出茶

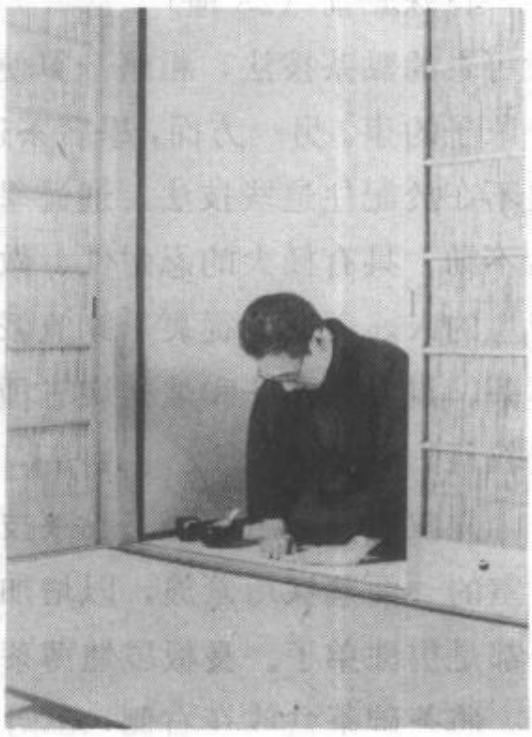


圖 66

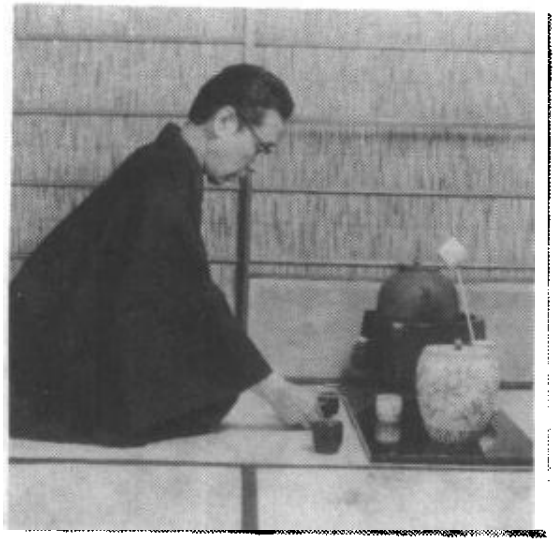


圖 67



圖 68

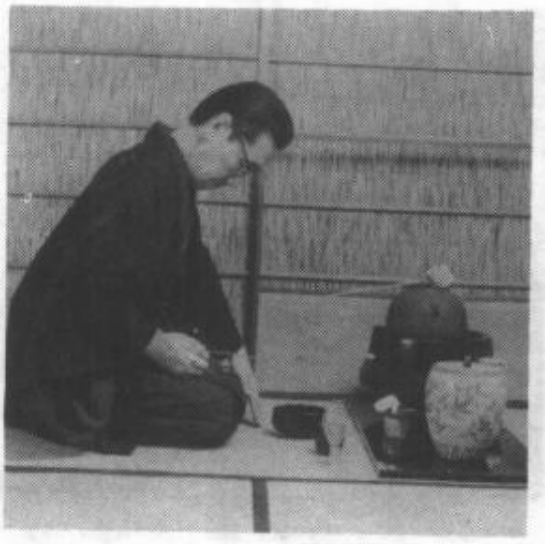


圖 69



圖 70

刷，從水勺筒裏取出水勺（圖 68）。將茶釜蓋取下放在釜蓋承上。將茶巾從茶碗裏取出放在茶釜蓋上。用水勺舀茶釜裏的熱水倒進茶碗裏。將水勺放在茶釜上。開始清洗茶刷。之後將茶刷拿出。將碗裏的水倒進污水罐。用茶巾將茶碗擦乾。拿起茶勺。在舀取茶盒裏的茶粉之前，對客人說：“請用點心吧”。（圖 69）之後舀茶（圖 70），舀兩次。之後用茶勺在茶碗口上輕磕一下，這個動作是爲了將沾在茶勺上的茶粉磕掉，同時這發出的聲響使人聯想到深

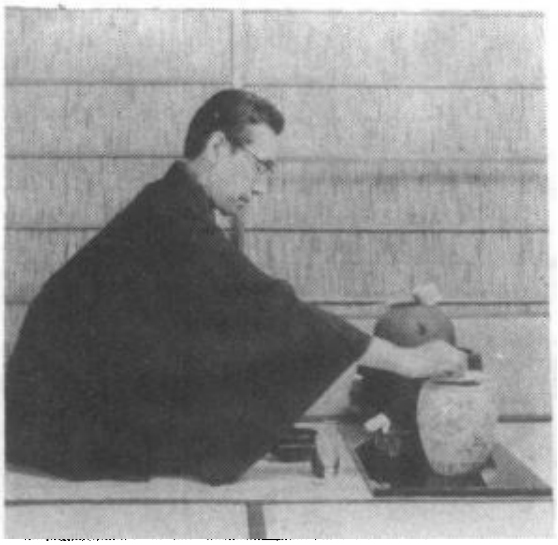


圖 71

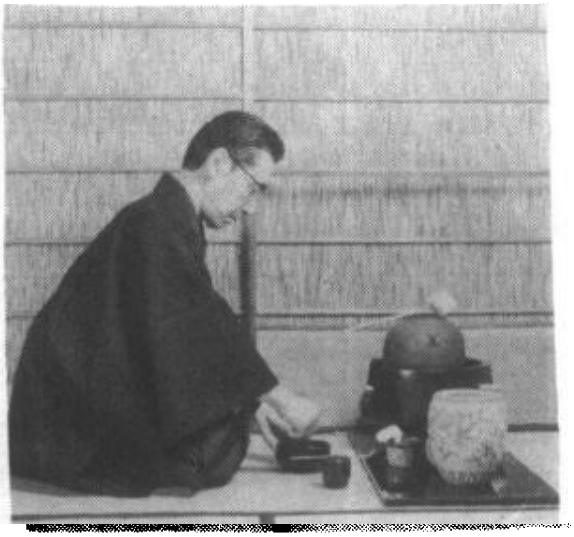


圖 72

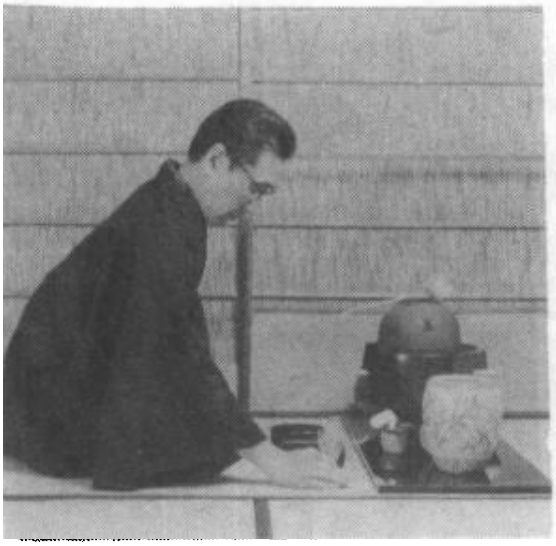


圖 73



圖 74

山伐木的斧聲。將清水罐的蓋用右手拿起（圖 71），之後用左手倒一下，再用右手輕輕地放在清水罐的左側。往茶碗裏放大約一百毫升的熱水。左手扶碗，右手點茶（圖 72），快速均勻地上下攪動，直到泛起一層細泡沫爲止。泡沫越厚越細爲好。之後用茶刷在茶碗裏劃一圈，茶刷從茶碗的正中間離開茶面。由此，茶面中間稍稍隆起。將茶刷放下（圖 73）。將茶碗拿在左手掌內，用右手向內轉兩次，放在相鄰的榻榻米上（圖 74）。客人自己來取茶。客人喝

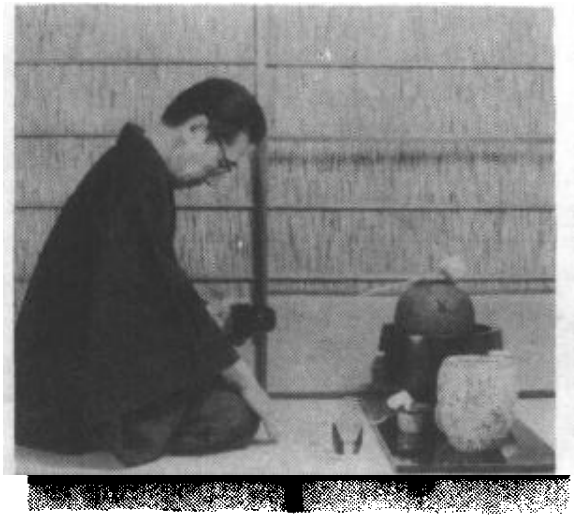


圖 75



圖 76

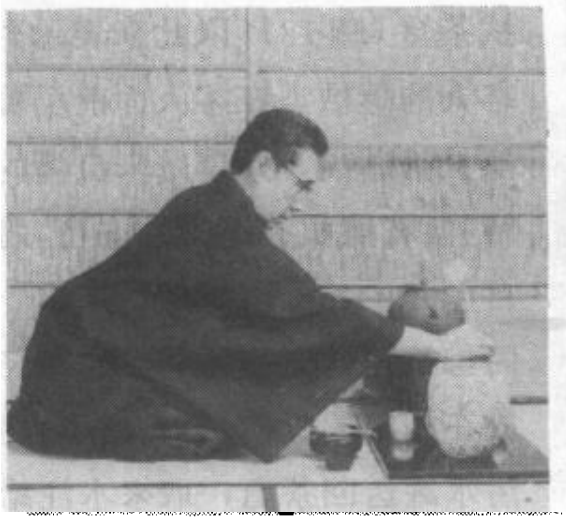


圖 77

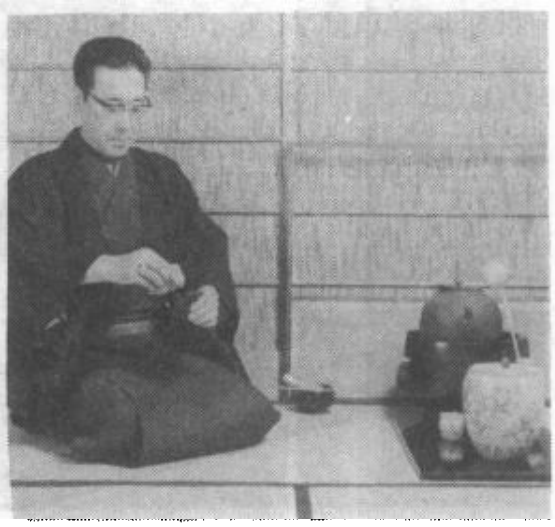


圖 78

完茶之後再將空碗送回原處。客人說："我喝好了，請收茶具吧。"主人說："那就暫時收起。"（圖 75）拿起水勺，開始收茶具。（圖 76）先舀一些清水倒進茶碗，開始洗茶碗、茶刷，擦茶勺。之後將茶碗茶盒放回原處。往茶釜裏添一勺涼水後，再用水勺舀出一勺熱水，重新倒回茶釜。這個動作可使浸過熱水的竹水勺快速乾燥。將水勺放進水勺筒。把清水罐的蓋蓋上（圖 77）。看到這個動作客人就要說："請允許我欣賞一下您的茶盒和茶勺。"主人行禮

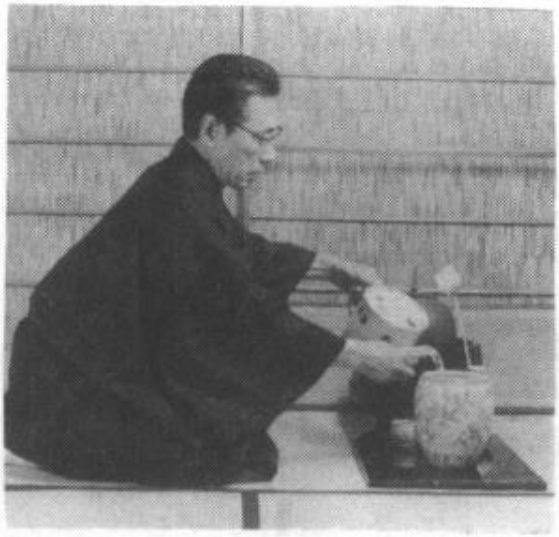


圖 79

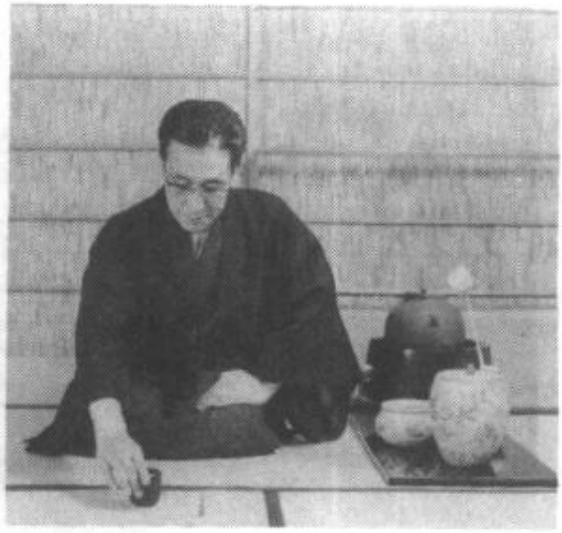


圖 80

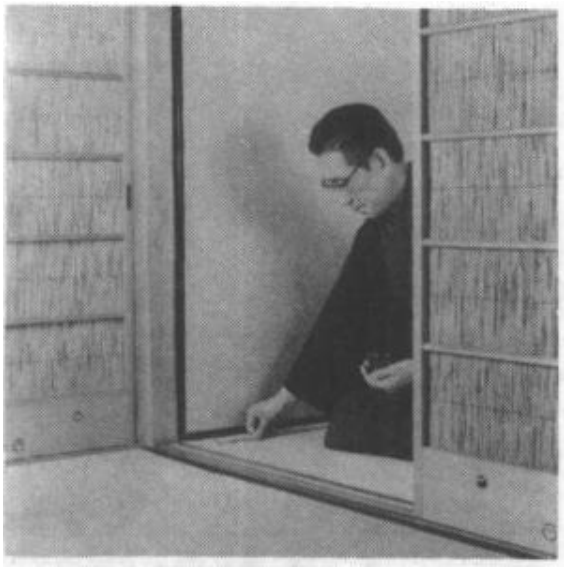


圖 81

表示應諾。主人再次用絹巾擦拭茶盒(圖 78),以此來表示對客人的尊敬。在客人面前反覆擦拭茶道具，據說是來自禪的精神。在擦拭茶道具的同時,將自己心中的一切煩惱私慾也一同拂拭掉。之後將茶盒和茶勺放在相鄰的榻榻米上。立起,將污水罐送回茶廚，取來水注給清水罐添水(圖 79)。之後送回

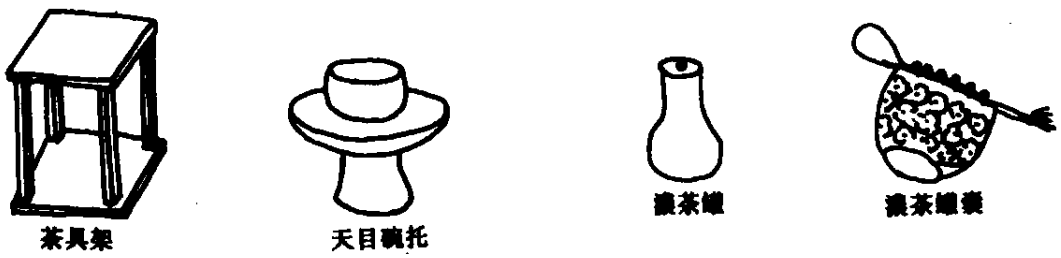


圖 82

水注取回清洗過的污水罐擺回原位。這時客人已欣賞完茶盒和茶



圖 83

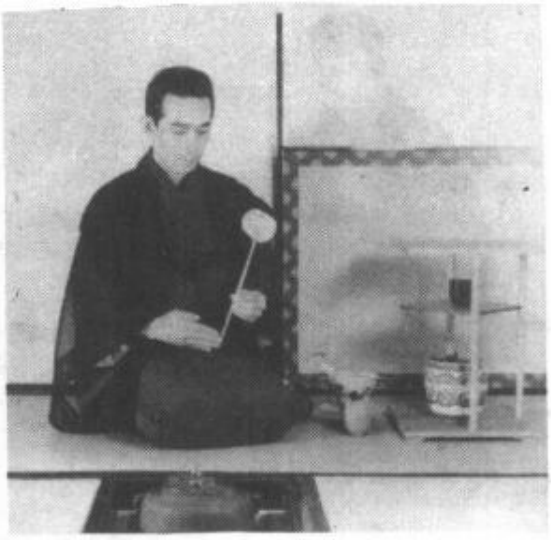


圖 84

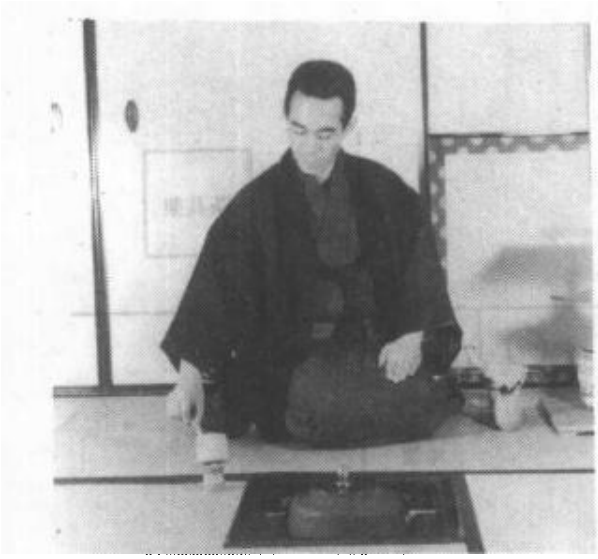


圖 85

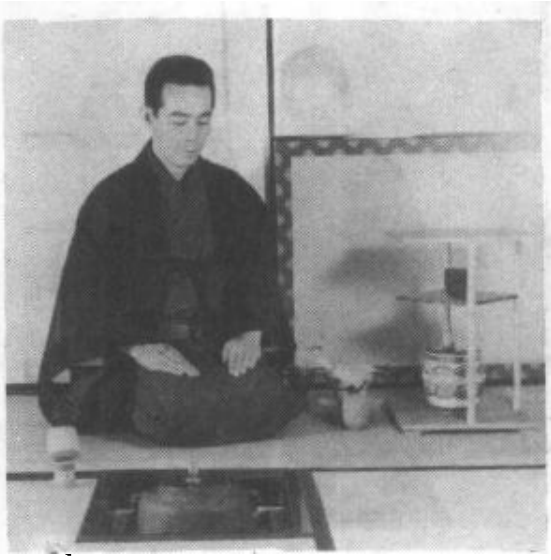


圖 86

勺，客人們就此提問。“請問茶盒的形狀?”“是利休愛用的中型茶盒。”“那麼漆匠是哪一位?”“中村宗哲。”“茶勺是誰製作的?”“是鵬雲齋家元製作的。”“茶勺的名字叫什麼?”“無事。”“謝謝!”這是問答內容一例。問答完畢，主人取走茶盒茶勺（圖 80），在門口停下，面對客人跪坐下，將茶勺茶盒放下（圖 81），行最後的總禮。薄茶點茶技法的表演就結束了。這一套動作一般約需要 20 分鐘。根據客人的多少所需時間可有短有長。



圖 87

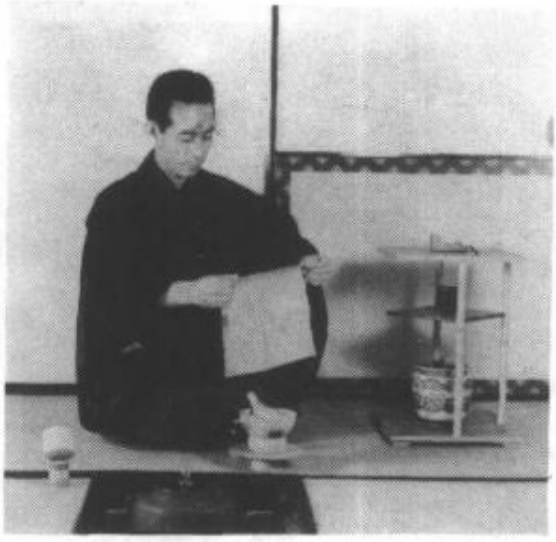


圖 88



圖 89

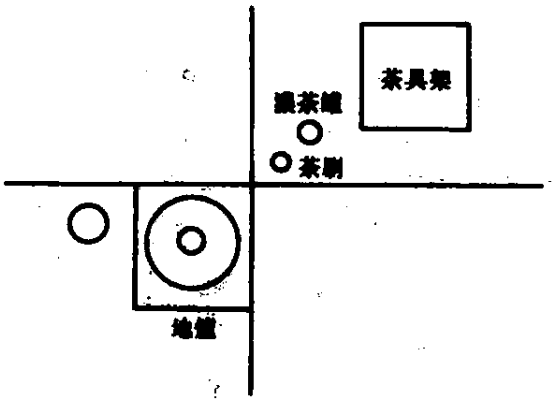


圖 90

下面介紹貴人點濃茶的點茶技法。所用道具如圖 82。

將天目茶碗放在左側，拉開紙隔扇、行禮（圖 83）。起立，右腳先邁過門坎走進茶室。在茶具架前跪坐下。將茶碗擺好。起身回茶廚拿來污水罐，放在客人看不見的自己身體的左側。拿起水勺，做與水勺面對面的動作（圖 84）。這個動作表現了茶道尊重自然的態度。水勺也是有靈魂的，要平等相待。之後從污水罐裏取出釜蓋承放在地爐的旁邊，將水勺放在釜蓋承上（圖 85）。如果釜



圖 91



圖 92

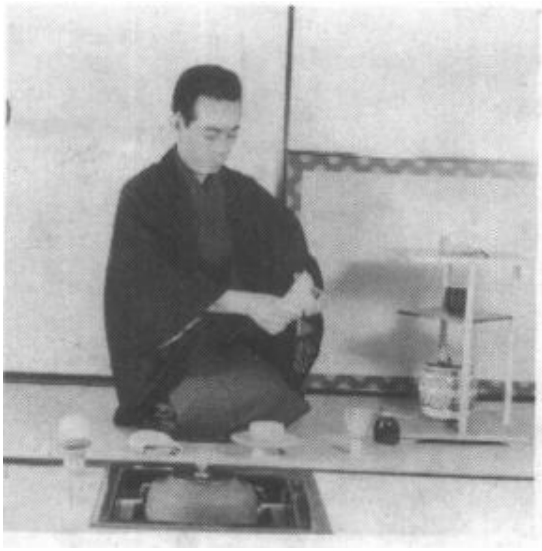


圖 93

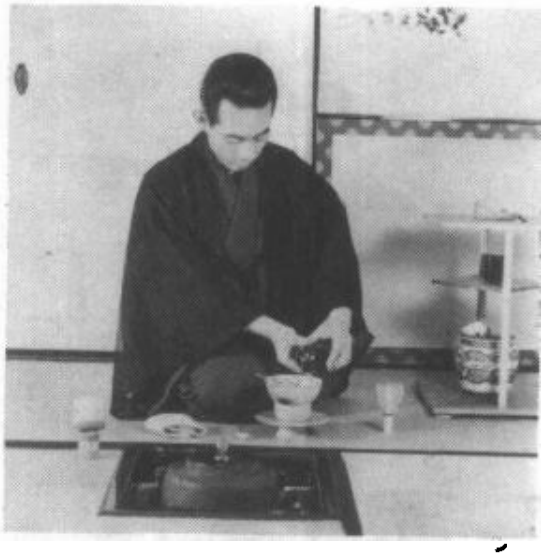


圖 94

蓋承是竹製的，可以在放水勺時撞擊出聲響。“啪”的一聲竹響可增添茶室的靜謐感。之後，整理一下衣裝，確認一下位置，做一個深呼吸（圖 86），開始點茶。用雙手將茶碗拿到自己的面前。將濃茶罐放在膝蓋與茶碗的中間（圖 87）。將濃茶罐口袋摘掉，加以整理後放在茶具架上。從腰裏拿下絹巾，進行絹巾的操演（圖 88）。先將四邊細看一遍，之後折成三角形再折小。開始擦濃茶罐，左手將濃茶罐轉三周。（圖 89）將濃茶罐放在茶具架與地爐之間。



圖 95



圖 96



圖 97



圖 98

再拿起茶勺擦茶勺。擦時要從下到上橫擦一次，豎擦兩次。將茶勺放在濃茶罐的上頭。將茶刷拿出放在地爐與濃茶罐之間。再用絹巾將清水罐蓋擦淨，從茶碗裏取出茶巾放在清水罐蓋上。清水罐、濃茶罐、茶刷、茶釜的中心要在一條綫上。點茶人的身體中綫要正對地爐的一角。釜蓋承要放在離兩角各三個紋絡的距離的位置上。(圖 90) 用絹巾墊着手拿起釜蓋，將其放在釜蓋承上 (圖 91)。將絹巾放在右膝前頭。用水勺舀一些熱水倒入茶碗。爲保持

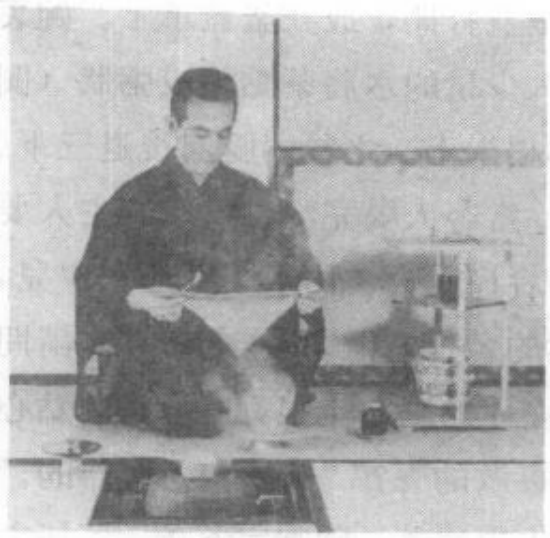


圖 99

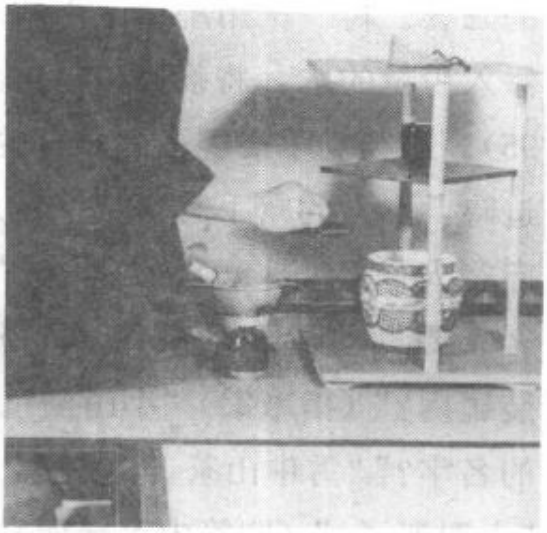


圖 100

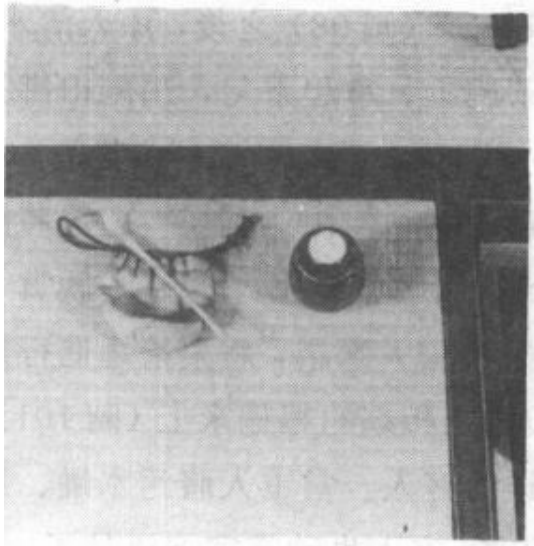


圖 101



圖 102

熱水的溫度，再將釜蓋蓋上。雙手將茶碗拿近自己的身體。進行清洗茶刷的操演（圖 92）。拿起兩次，高度以自己的前臂與上臂形成 90 度角爲準。拿起兩次後用茶刷在茶碗裏上下拂動，然後在茶碗裏劃一圈，拿出。將水倒入污水罐。用茶巾把茶碗擦乾（圖 93）。擦三圈半，最後還將茶碗的正面轉到自己一方。拿起濃茶小罐，用茶勺舀茶粉。先用茶勺舀三次，然後將茶粉全部倒出（圖 94）。用茶勺將茶粉弄均勻，用茶勺在茶碗上輕敲一下，發出清脆

的聲響。再一次用絹巾墊手將茶釜蓋打開，放在釜蓋承上。碗裏添入少量的水，將茶拌勻，再添入少量的水將茶點勻成粥狀（圖95）。之後雙手端碗送到相鄰的榻榻米上。之後兩腿向後退三下。這時，主人的幫手將茶端給客人。當客人喝完一口以後，主人要向客人行禮（圖96），並問道："茶合口嗎？""很合口。"過一會兒，客人要問："今日的茶銘（即茶葉的名稱）？""和祥之昔。""請問裝罐處？"（指廠家）"小山園"。"剛才的點心也很好吃，請問點心的名字？""雪中山茶。""那麼，哪裏做的呢？""鶴屋吉信製作的。""太謝謝了。"（問答內容一例）客人喝完茶，欣賞完茶碗、茶托之後，主人的幫手將茶碗送回原處。主人拿回茶碗添入熱水（圖97），倒掉。說："請允許我收起茶具。"（圖98）之後，添入清水，清洗茶刷。將茶巾茶刷依次放在茶碗上。拿起茶勺，用絹巾拂拭茶勺。（圖99）之後將茶碗、濃茶罐歸位，添一勺清水入茶釜。再舀出一勺熱水倒回茶釜裏，這是爲了讓水勺快速乾燥。之後將清水罐的蓋蓋上（圖100）。客人看到這個動作要說："請讓我欣賞一下您的濃茶罐、茶勺、濃茶罐口袋。"主人應諾，將濃茶罐進行認真的擦拭，連同茶勺、濃茶罐口袋擺在相鄰的榻榻米上（圖101）。之後，主人的幫手將這些東西轉送給客人。當主人將污水罐、茶碗送回茶廚，給清水罐加完清水之後，客人也欣賞完茶道具了。主人與客人進行問答（圖102）："請問您的濃茶罐的形狀？""是帶肩頭的。""出自哪個窯？""瀨戶。""茶勺的作者是何人？""是小生學做的。""名字叫什麼？""還沒起呢。""那麼濃茶罐口袋是什麼布料？""是永觀堂金襴。""是誰縫製的？""是友湖先生。""太謝謝了。"（問答內容一例）主人客人相互行禮。主人在門口外再次跪坐下，再次行禮，之後分三下關好隔扇。濃茶點茶技法的表演便結束了。濃茶是茶事中的主要項目。點濃茶的動作要求沉穩莊嚴。因濃茶很釅，只給客人喝一次。幾位客人傳飲一碗濃茶。點

一次濃茶大約需要 40 分鐘。點濃茶的水溫爲攝氏 80 度左右，點薄茶的水溫也爲攝氏 80 度左右。點濃茶時一位客人所需的茶粉量爲 3.75 克，點薄茶時茶粉量爲 1.75 克。

下面記叙添炭技法的表演。添炭技法以火上得快，不浪費爲基準。其中有初炭、後炭、立炭，並分地爐添炭和風爐添炭技法。這裏只介紹其中的一種——地爐初炭。炭的種類和添炭時用的道具如圖 103—105。

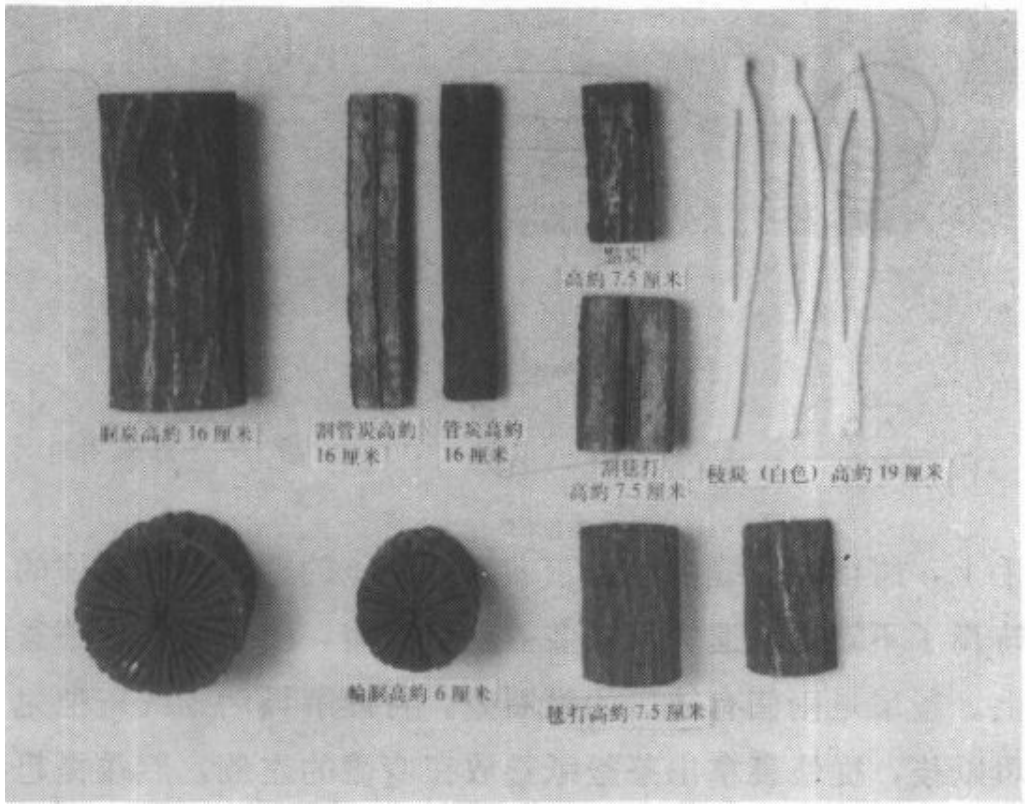


圖 103　炭的種類

在進行初炭表演之前要在茶廚裏作好準備。炭要按規則擺放在炭斗裏，灰也要按規則裝好。（圖 106、107、108）將炭斗放在右側，打開隔扇以後，行禮，端起炭斗，右腳先邁過門坎，走進茶室。將炭斗放在地爐旁邊（圖 109）。再起身回茶廚拿來灰器放在自己的右後側。坐正以後將羽帚、釜釶（釜環）、火箸、香盒依次取出擺對位置。（圖 110）將絹巾從腰間取下，操演折小之後，墊

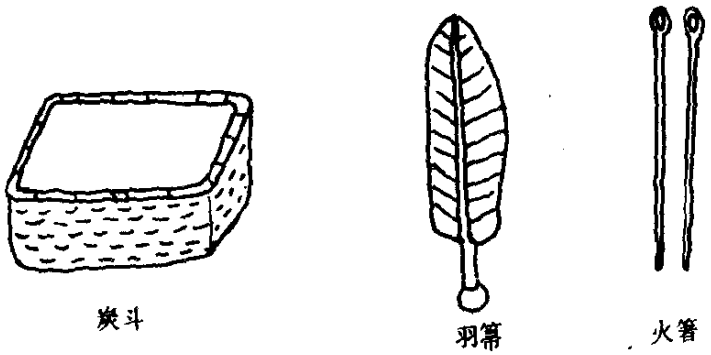


圖 104　添炭用道具

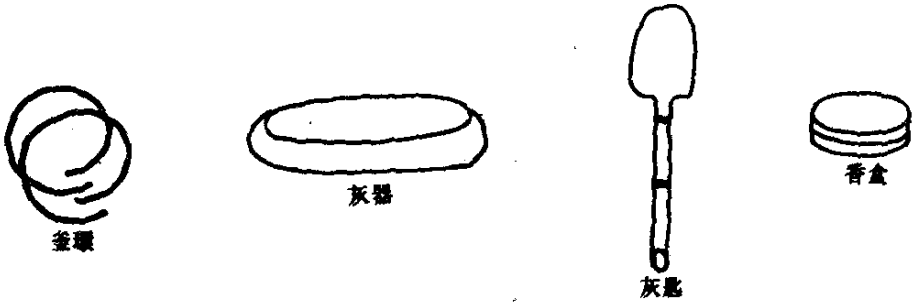




圖 105　添炭用道具

在手上，將留有小縫的茶釜蓋蓋好。茶釜的常態是不蓋嚴的，添炭時爲了不讓灰塵進去所以要蓋嚴。之後，將釜環掛在茶釜的兩耳上。釜環是兩個有缺口的鐵圈兒。可理解爲活動式釜把兒。上釜環以後，從懷裏拿出茶釜紙墊放在身體的左側，然後提起茶釜放在茶釜紙墊上，連同紙墊一起移動到位（圖 111），將釜環摘下整理好放在茶釜的左側。開始用羽帚清掃地爐，添炭表演中共清掃三次地爐，這是第一次。（圖 112）客人看到這個動作以後，便要依次圍攏到地爐周圍觀看主人的表演。地爐裏的景色（圖 113）是這樣的，底灰做成四處低谷，四處高山，中間凹進去的形狀。伸出的三個鐵爪是釜架。中間一塊引火的炭已燒好，透着紅。主人清掃完地爐的上沿、釜架的爪之後，轉身拿來灰器。開始往地爐

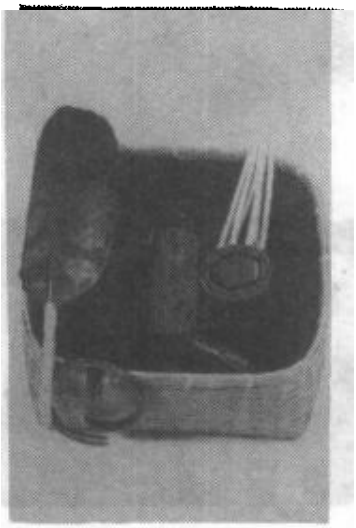


圖 106　炭與炭斗

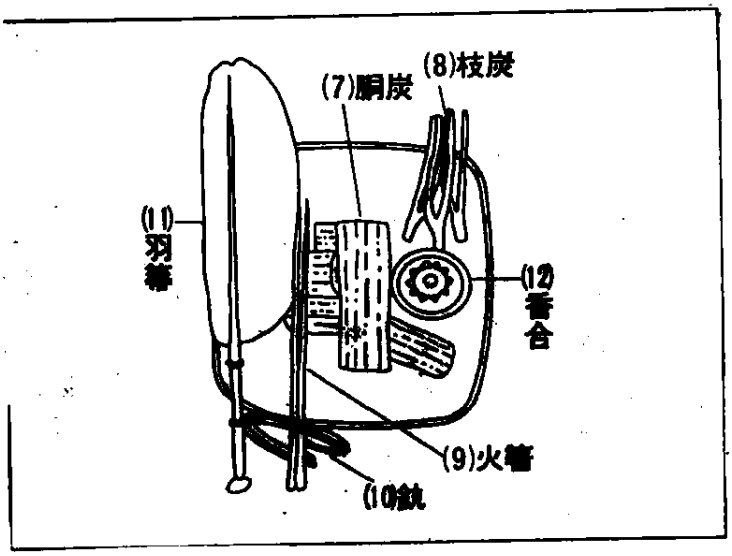


圖 107　炭的裝法

裏撒濕潤的灰（圖 114）。用濕潤的灰壓住乾燥的灰，以保持茶室內的清潔。撒灰時一共撒五下，方位的先後有明確的規定，拿灰匙的手法也有明文規定。撒完灰以後再將爐沿、釜架用羽帚清掃一遍，這次清掃爲第二次清掃。開始往地爐裏添炭。炭要按一定的位置、順序擺放。（圖 115）其順序爲：胴炭、毬打、管炭、割管炭、枝炭、點炭。當客人們看到主人將點炭放進地爐時就依次回到自己的原位上去。之後，主人用羽帚進行第三次清掃（圖 116）。清掃以後主人拿起香盒，打開蓋用火箸夾住香團，放在地爐裏。（圖 117）冬季用的香盒爲陶器的，夏季用的香盒爲木製的。冬季用的香爲香料捏成的濕潤的黑色香團，夏季用的香爲香木片。主人放完香後，將香盒蓋上。當客人看到這個動作時就要說："請讓我欣賞一下您的香盒。"主人行禮



圖 108　灰



圖 109



圖 110

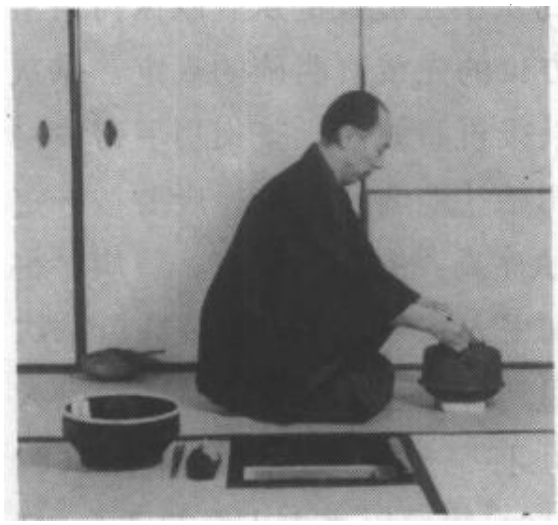


圖 111



圖 112

應諾（圖 118）。然後將香盒放在左掌上，用右手向內轉兩次之後，擺在相鄰的榻榻米上。向內轉兩次是爲了將香盒的正面轉給客人。之後主人拿起釜環，掛在茶釜上，將茶釜移至地爐上。收起茶釜紙墊，摘下釜環收進炭斗裏。再用羽帚清掃一下茶釜蓋（圖 119）。從腰間拿下絹巾，操演折小之後墊在手上將茶釜蓋打開一個小縫（圖 120）。添炭的基本動作完成，下面開始收拾道具。先將灰器拿回茶廚，再將炭斗拿回茶廚。這時，客人已欣賞完香盒並送回。於

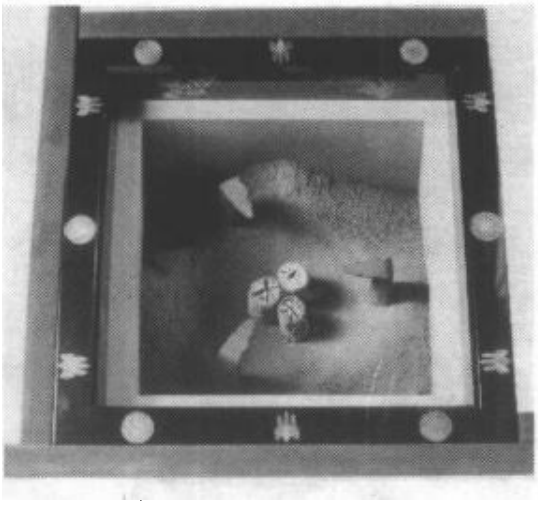


圖 113



圖 114

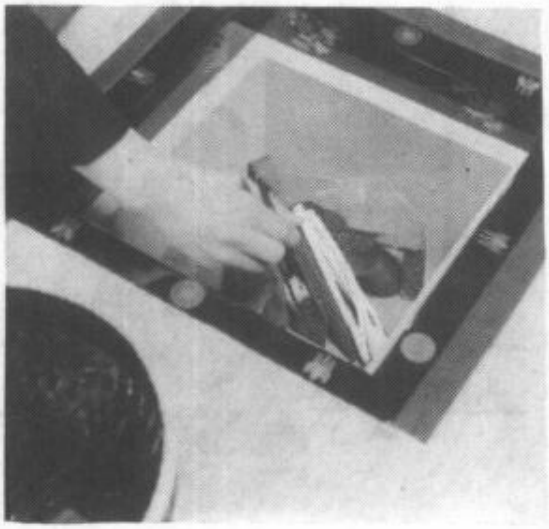


圖 115



圖 116

是進行關於香盒的問答。(圖 121)“請問香盒出自何窯?”“是織部窯的。”“請問香名?”“梅香。”“請問香坊?”“鳩居堂香坊。”“太謝謝了。”(問答內容一例) 於是，主人拿起香盒走出茶室，在茶室門外再次跪坐下，行禮，關上紙隔扇，添炭技法的表演便結束了。

添炭是日常生活中一件普通的事情,也是被認爲髒的事情,可是在日本茶道裏被藝術化了，變得十分清潔，且一切動作都有秩



圖 117



圖 118



圖 119



圖 120

序、有節奏。爐裏的灰、炭的位置體現了茶道同化於自然的理想，表現的是山川的風光。白色的枝炭表現了淙淙雪水從初春的山頂流下，表現出人們在冬季盼春來的美好心願。

以上記叙了薄茶、濃茶、添炭的技法。這些技法都是由主人完成的。但是，茶道的藝術創造要求主人客人一起完成。關於客人方面的技法，也相當複雜，在這裏只簡單地叙述一下吃點心和喝薄茶時的要點。



圖 121

客人們按一定的步法走進茶室跪坐下。坐的位置是榻榻米的第十六個紋絡以下，半張榻榻米的中間。靜坐觀看主人點茶。當主人說："請吃點心吧。"首席客人代表客人們向主人致謝（圖 122）。然後向下一位客人說："先失禮了。"對方說："您請。"（圖 123）說完之後，鄭重地將點心盤端起，在空中停頓一瞬間，這個動作叫"感謝一下"（圖 124）。對什麼表示感謝？這個問題一直是有爭論的。據說是感謝大自然的恩賜，感謝大自然賜予我人生，賜予我美食，賜予我這美好的時光。之後，從懷裏掏出懷紙放在膝前（圖 125），用左手扶着點心盤，右手拿點心（圖 126）。拿完之後，將點心盤傳給下一位客人（圖 127）。之後，將懷紙拿起，用懷紙

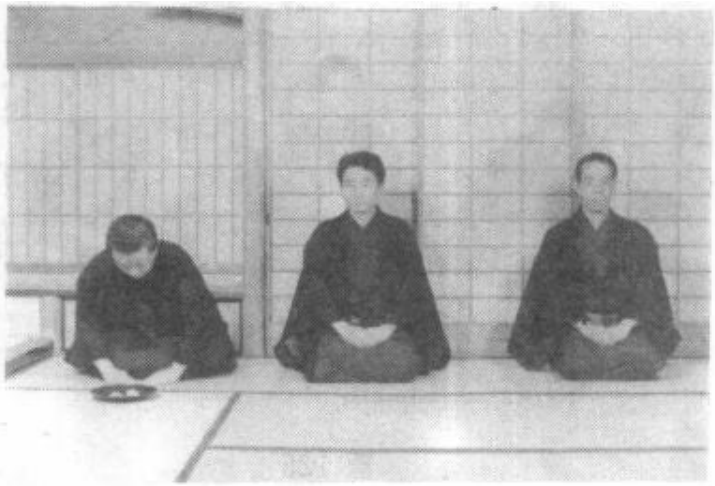


圖 122

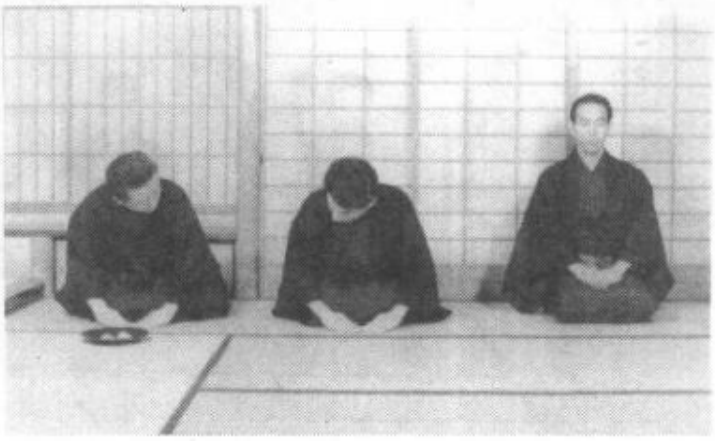


圖 123

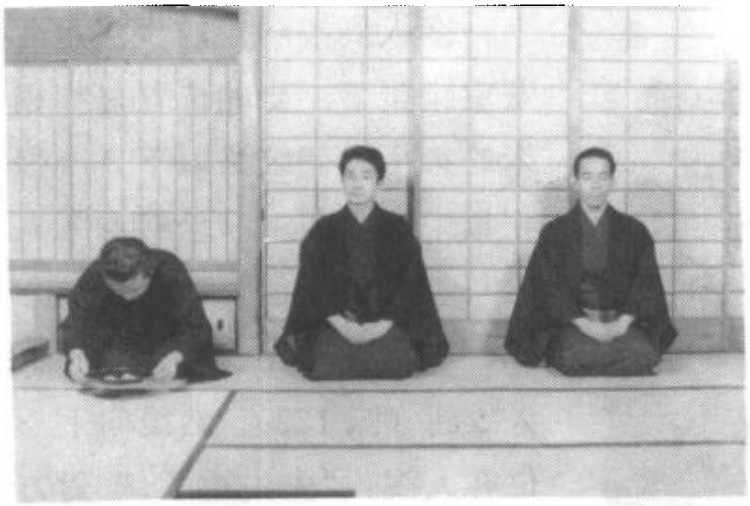


圖 124

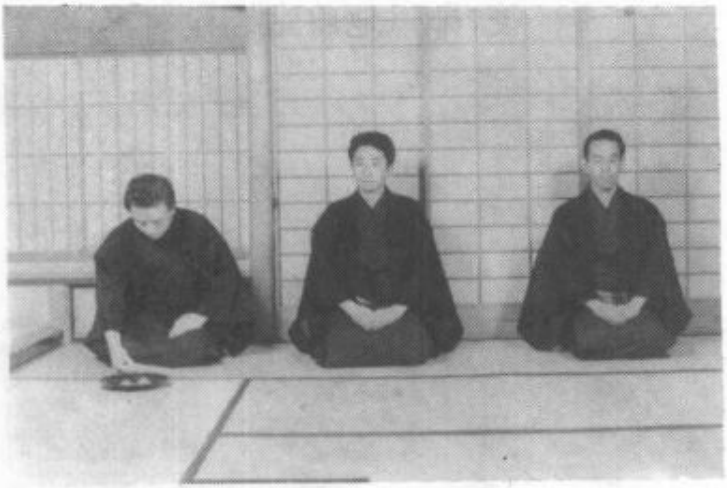


圖 125

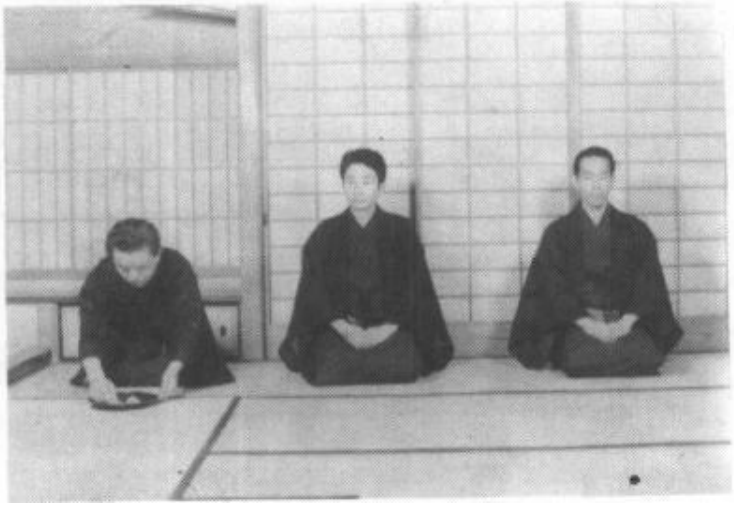


圖 126

接着吃點心（圖128）。第二位客人接到點心盤之後，向第三位客人說：“先失禮了。”對方說：“您請。”就這樣依次傳下去。點心盤裏的點心都是按客人人數擺好的，吃多了失禮，不吃也是失禮的。將主人拿出的點心、茶、茶食都吃光是茶道禮法的規矩。

吃完點心之後，茶也點好了。一般是自己去取茶。如果是四張半榻榻米的小茶室，要跪行去拿。如果是八張榻榻米以上的大茶室，就要按一定的步法站起來去拿。拿回以後，將茶碗放在自己和下一位客人的中間（圖129）說：“先失禮了。”對方說：“您請。”然後將茶碗放在自己的膝

前，向主人行禮（圖130），說："領受主人盛情。"主人說："請。"之後，用右手將茶碗拿起，放在左掌上，捧起，感謝一下。（圖131）茶碗有正面，背面，一般有主要花紋的一方爲正面。喝茶時嘴唇不能沾用正面，爲此，將茶碗用右手向順時針方向轉兩下（圖132），用三口半喝光（圖133）。之後，用手指將自己的唇印擦掉（圖134）。用懷中的懷紙把手擦一擦之後，再將茶碗向逆時針方向轉兩次（圖135），將茶碗的正面轉向自己一方之後，放在自己的前方開始觀賞茶碗（圖136）。主要觀賞茶碗的造型、色澤、花紋、陶藝，茶碗的底部有作者的陶章，老

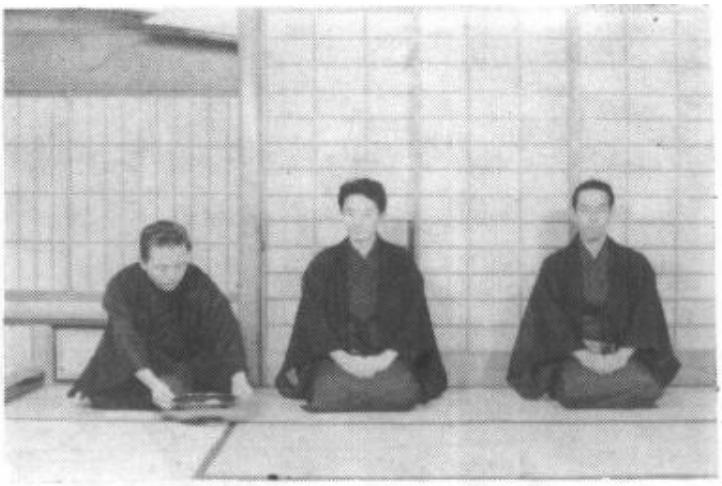


圖 127

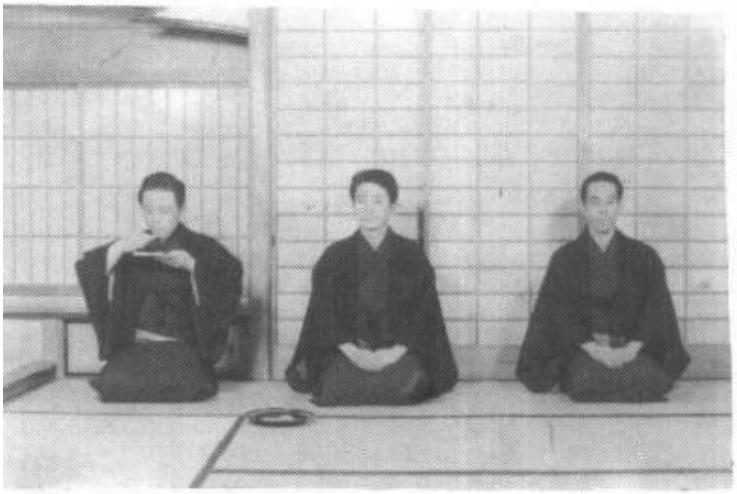


圖 128



圖 129

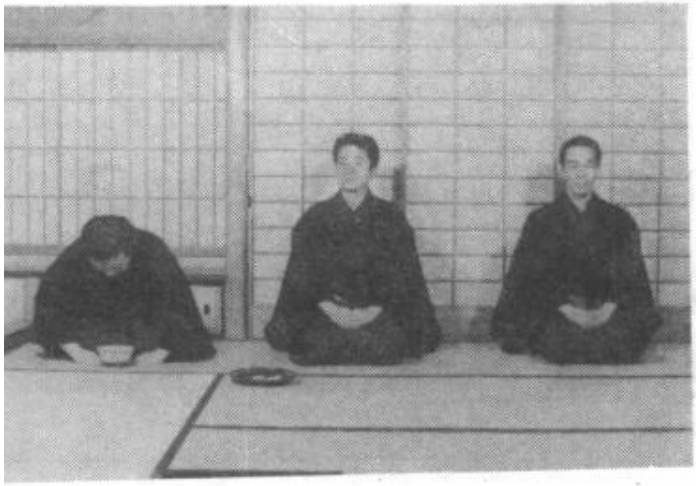


圖 130



圖 131



圖 132

練的茶人一看就知道茶碗的出處。（圖137）據說在日本的戰國時代，有爲爭奪一只名茶碗而發生的戰爭。“一碗值傾城之金”是茶人們的口頭禪。第二位客人拿到點好的茶之後，要放在自己與上一位客人之間（圖 138），說：“請再用茶。”或者說：“恕我相陪。”對方說：“您請。”（圖 139）然後再將茶碗放在自己與下一位客人之間（圖 140），說：“先失禮了。”對方說：“您請。”（圖 141）然後再放在自己的膝前，向主人行禮說：“領受主人盛情。”主人說：“請。”（圖 142）之後喝茶。

以上敘述了薄茶、濃茶、添炭的技法、吃點心、喝茶的

禮法。雖然細則很多，但綜括爲一條就是時時處處替別人着想，替道具着想，把自己化“無”。將“我”化入集體、化入整個大自然之中，實現同化於自然的願望。技法的表演關鍵在於是否體現了這種精神。如果主人總想儘量表現自己的才華，自己持有的名貴茶道具，茶會的氣氛就會不融洽。有時，主人要故意出點差錯，諸如忘記道具的名字，或者讓茶勺從茶盒上掉下來，以此來使茶事的氣氛活躍起來。主客要在表面表現出無知、拙笨來，而在內心保持理智、謹慎。此外，技法中動作與動作之間保持一定的間隔很重要，要求稍停一瞬間的情況很多，



圖 133

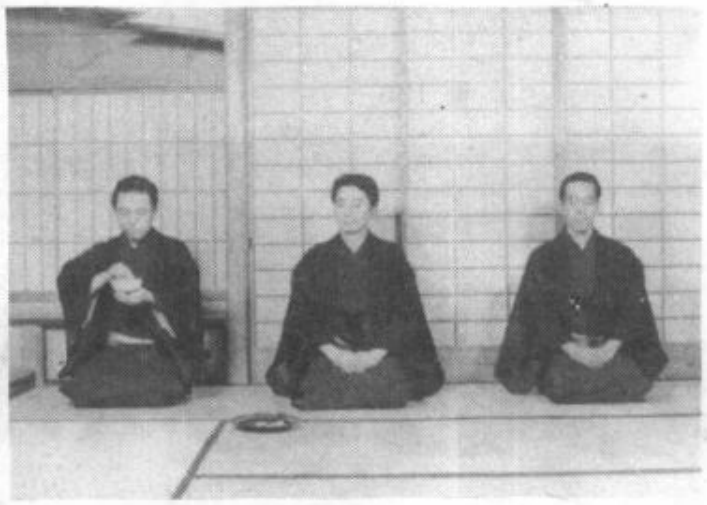


圖 134

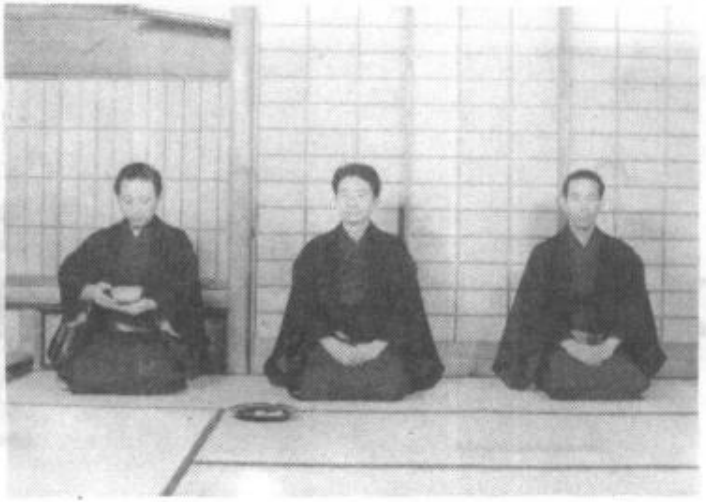


圖 135

加上正確的呼吸法，便會使整個點茶技法的表演有秩序、有節奏感、有韻味，使人看之入迷。

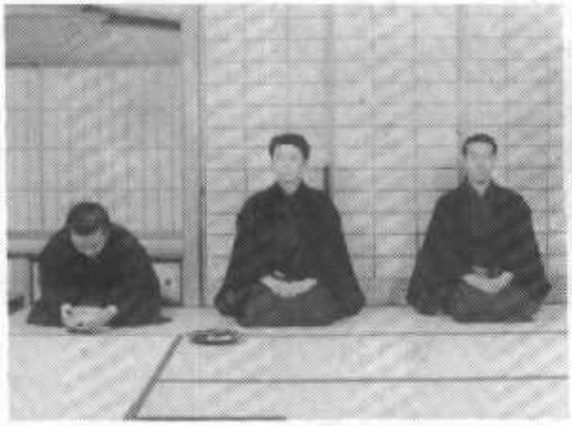


圖 136



圖 137



圖 138



圖 139

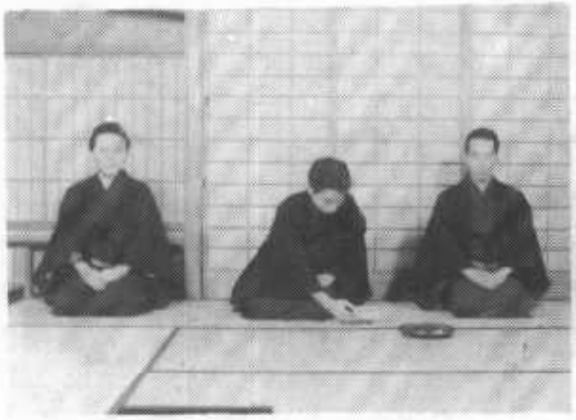


圖 140



圖 141

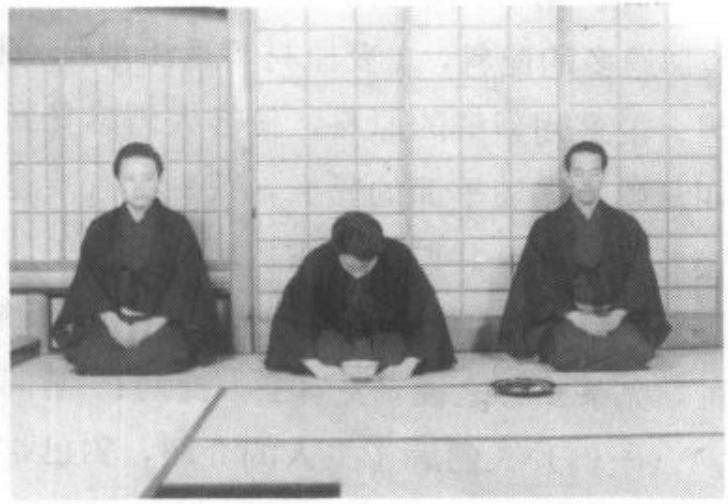


圖　142

第三節　茶點心・茶食・茶花

茶道尊崇自然，追求與大自然的同化。當季節變換時，茶道藝術的內容也要隨之變化。如何創造出與節令相吻合的茶道藝術形式，是茶人的日常課題。其中的茶點心、茶食、茶花給茶人們提供了英雄用武之地。

日本茶道中使用的末茶，味道比較苦，所以在吃茶之前要吃一點甜的東西，以便使客人更好地享受茶的美味。其中喝薄茶之前要吃一種“乾菓子（ひがし）”，可譯爲薄茶點心，喝濃茶之前要吃一種“主菓子（おもがし）”，可譯爲濃茶點心。

茶點心與一般點心不同的是，它不僅要求營養價值高、味道好、外形美，而且要求色彩與形狀樸素淡雅，易化，尺寸小，最大的茶點心也不過鷄蛋那麼大。江戶菓子司鈴木越後的後裔，第十代鈴木宗康提出茶點心要達到使五種感官滿足[39]。第一是視覺。當點心端出後，點心的外形、色彩以及容器的藝術風格要給人以美感。人們從點心的外形上可以感覺到季節的變換。第二是觸覺。人們通過手拿、口嚼、舌頭的觸動，可以感覺到茶點心的柔軟、易

化，使人感到親切和陶醉。第三是味覺。茶點心要求尊重原材料本身的味道，不主張加過多的配料，主要原材料爲江米粉、米粉、小豆、砂糖、山芋等。要選用新鮮的原料，使客人們感受到每一種原料的香味。第四是嗅覺。隨季節的變換，茶點心有時還用樹葉之類做外皮。如櫻花開放時，將櫻樹葉用於點心；端午節時將槲樹葉用於點心等等，都可以使人們嗅到一種大自然的清新氣息。第五是聽覺。人們在吃完茶點心之後，要向主人提問："請問今日茶點名稱？""初雁。"（一例）人們聽了主人的介紹，對已吃進肚裏的點心產生一種美妙的回味。

茶點心的品種很多，有幾百上千種。如果根據製作的方法進行分類的話，濃茶點心中主要有江米面豆包，米粉豆包、小豆羊羹、葛凍等。濃茶點心大都有豆餡。這種點心是當日做當日吃，不能久放。日語把它也說成"生菓子（なまがし）"。薄茶點心中主要有乾糖粉點心、飴糖點心和煎餅（一種日式脆餅乾）等。下面介紹一些常見的茶點心。

先介紹幾種11月用的茶點心。11月是新茶開壇的時節，被稱作茶道界的新年。11月日本的秋色也是十分迷人的，所以，茶點

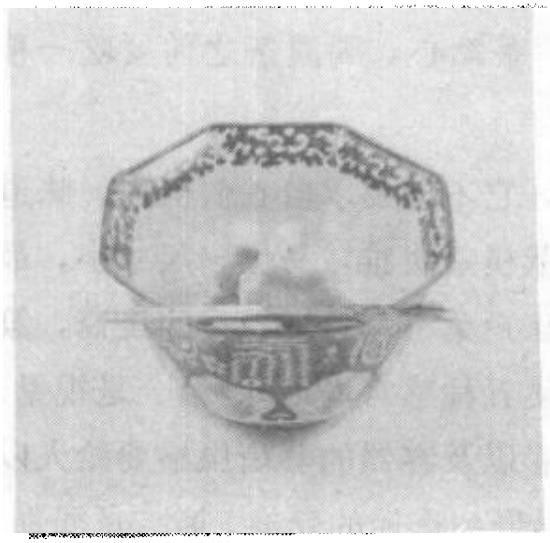


圖143　秋之山路

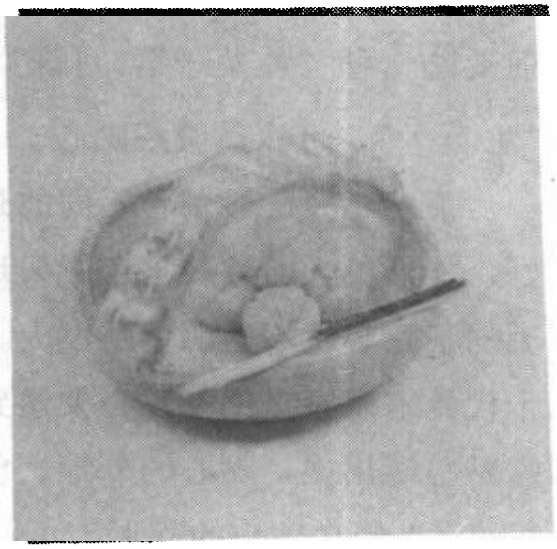


圖144　姬椿

心以表現秋色爲主題。比如，奈良的龍田川是著名的紅葉風景區。有許多歌人歌詠過它，“龍田”已成爲紅葉的代名詞。以此爲背景，11月裏茶人們常用“龍田餅”。還有“初霜”“深山時雨”“紅葉”“菊壽糖”等。茶點心都是各有名稱的。雅致的名字會爲點心生輝。“秋之山路”（圖143）就是一個傑作。由紅黃相間的曲綫表現了身着秋錦的山脈。中間採用了整粒的栗子，顯示了秋收季節的充實感。身在茶室去聯想秋色遍染的大自然，真使人快慰。

“姬椿”（圖144）是12月常用的茶點心。“椿”是山茶花的別名，於晚秋至翌年春季開放。在“椿”的前面冠上一個“姬”字，組成“姬椿（ひめつばき）”，就使人感到它富有純淨、謙和之美。山茶花本有五瓣花瓣，這裏去掉兩瓣只用三瓣，而每一瓣又設計得格外豐滿，使之充滿了少女的活力。其中的餡也采用由白雲豆製成的白餡，取得了白裏透粉的效果。

1月的茶點心以表現松竹梅等新春風物及吉祥物的居多。如“松重”、“未開紅”、“笑顔饅頭”、“壽煎餅”、“長生殿”、“益壽糖”、“紅梅、白梅”等。其中“未開紅”（圖145）是一種濃茶點心，外皮呈粉紅色，像一朵含苞欲放的花朵，充滿了春天的氣息，

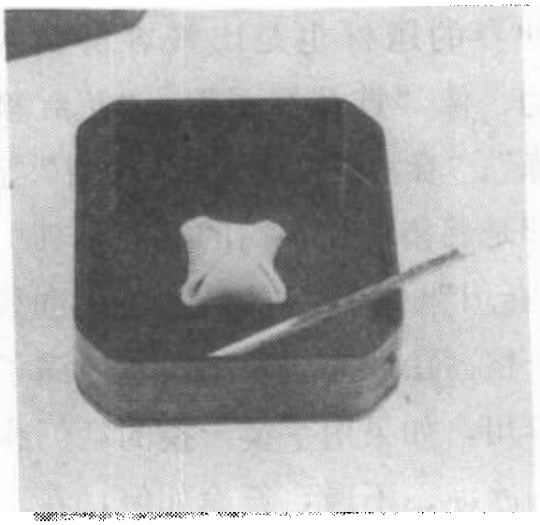


圖145　未開紅

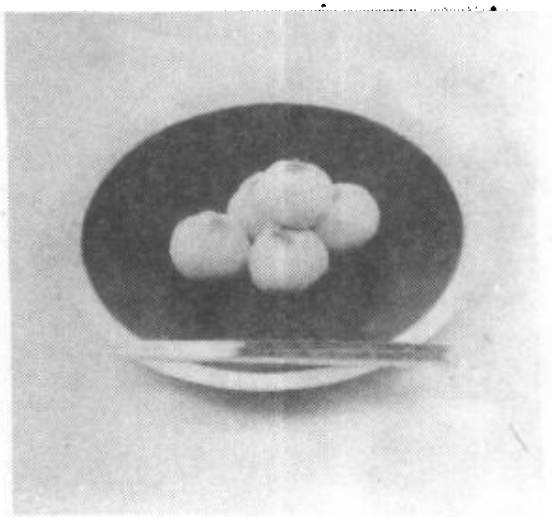


圖146　下萌

精巧別緻，使新春的茶會更顯得生機盎然。

2月的茶點心大都表現早春的主題，其中有代表性的是“下萌”(圖146)。在冰雪覆蓋大地，人們依然感到寒冷的時候，綠色的新芽已在雪地底下萌發，顯示出頑強的生命力。白色糯米粉裹住小豆餡，表示白雪蓋着黑色的土地，其中隱約露出幾點新綠，告訴人們新春的到來。“下萌”的造型簡潔質樸，主題不完全托出，給人以遐想的餘地，這也是茶點心的特色之一。客人在欣賞、品嚐點心時可以推敲一番，自己設法抓住點心所要表現的主題，還可以試着給點心起個名字。當用完點心之後才能向主人詢問點心的名字，如果自己對點心主題的理解與主人的匠心一致的話，客人心裏會感到十分滿足。

3月的茶點心多用草綠和淡黃兩色，表現出早春的清新感。如“茶花金團”、“蕨餅”、“若綠金團”、“蝴蝶”等。日語裏將艾蒿稱作“蓬”，3月裏要將新採來的艾蒿摻進米粉裏，包上小豆餡做成“蓬餅”(圖147)。傳說艾蒿可以去邪，延長壽命。上面再撒上一些豆面，便取得了很好的藝術效果。據說在春天吃摻艾蒿的點心這一習慣是由中國傳到日本的。

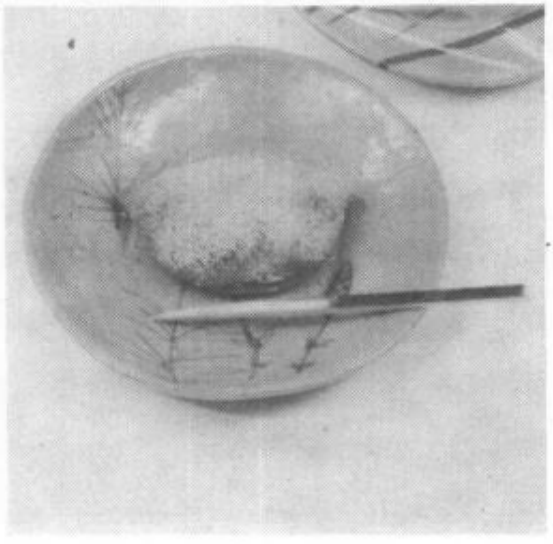


圖147　蓬餅

4月用的茶點心種類很多，仲春的題材也是比較容易表現的。像“賞花團子”、“花紅柳綠”、“春水”、“花筏”、“櫻餅”等都是藝術價值很高的點心。其中“春川”(圖148)的造型更是別具一格。山間溶化了的雪水注滿了春川，如果用手摸一摸的話仍感到冰涼。不過，無論如何，春天總歸來到了。這種點心也稱作

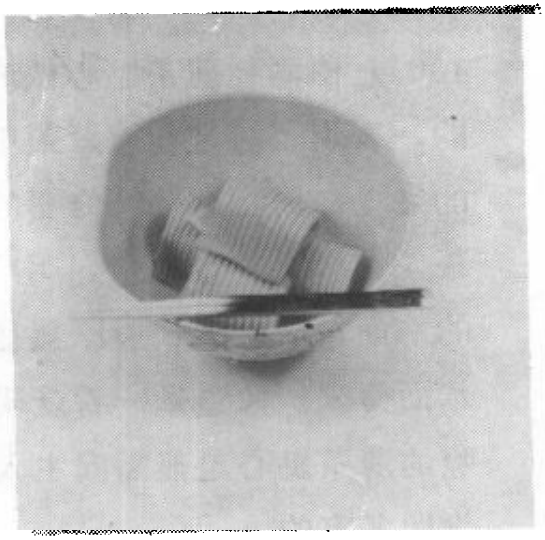


圖 148　春川

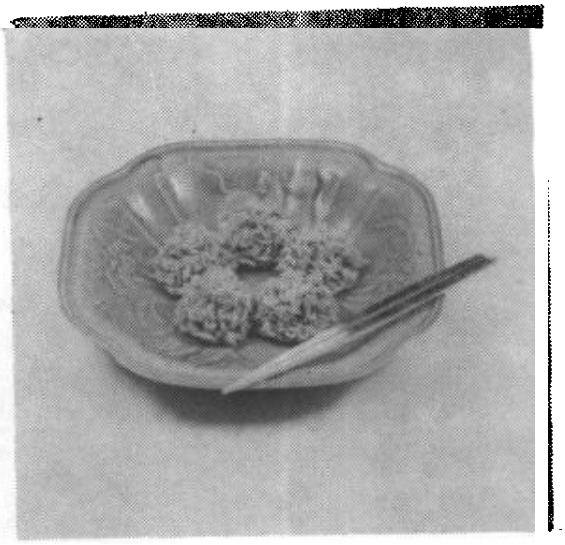


圖 149　巖根杜鵑花

“春水”。

5 月 5 日是日本的端午節，是男孩的節日。按照中國傳去的習慣要吃粽子，洗菖蒲澡。茶點心不僅表現四季的風物，也表現民俗風情。所以，在 5 月的茶點心裏有“粽子”、“菖蒲饅頭”、“柏餅”等。但這裏要介紹的是“巖根杜鵑花”（圖 149）。可能是因爲它生存的地方陽光不充足吧，花開得很小，而且是點綴在綠葉之中的。與大面積盛開的火紅的杜鵑花大不一樣。這裏體現了日本人的一個審美特點，即避開極盛的場面，以略有不足、尚未達到鼎盛、不完全顯露的狀態爲美。巖根杜鵑花不僅是茶道樂於表現的藝術形式，也是日本古典文學中對杜鵑花的有代表性的描寫詞匯。“巖根杜鵑花”的製作方法屬於金團一類，是米粉弄成小短條再拼組成形的。

6 月的天氣開始熱起來了。但信奉修煉的茶道仍然在茶室裏點起炭爐爲客人點茶。茶道主張用精神的力量戰勝物質的不足，所以就端出以水、河邊等爲題材的點心，使客人從心裏感到涼爽。6 月的點心有“水藻花”、“青楓”、“樹陰”、“冰室”、“瀑布煎餅”、

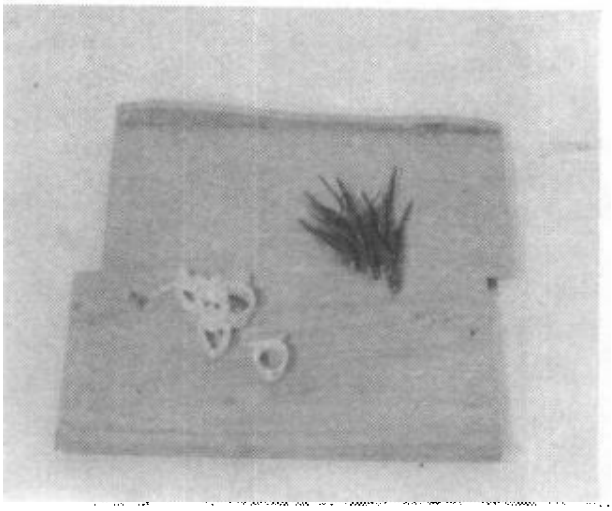


圖 150　白鷺・蘆葦

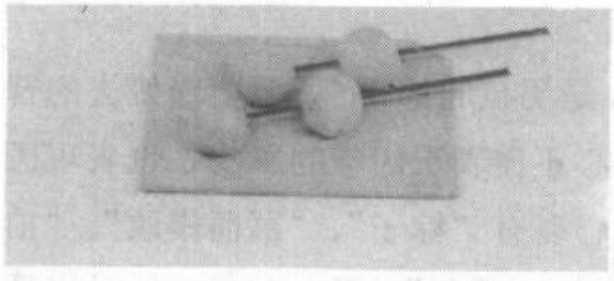


圖 151　星之影

“青梅”等。“白鷺・蘆葦”(圖150)是由兩種薄茶點心做成的，表現了棲息在蘆葦叢中的幾隻白鷺。有藝術修養的茶人們馬上就會聯想到明淨的水面，會感到一股涼氣從水面傳來。像這類一看就明瞭的薄茶點心是無需向主人詢問名字的。

7月7日是牛郎與織女在天河相會的日子。這個浪漫的傳說很早就傳到了日本。現在日本仍有“七夕節”。茶點心中體現七夕題材的也很多。“星之影”（圖151）就表現了這個主題。用糯米粉包住豆餡，做成紅黃兩色圓，表示牛郎和織女。再用青竹棍將它們串連起來表示情人相會。這是在以七夕爲主題的茶會上常用的點心。

8月的茶點心是以涼爽爲主題的。“夏霜”、“水牡丹”、“水面”、“牽牛花”、“水羊羹”等。將涼爽感表現至極的恐怕要數“巖滴水”(圖152)了。用葛汁固定成形，透明感帶來了涼意，點心中綠的部分表示巖石，白的部分表示滴水。“巖滴水”這一絕妙的命名更使它增添了神秘的色彩。

進入9月，大雁南飛，秋草搖曳，使人產生一種對那火紅的夏日、盛開的鮮花的留戀之情。9月的茶點心多是栗子色。如“桔梗餅”、“初雁”、“萩餅”、“麥落雁”等。“松球、松葉”更是典型

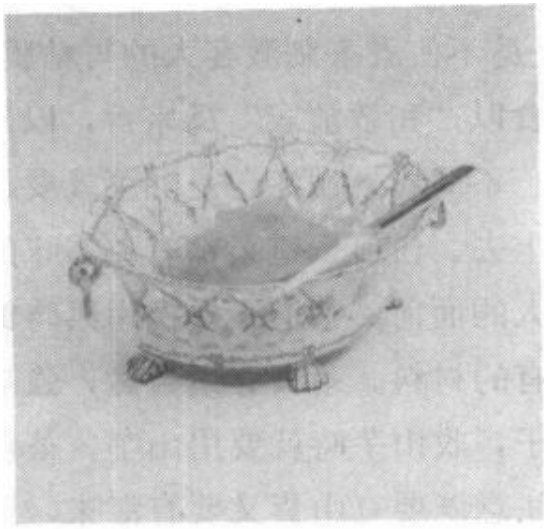


圖 152　巖滴水

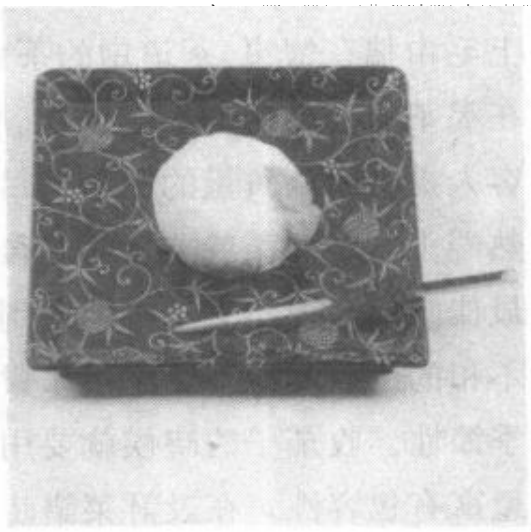


圖 153　山路之菊

地表現了秋日的情趣。松球的外表是乾糖粉，裏面是小豆餡，造型十分可愛。松葉的設計簡潔而清爽給人一種從炎熱的暑日逃脫出來的輕快感。

10 月的茶點心表現收獲題材的比較多，點心的材料多採用栗子，色調多呈麥穗黃。如“豐年”、“秋錦”、“收獲之秋”、“拾秋”、“稻穗稻葉”、“村雀”等等。“山路之菊”（圖 153）無論在造型上還是在色彩上都堪稱是茶點心的代表作。一朵白色的野菊露出淡黃的花心，一片菊葉隨意地遮掩着它，更增添了野趣。配上黑色漆器點心盒，充分體現了茶道的質樸淡雅、富有活力的藝術風格。“山路之菊”是陰曆九月初九重陽節茶會的主要角色。

將大自然的風物引進茶室，將飲食藝術化是茶道的一大特色。茶點心是和式點心的精華，它引導着和式點心的潮流。以上記述的都是經過幾代人錘煉出的名作。反過來說，一種名點心的形狀、色彩、尺寸是歷數代人而不變的。茶點心都由手工製作。要做一名獨立門戶的點心師要經過 10 年以上的修行生活。

日本人把茶事中吃的飯叫“懷石”，可譯作“茶食”。“懷石”

是說禪僧深夜坐禪時，爲抗住腹中的饑餓感，將小石頭燒熱，包上毛巾揣在懷裏。茶道中的茶食是爲不使濃茶刺激客人的胃粘膜、在喝茶之前端出的少量食物。茶食以“和敬清寂”爲宗旨，以向客人提供最高質量的服務爲目標。不問春夏秋冬，是熱菜就要趁熱端上，是涼菜就要冰涼之後送上去。任何一道菜都有色香味的最佳時機，要不失時機地送到客人的面前。茶道不提倡用與時節不和的山珍海味，反對用昂貴稀有的材料。茶食尊崇自然，強調季節性。收茄子的時候就要用茄子，收山芋時就要用山芋。茶食還富有包容性，在設計菜譜時要注意既要有山貨又要有海味，還要有原野的東西。動植物也要分別注意到。制定菜譜時要以客人爲本位。要考慮到客人的愛好、修養、對茶道的瞭解程度、年齡、出生地等，不能把自己喜愛的菜強加於客人。茶食的色彩比較素雅，反對濃重的裝飾，崇尚簡素餘情。茶食用的餐具有陶器、磁器、漆器、玻璃器皿等，形狀的種類也很多。要根據茶食進展的情況精心選用，使茶食的進行不失節奏感，演出迷人的藝術。茶食在製做過程中儘量少用調料，以尊重材料本身的味道爲本；也不提倡對材料的過分加工，能生食的材料就吃生的，不行的話就稍煮一下，烤一下。主人爲客人做茶食時要誠心誠意，集中精力，不作聲響，認真地與每一種材料進行對話。茶食的主要內容爲一湯三菜。即：大醬湯、涼拌菜、燉菜、烤魚。除此之外還有米飯、八寸（一種下酒菜）、鹹菜、追加菜、勸酒菜等。

先記述一下大醬湯（圖154）。先將海帶、鰹魚屑放進鍋裏略煮一下，算出湯汁，然後放入大醬。冬季用白色的醬，夏季用紅色的醬，春季與秋季用紅白兩摻醬。爲了保持湯碗內的藝術造型，茶食中的大醬湯不用零碎的材料，而是選用一塊整塊的材料。如一塊煮蘿卜、一塊南瓜，或是一個山芋等。上配一種青菜，再滴上一滴芥末，就告成功了。醬湯的量要少，碗中的材料要略高出

湯面。

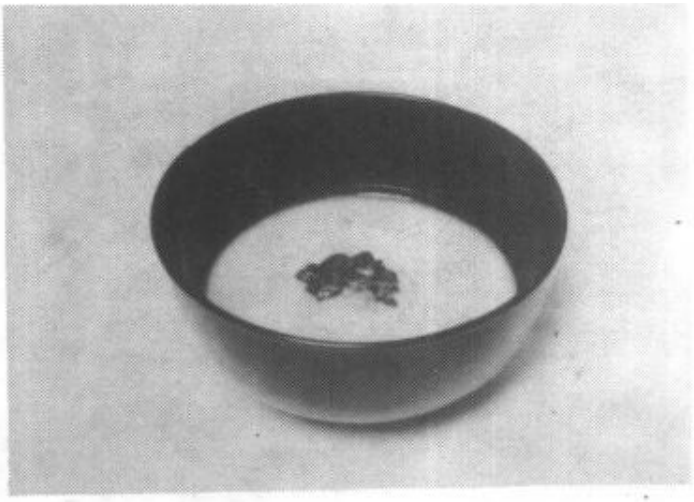


圖 154　大醬湯

涼拌菜（圖 155）的日文原文是“向付（あこうっけ）”，意思是“放在對面的菜”，因它被放在食案中離客人遠的一側而得名。涼拌菜的主要內容是生魚。將生魚腌上一夜之後，根據它的新鮮程度不同，將魚切成絲、片或塊。用淡色醬油和柚汁、檸檬汁做點澆汁澆在上面，再放上一小團辣根末就完成了。擺進容器時要放得自然，不造作。和中國菜的擺置相比，茶食是容器大，菜量少。拿涼拌菜來說，菜的實體只佔容器可容量的五分之一左右。

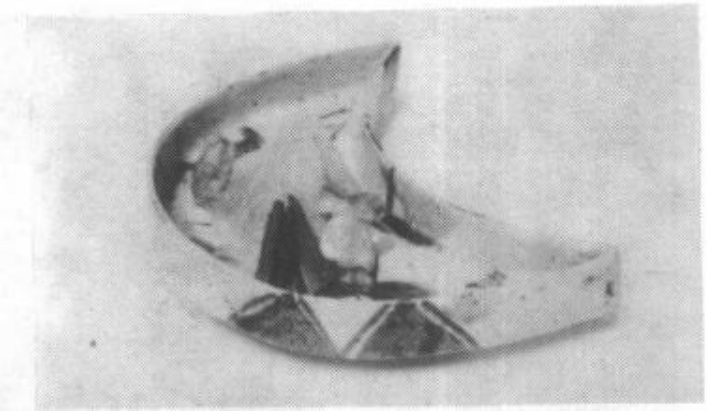


圖 155　涼拌菜

燉菜（圖 156）是茶食的主菜。燉菜的湯汁與內容是分別製做的，這可能是爲創造出燉菜的藝術造型。湯汁是從魚肉、魚骨中提取的。料是由魚肉、豆腐或鷄蛋等製成的。要求採用新鮮的材料，付以真心，反對過份裝飾。燉菜還要求將蓋碗先用溫水泡一下，然後擦乾，放進魚肉等料，倒入熱湯汁，再加上一小片煮好的青葉菜，最後放上一小條橘子皮之類的東西，隨即蓋上碗蓋，送給客人。當客人打開碗蓋時，一股橘香隨着熱氣飄進鼻孔，一幅由湯汁、魚丸子、菜葉等組成的畫面映入眼簾，再嚐一嚐那美味，

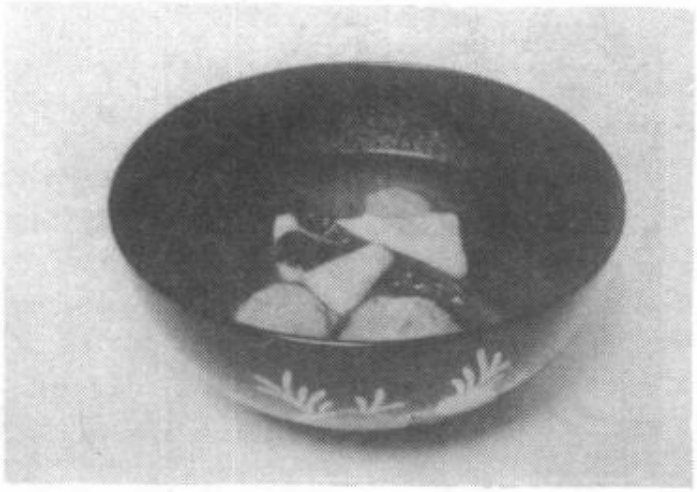


圖 156 燒　菜

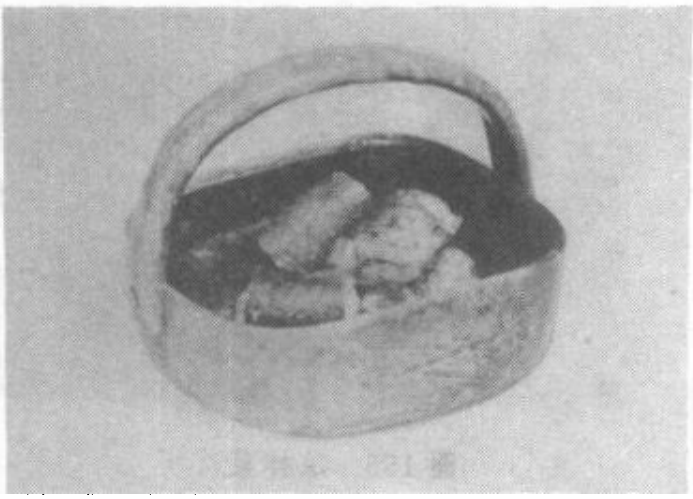


圖 157　烤魚

真是一種美的享受。

烤魚（圖 157）是一湯三菜中的第三個菜。要採用與季節相符的魚。將魚刺挑乾淨，切成小段。夏季抹上鹽烤，冬季蘸上醬油烤，使之呈醬紅色，春秋取其中，即既用鹽又用醬油。容器要用溫水泡後擦乾，數量爲一位客人一塊，擺置時要注意擺得讓每一位客人好夾。按照日本的飲食習慣，將主人端上來的菜吃光是客人的禮節，所以端上去的菜量太多的話會讓客人爲難，反倒失禮。

米飯（圖 158）是日本人的主食，但茶食中的米飯要求做得十分雅緻。在前一天要先將米中的小石子、不整的米粒、顆粒小的米粒仔細挑淨。做米飯之前要將米泡上兩小時，客人到齊後點火煮飯。這樣可以爲客人端上剛煮好的米飯，飯碗要先用溫水泡，然後擦乾。第一次盛飯要盛成“一字”，如圖 158。“一”字要橫放在客人的面前。據說這個“一”字的造型有着深奧的內涵。

八寸（圖 159）是茶食中最富有藝術性的杰作。因容器是長八寸的正方形，由此得名。八寸伴隨茶事中表示主客交心的交杯酒

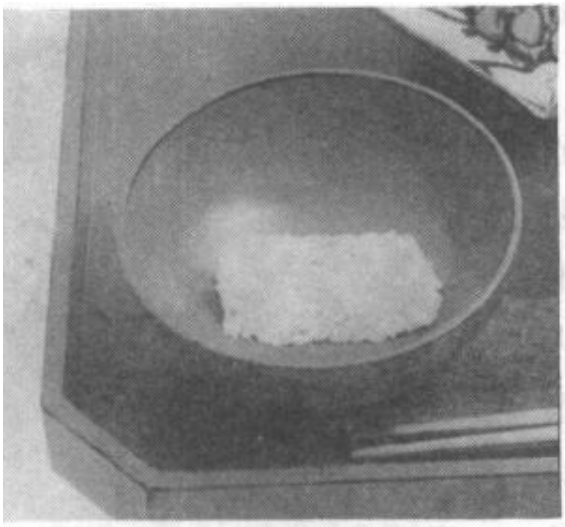


圖 158　米飯

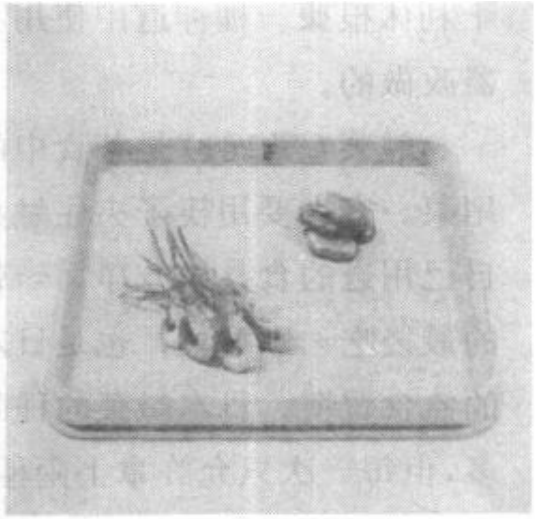


圖 159　八寸

儀式，所以製作得特別講究，量極少。以圖 159 爲例，每一位客人只吃一個小蝦、一顆蠶豆。八寸的材料要求十分嚴格，禁止同形、同味、同色。要求二者的關係爲：山珍與海味、植物與動物、直綫與曲綫、綠與紅、煮的與烤的，一方擺得整齊、一方擺得隨便。在擺放的位置上要求更嚴。將八寸橫豎分別劃兩條綫，如圖 160。將兩種菜分別放在右上交叉處和左下交叉處。但如果這樣端端正正地放在兩個交叉點上會使人感到死板。在此基礎上稍錯開一點，整個八寸的感覺便活起來了。這種微妙的距離感是日本美的基礎與精華，是日本人藝術素養所特有的，來源於日本人尊重餘白、餘情的信念。據說用不加任何塗飾的白杉木做成的八寸，是

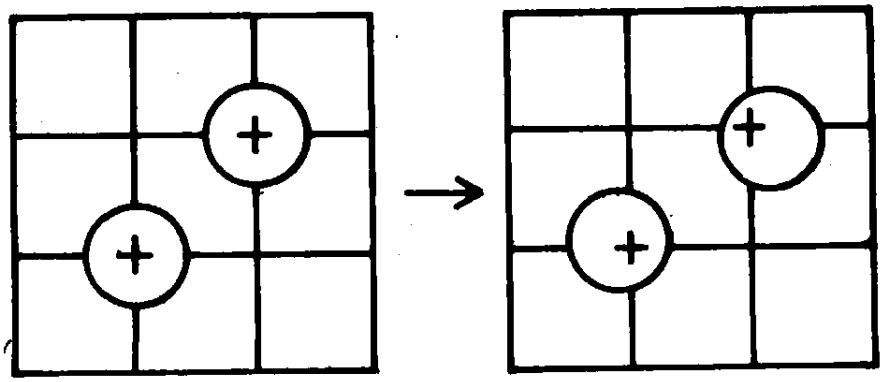


圖 160　八寸使用法

千利休根據一種神道中使用的神器改做的。

鹹菜(圖161)是茶食中的收尾菜。客人要用筷子夾住鹹菜將自己用過的食具擦乾淨。一頓飯的最後吃一點鹹菜，也是日本人的飲食習慣。日本鹹菜的種類很多,但每一次只允許拿上兩種,其中一種必須是腌蘿卜。因爲這種鹹菜很適合擦碗。據說將用過的碗擦乾淨是來自禪院的習慣。

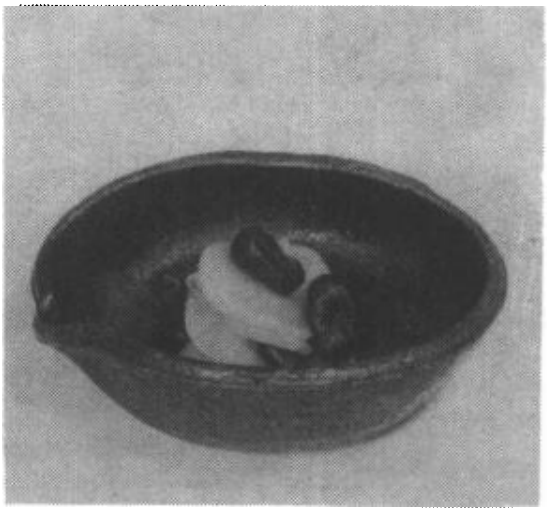


圖 161　鹹菜

在茶道藝術中，茶花也是體現主人藝術造詣的重要一環。與日本插花藝術不同，茶道用花，更加尊崇花木的本來面目。

在花材的選擇上，茶花要求選用時令花木，要求茶人們親自走向原野，爬上高山去採來野花，或用自己院子裏養植的花。溫室裏栽培的花即使再漂亮也不用。花的數量要少,通常只一朵或兩朵，加上一些枝葉。花形要小，體現出謙美的風格。不用已經盛開的花，而是用馬上就要開放的花苞，這樣可以讓客人在參加茶會期間觀察到茶花的變化，使人們去領悟人生的無常。在日本,花材的來源十分豐富，但有一些花是禁止用作茶花的，比如像丁香花那樣香氣很濃的花，以防花香冲淡燒香的香氣。顏色太紅的鷄

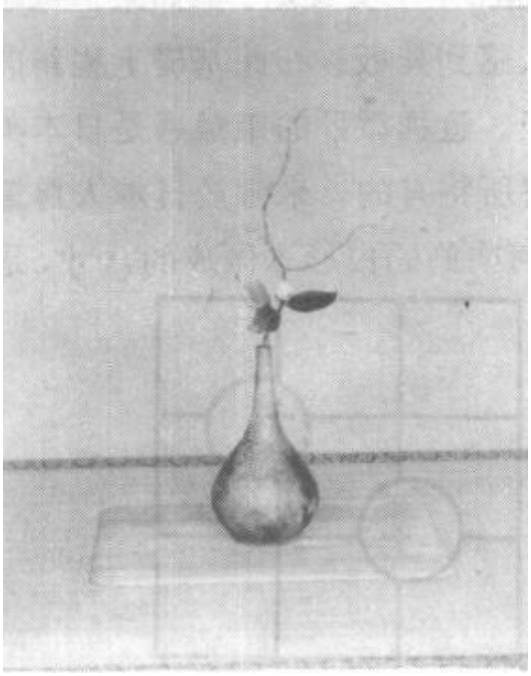


圖 162　白山茶花

冠花也不採用，過於強調茶花的話會破壞整個茶室的藝術氣氛。另外，四季不分或一年四季都有的花也不採用。還有一些莖部有刺的花也不能用。最有意思的是“金錢花”，由於它的名字有銅臭味，也被排斥在茶室門外。“牽牛花”有季節感，又可馬上顯出變化，花體又小，本來是茶花中的佼佼者。但是由於茶道集大成者千利休創造了空前絕後的牽牛花大作（見本書第一章第三節），使後人望而生畏、敬而遠之。爲繼承千利休的遺志，茶人們便不再用牽牛花，以此來回味千利休的藝術信念。白色的山茶花（圖 162）可說是茶花之王。它的花形十分簡潔，葉的形狀也十分清爽，配上乾枝很有野趣，給人一種嫻靜的感覺。山茶花有上千種，開放於冬季，是日本茶人最常用的茶花。

將茶花放進花瓶的動作，一般人稱作“插”，而茶道裏說“投”。由此也可見茶花反對過分的擺弄，要求尊重花木的本來姿態。茶花創作有“四清同”的原則。即：截清竹、汲清水、秉清心、投清花。以清潔無垢的心靈實現與花木直接對話。茶道人認爲只有這樣，你所創作的茶花才能活起來。茶花一般是由主人準備好放在壁龕的前面。但有一種茶會是由客人們每人各創作一瓶茶花，以相互觀賞，切磋花藝。

茶道所用花瓶種類很多，分真、行、草三個等級。來自中國的青磁、古銅花瓶等形態端正、格調高、歷史久的花瓶爲真花瓶；日本國產的陶製上釉的花瓶爲行花瓶；日本國產的不上釉的陶製花瓶、竹花瓶、竹編花瓶、葫蘆花瓶等爲草花瓶。花瓶按放置的位置不同還分爲放置花瓶、掛花瓶、吊花瓶。放置花瓶的座板也根據花瓶的真行草情況，分別用真行草的座板。

下面就介紹茶花的實例。按茶道的習慣，從 11 月開始介紹。

圖 163 是 11 月的茶花。花爲白玉椿，常綠喬木，11 月開花。用其蓓蕾，枝爲山茱萸，花瓶爲單窗式竹花瓶。竹花瓶一般是由

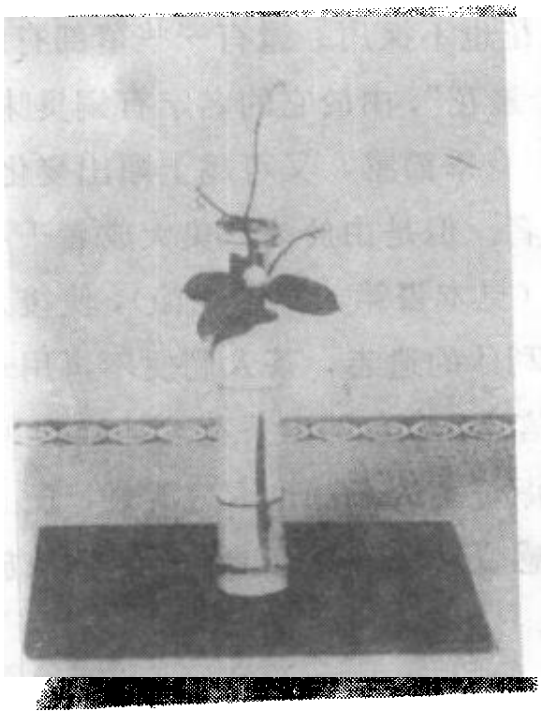


圖 163　白玉椿

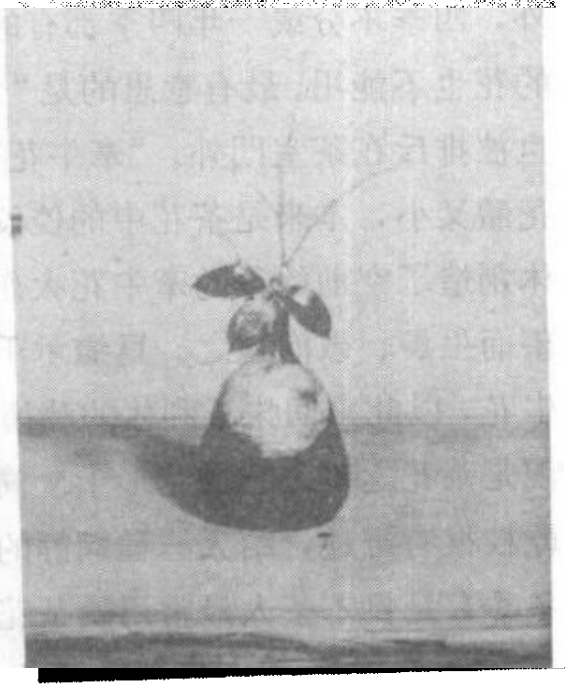


圖 164　藪椿

茶人自己做的，裏面塗上黑漆以隔水，外面不施任何裝飾。茶道使用竹子做花瓶始自千利休。

圖 164 是 12 月的茶花。花爲藪椿，冬季開。以一朵花配二葉

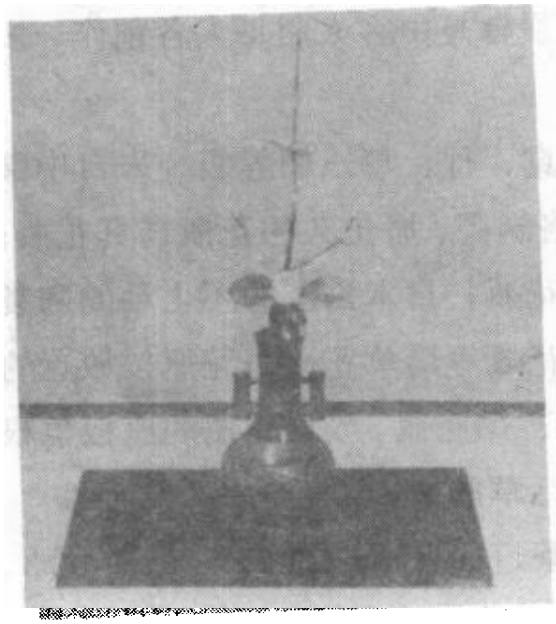


圖 165　乙女椿

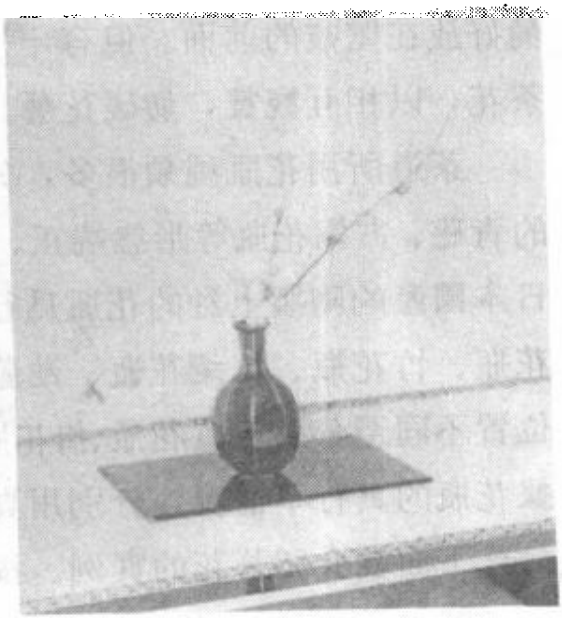


圖 166　菜花

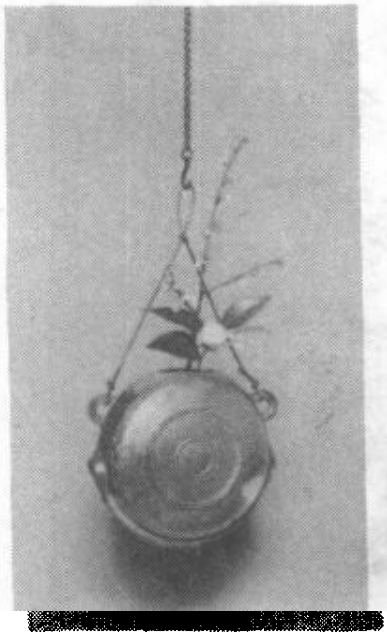


圖 167　紅乙女椿



圖 168　牡丹

或五葉爲原則。枝爲伊予美豆木。花瓶爲日本國產的上釉陶器，仿酒壺型。因這個壁龕的下部是木板，所以在這種情況下，不用座板。這類陶花瓶樸素可愛，是茶人常用的。

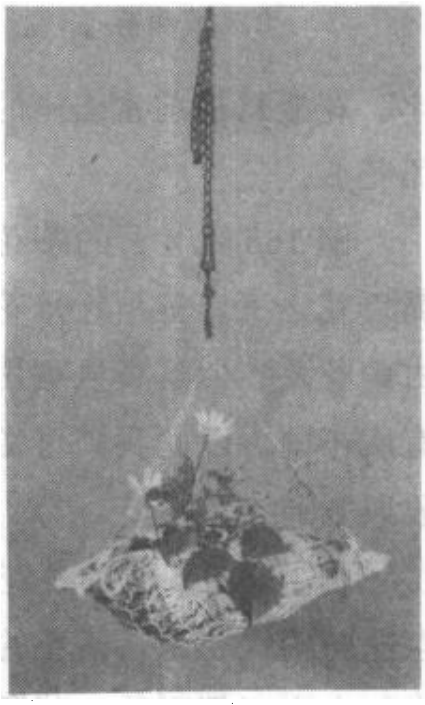


圖 169
谷空木和大山忘都

圖 165 是 1 月的茶花。花爲乙女椿，是山茶花中最可愛的一種。枝爲山茱萸。花瓶爲古銅管耳，爲真花瓶。花瓶的格調高時，茶花也要設計得有風度。這裏採取了直綫條的創作法。

圖 166 是 2 月的茶花。花爲菜花。利休逝世紀念日（2 月 28 日）指定的茶花。花瓶常用唐銅經筒（圖中爲磁花瓶）。經筒本是裝經文的容器，在紀念死者的茶會上常用作花瓶。

圖 167 是 3 月的茶花。花爲紅乙女椿，配葉三片。枝爲青文

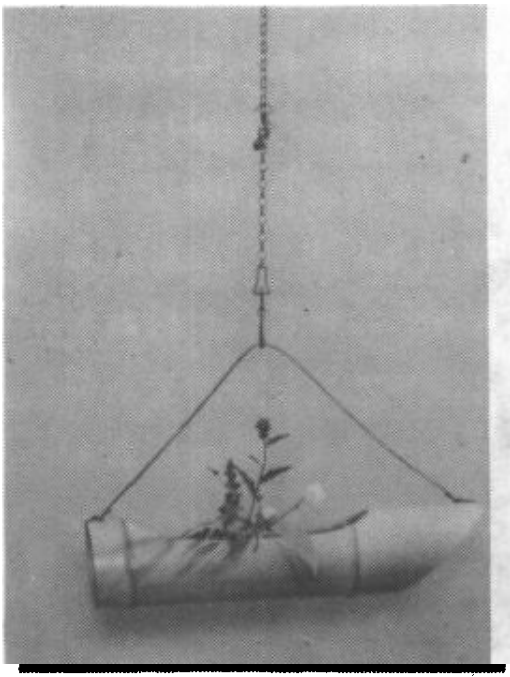


圖 170
木天蓼和薊

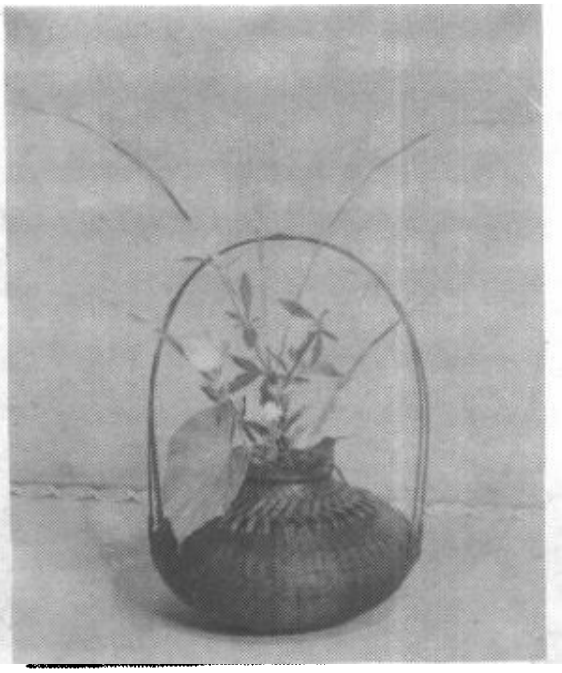


圖 171　矢筈芒、女郎花、
桔梗、秋海棠、御簾内

字。花瓶爲備前窰出產的陶製品，名爲鰐魚嘴。兩耳拴藤條，屬吊花瓶。

圖 168 是 4 月的茶花。花爲牡丹，傳自中國，花姿豪華絢爛，爲百花之王。選用牡丹花時一定要配上中國風格的花瓶，這裏爲古銅花瓶。但這裏只選用一朵牡丹花，而且是花苞，與中國風格有所不同。以此我們可從一個側面窺見日本文化對中國文化的吸收與變通。

圖 169 是 5 月的茶花。5 月是開始使用風爐的時節。茶室的氣氛開朗明快起來，茶花的風格也變得活潑起來。此圖的花爲谷空木和大山忘都兩種。花瓶爲海螺吊花瓶。把生活中的常見物提煉爲藝術品，是茶道的一大特色。

圖 170 是 6 月的茶花。花爲木天蓼、薊兩種。花瓶爲竹製吊花瓶，形狀仿船，名爲故鄉，是吊花瓶類的代表形式。據說首創者爲千利休的孫子宗旦。一日他從嵐山的漂筏中得到啟示，順手

砍來嵯峨山的竹子一氣做成。不料成爲傳世的名作。

圖 171 是 7 月的茶花。7 月爲花草繁茂的季節，選用多種花草是這一時節茶花的特點，特別是使用藤編、竹編的花瓶時。此處的花爲矢筈芒、女郎花、桔梗、秋海棠、御簾内五種。花瓶爲藤編，名爲寶珠籠。内部還有一個陶製的小筒盛水盛花。

圖 172 是 8 月的茶花。花爲玉紫陽花、金水引兩種。花瓶爲竹編，名爲蟲籠。據說它的原型本來就是裝昆蟲的小籠。這種竹編花瓶給夏日的茶會可以增添許多涼爽感。

圖 173 是 9 月的茶花。花爲紅芙蓉，原產中國。這種花早晨開花，晚上凋謝，很適合於茶花。花瓶爲葫蘆。内塗黑漆，再裝入一個陶製小筒，筒内盛水裝花。造型樸實、可愛，給人以親近感。

圖 174 是 10 月的茶花。花爲櫻蓼、秋海棠、秋麒麟草。花瓶爲古瓢掛花瓶。在壁龕的柱子上，十分雅致 。

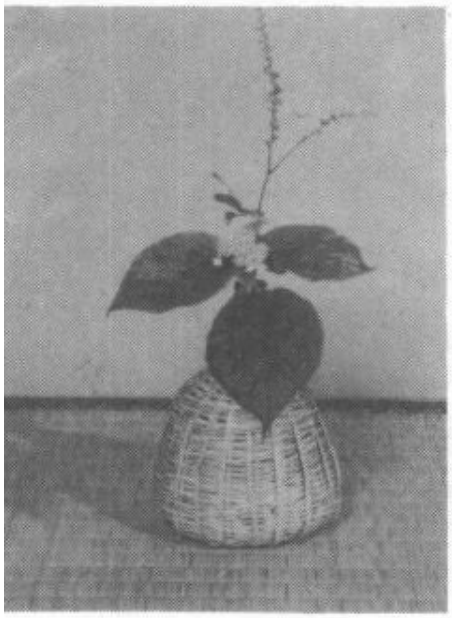


圖 172
玉紫陽花和金水引

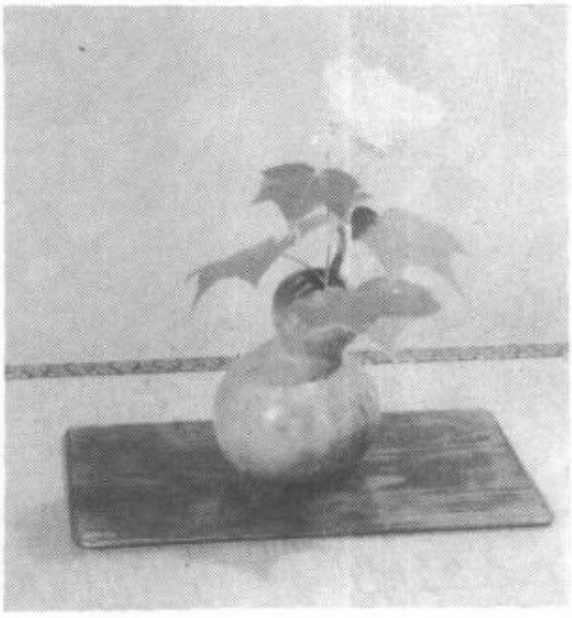


圖 173
紅芙蓉

在舉行茶事時，要在客人臨進茶室的時候，在花木上噴上一些水，使之形成帶露珠的效果。茶花只允許在一次茶事中使用，茶事一完就要收起，不能不變姿態地在翌日的茶事中再次出現。因爲茶道講究“一期一會”，即在浩瀚的宇宙中，主人和客人今生今世只有一次相會。所以，每一次茶事都是絕無僅有的特殊的存在，同時也是不可永存的。據此，茶花也不允許用第二次。

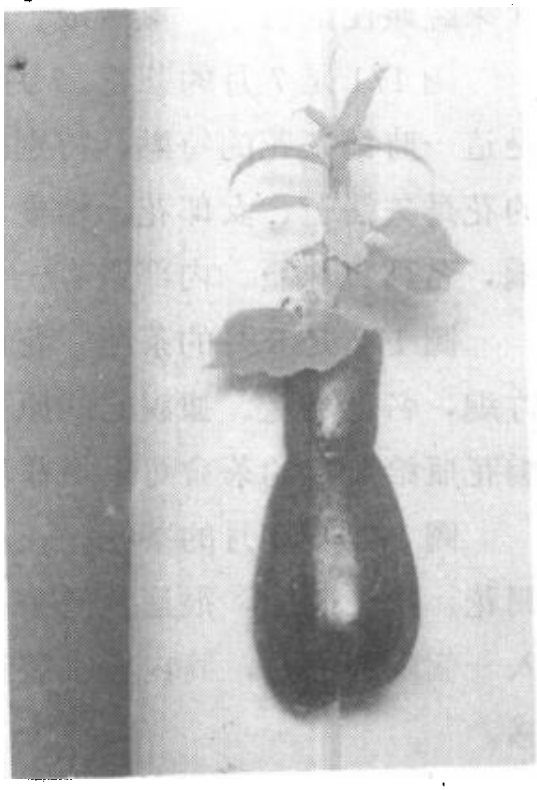


圖 174　櫻蓼、秋海棠、秋麒麟草

第四章　茶道的建築

茶道的建築可分爲兩大部分，即茶室與茶庭。茶室與茶庭是供茶人舉行茶事的地方，所以它們的“美”是與“用”結合在一起的。也正因爲茶道建築的“美”源於“用”，所以它的美呈現出多樣、精巧、謙和、淡雅的風格。日本茶道建築不僅與中國的建築、西方的建築大不相同，而且儘管深受日本寺院建築、神社建築的影響，仍呈現出許多其自有的特色。

第一節　茶室

日本茶道亦稱“草庵茶”。這個別稱起源於其茶室的外形與日本農家的草庵相同。它是由土、砂、木、竹、麥秸等組成的。外表不加任何裝飾。茶人們信奉佛家的無常觀，認爲世界總是在變化的，所以蓋茶室時也不求永存，一個茶室的壽命以 60 年爲準。茶室中，有的是獨立存在的，有的是與茶人的住房相連的。茶室的標準面積爲四張半榻榻米，約 8.186 平方米。面積超過四張半榻榻米的茶室稱作“大茶室”，面積小於四張半榻榻米的茶室稱作“小茶室”。小茶室比大茶室更多地體現了簡素、靜寂的風格，所以成爲茶室的正宗。日本茶室的最高代表——由千利休設計建造的“待庵”只有兩張榻榻米那麼大。

雖說茶室不大，但它的構造卻十分複雜。因爲它要極力去追

求一種理想的效果，即給人們一種親切感、謙和感，而排斥濃重感、冷漠感。因每一個茶室都要求是一個美的里程碑，世上沒有什麼標準式樣的茶室，在茶道界也不允許照搬、模仿別人的茶室。能夠設計建造出別具一格的茶室才能稱得上是一名合格的茶人。

日本建築的房頂大體有五種形式。(一) 使雨水從一面流下的"一面斜房頂"；(二) 使雨水從兩方流下的"人字型房頂"；(三) 讓雨水從四方流下的"寶形房頂"，這種正方形的房頂一般被寺院採用；(四) 同樣讓雨水從四方流下的"長寶形房頂"，這種房頂一般用於面積大的建築；(五) 同樣讓雨水從四方流下的"雙寶形房頂"，此種設計是最華麗的，一般爲大型的亭臺樓閣所採用。(圖 175)

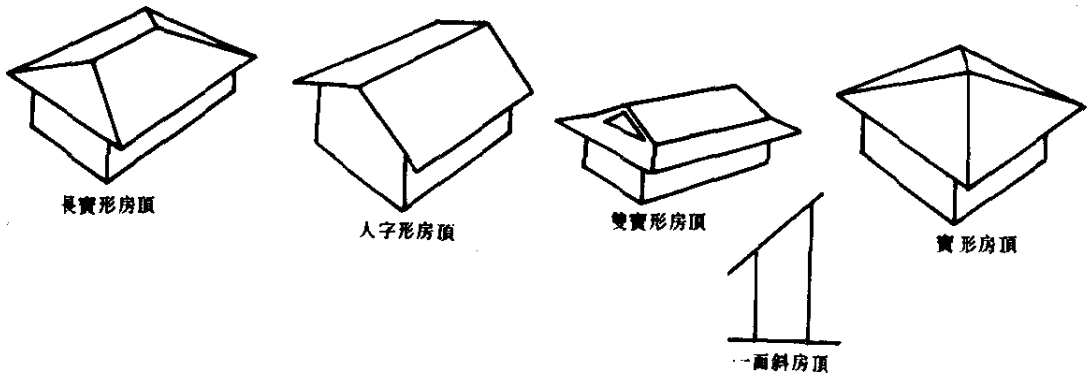


圖 175　各種屋頂

草庵茶室多採用"人字形房頂"。房頂材料一般爲杉木板、柏木板或稻秸。"人字型房頂"的茶室左右有兩面人字形牆，如果不加一點東西的話會造成冷漠感。於是按茶道界的常規，要在牆的一側加上一道房檐。在此房檐之下安排茶室的小入口。當然，這裏所說的不過是一種常見的造型。以人字形房頂爲基礎，按具體情況加上各種小房檐來完成茶室的造型，都是允許的。蓑庵（圖

176）位於大阪，建於1742年。人字形房頂下有“蓑庵”的牌匾。牌匾下有房檐、小入口，是比較規範的茶室。再舉不審庵（圖177）一例。不審庵的設計出自千利休的孫子——千宗旦之手，用木板拼成的人字形房頂下設計有房檐，這些都與蓑庵沒有什么區別。但它的人字形房頂的一側只伸延到一半。下又接着設有一個一面斜的房頂。整體顯得輕快簡樸，是茶室建築中的傑作。



圖176　蓑庵

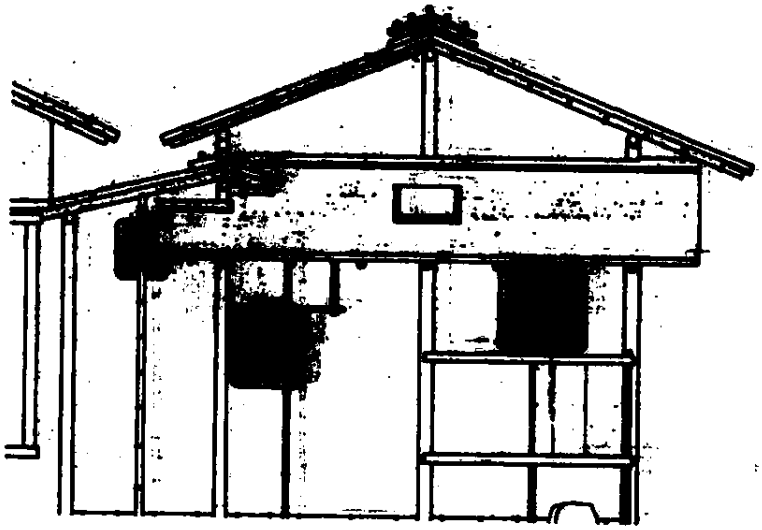


圖177　不審庵

茶室雖小，但它的外表要設計得富有變化、不單調。又不能只顧外形，外形必須服務於茶室內部的格局。內部與外形、實用與美學，這自古以來就是茶室建築中的矛盾。

就茶室的外表而言，最能體現出茶道藝術特點的恐怕是茶室小入口（圖178）。

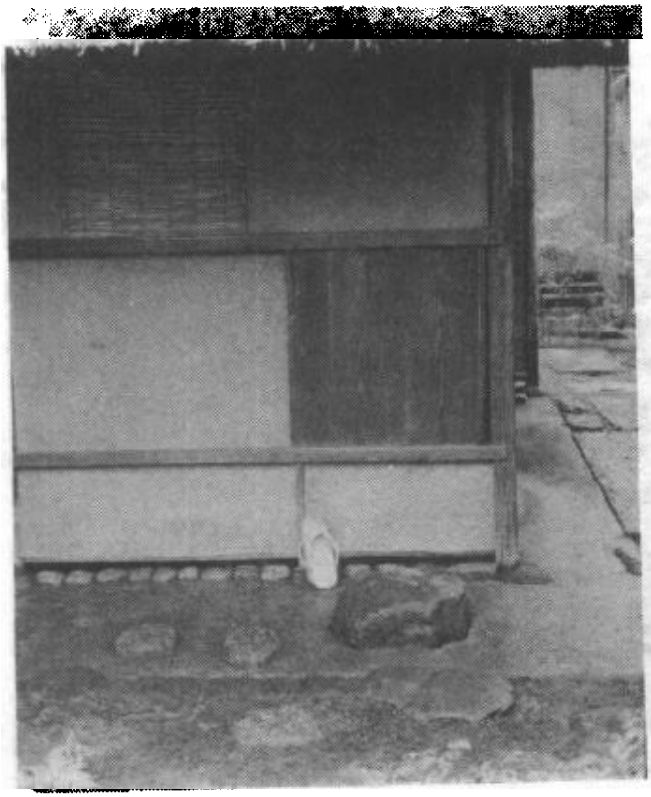


圖 178　茶室小入口

這個非跪行而不能入的小入口是世界房屋建築史上罕見的設計。在日式建築裏，從庭院到正室一般要經過一個前廊，茶室取消了這個前廊，變成從院子直接進入茶室。在利休以前，茶室的入口仍是普通的日式拉門。一日，利休有事乘船出門，他發現漁船上船倉的門很小，人們出進只能彎着腰。利休覺得很有趣，得到了啟發。在那之後，利休將茶室的入口改成跪行而入的小入口。小入口的尺寸高約 73 釐米，寬約 70 釐米，爲横拉開關式。做入口的木板不得是整塊的，按規定要用兩塊半的舊木板拼成。內側有横框，釘子帽要露在外面不得加以掩飾。據說千利休曾採用舊的護窗板改製成。

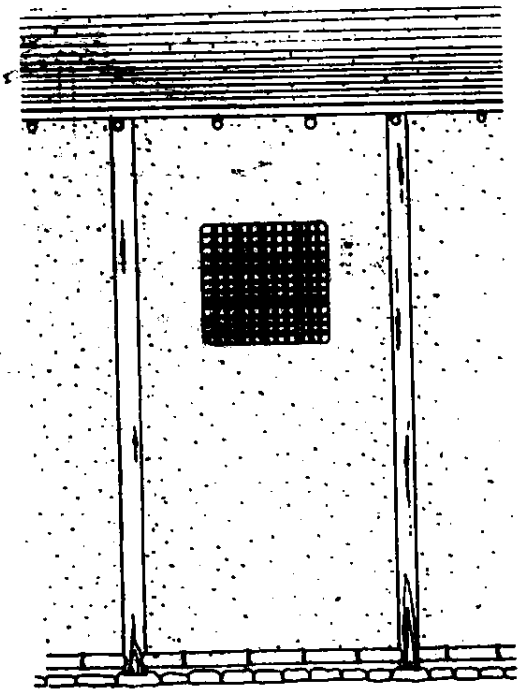


圖 179

一般的日式建築爲利於建築體本身的通風，將整個建築體略微架高。而茶室爲追求安定感，採用了全着地的建築法。在茶室底部的四周逐一塞上石頭，或在石頭上加一根竹子或一塊木板以便於房體

透氣。（圖 179）這裏採用的石頭要求是自然石，不加切鑿。

壁龕是茶室中規格最高的一部分。當人們進入茶室以後，首先要跪在壁龕前行最高的禮，拜讀掛在壁龕裏的禪宗墨蹟，觀賞茶花。現有的壁龕形式是茶道文化獨創的。早在日本的室町時代，日本的房舍建築裏就有了壁龕。那時的壁龕比較寬，一般有兩三米左右，但不深，大約 30 釐米左右。裏面擺一些從中國傳來的筆墨紙硯、香爐之類，壁龕正面掛一些中國名僧的畫。有的掛三幅，有的掛五幅。茶室中的壁龕就是來源於此，並逐步簡化而成的。隨着茶道的簡素化進程，壁龕的寬度一下子縮小到 1．3 米左右，高度也降低到 1．73 米左右，壁龕中改掛禪語，而且只掛一幅。壁龕的框由方整、塗有黑漆的框變爲外表不規整的框。由千利休設計的待庵的壁龕（圖 180)是一個典型的例子。在這裏，摻有稻秸的壁灰一直抹到壁龕內部，連壁龕內側的兩根柱子都擋掉了。本來在室町時代的高級文人看來，壁龕是擺放高級藝術品的地方，其本身要設計得十分高雅豪華。

但千利休卻一掃這一傳統觀念，將壁龕改造成爲草庵的一部分。他甚至說“掛在土牆上的掛軸別有情趣”。後來的茶人對此又進行了改革，有的降下壁龕的底座，使之與茶室的其他部分相同。有的將壁龕的底部改用木板，並且是由兩塊半木板拼接起來的。有的還將壁龕的一部分用泥灰遮掩起來，形似洞穴。飛濤亭的壁龕（圖 181）就是一個典型的例子。比

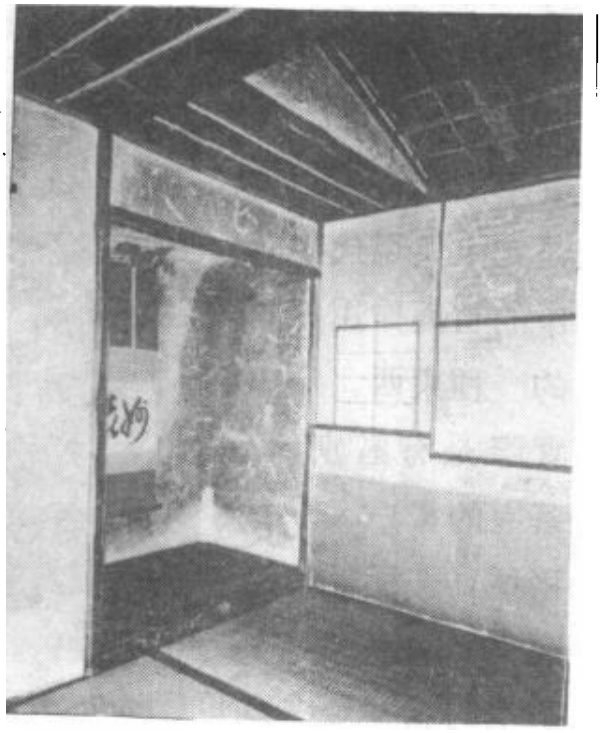


圖 180　待庵

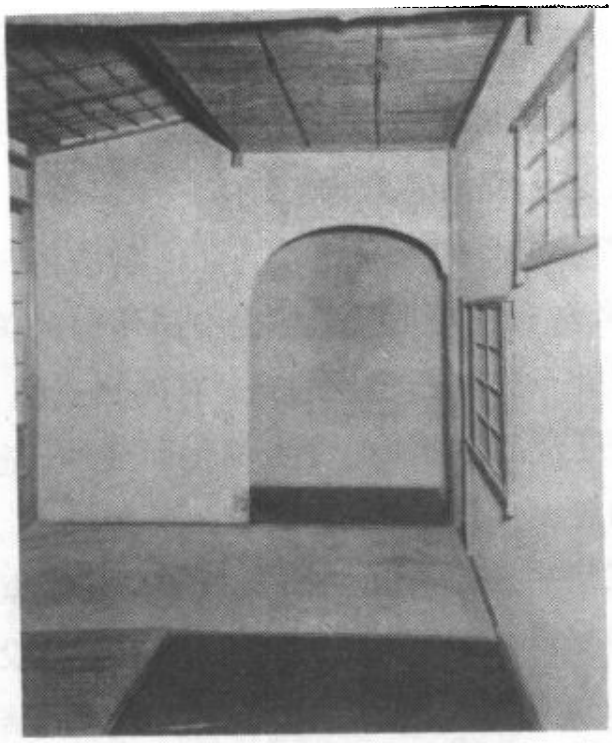


圖 181　飛濤亭洞穴式壁龕

這種壁龕還簡化一步的是一種象征性壁龕。壁龕本身不凹進去，只在上方設一條木條或竹棍，掛上掛軸，在掛花瓶裏插一些花就可以了。這種壁龕簡潔巧妙，一般在由普通和式房間改裝成的茶室中使用，很少在正式的茶室中使用。

茶室的窗戶是十分講究的。因茶道主張採用自然光，而且要採多面光，即茶室的四壁牆中有三壁要開有窗戶，加上小天窗，光綫就可從各個角度射進來。從曼殊院的八窗軒（圖 182）可以了解到茶室窗戶布局的特色。從八窗軒的內部來看，窗戶的位置雖變化多端，但窗戶本身卻似乎是相同的，一律貼有白色宣紙。其實不然，這只不過是遮上與現代生活中的窗簾作用相同的一種東西。窗戶實際是有區別的。茶室的窗戶大體有兩種，一種是“牆底窗”（圖 183），即茶室的牆壁是由砂掺土掺稻秸抹成

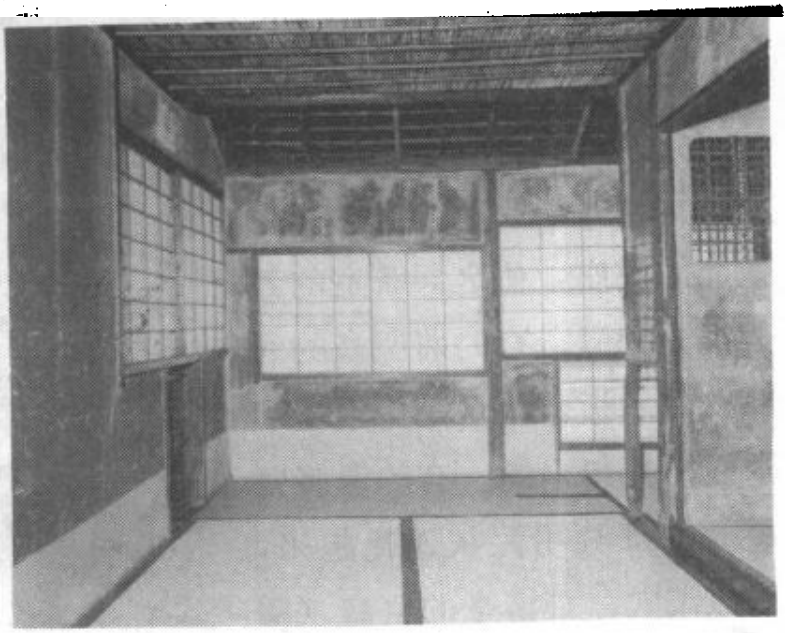


圖 182　八窗軒

的，其内部有一個由竹棍、葦莖結成的固定架，作爲牆底。在抹灰時，故意留下一部分，這便是“牆底窗”。這種建築形式，來源於日本的農家，這恐怕是最素樸最原始的一種窗戶。茶室的另一種窗戶叫作“連子窗”（圖 184）。連子窗的原型是由木條做成的。被導入茶室以後改用竹棍爲材料。儘量選用不經加工的原材料也是茶道建築的一個特色。連子窗

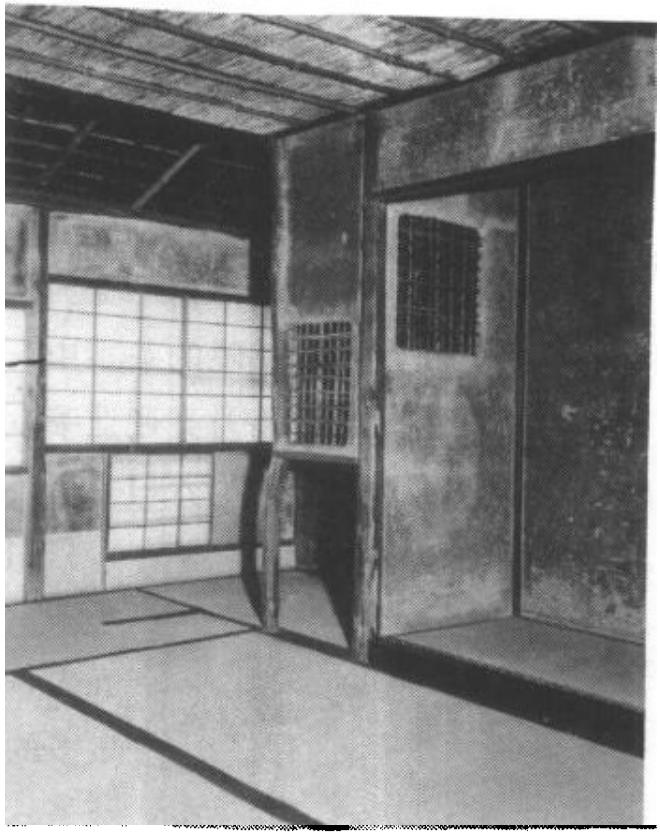


圖 183　墻底窗

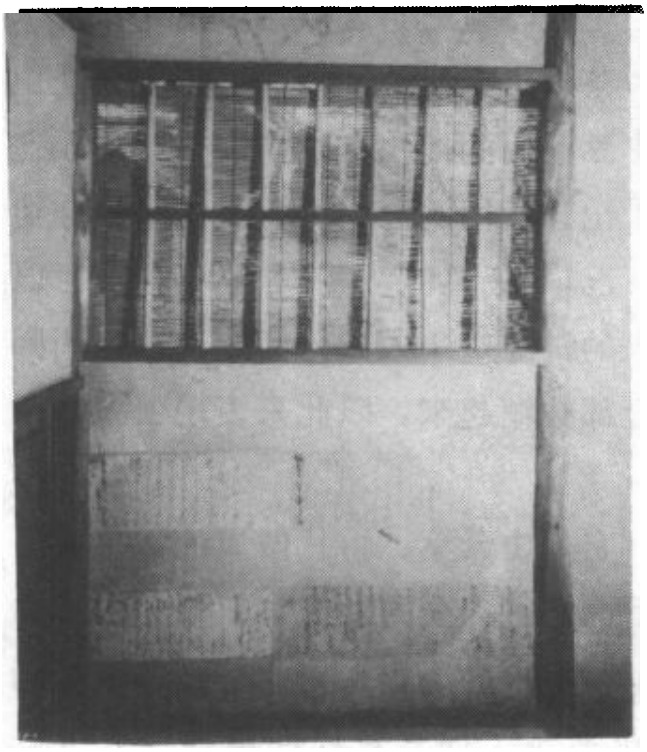


圖 184　連子窗

比起牆底窗來可開得大一些，用於茶室的大面積採光。牆底窗因結構問題只能開小窗，用於茶室中某一位置的特殊採光。比如，用於點茶採光的爐前窗，用於掛軸採光的壁龕窗等。

茶室窗戶的作用除一般的採光、通風作用之外，還有美學和心理學上的作用。茶室裏沒有什麼裝飾，牆皮也是土抹成的，人們只能通過窗戶排列位置上的變化來

給茶室加入一些節奏感，所以茶室中的窗戶是大小不一、高矮不齊、形狀不同的。另外，面積越小的茶室窗戶開得越多。這是爲了給人一種開闊感。將大化小，將小化大，力求事物的中和是茶道的理念之一。茶室是茶人修行的地方，禁止從窗戶看茶室外的景色。因此，造窗戶時無需考慮與外景的關係。但唯獨小天窗有一點特權。在晚上或拂曉的茶事中，若天空有月就要吹掉室內的油燈，打開小天窗，將月亮迎進茶室，別有一番情趣。

前面曾記述茶室的小入口。但是，這種膝行才能進去的小入口只用於面積四張半榻榻米以下的小茶室。由於小茶室只能坐下三至五人，不適合目前參與茶道的人口衆多的實際情況。現在的茶室一般都是六張或八張榻榻米那麼大，客人從一般的紙隔扇拉門出入。但是出入時也一定要膝行，這是保留了茶道小入口的習慣。另外主人進出點茶用的門叫作“茶道口”，主人進出送飯用的門叫“招待口”。根據情況，“茶道口”與“招待口”也可以是同一個門口。爲了表示主人的謙虛，主人出入的門一般採用圓頂門，並且用白色宣紙將門全部裱糊起來，以此來表現主人純淨的心。（圖 185）

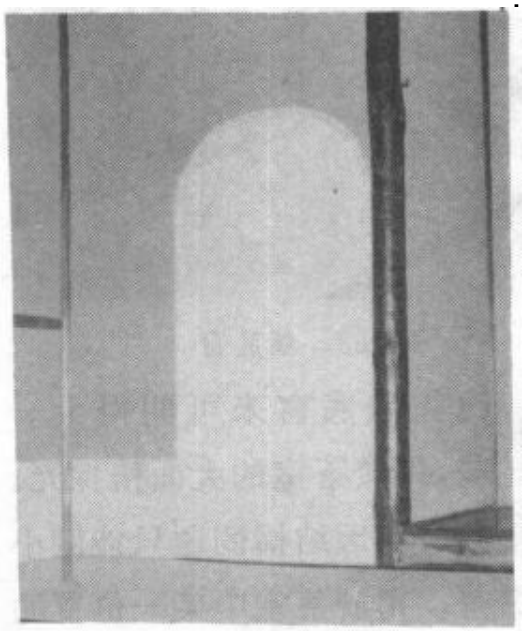


圖 185　全裱糊茶道口

茶室的頂棚也與衆不同。它是由葦葉、竹片做成的。頂棚要設計得有高有低，高頂棚的下面是客人坐的地方，低頂棚的下面是主人點茶的地方，以此表示對客人的尊重。有的茶室還直接利用房頂的內側，不加頂棚，更增添了簡素質樸的風格。庭玉軒（圖 186）就是極好的一例。

以上記述了茶室建築的房頂、門、窗，下面介紹茶室內部的格局。當談到茶室的面積時，是以其所鋪榻榻米的數量來表示的。因爲茶室的地面是鋪滿榻榻米的，而且榻榻米的規格尺寸又有一定標準。茶室中使用的榻榻米有三種規格：整張榻榻米(0.954米×1.909米)，3/4張榻榻米即臺目榻榻米（0.954米×1.432米）和半張榻榻米（0.954×0.954米）。從這三種尺寸可以看出，

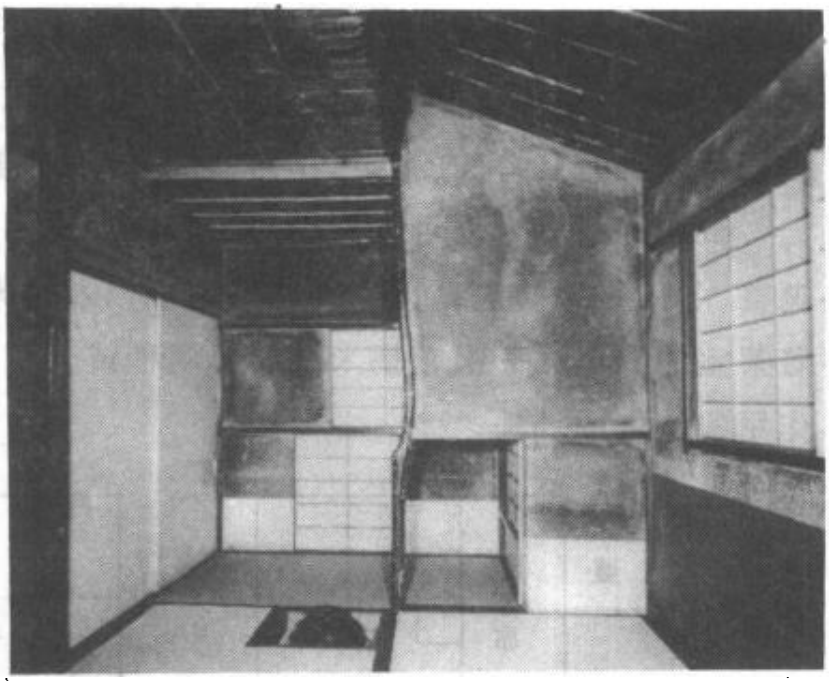


圖186　庭玉軒

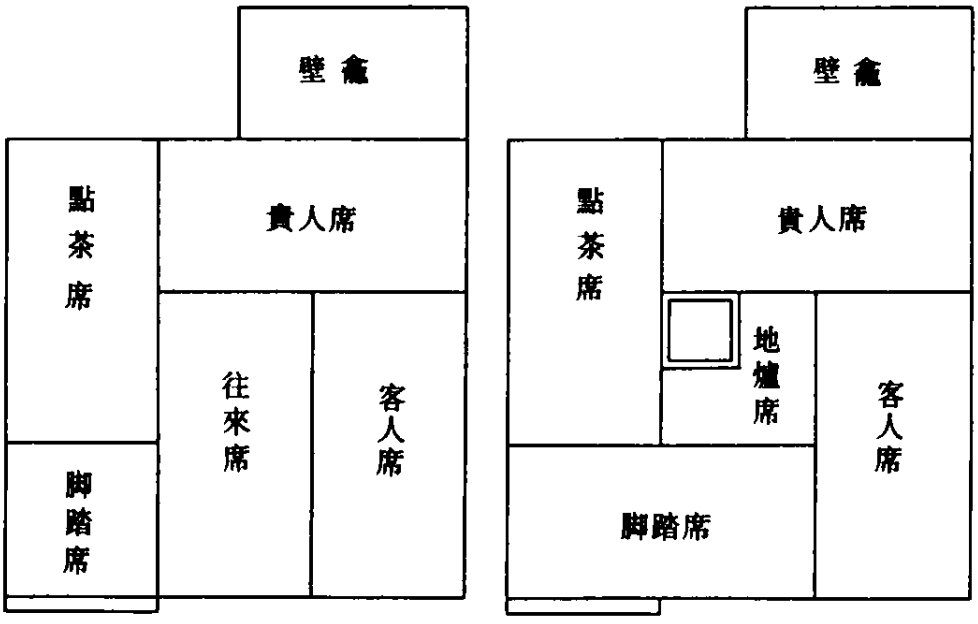


圖187　四張半榻榻米茶室格局

三種榻榻米的寬度是一樣的，只是長度不等。茶室的面積有許多種，一張半、兩張、兩張半、三張、三張臺目、四張半等等。每一張榻榻米都有它特殊的作用和名稱。以四張半茶室爲例。（圖187）

日本的榻榻米是可以挪動的，所以換季節時，榻榻米也隨之調整。冬天生地爐與夏天生風爐時的榻榻米的擺設是有區別的。隨着茶室的縮小，一張榻榻米就要起兩種或三種作用，但並不意味作用的減化或消失。

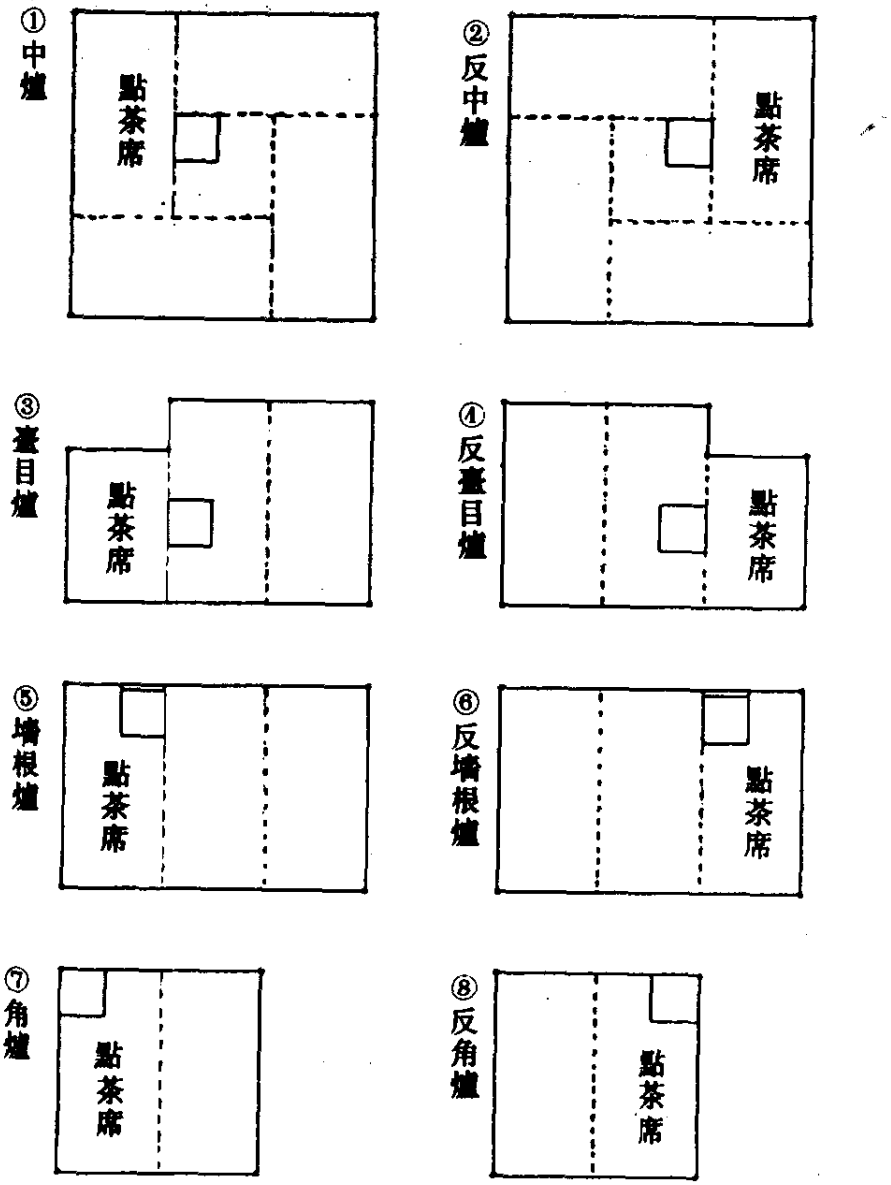


圖 188　地爐位置圖

地爐設置的位置多種多樣，這裏只介紹八種基本形式，如圖188。圖中①爲中爐，③爲臺目爐，分別開在茶室的中間部分，主人與客人可圍坐在地爐的四周，增加主客的親近感。圖中⑤爲牆根爐，⑦爲角爐。這兩種地爐適用於面積小的茶室。將地爐開在一側，可騰出較多的活動空間。②④⑥⑧分別是①③⑤⑦的反手爐，即根據茶室的格局，點茶席可在左側，也可在右側。

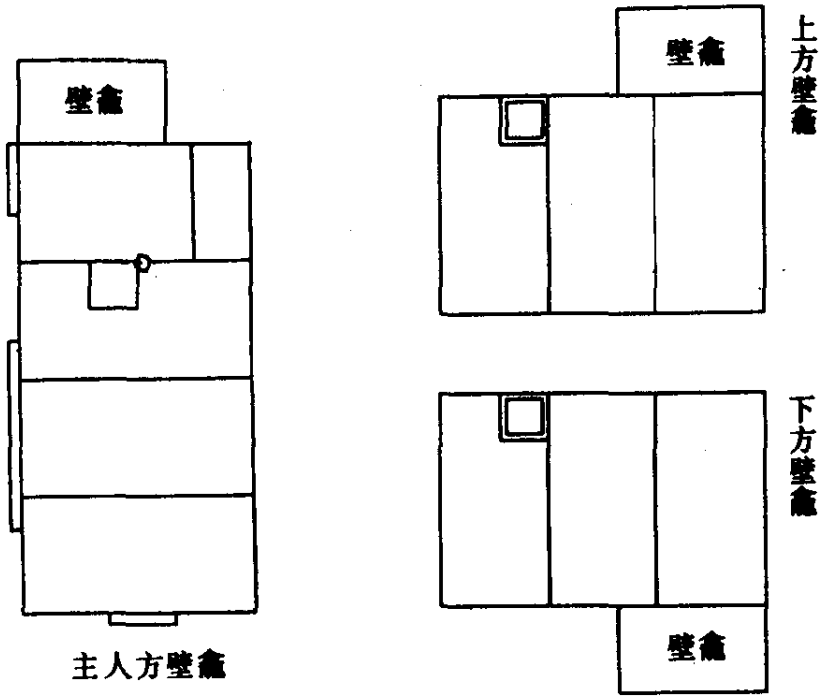


圖 189　壁龕的位置

壁龕在茶室中的正規位置應在貴人席的後面。貴人，也就是首席客人，要坐在壁龕的前面，這也是一般日本家庭中待客的習慣。這種正統的壁龕位置是千利休規定的。可是其後的茶人織田有樂打破了這個正統習慣。他主張壁龕的位置可根據茶室的佈局自由設計。比如圖189的上方壁龕，這是一般的情況。接下來的下方壁龕，貴人的座位就離開了壁龕。再有主人方壁龕，壁龕在主人點茶位置的後方。這種布局可使主人的點茶表演以壁龕爲背景來進行，更富藝術感染力。

總之，茶室的地面主要由榻榻米鋪成。榻榻米的大小有一定

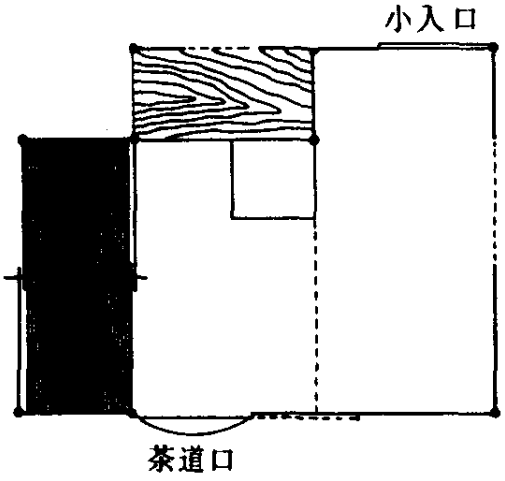


圖 190　增鋪木板

規格，不能亂鋪。茶室設計的成敗在於如何有效地利用空間，設法使客人身處小茶室而有開闊感。茶室越小設計越難。但是茶人追求藝術的熱情是什麼困難也阻擋不住的。他們千方百計地設法減少榻榻米的數量，在實在不允許的時候增用一些木板。如圖 190，這是千利休的孫子千宗旦設計的今日庵的平面圖，在臺目榻榻米的上方增用了一塊木板，加上這塊板就不致使點茶人離牆壁太近，給人以舒適感。這種板叫作牆根板。有的茶室太小，主人席與客人席連在一起，爲了使主人與客人之間有一點間隙，可增用中板。

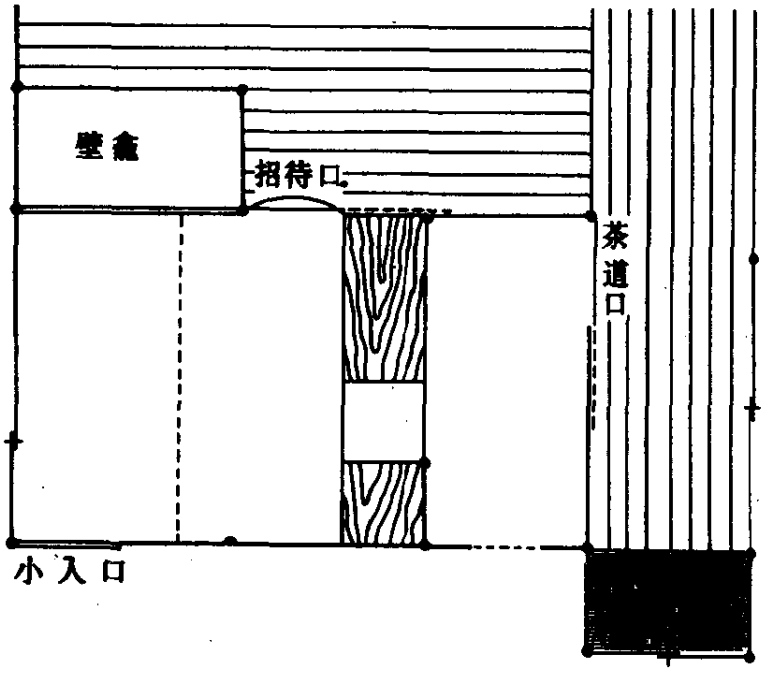


圖 191　增鋪中板

圖 191 爲蓑庵的平面圖，是採用中板設計的一個典型例子。中板的寬度約 46. 5 釐米，當茶人覺得連這個 46. 5 釐米的中板也不願增加時，就可以選用寬度只有 16. 5 釐米的半板。

圖 192 是官休庵的平面圖，加上這麼一小條板，可使小茶室變得活起來，主人上飯上茶時就方便多了。還有一種板是加在壁

龕周圍的。(圖 193) 因爲小茶室裏的壁龕不能與一張榻榻米的大小同等，這就產生了一些空隙。填在壁龕前的爲前板，填在壁龕一側的爲側板。總括起來，茶室中爲調整空間而增用的木板有：牆根板、中板、半板、前板和側板。除此之外還有一些極特殊的情況，這裏不再贅述。

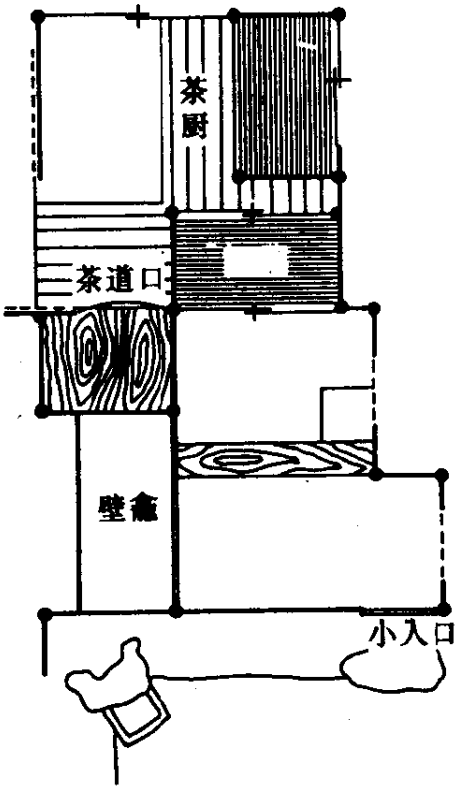


圖 192　增鋪半板

以上記述了茶室建築外部與內部的構造，可以歸納爲以下三個特點。(一) 與一般的屋舍建築不同，茶室是一種藝術品，是進行藝術創作的場所。它的目的不在於寬敞、舒適、明亮、耐久，而在於實現茶道的和、敬、清、寂的宗旨。由此，茶室有面積小、多變化的特點。每一個茶室都是獨一無二的存在，禁止仿造，仿造就好似抄襲他人的文章。(二)茶室建築在用料上採取尊重自然形態的原則。一般的日本房屋的房頂用瓦，牆壁用木板加水泥。而茶室採用的是稻秸房頂、土坯牆，柱子選用不剝樹皮的原木，基石選用不經切鑿的原石。室內也不加塗飾，茶室內外的基色爲朽

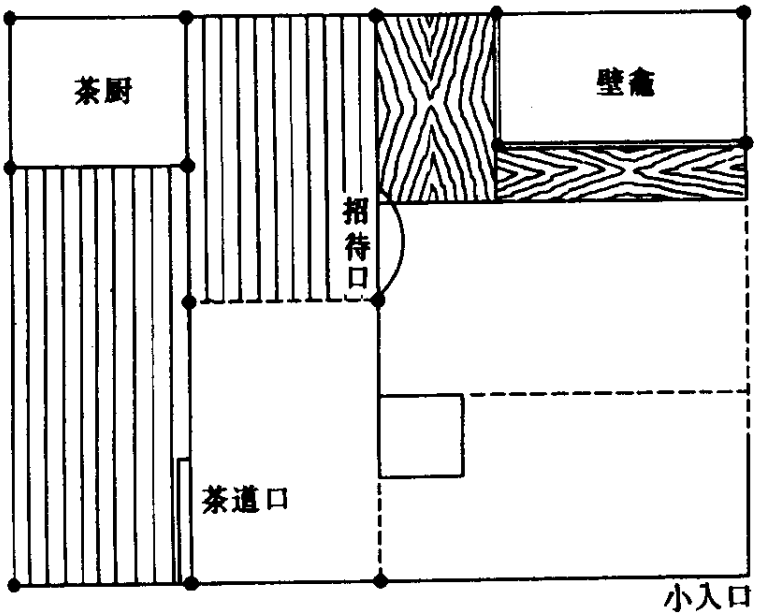


圖 193　增鋪前板

葉色。（三）茶室建築中具有非茶室所沒有的特別構造——地爐、小入口、臺目榻榻米、增板、小天窗等。這些特別構造是茶道藝術大師們幾百年來探索的結晶。它們的存在使茶室藝術之美帶上了靜謐、神妙的色彩，也是茶室建築在世界建築史上具有特殊地位的主要原因之一。

第二節　茶庭

茶道的建築是由茶室和茶庭兩大部分組成的。在日本茶道界，茶人稱茶庭爲“露地”。把茶庭稱作露地源自千利休。據《南方錄》記述，“露地”一名取自佛經，說修行的菩薩衝過三界的火宅來到露地，因露地爲白色，又稱“白露地”。茶道中的茶庭，不是供人欣賞的，而是修行的道場，人們進入茶庭以後就要忘卻俗世中的煩惱、私慾，洗清心中的塵埃，露出自有的佛心。稱它爲“露地”是十分恰當的。

與一般概念上的庭園建築相比，茶庭有如下幾個特點：（一）因茶庭爲修行道場，所以非舉行茶事時不能使用，即不能作爲休息、乘涼、賞景、遊戲的場所。茶庭裏一般只種常綠植物，不栽花，特別是色彩鮮艷、花朵大的花。整個色調爲自然木石色調。（二）茶庭中基本不留空地，常綠樹木遮掩住它的大部，只現出一條條小路和一些必不可少的設施。其目的是使人在走過這些狹窄的小路時將俗世中帶來的不安情緒安定下來，精神集中起來。（三）茶庭中的每一個景緻都是與實用價值結合在一起的，沒有專供欣賞而設立的景物。但是由於主人對茶庭中一石一木的安置都煞費苦心，所以茶庭中的每個景緻又都有相當高的觀賞價值。我們可以從茶庭中的任何地方感到主人跳躍着的赤忱之心。茶庭的每個景緻都是有生命的，都在與客人們進行對話。

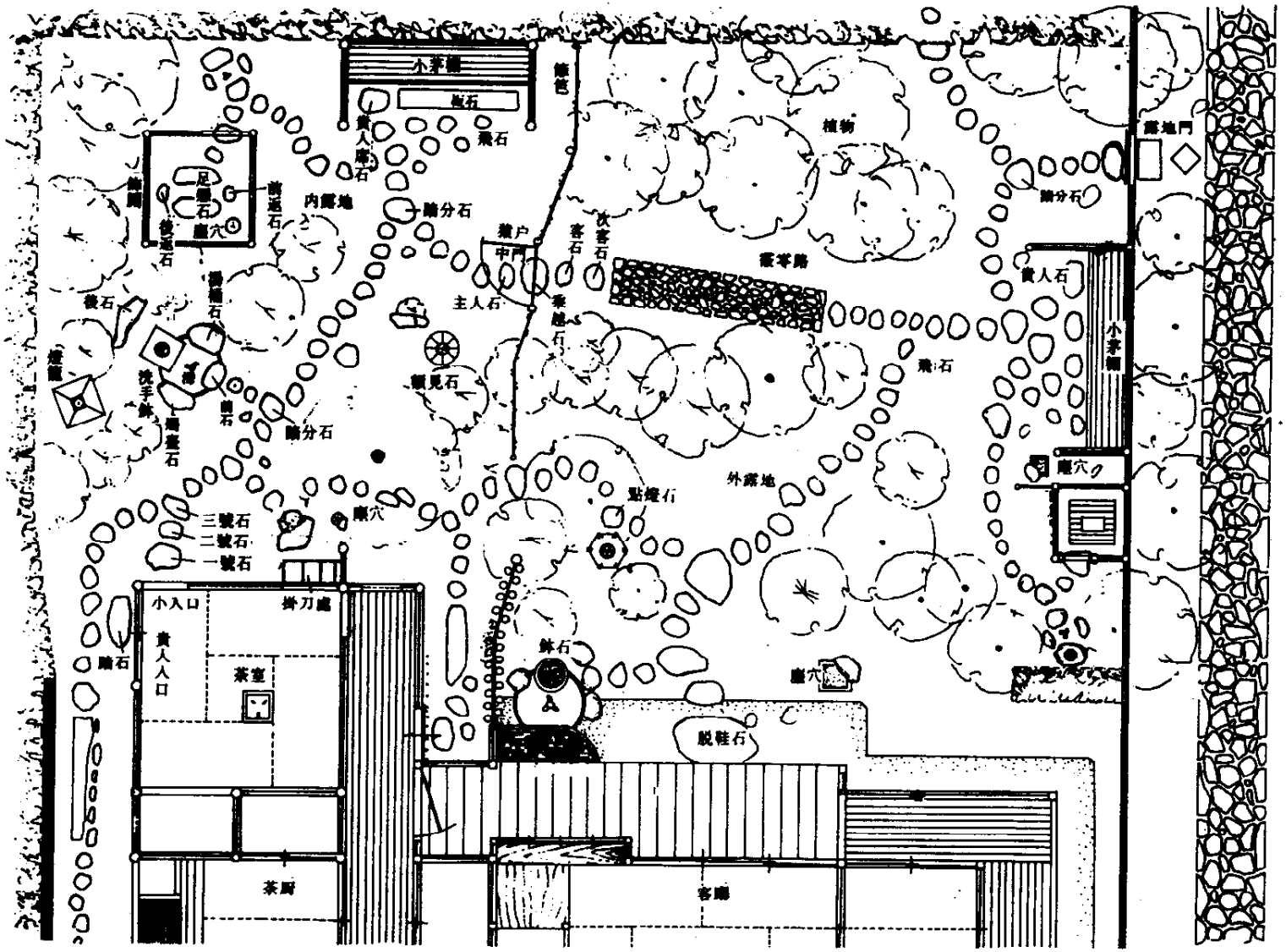

小茅舞
踏石
飛石
植物
露地門
貴人石
貴人座石
蹲踞
手水鉢
前蹲石
後蹲石
足掛石
蹲穴
内露地
踏分石
雁戸
中門
客石
次客石
露等踏
貴人石
小茅舞
後石
湯桶石
主人石
乗越石
飛石
額見石
洗手鉢
燈籠
燈籠石
踏分石
外露地
点燈石
廁穴
三號石
二號石
一號石
廁穴
小入口
貴人入口
掛刀處
踏石
茶室
鉢石
廁穴
脱鞋石
茶庭
客廊

圖 194　茶庭

茶庭分外露地和内露地。客人先在外露地静心安神，而後進入内露地，最後進茶室。内外露地之間由一道竹棍或乾樹枝扎成的牆隔斷開。外露地設有小茅棚、石製洗手鉢、外廁、塵穴（垃圾坑），内露地設有小茅棚、石製洗手鉢、内廁、塵穴、石燈籠等。（圖 194）

茶庭的路是由一塊一塊的“飛石（とびいし）”（即有間隔的腳踏石）連成的。茶庭中的飛石一般選用山裏不加切鑿的自然石，要將比較平

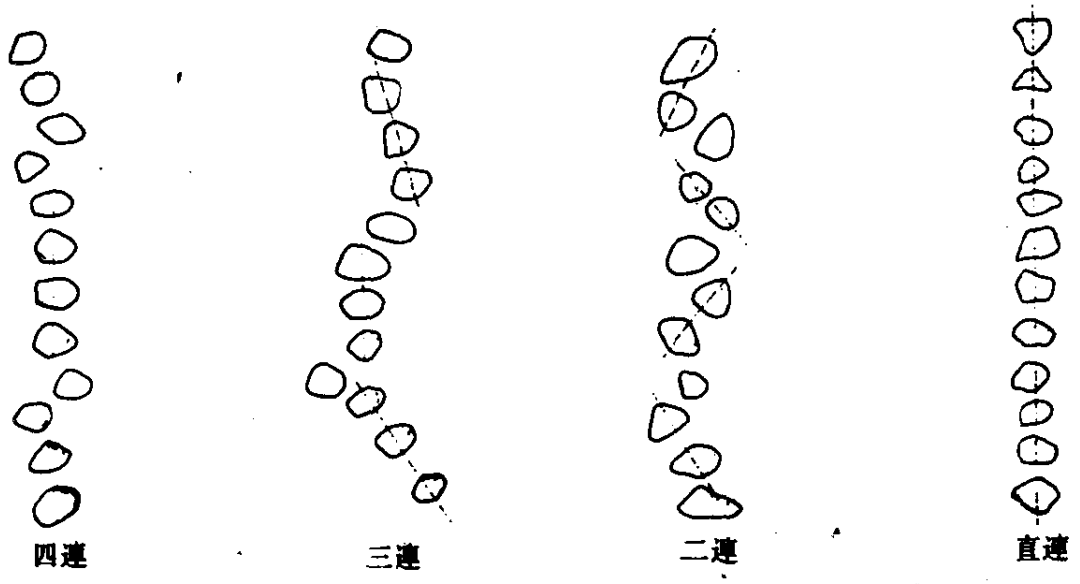


圖 195　各種脚踏石

的一面露在上面，以方便行走。根據茶庭的布局、風格不同，飛石的擺設有真、行、草三個級別。這裏主要介紹草級茶庭。飛石的擺置既要實用又要有美感，利休將此歸納爲：“用六分、景四分”。茶庭的路一般是彎曲的，飛石的分佈也是多變化的。最基本的形式是用一些形狀不一的自然石連成的路，如直連，由兩塊石頭連成的直綫不規則地拼在一起的二連，以及用同樣方法設計的三連、四連（圖 195）、二三連、三四連、雁連、千鳥連等（圖 196）。這些石頭的擺置既要美觀，又要方便客人行走，要注意到左腳右腳的換步問題。根據茶庭的等級不同，有時也用加工過的石頭作飛石。飛石在設計時依據的標準步幅爲 30 釐米至 60 釐米

之間，飛石高出地面 5 至 15 釐米。一般來說，越是草級的茶庭，石頭越小，設計步幅越小，石面離地面也比較低。

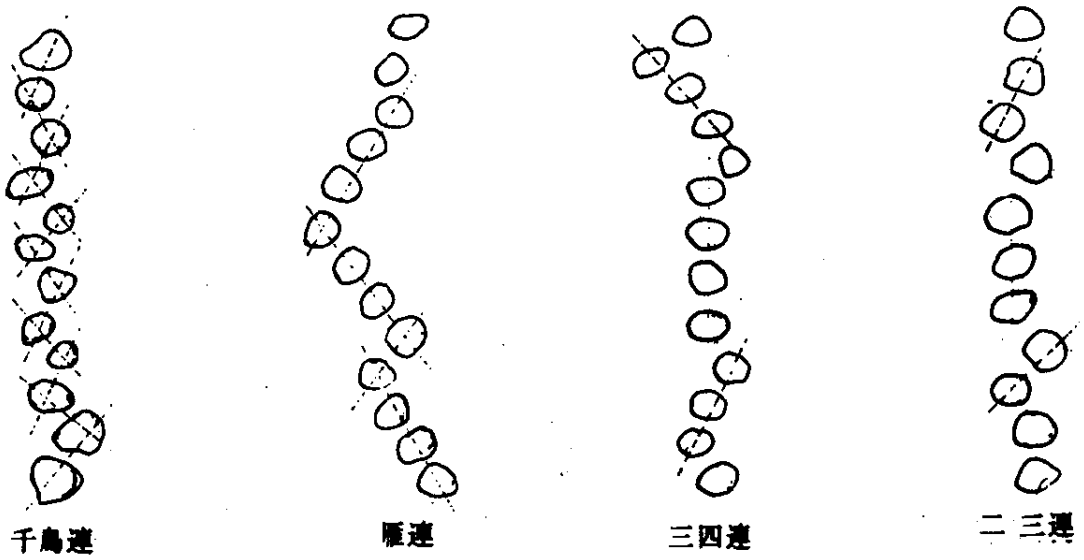


圖 196　各種脚踏石

茶庭中的路還有一種是由碎石或石板組成的。這樣的路雖然便於行走，但這樣的路太多又會使人精神渙散，不利於修行。一般來說，在外露地的接近中門處，大都有一塊碎石或石板路。因爲當主人出來迎接時，客人們要快速走到中門外側向主人行禮，如採用飛石路，客人有可能摔倒。另外，在一些等級較高的茶庭以及大茶庭裏，這樣的路用得比較多。主要的種類有：由小碎石鋪成

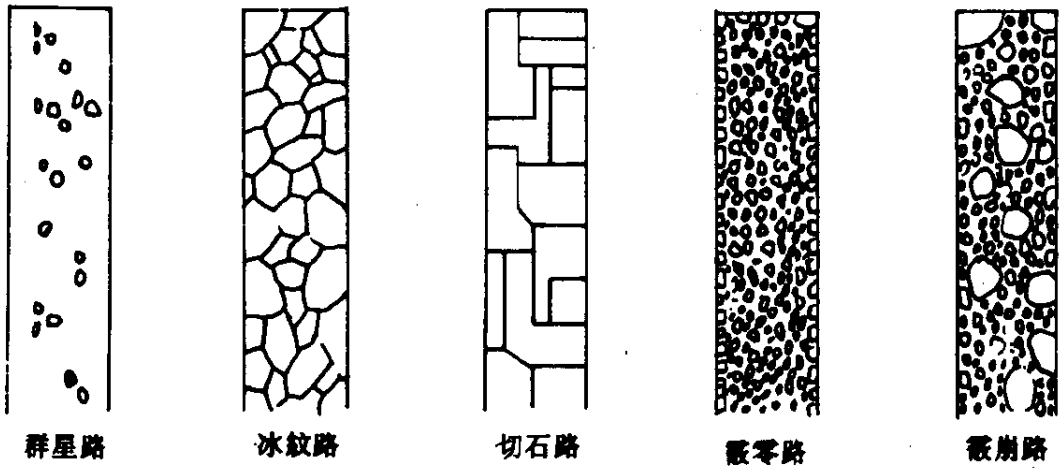


圖 197　各種茶庭路面

的霰零路，由大小碎石鋪成的霰崩路，由石板塊組成的切石路，由各種石片組成的冰紋路，由零星幾個小石頭鑲在混和水泥地面上的群星路等。（圖 197）飛石路、碎石路、碎石板路等在茶庭裏的一條條小路上交替出現，十分引人入勝。



圖 198　踏分石

在茶庭裏，每塊石頭的作用都有明確細緻的分工。例如，位於三岔口或十字路口處要放置一塊大一些的飛石，名爲踏分石（圖 198），這不僅能爲客人引路，又可給零散的飛石路以節奏感和沉穩感。另外還有設置在茶庭小茅棚前的貴人石，設在中門下面的乘越石，爲參見茶室庵名匾額的額見石，設置在茶室門外的掛刀石等。這些有特殊作用的石頭在設置的地方，石頭本身在形狀、尺寸、高低等方面都有一定的規定。在舉行茶事時，客人在露地中的行動是無人引導的，並且，客人之間也不能大聲說話，基本上是無言的。那麼各種石頭的形狀、位置就起了暗中指示的作用。所以說，茶庭的石頭是會說話的石頭。

按標準來說，內外露地要各有一個供客人休息的小茅棚，如果地方有限，外露地的小茅棚便常被省略。即使在寒冷的冬天，客人們也要在小茅棚中稍作休息，以便讓人們在此拋卻塵世的苦惱，把心靜下來。圖 199是一個標準規格的小茅棚。貴人座的腳下放有單獨的一塊石頭，叫貴人石。所謂貴人即首席客人。陪客們的腳下放着一塊長板石。按規定，貴人石要比陪客石略高出一點，略向前突出一點。首席客人的座位是用榻榻米鋪成的，而陪客的座

位是由木板鋪成的。當客人們走到小茅棚時，馬上就能確認出自己的位子。客人之間無需互讓，這樣可使人們在茶庭中的行爲有條不紊。

在內外露地之間設有中門。在舉行茶事時，主人將清水倒入內露地的石製洗手鉢之後，就走到中門內側迎接客人，客人們聽到水聲也急忙來到中門外側，主人說："請!"客人們行默禮。中門一般是由竹棍編成的，也不設門栓，根本起不到防範的作用，與一般意義上的門不同。茶庭裏的中門是一種意念上的東西，表示俗世與道場之隔。圖200爲武者小路千家流派的中門。下面的乘越石原是古寺的基石，從中透出古拙之風。門頂爲斗笠形，古樸而又精巧，爲一大名作。

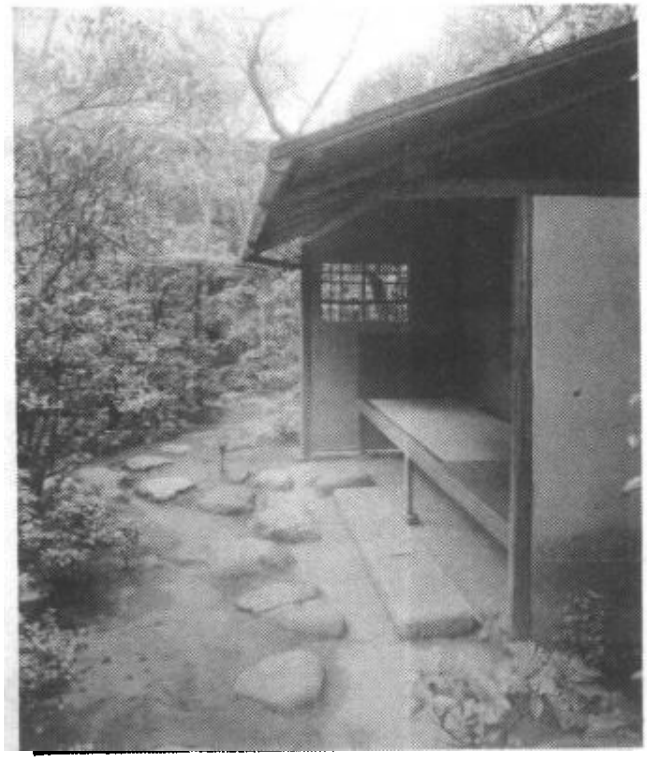


圖199　小茅棚



圖200　中門



圖 201　飾厠

內外露地分設兩個厠所，即內厠和外厠。內厠是只供參觀不供使用的，也稱爲“飾厠”（圖201、202）。茶道爲一種藝術化、宗教化了的生活，厠所也不例外。對於飾厠，主人要精心打掃。客人們爲感謝主人之盛情也有參觀飾厠的義務。飾厠中的主要設施爲供放雙腳的兩塊足懸石、前返石、後返石，還有一個小塵穴，即垃圾坑，下鋪白砂粒。茶庭中用的石頭都是山石，唯獨飾厠裏用的石頭是川石，象征清潔無垢。主人在茶事開始之前要反覆檢查飾厠的情況，給石頭灑上水。當舉行夜晚茶事時要在飾厠裏點上燈籠。客人們要裝作去厠所的樣子進飾厠，領會主人的匠心和修行態度，然後走出飾厠。客人們視飾厠爲藝術品，並不使用。

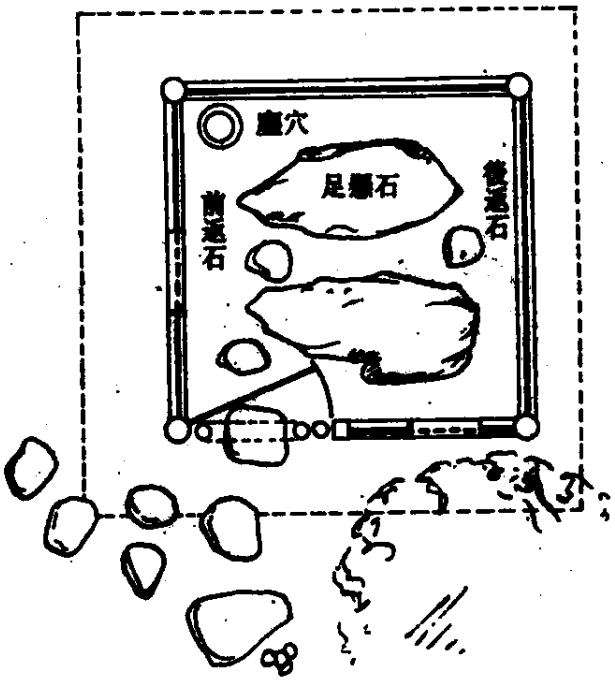


圖 202　飾厠

塵穴（圖 203）也是觀看的對象。塵穴的形狀有方有圓，草級茶庭一般用圓塵穴，直徑只

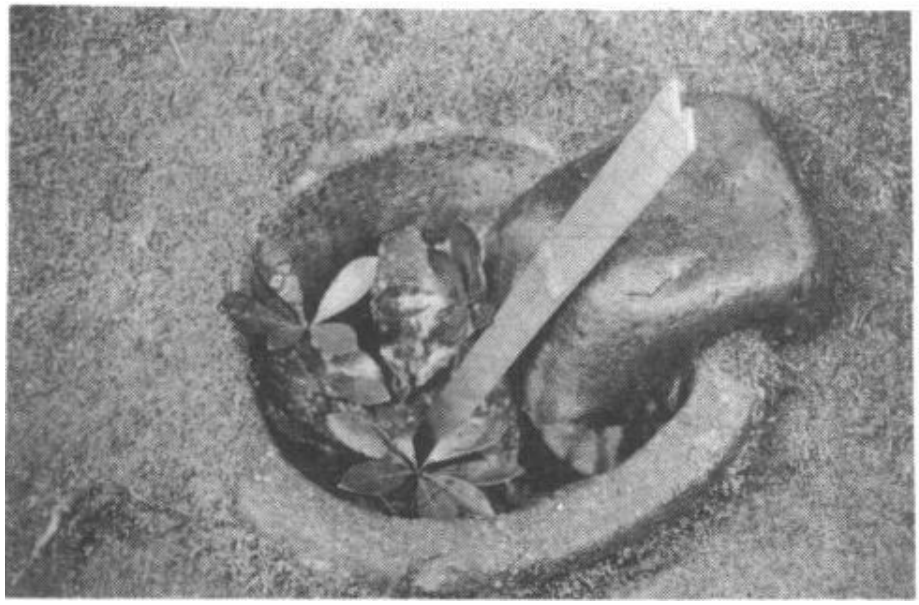


圖 203　塵穴

有 20 釐米左右。

塵穴已超越了實用的概念，成爲一個藝術造型。按規定要騎緣放一塊自然石，靠石頭放一雙青竹筷子，裏面還要放進一段枯樹枝，幾片落葉。秋季時要放進一些紅葉。放這些東西完全是爲了觀賞。據說，有一次千利休主持以山茶花爲主題的茶會。可是客人們在壁龕裏、茶具的花紋裏、茶食裏、茶點心上都沒有發現山茶花的踪跡。散席時，客人們尋問今天的山茶花在何處，千利休指着塵穴說："不是在這兒嗎？"人們圍近塵穴一看，果然，一朵鮮艷的山茶花在放射着異彩。在生活的任何角落都去發現美，可以說是千利休獨有的才華。

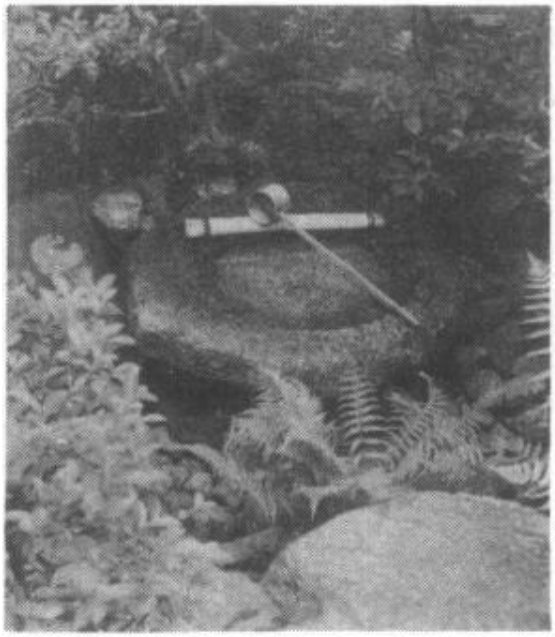


圖 204　洗手鉢

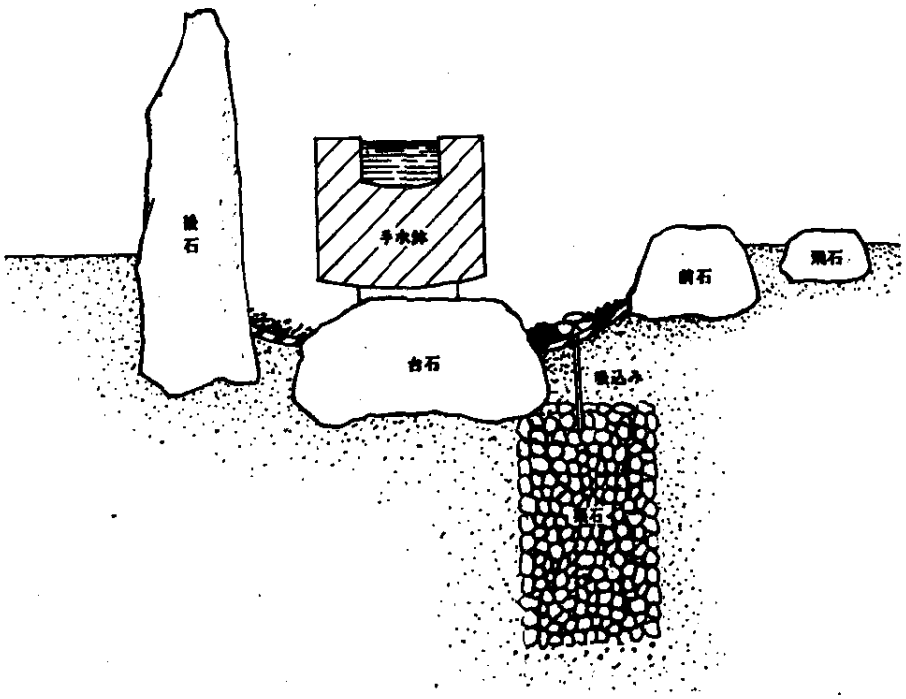


圖 205　洗手鉢的構成（一）

石製洗手鉢（圖 204）是茶庭比較重要的一景。客人們在進茶室之前要在這裏洗手、漱口，洗淨心中的俗念私情。石製洗手鉢的構成和其周圍的配石見圖 205、206、207。人站的石頭叫前石，右邊的石頭用於冬天放置盛有熱水的水桶，叫湯桶石，左邊的石頭用於放手燭（蠟燭臺），叫手燭石（燭臺石）。用竹勺舀水洗手，

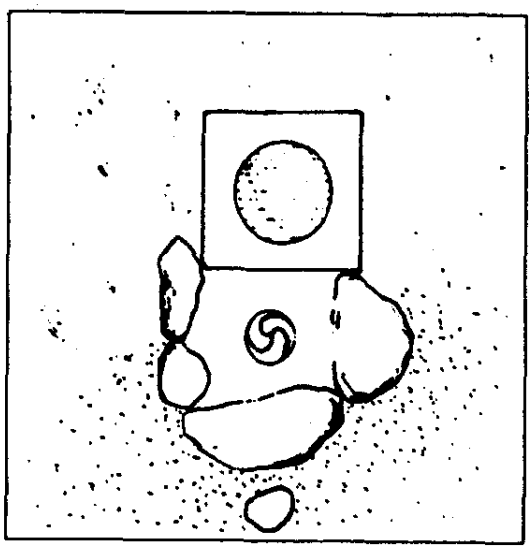


圖 206　洗手鉢的構成（二）

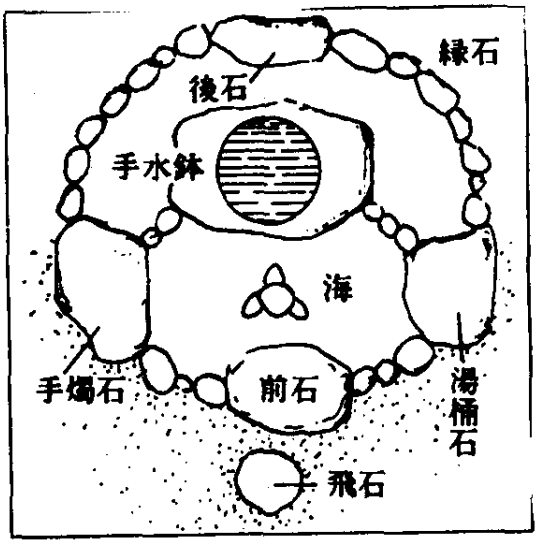


圖 207　洗手鉢的構成（三）

髒水流進由無數個小石卵構成的地下栗石囊裏。洗手鉢的背後有一塊大石板，起一個屏風的作用。叫後石或鏡石。洗手鉢多用自然石，也有的用古寺的基石或古石塔的一部分做成。形狀的種類很多，主要有富士山形、司馬溫公形、唐船形、四方佛形、方星宿形、銀閣寺形等。在氣候寒冷的地方，洗手鉢也可設在室內。

石燈籠也是茶庭中的一景。據說在一天的拂曉，千利休路過一個寺院，被一個石燈籠閑寂的姿態所感動，於是，他將石燈籠引進了茶庭。石燈籠在茶庭中的位置沒有什么規定，可根據景色自由設計。千利休主張下雪天不要點燈，怕燈光破壞了雪景。石燈籠被導入茶庭以後，歷代茶人對此不斷加以補充、改造。至今，石燈籠的種類極多。如：春日形、平等院形、三角燈籠、水螢燈籠等。比較有名的爲織部形燈籠（圖 208）。下部刻有地藏尊，設有底座、中臺、火袋，均爲四角形。和寺院裏的石燈籠相比，織部形燈籠的風格比較簡樸，體積較小，無裝飾。這可能是爲了適應茶庭的氣氛，石燈籠不得不改變形式的結果。



圖 208　織部燈籠

日本茶庭的面積不大，多在 100 至 200 平方米之間。但給人的感覺卻不小，這可能是茶庭中的路設計得迂迴曲折的效果吧。其中籬笆起了很大的作用。組成籬笆的材料有竹、板、石、柴、灌木叢、葦等。經歷代茶人的不斷改革創新，現今日本茶庭中採用的籬笆種類有 200 多種。籬笆的作用在於將某一景緻圍住，將某一物體遮掩住，擋住客人的視綫，誘導客人，添景等。最常用的籬笆爲四目垣（圖 209）。這種籬笆做工粗糙，形狀不規則，而且

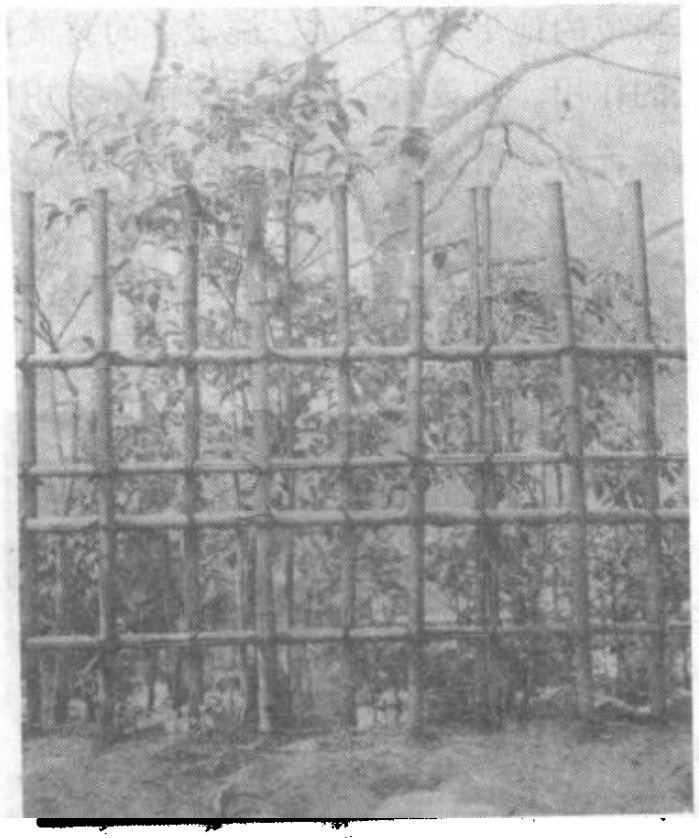


圖 209　四目垣

很稀疏。一般用此將內外露地隔開。實際上，客人們從外露地可以把內露地的情況看得很清楚。但客人們要裝作看不到籬笆對面景緻的樣子，在外露地時不能談論關於內露地的事。當主人來中門迎接時，客人才好像剛可以通過中門看到一些內露地的情況。看來，茶庭中的籬笆不過起一個意念上的遮掩作用。茶庭中的籬笆在製作上不過分修剪，上部要長短不齊，固定時不能用鐵絲，要用麻繩。黑文字垣（圖 210）是很好的一例。它是由灌木枝組成的，中間用竹棍、麻繩固定。圖中景色是一個茶庭的入口。爲了隔斷俗世的雜亂街市，採用了比較堅固、有密度的籬笆。除此之外，比較常用的籬笆還有：鷲垣、大裏垣、大德寺垣、建仁寺垣、茶筌垣、桂垣等。



圖 210　黑文字垣

在茶庭裏，時常可以看到一塊綁

着草繩的小石頭放在叉路口的飛石上。這叫“關守石”（圖 211），是一個禁止通行的標誌，起到爲客人引路的作用。它的直徑約 15 釐米，用麻繩打上十字放在飛石上，既能引路又可添景。但是如果請來的客人是茶道界的老行家，就不需擺關守石，因爲老行家馬上能判斷出該走哪條路，擺上關守石反成失禮。



圖 211　關守石

從圖 211，還可以看到地面上鋪有一層乾松針，稱作“松針墊”。從 10 月到來年 2 月，爲保護茶庭地面上的青苔，增添冬季的情趣，茶庭地面的某些部分要鋪上松針。開始時是從鄉間隨便找來一些乾樹葉蓋在青苔上，後來發現松針形狀美、顏色均一、耐久，可給地面透一些陽光，最適宜茶庭裏用。現在，到了冬季，各個茶庭大都鋪用這種乾松針了。乾松針的顏色以茶褐色爲好，講究一些的茶人要自己特意栽種適宜的松樹，以專備冬季鋪用。一般在爲茶壇開封而舉行的茶事之前五六天左右時鋪設。先撒上薄薄一層，撒均勻，然後逐次增多。一般來說，撒上乾松針以後五至六天，乾松針才能與地面融合在一起，漸漸顯示出古樸幽靜的氣氛，如在上面再放上一兩個松球，那景趣就更濃了。不過，不是老行家是難以完成這個畫龍點睛的絕技的。“松針墊”告訴人們冬天的來臨，但是爲了安慰人們盼春的心情，在新年時將茶室附近的乾松針拿掉一部分，到

2月再將內露地的乾松針拿掉，到了5月，封地爐、開用風爐的時候才將所有的乾松針拿掉，這時露出一片片厚厚的鮮嫩的青苔，整個茶庭一下子明亮起來。

茶庭中選用的樹木一般爲赤松、黑松、杉、柏、石楠、樟、竹、楓等，以常綠樹木爲主。不使用葉莖上帶刺的樹木，怕擾亂茶庭中調和的氣氛。不使用香氣濃厚的樹木，以防影響席中的燭香。也不選用開花的樹種，以免與茶室中的茶花重複。像桃、梨等果樹也不栽種，可能是因爲這些果樹在平日裏離人家太近，怕破壞了茶庭的“市中之山居”的氣氛吧。

《壺中爐談》一書對茶庭做了這樣一番論述：“在街市住宅周圍，很少有天然野姿。我們在茶庭裏種樹栽竹、迎朝夕之露、踱步於雪月之中，只要志在原野，即便在自家的小茶庭裏也能領受到身在吉野（日本有代表性的原野名稱。——作者注）。不接待喧鬧的俗客，心撫無花的樹林，一心等待知音的到來。……真爲雅興無窮。”這一段論述寫出了茶庭的內在追求，表現了日本茶人嚮往自然的志趣。經400多年錘煉的茶庭成爲當今日本庭園的代表，它的古樸、幽靜、閑適、枯高的美撫慰着整日忙碌的現代人的心靈，不愧爲“草庵寂寞之境、樹石天然一庭”。

第三節　三千家探訪

在日本各地，茶室、茶庭已成爲名勝景點，歷史悠久的著名茶室、著名茶庭被列爲國寶。或國家重點文物。新茶室也在不斷地誕生。在山間別墅修建大面積的茶室、茶庭是大財閥們的時髦事。即使在普通家庭中也常有小型的簡易茶室，用客廳兼作茶室是很常見的。另外，隨着地價上漲、建築嚮空中發展的趨勢，高層建築裏的室內茶室、茶庭也十分流行。在大飯店、大企業、大

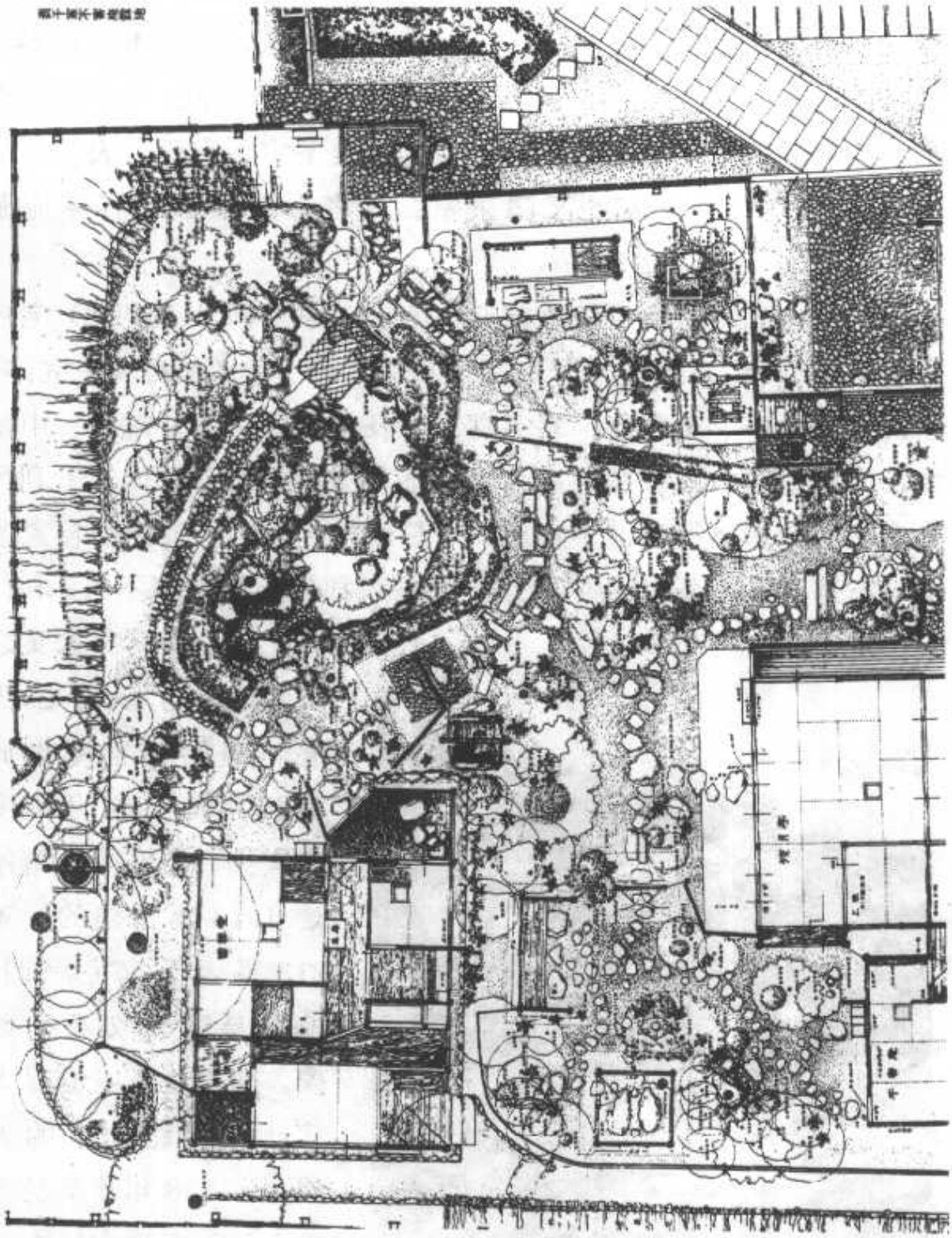


圖 212　表千家宅邸

美術館、文化館裏幾乎都設有茶室。

這裏要詳細叙述的是三千家的茶室。三千家是由千利休的三個直系子孫繼承保持下來的三個日本茶道世家，是日本茶道界的本山。他們分別是表千家、裏千家、武者小路千家。各家均擁有相當數量的茶室，這裏只介紹各家的主要茶室。它們是表千家的不審庵茶室、裏千家的又隱茶室、武者小路千家的官休庵茶室。

表千家的不審庵位於京都北部的表千家宅内。（圖 212）宅内分茶室部分、練習茶道部分和宗家私生活部分。共有四個茶室：啐啄齋、殘月亭、不審庵、點雪堂。以及與之相連的外露地、中露地、内露地，被國家指定爲名勝。不審庵始建於千利休。千利休從參禪老師那裏得來“不審花開今日春”一句偈，於是給自家茶室命名爲“不審庵”。利休所建不審庵在利休死後去嚮不明。利休的兒子少庵再興家業之後重建不審庵。可是，少庵再建的不審庵也於 1788 年和 1906 年兩度遭大火。現在的不審庵是 1913 年重建的。圖 213 爲表千家宅院門。地面爲冰紋切石和砂礫。建築物本身原是大武士集團紀州家的大門，於 1868 年移築於表千家。外露地中設有小茅棚、外廁等，其中著名的景緻是中潛門（圖

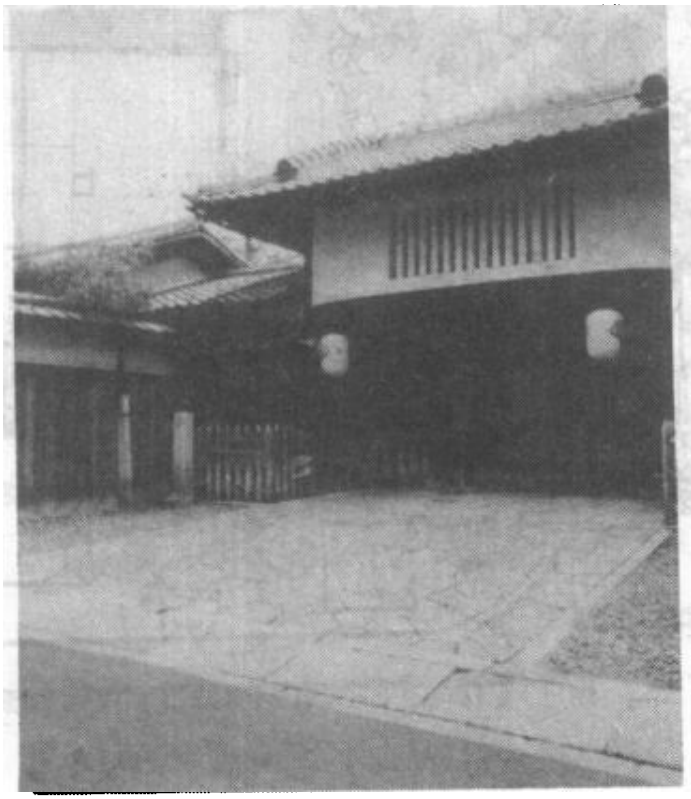


圖 213　表千家宅院門

214)。

一般來說，這種洞口式的門只用於茶室，但是由於殘雪堂是書院形式的茶室，沒有洞口式小入口，爲了保持茶道簡素謙遜的精神設計了此門。客人們必須從這個洞口式小門走進內露地。內露地設有供客人休息、等候用的小茅棚（圖 215)。前有飛石路和飾廁（圖 216)，飾廁位於小茅棚的旁邊，本爲了供客人解手，但客人們爲珍重主人的創作只進去觀看一番。飾廁的內部有左右兩塊足懸石、前返石、後返石和塵穴（圖 217)。飾廁的外邊置有石燈籠，栽有細竹等植物。石燈籠的一部分被樹木遮掩住，似隱似現，這種情景被茶道認爲是最理想的效果。



圖 214　中潜門

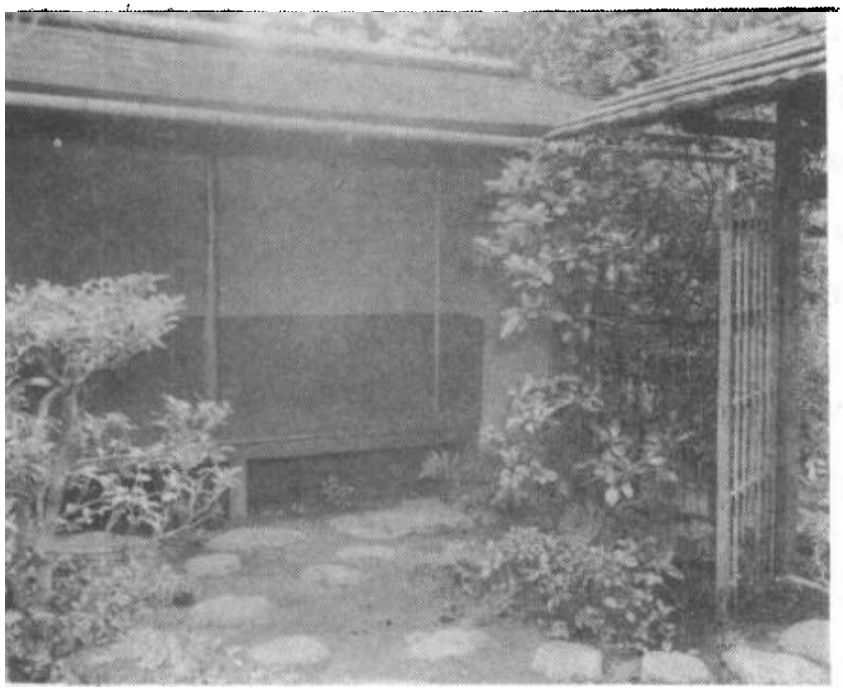


圖 215　小茅棚

不審庵（圖 218) 房頂



圖 216　飾厠

爲人字型房頂，開有小天窗。房檐上部壓有竹棍網，前檐設有竹製雨水槽，房檐兩側支有木柱。飛石路一直延伸至茶室小入口，臨近小入口處有一塊大飛石，供人們上下。茶室小入口在牆底窗下，小入口的門爲横拉式。茶室内部（圖 219）面積爲三張半榻榻米。茶室上部有“不審庵”的匾額，點茶處與客席之間冬天還設有地爐，點茶人位子的前方設有牆角吊架，供點茶時放道具用。因點茶用的榻榻米不是整張的，而是只有普通榻榻米四分之三大小的臺目榻榻米，所以是不能使用臺子的，只能表演草級的點茶技法。再看頂棚，主人點茶位子的上方頂棚低於其他部分。這是爲了表示主人的謙虚態度，靠壁龕一邊的頂棚比較高也比較平整，這是爲了表示對首席客人和對書寫掛軸者的尊敬。靠入口一邊的頂棚爲



圖 217　飾厠

斜頂棚，利用了房檐延伸進來的一部分，工藝比較粗糙，是草庵茶室常用的方式。（圖 220）室內共有五個窗戶，三個牆底窗，高低不一，一個連子窗，一個小天窗。茶室共有三個門，一個是客人出入用的小入口，一個是主人點茶用的茶道口，還有一個用於爲客人上飯的招待口。三個門的形狀各不相同。牆壁是由砂土摻稻秸塗抹的。室內的柱子採用的是不剝皮的赤松。



圖 218　不審庵

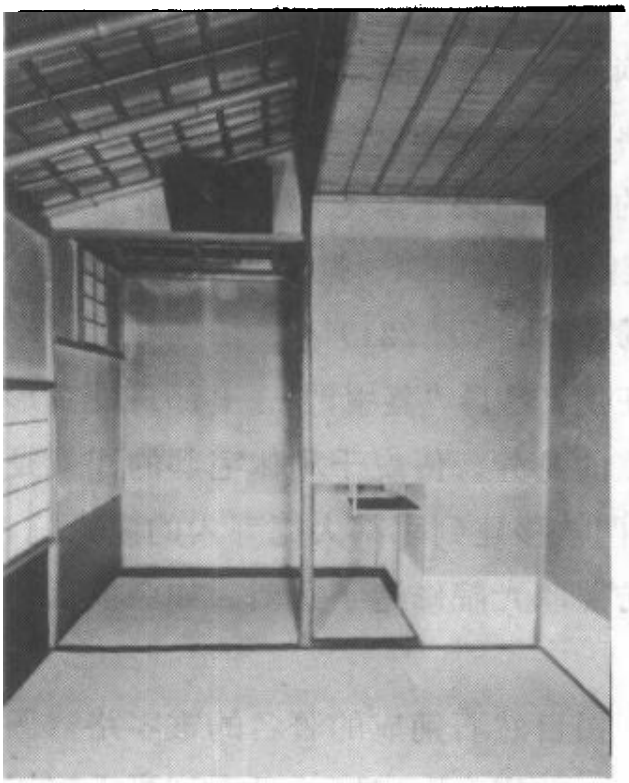


圖 219　不審庵室內

不審庵屬於草庵茶室中格調比較高的一種，帶有一些中世武士的風格，綫條明快，結構緊湊，採光較好，顯示出了表千家茶道的正統風格。

裏千家的又隱茶室位於京都北部裏千家宅內，與表千家相鄰。此宅地與表千家宅地同是豐臣秀吉賜給千利休第二子少庵的。那時，表

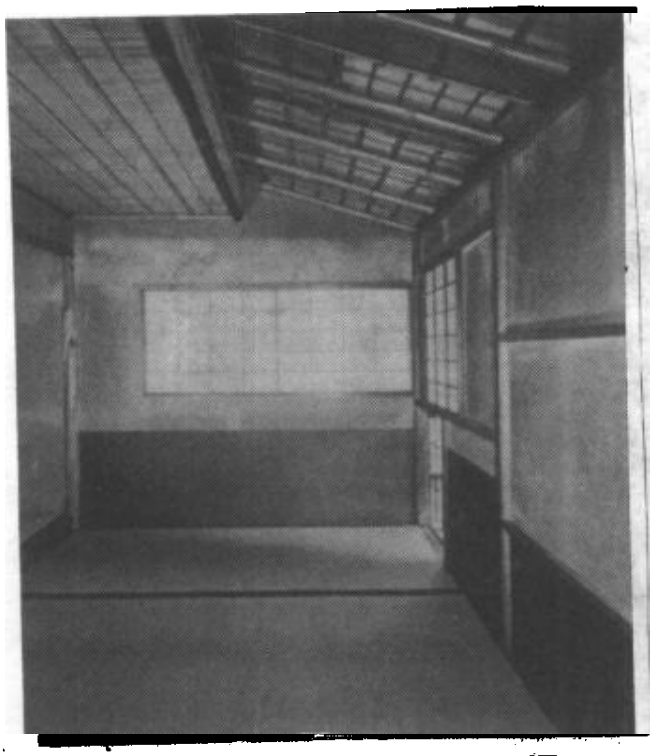


圖 220　不審庵頂棚

千家與裏千家的宅邸是相通的。少庵的兒子千宗旦 69 歲（1647 年）時，在不審庵的後庭，今裏千家宅邸，修建了茶室今日庵，作爲隱居之地。據說今日庵的命名與不審庵的命名一樣，也來源於古溪和尚贈給千利休的偈語："不審花開今日春"。在千宗旦 75 歲（1653 年）時，修建了茶室又隱。"又隱"的意思是再次表明甘於隱居生活的決心。在千宗旦生活的時代，書院茶很流行，茶道被許多人看作是一種文人的風雅趣事。千宗旦在這種潮流中始終堅守千利休所創立的草庵茶道的信念。他隱之又隱，修建了今日庵和又隱兩個茶室，在這裏度過了晚年。比起表千家正統的、略有武士風格的茶室建築，裏千家的茶室與茶庭具有更多古樸、簡素、稚拙的風格。裏千家宅邸內除有今日庵和又隱茶室外，還有寒雲亭、無色軒、咄咄齋、拋筌齋、對流軒、又新軒等茶室，均被指定爲名勝古蹟。（圖 221）

圖 222 爲裏千家宅邸的正門，名爲"盔甲門"。上部爲長實形房頂，低平，很符合草庵茶家的身分。傳說千利休宅邸的門就是這種形式。千利休死後，那座門被移建到京都大德寺內的龍光院。裏千家第十一代家元玄玄齋仿照龍光院修造了此門。如今被指定爲國家重點保護文物。

走進盔甲門，便可以看到由自然石鋪成的著名的露零路（圖 223）。兩側由灌木簇擁着，打一個彎走向內庭便可看到裏千家正

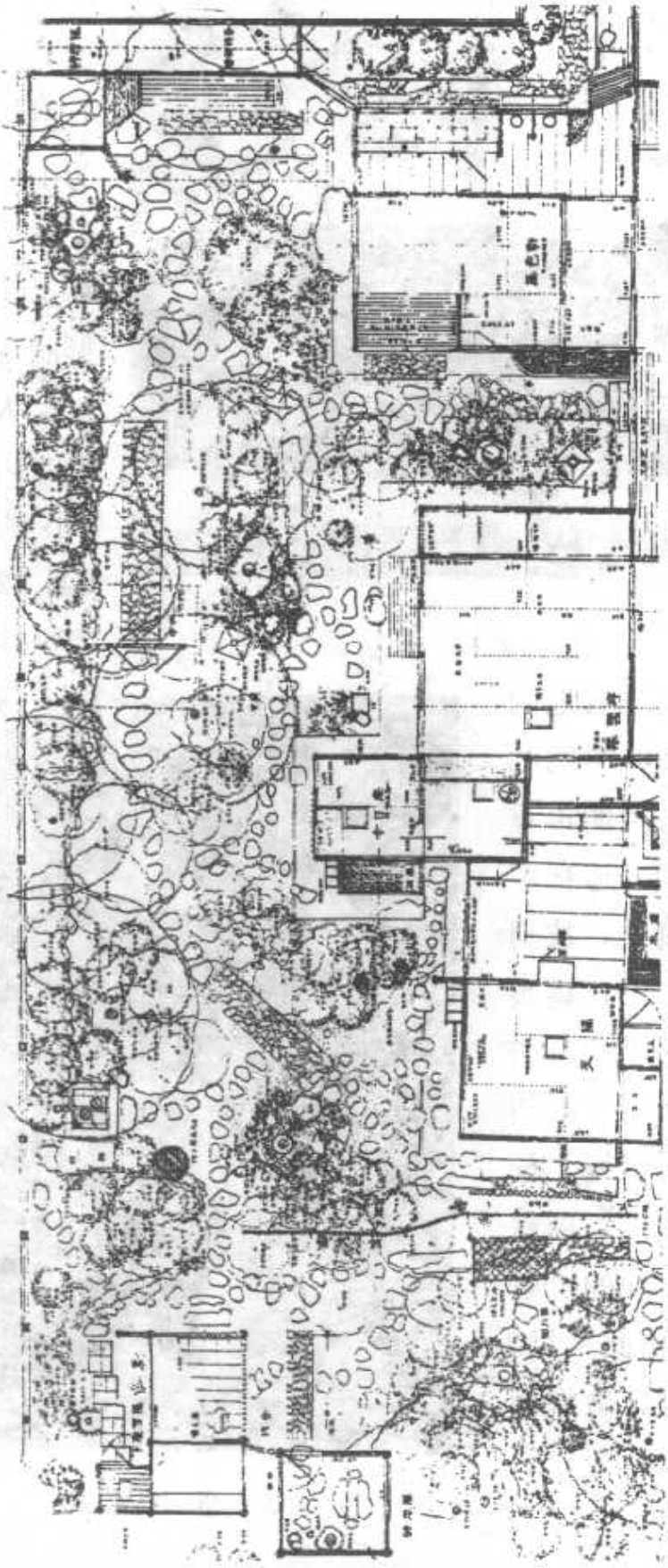


圖221　裏千家宅邸



圖 222　裏千家宅正門

房的大門（圖224）。外露地設有供客人等候用的小茅棚，利休愛用的石製洗手鉢。這種洗手鉢形狀扁平，像日本女人和服的袖子，因此得名爲“小袖洗手鉢”（圖 225）。客人們坐在小茅棚裏便可看到通向內露地的中門。（圖 226）中門的頂部是將圓竹劈開再重新交叉組成的。這種中門是裏千家獨創，被稱爲裏千家式中門，爲裏千家的同門弟子們所仿效。透過中門可一眼望見內露地的石燈籠立於樹叢之中。另外，內露地與外露地之間的竹籬笆被省略了。由此可見，中門實在只是象徵俗世與佛世的分界，與一般概念上的門完全不同。



圖 223　霰零路

走過中門便可望見又隱茶室（圖 227）。又隱的房頂採用的是雙寶型。上面鋪設的稻秸也比較厚，看上去有些笨拙，但笨拙中含有一種質樸的鄉村氣息。房頂上的小天窗又給又隱增添了幾分可愛。茶室小入口前是著名的撒豆式飛石，即無規則的任意擺放的飛石。房檐下設有掛刀架（圖 228）、塵穴和箬帚。古時，茶道曾是武士必備的修養，當武士來參加茶事時，要將佩刀放在茶室外，因爲茶室內是和平的聖地。在又隱茶室的旁邊，設有一個四方佛式的洗手鉢（圖 229）。它的原材料是多層石塔塔身的一部分。下部隱約可見佛像的痕跡。

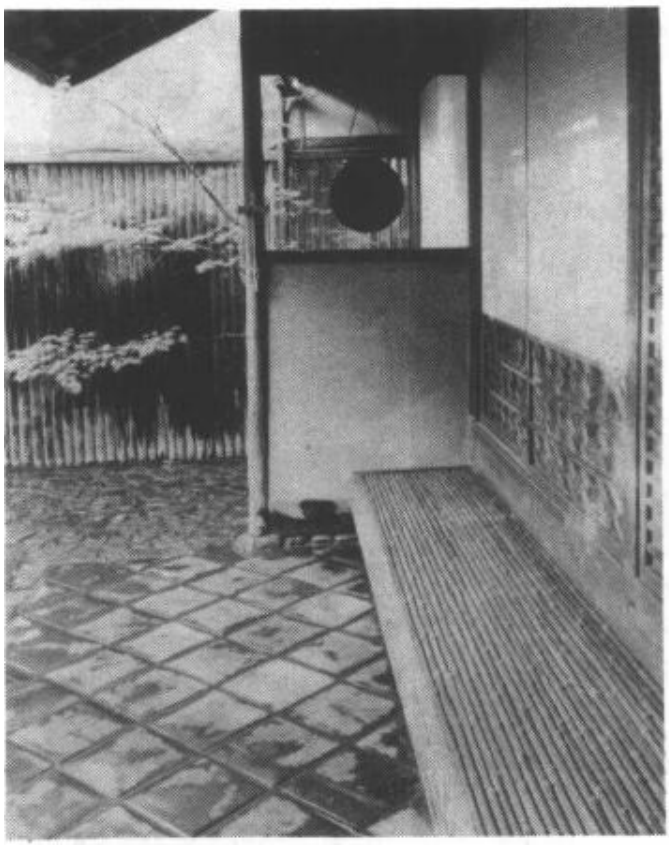


圖 224　正房大門



圖 225　小袖洗手鉢

又隱與今日庵茶室並列，同爲裏千家重要茶室，它承襲了千利休原在京都聚樂宅修建過的四張半榻榻米茶室的遺風，始建於千宗旦之手。現存的又隱是於 1788 年京都大火之後重建的。就茶室面積來說，種類很多，有一

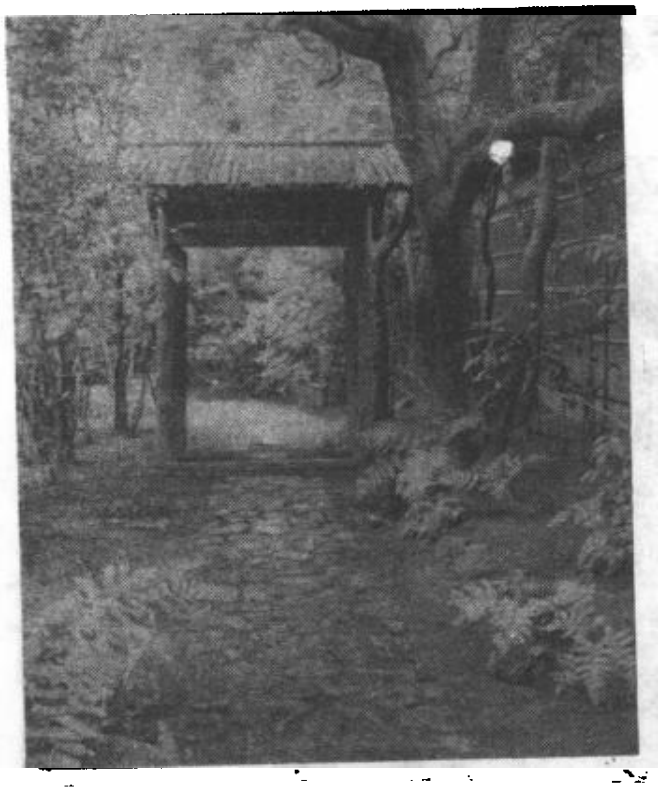


圖 226　中門

爐，四個整張榻榻米鋪在四周，爐子開在中間。(圖230)靠點茶席一方開有一個小小的壁櫥。點茶時可從小壁櫥中取出道具，省去來回搬的動作，比較適合於老年人。又隱的南面，上開有天窗。(圖 231) 頂棚直接利用房檐伸進來的部分，當茶事舉行到後半部分時，打開天窗，全室便會一下子明亮起來。小入口斜上方設有牆底窗。

張半、兩張、三張、三張半、四張榻榻米等。它們雖各有特點，但在實用上多少有些不方便。草庵茶室的最佳規格，仍屬四張半榻榻米的茶室。點茶上飯都方便，因具有比較大的空間，舉行茶事時的禮儀也比較正規。在日本全國無數四張半榻榻米茶室中，又隱是最有權威的，成爲諸茶室的代表作。全國模仿又隱的茶室很多。

又隱的室內構造爲中



圖 227　又隱茶室

又隱的壁龕柱爲自然木，上留有枝椏眼（圖 232）。又隱的西側設有茶道口，供點茶上飯用，旁邊設計有小壁櫃，門均爲横拉式。又隱茶室角柱的上方有一部分暴露在外面，沒有用砂土抹進去，這種藝術設計稱爲“牙簽柱”，是茶室建築的獨創之一。以此來表現茶道的謙和精神。

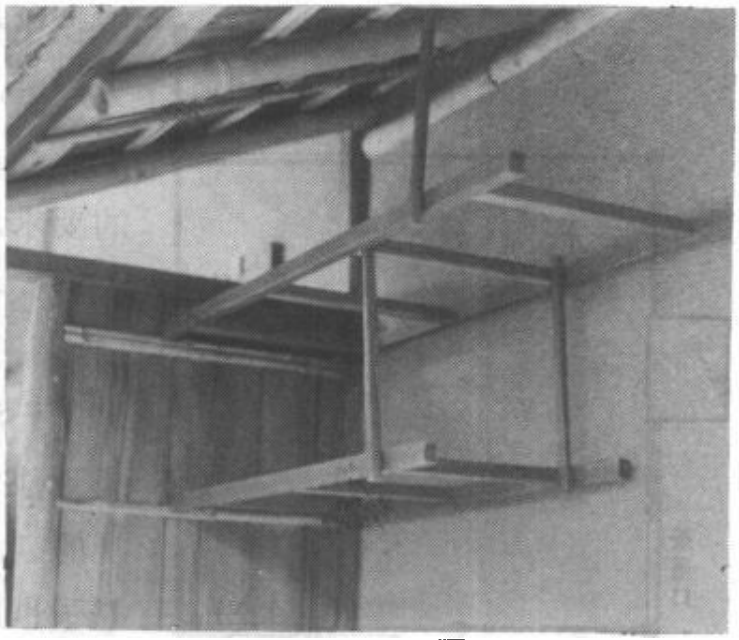


圖 228　掛刀架



圖 229　四方佛式洗手鉢

在裏千家的宅邸裏還有一個有代表性的茶廚（圖 233）。茶廚是點茶時做準備的房間。在裏千家的這個大茶廚的上方掛有裏千家第十一代家元玄玄齋的習茶規則。架子上擺着點茶、添炭的用具。各種用具的擺放位置有嚴格的規定，下面的下水道部分用竹棍全部遮掩着，令人感到十分清爽。茶人們進行洗涮動作時要跪坐下來。擦碗巾、擦手巾、擦地板毛巾每日要洗淨熨平。

另外，裏千家裏還有一個別緻的立禮茶室——又新軒（圖 234）。日本進入明治時代以後，西洋化潮流勢不可阻，人們逐漸

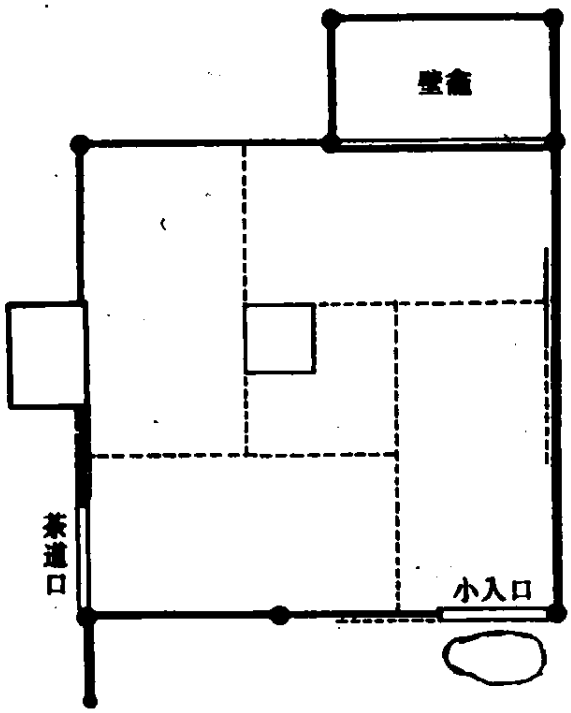


圖 230　又隱茶室布局

習慣坐椅子，爲此學習茶道的人越來越少。當時的裏千家第十一代家元玄玄齋爲適應時代的要求創造了立禮式茶禮。主人客人都坐在凳子上，點茶時用案子。又新軒茶室是第十四代家元淡淡齋的夫人嘉代子爲慶賀淡淡齋 60 大壽而親自設計的。地面鋪有地毯，壁龕的臺子也加高了。格調明朗，綫條輕快。

武者小路千家的宅邸位於京都的北部。其創始者爲千宗旦第二子一翁宗守。他一直擔任四國高松地方的大武士松平家的茶道師範教頭直到 75 歲。75 歲時回到京都，在京都的武者小路修建了宅邸，此宅邸曾三次遭火災，現在的宅邸是 1881 年重建的。其主要部分繼承保持了原有的形式。

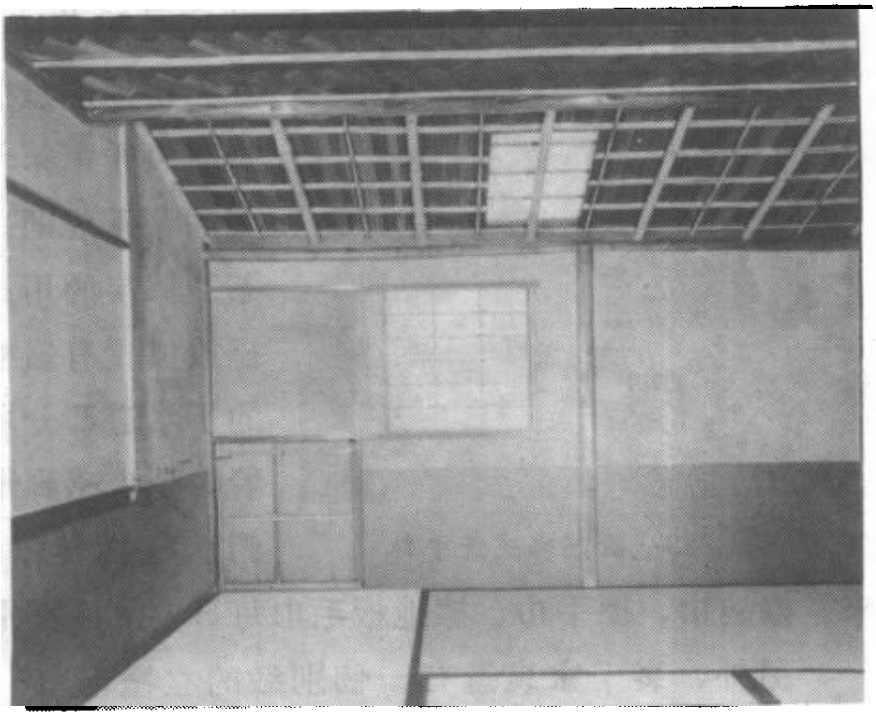


圖 231　又隱茶室內部

宅邸內的茶室有：半寶庵、環翠園、行舟亭、官休庵、弘道庵等。（圖 235）

圖 236 爲

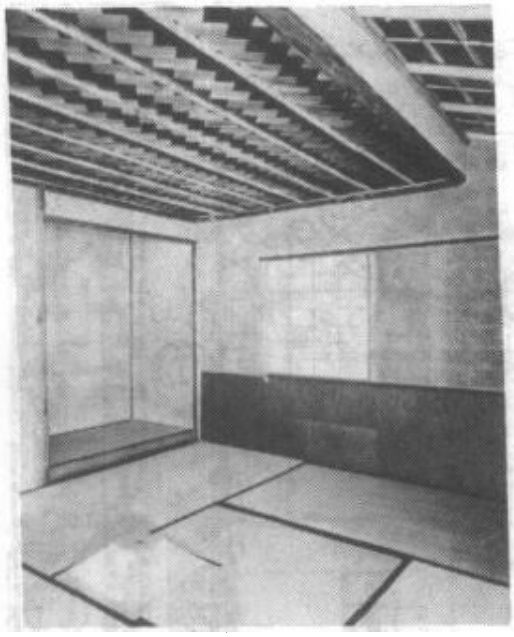


圖 232　又隱茶室壁龕



圖 233　茶厨

武者小路千家宅邸大門。此門建於 1940 年。門前樹有寫着“千宗守居士遺蹟・官休庵”的石碑。

外露地設有小茅棚、外廁，再嚮裏去便可看到馳名茶道界的斗笠門（圖237）。它的頂部是由柏樹皮組成的，四角彎彎下垂像個斗笠。由稀疏的幾根竹棍做成的雙開門，顯得十分輕巧別緻，是日本茶道建築中獨一無二的傑作。

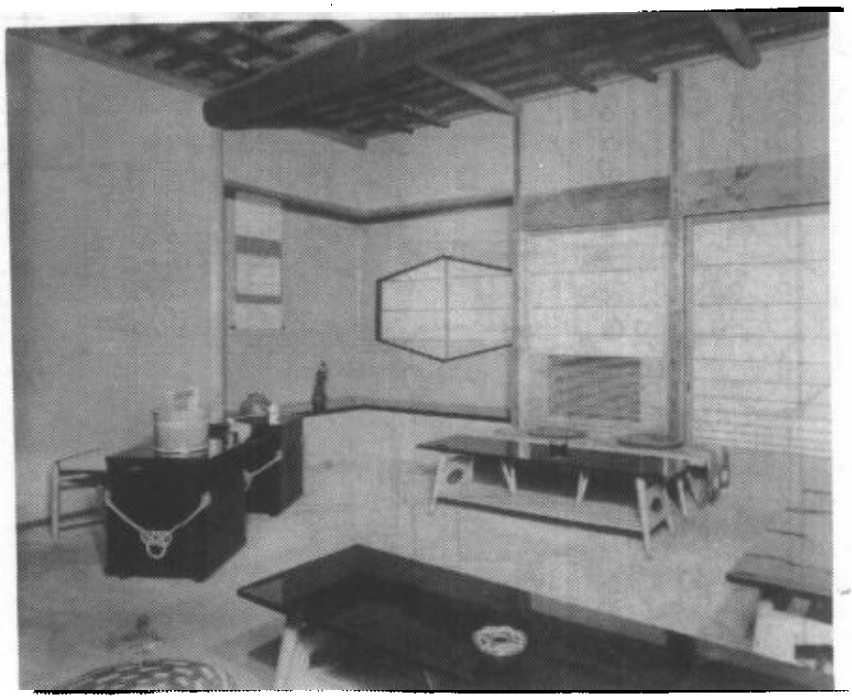


圖 234　又新軒

官休庵（圖

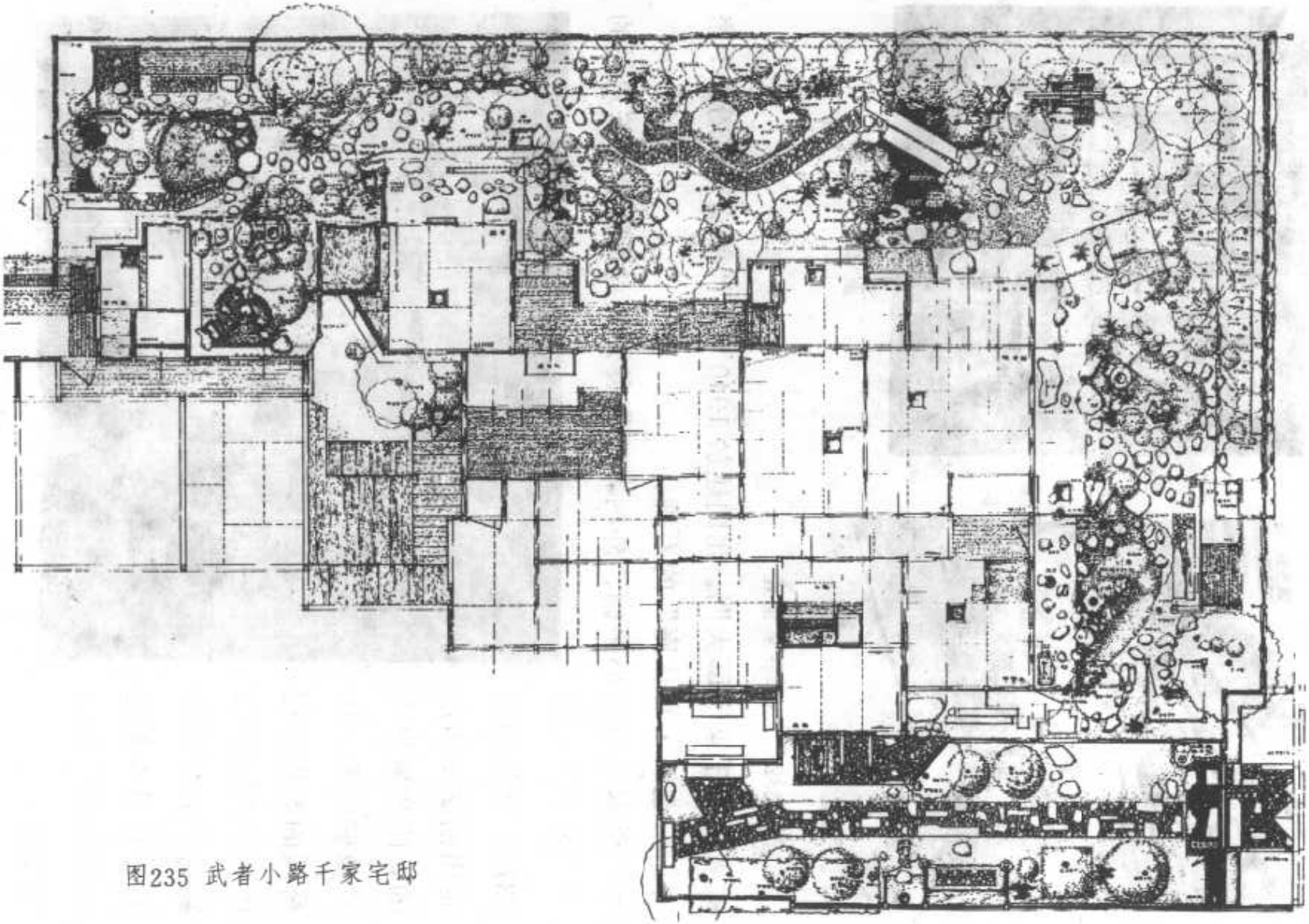


图235 武者小路千家宅邸



圖 236　武者小路千家宅大門



圖 237　斗笠門



圖 238　官休庵

圖 239　真嚴和尚所作偈

238）始建於千宗守之手，是千宗守晚年的作品，體現了他晚年的古樸茶風。關於官休庵的命名有許多說法，最有力之說是取名於“因茶休官”的意思。其根據是，當千宗守百年忌時，大德寺和尚真嚴爲官休庵作偈（圖 239）。偈文中說：“一翁居士嘗有茶亭名曰官休焉，古人云

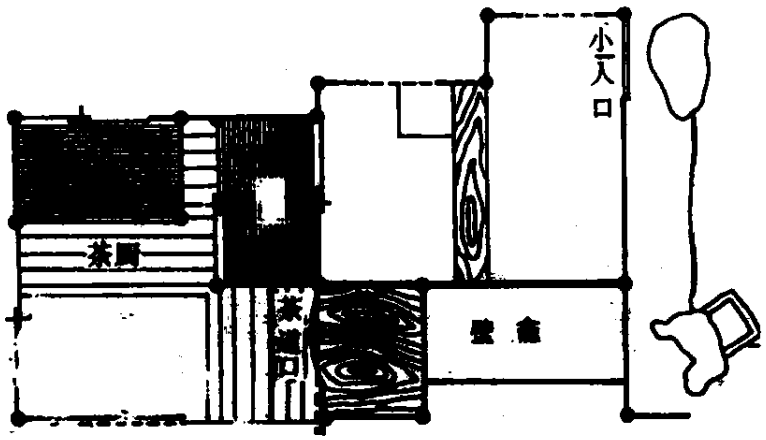


圖 240　官休庵佈局

官因老病休，翁者蓋因茶休也歟。”千宗守的休官，可能是指辭去松平家茶道師範教頭一事。官休庵茶室的房頂爲雙寶形房頂，因重建時，當時的市區建築法不允許建造草房頂，不得已才鋪了瓦。室内爲一張半榻榻米（圖 240）。點茶席與客人席之間設有半板（圖 241），這就使狹小的茶室顯得寬綽一些，主人與客人行禮時能保持一定的距離。地爐的位置爲牆根爐，爐前開有爐前窗。官休庵的壁龕柱爲八面削式，即無規則地砍下樹皮的加工法。這是日本茶道建築中獨特技法之一。靠點茶席一邊設有小壁櫥（圖 242）。這對於行走不便的老人十分方便。特別是官休庵的小壁櫥下面設計成遮掩着竹棍的下水道，可將點茶時用過的污水倒下去，是一大絕技。

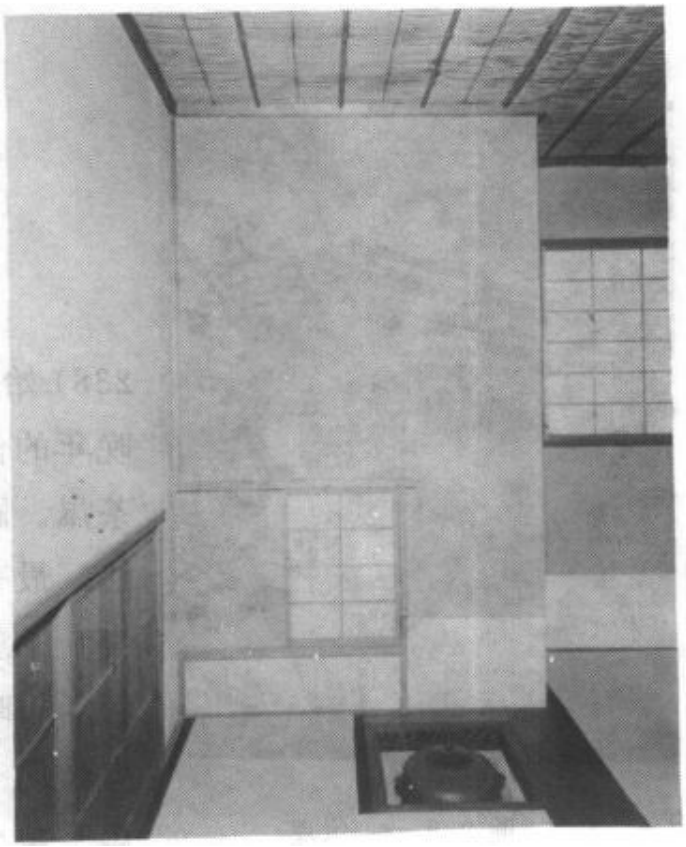


圖 241　官休庵室内

以上叙述了表千家、裏千家、武者小路千家的茶室與茶庭。它們的設計都出自茶家本人之手。作品本身就是茶人修養、個

性、風格的再現。如果有了崇尚自然的志向，就會對每一枝竹、每一片葉、每一個石頭產生愛惜之情。當茶人建築茶室時，不是把木石等原材料處理成事先所設想的形狀，而是面對着石、樹、竹，與它們進行對話，讓它們自己去表現自己的最佳姿態。茶人的作用在於幫助它們實現這個願望。正因爲大自然是千姿百態的，樹、石、竹都是各現生靈的，所以由它們組成的茶室也是變化無窮的。日本茶道建築具有的無限的生命力正來源於此。

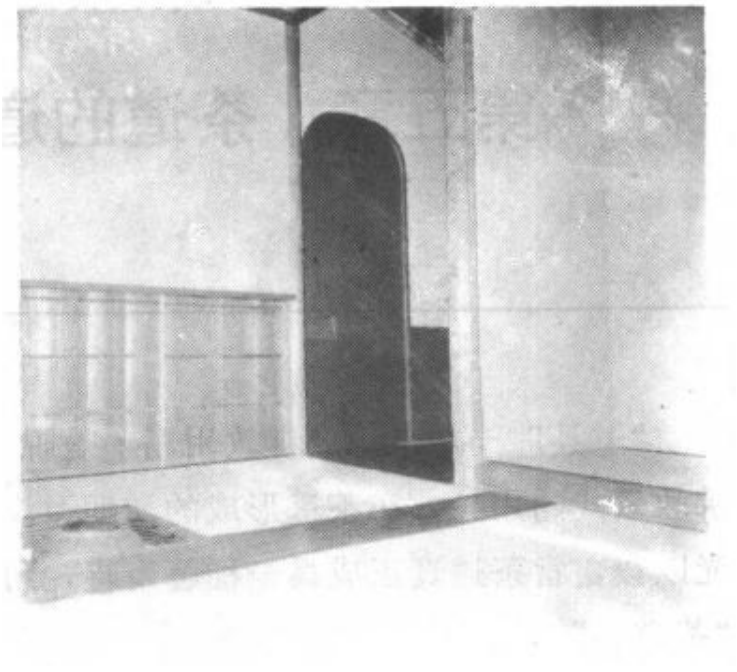


圖 242　小壁橱

第五章　茶道的道具（上）

“道具”一詞來源於佛教用語，是說“佛道用具”，本指用於佛教儀式的用具。在茶道形成的初期還沒有“茶道具”一詞。珠光以後，當茶道真正成爲一種藝術時，用於茶道的用具就被稱作“茶道具”了。

茶道成立400多年來，日本茶人們以尊崇自然的精神細心地去觀察生活，虛心對待身邊的每一件器物，領受其中的美，經提煉、推敲，創造了千姿百態的茶道具。茶道具的種類多達幾百種。每一件茶道具都是一件精美的藝術品。茶道具已成爲日本藝術品的代表，是世界藝術史上一朵放射着異彩的奇葩。關於茶道具的特點，可歸納爲五點。

(一)茶道具的藝術美體現了茶道尊重自然、回歸自然的宗旨。它不是道具製作者主觀設計的產物，而是材料本身內含的美進一步得到發揮的結果。無論是木、石，還是竹、陶土，在茶人們的“幫助”之下，它們各自潛在的“天資”都得到了充分的發揮。在茶道具的設計製作上反對精雕細刻，講究以心通物，古樸稚拙。

(二) 茶道具的藝術美是以實用爲基礎的。與繪畫、雕刻等一般藝術形式不同的是，每一件茶道具都是茶事活動中的一個用具。一方面，它是有局限性的，必須具備承擔某個職能的能力，茶道具製作者不能憑自己的藝術空想去設計。另一方面，它還有極大

的獨特性，每一個具體職能的特殊要求促使承擔這一職能的茶道具產生並形成其獨特的形式。例如釜蓋承，它被用於點茶時放茶釜蓋。若點茶不是在客人面前作爲一種藝術表演來進行，而是在廚房裏進行的話，誰也不會去想需要一個釜蓋承，也就不會產生目前的如此多樣的釜蓋承。如果將釜蓋承拿給一位對茶道一無所知的人看，他不會把它列爲藝術品。在茶道具裏，這樣的例子很多。茶道具的美是“用”與“美”的結合。“用”給了“美”以巨大的生命力。另外，茶道具是越用越美的，只有經常用才會逐漸產生光澤。總珍藏在倉庫裏不用的話，茶道具就會“死”去。

（三）茶道具是有生命的，每一件茶道具都是有來歷的。比如，它是誰製作的，它的名字叫什麼，誰特別喜愛過它，它曾出席過什麼重大的茶會等等。茶道具還有正臉和後身之分。比如茶碗，茶盒、香盒之類，當在傳遞時要將其正臉擺向對方。當茶人們觀賞茶道具時要在開始觀賞之前和觀賞完畢之後對茶道具行禮兩次，就像對待一位長者一樣。茶人對茶道具十分珍重，一般都配有很結實的木盒，有的甚至配三四層木盒。當你借用了別人的茶道具，在還的時候要加上一層木盒，這是茶道界的一種禮節。茶人說，茶道具的價值在於人怎麼去對待它。由於長期以來茶人對茶道具的珍重，使某些茶道具具有傾城之價。在戰國時代，曾發生過爲爭奪一只茶碗的戰爭。將軍頒發給臣下的獎賞通常也是茶道具。

（四）名道具體現名茶人的眼力。大部分有名的茶道具都附有“某某人愛用過”的前題，當然這裏的“某某人”非茶道名人不可。例如：千利休愛用過的茶碗、花瓶，配有利休簽字的盒子的茶盒等都是特等有名的茶道具。在書畫藝術界大書法家或大畫家是通過其親筆所書的字、親筆所畫的畫來體現其藝術風格。而在茶道界，所有的茶道具不可能由茶人本人製作，凡他愛用過的、看中過的、贊賞過的茶道具都可說明他的藝術風格。事實上正是如此，

每一個茶人的審美觀都有自己的特點，其選用的茶道具也有相通之處。當我們研究早期茶人的藝術風格時，就是以他們愛用過的茶道具爲根據的。這是茶道具的一大特點。

（五）茶道具追求協調的美。每一件茶道具都力圖與茶室中的整個氣氛相一致。講究相互烘托，個體服務於整體，整體襯托個體。因此，茶道具的顏色偏暗，少光澤或無光澤，尺寸偏小，形狀偏圓，無棱角。茶道具上的圖案多草草幾筆，不點破主題，提倡留有餘地。

茶道具的種類極多，可分爲前臺道具和後臺道具兩大部分。前臺道具是指客人可以看到的茶道具。後臺道具是指客人看不到的茶道具。

第一節　壁龕用茶道具

壁龕的建築形式起源於鎌倉、室町時代，它一開始便是一個擺放藝術品的空間。那時，從中國的宋朝、元朝傳入了許多藝術品，如掛軸、花瓶、香爐、文房四寶等。上流社會的人們爲顯示自己的風雅便在房內擺設藝術品。他們把字畫掛在牆上，在字畫的前面擺上几案，放上香爐、花瓶、文具之類。到了室町時代，榻榻米作爲一種“地毯”流行起來，几案失去了合適的位置便縮進牆裏，於是產生了壁龕。從壁龕的歷史我們也可以看到，它是一個放置藝術品的地方。壁龕用的茶道具主要有：（一）掛軸，（二）花瓶，（三）香盒。

（一）掛軸　是茶道中第一重要的道具。《南方錄》指出：“掛軸爲茶道具中最最要緊之事。主客均要靠它領悟茶道三昧之境。其中墨蹟爲上。仰其文句之意，念筆者，道士、祖師之德。”千利休的教誨至今仍被繼承。當客人走進茶室後，首先要跪坐在

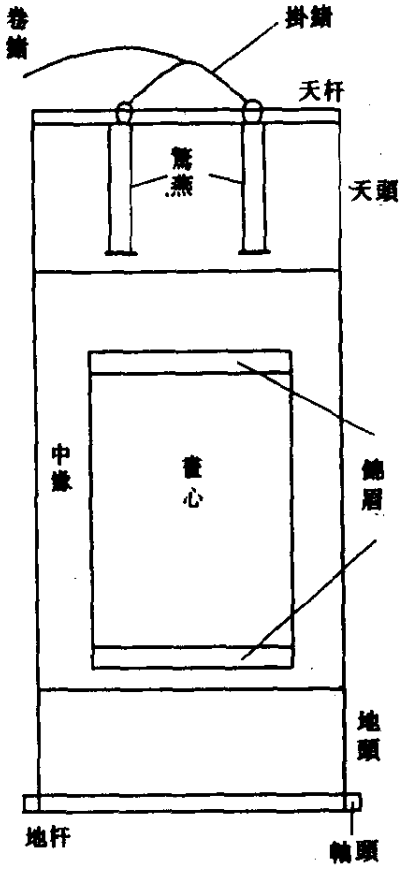


圖 243　掛軸各部位名稱

壁龕前向掛軸行禮，向書寫掛軸的偉人表示敬意。看掛軸便知今日茶事的主題。掛軸的基本形式與其各部位名稱如圖 243。

掛軸中最珍貴的部分，不用說是畫心。而後是錦眉、中緣、天頭（地頭）。一般來說這三部分要分別採用三種不同的布料。最好的布料要用在錦眉上，其次是中緣和天頭（地頭）。那麼，錦眉部分用高級布料越多，掛軸的規格也就越高。掛軸分真、行、草三級。（圖244）

真：錦眉爲一周。一般裱的是神號、佛號、道號、佛畫、畫像。

行：錦眉爲上下兩條。裱的是一般禪語、詩句。

草：無錦眉，應用比較廣泛。

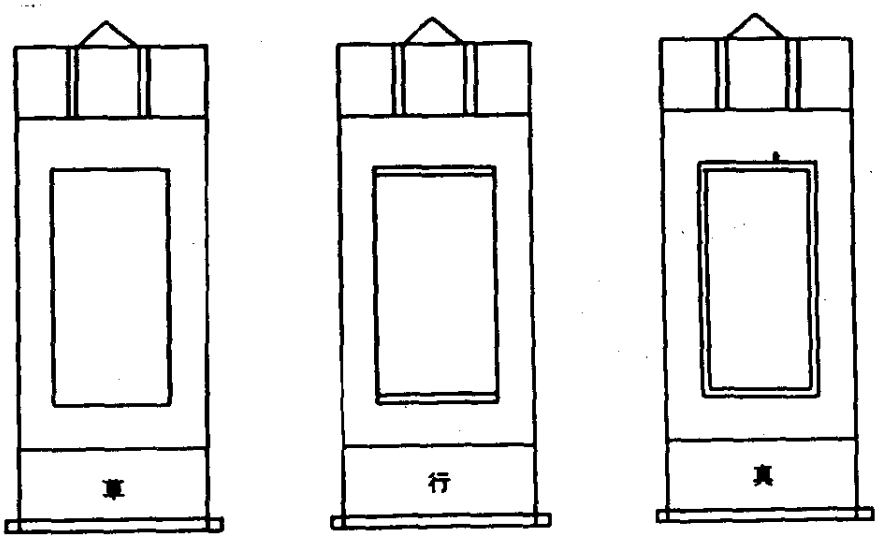
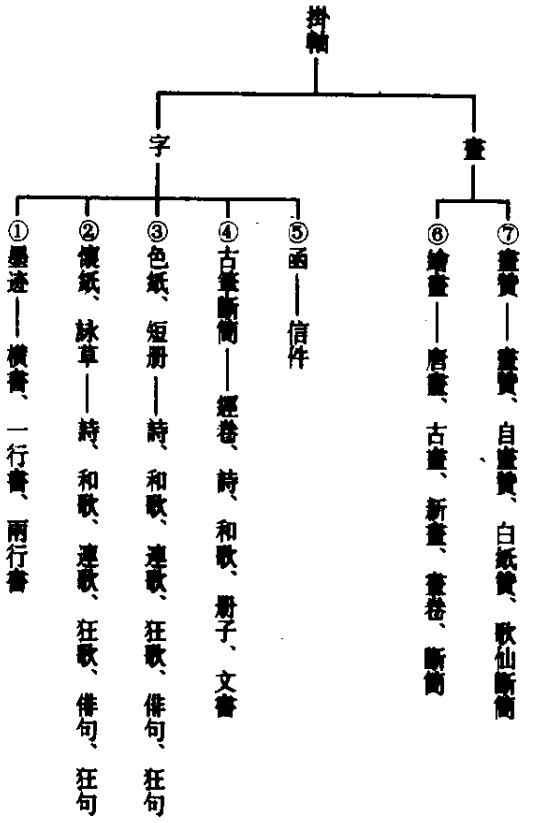


圖 244　三種掛軸

掛軸的種類很多。可這樣分類：



①墨蹟　　指禪宗高僧所寫的字。歷代茶人，特別是各流派的家元，都必須去禪寺參禪，因此，禪宗高僧們寫的禪語，便成爲茶道用掛軸裏的最高級物品。其內容包括：佛典、佛語、印可狀、詞偈、函等。這些墨蹟遺留下來的極少，甚爲珍貴。

有的墨蹟由數行或數十行組成，裱褙後形狀是橫的便稱爲“橫書”。與此相對，便有“豎書”。豎書一般有一行書、兩行書。其內容有“松無古今色”、“獨坐大雄峰”、“松風供一啜”、“平常心是道”、“心隨萬境轉”等等。圖 245 爲一休宗純和尚的兩行書：“一夜落花雨，滿城流水香。”被尊爲墨蹟作者的中國宋元時名僧有：圓悟克勤、大慧宗杲、佛照德光、北磵居簡、密庵咸傑、無準師範、痴絕道冲、愚極智慧、虛常智愚、琦楚石、真龍岩、茂古林、慾了庵、印月江、中峰明本等。渡日歸化了的宋元名僧有：

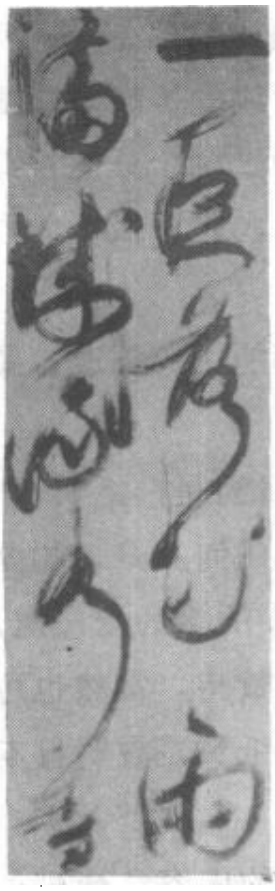


圖 245
一休墨蹟

隆蘭溪、無學祖元、兀庵普寧、寧一山、俊明極、梵竺仙、清拙正澄、西磵子曇等。日本的名僧有：明庵榮西、道元、辨圓、南浦紹明、石室善玖、寂室元光、虎關師鍊、慧玄、大燈國師及大德寺歷代管長。

②懷紙、詠草　懷紙在這裏指長 50 釐米、寬沒有具體規定的一種宣紙。根據書寫者的身份決定懷紙的寬窄程度。一般用於書寫和歌。書寫程式有嚴格的規定，第一行寫季節詠題，第二行寫官位姓名。接下來的和歌正文 31 個字分爲 9 個字、10 個字、9 個字、3 個字四行書寫。有名的高級懷紙有熊野懷紙、北山懷紙、聚樂懷紙等。詠草指書寫程式無一定規則的懷紙，是懷紙的一種靈活多變的形式。有一種折詠草是把懷紙縱裁一半，形式更爲自由。



圖 246，短册

③色紙、短册　色紙的尺寸有兩種，一種爲長 21 釐米、寬約 18 釐米。一種爲長約 20 釐米、寬不足 18 釐米。前者爲大色紙，後者爲小色紙。用於書寫和歌或俳句。短册（圖 246）長約 37 釐米，寬 6 釐米，非常靈巧、灑脫，適於在薄茶會上使用。桃山時代以後，短册用紙趨向潑上金粉的裝飾紙。

④古筆斷簡　指將古代偉人書寫的經文、歌集等裁斷、裝裱成的掛軸。比如，最有名的是聖武天皇（701—756 年）書寫的經文，此經文被斷爲數

段。一般來說最受珍重的古筆斷簡是文章的開頭或結尾。

⑤函　　裱褙偉人、名人、大茶人的書信而成的掛軸，以緬懷古人的人格，重溫古人的教誨。日本茶道用的掛軸十分重視此掛軸書寫者的人格與德行，其次重視掛軸表現的內容，最後才是書畫的技法如何。

⑥繪畫　　指水墨畫。但不是任何水墨畫都能用於茶道。要選用以禪境爲主題、色彩淡雅的水墨畫。

⑦畫贊　　指有畫有贊的掛軸，其中引人注目的是白紙贊。作者面對一張白紙作贊。可以想象白紙上將出現的任何風景，如瀑布、清流、白雪……就此作贊，將贊寫在你想象中的畫的空白處。但實際上，除了贊以外的畫面是餘白。當客人讀贊時，當然也可以憑贊來自由想象那可能是一幅什麼畫。這種白紙贊是說明日本茶道及日本文化特點的一個好例子。

通過以上的叙述可以得知，日本茶道在掛軸的內容、裱褙上有細緻的分類。除上述之外，在掛軸頭上也很有講究（參照圖 247）。要根據不同內容、不同風格的掛軸選用不同類型的掛軸頭。另外，有些掛軸因年代過久，表面剝落，畫面不整，有的甚至難以辨認。即使這樣，茶人們也不加以修補。他們認爲：枯、老、舊、損的過程正是物體本身逐漸現出本性、本色的過程。



圖 247　掛軸頭

(二)花瓶　　花瓶是僅

次於掛軸的壁龕上的重要道具。因爲在舉行茶事時，初座掛掛軸，後座換成茶花，所以花瓶的位置是十分重要的。茶道把花瓶叫作"花入(はないれ)"，是因爲茶花要求形態自然，反對過於擺弄，將花往花瓶裏無心地一投便是了。據說花瓶起源於佛教。當年，釋迦的弟子舍利弗要向師傅獻花，他將兩片瓦樣的土器合併起來做了個花瓶，於是花瓶的"瓶"字就誕生了。當然這只不過是一個傳說而已。

按用途分類的話，花瓶可分爲三類：擺置花瓶、掛花瓶、吊花瓶。

按質地分類的話，花瓶可分爲：金屬、磁器、陶器、竹、藤、瓢、漆、角、牙、木類等。

按形狀和質地分爲真、行、草三個級別：

真：古銅、合金、青磁、藍花磁、彩磁、白磁、祥瑞。

行：日本產上釉陶、仿古銅樂陶。

草：日本產無釉陶、竹、瓢、藤、木。

下面分爲五類敘述：

①金屬花瓶，②磁花瓶，③陶花瓶，④竹花瓶，⑤藤花瓶。

①金屬花瓶　在真級花瓶裏，具有代表性的是中國傳來的唐銅花瓶。一些周代、漢代的青銅花瓶已成爲觀賞品，不在茶室中使用。在實際中使用的是中國宋、元兩代的黃銅花瓶（圖 248）。這種花瓶形態端正，典雅，優美，外表平滑，反射出柔和的光綫，深受茶人的推崇。其口部、耳部、底座均爲觀賞的重點。口部的種類有廣口、細口、桔梗口、鍔口。耳部的種類有管耳、雲耳、蝶耳、魚耳、象耳、龍耳、鳥耳、鳳凰耳、環耳（又分遊環、不遊環兩種）等。底座的種類有雷紋、水紋，蓮花、唐花、卍字形等。

僅次於唐銅花瓶的是合金花瓶。圖 249 是一個合金舟型吊花瓶。它的成分是：銅 10、錫 1、鉛 2，加少量銀。外表光澤細膩，重量較輕，適於做吊花瓶。



圖 248　黃銅花瓶

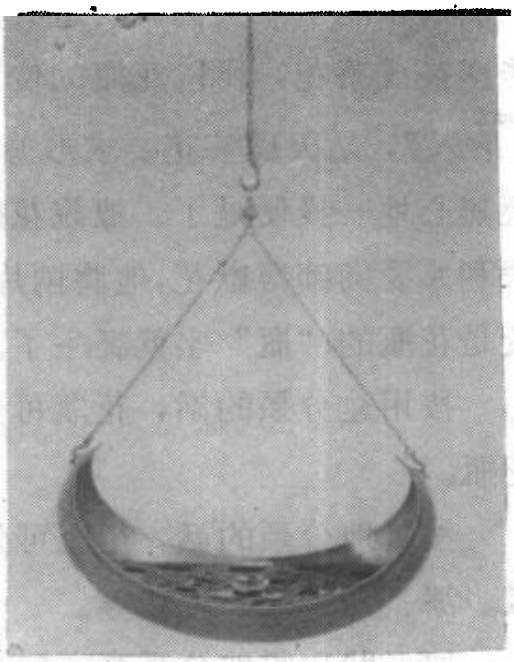


圖 249　合金花瓶

②磁花瓶　　日本茶道特別珍重中國宋元明清產的磁花瓶，其中特別是宋代的。比較著名的產地有：汝州窯、景德鎮窯、哥窯、龍泉窯等。日本茶道界將青磁分爲三大類。其分類法的基準是按照龍泉窯的年代劃分。

砧青磁——宋代龍泉窯磁，呈粉青色。

天龍寺青磁——明初龍泉窯磁，呈綠青色。

七官寺青磁——明中至清初龍泉窯磁，呈淡綠色。

除此之外，還有來自中國明清的藍花磁花瓶（圖 250）。此種花瓶上畫有各種圖案，多爲中國的花鳥文人生活。藍花磁花瓶比較華麗，不適合用於四張半榻榻米以下的小茶室，多爲薄茶大茶會使用。藍花磁中最上等的一種叫作“祥瑞”，是明末崇禎年間日本茶人向中國景德鎮窯定做的。因其底部刻有“吳祥瑞造”的印章，所以通稱“祥瑞”。祥瑞的特點是做工精細、白藍分明，上有一種連環式的特有圖案。祥瑞磁不僅限於花瓶，也常有祥瑞磁的香盒、清水罐。

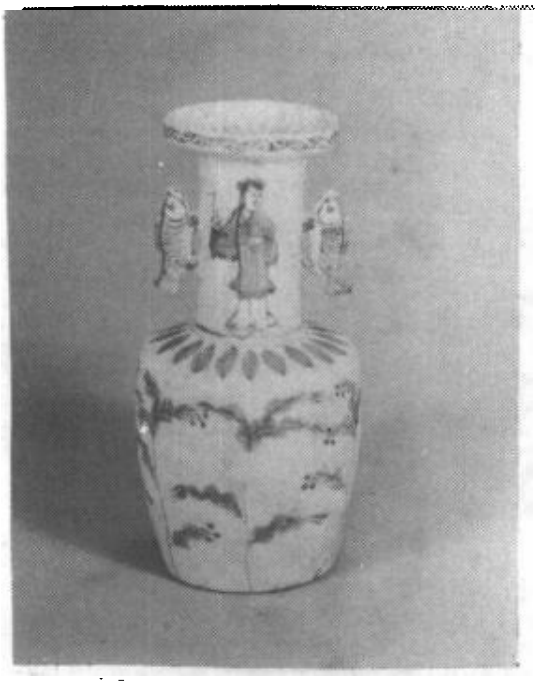


圖 250　藍花磁花瓶

磁花瓶的種類還有彩磁、白磁、高麗彩磁、雲鶴青磁、三島青磁、安南青磁等。

③陶花瓶　　日本茶道自珠光以後，開始走向民族化。隨之，茶人們從粗糙的陶器中尋找到了一種原始的美，賦予它與進口的中國藝術品以同等的地位。出產茶道用花瓶的陶窰很多，其中比較著名的是備前窰、伊賀窰、信樂窰以及丹波窰、瀨戶窰、高取窰等。下面只介紹前三個。

備前位於日本西部的岡山縣。備前花瓶的前身是農家用於貯藏種子的容器，在桃山時代時開始用於茶道的花瓶（圖 251）。在茶人們的指點下，備前花瓶逐漸吸收了茶道的審美意識。它的特點是：有沉穩感，粗糙中透着力量，透着雅氣。無釉，在原坯成形以後，灑上一些細面土，然後送進窰裏燒。燒成後，浮土與原坯現出不同的顏色，富有立體感。由於備前窰的花瓶是用超高溫燒成的，所以吸水力很強。花瓶內水的流動，使茶花時時發生搖動的現象，成爲茶事中的一件趣事。



圖 251
備前陶花瓶

伊賀位於日本中部的三重縣，有悠久的歷史，原是燒製農具、日雜用品的地方。茶人們把六七百年前的伊賀窰產品叫作“古伊賀”。那時，陶工們隨意燒製的一些粗糙的、盛種子的壺，後來被用作茶道花瓶。它古樸

之極，有極高的藝術價值。16世紀以後茶道興隆的時候，開始改爲茶陶專業產地。在茶人的指導下，出現了許多優秀作品(圖252)。它們的特點是：形狀不均勻，不上釉，在高溫下，其陶土本身會分泌出一種硫酸銅，呈青綠色，放出琉璃光澤。爲獲得硫酸分泌，有的作品要燒多次。其表面十分堅硬，有裂紋，不平整，茶人們認爲這更增添了豪放感。伊賀花瓶的另一個特點是都帶有兩個耳頭。這是它作爲種子壺時爲便於封蓋用的歷史遺蹟。



圖252　伊賀陶花瓶

信樂位於京都附近的滋賀縣，是一個古老的製陶產地。在茶道興起以前，燒製日用雜品，中世以後開始生產茶陶。(圖253)信樂的土質比起伊賀來細一些，顏色呈土色，比較淡雅，受到歷代茶人的喜愛。茶人紛紛涉足信樂，各自按自己的設計要求訂做。至今流傳下來的有：紹鷗信樂、利休信樂、宗旦信樂、遠州信樂等等。

備前、伊賀、信樂同爲日本的名茶陶，它們的共同特點是不上釉，不過分加工。陶工們認爲：在把原坯送進窯裏開始點火時，並不知道這些原坯會成爲什麼作品，靠它們自己，原坯想成個什麼樣就是什麼樣。這三個窯的作品與中國傳來的端正華美的藝術風格形成了對照。

金屬花瓶、磁花瓶、陶花瓶。通常的形狀如圖254、255、256。

④竹花瓶　　竹花瓶完全是日本茶人的獨創，据說它起源於

千利休。一次，千利休隨將軍出征，去參加小田原大戰，爲攜帶方便，利休做了三個竹花瓶，它們是：尺八、圓城寺、夜長。也有人說，竹花瓶在紹鷗時代就有了。總之，在日本茶道急速與本國文化融合的那一段時間裏，竹花瓶在一般茶人中很快普及開來，代替了從中國進口的金屬花瓶、磁花瓶。竹花瓶更直接地表現了日本茶道尊重自然本來狀態的風格。按茶道界的習慣，竹花瓶應是茶人自己動手做，即使不做也要參與設計。



圖 253　信樂陶花瓶

竹花瓶大體可分以下六類（參考圖 257、258、259、260）。

筒式：指花從頂部插入的竹花瓶，其中的“錢筒”是仿照街市小店用的錢筒而製做的。“籠筒”是裝裱匠放漿糊籠子的竹筒。“送筒”是用來送花的。這說明茶道不愧是藝術化了的生活。

單窗式：指在兩截竹的上一截開個小窗口的竹花瓶。花從小窗插入，這樣可使茶花整體的風格顯得含蓄、典雅，是竹花瓶中最常用的一種。“鶴首”表現了鶴的修長的脖頸。“鶯窗”像歌唱春天的黃鶯的嘴。“歌花筒”的上窗用於安放寫着詩文的短冊，下面的窗用於插花，又有詩歌又有花，適用於野外茶會。

兩窗式：指開有兩個小窗口的竹花瓶。上方窗口只盛水，一般不插花，花插在下方的窗口處。適用於炎熱的夏天。客人們在

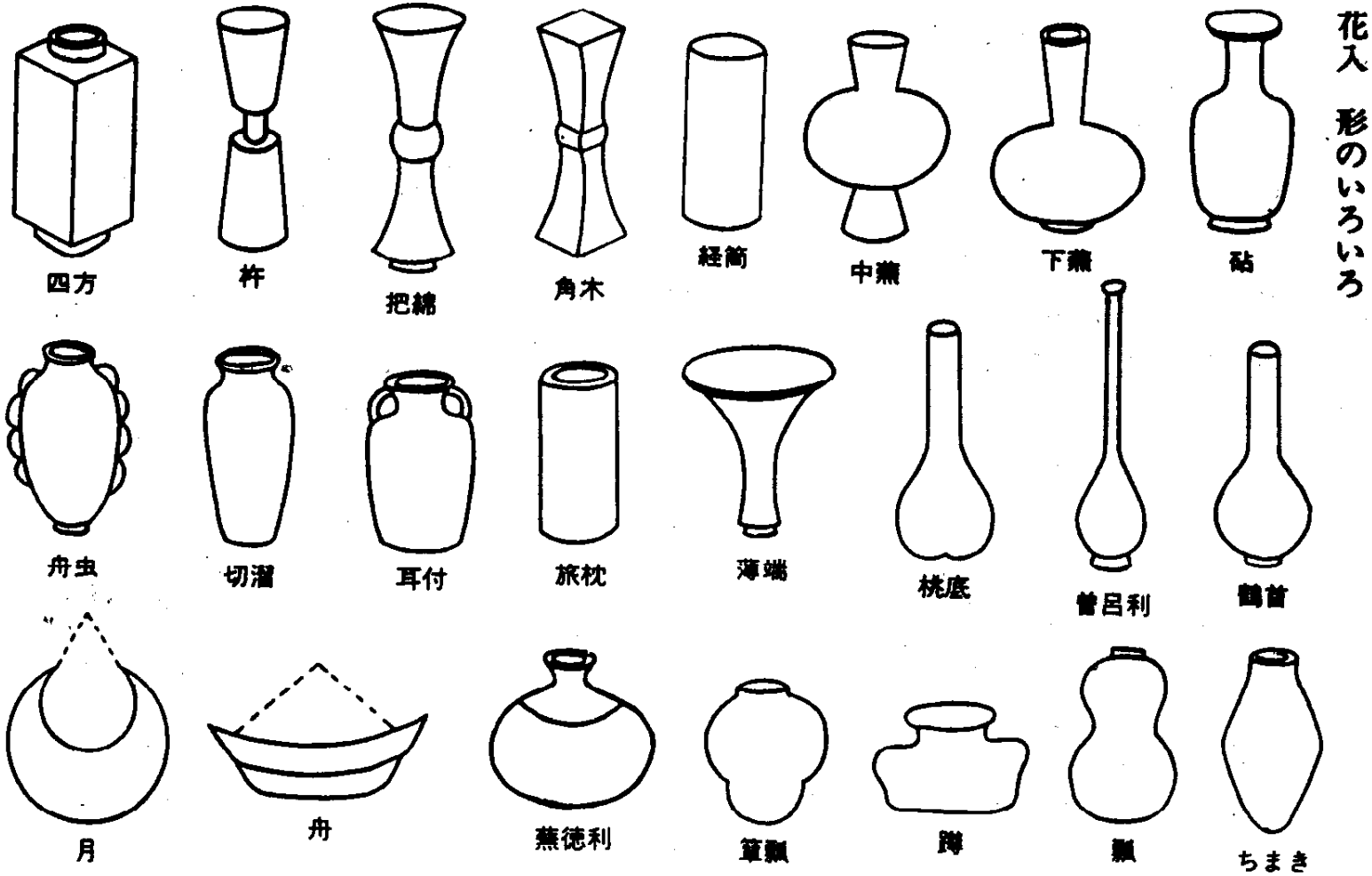


圖254 花瓶的各種造型

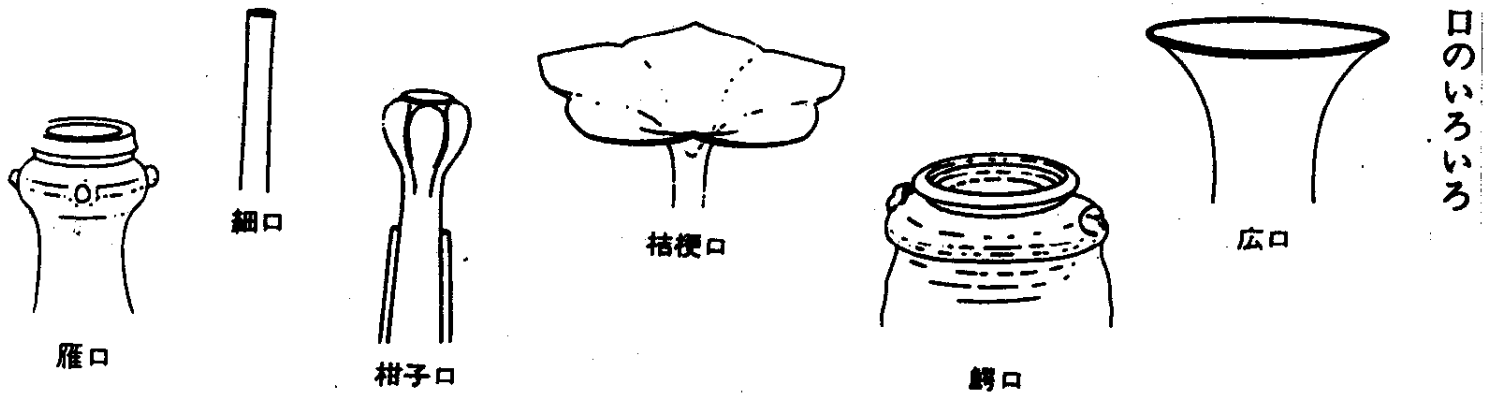


圖255 各種花瓶口

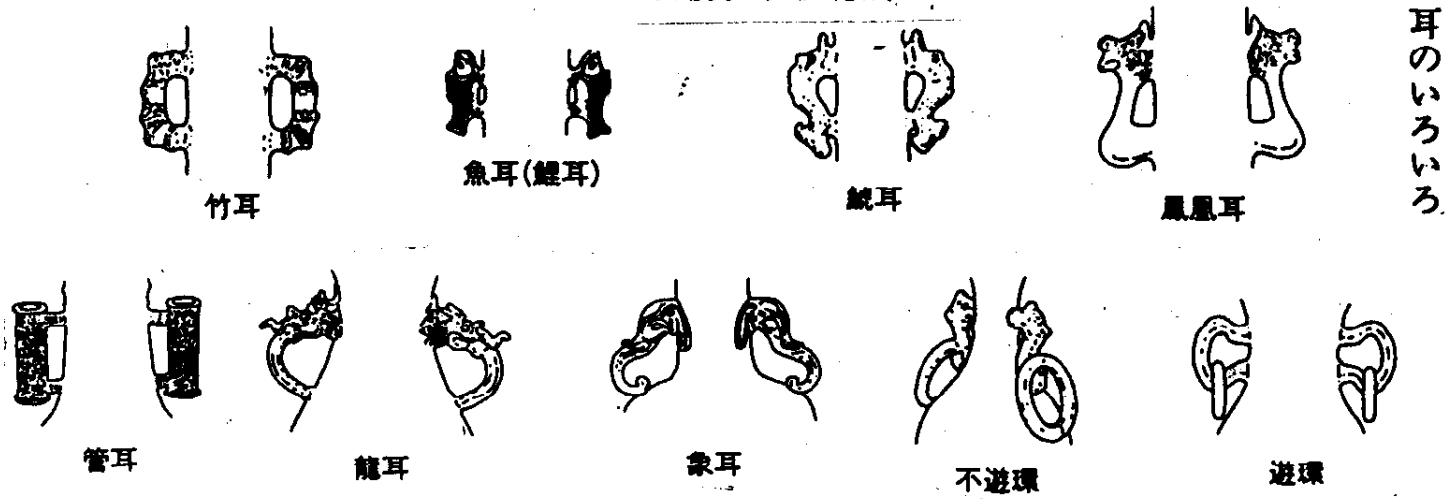


圖256 各種花瓶提耳



圖 257　單窗式

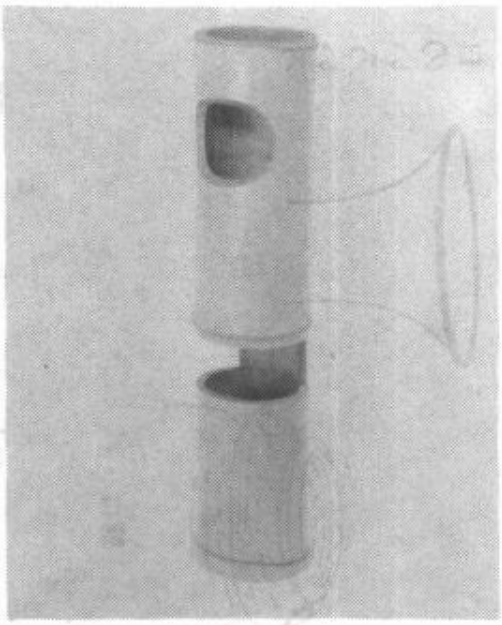


圖 258　兩窗式

賞花的同時還可看見一汪清涼的水，會感到十分愜意。“端之坊”本是利休一個弟子的名字，利休將其竹花瓶送給了他，大家紛紛仿效，於是這種形式的竹花瓶便稱爲“端之坊”。

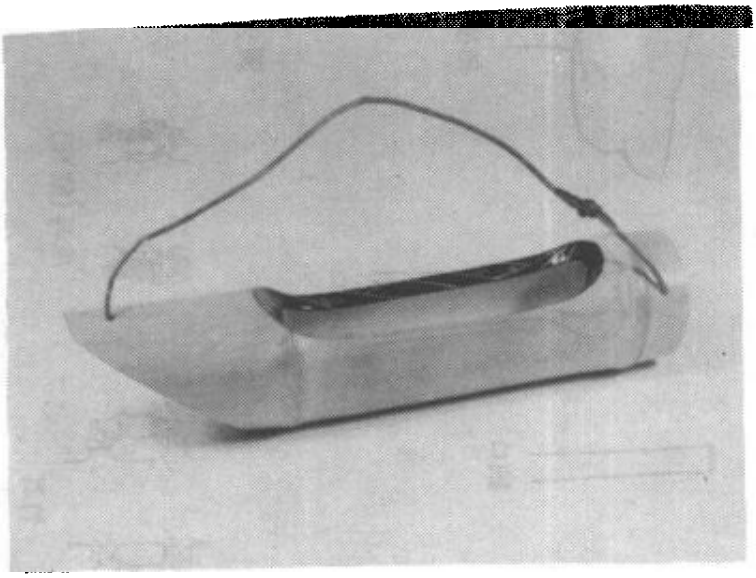


圖 259　吊舟式

三窗式：與兩窗式相似，因造型較複雜，很少使用。

擺置式：指只適於擺在壁龕上的竹花瓶。筒式、單窗式、兩窗式、三窗式的竹花瓶在其背後都有一個小孔，可擺可掛。但是

由竹根做成的花瓶比較笨重，不能掛起來，前後對開兩窗的通窗式花瓶也不便於再打孔，因此，像這類花瓶只能擺置在壁龕裏。

吊舟式：竹製吊花瓶的基本造型是舟式。據說千宗旦從大堰川的木筏中得到啟示，創造了吊舟式竹花瓶。同一個吊舟式花瓶，根據船頭的方向不同可理解爲“征帆”、“歸帆”，如放置在壁龕裏的話就叫作“泊船”。茶道對生活的觀察是十分細緻的。

⑤藤花瓶　　指由藤、藤蔓、竹篾編成的花瓶。裏面要裝一個黑色的小陶桶，用於盛水。這種花瓶也來自中國。中國產的藤編花瓶造型優美、做工精巧，日本國產的比較粗糙，追求的是一種鄉野之美。其中最著名的是千利休首創的“桂籠”。（圖 261）據說千利休去桂川，看到漁夫腰間挎着的魚簍，覺得特別可愛，回京後便編制了這個“桂籠”。這類花瓶適合於夏末秋初的茶會，可插進七八種野草、野花。藤花瓶的主要形式如圖 262。

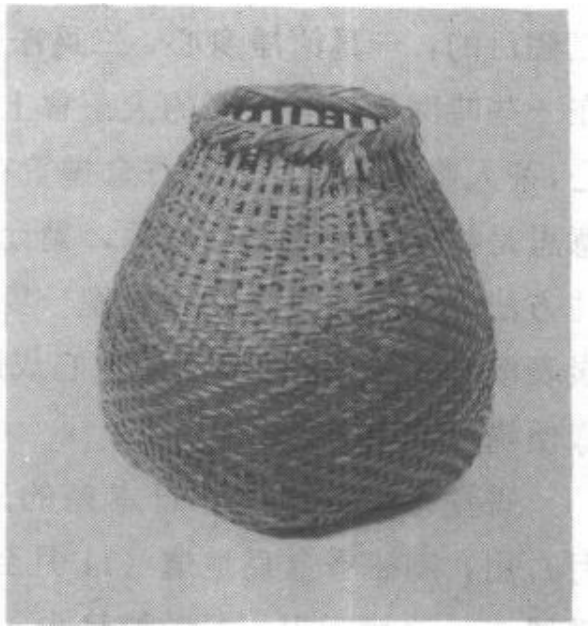


圖 261　桂籠

以上敘述的金屬、磁、陶、竹、藤花瓶要依照季節的變化分別使用。一個茶人要持有各種質地的花瓶，以演出多彩的茶道藝術。另外，關於放置花瓶的墊板也有真行草三級，要根據花瓶的級別分別選用。在此不予贅述。

(三)香盒　　在正式的茶事上，進行濃茶和薄茶的表演之前，都必須進行添炭的表演。在添炭表演接近尾聲時，需把一塊香料放進爐裏。香料分兩種，（圖 263）一是香木片，用於風爐，它是由香木樹上切割下來的；另一種是練香團是將香木、麝香等多種香粉用蜜調合起

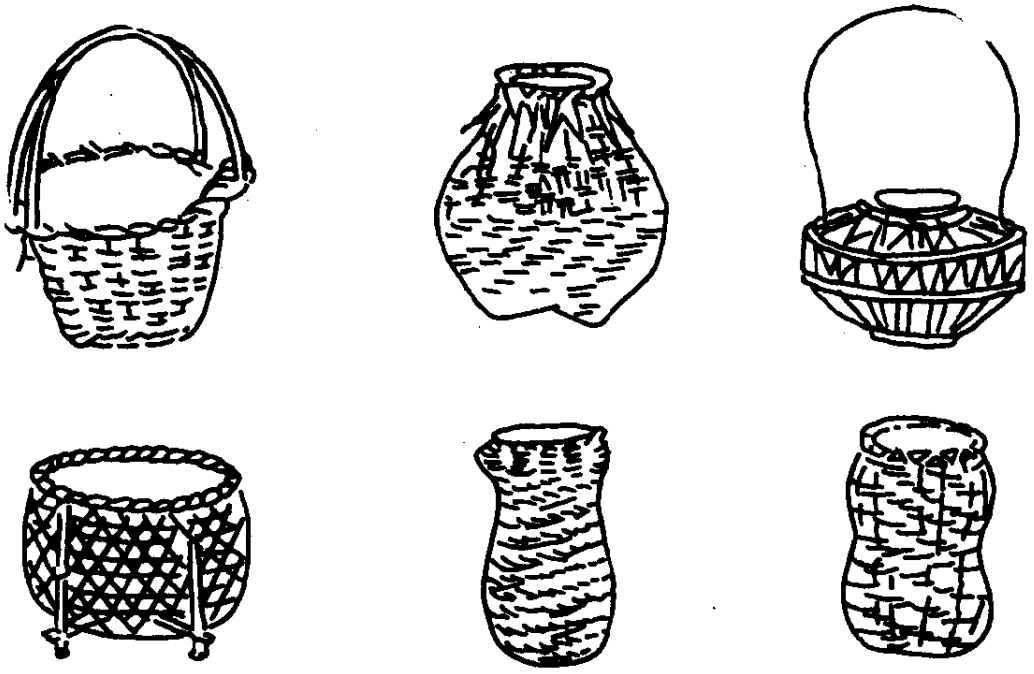
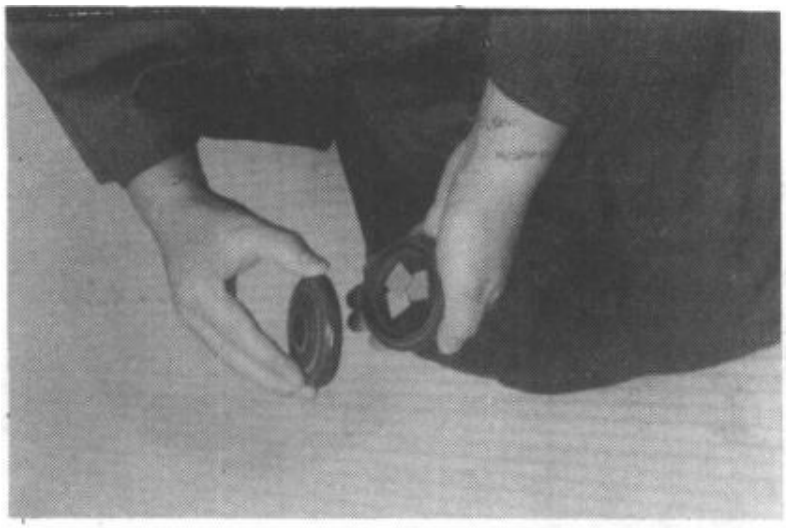


圖 262　各種藤花瓶

來做成的香團，有相當的濕度。練香團用於地爐。茶室裏點香有三個目的：一爲清淨身心，二爲淨化空氣，三爲驅除炭臭。但是，在一些時間短、客人多的大茶會上，添炭表演不得不省略掉。於是，茶人將添炭道具以及香盒擺置在等候用的房間供客人們參觀。意思是說：由於時間的關係，請允許我省略添炭表演。後來，這種方法進一步省略，往往只擺一隻香盒在壁龕裏。香盒本來是添炭表演時的一個用具，但是自它成爲一種鑒賞物之後，其種類、式樣便講究起來了。

香盒有中國產的和日本產的。木質香盒爲風爐（5 月至 10 月）用，陶磁香盒爲地爐（11 月至 4 月）用。海貝、金屬類香盒爲風爐、地爐兩用，其數量極少。

木質香盒中比較常見的有雕漆香盒（圖 264）。雕漆技法來自中國，將漆塗抹數十次之後進行雕刻。以雕紋深者爲上。畫面內容爲人物、花鳥魚蟲、風景等。雕漆的種類有紅、黃、黑以及紅黑黃相間者。中國的雕漆香盒深受日本茶人的喜愛。在中國雕漆



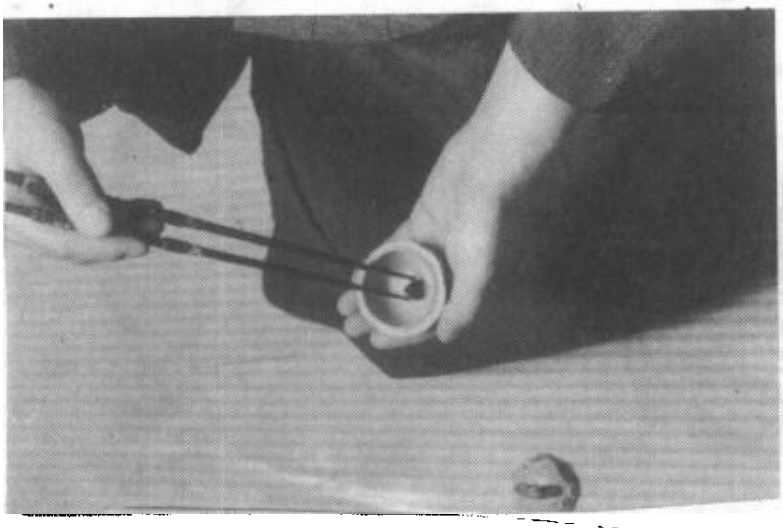


圖 263　香木片和綠香圓

的啟發下，茶人們創造了“鎌倉雕”的製法，即先在木質的香盒上雕上花紋，然後塗上朱紅和褐色的漆。鎌倉雕漆（圖 265）與中國的雕漆相比，顯得枯淡質樸。屬於純日本產香盒的要舉出泥金香盒（圖 266）。其製作方法大體爲，先將香盒外表塗上一層底漆，待完全乾後，用漆在香盒上畫圖案，當此圖案尚未乾時，撒上金、銀、錫等金屬粉。這種泥金製法開始於日本的奈良時代。茶道民族化，香盒開始出現純木質的。有的取材於某寺廟的古木，稍加切削。有的取材於埋在河底多年的木頭，參考木材的紋理進行製做。裏千家第十一代家元玄玄齋曾用明石人丸神社前的柿子樹樹枝做了四個香盒，起名爲：蘭、梅、菊、竹。圖 267 便是其中的一個。香盒的四周保留了原木的紋理，上部塗紅漆，畫有柿子、柿葉。柿葉是不完整的。上下開關處嵌有錫片。其作品充分體現了日本茶道的素淡風格。

陶磁香盒的種類很多。其中有固定名稱的香盒就有幾百種。這



圖 264　雕漆香盒



圖 265　鐮倉雕漆



圖 266　泥金香盒

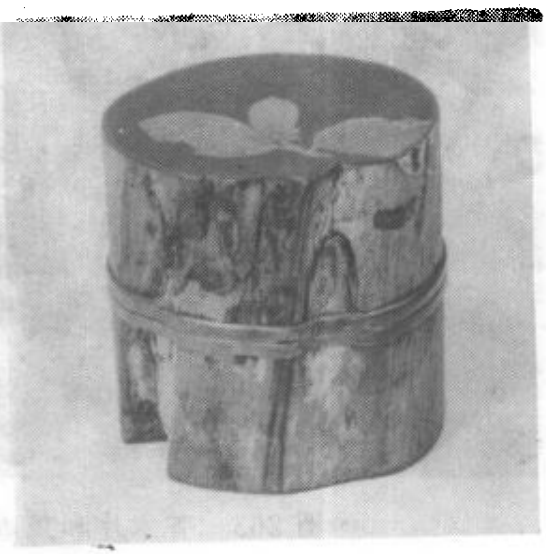


圖 267　木香盒

裏只能介紹最有代表性的幾種。產於中國南方的交趾香盒，是一種軟陶。外表塗有綠、紫、明黃三色。形狀以仿動物形象爲多。其代表作有大龜交趾香盒（圖 268）。綫條粗疏，給人一種親近感。這種軟陶拿在手裏不會感到冰涼，尤其在寒冷的季節常常出現在茶室裏。除交趾香盒之外，常用的還有青磁、藍花磁、吳州磁、祥瑞磁等質地的香盒。日本國產的香盒就更多了。常出現的有樂陶、仁清陶、京陶、瀨戶陶、志野陶、伊賀陶等質地的香盒。織部陶

香盒（圖 269）形體不勻稱，以幾何圖案爲主，大膽着色，以黃綠爲主，有異國風味，是諸多日本香盒中很具特色的一種。在茶席上，客人可以把香盒拿在手裏欣賞，不僅外表，香盒的內部、底部、作者的簽名也都是欣賞的對象。並且，認真地觀賞主人的香盒，發表有見識的評價，是作客人的義務，否則，主人便有“對牛彈琴”之感。

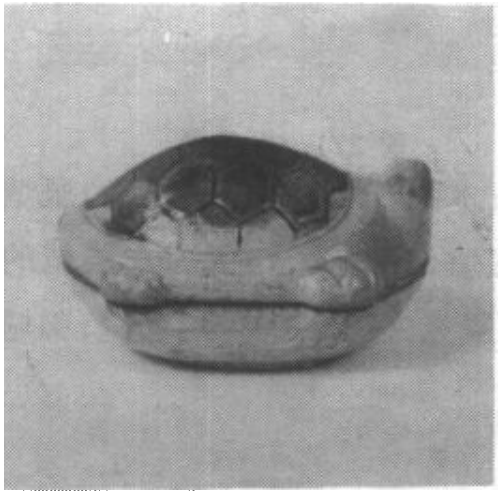


圖 268　大鼈交趾香盒

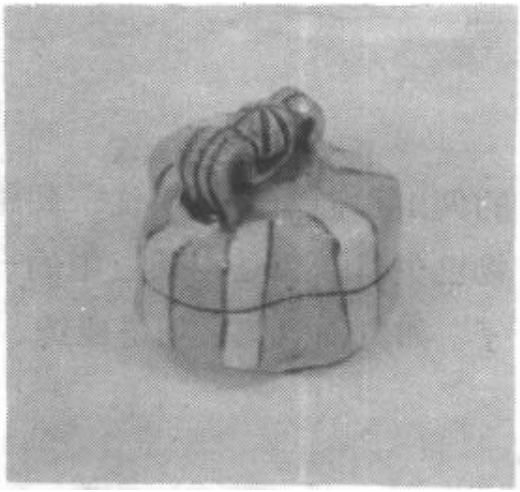


圖 269　織部陶香盒

第二節　燒水用茶道具

學會使用火是人類之所以進化爲人類的一大標誌。的確，在當今世界有人類居住的地方，燒火煮飯是天經地義的一大常識。可是將燒火煮飯（這裏應說燒火點茶）作爲一種藝術去表演，不能不說是日本茶道獨樹一幟。那麼，日本茶道 能將燒水點茶這一日常行爲藝術化到何等程度？下面分四個部分進行敘述：

（一）風爐　　風爐的歷史可上溯到中國唐代，在陸羽寫的《茶經》裏對風爐就有詳細的敘述。也有記錄表明中國宋代的禪寺使用過風爐。風爐傳入日本是室町時代的事。據說是由榮前崇福



圖 270　琉球風爐



圖 271　泥風爐

寺的開山和尚南浦紹明從宋朝帶到日本的。目前中國傳來的風爐實物已失傳。但是，茶道中的一些風爐仍保持着中國古式風爐的樣子。如鬼面風爐、朝鮮風爐、琉球風爐（圖 270）等。這類風爐



圖 272　銅風爐

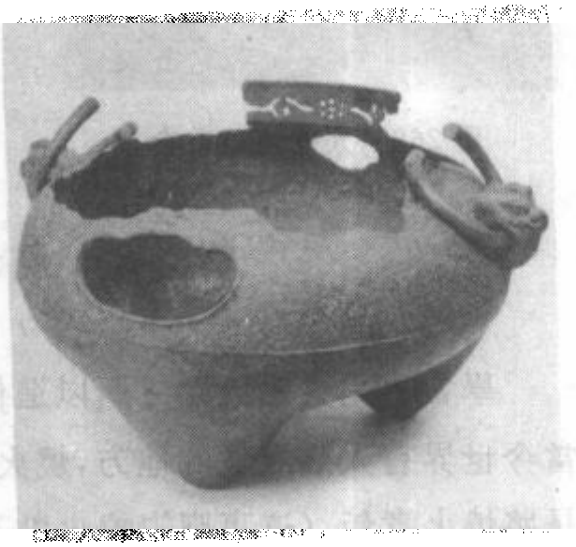


圖 273　缺口鐵風爐

適用於獻茶、供茶等規格較高的場合。其材料採用的是青銅或黃銅。其後，隨着日本茶道的發展又出現了泥風爐、鐵風爐。

風爐的真、行、草三個級別是這樣劃分的。帶有前額的泥製風爐（圖 271）爲真級。這種風爐外型比較勻稱，炭火露出的部分

較少，給人一種莊重感。沒有前額的泥製風爐及銅風爐（圖 272）爲行級。這種風爐開口比較大，可使茶釜全部露出，形式比較開放、不拘謹。鐵製、陶磁製、木板製風爐均屬草級風爐。其中最能代表草級風爐的是鐵製缺口風爐（圖 273）。這種風爐不是因用舊而成爲這個樣子的，而是在一開始時便鑄成這個式樣，表現了日本茶人們力圖在不完整的物體中尋求出原始美。

（二）地爐　茶室地爐的前身是日本農家砌在房子當中的大地爐。尺寸大約爲 1. 3 米到 1. 6 米見方。用來燒飯、煮水、取暖。在當代的日本農村家庭仍可以見到。茶道開山之祖——珠光將其縮小，引進茶室建築。至千利休，茶室中的地爐定型爲 46. 5 釐米見方。關於開爐的位置有八種，通稱八爐（詳見第四章第一節）。茶室中的地爐不是固定式的。爲製作方便，採取的是分離式（圖 274）。地爐的外表是一個木箱，爐壇是由細砂土抹成的。必須在每年開爐之前重新抹一次。將地爐安置進地面以後，再在上面放上一個爐緣就完成了。裏千家第十一代家元玄玄齋設計了一

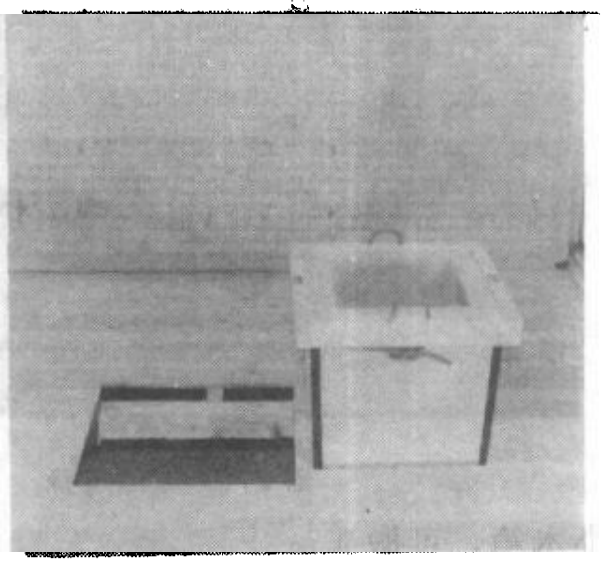


圖 274　分離式地爐

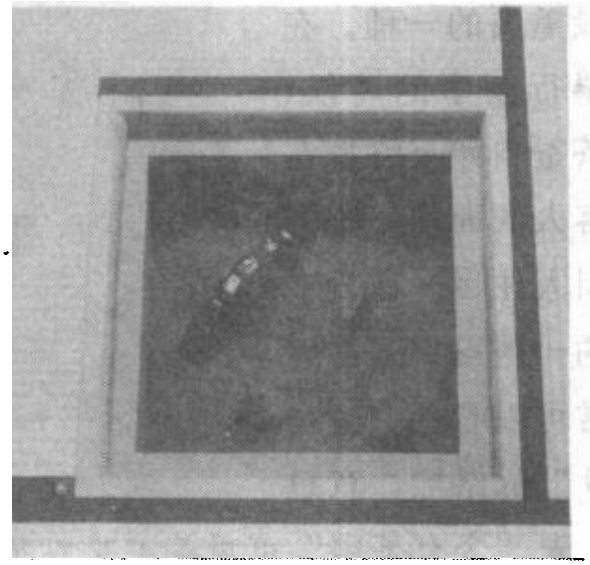


圖 275　大地爐

種約 60 釐米見方的大地爐（圖 275）。這種大爐適合於嚴寒季節。其添炭的技法也與眾不同，成爲裏千家的特殊技法之一。

爐緣的種類大體分三種。小於四張半榻榻米的茶室用的是原木爐緣；四張半榻榻米的茶室用的是黑一色的漆爐緣；大於四張半榻榻米的茶室要用花漆爐緣（圖 276）。另外，在沒有條件開地爐的茶室（如樓房）可使用“置爐”。置爐似一個小木箱，可搬運。

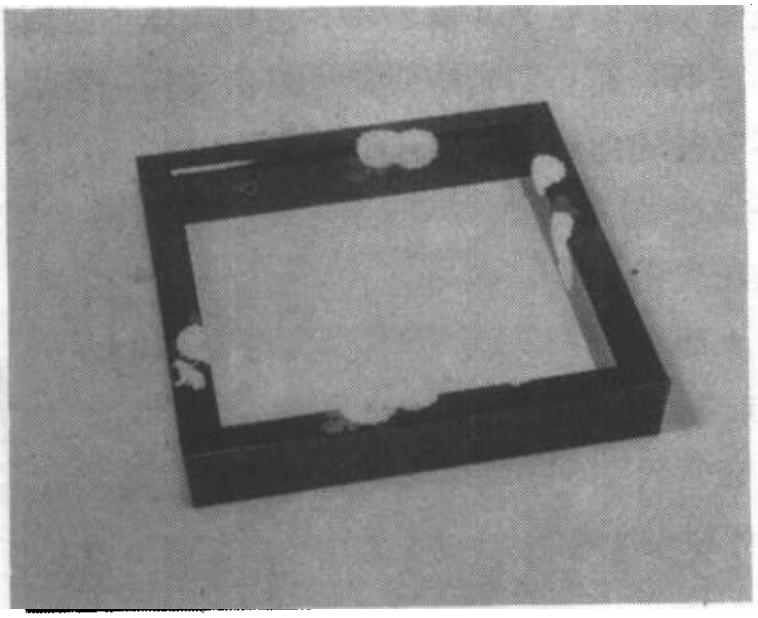


圖 276　花漆爐緣

（三）茶釜

茶釜是燒水用具中最重要的一種。在舉行茶事的時候，茶釜自始至終擺在客人的面前，十分引人注目。在日本的一些風景區，經常可以看見“釜在り”的路標，意思是說“今有茶事”。可見茶釜是點茶的主要道具。據說在奈良時代，中國的茶釜曾傳到日本，是青銅或黃銅做的。後來隨着演習茶道



圖 277　古蘆屋茶釜

的人增加，日本國產的鐵茶釜問世，並很快成了主流。特別是日本茶道獨創的地爐形式，擴大了茶釜的可占空間，爲茶釜形式的多樣化提供了條件。日本茶釜從實用起步，開始了藝術化的歷程。

蘆屋、天明和京都是日本茶釜三大名產地。蘆屋茶釜的特色是外表比較細膩平滑，鑄有秀雅的風景，松、梅、楓、竹等圖案。茶釜的內側也極爲講究，鑄有精緻的紋絡、野菊等圖案。人們還把利休之前的蘆屋茶釜稱爲“古蘆屋”。圖 277 爲古蘆屋中的一個傑作。形狀爲“真形”。茶釜的蓋通常採用銅爲材料，蘆屋茶釜也不例外。



圖 278　天明茶釜

桃山時代以前的天明茶釜被劃分作“古天明”。與蘆屋茶釜相比，天明茶釜的數量較少，外表比較粗糙，花紋較少。在爲客人表演添炭動作時，茶釜是需要挪動的，爲防止導熱，茶釜的釜把是可分離式的。茶道裏將茶釜上用於安裝把手的部分稱作“釜耳”，將可分離的把手稱作“釜環”。天明茶釜的釜耳非常講究，通常採用的形式有：遠山（圖 278）、蟲鳥、魚貝、植物等。

珠光以後，茶道大興，蘆屋、天明產的茶釜供不應求，在茶人的指導之下，京都的鐵匠也紛紛做起茶釜來。京都茶釜的作者較多，風格不一，在這裏不一一贅述。根據作品的年代不同，京都茶釜分爲大名物釜、中興名物釜、今日名釜三類。圖 279 爲大名物釜，作者叫辻與次郎，是千利休指導下的釜匠。此種茶釜，蓋比較大，適用於冬季。當打開茶釜時，一團白色的熱氣從茶釜裏冒出，使客人感到舒適，也增加了茶室內的濕度。

幾百年來，茶道藝術家與釜匠一起創造出千姿百態的茶釜藝



圖 279　京都茶釜

術。由於每一個茶釜都是手工製的，都是作爲一個藝術品製造的，所以，可以說茶道歷史上的任何一隻茶釜都是獨一無二之作。茶釜的觀賞重點爲：釜身、釜面、釜口、釜耳、釜底、釜蓋。圖 280 列出的是公認的一些有代表性的茶釜。

（四）爐灰　在日常生活裏，爐灰不過是墊在煤、炭的下面，起一個爐底作用的東西。提起爐灰總給人一種不清潔的印象。但是，在茶道裏，爐灰也成了藝術創作的對象。從爐灰的製作到灰型的種類，都達到了很高的藝術水平。

爐灰有四種：風爐用灰、地爐用灰、裝飾用灰和稻秸灰。風爐用灰的製造法是將生灰用水攪拌，過濾出不純物，然後曬乾、篩細、冷藏。粗細程度似面粉。地爐用灰的製造方法是在風爐用灰的基礎上拌上茶水，用手揉，使之顏色變深，顆粒變大，然後密封冷藏。這兩種灰必須在夏季製作。裝飾用灰是由藤條燒成的，呈雪白色，用於夏季的風爐。在夏日，人們看到炭火一定很難受，在其周圍點綴上白色的裝飾灰，令人想起雪景，給人一種精神上的涼意。稻秸灰其實是用稻秸燒成的一種灰。圖 281 左邊是稻秸，右邊是稻秸灰。它的用法將在後面叙述。

關於灰型可分真、行、草三個級別。

真：鱗型。

行：二字型、圓型、一字型、單峰型、雙峰型、大山型。

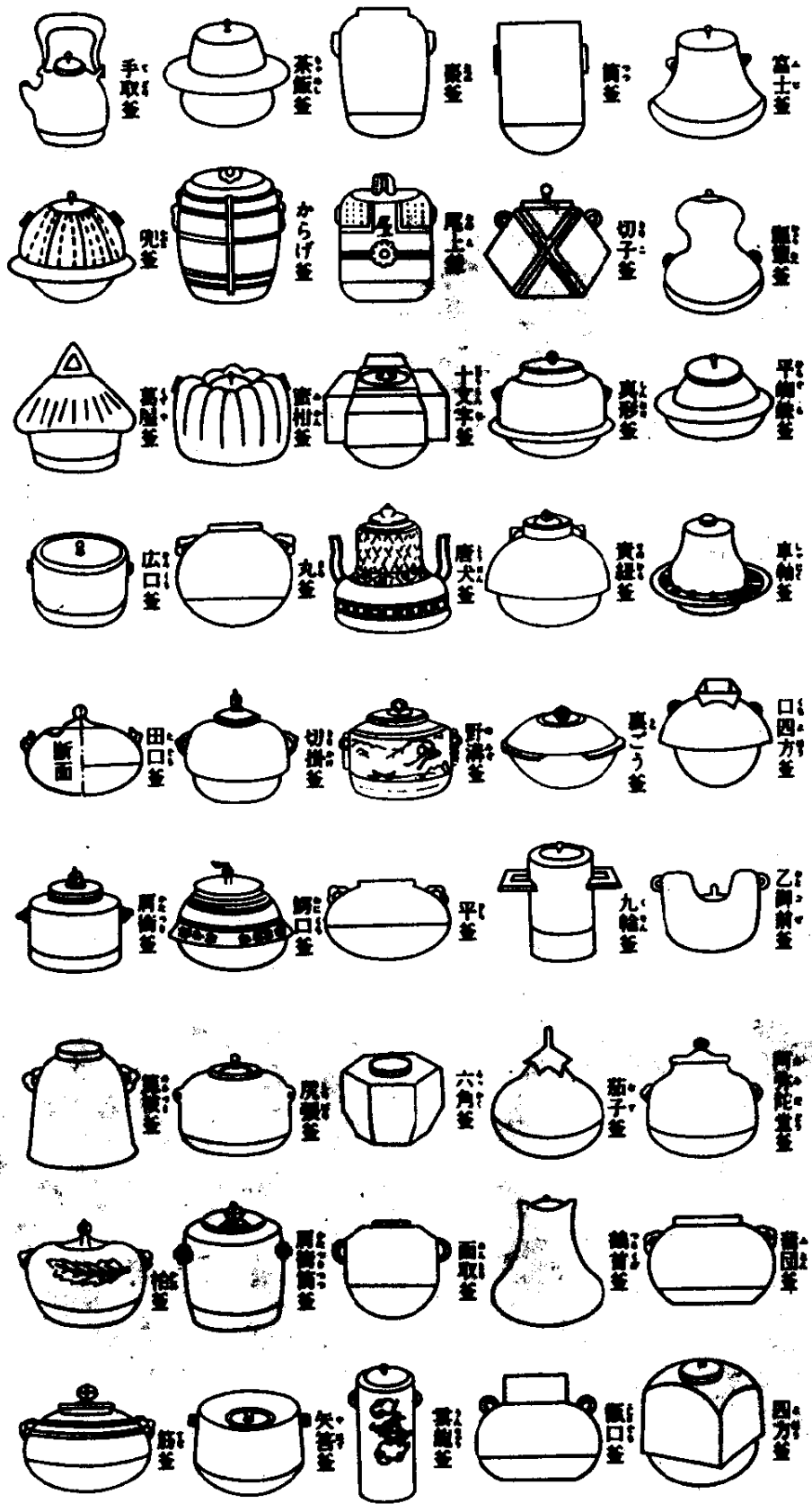

手取釜
茶釜
蔵釜
筒釜
富士釜
兜釜
からげ釜
屋上釜
切子釜
瓢箪釜
葛屋釜
富相釜
十文字釜
真形釜
平鍋釜
広口釜
丸釜
唐犬釜
貴縄釜
車軸釜
断面
田口釜
切掛釜
野溝釜
真ごう釜
口四方釜
肩衝釜
鍔口釜
平釜
九輪釜
乙御前釜
雲龍釜
筋釜
六角釜
茄子釜
阿弥陀堂釜
檜垣釜
肩衝釜
面取釜
鶴首釜
雷団釜
筋釜
矢筈釜
雲龍釜
鍋口釜
四方釜

圖 280　各種茶釜

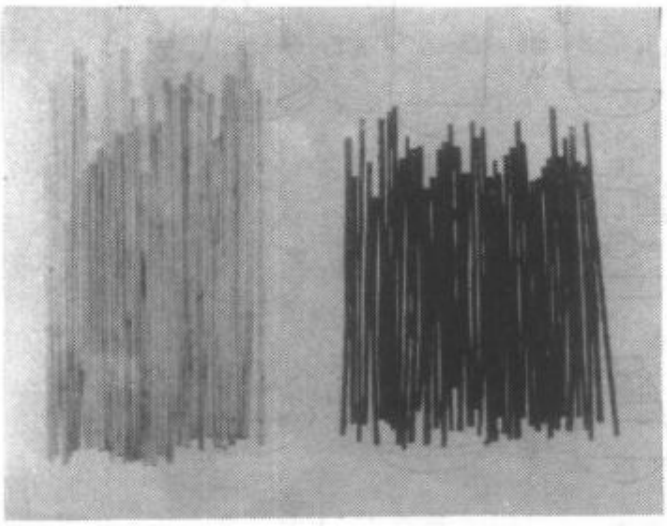


圖 281　稻秸灰

草：條紋二字型、條紋圓型。

灰型的真行草要根據風爐、地爐、茶釜的級別分別採用。下面介紹幾種常用的灰型。

圖 282 爲二字型。前後方各有一條高出的直綫，形成“二”字，中間爲谷。外表要用灰匙壓平。做一個灰型一般要用 20 分鐘至 1 小時。露出的三塊鐵爲釜架的一部分，露出的一小條白色物爲擋火瓦的一部分。在完成灰型以後，要在谷底劃一個“☵”。這是八卦中的“坎”，代表水。重視調和的茶道時時留意陰與陽的關係問題。

圖 283 爲條紋圓型灰。先將灰做成一個圓型，然後劃上條紋，

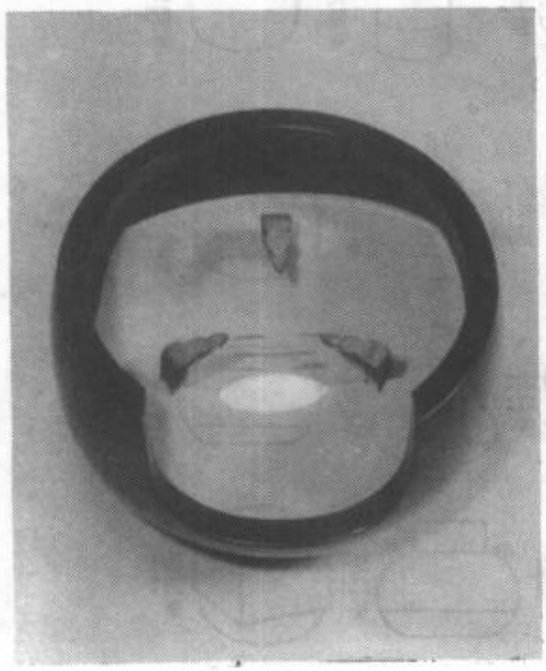


圖 282　二字灰型



圖 283　條紋圓型灰

因圓型爲陽，那么條紋的數量就要是偶數——陰。如果是紋條二字型的話，“二”是偶數，那么條紋的數量就要求奇數。

圖 284 爲單峰型。據說當年千利休隨豐臣秀吉去有馬洗溫泉，那裏的山色十分秀麗，於是秀吉命令利休將此景移入風爐。由此灰型中增設了仿山系列。單峰的山頭要略偏左，前谷要呈半圓型。當然不能省略“〓”。完成灰型以後，在上面隨意撒上一些裝飾灰，現出一幅遠山殘雪之景，十分可愛。關於其他灰型不一

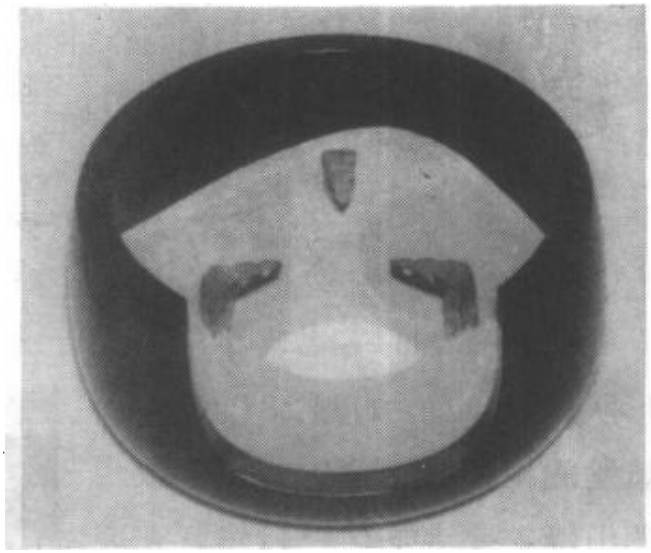


圖 284　單峰灰型

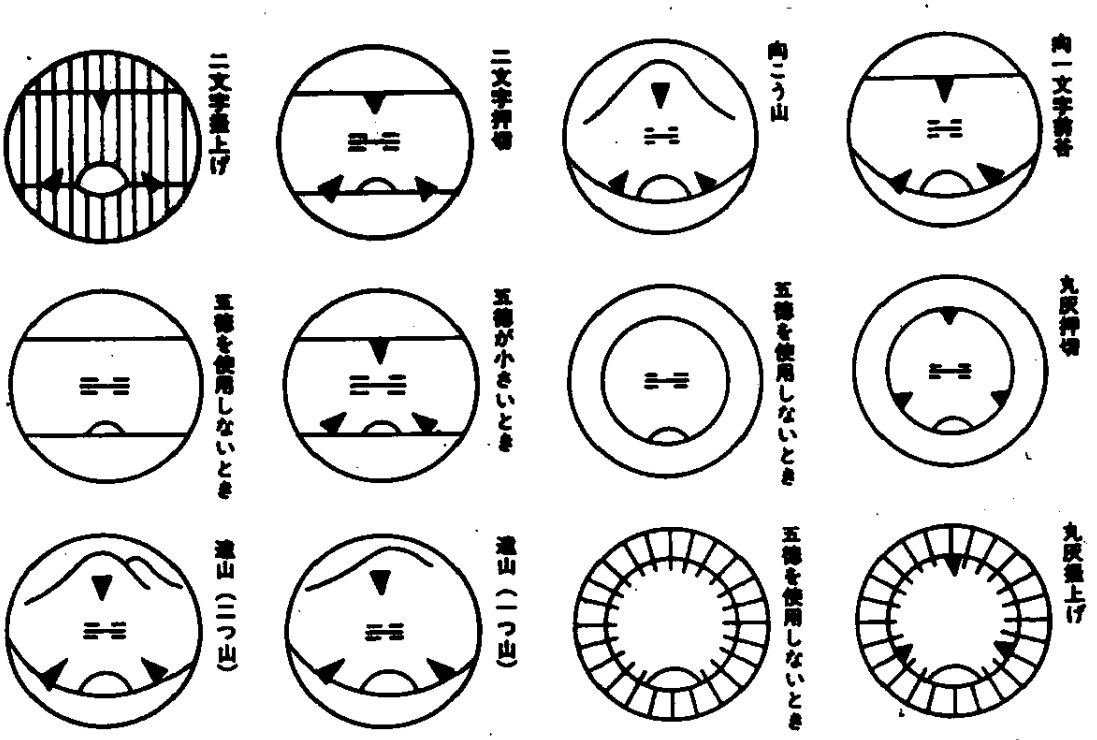


圖 285 各種灰型



圖 286　稻秸灰型

叙述，請參考圖 285。

在二字型的基礎上擺放上稻秸灰（圖 286），是茶道技法上較難的一項。它用於茶道日曆上的最後一個月——10 月。要配用缺口風爐．表示茶人對過去一年的依依惜別之情。

地爐的灰型比較簡單，其形狀只有一種，如圖 287。以四面爐壁的中央爲四個中心點，做四個山峰，要求均勻，自然。完成之後，放上三個練香團作爲底香。風爐先傳入日本，地爐是根據日本房舍建築的形式後來導入茶道的。所以，風爐中含有與陰陽學說有關的來自中國的東西，而在地爐中基本上消失了。地爐的灰型不畫“☲”。

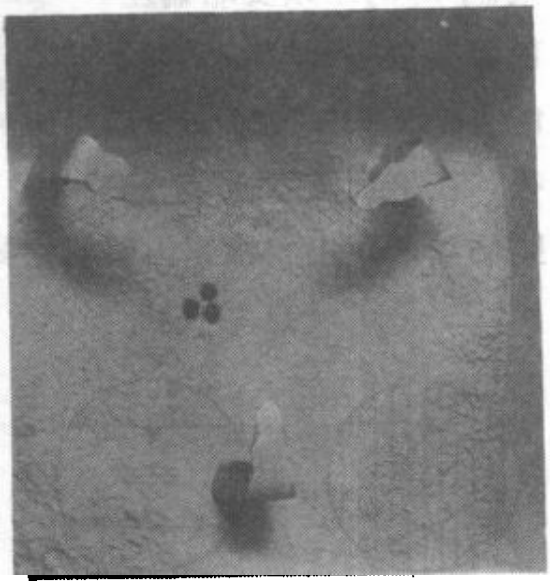


圖 287　地爐灰型

以上叙述了燒水用的道具：風爐、地爐、茶釜、爐灰。茶道將燒開水這一日常行爲完全藝術化了，達到了極其清潔的程度。爲此，茶人們花去了許多時間，爲準備茶事通夜不眠或身起三更是常有的事。追求藝術、獻身藝術、在藝術中逝去，是一位真正茶人的人生旅程。用生命去向藝術的高峰挑戰，這一點在這裏充分地體現了出來。

第三節　添炭用茶道具

關於添炭用茶道具，曾在叙述添炭表演時簡單叙述過，下面進一步詳細叙述。

炭斗　　炭斗也寫作“烏府”，用於盛炭。

以竹藤編製品（圖 288）居多。另外有瓢、漆、原木等。形狀有方的、圓的和多角形的。在 11 月的茶

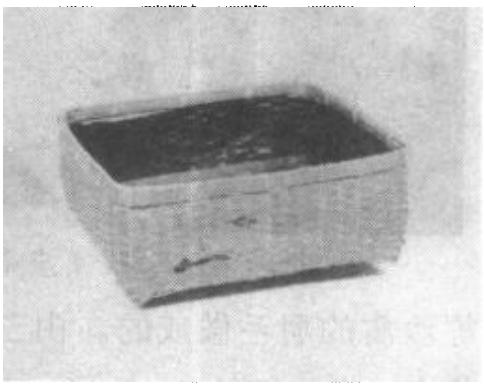


圖 288　藤編炭斗

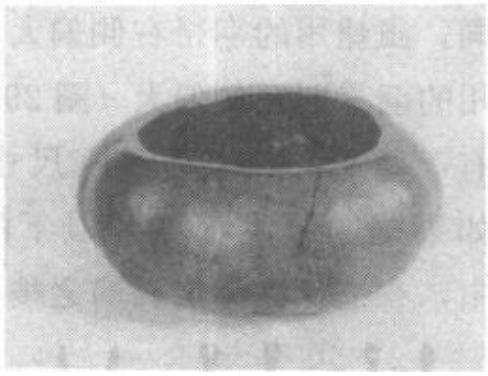


圖 289　古瓢炭斗

壇開封茶事上，要求用當年新做的瓢炭斗。圖 289 爲古瓢炭斗一例。風爐用的炭斗比地爐用的炭斗要高一些，這是考慮到用風爐時炭斗處於低處，用地爐時炭斗處於高處的緣故。炭斗的内部貼有一種保護紙，另刷有黑漆。用完之後要擦乾

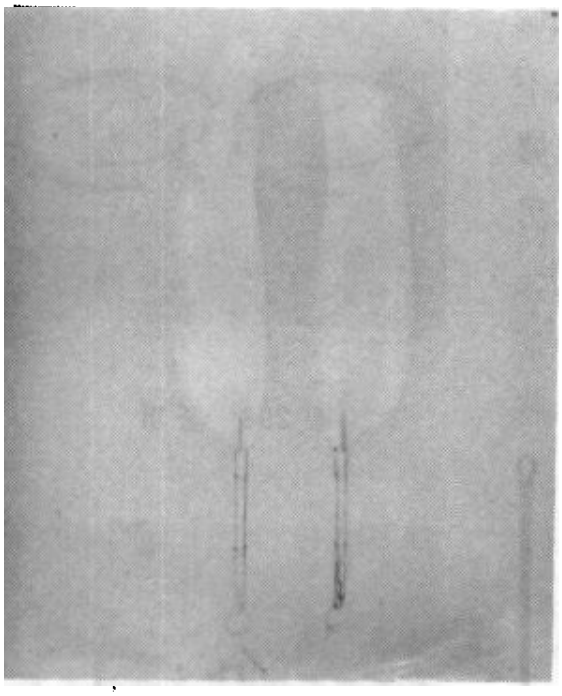


圖 290 羽帚

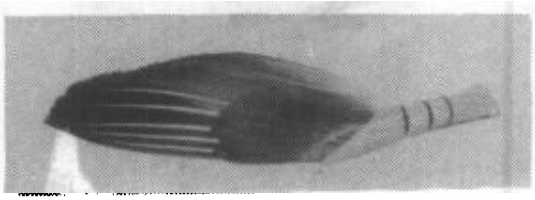


圖 291　座帚

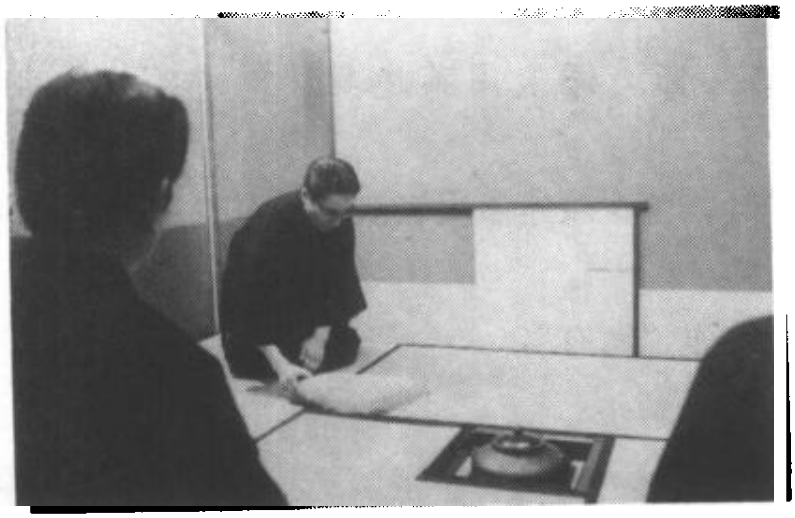


圖 292　用座帚清掃

淨。

羽帚　在進行添炭表演時，要將濺在爐緣上的炭渣及時地清掃，其工具被稱爲“羽帚”。它是用青鸞、白鶴、玄鶴、天鵝、鷺、鴻、梟、紅鷺等珍禽的羽毛做成的。由三根羽毛扎在一起，把約 10 釐米，可打三個結。由於風爐與地爐的添炭技法不同，風爐用的羽帚右側偏大，地爐用的羽帚則左側偏大（圖 290）。另有一種“座帚”（圖 291）尺寸較大。如果是四張半榻榻米以下的小茶室，在進行完添炭表演之後，要將

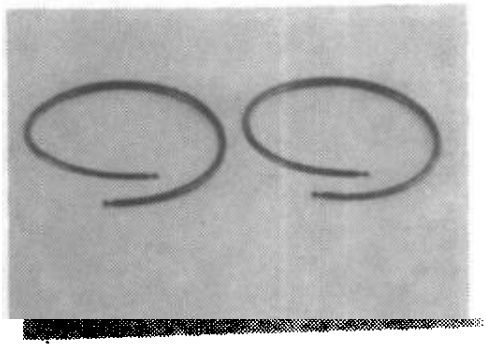


圖 293　釜環

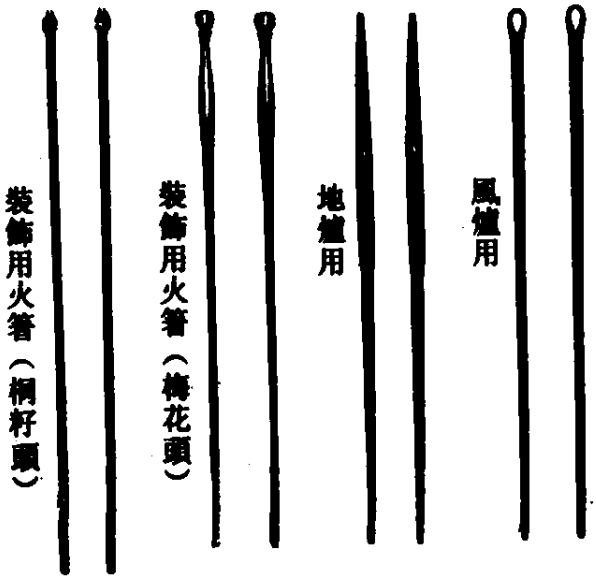


圖 295　火箸

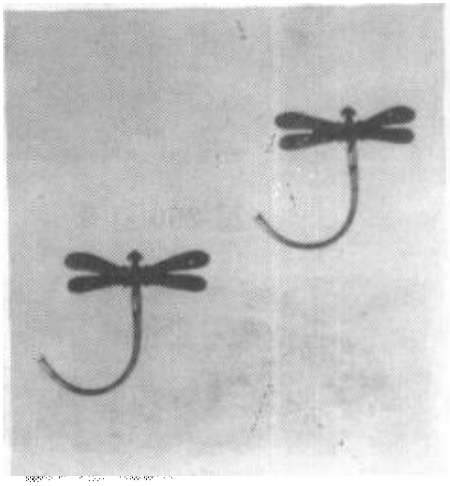


圖 294　蜻蜓式釜環

炭斗經過的地方通通用座帚清掃一遍（圖 292）。據說鳥的羽毛是不會沾上灰塵、永遠清潔的。這裏，反覆表現了茶道清潔第一的主題。

釜環　　爲不使茶釜把燙手，茶道中的茶釜把採用了可裝可卸的形式（圖 293）。原材料以鐵爲主，直徑約 8 釐米。標準的形式爲圓型、不封口，用於套釜耳，要求一定要結實。除圓型以外，還有一些花樣，如圖 294 的蜻蜓式樣的釜環便是一例。

火箸　　用於挾炭。分風爐用、地爐用、裝飾用三種（圖 295）。風爐用火箸全部是由鐵做成的。而地爐用的火箸則下半部是鐵，上半部是木。這是因爲地爐的用炭尺寸大、熱度高，如果用全鐵火箸的話會燙手。裝飾用的火箸在茶道的原始階段並非用於裝飾，而是放在茶爐的旁邊，準備隨時調節火候用的。可是，在日本茶道走向儀式化以後，那些隨機應變的動作被視爲“非法”的了，所以變成了裝飾火箸。裝飾火箸在規格高的點茶技法表演時與竹水勺一起放在水勺筒裏，只有上半部露在外面。火箸頭的形式是十分講究的，有花、鳥、果子等形狀，圖 295 中的裝飾箸的

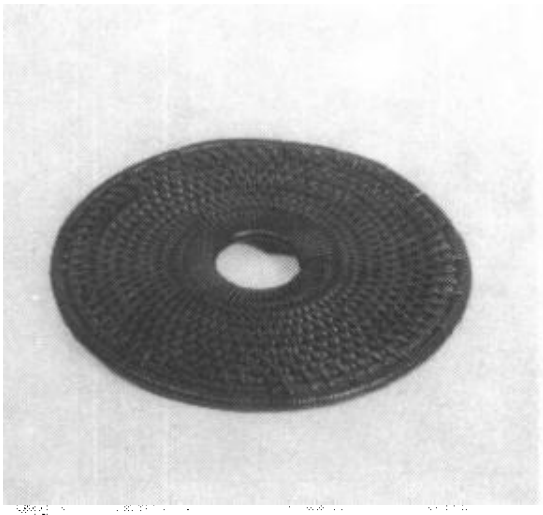


圖 296　藤編釜墊

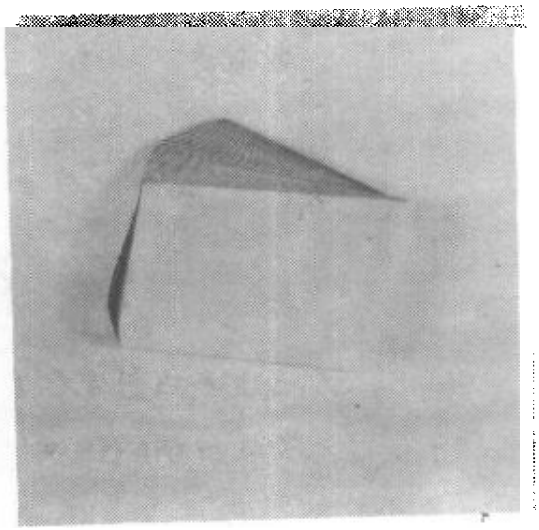


圖 297　紙釜墊

箸頭一副是梅花頭，一副是桐子頭。

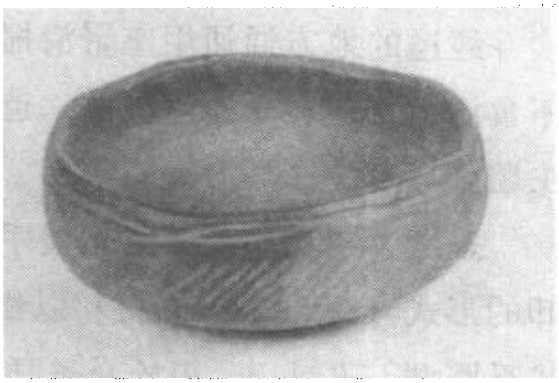


圖 298　灰器

釜墊　　因日本茶室的地面全部是用榻榻米鋪滿的，所以不能將燒燙了的鐵茶釜直接放在地面上，因而備有釜墊。釜墊主要分爲兩種，藤編釜墊（圖 296）和紙釜墊。據說藤編釜墊起源於紹鷗，添炭表演時放在炭斗裏。利休認爲炭斗裏的道具太多，不美觀，便用一些日本紙折成四折代替了藤編釜墊。現在，紙釜墊（圖 297）用於初炭表演，藤編釜墊用於後炭表演。紙釜墊中有全白的、紅白相間的、五色的、銀紙的、水紋圖案的等等。標準紙釜墊是由 48 張日本紙折成的。外表的紙髒了可以更換。

灰器（圖 298）　　用於盛爐灰。地爐用的灰器比較大，不上釉。風爐用的灰器比較小，上釉。無底座，幫向裏扣，便於拿放。

第六章　茶道的道具（下）

第一節　點茶用茶道具

茶道具的範圍很廣，種類很多，但點茶用道具（圖 299）是茶道具中最重要的一部分。這是因爲點茶用道具離“茶”本身最近。在千利休以前的《茶道舊聞錄》上對茶道具進行了如下的分法：

濃茶小罐、天目茶碗——離茶第一近道具，

清水罐、污水罐——離茶第二近道具，

茶匙、水勺筒、釜蓋承——離茶第三近道具，

火箸、炭斗——離茶第四近道具，

花瓶——離茶第一遠道具，

掛軸——離茶第二遠道具，

香爐、香盒——離茶第三遠道具。

儘管後來千利休提出掛軸爲茶道具之首要的觀點，點茶用道具仍佔有十分重要的位置。新茶人在置辦茶道具時先要從點茶用道具開始着手。點茶用道具包括：

濃茶小罐：用於盛濃茶粉；

茶罐囊：用於保護濃茶小罐；

薄茶盒：用於盛薄茶粉；

貯茶壇：用於貯藏未加工的茶葉；

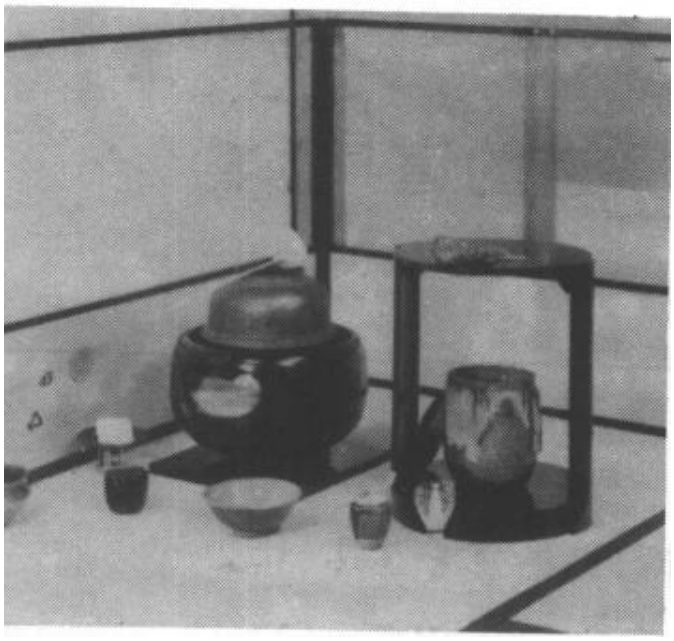


圖 299　點茶用道具

茶碗：用於點茶、喝茶（在下一節詳述）；

茶勺：用於將茶粉舀進茶碗裏；

茶刷：用於點茶；

清水罐：用於盛清水；

水注：用於往清水罐添加清水；

水勺：用於舀涼水、熱水；

水勺筒：用於盛放水勺；

釜蓋承：用於放釜蓋；

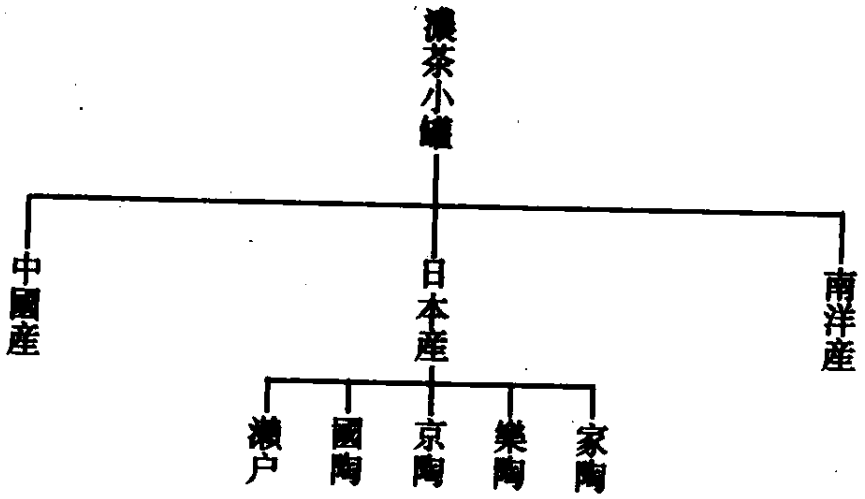
污水罐：用於盛污水；

茶巾：用於擦淨茶碗；

絹巾：用於擦淨濃茶小罐、薄茶盒、茶勺；

茶具架：用於擺放茶道具。

濃茶小罐、茶罐囊　　爲客人獻上一碗可口的濃茶是茶事的



最中心事宜。濃茶的歷史很古老，它是從中國傳到日本的。隨之濃茶小罐便成了茶道具中極受重視的王者。它的分類見上頁表濃茶小罐各部位的名稱見圖 300。

在茶道興起的初期，濃茶小罐都是從中國傳來的。據說它在中國是盛火藥或調味料的容器，也有的說是用於盛頭油的容器。日本人用此盛茶粉，並十分珍重它。茶人們把中國產的稱作“漢作唐物”。稍後，日本陶祖藤四郎隨日本禪師道元（1200—1253 年）到中國學習製陶，帶回了製做濃茶小罐的技法。由藤四郎用中國的陶土和中國的釉製成的濃茶小罐被稱作：“唐物”。後來日本各地的陶工燒製的濃茶小罐被稱爲“和物”。日本茶道界著名的濃茶小罐都登記入冊，並按藝術價值和年代分爲幾等。於東山時代（15 世紀後半葉）時得到鑒定的爲“大名物”。於小堀遠州（16 世紀前半葉）時得到鑒定的爲“中興名物”。除上述兩種之外的著名濃茶小罐爲“名物”。濃茶小罐原本不過是一種實用性的茶道具，但是由於茶人對茶道藝術捨身追求，以及在茶道的早期濃茶小罐全靠少量進口的原因，此物便化身爲一種昂貴的藝術品，一種財產與權力的象徵。早在東山時代就產生了關於如何使用這種高貴藝術品的特殊禮法。在戰國時代（1467—1568 年），唐物小罐價值連城，成爲武將權威的象徵物，將軍們爲此而征戰，下臣爲得到此物而奔命。至江戶時代，濃茶小罐成爲地方大名與將軍家關係近疏的證明物。

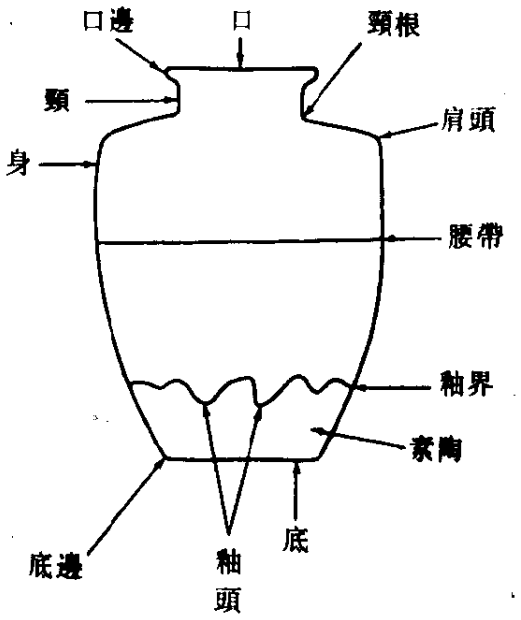


圖 300

濃茶小罐根據形狀的特徵有下面幾種主要類型：闊肩、文琳、



圖 301
各種濃茶小罐

鶴首、圓壺、茄子、大臀、芋頭、內海。（如圖 301）

在茶事進行中有欣賞濃茶小罐一項，其方法爲，先欣賞其形狀，是否有莊重感並富有個性。然後拿起來掂掂重量，以輕爲妙，手感以不冰手爲佳。之後要看釉的情況，通常只上部有釉，看其自然流下來的釉界，是否自然生趣，其釉頭是否恰到好處。之後看素陶部分是否顏色柔和，與釉色是否相配。之後看底部起坯的紋絡是怎樣的形式。最後要欣賞蓋。濃茶小罐的蓋是以象牙爲原材料的。其中以帶有象牙巢的爲上等（圖 302）。在一般的象牙工藝裏，象牙巢是被取消的，而在茶道中，它反倒受到珍重。蓋的內側貼有金箔紙。在戰國時代，貼金箔紙的目的是爲了證明茶粉成分的純正，每次茶事都要求新貼一次。現在反倒是年代久的受青睞。一個“大名物”的濃茶小罐要配有幾個象牙蓋。象牙蓋的種類大體有七種（圖 303），給同樣的濃茶小罐配上不同的蓋，會使它的風格出現微妙的變化。

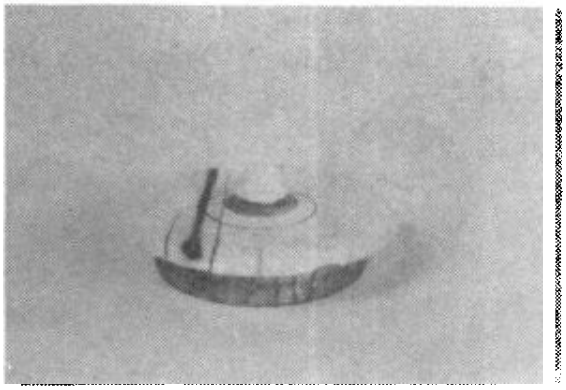


圖 302　濃茶小罐蓋

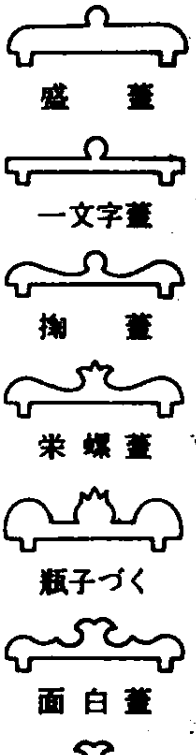


圖 303
各種象牙蓋

茶罐囊是爲保護濃茶小罐的一種用絲綢做的口袋，裏外兩層，中間加有一層綿。外表的面料甚爲考究。有名的濃茶小罐要求使用有名的面料。一個濃茶小罐配有本囊、替囊、閑囊等幾個口袋。本囊用於規格高的場合，替囊用於一般的場合，閑囊用於非茶事時保存用。茶罐囊在不用時也要裝進一個棉製的模子，以便保護



圖 304　茶罐囊

其外貌。(圖 304)

套上茶罐囊的濃茶小罐要再裝進一個木製的茶罐盒(圖 305)裏，之後再套上一層茶罐盒囊(圖 306)。最後再裝到木箱裏。有名的濃茶小罐還要配上精緻的木盤，甚至配有點茶用茶具架。這些東西如果都包裝在一起的話有一個大櫃子那麼大，可見其珍貴，難怪會爲此而發生戰爭。



圖 305　茶罐盒

圖 307 爲濃茶小罐的基本模式圖，它說明了日本茶道悠久的歷史和豐富的內容。

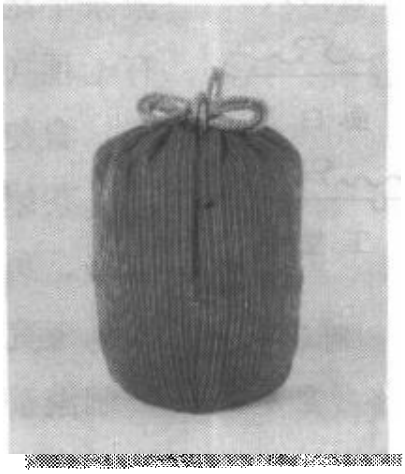


圖 306　茶罐盒囊

薄茶盒　　在茶道興起的初期只點濃茶(濃度似稠米湯)，薄茶(濃度似咖啡)是後來才有的。薄茶盒的原型是仿照茶罐盒而來的。因其形狀似棗，有異名爲“棗(なつめ)”。薄茶盒的基本形式是在千利休時完成的。以漆器爲主，正統顏色爲黑色，其次爲朱色。有

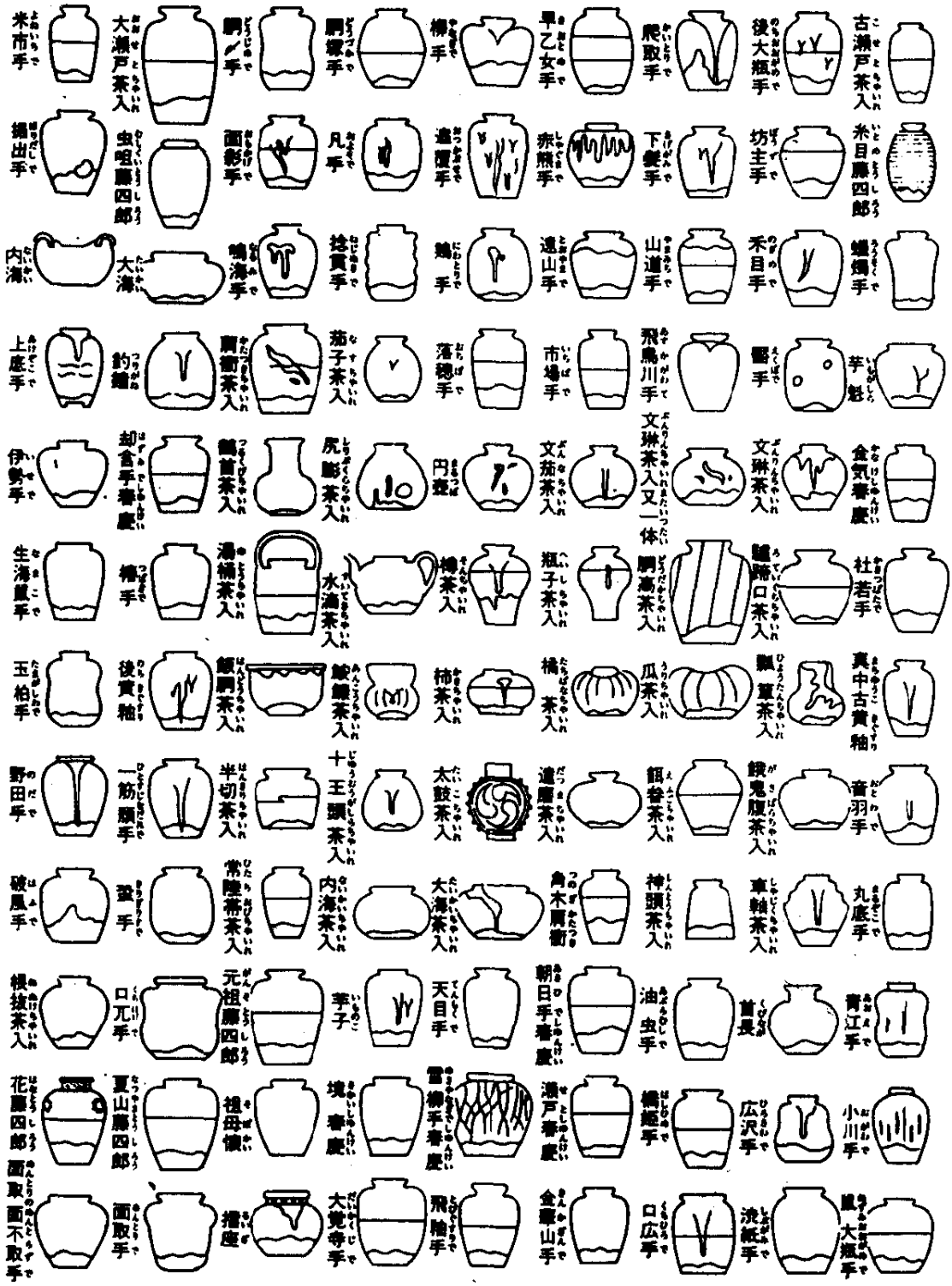


圖 307　各種濃茶小罐

的上施泥金畫。有少量的薄茶盒是由原木、竹、陶瓷、象牙、雕漆等做成的。當今，大衆式的大茶會爲主流，人們以喝薄茶爲主，所以，薄茶盒也越來越考究。薄茶盒各部位的名稱見圖 308。

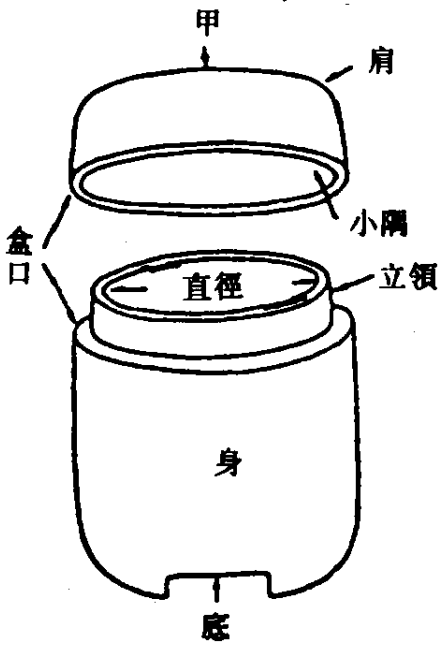


圖 308

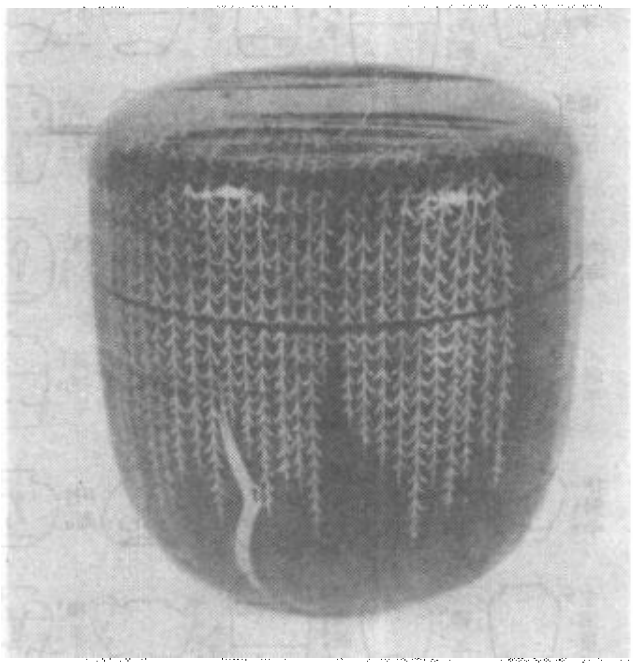


圖 309　柳棗

薄茶盒在蓋蓋時，要求不錯位，因爲有些施有泥金畫的薄茶盒上下一錯位的話，就會面目全非。裏千家第十代家元認得齋有一個名爲柳棗（圖 309)的薄茶盒，上有無數根細柳，如果稍有錯位，畫面就會變形。認得齋在其底部寫道："今日庵茶廚用"，意思是說這個薄茶盒用於修煉點茶技法是再好不過的了。裏千家第十五代家元鵬雲齋推崇的名爲"六瓢大棗"(圖 310) 的薄茶盒精美、有氣派、富有時代的氣息。盒上畫的圖案是葫蘆，葫蘆是茶人喜愛表現的植物之一，這是因爲它越老越顯示出枯高之美，與茶道的追求相一致。裏千家第四代家元仙叟將當時自己所持有的薄茶盒歸納爲"仙叟十二器"（圖 311)。

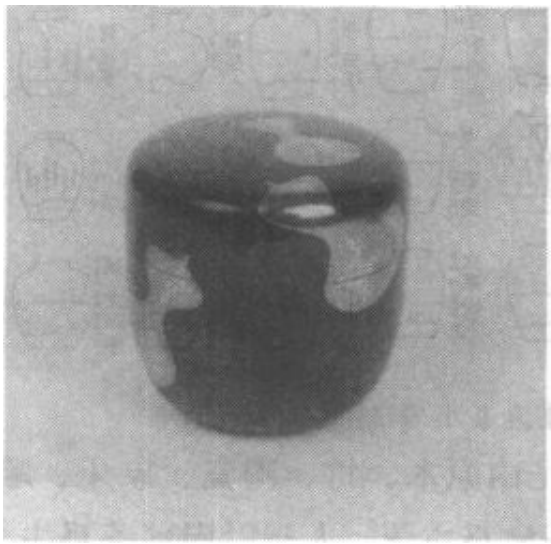


圖 310　六瓢大棗

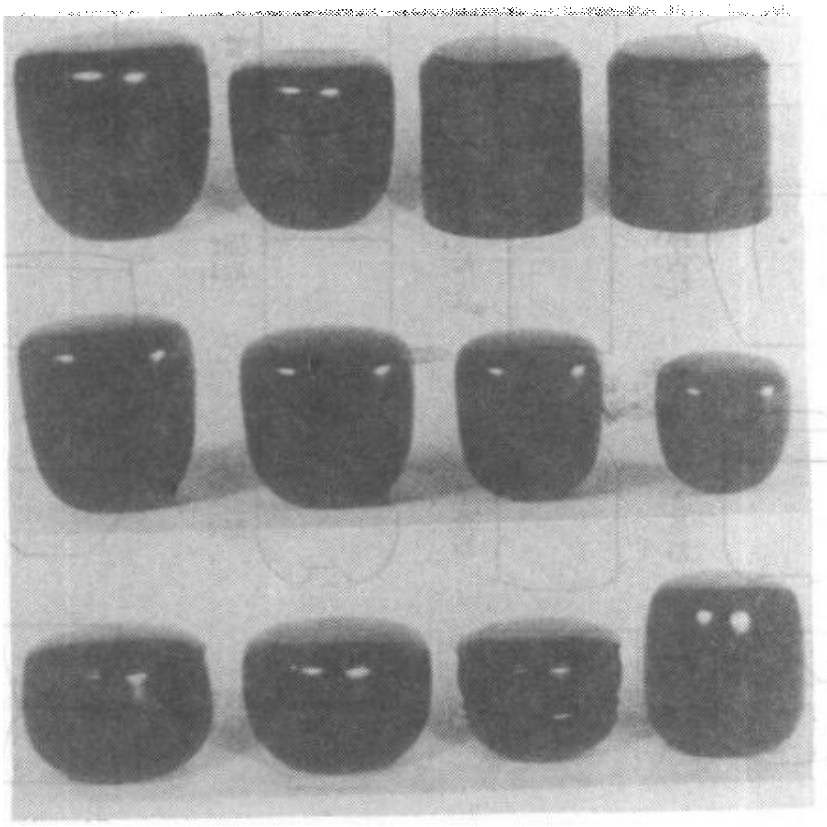


圖 311　仙叟十二器

薄茶盒的基本形式如圖 312。

貯茶壇　每年 5 月新茶下來，茶農們將茶蒸熟、烘乾、裝進貯茶壇，讓茶在裏面靜養五六個月，在某種化學變化之下發出醇香以後送到每一戶茶人之家。於是年 11 月，茶道界的新年便開始了。最初的茶事爲開封茶壇的茶事。

貯茶壇本是一種實用物，但在茶道史上卻有過光彩奪目的足跡。茶是不易保存的，很容易發潮、生霉，也容易沾染異味。在茶道興起的初期，貯茶壇是靠進口的。茶人們尤其推崇南洋傳來的呂宋貯茶壇（圖 313）。呂宋是指菲律賓一帶，據說這種貯茶壇是中國製造的，不過是繞道南洋傳入日本。爲了能一年四季喝到可口的茶，這種貯茶壇便成爲茶人的家寶。貯茶壇的容量爲三四斤至七八斤。在同一壇內分裝兩種茶。一種爲濃茶，用小紙囊緊

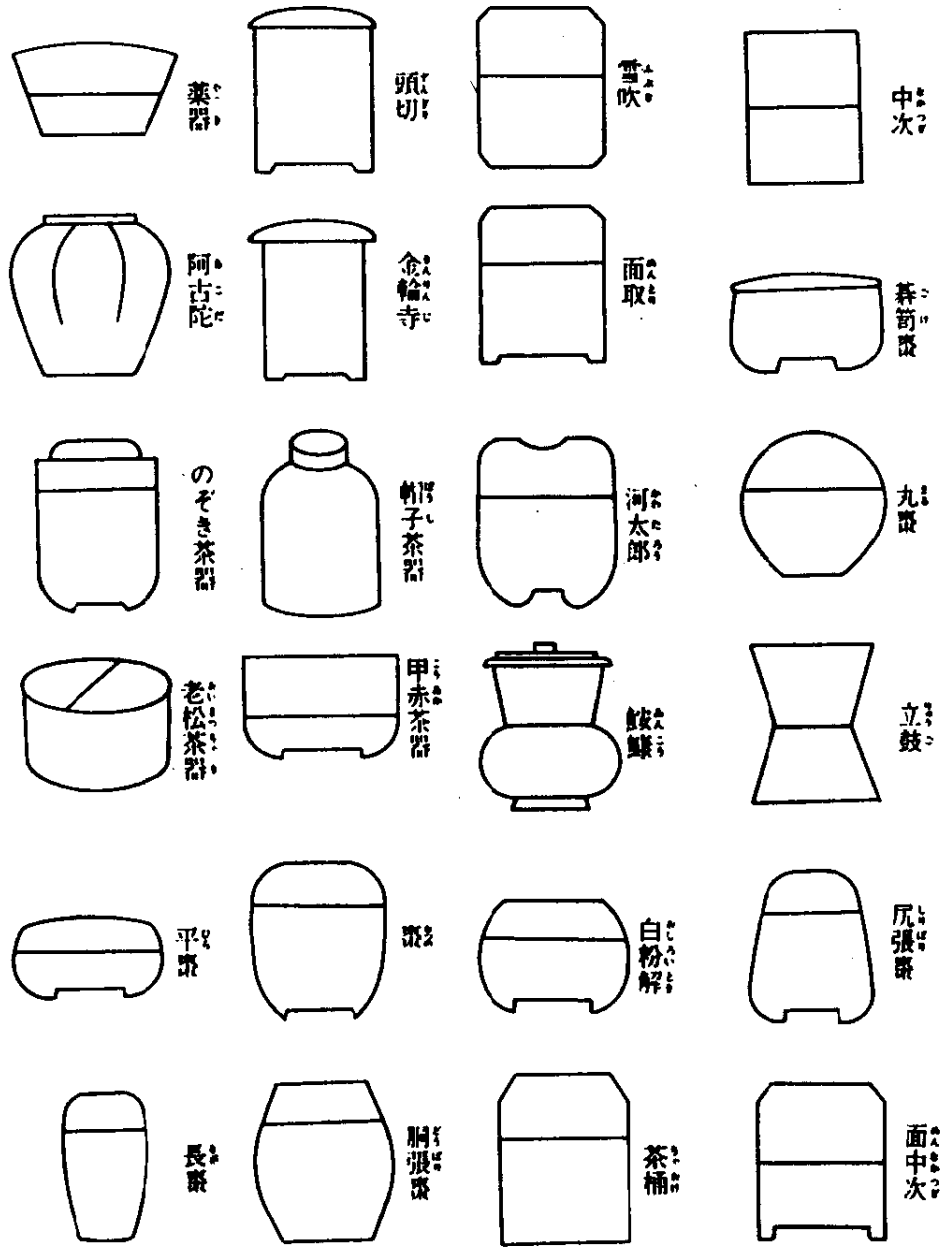


圖 312　各種薄茶盒

扎着放在壇子中央，一種爲薄茶裝在濃茶的周圍。濃茶的原料取於茶枝最上部的嫩葉。這種濃、薄茶的裝法也來自中國。

在千利休以前的時代，貯茶壇是一年四季擺置在茶室裏的。草庵茶成立以後，將這種炫耀富有的行爲取消了。貯茶壇退到了後臺。進入現代以後，各個茶莊都設有良好的貯茶設備，茶人可隨用隨取，再不用自己貯茶了。貯茶壇的作用減少了，其價值也降

低了。但作爲茶道文化的一種形式，每年 11 月仍要舉行茶壇開封的茶事，講究一點的茶人都要買來一個貯茶壇。



圖 313　呂宋貯茶壇

茶勺　　茶勺的歷史可追溯至中國的唐代。在陸羽的《茶經》裏就有茶勺的記載。中國的茶勺形狀比較短、寬，材料也以金屬、貝殼爲主。茶勺傳入日本以後，其形狀逐漸變長、變窄，材料以竹爲主。標準茶勺的各部位名稱見圖 314。茶勺分真、行、草三個級別（圖 315）。無節的或象牙的茶勺爲真級，節在茶勺最低處的爲行級，節在中間的爲

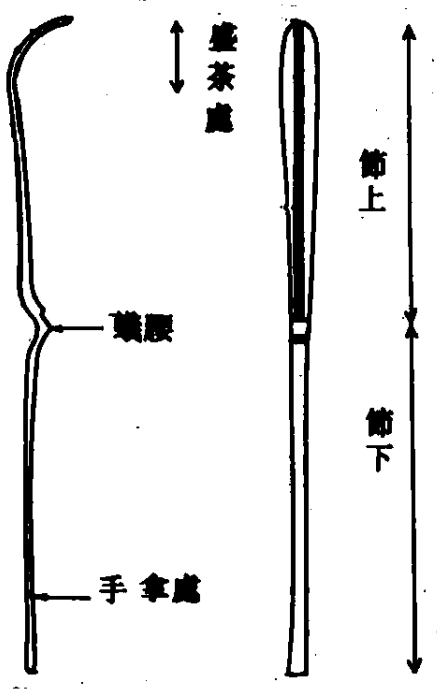


圖 314

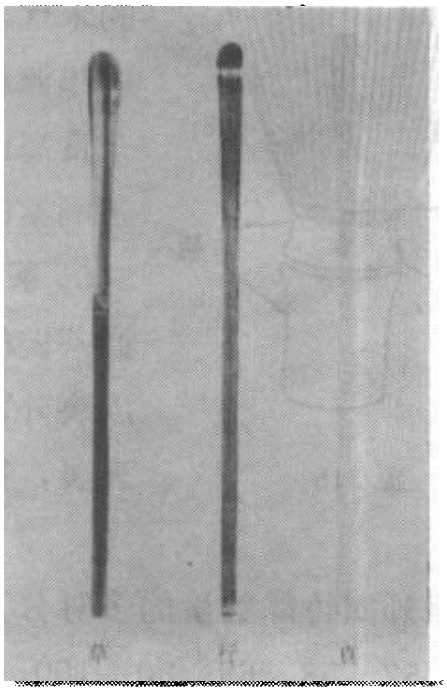


圖 315　三種茶勺

草級。真行草茶勺要根據點茶技法的級別分開使用。茶勺原則上是由茶人自己削的。按照自己的審美觀自己去選材、削製。歷代大茶人都留有自己的名作。茶勺要裝在竹筒裏，之後再裝進小盒子裏。在盒子上寫有一些記錄。茶勺都是有名字的。比如“無事”、“靜寂”、“夕照”之類的名字。

在茶事裏，有欣賞茶勺一項。先欣賞茶勺的正面形狀、顏色、光澤、匙節的位置，然後用手拿起反過來看背面、側面。觀其頭部翹起的姿態，蟻腰處的彎曲度。在下節的背面，時有作者的刀痕，類似簽字的意思。老練的茶人一看刀痕便知其作者。

千利休臨剖腹前，親自做了一個茶勺送給其大弟子——古田織部，織部在其茶勺筒上刻了一個小四方口，起名爲“淚”，並以此爲千利休的牌位日夜禮拜。像這樣的茶勺會反覆在千利休的忌日茶事上使用。人們手撫前人之作，不用說會有久別重逢之感。

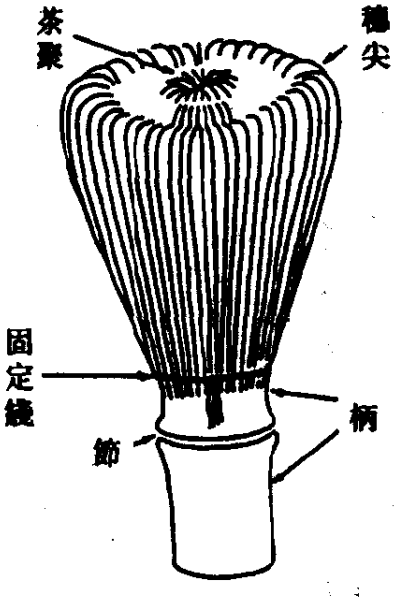


圖 316

茶刷　茶刷的歷史可追溯至中國的宋代。但當今的日本茶道中使用的茶刷起源於村田珠光。曾受到珠光指導的奈良高山鄉的茶刷製造業至今仍是日本茶刷業的大本營。茶刷各部的名稱見圖316。茶刷的尺寸沒有嚴格的規定，要根據茶碗的大小分別定做。原材料爲竹。削成裏外兩圈細竹絲，外圈要展開之後向裏裹，裏圈要伸直再向內攏，做工十分精巧。

按照外圈竹絲數量的多寡分真、行、草三級：

真：57、58、69、80、100、120 根

行：46、47 根

草：32、35、36根

根據流派，確定真行草的竹絲數量略有不同。另外，對於茶刷的顏色也很考究。表千家流派使用黑褐色的竹子，這種竹子的顏色是由多年的烟熏造成的。裏千家流派使用白竹，武者小路千家流派使用紫竹，宗遍流派使用黑竹。（圖 317）茶刷的正面是以固定綫的結繫處爲標誌的，在使用時必須十分注意。茶刷爲一次性消費品，在重大的茶事上必須使用新茶刷，以表示聖潔。但在一般的練習時，一個茶刷可以反覆使用。從嚴格意義上來說，茶刷不能算是真正的茶道具。

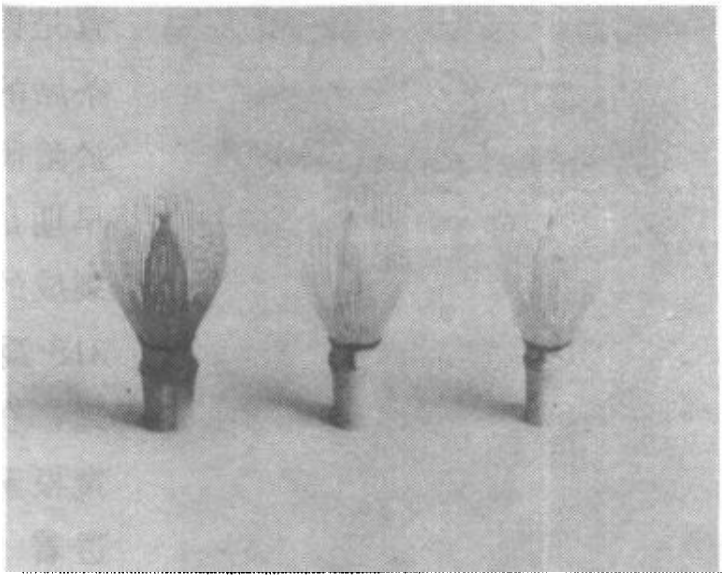


圖 317　三種茶刷



圖 318　志野陶清水罐

清水罐　在茶席上，熱水、涼水要分開使用。比如點茶之前將茶碗預熱時，以及點茶時要用茶釜裏的熱水。但最後清洗茶碗茶刷時要用涼水。另外，當茶釜裏的水太熱時要添一些涼水調劑一下。清水罐的尺寸不大，直徑爲 16 釐米左右，高也在 16 釐米左右。在使用風爐的季節，清水罐放置的位



圖 319　竹根清水罐

置是與風爐對稱的，同在點茶席的上方。這種配置來源於陰陽水火之說。清水罐在早期是由杉木、銅、青磁等製成的。後來有了陶製的。圖 318 爲日本志野陶的清水罐，在不均匀的白釉上畫有幾根蘆葦，題名爲“古岸”。透着一股豪放的鄉村氣息。圖 319 爲裏千家第八代家元一燈齋愛用過的清水罐，它是由竹根做成的。裏面塗有黑漆，蓋的反面施有銀波圖案，別具一格。夏天使用的清水罐要求口大一些的，這樣可使客人看到較大面積的水面，感到涼意。有時還用荷葉爲蓋，葉上灑滿水珠，給客人以爽意。

水注　在初級的點茶技法中，清水罐是由點茶人搬進再搬出的。而在高級點茶技法表演中，清水罐是始終擺在茶室裏的。其中的水必須保持在九分左右。點茶時用掉的清水要及時補充。從茶廚將水盛來時要用水注。水注分兩種。一種爲壺嘴較長的，圖 320 爲例。此水注爲裏千家第十三代家元圓能齋愛用的。上畫有櫻花和楓葉，表示一年四季可以通用。這種不太重要



圖 320　長壺嘴水注

的茶道具採用四季通用圖案的較多。另一種壺嘴較短（圖 321），傳說原型是中國的藥罐。這種形狀是千利休確定的。其下部要求發黑，上部要求紅色，裏面要求銀白色。外部要顯出自然烟熏的效果，內部要清潔。兩種水注在不同的點茶技法中分別使用。



圖 321　短壺嘴水注

水勺　　水勺用於舀熱水和涼水，材料爲竹，柄的中間必有一節。尺寸無嚴格規定，可據茶釜的大小定做。勺部的形式有兩種（圖322），一種爲柄穿入勺內，爲級別高的水勺。另一種的柄不穿入勺內，爲低級水勺。水勺的柄頭有三種，如圖 323、從右至左：

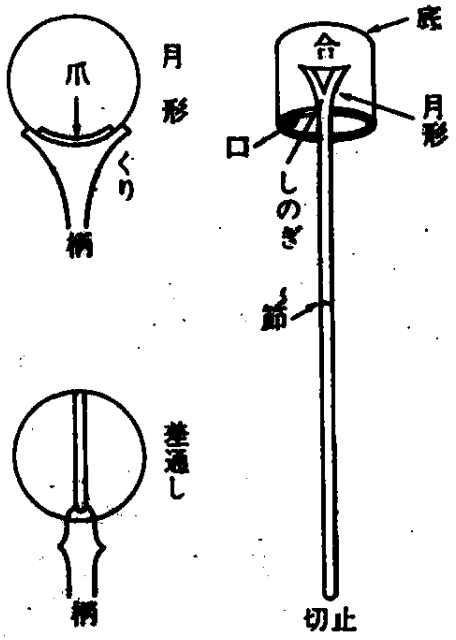


圖 322

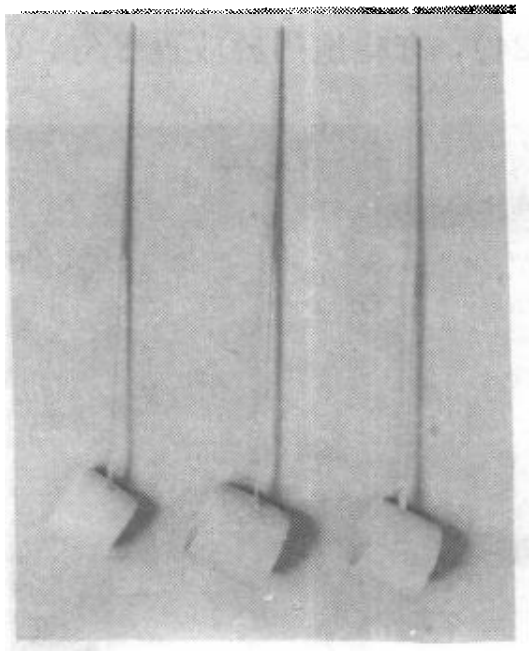


圖 323　三種水勺

①爲風爐用，靠竹材的內側斜斷開。至使水勺放在茶釜上時可與地面成平行綫，增加均衡感。②爲地爐用水勺，靠竹皮一方斜斷開，可使反扣在茶釜上時水勺的柄頭全着地，增加穩定感。③爲插在水勺筒裏時用，横斷面可使水勺牢牢的站在水勺筒裏。水勺是一種消耗品，在重大的茶事裏應該用新品。在點茶技法的表演時，舀熱水、舀涼水，舀熱水點茶等不同的行爲要分別採用幾種不同的水勺操作法，是十分複雜的。嚴格地來說，水勺也不能算真正的茶道具。

水勺筒　在臺子、長板等高級別的點茶技法中，水勺是要擺置在茶席上的。而收容它的便是水勺筒。水勺筒裏還放有火箸。這個火箸稱爲飾火箸，不作實用。放在水勺筒裏是爲了不致使水勺形象單調，增加穩定因素。水勺筒的材料有銅、磁、陶等。其顏色與形狀力求與其他道具相配，是一個附屬性的茶道具，所以種類也比較少。

釜蓋承　釜蓋承是用於在點茶過程中放置釜蓋的用具（圖324），有時還用於放置水勺。（圖325）在茶道興起的初期，釜蓋



圖 324

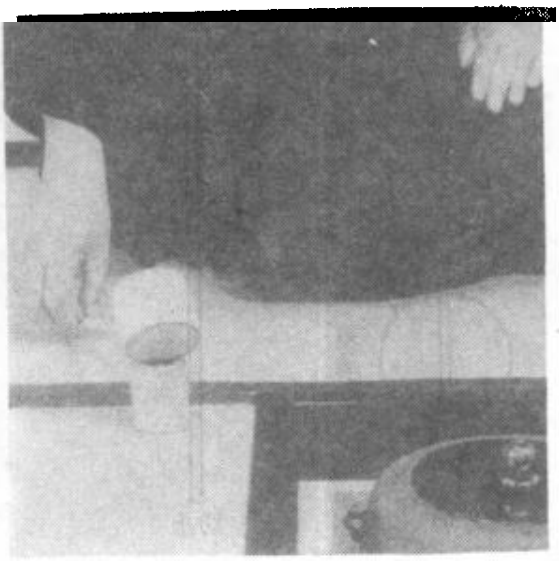


圖 325

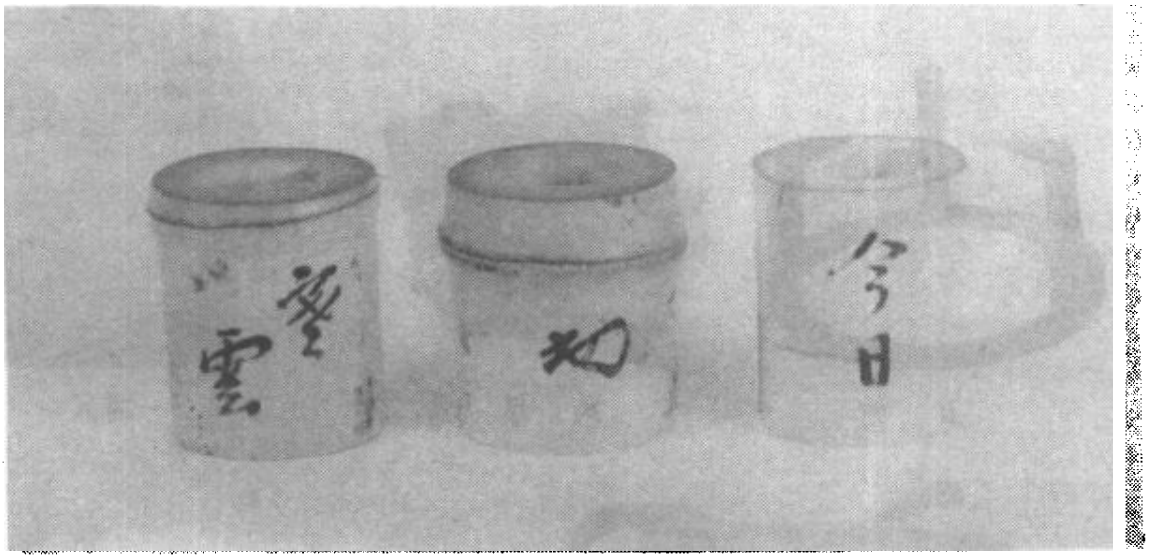
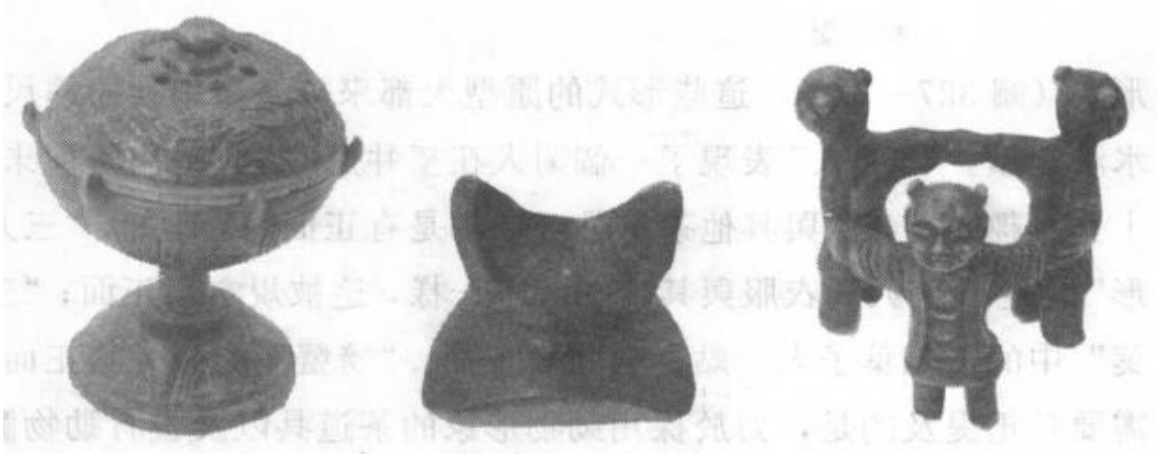


圖 326　竹製釜蓋承



火　舍　　三つ葉　　三人形

圖 327　釜蓋承

承全部是由金屬或陶瓷製成的。其後，茶室的整個地面鋪上了榻榻米，道具可以放在榻榻米上了。於是，利休發明了竹製的釜蓋承。竹製釜蓋承分爲三種。(圖 326) 竹節靠上的一種，用於風爐季節。竹節靠中的，用於地爐季節。沒有竹節的，比較細，用於與瘦型污水罐搭配。竹製釜蓋承用於比較簡單的點茶技法，用完後馬上拿回茶廚，而銅、陶瓷製的釜蓋承用於比較複雜的點茶技法，用完後擺置在茶席上。關於銅、陶瓷製的釜蓋承有七種基本



五　德　　榮　螺　　一閑人



螃　蟹

圖 328　釜蓋承

形式（圖 327—328）。這些形式的原型大都來於文房用具的鎮尺、水滴之類。“一閑人”表現了一個閑人在望井底，富有茶味與禪味，十分有趣。釜蓋承與其他茶道具一樣都是有正面的。比如，“三人形”中的一個人的衣服與其他二者不一樣，這被規定爲正面；“三葉”中的一個葉子大一點，就此爲正面。“螃蟹”的頭是其正面。需要着重提及的是，對於採用動物形象的茶道具以及畫有動物圖案的茶道具都要注意以動物的頭、臉部爲正面。人與動物要面面相對。這裏體現了茶道所主張的人與萬物平等的精神。

污水罐　　用於盛點茶時的剩水。其原材料有銅、陶瓷、木等。圖 329 爲唐銅餌畚污水罐，據說其原型是鳥食罐。這種污水罐爲最常用的一種。其優點是好拿，倒水時不易外濺。圖 330 爲用杉木板彎成的污水罐，也是常用的一種。在重要的茶會上使用新的、被認爲是最富清潔感的污水罐。這種木製的污水罐在使用前必須先過水揾乾後才能使用。

茶巾　　用於擦淨茶碗的白麻布。採用上等白麻，以布絲結

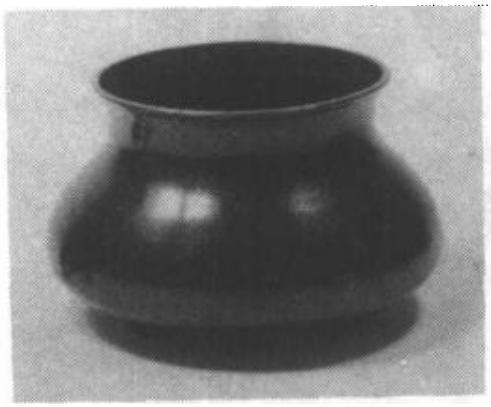


圖 329　銅污水罐

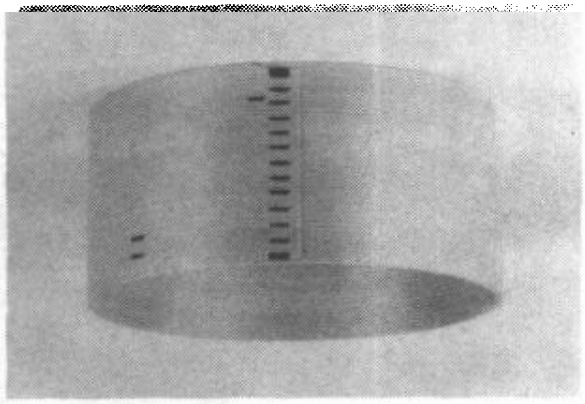


圖 330　杉木污水罐

實，網絡舒擴爲好。尺寸大體爲長 30 釐米、寬 15 釐米（圖 331），各流派略有不同。兩長邊略向裏折，用針綫固定住，以防止脱落。折叠茶巾的動作有嚴格的規定（圖 332）。横折三等分之後，豎折四等分，最後叠成小四方形（圖 333）。從嚴格意義上來説，茶巾也不屬於真正的茶道具，是消費品，以新爲好。在重大的茶事上要使用新的，所以最高級别的茶巾是不縫邊的。茶巾以白色爲正統。也有極少量的淺黄、淺駝色茶巾。另外在慶祝 60 大壽的茶事上，



圖 331



圖 332

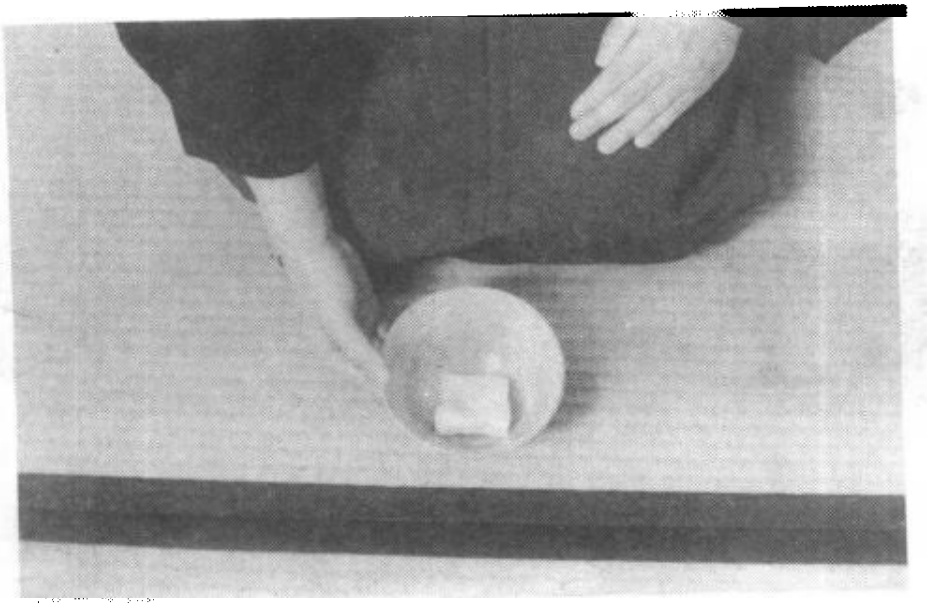


圖 333

可使用紅色的茶巾。

絹巾　　用於擦拭茶道具的彩色方巾。茶道最要清潔，茶道具雖然在茶廚已反覆擦拭過，但在客人面前仍需進行擦拭的表演。其擦拭的動作、姿態，成爲點茶技法中的一項重要內容。絹巾由絹、綾等高級紡織布做成，雙層，比較厚。看上去似乎是正方形，



圖 334



圖 335



圖 336



圖 337

但實際上是長 28 釐米寬 26. 4 釐米的長方形（圖 334）。因爲茶道不主張匀稱，以稍錯開一點爲妙。根據流派不同尺寸也略有差異。男子一般多使用紫色的，女子多使用紅色的，老年人則多使用茶色的。在非正式的觀光茶會上也可使用有圖案的絹巾。操演絹巾是學習茶道最初要掌握的內容。先折成三角型（圖 335），然後再橫折三等分，豎折四等分。擦薄茶盒時折成八等分（圖 336），擦茶勺時同樣（圖 337）。關於絹巾，在千利休之前是沒有什麼具體規定的。千利休時，對絹巾的尺寸、顏色、縫製方法作了具體的規定。可見千利休的時代是茶道急速規範化的時代。

除上述的這種絹巾之外，還有一種長 15. 8 釐米，寬 15. 2 釐米的小絹巾。這種小絹巾用於欣賞珍貴茶道具時墊在道具底下，或茶碗燙手時墊在手上。一般用比較名貴的綾織品做成，有時還成爲欣賞的對象。

茶具架　在表演點茶技法時用於擺放茶道具的架子。茶具架的始祖是稱作“臺子”的一種茶具架。上下兩層，四根柱，塗一色黑漆。上層擺放濃茶小罐、薄茶盒等，下層擺放風爐、茶釜、水勺筒、水勺、火箸、清水罐、污水罐、釜蓋承(放在污水罐內）等。

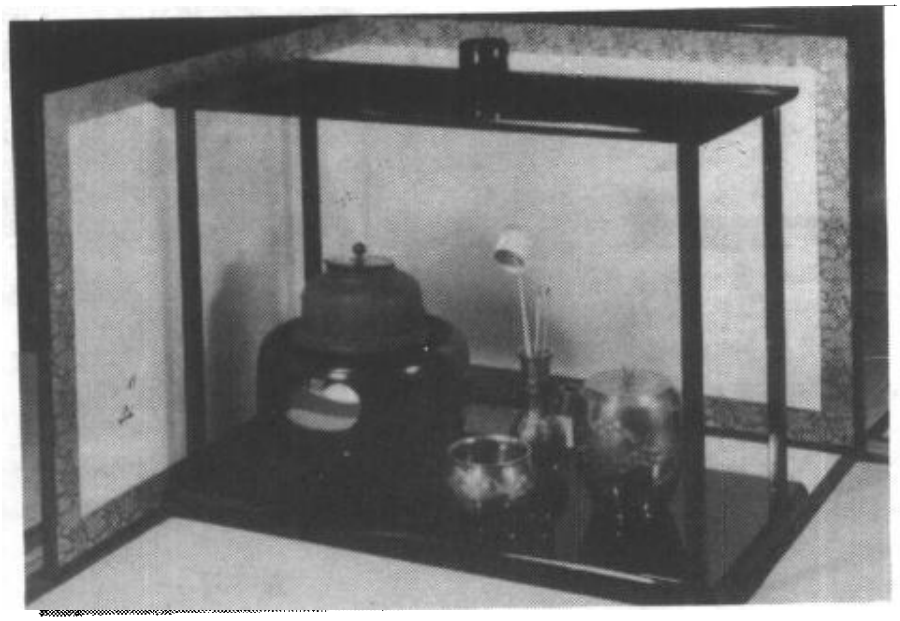


圖 338　茶具架

圖 338 爲其一例。這種臺子式茶具架面長 90. 9 釐米，寬 43 釐米，架高 66. 7 釐米。

這是最正統、最古老的茶具架。在其之後，茶具架的尺寸、形狀、色彩和用途有很多變化。每個茶人都可以根據自己的審美觀設計茶具架，所以其種類不可計數。光是裏千家茶道教科書上所介紹的、茶人必須了解的常用茶具架就有 60 多種之多。

關於茶具架的分類大體可分爲三種，大茶具架（尺寸與臺子差不多），小茶具架（尺寸大約等於臺子的 1/2），吊式茶具架（固定在牆角的茶具架）。就柱子的數量來說，分爲兩根、三根、四根三種。就架子的層數來說：分爲一層、兩層、三層三種。另外還有專用於風爐季節的，專用於地爐季節的等等，十分考究。根據各種茶具架的特點又產生了許多特別的點茶技法，將所有的點茶技法全部掌握、記牢幾乎是不可能的事情。

圖 339 爲紹鷗喜愛的茶具架，得名爲紹鷗茶具架。原材料爲柏木，外塗朱紅漆，下部設有小櫥，裏面可放清水罐，上層放有宣

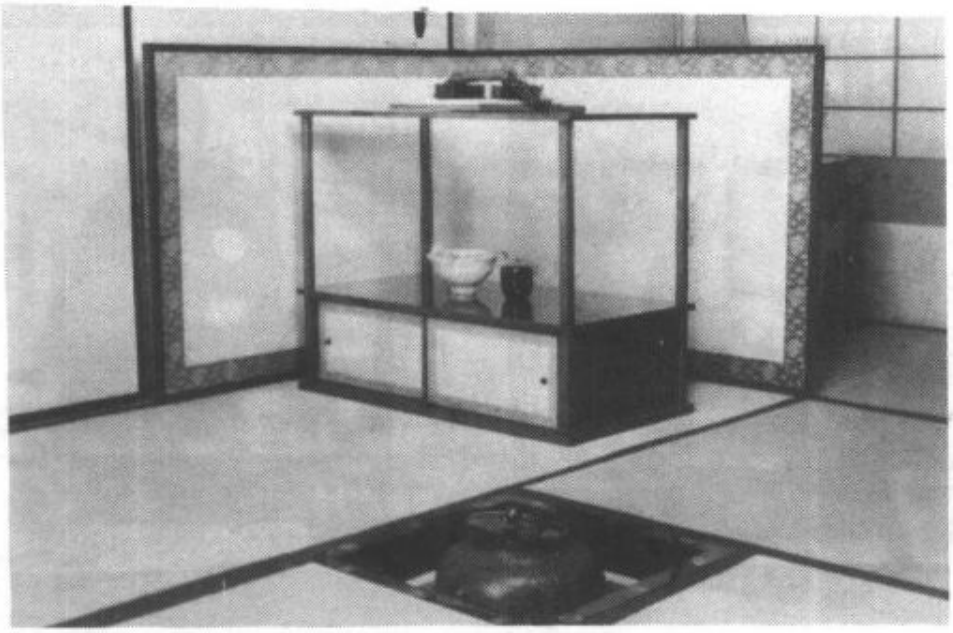


圖 339　紹鷗茶具架

紙、硯臺盒等文房用具。這種茶具架的形式與正統的臺子十分接近。擺放文房用具也是書院式茶具的遺風。從這個茶具架上可以看到紹鷗在世時日本茶道的形態。在大茶具架中比較常用的還有志野茶具架、寒雲茶具架、葦簾茶具架等。

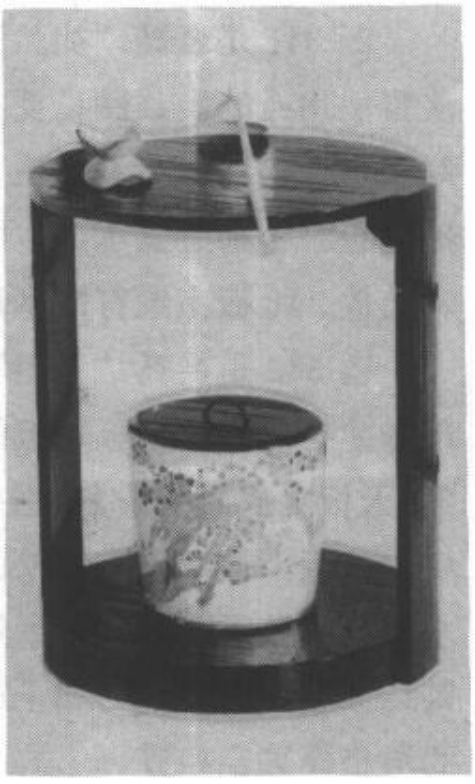


圖 340　圓桌茶具架

圖 340 是名爲“圓桌”的茶具架，起源於千利休時代。它由上下兩個圓板組成，左右有兩根支柱。天板、地板的木紋爲横向。此圖上層擺有名爲“三葉”的釜蓋承，水勺是扣着放的。因爲天板的形狀爲圓形，屬陽性。如果水勺也朝上的話，陽陽就會相剋，違背茶道萬物調和的宗旨。所以，當使用圓型茶具架時，水勺總是朝下放着的。此圖地板上放置着的清水罐產於京窰，上有梅花圖

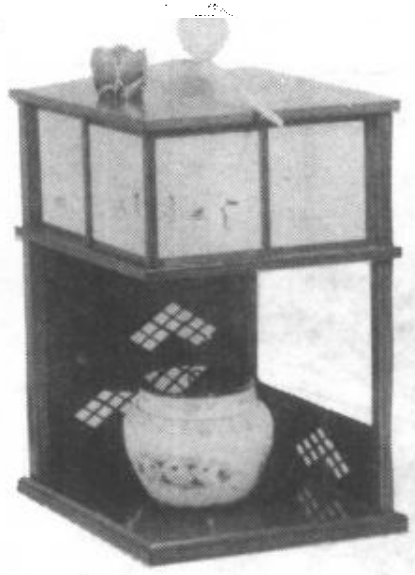


圖 341　徒然茶具架

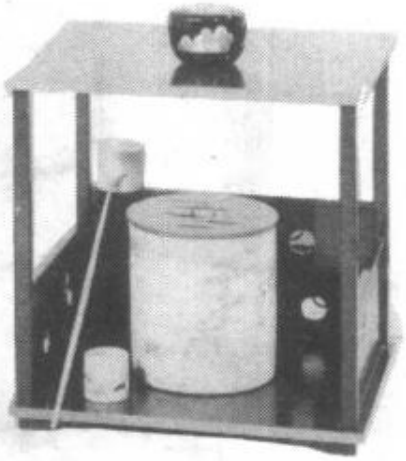


圖 342　壺壺茶具架

案。釜蓋承產於萩窰。整體的風格古樸、簡潔。

圖 341 是名爲“徒然”的茶具架。是裏千家第十四代家元淡淡齋愛用過的。整體爲菱型，有三根柱。材料爲梧桐木，塗有朱紅漆，上部開有小櫥，施有濱松圖案。壁板上開有菱型小窗。上層放置有松梅釜蓋承、水勺。因天板爲菱型，屬陰性，所以水勺朝上放。地板上置有清水罐。整體的風格明朗、別緻。

圖 342 是名爲“壺壺”的茶具架。整體爲方型，四根柱。大部分塗有黑漆，天板地板的四邊塗有紅漆。壁板上刻有壺樣的圖案。天板上放着薄茶盒，施有海浪花紋。地板上放着施有雲松圖案的清水罐，釜蓋承、水勺。因壺型的鏤刻爲圓型，所以水勺朝下放。全體的風格優美、典雅。

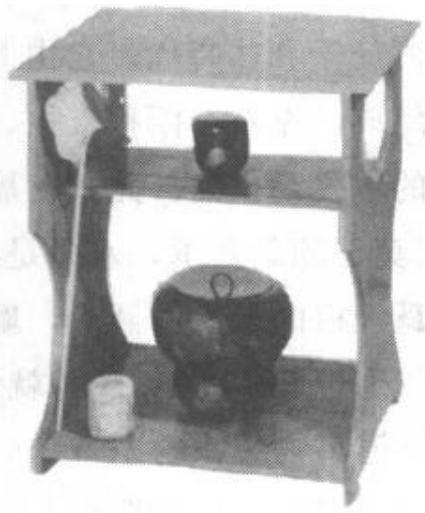


圖 343　杉木茶具架

圖 343 是名爲“杉木”的茶具架。共三層，中板可前後平行滑動。兩壁板上開有兩窗口，左壁上部備有竹釘可掛水勺。此茶具架爲裏千

家第十一代家元玄玄齋愛用過的。中板擺置有薄茶盒，上施有水渦圖案，地板擺有伊賀窯產的釜蓋承。清水罐的形狀爲倒置葫蘆。整體的風格沉靜、自然。

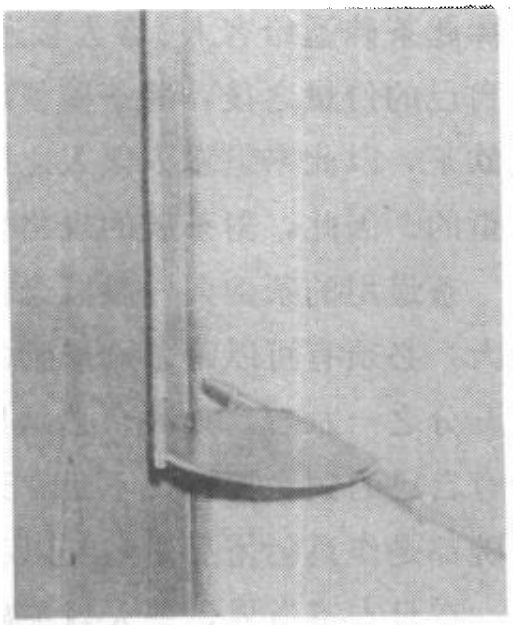


圖 344　吊式茶具架

按照日本茶道的規定，四張半榻榻米以上的茶室可使用普通茶具架，而小於四張半榻榻米的茶室是不允許使用普通茶具架的。在小面積茶室常常可見固定在牆上的吊式茶具架（圖 344）。有一層、兩層等許多形式。此圖爲裏千家第四代家元仙叟愛用過的。一層板，板形爲大半圓型，稱爲蛤式吊架。它附着在裏千家利休祖堂的牆壁上。點茶時，將薄茶盒放置在上面。

以上叙述了日本茶道在點茶表演中使用的基本道具。這些道具原爲了實用，但目前都被看作是藝術品，稱爲日本工藝美術的出發點。在日本各大美術館，經常舉辦茶道具美術展，有時還有專項展，如濃茶小罐展，清水罐展，茶碗展等。

第二節　茶碗

茶碗屬點茶用道具，本應在上一節裏叙述。之所以提出來專述，是因爲茶碗爲茶道具中品種最多、價值最高、最爲考究的一項。“茶碗”甚至被當作整個茶道具的代名詞。喝茶是舉行茶事的目的，是茶事的高潮。主人將茶碗用熱水反覆清洗，用茶巾反覆擦拭，主人小心地放進茶粉，倒進熱水，用茶刷誠心地攪動。茶粉與水很快地融合，碗裏泛起一片茶綠，冒出一股茶香。之後，主

人捧起茶碗遞給客人。客人接過茶碗再三致謝之後，開始飲茶，喝進自己的份量之後，將茶碗傳給下一個客人，在座的都用一個茶碗飲茶，以此來追求人與人之間的和睦關係。喝茶的儀式是十分莊重的。因此，對茶碗的規格要求很高也是理所當然。

茶道用的茶碗與一般概念上的茶碗不同。首先，它的容積比較大，必須有可以讓茶刷攪動的空間，儘管茶量只佔茶碗可容量的五分之一左右。其次，必須具有藝術觀賞價值。再有，它必須具有自己的獨名獨姓，不允許天下再有與它同樣的茶碗，每一個茶碗都是作爲藝術品由陶工以手工精工細做而成。

在日本茶道界，茶人對茶碗執着的愛實在令人驚嘆。一個好茶碗往往成爲茶人的終生伴侶或傳家寶。佐佐木三味先生在《茶碗》一書中有如下的叙述："看上去隻是一隻茶碗。一塊陶片。但是，一次兩次，五次十次，你用它點茶、喝茶，漸漸地你就會對它產生愛慕之情。你對它的愛慕越是執着，就越能更多地發現它優良的天姿，美妙的神態。就這樣，三年、五年、十年，你一直用這隻茶碗喝茶的話，不僅對於茶碗外表的形狀、顏色瞭如指掌，甚至會聽到隱藏在茶碗深處的茶碗之靈魂的切切私語。是否能聽到茶碗的切切私語，這要看茶碗主人的感受能力。任何人在剛剛接受一個新茶碗時是做不到的，但是隨其愛慕之心的深化，不久便會聽到。當你可以與你的茶碗進行對話的時候，你對它的愛會更進一步。茶碗是有生命的。正因爲它是活着的，所以它才有靈魂。"這段話説明了日本茶人與茶碗的密切關係。茶碗各部位的名稱見圖 345。茶碗的基本形式見圖 346。

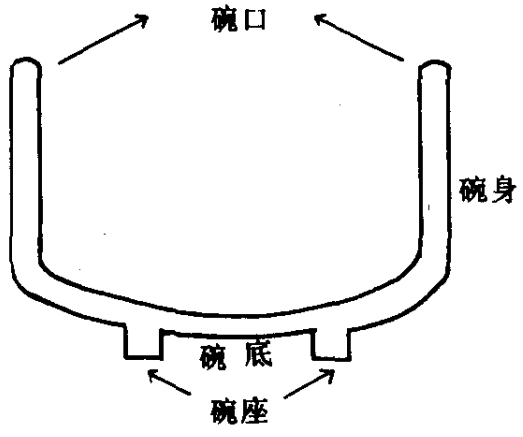


圖 345　茶碗各部位名稱

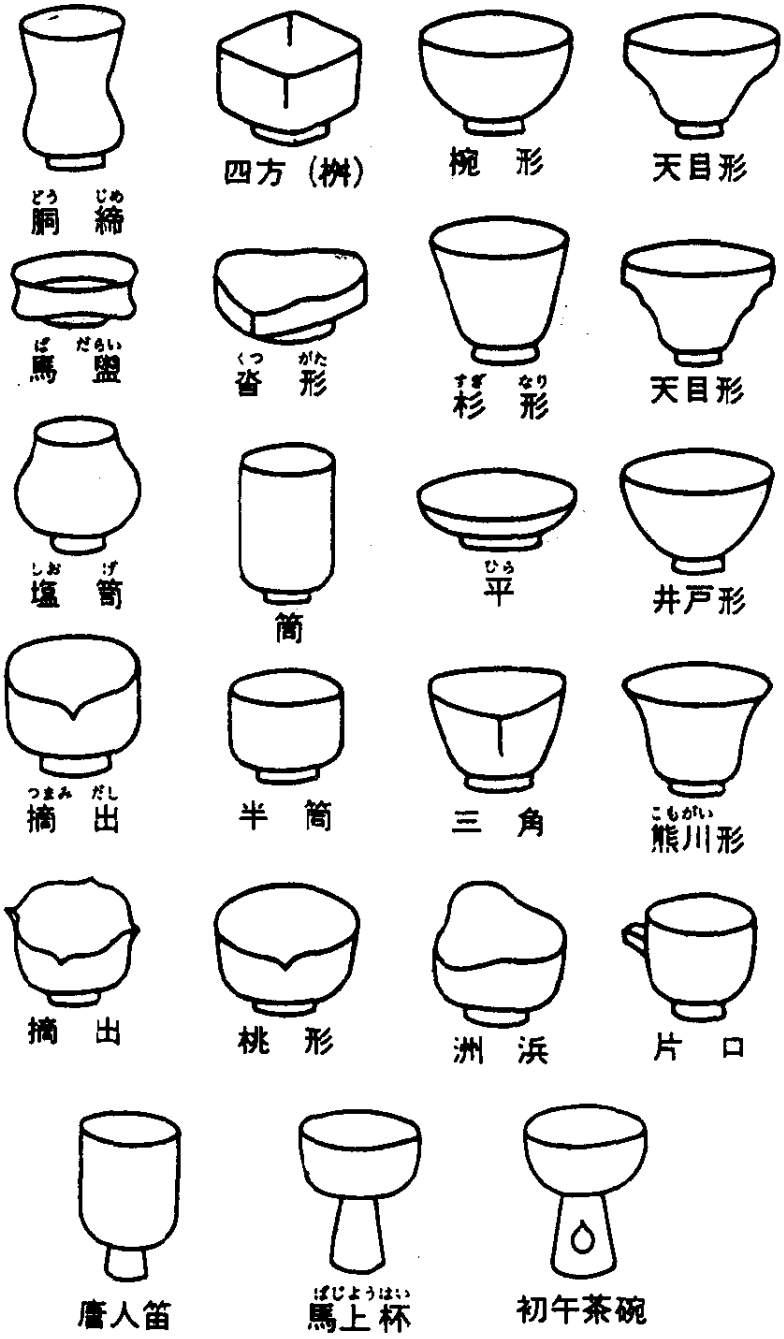


圖 346
各種茶碗

在茶事進行中有觀賞茶碗一項。這好比是對一個人的茶道修養程度進行考試。要在極短的時間內判斷出茶碗的產地、形狀屬類，從碗座處的花押斷定作者的名字，看出花紋圖案的匠心。在此基礎上向主人詢問茶碗的名字，得到主人的回答之後，參考茶碗的名字再一次觀賞茶碗的整個藝術形象。然後，就此茶碗的特點進行簡短而準確的贊美。如果贊美得不是地方，會影響你作爲

一個茶人的聲譽。

茶碗的各個部分都十分考究。但其中三部分爲其主要，即碗口、碗身、碗座。

碗口的形式可參考圖347。其中的“一重口”最常見，這種碗口特別便於喝茶。“多舌口”令人聯想起多嘴多舌的老婆子的樣子，十分有趣。“山道”以起伏的山路爲題材，也是比較常見的。“交錯口”本源於在製作生坯過程中不小心弄壞了，沒辦法只得勉強把裂口交錯地對上的情況。可人們從中發現它有一種特別的風韻，於是便成了一個常用形式。後來的陶工爲了製作“交錯口”型茶碗，故意將生坯弄壞。“歪曲口”也是較常用的一種，突出地表現茶道追求的不完全、不勻稱美的特色。這種形式在纖部窯茶碗中多見。

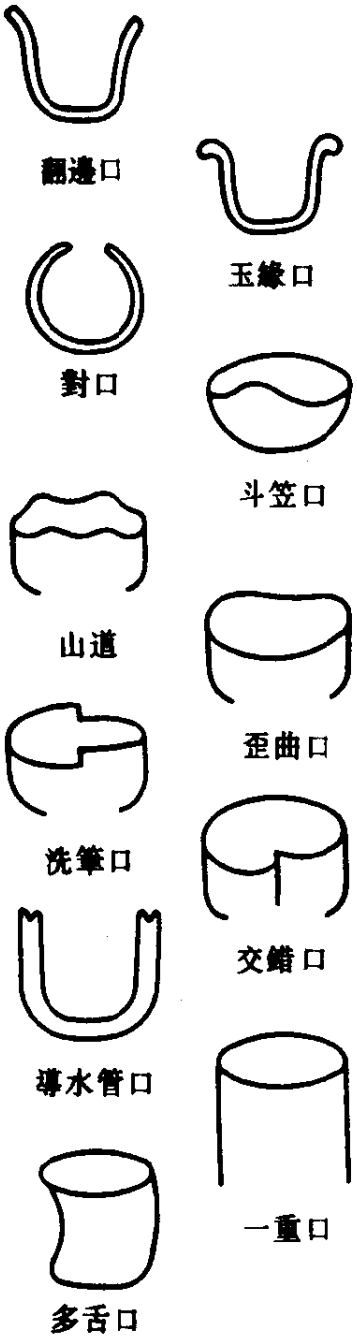


圖347　各種碗口

碗身的形式對於茶碗整體的造型起決定性作用。它的綫條形式很多。如直綫、斜45度綫、弧綫等等。茶碗的圖案大都畫在這個部位。有山水、蟲鳥、花草、文字等。有的茶碗故意留下陶工的大指印，有的還不規則地用竹刀片刮下幾片陶土。碗身也是着釉的主要部分。有的薄厚不均，色彩不一，有的只抹一刷子釉，有的故意留出一塊陶坯不上釉等。陶工們不着意地施釉，而任釉在陶坯上自由地流淌，陶工們期待着這些釉自己表現出最美的姿態，這種偶然形成的自然美被認爲是最好的藝術效果。

碗座位於茶碗的最底部，碗座的好壞如何關係到茶碗整體的


割高台
割高台
歪 つ
一重輪高台
円 座
上げ底
竹 節
輪高台
切高台
三日月高台
袋高台
べた底
面 取
外開き
桜高台
割高台
切高台
二重高台
椎 茸
撥高台
透高台
割高台
切高台
四方高台
袋高台
碁笥底
蛸 尻
渦

圖348 各種碗座

穩定性。碗座的製法有兩種，一種爲利用原坯的一部分，在此基礎上削出一個碗座。另一種爲另做一個碗座安在碗身上。通過碗座，人們可以判斷出陶土的種類，燒製時的溫度，以及陶工的藝術造詣。碗座的基本形式見圖 348。

茶道用茶碗的內部一般是沒有圖案的。這是怕影響茶本身的藝術美。茶碗的外部也沒有太多的花紋，尤其是沒有精巧規整的花紋。最高級的茶碗——樂窯茶碗是黑一色的。儘管茶碗上沒有什麼圖案，但如果點茶人誠心誠意地與茶碗對視，就會發現它的某一處有特別的標誌，或是有某一種特別的感覺，點茶人就可以以此爲茶碗的正面。有的茶碗實在找不出正面時，點茶人就要在自己的心中確定茶碗的一處爲正面。在點茶時要以此爲正面有條不紊地進行。

茶碗的圖案分爲先天的圖案——陶工們設計的，後天的圖案——茶碗在歲月的流逝中自己形成的。後天的圖案有以下幾種：

①貫乳　茶碗燒製之前，在生坯上掛一層硝石釉。當茶碗在燒成後接觸冷空氣時，會在其表皮的內側產生一層肉眼看不到的龜裂紋。這種龜裂紋稱作“貫乳”。開始時幾乎顯不出來的龜裂紋在長期的使用中，滲進茶水，便會逐漸顯現出來。茶碗在這時才表現出其內在的美來。這樣的茶碗深受茶人的珍重。

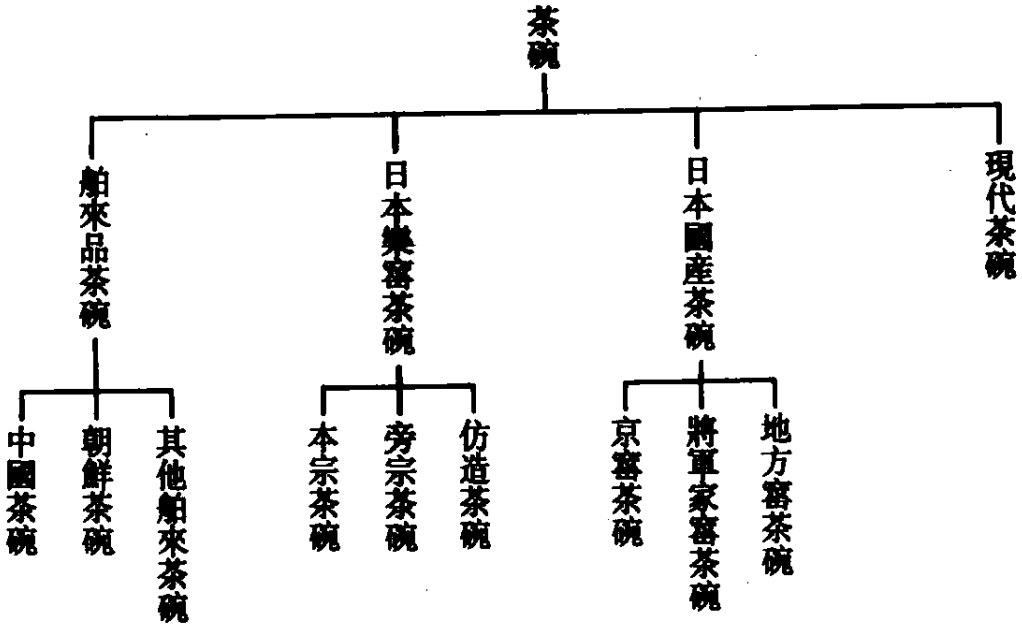
②茶滲　當“貫乳”的現象日趨明顯時，滲進去的茶素會連起來，在茶碗裏形成一個個斑點。人們將此現象稱爲“茶滲”。

③雨漏　當“茶滲”繼續擴大，將茶碗的一大部分覆蓋住時，這種現象就稱作“雨漏”。這種現象令人聯想起雨水滲透牆壁的情景。因此而得名。

④茶垢　任何種類的茶碗天長日久都會在碗口內外掛上一些茶垢。熟知茶道三昧的茶人是不肯洗去的，並將此當作追懷流失的歲月的一種媒介。

以上叙述了四種茶碗後天的圖案。除此之外還有將破損的茶碗修補之後產生的圖案。有的是將同一個茶碗的碎片接在一起，有的是將異體茶碗的碎片接在一起。茶人在這種“損、缺、不足”之中去尋找美，在自己的心中去完成美的歷程。

關於茶碗的分類，可參考日本茶道界的公認分類法：



在茶道興起的初期，中國傳來的茶碗特別受到珍重。其中最搶手的是一種稱作“天目”的茶碗。“天目”一詞來自中國浙江、



圖 349　曜變天目

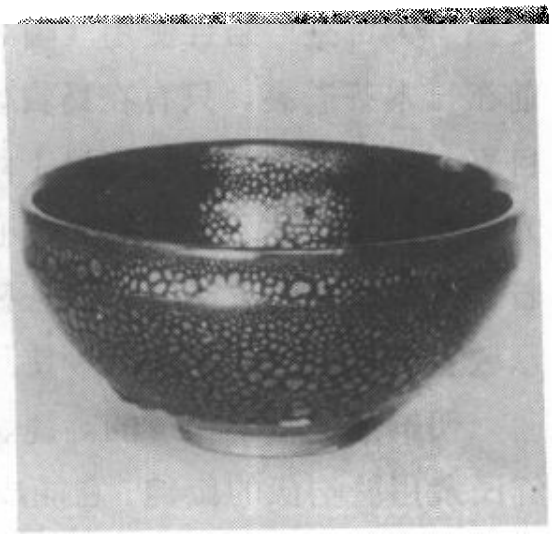


圖 350　油滴天目



圖 351　天目臺

安徽一帶的天目山。宋時有徑山寺、昭明寺、禪源寺、萬壽寺等巨刹，聚集了許多日本留學僧人。在這些名刹裏，供茶、吃茶用的都是一種福建建安窰產的茶碗。因日本僧人們是在天目山接觸到這種茶碗的，所以稱之爲“天目茶碗”。僧人們留學歸國時，作爲紀念品，帶回了大量的天目茶碗。天目茶碗的形狀爲牽牛花型，碗口有凹進一圈，碗座比較小。比起日本國產的茶碗，它顯得端莊秀麗。釉上得較厚，有藍色、藍紫色、黑褐色。圖 349 爲“曜變天目”，數天目茶碗之首，底色呈黑色，之中浮有金、銀、碧、藍色斑點，似群星閃爍。圖 350 爲“油滴天目”。碗中像滴進了油似的，呈現大塊的不規則的斑點。還有一種“禾天目”。釉由碗口處流向碗底，形成無數條細細的條紋，條紋呈銀白色，是天目茶碗中數量較多的一類。除以上幾種天目茶碗之外，還有“灰被天目”、“玳玻盞天目”等。天目茶碗在使用時要與“天目臺”結合使用（圖 351）。這種形式也是傳自中國。目前在日本茶道裏，只有在爲貴客點茶時才使用這種天目茶碗和天目臺。天目茶碗是在極高溫下燒製的。它那微妙的配色和變幻的光彩曾深深迷住了日本茶人的心。成爲日本茶碗的出發點。但隨着日本茶道的民族化，天目茶碗漸漸被敬而遠之。茶人們對其表示敬意，但在實際上卻很少使用了。

朝鮮茶碗是指朝鮮的高麗、李朝時代所產的茶碗。當初是朝鮮民衆用於吃飯的飯碗。它能成爲一種藝術品，可說是一種奇遇。在茶道興起的當初，天目茶碗只有貴族、高僧才能搞到手，十分

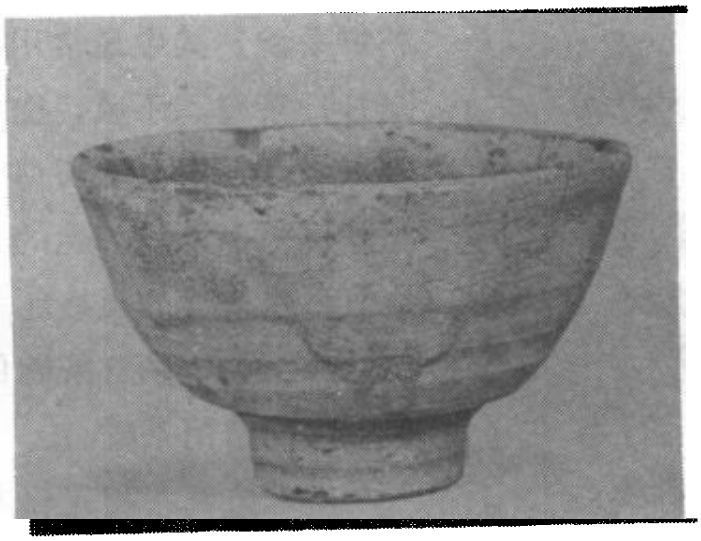


圖 352　井户茶碗

昂貴。這就提供了民間茶人與朝鮮茶碗相遇的條件。特別是千利休大樹草庵茶風，力圖在身邊的“粗陋”器物中去發現美，於是，朝鮮茶碗被提高爲藝術品，其粗糙之處反倒成爲其藝術特色。朝鮮茶碗堪稱幸運兒。朝鮮茶碗種類達數十種，最有代表性的一種爲“井戶”茶碗。圖 352 爲其中一例。井戶茶碗的特色是，形狀呈牽牛花形，枇杷色，全體掛釉，轆轤印比較明顯，碗座及其附近的釉剝離不整。其他地方也有嚴重的龜裂，小石粒、黑斑點處處可見。這種茶碗按常識來說應數下流，在朝鮮民間恐怕也不會受到重視。但大藝術家千利休認爲其形式最接近自然，它不是一種“有心的藝術”，而是一種“無心的藝術”。這與禪的精神和茶道的精神是一致的。圖 353 也是朝鮮茶碗的一種，名爲“蕎麥茶碗”。因其外表有許多黑斑點而得名。口比較大，留有明顯的轆轤印，呈淺黃色，若不是茶人們看重它，它絕不會步入藝術品之列。“熊川茶碗”（圖 354）的形狀十分可愛，它的曲綫與人的手掌正好吻合，這樣會使人對它增添一種

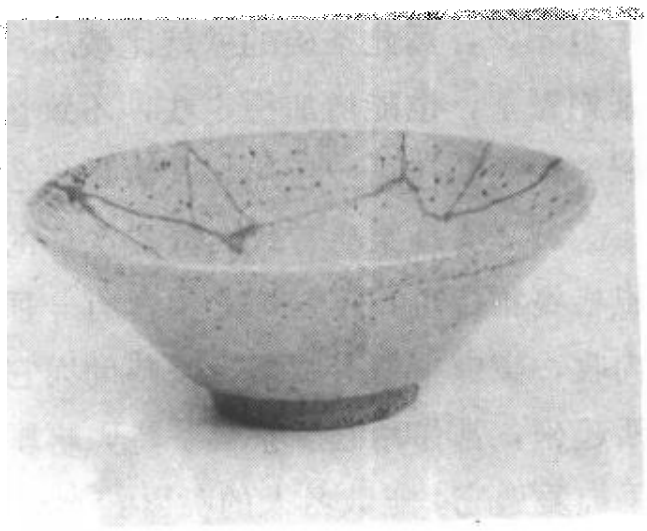


圖 353　蕎麥茶碗

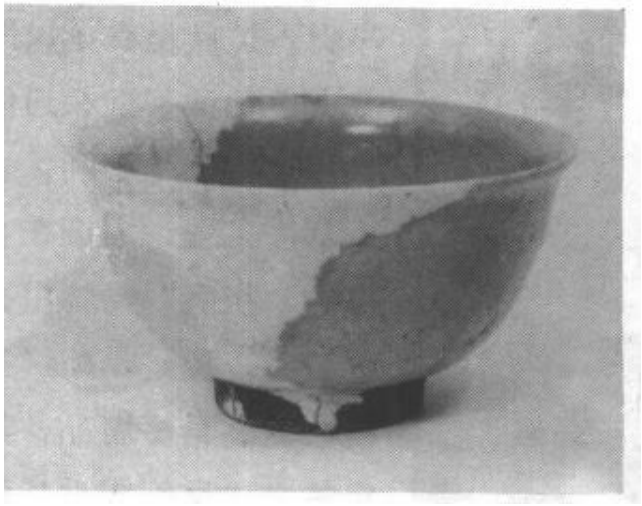


圖 354　熊川茶碗

親近感。以上列舉了三種朝鮮茶碗，其中最常用的是井戶茶碗。不過，從整體上來說，比起中國傳來的茶碗來，朝鮮茶碗的風格與日本茶道的風格比較接近。至今，朝鮮茶碗仍是茶人的常用茶碗。

日本樂窰茶碗是日本國產茶碗之魁首，是草庵茶中規格最高的茶碗。它是第一個按照日本茶道的理念專門設計生產的茶碗。樂窰茶碗是與日本草庵茶同步發展起來的。樂窰的第一代名匠——長次郎是在千利休的具體指導下完成樂窰茶碗草創業績的。如今它已傳至第十四代。

樂窰茶碗的特點是，茶碗製作不用轆轤，全部是手工製作。先將陶土弄成一個厚餅，然後一下一下向上向裏攏。這與傳統的製陶方法完全不同。製好的陶坯要一個一個地燒，所以樂窰本沒有"窰"。火的溫度爲八九百度，比一般的窰火要低許多。因此，屬軟陶。軟陶易傳熱，所以拿在手裏不感覺涼，但茶水太熱時，燙手也不好，爲此茶碗的壁就比較厚，碗底比較寬，這樣利於揮動茶刷點茶，也能增加穩定性，不致在不小心時把茶碰翻。樂窰茶碗的代表顏色爲一色黑，其次爲一色紅。極少數有隱約的圖案。

圖 355 爲樂窰首代名匠長次郎的作品，名爲"寶舟"。整體的風格優雅持重，不勻稱之中含有一種跳躍感。碗底開闊，碗口向內收，謙虛中帶有威嚴，長時間與它相對視，它便會在人的心裏活起來，當你用它點茶喝茶時，再聯想起幾百年來無數大茶人的手撫愛過它，無數名人的嘴唇親吻過它時，怎麼會不感慨萬千呢！圖 356 爲樂窰第三代名匠道入的作品，名爲"千鳥"。千鳥是一種

水鳥。從這只茶碗隱隱約約的圖案上，我們很難找出千鳥的圖案，其實它只表現了千鳥在沙灘上的兩個腳印。在表現一個事物時，不是直接勾畫出事物的實體，而是間接示意其實體。比如，要表現鳥時只畫出它的腳印，要贊美美女時只描寫她的頭發等等，這是包括日本茶道在內的日本藝術的特點之一。圖 357 爲樂窯第十四代名匠吉左衛門的作品，無名，呈磚紅色，當然其顏色是不均勻的，有深有淺，碗型也是躍動式的，碗沿有高有低似起伏的波浪，富有現代氣息。但是與幾百年前的老樂窯的茶碗的風格，幾乎一樣。



圖 355　寶舟茶碗

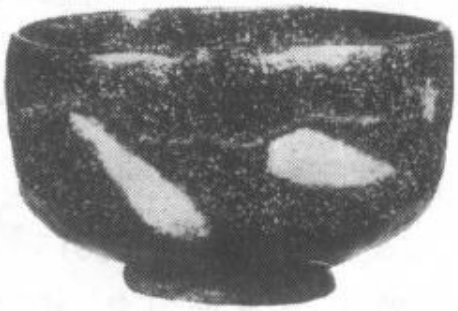


圖 356　千鳥茶碗



圖 357　樂窑茶碗

樂窯茶碗早已成爲日本茶陶的代表，成爲日本茶人追求的對象。一次正式的茶事裏，若沒有樂窯茶碗出場的話，茶事就會顯得蕭條冷落。但是由於供不應求，樂窯茶碗的價格也貴得驚人，甚至在街市上根本買不到。

在樂窯茶碗問世之後，日本各地的村窯、家窯如雨後春笋誕生出來。經歲月的陶冶，錘煉出一大批名窯，下面介紹其中幾個名窯的代表性作品。

圖 358 爲仁清窯的作品，上施有菊花圖案。仁清窯位於京都，



圖 358　仁清窑茶碗

始於 17 世紀中葉，它的第一代名匠佐佐村仁清受到了千利休的大弟子金森宗和的直接指導。宗和的茶風優美、細膩，致使仁清窑的作品鮮明端正，具有貴族式的美。在實際上，仁清窑也曾爲皇室的御用窑。

圖 359 爲織部窑的作品，形狀歪曲得厲害，被稱爲“鞋型”。織部窑得到武士茶人古田織部（1544—1615年）的愛護，由此而得名。其圖形多爲幾何圖案，綠、白、黃、黑等顏色大膽地交叉在一起，無拘無束，瀟灑縱横。

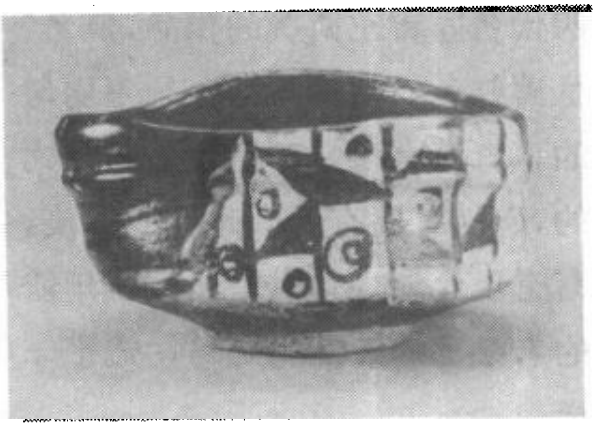


圖 359　織部窑茶碗

圖 360 爲志野窑的作品。志野窑位於日本岐阜縣，也曾受到古田織部的指導。志野窑的茶碗碗壁厚，有重量感，外掛一層厚厚的乳白釉，有光澤。釉面上有許多蜂窩，蜂窩内部顯出紅色陶坯底。碗身處多有稚拙的繪畫，此碗的圖案爲“橋”。象徵性的幾筆，似像又不像，任客人們自由地去猜想，讓每一個觀賞它的人在自己的心裏去完成

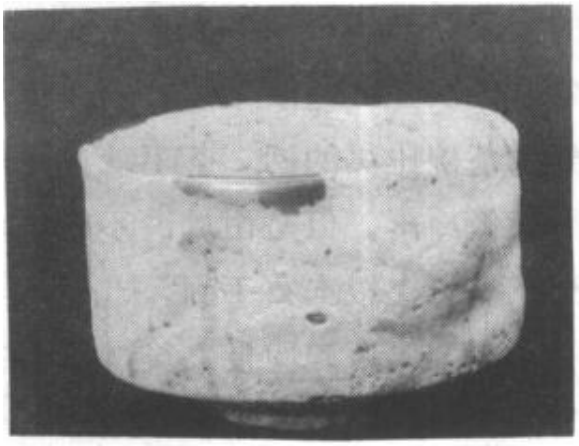


圖 360　志野窑茶碗

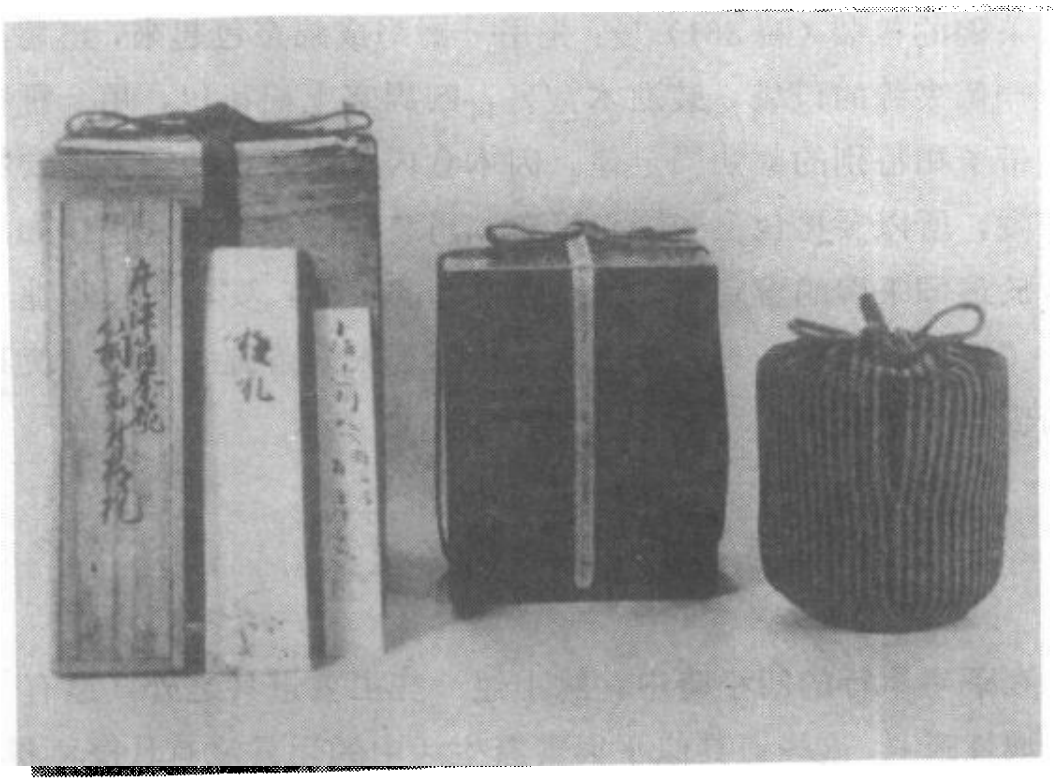


圖 361　茶碗的包裝

藝術的創造。

一個好茶碗燒成後，要送到大茶人、鑒定家或某流派家元那裏去，求得他們的評價。如果某人看中了它，就會給它起個名字，並將名字寫在它的木盒子蓋的內側。給身邊喜愛的器物起名的習慣來自古代中國，其後在日本也有仿效。在茶道界特別注重這一點。有時，名字起得好，可以使茶碗的藝術價值提高不少。名字中有根據茶碗的產地、持有人的姓名而起的“呼名”，還有茶人們根據茶碗的景緻、感覺、氣氛起的“真名”。如某一茶碗的風格緊湊、強悍就可起名爲“鷹”；某一茶碗的氣氛柔和、隱潤，便可命名爲“五月雨”等等。用單詞命名的爲“單名”，如“薰風”、“無事”。由一句詩命名的爲“詩名”，如“薰風自南來”。還有用一句日本俳句命名的稱爲“句名”。另外，茶碗轉手受到新主人珍愛時，新主人再次給起的名字爲“追名”。就這樣，一個名茶碗的木盒上的筆蹟是十分複雜的。

茶碗的包裝（圖 361）是：先用一層絹或綿布包起來，再將其裝入一個夾綿的口袋，裝進木盒裏，四周塞上棉花包，用一種特別的帶子和特別的繫法固定住。因木盒內外有名人的題字需要特別保護，所以要再包上一層包袱布，再裝進一個大木盒子。如果有關於這個茶碗的鑒定書、轉讓書之類的東西，要再一起收進一個叫“總箱”的箱子裏。就這樣，由於茶人對茶碗的珍重，使其藝術價值步步升級。

第三節　茶事用茶道具

在茶事舉行的四小時中，除上述一些主要道具之外，還有一些附屬性道具。這些道具似乎與實際生活中的用具沒有什麼兩樣，但仔細看它們又有一種特別的風格——簡潔、古樸。特別是幾百年來，茶人們一直使用着千利休時代的茶道具，它們就更顯得樸實可愛了。

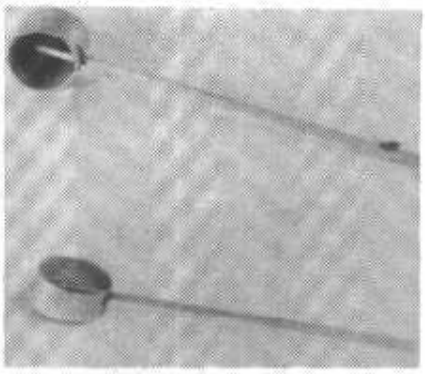
在茶庭裏，客人們要用的茶道具見圖 362。步入茶庭以後，客人們要換上草鞋。儘管現代人穿高跟鞋、絲襪，但去參加正式的茶事就一定要穿和服、穿日本式布襪，否則是無法換草鞋的。草鞋的尺寸不分男女老少。如果是雨天就要穿木屐，穿木屐走路時必須十分小心，不得造出大的聲響，以免影響茶事的肅靜氣氛。下雨時還要準備斗笠。斗笠是用竹葉和竹篾編成的。腳穿木屐，手擎斗笠，在茶庭的飛石上行走，其情景似乎回到了古老的年代。客人們在茶庭小茅棚等候時用的座墊也是用稻草編成的。一切都是不加塗飾的，散發着草香。在石製洗手鉢前放有水桶、水勺，供客人漱口、洗手用。如果是冬天，還要放上一桶熱水。水桶、水勺都是用原木做成的。這些茶道具的做工都非常精細。用起來又很結實。不可能有某個環節脫落，也不可能有某個不該露出的繩



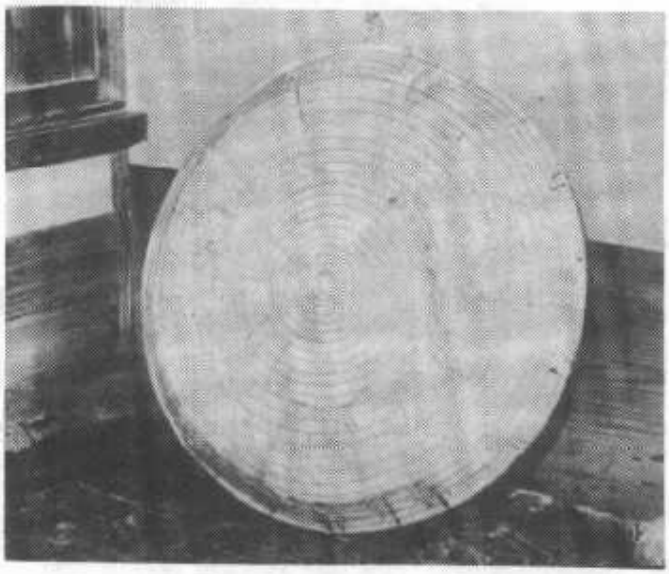
熱水桶



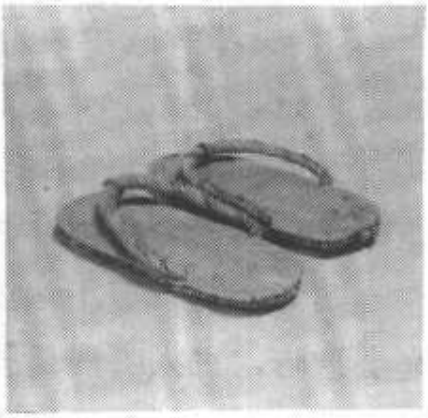
水　桶



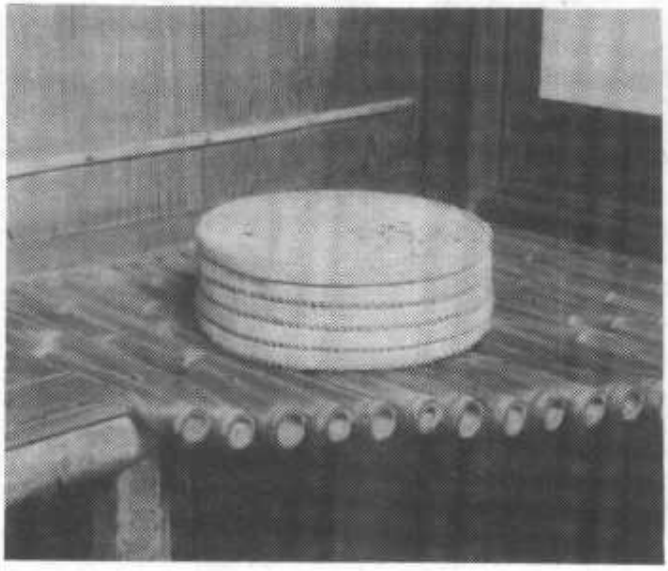
水　勺



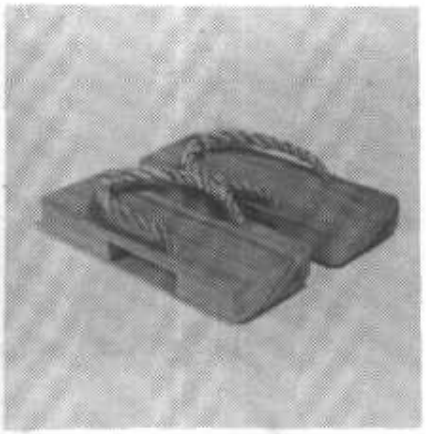
露地斗笠



露地草鞋



圓座墊



露地木屐

圖 362
茶庭用道具

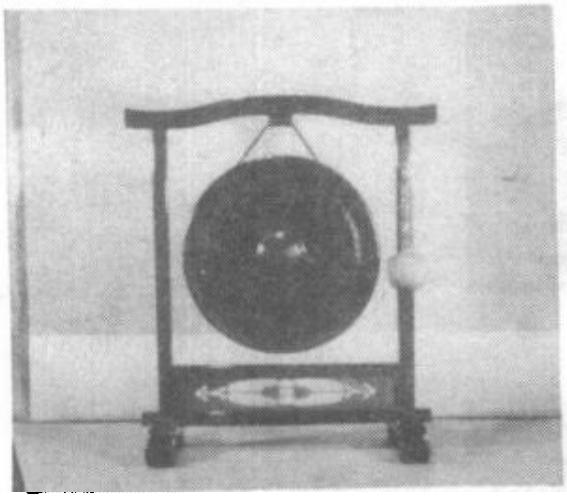


圖 363　銅鑼

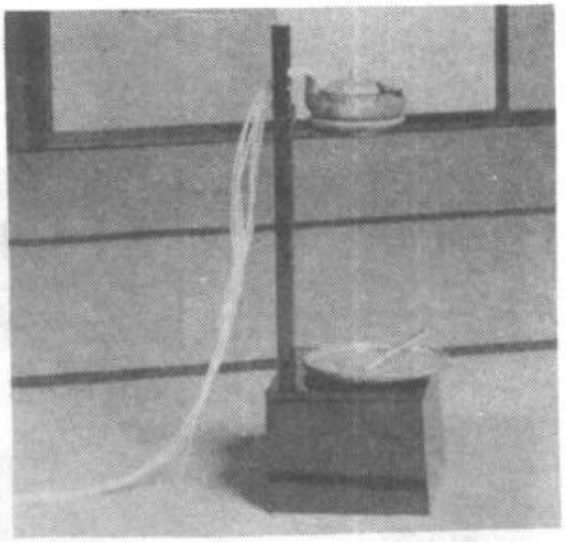


圖 364　短簫

頭露在外面。一切都井井有條。

圖 363 爲茶事用銅鑼。當茶事的前半部分完畢、客人們在茶庭小息時，主人鳴鑼爲號，告訴客人們茶席已經清掃整理好，可以再次入席了。這種形式的銅鑼來自禪寺，鳴鑼爲號的習慣也來

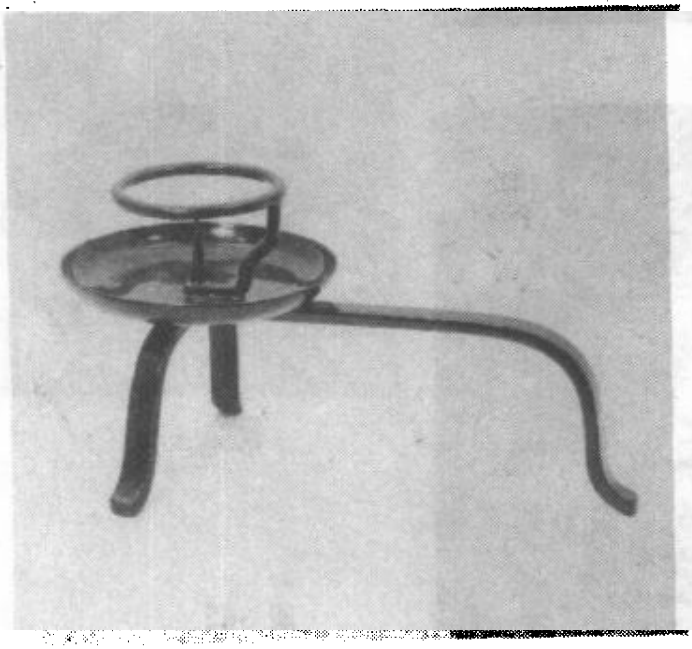


圖 365　手燭

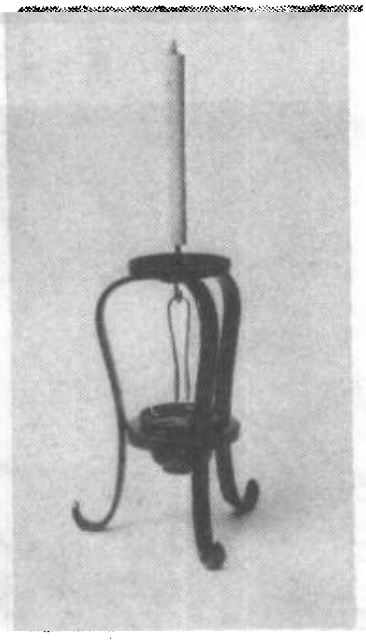


圖 366　錠燭

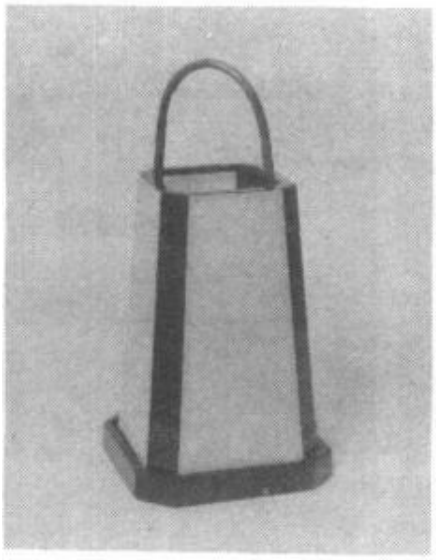


圖 367　脚下燈籠

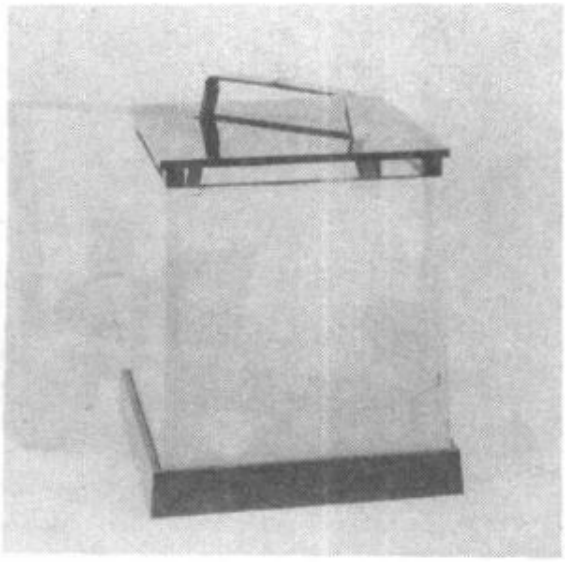


圖 368　茶庭燈籠

自禪寺。

在拂曉的茶事或夜晚的茶事中，要使用油燈或蠟燭。這種做法本來出自沒有電燈的時代，但是儘管如今的普通照明已用上了電，茶事中的照明仍用原始的辦法。也許正是因爲這個緣故，拂曉的茶事和夜晚的茶事情景十分迷人。茶事用燈有八種，這裏只介紹五種。茶室中的主要照明用具爲“短檠”（圖 364），上方有油碗，浸泡着燈芯，下方有接油盤、調芯簽，燈芯的多少要看情況決定。手燭（圖 365）用於接送客人、觀賞道具，特別是觀賞壁龕上的掛軸。它是用鐵製成的，外塗黑漆，有柄，上插蠟燭。圖 366 爲膳燭，專用於客人進餐時，比較細高，可少佔地方。圖 367 爲腳下燈籠，擺在茶庭小路的旁邊，爲少佔地方，形狀比較瘦小，帶有宣紙罩，可以防風。圖 368 爲茶庭用燈籠，放在茶庭小茅棚的旁邊，位置比較固定所以比較大。此燈用燈油。

在千利休的時代，烟草是一種供享受的侈奢品。爲了使茶事的氣氛輕鬆愉快，主人要爲客人準備烟具。烟具包括：烟葉、烟袋、引火罐、烟灰筒，以及盛裝此類物品的烟具盒。要在等候室、茶庭小茅棚、茶室三處準備三套。如今戒烟運動的開展以及生活

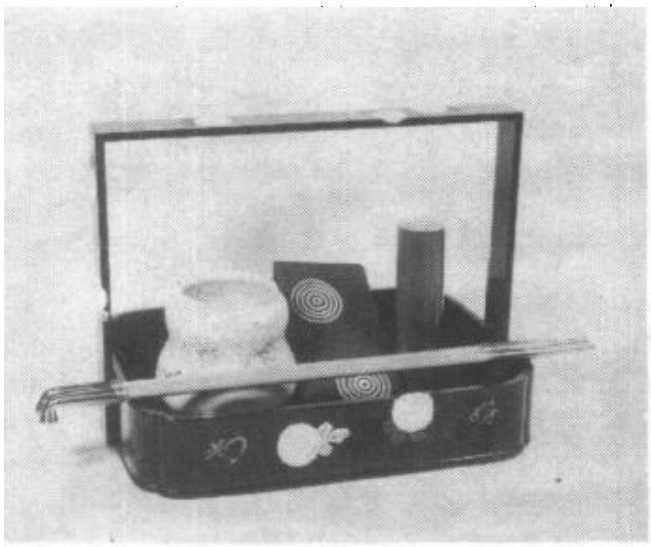


圖 369　全套烟具

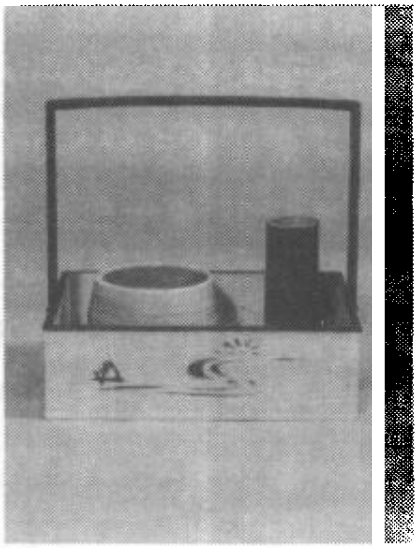


圖 370　簡化烟具

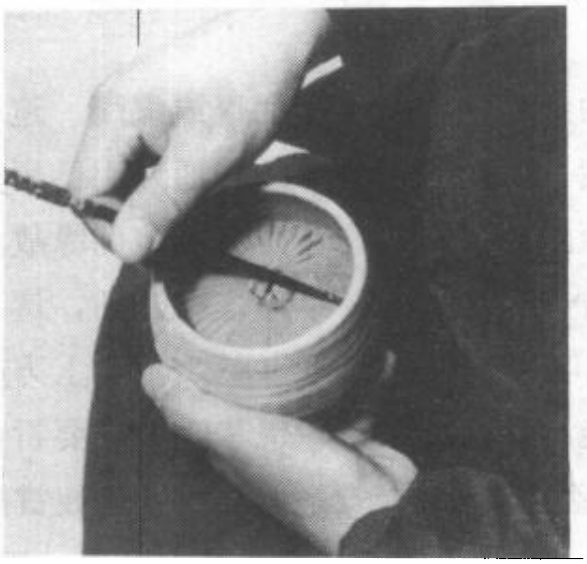


圖 371　押花紋

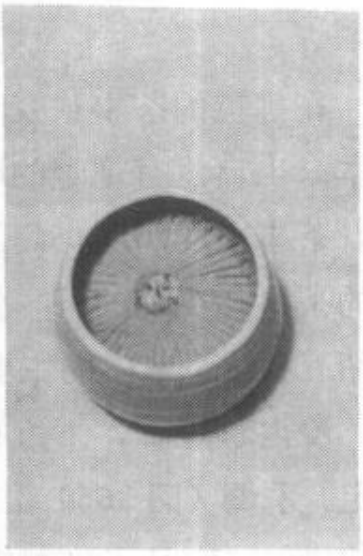


圖 372　引火罐

方式的改變，已經沒有人再用茶事上的烟袋抽烟了，但作爲一種傳統形式是不能省略的。烟具已成爲人們的藝術欣賞對象。

圖 369 爲全套烟具。因其造型顯得繁雜，在客人自帶烟袋和烟葉的前提下，省略爲圖 370。烟具盒的做工很精緻，圖 370 爲菊水紋的鏤刻，帶有裏千家第十五代家元的花押。圖 369 爲泥金菊花圖案，帶有裏千家第十四代家元淡淡齋的花押。左側的小竹筒爲烟灰筒，一般由綠竹做成，以新爲好，其尺寸要根據烟具盒的

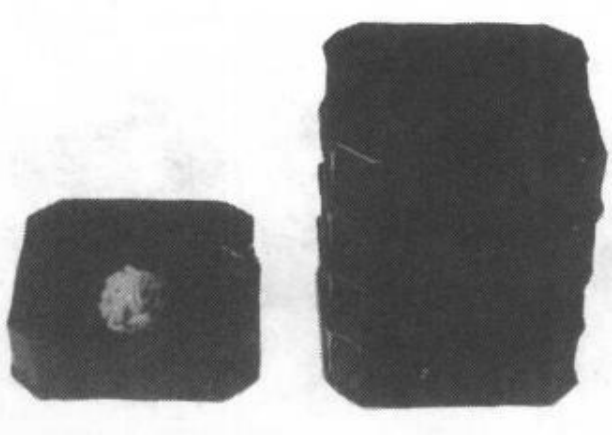


圖 373　濃茶點心盒

尺寸訂做。右側的小罐爲引火罐。引火罐裏裝有引火炭、以及固定它的炭灰。在引火罐内要用火箸頭將灰押成太陽射綫狀（圖 371）。絕妙處在於引火炭的位置不得取其中，必須稍偏左一點（圖 372），體現了日本茶道所追求的不勻稱的美。“稍偏一點”的結果使引火罐的造型產生了動感。“靜中求動”這一東洋文明的理念在這裏巧妙地體現了出來。

在第三章中已經叙述過的茶點心分兩種。一種爲濃茶用點心，體積比較大，水分較多，是必須當天吃的點心。一種是薄茶用點心，像乾糖塊。盛裝它們的用具也不一樣。濃茶點心按正規方式應該每一個點心用一個盒子，如圖 373。這種方法可使茶點心的美大大增色。點心盒子用杉木卷成，外塗黑漆。在客人多的大茶會上，一般採用圖 374 的形式。點心的擺置當然以客人一方爲正面，筷子是用一種叫“黑文字”的樹皮做成的。使用之前要用水



圖 374　點心鉢

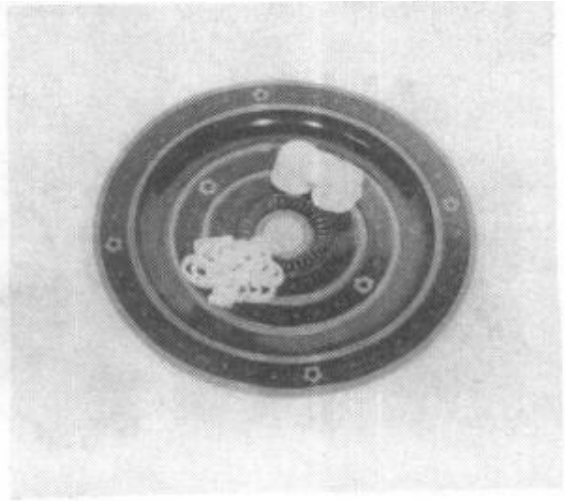
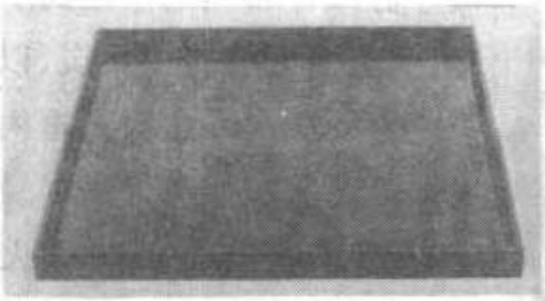
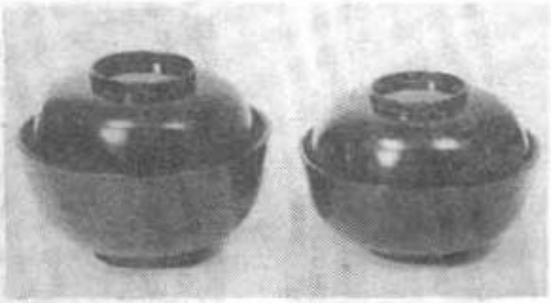


圖 375　薄茶點心盤



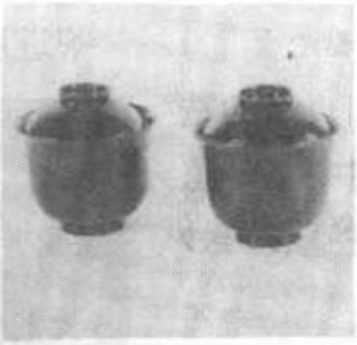
食案



飯碗　　醬湯碗



燉菜碗



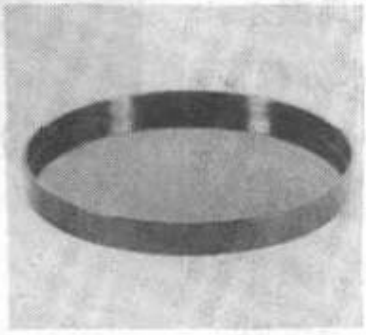
清湯碗



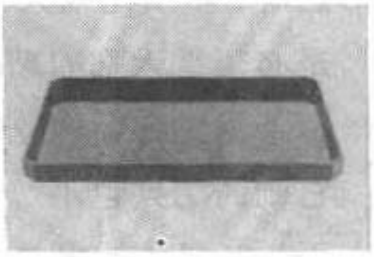
飯器、飯勺



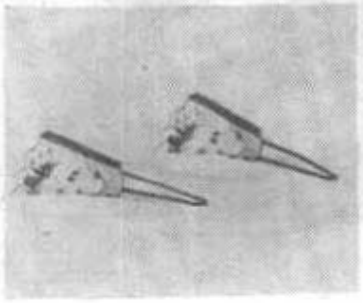
鍋巴湯壺



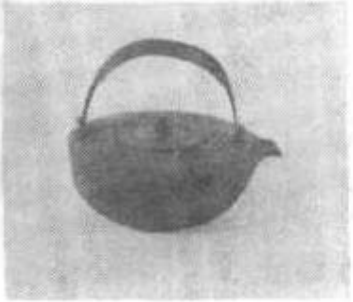
招待圓盤



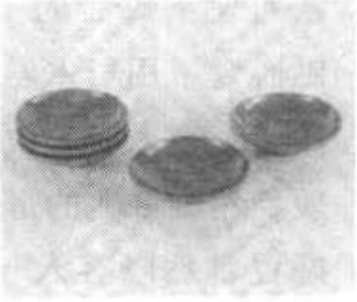
招待長盤



凉菜碟



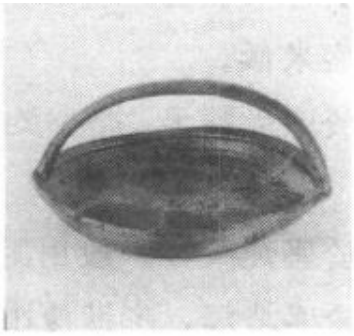
酒　壺



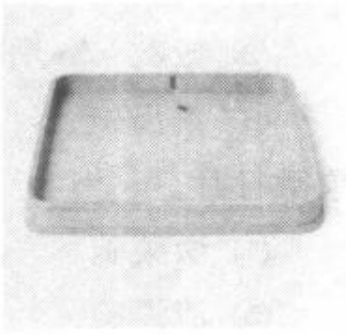
酒　杯



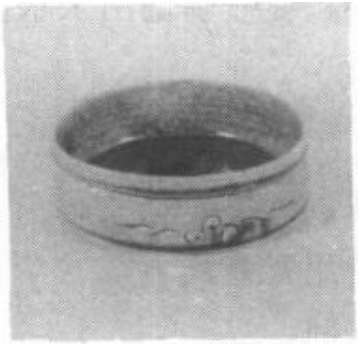
杯　臺



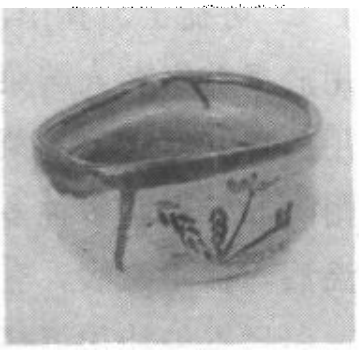
烤魚盤



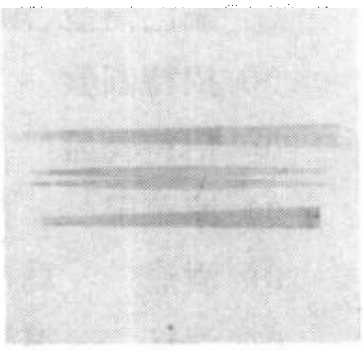
酒菜盤



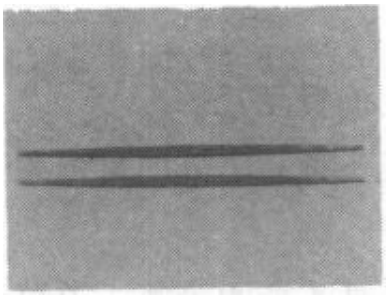
勸菜鉢



鹹菜鉢



中節箸、兩尖箸、尾節箸



飯　箸

圖 376　茶食用道具

浸泡、搌乾。這種點心鉢基本上採用陶器，在炎熱的夏季也可採用玻璃鉢。圖 375 爲薄茶點心的盛裝方式，點心爲兩樣，分別擺在右上和左下。薄茶點心盤主要採用木製漆器，有時也用竹編，樣式繁多，不可勝數。

最後介紹一下茶食用茶道具（圖 376）。以一套漆器爲主，一般用黑色的。真級茶食用的漆器爲紅色。茶食用道具的風格要求文雅，顏色要求暗淡，不至影響茶食的配色。另外，要求手感柔軟，拿在手裏不感到冰涼，硌手。下面介紹每一件茶食用茶道具。

① 食案　　相當於每一個客人的飯桌。

② 飯碗　　用於盛米飯。

③ 醬湯碗　　用於盛大醬湯，略小於飯碗，據說與飯碗一起象徵日月。

④ 燉菜碗　　用於盛炖菜，一般用泥金畫漆器。

⑤ 清湯碗　　用於盛清湯，形狀瘦小。

⑥ 飯器、飯勺　　夏季時上撒水珠，以示涼意。

⑦ 鍋巴湯壺、湯勺　　可從上方掏出米粒、從壺嘴倒出米水。

⑧ 招待圓盤　　用於爲首席客人端菜。

⑨ 招待長盤　　用於爲其他客人端菜。

⑩ 涼菜碟　　採用陶器，形狀多種多樣。

⑪ 酒壺　　爲了温酒，採用鐵製，有時用瓷蓋。

⑫ 酒杯　　很淺，與日本神社用酒杯相同。

⑬ 杯臺　　用於放酒杯。

⑭ 烤魚盤　　一般用藝術陶器。

⑮ 酒菜盤　　用杉木製成，爲一次性消費品。

⑯ 勸菜鉢　　用於盛標準茶食（一湯三菜）之外的勸酒菜，所以形式比較多樣。

⑰ 鹹菜鉢　　採用日本國産彩陶，因是茶食的最後一道菜，所以鹹菜鉢的形式是最活潑的。

⑱ 中節箸　　用竹做成的公共筷，用於挾烤魚、酒菜。

⑲ 兩尖箸　　用竹做成的公共筷，用於挾勸酒菜。

⑳ 尾節箸　　用竹做成的公共筷，用於挾鹹菜。

㉑ 飯箸　　每一位客人的專用筷，木製，一次性消費品。

第七章　茶道的禮法

禮法在日本茶道藝術中佔有重要的位置。這裏說的禮法是包括禮儀和規則。茶道的禮法有三個特點：（一）茶道的禮法是全面的。它包括主與客之間的禮，客與客之間的禮，人與物之間的禮。茶席上出現的人和物都受到尊重。（二）茶道的禮法是適度的。它的表現手法十分準確、適時，包括無聲禮、有聲禮、約定禮。（三）茶道的禮法也是合理的。它用位置、動作、順序三要素將飲食這一日常生活行爲規範化、系統化。

日本是一個重視禮儀的國家。因爲在日本的禮儀中十分重視上下級的關係，茶道的禮法也不例外。尋其根源，有人認爲這是接受了中國儒教的長幼尊卑的思想。其實，其背後有更深一層思想淵源。

日本弓馬術禮法小笠原教場宗主——小笠原清信對此有一段精闢的論述：日本人沒有像基督教所崇拜的那樣唯一的神，並且，也沒有中國古代文明中所講的天帝。也就是說，沒有絕對的神、唯一的神。日本的神是像本居宣長在《古事記傳》中所詳細考察過的那樣，是與人的存在聯繫在一起的，是與基督教的神和中國的天帝不同的。比如，在古代的日本，從社會最下層依次向上尋其祖先的話，都可上攀到天皇。如果從天皇再往上追尋其祖先，就可追溯至神話的世界。在基督教的世界裏，無論是國王還是平民都是神所創造的，在神的面前任何人都化作了一個普通的人。而

在日本從神至天皇，再由天皇依次排列至平民，有無數個階梯和級別。日本人被分別劃分在某一個級別之中。與基督教一樣，中國人在天帝面前也是人人平等的，皇帝也是普通的人，不過是受了天帝之命才君臨於人民之上的。所以，違背了天帝意志的皇帝被真正地受了天帝之命的他人奪走皇位是理所當然的。這即所謂易姓革命的思想，這種思想在日本是沒有過的。所以，當中國的這種革命思想傳來的時候，沒有被日本人接受，並且，在江戶時代，被日本式思想溶化了。基督教在傳入日本以後不久便被禁止了。明治維新以後，信教自由了，但信徒的數量很少。佛教征服了日本的思想界，這是因爲其根底裏爲泛神論的佛教與日本的多神論有共存的餘地。歸根結底，在日本人的深層心理中，存在着他們固有的神。㊵

從思想上講，在基督教佔統治地位的地方不允許有人上之人。但是在日本，則承認人上之人，甚至再上之人，其階層、級別是多重的。將這些階層、級別作出最典型、最細緻劃分的是日本的江戶時代（1606—1867 年）。在江戶時代，爲了維持多重等級社會的人際關係，爲了使各階層人們和平相處，產生了嚴謹的日本禮法。

日本禮法以上下級關係爲軸心，其條例規則十分細緻。致使處於底層的人永世沒有做人上人的機會。於是，從室町時代起，人們便在這個被束縛着的俗世之外製造出一個又一個新天地，這就是茶道、花道、香道、弓道、柔道等諸藝道的世界。在這些藝道裏，分別是一個個小小的社會。在那裏，人們憑修道的年數、技藝的高低來確定位置的上下。這是一個擺脫了現實社會等級的世界，可以使一些文人雅士在這裏得到精神上的滿足。在這種世界裏的禮法帶有某種遊戲的性質，沒有現實社會中的壓抑感，並且是來去自由的。

茶道的禮法是諸藝道禮法中最複雜的。雖然茶道信奉的禪宗主張“無”、“本來無一物”、“佛祖共殺”，但在實際禮法中，十分重視上下級關係。這說明，茶道禮法是在日本禮法的影響下形成的，是日本禮法的一部分。日本茶道界本身也受到日本多重階層社會的影響，各個流派都設有無數個階梯。以裏千家爲例，根據修道的年數和茶技的高低，從下至上分爲入門、小習、茶通箱、唐物、臺天目、盆點、和巾點、茶箱點、行之行臺子、真之行臺子、大圓草、大圓真、引次、正引次、紋許、茶名、準教授、教授等18個級別。處於最高地位的家元是世襲的。這種組織形式與日本明治以前的組織形式雷同。不過，根本不同的是，茶道是一種文化形式，其上下級關係受到時間和空間的限制，有時只起到一種規則的作用。

第一節　主與客・客與客・人與物

前面已多次闡述過，茶道的根本思想是尊崇自然。這個“自然”包括山川花木、人、動物、器物，即“我”之外的所有事物。由此，茶道的禮法是全方位的。主人與客人之間，客人與客人之間，人與物之間，都有一套完整的禮儀，這些禮儀的一部分已成爲一種規則。由此，在整個茶事的進行中，呈現出一種有條不紊、有禮有節的氣氛。

在主人與客人之間，客人爲上，主人爲下。主人要千方百計設法使客人感到舒適。比如，主人要在客人到來之前將茶庭灑上一層水，然後將飛石上的存水用毛巾擦乾。若是下雪天，要提前用草墊把飛石蓋上，在客人到來之前將草墊撤去。這樣既可讓客人欣賞到美麗的雪景，又便於客人行走。主人要根據客人的個別情況制定菜譜。如果客人是老年人，菜就要做得軟一些、少一些；

若是年輕人，菜就要做得多一些，含蛋白質的材料可多用一些；若是外國人，就要考慮到那個國家的飲食習慣，還要尊重他們的宗教信仰等等。點茶時茶和水的比例也要因人而異。若客人是老茶人，就要多放一些茶粉，點得濃一些；若客人是初次品茶，就要點得淡一些，以免使客人感到太苦；天氣冷時，多加一些熱水，天氣熱時用少量溫水。主人還要在客人面前反覆擦拭本來已經清洗過的茶具，以此表示對客人的尊重。當點茶完畢將污水罐撤下去時，要左轉身，這樣可使污水罐在客人視綫裏停留的時間減少。另外，夏天要用風爐，其位置放在離客人最遠的地方，爐口要豎一塊瓦片，以擋住炭火，減少客人的炎熱感。冬天要用地爐，要開在茶室的中央，這樣可使客人離火近一些。總而言之，主人時時處處要站在客人的立場上考慮問題，細微之處也不放過。

主人對客人如此尊重，客人也要站在主人的立場上多爲主人着想。首先要遵從主人的好意。將主人拿出的茶和飯全部吃光、喝光。這表示自己對主人的招待十分滿意，表示主人的茶飯十分可口。特別是在喝茶時，最後的一口要將茶全部吸進嘴裏，發出一種吸淨的聲響——“SU!”這聲響會使人聯想起茶的甘美，會令主人快慰。如果自己胃口不好，實在吃不光主人拿出來的菜，可在主人不注意的時候悄悄裝進塑料口袋帶走。總之，無論如何菜是不允許剩在碗裏的。再有，要謹慎從事。要穿色調素雅的和服，舉止沉穩，少說話。說話時語言表達要簡潔，聲音要小，以免破壞主人精心設計的藝術環境。另外，客人們要認真地觀察茶庭、茶室、茶具、茶點心、茶食等，要通過熱心的觀察來發現主人的匠心。在適當的時機，對主人獨特的匠心表示贊賞。這可使主人感到快慰，認爲自己的藝術設計取得了效果，得到了共鳴。客人們有時還要積極配合主人完成茶事的藝術創作。比如，當新手主持茶事時，經常手忙腳亂，常出錯，在點茶時手不住地顫抖是常有

的事。在這時作客人的爲了減輕主人的思想負擔，往往主動與主人談談家常話，或是自己故意出點差錯，以使主人的心情平靜下來。有的還故意睡覺、假裝打起呼嚕來。客人還要努力減少主人的負擔。比如，還道具時，要擺放得讓主人便於拿，用完的餐具要自己用懷紙擦乾淨，有些茶道具還要由末席客人送到門口等等。總之，主人與客人要互相理解、互相關心、互相配合，形成一個整體，才能圓滿地完成一次茶事的藝術創造。

關於茶道在客人與客人之間的禮法，首先，客人是有級別的——首席客人、次席客人、三席客人、四席客人、末席客人。大家要尊重首席客人。在參加茶事之前，其他客人要到首席客人家裏去表示拜託，現在多用電話聯繫。在茶席上，客人坐成一排。喝茶、欣賞道具等都以首席客人爲先，然後依次進行。首席客人代表全體客人與主人會話交談，其他客人如沒有特別的事情，一般是不發言的。其他客人要認真察看首席客人的意向，積極加以配合。比如，首席客人認爲此日的茶事進程過慢，應該加快一點的時候，其他客人就要儘快理解首席客人的意向，動作加快一點。若首席客人認爲某件茶道具爲此次茶事上最應注目的茶道具，其他客人們就要特別下工夫來欣賞，也就是說，努力與首席客人取得一致。

其他客人對首席客人表示尊重，首席客人也要照顧其他客人。比如，當喝濃茶時，大家用一個碗喝。當首席客人喝完時，要用濕紗布將碗沿處擦淨，以表示對下一位客人的尊重。喝濃茶時，有詢問茶銘（即茶葉的名稱）、茶的產地一項內容，這個任務是由首席客人承擔的。但是，首席客人一定要在所有的客人都喝到茶之後，才能說："請問茶銘？""產自何方？"這樣做可使所有的客人都能聽到茶銘而去回味口中的茶香。另外，首席客人還負責茶道具的安全問題。在客人們依次傳遞、欣賞完某個茶道具之後，都

要再送回首席客人處，由首席客人檢查一下此道具是否完好之後，親自還給主人。實際上，首席客人是十分辛苦的。

在客人與客人之間，反覆實行的有三種禮：前禮、次禮、送禮。當某位客人要喝茶、吃點心，或欣賞某件茶道具時，首先要向你的前一位客人行一個禮，說“請您再品一碗”之類的話，這叫作“前禮”。然後必須再向你下一位的客人行一個禮，說“請允許我先失禮了”之類的話，這叫作“次禮”。還有，由於在喝濃茶時禁止說話，所以有“送禮”這種禮法，即將茶碗傳給下一位客人之後，在下一位客人將茶碗向上舉起的同時，你要深深地行一禮。

另外，客人們在離開席位取茶歸座時，也有嚴格的規定。首席客人要向右轉身，以使自己的臀部在客人視綫中停留的時間減少。其他客人要向左轉身，爲的是同樣的目的。日本茶道本着尊崇一切事物、上下有序、有禮有節的原則，形成了一整套禮法模式。這些已成爲一個個不可違反的規則。當一個人初習茶道時，會手足無措，每一舉動都需要指點。只有當你熟悉了這些禮法之後，才會漸漸地體會出這些“煩瑣”禮法的奧妙。

關於茶道禮法在人與物之間的體現，在茶人們來看，所有器物都是有生命的，都要倍加尊重、珍愛。拿道具時要輕拿輕放；收藏道具時，要認真清洗、擦乾、晾乾，用棉布、木盒包裝起來。客人喝茶時，首先要將茶碗莊重地舉起一下之後，用左手掌托住茶碗，用右手將碗向順時針方面轉兩次，將茶碗的正面轉向對面之後，才能飲用。這樣做爲的是使自己的嘴唇不與茶碗的正面接觸，表示出自己對茶碗的謙恭態度。在吃點心時，要一口氣吃完，不能吃到一半放下。這是因爲每一塊點心都是一個完整的藝術品，咬過之後，這個藝術品的造型就破壞了。把已不完整的點心的形象暴露於衆，是對茶點心本身的玷污。因此，出於對茶點心的尊重，

必須將它一下子吃光。在用茶食時也是一樣。比如，燉菜的量比較大，一下子吃不完時必須用碗蓋蓋住，不要讓殘缺不齊的燉菜形象暴露於衆。

大部分茶道具都是觀賞的對象。觀賞茶道具與在美術館隔着玻璃框參觀美術品不同，它可以拿在手裏慢慢地觀賞。以茶碗爲例，其觀賞的順序是這樣的：將茶碗放在自己的正對面，雙手合攏向茶碗略致一禮，表示："對不起了，讓我欣賞一下您。"之後觀看茶碗的整個形狀、整體的感覺、色彩。之後用雙手捧起茶碗掂掂份量，體驗一下手感。之後翻過來看碗座的設計、素陶部分的質地、作者的花押。觀賞完畢後再重新放回自己的正面，雙手合攏再略致一禮，表示："謝謝您了。"在欣賞極珍貴的茶道具時，不能將其直接放在榻榻米上，必須用一塊織得很厚的綾墊墊在下面。當然，在觀賞道具之前必須把手洗乾淨，以免手印弄髒茶道具。任何茶道具都是有正面的，尤其是以動物形象爲造型的香盒，在觀賞時一定要與動物面對面地相視、行禮。還有，由於食案是漆器，忌潮濕、油垢，所以用過了的筷子不能直接放在食案上，要搭在食案的邊上。按規定，灰勺要在臨用前才能放進濕灰裏，以防止鐵灰勺生銹。在茶道界，以長期愛用一件道具爲榮。有些茶道具可傳宗接代，用上幾百年。人們認爲，年代越久，越能顯示出茶道具本色的美、枯高的美。

自有茶道以來，茶道具的種類不斷增多，式樣不斷地增加，質量也在不斷地提高。它已經形成了一個獨特的藝術群。其形成的因素有很多，但其中最重要的一點是由於茶人對茶道具的兄弟般的愛。有了執着的愛才可能去發掘它們的美，創造它們的美。

以上禮法的共同出發點是：將"我"放在無垠宇宙中的一顆砂粒的位置上，"我"是宇宙的一部分，萬物與"我"是平等的。"衆生本來佛"這種大乘佛教的思想可以說是茶道禮法的思想背景。

第二節　無聲禮・有聲禮・約定禮

據筆者統計，在一次正午的茶事裏，若客人人數爲三人，主人與客人行禮的次數爲 213 人次。㊶這些禮中分真、行、草三種形式。下面叙述行禮的規則：圖 377 爲茶室中正坐的姿態。腰挺直，下巴回收，視綫斜下，雙腿曲折，雙腳擺平，腳面着地，臀部放在雙腳上。雙手搭放於前，根據流派不同有的左手在上，有的右手在上。裏千家的規則爲右手搭在左手上。這種正坐姿勢是茶道演習中最基本的姿勢，據說這種姿勢便於體中運氣，精神振作，注意力集中，適合於修行藝道。這種正坐的姿態也是行各種禮的基本出發點。在行禮時，心中必須



圖 377　正坐



圖 378　真禮



圖 379　真禮側面



圖 380　行禮



圖 381　行禮側面



圖 382　草禮



圖 383　草禮側面

懷着對對方的真誠敬意。無誠意的行禮沒有任何意義，而且，其敷衍的態度會表現出來，很容易被識破。再有，行禮的次數過多，幅度過大也是對對方不尊重的行爲。因爲對方要根據你行禮的程度還禮，所以不適時的過度的行禮會給別人帶來麻煩。要依據場合分別使用真、行、草三種禮法。行“真禮”（圖 378、379）時，雙手從膝上漸漸滑下，目光注視對方，背頸部保持平直，上半身向前斜傾。全手掌着地、合攏，身體傾至胸部與膝間只存一個拳



圖 384　立式真禮



圖 385　立式行禮



圖 386　立式草禮



圖 387　正坐

頭大的空當。切忌只低頭不傾身。行真禮時，起身比低下身時更爲關鍵。要靜靜地慢慢地起身，表示出對對方的敬意連綿不斷。最

好還要配合呼吸。低下身時吐氣，起身時吸氣。還應該照顧到周圍的其他人。儘量保持一致。如果你起身太快，就會顯得不敬。如果你起身太慢也會使在你之前起了身的對方感到難堪。真禮用於行總禮和喝茶時。

“行禮”（圖 380、381）用於客人與客人之間。方法與真禮相似。不過幅度較小。手掌不全着地，第二手指關節以上着地即可。整個速度也可加快一些。“草禮”（圖 382、383）用於最簡單的行禮，大都用於說話時。要領與“行禮”相似，指尖着地即可。以上叙述了真、行、草三種行禮的方法。與此關聯的還有三種站立式行禮的方法，用於茶庭内的行禮。

圖 384 爲站立式“真禮”。目光注視對方，兩手向身前合攏，雙手分別貼着兩大腿向下滑，手尖至膝蓋上沿爲止。上半身由腰部起傾斜，切忌只低頭不折腰。起身時要慢，不使對方感到突然，

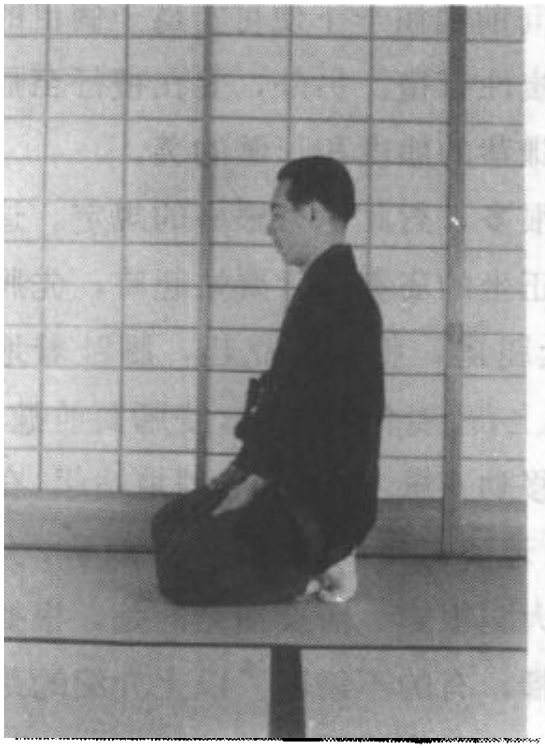


圖 388　準備起立



圖 389　立起

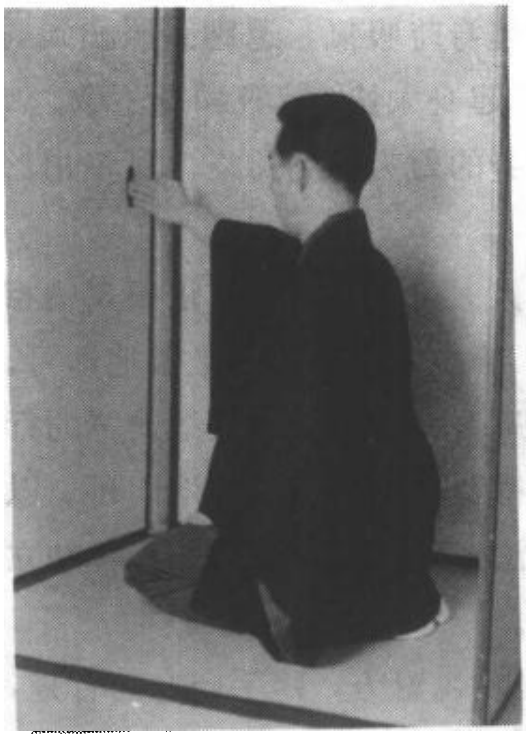


圖 390　開紙隔扇動作（一）



圖 391　開紙隔扇動作（二）

站立式“行禮”（圖 385）要領與真禮相同，雙手至大腿中部即可。站立式“草禮”（圖 386）將身體向前稍傾一下便可。爲一個目的而行禮的次數只限一次，切忌重複性行禮。另外，要在禮行至最深處時停頓一下，由此更表現出謙恭的態度和形體的美。

在茶室裏站起、坐下的動作很多，對此也有嚴格的規定。這裏只介紹站起的動作。圖 387 爲正坐的姿勢，當要站起時，先將本來搭在一起的雙手分別撤回大腿處，將雙腳立起，腳趾着地（圖 388），身體的重心放在腳後跟上，上身保持挺直，雙腳要並攏。根據具體情況將左腳或右腳向前移動 6 釐米左右，靜靜地站起。在站起的同時，兩手回位（圖 389）。這時，男子的手要輕握成拳，女子的手要張開，五指並攏貼在兩大腿根處。需要補充的是，根據流派的不同，站立時有的錯開雙腳，有的不錯開。以上介紹的是裏千家流派的站起方法。坐下時將此動作還原。

在茶事進行中，主人出進茶室的機會很多。關於開關紙隔扇



圖 392　開紙隔扇動作（三）

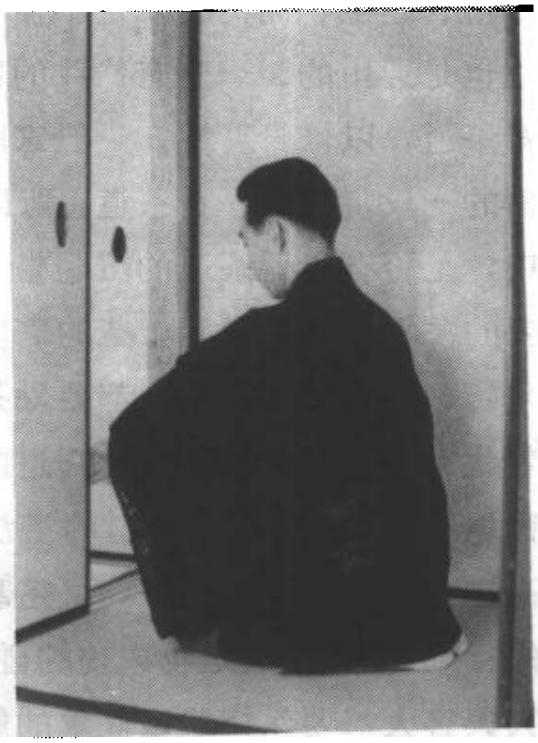


圖 393　開紙隔扇動作（四）

門也有一套嚴謹的動作。首先，在整套動作中嚴禁用手去碰紙糊處，手只能接觸紙隔扇的木框部分，以防把紙弄髒弄破。先跪坐在門前，將手放進拉手處（茶室門的拉手是凹進去的）。將門開一個小縫，縫寬約 5 釐米（圖 390）。之後，將手伸進柱子與門之間，手離地面的高度爲 24 至 25 釐米（圖 391）。將門開至中間（圖 392）換手（圖 393），這一隻手放在同樣的位置上，將門完全打開（圖 394）。將此套動作還原一遍便是關門的動作。在茶室裏無論多麼忙也不能省略這些動作，更不能站着開門、關門。以上介紹的



圖 394　開紙隔扇動作（五）

行禮、起坐、開門的規定不僅限於茶道界內，在一般日本人家庭中也是通用的。一些有條件的家庭，女子從中學時代起便開始學習茶道，以修身養性。一般家庭的女子在大學畢業之後、出嫁之前的一段時間裏學習茶道，稱爲“新娘子修行”。在婚姻介紹交涉中，是否有學習茶道的證明書，其證明書的級別如何，是一個重要的參考條件。講究一些的家庭都設有茶室，在親人遠征、貴客來訪、新春佳節之際，都要點茶。一家人是否有茶道的修養標誌着此家庭的家風和階層。茶道的禮法就是與日本人的生活如此緊密地聯繫在一起的。茶道的禮法以“默禮”（即不說話的禮）爲最高禮，其數量也是最多的，這裏譯成無聲禮。無聲禮是通過主人的行動、姿態，或是物與物的碰撞聲來實現的。在整個茶事中，主人與客人都要保持嚴肅莊重的態度，不笑，儘量減少語言。所以無聲禮是茶道中的主要禮節。比如主人與客人初次互致敬禮之處爲外露地與內露地之間的中門處。在行禮之前，主人將一桶清水倒進內露地的石製洗手鉢裏，桶要抬得高一些，以使水聲大一點。主人以水聲喚示坐在外露地的客人。客人們聽到水聲便知主人來迎接了。於是，雙方走到中門，互致一個無聲的站立式真禮。在這一切行動之中沒有人的雜語，所聽到的只是蟲鳴鳥語、水聲、和服的磨擦聲。當客人進入茶室時，也沒有“請進！”的招呼聲。主人將茶室小入口留一個 3 釐米的縫，這表示：“主人我已做好準備了，請您入席”的意思。當客人們進入茶室以後，最後一位客人要將入口的門稍稍用力地關上，發出“啪”的一聲響，以此來通知主人：“我們已入席了，請您進行下一步工作吧。”於是，主人靜靜地打開紙隔扇的門，雙方行真禮。至此，人們一直是無言的。在實在用無聲禮無法表達時，才能用有聲禮。於是雙方進行簡短的問候，談一談當日的天氣。

即將表演的點茶技法的種類不是用語言來預告的，而是通過

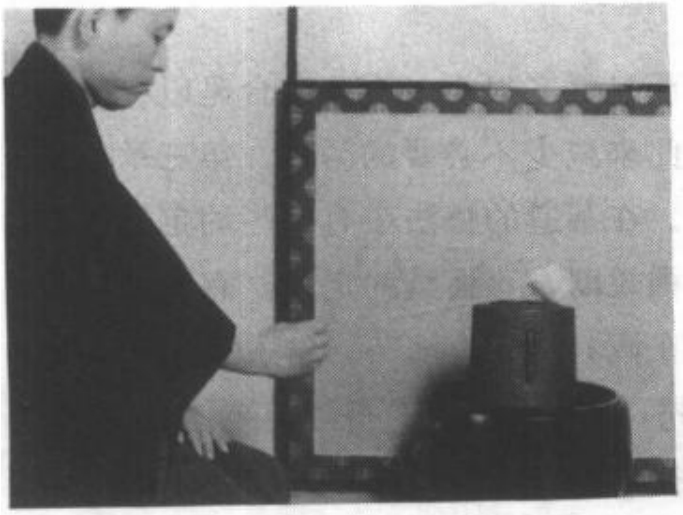


圖 395　水勺中置

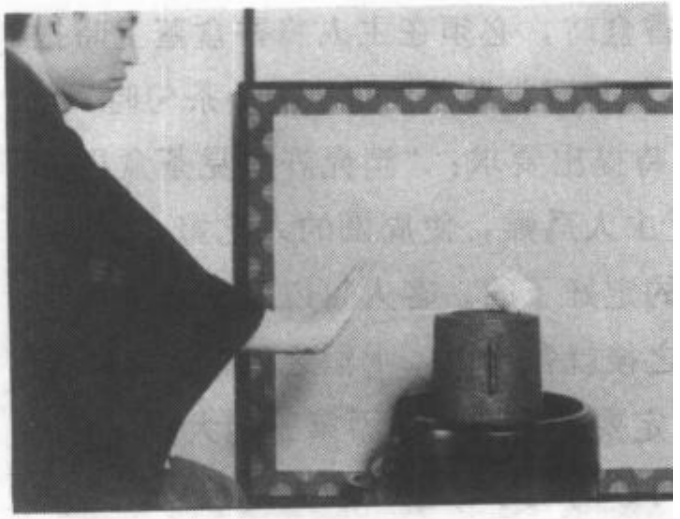


圖 396　水勺立置

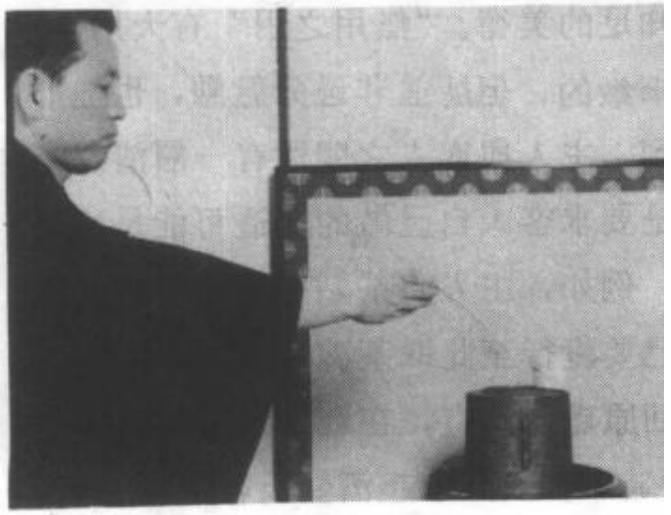


圖 397　水勺引置

茶具不同式樣的擺置情況來暗示。還有，在點茶時，根據點茶技法的種類不同，有的需要主人的助手上場。主人不是通過語言招呼他出來，而是用竹水勺磕碰竹製釜蓋承的聲音對助手發出命令。助手聽見“嗵!”的一聲響，便打開紙隔扇跪行進來。再舉一例，將水勺放在茶釜上的方法共有三種。當往空茶碗裏舀進熱水以後用中置法（圖 395）；當往放有茶粉的茶碗裏舀入熱水後用立置法（圖 396）；當往茶碗裏舀入冷水後用引置法（圖 397）。這三種水勺放置法可向客人暗示點茶表演進行的程度，尤其是立置法的手勢比較明顯，它告訴客人:“茶就要點好了，請做好準備。”茶室裏沒有鐘錶，人們忘我地、盡情地沉醉在藝術創造之中。只有這些小小的暗示提醒人們時間已經過去了

多少。

有聲禮的語言很簡練，而且聲音很小。有些場合是以有聲禮致謝，以無聲禮回謝的。以此來減少不必要的語言。第三章已對此做過介紹，這裏不再贅述。在茶道的禮法中有一些約定好了的禮法，這種禮法也可稱是一種規則，可稱爲約定禮。有了這些規則，茶事才規範化。例如，在觀看添炭表演時，當主人一拿起羽帚時，客人們以首席客人爲先，逐一地行一次禮圍攏至地爐周圍。當添炭表演接近尾聲，主人往地爐裏添入最後一塊炭時，從末席客人開始逐一行一次禮退回原位。這些動作及其時機已成爲一種規定。再有，當客人想觀賞香盒時，必須在主人將香盒蓋上時提出請求："請允許拜見香盒。"如想觀賞裝茶粉的茶盒、茶勺時，必須在主人將清水罐的蓋蓋上時提出要求："請允許拜見茶盒與茶勺。"不適時地提出要求會使主人爲難，使周圍的人吃驚。另外，在用餐時，菜的種類大體是約定好了的。客人可以胸中有數地調整自己的胃口，比如，燉菜之後就會來酒，喝酒之後就會來鹹菜等等。還有，在用餐時主人一定要提出爲客人添第三碗大醬湯，而客人一定要謝絕。這是一個奇妙的現象。按一般人的想法，這個動作索性取消好了。但是，在這種"無用之用"之中，主人表示了他的誠意，客人表現了他知足的美德。"無用之用"有大用。

茶道的禮法雖說是十分細緻的，但是並非過分慇懃，也並非像奴僕伺候皇帝一樣事事周到。主人與客人之間還有一層清友高士間的平等關係。有些事情是要求客人自己做的。這可能是出自尊重客人本身人格的目的吧。例如，主人將茶點好後，便放在點茶席鄰近的地方，喝茶人自己要跪行至此取茶碗，撤回原位喝完茶之後還要親自跪行將碗放回原處。還有，在觀看茶道具時也是一樣，客人自取自還。在用餐時，當主人拿起酒壺爲客人斟酒時，客人必須自己拿起酒杯配合主人斟酒，主人不往放置在食案上的

酒杯斟酒。這種習慣在日本人的日常生活中也存在着。對於已約定好的程序、禮節要認真執行、完成，不要推讓。推讓會使茶事雜亂，失去靜謐感。比如，誰作首席客人、誰作末席客人，這在茶事舉行的幾天前就約定好了。至當日，首席客人要積極地帶領其他客人，其他客人要堅決地擁護首席客人的決定，每個人都要認真地完成本分的事情，不推讓、不僭越。由此茶事才會進行得有禮有節。

以上所叙述的無聲禮、有聲禮、約定禮不僅在日本茶道中反覆出現，而且已融入日本人的日常生活之中。例如，日本人傳遞東西時，十分注意將東西的正面轉向對方。在遞剪刀時一定是柄向對方，刃朝自己。在爲客人上茶時，一定要在茶盤上放上茶托再放茶碗，主人的手不能碰客人的茶碗。在爲客人斟酒時，一定請客人拿起杯子再倒。可通過這個動作來徵得客人的同意，不強求客人用酒。作客時切忌剩茶剩飯。客人到來後，先由夫人將客人引進客室，主人待約十分鐘之後才出現，以此使客人有一個休息、整理的時間。以上這些習慣都與茶道的禮法有關。

第三節　位置・順序・動作

這一節所要介紹的茶道禮法，偏重於禮法中的法，也可稱爲規則。

茶道中的規則可歸納爲三個要素：(一) 位置。任何道具放置的位置都有一定的規定，嚴謹至釐米。拿道具時，拿其哪一部分都有明文規定。位置表現了茶道中空間之法。(二) 順序。在做某一個動作時，不能只看結果，要注意到達結果的過程，要按照規定的順序逐一進行，即使在客人看不見的茶廚也不能草率。順序表現了茶道中時間之法。(三) 動作。動，即移動，從某一姿態移

至另一姿態，從某一位置移至另一位置。茶道對其移動的路綫有嚴格的規定。或曲綫、或直綫，分得很細。動作包括了茶道中空間與時間兩者之法。

那麼，爲什麼會在日本產生這種世界上最嚴謹、最細密的禮法呢？除在本章開頭闡述過的日本社會以上下級關係爲軸心的因素之外，這還與日本的居住、飲食、服裝習慣有很大的關係。

日本的氣候溫和，降雨量適度，由此給日本帶來了豐富的草木資源。古代日本人以草蓆爲地面的鋪設材料。這種習慣提煉的結果，便產生了榻榻米。榻榻米的尺寸有嚴格的規定。在設計房舍的面積時，是以能放下幾張榻榻米爲設計標準的。在茶道界使用的榻榻米的尺寸爲長 190 釐米、寬 95 釐米、厚 6 釐米。榻榻米上有編織時留下的豎紋，標準爲 62. 5 個紋絡，這樣一來，茶室地面的每一個點，就都有了座標。什麼道具放在什麼位置上，馬上就可以測定出來。榻榻米的邊緣是用黑布包裹起來的，這就把茶室的地面劃分成幾個部分。一張榻榻米上走幾步、由左腳邁越邊緣還是由右腳等規則便隨之產生了。在人體的姿態中，取決定性作用的是腳步，腳步規範了，全身的動作也就規範起來。所以說，榻榻米是日本禮法之母。

再有，日本菜的主要烹飪法爲煮、烤、拌。相對來說，菜的形狀爲大塊多，湯汁少。這就給如何美化吃飯動作的問題提供了先決條件。於是，日本烹飪爲了配合美化吃飯動作的社會潮流，不斷改進烹飪方法。如：如何能一次將較多的食物送進嘴裏，如何能使在咀嚼時不出聲、不用張嘴，挾菜時不使湯汁滴落在食案上等等。烹飪法與食禮相互補充、改進，從而形成了獨特的茶食文化。

另外，日本古代和服的前身由兩片布搭在一起，類似中國古代長袍，稍不注意，腿便會露出來。又加之日本人不用椅子，立

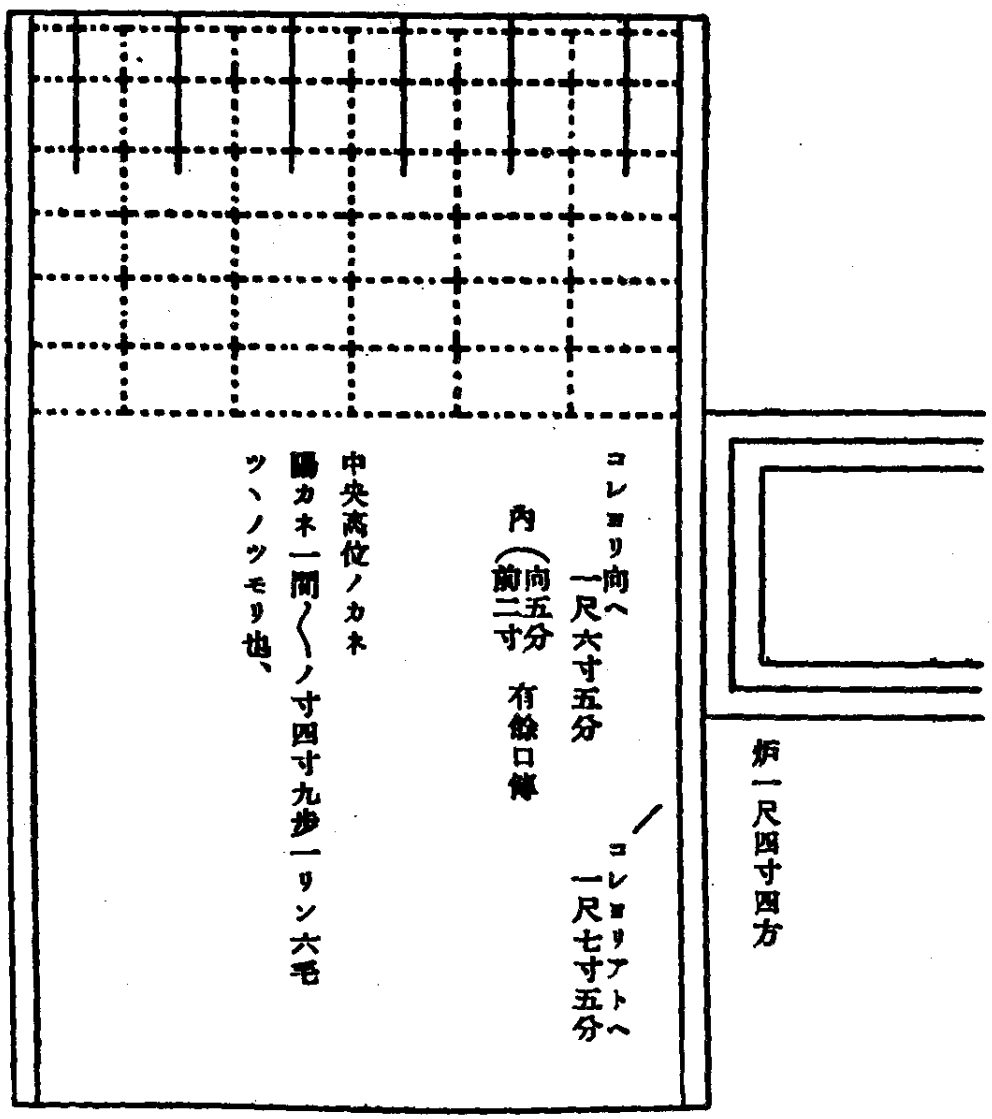


圖 398

起、坐下的動作幅度又特別大，於是使日本人對坐的方法十分注意。由此產生了正坐的方式。這種方法不致使和服的下半身凌亂。茶禮中採用的正坐方法在日本家庭的正式場合也是通用的。下面具體闡述茶禮的三要素：位置、順序、動作。

圖 398 爲日本最有權威的古典茶書《南方錄・墨引》中的一張示意圖。它是在解釋臺目榻榻米（標準榻榻米的四分之三）與地爐的位置。從此圖上可以得知，在放置道具的地方，茶人們將其分成許多個小格，由此產生了許多點，即座標。粗略地分可豎着劃五條綫，綫表示陽，綫與綫之間表示陰。再細分可豎着劃 11

條綫。如果再配上横綫，那麼，放道具部分就可得出 72 個小格。

一張標準榻榻米就可得出 328 個小格。道具的設置，就具有了嚴謹的理論基礎。

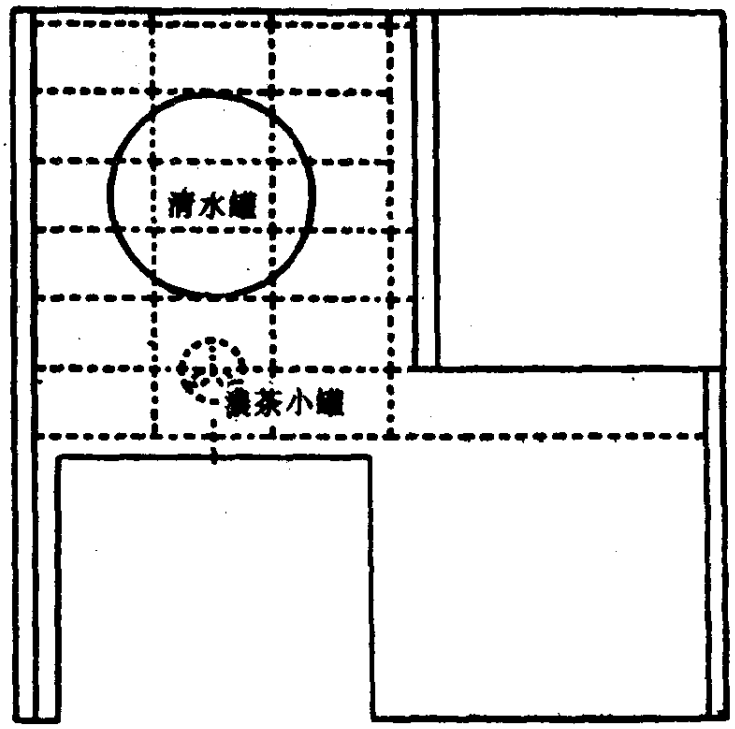


圖 399

圖 399 爲牆根爐道具設置圖。清水罐裏裝有水，屬陰性，要壓在兩條陽綫上，以此獲得陰陽的調和。濃茶小罐裏裝有茶，屬陽性，要放在陰域裏，以此求得融洽。這種放置法是千利休發明的，一直流傳至今。以上的一例是代表性的一例，也是比較簡單的。圖 400 是添炭表演進行中的一個位置圖。其中有以下幾個重點：灰勺的柄一定要與榻榻米的邊緣形成平行綫，炭斗、釜環、香盒的中心點必須形成等邊三角形、羽帚與地爐前沿之延長綫之間必須留出能放下一個香盒的地方，火箸與羽帚對齊，炭斗與火箸擺齊，人的兩膝要正對地爐。這些放置法是茶人們幾百年來實踐、探索的結果，是最科學、最合理的位置。在剛開始學習茶道時，主要是學習道具的放置法。位置對了，點茶的動作就能做到有條不紊。

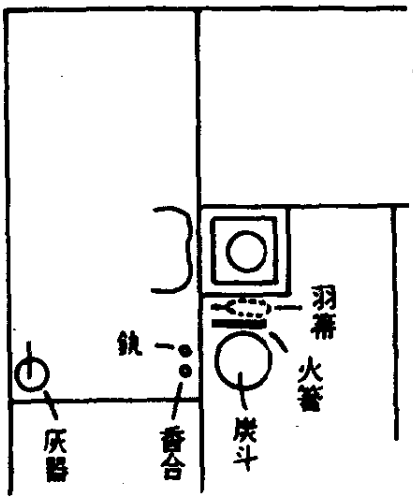


圖 400　點炭位置

圖 401 是將點好的濃茶送出點茶席待客人來取茶的一瞬間的位置，我們請點茶人退出，拍下了這張照片。根據這

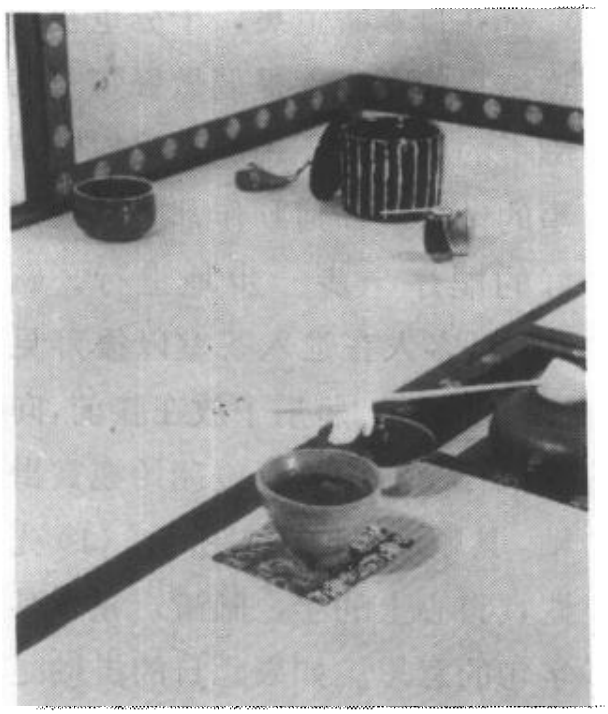


圖 401　點茶位置

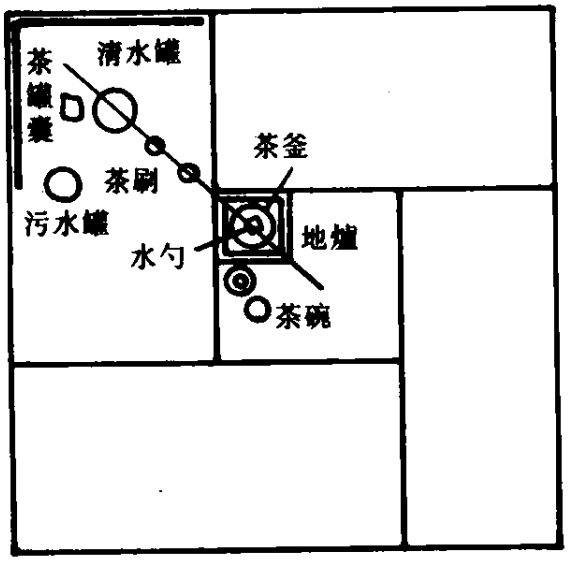


圖 402　點茶位置

張照片可畫出平面圖，圖 402。有這樣幾個重點。點茶用小屏風的側邊延長綫要通過污水罐的中綫，污水罐距小屏風爲七個榻榻米紋絡，茶釜、茶刷、濃茶小罐、清水罐的中心點要形成一條直綫，茶刷、濃茶小罐要分別放在由地爐角至清水罐之間的三等分的兩個點上，竹水勺的柄頭要與地爐緣內側之延長綫對齊，釜蓋前沿的直綫要通過茶碗的中綫，茶罐囊的中心點要與清水罐的中心點形成直綫，另外，茶勺、水勺、茶巾三者還要形成平行綫。

以上所述是演習茶道時的基本位置，但老茶人在追求茶道的真意時是不顧及這些的。他們自由自在地點茶，隨意而不越軌。在有些情況下甚至反對正對當中的擺設法。圖 403 是《南方錄・臺子》中的一個插圖，是說如果將茶碗擺放在茶具架上的時候，要躲開正中的點。茶碗處畫有三條虛綫，表示略向左一點、略向右一點均可。實際上，這點小小的移動用人的肉眼是看不出來的，只不過是茶人心理上的一種藝術感覺。這種藝術感覺也可稱是日本茶道藝術的精華所在——追求不完全的、不均勻的美。

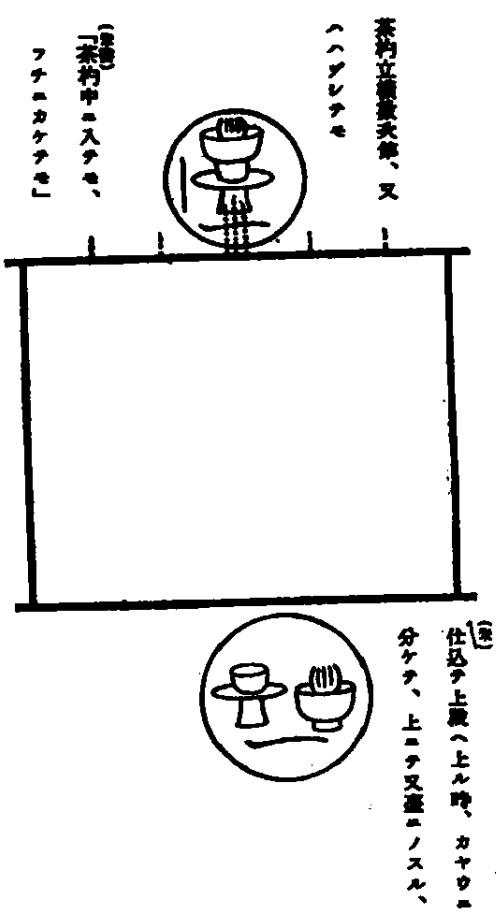


圖 403

在日本茶道裏，十分重視到達結果的過程。提倡做好每一個細小的動作，不馬虎。反對圖省事的做法。任何動作都要按規定好的順序一步一步地進行。圖404爲客人在進入茶室以後拜見掛軸的情景。將扇子放在膝前，向掛軸行一真禮，然後開始觀賞掛軸。其順序爲圖405所示。(1) 先觀賞畫心上的字，閱讀，領會其字句的意思。如果此日的掛軸是畫時，要先看畫再看畫贊。之後看筆者的名字及印章。(2) 欣賞錦眉部分的絹地花紋。(3) 欣賞上隔水與下隔水的絹地花紋及裱褙的情況。(4) 欣賞天頭與地頭的花紋及配色情況。(5) 最後欣賞軸頭的造型。在欣賞完掛軸之後觀賞壁龕上的花，之後看花瓶。最後綜合地欣賞一下整個壁龕布置的手法，再行一禮，拜見壁龕的動作方告結束。整套動作要



圖 404　拜見掛軸

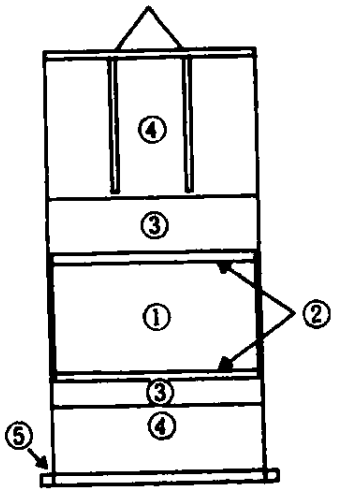


圖 405
掛軸觀賞順序

按部就班地進行，不能省略，不能顛倒。那種不讀字畫先看作者姓名、以作者的知名度來欣賞藝術品的做法是茶道界極其反對的。

不僅在茶席上的動作有前有後，即使在人們看不見的茶廚裏，每個動作也要有順序。圖



圖 406　擦茶碗

406 爲點茶時用茶巾擦碗的動作。按一般的概念將碗擦乾淨就是了。但在茶道裏，除擦碗的動作規定爲擦三圈半之外，茶巾的疊法也不能忽視。圖 407 爲疊茶巾的動作示意圖。初習茶道者都要從這裏學起。

先將茶巾用清水浸透，然後擰乾。兩手抓住兩對角，將茶巾抻直。將茶巾橫折兩下，形成三等分。將茶巾豎過來豎折一下，形成二等分。與此同時，將茶巾再橫

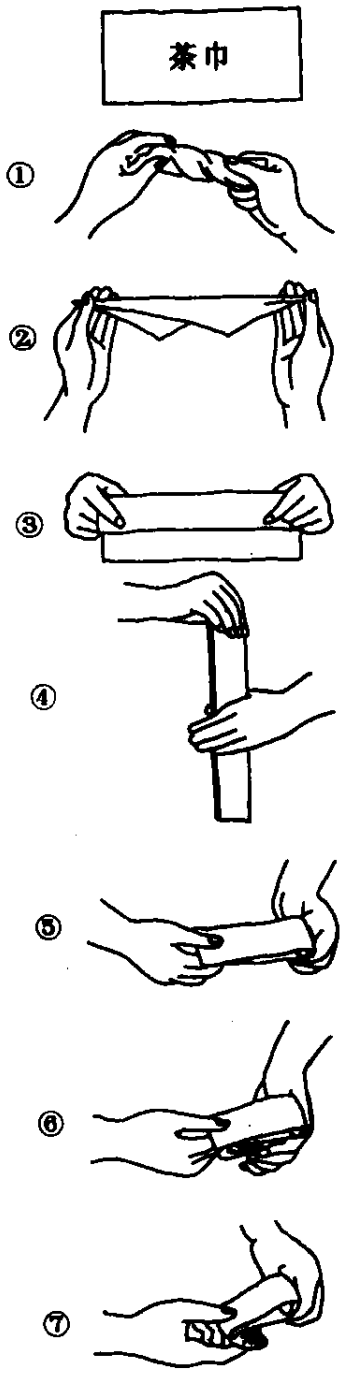


圖 407　茶巾的疊法



圖 408　疊茶巾

過來折兩次，形成六等分。最後，將大拇指慢慢地撤出，留下一個圓孔（圖 408）。疊茶巾的動作方告結束。像疊茶巾這樣在茶廚裏的準備工作必須由點茶人本人來做。因爲，在做這些動作的同時，可使點茶人有一個進入點茶三昧的精神準備過程。再有，茶道本身具有修行的性質，人們把茶室也稱作修行的“道場”。

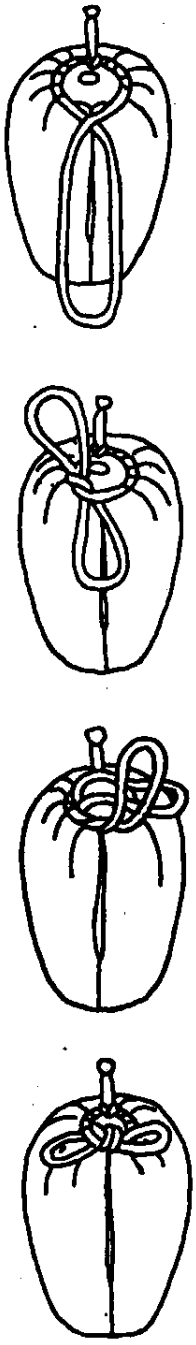


圖 409
茶罐囊繫法

再舉一例。保護濃茶小罐的小口袋叫作“茶罐囊”。將濃茶小罐放進去後要把口部的小繩子繫起來。其繫的方法有許多種，這裏僅舉一例（圖 409）。(1) 先將繩結頭放在對側，將右手一方的小繩壓住左手一方的。(2) 再將左側的繩子穿向上邊。(3) 將左上側的小環折向右邊、右下側的小環向上立起。(4) 立起的小環穿進對方的根底部，繫緊。這些細小的動作光看書本是學不會的，必須經過反覆的實踐才能掌握。這類動作在點茶技法中很多。所以將一套點茶動作完整地做下來並非易事。而且，點茶

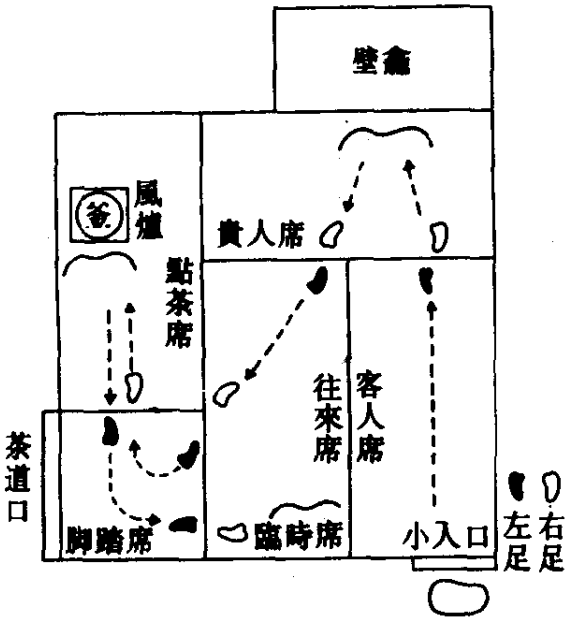


圖 410　入席路綫

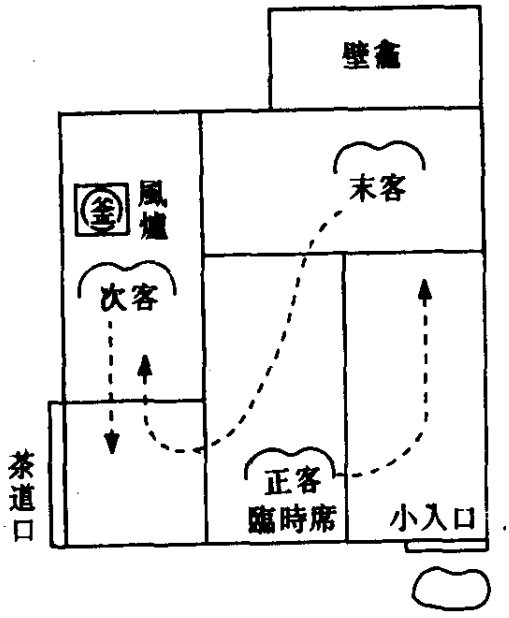


圖 411　位置互換路綫

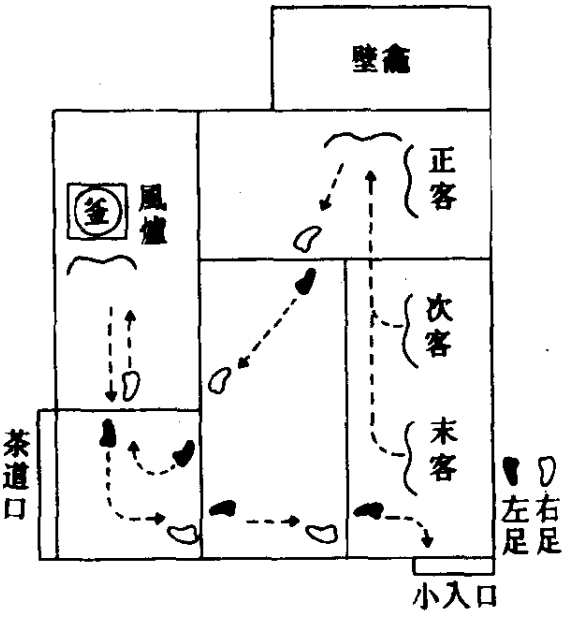


圖 412　退席路綫

技法中的前後順序編排得十分合理，稍錯一點，下面的動作就會受到影響。其嚴謹性，令人敬畏。

位置與順序分別表現了茶道的空間與時間的禮法，那麼融二者爲一體的便是動作這一禮法要素。從某一姿態轉換爲另一姿態，其過程是不容忽視的。圖 410 說明的是客人們入席時的行走路綫。客人跪行進入茶室小入口之後，立起，向壁龕行進，貴人座是高貴的地方要右腳首先邁越其榻榻米的邊緣。拜見完壁龕之後起立、轉身，離開貴人座時要左腳首先邁越榻榻米的邊緣。之後去點茶席觀賞風爐、茶釜等茶道具。點茶席也是高貴地方，要右腳上，左腳下。圖 411 說明的是，在有三位以上客

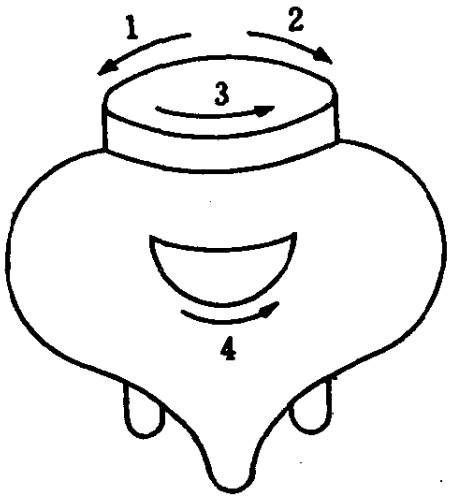


圖 413　初掃順序

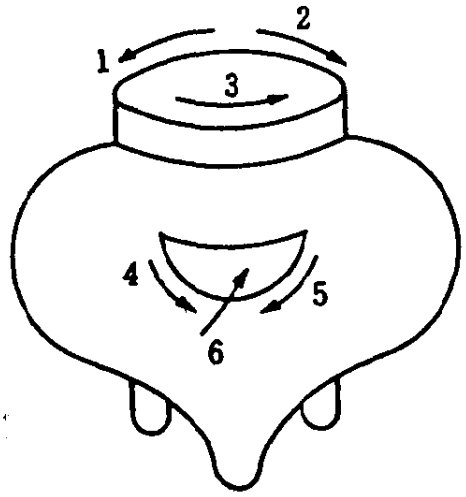


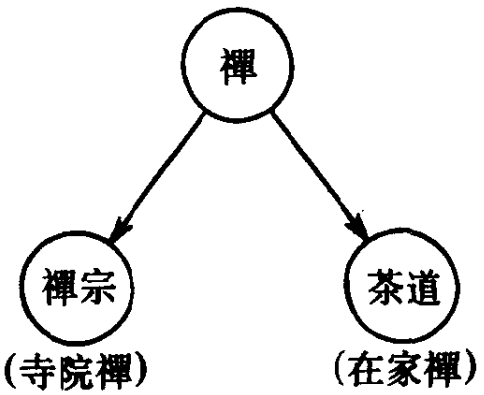
圖 414　後掃順序

人的情況下，爲了不影響他人拜見壁龕，首席客人要在往來席上略坐片刻，稱爲借坐一下。幾位客人的互換流動路綫如圖 411。客人們進入茶室後不能講話。要按照茶禮，不失時機地完成自己的動作。在這種場合，新茶人往往慌手慌腳，給別人添麻煩。茶事——在某個角度來看也是一種遊戲，大家都按照一種規則去做，遊戲才有意思。所以，不懂茶禮的人去參加茶事是不會受到歡迎的。圖 412 說的是退出茶室的動作。關鍵要注意左右腳的問題。

茶道講究清潔第一，許多點茶技法的動作即擦拭道具的動作。如圖 413、414 所示，在進行添炭表演時，要反覆多次將爐沿上的灰塵掃進爐子。按一般想法，掃乾淨便是了，但在添炭表演裏要按照嚴格的規定執行。初次清掃爲四下，再次清掃爲六下。其前後不能顛倒，其次數不能增減。類似以上的規則，在茶道中不勝枚舉。

第八章　茶道的思想——茶與禪

以村田珠光爲開山，武野紹鷗爲先導，千利休爲集大成者的日本茶道藝術，並非只是一種文人嗜好、閑人雅趣，也並沒有停留在生活的規範與禮儀上。正如《山上宗二記》中所指出的："因茶道出自於禪宗，所以茶人都要修禪，珠光、紹鷗皆如此。"㊷茶道的聖典《南方錄》也指出："草庵茶道之第一要事爲領悟佛法，修行得道。""草庵茶的根本精神表現了清淨無垢的佛陀世界，至露地草庵，拂卻塵芥，主客直心相待，無須顧及規矩寸尺式法之事。"㊸從以上引言中可以推論到，日本的茶道藝術的思想背景爲佛教，其思想的核心爲"禪"。它是以禪的宗教內容爲主體，以使人達到大徹大悟爲目的而進行的一種新型的宗教形式。關於禪宗與茶道的關係，必須指出的是，歷代日本大茶人都要去禪寺修行數年，從禪寺獲得法名，並終生受禪師的指導，但在他們獲得法名之後並不留在禪寺，而是返回茶室過茶人的生活。茶人的生活近似常人的生活，近似藝術家的生活。所以說，茶人雖通過禪宗學習到了禪，與禪宗持有法嗣關係，但茶道有其獨立性，是獨立存在於禪寺之外的一種"在家禪"。如果把禪寺裏的宗教活動叫作"寺院禪"的話，那麼，茶道與禪宗便產生了平行並列的關係。即：



這一圖式是已故大哲學家久松真一先生作出的。

關於“禪”的定義。首先，禪與禪宗是兩回事。禪是存在於各種宗教、各種宗派的一種普遍現象，即忘卻現實存在着的“我”的一種境地。如基督教徒在祈禱中忘卻現實生活中的“我”，似乎真地走入了神的王國，在那裏接受耶和華的祝福，通過祈禱，通過體驗禪的忘我的境地，教徒們苦難的心靈得到安慰。再如佛教中的真言宗、華嚴宗等宗派的佛教信徒，通過誦經來忘卻持有許多煩惱的“我”，腦海中時時出現釋迦、觀音的形象，似乎佛真地來拯救自己來了。我們說，這也是禪的境地。基督教徒寄託於神，（除禪宗外的）佛教徒寄託於佛，希望神、佛來拯救自己，我們把這類宗教稱爲“他救”式宗教。而禪宗與以上所談到的宗教的不同點在於，禪宗是“自救”宗教。禪宗不寄託任何神、佛，而認爲任何人的心中都有佛，提出向心求佛，實行自救。禪宗主張通過修行來否定現形的肉體的“我”，通過否定獲得一個無形無象的“我”。後者的“我”纔是真實的“我”。無形無象的“我”無生無死，無有無無，無是非，無真妄，無善惡，無美醜，甚至連佛祖都被否定了。認爲有形的佛不是真正的佛，真正的佛不會有形。提出殺祖殺佛、殺盡初安。禪宗主張自己究明，自我求悟，佛不在於被求者而在於求者本身，母親腹中的胎兒之心便是清淨之佛心所在。所謂“了悟”是“能所皆忘”，能指主觀，所指客觀。能所皆忘的境地又是“能所合一”的境地。禪宗稱之爲“三昧”。觀花爲花，觀木爲木，花外無我，我外無花。這一境地是禪宗所追求的最高境地。

關於禪宗與佛教其他宗派相比之下的特點，其他宗派都從衆多的佛典中選擇出一部佛經，以此爲依託，從中悟出釋迦尊者大悟的精髓，由此，讀經、念佛是其宗教活動的主要內容。而禪宗標榜“不立文字、教外別傳、直指人心、見性成佛”16字。認爲

念佛修懺讀經、燒香禮拜、長齋梵行並非是成佛的唯一方法，單刀直入地指向本心本性，曉得其本心本性既是佛心佛性，才是“了悟”之捷徑。禪宗的修行方法爲“頓悟”，以區別於其他宗派的“漸悟”。禪宗重視在日常生活中的修行。即，扃屎送尿、著衣吃飯，所有日常生活都是禪的修行，佛道的實踐。中國的百丈懷海禪師（720—814 年）有“一日不作，一日不食”的名言。由於禪宗重視在日常生活中的修行，所以關於日常生活有嚴格的各種清規。這些清規深化提高了生活文化，使其生活有了一種藝術韻味。在日本文化中，禪文化佔有極大的比重，也是日本文化中最有代表性、有特色的文化現象。禪的思想及禪宗的形式影響到日本生活的大部，如：連歌、俳諧、水墨畫、文人畫、書法、建築、造園、能樂、茶道、工藝、禮法、武術等等。

第一節　茶道與禪宗的法嗣關係

日本的茶文化是由中國傳入的。在 7 世紀之前，日本人沒有喝茶的記錄。而在這一文化傳入過程中起了主要作用的是佛教的僧侶們。他們去中國學習佛教，同時將寺院的生活文化也帶了回來。其中之一便是飲茶及茶禮。由此，日本的茶文化自開初就與佛教結下了不解之緣。茶中含有的咖茶碱，對排睏解乏、振作精神有很好的作用。茶的這一藥物作用自古被中國佛寺的僧人們看重，茶被當作讀經坐禪的伴侶。傳說達磨大師在嵩山少林寺面壁九年時，一日，由於積年的疲勞，終被睡魔所襲，翌日醒來，達磨大師悔恨不及，將兩眼挖出摔在地上。不久，兩只眼珠變成了兩株植物，食其葉精神振作，勇猛精進之心倍增。達磨大師立即將其葉的用法傳授給了弟子，這便是後世的茶。飲茶的習慣由此而廣泛傳開。這一傳說在日本的茶道界是人人皆知的。從渡唐僧

侶處獲得飲茶知識的日本人總是將茶與佛教聯繫起來，這已成爲一種固定觀念。

在日本茶道界趙州吃茶的故事也是人人知曉的。趙州從諗禪師（778—897年）是一位教化僧俗的大師。他留下了許多著名的禪案，如《大道透長安》《無》《庭前柏樹子》等等。一日趙州禪師處來了一僧人，趙州問：

“曾到此間?”

“曾到。”

“吃茶去。”

一日，又有一僧來訪。

“曾到此間?”

“未曾到。”

“吃茶去。”

就這樣，對於“曾到”“未曾到”的僧人，趙州禪師都給了同樣的答覆。不僅如此，趙州禪師對了悟了的人、未悟的人、有錢人、窮人，都給與“吃茶去”的回答。在一旁的院主十分不解，他想，這樣下去的話哪裏有個完。這不是無禮無節了嗎？要是這樣的話，僧人們也不要苦苦修行了。並且，對長者、偉人要特別尊重才符合禮儀呀。於是，院主對趙州禪師說：“曾到與未曾到都回答曰吃茶去，意旨如何?”聽了此話，趙州禪師說道：

“喂，院主。”

“在。”

“吃茶去。”

趙州禪師的吃茶去成了後世一大著名禪案。其中的“此間”並非指趙州禪師所在的禪寺，而是指了悟的境地。禪師的三次吃茶去表現了禪師“了悟如未悟”的更高一層禪境——拋卻了一切分別執着，達到平等如水面的境界。趙州吃茶說明不了茶道與禪宗

的法嗣關係，但可以說明自古以來茶與寺院的生活就有着密切的聯繫。

在飲茶習俗傳入日本的初期，飲茶活動是以寺院、僧侶爲中心而展開的。據史料記載，公元 805 年日本傳教大師最澄從中國帶回茶籽，栽種在比叡山麓，形成了日本最古的“日吉茶園”㊹。在那之後，弘法大師空海於 806 年把從中國帶回來的茶獻給了嵯峨天皇，他還從中國帶回了茶碾、茶籽。空海栽植過的茶園至今還可以在奈良縣宇陀郡的法隆寺中找到。㊺至 815 年 4 月，嵯峨天皇幸遊近江時，在唐代中國生活了達 30 年之久的大僧都永忠親自煎茶獻給天皇，嵯峨天皇對此大爲欣賞，由此命令近畿等地修造茶園。㊻其後，又有空也上人於 951 年秋，爲阻止惡病流行，引車走市，爲民衆施茶。至 1214 年，將軍實朝一日犯酒病，留宋歸來的禪師榮西獻茶一杯，將軍的病立即平癒，將軍大爲感激。榮西還獻給將軍一本關於茶德的書——《吃茶養生記》。榮西的另一部名著爲《興禪護國論》，他主張用禪、茶兩大武器來拯救處於末法時代的國家。

至榮西爲止，茶與禪宗的關係可以說是以禪爲主，以茶爲輔。茶爲坐禪修行時的飲料、禪案的素材、行道之資、救國之助等等。這些也還只能說明茶與禪宗生活的密切關係，仍不能證明兩者之間的法嗣關係。

村田珠光（1422—1502 年）對茶禪的宗法結合，作出了具有歷史性的貢獻。他改革了當時流行的書院茶、鬥茶，將禪的思想導入茶文化，從而創立了日本的茶道。珠光 11 歲時就在日本奈良北市的淨土宗的稱名寺當了小和尚，18 歲時住進稱名寺的法林庵。20 歲時因厭倦出家生活，偏嗜俗業，懈怠寺役，與師傅和父母發生矛盾，終於離法林庵出走，成爲漂泊之身。10 年後，在珠光 30 歲的時候，他投靠禪宗的著名和尚——一休宗純，寄居大德

寺真珠庵，開始了修禪的生活。

一休宗純禪師（1394—1481 年）簡稱一休，6 歲出家，12 歲開始讀經，17 歲開始修禪。一日聞烏鴉鳴啼，頓間了悟。一休很少在某個禪院常住，終年過着雲遊四方的生活。81 歲時曾被聘請爲大德寺的住持，但一休謝絕赴任，終以無拘無束之身了此一生。一休雖流浪於禪寺之外，可他卻是一位忠實追求禪之理想的禪者。他對被束縛在寺院裏的禪發出疑問，力圖使禪的思想冲破寺院的院牆走向草莽，實現真正的“了悟如未悟”、“平常心是道”的禪境。他的思想及其宗教實踐吸引了當時的許多文化藝術界人士。人們紛紛投靠一休參禪，通過參禪，將禪的真髓注入具體的文化藝術形式中去。一休可稱是日本禪文化的恩人、開山之祖。當時在一休手下參禪的有：茶人村田珠光，歌僧宗長、宗尹，能樂師金春禪竹，畫家曾我蛇足，俳諧連歌師山崎宗鑒等。這些文化界名人分別接受一休禪風的影響，將禪作爲自己藝術實踐的指導思想，分別將各個領域的文化藝術形式提高到了一個新水平。珠光與一休就是在這種社會背景之下走到一起的。

關於珠光參禪有這樣一段傳說。一日，珠光用自己喜愛的茶碗點好茶，捧起來正準備喝的一剎那，一休突然舉起鐵如意棒，大喝一聲將珠光手裏的茶碗打得粉碎。但是，珠光毫不動聲色，回答說：“柳綠花紅。”對珠光堅韌不拔的茶境，一休給予了高度的贊賞。其後，作爲參禪了悟的印可證書，一休將自己珍藏的宋朝禪門巨匠圜悟禪師的墨蹟傳給了珠光。珠光將其掛在自家茶室的壁龕上，終日仰懷禪意，專心點茶，終悟出“佛法存於茶湯”之理。即：佛法並非有什麼特別的形式，它存在於每日的生活之中，對茶人來說，佛法就存在於茶湯之中，別無他求。這就是“茶禪一味”的境地。圖 415 便是茶道開山之祖村田珠光從一休處得來的墨蹟。由此，茶道與禪宗之間成立了正式的法嗣關係。



圖 415　圜悟的墨蹟

圜悟克勤（1063—1135 年）是宋代臨濟宗的禪僧，字無著，亦稱無著克勤。北宋徽宗時，得皇上賜“佛果禪師”號。南宋高宗時得皇上賜“圓悟禪師”號。四川彭州人，幼小出家參禪於臨濟宗黃龍派晦堂祖心處。之後，參禪於楊岐派五祖法演處，並嗣其法。嗣法後曾主持成都昭覺寺、岳州夾山寺、潭州道林寺、南京太平興國寺。晚年重歸昭覺寺，72 歲歸寂。繼承圜悟克勤之法的是他的兩大弟子虎丘紹隆和大慧宗杲。圜悟在中國禪宗史上留下了偉大的足跡。特別是他撰寫的《碧巖錄》爲禪門第一聖典。上面所展示的圜悟的墨蹟爲圜悟寫給弟子虎丘紹隆的印可證書。公元 1128 年，弟子虎丘紹隆要離開師傅，去雲居山真如院擔任住持，圜悟寫給了他這幅字。大體意思是說，虎丘追隨自己參禪多年，成績優秀，已達大徹大悟之境，特此證明。珠光從一休處接受的這

張珍貴的印可證書，至今成爲日本茶道界最高的寶物。

珠光追隨一休參禪還接受了師傅的社會批判精神，他深爲師傅大衆式的具有豐富內在的人格所感化，他將當時流行的禪院的茶儀、奈良庶民茶、貴族書院臺子茶揉成一體，給其灌入禪的精神，使茶道文化大放異彩。

在著名的《一紙文書》中珠光講道："此道最忌自高自大固執己見。嫉妒能手、蔑視新手，最最違道。須請教於上者，提攜下者。"又說："成爲心之師，莫以心爲師"。珠光認爲學習茶道最忌持有成見的私心。如果心爲一面明鏡，照什麼就會現出什麼，學什麼都會很好地掌握。而持有成見的私心會使人們在學習茶道過程中不能正確地理解茶道，不能獲得好的學習效果。這裏所說的去掉私心，做駕馭私心的主人的觀點，與禪所提倡的"本來無一物"的境界是一致的。當將軍義政詢問珠光何爲茶道大意時，珠光答道："一味清淨、法喜禪悅，趙州知此，陸羽未曾至此。人入茶室，外卻人我之相，內蓄柔和之德，至交接相之間，謹兮敬兮清兮寂兮，卒以及天下泰平。"㊼村田珠光爲茶道所確立的禪的指南，一直被繼承爲茶道思想的核心。

村田珠光的後繼者們紛紛參禪習佛。茶道的先導——武野紹鷗爲究明茶道之真髓，曾參禪於京都大德寺第九十代住持大林宗套禪師（1480—1588年）。紹鷗48歲時，從大林禪師處獲得"一閑居士"號。紹鷗於53歲突然逝世，師傅爲他寫的遺偈是：

一捆傀儡
五十餘年
今日打碎
大道朗然

同年，大林禪師又爲"大黑庵主一閑紹鷗居士肖像"題贊曰：

曾結彌陀無礙因
宗門更轉活機輪
料知茶味同禪味
汲盡松風意未塵

是說一閑紹鷗居士先歸依淨土宗，後轉向禪門，由於灌入了活潑的精神，之後，終獲茶禪一味之境，專念於茶道，成爲一位清淨無塵的人。

茶道的集大成者千利休曾參禪於京都大德寺第九十代住持大林宗套禪師、大德寺第一百零七代住持笑嶺宗訢禪師(1504—1583年)、大德寺第一百一十七代住持古溪宗陳禪師(1532—1597年)。在《南方錄》中記叙着千利休的這樣一段話：

> 茶道的技法以臺子技法爲中心，其諸事的規則、法度有成千上萬種，茶道界的先人們在學習茶道時，主要是熟記、掌握這些規則。並且將此作爲學習茶道的目的。利休我懷有以茶道的規則技法爲階梯，更上一層樓之志。爲此，我終日請教於大德寺、南宗寺的師傅們。朝夕以禪林清規爲本，追求茶道之本意。

在這裏，爲追求茶道之奧義，千利休沒有去求教於茶道的老師，而是請教於禪宗的師傅們。這說明了茶道的本意在於禪的普遍意義。1585年，千利休與將軍豐臣秀吉一起進宮，爲正親町天皇獻茶。在那時，無位無官的人是不能進宮的。爲此，豐臣秀吉特地請奏天皇賜予千利休“利休居士”號。古溪禪師爲此特作賀偈曰：

龐老神通老作家，
饑來吃飯，遇茶吃茶。
心空及地等閑看，
風露新香隱逸花。

在這裏，龐居士喻指千利休，古溪禪師還稱贊千利休爲“三十年飽參之徒”。如上所述，千利休多年參禪，終得大悟之境地，他將禪院的清規、禪僧的生活態度與茶道的文化形式結合起來，建立了簡素的草庵茶風。他在《南方錄》裏這樣講道：

小草庵裏的茶道，首先要以佛法修行得道。追求豪華的房宅、美味的食品，那是俗世之舉。家不漏雨、食無饑苦便足矣。佛之教便是茶之本意。汲水、拾薪、燒水、點茶、供佛、施人、自啜、插花、焚香，皆爲習佛修行之行爲。

在這段文章裏，一方面千利休將禪法帶入了茶道的實踐，另一方面千利休還將茶道的日常行動上升爲禪法的修行。利休還說：

禪師墨蹟爲種種茶道具之首。藉此，主客同達茶湯三昧、一心得道之境。以墨蹟爲引導，崇仰其文句之寓意，懷念筆者、道人、祖師之高德，俗人之筆不得掛於茶室。

千利休在這段話裏再次強調了茶道之本意在於禪。千利休之後的三千家的世襲家元及有名的茶人都曾去禪寺修行參禪，授得法號。如古田織部參禪於春屋禪師，獲“金甫”道號。小堀遠州參禪於春屋禪師，獲“大有”道號。道安也參禪於春屋禪師，獲“眠翁”道號。少庵參禪於春屋禪師，獲“少庵”道號。宗旦參禪於春屋禪師，獲“元叔”道號。本書的監修者裏千家第十五代家元千宗室，也曾修禪於京都大德寺瑞巖禪師，獲“鵬雲”道號。

以上，參照史料闡述了日本茶道與禪宗的法嗣關係。由於飲茶文化是由日本僧人從中國帶回去，又以日本寺院爲傳播中心走向日本各地，所以在茶道成立時，與禪宗形成了密切的法嗣關係。這種法嗣關係不僅只停留在茶人參禪方面，它還對茶道思想的建立給予了決定性的影響。

第二節　茶道與禪的內在關係

茶道存在意義的根源到底在何處？最明瞭的定義便是：

茶道是禪的化身。

那麼如果給禪也下一個簡短的定義，那便是：

禪是對生命的、主體的人的否定。

就一般概念上的人來說，它是有相、有肉、有精神活動的。但在禪來看，這種有相的人不是真實的人。否定這有相的人，脫卻了一切有形束縛的無相的人才是真實的人。真實的人也被稱作無相的人。自覺了的無相的自己是真實的自己，即脫離了一切形狀的自己、否定了一切的自己才是真實的自己。但這個真實的自己又不是什麼自己以外的別的東西，自覺了的自己仍是原型的自己，不過是成爲了一個自由了的自己。這個自由了的自己甚至獲得了生死的自由，毋寧說是拋棄了生死之有形的束縛。生死對於有相的人是成立的，而對於無相的人是不成立的。從一個有相的人變成一個無相的人，即是禪修煉身心的目的。禪提出“佛祖共殺”。這在佛教裏是不能容忍的事情。這裏的“佛”指釋迦，“祖”指達磨，禪認爲佛只是一種了悟的境地，是無形的。無形的才是真正的佛，而有形的便是虛偽的佛。寺院裏的銅製佛像、佛畫上的佛的肖像都是假的。真正的佛不在人體之外，而在人自己本身之中。這種“殺祖殺佛，殺盡初安”的思想，可稱爲絕對無的世界觀。

禪主張“向心求佛，自我究明”。這在禪看來是理所當然的事情。佛不是別的，它存在於每一個人的心中，了悟即所謂人體中被隱藏着的佛的覺醒。其覺醒是無形的，又稱無相的覺醒。這種無相的覺醒向外是求不到的，只能靠內省的修煉。

禪的絕對否定的結果不在於將來，而在於現在。寄託於未來

的否定不是絕對的否定。這樣一來，關於自我否定的“了悟”從空間上來說即自己，從時間上來說即現在。所以禪宗重視眼前的日常生活，認爲食住行卧都是身心的修煉，又都是佛的體驗。由此，在禪宗裏產生了以寺院生活爲對象的清規。而茶道將禪宗的清規擴大化，更進一步強調了禪的思想。說禪宗與茶道同屬禪的兩種表現形式，其中重要的理由就在於此。

那麼再仔細分析一下“了悟”的境界。了悟並非是抓住、得到了某個對象，而是將主觀上的自己、客觀上的周圍世界同時否定。即“能所皆忘”。“能”指主觀，“所”指客觀。通過否定又產生了“能所不分，能所合一”的現象。能所之間的差別被否定，能也是所，所也是能。這種“能所皆忘”的境界被稱爲“三昧”。所謂三昧，即某種事物成爲一體，進入無我的狀態。比如一位出色的鋼琴家在演奏過程中，將自己融於旋律之中，從廣義上來說這也是“了悟”的一種表現，在禪宗以外的佛教各宗裏，提倡大量地讀經念佛，力圖通過這種行爲將自己化入佛經之中，以體驗佛陀的境界，在讀經念佛中獲得“三昧”。

鋼琴家式的“了悟”只能是瞬間的，只限於彈琴的場合。一般佛教中的“了悟”是有形的，是受 32 相 80 種佛頂相的局限的。而禪的“了悟”是無相的。觀花爲花，撫木爲木，花外無我，我外無木。茶道也一樣，主張拿起茶碗便與茶碗成爲一體，拿起茶刷便與茶刷成爲一體，不允許手拿茶碗心想茶刷。點茶時要隨着程序的進展與每一事物合爲一體，總的來說與茶形成一體，而絕對不允許有點茶給客人看的雜念。禪的“了悟”是無形的，是無法用語言文字來形容的。因爲語言文字本身是對某種有形物的描述。“了悟”的境界是一種語言成立之前的現象，是“言詮不及底”，“非思量底”。

那麼，茶道與禪是怎樣內在地聯繫在一起的？這裏引用久松

真一先生一段精闢的論述："茶道的第一目的爲修煉身心，其修煉身心是茶道文化形成的胎盤。無相的了悟作爲一種現象顯示出來的才是茶道文化。茶道文化真是一種内容豐富的文化形式。我自己開始研究茶道以後感到驚訝的是，其文化形式有着強烈的獨特性，即：它是一種由無相的了悟，無相的自己所表現出來的形式。未滲透無相自己的茶道是不存在的，反過來說，茶道中必須滲透着無相的自己。即茶道文化是無相的自己的外在表現。茶道又是一種根源性的文化，它修煉人的身心，創造無相的人、了悟的人，即創造文化的創造者。所以說，茶道是創造文化創造者的文化。這些創造者創造的文化反過來又創造文化創造者。茶道是這樣的一種修煉人的天地，是這樣的一個文化創造的領域。在此意義上來說，茶道是無相自己的形成及無相自己表現的場所。"

如上所述，真正意義上的茶道的形成，是以珠光爲開山、紹鷗爲先導、千利休爲集大成者而完成的。這在茶道史上是一次偉大的革命。在那以前的飲茶文化帶有賭博的性質，會場上設有山珍海味，人們大吃大喝，酩酊大醉，會場上還展示各式各樣珍奇寶物，可說是一種豪華的文化，在這種飲茶文化裏，沒有絲毫的宗教、倫理色彩。

在飲茶文化上掀起一場大革命的是珠光、紹鷗、利休等人。由他們改革過的茶道，具有宗教式、倫理式的身心修煉的性質。因此，茶道的文化形式是非常嚴肅的。茶室便是修煉人格的道場，進入茶室後要處處留意。主人與客人都是以修道爲目的而走到一起的。所以，主人客人都要小心謹慎地行事。㊽

珠光、紹鷗、利休對茶道的改革在一定意義上也可以說是對於禪宗的宗教改革。它將禪從閉塞的禪寺裏解放了出來，安落在露地草庵之中，將禪僧從坐禪三昧的生活中解脱出來，化作在家的茶人，創造了寺院、禪僧所不能創造的禪文化。茶道作爲新的

禪的表現形式，綜合了日常生活的一切形式。茶道與一般藝術形式不同，例如繪畫、戲劇、舞蹈，它們只包含生活的某一部分，而不能籠括整個生活。而茶道卻是一個完整的生活體系。

茶道在某種意義上也可以稱爲“無的宗教”。它從“有”的不安感中解放出來、建立了“本來無一物”的絕對否定的世界。“無一物”似乎給人一種消極、蕭條的感覺，其實“無一物中無盡藏”，其中包蘊着無限的可能性，無限的創造性。自由自在的創造性只有在否定了的、絕對無的主體上才能實現。這樣一來，“無一物”並非消極之物，而是最富有生命力的了。

最純正的茶道被稱之爲“草庵茶”。草庵茶的極意是對高貴、財富、權力的徹底批判，以及對低賤、貧窮的新的價值發現與價值創造。“不持一物”被視爲一種高尚的事物，與此相比，茶人的內在修養才是最重要的。草庵茶人的三個條件爲：（1）境界，（2）創造，（3）眼力。“不持一物”從狹義上來說是指沒有一件像樣的茶道具，但是從廣義上來講是指一種否定了一切的、禪的境界，一種“本來無一物”的境界。即使持有許多珍貴茶道具的茶人，也可以具有“不持一物”之心。

“本來無一物”的主體是茶道藝術創作的源泉。在茶道的具體文化形式中，有許多規則、法式。但對於一個真正超脫了的茶人來說，這些規則、法式從一種“約束”轉化爲一種“創造”形式。千利休在《南方錄》中指出：“茶道之秘事在於——打碎了山水、草木、草庵、主客、諸具、法則、規矩的、無一物之念的、無事安心的一片白露地。”這裏的白露地與“本來無一物”的境界爲同一語。對於千利休來說，法則並非在人的主體之外，它是由主體的創造而表現的一種事物。主體不是法則的隨從，而是法則的創造者。自由自在地進行創作，其創作，以及其創作的結果自然而然地就表現爲規矩、法則一類的東西。無理之事非真事，無事之

理非真理，理與事合爲一體才是草庵茶的本性。

"心中一則"是茶道思想上的一個重要概念。在學習茶道時有千則萬則需要記熟、需要操演，但茶道修行的本意在於錘煉"心中一則"。當茶人們通過多年的修行、徹底領悟茶道的本意之後，就會忘掉千則萬則，而只用"心中一則"來創造多種多樣的茶道文化形式。千利休說：

須知茶道無非是燒水點茶。

這與禪宗的"逢茶吃茶，逢飯吃飯"，"饑來即吃飯，睏來即打眠"的境界是同樣的。《臨濟錄》中也講道："佛法無用功處，只是平常無事，屙屎送尿，著衣吃飯，睏來即卧。"當有人尋問千利休關於冬夏點茶的秘訣時，千利休說道：

夏日求其凉，

冬日求其暖。

茶要合於口，

炭要利於燃。

歸結爲一點，那就是脱卻一切個別的、他律的、世俗的成見，直入"無一物"之境界，隨時隨地自由自在地應付一切外來的事物，在"無事、無心、無作"之中又顯現出無窮的活力、無限的創造力。

禪宗與茶道爲禪的兩種表現形式。禪宗爲正統的寺院禪風，茶道爲庶民式的居士禪風，可以圖 416 示意：

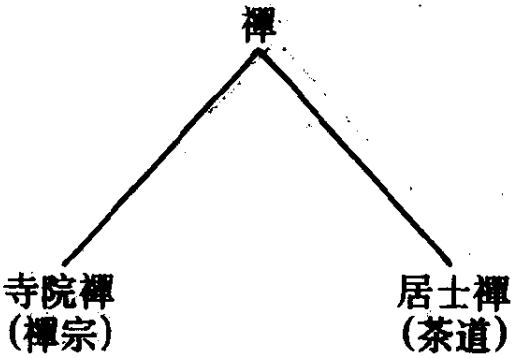


圖 416

在這裏必須引用久松真一先生的這樣一段論述：

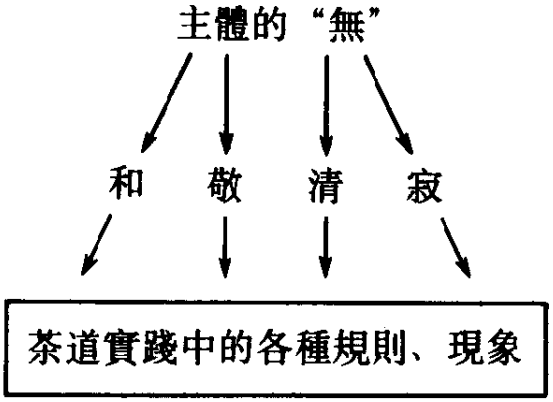
草庵茶以禪爲根本，對當時的茶道做出了根本性的變革，創造了草庵式的倫理，草庵式的禮儀做法，草庵式的藝術。建成了一整套貫穿於整個日常生活領域的綜合的有特色的文化體系。將佛法體現於茶湯之中，創造出了無形的、有形的許多文化形式，留下了歐美文化所沒有的日本獨特的文化遺產。站在禪的角度可以這樣說，禪進入了茶的世界，成爲草庵茶的主體，由此使禪脫卻禪僧與禪院等傳統的制約，代替禪僧的是徹底拋弃了僧俗、貴賤、貧富之別的新型的草庵茶人。代替禪院的是適於新禪者居住的茶庭茶室。代替禪院清規及其日用什物的是新的禪式生活，茶道的禮法、茶道具。茶道的成立是禪的歷史上未曾有過的禪的活用。㊾

茶道是一種新型的宗教，禪的宗教。從它一成立時起就顯示出了強大的生命力。在千利休的時代，當時日本國最有權力的人物——豐臣秀吉，以及各地的大名、武士紛紛不顧身分的高低貴賤，官家捨掉官位，富者拋棄錢財，執着地投靠千利休，敬仰千利休的茶風——新型的宗教。人們紛紛湧進露地草庵，拂卻心頭塵埃，洗盡心頭迷惑，一心一意點茶參悟。可以說草庵茶風靡整個日本。各地茶室林立，茶人輩出，人們爭先恐後搶購名茶具，一隻名茶碗甚至價值連城。人人點茶，家家有茶事，通宵達旦，起早摸黑，其求道之心不可收。至今，茶道已成爲日本人最喜愛的文化形式，也是最常舉行的文化活動。喜愛茶道的人比比皆是。爲追求茶道而終身不嫁的女子，爲追求茶道而辭去公職的男人屢見不鮮。茶道被公認爲是日本文化的結晶，日本文化的代表。

在日本學術界，當解釋日本茶道的思想時經常使用下面三個概念。（一）和敬清寂；（二）一期一會；（三）獨坐觀念。下面分析一下這三個概念與禪的思想的聯繫。

“和敬清寂”被稱爲茶道的四諦、四規、四則。是日本茶道思

想上最重要的理念。一提這四個字，人們馬上就會和茶道聯繫起來。茶道思想的主旨爲：主體的“無”，即主體的絕對否定。而這個茶道的主旨是無形的。作爲“無”的化身而出現的有形的理念便是和、敬、清、寂。它們是“無”派生出的四種現象。由這四個抽象的事物又分別產生了日本茶道藝術成千上萬種諸形式，如茶室建築、點茶、道具、茶點心等。反過來說，茶道藝術中的所有現象都可以歸納進“和敬清寂”這四個理念裏，這四個理念又可歸結到主體的“無”之中。可以做這樣一個圖：



在表面上，“和敬清寂”似乎體現了一種人與人之間的倫理法則，如：“和”所表現的是主人與客人之間的和睦；“敬”所表現的是上下關係分明，有禮有節；“清”所表現的是茶室茶具的清潔，人心的清白；“寂”所表現的是茶事上恬靜的氣氛，茶人們莊重的表情。但這些表面現象只說明了“和敬清寂”四諦一部分。

依照久松真一先生的說法，“和敬清寂”不僅僅被運用於人與人之間的關係，也是對“事物人境”而言的。茶人們要以“和敬清寂”之心對待“事物人境”。事——指點茶、插花、掃除等百般事項。物——指茶碗、茶刷、茶釜等諸器物。人——指主人、客人等各種身分的人。境——指內露地、外露地、茶室等各種環境。

那麼“和敬清寂”是如何在“事物人境”中體現出來的呢？這裏只敘說“和敬清寂”與“事”的關係。例如，茶人們在添炭、點

茶、喝茶時，要保持主體與客體的一致，即茶人自己與茶、炭的一體性。如其中有隔閡便稱不上是達到真正的“和”。再有，主人與客人之間的配合、客人與客人之間的配合、茶道具之間的色彩、形狀的搭配等，都必須達到大和之美。但“和”並不能沒有節度，茶事上還要貫穿“敬”。要明確各種事物所分擔的責任。相互承認，發揮其作用，做到上下有別，有禮有節。例如同形狀、同色彩的茶道具不能同時使用，與此相反要交差使用，以此來互相提色。有了“和、敬”還不夠，還要有“清、寂”。茶事中一切的都必須清潔、清爽，不能有絲毫的塵埃。水要清，茶要純。整個氣氛要“寂”——安靜，不能有多餘的聲響，特別反對雜談。

和敬清寂四諦的形成可追溯到村田珠光的時代，400 多年來，一直是日本茶人的行動指南。這四個字常常挂在茶室裏、茶人的家裏，作爲座右銘。

“一期一會”一詞出自江戶末期最大的茶人井伊直弼（1815—1860 年）所著茶論《茶湯一會集》。原文是這樣的：

> 追其本源，茶事之會，爲一期一會，即使同主、同客可反覆多次舉行茶事，也不能再現此時此刻之事。每次茶事之會，實爲我一生一度之會。由此，主人要千方百計，盡深情實意，不能有半點疏忽。客人也須以此世再不相逢之情赴會，熱心領受主人的每一個細小的匠心，以誠相交。此便是：一期一會。

“一期”指“一期一命”、“一生”、“一輩子”的意思。一期一會是說一生只見一次，再不會有第二次的相會。這是日本茶人們在舉行茶事時所應抱的心態。這種觀點來自佛教的無常觀。說宇宙間是無常的，人的生死、友人的離合也是無常的。每個人都難說自己一定有明天。人的生命是短暫的、脆弱的。這是人生的實態。面對人生無常的事實，有的人絕望、悲觀，而有的人則在生

的瞬間裏竭盡全力地奮鬥，變消極爲積極。佛教的無常觀督促茶人們尊重一分一秒，認真對待一時一事。當舉行茶事時，要抱有"一生一世只一次"的信念。的確，即使是常來常往的老朋友，在此時節、此茶室、此道具、此氣氛下舉行的茶事是不可能再現的。主人客人都要有一定的"緊迫感"，這種"緊迫感"又是創造不朽藝術的一種精神源泉。日本茶人忠實地遵守着一期一會的信念，十分珍惜每一次茶事，從每一次緊張的茶事中獲得生命的充實感。一般的茶會都留有茶會記。

"獨坐觀念"一語也出自井伊直弼的《茶湯一會集》。原文是這樣寫的：

> （茶事完畢）主客均須懷有戀戀不捨之情，共敘離別之禮。客人走出茶室，步入露地，輕手輕足，不得高聲放談。靜靜轉身，行回頭禮。主人更應謙恭，目送客人身影至無。其後，若將中門、隔扇、窗户立即統統關上的話，甚爲不知風雅情趣。一日之功化爲烏有。送畢客人，也絶不能急於收拾。須靜靜返回茶室，獨入茶席，獨坐於爐前。追想客人話語之餘音，惆悵客人此時不知行至何處。今日，一期一會完了，靜思此日之事不可重演，或自點自服，這才是一會極意之功。此時，寂寞逼人，相語者只有茶釜一口，别無他物。誠爲不自得難至其境也。

"獨坐"指客人走後，獨自坐在茶室裏，"觀念"是"熟思"、"靜思"的意思。面對茶釜一隻，獨坐茶室，回味此日茶事，靜思此時此日再不會重演，茶人的心裏泛起一陣茫然之情，又湧起一股充實感。茶人此時的心境可稱作"主體的無。"

在這裏，茶事確是一場淨心清魂的佛事。茶人也不愧爲在家的僧人。茶室可比作寺院的佛堂。在這個意義上茶道真可謂一種新型的宗教。

第三節　茶室中的禪語與禪畫

茶道作爲一種文化形式，它的許多現象是接受了禪宗的影響的。例如，茶人的正裝爲黑一色的袈裟。這與禪宗裏的僧服是相同的。茶人在點茶時，必須穿白布襪，這也是禪寺的習慣之一。茶食的日文名稱爲“懷石”或“溫石”，取名於禪僧打坐時，爲挨過空腹的痛苦而揣進懷裏的燒熱了的石頭。在吃茶食時，不准張口咀嚼食物，咀嚼時不准出聲之類的規定也來自禪寺。吃完茶食要將自己用過的碗一一用紙擦淨，這一習慣也與禪寺一樣。在召喚客人入席時採用鳴鑼的形式也與禪宗相同。

但是茶道作爲文化的表現形式，與禪產生明顯關係的是在壁龕上的禪語（圖 417）。

《南方錄》中指出：“掛軸爲茶道具中最爲重要者，乃客、主得茶湯三昧、一心得道之物也。”這裏說的掛軸是指禪僧的墨蹟。在茶道從一種以社交爲中心的風雅的遊戲，以美術鑒賞爲中心的單純的生活藝術，昇華至茶禪一味的“美的宗教”的過程中，墨蹟起了決定性的作用。前面已敘述過，在珠光以前，茶室裏掛的是從中國進口的高級繪畫，在將軍足利義政所收藏的藝術品登記冊《君臺觀左右帳記》中，竟沒有一幅墨蹟。在當時，墨蹟只是禪寺的專有物，與茶道無關。珠光參禪於一休，從師傅處領得印可證書——圜悟克勤的墨蹟之後，茶室裏開始懸掛禪語。由此，茶道逐步走向以禪爲宗旨的道路。津田宗達寫的《茶湯日記》，記載了自 1548 年至 1566 年 18 年間的 430 次茶會。其中掛軸爲繪畫的記載約爲 100 次，墨蹟的記載大約爲 60 次。繪畫的統計多於墨蹟說明了在宗達的時代，書院茶的遺風還相當嚴重，珠光的草庵茶只影響到茶道界的一部分。所記載的墨蹟幾乎都是中國禪師的，包



圖 417

括虛堂智愚、圜悟克勤、了庵清欲、楚石梵琦、中峰明本、無準師範、滅翁文禮等等的。其墨蹟的形式也以法語、偈頌、書翰等横長的大幅爲主。其後發生了什麼變化呢？津田宗及的《茶湯日記》記載了自 1565 年至 1585 年的茶會情況，其中掛軸繪畫出現了 177 次，墨蹟出現了 150 次。繪畫與墨蹟的出現次數接近。另外，神谷宗湛寫的《宗湛日記》記載了自 1586 年至 1613 年的茶會情況，其中掛軸繪畫出現了 23 次，墨蹟出現了 58 次，墨蹟的出現次數是繪畫的兩倍。更要注意的是，隨着時代的推移，墨蹟的書寫者由中國禪師轉變成日本禪師，如宗峰妙超、一休宗純、春浦宗熙、春屋宗園等大德寺派的禪僧。並且，日本歌人寫的和歌也成爲壁龕上的常客。據松屋久重的《松屋日記》記載，1604 年至 1650 年他所經歷過的茶會上，繪畫出現 25 次，和歌出現 30 次，墨蹟出現 115 次。隨着時代的推移，尊重墨蹟的風氣越來越濃。並且，墨蹟的書寫者也由中國本土的禪師轉向流亡至日本的中國禪師和日本禪師。特別是大德寺禪師的墨蹟特別受到尊崇。墨蹟的內容，由横長的法語、偈頌，逐漸變成簡潔、含蓄的禪語。尤其是一行字的墨蹟受到茶人們的歡迎，這種風尚一直持續至今。墨蹟的變遷說明了茶道的民族化、宗教化的進程。㊿

芳賀幸四郎先生在《一行物》中提出了正確對待墨蹟的四點標準。首先，不能把墨蹟當成一種珍奇昂貴的藝術品。要把它作

爲揮毫祖師、道人的高尚人格的結晶。見墨蹟如見祖師，參拜墨蹟如同參拜祖師，主客都要對揮毫禪師的生平與禪風有一定的瞭解。第二，墨蹟上的禪語多包含語言所不能表現的高深的禪境。它是以修行多年，對禪的極意、禪的公案瞭解得相當多的禪者爲對象的。如果對禪一無所知、沒進過禪門的人是難以理解的。爲解其真意，最好拜訪正宗師家，參禪修行，得轉迷開悟之實。若沒有條件參禪修行，也要努力瞭解表面上的意思，保持謙虛的態度，反省的精神是作爲茶人最起碼的職責。但要銘記：作爲知識瞭解墨蹟的語義與了悟墨蹟之境界是天壤之別的兩碼事。第三，墨蹟的書寫者——禪者、道人大都是不識書法筆法的。他們擺脫了書法筆法等俗世的束縛，任禪機勃發而自由揮筆，去努力表現無心的自己。對於這樣的禪者的墨蹟，用專業書法家的鑒賞標準來論其巧拙是萬萬不可的。禪者的墨蹟最重要的是從墨蹟湧現出的書寫者強有力的道風和豐厚深遠的禪機。其藝術美則是次要的。關鍵在於敬仰書寫者的氣魄與風格，反省自己未悟之心，洗去心塵。第四，“正念始終一貫，純粹相續”是禪所提倡的，也是難以做到的。人在做某一件事時絲毫不遲緩，毫不放鬆，不留一點縫隙。例如，在坐禪時便進入坐禪三昧，在揮毫時便進入揮毫三昧，在點茶時便進入點茶三昧，在其間，無一點妄想雜念。事實上，每一幅好的墨蹟都是揮毫三昧的產物。在評價墨蹟的高低時，除評價書寫者的經歷、人格、墨蹟的來歷、禪語的境界之外，就要看此墨蹟是否在揮毫三昧之下一氣呵成的。

下面具體介紹一些典型的墨蹟，以此探討茶境與禪境是如何聯繫在一起的。

（一）無

“無”字是歷代禪僧常書的一個字，也是茶室裏常用的。“無”的出典在趙州禪師的無字案上。說有一個僧人一日問趙州：

"門前的那隻瘦狗是否有佛性?"發問的僧人心裏想，佛典上總說一切衆生悉有佛性，狗呀貓呀的當然也有佛性，師傅的回答一定是"有"。可是，趙州的回答卻是："無!"師傅爲何回答說"無"?如何解釋趙州的心理，這是此公案的關鍵。如果按一般的推理，既然"一切衆生悉有佛性"，狗當然也包括在"一切"之中。但趙州所說的無是駕馭在"有"與"無"之上的"無"，是未產生有無相對之前的根源的"無"，也可稱是絕對的"無"。如果不去禪寺參禪、親身體驗"無"的境界，光看墨蹟是無法領悟的。在禪門，了悟無的境界被稱作"見性"，在茶道界，只有了悟無的境界，才能創造出茶禪一味的真境。

(二) 喝

古來有"臨濟喝、德山棒"之說。指臨濟義公之喝、德山宣鑒之棒。一喝一棒被稱爲禪家兩大法寶。禪宗是一種實踐性宗教，主張依靠禪定三昧之力進入絕對境界，與宇宙這一大生命完全合體，不二如一。在其無限的時間與空間之中興致勃勃地生活。釋迦一代的說法、5400餘卷經文，無需說是通世的真理。但均如畫餅充饑、紙上談兵。放下這些說明書式的經文，親身衝進這絕對境界，與其化爲一體，便是禪宗的修行法。而師傅爲幫助修行者突發禪機、實現頓悟，便是大喊一聲："喝!"或是猛擊一棒。臨濟禪師說："有時一喝如踞地獅子，有時一喝如探竿影草，有時一喝不爲作用。"茶人要在茶道的實踐中，事事處處尋找、體驗禪機，將每一個動作做爲悟得一喝一棒之境界的機會，將茶道的實踐作爲修行的實踐。

(三) 夢

"夢"是在追悼茶事上常用的墨蹟。"夢"一個字集中體現了大乘佛教的人生觀。人是注定要死的。人生是短暫的，而且這樣短暫的人生也只有一次。從這個意義上來講，人生就是一場夢，這

不僅是人的命運，也是世間一切事物的命運。在這樣一個冷酷的事實面前，禪者的生活態度是富有勇氣、富有智慧的。它不同於將人生假託於死後世界的來世主義，又不同於縱慾式的現世享樂主義，也不同於輕生重名的冒險主義生活態度。禪者認爲，因爲人是有死的，生才顯得如此難能可貴。正因爲人生是短暫的，所以才要珍惜此日、此刻、此剎那。因爲人生只有一次，才要全力以赴，創造最燦爛的人生。茶道裏“一期一會”的道理與此是一致的。將“夢”的墨蹟掛在壁龕上而舉行的茶會可追憶先人之奮鬥足跡，激勵後人更加珍惜光陰。

（四）吸盡西江水

這句禪語的出典是這樣的。龐居士問馬祖禪師：“不與萬法爲侶者是何人也？”意思是說，唯一絕對的無的境界到底是一個什麼東西。馬祖禪師回答說：“待你一口吸盡西江水，即回答你。”龐居士借此大悟。我們居住着的世界是一個相對的世界——天地、陰陽、男女、老幼、大小、長短、是非、善惡、利害、得失、主客、自他等都是相對的事物。如果只知這相對的世界就會爲一點小事而喜而憂，就會有煩惱。那麼“一口吸盡西江水”在物理的意義上是不能解釋的，這裏用於宗教哲學的範疇。《維摩經》中也說：“一毛吞巨海，芥子容須彌”。其寓意與上面那句禪語是相同的。超越大小、是非、得失這一相對的世界，將西江水——有與無一齊吞掉，就會領悟那絕對的無的世界。這句禪語常用於茶席上。人們隨機解釋爲：一碗茶裏有天地乾坤，將其一口吸盡，便會領悟到一些禪意。茶被比喻爲西江水。

（五）本來無一物

這句禪語直接道出禪的境界，同時也是茶人們最熟悉的禪語之一。它經常出現在茶席上，甚至有些茶道具也以此命名。

這句禪語的來歷是禪宗史上衆所皆知的。菩提達磨將禪傳給

了中國，結合中國的道教、儒學創立了中國的禪宗。之後他將衣鉢傳給了二祖大祖慧可，之後爲三祖鑒智僧璨、四祖大醫道信、五祖大滿弘忍。至五祖，禪宗大興，五祖手下有700餘弟子。這時，目不識丁的慧能來至禪門，請求參禪。五祖弘忍慧眼識金，認定慧能是個寶，願留下他。可是，就當時的禪宗法規來說，慧能的身分不能出家得度。於是慧能以行者的身分在寺院裏住下來，做一些搗米磨面的粗活，只能在夜深人靜的時候與師傅參禪。慧能才質俊發，修行態度真摯，僅用8個月便獲得了可繼承祖位的道眼和道力。五祖弘忍願將衣鉢傳給他。但爲了保持傳法、嗣法的公正，一日，他集結全山的弟子說道："你們之中有自信者，將你們自己的了悟寫成偈文交給我，若此偈文合於我意，我將把法位傳給其作者，並作爲傳法的標誌，把達磨傳下來的袈裟和鐵鉢授予他。"當時，在五祖弘忍的手下，有一位久參之徒——神秀，大家都公認神秀爲當然的承法者，沒人敢上交偈文。於是，神秀寫了如下的偈文：

身是菩提樹
心如明鏡臺
時時勤拂拭
莫使惹塵埃

五祖弘忍讀了此句，認爲按照此偈修行是完全正確的，但是，五祖弘忍沒有將衣鉢傳給他。慧能聽了此偈說到："此偈文美是美，可惜沒有達到徹悟。"於是，他也做了一段偈文，託別人書寫出來：

菩提本無樹
明鏡亦非臺
本來無一物
何處惹塵埃

五祖弘忍讀了此偈道："慧能了悟了。"於是在當夜將法傳給

了他，將達磨傳下來的袈裟和鐵鉢也授予他。當夜，慧能便動身去南方，開始了他的聖胎長養之旅途。慧能倡導的“本來無一物”的南宗禪獲大興，之後傳入日本，茶道中的禪也是通過南宗禪而獲得的。神秀倡導的“時時勤拂拭”的北宗禪主張漸修，它在唐初曾盛行一時，但不久便衰落了。

在日本茶道中，“本來無一物”的取義在於不要醉心於蒐集茶道具，提倡用簡素的茶道具，傾注於本來無一物之心，去創造出真正的茶道藝術。雖說無一物，但“無一物中無盡藏，有花有月有樓臺”。“無一物”又是茶道藝術創造的源泉。

（六）直心是道場

在茶道裏，稱茶室爲修行的道場，那麼道的意義在何處呢？關於“直心是道場”的出典可尋至《維摩經·菩薩品第四》中關於光嚴童子的修行故事。

一日，光嚴童子爲尋求適於修行的恬靜地方，決心離開喧鬧的毘耶離城。在他快要走出城門時，正巧遇到了維摩。童子問維摩：

“你從哪兒來？”

“我從道場來。”

“道場在哪裏？”

“直心是道場。”

聽了這句話，力圖在遠離人間的靜寂山中尋求道場的童子大吃一驚，心裏受到很大的啟發。

“直心”即純潔清淨之心，拋卻了一切煩惱妄想，滅絕了一切分別執着的純一無雜念之心。“道場”一般指爲修行而造的建築物，但本來修行是不需要專用的場所的，“直心是道場”中的“道場”才是真正的道場。有了直心，即使是擁擠的電車，車水馬龍、人流如潮的十字路口也可以成爲道場。若沒有直心，即使在恬靜的

寺院裏也修不成正果。《南方錄》中指出，“茶室是主客之心靈大掃除，直心結交之場所。”也就是說，茶室即道場。茶人們特別重視茶室清潔的原因也在這裏。茶人們在“道場”裏追求的也不外是“直心”。

（七）心隨萬境轉

在佛教史上，釋迦牟尼作爲佛教的創始者處於最高的地位，繼承釋迦的摩訶迦葉爲法傳第一世，第二十八世便是菩提達磨，達磨又是禪宗的祖師。其中佛教法傳第二十二世者爲摩拏羅尊者。他寫下了這樣一段傳法偈文：

心隨萬境轉

轉處實能幽

隨流認得性

無喜亦無憂

其中第一句“心隨萬境轉”常書寫成掛軸懸掛在茶室裏。意爲人的心智在平常無事的時候，隨着外界的變化，可以相當自如地運轉。可是當遇到煩惱的事時，心智就會變得滯澀，具體說來，就是腦子裏總離不開那個煩惱的事，心想：再不去想了。可又沒法不去想，甚至自己掌握不了自己，做出冒昧的事。禪的修行目標就在於，達到自己能控制自己的心的境界，去掉滯澀心智的銹，讓自己的心智在任何情況下都順利地運轉。以上這首偈文，表現了二十二祖摩拏羅尊者了悟了的心境。“心隨萬境轉”絕不是自己的心被萬境拖着走，而是在確定了絕對無的主體的原則之下，去應付不斷變化着的客觀事物。在茶道裏，“心隨萬境轉”是指以絕對無的主體之心去應付時時發生的事情。如客人晚來了怎麼辦，突然下雨了怎麼辦，茶粉灑在榻榻米上怎麼辦等等場合。茶人們通過這些具體事物的修行達到“心隨萬境轉”的禪境。

（八）平常心是道（圖 418）

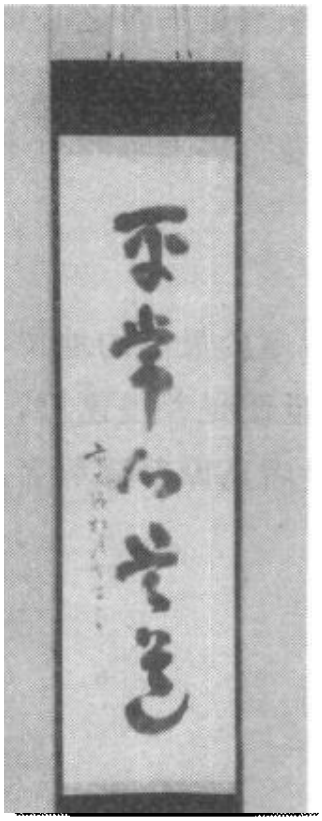


圖 418

這一禪語出自《無門關》第十九則。趙州從諗禪師在其修行時代問師傅南泉普願：

“如何是道？”

“平常心是道。”

這一語竟成了千古金言，特別受到茶人們的敬仰。“平常心”即將“應該這樣做，應該那樣做”的主觀能動的心徹底忘卻，而持有的一顆無造作的心。寒來着衣，饑來擇食，睏來就寢。《信心銘》中也指出：“至道無難，唯嫌揀擇。”茶道集大成者千利休居士在《南方錄》中指出：“茶道無非是燒水點茶喝茶。”這與“平常心是道”的境界是一致的。要達到這種境界，聽起來容易，做起來卻是難上難。未了悟的茶人在點茶時總不免時時有做給人看的想法，特別是當客人是有名的茶人時，就總會想自己的動作是不是哪兒不好，要想忘掉這些，以“平常心”來點茶實在是不易的。而茶道修行的目的就在於達到“平常心”。

（九）無事是貴人

這句禪語一般簡寫爲“無事”二字掛在茶席上，它的出典是《臨濟錄》中的一句：

“無事是貴人，但莫造作，只是平常。”

即無造作地按自然法則行事便是“無事”的意思。無造作又不等於毫無修養地亂來一通，而是按照步驟如法地修行，結成轉迷開悟之實，了悟後再修行，直至去掉了悟之生味兒，最後達到迷悟兩忘、灑脫的境界。如水流至低處，春到花自開。“貴人”即

這種得到大解脫式的人物。

如果將“無事是貴人”的禪境用茶道用語表現的話，便是千利休的那句名言：

夏日求其凉

冬日求其暖

茶要合於口

炭要利於燃

達到了此要求，便是達到了茶道的最高境界，也便成了無事的貴人。



圖 419

（十）日日是好日（圖 419）

這是一句經常出現在茶席上的禪語，出自《碧巖錄》第六則。是雲門宗的宗主——雲門文偃對他的弟子講述的他自己的生活態度。“日日是好日”一句，如果從字義上來講，可解釋爲每日都是人生中最快樂的日子。但是每日都快樂的人生恐怕根本就沒有，比起喜、樂，更多的是悲、苦。雲門文偃的一生也是坎坷不平的。那麼他所說：“日日是好日”的意義在何處呢？

對於一個了悟了的禪者來說，他與平常人一樣，感到高興時就開心地笑，感到難過時就傷心地哭。但了悟了的禪者與未了悟的凡人在三點上又是不同的。第一，凡人的感情不過是單純的無媒介的自然感情的表露。而真正的禪者是從“了悟同未悟”的絕對境界上無心感情的表露。第二，凡人認爲人生是讓人快樂的東西，他們厭惡悲與苦，喜歡喜與樂。而真正的禪者認爲人生不是讓人快樂的東西，而是供人玩味的東西，悲喜苦樂都是人生玩味的對象。對於悲與苦，禪者是從正面冷靜地接受的。第三，凡人的悲喜是受外部環境左右的，是受社會上普遍存在的價值觀左右

的。而禪者的悲苦是其主體自身的悲苦。這樣一來，無論處於順境還是逆境都能達到“日日是好日”的心境。茶人們十分喜愛這句禪語，並努力實現它，力圖無論在什麼樣的環境裏，無論自己身邊發生了什麼事，都要認真地、不慌不亂地點好每一碗茶。在一次又一次的茶事之中體驗“日日是好日”的禪境。

以上介紹了十句日本茶人愛用的禪語。關於其他的禪語，由於篇幅的關係不能一一介紹，下面只列出原文，供讀者參考。

吃茶去
隨處做主
主人公
且坐吃茶
破草鞋
柳綠花紅
閑古錐
庭前柏子樹
露堂堂
白雲自去來
薰風自南來
掬水月在手
清風拂明月
獨坐大雄峰
壺中日月長
好事不如無
明歷歷露堂堂
一鳥鳴山山更幽
三級浪高魚化龍
風吹不動天邊月
話盡山雲海月情
南北東西活路通
蛙鳴蟬噪是佛聲
高卧閑眠對白雲
懈怠比丘不期明日
晴好雨奇雪也風流
歸一
真心
無心
知己
洗心
知足
棒喝
一圓相
活機關
空是色
本來人
無一物
山是山
寒松一色

閑事隨理
擊竹一聲
松樹千年
啐啄同時
行雲流水
色即是空
寂然不動
心法無相
拈華微笑
和敬清寂
萬法不侶
一華開五葉
一聲雲外鐘
一滴潤乾坤
無風荷葉動
關山半窗月
昨夜一聲雁
時時勤拂拭
釋迦牟尼佛
春色無高下
心外無別法
靜後見萬物
自然有春意
禪心江山上
丹青畫不成

桃花笑春風
茶遇知己吃
橋流水不流
春來草自生
眉毛橫眼上
無心更無事
本來真面目
行亦禪坐亦禪
遇茶茶遇飯飯
山是山水是水
一事休則萬事休
一盃盃盃又一盃
岩松無心風來吟
溪邊掃葉夕陽僧
靜看寒雲片片歸
萬壑松風供一啜
芳草野花一樣青
即身即佛非身非佛
色即是空空即是色
心外無法滿目青山
饑來吃飯睏來打眠
直指人心見性成佛
黃檗六千棒打臨濟
逢花打花逢月打月
一二三四五五四三二一

以上列舉出的禪語大部分出典於禪宗佛典，有個別的出典於

中國古典詩文，在其後給予了禪意的解釋。這些禪語僅是茶道用墨蹟上禪語的一部分。在選擇墨蹟時要考慮到茶事的主題、季節、氣候、環境、茶道具的搭配，以及壁龕本身的大小與掛軸的大小是否搭配等等。

茶席上除用墨蹟之外，還根據情況掛用禪畫。禪畫也稱禪機畫，12 世紀由中國傳入日本，隨着禪宗在日本扎根、發展，禪畫也獲得了大發展。可稱爲禪畫者一般具有以下幾個特點：（一）禪畫一般是由禪者在修行之餘畫的，技法不能說很高明，一般只用墨，潦草幾筆，只勾個圖案而已。但在稚拙之中所表現出來的灑脫無心的美是十分迷人的。（二）其內容爲祖師們的頂相（即肖像，禪宗稱頂相）、名僧參禪的場面、有名禪案的場面，以及表現禪的思想的山水畫、器物畫等等。（三）禪畫的表現方法是比喻、暗示式的，不解禪境的人很難理解。茶室中用的禪畫與禪宗寺院裏用的禪畫不同。它不用大幅的頂相，不用圖案顯著、綫條清晰的畫，而偏重於小巧、疏淡、含蓄的風格。隨着茶道的發展，在日本逐漸形成了一種專爲茶室用而創作的茶禪畫。下面就舉幾個典型的例子。

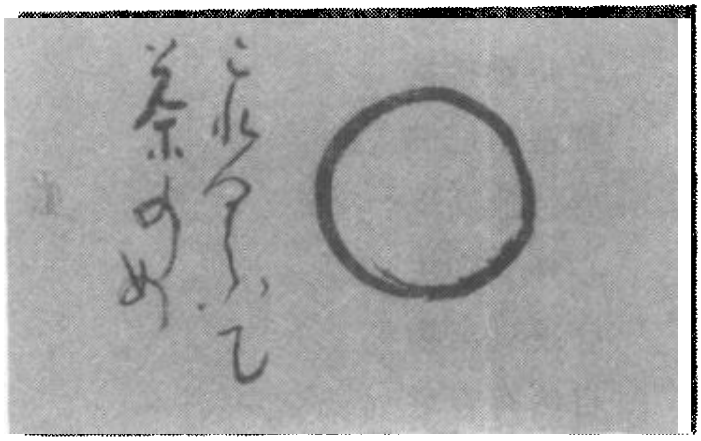


圖 420　圓相圖

圖 420 爲仙厓的《一圓相》圖，其贊寫道："吃了這個，喝茶！"仙厓義梵（1750—1837 年）是臨濟宗古月派僧人。住日本博多聖福寺，性格灑脫恬淡，善書畫，贊語也十分鋒銳，留下了許多優秀的作品。圓相圖是最典型的禪畫。表現了了悟了的世界——一個絕對無的世界。仙厓的贊道出了茶道的禪境，茶道無



圖 421　蘆葉達摩圖



圖 422　六祖截竹圖

非是吃點心喝茶的平常事。

圖 421 爲《蘆葉達磨圖》。講的是菩提達磨將禪傳入中國時，求見梁武帝，向梁武帝說禪。但沒有得到梁武帝的理解與支持。達磨心裏非常失望，他想，連被稱爲佛心天子的梁武帝都如此，我來中國傳禪的事業恐怕成功不了了。於是，他腳踏一根蘆葦，南渡揚子江去嵩山面壁九年去了。他那身駕風雲、飄然而去的身姿、灑脫的境界，被這張畫表現得活靈活現。這一題材的禪畫很多，是茶室裏常見的禪畫之一。

圖 422 爲《六祖截竹圖》。表現了六祖慧能在修行時代的勞動情景。慧能白天搗米磨面，夜晚聽經參禪，不久便得大悟，繼承了禪宗的衣鉢，成爲第六祖。據說慧能是在砍竹時、聽破竹聲而

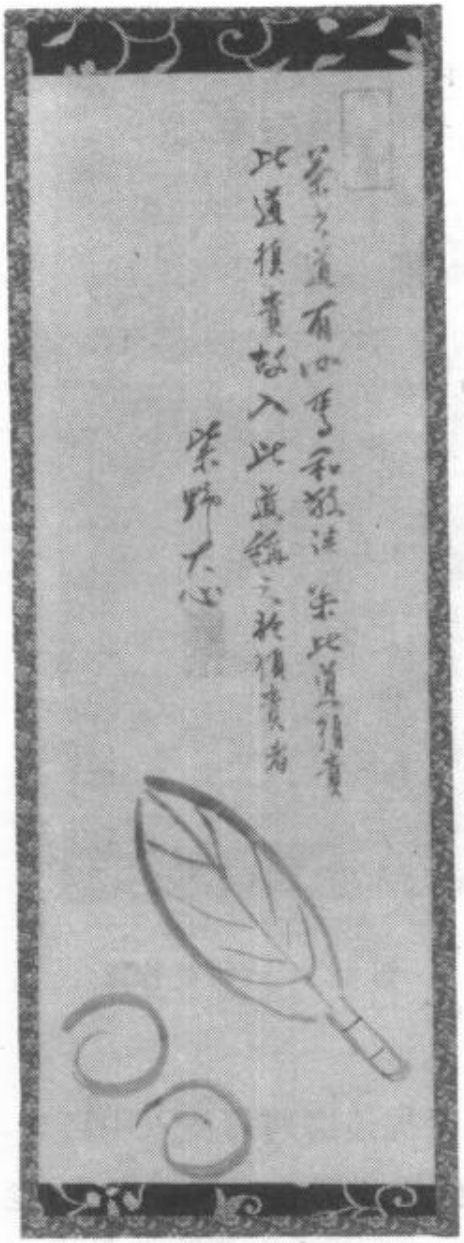


圖 423　羽帚・釱

獲大悟的。所以，採用此題材的禪畫特別多。茶人們十分喜愛這張畫的原因在於，六祖截竹的情景集中表現了禪宗“動中的工夫勝於靜中工夫千百倍”的禪意。在禪宗看來，研究經論，看經禮拜，坐禪冥想固然重要，但耕地、砍柴、搗米等“作務”是直接體驗佛道的最佳途徑。茶道在這一點上與禪宗一致，主張在添炭、燒水、插花、點茶中獲得大悟。

圖 423 爲大心義統（1657—1730年）的《羽帚・釱》圖。“羽帚”是在添炭技法中將爐邊的灰掃回爐膛時用的道具。“釱”是活動釜環，用時安上，用完可摘下。像這樣直接以茶道爲題材的禪畫也很多。潦草幾筆，似像又不像，稚拙淡白，頗受茶人們的喜愛。大心義統本身是一位愛好學問的禪僧。禪僧涉足茶道在日本是順理成章之事。在日本的禪寺裏，一般都設有茶室，禪僧大都精通茶道。

圖 424 爲裏千家第四代家元仙叟宗室的《椿畫贊》。“椿”在現代漢語裏是山茶花的意思。仙叟宗室在贊中寫道：

“請畫山茶花！”

“命令”太突然。

我與山茶花，

同是大紅臉。

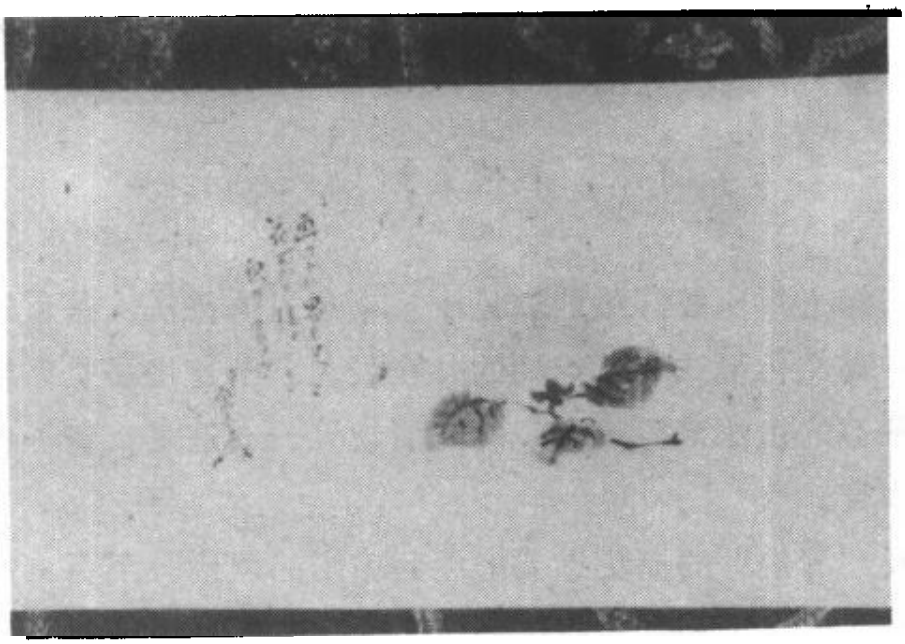


圖 424　椿畫贊

表現了當別人請他畫山茶花時仙叟的心情。將自己與山茶花化爲一體，說山茶花的紅色正是自己不好意思的表情，這樣一來便給山茶花灌入了神韻。如果你與這朵山茶花對視一會兒，就會感到山茶花活了起來。仙叟的這幅禪畫雅趣橫生、素樸活潑，充滿茶人淡白的禪風。

掛在茶席壁龕上的禪語與禪畫，可以對整個茶事的氣氛起一個定格定音的作用。客人們進入茶室之後，先要拜見禪語或禪畫。從中領會主人的意圖、此次茶會的主題，決定自己在此次茶會上所應持的態度。比如，今日的壁龕上掛的是“即身即佛非身非佛”的墨蹟，就表明今日茶事的氣氛是嚴肅的。如果掛的是像仙叟宗室的《椿畫贊》那樣的禪畫，就表明此日的茶會將是輕鬆愉快的。

禪通過禪語與禪畫對茶道起指導、歸納的作用，這樣一個定義恐怕是沒有非議的。[51]

第四節　茶禮的形成與禪宗

本書第七章比較詳細地叙述了日本茶道的禮法。茶道的禮法是茶道作爲文化形式時最重要的外在表現。茶道禮法是怎樣形成的呢？茶道的禮法來源於禪宗的“清規”——這是一個不可否定的歷史事實。

論及“清規”的歷史還要追溯到中國的唐代。至百丈懷海禪師（720—814 年）時，當時達磨傳來的禪宗在中國已有二百七八十年的歷史。禪旨已頗爲人們知曉，但仍沒有成立正式的教團，也沒有像樣的禪寺。禪僧們多寄居在律宗的寺院裏。當時，百丈懷海禪師所在的洪州新吴（江西南昌奉新）的大雄山大智壽聖禪寺裏集結了數百名修行僧。因沒有嚴格的組織規則，修行僧的生活不免有些雜亂。於是百丈懷海禪師制定了《百丈清規》。《百丈清規》是根據禪的宗旨，參考中國儒教的禮法而制定的，由此禪宗在中國走上了正規化和民族化的道路。也許正因爲如此，禪宗如今在中國和日本仍保持着較大的勢力和旺盛的生命力。

《百丈清規》中規定了禪寺的佈局，僧堂的造法，日常起居的動作，禪寺的禮法等等。其規則十分細緻。遺憾的是，原本早已遺失。如今只能在《宋高僧傳》第十、《唐新吴百丈山懷海傳》、《景德傳燈錄》第六《楊億編禪門規式》中略見殘篇。

至元朝至元二年(1336 年)，百丈禪師的第十八代法孫東陽德輝禪師（生卒年代不詳）在順宗皇帝的聖旨下重修清規，纂成《敕修百丈清規》。《敕修百丈清規》是現今所能依照的最早的清規範本。其中對禪寺裏的生活行動做了種種規定。茶禮在清規中佔有極其重要的位置。禪寺中茶禮的種類很多，根據《茶道古典全集》整理，可列出如下茶禮條目：

受嗣法人煎點

專使特爲新命煎點（新命即新任住持）

新命辭衆上堂茶湯（上堂即法堂說法）

專使特爲受請人煎點

受請人辭衆陞座茶湯（陞座即上堂說法）

山門特爲新命茶湯

方丈特爲新舊兩序湯（兩序即僧堂生活管理員）

堂司特爲新舊侍者湯茶（侍者即住持的日常助理）

方丈特爲新首座茶（首座即首席修行僧）

新首席特爲後堂大衆茶（後堂即僧堂的後半部）

住持垂訪頭首點茶（頭首即禪寺裏一要職）

兩序交代茶

入寮出寮茶

頭首就僧堂點茶

方丈特爲新掛搭茶（新掛搭即新進山者）

赴茶湯

新掛搭人點入寮茶

方丈小座湯

方丈四節特爲首座大衆茶（四節即指四個節氣）

庫司四節特爲首座大衆茶（庫司即寺務管理者）

前堂四節特爲後堂大衆茶

旦望巡堂茶（旦即初一，望即十五，巡堂即在僧堂內按一定路綫來回走）

方丈點行堂茶（行堂即寺院雜役住的僧堂）

庫司頭首點行堂茶

……

除此之外，還有爲達磨忌、百丈忌、葬儀、迎送等舉行的茶

事，不勝枚舉。那麼茶禮在禪寺的清規上是怎樣規定的呢？下面具體剖析其中的一項茶事：《旦望巡堂茶》。原文如下：

住持上堂。說法竟白云。下座巡堂吃茶。大衆至僧堂前。依念誦圖立。次第巡入堂內。暫到與侍者隨衆巡至聖僧龕後。暫到向龕與侍者對面而立。大衆巡徧立定。鳴堂前鐘七下。住持入堂燒香巡堂一匝歸位。知事入堂排列聖僧前問訊。轉身住持前問訊。從首座板起巡堂一匝。暫到及侍者隨知事後出。燒香侍者就居中問訊揖坐。俟衆坐定。進前燒香及上下堂外堂先下間。次上間。香合安元處。爐前逐一問訊。揖香畢。歸元位。鳴鐘二下。行茶瓶出。復如前問訊。揖茶而退。鳴鐘一下收盞。鳴鐘三下。住持出堂。首座大衆次第而出。或迫他緣。或住持暫不赴衆則粥罷。就座吃茶。侍諸行禮同前。

讀上文便可知《旦望巡堂茶》之大意。爲方便讀者，將全文略加解釋如下：住持在佛堂說法完畢，說："下座巡堂吃茶！"於是大衆按念誦經文時的排列方法依次站好。關於其排列方法，可參考《念誦巡堂之圖》（圖 425）。然後按規定的路綫巡迴入僧堂。剛來的修行者與侍者繞到佛龕的後頭，剛來的修行者面對着佛龕、對着侍者站好。大衆巡迴一圈之後站到定位上。堂前鐘響七下時住持進入僧堂燒香，在堂裏巡迴一圈坐到規定的位子上。知事入僧堂，向站在佛龕前的僧者行合掌禮。然後到住持前行合掌禮。之後一聲木板響後，由首座領頭，僧人們在僧堂內按一定的路綫再巡堂一圈。這時知事、侍者和剛來的人走在隊伍的末尾。負責燒香的侍者在僧堂中間的香爐邊行禮，然後進香。之後爲僧堂內外的香爐一一進香。將餘下的香放回原處後，行禮歸位。這時，鐘響兩下，侍茶的僧人手持茶瓶進入僧堂，行禮斟茶之後，退出。這時，鐘響一下暗示開始收茶碗。鐘再響三下暗示住持退場，接下

來便是首座大衆退場。如果有其他事或住持暫不出堂，大家便吃粥。吃完粥，再用茶，其茶禮與前相同。

可惜，在《敕修百丈清規》裏沒有對如何點茶、喝茶的動作給予細緻的說明。但喝茶前後的莊嚴氣氛是足可以領會到的。並且，從中可以找到一些與今日日本茶事的共同點。如吃茶的人排隊依次入場，吃茶之前點香，吃茶前後行禮，整個茶禮過程中沒有人語，由鐘聲代替指揮口令，以及整個茶禮中的有秩序，莊嚴的氣氛等等。可以想象禪寺裏的這種茶禮自唐至宋再至元明一直在中國的禪寺裏施行着。那麼它是怎樣由日本留學僧傳到日本的呢？

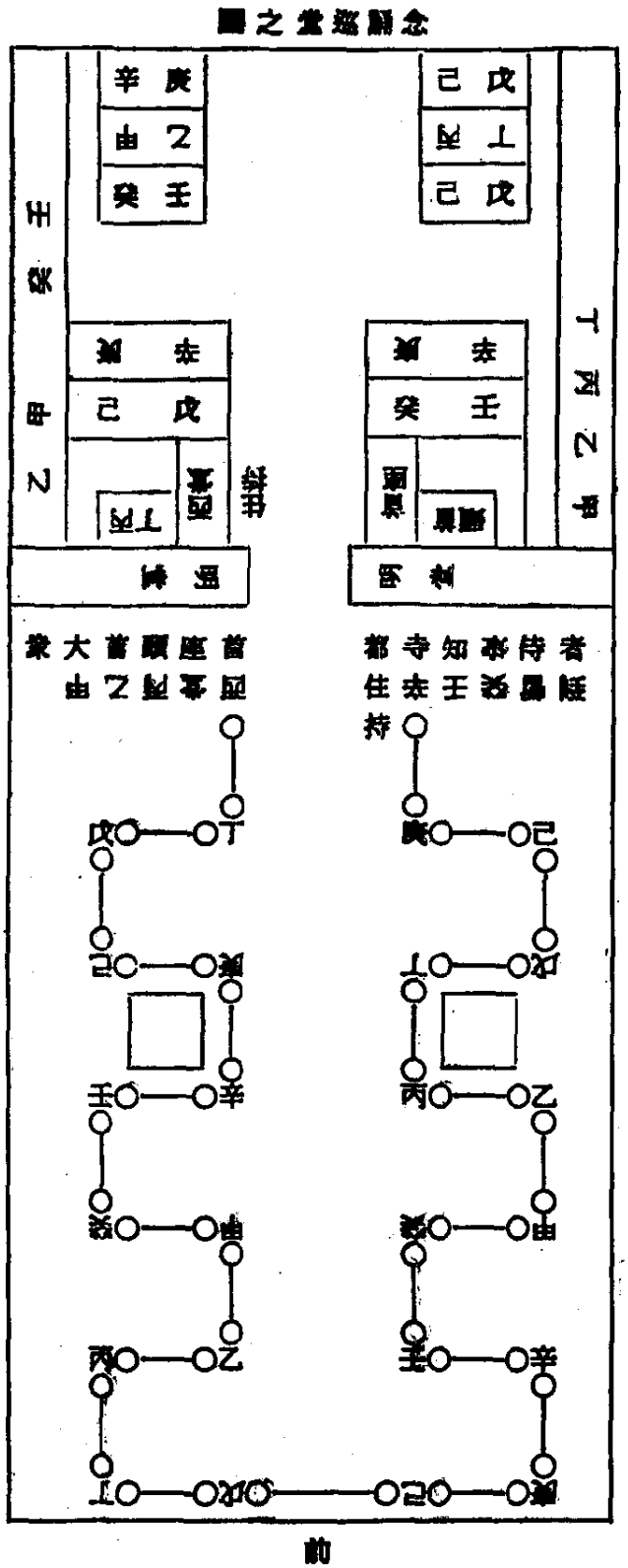


圖 425　念誦巡堂之圖

根據西部文淨著《禪與茶》[52]一書所指出的，在將中國禪寺茶傳入日本的過程中，有三位禪僧起了決定性的作用。他們是永平道元禪師、南浦紹明禪師、清拙正澄禪師。

永平道元禪師（1200—1253 年）是日本禪宗中的一派——曹洞宗的創始人。他 13 歲出家，23 歲時留學宋朝，參禪於諸禪師，最後在天童如淨禪師處開悟。27 歲（1227 年）時回到日本。建立了永平寺。道元禪師崇尚宗教的純粹性，反對安逸妥協。在當時，中日禪宗界多以《禪苑清規》爲禪禮的指南。道元對此持有批判的態度，提倡復活百丈禪師的古清規，實行更嚴格更周密的禪院禮法。其後，他親手制定了《永平清規》。《永平清規》中對吃茶、行茶、大座茶湯等茶禮做了規定。這對其後的日本茶道禮法產生了深遠的影響。曹洞宗主張“威儀即佛法，作法是宗旨”，在禪禮的嚴密程度上要高臨濟宗一籌。但對日本茶道產生直接影響的卻是臨濟宗。這是因爲曹洞宗的活動主要在地方鄉村開展，沒有與京城文化相接觸的機會。而臨濟宗則與其相反。

南浦紹明禪師（1235－1308 年）24 歲留學宋朝，嗣法於虛堂智愚禪師，31 歲回到日本。住九州崇福寺達 30 餘年。之後住京都萬壽寺。紹明禪師在宋九年，一邊參禪，一邊學習中國五臺山的淨慈寺與徑山的茶禮。臨回國時，作爲臨別贈物，他得到了一套臺子式末茶道具。紹明禪師將此連同七部茶典帶回了日本。在九州崇福寺，紹明禪師一邊傳播禪風，一邊傳播禪院的茶禮。在當時取得了一定的影響。之後，他移居京都，又在京都傳播茶禮，其茶禮被京都大德寺的開山大燈禪師繼承，從中國帶回去的臺子式茶道具也傳給了大德寺。大德寺的茶禮傳至一休、珠光的時代，不用說對日本茶道禮法的形成給予了巨大影響，從徑山茶禮至千利休，歷經 300 年的歲月。

據西部文淨先生考證：在紹明禪師帶回的七部茶典中，有一部劉元甫制述的《茶堂清規》。其中的《茶道軌章》《四諦義章》兩部分被後世抄錄爲《茶道經》，由此，茶禪一味的精神便爲人所知。據《茶道經》記載，劉元甫長老爲白雲守端禪師的門下。他以成

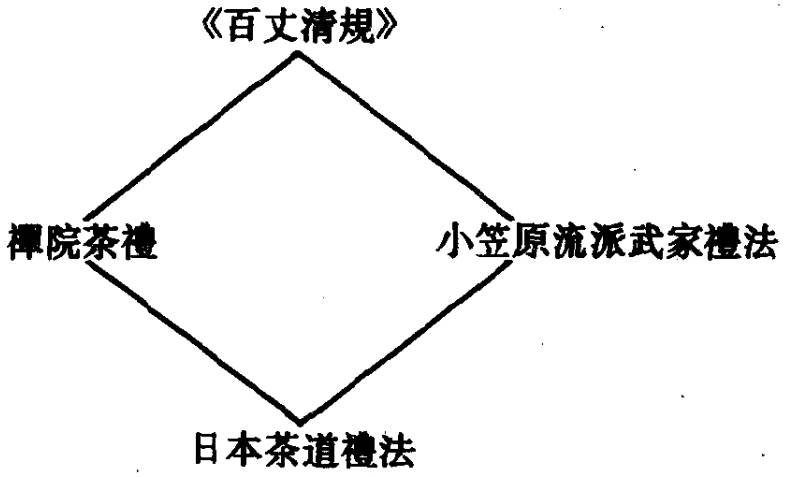
都大慈寺的茶禮爲基礎，在五祖山開設了茶禪道場，名爲松濤庵，確立了“和、敬、清、寂”的茶道宗旨。關於《茶道經》的考證在學術界有爭議。若《茶道經》的來歷是真實的話，那麼就可以說：今天日本茶道所信奉的四規——和敬清寂來源於中國五祖山的松濤庵。

清拙正澄禪師（1274—1339 年）是中國福州人，月江正印禪師的親弟弟，中國屈指可數的禪門巨匠。1326 年應日本方面的邀請赴日本九州福岡傳教。正澄禪師是《百丈清規》的熱烈信奉者，主張徹底地遵奉清規。他在日本講授當時流行於中國的《禪林備用清規》，爲日本的禪院特別制定了《大鑒小清規》，整頓了日本禪院的禪風。他先後住過建長寺、圓覺寺、建仁寺、南禪寺，所到之處禪風一律嚴整起來。

日本禮法的草創者和泰斗——小笠原貞宗曾深爲正澄禪師所傾倒，他在正澄處參禪之餘，領教《百丈清規》中所規定的布薩式禮法(一種嚴厲的帶體罰的禮法)。小笠原貞宗本身爲信州太守、一門大武將，他在布薩式禮法的影響下創立了武家禮法。武家禮法成立於 14 世紀中葉，比茶道早成立一個半世紀左右。在當時，日本是一個以武士爲中心的社會，武家禮法便成爲全社會的禮法示範。茶禮在當時是武家禮法的一部分。在由貞宗的曾孫小笠原長秀撰寫的《三議一統大雙紙》禮法書裏，就有茶禮篇。這爲以後能阿彌制定茶道禮法，奠定了雄厚的基礎。

總之，由《百丈清規》所制定的禪院的茶禮，以及在《百丈清規》的影響下而產生的小笠原流派武家禮法，是茶道禮法形成的兩大源流。據西部文淨先生以上的論述，可作如下示意圖。

《百丈清規》的時代已過去 1200 多年了，《三議一統大雙紙》也是 600 年以前的事。如今，迎來極盛的卻是日本茶道的禮法。明治維新以後，武士社會解體，武家禮法隨之崩潰。存在於人們日



常生活之中的茶道禮法獲得大興是理所當然的。現在，小笠原流派武家禮法作爲一種文化遺產仍被保留着，但其規模無法與茶道相比。禪寺清規的大部分已經荒廢，茶禮還被保存着。其種類雖不像《百丈清規》中所列出的那麼多，但仍可見其大貌。西部文淨先生在《禪與茶》一書中對日本現行禪院茶禮做了詳細調查。

在日本禪院的修行道場裏（圖426）每天都有幾次茶禮。早上起床後有“梅湯茶禮”。梅湯裏有時放鹹梅乾加糖，有時只放一點兒梅汁。在下午的修禪之前有“八頭茶禮”，夜晚坐禪結束之後有“解定茶禮”。在舉行這些茶禮時要按照一定的程序進行：

聖侍（禪堂管理者）持茶器從僧堂後門進來，走至前門，將前門關上。再走至後門，敲兩下梆子，喊：“茶禮！”衆僧坐好，將自己攜帶的茶碗放在膝前。聖侍至佛像前獻茶一碗，然後由值日（修行僧班長）給衆僧依次斟茶。斟完後，聖侍退至僧堂後門，全體一齊合掌，然後喝茶。吃完茶，聖侍拿着茶壺和折水器（污水桶）繞場一周，要添茶的人合掌示意，喝剩下了的人也合掌示意。除此之外的禪僧在聖侍通過的時候低頭表示謝意。聖侍回到定位處，敲一下梆子。接着，聖侍將香遞給值日，值日接香，前往佛像前燒香，三拜，打開前門，茶禮完畢。以上描述的茶禮是日本禪院現行日常茶禮的一部分。還有一種茶禮是在開山忌等大法要

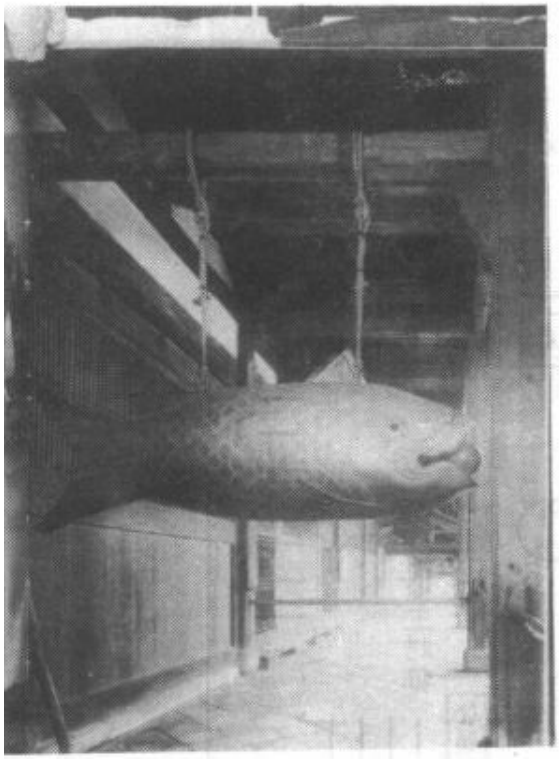


圖 426　禪院一景

時舉行的。嚴格地來說，可稱爲一種茶儀。在現在的日本，比較完整地保存着這種茶儀的有：京都妙心寺東海庵的八頭茶會，京都建仁寺開山忌的四頭茶會，京都東福寺開山忌的四頭茶會。下面詳細介紹東福寺的四頭茶會。

10 月 17 日是東福寺開山禪師——聖一國師的忌日。每年這一天要舉行盛大的紀念儀式，佛教裏叫法要。其中最主要的內容是“方丈齋筵”。用現代的話來說，就是“開山者聖一國師逝世××周年紀念宴會”。這種“方丈齋筵”是不允許一般人參加的。因此，千百年來一直保持着古老的程序。我們從中可以清楚地看到茶道中茶事的雛形。

當日，大方丈（禪寺的主要建築）入口處懸掛“煎點”的木牌，方丈正面懸掛聖一國師的頂相，其兩側懸掛寒山、拾得的畫像。前面擺置一張桌子，上置香、華（花）、燈燭、茶、湯（熱水）菓（點心）、餉（供物）。方丈中央設有香臺，上置香爐。（圖427）

至定時，侍衣（役僧名）手持點名冊站在方丈長廊上點名，從下至上呼叫入場者的名字。被叫到的人立即入場，與站在門口處的侍藥（役僧名）合掌互致禮。入場後站在自己的定位前。關於每個人的座位安排，已事先寫在方丈前廊的照牌上了。入場者要特別注意不要站錯位。最後，主位（管長）與侍藥合掌互致禮，管長入場。管長先向站在主對位上的人致一禮，然後轉身向站在賓對位上的人致一禮，之後，做合掌的姿勢行走至主位上，在主位

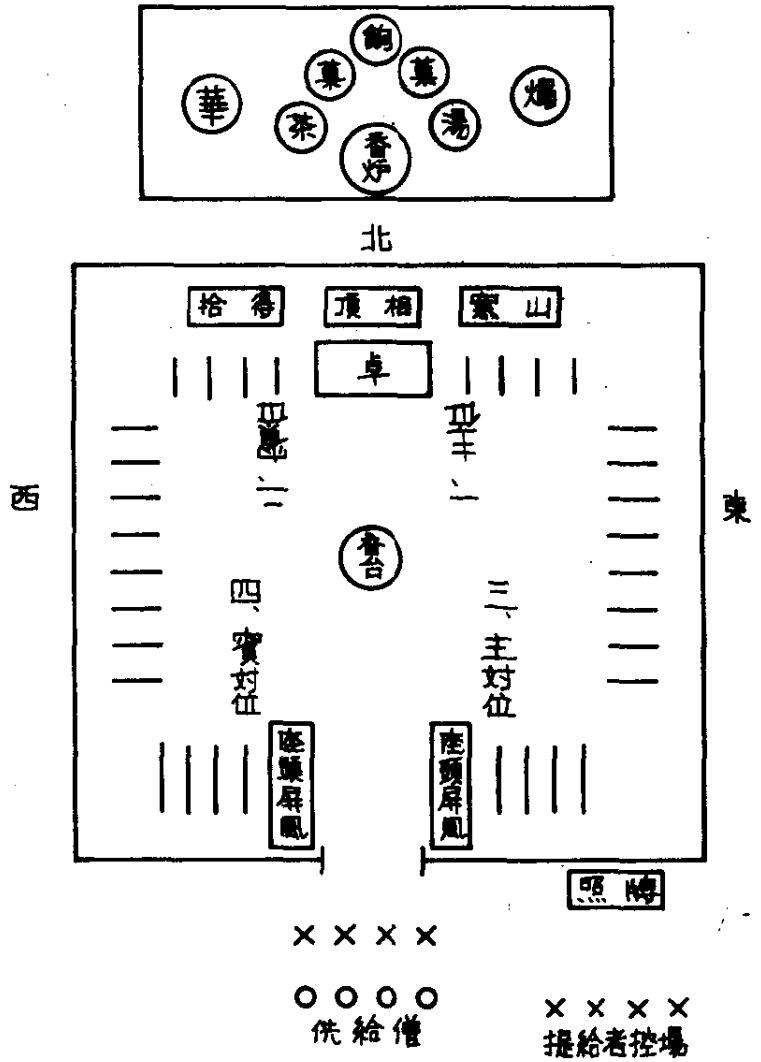


圖 427　大方丈的佈置

前站好。然後，主位、賓位、主對位、賓對位（合稱四頭）上的人將小坐墊折起來放在一邊（這種小墊子只有在禮拜時才能用）。入場完畢後，侍衣向室內走三步，行單腿下跪禮，用中啟（一種扇子）指在場的人一周，於是大家一同合掌坐下，將寫有自己名字的小牌放在右膝旁。

侍衣再次入場，將蠟燭點燃，退場。進退都走中央香臺的東側。接着，侍香（役僧名）由左腳起步走三步，之後用右腳邁入方丈，向大家合掌致禮，在座者均回禮。侍香拱手走至中央香臺，行單腿下跪禮，雙手取出香臺下的香盒，挾在身體右側，用左手的拇指、食指、中指將香盒蓋打開，將蓋重疊在香盒的下面，左

手扶香盒，由左腳起步通過香臺西側至桌前。用左手拇指、食指、中指抓一些香木碎片放在香爐上，然後，由右腳起步向後退半步，兩腳並齊，左轉，通過中央香臺東側至中央香臺前側，再抓一些香木碎片放在香爐裏，行單腿下跪禮，將香盒收回香臺下。然後拱手站立，由右腳起步退三步，合掌行禮。在場的僧者也合掌回禮。之後，侍香者退場。



圖 428　禪僧用餐

接着，侍衣再次入場，通過香臺東側走至桌前將蠟燭滅掉。然後，侍衣退場。接着侍香在左，侍藥在右排成一列，由左腳起步邁三步用右腳邁入場，至主位前，深致一禮，坐到自己的位子上，將寫有自己名字的小牌放在右膝旁。

侍衣入場，繞場一周，從東北角向南轉至西北角，將缺席者的名牌收掉。接下來，由奉行（役僧名）將放置在主對位和賓對位身旁的座頭屏風收掉。在場者將小座墊折好放在右側，將佛珠放在座墊上。

接下來是用餐。端食案的工作是由四名供給僧和四名提給僧完成的。供給僧和提給僧並列進入方丈，供給僧空手，提給僧端一食案。至主位處，供給僧從提給僧處接過食案遞給管長。如此，依次將食案端給每一位在場的僧人。

然後，奉行入場，手持中啟（一種扇子）行禮，於是大家開

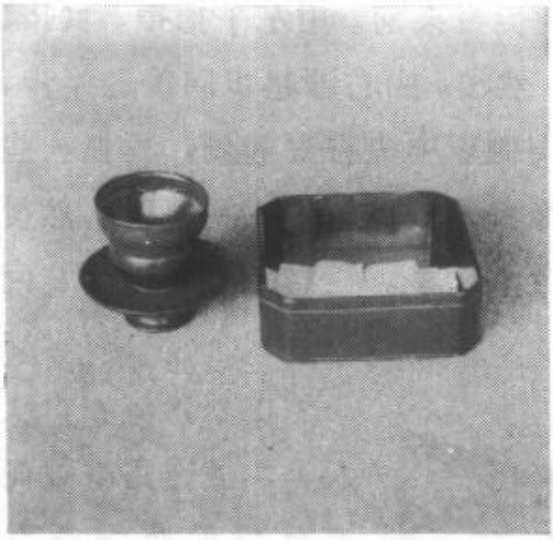


圖 429　點心盒和茶碗



圖 430　淨瓶

始用餐。(圖 428) 當然是簡單的素食。在用餐之間可添兩次大醬湯，兩次白開水。用餐完畢後，看到主位收筷子時，在場的人也一同收筷子，接下來便是撤下食案，要領與前相同。

下面便是供茶。供給僧右手拿點心盒，左手拿天目臺茶碗。



圖 431　禪僧點茶

(圖 429)茶碗裏已事先放好適量茶粉。在四頭前行單腿跪下禮，將點心盒放在對方右側，然後用雙手將天目臺茶碗放在對方左側。除四頭之外點心和茶碗不必一一單送，可用大茶盤搬運。

供給僧左手提淨瓶，即熱水壺（圖 430），右手拿茶刷入場。茶刷安放在淨瓶口上。當供給僧走來時，客人們要將天目臺茶碗端起，供給僧用右手拿下茶刷，將茶刷擋在壺嘴上，向茶碗裏倒熱水。之後把淨瓶收至腋下，用右手拿茶刷點茶（圖 431）。當每一位客人的茶都點好之後，大家一齊喝茶。

吃茶畢，供給僧入場，將點心盒、天目臺茶碗撤下。至四頭前行單腿下跪禮，在其他客人前免禮。

在場者一同起立，由四頭領先拱手依次退出方丈，“方丈齋筵”至此結束。

從以上叙述的京都東福寺的“方丈齋筵”中，我們可以找到茶道禮法的許多雛型。如：

(1) 方丈裏掛頂相，茶室裏掛禪語；

(2) 二者都力求減少人語。禪院用中啟，茶道用鑼聲、水聲等暗示客人；

(3) 二者都重視起步時的左右腳問題；

(4) 二者都在吃茶之前吃飯、吃點心；

(5) 所用的茶粉、茶刷、天目臺茶碗一樣；

(6) 二者在點茶時都用茶刷控制一下水流的力量，以免使茶粉飛濺；

(7) 在禪院茶儀上，四頭與其他客人被區別對待；在茶道裏，首席客人也被區別於其他客人；

(8) 二者放筷子的動作一樣；

(9) 二者都可添大醬湯兩次。

從以上的對比分析中，可以得出這樣一個結論：禪院的茶儀

是日本茶道之茶事的母胎。那麼，我們還要進一步分析一下，禪院茶儀的精神與茶道茶事的精神有何內在聯繫？

從結論上來講，禪院的茶儀追求的是“和”的精神。人們在佛祖像前共飲共食，使人們感到同是佛門弟子，產生一種兄弟般的和睦氣氛。人們同時開始喝茶，同時開始吃飯，表現了一種平等的精神。而茶事所追求的精神也是“和”。人們在禪語下共飲共食，同喝一碗茶，相互體諒，相互支持，共同進行一次藝術創作。人們還通過喝進大自然的結晶——茶來追求與大自然的同化。茶道與禪宗像一對兄弟，茶道吸收了禪宗的許多傳統形式，並將禪宗的形式作了巨大的改革和發展。禪宗也借助茶道文化豐富了自己的內容。

第九章　茶道的美學

日本茶道自其集大成者千利休的全盛時代算起，已有400多年的歷史，若從珠光活動的年代開始算的話還要向前推100年。但是，茶道作爲一種藝術而得到人們的關注，則只有幾十年的歷史。

在那以前，茶道在日本是作爲一種生活、一種文化而存在的。在茶道最盛期的日本桃山時代，茶道是一個全民文化運動。上至宮廷、貴族、將軍，下至文士、僧侶、平民，無人不曉茶道。茶道動員了所有的藝術家，如建築家、畫家、書法家、陶藝家、園藝家，以及鐵匠、木匠、油漆匠、染織匠等等。他們爭先恐後在茶道的領域裏顯示自己的才華，並且以如何使自己的作品符合茶道精神爲努力的目標。在桃山時代，茶道風行一時，壓倒了平時作爲藝術形式出現的小說、戲劇、音樂等。武野紹鷗由連歌師轉爲茶人就是其中最好的例子。他把從藤原定家的《詠歌大概》中所領悟出的詩的真髓，用茶道的形式表現了出來。

就這樣，茶道作爲生活的一部分在日本存在延續了好幾百年。明治維新以後，當西洋人向日本人炫耀西洋的藝術時，日本人纔開始尋找自己所有的東西中哪些是藝術。將茶道作爲一種藝術展示於世界的是日本近代美術的創立者——岡倉天心先生（1862—1913年）。他在《茶之本》[53]一書的開頭是這樣寫的：

茶開始時被用於醫藥，後被用作飲料。在中國，8世紀時茶成爲一種優雅的娛樂，甚至進入了詩歌領域。至15世紀，

日本將此上升爲一種審美主義宗教——茶道。茶道是存在於日常生活的煩瑣行爲之中，以崇拜美爲基點的一種儀式。它教給人們純真與調和，相互慈愛的崇高，社會秩序的浪漫主義。

在《茶之本》的第二章，岡倉天心先生還寫道：

茶對於我們來說，是超越飲用形式理想化以上的東西。即：它是關於人生的一種宗教。……茶室是人生沙漠中的一個綠洲。在那裏，疲倦了的征人相會在一起，共飲藝術鑒賞之泉。茶事是以茶、花、畫等爲情節的即興劇。茶室裏沒有一絲的跳色，沒有一點兒噪音，沒有一個多餘的動作，沒有一句多餘的話，一切的一切都在靜靜地自然地運轉着——這便是茶道的絶妙之處。

天心先生在第七章還指出：

在茶人們來看，只有生活於藝術之中的人纔能理解藝術所含有的真正的價值。所以，茶人們在日常生活中也努力保持在茶室時所表現出的風雅態度。茶人們無論在何處都不失去一種特有的沉穩嫻靜。服飾的式樣、顏色，身體的動作，走路的姿勢，無不表現了一種藝術風度。……茶人們自己本身就力圖成爲一種藝術，這是與一般藝術家所不同的。

岡倉天心先生的這部《茶之本》，是他在美國用英文寫成的。在本世紀初西方文化風靡全世界的情況下，《茶之本》向全世界宣告：在東方有一個與西方藝術完全不同的偉大的藝術世界。他的著作在西方引起人們對東方藝術的關注，對茶道的關注。《茶之本》在英文本發行 20 年以後，纔被譯成日文。自那以後，茶道纔被列入藝術的行列。如今，千利休的名字已被載入日本藝術史冊

而永不磨滅。

第一節　茶道美的出發點——wabi

在日本，wabi(わび)是表現茶道美的一個專用詞。人們稱千利休風格的正統茶道爲 wabi 茶，稱正統的茶人爲 wabi 茶人。wabi 的詞源和語義是一個十分複雜的問題，要全面解釋需要大量篇幅，這裏只能從結果和現象上來解釋。可以說 wabi 是對以下事物的否定：

富有、富貴、華美、巧言令色、顯眼、艷麗、優美、豪華、豐滿、複雜、煩瑣、纖細、勻稱、明澄、銳利、典雅、崇高。

可以用以下詞匯來表示 wabi 的概念：

貧困、困乏、樸直、謹慎、節制、無光、無澤、不純、冷瘦、枯萎、老朽、粗糙、古色、寂寞、破舊、歪曲、渾濁、稚拙、簡素、幽暗、謐靜、野趣、自然、無聖。

由此可以看到，茶道美的出發點——wabi 是以對美的否定爲前提的，是在否定了世俗的普通意義的美之後而產生的無一物的美。wabi 的內核是禪，禪的主體的否定精神在美學領域裏的體現便是 wabi。禪的"本來無一物"的思想使 wabi 否定了一切現有的美的形式，與此同時，禪的"無一物中無盡藏"的思想又使 wabi 獲得了創造無數自由自在的藝術形式的可能性。wabi 在否定了"勻稱"之後，獲得了"不勻稱"。"不勻稱"比起"勻稱"來，其性格是開放的，種類是無數的，可能性是無限的。wabi 在否定的同時，獲得了新的肯定。

紹鷗曾用這樣一首和歌來表現他的藝術境界：

望不見春花，

望不見紅葉。

海濱小茅屋，

籠罩在秋暮。

在這裏，被俗世認爲是美的春花、紅葉被否定了，達到了無花無葉的“無一物”的世界。

千利休在接受了紹鷗的藝術理念之後，又作了進一步的突破。他用這樣一首和歌來表現自己的藝術境界：

莫等春風來，

莫等春花開。

雪間有春草，

携君山裏找。

在大雪覆蓋着大地的“無一物”世界裏，有無數個新芽就要破土而出。“無一物中無盡藏”，在否定的同時，獲得了新的肯定。

紹鷗與千利休的這兩首和歌，常被引用來說明日本茶道美的性格。筆者也認爲是再合適不過的了。

下面通過具體的茶道實踐來闡述 wabi 是怎樣確立起來的。

據吉村貞司先生《茶道美的發現》[54]一書對以桃山時代爲中心的茶書所做的調查，在這些茶書中竟沒有出現“美”的字句。但是桃山時代是豐臣秀吉全盛的時代，武士文化風靡一時，在建築上出現了金碧輝煌的聚樂第城，在繪畫上出現了成批的泥金畫。藝術品的鑲嵌採用了大量的金，秀吉甚至修造了黃金的茶室，製造了黃金的茶道具。桃山時代的藝術風格是以豪華燦爛而著稱的。在當時是用壯美、富美、華美、貴美、美麗等濃重的詞匯來贊美當時的藝術的。

而茶道的美學正是在否定了如上的豪華燦爛的美之後成立的，所以，茶人沒有使用“美”這個字。這是他們有意識地拒絕使用這個字。因爲在那個時代，豪華的藝術品是權貴和財富的象徵。人們根據某個藝術品的價格多少來判斷它是美還是不美。用岡倉天

心先生的話來說，就是人們是在用耳朵來欣賞繪畫，而不是用自己的眼睛。如果聽說了某某人用多少多少錢買下了一幅畫，那麼在未看見那幅畫之前便已斷定它是美的。而茶道的美學是以否定這種荒唐的美爲出發點的。它堅決地拒絕了色彩，拒絕了光澤，而嚮內在的、精神的領域發展。茶道美學的成立是美學史上的一次革命。它徹底推翻了通行於世的已被價值固定住了的一般審美觀，決心用自己的肉眼來分辨出真正的美來。所有現成的、已被他人命名了的美在茶人的心目中全都化爲烏有。茶人們以"本來無一物"的純真的肉眼來感覺所有事物，除了自己的眼睛，不去相信任何東西。在日語裏，把這種建立在"無"的基礎之上的審美觀叫作"mekiki"。可以說，mekiki 創造了嶄新的茶道藝術。

在 mekiki 的作用下，茶人們將朝鮮民家用來吃飯的飯碗作爲茶碗，將農民在農忙時搭在地邊的小茅棚改裝成茶室，將竹筒當作花瓶，將魚簍當作花籃……總之，茶人們以"本來無一物"的胸懷把世間的一切都當成審美的對象，以純正之心發現事物存在的真正價值。

而 mekiki 絕不等於原始、樸實、鄉土氣、沒有修養、斗字不識。由 mekiki 所選擇出的藝術品也不等於粗糙、簡陋、破舊、腐朽。要養成 mekiki 的鑒賞力，除經過嚴格的禪的修行之外，還要見識過大量的藝術品。具體說來，必須見識過許許多多從中國傳去的精美藝術品，然後通過否定才能獲得 mekiki 的能力，纔能去發現一般事物中的美。用紹鷗引用的和歌爲例便是：只有看見過春花、紅葉的美麗景色，爲之陶醉之後的人，纔能在花落葉落之後蕭條的秋色裏領受深一層的美。如果對於一個沒見過春花紅葉的人來說，"小茅屋"不過是一個"小茅屋"而已。

mekiki 的獲得是十分艱難的事情。因爲它成立的前提是否定一切固有的被人判定了的美的價值。比如，珠光從能阿彌那裏獲得

了許多關於中國傳來的藝術品的審美知識。但當珠光要確立自己的 mekiki 的時候，他必須將能阿彌給予他的對某個藝術的"成見"統統拋掉，用自己的肉眼來對某個藝術品進行判斷。如果他懷有某種成見來與某個藝術品對視，那麼他就是在"用耳朵欣賞繪畫"，他就沒有 mekiki 的能力。

mekiki 的養成是一種孤獨的自我奮鬥，是一種在斷絕師徒關係之後的自我的形成。由此，在茶道界，師傅的茶風與弟子的茶風是完全不一樣的。如果弟子的茶風酷似師傅，就證明其弟子並沒有 mekiki 的能力，還不是一個成熟的茶人，只不過是在模仿師傅而已。

吉村貞司有下面一段精闢的論述。㊺

珠光通過能阿彌接觸到了將軍義政所珍藏的藝術品。他爲市井之徒所不敢想象的高價而絶望，在絶望之極，他感到了義政所收藏的這些高昂藝術品遠遠偏離了自然，有一種造作式的惡臭。

我可以想象到，在某一天，珠光發現了備前或是信樂（日本的地方窑）陶器之魅力時所表現出的驚訝、歡喜的表情。也許是家人作爲餐具買回家，在飯桌上，珠光突然與它們見面了，也許是在朋友家看到的。關於這點没有任何記錄，反正在某一個機會裏，珠光與它們相遇了，珠光爲此而感動得渾身顫抖。當然，它没有將軍義政所珍藏的藝術品的造作、異國的冷漠、拒人於千里的高貴、精密的技巧。但是，一種毫無裝飾的樸素的野趣觸動了珠光的靈魂深處。於是"自然"之美的世界就在珠光的眼前展開了。他没有狹隘到將鄰國藝術家們嘔心瀝血而創建的技巧的世界全盤否定，珠光承認它的價值，但與此同時，他被一個他新發現的自然的世界迷住了。……

珠光在至此爲止誰也没注意到的普通的地方，發現了美

上之美。備前、信樂的陶器是這樣被發現的，草庵的美也是珠光發現的。現在，一提起草庵就會聯想起茶室，可是在珠光的時代，草庵與茶室是毫無關係的存在。草庵是最簡陋、最貧窮的房舍，是次於瓦房、板房的粗糙的東西。……而珠光在最難看的草庵上發現了美，這是他與能阿彌完全不同的地方。證明了珠光的 mekiki 遠遠超過了能阿彌。村田珠光的天才式的 mekiki 翻開了 wabi 茶歷史的第一頁。

在那之後，紹鷗又發現了許多珠光沒有發現的東西，千利休又發現了許多紹鷗沒能發現的東西。千利休的 mekiki 是驚人的，他在生活的各個角落發現了美。他發明製作了全黑色的不勻稱的樂窰茶碗、竹製的花瓶。他將魚籠當作花瓶，將茶室縮小爲兩張榻榻米大小，將茶室的入口縮小至只能膝行出進。他的天才的 mekiki 實在令人驚訝，人們將他稱爲 wabi 茶道的集大成者。在他之後，沒有任何人能超越他。千利休可稱是日本民族的偉大藝術家，他所創立的 wabi 的美學影響到日本美術的各個領域，甚至影響到每一個日本人的審美觀。

wabi、mekiki 是理解茶道美學的兩個重要概念，綜上所述，筆者認爲可列出這樣一個式子：

wabi＝美的否定（美＝假美）

mekiki＝“美”的發現（“美”＝真美）

wabi 依照禪的主體否定精神，對傳統的、固定的、由金錢裝潢着的美做了全盤否定，認爲這種美是假的，是假美。mekiki 在否定了假美的基礎上，以孩童般純真清澈的眼睛，面對整個大自然去發現真實的“美”。由此可以說，只要大自然存在，mekiki 便有無窮無盡的創造源泉，mekiki 具有與日月同輝的不朽的生命力。這裏還應注意一下“發現”這個詞。它體現了禪以及茶道尊崇自然的精神，

真實的"美"不是人造的，它本身便存在於大自然之中，人的功能只是在於去發現它而已。

由於茶道的美學與一般美學具有不同的出發點，致使茶道的美顯示了與一般藝術品不同的風格。目前，世界上將這種獨特的風格稱作"日本美"。對於"日本美"的研究才纔剛剛開始，但可以肯定，"日本美"將在下個世紀的世界美術史上佔有一席之地。

第二節　茶道美的特色

茶道美術的範圍廣，種類多，千姿百態，變化無窮。茶道研究者們很難對茶道美的特色下一個確切的定義。有的學者用"不完全"這個詞，有的學者用"簡素"這個詞，試圖給茶道美的特色下定義。但這似乎都只指出了茶道美的某個特徵，而沒有總括它的全體。

久松真一先生在其所著《禪與美術》[56]和《茶道文化的性格》[57]兩篇文章裏，指出茶道美學屬於禪的"無"的藝術的一部分，茶道美學有七個特色。他的論述得到了日本茶道界的公認。

久松真一先生認爲：茶道藝術的出發點與禪的出發點相同，即主體的否定，也可稱無相的自己。這裏的無，不是對"有"而言的"無"，而是超越了"有"與"無"之上的無。它在否定的同時，獲得了新的肯定。茶道由此獲得了嶄新的藝術形式。茶道藝術的七個特點是無相的自己之有相的表現形式。七個特點之間沒有主從上下，是緊密關聯、同歸一根的。

(一)不均齊、無法

"不均齊"也可說是不對稱、不整、不正等。茶道不以正圓、正方爲美，而認爲扁癟、歪曲更有情趣。如果用書法的楷、行、草做比喻，便是以草爲上。如果用數字做比喻，便是奇數高於偶數。不均齊比起均齊來說內容更豐富，變化更多樣，可能性更多。例如，在茶道中

使用的茶碗，以姿態不正者爲上，其碗口歪斜，表面凹凸不平，圖案不對稱，陶釉也不均勻。但茶人們覺得這樣的茶碗纔耐看。現在家庭用的飯碗，無論它多麼精緻，也不適宜用做茶道的茶碗，因爲它是正圓的，沒有"茶味"。

關於不均齊的美，在茶道界流傳着這樣一段有趣的故事。一日，紹鷗與弟子千利休同去參加一個茶會。在去的途中，紹鷗看上了一個擺在路旁茶道具商店裏的雙耳青磁花瓶。紹鷗想買下來，可是因有人同行，又加上要去參加茶會，就決定第二天再來一趟。可是當他再來時，花瓶已被別人買走了。他感到十分遺憾。這時，他收到了千利休的茶會請帖，說昨晚新搞到一個花瓶，想讓老師鑒定鑒定，由此請老師來吃茶。紹鷗想，也許那個花瓶就是我想要的那個，紹鷗不由地苦笑了出來。茶會當天，紹鷗往懷裏裝了點什麼纔出家門。到了千利休家，穿過茶庭，進入茶室一看，果然如此，那隻花瓶在一朵白山茶花的陪伴下靜靜地擺在壁龕上。紹鷗對千利休說："昨天我也看上這個花瓶了，你的眼力真是不錯了。你還把它的一隻耳朵砍掉，這幹得也很漂亮。我也是這麼想的，這個青磁花瓶很不錯，可作爲茶道的花瓶有點太完整了，缺點兒韻味。我本想在茶會中間休息時敲下一隻耳朵。瞧，錘子都帶來了。如今，你已成長爲不讓我用錘子的茶人了。"一邊說着，紹鷗從懷裏掏出了一把錘子。在座的人無不爲兩位茶人的絕妙茶趣而瞠目結舌。

不均齊用禪語來解釋便是"無法"。在佛教裏有佛，在基督教裏有神。佛、神都是完美的象徵。而禪提出殺佛殺祖，認爲無聖。無聖是對完美的否定，由此就產生了"不均齊"的美學概念。"不均齊"是超越了均齊與非均齊的真實美的常態。

(二)簡素、無雜

"簡素"是對濃重、精巧、冗長、絢麗的否定。可以解釋簡素的詞匯有：淡白、清爽、素雅、粗放。在色彩上茶道認爲單色、無光澤、暗

色爲上。茶室裏的擺設以少而精爲好，擺設少、空間大，給人一種清爽的感覺。在用茶食時，將上場的餐具控制在最少的數量，菜是一個一個地端上，空下來的碗要及時撤下。在上點心時，一定要按人數上，不多放一塊。點茶動作做了最科學的安排，對目前的點茶技巧沒有人能夠再減去其中任何一個動作。

說到簡素，令人聯想起千利休與牽牛花的故事。（見本書第二章第三節）一切多餘的牽牛花被剪掉了，被否定了，唯有一朵留下來。其實不應該說是留下，而應該說在否定的同時，利休獲得了一朵新的牽牛花。它的美便是高級的簡素的美。

這種簡素的美用禪語表示便是"無雜"。否定了一切的無相的自己所表現出來的純淨的自己。

（三）枯高、無位

"枯高"是在否定了感性的、外在的東西之後成立的。可以用這樣幾個詞解釋枯高：遒勁、古老、闌珊。好比一棵古松，經過 500 年、1000 年之後，一些小枝條枯萎了，老松在與風雪的搏鬥中，捨去了一切可以捨去的東西，但是這時的松幹纔顯出格外遒勁的風度，這種風度是在小松樹上找不到的。這種風度，很難用美字表達出來，但它的確是一種超越了美的存在。在茶道實踐裏以年頭久的茶道具爲上。茶人們認爲茶道具也是個活物，年歲久了纔能顯出它自身的筋骨來，纔能顯出幹練、堅韌的風格。壁龕的柱子一般選用某個名寺拆下來的材料，茶庭裏的石製洗手鉢也多用古寺的基礎石或舊橋墩等。茶室內的色調以朽葉色爲主。

關於茶室的色調，小堀遠州（1579－1647 年）留下了一段趣聞。在一次茶會的前一天，小堀遠州有事出門。臨行前，他對家人說，把茶室和茶庭好好打掃一下。傍晚他回到家後，看到家人把茶室裏紙隔扇上的紙全貼換了一遍。以往那種枯高的氣氛被破壞殆盡。他大發雷霆，立即叫家人到第二天要來參加茶會的客人家裏

去，通知茶會延期。他斥責家人說："舊的紙隔扇才有韻味，你們把它換成了新的，這茶室的風格全讓你們糟蹋了。"

用禪語解釋枯高，那便是"無位"。無位是說事物總是在發展變化的，沒有固定的位置和形狀。人總有一死，花總有一敗，一成不變的美是不存在的。

(四)自然、無心

茶道美學上的"自然"是在否定了自然物及孩童所表現出的自然之後建立起來的。自然即不造作、無雜念、不勉強。茶道講要順其自然。比如沒有經濟條件而追求名貴的茶道具是不好的。而自己本有名貴的茶道具卻不用，做出 wabi 茶人的樣子也是不對的。茶道具越古越好，但爲了讓它顯得古色古香而故意去磨它、損傷它是不對的。有的人修行年頭不多便學着別人做起不對稱的茶碗來，由於他是故意使之不對稱的，所以他的作品也會是造作的、不會成功。

"自然"應是無相自己的忠實的表現。

千利休十五六歲時就做了武野紹鷗的弟子。一天，紹鷗把剛剛入門的利休帶到茶庭，命令他說："把茶庭打掃乾淨！"千利休望了望茶庭，沒有一片樹葉，沒有一個垃圾，茶庭已經打掃得乾乾淨淨了。利休躊躇了一會兒，便噌噌兩步走到一棵樹下，搖起樹幹來。幾片樹葉飄散了下來，落到了青苔上，草地上。之後，利休回到紹鷗的房裏，報告師傅："掃除完畢了。"紹鷗將這一切都看在了心裏，他一下子就看出了千利休非凡的天才。

利休搖樹葉的故事說明了茶道美學裏所指的自然，是在打掃乾淨的院子裏再散上幾片樹葉的自然，即否定之後的自然，而決不是多年無人問津的雜草叢。

自然用禪語表示便是"無心"。用本來無一物的一顆真實平靜的心來應付一切客觀事物。沒有任何約束，用真實的自己來表現真

實的藝術。

(五)幽玄、無底

"幽玄"可解釋成:幽深、含蓄、有餘音。茶道藝術講究不將意思完全表達出來,只顯露出它的一部分,剩下的部分讓對方去回味。比如,在介紹茶道具的來歷、產地時,只含蓄地介紹一些邊邊角角的東西,而讓客人自己去慢慢欣賞。在表現圓月時,一定要畫上一朵雲彩擋住圓月的一部分,認爲這樣的月亮纔有韻味。要在茶碗上表現一隻鳥時,只畫上兩個鳥的爪印;要表現海濱時,只畫上兩棵迎着海風的松樹,而畫面的大部分是空白的,留給人遐想的餘地。茶道藝術在光綫上喜愛暗,茶室的窗戶開得很小,即使這樣,有時還要擋上葦簾子。暗,會使人精神集中,製造出幽玄的藝術氣氛。當然茶道中追求的暗絕不會令人感到恐怖或不安,它會使人感到踏實、恬靜、舒服。茶人在舉行茶事時,不能將自己所持的所有的名貴茶道具一下子顯示出來,也不能將自己的才能全部顯示出來。否則就失去了幽玄的風格。

幽玄用禪語表示就是"無底"。在獲得了"本來無一物"的境地的同時,又得到了"無一物中無盡藏"的無限可能性。

(六)脫俗、無礙

"脫俗"可以解釋爲自由、自在、不拘形式。進入茶庭以後,人們要忘記俗世間的煩惱,用清水洗手、漱口,洗淨心中的污泥。進茶室時,要從一個小入口鑽進去,由此表示茶室是一個清淨的新世界。在茶室裏禁止談論金錢、美女,禁止說別人壞話,只准談論春草秋月等與茶道有關的事。真正了悟的茶人在點茶時是不拘形式的。他們根據此時此地的情況自由自在地進行藝術創造。在茶道藝術界,對一個茶人的評價不依據他財產的多少、社會地位的高低,或是容貌如何、才華如何,而是根據其灑脫的人格、典雅的茶技。

脫俗用禪語解釋便是"無礙",即沒有任何障礙。也可以說獨脫

無依。無相的自己連釋迦、達磨都"殺掉"了，還有什麼"規則"、"常識"的存在呢?! 人們評價千利休的茶道藝術爲"以山爲谷，以西爲東"。千利休的茶充分體現了脫俗、無礙的風格。

(七)靜寂、無動

"靜寂"可解釋爲安靜、沉穩。在茶事的進行中特別要保持安靜、莊嚴的氣氛。茶人的表情要溫和，但一般不笑。茶人動作的節奏是比較慢的，說話的聲音也很小。茶室中要盡量減少可以減少的話語，在傳達意念的時候採取許多暗示法。但是爲強調靜寂的氣氛，有的動作還要故意作出聲響。如用茶刷碰撞碗沿的聲音要故意弄得響一些，以比喻深山伐木的斧聲。將點茶用剩下的水倒回茶釜時也要弄得響一些，以比喻深山的清流等等。

與靜寂相應的禪語爲"無動"，即真正的靜寂是禪心的不動。在禪林流傳着這樣一個故事，一位師傅指着在風中飄動的旗子問："是風在動，還是旗在動?"一個弟子說："是風在動。"另一個弟子說："是旗在動。"師傅說："不是風動，不是旗動，是心在動"。如果修行獲大悟，得"本來無一物"之境界的話，便可獲得不動之心。"無"如何會有"動"?!真正的茶人不在乎外界有何聲響，如何嘈雜，只要茶人心裏是絕對無動的，便可以靜寂的態度來應付所發生的一切。

久松真一先生在總結上述茶道藝術的七個特色之後指出："這七個特色不是一個拼湊的大雜燴，而是出自同一個根源的；不是相互無關的，而是具有同一屬性的。茶道文化必須是一個統一體，不具備這七個特色就不能稱之爲茶道文化。缺少了其中任何一個也不行。統轄這七個特色的是一個本質性的'東西'，當這'東西'出現的時候，這七個特色便自然地顯示出來了。這個'東西'即所謂'無'。'無'才是日本茶道文化的創作源泉。'無'是創造了以吃茶爲手段的茶道文化的創造性主體。"[58]

以禪的理論爲基礎而形成的文化形式可稱爲禪藝術，這是東

方藝術的瑰寶。它本來發源於中國，可是，傳到日本以後，卻在日本大大地弘揚起來。在日本的中世，就形成了一個大的禪藝術群，包括：書法、水墨畫、能樂、日本畫、謠曲、茶道、俳諧等等。這個禪藝術群是日本文化的結晶，日本文化的代表。由於禪藝術是在不斷地否定自己的基礎上建立起來的，所以它具有自我更新的能力。自它形成起，一直保持着旺盛的生命力。有趣的是，最近出現的世界藝術新潮的特色與禪藝術，特別是茶道藝術的特色十分相近。這裏，不敢肯定世界藝術潮流借鑒了茶道藝術，但至少可以說，東方文化在不斷地滲入曾經以西方文化爲主流的世界藝術潮流。比如，以往，在各個藝術形式之間有一道高高的牆，音樂、繪畫、雕刻各自之間的關係是冷漠的。可是目前，他們之間一道道的牆突然開始坍塌了。帶雕刻的繪畫，用音響、激光組成的電子畫面比比皆是，西洋畫家用書法的筆法畫抽象畫，書法家也力圖在書法藝術中體現繪畫的效果，日本的花道藝術導入了雕刻等等。直到最近爲止，只要其屬性不歸於文學、美術、工藝、音樂、舞蹈等哪一個範疇，便不被承認爲是藝術。長期以來，茶道被排斥於藝術大門之外的原因也在於此。但是在目前新的藝術潮流裏，茶道便可以理所當然地進入藝術之林了。從這個意義上來講，茶道在四五百年前便預示了今天的世界。

並且，以往的藝術是與現實生活完全不同的存在。人們普遍認爲：越接近生活的藝術越是低級的藝術。工藝藝術家的地位遠遠低於畫家的地位就在於工藝品更接近生活。藝術家與手藝人受到完全不同的待遇。可是如今，藝術充滿我們的生活。藝術家將他們的才能貢獻於服飾、餐具、家具的設計。普通人也彈琴、唱歌、攝影，參加藝術的實踐。藝術與生活的關係越來越密切。在這以前，由於茶道藝術中含有的喝茶、吃飯、掃地的內容太近於生活了，所以人們不認爲茶道是一種藝術。但是如今看來，深深地立足於生活，並力

圖創造美好的精神世界的茶道可稱爲藝術中的藝術。

還有，在以往的藝術世界裏，認爲藝術的價值在於永恒。一部名作或一幅名畫的藝術價值必須是超越時代的，在任何時代任何地方都受到普遍承認。時間對於藝術不起任何限制作用。但是，現代的藝術十分重視瞬間的藝術效果。電視廣告要在一分鐘裏播出幾個，由此，電視廣告要以如何在瞬間裏造出感動人的效果爲勝。電影、廣播、電視、電子激光的出現使藝術的價值觀產生了巨大變化。行動畫派將畫布鋪在地上，把水彩、油彩往上隨意拽，有的還將自己的身子吊在空中，用腳把油彩隨意趕開作畫。這些畫家重視在藝術創作的瞬間產生的偶然效果。

茶道將瞬間與偶然看作是藝術創作的絕好機會。禪講究"心隨萬境轉"、"臨機應變。"茶道裏講"一期一會"，每一次茶事都是由無數個瞬間與偶然組成的。比如根據季節、氣候、客人的情況，要端出不同的茶食、茶點心，要選用不同的茶道具。根據花枝的形狀、花苞的大小選用不同的花瓶等。關於瞬間藝術的創造，利休留下了這樣一個不朽的傑作。一日，秀吉拿來一大枝梅花，一個像洗臉盆似的花器，命利休插梅花。對於秀吉的挑戰，千利休將梅枝上的一部分花苞、花瓣用手揉下撒在水面上，然後將梅枝斜搭在花器上。利休的創作是對機械式必然的否定，弘揚了偶然在藝術世界的偉大作用。茶人們繼承千利休的遺志，以不動之心迎接偶然，變偶然爲藝術創作的機遇。比如，茶人們不嫌棄打碎了的茶碗，反而對此表示出極大的興趣。他們將茶碗的碎片鍋起來，對於接縫，不是儘量使之不顯眼，反而涂上鮮明的顏色強調它。若茶碗因長期作用滲進了茶垢，茶人們也不輕易刷掉它，認爲它是一景，是偶然對他們的恩賜。他們對偶然寄予新的夢想，以此來展開其新的藝術創作。在這一點上茶道與現代藝術是完全一致的。

再有，由於現代藝術重視瞬間性、偶然性，便產生了一個在藝

術創作現場需要觀衆的問題。因爲許多藝術效果是在藝術創造過程中實現的。在東方藝術中早就有即席作畫、賦詩、寫字的形式，觀衆可以欣賞到創作過程中的藝術，藝術家自己也由此得到一種滿足。在現代藝術中，藝術家們進行當場雕刻，有木雕、冰雕、石雕，還有的當場製造玻璃藝術品，一些行動畫派藝術家還將電視臺記者引進自己的畫室，在億萬觀衆前當場做畫。更多的手工藝品作者通過電視將他們的製作過程公之於衆。藝術家們希望擺脫藝術創作的孤獨，希望與衆人一起進行創作，共同欣賞。藝術欣賞者也希望參與藝術家的創作活動。比如，與臺上的演員同歌共舞，隨着樂曲的節奏拍掌，或通過信件、電話點播歌曲等等。可是，在以上舉出的一般的藝術創作裏，藝術家的孤獨感並沒有完全得到消解，藝術欣賞者的參與慾望也並沒有很好地滿足。

而茶道藝術在這個方面顯示出很大優越性。主人是藝術的表演者，時時又是觀衆，客人是藝術欣賞者，時時又做演員。其關係是互換的。整個茶室好比是一個舞臺，只不過舞臺的中心點在不斷變化而已。主人與客人同是藝術創造者，又同是藝術欣賞者。二者之間的關係是親密的。在機械文明帶來人與人之間關係疏遠、精神孤獨苦悶症流行的現代社會裏，茶道藝術越來越顯示出它的優越性。㊾

茶道是綜合性的藝術。它將繪畫、雕刻、製陶、書法等相互獨立的藝術形式有機地結合在一起。

茶道是生活中的藝術。它將吃飯、喝茶、待客、建築、造園等日常的生活提煉爲藝術。

茶道是瞬間的藝術。茶事在點茶、喝茶、欣賞茶道具、相互問候之間進行，藝術在逐一創作的同時也在逐一地消失，茶事一完，藝術便失去形體。茶道是由無至無的藝術。

茶道是偶然性的藝術。它以茶人不動的禪心來迎接各種偶然

出現的事物，並借此爲藝術創作的機緣。

茶道是藝術家與藝術欣賞者共同創造的藝術。藝術家不再感到孤獨，觀衆不再感到寂寞，二者渾然一體，共享藝術之美。

日本茶道藝術成長於東方藝術的沃土，是東方藝術的精華。誕生於四五百年前的茶道藝術之所以與今日的現代藝術具有許多共同點，甚至容括了現代藝術的所有特點，是因爲茶道藝術本身是真實的藝術的化身。在東西方文化走嚮合流的今天，日本茶道引起世界的注目是理所當然的。茶道在未來的世界藝術之中必然越來越顯示出其強大的生命力。

注　釋

①參見谷川徹三《茶の美學》淡交社 1977 年版。

②參見久松真一《茶道の哲學》，載《久松真一全集》第 4 卷理想社 1973 年版。

③參見守屋毅編《茶の文化—その總合的研究》第一部淡交社 1981 年版。

④參見倉沢行洋《芸道の哲學》東方出版 1983 年版。

⑤參見桑田忠親《日本茶道史》河原書店 1968 年版。

⑥空海《性靈集》第 4 卷。

⑦此書在考證上有爭議。

⑧參見《日本書紀》弘仁 6 年 4 月項。

⑨參見《日本古典文學大系》岩波書店 1965 年版。

⑩參考錢時霖選注的《中國古代茶詩選》浙江古籍出版社 1989 年版。

⑪同⑨。

⑫同⑨。

⑬同⑨。

⑭《凌雲集》，載《日本古典文學大系》。

⑮《經國集》，載《日本古典文學大系》。

⑯《文華秀麗集》，載《日本古典文學大系》。

⑰同上。

⑱以上三頁參見千宗室《茶經と我が國茶道の歷史的意義》淡交社 1983 年版。

⑲藤原明衡《本朝文粹》。

⑳同上。

㉑《茶道古典全集》第 2 卷淡交社 1985 年版。

㉒桑田忠親《日本茶道史》河原書店 1958 年版。

㉓夢窗國師《夢中問答》岩波文庫 1978 年版。

㉔玄惠《吃茶往來》，載《茶道古典全集》第 2 卷淡交社 1958 年版。

㉕《茶道古典全集》淡交社 1958 年版。

㉖《茶道古典全集》第 2 卷淡交

社 1958 年版。

㉗《茶道古典全集》第 2 卷淡交社 1958 年版。

㉘關於村田珠光的生平有爭議。

㉙熊倉功夫《茶の湯の歷史》朝日選書 404。

㉚參見注㉙。

㉛久松真一《禪與美術》，載《久松真一著作集》理想社。

㉜一般說至 30 歲。熊倉功夫先生說至 33 歲，見《茶の湯の歷史》朝日選書 404。

㉝ルイス.アルメイダ《フロイス日本史》松田毅一、川錡桃太譯。

㉞芳賀幸四郎《わび茶の研究》淡交社 1978 年版。

㉟岩波文庫 33－310－1 第 52 頁。

㊱唐代禪僧(778－897)。

㊲這裏指南坊宗啟，利休的弟子。

㊳這裏指書院式茶道。

㊴鈴木宗康《茶の菓子》淡交社。

㊵小笠原清信《日本を知る事典》第 430 頁。

㊶根據千宗室《正午的茶事》淡交社 1987 年版。

㊷《山上宗二記》。

㊸南坊宗啟《南方錄》中的《覺書》、《滅後》。

㊹出自《日吉社神道秘密記》。

㊺出自《弘法大師年譜》。

㊻出自《日本後記》弘仁 6 年夏 4 月。

㊼出自《珠光問答》，載《日本茶道古典全集》。

㊽久松真一《茶道の哲學》第 42 頁理想社。

㊾同上第 120 頁。

㊿以上一段敘述參考芳賀幸四郎著《一行物》。

(51)這一節主要參考同上的著作及《茶的掛物》(《裏千家茶道教科・教養篇》第 11 卷)。

(52)西部文淨《禪と茶》淡交社 1976 年版。

(53)角川文庫 132。

(54)淡交社淡交選書 1976 年版。

(55)同上，第 55－59 頁。

(56)久松真一《禪と美術》。

(57)久松真一《わびの茶道》燈影舍選書 10。

(58)同上，第 67 頁。

(59)參考吉村貞司《茶的美的發見》淡交社 1976 年版。

參考書目

1. 久松真一《茶道の哲學》,載《久松真一著作集》第4卷(日本)理想社1984年版。
2. 久松真一《わびの茶道》(日本)燈影舍選書10,1987年版。
3. 久松真一《禪と美術》。
4. 倉沢行洋《藝道の哲學》(日本)東方出版1990年版。
5. 《茶道古典全集》12卷(日本)淡交社1958年版。
6. 西部文淨《禪と茶》(日本)淡交社1976年版。
7. 岡倉天心《茶の本》(日本)岩波文庫,青115－1,1988年版。
8. 朝比奈宗源譯注《臨濟錄》(日本)岩波書店1982年版。
9. 千宗室《〈茶經〉と我ガ國茶道の歷史的意義》(日本)淡交社1983年版。
10. 芳賀幸四郎《わび茶の研究》(日本)淡交社1978年版。
11. 井伊正弘、倉沢行洋校訂解題《一期一會》(日本)燈影舍選書7,1988年版。
12. 伊藤古鑑《茶と禪》(日本)春秋社1985年版。
13. 西部文淨《禪語の味わい方》(日本)淡交社1987年版。
14. 西部文淨《茶席の禪機畫》(日本)淡交社1989年版。
15. 芳賀幸四郎《一行物》(日本)淡交社1985年版。
16. 水尾比呂志《わび》(日本)淡交社1971年版。
17. 桑田忠親《日本茶道史》(日本)河原書店1976年版。
18. 熊倉功夫《茶の湯の歷史》(日本)朝日新聞社1990年版。
19. 千宗室監修、村井康彥著《茶道史》《裏千家茶道教科》教養篇第9卷(日本)淡交社1980年版。
20. 谷端昭夫《近世茶道史》(日本)淡交社1988年版。
21. 千宗室《茶の真諦・道、學、

実》(日本)淡交社 1983 年版。
22. 淡淡齋千宗室《風興集》(日本)淡交社 1950 年版。
23. 梅棹忠夫監修、守屋毅編集，《茶の文化——その總合的研究第一部》載《茶道文化選書》(日本)淡交社 1981 年版。
24. 梅棹忠夫監修、守屋毅編集，《茶の文化——その總合的研究第二部》載《茶道文化選書》(日本)淡交社 1981 年版。
25. 千宗室《茶の精神》《茶の湯ライブラリー》第 1 巻(日本)淡交社 1988 年版。
26. 井口海仙、末宗廣、永島福太郎監修《原色茶道大辭典》(日本)淡交社 1965 年版。
27. 桑田忠親《茶道辭典》(日本)東京堂 1956 年版。
28. 大島建彦、大森志郎、後藤淑、齋藤正二、村武精一、吉田光邦編集《日本を知る事典》(日本)社會思想社 1971 年版。
29. 千宗左、千宗室、千宗守監修《利休大事典》(日本)淡交社 1989 年版。
30. 古賀健藏《茶道用語辭典》三卷(日本)カラーブックス 516，1980 年版。
31. 谷川徹三《茶の美學》(日本)淡交社 1977 年版。
32. 吉村貞司《茶の美の發見》《淡交選書》第 6 卷(日本)淡交社 1976 年版。
33. 倉沢行洋《桃山の美》(日本)淡交社 1981 年版。
34. 吉村貞司《佗びの造形》(日本)淡交社 1984 年版。
35. 小笠原清信、日高孝次等著《禮儀作法の百科》(日本)小學館 1977 年版。
36. 千宗室監修《裏千家茶道教科・教養篇》全 16 卷(日本)淡交社。
(1)重森完造《茶の露地》
(2)中村昌生《茶室の解說》
(3)目片宗允《お道具の話》
(4)加藤正俊《百人の禪僧》
(5)永島福太郎《茶人の消息》
(6)鈴木宗康《茶の菓子》
(7)辻嘉一《茶懷石》
(8)井口海仙《茶人伝》
(9)村井康彦《茶道史》
(10)古賀健藏《裂地の話》
(11)小田栄一《茶の掛物》
(12)山藤宗山《茶花の話》
(13)芳賀幸四郎《禪の古典詳

解》
(14)永島福太郎《茶の古典詳解》
(15)淡交社編集局《茶會記百選》
(16)淡交社編集局《茶道年表》
37. 千宗室著《裏千家茶道教科》全 17 卷(日本)淡交社 1976 年版。
(1)《初步の茶道・割稽古》
(2)《初步の茶道・風爐點前》
(3)《初步の茶道・爐點前》
(4)《小習事全伝・上》
(5)《小習事全伝・中》
(6)《小習事全伝・下》
(7)《特殊點前・風爐》
(8)《特殊點前・爐》
(9)《棚點前》
(10)《臺子・長板點前》
(11)《茶箱點前全伝》
(12)《茶事・上》
(13)《茶事・中》
(14)《茶事・下》
(15)《七事式・上》
(16)《七事式・中》
(17)《七事式・下》
38.《茶の湯実踐講座》全 10 卷(日本)淡交社。
(1)千宗室《正午の茶事・爐編》
(2)千宗室《正午の茶事・風爐編》
(3)千宗室《朝茶事》
(4)千宗室《夜咄の茶事》
(5)千宗室、千宗之《客の心得》
(6)山藤宗山《茶花の入れ方》
(7)淡交社編集局《水屋の心得》
(8)山藤宗山《風爐の灰形》
(9)辻義一《辻留・茶懷石・風爐編》
(10)辻義一《辻留・茶懷石・爐編》
39. 千宗室監修《裏千家茶道教本・器物編》全 6 卷(日本)淡交社。
(1)井口海仙《床と床かざり》
(2)川島宗敏《釜と爐・風爐》
(3)山藤宗山《炭道具》
(4)濱本宗俊《點前道具》
(5)佐佐木三味《茶碗》
(6)金澤宗推《茶事道具》
40.《茶之湯道具寸法圖會》(日本)啟草社 1970 年版。
41.《續茶之湯道具寸法圖會》

(日本)啟草社 1971 年版。
42.《續續茶之湯道具寸法圖會》(日本)啟草社 1976 年版。
43.《拾遺茶之湯道具寸法圖會》(日本)啟草社 1986 年版。
44. 筒井紘一《茶の湯事始》(日本)講談社 1986 年版。
45. 筒井紘一《茶の湯名言集》,載《茶道文化選書》(日本)淡交社 1980 年版。
46. 筒井紘一《茶人の逸話》(日本)淡交社 1984 年版。
47. 井口海仙《茶人のことば》(日本)淡交社 1957 年版。
48. 濱本宗俊《茶人隨想》(日本)淡交社 1987 年版。
49. 井口海仙《茶道入門》(日本)保育社 1980 年版。
50. 千宗室監修、茶道編集委員會編《裏千家・茶道》(日本)茶道教育センター。
51. 布目潮渢、中村喬編譯《中國の茶書》(日本)東洋文庫 289,1976 年版。
52. 林屋辰三郎、横井清、楢林忠男編注《日本の茶書 1》(日本)東洋文庫 201,1971 年版。
53. 林屋辰三郎、横井清、楢林忠男編注《日本の茶書 2》(日本)東洋文庫 206,1972 年版。
54.《圖說茶道大系》全 7 卷。
55.《お茶人の友》全 14 卷世界文化社 1986 年版。
56. 岡田孝男《京の茶室》(日本)學芸出版社 1989 年版。

後　記

寫一部書將日本茶道介紹給我國的讀者是我多年的夙願。因日本茶道溶東方的哲學、宗教、藝術爲一體，不僅是日本文化的結晶與代表，也是我們東方文化之精華。這一人類寶貴的文化財産應屬全人類共有，尤其是我國的讀者更應首先享有。因爲中國是日本茶道的故鄉。從這一角度來説，此書的出版，不僅使各位讀者欣賞到了精美的日本茶道藝術，也使我們體會到中日兩國人民源遠流長的文化交往。

能成爲此書的執筆者，完全是時代和命運所致。首先，如果沒有 20 年前的中日邦交正常化，我便不可能有留學日本的機會，當然也不可能與茶道結下這不解之緣。再有，如果不是有幸遇到熱情指導、鼓勵和幫助我的各位師長、朋友，我也就無法實現"讓茶道重返故鄉"的夙願。值此書出版之際，我僅在此，

感謝千宗室家元給予我學習茶道的機會；

感謝山田敬三先生多年來的關心與指導；

感謝倉沢行洋先生耐心、深入的教誨；

感謝筒井紘一先生和松井宗新先生對書稿進行了認真的審閱；

感謝日本淡交出版社臼井史郎先生、岩野陽一先生等諸位在圖片選裁、提供資料等方面所給予的關照和協助；

感謝東方出版社李椒元先生、王一禾女士和各位編輯對本書出版給予的大力支持和付出的辛勤勞動。

1992 年夏　滕軍

[General Information]
书名=日本茶道文化概论
作者=
页数=358
SS号=0
出版日期=

封面
书名
版权
前言
目录
正文