

# 試論宋元禪宗繪畫 [\[1\]](#)

嚴雅美

中華佛學研究

第四期 (2000.3)

頁 207-260

---

頁 207

## 提要

宋元禪宗繪畫為藝術史界討論已久的課題，然而其所論焦點大都集中在宋元禪宗繪畫的風格形式上，較少論及其文化層面。因此，筆者擬用文化史的觀念，嘗試從禪宗文獻中整理出有關繪畫的資料，並配合傳世的畫跡，闡明這類繪畫的具體性格與功能；並透過宋元禪僧的繪畫觀，探討其所反映的宋元禪宗文化之一般。

本文的主要內容分為二部：前半部側重在史料的彙整及禪宗繪畫性格功能的考察；後半則透過宋元禪僧的繪畫觀，探討崛起於北宋末期的臨

濟宗楊岐派，在教義上為禪宗繪畫的盛行提供了生長環境，並構成宋元禪宗文化的特殊部分。

關鍵詞：1.宋元 2.禪宗 3.禪宗繪畫 4.楊岐派

頁 208

## 一、前言

傳世的宋元文物中，有一批為數不少的繪畫作品，在題材或風格上具有某種程度的一致性，又和禪宗有直接的關聯。然而這些與禪宗相關的繪畫由於其外貌和一般所謂的佛教藝術相當不同，且禪宗號稱「教外別傳」，與其他佛教宗派具有較大的差異性，因此一般藝術史研究者時常未將其視為宗教藝術來探討，而側重其風格傳承的研究。<sup>[2]</sup> 然而禪宗繪畫畢竟生於宗教的環境，有其做為宗教藝術的功能，並反映了宋元禪宗文化的一般。<sup>[3]</sup> 本文擬以文獻史料的搜尋整理為主，再配合傳世的禪宗繪畫，探究這類畫作的性格與功能；並透過宋元禪僧的繪畫觀，以一窺其背後所反映的宗教文化特色。

## 二、禪宗繪畫的定義

一般著作論及禪宗繪畫，都喜稱之以「禪畫」一詞，然而按中國古籍並無「禪畫」一詞的使用。就筆者目前所知，就是在日本方面的古典文獻之中，「禪畫」一詞的使用也並不多見，暫時無法釐清其來由及原

頁 209

始定義。<sup>[4]</sup> 所以在本文之中，以任何具體形式和禪宗直接相關的繪畫，都以「禪宗繪畫」暫稱。而這些「禪宗繪畫」，是指：

一、禪僧所繪製的作品：如牧谿、玉澗等人的作品（圖 1、圖 2），以及其他可以推知為佚名禪僧所作的墨戲。

二、有禪僧題贊或題跋的繪畫作品：如高然暉的山水畫，以及文獻上記載有禪僧題跋的小米山水等等。

三、題材上明顯為禪宗題材，而且可能具有宗教功能的作品。如頂相，散聖圖與祖師圖、佛菩薩等等。

在上述第二類作品中，有些在創作之初可能與禪宗並無關聯，但因在禪宗內部受到重視，或者合乎禪宗的審美標準而與禪宗產生了聯繫。<sup>[5]</sup>

其餘雖然為禪宗題材，但是作者、風格與題贊者皆沒有和禪宗直接相關者，如馬遠的《洞山》、《法眼》（圖3）與《雲門》三祖師像，以及傳馬公顯的《藥山李翱問答圖》等，風格既為典型的南宋畫院風格，作者為純粹的院派畫家，題贊者又是皇后楊妹子，因此充其量只能稱之為受禪宗影響而產生的繪畫，而非禪宗繪畫。

這些禪宗繪畫的創作風格多半以水墨減筆為主，卻也有不少其他風格的存在。<sup>[6]</sup> 而這些繪畫雖然與禪宗皆有直接的關聯，然而就教義與宗教功能來說，也有親疏之別。

### 三、禪宗繪畫的性格

如上所述，禪宗繪畫的題材和風格存在相當的變化，仔細的分類研究需要耗費極大的人力與時間。但是如果從宋元禪僧的語錄配合今日傳世的禪宗繪畫觀之，可以先從所有的禪宗繪畫中大略抽離出兩類性格不

同的作品：一為禪宗人物畫；一為墨戲。這兩類禪宗繪畫在禪宗社會裏的意義與地位有微妙的差異，而這種差異反映在禪僧身上，又表現了宋元禪僧全然不同的兩種性格。

### (一)禪宗人物畫

在宋元禪僧的語錄中，有關繪畫的記載甚多，其中還有三種專門收錄畫贊的文類。這三種文類，各為「真贊」（包括「自述真讚」）、「佛祖讚」（或是讚佛祖）以及「贊禪會圖（或祖會圖）」。其中「真贊」及「自述真讚」的起源最早，普遍見於各宗的禪僧語錄之中。「佛祖讚」則以南宋初年的《大慧宗杲禪師語錄》為最早，此後幾乎所有楊岐派禪僧的語錄，都收錄此類畫贊，而在其他宗派禪僧的語錄中卻極為少見。至於「贊禪會圖（或祖會圖）」，性質與「佛祖讚」相類，有時附於「佛祖讚」中。這三類畫贊有時集錄在一起，應是代表了題有這三種畫贊的作品，其意義較為接近。

這些畫贊的特徵，在於所贊的作品絕對僅限於有關禪宗的人物畫，並與其他題有偈頌等韻文的畫類清楚的劃分，自成一種獨特的類別。<sup>[7]</sup> 而從題有以上三種畫贊的畫類觀之，可以發現以下的現象：

題有「真贊」或「自述真贊」的繪畫，都是禪宗祖師像、頂相與禪師像等肖像作品。而所謂「真」，也就是真儀的簡稱，是為肖像之意。如北宋末年《圓悟佛果禪師語錄》的真讚類，就是克勤為〈六祖大師〉、〈楊岐和尚〉、〈白雲端和尚〉等禪宗祖師像，以及自像所題的

頁 211

贊語。<sup>[8]</sup> 又如今日所傳的《無準禪師像》（圖 4）、《中峰明本像》（圖 5）等，都是屬於此類作品。

題有「佛祖讚」（或讚佛祖）的繪畫，是一些佛教及禪宗人物畫。這些人物包括佛菩薩、維摩居士、禪宗諸祖、諸散聖以及諸禪師肖像等。例如在南宋《虛堂智愚禪師語錄》的「佛祖讚」中，就收入了〈離雪山像〉（即所謂〈出山釋迦〉）、〈草衣文殊〉、〈魚籃（觀音）〉、〈渡蘆（達磨）〉、〈布袋和尚〉、〈寒山拾得〉、〈郁山主〉、〈政黃牛〉，

以及和真贊類有所重疊的〈楊岐會和尚〉、〈黃龍南禪師〉等。<sup>[9]</sup> 這類作品今日傳世甚多。如今已東渡日本的各類《布袋圖》(圖 6、7、8 等)，牧谿的《蜆子和尚》(圖 9) 等，都是屬於此類作品。而梁楷的《出山釋迦圖》(圖 10)、《六祖截竹圖》(圖 11) 等，雖無題贊，但從題材、風格與性質上觀之，應該也是屬於這類作品。

「贊禪會圖、祖會圖」，則單純是一些禪宗故實圖(大部分是公案故事)，時常附於「佛祖讚」中，有時獨立為一類。一般如果作品內容描繪俗家弟子問道於禪師，謂之禪會圖；而描繪禪者之間相互應答，則是祖會圖。如《虛堂智愚禪師語錄》有獨立的「讚禪會圖」，所讚的繪畫內容，有《黃檗禮佛掌 宣宗》、《趙王訪趙州，州不下禪床》、《肅宗問忠國師十身調御》、《李翱參藥山》等等。<sup>[10]</sup> 在傳世作品

頁 212

中，如現藏大都會博物館的《藥山李翱問答圖》(圖 14)，以及現在分藏各處的因陀羅《禪機圖》(圖 15) 斷簡，都是此類作品；而梁楷的《八高僧故實圖》(圖 16)，雖無題贊，或許也是此類畫作。

以上這些禪宗人物畫，具有一些共同的特點，可以反映出此類繪畫與禪宗本身具有密切的關係，是應禪宗內部對此類繪畫的強烈需求而產生的。這些共同的現象，可以分為以下三點來說明：

### 1. 宗教觀點的贊語

這些禪宗人物畫上所題的贊語，不僅在文句上同屬一種特定的模式，亦即以較為自由的形式寫成的短篇韻文；就是贊語的內容，也表現了純粹的宗教觀點。例如偃谿廣聞的「佛祖讚」所錄的〈出山相〉，其文曰：

逾重城為何事？悟明星自欺謾。試問出山何似入山？含元殿裏猶覓長安。<sup>[11]</sup>

完全在借著佛成道為機鋒，指出修行悟道不在深山老林，而是在乎本心；本心不見，猶如置身宮中，還覓京城。又如曾經渡日弘法的兀菴普寧（1197～1276）在其自讚中云：

要贊而無德可贊，要罵而無過可罵；贊與罵不及處，大地而不能載。<sup>[12]</sup>

此處兀菴借著自贊，指出了禪悟之境無德無過，無可衡量，盡大地之廣也不能備載。

由此可知，這些題於禪宗人物畫上的贊語，目的不僅在指引觀者由

畫中的表象和內容出發，再點撥其進入禪境；另一方面也是在藉此表現贊者本身禪法修維的境地。而這些贊語中雖然充滿了嘻笑怒罵、顛顛倒倒的瘋言癡語，卻都是發自禪宗內緣的機語，其題贊目的純粹是為了宗教。<sup>[13]</sup> 依此類推，題贊其上的繪畫作品，也應該是為了純粹的宗教目的而製作。

## 2. 主題與構圖的形式化傾向

在這一類禪宗人物畫的主題與構圖上，已經開始出現了形式化的傾向。例如在主題方面，如〈出山相〉（亦即所謂的〈出山釋迦〉）、〈觀音〉、〈達磨〉、〈布袋〉、〈寒山〉、〈拾得〉等主題，幾乎出現在所有語錄的「佛祖讚」中，顯示這些主題的繪畫不僅在禪門內極為盛行，而且甚受重視。另外還代表這些主題的作品，可能在禪門儀式或參禪悟道上有其宗教上必然的需求。

另外，這些主題在圖像與構圖上已出現了格式化的情形。以《達磨圖》為例：今日傳世的宋元《蘆葉達磨圖》數量甚多，但其圖像、構圖與表

現方式幾乎呈定形化、格式化的傾向，舉凡人物的造形、姿態都大同小異；如在《水墨美術大系——牧谿、玉澗——》中的四幅《蘆葉達磨圖》（圖 17、18、19、20），就都具有幾乎相同的圖像及構圖模式。此外如目前傳世的水墨觀音圖中，有大量斜倚岩座的水月觀音圖出現，自南宋末至明初，此種構圖模式幾乎未曾改變（圖 21、22、23、24）。這種圖像與構圖呈現形式化、固定化的傾向，代表當時禪宗人物畫主題大多都有特定的幾種圖像模式，並可能有粉本供畫者選用。這表示禪門中對於這些特定的圖像有著相當程度的需求；而按照粉本繪成的禪宗人物畫，又會令人聯想起寧波佛畫的製作上，以特定的粉本為底，由不同的畫工或不同

頁 214

的畫坊繪製而出的多套《十王圖》或《羅漢圖》。[\[14\]](#)

### 3. 職業畫工的製作

在許多人的觀念中，設色精妍的頂相圖或者能夠認可為畫工所繪，然而水墨減筆的散聖圖，卻大都被認為是禪僧本身禪餘之暇的「戲墨」，

或者是像梁楷一般特殊的逸品畫家所繪製的作品。但是在 1970 年代，以鈴木敬與戶田禎佑為首而進行的研究中，發現一項頗為驚人的結果。根據戶田禎佑所發表的論點，其實早在南宋時期，就有一些佛畫工坊，在繪製設色精描的佛畫之餘，也在繪製《水月觀音》等水墨作品。因為在淳熙 5 年（1178）款的大德寺《五百羅漢圖》中，可以看到羅漢手中所展的觀音圖，就是禪宗式的水墨觀音圖（圖 21）。所以這些佛畫畫工，絕對擁有足以繪製禪宗水墨繪畫的技巧，也自然應有此類繪畫的製作。

按戶田禎佑所說，上述情形到了元代後期更形明顯。許多跡象顯示，元代道教人物畫的風格圖像與禪宗繪畫有愈趨混淆的傾向；而在有禪僧題贊的禪宗繪畫中，也常有禪道風格摻雜的畫作出現，說明了這些禪道風格相摻的作品，是為熟諳道釋畫製作的畫工所為；也即說明了即使有禪僧題贊，並不代表這些作品即為禪僧所畫。因此對於歷來一概視為「禪餘戲墨」的禪宗水墨人物畫，實有再行評估的必要。<sup>[15]</sup>

事實上，在禪宗人物畫上偶見的落款當中，也約略可以看出此類的傾向。南宋的水墨禪宗人物畫，如上述的《藥山李翱問答圖》（圖 14），以及現藏大都會博物館的《祖師騎驢圖》（圖 25）等，從其略顯稚拙

的筆觸和人物形體，可以確知是為禪僧的手筆。然而元代的作品，如現藏日本的多幀《繩衣文殊圖》，<sup>[16]</sup> 幾乎都有「雪澗」筆的傳

頁 215

稱，甚至還有上鈐「陶氏雪澗」之印的作品傳世；<sup>[17]</sup> 此外又如許多渡日的水墨觀音圖，都有「月壺」筆的傳稱。<sup>[18]</sup> 「雪澗」或「月壺」之名，乍聽之下無法分辨出是僧是俗，但是從「陶氏雪澗」的傳稱來看，至少「雪澗」可能是畫工或畫坊的名字。因此，宋元時期，特別是在元代中期以後的禪宗人物畫，可能有部分是為職業畫工或畫坊所繪製的作品。

而委託職業畫工製作部分的禪宗人物畫，代表宋元時期的禪宗內部，對於這些畫作的需求量相當龐大。因此歷來在禪門內部，雖然已有一些繪製禪宗人物畫的畫僧存在，但是一旦其需求量大增，半業餘性的製作手法已然供不應求時，這些原來繪製一般佛畫的職業畫工，也就應禪門之需而兼製禪宗人物畫了。甚至從「雪澗」與「月壺」等名款中，也得以臆測出當時或許有專擅某一種禪宗主題的畫工或畫坊存在。

綜上所述，可以歸納出這些禪宗人物畫的產生，是應禪門內部的宗教需求而繪製的。並且，這種需求還是必須而大量的。據此，我們可以進一步推測，這些禪宗繪畫必定具有宗教方面的實際功能，例如在儀式或參禪悟道時張掛使用。誠然，在上述禪宗人物畫中的「真」，也就是禪宗祖師的肖像，今日已知有祖師忌辰拈香(所謂「掛真佛事」)時張掛，[\[19\]](#) 以及傳法付衣鉢時一併傳付弟子 [\[20\]](#) 等功能。也有日本學者認

頁 216

為，《達磨圖》是張掛於 10 月初 5 初祖忌所舉行的佛事上，《出山相》則是於 12 月 8 日釋迦成道會的佛事中張掛，而《涅槃圖》則是使用於 2 月 15 日的涅槃會。[\[21\]](#) 成於南宋咸淳 10 年(1274)左右的《叢林校定清規總要》，提到「祖師忌辰」要「於法堂鋪設挂真」。[\[22\]](#) 而至大辛亥(1311)左右成書的《禪林備用清規》，則清楚地說到「達磨祖師忌」必須「法座挂真」。[\[23\]](#) 至於《出山相》與《涅槃圖》的功能，筆者目前並未找出相應的宋元文獻，然而日本學者的說法，卻仍然極富參考價值，可再行深入探究。此外，十八世紀日本僧人無著道忠所著的《禪林象器箋》「靈像門」中提到，「僧堂中央所設像，總稱聖

僧，然其像不定，若大乘寺則安文殊；小乘寺則安憍陳如或寶頭盧……有迦葉為聖僧……有須菩提為聖僧……」，末後又云：「日本黃檗山萬福寺僧堂，安布袋和尚為聖僧，未聞其有所據」。<sup>[24]</sup> 這些所謂的「聖僧」，身分與宋元禪宗所謂的「散聖」頗相類似，<sup>[25]</sup> 或許暗示了今日傳世的各類散聖圖，本來也供做類似的用途。

不論如何，這些禪宗人物畫，原本可能都具有某些宗教方面的功能，特別是大量的觀音像、布袋圖與散聖圖的製作，實在無法以單純的禪餘戲墨目之。在禪宗特重祖統法脈，以及禪僧在機鋒應對時素喜以禪人風範、典故和公案為主旨的情形下，這些以禪門人物及禪宗公案為主要題材的繪畫作品，在禪門中應當具有特殊的宗教意義與實用功能。而這些禪宗人物畫所反映的，則是宋元禪僧純然屬於宗教性的一面。

## (二)墨戲

禪宗的「墨戲」，受文人士大夫墨戲觀念的影響而產生。<sup>[26]</sup> 禪門中有關這些「墨戲」的詩文，多半散見於偈頌、題跋等以題詠為主的文類中，並未獨立成一類。此外，宋元禪僧在文字風潮的盛行之下，甚至還有文集的出刊。而這些禪僧的文集當中，又收錄了更多的題畫詩文。

禪僧的偈頌，其實就是禪僧的題詩，內容風格與文人士大夫所為如出一轍。語錄中偈頌的大興始於北宋時期，因此也可以推知是受士大夫風氣所影響的禪門文字風潮；至於禪僧文集的出版是受文人的影響，自是不用待言。所以禪門中的題畫詩及畫跋，也都是受文人士大夫文化所影響的產物。題著這些詩文的繪畫作品，除卻一般佛畫的題跋與題詩，以及上述諸類禪宗人物畫的畫跋以外，許多是屬於上述「墨戲」一類的作品，如《墨梅》、各式水墨《牛圖》、《墨竹》、《墨蘭》、各式水

頁 218

墨山水圖以及水墨禽畜蟲草等，可以窺見這些禪僧中濃厚的士大夫性格。<sup>[27]</sup> 而這些散見各處的題畫詩文，也反映了宋元禪僧性格中矛盾的成分。例如，在許多禪僧的「墨戲」題跋中，可以看到《小米畫》、《補

之梅》、《東坡竹》<sup>[28]</sup> 等純粹由文人創作的作品在禪門中極受寶愛；也有像牧谿、雪<sub>圭</sub>、老融，以及許多已無可考的僧人所畫的「墨戲」也同受賞析。<sup>[29]</sup> 這些畫僧的「墨戲」作品，雖然稱之為「墨戲」，卻在文人士大夫圈中甚受排擠或冷落。這種將純粹文人的作品與畫僧「麤惡」的戲墨放在同等的地位予以欣賞題詠，表示宋元禪僧儘管受文人士大夫文化的強烈影響，仍然在士大夫文化中發展了自己的審美觀與價值觀。然而此種融合性質的禪宗文化，卻已打破了禪宗本來在

頁 219

「不立文字」的原則下，儘量保持靜默以契合無相之境的要求，甚至還積極參與了純粹屬於文人士大夫的文房之戲。這種宋元禪僧亦俗亦僧、亦儒亦佛的矛盾性格，昭然反映在這些題畫文字上。

有趣的是，在這些原本屬於文人性格的「墨戲」作品中，也有在禪宗教義上具有某些特殊意義的畫類存在。如各類《牛圖》與《墨梅》。北<sub>圭</sub>居簡〈跋雪竇老融牛軸〉云：

畫牛至戴嵩，能事畢矣。雪竇老融則又出於規矩準繩之外，晴春自牧，如起方之士，得友得師，心平氣定，有日新之功。露地而眠，則飽道足學，片石深雲，燕晦自若，不動聲氣。物來斯應，新生之特，不受控勒。方其解衣盤礴，想像乎尋牛訪跡。其既成也，庶幾乎人牛兩忘。已而不復自惜，與好事者共之。不見筆墨畦畛，則又何以異？夫轉位回機，聖凡所不能測；或者以秀關西，讓龍眠之說繩之，不直老子一笑。[\[30\]](#)

有借著畫牛的過程與欣賞牛圖參悟禪機的意思。本來禪宗就有《十牛圖》以及與其相應的〈十牛頌〉的流傳，借尋牛的各種過程比喻參禪悟道的心路歷程。因此各類的牛圖在禪宗內，代表了參透禪機的過程，深具宗教意含，與士大夫畫牛的傳統並不相同。[\[31\]](#)

頁 220

此外，「墨梅」也是發端於禪宗內部的墨戲。黃庭堅云華光墨梅：「能以世間種種之物而作佛事，度諸有情。於此薦得，則一枝一葉，一點一畫，皆是老和尚鼻孔也」。[\[32\]](#) 可知墨梅在創始之初，就有形容禪理的

意義存在。因此在禪宗繪畫中，「墨梅」或成套的《十梅圖》甚為流行。

晚宋的石溪心月在其〈墨梅一題序〉中云：

叢林以偈頌為禪悅餘味者，蓋黃梅有曰：此偈亦未見性。法眼有曰：此頌可續吾宗。此皆因語而識人也。往往禪宴之暇，一歌一詠，以淘汰業識；疏通性源，亦未敢彷彿單明之旨。否則錯謬言句，滋培道根，其損益又從而可知？學者不可不審。頃在四明同清涼範長老遊大梅，或索和花光師墨梅十題，題曰懸崖放下，曰絕後再甦，曰平地春回，曰淡中有味，曰一枝橫出，曰五葉聯芳，曰高下隨宜，曰正偏自在，曰幻花滅盡，曰實相常圓。首尾託物顯理，偕位明功，以形容禪家流工夫。從入道應世，至於得旨歸根邊事。無準於實相常圓，著語云：黃底自黃青底青，枝頭一一見天真；如今酸一都忘了，核子如何說向人？予愧短乏，哦晃非素習，不得已亦勉強思量。到思量不及處，果幻花滅盡耶？墨梅無下口處耶？二三中不覺失笑。噫！絕後再甦耶？平地回春耶？於湊泊不及處，湊泊成二百八十字，字韻句意不揀重複，但不失題意而已。掉在無事甲中，十見青黃。一日與畏友良岩，火爐頭夜話之，良岩亦忻然成十章，併錄之，放筆一笑。是淘汰業

識耶？是錯謔言句耶？必有為我席去者。[\[33\]](#)

上文在提到仲仁《十梅圖》的意義之餘，還觸及了禪僧對於題詠的矛盾看法，是相當有趣的一則記載。而墨梅在仲仁之後，為士大夫所吸收，出現楊補之等墨梅高手，反而成為士大夫的墨戲傳統。

如此，在偈頌、題跋或禪僧文集中，以「墨戲」為主的繪畫題詠，縱然與禪僧的宗教性產生了融合現象，卻仍然強烈地反映了宋元禪僧的士大夫性格，在整體上呈現了非正式的、餘暇之戲的、怡情冶性的特色。附帶一提的是，在宋末的《叢林校定清規總要》中，提到「祖師忌辰」除了如上文所述般挂真以外，還要「排辦供養玩具等如儀」；而在元初《禪林備用清規》的「達磨祖師忌」，甚至說要「法堂敷陳玩具書畫」。表示宋元時期在列祖忌辰時規定要鋪設「玩具書畫」。因此傳世禪宗繪畫除真像類是用做忌辰儀式的張掛之外，「墨戲」以及其他的禪宗繪畫或許可以假設是用做禪宗忌辰的鋪設之具。[\[34\]](#)

此類題畫文字與上述的禪宗人物畫贊，恰好突顯了禪僧的文人性格與宗教性格兩種鮮明的對比。

## 四、宋元禪僧的繪畫觀

透過禪宗文獻的考察，可知在宋元時期，禪門中普遍有收藏、詠贊

頁 222

並使用各類繪畫的風氣。然而，畢竟禪宗有「不立文字」的門風，而繪畫較諸文字，又更是具體的再現行為，與上述的禪宗家規多少有所牴觸。因此禪門中興起對具象事物的肯定，代表早期南宗禪的根本精神在宋元時期產生了質變。而此種質變，可以經由探求宋元禪僧的繪畫觀以一窺究竟。

### (一)北宋以前的禪宗繪畫觀

洞山良介得悟後要離開其師雲巖曇晟，臨行時問：「百年後，忽有人問還邈得師真否？如何祇對？」雲巖良久說：「祇這是。」良介沈吟，雲巖云：「价闍黎，承當箇事，大須審細。」良介還有些疑惑。一日因過水睹影，大悟前旨，因作一偈云：「切忌從他覓，迢迢與我𡇗；我今

獨自往，處處得逢渠。渠今正是我，我今不是渠；應須恁麼會，方得契如如。」<sup>[35]</sup>

這是晚唐洞山良介的著名公案，恰好反映了禪宗對於繪畫創作的態度。禪門各宗派對於文字與繪畫等創作的積極程度並不一致，然而迄於唐代為止，基本上都呈現一種較為消極的傾向。一如上述洞山良介的公案，禪宗以追求本心為終極目的，認為肖像只是一種幻影，似是而非，因此並不鼓勵肖像的創作。但是在禪門儀式中，肖像可謂必備，因此禪僧們也只好消極地接受了這個事實。迄於宋代，儘管在事實上文字與繪畫的創作在禪門中愈形昌盛，但是這種表面上對有形之物採取消極態度的想法卻仍然在禪門中繼續存在。宋代禪林各宗派皆有各類的「真讚」，可謂直接透露了禪僧對「肖像」的矛盾態度。

### 1.繪像是「鏡像」、「幻像」，而非實質

如黃龍慧南的自述真讚中，清楚地說到：

禪人圖吾真，請吾讚。噫！圖之既錯，讚之更乖；確命弗遷，因

塞其意。一幅素繪，丹青模勒；謂吾之真，乃吾之賊。吾真匪狀，吾貌匪揚；夢電光陰五十一，桑梓玉山俗姓章。<sup>[36]</sup>

由此可見他對於圖真題贊顯然抱持著雖然反對，但是不得已而接受的態度。又如雲門宗雪竇重顯的真讚中有「禪徒寫予幻質，復請為讚」、「周生強圖夢身，予亦不能伏筆」<sup>[37]</sup> 之句，也是和慧南的觀點頗為類似。而楊岐派圓悟克勤的禪人寫真求讚，也有「道不在丹青，禪不在面目；強自貌將來，讚之作何狀？」、「道絕形相，名存至公；對現色身，本體全空」<sup>[38]</sup> 等語句出現；南宋初年曹洞宗大師宏智正覺，也說「似則不是，是則不似」、「像兮非真，真兮非像」、「妙不可以言傳，真不可以相取」<sup>[39]</sup> 等等藉實說空，論說再現的表像不能夠傳達實質的語句。此種觀點可謂是一種普遍的現象。

## 2. 矛盾的肯定

雖然這些禪僧對繪像都透露了消極甚而反對的態度，然而在另一方面，卻也對繪像時常有矛盾的肯定。由於肖像與本人間存在的虛實關係，繪像在禪門機鋒中，卻也提供了討論虛實與名實關係的絕佳題材，因此所謂對繪像的肯定，多半是為了將繪像的行為用做開示禪機的機鋒。如上述的雪竇重顯，就在其語錄中留下了如此的記載：

師一日為首座寫真，師云：「既是首座，為什麼卻有兩箇？」首座云：「爭之不足。」師云：「爾問我，我與爾道。」首座擬問，師云：「雪竇門下。」[\[40\]](#)

頁 224

這裏重顯不僅主動為其寺中的首座繪像，還以此為機進行了問答。此外，圓悟克勤的真讚也有如下之句：

幻出成相，真蘊其中，挺然骨目，四座生風。傳不可傳之心，振不可振之宗；老出皇都，晚住歐峰；只這沒回互，領略在渠儂。咄！丹青有神，貌活圓悟。據坐儼如，風光全露。捺膝聳身，抬眸直顧；歐峰頂上把要津，一任青冥轉烏兔。[\[41\]](#)

這裏克勤則直接從肖像中談到了自己，藉著真儀弘揚一己之禪風。言下之意也肯定了「丹青有神，圓悟貌活」，見像就如見人。如此，在北宋禪師的真贊中，對繪畫形式的否定與肯定並存的矛盾情形相當普遍。然而事實上，在北宋禪門中，由於繪像逐漸盛行，與其原來否定繪畫形

式的態度已然產生了實際上的悖離。因此，上述北宋禪僧對繪像時而反對，卻又時而利用的態度，或許可以解做和現實妥協的結果。

而「真像」的創作是物象的再現 ( representation ) 行為，推而廣之，當時所有的繪畫，也都是不同程度的再現。因此，上述對繪像採取的消極態度，也時而為禪僧用來述說真像以外的畫作。例如南宋的無準師範在〈題僧畫草虫〉中云：

似則似矣，是則未是；若是伶俐衲僧，不作這般虫豸。[\[42\]](#)

這和對真像的基本態度是相當一致的。

頁 225

## (二)楊岐派禪僧與繪畫

然而在北宋禪門宗派如雲門宗、臨濟宗黃龍派、曹洞宗與臨濟宗楊岐派等之中，楊岐派相對之下對於繪畫創作抱持著最為積極的態度。就統計數字上觀之，南宋以後大量產生的各類禪宗繪畫，多半是出自楊岐派門下。(參考附錄)這是由於楊岐派所弘揚的禪宗教義，和有形的文字

寫作與承認偶像的民間信仰有相當密切的連繫之故。而北宋晚期以後楊岐派的大盛，也促成了禪宗繪畫的大量流行，甚至影響了其他宗派的創作活動。

### 1.楊岐派禪僧與禪宗繪畫

從上述的真贊觀之，楊岐派對於寫真的態度，與禪宗其他宗派相較，早期就顯得比較積極。從楊岐派的開山始祖楊岐方會，以及其再傳法嗣五祖法演開始，就以相當積極的態度在利用真像以開示禪機。如楊岐方會在其〈自術真讚〉中，就有：

口似乞兒席袋，鼻似園頭屎杓；勞君神筆寫成，一任天下卜度。似驢非驢，似馬非馬；咄哉楊岐，牽犁拽杷。

指驢又無尾，喚牛又無角；進前不移步，退後豈收腳？無言不同佛，有語誰斟酌？巧拙常現前，勞君安寫邈。[\[43\]](#)

等語句，說明心為物役，必須要回到物象之外，才能得見本來面目。指引觀者從有形的肖像出發，反而可以借之參悟以超脫於表象之外。這種不為自來禪門的規矩所束縛的觀點，以及直攻本心的教化方式，從另一方面來說，反而較他宗刻意以矛盾的態度去接受現實，要來得更為靈活

無礙，也更為契合南宗禪「無所住」的宗旨。又如五祖法演也在其自述真贊中云：

頁 226

以相取相都成幻妄，以真求真轉見不親。見成公案無事不辦，百年三萬六千日，翻覆元來是這漢。[\[44\]](#)

「以相取相都成幻妄」以消極的態度為起首，卻以「見成公案無事不辦」一句，將否定的態度轉為肯定，把自己與繪像一事視做「現成公案」，又導入了宣揚一己禪風的正題。

到了大慧宗杲的時期，不僅真贊的數量大增，藉肯定真像以開示禪機的態度也更為積極。如〈超宗道人請讚〉云：

一條白棒，佛祖俱打。超宗禪人，大膽不怕。畫我來乞讚，鬼門上帖卦。三十年後，此話大行，任一切人，讚龜打瓦。

其言下亦將真像當做「現成公案」，傳達一己門風，以供人參就。此外在〈趙通判請讚〉中，也有「成佛作祖且緩緩，這一則公案，分付趙

通判」；另在〈法宏禪人求讚〉裏，有「法宏貌得吾真，彷彿鎮州普化。我今寫讚上頭，要作叢林佳話」<sup>[45]</sup> 之句，其他相類的意念不勝枚舉。顯然在南宋時期，將肖像當做「現成公案」的積極態度已然在楊岐派內形成風氣。

除了真贊內容對繪像抱持著肯定的態度以外，楊岐派禪僧的語錄內，還收錄了大量有關繪畫的文字。這些有關繪畫的文字，包括上文中所說的真贊、「佛祖讚」、偈頌與各類題畫文字。

在北宋時期，禪門中有關繪畫的文字記錄並不多，偶然出現，也都是所謂的真贊類。然而在此種情形下，楊岐派禪僧語錄所收錄的真贊類，在數量上已較他宗為多。到了南宋時期的楊岐派名僧大慧宗杲，開始在其語錄中收錄「佛祖贊」（在大慧語錄中稱為「讚佛祖」），

首開禪僧在語錄內收錄除真贊以外的題畫文字之風氣。此後不僅「佛祖贊」成為楊岐派禪僧語錄中不可或缺的一部分，還帶動了其他題畫文字的寫作與出刊。南宋晚期，偈頌中的題畫詩，以及其他的畫跋與題畫文

字，在楊岐派的禪僧語錄中成為屢見不鮮的常事。有些禪僧甚至將其詩文創作另行彙編為文集，收錄了更多此類的作品。如上文中提及多次的北<sub>三</sub>居簡，就著有《北<sub>三</sub>集》與《北<sub>三</sub>詩集》，其間收錄大量的真像贊、題畫詩與畫跋。又如大慧派笑翁妙堪( 1177 ~ 1248 )法嗣的無文道燦，也有《柳塘外集》<sup>[46]</sup> 的傳世，留下了若干題畫詩。

南宋楊岐派的題畫文字風氣，其流風所及，使得當時的曹洞宗僧人也起而效尤，如天童如淨，在其語錄中就有「佛祖讚」的收錄，偈頌中也有《牛圖》的題畫詩。按如淨在曹洞宗內為改革派的人物，認為當時的曹洞宗旨為語言說理所勝，因此援楊岐派平易的言詞和臨濟宗棒喝等方式進入洞宗門內，企圖改革曹洞禪法，受臨濟宗影響頗深。<sup>[47]</sup> 又如宏智正覺派下的東谷妙光( ? ~ 1253 )，今日有歸於其名下的畫贊傳世；而其嗣雲外雲岫( 1242 ~ 1324 )，也有畫贊真跡數幀傳世。而這些畫贊的性質，皆屬於佛祖贊類，可見當時的曹洞雖不盛行將佛祖贊收錄於語錄中，實際上曹洞宗禪僧卻偶有此類畫贊的寫作。<sup>[48]</sup>

楊岐派禪僧肯定繪畫創作的態度，在元代又有了進一步的發展。今日傳世的禪宗繪畫，就有大半是成於元代，並在風格上呈現了極其多樣

的變化，可以窺知禪宗繪畫在元代盛極一時的情形。此時宋代禪僧對繪畫的矛盾態度，已然逐漸從禪門中淡化而去，代之以積極欣賞並肯定繪畫創作的看法。而在元代楊岐派諸僧中，又以北<sub>三</sub>居簡系的笑隱大訢（1284～1344）最為明確地提出了贊成繪畫創作的理念。

笑隱大訢在〈題殷濟川畫〉中云：

吾友孫敏中得殷濟川畫達磨寶公而下禪宗散聖者凡廿八人，併取其平日機用摹寫之。然而南泉斬貓、雪峰輓球，蓋其一時示人，如石火電光，不可湊泊；心思路絕，語默俱喪，況可以筆墨形容哉？畫者，正郢人誤書舉燭，而燕相尚明。國雖治而非書意也。敏中博識，謂濟川名畫脫去畦畛。昔牧溪嘗從其學，又癡絕虛谷諸老題後，稍珍惜之，然予不可以無辯也。[\[49\]](#)

這裏大訢雖然在表面上是主張繪畫是無法傳達實質的，但卻承認了欣賞禪宗人物畫還是具有某種程度的意義。然而此種透過繪畫所接收到的意義，已然經過理性的詮釋，並非祖師們當日示眾時火石電光般直捷的頓悟契機。此種透過欣賞禪宗繪畫所得見的禪理，雖然有助於觀者的修為，卻已不是祖師當時的本意。大訢在此，用清楚的論述肯定了繪畫在

某種層次上對禪理的傳達有所幫助的看法。此和有宋一代的禪僧普遍認為繪畫是「形興未質，名起未名，形名既兆，已是描畫虛空了也」<sup>[50]</sup> 的態度並不相同。在〈題松雪翁畫佛〉中，大訢更進一步指出：

頁 229

李伯時畫馬，有譏之者，謂用心久熟，他日必墮馬腹中。於是改畫佛菩薩天人之像。松雪翁初工畫馬，至晚歲，惟以書經畫佛為日課，豈亦以是為戒耶？然至人轉物，不為物轉；華嚴法界，事事無礙；世俗技藝，無非佛事；水鳥樹林，咸宣妙法。惜翁仙去，不與刻論此事。因覽舊畫，重增感歎。<sup>[51]</sup>

此處大訢將禪宗「無所住」的精神，與華嚴禪中「理事無礙」的精神融合，認為行住坐臥天地萬物皆可說法，因此屬於世俗技藝的繪畫創作，只要是「不為物轉」，也是修行法門。他在〈題水陸齋文後〉中也提到：「……或問：『吾宗不立文字，為教外別傳，而有是（指齋文）哉？』吾曰：『此非直指人心，見性成佛耶？諸祖以善巧方便，行棒行喝，乃至鞞毘、擊權、打地、作舞，與此無有少異。』噫！所謂世教者

猶同，而吾宗有不同乎？」<sup>[52]</sup> 可以清楚地了解他將世間一切視做方便法門，因而肯定創作活動的想法。<sup>[53]</sup>

至此，繪畫創作之於禪宗的地位從理論方面也得到了合理的解釋。然而就如上文所述，不論禪宗在理論上如何地包容創作活動，「不立文字」仍然是禪門中固有的原則。因此如大訖般明確地將他宗的儀式（如水陸齋文），及世間諸般技藝予以正面的肯定，其實是代表了禪宗教義的混淆與模糊。而禪宗教義的混淆，是從宋末以來禪林中多教融合的趨勢愈形加強的原故。

## 2. 楊岐派的特色與繪畫

臨濟宗楊岐派的特徵，可以歸納為下列數點：

頁 230

### (1) 自由活絡的禪風

在北宋禪林諸派中，臨濟宗以單刀直入的接化方式，呈現較他宗更為貼近南宗祖師禪的精神。而楊岐派始祖楊岐方會，「少警敏，滑稽談劇

有味，及冠，不喜從事筆硯……」。[54] 因此其禪法靈活多變，注重直攻本心，令學人瞬間感悟禪理，這種明捷的內攻方式，與黃龍派重視理智和學習的啟迪方式大不相同。楊岐派禪僧旁敲側擊，自由活絡，一反日常邏輯思考，甚至於帶有滑稽之風的非理性機語或行為，可謂與早期的祖師禪風最為接近。[55]

## (2)國家勢力的結合與濃厚的士大夫氣息

北宋一代，禪僧與士大夫交遊的風氣已然極盛，楊岐派自也難免其習。而北宋亡國後，在南宋的朝廷中激烈抗辯的主戰與主和之爭，帶動了楊岐派大慧系禪僧的愛國主義。他們遂與主戰派士大夫結合而介入國政。此外南宋定都臨安，而浙江地區又剛好是楊岐派的弘教路線，加上大慧派

禪僧的政治傾向，楊岐派禪僧與朝廷的關係相當密切，不僅奉皇帝的詔令出任大寺的住持，在語錄中還時常有為皇帝拈香祝禱的記載。[56]

至於南宋楊岐派禪僧與士大夫階級的交往，自是無庸待言的。如上文所述，南宋楊岐派禪僧已然與士大夫合流，染卻了滿身的士大夫氣息。如南宋楊岐派高僧幾乎個個能文善書，又時常題畫吟詩，與士大夫唱和，甚而還有文集的出版，行徑與士大夫輩幾無分別。

總的來說，以上的情形在入元以後也大致上沒有改變，只是在當時異族政權的特殊環境之下，南方楊岐派禪僧對於皇帝國家的態度有了若干的分歧。如之善系、居簡系和崇岳系的一些僧人，像是古林清茂、笑隱大訢，選擇了靠攏朝廷，借政治勢力以發展宗派的路線；而破庵祖先系的僧人如中峰明本、天如惟則等人，則選擇了隱逸的遊方生活，拒絕朝廷派任大寺住持的徵召。<sup>[57]</sup>

### (3)特重公案話頭的禪風

宋代臨濟宗自從汾陽善昭（947～1024）以來，就主張利用參就祖師公案為得悟法門，並提倡「頌古」的寫作，在禪門中開啟了「公案禪」的傳統。<sup>[58]</sup> 此種重視文字功夫的禪風，在宋代文字禪風潮中相當迎合士大夫的口味，很快在禪門中蔚為風潮，也為號稱臨濟正脈的楊岐派禪僧所接收。至於北宋末年的楊岐派名僧圓悟克勤，將其一生參就公案語錄的心得集結為《碧巖錄》，以公案和頌古為其主要的內容，在禪

林中引起另一波重視公案的熱潮，將重視文字的禪風推到極致。

南宋初年，克勤的法嗣大慧宗杲，在歷經國破家亡的痛楚之後，透過對當代禪法的省思，將他認為「專尚言語，以圖口捷」<sup>[59]</sup> 的《碧巖錄》付之一炬，另倡以參就公案中活句話頭為主的「看話禪」。但是「看話禪」的目的雖然在擺脫公案和超越文字，卻仍然需要從公案語錄中出發，因此「看話禪」雖然在後世的臨濟禪法中蔚為主流，禪林中倚賴文字的趨勢還是有增無減。<sup>[60]</sup>

#### (4)民間信仰與淨土思想的融入

楊岐派為了將弘教路線推廣到大眾，在接化學人或開示禪機時，喜歡以「釋迦」、「彌勒」、「文殊」、「普賢」或「觀音」等一般所信奉的佛菩薩，以及如布袋、豐干、寒山、拾得等具有神話性質的散聖信仰為內容。尤其是當時流行的彌勒信仰，更是在楊岐派禪僧的語錄內頻頻出現。<sup>[61]</sup>

此外，北宋時浙江地區已經開始有淨禪合一式「杭州結社型佛教」的流行。<sup>[62]</sup>南宋後禪林中心轉入浙江，受當地淨土信仰的影響愈強。入元後楊岐派禪僧如中峰明本（1263～1323）、天如惟則等人，甚至開始積極提倡淨禪合一的思想；而如笑隱大訢，則為在蒙古的統治下維持禪宗的優勢，極力倡導多教兼容的精神。如此，在融合性思想的氛圍之下，原來高深難懂的禪宗教義和民間性格較強的淨土信仰逐漸結合，導致禪宗逐漸喪失了純粹性。<sup>[63]</sup>

頁 233

從以上數點，可以將楊岐派的特色再行縮約為二，就是「具像化」與「世俗化」。由於楊岐派自由靈活又直捷機智的內攻方式，使得楊岐派較能脫去自來禪門中的一些成規。雖然楊岐禪僧的言語行為等外在表現多為非理性的滑稽之風，實則這種活絡的直指方式卻使得此派禪僧更能包容歷來為禪門所拒斥的形式。加上以大眾為主要教化對象的弘教路線，楊岐派在教義與接化方式上積極地融合了較為具像而易懂的教理如淨土宗和民間信仰；又因與統治階級和士大夫的密切關係，楊岐禪僧又進一步肯定了使用文字和語言的教化方式。

淨土宗是傳統佛教宗派的一支，向來講究各類圖像及諸般佛教儀軌。而傳奇性的散聖信仰，又因為其濃厚的民間性質，更是脫不了具體偶像的存在，如布袋和尚信仰，甚至一開始就是以圖像崇拜的形式流行的。<sup>[64]</sup> 因此楊岐派這種世俗化的傾向，無可避免地會導致禪宗朝具象化的方向邁進，加強禪宗對繪畫與偶像的通融性。

至於文字語言，本來同繪畫都是屬於表現形式的一種。對於文字，特別是對詩偈形式的接受與倡導，也就代表對有形之物的接納與肯定。加上當時的士大夫文化重視書畫修養，因此深染士大夫氣味的楊岐派禪僧，也就大量接收士大夫文化。此外楊岐派禪僧對公案語錄及代別頌古的重視，也代表了他們對於文字記錄和祖師風範的重視。這種傾向與楊岐派特重祖師圖、散聖圖與公案故事圖的傳統應該具有密切的關聯。事實上，如前（本文頁 210）所述，在語錄中收錄「佛祖贊」的作法始於南宋初年的楊岐派大師大慧宗杲。雖然禪宗人物畫的創作，並非肇始於宗杲門下，但卻可以肯定是為其所大力提倡的。值得注意的是，宗杲又

為「看話禪」的創始者，南宋以降的楊岐派禪法可謂都籠罩在他的影響之下。據此，我們可以推斷，禪宗人物畫的倡行與「看話禪」的教義之間，應該具有匪淺的關係。<sup>[65]</sup>

綜上所述，楊岐派教義由於其自由的通融性，產生了具像化與世俗化的傾向，使其對繪畫的接受程度也較他宗更為積極。這種「照用同時，卷舒齊唱；理事不二，權實並行」<sup>[66]</sup> 的自在機用推到極點，也就出現了笑隱大訖般「華嚴法界，事事無礙；世俗技藝，無非佛事；水鳥樹林，咸宣妙法」，<sup>[67]</sup> 視所有一切頓悟之機為「善巧方便」<sup>[68]</sup> 的積極態度。這一方面與元代禪宗繪畫大盛的情形互為呼應；另一方面，元代禪宗在「多教兼容」下逐漸失去其純粹性，又反映在元代禪宗繪畫的風格呈現出混淆與兼容並蓄的情形上。<sup>[69]</sup>

楊岐派盛極一時的禪風，在金元之交時，也逐漸影響了北方的曹洞宗僧人。曹洞宗自南宋初年的宏智正覺提倡「默照禪」，與宗杲的「看話禪」針鋒相對以後，就一路循打坐參禪、先定後慧的階段式修行路線發展。其「默默」的家風，<sup>[70]</sup> 自然造成曹洞宗對各種具體表現形式較

為消極的態度。然而金元之交的曹洞宗禪僧萬松行秀( 1166 ~ 1246 ) , 就推崇為宗杲所摒棄的《碧巖錄》, 將評唱頌古之風納入曹洞宗內, 著成《從容庵錄》( 全名《萬松老人評唱天童覺和尚頌古從容庵錄》) , 重視公案的考據敷演, 在曹洞宗門內也引起了文字之風。此種重視考證和典故的文字風氣, 與楊岐派較為自由怡情的文字用法雖不相同, 卻仍然應該對二派在某些教義方面的接近有所影響。<sup>[71]</sup> 因此從宋末以降, 曹洞宗禪僧偶然也參與禪宗繪畫, 相信是受此類楊岐派影響。

如此, 楊岐派一面在宋元時期達到極盛, 一面也和他宗融合而逐漸失去了禪宗的獨立性格。入明以後, 禪宗各派急速衰微, <sup>[72]</sup> 因楊岐禪發展而盛行的禪宗繪畫, 至此也隨之迅速地退居幕後。<sup>[73]</sup>

## 五、結語

宋元時期與禪宗繪畫相關的記載, 保存在禪宗文獻的「真贊」、「佛祖贊」、「偈頌和禪僧文集等記錄中。根據這些為數龐大的資料, 可以大約歸納出兩類性格不同的畫類: 一為禪宗人物畫, 即「真贊」、「佛祖贊」所題; 另一為墨戲, 散見於偈頌和禪僧文集的題跋之中。配合今日傳世的禪宗畫跡來看, 可知前者的內容純屬宗教, 應具備宗教上的實用

功能；而後者的性質則近於士大夫的墨戲，反映了宋元禪僧的士大夫氣習。

頁 236

再者，禪宗標榜「不立文字」、「不著看相」，亦即趨於否定透過具象有形的事物來傳達禪理。然而自北宋以降，禪門中繪畫的使用和收藏，事實上已經蔚然成風，因此宋代禪僧對於繪畫的態度，普遍表現出一種否定與肯定夾雜的矛盾觀點。其中興起於北宋晚年的臨濟宗楊岐派，其教義思想具有世俗化與具象化的傾向，因此對繪畫的態度較為積極，促成了南宋迄元禪宗繪畫的大盛，甚而從教義理論上肯定了文字、繪畫等有形諸物的功能。但是此種通融性較高的觀點，已然悖離了禪宗的根本思想，導致了宋末以降禪宗教義的質變，而禪宗繪畫隨著宗教環境的變革，也逐漸步上了勢微之路。

## 附錄一 禪僧與傳世禪宗繪畫簡表

※此表收錄與傳世禪宗繪畫作品相關的禪僧，語錄、文集中有相關記載者則暫不收錄。

※此表按禪僧的生年先後排序，如不知生年，則以卒年為序；若不知其生卒年，則以其大致活動年代為編排依據；如不詳其任何基本資料，則置於表末。

※人名旁有「\*」號者，表示確知其人非楊岐派法嗣；而作品名旁有「\*」號者，表示其為偽作或真偽未定。

法號及生卒年	宗派	出身地	渡日	收日僧 為徒	相關美術作品
牧庵法忠(1084 ~ 1149)	臨濟宗 楊岐派 佛眼清 遠法嗣	四明(浙 江寧波) 姚氏			《牧庵法忠像》(頂相)
如庵智肱(不詳)	不詳， 應為楊 岐派法 嗣	不詳			〈牧庵法忠像贊〉

佛照(拙庵)德光 (1121 ~ 1203)	臨濟宗 楊歧 派，大 慧宗杲 法嗣	臨江軍 (江西) 彭氏子	與日學 僧關係 密切， 日僧大 日能忍 為其法 嗣	〈達磨圖贊〉
浙翁(佛心)如琰 (1151 ~ 1225)	臨濟宗 楊歧派 大慧派 佛照德 光法嗣	台州(浙 江)周氏 子	日僧道 元入宋 時參之	〈馬郎婦觀音圖贊〉(其上「佛 心禪師」印為 1224 年寧宗下賜)
北 <sub>三</sub> 居簡(敬叟 居簡)(1164 ~ 1246)	臨濟宗 楊歧派 大慧門 下佛照 德光法 嗣	潼川(四 川)	日僧天 祐思順 為其嗣	〈登承天萬佛閣偈〉、梁楷〈布 袋圖贊〉、《北 <sub>三</sub> 詩集》卷 4〈贈 御前梁宮幹〉、《北 <sub>三</sub> 文集》卷 6〈兩蟆贊、御前梁恂畫并引〉、 詠梁楷《寒山拾得》、詠梁楷《夜 潮圖》、詠梁楷《煎茶圖》、《善 財童子圖》*

石橋可宣(? ~ 1210 住徑山 ~ ?)	臨濟宗 楊歧派, 大慧派拙庵(佛照)德光法嗣	不詳		曾寫日 僧南浦 紹明送 行頌	〈豐干圖贊〉、〈寒山拾得圖贊〉
滅翁文禮(1167 ~ 1250)	臨濟宗 楊歧派 松源崇岳法嗣	臨安杭州阮氏(浙江)			傳門無關 〈達磨圖贊〉

頁 237

癡絕道沖(1169 ~ 1250)	臨濟宗 楊歧派 密菴嗣	武信長江(四川?)苟			傳牧谿 〈羅漢圖贊〉、〈觀音圖贊〉*、〈出山釋迦圖贊〉*、舊前田家藏傳卒翁筆 〈布袋圖贊〉
-------------------	-------------------	------------	--	--	---

	曹源道 生法嗣	氏子			*、舊原氏藏傳卒翁筆〈布袋圖贊〉*、《蒲室集》卷 13 〈題殷濟川畫〉有「濟川名畫……，又癡絕虛谷諸老題後……」、〈偈頌〉
笑翁妙堪(1177 ~ 1248)	臨濟宗 楊歧派 大慧派 無用淨 全法嗣	四明毛 氏子(浙 江)			〈白衣觀音圖贊〉*
無準禪範(1178 ~ 1249)	臨濟宗 楊歧派 密菴門 下破庵 祖先法 嗣	蜀(四 川)之梓 潼雍氏	收東福 圓爾、 性才法 心、妙 見道 祐、才 然法明 等日僧		《佛鑑禪師(無準師範)像》、〈無準師範墨跡〉、〈騎驢圖贊〉、〈達磨、郁山主、政黃牛圖三幅題贊〉*、〈達磨圖贊〉*、傳門無關〈布袋圖贊〉*、《觀音圖》*、〈布袋圖贊〉*
大川普濟(1179	臨濟宗	奉化(浙			梁楷〈布袋圖贊〉、〈惜煙、四

~ 1253)	楊歧派 大慧派 佛心如 琰法嗣	江)			睡偈)
東谷妙光*(? ~ 1253)	曹洞宗 宏智正 覺派下 明極慧 祚法嗣				〈達磨圖贊〉*
石谿心月(? ~ 1254)	臨濟宗 楊歧派 松源嗣 掩室善 開(金山 開)法嗣	眉山王 氏(四 川)		法嗣大 休正念 渡日, 另日僧 無極靜 照為其 法嗣	〈政黃牛圖贊〉、〈布袋圖贊〉
虛堂智愚(1185 ~ 1269)	臨濟宗 楊歧派 密菴門	四明象 山(浙 江)陳氏		日僧南 浦紹 明、巨	〈法語〉、舊田安家藏傳卒翁筆 〈布袋圖贊〉、〈《虛堂語錄》 卷7〈跋梁楷忘機圖〉、《佛日

	下松源 嗣運庵 普巖法 嗣			山志源 為其法 嗣	庵公物目錄》傳牧谿〈坐禪猿贊〉、《御物御畫目錄》傳牧谿〈寒山十德贊〉、同傳牧谿〈船子和尚贊〉、同傳梁楷〈老子贊〉、同傳牧谿〈達磨贊〉、《山上宗二記》傳牧谿〈魚夫贊〉、傳牧谿〈船子贊〉、《玩貨名物記》傳牧谿三幅、同傳牧谿〈布袋贊〉、《古今名物類聚》傳牧谿〈布袋贊〉
--	------------------------	--	--	-----------------	---

頁 239

偃溪廣聞(1189 ~ 1263)	臨濟宗 楊歧派 大慧門 下佛心	侯官林 氏子(福 建)			李確〈豐干、布袋對幅贊〉、牧谿〈蜆子和尚圖贊〉、直翁〈六祖挾擔圖贊〉、直翁〈布袋圖贊〉、傳胡直夫〈布袋圖贊〉、
----------------------	--------------------------	-------------------	--	--	---

	如琰法 嗣				〈藥山李翱問答圖〉、〈白衣觀音圖贊〉*、《御物御畫目錄》 傳梁楷〈布袋圖贊〉、傳胡直夫〈布袋圖贊〉*、傳玉澗〈蘭圖贊〉*
兀庵普寧(1197 ~ 1276)	臨濟宗 楊歧派 破菴嗣 無準師 範法嗣	四川	1210% 年渡 日， 1265年 歸	臨濟宗 宗覺派 開山 祖，建 長寺二 世祖	《兀庵和尚像》二幅、〈與東巖慧安尺牘〉
西巖了惠(1198 ~ 1262)	臨濟宗 楊歧派 破菴門 下無準 師範法 嗣	蜀(四 川)之蓬 州蓬池 羅氏			〈出山釋迦圖贊〉、〈寒山圖贊〉 *
虛舟普渡(1199 ~ 1277 年住徑)	臨濟宗 楊歧派	維楊江 都(江		日僧桂 堂瓊林	〈山水圖贊〉、〈維摩圖贊〉*

山 ~ 1280 卒)	松源門 下無得 覺通法 嗣	蘇)人		為其法 嗣	
蘭溪道隆(1213 ~ 1278)	臨濟宗 楊歧派 密菴門 下松源 嗣無明 慧性法 嗣	西蜀涪 縣(四 川)	1246年 渡日	臨濟宗 大覺派 開山 祖，在 日弘揚 臨濟 禪，與 律僧月 翁智鏡 為舊 識，建 長寺開 山祖， 日本大 應國師	《大覺禪師(蘭溪道隆)像》二 幅、〈墨跡〉、〈達磨圖贊〉、 〈諷誦文〉等墨跡多篇

				南浦紹 明曾為 其徒	
簡翁居敬(南宋末)	臨濟宗 楊歧派 曹源派 癡絕道 沖(或無準)法嗣				傳牧谿《撫腹布袋圖》贊(圖贊為不同紙接合)*、〈蜆子和尚圖贊〉、〈杜子美圖贊〉
若芬玉澗*(南宋末~元初)	天台宗，非禪僧	不詳			《廬山圖》並《瀑布圖》(同屬《廬山瀑布圖》斷簡)並贊、《山市晴嵐圖》並贊、《遠浦歸帆》並贊、《洞庭秋月圖》並贊(三幅為《瀟湘八景圖》斷簡)、《山水圖》並贊、《蘭圖》*、《山水圖》*
無學祖元(1226~1286)	臨濟宗 楊歧派 破菴嗣	浙江	1280年 渡日	臨濟宗 佛光派 開山	《佛光國師(無學祖元)像》、〈白樂天像贊〉、〈六祖圖贊〉、〈重陽詩〉、〈與一翁院豪偈語〉

	無準師 範法嗣			祖，建 長寺住 持兼圓 覺寺住 持，鞏 固日本 臨濟禪 之基礎	
--	------------	--	--	--	--

頁 240

牧谿法常(? ~ 1270 年以後， 1293 年以前卒)	臨濟宗 楊歧派 破庵派 無準師 範法 嗣，曾	蜀(四 川)人		畫作在 日本甚 受重	《猿圖》、《鶴圖》、《觀音圖》、 《蜆子和尚圖》、《老子圖》、 《羅漢圖》、《芙蓉圖》*、《六 柿圖》*、瀟湘八景之《遠浦歸 帆圖》*、瀟湘八景之《漁村夕 照》*、《寒山拾得豐干圖》*、
-------------------------------------	---------------------------------------	------------	--	------------------	--

	住六通寺，後六通寺僧多為其嗣，善畫				《虎圖》*、《龍圖》*、《叭叭鳥圖》多幀*、《蔬果圖》多幀*，餘繁不及記載
高峰原妙(1238 ~ 1295)	臨濟宗楊歧派破庵派下雪巖祖欽法嗣	吳江徐氏(江蘇)			〈牧童圖贊〉*
愚極智慧(? ~ 1300，1297年以降住淨慈寺，年80餘)	臨濟宗楊歧派破菴嗣石田法薰法嗣，根據日人				傳牧谿〈雪峰玄沙問答圖贊〉、傳牧谿〈馬祖龐居士問答圖贊〉

	所編 《緇苑 殘 芳》， 曾替牧 谿作入 牌法語				
虎岩淨伏(? ~ 1303)	臨濟宗 楊歧派 松源門 下虛舟 普渡法 嗣	淮安人 (江蘇)		日僧明 極梵俊 為其法 嗣	〈寒山圖贊〉、〈拾得圖贊〉
鏡堂覺圓(1244 ~ 1306)	臨濟宗 楊歧派 無準嗣 環溪惟 一法嗣	西蜀 (四川)	1279年 隨無學 祖元渡 日	住日本 圓覺、 建長、 建仁等 寺	〈猿猴圖贊〉
東叟元愷(南宋)	臨濟宗	不詳			傳牧谿 〈朝陽圖贊〉

未至元初)	楊歧派 大慧派 拙庵下 大川普 濟法嗣				
雲外雲岫  *(1242 ~ 1324)	曹洞宗 宏智門 下東谷 光嗣直 翁德舉 法嗣	明州  (浙江)  昌國人		多收日 僧為 徒，如 東陵永 璵為其 嗣，墨 跡亦多	正悟筆〈白衣觀音圖贊〉、傳因 陀羅〈蘆葉達磨圖贊〉、墨跡多 幀
一山一寧(1247 ~ 1317)	臨濟宗 楊歧派 密菴門 下癡絕 嗣頑極 行彌法 嗣	台州  (浙江)	1299年 以元使 身分渡 日	臨濟宗 一山派 開山 祖，建 長寺住 持，後 住南禪	〈進道語〉、〈後宇多法皇和韻 詩〉、〈六祖偈〉等墨跡多幀、 〈達磨圖贊〉、傳李堯夫〈蘆葉 達磨圖贊〉、〈蘆葉達磨圖贊〉、 傳思堪筆〈平沙落雁圖贊〉(里 見家收藏)、〈蘆雁圖贊〉兩幅、 〈白衣觀音圖贊〉、〈蓮舟觀音

				寺，在 京都弘 揚宋朝 禪	圖贊)、〈寒山圖贊)、〈牧牛 圖贊〉
--	--	--	--	------------------------	-----------------------

頁 241

西 [石+間] 子 曇(1249 ~ 1306)	臨濟宗 楊岐派 松源派 運庵普 巖嗣石 帆惟衍 法嗣	浙江台 州	1271年 應招渡 日，後 歸， 1299年 又隨一 山一寧 渡日	初渡日 時侍東 福寺圓 爾與建 長寺蘭 溪道 隆，再 渡日後 位鎌倉 圓覺寺	〈六代祖師圖贊〉
--------------------------------	--	----------	--	---	----------

				和建長 寺	
中峰明本(1263 ~ 1323)	臨濟宗 楊歧派 破菴派 無準門 下，高 峰原妙 法嗣， 一生不 住官 寺，稱 為幻 住，與 趙子昂 相善	杭州 錢塘人 (浙江)		墨跡在 日甚受 重，日 僧 <small>古庵</small> 明聽、 義南、 無隱元 晦、古 先印 元，復 庵宗 己、業 海本 淨、明 叟齊 哲、遠 溪祖	絕際永中筆〈白衣觀音圖贊〉、 〈觀音圖贊〉、一庵筆〈中峰明 本像贊〉、〈中峰明本像贊〉、 廣演贊〈中峰明本像〉、〈蘆葉 達磨圖贊〉*、傳管道昇〈魚籃 觀音像贊〉*、墨跡多幀、《中 峰廣錄》卷 10〈跋梁楷畫妙峰 禪師四鬼夜移圖〉、〈出山釋迦 圖贊〉*

				雄、宗 日等為 嗣	
絕際永中(元初 與中峰明本同 時)	可能是 臨濟宗 楊歧派 破庵派 高峰妙 原禪師 法嗣， 與中峰 明本為 師兄 弟，一 生以出 版為 務，亦 稱幻住	以吳中 姑蘇為 活動地 點			中峰明本贊《白衣觀音圖》
蘿 [穴+么+心]	居六通	不詳			《竹雞圖》並贊、傳蘿 <sup>三</sup> 、《蓮鷺

<p>三(元人與牧谿接近)</p>	<p>寺，與 牧谿畫 意相 當，元 人詩文 集中有 題畫詩</p>				<p>圖》</p>
<p>平石如砥(1268 ~ 1357)</p>	<p>臨濟宗 楊歧派 密菴門 無準門 下東巖 淨日法 嗣</p>	<p>不詳</p>			<p>〈白衣觀音圖贊〉、〈四睡圖贊〉、傳默庵筆〈布袋圖贊〉、默庵筆〈白衣觀音圖贊〉</p>
<p>清拙正澄(1274 ~ 1339)</p>	<p>臨濟宗 楊歧派 密菴門 下石田 法薰嗣</p>	<p>福州人 (福建)</p>	<p>1326年 渡日</p>	<p>臨濟宗 大鑑派 開山 祖，住 建長</p>	<p>〈政黃牛圖贊〉、〈馬祖龐居士問答圖贊〉、〈聖僧文殊圖贊〉、〈岩竹圖贊〉、〈法語〉、〈遺偈〉</p>

	<p>愚極智 慧法嗣</p>		<p>寺、淨 智寺、 圓覺 寺、建 仁寺、 南禪寺 等，並 開開善 寺，多 教化武 士，並 作《大 鑑清 規》， 整頓日 本禪林 規矩</p>	
--	--------------------	--	---	--

<p>樵隱悟逸(宋末元初? ~ 1334 年左右歿)</p>	<p>臨濟宗 楊歧派 無準嗣 絕岸可 湘(一說 愚極智 慧)法 嗣, 永 覺元賢 《繼燈 錄》有 傳</p>	<p>福州懷 安聶氏 子(福 建)</p>			<p>〈五祖荷鋤圖贊〉</p>
<p>玉谿思剪(~ 1310 ~ 1332 年間住杭州保福寺 ~ 1337 卒)</p>					<p>傳牧谿 〈對月圖贊〉</p>
<p>月江正印(? ~ 1333 年以降住</p>	<p>臨濟宗 楊歧派</p>	<p>福州漣 江人,</p>			<p>默庵筆 〈布袋圖贊〉、傳因陀羅 〈寒山拾得圖贊〉</p>

<p>四明阿育王寺 ~ 1340 年尚在 世)</p>	<p>松源門 下虎岩 淨伏法 嗣</p>	<p>清拙正 澄之兄</p>			
<p>曇芳守忠(1275 ~ 1348)</p>	<p>臨濟宗 楊歧派 大慧派 北<sub>三</sub>系 玉山德 珍法嗣</p>	<p>南康(江 西)都昌 黃氏</p>			<p>〈十八羅漢圖贊〉</p>
<p>雪窗普明(? ~ 1349 年尚在世)</p>	<p>臨濟宗 楊歧派 大慧派 北<sub>三</sub>系 晦機元 照法 嗣,《圖 繪寶 鑑》有</p>	<p>松江曹 氏子(江 蘇)</p>			<p>《風光轉蕙圖》、《蘭竹圖》、 《懸崖雙清圖》、《懸崖幽芳 圖》,另古今著錄畫蘭多幅</p>

	小傳				
華國子文(? ~ 1351 年)	臨濟宗 楊歧派 松源派 竺西懷 坦法嗣				〈四睡圖贊〉
鏡堂思古(1328 年前後)	臨濟宗 楊歧派 虎丘派 破庵系 方山文 寶法嗣		遺元致 和元年 (1328) 予日僧 鐵牛景 印偈		傳牧谿 〈蘆雁圖贊〉

頁 243

雪庵(諱溥光、 字玄揮，賜號玄		山西省 大同李			〈羅漢圖冊並贊〉
--------------------	--	------------	--	--	----------

<p>悟大師)傳見 《書史會要》 能書，後因元文 宗命還俗為昭 文館大學士，不 甚清楚</p>		氏			
<p>平山處林(1279 ~ 1361 ; 1341 ~ 67 年住淨慈 寺)</p>	<p>臨濟宗 楊歧派 破菴下 無準門 下及庵 宗信法 嗣</p>	<p>杭州仁 和(浙 江)</p>			<p>傳高然暉〈放犢圖贊〉、傳高然 暉〈寒林歸樵圖贊〉</p>
<p>了庵清欲(1288 ~ 1363)</p>	<p>臨濟宗 楊歧派 松源門 下古林 清茂法 嗣</p>	<p>台之海 臨人(浙 江?)， 世居大 雄山</p>		<p>號南堂 遺老， 著名詩 僧，曾 有多位 入宋日</p>	<p>〈蘆葉達磨圖贊〉、默庵筆〈布 袋圖贊〉</p>

				僧參 之，裔 瑤為其 法嗣	
大千惠照(1289 ~ 1373)	臨濟宗 楊歧派 松源派 虛堂智 愚嗣東 嶼德海 法嗣	永嘉人 (浙江)			〈寒山圖贊〉
楚石梵琦(1296 ~ 1370)	臨濟宗 楊歧派 大慧派 妙峰之 善門下 元叟行 端法嗣	明州象 山人(浙 江)			因陀羅〈布袋圖(禪機圖斷卷) 贊〉、同〈李渤參智常圖(禪機 圖斷卷)贊〉、同〈寒山拾得圖(禪 機圖斷卷)贊〉、同〈丹霞燒佛圖 (禪機圖斷簡)贊〉、同〈智常禪 師圖(禪機圖斷簡)贊〉、同〈蕭 王問答圖(禪機圖斷簡)贊〉、傳 因陀羅〈閩王參雪峰圖贊〉、傳

					因陀羅〈五祖再來圖贊〉、《古畫備考》卷 8 引《貞和集》日本默菴靈淵〈二十二祖贊〉
因陀羅(活動年代與楚石梵琦有重疊)	不詳	梵僧			《禪機圖》斷卷(《丹霞燒佛圖》、《布袋圖》、《智常禪師圖》、《李渤參智常圖》、《寒山拾得圖》)、《維摩圖》、《五祖再來圖》(龍光院、Cleveland)、《船子夾山圖》、《閩王雪峰圖》、《寒山拾得圖》對幅*(假)、《寒山圖》*(假)、清遠文林贊《寒山拾得圖》*對幅(假)、雲外雲岫贊《蘆葉達磨圖》*(假)、《寒山拾得圖》*(假)、《寒山拾得圖》*(假)

<p>夢堂曇噩(? ~ 1369 年召入金陵 ~ 1373 年)</p>	<p>臨濟宗 楊岐派 大慧派 妙峰門 下元叟 行端法 嗣</p>	<p>浙江慈 溪人</p>			<p>〈四睡圖贊〉</p>
<p>季潭宗泐(1318 ~ 1391)</p>	<p>臨濟宗 楊岐派 大慧門 下笑隱 大訖法 嗣，有 詩名</p>	<p>海臨(浙 江)周氏 子</p>		<p>日僧無 初德始 為其法 嗣</p>	<p>〈白衣觀音圖贊〉</p>
<p>見心來復(1319 ~ 1391)</p>	<p>臨濟宗 楊岐派 松源派 淨伏門 下南楚</p>	<p>江西豐 城王(或 黃?)氏</p>	<p>洪武間 奉召渡 日，以 老病辭</p>	<p>日僧以 亨得謙 為其法 嗣</p>	<p>愚中筆〈布袋圖贊〉、傳雪澗筆 〈繩衣文殊圖贊〉</p>

	師說法 嗣，元 末明初 之著名 詩僧				
清遠文林(元末 明初?)	明初禪 僧圓極 居頂 (1404 年卒)的 《圓菴 集》所 題到的 青遠禪 師住昌 國時代 疏，可 能即為 此人	不詳			〈白衣觀音圖贊〉、傳因陀羅《寒 山拾得圖》對幅贊

祥符紹密(不詳)	不詳	不詳			默庵筆〈四睡圖贊〉
斷山正念(不詳)	不詳	不詳			傳孟玉澗(約元末)〈山水圖贊〉
法膺  (不詳)	不詳	不詳			因陀羅筆〈五祖再來圖贊〉
愚中  (不詳)	不詳	不詳			見心來復贊《布袋圖》
一庵  (不詳)	不詳	不詳			中峰明本贊《中峰明本像》

頁 245

廣演  (不詳)	不詳，  可能為  中峰明  本的再  傳弟子	不詳			白描本〈中峰明本像贊〉
----------------	---	----	--	--	-------------

	(自屬 「嗣 孫」)				
鏡堂  (不詳)	可能為 職業畫 工(?)	不詳		日僧虎 關師練 命人入 元尋元 畫工繪 像，持 歸後自 贊之， 此圖即 此	虎關師練贊《虎關師練像》
雪澗  (不詳)	可能為 畫僧或 職業畫 工(?)	不詳		在日的 繩衣文 殊像皆 傳為雪 澗筆， 有鈐印	見心來復贊《繩衣文殊像》

				者，亦有「陶氏雪澗」印	
永福  (不詳)	不詳	不詳			〈馬郎婦觀音圖贊〉
世月  (不詳)	不詳	不詳			〈馬郎婦觀音圖贊〉
法元  (不詳)	不詳	不詳			傳因陀羅筆 〈寒山圖贊〉
慈覺  (不詳)	不詳	不詳			傳因陀羅筆《寒山拾得圖》對幅贊
月壺  (不詳)	不詳，  可能是  職業畫  工或畫  僧	不詳		其名只  在日本  留傳，  在日的  多幀水	《中尊觀音圖》

				墨觀音 圖皆有 此人傳 稱	
曉聰  (不詳)	不詳，  其字體  與禪僧  不同，  但身分  不確定	不詳			〈祖師圖贊〉
無住子  (不詳)	不詳	不詳			《朝陽對月圖對幅》並贊
正悟  (不詳)	不詳，  可能為  畫僧	不詳			雲外雲岫贊《白衣觀音圖》

【本表參考資料】

《卍續藏經》，中國佛教會影印，臺北：續藏經委員會，1967。

〈禪家諸師系譜〉，《續藏經總目錄》，中國佛教會影印，臺北：續藏經委員會，1970，卷首，頁28~31。

山田孝道，《禪宗辭典》，東京：國書刊行會，1975年3版。

頁246

川上涇、戶田禎佑、海老根聰郎編，《水墨美術大系 田—梁楷、因陀羅—》，東京：講談社，1975。

五島美術館編，《牧谿—憧憬 田 水墨畫》，東京：五島美術館，1996。

戶田禎佑，《水墨美術大系 丁—牧谿、玉澗—》，東京：講談社，1975。

木下政雄，《日本美術全集 田 禪宗 田 美術—墨跡 士 禪宗繪畫》，東京：學習研究社，1979。

王德毅等編，《元人傳記資料索引》，臺北：新文豐出版公司，1979~1982。

玉村竹二，〈五山禪林宗派圖〉，京都：思文閣，1985。

田山方南著，〈禪林墨蹟拾遺〉，東京：禪林墨蹟刊行會，1977。

田山方南編，〈禪林墨蹟〉，京都：思文閣，1981。

田中一松，〈田中一松繪畫史論集下卷〉，東京：中央公論美術出版，1986。

田中豐藏，〈中國美術<sup>旧</sup>研究〉，東京：二玄社，1964。

石井修道，〈宋代禪宗史<sup>旧</sup>研究〉，東京：大東出版社，1987。

奈良國立博物館，〈鎌倉佛教—高僧<sup>士</sup><sup>旧</sup>美術〉，奈良：奈良國立博物館，1993。

宮內廳侍從職編集，〈御物聚成〉，東京：朝日新聞社，1977～1978。

島田修二郎，〈中國繪畫史研究〉，東京：中央公論美術出版，1993。

島田修二郎、入矢義高監修，〈禪林畫贊—中世水墨畫<sup>千</sup>讀言〉，東京：每日新聞社，1987。

海老根聰郎，〈元代道釋人物畫〉，東京：東京國立博物館，1977。

譚其驥主編，〈中國歷史地圖集〉，臺北：曉園出版社，1991。

譚其驥主編，中國歷史大辭典．歷史地理卷編纂委員會編，《中國歷史大辭典

—歷史地理》，上海：上海辭出版社，1996。

Fong, Wen, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1992, pp.283~287.

頁 247

## 附錄二 圖版目錄

[圖 1](#)：南宋．傳牧谿 《芙蓉圖》軸

紙本 水墨 34.5×36.7 平方公分

日本大德寺藏

[圖 2](#)：南宋．玉潤 《山市晴巒圖》軸

紙本 水墨 33.0×83.1 平方公分

日本吉川文子藏

[圖 3](#)：南宋·馬遠 《清涼法眼像》軸

絹本 水墨淡彩 79.2×32.9 平方公分

日本天龍寺藏

[圖 4](#)：南宋·佚名 無準師範贊 《無準師範像》軸

絹本 水墨設色 124.8×55.2 平方公分

日本京都東福寺藏

[圖 5](#)：元·一菴繪 中峰明本贊 《中峰明本像》軸

絹本 水墨淡彩 122.0×54.7 平方公分

日本兵庫縣高源寺藏

[圖 6](#)：南宋·傳梁楷 大川普濟贊 《布袋圖》軸

紙本 水墨 81.0×32.9 平方公分

日本香雪美術館藏

[圖 7](#)：南宋·傳李確 偃溪廣聞贊 《豐干圖》、《布袋圖》對軸

紙本 水墨 每幅 104.8×32.1 平方公分

日本妙心寺藏

[圖 8](#)：元末明初．愚中繪 見心來復贊 《布袋圖》軸

紙本 水墨 55.7×24.5 平方公分

日本五島美術館藏

[圖 9](#)：南宋．傳牧谿 偃溪廣聞贊 《蜆子和尚圖》軸

紙本 水墨 84.7×31.4 平方公分

日本私人藏

頁 248

[圖 10](#)：南宋．梁楷 《出山釋迦圖》軸

絹本 設色 119.0×52.0 平方公分

日本東京國立博物館藏

[圖 11](#)：南宋．梁楷 《六祖截竹圖》軸

紙本 水墨 72.7×31.8 平方公分

日本東京國立博物館藏

[圖 12](#)：南宋．梁楷 《李白行吟圖》軸

紙本 水墨 80.8×30.4 平方公分

日本東京國立博物館藏

[圖 13](#)：室町時代．狩野派模本 《東方朔圖》 軸

紙本 水墨 尺寸不詳

日本東京國立博物館藏

[圖 14](#)：南宋．傳直翁 偃溪廣聞贊 《藥山李翱問答圖》 軸

紙本 水墨 84.1×31.1 平方公分

Metropolitan Museum of Art, Edward Elliott Family Collection,

Purchase The

Dillon Fund Gift, 1982

[圖 15](#)：元．因陀羅繪 楚石梵琦贊 《布袋圖》（禪機圖卷斷簡之一）

軸（原為卷） 紙本 水墨 35.7×48.8 平方公分

日本根津美術館藏

[圖 16](#)：南宋．梁楷 《八高僧故實圖》 卷

絹本 水墨淡彩 每幅 26.6×64.0 平方公分

上海博物館藏

第一段 [神光僧](#)

第二段 [五祖弘忍大師](#)

第三段 [鳥巢禪師](#)

第四段 [香巖智閑禪師](#)

第五段 [圓澤法師](#)

第六段 [灌溪閑禪師](#)

第七段 [樓子和尚](#)

第八段 [玄沙毘禪師](#)

頁 249

[圖 17](#)：南宋．佚名 東谷妙光贊 《達磨圖》軸

絹本 水墨 46.7×26.0 平方公分

Freer Gallery of Art

[圖 18](#)：宋末元初．傳李堯夫繪 一山一寧贊 《蘆葉達磨圖》軸

紙本水墨 85.9×34.0 平方公分

Metropolitan Museum of Art, Edward Elliott Family Collection,

Purchase The

Dillon Fund Gift, 1982

[圖 19](#)：元．佚名（傳）中峰明本贊 《蘆葉達磨圖》軸

紙本 水墨 79.2×37.9 平方公分

日本正木美術館藏

[圖 20](#)：元．佚名 了庵清欲贊 《蘆葉達磨圖》軸

紙本 水墨 89.2×31.1 平方公分

Cleveland Museum of Art

[圖 21](#)：南宋淳熙 5 年 ( 1178 ) ．周季常 《五百羅漢圖》軸之一 ( 局部 )

絹本 設色 112.8×53.4 平方公分

日本京都大德寺藏

[圖 22](#)：元．默庵靈淵 ( 日本旅華禪僧 ) 繪 平石如砥贊 《白衣觀音圖》

軸

絹本 水墨 121.0×49.9 平方公分

日本私人藏

[圖 23](#)：元末明初．佚名 《觀音圖》軸

絹本 水墨 76.6×37.4 平方公分

日本私人藏

[圖 24](#)：元末明初．佚名 季潭宗泐贊 《白衣觀音圖》軸

紙本 水墨 91.7×32.8 平方公分

Metropolitan Museum of Art, Edward Elliott Family Collection,

Purchase The

Dillon Fund Gift, 1982

圖 25：南宋·佚名 無準師範贊 《祖師騎驢圖》軸

紙本 水墨 64.2×33.0 平方公分

Metropolitan Museum of Art, Bequest of John M. Crawford, 1988

註釋：

---

[1] 本篇論文改寫自筆者之碩士論文——《潑墨仙人圖研究》之第三章。此碩士論文曾受中華佛學研究所之獎助，專此銘謝。

[2] 關於禪宗繪畫風格的研究，國外學者目前已經累積了相當豐碩的成果。舉其要者，如島田修二郎〈逸品畫風生·彌〉，原載《美術研究》第 161 號（1951 年 3 月）；今收錄於《中國繪畫史研究》（東京：中央公論美術出版，1993），頁 3～44；戶田禎佑編《水墨美術大系（3）——牧谿、玉澗——》（東京：講談社，1975 年）；川上涇、戶田禎佑、海老根聰郎編《水墨美術大系（4）——梁楷、因陀羅——》（東京：講談社，1975 年）；James Cahill, “Continuations of Ch’an Ink Painting Into Ming-Ch’ing and the Prevalence of Type Images”, *Archives of Asian Art*, L(1997～1998), pp. 17～41 等等。

[3] 禪宗繪畫的宗教功能，一般談論最多的是所謂「頂項」或「真像」的使用方式，詳下文。另外，木下政雄、橫田忠司執筆的〈禪宗繪畫<sup>14</sup> 諸相〉一文，則簡單談到了諸般禪宗繪畫的使用方式和類別。木下政雄、橫田忠司執筆〈禪宗繪畫<sup>14</sup> 諸相〉，木下政雄《日本美術全集(14) 禪宗<sup>14</sup> 美術—墨跡<sup>15</sup> 禪宗繪畫》(東京：學習研究社，1979年)，頁160~4。

[4] 所謂「禪畫」，近世論者大都認為是「表現禪的繪畫」。有關「禪畫」的論述，參考久松真一〈禪美術<sup>14</sup> 性格〉，《禪<sup>14</sup> 藝術》，《久松真一著作集·第5卷》(東京：理想社，1970)，頁158~76。

[5] 有關禪宗繪畫的初步界定，木下政雄、橫田忠司共同執筆的〈禪宗繪畫<sup>14</sup> 諸相〉一文中，曾有初步的嘗試。筆者上述三點，是就此文所論，再加以簡化而成。木下政雄、橫田忠司執筆〈禪宗繪畫<sup>14</sup> 諸相〉，頁160~1。

[6] 如禪師的「真像」，就幾乎全都是勾勒填彩的風格。詳下文

[7] 在北宋時期的語錄中，有關繪畫的文字並不多，真讚是語錄中惟一與繪畫相關的文字。由於數量的稀少，此時真讚多半列在一般的偈頌中。如在《黃龍會南禪師語錄》，以及《法演禪師語錄》等，都是如此做法。隨著時代的下降，禪宗文獻中有關繪畫的文字愈來愈多，所題的畫類也

愈趨多樣，故此畫贊文字也逐漸分化出不同的類別，終將真讚與佛祖贊獨立於偈頌之外，而自成一類。北宋·黃龍慧南《黃龍慧南禪師語錄》，《大正新修大藏經》（以下簡稱《大正藏》）（臺北：新文豐出版社，1983年）冊47，頁636上；北宋·五祖法演《法演禪師語錄》，《大正藏》冊47，頁666中。

[9] 北宋·圓悟克勤《圓悟佛果禪師語錄》卷20，《大正藏》冊47，頁807中。

[9] 南宋·虛堂智愚《虛堂智愚禪師語錄》卷6，《卍續藏經》（以下簡稱《續藏經》）（中國佛教會影印，臺北：續藏經委員會，1967年）第26套第4冊，頁377~81。有時在佛祖讚中所收錄的作品，尚有〈陶淵明〉、〈孟東野〉與〈東坡〉等畫像贊，這應是由於這些隱逸文士的行為合乎了當時禪宗的價值觀，同時也透露了三教會融的氛圍。如南宋·偃谿廣聞《偃溪廣聞禪師語錄》卷下，《續藏經》第26套第2冊，頁153；南宋·介石智朋《介石智朋禪師語錄》，《續藏經》第26套第2冊，頁207。又如非屬禪宗的宗教故實圖，如《三教圖》、《遠法師陸修靜》等，也時而包括在「佛祖讚」中。梁楷的《李白行吟圖》（圖12），以及原來可能為其對幅的《東方朔圖》（圖13），可能就是這類作品。

[10] 虛堂智愚《虛堂智愚禪師語錄》卷 10，頁 410。

[11] 偃谿廣聞《偃溪廣聞禪師語錄》卷下，頁 151。

[12] 南宋·兀菴普寧〈小師景用請贊〉，《兀菴普寧禪師語錄》卷下，  
《續藏經》第 28 套第 1 冊，頁 19。

[13] 然而，遍閱宋元的禪宗人物畫贊，可以發現其實在一些常見的畫贊，如〈布袋贊〉或〈寒山拾得贊〉中，所用文字典故已然呈現了形式化和僵化的情形，每一位禪師的贊語看不出太多的個人特色。這可能是由於此類畫作與贊語的創作，在當時過度盛行，流於形式，因此不再有太多的突破與創新。

[14] 最早著眼於這類佛畫的也是日本學者，這是因為這些作品多半藏於日本。渡邊一〈款記<sup>3)</sup>五宋元佛畫〉，《美術研究》第 45 號(1935 年 9 月)，頁 14~23。

[15] 戶田禎佑〈元代道釋畫<sup>14)</sup>諸問題〉，鈴木敬、町田甲一編《中國文化叢書(7)——藝術——》(東京：大修館書店，1971 年)，頁 203~7。

[16] 按《繩衣文殊圖》，在禪門佛祖讚中，也是相當常見的主題。

[17] 海老根聰郎《元代道釋人物畫》(東京:東京國立博物館,1977年),頁76,見心來復贊《繩衣文殊圖》圖版說明。按這些《繩衣文殊圖》的繪畫風格,雖為水墨,卻屬於白描式的謹細筆法。

[18] 海老根聰郎,傳月澗筆《中尊觀音圖》圖版說明,戶田禎佑《水墨美術大系(3)——牧谿、玉澗——》,頁170。

[19] 有關「掛真佛事」的記載,在禪僧語錄中時有可見,如在《大慧普覺禪師語錄》中,有:「圓悟和尚大祥,拈香指真云:『這箇川蓴苴,自來好打去.....一回飲水一回噎,一瓣栴檀一碗茶。』便燒香」的記載;同書尚有:「為高菴悟和尚掛真,拈真去示眾云:『蓮華峰頂真實說,三塔歸來重泄機;.....有人向這裏識得,便與此老把手共行,不向去子上搏量名貌,.....』」遂展開云:『還見麼?這箇若是,則有兩箇;這箇若非,當面蹉過。.....』」之句。另在《北去居簡禪師語錄》中,有〈無極和尚掛真〉、〈掛真〉等佛事記載。數量頗多。而上述所謂「真儀」,除了「頂項」之外,尚有「圓相」、「壽相」,以及多位禪師合繪一幅的作品,且每次禪人居士所請的真贊動輒數百幅,似乎並不單是用在傳法或祖師忌辰的禪門佛事上。宋·大慧宗杲《大慧普覺禪師語錄》卷1、卷9,《大正藏》冊47,頁812中、849中。南宋·北去居簡《北去居簡禪師語錄》,《續藏經》第26套第1冊,頁83~4。有關禪宗真像

的各種用途，近年有學者發表新的執疑與看法：T. Griffith Foulk and Robert H. Sharf, “On the Ritual Use of Ch’an Portrature in Medieval China,” *Cahiers d’Extrême-Asie*, no.7 (1993 ~ 1994), pp. 149 ~ 219.

[20] 日本入宋禪僧道元 ( 1200 ~ 1253 , 滯宋期間為 1223 ~ 1227 , 為曹洞宗天童如淨的法嗣 ) 的《正法眼藏》嗣書卷，有「今江浙大剎主，多臨濟雲門洞山等嗣法也。然自稱臨濟遠孫族，往往有企不是，謂參善知識會下，而懇請頂相一幅、法語一軸，備嗣法標準。然有一類狗子，尊宿邊懇請法語頂相等，藏貯數多，及晚年陪錢官家，討得一院補住持職時，不嗣法于法語頂相師，嗣法當代名譽曹，或親附王臣長老等時，不問得法，貪名譽而已矣。」之語；此外，〈徑山無準禪師行狀〉有「破庵遷寂，付密庵法衣頂項，師不受……」等語。可見頂項、法語是嗣法的信物。南宋·無文道燦〈徑山無準禪師行狀〉，《無準師範禪師語錄》卷 5，《續藏經》第 26 套第 5 冊，頁 484。道元，《正法眼藏》（東京：佛教大系完成會，1921；臺北，新文豐出版社影印），嗣書卷，頁 383。

[21] 關於這些禪宗人物畫的實用功能，參考木下政雄、橫田忠司執筆，〈禪宗繪畫<sup>14</sup> 諸相〉，頁 161。

[22] 南宋·金華惟勉《叢林校定清規總要》卷下，《續藏經》第 17 套第 1 冊，頁 23。

[23] 元·東林<sup>老</sup>咸《禪林備用清規》卷 1，《續藏經》第 17 套第 1 冊，頁 32~30。

[24] (日)無著道忠《禪林象器箋》(《現代佛學大系》之 6~7，臺北市：彌勒出版社，1982)，「靈像門」，頁 108。

[25] 有關散聖的定義，參考 Shimizu, Yoshiaki, *Problems of Moku'an Re'ien (?~1323~1345)*, Ph.D. diss., Princeton University, 1974, pp. 179~89.

[26] 有關禪宗繪畫與士大夫墨戲的關係，參見嚴雅美《潑墨仙人圖研究》，國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1998 年，頁 84~7。

[27] 事實上，包括在禪僧題畫文字中的作品類別非常多，但不包括盛妝仕女、騎射番馬與亭臺樓閣等塵俗意味較重的畫類。而「墨戲」則是這些禪僧題詠作品中所佔比例最高的畫類。

[28] 如在居簡的《北<sup>三</sup>集》中，有〈書楊補之梅〉、〈跋小米畫〉等作品；而在元代笑隱大訢的《蒲室集》中有〈子昂竹石〉、〈米元暉江山秋晚圖二首〉、〈松雪翁墨蘭〉等作品；而元末天如惟則的《天如惟則

禪師語錄》中，則有〈東坡竹〉、〈補之梅〉等題畫詩。南宋·北<sub>圭</sub>居簡《北<sub>圭</sub>集》(文淵閣四庫全書本，臺北：臺灣商務印書館，1983年)，1183冊，卷6，頁92；卷7，頁94。元·笑隱大訖《蒲室集》(文淵閣四庫全書本，臺北：臺灣商務印書館，1983)，冊1204，卷5，頁555；卷6，頁556。元·天如惟則《天如惟則禪師語錄》，《續藏經》第27套第5冊，卷5，頁446。

[29] 如《虛堂智愚禪師語錄》中有〈老融牛圖〉、〈常牧溪猿圖〉；笑隱大訖《蒲室集》中有兩首〈雪<sub>圭</sub>蘭〉。而無準師範的《無準師範禪師語錄》中有〈跋弼知客山水軸〉、〈題僧畫草虫〉；北<sub>圭</sub>居簡的《北<sub>圭</sub>集》中，則有〈題或侍者牧牛圖〉、〈書鏡潭照藏主水墨草蟲〉等，是一些未傳其名的禪僧所畫的「墨戲」作品。虛堂智愚《虛堂智愚禪師語錄》卷7，頁389。笑隱大訖《蒲室集》卷5，頁554；卷6，頁558。無準師範《無準師範禪師語錄》卷5，頁480。北<sub>圭</sub>居簡《北<sub>圭</sub>集》卷7，頁97、108。老融的資料，除了與禪僧過從甚密的樓鑰《攻媿集》以外，沒有任何文人的文獻提及；而雪<sub>圭</sub>，《圖繪寶鑑》說他：「僧明雪<sub>圭</sub>畫蘭，柏子庭畫枯木菖蒲，止可施之僧坊，不足為文房清玩」。顯然因為他的身分而對他的作品有所貶抑。夏文彥《圖繪寶鑑》，《元人畫學論著》卷5(楊家駱編藝術叢編本，臺北：世界書局，1975年)頁91。

[30] 北<sub>三</sub>居簡《北<sub>三</sub>集》卷7，頁94。

[31] 按今日各界對於《十牛圖》的研究相當多，國內有吳永猛〈禪畫十牛圖〉，《華學月刊》第101期，頁33~42；吳武德《禪畫與十牛圖》（臺北：海德出版公司，1980）；陳清香〈禪畫牧牛圖探研〉，《佛教藝術》第4期（1987年10月）。美國則有 Scarlett Ju-yu Jang, “Ox-Herding Painting in the Sung Dynasty,” *Artibus Asiae*, vol.LII, 1/2 (1992), pp. 54 ~ 93.、Henrik H. S&oslash;rensen, “A Study of the ‘Ox-Herding Theme’ as Sculptures at Mt. Baoding in Dazu Counry, Sichuan,” *Artibus Asiae*, vol. LI, 3/4 (1991), pp. 207 ~ 33.以及日本方面的一些研究；此外，近來中正大學中文系的蔡榮婷，亦有關於〈牧牛頌〉的研究，茲不贅述。「十牛」各為一、尋牛；二、見跡；三、見牛；四、得牛；五、牧牛；六、騎牛歸家；七、忘牛存人；八、人牛俱忘；九、返本還源；十、入<sub>大</sub>垂手。這是在宋元時期非常流行的禪宗繪畫題材。如在四川大足石刻中，就有傳南宋《十牛圖》的雕像；而在禪僧的著作與法書中，也有〈十牛頌〉的傳世，如宋代慈遠的《十牛圖頌》，《續藏經》乙第18套第5冊，頁459~61。

[32] 黃庭堅《山谷題跋》，〈書贈花光仁老〉，《山谷題跋》，《宋人題跋·上》（楊家駱主編藝術叢編本，臺北：世界書局，1992年），

卷 8，頁 259。這是黃庭堅向花光仲仁乞墨梅的文字。墨梅在南宋以後，也被列入「墨戲」的範疇之內，然而在黃庭堅的時期，卻並沒有類似稱呼。另外，墨梅的產生，似乎一開始就和禪宗有關。仲仁本身即為禪僧，其所屬宗派的考證，可參考島田修二郎〈花光仲仁<sup>14</sup>序〉，島田修二郎《中國繪畫史研究》，頁 64～5。按島田認為仲仁之梅並無借畫以喻禪理的目的，其「老和尚鼻孔」云云，只是黃庭堅單方面的詮釋。

[33] 南宋·石溪心月《石溪心月禪師雜錄》，《續藏經》第 28 套第 1 冊，頁 77。有關墨梅的專題研究，有：莊申〈北宋王巖叟「墨梅圖」及其畫風之傳播〉，《中文學會年刊》，66、67(1967)，頁 34～42；Bickford, Maggie, *Bones of Jade, Soul of Ice: The Flowering Plum in Chinese Art* (New Haven: Yale University Art Gallery, 1985); *Momei (Ink Plum): The Emergence, Formation, and Development of a Chinese Scholar-Painting*, Ph.D. diss., Princeton University, 1987 等，在此不予贅述。

[34] 金華惟勉《叢林校定清規總要》，頁 23；東林<sup>15</sup>志咸《禪林備用清規》，頁 32～3。此外，無著道忠在《禪林象器箋》中，亦提到「日本東福寺，每歲 10 月 17 日，聖一國師忌，展掛名畫珍墨數百軸，觀者如堵，蓋攀

中華儀也。」此說或可參酌。無著道忠《禪林象器箋》，「報禱門」，頁 509。

[35] 改編自唐·洞山良介《瑞州洞山良介禪師語錄》，《大正藏》冊 47，頁 520 上。

[36] 黃龍慧南《黃龍慧南禪師語錄》，頁 636 上。

[37] 北宋·雪竇重顯《明覺禪師語錄》卷 4，《大正藏》冊 47，頁 697 下。

[38] 圓悟克勤《圓悟佛果禪師語錄》卷 20，頁 809 上、中。

[39] 宋·宏智正覺《天童正覺禪師廣錄》卷 9，《續藏經》第 29 套第 4 冊，頁 437、438。

[40] 雪竇重顯《明覺禪師語錄》，《大正藏》冊 47，卷 4，頁 695 上。

[41] 圓悟克勤《圓悟佛果禪師語錄》卷 20，頁 808 下；〈真了禪人請讚〉，頁 809 中。

[42] 無準師範《無準師範禪師語錄》卷 5，頁 480。絕岸可湘在其語錄中提到宗門樞要形之於語言，「好似戴嵩畫牛逼真，終非活牛」，可謂道

出了禪宗對於繪畫、文字語言等有形之物的普遍態度。南宋·絕岸可湘

《絕岸可湘禪師語錄》，《續藏經》第 26 套第 5 冊，頁 499。

[43] 北宋·楊岐方會《楊岐方會禪師語錄》，《大正藏》冊 47，頁 648 下。

[44] 五祖法演《法演禪師語錄》，卷下，頁 666 中。

[45] 以上真贊，見大慧宗杲《大慧普覺禪師語錄》卷 12，〈超宗道人請讚〉，見頁 861 中；〈趙通判請讚〉，見頁 860 下~861 上；〈法宏禪人求讚〉，見頁 862 上。

[46] 南宋·無文道燦《柳塘外集》卷 1，（文淵閣四庫全書本，臺北：臺灣商務印書館，1983），冊 1186，頁 784、789、794 等。

[47] 南宋·天童如淨《天童如淨禪師語錄》卷下，《續藏經》第 29 套第 5 冊，頁 489~90；頁 491。有關如淨與臨濟的關係，見日僧所著的〈天童遺落錄序〉，《天童如淨禪師遺錄》，同上，頁 492。

[48] 在雲外雲岫的語錄中，尚有〈觀晦菴先生橋圖〉、〈畫荷花二首〉等題畫詩的收錄，可知當時曹洞僧人與楊岐僧人的性格在某方面是互相影響的。然而值得注意的是，縱然曹洞宗在南宋的勢力遠不如楊岐派昌盛，但是其傳世的畫贊與楊岐派相較，還是極為少見，且語錄中收納的

畫贊也極少。因此兩派間畫贊的多寡差距，並非肇因於兩派勢力的懸殊，而應與兩派間宗旨的差異相關。南宋·雲外雲岫《雲外雲岫禪師語錄》，《續藏經》第 29 套第 5 冊，頁 503、504。

[49] 笑隱大訥《蒲室集》，卷 13，頁 620。

[50] 偃谿廣聞〈題傳燈三十五祖圖後〉，《偃溪廣聞禪師語錄》卷下，頁 154~5。此篇後段為：「何況心心相印，法法相傳，大似重施五彩。然一人唱之，一人和之，禍事禍事。豈止西天此土而已，將見窮塵毛剎海，八千萬億劫，無有一人能免其負累者。明眼衲僧若開此卷，向釋迦未出世，達磨未來時，著得隻眼，方知二千年事，盡在今日。」全篇意在闡明萬物的本質無形，但以有形之物描畫，已是在描畫不可畫的虛空了。雖然也是在強調有形之體無法描畫禪理的本質，但是對形象所能傳達的意義，卻抱持著否定的態度。

[51] 元·笑隱大訥《笑隱大訥禪師語錄》卷 4，《續藏經》第 26 套第 2 冊，頁 123。

[52] 笑隱大訥《笑隱大訥禪師語錄》，同上注。

[53] 笑隱大訥對於繪畫的想法，可以分為形象與創作活動兩個層面來談。從上述的三段話中，可以看出笑隱大訥認為形象所可以傳達的意義

仍然有限，真正的祖師禪境還是無法借形象來轉達；但是藝術的創作活動本身，只要是本心朗然，仍然是極佳的修行法門。

[54] 元·念常《佛祖歷代通載》，《大正藏》冊49，卷18，頁664中。

[55] 參考阿部肇一《中國禪宗史<sup>111</sup>研究—南宗禪成立以後<sup>112</sup>政治社會史的考察》（東京：誠信書房，1963年），頁416、418、421。如圓悟克勤的《碧巖錄》，有「垂示云：……天不能蓋，地不能載；虛空不能容，日月不能照；無佛處獨稱尊。始較些子，其或未然，於一毫頭上透得，放大光明七縱八橫，於法自在自由，信手拈來無有不是……」；又有「垂示云：……終日行而未嘗行，終日說而未嘗說；便可以自由自在，展啐啄之機，用殺活之劍，……」之句，表示其禪法的自由無礙。又如大慧宗杲的《宗門武庫》中有如此一段典故：「五祖演和尚，依舒州白雲海會端和尚。咨決大事深徹骨髓。端令山前作磨頭，演逐年磨下收糠麩錢解典出息，雇人工及開供，外剩錢入常住。每被人於端處<sup>113</sup>諛是非云：『演逐日磨下飲酒食肉，及養莊客婦女。』一院紛紜。演聞之故意買肉沽酒，懸于磨院，及買坯粉，與莊客婦女搽畫。每有禪和來遊磨院，演以手與婦女擲揄語笑，全無忌憚。端一日喚至方丈問其故，演喏喏無他語。端劈面掌之，演顏色不動，遂作禮而去。端咄云：『急退卻！』演云：『俟某算計了請人交割。』一日白端曰：『某在磨下除沽酒買肉

之餘，剩錢三百千入常住。」端大驚駭，方知小人嫉妒。時秀圓通為座元，受四面請，即請祖為第一座。」可以窺見楊岐派禪僧癡狂性格之一般。圓悟克勤《佛果圓悟禪師碧巖錄》，《大正藏》冊 48，卷 1，第 6 則，頁 147 上；卷 2，第 15 則，頁 156 上。大慧宗杲《大慧普覺禪師宗門武庫》，《大正藏》冊 47，頁 955 上。

[56] 如大慧宗杲在紹興 28 年( 1158 )受請為徑山能仁禪院住持時，就「望闕謝恩訖，拈敕黃示眾云……上祝吾皇億萬春」；此外又曾說：「山僧分明把呈其中妙義，如何敷演。若敷演得，皇恩佛恩一時報足……」等等，可以看出大慧派禪僧與朝廷和皇帝的關係極為密切。大慧宗杲《大慧普覺禪師語錄》卷 6，頁 833 上、中。

[57] 參見杜繼文、魏道儒《中國禪宗通史》（江蘇：江蘇古籍出版社，1993），頁 484～516。

[58] 汾陽善昭曾云：「心明則言垂展示，智達則語必投機。了萬法于一言，截眾流于四海」。聲明語言在禪法中的重要性。北宋·汾陽善昭，《汾陽無德禪師語錄》卷下，《大正藏》冊 47，頁 619 中。有關汾陽善昭與公案禪，參見杜繼文、魏道儒著，《中國禪宗通史》（江蘇：江蘇古籍出版社，1993 年），頁 384～92。

[59] 作者不詳〈堯陵後序〉，《佛果圓悟禪師碧巖錄》，頁 224 下。

[60] 有關看話禪，參考杜繼文、魏道儒《中國禪宗通史》，頁 431~42。

[61] 如在《楊岐方會和尚後錄》中，方會兩次提及「彌勒真彌勒，分身千百億；時時示時人，時人皆不識」的偈語，這是傳說為彌勒化身的布袋和尚所說的臨終之言。這首偈語在後來的楊岐派禪僧語錄中也屢見不鮮，他宗則較不常見。表示楊岐派不僅重視諸菩薩信仰，還特重散聖信仰。楊岐方會《楊岐方會和尚後錄》，《大正藏》冊 47，頁 648 上。

[62] 阿部肇一《中國禪宗史<sup>14</sup>研究》，頁 376~415。

[63] 關於笑隱大訢、中峰明本和天如惟則的淨禪合一或多教兼容，見杜繼文、魏道儒《中國禪宗通史》，頁 486~7；頁 509~14。除了上述菩薩信仰、散聖信仰與淨土信仰之外，一般民眾所關心的天堂地獄，以及超脫生死等觀念，也隨著大眾佛教的信仰而融入禪宗。如《楊岐方會和尚後錄》中有「……天堂地獄，罩卻汝頭；釋迦老子，在爾腳跟下……」之語；又《天如惟則禪師語錄》中，有「望諸公洗心滌慮聽之思之，何謂參禪？是向上要緊大事？蓋要明心見性，了生脫死。生死未明，謂之大事。祖師道，參禪只為了生死，生死不了成徒勞。……」之語。足見元代禪宗的本質已然改變。楊岐方會，《楊岐方會和尚後錄》，頁 646 下。天如惟則《天如惟則禪師語錄》卷 2，頁 416。

[64] 布袋和尚，參考嚴雅美《潑墨仙人圖研究》，頁 7~14。

[65] 有關公案與禪宗繪畫的關係，以及大慧宗杲與禪宗繪畫的流行，大陸學者黃河濤在其著作中已有觸及。見黃河濤《禪與中國藝術精神的嬗變》（北京：商務印書館，1994），頁280、330~40。

[66] 圓悟克勤《圓悟佛果禪師碧巖錄》卷1，第4則，頁144下。

[67] 同注51。

[68] 同注51。

[69] 元代繪畫的特徵，除了特意加強某些筆觸特徵，注重形式上的美感以外，尚有混合性的風格。簡而言之，宋代的繪畫中，院體畫、文人畫與禪宗繪畫等類的繪畫都各具自己的特色，涇渭分明。然而自元代以後，這些風格間開始混合借用，出現了一批各種風格融鑄一體的作品。例如現藏東京國立博物館，上有平石如砥、華國子文、夢堂曇噩贊的《四睡圖》，就是利用文人畫式的白描技法來表現禪宗題材，反映了元代繪畫融合性的特色。關於元代道釋人物畫特色的基本參考書目有海老根聰郎《元代道釋人物畫》；以及《水墨美術大系》卷3與卷4等等。

[70] 宏智正覺在其著名的〈默照銘〉中，就以「默默忘言，昭昭現前」為啟首。宋·宏智正覺《宏智正覺禪師語錄》卷8，《續藏經》第29套第4冊，頁431。其實曹洞宗在正覺的「默照禪」以前，就有較為即

心的思想存在。而曹洞宗的禪旨在重視坐禪與主張漸進式修行方面，與北宗禪較為接近。參考阿部肇一《中國禪宗史<sup>10</sup>研究》，頁 485 ~ 89；石井修道《中國禪宗史<sup>10</sup>研究——中國曹洞宗<sup>±</sup>道元禪——》（東京：大東出版社，1987 年），頁 331 ~ 408。

[71] 參考杜繼文、魏道儒《中國禪宗通史》，頁 478 ~ 84。

[72] 杜繼文、魏道儒《中國禪宗通史》，頁 517 ~ 22。

[73] 禪宗繪畫在元末逐漸從中國畫史上消失，然而在明代的一些畫家身上，卻仍然看得到禪宗風格的影響。相關研究，參閱 James Cahill, “Continuations of Ch’an Ink Painting Into Ming-Ch’ing and the Prevalence of Type Images”, *Archives of Asian Art*, Vol. 50 (1997), pp. 17 ~ 41。另外，明代的禪僧語錄中，仍然有一些佛祖贊之類的收錄，因此明代以後的禪宗繪畫並非就此衰滅殆盡，然而其實態仍待進一步地研究。