

禪月大師的畫作與禪的意境

賴建成* / 吳枝開**

景文科技大學教授 / 韓國東國大學博士候選人

摘要

佛教的禪，跟書畫的關係，本是指兩件事。但自從禪宗在中國興起之後，透過文人雅士的媒合，在本質上使禪與書畫緊密地結合在一起。然禪家的禪畫與書畫家的禪畫還是有差異性的，這不僅在於禪家與書畫家的志業不同的緣故，其關鍵點還在於禪修與啟悟。但自從印度與中國在文化交流之下，禪定的思想不斷傳入，同

* 賴建成，景文科技大學通識教育中心專任教授，吳枝開的師兄，專長在禪學、歷史學以及民俗與生命教育。

** 吳枝開，明復法師***的義子，曾到印度參學，為書畫家，現為東國大學美術學系博士生，專攻佛教美術。其碩士論文是〈中國禪畫的變遷〉，專長在瘦金體書法以及工筆國畫。曾受學於國寶級大師王壽誨老師，2003年有畫作「飛天」，在中正紀念堂《嵩山連雲四代書畫大展》中展出。

*** 明復法師（1914—2005），俗姓唐，河南開封人，家世顯赫，所學乃多。曾就讀於復旦大學教育系，後入軍旅年。於知命之年，依白聖長老為師，息機於圓山臨濟禪寺。與道安法師為師友之交，受靈根法師邀請整編《獅子吼月刊》，又辦理《佛學譯粹》與《佛教藝術》。因通內外典籍，其一生著作頗多，尤以《石濤禪師行實考》、《歷代高僧書畫集》、《中國僧官制度研究》、《中國佛學人名辭典》與《禪門逸書》等，最為士林所器重。師卒後，弟子們編輯法師的主要著作，名為《明復法師佛學文叢》五冊，由覺風佛教藝術文化基金會發行。其會下學人於學界，除了作者與杜潔祥、陳清香之外，還有黃運喜、潘璠與賴賢宗等人最為知名。

時活躍明快的繪畫圖像也同時傳入中土。隨著國人佛教信仰的傳播，印度的禪文化與繪事跟中國本有的文化融會在一塊，逐漸形成中國文化的新成份。透過僧家與文人雅士的努力，使禪與詩書畫結合在一起，形成後世所謂的禪畫藝術。

從初唐到五代之際，三百年間雖然高僧輩出，然就佛教的禪思想與禪藝術的發展而論，貫休的地位是蠻重要的。他的禪畫與詩作，有超越前人之處。所以，本文專論禪月大師貫休禪師的羅漢畫像，以及探討其詩文中禪的意境。



關鍵詞：禪、禪畫、羅漢、禪月大師（貫休）

The Paintings and Chan-ideology of Master Guanxiu

Cheng-Cherng Lai^{*}

Professor of Jinwen Science and Technology University

Chih-Kai Wu^{**}

Ph.D. Candidate of Dongguk University

Abstract

Zen (Chan) painting and traditional art are different between content and form originally, and the meaning of painting or Zen varies from it's origin and type. Through the connection between Chinese and India culture, the doctrines of Zen and the paintings of vivid portrait were accepted gradually in China, it came to be popularized and became the most cultural sect after the middle of the Tang Dynasty, the Zen sect (禪宗) of founding doctrine rose powerfully, and pursued the Attainment of Buddahood with the cognition of one's own innate temperament and extinction of the remaining traces. It discarded

^{*} Professor, Dept. of General Education, Jinwen University of Science and Technology.

^{**} The Dr. classes about Art Science of Dongguk University in Korea, and he makes a special study of Buddhist Art..

resemblances and emphasised upon vivid portrait in writing or drawing. Those conceptions were accepted by literati (文士) gradually, and all related with Zen came up to Zen art at last.

From the beginning of Tang Dynasty to Five-Dynasty, there have three hundred. Master Guan-Xiu is prominent monk in Zen and art. His thought of Zen painting and poems are ahead of the times, so the paper is necessary for me to talk about those problems.



Keywords: Zen (Chan), Zen painting, Arha, Master Chanyea (Guanxiu, 貫休)

一、緒論

禪本指佛教三學〈戒定慧〉之一的禪定。漢譯為靜慮，或稱思維修，是佛教修學的核心。明復法師稱之為思維訓練的工夫¹，非佛教所能專擅的名詞，佛教之外的宗教或修行家也有禪定的功夫。在中國，它跟宗派結合起來，成為以修禪定為主的宗派，但此禪宗與禪的術語有廣義與狹義的分別。狹義的是指達摩所傳下來的宗派，其禪教稱為宗門禪。廣義的禪，則指教下的禪教以及世間一切活動的思維。禪宗流行之後，禪從原本的禪定之學，而泛指一些跟禪僧有關的行持。舉凡一切人類的行事，跟開悟與啟悟有關的活動，都跟禪沾上邊。

晚唐之時，尤其在唐武宗會昌法難之後，達摩禪的南宗門派越發興旺，到了宋代禪與詩、書、畫更緊密地聯結在一塊，成為禪教之外的另一類的禪思想、禪思維或稱禪藝術。明末清初，畫禪與禪畫更是盛行。晚唐五代之際貫休的行化、清初石濤、八大等僧家的出世，為佛教界與藝術界添增了不少風彩。

在中國，僧詩與詩僧是一種特殊的文學現象，後人稱之為僧家禪悟之作與禪悅之作²的結晶。《全唐詩》錄詩僧115人，僧詩1800首，多數成立於中晚唐。其中，成就最高者有皎然、貫休與齊己。³而所謂的詩僧，是指中晚唐五代之際的僧家，他們作品的風格不同於中晚唐前僧家的詩文（指魏晉到初唐間的偈頌乏詩味），他們的詩

¹ 釋明復，〈識得來時路——中國古人生活的禪趣〉，《國文天地》第7卷第2期（民國80年7月），頁21。

² 中晚唐前的僧家作詩，主要是明佛證禪之舉，並不把詩歌當作是藝術。持這種見解的學者，如覃召文《禪月詩魂——中國詩僧縱橫談》（北京：生活讀書新知三聯書局，1994年），頁57。而詩僧起源於達摩禪南宗興起的中唐，持這見解者有孫昌武《禪思與詩情》（北京：中華書局，1997年），頁333。

³ 《四庫全書》〈唐僧弘秀集〉提要。

作被稱為是一種創意藝術，有著甚深的禪悅⁴，有的詩文還具有教化功能⁵。

藝文本是中國文人的技能，跟禪本無關係，但因禪家有的通藝文，所以除了禪講或禪修之外，也有藝文之作，但此藝文之作加入了修持的感受與宗教的理念。對於禪家的這些藝文活動，或稱之為禪講、禪修之餘的作務，而通稱是「禪餘」。⁶而文士或僧家從畫禪到強調「禪畫一如」的境地，或稱為是「禪無餘」，這些都顯現禪家對生活的體驗與時代風尚的流行。從禪餘到禪無餘，從詩畫融匯到詩中有畫、畫中有詩的階段，也就是從禪藝融匯到禪藝一如的強調，有一段過渡時期。這個過渡時期，就是唐末五代的階段，當時南禪風行，不僅儒道文化與佛教禪教在不斷地融通，佛教許多修行法門與思想也面臨到教法的融攝與教化的融會風潮。在這個時代裡，貫休的行實很值得研究，他除了禪教思想之外，在禪藝術的成就上頗為可觀，尤其是羅漢畫的風格以及帶有禪教思想的詩文。

二、貫休的行實

貫休（832—912），字德隱，俗姓姜，婺州蘭溪人。其出生於詩書官宦人家，七歲時便在和安寺出家。門徒曇域禪師在貫休的《禪月集》後序說：「（貫休）少小之時，便歸覺路於和安寺，請圓貞長老和尚為師。」⁷常與鄰院僧友處默經唱和，相得益彰，因而十

⁴ 吳雙雙，〈貫休思想及其文學創作初探〉，廈門大學碩士學位論文（2007年6月），頁1-2。

⁵ 釋贊寧，《宋高僧傳》卷第三十，〈梁成都府東禪院貫休傳〉，《大正藏》冊50，經2061。

⁶ 清人當湖釋氏隱禪有《禪餘吟稿》之作，而明復法師則認為禪僧們的藝文活動，當稱之為禪無餘，因為其心行跟禪行是沒有分別的。

⁷ 《禪月集》卷第二十二「野居偶作」，釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊（台北市：明文書局，1980年1月），頁142下；又見於釋贊寧，《宋高僧傳》卷第三十，

五、六歲時即有詩名。二十歲受具足戒之後，開始遊方。僧傳說他曾往豫章（今南昌）弘傳《法華經》、《起信論》，悉盡奧義。得郡守的禮重，曾開洗懺戒壇與充兼壇之職。⁸後入浙東五泄山寺修禪十年。乃游學於洪州鍾靈山，不久又北上西北、薊北等地，旋又折回家鄉東陽隱居數年。黃巢起義攻陷東陽之後，他輾轉流離於山野之中。唐昭宗乾寧二年（895），在荊門依附成汭，並與吳融學士交往唱和。

昭宗以錢鏐平董昌有功，拜他為鎮東軍節度使，錢鏐則自稱吳越王。時師居靈隱寺，往投詩賀之，云：「貴逼身來不自由，幾年勤苦蹈林丘。滿堂花醉三千客，一劍霜寒十四州。萊子衣裳宮錦窄，謝公篇詠綺霞羞。他年名上凌煙閣，豈羨當時萬戶侯。」傳說錢鏐曾傳令貫休將「十四州」改為「四十州」，才許相見。貫休不肯改，說：「州亦難添，詩亦難改。閒雲野鶴，何天不可飛耶！」遂拂袖而去。⁹而賀貽蓀的《詩筏》則說：「貫休詩氣幽骨勁，所不待言……嘗登鄱陽寺閣，有『故國在何處？多年未得歸。終學於陵子，吳中有綠薇』之句。士大夫平時以無父無君譏釋子，唐亡以後，滿朝皆朱梁佐命，欲再求一凝碧詩，幾不復得。豈知僧中尚有貫休，將無令士大夫入地耶！」¹⁰貫休的懷舊與風骨，是時人罕見的，所以賀貽蓀在《詩筏》中贊頌他。貫休的詩意與禪家的風範合為一氣，論詩文者僅能說他「氣幽骨勁」。王思熙在〈一身傲骨的貫休〉文中則說：

〈梁成都府都禪院貫休傳〉。

⁸ 釋贊寧，《宋高僧傳》卷第三十，〈梁成都府都禪院貫休傳〉，頁897上。

⁹ 計有功，《唐詩紀事》卷七十五，〈貫休傳〉，《欽定四庫全書》本「集部」，頁3；辛文房，《唐才子傳》卷十，〈貫休傳〉。

¹⁰ 《集藏》03「詩話」163；清·賀貽蓀，《詩筏》（上海：上海古籍出版社，1983年）。

做為一代詩僧，貫休不僅能詩，而且擅畫，可說是多才多藝，才華洋溢的出家人。在晚唐動亂的時代裡，他和其他的文人一樣，「嘆世局之不安，悲能臣之凋零」，尤其他接觸貧苦大眾越多，越感受到社會腐敗之病深與平民百姓仰天無助之身苦，於是他奔走於吳越、荊南、西蜀之間，尋找能為解除民瘼略盡棉薄之處。¹¹

乾寧年間，貫休曾至荊南，節度使成汭很看重他。但他卻作《酷吏辭》¹²，同情廣大貧苦的民眾。以貫休孤傲的個性，想要在貪瀆腐敗的官僚體系中立足，談何容易。儘管如此，他還是不改擁抱天下蒼生的志趣，不向權重勢大的官僚妥協。傳言成汭要貫休傳授書法，貫休說：「此事須登壇可授，安得草草而言！」成汭乃命人押送他出荊州。¹³ 他作《病鶴》詩以見志，云：「見說氣清邪不入，不知爾病自何來。」¹⁴ 師欲就錢鏐，但因緣不契合。天復三年（903）貫休入蜀。至益州，投詩結交文士孟知祥，並得蜀王建所禮遇，過秦主待道安之禮，王建為貫休建龍華禪院，署號禪月大師，常呼師為得得來和尚。¹⁵

¹¹ 王思熙，〈一身傲骨的貫休〉，《經典電子雜誌》「經典札記」，第66期，2004年1月。<http://www.rhythmsmonthly.com/?p=2154>，103年6月1日

¹² 《全唐詩》卷826-21貫休《酷吏詞》云：「霖雨滂瀟，風吼如劒。有叟有叟，暮投我宿。籲歎自語，雲太守酷。如何如何，掠脂幹肉。吳姬唱一曲，等閒破紅束。韓娥唱一曲，錦段鮮照屋。甯知一曲兩曲歌，曾使千人萬人哭。不惟哭，亦白其頭，饑其族。所以祥風不來，和氣不復。蝗乎蠚乎，東西南北。」（簫堯「中國詩苑」網，www.xysa.com/quantangshi/t-001.htm，103年6月1日）

¹³ 事見元·辛文房，《唐才子傳》卷十〈貫休傳〉，永樂大典本；以及孫光憲《北夢瑣言》卷二十〈沙門貫休傳〉。

¹⁴ 元·辛文房，《唐才子傳》卷十〈貫休傳〉，永樂大典本；周本淳校正本（台北：文津出版社，1988年），頁143。

¹⁵ 釋曇域，〈《禪月集》後序〉，釋明復主編《禪門逸書初編》第2冊，頁143上。而

貫休精通詩畫，辛文房曾盛讚說：「天賦敏速之才，筆吐猛銳之氣。樂府古律，當時所宗。雖尚崛奇，每得神助，餘人走下風者多矣。昔謂龍象蹴踏，非驢所堪，果僧中之一豪也。後少其比者，前以方支道林不過矣。」¹⁶ 師尤其聞名於繪畫羅漢¹⁷，其「師閭立本，畫羅漢十六幀，龐眉大目者，朵頤隆鼻者，倚松石者，坐山水者，胡貌梵相，曲盡其態。」¹⁸ 《宣和畫譜》卷第三說貫休的羅漢畫像，「狀貌古野，殊不類世間所傳，豐頤蹙額，深目大鼻，或巨顙槁項，黝然若夷獠異類。」¹⁹ 相傳「真本在豫章西山雲堂院供養」，宋時郡將「迎請祈雨，無不應驗。」²⁰ 貫休曾居遂昌唐山十四。²¹ 與齊己、皎然皆以詩聞名於世。賀貽蓀《詩筏》

《益州名畫錄》卷下，則說貫休於「天福年入蜀」，恐有誤，因師卒於乾化二年（915年）。

¹⁶ 元·辛文房，《唐才子傳》卷十〈貫休傳〉，永樂大典本，ourartnet.com/Siku/Shibu/0451_210_034.htm。103年6月1日（大家藝文天地）

¹⁷ 龔明之在《中吳紀聞》卷三（古吳文泉朱麟春，1812年版，頁35）中說，貫休「性好圖畫古佛，嘗自夢得十五羅漢梵相，既而尚缺其一，未能就，夢中復有告之曰：『師之相乃足。』遂如所告，因照水以足之。」（哈佛大學電子書，www.xueleku.com/forum.php?mod=viewthread&tid=415449，2008年8月14日）

¹⁸ 宋·黃休復，《益州名畫錄》卷下，將貫休列在「能格下品」七人之中，而說：「禪月大師，婺州金溪人也，俗姓姜氏，名貫休，字德隱。天福年入蜀，王先主賜紫衣師號。師之詩名高節，字內臧知。善草書圖畫，時人比諸懷素。師閭立本，畫羅漢十六幀，龐眉大目者，朵頤隆鼻者，倚松石者，坐山水者，胡貌梵相，曲盡其態。或問之，云：『休自夢中所睹爾。』又畫釋迦十弟子，亦如此類。人皆異之，頗為門弟子所寶。當時卿相皆有歌詩。求其筆，唯可見而不可得也。太平興國年初，太宗皇帝搜訪古畫日，給事中程公羽牧蜀，將貫休羅漢十六幀為古畫進呈。」（《四庫全書》本「子部」藝術類）

¹⁹ 楊家駱主編，《中國學術名著》第5輯，《藝術叢編》第1集第9冊（台北：世界書局，民國51年11月初版），頁116。

²⁰ 郭若虛，《圖畫見聞志》卷二「紀藝」上五代〈禪月大師貫休〉。郭若虛說貫休：「道行文章外，尤工小筆。嘗睹所畫水墨羅漢，云是休公入定觀羅漢真容後寫之，故悉是梵相，形骨古怪。」（台北市：廣文書局，民國62年6月），頁95。

²¹ 清光緒版《遂昌縣志》卷二，另明成化版《遂昌縣志》卷二，《處州府志》卷十一云貫休曾在唐山羅漢峰修行。關於貫休與唐山，參見杜堯溪，〈貫休和尚與遂昌唐

說：「唐釋子以詩傳者數十家，然自皎然外，應推無可、清塞、齊己、貫休數人為最，以此數人詩無舛孟氣也。」²² 貫休與齊己、皎然，並稱為「唐三高僧」，後人編纂《唐三高僧詩集》。後梁乾化二年（915年），其以八十一歲圓寂於前蜀。²³

綜觀貫休所處的時代，正值晚唐五代初年天下離亂之時，在當時教下諸宗已經極為衰微，而神異僧、律師與名重叢林的高僧卻能獲得王室的大力護持。然由貫休的行實，可以知曉婺州尚有天台宗人與華嚴宗人活躍，然此兩宗卻不敵禪宗、律師與神異僧家的氣勢。然因為當時吳越地區南禪與密法頗為流行，參禪與持誦成為顯學，所以貫休必然也受到此風氣的影響，參禪與啟悟對他來說是頗具有吸引力的，尤其是當時的浙右與南嶽山區禪者頗多，而這些禪者大都是博學多聞的。貫休的生平，一般學者根據釋贊寧的《宋高僧傳》，加以缺乏可考據的史料，貫休的師承通說是不明的；但透過明復法師的考證，其禪教還是有跡可尋的。²⁴ 師除了通《法華經》與《起信論》之外，後與諸宗的禪師交遊，處默曾說他：「抱不羈之才，懷自然之道。」²⁵ 釋可燦於《禪月集》重刊序文中記載貫休：「幼而穎悟，志慕空門，祝髮受業于安和寺。游江右，歷湖南，晚遇蜀主終焉。」、「詩不苟作，頌詠諷刺，根於理。」²⁶ 對

山》，麗水書院人文學院，2006年3期。

²² 郭紹虞編選，富壽蓀校點，《清詩話續編》，《集藏》03「詩話」163。賀貽蓀云：「禪家詩家，皆忌說理，以禪作詩，即落道理，不獨非詩，並非禪矣。詩中情艷語皆可參禪，獨禪語必不可入詩也。」（上海：上海古籍出版社，1983年），頁192。

²³ 釋曇域在《〈禪月集〉後序》中說，貫休死於「壬申歲十二月」。釋贊寧的《宋高僧傳》卷三十說貫休「春秋八十一」。

²⁴ 釋明復，〈成都東禪院禪月貫休傳〉，《明復法師佛學文叢》第2冊（新北市：花木蘭文化出版社，2006年9月），頁311-312；另見釋明復，〈貫休禪師生平的探討〉，《明復法師佛學文叢》第2冊，頁407-436。

²⁵ 釋曇域，〈《禪月集》後序〉，釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，頁142下。

²⁶ 釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，頁143上。

於貫休的成就及其在僧史上的地位，明復法師除了在〈禪月集解題〉²⁷ 文上論說之外，在〈貫休禪師生平的探討〉一文開頭即說：

唐代三百年間，在我國藝術史中，可稱得起是一段極其燦爛輝煌的時代。無論詩、書、畫任一方面，俱都人才濟濟。彷彿是一些數不盡的巨碩明星，在皎潔如洗的碧空裡，放射著萬丈光芒，伴同時間之流，不停不歇的奔向幽邃的不可思議的遠方。最後面，繼之升起於遙遠的天際的一顆更為光亮、更為皎潔的神奇大星，那就是貫休禪師。他的道行與藝業，淳正精美，三百年來罕有其匹。但這個光輝的時代，就是隨著他那霓虹般的光彩之歇息而結束。²⁸

關於貫休的詩作，明復法師說：「禪家當機棒喝，妙用無窮。休師的詩，亦復如是。」也就是說，貫休的詩文，有其言外之意，「真是有權有實，有照有用。」²⁹ 明復法師又說貫休：「他對作詩是很鄭重的，每每『得句先呈佛，無人知此心。』或是懇切的告訴讀者：『行行珍重寄斯言，斯言不是尋常曲。』他顯然是把詩思浸融在宗教信仰的熱忱中，復藉廣大清淨的慈憫心，發而為黃鐘大呂雄渾壯烈的韻調。」師用雄渾淡味的詩句，來警頑覺迷，因此其詩作廣被傳誦。³⁰ 明復法師且說：

僧傳謂師世壽八十一歲，試觀他這八十一歲之中，空前慘烈的王難有之，曠古之匪禍有之，大饑荒、大屠

²⁷ 該文除了收錄在釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊《禪月集》之外，另見釋明復，《明復法師佛學文叢》第2冊，頁177-181。

²⁸ 釋明復，〈貫休禪師生平的探討〉，《明復法師佛學文叢》第2冊，頁407。

²⁹ 釋明復，〈禪月題解題〉，《明復法師佛學文叢》第2冊，頁177。

³⁰ 釋明復，〈禪月題解題〉，《明復法師佛學文叢》第2冊，頁178。

殺、大流徙、大窘難，所歷不知凡幾。然而榮名相加，優禮相接，崇宮雅樂以奉養，尊位顯爵以光耀的日子也曾有過。不論境遇如何，他能無心以處之，無念而去之，真做到了「富貴不能淫，威武不能屈，貧賤不能移」的境界，可稱得是大丈夫。如專就道業一端而論，他能兼通經教禪數，不為一般門戶之見所拘，尤於禪講之餘，遊心藝術，以詩、書、畫冠絕千古，獨創一種高超的風格，為後人所樂模擬追倣。總而言之，他這一種超邁的精神與卓絕的成就，是僧史中罕見的。³¹

明復法師以禪僧的觀點，論述貫休的禪與藝文間的關係，其義解實發人之所未見，頗值得我們深思。關於貫休生平的考證，下文用表來加以概述。

禪月大師貫休禪師行實表：

朝代年號	西元	事略	引據及備考
唐文宗太和六年	832	師誕生於婺州蘭谿縣太平鄉登高里，俗姓姜。	1、釋曇域《禪月集》後序，釋明復主編《禪門逸書初編》第2冊。 2、釋贊寧《宋高僧傳》卷第三十〈梁成都東禪院貫休傳〉。 3、釋明復〈貫休禪師生平的探討〉，收錄在《明復法師佛學文叢》第2冊；另見《獅子吼雜誌》第24卷第7期。
開成三年	836	師七歲，投里之和安寺，禮圓	1、釋曇域《禪月集》。

³¹ 釋明復，〈貫休禪師生平的探討〉，《明復法師佛學文叢》第2冊，頁431。

朝代年號	西元	事略	引據及備考
		真和尚出家，誦《法華經》。	2、釋贊寧《宋高僧傳》卷第三十〈梁成都東禪院貫休傳〉。 3、釋明復〈貫休禪師生平的探討〉。
武宗會昌五年	845	逢會昌法難，隨師入婺州五洩山潛修，和安寺奉敕拆毀。	1、光緒本《蘭溪縣志》。 2、會昌法難前，五洩山有馬祖道一的法嗣靈默禪師（726-799）在行化。據《宋高僧傳》卷第十二〈唐明州棲心寺藏奘傳〉，靈默的法子藏奘於會昌廢教至大中復興時曾獨自居住此山中。貫休的師父圓真和尚可能跟此法脈有關係。
宣宗大中元年	846	年十五，與臨院童子處默隔籬吟詩，詩名益著，遠近皆聞。	1、釋曇域《禪月集》後序。 2、釋贊寧《宋高僧傳》卷第三十〈梁成都東禪院貫休傳〉。
大中五年	851	年二十，受具足戒，入五洩山潛修，居山十年不出。無相禪師於此頃受紫衣。之前曾往蘇州楞伽山謁道曠禪師問禪道。道曠禪師係處默法子藏奘的剃度師。	1、釋曇域《禪月集》後序、《禪月集》卷十〈桐江閒居作十二首〉之11；卷十六〈送僧入五洩〉；卷九〈聞無相道人順世五首〉；《禪月集》卷四〈經曠禪師院〉。 2、釋贊寧《宋高僧傳》卷第三十〈梁成都東禪院貫休傳〉。
大中七年	853	和安寺請准修復。其跟有解虎之名的無相大師，修學多年。此無相大師後為羅漢桂琛的剃度師。	1、《蘭溪縣志》。 2、《禪月集》卷十〈桐江閒居作十二首〉之11；卷十六〈送僧入五

朝代年號	西元	事略	引據及備考
			洩》；卷九〈聞無相道人順世五首〉。 3、《宋高僧傳》卷第十三〈後唐漳州羅漢院桂琛傳〉。
懿宗咸通元年	860	師居山十年。	其或依無相大師受學。
咸通四年	863	年三十二，師至鍾陵，入開元寺聽《法華經》。尋自宣講，並及《大乘起信論》。間赴觀音院謁仰山慧寂禪師，扣問法要。暇撰〈山居詩〉二十四章，傳播僧林。	1、釋曇域《禪月集》後序。 2、釋贊寧《宋高僧傳》卷第三十〈梁成都東禪院貫休傳〉。 3、《禪月集》卷二十三〈山居詩〉二四首并序。
咸通五年	864	離洪州，往遊吳越諸山。至時蘇州楞伽山尋師，然道曠禪師已卒。	《禪月集》卷四〈經曠禪師院〉。
咸通六年	865	往饒州萬壽寺，會刺史盧知猷。知猷以工書名，復至會稽與方干、陳式游，作水墨畫羅漢像。	1、《禪月集》。 2、釋明復〈貫休禪師大事繫年〉。
咸通八年	867	入廬山謁東林寺大願和尚，依住三年。	《禪月集》卷五〈寄大願和尚〉。
咸通十一年	870	年三十九，辭大願和尚回浙江桐江，仍西向焚香遙拜。	《禪月集》卷五〈寄大願和尚〉、卷十八〈寄廬山大願和尚〉。
僖宗乾符五年	878	年四十七，離浙東，遊匡衡，約於此頃謁石霜慶諸於長沙，任知客職。遇齊己、棲一與處寂。	釋明復〈貫休禪師大事繫年〉。
中和元年	881	年五十。乾符五年，黃巢寇浙東，師避難於洪州觀音院，得見之前遺失的〈山居詩〉作全本。師在此，約住三年。	《禪月集》卷二十三〈山居詩〉二四首并序。

朝代年號	西元	事略	引據及備考
光啟四年	888	年五十七，石霜山慶諸禪師寂，師悼之以詩，並懷想無相禪師。	1、釋贊寧《宋高僧傳》卷第十二〈唐長沙石霜山慶諸傳〉。 2、《禪月集》卷九〈聞無相道人順世五首〉。
昭宗龍紀元年	889	年五十八，師返浙東，入杭州，作羅漢像十八幀，尋赴南嶽。大願和尚寂於此頃。	1、釋明復〈貫休禪師大事繫年〉。 2、《禪月集》卷十二〈聞大願和尚順世三首〉
乾寧元年	894	年六十三，由南嶽入江陵，與翰林吳融會面。繪有一幅傳世的羅漢像，題跋曰：「以乾寧初冬孟二十三日於江陵更續前十本。」	1、釋明復〈貫休禪師大事繫年〉。 2、貫休編《西岳集》吳融序。
乾寧三年	896	年六十五，師編所撰詩千首為《西岳集》，由吳融為序文。	1、《宋高僧傳》卷第三十〈梁成都東禪院貫休傳〉、釋明復〈貫休禪師大事繫年〉。 2、貫休編《西岳集》吳融序。
光化二年	899	年六十八，撰〈成汭三讓德政碑〉詩於頃，尋與成汭交惡，遷於黔中。	釋明復〈貫休禪師大事繫年〉。
天復三年	903	年七十二，師入成都，住大慈寺東禪院，署禪月大師。在蜀日曾參大安長慶法子大隨法真。	1、釋明復〈貫休禪師大事繫年〉。 2、《五燈全書》卷一百十九〈禪月貫休禪師〉、《十國春秋》卷第四十七。 3、杜莞溪的〈貫休和尚與遂昌唐山〉文，認為貫休於天復元年入蜀，時年69。

朝代年號	西元	事略	引據及備考
梁乾化二年 蜀太祖永平二年	912	年八十一。十二月，寂於成都。臘六十一，塔於城北昇僊里，塔號白蓮。弟子曇域、曇弗，均有盛名。老友齊己禪師作詩一首悼念，述其生平志。	1、釋曇域《禪月集》後序。 2、釋贊寧《宋高僧傳》卷第三十〈梁成都東禪院貫休傳〉。 3、《白蓮集》卷八〈荊門寄題禪月大師影堂〉。
說 明		一、貫休的法脈，可能來自南嶽法脈馬祖道一會下的五洩靈默系。而其師事無相大師十年，無相禪師與青原法脈石頭會下的道吾宗智或有關係，其有解虎之名。貫休剛出世即以「經師」的姿態出現，他亦有天台宗的傳承。而會昌法難前後的天台宗人，被稱為禪師的僧家大有其人，何況是貫休。 二、貫休在五洩山受學，對於青原、南嶽兩系以及曹溪禪，有所耳聞，所以其一有機會就參訪高僧大德。其喜唸《法華經》，通《起信論》，所以向無相禪師參學，後又往洪州聽《法華經》，可見通學、兼修是當時僧家們的風氣。 四、在洪州時，曾往觀音院向仰山慧寂扣問禪要，後與該宗門下建立深厚的友誼，如龍興齊己。亦至萬迴院，叩問百丈懷海的法子長慶大安禪師。 五、貫休於乾寧初年下半年已從浙入江陵，他向錢鏐獻詩的情事，有待考證。 六、貫休兼通禪教，有機辯，不為一般門戶之見所拘束。其於禪講之餘遊心於禪藝，以詩書畫冠絕千古，為後世詩僧所樂道，其羅漢畫風影響後世頗為深廣。然因《宋高僧傳》中，他承嗣於誰不明，後世也不加以考究，加上宋初之後的禪林不喜風騷僧家，拒絕這些僧家入禪門譜系；下至清初的八大山人，都不許他人拿他的行實跟貫休相比擬。	

三、貫休的羅漢像

《宣和畫譜》卷三「道釋三」〈貫休傳〉上說貫休：「初以詩得名，流布士大夫間。後入兩川，頗為偽蜀王衍待遇，因賜號禪月大師。又善書，時人或比之懷素，而書不甚傳。雖曰能畫，而畫

亦不多。間為本教像，唯羅漢像最著。」³² 貫休（832—912）初以詩文得名，其於道行、詩文之外，尤工小筆。他的書法，不甚流傳，但就書畫同源上來看，從他畫的羅漢畫像中得見師書法的痕跡。以貫休的羅漢像而論，他是禪僧，所以畫作的理念亦可從詩文中加以考察得知，是跟禪悟有所關連的。

唐末以後，受到禪風的影響，菩薩像從嚴肅走向自在而合乎人性；用筆的色調從濃豔趨向簡筆淡雅，布局打破對稱而展現自然活潑，乃至於特立獨行等多樣性。以理學家對詩文的論斷來比附，這種風格是優於前人所呈現的佛畫風格。在色相上，莊嚴肅穆，儀軌俱足，色彩濃豔，金碧輝煌。在題材上，佛、菩薩、比丘、護法神。在布局上，多呈現左右對稱，佛面一律是正面觀。而貫休的書與畫，或同其詩文，有禪的意境在，是頗為獨特的。對於貫休的羅漢像畫作，陳清香稱之為「禪餘之作」，其對禪畫的定義與明復法師不同，一說「禪餘」³³，一強調「禪無餘」。關於貫休的羅漢應真像及其影響，羅香林在〈晚唐貫休繪十六羅漢應真像石刻述證〉一文中說：

貫休所繪十六羅漢像，亦有與〈法住記〉微異者，由十六羅漢之增為十八羅漢，其間亦似曾受貫休所繪羅漢像之影響也。至貫休所繪十六羅漢像，與章嘉國師

³² 《宣和畫譜》卷三「道釋三」，楊家駱主編，《藝術叢編》第一集（台北市：世界書局，民國51年11月初版），頁115。

³³ 陳清香在〈禪文化中的藝術奇葩－禪餘水墨畫舉隅〉一文「前言」云：「禪餘水墨畫，簡稱禪畫，是禪文化興盛下的一朵奇葩，是繪畫發展史上的一個高峰。它起於五代，盛於宋元，沿襲至明清。流風所及，今日仍見餘波迴盪不止。禪畫之名，是今人對十三世紀禪風影響下所作水墨畫的總稱。一般定義，狹義的是指禪僧所作富有禪機的水墨畫，也就是禪師將修禪悟道的境界，以水墨表現出來；廣義的則是指凡屬於佛教題材，或寓意佛教思想的水墨畫均屬之。」《國文天地》，第7卷第2期（民國80年7月），頁48。

所據藏文經典所記十六羅漢之次序或譯名，其殊異之多，則更無論矣！是貫休所繪十六羅漢應真像，無論其繪畫作風，與羅漢名稱及次序，與其所代表之意義等，皆有可比較研究與解釋者。亦佛教與其藝術演進上，一頗饒興趣論題也。³⁴

關於傳說是貫休所筆的羅漢像，明復法師說是貫休禪師所畫。「師興於唐末，詩書畫冠絕一世，善作山水人物，尤以羅漢像千古獨步，世稱禪月樣；所作皆自出機杼，不襲古人陳規，美乘星應機，作局部強調，整體畫面為之變態，而千幻變化，不離實際，為後世禪畫者奉為主臬，可謂藝林湯武矣。」³⁵

宋太宗曾詔求古畫，因偽蜀歸降，乃獲貫休畫作。《宣和畫譜》卷三說：「羅漢狀貌古野，殊不類人間所傳。豐頤蹙額，深目大鼻，或巨額稿項，黝然若夷貌異類，見者莫不駭矚。自謂得之夢中，疑其託是以神之。殆立意絕俗耳，而終能用此傳世。」³⁶ 宋郭若虛《圖畫見聞錄》卷之二〈貫休傳〉中說貫休：「到行文章外，尤工小筆。嘗睹所見水羅漢像，云是休公入定觀羅漢真容後寫之，故悉是梵相，形骨古怪。其真本在豫章西山雲堂院供養。于今郡將迎請祈雨，無不應驗。」³⁷ 貫休的羅漢寫真畫像，除了寺院供養膜拜之外，宋人還拿來充當祈雨之用。談到宋人的羅漢像畫風，羅香林說：「宋人所繪羅漢像，雖仍間有以十六羅漢命名者然

³⁴ 羅香林，〈晚唐貫休繪十六羅漢應真像石刻述證〉，張曼濤主編，《現代佛教學術叢刊》20，第2輯10《佛教藝術論集》（台北市：大乘文化出版社，民國67年2月初版），頁316。

³⁵ 釋明復，「傳禪月筆羅漢像及圖像說明」，《獅子吼》第34卷第7期「封面」。

³⁶ 《宣和畫譜》卷三「道釋三」，楊家駱主編，《藝術叢編》第一集（台北市：世界書局，民國51年11月初版），頁115-116。

³⁷ 郭若虛，《圖畫見聞錄》卷之二〈貫休傳〉（台北市：廣文書局，民國62年6月初版），頁95。

其畫像作風，已與貫休繪十六羅漢像殊異。」³⁸ 他舉李公麟所繪的羅漢像為例。文士繪羅漢像，跟禪僧繪羅漢像，其差異不僅在禪思維，且在作畫的功能性不同，所以兩者的意義大是不同。後世所繪的羅漢像，有的臨摹貫休所作者，有的僅隨意繪畫，實跟貫休所畫在禪意上，實有天壤之別，然但卻可以窺見羅漢畫像演變之跡。

石濤也有一些畫作，其三十歲時自稱「小乘客」，於蘇東坡的醜字法有所悟。後與古為徒，為人圖畫似宋元名家，而「筆無定姿，倏濃倏淡，要皆自出己意為之，神到筆隨，與古人不謀而合。」其所繪十六尊者像，梅淵公稱其可敵李伯時，後此一橫卷被人竊去，其忽忽不樂、口若暗者近三年。其住越之宣城黃檗道場十五載，臨別時「洞開其寢室，授書廚鑰於素相往來者，盡平生所畜書畫古玩器，任其取去。」至秦淮長干寺山上，危坐於一龕，後自號苦瓜和尚。此後，畫風不同於前。住大滌堂時，一日自畫竹一枝於庭，題絕句在旁曰：「未許輕栽種，凌雲拔地根。試看雷震後，破壁長兒孫。」其詩奇峭驚人，有不可一世之概。又其平日多其夢，而「書畫每因之變，若神授然。」³⁹ 禪僧們在孤坐冥想時，時或意想紛飛，時或無思無邪，生氣盎然與槁木死灰，然夢境卻是奇特的，在這種情況下都有助於詩書畫創作靈感之泉源。清人汪繹辰在「書評」文中說石濤，曰：「大滌每畫必題，其詩與文率有奇古清高之氣。」⁴⁰ 奇古清高，亦是禪家古來的風範與人格特質的寫照之一。禪家從貫休到石濤，所作羅漢畫像，皆具古風，但不離禪思

³⁸ 羅香林，〈晚唐貫休繪十六羅漢應真像石刻述證〉「註釋」六下，張曼濤主編，《現代佛教學術叢刊》20，第2輯10《佛教藝術論集》（台北市：大乘文化出版社，民國67年2月初版），頁334。

³⁹ 汪繹辰輯、釋石濤，《大滌子題畫詩跋》「著者事略」，首都師範大學圖書館藏本（上海：上海人民出版社，1987年10月第1版、1988年第1次印刷），頁6-7。

⁴⁰ 汪繹辰輯、釋石濤，《大滌子題畫詩跋》「著者事略」，頁3。

維以及對客觀環境的觀照。

禪的特質，頗多跟禪畫有關而最貼近的，當是「直心」、「自然」與「真心活潑」，這些論點在貫休的詩文中得見。儒家到了明末清初，出現大儒黃宗羲，其論學喜把佛法跟儒家聖賢的理論來作比較，把禪心跟理學的似同而異處陳述出來。其論詩文，還論及直心與曲心、自然與安排的高下。⁴¹ 禪悟的頓漸兩途，引發出禪畫有高下之別，如同文人作詩文的心境與功夫。至於貫休的畫風的影響，陳清香說：「在貫休畫風的影響下，宋、元、明以下的羅漢畫，無論是單幅或長卷軸式，均時時可見到那或狀貌古野，或長眉拖地等古怪式樣，現藏臺北故宮博物院中，已是俯拾皆是，而流散域外者更是不勝枚舉，明末變形主義畫家的作品，更是貫休畫風的餘韻。」⁴² 貫休羅漢畫所呈現的獨特面貌，遂影響了宋代羅漢畫壇分成二大主流，一派是直接承襲貫休畫風的，比較脫離世間相，呈現古怪、變形、野逸的，稱之為禪月式的羅漢畫；此畫風或稱「巴蜀派」，也就是謂禪月式的羅漢是受到地理環境的影響。⁴³ 另一派羅漢畫風，是對應於禪月的畫而說的，人物容貌較溫和，接近中國人的臉形，圖中除了以羅漢為主題之外，往往有侍從，背景陪襯物也多；相傳李公麟曾畫此種式樣的羅漢畫，因為比較傾向世俗形像，因此稱此派為龍眠式羅漢畫。⁴⁴

關於羅漢畫風，貫休的羅漢畫，歸納之，不外幾點。一是，其羅漢呈胡貌梵相：即「豐頤蹙額，深目大鼻」者。二是，形骨古

⁴¹ 黃宗羲，《明儒學案》卷五「白沙學案上一論學書」（台北市：里仁出版社，民國76年4月），頁85。

⁴² 陳清香，〈羅漢圖像研究〉，《華崗佛學學報》第4期（台北縣：中華佛學研究所，1980年10月），頁354。

⁴³ 陳清香，〈羅漢圖像研究〉，《華崗佛學學報》第4期，頁352。

⁴⁴ 陳清香，〈羅漢圖像研究〉，《華崗佛學學報》第4期，頁354。

怪，即「黝然若夷獠異類，見者莫不駭矚」者屬之。三是，曲盡其態，變化多端，無論世傳的十六羅漢與十八羅漢像，均各逞巧妙，姿態無一異雷同。這三個特徵中，貫休自謂得自夢中，或入定中得見真容。換言之，當屬貫休首創。「但分析之，呈胡貌梵相的羅漢並不自貫休始，曲盡其態、變化多端的羅漢在唐代也已有了，真正屬貫休創意的羅漢像亦是僅形骨古怪、狀貌奇特這項特徵了。」⁴⁵

由於宋龔明之所撰的《中吳紀聞》及明陳繼儒的《妮古錄》中，均記載著貫休曾自夢中得十五羅漢的梵相，尚缺其一。有人告訴他，師之相乃是也。因之，日本小林太市郎氏便謂羅怱羅尊者應是貫休自畫像。⁴⁶ 夢得，當也是感應而得，感應不會無中生有，必仗因緣以生。唐末五代迄宋初間，創作十六羅漢，已呈一股新的風氣。北至開封，東南至江南吳越，西迄四川，均有畫事，但畫人萃薈之地的西蜀，在地靈人傑的情況之下，因貫休創作了十六羅漢的新面貌，影響了五代以後羅漢畫風。「他獨樹一格，迥異群流，贏得了近千年來畫壇上的尊榮，直到清乾隆皇帝還一直在尋找他的手筆。唐末五代以來，無數名家筆下的十六羅漢畫蹟都已亡佚了，只有貫休的畫蹟據說還保留在日本。」⁴⁷

⁴⁵ 陳清香，〈羅漢圖像研究〉十一「貫休的羅漢畫蹟及畫風」，《華崗佛學學報》第4期，頁354。

⁴⁶ 小林太市郎，《小林太市郎著作集》第三卷，「中國藝術篇」1《禪月大師の生涯と藝術》（京都：談江社，1974年）。

⁴⁷ 陳清香，〈羅漢圖像研究〉，《華崗佛學學報》第4期，頁331-332。

禪月式的羅漢圖，除了宮內廳本十六羅漢之外，尚有東京根津美術館所藏十六羅漢圖，以及京都高台寺所藏十六羅漢圖，都是傳貫休的手筆或摹本。



貫休畫十六羅漢之一羅怙羅



貫休畫十六羅漢之一——那迦犀那

自五代至宋初，所流行的羅漢像多屬「十六羅漢」，貫休的手蹟流傳到南宋時，陸放翁還見到。⁴⁸ 明末的紫柏大師，曾作「貫休所畫羅漢畫並贊十六首」。清乾隆年間，杭州聖因寺住持釋明水，還將寺舊藏貫休原作摹刻於石。其後石搨出，又摹於香港及桂林，其羅漢之數，仍是「十六」。然而在宋中葉，蘇東坡在廣東清遠峽寶林寺，竟然看到了貫休的十八羅漢。⁴⁹

⁴⁸ 宋·陸游，〈法雲寺觀音殿記〉，《渭南文集》卷十九，《四庫全書》「集部」514，頁133。

⁴⁹ 上文整理參見：陳清香，〈羅漢圖像研究〉，《華崗佛學學報》第4期，頁341。

四、貫休的詩境

在佛教還沒有傳入之前，中國原有類似佛教禪思維的功夫，那就是忘神與冥想的功夫與哲理思維，這在儒道的作品中得見。而禪始於印度，其禪教在中國敷揚開來，而讓世人風迷其卓越與玄妙之處。鈴木大拙在「禪與一般文化」文中談到禪與中國思想、禪與東方人的教育時說：「總之，禪是如此富於彈性，如此能溶諸家於一爐，如此能與環境相應合，以致最後終於包含了中國心靈所需要的一切。無怪唐代中期正式立宗以來，對於有教養的人和一般大眾有驚人的影響。」⁵⁰ 禪師的禪涯，是對禪的體會，這種體會包括心、境、情的問題，而不僅是對自然界的回應，然卻包含自然在禪中的意義⁵¹，因此禪心跟書畫詩文家的心意識活動有著不可分割的關連性。禪師們在開悟（得其慧）之後，將其過程與領悟的境界，一一呈現於畫中，這可從貫休禪師的《禪月集》詩中，得到如實的解答。

（一）詩中有道情

詩文中有道，這在儒道兩家人的詩文中多見，佛家的禪德中會作詩文者也例外。吳雙雙在〈貫休思想及其文學創作初探〉一文中，談到貫休詩文的風格時說：「雖然與前代詩僧相比，晚唐五代詩僧詩作中的詩味大大的增強了，但作為佛門僧人的那種偈頌味仍會在他們的某些詩作中不自主地表露出來。這裡的偈頌是指對禪門的詩偈、頌古、銘贊、歌咏等作品的總稱。貫休的有些詩作是直接描寫道情的偈文詩作。」她又說：「對於貫休詩歌的這種偈

⁵⁰ 鈴木大拙著、夢祥森譯，《禪學隨筆》（台北市：志文出版社，民國73年1月再版），頁35。

⁵¹ 鈴木大拙著、夢祥森譯，《禪學隨筆》「禪的自然觀」，頁231。

頌味，我們也無需過多指責。可以這樣來理解：詩僧們做為僧人本身就有著宣講布道的特質，所以在創作的時候就自然而然的利用詩歌來宣揚一些佛理教義，也是情有可原的。另外，詩人是主張傳承初唐詩僧拾得『詩偈總一般』的詩學理論主張的。他認為詩歌與偈頌有相同之處，所以把詩歌當成樂道歌也無妨，把偈頌稱作詩也可以行得通。這種主張，無疑進一步促進了詩禪的融合和發展。」⁵² 貫休的詩文中，還描述律師的風骨，如貫休《律師》云：「簷蔔花紅徑草青，雪膚冰骨步輕輕。今朝暫到焚香處，只恐床前有虱聲。」⁵³ 吳雙雙說：「此詩既生動逼真地刻畫了僧人形象，又恰到好處地灌注略為佛教的虔誠心理。」⁵⁴ 所以整體來說，貫休的詩文不離佛教的精神，也有禪意在，其不捨偈頌，其詩中有理想的佛教人物在。又，其詩中有畫景在，所以其詩是畫佛畫禪，也畫常民自然活潑的人情事故。

儒者作詩，如同僧家詩文，各有其道在，所以黃宗羲強調作詩文要在「直作」與「自然」⁵⁵，但好的詩文卻是難作，而曲心安排之作則次之。所以，不論儒佛好詩文者，不少人用心於文藝，而禪修與啟悟對文藝創作的品質頗具有影響力。如吳雙雙在〈貫休思想及其文學創作初探〉一文論及貫休的詩文時說：「貫休詩歌的題材和內容是比較豐富多樣的，藝術成就也比較獨特。」⁵⁶ 這是跟人生各階段的經歷與體會有著密切的關係。世人以為貫休的成就，跟他熱衷於藝文與逃禪不無關係，而更深一層去探尋，這其實跟禪修與啟悟有密切的關連，所以從他詩作可知他很想把生動的景像畫下

⁵² 吳雙雙，〈貫休思想及其文學創作初探〉，頁47。

⁵³ 《禪月集》卷第二十四「律師」，釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，頁135上。

⁵⁴ 吳雙雙，〈貫休思想及其文學創作初探〉，頁47。

⁵⁵ 黃宗羲，《明儒學案》卷五「白沙學案上—論學書」，頁85。

⁵⁶ 吳雙雙，〈貫休思想及其文學創作初探〉，頁2。

來，但卻說畫家是畫不得的。其心中有禪，眼中有禪，詩文中有禪境，其畫卻不可得，這才是真禪畫，所以其詩文用詩禪之名稱來譬喻，是頗為恰當的。

(二) 詩中有禪境

古禪德如禪月大師貫休，其詩中有畫有禪機⁵⁷，如其在「漁家」詩文云：「赤蘆蓋屋低壓恰，沙漲柴門水痕疊；黃雞青犬花蒙籠，漁父漁兒掃風葉。有叟相逢帶秋醉，自拔船樁色無愧；前山角下得魚多，惡浪堆中盡頭睡。但得忘筌心自樂，肯羨前賢釣清渭；終須畫取掛秋堂，與爾為鄰有深意。」⁵⁸ 禪心要靜者來會，而禪詩亦要得知音。貫休云：「新詩一千首，古錦初下機；除月與鬼神，別未有人知。子期去不返，浩浩良可悲；不知天地間，知者復是誰。」⁵⁹ 而其禪詩，是詩文中有畫境的。如其「邊上作」詩云：「見說青塚穴中，有白野狐，時時出沙磧。向東而號呼，號呼復號呼，畫師圖得無。」⁶⁰ 就禪家來說，野狐禪，也是可以入畫的，那就是公案、機語、禪詩文的提舉。但一般畫師，連野狐禪都畫不得，這是其局限性。禪與禪畫，對禪家來說是嚴肅的情事，實非小道，捨高法下是不足取的。貫休強調「乾坤有清氣」⁶¹，所以其又說：「古交如真金，百煉色不回；今交如暴流，倏忽生塵埃。我願君子氣，散為青松栽。我恐荊棘花，只為小人開。傷心復傷

⁵⁷ 古人作詩作畫，或說意在筆先，而禪者吟詩或稱禪餘之作，其詩文常是觸景生情的會意之作，雖無門生與其門機，然不乏禪機與禪趣。

⁵⁸ 《禪月集》卷第二「漁家」，釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，頁28下。

⁵⁹ 《禪月集》卷第二「偶作」第一首，釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，頁29上。

⁶⁰ 《禪月集》卷第四「邊上作」第三首，釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，頁40上。

⁶¹ 《禪月集》卷第二「乾坤有清氣」，釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，頁26下。

心，吟上高高臺。」⁶²然臨高臺者的貫休，卻說行路難君自看。⁶³可見，禪與禪藝術都非小道。貫休禪師的《禪月集》詩中，有一首以「山中作」為題的詩，其中機趣和境界，即是鮮明的禪機畫。詩文如下：

山為水精宮，藉花無塵埃。吟狂岳似動，筆落天瓊
瑰。伊余自樂道，不論才不才。有時鬼笑兩三聲，疑
是大謝小謝李白來。⁶⁴

貫休禪師另有著名的詩句，如：「禪客相逢祇禪指，此心能有幾人知。」⁶⁵、「因知無事貴，言外更無言。」⁶⁶、「無機心便是，何用話歸休。」⁶⁷、「寄謝天地間，毫端皆我有。」⁶⁸、「珊瑚枝枝撐著月。」⁶⁹、「至境心為造化功，一枝青竹四絃風。寥寥雙耳更深後，如在緱山明月中。」⁷⁰從這些鋒利的禪機與深涵禪意的詩句，我們知曉貫休是善於用詩文畫禪的禪匠，如他自吟說：「自憐不是悠悠者，吟嚼真風二十年。」⁷¹其又云：「高淡清虛即是家，何須

⁶² 《禪月集》卷第二「古交如真金」，釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，頁26下。

⁶³ 《禪月集》卷第一「行路難」，釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，頁23下。

⁶⁴ 《禪月集》卷第五「山中作」，釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，頁46下。

⁶⁵ 《禪月集》卷第二十一「書石壁禪居屋壁」，釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，頁123上。

⁶⁶ 「桐江閒居」第五首，參見《四庫全書》集部，《禪月集》卷第十，頁2。<https://archive.org/details/06051024.cn> 103年10月3日（浙江大學圖書館）

⁶⁷ 「寄栖一上人」，參見《四庫全書》集部，《禪月集》卷第十一，頁2背面。<https://archive.org/details/06051024.cn> 103年10月7日（浙江大學圖書館）

⁶⁸ 「謝盧少卿惠千文」，參見《四庫全書》集部，《禪月集》卷第四，頁9背面。<https://archive.org/details/06051023.cn> 103年10月8日（浙江大學圖書館）

⁶⁹ 「還舉人歌行卷」，參見《四庫全書》集部，《禪月集》卷第二，頁4。<https://archive.org/details/06051023.cn> 103年10月7日（浙江大學圖書館）

⁷⁰ 《禪月集》卷第二十二「風琴」，釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，頁125下。

⁷¹ 《禪月集》卷第二十二「君三首」，釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，頁125

須占好烟霞。無心於道道自得，有意向人人轉賒。」⁷² 習禪初時以高步於古禪德的風範或機語為尚，但到契入則自得意。如貫休在「送新羅衲僧」詩文中云：「枕上已無鄉國夢，囊中猶挈石頭禪。多慙不便隨高步，正是清風無事時。」⁷³ 道法自然，清虛為尚，在禪道在書畫詩文的雅趣，有著雷同之處。禪法如書畫實非小道，是世人喜歡把它們搞成類似，因為有了形式方好把握要領入門的緣故。禪、詩、畫，在禪者的眼中是可以連成一氣的。如貫休的「道情偈」第二首詩文云：「非色非空非不空，空中真色不玲瓏；可憐盧大擔柴者，拾得驪珠索簫中。」⁷⁴ 以禪者看來，詩文書畫都可以入禪道。對於貫休的禪詩文，明復法師在〈禪月集解題〉文中說：

禪家當機棒喝，妙用無窮。〈貫〉休師的詩，亦復如此。表面上與文人學士的篇什無二無別，實際上或如金剛王寶劍，立斷讀者癡迷。或如踞地雄獅，可使狐兔絕踪。或如探竿影草，驅使蠍蛇自現。或者一篇不作一篇用，言外更無言。真是有權有實，有照有用。至於說他的詩過份雜淡，或是一味恣縱，或是富有詩人諷勸的美德，那都是評鑑者凡情取捨，夢昧間的感受，枉將其詩與士夫陶冶意篇頁比對，所得到的似是而非的結論。⁷⁵

上。

⁷² 《禪月集》卷第二十一「野居偶作」，釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，頁122上。

⁷³ 《禪月集》卷第二十一「送新羅衲僧」，釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，頁121上。

⁷⁴ 《禪月集》卷第十九「道情偈」第二首，釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，頁114上。

⁷⁵ 釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，「解題」。

明復法師以禪師的立場，來研究石濤的行實⁷⁶，乃至於貫休的詩文，其所體會的推論，自然與一般學者研究石濤與貫休的立論不同。歐陽炯的〈禪月大師歌〉在道及貫休的羅漢畫事時說他：「詩名畫手皆奇絕，覩你凡人爭是人。瓦棺寺裡維摩詰，舍衛城中辟支佛。若將此畫比量看，總在人間為第一。」⁷⁷ 貫休的詩常見是與其他禪師酬應的作品，但燈史中無法了知其師承，然其詩畫卻廣受後人的賞析而傳誦不已。近世禪宗式微，禪畫相隨之而衰，演變而來的中國畫風是水墨畫、破墨畫、潑墨畫、文人畫、寫意畫，其質地已與禪畫的本質不同。⁷⁸ 乃至於西洋的抽象畫、超現實畫風等等，跟禪畫比較之下，「猶嫌雜穢未純」，而「卻已為禪畫開拓了奔驅直前的康莊大道，行見禪畫雄風暢流頌西。」⁷⁹ 如今，禪畫成為歷史名詞，創意的禪畫風，吾人還要努力。

⁷⁶ 參見：明復，〈石濤原濟禪師行實考〉一文，「家世之研究」前言云：「清代金陵一枝閣石濤濟禪師，通常被尊稱為『石大師』。石大師以其不世出的奇才，學禪學畫，於禪，得臨濟正傳；於畫，悟荊關心法。故善能以勾勒點染，剖示禪機。即其所謂：『我以手說，爾以眼聽』。後來，更撰著『苦瓜和尚畫語錄』十八篇，以極其古樸簡練的文章，有系統的，闡述他所開創的這種「表禪以畫，融畫於禪」的方便法門。論者謂：石大師的畫，無異於偈頌、法語。他的書，是畫論，也是禪冊。不解禪者，不足以識大師的畫；不識畫者，更無以解大師的禪。」《獅子吼雜誌》第13卷第7、8期（民國63年8月15日），頁11。

另有：明復，〈石濤上人的心路歷程〉一文，詳述石濤禪師作畫心路歷程的三個層次，內文亦摘錄上述引言。《獅子吼雜誌》第24卷第8期（民國74年8月），頁62~63。

⁷⁷ 《全唐詩》卷761-3〈貫休應夢羅漢畫歌〉，www.xysa.com/quantangshi/t-761.htm 103年6月1日。

⁷⁸ 吳永猛，〈禪畫研究的回顧〉，《獅子吼雜誌》第24卷第7期（民國74年7月），頁51。

⁷⁹ 吳永猛，〈禪畫研究的回顧〉文前釋題「明復法師論禪畫」，《獅子吼雜誌》第24卷第7期（民國74年7月），頁50。

五、藝術與禪機結合

禪與畫能結合在一塊，那是國人文化上的創進。而禪詩中，不僅有畫境，也有化境在，這由貫休的《禪月集》中得見。而書畫本是同源，詩的功用本多，透過禪師以及雅好禪學之士的穿針引線，詩書畫與玄學、禪道再度媒合在一塊形成玄妙的文化，甚至成為高雅的藝術。賴永海在《佛道詩禪－中國佛教文化論》談及「詩僧與禪詩」時說：「詩與禪的相互關係，從方法和內容看，主要是禪對詩的滲透和影響，從形式上說，則禪受詩的影響頗大，正如元好問在〈贈嵩山雋侍者學詩〉中所云：『詩為禪客添花錦，禪為詩家切玉刀。』也就是說，詩的形式使得禪客談禪不但花樣繁多，而且文采飛揚，而禪的方法則使詩別開生面、另具境界。」⁸⁰至於禪與書畫的關係，「隋唐之後，佛理禪趣更大量融入書畫之中，書壇畫苑處處流露出禪機佛意。」書畫入禪真、得禪趣，因此「綜覽中國古代的書畫史，可以毫不誇張地說，不懂得佛教，就不能全面、深入地了解中國古代的書、畫。」⁸¹

然禪趣隨作家不同的禪修與啟悟，而展現不同的面貌，這是文化的創發與進步。如貫休的羅漢像，陳清香說其「以羅漢面容的怪異來表現不類人間相，不是東土人，是貫休立意絕俗的第一個禪意。」不食人間煙火、遠離塵囂的孤高境界，也是禪畫的表現法之一。以佛子自居的圖相，也是禪畫。⁸²野逸、高曠的風貌，都可以入畫。唐宋以來，隨著士人出家、參禪的風氣流行，以禪入詩，引

⁸⁰ 賴永海，《佛道詩禪－中國文化論》（北京：中國青年出版社，1991年12月），頁159。

⁸¹ 賴永海，《佛道詩禪－中國文化論》第七章「禪與書畫」，頁164。

⁸² 陳清香，〈禪文化中的藝術奇葩－禪餘水墨畫舉隅〉，《國文天地》第7卷第2期，頁50-51。

禪入畫，逐漸興發起來，禪詩與禪畫的涵意隨著禪悟的透澈，日漸玄妙與高廣。而文士有的參禪，有的接觸禪機語，做起詩文來，由是宋元之後寫意詩文與寫意畫作大行其道。而禪的涵意，隨著知識份子的參禪與好論禪道，形似的東西變多了。所以，禪的定義，有廣義與狹義之說，且不限於禪宗僧家與某國民。

關於禪畫與禪餘問題，陳清香說：「禪餘水墨畫，簡稱禪畫，是禪文化興盛下的一朵奇葩，是繪畫發展史上的一個高峰。它起於五代，盛於宋元，沿襲至明清。流風所及，今日仍見餘波迴盪不止。」⁸³ 對禪畫的特質，其云：

禪畫融合了文人氣質和禪家思想，尚簡淡、好白描，既不同於唐畫的工整，也沒有宋代院體畫的細緻。它是文人畫，卻比文士人更多一分禪趣。它是宗教畫，卻掃去宗教的嚴肅性。它是鑑賞畫，卻比一般花鳥畫、山水畫具有更深的寓意和禪機。⁸⁴

禪者的詩畫，被人稱為禪餘之作，是其來有自的。禪者參禪之外的藝文活動，謙虛為禪餘之作。然而凡夫的禪趣之作，與夫禪家所謂的禪餘之作，依明復法師的定義，還是可以再分出層次來的。杜松柏在〈唐詩中的禪趣〉一文中說：「如果不是參禪有得，自然無禪語，也更不會有禪理詩了。」⁸⁵ 在中國，儒者以為自己的心行是入世的，而佛家是出世的，對於國人入僧家參禪有謂之為「逃禪」者。如吳雙雙在〈貫休思想及其文學創作初探〉一文說貫休：

⁸³ 陳清香，〈禪文化中的藝術奇葩－禪餘水墨畫舉隅〉，《國文天地》第7卷第2期，頁48下。

⁸⁴ 陳清香，〈禪文化中的藝術奇葩－禪餘水墨畫舉隅〉，《國文天地》第7卷第2期，頁53下。

⁸⁵ 杜松柏，〈行到水窮處坐看雲起時－唐詩中的禪趣〉，《國文天地》第7卷第2期（民國80年7月），頁27上。

「從《禪月集》可以看出，他雖然身在空門，然而却有着憂國憂民的濟世思想和報國志向。當然作為僧人，貫休的詩也不能不表現禪意。晚年壯志消磨以後的貫休終於不得不接受那種看似與世無爭的人生哲學來尋求暫時的解脫和逃避。因此這個時期的詩作中表現出了濃濃的禪意。總的來說，佛家的出世和儒家的經世，這兩思想在貫休的詩中都有表現並不矛盾。」⁸⁶ 吳雙雙把貫休作禪意詩，當作是消極的行為，也就是說貫休的行為是逃禪的。林明峪在《禪機》「自序」文中，強調禪是無處可逃的。⁸⁷ 學禪法，是要依師受學，有理入與行入。而禪悟的透澈，是禪行與化物兩者都要兼備，才算是真實的開悟，其功夫與過程（心行）是極為辛苦的。

貫休風騷之外精於筆筭，舉止真率；於通衢徒步，行嚼果子，未嘗跨馬。其禪真行持，難被權貴所見容，然宋·孫光憲稱之「誠高人也」。關於禪，龔鵬程在《禪機》「序」文中說：「禪師用於開示後學的方法，層出不窮，並沒有一定的方法與過程。而學者所了悟的程度、境界也不一致。」⁸⁸ 學者所了悟的程度、境界也不一致，這跟個人的禪修或思維訓練有著絕對的關係。關於禪、機用與中華文化間的關係，南懷瑾在〈禪宗之演變〉一文中談到其「與中國文化因緣」時說：

南朝至唐宋間，僧俗習禪宗者，遍及全國。禪師輩說法開示，擺脫教義，用一機一境，或以富於趣味之文學詞句，指出空有真詮，比比皆是。因當時師僧，素質至高，多有博學名儒，披緇其間。影響所及，舉凡思想、文學、藝術、建築等，皆以具有出世神韻，富

⁸⁶ 吳雙雙，〈貫休思想及其文學創作初探〉，頁2。

⁸⁷ 林明峪，《禪機》（台北市：聯亞出版社，1995年6月），「自序」，頁9。

⁸⁸ 林明峪，《禪機》，龔鵬程序，頁4。

有禪意為高。歷代名人，直接參禪指不勝屈，出此入彼，於儒家開理學門庭，於道家啟丹道各派。佛法在中國之有禪宗。非但為佛教之光，亦為東方文明大放異彩矣。⁸⁹

禪者澈悟之後，無量無盡的禪趣充盈其心，有的僧家頗多禪餘之作，而其意涵卻與一般情識理念不大相同，如貫休、石濤、八大山人的詩文。「他們的作為悉本無漏的智慧，不盡能被世人所識所解，而他們一任世人譏評，或顛狂，或癡絕，或放達，或孤高。」他們僅有少數人，名列史冊之中，他們的生涯永遠是「一肩風月、兩袖雲水」而已。他們的行、相，也是多樣，除了詩文之外，嘻笑怒罵，皆是禪機，喝棒呵責，無非方便，但看不識者眼中或執著僧伽威儀者看來，這些行徑不是禪餘的事務就是過於戲劇化，說它們跟禪豈有關連。⁹⁰

關於畫與禪詩、禪與詩畫的關係，清寶樹成果禪師在「畫禪偈」中說：「畫不詩禪徒畫匠，禪非詩畫不流暢；必也詩兼書畫禪，宗風今日誰提唱。」⁹¹ 貫休的《禪月集》詩中許多處提到以意境作畫，其詩文中含有禪意，可謂詩中有畫在。如〈再遊東林寺〉云：「白簷蔔花露滴滴，紅苾芻草香濛濛。田地更無塵一點，是何人合住其中。」⁹² 其詩文不僅深具禪意⁹³，也有禪機與禪的畫境在。禪畫，或可說是寫實畫、寫意畫、抽象畫之外，另成一格的畫

⁸⁹ 南懷瑾，《禪海蠡測》（台北市：老古文化事業股份有限公司，2010年10月），頁10。

⁹⁰ 釋明復，〈識得來時路——中國古人生活的禪趣〉，頁23。

⁹¹ <http://baike.baidu.com/subview/211078/12500725.htm>，103年6月1日（百度百科）。

⁹² 《禪月集》卷第二十一「再遊東林寺」第五首，釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，頁122上。

⁹³ 丁敏在〈論唐代詩僧產生的原因〉一文中談到「以詩喻禪」時，認為這種對禪境的描繪，在唐代僧人的作品中，多的不勝枚舉。

風，其意境包含相外之意，但不離畫禪者的禪修與啟悟。如明復法師在〈禪月集解題〉文中說：

（貫）休師善繪事，能作山水、人物、禽畜等，本集中載有其贈人山水幃子詩，而所繪羅漢，為古今好事者所稱道。或云師定中恆共諸真周旋，出後寫其容傳世。或云夢中見之，應人請而寫出。其墨蹟尚有傳世者，恣縱豪放，一如其詩。⁹⁴

在禪月大師貫休的詩文中，不時見到其說可以把所見景物與禪心相呼應，而將此情景繪畫出來，但有的情景是普通畫家不能繪畫出來的，而禪者只能用詩文來畫其心目中的禪思維，這是詩文的妙用。杜莞溪在〈貫休和尚與遂昌唐山〉文中論及「山居詩」時說：「僧徒生活的描述，就頗像寫翠峰院佛子的生活。」⁹⁵ 談到畫禪，明復法師在〈畫禪與禪畫〉一文中說：「試想，一位深於觀想的行者，澄懷觀道，能使所觀，『閉目開目，皆令明瞭』，如若用筆將之繪成圖形，又有何難。古時確曾有過把16觀所觀之象，一繪成壁畫的高僧。（中略）由於所繪之圖形，並非外物的寫實，只是行者的心境。」⁹⁶ 這種畫作，看似與西方的超現實主義畫像頗為雷同，但卻有差別性在。貫休的畫像，雖是應機興意而作，但其境地與目的何在呢？小林太市郎在〈貫休的藝術意義〉文中說：

貫休取材於現世，而現世是現實般地大惡夢，而且可以說他是將苦於惡夢的人類所表現之怪異不尋常的、且已離開人界而進入鬼界的劇慘幽哭表情，展開於他

⁹⁴ 釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，「解題」。

⁹⁵ 杜莞溪，〈貫休和尚與遂昌唐山〉，麗水書院人文學院，2006年第3期，ly.332527.com/html/67/t-80567.html，103年6月1日。

⁹⁶ 釋明復，《畫禪與禪畫》，《明復法師佛學文叢》第3冊，頁14。

的羅漢知崛奇形貌上的。本來非比尋常的人世間，必然會表現出異常的形貌與奇怪的表情。在唐末的極端慘苦人世，為了表自己，自然就產生了極端的相貌，且這便是貫休的十六羅漢像之極端相貌。其苦是不能以常態的形貌來表現的激烈慘苦，故他取材於夢界的。有關此，正如方才所說的，實則吾人不可忘記當時的社會，完全是呈現出一惡夢之相的。總之，貫休的豪猛氣象與其處世的稀有劇苦，使他的藝術自然地進入現實內部的幽闇怪奇之世界的。〈中略〉亦即貫休不只為了奇崛表現的興趣，而將人世的慘苦表現於夢裡的形貌的。藉藝術來解救世間的苦惱，這是他的究竟目的。⁹⁷

貫休的羅漢像，儼然都「具備有突兀、高超的蒼古形貌」，「歐洲的超現實畫也得繼續經過幾十年的洗鍊，始能達到如此泰然而奇石之形象的。」⁹⁸ 貫休的禪藝卓越處，由上述學者的論述得見。

六、結論

就世法而論，詩書畫的定義都是可以分類與言說的，還有其源流可考而分宗分派，有其理有其事，有其形有其法。僧家的禪畫與禪詩，在僧家悟道前是有蹤跡可尋的。但悟道後的禪行，則又是一番境地，則不是文士所能闡述得盡的，但參禪者卻可體會其玄要。如清人顧文澄為《禪餘吟稿》作序，頗贊揚當湖釋氏隱禪，他說：

風騷有主，雲水無家，寄生涯於瓶鉢。名重貫休，攬

⁹⁷ 小林太市郎著、許明銀譯，〈貫休的藝術意義〉，《獅子吼》第34卷第7期（台北市：松山寺，民國74年7月），頁70。

⁹⁸ 小林太市郎著、許明銀譯，〈貫休的藝術意義〉，《獅子吼》第34卷第7期，頁67。

奇氣於江山，吟工齊己。固知抒寫淵衷，端由宿慧；
陶鎔靈府，洵屬通才；是惟名士，可作高僧。乃知妙
悟能參大覺。（中略）非不探懷有錦，灑墨成烟而扣其
宗旨。不聞祭舌以生蓮，詢以真如，未克因指而見
月。辭華雖瞻，修證無階，亦奚取焉。⁹⁹

從中國有禪僧以來，以偈頌明心，乃至於用詩文、書畫以明道，發揮了書畫理論，到了明清都還保持這種傳統。如八大山人以畫入禪真，石濤則說「書畫非小道，世人形似耳。」¹⁰⁰ 且云：「獨坐無影，弄筆亦快。」又云：「老子能使筆頭愁，寫竹猶如對客談。」¹⁰¹ 但嚴格來說，實無禪畫，但僧家的心中或有禪畫在，或以言語文字畫禪。禪理的悟境，是最宜以比興體的詩文來描繪。¹⁰² 又詩中且有畫境在，一般的詩文中有畫，或畫中有詩，禪詩與禪畫亦然，或稱之為詩禪或畫禪，禪行中有趣味在。這是文人的口中，稱之為風騷，但禪僧的風騷卻有主在。素業有專攻的緣故，僧家以禪戒慧佛事為業，而僧家的禪餘邊事的文藝活動，難免會落人口舌而說：「這些跟和尚或出家眾有何關係？」然就菩薩行而論，僧家下座不捨道法而行凡夫事，也不離正業、正道，更何況是強調禪無餘的僧家。如是，因為施設教化的緣故，禪與藝文活動，就可以緊密地連結在一塊以論佛法與啟悟。

總之，禪者不以三界為家¹⁰³，所以三界的境地不是禪者所說的

⁹⁹ 釋明復，《禪門逸書續編》第7冊（台北市：漢聲出版社，1987年），頁1。

¹⁰⁰ 釋石濤，《大滌子題畫詩跋》卷一「題春江圖」，黃賓虹等，《美術叢書》3集第10輯（浙江：浙江人民美術出版社，2013年4月），頁5。

¹⁰¹ 釋石濤，《大滌子題畫詩跋》卷二「墨竹卷」，《美術叢書》3集第10輯，頁49。

¹⁰² 丁敏，〈論唐代詩僧產生的原因〉，《獅子吼雜誌》第24卷第1期（民國74年1月），頁20，引巴壹天〈禪學參究者應具有的條件與認識〉，《哲學與文化月刊》第10期文（1974年12月）。

¹⁰³ 《禪月集》卷第十九「酬周相公見贈」詩云：「三界無家是出家，豈宜拊鳳睹新

「空中真色」。¹⁰⁴ 世間一切巧匠工所書畫的事物，僅是書畫家心識的技倆，但卻可以運用它們來示化世人，使之能進入更精湛的畫面、更深廣的思維。但凡夫要達到禪者所說的真境與化物，則非透過禪修與啟悟不可。¹⁰⁵ 不然，凡夫所說的禪畫，就理事相用上而言，僅限於凡夫禪，而非教下諸宗的無上等禪，更不是禪宗所謂的禪。如貫休說：「優鉢羅花萬劫春，頻犁田地絕纖塵；道吾道者相招好，不是香林採葉人。」¹⁰⁶ 又云：「謝眺餘霞始是霞」¹⁰⁷，還餘霞的本來面目，是禪者的本地風光。對於禪與禪畫，是難以用言說而會取的，諸如貫休說：「今人看此月，古人看此月；如何古人心，難向今人說。」¹⁰⁸ 但「至理不誤物」，善用筆法與五色，亦能引領風騷乃至於向道，此中三昧實非悠悠者所能明瞭。¹⁰⁹ 然凡夫的超現實、前衛畫風，「猶嫌雜穢未純」，但卻可以成為禪畫的前行，不可忽視。誠所謂領先者不棄後進，而悟者不輕視正在參修者。而書畫之作，誠如人生，有感性與理性的層面，而禪悟的人生卻是不同的境

麻。」（釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，頁114上）

¹⁰⁴ 《禪月集》卷第十九「道情偈」第二首，釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，頁123上。

¹⁰⁵ 關於參禪，貫休在《禪月集》卷第八「秋居寄王相公」第三首詩云：「氣與非常合，常人爭得知；直須窮到底，始是出家兒。」（釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，頁62下）

¹⁰⁶ 《禪月集》卷第十九「道情偈」第三首，釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，頁114下。

¹⁰⁷ 《禪月集》卷第十九「酬周相公見贈」，釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，頁114上。

¹⁰⁸ 《禪月集》卷第三「對月作」，釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，頁35上。

¹⁰⁹ 《禪月集》卷第七「貽世」，釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，頁56下。對於筆的妙用，《禪月集》卷第八「筆」詩文云：「莫訝書紳苦，功成在一毫；自從蒙管錄，便覺用心勞。手點時難棄，身閒架亦高；何妨成五色，永願助風騷。」釋明復主編，《禪門逸書初編》第2冊，頁61下。

界，所以有人說它是：「體現生活的藝術，追求心靈的自由。」¹¹⁰

又，佛教在兩漢之際傳入中國，國人逐漸瞭解到佛教的禪法與儒道教法的差別，因為人文的交融，到了唐武宗會昌法難前後，儒釋道在修學層次上受釋宗密之融攝，從此國人對於宗門禪更加的瞭解。因此，中華文士的詩書畫風與理論，跟禪脫離不了關係，形成一種禪趣味，也可以說是一種雅趣。而晚唐的釋貫休，正逢其會，對禪悟的描繪是其作詩的一大動機，透過他個人的努力，就詩書畫的成就而論有其超越前人之處。但自從後人強調南王北董之後，禪畫被山頭主義所局限，如同書法強調兩王一樣。後有石溪、石濤、八大山人出世，禪畫的面貌又煥然一新。然藝僧與宗門譜系問題，還是對貫休與八大山人等禪僧的行實有所影響的。黃敬家在〈中晚唐詩僧現象析論－從文學史與禪宗史兩面考察〉文中說：「晚唐禪僧的創作態度，其實已將苦心孤詣作詩的心態，視同參禪求悟以解脫痛苦的修行方式一般。」¹¹¹但中國文士所謂風騷的藝僧，不僅不被宋以後的禪將大德們所賞識，也不許他們列入祖師圖譜，這個因素或許影響到釋贊寧著《宋高僧傳》時的心情，所以他為貫休作傳時不談其傳承，當是應合當時禪林的風尚。

(收稿日期：民國103年7月1日；結審日期：民國103年8月6日)

¹¹⁰ 參見鄭石岩，《禪悟與實現》一書「封面文」(台北：源流出版社，1987年7月)。

¹¹¹ 黃敬家，〈中晚唐詩僧現象析論－從文學史與禪宗史兩面考察〉，《台東大學人文學報》第1期(2010年9月)，頁133。

參考書目

一、專書

1. 小林太市郎，《小林太市郎著作集》第三卷「中國藝術篇」1《禪月大師の生涯と藝術》，京都：談江社，1974 年。
2. 林明峪，《禪機》，台北市：聯亞出版社，1995 年 6 月。
3. 南懷瑾，《禪海蠡測》，台北市：老古文化事業股份有限公司，2010 年 10 月。
4. 孫昌武，《禪思與詩情》，北京：中華書局，1997 年，頁 333。
5. 陳眉公，《小窗幽記》，共 12 卷，台北市：文津出版社，民國 74 年 7 月。
6. 《華嚴經》卷第十九「夜摩宮中偈贊品第二十」，《大正藏》冊 10，經 279，頁 99 下。《華嚴經》卷第五十九「離世間品第三十八之七」，《大正藏》冊 10，經 279，頁 310 下。
7. 黃宗羲，《明儒學案》，台北市：里仁出版社，民國 76 年 4 月。
8. 覃召文，《禪月詩魂－中國詩僧縱橫談》，北京：生活讀書新知三聯書局，1994 年。
9. 鈴木大拙著、夢祥森譯，《禪學隨筆》，台北市：志文出版社，民國 73 年 1 月再版。
10. 楊家駱主編，《宣和畫譜》，《藝術叢編》第一集，台北市：世界書局，民國 51 年 11 月初版。
11. 鄭石岩，《禪悟與實現》，台北市：源流出版社印行，1987 年 7 月。
12. 賴建成編，《禪思維與管理藝術》第二集，景文技術學院教師氣功學社，民國 88 年 11 月。
13. 賴永海，《佛道詩禪－中國文化論》，北京：中國青年出版社，1991 年 12 月。
14. 釋貫休，《禪月集》，釋明復主編，《禪門逸書初編》第 2 冊，台北市：明文書局，1980 年 1 月。

15. 釋石濤，《大滌子題畫詩跋》，《美術叢書》第 3 集第 10 輯，浙江：人民美術出版社，2013 年 4 月。汪繹辰輯、釋石濤《大滌子題畫詩跋》，首都師範大學圖書館藏本，上海：上海人民出版社，1987 年 10 月第 1 版、1988 年第 1 次印刷。
16. 釋贊寧，《宋高僧傳》卷第三十，〈梁成都府東禪院貫休傳〉，《大正藏》冊 50，經 2061。
17. 釋明復，《明復法師佛學文叢》，新北市：花木蘭文化出版社，2006 年 9 月。

二、論文

1. 丁敏，〈論唐代詩僧產生的原因〉，《獅子吼雜誌》第 24 卷第 1 期，民國 74 年 1 月，頁 18-21。
2. 小林太市郎著、許明銀譯，〈貫休的藝術意義〉，《獅子吼》第 34 卷第 7 期，台北市：松山寺，民國 74 年 7 月，頁 64-72。
3. 杜松柏，〈行到水窮處坐看雲起時－唐詩中的禪趣〉，《國文天地》第 7 卷第 2 期，民國 80 年 7 月。
4. 杜莞溪，〈貫休和尚與遂昌唐山〉，麗水書院人文學院，2006 年第 3 期。
5. 吳枝開，〈中國禪畫的變遷〉，韓國首爾東國大學，1995 學年度碩士論文。
6. 吳永猛，〈禪畫研究的回顧〉，《獅子吼雜誌》第 24 卷第 7 期，民國 74 年 7 月。
7. 吳雙雙，〈貫休思想及其文學創作初探〉，廈門大學碩士學位論文，2007 年 6 月。
8. 陳清香，〈羅漢圖像研究〉，《華崗佛學學報》第 4 期，台北：中華佛學研究所，1980 年 10 月，頁 307-371。
9. 陳清香，〈禪文化中的藝術奇葩－禪餘水墨畫舉隅〉，《國文天

地》第 7 卷第 2 期，民國 80 年 7 月。

10. 《揚州師院學報》，1992 年第 2 期。
11. 黃敬家，〈中晚唐詩僧現象析論－從文學史與禪宗史兩面考察〉，《台東大學人文學報》第 1 期，2010 年 9 月，頁 111-138。
12. 賴建成，《台灣民間信仰、神壇與佛教發展之省思－台灣宗教信仰的特質》第六章「明復法師的行實與教化關懷」，台北東大圖書，2006 年 12 月。
13. 賴建成，〈身心靈與意識的統合問題－以禪道、政治談判與禪藝術活動為例〉，《2010 全人教育論壇暨生命、人文與博雅學術研討會手冊暨論文集》，景文科技大學人文藝術學院，民國 99 年 6 月。
14. 羅香林，〈晚唐貫休繪十六羅漢應真像石刻述證〉，張曼濤主編，《現代佛教學術叢刊》20，第 2 輯 10《佛教藝術論集》，台北市：大乘文化出版社，民國 67 年 2 月初版，頁 313-336。
15. 釋明復，〈禪月集解題〉，《禪門逸書初編》第 2 冊，台北市：明文書局，1980 年 1 月。
16. 釋明復，〈白蓮集解題〉，《禪門逸書初編》第 2 冊，台北市：明文書局，1980 年 1 月。
17. 釋明復，〈識得來時路－中國古人生活的禪趣〉，《國文天地》第 7 卷第 2 期，民國 80 年 7 月。
18. 釋明復，〈禪畫管窺〉，《獅子吼雜誌》第 31 卷第 7 期，民國 81 年 7 月。
19. 釋明復，〈貫休禪師生平之探討〉，《明復法師佛學文叢》第 3 冊，新北市：花木蘭文化出版社，2006 年 9 月；另見釋明復，〈貫休禪師生平的探討〉，《獅子吼》第 34 卷第 7 期，頁 54-63。