吾心似秋月：中日禪林觀畫脈絡之省思*

巫佩蓉**

【摘要】以「寒山拾得」為題的畫作有多種表現方式，本文將聚焦於特定一類——即人物仰頭上望，或以手指指向上方的畫作——探索禪林中人觀看這類作品時共享的文化脈絡。筆者將指出：由於有著共通的宗教思維方式與詩文涵養，即使畫面上方空無一物，觀者看著如啞謎般上望的畫中人物，並不感迷惑。無論中日，縱使是相隔數百年之禪林觀者，皆能了解畫意之核心；而禪僧也彼此知悉，在觀畫時，可展開由畫中形象而起，卻不拘於形象本身的發想。

筆者根據的材料，包括大量的畫作，以及僧人的語錄與畫跋。在畫作方面，現存的中國禪畫相對於日本作品而言，數量甚少，因此本文多以日本作品為例。不過，筆者將以大量的畫跋，說明宋元僧人題跋的畫面，很可能與現存日本畫作形象相近。而由赴日中國僧人，及日本僧人的語錄中，更可看到對於寒山拾得畫作理解脈絡的中日傳承。

關鍵詞：寒山、拾得、寒山詩、禪畫、以月喻心、可翁

楔子：寒山為何仰望？

美術史學界雖已有不少禪畫的研究，但以探索畫作作者歸屬與風格傳承為多；有關中日禪畫交流的論文，也以風格比較為主。① 雖亦有論及畫題的論述，多半僅止於確認出典處；然而畫面人物身分，與典故內涵之間，仍有許多

＊本文為中央研究院主題計劃「東亞文化意象之形塑：第十一至十七世紀中日韓三地的藝文互動」，子計劃「中國人物主題在日本畫壇之傳承與新變：室町至江戶的寒山拾得圖」之部份成果。感謝石守謙教授、廖肇亨教授、盧慧紋教授之指正，並感謝本刊兩位匿名審稿人之愷切批評。謝謝研究助理楊雅琲、楊婉瑜、周婕敏在收集資料與校稿上的協助。又，本研究於圖版方面，受惠於栃木縣立博物館編，《寒山拾得：描かれた風狂の祖師たち》（宇都宮：栃木縣立博物館，1994）甚多，特此誌謝。

＊＊國立中央大學藝術學研究所 助理教授

① 與中日禪畫相關的研究，日本學者投入最多心力；1970年代《水墨美術大系》、《日本美術絵画全集》等出版，每一卷以一位或數位畫家為主題，收錄許多與禪畫相關的畫家，

臺灣大學學術期刊資料庫

有待探究的問題。特別是，若與某一畫題相關之文本典故有多種源頭時，如何定義典故與圖繪之間的關係？如何確定古代觀者透過畫面形象，知曉典故之內容？典故所述之內容與畫面形象的直接對應，是否即是圖文關係的最佳詮釋？若於表面對照之外，試圖探討典故與圖繪間的複雜關聯，又易於落入禪文化的廣泛討論；如此雖對理解畫作仍有助益，卻未必能充分解釋某一主題的明確意涵。本文嘗試緊貼特定畫題的相關資料，由畫作、詩作與禪僧法語等，一探禪林觀畫脈絡，思考禪僧對於明現於紙上的形象，與未畫於紙上的意象間，如何凝聚共同理解的焦點。

本文討論的《寒山拾得圖》，美術史書常稱之為「宋元禪林常見之畫題」。然而，此畫題在禪林文化中的具體意義為何，今日的認識仍然模糊。② 所謂的意義，筆者指的是古代禪林中人對於畫作內涵的理解方式。禪僧觀看《寒山拾得圖》時，內心思維路徑，是否有可能重溯？觀畫時，若有超乎直接對應畫於紙上形象的聯想，是否完全屬於個人的自由；或者，由於有共通的文化背景，而有相近的觀畫角度？而此特定的文化背景，是否可能隨畫跡的傳布，也由一地傳至另一地？

另一令人頗感興味的議題是：中日禪林之間的文化傳承，與繪畫作品間的關聯為何？美術史學界雖已有不少研究，探討日本作品受到中國禪畫的影響；然而，學者著眼處多半在於畫作本身的比較。而畫風、造形、母題之外，對於畫作內涵的理解、鑑賞角度的切入，中日之間是否有共通之處，乃至於有某種可視為禪文化的脈絡貫穿其間，則是尚未被充分討論的議題。畫中具體形象，可以由現存畫作的比對找到傳承之軌跡；而畫外之意，是否能透過相近觀畫模式的分析，證明文化內涵於異地共享？

本文將嘗試以與《寒山拾得圖》有關的資料，探討中日禪林賞鑑畫作的共

從此奠定以畫家畫風為軸的研究方向。第一出版センター編集，《水墨美術大系》17卷（東京：講談社，1973-1977）；後藤茂樹等編集，《日本美術絵画全集》25卷（東京：集英社，1976-1980）。與禪畫相關的卷數，請參考本文引用書目。

② 對於寒山拾得圖畫題之簡要討論，見金井紫雲編，《東洋畫題綜覽》（東京：國書刊行會，1997；復刻1941年版），頁188-189；宮島新一，《日本の美術》，第336號，《水墨画：大德寺派と蛇足》（1994.5），頁30。

臺灣人文藝術期刊資料庫

通脈絡。以寒山拾得為題的畫作有多種表現方式，意義可能有所不同。本文將聚焦於特定一類——即人物仰頭上望，或以手指指向上方的畫作。即使觀者順著人物目光或手勢望去，發現畫上空無一物；但由於有著共通的宗教思維方式與詩文涵養，禪林中人觀看如啞謎般望向上方的畫中人物，並不感迷惑。不過，觀者並非完全自由聯想，而是彼此都能了解未具現於畫紙上的意旨；而在理解意旨之外，也常以此為出發點，展開與畫中形象若即若離的發想。

筆者根據的材料，包括大量的畫作，以及僧人的語錄與畫跋。在畫作方面，雖然禪畫源自中國，然以目前已知的作品而言，現存的中國禪畫數量與種類並不算多，特別是時代明確的宋代禪畫更是寥寥無幾。③ 相對地，受中國影響的日本作品數量甚為龐大，因此文中所舉畫例以日本作品為多。為證實這些日本作品與中國禪林的關係，筆者爬梳中國僧人語錄，發現大量的畫贊，內容足以與現存日本畫作相互呼應。而由赴日中國僧人，及日本僧人的語錄中，更可看到對於寒山拾得畫作理解脈絡的中日傳承。

對於禪僧而言，畫中形象、詩中意旨、宗教領悟之間，並無清楚的界限，經常可互相參照。然而，現代學界卻因學門清楚的劃分，以至於學者較少探索這類跨界議題。由於此研究牽涉了藝術史、文學、佛學等材料，筆者學淺，或有錯解之處。不過，筆者不希望因為現代學界分科的方式，使得我們無法探索禪林觀畫的多元脈絡，因此仍不量力地提出一些看法，望各方指正。

現存日本畫家所作的《寒山圖》中，最早的為可翁的作品。可翁為活躍於十四世紀前半的畫家，雖其生平尚有許多不明之處，但他的作品卻是今日探究中日禪林交流的重要根據。④ 傳為可翁的畫作中（有些可能是模本），有一山一寧（1247－1317，西元1299年渡日）、清拙正澄（1274－1339，西元1326年

③ 關於寒山拾得圖在中國的早期發展，以及以此為題的現存宋畫，筆者已另文詳細討論，請參見：巫佩蓉，〈寒山拾得之多重意象——詩、畫、傳說之交互指涉〉，收於石守謙、廖肇亨主編，《東亞文化意象之形塑》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，2011），頁415-458。

④ 金澤弘，〈可翁、明兆：初期水墨畫〉，收於金澤弘，《日本美術絵画全集》，第1卷，《可翁・明兆》（東京：集英社，1977），頁98-121。

臺灣大學學術期刊資料庫

渡日）等渡日中國禪僧之跋，是禪文化交流的具體例證。⑤ 現存有數件傳稱為可翁所作之《寒山圖》或《寒山拾得圖》，其中一件學界認為最可能是真跡，即現為東京私人收藏，被指定為國寶的《寒山圖》（圖1，以下簡稱國寶本）。⑥ 此作高98.6公分，寬33.5公分，紙本墨畫。畫中寒山立於樹下，雙手自然地背於身後，下巴微微朝上，目光也望向上方。寒山上衣以粗放筆線為主，下裳則墨色淋漓，呈現對比的趣味。鞋子的部份，畫家相當細膩地畫出編織的模樣，也細心地描繪露出的腳趾。然而，學者對此圖的關心，較多集中在畫家可翁的身分與畫法；⑦ 至於畫中寒山目光上揚的細緻表現，則尚無研究深究其背後意涵。

與國寶本形象相似的日本畫作，即畫出寒山或拾得仰望空中，或是以手指指向上方的作品相當多。單看傳稱為可翁所作的，便有以下數例。如藏於美國Freer Gallery of Art的傳可翁《寒山圖》（圖2），其人物形象與姿態，幾為國寶本之翻版。⑧ 另一幅傳可翁《拾得圖》（圖3），藏地不明，與國寶本形象頗相

⑤ 關於一山一寧，見玉村竹二，《五山禪僧傳記集成》（京都：思文閣，2003），頁35-37；清拙正澄，見玉村竹二，《五山禪僧傳記集成》，頁353-357。另可參見駒澤大學禪學大辭典編纂所編，《禪學大辭典》（東京：大修館書店，1977），頁33-34、42-43、568-569、647。

⑥ 此作很早就被學界注意，見藤懸靜也，〈可翁筆寒山圖解〉，《國華》，第541號（1935.12），頁337；圖見頁339。而圖版及作品解說亦可見於多處：田中一松，《水墨美術大系》，第5卷，《可翁・黙庵・明兆》（東京：講談社， 1974），圖52，頁94；金澤弘，《日本美術絵画全集》，第1卷，《可翁・明兆》，圖57；文化廳監修，《国宝・重要文化財大全》，第2冊，繪畫（下卷）（東京：每日新聞社，1999），圖19，頁43；海老根聰郎編，《日本の美術》，第333號，《水墨画：默庵から明兆へ》（1994.2），圖69，頁39。

⑦ 關於可翁的身分，有三種說法：一為畫師良全；二為詫磨派畫人仁賀；三為西元1317年入元，十年後歸日的禪僧可翁宗然；日本學界認為第三種說法較可靠。但即使確定可翁為禪僧，其生平仍有許多不明之處。見金澤弘，〈可翁、明兆：初期水墨畫〉，收於金澤弘，《日本美術絵画全集》，第1卷，《可翁・明兆》，頁98-121；中島純司，《14-16世紀の美術》（東京：岩波書店，1991），頁5-8。

⑧ （傳）可翁，《寒山圖》，紙本墨畫，102.5×30.9公分，美國Freer Gallery of Art藏。圖版見金澤弘，《日本美術絵画全集》，第1卷，《可翁・明兆》，圖2。

臺灣大學學術期刊資料庫

似，眼光也是望向上方，但以手持帚而非交於背後。⑨ 又有藏於兵庫縣穎川美術館，也傳稱為可翁所作的《寒山圖》（圖4），畫中人物舉手過頭，並以食指指向上方。⑩ 另有茨城縣立歷史館藏，傳可翁筆的《寒山拾得圖》雙幅：一人展卷觀看，另一人伸手於胸前，以食指指向上方（圖5）。⑪ 上述這些例子雖因筆墨風格上的細膩差別，未必為可翁真跡；但因畫法上具有可翁的特色，而可能傳承了十四世紀流行的形式，即代表《寒山拾得圖》傳入日本時的早期樣式。⑫ 值得注意的是，這幾幅作品，人物皆呈望向上方，或指向上方的姿態，似乎要傳達給觀者某種訊息。然而，畫面上方卻空無一物。如此，是否代表畫者意圖讓觀者完全地自由聯想？又或者，在古代的文化脈絡中，畫者與觀者間存有某種默契，彼此瞭解超於畫中形象外的意指？現代學者介紹此類畫作時，往往含糊其詞，並不說明有何特殊意味；有些則稱之為「指天」，或是「指天指地」，恐怕也未中的。⑬ 究竟畫中寒山或拾得望的是什麼？指的是什麼？現代觀者對此似乎並不清楚，但古代觀者卻了然於心。

尚有一組藏於京都相國寺的《寒山拾得圖》雙幅（圖6），因上有渡日元代僧人一山一寧贊語而特別值得注意。⑭ 此組畫上並無標明何者為寒山，何者為

---

⑨（傳）可翁，《拾得圖》，紙本墨畫，79.3×33.0公分，藏地不明。圖版見金澤弘，《日本美術絵画全集》，第1卷，《可翁・明兆》，圖3。

⑩（傳）可翁，《寒山圖》，紙本墨畫，78.5×30.7公分，兵庫縣穎川美術館藏。圖版見金澤弘，《日本美術絵画全集》，第1卷，《可翁・明兆》，圖4。

⑪（傳）可翁，《寒山拾得圖》二幅，14世紀前期，紙本墨畫，各85.5×32.5公分，茨城縣立歷史館藏。圖版見栃木縣立博物館編，《寒山拾得：描かれた風狂の祖師たち》（宇都宮：栃木縣立博物館，1994），圖2，頁23。此書以下簡稱為《寒山拾得展》。

⑫ 另有一幅（傳）可翁，明極楚俊贊，《寒山圖》，14世紀前期，絹本墨畫，85.3×36.2公分。圖版見《寒山拾得展》，圖1，頁22。圖中人物展卷觀看，不同於本文所討論的望月主題。

⑬ 金澤弘，〈寒山圖圖版說明〉，收於金澤弘，《日本美術絵画全集》，第1卷，《可翁・明兆》，頁128。橋本慎司，〈寒山拾得圖——展覽會概說にかえて〉，收於《寒山拾得展》，頁112-118；指天指地之說，見《寒山拾得展》，頁112。

⑭（傳）可翁，一山一寧贊，《寒山拾得圖》雙幅，絹本墨畫，各111.0×39.0公分，京都相國寺藏。圖版見新潟放送メディア事業局編，《大本山相國寺・金閣・銀閣秘宝展》（新潟：新潟放送，2002），圖26，頁44-45。相關討論，可見五十嵐聰美，〈圖版說明〉，頁142。另外，關於一山一寧生平及其他事蹟，詳見本文之後的討論。

臺灣藝術期刊資料庫

拾得。其中一人的外形、側身望向上方的姿勢，與國寶本非常相似；另一人則以正面朝向觀者，並高舉右手，指向上方。

相國寺本亦傳為可翁畫，但若與國寶本相比，則可發現兩畫的細膩程度不同；特別是腳趾部份，有著明顯差異。國寶本人物的腳趾，趾趾不同，且相當具有量感；而相國寺本的人物腳趾，卻顯得較為平板。不過，雖然筆墨的細膩程度與國寶本有別，但畫中人物的姿態、神情仍頗為生動；即使未必為可翁真跡，仍屬佳作。在題款方面，依伊東卓治之研究，認為是一山一寧的真跡，且可歸為晚年住京都南禪寺時期的類型。⑮ 我們可由相國寺本，來探討這類作品的表現意義。特別是畫上一山一寧之題款內容，頗值得細細分析，以探知古代觀畫者的意向。

這組畫作其中一幅，即人物正面朝向觀者，以手指上之圖，上有跋曰：

> 指空話空，是甚舉止，雖莫顧眄，猶少慚媿，五臺月皎何由至。一山一寧拜題。

另一幅人物側身仰望，雙手交於背後之圖，則有跋曰：

> 掣風掣顛，據個甚麼，背手立地，看人冷破，峨眉雲遠忘歸路。⑯

傳說寒山拾得為文殊普賢之化身；「五臺」、「峨眉」分別是與文殊、普

---

⑮ 伊東卓治，〈續寧一山墨跡〉，《美術研究》，169（1953/3），頁7-33；特別是頁18-23。

⑯ 此處贊語解讀，乃根據伊東卓治之文，與圖錄所記不同。圖錄所記為：「指空話空，是甚筆止，維墨願巧，猶少慚□，為基月皎何由至。一山一寧拜題」；「掣風掣怡，處丁甚麼，背手言地，看人冷破，峨眉雲遠忘歸路」；見《大本山相國寺、金閣、銀閣秘宝展》，頁142。筆者未讀伊東之文前，曾在盧慧紋教授協助下，確定圖錄原標「為基」二字應是「五臺」；感謝盧教授之協助。又，以「掣風掣顛」一語來形容寒山拾得，亦見於《了堂惟一禪師語錄》，卷2，頁464，收於新文豐編審部編，《卍續藏經》，第123冊（臺北：新文豐出版社，1983），頁928下。《元叟行端禪師語錄》，卷6，頁26上，收於《卍續藏經》，第124冊，頁52上。

臺灣大學藝術期刊資料庫

賢信仰相關之地，因此可知以指上指者為寒山，仰望上方者為拾得。⑰ 那麼，畫中寒山究竟手指何物，而拾得又望向何方？由於一山一寧的贊中，有「五臺月皎何由至」之句，很可能兩人所指所望之物，與「月」有關。然而，圖上並無畫月，但贊者卻可由畫中人物上望的姿態，自然地聯想到「月」；這或許是賞畫最有意思的地方。由指向上方，望向上方的寒山拾得聯想到月，乃至於以月喻心——這是否能視為一種通例？而畫中寒山以手指向上方，又是否一定與月有關？另外，畫中人物若真是望月、指月，為何紙絹上又不畫月？既然畫上無月，觀者又何以得知畫中人望月？以上種種謎題，若只從畫面本身來看，無法得到明確的答案；但若更深入地探討禪林之上堂法語、詩偈、畫跋等交錯構成的背景，便可得到解答——也就是禪林共享文化脈絡下的觀畫意向。

由於背景脈絡相當複雜，下文將分幾個方向來探索：第一節「禪林對『吾心似秋月』一詩的廣泛引述」，將探討《寒山詩集》中，「吾心似秋月」一詩如何廣受禪僧引述。以往大多數美術史學者討論《寒山拾得圖》之出典時，多引用《宋高僧傳》（十世紀末成書）⑱ 或《景德傳燈錄》（十一世紀初成書）⑲ 內之佚事，強調寒拾二人如同雜役般的鄙俗外表，或者談笑時旁若無人的奇特表情，卻甚少注意到畫作與寒山詩之關聯，更少論及詩畫共通的意旨。筆者認為，禪林對於寒山詩，尤其是「吾心似秋月」一詩的熟悉，與觀看《寒山拾得圖》的意向息息相關。不過，《寒山詩集》收有三百餘首詩，我們如何確認某首詩特別受到禪林重視？對此，筆者擬以禪僧語錄中的資料，證明此詩如何深入禪林文化，且由此可推論，禪僧對於由寒山形象而聯想到「月」及「以月喻心」的脈絡並不陌生。

第二節，「望月、指月的寒山拾得圖與禪林觀畫脈絡」：將兼納文獻與圖像資料，進一步說明詩畫間的呼應。一方面，筆者將由語錄整理出中日禪僧所

---

⑰ 圖中寒山穿著底部有齒的鞋，應是木屐。在許多寒山圖中，也畫寒山著木屐。

⑱ 《宋高僧傳》成於端拱元年（988）。贊寧著，范祥雍點校，〈唐天臺山封干師傳附木清師、寒山子、拾得〉，《宋高僧傳》（臺北：文津出版社，1988），卷一九，頁483-486。

⑲ 道原《景德傳燈錄》成於大中祥符二年（1009）。〈天臺豐干禪師、天臺寒山子、天臺拾得〉，《景德傳燈錄》卷二七，收於大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》（臺北：新文豐出版社，1983-1988），第51冊，史傳部，頁433-434。以下簡稱《大正藏》。

臺灣本學術期刊資料庫

作畫贊，舉出直接引用或間接指涉「吾心似秋月」的大量實例。這些畫贊實例，可補現存畫作不足之憾。雖然學界常說《寒山拾得圖》為宋元禪林常見畫題，但北宋無一作品留存至今，可確認為南宋或宋末元初的畫作，也是屈指可數；著名作品實多屬元代及其後之作。⑳ 在日本畫作方面，屬於早期（即十四世紀）的作品，同樣寥寥無幾。因此，禪僧畫贊不但可證實「寒山拾得」畫題的盛行，更提供了分析禪僧觀畫脈絡的具體材料。僧侶贊語顯示，禪林不只將寒山詩視為典故，更由寒山望月的脈絡，開啟個人的禪思。另一方面，早期畫作雖多已不存，與禪僧畫贊相應的作品樣貌為何，卻是有可能推測的。在此節中，筆者將舉出現存時代稍晚（多為室町時代1392－1573）畫作中，畫面形象可與早期禪僧畫贊相對應者。雖然無法完全證明早期畫作的樣貌，但這也是在現存資料限制下，增加我們理解禪林文化的權宜之計。

第三節「『月』與『指』的辯證」，將繼續討論觀畫與禪思之間的關聯。前節主要以史料證明：即使畫上無月，禪僧卻屢屢於《寒山拾得圖》上題寫與「吾心似秋月」相關的畫贊；此節則擬更深刻地討論其背後意涵。筆者試圖解釋：禪僧究竟如何看待畫作上畫月與否；而畫上形象、詩中意象、心中發想，如何在禪林觀畫過程中構成交錯的意義。對於天上月、紙上月、心中月，禪僧又如何展開重重辯證。由這些資料，我們得以重構共通於東亞禪林的特殊觀看脈絡。

第四節「『指』、『月』形象的傳續」：筆者將藉由時代稍晚，也就是江戶時代（1615－1868）作品，探討「指」、「月」形象的傳續。至江戶時代，以寒山拾得為題的畫作類型變化更多，形象百變，但與禪宗「以月喻心」有緊密關聯的畫例仍然存在。透過探討這些畫例及題跋，我們可知，無論是畫紙表面上的形象，或者涉及詮釋角度的觀看方式，日本禪林，仍傳續了自十四世紀以來的數百年傳統。

⑳ 幾幅南宋或宋末元初的畫作，見巫佩蓉，〈寒山拾得之多重意象——詩、畫、傳說之交互指涉〉，頁415-458。

臺灣大學學術期刊資料庫

一、禪林對「吾心似秋月」一詩的廣泛引述

吾心似秋月，碧潭清皎潔。無物堪比倫，教我如何說。㉑

此為《寒山詩集》三百餘首詩之一。《寒山詩集》所收詩作風格迥異，典雅與粗俗並陳，出世與入世同列，文學研究者認為是非常難解的問題。㉒ 如何評價寒山詩整體的意義，並非本文關注重點；然而，必需指出的是：就討論詩畫關係而言，若三百餘首詩難以交集出某一具有共識的詩人形象，便不易確認，畫家與觀者是否意圖以畫中寒山造形指涉詩作的特定內涵。然而，筆者認為，若有某首或某幾首寒山詩，經常受禪林之人引用，或可推出這些詩的影響力較大。本節將以禪僧語錄為根據，證明「吾心似秋月」一詩廣為人知。特別是禪林諸多引用例子中，有些以暗喻而非直引的形式，巧妙地影射「寒山」、「月」、「心」之間的關係，然僧侶仍彼此熟知所指為何，更可見此詩影響之大。禪門之中，極多以月喻心、喻道之例。此典出於《大智度論》卷9：「如人以指指月，以示惑者，惑者視指而不視月。」㉓ 禪門之中屢屢以指月為喻，不必然與寒山相關；但某些例子中，確實可反映出禪僧對於寒山的認同，常與以月喻心的傳統相疊。

本節引用資料多以上堂法語為主，並不涉及畫作，討論目的在於重建寒山詩對於禪僧的深厚意義。若能得知禪僧在這方面的背景知識，我們便可推想：當僧人觀看《寒山圖》之類的畫作時，看到的並不只是畫中固定的人物形象；而他們心中聯想的，恐怕也不只是與寒山有關的典故或佚事情節。在禪林文化脈絡下，與寒山詩相關的意境，以及語錄記載，甚至實際的上堂對話中，由寒

㉑「吾心似秋月」一詩見：（唐）釋寒山，《寒山詩集》，頁31（景印文淵閣四庫全書，集部，別集類，冊1065，臺北：臺灣商務印書館，1983，頁50上）。另外，《寒山詩集　附豐干拾得詩》，收於同冊，頁29-60。

㉒ 羅時進，〈八十年來中國寒山詩集的整理與研究〉，《中國文學報》（京都大學），60（2000），頁116-141。

㉓（後秦）鳩摩羅什譯，《大智度論》，卷9，頁125中，收於《大正藏》，第25冊，釋經論部上，no. 1509，頁125。

臺灣大學學術期刊資料庫

山詩開始的嚴肅禪思——這些都是禪僧觀畫時可能引起發想的脈絡。爬梳禪僧語錄，無論是直引「吾心似秋月，碧潭清皎潔」之例，或巧妙影射、融會貫通之例，皆可見禪門之人極為熟悉此詩，並常以此詩為引子，展開巧妙的辯證。以下舉實例說明：

有一則較早的紀錄，與北宋初的雪竇重顯（明覺禪師，980－1052）有關。㉔

> 上堂，僧問：「如何是維摩一默？」師曰：「寒山訪拾得。」曰：「恁麼則入不二之門？」師噓一噓，復曰：「維摩大士去何從，千古令人望莫窮，不二法門休更問，夜來明月上孤峰。」㉕

此處提及的維摩一默，指的是《維摩詰所說經》之〈入不二法門品第九〉中所述：諸菩薩各說入不二法門之道，維摩居士卻靜默不語。文殊因而歎曰：「善哉！善哉！乃至無有文字語言，是真入不二法門。」㉖ 雪竇在此以寒山拾得作答，看似突兀，但若思及北宋盛行諸寒山傳說之一，即寒山被視為文殊菩薩的化身，則可見其內在脈絡。㉗ 維摩居士與文殊菩薩，雖然滔滔辯論，但於至道之前，兩位悟道者實已心領神會，無需一語。在與寒山有關的傳說中，經

㉔ 重顯，四川遂寧人，於明州雪竇中興雲門宗，機語敏捷，聲播叢林；寂後仁宗賜號明覺禪師。見《禪林僧寶傳》11，《五燈會元》15，《新續高僧傳四集》14，《五燈嚴統》15。參見釋震華遺稿，《中國佛教人名大辭典》（上海：上海辭書出版社，1999），頁501。又，《南宋館閣續錄》，收有《寒山拾得雪豆圖》一幅，見佚名，《南宋館閣續錄》，卷3，頁11，收於北京圖書館出版社影印室輯，《宋代傳記資料叢刊》，第43冊（北京：北京圖書館出版社，2006），頁188；亦收於《景印文淵閣四庫全書》（史部，職官類，冊595，頁476上）。

㉕ 圓極居頂，《續傳燈錄》，卷2，頁475下，收於《大正藏》，第51冊，史傳部三，no. 2077，頁475。亦收於（宋）普濟，《五燈會元》，下冊（臺北：文津出版社，1986），卷15，頁995。

㉖ （後秦）鳩摩羅什譯，《維摩詰所說經》，卷中，〈入不二法門品第九〉，頁551下，收於《大正藏》，第14冊，經集部一，no. 475，頁551。

㉗ 與寒山有關的傳說，詳見巫佩蓉，〈寒山拾得之多重意象——詩、畫、傳說之交互指涉〉，頁415-458。寒山被視為文殊化身的典故，見於《寒山詩集》序言（年代不明）、《宋高僧傳》（十世紀末成書）、《景德傳燈錄》（十一世紀初成書）。

臺灣藝術期刊資料庫

常描述寒山拾得兩人呵呵大笑，外人卻不解其意——正因二人早已入道，不必透過明確的言說，仍然相互契合。㉘ 不過，顯然與雪竇對話的僧人仍然不解，又問「恁麼則入不二之門」，意即悟道之路徑究竟如何？此時，雪竇以具象的「夜來明月上孤峰」作答。由於前面已提及寒山，故不難想像此處的「明月」，乃用以喻「心」，隱然與「吾心似秋月」之句相呼應。

附帶一提，文獻中記載的畫作，亦有藉寒山為文殊化身的傳說，而聯繫寒山、維摩兩者之例。例如，南北宋之際文人呂本中（1084－1145），作有〈觀甯子儀所蓄維摩寒山拾得唐畫歌〉，便是一組以維摩、寒山、拾得為畫題之例。㉙ 可惜畫作現已不存。文殊維摩之事，出自正統的佛教經典；而寒山為文殊化身，則是神奇的傳說。但當禪僧、文人引用時，卻常將兩種來源不同的典故交錯運用。

雪竇之後，在禪僧語錄中，可發現許多直接引用「吾心似秋月」於堂上討論的例子。如與黃庭堅（1045－1105）同時代的保福本權（？－？）禪師：㉚

> 上堂，舉寒山偈曰：「吾心似秋月，碧潭清皎潔。無物堪比倫，教我如何說。」老僧即不然，「吾心似燈籠，點火內外紅，有物堪比倫，來朝日出東。」傳者以為笑。㉛

禪林之中讀「吾心似秋月」一詩，與修道歷程中對於「心」的關注有密切關係。以寒山詩作為引子，開啟對於「心」或「精神」討論的例子，不勝枚

㉘ 如《寒山詩集》序言中，便有「駐立撫掌，呵呵大笑」、「二人向火大笑」等描述；見（唐）釋寒山，《寒山詩集》，原序，頁1-2（景印文淵閣四庫全書，冊1065，頁31）。

㉙ （宋）呂本中，《東萊詩集》，卷3，頁11（景印文淵閣四庫全書，集部，別集類，冊1136，頁701）。另外，亦見（宋）孫紹遠編，《聲畫集》卷2，頁5（景印文淵閣四庫全書，集部，總集類，冊1349，頁827）。與此畫題相關的討論，詳見巫佩蓉，〈寒山拾得之多重意象——詩、畫、傳說之交互指涉〉，頁438-439。

㉚ 保福本權，晦堂祖心之嗣，見《建中靖國續燈錄》20，《嘉泰普燈錄》6，《五燈會元》17，《續傳燈錄》22；《中國佛教人名大辭典》，頁146。亦請參見《禪學大辭典》，頁1162。

㉛ （宋）普濟，《五燈會元》，下冊，卷17，頁1137。《五燈會元》中亦記載保福本權與黃山谷的對話。

臺灣大學學術期刊資料庫

舉。如北宋保寧仁勇（？－？）禪師：㉜

上堂。吾心似秋月，碧潭清皎潔，無物堪比倫，教我如何說。寒山子，貴價精神賤價賣。子細思量，著甚來由。㉝

又，臨安府靈隱惠淳圓智（？－？）禪師：

上堂：「吾心似秋月，碧潭清皎潔。」乃喝曰：「寒山子話墮了也。諸禪德，皎潔無塵，豈中秋之月可比？虛明絕待，非照世之珠可倫。……」㉞

又，洞山梵言（？－？）禪師：

上堂：「吾心似秋月，碧潭清皎潔。無物堪比倫，教我如何說？寒山子勞而無功，更有箇拾得道不識這箇意，修行徒苦辛。」㉟

又，南宋無明慧性（1162－1237）禪師：㊱

上堂，舉寒山詩云：「吾心似秋月，碧潭清皎潔。無物堪比倫，教我如何說。」師云：「寒山子坐在解脫深坑，若是北山門下，打你頭破額裂。」㊲

前三則表面上似是斥責寒山以月喻心之不當，因「精神」、「諸禪德」之

㉜ 保寧仁勇，四明人，訪楊岐而頓明心印，出住金陵保寧。見《續傳燈錄》13，《嘉泰普燈錄》4，《五燈會元》19，《指月錄》27；《中國佛教人名大辭典》，頁90。亦請參見《禪學大辭典》，頁999-1000。

㉝ 《續古尊宿語要》之《保寧勇禪師語錄》，卷3，頁481中，收於《卍續藏經》，第118冊，頁961。《保寧勇禪師語錄》序，作於宋元豐元年（1078）；收於同書卷3，頁478，總第955頁。

㉞ （宋）普濟，《五燈會元》，下冊，卷16，頁1097。

㉟ （宋）普濟，《五燈會元》，下冊，卷17，頁1154。

㊱ 無明慧性，四川人，得松源崇月衣缽，有《無明慧性禪師語錄》一卷；見《中國佛教人名大辭典》，頁966。亦請參見《禪學大辭典》，頁97。

㊲ 《無明慧性禪師語錄》，頁318上，收於《卍續藏經》，第121冊，頁635。

臺灣大學學術期刊資料庫

純淨，更在秋月之上；第四則無明慧性禪師，則引寒山詩討論「解脫」大義。禪宗修行中素有挑戰權威，甚至嘲諷權威的作法。僧人應頗為熟悉寒山為文殊化身之說，卻不因其菩薩化身的身份便一味地讚揚其詩，而是反覆思辨，頗見禪宗本色。不過，即使堂語語帶責備，其重點並不在於指責寒山；而是以寒山「吾心似秋月」一詩作個引子，開啟討論的方向。特別是「精神」、「諸禪德」、「解脫」等，都是禪門中最嚴肅的課題。由這些討論的實例，亦可知「吾心似秋月」的詩境，顯然已是禪林中人再熟悉不過的意象。

有時，禪僧語中並未直接引用寒山詩，卻自然地浮現出寒山「以月喻心」的意象。此一情形，反而更可證明此詩已深入人心。換言之，即使不引詩之原文，講者與聽者之間，仍知所論為何。如南宋石溪心月（？－1254）禪師，有〈月潭〉偈頌一首：㊳

皎潔清光艷艷寒。幾回撈摝犯波瀾。憑誰說與寒山子。莫把吾心一樣看。㊴

元代著名的古林清茂（1262－1329）禪師亦有〈月樓〉偈頌一首：㊵

萬里無雲轉玉盤。幾多人在上頭看。古今只有寒山子。若不將心比亦難。㊶

又，元代赴日高僧一山一寧語錄中，有一則更是令人玩味：

中秋謝都寺上堂。月朔月旦，月圓月半，因甚今宵人爭賞翫？光境未曾忘，真月何由見？要見麼？以拂子打圓相云：不是寒山一片心，便是石窓漏

㊳ 石溪心月，屬臨濟宗楊岐派；見《禪學大辭典》，頁609。

㊴ 《石溪心月禪詩語錄》，卷下，頁63，收於《卍續藏經》，第123冊，頁125下。此語錄有景定元年（1260）序，見同冊，頁43。

㊵ 古林清茂十三歲於天台山國清寺出家，後為橫川如珙（又名行珙）法嗣；清茂曾作《擬寒山詩》三百首。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489；《禪學大辭典》，頁649。

㊶ 《古林清茂禪師拾遺偈頌》，卷下，頁276，收於《卍續藏經》，第123冊，頁552上。

臺灣大學學術期刊資料庫

燈盞。㊷

此則乃一山一寧住鎌倉建長寺之法語。紀錄一開始即點明為中秋上堂，相當有意思。前引惠淳圓智之語，雖未點明時序，文中也提到「中秋之月」。僧人隨俗於歲時賞月，但意念未必只在眼前具象的明月，而是透過詩中之月，思索解脫之大義。然而，無論是否為直引，「吾心似秋月」之詩句顯然深印在禪僧心中——望月而思及「心」，也思及「寒山」其人。

一山一寧此則語錄，還有許多值得玩味的地方。「光境未曾忘，真月何由見？」，意思似乎是說天上的月並非「真月」，真月另有所在。「要見麼？」，後面加了「以拂子打圓相」一句，表示一山舉起了拂塵，於空中畫出一圓。語錄多半留下師僧談話機鋒，這裡卻讓我們看到禪師畫出一圓的動作。天上有跡可見的月並非「真月」，難道以拂子畫出的圓倒是「真月」嗎？一山一寧接著說：「不是寒山一片心，便是石窓漏燈盞。」此處以一種類似啞謎的方式，讓當場聽法的禪僧及後世之人，留下反覆思索的空間。關於禪語奧妙之處，筆者或許不該強作解人，僅想指出：一山並未完整地引用寒山詩句，卻以「寒山一片心」一語輕輕帶過，表示他預期當時聽法的禪僧，當十分熟稔此語所指涉的多重意旨。因此，由簡潔的「月」（天上月）、「心」（真月）、「圓相」（以拂子打圓相），到特殊意味的「寒山詩中之月」、「寒山以月喻心」，其間便有著巧妙的聯繫關係；而禪林中人對這些意象的互聯，了然於心。

另外，透過此例我們還可聯想到禪林畫中，為數不少的《圓相圖》——意即以筆於紙面上，留下簡單卻意味無窮的圓形墨跡（本文第四節有簡要討論）。㊸ 至於一山的「以拂子打圓相」，僅有動作，過後無痕，或許境界又高一籌。而拂子所畫之圓有何意？是指月，指燈，指寒山之心，還是己心？一山

㊷ 《一山國師語錄》，卷上，〈住日本國相模州巨福山建長興國禪寺語錄〉，頁316中，收於《大正藏》，第80冊，續諸宗部十一，no. 2553，頁316。

㊸ 如白隱慧鶴，《圓相圖》，紙本水墨，46.8×55.6公分，永青文庫藏。或仙崖義梵，《秋月圖》，紙本水墨，40.6×56.7公分，出光美術館藏。圖版見水上勉、泉武夫，《水墨画の巨匠》，第7卷，《白隱・仙厓》（東京：講談社，1995），圖30、44。關於圖版說明，見同書頁104、106。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

既不明言，各人也只得各自體悟。

此則法語除了內容本身頗令人玩味之外，一山一寧的經歷也值得注意。宋末元初，由中國至日本的僧侶相當多，一山一寧便是其一。禪師出身於台州（浙江省），曾學天台宗，又於天童寺、阿育王寺參禪，為頑極行彌法嗣。西元1298年，依元成宗之詔，封妙慈弘濟大師之號。西元1299年與西磵子曇同赴日，初被幽閉於伊豆修禪寺，後得當時執政者北条貞時（1271－1311）皈依，任鎌倉建長寺住持；西元1302年，任圓覺寺住持。西元1313年，應後宇多上皇（1267－1324）之招請，任京都南禪寺三世住持。㊹ 又，一山一寧在日本五山文學史有重要地位，虎關師鍊、雪村友梅等著名日僧，皆曾受教於一山。㊺ 可以說，中國禪林領略寒山詩的方式，正是透過如一山一寧等渡日禪僧傳至日本。

一山一寧之例，是中國僧侶於日本寺院中，引用與寒山有關的典故來說法。以下再舉日本五山名僧春屋妙葩（1311－1390）的一則法語，顯示日本僧侶對「吾心似秋月」一詩的熟悉：㊻

> 仲秋經散上堂拈拄杖云：吾心似秋月，正好供養；碧潭清皎潔，正好修行。無物堪比倫，令我如何說。卓一下。㊼

由以上中日禪僧語錄實例，可見「寒山」於禪林中被接受的意義，並非僅繫於寒山傳說文本中種種神奇的佚聞，《寒山詩集》的內容也受禪師關注。特別是「吾心似秋月」一詩，屢屢被引用於討論「解脫」之大義。「吾心似秋月」之「吾心」，不只是寒山之心，也是讀者、說法者、修道者自己的心。禪

㊹ 關於一山一寧生平，見東京國立博物館編，《鎌倉禪の源流：建長寺創建750年記念特別展》（東京：東京國立博物館，2003），頁245。另外，《大本山相國寺、金閣、銀閣秘宝展》，頁142，亦有與一山有關的資料。

㊺ 見玉村竹二，《五山詩僧》，收於《日本の禪語錄》，第8卷（東京：講談社，1978），書後附表（無頁數）；玉村竹二，《五山禪僧傳記集成》，頁35-37。

㊻ 玉村竹二，《五山禪僧傳記集成》，頁290-298。春屋妙葩，後圓融天皇賜號智覺普明。

㊼ 《智覺普明國師語錄》，卷1，頁635中，收於《大正藏》，第80冊，續諸宗部十一，no. 2560，頁635。此為智覺普明住天龍禪寺語錄。

臺灣人學學術期刊資料庫

林中人讀寒山詩的方式，不僅將之視為一種文本來欣賞，更融入自己求道悟道之思索與體會。

二、望月、指月的寒山拾得圖與禪林觀畫脈絡

上節討論以僧人法語為主，可看出「吾心似秋月」一詩廣被引用，可謂深入禪林文化之底層。然而，禪僧對於此詩的熟稔，於觀畫時有何作用？若是現存畫跡中，有許多由禪僧題寫「吾心似秋月」贊文的作品實例，則兩者的關係不言可喻。或者，如畫上明明白白畫出「月」的形象，觀者也可毫不曖昧地知道，畫上仰望上空或指向上方之人意在望月、指月。然而，正因由現存資料無法作出如此直接的推論，因此需要相當多的說明。本節考慮的資料，包括由中日僧傳中收集的畫贊，以及日本的畫作。畫贊時代涵括較廣，最早有數位南宋禪僧之例；畫作依現存狀況所限，多為室町時代之後的作品。其中幾無可「理想」對應的資料。換言之，文獻所記的畫作多已不存，而現存畫作上多半無跋。除了前述相國寺藏傳可翁作品，畫中人物有明顯望上、指上之姿，又有一山一寧贊語提及「五臺月」，算是具體對應之外，其餘畫贊資料、現存畫作多無法直接對應。縱使現有資料有如此不利的限制，但無論是文獻上提及「望月」、「指月」的畫贊，或現存畫作中有望上、指上的寒山拾得者，數量皆相當多，因此筆者認為兩者之間存在著有意義的交集。

首先要釐清的是，雖然學界常稱《寒山拾得圖》流行於宋元禪林，但實際留存，並可確定為宋代所作的畫作，實極罕見。北宋的作品，完全闕如；可確定為南宋的作品，也寥寥無幾。除了一幅日本私人藏，上有石橋可宣㊽ 贊的佚名畫作，㊾ 可確定為南宋外，MOA美術館藏傳梁楷作、㊿ 鹿苑寺藏傳牧谿作之

㊽ 石橋可宣，蜀人。嘉定初，詔住徑山，寧宗賜佛日號。參見震華法師編，《中國佛教人名大辭典》(上海：上海辭書出版社，1999)，頁149。

㊾ 作品圖版見德川美術館編，《室町將軍家の至宝を探る》(名古屋：德川美術館，2008)，圖20。亦可參見田中一松，《田中一松絵画史論集》下(東京：中央公論美術，1986)，頁346。

㊿ 作品圖版見川上涇等編，《水墨美術大系》，第4卷，《梁楷、因陀羅》(東京：講談社，1975)，圖157。

臺灣大學學術期刊資料庫

《寒山拾得圖》，[51] 都有學者認為實為宋末元初的作品。[52] 而其他傳牧谿之作，時代可能更晚。這三幅現存作品中最早，即南宋或宋末元初作品，人物皆非望向或指向上方，因此非屬本文討論的類型。而元代及其後的作品雖然數量稍多，但有僧侶題跋的也不多。最著名的傳顏輝畫作及因陀羅作品，也與「吾心似秋月」主題不相關。[53] 然而，宋元禪林常見畫題之說，並非虛言。由禪僧傳記或語錄中，確實可見大量《寒山拾得圖》畫贊，只是這些畫皆已不存。由畫贊內容，可知某些畫贊透露了禪僧觀畫時的發想，其中有不少與「吾心似秋月」有關。雖然某些畫贊並非清晰地描述畫面，但可透過內容推想畫上人物姿態或手勢。由此可知，《寒山拾得圖》不僅是盛行於宋元禪林之畫題，且表現類型多於現存畫作。雖然現存之早期中國畫作，並非望月或指月主題；但實因留存之作太少，不能代表《寒山拾得圖》在中國宋元禪林發展之全貌。唯有透過畫贊，可確證由觀《寒山拾得圖》而聯想到「月」的禪思，在宋元禪林中頗為流行。

畫贊畢竟是文字的形式，我們總希望有具體可對應的畫作形象。現存的日本畫作，就提供了不同面向的資料。前述多幅十四世紀可翁（或傳可翁）之畫作，很可能有中國之原型。尤其是有一山一寧題跋的相國寺本，除了表現指向上方、望向上方的形象典型之外，更是畫面無月，觀者卻聯想到「月」的實例。除了數幅傳可翁的作品之外，尚有其他日本畫例，同樣表現指向上方或望向上方的寒山拾得形象，讓人可推想更多中國宋元禪畫的具體樣式。現知數量龐大的《寒山拾得圖》，實多為日本室町至江戶時代的畫作。這些畫作提供極為豐富的形象資料，約有百幅可見於目前已出版的圖錄。[54] 學者在介紹這些畫

---

[51] 作品圖版見戶田禎佑編，《水墨美術大系》，第3卷，《牧谿、玉澗》（東京：講談社，1978），圖14。

[52] 有關這幾幅作品，詳見巫佩蓉，〈寒山拾得之多重意象——詩、畫、傳說的交互指涉〉，頁415-458。

[53] 傳顏輝圖見：文化庁監修，《国宝・重要文化財大全》，第2冊，繪畫（下卷）（東京：每日新聞社，1999），頁597，圖202。因陀羅圖見同書，頁565，圖131。

[54] 1994年栃木縣立博物館之特展圖錄中，收有84件作品，加上散見其他出版品之作品，初估有百幅。特展圖錄中，室町時代作品有26件，江戶時代有42件。參見栃木縣立博物館編，《寒山拾得：描かれた風狂の祖師たち》（宇都宮：栃木縣立博物館，1994）。

臺灣大學藝術期刊資料庫

作時，常提及可能出自中國原型，卻往往沒有充分的討論。筆者認為，禪僧畫贊實可作為連接中國原型與時代較晚的日本畫作之關鍵——即使無現存中國畫例，但因中國禪僧的畫贊內容，多涉及望月、指月，便可證明確有此類中國作品。

另外，由中國僧侶、中國赴日僧侶，及日本僧侶畫贊內涵的相近，則可驗證中日共享某種觀畫角度。中日禪僧都有由《寒山拾得圖》聯想到「月」的思考脈絡，禪僧們在意的，不只是「月」的具體形象，或是「吾心似秋月」文字本身，還有許多宗教或哲學上的發想。透過畫贊內容，我們可再深入思考：日本禪林中人除了繼承中國禪畫的外觀，也傳衍了觀看畫作的內在脈絡。

首先討論日本《寒山拾得圖》中，有望上或指上人物的現存畫例。前節較詳細地描述國寶本可翁之作（圖1），以微微抬向上方的下顎，以及望向上方的眼神，點出「望月」之意。但帶有「以月喻心」意旨的《寒山拾得圖》，並非僅有單一的畫面形象，而是有多種樣式。另一類強調的動作是「指」，人物以清楚的手勢指向上方，如前舉傳可翁其他畫作及下文所言畫例。這些人物，或有配合持著苕帚、放下苕帚，甚至拿著苕帚，朝向上方。

指向上方的人物類型，大體上可分為正面與側面兩類。筆者認為正面與側面表現，應是造形上的變化，並無意義上的重大差別。採正面姿態者，如前引相國寺藏，有一山一寧贊的《寒山拾得圖》（圖6）。此作所繪寒山，以頗具氣勢的形象呈現，非常清楚地做出以手指上的動作。此一形象，尚可見於《寒山拾得展》圖錄中的一幅元代《寒山圖》（圖7）。[55] 由於筆者未見原作，暫無法評論兩幅作品畫風傳承上的關係，僅能討論表現類型。此表現類型亦見於十六世紀以天宗清（1472－1554）所繪之《寒山圖》（圖8）。[56] 以天宗清曾住大德寺，畫風與雪村有關。而江戶時代狩野探幽（1602－1674）所作的縮圖中，有一張標為可翁的作品，亦呈正面人物上指的形象。[57] 由此可見，以正面作出

[55]（元）佚名，《寒山圖》，14世紀，絹本墨畫，59.1×32.2公分，藏地不明。圖版見《寒山拾得展》，圖74，頁97。

[56] 以天宗清，《寒山圖》，16世紀，紙本墨畫，52.6×24.8公分，藏地不明。圖版見《寒山拾得展》，圖16，頁38。

[57] 圖版見金澤弘，《日本美術絵画全集》，第1卷，《可翁・明兆》，頁122。

臺灣大學學術期刊資料庫

「以手指上」的形象，流傳頗廣。

另有賢江祥啟（？－？）之《寒山拾得圖》對幅（圖9），一人帚置於地，仰頭上望；另一人則手高舉指上。[58] 祥啟活動於十五、十六世紀之時，為鎌倉著名禪寺建長寺之畫僧。此畫指向上方的人物與前述諸作動作相近，但表情卻極為不同。元代佚名作、傳可翁作、以天宗清作的寒山形象，都顯得非常嚴肅而帶有強烈的氣勢，但祥啟作中人則面帶笑容，頗為和藹可親。我們可以推測，中國原型較為嚴肅，而至十五、十六世紀祥啟的時代，畫中寒山拾得則轉化為較溫和的形象。然而，由於目前並無足夠的具體資料可進一步討論，在此僅能指出此差異現象。

另一類以手指指向上方的寒山形象，則以側面呈現；又可大致細分為兩種子類型。其一，人物將手高舉過頭者，如藏於兵庫縣穎川美術館，傳可翁所作的《寒山圖》（圖4），即是高舉右手，並以食指指向上方。其二，人物將手舉至胸前者，如茨城縣立歷史館藏，傳為可翁的一組對幅（圖5），即是手舉至胸前，並以另一手持帚；而此畫另一人物，則是低頭觀看展開的經卷。值得注意的是，有大量的日本《寒山拾得圖》都與此作造形相近，可見此組人物造形影響甚大。

上述畫作人物皆有明顯手勢，但觀者順著手指方向看去，畫面上卻往往空無一物。另一方面，禪僧畫贊卻常有「指月」之說。以下分別舉出中國僧侶希叟紹曇（？－？，活動於十三世紀中期）、[59] 渡日僧兀菴普寧（1197－1276），[60] 以及日本僧侶愚中周及（1323－1409）[61] 之贊：

南宋僧希叟紹曇禪師語錄中，有「寒拾握苕箒。指月笑語」一則：

---

[58] 賢江祥啟，《寒山拾得圖》二幅，紙本墨畫，各88.1×33.6公分，藏地不明。圖版見《寒山拾得展》，圖12，頁35。

[59] 希叟紹曇，無準師範法嗣，日僧白雲慧曉等人曾參見之，並有法語寄北条時宗；見《禪學大辭典》，頁575。

[60] 兀菴普寧，見《禪學大辭典》，頁353、1096。

[61] 愚中周及，十三歲隨夢窗疏石出家，曾參春屋妙葩。1340年，十八歲時，至中國見月見正印，1351年歸日；晚年受將軍足利義持賜紫衣。見《禪學大辭典》，頁481。

臺灣大學學術期刊資料庫

笑裏藏刀語詐淳。握生苕蒂鼓烟塵。謾將心污秋潭月。未必渠儂肯比倫。⑫

題目清楚點出「指月」，贊語則以「謾將心污秋潭月，未必渠儂肯比倫」與寒山詩原句「吾心似秋月，碧潭清皎潔」展開辯證式的對話。此外，「握生苕蒂鼓烟塵」一句則指出了畫面人物形象，可與現存畫作配合。

而贊語同樣突顯「指」與「月」者，尚有兀菴普寧之語：

指東畫西。眼笑眉垂。心似秋月。髮如亂絲。吟句不成句。題詩不是詩。豐干輕饒舌。敗缺一時知。善哉苦哉。敢稱七佛之師。⑬

贊語除了突顯「指」與「月」，「眼笑眉垂……髮如亂絲」則反映畫中人物外貌，可由現存畫作印證。兀菴普寧之身分值得特別注意，因其渡日之經歷，頗有將觀畫禪思傳與日本禪林之可能。禪師為無準師範法嗣，西元1260年渡日，1265年歸國。在日六年期間，先住聖福寺、東福寺，後得當權者北条時賴（1227－1263）信任，住持鎌倉建長寺；於時賴過世後歸國。

除了渡日僧，日本僧侶亦有於畫贊中強調「標月指」之例，如日僧愚中周及語錄中題《寒山圖》：

本稱七佛師。跡號寒山子。愍物迷自心。勞我標月指。⑭

以上數例為畫作形象強調「指」，或畫贊將「指」聯繫「月」者。另有兩則，可以對比現存畫作形象與畫贊文字的相關（但非同一作品）。宋元之間橫川如珙（1222－1289）禪師曾在《寒山》、《拾得》、《豐干》畫上各寫一首贊語，依此紀錄看來，應是一組三張的畫作。⑮其中一首：

---

⑫《希叟紹曇禪師廣錄》，卷7，頁161下，收於《卍續藏經》，第122冊，頁321。

⑬《兀菴普寧禪師語錄》，卷下，頁19，收於《卍續藏經》，第123冊，頁37下。

⑭《大通禪師語錄》，卷3，頁67上，收於《大正藏》，第81冊，續諸宗部十二，no. 2563，頁67。

⑮橫川如珙，又名行珙，宋元之際禪僧，滅翁文禮法嗣。見《中國禪宗通史》，頁489；《禪學大辭典》，頁990。

臺灣大學學術期刊資料庫

是誰拾得你。便名為拾得。手把麤糲□。要打天邊月。埽地却有功。眼界得淨潔。閭丘太守來。也解生欣悅。（拾得）⑯

「手把麤糲□，要打天邊月」一聯，頗為有趣。現存江戶時代畫作中，便有畫中人物倒舉掃帚，似乎要探高處之物者，如弘巖玄猊《寒山拾得圖》（圖10）。⑰ 而由橫川如珙贊語看來，早期中國畫作中或許也有這樣的形象。

另外，西元1280年渡日之無學祖元《佛光禪師語錄》中，存有許多與《寒山拾得圖》有關的畫贊。其一題在《寒山拾得同軸》的畫上：

文殊菩賢。彌陀攫金。撞入娑婆。月下有人。見儞相牽。且入草窠。（第一則）

「見儞相牽」之語，頗適於描述十六世紀興牧《寒山拾得圖》（圖11）。⑱ 興牧生平不明，學者推測為祥啟一派，可能與建長寺有淵源。⑲ 畫中二人以手搭肩，狀甚親暱；一人持帚，一人以食指指向上方。又，無學祖元於中日禪林中地位重要。禪師依北磵居簡（1164－1246）出家，曾受教於無準師範。渡日後曾住建長寺，並為鎌倉圓覺寺之開山祖，開日本臨濟宗佛光派。⑳

除了點明望月、指月的畫贊，可能與上述現存畫作對應外，另有一畫贊雖描述了畫面，卻未有與之相契合的現存畫作。南宋介石智朋（？－？，活動於十三世紀）禪師語錄中，有題為「寒拾放帚坐對崖石看月」之畫贊：㉑

放下苕帚。對坐巖穴。眼看不停。口說不歇。想得峨眉五臺。無此一天明

⑯《橫川行珙禪師語錄》，卷下，頁200，收於《卍續藏經》，第123冊，頁399下-400上。

⑰ 弘巖玄猊，《寒山拾得圖》，江戶時代（18－19世紀），紙本墨畫，101.2×27.8公分。圖版見《寒山拾得展》，圖49，頁70。

⑱ 興牧，《寒山拾得圖》，16世紀，紙本墨畫，43.9×27.2公分，正木美術館藏。圖版見相澤正彥、橋本慎司編著，《関東水墨画：型とイメージの系譜》（東京：國書刊行會，2007），圖184，頁238；亦見《寒山拾得展》，圖15，頁37。

⑲ 有關興牧及其他祥啟派畫人，參見《関東水墨画：型とイメージの系譜》，頁237-238。

⑳ 無學祖元，見《鎌倉禪の源流：建長寺創建750年記念特別展》，頁249。

㉑ 介石智朋為浙翁如琰法嗣；見《禪學大辭典》，頁850。

臺灣大學學術期刊資料庫

月。⑫

文中附註「放帚坐對崖石看月」，但就現存《寒山拾得圖》看來，較少見人物採坐姿者。據筆者所見圖版中，活動於十六世紀的室町畫師久次、土岐洞文各有一幅人物採坐姿之作（圖12、圖13）。⑬ 兩幅作品皆僅畫一人，帚置於面前地上，口微張如說話之狀。這兩幅現存作品，頗符上述「放下苕帚……口說不歇」之語，但不清楚原來是否存有另一對幅，符合「對坐巖穴，眼看不停」等語。另有一對幅，出自活躍於十四至十五世紀畫師明兆（1352－1431）之手（圖14）。明兆畫寒山拾得對坐，但畫面上並無「放帚坐對崖石看月」之狀。⑭ 總之，人物對坐，且有望月之態的《寒山拾得圖》，筆者尚未知現存畫例。

除了上述帶有可能描述畫面人物樣貌的畫贊之外，尚有許多提及望月、指月的畫贊，原存畫作人物的姿態不明。為了證明此類畫贊確實盛行於禪林，再錄數則於此：

南宋石田法薰（1171－1245）禪師語錄，收有〈寒山拾得望月〉畫贊二則：⑮

木葉題詩。寺厨執爨。遇夜乘閑。林間舒散。

一片氷壺無影像。分明照破渠肝膽。堪笑當時天台山。中也無一箇具眼。⑯

---

⑫ 《介石智朋禪師語錄》，頁206下-207上，《卍續藏經》，第121冊，頁412-413。有咸淳戊辰（1268）年序，見同冊，頁369。

⑬ 久次，《拾得圖》，紙本墨畫，64.8×33.0公分，藏地不明；土岐洞文，《拾得圖》，紙本墨畫淡彩，89.4×31.3公分，藏地不明。圖版見《寒山拾得展》，圖27，頁49；圖29，頁51。另外，此圖錄收有橋本慎司之概說。

⑭ 明兆，《寒山拾得圖》，京都東福寺藏。圖版見海老根聰郎編，《日本の美術》，第333號，《水墨画：默庵から明兆へ》（1994.2），圖115，頁73。

⑮ 石田法薰，臨濟宗楊岐派僧；見《禪學大辭典》，頁1126。

⑯ 《石田法薰禪師語錄》，卷4，頁33-34，收於《卍續藏經》，第122冊，頁66下-67上。有淳祐丁未（1247）年序，見同冊，頁1。

臺灣大學學術期刊資料庫

又，曾侍建長寺蘭溪道隆（1213－1278，1246年渡日），並於西元1262年入宋之日僧圓鑑國師——藏山順空（1233－1308）題《寒山拾得圖》：⑦⑦

七佛之師十願主。灰頭土面露家醜。吾心若道似秋月，痛與手中生苕箒。⑦⑧

又，西元1320年渡元，1326年歸日之僧侶寂室玄光（1290－1367）禪師語錄中，收有以〈寒山〉為題的畫贊，當中直引了「吾心似秋月」：⑦⑨

強謂吾心似秋月。爭知肚裏暗昏昏。不須合掌勞人事。歸去臺山且掩門。⑧⓪

前引畫贊，包括中國、日本禪僧之作，特別是有多位渡日僧，皆留有以「望月」為主軸的畫贊。在這之中，有三位渡日僧尤為重要，不僅於日本擁有崇高地位，且皆擔任過建長寺住持。建長寺創於鎌倉時代之建長五年（1253），由當時執掌政權的北条時賴，邀請中國高僧蘭溪道隆開山。室町時代至德3年（1386），足利義滿定此寺為鎌倉五山之第一位。⑧① 而這三位重要的渡日高僧，分別為：西元1260年渡日之兀菴普寧，有「指東畫西，眼笑眉垂，心似秋月，髮如亂絲」之贊；西元1280年渡日之無學祖元，有「月下有人，見儞相牽」之贊；西元1299年渡日之一山一寧，不僅有於鎌倉建長寺引寒山詩說法的資料，更有一題於現存畫作之贊語（相國寺藏傳可翁畫），內容提及「五臺月」。透過這些具有影響力的渡日僧，將觀看《寒山拾得圖》而聯想寒山詩「以月喻心」的內在思維，由中國傳至日本禪林，並不意外。

---

⑦⑦ 藏山順空，曾侍建長寺蘭溪道隆。後受將軍時賴之勸，於1262年入宋；歸日後居東福寺。見《禪學大辭典》，頁518。

⑦⑧ 《圓鑑禪師語錄》，頁256中，收於《大正藏》，第80冊，續諸宗部十一，no. 2550，頁256。

⑦⑨ 寂室玄光，又名元光，1320年與可翁宗然等入元，曾參中峰明本、古林清茂、清拙正澄等。1326年歸日，逝世後敕封圓應禪師；見《禪學大辭典》，頁280。

⑧⓪ 《永源寂室和尚語錄》，卷上，頁112下，收於《大正藏》，第81冊，續諸宗部十二，no. 2564，頁112。

⑧① 建長寺之歷史，參見澁見龍介，〈鎌倉禪の源流〉，收於《鎌倉禪の源流：建長寺創建750年記念特別展》，頁11-23；亦可參見《禪學大辭典》，頁294。

臺灣大學學術期刊資料庫

筆者一再強調由觀看圖繪而展開某一共通方向的內在思維脈絡，希望能正確地描述：禪林觀畫並非止於辨識圖繪的具體形象，或僅止於連結到某一固定的文本典故。畢竟，禪僧傳記或語錄所記載的《寒山拾得圖》，其數量如此之大，而與「望月」主題相關的畫贊又如此之多；如果只是重複地圖繪或觀看相近的圖像，一再地聯結到同一首寒山詩，又有何意義？筆者認為，辨識畫中人物為望月或指月的寒山拾得，只是一個起點。對「吾心似秋月」一詩的理解，也只是基本知識。觀畫的意義，在於由此為起點，展開個人對「心」與「月」的豐富發想，而畫贊便是這豐富發想的紀錄。畫贊中經常可見「以月喻心」的發想，而此「心」並非寒山之心，而是觀畫者一一不同之心。然而，觀者之心，也並非全然無所限。畫贊不時透過指涉畫作主題或寒山之詩，使個人對「心」的討論有聚焦之處。以此角度來看《寒山拾得圖》畫贊，似乎較能領會禪僧觀畫時，時而貼近畫面表相，時而開展形而上玄想的妙處。

橫川如珙禪師曾在《寒山》、《拾得》、《豐干》畫上各寫一首贊語；依此紀錄看來，應是一組三張的畫作。

> 做詩無題目。只要寫心源。心源雖難搆。淺深在目前。白雲抱幽石。藤花樹上紆。豐干不識你。道你是文殊。（寒山）
>
> 是誰拾得你。便名為拾得。手把麤糲□。要打天邊月。埽地却有功。眼界得淨潔。閭丘太守來。也解生欣悅。（拾得）
>
> 人心既無。虎心亦無。騎來騎去。是汝是吾。松門杳杳。朗月輪孤。（豐干）㉜

值得玩味的是，三首題贊所述雖不同，卻皆以「心／月」為核心。題寒山的一首，直接指出寒山詩是寫「心源」；題拾得時，則開玩笑地說拾得手中之帚要打「天邊月」；題豐干時，並舉出「人心」、「虎心」、「朗月」，也不下什麼結論，卻又隱隱呼應了「吾心似秋月」的禪思。

又，無學祖元《佛光禪師語錄》中，有許多與《寒山拾得圖》有關的畫

㉜《橫川行珙禪師語錄》，卷下，頁200，收於《卍續藏經》，第123冊，頁399下-400上。

臺灣大學學術期刊資料庫

贊。其中，有四則題為〈寒山〉，五則題為〈拾得〉，五則題為〈寒山拾得同軸〉，又有二則題為〈四睡〉。在這十餘則畫贊中，有三則與「月」相關，皆題於《寒山拾得同軸》畫上。在此一併列出：

> 文殊菩賢。彌陀攫金。撞入娑婆。月下有人。見儞相牽。且入草窠。（第一則）
> 指月話月。一口一舌。廣南除夜。納涼五臺。六月下雪。（第二則）
> 對月論心。唯我與儞。見得分明。未能忘指。（第三則）[83]

前已述及，「月下有人，見儞相牽」之語，可與現存十六世紀興牧《寒山拾得圖》（圖11）相對應，畫中有二人親暱搭肩之狀。第二則的「指月話月，一口一舌」之語，也可見畫上人物生動交談之貌；第三則並陳「對月論心」、「未能忘指」之旨。由此可知，同一觀者在觀看同一主題作品時，即便畫面未必有迥異的外型表現，但每一次的體會，都可能會有些細微的變化。

在「以月喻心」的大方向下，禪僧的體悟，可能有很多層次的轉折。然而，禪林之間應十分熟稔此脈絡，故畫贊亦能彼此呼應。於此，再提出前文曾提及「七佛之師」之畫贊，以見中日禪師共通的發想：

例一，活動於十三世紀中期，渡日僧兀菴普寧贊語：

> 指東畫西。眼笑眉垂。心似秋月。髮如亂絲。吟句不成句。題詩不是詩。豐干輕饒舌。敗缺一時知。善哉苦哉。敢稱七佛之師。[84]

例二，活動於十三世紀末，日僧圓鑑國師藏山順空題《寒山拾得圖》：

> 七佛之師十願主。灰頭土面露家醜。吾心若道似秋月，痛與手中生苕箒。[85]

---

[83]《佛光國師語錄》，卷8，頁217下，收於《大正藏》，第80冊，續諸宗部十一，no. 2549，頁217。

[84]《兀菴普寧禪師語錄》，卷下，頁19，收於《卍續藏經》，第123冊，頁37下。

[85]《圓鑑禪師語錄》，頁256中，收於《大正藏》，第80冊，續諸宗部十一，no. 2550，頁256。

臺灣大學學術期刊資料庫

例三，活動於十四世紀，日僧愚中周及語錄中題《寒山圖》：

本稱七佛師。跡號寒山子。愍物迷自心。勞我標月指。[86]

「七佛之師」，指的是文殊菩薩，意指文殊啟發過去七佛。此稱謂不見於佛典，最初可能為百丈懷海（749－814）所言。《古尊宿語錄》記百丈言：「文殊是七佛祖師」。[87] 佛典中相近的說法，可見《大乘本生心地觀經》：「十方如來初發心，皆是文殊教化力。」[88] 畫中形象雖是寒山拾得，本質上卻是文殊普賢。文殊信仰有許多層面；而著眼於「七佛之師」這一點，便是強調文殊對修道之心的啟發——由發心而朝向覺悟。換言之，即使畫面形象是化身（寒山拾得），觀畫之人卻立即想到本體（文殊普賢）。作為本體的文殊，啟發七佛發心；作為化身的寒山，則以詩表達秋月似「吾心」。禪僧見紙上「眼笑眉垂」、「灰頭土面」之具象，卻思及寒山詩心，文殊本願。如此，一層一層的思維，交雜出豐富的意旨。畫作、詩偈、傳說，多種脈絡於畫贊中並現；而當中日禪僧了悟彼此畫贊之意時，也就具體分享了共通的文化內涵。

三、「月」與「指」的辯證

討論至此，我們仍面臨一些解畫的難題：一方面，雖然禪師畫贊中，一再提及「月」，但現存畫作卻少有描繪出「月」者。另一方面，「忘月執指」實為修行之忌，但畫上卻常見寒山伸出手指的明顯動作。對此，又該如何詮釋？

畫上有月無月，甚至畫中人望月不望月，有時也在畫贊中反覆辯證。對現代讀者而言，有如啞謎一般。如十四世紀日本名僧義堂周信（1325－1388）語錄：

蓬頭垢面陋身形。好句還他上石屏。回首貪看雲背月。不知落却手中經。

[86]《大通禪師語錄》，卷3，頁67上，收於《大正藏》，第81冊，續諸宗部十二，no. 2563，頁67。

[87] 見《禪學大辭典》，頁1232。

[88]（唐）般若譯，《大乘本生心地觀經》，收於《大正藏》，第3冊，卷3，no. 159，頁305。

臺灣大學學術期刊資料庫

曳帚背人行。一轉知他何處。掃塵埃忙忙。不見天邊月。却被寒兄指點來。⑧⑨

「掃塵埃忙忙，不見天邊月，却被寒兄指點來」等語，可讓我們推想畫面很可能有著持帚掃塵，以及以手指上之人物，其形象相近於前述畫例。義堂周信與鎌倉、京都禪寺皆頗有淵源，被認為是日本五山文學的代表人物之一。⑨⓪他所作的畫贊，顯示日本禪僧承繼觀《寒山圖》，思及「以月喻心」的文化脈絡。不過，贊語中既有「貪看月」，又有「不見月」——這不禁令今日讀者感到疑惑：究竟畫上是否有月？而「寒兄指點來」一語，是肯定標月之指的意思嗎？

在討論畫月不畫月，畫指不畫指之前，必須先釐清兩個問題。第一，禪僧畫贊主要關心的是望月、指月。雖然文中也常提及帚，但比起以月喻心的宏旨，持帚、放帚，甚至是倒拿掃帚的形象區別，似乎較為次要。有些畫贊以帚暗喻掃除煩惱者，值得探討箇中深意。然本文為求論述清晰起見，仍將沿著以月喻心的主軸，未來再另文探究寒拾畫贊中對於掃除煩惱之詮釋。第二，當畫作是對幅人物，或畫中有二人時，何者為寒山，何者為拾得？又，若畫中只有一人時，究竟是寒山，還是拾得？由現存畫作的標題看來，名稱頗為混亂。如可翁國寶本作品，名稱為《寒山圖》；而形象相似的傳藝阿彌之作，則被標為《拾得圖》（圖15）（此作將於下文討論）。以目前資料看來，筆者認為刻意區別畫中人物是寒山或拾得，意義並不大。因為禪僧觀畫的重心，並不在於區分二人外形的不同之處，而在於開展以月喻心的思維與自省。

以筆者目前所知，時代較早的《寒山拾得圖》，圖上皆無繪月。如前述作於南宋或宋末元初，現存最早的幾幅中國《寒山拾得圖》，即上有石橋可宣贊之佚名畫作（日本私人藏）、傳梁楷畫作（MOA美術館藏）及傳牧谿之作（京都鹿苑寺藏）。然這些作品，人物皆非本文討論的仰頭或上指類型。在日本作品方面，目前所知最早的為南北朝可翁《寒山圖》（約十四世紀）。傳稱為可

⑧⑨《義堂和尚語錄》，卷4，頁539上，收於《大正藏》，第80冊，續諸宗部十一，no. 2556，頁539。

⑨⓪義堂周信為夢窗疏石法嗣，傳記見玉山竹二，《五山禪僧傳記集成》，頁85-95；亦可參見《鎌倉禪の源流：建長寺創建750年記念特別展》，頁245。

臺灣大學學術期刊資料庫

翁的多幅作品，雖屬仰望或上指類型，但無一畫月。而前述可與宋、元禪僧以「月」為主題之畫贊相呼應的圖像，即前引十五至十六世紀左右的日本作品上，同樣沒有畫出「月」。針對此一情形，可作出的合理推想是：禪林對於寒山或拾得，抬頭上望或以手上指的形象，了然於心；至於紙上畫月不畫月，對禪僧而言並不要緊。

不過，約十五世紀末的日本作品，亦有在畫上清楚地畫出明月的。如傳藝阿彌的《拾得圖》（圖15），現藏美國Boston Museum of Fine Arts；畫面左上角便有一輪月。[91] 此作之原型，可溯至上述可翁最著名的國寶本《寒山圖》（圖1）。無論人物髮型、服裝樣式、手背於後而下顎微抬上望的姿態、運用的筆墨技法，乃至於背景突出的樹枝等，都可一一對應於可翁國寶本。不過，傳藝阿彌作品中的人物姿態較為誇張，臉部表情笑意明顯，不若可翁作品中人物，在蔽衣散髮的外貌下，隱含著優雅韻味。由於現存可翁之作的尺幅較窄，令人懷疑若其原來尺幅與傳藝阿彌之作相近，則畫面左上角是否也有一輪明月？然而，就其它傳可翁畫作，及多幅十五、十六世紀其他畫家作品中，皆無畫月一事看來，「月」似乎不必然出現在畫面上。只不過，若畫家選擇畫月，會使畫面所傳達的訊息，變得更為清楚。相較於可翁所畫，傳藝阿彌作品中的人物，笑意盈盈，更易使人親近；再加上月亮的出現，使得「吾心似秋月」的隱喻成了明喻——或許此畫是針對更廣大的觀者群而作，即「世俗化」的發展。

又，現藏於栃木縣立博物館，十六世紀雪村周繼的《寒山拾得圖》對幅（圖16）中，畫家在持帚望上的人物上方，清楚地畫有一輪月。[92] 相對於可翁作品中的含蓄韻味，雪村畫中人物與傳藝阿彌作品，有同樣的傾向——誇張的動作，饒富趣味的表情，使觀者一見之下即深受吸引。雪村畫作最特殊之處，在於以背面角度描繪仰頭上望的人物；其臉龐仰起幾近九十度，與身體呈現不自

---

[91]（傳）藝阿彌，《拾得圖》，約15世紀末，紙本墨畫，77.7×40公分，波士頓美術館藏。圖版見芳登（Jan Fontein）編，《世界の美術館15 ボストン美術館東洋》（東京：講談社，1973），圖46。

[92] 雪村周繼，《寒山拾得圖》二幅，16世紀，紙本墨畫，各89.4×37.2公分，栃木縣立博物館藏。圖版見《寒山拾得展》，圖12，頁35。亦參見瀨戶內寂聽、林進，《水墨画の巨匠》，第2卷，《雪村》（東京：講談社，1995），圖14、15，頁27；相澤正彥、橋本慎司編著，《関東水墨画：型とイメージの系譜》，圖404、405，頁377。

臺灣大學藝術期刊資料庫

然的連接。又，左手持帚，右手張開上舉，一副像是要抓住月亮的樣子，令人不禁啞然失笑！由禪師語錄看來，嬉笑怒罵早已是禪林對話、文字中的常態；嘲弄祖師、菩薩，也不罕見；而畫中呈現先賢可笑的外貌，似乎仍在禪林默許的範圍。

若以現存作品觀察發展趨勢，可知十四世紀可翁筆下的寒山，其形象相當文雅，並無太過誇張的表情或大笑之貌；到了十五、十六世紀諸家，某些畫面上寒山拾得的形象，愈趨誇張、可笑。對於這個現象，或可暫且推測是通俗化的過程，還有待未來繼續研究。

除了月之外，另一個令人關心的視覺形象是「指」。若說畫上有月無月無妨，那麼畫上人物伸出手指，到底是悟，還是不悟？下文筆者將配合畫贊與畫作，嘗試解釋禪林觀畫的思維辯證過程。

前文所引禪師畫贊中，特別提到「指」的，有兀菴普寧「指東畫西」、愚中周及「愍物迷自心，勞我標月指」、無學祖元「指月話月」、「對月論心，唯我與儞，見得分明，未能忘指」、義堂周信「不見天邊月，却被寒兄指點來」。「標月指」、「指點來」，似有贊美寒山指點迷津之意；「指東畫西」、「指月話月」，僅作陳述，不作判斷；「見得分明，未能忘指」，既可解為未完全看透，仍有執著，也可解為一旦得見，未忘指又何妨。總之，諸畫贊並無一致的立場，甚至同一段話，可能有完全相反的解釋。如果我們認為畫作的存在，如同一件公案，或許就會理解禪僧紛雜的反應。公案本身的意義往往並不明確，甚至充滿矛盾。公案，並非展現真理的完整敘述，而是提供一個討論的起點，一個可供詮釋的引子。如以類似的角度來看，畫作意義也並非鎖定於畫面形象，而在於觀者的闡發。因此，對同一個畫面存有紛紜看法，正可呼應禪宗本色。

再以北磵居簡（1164－1246）禪師畫贊為例：

寒山指出，拾得執指，不曾見月，矮子看戲。[93]

[93]《北磵居簡禪師語錄》，頁81上，收於《卍續藏經》，第121冊，頁161上。北磵居簡，四川人，曾退隱飛來峰北磵十年，後奉旨住淨慈；有《北磵集》。見《補續高僧傳》24，《五燈會元》20，《新續高僧傳四集》3，《五燈嚴統》20；《中國佛教人名大辭典》，頁471-472。

臺灣人文藝術期刊資料庫

由「寒山指出」一語，可知畫面有寒山上指的樣貌；而「不曾見月，矮子看戲」兩句，意思頗值得推敲。關於「矮子看戲」，最初出典不明，但可見於《朱子語類》，意指矮人雖見不著戲臺所搬演的戲，但見前面人笑，想必戲裡是好笑的，也就跟著人群笑。⑭ 北磵居簡所跋的畫上，很可能並未畫月，以致「觀者」如同矮子一樣看不見月。不過，「觀者」（矮子）是指畫中拾得，還是北磵，又或者是觀畫諸人，這可就耐人尋味了。另外，北磵跋上又有「寒山指出，拾得執指」之語，似乎滿是責備之意。但這種情況可連同前述，引寒山詩作為上堂法語的例子一起考慮。禪師引寒山「吾心似秋月」一詩時，也常批評此詩之非，並不把它當成典範來尊崇。禪林中的經典、祖師、詩作，沒有一個是絕對的典範。是以，對禪僧而言，《寒山拾得圖》並不是某一特定文本的插圖，更不是用來作為一種紀念或崇拜的對象，而是一個開啟討論的引子。

雖然筆者對於朝鮮的材料所知不多，但恰好尋及幾則朝鮮僧人的資料，對於我們探討由寒山圖思及以月喻心的脈絡，頗有助益；故在此一併記入。⑮ 朝鮮禪師西山休靜（？－1604），有〈次蘇相世讓韻贈真機大師〉：

寒山一指頭，圓月上蒼蒼，見月因忘指，忘指月亦忘。⑯

雖然沒有標明為題畫詩，但「寒山一指頭」一句，形象歷歷，顯示休靜很可能看過這樣的畫作。而「見月因忘指，忘指月亦忘」，則是指標與本體皆忘的境界，又賦予「指」與「月」一種新的詮釋。休靜之弟子鍾峰惟政，另有一則〈題畫帖〉：

寒山指頭月，萬古在天寒，多少傍觀者，徒勞紙上看。⑰

---

⑭（宋）黎靖德編，《朱子語類》，卷27，頁33-34（景印文淵閣四庫全書，子部，儒家類，冊700，頁580-581）。

⑮ 依金英鎮的研究，《寒山詩集》何時傳入已不可考。現存版本最早為朝鮮時代奉恩寺本。但由文獻上看，高麗時代的真覺國師慧諶（1178－1234）已喜誦寒山詩。金英鎮，〈論寒山詩對韓國禪師與文人的影響〉，《宗教學研究》，第4期（2002），頁38-45。

⑯ 西山休靜，《清虛集》，收於東國大學校編，《韓國佛教全書》，第7冊（首爾：東國大學校出版部，1986），頁704。

⑰ 鍾峰惟政，《四溟堂大師集》，收於《韓國佛教全書》，第8冊，頁73。

臺灣大學學術期刊資料庫

詩句明白地點出眾人看畫的情境，而他以略帶嘲諷的口吻，寫下「徒勞紙上看」一句，又顯得特別有趣。本來「執指忘月」已是禪師所忌；觀畫之人，不看天上之月，卻看紙上之月，又多一層虛幻。「徒勞紙上看」一語，似乎也暗示眾人遍尋月畫於紙上何處。由許多《寒山拾得圖》畫人不畫月的例子看來，恐怕觀者尋遍畫紙，也找不著月。

循著禪林的思維方式，對於紙上不畫「月」這點，或可如此詮釋：若月如本心，或本心如月，那麼現不現形象，或是畫不畫出，實無關緊要。追求本心者，本不應執著於「相」。然而，對於紙上一再畫出「指」，又該如何看待？或可參見建長寺開山祖蘭溪道隆之語：

> 金剛經曰：「若見諸相非相，即見如來。」法眼云：「若見諸相非相，即不見如來。」㊽

執著於「相」固為非，執著於「無相」又如何？忘月執指，誠然可笑；但畫出未必執，不畫也未必不執。順著畫中之指，所見的是畫中月、天上月，還是本心？這一切，都取決於觀者自己。

四、「指」、「月」形象的傳續

由宋元中國僧侶及室町時代日本僧侶畫贊為例，可見禪林觀《寒山拾得圖》的玄思發想。雖然題有上述畫贊的作品，真蹟多已不存，但對照現存南北朝、室町時代作品，仍可找到許多與禪師描述相合的畫面。以下將轉向江戶時代的畫例與題贊，說明無論是視覺形象或觀畫角度上，《寒山拾得圖》結合以月喻心的文化脈絡，都在日本傳續綿延。

江戶時代《寒山拾得圖》的全盤狀況非常複雜；一來是樣式極多，二來是幾乎背景不同的各派畫家，都有以此為題的畫作。在此舉出一幅石川豐信（1711

㊽ 鎌倉時代，《蘭溪道隆墨蹟》（上堂語），重要文化財，29.1×65.2公分，大阪和泉市久保惣記念美術館藏。圖版見文化庁監修，《国宝・重要文化財大全》，第8冊，書跡（下卷）（東京：每日新聞社，1999），頁145。

臺灣大學藝術期刊資料庫

－1785）於明和年間（1764－1772）所作的浮世繪《見立寒山拾得圖》（圖17），以示與禪林原型相距之大。[99] 畫中人物外型是江戶時代的男女，僅由畫中之帚與卷子，與《寒山拾得圖》原型維繫著若有若無的關係。這種將古代原型加以劇烈變化，但仍保留某些可暗示原型元素的浮世繪，稱為「見立繪」，已不屬本文討論的禪林文化範疇。[100] 除了浮世繪之外，江戶時代的南畫家及琳派，都有以寒山拾得為題的作品，需留待未來研究；此處仍將討論聚焦於禪林之內。

儘管江戶時代的《寒山拾得圖》變化極多，但可發現與禪宗有緊密關係的作品，仍被傳續下來，並依舊圍繞著「吾心似秋月」的禪意核心。由文化二年（1805），妙心寺僧侶春叢紹珠（1751－1839）《寒山拾得圖》（圖18），以及十九世紀蘇山玄橋（1799－1868）的作品（圖19）看來，兩者顯然是以可翁國寶本《寒山圖》之類的作品為原型。[101] 在此要說明的是，筆者並非認為春叢與蘇山，必然看過可翁的原作；而是這種形式，已成為禪林表現寒山的典型之一。就造形而言，人物微抬下顎的側臉，手背於後的姿態，清楚可辨望月之意。在畫法表現上，畫出寬大袖子的線條技巧，以及下裳的墨色淋漓，皆可追溯至可翁原作的筆墨特色。由此可知，即使與可翁相距五百年，這兩幅畫作仍傳承了禪畫的傳統。

又，由白隱禪師（1685－1768）門下的遂翁元盧（1717－1789）（圖20）及南禪寺僧大觀文珠（1775－1842）《寒山拾得圖》（圖21）看來，其原型可能由與傳可翁之畫相近的圖而來。[102] 畫中人物側身的模樣，與傳可翁畫的類型

---

[99] 石川豐信，《見立寒山拾得圖》，明和年間（1764－1772），絹本著色，83.3×34.9公分，MOA美術館藏。圖版見湯原公浩編，小林忠監修，《別冊太陽：浮世絵師列傳》（東京：平凡社，2006），頁36。

[100] 有關見立繪之研究，參見淺野秀剛，〈風流の造形、なぞらえる操作——「見立」と「やつし」とその周邊〉，收於佐藤康宏編，《講座日本美術史》，第3卷（東京：東京大學出版會，2005），頁205-236。

[101] 春叢紹珠，《寒山拾得圖》二幅，文化二年（1805），紙本墨畫，各124.0×51.9公分，藏地不明。圖版見《寒山拾得展》，圖50，頁72。蘇山玄橋，《寒山拾得圖》二幅，19世紀，紙本墨畫，各84.5×26.8公分，藏地不明。圖版見《寒山拾得展》，圖52，頁74。

[102] 遂翁元盧，《寒山拾得圖》二幅，18世紀，紙本墨畫，各95.2×27.3公分，藏地不明。圖版見《寒山拾得展》，圖48，頁71。大觀文珠，《寒山拾得圖》二幅，19世紀，紙本墨畫，各99.1×28.9公分，藏地不明。圖版見《寒山拾得展》，圖51，頁73。

臺灣大學藝術期刊資料庫

（圖5）較為接近；但高舉過頭的手勢，則近於傳可翁的另幅作品（圖4），唯高舉的左右手不同。這種高舉明確手勢的寒山類型，盛行於江戶時代，如著名禪畫家仙崖義梵（1751－1837），便依此型作出多種變化。兩組藏於出光美術館的《寒山拾得圖》（圖22、圖23），畫上都有高舉手指的人物。[103] 這兩幅作品，畫面上皆無月，卻有仙崖自贊；一寫著「指以標月，帚以除塵」（圖22）；另一則是「□帚不除塵，指月不忘指」（圖23）。此一情形，顯示這些畫作並不只是形象上的相似，望月、指月的意旨也隨之傳續。

在以月喻心的文化脈絡下，另有一類題名不標寒山拾得，卻與之有著微妙關係的《圓相圖》，即畫上有一筆而就的圓。前引一山一寧說法時，有「以拂子打圓相云：不是寒山一片心，便是石窓露燈盞」一事；筆者討論過拂子動作與畫《圓相圖》之筆頗為類似。《圓相圖》在江戶時代相當流行，白隱、仙崖都有此類作品。有趣的是，這類簡單至極的圓形圖繪，既可名為「圓相圖」，如白隱《圓相圖》（圖24）；[104] 又可名為「秋月圖」，如仙崖一幅繪於八十歲左右的《秋月圖》（圖25），畫上贊語清楚提及「秋夜月」。[105] 禪林中人觀看此圖時，應不難聯想到「吾心似秋月」之典。至於，要把畫紙上一圓，看成月，看成心，或看成圓相，則全都取決於觀者。

雖然由室町時代至江戶末期，數百年間《寒山拾得圖》已有許多變化，然而由前述江戶時代諸禪師的畫作及贊語看來，具有禪思的觀畫方式在日本傳續之脈絡清晰可辨。無論是畫紙表面上的形象，或者涉及詮釋角度的觀看方式，禪林傳統仍然傳續不失。

---

[103] 仙崖義梵，《寒山拾得圖》二幅，文化二年（1805），紙本墨畫，各96.5×23.5公分，出光美術館藏。圖版見《寒山拾得展》，圖53，頁75。仙崖義梵，《寒山拾得圖》二幅，18－19世紀，紙本墨畫，各125.4×29.6公分，出光美術館藏。圖版見《寒山拾得展》，圖54，頁76。

[104] 白隱慧鶴，《圓相圖》，紙本水墨，46.8×55.6公分，永青文庫藏。圖版見水上勉、泉武夫，《水墨画の巨匠》，第7卷，《白隱・仙厓》（東京：講談社，1995），圖30；圖版說明，頁104。

[105] 仙崖義梵，《秋月圖》，紙本水墨，40.6×56.7公分，出光美術館藏。圖版見水上勉、泉武夫，《水墨画の巨匠》，第7卷，《白隱・仙厓》，圖44；圖版說明，頁106。學者由畫上之印，推測此圖為白隱八十歲左右作，參見泉武夫，〈秋月圖圖版說明〉，頁106。

臺灣人文藝術期刊資料庫

結論

禪宗繪畫是中國畫史上重要的一環，然今日之瞭解卻非常有限。目前美術史界有關禪宗繪畫的論著，以畫風研究為多。禪宗繪畫的意義為何，學者常以模糊的「禪意」一言蔽之。即使探討畫作主題者，多半找到畫題出典後，便點到為止。以《寒山拾得圖》為例，一般多指典出《宋高僧傳》、《景德傳燈錄》等書，卻少有深入探究：對禪僧而言，《寒山拾得圖》到底有何意義？畫中形象只是文本的插圖、對照或補充嗎？本文透過爬梳中國與日本禪僧語錄，找出引用寒山詩之法語，以及題寫於《寒山拾得圖》的畫贊資料，企圖重建禪僧觀畫時的思維與發想。

明清以來中國的文人鑑賞觀不喜禪畫，這不僅造成宋元禪畫散佚，更使得禪林觀畫的文化內涵少見於主流文獻記載，元代文人便已批評禪畫「麁【粗】惡無古法」。[106] 明清以下，這類繪畫在中國更不受收藏家重視。相對之下，為數頗多的禪畫被保存在日本，且成為日本畫家模仿的對象，也成為如今我們欲全面性地理解中國繪畫史時，一項不可或缺的材料。[107] 本文引用許多日本作品，其畫面可與宋、元禪僧的畫贊相對應，推知此類形象在中國的盛行。另一方面，日本畫壇除了沿用中國禪畫的造形之外，是否也傳承了觀畫的內在脈絡？對此，本文以赴日中國僧侶及日本僧侶之語錄，來建立禪林觀畫文化的傳承脈絡。

由本文所引資料，可見在禪畫產生當時，宋元禪僧以一種極具創意的方式

---

[106] （元）湯垕，《畫鑒》：「近世牧溪僧法常作墨竹，麁惡無古法」；（元）夏文彥，《圖繪寶鑑》：「僧法常，號牧溪，喜畫龍虎、猿鶴、蘆鴈、山水、樹石、人物，皆隨筆點墨而成。意思簡當，不費妝飾；但麤惡無古法，誠非雅玩。」明清畫論亦多承此說，如（明）朱謀垔《畫史會要》、（清）《御定佩文齋書畫譜》等。詳見（元）湯垕，《畫鑒》，頁28（景印文淵閣四庫全書，子部，藝術類，冊814，頁434）；（元）夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷4，頁11（景印文淵閣四庫全書，子部，藝術類，冊814，頁599）。（明）朱謀垔，《畫史會要》，卷3，頁32（景印文淵閣四庫全書，子部，藝術類，冊816，頁500）；（清）潘岳頒等奉敕撰，《御定佩文齋書畫譜》，卷52，頁51（景印文淵閣四庫全書，子部，藝術類，冊821，頁268）。

[107] 日本與中國收藏品的類型不同，反映了兩地不同的審美觀與文化觀。雖有不少學者討論過這個複雜的議題，但仍有探討空間。由於非屬本文之範疇，故不詳論。

臺灣大學學術期刊資料庫

觀看畫作。以《寒山拾得圖》為例，禪僧觀畫之際，並不拘於畫面所現的寒山拾得，該是對應文本的哪一段場面，而是關懷「以月喻心」的求道之路。寒山拾得既可是持帚掃地的雜役，也可是吟寫「吾心似秋月」的詩人，同時又是居於峨眉五臺的文殊普賢。透過仰望之姿，上指之手，一一聯想寒山詩之指涉、文殊維摩「不二法門」之論旨、雪竇「夜來明月上孤峰」之意境，以及之前禪僧所作、或正或反的種種詮釋。總之，禪林中人觀《寒山拾得圖》時，自然展開了一連串超越固定形象，單一文本的意象互聯，最終直逼本心。

畫作如同公案，提供了一個起點，一個可供詮釋的引子。對禪僧而言，畫作意義並不鎖定於畫面形象，而在於觀者的闡發。然而，自由聯想仍需有個饒富趣味的開頭——如同公案有存在的必要，畫作也有存在的必要。讀宋元禪林語錄所收畫贊時，禪僧觀畫的種種發想歷歷在目。而由日本的資料看來，也可見當地禪僧採用類似的觀畫方式，衍生出更多新鮮的體悟。因此，《寒山拾得圖》由中國傳播至日本，不僅是畫面形象的轉寫，更是禪林觀畫文化的傳續與發揚。

至於宋元禪僧所見《寒山拾得圖》的樣式如何？雖然中國早期畫作多已佚失，連日本所保存的畫作都相當有限；但由現存室町、江戶時代的作品，可推想中國畫作原型。望向上方、指向上方的寒山拾得形象，深入禪林。畫上不必然有月，但不論中國、日本、朝鮮之僧侶，一見此圖，便知寒山所指何物，拾得望向何方。透過這個望月、指月的起點，觀者最終要看到什麼，則完全取決於自己。而這類《寒山拾得圖》的流傳，不僅是形象本身，連形象之外的多重指涉，皆共通於中日韓文化圈，可說是東亞共有的文化內涵。

（責任編輯：楊婉瑜）

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

傳統文獻

一山一寧
《一山國師語錄》,〈住日本國相模州巨福山建長興國禪寺語錄〉,收於《大正新修大藏經》,第80冊,續諸宗部十一,臺北:新文豐出版社,1983-1988,no. 2553。(以下簡稱《大正藏》)
了堂惟一
《了堂惟一禪師語錄》,收於新文豐編審部編,《卍續藏經》,第123冊,臺北:新文豐出版社,1983。(以下簡稱《卍續藏經》)
大通禪師
《大通禪師語錄》,收於《大正藏》,第81冊,續諸宗部十二,1983-1988,no. 2563。
兀菴普寧
《兀菴普寧禪師語錄》,收於《卍續藏經》,第123冊,1983。
介石智朋
《介石智朋禪師語錄》,收於《卍續藏經》,第121冊,1983。
元叟行端
《元叟行端禪師語錄》,收於《卍續藏經》,第124冊,1983。
石田法薰
《石田法薰禪師語錄》,收於《卍續藏經》,第122冊,1983。
古林清茂
《古林清茂禪師拾遺偈頌》,收於《卍續藏經》,第123冊,1983。
石溪心月
《石溪心月禪詩語錄》,收於《卍續藏經》,第123冊,1983。
永源寂室
《永源寂室和尚語錄》,收於《大正藏》,第81冊,續諸宗部十二,1983-1988,no. 2564。
北磵居簡
《北磵居簡禪師語錄》,收於《卍續藏經》,第121冊,1983。
西山休靜
《清虛集》,收於東國大學校編,《韓國佛教全書》,第7冊,首爾:東國大學校出版部,1986。
朱謀垔
《畫史會要》,收於《景印文淵閣四庫全書》,子部,藝術類,第816冊,臺北:臺灣商務印書館,1983。(以下簡稱《四庫全書》)
呂本中
《東萊詩集》,收於《四庫全書》,集部,別集類,第1136冊,1983。

臺灣大學學術期刊資料庫

佚名
《南宋館閣續錄》，收於北京圖書館出版社影印室輯，《宋代傳記資料叢刊》，第43冊，北京：北京圖書館出版社，2006；亦收於《四庫全書》，史部，職官類，第595冊，1983。
佛光國師
《佛光國師語錄》，收於《大正藏》，第80冊，續諸宗部十一，1983-1988，no. 2549。
希叟紹曇
《希叟紹曇禪師廣錄》，收於《卍續藏經》，第122冊，1983。
保寧仁勇
《保寧勇禪師語錄》，收於《卍續藏經》，第118冊，1983。
夏文彥
《圖繪寶鑑》，收於《四庫全書》，子部，藝術類，第814冊，1983。
般若譯
《大乘本生心地觀經》，收於《大正藏》，第3冊，卷3，no. 159。
孫紹遠
《聲畫集》，收於《四庫全書》，集部，總集類，第1349冊，1983。
無明慧性
《無明慧性禪師語錄》，收於《卍續藏經》，第121冊，1983。
湯垕
《畫鑒》，收於《四庫全書》，子部，藝術類，第814冊，1983。
普濟
《五燈會元》，臺北：文津出版社，1986。
智覺普明
《智覺普明國師語錄》，收於《大正藏》，第80冊，續諸宗部十一，1983-1988，no. 2560。
道原
《景德傳燈錄》，收於《大正藏》，第51冊，1983-1988。
義堂和尚
《義堂和尚語錄》，收於《大正藏》，第80冊，續諸宗部十一，1983-1988，no. 2556。
圓極居頂
《續傳燈錄》，收於《大正藏》，第51冊，史傳部三，1983-1988，no. 2077。
鳩摩羅什譯
《大智度論》，收於《大正藏》，第25冊，釋經論部上，1983-1988，no. 1509。
《維摩詰所說經》，收於《大正藏》，第14冊，經集部一，1983-1988，no. 475。
圓鑑禪師
《圓鑑禪師語錄》，收於《大正藏》，第80冊，續諸宗部十一，1983-1988，no. 2550。
潘岳頌等撰
《御定佩文齋書畫譜》，收於《四庫全書》，子部，藝術類，第821冊，1983。
黎靖德編
《朱子語類》，收於《四庫全書》，子部，儒家類，第700冊，1983。

臺灣大學學術期刊資料庫

橫川行珙
《橫川行珙禪師語錄》，收於《卍續藏經》，第123冊，1983。
鍾峰惟政
《四溟堂大師集》，收於東國大學校編，《韓國佛教全書》，第8冊，首爾：東國大學校出版部，1986。
贊寧
《宋高僧傳》，范祥雍點校，臺北：文津出版社，1988。
釋寒山
《寒山詩集》，收於《四庫全書》，集部，別集類，第1065冊，1983。

近人論著

川上涇等編
1975《水墨美術大系》，第4卷，《梁楷、因陀羅》，東京：講談社。
五十嵐聰美
2002〈圖版說明〉，收於新潟放送メディア事業局編，《大本山相國寺・金閣・銀閣秘宝展》，新潟：新潟放送，頁142。
水上勉、泉武夫
1994《水墨画の巨匠》，第7卷，《白隠・仙厓》，東京：講談社。
文化庁監修
1999《国宝・重要文化財大全》，第2冊，繪畫（下卷），東京：每日新聞社。
1999《国宝・重要文化財大全》，第8冊，書跡（下卷），東京：每日新聞社。
戶田禎佑編
1978《水墨美術大系》，第3卷，《牧谿、玉澗》，東京：講談社。
中島純司
1991《14-16世紀の美術》，東京：岩波書店，頁5-8。
田中一松
1974《水墨美術大系》，第5卷，《可翁・黙庵・明兆》，東京：講談社。
1986《田中一松絵画史論集》，東京：中央公論美術社。
玉村竹二
1978《五山詩僧》，收於《日本の禪語錄》，第8卷，東京：講談社。
2003《五山禪僧傳記集成》，京都：思文閣。
伊東卓治
1953〈續寧一山墨跡〉，《美術研究》169，頁7-33。
巫佩蓉
2011〈寒山拾得之多重意象——詩、畫、傳說之交互指涉〉，收於石守謙、廖肇亨主編，《東亞文化意象之形塑》，臺北：允晨文化實業股份有限公司，頁415-458。

臺灣大學學術期刊資料庫

杜繼文、魏道儒
1993《中國禪宗通史》，江蘇：江蘇古籍出版社。
金井紫雲編
1941《東洋畫題綜覽》，東京：國書刊行會，1997；復刻1941年版。
金英鎮
2002〈論寒山詩對韓國禪師與文人的影響〉，《宗教學研究》，第4期，頁38-45。
金澤弘
1977〈可翁、明兆：初期水墨畫〉，收於金澤弘，《日本美術絵画全集》，第1卷，《可翁・明兆》，東京：集英社，頁98-121。
1977〈寒山圖圖版說明〉，收於金澤弘，《日本美術絵画全集》，第1卷，《可翁・明兆》，頁128。
東京國立博物館編
2003《鎌倉禪の源流：建長寺創建750年記念特別展》，東京：東京國立博物館。
芳登（Jan Fontein）編
1973《世界の美術館15 ボストン美術館東洋》，東京：講談社。
故宮博物院編
2010《故宮書畫館》，第九編，北京：紫禁城出版社。
栃木縣立博物館編
1994《寒山拾得：描かれた風狂の祖師たち》，宇都宮：栃木縣立博物館。
相澤正彥、橋本慎司編著
2007《関東水墨画：型とイメージの系譜》，東京：國書刊行會。
海老根聰郎編
1994《日本の美術》，第333號，《水墨画：默庵から明兆へ》，2月。
宮島新一
1994《日本の美術》，第336號，《水墨画：大德寺派と蛇足》，5月。
許忠陵
2004〈《維摩演教圖》及相關問題討論〉，《故宮博物院院刊》，第4期，頁120-160。
淺見龍介
2003〈鎌倉禪の源流〉，收於東京國立博物館編，《鎌倉禪の源流：建長寺創建750年記念特別展》，頁11-23。
淺野秀剛
2005〈風流の造形、なぞらえる操作——「見立」と「やつし」とその周邊〉，收於佐藤康宏編，《講座日本美術史3》，東京：東京大學出版會，頁205-236。
湯原公浩編，小林忠監修
2006《別冊太陽：浮世絵師列傳》，東京：平凡社。
新潟放送メディア事業局編
2002《大本山相國寺・金閣・銀閣秘宝展》，新潟：新潟放送。

臺灣大學學術期刊資料庫

德川美術館編
2008《室町將軍家の至宝を探る》，名古屋：德川美術館。
駒澤大學禪學大辭典編纂所編
1977《禪學大辭典》，東京：大修館書店。
橋本慎司
1994〈寒山拾得圖——展覽會概說にかえて〉，收於《寒山拾得：描かれた風狂の祖師たち》，宇都宮：栃木縣立博物館，頁112-118。
瀨戶內寂聽、林進
1995《水墨画の巨匠》，第2卷，《雪村》，東京：講談社。
羅時進
2000〈八十年來中國寒山詩集的整理與研究〉，《中國文學報》(京都大學)，60，頁116-141。
藤懸靜也
1935〈可翁筆寒山圖解〉，《國華》，第541號，頁337；圖見頁339。
釋震華
1999《中國佛教人名大辭典》，上海：上海辭書出版社。
Fong, Wen C.
1992 *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century*, New York: Metropolitan Museum of Art.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1　可翁，《寒山圖》，紙本墨畫，98.6×33.5公分，東京私人藏，國寶。圖版見田中一松，《水墨美術大系》，第5卷，《可翁・黙庵・明兆》（東京：講談社，1974），圖52，頁94。

圖2　（傳）可翁，《寒山圖》，紙本墨畫，102.5×30.9公分，美國Freer Gallery of Art藏。圖版見金澤弘，《日本美術絵画全集》，第1卷，《可翁・明兆》（東京：集英社，1977），圖2。

圖3　（傳）可翁，《拾得圖》，紙本墨畫，79.3×33.0公分，藏地不明。圖版見金澤弘，《日本美術絵画全集》，第1卷，《可翁・明兆》，圖3。

圖4　（傳）可翁，《寒山圖》，紙本墨畫，78.5×30.7公分，兵庫縣穎川美術館藏。圖版見金澤弘，《日本美術絵画全集》，第1卷，《可翁・明兆》，圖4。

圖5　（傳）可翁，《寒山拾得圖》二幅，14世紀前期，紙本墨畫，各85.8×32.5公分，茨城縣立歷史館藏。圖版見栃木縣立博物館編，《寒山拾得：描かれた風狂の祖師たち》（宇都宮：栃木縣立博物館，1994），圖2，頁23。

圖6　（傳）可翁，一山一寧贊，《寒山拾得圖》雙幅，絹本墨畫，各111.0×39.0公分，京都相國寺藏。圖版見新潟放送メディア事業局編，《大本山相國寺・金閣・銀閣秘宝展》（新潟：新潟放送，2002），圖26，頁44-45。

圖7　元代，佚名，《寒山圖》，14世紀，絹本墨畫，59.1×32.2公分。圖版見栃木縣立博物館編，《寒山拾得：描かれた風狂の祖師たち》，圖74，頁97。

圖8　以天宗清，《寒山圖》，紙本墨畫，52.6×24.8公分，藏地不明。圖版見栃木縣立博物館編，《寒山拾得：描かれた風狂の祖師たち》，圖16，頁38。

圖9　賢江祥啟，《寒山拾得圖》二幅，紙本墨畫，各88.1×33.6公分，藏地不明。圖版見栃木縣立博物館編，《寒山拾得：描かれた風狂の祖師たち》，圖12，頁35。

圖10　弘巖玄猊，《寒山拾得圖》，江戶時代（18-19世紀），紙本墨畫，101.2×27.8公分，藏地不明。圖版見栃木縣立博物館編，《寒山拾得：描かれた風狂の祖師たち》，圖49，頁70。

圖11　興牧，《寒山拾得圖》，16世紀，紙本墨畫，43.9×27.2公分，正木美術館藏。圖版見相澤正彥、橋本慎司編著，《関東水墨画：型とイメージの系譜》，圖184，頁238。

圖12　久次，《拾得圖》，紙本墨畫，64.8×33.0公分，藏地不明。圖版見栃木縣立博物館編，《寒山拾得：描かれた風狂の祖師たち》，圖27，頁49。

圖13　土歧洞文，《拾得圖》，紙本墨畫淡彩，89.4×31.3公分，藏地不明。圖版見栃木縣立博物館編，《寒山拾得：描かれた風狂の祖師たち》，圖29，頁51。

圖14　明兆，《寒山拾得圖》，京都東福寺藏。圖版見海老根聰郎編，《日本の美術》，第333號（1994.2），《水墨画：默庵から明兆へ》，圖115，頁73。

圖15　（傳）藝阿彌，《拾得圖》，約15世紀末，紙本墨畫，77.7×40公分，波士頓美術館藏。圖版見芳登（Jan Fontein）編，《世界の美術館 15 ボストン美術館東洋》（東京：講談社，1973），圖46。

臺灣大學藝術期刊資料庫

圖16　雪村周繼，《寒山拾得圖》二幅，16世紀，紙本墨畫，各89.4×37.2公分，栃木縣立博物館藏。圖版見瀨戶內寂聽、林進，《水墨画の巨匠》，第2卷，《雪村》（東京：講談社，1995），圖14、15，頁27。

圖17　石川豐信，《見立寒山拾得圖》，明和年間（1764-1772），絹本著色，83.3×34.9公分，MOA美術館藏。圖版見湯原公浩編，小林忠監修，《別冊太陽：浮世絵師列傳》（東京：平凡社，2006），頁36。

圖18　春叢紹珠，《寒山拾得圖》二幅，文化二年（1805），紙本墨畫，各124.0×51.9公分，藏地不明。圖版見栃木縣立博物館編，《寒山拾得：描かれた風狂の祖師たち》，圖50，頁72。

圖19　蘇山玄橋，《寒山拾得圖》二幅，19世紀，紙本墨畫，各84.5×26.8公分，藏地不明。圖版見栃木縣立博物館編，《寒山拾得：描かれた風狂の祖師たち》，圖52，頁74。

圖20　遂翁元盧，《寒山拾得圖》二幅，18世紀，紙本墨畫，各95.2×27.3公分，藏地不明。圖版見栃木縣立博物館編，《寒山拾得：描かれた風狂の祖師たち》，圖48，頁71。

圖21　大觀文珠，《寒山拾得圖》二幅，19世紀，紙本墨畫，各99.1×28.9公分，藏地不明。圖版見栃木縣立博物館編，《寒山拾得：描かれた風狂の祖師たち》，圖51，頁73。

圖22　仙崖義梵，《寒山拾得圖》二幅，文化二年（1805），紙本墨畫，各96.5×23.5公分，出光美術館藏。圖版見栃木縣立博物館編，《寒山拾得：描かれた風狂の祖師たち》，圖53，頁75。

圖23　仙崖義梵，《寒山拾得圖》二幅，18-19世紀，紙本墨畫，各125.4×29.6公分，出光美術館藏。圖版見栃木縣立博物館編，《寒山拾得：描かれた風狂の祖師たち》，圖54，頁76。

圖24　白隱慧鶴，《圓相圖》，紙本水墨，46.8×55.6公分，永青文庫藏。圖版見水上勉、泉武夫，《水墨画の巨匠》，第7卷，《白隱・仙厓》（東京：講談社，1995），圖30。

圖25　仙崖義梵，《秋月圖》，紙本水墨，40.6×56.7公分，出光美術館藏。圖版見水上勉、泉武夫，《水墨画の巨匠》，第7卷，《白隱・仙厓》，圖44。

臺灣大學學術期刊資料庫

My Mind is Like the Autumn Moon: Rethinking the Ways Zen Monks Interpreting Paintings in China and Japan

Wu, Pei-jung
Graduate Institute of Art Studies
National Central University

There are many ways to paint Hanshan and Shide (J: Kanzan and Jitoku), and this study will focus on a specific type, in which the two persons are shown as looking up or pointing up with fingers. The meaning of this type of painting often remains unexplained in modern studies, or is vaguely described as containing some message of Zen. This study, however, will prove that both Chinese and Japanese monks understood that Hanshan and Shide were looking at the moon even though nothing was painted on the paper or silk.

This study probes into the issue of how Zen monks interpreted paintings. They did not limit themselves to the images painted, but they did not develop their imagination completely freely. This paper, based on inscriptions and records of monks, demonstrates that Zen monks showed their personal expression with mutual understanding. In this case, they were all familiar with a poem written by Hanshan, even though the contents were not clearly illustrated in the paintings. This paper also argues that Japanese Zen paintings were not similar to the Chinese prototypes only in forms; instead, Japanese viewers fully understood the context with which Chinese monks interpreted paintings.

Keywords: Hanshan, Shide, Kanzan, Jitoku, Zen painting

臺灣大學學術期刊資料庫