

宋元禪林中寒山等「四睡」意象的 形成及其贊頌的游戲禪機*

黃敬家

國立臺灣師範大學國文學系專任副教授

提 要

在宋元禪宗文獻中，以寒山、拾得、豐干與虎相枕而眠所形成的「四睡」主題贊頌，雖未必直接題之於畫上，但畫、贊之間卻有著明顯的呼應關係。「四睡」概念的產生，應該是在天台「三隱」建立之後進一步的衍生；虎的加入，是源於傳說豐干騎虎出現國清寺，此圖無論意象或贊頌均有別於過往的寒山相關繪畫。虎的加入，轉化出哪些新的意蘊？寒山形象為什麼會由笑轉變為睡？「四睡」意象的構圖隱喻又是什麼呢？本文聚焦於南宋新出的「四睡」主題意象及其贊頌，透過現存圖像與贊頌的互文詮釋，討論其構圖的形成和禪師贊頌的多重詮釋視角和禪機意蘊。豐干所乘虎在「四睡」中與天台三隱混睡成一體，可說是其形象又一高度創造性的翻轉；酣睡之態超越佛典中無明睡眠的負面觀點，轉化為超越機心、睏來即眠的一種心靈狀態，在調伏與超越，游戲哈笑與睡眠忘機的衝突概念中，展現楊岐派禪師的創意精神和游戲禪機。

關鍵詞：四睡圖 寒山拾得 豐干與虎 贊頌 宋元 禪宗文獻

* 本文為科技部補助專題研究計畫：「寒山形象與寒山詩在宋代禪宗文獻中的傳播與接受Ⅱ」（MOST 103-2410-H-003-087-）部分研究成果。兩位匿名審查者惠賜寶貴的提點和補充意見，在此特申謝悃。

宋元禪林中寒山等「四睡」意象的形成及其贊頌的遊戲禪機

黃敬家

國立臺灣師範大學國文學系專任副教授

一、前言

寒山的生命形象和詩作被後代詩人和禪僧不斷地運用而愈加深化其影響力，^①在宋元禪宗文獻中，諸多關於寒山的贊頌及評論，呈現禪師對寒山搭配周圍相關人物，包括拾得、豐干所延伸形成的形象的創造性詮釋。這些贊頌或源自後人對寒山史料和詩作所累積的形象的解讀；有些則可能根據當時流傳於禪林的寒山相關畫作而來，雖未必直接題之於畫上，但是畫作與贊頌之間存在一種明顯的圖文呼應關係。^②這些包括以文字、圖像等方式對寒山的再創作，使其轉化成一個具有多重象徵意義的文化意象。其中由宋元的寒山相關畫作發展而來，由寒山、拾得、

① 宋元禪僧經常透過引用、評頌寒山事蹟及其詩，作為上堂開示法語，乃至擬作寒山詩。然而至今關於寒山確切的生卒年代、生平事蹟，乃至寒山詩作者的考察，仍眾說紛紜，難有定論。包括孫昌武、項楚、陳耀東、賈晉華等學者皆認同應該將《寒山詩集》作者與寒山傳說分開來討論。

② 題畫文學涉及圖與文越界互涉的議題，宋代題畫文學創作盛行，宋人文集已將之別立一類，視為獨立文體。狹義的題畫文學，單指被書寫於畫幅上的文字；廣義的題畫文學，則泛指以畫為題，或命意，或讚賞，或寄興，或議論，或諷諭的詩詞歌賦或散文體裁等文學作品。然而，畢竟文字傳布較之畫作留世便利，欲從題畫作品判斷其是否曾題寫於畫上並不容易。參考衣若芬：〈觀看、敘述、審美——中國題畫文學研究方法論之建構〉，《觀看、敘述、審美——唐宋題畫文學論集》（臺北：中國文哲所，2004年6月），頁2、8-9。

豐干與虎四者所形成的「四睡」意象，作者已然突破過去既有的寒山文獻所堆砌出來的寒山形象，無論圖像或贊頌均與其前諸多寒山畫作有截然不同的展現。

目前存世的〈四睡圖〉僅有兩幅，分別是由元代佚名所作（圖1）和來華日僧默庵靈淵（?-1345）所作（圖2），兩幅圖現均收藏於日本。^③葉珠紅《寒山詩集論叢》最後一章「天台三聖」傳說與〈四睡圖〉，崔小敬《寒山：一種文化現象的探尋》第三章第三節寒山繪畫的述評，均提到南宋寒山繪畫中出現特殊構圖的〈四睡圖〉，但並未就此主題深入探究。^④日本學界關於〈四睡圖〉的研究並不多，橋本 治〈ひらがな日本美術史（その37）意外とメルヘンなもの——默庵筆「四睡図」〉和朝倉 尚〈「四睡」考〉二文，均是藝術學界所做的圖象考察分析，並無涉及相關贊頌。^⑤僅有杉村 棟〈道釋面の西漸——ペルシアの「四睡図」〉一文，以伊斯坦堡托普卡匹皇宮博物館所藏之繪畫資料中，十五世紀波斯畫工所繪之〈四睡圖〉，來考察當時中國道釋繪畫對波斯的影響及其圖像的變化脈絡。^⑥英文論著尚未發現相關討論。

藝術史研究往往將寒山的相關畫作放在禪畫的脈絡，^⑦著重於圖像解析，目前

③ 寒山拾得作為宋元時期禪林中一個明顯的文化象徵符號，在日本受到更廣泛的接受，尤其是五山禪僧的寒山拾得繪畫和贊頌，與宋元禪林文化有一脈相承的關係。參考張石：《寒山與日本文化》（上海：上海交通大學出版社，2011年1月），第二編第三章寒山與日本文學，頁112。日本栃木縣立博物館編：《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年），收集日本室町至江戶時代大量的寒山拾得圖錄，提供豐富的形象資料可與之對照。大陸學者羅時進〈日本寒山題材繪畫創作及其淵源〉一文，爬梳日本江戶時代以下到近代的寒山繪畫發展脈絡亦可參考。

④ 參考葉珠紅：《寒山詩集論叢》（臺北：秀威資訊科技，2006年9月），頁315-334；崔小敬：《寒山：一種文化現象的探尋》（北京：中國社會科學出版社，2010年4月），頁143-173。

⑤ 橋本 治：〈ひらがな日本美術史（その37）意外とメルヘンなもの——默庵筆「四睡図」〉，《藝術新潮》47（1996年12月），東京：新潮社，頁158-164。朝倉 尚：〈「四睡」考〉，《鈴峰女子短期大學人文社會科學研究集報》18（1971年12月），頁89-109。

⑥ 杉村 棟：〈道釋面の西漸——ペルシアの「四睡図」〉，《アジア諸民族の歴史と文化：白鳥芳郎教授古稀記念論叢》（東京：六興出版，1990年），頁205-222。

⑦ 禪宗繪畫簡稱禪畫，指涉能表現禪意的畫作。參考久松真一：〈禪美術の性格〉，《久松真一著作集》第五卷《禪と藝術》（東京：理想社，1970年），頁158。

逐漸有學者透過寒山傳說文獻中的造型、畫作和詩偈等交互印證，來討論禪林觀畫脈絡的畫外之意。⁸而南宋禪林所出現的「四睡」主題贊頌，脫離了寒山文本中原有的形象特徵，注入以更強烈的主體創作意涵，完全翻轉天臺三隱的形象，而新的形象不符合寒山原始形象的精神已經不是重點，新創的「四睡」意象，為禪林師徒論道帶來嶄新的機鋒，透過禪師話語中的隱喻與情境，呈現更多義性的闡釋空間。此時「四睡」意象似乎轉化成體現創作者主體心境存在的一個意象符碼，其獨特的意象創造性和內在意涵值得深入挖掘。那麼，虎的加入，轉化出哪些新的意蘊？天臺三隱形象又為什麼會由笑轉變為睡？「四睡」意象在禪門中的構圖意蘊和存在作用又是什麼呢？

因此，本文以宋元時期天台三隱繪畫形象及其題贊的發展脈絡為基礎，聚焦於新創的「四睡」意象主題及其贊頌，透過現存圖像與贊頌的互文詮釋，來討論「四睡」的構圖意象，以及宋元禪師贊頌的多重詮釋視角和禪機意蘊。藉此觀察禪師運用天台三隱的形象、故事和詩作延伸共構的「四睡」意象，在宋元禪林的存在作用和意涵，從中挖掘禪師獨特的禪機創意和遊戲精神。不過，這項研究最大的限制在於傳世的〈四睡圖〉相當有限，因此本文主要還是根據宋元禪師語錄中「四睡」贊頌文字（參見附錄二）與之參照互證來進行討論，作為突破現存資料限制以增進解讀可能的一個進路嘗試。

二、天台三隱圖像與贊頌的互詮脈絡

託名閻丘胤所作〈寒山子詩集序〉中，描述寒山在其所存在的時代，完全是一個瘋癲佯狂，形貌枯悴，隱居天台寒巖，獨言獨笑，狀如貧子的特立獨行者。

⁸ 例如：臺灣美術史學者巫佩蓉〈寒山拾得之多重意象——詩、畫、傳說的交互指涉〉、〈吾心似秋月：中日禪林觀畫脈絡之省思〉二文，跨越藝術、文學和佛教材料，對寒山拾得圖的早期文獻和圖像進行梳理，體現中日禪林共通累積認知寒山的文化脈絡內涵。前文收入石守謙、廖肇亨主編：《東亞文化意象之形塑》（臺北：允晨文化公司，2011年3月），頁415-460；後文刊於臺灣大學藝術史研究所印行《美術史研究集刊》第34期（2013年3月），頁105-162。

拾得乃由豐干禪師攜至國清寺，負責食堂炊爨，在寺中屢顯神異，曾杖責伽藍護法未盡守護之責。豐干是國清寺僧，嘗乘虎入松門，行事瘋癲而言則多中，曾為閻丘胤治頭疾，並告之「寒山文殊，遯跡國清；拾得普賢，狀如貧子，又似風狂。」而閻丘親至國清禮二賢時，寒山對云：「豐干饒舌，彌陀不識，禮我何為？」透過此序的安排，三者菩薩化跡的情節相互呼應，「天台三隱」隱然成型。⁹

結合寒山、拾得、豐干三人為題材的繪畫，據推晚唐時已可見，北宋張景脩（生卒不詳）〈三賢堂〉詩云：「如是國清寺，宜乎天下聞。水聲常夜雨，山氣即朝雲。今古三賢隱，仙凡兩路分。唐人書畫在，明日更慙慙。」¹⁰可見張氏當時尚可見天台山國清寺中「三賢」同在的「唐人書畫」。南宋呂本中（1084-1145）〈觀甯子儀所蓄《維摩寒山拾得》唐畫歌〉云：

君不見，寒山子，垢面蓬頭何所似，戲拈拄杖喚拾公，似是同游國清寺。
又不見，維摩老，結習已空無可道，牀頭誰是散花人，墮地紛紛不須掃。
嗚呼！妙處雖在不得言，尚有丹青傳百年。¹¹

由甯子儀（生卒不詳）所藏百年丹青「唐畫」，正可印證張景脩詩之所言。在《維摩詰所說經·文殊師利問疾品第五》中，維摩詰居士招待前來探病的文殊菩薩時，曾小露一手「游戲神通」的隨意施用戲碼來引入辯論正題。¹²而寒山所以能與維摩並舉，應是緣於晚唐時，寒山、拾得乃文殊、普賢二大士化身的認知已經普及。¹³

⁹ 參見（唐）閻丘胤：〈寒山子詩集序〉，《寒山子詩集》（四部叢刊景宋本，臺北：臺灣商務印書館，1965年），頁1。釋志南〈天台山國清禪寺三隱集記〉以此為底本增衍而成，乃有「天台三隱」之名。

¹⁰ （宋）林師葳等編：《天台續集》卷中，《文淵閣四庫全書》第1356冊，頁493上。

¹¹ （宋）呂本中：《東萊詩集》卷3，《文淵閣四庫全書》第1136冊，頁701上。

¹² 《大正藏》第14冊，頁544上-546上。

¹³ 參見閻丘胤：〈寒山子詩集序〉，《寒山子詩集》，頁1。余嘉錫考證，此序大約出於晚唐人偽作。《四庫提要辨證》（北京：中華書局，2007年），卷20《寒山子詩集二卷附豐干拾得詩一卷》，頁1262。

此畫將他二人抬高到與維摩詰並列，強調三人同樣擅以游戲應化點撥他人，透過畫面將禪宗不落言詮、當機直指的精神內涵瞬間保留下來。

北宋初，日僧成尋（1011-1081）來華，在《參天台五臺山記》中，言其曾於熙寧五年（1072）至天台山國清寺參禮三賢院，親見豐干、寒山、拾得之木像。¹⁴黃庭堅（1045-1105）於元豐三年（1080）作〈題落星寺四首〉，第三首云：「畫圖絕妙無人知。」自注云：「僧隆畫甚富，而寒山拾得畫最妙。」¹⁵對僧隆的寒拾圖頗為肯定。佛眼清遠（1067-1120）是楊岐派五祖法眼法嗣，其〈天台三大士像贊〉云：

岩岩天台，曠闊寰宇。大士不我，毫端莫取。蜀客心狂，纖塵一縷。

屈指拊掌，松石猛虎。生涯何有，流傳今古。靜對虛堂，非謂無補。¹⁶

無論供奉於虛堂上的天台三大士像是畫像或塑像，若由之而能令禪人懷想其應化人間，拊掌哈笑所隱藏的深刻禪意，這個空間便有了存在意義。因此，可以確定北宋禪林已有三大士像流傳，可惜無實際畫作流傳下來。

現今所見以寒山、拾得為題材的〈寒山拾得圖〉，並無出自北宋者，只有少數確定為南宋作品。根據學者研究，現存最早的畫作是畫上有石橋可宣（生卒不詳）¹⁷題贊的佚名〈寒山拾得圖〉（圖3），畫中寒山正面立，老叟童顏，嘴角有笑意，衣紋以淡墨勾畫出輪廓；拾得背對畫面，手持蓐，以濃墨刷滿其衣，兩人作交談狀。可宣贊云：「千林蕭瑟晚風涼，一事同君細較量。轉掃轉多多轉掃，

¹⁴ 「午時參禮三賢院。三賢者，豐干禪師、拾得菩薩、寒山菩薩；彌陀、普賢、文殊化現。禪師傍有虎，二大士是俗形也。……次禮豐干禪師在日齋堂，中有數體小佛，後二角各有木像三賢，燒香供養。」（日）成尋撰，平林文雄校：《參天台五臺山記：校本並に研究》（東京：風間書房，1978年），頁24-5。

¹⁵ （宋）黃庭堅：《黃山谷詩集注》（臺北：世界書局，1960年），外集，卷八，頁313-4。

¹⁶ （宋）蹟藏主集：《古尊宿語錄》卷30，《卍新纂續藏經》第68冊，頁200中。

¹⁷ 南宋僧，華藏安民（生卒不詳）法嗣，生平見《增集續傳燈錄》卷6，《卍新纂續藏經》第83冊，頁350上。

青苔黃葉滿斜陽。」除塵塵生，有掃塵之念便有無盡之垢須除；塵而非塵，垢淨宛然。

南宋時期，包括梁楷（生卒不詳）、顏輝（生卒不詳），以及因陀羅（生卒不詳，天竺梵僧）等，皆有〈寒山拾得圖〉的繪畫創作。傳梁楷所繪〈寒山拾得圖〉（圖4）應是宋末元初的作品，畫中寒山拾得交錯站立，以簡筆寫意的方式，用簡潔的線條勾勒輪廓，復在頭髮、袖紋、下半身以粗筆重點刷墨，僅赤足線條細緻。二人面部表情明顯均作老者天真的癡笑狀，卻帶有難測高深的神情。傳因陀羅和顏輝所繪的〈寒山拾得圖〉（圖5、6）承此形象，亦皆作咧嘴而笑狀。

其後，寒山繪畫在禪林中出現更多樣化的構圖意象。宋末元初，傳畫僧牧谿（生卒不詳）所作〈寒山拾得豐干圖〉（圖7），採工筆細寫，人物表情神態清晰，寒山頂髻著冠，足著木屐，衣縷整齊，表情自負，不似前人畫中破弊瘋傻，面對巖壁正在題詩，畫面中已題有「吾心似秋」四字。¹⁸拾得赤足做磨墨狀，掃帚橫躺在地，卻邊轉頭望向寒山。而豐干在畫面一角，目光炯炯地靜觀寒山題壁。筆者以為此畫中的寒山不似此前畫作以禪門文獻之瘋癲樣態為本，而偏向呼應《仙傳拾遺》中的超然隱者形象。並將《仙傳拾遺》和閻丘胤序所記，寒山每得一篇一句，輒題於樹間石壁的情形，形諸畫面，便形成「寒山題巖」的構圖主題。巫佩蓉認為此畫包含寒山傳說形象及其詩，以及畫家透過想像，融合多種文本而創造出富於暗示性的人物形象和宗教隱喻層次。¹⁹而後代禪師的贊頌，除了融會不同媒材，透過畫作、傳說、詩偈相互詮釋，使多重語意脈絡匯集於贊頌中，進一步加上禪師的禪悟體驗，展現更具啟發性的暗示意蘊。如無準師範（1177-1249）〈題巖寒拾〉：

五峰路上，雙澗寺前，藏頭露面，撫背拍肩。舉筆欲題題不得，斷崖千仞鎖寒煙。²⁰

¹⁸ 「吾心似秋月，碧潭清皎潔。無物堪比倫，教我如何說？」項楚：《寒山詩注》，頁137。

¹⁹ 參考巫佩蓉：〈寒山拾得之多重意象——詩、畫、傳說的交互指涉〉，石守謙、廖肇亨主編：《東亞文化意象之形塑》，頁452。

²⁰ （宋）宗會等編：《無準師範禪師語錄》卷5，《卍新纂續藏經》第70冊，頁270下。

寒拾所隱身的國清寺，座落於五峰環峙，雙澗洄瀾的形勝之地，二人形象呈現「藏頭露面，撫背拍肩」的樣貌，既表現其真人不露相，又顯得彼此狎近相通的默契。其次，舉筆作題詩狀卻不見字跡，如斯意象闇合禪宗不由文字但重契悟的宗門特質。贊末千仞斷崖，寒煙迷濛，宛若暗示寒拾隱身之巖洞杳絕人蹤，若不曾住。道璨（?-1271）〈題天台三隱圖〉亦云：「小點大癡，出沒五峰雙澗間；無足怪者，蒼顏白髮彼何人？斯亦甘心入其保社，無端以實事誣人，人又從而誣之，幾不免虎口。吾不知孰爲點，孰爲癡也。寒巖漠漠，瑤草離離，安得孰鞭其後，擇其善者而從之。」²¹所以，看似癡者未必癡，指實爲癡，誰點誰癡亦無定論，意在闡釋寒山應化之機。師範兩弟子亦分別有贊，西巖了慧（1198-1262）〈拾得磨墨，寒山題巖〉：

亂石當洶泓，千巖作詩軸。意到句不就，句到意不足。墨漸消，筆漸禿，
蒼松偃蹇莓苔綠。²²

希叟紹曇（?-1298）〈寒拾磨墨題巖〉：

國清竊了殘羹飯，也學人前弄竹篙。欲寫險崖無活句，心如秋月待如何。
可怜拾得，側望徒勞，墨有消時恨不消。²³

了慧之贊謂拾得以石爲硯，寒山以巖爲卷，兩相配合欲題巖爲詩，惜內在的意與

²¹ （宋）惟康編：《無文道燦禪師語錄》，《卍新纂續藏經》第69冊，頁816上。

²² （宋）修義等編：《西巖了慧禪師語錄》卷2，《卍新纂續藏經》第70冊，頁499下。了慧另有〈寒山（題崖） 拾得（磨墨）〉：「高興上層巔，斷崖收晚煙。筆底兩三字，人間千百篇。心手不相知，石上墨成池。碣石有消日，此墨無盡時。」同上，頁500上。

²³ （元）法澄等編：《希叟紹曇禪師廣錄》卷7，《卍新纂續藏經》第70冊，頁479上。前四句與紹曇〈寒山拾得（一題詩，一磨墨）〉相同：「國清竊得殘羹飯，也學人前弄竹篙。欲寫斷崖無活句，心如秋月待如何。面皮頑惡髮蓬鬆，磨墨元來也不中。冷看他人書淡字，不知污得布裙濃。」同上，頁476下。

表意之詞難以賅全搭配而無法言詮，墨枯筆乾，蒼松下唯留巖石青苔。紹曇贊云宗門運用話語但須活句，而非從言意邏輯關係定義話語的意涵，但隨機施設，做做樣子，便是活句；若把話說穿，使語意定著，便成死句。話語一題崖壁，便因永存，活句亦成死句，何況各人悟境難以言傳，所以拾得墨磨成而無活句可題，可謂白忙一場。

無準師範另有〈寒山持經，拾得手接〉贊云：

手持經卷，付與同倫。己所不欲，勿施於人。

自有一經，不肯受持。卻從佗覓，可煞愚癡。²⁴

師範順手拈出「寒山持經」的構圖主題，作為禪門指點悟境的範例，可能因為當時禪林已認同寒山為文殊化身，其以散聖身分透過瘋癲行徑和詩作闡釋佛理來指點世人，因此有寒山作為經義持有者的形象聯想。可惜並未見相應畫作。其贊頌卻刻意打破傳持佛義的正面意象，經典法義是前修者悟道體驗的記錄，只是指給後人一個入道的方便，卻不是唯一的悟道門徑，也無法將悟境直接傳給他人。禪門尤其看重自性自悟，而不從經解入手，所以師範說人人自有一經，即內在本自圓足的自性而不知開採，卻執著經典文句，豈非癡迷。

希叟紹曇〈天臺三聖圖〉亦贊云：

滿地埃塵弗掃除，無端商校潑文殊。灼然主丈能行令，不到豐干放過渠。

贊前附有一段小序，可視為構圖說明：「寒山兩手執卷，拾得一手握帚，一手指點，相顧作商量勢，豐干倚杖立其傍。」²⁵ 前二句指拾得「一手握帚，一手指點」，塵埃不掃，荒廢本業，卻自顧與寒山議論其手中經卷內義。後二句講豐干

²⁴ （宋）宗會等編：《無準師範禪師語錄》卷5，《卮新纂續藏經》第70冊，頁270上。

²⁵ 以上兩段引文，引自（元）法澄等編：《希叟紹曇禪師廣錄》卷7，《卮新纂續藏經》第70冊，頁479上。

身持拄杖，在禪門有形的拄杖往往是年老修行者所持，無形的拄杖則代表禪門指點悟境的施設關鍵。豐干在此作為能發言指點寒拾二人的號令者，孰料他卻冷眼旁觀，不加入寒拾商校之局，使得畫面停格在一個進行中的對話局面。紹曇另有〈天台三隱〉贊云：

門鉤弗解開局，筇帚不能掃地。解說杜撰文書，背後有人切齒。

將謂寒山聽信他，不知笑裏暗藏刀。

此贊前亦有小序云：「寒山執卷笑，拾得腰挂門鉤，一手帚，一手豎指，作講說勢。豐干立後，作扣齒勢。」²⁶可知所對應之畫作構圖與前幅畫作應該大同小異，此處寒山作笑狀，拾得則多了一個配件門鉤，豐干扣齒似對此局面已有情緒反應。序僅客觀說明，但贊頌的詮釋進一步以翻案的手法，想像門鉤而不能開局，持帚卻豎指不動，如同拾得忘記本職而儘作無端杜撰虛言，豐干站在對反立場不屑其言說，原以為寒山與拾得一氣唱和，誰知寒山笑裡藏刀，壓根不當一回事。此贊點出從拾得、豐干到寒山，三者行動、意念互相照應，又彼此推翻，充分展現不住一念的禪機。

天台三隱作為潛隱的悟道者，將其悟道的隱義，隱藏在其愚智難測的瘋癲行止中，後代禪師將其帶有暗示意味的表情動作，視為「遊戲三昧」境界的表演而加以運用。²⁷以上這些關於天台三隱的圖像與贊頌的互詮創作，無論是「寒巖題壁」或「寒山持經」的構圖，皆尚處於將寒山傳說內容予以圖像化的思維框架中略作變化來點染禪機，而南宋出現的「四睡」主題意象與贊頌，則更進一步擺脫傳說文本的束縛，展現全然將寒山圖畫作為師徒提點悟境之拄杖的思惟創意。

²⁶ 以上兩段引文，引自（元）法澄等編：《希叟紹曇禪師廣錄》卷7，《已新纂續藏經》第70冊，頁476上。

²⁷ 隱元〈擬寒山詩自序〉云：「季春望日，偶過侍者寮，見几上有寒山詩，展閱數章，其語句痛快直截，固知此老遊戲三昧，非凡小愚蒙所能蠡測也。」（明）隱元撰，道澄錄：《擬寒山詩》一卷，據日本寬文六年刊本攝製微片（台北：映像，2000年），頁1-2。

三、「四睡」意象的形成及造型特徵

〈四睡圖〉是出現於南宋時期的禪畫主題，由寒山、拾得、豐干和老虎四者相枕而眠、交互酣睡而形成其構圖意象，無論人物形象特徵或相關題贊均充滿禪機隱喻。林希逸（1193-1271）〈四睡戲題〉云：「多少醒人作寐語，異形同趣誰知汝。四頭十足相枕眠，寒山拾得豐干虎。」又自注云：「其像三人交頭枕虎而睡。」²⁸可以較清晰地掌握〈四睡圖〉的構圖畫面。

〈四睡圖〉最早作於何人難以考證，現存的兩幅圖，其一是元代佚名作〈四睡圖〉，以細膩的黑墨線條白描勾勒寒山、拾得、豐干和虎，以及作為背景的蒼松、巖石、流水和雲霞，再加淡墨層遞渲染，使濃淡形成明顯對比，畫中寒山頭髮作童髻狀，枕著背對畫面的拾得，面部熟睡安詳，虎面前臥地睡，豐干側坐虎旁低頭閉目而眠，整個畫面構圖飽滿而無任何留白空間，屬元代流行的文人畫風。畫上有平石如砥（？-1357）、夢堂曇噩（1285-1373）和華國子文（1269-1351）的題贊，推測此圖最晚應該完成於 1351 年以前。其二是來華日僧默庵靈淵所作〈四睡圖〉，上有祥符紹密（生卒不詳）的題贊。畫面以豐干為中心枕虎而眠，左右寒山、拾得作童子狀相倚而睡，三人面部表情清晰，雖閉眼而嘴角有明顯笑意。此圖以較粗的淡墨線條勾勒人物神態，而以重墨強調毛髮、衣帶和鞋履，畫面左側以簡筆刷出巖壁樹石，右側則留下大塊空白，更具質樸的禪趣。那麼，〈四睡圖〉如何形成？其構圖來源又是什麼呢？

（一）虎的加入：四睡意象的形成

「四睡」應該是在天台「三隱」形象建立之後的進一步衍生，虎的加入是源於《宋高僧傳》中記豐干「嘗乘虎直入松門，眾僧驚懼。」而當閭丘胤得知豐干

²⁸（宋）林希逸撰，林式之編：《竹溪鬳齋》卷 11，《藁續集》卷 1，《景印文淵閣四庫全書》集部、別集類，第 1185 冊，頁 560 下。

爲彌陀化身，隱身爲國清寺僧，本欲面禮豐干，入房「唯見虎跡縱橫。」²⁹這是「豐干騎虎」意象的來源。無準師範〈豐干〉贊云：「淨土不居居穢土，良馬不騎騎猛虎。回頭轉腦謾招呼，誰肯與伊爲伴侶。」³⁰橫川如珙（1222-1289）〈豐干〉贊進一步超越人虎之界：「人心既無，虎心亦無。騎來騎去，是汝是吾？松門杳杳，朗月輪孤。」³¹將人心與虎心融爲一體，人虎何異？松門外杳無虎蹤，唯明月一輪高懸空中。

那麼，爲何豐干的坐騎會被設定爲虎而不是其他的動物呢？這便關連到虎在中土文化中的身分定位。虎是具有特殊地位的猛獸，牠是山獸之君，從中國原始社會部落時期即被視爲崇拜圖騰之一，具有威猛、勇武、陽剛之氣，漢字「王」的來源便是取自老虎額上的紋路。³²爾後帝王儀仗有虎旗，象徵兵權的虎符，使臣持虎節出使異國等，在在顯示虎圖騰的權威性特徵。在《太平廣記》中收錄八卷以「虎」爲主題的故事，多屬唐人手筆，描寫人化爲虎或虎化爲人的奇異故事，此中虎進化而與人之間彷彿有相通的內在精神，僅是外相皮貌有差異。³³

然而，在漢譯佛典文獻所見的印度佛教中的虎，並不存在漢文化所賦予的威猛、靈性或神聖的形象特質，相反地，牠是殘忍的惡獸代表，最爲人所熟知的便是世尊過去本生中爲薩埵太子曾捨身飼虎。³⁴《摩訶僧祇律》卷4記有比丘自薦其能「伏虎」。³⁵印度文化中的虎是一種兇惡的猛獸，而佛教觀念中轉生爲畜生，是

²⁹ （宋）贊寧撰，范祥雍點校：《宋高僧傳》（北京：中華書局，1993年），卷19〈唐天台山封干師傳〉，頁483。

³⁰ （宋）宗會等編：《無準師範禪師語錄》卷5，《卍新纂續藏經》第70冊，頁270上。

³¹ （元）本光等編：《橫川行珙禪師語錄》卷2，《卍新纂續藏經》第71冊，頁202上。「行」或作「如」。

³² 據考「伏羲」與「虎」音近義同，是指以虎爲圖騰的西北、西南氐羌族部落。張澤洪：〈中國西南少數民族宗教中的虎崇拜研究〉，《中南民族大學學報》2007年第6期，頁38-43。

³³ 參考（宋）李昉等編：《太平廣記》（北京：中華書局，2006年6月），卷426-433，共八卷，收錄與虎相關的故事。

³⁴ 參見（北涼）曇無讖譯：《金光明經》卷4〈捨身品第十七〉，《大正藏》第16冊，頁353下。

³⁵ 「阿練若住處常有虎害人。時眾集聚一處作是議言：『諸長老，是中阿練若住處有虎恐傷害人，誰能伏此虎者？』爾時眾中有一比丘與一比丘有嫌，語眾人言：『我能伏虎。』是比丘向

來自其過去世所行惡業的果報。在印度佛教經典中，具有靈性、智慧、威猛形象的動物是獅子，牠是文殊菩薩的坐騎。但中國並不出產獅子，因此，包括翻譯的佛經或中國佛教注釋文獻中，往往將印度佛經中的「獅子」，轉化為「虎」的形象，此中反映了佛教傳播到中國，為適應中土文化語境所做的調適和轉變。唐代以來便有以虎作為僧人的美稱，如精熟律典又持律嚴謹的僧人被尊稱為「律虎」；宋代尊稱精通義學、辯才高明的僧人為「義虎」，若在印度佛教傳統中，應該會以獅子作為美稱。³⁶

其次，中土佛教文獻中的虎，展現了印度佛經中所沒有的精神層面的特質，延續在中國文化傳統中，以虎代表勇猛而堅毅的意志品格的象徵。由於「虎」與「伏」同韻音諧，虎的威猛陽剛之力，轉化為具有馴服、調伏的能力之代表。《圓悟佛果禪師語錄》卷 15：「看他古來有道之士，動是降龍伏虎，與神明受戒。攻苦食淡，大忘人世，永謝塵寰。」³⁷在高僧傳中多有關於僧侶與虎互動的記錄，高僧展現與世俗不同的對待猛虎的態度，由降服、收服猛虎，止息虎災，使僧人與虎在自然環境中和諧共處，例如：明瓚潛隱南嶽，悄然懷去意，寺外虎豹忽成群，瓚荊挺之而躡後；神鑒入山居而虎災弭息；志滿以虎亦有佛性，乃焚香祝禱彌息虎豹之害。³⁸進而虎的形象被馴化成為山林孤獨修行僧侶的法侶，形影不離；乃至為虎授以三皈依，而成為高僧的法徒。例如：本淨撫虎頭誠約丁寧，乃弭耳而去；道蔭誦《金剛經》，虎伏草守之達曙，涎流於地；處寂身邊常有虎蹲伏座下。³⁹以

暮持弓箭出。彼時所嫌比丘著黃色衣頭面黑，出到大小行處。是比丘爾時欲殺比丘而殺虎者，得越比尼罪；若欲殺虎而殺比丘者，得越比尼罪；欲殺比丘而殺比丘者波羅夷；欲殺虎而殺虎者波逸提。若二處俱有殺心而害者，隨其所殺得罪。」《大正藏》第 22 冊，頁 257 上。

³⁶ 參考陳懷宇：〈由獅而虎——中古佛教人物名號變遷略論〉，《張廣達先生八十華誕祝壽論文集》（臺北：新文豐出版社，2010 年 10 月），頁 1041-1056。

³⁷ （宋）紹隆等編：《圓悟佛果禪師語錄》，《大正藏》第 47 冊，頁 781 下。

³⁸ （宋）贊寧撰，范祥雍點校：《宋高僧傳》，卷 19〈唐南嶽山明瓚傳〉，頁 492；卷 20〈唐唐州雲秀山神鑒傳〉，頁 526；卷 10〈唐宣州靈湯泉蘭若志滿傳〉，頁 223。《宋高僧傳》中相關例子不勝枚舉。

³⁹ （宋）贊寧撰，范祥雍點校：《宋高僧傳》，卷 21〈唐福州保福寺本淨傳〉，頁 550；卷 25〈大宋東京開寶寺守真傳〉附傳道蔭，頁 646；卷 20〈唐資州山北蘭若處寂傳〉，頁 507。

上這些都是唐宋時期僧侶駐山修行，在自然界遭遇猛虎後，以慈悲態度教化猛虎，並以其修行德行馴服猛虎的例子，因此伏虎事蹟在僧傳中成為展現中古高僧道行的一個顯著的書寫側面。⁴⁰

從畫像的發展脈絡來看，宋代時的豐干形象已與伏虎羅漢產生混淆。⁴¹唐代時，由於羅漢信仰興起，玄奘所譯《大阿羅漢難提蜜多羅所說法住記》中有十六位大阿羅漢之目，⁴²到了五代北宋時期，羅漢信仰大為盛行，宋代的羅漢已經增為十八位。根據學者研究，最末一位一說為伏虎羅漢，但是伏虎羅漢的起源，及其如何成為十八羅漢的成員，學界至今尚無定論。⁴³陳清香認為，伏虎羅漢的出現，故事形式和圖像完成均晚，可能受到五代宋初禪門流行的「豐干乘虎入松林」故事的影響，後世的豐干圖像創作中，常有虎相伴隨，因而易與伏虎羅漢產生混淆。⁴⁴另有一說十八羅漢中最末一位不是伏虎羅漢，而是彌勒尊者，而布袋和尚又被視為彌勒化身，大約在元代，布袋彌勒已被混入十八羅漢中。而從默庵靈淵所繪《四睡圖》可看出，倚虎而坐、微笑大肚的是布袋和尚形象而非豐干，可見此圖已將豐干和布袋和尚的形象混同，使得豐干與伏虎羅漢、彌勒尊者、布袋和尚之間因為這種聯繫關係產生混淆，而在羅漢畫或祖師畫中出現「伏虎」的意象。⁴⁵京都妙心寺所藏李確（生卒不詳）〈豐干、布袋圖〉（圖9）以豐干和布袋為對幅二

⁴⁰ 參考陳懷宇：〈中古佛教馴虎記〉，劉苑如主編：《體現自然：意象與文化實踐》（臺北：中研院文哲所，2012年3月），頁175-228。

⁴¹ 參考嚴雅美：《潑墨仙人圖研究——兼論宋元禪宗繪畫》（臺北：法鼓文化公司，2000年12月），第一章《潑墨仙人圖》的圖像，頁35-6。

⁴² 《大正藏》第49冊，頁13上。

⁴³ 參考謝繼勝：〈伏虎羅漢、行腳僧、寶勝如來與達摩多羅〉，《故宮博物院院刊》，2009年第1期，頁78。今所見之伏虎羅漢石雕，多集中在西北甘肅、陝西、寧夏，年代多為北宋前後，與卷軸伏虎羅漢畫的年代跨越南北宋、地域集中在江南杭州一帶形成對比。

⁴⁴ 現在所能見到最早的伏虎羅漢畫作，應是署名石恪（生卒不詳）所畫，一老僧抱虎而眠。（圖8）日田中豐藏舉出三大理由論證此畫非五代石恪所畫。參考氏著：〈石恪の二祖調心圖〉，《中國美術の研究》（東京：二玄社，1964年），頁163-174。

⁴⁵ 參考陳清香：〈降龍伏虎羅漢圖像源流考〉，《羅漢圖像研究》（台北：文津出版社，1995年7月），頁345。

畫應該即是在這種脈絡之下產生的作品。⁴⁶

另一方面，方回（1227-1307）〈題布袋和尚豐干禪師寒山拾得畫卷〉：「豐干禪師降猛虎，布袋和尚愚小兒。⁴⁷老夫見畫未親見，唯喜寒山拾得詩。」并跋云：「今有二異僧一虎隨之入城市，一拽布袋引群小兒，民間不鼎沸喧闐乎？以人情觀之，書本相傳如此，既未親見，不可信也。惟寒山、拾得有道之士，實有其人，有其事，有其詩數十百篇。」⁴⁸此畫將布袋和尚拉進來，以豐干騎虎與布袋環童並舉，正可印證二人形象在繪畫創作中逐漸重疊的發展軌跡。

（二）從「笑」變「睡」：四睡的造型特徵

寒山形象從文字到圖像之間，歷經道教與禪門不同思想背景的形塑作用而產生變化。貫休（832-912）〈寄赤松舒道士〉二首之一：「子愛寒山子，歌惟樂道歌。」⁴⁹「寒山子」是道家的稱謂方式，而「樂道歌」則同時存在於佛、道兩家，可見晚唐時對寒山的認知，尚未專屬於佛教。據傳貫休亦曾繪寒山拾得像，惜已失傳。⁵⁰《太平廣記》卷 55「寒山子」條，收錄五代前蜀道士杜光庭（850-933）所著《仙傳拾遺》，是今存最早的寒山資料。

寒山子者，不知其名氏。大歷中，隱居天台翠屏山，其山深邃，當暑有雪，亦名寒岩，因自號寒山子。好為詩，每得一篇一句，輒題於樹間石上，有好事者隨而錄之，凡三百餘首，多述山林幽隱之興，或譏諷時態，能警勵

⁴⁶ 其中「豐干圖」有虎隨行，上有偃溪廣聞（1189-1263）題贊：「只解據虎頭，不解收虎尾，惑亂老闍丘，罪頭元是你。」點出豐干饒舌，卻不知自己先露餡。

⁴⁷ 南宋志磐撰《佛祖統紀》卷 42，記載布袋和尚身邊有 16 小兒譁逐之，爭掣其袋。往後布袋和尚像的構圖往往伴有小兒乃源於此。《大正藏》第 49 冊，頁 390 下。

⁴⁸ 以上兩段引文，引自（元）方回：《桐江續集》（四庫全書珍本初集，臺北：臺灣商務印書館，1969 年），卷 24，頁 16。

⁴⁹ （唐）貫休著，陸永峰校注：《禪月集校注》（成都：巴蜀書社，2006 年），卷 11，頁 226。

⁵⁰ （明）汪珂玉：《珊瑚網》卷 25〈名畫題跋一〉，〈貫休應真高僧像卷〉，其六寒山拾得：「東家人死西家哀，世上何人識破來。只為豐干太饒舌，至今囁嚅不曾開。」《景印文淵閣四庫全書》第 818 冊，頁 513 上。然此文獻年代晚出，或未可信。

流俗。⁵¹

所以，道教文獻中的寒山是一名隱居天台翠屏山的寒巖貧士，此山當暑有雪，因自號「寒山子」。此中全然未提及寒山詩中所自明的瘋癲之態，而更多的是其冷靜旁觀、幽隱絕俗、以詩諷世的超然姿態。這種形象與閻丘胤序，乃至後來宋代禪宗文獻中呈現相當一致的瘋癲哈笑的形象大相逕庭。而「笑」卻是禪門形塑寒山圖像中最顯著的特徵。

禪門一直不同於教門重視聞思修的修行階漸，而強調頓悟見性的重要，燈錄所記禪師，往往呈現極富個性又獨一無二的悟道歷程。宋元畫家更將宗門種種狂逸特質行諸於筆墨當中，展現禪人特立獨行的風采，現今所見傳梁楷、因陀羅和顏輝所畫三幅〈寒山拾得圖〉中的寒山、拾得面部亦皆作笑態。傳梁楷所繪圖畫面中交錯站立的寒拾兩人近景的面部相貌寢陋，然神態自若，笑意靦腆，笑中隱含閻丘胤序中所描述的癡傻神態。傳因陀羅所畫圖畫幅左邊有楚石梵琦（1296-1370）之題贊：「寒山拾得兩頭陀，或賦新詩或唱歌。試問豐干何處去？無言無語笑呵呵。」（見圖5）畫中寒山、拾得兩人對坐於蒼松樹下，相視而笑，由於頭髮蓬鬆飄散，使臉部表情較為模糊，但隱約可見其笑意，二人似乎有一種超越語言的默會。傳顏輝所作圖畫面背景昏暗模糊，寒、拾二人面對觀賞者站立，一闔手、一拄帚，均露齒咧嘴開懷面對觀者而笑，笑中兩人的眼睛似乎又透露著超俗難測的洞徹眼光。這三幅畫中的寒、拾表情都是「笑」，可以想見畫家創作的靈感應是來自託名閻丘胤作〈寒山子詩集序〉、《宋高僧傳》和禪門燈錄文獻中所記之寒、拾拊掌哈笑的形象，透過畫者想像之筆，從文獻賦予其具體的形象，可說是唐五代以來禪門狂僧垂跡形象的延續。

宋代禪師即有相應於畫中寒拾的笑態而加以發揮的頌古。

苦中樂樂中苦，大唐打鼓新羅舞。寒山燒火滿頭灰，卻笑豐干倒騎虎。⁵²

⁵¹ （宋）李昉等編：《太平廣記》，卷55〈寒山子〉，頁338。

⁵² 石菴知詔（生卒不詳）作。（宋）法應集，（元）普會續集：《禪宗頌古聯珠通集》卷38，

打鼓普請看，直得眉毛寒。拾得寒山舞，笑倒老豐干。⁵³

打鼓弄琵琶，相逢兩會家。清風拂白月，地角接天涯。

碎玉凝朝露，殘陽送晚霞。寒山逢拾得，拊掌笑嗶嗶。⁵⁴

一切智通無障礙，掃地潑水相公來。覲面當機如激電，寒山撫掌笑哈哈。⁵⁵

以上四頌俱以詼諧幽默的口吻，調侃天台三隱所呈現的裝瘋賣傻形象，頌揚其所展現的游戲本質。本嵩（生卒不詳）《註華嚴經題法界觀門頌》卷下亦云：「寒山子撫掌，拾得笑呵呵。因何二老呵呵笑，不是同風人不知。此頌斯二散聖，不住那邊，混跡今時，或笑或歌，左右逢源，別有深意。」⁵⁶可見寒山在禪門中被視為隨方垂跡的散聖，能自在出入游戲內外，內在極其清明，卻採瘋癲之姿混跡行化於世，以詩歌警策點化世人。⁵⁷故元叟行端（1255-1341）〈寒山拾得讚〉云：「作偈吟詩，既村且野。謂是文殊，吾不信也。燒火掃地，掣風掣顛，安得佛世，

《卍新纂續藏經》第65冊，頁714下。

⁵³ 楚安慧方（生卒不詳）作。（宋）法應集，（元）普會續集：《禪宗頌古聯珠通集》卷28，《卍新纂續藏經》第65冊，頁651上。

⁵⁴ 大隨元靜（1065-1135）作。（宋）法應集，（元）普會續集：《禪宗頌古聯珠通集》卷6，《卍新纂續藏經》第65冊，頁506中。

⁵⁵ 拙菴德光（1121-1203）作。（宋）法應集，（元）普會續集：《禪宗頌古聯珠通集》卷34，《卍新纂續藏經》第65冊，頁687上。

⁵⁶ （宋）本嵩述，琮湛註：《註華嚴經題法界觀門頌》卷下，《大正藏》第45冊，頁700中、706下。

⁵⁷ 龔雋認為中國禪宗的特質在於「游戲三昧」，並重視主體自性的覺悟。參見氏著：《禪史鉤沉——以問題為中心的思想史論述》（北京：三聯書店，2006年8月），第二章〈尊戒與慢戒——略論禪風中的「游戲三昧」與內外法度〉，頁73-91。其次，人類游戲的本能與人內在的神聖性精神領域的本質是相同的。（荷）胡伊青加（Johan Huizinga）著，成窮譯：《人：游戲者——對文化中游戲因素的研究》（貴陽：貴州人民，1998年1月），第一章〈作為一種文化現象的游戲之本質與意義〉，頁22-4。

有此普賢。」⁵⁸

那麼，天台三隱的形象是如何從哈笑轉變成〈四睡圖〉中的睡態意象呢？

佛典經論中常見「無明睡眠」一詞，《大方廣佛華嚴經》卷7〈入不思議解脫境界普賢行願品〉：「恒以一切微細境界圓滿智力，啓悟法界一切眾生無明睡眠，咸令開覺，究竟出生一切智道。」⁵⁹《大般涅槃經》卷27〈師子吼菩薩品〉：「示眾十力開佛行處，爲諸邪見作歸依所，安撫生死怖畏之眾，覺寤無明睡眠眾生，行惡法者爲作悔心。」⁶⁰《大智度論》卷2：「以此覺眾生，世間無明睡。如是等種種，希有事已現。」⁶¹《阿毘達磨俱舍論》卷25〈分別賢聖品〉：「隨覺者別立三菩提，一聲聞菩提，二獨覺菩提，三無上菩提，無明睡眠皆永斷故。」⁶²又根據《瑜伽師地論》卷11所記，睡眠是影響禪定的五種蓋障之一。⁶³那麼，如果「伏虎」象徵對煩惱的調伏，又爲何讓天台三隱與虎四者共同呈現「睡蓋」的樣貌呢？而如果外相的佯狂瘋癲是禪門形塑寒山內在智慧的一種翻轉手段，由瘋癲轉變爲睡相，豈不正好遮蓋住其內在的智慧嗎？由此看來，睡相似乎有比起瘋癲更強大的顛覆其智慧的作用。此中「睡」的象徵意蘊已然超越佛典所賦予的負面意義。那麼，「睡」的意蘊翻轉展現了什麼樣的禪機和文化意蘊呢？

西巖了慧（1198-1262）〈寒拾（作一團眠。地有苕帚）〉：「五臺爲床，峨嵋作枕。眠似不眠，惺如不惺。喚起來，三十苕帚柄。」⁶⁴已有寒山、拾得作一團眠的想像，尚無提及豐干與虎。南宋張侃（生卒不詳）〈睡寒山拾得贊〉：「人居火宅無不有，你亦投身攜掃帚。一朝放下困騰騰，明月寒潭只依舊。」⁶⁵可能當

⁵⁸ （元）法林等編：《元叟行端禪師語錄》卷6，《卍新纂續藏經》第71冊，頁539上。

⁵⁹ 《大正藏》第10冊，頁692下。

⁶⁰ 《大正藏》第12冊，頁522下。

⁶¹ 《大正藏》第25冊，頁75中。

⁶² 《大正藏》第29冊，頁132中。以上佛典中「無明睡眠」的出處，感謝審查委員的提點補正。

⁶³ 此五種蓋，包括：貪欲蓋、瞋恚蓋、惛沈睡眠蓋、掉舉惡作蓋和疑蓋。《大正藏》第30冊，頁329中。五蓋，謂覆蓋心性，令善法不生之五種煩惱，其中惛沈睡眠能障慧蘊。參見慈怡主編：《佛光大辭典》，頁1194。

⁶⁴ （宋）修義等編：《西巖了慧禪師語錄》卷2，《卍新纂續藏經》第70冊，頁499下。

⁶⁵ （宋）張侃：《張氏拙軒集》卷6，《景印文淵閣四庫全書》，第1181冊，頁433上-下。

時已有寒拾由哈笑轉化為睡相的畫作流傳。本詩前兩句以寒拾二人攜掃帚，標指二人示現天台的身分，如同眾生在三界中流轉的世俗形象。後兩句寫跳脫三界後的境界，所以在這裡「睡」是一種超脫輪迴的表現，寒潭映月則運用寒山秋月的詩句，象徵自性圓滿的悟境。由此可見此贊中的睡，已非佛教原始對睡蓋的定義，而賦予了「睡」以嶄新的放下、去執，乃至超越生死之新義。

另一方面，對照於當時亦相當流行的「布袋和尚」相關繪畫及贊頌，禪門「睡布袋」主題的贊頌與寒拾贊頌一樣普及，印證禪林對「睡」的概念運用，已然超越了佛教視為「蓋」障的意涵。事實上，南宗禪以下，馬祖道一（709-788）及其弟子以「饑來喫飯，困來即眠」⁶⁶的生活態度，在運水搬柴、吃飯睡覺等日常作務中體現「平常心是道」，是則「睡時」也是一種禪修的實踐。希叟紹曇〈靠布袋〉：

自與塵勞交輓，肚裏千機萬變。雖然靠布被頭，疑你睡得未穩。

弄盡千般死伎，布袋全身靠倚。尋思總是虛花，不如打覺瞌睡。⁶⁷

又〈布袋（爲吳省元）〉：

內院不肯安居，長汀分甘落泊。主丈不解拈提，布袋徒然倚託。

肚中計較百般，要睡何曾睡著。睡得著，鐵奉化人須軟腳。⁶⁸

布袋和尚的大肚具有暗藏乾坤與豁達能容的意味。嚴雅美認為「布袋」象徵現象界森羅萬象的分別狀態和負累，收緊布袋代表脫去萬象分別，以提起或放下布袋

⁶⁶ 「曰：『如何用功？』師（大珠慧海）曰：『饑來喫飯，困來即眠。』曰：『一切人總如是同師用功否？』師曰：『不同。』曰：『何故不同？』師曰：『他喫飯時不肯喫飯，百種須索；睡時不肯睡，千般計校，所以不同也。』」（宋）道原撰：《景德傳燈錄》卷6「越州大珠慧海禪師」，《大正藏》第51冊，頁247下。

⁶⁷ （元）法澄等編：《希叟紹曇禪師廣錄》卷7，《卍新纂續藏經》第70冊，頁478中。

⁶⁸ 同前註，頁476上。

展現禪宗「無所住」的精神。⁶⁹此時布袋和尚由原本以「笑」相為常態轉向酣睡，同時期出現的「四睡圖」亦有相通的睡相，以酣睡象徵禪宗頓悟之後心無罣礙的心靈狀態，可見當時禪門藉由睡相凸顯其遊戲三昧的精神特質。

「四睡圖」中「睡」時的無知無覺，是公然地相對於日常生活之「醒」覺的反常狀態，這樣的創作完全不是依據過去寒山文獻的想像或延伸，目的也不僅在於賦予寒山等人以具體的形象，而更進一步地以圖畫為工具，創造出一種與過去天台三隱截然不同的樣貌和構圖來表現其禪機意境。至此，人與虎由對峙而轉化成依傍相偎的關係；「笑」與「睡」／「睡」與「覺」的反差，透過圖像引發觀者從既定的三隱印象跳脫，從對比的辯證而能超越二元對境，這當中又透露了什麼樣的機鋒禪境呢？

四、「四睡」贊頌與楊岐禪師的遊戲禪機

宋元多數禪僧的語錄中，皆有關於達磨、布袋、寒山等在禪門內被視為範型人物的贊頌，藉以挖掘不同的機鋒。題贊屬韻文體，⁷⁰應是依據相關畫作而來，然而「四睡」圖與贊頌的製作，孰先孰後實有待論證。如果按照先有圖後有贊的邏輯，南宋應該已經有「四睡圖」，只是亡佚不傳。或者，贊頌未必對應於特定的圖畫，而是由當時禪林普遍認知的寒山傳說和造型發展出的新贊頌主題，所以或許原本「四睡」圖像作品就不多，只因「四睡」意象概念在禪林廣傳而有諸多禪

⁶⁹ 嚴雅美：《潑墨仙人圖研究：兼論宋元禪宗繪畫》，第一章〈《潑墨仙人圖》的圖像〉，頁27-28。

⁷⁰ 贊一般篇幅較短，多四言韻語，偶作雜言，屬頌的分支。最初用於補充說明，後方雜入褒貶之情。其後頌、贊文體特徵差異漸難區分。傳統文體分類上，往往將贊與詩別為二類而不相混，以四言為贊，五言為詩。早期的畫贊遵循「贊」之本義，僅為補充說明與畫相關的內容，後來則轉向義兼美惡，使得畫贊、題贊和偈頌、題畫詩等，無論形式或內容皆趨於混用。（日）青木正兒著，馬導源譯：〈題畫文學之發展〉，《大陸雜誌》第3卷第10期（1951年11月），頁16。周錫馥主張，頌、贊乃詩之一體，故畫贊應屬於題畫詩。參考氏著：〈論「畫贊」及題畫詩——兼談《先秦漢魏晉南北朝詩》與《全唐詩》的增補〉，《文學遺產》2002年第3期，頁20。

師同題而贊。目前可見禪師語錄中出現「四睡」主題的贊頌，是從南宋始有的，有些能與現存畫作相呼應，有些可能未必對應於明確的畫作，而純粹由禪師對「四睡」基本構圖的想像發展而來。其存在作用如同禪門公案一般，由此意象進而或推擴、或翻案以激盪禪機。

目前所見禪師的「四睡」贊，除天童如淨（1163-1228）屬曹洞宗法系之外，其餘皆出自南宋臨濟楊岐派禪師之手。（參見附錄三）此一趨向亦符合南宋時楊岐派聲勢隆盛逐漸超越黃龍的發展實況。⁷¹楊岐方會（992-約 1049）不若黃龍慧南（1002-1069）以三關機制來接引學人，其啓悟方式靈活綜合運用前賢公案而未獨樹特別模式，《禪林僧寶傳》卷 28〈楊岐會禪師〉云：「其提綱振領，大類雲門」；「驗勘機鋒，又類南院（慧顒）」。推崇方會善於運用機鋒棒喝，亦以不拘理路的逸格型態施行點化，甚至帶有強烈的遊戲作風，惠洪贊曰：「楊岐天縱神悟，善入遊戲三昧，喜勘驗衲子，有古尊宿之遺風。」⁷²當時禪林中各種透過文字捕捉、詮釋公案新意的創作蔚為風潮，其下有圓悟克勤（1063-1135）《碧巖錄》以頌古、評唱解釋公案。南宋楊岐派禪師的語錄中，幾乎都有收錄各種贊頌，這在黃龍派語錄中卻是少見的。以下討論目前所見楊岐禪師「四睡」贊頌之禪機意蘊。

（一）人虎易位，翻轉禪機

南宋前期楊岐派中，傳布於江浙、福建一帶的大慧宗杲（1089-1163）是當時禪學主流。宗杲一系下大川普濟（1179-1253）有〈四睡贊〉云：

離了峨嵋別五臺，倒騎白額下天臺。松間石上夢中夢，喚得閭丘太守回。⁷³

⁷¹ 參考（日）阿部肇一著，關世謙譯：《中國禪宗史》（臺北：東大圖書公司，1999年2月），第十六章〈楊岐派的出現及其發展〉，頁672；杜繼文、魏道儒：《中國禪宗通史》（南京：江蘇古籍出版社，1995年2月），第六章第六節〈南宋中後期的禪宗〉，頁462-464。

⁷² 以上三段引文，《卍新纂續藏經》第79冊，頁548上、中、下。

⁷³ （宋）元愷編：《大川普濟禪師語錄》卷1，《卍新纂續藏經》第69冊，頁768下。虛堂智愚（1185-1269）〈四睡〉：「豐干拾得寒山子，靠倒無毛老大蟲。合火門頭同做夢，不知明月上

峨嵋山是普賢菩薩道場，五臺山是文殊菩薩道場，而拾得、寒山爲普賢、文殊化身的傳說，在北宋時已普及。倒騎白額虎入天台國清寺者，即是相傳彌陀化身的豐干。此三人一虎於松間石上交疊而眠，構築而成四睡圖像，夢中作夢，使現象中的人與虎、人與人，及其睡與覺、夢與醒的隱喻之間，由對立概念而轉化出更富於警策意味的禪機。

楊岐派五祖法演（?-1104）所傳開福道寧（1053-1113）一支下傳的無門慧開（1183-1260）有〈天臺四睡〉云：

既是伏爪藏牙，不用三頭六臂。只圖夢裏惺惺，任疑大虫瞋睡。⁷⁴

警示豐干馴服猛虎，任其熟睡，伴虎而眠者夢裡尚須惺惺自警。其〈騎虎豐干〉亦贊云：「忙忙業識老豐干，鼓舌搖唇總自瞞。縱踞虎頭收虎尾，衲僧門下管窺斑。」⁷⁵猛虎雖伏爪藏牙，收攝頭尾，猶當存管束窺伺之機。

大川普濟同門偃溪廣聞（1189-1263）亦有〈四睡圖〉云：

睡時遞相枕藉，醒後互相熱謾。笑中有刀，用處多姦。看來人斑，寧可虎斑。⁷⁶

此贊從四者相枕而眠的現況加以引伸，感慨在群我關係中，唯睡時方能放下機心，無分彼我，一旦醒後便是無止盡的對立欺瞞。虎是會食人的猛獸，人見虎斑便知憚懼避害以保性命；人斑不見於外而隱藏於內在，不可見的虎狼之心更加難防。所以惡虎與惡心相比，人害人之兇殘猶過於虎食人，因爲虎斑可防而人心難辨，

高峰。」意蘊相近。笑翁妙堪（1177-1248）〈四睡〉：「拾得寒山笑未休，豐干騎虎趁閭丘。而今依舊成群伍，不是冤家不聚頭。」此二贊均出於（清）性音編：《禪宗雜毒海》卷1，《卮新纂續藏經》第65冊，頁57中。不過雜毒海乃清人所編，故不列入討論。

⁷⁴ （宋）普敬等編：《無門慧開禪師語錄》卷2，《卮新纂續藏經》第69冊，頁365中。

⁷⁵ 同前註，頁365中。

⁷⁶ （宋）普暉等編：《偃溪廣聞禪師語錄》卷2，《卮新纂續藏經》第69冊，頁750上。

較之人斑笑裡藏刀，害人於無形，寧可虎斑兇惡外露而可防。

南宋後期，與大慧宗杲同嗣法於圓悟克勤的虎丘紹隆（1077-1136）一支，至密庵咸傑（1118-1186）傳破庵祖先（1136-1211）和松源崇嶽（1139-1209）兩支而法門愈加興盛，聲勢逐漸凌駕宗杲一支。這是由於北宋時黃龍派在禪門根據地江西勢力盛大，克勤僅能回家鄉四川傳法，其法嗣在北宋末期逐漸向浙江發展，奠定南渡之後楊岐派在浙江隆盛的勢頭。祖先門下多出身四川，崇嶽門下多出身浙江，南宋時楊岐派禪師時時往來於川、浙之間，形成兩地禪學與文化的密切交流。^{⑦⑦}根據嚴雅美研究，南宋楊岐派禪僧多擅長文藝創作，其語錄中收錄祖師畫贊、偈頌或題畫文字的情形非常普遍。^{⑦⑧}祖先法嗣石田法薰（1171-1245）〈贊豐干〉云：「走松門，尋寒拾。虎斑易見，人斑難識。識不識，惡聲惡跡成狼籍。」^{⑦⑨}亦提點惡虎易見，惡心難防。

祖先法孫無學祖元（1226-1286）〈四睡〉云：

松門外，雙碣曲，人斑變作虎斑，慈悲都是惡毒。倆也睡足，我也睡足，
風起腥羶，彌滿山谷。^{⑧⑩}

此贊進一步發出警語，多少人為偽裝的慈悲外相，內在隱藏害人機心，當吾人從無人我分別的睡眠狀態醒來，回復人我對立，將如虎般血染山谷。祖元另有贊云：「依依殘月轉松關，睡裡須還各著姦。話到劫空懸遠事，虎斑終不似人斑。」^{⑧⑪}呼應法薰之贊，人即使睡眠中仍難忘卻算計，較之惡相外露的虎實更險惡。西巖了

^{⑦⑦} 參考（日）阿部肇一著，關世謙譯：《中國禪宗史》，第三篇〈宋朝的禪宗史〉，第十六章第十節〈南宋後期禪宗的動向——以虎丘派下的社會立場為中心〉，頁719-740。

^{⑦⑧} 宋元禪畫的逸品風格，與臨濟楊岐派禪僧有密切的關係。嚴雅美：《潑墨仙人圖研究：兼論宋元禪宗繪畫》，頁169-172。

^{⑦⑨} （宋）了覺等編：《石田法薰禪師語錄》卷4，《卍新纂續藏經》第70冊，頁350下。

^{⑧⑩} 祖元乃無準師範法嗣，東渡日本，諡號佛光國師。（元）一真等編：《佛光國師語錄》卷8，《大正藏》第80冊，頁217下。

^{⑧⑪} 同前註，頁217下。

慧（1198-1262）〈豐干間丘虎〉亦呼應同門祖元：「虎怕人心惡，人欺虎太慈。雖逢賢太守，難打者官司。」⁸²刻意將虎惡人善的區別加以翻轉，人心之惡甚於虎，相較之下虎反顯勢弱而為人所欺，這種心機的角力，清官也難斷。

祖元同門樵隱悟逸（？-1334）〈四睡〉云：

人虎為群，是何火伴。心面不同，夢想變亂。風撼松門春色晚。⁸³

人與虎心面皆異，卻成夥伴同睡，可見二者的和諧源自眾生共具的本質法性而非外在形貌，把握根源則能自在而眠，任憑松門外晚風習習。此贊從人虎易位進而超越人虎心面之異。

（二）人虎忘機，物我同一

石田法薰（1171-1245）〈四睡圖〉云：

一等騎虎來，兩箇挨肩去。松門外聚頭，輒作一處睡。夢蝶栩栩不知，孰為人孰為虎。待渠眼若開時，南山有一轉語。⁸⁴

寒拾挨肩與騎虎豐干四者同眠於松門外，如同莊周夢蝶，竟不知何者為人、何者為虎，達到物我齊一的境界。⁸⁵末二句是禪師對弟子的提點，當禪人的參悟歷程從分別諸相進入到物我同一的精神狀態，具眼的禪師便能抓住時機，下一轉語，當

⁸² （宋）修義等編：《西巖了慧禪師語錄》卷2，《叢書新纂續藏經》第70冊，頁499下。

⁸³ （元）正定編：《樵隱悟逸禪師語錄》卷2，《叢書新纂續藏經》第70冊，頁307下。

⁸⁴ （宋）了覺等編：《石田法薰禪師語錄》卷4，《叢書新纂續藏經》第70冊，頁350上。卷4中關於「天臺三隱」圖像的贊頌頗多，如〈豐干寒山拾得圖〉：「三人必有我師，臭肉元同一味。把手聚頭，蘇盧悉里。只因一等饒舌，兩箇隱身無地。可惜當初國清寺裡，一隊懵懂師僧，更沒些子意智。」同上，頁350上。

⁸⁵ 參見郭慶藩輯，王孝魚整理：《莊子集釋》（上）（臺北：萬卷樓出版社，1993年），〈齊物論第二〉，頁112。

下令弟子撥去疑雲，頓然啓悟。

「四睡」在形象上相枕而眠，異形而同趣，顯現物我無別的身心狀態，在禪師圖贊中多有強調「忘機」的概念。其中尤以無準師範（1179-1249）及其法嗣希叟紹曇（?-1298）的創作最爲豐富。無準師範〈豐干寒拾虎四睡〉贊云：

善者未必善，惡者未必惡。彼此不忘懷，如何睡得著？

惡者難為善，善者難為惡。老虎既忘機，如何睡不著？⁸⁶

從現象界表面看待事物，往往受既定文化概念的圈囿，而慣於明確地分辨對／錯、善／惡，然而深究事物形成演變因緣，便會發現吾人以爲善的／對的概念或事物，從他人立場看來可能變成惡的／錯的。或者，這善的／對的事物背後，有更複雜的形成因素，乃至所遇爲善／爲對的因，卻因而使人怠惰或迷失生命本質而造成惡的／錯的結果。這些千絲萬縷的因緣轉折，恐非簡化的善、惡二分便能釐清。那麼，在當下情境之中不忘懷這二元判斷，如何睡得著呢？若虎現惡行，必難馴服；其既柔順而眠，則必不爲惡，虎無機心與人融爲一體，又有何不能成眠的呢？所以，從佛教的觀點，善與惡是相對性的評價概念，唯有從二元對立的認知批判中超脫，忘懷分別，悟得眾生與佛究竟不二，即得解脫生死之縛。

然而，「忘機」概念並非出自佛教，而具有濃厚的道家色彩。從唐代以來，盛傳於江東的法融牛頭禪、遺則佛窟禪，與老莊玄學思想關涉本深，五代時盛行於浙江吳越一帶的雲門宗，其禪學思想亦富有濃厚的道家玄學觀念。⁸⁷祖先、師範出身四川，蜀地的佛教又帶有融合道教和民間信仰的特色，所以傳法於浙江的楊岐禪師亦多沾染道家色彩。宋代禪師經常提舉「忘機」，而「忘機」概念源於列子。⁸⁸

⁸⁶ （宋）宗會等編：《無準師範禪師語錄》卷5，《卍新纂續藏經》第70冊，頁270下。

⁸⁷ 參考印順：《中國禪宗史》（臺北：正聞出版社，1994年7月），第九章〈諸宗抗互與南宗統一〉，頁389-402；（日）阿部肇一著，關世謙譯：《中國禪宗史》，第三篇〈宋朝的禪宗史〉，第二章〈關於雲門派系統〉，頁281-4。

⁸⁸ 《列子·黃帝篇》：「海上之人有好漚鳥者，每旦之海上，從漚鳥遊，漚鳥之至者百住而不

希叟紹曇〈四睡〉贊延伸其師師範之意：

人無害虎心，虎無傷人意。彼此不關防，何妨打覺睡。⁸⁹

人之惡在心念，既無害虎之念；虎之惡在獸性，既無意傷人，則人、虎和諧雙安，無須防範，既卸心防，何妨同眠。至此，「睡」非但非「蓋」障，反而是彼此安然「忘機」的一種精神狀態的展現。

西巖了慧（1198-1262），亦無準師範法嗣，其〈四睡〉二贊云：

人兮不羈，虎兮不縛。是四憨癡，成一火落。雖然合眼只一般，也有睡著睡不著。

無固無必，挨肩枕膝。人夢不祥，虎夢大吉。世上有誰知，天臺雲冪冪。⁹⁰

前贊云人虎四者無別的「憨癡」之狀，實為掩飾內在智慧的障眼表現，看上去四者為一，一團火落。後贊云在人我互動關係上，勿以主觀成見來臆測，不武斷判斷必然如何，不執著己見，不自我本位思考，唯我獨是。⁹¹去除這些人我判斷，互相挨肩枕膝而眠，自然能入睡。

了慧法嗣月磻文明（生卒不詳）〈贊豐干寒拾虎四睡圖〉云：

虎依人，人靠虎，一物我，忘亦汝。肚裡各自惺惺，且作團，打覺睡，誰管人間今與古。⁹²

止。其父曰：『吾聞滬鳥皆從汝遊，汝取來，吾玩之。』明日之海上，滬鳥舞而不下也。」楊伯峻撰：《列子集釋》（北京：中華書局，1979年10月），頁67-8。

⁸⁹ （元）法澄等編：《希叟紹曇禪師廣錄》卷7，《卍新纂續藏經》第70冊，頁479上。

⁹⁰ （宋）修義等編：《西巖了慧禪師語錄》卷2，《卍新纂續藏經》第70冊，頁500上。

⁹¹ （宋）朱熹：《四書章句集注·論語集注》（北京：中華書局，1983年），卷5〈子罕第九〉：「子絕四：毋意、毋必、毋固、毋我。」，頁109。

⁹² （宋）妙寅等編：《月磻禪師語錄》卷1，《卍新纂續藏經》第70冊，頁534中。

人虎四者相枕而眠，無人我之別，即使各自肚裡都有清醒的法性主體，外表但作一團睡，忘卻一切世間分別諸相，物我合一。

了菴清欲（1292-1367）屬松源崇嶽（1139-1209）一支，其〈四睡〉二首云：

閉眉合眼人如虎，伏爪藏牙虎似人。夢裏乾坤無彼我，綠鋪平野草成茵。

咄哉豐干，抱虎而睡。拾得寒山，正在夢裡。可憐惺惺人，未能笑得你。⁹³

詩人與虎之間的差別似乎只在一張面皮，這與《太平廣記》中人變虎、虎扮人的故事有相同的意念，終究在如夢之境中，泯然一切人我相的分別。後詩中的「惺惺人」，若作聰慧靈巧的「明眼人」解，即如同拾得詩所言之「無事人」，意味已經見性解脫之人，便能識出四者酣睡夢中的實際理地，而不會以世俗之眼看待爾等外在癡睡的相狀。若作世間自以為是的聰明人解，則是以旁觀角度感嘆世智辯聰者，必未能從四睡外相中會解箇中所蘊含之深意。

另外，曹洞宗天童如淨（1163-1228）〈四睡圖〉是唯一非出自楊岐派的贊頌：「拾得寒山老虎豐干，睡到驢年，也太無端。咦，驀地起來開活眼，許多妖怪怪自相瞞。」⁹⁴睡是其忘機不拘的表層，然而驀地睜開能洞明萬象之活眼，一切光怪陸離的現象皆難逃其法眼。可惜曹洞宗自宏智正覺（1091-1157）之後，沒有出現具影響力的禪師傳持，直至如淨紹續正覺以坐禪為見性最重要的途徑，此系方逐漸復興。

對禪師而言，禪畫並非單純為繪畫之目的而存在，尚有宗教上作為提點禪機的特殊喻意。「四睡」本身謎樣的表情、動作、形象、情境，如同現成公案一般，具有多重而豐富的意蘊，禪師透過內在三昧定力的基礎，泯除對外在顯相一切事物的分別意識，達至物我無別的境界，自能順手拈來以贊頌展現禪宗「無相」的

⁹³ （元）一志等編：《了菴清欲禪師語錄》卷5，《卍新纂續藏經》第71冊，頁351下。第二首末兩句，化用拾得詩〈出家要清閑〉末二句：「可憐無事人，未能笑得爾。」項楚：《寒山詩注》附拾得詩注（北京：中華書局，2010年12月），頁828。

⁹⁴ （宋）文素編：《如淨和尚語錄》卷2，《大正藏》第48冊，頁131上。

概念理趣和精神悟境。由以上楊岐禪師的「四睡」贊頌推知，贊頌不一定是對應於圖像而作，可能當時禪林對寒山等人形象已形成某種共通認知的基礎，透過這些意象的組合而轉化為可託喻互通的語境。所以即便是面對相同的畫作，因為觀畫者領略心境的差異，便能產生截然不同的解讀，由禪師贊頌多元的闡釋觀點便可獲得印證。

五、結語

以禪門公案故事為題材的禪宗繪畫，創作者往往選取公案中某個最具啟發性的意象或片段轉化成實際的畫面，乃至透過主體的禪悟體驗，進一步將此瞬間的圖像加以創意性的改造或翻轉，使畫中隱含更豐富的機鋒意蘊。流傳於南宋至元代期間的〈四睡圖〉，將豐干所乘虎加入天台三隱成為「四睡」意象的一員，使虎這頭漢文化中勇猛權威的野獸，剝去其在印度佛典中的惡虎凶相，被羅漢、高僧馴服成為其山林修行的伴侶，甚至在「四睡」中與天台三隱融洽地混睡一體，可說是其形象又一高度創造性的翻轉。另一方面寒山從道教筆記中的超逸形象，到宋代禪宗燈錄中轉化為瘋癲哈笑的狂者，在「四睡」意象中更進一步展現為酣睡之態，此一轉變超越佛教原始教義以睡眠為達至覺悟必須對治的蓋障之負面觀點，加入中土道家任運隨興的修養態度，將睡蓋轉化為超越機心的一種心靈狀態的體現，在某種意義上充分體現宋元禪林揉雜道家精神特質的一個側面。

其次，本文從宋元時期禪宗文獻所出現的「四睡」圖贊，回溯其構圖緣由與相關贊頌所蘊含的禪機意蘊，以了解天台三隱形象流播到宋元時期在禪林間所產生的形象變化。〈四睡圖〉的出現，可說是在宋元包含禪林在內整體文化風尚將「游戲三昧」觀念具體實踐的一個典型案例。禪師一方面內在具備清明而超越世俗的智慧，自覺選擇以一種帶有詼諧的創意思惟表現於贊頌，鬆動或挑戰人們的慣性邏輯，使觀者由畫面表象或贊語內容引發禪機。一方面又熟諳禪宗歷史、故事、典故、公案，未必需要看到畫作本身，便自然能在禪林文化脈絡下，從過去對寒山的認知，進入自心與此主題意象的心靈想像相互呼應的狀態，將其體悟化為贊頌。宋代以楊岐派為主的禪師，擅以詩文繪畫等藝術表現作為主體因三昧而

得自在心境的一種展現管道，其「四睡」贊頌，或反向將虎與人／強與弱的關係易位，翻轉虎惡人善的勢態；或打破人、虎外相的分別，展現一體忘機的圓融之境。透過隨意戲擬、自如戲作，傳達一種無拘無執、無所得的心境，與禪的遊戲三昧有通義之妙趣。然而，這些文字所烘托而成的「四睡」意象，也只是作為一種標月指，一種悟境的隱喻手段；一切現象界，到了禪師手中，都是放在同一個誘發禪機的文化脈絡底下，作為伏藏畫面之外的寓意引子，透過畫面與透過文字贊頌，只是呈現工具的不同。

禪的遊戲是內在三昧正定的基礎上，運用於日常生活和各種藝術創作中，在現象界展開的應機點化，呈現本質的天真活潑和自在無礙的生命情調。通過本文對寒山等「四睡」形象的演進和創造，以及宋元禪師相關頌贊的討論，可見南宋禪林以一種遊戲的精神所新創的意象，而這個形象如同公案一般，作為師徒禪機對話的標月指，在調伏與超越，遊戲哈笑與睡眠忘機的衝突概念中，賦予「四睡」以更富禪機意蘊的贊頌文字，從而展現禪門遊戲翰墨的創造力和精神意蘊。不過，「四睡」主題的贊頌僅流行於南宋至元代這段期間，明清文獻中，再未見有禪師、文人以「四睡」為題的贊頌了。

徵引書目

一、傳統文獻

姚秦·鳩摩羅什譯，《維摩詰所說經》，《大正藏》第 14 冊，《大正新脩大藏經》第 15 冊，東京：大藏經刊行會出版，臺北：新文豐出版社影印，1983。（以下簡稱《大正藏》）。

龍樹菩薩造，姚秦·鳩摩羅什譯，《大智度論》，《大正藏》第 25 冊。

北涼·曇無讖譯，《大般涅槃經》，《大正藏》第 12 冊。

北涼·曇無讖譯，《金光明經》，《大正藏》第 16 冊。

東晉·佛陀跋陀羅共法顯譯，《摩訶僧祇律》，《大正藏》第 22 冊。

唐·般若譯，《大方廣佛華嚴經》（40 卷本），《大正藏》第 10 冊。

尊者世親造，唐·玄奘譯，《阿毘達磨俱舍論》，《大正藏》第 29 冊。

唐·玄奘譯，《大阿羅漢難提蜜多羅所說法住記》，《大正藏》第 49 冊。

- 唐·貫休著，陸永峰校注，《禪月集校注》，成都：巴蜀書社，2006。
- 唐·寒山，《寒山子詩集》，臺北：臺灣商務印書館，1965，四部叢刊景宋本。
- 唐·寒山著，項楚注，《寒山詩注》，北京：中華書局，2010。
- 宋·本嵩述，琮湛註，《註華嚴經題法界觀門頌》，《大正藏》第45冊。
- 宋·紹隆等編，《圓悟佛果禪師語錄》，《大正藏》第47冊。
- 宋·文素編，《如淨和尚語錄》，《大正藏》第48冊。
- 宋·志磐撰，《佛祖統紀》，《大正藏》第49冊。
- 宋·道原撰，《景德傳燈錄》，《大正藏》第51冊。
- 宋·蹟藏主集，《古尊宿語錄》，《卍新纂續藏經》第68冊，東京：國書刊行會出版，臺北：白馬精舍印經會影印，1989。（以下簡稱《卍新纂續藏經》）。
- 宋·惟康編，《無文道燦禪師語錄》，《卍新纂續藏經》第69冊。
- 宋·元愷編，《大川普濟禪師語錄》，《卍新纂續藏經》第69冊。
- 宋·普敬等編，《無門慧開禪師語錄》，《卍新纂續藏經》第69冊。
- 宋·普暉等編，《偃溪廣聞禪師語錄》，《卍新纂續藏經》第69冊。
- 宋·了覺等編，《石田法薰禪師語錄》，《卍新纂續藏經》第70冊。
- 宋·宗會等編，《無準師範禪師語錄》，《卍新纂續藏經》第70冊。
- 宋·修義等編，《西巖了慧禪師語錄》，《卍新纂續藏經》第70冊。
- 宋·妙寅等編，《月礪禪師語錄》，《卍新纂續藏經》第70冊。
- 宋·惠洪，《禪林僧寶傳》，《卍新纂續藏經》第79冊。
- 宋·贊寧撰，范祥雍點校，《宋高僧傳》，北京：中華書局，1993。
- 宋·朱熹，《四書章句集注·論語集注》，北京：中華書局，1983。
- 宋·成尋撰，平林文雄校，《參天台五臺山記：校本並に研究》，東京：風間書房，1978。
- 宋·呂本中，《東萊詩集》，《景印文淵閣四庫全書》第1136冊，臺北：臺灣商務印書館，1986。
- 宋·黃庭堅，《黃山谷詩集注》，臺北：世界書局，1960。
- 宋·李昉等編，《太平廣記》，北京：中華書局，2006。

- 宋·林希逸撰，林式之編，《竹溪鬳齋》，《景印文淵閣四庫全書》第 1185 冊。
- 宋·張侃，《張氏拙軒集》，《景印文淵閣四庫全書》第 1181 冊。
- 宋·林師葳等編，《天台續集》，《景印文淵閣四庫全書》第 1356 冊。
- 元·一真等編，《佛光國師語錄》，《大正藏》第 80 冊。
- 元·普會續集，《禪宗頌古聯珠通集》，《卍新纂續藏經》第 65 冊。
- 元·法澄等編，《希叟紹曇禪師廣錄》，《卍新纂續藏經》第 70 冊。
- 元·正定編，《樵隱悟逸禪師語錄》，《卍新纂續藏經》第 70 冊。
- 元·本光等編，《橫川行珙禪師語錄》，《卍新纂續藏經》第 71 冊。
- 元·一志等編，《了菴清欲禪師語錄》，《卍新纂續藏經》第 71 冊。
- 元·法林等編，《元叟行端禪師語錄》，《卍新纂續藏經》第 71 冊。
- 元·方回，《桐江續集》，《四庫全書珍本初集》，臺北：臺灣商務印書館，1969。

明·汪砢玉，《珊瑚網》，《景印文淵閣四庫全書》第 818 冊。

清·性音重編，《禪宗雜毒海》，《卍新纂續藏經》第 65 冊。

楊伯峻撰，《列子集釋》，北京：中華書局，1979。

二、近人論著

（一）專著

衣若芬 2004《觀看、敘述、審美——唐宋題畫文學論集》，臺北：中國文哲所。

余嘉錫 2007《四庫提要辨證》，北京：中華書局。

巫佩蓉 2011〈寒山拾得之多重意象——詩、畫、傳說的交互指涉〉，收錄於石守謙、廖肇亨主編（2011）《東亞文化意象之形塑》，臺北：允晨文化公司，頁 415-460。

（日）阿部肇一著，關世謙譯 1999《中國禪宗史》，臺北：東大圖書公司。

（荷）胡伊青加（Johan Huizinga）著，成窮譯 1998《人：遊戲者——對文化中游戲因素的研究》，貴陽：貴州人民。

孫昌武 1994《詩與禪》，臺北：東大圖書公司。

陳懷宇 2010〈由獅而虎——中古佛教人物名號變遷略論〉，收錄於朱鳳玉、汪娟編（2010）《張廣達先生八十華誕祝壽論文集》，臺北：新文豐出版社，

頁 1029-1056。

陳懷宇 2012〈中古佛教馴虎記〉，收錄於劉苑如主編（2012）《體現自然：意象與文化實踐》，臺北：中研院文哲所。

陳清香 1995《羅漢圖像研究》，臺北：文津出版社。

陳耀東 2007《寒山詩集版本研究》，北京：世界知識出版社。

崔小敬 2010《寒山：一種文化現象的探尋》，北京：中國社會科學出版社。

張石 2011《寒山與日本文化》，上海：上海交通大學出版社。

葉珠紅 2006《寒山詩集論叢》，臺北：秀威資訊科技。

慈怡主編 1989《佛光大辭典》，高雄：佛光出版社。

嚴雅美 2000《潑墨仙人圖研究：兼論宋元禪宗繪畫》，臺北：法鼓文化公司。

釋印順 1994《中國禪宗史》，臺北：正聞出版社。

龔雋 2006《禪史鉤沉——以問題為中心的思想史論述》，北京：三聯書店。

（日）杉村 棟 1990〈道釋面の西漸——ペルシアの「四睡図」〉，收錄於《アジア諸民族の歴史と文化：白鳥芳郎教授古稀記念論叢》，東京：六興出版社，頁 205-222。

（日）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。

（二）期刊論文

巫佩蓉〈吾心似秋月：中日禪林觀畫脈絡之省思〉，《美術史研究集刊》第 34 期，臺北：臺灣大學藝術史研究所，2013 年 3 月，頁 105-162。DOI: 10.6541/TJAH.2013.03.34.03

周錫馥〈論「畫贊」及題畫詩——兼談《先秦漢魏晉南北朝詩》與《全唐詩》的增補〉，《文學遺產》2002 年第 3 期，頁 20-25。

（日）青木正兒著，馬導源譯〈題畫文學之發展〉，《大陸雜誌》第 3 卷第 10 期，1951 年 11 月，頁 15-19。

張澤洪〈中國西南少數民族宗教中的虎崇拜研究〉，《中南民族大學學報》2007 年第 6 期，頁 38-43。

賈晉華〈傳世《寒山詩集》中禪詩作者考辨〉，《中國文哲研究集刊》第 22 期，

2003 年 3 月，頁 65-90。

謝繼勝〈伏虎羅漢、行腳僧、寶勝如來與達摩多羅：11 至 13 世紀中國多民族美術關係史個案分析〉，《故宮博物院院刊》2009 年第 1 期，2009 年 1 月，頁 76-96。

羅時進〈日本寒山題材繪畫創作及其淵源〉，《文藝研究》2005 年第 3 期，頁 104-111。

（日）朝倉 尚〈「四睡」考〉，《鈴峰女子短期大學人文社會科學研究集報》18，1971 年 12 月，頁 89-109。

（日）橋本 治〈ひらがな日本美術史（その 37）意外とメルヘンなもの——默庵筆「四睡図」〉，《藝術新潮》47（12），東京：新潮社，1996 年 12 月，頁 158-164。

（三）網站資料

中華電子佛典協會網頁（CBETA）：<http://www.cbeta.org/index.htm>

附錄一：畫作圖檔



圖1 佚名〈四睡圖〉
日本東京國立博物館藏



圖2 默庵靈淵〈四睡圖〉
日本前田育徳会藏

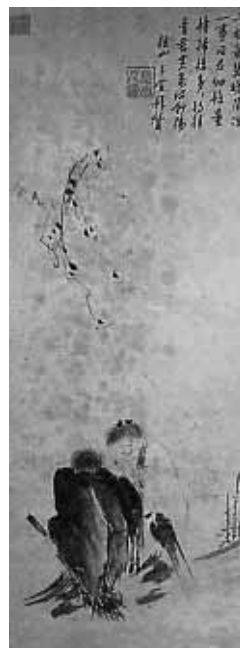


圖3 佚名〈寒山拾得圖〉
(畫上有石橋可宣贊)
私人藏



圖4 傅梁楷所繪〈寒山拾得圖〉
日本 MOA 美術館藏



圖5 因陀羅〈寒山拾得圖〉
日本東京國立博物館藏



圖 6 顏輝〈寒山拾得圖〉
日本東京國立博物館藏



圖 7 牧谿〈寒山拾得豐干圖〉
日本京都鹿苑寺藏



圖 8 署名石恪〈老僧倚虎而眠〉
日本東京國立博物館藏

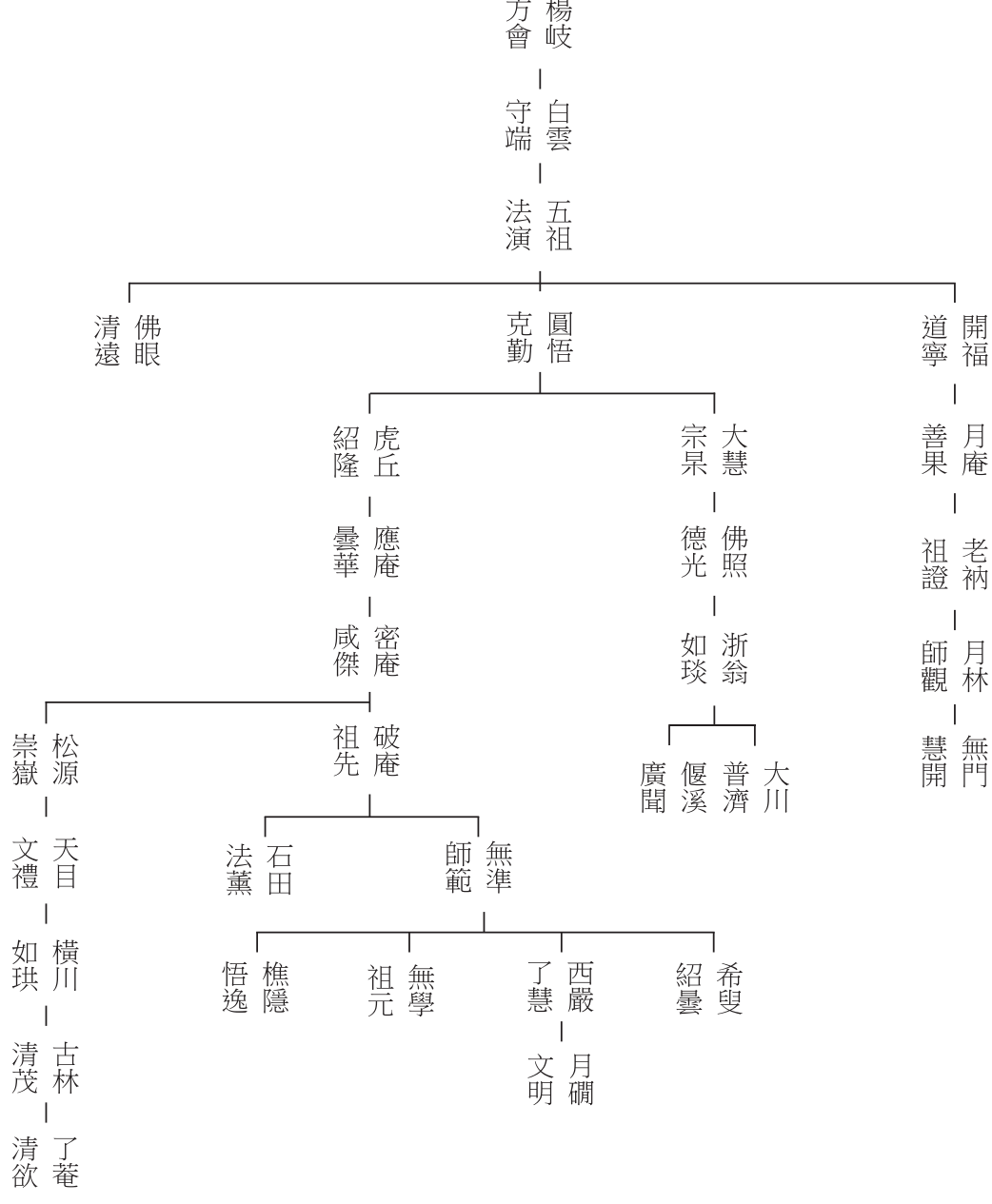


圖 9 李確〈豐干圖、布袋圖〉
二幅 日本京都妙心寺藏

附錄二：現存宋元禪師「四睡」贊一覽表

作者	贊頌	法系	文獻出處
天童如淨 (1163-1228)	四睡圖	曹洞宗	《如淨和尚語錄》卷 2
石田法薰 (1171-1245)	四睡圖	楊岐派	《石田法薰禪師語錄》卷 4
無準師範 (1178-1249)	豐干寒拾虎四睡	楊岐派	《無準師範禪師語錄》卷 5
大川普濟 (1179-1253)	四睡贊	楊岐派	《大川普濟禪師語錄》卷 1
希叟紹曇 (?-1298)	四睡	楊岐派	《希叟紹曇禪師廣錄》卷 7
無門慧開 (1183-1260)	天台四睡	楊岐派	《無門慧開禪師語錄》卷 2
偃溪廣聞 (1189-1263)	四睡圖	楊岐派	《偃溪廣聞禪師語錄》卷 2
西巖了慧 (1198-1262)	四睡	楊岐派	《西巖了慧禪師語錄》卷 2
無學祖元 (1226-1286)	四睡	楊岐派	《佛光禪師語錄》卷 8
樵隱悟逸 (?-1334)	四睡	楊岐派	《樵隱悟逸禪師語錄》卷 2
了菴清欲 (1288-1363)	四睡	楊岐派	《了菴清欲禪師語錄》卷 5
月磻文明 (生卒不詳)	贊豐干寒拾虎四睡圖	楊岐派	《月磻禪師語錄》卷 1
平石如砥 (1268-1357)	四睡圖贊	楊岐派	題於佚名〈四睡圖〉
華國子文 (1269-1351)	四睡圖贊	楊岐派	題於佚名〈四睡圖〉
夢堂曇噩 (1285-1373)	四睡圖贊	楊岐派	題於佚名〈四睡圖〉

作者	贊頌	法系	文獻出處
祥符紹密 (生卒不詳)	四睡圖贊	楊岐派	題於默庵靈淵〈四睡圖〉
虛堂智愚 (1185-1269)	四睡	楊岐派	《禪宗雜毒海》卷 1
笑翁妙堪 (1177-1248)	四睡	楊岐派	《禪宗雜毒海》卷 1



Study on Metaphor and Zen Image in “Painting of Four Sleepers” in Sung and Yuan Dynasties

Huang, Jing-Jia

Associate Professor,

Department of Chinese, National Taiwan Normal University

Abstract

In Sung and Yuan dynasties, paintings with Han Shan were popular. In the “Painting of Four Sleepers” with Han Shan, Shih Te, Feng Kan and tiger sleeping together, character modeling and image characteristics are metaphorical with Zen. Concept of “four sleepers” should be the extension of construction of “three hermits” of Tiantai. Participation of tiger is originated from the legend in which Feng Kan arrived at Kuo Ching Temple by riding a tiger and stayed in Zen room with the tiger. In Buddhism, sleeping means “Nivarana” which lays over wisdom. If “sleeping tiger” symbolizes taming of worry, how do four sleepers show “Styana-middha”? Based on “Painting of Four Sleepers” and verses in Sung and Yuan Dynasties, this study discusses different Zen masters’ composition and image in creation of “four sleepers” and implication of change in Zen related to Sung Tsan. Moreover, it examines compatibility between painting and verses, and explores metaphorical meaning of “four sleepers” in Zen and multiple interpretations of different Zen masters verses.

Keywords: Painting of Four Sleepers, Han-Shan and Shih Te, Feng Kan and tiger, Verses, Song-Yuan Dynasty, Chan Buddhist literature.