

顧盼自雄·仰面長嘯： 清初釋大汕（1637-1705）《行跡圖》 及其題辭探論*

毛文芳**

國立中正大學中文系

摘 要

禪僧釋大汕（1637-1705）早年住居吳地，多與江南遺民勝流如杜濬、吳偉業、方文、陳維崧、方以智等文人交遊。30餘歲主持廣州長壽菴，又與南海屈大均、陳恭尹、梁佩蘭等名士時相往來。迎上名流繪像的風潮，大汕約在康熙中葉展開自畫像的工程，以《行跡圖》紀錄個人行止，刊刻於《離六堂集》卷首。圖凡 34 幅，約作於康熙 17 年至 26 年間，以自己為像主，透過不同的情境設計，勾描個人豐富的行跡。一圖一題，分別向江南文士與嶺南僧友索題。《行跡圖》34 幅大規模成套的畫像冊頁十分罕見，不厭瑣碎地以繪筆展現個人行跡，牽涉了對生命龐大架構的記錄渴望，是一套包含人生多重面向的圖畫傳記，追憶像主幼年至中歲的個人圖史。本文針對《行跡圖》的圖繪與題辭意涵，提出禪僧本色、敘事性畫面與禪修意涵、儒釋互融、隨機遊戲以及包含雅會座談、人倫器用、雜學淹博、遺民聲音等多元面向分別進行析探；結論部份，首先探討釋大汕遭讒引誘與才情奔放的兩面性格，其次歸納《行跡圖》的圖面設計與符號化物象，以及互文性與文本的聲音，最後以尾聲扣題。大汕《行跡圖》誠為一個明清畫像 / 題詠 / 傳記多重文本書寫的典型案例，其構畫理念與題辭的觀看思維，絲縷般地牽連著清初的文化氛圍。

關鍵詞：釋大汕，行跡圖，自畫像，題辭，儒釋相融

* 說明：(1)釋大汕並未為《離六堂集》卷首附圖標上總名，筆者乃參用鄧之誠與饒宗頤二家說辭，標以《行跡圖》。(2)拙文所據為北京圖書館藏懷古樓刻本《離六堂集》，文中《行跡圖》引圖、圖序與附錄圖版，悉引自此本，題辭以括弧夾註頁次與欄位，為免蕪雜，不另詳註。(3)《離六堂集》諸家序文，筆者參用引序時，以括弧夾註「京本」或「饒本」並頁次以別之。(4)各圖題辭書體不一，筆者幸賴研究助理蔡孟宸同學協助釋文，並得姜伯勤一書參校而成。另陳雅琳、黃鈺珊兩位同學協助附圖掃描與文獻查考，於此一併申謝。(5)拙文初稿題目原為：〈圖寫行跡：清初釋大汕（1637-1705）《自述圖》及其題辭探論〉，曾發表於「淡江大學第 12 屆社會與文化國際學術研討會」（2008 年 5 月 23 日），感謝當時評論人陳仕華教授之肯定與賜教。修改後旋投稿至《清華學報》，又幸蒙兩位匿名審查教授分別於明清之際三教合一思想與人物畫史範疇不吝賜予寶貴建議，拙文根據兩份審查意見再大幅增修，謹此銘謝。

** 本文作者電子郵件信箱：chlwf@gmail.com。

一、引論

每一幅畫像莫不訴說像主的行跡，或著不同服裝，或定焦於某一特定事件，均可視為「紀行」畫像，紀錄行跡的構畫概念，來自於對人生多樣面貌與繽紛圖景的體會。自畫像更是透過圖像媒介深入記憶、自我剖白與表達願想的領域。一幅畫像通常只能呈現一個固定的形象，生命的面相卻複雜多變，個人神貌既如此多樣化，人生行跡又繽紛多彩，以畫像紀行便成了一種有力的抒發形式。康熙中葉，石濂大汕和尚（1637–1705）曾繪製一系列 34 幅自畫像，刊刻於《離六堂集》卷首。釋大汕自繪紀行的《行跡圖》概與自傳文類中的「自記」相類，「自記」以記錄過往事蹟為訴求，書寫意識來自於固有傳統。（註 1）

關於釋大汕的研究文獻，有清代黃登、繆荃孫、李俊之、鄧之誠、汪兆鏞等人所撰之釋大汕傳略。（註 2）近人論著方面，或於清初宗教領域略探其遺民逃禪之思想與行徑，或對其中年海外宗教活動之考察，亦有於畫史範疇考其畫跡與畫風者，（註 3）皆為大汕生平交遊行誼與處世遭逢思維作了局部面向的勾勒。至於全面研究大汕的專著，則以姜伯勤《石濂大汕與澳門禪史——清初嶺南禪學史研究初編》一書用力最深，成果亦最著。（註 4）姜書共分三大部份，其一為大汕禪

1. 杜聯誥輯，《明人自傳文鈔》（臺北：藝文印書館，1977）一書收錄大量「自記」文本，顯示這種文體其來有自。
2. 參見黃登編，《嶺南五朝詩選》，《四庫全書存目叢書》，集部，409 冊（臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997），卷 3，〈國朝高僧釋大汕〉條，頁 315。繆荃孫，《藝風堂文續集》，《續修四庫全書》，集部，別集類，1574 冊（上海：上海古籍出版社，2002），卷 2，〈石濂和尚事略〉，頁 191–192。李俊之，《清畫家詩史》（北京：中國書店，1990），「大汕」條，頁 455。鄧之誠，《清詩紀事初編》（全 2 冊）（上海：上海古籍出版社，1984），上册，卷 3，「釋大汕」條，頁 342–343。汪兆鏞纂，《嶺南畫徵略》，《清代傳記叢刊》第 80 冊（臺北：明文書局，1985），卷 11，〈大汕〉，頁 306–307。
3. 大汕附在遺民行列中作群性探討者如陳垣，《明季滇黔佛教考》（北京：中華書店，1989），卷 5，〈遺民之逃禪〉第 14，頁 200–238。考大汕海外行踪之論著如戴可來、于向東著，〈釋大汕及其越南之行〉，收入中外關係史學會編，《中外關係史論叢》第 4 輯（北京：世界知識出版社，1992）。畫藝方面有王伯敏考大汕行跡圖共 34 幅，稱《石濂和尚行跡圖》，見氏著，《中國美術通史》（濟南：山東教育出版社，1996），頁 380。汪兆鏞跋，〈釋大汕白描羅漢〉，參見《至樂樓藏明遺民書畫》（香港：香港中文大學文物館，1975），圖 33。黃般若著，〈大汕和尚自畫像〉，收入氏著，黃大德編，《黃般若美術文集》（北京：人民美術出版社，1997），頁 47–48。
4. 姜書共分三篇，第一篇為大汕禪師的人文世界，第二篇為大汕宗風與澳門禪史，第三篇為大汕宗風對嶺南禪史的追溯。後兩篇將大汕置於區域宗教史的考察視角，對關注宗教史與地方研究之學者甚有啟發。書前有饒宗頤先生序，詳參姜伯勤，《石濂大汕與澳門禪史——清初嶺南禪學史研究初編》，上海：學林

師的人文世界，其二為大汕宗風與澳門禪史，其三為大汕宗風對嶺南禪史的追溯，後兩部份為大汕宗教範疇的探討。第一部份作者以其生平事蹟、交遊與思想背景，詳作文獻徵引與考訂，集中探察大汕禪僧及宗風的形塑過程，其中又分三篇，上篇探討大汕歷來的研究史並辨析大汕的遺民生涯，中篇探究大汕與覺浪道盛、方以智、澹歸金堡等清初禪僧之交遊關係，下篇考索大汕與禪相通之詩學，以及包含園林、傢俱、崑曲、繪畫等全方位的藝術表現。姜氏對《行跡圖》的考察為大汕全面研究的一個環節，置於姜書第一部下篇「石濂大汕自畫像考述」一節，依北京圖書館藏懷古樓刻本逐一附載 34 幅圖與題記釋文。^(註5) 姜書針對 34 幅圖之畫面、題人與題記依序考訂，亦略探大汕承繼陳洪綬、上溯李公麟的人物線描畫風，又參用方志、詩話、史傳、專論等相關文獻簡述 34 位題人生平，並逐一考索畫面與題記。由於姜書並非專論大汕《行跡圖》，故有限篇幅未及深究整套圖畫所組構起來的書寫意識，個別圖文相涉與延伸的問題亦不免有點到為止之憾。無論如何，姜伯勤對釋大汕的全面性研究，無人能出其右，為本文奠下最重要的認知基礎，筆者將在姜伯勤對於《行跡圖》基本而紮實的考察基礎上，展開進一步的探研。

由時序來看，釋大汕約在康熙 20 年左右展開自畫像的工程，迎上了康熙名流繪像的風潮，名流藉由繪像展示榮蹟與心志，然對單一畫像的自我再現不甚信任，因此擁有多幅畫像的文士比比皆是。清初以前已有如大汕《行跡圖》一樣大型成套繪像的畫蹟，如晚明《徐顯卿宦跡圖》便是一個典例，該套圖冊描繪明萬曆年間徐顯卿任職翰林的官涯事跡，共計 30 開，各自標誌徐氏的為宦里程。^(註6) 清康熙中葉，約與大汕同時之鑑賞名家卞永譽擁有一套 20 幅的精緻畫像，紀其前半生宦遊行跡。^(註7) 晚至乾隆年間，官員陳文恭亦有〈宦跡圖〉。徐、卞、

出版社，1999。拙文於大汕生平、交友、思想等文獻徵引與考訂，尤其筆者得以參閱黃登編，《嶺南五朝詩選》（同註 2），循線得知相關題人珍貴之傳略，多得力於姜書之啓迪與指引，特此致謝。

5. 參見姜伯勤，《石濂大汕與澳門禪史——清初嶺南禪學史研究初編》，頁 301-357。

6. 詳參楊麗麗，〈一位明代翰林官員的工作履歷——徐顯卿〈宦跡圖〉圖像簡析〉，《故宮博物院院刊》，2005.4（總 120）（北京：2005），頁 42-66。現僅存 26 開，絹本，設色，每開 62×58.5cm，現藏北京故宮博物院。圖中詳細真實地描繪了萬曆時期政壇的服飾、禮儀等，其中亦針對歷史事件如明神宗布衣徒步祭天等都有反映，是一份珍貴的資料。

7. 關於卞永譽的畫像研究，詳參毛文芳，〈一部清代文人的生命圖史：《卞永譽畫像》的觀看〉，《中正大學中文學術年刊》，15（嘉義：2010），頁 151-210。

陳的畫像：「章服儀衛，典樸矜莊，令人望而起肅。」^(註8)可知「宦跡圖」的繪製動機在於實錄與表彰，亦可保存一代典章史蹟。至於宗教範疇的成套畫像，佛教有《法華經·普門品》觀世音菩薩卅二現身意，以隨類示現、尋聲救苦的信仰流行在隋唐以後的佛像藝術中。^(註9)元代道士吳全節亦擁有多達二十餘段圖面的畫像長卷，描繪其成道歷程。^(註10)

大汕雖非官宦，然繪就大量展現自我不同年齡與行止的動機，頗近於「宦跡圖」與「成道圖」，用以實錄並表彰其求道歷程。系列畫像或於倫理，或於宗教，或於人文，或禪坐訪道，或儒家教化，或讀書吟詠，或人倫器用，或抒發感懷……，林林總總的圖面構設展示了聖俗並俱的面向，亦有取徑菩薩現身變相的意味。大汕《行跡圖》的構畫理念頗與上述幾種繪像類型相伴，唯這套 34 幅悉出像主個人手筆的大型畫像系列作品，氣勢磅礴地再現於個人詩文集前與讀者見面，也較元代就已形成文集附刻作者單幅畫像的傳統，傳遞著個人行跡與詩文表述一併流傳的強烈意識。明清以前，罕見如此全面記錄自我生活史蹟的圖畫，大汕不厭瑣碎地書寫，牽涉了對生命龐大架構的記錄渴望，過去文字作傳的傳統轉以圖像作傳，已意味著一種自我書寫的新型式，人生足跡轉成具像圖畫的表達模式為何？自我觀看的角度如何？訴說的情境如何？藉著視覺圖像欲傳達什麼給觀眾？與 34 位題人的關係與互動模式如何？畫像題辭又與當代的思想氛圍如何對話？釋大汕《行跡圖》這套包含人生多重面相的圖畫傳記，誠為一個明清畫像 / 題詠 / 傳記多重文本書寫的特殊個案，既追憶著這位禪僧幼年至中歲的個人史，亦輻射了清初特殊的文化氛圍。

8. 陳康祺曰：「章服儀衛，典樸矜莊，令人望而起肅，不知自三撫陝西，至召正揆席，有無續續也。」引自陳康祺，《郎潛紀聞》（北京：中華書局，1990），三筆，卷9，「陳文恭宦跡圖」條。

9. 佛教體系之顯、密二教均談觀音，故顯、密二教美術都有豐富的觀音像遺存。其中依《妙法蓮華經》而來的觀音像特別值得一提，此種思想於印度王朝時即已盛行，後秦鳩摩羅什譯《法華經》後，開始流行中土，及至隋唐信仰《普門品》普遍後，方便法華變相之製作有遽增之趨向，而有觀音菩薩三十二化身變相的藝術，表現各種災難與禍患之險境，觀音菩薩發揮無量之慈悲願力，隨時施予救助，以滿足一般庶民的心理需求。參見賴傳鑑，《佛教藝術》（臺北：藝術家出版社，1992），第9章「變化的佛——觀音菩薩像」，頁91。另可參陳清香，〈觀音造像系統述源〉，《佛教藝術》，2（臺北：1986），頁24-37。

10. 詳參洪再新，〈儒仙新像——元代道教畫像創作的文化情境和視象涵義〉，收入范景中、曹意強主編，《美術史與觀念史》（南京：南京師範大學出版社，2003），第1冊，頁93-180。

二、大汕略歷與《行跡圖》之繪題

(一) 大汕略歷

釋大汕，字石濂，江南人，傳記資料以黃登所撰一篇簡傳最早。黃登，字俊升，號積庵，番禺人，與嶺南梁佩蘭、陳恭尹、屈大均相交，編有《嶺南五朝詩選》，收入其中的大汕傳，出自這位同時同地文士之手，並撰寫於大汕生前，在衆多傳記文獻中最為翔實。首先言其祖籍，次論幼年皈依爲僧，次論由浙江、入廬山、度庾嶺、游中洲的行腳軌跡，並爲其師編梓遺集。後住持廣州長壽院，擴建寺院，爲信衆講論，與文士吟和、闡論立言。晚年爲安南王迎請，赴海外說法，外國皈依，從古未有。其闡法途徑雖有趙州斬釘截鐵之機，對道理聞見，講究默然融洽，不拘於棒喝機緣，散財揮用於藏經建閣，又具澍雨立應之獨特法力，有語錄與詩文集行世。^(註 11)

筆者以下根據相關傳記文獻勾描大汕生平，並以此作爲推定《行跡圖》題繪年代的背景。釋大汕，概生於明崇禎 10 年(1637)，卒於康熙 44 年(1705)前後，享年約 70 歲。^(註 12) 祖籍浙江嘉興，早年移至江西長期定居，故一說江西人。^(註 13) 大汕 10 歲左右，先獲長洲著名畫家、補博士弟子員沈顥寵教，後又以畫童身分入龔鼎孳府第供奉，故曾自稱「龔芝麓宗伯猶子」。約 12、13 歲（另一說 16、17 歲）曾爲府縣門役。後因對清朝「義不肯臣」，「以訟亡命」，適覺浪道盛住蕪湖吉祥寺及太平無相寺，大汕辭母投禪剃髮，皈依已在太平坐獄一年的覺浪禪師，開始杖錫雲遊生涯，20 歲左右於江南踞座開法。大汕早年活動於江南，過著逃禪的遺民生活，間以行腳僧人身份作五岳游，與江南文士頗有互動。康熙 2 年(1663，27 歲)，曾與詞人陳維崧於中洲梁園論文，並爲陳繪製〈天女散花圖〉畫像，旋即游方嶺南定住廣州。十年間，飽臥粵山風光，獲「嶺南三大家」屈大

11. 參見黃登編，《嶺南五朝詩選》，〈國朝高僧釋大汕〉條，頁 315。

12. 大汕〈過毘陵哭陳其年太史〉詩曰：「君年三九我廿七」，由其自述可推知大汕較陳維崧（1625-1682）小 12 歲。引自氏著，《大汕離六堂集》，《四庫禁燬書叢刊》，集部，186 冊（北京：北京出版社，2000，以下註文簡稱「京本」），卷 4，頁 13b，總頁 552。另據鄧之誠曰：「大汕……死於常山途次，則甲申乙酉間事。」知大汕歿於康熙甲申、乙酉間(康熙 43-44，1704-1705)。參見鄧之誠，《清詩紀事初編》，「釋大汕」條，頁 342-343。由上推得大汕生於明崇禎 10 年(1637)，卒於康熙 44 年(1705)前後。

13. 大汕籍里之說，參見姜伯勤，《石濂大汕與澳門禪史——清初嶺南禪學史研究初編》，頁 21、頁 29。

均、梁佩蘭、陳恭尹與僧大韶等護法，透過當時平南王尚可喜府幕客、浙江同鄉金光的關係，入住平南王家寺廣州大佛寺，開堂說法，復與「北田五子」、「易堂九子」等遺民交遊。康熙 12 年，應田雯之邀一度出嶺北上，續十年前之交遊，歷京師、中原、吳門等地，得以擺脫捲入「三藩之亂」的命運。五岳之遊所交者多江南遺民勝流，如杜濬、吳偉業、方文、陳維崧、魏禮、高簡、吳綺、宋犖、田雯、黃九煙、高念祖、徐崧、倪嘉慶（笑峰大然）、方以智、陸圻等人，相與往來唱和。此一時期，大汕曾於河南嵩山為其師覺浪道盛編刻《傳燈正宗》。

康熙 17 年（1678），在當時詞壇上已赫赫有名的陳維崧薦舉中試，大汕再為陳維崧繪第二幅畫像〈迦陵填詞圖〉以誌慶，與江南文人群體的關係極友好。在這段北上期間，大汕詩作曾獲陳維崧、張杉、方文、王培、吳伯朋、魏憲、徐作肅、宋犖、陳昌國、童樞、黃河圖等文士評贊。^{（註 14）}其中陳維崧、宋犖文名最著，方文、張杉為著名遺民。這些名流的詩評，可能是才情奔放、驚世動眾的釋大汕索求而得。那麼十餘年前，大汕為一代詞宗陳維崧繪製的第一幅畫像，不妨視其踏入江南文士圈的一塊試金石，而康熙 17 年暮春為舉鴻博的維崧繪像，則宛似大汕鞏固友誼的一面紀念狀。同年冬，42 歲的大汕自吳門返粵，正式住持「長壽院」，自稱「五岳行腳嗣法沙門大汕」，開始其收租興販聚財之業，除了嶺南三大家之外，復與粵地之遊的文化名流如王士禛、趙執信等人相往來。康熙 19 年為羊城祈雨，並繪〈維摩經變圖〉，銘記祈雨應驗本事。康熙 23 年（1685），王士禛奉命出使祭告南海，兩年間，主長壽院之大汕得以結識漁洋，相與唱和賦詩。此後，大汕亟欲攀交王士禛，每每憶起這位京城高官，不忘致書問候。^{（註 15）}康熙 26 年，大汕二度北上，停留約 5 年後南返。康熙 34 年（1695）正月，安南國王阮福週聞道迎請 59 歲的大汕，率僧徒 50 餘人登船赴任說法，舉國君民奉為上師，爭趨座下，王室女眷紛紛受戒，大汕此行促進了禪宗在東南亞一帶的流播，並贏得當地與歸國後的嘉榮。

不幸的是，早在康熙 31 至 33 年間，大汕便與護法屈大均齟齬乃至絕交。安南返國後約 3 年，於康熙 38 年己卯、39 年庚辰間（1699-1700），又因拒絕索賂而發生與潘耒交惡事，訟至官府，終為按察使許嗣興禽治，押發出境。至江西贛

14. 眾家評詩，參見註 12，「京本」，卷前，〈離六堂詩評〉，頁 488-500。

15. 參見註 12，「京本」，卷 8，頁 26a，總頁 618。

州山寺，又因皈依者甚衆，復爲江西巡撫李基和逮解回籍，死於常山途次，時爲康熙 43 至 44 年間（1704-1705）事，約得年 70。大致說來，大汕早年皈依佛門，復因文才過人，開始其一生宗教與文學的交遊生涯，青壯年時期與江南人士交好，中年時期耕耘於嶺南地區，甚至渡海弘法，晚年則多事淒涼。

（二）《離六堂集》諸序與刻印

釋大汕著作頗多，大別爲「佛教」、「文史」兩類，前者多已失傳，後者流傳至今者有《離六堂集》、《二集》、《潮行近艸》、《海外紀事》、《離六堂近稿》等，以第一部作品《離六堂集》作品數量最多，亦最具代表性，康熙中葉數次刊印行世。乾隆年間，此書列入禁書名錄，銷書毀版，幸有僥倖存留至今者。^{（註 16）}筆者所見《離六堂集》約有以下幾個版本，一爲北京圖書館藏，收入《四庫禁燬書叢刊》，首頁標明「清康熙懷古樓刻本」（簡稱「京本」）。二爲臺大圖書館特藏組藏，標爲康熙 38 年己卯懷古樓原刊本（簡稱「臺大本」）。其三爲臺灣漢聲出版社影印，收爲《禪門逸書》之一（簡稱「漢聲本」）。^{（註 17）}其四爲臺灣新文豐出版社影印，封面有「選堂所藏」方印，書中有圈點，原爲饒宗頤先生私人收藏（簡稱「饒本」）。^{（註 18）}其五爲廣東中山大學點校整理《大汕和尚集》（簡稱「中山本」）。^{（註 19）}

「中山本」所收《離六堂集》之底本係「京本」，「漢聲本」除缺〈秣馬圖〉外，餘則與「台大本」相同。是故筆者所見五種實爲三種：「京本」、「臺大本」、「饒本」，諸本所收各家序跋略有出入。「京本」序者有：曾燦、王培、熊一灑、張櫛、屈大均、高層雲、唐化鵬、徐鈞、吳綺、梁佩蘭、樊澤達、周在浚、陶煊、李方廣、毛際可等，書後有黃鶴巖一跋。「京本」與「臺大本」所收序跋相同，唯缺徐鈞一序，多收吳壽潛、黃鶴巖二序。「饒本」同於「臺大本」，又少收屈大均一序，書後亦無黃跋。諸本 12 卷之分卷次第，各家序跋與詩文版面編排完全相同，蓋源出康熙時期多次印刻的懷古樓本，唯諸本版面留有不同的剝蝕墨漬痕

16. 參見廣東中山大學點校，《大汕和尚集》，〈前言〉，頁 3-13，收入《清初嶺南佛門史料叢刊》，臺灣各地圖書館未見購入此書，筆者參引者爲政治大學圖書館資料庫所藏引據北大方正資料庫之電子書。

17. 大汕《離六堂集》收入明復法師主編，《禪門逸書》（臺北：漢聲出版社，1987），續編，第 7 冊。

18. 饒本題名爲釋大汕翁氏撰，《大汕離六堂集》，臺北：新文豐出版公司，2000，以下註文簡稱「饒本」。

19. 參見註 16，《大汕和尚集》。

跡。《離六堂集》在乾隆年間曾一度被禁，經久流傳，其後不同印人在重新翻印的過程中，刪芟漫漶不辨者，故造成諸本墨蝕不同，各家序跋缺漏不一的現象。至於諸本書前《行跡圖》之數量與次第亦略有出入，可能也是基於相同的原因。

諸序明確紀年者有：張懋序紀康熙 16 年（汕 41 歲），李方廣序紀康熙 26 年（汕 51 歲），毛際可序紀康熙 32 年（汕 57 歲），樊澤達序紀康熙 35 年（汕 60 歲），吳壽潛、陶煊二序紀年均為康熙 38 年（汕 63 歲），周在浚序概作於同一年。（註 20）康熙 15 年（1676），屈大均北遊南歸，直到康熙 31 年（1692），期間對大汕極為關照，大汕晚年竟與這位大護法齟齬。（註 21）同一年，大汕仍邀請屈大均、黃攝之、方以智、陳恭尹等人宴集長壽寺唱和。據汪宗衍推證二人交惡當在康熙 31 年到 33 年間，大汕 56–58 歲。（註 22）屈大均以其詩為剽竊，作〈花怪說〉詆之，大汕亦列舉屈氏詩之同於太白者，二人齟齬以至絕交。據鄧之誠曰：「所著《離六堂集》十二卷刻于辛未，削大均所作序，凡與大均投贈之作，亦去其目，絕交後所為也。」（註 23）今「京本」、「臺大本」（康熙 38 年刻本）仍存屈序，蓋係屈大均於康熙 35 年（1696）辭世後，編者為求完璧而保留之故，而「京本」所收圖本 34 幅亦最完備。

（三）《行跡圖》之繪 / 刻 / 題

1. 時間

34 幅《行跡圖》繪製時間不詳，雖每幅行跡圖各有文友題辭，可惜各篇時間排序的訊息極為薄弱，題辭直接紀年者，僅有嶺南陳恭尹〈賣卜圖〉題於「丙寅秋杪」（康熙 25 年，1686，汕 50 歲），以下筆者依相關線索一一勾稽，期能掌握大汕自繪像與索題的過程與概貌。康熙 26 年，大汕二度北上，陳恭尹〈賣卜

20. 諸序參見註 12，「京本」，頁 482–497，跋見頁 662。饒本諸序，參見註 18，「饒本」，頁 18–36。

21. 屈大均，字介子，又字翁山，番禺人。父歿，大均削髮為僧，師事函崑大師。度嶺北遊，吳越間名士俱從之遊。大均曾自稱：「為僧不終，毅然返俗。」服膺儒術。因慕覺浪道盛提倡揉和儒釋道三教的「集大成學說」，乃由天然門下轉師覺浪道盛，此亦大均早年甘為大汕護法的背景因素。參見汪兆鏞纂，《嶺南畫徵略》，卷 2，〈屈大均〉篇，頁 102–104。另參見姜伯勤，《石濂大汕與澳門禪史——清初嶺南禪學史研究初編》，頁 309–310。

22. 屈氏與石氏二人交惡始末，詳參姜伯勤，《石濂大汕與澳門禪史——清初嶺南禪學史研究初編》，頁 89–91。

23. 引自鄧之誠，《清詩紀事初編》，「釋大汕」條，頁 342–343。

圖〉題辭恰在大汕北上前夕，符合陳氏長居嶺南的事實，可推知其繪像應不晚於康熙 25 年。其次，〈遇異圖〉題人黃周星爲著名的反清遺民，鄧之誠考曰：「誤稱其以庚申五日自沈于維揚，年七十，蓋沈于南潯。」^(註 24)鄧氏於「自沈」文上有小字註解：「庚申」，此爲康熙 19 年（1680），黃周星題辭必不晚於是年。另外，曾爲大汕文集題序並畫像題辭的吳人李方廣，曾任山東壽光縣知縣，政績卓異，爲嫉者中遂致仕，康熙 18 年試博學鴻詞科不第南歸，逍遙林下以終生，與陳維崧唱和。既李方廣與陳維崧酬和，故康熙 12 年大汕一度北上後，以及康熙 17 年在吳地爲陳維崧繪像前，可能已認識李方廣，然李序非作於此際，又與大汕、李方廣皆友好的陳維崧，題序與題圖二者皆無，由此推得大汕第一度北上期間（康熙 12 年至 17 年），尙未爲文集出版謀畫，《行跡圖》自然尙未有付刻之計。陳維崧辭世爲康熙 21 年（1682），大汕人已南返廣州。十年後，康熙 26 年（1687，汕 51 歲），大汕再度北上，蓋爲個人打理春秋事業，帶上已經完成的文集以及《行跡圖》向江南文士索題，李氏題〈厂翁燕遊詩序〉曰：「丁卯（按康熙 26 年）仲冬雪苑學人勺亭李方廣信筆於吳門邸舍。」（京本，495）李序題序乃作此年，雖〈遣魔圖〉題辭未紀年，推測亦應同時所作。再者，〈出嶺圖〉的高簡亦題句曰：「十年兩度，綴旒而振。」（477 下）高氏題辭同樣也在康熙 26 年大汕二度北上於吳中相遇後，恰可爲上說作旁證。

綜合推言，大汕於康熙 17 年（1678）南返將接掌廣州主事長壽院，行前曾爲甫舉鴻博之詞宗陳維崧繪製畫像：〈迦陵填詞圖〉，此圖一出，獲得江南文友題辭踴躍的盛況撼動了大汕，^(註 25)故這位畫僧興起個人自繪畫像的動機。大汕繪像可能始於此年離吳返粵途中，趁南返途經江西南潯之際拜訪黃周星，而以〈遇異圖〉索題。至於陳維崧舉鴻博後旋即北赴京闕任翰林院職未及題圖，直到康熙 21 年（1682）不幸病逝於住居的北京，這個階段的大汕因在廣州始終無緣呈圖索題。大汕於康熙 26 年二度北赴江南，無論其行動機爲何，必包含一個目的，就是爲計畫刻印的個人詩集，廣向江南文友索序，《離六堂集》卷首附刻的 34 幅圖，必然也是這個刻版計畫中的一環。故《行跡圖》二度北上前已畢其功，大汕

24. 引自鄧之誠，《清詩紀事初編》，「黃周星」條，頁 183。

25. 關於〈迦陵填詞圖〉題詠盛況，詳參毛文芳，《圖成行樂——明清文人畫像題詠析論》（臺北：臺灣學生書局，2008），第 5 章，〈長鬣飄蕭·雲鬢窈窕：陳維崧〈迦陵填詞圖〉題詠〉，頁 341-460。

攜著整套《行跡圖》自隨，藉機向 34 位好友一一索得題辭，直到原刻付梓前，大汕自繪的《行跡圖》與文友題辭諒已完成。《行跡圖》題人因地域而有別，其一為嶺南僧友，其題辭集中於康熙 17 年至 26 年大汕廣州住居期間。其二為江南文士，其題辭集中於康熙 26 年大汕二度北上後，直到康熙 30 年南返於懷古樓付刻文集之前。

簡言之，《行跡圖》的繪製最早始於康熙 17 年（1678）大汕 42 歲時，大汕就近向嶺南僧友索題，最可能的狀況是全套繪圖大體完成於北上之前，即康熙 26 年（1687）大汕 51 歲時，連同其已完成的詩文一併攜往江南，向江南文士索題。與此同時，大汕結識了吳中著名刻家朱圭，於南返前之康熙 29 年，委請朱圭刻版。當然在康熙 30 年（1691）整部《離六堂集》付刻前，不排除增補圖版的可能，然最遲亦不應晚於此年，大汕 55 歲。（註 26）

2. 圖繪

「京本」卷首所收《行跡圖》最為完備，共 34 幅，依次為：

行腳、負薪、遣魔、讀書、供母、默契、遇異、演洛、觀象、說法、吟哦、遨遊、訪道、作畫、吹簫、賣卜、釣魚、夢游、雅集、看雲、□□（按秣馬）、賣雨、浣花、法起、臥病、出嶺、領衆、酌古、註書、抱琴、論道、製器、北行、長嘯。（註 27）

經筆者比對，「臺大本」收 33 幅，缺〈賣雨圖〉，「漢聲本」較「臺大本」又少〈秣馬圖〉，「饒本」亦 33 幅，缺〈行腳圖〉，三本圖序與「京本」略有出入，「饒本」竟有三幅圖面與題辭錯植。（註 28）鄧之誠《清詩紀事初編》依次記載了 33 幅，較京本多〈放魔圖〉，疑為〈遣魔圖〉之誤衍，又少〈負薪圖〉、〈讀書圖〉。（註 29）這些刻本對於 30 餘幅圖版遺漏與失次的參差現象，說明了《離六堂集》於流傳過程中曾經多次翻刻的現象。大汕不僅工詩，亦長於畫藝，鄧之誠謂其

26. 據周亮考訂，朱圭鑄刻大汕《行跡圖》的時間為康熙 29 年，參見周亮，《蘇州古版畫》（蘇州：古吳軒出版社，2007），〈概要〉。王伯敏考圖共 34 幅，稱《石濂和尚行跡圖》，亦認為是康熙 29 年刻，參見王伯敏，《中國美術通史》，頁 380。周、王二氏考訂的時間與筆者推測相近，時為大汕二度北上之後。

27. 附圖題名序次，參見註 12，「京本」，卷首，頁 465-481。

28. 附圖題名序次，參見註 18，「饒本」，卷首，頁 1-17。

29. 引自鄧之誠，《清詩紀事初編》，「釋大汕」條，頁 342-343。

「工詩及畫」，（註30）李浚之謂其「工寫照」。（註31）前文已述及大汕曾為陽羨派詞宗陳維崧繪過〈天女散花圖〉與〈迦陵填詞圖〉兩幅畫像，繆荃孫謂其「奕奕如生」。（註32）長於寫照的大汕，頗喜自為畫像，據黃般若親見指出，大汕自畫像藏於廣東清遠峽山飛來寺中，「該畫高約三尺，寬約二尺，像蓄髮，作頭陀狀，身披袈裟，用筆細靜，設色妍麗，袈裟的織錦巧奪天工。」（註33）繆氏又謂其繪佛像「精神飛動，不類尋常」，（註34）大汕的自畫像造型與此頗相類，均為長髮頭陀像，然細筆敷色的畫蹟尺寸大得多，系列小幅的《行跡圖》則未見畫蹟及相關著錄，原係附刻於著作以行世之版畫，故迥異於懸掛供人瞻仰的大畫。

饒宗頤〈重印離六堂集小引〉指出大汕深諳畫史脈絡，推崇明末人物畫家陳洪綬，上溯唐李昭道、宋李公麟，擅長由白描中捕捉人物精神。據饒氏所言，大汕自繪行跡圖「畫筆冷峭，墨痕錯落」，白描人物，尤擅勝場，應得陳老蓮之精髓。（註35）晚明陳洪綬擅繪人物畫，師承藍瑛、仇英等前輩畫家，並追倣宋李公麟、唐李昭道等技法，長於以畫敘事，人物造形與動作誇張富含戲劇性，並織入現實生活片段，甚至用以自況，被視為晚明時期的變形主義畫家。（註36）畫作構圖或繁複陳設文房器物，或簡潔背景留白處理，素以細勁線描風格突出主題人物，這些特色莫不具現於大汕《行跡圖》。如〈觀象圖〉中頭頸呈90度仰首姿勢的人物背像，或如〈說法圖〉左下方那位頸椎與背脊呈90度低頭的側立僧人，

30. 引自鄧之誠，《清詩紀事初編》，「釋大汕」條，頁342-343。

31. 引自李浚之，《清畫家詩史》，頁455。

32. 引自繆荃孫，《藝風堂文續集》，〈石濂和尚事略〉，頁191-192。

33. 引自黃般若，〈大汕和尚自畫像〉，頁47-48。另據姜伯勤，〈澳門普濟禪院所藏大汕自畫像及大汕廣南航行與重修普濟的關連〉一文指出，「澳門普濟禪院有大汕小像，亦一頭陀也。則此像為帶髮的肖像。」又云：「普濟禪院裡祖師堂供奉大汕自畫像乙幀，有作披髮頭陀像，面孔和《離六堂集》卷首插圖相同。」姜文收入《文化雜誌》，42（澳門：2002），頁27-50。

34. 引自繆荃孫，《藝風堂文續集》，〈石濂和尚事略〉，頁191-192。

35. 饒宗頤，〈重印離六堂集小引〉，收入同註18，「饒本」，卷首，頁1。

36. 明末中國繪畫產生了一種怪誕風格，今人稱為「變形主義」，當時畫家包括丁雲鵬、陳洪綬、崔子忠、吳彬等人。關於相關畫蹟與探討，參見國立故宮博物院編，《晚明變形主義畫家作品展》（臺北：國立故宮博物院，1977）。關於晚明陳洪綬畫風的研究論著甚多，具有代表性者如翁萬戈編著，《陳洪綬》（上海：上海人民美術出版社，1997），上卷，「文字編」，頁1-253。王正華，〈從陳洪綬的〈畫論〉看晚明浙江畫壇：兼論江南繪畫網絡與區域競爭〉，收入國立臺灣大學藝術史研究所區域與網路國際學術研討會論文集編輯委員會編，《區域與網絡：近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》（臺北：臺灣大學藝術史研究所，2001），頁329-379，王正華另有〈女人、物品與感官慾望：陳洪綬晚期人物畫中江南文化的呈現〉，《近代中國婦女史研究》，10（臺北：2002），頁1-57。另亦可參成怡夏，〈從晚明城市文化看陳洪綬畫中的隱逸人物——以《隱居十六觀圖》為中心〉（新竹：國立清華大學歷史所碩士論文，1996）。

均略帶造型誇張的意味。背景繁複陳設文具用物者如〈供母圖〉、〈吟哦圖〉、〈作畫圖〉、〈法起圖〉等；背景留白者如〈遨遊圖〉、〈吹簫圖〉、〈領衆圖〉、〈長嘯圖〉等，所有人物無論主從，皆以線描勾勒身形與著服。陳洪綬曾繪《生魯居士四樂圖》與《隱居十六觀》，二畫皆出於成套組圖的構畫理念，採取晉唐人物線條圓轉流暢、文房背景或留白的技法，以及各圖二字為題的命名，^(註37)大汕《行跡圖》莫不規規遵循，以簡淨畫面、流利線描突出像主造型，復以短促有力的二字詞作為圖面眼目，強化讀者的視覺印象。

釋大汕師法晚明人物畫家陳洪綬，而非效尤以墨骨敷染創造流行的波臣派寫像名匠曾鯨，不僅取陳氏畫風由明仇英上溯宋李公麟、唐李昭道、吳道子白描人物之「復古傳統」的畫史指標性意義而已，就文化史意義而言，迥異於波臣派強烈的職業畫家屬性，陳洪綬為一名出身華胄世族、通曉詩書畫的文士，並以此締結交遊網絡，這種文士性格恰與大汕若合符節，而陳氏藉畫像寄寓人生願望與遺民心境的抒情自況意涵，亦為大汕所深切體察並能共鳴。^(註38)

3. 鐫刻

〈說法圖〉下左有字：「吳趨弟子朱圭上如敬鐫」（496下），對大汕執弟子禮的朱圭為康熙年間刻匠，鄧之誠曰：「槩刻精細」，^(註39)各圖刻法一致，應出自朱圭一人之手。朱圭，字上如，吳郡人，善於繪刻，世人稱道：雕鏤精絕，無出其右。這位曾鐫刻《凌煙閣功臣圖》、《無雙譜》享譽吳中的名匠朱圭，選入養心殿供奉，後授為鴻臚寺叙班，為皇家內府鐫刻《佩文齋耕織圖》、《御制避暑山莊

37. 陳洪綬繪有《南生魯行樂圖》，取意於李公麟為白居易繪圖，全圖4段獨立畫面依次相連，陳氏各以小篆題名：解廼、醉吟、講音、逃禪。跋文透露了生魯居士時官於杭州，陳洪綬將生魯居士擬於曾官於此的白居易，而自比為宋代白描人物畫家李公麟，詳參毛文芳，〈色隱與遊戲：陳洪綬〈何天章行樂圖〉題詠〉，收入《圖成行樂——明清文人畫像題詠析論》，第3章，頁225-229。另外，陳洪綬繪有《隱居十六觀》，蓋畫隱士生活可入畫者十六事，各圖亦以二字題名，分別為：訪莊、釀桃、澆書、醒石、噴墨、味象、嗽句、杖菊、澣硯、寒沽、問月、譜泉、囊幽、孤往、縹香、品梵等，其中固有借古高人以點題，而或為老蓮真實生活之經歷，借畫寫意，以寄幽情。此畫採晉唐構圖方式，不畫任何背景。人物皆以白描法畫成，線條圓轉流暢，仍見李公麟的影響，可是更加簡潔，此畫現藏臺北故宮。

38. 陳洪綬曾在入清後過世前一年所繪的《隱居十六觀》中自題曰：「老蓮無一可移情。越水吳山染不輕。來世不知何處去。佛天肯許再來生。」前副頁二、三，洪綬行書自題：「貧兒劣得買秋光。一片肝豬酌草堂。著意欲忘離亂事。重陽不見報重陽。」關於陳氏由文士轉為職業畫家，以及以畫消極抵制新朝的心路歷程，詳參王正華，〈從陳洪綬的〈畫論〉看晚明浙江畫壇：兼論江南繪畫網絡與區域競爭〉，頁329-339。

39. 引自鄧之誠，《清詩紀事初編》，「釋大汕」條，頁342-343。

詩圖》等傳世鴻作。^(註 40) 據前文推測，《行跡圖》的繪製始於康熙 17 年，全套繪圖大體完成於康熙 26 年大汕攜帶編竣之詩文一併北上江南之前，此行的重要任務，一方面向江南文士索取文集題序與畫像題辭，另一方面則尋求吳中雕刻名家。朱圭當時已名滿吳中，尙未赴京入養心殿供奉，大汕於康熙 29 年委請朱氏鑄刻《行跡圖》，次年，《離六堂集》即行付梓。

4. 題人

明清以降，以詩賦畫藝誼交文人圈的風氣大熾，繪像自隨索題干謁的情形非常普遍。^(註 41) 大汕於康熙 17 年曾為詞宗陳維崧繪〈迦陵填詞圖〉，獲得當時衆多名士題贊，拓展並鞏固其早在康熙 2 年即已締造緣誼的江南文友網絡，個人詩作亦獲諸多文士評贊。就在此時，大汕已開始繪製《行跡圖》並隨機索題，康熙 26 年前廣州住居期間，題人多為嶺南僧友，康熙 26 年後二度北上以迄康熙 30 年南返付刻文集期間，題人多為江南文士。《行跡圖》各圖均有一篇題辭，共有題人 34 位，身份多為文人，包括仕宦、遺民、僧友等。仕宦類如：任常州通判兼攝縣事的晉安林鼎復、官至太寺少卿的華亭高層雲、曾任翰林院檢討的吳江徐鉞、曾任兵部主事與湖州知府的豐南吳綺、大將軍建州王永譽……等。另如嶺南三大家屈大均、梁佩蘭、陳恭尹，以及李方廣、吳壽潛、高簡、陶璜、季煌、黃河澄、魏禮等詩文高華的名士，亦不乏遺民之流如高佑鉞、黃周星、曾燦、徐崧……等，尙有釋大韶這樣的僧弟，均因地緣關係而結識大汕。^(註 42) 題人中有童樞、吳伯朋、陳昌國、黃河圖等 4 人，曾於康熙初年為大汕評詩，另如方文則

40. 康熙 7 年（1668）為河南劉源所繪《凌煙閣功臣圖》鑄刻，由吳門柱笏堂刻印。康熙 33 年（1694），紹興畫家金古良，擇兩漢至宋 40 位廣為稱道的名人，繪成畫像並題以樂府，名曰《無雙譜》，亦由朱圭所刻。享譽吳中的朱圭，被選入養心殿供奉，後授為鴻臚寺叙班。康熙 35 年（1696），由清聖祖題詩、焦秉貞繪《佩文齋耕織圖》，則由朱圭、梅裕鳳一同鑄刻，為內府刊本。康熙 40 年（1701），朱圭又與梅氏同刻內府銅版腐蝕本《耕織圖》，康熙 53 年（1712）再與梅氏同刻銅版本《御制避暑山莊詩圖》，原畫為沈喻《熱河避暑山莊三十六景詩圖》。參見周亮，〈蘇州古版畫〉，〈概要〉。

41. 繪像索題藉以締結文士情誼是明清以來的流行風氣，例如徐鉞以個人畫像〈楓江漁父圖〉四下索題廣結文人圈，終獲博學鴻儒舉薦中試，是一個相當成功的典例，詳參毛文芳，〈一則文化扮裝之謎：清初〈楓江漁父圖〉題詠研究〉，《清華學報》，36.2（新竹：2006），頁 465-521。清康熙年間，時任翰林院供奉的畫家禹之鼎便曾受委託，為許多名流如王士禛、朱彝尊、喬萊、宋犖、查慎行等人繪製畫像，諸家畫像皆有衆多文友題跋，蔚為風潮。詳參李珮詩，〈詩畫兼能為寫真——禹之鼎詩題式肖像畫研究〉（臺北：國立臺灣師範大學藝研所碩士論文，2004）。

42. 檢閱黃登編，《嶺南五朝詩選》，筆者發現 34 位題人約有半數收入此書中，如：吳綺、梁佩蘭、屈大均、曾燦、魏禮、陳恭尹、高層雲、徐鉞、吳壽潛、釋大韶、季煌、陶璜、黃河澂……等。諸家若非祖籍為番禺者，便是作客或宦遊來粵，顯示大汕在廣州文化圈善於廣結人緣。

因辭世而不及題圖。至於陳維崧、宋犛二人，因為赴京任官，亦無緣為嶺南的大汕題圖。康熙中期刊刻的《離六堂集》與《行跡圖》繪製時間接近，故題序者與題圖者重疊性高，李方廣、屈大均、曾燦、梁佩蘭、高層雲、徐鉉、吳綺、吳壽潛、唐化鵬等文士既題圖又題序，《行跡圖》的題人名錄廓描了大汕中年時期的交遊圈，勾勒其社群關係以及活動能量。

三、《行跡圖》之圖景與題辭意涵

自幼薙髮為僧的大汕，雖遊走於文人圈中，畢竟不是追求功名的文士，《行跡圖》取徑於老蓮畫風卻自有滿腔話語要說。《行跡圖》的繪製約為大汕中歲左右，大汕透過《行跡圖》以自我觀看，奠基於一個走過人生大半歲月的視點，其中，雖不免於少年艱辛的回憶，卻多數充滿宗教與文化使命的自負與自信，以及友朋題辭鼓勵與讚賞的光輝。大汕未嘗立傳，年屆中歲似乎不滿足於單一畫像的再現，遂不厭其煩地描繪 34 種行跡，以彰顯大汕的自我形象，王伯敏稱此圖為《大汕畫傳》。(註 43)

以最完備之「京本」卷首附圖而言，整套《行跡圖》之圖像景致隱約依著兩個主軸構成，其一為時間歷程：大致展示大汕自幼至中歲人生遞嬗的軌跡，例如前三幅〈行腳圖〉、〈負薪圖〉、〈遣魔圖〉中，大汕均短髮無髭，顯示其少年薙髮為僧的行跡。第四幅〈讀書圖〉雖仍短髮，然已出現鬚髭。第五幅〈供母圖〉以後，大汕全以長髮披肩的形象出現，恰與前文述及黃般若親見廣東飛來寺中的大汕蓄髮頭陀的自畫像相符，合於禪宗以長髮長爪之形象喻指精進修行。第五幅圖以後的像主鬚髭略有短長寡多疏密之別，愈後之圖，大汕鬚髭愈呈現長多而密的現象，似乎表示年歲之遞增。《行跡圖》構成的第二個主軸是多重面向。前四幅圖概係大汕對於幼時少年時期生活之追憶，第五幅以降，則力求刻畫歲月洗禮下之多元造型，以表徵其半生廣闊的履程。大汕的繪畫動機，出於對人生繁複面向的認知與強烈的表述慾望，以圖像補苴半生履程並書寫個人歷史。整套《行跡圖》以刻畫大汕形象為核心，各圖透過叙事手法展示一系列人物行動，眾多圖景與題

43. 參王伯敏，《中國美術通史》，頁 380。

辭綴合而成複雜的文本話語。

(一) 禪學本色

1. 行腳頭陀

王士禛對大汕的印象為：

其出身甚微賤，或云曾為府縣門役。性狡黠，善丹青，疊山石，構精舍，皆有巧思。剪髮為頭陀，自稱覺浪大師衣鉢弟子。游方嶺南，居城西長壽庵。（註44）

漁洋對大汕的出身、性格、才藝、外貌與行跡，作了簡括的紀錄。「頭陀」一詞為佛家語，其義為抖擻，謂抖擻煩惱離諸滯者。去離貪者，如衣抖擻，能去塵垢，（註45）俗稱行腳僧為頭陀，漁洋於文中提到了大汕少年薙髮、皈依為僧之事。作為一位禪學法嗣，大汕在《行跡圖》中自我呈現的宗教形象非常鮮明，他以〈行腳圖〉（圖1）禪僧著裝作為開場，為系列畫像拉開序幕。（註46）大汕短髮中分，尚未蓄鬚，明顯較後圖年輕，身著道袍，右手肩一禪杖，身後揹一頂大傘笠，正是題辭所謂「擔笠」，胸前挂一串珠，腰間佩一囊，大汕為自己年輕的僧人形象定位為「行腳」：尋師求道，足遍各地。大汕於康熙17年自吳門歸來，開始住持「長壽院」，自稱「五岳行腳嗣法沙門大汕」，之前漫長歲月中他自稱「五岳行腳僧」，故其將自己一向的稱號圖面化，並宣告式地由此切入禪師的一生。

〈訪道圖〉（圖13）與〈行腳圖〉頗能呼應，唯此圖已注入時間的痕跡，大汕邁入中年，髮長戴笠，蓄有鬚髭，手執拂塵，身後跟隨一位肩負行裝、杖上掛瓢的卑矮行者，對照出人物的主從。披髮戴笠執竿的大汕著服，亦在〈釣魚圖〉（圖17）中以漁舟垂釣的姿態出現，高層雲一句「禪翁不作作漁翁」淡化其禪僧的形象。〈出嶺圖〉（圖26）與〈領眾圖〉（圖27）的宗教寫照較為強化。〈出嶺圖〉中

44. 引自王士禛，《分甘餘話》，《景印文淵閣四庫全書》第870冊（臺北：臺灣商務印書館，1983），卷4，頁588。

45. 相關釋義，參見道宣撰，《四分律刪繁補闕行事鈔》，《大正新修大藏經》第40冊（臺北：新文豐出版公司，1987-1992），頁129，卷下之3〈頭陀行儀篇〉第21。另參（唐）釋道世撰，《法苑珠林》，《景印文淵閣四庫全書》第1050冊，卷101，〈六度篇〉第85之5，「禪定部·頭陀」，頁605。

46. 此圖僅見於京本，姜伯勤以為可能與其後安住長壽院不再以「行腳僧」自稱有關。參見姜伯勤，《石濂大汕與澳門禪史——清初嶺南禪學史研究初編》，頁303。

的大汕披髮長鬚，腳著草履，手持長串念珠。旁有兩位禿頂侍者，一人肩挑書箱，另人手執長杖、拂塵並荷笠，三人正待跋涉遠行。大汕身體傾斜以就二位侍者，形成圖面的整體感。吳人高簡（澹游）題辭補充了大汕的行跡，高簡題：「十年兩度」（477 下，下引同），題辭必在大汕二度北上江南吳中相遇之後。此時 51 歲的大汕已邁入中年，故高云：「老去鬚眉猶未白」，將大汕足穿芒鞋與隨行二人擔箱遠行的形象，視為「跋涉嶙峋」的裝備，符合「出嶺」的圖旨，而「一肩重任」具有雙關義，既是實際的行李重量，也是大汕身負的宗教任務，高氏以「不怕梅花冷笑人」讚賞大汕此番北行充滿的自信。

〈北行圖〉（圖 33）不妨視為上圖的延續。大汕跌坐車椅，一僕在後推車，車旁一童子擔書步行，後有一禿頂沙門與戴笠持杖沙門騎馬隨行，其後又有一人持金剛禪杖，再後則有二沙門隨行。以上八人中有五人眼睛都朝向圖右前方的一位沙門，他正騎馬趕來會合，一行九人浩浩蕩蕩地向北方出行。〈出嶺圖〉著重描繪的是頭陀行腳翻山越嶺之艱辛，而〈北行圖〉不斷加入的行者與壯大的陣仗隊伍，強化大汕二度北上時的盛況。吳人王完趙（紫巘）^{（註 47）}題辭曰：

不淄乎塵者其心，不離乎塵者其身。馬蕭蕭，車麟麟，彼南轅而北轍，
盍問乎此車中之人。噫，是豈其得已而不已者，有所憫乎人間世者耶？
（481 上）

南轅北轍弘法於世間的大汕，因為悲憫人世而肩負衆生，故而舟車勞頓，人馬隨行，以及僕僕風塵不離於身，實乃不得已，唯一顆禪心潔淨不為風塵所淄染。

大汕肩負衆生的形象還有兩幅，〈領衆圖〉（圖 27）依然是披髮長鬚的大汕，身上圍裹著一件大袈裟，足蹬草履，雙捧鉢盂，平穩站定，朝向畫外觀者，這幅圖雖是大汕托鉢化緣的獨影，圖名卻是「領衆」，會稽董良樅（亨權）題辭曰：

師已驅饑，饑乃驅衆。大地山河，貯在鉢盂中。一齊打碎都不痛。（478
上）

董氏題辭前兩句讚揚大汕人飢己飢，人溺己溺的博愛精神。另一幅〈臥病圖〉（圖

47. 王礎塵，江南無錫人。一子名完趙，字紫巘。

25) 亦相類，大汕倚臥於精雕紋路之椅榻上，右手支頤，左手扶膝，作苦病狀。季煌（註48）題辭曰：

衆生有病，是以我病。衆生無病，我亦不病。人但知和上無病而有病，不知和上實有病而無病也。（477 上）

季煌在畫面中看到了大汕病身示現，原來也是夢幻泡影，顯現病態的大汕不是眞病，乃欲令衆生斷苦獲樂的方便說法。大汕《海外紀事》卷5曾開示曰：

維摩爲欲饒益一切衆生，無病示病，先令知夢幻泡影，身大患恐怖，生厭惡脫離之想，而後說法身功德，斷苦獲樂，發其求進道心。及乎衆生病愈而維摩病亦霍然，大士以是病爲衆生作良藥也。……若一處不病，此一處不成世界，一人不病，此一人不合時宜，天下皆然，則吾大士以一病而攻群病，又安可以已哉？（註49）

當衆生無病時，菩薩自是不病，當衆生病癒，菩薩亦霍然而癒，存著慈悲之心，勢將度盡天下世界之病處與病人，故病恰可作爲衆生良藥，用以激發求道精進之心。季煌視臥床的大汕爲慈悲大士，以己一病攻衆生群病，是故〈臥病圖〉中大汕代衆生受苦，爲衆生臥病，顯示一種殊勝的教法。病由何來？衆生眩惑於生死、困縛於情識、左右於毀譽、局隘於知見，或因或果而多缺病故有罪有過有苦，種種病源在此，唯佛陀善對不同根機之衆生療病，授予藥方，使之樂服，《維摩詰經》曰：「爲大醫王，善療衆病，應病予藥，令得服行。」（註50）故佛陀又稱「大醫王」。針對藥病關係，覺浪道盛曾言：「大冶烘爐禪」、覺浪門人方以智用藥爐之喻，闡揚「善用皆是藥，不善用皆是病」以言知識系統參酌互用之融鑄，使「病／藥」成爲明清之際充滿文化意涵的擬喻。（註51）「應病予藥」，大汕

48. 季煌，字偉公，錢塘人，著有《南屏草》，未刻。參見黃登編，《嶺南五朝詩選》第1帙，卷8，頁179。

49. 引自釋大汕，《海外紀事》，《續修四庫全書》，地理類，第744冊（上海：上海古籍出版社，1995），卷5，總頁698。

50. 引自姚秦三藏鳩摩羅什譯，《維摩詰經·佛國品》，大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》，第14冊（臺北：新文豐出版公司，1983），頁537a。

51. 關於明清之際藥病說的探討，詳參廖肇亨，〈藥地患者禪學思想蠡測——從「衆藝五明」到「俱鎔一味」〉，《中國文哲研究集刊》，33（臺北：2008），「前言」，頁173-177。另詳參徐聖心，〈王夫之《論語》詮釋

為衆生「臥病」，實乃一種殊勝的治病之方，效法佛菩薩分別病相，了解藥性，以治療衆疾。〈領衆圖〉中的鉢盂，既是大汕乞食的飯碗，也代表大汕捧持著衆生的苦難，二位題人就饑／病／藥的觀點讚揚大汕博施濟衆的宗教精神。董良挺尙有更進一層的體悟，以佛法無執的精神，暗示既無鉢盂、無飢餓，也無山河大地，是故「一齊打碎都不痛」。

大汕弘道說法的形象，以〈說法圖〉(圖 10) 最具代表。其長髮披散，身披袍緣紋繡的袈裟，趺坐於巖石上，左手執拂塵，右手輕抬，身後有翠竹。衣袍樸素的頂禿老僧分散三處，其中二人合十一俯一仰，與另一人聽法恭敬專注。說法乃禪師最本色的形象，這位禪林名師自我安置於岩石與竹叢構成的宗教場景中當衆闡法。北山居士陳昌國題《如夢令》曰：

萬丈石巔打坐，一語何曾道破。大衆可能聞，便覺天花盈座，阿那阿那，莫把眼睛刺破。(469 下)

陳氏為大汕說法想像法喜殊勝的境界畫面猶如天女散下百花，帶來燦爛奪目的景象。

2. 禪修意蘊

《行跡圖》消弭了依序排次的編年史痕跡，各圖皆作軼事性的動作刻畫，將敘事鑲嵌於自傳的話語中，即使具有表達時間意義的動作如〈北行圖〉，亦消融在一個空間性的片刻呈現中。《行跡圖》為圖畫自傳，刻劃動作的立體圖像表述方式瓦解了線型的文字敘述體式，(註 52) 以具象的敘事模式或記錄個人行腳踪跡，或演示傳法盛況，無不敷染宗教色彩，其中還不乏以圖繪煥發抽象禪修意涵的圖例。例如〈夢游圖〉(圖 18)，圖中大汕披髮，行腳萬里，中途疲怠，坐於樹葉編成的團墊上，閉目籠袖，上半身傾俯於補釘之包袱上，身後擱著禪杖經書，前有一頂竹笠。物象豐富，構圖佳妙，大汕頭頂延伸出一道流體線畫，代表睡中作夢，夢境以留白處理。這種夢畫構圖與明末流行的戲曲插圖版畫相類，(註 53)

之「應病予藥」喻辯——兼與方以智藥病說之比較》，《臺大中文學報》，29 (臺北：2008)，頁 193-200。

52. 本觀點引自 Philippe Lejeune 著，楊國政譯，《自傳契約》(北京：三聯書店，2001)，頁 24。

53. 關於戲曲插圖呈現作夢情節的版畫構圖，詳參廖藤葉，〈明代戲曲版畫的夢畫與魂圖〉，《歷史月刊》，119 (臺北：1997)，頁 74-80。

圖像亦書寫著禪修意蘊。「夢遊」一直是禪僧的方便說法，明末憨山大師名其集曰《夢游集》，〈自序〉曰：「佛說：生死涅槃，猶如昨夢。故佛祖亦夢中人。」又曰：「三界夢宅，浮生如夢，逆順苦樂，榮枯得失，乃夢中事時。其言也，乃紀夢中游歷之境。」^(註54) 佛教視夢具有世間虛妄的、短暫的、不可依恃的「無常」本質，又具有黑暗無盡行旅般的「無明」本質，爲了隨順顛倒夢想之衆生，禪師需與衆生同遊於夢中而作佛事，度脫夢裡衆生，以成就夢裡佛果。晚明禪林論夢之風盛極一時，諸山長老除上引憨山大師外，紫柏真可、徹庸周理均曾對夢表示高度的興趣，並提出了精闢的見解。^(註55) 大汕〈夢游圖〉中，其夢若何？夢遊何處？圖面未嘗明指，松陵鄒庚芳題辭曰：

行腳徒勞，開口便假。和上夢游，良有以也。不說無生，不談般若。空
色兩忘，人我俱舍。一念萬年，塵埃野馬。優哉游哉，天上天下。嘆！
蝴蝶莊周合與分，眼前誰是惺惺者。(473 下)

大汕作爲一名禪僧栖栖惶惶，四處行腳說法，善巧方便，是有生有滅的假象，宛如夢境一場。由現象而觀，萬物有生有滅；由本體而觀，萬物無生無死，既是佛家的般若智慧，也是莊學的逍遙境界。只有拋開實境／夢境、一念／萬年、莊周／蝴蝶、人／我的分別與執著，始能優游於天地間。鄒氏爲此圖的敘事性畫面指陳一個明晰的理解方向：禪學涵融莊學，補詮大汕圖面晦暗不明的義旨，並以此扣應晚明叢林的論夢氛圍。

《行跡圖》不乏以抒情手法表露抽象的禪修意涵，〈默契圖〉(圖6)的大汕披髮席地敲首，雙腳箕踞默坐沈思。除了身後一水縵，再無其他襯景，刻畫一個沈思者的形象，也爲讀者開闢了一個想像空間。圖中沈思者的形象，並不能給觀者一個明晰的意義指向，大汕自訂一題「默契」，暗示了與道默契、與知音默契的意義。舜水張廣業題句曰：

清露流空，秋風明月。(467 下)

54. 引自憨山大師，〈夢游詩集自序〉，收入曹越主編，孔宏點校，《憨山老人夢游集》（北京：北京圖書館出版社，2005），下冊，頁381。

55. 詳參廖肇亨，《中邊·詩禪·夢戲：明末清初佛教文化論述的呈現與開展》（臺北：允晨文化，2008），〈僧人說夢：晚明叢林夢論試析〉，頁436-466。

爲大汕沈思默契於清晨朝露、流雲藍空、金秋爽風、皓明月光的景致，創造了一段圖文的對話。

另如〈遣魔圖〉(圖 3)，美鬢仕女，長袖飄帶，顧盼生姿，青年大汕短髮側面，低首禪坐於岩石蒲團，兩人眼神並未交接。除〈供母圖〉繪有一位老嫗外，全套畫傳僅有此圖繪出麗女。大汕工於寫照，前此曾爲陳維崧繪製搏得衆多文士題辭讚揚的〈天女散花圖〉與〈迦陵填詞圖〉，^(註 56) 二圖皆有仕女造像。有趣的是，在一代詞宗陳迦陵的畫像中，有散花的天女，有合樂按拍的女校書，而在自己的畫像中，便成了修道的魔障。大汕爲圖命名爲「遣魔」，說明修行者的色戒磨練，已爲觀者設下一個定向思考，李芳廣應合圖旨題曰：

生死關頭第一關，毒惡魔中第一魔。唯此境與己莫然，能於此遣之，真極烈丈夫也。(466 上)

李氏指出修行者應嚴持清淨戒律，觀淫欲猶如毒蛇，如見怨賊，超脫色欲，絕斷淫心，方能於生死輪迴中解脫。^(註 57) 將題名與題辭聯結到圖面上，大汕面對曼妙仕女，低首禪坐，不爲美色所動，蒲團墊石成爲堅定的象徵符號。

〈看雲圖〉(圖 20)披髮長鬚之大汕坐於水邊石坡上，寬袍下緣露出跣足，順著倚坐身姿仰面看天，天上雲紋與流水波紋相接，刻工古拙而暢利。此圖具象化水邊林下一位文士的舒閒模樣，黃河圖題辭則彰顯了濃厚的抽象意涵，題曰：

散髮山間，群遊鸞鷲。顛我之無心，比俗之變態。不堪贈人，唯獨得於谷陰潭影之外。(474 下)

前兩句寫圖，三、四句勾聯禪人無執清淨之心(無心)與世間矯揉多變之情態(變態)，暗指舒閒倚坐仰看雲水變幻的大汕爲「我之無心」，線條迴環折轉繪出的行雲流水爲「俗之變態」，如此高妙的禪修意境只能意會，「不堪贈人」，端賴個人體悟於谷陰潭影之外。

〈浣華圖〉(圖 23)之大汕舒展長袖，一名矮小僮僕捧著一瓶花卉前來，大汕

56. 關於二圖的詳細探討，參見毛文芳，〈長鬣飄蕭·雲鬢窈窕：陳維崧〈迦陵填詞圖〉題詠〉。

57. 參見般刺蜜帝譯，《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》，《大正新修大藏經》，第 19 冊，卷 8，頁 141。

因垂顧瓶花而袖裳飄動，略帶感性氣質。圖中人物不具備禪坐或說法的宗教氣味，一經題辭點染，便轉出了禪學意涵，西瀛吳壽潛^{（註 58）}題曰：

曉露空濛，群芳窈窕。天地英華，攬掇不少。拈與衆中，知誰微笑。
（476 上）

題文前四句以瓶花設想，末尾短短八字則點出大關捩，援用禪宗佛陀傳法給迦葉的公案：「拈花微笑」，^{（註 59）}其真諦在於妙心慧解。吳壽潛有意將圖面場景演示為靈山會，瓶花就是用以傳心的媒介，大汕成了世尊拈花，暗指其為教外別傳之禪法正宗，而圖外觀衆如你如我，究竟是默然以對呢？還是破顏微笑呢？如何讀解得於吳壽潛巧為意義的津筏。

3. 隨機遊戲

〈作畫圖〉（圖 14）中大汕右手拈管、敲首按紙，正在巨大桌案上作山水條幅，桌案與畫具皆佳，前景與大汕背後各有湖石襯景，氣質古雅，有一畫僮側坐伏首於膝上，此畫再現了大汕精湛畫藝的場景。魏禮^{（註 60）}題辭曰：

足遍五岳，俯仰雲煙。鴻濛造化，得在筆先。縱使墨痕錯落，就中別有一天。（471 下）

另一幅〈吟哦圖〉（圖 11）可視為姐妹作，圖中的大汕不採取正襟危坐的姿勢，而仰躺於木架精編繩床，左手扶座，右手拈管，邊紋几案上備有筆墨，以及一張寫了幾行文字的詩箋。吳江徐崧^{（註 61）}題辭曰：

高咏繩床，隨機遊戲。意在筆先，得第一句。（470 上）

作畫「得在筆先」，吟哦「意在筆先」，魏徐二人均強調大汕詩畫成竹在胸的自信。大汕以詩畫與文士投贈，其才藝廣獲文人讚揚，所吟哦者多酬應，所繪者亦非禪

58. 吳壽潛，字形本，一字西瀛。性磊落不羈，率多坦蕩，著《西瀛草堂集》。參見黃登編，《嶺南五朝詩選》，第 1 帙，卷 10，頁 211。

59. 晦翁悟明，《聯燈會要·釋迦牟尼佛》，《禪宗全書·史傳部》5（臺北：文殊書局，1988），卷 1，頁 338-339。

60. 魏禮，字和公，寧都人，布衣，嘗遊嶺南，渡瓊州海，著有《魏季子文集》。參見黃登編，《嶺南五朝詩選》，第 1 帙，卷 7，頁 169。

61. 徐崧，字嵩之，隴庵，吳江人，明遺民。生平詳見《明詩紀事》、《雪橋詩話》。

畫，是一位行徑脫逸的宗教人士。魏禮指出大汕之畫作墨痕錯落，別有洞天，乃得力於「足遍五岳，俯仰雲煙」，是大汕畫才的知音。至於徐崧對這位作詩得自禪法觸機奧祕之詩禪大汕，亦點出其「隨機遊戲」的創作精神。

無錫王世禎礎塵爲〈吹簫圖〉(圖 15) 題曰：

以爲器耶？以爲道耶？或曰：藝則如舞劍、如弄丸。或曰：藝離於藝，則似無孔笛、不絃琴。擬之，皆非。昔有吹簫于市者，斯其人同耶？異耶？知之者，請下一轉語。(472 上)

「吹簫於市」此一典故指陳伍子胥橐載出昭關，夜行晝伏，至於陵水，無以糊其口，吹簫乞食於吳市。^(註 62) 圖中的大汕長髮鬍髯，衣衫襤褸，身上懸掛一竹簍，雙手執管吹簫，寬褲下兩露跣足，正是行乞模樣。王世禎將行乞吹簫的敘事性畫面擬作道器之辯的論題：若言其爲藝，則吹簫如舞劍、如弄丸般，是一種純粹操弄樂器的技藝嗎？若言其離於藝，則所吹之簫似無孔笛、不絃琴，樂器僅是表徵思維的一種媒介嗎？王文在此拋出了一個疑問：這就是昔日吹簫於市的伍子嗎？落難的伍子鼓腹吹簫以訴身世之淒，被迫以行乞寄跡生涯，後終爲吳王起用。吹簫是器？抑或是道？大汕同於伍子？或否？曾寄跡僧寺三年的奇人王礎塵，拋出這個辯證性議題，再度指向大汕作爲南宗禪師隨機應化的入世途徑。大汕《海外紀事》曰：

若一種逆行菩薩，行深妙密，脫盡窠臼，與世間假老實、裝真誠、念佛修行者迥別。如豐干、峴子、濟顛、蟪子之流，應化聖賢，不妨晦跡穢行，橫提倒用，游戲度生，而自有出身作略，具超方手眼，始能辨識。苟遇肉眼凡夫，鮮不以爲非僧所爲，亟欲殺之而後快者矣，豈不爲冤哉？(註 63)

大汕自期不因襲世間老套，作一名逆向修行的菩薩。如唐僧豐干，身穿布衣，剪髮齊眉，人或有問，僅答「隨時」二字，不言他語，口唱道歌，乘虎直入松門。

62. 典出司馬遷，《史記·范雎蔡澤列傳》。

63. 引自釋大汕，《海外紀事》，卷 6，頁 705。

宋僧道濟和尚，爲方便度世，佯爲顛狂，飲酒食肉，遊行於市井間，世稱濟顛，濟困扶危。或像京兆府蜆子和尚，冬夏惟披一衲，逐日沿江岸採掇鰕蜆以充其腹，或以吃蚯蚓土蠶裹腹的蟪子和尚，^(註 64)皆寄奇跡於人間，巧妙度化衆生。大汕以爲這些行跡特異的高僧，爲了度衆應身而化，就算晦跡穢行，橫提倒用，皆是一種遊戲度化的方便法門，行深妙密，這番用意，僅有超方手眼者始可辨識。

〈吹簫圖〉中衣衫襤褸獨行吹簫的行乞形象，雖然引發的是王世禎道器之辨的思維，若聯結其他圖面，那麼大汕「脫盡窠臼」、「游戲度生」，自許爲一名應化聖賢的心跡十分顯明。上引〈吟哦圖〉徐崧題句「隨機遊戲」，若吟哦可視爲一種隨機遊戲，那麼吹簫外，演洛、觀象、作畫、賣卜、釣魚、夢遊、賣雨、浣華、臥病……，皆可視作一種遊戲。

六祖慧能開出南禪，認爲禪心的活動，必須對世間諸法不取不捨，《六祖壇經》對遊戲有細緻的發揮：

若悟自性，亦不立菩提涅槃，亦不立解脫知見。無一法可得，方能建立萬法。若解此意，亦名佛身，亦名菩提涅槃，亦名解脫知見。見性之人，立亦得，不立亦得，去來自由，無滯無礙，應用隨作，應語隨答，普見化身，不離自性，即得自在神通，游戲三昧，是名見性。^(註 65)

「去來自由，無滯無礙」，遊戲顯示禪人對世間的作用，都是揮灑自如，進退得宜。「應用隨作，應語隨答」，一切都是那樣地得心應手。自性或本心本性經過三昧艱難修行階段，才能挺立起來，表現堅貞無比的意志與耐性。^(註 66)

〈遨遊圖〉（圖 12）之大汕卸下袈裟，放下禪杖，褒衣博帶，罕見地仗劍遨

64. 道濟事蹟，參見田汝成輯撰，范鳴謙補刊，《西湖遊覽志餘》，《中國方志叢書》，「華中地方」，488-2（臺北：成文書局，1982），卷 14，《方外玄踪》，頁 637-638。豐干事蹟，參見釋贊寧撰，《宋高僧傳》，《景印文淵閣四庫全書》第 1052 冊，卷 19，〈感通篇〉，6-2〈唐天台封干師傳〉，頁 272-275。另參釋道原撰，《景德傳燈錄》，《禪宗全書·宗義部》2（臺北：文殊書局，1988），卷 27，頁 564-565。蟪子和尚行跡，詳參釋普濟撰，《五燈會元》，《景印文淵閣四庫全書》第 1053 冊，卷 13，頁 539。唯筆者未知蟪子和尚典故何在，僅依大汕文意略作推測而已。

65. 引自《六祖壇經》〈漸頓品〉第八，參見慧能原作，張火慶導讀，《六祖壇經》（臺北：金楓出版社，1991），頁 68。

66. 關於游戲三昧由《六祖壇經》而來的詮解，詳參吳汝鈞，《游戲三昧：禪的實踐與終極關懷》（臺北：臺灣學生書局，1993），〈自序〉，頁 3。

遊。披髮蓄髭行進，寬袍袖襟有紋飾，腰間垂旒，較平日素袍華麗，穿戴遠行。此圖已逸出禪僧執杖擔簦的宗教形象，接近於一位負劍豪俠。晉安林鼎復（註 67）題詞《百媚娘》曰：

寶鐔金星無偶，分得金剛神吼。砍空魔外昇平日，霜刃鋒芒依舊。用殺護生誰識透，秋水光如溜。一把吹毛生就，截斷諸宗窠臼。暗決浮雲踪跡杳，不待拘囚剛脰。欲向貓兒開好手，莫落南泉後。（470 下）

題辭定焦於大汕身佩長劍，一柄舉世無匹的金星寶劍，是一把摧破執妄、足讓力士神吼的金剛杵，力砍心魔，護衛衆生，霜刃鋒芒更用以截斷諸宗窠臼，並一切縹緲不定之虛浮踪跡，林氏的題詞塑造了一個堅執的意象，正如宋代南禪無門慧開曰：

蕩盡從前惡知惡覺，久久純熟，自然內外打成一片，如啞子得夢，只許自知，驀然打發，驚天動地。如奪得關將軍大刀在手，逢佛殺佛，逢祖殺祖。於生死岸頭，得大自在，向六道四生中，遊戲三昧。

此處特別強調三昧為基礎的遊戲，是對著六道（天人阿修羅，畜牲，餓鬼，地獄）四生（濕生，煖生，化生，胎生）的輪迴界域而作，不惜驚天動地以關將軍大刀殺佛殺祖，橫提倒用，令衆生轉迷成悟，從輪迴苦海中脫卻開來，以得禪的最高境界。（註 68）

林氏題詞最後三句意指寶劍之用要能得魚忘筌，既砍空心魔，便連寶劍也要忘去，一如唐僧南泉和尚，入馬祖之門，頓忘筌蹄，心地開明。（註 69）慧能禪師為禪宗開出了一個新方向、新天地，要在污濁與煩惱世間，表現三昧隨機化用的功能，自在遊戲地拈弄各種法門，轉化衆生，使同享三昧樂趣。林鼎復為大汕的仗劍形象，敷演一場陽剛戲，一把霜刃以鋒芒砍魔、護生、護法、斷慾，這把符

67. 林鼎復，字道極，一字天友，福建長樂人。康熙初，由范達禮推薦，任常州通判，兼攝縣事，被議落職，卒於無錫縣行館，著有《華鄂堂詩集》。林氏生平，參見註 4，姜伯勤，《石濂大汕與澳門禪史——清初嶺南禪學史研究初編》，頁 321。

68. 無門慧開引文及詮解，悉引自吳汝鈞，《遊戲三昧：禪的實踐與終極關懷》，〈自序〉，頁 3。

69. 南泉為僧名，唐池州南泉山普願禪師，時人稱為南泉，為祖道一之法嗣也。後入馬祖之門，頓忘筌蹄，心地開明，卓錫池州，不下南泉者三十餘年。事見註 64，《景德傳燈錄》，卷 10，頁 171-176。

號化的寶劍硬是將大汕的豪俠形象注入南禪性格。

〈遇異圖〉（圖 7）中大汕披長髮，途遇一位頂骨突出的異相老者，老者左手執拂塵，右手指向身旁謙卑低身的青年大汕，似與說道，二人形成一種巧妙的互動。黃周星題曰：

和上遇異者，不以無爲二字一概抹殺，且能就學，則不愧知識矣。（468 上）

異人頂骨老叟代表一切善知識，大汕並無預存立場，故能隨時就學，遇異爲生活中隨時出現的契機，觸機學習亦善知識靈活的應世途徑。黃登稱大汕說法靈活變化，「有趙州雲門斬釘截鐵之機。」又曰：「凡有聞見，莫不默然融洽，不區區棒喝機緣。」^{（註 70）}黃周星稱譽大汕就是一名善知識，與上引周在浚的稱揚：「善知識非他，即吾儒之大英雄豪傑耳」（京本，493），異曲而同工。

〈秣馬圖〉（圖 21）^{（註 71）}之大汕長鬚持鞭，倚石坐於草茵，一匹駿馬膘肥背對觀者。吳江徐鉉題辭曰：

道人牧牛，不應秣馬。未審支公，果何意者。神駿可人，良有以也。如擬金臺，名言錯下。要使外道窺鞭，就中別有瀟灑。（475 上）

牧牛原是禪宗象徵修養自性的大課題，宋代以來，便有清居、廓庵、自得三僧繪製〈牧牛圖〉，其中廓庵思遠禪師，法脈上屬於臨濟宗，繪圖以隨機設教。〈牧牛圖〉是以牛象徵自性，以十圖比喻從初參到開悟見道的過程。圖示程序爲：尋牛、見跡、見牛、得牛、牧牛、騎牛歸家、忘牛存人、人牛俱忘、返本還源、入廄垂手等十段。^{（註 72）}因此，大汕應繪〈牧牛圖〉方是正宗，故徐鉉說：「道人牧牛，不應秣馬。」然徐鉉爲此圖找到支遁與馬的典故。晉僧支遁道林，嘗隱修支硎山，別稱支硎，世稱支公，又稱林公，謝安、王羲之等與結方外交。善談玄理，傾動一時。晉哀帝詔至洛陽，講法於禁中。有遺遁馬者，受而養之，人譏之，則曰：吾愛其神駿。又有餉遁鶴者，縱之曰：沖天之物，寧爲耳目之玩哉？

70. 引自黃登，《嶺南五朝詩選》，「國朝高僧釋大汕」條，頁 315。

71. 「京本」、「饒本」附圖均無此題名，筆者據鄧之誠，《清詩紀事初編》，「釋大汕」條，頁 342-343。

72. 關於十牛圖象徵自性修養的階序，詳見吳汝鈞，《遊戲三昧：禪的實踐與終極關懷》，〈十牛圖頌所展示的禪的實踐與終極關懷〉，頁 122、169-170。

遂放之。當世皆多其曠達。(註 73) 若大汕秣馬於金臺，拋下名言，在外道人看來，便會像支遁公「愛其神駿」一般，別露一番灑瀟之姿。徐鉉體會到大汕是一位不牧牛而牧馬之逆行菩薩，以脫盡窠臼的隨機遊戲度化。「禪機」是祖師禪之大機大用，用作遊戲，充滿動態，(註 74) 故高層雲稱譽大汕曰：

石和上乃天界之法嗣，得曹洞之正傳，其大機大用，為縉白所共仰者幾三十年，洵禪宗之宿老已。……無禪家餘習，並無詩家窠臼。(京本，487)

(二) 儒釋相融

前揭王士禛述及大汕少年皈依覺浪道盛一事。早在明末，一些禪學大師提出「教禪合一」、「禪淨結合」等主張，表現整合諸家的特點。明朝覆亡後，遺民士子的「逃禪」浪潮，創造了南方禪的中興局面。江南金陵的覺浪道盛一系對嶺南禪學甚有影響，一時間廣東佛門名僧輩出，蔚為大觀。覺浪道盛，本姓張，閩人，曹洞宗 28 代傳人，嗣法東苑元鏡，為明末清初曹洞宗代表人物之一。門人有方以智、倪嘉慶、髡殘石谿等人，石濂亦為其一。覺浪道盛之思想非儒、非釋、非老莊，不居於固定範疇，是一位從心所欲實踐自由的思想家，其禪學在明清之際表現了特殊的性格。(註 75) 其思想欲集大成，說法觸處創發，以曹洞宗整合禪宗五家學說，並會通儒、釋、道三教，提出「尊火為宗」一說，視火為中德、至德，為一生生不息的靈力，並將其轉讀成《易經》陰陽的「陽」，意味著人類存在的哲學根源。作為覺浪道盛的法嗣，大汕精通星象律歷與衍射理數，以「離六」名其堂與文集，便與曹洞法脈以「五位君臣訣」配《周易》六十四卦中之五卦有關，亦與其師「尊火論」有關。(註 76)

73. 事俱詳釋慧皎著，《高僧傳》(北京：中華書局，1991)，卷 4，頁 66-69。

74. 吳汝鈞認為：遊戲三昧是一種整全的禪實踐的表現，以遊戲指禪的動感，三昧指禪的靜感，彼此發揮其殊勝力量。詳參吳汝鈞，《遊戲三昧：禪的實踐與終極關懷》，〈自序〉，頁 2。

75. 關於明末清初覺浪道盛三教合一的思想，詳參荒木見悟著，廖肇亨譯，《明末清初的思想與佛教》(臺北：聯經出版事業股份有限公司，2006)，〈覺浪道盛初探〉，頁 243-274。關於大汕與覺浪道盛的思想關係，亦可參姜伯勤，《石濂大汕與澳門禪史——清初嶺南禪學史研究初編》，第 3 章，〈石濂大汕與覺浪道盛〉，頁 115-133。

76. 曹洞宗以五位中的「兼中到」位與六十四卦中的「重離」卦相配。大汕自己解釋：「離六就是以一歸五」，離六歸五就是達到第五位「兼中到」所象徵的理事圓融無礙的境界，而「六」代表水，離六就是離水得火，也正是「以水為宗」。引自《大汕和尚集》，「前言」，頁 6。覺浪道盛首提「尊火」論，影響後來方

1. 托孤

嗣法覺浪道盛之大汕，以〈行腳圖〉（圖 1）為個人畫像史開幕，（註 77）看著圖中大汕如此行裝，周氏僧人題辭曰：

儒門澹薄，收拾不住。今師收拾擔簦，將欲何往？師曰：託孤沙門，何往不可？余因首肯而為之讚。（465 上）

周氏一開始便借用了宋朝張方平對王安石的一段對話：「儒門淡薄，收拾不住，皆歸釋氏。」（註 78）對於明清之際儒學消沈的社會風氣，周在浚〈離六堂詩集序〉亦發出同樣慨歎：

余性魯鈍，佛法無所窺見，幼讀儒書，儼然而儒矣。又厭舉世之假道學而儒名盜行者，長遭多難，五十餘年碌碌閭浮中，何日是安身立命處？……昔人云：儒門澹泊，收拾不住，去而從佛。此語不虛也。（京本，493）

「儒門淡薄，收拾不住」，如何轉求安身立命之處？周氏又提出「託孤」說以指陳大汕棲身禪門的背景。明末三教合一的思想脈絡中，覺浪道盛「發堯、孔托孤之論」，提出「莊子儒門說」、「折道入儒」的莊學論述以推闡之，於亂局中儒教之救世顯得無力與頹靡，唯斷然訴諸荒唐自恣非常手段之莊子才能真正輔翼六經，世以老、莊並稱道家，實乃莊子自比儒家真孤而托身於老子之門，故以「托孤說」闡揚莊子為「儒宗別傳」。（註 79）道盛以「托孤說」而達致莊子之於儒學為「儒

以智於中國思想史的「火的哲學」，尊火論之內涵疏理，詳參上註，荒木見悟著，廖肇亨譯，《明末清初的思想與佛教》，〈覺浪道盛初探〉，第 3 節「作為存在根源的『火』」，頁 256-265。另亦參徐聖心，〈火·爐·土·均——覺浪道盛與無可弘智的統攝之學〉，《臺大佛學研究》，14（臺北：2007），頁 119-157。

77. 此圖僅見於「京本」，姜伯勤以為可能與其後安住長壽院不再以「行腳僧」自稱有關。參見姜伯勤，《石濂大汕與澳門禪史——清初嶺南禪學史研究初編》，頁 303。

78. 王荆公一日問張文定公曰：「孔子去世百年，生孟子亞聖，後絕無人，何也？」文定公曰：「豈無人？亦有過孔孟者。」公曰：「誰？」文定公曰：「江西馬大師，坦然禪師，汾陽無業禪師、雪峰、巖頭、丹霞、雲門是也。」荆公聞，舉意不甚解，乃問曰：「何謂也？」文定公曰：「儒門淡薄，收拾不住，皆歸釋氏焉。」公欣然嘆服。大慧宗杲撰，道謙編，《大慧普覺禪師宗門武庫》，《禪宗全書·宗義部》2（臺北：文殊書局，1988），頁 261。

79. 「折道入儒」的莊學論述，詳參楊儒賓，〈儒門別傳——明末清初《莊》《易》同流的思想史意義〉，收入鍾彩鈞、楊晉龍主編，《明清文學與思想中之主體意識與社會》（學術思想篇）（臺北：中研院中國文哲研究所出版，2004），頁 245-267。另參楊儒賓，〈儒門內的莊子〉，《中國哲學與文化》（桂林：廣西師範大學出版社，2008），第 4 輯，頁 112-144。

門托孤」，亦猶禪宗之於佛學為「教外別傳」的比類牽合，藉說莊子在儒門中的位置，以此推展己身所持之禪宗在佛門位置的論述。明清之際的「托孤」說成爲一種新的論述，用以指稱繫乎興廢存亡的傳法樣式，在儒家精神與禪門行跡中提供一個心志的轉折介面，藉此尋求士大夫對於禪宗思想的接納與認同。道盛這種會通儒、釋、道的集大成學說，以具有深層典故寓意的「托孤說」直捷撼動了廣大明遺民於亡國衰世裡的苦難心靈，而對生死與行跡有所去取。^(註 80) 大汕畫像首揭〈行腳圖〉，題者周氏便以這個偌大思想課題作一背景，揭開大汕以儒門精神顯現禪門行跡其兼同儒釋的人生序幕。

2. 菩提 / 忠孝

大汕自繪〈供母圖〉(圖 5) 亦提供了兼同儒釋的相關訊息。大汕披髮蓄髭著常服，欠身獻茶與一老嫗。老嫗身倚鳩杖，衣襪袖緣繡有紋飾，傍坐於石床，石床上置有鼎爐瓶插之器，顯示生活受到妥善的供養，繪者大汕以此表達人倫孝心。大汕 12 歲左右，便於家鄉江西皈依當時住持於蕪湖吉祥寺及太平無相寺之覺浪道盛，曾有五古一詩〈省母〉曰：

十年始歸省，鄰里多驚猜。謂此行腳僧，一旦從何來。老母扶杖出，相視立庭梅。初見竟不識，禮次含酸哀。聞言始釋疑，知是兒子回。^(註 81)

對天涯行腳與近身侍母的衝突頗感無奈，那麼「供母」究竟是反映事實或是理想的寄託？同樣師從道盛的屈大均，題辭爲此矛盾作一開脫，辭曰：

南嶺挂瓢，北堂供母。肇隆象教，登座說禪。獨此孝行，不與禪心俱化？是知出世菩提，正謂入世忠孝。予以石師有焉。(467 上)

「南嶺挂瓢」的禪心與「北堂供母」的孝行，二者可以佛法結合起來。屈大均早年爲僧，後因服膺儒術又毅然返俗，因傾慕覺浪道盛提倡的集大成學說，乃由天

80. 「託孤」一詞本自《論語·泰伯》語，明清之際教界人士用以指稱繫乎興廢存亡的傳法樣式而言。關於當時教界人士的托孤說，詳參註 75，荒木見悟著，廖肇亨譯，《明末清初的思想與佛教》，〈覺浪道盛初探〉，頁 261-265。另參同上註，楊儒賓，〈儒門別傳——明末清初《莊》《易》同流的思想史意義〉，頁 246-257。另亦參劉浩洋，《從明清之際的青原學風論方以智晚年思想中的遺民心志》(臺北：國立政治大學中文所博士論文，2003)，第 4 章，〈托孤：生死之際的勘破〉，頁 159-227。

81. 引自註 12，「京本」，卷 2，頁 1a，總頁 514。

然大師門下轉出，因此甘為大汕護法。據曾燦〈離六堂詩序〉曰：

往余與無可大師遊，得參天界浪杖人。杖人主持象教者四十餘年，而聽其緒論，無一不歸之忠孝。故其門下士，半皆文章節義魁奇磊落之人，或至有託而逃焉者。余從杖人久，因獲交竺菴、嘯峰、梅逢、石潮、觀濤諸君子。（京本，482）

道盛繼承正統的曹洞宗法脈，冷靜而具有豐富的包容力，此一宗風具備了與當時思想界自由風潮容易結合的條件。曾燦點出覺浪道盛之禪宗論法對儒家的依傍，合於世變的時代脈動，其論證社會倫理觀的文字，頗引儒家經典，因此在明末佛教史中，顯得特異獨行，無法與四大高僧相比。佛法不離世間，明末清初的佛教叢林反映著天地裂解的世變痕跡，佛教與當時文化潮流的發展密切相關。明清之際，大量士人剃髮出家，而禪門中人亦大談「以忠孝作佛事」。^{（註 82）}因此屈大均題辭：「是知出世菩提，正謂入世忠孝」，謂二者可以相互結合，儒釋相融乃當時一股盛行的禪風。

3. 貴一

〈演洛圖〉（圖 8）中的大汕正對觀者席地而坐，俯頭以棋子擺成洛書圖樣，面前的書冊就是洛書，所演者洛，此圖表述了大汕推演象數的工夫。吳百朋題辭曰：

一之所起則為多，多之所宗則為一。河圖一十之數，石和上得之，不貴多而貴一。（468 下）

河圖洛書充滿傳說色彩，^{（註 83）}後世多為讖緯書籍所附會。吳氏「河圖一十之數」的題辭既關乎傳統充滿附會色彩的象數，可能代表明末以來的數學演算，^{（註 84）}

82. 關於明末清初時代與禪宗叢林之交涉，詳參廖肇亨，《明末清初遺民逃禪之風研究》（臺北：國立臺灣大學中文所碩士論文，1994）。

83. 《易繫辭上》：「河出圖，洛出書，聖人則之。」疏：「河圖則八卦是也，洛書則九疇是也。」河圖連結了《周易》八卦來源的傳說。洛書的傳說大致為大禹治水時，神龜從洛水出現，背上有九組不同點數組成的圖畫，即上天示給大禹的九種治國大法，是為「洪範九疇」。漢劉歆以為尚書的洪範即為洛書。

84. 清初當傳教士利瑪竇、湯若望等人輸入西方數學書籍之餘，開始有人重新整理中國數學遺產，如方以智之子方中通，著有《數度衍》，就重新整理河圖洛書。大汕作為方氏父子同時代人，也對此表現出強烈興趣。參見姜伯勤，《石濂大汕與澳門禪史——清初嶺南禪學史研究初編》，頁 315。

「不貴多而貴一」亦觸及了清初思想界「三教歸易」的課題。方以智曾提出「三教歸易」的思想，奠基於曾祖輩家傳之易學，後師從道盛會通三教之學，便以「易傳」作為平台，以明萬物變化的整體根源。^(註 85)「三教歸易」會通的基礎在於本源的一致性，無所謂三也，一而三，三而一者也。方氏又曰：「易，一藝也；禪，一藝也」，「一多無不貫」，晚明的三教論者中，常將《華嚴》與《易經》並而論之，持華嚴法界觀比擬《易經》卦爻的次第井然而又環環相扣，認為二者是三教論在建構宇宙論時最重要的理論基礎，方以智則認為《華嚴》四十二字母與《易》六十四卦互為表裡，皆是創造的基本原則，二者相通，《華嚴》「別即是圓」，「一多相即」與《易經》同為一種動能無盡、涵攝無邊的圓融思想。方氏據此又提「一畫說」，是心神奇靈妙的作用，既是文明創造的源頭，也是體契聖境的指南。^(註 86)吳百朋題曰：「不貴多而貴一」，既與易經有關，又與華嚴教旨一多相即相關，進一步呼應了明清之際禪門儒釋相融的常談。^(註 87)

〈遇異圖〉、〈賣卜圖〉、〈法起圖〉、〈酌古圖〉、〈論道圖〉等圖皆表現出像主與人對話的構圖，後三者的圖面設計，大汕似乎另有用意。〈論道圖〉(圖 31)之老年大汕跌坐在一張酸枝為骨、編繩為墊之床椅上，舉二手指與頭部的動態相呼應，刻劃出從容論道的大家風度，旁置一高腳几，几上有一瓶插古梅與香爐清供。几旁另一側擺置一張空琴床。一位冠服老者面對大汕，端坐於一張矮凳，精神充沛，左手撫髯，右手扶膝，專注於論道。老者身後有一書僮作打盹狀。右下角有烹茶之茶道器皿，及放存泉水之古雅瓷缸。〈酌古圖〉(圖 28)亦然，大汕披髮蜷坐於胡床上，左手支頤，斜身憑倚一小几，身後幾疊書函，大汕對面有一位鋪席坐地的冠服老者，老者手執書冊，身旁亦有兩疊書冊，二人對面論道。另幅〈法起圖〉(圖 24)中，大汕著常服立於鐘架之前說法，對象為士林之流，大汕與四位冠服文士垂拱揖禮，石几上香爐鼎鑪，有一角髻小僮跪地捧盤呈茶。

以上三圖大汕自我營造了說法之場景，卻刻意卸除袈裟與拂塵，既無禪杖佛

85. 方以智曾曰：「易大傳曰：象其物實觀其會通……，知類通達，謂之大成。」參見方以智，《浮山文集後編》，《四庫禁燬書叢刊》明末刻本，集 113，卷 1，《叙類·讀書通引》，頁 667。

86. 後來石濤撰《畫語錄》，提出所有藝術創作基本原則的「一畫說」，幾乎貫申其整個繪畫美學。具體來說，將「一畫」視為一根貫通宇宙/人生/藝術的生命力運動的線，石濤云：「一畫者，衆有之本，萬象之根。」云云。詳參韓林德，《石濤與畫語錄研究》(南京：江蘇美術出版社，1997)。

87. 《易》與《華嚴》「一多相即」教旨相通的說法，參見廖肇亨，〈藥地愚者禪學思想蠡測——從「衆藝五明」到「俱鎔一味」〉，「拈《華嚴》之華(花)：藥地華嚴思想探析」，頁 180-188。

珠，亦無岩石竹叢，禪師的宗教色彩被淡化，自塑一個淹博古今、能言善道的儒士形象。觀者的理解如何？〈法起圖〉題者釋大韶曰：

法不孤起，仗境方生。即今是甚麼境？君不見鴻鐘在架，有扣皆鳴。現前啓請，不無其人。還能下手扣者麼？扣得著，許他與我法兄和尚相見。（476 下）

題文一開始便導向禪宗闡法的方便性：法不孤起，仗境方生，亦師從道盛的法弟釋大韶，（註 88）謂大汕說法觸處創發，心量靈活的宗風，可謂淵源有自。又釋大韶在〈法起圖〉中看見一口「鴻鐘」，恰可象徵儒家的禮樂文明，其與禪宗融合而成法起所仗之境，大韶對大汕扣境則鳴的靈活禪心有所體悟，釋家的梵唄與儒家的鐘鼎何嘗不可交互鳴響。

〈酌古圖〉題者山陰張梧，將大汕的形象理解導往另一個向度，文曰：

蒼頡好事，伏羲善畫。嘆祖龍之妒焚，致魯魚之訛譯。八索九丘，經史羽翼。（478 下）

畫中二人翻閱典籍，對古斟酌，張梧循著「酌古」題名的引導定焦於文字的訛誤上。首二句指出文字創造的契機，三、四句點出文字的浩劫史，秦皇焚書，導致形體相近如魯／魚、亥／豕、帝／虎等字，輾轉傳寫易致訛誤。最後二句將辨訛勘誤倖存下來如《三墳》、《五典》、《八索》、《九丘》等古籍，（註 89）視為聖人經典之輔翼。張梧題辭導向儒家經籍，暗指大汕為一名通儒。覺浪道盛的宗風既有融合三教的博學傾向，而大汕結交文人僧友的習性，亦使得大汕合宜地再現儒釋合一的形象。

如上所述，《行跡圖》中淨除宗教物象卻賦予文化活動狀貌者，尙如〈讀書圖〉、〈註書圖〉、〈吟哦圖〉、〈作畫圖〉……等。有趣的是，圖面展示的是大汕自塑的文士形象，題辭者卻總以視覺穿透圖面，游移於大汕禪師的精神領地中。〈讀書圖〉（圖 4）中的大汕短髮有髭，傍坐一長條几案，邊角雕有整齊回紋的華

88. 引自黃登編，《嶺南五朝詩選》，第 2 帙，卷 13，頁 744。

89. 八索、九丘，為古書名。一說八索即孔子所著素王之八法，一說八索即索求八卦之意。而九丘乃記九州地理風物。張衡以為八索即周禮的八議，九丘即周禮的九刑。總之，通指聖人經典之輔翼。

麗几案，瓶插古梅，爐薰清香，擺設其讀書齋室的雅致環境。此畫面未必嗅得出宗教氣息，高念祖卻劈頭一個疑惑：「孔子嘗欲無言，而宗門亦無取文字禪，石翁何獨沈酣於管編？」（466 下）儒禪皆排除語言與文字為知解帶來的障礙，大汕何以沈酣管編？據黃登曰：「出游中洲。四衆留住嵩山，梓杖人《傳燈正宗》、手集《燈待》一百卷，入嘉興楞嚴藏。」（註⁹⁰）高念祖為一遺民居士，與覺浪道盛、陳維崧等人交遊，同時也是澹歸金堡和石濂大汕共同的友人，應親見大汕為其師編定著作，（註⁹¹）故續曰：「我知其討論釋史，而續五燈之傳。」坐實了圖中的人物活動，明指大汕為覺浪道盛手編遺集。

與上圖物象佈置皆相仿者另有〈註書圖〉（圖 29）可為互文。二圖相互補充註解大汕為道盛編書或佛籍注解的具體寫照。上圖張梧題謂：「嘆祖龍之妒焚，致魯魚之訛譯。」是文字浩劫後對古文的斟酌，故張梧珍視倖存之典籍以為聖儒之輔翼。然張梧所指儒家經籍的斟酌，恐非廣州長壽院大汕禪齋生活的真實寫照，因此，張梧若非表述大汕存於心中一種古代的文化理想，那麼可能就是一種象徵的語彙。作為聖儒輔翼的《八索》、《九丘》，未嘗不可喻為禪門經藏輔翼的覺浪大師遺作：《傳燈正宗》與《燈待》，那麼大汕所斟酌之古為何？便一目瞭然了。

〈註書圖〉陶璜（註⁹²）題辭曰：

不立文字，不離文字。聳聳世人，穿鑿天地。緬彼瞿曇，拈花相視。註書焚書，是一是二。（479 上）

陶氏比張梧更聚焦於禪門事業而發論，禪宗超越文字言說，故「不立文字」，改採其他方式顯示真理，但是為了不讓聳聳之世人，以文字誤見穿鑿天地，故又要「不離文字」，是故大汕無可避免必需註書。樊澤遠〈離六堂詩集序〉曰：

吾觀和上齋頭，釋典而為，開簽錦軸充棟，皆古今善本手跡，靡有遺編，其究心古人者深矣。（饒本，26-27）

90. 引自黃登編，《嶺南五朝詩選》，「國朝高僧釋大汕」條，頁 315。

91. 參見姜伯勤，《石濂大汕與澳門禪史——清初嶺南禪學史研究初編》，頁 308。

92. 陶璜，字苦子，一字握山，少為文學，遭亂棄去，東西遷徙，輒軻而卒。當世仰其才欲一見而不可得，世目為高士。著有《慨獨齋遺稿》等。參見黃登編，《嶺南五朝詩選》，第 2 帙，卷 8，頁 565。

這是大汕具體的註書事蹟，註之而焚之，又回到佛陀拈花微笑的開示：「實相無相，微妙法門，不立文字，教外別傳」，^{（註 93）}以此法教一舉破除文字障。

得力於覺浪道盛宗風的大汕，游走於儒釋之間，亦合於好友們的觀察。遲至康熙 36 年始拜見大汕的周在浚，在〈離六堂詩集序〉中慨嘆：「釋與儒歧而視之不得也，名異而道同也。」（京本，493，下同）周氏指出儒釋異名同道的時代風氣，自己雖於釋無所窺，卻深深感慨儒學遭受的空前危難，借宋人之口再度喊出：「儒門澹泊，收拾不住，去而從佛。」禪學替行大道，像大汕這樣：「以佛祖心行聖賢事，接人利物，無處不具仁慈」的善知識，真正就是「吾儒之大英雄豪傑。」

（三）多元面向

除了禪修本色與儒釋相融之核心意涵外，大汕形象自塑尚包括雅會座談之〈雅集圖〉，人倫器用之〈負薪圖〉、〈供母圖〉、〈秣馬圖〉、〈製器圖〉，顯示雜學淹博的〈演洛圖〉、〈觀象圖〉、〈賣卜圖〉、〈賣雨圖〉，以放曠佯狂掩護遺民聲音的〈長嘯圖〉等。

1. 雅會座談

〈雅集圖〉（圖 19）具現了大汕與文士交遊互動的狀貌。此圖人物最多，共六人。其中一常服官人戴幘頭，坐於席墊上，右手握筆，席上攤展紙箋，另一文士與其互動。大汕與兩位雅人圍棋對弈，右下方走來一位捧壺僮僕。建州王永譽孝揚題辭曰：

惠遠已往，蓮社久空。誰其嗣之，長壽石公。斯文哲匠，大雅宗工。巍巍堂堂，樹幟粵東。形神香象，心跡冥鴻。披圖見志，卓哉高風。（474 上）

王永譽是一位高門將軍，《離六堂集》卷 3〈孝揚王將軍席上觀舞劍歌〉云：「將軍少壯好談禪，邀余入座燒清泉。」同卷又有〈孝揚王將軍出獵行〉云：「圖書

93. 引自晦翁悟明，《聯燈會要·釋迦牟尼佛》，頁 338-339。

滿床百城擁，談兵說劍皆六經」等。(註⁹⁴)大汕向王氏索題，請畫中人現身說法，圖上方席地而坐者應係王將軍，對弈座中者為大汕。案上有書冊、香爐，地上有茶璫、酒甕、花瓶，琳琅滿目。此圖對大汕來說記憶真切，是大汕與四方風雅之士閒暇相聚的實況紀錄，王永譽將這種雅集譽為東晉高僧慧遠與緇素百餘人結白蓮社之雅聚高風的繼承。(註⁹⁵)

2. 人倫器用

〈負薪圖〉(圖 2) 與 〈行腳圖〉(圖 1) 相同，大汕短髮中分，未蓄鬚，身穿僮役衣褲，右肩兩擔柴薪，為其青少年卑賤苦役生活的追憶。大汕〈自壽示諸子〉一詩曾自道昔時茹苦甘貧的日子：「飢餐薇蕨臥雲煙」，(註⁹⁶) 合於前引漁洋謂其「出身甚微賤」。(註⁹⁷) 童樞題曰「苦其心志，勞其筋骨。」(465 下) 期勉大汕此為天降大任的磨練。

〈北行圖〉(圖 33) 一圖大汕乘木車與 〈製器圖〉(圖 32) 中所製相同，大汕不僅是一位說法論道的禪師，還是一名傑出的工匠師。《行跡圖》有多幅刻意展現精巧的傢俱，如 〈吟哦圖〉有木架椅座與繩床鋪墊，〈臥病圖〉有精雕紋路之椅榻，〈讀書圖〉有邊角雕有整齊回紋的華麗几案，〈論道圖〉的座椅與琴床……等，〈製器圖〉則重現了製器的現況。大汕美髯飄逸，指揮三位工匠製作木車，右手指點車體，舉起左手面向匠人說明，兩位立者以木條搭建車體，另一位跨坐木條之工匠，以斧鑿木，三位工匠動勢如生。南海李國珍題曰：「因心運機，良工受式。衝車飛輪，奇必有則。」(480 下) 讚賞大汕精湛的工藝造詣與純熟的指揮能力，此圖同時也表現了日用生活的勞動群像。

大汕擅於工藝一事不虛，繆荃孫說：

其人多巧思，以花梨、紫檀、點銅、文石作椅桌屏櫃、盤盃杯碗諸物，多以餉諸當事及士大夫，無不贊賞者。(註⁹⁸)

94. 三詩皆引自註 12，「京本」。第一首引自卷 3，頁 3a-b，總頁 532。第二首引自卷 3，頁 16b-17b，總頁 539。第三首引自卷 4，頁 2b-3a，總頁 546-547。

95. 東晉廬山東林寺慧遠，弱冠從道安大師出家，時亂，遠去荊州，繼至潯陽。沙門慧永勸刺史桓伊與東林寺，使遠居之。時隱士及沙門千數，先後歸遠。遠乃與緇素百二十三人結白蓮社，同修淨業，後世奉為蓮宗初祖。詳見沙門慧皎，《高僧傳》(臺北：廣文書局，1986)，卷 6，〈義解三〉，頁 308-334。

96. 引自註 12，「京本」，卷 3，頁 23a-b，總頁 542。

97. 引自王士禛，《分甘餘話》，頁 588。

98. 引自繆荃孫，〈石濂和尚事略〉，頁 191-192。《蘿窗小牘》中亦有相類的記載。

王世襄亦指出〈讀書圖〉(圖4)的書桌是一具有束腰、有托泥的長桌，雕以回文，四面有用花牙子造成的圈口。另一〈臥病圖〉(圖25)大汕蹣跚於一具寶座上，圍屏為三扇式，邊框內裝板滿雕細雲紋，座面下安鏤花角牙。這兩件傢俱應出自大汕之手，不論造型或裝飾已接近乾隆時期宮廷使用的紫檀器。(註99)此外，大汕尚有造園之識，黃登曰：

時長壽傾頽過半，師至，首建寶鏡堂、離六、半帆、繪空、雲半、招隱、懷古樓、殿心亭榭一十二所。池塘花園，潮水周通，禪餘放參，興到吟和。(註100)

繆荃孫進一步補充曰：

庵東偏有池，引珠江之水，經殿前屈曲灌輸其中。早潮晚汐，池水增減應候。池心為小浮山，全用英石壘成，植林開徑，有亭可憩。池北一室，顏曰：半帆，東為繪空軒，池南為懷古樓，下為離六堂，皆以迴廊相屬。庵有拈花釋迦像，諸寶綴成，莊嚴妙好，又有唐銅像，唐鑄也。(註101)

在在顯示大汕人倫器用的工藝才具。

3. 雜學淹博

大汕雜學淹博，好友們的口徑十分一致，曾燦〈離六堂詩序〉曰：

常與之談當世之務，娓娓不倦。蓋自天文、地理、兵法、象數，以及書畫、諸子、百家之技，無不貫通其源委。(京本，482)

毛際可〈厂翁燕遊詩序〉亦曰：

博雅恢奇，尤長于詩，以及星象、曆律、衍射、理數、篆隸、丹青之屬，無不超越。(京本，496)

99. 《蘿窗小牘》與兩件傢俱的討論，詳參王世襄編著，袁荃猷製圖，《明式家具研究》(文字卷)(臺北：南天書局，1989)，第1章，〈明式家具的時代背景和製造地區〉，頁21。

100. 引自黃登編，《嶺南五朝詩選》，「國朝高僧釋大汕」條，頁315。

101. 引自繆荃孫，〈石濂和尚事略〉，頁191-192。

前文曾討論〈演洛圖〉一圖，大汕手中所演者，即曾、毛二文所謂的象數、理數。〈觀象圖〉（圖 9）之大汕著道袍，背對觀眾，九十度仰天而望，左手執一拂塵，抬起右手指天。此畫動勢極佳，頭部作仰面，表現大汕人物畫脫去蹊徑的造型手法。曾燦題辭曰：「象緯歷歷，莫知其極。仰而視之，東方已白。」（469 上）日月五星呈現之象數讖緯，極難測究，大汕夜中仰觀直到天明。〈賣卜圖〉（圖 16）之大汕又化身為一個占卜術士，圖中一高一矮二人立於案前，高者正在問卜，矮者拱手等待。大汕坐於岩石上，右手端杯，左手以指拈弄，對著高者解說卜詞。陳恭尹前二句題曰：「既不疑，又何卜。」（472 下）道盡眾生惑癡，必對人生有疑始會求卜，後二句唱數：「一二三，四五六。」指出了占卜的憑藉：六爻。高層雲〈離六堂詩序〉曰：

蓋由和尚遇異人，讀異書，于世間法、出世間法，莫不通曉天文、地理、兵農、禮樂之事，以至術數、書畫、琴碁、劍戟、百工之藝，莫不周知。（京本，487）

大汕以一位學問廣博的禪師，隨順眾生，應機開化。

〈賣雨圖〉（圖 22）繪製一座俯瞰的長壽院，廟門內有「長壽禪林」山門，門後一座寺院為兩層飛簷建築，院後一棵大型闊葉樹，廟牆內有巨型太湖石堆疊高聳。門外四位著袍服官人，隨後有一僮僕著褲，有一官人抬頭伸指，帶領諸人望向寺院。視覺焦點是院牆的一招紙書：「石頭陀有些風雨出賣」，石頭陀大汕並未現身。賣雨實與宗教祈雨有關，自密宗傳入中國後，佛、道二教在降魔除妖、祈雨禱晴方面競爭激烈，佛徒竭力宣傳密宗大師的法力遠遠超過道士與巫師。《西遊記》第 45 回「三清觀大聖留名，車遲國猴王顯法」，以唐僧為首的僧人與虎力、鹿力、羊力三道士鬥法，雖然三道士祈雨的法術相當有效，但在唐僧與孫悟空的干擾之下，風婆雨神等人竟然不敢下雨，來自佛門的人物最終取得祈雨的勝利。在古老中國的農業社會裡，祈求雨水的儀式是廣為盛行、極其重大的信仰，深層地反映了民衆的價值取向。（註 102）

102. 關於祈雨信仰的習俗，參見孫芳，〈濟南黃巢地區求雨習俗的調查分析〉，《民間文化論壇》2006.4（北京：2006）。另外《西遊記》第 87 回「鳳仙郡冒天止雨，孫大聖勸善施霖」，亦涉及佛門祈雨之事。山東現今仍有齊天大聖廟記碑，為大聖祈雨的信仰。

由此可知，僧人祈雨成爲宣揚佛法的一種看家本領。釋大汕自吳返粵主持廣州長壽院，曾於康熙 19 年爲羊城祈雨，黃登謂其「慈悲祈禱，澍雨立應，予節目擊，法力獨特。」^(註 103)〈賣雨圖〉概係這件事蹟的寫照。豐南吳綺題曰：

諸葛借風，風可借乎？頭陀賣雨，雨可賣乎？知其機而必發，借之賣之，無不可也。(475 下 〈賣雨〉)

諸葛孔明在東吳，因準確預測了東南風向，以火箭成功地攻擊長江北岸的曹操敵營軍寨。大汕也因洞悉氣流現象，在連月乾旱後，向天乞雨而降下甘霖。借風與賣雨本是可以存疑的事，「知其機而必發」，孔明與大汕是在有了可靠的氣象條件下「借之賣之」。同一年，大汕又繪〈維摩經變圖〉（一名〈維摩示疾圖〉），並自題曰：

庚申，羊城大旱，余爲百姓祈雨。象翁大士，同爲辦香之請，遂藉象翁大士神通之力，甘澤立霑。因與大士握晤，有針芥之報。破寺寒齋，時來相對。大士所謂「身爲王臣，心同古佛」，如《維摩詰經》稱，入人臣中，正群臣意，爲作端首，使之正道，是菩薩行者也。因以此卷歸之。然余謂昔一會以香飯作佛事，今此卷以筆墨作佛事。且道與維摩詰默然時相去多少。大士於毗離耶城中，卷席再來，必有以教我也。^(註 104)

文中讚揚維摩詰居士「是菩薩行者也。」大汕運用維摩詰度化衆生、隨機運用的善巧方便法門，汲引維摩詰居士神通之力，以達甘澤立霑之功。具有理性思維的吳綺，深諳大汕施展法術之祕在於「知其機必發」，故能準確作出預測，既衆生苦惑於森羅萬象，大汕不能免俗地應機而發，亦未嘗不可。

4. 遺民聲音

冊終爲〈長嘯圖〉（圖 34），試與第一幅〈行腳圖〉相互對照。〈行腳圖〉中的大汕短髮年輕，肩杖荷笠，掛珠配囊，穿著整齊，姿勢拘謹。〈長嘯圖〉中的大汕

103. 引自黃登編，《嶺南五朝詩選》，「國朝高僧釋大汕」條，頁 315。

104. 〈維摩經變圖〉，縱 29.65 厘米，橫 239 厘米，紙本白描。大汕自題全文轉引自姜伯勤，《石濂大汕與澳門禪史——清初嶺南禪學史研究初編》，頁 358-359。饒宗頤先生謂此圖乃大汕爲蘇州靈巖寺所繪，此說存疑。據畫上自題明言爲羊城祈雨應驗後繪，且繪於長壽禪院竹浪齋中，應係爲廣州長壽院繪。康熙 19 年大汕確實在粵，不知饒先生所言爲蘇州靈巖寺所繪，此說何來？待考。

披散長髮，褒衣寬帶，胸前亦掛一串佛珠，臉微上揚，雙手張開，欲作拍掌狀，雙唇微張，身體以從右向左的方向行進，描繪一個仰面長嘯、自由自在的動態模樣。又嘯又歌，乃是原始自然之聲，早在詩經時代便有發抒鬱抑，狂歌當哭之意，成爲內在情緒自由奔放的表達。在儒家的禮樂文化中，人遵循合理而正常的方式抒發其內在的情感，這合於樂教下的音樂詩歌，爲儒家精神的具體表徵。但有時人的情緒無由而達，因此採用不盡合乎正格的禮樂時，就會形成逸格的精神，故長嘯者總具有一種傲態與逸態，^(註 105)〈長嘯圖〉中的大汕形象便有這種意態。

據李豐楙先生研究指出，嘯的傳說流傳於中古社會，六朝至唐的筆記雜錄中記載有關嘯的種種傳聞，多與道士及奉道文士有密切關係；至其成爲詩歌中一種富於神祕色彩的意象，也出現在六朝及唐人詩集。嘯對於文士行爲的影響，包括嘯傲風流、嘯詠自得等狂放不羈的形象，也有將吟嘯、嘯歌詞語一併使用，成爲音樂性的表現，此又與中古時期鼎盛的道教煉氣養生之風相互關連，再加上圍繞於「嘯」的奇特行爲及附麗的神奇傳說，形成了中古道教的藝術。^(註 106)著名的人物有西晉隱士孫登之嘯。孫登，魏汲郡人，字公和，隱居於北山土窟中，喜讀周易，與嵇康遊，曾勸曰：「才子多識寡，難乎免於今之世矣。」後嵇康不幸遇害，臨終作〈幽憤詩〉云：「昔慚柳下，今愧孫登。」平日彈一絃琴，善於吟嘯。阮籍嘗於蘇門山遇孫登，與商略終古及栖神導氣之術，登皆不應，籍因長嘯而退。至半嶺，聞其聲若鸞鳳之音，響乎巖谷，乃登之嘯也。^(註 107)孫登深明亂世不可直道而行之理，胸中一股勃勃正氣亟待吐抒，故發爲撼動山林、響乎巖谷的鸞鳳嘯音，逸情曠度，流傳千古。中國長遠的嘯法傳統加以附麗的傳說助長其流傳的幅度，影響及文學層面，已由真實的嘯法發展成爲重要的象徵，由實指修煉氣功的行爲，藉以寓託深意。唐宋明清見於文人筆記中的嘯，倍受文士欣慕，成爲風雅勝事。嘯詠於高山幽谷、林藪深潭，不僅被視爲任誕、簡傲的人物，亦謂其平素就以嘯爲養生之法，故任意時自可傲然嘯詠而成逸態。源於孫登的蘇門

105. 李豐楙先生詳細探察「嘯」之文化脈絡，詳參氏著，《六朝隋唐仙道類小說研究》（臺北：臺灣學生書局，1986），第5章，〈道教嘯的傳說及其對文學的影響——以孫廣「嘯旨」爲中心的綜合考察〉。頁229-230。

106. 本段關於嘯的音樂藝術性說法，參引自上註，李豐楙，〈道教嘯的傳說及其對文學的影響——以孫廣「嘯旨」爲中心的綜合考察〉，頁225。另一方面，嘯法還是巫祝、術士召集靈魂、役鬼、精靈等異類異物的咒法之一，道教興起後，轉化巫術、方術而成爲道教法術之一。參見頁232。

107. 關於孫登之嘯的事蹟，詳見《晉書·阮籍傳》及《隱逸傳·孫登》本傳。

長嘯是長期流行於江南的典故，為清代文人作家所喜，清初劇作家傅一臣作雜劇《蘇門嘯》，康熙時劇作家李玉別號為「蘇門嘯侶」，皆引孫登之嘯以寓託高士襟懷。（註 108）

唐宋以來的嘯法祕傳於道門之內，除道士之外，禪門亦有精於此技者，以嘯法作為梵詠。（註 109）是故大汕之「長嘯」，無論於禪門意涵或中古以降之文士傳統二者皆不突兀，唯似乎逸出此格，山陰金周題曰：

最上一乘，和上已造。彼岸茫茫，和上已到。視一切之禪宗，盡可悲而可悼。既不屑振聲一喝，令聽者作三日耳聾。遂不禁披髮佯狂，仰面向天，拍掌而長嘯。是所謂歌以當哭，一片婆心者非歟？嗟乎！嗟乎！誰則知道，誰則知道。（481 下）

此番題辭似有難以言喻之痛楚。大汕既已造上乘，登彼岸，大可作一解脫的自了漢，而他卻心懷聾聵眾生，唯不走振聾發聵的道路，而披髮佯狂，歌以當哭，這一片婆心，誰能知曉？大汕以〈長嘯圖〉為壓軸之作，金周題辭似乎較傅一臣、李玉的高士襟懷多了一片「披髮佯狂，歌以當哭」的婆心。大汕嘗與曾燦、吳綺漫步於月色中，無端仰面一聲嘯，詩云：

叫鬧闐闐舞蒼虬，清霜撲面煙雲浮。神仙也是淒涼鬼，想到人生何所求。忍看世上事不盡，古今愁。獨立三更後，孤懷似水流。無端仰面一聲嘯，散作東南萬頃秋。（註 110）

108. 清人傅一臣所作雜劇題為《蘇門嘯》，卷首汪序曰：「阮步兵遇孫登於蘇門山嶺畔，一嘯作鸞鳳音，逸情曠度，更橫絕千古，世遂傳為蘇門嘯云。」孫登式的長嘯，遂成為高士逸情和堅貞氣節的象徵。參見姜伯勤，《石濂大汕與澳門禪史——清初嶺南禪學史研究初編》，頁 355-357。

109. 學者上溯魏晉名士文化以論「嘯」者，如李珣平，〈如何理解魏晉士人之「嘯」？〉，《文化中國》，2005.2（北京：2005）。亦有學者純就音樂角度探討「嘯」的文化，詳參徐恩廣，《從「吹聲」到「異響」——論上古至魏晉「嘯」的音樂文化》（臺南：國立成功大學藝研所碩士論文，2003）。李豐楙先生則由道教法術的視角鉤聯文學與藝術，回溯上古以迄明清，深入考察「嘯」文化之脈絡，詳參李豐楙，〈嘯的傳說及其對文學的影響——以「嘯旨」為中心的綜合考察〉，收入靜宜文理學院中國古典小說研究中心編，《中國古典小說研究專集》第 5 集（臺北：聯經出版事業股份有限公司，1982），頁 21-67。該文後又擴充寫定，收入註 105，李豐楙著，《六朝隋唐仙道類小說研究》，第 5 章。該文針對中古道教興起的嘯法傳統，及其在文士行為中的象徵意涵，亟益拙文，謹此致謝。

110. 引自大汕詩：〈對月行·與曾青藜、吳、次諸君分賦〉，參見註 12，「京本」，卷 3，頁 10a-b，總頁 536。

詩中流露幾多愁，好像無所求，卻是個淒涼鬼，一顆心既罣礙於不盡的「世事」，獨處時又有水流不盡的「孤懷」，大汕對著遺民友人曾燦所吐露的，不就是一份深深的故國情懷嗎？因而仰面長嘯。曾燦了然於心，故〈離六堂詩序〉曰：

故其（覺浪杖人）門下士，半皆文章節義魁奇磊落之人，或至有託而逃焉者。……今和上之為人，豈與枯寂浮屠同日而語乎？抑有託而逃焉者耶？當其狂歌裂眦，淋漓下筆之時，懷抱淵源，空今曠古，此其志豈小哉？然和上之善藏妙用者，又未知其涯矣。（京本，482）

大汕脫盡窠臼，遊戲度生，如逆行菩薩應合著南禪宗風，故不與「枯寂浮屠同日而語」，然處於明清之際的世變，皈依禪宗叢林，是「有託而逃焉者」，故繆荃孫謂其「有故出家，踪跡詭祕。」^{（註 111）}佛法不離世間，佛教叢林之場必然同感於世變帶來的天崩地裂，明清之際的佛教最為典型，當時大量士人剃髮出家，陳垣考知，僧徒之中多遺民，自明季始也，逃禪為明清之際遺民的一種生存狀態。^{（註 112）}大汕在詩中不時流露出遺民心理，如〈贈張超然〉：「由來辟穀逃禪者，大半英雄亂後身。」〈與友人夜話〉詩曰：

亂世餘生多涕淚，窮途抱道竟蒼茫，聽來獨雁飛寒雨，剔盡孤燈在異鄉，知爾匣中有寶劍，沈淪終不失光鋸。

另一詩〈太息·小集長壽，與梁藥亭、陳元孝、屈翁山諸君分賦〉曰：

漆燈冷落麒麟塚，羽曲銷沈瑋瑁梁。滿匣恩讎留寶劍，一碑風雨斷文章。^{（註 113）}

以上諸詩略盡大汕遺民心思，故鄧之誠曰：「唯集中河決行、地震行……諸篇，悲憤乃同於儒生也。」^{（註 114）}王培亦謂大汕為「真儒在緇衣中」（京本，483）。

111. 引自繆荃孫，〈石濂和尚事略〉，頁 191-192。

112. 參見陳垣，〈明季滇黔佛教考〉，卷 5，〈遺民之逃禪〉第 14，頁 200-238。另參廖肇亨，〈明末清初遺民逃禪之風研究〉。

113. 〈贈張超然〉，引自「京本」，卷 9，頁 12a，總頁 629。〈與友人夜話〉，同引自卷 9，頁 10b，總頁 628。〈太息〉，同引自卷 8，1a，總頁 605。

114. 引自鄧之誠，〈清詩紀事初編〉，「釋大汕」條，頁 342-343。

大汕無論五岳之遊、江南之遊或長住嶺南，所交確實多遺民之士，例如「易堂九子」之一曾燦青藜，與大汕為摯交，是清初遺民代表人物。近人汪兆鏞認為曾燦與大汕二人沆瀣相契，「知青藜與大汕皆明遺民」。^(註 115) 姜伯勤亦認同汪說，並根據嶺南禪學、佛門著述等文獻，將大汕傳記以遺民生涯建構，^(註 116) 解說《行跡圖》之圖面，亦由此視角切入。姜氏認為大汕披長髮，是對清代薙髮令的違抗，外披明式的道袍，內衣為交領，又與清初僧俗的服飾大不相同，自塑為一名逃禪的遺民形象。此外，姜氏亦認為《行跡圖》的題辭者，紛紛吐露著大汕作為遺民而掩藏於圖中的微言大義，如〈觀象圖〉曾燦題辭「仰而視之，東方已白」，表達遺民對光明、破曉時分的期盼。〈秣馬圖〉徐鉞題辭「道人牧牛，不應秣馬」，則把厲兵秣馬的抗清遺民意識表現得過於直露，故晚期刻本挖去「秣馬圖」三字。至於〈酌古圖〉張梧題辭「嘆祖龍之妒焚，致魯魚之訛譯」，〈註書圖〉陶璜題辭「註書焚書，是一是二」，皆暗示了對清初朝廷大興文字獄的批判。^(註 117)

若由此視點觀之，那麼〈抱琴圖〉（圖 33）便顯得別具意涵。披髮有鬚之老年大汕，右手抱著裝於布套之古琴，下垂的左手執一束花，踽踽獨行，是一個飽含抒情意味的圖像，黃河澄^(註 118) 題辭曰：

七尺龍唇，精華所漬。鼓之無人，碎之可惜。掩抑秋思，江空水白。
(479 下)

龍唇為琴唇，借代為琴，此圖作為大汕日常生活逍遙境界的表徵。據饒宗頤曰：「余惟琴之為言禁也，……意取控制吾心。」抱琴隱含著修行的意涵。明代琴術頗流行，遍及皇府藩國，而宦官且以琴進幸，故琴書特夥，清世稍衰矣。姜伯勤

115. 汪兆鏞再跋《釋大汕白描羅漢》云：「曾青藜為撰序云：……今和上之為人，豈與枯寂浮屠同日而語乎？亦有所托而逃焉者耶？……知青藜與大汕皆明遺民，故沆瀣相契。」參見《至樂樓藏明遺民書畫》，圖 33。

116. 詳參姜伯勤，《石濂大汕與澳門禪史——清初嶺南禪學史研究初編》，第 2 章，〈石濂大汕的遺民生涯〉，頁 39-114。

117. 參見姜伯勤，《石濂大汕與澳門禪史——清初嶺南禪學史研究初編》，〈觀象圖〉（頁 316）、〈秣馬圖〉（頁 335）、〈酌古圖〉（頁 348）、〈註書圖〉（頁 349）等處解說。

118. 黃河澄，字葵之，南海人，著有《葵之詩集》行世。參見黃登編，《嶺南五朝詩選》，第 2 帙，卷 9，頁 618。

引饒文而論，以為康熙年間，去明不遠，猶有明代遺風。黃河澄謂「鼓之無人，碎之可惜」，暗示了滿人入關、文化恐遭劫難的疑慮。廣州長壽院中，除大汕操縵，更有專職琴僧名百歲者，故大汕以「抱琴」表明對漢文化的懷想，長壽院亦成爲具體保存漢文化象徵的一塊淨土。(註 119)

四、結論

(一) 遭議引謗與才情奔放

大汕一生引發爭議的行徑不少，其財貨經營的手法非一般禪僧能爲，鄧之誠說，康熙初年，大汕主持廣州長壽菴，奪飛來寺爲其下院，「歲收租七千餘石，下海興販，益稱富厚。」(註 120) 黃登謂其「建藏經閣、大雄殿，飛薨畫棟，甲於諸方，厲費數萬，皆大檀越樂爲捐俸。師凡有所饋，隨即揮用，無所停蓄。」(註 121) 繆荃孫說大汕赴越南傳法，開海上貿易之風：「私販往安南，致犀象珠玉珊瑚珍寶之屬，連舶以歸。」(註 122) 屈大均早年爲大汕護法，晚來卻相互齟齬，可知大汕行徑必有異於常人之處。大均事件後，康熙己卯、庚辰間(1699-1700)，大汕又與潘耒交惡，耒著《救狂砭語》攻之，時陞任刑部尙書的王士禛得潘耒寄來書稿，該書於次月問市。漁洋報書論釋大汕之行跡，謂前使廣州時便厭惡其爲人，《分甘餘話》言辭頗厲，曰：

廣州有妖僧大汕者，……居城西長壽庵，而日伺候諸當事貴人之門。常畫素女祕戲圖狀，以媚諸貴人，益暱近之，於是無所忌憚。官東粵者，落其圈績，十人而九。余甲子奉使至粵，聞而心惡之。後聞其私販往安南，致犀象、珠玉、珊瑚、珍寶之屬，直且鉅萬，連舶以歸，地方官亦無誰何之者。今河南布政使遷福建巡撫許中丞(嗣興)爲按察使，獨惡之，輒逮治，詰其前後姦狀，押發江南原籍，死於道路，粵人快之。(註 123)

119. 本段引饒宗頤《澄心論萃》，105〈琴府序〉一段文字及大汕於長壽院中的琴事，皆引自姜伯勤，《石濂大汕與澳門禪史——清初嶺南禪學史研究初編》，頁 350。

120. 引自鄧之誠，《清詩紀事初編》，「釋大汕」條，頁 342-343。

121. 引自黃登編，《嶺南五朝詩選》，「國朝高僧釋大汕」條，頁 315。

122. 引自繆荃孫，《石濂和尚事略》，頁 191-192。

123. 引自王士禛，《分甘餘話》，頁 588。

王士禛在文中列舉大汕幾樁惡行，毫不遮掩地運用了許多不友善的貶詞：「妖僧」、「無所忌憚」、「心惡之」、「獨惡之」、「死於道路，粵人快之」……等，不只一次提到「惡」這個字眼，故漁洋《南海集》不一字及之，僅《廣州游覽小志》談其製器營造有巧思而已。大汕雖為出塵僧，並不嚴守教界本分，入世乖張，半生行徑迭遭物議，故而引起公憤、招引誹謗，連帶也影響人們對其才藝的非議，謝章鋌曰：

迦陵填詞圖為釋大汕作，……惜大汕人品不堪，宗風掃地。以工為祕戲圖，得當硃歡心。卒以違禁取利斃於法。……此圖出其手，是一大玷耳。（註124）

站在教界倫理與世俗道德的角度來看，以王士禛為主流意見對大汕品行的負面評斷，可謂其來有自。

儘管與屈、潘交惡，亦得漁洋厭惡至此，然時人之於大汕的觀感並不全然一致。除漁洋之外，潘耒亦曾寄書給梁佩蘭，梁僅復書婉謝，並不如漁洋惡聲相應。清人胡昌基根據沈德潛的說法檢視潘耒事件，認為潘耒其實是挾帶私怨地告發大汕。謝國楨在刊印潘耒告訐大汕私通外國進行貿易，而被乾隆燬禁之稀罕傳本《救狂砭語》後，亦考出這段史事曰：

由蘇州赴廣州，依附清初三藩尚之信門下，住持長壽寺為方丈，一時煊赫，與丹霞寺天然和尚（函置，明末遺老）相對抗。因善製文玩傢俱，饋送權貴。時海禁方嚴，依尚藩勢力，以宣揚佛法為□，私行海外交易。因至安南（越南），獲利甚厚，一時奔走尚藩門下者，趨之若鶩。而士大夫如梁藥亭、屈翁山、仇兆鰲輩多與之交往。三藩平定以後而大汕之聲勢不輟，適潘耒來羊城往謁，大汕獨不禮之。次耕一怒而上書當局，揭發大汕干犯海禁、通海營私種種不法之事。讞成，下大汕於獄，瘐死獄中。是書彙輯與粵當事之書、與梁藥亭書……等篇，羅列石濂和

124. 參見謝章鋌，《賭棋山莊詞話》，《詞話叢編》，第4冊（臺北：新文豐出版公司，1988），卷1，頁3329-3330。

尚種種罪狀。(註 125)

故與潘耒交惡一事，大汕真有委屈。喜結納名流的大汕，以「奇人」不可測度之姿及其詩藝才華周旋於文人圈中，相與唱和，對於其遭議引謗，鄧之誠也有同情寬諒的說法：

大凡紅襦蓄髮，竟體茆澤，買優伶，作祕戲圖，祈雨止雨，出招帖曰：石頭陀有些風雨出賣。役鬼召魂，醫卜星相，甚至依附勢要，以財貨奔走人，交通海國，諸軼軌之事，務在驚世動衆，皆由才情奔放使然。而其敗也，則一財字害之。故方貞觀過長壽菴詩云：野性自應招物議，諸奴未免利吾財。可謂實錄。又云：唯餘詩卷長留在，還爾西來不壞身。亦惜其能詩也。(註 126)

鄧氏一一具寫大汕的人物形象、嗜好，以及種種驚世駭俗、貪財附勢的行為，但以同情的立場進一步解釋這些驚世動衆的軼軌之事，皆因奔放之才情使然。

文友紛紛站在「才情奔放」的角度發言，毛際可〈厂翁燕遊詩序〉謂其詩作：「幾不知其爲衲衣而斗笠焉。」(京本，496) 高層雲〈離六堂詩序〉曰：「自佛法盛傳于世，求其以禪師而兼詩人者，蓋不數數見也。」(京本 487) 王培〈厂翁詩集序〉更推崇其爲「才難」，又曰：

當是之時，……復有真儒在緇衣中乎？和上陶情于詩，以道自樂，固未嘗思喁名教而助宣風化也，亦未嘗思被靈臺絃管而和辟雍之鼓鐘也。……其才爲大才，其學爲實學，……其用爲實用，而上乃出塵高士，不復區區於功業也。(京本，483)

125. 參見謝國楨刊印潘耒《救狂砭語》後跋，收入《瓜蒂庵藏明清掌故叢刊》合輯《救狂砭語·金陵懷古·餘生記略》三書(上海：上海古籍出版社，1983)，頁 235-236。關於此點，洗玉清亦認爲：「藩府中的官僚們可做海外交易。大汕就利用機會應越南國王阮福周的邀請，到海外去宣揚佛法，實際是替藩府經營貿易。這部書(按《海外紀事》)，……在佛法上無甚可取，但是可以看到清初尚藩所以富埒王侯，及清初藩府貴府對海外貿、經營走私的情況。」唯認爲大汕未必干犯海禁之罪，又引曰：「《清史稿·聖祖記》云：康熙 22 年 10 月乙丑，詔沿海遷民歸復田里。而大汕應請赴越在康熙 34 年，遷界之命早已取消。」對謝國楨的說法略作修正，參見洗玉清，《洗玉清文集》(廣州：中山大學出版社，1995)，〈廣東釋道著述考〉，頁 608-609。

126. 引自鄧之誠，《清詩紀事初編》，「釋大汕」條，頁 342-343。

這位行跡脫略常俗者究竟是眞儒或是緇衣？既不思鳴名教，不助宣風化，亦不爲個人名位功利算計，謝國楨謂其「小有才華，能詩善畫，能解音律技術工藝之事，亦通佛法禪喻」，王培謂其眞乃擁有實學與實用之大才，近代胡適則謂其：「是一個有大魄力的狂妄和尚」。（註 127）

（二）圖面設計與符號化物象

晚年爲外在眼光視爲兩面性的奇人大汕，中年時期選擇以多采多姿《行跡圖》現身告白。以圖像設計而言，《行跡圖》的大汕造型，是以頭髮之短長、鬚髭之無有、顏面紋路之多寡區別像主年紀之少老。服裝方面，除了擔柴少年著僮役衣褲外，大汕在各圖中多著內衣交領之明式素袍，明顯與清初僧侶的服飾相異，有時袖襟或袈裟衣緣繡有紋飾，有時褒衣博帶珮旒垂掛，以突出主角形象。無論如何，這些造型與服飾，皆不同於明末清初的一般禪僧。（註 128）

大汕於圖中自我擺置 34 種多樣化姿勢，如擔柴、站立、行進、低首、趺坐，或執禪杖戴笠獨立，或執拂塵跏端坐於蒲團，或半躺於繩床上吟哦，或席地敲首默坐沈思，獨坐孤立、敲側對談、群友雅會，仰面觀天、負劍遨遊、跣足吹簫、拍掌長嘯……。這些姿勢訴說著大汕的生活軌跡，繁複物象爲人物形象擔負著符號化任務。禪宗的符號元素包括：佛珠、禪杖、斗笠、袈裟、塵尾、掛瓢、鉢盂、蒲團、補丁行囊等禪師用物，或岩石、竹叢等禪師說法場景物象，或整座寺院建築，以這些意義顯明的符號，具體指陳了大汕的禪師本色。此外，大汕又在禪師的行腳中，點綴斗笠、芒鞋、漁舟、綸竿、雲水等傳統漁隱的象徵符碼，興發避世隱居的意象。大汕於畫像中自塑爲禪僧或隱者，正如語言行爲一樣，屬於一種社會權力的論述，這種論述以戲劇性的對話方式表出，企圖以其神聖的、在野的、自然的面向，與世俗的、在朝的、人文的面向進行溝通。

有趣的是，與此並存的圖像符號，尙有表徵儒家人文化成的鴻鐘，表徵豪邁

127. 胡適讀臺大陳荆和教授〈17世紀廣南之新史料〉乙文後，於日記中略述大汕和尚事歷，胡曰：「這個和尚能詩，能畫，多巧思，能做海外買賣，賺了大錢，交結名士貴人，是一個有大魄力的狂妄和尚。」參見《胡適的日記》手稿本（臺北：遠流出版事業股份有限公司，1989-1990），第 18 冊（1957 年 1 月～1962 年 2 月），51 年 2 月 5 日日記（未標頁次）。

128. 明錢復繪〈眞可和尚像〉、趙用賢繪〈佛圖激像〉，二者皆爲頭陀削髮、衣著樸素之禪坐像，明顯與大汕的披髮著裝像大相逕庭。二畫皆藏於南京博物院。

超逸之士的簫、劍、琴，代表人倫日用的柴薪、馬匹、茶供，代表工匠巧藝者如：回文邊飾桌案、酸枝椅座、竹編躺椅、華麗椅榻、木車。更多文人典型雅致的物品如：書齋、桌案、石几、樹几、椅凳、書籍、文房四物、香彝、瓶插、茶爐、水罈、棋盤、屏風、太湖石、坐席……等，大汕從不避諱在圖中打造奢麗的器用意象如：雕飾精巧的傢俱、飾紋繁縟的袈裟，透過這些圖像符號，大汕為自己建構一部自少至老、儒釋相融、聖俗一體的個人圖史。

(三) 互文性與文本的聲音

自傳是一個人以真實為承諾所書寫關於自己的紀錄，涉及記憶、個性與自我剖析，並關連著反省和回憶等個人史建立的許多複雜面向。《行跡圖》可視為大汕真實再現的一個文本，是以個人真實經歷為內容的文本，如同西方 19 世紀末的個人文學，包括日記、書信、隨筆、回憶錄等，自傳強調「自」的反照功能和「傳」的真實性，可與虛構相對而言。^(註 129)有趣的是，傳主與自己的過去對話，因時間距離不免造成記憶的鬆動，全套《行跡圖》為一個大型文本，話語結構並非立基於線性的時間，而是採取經驗式的記憶現象學，重新掘發過去，以及在記憶深處難以確切把握的狀態下，採撫遺忘後又浮出意識表層的神祕往事，將迷宮中蒐尋記憶的斷片，邏輯性地重新組織，一一繪製成圖。《行跡圖》力圖編排記憶的手法，未嘗不可視為一種自我呈現與詮釋的論述，一個提供自我反思與自我銘刻的文本空間。^(註 130)由是以觀《行跡圖》，其實是大汕選擇、重整後的自我人生，是詮釋策略與詮釋活動的產物。各圖提供的訊息來自記憶深處，宛如斷片，支離破碎，留有空白，呈現開放狀態。^(註 131)大汕再為這些記憶圖面的拼塊命名，導引讀者一個個讀圖的方向，讓各圖在拼合之際作好個人歷史的繫連。

由是，《行跡圖》具有濃厚的互文性，每一幅圖雖獨立又不完全獨立地存在，需與他圖相互補充與對話。精確而言，每一幅圖的獨立意義並不完善，圖與圖、

129. 歐美的自傳研究 (autobiography studies) 在 70 年代美國學界極盛一時，繼後結構主義對語言、書寫及作品所作的修正後，新出的文類概念使得自傳研究有了革命性的轉變。

130. 本段關於 20 世紀自傳研究之興起脈絡、定義困惑與解構新路徑的說法，參見朱崇儀，〈女性自傳：透過性別來重讀 / 重塑文類？〉，《中外文學》，26.4 (臺北：1997)，頁 133-150。另參沈兆嫩，〈後設小說式的自傳：勞倫斯·史坦恩的崔士坦·仙地傳研究〉(臺北：國立臺灣大學外文所碩士論文，1988)。

131. 此處觀點，詳參 Philippe Lejeune 著，楊國政譯，《自傳契約》，頁 244。

圖與辭之間均具有互文性，彼此形成一種文際關係，以便創造潛在的對話。《行跡圖》至少涉及兩種聲音：一為大汕聲音，一為題人聲音，後者的觀者思維與前者的繪者意圖，有時亦步亦趨，有時未必同步，有時大汕自塑文人飄逸豪邁或漁隱世外的形象，題人總又將其引回至胸懷眾生的禪師形象，使《行跡圖》成為圖／文彼此補充又競爭的場域。

作為觀眾的當代知音們為大汕的記憶圖面說書，他們本著對大汕的認識、讚賞與期勉，遊逛於圖面訊息間，入出其生命歷程，靈活寫下了未必完全忠於圖面的故事。這些靈敏的文人，在題贊中運用思辯，流露出許多個人感懷，彷彿透過題辭進行一種特殊的藝術活動以「自我救贖」，或者說是一種「表述演練」(discursive-praxis)，故題辭不免有訴諸感性以刻寫個人苦悶感傷之傾向，題者從個人經驗提煉出真理注入圖面的觀看思維中，如此既保存了個人經驗的獨特性，又將之塑造成一般性的象徵，進而與繪者、讀者產生共鳴。(註 132) 觀者對大汕畫像各自存有預設的「解釋視角」，大汕則為觀者創造自由的「對話空間」，圖／圖、圖／文彼此補充與相互競爭，此一拉鋸過程締造了多重視角與多重對話，豐富了《行跡圖》於自我認同、自我轉化、自我與社會的辯證等種種歷程之觀看意涵。

(四) 尾聲

大汕雖未嘗以文自傳，在明末圖像文化鼎盛的時代裡，擅畫的禪僧藉《行跡圖》描畫幼年以迄中歲的履痕，附刻於個人詩文全集：《離六堂集》卷前以行世，儼然是另一種型式的自傳。釋大汕約於康熙 20 年前後展開自畫像工程，迎上了當世名流繪像的熱潮，與單幅型式相較，系列畫像更能曲盡生命之多相、神貌之多樣、行跡之多姿。一方面，如同其留下大量說法文字與詩文作品一樣，大汕胸中似有一股無法抑遏的表述慾望促其揮筆自寫個人行止狀貌，實錄與表彰其求道歷程，並以聖俗兼具的生命面向追躡菩薩變相之意。另一方面，大汕以詩畫為自己創造一個與天下名士締交的平台，《離六堂集》卷首收錄之諸家詩評，以及《行跡圖》34 幅圖面題辭便是明證。

132. 對於題贊人題寫活動以「表述演練」的觀點探討者，詳參吳潛誠，〈感性定位——文學的想像與介入〉（臺北：允晨文化，1994），〈感性定位——從「征途上的踟躕」檢視《獻給雨季的歌》的抒情路線〉，頁 182-183。該文乃討論譚石之詩作。

大汕《行跡圖》爲自己與特定讀者而繪，所以他不僅要和茹苦負薪、皈依上人、四處弘法的過去進行溝通，還要在遺民、儒生、文仕、武將、僧友等不同社群裡展現自己，所有光彩榮耀之事與難以言傳啓齒之事，都在爲社群開闢的圖本對話空間中，隱晦曲折地表徵。《行跡圖》既像古今中外無數自畫像那樣，介於實虛之間，有真實的寫照，也有理想的虛構，同時又有屬於大汕身處特殊時空下個人強烈的色彩。作爲一名亂世倖存的劫餘之士，大汕棲身沙門而逃禪，既是通透開悟、能言善辯的禪僧，又是關懷文化遺產的儒者，或破除夢執的道人，或吟哦作畫，或群士風流雅集。大汕因緣際會地皈依覺浪道盛而成爲三教合一思想之推助者，擺脫禪僧枯淡氣息，傳法隨機遊戲，游走於儒釋融匯之處，自塑一個多面向又不定於一的形象。大汕的自畫像，受到明末陳洪綬繪刻版畫的影響，另外在禪宗人物的行止圖上，亦有長久的南宗禪畫傳統作依傍，透過《行跡圖》的圖面話語，展現其個人行爲的自信與頌揚，並印證脫去世俗蹊徑的個人歷史，已形成一種文化風尚，成爲一種新型的人格典範。而遺民文士於題辭上暗藏的符碼，亦一一植入圖繪中，因而構成的不僅是大汕個人的自傳，也攸關群體的歷史。

靜靜地抱琴漫行，獨懷「鼓之無人，碎之可惜」的憂傷，終將仰面朝天，發爲長嘯，長歌當哭。《行跡圖》首尾二圖兩相對照：那串胸前的佛珠猶在，一始一終，代表了像主歷經歲月的淘洗，圖畫的系列就是人生的系列，積澱了半生的修行與應世，其中雖暗含了無盡的故國情懷，亦一一表述了對文化的熱愛、生命的體悟、知交的默契、衆生的慈憫。〈長嘯圖〉不妨視作全圖壓軸之作，創造一個有力的表徵，亟欲擺脫浮屠枯寂的大汕，將屬於視覺範疇的圖像，疊以呼之欲出的聽覺範疇：聲響，以視覺聽覺相互換位的手法，向世人「仰面長嘯」，證明自我乃擲地有聲地存在。大汕不甘枯寂，不平則鳴，在《行跡圖》終章清晰烙印著屬於自己窠臼盡脫、隨機遊戲的鮮明形象。

繪成於康熙中葉的《行跡圖》，距今已有三百餘年歷史，像主釋大汕斯人已杳，唯《行跡圖》仍在康熙槧本中散發著歷史光澤。翻開斑駁的書頁，釋大汕「高華博大，顧盼自雄」（京本，496）的身影，已嵌入清初的文化史扉頁裡，經久而彌新。

釋大汕《行跡圖》 附圖



圖 1 行腳圖
圖 2 負薪圖
圖 3 遣魔圖

孔子嘗言無之而求門不
 望不文字禪石翁曰猶似
 耐前管彌系其其討論釋
 末而孩且燈之傳石翁曰其
 然生其然

法弟寫依記抄本



舜水張廣業題

篆書

印

南嶺挂鉢北坐洪冊鑿鑿象鼓
 豐座號禪獨此葦行不弄禪心
 冥化是知出莊菩提足譚八世
 忠摩子以石弟書焉

番禺法弟屈大均題



細上獨異者不
 戶寐當与同手
 繁牒禮且能就
 覺顯不惚越識

黃周星題

篆書

手之則乾斯端多
 多之則愈斯獨手
 源圖手十世數后
 和上發立不貴手
 有貴手

吳百朋題

篆書

圖 4 讀書圖
 圖 5 供母圖

圖 6 默契圖
 圖 7 遇異圖
 圖 8 演洛圖

圖 9 觀象圖
 圖 10 說法圖
 圖 11 吟哦圖



象緯歷上莫知其極仰而視之
東方已白
寧都曾燦



策之不羸亦坐一語何多
道破大彩可能同便覺
天花墜座阿那阿那
把眼睛刺破
北山居士陳昌同題



高咏繩床隨機遊
戲意在筆先得筆
一句
吳江臞菴徐崧題



以為器耶以為道耶或曰藝則
如舞叙如弄丸或曰藝離於藝
則似無孔笛不絃琴擬之皆非
督有吹簫于市者斯其人同耶
異耶知之者請下一轉語
古無錫王世楨題



寶鐸金星無偶系得全刺神吼吹空
廣外昇平日霜刃鋒芒依蕉用致
護生誰識透秋水光如洒 一把
吹毛生能截斷法宗索曰暗決浮
雲踪既香不待拘因剛睡豈向貓
兒開好手羨羨南泉後
石澗和尚示我以圓為柱調情
晉安林鼎後

既不一疑又
何卜一六
三四五六
丙寅秋抄
若尹



天地橫一塞萬物自
攝一自送耳根見在目
眩一空山無人水流菜
菜
吳佩蘭

禪翁不作又漁翁生
意雖同用不同滿船
月滿江風萬象森羅
一釣中
華亭高層雲



是過五岳依何雲烟鴻
濤造化得五筆光輝使
恩後錯落龍中有一
天
華嶽山印德禮



行脚尾勞開口便假 初上亭游
良宵以也不說無生不談般若空
色西忘人我俱全一念第羊塵
埃醒馬優哉游哉天上天下嘆
胡蝶莊周合与尔眼前誰是
惺者 松陵鄒康考題



惠遠已往蓮社久空 誰其嗣之長
壽 石公斯文抱匠大社宗二公魏
李之樹幟粵東形神香象心
弘冥鴻披圖見志卓哉高僧
建州王叔峯題



圖 12 遨遊圖 | 圖 15 吹簫圖 | 圖 18 夢游圖
圖 13 訪道圖 | 圖 16 賣卜圖 | 圖 19 雅集圖
圖 14 作畫圖 | 圖 17 釣魚圖

散髮山間羣遊變雞豕
 之無心比俗之變態不堪
 贈人唯獨得於谷陰潭影
 之外 弟子黃河圖



諸君借風之可借乎
 頭陀賣雨之可賣乎
 知其機而必發
 借之責之各不可也
 望南弟吳倚

道人牧牛不應秣馬未嘗支公
 果何意者神駿可人良有以也
 如擬金臺名言錯下要使外道
 窺觀就中別有蕭灑
 吳江法弟徐鈞題



曉露空濛羣芳窈窕
 天地英華攬掇不少
 拈與衆中知誰微笑
 西瀛吳壽潛拜題

法不孤起仗境方生即今是
 甚麼境君不見河鐘在架弓扣
 皆響現前談請不無其人還
 能下手扣者磨扣得着許他
 與我法是和為相見
 蒲澗法弟大韶



法不孤起仗境方生即今是
 甚麼境君不見河鐘在架弓扣
 皆響現前談請不無其人還
 能下手扣者磨扣得着許他
 與我法是和為相見
 蒲澗法弟大韶

圖 20 看雲圖 | 圖 22 賣雨圖 | 圖 25 臥病圖
 圖 21 秣馬圖 | 圖 23 浣花圖 | 圖 26 出嶺圖
 圖 24 法起圖 | 圖 27 領衆圖



衆生有病是以我病衆生
 無病我亦不病人但知
 和上無病而有病不知和上實
 有病而無病也

南屏季煌



一肩重任跡歷嶙峋
 十年五度屐梳而振老
 去鬚眉猶未白不怕
 梅花冷笑人

吳門學人高簡



師已驅饑饉丐驅
 衆大地山坪貯莊
 鉢盂中一齊灯碎
 鄰不瘡

會稽董良挺



能因吾師何不國滿
不五國之師不偏師偏
便暖聽者乃莖嗟然主
宸若孫香燼

門弟子唐化時拜誌




蒼頡好事伏羲善畫
嘆祖龍之妬焚珠魯
魚之化澤八索九丘經
史羽翼

山陰張梧



制器貴巧其用在拙則
法生規矩從墨因心運機
良工受式銜車飛輪奇必
有則行欲及遠不在公轍
八方同軌是為得一

南海李國珣題

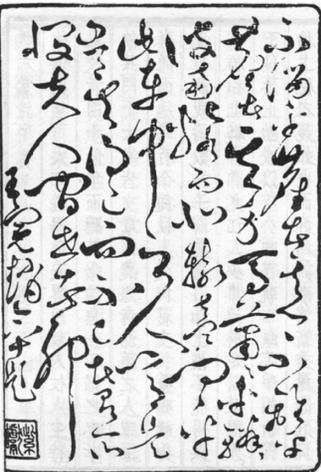


不立文字不離文字
聳聳贖世人穿鑿天地
緬彼瞿曇拈花相視
註書焚書是一是二

陶潢具題



不滿意者... 收去...




七尺龍唇精華所
漬鼓之無人碎之
可惜掩抑秋思江
空水白

黃河激





東土乘和上已造彼岸范、和上已到視一切之禪宗書可悲而可悼既不肩振聲一唱令聽者作三日耳說再遂不禁披髮佯狂仰面向天拍掌而長嘯迷所謂歌以當哭一片婆心者非歎嗟乎、誰則知道誰必知道

山陰金周



圖 28 酌古圖

圖 29 註書圖

圖 30 抱琴圖

圖 31 論道圖

圖 32 製器圖

圖 33 北行圖

圖 34 長嘯圖

引用書目

一、傳統文獻

- 大慧宗杲撰，道謙編，《大慧普覺禪師宗門武庫》，臺北：文殊書局，1988。
- 方以智，《浮山文集後編》，北京：北京出版社，2000，四庫禁燬書叢刊本。
- 王士禛，《分甘餘話》，臺北：臺灣商務印書館，1983，景印文淵閣四庫全書本。
- 田汝成輯撰，范鳴謙補刊，《西湖遊覽志餘》，臺北：成文書局，1982，中國方志叢書本。
- 杜聯誥輯，《明人自傳文鈔》，臺北：藝文印書館，1977。
- 汪兆鏞，《嶺南畫徵略》，臺北：明文書局，1985，清代傳記叢刊本。
- 沙門慧皎，《高僧傳》，臺北：廣文書局，1986。
- 明復法師主編，《禪門逸書》，臺北：漢聲出版社，1987。
- 姚秦三藏鳩摩羅什譯，《維摩詰經·佛國品》，收於大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》，臺北：新文豐出版公司，1983，第14冊。
- 般刺蜜帝譯，《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》，收於大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》，臺北：新文豐出版公司，1983，第19冊。
- 晦翁悟明，《聯燈會要·釋迦牟尼佛》，臺北：文殊書局，1988。
- 曹越主編，孔宏點校，《憨山老人夢游集》，北京：北京圖書館出版社，2005。
- 陳康祺，《郎潛紀聞》，北京：中華書局，1990。
- * 黃登編，《嶺南五朝詩選》，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997，四庫全書存目叢書本。
- 道宣，《四分律刪繁補闕行事鈔》，收於大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》，臺北：新文豐出版公司，1987-1992，第40冊。
- 慧能原作，張火慶導讀，《六祖壇經》，臺北：金楓出版社，1991。
- 潘耒，《救狂砭語》，上海：上海古籍出版社，1983。
- * 鄧之誠，《清詩紀事初編》（全2冊），上海：上海古籍出版社，1984。
- 繆荃孫，《藝風堂文續集》，上海：上海古籍出版社，2002，續修四庫全書本。
- 謝章铤，《賭棋山莊詞話》，收於《詞話叢編》，臺北：新文豐出版公司，1988，第4冊。
- 謝國禎編，《瓜蒂庵藏明清掌故叢刊》合輯《救狂砭語·金陵懷古·餘生記略》三書，上海：上海古籍出版社，1983。
- 釋大汕，《離六堂集》，收於明復法師主編，《禪門逸書》，臺北：漢聲出版社，1987，續編，第7冊。
- ，《海外紀事》，上海：上海古籍出版社，1995，續修四庫全書本。
- * ——，《大汕離六堂集》，北京：北京出版社，2000，四庫禁燬書叢刊本。
- 釋大汕、翁氏撰，《大汕離六堂集》，臺北：新文豐出版公司，2000。
- 釋普濟，《五燈會元》，臺北：臺灣商務印書館，1983，景印文淵閣四庫全書本。
- 釋道世，《法苑珠林》，臺北：臺灣商務印書館，1983，景印文淵閣四庫全書本。
- 釋道原，《景德傳燈錄》，臺北：文殊書局，1988。
- 釋慧皎，《高僧傳》，北京：中華書局，1991。
- 釋贊寧，《宋高僧傳》，臺北：臺灣商務印書館，1983，景印文淵閣四庫全書本。

廣東中山大學點校，《大汕和尚集》，收於《清初嶺南佛門史料叢刊》，臺北：政治大學圖書館資料庫所藏引據北大方正資料庫之電子書。

二、近人論著

- 毛文芳，〈一則文化扮裝之謎：清初〈楓江漁父圖〉題詠研究〉，《清華學報》，36.2，新竹：2006，頁 465-521。
- *——，《圖成行樂——明清文人畫像題詠析論》，臺北：臺灣學生書局，2008。
- ，《圖成行樂——明清文人畫像題詠析論》，臺北：臺灣學生書局，2008，〈色隱與遊戲：陳洪綬〈何天章行樂圖〉題詠〉，頁 225-229。
- ，《圖成行樂——明清文人畫像題詠析論》，臺北：臺灣學生書局，2008，〈長鬣飄蕭·雲鬢窈窕：陳維崧〈迦陵填詞圖〉題詠〉，頁 341-460。
- ，〈一部清代文人的生命圖史：《卞永譽畫像》的觀看〉，《中正大學中文學術年刊》，15，嘉義：2010，頁 151-210。
- 王世襄編著，袁荃猷製圖，《明式家具研究》，臺北：南天書局，1989。
- 王正華，〈從陳洪綬的〈畫論〉看晚明浙江畫壇：兼論江南繪畫網絡與區域競爭〉，收於國立臺灣大學藝術史研究所區域與網絡國際學術研討會論文集編輯委員會編，《區域與網絡：近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》，臺北：臺灣大學藝術史研究所，2001，頁 329-379。
- ，〈女人、物品與感官慾望：陳洪綬晚期人物畫中江南文化的呈現〉，《近代中國婦女史研究》，10，臺北：2002，頁 1-57。
- 王伯敏，《中國美術通史》，濟南：山東教育出版社，1996。
- 成怡夏，《從晚明城市文化看陳洪綬畫中的隱逸人物——以《隱居十六觀圖》為中心》，新竹：國立清華大學歷史所碩士論文，1996。
- 朱崇儀，〈女性自傳：透過性別來重讀 / 重塑文類？〉，《中外文學》，26.4，臺北：1997，頁 133-150。
- * 吳汝鈞，《遊戲三昧：禪的實踐與終極關懷》，臺北：臺灣學生書局，1993。
- 吳潛誠，《感性定位——文學的想像與介入》，臺北：允晨文化，1994。
- 李浚之，《清畫家詩史》，北京：中國書店，1990。
- 李珮詩，《詩畫兼能為寫真——禹之鼎詩題式肖像畫研究》，臺北：國立臺灣師範大學藝研所碩士論文，2004。
- 李珪平，〈如何理解魏晉士人之“嘯”？〉，《文化中國》2，北京：2005。
- 李豐楙，〈嘯的傳說及其對文學的影響——以「嘯旨」為中心的綜合考察〉，收於靜宜文理學院中國古典小說研究中心編，《中國古典小說研究專集》，臺北：聯經出版事業股份有限公司，1982，第 5 集，頁 21-67。
- *——，《六朝隋唐仙道類小說研究》，臺北：臺灣學生書局，1986。
- 沈兆嫩，《後設小說式的自傳：勞倫斯·史坦恩的崔士坦·仙地傳研究》，臺北：國立臺灣大學外文所碩士論文，1988。
- 周亮，《蘇州古版畫》，蘇州：古吳軒出版社，2007。
- 洗玉清，《洗玉清文集》，〈廣東釋道著述考〉，廣州：中山大學出版社，1995，頁 608-609。
- * 姜伯勤，《石濂大汕與澳門禪史——清初嶺南禪學史研究初編》，上海：學林出版社，1999。
- ，〈澳門普濟禪院所藏大汕自畫像及大汕廣南航行與重修普濟的關連〉，《文化雜誌》，42，澳門：2002，頁 27-50。

- 洪再新，〈儒仙新像——元代玄教畫像創作的文化情境和視象涵義〉，收於范景中、曹意強主編，《美術史與觀念史》，南京：南京師範大學出版社，2003，第1冊，頁93-180。
- 胡適，《胡適的日記》（手稿本），臺北：遠流出版事業股份有限公司，1989-1990。
- 香港中文大學編，《至樂樓藏明遺民書畫》，香港：香港中文大學文物館，1975。
- 孫芳，〈濟南黃巢地區求雨習俗的調查分析〉，《民間文化論壇》，4，北京：2006。
- 徐恩廣，《從「吹聲」到「異響」——論上古至魏晉「嘯」的音樂文化》，臺南：國立成功大學藝術所碩士論文，2003。
- 徐聖心，〈火·爐·土·均——覺浪道盛與無可弘智的統攝之學〉，《臺大佛學研究》，14，臺北：2007年12月，頁119-157。
- ，〈王夫之《論語》詮釋之「應病予藥」喻辯——兼與方以智藥病說之比較〉，《臺大中文學報》，29，臺北：2008，頁193-220。
- 翁萬戈，《陳洪綬》，上海：上海人民美術出版社，1997。
- 國立故宮博物院編，《晚明變形主義畫家作品展》，臺北：國立故宮博物院，1977。
- 陳垣，《明季滇黔佛教考》，北京：中華書店，1989。
- 陳清香，〈觀音造像系統述源〉，《佛教藝術》，2，臺北：1986，頁24-37。
- 黃般若，〈大汕和尚自畫像〉，收於黃般若著，黃大德編《黃般若美術文集》，北京：人民美術出版社，1997，頁47-48。
- 楊儒賓，〈儒門別傳——明末清初《莊》《易》同流的思想史意義〉，收於鍾彩鈞、楊晉龍主編，《明清文學與思想中之主體意識與社會》（學術思想篇），臺北：中央研究院中國文哲所，2004，頁245-267。
- *——，〈儒門內的莊子〉，收入劉笑敢主編，《中國哲學與文化》，桂林：廣西師範大學出版社，2008，第4輯，頁112-144。
- 楊麗麗，〈一位明代翰林官員的工作履歷——徐顯卿〈宦跡圖〉圖像簡析〉，《故宮博物院院刊》，2005.4（總120），北京：2005，頁42-66。
- 廖肇亨，《明末清初遺民逃禪之風研究》，臺北：國立臺灣大學中文所碩士論文，1994。
- *——，〈中邊·詩禪·夢戲：明末清初佛教文化論述的呈現與開展〉，臺北：允晨文化，2008。
- ，〈僧人說夢：晚明叢林夢論試析〉，收於《中邊·詩禪·夢戲：明末清初佛教文化論述的呈現與開展》，臺北：允晨文化，2008，頁436-466。
- ，〈藥地愚者禪學思想蠡測——從「衆藝五明」到「俱鎔一味」〉，《中國文哲研究集刊》，33，臺北：2008，頁173-203。
- 廖藤葉，〈明代戲曲版畫的夢畫與魂圖〉，《歷史月刊》，119，臺北：1997，頁74-80。
- 劉浩洋，《從明清之際的青原學風論方以智晚年思想中的遺民心志》，臺北：國立政治大學中文所博士論文，2003。
- 賴傳鑑，《佛教藝術》，臺北：藝術家出版社，1992。
- 戴可來、于向東，〈釋大汕及其越南之行〉，收入中外關係史學會編，《中外關係史論叢》，北京：世界知識出版社，第4輯，1992。
- 韓林德，《石濤與畫語錄研究》，南京：江蘇美術出版社，1997。
- *荒木見悟著，廖肇亨譯，《明末清初的思想與佛教》，臺北：聯經出版事業股份有限公司，2006。
- Philippe Lejeune 著，楊國政譯，《自傳契約》，北京：三聯書店，2001。

（說明：書目前標示*號者已列入 selected bibliography。）

Selected Bibliography

- Araki, Kenwu, *Mingmo Qingchu de Sixiang yu Fojiao (Ming and Qing Dynasties Buddhist Thought and Buddhism)*, trans. Zhao-heng Liao. Taipei: Linking Publishing Co. Ltd., 2006.
- Deng, Zhi-cheng. *Qingshi Jishi Chubian (The First Edited of Qing Poems Records) (all Two Volumes)*. Shanghai: Shanghai Guji Chubanshe, 1684.
- Huang, Teng (ed.). *Linnan Wuchao Shixuan (Poems Collected of Peak South and Five Courts)*. Tainan: Solemn Culture Business Co. Ltd., 1997, *Books of Siku Quanshu Cunmu Congshuben*.
- Jiang, Bo-qin. *Shilian Dasan yu Aomen Chanshi: Qingchu Lingnan Chanxueshi Yanjiu Chubian Shi Lian Da-San and the History of Macau: First Series of Zen History Study of Early Qing Lingnan*. Shanghai: Xuelin Chubanshe, 1999.
- Lee, Fong-mao. *Liuchao Suitang Xiandaolei Xiaoshuo Yanjiu (The Study of Fairy Novels of Six Dynasties, Sui and Tang Dynasties)*. Taipei: Student Book Co., Ltd. 1986.
- Liao, Zhao-heng. *Zhongbian, Shichan, Mengxi: Mingmo Qingchu Fojiao Wenhua Lunshu de Chengxian yu Kaizhan (In the Middle Side, Zen Poetry, Dream Theater: the Emergency and Development the Ming and Qing Buddhist Cultural Discourses)*. Taipei: Asian Culture Enterprise Co., 2008.
- Mao, Wen-fang. *Tu Cheng Xing Le: Ming Qing Wenren Huaxiang Tiyong Xilun (Map into the Pleasures: An Analysis of the Portrait Inscriptions of the Ming and Qing Literati)*. Taipei: Student Book Co., Ltd. 2008.
- Shi, Da-san. *Da-san Li Liu Tang Ji (The Volume of Da-san Left the Six Halls)*. Beijing: Beijing Press, 2000, *Siku Banned Books Series*.
- Wu, Ru-jun. *Youxi Sanmei: Chan de Shijian yu Zhongji Guanhuai (Zen Practice and Ultimate Concern)*. Taipei: Student Book Co., Ltd. 1993.
- Yang, Rur-bin. "Rumen nai de Zhuang-zi (Zhuangzi in the Confucians)," *Zhongguo Zhexue yu Wenhua (Chinese Philosophy and Culture)*. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2008, Vol.4 fourthly compilation, pp. 112-144.

Looking Around with Pride
Looking Up at the Sky and Shouting:
Shi Da-san's *Xing Ji Tu* and Its Inscriptions

Mao, Wen-fang

Department of Chinese Literature
National Chung Cheng University

ABSTRACT

Shi Da-san 釋大汕 (1637–1705) spent his youth in the Wu region and became a Zen monk. He befriended men in southern China who had been among the social elite of the previous dynasty, such as: Du Jun, Wu Wei-ye, Fang Wen, and Fan Yi-zhi. In his thirties, he directed the Longevity Monastery in Guangzhou, where he cultivated friendships with local celebrities, such as: Qu Da-jun, Chen Gong-yin, and Liang Pei-lan. Following the trend of portrait painting, Shi Da-san began a series of thirty-four self-portraits during the reign of Emperor Kang Xi. The collection these images, called *Xing Ji Tu* 行跡圖, provide a pictorial narration of his life. Each of the self-portraits has inscriptions from the educated elite or monks, as requested by Shi Da-san, and the inscriptions are collected in the first chapter of his book *Li Liu Tang Ji* 離六堂集. The self-portrait album is a rarity and a record of Shi Da-san's life from childhood to his middle age, a life embracing the mundane world and the pursuit of the religious world while befriendng social elite. This paper explores the messages in the self-portraits of *Xing Ji Tu* and their inscriptions from the perspectives of Zen, the mingling of Confucianism and Buddhism, and the multifaceted life. The conclusion discusses the talent and defamation of Shi Da-san, categorizes the design and symbolic images in the self-portraits, and explores the intertextuality and sounds of the text. Shi Da-san's *Xing Ji Tu* is a classic example of multi-textual writing—portraits, inscriptions, and biography—which provides a glimpse into the culture of the early Qing Dynasty.

Key words: Shi Da-san 釋大汕, *Xing Ji Tu* 行跡圖, self-portrait, inscription, the mingling of Confucianism and Buddhism

(收稿日期：2009.3.26；修正稿日期：2010.4.6；通過刊登日期：2010.5.7)