

《東華漢學》第 13 期；79-114 頁
東華大學中國語文學系 華文文學系
2011 年 06 月

無邊剎境入毫端——玉澗及其「瀟湘八景圖」詩畫

衣若芬*

【摘要】**

宋末元初畫僧玉澗若芬所繪的「瀟湘八景圖」，大約在十四世紀末至十五世紀初流傳到日本。原作本共八幅，目前僅存「洞庭秋月圖」軸（東京／文化廳藏）、「山市晴巒圖」軸（東京／出光美術館藏），以及「遠浦歸帆圖」軸（名古屋／德川美術館藏）。

十三世紀後半，玉澗活動於故鄉婺州金華（今浙江省金華），本文從與玉澗交往的文人詩歌中穿插徵引，推算出玉澗大約生於1180-1190年代，卒於1260-1270年代。

「瀟湘八景圖」在北宋末年由文人畫家宋迪（約1015-1080）創製，本為文人旨趣的畫題。禪宗本有「漁唱瀟湘，猿啼嶽麓」的「瀟湘」意象傳統，益加促進「瀟湘八景圖」的禪意化。在「瀟湘八景圖」的禪意

* 新加坡南洋理工大學中文系副教授

** 本文之部分內容曾經受邀宣讀於「畫贊研究會國際學術研討會」（日本京都：花園大學國際禪學研究所，2010.3.20-21）。會後重新修訂完成。

化脈絡中，玉澗介於南宋李生「瀟湘臥遊圖」（東京國立博物館藏）與牧谿的作品之間。

玉澗的畫作在美術史學界已有豐富的研究成果，但是「瀟湘八景圖」的題詩則罕見論述。本文分析八首「瀟湘八景圖」的題畫詩，並配合存世的三幅作品，探究玉澗的詩歌、書法和繪畫的審美真諦。

研究指出：玉澗的「瀟湘八景圖」題畫詩以七言絕句的形式，有如禪家的頌偈，敘事兼蓄抒情。不同於一般七言絕句的寫作習慣，玉澗的題畫詩沒有起、承、轉、合的規律，而是呈現未收束、未總結、行進中、變化中的動態感。詩歌宛若訴說修道之不易，嚮往「歸家穩坐」之解脫。

關鍵詞：玉澗、若芬、瀟湘八景圖、禪宗、題畫詩

一、前言

北宋末年以文人畫家為創作主體的「瀟湘八景圖」發展至南宋，也受到佛教叢林的喜愛。現存南宋僧侶繪製的「瀟湘八景圖」，主要有牧谿法常（1207-1291）¹和玉澗若芬的作品。

僧法常，號牧谿，俗姓李，蜀人。師從徑山寺住持無準師範（1178-1249），後為西湖六通寺僧。據莊肅《畫繼補遺》（成書於1298）卷上云：「善作龍虎、人物、蘆雁、雜畫，枯淡山野，誠非雅玩。」被莊肅批評「誠非雅玩」的牧谿畫作，卻由於與牧谿同門的日本赴宋僧圓爾辯圓²（1202-1280）及無學祖元³（1226-1286）引介，在日本極受推崇。牧谿的「瀟湘八景圖」大約在十三世紀末至十四世紀初傳入日本，收藏於足利將軍府邸，在室町時代（1336-1573）茶會中展示過。目前在日本傳為牧谿所繪的「瀟湘八景圖」有大軸四幅和三幅小軸。

僧若芬，俗姓曹，字仲石，婺州金華人。曾受具為杭州上天竺寺書記，晚年歸老家山，自號玉澗。玉澗的「瀟湘八景圖」後來也在十四世紀末至十五世紀初傳入日本，在茶會中展示過。在能阿弥（1397-1471）撰述足利義滿（1358-1408）以來至足利義政（1436-1490，1444-1473為將軍）各代將軍蒐集的中國繪畫藏目《御物御畫目錄》中，有「玉礪」的紙橫「八景」。據長谷川等伯（1539-1610）的《等伯畫說》，玉澗

¹ 關於牧谿的生卒年，此據徐建融：《法常禪畫藝術》（上海：上海人民美術出版社，1989）。

² 圓爾辯圓於南宋理宗端平二年（1235）入宋，隨四明天台廣智系柏庭善月參學，後從無準師範得臨濟宗楊岐派心印，於理宗淳祐元年（1241）歸返日本。為京都臨濟宗東福寺開山，賜號「聖一國師」。

³ 無學祖元俗姓許，明州人。於1279年應日本鎌倉幕府北條時宗之招赴日，曾掌鎌倉建長寺，後為圓覺寺開山，賜號「佛光國師」。

八景為舶載而進，原作可能為兩幅畫卷，每幅四景，八代將軍足利義政時割製，分為八幅。

不過，從六代將軍足利義教（1394-1441，1430-1440為將軍）時的《室町殿行幸御飭記》得知：永享九年（1437）十月廿六日，後花園天皇行幸足利義教之邸「室町殿」，殿舍內陳設中國繪畫及文物（唐繪、唐物），其中西御七間，東西各掛有玉澗八景圖，⁴可知當時已經裱成掛軸。

相阿弥（?-1525）記錄的《君台觀左右帳記》（1476），⁵也有玉澗的山水畫，註明「自贊，僧若芬，字仲石，號玉澗，又號芙蓉峰主。」據學者研究，足利義政之夫人彰子為裡松佐大臣之女，頗尚風雅，喜愛玉澗畫。⁶

玉澗的「瀟湘八景圖」目前僅存「洞庭秋月圖」軸（東京／文化廳藏）（圖1）、「山市晴巒圖」軸（東京／出光美術館藏）（圖2），以及「遠浦帆歸圖」軸（名古屋／德川美術館藏）（圖3）。⁷

日本學術界研究南宋畫僧的「瀟湘八景圖」，往往並置牧谿與玉澗，⁸而且可能由於牧谿的作品在日本除了山水畫「瀟湘八景圖」，還有人物畫和花鳥畫，參照點比只有「瀟湘八景圖」和「廬山圖」（岡山

⁴ 根津美術館，德川美術館編，《東山御物：『雜華室印』に関する新史料を中心に》（東京：根津美術館，1976），頁166。佐藤豐三，〈『室町殿行幸御飭記』と雜華室印〉，同前書，頁109-124。

⁵ 相阿弥撰述，《君台觀左右帳記》（東京：東京美術，1981）。

⁶ 松島宗衛，《君台觀左右帳記研究》（東京：中央美術社，1931），頁59-63。

⁷ 有關玉澗「瀟湘八景圖」從室町時代以來在日本的收藏流傳情形，可參看板倉聖哲編，《南宋繪畫——才情雅致の世界》（東京：根津美術館，2004），頁166-167。

⁸ 高本文，《玉澗牧谿瀟湘八景繪と其傳來の研究》（東京：聚芳閣，1926）。川上涇，〈牧谿・梁楷・玉澗——中国宋元美術展から〉，《みづゑ》第675號（1961.8），頁22-34。鈴木敬，〈瀟湘八景図と牧谿・玉澗〉，《古美術》第2輯（1963.7），頁41-45。戶田禎佑，《牧谿・玉澗》（東京：講談社，1978）。塚原晃，〈牧谿、玉澗瀟湘八景圖——その傳來の系譜〉，《早稻田大學大學院文學研究科紀要別冊》17（1991.1），頁155-165。

縣立美術館藏)的玉澗為多，⁹研究得較為徹底。筆者歷年來研究「瀟湘八景圖」，著重於詩畫之相襯映發，牧谿「瀟湘八景圖」未有題跋，其生平經歷、筆墨技法、畫作風格、畫史地位等等問題，都已經有前輩學者的宏文鉅著詳加評述，因此存而不論，僅就尚可續貂之玉澗「瀟湘八景圖」略抒淺見。

目前可見的玉澗「瀟湘八景圖」其中三幅，在題詩旁均鈐有「三教弟子」的印蓋，筆者曾經專文探討，發現是元代鮮于樞（1257-1302）所有，從而得知玉澗作品東傳日本之前在中國的收藏者。¹⁰關於玉澗的生平，鈴木敬教授已有研究，¹¹在鈴木敬教授的研究基礎之上，本文還擬再加深入考察，試圖為玉澗的生存年代畫出一個較為具體的範圍，因而作「再探玉澗」。

「瀟湘八景圖」本為文人旨趣的畫題，而漸染禪意，玉澗創作「瀟湘八景圖」即在此禪意化的過程中，本文梳理「瀟湘八景圖」創製初期以至玉澗時的禪意化現象。

存世的玉澗資料十分有限，且內容大致雷同，在此雷同的資料裡，玉澗勸阻及接受收藏者的一句話：「世間宜假不宜真」，可視為其創作理念。本文從玉澗受的天台宗教養和當時盛行的禪風，探索這句話的意涵。

玉澗的畫作在美術史學界已有豐富的研究成果，¹²但是「瀟湘八景圖」的題詩則罕見論述。¹³本文分析八首「瀟湘八景圖」的題畫詩，¹⁴並配合存世的三幅作品，探究玉澗的詩歌、書法和繪畫的審美真諦。

⁹ 島尾新教授指出：《御物御畫目錄》中288件作品，牧谿的畫作約占三分之一，比例最高。見《藝術新潮》第55卷第5號（2004.5），頁72。

¹⁰ 衣若芬，〈玉澗「瀟湘八景圖」東渡日本之前——「三教弟子」印考〉，《美術史研究集刊》24期（2008.3），頁147-174。

¹¹ 鈴木敬，〈玉澗若芬試論〉，《美術研究》236（1964.9），頁79-92。

¹² 詳參板倉聖哲編，《南宋繪畫——才情雅致の世界》，頁166-168。

¹³ 玉澗「瀟湘八景圖」題詩在中世日本（約1160-1600）有抄本及注釋，見堀川貴司，《瀟湘八景——詩歌と絵画に見る日本化の様相》（東京：臨川書店，2002），頁133-183。入矢義高教授曾經介紹過玉澗題詩的內容，見《御

二、再探玉澗

關於玉澗的生平，目前可見的最早資料為元代吳太素的《松齋梅譜》（約刊於1351）：

僧若芬，字仲石，號玉澗，婺州金華人。著姓曹氏子，九歲得度，著受業寶峰院。幼穎悟，學天台教，深解義趣，受具為臨安天竺寺書記。遍游諸方，或風日清好，游目騁懷，必摹寫雲山，托意聲畫。寺外求者漸眾，因謂：「世間宜假不宜真，如錢唐八月潮、西湖雪後諸峰，極天下偉觀，二三子當面蹉過，卻求玩道人數點殘墨，可耶？」歸老家山，古澗側流蒼壁間，占勝作亭，扁曰玉澗，因以為號。專精作墨梅，師逃禪；又建閣對芙蓉峰，意悔沈痼山水墨竹，是誤用心，畫欲屏去。一日，游山林，見古木修篁而愛之，枕藉花上，仰觀盡日，復為好事者寫奇崛偃蹇之狀，殆宿習未易除耳。嘗題所畫竹云：「不是老僧寫出，曉來誰報平安。」集名《玉澗剩語》，字古怪如其畫，時稱三絕。壽八十，有竹石圖、西湖、瀟湘、北山等圖傳于世。¹⁵

杭州有上、中、下三天竺寺，比《松齋梅譜》時代稍晚的夏文彥《圖繪寶鑑》（序於1365）記載，玉澗擔當書記一職的是「上天竺寺」。上天竺寺始建於吳越王錢俶（929-988），因其夜夢觀音，因而建「天竺看經院」。先是後晉天福四年（939）僧道翊於此得奇木，命杭州名匠孔仁謙雕刻成觀音大士像，上天竺寺便以觀音感應揚名。北宋時為天台

物集成》（京都：淡交社，1972）。但都未針對詩句意涵作深入的分析研究。

¹⁴ 在日本還有另一組傳為玉澗的七言絕句詩八首，見堀川貴司，《瀟湘八景——詩歌と絵画に見る日本化の様相》，頁198-200。這八首詩曾經被書於十七世紀畫家佐佐木玄龍的「瀟湘八景圖」冊頁，見葉維廉，《龐德與瀟湘八景》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2008），頁64-67。這一組詩未見於玉澗的畫蹟，本文暫且不論。

¹⁵ 元·吳太素編，《松齋梅譜》（上海：上海書畫出版社，1993年據日本靜嘉堂文庫本排印），卷14，頁702上。

宗道場，英宗治平二年（1065），賜額「天竺靈感觀音院」，此後經常受到朝廷重視。

南宋遷都臨安，上天竺寺地位更加崇隆，歷代皇帝或行幸、或請住持講經、或在此祈雨、設水陸法會，上天竺寺成為教院五山之首，統領禪、教、律諸宗及江南佛教事務。高麗等國使者僧人來朝，都會至上天竺寺交驗書牒，前述日僧圓爾辯圓於理宗端平二年（1235）入宋，隨柏庭善月（1149-1241）參學，即因當時柏庭善月乃上天竺寺住持。¹⁶

上天竺寺香火及文化鼎盛，蘇軾（1037-1101）僧友辯才元淨（1011-1091）曾為上天竺寺住持，蘇軾知杭州期間數度拜觀，與辯才詩文唱和，蘇轍（1039-1112）、秦觀（1049-1100）亦多參與。兩宋文人遊歷上天竺寺者不勝枚舉，留下大量作品。¹⁷擔任如此皇家級寺院的書記，玉澗職掌簿記案牘，寫作書翰文疏，想必應有相當水平。明代釋廣賓編撰的《杭州上天竺講寺志》卷五收有「宋若芬法師」傳記¹⁸，可惜沒有玉澗在上天竺寺的具體年代，傳記內容也不出《松齋梅譜》和《圖繪寶鑑》，無法得知其他活動情形。

除了畫史書籍相沿的記載，現存玉澗的相關訊息多集中於其晚年在家鄉婺州金華與同鄉的交往和唱和之作。一般都說玉澗為宋末元初之人，由這些同鄉的生卒年，或許可以整理出較為縮小的時代範圍。再者，還能得見玉澗在他們心目中的形象。這些文人，包括延續朱子學於金華的「北山學派」儒學家何基（1188-1268）的弟子王柏（1197-1274）、王偁（?-1267），以及王柏的弟子金履祥（1232-1303）。

¹⁶ 明·釋廣賓，《杭州上天竺講寺志》（上海：上海書店，《叢書集成續編》本，據武林掌故叢編影印，1994），卷3，頁3b，總頁745。該書記作「紹定十六年」為誤，紹定無十六年，當為紹定六年（1233）。

¹⁷ 關於杭州上天竺寺歷史，除上註《杭州上天竺講寺志》，尚可參看宋·周密輯，《武林舊事》（揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1995）。明·吳之鯨，《武林梵志》（臺北：明文書局，1980）。徐一智，〈明代上天竺講寺觀音信仰之研究〉，《法光學壇》第7期（2003），頁77-118。

¹⁸ 明·釋廣賓，《杭州上天竺講寺志》，卷5，頁3b，總頁757。

王柏字會之，有〈題玉澗八景〉詩，此容後再敘。還有〈宿寶峰呈玉澗〉：

默成已仙去，北山久寂寞。豈無愛山人，時時訪林薄。心境不相當，丘壑自丘壑。誰知百年後，秀氣纔有託。的的盤溪孫，精光發河洛。神龍躍天津，鞭霆駕飛電。相逢玉澗翁，筆底銀潢落。江湖四十年，萬象恣搜摸。從游八九子，天才皆卓犖。漲起十八灘，曹溪原一勺。愧我局陋巷，瓢簞粗知樂。遙望詩壇高，勢與芙蓉角。掩旗仆金鼓，不敢事攻略。弔古得名勝，盟府定虛爵。派長竟先歸，白雲冒南岳。¹⁹

在這首詩中，王柏把玉澗視為潘良貴（1086-1142）之後的大家。潘良貴逝世百年，空寂的金華北山終於後繼有人。王柏自謙不能如同玉澗行遊江湖，詩才如家鄉的芙蓉峰一般崇高。

潘良貴，字子賤，一字義榮，號默成居士。婺州金華人。官至徽猷閣待制，提舉亳州明道宮。羅大經（1196-1242）《鶴林玉露》說他「自少有氣節」，不屈服於蔡京（1047-1126）、秦檜（1090-1155）等權貴，「自少至老，出入三朝，而前後在官不過八百六十餘日，所居僅蔽風雨，郭外無尺寸之田。」²⁰潘良貴有〈磨鏡帖〉行於世，羅大經對〈磨鏡帖〉的理解是：「言讀書者，將以治心養性，如用藥以磨鏡也。若積藥鏡上，而不加磨治，未必不反為鏡累。」「磨鏡」的比喻，很容易讓人想起神秀所書的偈語：「身是菩提樹，心如明鏡臺。時時勤拂拭，莫遣有塵埃。」²¹潘

¹⁹ 宋·王柏，《魯齋集》（臺北：臺灣商務印書館，《文淵閣四庫全書》本，1983），卷1，頁13。

²⁰ 宋·羅大經，《鶴林玉露》（臺北：新文豐出版公司，《叢書集成新編》本，1985），卷11，頁115，總頁143。

²¹ 宋·釋道原，《景德傳燈錄》（臺北：新文豐出版公司，《大正新修大藏經》本，冊51，1983），卷3，頁222下，總頁2076。又，把心譬喻為明鏡的例子，在中國自《莊子》時已見，後來佛經典籍中大量使用，詳參孫昌武，《禪思與詩情》（北京：中華書局，1997），頁212-218。吳言生，《禪宗思想淵源》（北京：中華書局，2001）。

良貴不僅是忠於朝廷的官僚，在禪門的譜系中，還是臨濟宗楊岐派佛燈珣（何山守珣，1079-1134）的弟子，在明代朱時恩輯《居士分燈錄》和清代釋自融（1615-1691）《南宋元明禪林僧寶傳》中都有潘良貴受佛燈珣開示的事例，如《居士分燈錄》記曰：

（良貴）又以南泉斬貓兒話問曰：「某看此甚久，終未透徹，告和尚慈悲。」珣曰：「你只管理會別人家貓兒，不知走却自家狗子。」貴於言下如醉而醒。珣復曰：「不易公進此一步，更須知有向上事始得。如今士大夫說禪說道，只依著義理，便快活大率。似將錢買油糝，喫了便不飢，其餘便道是瞞他，亦可笑也。」貴唯唯。²²

因此，王柏將玉澗與潘良貴相提並論，重點是玉澗的僧人身份。王柏寫作此詩的機緣為「宿寶峰」，即住在寶峰院，寶峰院為玉澗早年受業之處，晚年歸鄉也住於此。寶峰院在金華北山，金履祥的再傳弟子吳師道²³（1283-1344）於至順四年（1333）作〈北山後遊記〉，記述了大致的情況：

既絕山橋，緣澗左行，勢漸趨下。度五盤嶺，稍平夷，前出孤銳者，芙蓉峯也。下為法喜院，舊名潛岳，潛岳者，芙蓉別名。默成公嘗隨僧飯于寺，今髻鉢藏焉。直寺門數十步為公墓，則榛蕪矣。主僧延酌池上夜宿，堂宇整潔，甚安。己卯登芙蓉峯嶺，未半，入寶峰寺，竹深澗鳴，古屋闐寥。登芙蓉閣，殊壯偉，玉澗師若玠所建者。師畫山水甚簡，畫必題詩，悉有思致。²⁴

²² 明·朱時恩輯，明·王元瑞閱，《居士分燈錄》（臺北：新文豐出版公司，《明版嘉興大藏經》本，冊21，1987），下卷，頁54b，總頁436。

²³ 吳師道於至大初年從許謙（1270-1337）問學，許謙為金履祥弟子。何基、王柏、金履祥和許謙為儒學「金華北山四先生」。

²⁴ 元·吳師道，《禮部集》（臺北：新文豐出版公司，《叢書集成續編》本，1989），卷12，頁13，總頁137。

可知北山有潘良貴之墓。王柏由宿寶峰寺想到潘良貴，有佛教文化上，也有地緣上的因素。1333年玉潤已經過世，但他的繪畫風格仍為後人知悉。

王柏的詩裡，以「漲起十八灘，曹溪原一勺」，比喻玉潤的才智像曹溪寺的六祖慧能，僅僅一勺，便得以湧動贛江的十八灘水。「曹溪一滴水」本指佛理的真諦妙義，一滴水而漲十八灘，意指佛法之流傳廣大。蘇軾有詩：「斫得龍光竹兩竿，持歸嶺北萬人看。竹中一滴曹溪水，漲起西江十八灘。」²⁵

王侃〈寄玉潤〉云：

山中之樂屬高人，風月無邊取次吟。但使胸中飽丘壑，莫將片點著埃塵。²⁶

王侃，字剛仲，號立齋，為王柏之姪。²⁷幼從劉炎學，卒業於何基。王侃過世時年逾六十，²⁸因此推算他應該出生於1197年之後至1207年之間。在王侃詩中，玉潤是瀟灑出塵的隱者。

再如金履祥〈唐丈命玉潤僧畫金華三洞為圖障壽母玉潤有詩約和其韻〉：

金華高哉幾千丈，翠壁重巒不可上。上下飛潛靈液通，朝暮煙雲姿萬狀。我聞元女蟠金鼎，至今遺粒猶可餉。又聞仙姑駕銀鹿，至今瑤田印層嶂。金華本是東南奇，未數劍門天下壯。有時笙簫

²⁵ 蘇軾，〈東坡居士過龍光，求大竹作肩輿。得兩竿。南華珪首座，方受請為此山長老。乃留一偈院中，須其至，授之，以為他時語錄中第一問〉，清·王文誥輯註，孔凡禮點校，《蘇軾詩集》（北京：中華書局，1987），卷45，頁2423。

²⁶ 北京大學古文獻研究所編，《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1991），冊63，卷3302，頁39357。

²⁷ 元·吳師道，《敬鄉錄》（上海：上海書店，《叢書集成續編》本，1994），卷14，頁14a，總頁611。

²⁸ 王柏有〈壽立齋〉詩云：「甲子正一周」，賀王侃花甲之慶。見《魯齋集》，卷3，頁18。

響青雲，猶疑幢節迎仙仗。自古長生端有術，飄飄群仙尚無恙。
祇今洞天雙龍飛，何處華表聲清曉。²⁹

「金華三洞」即金華山雙龍、冰壺、朝真三個溶洞，合為道教第三十六洞天，有「洞天福地」之譽。由詩題可知這是一首題畫詩，一位姓唐的老先生請玉澗畫金華三洞為母親祝壽，玉澗作畫題詩，金履祥依唐老先生之託寫詩唱和。從詩的內容看來，金履祥強調金華三洞的奇絕與仙境似的美景，沒有提到畫家玉澗。「唐丈命玉澗僧」的「命」字，明顯不如其師王柏的「宿寶峰呈玉澗」之「呈」字恭謹。以年輩推想，玉澗是金履祥師輩的長者，理應事之以禮，可能此詩是為唐老先生而作，為尊敬唐老先生，故而稱「唐丈命玉澗僧」。

金履祥〈祭魯齋先生文〉云：「履祥登門，今二十春」³⁰，則金履祥是在1254年左右拜王柏為師，時年二十三歲。也就是說，金履祥如果認識玉澗，可能是透過王柏的關係。

綜上所述，這些同鄉文人應該是以王柏為中心結識玉澗，王柏尊崇玉澗，一方面是推重其詩才；另一方面也和王柏的藝術愛好有關，《松齋梅譜》記王柏也能畫墨梅：「學力餘裕，或寄興筆墨間，梅宗揚無咎、竹師文湖州，自得其妙。然不妄與人，世罕知者，遺跡亦少傳。」³¹王柏稱玉澗為「玉澗翁」，則玉澗應該年長於王柏，即生於1197年之前。〈宿寶峰呈玉澗〉詩說「江湖四十年」，玉澗回金華時大概已逾六十歲，至其八十歲過世，有近二十年時間在家鄉。據王侃的卒年和〈寄玉澗〉詩意，當時玉澗已經在金華，時間不會晚於1267年。因此，玉澗約生於1180-1190年代，卒於1260-1270年代。

²⁹ 元·金履祥，《仁山文集》（臺北：臺灣商務印書館，《文淵閣四庫全書》本，1983），卷1，頁10。

³⁰ 元·金履祥，《仁山文集》，卷4，頁13。

³¹ 元·吳太素編，《松齋梅譜》，頁700-701。

三、「瀟湘八景圖」的禪意化

「平沙雁落」、「遠浦帆歸」、「山市晴嵐」、「江天暮雪」、「洞庭秋月」、「瀟湘夜雨」、「煙寺晚鐘」、「漁村落照」，只看這些畫題，很難想像其中有何禪意。被認為是「瀟湘八景圖」的首創者，北宋文人畫家宋迪（約1015-1080）的繪製初衷由於文字和圖像作品皆失傳而無法還原。然而，從現存有關於宋迪的蛛絲馬跡，可知當時的「瀟湘八景圖」與佛教並無關聯。³²

儘管宋迪創作「瀟湘八景圖」與佛教無涉，禪僧卻對其作品產生興趣，釋德洪（惠洪，1071-1128）有〈宋迪作八境絕妙人謂之無聲句演上人戲余曰道人能作有聲畫乎因為之各賦一首〉詩，據筆者考察，詩題裡的「演上人」即臨濟宗楊岐派五祖法演（約1024-1104）。³³法演指出：宋迪的「瀟湘八景圖」被稱為「無聲句」。所謂「無聲句」，是以蘇軾為核心的文人繪畫觀，即「少陵翰墨無形畫，韓幹丹青不語詩」³⁴、「詩是無形畫，畫是有形詩」的概念。³⁵惠洪應法演之說，為八景各作一首詩，其中〈瀟湘夜雨〉云：

嶽麓軒窗方在目，雲生忽收圖畫軸。軟風為作白頭波，倒帆斷岸
漁村宿。燈火菰叢營夜炊，波心應作出魚兒。絕憐清境平生事，
篷漏孤吟曉不知。³⁶

³² 衣若芬，〈閱讀風景：蘇軾與「瀟湘八景圖」的興起〉，收於王靜芝、王初慶等著，《千古風流：東坡逝世九百年紀念學術研討會》（臺北：洪葉文化事業有限公司，2001），頁689-717。

³³ 衣若芬，〈漂流與回歸：宋代題「瀟湘」山水畫詩之抒情底蘊〉，《中國文哲研究集刊》21期（2002.9），頁1-42。

³⁴ 蘇軾，〈韓幹馬〉，清·王文誥輯註，孔凡禮點校，《蘇軾詩集》，卷48，頁2630。

³⁵ 衣若芬，《蘇軾題畫文學研究》（臺北：文津出版社，1999）。

³⁶ 宋·釋德洪，〈宋迪作八境絕妙人謂之無聲句演上人戲余曰道人能作有聲畫乎因為之各賦一首〉之「瀟湘夜雨」，《石門文字禪》（上海：上海書店，《叢書集成續編》本，1994），卷8，頁4b-5a。

「嶽麓軒窗方在目，雲生忽收圖畫軸」，起首便以「嶽麓」指出畫的是瀟湘湖南之景。天際驟然風生雲起，一幅天然圖畫由此變化，這本是自然的現象，惠洪卻用來寫畫。畫裡只能呈現雨夜的景致，詩人倒從未雨之前說開。未雨之前，如畫的風景忽而被收起，接著詩人描摹的景物，都予人歷歷在目的真實感，水面掀起的「白頭波」，承著「軟風」，視線由天空轉向平地，再移向人物—「倒帆」、「漁村」、「燈火」，接著又回到水面的「波心」。全篇無一直書「雨」字，而以「出魚兒」、³⁷「篷漏」暗示雨落。畫中人並未借宿漁村，而是獨自在舟中過夜，但他自足地感受這人間清境，直到破曉黎明。

惠洪以「有聲」的文字，描繪了宋迪的畫作，風景如畫，實則這畫即風景。學者研究宋迪及其「瀟湘八景圖」，認為具有寄託政治失意的涵義，³⁸如同蘇軾題寫宋迪的「瀟湘晚景圖」說：「知君有幽意」。筆者研究宋代題「瀟湘」山水畫詩的抒情底蘊，曾經談過其中有「客旅之愁」與「望歸之情」，尤其是「瀟湘夜雨」圖，經常盈溢濃重的愁思苦悶，例如不滿朝廷與金議和而慘遭貶謫的胡銓（1102-1180）詩：

一片瀟湘落筆端，騷人千古帶愁看。不堪秋著楓林港，雨闊煙深夜釣寒。³⁹

喻良能（約1169前後在世）的題畫詩亦然：

平生雲夢澤南州，秋思春情浩莫收。更聽瀟湘夜深雨，孤篷點滴替人愁。⁴⁰

³⁷ 本文審查教授指出：「波心應作出魚兒」句，乃化用杜甫詩〈水檻遣興二首〉之一：「細雨魚兒出」，暗示雨落。未敢掠美，謹此致謝。

³⁸ 姜斐德女士認為宋迪作畫寄託政治失意的情懷，見Alfreda Murck, (2002) *Poetry and Painting in Song China: The Subtle Art of Dissent*, Cambridge: Harvard University Press.

³⁹ 宋·胡銓，〈題自畫瀟湘夜雨圖〉，《全宋詩》，冊34，卷1932，頁21575。

⁴⁰ 宋·喻良能，〈次韻陳侍郎李察院瀟湘八景圖〉之「瀟湘夜雨」，《全宋詩》，冊43，卷2356，頁27052。

惠洪題宋迪的「遠浦歸帆」以及「煙寺晚鐘」，也有「日腳明邊白島橫，江勢吞空客帆遠」、「十年車馬黃塵路，歲晚客心紛萬緒」的詩句。整體而言，並不強調個人有志難伸，或是孤子無依。這自然與惠洪的僧人身份有關，我們也可以說，這是基於「瀟湘八景」未有嚴密的內在構成義界，是一個價值開放的概念式意象。

筆者也嘗說明，惠洪題寫宋迪「瀟湘八景圖」時，人其實在湖湘之境，八首題畫詩裡只有「瀟湘夜雨」提到了「嶽麓」，其他提及的西興、柘岡，都不在湖南。惠洪似乎是有意「在此而言彼」，抽離了「瀟湘八景圖」和湖南實地實景的紐帶關係。

惠洪題寫宋迪「瀟湘八景圖」，是從觀者的角度對「瀟湘」的地理空間加以消解；到了米友仁（1074-1151）的「瀟湘奇觀圖」和「瀟湘白雲圖」，則是從創作者的自主立場，以鎮江畫瀟湘，將「瀟湘」山水「在地化」和「抽象化」，脫落圖象的指涉範圍。

值得注意的是，惠洪的題畫詩題目透露，是法演「戲余曰」而因應其「戲」作詩；米友仁「瀟湘白雲圖」的題跋也有「余蓋戲為瀟湘」之句。命意者法演、題寫者惠洪、圖繪者米友仁，都不是嚴肅正經地表述「瀟湘」山水，而是保留了更多主觀的、直接的、愉悅的、任性的成份。

因此，善於傳模的成都僧人智永也畫了「瀟湘夜雨」呈給邵博（？-1158）。⁴¹四川樂山人釋寶曇（1129-1197）為僧人壽居仁收藏的「遠浦歸帆」圖題詩：

築室江南欲盡頭，故將沙尾繫行舟。如何落日蒼茫外，一幅西風去不收。⁴²

⁴¹ 宋·鄧椿，《畫繼》（臺北：臺灣商務印書館，《文淵閣四庫全書》本，1983），卷5，頁8：「智永，成都四天王院僧，工小景，長于傳模，宛然亂真，……嘗作瀟湘夜雨圖上邵西山。」宋·邵博，〈題智永上人瀟湘夜雨圖〉，《全宋詩》，冊33，卷1876，頁21025。

⁴² 宋·釋寶曇，〈題壽居仁遠浦歸帆〉，《全宋詩》，冊43，卷2363，頁27128。

「一幅西風去不收」之句，儼然翻寫了惠洪的「雲生忽收圖畫軸」。「瀟湘」山水可以被自由詮解和表現，這只是一種創作和題寫的方便，並不能顯示與禪意的關係，即使是主張「文字禪」的惠洪，題畫詩裡也沒有禪意。「瀟湘」山水畫的禪意化過程中，最具代表性的，要數南宋一位名字不詳的李姓畫家的「瀟湘臥遊圖」（東京國立博物館藏）。

「瀟湘臥遊圖」後，有題寫於1170-1171年間的九則題跋，其中葛邲（1163年進士）的題跋提到：「雲谷師行腳卅年，幾遍山河大地，心空及弟〔第〕歸，⁴³猶以不到瀟湘為恨。」這位傾慕瀟湘山水的雲谷禪師，「每遇名筆，使之圖寫，間為好事取去」，「瀟湘臥遊圖」是雲谷禪師最後收藏的作品。雲谷禪師對於瀟湘的喜愛，有其宗教上的情懷，即「瀟湘」地域和意象在禪門的象徵性，例如石霜楚圓在潭州「漁唱瀟湘，猿啼嶽麓，絲竹謠謠，時時入耳。復與四海高人，日談禪道，歲月都忘。」⁴⁴一派自在逍遙。由於收藏者是禪僧，「瀟湘臥遊圖」的九位題寫者可能都是家居士，應和收藏者的興味，題跋成為「以禪論畫」的場域，所謂「大地山河是幻，畫是幻幻」⁴⁵等，關於自然景物的再現，以及修行者如何看待繪畫的問題，有了「以幻修幻」的認知。⁴⁶

簡而言之，「瀟湘臥遊圖」既包括了禪門憧憬的瀟湘意境，也肯定了以繪畫表達嚮往之心的作用，作畫者「李生」的背景不詳，我們無從得知他是否也是佛教的信徒。到了玉澗和牧谿，畫家身份和筆法風格都

⁴³ 龐居士呈馬祖道一偈有云：「此是選佛場，心空及第歸」，葛邲跋李生「瀟湘臥遊圖」將「第」字書為「弟」。大慧宗杲對此偈語有所闡述，見宋·蘊聞編，《大慧普覺禪師語錄》（臺北：新文豐出版公司，《大正新修大藏經》本，第47冊，1983），卷19，〈示智通居士（黃提宮伯成）〉，頁893。詳參衣若芬，〈浮生一看——南宋李生「瀟湘臥遊圖」及其歷代題跋〉，《漢學研究》第23卷第2期（2005.12），頁99-132。

⁴⁴ 宋·釋普濟，《五燈會元》（臺北：臺灣商務印書館，《文淵閣四庫全書》本，1983），卷12，頁8a。

⁴⁵ 「瀟湘臥遊圖」張貴謨跋語。

⁴⁶ 詳參衣若芬，〈浮生一看——南宋李生「瀟湘臥遊圖」及其歷代題跋〉。

顯示「以禪作畫」的企圖，帶有宛如遊戲性質的恣情渾灑，「瀟湘八景圖」的禪意化終告完成。

四、世間宜假不宜真

談到玉澗「以禪作畫」，不妨回到《松齋梅譜》記載他作畫的故事：
遍遊諸方，或風日清好，游目騁懷，必摹寫雲山，托意聲畫。寺外求者漸眾，因謂：「世間宜假不宜真，如錢唐八月潮、西湖雪後諸峰，極天下偉觀，二三子當面蹉過，卻求玩道人數點殘墨，可耶？」

文中提及玉澗因遊歷四方而興起創作之心，「托意聲畫」，顯示他既作畫，也寫詩。為應付寺外漸多的求畫者，玉澗有「世間宜假不宜真」的感嘆。按玉澗的後語，這是「正言若反」的一句話，實則希望人們親自欣賞眼前的美景，應該是「宜真不宜假」的。「錢唐〔塘〕」、「西湖」等處「當面蹉過」，可知「寺外」之「寺」即杭州上天竺寺。人們不去珍惜真正的山水，是由於玉澗畫得比真山水還可觀嗎？看了玉澗的作品，就可以不去遊覽真山水嗎？既然玉澗想表達的，是「宜真不宜假」，為何偏偏說出反話呢？即便最後他採取的是疑問句「可耶？」而「可耶」的答案或許是「不可」，但是依《松齋梅譜》的文句語氣，玉澗仍然會作畫寫詩，就算晚年歸鄉後「意悔沈痼山水墨竹，是誤用心，盡欲屏去」，卻難以拒絕「為好事者寫奇崛偃蹇之狀」，克制自己的「宿習」。

「世間宜假不宜真」並非玉澗獨創的話語，在玉澗之前，至少有兩個來源，一是出於曹洞宗僧人投子義青（1032-1083）；一是道士林靈素（1075-1119）的軼事。

投子義青云：「開口道著，舉步踏著，拈在面前，無人能識。搜遠不搜近，宜假不宜真。擔千負計處，還敢商量麼。」⁴⁷又云：「搜遠不搜近，空費草鞋錢。宜假不宜真，枉償口業債。抄直打快處，誰能道得。」⁴⁸曾敏行（1118-1175）《獨醒雜誌》記有奇人求見林靈素，留詩紙片云：「捻土為香事有因，如今宜假不宜真。三朝宰相張天覺，四海閒人呂洞賓。」⁴⁹趙與峕《賓退錄》（書成於1224年）卷一有類似的筆記，詩的文字略有出入。再如袁說友（1140-1204）詩：「回首紛紛天下事，有時宜假不宜真。」⁵⁰鄭清之（1176-1251）詩：「疊得假山人競看，世間宜假不宜真。」⁵¹

因此，「世間宜假不宜真」有如套語，雖然想表述的是「宜真不宜假」的正面意思，還是慣而從反面入題，以強調俗世之非。

再者，「世間宜假不宜真」的說詞也可以幫助我們認識玉潤的創作。真山水足以供人悅目之玩，然而圖畫中的「假山水」，摹寫於紙端的雲山卻予人「托意」的空間。一介僧侶，理應無慾無求，六根清淨，有何「意」可寄託呢？這令人聯想到韓愈（768-824）〈送高閑上人序〉所說的：「今閑師浮屠氏，一死生，解外膠。是其為心，必泊然無所起；其於世，必淡然無所嗜。泊與淡相遭，頽墮委靡，潰敗不可收拾。」⁵²高

⁴⁷ 宋·義青頌古，元·從倫評唱，《林泉老人評唱投子青和尚頌古空谷集》（臺北：藝文印書館，1968，叢書集成新編，禪宗集成，第10冊），卷1第14則「梁山祖意」，頁274下，總頁6699。

⁴⁸ 同前註，卷6，第92則「法眼慧超」，頁315下，總頁6781。

⁴⁹ 宋·曾敏行，《獨醒雜誌》（臺北：新文豐出版公司，《叢書集成新編》本，1985），卷5，頁34，總頁386。

⁵⁰ 宋·袁說友，〈肅客借重金紫綬〉，《東塘集》（臺北：臺灣商務印書館，《文淵閣四庫全書》本，1983），卷5，頁8a。

⁵¹ 宋·鄭清之，《安晚堂集》（臺北：臺灣商務印書館，《文淵閣四庫全書》本，1983），卷10，〈家園即事十三首之四〉，頁2。

⁵² 唐·韓愈，《昌黎先生文集》（上海：上海古籍出版社，1994），卷21，頁520。

閑不會像張旭「無聊不平，有動於心」，而以書法抒發，那麼，何必寫草書呢？

蘇軾〈送參寥詩〉亦云：「退之論草書，萬事未嘗屏。憂愁不平氣，一寓筆所騁。頗怪浮屠人，視身如丘井。頽然寄淡泊，誰與發豪猛。」⁵³僧人的創作意念或許和一般士人不同，即使僧人的創作不是為宗教服務，誠如前文吳師道所言，玉澗的畫作「有思致」，「思致」的內涵，以及其信仰是否可能支持創作，仍然是值得我們探究的問題。

在有限的玉澗生平資料裡，我們得知他「幼穎悟，學天台教，深解義趣」，玉澗任職的杭州上天竺寺即天台宗寺院。宋代天台義學集中於辨析經典，如智者大師之《金光明經玄義》廣本真偽，而有「山家」、「山外」之爭。北宋後期天台宗逐漸式微，至圓辯道琛（1086-1153）及柏庭善月，一時振作中興，其後終告衰落。⁵⁴柏庭善月兩度主持上天竺寺，一為1213-1218年，另一為1233-1235年，或許和玉澗在上天竺寺時期有所交集。

由於禪宗和淨土宗興盛，天台宗有與他宗合流的趨向，⁵⁵玉澗也是其中之一。天台教義不像禪家臨濟宗楊岐派較為肯定詩畫的宗教作用，思維縝密的判教內涵很少提及繪畫，倘使提及，也主要藉以比喻心之能動。

《華嚴經》如來林菩薩偈頌曰：「心如工畫師，畫種種五陰，一切世界中，無法而不造。如心佛亦爾，如佛眾生然，心佛及眾生，是三無差別。諸佛悉了知，一切從心轉，若能如是解，彼人見真佛。」⁵⁶這段偈頌經常被天台宗智者大師（538-597）引述及發揮，例如：「《華嚴》

⁵³ 清·王文誥輯註，孔凡禮點校，《蘇軾詩集》，卷17，頁906。

⁵⁴ 潘桂明、吳忠偉，《中國天台宗通史》（南京：江蘇古籍出版社，2001）。劉貴傑，《天台學概論》（臺北：文津出版社，2005）。

⁵⁵ 大野榮人，〈天台宗と山家派との禪宗交渉〉，收於鈴木哲雄編，《宋代の禪宗社会的影響》（東京：山喜房佛書林，2002），頁245-288。

⁵⁶ 東晉·天竺三藏佛陀跋陀羅等譯，《大方廣佛華嚴經》（臺北：新文豐出版公司，《大正新修大藏經》本，1983，冊9），卷10，〈說偈品第十六〉，頁278。

云：一切世間中，無不從心造。心如工畫師，造種種五陰。若觀心空，從心所造，一切皆空。若觀心有，從心所生，一切皆有。」⁵⁷意謂色、受、想、行、識五陰（五蘊）的顯現存乎一心，如同畫家作畫。智者大師又談「心如工畫師」曰：「畫師即無明心」，⁵⁸此「無明心」即「一念無明法性心」，乃無自性之造就本源。

智者大師還認為：「又如善畫，圖其匡郭，寫像逼真，骨法精靈，生氣飛動，豈填彩人所能點綴。」⁵⁹這段話其實談論的也是佛法。唐代湛然引申此說云：「依教修習得佛法大綱猶如匡郭。匡郭者，物之外圍。得佛法意猶如逼真。依教尋真猶如寫像。窮教實體名為骨法。依實生解義如精靈。十法所趣如生氣。從因趣果名飛動，豈誦文者所知，如非填彩等也。」⁶⁰

也就是說，在天台宗的經典裡，即使談到繪畫，絕大多數是作為比擬形容的類型，而非針對繪畫創製而言。宋代天台宗諸僧以孤山智圓（976-1022）對詩畫較感興趣，自稱「學道未忘山水癖，愛閑終與利名疏」⁶¹。但是對於中唐以來興起的水墨新畫風，⁶²孤山智圓仍然難以接受：「潑墨以圖，山水縱怪，以狀鬼神，率情任意，無所規準」，⁶³是「工

⁵⁷ 隋·釋智顛，《觀音玄義》（臺北：新文豐出版公司，《大正新修大藏經》本，1983，冊34），卷下，頁1726。

⁵⁸ 隋·釋智顛，《妙法蓮華經玄義》（臺北：新文豐出版公司，《大正新修大藏經》本，1983，冊33），卷2上，頁1716。

⁵⁹ 隋·釋智顛，《摩訶止觀》（臺北：新文豐出版公司，《大正新修大藏經》本，1983，冊46），卷5，頁1911。

⁶⁰ 唐·釋湛然，《止觀輔行傳弘決》（臺北：新文豐出版公司，《明版大藏經》本，1987，冊2），卷5之2，頁10，總頁754。

⁶¹ 宋·釋智圓，〈孤山閑居即事寄己師〉，《閑居編》（臺北：新文豐出版公司，《卍新纂續藏經》，1993，冊56），第41，頁949。

⁶² 衣若芬，〈晚唐五代題畫詩的審美特質〉，收於《觀看·敘述·審美——唐宋題畫文學論集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2004），頁46-89。

⁶³ 宋·釋智圓，〈敘傳神〉，《閑居編》，第27，頁949。

巧之狂誕」，有如「申商莊列朱翟之學者」，終非周（公）孔（子）之正統。

如此重視規矩法度的教規，嚴格看來是不利於玉澗這種潑墨畫家的。和玉澗同為婺州人的唐代禪月大師貫休（832-912）本來也是天台宗僧人，後來雲遊四方，廣結禪僧和處士，發揮其詩歌與水墨的長才。⁶⁴在〈禪光大師草書歌〉中，貫休一方面盛譽禪光大師「惟師草聖藝偏高，一掬山泉心便足」；同時對比於「僧家愛詩自拘束，僧家愛畫亦局促」，⁶⁵僧家所受的拘束，既歸因於個人才學，恐怕也有宗教的原由。

玉澗的創作形態可能類似貫休，不過貫休的詩文裡沒有玉澗對於詩畫創作的疑慮，如《松齋梅譜》所言的：「意悔沈痼山水墨竹，是誤用心，盡欲屏去」。僧人修習經典，詩畫乃是餘事，用心繪畫山水墨竹，妨礙孤山智圓強調的「學道」，故而「是誤用心」。前文提及法演以「戲」的態度問惠洪可否作「有聲畫」，便是稍微淡化個人關注詩畫的行為。

「瀟湘八景圖」受禪家喜愛，其命題接近禪宗旨趣，玉澗像貫休「遍遊諸方」，可能也習染當時興盛的禪宗。「世間宜假不宜真」的話頭頗有禪宗語言「反常合道」的意味，⁶⁶違反一般認知的常理，卻開顯「真」、「假」觀念的思辨。

將「世間宜假不宜真」用於寫實和寫意兩種山水畫樣式，逸筆草草的玉澗畫風比模山範水的精細之作「假」，但是「假」相也是表現「真」的一種手段。「瀟湘臥遊圖」題跋云：「大地山河是幻」，是玉澗說「二三子當面蹉過」的真山水；即《金剛經》所謂：「凡所有相，皆是虛妄」，既是虛妄，「不像」的抽象幻設畫法，更能傳達「假」之必然。

⁶⁴ 小林太市郎，《禪月大師の生涯と藝術》（京都：淡交社，1974）。

⁶⁵ 唐·釋貫休，《禪月集》（臺北：臺灣商務印書館《文淵閣四庫全書》本，1983），卷26，頁1。

⁶⁶ 周裕鍇，《禪宗語言》（杭州：浙江人民出版社，1999）。

五、解讀玉澗「瀟湘八景圖」題詩

玉澗的「瀟湘八景圖」目前只存三景，幸而有日本室町時代畫家雲溪永怡的「瀟湘八景圖卷」（常盤山文庫藏）上書玉澗的題畫詩，以及日本龍谷大學圖書館收藏，根據明嘉靖二十五年（1546年）刊的《新刊全相二十四孝詩選》手抄本，後綴玉澗的八景詩等等資料，可以復原玉澗「瀟湘八景圖」詩的全貌。⁶⁷

前文提到王柏曾作玉澗「瀟湘八景圖」題畫詩，由於宋末元初名為「玉澗」的畫家不僅玉澗若芬一位，受王柏崇敬，且牽成其他金華文人認識的畫家玉澗確實即玉澗若芬，可經比對兩人的題畫詩得知，以下為其作品。

作者 作品	玉澗	王柏
洞庭秋月	四面平湖月滿山，一阿螺髻鏡 中看。岳陽樓上聽長笛，訴盡 崎嶇行路難。	畫出女牆月，老子興不淺。誰 識春光中，解使平湖斂。
煙寺晚鐘	鐘送斜陽出暮山，遙知煙寺隔 前灣。山翁莫怪歸來晚，欲待 峰頭月上還。	梵宇出林杪，暝色斂煙樹。鐘 聲有無中，聽於無聽處。
江天暮雪	萬里江天萬里心，飄飄花絮灑 平林。橋橫路斷馬蹄滑，更說 藍關轉不禁。	獨跨藍關馬，茫茫道且長。誰 知寒徹骨，一雪到瀟湘。
瀟湘夜雨	古渡沙平漲水痕，一篷寒雨滴 黃昏。蘭枯蕙死無尋處，短些 難招楚客魂。	斷嶼數行樹，孤舟一葉橫。前 山風雨暗，此岸已天明。

⁶⁷ 雲溪永怡的「瀟湘八景圖卷」題詩和《新刊全相二十四孝詩選》玉澗八景詩稍有異文，「瀟湘八景」之「山市晴嵐」，玉澗作「山市晴巒」，雲溪永怡和《新刊全相二十四孝詩選》都作「山市晴嵐」。「山市晴嵐」圖的題詩中第三句，《新刊全相二十四孝詩選》和今本玉澗圖繪一致，都是「最好市橋官柳外」，雲溪永怡則作「尤好市橋官柳外」。

平沙落雁	點點隨群舊處栖，蓼花蘆葉暗長堤。天寒水冷難成宿，猶自依依怨別離。	點點飛來鴈，空中若有音。詩翁正牢落，識汝別離心。
遠浦歸帆	無邊剎境入毫端，帆落秋江隱暮嵐。殘照未收漁火動，老翁閑自說江南。	慘淡經營中，落筆景已換。不見片帆歸，危檣還泊岸。
山市晴嵐	雨拖雲腳斂長沙，隱隱殘虹帶晚霞。最好市橋官柳外，酒旗搖曳客思家。	山外江村晚，縱橫八九家。過橋無路處，人思渺天涯。
漁村夕照	一紅晴日滿沙汀，賣與魚來酒半醒。簑笠未乾榔板靜，一聲橫笛數峰青。	落日下大野，江邊漁事收。小舟橫斷岸，長笛一聲秋。

除卻因畫題而出現的相同景物，例如「洞庭秋月」寫月；「煙寺晚鐘」寫鐘，「江天暮雪」都引用了韓愈（768-834）〈左遷至藍關示侄孫湘〉詩「雪擁藍關馬不前」的「藍關」意象。「漁村夕照」都有「長笛一聲」的畫外音。「山市晴嵐」都寫到畫面上出現的橋。「平沙落雁」則緊扣瀟湘文學中雁與別離的關係，不少唐詩都表現過近似的情懷，如杜牧（803-852）〈雁〉有：「萬里銜蘆別故鄉，雲飛雨宿向瀟湘。數聲孤枕堪垂淚，幾處高樓欲斷腸。」⁶⁸王建（751-835）詩：「處處江草綠，行人發瀟湘。瀟湘回雁多，日夜思故鄉。春夢不知數，空山蘭蕙芳。」⁶⁹

雖然王柏題寫的玉澗「瀟湘八景圖」未必即今日所見之畫，五言絕句的形式也和玉澗的七言絕句不同，但是大體上附應了玉澗的詩句，藉此顯示對玉澗的贊同。

文人寫作七言絕句，一般有清剛與柔麗兩種情致風格。存世的玉澗詩作主要是七言絕句，像「瀟湘八景圖」和「廬山圖」，以及《新刊全相二十四孝詩選》後附的玉澗題畫詩，平淡和順，流暢淺白，有如禪宗的頌偈。松浦友久教授曾經指出：「通觀中國古典詩節奏的雅俗時，歷

⁶⁸ 清·彭定求等編，《全唐詩》（北京：中華書局，1992），冊16，卷526，頁6030。

⁶⁹ 〈江南雜體二首〉之二，《全唐詩》，冊9，卷297，頁3363。

代詩論的共同結論是：《詩經》裡的四言詩最為古雅，五言詩次之，七言詩最為通俗。」⁷⁰禪宗以農禪起家，受士大夫文化影響而採詩歌繪畫為表述及宣教、啟悟的媒介之一，接近語體的頌偈仍保留了原初的樸素直率性質，故而多為七言絕句。

相較於凝煉精緻的五言絕句，七言絕句的敘事能力更強，如果說五言絕句長於展現畫面，七言絕句則能為畫面組織情節。四句詩猶如文章的四個段落，適於起、承、轉、合的筆法架構。不過，觀察玉潤的「瀟湘八景圖」詩，卻發現架構上的「合」在詩意中並沒有收束，呈現開放式、行進中、延續性的情形，予人「未完成」、「未盡」之感。

八首「瀟湘八景圖」詩都是前兩句寫景，後兩句寫景中人或物。風景中，時間在推移，天氣在持續或變化著，例如「瀟湘夜雨」：「古渡平沙漲水痕」，「江天暮雪」：「飄飄花絮灑平林」，「漲」和「灑」字，都強調了雨雪的動態。「山市晴嵐」的「雨拖雲腳斂長沙，隱隱殘虹帶晚霞」、「漁村夕照」的「一紅晴日」和「簑笠未乾」，都暗示了雨過天青的天氣變化。所有的景致都在黃昏或夜間，「洞庭秋月」、「煙寺晚鐘」自不待言，「遠浦歸帆」裡「殘照未收漁火動」是晚景，連一般以曉景表現的「山市晴嵐」也換成「帶晚霞」的晚景。這些晚景並非凝滯停頓，而是處於變動的狀態，例如「煙寺晚鐘」裡，從斜陽到月出，時間正流過期間。

「瀟湘八景圖」詩後兩句寫景中的人或物（如「平沙落雁」的雁），也都充滿動態。他們許多是孤立的個體，走在崎嶇不平，橋橫路斷的旅途上，尋找而不得：「蘭枯蕙死無尋處」（「瀟湘夜雨」）；等待著：「欲待峰頭月上還」（「煙寺晚鐘」）。他們的行動在詩句結束時仍未停止——「猶自依依怨別離」（「平沙落雁」）、「老翁閑自說江南」（「遠浦歸帆」）。行動著的個體並不喧鬧，四周寧靜的環境傳來「一聲橫笛」（「漁村夕照」），「岳陽樓上聽長笛」（「洞庭秋月」），

⁷⁰ 松浦友久著，石觀海、趙德玉、賴幸譯，《節奏的美學——日中詩歌論》（瀋陽：遼寧大學出版社，1996），頁173。

此即王柏詩所謂的「聽於無聽處」，為視覺感官增添聽覺的效果，有「鳥鳴山更幽」之感。

比較惠洪和玉澗的「瀟湘八景圖」題畫詩，可以突顯玉澗詩的特色。例如「江天暮雪」，惠洪詩：

長空暝色黯陰雲，六出飄花墮水濱。萬境沈沈天籟息，溪翁忍凍獨垂綸。⁷¹

和玉澗一樣，惠洪詩的第三句「萬境沈沈天籟息」還保持寫景，連續三句經營景物，到了「溪翁忍凍獨垂綸」，已經無法興起動勢，只是客觀敘述畫面既有的形象。至於玉澗題寫的「江天暮雪」，首先是江天因雪結合成難以分辨的一片蒼茫，重複出現兩次「萬里」，把「心」字推向遼闊的大地。雪花先是空中輕「飄」，接近地面時水氣凝結聚集而「灑」落，比惠洪的「六出飄花墮水濱」生動變化。「橋橫路斷馬蹄滑」句不直接寫人而人在馬上，危危顛顛的旅程，不知何時能夠抵達終點，唯有「轉不禁」的漫漫長途。

玉澗的八首題畫詩的「未完成」感，詩句裡也一再有「殘照未收漁火動」（「遠浦歸帆」）、「隱隱殘虹帶晚霞」（「山市晴嵐」）等等時間、事件重疊發生的形容，使得敘事的線性時序有所交錯。也就是說，事件與事件之間並非全部依照順序一一展開，而是前者未濟，後者又起。例如「漁村夕照」：「簑笠未乾榔板靜，一聲橫笛數峰青」，尾句得自錢起（722-780）〈省試湘靈鼓瑟〉：「曲終人不見，江上數峰青」，不同的是，錢起刻意描述的是曲終人散，餘音繚繞於青山；玉澗則寫的是笛聲仍綿延不絕，劃破靜寂的恆遠印象。

這種「不完全結束」的收尾，配合彷彿「未全部畫完」的圖象，產生了微妙而和諧的空虛失落情緒。以下從存世的三幅玉澗「瀟湘八景圖」再加細論。

⁷¹ 宋·釋德洪，《石門文字禪》，卷15，〈瀟湘八景〉之「江天暮雪」，頁24a，總頁883。

六、無邊剎境入毫端

「洞庭秋月」圖右側三分之一有隱約於林木中的建築物，可能即岳陽樓。中間三分之一留白，暗示水域，水中是「一阿螺髻」的君山，天空一輪明月高懸。左側是題畫詩及鈐印。

四面平湖月滿山
一阿螺髻鏡中看
岳陽樓上聽長笛
訴盡崎嶇行路難

洞庭湖笛聲的意象可見於唐代賈至（718-772）詩：「岳陽城上聞吹笛，能使春心滿洞庭」⁷²，以及劉禹錫（772-842）〈洞庭秋月行〉、唐代鄭還古《博異志》⁷³，玉潤之前，則有趙蕃（1143-1229）〈洞庭秋月〉題畫詩：

平湖萬里寬，秋月一天白。隱隱岳陽樓，有人自橫笛。⁷⁴

玉潤題詩的最後一字「難」寫得較粗大，似乎有意強調。八首玉潤的「瀟湘八景圖」詩共出現三次「難」字，其他比如：「天寒水冷難成宿」（「平沙落雁」）、「短些難招楚客魂」（「瀟湘夜雨」）。

「瀟湘夜雨」「短些難招楚客魂」的「短些」乃模擬楚辭的語尾聲辭，〈招魂〉有「去君之恆幹，何為四方些。舍君之樂處而離彼不祥些。」宋代洪興祖（1090-1155）《楚辭補注》曰：「些，蘇賀切。《說文》云：語辭也。沈存中云：今夔峽湖湘及南北江獠人凡禁咒句尾皆稱『些』，乃楚人舊俗。」⁷⁵「些」字在楚辭中置於句尾，宋元詩仿造作「短些」，置於句首，例如南宋袁說友（1140-1204）：「名章尚憶江秋句，短些

⁷² 賈至，〈西亭春望〉，《全唐詩》，冊7，卷235，頁2598。

⁷³ 詳參衣若芬，〈旅遊、臥遊與神遊：明代文人題「瀟湘」山水畫詩的文化思考〉，收於王璦玲主編，《明清文學與思想中之主體意識與社會——文學篇》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2004），頁17-92。

⁷⁴ 《全宋詩》，冊49，卷2641，頁30920。

⁷⁵ 宋·洪興祖，《楚辭補注》（臺北：藝文印書館，1981），頁327。

誰招月夜魂。」⁷⁶元代洪希文（1282-1366）：「綵絲牢繫佳人臂，短些難招屈子魂。」⁷⁷玉澗使用「短些」字眼，即在此風氣中。

考慮玉澗的僧人身份，「瀟湘八景圖」詩的寓意是否可能與宗教有關？學者研究指出：敦煌寫卷運用世俗歌曲做為體現悟道心境與傳道弘法的方便手法，〈行路難〉為其中之一。〈行路難〉原為漢代樂府歌辭，乃北人挽歌，經南朝文人擬作而衍化，至唐代流行不絕。唐代文人作〈行路難〉多抒離別怨情；僧人之作則比喻修禪體道之艱辛。⁷⁸託名為南朝梁婺州傅大士（傅翕，497-569）的〈行路難并序〉二十篇及其變體〈行路易〉十五首，經考據應該是九世紀初葉的作品⁷⁹。貫休曾經作過五首〈行路難〉詩，其中有：

九有茫茫共堯日，浪死虛生亦非一。清淨玄音竟不聞，花眼酒腸暗如漆。或偶因片言隻字登第光二親，又不能獻可替否航要津。口譚羲軒與周孔，履行不及屠沽人。行路難，行路難，日暮途遠空悲歎。⁸⁰

詩中所言，即謂世人不明佛理，言行不一，沈迷於慾望而不自知，求道之途十分困難。

五代龐蘊居士（?-808）有〈行路易〉雜句。北宋雲門宗天衣義懷（989-1060）禪師也曾云：「行路難，行路難。萬仞峰頭君自看。」⁸¹因此，唐代之後的〈行路難〉詩及其變體〈行路易〉，都是禪門借題發揮

⁷⁶ 宋·袁說友，〈清暉閣丁巳再游〉，《東塘集》（臺北：臺灣商務印書館，《文淵閣四庫全書》本，1983），卷5，頁16b-17a。

⁷⁷ 元·洪希文，〈艾天師〉，《續軒渠集》（臺北：臺灣商務印書館，《文淵閣四庫全書》本，1983），卷6，頁10a。

⁷⁸ 鄭阿財，〈敦煌禪宗歌詩《行路難》綜論〉，《文學新論》第3期（2005.7），頁1-24。

⁷⁹ 張勇，《傅大士研究》（臺北：法鼓文化事業股份有限公司，1999）。

⁸⁰ 〈行路難〉四首之三，唐·釋貫休，《禪月集》，卷4，頁2。又，《禪月集》卷一另有一首〈行路難〉，故共計五首。

⁸¹ 宋·釋普濟，《五燈會元》，卷16，頁4。

的形式。我們不能確認玉澗是否受到相對的影響，而說「訴盡崎嶇行路難」，但不妨姑且聊備一說。

中唐以來的潑墨山水傳統到了南宋更為簡約，看似隨興的墨塊布置與減筆的線條，玉澗的「山市晴巒」⁸²圖以「空寂的充盈」⁸³和「中國千百年山水畫史之凝集」⁸⁴而備受禮讚。畫面前景以濃墨及飛白掃出山石和小橋，誠如小川裕充教授指出的：「山市晴巒圖」在長方形的畫面中有兩條對角線，沿著小橋向右上延伸，兩個身形傾斜正在登山的人，其中一人拄杖，朝著村落集居處走去。左上模糊的輪廓線勾出山影，暈染出遠山，林間樹叢錯落的房舍向右下鋪排，一個背負物品的人從相反的方向也正朝著山市前行。

如同玉澗「瀟湘八景圖」詩呈現的「行進中」，「未抵達終點」的動態感，「山市晴巒」的畫面和題詩都暗示了「未來」，眼前所見的只是「過程」。

雨拖雲腳斂長沙
隱隱殘虹帶晚霞
最好市橋官柳外
酒旗搖曳客思家

玉澗的題詩明顯因襲惠洪：

宿雨初收山氣重，炊煙日影林光動。蠶市漸休人已稀，市橋官柳金絲弄。隔谿誰家花滿畦，滑唇黃鳥春風啼。酒旗漠漠望可見，知在柘岡村路西。⁸⁵

⁸² 「瀟湘八景圖」中之「山市晴嵐」圖，玉澗畫作題寫為「山市晴巒」。

⁸³ 葉維廉，《龐德與瀟湘八景》，頁90。

⁸⁴ 小川裕充，《臥遊：中國山水畫：その世界》（東京：中央公論美術，2008），頁194。

⁸⁵ 宋·釋德洪，〈宋迪作八境絕妙人謂之無聲句演上人戲余曰道人能作有聲畫乎因為之各賦一首〉之「山市晴嵐」，《石門文字禪》，卷8，頁5a，總頁810。

「市橋官柳金絲弄」句則自杜甫（712-770）詩：「市橋官柳細，江路野梅香。」⁸⁶不過惠洪題寫的「山市晴嵐」畫的是曉景。在牧谿「遠浦歸帆」圖左下，也畫有迎風飄揚的酒旗，酒旗做為旅人嚮往的休憩點，在詩歌中經常得見。山水畫裡也往往用酒旗暗示山中有人家。

「望歸思家」是瀟湘八景圖題畫詩一致的主題，禪宗也以「歸家穩坐」比喻解脫迷妄，例如圓悟克勤（1063-1135）《碧巖錄》引法演的話說：「五祖先師嘗言：『只這廓然無聖，若人透得，歸家穩坐。』」⁸⁷大慧宗杲（1089-1163）亦云：「生死心絕，則是歸家穩坐之處。」⁸⁸如果說「洞庭秋月」的「訴盡崎嶇行路難」指悟道之難，行路的終點是「歸家穩坐」，那麼「最好市橋官柳外，酒旗搖曳客思家」就是旅途中的風景，酒店還在未知的遠方，思家的旅人在畫境中前進著。

無邊剎境入毫端

帆落秋江隱暮嵐

殘照未收漁火動

老翁閑自說江南

「洞庭秋月圖」有暗示岳陽樓的建築物，扣緊「洞庭湖」的地理；「山市晴巒圖」有村落房舍呈現山市的場景，玉澗的「遠浦帆歸圖」反其道而行，看不見歸帆，而以「帆落秋江隱暮嵐」交代了歸帆的存在。歸帆被掩沒於江上浮升的嵐氣中杳不可望，畫面右側是常見於「煙寺晚鐘圖」的寺塔，中央是民宅，左側是常見於「漁村夕照圖」的漁網，一抹雲煙籠罩，下方一葉扁舟，舟上兩人，一人平舉右手，正侃侃而談。題詩說明了他談話的內容：「老翁閑自說江南」。

⁸⁶ 杜甫，〈西郊〉，《全唐詩》，冊7，卷226，頁2433。

⁸⁷ 宋·釋重顯，《佛果圓悟禪師碧巖集》（臺北：新文豐出版公司，《明版嘉興大藏經》本，1987，冊22），卷1，頁3a，總頁58。

⁸⁸ 宋·釋宗杲，《大慧普覺禪師語錄》（臺北：新文豐出版公司，《明版嘉興大藏經》本，冊1），1987，卷30，〈答湯丞相（進之）〉，頁73a，總頁774。

「遠浦帆歸圖」的題詩似乎都在說明畫面，其實並不盡然。首句「無邊剎境入毫端」便化用了唐代李通玄（635-730）讀《華嚴經》的體會：「無邊剎境，自他不隔於毫端；十世古今，始終不移於當念。」⁸⁹意謂空間與時間在法界萬有中可以圓融互攝，世界與自己的距離像細毛的尖端一樣近，古今和當下也沒有差別。禪師經常引述「無邊剎境」之說以開示，如長沙景岑招賢禪師云：「法界人身便是心。迷者迷心為眾色，悟時剎境是真心。身界二塵無實相，分明達此號知音。」⁹⁰資聖盛勤禪師問：「須彌山腰鼓細即不問你，作麼生是分明一點？你若道得，無邊剎境總在你眉毛上。你若道不得，作麼生過得羅剎橋？」⁹¹福嚴守初禪師認為：「舉一念而塵沙法門頓顯，拈一毫而無邊剎境齊彰。」⁹²秦觀也有詩：

無邊剎境一毫端，同住澄清覺海間。還是此花并此葉，壞空成住未曾閑。⁹³

玉澗巧妙運用了「毫端」一詞的另一層解釋，即無限的空間都在筆下，以畫筆圖寫大千世界。「遠浦帆歸圖」開宗明義，畫家自道：要實踐《華嚴經》說的「心如工畫師」，從心畫出種種五陰。第二句卻隨說隨掃，表示畫不出題旨的歸帆，一有一無，予人突兀之感。第三句看似接續上一句的「暮嵐」，在夕陽未滅時漁火已經亮起，畫面中卻只有晾曬的漁網，不見捕魚人。本應在舟中工作的捕魚人，畫幅裡是閒談的人，又是突兀。

可以說，「遠浦帆歸圖」的四句詩彼此幾乎沒有關聯，非但不符合七言絕句一般的起、承、轉、合規律，詩句意涵也是斷裂支離的。這種

⁸⁹ 唐·李通玄，《新華嚴經論》（臺北：新文豐出版公司，《大正新修大藏經》本，1983，冊36），卷1，頁721上。

⁹⁰ 宋·釋普濟，《五燈會元》，卷4，頁32。

⁹¹ 宋·釋普濟，《五燈會元》，卷15，頁94。

⁹² 宋·釋普濟，《五燈會元》，卷16，頁64。

⁹³ 宋·秦觀，《淮海集》（北京：線裝書局，《宋集珍本叢刊》本，冊27，2004），卷10，〈圓通院白衣閣〉，頁1b，總頁274。

無規律無邏輯的表述方式，恰恰是禪宗最擅長使用的參悟形態。前言不搭後語，留下令人不解的空白，而答案往往正在於那無際的空白之中。禪畫的留白也有類似的作用，玉澗的簡約筆墨既有「一即一切，一切即一」，⁹⁴刪落繁複的意味，同時也消解了實相，如《金剛經》所言：「若見諸相非相，即見如來。」從「非相」、「宜假」裡構構意義。

「老翁閑自說江南」這句留有遺韻的話頗富有想像的餘地，行過江南的老翁已經「歸家穩坐」了嗎？老翁口中的「江南」，是否如風穴延沼（896-973）開示首山省念（926-993）所說的：「長憶江南三月裡，鷓鴣聲裡百花香」？⁹⁵

七、結語

本文從與玉澗交往的文人詩歌中穿插徵引，推算出玉澗大約生於1180-1190年代，卒於1260-1270年代。玉澗的時代早於牧谿，在「瀟湘八景圖」的禪意化脈絡，可謂介於「瀟湘臥遊圖」與牧谿之間。

「世間宜假不宜真」之語，雖然不始於玉澗，但是語境本身帶有禪機，參照玉澗的簡約筆墨，得知他天台宗僧人習染禪風的現象。「真山水」與「假山水」（水墨畫），看似有等差之別，然而諸法空相，「真」與「假」在玉澗的作品裡，有如弔詭的辯證。

由對照玉澗和王柏的「瀟湘八景圖」題畫詩，肯定他題寫的畫作即玉澗若芬所繪，在十三世紀後半，玉澗活動於故鄉婺州金華。玉澗的「瀟湘八景圖」題畫詩，以七言絕句的形式，有如禪家的頌偈，敘事兼蓄抒

⁹⁴ 唐·釋智嚴，《大方廣佛華嚴經搜玄分齊通智方軌》（臺北：新文豐出版公司，《大正新修大藏經》本，冊35，1983），卷1，頁1732。嚴雅美：《潑墨仙人圖研究——兼論宋元禪宗繪畫》（臺北：法鼓文化事業股份有限公司，2000），頁180-181。

⁹⁵ 宋·釋德洪，《禪林僧寶傳》（臺北：新文豐出版公司，《卍新纂續藏經》，冊79，1993），卷3，頁1560。

情。不同於一般七言絕句的寫作習慣，玉澗的題畫詩沒有起、承、轉、合的規律，而是呈現未收束、未總結、行進中、變化中的動態感。配合現存的三幅「瀟湘八景圖」，宛若訴說修道之不易，嚮往「歸家穩坐」之解脫。存在「未完成感」的水墨，使得觀畫彷彿成為融合畫境、體會畫意的領受過程。玉澗「瀟湘八景圖」的「完成感」，有待觀者參畫、參禪與參悟。

玉澗畫作幾乎在中國消聲匿跡，日本室町時代畫家愚谿右慧、默庵靈淵、雪舟（1420-1505）、雪村、周文等人的創作頗受到玉澗的影響，繼承所謂「玉澗樣」的破墨山水畫風格。在「瀟湘八景圖」的題詠方面，則可見直接挪用玉澗詩句寫於自創圖繪的情形，前述畫家雲溪永怡的畫作即為一例。⁹⁶

最後，筆者嘗試回答韓愈和蘇軾關於僧人創作詩書畫的抒情性問題。以玉澗為例，雖然我們肯定「瀟湘八景圖」充滿了主觀的構圖和表現方式，畫面對角線的組織，濃淡相襯的墨塊和線條，點畫揮灑的飛動架勢，都不是輕率縱性，恣意妄為的激情迸發，和韓愈說張旭「可喜可愕，一寓於書」截然不同。與其說玉澗抒發的是個人的情感，毋寧注意他想表達的是旁枝散盡，僅存主幹的內斂思想，無喜無愕，也就是《心經》裡的「五蘊皆空」、「心無罣礙」。用有形的筆墨畫出五蘊，傳達五蘊的「空」之本質。明代王直（1379-1462）〈題玉澗枯木畫後〉云：

筆勢縱逸，意氣豪放，雖枯朽之餘而生意存焉。觀者當以九方臯相馬法視之也。⁹⁷

⁹⁶ 詳參渡辺明義編，《日本の美術》第124号「瀟湘八景図」（東京：至文堂，1976）。每日新聞社出版局重要文化財委員会事務局編，《禅林画賛：中世水墨画を読む》（東京：毎日新聞社，1987）。《室町時代水墨畫の系譜》（東京：根津美術館，1992）。

⁹⁷ 明·王直，《抑菴文集》（臺北：臺灣商務印書館，《文淵閣四庫全書》本，1983），卷36，頁17b-18a。

九方臯相馬便是取其精神而不重皮相。有天台宗的教誨和禪宗的不拘，玉澗的詩畫達到了蘇軾所謂「出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外」⁹⁸的境界。

⁹⁸ 蘇軾，〈書吳道子畫後〉，蘇軾著，孔凡禮點校，《蘇軾文集》（北京：中華書局，1986），卷70，頁2211。

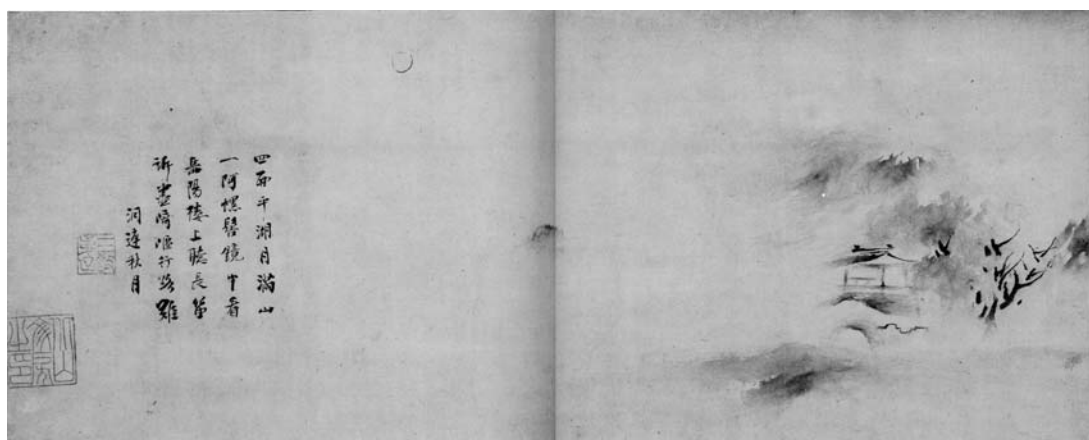


圖 1 玉潤「瀟湘八景圖」之「洞庭秋月圖」軸（東京／文化廳藏）



圖 2 玉潤「瀟湘八景圖」之「山市晴巒圖」軸（東京／出光美術館藏）



圖 3 玉潤「瀟湘八景圖」之「遠浦帆歸圖」軸（名古屋／德川美術館藏）

Yu Jian and his Poetry and Painting in *Eight Views of Xiao-Xiang*

Lo-fen, I *

Abstract

Around the end of the fourteenth century to the beginning of the fifteenth century, the drawing of “Eight Views of Xiao Xiang” by a monk Yu Jian Ruo Fen has circulated to Japan. The original art work consists of eight pieces, but now it is only left with “*Autumn Moon over Dongting*” (Tokyo/Agency for Cultural Affairs), “*Mountain Market, Clearing Mist*” (Tokyo/Idemitsu Museum of Arts) and “*Sails Returning from a Distant Shore*” (Nagoya/The Tokugawa Art Museum).

During the late thirteenth century, Yu Jian was quite active back in his hometown Jin Hua. From the poems that Yu Jian exchanged with other scholars, we can estimate that Yu Jian was born in the period between 1180-1190 and passed away in the period between 1260-1270.

“Eight Views of Xiao Xiang” is created by artist Song Di (about 1015-1080) in the late Northern Song dynasty and this art work has been of great interest to the researchers. “Xiao Xiang” is a traditional image in the Chan, and in the trend of making “Eight Views of Xiao Xiang” in the Chan context, Yu Jian’s work is between the “*Dream Journey Over Xiao Xiang*” (Tokyo/National Museum) by Master Li in the Southern Song and the works of Mu Xi.

In the field of Art history, many scholars have studied Yu Jian’s paintings and have had fruitful results. However, discussions on the poems written on the painting “Eight Views of Xiao Xiang” are rare. This paper

* Associate Professor, Division of Chinese, Nanyang Technological University, Singapore

will analyze the eight poems written on the “Eight Views of Xiao Xiang,” also using the three pieces of work that are left, we will discuss the aesthetic essence of Yu Jian in his poems, calligraphy and paintings.

Research has shown that: The poems written in the Yu Jian’s “Eight Views of Xiao Xiang” is in the form of seven quatrains, and it combined both narrative and vivid expression of emotions, just like the Chan Ji. However, the poems written by Yu Jian with an introduction, a climax and an ending do not follow normal structure. His poems do not have a conclusion and are always in a continuous and changing state. It seems like the poems are saying that it is not easy to practice Buddhism, and there is an inclination towards achieving secular relief.

Keywords: Yu Jian, Ruo Fen, Eight Views of *Xiao-Xiang* painting, Chan, Poems on Paintings