

女性禪師的道影

—由「寫真與名言」探析祇園禪師之形象—

蘇美文

中華技術學院共同科講師

提要

女性禪師--祇園行剛（1597-1654），有語錄出版留存於世，即名言。語錄首頁有一幅祇園禪師肖像，即寫真。所以當我們欲觀察祇園形象時，善用「寫真」與「名言」的交互印證，更能細膩、完整地呈現。所以本文分成幾類：一、寫真像。二、題自像贊。三、自我形容。四、文本稱謂。五、師友與弟子在文本的相關形象描述，來綜合論析。第二、三類合論，第五類則依性質化歸於前四類中來互相顯發。由此探析出三大意象：「如意」、「寒梅」、「丈夫」。影現出祇園禪師形象是：具有法的印證與臨濟傳承的正統；在悟者的自信風範中，配上內斂謙抑的態度，印現出「法矩嚴謹」與「脫灑清閒」兼具，並包裹在一層離於中性、預設男性為優的意識形象中。於其中亦反映出當時寫真題贊的風氣之流行、法脈源流之繁盛。並辨明所謂稱謂的「偏離中性」、「預設男性」、「男性為優」等佛門稱謂的性別問題。帶出祇園等女性禪師的典範出現給時人的衝擊。研究之方法，採用佛家「道影」之意義，既是一切相「如夢幻泡影」，但又能「即相會心」，所以由寫真、名言，由他人、祇園自己，由時代大環境、佛門大環境等因素，交涉、相印、折射出祇園的道影，以達即相會心之效果。

關鍵字：禪宗、女性、道影、寫真、稱謂、祇園、女性禪師、形象

**The Enscribed Portrait of
a Female Zen Master
—A Study on the Image of Qi-Yuan Zen Master
through the Contrast of
the Portrait and Verbal Expression—**

Mei-wen Su

China Institute of Technology General Education Committee

Lecturer

Abstract :

The female Zen master, Qi-Yuan-Jin-Gang (1597-1654), her dialogues was published and preserved as Ming-yan(名言). On the first page, there is a portrait of the master, which is Xie-Zhen(寫真). In order to study the image of Qi-Yuan completely, Ming-yan and Xie-Zhen are the two key references. This paper is divided into five parts: first, the portrait of the master; second, the poem by master herself; third, self description; fourth, the title of master in texts. Finally, I analyze the description of the master and her disciples. Thus, I conclude three major images: Ru-yi (如意), Han-mei (寒梅), and Zhang-fu (丈夫).

These images show that Qi-Yuan Zen master was proved that she had got enlightenment and inherited the Linji Zen school. In addition to that, her confident image also displays both her conscientious and easy attitude. This reflects that Xie-Zhen and the poem by master herself are prevalent at that time; the title that people use usually assumed that the person is a male; besides, people's attention on the issue of "the male is superior to the female" arose from the appearance of female Zen masters. In order to attain the true meaning of a master's Tao-ying (道影), my study method is to discuss the master's portrait in terms of Xie-Zhen, dialogue, Qi-Yuan herself and others' opinions, the era and the Buddhist environment at that time.

Key words:

Zen school, female, portrait of a master, Tao-ying, Xie-Zhen, title, Qi-Yuan, female Zen master

女性禪師的道影

—由「寫真與名言」探析祇園禪師之形象—

蘇美文

中華技術學院共同科講師

一、前言

女性禪師--祇園行剛(1597-1654)，被付予臨濟法脈，以棒喝話頭禪，弘法教化於明末清初時期，當時出版發行了《伏獅祇園禪師語錄》(以下簡稱《祇園語錄》)，還被收入《嘉興藏》而留存下來，這是之前的女性禪師所沒有的情況，對於一向面目模糊的女修行者，實在是探索女性禪師的重要資料，更何況語錄首頁還有一幅「祇園禪師」肖像，讓我們能隔著四百多年後還能目睹她的像貌。祇園的語錄有序、法語、問答、書信、詩、行狀、塔銘等類別，是從證悟、弘法至去世的全紀錄，有語言的紀載，如法語、問答等，也有文字的記載，例如書信、詩、行狀等。如果再加上「肖像」部份，整部語錄對於祇園而言，有語言文字的呈現，亦有像貌的呈現。語言文字，即名言也；肖像，即寫真也。所以亦即整部語錄是「名言與寫真」的展現。而單就這幅肖像而言，有「像」亦有「祇園禪師像」題字，亦具備「像」與「名」(稱謂)的呈現。所以面對這樣的文獻資料，除了傳統的思想禪法研究外，從形象的探索來呈現這位女性禪師，應該更能激發某些意義。反之，當我們欲觀察祇園形象時，善用有關形象的「名言」與「寫真」的交互印證，更能細膩、完整地呈現之。

* 送審日期：民國九十四年五月十一日；接受刊登日期：民國九十四年七月二十一日。

「寫真」是直接形象，而有關形象的「名言」則分爲：「題自像贊」，是祇園依直接形象的文字表達。語錄中的「自我形容」，是她或語言或文字的心跡表露。文本中的「稱謂」（包括自稱、被稱），是祇園的佛門角色形象。弟子、師友的形容，則是其宗教弘法的形象。所以本文在「寫真與名言」二大面向下，又分成幾類：一、寫真像。二、題自像贊。三、自我形容。四、文本稱謂。五、師友與弟子們在文本中有關形象的描述，來綜合論析。其中第二、三類屬同一性質，所以合論之。而第五類資料，各各方面都有涉及，所以依性質各化歸於前四類中與之互證互顯。

在研究方法上，以佛法「一切有爲法，如夢幻泡影」的觀點切入。凡一切存在皆爲因緣組合，一切滅失，也皆因緣消散，無有獨立不變之存在，即使是佛、祖之聖像，亦是如此，有如「印現之影」。雖然如此，這些佛、祖聖像又有「即相會心」之功，所以依真呈影，影而非真，藉影印真，影真俱泯。「道影」之意亦在於此。寫真，是指人物肖像，即寫（繪）人物真容，以爲逼真呈現，在禪林此「真」又可轉成「實相」「道」之意涵。而名言，是語言文字，是一切萬物賴以呈現之物，以佛家言，一切皆是緣起性空，故以「假名」來稱之。所以不管是寫真或名言，皆是「影」之呈現，依此，筆者在論析形象時，是觀察其各種因素、意識的互相折射，有寫真、名言，有他人、祇園自己，有個人小環境、佛門大環境、時代大背影等交涉、相印，甚至各各時代還折射、聚焦、認取出不同的形象。在這些交錯當中，讓人們即相（影）會心。所以本文不以呈現「真形象」爲最重要目標，而是以呈現紛然的形象投射、浮顯出其聚焦之處爲要，而即相會心之效就在其中。依此義，名曰祇園禪師的「道影」。

本文以討論祇園之形象爲主，其禪法、禪風、交遊、地位等探討，筆者正於另文處理，故不列入此中，免得混淆。只是祇園畢竟是一位禪師，其禪法風格勢必牽涉到部分形象觀感，所以行文時會依需要略有涉及，但仍不離形象主軸。

二、祇園生平簡介

祇園禪師，依禪林全稱習慣，是祇園行剛，祇園，法號也，行剛，法名

也。出生於明萬曆二十五年，卒於清順治十一年（1597-1654）。浙江嘉興府嘉興縣人，處士胡日華（字養素）之獨生女。十八歲嫁給庠生常公振，未期而寡。一日忽思光陰迅速，生死到來，將何作主？愁悶日增，以不能參請知識為愧，便日夜長跪佛前，欲此生得成正果。父母惜如掌珠，不允許其茹素，遂絕飲食，以表決心，父母憫之，方隨其意。

二十六歲，第一次參學於天慈老師，並依慈行為師。三十一歲，喪父。三十三歲，前往金粟寺，參禮有臨濟中興之稱的密雲圓悟（1566-1642），問其根本問題：「那裏是我安身立命處？」自此下手體究，但無入處，終日悶悶不樂。密雲則視之為鄭十三娘¹。三十四歲，喪母，決志出家，所有屋產衣飾等一切俱捨，住於父母墓傍祠堂，立誓參究、不住俗家。三十五歲薙髮，又往金粟寺密雲座下，受具足戒、參問，雖有一些悟境，但仍未悟入。所以又到鹽官，參二宮慈菴老師，慈菴指示參「萬法歸一，一歸何處」話頭。但還是久無入處。

禪門本有多方參學，師無常師、悟不必在我處之傳統，修行亦有因緣時節，三十六歲時，慈菴便指示她再回金粟寺，參石車通乘（1593-1638），此時密雲已離開金粟寺，石車是密雲的嗣法弟子，接繼密雲住持金粟寺。祇園在石車座下參究，以「何處安身立命」為生命迫切感，用心參究「父母未生前本來面目」話頭，多次參問機鋒，一日正坐時，如暗室中忽見白日，須臾又被浮雲遮卻，蓋因工夫太急，一日吐血三碗，飲食不進。之後工夫仍不放過，細密參究，但本參尚未覷破。回菴，禁足自己，立誓若不透脫，決定不休，二六時中，切切追究，於此漸漸得力，正在疑中忽然裂破話頭，遂作偈云：「父母未生前，虛凝湛寂圓，本來無欠少，雲散露青天」，其年三十八歲。一日午間剃頭，下單立地，面前豁然一開，身心粉碎，魂飛膽喪，觸目遇緣，無不了了。之後，又在「悟後如何用」上，被石車點撥突破，以至體用圓融，石車便付予如意，當時金粟寺是江南名刹，禪風甚盛，這個舉動引來諸方禪侶之疑駭，但觀祇園真參實悟後，才自然謝去。石車圓寂前召之，付以祖衣，正式傳承臨濟下三十二世法脈，時年四十二。

之後隱跡胡菴九年，真操實履，攻苦食淡，艱辛備嘗。五十一歲，被禮請至嘉興梅里的伏獅禪院住持，一時法席興盛，有叢林之勢，成為當地庵院之冠。祇園以話頭禪教授，痛棒熱喝，如秋霜烈日，能勘辯學者，決擇心法。四方禪者亦來參學，很多女性直承其教，隨學參禪、問道，甚至出家，其家

¹ 鄭十三娘是唐代一位女禪者，十二歲禮滄山靈祐禪師時，就展現智慧禪機。

族男性亦皈敬護持。包括許多士大夫的家眷亦隨學於她，例如朱彝尊之伯祖母趙淑人，便師事於她，有疑必質之，語錄中有多封書信就是給趙淑人，教授其參禪用功之法。朱彝尊所編的《靜志居詩話》，還列入祇園之語錄，並且評論她「威儀醇樸」。當時隱然形成一個女性禪法教團矣。曾為師兄息乾之母，茶毗舉火，宰官、達士、優婆塞、優婆夷等，自城中郊外，蜂屯蟻聚，羅拜道側者，幾以萬計，咸以活佛出世，得睹慈顏為快。及舉火事畢，或請上堂小參，或求皈依開示，肩摩轂擊，杖履為之不前。又或敬備香儀為敬，或設齋為供，師皆力辭不赴，如行雲野鶴，即乘帆歸伏獅院，不及見師者，如怨如慕、如泣如訴，徒步至伏獅，識荆求教，如嬰兒離母，四方緇素咸稱曠古奇觀，自密雲老人後還未見如此者。

五十八歲，八月八日微恙。二十三日喚大眾集方丈室，曰：「汝輩隨我有年，我去世後當守我規矩，無得效世俗行孝禮」。復云：「我還有三日世緣，寅時當去」。九月二十七日寅時，趺坐說偈曰：「如月映千江，一輪光皎潔，今示以趺坐，眾生瞻覩破，若問末後句」，撫掌云：「只者是」。微笑而逝。嗣法弟子有七人：義川、義公、一揆等人，其中義公、一揆，亦有語錄行世，也被入藏。形成伏獅門下師徒三人語錄同入《嘉興藏》之況。²

三、祇園寫真之分析

《祇園語錄》在出版、入藏時，也將一幅祇園禪師白描像（見圖一），刻印在語錄首頁，《嘉興藏》的原書版本上，佔了一整頁，板匡是 22×15.4 公分大小。這種白描式的肖像，置於語錄第一頁，是具有濃厚的教化、宗教、象徵意義，這是屬於祖師肖像畫之一種，其繪圖的方式與「道影書」式的祖師肖像類似，都是白描之像。

《祇園語錄》文本有「題自像贊」二首，其中一首是弟子所請而題的。贊因像而題，但這二首贊語，並沒有放在首頁祇園像旁，顯然不是為此寫真

² 祇園之生平皆見〈行狀〉、〈塔銘〉。文見《祇園語錄》卷下；《嘉興藏》冊 28（台北：新文豐，1987）頁 437-440。（以下凡引自《祇園語錄》者，都是出自這個版本，將不再贅述）。亦可參考拙文〈伏獅女禪--祇園禪師之參悟與弘法〉，《能仁學報》第十期（香港：能仁書院，2004.12），頁 101-130。

而題，但既是題自贊，其與祇園寫真必有一定的關連，所以在此先論祇園寫真，下部分再針對題自贊的部分來分析，並推論其像與贊的關係。

(一) 禪師寫真的宗教功能

在祖師肖像畫中，有蒐集從佛陀以來，各代各宗之尊者、祖師的肖像合集，並附以小傳、贊詩。這些肖像本來應該都有獨立肖像畫，在編輯時，再請人臨摹繪製成白描半身肖像的統一形式，都以「道影」為書名，從明初開始，陸續增補，目前最完整的是《再增訂佛祖道影》，其成書過程，在明末紫柏（1543-1603）〈紫柏老人廣諸祖道影疏〉言：

…洪武間，緇素好道者，繪華梵佛祖道影，自大迦葉尊者而下，至國初耆宿百二十尊，藏諸留都之南牛首山³。

這份洪武年間（1368-1398）所繪，在牛首山的佛祖道影有 120 尊像，因為侵久凋殘，經紫柏起頭，請丁雲鵬等臨摹繪像成冊。後來經明末崇禎永覺（1578-1657）⁴、清初康熙為霖（1615-1702）⁵、靜熙⁶，或再蒐集、或散失，或再增補，再而光緒年間守一蒐集幾種版本綜合之為蘇州本⁷，至民國初年虛雲（1840-1959）校補⁸、西元 1985 年宣化（1918-1995）又增補⁹，最後成了

³ 明·紫柏，〈紫柏老人廣諸祖道影疏〉，收於民國·宣化，《再增訂佛祖道影》冊 1（台北：大覺精舍倡印，法界佛教總會原印，1989），頁 2。

⁴ 此為真寂初刊本，名《列祖道影》，崇禎十一年（1638）永覺老人，住真寂院時刊行。有 130 尊像，各繫贊語，今已失傳。

⁵ 有真寂重刊本，康熙元年（1662）為霖在開元寺得真寂初刊本，當時只存 80 多尊，再重事徵補得 47 尊，與永覺老人的，共成 122 尊。置於藏經殿內。後民初虛雲主持開元寺時，獲睹此書，122 尊中亡失 5 尊，剩 117 尊。

⁶ 所謂雲福本，是康熙十五年（1676）刊行，名為《宗門正脈道影》，是靜熙啓公，求善畫者摹勒刻畫，再加傳略贊辭，有 166 尊。

⁷ 蘇州本，《佛祖道影》，是清光緒六年（1880），蘇州瑪瑙經房刊行，守一空成手訂。是統合真寂（殘本）、雲福先後刊本，再有憨山所撰八十八祖傳贊。共 240 尊。

⁸ 《增訂佛祖道影》，是虛雲於民國 14 年（1925），將 117 尊的真寂重刊本與蘇州本相校，再徵集若干尊，無傳贊者，虛雲補之，依世次編入蘇州本，共有 304 尊。1955 年，虛雲再增補入 27 尊，共成 331 尊。（虛雲在附記中曰 330 尊，似乎有誤。）

⁹ 《再增訂佛祖道影》，是民國 75 年（1986）宣化，於美國萬佛城、法界佛教總會出版，再增補入 15 尊（包括近代十位），成了 346 尊。並增補「或說偈曰」偈頌。

《再增訂佛祖道影》，總共收入 346 尊之多。即從明初開始蒐集佛圖、祖師尊像，將之編集成冊，到明末清初經過幾次增補（包括紫柏、永覺、為霖、靜熙），再來就是清末、民初，乃至現代了。而蒐集的主力是在明末清初時期，從這些尊像可以被蒐集編整，以及歷代禪師語錄中為數頗多的題贊詩等現象來看，繪像寫贊的情形由來已久¹⁰，而在明末清初時應該曾大大流行¹¹。

道影書的祖師像，基本上都是半身白描，雖然面貌神情各異，衣著持物亦各不相同，但線條、構圖工整，皆沒有背景，似乎有所定型、格套，應該不是以藝術取勝，而是以表象為主，以利編集成冊之用。這種歷代祖師寫真的道影書，其編輯之意義與目的，除了有單獨肖像的意義之外，應該還有濃厚的表彰歷史傳承、法脈源流之意義¹²。

祇園這幅肖像，畫法形式與道影書者類似，但沒有格套感。祖師肖像畫有些不同型式，如：道影書、語錄前、立軸的肖像，其容或有不同偏重的功能，但因為是祖師肖像，其宗教功能應是相同的。那麼繪製某位禪師肖像的意義、功能何在？有何宗教功能呢？（這也是道影書編者的目的之一）是見賢思齊、睹人見法、即相會心。晚明禪師語錄，大多有「贊」這一文類，即為像題贊，其圖像的人物，有佛、菩薩、古賢聖者，亦有師輩道友、弟子居士，包括自己等等，尤其是當代人物，佔很大的部份。在此先就禪師肖像來論，這些贊語，多應道友、弟子等所請而提，這些禪師肖像中又有頗多是自己的

¹⁰ 北宋禪師語錄中已有真贊（肖像寫真之贊語），之後這些真贊愈來愈多，並在語錄中獨立成類。有贊即是有像，所以代表繪祖（禪）師像的行為在宋代已很多。這方面可參考嚴雅美，《潑墨仙人圖研究--兼論宗元禪宗繪畫》（台北：法鼓文化，2000）第三章第三節〈禪宗繪畫的性格〉。

¹¹ 當民國 12 年，虛雲參校光緒蘇州本而出版《增訂佛祖道影》時，在序中談到「康雍以還，諸山名宿徵集容有未周，則限於時與力，補闕拾遺俟諸異日」。指出康熙、雍正以下的諸山名宿之道影，限於時與力，蒐集不夠周全，所以數量較少。這種情形，應該是康熙以下比較不流行寫真題贊，所以蒐集不易之故。而明末清初是道影書蒐集的主要時代，其禪師尊像留存下來的就相對較多，象徵寫真題贊的風氣，也大大流行於此時。前所提嚴氏《潑墨仙人圖研究--兼論宗元禪宗繪畫》（台北：法鼓文化，2000）著作，其所論禪宗人物畫是以宋元為主，並認為禪畫與臨濟宗楊歧派有密切關係，但並沒有關注到明代這類道影畫集。筆者認為這個時期應是寫真題贊的一個高峰，亦是禪宗人物畫有另一個型態的產生。

¹² 據筆者觀察這些尊像是以禪宗祖師為核心，亦可以說道影書與禪門有直接關係（或曰，禪宗肖像畫特別發達，有許多學者也注意到這種關係）。因為不僅禪師數量多，且排列世代時，釋迦佛祖之後，即曰初祖摩訶迦葉尊者，禪門「拈花微笑」之典故就是來自大迦葉，大迦葉被視為禪門初祖，道影書中如此排列，即是此意。禪門的祖師傳承相當重要且繁密，所以道影書標顯歷史傳承的意義即在此，可算是將法脈傳承的文字、表格圖像化。又，明末清初是禪林滿天下，法嗣繁盛，道影書在此時大量增補，自然相應於禪門，其他如天台、華嚴、慈恩、瑜伽、律宗、蓮社等祖師之尊像，在這當中是少數。

肖像，形成題自贊的現象。這些肖像不見得皆與道影書肖像一樣只有上半身等固定式樣，應該亦有全身像，有背景，彩色或水墨等等形式。至於其功能，例如密雲禪師曾為靈鑑法師像題贊：

此老法師曾與相會，但不相識，似乎口訥，為人樸實，不敢贊得，不敢毀得，珍重伊徒，但怎麼供養始得。¹³

贊中直言，密雲與靈鑑法師曾見過面，但不相識，只有大約的印象，他的徒弟以其寫真來請密雲題贊，密雲「不敢贊得，不敢毀得」，只道「珍重伊徒」，就這麼「供養始得」。表面看來無什麼內容的話，若以參禪者而言，處處卻都可能是悟道之機，尤其是這種坦白直樸之言。由此看來，這幅肖像是要作為供養、紀念之用。在密雲〈行狀〉有段記載：

武原朱君上申，初聞師名未之信，一夕夢人持巨幅展示，見僧相挺特，類古應真，其人曰：此宋慈受深禪師像也。甫瞻禮而覺。翌日過坊間見裱像與夢中所見同，讀其讚，始知為師像也。上申異之，于眾信中皈向尤篤。¹⁴

有朱上申者，曾作夢夢到一幅僧人畫像，相貌挺特，是宋代慈受深禪師像。沒想到醒來，隔天在坊間看到一幅「裱像」，與夢中僧像相同，一讀像贊，竟然是密雲的肖像，從此對密雲特別篤信。上申在坊間看到附有贊語的密雲畫像被裱裝起來，應是弟子、信徒將之請來供養，而他的肖像在坊間應頗多流傳¹⁵。這種「如見其人」的宗教用途是基本的思惟，而「如見其人」又有深意，紫柏在《佛祖道影》序中言：

阿難佛弟，尚觀勝相發心，況凡劣者乎？故佛祖道影不可不傳也，……使人瞻仰，塵習頓空，即相會心，千古旦暮，與諸祖周旋於大光明藏中，微道影孰能至此？¹⁶

¹³ 《密雲禪師語錄》卷十二；《嘉興藏》冊 10（台北：新文豐，1987），頁 66 中。

¹⁴ 明·王谷《密雲禪師語錄、行狀》；《嘉興藏》冊 10（台北：新文豐，1987），頁 71 上。

¹⁵ 這種祖師肖像畫，也有在傳法時，作為傳法信物者，因為祇園並沒有這種情形，所以在此不加論述。

¹⁶ 明·紫柏〈紫柏老人廣諸祖道影疏〉；《增訂佛祖道影》冊 1（台北：大覺精舍倡印，法

佛法是無相無說之教，所以繪尊像，存形相並非執形相，只為「即相會心」，讓人「塵習頓空」，入佛法大光明藏中，所以才曰「道影」。影而非真，所謂夢幻泡影也，但可依假悟真，依影破相。又，禪門講「本來面目」，是要弟子能徹見本來佛性，不錯認無明為父，所以這些有證有悟的祖師尊像，亦可作為本來面目的象徵與入處，所以在《宗門正脈道影》序有言：

…我雲福法妖啟公禪師，志抱積年，心存深固，恒竊歎曰：不將祖翁面目揭示當陽，使人所親睹而徹見根源，說什麼好兒孫？¹⁷

啟公禪師就是抱持這種禪門「面目揭示」、「徹見根源」之意，來蒐集禪師的尊像。而「這本來面目」亦有活潑的展現，例如密雲應弟子破山明(1596-1666)之請所題自贊：

不識好惡，不分皂白，若問著，當頭便楔，無法與人，那來剩跡，如是為人，何有知識，且道阿誰？密雲老賊。¹⁸

這種完全解構自己，充份張揚禪本色的贊詩，處處可見。所以像與贊完全顯現依像教化的意義，藉此讓弟子睹像、體贊，讓老師像分身一樣，以其面容來攝受弟子，以其題贊來點悟弟子。

與祇園同時代的禪師，其語錄中大多收錄有為人或自己之題像贊。例如前面所提的密雲，在當時有臨濟中興之譽，他的語錄中「贊」類下，除了有為佛、菩薩像所作的贊之外，還有應禪人所請為其他禪師尊像提贊者，如玉芝禪師(碧印上人請)、高峰禪師(憨石禪人請)、雲棲和尚(涵炤禪人請)等等，更有應弟子請的「自題」贊，這部分就高達四十一首之多，實際來請題而沒有列入語錄者應該更多，可見密雲法緣之盛，其尊像流傳之廣。又，牧雲(?-1671)，他是密雲的法嗣弟子之一，其《牧雲和尚七會語錄、像贊》中，也有〈天童本師密老和尚〉八首、題自讚三首。亦為同門之石車、雪竇

界佛教總會原印，1989)，頁2。

¹⁷ 淨範〈舊序〉(應是《宗門正脈道影》的舊序，當時康熙十五年(1676))；《再增訂佛祖道影》冊1(台北：大覺精舍倡印，法界佛教總會原印，1989)，頁5。

¹⁸ 見《密雲禪師語錄》卷十二；《嘉興藏》冊10，(台北：新文豐，1987)，頁66下。

(1594-1663)、林野(1595-1652)，作像贊多首¹⁹。費隱(1592-1660)也多次為密雲題像贊，並建有密老和尚影堂。他亦有自題像贊，還為同門的石車作像贊等等²⁰。所以請(繪)禪師尊像、請(自)題贊，在當時禪門是很流行的宗教行爲。

(二) 祇園的寫真

祇園這張肖像，讓我們在四百多年後能貼近、目睹祇園本人的樣貌，在中國女性禪師留存的文字資料稀少、圖像面貌更是了不可得的情況下，這張寫真像無寧彌足珍貴²¹。

收集歷代祖師的「道影書」，最完整版《再增訂佛祖道影》共是 346 尊像，其中也只會有一幅比丘尼像，即無盡藏尼像(見圖二)，而祇園肖像卻沒有在其中。無盡藏尼在一次與六祖惠能問答之中，知惠能為有道之士，而與曹溪眾人重建寶林寺(南華寺)，請六祖住持，是六祖最早的護法之一，也算是惠能的女弟子²²。此幅無盡藏尼肖像，源自何代、何處，甚至是否格套化的畫法，尚待考定。而祇園這幅肖像，放在語錄首頁，畫法與道影書者類似，但沒有格套感，應是專門依其面容行態而畫，或是依別幅祇園肖像而繪，甚至是祇園穿戴整齊，讓畫工白描。而且身形三分之二都畫出，不像道影書的肖像只有畫至胸部。依祇園有題自贊詩兩首看來，祇園應另有肖像流傳，或全身，或彩色，或有物景等，甚至就是與語錄同一形象，而作成立軸。其繪製的年代應是祇園住持伏獅禪院時期，亦即畫中的祇園是 51 歲到 58 歲之間。它被獨立放於祇園語錄首頁，將寫真來與語錄的言行相配，有供弟子信徒們如見

¹⁹ 見《牧雲和尚懶齋別集、贊》卷七；《嘉興藏》冊 26，(台北：新文豐，1987)，頁 587-588。

²⁰ 見《福嚴費隱容禪師語錄、紀年錄》卷下；《嘉興藏》冊 26 (台北：新文豐、1987)，頁 187-188。

²¹ 目前所見，女性禪師的寫真，除了祇園外，她的弟子一揆，在其語錄首頁亦有她的畫像，也是白描，形象鮮明，也持如意。師徒二人同留寫真於人間，也是彌足珍貴。

²² 在唐代，南華寺旁即建有無盡庵，為無盡藏尼修行處。憨山曾經修建，民國虛雲也重建之。與南華寺並存，而作為女眾修行之所。虛雲重建時，其原庵址似在卓錫泉右邊，虛雲將之移至寺東約三里處，並依真身之形貌塑成塑像，供奉在此。近年又經重修，筆者於 2005 年二月參訪時，大殿壁上繪有線描的無盡藏尼像圖，是依《增訂佛祖道影》的圖文刻上的。虛雲重建當時，無盡藏尼之真身被供奉在同樣是韶關曲江的灣頭村西華庵中。今日，西華庵，不知何時荒毀，無盡藏尼真身，也不知何在？現由香港人士在當地發心重建為慈航淨苑。

其人、如聽其教地珍惜、供養、修行的宗教功能。

這幅祇園禪師像(見圖一),是線條白描,呈現黑白構圖。上端題「祇園禪師像」,沒有贊詩。祇園呈正面身相,描繪出三分之二人身,眼睛目視前方(觀看者、畫師),穿著袍服,並無著田相的袈裟,衣服上沒有紋路或標誌,顯得簡單、平凡、樸素。右手衣袖垂下,未見手臂、手指(由袖褶看,可能插在右脅衣內)。左衣袖因左手抬起而袖尾在胸前,重點在左手,左手拿持著如意(著黑色),置於胸前,手指、指甲纖長,三指平放如意柄上,食指曲起成圈,姆指撐於如意柄之後。因為左手拿著如意,所以左袖的寬度比右袖寬,於是重點移向偏左方。如意柄呈流線型,頂端成曲有雲狀飾樣,從肖像的右下胸斜橫至左肩頭。面部描繪精細,表情端嚴,鼻如懸膽,鼻身甚寬,居於畫面中間,鼻翼較小但明顯。兩眉皆濃長過眼,左眉前端較濃,較接近鼻心;眼睛是雙眼皮,眼珠、眼眸、眼袋皆描出,左眼袋較寬。兩眼末端略微垂下,右眼有一魚尾紋。清楚的法令紋從鼻翼上端展延下來,嘴唇秀長緊閉,人中寬長,以直線描劃,讓人有穩定之感。呈微雙下巴,下巴寬圓,兩耳簡描露出。

1、田相袈裟，比丘服制

祇園這幅肖像,穿著的是袍服,是屬於漢族佛教僧侶的聽衣,聽衣是相對於制衣,制衣是指佛陀在印度親定的僧衣,聽衣是指因地制宜,依實際需要權宜的僧侶服裝。一般稱制衣(三衣)為袈裟,主要特徵是布料縫法要形成田相²³。而聽衣:袍服,本來是漢人的服裝之一,後來成了僧侶的專門衣物,是平日的穿著,當正式場合、法會儀式時就在袍服外面披上袈裟。祇園所著的袍服,連身、廣袖、曲領右衽,看起來袖子相當寬長,領子也甚寬,衣料看來頗厚實,似乎是秋冬時節之衣。祇園弟子一揆(1625-1679),也是一位女禪師,其語錄首頁亦有一幅一揆的肖像(見圖三),一揆肖像在袍服之外,就有披上田相的袈裟,並置有鉤紐在左肩下,這樣的僧服是比較正式的僧伽服裝,而且跟當時的比丘正式服裝也無二致²⁴。相對於有穿袈裟,祇園

²³ 參考郭慧珍《漢族佛教僧伽服裝之研究》(台北:法鼓文化,2001),第四章〈漢族僧伽的聽衣〉,有關「袍」的研究,頁135-142。

²⁴ 紫柏真可有一幅肖像傳世,錢復所繪,其所著服裝就與一揆相同,內著袍服,外披田相的袈裟。紫柏圖,見陳履生、張蔚星主編《中國人物畫--元、明卷》下冊(廣西:廣西美術,2000),第872幅。又,從道影書中的肖像,亦可證明當時比丘與比丘尼的服飾並無差別。

只穿袍服是比較日常、普通、平易的僧伽服裝。

當祇園的老師石車，傳承她法脈時，曾付祖衣：

粟示徵疾，命師到山，粟問……。粟云：作家相見事如何？師云：當機覲面。粟云：好好為後人標格。遂付祖衣。粟云：此衣表信，善自護持，并囑付云云。²⁵

石車傳法給她，以祖衣象徵傳法信物。祖衣的這種象徵，在禪門中極為普遍，最有名的即是五祖弘忍傳給六祖惠能：

五祖夜知三更。喚惠能堂內。說金剛經。惠能一聞言下便悟（案：悟）。其夜受法。人盡不知。便傳頓法及衣。汝為六代。祖衣將為信。稟代代相傳法。以心傳心。當令自悟。²⁶

這個祖衣，代表以心傳心的信物。有認為祖衣，指的是佛制三衣（袈裟）中的「僧伽梨」²⁷，是三衣中尺寸最大，田相割截的條數最多，即從九條到二十五條等，是僧伽入王宮、聚落所穿著的僧衣。在中國，條數愈多的僧伽梨，亦是外出、禮儀時所穿，是最慎重的僧衣。如果依此來定義祖衣的話，祇園所穿的並非祖衣，亦即這幅肖像她沒有將石車傳給她的祖衣穿在身上，只穿平時的僧衣。

放在語錄前，這麼重要的肖像，為什麼沒有穿著祖衣入畫呢？因為資料缺乏，很難找到確切的答案。但就圖像上看，沒有披上田相法衣，顯得簡單、樸素。這樣的形象或可呼應其內斂謙抑之態度。由臉上端嚴的表情看來，有一種嚴肅感，或可相印於其「法矩嚴肅」之住持形象。這些形象態度將於下文「自我形容」處闡明論證。

²⁵ 《祇園語錄》卷下〈行狀〉，頁 438。

²⁶ 唐·慧能《六祖壇經》；《大正藏》冊 48，頁 338 上。

²⁷ 三衣，音譯為：安陀會、鬱多羅僧、僧伽梨。三衣都是由割截布條縫製而成的，縫成田地阡陌的形狀，有作眾生福田之意，也為了標示佛教僧侶的身份。安陀會是縱向割截五條。鬱多羅僧是縱向割截成七條。僧伽梨是縱向割截成九條到二十五條者。參考郭慧珍《漢族佛教僧伽服裝之研究》（台北、法鼓文化、2001），第三章〈漢族僧伽的制衣〉，頁 66-67。以及《中華佛教百科全書》冊 4（台南：中華佛教百科文獻基金會，1994），「四眾」條目，頁 1554.2。

2、頂上青髮

出家人出家要剃鬚髮，以示與世俗斷絕，捨去一切裝飾，這是出家人的基本形象，出家後平時亦須定時剃淨，現圓頂相，所以沒有剃髮還會被視為犯戒。但是祇園肖像相當令人注意的是，頭上描繪出一條條細密的線條，似有髮絲往後上梳齊之態，甚至左耳上，還真實地繪出部份髮絲微微鬆脫之狀（後面是否有髻？或是短髮略綁起來？不得而知），如果沒有這個髮絲鬆脫的形狀，即使頂上髮線分明，還不敢妄斷是有蓄髮。提得一提的是，一揆的肖像（見圖三），其頭頂繪有髮線，與祇園比較來看，一揆明顯是接近於圓頂相的。

祇園身為出家人，在正式的語錄圖像上呈現的卻非圓頂之相，讓人不免好奇這個現象背後的因素。根據祇園弟子一揆所寫的〈行狀〉，起先祇園是在胡庵自己剃髮，決定不住俗家，隔年就前往金粟山廣慧禪院、密雲座下受具足戒，形成正式的出家人。後來在一次剃頭時，還因而有所徹悟。住持伏獅時，還為一揆等弟子披剃出家，所以應理是個圓頂的出家比丘尼，如何又蓄有髮絲？而且作畫當時，竟未特別加以修整，就這樣自然而然地入畫？可見這是平常自然的形象。

回頭觀察《增訂佛祖道影》，發現許多禪師尊像，也非圓頂之相。尤其與祇園同時代的禪師多有蓄髮、長髮之狀，例如她的師公密雲圓悟頭髮崢嶸而豎（見圖四），密雲師兄天隱圓修（1575-1635）髮略飄動，雪嶠圓信（1570-1647）則是長髮垂肩（見圖五），她的師伯輩破山通明更是髮捲成曲，朝宗通忍（？-1648）、石奇通雲、木陳道濟（1596-1674）、牧雲通門（？-1671）、萬如通微（1594-1657）、林野通奇個個都是髮鬚具留，只有她的傳承老師石車通乘是鬚髮剃然之相（見圖六）。然而，除了少數一二位確實是長髮之外，其餘大部分都是短的鬚髮，應該都只是剃髮的次數較不頻繁所造成的，因為與傳統男子的髮式比來，還是不同，已經是算短的了。而祇園有髮的情況，與當時一般女子長髮盤成髮髻的髮式相比，也是屬於短髮，已有「斷髮」之實，只是剃髮的次數較不頻繁。所以在不同的時間點下，可能有時呈現圓頂像，有時較不拘地呈現短髮短鬚。例如紫柏真可，其在道影書中鬚鬚長至胸前，但在錢復「真可和尚像」中²⁸，紫柏呈圓頂相，只有微鬚在嘴唇上。由祇園的情

²⁸ 錢復「真可和尚像」，見陳履生、張蔚星主編《中國人物畫--元、明卷》冊下（廣西：廣西美術，2000），第872幅。

形，與同時代的禪師在道影書中頂上多有髮的狀況，可見當時有些禪師不拘剃髮：有時剃除乾淨、有時自然而然留著髮鬚。這種不拘剃髮，自然而然留著鬚髮的情形，或是因為年老，或因流俗，或是因為閉關住山的緣故。

禪門自來與頭陀行有密切關係，如達摩初祖面壁九年，以及閉關、住山等修行方式在禪林中比比皆有，因專注於修行，破除一切相，心尚且抵除，心外之物自然超越不拘，所以身體外相包括衣物、鬚髮、指甲等多不加修整，甚至形成放浪形骸之狀，這種禪門人物形象所在多有。憨山（1546-1623）在自序年譜中曾記載，他遇到多年前的故友妙峰師時：

予年二十七，初至揚州…十一月，妙峰師訪予，至，師長鬚髮，衣褐衣，先報云：有鹽客相訪，及入門，師即問還認麼？…明日，過訊夜坐，乃問其狀何以如此，師曰：以久住山故，髮長未翦。²⁹

兩人再見面時，妙峰師「長鬚髮，衣褐衣」，憨山問其原因，他說是因為「久住山故，髮長未翦」。由此可見，閉關或住山等修行，會有髮長未剪的狀況。觀之祇園的修行，在胡庵有九年隱跡修行，在伏獅弘法時亦有閉關三年、退院謝事等韜光養晦之舉，所以祇園這幅頂上有髮的形象，可能是閉關之餘的形象。而這樣的肖像，是放在要入《嘉興藏》的語錄首頁上，即使祇園不在意，為其出版、寫序的弟子、居士們也沒有多所避諱與掩飾，可見當時這樣的事，並沒有被認為特別奇怪，可能還被視為平常，甚至成了不拘外相、精進修行的象徵。

不管是單純平常不拘剃髮，還是閉關之餘的形象，外觀上卸除性別象徵的出家傳統下，祇園呈現頂上有髮的肖像，意外地讓我們明顯地看出她是一位女性。

3、手持如意，指甲纖長

祇園肖像中，祇園手持一柄如意，指甲呈纖細長狀，這樣的手指、指甲形狀，明顯地是畫女性手指的樣態，不知是畫者為了美觀，或是寫實而成？無有文獻可以揣度，只能觀察了解。

²⁹ 明·憨山，《憨山老人夢遊集》卷三十九〈憨山老人自序年譜實錄上〉；《嘉興藏》冊 22（台北：新文豐，1987），頁 707 上。

而重點在這柄如意上。祇園曾應弟子超潔、超貞所請，寫的第二首贊詩第一句就是「手攜如意」，很清楚地這幅弟子要請去供養的圖像，與語錄首頁祇園手持如意這一點上是一樣的，所以可以進一步推論，語錄這種手持如意的肖像，不只刻印在語錄上（語錄版），應該也有弟子們請去或供養或紀念之用（流通版）。可見「手持如意」的形象，是祇園肖畫像的重要標誌。

(1) 佛門中的如意

如意，宋、釋道誠《釋氏要覽》中云：

梵云：「阿那律」，秦言「如意」。《指歸》云：「古之爪杖也。或骨、角、竹、木，刻作人手指爪，柄可長三尺許。或脊有癢，手所不到，用以搔抓，如人之意，故曰如意」。誠嘗問譯經三藏通梵大師清沼，字學通慧大師雲勝，皆云：如意之制，蓋心之表也。故菩薩皆執之，狀如雲葉，又如方篆書心字，…又云：「今講僧尚執之，多私記節文祝辭於柄，備於忽忘。要時手執目對，如人之意，故名如意。…³⁰

如意本為搔癢之具，在佛門則演化成菩薩持物、講僧執物。講僧在講經時，流行手執如意，將節文祝辭記在柄上，作為備忘之用，需要時可以「手執目對，如人之意」，讓上台說法能如意。這是從實用上來談。又有從象徵意義上來談：因為如意的形狀像方篆書的心字、是心的表徵，佛法以心的覺悟為要，唯識宗更以「萬法唯心」來詮釋宇宙萬象的生成。佛又名為如來，故心悟則見法之實相、如相。也有從「搔癢」功能來引申，《禪林象器箋》云：

忠曰：如意之制，…凡佛菩薩所執器物，動有所表，蓋說法到人疑處，令彼能通曉，猶如爪杖搔癢處痛快，故執此表其相。³¹

菩薩說法能夠說到眾生深疑之處，使其通曉開解，正如如意能搔到不易構到的癢處，實是痛快一事，所以菩薩執持如意來象徵說法如意。在佛門，不管講僧執如意或菩薩執如意，或實用或象徵，都有「說法如意」「法的如如」之

³⁰ 宋·釋道誠集《釋氏要覽》卷二；《大正藏》冊54（台北：白馬精舍影），頁279中。

³¹ 日本、無著道忠禪師（1653-1744）《禪林象器箋》（台北：佛光，2000），頁714-715。

義。

在禪門，如意是法器之一，或許由於如意的材料多為骨、鐵、玉等貴重物，又如臨濟宗棒喝的教化方式，拿起拂子、柱杖等物，都比如意來得輕巧、親切的多，所以如意較少出現在禪師日常教化之中，但因為其象徵「說法如意」，卻常常用來作為「法印證」的信物，例如費隱通容（1592-1660）就多次以如意為付法信物³²，祇園得自其師石車者，亦是如意一柄、法衣一項（見下文）。但將如意作為持物畫入肖像者，則較少，例如《佛祖道影》中的寫真像，晚明臨濟一門：幻有持拂子、密雲持杖，其同門：天隱與雪嶠都持拂子。祇園同門師輩者有十二人：有四人持拂子，二人拿杖，一人拿如意，五人無持物。持如意者是其師叔牧雲通門。所以禪師寫真的持物，多為拂子，或是沒有持物，再遍觀其他禪師道影，亦是如此。持如意入畫者僅是少數。寫真像，就如前文所論，多作弟子信徒供養、如見其人之用，所以以像為主，有持物也以禪師最日常、最親切的之物入畫，自然「如意」就少入畫了。

(2) 祇園的「如意」意旨

《祇園語錄》中，處處見到祇園「卓柱杖」、「以拂子拂一拂」來教化弟子、興作佛事，從沒有出現過拿「如意」。而《語錄》中詠法具的詩偈中，有詠〈蒲團〉、〈柱杖〉、〈拂子〉、〈鉢盂〉，這些應該都是祇園平日伴隨在身邊的法具，為何不將它們入畫？而選擇平日很少拿持的如意來入畫？所以當祇園的畫師以如意入畫，代表著祇園或其弟子決定以如意來入畫，她們沒有選擇柱杖、拂子等平日教化、熟練在手的法具入畫，或是不要持物，這決非任意隨意之作。又，這柄如意，在畫面中央、人物胸前，在全部都是線條白描的畫面上，又將之塗黑成了黑色如意，成了視覺的焦點，非常顯眼。畫師將如意畫上薄薄的厚度，形成立體硬質感，頂端雲狀飾樣邊緣，留白再描線，在一幅白描的肖像上，看來特別精緻。顯然「如意」，在這張圖像的構圖上，佔有極重要的地位。所以以如意入畫，是有所決定、抉擇的，是想藉此如意來象徵某些重要意義。而這些意義就是從「說法如意」、「法的如如」、「法的信物」開始。

³² 資福行觀、王谷 同集《福嚴費隱容禪師紀年錄》卷下，就記載費隱先後付嚴弼居士、法淨皓比丘尼、徐觀周居士，「如意一柄表信」；《嘉興藏》冊 26（台北：新文豐，1987），頁 190。

祇園在石車座下參話頭，幾翻淬煉、大死大悟，在體道知用後，石車交付一柄如意給她：

是後粟（案：石車）乃付如意。師（案：祇園）呈偈云：如意拈來一脈通，無今無古耀虛空，若還識得真如意，不動如如在手中。……當先師祖車和尚開法，金粟法席甚盛，首以如意付先師，諸方禪侶，無不疑駭³³

祇園藉石車付予的如意，來表達自己悟道的心境：這柄有形的如意一拈來，象徵「空體」與「緣用」能一貫相通，毫無滯礙，既無古今之別，卻能耀然虛空，這就是識得「真如意」，能將「不動」與「如如」自在運用，不僅具有道體，又能體用如如地弘法度眾，即是「法的如如」、「說法如意」。祇園這樣的說法也呼應著佛門中如意的意涵。

祇園從石車處得到兩件信物：如意與法衣。接受如意後，並以如意來表達體用如如的悟境，今又將如意繪在語錄、給弟子的寫真上，此如意與彼如意，自然相呼應起來，圖像中的如意，就是石車付予她的如意。

當時金粟寺參禪者多，石車將代表得法的如意給了一位女修行者，不僅是印證，亦有法脈傳承之意，所以才會引來諸方禪侶的疑駭與震驚。後來石車圓寂前再將祖衣付予祇園，正式付予臨濟傳承。所以這柄如意，象徵二層意義，一者，法的印證（體用如如）。一者，傳承法脈，傳法如意（說法如意）之期許。前者是法，後者是老師給予的責任與祝福，這份責任就是以心印心的傳承，所以其重要性不可言喻。

(3) 不壞如意，賢賢無疆

如前所述，這柄如意有二層意涵：一是法的印證，一是法脈傳承（石車的祝福與交付）。前者對祇園自身生命而言，是重要的轉捩點，是她參證悟道的具體象徵。後者對祇園而言，是師恩、法恩的感念與責任，但就當時禪林、師門大環境、女性禪師的處境而言，這柄如意更重要的象徵是：法脈傳承之「正當性」與「正統性」。當初石車授如意給祇園時，「諸方禪侶，無不疑駭」，這份疑駭除了因為祇園是位女性之外，或許對某些人來說，還有一種惟恐失

³³ 見《祇園語錄》卷下〈行狀〉，頁437下、438上、438中。

去傳承法脈機會的失望。法脈傳承，在禪門本來是一種以心傳心的印證，一種弘法的責任，如果為師者心態不正，多傳承便成為擴大自己勢力的方法，因為多傳承就多弟子，多弟子，影響力自然愈大。但如果弟子心態不正，傳承成為一種誘惑，它在俗世就成了宗教地位的象徵，代表一種身份，一種資格，甚至伴隨著名聞利養。例如五祖傳法衣給六祖時，帶著法衣的六祖，後面急湧湧地追來一批人，引來「為法還是為衣」的一場精彩對話。晚明禪林確實有多傳承的現象，也產生一些蔽病（但不一定完全是蔽病³⁴），形成「競求傳承嗣法」的現象，例如《雲外澤語錄》卷十四〈妄刻續燈諸錄說〉：

近代据師位者，往往急于求嗣，交閭巷庸俗之所為，有勢利相傾，名位相誘。…瞎眼宗師，見學者稍具天資，如籠生鳥一般，生怕走了別人家去，急忙傳拂付卷，稱賞贊揚，互相欺瞞。³⁵

為師者「急於求嗣」以擴大自己利益，所以被批為「瞎眼宗師」。而弟子相對地也有急於求傳承者，甚至還有假冒傳承者，在《祇園語錄、行狀》中就有這樣的記載：

當金粟車和尚臥疾時，及門竟有假源流承嗣者，先師不畏虎狼，隻身挺出，為法故也。至今禪流談及清源流一事，嘆其才識卓絕。³⁶

石車一生付予三位禪師法脈，一位是祇園，其他二位是息乾元（1609--1679）、眉庵秀。在其師門同輩中，算是嗣法者少的。當石車臨終時，在弟子當中竟有「假源流承嗣者」出現，祇園為了法流的清淨，便「不畏虎狼，隻身挺出」，對方如「虎狼」，可見狀況相當險惡；自己「隻身挺出」，應該是到金粟寺奔喪時，獨排眾議，不願苟且。祇園「清源流」的勇氣，在禪門中成為美談，被贊歎為「才識卓絕」。清源流，代表維護法脈的清淨性，不讓師門被「競求傳承嗣法」的人、事所污染，以免石車圓寂後還被冤成「瞎眼宗師」。

³⁴ 晚明禪林多傳承的現象，筆者曾於〈明末清初女性禪師語錄之出版與入藏——兼論《嘉興藏》的入藏問題〉，《台灣宗教研究》四卷一期（台北：台灣宗教協會，2005），有「傳承與語錄增盛的禪林現象」的討論，筆者認為這樣的現象容有亂象產生，但對女性禪師來說，恰好提供容受的環境，讓有修有證的女性禪師比以往更有機會被付予傳承法脈。

³⁵ 轉引自陳垣《明季滇黔佛教考》下冊，卷二（河北教育，2000），頁281。

³⁶ 見《祇園語錄》卷下〈行狀〉，頁439上、中。

又,《祇園語錄》中,有〈源流頌〉,是為臨濟宗南嶽下的歷代祖師寫小傳、頌。源流頌,並不是自古語錄的常態類別,是明代中期後,才漸次流行,甚至作為付法的信物之一,所以其本身的法脈傳承意是非常明顯的³⁷。祇園從第一世南嶽讓禪師寫到第三十五世石車禪師,共35位,其意義即是語錄文本之主、寫頌者--祇園,是上承這個臨濟法脈源流而來,一為感於法恩,一為從頌中展現對祖師的體悟,又為展現自己的法脈傳承。〈源流頌〉,寫到石車就停止,接下來應該是祇園自己(其實語錄文本與寫真,也可算是將祇園寫入矣),她的「被寫入」則是其嗣法弟子的工作,嗣祇園之法、繼主伏獅禪院的義公禪師(1615-1661),其語錄《伏獅義公禪師語錄》中〈諸祖源流頌古〉就是擔負起這個責任,從第一世南嶽懷讓,直到石車,接著也是最後一個:即是第三十六世祇園行剛禪師。將祇園寫入這條法脈之中,算是義公語錄對師門最重要的意義之一。如果證之上述「清源流」事,以及石車授如意時「諸方禪侶,無不疑駭」事,〈源流頌〉的書寫,應是要在語錄文本中正面表達祇園的傳承乃臨濟宗「正統法脈源流」³⁸。同樣的,祇園的寫真將如意入畫,也正是以圖像來表達「正統法脈源流」。

即使如此,祇園對法脈傳承的核心見解,並非停在這層「表達正統」上,因為法脈的核心是自身的證量、一切虛妄,根本無須向別人證明什麼,所以曾經有位野水居士贈二詩給祇園:

總持去後無消息,千載令人慨嘆生,近日得君堪繼襲,拈頭作尾有經營。龍池一派到金粟,滾滾連天孰敢當,幸有伊人施妙手,和源把住息汪洋。³⁹

一詩,表達對祇園能在千載之後接繼總持,使女性禪師傳承能不斷絕的讚美。一詩,讚揚她在「清源流」事的見義勇為。結果,「師見,乃先著語云:『歷歷明明,蓋天蓋地,說甚麼無消息?』,並作偈語〈答野水兄〉:

³⁷ 關於明代中期後「源流頌」起源與意義、形式,長谷部幽蹊《明清佛教教團史研究》(日本:同朋舍出版,1993),頁342,第九章第二節〈宗派的發展と源流頌〉,有詳實的考證論說,

³⁸ 拙著〈女性禪師語錄的書寫意識---以明末《伏獅祇園語錄》為個案〉認為祇園的語錄背後便有彰顯「臨濟宗正統源流」與「女性禪師源流」的書寫意識。該文收於《中華技術學院學報》第二十九期(台北:中華技術學院,2003.12),頁283-298。

³⁹ 《祇園語錄》卷上〈偈語〉,頁428下-429上。這段清源流過程,其明確的人、事、物,尚無資料可明。

歷歷孤明互古今，當頭一棒指諸人，箇中若了全無事，萬水同源一派真。⁴⁰

一句「箇中若了全無事」將源流、傳承、法脈等事「當頭一棒」。祇園先著之語更是有力的將「有、無」打破，將他人給她的地位打破，開示法脈乃「歷歷明明，蓋天蓋地」的遍住常明，並非一時一世一家一門一人之事。既是「箇中若了全無事」，所謂「正統法脈源流」頓消於無形。

在分析有形之肖像、名言時，自然無法忽略在語錄中時時出現的這種「空」的核心觀念，這也是法的核心。那麼，「全無事」與「表達正統法脈源流」是否能同時存在？祇園有位弟子朱老淑人，她是朱彝尊的先伯祖母，在一次復朱老淑人的信中，祇園開頭一句：「讀來論，貧僧無念中亦不能無掛念耳」⁴¹，「無念」是祇園悟道的核心，「不能無掛念」則是祇園弘法的悲心，兩者是並存而不悖的。祇園的自題贊第二首有「手攜如意，閒閒無慮」句，以如意來對顯「閒閒無慮」，此是空性的顯現，是心的自如，是「法」的核心，所以即使如意是顯法脈正統，亦是「閒閒無慮」之下，爲了教化弟子之用的。因爲在傳承多有虛偽不實的環境下，又是一個屬於性別少數的女修行者，嚴謹地表明「法脈的清淨性、正統性」，能讓弟子安心、清淨地受法，這也是祇園或其弟子們隨緣而然，爲教化方便的悲心使然。

綜合言之，這幅祇園肖像中的如意象徵著：以法爲核心的：法、證道、體用如如。以法脈傳承爲核心：臨濟傳承、弘法正當性、法脈正統性。但又不失「箇中若了全無事」、「閒閒無慮」的法意。所以肖像置在語錄首頁，標舉法與傳承的清淨，當弟子、信徒們將語錄、肖像請來供養時，也能同時感受這份法與傳承。

(4) 祇園弟子與如意

後來，這柄如意，根據其〈行狀〉記載，祇園圓寂前交待：塔院由義川超朗料理，伏獅禪院由義公超珂（1615-1661）住持，並以祖衣二項付予她們兩人。並未明顯表達這柄如意交付予那位弟子？所謂祖衣二項，在祖衣之外，

⁴⁰ 《祇園語錄》卷上〈偈語〉，頁429上。

⁴¹ 《祇園語錄》卷上〈書信〉，頁430中。

另一項是什麼？依理，應該是這柄如意才是，因為祖衣（法衣）與如意二項正是承自石車，祇園又將這二項一起傳給義川、義公二人，這是非常合理的。而義公主持伏獅禪院，義川則到南潯住持般若庵，所以祖衣與如意應該在義公處。但在祇園弟子一揆的《參同一揆禪師語錄·行實》中記載，一揆要圓寂前，將如意交給弟子法源明俊，並說：「此幻有老人付車老和尚，傳至先師，今以付汝，非比等閒，切須珍重」⁴²。幻有老人即幻有正傳（1549-1614），是密雲的老師，算是祇園的師祖了，她說這柄如意是從幻有傳給密雲，密雲再傳給祇園的，祇園的弟子一揆又將這柄如意傳給其弟子法源明俊。那麼祇園當初是將如意傳給一揆嗎？也不盡然如此，因為被付囑住持伏獅的義公早逝，她並沒有弟子傳承，圓寂前請一揆來處理其後事，並接掌伏獅禪院，所以一揆就在伏獅住持了六年，因此極有可能是義公將祖衣與如意交付給一揆，請其傳承下去，如意也就在一揆這裏。由此看來，這柄如意的傳承順序是：幻有→密雲→石車→祇園→義公→一揆→法源。

而一揆在語錄前的肖像（圖三），也持有一柄如意，依理而言，應該就是祇園手持的這柄如意，如此一來，一揆肖像就呈現出「身著祖衣、手持如意」的形象。又，一揆在圓寂前，交付給弟子者有二柄如意，一柄給法源明俊，即是傳自祇園。一柄是鐵如意，傳給惺元明湛。而這柄鐵如意並未說明來歷。所以在祇園肖像上這柄如意雖然被描成黑色，但確定不是鐵如意。應該只是屬於暗色系厚重的材質。

（三）形貌魁碩，純乎丈夫氣概

我們無法從祇園寫真中準確地看出其身高、體重，行為舉止。觀諸當時弟子、時人多有對她形貌、氣質的言詞形容。因為是關乎她的形貌與舉止，所以將之放在寫真析論之中。

一揆曾在〈行狀〉中提到祇園的形貌，有曰：

師相魁碩，面如滿月，舉止態度純乎丈夫氣概，瞻其儀表令人意消，居恒脫灑，談笑自若，每志慕古人，不尚世趣，見徒輩少涉時習，即正色痛戒，不為少恕。臨事應物，決志如神，常在機前，不落人後，

⁴² 《嘉興藏》冊39（台北：新文豐，1987），頁17上。

一言一語一舉一動，無非利人為急。⁴³

弟子形容她：「師相魁碩，面如滿月，舉止態度純乎丈夫氣概」。吳鑄寫的〈塔銘〉也順著〈行狀〉而言：「師形貌魁碩，瞻其丰采，儼然一丈夫」⁴⁴。〈行狀〉又提到，有澗浦吳氏的家人，之前還未見過祇園時，曾夢到她：「…夢中見師神儀挺特，五色寶幢空中垂下」⁴⁵，後來見之，果然如夢中一般。其中所謂「純乎丈夫氣概」的形容，特別值得觀察。

「調御丈夫」，是佛的十種稱號之一，佛具足的三十二相，又稱為「大丈夫相」，所以佛又稱為大丈夫。又有稱出家是「大丈夫事」。提婆《大丈夫論》二卷，強調發大悲心、菩提心：

唯能作福無智無悲，名為丈夫，有福有智，名善丈夫，若修福修悲修智，名大丈夫。⁴⁶

丈夫是指能作福，卻無智、無悲。能修福、修慧、修智的才是大丈夫。如此看來「丈夫」、「大丈夫」都沒有性別的意涵。但落在社會性別文化、使用的字詞的傾向，都隱隱約約黏上男性印象，有修道朝向這樣的男性形象為優的意識形態。祇園身為一位女性修行者，即使出家亦是超越男女相，用「魁碩、丈夫氣概」的語詞來形容，表示祇園的身形、氣質風采確實有朝這個方向的可能，但這種「純乎丈夫氣概」、「儼然一丈夫」的詞語，顯然不太會用在男性悟道者身上。所以當弟子、時人這樣來形容祇園時，除了贊美她有覺悟者（佛）、菩薩、發菩提心者的氣概外，難免也黏附上男性印象，而以這樣的男性形象為優，加在祇園身上。

即使如此，也不應抹殺這個描寫，因為必定有這個形象傾向才會如此詮釋，肖像上只有單獨人像，無法比較出祇園是否「形貌魁碩」，但如果將之與一揆的肖像比起來，祇園確實有比較魁碩的身形、飽滿圓形的臉型，所以弟子家人夢中所見的祇園「神儀挺特」，有著虔仰的高度外，而見其人如夢中，亦表徵祇園身形挺特的形象。

⁴³ 《祇園語錄》卷下〈行狀〉，頁 439 上。

⁴⁴ 《祇園語錄》卷下〈塔銘〉，頁 440 上。

⁴⁵ 《祇園語錄》卷下〈行狀〉，頁 438 中。

⁴⁶ 《大正藏》冊 30（台北：白馬精舍影印），頁 265 中。

除此之外，「儼然一丈夫」的形象，應該還得從覺悟者的方向來詮釋，弟子對她「決志如神，常在機前」、「無非利人爲急」等形容，都是悟者智慧與慈悲的展現。而初到伏獅禪院時，有人擔心她現女身之相，恐怕在這個文化重鎮難以弘法得開：

師至院時，或謂師現身末山尼，恐此鎮難以行化，及見師法矩嚴肅，性地朗徹，丰姿儀表卓犖不凡，兼之平等接人，無論貴賤，一以慈悲本色接待，動靜語嘿間，令人意移神化，汪汪乎若江海之無不納，覆載之無不容。其時遐邇聞風，戶履日滿。⁴⁷

結果，祇園「法矩嚴肅」、「性地清徹，丰姿儀表卓犖不凡」，並且平等、慈悲弘法，在動靜言語中，令人「意移神化」，其內涵如江海之大，這種悟者的風範，因此得到尊重，讓她能破除許多人的疑義，帶起伏獅禪院的弘法盛況。

而從前面所學：她平時灑脫，談笑自若，不尚世趣，徒輩如果稍稍涉及世俗習慣、俗事，祇園都會嚴格地「正色痛戒」，不輕易寬恕。在弟子的眼光中，祇園的形象除了悟者應具有的智悲形象外，就是法矩嚴肅（或正色痛戒弟子等）與寬大脫灑（或居垣脫灑、或性地朗徹、或如江海無不納等）兼具，這也是她「儼然一丈夫」的形象組合之一。

從弟子對她多層次形象的看法，亦可知之：

師在伏獅開化八年，聞其風者如雷霆，瞻其貌者如春風，聆其教者如甘露……徒輩有臥疾，躬持湯藥，親自撫摩，有欲省親，勸其孝敬勝于奉師。或有忤俗，必委曲調和，俾其悔悟。以是及門徒眾咸望之凜然，親之藹然，久之幡然，願執事終身者也。⁴⁸

以雷霆、春風、甘露來形容「聞、瞻、聆」。「望之凜然、親之藹然，久之幡然」是由遠而近，由淺而深的相處。而「聞」與「望」這二種較遠距離、較淺認識時是嚴肅的形象，然後才有較近較深時的春風、藹然、親切、寬廣的形象，然後弟子能夠深刻受用其教法。這種多層次的形象，亦與法矩嚴肅與寬大脫灑的形象互相印現，這兩者的呈現，下文「題自像贊與自我形容」部

⁴⁷ 《祇園語錄》卷下〈行狀〉，頁438上。

⁴⁸ 《祇園語錄》卷下〈行狀〉，頁438上、439上。

分，將會舉證細論。

四、題自像贊與自我形容

題自像贊，是依自像以文字來表達自己。祇園的題自像贊有二首，第二首標明「超潔、超貞請」，是超潔、超貞二位弟子請題的，其內容：「手攜如意，閒閒無慮，玉潔冰貞，寒梅發蕊，咦，無限香風動，我無隱乎爾」⁴⁹。應是弟子要將祇園肖像請回供養，而請題贊的，也因此祇園將超潔、超貞中「潔、貞」二字嵌入贊詩中成爲：「玉潔冰貞」，成爲她們獨有的贊詩。而自我形容，指的是語錄中祇園談到自己時的心跡表露，因爲語錄有記言的特質，所以這些語句頗能貼近祇園的語言心像。所以在此將題自贊的文字與自我形容的語言式表露，交涉共論，然後再取諸弟子、時人的形容來互相印照。

這二首題自贊並無附隨於祇園語錄上的寫真，但卻有密切關係，所以先從此論起。

(一) 祇園寫真與贊的關係

如前所述，這些作爲供養、紀念用，甚至編輯成書的「道影」肖像，都附有贊語，這些贊語的用意，表面上是自我形容表露，其實是藉此來點撥見像者禪法。祇園有題自像贊，但是沒有放在肖像旁，而是在語錄「像贊」類下，這應該有二層問題：一者，爲何肖像沒有題贊？二者，爲何不直接以這二首自贊置在肖像旁？

從有弟子多人重覆請禪師題自像贊的現象來看，雖然有可能是肖像圖有多種版本，圖上均有贊，但像密雲有四十一首之多的題自像贊，不可能有四十多種圖版，所以同一版型的肖像複印很多張的情況，是最可能的。弟子請到畫後，再請禪師（本人或他人）專門爲其題贊。而置於語錄首頁的祇園肖像，並非某位弟子所請，所以純粹是肖像，沒有贊詩。

題贊是配合肖像的，有用文字描寫形象者，也有點寫肖像主人的個性等

⁴⁹ 《祇園語錄》卷上〈題自像〉，頁 432 上。

精神層面者，內容並非一成不變。贊詩第二首有「手攜如意」句，顯然是為「與語錄肖像同類型」甚至是「同一張肖像」所題。那麼為何不將這首自題贊放在語錄肖像旁？可以推論：這首贊詩是超潔等弟子所請，所以將弟子的名字嵌進去贊詩中。而所提的這幅肖像應該也被弟子請回去供養矣。既然是為弟子所題，所以如果將之置於語錄首頁肖像旁，是不太恰當。而祇園第一首像贊的內容，又無法判斷其配合的肖像形象為何，亦即無法明確認定其是否是為語錄肖像（或同類型的）所提，然而既有祇園自提的贊詩，為何不將這首放在語錄肖像旁？極有可能是：這首贊詩並非與語錄肖像相搭配的，所以沒有採用這首贊詩。這也表示祇園在世時起碼有二張肖像行世。所以現存的二首像贊不適用於語錄肖像上。

顯然，語錄這幅肖像並沒有直接、屬於它的題贊詩。肖像沒有像贊，為何不在語錄出版時加題上去呢？可能有三種狀況：一、《祇園語錄》的編輯有不同的時間點，於祇園在世時已編輯部分出版，祇園圓寂後才出版完整語錄⁵⁰，所以這幅肖像不是祇園無意（沒有）題贊，就是祇園去世後，才編輯這張肖像置在語錄首頁，祇園已無法自題像贊了。二、祇園弟子一揆的語錄《參同一揆禪師語錄》亦有一幅一揆的肖像，肖像旁有牧雲所提的〈一揆禪師像贊〉，而牧雲是祇園的法叔，算來是一揆的長輩。依此而推，自題像贊是為弟子而提，以作為供養，而語錄肖像，居於語錄首頁，是這本語錄的主人圖象，所以請師長輩提贊才顯慎重，就如請有德望、名望者為語錄寫序一樣的意義。而祇園並無請師輩提過像贊，所以就沒有像贊。然而，以祇園弘法之盛，其弟子一揆亦交遊廣闊來看，要請師輩提贊並非難事。所以極有可能是第三狀況：編輯語錄者（或祇園或弟子）就是只想純以圖版原樣呈現，只在肖像上端中間提上「祇園禪師像」字樣，不列贊詩，就像一幅人像一般，構圖也相當完整。贊詩是文字，像是像貌，讓象歸於象，文字歸於文字，兩者相得益彰，便不必師輩贊詩來累贊。

（二）以空為核心，顯臨濟教法

祇園二首題自像贊，分別是第一首：

⁵⁰ 《祇園語錄》卷下〈行狀〉：「…有前錄一冊、源流一冊，又錄一冊、後錄一冊，嗣有全錄行世」。頁439中。

祇園不會禪，饑喫飯、倦打眠，人來問道無他說，劈脊粗拳絕妙玄。

第一首題自像，以「不會禪」來表達「空」，這是典型的禪法核心，「饑喫飯倦打眠」，象徵自如自在的平常生活。末後二句，點出自己臨濟教法之路向：藉棒喝指向「絕妙玄」的實相意。祇園一邊以吃飯睡覺表達自在樸實的本色，又以「劈脊粗拳」，表達教法的直截了當、不假商量。這首詩著重在「空」，以此來作自喻。別人以禪師來看她，禪師者具有禪法，但《金剛經》云：「法尚應捨，何況非法」，禪宗斬斷一切葛藤，佛來佛斬，魔來魔斬，以身心具現「空」之實相，所以祇園「不會禪」、「無他說」、「絕妙玄」，都是空的呈現。而「空」的呈現中，同時具日常有序隨緣的一面，更有弘法利生的一面，這便是「饑喫飯，倦打眠」的日常隨順，與「劈脊粗拳」的臨濟教法。運用一句「空」、一句「有」的格式，形成二組。「空」句中亦有「有」，「有」句中亦有「空」：「饑喫飯、倦打眠」表面是日常之「有」，但也表達出禪門活在當下，言語道斷的隨緣展現，雖然是「有」亦含「空」意。「絕妙玄」的「空」，用「劈脊粗拳」的「有」來展現。「人來問道」的「有」，以「無他說」的「空」顯。而「祇園」（有）則以「不會禪」來顯「空」義。

第二首題自贊詩：

手攜如意，閒閒無慮，玉潔冰貞，寒梅發蕊，嘒，無限香風動，我無隱乎爾。⁵¹

此首贊詩，有具像、有喻象，全部指向自己的形象。以「手持如意、閒閒無慮」一方面實寫畫像的如意，一方面表達「空」的法性心境，如意的「法的核心」象徵意義，由此呈現。當年祇園對「悟後如何用」有所疑惑，經石車多次點撥，終能穿透而出，得石車付予如意為印證，後來祇園以如意為喻來呈偈曰：

如意拈來一脈通，無今無古耀虛空，若還識得真如意，不動如如在手
中。⁵²

⁵¹ 《祇園語錄》卷上〈題自像〉，頁432上。

⁵² 《祇園語錄》卷下〈行狀〉，頁437下、438上。

如意代表體用如如、體用不礙，體與用皆圓融，所以能夠體與用「一脈通」，所以能夠「無今無古」又「耀虛空」。「不動如如」即是法的體性實相，但在「手中」，又顯運用自如，就如題自贊的「手持如意」又「閒閒無慮」，即運用自如，卻也無慮無妄，這才是體用如如的「真如意」。能悟入、能出用，這樣的體用關係，是祇園悟道過程中，甚為關鍵之處，也是其能弘法教化的重要憑藉。所以這柄如意，對祇園而言，正是這份過程的表徵、法的象徵，正是體用圓融、無礙的象徵，也是傳法自如的象徵。

「寒梅發蕊」句，本是配合二位弟子的名號：超「潔」、超「貞」的「玉潔冰貞」而起，但無形中卻也成了祇園的自喻。這個寒梅可以是一種精神之喻，不必一定畫在肖像畫上，如語錄首頁的肖像。但因為我們無法得知它確切的畫面為何，所以也無法排除這幅肖像有「寒梅發蕊」之繪。但不管如何，「寒梅」被祇園引來與自己相連，並運用它啟發弟子參禪、起疑情。在「咦聲」之下，寒梅發蕊展現「無限香風動」，祇園的禪法弘揚成了香風處處。而我的「像」呈現在這裏，「我」無隱嗎？「我」是現或是隱呢？點撥「有我」、「無我」的禪法公案。其中「手持如意」是具像，而「寒梅發蕊」則是自喻。「香風動」與「隱或無隱」都在「咦」一聲下，充滿著起疑情、參話頭的味道，而參「父母未生前本來面目」話頭正是祇園教授弟子的主要方法，「本來面目」與寫「真」、「真妄」的關連，都是充滿禪機的觸發，所以這首題自贊，飽含對弟子的禪法點撥。綜觀祇園的題贊，幾乎每首都有「咦」、「咄」語。「咦」，令人起疑情；「咄」，語氣短切，是禪師摧破弟子妄念之聲音教法。因此這幅肖像具有圖像、文字、聲音，藉此啟悟弟子，這正是供弟子供養之真意。

祇園這二首題自像贊，都是以「空」為核心，表達自己的日常心境是「閒閒無慮」、「饑來喫，倦打眠」。而「劈脊粗拳」、「咦…我無隱乎爾」，便是臨濟教法：以棒喝截斷心流，以疑情參話頭來啟悟覺性。

(三) 祇園的寒梅意象

值得注意的是「寒梅」的意象，祇園的詠物詩偈中，除了詠柱杖等法具之外，有一首〈詠梅花〉：

梅開雪裏倍精神，清徹馨香遍界聞，透出一枝天外動，園林獨占自芳芬。

53

她居於梅里，梅里就因自古廣種梅花而得名⁵⁴，當時梅里亦是梅花處處⁵⁵，她取此自喻，或是隨地取材，或是特有抉擇。不管是那一種，這樣的寒梅形象，卻頗能與他人對祇園個人特質的看法相合。當祇園困在「悟後如何用」的疑問中，石車曾以「如何是你本來面目」、「如何是你日用事」、「如何是你體」點撥她，之後祇園呈偈云：

體性圓明遍大千，如如無礙任隨緣，一真獨露常光現，照破乾坤劫外天。⁵⁶

這是石車交付如意的前一次堪驗所作，對「悟後如何用」的疑惑已有出處了，悟入體性，要顯體用如如矣⁵⁷。將這首詩與〈詠梅花〉比對來看，幾乎是同一方向、境界的表達：前兩句：「梅開雪裏倍精神，清徹馨香遍界聞」，以梅開、梅香的「倍精神」、「遍界聞」來表達實相體性的大用，即是「體性圓明遍大千」，而這種「遍界聞」亦是「如如無礙任隨緣」的展現。後兩句：「透出一枝天外動，園林獨占自芳芬」，「透出一枝」表達超越世出世間之覺悟，是沒有對立的，所以正是「照破乾坤」。而「天外動」所顯的覺悟之力用，正同於「劫外天」的意象。「園林獨占」象徵悟道的超越性，即是「一真獨露」。自「芬芳」，象徵從悟道而來的「利益眾生」之用，也即是「常光現」。

兩首詩的方向頗為相合，都朝「體用如如」來表達。但是〈詠梅花〉用「雪裏梅花」、「寒梅」來貫串，卻微微地產生不同特質的呈現，梅花在雪裏，

⁵³ 《祇園語錄》卷上〈偈語、詠梅花〉，頁 429 上。

⁵⁴ 梅里，是五代後晉天福年間，嘉興鎮邊使王逵居住在此地時，「環植梅花」而得名，並且「聚貨市易」，宋元後便成為巨鎮，到祇園的時代亦是江南重要文化地區，朱彝尊就居於此地。清·楊謙纂《梅里志》卷一〈沿革〉，收於《續修四庫全書》史部、地理類，冊 716（上海：上海古籍，1997），頁 666、667。

⁵⁵ 朱彝尊有鴛鴦湖棹歌一百首，第九十八首描寫梅溪，便有「溪上梅花舍后開，市南新酒醞新醅，尋山近有芟基宅，看雪遙登顧況台」。明·朱彝尊《鴛鴦湖棹歌》（浙江：寧波出版，1999年），頁 179。

⁵⁶ 見《祇園語錄》卷下〈行狀〉，頁 437 下。

⁵⁷ 拙作〈伏獅女禪--祇園禪師的參悟與弘法〉，曾將祇園悟道過程分期、分析。收於《能仁學報》第十期（香港：能仁書院，2004.12），頁 101-130。

雖然「倍精神」，但寒梅的經歷風霜、冷寒艱辛的意象也隱隱在目，這種風霜感看來是必然，但卻能引出「清徹」馨香，有所成就，但由「透」、「一」、「獨」、「自」字眼中看到，在艱辛之後，有著一種孤獨感，這種孤獨，並非寂寞無助，而是覺者之獨、濁世之孤。這種孤獨，又因能花開飄香，遂是「園林獨占自芬芳」，也形成一種脫灑無牽掛之姿態。

歸納而言，寒梅有三個意涵：1、雖處嚴寒，但「倍精神」，而且「遍界聞」。2、經歷冷寒之必然與艱辛。3、在嚴寒裏花開飄香的嚴潔與脫灑。這樣的寒梅意象，很能夠涵攝祇園在這方面的形象，分別是：1、悟者體用如如之自信。2、祇園之內斂謙抑。3、法矩嚴肅與脫灑清閒。這三者並非獨立切割，第1項是主軸，是悟者的共相，它遍融於2、3項之中。第2項是別屬祇園的個人特質，融攝入悟者自信的共相後，也就形成第3項的個人展現。下文將對此作一一的論證，先從「自我形容」開始，因為彼此環環相扣，所以一路論析而下，已然超出祇園「自我形容」與「題自贊」的範圍，而大量運用到弟子、師友的名言，但為了行文流暢，就不另標標題，讓它們自然相扣。就如悟者的自信是遍融於中，也無法分割成一節，所以也隨著第2、3項的論析之中自然呈現。

(四) 自我形容顯現內斂謙抑的態度

隨著像作贊，表達自己對「空」的體認，以及教化的方式，但檢視《祇園語錄》中，祇園日常談到自己、表露心跡時，卻常常有：愚、拙、德薄寡能、質鈍、力行苦行、杜門守愚、藏拙等語詞，尤其都是在有關「弘法」事情上表達心跡時，這些語詞，並非只是單純的自謙之詞，而是代表著「成為禪師、弘法教化」時的一種個性與態度。而這些自我形容，不管是與贊詩中的形象，或是語錄其他上堂法語那種棒下喝裏、機先不讓的風格，都是頗有差距的。

祇園從傳承法脈到圓寂，共有十七年，前九年到胡庵靜修苦行。〈行狀〉中記載她：

嘗出蔽衣百結云：吾住靜時，所服勞苦重務，一身兼之。嘗言昔年在俗家稱素封，及一心向道，寸絲不掛，空手出家，時值暑天，惟身穿

夏布粗衣而已。⁵⁸

出家時，將個人財物全部歸還俗家，空手出家。住靜時也是過著清貧自立的日子，衣服是「蔽衣百結」的。後來八年在伏獅弘法，又曾有不上堂，閉門守靜之舉，並曾閉關三年。她自言來到董庵（伏獅禪院）的心境：

法語，山僧雖參金粟先和尚，付授，自揣愚拙，決志在靜，但先師囑累為重，刀耕火種，覓一箇半箇，以報先師法乳，于願足矣。因董菴幽靜，頗覺相宜，昔眾檀信堅請上堂，山僧再三固辭，不得已，陞座示眾，解制日已，曾對眾白過，今禪道紛紛，魔強法弱，非具大智慧大力量大福德者，不能勝任，山野何人，自不度量，此事至大，若不慎于始，必殆于終，況乎遠祖汾陽數請不赴，且山僧才輕德薄者乎，唯護法亮之。⁵⁹

她自言，石車付授後，本要「決志在靜」，而她也確實在胡庵住靜苦修了九年，但石車傳承法脈給她，便是希望能將悟道的種子點播下去，所以祇園心中仍存著先師的囑累。後來得到信徒護法的堅請，才住持董庵，但對住持庵院都仍「再三固辭」，即使認為「禪道紛紛，魔強法弱」，禪林環境烏煙障氣，但自己「山野何人，自不度量」、「山僧才輕德薄」，不是足以擴清迷霧之大智慧者。都採取非常內斂謙抑的態度。

對於在伏獅禪院教化弟子的心態，其言：

山僧茲寓董菴，安貧樂道，凡遇種種委曲逆順之境，難治難調，甘心自受，況山僧二十餘年力行苦行，念念弘揚正宗，心心開發後學，願與眾兄弟苦志同參，視人如己，處險猶安，而且德薄寡能，故爾杜門藏拙。⁶⁰

她表達自己的弘法態度是「念念弘揚正宗，心心開發後學」，但堅持「安貧樂道」、「二十餘年力行苦行」、「願與眾兄弟苦志同參」等苦貧精神。即使外境

⁵⁸ 《祇園語錄》卷下〈行狀〉，頁439上。

⁵⁹ 《祇園語錄》卷下〈示眾（附法語）〉，頁427上。

⁶⁰ 《祇園語錄》卷下〈示眾（附法語）〉，頁427上中。

有「委曲逆順之境，難治難調」的考驗，也都「甘心自受」、「處險猶安」。而自己只是「德薄寡能」，故「杜門藏拙」。表達出弘法生活採取的是「安貧樂道」「韜光養晦」的心志。

當她決定從伏獅禪院退院下來，將一切伏獅禪院宗教事務都由二位上座弟子來處理，自己要過守靜生活前的一次陞座法語時曰：

山僧才疏福渺，懶汨塵緣，藏鋒納鞘，隱遯度時，諸人衲衣下事問取堂中二上座，大眾還知，山僧底意麼？！退居且作神仙客，瀟灑清閒天地間。⁶¹

「才疏福渺、懶汨塵緣、藏鋒納鞘、隱遯度時」句，都是非常內斂的語詞，也都是一種「韜光養晦」的謙抑態度。這些自我表露，正是寒梅意象中的第2：梅花經歷冷寒之必然與艱辛。梅花開於雪寒之季，處於嚴酷、不良的外在環境，正如祇園一再以德薄寡能、才疏福渺、質鈍、山野來自喻，甘於「安貧樂道」的內斂態度。但是，佛門以覺悟為要，舉凡「德、能、才、福」等價值，都是世俗、外在的，所以謙稱自己在這些價值上的不具足，正如同處於嚴酷不良的環境卻也無所執取，即使內斂謙抑，亦是開堂說法、教化弟子，有著悟者的自信。祇園在作為禪師、弘法教化時，自我形容的言詞中處處顯露內斂謙抑，或許這與她個人性格有關，也或許與「身為女性」有關，或許與對「女性成為一位禪師」有疑議的環境有關。

(3) 弘法的內斂到法矩嚴肅

祇園在自我形容中，都透露出「韜光養晦」、「杜門藏拙」的內斂謙抑，但是不容忽視的是，即使是〈詠梅詩〉、題自贊，甚至語錄中教化弟子之言語，卻處處顯露出悟者的自信與力用。這種自信配上內斂的態度，卻顯成二個看似截然不同的弘法形象：一者法矩嚴肅，一者脫灑清閒。二者看似相斥，其實都是由悟者自信而來。而「法矩嚴肅」順承於內斂的態度，所以祇園的內斂態度並沒有讓門庭蕭瑟，反而融貫於弘法上，成了「法矩嚴肅」的住持風格。「脫灑清閒」則是翻轉於內斂之中，因為內斂而可以放下許多外緣糾葛，

⁶¹ 《祇園語錄》卷上〈陞座〉，頁425下。

自然就顯脫灑清閒。這二者也就是寒梅意象之 3：在嚴寒裏花開飄香的嚴潔與脫灑。

內斂的態度，並不代表祇園弘法不盛，相反的，祇園的弘法在當時是相當興盛的。觀察當時人的說法亦可證明，高以永⁶²為祇園弟子義公寫序時云：

…吾郡自鼎革來，名閨巨族多有克自振拔，或能棄顯榮而嚮道，或因賦別鵠而被縉，聞見固多，親炙不少。若夫獨悟真空直趨上乘，受衣鉢于名師，啟迷途于後學者，余于葭莩中得二人焉，曰：祇園。曰：一揆。⁶³

他當時聽說、親見了不少女性修行者，但只有祇園與一揆是既能：「獨悟真空，直趨上乘」又能「受衣鉢于名師，啟迷途于後學」。不僅自悟自證，又能弘法度眾，而且還形成女性修行團體，據《梅里志》所言：

伏獅院在板橋北，女僧蘭若，俗呼董菴，規模宏整，鑄鐵為佛像，徒眾亦盛，為諸菴冠冕。⁶⁴

伏獅禪院在嘉興梅里，當時梅里是江南很繁華的市鎮，亦是重要文化城鎮。祇園在伏獅禪院領導著女性禪修，使這個原來是董氏私庵的董菴，能「規模宏整」，而「徒眾亦盛，為諸庵之冠冕」。王庭（1607-1693）《重修伏獅禪院記》亦提到：

…菴前後殿二房樓五四設方丈，兩旁廚庫穉寮，咸具有叢林之規，…余少時見此院之興，其工費甚侈，莊嚴之勝甲於諸方。⁶⁵

祇園將董菴改名為伏獅菴，也因祇園在此弘法，而具有「叢林之規」，有了「禪

⁶² 高以永，康熙十二年進士，曾任河南內鄉縣、安州二地守令，很有清譽。清·屠本仁《嘉興縣志》卷二十三〈列傳三〉，收於《故宮珍本叢刊》第96冊（海口市：海南，2001），頁111-112。

⁶³ 《伏獅義公禪師語錄》序，《嘉興藏》冊39（台北：新文豐，1987），頁1。

⁶⁴ 清·楊謙纂《梅里志》卷四〈寺觀〉（其轉引自《春風錄》，此書似已不存），收於《續修四庫全書》史部·地理類，第716冊（上海：上海古籍，1997），頁710。

⁶⁵ 清·楊謙《梅里志》卷四。收於《續修四庫全書》，史地·地理類，第716冊（上海：上海古籍，1997），頁710。

院」的規模，甚至「莊嚴之勝，甲於諸方」。足見祇園弘法之盛況。

爲祇園寫序的朱茂時，是朱彝尊的伯父輩，爲貴陽太守，他稱揚祇園「光儀峻肅」⁶⁶。朱彝尊(1629-1709)《靜志居詩話》列入了《祇園語錄》，稱她「威儀醇樸」⁶⁷。與其弟子同輩的同時代女禪師寶持總(?-1672似已歿)，有〈董菴和尚讚〉，董菴和尚即祇園：

定服嚴身，戒香瑩體，寬以待人，儉以約己，萬法皆圓，一真不取，我所知師，如是而已。⁶⁸

所謂「定服嚴身，戒香瑩體」，表達其「法矩嚴肅」的形象。吳鑄的祇園塔銘曰：「創立矩矱，森嚴峻絕，法席儼然」⁶⁹。〈行狀〉中亦有「法矩嚴肅」⁷⁰之形容，〈行狀〉又云：

或又以常住錢穀為念，師遂引丹霞終身一布納，趙州所臥惟一折腳床，匾擔山餐橡栗過日，楊岐破屋不蔽風霜，清苦淡薄，元是衲子家風、祖先模範。昔芙蓉楷和尚終身不發疏簿，不請化主，我當效之。至今敬守清規不立化主，皆先師作法之良也。⁷¹

她強調「清苦淡薄，元是衲子家風，祖先模範」，所以祇園效法芙蓉楷和尚，終身不發疏簿，不請化主，讓伏獅禪院亦「敬守清規，不立化主」。亦即不主動募款，不汲汲營營於寺院的經濟。又，祇園曾到株宏住持過的雲棲寺見其戒律精嚴，也叮囑弟子們：

謂言當今禪和見到者多，行到者少，必須嚴守戒律，行解相應，庶作中流砥柱，不可口口談空，撥無因果，自誤誤人，戒之戒之。⁷²

⁶⁶ 《祇園語錄》序，卷上，頁421中。

⁶⁷ 朱彝尊《靜志居詩話》，收入《明代傳記叢刊》第8冊(台北：明文書局)，頁466~467。

⁶⁸ 《寶持總禪師語錄》卷下〈真贊〉，收於《嘉興藏》冊35(台北：新文豐，1987)，頁712。

⁶⁹ 《祇園語錄》卷下〈行狀〉，頁438上。

⁷⁰ 《祇園語錄》卷下〈行狀〉，頁439上。

⁷¹ 《祇園語錄》卷下〈行狀〉，頁438下。

⁷² 《祇園語錄》卷下〈行狀〉，頁439上。

教導弟子要「嚴守戒律」，不可有「口口談空，撥無因果」的浮濫習氣。這些都是從內斂的態度中順成其「法矩嚴肅」的風格形象。

(六) 從內斂與嚴肅中又顯脫灑清閒

祇園在伏獅的第六年有「不上堂，閉門守靜」之舉，而有「退居且作神仙客，瀟灑清閒天地間」⁷³的句子，這是悟道的自信配上內斂的態度，融成不慕世名的「脫灑清閒」、「閒雲野鶴」形象。當弟子一音，新建禪堂，請她前往觀禮：

當湖一音見兄，新構禪堂，請師隨喜，舟尚未泊岸，集千人諸善士，懷香跪迓，請益求示者，無間晝夜，街衢巷陌，挨濟不通，師遂曳仗，闔邑僧俗男女皆垂淚懇留，師不顧。⁷⁴

一音是在當湖的善護庵弘法，祇園搭船前往。結果當地請求開示的人「無間晝夜，街衢巷陌，挨濟不通」，甚至垂淚懇留，看到這樣的熱烈場面，祇園並沒有心喜留戀，反而「曳仗」、「不顧」。又，曾為昭覺師茶毗舉火，大家視她為「活佛出世」，爭睹容顏、羅拜道側：

及舉火事竣，鄉紳士庶或請上堂、小參，或求皈依開示，肩摩轂擊杖履為之不前。又或齋香儀為敬，或陳齋筵為供，師力辭不赴，如行雲野鶴，即掛帆梅溪。不及見師者舉，如怨如慕、如泣如訴，徒步至伏獅，識荊求教，如嬰兒離母，不可名狀，四方緇素咸稱曠古奇觀。自天童密老人後未之見也。⁷⁵

又有請上堂、小參，求皈依、開示，甚至設筵供養、齋香敬拜，但祇園都「力辭不赴，如行雲野鶴」。而在弟子的眼中這樣的形象便成了「不可測識」的雲水道人。〈行狀〉中云：

⁷³ 《祇園語錄》卷下〈陞座〉，頁425下。

⁷⁴ 《祇園語錄》卷下〈行狀〉，頁438中。

⁷⁵ 《祇園語錄》卷下〈行狀〉，頁438中。

師其時不自彰名，作一雲水道人，白龍魚服，不可測識。⁷⁶

不自彰己名，非常內斂，就像白龍以魚的形象來出現，無法以表象來測知其深度。

從題自贊、寒梅詩的寒梅開始，到自我形容的內斂謙抑態度，並依此形成住持寺院法矩嚴肅的風格、行事瀟灑清閒的形象。上文論及「形貌魁碩，純乎丈夫氣概」時，弟子對其觀感，亦是法矩嚴肅與寬大脫灑兼具的形象(見上文)。而這些就是寒梅意象的蘊意。

五、文本稱謂之探析

(一) 稱謂與性別印象

稱謂是一種「名」，用來表徵某人之屬性、角色、地位等社會形象，也是一種較為表層的形象呈現。因此將考察語錄文本中，祇園如何被稱？又如何自稱？由此來分析，當時佛門如何用稱謂來定位祇園，加給祇園怎麼樣的形象？

行業職位的稱謂，一般而言，字面上看是中性的，亦即稱謂中沒有性別的指稱，例如醫生、護士、老闆、祕書等等，但是在某種社會文化環境之下，或因屬於這個行業的以男性居多，所以常常在無形當中，自然而然將之指向男性，例如醫生，一般而言以男性居多，所以稱醫生，會浮現男性的印象。反之，護士等行業大多為女性，所以一提到護士，會直接有女性印象。所以本為中性名詞的稱謂，就形成以從事此行業的性別多數者為其當然性別，筆者將之稱為稱謂「偏離中性」現象，如果形成男性印象者，就是「預設男性」的稱謂，如果形成女性印象者，就是「預設女性」的稱謂。當從事某種行業的性別界線被打破、另一種性別加入的數量愈來愈多時，人們才會調整這種既定印象，而意識到稱謂的中性。

⁷⁶ 《祇園語錄》卷下〈行狀〉，頁438下。

當稱謂失去其中性位置，與某個性別黏附一起，暗藏著社會分工概念，認為這項工作是應該男性從事，那項工作是女性從事。而這個分工概念，其實又暗藏男女位階的概念，尤其是在同一種行業之內，例如醫療行業中，一般會認為醫生（大多是男性從事）的社會地位高於護士（大多是女性從事）。例如老闆（多為男性）高於祕書（多為女性）。所以形成「預設男性」的稱謂其社會地位高於「預設女性」的稱謂。因此這種「偏離中性」，形成「預設男性」、「預設女性」的稱謂背後，是有二層社會文化概念：一是性別分工概念。一是性別優劣的概念。

在佛教團體中，對佛弟子角色的稱謂，有依四種類別來稱：比丘、比丘尼、優婆塞（男居士）、優婆姨（女居士）。前二種是出家人，後二者為在家人。比丘，是梵語 *bhikṣuka* 的音譯，是指出家受具足戒之男子。比丘尼，是梵語 *bhikṣuṇī* 之音譯，是指出家受具足戒之女子，梵語將此分為陰陽二性，傳至中國便依循而譯。僧，乃「僧伽」之簡稱，是梵語 *saṃgha* 之音譯，其原義是和合、眾之意，在佛陀時代是指捨家從佛學道的眾人（多人以上），並沒有性別之分。到了中國佛教，僧眾，指出家眾，但在無形中又將「僧」特別化、個人化，專指男性出家人，相對地就將女性出家人稱為「尼」。「和尚」一詞，核心意義是親教師、大眾之師。從梵語來，依尾音的長、短分為男教師（*upādhyāya*，尾音短）、女教師（*upādhyāyā*，尾音長），轉譯成中文「和尚」時，在佛教界內，較正式嚴謹的用法，亦指老師，並沒有特別加上表徵性別之字眼⁷⁷，如《禪林象器箋》所言：

慧苑《華嚴音義》：「和尚…言此尊師，為弟子親近習讀之者也。舊云親教師者，是也」…。《翻譯名義集》云：「和尚，…此云親教師，由能教離出世業故。故和尚有二種，一親教，即受業也；二依止，即稟學也。」⁷⁸

但，因為成為親教師的出家人以比丘為多，這個詞在運用時自然而然歸向於男性，這也因此造成民間流俗以「和尚」為比丘，以「尼姑」為比丘尼，但是這樣使用時，反而失去其「親教師」本意，從師輩降為一般出家人，甚至

⁷⁷ 翻譯時沒有將「和尚」分性別來翻譯，或許也因方便省事之故，因為能成為親教師者，女性的機會絕少，所以基於很少用到，甚至沒有機會用到，也就不去分別翻譯了。

⁷⁸ 日本·無著道忠禪師《禪林象器箋》（台北：佛光、2000），頁 186。

轉成比丘(男性出家人)的俗稱。「禪師」一詞,指修習禪法的老師,文字中並沒有性別之分。所以出家女性的稱謂除了「比丘尼」(沙彌尼)是專屬於她們的之外,其他原本不分性別的稱謂,如和尚、禪師、法師、僧等,在使用上卻都隱隱然地全部歸向於比丘,黏附著男性性別印象,甚至後來還成了男性專門稱謂(例如和尚、僧)。所以從稱謂的數量、位階來看,佛門僧眾的性別概念之二層:一是性別分工:著重在男性的分工,屬於女性分工概念少(所以稱謂少),亦即被模糊的看待。二是性別優劣:禪師、法師、和尚等位階較高的稱謂,都是「偏離中性」,成為「預設男性(比丘)」稱謂。

(二) 祇園的被稱與自稱

在這樣的稱謂環境下,《祇園語錄》夾在為數眾多的男性禪師語錄中,很容易被輕忽其性別,無法明顯辨出這是位女禪師的語錄⁷⁹。常常只能從細尋文本,在字裏行間的關鍵描述,才能看出一些端倪。例如在朱茂時的序,讚美其:

…既能印水印空,豈礙即真即俗,故總持紹嗣之初,代有式承之傑…⁸⁰

總持是達摩的弟子,所以祇園上紹嗣於總持,就表明其是女禪師。而吳鑄的序言,稱讚祇園的語錄:

…金章玉句,妙總末山之文,群生所藉以為覺者也, …⁸¹

妙總、末山都是女性禪師,所以以這二人比諸祇園,自然證知祇園是女性禪師。再而〈行狀〉、〈塔銘〉中,談到她「適庠生常公振,末期而寡」⁸²,以及其父親養素「生止一女,即師也。」⁸³,從這些關鍵文句才能看出祇園是

⁷⁹ 台灣,新文豐版本的《嘉興藏》目錄裏,於《祇園語錄》下用括號加註成:(尼)。大大地增加女性禪師語錄的辨識度。

⁸⁰ 《祇園語錄》序,頁421中。

⁸¹ 《祇園語錄》序,頁422上。

⁸² 《祇園語錄》卷下〈行狀〉,頁437中。

⁸³ 《祇園語錄》卷下〈塔銘〉,頁439中。

位女性禪師。

爲什麼會有這樣的狀況呢？關鍵便在於文本中的「稱謂」，以及黏附在稱謂上的性別概念。祇園的語錄，全名爲《伏獅祇園禪師語錄》，並沒有標上「尼」字。寫真像上的題名亦是：「祇園禪師像」。在《五燈全書》中，將祇園稱爲「伏獅尼祇園剛禪師」。稱呼總持女性禪師爲「尼總持禪師」，所以是將「尼」置於禪師名之前，亦即緊跟於名，或是住持庵院之後，而只稱「禪師」。爲祇園寫語錄寫序的三人，稱呼祇園爲祇園大師、祇師、祇園大和尚。吳鑄的塔銘稱其爲祇園禪師。有居士稱其「祇園老比丘」(《答武林天羽儀》)。一揆〈自敘行略訓徒〉稱「伏獅祇和尚」⁸⁴、其語錄中有稱「伏獅祇園先老和尚」、「本師和尚」。而一揆在稱呼其他男性禪師：牧雲，亦是用「和尚」。稱呼另一位女性禪師：雄聖惟極(?-1672)，亦稱其爲「和尚」。而一揆的弟子普明爲一揆寫行實時，提到祇園時，稱「祇老師翁」、「師翁」。祇園的師叔牧雲，在祇園去世後爲其舉行安座典禮時，稱她「祇園姪」、「祇姪和尚」，但亦有「女中丈夫，僧中麟鳳」之語⁸⁵。而祇園的比丘尼弟子都以「法兄」、「法弟」彼此稱呼。祇園稱呼弟子法名之外，有稱禪人、道人，甚至在示眾時，還有稱「眾兄弟」者，這是古來禪門中人慣用的親切稱呼。而祇園自己都自稱：山僧、貧僧、衲僧、山野。

而當時其他女性禪師，例如：法淨皓，費隱禪師的紀年錄中記載付法時，稱「比丘尼法淨皓」、嗣法門人「尼行皓」⁸⁶。印月淋，林野禪師的行狀中，直稱爲「印月淋」⁸⁷。惟極行致，在雪竇禪師的行狀中，稱其「庵主雄聖行致」⁸⁸，雄聖者，是其住持庵院名。季總醒徹，在其語錄中，寫序者也稱其爲季總和尚、季總禪師⁸⁹，並自稱「山僧」。在其他男性禪師語錄中，有時爲了便於分別，將女禪師名上加「尼」、「庵主」字，或是不加標明。所以在當時，文本上(非口語)，對女性禪師的稱謂，「尼」是跟著法名，而禪師、和尚等稱呼，似乎都不加性別字眼的，亦即沒有尼禪師(或禪師尼、女禪師)、尼和尚(和尚尼、女和尚)。

⁸⁴ 《參同一揆禪師語錄》；《嘉興藏》冊 39 (台北：新文豐，1987)，頁 18。

⁸⁵ 《牧雲和尚七會餘錄》卷三末尾；《嘉興藏》冊 26 (台北：新文豐，1987)，頁 558。

⁸⁶ 《福嚴費隱禪師紀年錄》卷下；《嘉興藏》冊 39 (台北：新文豐，1987)，頁 190 下及 193 下。

⁸⁷ 《林野奇禪師語錄》〈行狀〉；《嘉興藏》冊 26 (台北：新文豐，1987)，頁 657 下。

⁸⁸ 《雪竇石奇禪師語錄》卷十五〈行狀〉；《嘉興藏》冊 26 (台北：新文豐，1987)，頁 539。

⁸⁹ 《季總徹禪師語錄》序；《嘉興藏》冊 9 (台北：新文豐，1987)，頁 442、443。

總之，無論在女性禪師自己的語錄、或居士、弟子、師友的稱呼，她們被稱為禪師、和尚、大師，而自稱為「僧」。女禪師（比丘尼）之間則彼此依年序（應該是戒臘）稱法兄法弟。這是常態的稱謂現象，亦即採用「偏離中性」，成為「預設男性」的稱謂來稱呼女性禪師。

(三) 冠上「預設男性稱謂」的可能心態

當「預設男性」或男性稱謂，代表著一個尊貴，而女性被冠上（或自稱）「預設男性」或男性稱謂，我們如何來詮釋？當然可以直接說，這是在男尊女卑的架構下，將女性「男性化」、「去女性化」。不可否認的，這是基調，但在這個基調下，但非全然對女性是惡意的。就如同現代人的處理的方式，常是在「預設男性」的稱謂前，加上「女」字。例如女醫生、女老闆，以為識別，並認為是正正當當強調女性，而這個詮釋的前提是，「女」的性別字眼沒有被污名化，否則，加上「女」字，有時亦淪為偷窺、綺想、灑狗血的用語，反而形成另一種歧視。所以相對而言，即使女性被冠上（或自稱）「預設男性」或男性稱謂時，並非單一的詮釋可以滿足的。佛門本有「凡所有相皆是虛妄」，對於佛的形象都曰：「不可以身相得見如來」，而「凡見諸相非相，即見如來」⁹⁰，何況是男女相呢？所以當然是超越男女相。但是佛典中也難免留存著與印度男女觀相應的說法，輕視女性以男性為尊，但在維摩詰的丈室中，舍利弗與天女精彩示現，已然將男女相的問題作了充分解決，所以中國佛門修行者雖有沾染世俗男尊女卑觀點，但基本上仍能了知「超越男女相」的究竟法義，以作最後一道標準。依此，就祇園的稱謂而言，有將女性「男性化」、「去女性化」心態之外，應該還有下列幾種可能的態度：一、只是隨緣運用。二、要將女性「尊貴化」。三、避免女性被已經污名化的「女性性別」字眼所累。這些態度可以造成二種效果：一、衝擊「偏離中性」、「預設男性」的稱謂，回歸中性本意。二、反省到「無男女相」、超越男女相的究竟法義。下文就依此觀點，對祇園被稱為：「和尚」，自稱為：「僧」的情況來分析。

⁹⁰ 語見《金剛般若波羅蜜經》，其曰：「須菩提，於意云何？可以身相見如來不？不也，世尊，不可以身相得見如來，何以故？如來所說身相，即非身相，佛告須菩提，凡所有相皆是虛妄，若見諸相非相，即見如來」。《大正藏》冊8（台北：白馬精舍），頁749上。

(四)「祇園人和尚」與「比丘尼」

比丘尼被稱為和尚，並非晚明才有，從唐代一些比丘尼塔銘可以看到這樣的稱謂，例如僧順（555-639）比丘尼，有〈光天寺大比丘尼僧順禪師散身塔銘〉，她被稱為禪師。法燈（637-669）比丘尼，有〈大唐濟度寺故比丘尼法燈法師墓誌銘〉，稱其為法師。惠隱（659-734）比丘尼有〈惠隱禪師塔銘〉，稱其為禪師。惠源（662-737）比丘尼有〈大唐濟度寺故大德比丘尼惠源和尚神空誌銘〉⁹¹，稱其為大德比丘尼惠源和尚。清、梁章鉅（1775-1849）《稱謂錄》亦引《廣異記》曰：

《廣異記》：「大曆時，某寺尼令婢往市買餅，朱自勸問云：『汝；尚好否？』又云：『聞和尚未挾纊，今附絹二夾，與和尚作寒具。』婢承命，持絹授尼。」是唐時俗稱皆然。⁹²

可見稱比丘尼為大德、禪師、法師、和尚自古就有。《稱謂錄》又引：

《雞肋篇》：「京師，僧諱和尚，稱曰大師，尼諱師姑，呼曰女和尚。」案：近今稱老尼曰師太……案：今尼姑多稱師姑。⁹³

《雞肋篇》為宋、莊季裕撰，當時有稱比丘尼為「女和尚」者，可見「和尚」一詞已附上男性性別，等同於比丘了。清中葉，稱老尼為師太、尼姑為師姑。這些稱謂可能是流俗、口頭的稱呼。較少見諸佛典文字中⁹⁴。

顯然，祇園作為一個禪師，教化弟子，並有語錄行世，當他人稱呼祇園

⁹¹ 以上所列的比丘尼塔銘資料，均轉引自李玉珍《唐代比丘尼》（台北：學生書局，1989），第二章〈唐代比丘尼傳記勾沈〉的傳記表，頁10-38。

⁹² 清·梁章鉅撰《稱謂錄》卷三十一（北京：中華書局，2002），頁495，「尼」項目下，「和上」。其所引是唐·載孚《廣異記》〈朱自勸〉。

⁹³ 清·梁章鉅撰《稱謂錄》卷三十一（北京：中華書局，2002）頁495，「尼」項目下，「女和尚」、「師姑」。

⁹⁴ 從此處也可以體會出，流俗的稱呼，會有強調性別的字眼，尤其是「女」字。倒過來說，標上「女」的稱呼，都較為流俗、口語，較有不好的隱射。所以在正式的文本、佛典中，不是不標性別（並任其指向男性），就是加上「尼」字附於法名，而不用「女」、「姑」、「太」等字眼。

爲和尚、大和尚、老和尚、本師和尚時，這語中並無貶意，反而是尊敬她爲一位老師，這也是「和尚」親教師的本意。

祇園自稱「山僧」等名，如果以「僧」的「修行佛教的團體」本意來看，已將之化爲個人化，成爲單一出家人之意，在《釋氏要覽》云：

僧史略云。凡四人已上名僧。今一人亦稱僧者。蓋從眾名之也。亦如萬有二千五百人爲軍。一人亦稱軍也。⁹⁵

僧的意思既從眾人轉成個人，那麼這個個人的「僧」是指比丘？還是比丘尼？依其原意並無性別之分，所以只要是佛法修行（眾）人，都可以稱「僧」。但又有「僧」與「尼」的對舉，而將「僧」視爲比丘，那麼祇園的「山僧」自稱，又作何想呢？是單純指出家修行之人，還是不願稱「尼」，要向「比丘」看齊，將自己納入「比丘」的系統？以一位開悟者來看，已破男女之差別相，而且祇園身爲女性禪師，在因緣上她教化的對象又以女性居多，她對她們的教導是人人本具佛性，在〈復表嫂〉的信中言：

若論此事，佛未出世，祖未西來，照天照地，無欠無餘，若僧若俗，皆可成佛作祖…山僧與諸行人苦志同參，…⁹⁶

這位表嫂當然是女性，祇園開示她「若僧若俗，皆可成佛作祖」，這本具的佛性是「無欠無餘」的，當然也不分性別的。而以「僧」對「俗」，僧自然是指出家修行人。又〈示瑞宗〉：

所以山僧教人參究看話頭，深下疑情，念念不忘，心心不昧，一切閒忙動靜、呼奴使婢、抱兒弄女，應酬之中，重下疑情畢竟如何是我本來面目？…二六之時，疑來疑去，忽然疑破話頭，因元來與佛祖同鼻孔出氣，誠爲火宅塵勞中女丈夫也，囑囑。⁹⁷

祇園在語錄中，未嘗有一句半言貶抑女性的話語，要女弟子作「火宅塵勞中

⁹⁵ 《大正藏》冊 54（台北、白馬影印本），頁 259 下。

⁹⁶ 《祇園語錄》卷上〈書信〉，頁 430 上。

⁹⁷ 《祇園語錄》卷上〈書信〉，頁 430 中。

女丈夫」，如前所論，「丈夫」在佛門是覺悟典範與廣大心量之意義，無關性別，但因為常是由男性來展現這些典範，所以經常「預設男性形象」，而糾葛在男女相中。祇園直接將性別字眼「女」，冠在「丈夫」（佛）之前，並無避諱，不同於她被稱為「和尚」的用法，直接了當地期許女弟子們正正當當地成佛作祖。所以祇園自稱「山僧」，理應不是不願稱「尼」而向「比丘」看齊，而是單純、隨俗於這個稱謂環境，自稱「出家人」之意。

當祇園並自稱「山僧」，甚至眾兄弟、法兄、法弟等稱呼，對她而言，是親教師、出家修行人之意，是與弟子如兄弟手足般一體同心的用意，皆是她隨順佛門的大環境而稱。而這個環境是運用「預設男性」的稱謂或「男性稱謂」來包納女修行者，來稱呼祇園，這當中當然隱含著男性修行上的優越感，但當他們運用這麼稱呼來面對祇園時，應該是為了尊重祇園，所以將此優越感之榮耀付予她，加給祇園一頂「和尚」的冠冕，讓祇園排除在「女性等於卑弱」的形象之外，以表達最上敬意，因此不標明「尼」或「女」字。當「尼」、「女」等性別字眼已經被污名化時，不標性別的稱謂，可以避免世人在女修行者身上大做文章，避免像明清許多話本小說中對比丘尼大量的淫穢描寫、投射，或用以保護女修行者。

但不可否定的，不管加或不加「尼」字，在男性禪師語錄的嗣法門人排序上，依然看得出是「僧先尼後」，不管被印證的時間先後，例如惟極致、印月淋、法淨皓等女禪師⁹⁸。不加了「尼」、「女」字，是尊重祇園，但並非加了「尼」、「女」字就不尊重祇園。加與不加，並無法僵化地畫分為尊重與不尊重，端看那個時代對女性的看法，所以往那個方向詮釋是需要其他資料來判斷。

（三）帶來的衝擊：人悟來只會女人身

在一片「預設男性」稱謂的環境下，有幾處突圍之處，讓我們看出其複雜性。因為祇園的存在，衝擊到時人「預設男性」稱謂的思考，而不得不加上「女」字，正視其性別，甚至讓稱呼者找回原意，回歸中性稱謂意義，牧

⁹⁸ 法淨皓，甚至在〈福嚴費隱容禪師紀年錄〉末，列名嗣法門人全稽首刊行時，甚至被列於男居士之後。亦即是僧、男居士、尼的順序。因為在《嘉興藏》上，這冊紀年錄末，刻有捐刻者之名之願，其捐刻者之一即是法淨皓本人，也或許是她捐刻時，謙虛自居其末。

雲爲祇園封龕時贊曰：

……女中丈夫，僧中麟鳳，是故近者悅，遠者來，今畢其能事，覲體掃真，面目儼在，只是不許時人容易窺覷…⁹⁹。

就如祇園期許弟子爲「女丈夫」一樣，牧雲稱「女中丈夫、僧中麟鳳」，即直接正視性別，顯現女性形象，並將「僧」意回歸中性意義。而由此更有連接古來偉大女修行者，而發「自古有之」的點悟，甚至衝擊反省到修行的性別問題，宣說「大悟元來只會女人身」的突破之語，證之其同門爲《祇園語錄》序曰：

常聞大悟元來只會女人身，漫道出眾端的無過丈夫事，故大愚有了然之嗣，天龍留實際之傳，龍圖范氏自名空室道人，御史游孃晚號覺庵長老，徑山兒乃蘇頌女，黃裳子稱臨濟孫，…或演法于一方，自古有之，於今爲烈…¹⁰⁰

了然、實際、空室道人（龍圖范氏）、覺庵長老（御史游孃）、蘇頌女、黃裳子等六位都是唐宋的偉大女禪者。序中稱呼和她們師承、父母輩的關係分別爲：大愚之嗣、天龍之傳、徑山兒、臨濟孫。在兒、孫、女、子、道人、長老的交錯之下，許多稱謂的中性意義，自然浮現。「常聞大悟元來只會女人身，漫道出眾端的無過丈夫事」，在「只會女人身」的對比下，將成佛作祖的「丈夫事」中性意義，也逼顯出來。而「常聞大悟元來只會女人身」語，更是將「女身」在修道上的悟性超越到男身之上，這種說法還是「常聞」的。因爲女性悟道弘法者，「自古有之，於今爲烈」。其在序末又贊曰：

…善女人信男子，共嘆難遭，新婦法老婆禪，彌增自愧。¹⁰¹

佛經中一向慣用「善男子善女人」的稱謂，他卻將之顛倒過來，將「善女人」排在前面，很耐人尋味。而直揭女性性別字眼的「新婦法、老婆禪」，更有正

⁹⁹ 《牧雲和尚七會餘錄》卷三末尾；《嘉興藏》冊 26（台北：新文豐，1987），頁 558。

¹⁰⁰ 《祇園語錄》卷上〈序〉，頁 422 中下。

¹⁰¹ 《祇園語錄》卷上〈序〉，頁 423 上。

視祇園身為女悟道者的形象。祇園的悟道弘法，甚至讓這位男修行人感到「彌增自愧」。應之他在前面所言的「大悟元來只會女人身」，已經整個扭轉佛門男女性別的思惟。這種思惟雖然仍是男／女對學的架構下，從男性超越女性的現狀，反轉成女性超越男性。但是，這種思惟卻極具意義，應該不只是對祇園一人而發，而與明末清初的女性禪師特別興盛有關¹⁰²。

雖然有這些的善意與尊重，甚至有突破性的說法出現，但男尊女卑的基調仍潛藏著，一旦落在大環境中，她的語錄文本出現這樣的稱謂，就很容易淹沒在這種「稱謂環境」中，受稱謂所浮現的既定形象覆蓋，黏附上男性印象，讓人不易看到、查覺到她的女性性別，這對於女性禪師文本資料的發掘、形象的呈現，都是一種障礙。

六、結論

循著肖像、題贊、自我形容、稱謂、弟子與時人的名言形容等，寫真與名言交互觀察下，由三大象徵意象：「如意」、「寒梅」、「丈夫」，互相印現成：祇園禪師肖像上持「如意」之形象，象徵著：一者以法為核心的：法、證道、體用如如。一者以法脈傳承為核心：女性禪師的臨濟傳承、弘法正當性、法脈正統性。「寒梅」意象是：肖像上呈現的端嚴樸素，呼應著祇園題自贊的「寒梅」形象，更呼應著自我形容中所表達的「安貧樂道」、「杜門守拙」的內斂謙抑態度，並由此印現在住持的「法矩嚴肅」，也呼應著弟子初接觸時「望之儼然」，「聞其風者如雷霆」之感。再而，又反轉形成弟子進一步接觸後，「親之藹然」、「瞻其貌者如春風」與不尚世趣、不慕浮名、寬廣、不可測度的「清閒脫灑」形象，而這些都遍融於悟者的自信中。「丈夫」之意象是：在悟道者的慈悲、平等、決斷等悲智風範下，弟子「師相魁碩」之描寫，贊美其「舉止態度儼然一丈夫」，與他人尊稱她為「大和尚」，她自稱「山僧」，兩者同時影現：在「偏離中性」，而「預設男性」的語詞下，祇園無形中被披上一層男性的形象外衣，即使對祇園而言，只是隨順於世、回歸中性本意。即使對稱

¹⁰² 關於這個時代女性禪師之興盛狀況，拙作〈明末清初女性禪師語錄之出版與入藏——兼論《嘉興藏》的入藏問題〉有資料討論。《台灣宗教研究》第四卷一期（台北：台灣宗教協會，2005）。

呼他的人而言，只是尊敬的表達。而這樣的女性禪師典範的存在，也讓使用「預設男性」語詞者產生衝擊與混淆，不是跟著回歸中性本意，就是偶而在語詞上也正視起女性形象，甚至喚起某些反省，而突破性地反轉價值觀，將女性高舉於男性之上。

看著祇園肖像上的髮線，微鬆的髮絲，這些只能呈現而無法確切說明的形象，它所展現的遠超過我們從資料所能了解的，正如祇園題自贊曰：

手攜如意，閒閒無慮，玉潔冰貞，寒梅發蕊，唳，無限香風動，我無隱乎爾。

雖然如此，在超越男女的出家形象中，讓我們還能看到這幅有著女性象徵的祇園寫真，特別有意義。

附錄真前像六張：

圖一：



祇園禪師像（收於《伏獅祇園禪師語錄》；《嘉興藏》冊 28（台北：新文豐，1987）

圖二：



無盡藏尼像（收於宣化 編《再增訂佛祖道影》第四冊（台北：大覺精舍倡印，法界佛教總會原印，1989）。

圖三：



· 揆禪師像(收於《參同一揆禪師語錄》;《嘉興藏》冊28(台北:新文豐, 1987))

圖四：



密雲禪師像(收於《再增訂佛祖道影》第二冊(台北:大覺精舍倡印,法界佛教總會原印,1989))。

圖五：



雪嶠禪師像（收於《再增訂佛祖道影》第二冊（台北：大覺精舍倡印，法界佛教總會原印，1989）。

圖六：



石車禪師像（收於《再增訂佛祖道影》第二冊（台北：大覺精舍倡印，法界佛教總會原印，1989）。

