

重重帝網：夏荊山水陸畫的人文關懷與美學意蘊

余定樸

香港大學附屬學院兼任講師

摘要

在夏荊山佛畫中，就如來觀音的完美追求、山水人物的隱逸精神、鍾馗羅漢的特立個性，研究成果均已豐碩，可惜反映他「畫道合一」精神面貌另一面的水陸畫卻未被注意。夏氏佛畫向上的出世超越，必須與其水陸畫的社會向人文關懷對觀，才能合成圓滿的美學整體，才能體會夏荊山完整的修為境界。本文以兼融差別、矛盾、對立而臻於極致和諧的華嚴宗美學，透視夏荊山涵蘊萬有的人文關懷以及莊嚴繁華的美學意蘊。本文發現，因「理事無礙」而聖化世俗苦難甚至地獄想像題材，由「一真法界」而融通神佛以整全接應民間俗求，均反映了夏氏人文關懷中深刻的感同身受，從而也使夏氏精神境界全方位地顯現；由「法界緣起」而工筆水墨順手拈來而揉合，由「事事無礙」而挖掘匠手的藝術可能，均將水陸畫從莊嚴壇場的法事道具，昇華至富含美學意蘊的審美珍品。夏氏突破傳統水陸畫及其他水陸畫摹繪者的地方，在於他能包羅萬有地融會中西各派技巧及延展其風格特色：揉合文人畫的想像思維與工匠畫的具象形態；工筆線條與水墨渲染交錯如一；故意誇張商業俗氣審美而轉化成其「工而又工」的獨有藝術風格；甚至混進西洋畫空間構圖等現實取向元素，而突破主流國畫重意輕象的美學觀。

關鍵詞：夏荊山、水陸畫、華嚴宗美學、美學意蘊、人文關懷、工筆、水墨

Endlessly Multi-meshed Net of Indra: Compassion for Humanity and Aesthetic Implications in Xia Jing Shan's Water-Land Ritual Paintings

Yu Ding-Ching

Part-time lecturer at the HKU SPACE Community College of the University of
Hong Kong

Abstract

There have been prolific studies on Xia's Buddhist paintings, including his pursuit of perfection with depictions of the Gautama Buddha and Avalokiteśvara, the anchorite ethos expressed in his landscape and character paintings, and the unique personalities portrayed in his depictions of Zhong Kui and arhats; however, his Water-Land Ritual paintings, which reflect the spiritual side of the unison of art and Taoism, have not received much recognition. The otherworldly transcendental quality in Xia's Buddhist paintings must be contrastingly observed alongside with the care and attention towards humanity which are conveyed in his Water-Land Ritual paintings, which will allow a well-rounded view of his entire aestheticism and lead to an understanding for Xia's complete cultivation base. This paper examines Xia's all-embracing compassion for humanity and the magnificent and complex aesthetic implications in his art by referencing the differences, paradoxes, and oppositions observed in the ultimately harmonious aestheticism preached by the *Flower Garland school of Buddhism*. It is observed that sentient suffering and even imaginative topics such as hell are sanctified because of "the unobstructedness of specifics in principles". Xia's profound empathy for humanity is reflected in how mortal requests are conveyed to deities through the state of the "One True Dharma Realm", with Xia's own spirituality also comprehensively presented. He departed from the idea of *dharmadhātu-pratītyasamutpāda* and then used the meticulous *gonbi* style ink brushwork to freely express and harmoniously combine, and then through "mutual unobstructedness among phenomena", possibilities of art were masterfully excavated, which transcended Water-Land Ritual paintings from ritual props placed on formidable altars to treasures of art that are rich with aesthetic implications.

Keywords: Xia Jing Shan, Water-Land Ritual paintings, Flower Garland school of Buddhism, aesthetic implications, humanity, gonbi, ink brushwork

壹、前言

對於夏荊山佛畫的研究，前賢集中於佛教人物畫、鍾馗畫及山水畫，目及未有提及其水陸畫作品者。這遭遇並非夏氏作品獨有，寺觀雕塑、壁畫和水陸畫是三大宗教美術，後者向為古代美術研究忽視。¹然而，夏荊山率領其弟子²共繪畫水陸畫共293幅，數量雖不及其他題材，但也不可謂少。本文嘗試補充此一空白，透過華嚴宗美學重重帝網的視角，探索夏荊山以水陸畫寄託在其他題材中未有著重的人文關懷與美學意蘊向度，本文特歸納其特色而新賦以下七絕四句：

世俗人文皆聖化，融通神佛應民求。濃妝淡抹兼工墨，匠藝昇華任遨遊。

余定樞〈題夏荊山水陸畫〉

七絕首聯乃是夏氏水陸畫由華嚴宗美學「理事無礙」及「一真法界」達致的人文關懷，尾聯則是由「法界緣起」和「事事無礙」開展的美學意蘊，以上四者都是由「重重帝網」開顯的方方面面。

一、研究回顧

對夏荊山佛畫的研究，至今已積累深廣。就作品類型與創作者內心的關係而言，可歸納為人物畫及山水畫兩類。人物畫方面，舉如李茂榮利用神話與原型理論，分析夏荊山鍾馗畫乃其以畫入道的生命歷程，反映他的道德、信仰和生命價值的感悟；³莫崇毅認為夏氏羅漢畫隱含溝通儒釋、啟發文士探尋佛法更高境界之意；⁴王俊盛認為夏荊山的〈觀音菩薩像〉以專摹移寫、鎔鑄己意來忘我修行，追求內善外美的調和統一，轉凡入聖、推及他人。⁵山水畫方面，范俊銘套用伊利亞德的聖與俗理論，認為

¹ 李德仁，〈山西右玉寶寧寺元代水陸畫論略〉，《美術觀察雜誌》，8期（2000），頁61。

² 下文只簡稱「夏荊山」或「夏氏」，不再冗書「及其弟子」。

³ 李茂榮，〈生命的原型與轉化——夏荊山大師的鍾馗畫之思想研究〉，《般若·丹青：2019夏荊山學術研討會論文集》（台北：夏荊山研究中心，2019），頁119。

⁴ 莫崇毅，〈夏荊山羅漢畫的文士風格論〉，《第一屆荊山論壇·佛教圖像文化學術研討會論文集》（南京：夏荊山研究中心，2019），頁242。

⁵ 王俊盛，〈心靈的方向——夏荊山佛教書畫賞析〉，《夏荊山藝術論衡》，1期（2016），頁39。

〈竹林七賢圖〉表現了夏荊山內心境界。⁶總而言之，已有研究均不約而同地認為，夏荊山佛畫或反映夏氏當下的精神面貌，或標誌了夏氏宗教追求的境界階段。

前賢以如來觀音的完美追求、鍾馗羅漢的特立個性、山水人物的隱逸精神，探討夏荊山的修為境界，成果豐碩固然無可厚非。相對而言，夏荊山293幅水陸畫似乎均被視為純粹描摹，遭受冷待。本文認為夏荊山對水陸畫的獨特處理，其實展現了他「畫道合一」的精神中未被注意而卻是有機組成的月球背面，意即夏氏在人物畫和山水畫開顯的向上出世超越，必須與其水陸畫的社會向人文關懷對觀，才能合成圓滿的美學整體，才能體會夏荊山完整的修為境界。這種人文關懷反向輔助於他「畫道合一」的精神，帶出其作品中前所未有的美學意蘊。

二、主要概念定義

祈志祥在《佛教美學》中建立了佛教美學的體系，⁷近年在《佛教美學新編》中又提出了「華嚴宗美學」的概念。⁸「華嚴」是指「用花莊嚴」，是對佛陀修行圓滿的美妙境界的借喻。⁹祈氏的華嚴宗美學並非單單來自《華嚴經》，而是整理中世紀中國華嚴宗的哲理，提煉諸位祖師思想中的美學成份而成。

中國華嚴宗揉合攝論宗和地論宗，以回應唯識宗，¹⁰受般若三論及《大乘起信論》強烈影響，¹¹以及是由《華嚴經》中抽取極少部份的象徵式道理，如「重重無盡」及「一切唯心變」等，加上時代環境和中國固有思想揉合而成的發明。¹²由此可見，中國本土開創的華嚴宗見地，極為符合中國人和融合一的思維傾向，而這也是華嚴宗美學的核心——「廣大的和諧作用，事和事的和諧，理和理的和諧，而且在這廣大的和諧裡面，彼此間絲毫沒有任何事和理的差別與矛盾感以及對立感。」¹³這種廣

⁶ 范俊銘，〈聖與俗的象徵建構——以夏荊山居士的〈竹林七賢圖〉為分析〉，《夏荊山藝術論衡》，9期（2020），頁59。

⁷ 祈志祥，《佛教美學》（上海：上海人民出版社，1997）。

⁸ 祈志祥，《佛教美學新編》（上海：世紀出版集團上海人民出版社，2017）頁342。

⁹ 金克木，〈傳統思想文獻尋根〉，《怎樣讀漢譯佛典》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2017），頁299。

¹⁰ 鎌田茂雄著，鄭彭年譯，《簡明中國佛教史》（上海：上海譯文出版社，1984），頁220-221。

¹¹ 嚴耀中，《江南佛教史》（上海：上海人民出版社，2000），頁214。

¹² 羅時憲，〈《華嚴宗》第一講文字稿〉，《香港法相學會》https://media.dhalbi.com/lxx/28/fjz-lxx-001_Subtitles.pdf，檢索日期：2020年5月25日。

¹³ 方東美，《華嚴宗哲學》（台北：黎明文化公司，1981），上冊，頁325。

大的和諧如同天帝釋提桓因陀羅（indrah）神奇的珠網（帝網），各珠之中影現各珠，各珠之中又有各珠，各珠既影現它珠，而又層層互相影現，以至於重重無盡——「重重帝網」。¹⁴

本文題目的「重重帝網」，正是象徵地總括憑藉從森羅萬象中、仰望終極和諧之美的（各珠之中影現各珠），以至於事事、理理、事理打成一片（各珠之中又有各珠）的華嚴宗美學；來透視夏荊山取材廣博、巧技多元的水陸畫作品（各珠既影現它珠），正好能夠開顯其中涵蘊萬有的人文關懷，以及莊嚴繁華的美學意蘊（而又層層互相影現，以至於重重無盡）。

貳、涵蘊萬有的人文關懷

在夏荊山人物畫作中，正襟危坐的佛和觀音，乃是對安住於其聖果所得的神聖報土世界中的「報身」之觀照；即便是鍾馗、達摩和羅漢畫作，也是對絕對的神聖者隨其各自個性應世「化身」的刻畫。以上所繪畫的對象，無論是「報身」還是「化身」，均是對「法界」——真理世界的管窺，但畢竟只是彼岸蓮花、終隔一重，而且也因此而欠缺人文關懷的向度。

一、「理事無礙」：世俗人文皆聖化

范俊銘在分析夏氏山水畫時提出了新的觀點，認為夏荊山〈竹林七賢圖〉作為象徵，能使世俗聯繫到神聖，因而該藝術作品可以表現出創作者的內心境界。然而本文必須指出范氏的套用對象與原來伊利亞德的宗教現象學稍有出入。第一、伊利亞德強調的聖俗關係是強調「聖顯」——神聖的他者在世俗中顯現自身，而非創作者利用藝術作品表現個人的內心境界；¹⁵第二、聖顯所連結的「神聖空間」，是指天上、人間、地下三重軸心的、平衡而秩序性地開展四方的宇宙中心，分析對象應為寺廟式建

¹⁴ 羅時憲，〈《華嚴宗》第十七講文字稿〉，《香港法相學會》

https://media.dhalbi.com/lxx/28/fjz-lxx-017_Subtitles.pdf，檢索日期：2020年5月25日。

¹⁵ Mircea Eliade, Willard R. Trask (trans.), *The Sacred and the Profane* (San Diego, New York, London: Harvest, 1987), p.95.

築或其「平面圖」藏密曼陀羅唐卡；¹⁶第三、聖顯所連結的「神聖時間」，是能更新萬物生命力的原初創世時間，分析對象應為禮儀年曆中的新年、復活節，如果必須是山水雅聚相關的藝術作品，也應以記修禊事的〈蘭亭集序〉等類為宜。¹⁷

總之，本文認為〈竹林七賢圖〉之類的水陸畫，並非開顯夏氏佛畫聖俗關係的合適對象，伊利亞德具結構主義傾向的宗教現象學，套用於夏氏佛畫整體亦未必最恰當。反而一直為論者所忽略的水陸畫方為最合適對象，以華嚴宗美學「理事圓融的和諧」作為研究方法，才能妥當地開顯夏氏佛畫「聖俗一如」的獨特美學意蘊。在華嚴宗美學之中，「理」為同一的本質真理，「事」指千差萬別的森嚴萬象。山水雅聚作畫使人想到出世超越順理成章，猶如蘇軾身處世外的「山色」和「溪聲」之中，才聯想到「廣長舌」和「清淨身」，境界頂多只是「八風吹不動」的禪定門外漢。

夏氏藉他的藝術，將原來道場四壁懸掛、原為用作召喚孤魂野鬼的道具，點石成金化為觀照人間實相的浮世繪，傳神立體的百姓生活剪影反映寫實。¹⁸題材諸如無情離妻典婢、¹⁹悲淒婦人產墮（圖1）、消沉白衣儒士、²⁰碌碌賣藝百家等，²¹以人文關懷的心胸對社會各階層的苦難感同身受。夏氏水陸畫以視覺藝術的美感陶冶為媒介，展現中國儒化佛教的入世人文關懷，其藝術化水陸畫既是歷古猶今的世俗萬「事」的凝定一瞥，同時又是宇宙本然真「理」的圓滿顯現。在俗世苦難中也能體悟到「道在屎溺」，比蘇東坡的滯於文人雅頌的「山色」和「水聲」，自然是境界更高。民國以來，人間佛教思潮高漲，始自釋太虛，經歷釋大醒、釋慈航、釋東初、釋印順，大盛

¹⁶ Mircea Eliade, Willard R. Trask (trans.), *The Myth of the Eternal Return* (New Jersey: Princeton, 1991), p.12.

¹⁷ Eliade, *The Myth of the Eternal Return*, p.22.

¹⁸ 例如2011年「廣府廟會」中的「夏荊山佛像藝術展」，以掛幅形式在廣州大佛寺展出包括水陸畫等選自《佛像典藏》的作品。李曉瑛，〈邀你來大佛寺觀畫像品心得〉，《新浪新聞中心：南方都市報》<http://news.sina.com.cn/o/2011-02-11/153321938801.shtml>，檢索日期：2020年9月10日。《佛像典藏》精選夏荊山率弟子工筆重彩所繪5163幅佛畫佛像，由宗教出版社於2009年出版，全套9卷各9冊，共81冊；卷4，冊第33至36為水陸畫（一）至（四）。奉音，〈《佛像典藏》萬寺行——十套典藏結緣普陀山〉，《佛教在線：大陸教界內容》http://www.fjnet.com/jjdt/jjdtmr/200911/t20091118_141374.htm，檢索日期：2020年9月10日；晏如，〈畫冊目錄〉，《佛教在線：新專題報導》http://www.fjnet.com/pty/xqsd/200911/t20091122_141756.htm，檢索日期：2020年9月10日。

¹⁹ 夏荊山，〈第五十八往古顧典婢奴棄離妻子孤魂眾〉，《夏荊山書畫藝術數位典藏》<http://xjsarts.com/project/水陸畫-63/>，檢索日期：2020年5月25日。

²⁰ 夏荊山，〈第五十四往古儒流賢士丹青撰文眾〉，《夏荊山書畫藝術數位典藏》<http://xjsarts.com/project/水陸畫-47/>，檢索日期：2020年5月25日。

²¹ 夏荊山，〈第五十七往古九流百家諸士藝術眾〉，《夏荊山書畫藝術數位典藏》<http://xjsarts.com/project/水陸畫-30/>，檢索日期：2020年5月25日。

於釋星雲、釋證嚴、釋聖嚴，核心思想在於強調適應時代和現代生活。然而，與此同時又有形態迥異的南懷瑾回歸傳統國學的復古思潮，而夏氏早年正是師承南懷瑾，邏輯上其藝術及文化思想也應該近於後者。但是，夏氏其後在西方世界長期的生活經歷，似乎促使了他將國學派和人間佛教派融合為一，在摹繪傳統水陸畫時精心挑選在現代仍具入世重要性的主題，如上文所述的本段稍前所引的例子，就關乎私有產權與人權（典婢）、女權與父權（墮胎）、國族文化身分歧視（儒為第九等）、階層就業平等（賣藝百家）等多種現代議題，蘊含人間佛教的人間性、生活性、普濟性向度，卻又以國學派的藝術思想和風格的水陸畫為感化媒介，啟發觀賞者生起人間佛教的利他性慈悲心，為時代性生活帶來喜樂。國學派和人間佛教的精粹，最後竟水乳交融，傳統國學之「理」在夏氏世俗人文關懷的視野中，揉合現代人文關懷的「事」，再融化成繞指柔般的、重重無盡地反映現世人間生活的剪影。



圖1 夏荆山，〈右第五十五墮胎產亡嚴寒大暑孤魂眾〉，2002-2003，設色紙本。²²

²² 夏荆山，〈五十五墮胎產亡嚴寒大暑孤魂眾〉，《夏荆山書畫藝術數位典藏》
<http://xjsarts.com/project/水陸畫-72/>，檢索日期：2020年5月25日。

單看夏氏繪畫佛和觀音的「報身」，甚或一併觀賞描寫鍾馗、達摩和羅漢「化身」的作品，均未能把握法界的真如「法身」。高僧曾云：「法身無象，而殊象並應。」²³夏氏水陸畫的世間百態殊象，正是無象法身的本身。而只有上溯至「常樂我淨」的法身，才能真正泯滅生滅無常、²⁴真正泯滅聖俗之隔。殊象彼此交織成重重無盡的摩尼帝網，也正是佛陀常樂我淨法身所在的華嚴世界。



圖2 夏荊山，〈右第四十七枉濫無辜銜冤報屈一切孤魂眾〉，2002-2003，設色紙本。²⁵



圖3 夏荊山，〈十殿閻羅第五殿閻羅王〉，2002-2003，設色紙本。²⁶



圖4 夏荊山，〈十殿閻羅第九殿平等王〉，2002-2003，設色紙本。²⁷

如此更進一步而論，則夏氏水陸畫中的種種十殿閻羅、地獄惡報，也都是這帝網中顆顆「即事即理」的摩尼寶珠。勾勒冤魂（圖2）、地獄十殿和鬼卒（圖3、圖4）均

²³ 「維摩詰不思議經者……何則？夫聖智無知，而萬品俱照。法身無象，而殊形並應。至韻無言，而玄籍彌布。冥權無謀，而動與事會。故能統濟群方，開物成務。」見僧肇，〈《維摩詰經》序〉，《出三藏記集》，卷八，收入高楠順次郎，渡邊海旭等監修，《大正藏》，第55冊（台北：新文豐出版公司，1983），頁53。

²⁴ 「佛為何會寂滅？寂滅後佛還存在嗎？以什麼樣的形式存在？存在於何處？釋迦牟尼佛和過去、現在、未來三世的佛是什麼關係？佛身理論正是在探討和回應上述問題的過程中應運而生，逐漸形成了化身、報身、法身的理論。認為佛的應化身（肉身）是無常的，和眾生一樣有生滅，但是佛的法身長存，是常。」見張文卓，〈融會與創新——文明交流互鑑視域下的密教〉，收入呂建福主編，《中期密教注疏與曼荼羅研究》（北京：中國社會科學出版社，2019），頁374。

²⁵ 夏荊山，〈右第四十七枉濫無辜銜冤報屈一切孤魂眾〉，《夏荊山書畫藝術數位典藏》，<http://xjsarts.com/project/水陸畫-92/>，檢索日期：2020年5月25日。

²⁶ 賈德江主編，《夏荊山佛畫藝術全集 12 佛水陸畫卷》，頁 234。本文注：畫題疑有誤，應為〈六七變成大王〉。

²⁷ 賈德江主編，《夏荊山佛畫藝術全集 12 佛水陸畫卷》，頁 235。本文注：畫題疑有誤，應〈三年五道轉輪大王〉。

栩栩如生，棒喝世人當下的道德生活。由此憑藉水陸畫想像的地下世界，再加上反映的人間世界的百姓殊象，用以補充神聖人物畫中希冀的天上世界，如此才能合成「三位一體」的、整全而有機的夏氏佛畫體系，方能完整地呈現為伊利亞德所謂定位於宇宙中軸的「神聖空間」的聖顯。而貫通天上、人間、地獄三界的宇宙中軸，正是夏氏的「一切唯心變」的「一心」。

二、「一真法界」：融通神佛應民求

「一心」在華嚴宗之中是指唯一的「宇宙心」。²⁸佛教之前各宗均未能正視人類的心性心識，發展至華嚴宗及禪宗方才使主體朗現。²⁹然而，由於禪宗不落言說，對於宇宙心主體，只有默然觀照、拈手微笑；然而華嚴宗卻可向四面八方，開展出如萬花筒般的「自性清淨圓明」的「一真法界」。³⁰

因此，由於夏荊山作畫的「一心」作為唯一的「宇宙心」，摹繪水陸畫以表現真如本體（真理）的種種神聖形象時，便能取材任運隨意、順手拈來，衝破宗教之間的藩籬，打破了傳統水陸道場中，諸佛菩薩畫幅掛於上堂，神仙儒士畫幅居於下堂的空間結構。原本宗教氛圍中判教高下的小家子氣，透過夏氏藝術氛圍混融並列、打成一片，隨即轉化成三教合一的大度，真如佛理即是儒家之理，又不異於道教之理。配合夏荊山文化藝術基金會網站的「夏荊山書畫數位典藏」欣賞，道教的先天神「北斗七元左輔右弼」（圖5），可居於佛教「天藏菩薩」之先；³¹道教仙人「升霞道士」、³²佛教行者「比丘」、³³甚至民間信仰的「巫師神女」（圖6），也排名不分先後。佛教與儒道仙聖、甚至民間俗神均聚首於夏氏水陸畫的圓桌之前，足見夏氏包融非正統佛教的百姓民俗信仰的人文關懷。

²⁸ 羅時憲，〈《華嚴宗》第二十一講文字稿〉，《香港法相學會》

https://media.dhalbi.com/lxx/28/fjz-lxx-021_Subtitles.pdf，檢索日期：2020年5月25日。

²⁹ 霍韜晦，〈絕對與圓融〉（台北：東大圖書公司，1986），頁342。

³⁰ 方立天，〈華嚴宗哲學範疇體系簡論〉，收入楊曾文、鎌田茂雄編，《中日佛教學術會議論文集》（北京：中國社會科學出版社，1997），頁44。

³¹ 夏荊山，〈左第十三天藏菩薩〉，《夏荊山書畫藝術數位典藏》<http://xjsarts.com/project/水陸畫-65/>，檢索日期：2020年5月25日。

³² 夏荊山，〈左第五十三往古道士升霞燒丹未明眾〉，《夏荊山書畫藝術數位典藏》<http://xjsarts.com/project/水陸畫-84/>，檢索日期：2020年5月25日。

³³ 夏荊山，〈左第五十一往古比丘眾〉，《夏荊山書畫藝術數位典藏》<http://xjsarts.com/project/水陸畫-96/>，檢索日期：2020年5月25日。



圖5 夏荊山，〈左第三十五北斗七元左輔右弼眾〉，2002-2003，設色紙本。³⁴



圖6 夏荊山，〈右第五十八一切巫師神女散樂伶官族橫亡魂諸鬼眾〉，2002-2003，設色紙本。³⁵

值得注意的是，夏氏似乎對水陸畫中源自婆羅門教的神聖形象相當感興趣，一共畫了五次原為婆羅門教毀滅神濕婆的「摩醯首羅天」³⁶（圖7），³⁶來自印度土著原始信仰象徵陽光的「摩利支天」³⁷、本無色相的佛教天神「無色界四空天」³⁸（圖8）也分別各畫了四次。³⁸牠們的造型除於一套水陸畫中為一頭二臂外，其餘多為一頭八臂、三（四）頭六臂、或三（四）頭八臂。這些造型源於印度文化中以超乎常人的身體結構，表現神性和神通力的象徵，³⁹「四頭」和「八臂」更象徵神臨四方。⁴⁰水陸畫雖然加入了本土的衣飾和體態，以符合中國人的獨特的信仰氣質而中國化，⁴¹但夏氏對婆

³⁴ 夏荊山，〈左第三十五北斗七元左輔右弼眾〉，《夏荊山書畫藝術數位典藏》
<http://xjsarts.com/project/水陸畫-67/>，檢索日期：2020年5月25日。

³⁵ 夏荊山，〈右第五十八一切巫師神女散樂伶官族橫亡魂諸鬼眾〉，《夏荊山書畫藝術數位典藏》
<http://xjsarts.com/project/水陸畫-40/>，檢索日期：2020年5月25日。

³⁶ 夏荊山著，賈德江主編：《夏荊山佛畫藝術全集12佛水陸畫卷》（北京：北京工藝美術出版社，2016），頁8、144、209、271、309。

³⁷ 夏荊山著，賈德江主編：《夏荊山佛畫藝術全集12佛水陸畫卷》，頁74、191、222、266。

³⁸ 夏荊山著，賈德江主編：《夏荊山佛畫藝術全集12佛水陸畫卷》，頁9、53、133、273、307。

³⁹ 嚴耀中，〈從印度到中國的四臂像〉，《華梵雜學集》（上海：上海古籍出版社，2016），頁166、169、172-173。

⁴⁰ 嚴耀中，〈「四面像碑」與「四面佛像」〉，《華梵雜學集》，頁197。

⁴¹ 嚴耀中，〈密教中的婆羅門教因子〉，《華梵雜學集》，頁103。

羅門神聖形象「神通力」的重視，其實乃是呼應於其人文關懷的初心。一般百姓的民俗信仰，以滿足種種世俗祈求為主，重視的是佛菩薩的有求必應，從反面言之，也即是著眼於佛菩薩的神通力了。



圖7 夏荊山，〈隨其所求令得成就大功德天特尊之主居色頂天摩醯首羅眾〉，2002-2003，設色紙本。⁴²



圖8 夏荊山，〈無色界四空天諸天眾〉，2002-2003，設色紙本。⁴³



圖9 夏荊山，〈右第四十四主病鬼王五瘟使者眾〉，2002-2003，設色紙本。⁴⁴

以此著眼，則明白夏氏選取五瘟使者、雷神入畫的苦心。此等獸頭人身的自然神形象，繼承了《山海經》上古製圖之法，即將圖像按其特徵和重點而誇張變形，立象以盡意，⁴⁵反映了夏氏留心於民間百姓對大自然的樸素觀察和馳騁想像，如五瘟使者鳥頭、馬頭、虎頭（圖9），暗示了瘟疫由野生動物和家禽家畜而來的直觀知識；風雷雨電主師則狗頭、鱷頭（圖10），取其狗吠似雷、鱷生濕澤的關聯想像。夏氏獨具慧眼採用民間的神奇想像入畫，以人文關懷的視角推許百姓對土地的感恩和敬畏。

⁴² 夏荊山，〈隨其所求令得成就大功德天特尊之主居色頂天摩醯首羅眾〉，《夏荊山書畫藝術數位典藏：水陸畫》<http://xjsarts.com/project/水陸畫-6/>，檢索日期：2020年5月25日。

⁴³ 夏荊山，〈無色界四空天諸天眾〉，《夏荊山書畫藝術數位典藏：水陸畫》<http://xjsarts.com/project/水陸畫-7/>，檢索日期：2020年5月25日。

⁴⁴ 夏荊山，〈右第四十四主病鬼王五瘟使者眾〉，《夏荊山書畫藝術數位典藏：水陸畫》<http://xjsarts.com/project/水陸畫-22/>，檢索日期：2020年5月25日。

⁴⁵ 「……述圖者不諳制圖之法，故張畫中誇張變形等誤認為事物故有之本相，繪畫者的本意只在於立象盡意，所重者在意而不在象……」。劉宗迪，《失落的天書《山海經》與古代華夏世界觀》（北京：商務印書館，2016），頁316。



圖10 夏荊山，〈主風主雨主雷主電風伯雨師眾〉，2002-2003，設色紙本。⁴⁶

參、莊嚴繁華的美學意蘊

現存古代水陸畫縱使有出自宮廷畫師的精工、也有民間畫匠作坊的從俗，但畢竟它們本來也只是莊嚴壇場、用於法事的輔助性道具。畫師畫匠繪畫時也許存有恭敬之心，但相信更多是不敢褻慢的禁忌迷信，更惶論視之為藝術作品了。而且，由於畫師畫匠大多依譜而繪，風格單調，造作典型，未能達至華嚴宗「包羅萬有」的「重重帝網」美學境界。然而，夏荊山卻以其佛化心靈，一方面將水陸畫提升成為視覺藝術的審美對象，另一方面又以華嚴宗美學的高度，融會貫通不同的美術技巧和延展各流派的風格特色並推至新高峰，使之蛻變成如「重重帝網」中萬珠輝映而又收攝一珠的、統於一心而又莊嚴繁華的美學意蘊的藝術珍品。這也是夏荊山水陸畫摹自傳統水陸畫，又其不同於傳統水陸畫或其他水陸畫摹繪者作品的獨特創意所在。

⁴⁶ 夏荊山，〈主風主雨主雷主電風伯雨師眾〉，《夏荊山書畫藝術數位典藏》<http://xjsarts.com/project/水陸畫-12/>，檢索日期：2020年5月25日。

一、「法界緣起」：濃妝淡抹兼工墨

「法界緣起」和觀照者關係密不可分，⁴⁷應用於美學中更見畫家與作品的關係不即不離。華嚴宗認為法界真如以自身「一心」為「因」，以一心本體不住於自性為「緣」，以此「因緣和合」因而能生起世間森羅萬象，⁴⁸構成「一多相即、重重無盡的法界緣起思想」。⁴⁹真如本體「繁興大用」，生出森羅萬象；而每一個現象的生起都是「起必全真」，每個個別現象都與整個真如本體不異相即。⁵⁰夏荊山水陸畫作品也同此理，畫家以其精神境界為本體，技法不同、風格各異的水陸畫作品是為本體生起的森羅萬象。

因此儘管其中的審美向度不一，但依然具備了夏荊山佛畫藝術審美意蘊的全體內涵。由於「三性一際，舉一全收，真妄互融，性無障礙」，⁵¹夏氏水陸畫作品因而也一身兼具三種自性：愚者執著所繪仙佛地獄幽魂世苦為「現實」的「遍計所執性」；夏氏則以一心繪出比現實還真實的法界真相「圓成實性」；基金會數位典藏又將夏氏作品分解成由0與1因緣和合而成的「依他起性」。套用於技法的美學分析上，在「舉一全收」的夏氏水陸畫作品中，無論是濃彩莊重、深實線條的工筆；還是淡抹渲染、虛實相間的水墨，都反映了他精神境界的全體，無有高下之分、俗雅之別。

以元代宮廷畫師所繪、明代敕賜寶寧寺鎮邊的水陸畫為例，今原畫藏於山西博物館，1985年印刷出版成《寶寧寺明代水陸畫》。雖然重彩工筆、渲染艷麗，⁵²但由於原畫於1955年前常於每年四月初八水陸道場懸掛三日，其餘三百六十二日都嚴密收

⁴⁷ 吳汝鈞，《中國佛學的現代詮釋》（台北：文津出版社，1995），頁102。

⁴⁸ 羅時憲，〈《華嚴宗》第十五講文字稿〉，《香港法相學會》

https://media.dhalbi.com/lxx/28/fjz-lxx-015_Subtitles.pdf，檢索日期：2020年5月25日。

⁴⁹ 「中國的華嚴宗根據《華嚴經》中的『一即多，多即一』的思想，提出了一多相即的重重無盡的法界緣起思想。」鎌田茂雄，〈華嚴思想的接受形態——中國、朝鮮、日本華嚴的特點〉，收入楊曾文、鎌田茂雄編：《中日佛教學術會議論文集》，頁176。

⁵⁰ 羅時憲，〈《華嚴宗》第二十一講文字稿〉。

⁵¹ 「三性即三自性，指攝大乘論中之遍計所執性、依他起性、圓成實性；謂此三者由本、末二方面而言，乃相互交徹而無所差異者，故稱三性一際……皆由不壞『末有』而說真如一心之『本』，故三性一際，同而無異……係由不動心真如之『本』說世界『末有』，故三義亦無不同。據此，解釋唯識宗所說之三自性，謂『三性一際，舉一全收，真妄互融，性無障礙』，以表達法界緣起之狀況。」釋慈怡主編，《佛光山：佛光大辭典》https://www.fgs.org.tw/fgs_book/fgs_drser.aspx，檢索日期：2020年5月25日。

⁵² 李德仁，〈山西右玉寶寧寺元代水陸畫論略〉，頁61。

藏，而且早已因前者而煙薰，或因後者而受潮，⁵³因而畫像模糊、色彩剝落（圖11）。寶寧寺水陸畫兼人物工筆及背景水墨於一身，風格處於工匠畫與文人畫之間，⁵⁴非兼善人物精工與山水神韻如夏荊山者，難以為之復原。而夏氏在復原之餘又兼創新改良，工筆人像方面，勾線比原畫清晰流暢，足見其工筆之利落，更能表達中國人想像思維既傾向具象形態、又傾向具象形態的複雜多樣的美感偏好。⁵⁵此外，夏氏又故意淡化兩則脅侍的設色及水墨背景濃淡，及為主角加上光暈，主客對比更勝於原畫（圖12）。



圖11 元代，〈右第十九行日月前救兵戈難摩利支天諸神眾〉，寶寧寺水陸畫，山西博物館藏。⁵⁶



圖12 夏荊山，〈右第十九行日月前救兵戈難摩利支天諸神眾〉，2002-2003，設色紙本。⁵⁷

⁵³ 吳連城，〈山西右玉寶寧寺水陸畫〉，《文物雜誌》，4、5期合刊（1962），頁88。

⁵⁴ 李德仁，〈山西右玉寶寧寺元代水陸畫論略〉，頁64。

⁵⁵ 黃心川，〈印度、中國佛教造像藝術的發展過程及其特點〉，《東方佛教論——黃心川佛教文集》（北京：中國社會科學出版社，2002），頁115。

⁵⁶ <http://www.chamshantemple.org/messages/aboutus/index.php?channelId=3§ionId=145&view=3&pageNo=1&itemId=3033&langCd=CN&attachId=14142>，檢索日期：2020年5月25日。

⁵⁷ 夏荊山，〈右第十九行日月前救兵戈難摩利支天諸神眾〉，《夏荊山書畫藝術數位典藏》<http://xjsarts.com/project/水陸畫-38/>，檢索日期：2020年5月25日。

現為奈良國立博物館藏，落款為陸信忠的南宋絹本十王圖掛軸，夏荊山亦有選繪而再加創造。此組水陸的特色是以工筆人物為主，然而十王背後均置有山水屏風，其山水特色是留白甚多，山渺水煙，疏淡遼闊（圖13、圖14），但風格劃一，手作工坊依譜而繪的匠斧痕跡明顯。夏荊山再創造時，處理屏風山水則動如脫兔，工筆線條、水墨渲染皆可意到隨至，不拘一格。或前景工筆勾竹，後景單線即成山水（圖15）；或半幅重墨染山，半幅淡掃留白（圖16）。總之，它們都經過夏荊山用心運化處理，工筆的一筆一畫、水墨的一塗一抹，均如儀式之莊嚴，只因一心周遍一切、一切又圓滿具足一心，即〈華嚴經旨歸〉：「一微細塵毛孔處皆有佛身，圓滿普遍。」⁵⁸



圖13 南宋，陸信忠，〈一七秦廣大王〉（局部），奈良國立博物館藏。⁵⁹

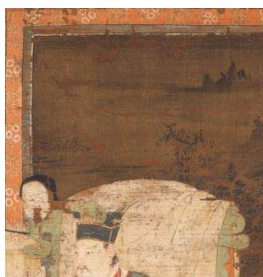


圖14 南宋，陸信忠，〈七七泰山大王〉（局部），奈良國立博物館藏。⁶⁰



圖15 夏荊山，〈十殿閻羅第三殿宋帝王〉（局部）。⁶¹



圖16 夏荊山，〈十殿閻羅第七殿泰山王〉（局部）。⁶²

二、「事事無礙」：匠藝昇華任遨遊

夏荊山的「真常一心」生起作用，就能造出一個如「重重無盡」的宇宙般之水陸畫作品。華嚴宗吸收和轉化了莊子「齊物論」思想，認為真如本體不止與個別現象「理事無礙」，個別現象與個別現象之間也是「事事無礙」的。⁶³透過此「事事無礙」的哲理進行審美觀照，便能把握夏荊山水陸畫美學意蘊的另一特色，原本在身價

⁵⁸ 祈志祥，《佛教美學新編》，頁42。

⁵⁹ 南宋，陸信忠，〈一七秦廣大王〉，《e國寶》

http://www.emuseum.jp/img/content/100092001001/1/d1/1_1.jpeg，檢索日期：2020年5月25日。

⁶⁰ 南宋，陸信忠，〈七七泰山大王〉，《e國寶》

http://www.emuseum.jp/img/content/100092007001/1/d1/1_1.jpeg，檢索日期：2020年5月25日。

⁶¹ 賈德江主編，《夏荊山佛畫藝術全集 12 佛水陸畫卷》，頁229。

⁶² 賈德江主編，《夏荊山佛畫藝術全集 12 佛水陸畫卷》，頁233。

⁶³ 鎌田茂雄，〈華嚴思想的接受形態——中國、朝鮮、日本華嚴的特點〉，頁176。

上具有天壤之別的、敕制宮廷畫師的精品水陸畫，以及民間手工作坊畫匠量產商品水陸畫，以夏氏同一的審美真心，一併拔高到「可以遊」的藝術高度。

傳統的水陸畫少數由宮廷畫師奉敕精製，如北方山西、河西水陸畫屬皇家形制；其餘南方如寧波、佛山等工業城市，則由民間畫工在手工作坊量產。南宋以來，水陸法會普及民間，追薦先亡、普度孤魂均設水陸道場，水陸畫成為時髦的新興商業產品，甚至行銷海外的手信，足跡遠至日本。量產商品式的水陸畫在尺寸、構圖、裝幀上樣式相若，作品風格甚至店鋪印章的樣式也大多雷同，可見畫師大多是按譜繪畫，性質上乃匠多於藝。⁶⁴

東傳日本的寧波水陸畫十王圖，落款即使是同一作者，筆致也精疏有異，明顯是出於手工畫坊；而且裝飾紋樣也幾乎相同，肯定存有作品粉本。⁶⁵上述陸信忠的絹本十王圖掛軸，屬於「四明畫派」的民間職人作坊作品，表現出迎合市民口味特色：一、濃豔厚彩，平塗為主；二、紋飾繁縟，裝飾性強；三、雲彩繪黑，勾勒金線；四、表情誇張，神態動感；五、傢俱複雜，華貴富麗。⁶⁶

夏荊山選繪再創造此套商品水陸畫時，著重地將「四明畫派」的商業審美取向渲染擴大，有趣的是效果不但未使之更具俗氣，反而賦予了藝術化的昇華。先以陸信忠的〈六七變成大王〉（圖17）為例，夏荊山在保留「傢俱複雜，華貴富麗」之外，一、更將其中「紋飾繁縟」的特點，發揮至連變成大王的王袍，以及王座布飾也分別添上明暗紋飾；二、設色上加入了鮮黃色，與下方鬼差故意加深的暗綠暗藍，增添強烈對比，紅色色譜擴闊，深淺層次更豐富，更見「濃豔厚彩」，然而在衣摺肌肉上又突破平塗，渲染陰影；三、下方雲彩繪黑被刻意加重，鄰近鬼差的線條勾勒因對比而更顯清晰（圖18）。對比同樣是再創作自陸信忠十王圖的日本金澤文庫本所藏〈六七變成大王〉（圖19），即可見夏氏之獨特，例如金澤文庫本圖中向判官呈物亡靈，左肩關節改作平滑的弧線，明顯簡化了原本陸信忠本重視肌骨結構的特色。⁶⁷其發展方向乃是水陸畫摹繪常見的工筆抽象化現象，而由上述三點均可見，夏氏十王圖中走的

⁶⁴ 申小紅，郭燕冰，〈南宋佛教水陸畫及其商業化進程〉，《文化學刊》，6期（2011），頁81-86。

⁶⁵ 何卯平，〈東傳日本的寧波佛畫《十王圖》〉，《敦煌學輯刊》，3期（2011），頁98-99。

⁶⁶ 康耀仁，〈陸信忠《無量壽佛》初探〉，《東方收藏》，10期（2014），頁100、102。

⁶⁷ 石守謙，〈有關地獄十王圖與其東傳日本的幾個問題〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，本56，分3（1985），頁595。

卻是「工而復工」的工筆強調化的獨特藝術取向，可見夏氏再創造時風格與主流典型南轅北轍。



圖17 南宋，陸信忠，〈六七變成大王〉，奈良國立博物館藏。⁶⁸



圖18 夏荊山，〈十殿閻羅第五殿閻羅王〉。⁶⁹



圖19 南宋，陸信忠，〈六七變成大王〉，日本金澤文庫本藏。⁷⁰

再以陸信忠的〈三年五道轉輪大王〉（圖20）為例，除了如上段例子增加明暗紋飾和設色鮮明對比外，夏荊山的再創造規模更巨。一、利用加深「雲彩繪黑」的特徵新增下方構圖的前景部份，再與之相對創造淡化的白色雲團，置於轉輪大王座後屏風作最底背景，營造出前中後景三層深度的立體空間，突破了水陸畫傳統的平面視點；二、將「裝飾性強」的特色移用到雲彩和山石之上，成為表達畫意的有機構成元素，轉輪大王殿與投胎通道雖然相連，但又被雲彩和山石明顯地分隔成絕緣的兩地，可見死亡與重生陰陽殊途；三、為最有效展現「表情誇張，神態動感」的特徵，夏氏新增了惡鬼及惡報罪魂各兩名，本已可新增「凶怒」與「哀悽」的誇張表情。然而，經夏氏處理後，原有人物的神態更見動感，尤以轉輪大王殿左下角新增衛兵與善魂交談畫面，其手勢欲動、回頭欲語的剪影，橫生點綴之妙趣（圖21）。對比同樣是再創作自

⁶⁸ 南宋，陸信忠，〈六七變成大王〉，《e國寶》，

http://www.emuseum.jp/img/content/100092006001/1/d1/1_1.jpeg，檢索日期：2020年5月25日。

⁶⁹ 賈德江主編，《夏荊山佛畫藝術全集 12 佛水陸畫卷》，頁 234。本文注：畫題疑有誤，應與圖 15 同。

⁷⁰ 神奈川縣立金澤文庫編，《金澤文庫圖錄·繪畫篇》（橫濱：神奈川縣立金澤文庫，1971），頁 135。轉引自石守謙，〈有關地獄十王圖與其東傳日本的幾個問題〉，頁 594。

陸信忠十王圖的日本金澤文庫本所藏〈三年五道轉輪大王〉（圖22），圖中仕女衣紋不配手袖、更與衣身飾紋相混，也忽略陸信忠原圖的陰影濃淡，⁷¹表現出將作品平面化及聖象化的傾向，強化了水陸畫本身作為道場法物的意味。相反，夏氏故意增加空間立體感、構圖層次感等等現實化取向，明顯是混進了西洋畫元素的大膽新嘗試，加強了原圖的藝術性和審美多元性之餘，也兼而突破了主流國畫重意輕象的美學觀。



圖20 南宋，陸信忠，〈三年五道轉輪大王〉，奈良國立博物館藏。⁷²

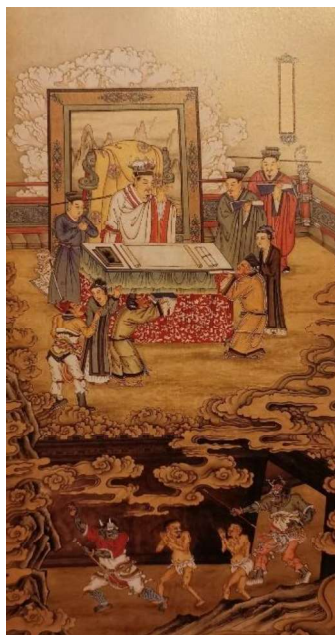


圖21 夏荊山，〈十殿閻羅第九殿平等王〉。⁷³

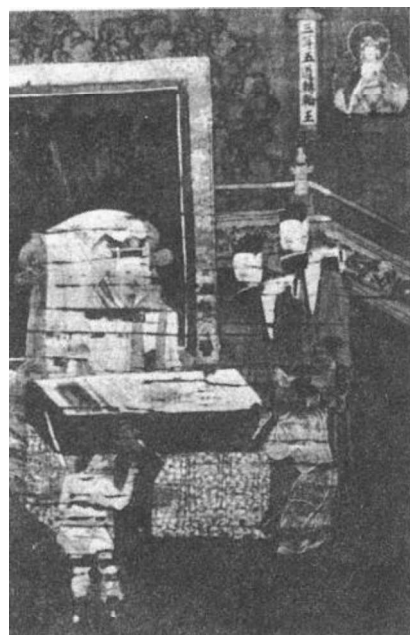


圖22 南宋，陸信忠，〈三年五道轉輪大王〉，日本金澤文庫本藏。⁷⁴

⁷¹ 石守謙，〈有關地獄十王圖與其東傳日本的幾個問題〉，頁597。

⁷² 南宋，陸信忠，〈三年五道轉輪大王〉，《e 國寶》，

http://www.emuseum.jp/img/content/100092010001/1/d1/1_1.jpeg，檢索日期：2020年5月25日。

⁷³ 賈德江主編，《夏荊山佛畫藝術全集 12 佛水陸畫卷》，頁235。本文注：畫題疑有誤，應與圖15同。

⁷⁴ 神奈川縣立金澤文庫編：《金澤文庫圖錄·繪畫篇》（橫濱：神奈川縣立金澤文庫，1971），頁135。轉引自石守謙：〈有關地獄十王圖與其東傳日本的幾個問題〉，頁595。

肆、總結

本文以兼融差別、矛盾、對立而臻於極致和諧的、以天帝釋提桓因陀羅「一珠映現萬珠、萬珠攝歸一珠」的神奇珠網——「重重帝網」為喻的華嚴宗美學，透視夏荊山水陸畫的成就。

本文發現，因「理事無礙」而聖化世俗苦難甚至地獄想像題材，由「一真法界」而融通神佛以整全接應民間俗求，深刻的感同身受反映了夏氏涵蘊萬有的人文關懷，從而也使夏氏真正的精神境界圓滿顯現；由「法界緣起」而工筆水墨順手拈來而揉合，由「事事無礙」而發挖匠手的藝術可能，均將水陸畫從莊嚴壇場的法事道具，昇華至富含莊嚴繁華的美學意蘊的審美珍品。

夏氏突破傳統水陸畫及其他水陸畫摹繪者作品的地方，在於他能包羅萬有地融會中西各派技巧及延展其風格特色：揉合文人畫的想像思維與工匠畫的具象形態；工筆線條與水墨渲染交錯如一；故意誇張商業俗氣審美而轉化成其「工而又工」的獨有藝術風格；甚至混進西洋畫空間構圖等現實取向元素，而突破主流國畫重意輕象的美學觀。



引用書目

（一）傳統文獻

（東晉）僧肇，〈《維摩詰經》序〉，《出三藏記集》，卷 8，收入高楠順次郎，渡邊海旭等監修，《大正藏》，第 55 冊，臺北：新文豐出版公司，1983。

（二）近代論著

方東美，《華嚴宗哲學》，上冊，臺北：黎明文化公司，1981。

吳汝鈞，《中國佛學的現代詮釋》，臺北：文津出版社，1995。

金克木，《怎樣讀漢譯佛典》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2017。

祈志祥，《佛教美學》，上海：上海人民出版社，1997。

祈志祥，《佛教美學新編》，上海：世紀出版集團上海人民出版社，2017。

張文卓，〈融會與創新——文明交流互鑑視域下的密教〉，呂建福主編：《中期密教注疏與曼荼羅研究》，北京：中國社會科學出版社，2019。

夏荊山著，賈德江主編，《夏荊山佛畫藝術全集 12 佛水陸畫卷》，北京：北京工藝美術出版，2016。

黃心川，《東方佛教論——黃心川佛教文集》，北京：中國社會科學出版社，2002。

劉宗迪，《失落的天書《山海經》與古代華夏世界觀》，北京：商務印書館，2016。

霍韜晦，《絕對與圓融》，臺北：東大圖書公司，1986。

嚴耀中，《江南佛教史》，上海：上海人民出版社，2000。

嚴耀中，《華梵雜學集》，上海：上海古籍出版社，2016。

鎌田茂雄著，鄭彭年譯：《簡明中國佛教史》，上海：上海譯文出版社，1984。

Mircea Eliade, Willard R. Trask (trans.), *The Sacred and the Profane*. San Diego, New York, London: Harvest, 1987.

Mircea Eliade, Willard R. Trask (trans.), *The Myth of the Eternal Return*. New Jersey: Princeton, 1991.

（三）期刊論文

王俊盛，〈心靈的方向——夏荊山佛教書畫賞析〉，《夏荊山藝術論衡》，1 期（2016），頁 39-54。

石守謙，〈有關地獄十王圖與其東傳日本的幾個問題〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，本 56，分 3（1985），頁 565-618。

申小紅，郭燕冰，〈南宋佛教水陸畫及其商業化進程〉，《文化學刊》，6 期（2011.11），頁 81-86。

何卯平，〈東傳日本的寧波佛畫《十王圖》〉，《敦煌學輯刊》，3 期（2011），頁 93-104。

吳連城，〈山西右玉寶寧寺水陸畫〉，《文物雜誌》，4、5 期合刊（1962），頁 88-90。

李德仁，〈山西右玉寶寧寺元代水陸畫論略〉，《美術觀察雜誌》，8 期（2000），頁 61-64。

范俊銘，〈聖與俗的象徵建構——以夏荊山居士的〈竹林七賢圖〉為分析〉，《夏荊山藝術論衡》，9 期（2020），頁 59-78。

康耀仁，〈陸信忠《無量壽佛》初探〉，《東方收藏》，10 期（2014），頁 99-104。

（四）研討會論文

方立天，〈華嚴宗哲學範疇體系簡論〉，收入楊曾文、鐮田茂雄編：《中日佛教學術會議論文集》，北京：中國社會科學出版社，1997，頁 43-48。

李茂榮，〈生命的原型與轉化——夏荊山大師的鍾馗畫之思想研究〉，《般若·丹青：2019 夏荊山學術研討會論文集》，臺北：夏荊山研究中心，2019，頁 119-138。

莫崇毅，〈夏荊山羅漢畫的文士風格論〉，《第一屆荊山論壇·佛教圖像文化學術研討會論文集》，臺北：夏荊山研究中心，2019，頁 242。

鐮田茂雄，〈華嚴思想的接受形態——中國、朝鮮、日本華嚴的特點〉，收入楊曾文、鐮田茂雄編，《中日佛教學術會議論文集》，北京：中國社會科學出版社，1997，頁 175-183。

（五）網路資料

《e 國寶》，<http://www.emuseum.jp/>，檢索日期：2020 年 5 月 1 日。

夏荊山，《夏荊山書畫藝術數位典藏》<http://xjsarts.com/project/水陸畫>，檢索日期：2020 年 5 月 25 日。

李曉瑛，〈邀你來大佛寺觀畫像品心得〉，《南方都市報》

<http://news.sina.com.cn/o/2011-02-11/153321938801.shtml>，檢索日期：2020 年 9 月 10 日。

奉音，〈《佛像典藏》萬寺行——十套典藏結緣普陀山〉，《佛教在線：大陸教界內容》http://www.fjnet.com/jjdt/jjdtmr/200911/t20091118_141374.htm，檢索日期：2020 年 9 月 10 日

晏如，〈畫冊目錄〉，《佛教在線：新專題報導》

http://www.fjnet.com/pty/xqsd/200911/t20091122_141756.htm，檢索日期：2020 年 9 月 10 日。

羅時憲，〈《華嚴宗》第一講文字稿〉，《香港法相學會》

https://media.dhalbi.com/lxx/28/fjz-lxx-001_Subtitles.pdf，檢索日期：2020 年 5 月 25 日。

羅時憲，〈《華嚴宗》第十五講文字稿〉，《香港法相學會》

https://media.dhalbi.com/lxx/28/fjz-lxx-015_Subtitles.pdf，檢索日期：2020 年 5 月 25 日。

羅時憲，〈《華嚴宗》第十七講文字稿〉，《香港法相學會》

https://media.dhalbi.com/lxx/28/fjz-lxx-017_Subtitles.pdf，檢索日期：2020 年 5 月 25 日。

羅時憲，〈《華嚴宗》第二十一講文字稿〉，《香港法相學會》

https://media.dhalbi.com/lxx/28/fjz-lxx-021_Subtitles.pdf，檢索日期：2020 年 5 月 25 日。

釋慈怡，《佛光山：佛光大辭典》https://www.fgs.org.tw/fgs_book/fgs_drser.aspx，檢索日期：2020 年 5 月 25 日。