

初探夏荊山〈羅漢圖〉的藝術特徵 ——兼論佛畫畫樣的幾種傳演方式

何嘉誼

香港中文大學藝術系助理教授

摘要

由夏荊山許多臨摹或取材自古代佛畫的作品，可知夏氏對由宋至清之菩薩、觀音、羅漢、鍾馗等經典作品的熟稔。本文前半部將以夏荊山羅漢畫為對象，分析夏荊山臨仿古畫之〈羅漢畫〉的圖像來源，及其對古畫圖式臨仿與再創造的方法，並歸納出夏氏羅漢畫具有精於勾描、設色的特徵，有別於其觀音、達摩、鍾馗圖常見的縱逸氣質，而更接近於其佛、菩薩圖的沉靜、華美。而傳抄轉譯古代畫樣的作法，自古即為常見的佛畫創作方式。本文的後半部即以幾種明清時期佛畫畫樣於不同媒材、時空環境間的傳演例子，說明夏荊山佛畫的創作模式亦古來有自。

關鍵詞：夏荊山、羅漢圖、畫樣



A Preliminary Study of Xia Jing Shan's *Arhat* Paintings and the Transmission and Adaptation of Buddhist Painting Models

Ho Ka-Yi

Assistant Professor, Department of Fine Arts,
The Chinese University of Hong Kong

Abstract

Xia Jing Shan's profound knowledge of ancient Chinese Buddhist paintings is evidenced by the abundant amount of his copies and adaptations of paintings of Bodhisattvas, Avalokiteśvara, Arhats, and Zhong kui from the Song through the Qing periods. This article analyzes Xia Jing Shan's Arhat paintings to discern the origins of his Arhat motifs and his modes of copying, imitating, and transforming ancient painting models. In terms of the artistic characteristics of Xia's Arhat paintings, their meticulous representation and lavished colors are closer to that of his paintings of Buddhas and Bodhisattvas than his paintings of Avalokiteśvara, Bodhidharma, and Zhong kui, which feature untrammelled brushwork and extraordinary atmosphere. The latter part of the article uses examples of the transmission and adaptation of hand-painted or woodblock-printed Buddhist painting models in China, especially during the Ming and Qing periods, to demonstrate that Xia Jing Shan inherited this painting method from ancient masters.

Keywords: Xia Jing Shan, Arhat painting, painting model

壹、初探夏荊山的創作手法及其〈羅漢圖〉的藝術特徵

夏荊山居士（1923-2019）對宋以來中國佛畫的熟稔，可以從其對歷朝經典作品的忠實摹寫中看出。僅舉幾個例子，以宋元作品為範本者，有以現藏京都仁和寺北宋〈孔雀明王圖〉為範本的〈孔雀王菩薩圖〉；¹摹寫南宋周季常、林庭珪（皆活躍於十二世紀後半）現分藏京都大德寺、波士頓美術館、佛利爾美術館之〈五百羅漢圖〉的各幅〈羅漢圖〉（圖1）；²摹牧谿（活躍於約1250至1280）現藏京都大德寺〈白衣觀音圖〉的〈觀音圖〉；³以及摹現藏京都常照皇寺元代寧波畫家陸仲淵（生卒年不詳）筆〈羅漢圖〉的〈羅漢圖〉（圖2）。⁴而以明清作品為本者，則有摹現藏北京故宮戴進（1388-1462）〈鍾馗夜遊圖〉的〈鍾馗圖〉；⁵摹明代寶寧寺水陸畫中十六羅漢圖像的〈十六羅漢圖〉（圖3）；⁶摹波士頓美術館弘治十六年（1503）款周太皇太后贊助之〈彌勒嬰戲圖〉的〈羅漢圖〉（圖4）；⁷摹首都博物館藏明代〈八大菩薩像〉二

¹ 夏荊山，〈孔雀王菩薩圖〉圖版，參見《夏荊山書畫藝術數位典藏網》http://xjsarts.com/典藏檢索/典藏編號_bj5530（以下簡稱為「典藏編號」）。（北宋）〈孔雀明王圖〉圖版，參見：《京都國立博物館網頁》<https://www.kyohaku.go.jp/syuzou/meihin/chuugoku/item08.html>，檢索日期：2021年3月1日。

² 夏荊山，〈羅漢圖〉圖版，參見典藏編號_bj5257、bj5258、bj5259、bj5260、bj5261、bj5262、bj5263、bj5265、bj5266、bj5267、bj5268、bj5269、bj5270、bj5271、bj5272、bj5273、bj5274、bj5275、bj5276、bj5277、bj5278、bj5279、bj5280、bj5281、bj5282、bj5283、bj5284、bj5285、bj5286、bj5287、bj5288、bj5289、bj5290、bj5291、bj5292、bj5293、bj5294、bj5295、bj5296、bj5297、bj5298、bj5299、bj5300、bj5301、bj5302、bj5303、bj5304、bj5305、bj5306、bj5307、bj5308、bj5309、bj5310、bj5311、bj5312、bj5313、bj5314、bj5315、bj5316、bj5317、bj5318、bj5319、bj5320、bj5321、bj5322、bj5323、bj5324、bj5325、bj5328、bj5329、bj5330、bj5331、bj5333、bj5334、bj5335、bj5336、bj5338、bj5339、bj5340、bj5341、bj5342、bj5343、bj5344、bj5345、bj5346、bj5347、bj5348、bj5349、bj5350、bj5351、bj5352、bj5353、bj5354、bj5355、bj5356。周季常、林庭珪，〈五百羅漢圖〉完整作品圖版，參見奈良國立博物館，《聖地寧波（ニッポ）：日本仏教 1300 年の源流：すべてはここからやって来た》（奈良：奈良國立博物館，2009），頁 104-106。

³ 夏荊山，〈觀音圖〉圖版，參見典藏編號_bj4968、AV-1。

⁴ 夏荊山，〈羅漢圖〉圖版，參見典藏編號_bj4424。陸仲淵，〈羅漢圖〉圖版，參見《聖地寧波》，頁 113。

⁵ 夏荊山，〈鍾馗圖〉圖版，參見典藏編號_CH-00089-XG。戴進，〈鍾馗夜遊圖〉圖版，參見《故宮博物院網頁》<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/230967.html>，檢索日期：2021年2月28日。

⁶ 夏荊山，〈十六羅漢圖〉圖版，參見典藏編號_bj4059、bj4060、bj4061、bj4062、bj4063、bj4064、bj4065、bj4066。寶寧寺十六羅漢圖，參見山西博物院編，《寶寧寺明代水陸畫》（北京：文物出版社，2015），圖 32-39。

⁷ 夏荊山，〈羅漢圖〉圖版，參見典藏編號_bj4379。周太后款〈彌勒嬰戲圖〉圖版參見《波士頓美術館網頁》<https://collections.mfa.org/objects/28125>，檢索日期：2021年2月28日。

軸的〈菩薩圖〉；⁸以及摹臺北故宮藏清代宮畫家徐揚（活躍於約1750至1776年後）〈仿貫休畫羅漢圖〉的〈羅漢圖〉（圖5）。⁹由此可見夏荊山佛畫的學習對象，遍及收藏於世界各地，由宋至清，以水墨或設色等不同畫法，繪成的菩薩、觀音、羅漢、鍾馗等作品。

除了臨摹古畫以外，夏荊山亦有參考古代粉本、圖式，創作出屬於自己新構圖的作品。例如其畫了九名羅漢人物的〈羅漢圖〉（圖6），¹⁰就採用了分別來自現藏首都博物館四軸一組之〈十六羅漢圖〉其中三軸的羅漢、侍從形象（圖7）。雖然首博本〈十六羅漢圖〉畫中沒有題記文字可以證實作品確切的施作時間，但其中一軸與現藏大都會博物館畫面左上留有明神宗（1573至1620在位）生母慈聖皇太后（1546-1614）「慈聖皇太后寶」印記的〈羅漢圖〉（圖8），有著相同的人物圖式，只是在人物間的疏密排列上有所差異，因此首博本〈十六羅漢圖〉的畫樣最遲已流行於晚明應無疑義。¹¹

夏荊山於其使用了這組晚明流行畫樣的〈羅漢圖〉（圖6）中，不僅只是直接複製首博本〈十六羅漢圖〉的羅漢、侍從，更對人物圖式進行改造。除了更動人物的服飾扮相外，還以鏡像的方式畫出其中一名羅漢人物（圖9），使得畫面中的人物有著朝向畫面左方的統一動勢。而於背景方面，夏荊山一作除延續了首博本〈十六羅漢圖〉將羅漢人物繪於雲霧中做神通狀的設計，更於畫面下方補上了洶湧的波濤與突出水面的三座岩塊。而畫面上半部的藍天與粉、青色的雲霧，則讓人聯想到明代宮廷以降，一支流行於北京一帶有著精工描摹、富麗設色的皇家佛畫傳統，例如由明景帝（1449至1457在位）施造，上有「大明景泰五年八月初三日施」與「御用監太監尚義、王勤等奉命提督監造」題識的水陸畫組，例子可見現藏克利夫蘭美術館的〈等覺位十地菩薩

⁸ 夏荊山，〈菩薩圖〉圖版，參見典藏編號 bj5385、bj4106。（明）〈八大菩薩像〉圖版，參見北京文物精華大系編輯委員會與北京市文物局編，《北京文物精華大系：佛造像卷下》（北京：北京出版社，2003），頁 156-159。

⁹ 夏荊山，〈羅漢圖〉圖版，參見典藏編號 bj4333、bj4345、bj436、bj4347、bj4348、bj4349、bj4350、bj4351。徐揚，〈仿貫休畫羅漢圖〉圖版，參見《故宮書畫典藏資料索引系統》https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=6491-7，檢索日期：2021年2月28日。

¹⁰ 圖版參見典藏編號 bj5778。

¹¹ 「慈聖」慈聖皇太后隆慶六年（1572）至萬曆六年（1578）的徽號。現存慈聖皇太后贊助之佛教繪畫，應贊助時間的不同鈐有慈聖相應的徽號。對慈聖贊助佛畫視覺特徵之研究，參見 Ka-yi Ho, "Art Production of the Late Ming Court during the Wanli Era, 1573-1620" (PhD diss., University of California, Los Angeles, 2017), 145-152。

圖〉與〈天龍八部羅叉女眾圖〉（圖10）；以及上有清代「和碩莊親王發心成造」款的水陸畫組，例如大都會博物館藏〈監門關聖帝君圖〉與維多利亞與阿爾伯特博物館藏的〈伏虎羅漢圖〉（圖11）。¹²

與上述夏荊山〈羅漢圖〉有著類似富麗裝飾、敷彩的另一件〈羅漢圖〉（圖12），¹³亦可從人物頭光的有無辨識出畫中也繪有九名羅漢。這件作品主要以地面、岩壁與藍天補景，只於畫面右下方一角繪有波濤，或可與上一段論及的夏荊山〈羅漢圖〉連結成為一組〈十八羅漢圖〉。¹⁴以地面補景的這件〈羅漢圖〉，人物圖式主要來自現藏臺北故宮的元人〈應真圖〉（圖13左），此件作品亦是兩幅一組的〈十八羅漢圖〉中之一件。¹⁵不過夏荊山刪去了元人畫中最左側的一名羅漢人物的頭光，將其身份由羅漢改為侍從，另在羅漢人物群中加入一名未出現於元人畫中手持羽扇的羅漢人物，並將〈應真圖〉最上方羅漢的手中持物去除，將人物動作改為由指尖幻化出承托著發出瑞光之建築的祥雲。夏荊山如此對前人畫樣的自由組合、借用、改造，不僅顯示其廣博的畫樣知識，也充分顯現其獨到的藝術創造能力。

學者在研究夏荊山佛畫時，除論及其作品所具有的哲理與宗教意涵外，皆不免對夏荊山此一繼承並改造古代作品圖式的現象進行討論，並逐漸歸納出夏荊山菩薩、觀音、鍾馗、達摩、羅漢圖像創作的各種風格特徵。¹⁶例如陳清香教授於〈夏荊山筆下的文殊普賢二菩薩圖像試析〉一文中指出夏荊山的文殊、普賢菩薩之面容法相，與富

¹² 學界對於景泰五年水陸畫有較多的探討，而對和碩莊親王款水陸畫組似未見更深入的研究。對景泰五年水陸畫的研究，見 Marsha Weidner, "Buddhist Pictorial Art in the Ming Dynasty (1368-1644): Patronage, Regionalism and Internationalism," in *Latter Days of the Law: Images of Chinese Buddhism, 850-1850*, ed. Marsha Weidner (Lawrence, Kansas: Spencer Museum of Art, University of Kansas; Honolulu, Hawai'i: University of Hawaii Press, 1994), 51-87. 對明清水陸畫研究狀況的回顧，見 Marsha Weidner, "Two Ming Ritual Scrolls as Harbingers of New Directions in the Study of Chinese Painting," *Orientalism* 36, no.1 (2005): 64-73.

¹³ 典藏編號 bj5779

¹⁴ 可惜筆者未有機會親見兩作，有待將來進行更深入的研究。

¹⁵ 李玉珉，〈元人應真像〉，《羅漢畫》（台北：國立故宮博物院，1990），頁 77；李玉珉，〈元人應真像〉，《故宮文物月刊》，300 期（2008），頁 29。

¹⁶ 自 2016 年《夏荊山藝術論衡》發刊以來，諸篇論及夏荊山佛畫創作的文章，皆不免觸及夏氏作品與古代佛畫之關係一題。礙於篇幅關係，現僅列出幾篇對本文有啟發者，除本段正文所述，另有沈政乾，〈夏荊山羅漢圖管窺〉，《夏荊山藝術論衡》，1 期（2016），頁 23-34；黃華源，〈觀夏荊山居士中國佛像畫集有感〉，《夏荊山藝術論衡》，1 期（2016），頁 63-71；吳蕙君，〈行雲自在——夏荊山〈白衣觀音〉對南宋牧谿畫作的繼承與開拓〉，《夏荊山藝術論衡》，4 期（2017），頁 97-99；以及王超，〈住世護法，佈施福田——淺談夏荊山〈十八羅漢圖〉的表現方式與其對貫休「禪月樣」羅漢圖式的繼承與拓展〉，《夏荊山藝術論衡》，9 期（2020），頁 88-96。

麗華貴的裝飾畫法，接近明代北京法海寺壁畫與山西寶寧寺水陸畫中對二菩薩的描繪。¹⁷而王舒津教授則在〈文以載道：夏荊山晚年鍾馗創作與傳統書畫的對話〉一文中，整理了夏荊山受戴進、孫克弘（1532-1611）、李士達（1550-1620）、任伯年（1840-1896）、溥心畬（1896-1963）等大家作品啟發之鍾馗圖，並歸納出夏氏鍾馗圖有著源於浙派、海派的風格筆法與畫面氛圍。¹⁸

正如王舒津的研究所述，夏荊山的達摩、鍾馗圖多以簡筆或類型化的豪邁線條畫寫人物衣紋，並以誇張、戲劇化的姿態呈現畫中人物異於常人的個性。相較之下，夏荊山的羅漢畫作品，例如文前已提及的幾套羅漢圖作品（圖1至5），作中人物雖然也多半骨像奇特，但較少做出激烈的動作、神情，且精於勾勒、設色的繪製方式明顯與夏氏達摩、鍾馗作品屬於不同的風格脈絡。這與夏荊山刻意以具有勾描工整、重彩設色的古代羅漢畫作品做為描摹對象的選擇有關。現存的古代佛畫精品不乏出自繪畫名手的水墨羅漢畫，以其中白描羅漢系統為例，有梵隆（活躍於十二世紀中）現藏佛利爾美術館的〈十六羅漢圖〉；或丁雲鵬（1547-1628）現藏普林斯頓大學美術館全以細緻線描繪製的〈白描羅漢圖〉（圖14），與其現藏臺北故宮以古拙的粗線條刻畫物像輪廓的〈應真像〉（圖15），但這類白描羅漢畫似乎並未受到夏荊山的青睞。¹⁹

在初步探討了夏荊山的創作手法及其〈羅漢畫〉的藝術特徵之後，本文亦欲接續發展之前學者在探討夏荊山作品的藝術特徵時，提及中國宗教繪畫創作中有著臨摹前人作品之常見作法的此一議題，而在下一個段落中梳理傳統中國佛畫作品，特別是在例子留存較多的明清時期，各種可能的傳演模式，與佛畫圖像出版物對佛畫圖式流布之影響。²⁰希望藉此為延續此一傳統創作模式之夏荊山，以及集結其作品的《夏荊山

¹⁷ 陳清香，〈夏荊山筆下的文殊普賢二菩薩圖像試析〉，《夏荊山藝術論衡》，8期（2019），頁94。

¹⁸ 王舒津，〈文以載道：夏荊山晚年鍾馗創作與傳統書畫的對話〉，《夏荊山藝術論衡》，9期（2020），頁42-50。

¹⁹ 對羅漢畫不同風格系統的簡要介紹，參見陳清香，〈論元代的羅漢畫〉，《華崗佛學學報》，8期（1985），頁283-308；李玉珉，〈神通妙變羅漢畫——羅漢畫特展介紹之一〉，《故宮文物月刊》，92期（1990），頁83-93。關於梵隆〈十六羅漢圖〉的出版紀錄，參見佛利爾美術館網頁 <https://asia.si.edu/object/F1960.1/>。對丁雲鵬白描羅漢的研究，參見 Richard K. Kent, "The Sixteen Lohans in the Pai-miao Style: From Sung to Early Ch'ing" (PhD diss., Princeton University, 1995); Richard K. Kent, "Ding Yunpeng's *Baimiao Lohans*: A Reflection of Late Ming Lay Buddhism," *Record of the Princeton University Art Museum* 63 (2004): 62-89。

²⁰ 陳炳宏，〈傳統水墨人物畫創作特徵之傳衍——以夏荊山佛教繪畫為例〉，《荊山水閣——國際學術研討會》（2015），頁5-10。

中國佛像畫集》、《佛像的欣賞》等出版物，於中國畫史脈絡中取得定位，並思考其對繪畫後學的可能貢獻。²¹

貳、中國佛畫的幾種傳演模式

流傳日久的一些中國佛畫畫樣，之所以能廣為不同時代、地理區域的畫家所熟知、傳抄，除了因為佛畫坊師徒間的畫樣傳襲之外，還存在許多不同的傳演途徑，以下則簡要介紹幾種傳統中國佛畫常見的傳演方式。

一、手描畫樣

古來常有保存寺院壁畫底本的做法，以期在壁畫出現損傷時，能讓後人依原樣補上。北宋郭若虛《圖畫見聞誌》記：「高益……後被旨畫大相國寺行廊〈阿育王〉等變相，暨〈熾盛光〉、〈九曜〉等，有位置小本，藏於內府。後寺廊兩經廢置，皆飭後輩名手依樣臨倣……」²²可知北宋時期宮廷曾保存有高益（活躍於十世紀末）在大相國寺內所繪壁畫的畫樣，而這些畫樣也確實成為將來修繕壁畫時的參考依據。而後人依照畫樣修繕壁畫時，也並非完全沒有更動地複製前人畫樣，《圖畫見聞誌》另有一段記載：

治平乙巳歲雨患，大相國寺以汴河勢高，溝渠失治，寺庭四廊，悉遭淹浸，圯塌殆盡……高文進畫〈大降魔變相〉，今並存之，皆奇跡也。其餘四面廊壁皆重修復後，集今時名手李元濟等，用內府所藏副本小樣，重臨仿者，然其間作用，各有新意焉。²³

說明李元濟（活躍於1058-1077）等人雖然依照內府保存的畫樣修復壁畫，但觀者仍能從新修壁畫中見到有別於前代畫家的創作。只可惜這些記載於文獻中的畫樣與壁畫現

²¹ 對夏荊山《佛像的欣賞》、《夏荊山中國佛像畫集》的簡要評論，參見黃華源，〈拜觀夏荊山居士中國佛像畫集有感〉，頁 57-73。夏荊山，《夏荊山中國佛像畫集》（北京：北京工藝美術出版社，2013）。夏荊山，《佛像的欣賞》（北京：中國青年出版社，2014）。

²² （宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》，收入《景印文淵閣四庫全書》（台北：臺灣商務印書館，1986），冊 812，卷 3，頁 535。

²³ （宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》，卷 6，頁 567。關於相國寺畫樣的說明，亦見於徐邦達，〈從壁畫副本小樣說到兩卷宋畫——朝元仙杖圖〉，《文物》，（1956），頁 57。

已不存，吾人唯有從實際留存的其他宋代或更早的寺院壁畫小樣，例如敦煌藏經洞出土的壁畫畫稿，以及〈朝元仙杖圖〉等作品，去推測這些畫樣可能也是白描線稿的型態。²⁴

至明代，佛畫畫樣的保存實例更多，且型態也相當多元。除了白描畫稿之外，還有描摹自寺院壁畫的設色圖冊。保存了山西太原崇善寺大雄寶殿外長廊壁畫原貌的八十四幅〈釋迦世尊應化示蹟圖〉（圖16）與五十四幅〈善財童子五十三參圖〉，圖冊現存山西省博物館。²⁵由圖冊中的〈八十四龕序〉與〈善財童子五十三參序〉可知，作品為成化十九年（1483）修繕壁畫時，寺院主事者請畫師依照壁畫原樣摹畫成冊，並保留壁畫原本之華美裝飾與設色，作為紀念並「永存楷式，永昭常住」。²⁶相信在崇善寺於同治三年（1864）燒毀之前，畫師皆有所本，能據以修繕大雄寶殿外的長廊壁畫。

二、木刻版畫畫樣

以木刻版畫作為摹寫對象的佛畫作品，特別是在印刷出版業有長足發展的明代開始大量出現。這些版畫圖像有原本就是為了作為佛畫畫樣而刊刻者，也有原為故事圖說、畫譜、類書插圖或輔助修行之流行觀音圖像等各種目的而出版者。以下將舉例說明摹寫自各類木刻版畫出版物的佛畫作品實例，以及木刻版畫佛畫畫樣的廣傳程度。

（一）水陸畫畫樣

以木刻版畫形式存在的水陸佛畫畫樣，現存例子有中國國家圖書館藏，被考訂為刊刻於成化年間（1465-1487）的《水陸法會神鬼圖像》，不過由於文獻的缺乏，現已

²⁴ 關於敦煌畫稿研究的簡單回顧，參見沙武田，《敦煌畫稿研究》（北京：中央編譯社出版，2007），頁 6-10。將〈朝元仙杖圖〉考證為壁畫副本小樣的論述，見徐邦達，〈從壁畫副本小樣說到兩卷宋畫——朝元仙杖圖〉，頁 57-58。對唐宋時期壁畫粉本研究的簡要整理與古代畫家對畫樣的使用，參見李清泉，〈粉本——從宣化遼墓壁畫看古代畫工的工作模式〉，《南京藝術學院學報（美術與設計版）》，1期（2004），頁 36-39。

²⁵ 對崇善寺〈釋迦世尊應化示蹟圖〉的介紹，見溫金玉，〈崇善寺《世尊示蹟圖》藝術賞析〉，《法音》，12期（1994），頁 27-30。金維諾，〈《釋迦世尊應化示蹟圖》與《善財童子五十三參圖》〉，收入中國佛教文化研究所編，《釋迦世尊應化示蹟圖》（香港：中國佛教文化出版，1996）。柴澤俊，《山西寺觀壁畫》（北京：文物出版社，1997），頁 99-100。

²⁶ 柴澤俊，《山西寺觀壁畫》，頁 100。

難考證此組圖像當時刊刻的原因。²⁷從《水陸法會神鬼圖像》收錄了一頁羅漢圖像（圖17），其中羅漢人物形象主要來自上述臺北故宮元人〈應真圖〉的其中一幅（圖13右），只刪除了元人作中的一名羅漢並部分更動了人物的排列位置，可以肯定《水陸法會神鬼圖像》中的佛畫圖像也收集、借用、重組了較早佛畫作品的圖式。

《水陸法會神鬼圖像》或許曾被當作粉本運用於明清的寺院壁畫創作中，例證之一為山西渾源永安寺傳法正宗殿中的六鋪水陸壁畫。據趙明榮從供養人與畫中裝飾細節考證，壁畫應繪於清乾隆年間。²⁸趙氏亦指出壁畫上的榜題文字與版畫的榜題一致，壁畫中的人物也根據版畫標示的位置、數字依序排列上牆，且壁畫人物的基本造型與各組人物的相關位置，皆與《水陸法會神鬼圖像》的描繪雷同（圖18）。²⁹或許由於木刻版畫的廣為流傳，此一系統龐雜的明代水陸畫樣得以至清代仍流行，且人物樣貌與排列順序仍基本維持明代的狀態。

（二）佛傳故事插圖

職業佛畫師也有將圖說故事書中的插圖借用為寺院壁畫畫樣的例子。南京報恩寺釋寶成編著，成書於明洪熙元年（1425）的《釋氏源流應化事蹟》，原為以一圖一文的方式，講述四百多則釋迦牟尼生平事蹟與佛教傳入中國之法脈傳承的木刻版畫書。³⁰與《釋氏源流應化事蹟》故事插圖極度相似的圖式，也可在四川劍閣覺苑寺大雄寶殿繪於天順元年（1457）之後的十四鋪二百零九幅佛傳故事壁畫中看到，且壁畫榜題與故事四字標題一致，因此學者相信書中插圖被當作粉本繪成了寺院壁畫。³¹雖然覺苑寺壁畫畫家名不見經傳，但是也並非只是毫無想法地將書中圖像複製上牆，而是運用了巧思將版畫書中各自獨立的單景插圖，佈排成以樹石、雲霧等背景裝飾區分出各故事片段的連環圖畫；並按照各故事在壁畫上的分布位置與可畫空間，在必要時將某些書中圖像重組上牆。例如書中的〈金刀落髮〉插圖，悉達多太子原本在書中插圖的最

²⁷ 《中國古代版畫叢刊二編·第二輯·水陸道場神鬼圖像》（上海：上海古籍出版社，1994），頁跋1-3。

²⁸ 趙明榮，〈永安寺壁畫繪制年代考〉（北京：北京大學藝術學系碩士論文，2004），頁17-33。

²⁹ 趙明榮，〈永安寺壁畫繪制年代考〉，頁37-38。

³⁰ 對《釋氏源流應化事蹟》各版本的研究，參見 Tsai Suey-Ling, *The Life of the Buddha: Woodblock Illustrated Books in China and Korea* (Wiesbaden: Harrassowitz, 2012)。

³¹ 對覺苑寺佛傳壁畫的介紹，見母學勇，〈劍閣覺苑寺明代佛傳壁畫〉（北京：文物出版社，1993），頁9-16；阮榮春，〈蜀道明珠覺苑寺佛傳圖典耀寰宇——劍閣覺苑寺明代佛傳壁畫藝術探析〉，《劍閣覺苑寺明代壁畫》（北京：文化藝術出版社，2010），頁10-16；邢莉莉，〈明代佛傳故事畫研究〉（北京：中央美術學院博士論文，2008），頁56-63。

左側，面朝畫面右方而坐，但由於壁畫為此一情節留下一個由右上至左下傾斜的可畫空間，將插圖圖式做鏡像處理，正能將兩名獵者與馬匹向悉達多太子頂禮膜拜的畫面，在不需要做出太多更動的情況下繪製於壁畫有限的空間（圖19）。而此一靈活運用既有圖式的鏡像構圖，也是佛畫師對傳統畫樣進行再創作的一種常見手法。

（三）畫譜、類書插圖

除了職業佛畫師按照畫樣繪製、修繕寺院壁畫之外，亦有業餘文士依畫譜或書籍插圖繪製宗教人物畫的情形。明泰興王朱壽鏞（?-1539）、朱頤厓（約16世紀）等編著的《畫法大成》（1615年序），收錄了魯國四代藩王宗室的畫作與當世著名的繪畫圖樣，以作為從遊者摹畫的範本。³²其中卷三有摘錄自《圖畫見聞誌》、《繪事指蒙》等評論人物畫法的文字，以及「寫意扇面冊頁小景」與以浙派人物畫風格畫成的行、立、坐、臥人物圖樣；此外，還選錄了洪應明（1572-1620）編纂講述仙佛人物故事的版畫小說《仙佛奇蹤》（1602序）後二卷〈寂光鏡〉中的三十七位西天與中華祖師圖像。³³在《畫法大成》收錄源出《仙佛奇蹤》的〈釋迦牟尼佛〉一圖上方，寫有一段文字：「細描人物如趙子昂、李伯時、錢舜舉之輩，惟釋像奇怪，最難學者。先自難處求之，方可入室矣。」（圖20）考量《畫法大成》也收錄了以富於頓挫的線條畫成的浙派人物圖像，這段文字在強調如何學習有如趙孟頫、李公麟、錢選等人的細描人物畫，並透露出《畫法大成》收錄佛教祖師圖像的初衷，並非專為介紹祖師人物事蹟或供信徒傳抄，而是認為佛教人物的古怪形象最為難畫，因此從這類最難的圖像開始學習細線人物畫，學成後再畫其他題材的人物畫皆不成問題。

同時收錄於《仙佛奇蹤》與《畫法大成》的三十七名祖師圖像，也大多出現在類書《三才圖會》（1609序）的人物卷中。³⁴不過由於《三才圖會》出版物本身具有類書的性質，因此此書收錄祖師圖像的用意，也不同于《畫法大成》以之作為傳授畫法的畫樣，而是以佛教人物故事圖說為讀者提供基礎佛教知識。

而曾重複出現於《仙佛奇蹤》、《畫法大成》、《三才圖會》中的〈釋迦牟尼佛〉一圖，也出現在收集了當世流行之觀音圖像的清代木刻版畫《觀世音菩薩慈容五

³²（明）朱壽鏞等，〈卷五·朱頤厓自序〉，《明刊孤本畫法大成》（北京：線裝書局，1996）。

³³王世襄，〈《畫法大成》題記〉，《傳統文化與現代化》，5期（1994），頁82-83。

³⁴（明）王圻、王思義輯，〈人物九卷〉，《三才圖會》（上海：上海古籍出版社，1988），頁742-760。

十三現》中（圖21）。³⁵只不過流行於晚明的〈釋迦牟尼佛〉圖像，在《觀世音菩薩慈容五十三現》中不再用以專指釋迦牟尼，而也成為了觀世音菩薩的化身，且在背景補上圍繞人物的巨石、樹木，以及在人物左手邊繪製了未見於明代各本圖像中的文玩擺設。

以上這些相同佛教人物圖式在不同出版目的的《仙佛奇蹤》、《畫法大成》、《三才圖會》、《觀世音菩薩慈容五十三現》間重複出現的例子，說明了時人對佛教人物圖像的解讀與運用，不受圖像創作者初衷的限制，而是靈活地以為幾用。

另外，畫樣藉由出版物的傳播要較畫作的流傳或畫家直接面對原蹟的傳抄更加的大量、便利且流傳久遠，上述的覺苑寺壁畫雖地處四川，其中卻使用了源於南京報恩寺的佛傳故事圖像，此為一例。而在《仙佛奇蹤》、《畫法大成》、《三才圖會》書中出現的同組祖師人物，不僅在中國境內流行，也藉由書籍的輸出朝鮮、日本，成為在東亞文化圈中為人所熟識的圖像。多套十八世紀的朝鮮佛畫就採用了《仙佛奇蹤》以來的祖師圖像，例如位於大韓民國全羅南道的仙巖寺聖寶博物館就收藏了一組原本懸掛於寺院八相殿，施作於乾隆十八年（1753）的〈三十三祖師像〉掛畫，現存十軸。³⁶從畫中榜題註記，可以知道作品畫的是從釋迦牟尼佛、二十七名西天祖師至中土六祖慧能的歷代祖師人物像。以其中繪有釋迦牟尼、一祖摩訶迦葉尊者與二祖阿難尊者的一軸為例（圖22），作中對釋迦牟尼的描繪，除了遵循中國版畫中釋迦盤坐禪定、袒胸、袈裟繞過左肩，一角搭於右肩、右手飾有臂飾等基本造型，其他的場景裝飾，如釋迦身下的蒲團、畫面右後方畫出一只插有柳枝的淨瓶，左後方設置憑几等細節，皆被忠實地傳抄到仙巖寺祖師像中。不過朝鮮畫家也對此一中國傳來的既有圖式進行再創造，例如在構圖方面加上了圓形的背光、在畫面下方的前景處加上岩塊、植被；在彩繪裝飾方面，也將中國版畫中的雙耳淨瓶改為青花白瓷竹紋梅瓶，人物服飾

³⁵ 對《慈容五十三現》的研究，見高睿哲，〈清初觀音畫譜《慈容五十三現》版畫研究〉（台北：國立臺灣師範大學藝術研究所碩士論文，2005）。

³⁶ 仙巖寺〈三十三祖師像〉每幅掛畫繪有祖師人數二至四人不等。整組作品的人物排列主要以昭穆論次，以繪有釋迦牟尼佛之一軸為中心，將西天一、三、五至二十七祖序列於釋迦牟尼佛的左手側，西天二、四、六至二十六祖列於釋迦的左手側，而中土一至六祖的排序則有別於西天諸祖，改為由左至右依序列於西天二十七祖的左手側，相關研究參見 Ka-yi Ho, "Chinese Pictorial Motifs in the Korean Monastery: Paintings of Thirty-Three Patriarchs at Sónamsa," *NMK 2012 Museum Network Fellowship Research Papers* (2013): 124-143。整套作品的圖像，可見"Getty Research Institute: Carl and Jennifer Strom: Korean Buddhist Monasteries," *Artstor Collections*, accessed May 2, 2020, https://library.artstor.org/#/asset/ASTROMIG_10313992421。

則敷上紅、綠、藍等重彩。其中可在對西天十三祖與中土六祖的裝飾中看到的，以藍、綠、紅、黃四色大小圓點組成的圓紋色塊裝飾（圖23），更是極富十八世紀朝鮮佛畫特徵的裝飾手法。同樣位於全羅南道的興國寺所收藏的稍早雍正元年（1723）的〈羅漢圖〉，畫面最右側拱手拜月者的衣袍就是以類似的手法裝飾而成（圖24）。這些不見於中國的裝飾手法，使得不論是仙巖寺的祖師圖像或是興國寺羅漢圖像，雖運用了中國傳來的畫樣，但仍可稱為十八世紀朝鮮佛畫的代表作品。³⁷

（四）觀音圖像繪本、刻本、拓本

晚明隨著佛教的復興，士夫、百姓多有學佛修道者，可藉由繪製或贊助佛畫的施作以累積功德的信仰，使得此時居士佛畫的數量大增。³⁸再加上晚明印刷出版事業的興盛，一些佛畫圖像藉由版畫複製的便利性成為廣泛流傳的圖繪範本，也使得辨識圖式傳抄脈絡變得相當不容易。例如與現藏北京大學圖書館傳丁雲鵬絹本水墨之〈觀音二十二聖相〉冊（圖25）源於相同觀音圖像祖本的圖組，現存有泥金繪本、木刻版畫與石刻拓本等三種形式。以泥金繪於磁青紙上的作品，有仇英之女仇珠（活躍於十六世紀末）現藏康乃爾大學詹森博物館的〈觀世音菩薩三十二相〉二十六開冊（圖26）、邢侗（1551-1612）之妹邢慈靜（活躍於十七世紀初）現藏國立故宮博物院的二十四幅〈觀世音菩薩三十二相〉（圖27），以及現藏東京國立博物館的杜堇（活躍於1465-1509）〈觀音圖冊〉二十八開。³⁹木刻版畫則有程大約（活躍於萬曆年間）刊刻的《觀世音菩薩三十二相大悲心懺》，安徽省博物館現藏有此組版畫天啟二年

³⁷ 興國寺〈羅漢圖〉的人物形象來自《三才圖會》的祖師與羅漢插圖。而仙巖寺〈三十三祖師像〉幾名的祖師人物形象，例如二十五、二十六祖，是以僅見《仙佛奇蹤》的插圖繪成，因此使用的圖像祖本更可能來自於《仙佛奇蹤》而非《三才圖會》。Ka-yi Ho, "Chinese Pictorial Motifs in the Korean Monastery: Paintings of Thirty-Three Patriarchs at Sōnamsa," 138-140.

³⁸ 對晚明佛教的討論，見 Chün-fang Yü, *The Renewal of Buddhism in China: Chu-hung and the Late Ming Synthesis* (New York: Columbia University Press, 1981); Timothy Brook, *Praying for Power: Buddhism and the Formation of Gentry Society in Late-Ming China* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993); Richard K. Kent, "Ding Yunpent's *Baimiao Lohans*: A Reflection of Late Ming Lay Buddhism," 63-89.

³⁹ 仇珠的作品，參見 Marsha Weidner et al., *Views from Jade Terrace: Chinese Women Artists, 1300-1912* (Indianapolis, Ind.: Indianapolis Museum of Art; New York: Rizzoli, 1988), 70-72。邢慈靜的作品，參見李玉珉，《觀音特展》（台北：國立故宮博物院，2000），頁 197。Li Yuhang, *Becoming Guanyin: Artistic Devotion of Buddhist Women in Late Imperial China* (New York: Columbia University Press, 2020), 6, 68。杜堇的作品，參見鈴木敬，《中國繪畫總合圖錄》，卷 3（東京：東京大學出版會，1983），JM1-110。

(1622)方紹祚的翻刻本(圖28),以及三十相木刻雕板。⁴⁰而中國國家圖書館的〈觀音像并頌〉三十二幅(圖29)則為拓本。⁴¹

上述各〈觀世音菩薩三十二相〉繪畫、木刻版畫、拓本,除了可以肯定源於同一祖本外,互相的傳抄關係,由於文獻缺乏且系統過於龐雜,有未能釐清之處。⁴²惟幾個版本各具特色仍值得稍加介紹,安徽省博物館本保留有最多的裝飾紋樣,且題寫有焦竑題《李龍眠畫觀世音菩薩三十二相》贊文。⁴³北京大學圖書館傳丁雲鵬繪本,未題寫贊文,畫面表現了畫家對墨筆乾溼濃淡的控制能力,繪出了人物毛髮、衣紋、背景樹石的不同質感。⁴⁴而仇珠與邢慈靜的泥金版本,構圖基本一致,但邢慈靜本則較仇珠的版本更加簡化物像的造型與減少裝飾紋樣的添加。兩套作品題寫有與北京圖書館拓本相同的贊文,惟仇珠本以隸書寫於對頁,邢慈靜本以楷書寫於畫上,而北京圖書館拓本是以隸書將贊文刻於人物圖像上。仇珠本、邢慈靜本與拓本贊文異於安徽省博物館本贊文的情形,例如在仇珠本、邢慈靜本與拓本畫觀音背對觀者倚坐於樹幹上觀看童子與鸚鵡嬉戲一頁(圖26、27、29),配對的贊文皆為「眾生熱鬧,熾然若甌。得楊枝水,一滴消盡。我四大中,水相亦多。云何無明,但滋愛河」,而安徽省博物館本上的贊文為「相喻以言,非言可盡。相濡以沫,沫不能潤。何如回頭,大圓鏡中。朗然一照。萬法皆空」(圖28),此一現象說明了安徽省博物館本與其他三版本分屬兩支不同的圖文祖本系統。

⁴⁰ 關於《觀世音菩薩三十二相大悲心懺》的介紹,參見周心慧,《中國古代佛教版畫·一》(北京:學苑出版社,1998),頁52。對安徽省博物館藏《觀音三十二相》版畫的介紹,見董郡惠,〈丁雲鵬之《觀音二十二聖相》之研究〉(宜蘭:佛光大學佛教學系碩士論文,2013),頁10-11。圖版見(明)丁雲鵬等編繪,《明代木刻觀音畫譜》(上海:上海古籍出版社,1997),頁111-142。

⁴¹ 北京圖書館善本部金石組編,《北京圖書館藏畫像拓本匯編》(北京:書目文獻出版社,1993),冊9,頁179-210。

⁴² 李玉珉,《觀音特展》,頁197-198。董郡惠,〈丁雲鵬之《觀音二十二聖相》之研究〉,頁8-15。

⁴³ 贊文參見(明)焦竑,《焦氏澹園續集》,收入《續修四庫全書》(上海:上海古籍出版社,1995),冊1364,卷8,頁624-627。

⁴⁴ 由於冊中一頁署有「弟子丁雲鵬薰沐敬繪」而被傳為丁雲鵬之作,但與丁氏其他作品的款識習慣不符,可能為後人添加。董郡惠,〈丁雲鵬之《觀音二十二聖相》之研究〉,頁15。

參、小結

自古以來佛畫師或文人居士對於既有佛畫作品的臨摹，有多種可能的目的，也會對畫樣作出不同程度的更動。文中論及了將山西崇善寺寺院壁畫被描摹成〈釋迦世尊應化示蹟圖〉與〈善財童子五十三參圖〉兩冊，以保存壁畫畫樣的例子；也討論了以《水陸法會神鬼圖像》、《釋氏源流應化事蹟》、《仙佛奇蹤》、《畫法大成》、《三才圖會》、《觀世音菩薩三十二相》等不同性質的木刻版畫為畫稿，繪製壁畫、畫軸、畫冊的例子。這些例子，或為了保存作品的原貌，或作為學畫的練習，亦或為了作品的廣為流傳等目的，多為對古代畫樣亦步亦趨的複製，唯有在必要時增刪部分人物組件與裝飾細節，或將既有圖式做鏡像處理等有限的再創造，少有藉由對古代畫樣的描摹發展出個人的藝術特徵者。

能從臨摹古代佛畫中創造出自身藝術者，晚明佛畫大師丁雲鵬（1547-1628後）為一個較為人知的例子。丁雲鵬留有許多臨摹古代佛畫作品的紀錄，晚明四大僧之一的紫柏真可（1543-1603）在〈經龕畫八部神記〉中記載，曾請丁雲鵬模畫由嘉興楞嚴寺昱公帶來共賞的〈華嚴變相圖〉在存放紫柏抄寫的《法華》、《楞嚴》經龕上。⁴⁵李玉珉根據紫柏真可常在丁雲鵬畫上作贊，證明兩人至少在畫經龕的1591年已相識；而丁雲鵬現藏臺北故宮1596年的〈應真雲彙圖〉，卷中許多羅漢人物形象與杭州聖因寺本貫休〈十六羅漢〉相似（圖30），且作中人物古怪變形的形象與強勁的線條勾描，與丁雲鵬早期精緻流利的游絲描與設色有相當大的差異，因此推測丁雲鵬應是在臨仿過紫柏真可收藏之貫休〈十六羅漢〉之後，發展出此一獨特的晚期風格。⁴⁶丁雲鵬如此既保留臨仿古畫特徵，又富於個人風格的創作特性，正為夏荊山所繼承。

在夏荊山居士菩薩、觀音、羅漢等不同題材的佛畫作品中，皆能見到夏居士對於中國傳統佛畫作品的模仿或借用，及其依題材分別選擇跟隨不同風格傳統的情形。夏居士選用的佛畫範本遍及現藏世界各地的歷代作品，其對臨的具體對象為何？是親自觀察過作品的背臨？是哪本出版物？是否受到創作當時新興佛畫研究與出版物的影響

⁴⁵（明）紫柏真可語，憨山德清校，《紫柏老人集》，卷7，轉引自李玉珉，〈明末羅漢畫中的貫休傳統及其影響〉，《故宮學術季刊》，卷22，1期（2002），頁116-17。其他丁雲鵬描摹古代佛畫的例子還有描摹宮廷收藏八十八尊歷代祖師像稿本，見（明）憨山德清，《憨山老人夢遊集·題諸祖道影後》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1995），冊1378，卷18，頁6。

⁴⁶李玉珉，〈明末羅漢畫中的貫休傳統及其影響〉，頁101、110-123。

而選擇以某種畫風創作？皆是將來需要深入研究的重要課題。本文僅以夏居士羅漢作品為主要研究對象，歸納出其羅漢畫具有形體結實，精於勾勒、裝飾、設色等特徵。特別是二幅〈羅漢圖〉（圖6、12），畫中羅漢、隨侍的人物形象，分別借用、重組自首都博物館藏明代〈十六羅漢圖〉與臺北故宮元人〈應真圖〉，在補景方面則採用了類似明代宮廷佛畫傳統的藍天、彩雲與波濤。如此不拘泥於畫樣原有時代、構圖、裝飾風格的自由創造，為獨屬於夏氏的羅漢畫特徵，也說明了夏居士具有與古代佛畫大家等同的藝術創造力。



圖表 1



圖 1 夏荊山，〈羅漢圖〉，《夏荊山書畫藝術數位典藏網》
<http://xjsarts.com/project/羅漢-127/>，檢索日期：2021 年 3 月 1 日。



圖 2 夏荊山，〈羅漢圖〉，《夏荊山書畫藝術數位典藏網》
<http://xjsarts.com/project/羅漢-42/>，檢索日期：2021 年 3 月 1 日。



圖 3 夏荊山，〈羅漢圖〉，《夏荊山書畫藝術數位典藏網》
<http://xjsarts.com/project/羅漢-24/>，檢索日期：2021 年 3 月 1 日。



圖 4 夏荊山，〈羅漢圖〉，《夏荊山書畫藝術數位典藏網》
<http://xjsarts.com/project/羅漢-40/>，檢索日期：2021 年 3 月 1 日。



圖 5 夏荊山，〈羅漢圖〉，《夏荊山書畫藝術數位典藏網》
<http://xjsarts.com/project/羅漢-31/>，檢索日期：2021 年 3 月 1 日。

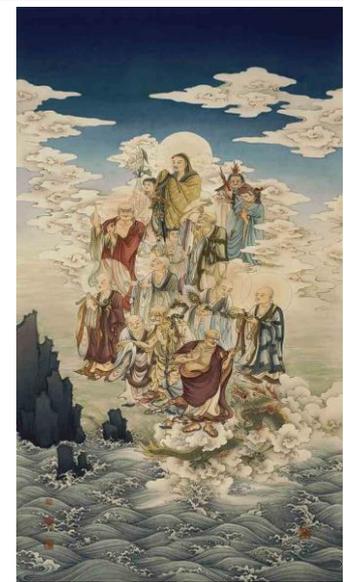


圖 6 夏荊山，〈羅漢圖〉，《夏荊山書畫藝術數位典藏網》
<http://xjsarts.com/project/羅漢-150/>，檢索日期：2021 年 3 月 1 日。



圖 7 佚名，〈十六羅漢圖〉之二、三、四軸，絹本設色，各 124 × 65cm，首都博物館藏。
圖版取自北京文物精萃大系編輯委員會與北京市文物局編，《北京文物精萃大系：佛造像卷下》，北京：北京出版社，2003，頁 69、70、72。



圖 8 1572-1578，佚名，〈羅漢圖〉，軸，絹本設色，140.2 × 79.2cm，大都會藝術博物館 29.100.467。圖版由筆者拍攝。



圖 9 左：夏荊山〈羅漢圖〉局部。右：首都博物館藏〈十六羅漢圖〉之二局部。



圖 10 左：1454，佚名，〈等覺位十地菩薩圖〉；右：，1454，佚名，〈天龍八部羅叉女眾圖〉，軸，絹本設色描金，各約 140 × 79.5cm，克利夫蘭美術館藏（1973.70.1-2）。圖版取自博物館網頁 <https://www.clevelandart.org/art/1973.70.1>。



圖 11 左：佚名，〈監門關聖帝君〉，軸，絹本設色，173 × 92.6cm，大都會博物館藏（2001.442）。右：佚名，〈伏虎羅漢〉，軸，絹本設色，170 × 91cm，維多利亞與阿爾伯特博物館藏 FE.2-2010。圖版取自博物館網頁 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/62002> 與 <https://collections.vam.ac.uk/item/O1154621/tiger-taming-arhat-painting-unknown/>。



圖 12 夏荊山，〈羅漢圖〉，
《夏荊山書畫藝術數位典藏網》<http://xjsarts.com/project/羅漢-151/>，檢索日期：2021年3月1日。



圖 13 元人，〈應真圖〉，軸，絹本設色，157.6 × 79.5cm，國立故宮博物館藏。



圖 14 明（1580），丁雲鵬，〈白描羅漢圖〉局部，卷，紙本水墨，26 × 343.5cm。普林斯頓大學美術館藏。圖版取自普林斯頓大學美術館網頁 <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/40597>。



圖 15 明（1613），丁雲鵬，
〈應真像〉，軸，紙本水墨，
141.9 × 66.3cm，國立故宮博物院藏。



圖 16 佚名，〈釋迦世尊應化示蹟圖·菩薩駕象託化受胎〉，冊頁，絹本設色，51 × 37cm，山西省博物館藏。圖版取自中國佛教文化研究所編，《釋迦世尊應化示蹟圖》，香港：中國佛教文化出版有限公司，1996，圖 2。



圖 17 《水陸法會神鬼圖像》木刻版畫之一。圖版取自《中國古代版畫叢刊二編·第二輯·水陸道場神鬼圖像》，上海：上海古籍出版社，1994，頁 72。



圖 18 左：《水陸法會神鬼圖像·地藏王菩薩》，頁 66。右：山西渾源永安寺傳法正宗殿西壁地藏王菩薩。圖版取自中國寺觀壁畫全集編輯委員會編，《中國寺觀壁畫全集 3·明清寺觀水陸法會圖》，廣州：廣東教育出版社，2011，頁 111。



圖 19 左：《釋氏源流·金刀落髮》右：覺苑寺壁畫局部



圖 20 《畫法大成》卷三。圖版出自（明）朱壽鏞、朱頤厓等編，《明代孤本畫法大成》，北京：線裝書局，1996。

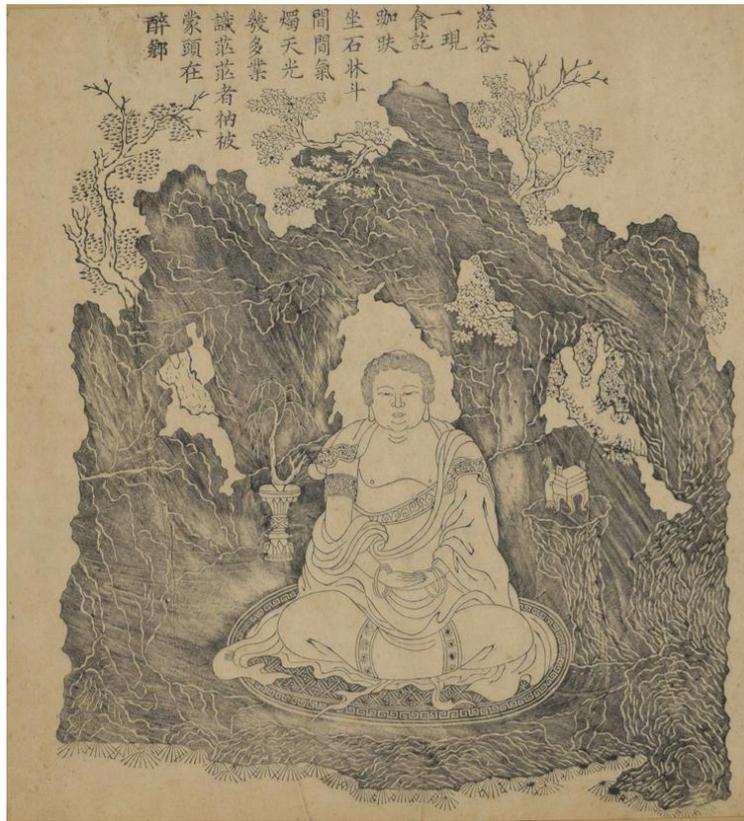


圖 21 《觀世音菩薩慈容五十三現》清康熙時期戴王瀛刊本。法蘭西學院藏。



圖 22 朝鮮（1753），〈仙巖寺三十三祖師像·釋迦、摩訶迦葉、阿難〉，軸，139×191.5 cm。
 Artstor Collections: “Getty Research Institute: Carl and Jennifer Strom: Korean Buddhist Monasteries”
https://library.artstor.org/#/asset/ASTROMIG_10313992421。



圖 23 左：西天十三祖；右：中土六祖慧能。



圖 24 朝鮮（1723），〈興國寺羅漢圖〉，軸，190 × 226cm。

Artstor Collections: Getty Research Institute: "Carl and Jennifer Strom: Korean Buddhist Monasteries"
https://library.artstor.org/#/asset/ASTROMIG_10313995252。



圖 25 明，丁雲鵬，〈觀音二十二聖像〉之一。圖版取自《觀音二十二聖像》，杭州：浙江古籍出版社，2005。



圖 26 明，仇珠，〈觀世音菩薩三十二相〉。冊，紙本泥金，29.4 × 22.1 cm，康乃爾大學詹森博物館藏。圖版取自 Li Yuhang, *Becoming Avalokiteśvara: Artistic Devotion of Buddhist Women in Late Imperial China* (New York: Columbia University Press, 2020), Figure 0.3.

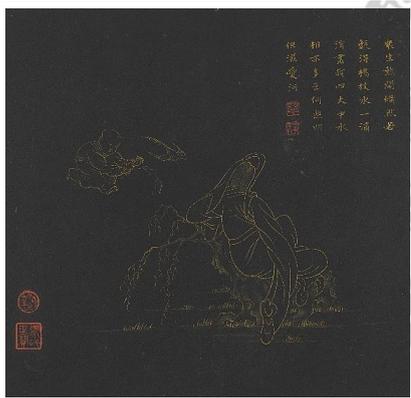


圖 27 明，邢慈靜，〈觀世音菩薩三十二相〉之一。冊，紙本泥金，28.5 × 29.5cm，國立故宮博物院藏。



圖 28 〈觀世音菩薩三十二相〉之一。圖版出自明代丁雲鵬等編繪，《明代木刻觀音畫譜》，上海：上海古籍出版社，1997，頁 135。



圖 29 〈觀音像并頌〉拓本。圖版出自北京圖書館善本部金石組編，《北京圖書館藏畫像拓本匯編》，北京：書目文獻出版社，1993，冊 9，頁 190。



圖 30 明（1596），丁雲鵬，〈應真雲臺圖〉局部，卷，紙本水墨，33.8 × 663.7cm，國立故宮博物院藏。

參考書目

(一) 古籍

(宋)郭若虛，《圖畫見聞誌》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊812，臺北：臺灣商務印書館，1986。

(明)丁雲鵬等編繪，《明代木刻觀音畫譜》，上海：上海古籍出版社，1997。

(明)王圻、王思義輯，《三才圖會》，上海：上海古籍出版社，1988。

(明)朱壽鏞等，《明刊孤本畫法大成》，北京：線裝書局，1996。

(明)焦竑，《焦氏澹園續集》，收入《續修四庫全書·子部》，冊1364，上海：上海古籍出版社，1995。

(明)憨山德清，《憨山老人夢遊集·題諸祖道影後》，收入《續修四庫全書》，冊1378，上海：上海古籍出版社，1995。

《中國古代版畫叢刊二編·第二輯·水陸道場神鬼圖像》，上海：上海古籍出版社，1994。

中國佛教文化研究所編，《釋迦世尊應化示蹟圖》，香港：中國佛教文化出版有限公司，1996。

(二) 專書著作

山西博物院編，《寶寧寺明代水陸畫》，北京：文物出版社，2015。

中國寺觀壁畫全集編輯委員會編，《中國寺觀壁畫全集3·明清寺觀水陸法會圖》，廣州：廣東教育出版社，2011。

王振會、阮榮春、張德榮主編，《劍閣覺苑寺明代壁畫》，北京：文化藝術出版社，2010。

北京文物精萃大系編輯委員會與北京市文物局編，《北京文物精萃大系：佛造像卷下》，北京：北京出版社，2003。

北京圖書館善本部金石組編，《北京圖書館藏畫像拓本匯編》，冊9，北京：書目文獻出版社，1993。

母學勇，《劍閣覺苑寺明代佛傳壁畫》，北京：文物出版社，1993。

李玉珉，《羅漢畫》，臺北：國立故宮博物院，1990。

沙武田，《敦煌畫稿研究》，中央編譯社出版，2007。

周心慧，《中國古代佛教版畫》，北京：學苑出版社，1998。

夏荊山，《夏荊山中國佛像畫集》，北京：北京工藝美術出版社，2013。

- 夏荊山，《佛像的欣賞》，北京：中國青年出版社，2014。
- 柴澤俊，《山西寺觀壁畫》，北京：文物出版社，1997。
- 奈良国立博物館，《聖地寧波（ニンポー）：日本仏教1300年の源流：すべてはここからやって来た》。奈良：奈良国立博物館，2009。
- 鈴木敬，《中國繪畫總合圖錄》，卷3，東京：東京大學出版會，1983。
- Brook, Timothy. *Praying for Power: Buddhism and the Formation of Gentry Society in Late-Ming China*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.
- Li Yuhang. *Becoming Avalokiteśvara: Artistic Devotion of Buddhist Women in Late Imperial China*. New York: Columbia University Press, 2020.
- Tsai Suey-Ling. *The Life of the Buddha: Woodblock Illustrated Books in China and Korea*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2012.
- Weidner, Marsha, Ellen Johnston Laing, and Irving Yucheng Lo. *Views from Jade Terrace: Chinese Women Artists, 1300-1912*. Indianapolis, Ind.: Indianapolis Museum of Art; New York: Rizzoli, 1988.
- Yü Chün-fang. *The Renewal of Buddhism in China: Chu-hung and the Late Ming Synthesis*. New York: Columbia University Press, 1981.

(三) 期刊論文

- 王世襄，〈《畫法大成》題記〉，《傳統文化與現代化》，5期（1994），頁82-83。
- 王舒津，〈文以載道：夏荊山晚年鍾馗創作與傳統書畫的對話〉，《夏荊山藝術論衡》，9期（2020），頁35-56。
- 王超，〈住世護法，佈施福田——淺談夏荊山〈十八羅漢圖〉的表現方式與其對貫休「禪月樣」羅漢圖式的繼承與拓展〉，《夏荊山藝術論衡》，9期（2020），頁79-101。
- 吳蕙君，〈行雲自在——夏荊山〈白衣觀音〉對南宋牧谿畫作的繼承與開拓〉，《夏荊山藝術論衡》，4期（2017），頁85-108。
- 李玉珉，〈神通妙變羅漢畫——羅漢畫特展介紹之一〉，《故宮文物月刊》，92期（1990），頁74-93。
- 李玉珉，〈明末羅漢畫中的貫休傳統及其影響〉，《故宮學術季刊》，卷22，1期（2002），頁99-143。

- 李玉珉，〈元人應真像〉，《故宮文物月刊》，300期（2008），頁29。
- 李清泉，〈粉本——從宣化遼墓壁畫看古代畫工的工作模式〉，《南京藝術學院學報（美術與設計版）》，1期（2004），頁36-39。
- 沈政乾，〈夏荊山羅漢圖管窺〉，《夏荊山藝術論衡》，1期（2016），頁15-36。
- 徐邦達，〈從壁畫副本小樣說到兩卷宋畫——朝元仙杖圖〉，《文物》，2期（1956），頁57。
- 陳清香，〈論元代的羅漢畫〉，《華崗佛學學報》，8期（1985），頁283-308。
- 陳清香，〈夏荊山筆下的文殊普賢二菩薩圖像試析〉，《夏荊山藝術論衡》，8期（2019），頁77-102。
- 陳韻如，〈奇幻真如：試論吳彬的居士身份與其畫風〉，《中正漢學研究》，21期（2013），頁251-278。
- 黃華源，〈拜觀夏荊山居士中國佛像畫集有感〉，《夏荊山藝術論衡》，1期（2016），頁57-73。
- 溫金玉，〈崇善寺《世尊示蹟圖》藝術賞析〉，《法音》，12期（1994），頁27-30。
- Ho Ka-Yi. "Chinese Pictorial Motifs in the Korean Monastery: Paintings of Thirty-Three Patriarchs at Sönamsa." *NMK 2012 Museum Network Fellowship Research Papers* (2013): 124-143.
- Kent, Richard K. "Ding Yunpeng's *Baimiao Lohans*: A Reflection of Late Ming Lay Buddhism." *Record of the Princeton University Art Museum* 63 (2004): 62-89.
- Weidner, Marsha. "Two Ming Ritual Scrolls as Harbingers of New Directions in the Study of Chinese Painting." *Orientalism* 36, no.1 (2005): 64-73.

（四）專書論文

- Weidner, Marsha. "Buddhist Pictorial Art in the Ming Dynasty (1368-1644): Patronage, Regionalism and Internationalism." In *Latter Days of the Law: Images of Chinese Buddhism, 850-1850*, edited by Marsha Weidner, 51-87. Lawrence, Kansas: Spencer Museum of Art, University of Kansas; Honolulu, Hawai'i: University of Hawaii Press, 1994.

（五）學位論文

- 邢莉莉，〈明代佛傳故事畫研究〉，北京：中央美術學院博士論文，2008。

高睿哲，〈清初觀音畫譜《慈容五十三現》版畫研究〉，臺北：國立臺灣師範大學藝術研究所碩士論文，2005。

董郡惠，〈丁雲鵬之《觀音二十二聖相》之研究〉，宜蘭：佛光大學佛教學系碩士論文，2013。

趙明榮，〈永安寺壁畫繪制年代考〉，北京：北京大學藝術學系碩士論文，2004。

Ho Ka-Yi. “Art Production of the Late Ming Court during the Wanli Era, 1573-1620.”

PhD diss., University of California, Los Angeles, 2017.

Kent, Richard K. “The Sixteen Lohans in the Pai-miao Style: From Sung to Early Ch’ing.”

PhD diss., Princeton University, 1995.

(六) 研討會論文

陳炳宏，〈傳統水墨人物畫創作特徵之傳衍——以夏荊山佛教繪畫為例〉，《荊山水閣——國際學術研討會》，2015年，頁5-10。

(七) 網路資料

北宋，〈孔雀明王圖〉，《京都國立博物館》

<https://www.kyohaku.go.jp/jp/syuzou/meihin/chuugoku/item08.html>，檢索日期：2021年3月1日。

周太后款，〈彌勒嬰戲圖〉，《波士頓美術館》

<https://collections.mfa.org/objects/28125>，檢索日期：2021年2月28日。

徐揚，〈仿貫休畫羅漢圖〉，《故宮書畫典藏資料索引系統》

https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=6491-7，檢索日期：2021年2月28日。

戴進，〈鍾馗夜遊圖〉，《故宮博物院》

<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/230967.html>，檢索日期：2021年2月28日。

《夏荊山書畫藝術數位典藏網》<http://xjsarts.com/典藏檢索/>，檢索日期：2021年3月1日。

Artstor Collections. “Getty Research Institute: Carl and Jennifer Strom: Korean Buddhist Monasteries.” Last modified May 2, 2020.

https://library.artstor.org/#/asset/ASTROMIG_10313992421.