夏荊山羅漢圖管窺

沈政乾

長榮大學書畫藝術學系專任副教授

摘要

本篇論文主要透過夏荊山繪製之《夏荊山中國佛像畫集》與《佛像的欣賞》之閱覽及賞析，就兩套作品其中之羅漢圖部分進行探討，依據其作品，針對羅漢之意義、題材內容、筆墨色技法、造形、構圖與特色等，加以分析歸納，以期能對夏氏羅漢圖之創作具進一步之了解，做為筆者往後創作及教學之參考。

關鍵詞：夏荊山、佛像畫、道釋畫、工筆人物畫

NTU Digital Library & Museum of Buddhist Studies

A Study on Xia Jing Shan's Arhats

SHEEN, JENQ-CHYAN

Department of Painting and Calligraphy, Chang Jung Christian University

Abstract

This paper examines and analyzes Arhats painted in two set of works of Xia Jing Shan, "Chinese Buddhist Painting Collection of Xia Jing Shan" and "the Appreciation of Buddhist Paining." According to the works of Xia Jing Shan, meaning, theme contents, color and painting techniques, landscaping, structure, and features in paintings are discussed with the aim to have further understanding about Arhats painted by Xia for the reference of future creation and teaching.

Keywords: Xia Jing Shan, Buddhist Painting, Daoism and Buddhism Painting, Chinese Figure Painting

NTU Digital Library & Museum of Buddhist Studies

壹、 前言

中國繪畫發展甚早，淵遠流長，內容豐富，表現多元，歷經各代畫家的努力累積了豐富之創作經驗，也遺留豐碩之藝術遺產，實為前人智慧累積與心血結晶，足為後世子孫之典範！

傳統繪畫中人物畫之發展較早，尤其道釋畫的繪製始於南北朝，於唐、五代時期最為興盛。無論質與量均遠遠超過山水畫與花鳥畫，根據《宣和畫譜》之記載，從事道釋畫者即有 49 人，較之山水 41 人與花鳥之 46 人，實為所有畫科之首，傳世之作品有 1179 件。[1]從文獻記載可知唐以前之畫家大多從事道釋畫之創作，如顧愷之、張僧繇、王維、吳道子、盧楞伽、楊庭光等；五代擅畫道釋畫者則包括貫休、邱文播、王齊翰、胡翼、王殷、朱繇等。宋代則有梁楷、劉松年、石恪等。道釋畫之具體內容多樣，一般約分為佛、菩薩、羅漢、金剛、力士、飛天、樂伎、舞伎、天王、真人、神仙、天尊…等。隨著時代之演進與改變，宋代以後道釋之題材即漸趨衰頹，雖代有畫者從事創作，但已難與唐五代相比。

羅漢題材為道釋畫題材之一，此題材之出現較之佛與菩薩晚一些，唐以前畫家多畫釋迦牟尼佛、觀世音菩薩、文殊菩薩、普賢菩薩、天王、真人、星宿等，宋代以後羅漢之題材漸多，專以羅漢做為描寫之對象，如渡水羅漢、十六羅漢、演教羅漢、聽經羅漢、五百羅漢等。

元明清延續唐宋之遺緒，雖盛況大不如前，但仍有從事羅漢之創作者，由於明清盛行臨摹之風，流風之影響羅漢創作亦多臨摹前人之作少具新意。如元代顏輝、明代之陳洪綬、丁雲鵬、吳彬多擅道釋畫；而清代王齊翰亦擅羅漢。民國以來，除張大千臨摹敦煌壁畫，繪製大量佛像畫以外，畫家多專研山水或花鳥，少有專擅羅漢者，或有從事者亦偶而為之。

夏荊山先生為山東濰坊人，早年隨國民政府遷台，遍訪名家，兼涉山水仕

[1] 俞劍華(2007.6)。《宣和畫譜》(第一版)。南京市：江蘇美術出版社。(頁 13、頁 14)

女，基於人生際遇與因緣發願專畫道釋題材，幾十年來共繪製五千多件作品，創作之精神與態度之執著令人敬佩！其作品包括釋迦牟尼佛、觀世音菩薩、文殊菩薩、普賢菩薩、羅漢、達摩、鍾馗、寒山拾得、韋馱、天王、力士、金剛等。

翻閱其兩套作品集，其中羅漢之作品為數不少，在《佛像的欣賞》中羅漢共有 84 件，而《夏荊山中國佛像畫集》上下兩集中共有 54 件，合計 138 件。可謂台灣專擅羅漢創作之少數畫家之一，從其所畫羅漢，不論站立或坐臥神態悠然自在，描寫細膩詳實，作品整體表現樸雅不俗。因此，此篇論文就其羅漢作品加以探討，嘗試透過歷代之羅漢表現探索分析，並依夏先生所留之羅漢作品進行分析、歸納與統計，擬從作品中提煉出創作之精要，做為筆者研究創作與教學之參酌！

台灣大專院校中，似乎未有專以宗教繪畫為主題，進行水墨創作之課程，加以個人宗教信仰之關係，願意從事佛像創作者，除民間佛像畫師外，其他專業繪製者較少，由於台灣宗教信仰活動熱絡，因此，佛像畫之推廣頗值得重視，以達到淨化人心並延續傳統優秀之宗教繪畫目的。

貳、 傳統羅漢圖之淺探

傳統繪畫中道釋畫出現較早，所謂道釋畫即以道教或佛教相關之內容做為描寫對象，具體題材包括佛、菩薩、 羅漢、天王、力士、飛天、真人、天尊、星宿、神仙等。自古以來羅漢為道釋畫重要題材之一，自唐、五代、歷宋以至元明清，均有從事羅漢創作之畫家。羅漢題材則依畫家個人之喜好而有所不同，南北朝顧寶光畫有＜二僧像＞，唐王維之羅漢題材包括＜渡水羅漢＞、＜高僧九＞、＜十六羅漢四十八＞、＜行道僧＞、＜演教羅漢軸＞、＜青綠獅子羅漢軸＞，而擅長山水畫的吳道玄也畫＜羅漢度江圖＞。 五代貫休亦擅長羅漢圖之創作，其羅漢題材包括＜天竺高僧＞、＜羅漢二十六＞、＜大阿羅漢＞、＜古羅漢＞、＜十二高僧＞、＜應真高僧像＞、＜十八羅漢圖一卷＞。宋代劉松年則畫有＜五百羅漢圖＞、＜補衲圖＞；梁楷則有＜描金羅漢＞、＜布袋羅漢圖＞、＜白描羅漢＞。此外，顏博文更畫＜聽經羅漢圖＞，題材異於前人；蘇漢臣則畫＜水缽降龍

＞；梵隆的羅漢題材則有＜遊戲應真圖＞、＜十六羅漢渡水圖＞。

元朝畫家錢選畫＜渡海羅漢卷＞，而趙孟頫則畫有＜五百羅漢圖卷＞。明朝鄭琬畫有＜渡海羅漢卷＞，吳彬亦畫＜五百羅漢圖卷＞；清李世倬有＜指畫應真像＞。民國以來張大千則前往敦煌臨摹了大批壁畫、內容多為道釋畫，溥心畬也畫觀音像與鍾馗像，弘一法師、王震等也都畫佛像畫。可謂從古至今，一脈相傳。

一、羅漢之定義

羅漢為佛像畫中重要題材內容，唐朝已有羅漢圖之表現，五代羅漢像之繪製更為興盛，宋朝以後便漸趨式微，元明清雖亦有畫家從事羅漢之創作，但終不如唐五代之熱絡。羅漢是佛教名詞，即梵文 Arhat 的音譯－阿羅漢的簡稱。[2]羅漢，本為原始小乘佛教追求之最高成就，佛徒通過修行苦煉，便可以達到羅漢果位之四種境界，曰「預流果，一來果，不還果，阿羅漢果」。得阿羅漢果便可以擺脫生死輪迴之苦難，進入「諸漏已盡，萬行圓成，所作已作，應辯已辯」之境界。[3]然而，在大乘佛教中羅漢並非最高級品位，最高成就的是佛，然後是菩薩，然後才是羅漢。大乘以眾生解脫為大旨，提倡當佛滅度（去世）後「住世不涅槃」而護法弘法的是羅漢。

二、羅漢圖之發展

繪畫中羅漢題材的出現較佛、菩薩題材慢，據記載，晉顧愷之曾畫＜白描羅漢＞；戴逵除畫觀音外也畫＜五天羅漢＞；張僧繇也畫＜十六羅漢＞、＜十高僧二＞，南北朝之顧寶光畫＜天竺二僧像二卷＞。唐朝時羅漢圖漸為畫家所表現，畫家除了山水或其他題材之外，多兼畫羅漢，如唐有畫聖之稱的吳道子，除了山水畫之外也畫觀音、菩薩、火星、三官、天龍八部、明王，也畫＜羅漢渡江圖＞。楊庭光也畫＜羅漢四＞；被董其昌推為南宗山水畫始祖的王維亦擅於道釋畫，根據記載他曾畫＜渡水羅漢＞、＜高僧九＞、＜十六羅漢四十八＞、＜演教

[2] 馬書田(2011.12)。《佛教諸神》(初版)。台北市：風格司藝術創作坊。(頁 137)
[3] 邱子慶、翟紅蕾(2004.11)。《佛畫解碼》(初版)。北京市：宗教文化出版社。(頁 139)

羅漢軸＞、＜青綠獅子羅漢軸＞、＜行道僧＞、＜達摩像＞…等。而吳道子弟子盧愣伽也傳承衣缽善於道釋畫，其中屬於羅漢題材包括：＜羅漢四十八＞、＜十六尊者＞、＜羅漢十六＞、＜十六大阿羅漢＞、＜過海羅漢＞、＜白描羅漢龍玉清齋圖＞、＜羅漢十六壁＞、＜六尊者像冊＞等，范瓊則畫<高僧圖>。可見，羅漢題材於唐朝已被畫家重視並廣泛描寫。

除上述畫家外，五代畫家亦擅於羅漢題材，最有名的如禪月大師、貫休，其繪製之羅漢包括：＜維摩像＞、＜高僧像＞、＜天竺高僧＞、＜羅漢二十六＞、＜大阿羅漢一卷＞、＜十六羅漢＞、＜應真高僧像卷＞、＜古羅漢＞、＜十二高僧＞、＜羅漢像十軸等＞。＜降龍羅漢像軸＞、＜十六羅漢屏＞、＜十六應真實六幀＞、＜山林羅漢二卷＞、＜維摩像＞等。此外，衛賢也畫＜羅漢＞、＜渡水羅漢＞；朱繇則畫＜佛會五百羅漢二＞。丘文播畫＜羅漢＞與＜渡水僧＞等。

北宋亦有好畫羅漢之畫家，如石恪，其作品有＜羅漢像＞、＜羅漢六＞；擅長白描的畫家李公麟亦從事羅漢之創作，其作品有：＜醉僧圖＞、＜白描羅漢＞、＜五百應真＞、＜十六應真卷＞、＜番僧渡海圖＞、＜十大弟子富樓那圖＞、＜狂僧圖＞、＜羅漢一冊＞、＜十六尊者像一卷＞、＜羅漢渡水圖卷＞、＜阿羅漢圖一卷＞、＜十八羅漢＞、＜羅漢軸＞、＜著色十六羅漢卷＞、＜羅漢卷＞、＜十六羅漢渡海圖四幅＞、＜十四羅漢卷＞、＜大士十八阿羅漢＞等。孫知微則畫＜羅漢像＞與＜十六羅漢卷＞。

南宋善於畫羅漢的畫家如劉松年，其作品有＜醉僧圖軸＞、＜五百羅漢圖一卷＞、＜羅漢像一軸＞、＜羅漢三軸＞、＜補衲圖＞等；梁楷的羅漢作品包括：＜羅漢像六＞、＜十六羅漢卷＞、＜布袋羅漢卷＞、＜應真圖＞、＜白描羅漢＞、＜描金羅漢卷＞、＜泥金羅漢卷＞等；梵隆僧畫有＜十六大阿羅漢卷＞、＜羅漢卷＞、＜六僧像＞、＜遊戲應真圖一卷＞、＜十六羅漢渡水圖卷＞等。李嵩畫有＜羅漢圖一卷＞、＜羅漢卷＞、＜羅漢軸＞。翟汝文的羅漢作品包括：＜十八大阿羅漢像三十二＞、顏博文畫有：＜十六大阿羅漢＞、＜羅漢圖二＞、＜聽經羅漢圖四＞。

元朝趙孟頫畫有＜羅漢軸＞、＜十六應真圖一卷＞、＜五佰阿羅漢圖一卷＞、張渥畫有＜十八羅漢像卷＞、＜羅漢談空圖卷＞；顏輝亦畫＜羅漢圖卷＞。明朝吳偉除畫大士、神仙畫以外也畫＜十六羅漢圖＞，吳彬也臨畫李公麟＜羅漢圖卷＞，其他如丁雲鵬、袁尚統、崔子忠都畫羅漢圖。清朝金廷標畫＜白描羅漢冊＞、＜羅漢軸＞，金農、浦霖也畫羅漢。

三、歷代繪製羅漢圖之畫家

佛教自東漢傳入後，信仰逐漸普遍，因此佛像之需求與繪製日增，魏晉南北朝時期，專擅道釋畫者包括：（宋）顧景秀、顧駿之、陸探微、陸探綏、袁倩、謝靈運、張僧繇、解倩、陸整、宗測、劉填、殷蒨、毛惠遠、毛惠秀、毛稜、姚曇度、周曇研、鍾宗之、王殿等。唐朝專擅佛道畫者包括：吳道子、盧楞伽、楊庭光、王維、鄭虔、張孝師、尉遲乙僧、范長壽、何長壽、薛稷、解倩、孫位、畢宏、周昉、趙公祐、范瓊、李雅、常粲、張南本等。

五代道釋人物漸陷於臨摹，乏創作之精神，即有一二大家，不過如曙後晨星，炳耀無幾。[4]五代專擅羅漢畫者以禪月大師貫休最為有名，其他專擅者包括：梁代道釋人物以張圖、跋異最為著名，前蜀以高道興、杜子瓌、張玄、楊元真、支仲元、杜齯龜；後蜀專擅羅漢畫包括丘文播一家、杜敬安、杜弘義、董從誨、景朴、趙才、徐德昌、程承辯、李壽儀、釋令宗；後唐專擅羅漢畫為左禮張南；後晉專擅道釋畫包括王仁壽、胡嚴徵；後周為釋智蘊；南唐為王齊翰；吳越專擅道釋人物畫包括釋蘊能、李羣、朱從簡、張質、杜霄、王喬士、王道求、王偉、阮郜、李仁章、宋卓、黃延浩等。

北宋佛教之勢力不如唐朝之大，且道教之信奉勝過佛教，加上徽宗皇帝有道君皇帝之稱，道觀林立而道畫亦因之盛行。畫院中擅長道釋畫者如：高益、高文進、王靄、石恪、王道真、厲昭慶、楊斐、趙元長、趙光輔等；院外有王瓘、孫夢卿、孫知微、侯翼、童仁益。而從事羅漢創作者，包括錢易畫＜十六羅漢＞、

[4] 俞劍華(1984.1)。中國繪畫史(初版)。台北市：華正書局。(頁 142)

劉國用工畫羅漢，其他工畫佛像鬼神的有陳坦、劉永年、鄧應、雷宗道、司馬寇、釋令宗。

南宋道釋人物畫家，人數雖似眾多率皆研習舊規，日趨檢率，或專用水墨，或專用粗筆，或專用減筆，適足以表現南宋時代之衰頹。[5]南宋擅長道釋畫者有賈師古、梁楷、馬和之、劉宗古、蘇漢臣、李從訓、李嵩等。元朝由於執政者不提倡佛道，加之喇嘛教興起，以及社會之漠視。因之專供禮拜用之道釋畫，除在寺觀中尚有壁畫外，一般士人以見筆墨之情趣為主。因此，**道釋畫已由宗教作用變而為文學化，由禮拜變而為觀玩矣。**[6]元朝擅長道釋畫之畫家有劉貫道、顏輝、釋樵枯子等。

明朝擅長道釋畫者有張仙童、蔣子誠、董常、張靖、上官伯達、沈明遠、劉廷敕吳彬、蘇豚、尤求、王上官、丁雲鵬等。清朝之道釋畫已入末運，擅長之畫家稀少，而專擅之大家更少，社會亦不重視，愈趨衰亡之勢。清朝擅長道釋畫之畫家有丁觀鵬、姚宋、許從龍、楊津、鄒壙祖呂律、俞宗禮等。

叁、夏荊山生平簡介

夏荊山，字光樺，又名楠竺。一九二七年（民國十五年）出生於山東濰坊市，壽光縣。由於對繪畫頗具興趣，十六歲師事當代畫家郭味蘖先生學習丹青，基於同為濰坊人郭味蘖特別看重他並多加照顧，至於繪畫方面更是傾囊相授，為他奠下良好繪畫基礎，為求畫藝更精進，離開恩師後，他各地遍訪名師虛心學習，廣涉山水、花鳥、人物，開闊了學習視野。

一九四九年他隨國民政府部隊到台灣，派駐嘉義當軍醫服務於軍旅。一九五四年拜台中華嚴蓮舍南亭法師為師，從此皈依佛門，並於一九六一年隨南懷瑾老師修行，南懷瑾老師直指人心，促使他見性成就，更精進於修行。由於應南懷瑾

[5] 俞劍華(1984.1)。中國繪畫史(初版)。台北市：華正書局。(頁 204)
[6] 俞劍華(1984.1)。中國繪畫史(初版)。台北市：華正書局。(頁 257)

老師之要求，照顧其受傷之易經老師胡庸大師直到仙逝，因此機緣，他亦擅於堪輿與易經。一九七一年，移居美國加州，並進入美術學院進修，同時參訪世界各大博物館進行研習、臨摹並致力於佛像繪畫藝術，受到海內外藝術大師的讚譽與嘉勉。一九八八年，他閉關十月，發願餘生只畫殊勝的佛像畫，以利眾生，此後便以佛像繪畫為主直到現在。

夏荊山秉持佛陀慈悲喜捨之精神，好善樂施，一九六七年無數次捐贈國際在台灣協會，幫助台灣貧困者，並應政府需要，數次贈送作品助外交，也應修行者化緣或是貧困者的需要慷慨解囊。一九七一年並協助法門寺大佛殿、天台山國清寺、五臺山諸多寺廟修復。他於一九九三年回中國後，更積極回饋社會，遂於一九九四年在北京密雲創辦荊山畫院，招收貧困學生，免收學費並提供食宿及零用錢。二零一四年元月他又於台灣成立「財團法人夏荊山文化藝術基金會」推行書畫藝術相關公益活動，回饋台灣社會。

綜觀夏荊山自發願繪製佛像至今已逾三十載，作品題材多樣，描寫精謹，數量龐大，足見其用功之勤。二零零九年於無錫召開「第二屆世界佛教論壇」並發行其所繪《佛像典藏》畫冊，全套九卷，每卷九冊，共有八十一集，用工筆重彩繪製五千一百六十三幅佛像，被喻為「造像版的大藏經」。同年中國政府文化部成立藝術研究院夏荊山佛像繪畫藝術研究中心，而其晚年之代表作＜自在觀音菩薩像＞也被北京故宮收藏，正足以證明其佛像繪畫之成就！

肆、夏荊山羅漢圖探析

繪畫創作乃人對自然與人生之感悟與抒發，藉諸繪畫無論歌頌自然抑或人生體驗之傳達，總透露著作者內在的複雜情思。夏荊山之繪畫創作題材內容不拘一類，舉凡山水、花卉、仕女、佛像等均涉略，一九八八年發願餘生只畫殊勝的佛像畫以利眾生，足見其內心對宗教之虔誠與繪畫之堅持！從夏荊山兩套畫集，得以概知其佛像畫之一般，據其出版《佛像典藏》可知其佛像繪畫數量繁多，共繪製五千一百六十三幅，全套九卷，每卷九冊，共八十一集，被喻為「造像版的大藏經」，可見其對佛像畫創作之執著。筆者有幸拜讀《夏荊山著－佛像的欣賞》

（共六卷）與《夏荊山中國佛像畫集》（上、下集）逐件一一欣賞，慢慢探究，畢竟以如此少部分之作品難以客觀而全面之細探其作品之全貌，亦不易完全解讀闡述其幾十年之創作精隨，因此此篇論文僅就以上兩套佛像作品反覆閱覽分析後，針對其羅漢圖部分進行簡要之探討，以了解其羅漢作品之特色，做為日後筆者創作羅漢圖之參酌。

一、羅漢之題材內容

傳統道釋畫中羅漢之題材出現得頗早，據《宣和畫譜》之記載梁張僧繇已畫＜羅漢＞、＜十六羅漢＞等題材，而戴逵則有＜五天羅漢像＞、顧愷之有＜白描羅漢＞、唐代山水畫家王維亦從事佛像之創作，其傳世之羅漢作品包括＜渡水羅漢＞、＜十六羅漢＞、＜演教羅漢＞等，五代貫休可謂專擅羅漢圖之代表大家，無論題材或件數均超越前人，其羅漢作品包括：＜高僧像＞、＜天竺高僧＞、＜羅漢二十六＞、＜大阿羅漢＞、＜十六羅漢像＞、＜十二高僧＞、＜應真高僧像卷＞、＜演教羅漢＞、＜降龍羅漢像軸＞、＜山林羅漢二卷＞等。

從夏荊山之佛像作品中發現，羅漢圖占了佛像畫中相當之分量。首先，從其《中國佛像畫集》上下兩集中統計得知，上集總共 61 件作品中，羅漢即佔了 24 件；其次為菩薩 21 件(文殊菩薩、普賢菩薩、地藏王菩薩各 1 件，其餘 18 件為觀世音菩薩)、達摩祖師 2 件、慧可大師 1 件、鍾馗 4 件、寒山拾得 1 件，其他為＜竹林七賢＞、＜桃李夜宴＞、＜北方多聞天王＞、＜西方廣目天王＞、＜韋馱天菩薩＞等。其次，在下集總共 61 件作品中，羅漢之作品共 30 件最多，其次為菩薩像 14 件（大智文殊菩薩、大行普賢菩薩外各 1 件、其他 12 件均為觀世音菩薩）、佛像 3 件，其他題材分別為：紅衣達摩祖師 1 件、鍾馗 5 件、拾得 1 件、高士圖 4 件、東方持國天王 1 件、南方增長天王 1 件、韋馱菩薩 1 件等。由下集中看出其羅漢圖約占了二分之一之件數，分量最大，其次為菩薩題材。

另外，在其《佛像的欣賞》畫集中，羅漢圖亦佔相當大之分量。翻閱卷壹部分，羅漢共 12 件，在 57 件作品中僅次於菩薩；卷貳部分，羅漢 12 件，在 57 件作品中，僅次於菩薩（地藏王菩薩 10 件、文殊菩薩 4 件、觀世音菩薩 5 件、

普賢菩薩 8 件；卷參部分，羅漢圖 18 件、在總共 59 件作品中僅次於菩薩 29 件（文殊菩薩 4 件、普賢菩薩 6 件、地藏王菩薩 9 件、觀世音菩薩 10 件）卷肆部分，在 50 件作品中羅漢共 11 件，次於菩薩像 24 件（觀世音菩薩 13 件、地藏王菩薩 9 件、普賢菩薩 1 件、文殊菩薩 1 件）卷伍部分 60 件佛像作品中，羅漢佔 17 件，次於菩薩像 30 件（觀世音菩薩 7 件、地藏王菩薩 9 件、普賢菩薩 8件、文殊菩薩 6 件）卷陸部分在 60 件作品中羅漢佔 14 件，次於佛像 20 件及菩薩像 21 件。因此，在上下兩集作品中，羅漢共 53 件，而在《佛像的欣賞》六卷中，共有羅漢 84 件，合計共 184 件，就當代從事佛像創作者而言，可謂羅漢作品較多的一位。

其次，就其羅漢圖使用之媒材而言，《夏荊山中國佛像畫集》中，大多數以絹進行創作，作品尺寸均為 50 公分×40 公分（1968~1970 年間所繪之羅漢），此期間之作品畫面全無題款，只鈐上印章二至三方，印文內容包括夏氏、荊山、夏荊山印、楠竺居士、夏氏荊山書畫等印。下集作品中，羅漢圖大多畫於 1987 年，共 18 件（66 公分×48 公分）1985 八件（38 公分×44 公分，絹本）此外 1982 年、1988 年、2002 年各一件。《佛像的欣賞》冊中，卷壹中之羅漢圖則全無款識且無鈐印，亦未標示年代尺寸等資料。而作品中羅漢人數最多達 11 人（如圖一），其《夏荊山中國佛像畫集》中之下集，羅漢之畫像均無題款，但從標題中得知其為特定之尊者之描繪。

(圖一) 夏荊山－羅漢圖，尺寸不詳。

二、羅漢之筆墨色技法之探討

筆墨為傳統繪畫之精髓，古今大家，無論山水、花鳥、人物等畫家，均著力於筆墨之鍛鍊，舉凡用筆之粗細、順逆、中鋒與側鋒、快慢、頓挫、轉折等均影響作品之效果，尤其墨色之濃淡與乾溼運用更關係著作品之優劣。精湛熟練之筆墨為傑出畫家必備之條件，就人物畫之線條表現而言，前人即有所謂的「人物十八描法」，為古人對於衣紋之提煉心得結晶，藉由線條之變化與運用表現人物之

內在情思與外在特色。細覽夏荊山之佛像畫，其描寫羅漢圖之線條或粗或細約可分為四種：

(一)、勻細挺拔之流暢長線條

一般而言，用筆方式影響線條之品質，此種線條起筆含蓄，行筆流暢，給人柔順優美之感覺，可謂柔裏帶剛，似鐵線描（如圖二），此種線條實際上多用於鈎畫立姿之觀音菩薩畫像之衣紋。此類作品如卷三 47 頁、卷貳 17 頁、卷伍 21 頁、7 頁等之觀音菩薩像。由於線條較長，初學者手不夠穩容易抖動，難度也較高，藉此亦可看出鈎畫者用筆之功力。

(二)、渾厚律動之曲線

此種線條鈎畫時，起筆藏鋒或頓筆，行筆中間以停頓，粗厚樸實，以增加線條之變化，加上曲線造形，增加畫面之節奏感。此種線條用於羅漢衣服之表現，並讓原本沉穩靜坐之羅漢像給人活潑之感覺（如圖三）。其他如《夏荊山中國佛像畫集》中 41 頁、47 頁、51 頁、67 頁等之羅漢圖之衣服即用此種線條表現。

(三)、極短之細線條

此種線條以中鋒運筆，進行直線或曲線之鈎寫，常見於夏氏羅漢圖中之配景如蓆紋、地毯紋飾、香爐表面紋飾、或經冊表面紋飾等。運用此種短線條進行細密謹嚴之排列，使其與羅漢衣服之樸素單純形成疏密明顯對比（如圖四）。此種線條可見於《夏荊山中國佛像畫集》下集之 41 頁、57 頁、61 頁、63 頁等。

(圖二)夏荊山，觀世音菩薩，尺寸不詳

(圖三)夏荊山－羅漢(注荼半拖迦尊者)，66cm×48cm ，1987 年

(圖四)夏荊山－羅漢(波闍提婆尊者)，66cm×48cm ，1987 年

(四)、粗率顫動之闊筆線條

此種線條以大筆沾滿墨水，從上往下畫，兼帶抖動之線條表現衣服，看似灑脫卻筆筆送到，墨色淋漓而不腫脹，應得自宋梁楷＜潑墨仙人＞之用筆靈感。此種線條見於夏氏之＜寒山拾得圖＞（如圖五）。其《佛像的欣賞》卷肆 95 頁、97 頁及《夏荊山中國佛像畫集》上集 109 頁均為此種線條，給人豪放不拘之感

(圖五) 夏荊山－寒山拾得圖，尺寸不詳。

覺。

運用墨色做為表現主軸實為我國繪畫之特色，自古以來墨色之表現為文人畫

家所重視，**唐王維於＜山水訣＞中曰：「夫畫道之中，水墨為上。」**[7]但從畫史與傳世作品可知唐以前之作品偏重色彩之表現，傳統工筆花鳥畫便以色彩敷染為主，迨宋文人畫興起，水墨表現遂逐漸超越色彩敷染。因此，色彩與墨色之搭配應用一直為水墨創作者探討追求之目標。大體言之，傳統工筆花鳥畫之表現偏重色彩之運用，強調色彩之美，略帶裝飾性；而山水畫自五代以後則偏重水墨之表現，旨在追求樸素典雅之水墨趣味。一般而言，色彩之敷染過度則易板滯艷俗，相反的，純以水墨表現不佳又怕顯得單調。傳統道釋畫之表現，唐朝以前無論佛像或菩薩像，大多偏重色彩繪製，宋代以後便漸趨以寫意鈎寫，且墨色表現漸取代色彩敷染。

詳析夏荊山之佛像畫表現，主要仍傳承前人表現方法，佛像與菩薩像之繪製大多採鈎勒填彩之技法，先以勻整線條鈎繪，然後染以色彩，色彩鮮麗，主要以黃色和紅色為主，畫面再間以青藍兩色，或雜以淡青綠色。此類作品見於《佛像的欣賞》壹至陸卷中，內容以釋迦牟尼佛、文殊、普賢與地藏王菩薩為主，如卷陸 19 頁、39 頁、61 頁、67 頁等。其中以觀世音菩薩畫像較多，而其表現方式也較多樣，簡分為三種敘述於下：

1、整幅作品以墨色表現為主，主要以墨色之濃淡乾溼表現，作品樸素淡雅。這類作品（如圖六），於《夏荊山中國佛像畫集》下集 13 頁、及上集 19 頁、25 頁、33 頁、中可看出其作品主要運用墨色表現之特色。

[7] 俞崑編著(1977.10)。中國畫論類編(初版)。台北市：華正書局。(頁 596)

(圖六)夏荊山－觀音菩薩，
82cm×47cm，2005 年

(圖七)夏荊山－觀世音菩薩，
106cm×64cm， 1998 年

(圖八)夏荊山－觀世音菩薩，
106cm×64cm， 1998 年

２、作品中以白衣大士為主角再搭配以彩色之背景，此類作品於《夏荊山中國佛像畫集》上集 31 頁、41 頁及下集 23 頁、29 頁中可看到。

３、以朱砂顏料鈎繪觀世音菩薩，然後再以墨色畫上配景。此類作品較為突出且異於一般之觀世音菩薩畫像。此類作品（如圖七）。此外於《夏荊山中國佛像畫集》上集之 11 頁、15 頁及下集之 9 頁、17 頁中可看到此類作品。而其羅漢圖之表現約略可分為三類：

（１）一九八七年所繪之羅漢像，主要以特定之單一羅漢像，並僅配上所坐之蓆、蒲團、荷葉、石頭地毯等，此類作品表現主要以墨鈎勒線條，人物衣服之線條粗而稍淡，毛髮鬚眉之線條則黑而細，其他五官及手腳部分則依需要加以變化線條與墨色。而色彩之搭配運用主要將羅漢之衣服留白，並以赭石敷染膚色，使兩者相互襯托對比。另外，羅漢所坐之蒲團、荷葉、石頭等，則以赭石、花青或淡綠色敷染，背景則全部留白，襯托出主角羅漢，整幅作品素雅樸淨。

（２）羅漢作品則為全景式之作品，畫面除了主角羅漢以外，搭配以侍者、童僕或供養人。周遭則加上樹木、石頭、雲水、龍、虎、鹿、爐、瓶、椅、榻與欄等景物。此類作品之主角羅漢衣服染以朱紅色、淡黃褐色、淡花青色、淡青綠等為主。為凸顯畫中羅漢，畫家運用對比之方式，於紅衣羅漢周圍配以青綠色之景物如（圖九），此類作品於《夏荊山中國佛像畫集》

上集 67 頁、83 頁、85 頁可看到；相反的，羅漢之衣服若敷染寒色系之花青或淡青綠色，周圍則配上暖色系之花草樹木或其他景物（如圖十）。在《夏荊山中國佛像畫集》上集 67 頁、83 頁、85 頁等圖中可看到。

(圖九)夏荊山－羅漢，50cm×40cm
絹，
1968 年~1970 年

(圖十)夏荊山－羅漢，50cm×40cm
絹，
1968 年~1970 年

(圖十一)夏荊山－羅漢，尺寸不詳，
年代不詳

（３）作品中主角羅漢著色，包括皮膚、衣服、手持物等敷染色彩，其餘之部分則為水墨表現。此類作品表現方式特殊，於複雜之畫面中容易凸顯主角羅漢，頗具個人表現特色（如圖十一）。其他於《佛像的欣賞》卷壹中 67 頁、99 頁、105 頁、109 頁中可看到此種表現方式。

三、羅漢之造形

歷代羅漢圖之題材多樣，或為＜十六羅漢＞、＜十八羅漢＞、＜渡水羅漢＞、＜聽經羅漢＞、＜降龍羅漢＞等，因此，創作時羅漢之造形也因其題材與羅漢從事之活動不同而有所變化。譬如羅漢之立姿、坐姿或臥姿；羅漢面部表情之祥和、靜默或凝視均依其所繪之內容不同而有所差異。如五代貫休所畫羅漢，臉部之表情描寫細膩深刻，而姿態則坐立兼具，莊嚴祥和，極具變化。

從《夏荊山中國佛像畫集》上下集中發現，其所繪之羅漢均為坐姿，或坐於岩石、蒲團、床榻、蕉葉、枯木洞、蓆上、毛毯、木椅等物上，以搭配羅漢之造形結合緊密相輔相成，足見其經營之苦心。主角羅漢之臉部表情，約略分為向右、向左、向中間三種，上集中臉部朝左朝右各半，而下集中則臉部朝右者較多，其表情或為瞇眼微笑、或為沉靜凝視、或為悠然回眸、或為閒靜念珠、或為

瞪眼注視、或為閉眼禪坐、或為專心讀經…不一而足。人物畫中有「畫人難畫手」之謂，因此，羅漢雙手之動作安排尤其不易，而從畫集中發現其羅漢之雙手之造形因其動作之不同而出現各種動作，包括：捧瓶、持法器、拿佛珠、結手印、持木杖、托香爐、持經卷、拿果子、持佛塵、持扇、握眉、掏耳、捧盤、捏龍珠、以及托腮抱膝等，配合動作而產生特殊之造形，使畫集中羅漢之造形呈現更多樣之變化避免雷同板滯！

傳統人物畫之表現，唐以前大多人物畫為主 ，描寫細膩、線條挺拔流暢，而背景則全部留白，五代以後至宋代則於主角人物之後添加背景，畫面內容更加豐富並增加空間層次。夏荊山之羅漢圖背景之處理手法傳承傳統，約略分為兩種：

（一）為背景完全留白之方式，即主角羅漢以外之背景完全以留白處理。此種方式以白襯托主角，讓主角於畫面更為凸顯，而背景之白則讓觀賞者產生更大的想像空間。此類作品見於《夏荊山中國佛像畫集》下集中，1987 年所畫之羅漢，(如圖十二)

(圖十二) 荊山－羅漢(阿氏多尊者)，66cm×48cm 絹， 1987 年

(圖十三)夏荊山－羅漢，50cm×40cm 絹， 1968 年~1970 年

(圖十四) 夏荊山－羅漢，尺寸不詳，年代不詳。

（二）羅漢以外搭配適當之背景。此類作品除羅漢主角之外，於畫面加上草木、岩石、雲水、飛瀑等景物，以增加畫面之內容，並營造特殊之情境氛圍。從其兩套作品中，歸納出其常畫之配景包括岩壁、石頭、樹木、欄杆、花草、動

物、雲水、經書、缽、瓶、香爐、鼓、木椅等，而樹木以松樹和竹子較常出現。

羅漢圖之羅漢人數，從一人、兩人、三、四人至十多人均有，如《夏荊山中國佛像畫集》下集中，前面部分之羅漢大多畫一人，後面則增至五六人、七八人，多至十一人，羅漢身邊之童僕、僧人或供養人，相互之呼應與搭配，使畫面更緊密和諧。而上集中，羅漢大多畫一人，或坐在石台上，或木椅上並搭配僮僕、侍者、或供養人，並以「羅漢大，童僕小」之表現手法，以表現羅漢與童僕之尊卑關係，並且與背景貼切結合，使得人物與背景相互襯托，相得益彰。

四、羅漢之構圖

所謂構圖，即畫面之經營，古人稱佈局、章法。傳統山水畫中歷代累積了許多構圖法，如中央巨碑式構圖、對角線構圖、半邊式構圖法、一河兩岸式構圖、龍脊式構圖等，花鳥畫中講究疏密、賓主、虛實、對比等形式。夏荊山之羅漢圖之構圖簡約分兩種略述於下:

(一) 在《夏荊山佛像畫集》上集中，1968 年至 1970 年間所繪製之羅漢其構圖方式，主要將主角羅漢安排於近中間位置，臉部多向左面看（如圖十三），其他如 55 頁、67 頁、73 頁；而大部分羅漢多安排於進畫面中軸線部分偏右，反之，若臉朝右者，則安排於畫面中軸線偏左一些。亦即將主角羅漢放置於畫面近中央之部分，並以童僕、侍者或供養人襯托羅漢之位尊，故畫得較小或擺放於畫面次要位置。並利用重疊表達前後之空間。而利用地面留白，雲朵留白，水面留白及背景之留白使畫面得到虛實對比，得到喘息機會而不至於過分悶塞。

(二)《夏荊山佛像畫集》下集中，所畫羅漢圖，可分 1987 年所畫，及其他部分羅漢，前者構圖採倒 T 字型之安排，即將主角和羅漢安排於畫面邊中間處，其所作之石頭、蓆子、毯子、蕉葉等，形成倒 T 之造型，而背景全部留白，正可完全襯托出，主角人物羅漢，此種構圖則學制唐朝之人物畫，如＜職貢圖＞、＜搗練圖＞、等，除畫

面人物外，背景完全留白，除了襯托主角外，讓觀賞者有更大的想像空間。其他如 73 頁、75 頁、77 頁、79 頁、85 頁等幅作品則將主角羅漢往左下或右下安排。《佛像的欣賞》中，卷壹之羅漢能以一人或兩人較多，至卷貳則人數漸增，利用人物之重疊聚合形成更大焦點，而立姿之羅漢人數增加，且人物間顧盼有情，並以樹木、岩石、山壁、遠山等增加前後空間之推移。如卷肆 37 頁、59 頁、63 頁，此類構圖則脫胎於宋代之羅漢圖。

由於此冊作品之羅漢畫面人數增加，且衣服花飾綿密又補上樹木、岩石、山壁等，因此，為避免畫面之壅塞，畫面大多適當留白（如圖十四）。

伍、羅漢圖之特色

細觀夏荊山之羅漢圖，於 1968 年至 1970 年所繪者，以絹為主，尺寸為 50 公分×40 公分。整幅作品均著色，前後層次分明，賓主明確，作品均無落款，只鈐上印章。1987 年所繪羅漢於《夏荊山中國佛像畫集》（下集），尺寸為 68 公分×48 公分，亦為絹本，每幅畫一尊者，共 18 尊，應為＜十八羅漢圖＞，畫面均無落款只蓋印章，其餘羅漢圖則題楠竺、楠竺寫、楠竺作、楠竺居士寫、楠竺居士敬寫等。此外，《佛像的欣賞》六卷中，作品內容增多，由其羅漢人數增多，尺寸似乎亦加大，從畫面看出似乎以礬宣創作，畫面既無落款亦無蓋章，故無法確認其創作之時間，實為美中不足！研覽夏氏作品約略可歸納出其羅漢圖之特色如下：

一、　從兩套佛像畫集中可統計出，作品中佛像內容主要為釋迦牟尼佛、文殊菩薩、普賢菩薩、觀世音菩薩、羅漢、達摩、鍾馗、寒山拾得、韋馱、天王等，其中以羅漢圖之繪製數量最多。

二、　從其《佛像的欣賞》畫集壹至陸卷中發現，羅漢圖之創作除主角羅漢外，並搭配以山石、樹木或動物，層次空間分明，並營造不同之情境氛圍。

三、　其羅漢之色彩敷染，運用主觀配色之方式，將主角羅漢上色，而其他背景如山石樹木等則純以墨色表現。此種方式容易凸顯主角，背景亦不干擾

主角羅漢，這類作品於《佛像的欣賞》壹至陸卷中可看到，為夏氏羅漢圖之特色之一。

四、　綜觀其羅漢圖，無論尺寸大小或坐、立姿勢，其畫面幾乎無落款，僅部分蓋印章，因此，就研究之角度看，較難確定其確實之創作時間。

五、　從其《夏荊山中國佛像畫集》上下兩集中發現，羅漢之造形異於佛菩薩像，大多袒胸，而羅漢臉部之表現，部分參酌前人作品稍加改變，如《夏荊山佛像畫集》下集 61 頁＜羅漢（迦諾伐磋尊者）＞之臉便是參考劉松年之＜羅漢圖＞。而 51 頁＜羅漢（阿氏多尊者）＞及 55 頁＜羅漢（賓頭盧尊者）＞之造形則參考貫休之羅漢圖造形。1968 年至 1970 年所繪之羅漢臉部近於世俗化，彷彿左鄰右舍之老人，平易親切；1987 年所繪者，或受古人之影響多高古莊嚴。

六、　就構圖上而言，其羅漢作品中大多將主角羅漢擺放於畫面中間偏右或偏左之處，面向右者則中間偏左，面向左者則中間偏右，以凸顯其重要性。

總之，夏荊山來台至今致力於繪畫創作，早期雖涉山水、人物，但中以佛像創作為主，並教授學生，傳承佛像畫繪製命脈，其學生中以佛像繪製者如張善靜、江曉航等。

陸、結論

傳統繪畫發展至清代，大體言之，仍以山水畫為畫壇宗主，其餘為花鳥、人物等，至於佛道繪畫之專擅者更為稀少。台灣早期渡海畫家大多擅長山水畫，如溥心畬、黃君璧、傅狷夫、張穀年、張大千等，而張大千與溥心畬除山水畫外亦擅人物，兩人亦繪佛像畫。蓋山水畫主要在體驗自然，藉由外在客觀景物抒發個人主觀內在情思；經由旅行，觀賞以至描寫、歌頌，皆出自人與自然的融合互沁。花鳥畫注重在花卉之姿態、色彩以至內在意涵之探索，適當地搭配蟲蝶、禽鳥，營造出馨香美好之畫境，尤為一般民眾之喜愛。人物畫則藉由人物題材，表現歷史故事，先聖偉人抑或貴族高士或平民百姓乃至底層民眾等內容。舉凡人生之悲歡離合，喜怒哀樂，生老病死，均為描寫內容。因此，敏銳的觸鬚與慧眼，隨時發現生活周遭的人生百態，無疑為人物畫之必要條件。至於佛像畫之繪製動

機，則不同於前三者，對宗教的熱衷與虔誠尤為要件。當人生遭遇到重大困難挫折與災禍，於無助無奈之際，心灰意冷時，宗教即為最佳寄託，最好的安心之處，它能安慰人心，撫平傷痛，讓人承受今生的無量苦痛而企盼來世的幸福!因此，一般人基於祈福、乞壽、發財抑或消滅罪孽，供奉不同之佛菩薩，畫家亦因個人之信仰而繪畫不同之佛像畫。

夏荊山之漢化繪製動機則出自內心對佛教之虔誠信仰與個人修為。尤為1988 年以後。發願餘生只畫佛像實令人感動。而如此之願力正是支持他持續不斷地繪製佛像之最佳動力。從其出版畫集中可看出其努力深入傳統之軌跡，藉由前人之作品臨摹參酌抑或攫取靈感，既從中獲得營養又負起傳承之重責。尤其處於佛像畫式微之時代，足見其真誠與勇氣。其羅漢作品實佔佛像畫之大部分，由羅漢臉部之莊嚴高古到祥和平易，由坐姿到站立轉變，由側面到正面，由一人到數人，無論留白之素雅衣服或細密花紋之服裝，以及樹木之鈎畫，雲水之表現，岩石山壁之皴擦，几榻桌燈之安排，都反映出作者之用心，並凸顯出畫家的巧思與描寫功夫。

此外，《夏荊山中國佛像畫集》上集中羅漢之畫幅較小（50 公分×40 公分），下集畫幅較大（66 公分×48 公分），而《佛像的欣賞》中，壹至陸卷，羅漢人物增加，動作及表情及背景均增加惜未標尺寸，但從畫面推測應屬不大之作品，古代有十大弟子、十大羅漢、五百羅漢等作品，於兩冊作品集中未見較巨幅之代表作品為美中不足！2014 年元月他於台灣成立基金會，推行書畫藝術公益活動，但願能對佛像畫之推動能注入一股力量！

參考文獻

1. 邱子慶、翟紅蕾著，《佛教諸神》，北京市：宗教文化出版社，2004 年 11 初版。

2. 俞崑編著，《中國畫論類編》，台北市：華正書局，1977 年 10 月初版。

3. 俞崑著，《中國繪畫史》，台北市：華正書局，1984 年 1 月初版。

4. 俞劍華注譯，《宣和畫譜》，南京市：江蘇美術出版社，2007 年 6 月第一版。

5. 馬書田著，《佛教諸神》，台北市：風格司藝術創作坊，2011 年 12 月初版。

NTU Digital Library & Museum of Buddhist Studies
國立臺灣大學佛教數位圖書館