

拜觀夏荊山居士中國佛像畫集有感

黃華源

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系助理教授

摘要

夏荊山居士早年旅台，後移居海外，晚年回歸故里，於大陸宗教藝術界頗孚眾望。《夏荊山居士中國佛像畫集》揭載最早之作品，為 1968 年之〈羅漢〉畫像；其次為 1970 年作〈竹林七賢圖〉，與〈桃李夜宴圖〉。夏居士於 1971 年移居美國加州，這是畫集中僅有的台灣時期畫作。而〈桃李夜宴圖〉款書則透漏了夏居士在台之齋室，「一塵丈室」由來之訊息。又本畫集除佛、菩薩造像之外尚有〈羅漢像〉、〈竹林七賢圖〉、〈高士圖〉、〈八仙圖〉、〈鍾馗〉…等，若謂為〈中國道釋人物畫集〉似更適切。

畫中款書所見創作地點包括，台灣一塵丈室、洛杉磯(洛省)、日本京都雲峰山莊、京都慶南畫苑、北京震南畫苑、北京畫苑、北京慶南畫苑、山東濰坊等。依序呈現的路徑，正是夏先生一路奔波，也是溯源歸鄉的軌跡。

畫集簡介提到，夏居士 1971 年移居美國後，曾參訪世界各大博物館，並致力於佛教繪畫藝術之研習。此提示，說明其畫作之佛教造像元素，與博物館收藏之關係，文中例舉：〈釋迦出山圖〉、〈蘇州瑞光塔四天王木函彩畫〉等，作為全面摹寫型態之參考。而〈普賢菩薩像〉則見元素源於不同出處的摻合。從繪畫技法而言，工筆寫意兼具也是其繪畫特色之一。

關鍵字：夏荊山、中國佛像畫集、工筆寫意

Reflection on Viewing Master Xia Jing Shan's Chinese Buddhist Painting

Huang, Hua-yuan

Department of Painting and Calligraphy, National Taiwan University

Abstract

During his youth, Master Xia Jing Shan lived in Taiwan and then went overseas. He returned home in later years. He has been a prominent figure in the field of religious arts in China. In his published work, "Master Xia Jing Shan's Chinese Buddhist Painting Collection," there collected his earliest work of "The Arhats" he painted in 1968 followed by "Seven Worthies of Bamboo Grove" and "A Night Banquet in Taoli Yuan" in 1970. Master Xia then moved to settle down in California, the US in 1971. These paintings are the only collections that he painted in Taiwan. "A Night Banquet in Taoli Yuan" reveals the creation site of Master Xia in Taiwan, "I Chen Zhang Shi." In addition to Buddha images, there are "the Arhats," "Seven Worthies of Bamboo Grove," "the Scroll Painting," "Eight Immortal Figures," "Zhong Qui," and so on. It should have been named as "Chinese Daoism and Buddhism Painting Collection."

From the painting illustration, we knew the creation sites included I Cheng Zhang Shi in Taiwan, Los Angeles, Unpousou and Qingnan Art Studio in Kyoto, Japan, Zhennan Art Studio, Huayuan Art Studio, Wingnan Art Studio in Beijing, and Weifang, Shandong. Following the path, we will see the trace for Master Xia to return home.

As mentioned in the painting collection, after arriving in the US, Master Xia visited well-known museums around the world and has been devoted to the studies on Buddhism painting and arts. This illustration explains the image making element of Buddhism in his painting as well as the relationships with museum collections. In the illustration, examples of "Shi Jia Coming out from the Mountain" and "Wooden Colorful Painting of Four Heaven Kings of Ruiguang Tower, Suzhou" were shown as the reference of mimic paintings. In "Samantabhadra Painting," we see the combination of elements from various sources. For painting techniques, his figure paintings integrate both reality and implied meanings, one of his personal distinct features.

Keyword : Xia Jing shan, Chinese Buddhist art collections, freehand brushwork

壹、前言

拾月初，參加中華民國畫學會舉辦之 2014《台灣美術歷程與繪畫團體發展》學術研討會，遇國立台灣藝術大學書畫藝術學系林主任錦濤教授。錦濤主任知我近年著力於台灣近現代書畫發展與書畫家相關研究，提起有一位早年曾經旅台之夏荊山居士，專攻佛像藝術，晚年回歸故里，現於大陸宗教藝術界頗孚眾望，並面邀我就其佛像繪畫為文一述。當下僅覺夏荊山先生之名似有所聞，但對他在台相關事蹟卻無所悉，此與中華民國畫學會舉辦 2014《台灣美術歷程與繪畫團體發展》之宗旨如同一氣。1949 年前後，大陸俊彥大批來台，或顯或隱，都曾在台灣這塊土地上參與耕耘，顯者或已取得歷史定位，代表者如：張大千、溥心畬、黃君璧、傅狷夫…等。其中更多的是一生奉獻台灣藝壇，曾經名重一時，現今卻被逐漸淡忘。研討會所列名單如：姚夢谷、葉公超、胡克敏、鄭曼青、劉延濤、虞君質、譚旦冏、莊嚴…等諸位先生。若非畫學會之再提研討，透過學術研究，經由論文的撰述，為台灣美術發展史略作補遺，或許他們的事蹟，終將被遺忘於歷史的洪流之中。

有感於研討當時之熱烈氛圍，及任何在台灣這塊土地上參與耕耘過的藝術家，都是台灣美術發展史的一部份。為免以後再為資料蒐尋所苦，當下即生應為歷史留材料的念頭，慨然應允錦濤主任之邀約。會後即刻請教台灣藝壇前輩，台灣藝術大學前美術學院院長，蘇峯男教授。蘇先生謂：早年因韓長沂老師之引介，得以認識夏居士，當時與夏居士時有往來的，還有去年來台藝大客座的高木森教授等。但夏居士很早就移居海外，因此在台活動記錄與資料比較少；上網搜尋也是盡如蘇教授所言。韓長沂老師是蘇教授讀淡水中學時的老師，峯南師對他非常敬重，民國六十九年藝專畢業巡迴展至台中，一日峯南老師離我班不知其所往，後來才知蘇老師是前往拜望棲隱於日月潭的韓長沂老師。

長沂老師與荊山先生皆為大陸北方來台在家修行之居士，他們結交於何時，現在只能靠荊山先生之回憶了。不過當年會介紹年輕之蘇峯男晚輩與之相識，應是佛門同修、書畫同道、異鄉同遊，多重交情之基礎使然。前述姚夢谷等名重藝壇之輩，數拾年後，猶有黯然之慮；棲隱淡然，不在藝壇中樞之士，其名不揚，也就不在話下。但是一部藝術史，不應盡是一堆名人之堆砌，若無默默耕耘人士之補遺，就藝壇現象之完整性而言，無疑是一種缺憾。如今夏居士已經顯耀於故

里，其經歷與成就，應該從兩岸美術文化材之角度來衡量，居士在台之相關事跡實有發掘記錄之必要。

貳、與夏居士佛像畫集之對話引得一點在台訊息

拜訪位在台北民生東路的財團法人夏荊山文化藝術基金會，得以近觀基金會所藏，夏先生高清複製作品。又與趙執行長忠傑博士一席談，得知基金會未來一系列待推動的宏大志願。心生敬佩之外，也獲知夏荊山居士之相關研究，目前在台已邀請多位學者同時進行中。另外在大陸另有組織，正在以採訪方式進行夏居士行誼記錄，同時還在進行其他作品之登錄、建檔。得此訊息後，原先覺得應該趕快發掘記錄的緊迫感，頓然減輕不少。詳實而言，預計十二月份的座談，若要以論文規格作生平或藝術風格研究等，的確有整理不及之壓力。草草為之，又恐成為他日研究者之困惑。所幸趙執行長與錦濤主任皆言，文章形式不拘，初次文會為座談。因此僅以錦濤主任捎來之《夏荊山中國佛像畫集》為基礎，就拜觀所得陳述己見。

《夏荊山中國佛像畫集》一冊，夏荊山繪，北京工藝美術出版社出版，全書 234 頁，採一頁畫作搭配一頁書法編輯，全書得畫作 121 頁。翻閱充滿法喜的佛像繪畫，確實引人如沐佛菩薩之慈悲與大智；但是細觀畫作，往往又有弦外之音，既有所感，亦有尚待釐清之惑。

由於現階段尚屬賞畫、讀畫階段，並未進入研究之深度，或可謂之與畫集之對話。零散雜感之筆記，有待他日能得夏居士，或知其事者解惑，若有結果，亦或是對夏居士相關研究之一小步。

本書未署出版年份，按畫冊第 119 頁揭載之〈韋馱尊天菩薩〉與第 223 頁〈鍾馗〉等，兩件記為 2012 年製作的作品，是畫冊中年份最晚之作，故估計出版年份約在 2012 年左右。揭載最早作品為 1968 年之〈羅漢〉畫像，自 53 至 99 頁，計 24 幅。其次為畫集 111 頁，1970 年作〈竹林七賢圖〉，與 113 頁，1970 年作〈桃李夜宴圖〉。據畫冊扉頁簡單之生平介紹所述，夏居士於 1971 年移居美國加州，因此這幾件作品是畫集中僅有的台灣時期早年畫作。就畫論畫，這些作品都是構圖嚴謹、用筆精細、設色高雅的工筆人物畫。同時也說明了，1971 年以前，曾經有一位專擅工筆人物的畫家—夏荊山，旅居台灣；且目前還有在台繪製作品存在之事實。

從畫集第 113 頁，1970 年作〈桃李夜宴圖〉的款書：「庚戌白露於一塵丈室興擬桃李夜宴圖楠竺居士」所示，夏居士在台時期之齋室堂號，應為「一塵丈室」。「一塵」與「丈室」據為佛家用語，因此「一塵丈室」的室號，應是學佛皈依以後所取，此說如果確切，也是夏居士在台時期研究的一點小收穫。

出現於 1968 年與 1970 年，台灣時期的畫作，不禁令人回想大時代經歷了政治、經濟與族群的磨合。1970 年左右，來台大陸人士與本土台灣人的本外省情結，基本上已經趨於融合的狀態。國際局勢方面，美國、蘇聯兩大政治體系壁壘分明，國內則國民政府反攻大陸之目標多年未能實現，大陸時值文化大革命之風潮，台灣在聯合國之席位受到嚴重的挑戰。即使台灣當時的經濟發展，以農業生產促進工業發展的的策略成功，但經濟力量仍然薄弱，無力支持當代藝術活動，因此收藏風氣並不興盛。夏居士一介在家修行者，不作興繪製反映時事之畫作，遠離台灣畫壇之核心可想而知。據蘇峯南教授之回憶，夏居士之畫作，當年已有外國藏家收藏。在大陸一片混沌，台灣政局內作鎮定，國際地位危急，經濟力量尚屬薄弱的年代，夏居士繪畫創作得到的支撐卻是來自海外，種種因緣，也許可說明為何 1971 年，夏居士會移居海外。

參、早期畫風與師承有惑待解

以大陸百度搜索引擎搜尋夏居士生平，謂夏居士 16 歲時，從郭味蕓先生習畫。郭味蕓先生 1937 年時，曾進入北京古物陳列所國畫研究室，臨摹故宮所藏古代繪畫。1938 年抗戰軍興，返回山東，任教於濰縣縣立中學。可以理解郭味蕓先生早年之國畫，因有古物陳列所國畫研究室臨摹古畫之經歷，而寓有源於唐宋以來之繪畫傳統，不過郭味蕓先生的這類風格之作卻無緣拜見。由於對郭味蕓先生畫作之印像，皆為寫意形式之花鳥作品。而夏荊山先生台灣時期所繪人物畫，與郭味蕓先生常見之花鳥畫風格卻迥然不同，推想其師承應該另有其人。《夏荊山中國佛像畫集》首頁生平簡介亦云：自幼遍訪名師，研學花卉、人物、仕女及山水等繪畫技法，顯示夏居士繪畫所涉，絕非人物一種。夏先生在台時期的繪畫，除了人物畫之外，或許還有工筆或寫意花鳥、甚至山水畫等。從其在台時期所繪人物畫中所見，用筆之精妙，構圖完整且設色清雅，如此佳作想必出於高人傳授。由於畫集所附簡介確實太簡，因此留下些許待解之迷，若蒙夏居士說明，相信對先生繪畫藝術之研究，就

技法、師承、風格…等，必能提供一些資料做為相關研究之參考。

肆、一冊內涵跨越佛像畫集之大作

上述 1968 年之〈羅漢〉畫像 24 幅，及 1970 年，〈竹林七賢圖〉與〈桃李夜宴圖〉等，屬於畫集中台灣時期的早期作品之外。另有畫集第 231 頁 1976 年作〈高士圖〉、畫集第 229 頁 1982 年作〈高士圖〉、畫集第 233 頁 1983 年作〈高士圖〉(此畫就所繪人物之形像與持物，可明確辨認出八仙俱在，應可更名為〈八仙圖〉較為恰當。)、另畫集第 235 頁 1983 年所作的〈高士圖〉，(此畫前景見麻姑圖像。畫面中心之主要描繪，有巨大酒罈三個，眾人飲酒作樂，有醉臥者、有狂歌者、右後方又有一組高士奕棋，說明此間飲酒之人絕非村夫，極可能是民間傳說的「飲中八仙」，所以此圖應該也有更改畫題之空間。)這幾件年代確切的作品，再加上畫集中還有「鍾馗」畫作九件；因此就題材而言，這本畫集並不完全是佛像繪畫，它還包括了道教人物與高士圖等，比較適切的說法，這是一部夏荊山居士所繪的〈中國道釋人物畫集〉。如此說來，也就可以印證夏居士生平所述的學畫經歷，及夏居士從仕女人物到致力佛像繪畫，其間是有一個轉換的過程。即便如此，全書 121 頁畫作，扣除以上作品，整體上還是以佛教題材為大宗。描繪內容包括「佛」之「釋迦牟尼佛」、「阿彌陀佛」、「西方三聖」等 5 件。「菩薩」則有「文殊菩薩」、「普賢菩薩」、「地藏王菩薩」、各式「觀世音菩薩」、「韋馱菩薩」等，共 37 件(其中「觀世音菩薩」多達 30 件)。「祖師與名僧」則有「達摩祖師」、「二祖慧可大師」、「寒山拾得」等 5 件。「羅漢」54 件。「天王」像 4 件。綜觀之，畫集內容包括夏荊山居士佛像繪畫之早、中、晚時期，應是夏居士佛像畫作之精選。就以上內容所示，「佛」、「菩薩」、「羅漢」、「護法天王」、「祖師與名僧」等，仍是大宗。從造像形式來看，其畫作仍以漢式信仰之淨土與禪宗為主，某種層度也反映了近代中國佛教信仰之一種現象。據趙執行長所云，夏荊山居士創作無數，隨其習藝弟子亦有百人，尚有其他出版數以千計的佛像繪畫公諸於世，只可惜尚未目睹；而其他尚在整理者亦不計其數。

據百度百科搜尋夏居士之介紹，夏居士於 28 歲時，拜南亭法師為師。按先生年齡推算，皈依佛門時為 1950 年，時南亭法師已於 1949 年五月一日，奉智光老和尚來台，並於台北、台中宣揚佛法。夏居士應當是於此際皈依南亭法師，並發願

獻身佛陀，潛心佛法，廣行菩薩道。此後並追隨海內外高僧大德，修學顯密教法達數十年。不過就此畫冊所見，目前收錄的佛像繪畫，率以顯教為主。觀畫之餘，又讓我多了一層好奇心，此一畫集就夏居士畫作而言，不過數千作品之百餘精選而已，將之視為夏荊山居士佛像繪畫之抽樣，自然有其代表意義。但沒有刊載之畫作，究竟有無其他密教佛像之作？數量與面貌為何？從中國人物畫的方向來發掘，早年人物畫還包括哪些面目？這些都要等到大陸研究小組，資料登錄彙整之後，方可一窺究竟，因此這是一份令人期待的發表。同時也相信早年作品中，應該還有一些畫作可以如作品集 113 頁，〈桃李夜宴圖〉的款書一樣，流露一些有價值的研究材料。

伍、畫作中所見的博採與涵融

就畫作款題所見，畫作創作地點，有記錄者包括，台灣一塵丈室、洛杉磯(洛省)、日本京都雲峰山莊、京都慶南畫苑、北京震南畫苑、北京畫苑、北京慶南畫苑、山東濰坊等。這些創作地點說明夏居士離開台灣之後，移居美國加州，其主要活動地點還包括日本。1994 年，古稀之年的夏荊山居士回到中國，在北京郊區的密雲水庫邊，創辦了「荊山畫院」，作為其佛教藝術傳習的場所。這些在《夏荊山中國佛像畫集》中，佛像繪畫與書法作品之落款可得到印證。這一路從台灣到美國、日本復歸於北京、山東的軌跡，正是荊山先生一路奔波的生命軌跡，也是他溯源歸鄉的軌跡。

畫集所附簡介也提到，夏荊山居士一九七一年移居美國加州後，曾參訪世界大博物館，並致力於佛教繪畫藝術與文化研習。這句話說明夏居士之佛像畫，不盡然是以個人感受來進行佛教造像，作品博採博物館中的繪畫名跡，是他進行佛像繪畫創作方式之一。這樣的提示，為《夏荊山中國佛像畫集》的欣賞，提出了探討其畫作，可從源於博物館收藏之佛教造像元素，及透過畫面比對來溯源。因此翻閱畫集，遍查手邊資料，確實有些所收穫，例如：

(一) 源於日本東京國立博物館所藏的〈釋迦佛出山圖〉

原作〈釋迦佛出山圖〉(圖 1)絹本，南宋梁楷所作，現藏於日本東京國立博物館。因畫作鈐有室町幕府第三代將軍足利義滿的「天山」印，而足利義滿所處年代，約為中國之元末明初，據信此畫明初以前已經傳到日本，並為幕府將軍足利之收藏。

足利之後此畫曾入若狹酒


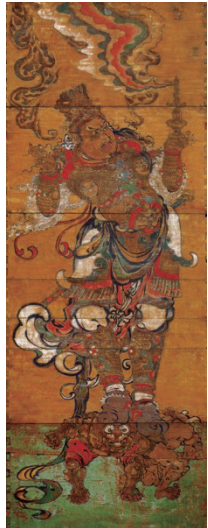
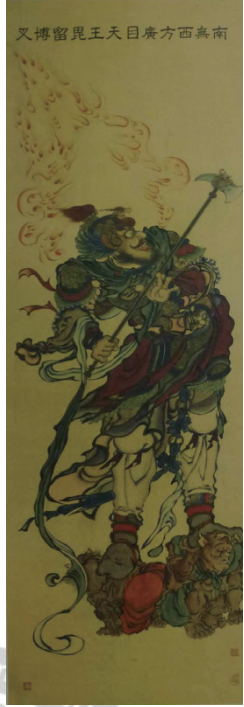
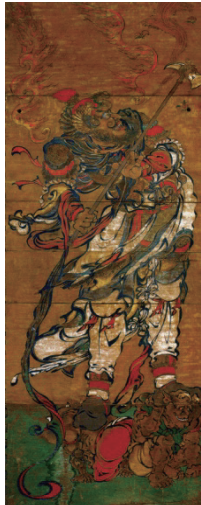
井家族，1997 年為東京國立博物館所藏，2007 年被鑒定為日本「國寶」級文物。〈釋迦出山圖〉描寫藏釋迦經歷了長期苦修，領悟到苦修並非悟道之途，從而走出深山。東京博物館所收藏的〈釋迦出山圖〉，畫中有「御前圖畫 梁楷」諸文字，可知畫作是在南宋宮中所繪。釋迦容貌以寫實手法精細的繪製，表現出釋迦容顏枯槁，鬚鬚滿腮，體軀消瘦，踽踽獨行的樣子。畫中前景有土坡、枯木，背景兩層崖壁，顯示出行走於山中，以示釋迦步出苦行林的情景。梁楷，南宋(1127~1279)書畫家，早年師事賈師古，嘉泰年間(1201~1204)曾為畫院待詔，並獲賜金帶，但性格豪放不羈的梁楷，厭煩畫院的繁文縟節，因而掛金帶而去，人稱「梁瘋子」。梁楷與妙峰禪僧等，有所往來，畫中融入禪的概念，是禪宗繪畫重要代表人物之一。其畫作既能細筆，尤善減筆。這幅〈釋迦出山圖〉筆法工整，與其〈潑墨仙人〉、〈李白行吟〉等大寫意簡筆畫作，風格迥異。

東京國立博物館所藏的〈釋迦佛出山圖〉，與畫集第 155 頁 2003 年作〈釋迦牟尼佛〉(圖 2)比較，說明這是整幅作品的傳移摹寫類型。夏居士所作的〈釋迦牟尼佛〉畫作，絹本，高 109 公分，寬 42 公分；東博藏品，絹本著色，高 119 公分寬 52 公分，相較之下夏居士所繪尺寸略小於原作。人物與景物之佈局，與原畫如出一轍。細查夏居士所繪作品，其岩壁、石頭之皴法，枯樹寒林之枝幹筆法，抑揚頓挫，筆筆精到，描寫中也作了部分主觀的更改，故寒林之樹枝與岩壁皴法略繁於原作。同樣手法也顯現在人物描寫，例如輪廓神情至為精準，但下巴與鬚鬚之處理略有微調，衣著揉參了個人之觀點，捨棄原作雙層雙色之描寫；捨棄右臂之臂釧等。此畫繪製時為 2003 年，夏居士行年已經 81 歲，以其高齡，仍有如此精力作此等精細之摹寫，證明其參訪世界大博物館，致力於佛教繪畫藝術之研習之外，也說明了這種態度是直到晚年仍奉行不懈的。


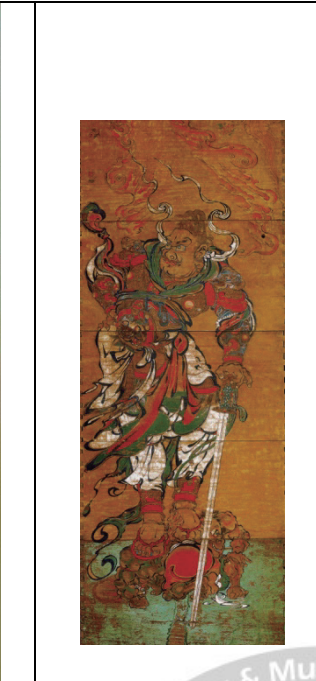
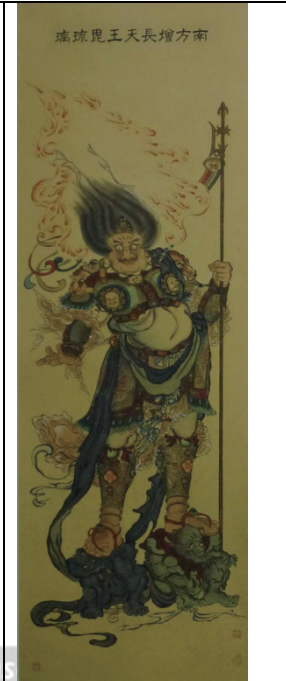

	
<p>(圖 1)〈釋迦佛出山圖〉絹本。 南宋梁楷作，日本東京國立博物館藏。 高 119 公分寬 52 公分。</p>	<p>(圖 2)〈釋迦牟尼佛〉絹本。 2003 年，夏荊山作。 高 109 公分，寬 42 公分</p>

(二) 蘇州瑞光塔四天王木函彩畫

類似上述從博物館收藏中，吸取養份的摹寫畫作，尚見於畫集第 115 頁的〈北方多聞天王〉(圖 3)、第 117 頁的〈西方廣目天王〉(圖 4)、第 237 頁的〈東方持國天王〉(圖 5)、第 239 頁的〈南方增長天王〉(圖 6)等，四大天王畫像。製作年代皆標示為 2002 年，尺寸略大於原件，高 180 公分寬 63 公分，俱為絹本。由於編輯上兩兩分置，前後相差百餘頁，稍不注意即無法將此四天王聯繫一起。而此四天王之畫像論其源頭，則是中國近現代考古工作中，北宋文物之重要發現。

			
<p>(圖 3)〈北方多聞天王〉2002 年，年夏荊山作。高 180 公分寬 63 公分。</p>	<p>(圖 7a)〈四天王像〉1013 年，瑞光塔藏。高 124 公分，寬 42.5 公分。</p>	<p>(圖 4)〈西方廣目天王〉2002 年，年夏荊山作。高 180 公分寬 63 公分。</p>	<p>(圖 7b)〈四天王像〉1013 年，瑞光塔藏。高 124 公分，寬 42.5 公分。</p>

此四天王之原始形象，係源自於 1978 年，發現于蘇州瑞光塔第三層天宮的，五節正方形頂套疊式銀杏木製木函。木函四面其上分別繪製天王像(圖 7a-d)，函內墨書「大中祥符 6 年(西元 1013 年)4 月 18 日記」等文字，按此記錄推算，應為北宋初期之物。畫高 124 公分，寬 42.5 公分，該函現存蘇州博物館。所繪四天王，面部表情誇張，形象威武，氣勢雄壯。畫中筆法採用了「蘭葉描」、「蓴菜條」等畫法，線條生動流暢，富有變化、真實感和運動感十足。這種畫風被視為五代風格，近似唐代畫聖吳道子，是「吳帶當風」特色畫法的最佳詮釋。雄渾的筆墨，加上豐富的天然色彩，畫幅雖小，卻有震撼人心，壯闊聲勢的動感，發現以來備受矚目。夏居士所繪之四天王像，形體與輪廓掌握都十分準確，線條輕重迭宕變化，筆勢流暢靈動，可謂吳帶當風「蘭葉描」、「蓴菜條」畫法之再現。夏居士製作此畫時也已 80 高齡，從畫中可見其不為既有描寫技法所限，學什麼像什麼，畫到老學到老的海涵精神。

			
<p>(圖 5)〈東方持國天王〉2002 年，年夏荊山作。高 180 公分寬 63 公分。</p>	<p>(圖 7c)〈四天王像〉1013 年，瑞光塔藏。高 124 公分，寬 42.5 公分。</p>	<p>(圖 6)〈南方增長天王〉2002 年，年夏荊山作。高 180 公分寬 63 公分。</p>	<p>(圖 7d)〈四天王像〉1013 年，瑞光塔藏。高 124 公分，寬 42.5 公分。</p>

(三)、普賢菩薩與法海寺信士像

佛教造像經過長期的發展，已經自己成體系，圖像中之符號源於經典記載，並為普世信眾所共同認知。較初淺之認識如：「佛像」通常不著瓔珞，手印中之「觸地印」為「釋迦牟尼佛」於菩提樹下悟道時，斥退群魔所結的印相，又稱「降魔印」，見此印即知造像為「釋迦牟尼佛」。「與願印」則為佛或菩薩滿足眾生，有使眾生所求之願望都能實現之寓意。瓔珞、臂釧則為菩薩之配飾。「觀世音菩薩像」頭上頂戴的「化佛」，為「無量壽佛」亦即「南無阿彌陀佛」。「大勢至菩薩像」頭上頂戴的是「寶瓶」，意為盛諸光明。有時候也可以從祂們的坐騎與持物來分別，如「文殊菩薩」道場在山西五台山，造像手持智慧劍，象徵斬除煩惱，祂的坐騎是青獅，獅吼以喻威風震懾魔怨。「普賢菩薩」與騎乘青獅的「文殊菩薩」，同為「毗盧遮那佛」之脅士，合稱為「華嚴三聖」。祂的坐騎是六牙白象，白象代表辛勤不倦，願行殷深；六牙，表示佈施、持戒、忍辱、精進、禪定、般若六波羅蜜。以上所述是已經深植於佛教信眾之一般常識，然而這些常識只不過是經典所述之一斑，畫家造像必須回歸於經典所述為依據，才能夠繪出完美的佛畫形像。對於經典的完美詮釋，

源於對精典的認知，前輩宗教畫之大師已經以作品現示，因此直接從古代名家佛畫、或大佛寺之佛像壁畫，擷取佛像繪畫之元素，是可以憑藉作為深入佛像繪畫堂奧之法門。

看過畫集後，不得不承認夏居士是深諳此道的高手，他在離開台灣之後，移居美國即經常走訪博物館，從流落海外的佛像進行古代佛畫的研究，並吸收轉化為自己佛畫的元素。前述〈釋迦佛出山圖〉與〈四天王畫像〉屬於全面摹寫型態。但如果將古代佛畫，進行研究、解構再建構，就會產生不盡然完全摹寫的型態。畫冊第5頁1999年題於北京的〈普賢菩薩〉(圖8)(原誤植為文殊菩薩)像為例，畫中之「普賢菩薩」造像，與日本鳥取八頭豐乘寺所珍藏的平安時代(794~1185)之〈普賢菩薩像〉(圖9)，似有幾分相似。豐乘寺所藏的畫像，畫中「普賢菩薩」合掌，乘騎六牙白象，結跏趺坐於五重蓮座上，從畫面右方向左緩緩前行，此像在日本被稱為平安時代後期佛畫之絕品。夏居士的所繪的〈普賢菩薩〉與日本豐乘寺所藏的畫像，有種似曾相似之感。這種似曾相似，也許源於對經典詮釋的一致性，但也不排除是對前人的詮釋，經過轉化與吸收。

夏居士的這幅〈普賢菩薩〉右下方又繪有一位信士作仰望之勢(圖10)。畫中這位信士的造像也是有所源頭的。他的出處是北京西郊，翠微山南麓，明英宗朱祁鎮御用的司禮監太監，李童監造的法海寺。該寺始建於明正統四年(1439年)，完成於正統八年(1443年)，完成後英宗親賜「法海禪寺」匾額。大殿牆上有宮廷畫師宛福清、王恕和民間畫士張平、王義、顧行等十五人所繪的明代佛像壁畫多堵。該寺建寺因為有明皇室之關係，所以能得宮廷畫家的參與，一流畫家用筆之細膩、用色之金碧輝煌，至今已歷五百餘年仍然光彩奪目，其藝術價值，堪稱明代壁畫中的最高典範，法海寺也因此聞名。夏居士的這幅〈普賢菩薩〉右下方所繪的信士，即是出於法海寺一堵〈文殊菩薩像〉，畫面左下方之信士(圖11)。夏居士將其左右反置之後，挪移至〈普賢菩薩〉右下方，巧妙的安排下，可謂渾然天成。所謂借用挪用、繪畫元素的解構與再建構，巧妙俱現。佛畫造像講究儀軌法度，注重傳承，


透過此種模式既可得以延續儀軌法度，又可進行畫面的改造與創新。可見夏居士博覽古畫之後，有所歸納，所有元素盡在其佛畫創作中得以適切運用。整本畫集中，尚有其他類似作品，惟文章篇幅所限，例舉簡述而已，但已足證夏居士佛像繪

畫原素之博採與涵容。

(四) 工寫兼具筆墨殊勝

			
<p>(圖 8)〈普賢菩薩〉 1999 年，年夏荊山作。</p>	<p>(圖 9)〈普賢菩薩像〉 (794~1185) 平安時代豐乘寺藏。</p>	<p>(圖 10) 信士 1999 年，年夏荊山作。〈普賢菩薩〉右下方信士。</p>	<p>(圖 11) 信士 1443 年，法海寺〈文殊菩薩像〉，左下方信士。</p>

誠如首頁自傳所言：夏荊山居士的佛畫藝術，可說是圓融的體現了佛菩薩的智慧與慈悲。他將自己對佛教深切真實的體悟，融入每件畫作之中。用國畫的寫意與工筆畫法，細膩寫實，且虔敬地繪製每一幅清靜莊嚴、慈悲無我的佛畫。從繪畫技法而言，工筆寫意兼具也是其佛像繪畫的特色之一。佛像繪畫無論工筆或寫意，筆墨線條，即是畫作傳神之憑藉。拜觀了夏居士畫集後，確實也不得不佩服，由於用心虔敬，為了完美的呈現佛像的清靜莊嚴，故能不為固定的筆墨形式所侷限。翻閱畫冊之際，依作品之異，時見不同的筆法出現於畫面之中。傳統人物畫譜，有十八描之線條歸納。夏居士之畫作，諸多描法都有採用，適時自然的加以變化，有時一畫採用多種筆法，卻渾然融為一體。

	
(圖 12)蓮花座「鐵線描」與飄帶的「蘭葉描」法。	(圖 13)用以表現大象皮膚之「棗核描」，其線條於短促距離間，中段自然鼓起，轉折頓挫柔和。

		
(圖 14)信士的衣冠飄帶，以「鐵線描」為之，衣袖與衣紋摻用「釘頭鼠尾描」。	(圖 15)〈觀世音菩薩〉「顫筆」描寫菩薩衣紋。	(圖 16)〈觀世音菩薩〉則以「棗核描」為主的筆法，呈現曹衣出水的造像風貌。

即以上述這件〈普賢菩薩〉與信士之作品為例，蓮花座以堅實的「鐵線描」勾勒；衣紋的飄帶，為了顯現其柔軟的飄動感，描繪方式即採用「蘭葉描法」(圖 12)。普賢菩薩坐騎之六牙白象，為顯象皮之厚與皺，採用了「棗核描」(圖 13)的筆法描寫。「棗核描」與「橄欖描」相似，但線條短促，中段自然鼓起，轉折頓挫比「橄欖描」柔和些，用在大象皮膚的表現上至為適切。此畫右下信士的衣冠飄帶，以「鐵線描」為之，衣袖與衣紋卻摻用「釘頭鼠尾」(圖 14)的筆法。

其他筆法之變化，如畫集第 13 頁，〈觀世音菩薩〉菩薩衣紋的描繪，明顯為「顫筆」的描寫筆法(圖 15)。又 29 頁，〈觀世音菩薩〉則以「棗核描」為主的筆法，

呈現曹衣出水的造像風貌(圖 16)。因此夏居士之佛像畫，依畫面情節所需，用筆風貌多變，且融合自然，足見

其多年之投入，養成了深厚之功力。至於其寫意佛像更是簡筆揮灑，彩墨融合，形神兼備，法相莊嚴。總言之，其佛畫，無論工筆亦或寫意，尊尊皆能引人心生崇敬，觀其畫面即有佛菩薩的慈悲與智慧灌沐之法喜，此即佛教繪畫藝術體現清淨莊嚴，所達到的殊勝境界。

陸、後記

原本急於夏先生在台行誼資料之收集，卻轉為拜觀畫集，記錄從畫作圖像所得的膚淺觀感。一本畫冊之拜讀，談不上研究，不過畫冊上刊載的作品，確實也透露了一些訊息。拉雜記下拜讀所感，以待十二月(2014 年)參加座談時有所參考，並與其他同道交流。

據夏荊山文化藝術基金會，趙執行長忠傑博士所言，夏居士所作佛畫，數量何止千計。看過這本畫集，復加此言，內心崇敬之心，油然而生。如此之大成就，是經過數十年之投入積累所得的成果。從其作品數量推算，夏居士每日投入創作之時間，必不是朝九晚五之而已。而且這種投入，是一種恆常無止境的循環，以現代人由外而內觀察的認知，這應該是一種堅持的力量吧。自古以來，抄經與畫佛都被視為一種殊勝的修行法門。個人雖不曾嚴肅的畫佛造像，但在讀書畫畫之餘，也有持續抄經之經驗。以虔誠恭敬之心，一筆不苟，屏除雜念，直至收筆之間，產生的定境，箇中為何，惟執筆者知之。此種心境相信也存在於繪製佛畫之際，以同理心想夏居士作畫的心境，只能是一種理解。以居士超過六十多年之修行，太多夏居士個人才有的領略，在內屬於居士個人之修為，在外則是畫作精神內涵的支撐。而這種堅持，這種定境，不是斷續的存在，持續定境的修為，實在難與外人道也。片刻的定境對塵世凡人，已經得之不易，六十餘年之修為，豈是吾輩所能理解。當然也絕非僅憑畫冊一本，即可全面洞察。

原作未得拜觀，僅就畫片以及藏於基金會之高清複製作品論畫，受限仍多。而繪畫背後屬於精神層次之認識，更是無從探索。期待大陸的工作小組，在資料的收

集方面，能多做點夏居士的口述資料記錄，而這份資料，不僅是夏居士畫佛像的技術問題，及早、中、晚年個時期之行誼，更期待是在精神領域的個人領會。我想這些經驗也會如同他的佛畫一般，將會帶給世人更多的領悟。



參考書目

1. 夏荊山《佛像的欣賞》卷壹(北京：中國青年出版社，2014 年 7 月 1 版)
2. 夏荊山《佛像的欣賞》卷貳(北京：中國青年出版社，2014 年 7 月 1 版)
3. 夏荊山《佛像的欣賞》卷伍(北京：中國青年出版社，2014 年 7 月 1 版)
4. 夏荊山《佛像的欣賞》卷陸(北京：中國青年出版社，2014 年 7 月 1 版)
5. 夏荊山繪《夏荊山中國佛像畫集》北京：北京工藝美術出版社，2013 年 12 月)

