

# 行雲自在—夏荊山〈白衣觀音〉對南宋牧谿畫作的承繼與開拓

吳蕙君

世新大學中文研究所博士生、兼任講師

## 摘要

夏荊山居士於 1950 年，拜南亭法師為師，皈依佛門，發願將此身心奉獻於佛陀，潛心於佛法，廣行菩薩道。觀看夏居士的畫作，佛像繪畫占很大的比重，應與夏居士在 1988 年，體會到佛像微妙之境，發願餘生只畫殊勝的佛像畫有很大的關聯。在夏居士眾多的佛像畫中，觀音佛畫最多，幾達三十多件，工筆、水墨、白描畫法兼有，觀音的造像也呈現諸多樣貌，有：一葉、水月、紅竹、蓮花、白衣、禪定、童子拜觀音等。其中題名為〈白衣觀音〉，或以白衣觀音與吉祥圖案的組合有非常多件，夏居士〈白衣觀音〉與南宋牧谿〈白衣觀音〉的造像頗有異曲同工之妙。

〈白衣觀音〉在禪宗繪畫上，是一幅重要的畫像，常以水墨技法表現，歷來繪白衣觀音佛像所在多有，至南宋牧谿始有開創，吳大素評此畫：「意思簡當，不費妝綴。」若說牧谿〈白衣觀音〉展現的是一種率真、簡逸豪放、自然清靜，擺脫形似束縛的美感，那麼夏居士沿用著牧谿白衣觀音的造形，更加展現觀音的慈悲、智慧，以及精緻凝寂的美感。

本文擬從傳移摹寫、骨法用筆和傳神寫意三方面，探討夏居士〈白衣觀音〉對牧谿白衣觀音造像的承繼與開拓，並藉由白衣觀音的畫作，體察夏居士如何展現「佛法在世間，不離世間覺」的菩薩道。

關鍵字：夏荊山、白衣觀音、牧谿、禪宗

# The Unstrained - Inheriting and Exploring Song Muqi's Paintings in the Southern Song Dynasty by Xia Jing Shan's 'White-robed Guan Yin'

**Wu Hui-Chun**

Ph.D. Candidate and Adjunct Instructor, Department of Chinese Literature, Shih Hsin University

## Abstract

Xia Jing Shan became a Buddhist lay disciple under Dharma Master Nanting in 1950 and vowed to dedicate his body and mind to Buddhism by devoting to Buddhist teachings and following the Bodhisattva way of life. Buddhist portraits take up a big part of Xia Jing Shan's painting oeuvre. He came to the realization in 1988 of the subtleties and the refinements in Buddhist portraits, and resolved to dedicate the remainder of his life to painting Buddhist portraits. Portraits of Guan Yin (Avalokiteśvara) take up the largest portion of Xia's oeuvre of Buddhist portraits, consisting of over 30 pieces spanning across different genres including *gongbi* (a realist fine-brush technique in Chinese painting), ink wash painting, and line drawing. Guan Yin is also depicted in many different ways in Xia's paintings, including Guan Yin on one leaf, water-moon Guan Yin, red bamboo Guan Yin, white-robed Guan Yin, meditating Guan Yin, and boy worshipping Guan Yin, etc. He created several paintings based on the theme *White-robed Guan Yin* or the white-robed Guan Yin combined with other auspicious images. Moreover, Xia's *White-robed Guan Yin* shares many similarities with Muqi's *White-Robed Guan Yin* painted in the Southern Song dynasty.

The white-robed Guan Yin is an important portrait in Zen Buddhist paintings, and is often created using Chinese ink painting techniques. There have been many white-robed Guan Yin portraits painted throughout history, and Muqi of Southern Song dynasty's rendition marked the beginning of innovative, unique approach to the subject matter. "It is simple in meaning and without superfluous embellishment," commented Yuan dynasty artist Wu Dasu on the painting. If the aesthetic expressed in Muqi's *White-robed Guan Yin* is one that is earnest, simple yet bold, natural, tranquil, and unbounded, Xia's portrayal, although follows the style of Muqi's rendition, shows more of Guan Yin's compassionate and wise qualities, with an

aesthetic that is refined and concentrated.

Based on the three aspects of tracing and imitating, skeletal patterning using brush, and realistic and freehand brushwork, this essay explores how Xia's *White-robed Guan Yin* inherited and expanded from Muqi's rendition, further examining how through his painting of the Avalokiteśvara in the white robe Xia demonstrates the Bodhisattva way of life: “Buddha Dharma exists for the world, apart from this world, there is no enlightenment.”

**Keywords:** Xia Jing Shan, white-robed Guan Yin (Avalokiteśvara), Muqi, Zen Buddhism



# 壹、前言

夏荊山居士字光樺，又名楠竺，1927 年<sup>1</sup>生於山東省維坊市。十六歲，師從當代畫家郭味蕖先生學丹青，繪畫技法日趨精湛，為了讓繪畫能有更大的成就，夏居士離開郭味蕖先生，遍訪全國名師刻苦用功，繪畫技藝日臻嫻熟，就在此時，夏居士有機會接受佛教，並深受吸引。1949 年，夏居士隨部隊來台，先後結識南亭法師、南懷瑾兩位佛教大師。1954 年拜南亭法師為師，皈依佛門，此後發願：將此身心奉獻於佛陀，潛心於佛法，廣行菩薩道。1971 年，夏居士移居加州，仍專心致力於佛像繪畫，期間更常至各大博物館研習、臨摹。觀看夏居士的畫作，佛像繪畫占很大的比重，此應與居士在 1988 年，體會到佛像微妙之境，發願餘生只畫殊勝的佛像畫，有很大的關係。在夏居士眾多的佛像畫中，觀音佛畫最多，工筆、水墨、白描畫法兼有，觀音的造像也呈現諸多樣貌，其中題名為「白衣觀音」，或以白衣觀音與山、水、岩石的組合，在夏居士《中國佛像畫集》<sup>2</sup>多達十六幅，可知「白衣觀音」是重要且可研究的題材。

「觀世音菩薩」（梵語 *Avalokiteśvara*），譯成「光世音」、「觀世音」、「觀自在」，簡稱「觀音」。觀音有三十三種造像<sup>3</sup>，而白衣觀音是其中一種。唐末時，已有白衣觀音像出現，但經典對白衣觀音的造型甚少記載，或以為白衣觀音是從水月觀音變化而來，<sup>4</sup>不過現今學者大多以為此與密教的盛行與在中國流傳有關。白衣觀音身著白衣、髮冠上披白帛、一身素雅，有別於一般觀音瓔珞滿身的造像，也為水墨畫家所喜愛。南宋牧谿<sup>5</sup>〈猿〉、〈觀音〉、〈鶴〉，用簡練、淡雅的筆墨繪白衣觀音結跏趺於山壁

<sup>1</sup> 夏荊山居士的生年有二說：一為 1924 年，一為 1927 年，說法不一，本文暫引自「財團法人夏荊山文化藝術基金會・夏荊山居士大事紀」。

<sup>2</sup> 夏居士白衣觀音的畫作翻拍自《夏荊山中國佛像畫集》。參考自夏荊山：《夏荊山中國佛像畫集》（北京：北京工藝美術出版社，2013 年），頁 11-141。

<sup>3</sup> 三十三觀音，即國畫普門品所說，與「三十二應化身」大同小異。另一說，三十三觀音：楊柳、龍頭、持經、圓光、遊戲、白衣、蓮臥、灑見、施藥、魚籃、德王、水月、一葉、青頸、威德、延命、眾寶、岩戶、能靜、阿耨、阿麼提、葉衣、琉璃、多羅尊、哈喇、六時、普慈、馬郎婦、合掌、一如、不二、持蓮和灑水觀音。此多屬密教說法，典據不明。參考自陳清香：〈觀音菩薩的形象研究〉，《華岡佛學報》第 3 期（1973 年），頁 77。

<sup>4</sup> 莊伯和以為：「白衣觀音大約從流行於唐代的水月觀音變化而成的。」引自莊伯和：《佛像之美》（台北：雄獅圖書有限公司，1990 年），頁 173。另外，藍瑩如也認為水月觀音和白衣觀音多半相混。參考自藍瑩如：〈中國和日本的水墨水月觀音〉，《歷史文物》第 188 期（2009 年 3 月），頁 88。

<sup>5</sup> 關於牧谿的生平記載不多，大概可知牧谿出生於蜀地，而且出家為僧。據元墨梅家吳大素《松齋梅譜》載：「僧法常，蜀人，號牧谿。喜畫龍虎、猿鶴、禽鳥、山水、樹石、人物，不曾設色。多用蔗渣草結，又皆隨筆點墨而成，意思簡當，不費妝綴。松竹梅蘭，不具形似，荷鷺蘆雁，俱有高致。一日造語傷賈

旁的岩石上凝神靜思，觀音溫潤詳和的樣貌、遍觀萬物一體的和諧感，成為後世許多水墨畫家競相摹畫的對象，此幅巨作現藏於日本京都大德寺，牧谿的觀音畫對日本人也有舉足輕重的影響。<sup>6</sup>

夏居士〈白衣觀音〉的畫作與牧谿〈觀音〉畫相比，有承繼亦有開創之處。前輩學者探討夏居士「觀音佛畫」的研究所在多有，<sup>7</sup>也給筆者許多啟發，然〈白衣觀音〉的題材似乎還有值得探討之處。因此，筆者擬以此為題：一則探討古籍經典中〈白衣觀音〉的原始形像為何，南宋牧谿〈觀音圖〉用筆、設色如何成為後世畫「白衣觀音」的典範？另一方面，從「傳模移寫」、「骨法用筆」和「傳神寫意」三方面，觀看夏居士《中國佛像畫集》的「白衣觀音」有何承繼、開拓之處？

## 貳、早期經典對「白衣觀音」圖像的論述

佛教自西漢末年傳入中國，至魏晉南北朝大盛，隋、唐時期民間奉佛更加普遍，時至今日佛教更是歷久不衰，佛教藝術也蔚為大觀；隨著佛教的興盛，繪佛像也變成重大的事情。古人如何繪佛？據朱玄〈佛畫〉一文載：「畫佛要表現佛的智慧與功能。佛像是『像』，畫像之外不能忽略『佛』的重要性。佛像的種類繁多，形態各異，放置何處更不盡相同。大抵說來依據佛教的教理來安放，不可錯置，所以對佛經內容必須透徹了解，有系統的歸納、分析、解說。」<sup>8</sup>簡而言之，繪佛與繪人不同，人有真實的形體為依據，佛卻沒有，但不能憑空亂繪，繪佛者必須依據佛典以及自身對博大精深的佛理有圓融、通透的體悟，才能繪得出佛像。俗話說「家家彌陀佛，戶戶觀世音」<sup>9</sup>，觀音菩

似道，廣捕而避罪於越丘氏家，所作甚多，唯三友帳為之絕品，後世變事釋，圓寂於至元間。江南士大夫家今存遺迹，竹差少，蘆雁亦多贗本。今存遺像在武林長相寺中，有云，喜愛北山。」引自黎蘭：〈牧谿〉，《巨匠美術週刊》中國系列第 45 期（1995 年 7 月），頁 2。

<sup>6</sup> 日本及歐美學者出版有關中國繪畫史的記載，他們推崇牧谿為最偉大的畫家，牧谿的〈觀音〉、〈猿〉、〈鶴〉、〈漁村夕照〉等圖，是我國自中唐以來所發展的水墨畫中，藝術境界最高的結晶品。同上註，頁 1。

<sup>7</sup> 前輩學者探討夏居士的觀音佛畫相關論文有：楊企霞：〈夏荊山觀音佛畫之研究〉，《夏荊山藝術論衡》第 2 期（2016 年 9 月）。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》第 2 期（2016 年 3 月）。陳俊吉：〈夏荊山居士佛畫藝術〉，《荊山美學》第 1 期（2015 年 5 月）。楊偵琴：〈夏荊山與江曉航觀音佛畫藝術初探〉，「夏荊山與江曉航觀音佛像繪畫藝術論壇」論文（2016 年 3 月 5 日）等論文，少有人以白衣觀音為題討論，故筆者以為還有探討空間。

<sup>8</sup> 朱玄：〈佛畫〉，《興大中文學報》第 8 期（1995 年 1 月），頁 1。

<sup>9</sup> 此應為唐代韓愈之語，又作「戶戶彌陀佛，家家觀世音」，又被簡化作「家家彌陀，戶戶觀音」，或作「家家觀音，戶戶彌陀」。參考自邱素雲：〈從對聯談觀音信仰（下）〉，《普門學報》第 12 期（2002

薩既是中國佛教最崇信的菩薩之一，下面將探討顯教、密教佛典對「白衣觀音」形象與持物的說法，以及文人畫中的「白衣觀音」。

## 一、佛典中的「白衣觀音」

早期中國的佛教可分成顯教與密教兩種，在顯教的系統中依據修持經典的不同還可分成《法華經》、《阿彌陀經》和《華嚴經》三個系統<sup>10</sup>：依據《妙法蓮華經》（簡稱《法華經》）系統：觀世音菩薩發大慈悲願力，為救渡眾生遠離苦難，故方便顯化，現三十二應化身，受苦難的眾生，只要虔誠稱念觀音菩薩的名號，菩薩便立即施救。<sup>11</sup>一為西方淨土思想的系統，依據的經典為《無量壽經》、《阿彌陀經》與《觀無量壽佛經》合稱為「淨土三經」，觀世音菩薩、阿彌陀佛與大勢至菩薩合稱「西方三聖」，居於西方極樂世界，欲往生極樂世界者，只要修持念佛、一心不亂，觀音菩薩便偕同阿彌陀佛、大勢至菩薩等來迎接、往生淨土。淨土宗的觀音形象有一定的儀軌。至於《華嚴經》系統，則依據《大方廣華嚴經》（簡稱《華嚴經》）〈入法界品〉載：觀音菩薩住在南方光明山之西方，四周景色有「巖谷」、「泉流縈映，樹木蓊鬱，香草柔軟」，善財童子曾到此光明山，進謁觀音菩薩，向菩薩問法。後世常見到「水月觀音」常以茂林、修竹、花草、泉石為背景；宋元以後，常見到「童子拜觀音」的繪畫題材，應該都是受到《華嚴經》的影響。但是上述顯教的三個系統皆無提及「白衣觀音」，也無「白衣觀音」相關形象的描述，所以「白衣觀音」的信仰，應該是隨著密教在中原地區盛行，「白衣觀音」的形象才開始流行。

密教由唐玄宗開元四年，善無畏攜帶大日經等祕密經像首到長安開始流行。開元八年，金剛智及其弟子不空相偕來華，在唐皇室的支持下譯出大量經典，蔚為風潮。密教與顯教相比：它的菩薩是形象最多、儀軌最富的一支，觀音菩薩也不例外，此時已流行六觀音、七觀音、三十三觀音等說法。<sup>12</sup>密教的經典有述及白衣觀音的記載，例如：善無畏《大毘盧遮那成佛神變加持經》：「近聖者多羅。住於白處尊。髮冠襲純帛。鉢曇

年 11 月），頁 1。

<sup>10</sup> 顯教分成《法華經》、《阿彌陀經》和《華嚴經》三個系統。參考陳清香：〈觀音菩薩的形象研究〉，頁 58-59。

<sup>11</sup> 據《法華經·觀世音菩薩普門品》：「觀音菩薩發大慈悲願力，為救渡眾生遠離苦難，方便顯化，現三十二應化身，受苦眾生只要一心稱念觀世音名號，即可離苦得救。」

<sup>12</sup> 密教流行的時間，參考陳清香：〈觀音菩薩的形象研究〉，頁 63-64。

摩華手。」<sup>13</sup>此經譯出後，善無畏講解、一行記《大毘盧遮那成佛經疏》亦載：「多羅之右置半擎囉囉悉寧。譯云白處。以此尊常在白蓮花中。故以爲名。亦戴天髮鬚冠。襲純素衣。左手持開敷蓮花。從此最白淨處出生普眼。故此三昧名爲蓮花部母也。」<sup>14</sup>善無畏其他的經典，也見相同的記載，如《大毘盧遮那經廣大儀軌》：

次近聖多羅 臺中觀半字 放白淨光輪圓明現白處 髮冠襲純白 持鉢曇摩二羽  
虛心合 水輪入掌中 空輪捻其上 是白處尊印<sup>15</sup>

由上述三種經文可知，梵文半擎囉囉悉寧，密教譯為白處尊。其形象是髮冠覆白色純帛，全身襲純素衣，左手持鉢曇摩華（即紅蓮花），此是蓮花部母。但上述三經典並無指明就是白衣觀音。至不空譯《菩提場所說一字頂輪王經》已出現「白衣觀音」的名號，如下：

畫白衣觀自在。以蓮花鬘莊嚴其身。以寶繒角絡披。右手把真多摩尼寶。第二  
手施願。此菩薩是蓮花族母。應於蓮花上坐。<sup>16</sup>

依上文白衣觀音的形象是：身披帛、並以蓮花的藤蔓裝飾身體、右手持真多摩尼寶（即如意寶珠）、左手施與願印。不空與善無畏的譯文，白處尊的形象與持物不同，相同的是不空譯的「白衣觀自在」同「白處尊」，皆是蓮花族母，此應是後世所說的白衣觀音。雖然上述譯文中，白衣觀音的形象與持物有些不同，但這些在後代的雕刻與繪畫都可見到，<sup>17</sup>可知兩種不同形象都是密傳的白衣觀音。另外，據潘亮文〈水月觀音與白衣觀音造像在中國發展的概況〉一文曾載：早在不空的時代之前，就有身著白衣坐蓮花上的觀世音，一手捉蓮花、一手捉澡瓶，使髮高豎的觀音造像。<sup>18</sup>

<sup>13</sup> 引自大唐天竺三藏善無畏共沙門一行譯：《大毘盧遮那成佛神變加持經卷一·入漫荼羅具緣真言品第二之一》（《大正新修大正藏經》第18卷），頁7上。

<sup>14</sup> 沙門一行阿闍梨記：《大毘盧遮那成佛經疏卷第五·入漫荼羅具緣品之餘》（《大正新修大正藏經》第39卷），頁632下。

<sup>15</sup> 《大毘盧遮那經廣大儀軌·卷中》（《大正新修大正藏經》第18冊、卷851），頁22。

<sup>16</sup> 大興善寺三藏沙門不空奉詔譯：《菩提場所說一字頂輪王經卷第二·畫像儀軌品第三》（《大正新修大正藏經》第19卷），頁328上。

<sup>17</sup> 不空譯持如意寶珠的白衣觀音，也許可參十世紀煙霞洞外的觀音立像；其造型是從頭上披有布帛，雙手交叉於腹前，置於左手腕上的右手持有數珠。另外，齊慶媛說：「盛唐以來，隨著大量密教經典的翻譯，多面多臂的變化觀音，諸如：千手千眼觀音、如意輪觀音等圖像隨之流行。變化觀音有眾多持物，這在一定程度上可能也促成了白衣觀音持數珠造型之形成。」參見齊慶媛：〈江南式白衣觀音造型分析〉，《故宮博物院院刊》第4期（2014年），頁58。

<sup>18</sup> 參考潘亮文：〈水月觀音與白衣觀音造像在中國發展的概況〉，《故宮文物月刊》第18期（2000年

不空譯《菩提場所說一字頂輪王經》大約在天寶十二年（753），不空譯經的時代差不多是西元 705-744 之間，因此大約可以推測中國白衣觀音的信仰最晚在六、七世紀早已萌芽，這與密教在中國流行的時間相當。值得一提，後世看到許多髮冠披白帛、全身襲白衣、結跏趺坐的白衣觀音形像，特別是出現在文人畫中，應該是受到密教系統的影響。

## 二、文人畫中的「白衣觀音」

除了上述密教系統的白衣觀音外，中國的畫論也有文人繪白衣觀音的相關記載，如：郭若虛《圖畫見聞誌》曾載唐末五代的富攷畫「白衣觀音」是最早的記載。<sup>19</sup>鄧椿《畫繼》曾書：在太常少卿何麒子應家見到吳道子「白衣觀音圖」<sup>20</sup>。但《宣和畫譜》並無記載吳道子有畫「白衣觀音」像，且潘亮文也曾論及：鄧椿的生卒年與吳道子有些差距，因此是否真為吳道子的畫，尚存疑。<sup>21</sup>又《宣和畫譜》曾列舉辛澄、杜子瓌、曹仲元等人曾繪「白衣觀音」像<sup>22</sup>，但這些圖像既不得見，也無留下文字說明，僅能推測在五代即有文人繪「白衣觀音」，至宋朝時更廣為盛行，但直至南宋牧谿〈猿〉、〈觀音〉、〈鶴〉出現後，畫面中的白衣觀音也為文人開拓出不一樣的畫徑。

## 參、文人畫的範型——牧谿的「白衣觀音」

僧法常，蜀人，號牧谿，出生年不詳，據其繪畫上的落款，可知其活躍在咸淳年間（1265-1275）。<sup>23</sup>其善繪人物、猿鶴、禽鳥、龍虎、山水、樹石等，完全能擺脫形式的束縛、傳神寫意開創文人畫境，其〈觀音〉即是代表之一。

11月），頁90。

<sup>19</sup>〔宋〕郭若虛《圖畫見聞誌》載：「富攷，工畫佛道。有《彌勒內院圖》、《白衣觀音》、《文殊》、《地藏》、《慈恩法師》等像傳於世。」（《四部叢刊續編》第322冊），頁39，卷2。

<sup>20</sup>〔宋〕鄧椿：《畫繼·銘心絕品》（《欽定四庫全書》），頁6，卷8。

<sup>21</sup>參見潘亮文：〈水月觀音與白衣觀音造像在中國發展的概況〉，頁90。

<sup>22</sup>佚名：《宣和畫譜》（台北：新文豐出版，1980年12月），頁436-445。

<sup>23</sup>參考黎蘭：〈牧谿〉，《巨匠美術週刊》中國系列第45期（1995年7月），頁2。



圖1南宋牧谿〈鶴〉、〈觀音〉、〈猿〉三圖，絹本墨畫淡彩（日本京都大德寺藏）<sup>24</sup>  
〈觀音〉：172.4x98.8cm 〈鶴〉、〈猿〉：173.9x98.8cm

圖1為牧谿〈鶴〉、〈觀音〉、〈猿〉三幅，日本人皆稱要與〈龍〉、〈虎〉五幅並列欣賞，才能感受到牧谿畫作的美感與氣勢，此三幅意境幽遠、淡雅，觀音的靜態與鶴、猿的動態鮮明對比，動靜相生，流露出濃重的禪味。



圖2南宋牧谿〈觀音〉172.4x98.8cm  
絹本墨畫淡彩（日本京都大德寺藏）<sup>25</sup>



圖3唐末五代佚名〈白衣觀音〉52x55.2cm  
絹本（北京故宮博物院）年代久遠畫面有殘損

<sup>24</sup> 圖引用自〔日〕戶田禎佑：《牧谿・玉潤》（東京：株式會社講談社印行，1974年），頁13-17。

圖 3 敦煌壁畫的〈白衣觀音〉觀音居左，面微向右，屈腿盤坐於高台上。畫面中的觀音，髮束高髻，頭戴化佛冠，冠頂披白紗，項飾瓔珞，內著紅色僧祇支，外披白色袈裟，其右手執柳枝，左手垂提淨瓶搭於左膝上，跣足踏於蓮花上，背後有頭光、身光，觀音的面容莊嚴而安詳，男供養人面容恭謹的跪於右方，顯現唐末五代的〈白衣觀音〉非單獨造像。畫面豐富，結構完整，線條以鐵線描為主，設色以青、白、紅為主，頭飾與飄帶鑲金，整體而言富麗莊嚴。

圖 2 牧谿〈白衣觀音〉與之相比：一改傳統佛像工筆畫法、設色濃重的特點，完全以淡雅的水墨為之。觀看其白衣觀音的造像：除了頭戴寶冠上有化佛，項飾瓔珞外，冠上覆白色純帛與外衣連身一體，一身素淡雅淨，不假雕琢。觀看其衣飾頗似密傳教派的觀音。畫面中的白衣觀音，面容飽滿，神態安詳寧靜地結跏趺於山壁旁的岩石上凝神靜思，象徵其法力的淨瓶置於一旁的岩石上，牧谿所強調的不是觀音的法力無邊，而是往內探索的內省、修道與了悟。在運筆用墨上：先以淡墨繪白衣觀音、至於衣服的折線則用折蘆描一次、一次地加強質料的深與質感。坐墊的絲絮用細筆鈎勒，岩石則用粗筆濃墨皴染，淡墨、濃墨使用得疏落有致，並非如前代評論家評其「粗惡無古法」<sup>26</sup>。又牧谿特重人與自然圓融一體的和諧感，觀音面容流露出沉靜的氣息，剛好溶入在背後一大片雄峙的山岩中，山岩的雄壯與堅實，大自然的靜穆以及畫面那一大片留白，正透顯著觀音的內在，一種修道的堅持，一種靜的力量。觀看牧谿的「白衣觀音」，可以見到佛像畫往文人畫的轉換，也可看見他為文人畫開拓出傳神寫意的精神。

<sup>25</sup> 圖引用自〔日〕戶田禎佑：《牧谿·玉潤》，頁 13。

<sup>26</sup> 元代的藝評家莊肅與夏文彥評牧谿繪畫「粗惡無古法」、「誠非雅玩」。參考黎蘭：〈牧谿〉，《巨匠美術週刊》中國系列第 45 期（1995 年 7 月），頁 4。



圖 4 南宋牧谿〈觀音〉76.6x37.4cm

絹本墨畫淡彩<sup>27</sup> 觀看牧谿許多畫作，都能感受到除了流露出禪機、禪味外，他對畫境的追求與布局，也時帶有文人的雅趣；更重要的是，看牧谿的畫能感受純真與率性，這不禁讓我們揣想，經歷過異族統治的牧谿，得罪過權貴賈似道，因此由文人為僧；他身經兩朝，從蜀地至杭州，一生顛沛流離，遊走多方，他一生的追求難道即如同畫境所流露的自性、自在而自然？

牧谿表露畫家真性情的畫作，對後代的文人畫影響甚遠。

圖 4 畫面中的白衣觀音，用手支頤著下巴，身軀微向前傾，屈腿盤坐於水中的岩石上，背後有山岩、流泉、瀑布，大大的圓光似和夜色溶在一起。底下的水紋用粗筆皴擦，波濤清晰可見，但看觀音的面容是恣意悠閒的，他似乎很享受這岩間瀑布的幽杳、靜謐與空靈。盤屈的腳露出跣足，此幅畫相較於圖 2 無論是造型、用墨，皆更 加率性、自然，感覺畫者的筆觸如行雲流水般，一氣呵成，也表現出畫者的真性情，無怪乎吳大素會評其：「隨筆點墨而成，意思簡當，不費妝綴。」<sup>28</sup>指的是牧谿能不拘泥古法，率意而作。

<sup>27</sup> 圖引用自〔日〕戶田禎佑：《牧谿·玉潤》，頁 104。

<sup>28</sup> 參考黎蘭：〈牧谿〉，《巨匠美術週刊》中國系列第 45 期（1995 年 7 月），頁 2。



圖 5 元代〈白衣觀音〉125.5x53.9cm

上有雲外雲岫和尚墨跡（日本京都國立博物館）



圖 6 傳月壺<sup>29</sup>〈中尊觀音圖〉（大德寺）<sup>30</sup>

圖 5 白衣觀音莊嚴地結跏趺，安坐在突出水面的葦狀岩石上；用淡墨繪出觀音慈祥的面容，純白的衣襟呈「U」字型，衣紋用濃墨一筆一筆的鈎勒，觀音的造像、筆法、用墨的深淺，明顯造化自圖 2 牧谿一派。圖 6 觀音身體微向前傾地倚在水中的岩石上，其意態悠閒的神色與樣貌，也深受牧谿畫的影響，此也可見宋代以後的禪僧或是文人畫，已與世俗的價值結合，觀音一身素樸扮相，其神態與表情皆帶有「拙」的意趣。

## 肆、夏荊山〈白衣觀音〉造像的探討

<sup>29</sup> 月壺，生卒年不詳，可能是職業畫工或畫僧，在日本多幀水墨觀音圖皆有此人傳稱。參考自嚴雅美：〈試論宋元禪宗繪畫〉，《中國佛學研究》第 4 期（2000 年），頁 245。

<sup>30</sup> 圖 6 引自〔日〕戶田禎佑：《牧谿·玉潤》，頁 105。

夏荊山居士繪〈白衣觀音〉的畫作有許多，觀看夏居士的《中國佛像畫集》中「白衣觀音」的造像就多達十六幅。由夏居士的生平略歷，我們知道居士幼年曾遍訪名師習畫，夏居士也是由繪觀音的因緣，體會到佛像的微妙之境。觀看夏居士「白衣觀音」的畫作，有與牧谿的〈白衣觀音〉相仿之處，也有只求神似不求形似、推陳出新的地方，是否牧谿的生命歷程，有讓夏居士特別尊崇，所以他用臨摹尚友古人？經由牧谿與夏居士畫作的比較，是否能讓我們對夏居士的畫作以至於夏居士本人有更深的認識，下面將從「承繼」與「開拓」這兩方面比較牧谿與夏居士的白衣觀音。

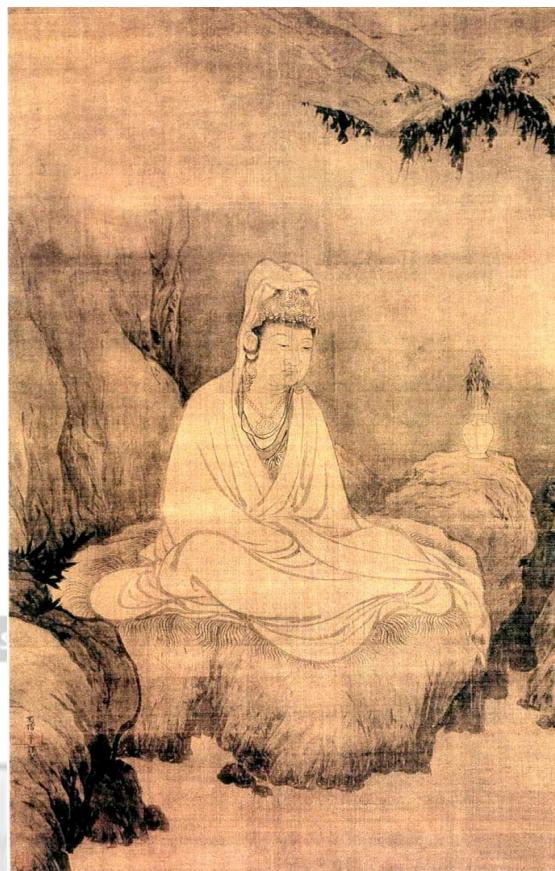
## 一、「傳模移寫」——承繼牧谿「白衣觀音」的造形

「傳模移寫」是謝赫六法的最後一項，<sup>31</sup>也是一種臨摹仿擬的工夫。凡是學習繪畫、書法，臨摹仿擬都是最初步的階段；臨摹久了，筆力、技藝都達至爐火純青的境界，才能開創出自己的風格。觀看夏居士的生平略歷，他幼年時曾遍訪名師學丹青，1971 年夏居士移居美國加州，仍然至世界各大博物館研習、臨摹，可以想見夏居士在繪畫方面可謂用功甚勤。夏居士「白衣觀音」的造形大多素樸雅淨，全身襲純帛衣，無瓔珞滿身的造像，與南宋牧谿的畫作頗有相似之處。

<sup>31</sup> 昔謝赫云：「畫有六法：一曰氣韻生動，二曰骨法用筆，三曰應物象形，四曰隨類賦彩，五曰經營位置，六曰傳移模寫。自古畫人，罕能兼之。」引自〔日〕岡村繁譯注：《歷代名畫記譯注》（上海：古籍出版社，2002 年 10 月），頁 57。



圖 7〈禪定觀音〉94x51cm (2000)<sup>32</sup>



上圖 2

圖 7〈禪定觀音〉面容飽滿、圓弧型眉、細目的盛唐造像，全身襲純白素衣，結跏趺於山壁前岩石上的坐姿，背景中有石窟、岩壁、岩間冒出的新芽，以及觀音居主體中央，並加以放大，使之成為整幅畫的重心結構，在在皆可見兩幅白衣觀音維妙維肖的相似之處。不同處在於：夏居士繪的觀音項無瓊絡，背後有圓光、祥雲簇擁；再者，夏居士〈禪定觀音〉的衣紋雖和牧谿一樣用粗筆勾勒，但卻更加細緻；觀音坐墊下的絲絮，牧谿完全用細筆一筆一筆的勾勒，畫出柔軟的質地與觸感，而夏居士則用片片枯黃的葉子表示之。

圖 8〈白衣觀音〉結跏趺於草堆凝神靜思，背後雖無圖 7 水墨畫式的意境當背景，但觀音位於畫面中居左面朝右的坐姿，面容端莊飽滿，流露出慈悲、祥和與寧靜之感，整幅畫質樸無華、不假雕飾，也可視為牧谿一派的白衣觀音。

夏居士「白衣觀音」的造像與牧谿畫作非常相似之外，仔細觀看，也有創新的成分

<sup>32</sup> 圖 7 引用自夏荊山：《夏荊山中國佛像畫集》，頁 17。

在裏頭：牧谿〈觀音〉全然以水墨為之，夏居士的白衣觀音則在水墨畫之上，施以白、粉紅、黃、綠等淡彩，使得白衣觀音在山壁、黃色枯葉的襯托下更加鮮明，更加突顯純淨、澄明、清淨無染的本性。圖 8 觀音端坐在粗糙的草蒲上，其面容仍然是祥和與端麗的，這是否表現出夏居士對繪畫與修佛的堅持，一種經歷過世事之後，返身自照，由內而外散發出的慈悲與祥和，亦未可知？



圖 8〈觀世音菩薩〉90x60cm (1999)<sup>33</sup> 夏居士「白衣觀音」的造形，有臨摹自牧谿的畫作，也有創新的成份，這種創新應該是涵融對繪畫與修佛廣博通透的體悟。

我們知道夏居士早年為了讓繪畫精益求精，曾跋山涉水，遍訪名師。1949 年隨著政府遷居來台灣，先後住在雲林斗六與台北。1971 年，又從台灣移居美國加州，直至 1993 年，才又回到中國；他在北京創辦荊山書院，然後又幫無數的古廟進行修復工作。觀看夏居士的一生，雲遊各地，經歷過苦難，生活閱歷豐厚，對繪畫、修佛、以及人生更是有一些圓融、透澈、通達的了解。

夏居士「白衣觀音」的造形，有臨摹自牧谿的畫作，也有創新的成份，這種創新應該是涵融對繪畫與修佛廣博通透的體悟。

## 二、「傳神寫意」——夏荊山「白衣觀音」的開創

所謂的「寫意」即是一種瀟灑自然，直抒胸臆的美，它頗有元代畫家倪瓈所述之「逸筆草草」<sup>34</sup>的味道。中國畫的「寫意」通常是建立在「神似」的基礎上，如張彥遠《歷代名畫記》所述：「夫象物必在於形似，形似須全其骨氣。骨氣形似，皆本於立意，而歸乎於用筆。」<sup>35</sup>「今之畫，縱得形似而氣韻不生。」<sup>36</sup>也就是全其骨氣的形似，就

<sup>33</sup> 圖 8 引用自夏荊山：《夏荊山中國佛像畫集》，頁 23。

<sup>34</sup> 元倪瓈〈墨竹記〉：「僕之所調畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛爾。」

<sup>35</sup> [日]岡村繁譯注：《歷代名畫記譯注》，頁 59。

<sup>36</sup> [日]岡村繁譯注：《歷代名畫記譯注》，頁 57。

實質而言就是一種神似，繪畫者若不能捕捉到自然萬物靈動的氣韻，在張彥遠看來就不是一幅成功的作品。由上面論述，夏居士白衣觀音的造像，雖有臨摹牧谿之處，但透過夏居士對佛典通透的體悟與了解，他的白衣觀音以神傳形別有開創，呈現在畫作上的是內在丘壑的廣闊清明，下面將從意境的追求、骨法用筆和以書入畫三個方面來探討夏居士白衣觀音畫作的開創。

### (一) 意境的追求

大自然的森羅萬象都是一種佛性的顯現，無論是牧谿或是夏居士〈白衣觀音〉的水墨畫，都非常注重主體與客體圓融一體之感，但兩人所造的畫境迥然相別：牧谿用空間的遼闊和畫面留白，創造出寂靜、廣袤又蒼茫的感受，夏居士則利用畫面的留白、淡墨的點染，畫出意境的空靈與萬物燦然紛紜的幽景。

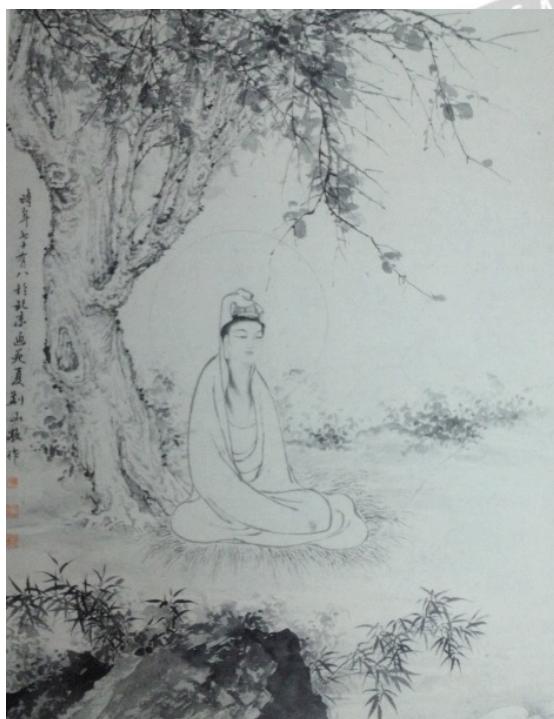


圖 9 〈觀世音菩薩〉 104x58cm (2000)<sup>37</sup>

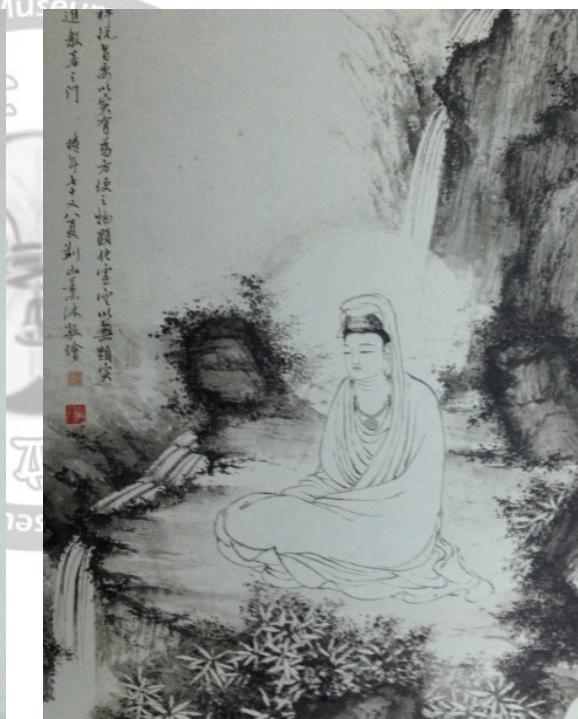


圖 10 〈觀世音菩薩〉 105x58cm (2004)<sup>38</sup>

圖 9 白衣觀音屈腿盤坐於垂著枝條的樹幹下。白衣觀音的造形是頭戴化佛冠，上覆白帛與外衣連身一體，坐姿居左面朝右，雖還是沿襲著牧谿一派的白衣觀音，但衣飾的線條以及觀音的面容，較之圖 7 與圖 8 皆更加渾圓、流暢與自然，最特別在於畫面中

<sup>37</sup> 圖 9 引用自夏荊山：《夏荊山中國佛像畫集》，頁 33。

<sup>38</sup> 圖 10 引用自夏荊山：《夏荊山中國佛像畫集》，頁 133。

的意境：近景用粗筆濃墨繪出左下方的岩塊，再用沒骨花卉法繪出岩石附近的竹葉；中景用細筆濃墨繪出樹幹的輪廓和枝條，再用淡墨畫出樹幹的年輪，並用細筆一筆一筆繪出觀音坐位下草地的柔軟與澎鬆感。最後用淡墨點染遠方的景致與枝葉，白衣觀音背後的圓光融合在一大片留白中。整幅畫極有層次感，墨色濃淡的變化有很豐富，夏居士似乎繪出春風和暢、萬物爛漫紛呈、欣欣向榮的景致，而觀音慈悲、祥和的微笑著靜觀自然萬物的起落與變化。

圖 10 白衣觀音結跏趺於山壁旁的平台上。觀音飽滿、安祥的面容，以及衣飾的畫法出自牧谿一派，但觀音居右面朝左的坐姿應是夏居士的開創。觀音的身旁與背後用粗筆濃墨皴擦畫出重岩疊嶂的堅韌與厚實，並用細筆濃墨點染讓岩塊上布滿苔點、細草與花卉。夏居士的水墨畫極注意畫面的結構與平衡，右前方與左後方的石塊相互對應，為了不讓整幅畫過厚重與陽剛，夏居士在後方山岩石簇旁用留白、加上淡墨線條，繪出瀑布一瀉千里的幽遠意境；白衣觀音全白的白帛、背後白、亮的圓光，與如同白綾般的瀑布又渾融為一體，讓整幅畫意境清幽且脫俗。自唐王維被稱為文人畫的始祖後，後代的文人對其創作態度、表現風格皆特別推崇，牧谿畫白衣觀音時，也非常重視畫面的意境，如果說「詩中有畫，畫中有詩」是對王維詩、畫中意境悠美的讚譽，那麼觀看夏居士的佛像畫，也像是一幅意境幽絕的山水圖。

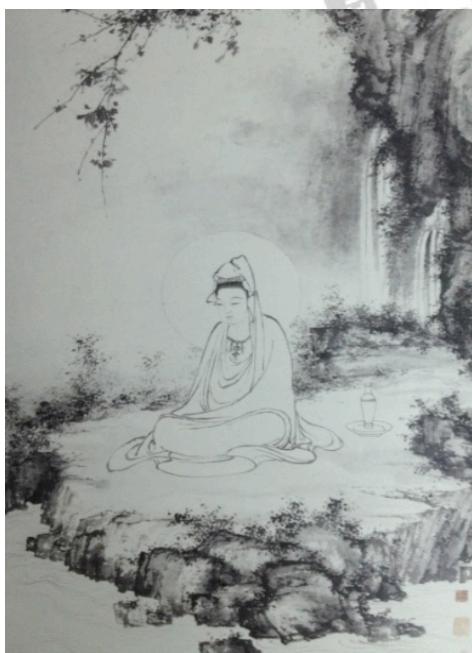


圖 11〈觀世音菩薩〉104x58cm (2004)<sup>39</sup>



圖 12〈觀世音菩薩〉82x47cm (2005)<sup>40</sup>

<sup>39</sup> 圖 11 引用自夏荊山：《夏荊山中國佛像畫集》，頁 147。

圖 11 無論是白衣觀音的造像、居右面朝左的坐姿、畫面中的意境與結構與圖 10 皆非常接近，圖 10 濃墨繪出的山岩石塊占大部，頗具堅毅、陽剛之美；圖 11 山岩石塊僅占右上角，兩道小瀑布夾於山岩間，觀音的左前方垂下隨風搖曳的樹枝藤蔓與高台、山岩中用墨隨意點染的草簇、花卉相互輝映，畫面中留白的部分更多、更廣闊，頗具陰柔之美。夏居士並用淡墨營造出山嵐氤氳的氛圍，此幅畫看上去更加清新悠遠，就連白衣觀音拖曳在高台上衣擺的筆觸，皆如行雲流水般自然。

圖 12 白衣觀音端坐在水中高起的岩塊上，背倚的大岩石上還有一棵參天古松，左方雲天深處瀑布從高處蜿蜒流洩而下與廣大的江面合流，此處夏居士用細而綿長的弧線勾勒江面平緩的波滔，暗礁附近的水流，則用一圈圈的圓弧線表示水勢的湍急。這幅水墨畫最引人矚目之處還在於白衣觀音的造像：在水氣氤氳與山嵐的映照下，夏居士畫出觀音身上那一襲白衣絲滑、透亮、又細緻的質感，背後映照著大而渾圓的圓光，讓白衣觀音看起來更具有澄澈、空靈的美感；圖中白衣觀音的坐姿也不似圖 10、圖 11，觀音雙手抱膝、露出跣足，看上去頗有幾分悠然、自在，後方映照著松岩、瀑布、流泉與月色，松樹四季常青、它傲骨崢嶸，歷代文人畫松、引松，將松樹當作堅貞、正直與清高的表徵，整幅畫的意境清空高古而空靈。事實上，此幅白衣觀音的造形應該脫胎自傳統的水月觀音，但經由夏居士的靈心妙手與巧思，又賦予白衣觀音不一樣的神韻。

「外境」等同於「心源」，心中的所思、所感反映在畫面的意境，畫面中的意境剛好就是內心中的圖像，所謂心即境，境即心。比較夏居士與牧谿〈白衣觀音〉的水墨畫作，可見兩人畫中呈現出的意境是不同的：如果說牧谿的意境展現的是一種寂靜、質樸自然、率真、蒼茫，略帶點禪意的美感，那麼夏居士所展現的意境則是一種空靈、凝寂以及清新澄澈的美。

## (二) 骨法用筆

「骨法用筆」是謝赫六法的第二法，謝赫以為要捕捉自然萬物靈動的氣韻，進而達到「神似」的境界，主要的關鍵在於運筆用墨上。<sup>41</sup>中國繪畫的運筆用墨即是線條的美感與筆墨的精妙，而線條更是繪畫的基礎，故張彥遠曾說：「工畫者多善書。」<sup>42</sup>元

<sup>40</sup> 圖 12 引用自夏荊山：《夏荊山中國佛像畫集》，頁 25。

<sup>41</sup> [日]岡村繁譯注：《歷代名畫記譯注》（上海：古籍出版社，2002 年 10 月），頁 59。

<sup>42</sup> 同上註。

代趙孟頫提出「書畫同源」的理論，他說：「石如飛白木如籀，寫竹還於八法通，若也有人能會此，方知書畫本來同。」<sup>43</sup>可知書畫之間密切相關，而繪畫用筆與書法用筆本是相通。觀看夏居士〈白衣觀音〉也能見到筆法遒勁，以書法筆法入畫的特點。



圖 13〈觀世音菩薩〉96x47cm (1996)<sup>44</sup> 此幅畫令人矚目的還在於手的畫法非常細緻：夏居士畫出手的白、嫩與修長，手心豐腴而指纖細，左手中指與無名指輕撫右腕，食指與小指翹起，右手掌心向外作蘭花狀。觀看此幅白衣觀音，可知夏居士不斷求新求變，力求創新的精神。

硃砂，文人多用來圈點批文，少有人用在繪畫上。宋代蘇東坡用硃砂畫出竹臨風微動，<sup>45</sup>栩栩如生的樣貌後，朱竹開始在文人畫中流行起來。夏居士也畫朱竹，但他更

圖 13 觀音頭束高髻戴化佛冠，上披白帛與外衣連身一體，四分之三右側立，上半身微傾呈 S 型，左手搭著右手腕，此幅觀音的造形與牧谿一派、以及上述四幅端坐的白衣觀音迥然相別，這種白衣觀音的造像在夏居士的《中國佛像畫集》也非常少見，不過它與清康熙三年（1664）觀音碑刻拓片的造型十分相似。<sup>46</sup>

這幅白衣觀音最特別之處在於其衣紋的畫法，有如畫樹幹的紋理一般，細密而又剛健有力，這種以鐵線銀鈎式的線條刻畫人物的服飾，形成了一種古樸稚拙的藝術風格，也體現了書畫同源的理論。<sup>46</sup>

此外，這幅畫令人矚目的還在於手的畫

<sup>43</sup> 元趙孟頫在〈秀石疏林〉圖上題詩：「石如飛白木如籀，寫竹還於八法通，若也有人能會此，方知書畫本來同。」

<sup>44</sup> 圖 13 引用自夏荊山：《夏荊山中國佛像畫集》，頁 29。

<sup>45</sup> 西安碑林藏清康熙三年（1664）觀音碑刻拓片，此觀音披風覆寶冠上緣，下垂至胸部再繞至身後，服飾如古樹枝幹紋理。圖可參見《歷代名畫觀音寶相》圖版 133。

<sup>46</sup> 齊慶媛曾評清康熙三年（1664）觀音碑刻拓片為：「突出用筆的提按、頓挫，援書入畫，體現了『書畫同源』的理論。」筆者以為此也適合評論此處。參考齊慶媛：〈江南式白衣觀音造型分析〉，頁 67。

<sup>47</sup> 蘇東坡用硃砂畫竹楊企霞也曾載。參見楊企霞：〈夏荊山觀音佛畫之研究〉，《夏荊山藝術論衡》第 2 期（2016 年 9 月），頁 7。

進一步用硃砂勾勒白衣觀音的線條，將硃砂描與工筆畫結合<sup>48</sup>，圖 14 白衣觀音端坐在岩石上，下有祥雲繚繞，白衣觀音衣飾的線條全用硃砂勾勒與上方用朱筆書寫的心經相互輝映；圖 15 用硃砂勾勒白衣觀音的衣飾線條，與墨色的岩石上有青綠的苔點呈鮮明的對比，白衣觀音頭微傾、目視右下方，有一種超脫凡俗的美，整幅畫出奇且頗具巧思。

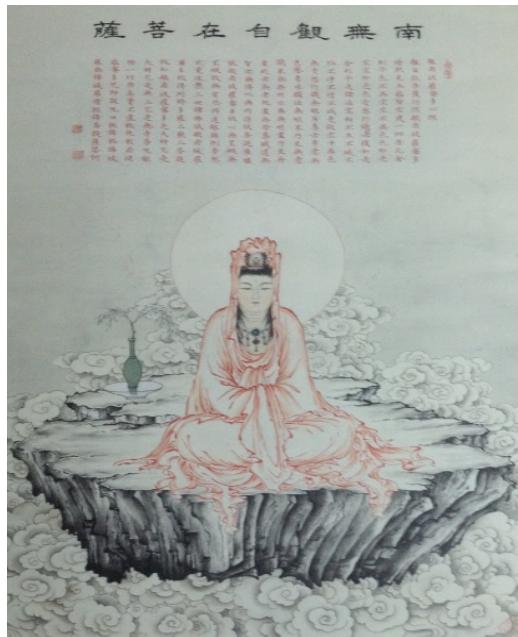


圖 14〈觀世音菩薩〉106x64cm (2003)<sup>49</sup>



圖 15〈觀世音菩薩〉106x64cm (1998)<sup>50</sup>

### (三) 以佛典入畫

中國繪畫注重創作者的人品與文學修養，創作就某一方面而言是作者心靈素質的反映，他們追求的是深邃的意境與富有韻味的筆墨情趣，因此也特別強調詩、書、畫的一體呈現。夏居士是位修道者，更是一位藝術家，在他的畫中無論是白衣觀音的圖像、佛典的字句、款識與用印的位置，皆非常妥帖與適當。

<sup>48</sup> 夏居士「硃砂描」與「工筆畫」結合，陳俊吉也有提及，他說：「在傳統佛畫藝術表現中，硃砂描與工筆畫分屬兩者不同的表現技法，但該幅畫面卻融合二者。在畫面中除觀音菩薩的白衣表現以外，皆以工筆畫技法呈現，其白衣卻運用硃砂進行勾勒，有別以往的黑墨勾勒，使得菩薩在畫面中相當顯眼特別。」參見陳俊吉：〈夏荊山居士佛畫藝術〉，《藝術論壇》第 1 期，頁 33。

<sup>49</sup> 圖 14 引用自夏荊山：《夏荊山中國佛像畫集》，頁 11。

<sup>50</sup> 圖 15 引用自夏荊山：《夏荊山中國佛像畫集》，頁 137。

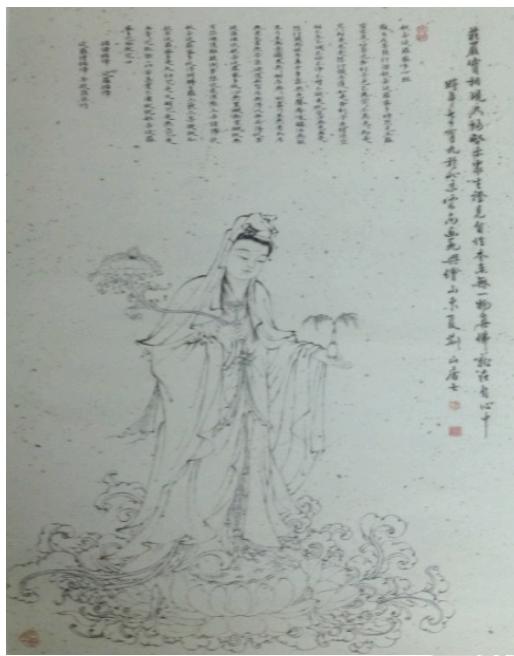


圖 16〈觀音白描〉110x70cm (2002)<sup>51</sup>



圖 17〈觀世音菩薩〉104x58cm (2004)<sup>52</sup>

圖 17 白衣觀音手捧著淨瓶結跏趺於海中的岩石上，枯木的筆觸、色調以及用游絲

圖像與書法相互輝映，更可以看見夏居士深厚的藝術涵養與文學底蘊。

圖 16 白描觀音占畫面的五分之三，上方五分之一書寫著「般若多羅密心經」，旁有赭紅色的印，最右方由濃墨書寫著「莊嚴寶相觀士音啟示眾生證見自性本來無一物真佛就在自心中」，書法的風格清俊秀麗，這幅畫無論是布局、圖像、文字與用印的位置皆恰到好處且自然，白描觀音的圖像搭配著清俊的墨跡、加上紅印，無需色彩妝點，卻顯得高雅而有韻味。

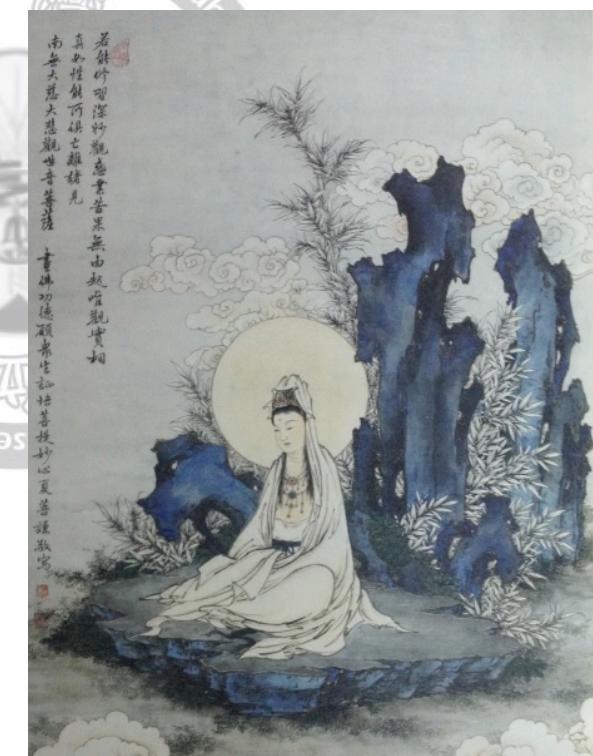


圖 18〈觀世音菩薩〉106x64cm (1998)<sup>53</sup>

<sup>51</sup> 圖 16 引用自夏荊山：《夏荊山中國佛像畫集》，頁 19。

<sup>52</sup> 圖 17 引用自夏荊山：《夏荊山中國佛像畫集》，頁 139。

<sup>53</sup> 圖 18 引用自夏荊山：《夏荊山中國佛像畫集》，頁 141。

描勾勒出海面洶湧的波濤；清俊的題字題於畫面的右方，留給觀者的是壯闊的江面與廣大的天空，這幅畫給人蒼茫遒勁之感；「一根清淨六根淨」是佛家語，更可說是夏居士修佛多年的體悟，端秀的墨跡配上畫面中的意境別具巧思。圖 18 白衣觀音端坐在墨藍的岩石上，後方有祥雲與霧氣繚繞，用書法所題的佛典字句在畫面的左方；觀看這整幅畫：觀音衣飾、岩石中間的枝葉以及祥雲的白色，剛好與深藍的岩石、墨綠的苔痕與樹葉呈現出濃淡的對比，觀音白袍的下擺頗有「吳帶當風」之感，配上端秀的字跡，整幅畫典雅工緻，已脫離傳統佛像畫設色濃麗，具有文人畫獨特的韻味了。

經由上面論述可見：夏居士白衣觀音的畫作有臨摹自牧谿一派，居左而面向右的坐姿，也有居右而面向左、正面端坐的坐姿、以及側立上身微呈 S 型，其中夏居士居右而面向左坐姿的白衣觀音，可能是結合水月觀音的形像而來，由此也可見夏居士白衣觀音畫作豐富多元的特點，他已經走出牧谿白衣觀音的範型別有獨創。有趣的是，在夏居士眾多的白衣觀音畫作中，無論是臨摹自牧谿一派，或是別有獨創的白衣觀音（居右而面向左、或正面端坐），最常見的形像始終都是一襲白帛、素樸淡雅不假雕琢、靜坐沉思的居士造型，不強調觀音的法力無邊，而是往內在探索的「內省」與「悟道」，筆者以為此最得牧谿白衣觀音的精髓。牧谿是位文人，也是禪宗的僧侶，他的一生顛沛流離，飽嘗人間艱苦，但對自然與人生卻有深刻的洞澈與體驗，他將世間的萬象都歸於心的省悟，他修的禪主「自性」、「不外求」；夏居士修習佛法，他認為「真佛就在自心中」、「佛往心中求」，禪佛雖法門不一，但注重內省修養的精神頗有暗合之處。夏居士修習佛法注重個人內在的領悟與修養，但卻未嘗「離世間」，1994 年他在北京創辦「荊山畫院」時，招收貧困學生，免收學費、提供食宿與零用錢；夏居士一生居遊各處，也在各處濟貧扶困，修復古廟，善行事跡不斷得被傳頌，在夏居士的修為與畫作中，可以看到「佛法在世間，不離世間覺」，一種廣博、自在而又慈悲的「菩薩道」。

## 伍、結論

中國白衣觀音的信仰在六、七世紀早已萌芽，後世水墨畫中白衣觀音的造像應該是受到密教系統的影響。自南宋牧谿畫出意境幽遠、淡雅的白衣觀音畫，觀音形像是髮冠披白帛、全身襲白衣、結跏趺坐於山窟的岩石上，後世的文人仿作甚多。夏居士《中國

佛像畫集》中，以「白衣觀音」為題材的畫作多達十六幅之多，經由研究可以看見，其白衣觀音一襲白帛、全身素樸淡雅不假雕琢、居左而面向右的坐姿，是臨摹自牧谿白衣觀音的畫作；然夏居士白衣觀音的畫作也有開創。

就白衣觀音的造像而言：夏居士的畫作中還有居右而面向左、正面端坐的坐姿以及側立上身微呈 S 型的白衣觀音，充分顯示夏居士白衣觀音畫作豐富多元的特點。就畫面整體的結構而言：白衣觀音畫面的意境，有別於牧谿寂靜、蒼茫略帶點禪意的美感，它展現出空靈、凝寂以及清新澄澈的美，再加上夏居士是以書法的筆法入畫，並在畫面加入佛典字句，讓清俊端麗的書法與典雅的畫相互輝映，夏居士白衣觀音的畫作早已走出牧谿的範型別有獨創。如果說牧谿〈白衣觀音〉展現的是一種率真、簡逸豪放、自然清靜，擺脫形似束縛的美感，那麼夏居士沿用著牧谿白衣觀音的造形，更加展現觀音的慈悲、智慧，以及精緻凝寂的美感。

繪畫與修佛看似二事，夏居士很融通的將二事結合，用「繪畫」去展現高深微妙的佛理，用「修佛」涵養心靈的至真與善性，夏居士眾多的佛像畫即是圓融佛理與至真善、美的體現。



## 參考書目

### (一) 現代專著、畫冊

- 佚名（1980）。**宣和畫譜**。台北：新文豐出版。
- 〔日〕戶田禎佑（1974）。**牧谿・玉潤**。東京：株式會社講談社印行。
- 〔日〕岡村繁譯注（2002）。**歷代名畫記譯注**。上海：古籍出版社。
- 莊伯和（1990）。**佛像之美**。台北：雄獅圖書有限公司。
- 夏荊山（2013）。**夏荊山中國佛像畫集**。北京：北京工藝美術出版社。

### (二) 單篇論文

- 朱玄（1995）。佛畫。**興大中文學報**，8。
- 邱素雲（2002）。從對聯談觀音信仰（下）。**普門學報**，12。
- 陳俊吉（2015）。夏荊山居士佛畫藝術。**荊山美學**，1。
- 陳清香（1973）。觀音菩薩的形象研究。**華岡佛學學報**，3。
- 黃華源（2016）。拜觀夏荊山居士中國佛像畫集有感。**夏荊山藝術論衡**，2。
- 楊企霞（2016）。夏荊山觀音佛畫之研究。**夏荊山藝術論衡**，2。
- 楊偵琴（2016）。夏荊山與江曉航觀音佛畫藝術初探，「夏荊山與江曉航觀音佛像繪畫藝術論壇」論文。
- 齊慶媛（2014）。江南式白衣觀音造型分析。**故宮博物院院刊**，4。
- 潘亮文（2000）。水月觀音與白衣觀音造像在中國發展的概況。**故宮文物月刊**，18期。
- 黎蘭（1995）。牧谿。**巨匠美術週刊**，中國系列第45期。
- 藍瑩如（2009）。中國和日本的水墨水月觀音。**歷史文物**，188。
- 嚴雅美（2000）。試論宋元禪宗繪畫。**中國佛學研究**，4。