

江曉航居士觀音佛像畫的傳承探索

陳孟誼

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士生

摘要

佛像畫之發展過程中，工筆白描與青綠設色分別在宋代發展至高峰，而清末民初以後，隨著西風東漸，在強調寫生與光影的潮流下，傳統佛像畫逐漸失去一種因為信仰作畫，發自心裏所產生的高雅肅靜之感，正當大家惋惜傳統流失之際，夏荊山居士與江曉航居士的兩代傳承，給了世人重新學習欣賞莊嚴與淡雅的佛像畫，從中看到佛教徒發願力行的感人之作。

江曉航居士為台灣知名佛畫家與觀音畫家，其創作師承夏荊山居士與姚夢谷等名家，後來又上窺唐宋名家佛像畫跡，在一生所做 500 多件作品中，觀音畫像即有一半以上，本文試圖透過其觀音畫作之分析，了解其畫作特色，探討其與傳統佛像畫的繼承和創新之處，並比較江曉航居士與夏荊山居士兩者繪畫作品表現之異同，做為後人延續佛像畫的學習借鏡。

關鍵詞:觀音佛像畫、江曉航、夏荊山

A Study on Heritage and Exploration of Guanyin Painting Works of Master Chiang Hsiao-Hung

National Taiwan University of Arts

Cheng Meng-Yi

Abstract

During the development of Buddhist paintings, line drawing and color arrangement came to their peaks in Song Dynasty, but after the end of Qing Dynasty and the beginning of the Republic of China, western influence became dominant, with the emphasis of drawing from life and contrast of light and shadow, traditional Buddha paintings gradually lost the graceful and serene feeling from the bottom of heart as religious arts. When we all felt sorry for the loss of tradition, Master Xia Jing Shan and Chiang Hsiao-Hung in two generations brought back Buddha paintings that enable us to re-learn how to appreciate serene and graceful Buddha paintings. From these works, we are inspired by the devotion of Buddhists to work very hard to practice their belief. Master Chiang Hsiao-Hung is a prestigious Buddha artist and Guanyin painter. He learned his painting from great artists including Xia Jing Shan and Yao Menggu. Later, he became interested in famous Buddha painting works of masters in Tang and Song Dynasty. Among his 500 pieces, more than half are Guanyin paintings. This paper attempts to explore features in his Guanyin paintings and examine his heritage and creation of traditional Buddha paintings. By comparing differences presented in painting works of Chiang Hsiao-Hung and Xia Jing Shan, lessons will be learned for future Buddha painters.

Keywords: Guanyin paintings, Chiang Hsiao-Hung, Xia Jing Shan

壹、前言

佛教繪畫是中國人物畫中最主要的一個部分，目前所流傳的早期人物畫，絕大多數都與佛教繪畫有相關性。但是佛教繪畫立意嚴謹，因為其依據佛經、佛典、佛傳以及諸佛菩薩之佛性規儀所繪製的，這些規範不容許錯亂混淆，造成歷代許多畫家在佛像繪畫上多偶一為之，而較少有主題式創作。

中國歷代以來的人物畫家，僅少部分能在這重重限制下，還能自出新意，像是三國時期東吳著名畫家—曹不興，畫史記載著他的西國佛像畫盛傳天下。北齊時也有佛像畫家曹仲達著名於世，其所繪人物衣摺密集，並緊貼身體，見之如同落水後再出水之現象，這種繪畫樣式應該是印度早期佛像相似(現在看印度僧人也多半如此)，可能與當時中國服飾差異很大，故後人稱「曹衣出水」以代表這種新的表現風格。到了唐代開元中，吳道子所繪佛像畫融入唐代宮廷中華麗服飾與披肩上色彩亮麗之彩帶造型，表現出行進間飄逸瀟灑之姿，也為後世人物畫提供另一種「吳帶當風」的創作思路。此外在中唐時，還有周昉創作水月觀音。五代貫休以畫羅漢知名。這當中除了極少部分尚有後人仿作流傳至今，大部分真跡皆因年代久遠而失傳，或許只有在敦煌壁畫或其他出土文物中可以想見當年風采而已。

宋代以來，佛畫一直不如以前發達，但仍占有一定比例，像是北宋郭若虛的《圖畫見聞志》中，收錄五代至宋初的畫家 250 人中，道釋人物畫家就有 100 多人。而北宋末所編的《宣和畫譜》也將道釋人物科居於首位，可惜這些畫家不是真跡不存，就是缺乏前人開創精神，而淹沒於歷史長流之中，僅少數如南宋劉松年、梁楷、牧溪等較為世人所熟知。

另外一說的，唐宋以後，相關刊刻佛經中的觀音與羅漢，逐漸遠離原先印度人物造型，且開始逐步漢化(像十八羅漢等)，而觀音菩薩造型也發生改變，逐漸由漢唐以來男裝大士樣式轉化為具中國特性的女性尊格，漢化後的佛教神祉加入慈愛、悲憫、

救贖等特色，加上民間戲曲小說等流傳渲染，民眾更加相信觀音就是一位妙善公主昇天後的救苦救難形象，間接讓世人更加接受女性化觀音特質，更使得女性觀音造型成為現今一般所熟知的形象。

元明清之後，佛教繪畫雖一度因為元朝外族統治，漢族文化轉進民間發展，造成佛教繪畫作品，因未受重視而一度大量散佚，幸好在一海之隔的日本，因為佛教盛行而保留部分禪宗繪畫至今，亦不幸中之大幸。明清之後，浙派吳門繪畫相繼爭雄於世，佛像繪畫作品還是較少獲得畫家關注，造成宗教人物畫還是以臨摹前人居多，所知僅有陳洪綬、丁雲鵬、吳彬等諸家，所做道釋人物畫較有特色。近代則有張大千曾赴敦煌臨摹歷代佛像壁畫，方喚起世人重新重視佛教人物畫之藝術。

夏荊山居士(1927-迄今)以佛教的殊勝因緣，在顯密宗派之間多所涉獵，且發宏願在美國、大陸、日本與台灣各處發展佛教與中華文化藝術，還辦畫院教授佛畫、捐獻修築佛寺、編繪大型佛畫事典等，用了一輩子的時間，不但自己投身佛畫創作，也積極推廣振興佛教繪畫藝術。師承夏居士的江曉航居士(1945-2002年)，則是以畢生精力在台灣各大佛門道場推廣觀音佛像繪畫，前後 20 餘年已造就斐然之成績，藉由探索兩者之繪畫表現與傳承關係，也可讓更多後學者了解與繼承漢傳佛教繪畫的精神。

貳、夏荊山居士之佛像畫創作

一、生平簡述

藝術家之創作來自於個人生平之經歷，自古即有所謂「師古、師今、師內、師外」之言，夏荊山居士能以半生心力投入佛像畫之創作自有其生平佛法因緣所致，本文主要為介紹其觀音佛像畫之藝術創作，故就手邊僅有資料略加描述，相關年份因各家描述略有差異，今據官方網站所提供之年份為主要參考，其他先進相關論文作為參考資料補充，若撰文有誤，尚乞方家賜教。

夏荊山居士字光樺，又名楠竹居士，1927 年出生於山東濰坊，1943 年得師從郭味蕓先生(1908-1971 年)學習花鳥與山水等，因為郭味蕓先生的看重和照顧，夏荊山居士繪畫技法日趨精湛。

1949 年後隨國民政府播遷來台，後來於 1954 年，拜台中蓮社南亭法為師，並皈依佛門，四年後因結識南懷瑾居士，得以佛法修持大進，故 1961 年夏荊山居士自南部軍中退伍後，搬遷到臺北，只為就近侍奉南懷瑾老師，這段期間又因南懷瑾老師之故，夏荊山居士侍奉南懷瑾老師的易經老師胡庸老師直到仙逝，在照顧期間，夏荊山居士也得以對勘輿及易經有所啟蒙。俗話說「好心有好報」，這份善念也促使其 1964 年成立之立康美術公司，其所作之花鳥、仕女等工筆畫作，即在外銷事業上有長足之進步，期間也開班教授丹青，可說人生事業在這段日子有了很好的發展。

1967 年夏荊山居士移居美國，這段期間除了進入美術學院研修，同時參訪世界各大博物館進行研習、臨摹並專心致力於佛像繪畫藝術，而有幸接觸藏傳佛教第十六世大寶法王至家中接受供養，更於 1988 年閉關十個月後體悟佛像微妙之境，發願餘生只繪佛畫。

1993 年大病初癒後，決心推廣佛教藝術，便於次年於北京密雲創辦「荊山畫院」，其招收數百位貧寒困苦學生，學生入校後，不但食宿全部由畫院承擔，畫院還給每個學生一定的工資與補貼，而夏居士不但親自教授佛畫基礎理論、佛經典故，甚至對於學生飲食起居到為人處事都關懷備至，這份弘揚中華文化的教育宏願，前後延續了 19 年，直到 2012 年因個人身體年邁，方忍痛關閉。

夏荊山居士在大陸前後 20 餘年，期間除了主持荊山畫院工作，在中國內地當初尚著重經濟發展之當下，也發揮其在美國等地華僑圈之影響力，積極推動社會服務、修復古廟等公益活動，像是山東青州隆興寺的地宮文物出土後，重建佛寺與相關保存耗資 3 億人民幣，浩大經費全由夏荊山居士一肩扛起，這種大手筆無償捐獻，令人由衷

佩服之外，更是其內心發自對佛教復興與推廣的使命所使然。

除了開辦畫院與修建佛寺，夏荊山居士也深感要推廣佛教除了傳統方法之外，還需注入時代因素，所以他透過拍攝近代高僧連續劇《百年虛雲》來向大眾推廣大修行者與佛法之因緣，該故事主要敘述近代禪宗虛雲長老(1840-1959年)前後 120 年的人生傳奇，藉由將高僧故事影像化，不僅將傳統佛教文化的知識轉化為具有大眾接受的語言，對於新世代無神論、或因應經濟快速發展而迷思心靈的茫茫眾生，有了更多接觸佛法的窗口。

畢生推動佛教文化事業的夏荊山居士，其一步一腳印地播種耕耘，最終還是獲得各界廣泛的認同，個人之作品除了獲邀前往北京故宮、澳門與美國洛杉磯等地展覽與收藏之外，還曾經提供作品隨神州七號飛行，宣揚和平理念；另外，夏荊山居士率領弟子所編《佛像典藏》9 卷 81 冊，共 5163 幅佛像繪畫作品，更被譽為「造像版的大藏經」。2009 年中國文化部更成立藝術研究院夏荊山佛像繪畫藝術研究中心，來針對夏居士多年繪畫成果進行整理研究，我想這是近代繪畫藝術創作者少有的殊榮。2014 年夏荊山居士返台成立財團法人夏荊山文化藝術基金會，這也是他遊歷各國多年之後，再度回歸故土的第一步，秉持對藝術的熱情、對社會無私的貢獻，期待基金會未來能為台灣藝術界注入更多發展活力，造福更多社會大眾。

一、繪畫藝術概況

佛教經過大陸十年浩劫之後，仍舊處於復興階段，尚未回復往日之殊榮，夏荊山居士於文革後回到大陸內地發展佛教與中華文化藝術，且長達 20 年以上，不但在大陸近代佛教發展上會有重要地位，在相關文化層面影響也是與日俱增。加上他放棄傳統佛畫題寫中，普遍使用之佛偈典故或古體詩句的用法，改用淺顯文字說明佛教的好處與菩薩的殊勝功德，使一般民眾更易了解懸掛佛畫勸人為善之信念，增進大眾了解佛

畫內涵，強化佛畫普渡眾生之信念。

夏荊山居士身處工業革命之後，隨著西方影印技術傳入中國，中國許多歷代名家畫跡皆可透過拍照影印化身千萬廣布於世間，他潛心收集相關佛畫造像資料，後來移民美國時，也到處參訪各大博物館，加上在接受藏傳佛教之機緣，讓他在佛像造型與用色表現上，除了傳統圖像的傳移摹寫之外，也融會更多不同宗派元素，經過他加以吸收消化後，轉化出新的呈現方式，這種新意讓他每次所舉辦的佛畫展覽，總能引領觀者讚嘆不已的迴響。

夏荊山居士繪畫主題，從早期習畫到後來專事佛畫，其專擅之繪畫涵蓋山水、花卉、仕女、佛像等不同領域，以後因發願畫佛像來渡化眾生，故創作大批佛畫作品。夏居士以近 70 年的創作歲月，累計作品必然可觀，尤其與眾弟子合力繪製《佛像典藏》9 卷 81 冊，共 5163 幅佛像繪畫作品，當中必定有更多精品，可以在資料有限之情況下，暫以《夏荊山中國佛像畫集》來加以探討夏荊山居士之藝術繪畫，實有以管窺天、以蠡測海之憾！

又參考周叔迦先生的《漫談佛畫》一文，可知佛畫依其內容可分為：佛、菩薩、明王、羅漢、天龍八部、高僧、曼陀羅等七大類主題。參看基金會所提供之《夏荊山中國佛像畫集》上下集，可發現其中畫作多為佛、菩薩、羅漢、高僧等主題，故就此加以分類如下表，另有多幅道家神仙人物，因不屬於佛畫體系，故歸為其他類表示。

該畫集共分上下兩集，所載作品涵蓋部分 1968-1970 年，最遲為 2012 年的兩件作品-上集的韋馱尊天菩薩與下集的一幅鍾馗畫像，前後涵蓋創作年代約 40 餘年，上集有 120 頁，下集共 123 頁，畫冊以一頁圖畫一頁書法方式呈現，合計上集繪畫作品有 60 件，下集則有 61 件，今就此 121 件繪畫作品簡單整理，並依其繪畫主題與對照之頁碼、作品件數統計，分類整理如下表 1:

表 1《夏荊山中國佛像畫集》繪畫主題整理簡表

內容	主題	集別/頁碼	件數
佛類	釋迦牟尼佛	(上)P1/(下)P3/P35	3
	阿彌陀佛	(上)P3	1
	西方三聖	(下)P1	1
菩薩類	觀世音菩薩	(上)P11/P13/P15/P17/P19/P21/P23/P25/P27/P29/P31/P33/P35/P37/P39/P41/P43/P45/(下)P9/P11/P13/P15/P17/P19/P21/P23/P25/P27/P29/P31	30
	文殊菩薩	(上)P5/(下)P5	2
	普賢菩薩	(上)P7/(下)P7	2
	地藏王菩薩	(上)P9	1
	韋馱尊天菩薩	(上)P119/(下)P121	2
羅漢類		(上)P53/P55/P57/P59/P61/P63/P65/P67/P69/P71/P73/P75/P77/P79/P81/P83/P85/P87/P89/P91/P93/P95/P97/P99/(下)P37/P39/P41/P43/P45/P47/P49/P51/P53/P55/P57/P59/P61/P63/P65/P67/P69/P71/P73/P75/P77/P79/P81/P83/P85/P87/P89/P91/P93/P107	54
天龍八部類	北方多聞天	(上)P115	1
	西方廣目天	(上)P117	1
	東方持國天	(下)P117	1
	南方增長天	(下)P119	1
高僧類	達摩祖師	(上)P47/P49(下)P33	3
	二祖惠可	(上)P51	1
	寒山拾得	(上)P109(下)P105	2
其他	鍾馗	(上)P101/P103/P105/P107(下)P95/P97/P99/P101/P103	9
	竹林七賢	(上)P111	1
	桃李夜宴	(上)P113	1
	高士圖	(下)P109/P111/P113/P115	4
總共			121

由上表可知，夏荊山居士在《夏荊山中國佛像畫集》中，全部呈現之創作作品 121 件作品來看，羅漢畫共計 54 件，占 44.6 %；各類菩薩畫作共 37 件，占 30.5 %，

其中觀世音菩薩相關主題繪畫有 30 件，占全部作品的 24.8%。暫可推論，夏荊山居士對於羅漢與觀音畫作有較多之偏好，或許也與民間信仰中，觀音與羅漢之造型與民眾之關係較為親近有關。

因為本文要討論江曉航居士與夏荊山居士之傳承關係，因此針對夏居士的創作中，占有很高比例的觀音畫，權先參考前人研究整理部分成果，並略加探討如下節。

二、夏荊山居士之觀音佛像畫特色淺析

長榮大學陳俊吉教授曾發表《夏荊山的觀音造像藝術探討》一文，內容針對所謂顯教體系與密教體系中，各種觀音造型與典故進行十分詳細地整理，在此就不累述相關觀音典故緣由。該文參考夏荊山居士 2013 年出版之《夏荊山中國佛像畫集》與 2014 年出版之《佛像的欣賞》兩書中，對於其中所繪製總共 94 幅的觀音佛像畫，進行圖像分類與內容分析，因該文所引用整理之內容較個人手邊資料齊全，更能全面看出夏居士觀音佛像畫之創作走向，今參考其研究成果，引用如下表：

閱讀夏居士之觀音繪畫資料，若以各類型觀音之原始單純造型來加以統計，合計共有 56 件作品，約佔總體數量 94 件當中的 60%，其整理分類如下表中，單純類型該行表示。而若考量兩種或三種觀音造型加以混合表現時，此類畫作共有 38 件，約佔總體數量 94 件當中的 40%，這種混用各類型皆有，為表達引用各類觀音所呈現之狀況，因此當一張畫作有用到 2 種以上組合時，會在各自類別中加計，故總數會超過原先 94 件的觀音畫作總數。加計這 38 件組合式作品後，於下表中，以加計組合式後統計該行表示。

表 2 夏荊山居士觀音造型類型畫作數量統計分類表

觀音造型類型		單純類型	加計後統計#	
顯教體系	經典變相觀音	西方三聖	4	4
		普門示現	1	8
		散財童子拜觀音	-	2
	中國在地觀音	白衣觀音	25+11*	52+18*
		南海觀音	1	29
		水月觀音	2	2
		童子拜觀音	2	6
		九蓮觀音	-	2
		至尊聖觀音@	5	5
		其他民間信仰(魚籃觀音/一葉觀音/蛤蟆觀音等)	5	14
密教體系	密教觀音	唐密體系觀音 (千手觀音/十一面觀音等)	-	1
		藏密體系觀音 (四臂觀音/蓮花網目觀音)	-	-
合計		56	136	

*:陳俊吉老師針對白衣觀音之變體造型有略加以區隔，故援其體例表達

#:夏居士所繪觀音會參用不同觀音造型加以組合運用，統計上各類型皆會加計

@:唐代出現持淨瓶、楊柳枝或蓮花之觀音造型，此類稱聖觀音

藉由上表統計，可看出夏荊山居士在觀音佛像創作中，還是以中國在地觀音造型為主，其中不管在單純類型或組合類型都以白衣觀音造型數量最多，這與一般民間信仰認知相契合，有可能跟夏居士自小生長在華人圈，其認知與想法還是受到傳統民間信仰較多；在單純類型中，以至尊為聖觀音與其他民間信仰之觀音造型居次，各有五件，但是對於送子觀音或漁籃觀音等較通俗之民間觀音主題，則似乎有所選擇，尚未在作品中看到；組合式統計中，南海觀音的造型數量大幅提高，也跟民間信仰中，認定南海普陀山為觀音道場有關。而值得一提的是，夏居士在美國長期接觸的藏傳密宗佛教體系之觀音造型，則並無在作品集中出現，而唐密體系之觀音則僅出現少數。

三、夏荊山居士與「南宋院體畫」之關係

民國以來，在所謂當代畫壇名家中，多著重山水或花鳥等題材，或為家人親友之故，偶為之道釋人物畫，直到 1944 年張大千臨摹敦煌壁畫於成都公開展示之後，世人才開始陸續重視相關佛像畫。夏荊山居士 1943 年開始接觸繪畫，正是近代道釋人物畫萌發之期，加上影印技術的發展迅速，從前深藏皇宮大院或官宦門第之名畫有機會散布民間，加上勤奮不懈的蒐集與臨摩古畫，輔以名師指導佛法精隨，在天時地利人和的配合下，夏荊山居士能兼具佛理之精奧與畫理之安排，開創一個雅俗共賞之佛畫天地。

夏荊山居士之佛像畫相關研究中，就其生平與論述，較少人提出夏居士與「南宋院體畫」之關係，筆者在拜讀江曉航居士生平時，得知他在師承夏居士期間，曾大量臨摹繪製以「南宋院體畫」為主的日本外銷訂製畫，且其中包括人物山水、花鳥走獸、宮廷仕女、清明上河圖等，因此思索這段期間夏居士是否也曾花費時間心力在相關「南宋院體畫」之研究？其存世畫作是否還有相關學習痕跡？

先來簡單解釋「南宋院體畫」，這是根源於南宋畫院的一種繪畫體例的稱謂，也就是說在南宋翰林圖畫院及其後宮廷畫家，針對皇家需求，所展現一種比較工緻的繪畫風格。

而所謂的「南宋畫院」是南宋時期，高宗趙構依照北宋畫院制度在南宋京城臨安所恢復成立的，當時中國北方有金人占據廣大華北地區，隨時虎視眈眈南下滅宋，高宗急著恢復畫院，這當中除了高宗自身也雅號書畫丹青，更重要的是藉由畫院圖像來宣傳南宋皇族為華夏正統，鼓勵臣子來日北伐中興之作用，舉例來說，畫院初期即繪製不少如《晉文公復國圖》等繪畫主題作品，目的即有寓意(南宋)朝廷將驅逐金人、光耀大宋。

考證在南宋院畫存在 100 多年期間，有姓名可考的畫家有 120 多人，其中山水與花鳥畫居多，有關於人物畫的重要畫家，目前尚有作品傳世的且可供後人學習借鏡的，像是早期有北宋南渡的李唐、馬和之，後有劉松年、馬遠、馬麟等。以下就幾位南宋畫師生平與作品加以介紹，並試圖在夏荆山居士作品中尋找精神上相近之作品與之比較，或許可以找到夏居士傳承南宋院體畫之蛛絲馬跡。

要說南宋畫院，就不得不提李唐。李唐（生卒年待考），曾入北宋畫院為畫師，後南渡進入南宋畫院成為畫院待詔，精于山水畫和人物畫。其山水畫可說是南宋一角半邊山水新畫風的引領者，對後來整個南宋畫院繪畫風格有極大的影響。李唐也工人物，時人稱其人物似北宋李公麟。李唐的畫風為蕭照、劉松年、馬遠、夏圭等所師法，對後世浙派等影響很大。存世作品有《萬壑松風》、《采薇圖》等。

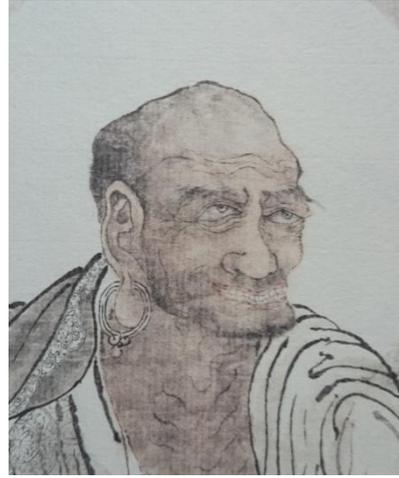
劉松年，（生卒年不詳），南宋孝宗時為畫院學生，光宗時昇為畫院待詔，寧宗時因畫藝高超得「賜金帶」之最高榮譽。工畫人物、山水，筆墨精嚴、著色妍麗，山水多寫茂林修竹、山明水秀之景；元代繪畫專書《畫繼補遺》稱其工畫道釋人物。後人把他與李唐、馬遠、夏圭合稱為「南宋四家」。傳世作品有《羅漢畫》三軸、《溪亭客話》、《四景山水》、《醉僧》等。

下圖《羅漢畫》現存於台北故宮博物院，從畫風判斷與畫作中有確切落款，當為劉松年存世道釋人物畫無疑，畫中羅漢駐杖而坐，表情似若有所思，相關對應作品在夏居士羅漢畫中較難找出直接關聯，卻於另一幅 2011 年所繪之《二祖慧可大師》像中，找到表現精神較為契合之作，慧可禪師為禪宗二祖，乃是繼承達摩祖師衣鉢之傳人，此畫作中表情若有所思之樣貌，似乎正在思索禪機，在臉部表情與五官表現上，對照劉松年羅漢之神情，倒有幾分相似之處。



《羅漢畫》局部《二祖慧可大師》局部

南宋 劉松年台北故宮博物院藏

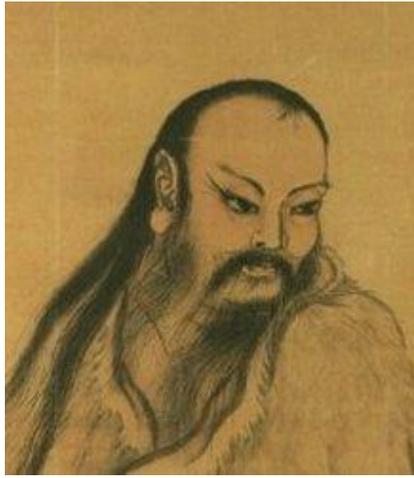


夏荆山居士 2011 年所作

圖 1 劉松年與夏荆山居士繪畫比較

馬麟（生卒年不詳），其父馬遠是宋光宗、宋寧宗兩朝畫院待詔，馬麟一門五代皆為畫院畫師，其畫承家學，擅畫人物、山水、花鳥，用筆圓勁，畫風秀潤，可說是南宋中期著名的人物畫家之一。寧宗嘉泰（1201-1204）間授畫院祇候，頗得宋寧宗與皇后楊氏稱賞，傳世畫作有《靜聽松風圖》、《芳春雨霽》與《道統十三贊》等。

馬麟所畫的《道統十三贊》，也有一段繪畫故事，當時皇帝宋理宗因為前一位皇帝無子繼承皇位，方選擇具遠房血親且平民出身的理宗過繼皇位，當時是注重血統門第的年代，他即位後害怕皇位繼承正當性遭人非議，因此寫了篇《道統十三贊》，向外表達自己是延續歷代聖賢，以彰顯其道統與政統合一的政治理念，並鞏固自身帝位之合法性。其後，又命馬麟作《道統十三贊》系列立像，馬麟理解到理宗撰文之想法，巧妙依託理宗樣貌融入畫像之中，而完成此系列畫作，想當然耳，此畫進呈後，理宗龍心大悅，將〈道統十三贊〉賜給國子監，成為理宗治國的理念。



《道統十三贊 伏羲》局部

南宋 馬麟 台北故宫博物院藏



宋理宗御容局部

圖 2 伏羲立像與宋理宗御容比較

上圖就宋理宗傳世御容與其《道統十三贊》中伏羲立像並列，可知兩者從眼神、五官與輪廓皆十分相似。

而翻閱《夏荊山中國佛像畫集》中，亦發現一幅夏荊山居士 1974 年所作之男相觀音的臉部與捻鬚手勢，似曾相識，檢閱南宋院畫家馬麟所繪的《道統十三贊》中帝堯立像並加以比較如下，亦可看出兩者臉部五官眼神與捻鬚手勢具高度相近之處。



《道統十三贊 帝堯》局部

南宋 馬麟 台北故宫博物院藏



《男相觀音》局部

夏荊山居士 1974 年所作

圖 3 劉松年所繪帝堯立像與夏荊山居士繪畫比較

藉由探索夏荊山居士佛像繪畫中與「南宋院體畫」之繼承關係，從上述比較中可

以看出早期《男相觀音》取法馬麟人物畫的痕跡，且表現出一種神形兼備的臨創精神；晚年的《二祖慧可大師》畫作，雖與劉松年《羅漢畫》有相似之處，但細看其用筆則是夏居士個人特色，可謂遺貌取神的再創作。「南宋院體畫」是歷代以來諸多畫家追求的境地，許多畫家窮其一生尚難望其項背，而夏居士一生瀏覽創作佛畫無數，信手拈來皆能切合古人又自寓新意之創見，真是越咀嚼越有新意，期待他未來有更多精彩豐富的新作公開於世，造福殷殷後學。

參、江曉航居士之觀音佛像畫創作

一、生平簡述

江曉航居士，本名江明發，字曉航，號明靜、欣翰。1934年出生於高雄旗山。年少時受廟宇壁畫影響，對傳統寺廟文化藝術有興趣，後因家庭經濟因素獨自北上生活，1963年加入夏荆山居士之工作室成為職業畫師，投入工筆人物與山水繪畫，歷時約12年(1963-1975年)，常深夜陪夏居士作畫，並受其影響，開啟後來佛畫藝術創作。1963-1970年期間，以繪製以「南宋院體畫」為主的日本外銷訂製畫，包括人物山水、花鳥走獸、宮廷仕女、清明上河圖等，對於傳統工筆繪畫打下深厚基礎。因此，在1966-1976年期間，也多次參加全國性美術比賽，獲得全省美展優選等不少獎項。

1976-1988年也獲機緣師從南懷瑾先生與臨濟宗靈源老和尚，因為信佛日深與師長鼓勵下，轉而專攻繪製佛像，並於1980年於十方叢林書院開始教授佛畫，1983年成立「覺無憂佛畫教室」、「天悅草堂」工筆畫藝術教室，其後20餘年，教授地點遍及台灣各地重要道場，包括佛光山、法鼓山、中台禪寺、華梵大學基金會、法源寺-覺風學院、大雄精舍、十方禪林、聞思書屋、靜思書屋等，培育學生數百人。

在藝術領域方面，1980-1993年，獲得姚夢谷老師青睞，得以追隨其研習詩畫、

文人水墨畫、老莊思想等，並獲得其命字為曉航、號明靜。在獲得姚老師指導之下，江曉航居士不但於 1987 年舉辦第一次個展，更於 1988 年出版第一本佛像藝術專輯。此後國內邀展不斷，也先後擔任藝文審查委員，並於 1998 年參加韓國舉辦的世界佛教書畫大展當中，獲得「南溟大師賞」殊榮，並於 2000 年獲得文化部頒發榮譽狀，感謝其對台灣佛畫藝術創作的傑出貢獻。可惜於 2002 年辭世，享壽 57 歲，生平相關繪畫作品共計約有 500 多幅。

二、繪畫藝術概況

個人第一眼拜讀江居士畫冊大作，品味其畫自有一股清涼之氣充盈其胸，更加感受到他在觀音畫作的細節上所呈現的細膩度，是作者十分用心處理才能讓觀者感受到的，這在現今工商繁忙的社會，一切講求效率的時代，這樣的投入是要花數倍的時間與氣力，那他為何能脫離時代影響，執著去做這種莊嚴且細膩的佛像畫呢？

或許江居士這一番話，能提供我們一點答案，他曾自述數十年繪製佛像畫的啟發，在於體認「每一尊佛像都宣揚了佛法(慈悲喜捨)的四無量教化，在深一層的意義上是為了激發觀者內在的慈悲，這確實是我一生繪製佛像生涯理，在內心世界裡所最感虔誠、欣悅的一股不斷探究的根源」，也因為這種分享佛法的虔誠，他先後完成 260-300 件的觀音畫作，若依照其內容約可區分為《禪在當下》系列、《佛在人間》系列、《白雲之道》系列、《淨土·蓮花》系列等，個人有幸展閱其相關著作，看到這麼多樣式的佛像畫作，感受到江居士那種源於內心「以莊嚴佛像度化人信佛」的使命感。

細細探究其學習歷程，可知道江居士自 1963 年加入夏荊山居士之工作室成為職業畫師後，即投入工筆人物與山水繪畫之領域，其繪製取法夏荊山居士所推崇學習的「南宋院體畫」，在這段期間(1963-1975 年)，曾臨摹學習包括人物山水、花鳥走獸、宮廷仕女及清明上河圖等名家畫作，從而建立堅強的繪畫基礎。

對於觀音佛像畫的創作過程中，也秉持這樣的取法古人的態度，曾臨摹過唐吳道子《觀音立像》、宋法常(牧溪)《海潮觀音》、元闕名《踏瓶觀音》、明丁雲鵬《觀音立像》、明代林雪《淨瓶觀音》、明代邢慈靜《觀音》等諸多名家名作，以實際臨摹去體會前人繪製佛像畫中所代表的意涵，並藉由臨摹過程的再創作，也持續完成許多精彩的作品呈現。

個人認為，這種苦行僧似的臨摹，另一項重要工作便是協助他推廣觀音佛像畫的教育工作，江居士在眾多道場教授佛像畫課程，在因應教學所需，勢必要提供較清楚易懂又具備古人法度的作品供初學者臨摹。因為許多傳世畫作皆有毀損不清楚之狀況，若單純影印放大，許多學生並不清楚細節下，常常會有小錯誤產生，而一張佛畫又需要同學花不少時間去逐步完成，這種教學上深怕學生為山九仞功虧一簣之心情，同樣身為教育工作的筆者相當能領略。今針對較有名之觀音畫作與江居士臨摹作品所在頁碼加以整理如下，方便觀者對照。

江居士曾強調重繪的手法並非只是模仿抄襲，而是透過繪者對於空間構圖、線條、色彩及人物情感重新定義與形塑，使歷史舊作能跨越時空，產生有意義的連結及新的時代價值，為了產生更豐富之連結與價值，他也會根據一些名家畫作的構圖加以調整變動，從而形成另一個精采的作品，像是參考清代石濤《臥荷觀音》構圖，加入自己創作元素後，形成另一幅《連池觀自在》；引明代仇珠(仇英之女)的《白衣大士像》造型加以延伸成另一幅《連池童子拜觀音》都是其相當成功的再創作作品。

表3 江曉航居士臨摹傳世觀音畫作對照表

傳世作品	江曉航作品稱	作品集頁數對照
臨摹作品		
唐吳道子《觀音畫像》	《南無觀世音菩薩》	(二)P128
宋法常(牧溪)《觀音》	《海潮觀音》	(一)P101
元闕名《踏瓶觀音》	《魚籃觀音》	(二)P69
明仇英《鰲頭觀音》	《鰲頭觀音》	(一)P107

明丁雲鵬《觀音立像》	《觀音大士》	(二)P105
明林雪《淨瓶觀音》	《淨瓶觀音》	(一)P44
清 董邦達《觀音》	《觀世音》	(一)P99
臨創作品		
石濤《臥荷觀音》	《連池觀自在》	(二)P74
仇珠《白衣大士像》	《連池童子拜觀音》	(一)P72 & (二)P112

另外，筆者為方便探討江居士繪畫主題之狀況，就 1993 年出版的《觀世音菩薩聖相百幀》(共 119 頁，內有 110 件作品)、2003 年出版的《觀世音菩薩聖相百幀(二)》(共 151 頁，內有 133 件作品)兩巨冊之作品，參考佛像畫七大類分法略加整理，並就其繪畫主題、對照之作品集頁碼與相關作品件數統計整理如下表：

表 4《觀世音菩薩聖相百幀(一)&(二)》繪畫主題整理簡表

內容	主題	集別/頁碼	件數
佛類	釋迦牟尼佛	(二)P17/ 19/ 22	3
	阿彌陀佛	(二)P23/ 24	2
	西方三聖	(一)P9/ (二)P18/ 20/ 21	4
	藥師佛	(二)P25	1
菩薩類	觀世音菩薩	(一)P10~117(二)P36~135	207*
	文殊菩薩	(二)P33	1
	普賢菩薩	(二)P34	1
	地藏王菩薩	(二)P28/ 29	2
	伽藍菩薩	(二)P35	1
	韋馱尊天菩薩	(一)P118/ (二)P136/149	3
	虛空藏菩薩	(二)P30	1
	彌勒菩薩	(二)P31/141/	2
	大準提王菩薩	(二)P32	1
其他類	羅漢	(二)P148	1
	達摩祖師	(二)P137	1
	日天	(二)P26	1
	月天	(二)P27	1

	鍾馗	(二)P144	1
	散財童子	(二)P142	1
	飛天/蓮花手/ 蓮花/龍/寺僧	(二)P138/139/140/143/145/146/147	7
總共			242*

*：《連池童子拜觀音》在(一)P72 與(二)P74 出現兩次，所以統計件數少一件

由上表可知，江曉航居士在《觀世音菩薩聖相百幀》、《觀世音菩薩聖相百幀(二)》中，所展現之創作作品以觀音畫作為主，以全部 242 件作品來看，各類菩薩畫作共 219 件，占 90.5 %，其中觀世音菩薩相關主題繪畫有 207 件，占全部作品的 85.5%。另外繪畫主題較多的是與觀音畫相關佛類繪畫，其他神祇、高僧等主題，在作品集中看來是偶一為之。

由此也可看出江曉航居士從事佛像繪畫藝術的態度，是以專一專精的方式，以畢生心力去從事觀音佛像畫的繼承與創新，這就是為什麼各地有許多畫家曾從事過觀音等佛像作品，但是以這樣的信念態度去鑽研觀音畫的表現，我想江曉航居士是第一人，也是為何他的觀音佛像畫能感動許多人的原因。

三、江曉航居士觀音佛像畫特色淺析

江曉航居士為台灣知名佛畫家與觀音畫家，其個人早先有十餘年時間(1963-1975年)追隨夏荊山居士，投入極大心力臨仿各種題材與佛像繪畫，並由此繼承了「南宋院體畫」之要旨，後投入水墨書法名家姚夢谷老師門下，從中學習到擺脫臨摹時的刻劃線條，以自然筆觸讓畫作顯現自在灑脫的靈逸之氣(千 P14)，後來窮畢生之力上窺唐宋明清名家佛像畫跡之後，發展出個人極具特色之觀音佛像畫。

誠如法鼓聖嚴法師在其作品集序言中所提及的「曉航居士的佛畫作品，不論是設色的、白描的，線條都很飄逸優美，所以看來既有生命感，也有立體感，尤因善於工筆，故在大局上顯得氣勢洶湧，在細微之處又顯細密入微，筆筆傳神，沒有一點敷衍

馬虎。」

江居士一生所做 500 多件佛畫作品中，不論原始尺幅大小，白描人物即深具靈動與氣勢，觀之人物猶如躍然紙上；若欣賞設色佛畫，更能在主角表情與衣物上，看出其費盡心思的細膩設色，且不造作矯情，他透過多年扎實基礎與佛學修為，能以自身意識取捨古今，統合出深具個人化的佛畫特徵。

個人才疏學淺，就其著作《觀世音菩薩聖相百幀》、《觀世音菩薩聖相百幀(二)》兩巨冊中總共 242 件作品中，多日觀察之後，覺得至少有三大條件因素的組成，造成江居士如此獨特之面目。首先，在畫面上，取法南宋繪畫中的留白特色，將畫作主題與呼應之人物妥善融合，進而表述出明確的佛經典故；第二，深具傳統工筆線條功力，造就佛像人物自然生動且莊嚴；第三，對於人物衣物處理，善用淡雅細膩的重淡彩混合著色，更加吸引觀者靜心欣賞。以下僅就個人上述觀察淺見，加以整理論述如下：

（一）主題與留白融合的明確畫題

江曉航居士的觀音佛像畫，繼承自夏荊山居士的「南宋院體畫」風貌，在南宋院體畫中，一開始主要源自北宋畫院李唐的細膩畫風；中期有畫院畫師馬遠、夏圭開創新的表現風貌，運用畫面留白，形成以虛補實的邊角山水構圖，世稱「馬一角、夏半邊」；後期又有禪僧樸楷、牧溪等，發展出另一種佛教禪畫的寓意寄託。

江曉航居士的觀音佛像畫之所以動人，與其年少時大量臨摹古畫有關，讓他有機會直接臨摹取法南宋繪畫中的留白特色，並將其大量運用至相關佛畫中，例如許多畫作善用觀音等佛像為主角，穿插以故事人物和設色背景，來強化表述觀音主題，這種做法好像近代攝影技巧，將焦點清楚突出，並弱化不必要之背景，產生一種單純而明確的主題。

像是錄於《觀世音菩薩聖相百幀(二)》P95 的《竹泉觀自在》一圖，其觀音主像純以

線條繪出，不上任何水墨，但是周邊以類似夏圭大斧劈皴表現近景的岩石肌理，又以淡墨繪製山壁瀑布泉水，讓其畫面退至遠方，整體畫面空出左半邊，使的畫面有種向外延伸感，這都是南宋繪畫中，援用虛實遠近凸顯主題的構圖技法展現。



圖4 《竹泉觀自在》江曉航尺寸不詳 1989年

（二）生動與莊嚴融洽的面目神情

佛像繪畫中「開臉」為畫作成敗與否之大事，猶記筆者小時候生長的鹿港老街上，街坊鄰居好多間佛像雕刻、錫器製作的工匠師傅，路過時常常駐足觀看良久，長久下來發現不同佛像間的最主要差異就在臉部之表情，或不同神明表現出莊嚴慈悲(佛祖觀音)、不怒而威(道教王爺)或開懷濟世(濟公、彌勒佛)等不同面相。

長大後，看到世說新語中有論及顧愷之說過的一段話「四體妍媸本無關於妙處，傳神寫像，正在阿睹中」，不僅切合幼時家鄉鄰坊匠師之言，今觀江曉航居士所繪之觀音畫像，其臉部的表情所傳達之端莊不可侵犯之感，為其多年在白描功夫畫佛所得，也是一般學畫者難望其項背之處。

所謂白描，一般來說可說是創作的稿子，相傳晉唐人物繪畫創作，多為勾勒後填上重彩，而勾勒之底稿大多會經過畫師多次修改調整，才將這件個人滿意的經典構圖，作為日後上彩的重要依據。而自北宋李公麟之後，因為文人畫興起，他有意與工匠階層做區隔，並把白描作為一種正式的創作形式，才開始白描畫作的興盛，目前其

傳世作品有《五馬圖》、《摩維天女圖》、《免胄圖》等。

江曉航居士大量臨摹古人畫跡，想必對於古人洗鍊的書法性線條，必定有所領悟，也因為如此，個人私下認為，他在處處皆有規則的漢傳佛像畫中，必會有意加入一種屬於個人特色符號，並以此作為他個人佛像畫的創作表徵。或是以某種特殊造型，令人一望即知，此為何人之作品，而這種既要符合古人筆墨，又要不著痕跡的放入自我特色，該怎麼著手呢？

讀及江曉航居士一段對於佛像人物畫的詮釋，我覺得或許可以找到一點端倪，他曾說「精神是內心的表露，漢傳人物畫的神情，將情感在臉上含蓄現出，讓人引起共鳴，這是最難的傳神之道」，如前所述，整個佛像構圖中處處都有寓意而無法更動，但是表現情感的臉部，卻是各個一較短長之競技場，下圖中個人選擇了江曉航居士觀音佛像作品集中，以側臉為主的臉部造型加以比較，可發現江居士所繪觀音臉部的共通造型為具有丹鳳眼、有福相的下巴到頸部的三條曲線造型和共通的女性尊格。

		
《觀世音菩薩》江曉航 200*106cm 丙子(1996年)2-46	《竹泉觀自在》江曉航 尺寸不詳 己巳(1989年)2-95	《雲湧觀音》江曉航 68*42.5cm 辛巳(2001年)_2-89

		
《巖上如意觀音》江曉航 尺寸不詳 壬午(2002年)_2-75	《松泉觀音》江曉航 106*54cm 己卯(1999年)2-53	《楊枝觀音》江曉航 106*56cm 庚辰(2000年)2-78

圖5 江曉航居士觀音像不同臉部造型

相較於下圖中 1960 年出土唐永泰公主墓中仕女、傳李公麟《摩維天女圖》菩薩像與南宋禪僧牧溪《海潮觀音》的臉部造型，三者與江居士所繪觀音圖像做比對，可知道唐代壁畫確定仕女已有丹鳳眼之造型，但是在人物下巴到頸部曲線則是完全簡化，到了《摩維天女圖》雖然臉部一樣圓潤、下巴處到嘴角下方的福肉亦有畫出，但是若以牧溪《海潮觀音》的臉部到頸部各項特徵做比對，則一一相符合，故可推測牧溪《海潮觀音》圖像為江曉航居士觀音像畫作的基本造型，該特徵並隨表現之觀音特性略加變化臉部造型。

	唐 永泰公主墓 仕女壁畫 701 年 1960 年出土
---	--------------------------------------

	<p>傳李公麟《摩維天女 圖》 菩薩像局部</p>
	<p>《海潮觀音》南宋牧 溪 172.2*97.6cm 京都大德寺藏</p>

圖 6 唐、北宋、南宋仕女臉部造型比較

至於江曉航居士為何選這件作品呢？當然有很多可能因素，個人推測可能牧溪《海潮觀音》圖像在南宋末即入藏東瀛佛寺典藏，確切屬於南宋禪僧之筆，相較於眾多號稱唐宋間觀音名家畫作，卻又時遭人指謫偽作，此作可信度要高出許多；另外，也因此作長期存放日本，中國歷代畫家較少據此造型創作，據此較能別開生面，展現另一種畫風；還有，夏荊山居士早期畫作多外銷日本，對日本而言，這種觀音造型或許才是他們所認同的觀音樣貌；最後一個最重要的可能，就是這個觀音莊嚴慈祥的臉部造型，是接近江曉航居士所認定的理想觀音造型，祂具有慈眉善目的丹鳳眼、福慧充盈的女性臉部造型，且符合時人對於女性觀音之期待。

而這張牧溪《海潮觀音》圖，夏荊山居士在 1999 年也曾參考其造型臨創過一件《觀音菩薩》畫作，像是觀音佛袍衣物的筆法線條就純屬夏居士的多年繪畫表現了；而江曉航居士在 1991 年所畫的《海潮菩薩》，因屬於他較早之畫作，尚可見其亦步亦趨的學習，這與後來過世前幾年所展現自由熟練變化的畫風又不可比擬了！



牧溪《海潮觀音》



夏荊山《觀音菩薩》

1999年



江曉航《海潮觀音》

1991年

圖7 牧溪《海潮觀音》圖與夏荊山與江曉航臨摹觀音比較

（一）重彩與淡彩混合的淡雅細膩

中國佛像人物畫自晉唐以來，多為重彩設色，這個習慣影響了後來的唐代青綠山水的發展。夏荊山居士與江曉航居士為了佛像繪畫中的藝術追求，先後投入「南宋院體畫」之臨習與研究，而所謂「院體畫」，更是一種畫師為迎合帝王宮廷的裝飾需求，不管題材為花鳥、山水、宮廷生活或宗教內容，皆須講究法度，重視形神兼備並呈現出華麗細膩的風格。而欣賞江曉航居士的著色觀音佛像畫(參看下圖)，其所作正猶如「院體畫」中，強調形神兼備且畫風細膩的展現。

近代工筆佛畫大師董夢梅教授曾說「看江居士佛畫中的著色法，是濃淡兼施的獨門功夫，表現在佛畫中的既是莊嚴慈祥又是彩霞滿天，是淡中求雅、華中求尊的表現法，也就是重彩淡彩的混合著色法。」

在美術話語中，所謂重彩淡彩的混合著色即形成所謂濁色，就是一種將純色降低飽和度(彩度)之後得到的一種顏色，因為純色在色彩學上是一種具有活力的情緒表現，當混色之後，色彩就開始走向安靜、和平，這也是為什麼江曉航居士的畫作會讓人看了佇足良久的原因。

江曉航居士善用濁色與傳統佛教繪畫中的石青石綠色系，對於從小接觸相關佛教

文化的人而言，即倍感親切。江居士又長期接觸佛教，對其相關宗教用色熟悉，故能信手捻來，皆似有佛機。

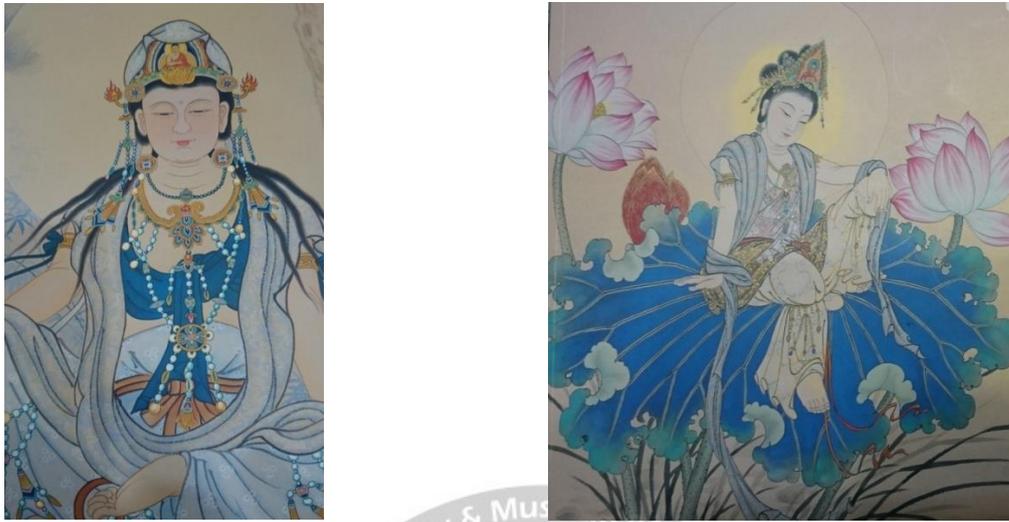


圖 8 江曉航居士著色觀音畫(局部)

肆、夏荊山居士與江曉航居士表現風格之異同

江曉航居士在 1963-1975 年期間，亦即 18-30 歲的黃金歲月有機會長期陪伴夏荊山居士從事山水、仕女與佛像之繪製工作，並從中臨摹大量南宋院體畫，打下深厚繪畫基礎，兩人在台灣有 12 年左右的師徒因緣，夏荊山居士帶領著江曉航居士走入佛畫世界，但是夏荊山居士接下來更邁開步伐走向全世界佛教圈，在台灣、美國、大陸與日本各地，不遺餘力的推動佛教精神與繪畫藝術；相較於江曉航居士來說，他在 50 歲之前，可說是一直在台灣本地發展的職業佛畫畫家，靠著授徒推廣佛畫藝術，50 歲之後雖有數次獲得韓國等地之世界性佛教書畫大展，但是卻於 57 歲即不幸辭世。而現今夏荊山居士還繼續在兩岸間奔走，為這人生志業繼續努力。

凡走過必留下痕跡，兩人的師承關係是肯定的，有了這 12 年共同參與繪畫工作，兩人必定會產生交流影響，而且是在夏荊山居士耳提面命下，扶持江曉航居士在繪畫世界裡成長。其後，雖然兩人逐漸分隔兩地發展，但是觀看江曉航居士的觀音佛像畫中，還是可以找到夏荊山居士同為觀音繪畫的相似之處，如下圖中兩人的觀音臉

部造型相比較，還是會讓人一時分不出來差別。

但是兩人的的人生體驗卻是迥異的，要討論兩人的繪畫差異，筆者試圖由線條用筆方面、構圖設色方面與繪畫主題方面加以比較說明，沒法說有何精闢見解，只是就個人所觀察的野人獻曝之見，提出與諸位先進分享，還請不吝指教：



《一頁觀音》局部 夏荊山

86*57cm 2011年



《雲湧觀音》局部 江曉航

68*42.5cm 2001年

圖9 夏荊山居士與江曉航居士繪製觀音臉部造型比較

一、在線條用筆方面

關於繪畫中白描，因為只有單純線條，最難表現遒勁，故極易見畫者之功力。勾勒的筆法，歷代畫家中最有名的兩種：第一種是以顧愷之為主，表現中鋒直懸線條的鐵線描系統。另一種是出於吳道子，以行筆具粗細變化的蘭葉描。

關於用筆，筆者認為夏荊山居士所繪觀音佛像等，其勾勒白描筆法眾多，且運用自如，除了勻細挺拔的篆書鐵線描、渾厚律動、似如行草提按變化的蘭葉描、甚至是少見的展現粗率顫動的棗核描或折蘆描等用筆，夏荊山居士隨時因應畫面主題特色，加以運用變化。如下圖紅衣《鍾馗》，其人物之鬚鬚、袖口與衣角褲管之處，其勾勒筆法皆有不同，不同筆法交替變換之處又十分自然，再再展現夏居士不凡的筆法修為。

相較於夏居士的廣博用筆，江居士卻以專精基本的鐵線描與蘭葉描，來表現佛畫

臉部神情與衣折袍服，呈現另一種單純寧靜之美。下圖《送子觀音》為江居士過世前兩年所繪製，頭髮衣袍皆勻挺自然，自然流露出一種細膩雅致之感。



《鍾馗》局部 夏荊山

138*73cm 2011年尺寸不詳



《送子觀音》局部 江曉航

2000年 2-103

圖 10 夏荊山居士與江曉航居士線條用筆比較舉例

二、在構圖設色方面

夏荊山居士所繪佛像，在勾勒方面即有墨筆與朱筆之不同表現，也常常白描勾勒後，於面目皮膚處施以水墨表現肌理，下面一幅《紅衣達摩祖師》畫像，即改用朱墨勾勒，並在臉部與胸口、足部等處呈現光影肌理；另外，前述圖的《鍾馗》呈現奔跑之姿，見在此畫作面前，似乎感受到伏魔大帝正朝你而來，想像祂所照看的地方，不管人還是鬼，應該倍感壓力才是。

對於畫面用色也常不隨故常，下圖另一件《鍾馗》的袍服暈染，乍看之下似乎皆超出所勾勒之衣物邊線，不明就裡的人可能以為畫壞了，可是細細品味，此畫成功之處也正在此，這種處理給人一種鍾馗靈氣溢於體外、準備執劍收妖之霸氣，若張掛於廳堂之中，相信必定能趨吉避凶。

而江曉航居士居士多用墨筆勾勒，有時也嘗試藍簽金線勾勒作畫，畫作中常有白描之表現，像前述的《雲湧觀音》為江居士過世前一年所繪製，呈現莊嚴慈祥與秀雅之貌。畫面構圖中，除了全身造像，也運用雲彩為邊界作半身造像，也有運用書法與繪畫之結合，表現之構圖不少異於夏居士所作。其《乘鳳觀音》更是險中求穩之構圖佳作，單靠右邊鳳尾的安排，來追求整體畫面平衡，稍有閃失可就要重新構圖了。關於設色部分，前面已提到江居士擅長混用重彩與淡彩，畫面配色呈現出一股淡雅細膩，總是吸引目光，也是他在佛畫上發展十分成功之處。



《紅衣達摩祖師》局部 夏荊山

98*47cm 1995年

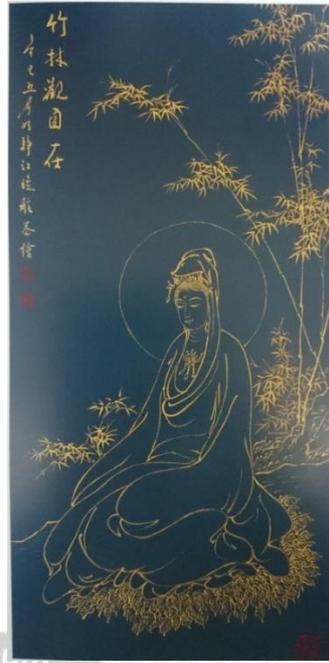
《鍾馗》局部 夏荊山

142*74cm 2011年

圖 11 夏荊山居士構圖設色特色舉例



《乘鳳觀音》局部
尺寸不詳 2001年 2-79



江曉航《竹林觀自在》江曉航
尺寸不詳 2001年 2-94

圖 12 江曉航居士構圖設色特色舉例

三、在繪畫主題方面

為了就兩位佛畫大家在繪畫主題面相來討論，個人先整理兩者在手邊作品中，各類型繪畫主題之統計，分類方式則依先前佛、菩薩、羅漢、天龍八部、高僧、其他等主題，兩者統計資料如下表所示：

表 5 夏荊山居士與江曉航居士佛像繪畫主題數量比較表

內容	主題	《夏荊山中國佛像畫集》上下集	《觀世音菩薩聖相百幀(一)&(二)》
佛類	釋迦牟尼佛	3	3
	阿彌陀佛	1	2
	西方三聖	1	4
	藥師佛	-	1
菩薩類	觀世音菩薩	30	207

	文殊菩薩	2	1
	普賢菩薩	2	1
	地藏王菩薩	1	2
	伽藍菩薩	-	1
	韋馱尊天菩薩	2	3
	虛空藏菩薩	-	1
	彌勒菩薩	-	2
	大準提王菩薩	-	1
羅漢類		54	1
天龍八部類	北方多聞天	1	-
	西方廣目天	1	-
	東方持國天	1	-
	南方增長天	1	-
高僧類	達摩祖師	3	1
	二祖惠可	1	-
	寒山拾得	2	-
其他	日天	-	1
	月天	-	1
	鍾馗	9	1
	竹林七賢/桃李夜宴/ 高士圖	6	-
	散財童子	-	1
	飛天/蓮花手/蓮花/龍/ 寺僧	-	7
總數		121	242

雖然兩者統計數量略有差異，且以夏荆山居士來說，尚未涵蓋許多早期繪畫或已被各地珍藏之大作，但就手邊資料來看，夏居士創作主體較為多樣，幾乎遍布各類型題材，其中對於羅漢與觀音主題更加情有獨鍾。

若據陳俊吉教授之論文中，就夏居士 94 幅觀音畫之分析結果，夏居士有刻意避開魚籃觀音、送子觀音等民間通俗的觀音主題；另外，夏荆山居士早年曾取南宋院畫畫家資料偶作男像觀音，後來則多表現女性尊格之觀音佛像畫。

統計資料中，以江曉航居士生平 500 多幅繪畫來看，畫冊中幾乎已經涵蓋即半，其中又有八成以上數量是屬於觀音佛像畫，雖然資料較為側重某一面向，卻可深入梳理其觀音畫之表現狀況，像江曉航居士的繪畫中，就看到不少魚籃觀音、送子觀音、一葉觀音、千手千眼觀音等，這在夏居士畫中是少見或不可見的。另外，也可看到江居士所繪觀音像皆為女性尊格，似乎尚未見其男性尊格之作。

個人推測這應與兩人個性有關。夏荊山居士應該是較為外向，個性上也願意勇於冒險開拓，故其一生遊歷各地，面對各項困難與挑戰，有機會做更多嘗試，所以佛像繪畫也是如此，藉由遊歷蒐集更多佛像資料，嘗試各種技法，也表現出多樣貌地構圖與創作主題，但是對於較無關心之處，也偶而興趣缺缺；江曉航居士推測個性應該較為嚴謹，屬於穩扎穩打之人，其選定目標就勇往直前，作最辛苦的功夫鑽研下去，也不好高騖遠、見異思遷，故其觀音佛像畫在構圖設色上能開創新局，惜時不我與，英年早逝，不然將更入化境。

伍、結論

自古以來，開宗立派者，其創作是吸取各方之精華，經過自身消化吸收後，轉化出影響後世的不朽巨作，像是清代書法有鄧石如提出以書入印等創作理論與實踐，影響後世徐三庚、吳讓之、趙之謙與吳昌碩等大家，進而影響百年來東亞書畫印藝術發展；還有在清代篆刻領域中，浙派創始者丁敬，其生平印風表現多樣，或雄渾、或古雅、或清健，這些樣貌對於後來繼起的西泠七家也產生深遠影響，各自繼承其中不同風貌加以發揮，也讓這個篆刻風格影響清代中後期數百年之發展。探討夏荊山居士與江曉航居士之繪畫因緣，其關係似乎也是如此。

夏荊山居士是近代佛畫藝術推展的重要開拓者，其足跡遍及台灣、美國、大陸與日本各地，對佛教繪畫推動的不遺餘力，在佛學教育、藝術創作、修繕佛寺、推廣佛學上，以無畏的魄力規劃方向、無償的奉獻提攜後學，最終引領近代佛畫有了更多可能性

的創造機會；而江曉航居士則是在年輕時受夏荊山居士影響，逐步對佛畫藝術深入並熱愛，基於諸多因素，選擇以觀音畫為主要創作切入方向，生平雖只留給後人 500 多件畫作，但是在兼具佛像莊嚴性與畫面的細膩度，其晚期所繪精彩畫作，無疑地又較前人向前推進一步。另外，在佛畫教育推廣方面，江曉航居士更是以一步一腳印的方式長期深耕台灣各地重要道場，引領眾多對佛畫有興趣的民眾投入佛畫創作的行列。

另外從表現風格之異同去分析完兩人線條用筆方面、構圖設色方面與繪畫主題方面的表現差異，個人斗膽推論兩者個性之差異，一主外，勇於開拓新的嘗試；一嚴謹，盯住目標專心前行，就好像一家企業，第一代開創市場，第二代深耕地方，終將造福後代追隨者，開創康莊坦途。



參考文獻

1. 夏荊山 (2012)。《夏荊山中國佛像畫集》。北京：北京工藝美術出版社。
2. 江明發 (2016)。《千年明月-江曉航觀音藝術特展》。臺北：覺無憂藝術有限公司。
3. 江明發 (1993)。《觀世音菩薩聖相百幀》。臺北：成田國際出版社。
4. 江明發 (2003)。《觀世音菩薩聖相百幀(二)》。臺北：覺無憂藝術有限公司。
5. 單國強等編 (2004)。《李公麟 白描畫派 / 樑楷 減筆畫派》。山東：山東美術出版社。
6. 許景華 (2006)。《神話與神化-化身救度之圖像思想與象徵觀照》。臺北：國立歷史博物館。
7. 陳俊吉 (2014)。《夏荊山的觀音造像藝術探討》。夏荊山繪畫藝術精神之論析學術研討會論文集。
8. 楊岳 (2015)。《佛畫藝術跨界創新可行性探討-以夏荊山居士為例》。夏荊山文化藝術跨國研究國際研討會論文集。
9. 侯皓之 (2015)。《文化傳承與創新-夏荊山其人其事與佛畫藝術析論》。夏荊山文化藝術跨國研究國際研討會論文集。
10. 黎蘭 (1992)。《牧溪》。臺北：錦繡出版事業股份有限公司。
11. 楊美莉 (1992)。《劉松年》。臺北：錦繡出版事業股份有限公司。
12. 馬書田 (2003)。《中國佛菩薩羅漢大典》。北京：華文出版社。

參考網站

<http://www.xjsacf.com/index.html> 夏荊山文化藝術基金會