

# 傳統水墨人物畫創作特徵之傳衍—

## 以夏荊山佛教繪畫為例

陳炳宏

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系專任副教授

### 摘要

「平面繪畫」的創作特徵，除了繪畫載體的客觀限制外，其特有在平面的二度空間上創造立體三度空間的繪畫形式，在中西繪畫史上都曾是主導千年藝術主流的創作形式；而在過去中國藝術形式的發展中，人物畫的「形式美學」、「表現內容」、「創作技巧」自成一格，亦能結合山水繪畫圖像元素，在中國的繪畫創作中一脈相承。相較於西洋繪畫的形式特徵，「人物畫」除了線條勾勒的造形美學以及「書寫性」筆墨的揮灑外，在創作題材上也因時代特徵與精神需求，於歷代繪畫藝術中形成許多以宗教題材為表現之繪畫作品。此種風向之傳衍，至今未因時代更替而消退。本研究主要藉由傳統人物畫創作美學要求以及人物畫特有的創作方法，以理解「夏荊山佛教人物繪畫」在創作形式表現上所呈現出之特徵與風格。

關鍵字：夏荊山、佛教繪畫、水墨人物畫、水墨

## 一、前言

藝術學研究之範疇相當之廣，無論從藝術史、繪畫觀念、考証訓詁、風格探究…等，無不是一門專精的學問，更何況是對單一畫家的創作發表評論，若非對其身平、人格、人生歷練、個人修養、創作演變、學習歷程、社會風評…等等深入了解，單就其創作的表現來論斷畫作的成就與否，實在容易失之片面或有隔靴搔癢之感，然而筆者繼 2015 年受夏荊山基金會邀請撰寫〈夏荊山佛教繪畫之「羅漢像」風格淺評〉於該年第一期夏荊山藝術論衡期刊中發表。論點謹以觀者的眼光，從「風格學」的研究方法試圖探尋藝術家在創作上留下的特徵，加以彙集判讀試圖為觀看者理出欣賞的軌跡。而此次筆者同樣抱著探尋的心情，試圖在水墨人物畫創作的歷史與環境的軌跡中，注入當前水墨人物畫創作面向觀察的思考，釐清傳統佛教繪畫特別的創作性格，以及過去藝術家在此類創作的理想與高度，藉以理解夏荊山佛教繪畫的風格特徵。然而因夏氏的創作範疇涵蓋書法與宗教繪畫，特別是傳統宗教繪畫的屬性非一般藝術創作，可從由圖像符號進行創作者意念的解讀，亦非能引用繪畫心理學可分析創作者的心理層面，故筆者思考藉由對傳統人物畫的創作發展與過去卓越創作者之作品與之類比，尋找夏氏可能的創作脈絡，進而評估作品表現類形的風格特質，而能進一步探索夏氏之作品背後待人扣尋的文化線索

## 二、從傳統創作特徵觀視夏荊山之人物畫

本文特別從「傳統」切入，並非要特別突顯傳統的價值，而是在當前的藝術觀念多數以創新為前提的時空氛圍中，似乎破除守舊創造新意為當下藝術創造的必然性。然而縱觀中西繪畫史，以宏觀的角度來評斷，藝術傳衍必須思考傳統的

重要性。「傳統」相對於「創新」只是立足點的不同、時間概念的錯置、價值觀的差異、選擇性的問題，故無需在此多作論證，但值得確認的是我們當前所理解的傳統，在過去不同的時空中都是當時的傑出觀點或不凡表現，而今日的新潮未必能成為未來的傳統，此觀點如同社會學家希爾斯(Edward Shils 1910-1995)所說：

傳統是「事物從過去轉換或遺傳到現在……傳……包括物質對象，對個種事物的信仰，人物及事件的意象，風俗習慣及典章制度……文學藝術品的全部數量。傳統就是當時流行的思想，這種思想是透過特定時間創造出來的，當時每一個人遇到這種思想，可以欣然接受，應用傳播，也可以加以改造創新。」

1

前述希爾斯的論點所謂「傳統」是在過去時間斷點中的前衛，由於是具時代價值因而在不同的時代中而被保留並具改造再運用。此一邏輯觀念若視藝術家思考選擇傳統或創新的創作行為，我們從羅青(1948-)在其譯的文章中提到的一段話可相佐證：

對畫家來說，凡事都限定在特定的一段時間內，並在其中演化進化。時間、歷史、記憶三者畫布上結合，結合於畫家所選定的形式中，不斷的作獨特變化。如此這般的「選擇過程」(Process of Selection)以及記憶(或回顧)方式(manner of remembrance)，也就是我們所稱的傳統。<sup>2</sup>

從前述的觀點我們可以理解，當藝術家主觀選擇表現的形式類型不應該只

---

<sup>1</sup> 羅青 譯費立比恩撰〈論普桑的生平及作品〉，《繪畫中的後現代主義》，(臺北市，財團法人徐氏基金會，1989再版)，頁69。

<sup>2</sup> 同註1頁69。

取決於時空當下所謂的新穎，因為所謂的「新舊」不是價值的問題所在，而是選擇性的判斷而已。因此，對於從事傳統藝術創作的藝術家，應當從理解「上承、下傳」的認同感來切入，對於其思考的事務方能順理成章。

從夏荊山的佛教水墨人物畫藝術風格來觀察，幾乎可以看到整個中國人物畫藝術潮流的縮影。或可說匯聚人物畫教化之功、線條描法的多變表現、人物造形的風格美學的繼承，以及傳承自歷代佛教繪畫構圖形式與文人畫、民間藝術風格的轉換，其中不乏社會及政治因素之影響和近代西洋創作技巧與美學觀的注入。

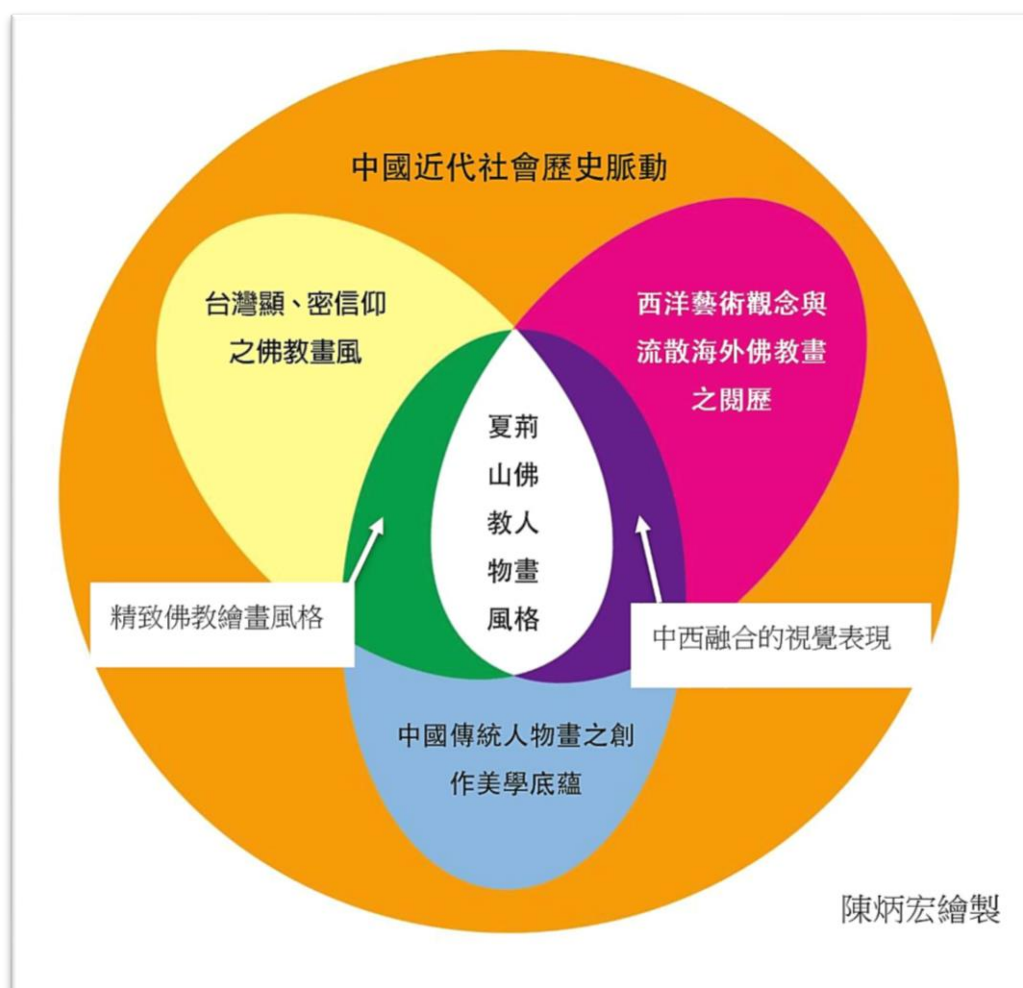
筆者依個人理解繪製「圖形」，將影響夏氏創作風格的外在環境因素彙整，藉以說明其生平世事變遷與其畫作的連結。

就文後圖「影響夏荊山佛教人物畫風客觀因素示意圖」(圖 1)所示，筆者試圖將夏氏所述之生平以圖示概念的方式加以理解。其生長的時代必定經歷過中國近代的劇烈動盪，其在 16 歲師事山東省籍畫家郭味蕓(1908-1971)初學丹青而後，遊學故得以對中國繪畫的各種門徑加以理解。1951 年其年 28 歲拜南亭法師(1900-1982)為師同時皈依佛門，此種因緣使得夏氏得以力行佛法行菩薩道，然其之後更追隨其它「顯、密」高僧，故其佛教繪畫除了中土佛畫風格外，亦富含佛教密宗唐卡的靜穆莊嚴與色彩華麗的細緻風格。由此一歷經便可理解夏氏的作品中，不僅在「羅漢像」、「鍾馗」、「觀音大士」等題材表現之簡約畫風，更多的是運用精緻的描繪功力，以華麗的場面表現繪製大場面的佛、菩薩聖像。

另外，影響其個人創作風貌的另一個因素，則是夏氏於 1971 年由台灣旅居加州二十餘年。觀之多數作品完成年代都是在其旅居海外時所作，1971 年到 1994 年期間，夏氏遊歷世界各大美術館，必定深受外地文化的衝擊，並能藉由近距離的接觸，觀賞中國流落海外的佛教文物以及藝術瑰寶，此間自然對佛教

繪畫跳脫崇拜的通俗化而朝精緻化的藝術理解，轉化宗教藝術的教化為表現性的自我展現。因此許多作品多能跳脫古典制式，而能展現更多自我的視覺風情而提昇。

縱觀夏氏的每一個繪畫系列，或每一件作品，那些在宗教教化與恭敬描繪的背後，實際隱含著不為人理解的傳統根基以及創作者克己修為外的藝術情性表現，筆者試圖在美術史的範疇中，探尋歷代名家典範相佐，以再深掘夏荊山佛教人物畫的文化脈絡。



(圖 1)影響夏荊山佛教人物畫風客觀因素示意圖

### 三、以傳統典範為徑

中國繪畫藝術性的追求，尤其在早期人物畫「神、形」精神的表現上，創作者除了需掌握繪畫本質上「人物」的外在「形似」外，其描寫的對象內在精神層面的傳遞與畫家個人品格的高度，都是決定作品人物神髓的關鍵。故就「人物畫」與其它類型的繪畫內容的表現上，有《韓非子》提出「畫狗馬難，畫鬼魅易」<sup>3</sup>的觀點。另外，針對「人物畫」中的「肖像」一類的表徵，中國繪畫有別於西洋繪畫的物象「寫實」的概念，顧愷之提出的「以形寫神，傳神寫照」之論揭橥了，中國人物畫超出對形似的追求，精神性的掌握成為藝術家所追求另一層次的技巧高度。

夏荊山的人物畫承襲中國自古以來傳統人物畫風格典範的特徵，在佛教繪畫取材上形成自我重大的特色，其中積累豐厚的古典美學要求以及宗教繪畫特有的形制規範。在探索與創造的過程中是無可避免的，必需透過理解前人的創作脈絡才能一窺藝術的堂奧。中國自古繪畫便以師承傳習為體制，人物畫的傳承特別是在民間的宗教繪畫方面，藝師們又常以「粉本」做為傳藝或維生的工具。「粉本」是「中國古代施粉上樣的稿本，……在畫稿反面塗以白堊、土粉之類，用簪釵按正面墨線描傳於紙、絹或壁上，然後依粉痕落墨。後引申為對一般畫稿的稱謂」<sup>4</sup>。「粉本」又有「白畫」一詞。由於可依其形摹寫因此描摹不易走樣，因此在社會上逐漸為工匠泛用。然而，一般文人墨客與歷代畫僧的禪畫與前述世俗的佛教繪畫作品，在藝術性的呈現形成不同的範疇。藉此，縱觀夏荊山作品整體之發展，似乎約略可感受到其接收了過去中國人物畫中，文人墨客的筆墨線質與墨韻，另外又感染佛教繪畫在台灣民間演化，融合了「儒、道、釋」各有的理解與品味，以及近代「顯密」各宗畫風特色，發展出其精緻且平民化的佛教繪畫風格。這當

---

<sup>3</sup> 劉思量：《中國美術思想新論》(台北市，藝術圖書公司，2001年9月初版)，頁47。

<sup>4</sup> 李賢文策劃 雄獅美術編委會：《中國藝術辭典》(台北市，雄獅圖書公司，2004年3月)，頁76。

中夏氏以前人的典範為徑，是理解人物畫上乘美學的重要途徑。

「臨寫」是中國繪畫學習過程中極為獨特的工夫，歷代的名家都曾在臨摩上下功夫，亦不諱言的在作品中書寫臨摹的對象。亦有師法古人，取法古人之意。而「臨寫」又有「對臨」與「意臨」，便是在學習上取得不同程度對前人作品的理解與仰望。(圖 2)為宋代賈師古(約 1131—1162 年)所繪〈大士像〉，此圖有別於一般觀音大士像，端坐女像的概念，以白描勾寫觀音披髮傾斜倚著山石，超凡脫俗手托淨瓶。並以墨筆勾勒山石厚重之感，襯托出觀音閒適自在之容。近代名家溥心畬(1896-1963 年)亦曾以此作為範本臨寫〈大士像〉(圖 3)。



(圖 2)宋 賈師古 〈大士像〉 立軸 設色 絹本 42·2x29·8cm 台北故宮博物院藏

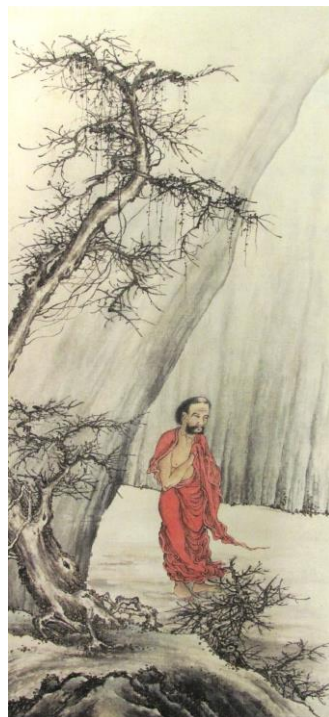
(圖 3)溥心畬 〈大士像〉

對於透過師古「臨寫」的方式做為創作奠基，夏荊山亦曾以南宋梁楷(活躍於十三世紀初期)〈釋迦出山圖〉(圖 4)為對象，透過「意臨」的概念進行創作

，(圖 5)為夏荊山〈釋迦出山圖〉，兩圖相較，從構圖、人物造形、樹的形態與位置等，都可看出夏荊山對梁楷原作品的學習，但在媒材的差異，筆墨的表現光影的觀念、設色的配置等，夏氏則注入個人的主觀理解，也可看出其並未執著於形似或完全的複製，而是在其臨寫的過程中去理解古人想要傳達畫面中的情性；另外台灣早期雕塑家黃土水（1895－1930 年）亦曾於 1927 年以梁楷的〈釋迦出山圖〉(圖 6)為藍本，創作立體雕塑〈釋迦出山〉，三件作品對照不免在原創性的立場會產生質疑，然而在藝術創作的理解上，師古無疑是提升自我的過程中，相當需要的歷程。



(圖 4)南宋 梁楷  
〈釋迦出山圖〉設色絹本  
119x52cm 日本日野原宣藏



(圖 5)夏荊山  
〈釋迦出山圖〉



(圖 6)黃土水〈釋迦出山〉雕塑  
銅 113x38x 38cm 1927 國立台灣  
美術館收藏

上述「師古」臨寫的風氣在歷代名家成名後仍時而所見，這樣對崇拜心儀的前人的仿效，無疑是一種藝術理想的追隨。人物畫歷經明代的人物造形風格的劇變後，後世藝術家受明陳洪綬(1598-1652)人物造形風格的影響可謂既深且



遠。清末 19 世紀中葉形成的海上畫派在中國近代水墨的獨特性，應是受陳洪綬影響甚巨。著名畫家任熊(1823-1857)、任薰(1835 年—1893)、任頤(伯年)(1840-1896) 等，在作品中有為數頗多以「意臨」方式，透過作品對陳洪綬的藝術表現進行學習。任伯年於 1868 年所作人物畫〈臨小蓮鬥梅圖〉(圖 7)，畫中落款「戊辰春二月為椒蓀丈先生臨小蓮鬥梅圖奉贈任頤。」<sup>5</sup>任伯年自題臨陳洪綬之子陳字(1634-1713 後)的畫，因史料中陳字的作品資料較難尋獲，筆者未能以陳字所作之作品進行對照，依據考證陳字的人物畫風與其父陳洪綬風格一致，筆者另以明陳洪綬〈策杖尋春圖〉(圖 8)，以及清任熊〈臨陳字人物圖〉(圖 9) 相較，即便是任熊與任伯年在作品中些許可看出西洋立體觀念的影響，三件作品在人物造形風格，墨色處理、用筆以及線條的節奏上，都可看出一脈相承的脈絡。



(圖 7)清 任伯年  
〈臨小蓮鬥梅圖〉1868 年  
北京故宮博物院藏



(圖 8)明 陳洪綬  
〈策杖尋春圖〉1640 年  
111.4 x47.5cm 天一閣博物  
館藏



(圖 9)清 任熊  
〈臨陳字人物圖〉1856 年  
北京故宮博物院藏

<sup>5</sup>引自(圖 7)清 任伯年〈臨小蓮鬥梅圖〉款識內容。

相較前述海上畫派任熊、任頤對於陳洪綬的師法，夏荊山的作品亦有許多承接前人所流露的繪畫情感，轉化為今日筆墨情性的表現。唐太宗貞觀「捨得」與「寒山」兩位僧人後世合稱為「和合二聖」。亦有傳說「寒山」為「文殊菩薩」之化身，「捨得」為「普賢菩薩」之化身。夏荊山有數件以寒山、捨得為題的人物畫作。〈寒山捨得圖〉(圖 10)、〈捨得〉(圖 11)二件作品，夏荊山以枯筆淡墨，人物憨厚的樸拙的造形，呈現布衣平淡的二僧風格，但此種人物造形絕非無中生有，亦是得力於傳統典範的影響，現今典藏於東京國立博物館藏的〈寒山捨得圖〉(圖 12)傳為元代顏輝(活躍於元大德年間)所作，此作畫中人物衣紋線條起筆極粗，行筆稍細但粗細變化極大，對於顏輝此種用筆特色史稱「橄欖描」；人物造形與夏荊山〈寒山捨得圖〉(圖 10)畫中右側捨得僧人的造形同樣具有感染力，無異是文化相承的明顯案例。



(圖 10)夏荊山  
〈寒山捨得圖〉局部



(圖 11)夏荊山〈捨得〉  
局部



(圖 12)元 顏輝(傳)  
〈寒山捨得圖〉東京國立博物館藏

#### 四、率性與肅穆筆墨的縱橫

傳統佛教繪畫一直是中國水墨畫中的「變數」，之所以用「變數」來形容，是因為古代院體畫表現得多是精緻貴氣的貴族風尚，而文人雅士所繪則多呈現高古風雅的文學逸趣。但有另一類身分特殊的出家僧人的藝術家以其獨特的性格，或對於佛教出世的體認注入到筆墨的形質之中，在文人畫的系統內產生了不少激盪，如五代 石恪（活動於 965-975）、貫休（832-912）、南唐 巨然（生卒年不詳）、宋末 牧谿(法常)(1210-1269)；清四僧:石濤（原濟）（1642-1707）、朱耷（八大山人）（1626-1705）、髡殘（石溪）（約 1612-1692）、弘仁（漸江）（1610-1664）等，無一不是在水墨畫作具獨特風格。然而佛教藝術的人物造形卻往往因形制的限制又形成另一個較為封閉的體系。也因此有禪畫一類的筆墨外放風格時變，另一類則是莊嚴肅穆的佛、菩薩法像。上述兩類作品在特徵上前者常為簡筆率性之作；後者則為沐手茹素精心繪製。夏荊山的佛教繪畫並不獨擅禪畫，也非純為信仰的膜拜之像，而具全面性的表現，在這大量的宗教作品中，筆者曾就其羅漢像繪畫的形式美學加以淺析，故此一研究，筆者會在涉及其行筆的線條樣貌與風格性再次分析，以求更能進入其作品形式的核心概念。

夏荊山的繪畫中，對於人物的處理大致可分為簡筆寫意之作，如鍾馗、白描觀音、寒山拾得像等，具象表現性之作，此類作品多數取材羅漢像，因創作年代不同，對於主觀畫面的表現程度有所差異。最後是工筆精緻的佛像，菩薩群像等。前述三種類型所需的技巧使用與視覺感受，實在極大差異，筆者就其技巧分類說明。

##### （一）率性而為的筆墨表現

此類的水墨人物表現一直是歷代水墨畫中的翹楚，五代石恪的〈二祖調心

圖)，宋代梁楷的〈潑墨仙人〉此類作品再創作年代不僅是出類拔萃的典範，在今日亦是能因其美學表現而亙古彌新，另外筆墨的表現性在揚州八怪的作品中，我們亦能看到水墨畫與書法線條性與空間的交互作用下，超越細緻的描繪成就，更能狂放的肆意表現畫家的情性。

最能體現此種畫面性格的創作，莫過於水墨人物畫，民間「道釋畫」中，鍾馗一類的「鬼趣圖」和各類羅漢，夏荊山的作品雖多數呈現清麗雅致的宗教氛圍，但有鍾馗、達摩、禪宗二祖慧可的畫題亦有不少不同程度的率性筆意，筆者例舉二件作品與前人作品比較說明。

〈鍾馗〉是夏氏人物畫體裁中筆墨表現性較強烈的一類，從現有資料中筆者所觀察到的系列作品多數集中在 2010 年至 2012 年間，筆者認為應與創作者專注於特定專題的規畫有關，例如夏氏的二組十八羅漢系列分別為 1968 年與 1987 年所完成，因此或有可能夏氏在創作的過程中，會因專注於單一系列的創作而有所執著。在其〈鍾馗〉系列表現，有以朱砂彩繪與勾勒的表現如(圖 13)，也有用墨色與朱砂渲染描繪如(圖 14)，多數的造型各有不同處理特色，非一般形式化或公式化的簡筆揮灑。

夏氏此類作品中亦有臉像風格獨特的黑臉〈鍾馗〉造型(圖 16)，此作夏氏的用筆簡練富含古意，鍾馗動態上仰右臂高舉作取物姿態，左手執笏、衣袖寬垂線條勾描輕重變化簡約而有力，衣物淡施薄墨處理明暗色調，重點在臉部的威嚴猙獰、虬髯烏面令人印象深刻，此種鍾馗造型幾乎非當代世俗畫家所喜好的肖像處理風格，因現代創作者多數出自於學院派人物素描訓練扎實，或喜歡彰顯臉部五官的描繪能力而呈現概念化的肖像特徵，因此，筆者綜觀歷代鍾馗造型，為宋 龔開（1221-1305）〈中山出遊圖〉(圖 15)頗為相近，兩相比對神韻與氣質都具有非現代人物畫所能及的古樸之美，特別是以「鍾馗」這類醜惡

的形質來詮釋藝術美，這是上乘的藝術性的情感氛圍，非一般唯美時尚的感官表現所能理解。



(圖 13) 夏荊山〈鍾馗〉



(圖 14) 夏荊山〈鍾馗〉



(圖 15) 宋 龔開〈中山出遊圖〉局部，1304  
年，現藏於弗瑞爾藝廊



(圖 16) 夏荊山〈鍾馗〉

## (二)「人性」於「佛性」的折衷

對於繪畫的性情表現，「率性」與「肅穆」是兩個極端的性格展現，多數的當代藝術家都取決於風格的必要性，以絕對的刻意的極端展現個人特色。如西洋藝術家蒙德里安（Piet Cornelies Mondrian，1872-1944）用極簡的色塊與黑線形塑個人風格，如近代中國藝術家吳冠中（1919-2010）運用點線面的律動形成其晚年的特色，但在現今兩岸工筆人物畫卻瀰漫極其細緻唯美的寫實畫風，這兩

極化的傾向想要在單一風格中出頭以實屬不易，更別說是兩者兼擅。然而在夏荊山的作品中風格跨距則如縱橫般，一如過去藝術家一般多所涉獵。而置折衷的風格應屬其〈羅漢像系列〉，依筆者上一篇研究所理解，夏氏所作的羅漢像系列在其整體創作中，是最具造形特色與個人主觀風格。依傳統羅漢繪畫約略可分為「十六羅漢」，「十八羅漢」，「五百羅漢」…等不同的名稱與組合，著名的畫作如陳洪綬(1598-1652)〈羅漢圖〉，南宋周季常、林庭珪（約活動於1178-1188）〈五百羅漢圖軸〉還是五代貫休的〈十六羅漢圖〉等。幾乎都在中國人物繪畫史上佔有一席之地。

前段筆者提到夏氏的二組〈十八羅漢系列〉分別是1968年與1987年間不同的時期風格，〈羅漢〉(圖17)為夏荊山1968年間完成的系列作品之一，與右者〈羅漢〉(圖18)1987年所做，明顯可看出1968年間夏氏在處理畫面空間的邏輯上較為具體化，也就是透過前景與背景的景物關係營造出人物與山水結合的場域，另外設色較為繁複與合理化，人物的形象與右圖相較，明顯與現實中的人物較為接近，因此造型的變形程度較小，也相對在畫面的風格上明顯世俗化些。線條在某種程度上只扮演的事物象描繪的功能角色。

右圖〈羅漢〉(圖18)為夏氏於1987年再次繪製的系列組畫，畫面明顯在藝術性的認知明顯不同，但也或許是風格設定的問題，筆者不得而知，但可確認的是從圖像所傳達出的訊息明顯不同。空間的處理已非夏氏此時所關注的問題，而是以「無」的「留白」做較多意圖的想像空間。羅漢造型明顯「特化」<sup>6</sup>，筆者認為與陳洪綬變形風格不同，但較概念化。因為軀幹瘦骨嶙峋的結構頗為具體，但在人物肖像造型上，禿額、隆鼻、瘦頰、凸眼、下顎隆起等，明顯較前一次創作誇張，因此筆者斷定在此系列夏氏對於人物造型的態度明顯以

---

<sup>6</sup>特化(specialization)：在生物學上指的是該生物在族群裡的特徵出現異化的現象。

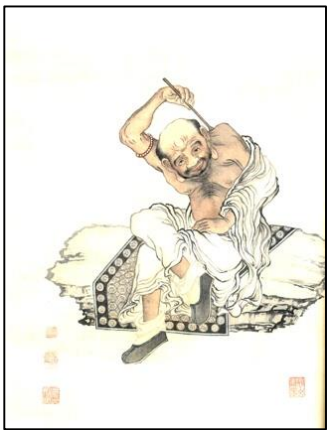

「表現性」為重，另一項證據為衣紋的線條，據明代鄒德中《繪事指蒙》一文記載「描法古今一十八等」<sup>7</sup>，主要為衣著的線條表現，事實上夏氏在處理此批羅漢像的衣紋線條上頗為嚴謹且下功夫。雖單純以白描線條呈現，但時而可見過去歷代名家衣紋表現的特徵，呈現在不同的作品當中，有如「行雲流水」；亦有如「戰筆水紋」，因此相形之下此系列雖較前次作品畫面單純，但就表現性來說反而更加強烈。

下表，筆者藉由兩個圖表說明夏荊山在線條勾勒的美學表現，理解其透過線性的處理，彰顯中國人物畫特有的線條美學與創作者情性的展現。(表一)

「夏荊山羅漢像筆墨線質風格分析表」為筆者選取夏氏 1987 年所繪製羅漢像系列組畫，抽樣圖說。就此系列特有的「線質」進行略述。另外，筆者亦選擇夏氏創作數量較豐的「觀音像」擇要簡述，(表二)「夏荊山觀音像筆墨線條風格分析表」，可看出夏氏處理簡約與繁密的線性風格。

表一：夏荊山羅漢像筆墨線質風格分析表

陳炳宏製表

原圖	局部	說明
		<p>此作羅漢的衣紋，著重在垂墜的衣袖表現，以介於「曹衣描」或「戰筆水紋描」的特徵，主觀的表現其自有對線性的掌握，配合周邊幾何形坐席與石頭的皴紋，俐落有致的排列組合，形成簡而有力的</p>

<sup>7</sup>十八描，中國畫技法名。古代人物衣服褶紋的各種描法。……分為：一、高古遊絲描（極細的尖筆線條，顧愷之用之）；二、琴弦描（略粗些）；三、鐵線描（又粗些）；四、行雲流水描；五、馬蝗描（馬和之用之，近似蘭葉描）；六、釘頭鼠尾；七、混描；八、擱頭丁（擱，一作檄，禿筆線描，馬遠、夏圭用之）；九、曹衣描（有兩說，一指曹仲達用之，一指曹不興用之）；十、折蘆描（尖筆細長，梁楷用之）；十一、橄欖描（顏輝用之）；十二、棗核描（尖的大筆）；十三、柳葉描（吳道子用之）；十四、竹葉描；十五、戰筆水紋描（粗大減筆）；十六、減筆（馬遠、梁楷用之）；十七、柴筆描（另一種粗大減筆）；十八、蚯蚓描。

		<p>造型變化。</p> <p>此作夏荆山以類似行雲流水的線條形質表現羅漢盤坐的衣紋，故在視覺上猶如羅漢坐於雲端或流水之上，同時搭配蒲團線性細密的描繪，在一疏一密之間取得無窮的變化性。</p>
		<p>此作除了衣紋與前述作品有相同的特徵外，在羅漢的形體上特別以明暗光影的變化，形塑軀幹與肖像的立體感，使之產生平面化與立體空間視覺的錯置性，在單純的圖像上與簡約的內容中，產生不少形式化的風格變化。</p>

表二：夏荆山觀音像筆墨現條風格分析表

陳炳宏製表

原圖	局部	說明
		<p>此作觀音以白衣大士的形象以細柔的線描處理衣摺，軀幹的部分左右來回的線質有如「蘭葉」，而兩臂垂拱的披肩則形成有如「柳條」般曲線的圓潤，搭配綿密重覆性的波浪紋，與枯瘦的樹根與樹紋，更顯的大士衣物的純白無瑕之感。</p>

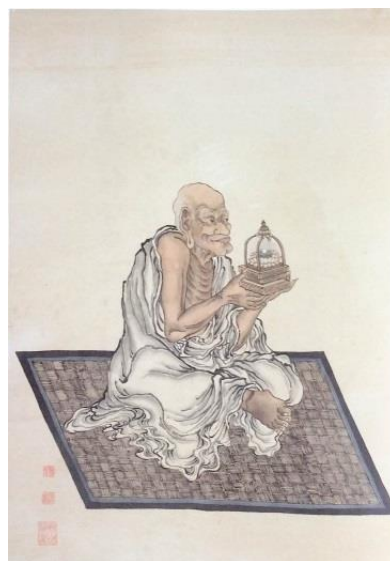


		<p>此作與上方之作明顯在造形上華麗許多，除了菩薩身上的寶冠與纓絡外，其胸前的衣紋明顯力度大於其它四肢上的衣紋，可見當夏氏處理不同色彩衣物時，線質表現亦會選擇性的是需要調整。</p>
		<p>此作與上放二圖明顯減筆表現，在線條的運行上亦顯得輕鬆與自在些，故線條的起伏強弱也明顯出現節奏感，特別在膝蓋轉折處與手腕位置加重波磔，形成空間的變化，在極為單純的表現中，顯現張力。</p>

對於夏氏這兩組羅漢繪畫風格的演變因素為何，筆者不得而知。基本上以夏氏對佛教藝事投入的程度，在相繼十多年的創作過程中有此體悟並非難事，但若從傳統羅漢繪畫中去尋找，是乎亦有可能夏氏對過去中國歷代羅漢繪畫的藝術表現有相當體悟，故從而尋找提升的路徑亦不無可能。(圖 19)為明代知名佛畫大家丁雲鵬(1547-1628)之作品〈策杖羅漢〉，畫面單純、線條工整，相較夏荊山1987年〈策杖羅漢〉(圖 20)，夏氏的羅漢風格更加細膩且立體，線性的處理誇大且富變化，但人物臉部的造型明顯有些許共通之處，或許在佛教人物畫的傳衍中，此類羅漢造像有類比的共通性，亦或是夏氏在創作的歷程中曾受此類作品所影響，筆者只能進行假設，但肯定的是，多數藝術家必然會透過對歷代名家的成就，作為尋找更上層樓的蹊徑。



(圖 17)夏荊山〈羅漢〉 50x40cm  
絹本 1968 年



(圖 18)夏荊山〈羅漢〉 66x48cm  
絹本 1987 年



(圖 19)丁雲鵬〈策杖羅漢〉



(圖 20)夏荊山〈策杖羅漢〉

### (三) 肅穆性的佛國世界

佛教藝術中對佛的表現通常與菩薩或羅漢相較都顯的肅穆莊嚴，也間接反映在歷朝各代的佛像藝術形態，夏氏的佛像作品中有一些專屬於特定組合，〈西方三聖〉(圖 22)便是一例。此作表現西方極樂世界的三尊佛、菩薩，包括阿彌陀佛、觀世音菩薩、大勢至菩薩，三尊者皆立於蓮座行於雲

上，法像莊嚴，線條清雅流暢。主要特色在於設色的配置，墨色的底色配上白描風格的祥雲，設計意味十分強烈，此種視覺性的表現，可以確認夏氏對於現代美感與宗教藝術結合的構思；相對於此作筆者同時藉由宋代佚名畫作〈西方三聖行雲圖軸〉(圖 12)相較，此作因年代久遠自然呈現時間的色調，溫厚而典雅，造像的佈局與夏氏的構圖相近，亦可說明淨土宗的信仰風尚所影響，此類聖像的構圖安排有其固有的形制，因此不是隨性發揮。



(圖 21)宋代 西方三聖行雲圖軸



(圖 22)夏荆山〈西方三聖〉

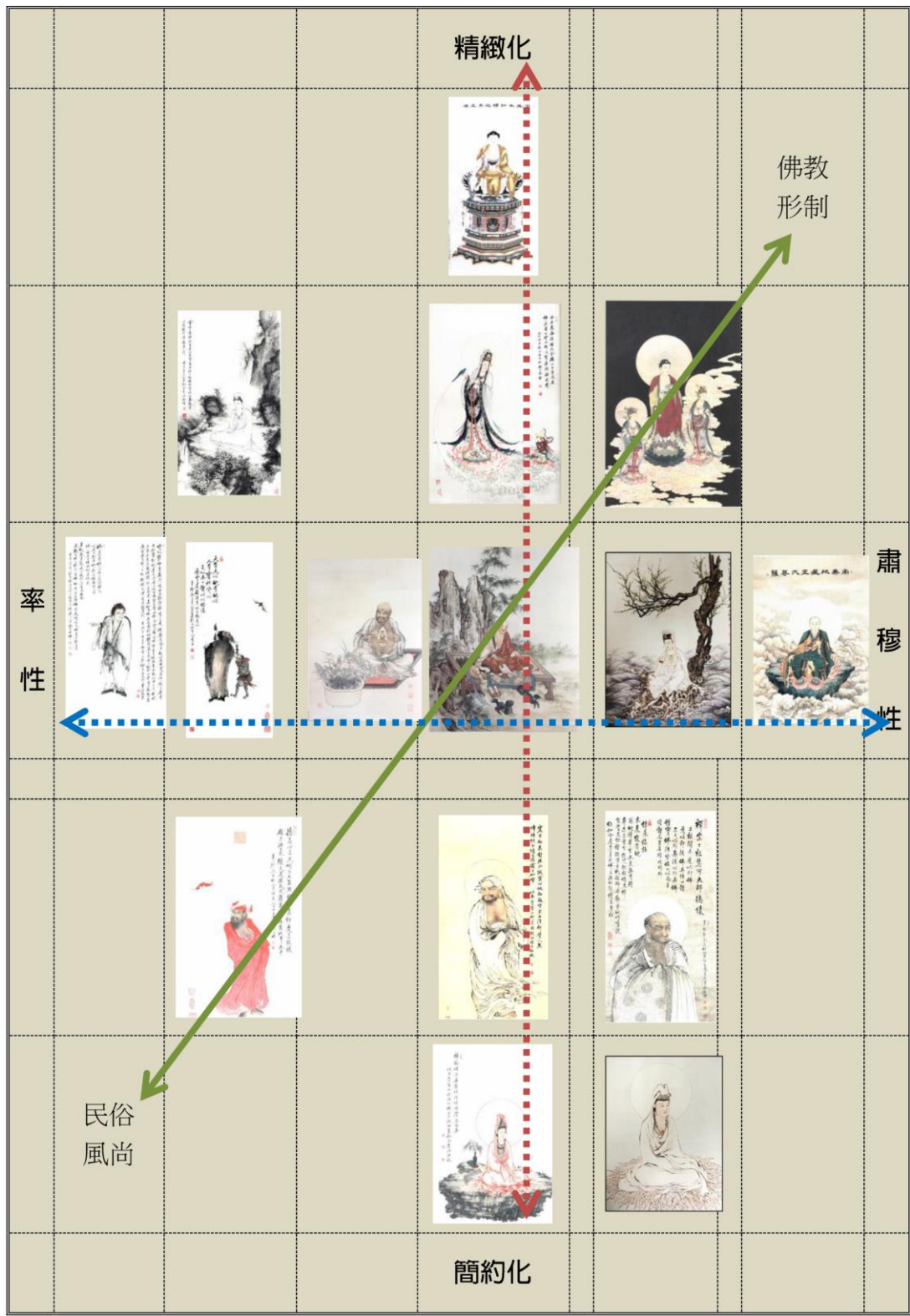
#### (四) 夏荆山的整體風格取向

就前述三項風格特質，筆者嘗試將夏氏的作品交叉比對，以最簡易的識別判讀其類型之「精緻化」與「簡約化」之差距；「率性」與「肅穆性」的情境差

異，製成「夏荊山作品風格傾向示意圖」(圖 23)，作為夏氏整體創作取向之觀察。其中，由於「佛教形制」制約的因素，多數繪製「佛陀法像」或是「西方三聖」等較具「佛格」的類型作品，自古以來都在特定的形制中求變化。其中夏氏的作品呈現出「精緻化」與「設計性」的視覺氛圍，此種遊走是否是因兩岸與北美華人不同品味或「顯、密」佛畫交融之因素，筆者不得而知，但肯定的是這一類的作品在此時的佛教繪畫類型中，夏荊山的作品是將對具藝術性的創作認知，是無庸置疑，且備受各所接受。

明顯的，「觀音大士像」由於題材特殊性，可作莊嚴亦可表現。事實上歷代「大士像」本就十分多元，近代名家溥心畬、張大千，在不同時期都作有許多「觀音大士」作品。夏荊山的觀音像事實上與溥、張二位大家之作，相對來說是具有時尚感與精緻化，在本示意圖上亦可看出遊走在「精緻化」與「簡約化」兩個縱軸上，這種圖像理解顯示，夏氏觀音像較為清雅爽麗，少作表現性的筆墨揮灑。

在於「民俗風尚」的形制表現下，夏氏的〈捨得像〉、〈羅漢像〉、〈鍾馗像〉等，相對較為「率性」與筆墨特性較豐富。事實上在歷代此一類得作品中亦是顯得性格強烈。因此，像是在此類的創作明顯亦是反映書畫界的現況，但值得思考的是，夏氏的作品明顯較時下的藝術家更為古樸拙趣，此種特徵一為：對宗教的體認與修為；一為：為人處事的圓融，以及歲月的積累。因此，綜觀上述的類型特徵我們不難發現，夏氏的繪畫體裁跨距頗大，風格雖以工寫描繪為主，但亦不失筆墨趣味以及表現性的嘗試。



(圖 23) 夏荊山作品風格傾向示意圖

陳炳宏製圖

## 五、小結

傳統的佛教繪畫不會因時代的推演而消失，相對的常因時潮的品味而修整或調整，然而古拙的意趣與典雅的風尚失去了便不易尋回。水墨藝術長期在世界藝術舞臺扮演舉足輕重的角色，卻常因深沉遠離世俗而難以大眾化。然而宗教藝術是許多人接觸書畫藝術的最早形式，其能否扮演既是傳的宗教義理更是發揮藝術傳播的功能，當然這是極為遙遠的盼望。對於夏荊山居士的佛教繪畫的研究，亦使筆者對宗教繪畫的發展產生另一種認識。

夏荊山透過單純的人物畫表現闡述佛教教化世人的深厚哲理，其現象正顯現出一個正念，也就是單純作一件事作一輩子就是偉大，或許以繪畫的觀點佛教繪畫沒有學院派的技巧性的外放，也沒有西洋藝術對當代創作觀念一再顛覆的創新與思維，然而其亦如佛陀的大願渡化眾生，「禪」便是隨時意念一轉即能參透。相信此間「夏荊山藝術基金會」透過文化傳播，便是希望透過不同的形式讓更多的人認識佛教，認識夏荊山也認是藝術。

## 參考書目

- 王耀庭，《台灣美術全集 第三卷》，台北市：藝術家出版社，1992年。
- 李賢文，雄獅美術辭典大系《中國美術辭典》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，1989年。
- 李賢文，雄獅美術辭典大系《中國美術辭典》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，1989年。
- 李賢文，《1990 台灣美術年鑑》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，1990年。
- 姚一葦，《藝術批評》，台北市：三民，1996年。
- 何恭上，《現代繪畫叢談》，台北市：藝術圖書公司，1977年。
- 黃光男，《台灣水墨畫創作與環境因素之研究》，台北市：國立歷史博物館，1999年。
- 陳兆復，《中國畫研究》，台北市：丹青圖書有限公司，1987年。
- 謝東山，《藝術批評學》，台北市：藝術家，2006年。
- 羅青 譯費立比恩撰〈論普桑的生平及作品〉，《繪畫中的後現代主義》，臺北市：財團法人徐氏基金會，1989再版。
- 劉思量，《中國美術思想新論》台北市：藝術圖書公司，2001年9月初版。
- 賈德江編，〈第1卷觀音菩薩妙相之三〉，《夏荊山佛像藝術》，北京：北京工藝美術出版社，2011年12月。
- 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。