

因愛而入藝・因藝而入道： 論奚淞的宗教文學藝術創作

楊雅儒*

摘 要

本文擬從文字與視覺文本創意互文的角度考察奚淞（1947-，上海）如何轉譯觀音形象與佛傳於文字和繪畫，傳達他對佛理的體悟。本文認為他早期新編哪吒雖受現代主義、存在主義影響，卻已埋下佛教文學創作的種子。爾後散文《三十三堂札記》、《給川川的札記》、《大樹之歌》，轉而對佛理思悟日深，然而，奚淞言談佛理的同時，更著重分享倫理、愛、感情等人類的世俗煩惱與寬心的方法；又，作為「手藝人」的作者出身美術專業，筆者認為他展開了一條因人倫之愛而投入書畫藝術與文學創作，卻也從藝術摸索出結合佛教思想的路徑，從而達致道藝合一。本文主要研討奚淞此類創作的取材特色與實踐效果，並闡述其佛教書寫在臺灣宗教文學佔有怎樣的一席之地。

關鍵詞：奚淞、文學與佛教、〈封神榜裡的哪吒〉、《三十三堂札記》、《大樹之歌》

* 國立臺灣大學臺灣文學研究所助理教授。

Entering the Art through Love · Entering the Buddhist Philosophy through Art: Exploring the Literature and Religion of Shi Song

Yang, Ya-Ru

Assistant Professor, Graduate Institute of Taiwan Literature,
National Taiwan University

Abstract

This paper explores the creative interaction between text and visual elements in the works of Shi Song (1947 to present, born in Shanghai), focusing on his depiction of Guanyin and Buddhist teachings through text and illustrations. In works such as *Notes of Thirty-Three Lectures*, *Notes to Chuan Chuan*, and *Song of the Big Tree: Painted Stories of the Buddha*, Shi Song, once influenced by modernism and existentialism, reveals a shift towards a deeper understanding of Buddhist philosophy. While centered on Buddhist teachings, his works also address secular concerns such as morality, love, and emotions. With a background in fine arts, Shi Song who identifies as a “craftsman” blends calligraphy, painting, and text to create a unique spiritual practice. This paper examines his materials, techniques, and the key images in his works, establishing Shi Song’s significance in Buddhist literature within Taiwanese religious writing.

Keywords: Shi Song, Literature and Buddhism, *Nezha in the Gods of Honor*, *Notes of Thirty-Three Lectures*, *Song of the Big Tree*

因愛而入藝·因藝而入道： 論奚淞的宗教文學藝術創作*

楊雅儒

一、前言

Covid-19 嚴峻的 2020 年 5 月，奚淞（1947-，上海）在雄獅星空畫廊策展「平安·微笑」，展示木刻版畫、書藝、觀音素描與佛畫。有些出版品類似禮物書的概念，可供欣賞、靜心。此前，奚淞與宗教有關的策展早已豐富。其中，關於佛傳創作的表現方式以油畫、版畫呈現，搭配散文描繪佛陀一生重要思想與活動，如斯並呈文字／視覺文本，奚淞堪稱難得之示例，故筆者擬據其跨媒介表現，考察奚淞宗教文學創作軌跡。

奚淞生於上海，出生翌年即由表姐王碧君帶他渡海來臺。1952 年，他獨自搭機前往香港與父母團聚，經過兩年，再與父母來到臺北，從而定居與求學。1967 年，他就讀國立臺灣藝術專科學校（即今國立臺灣藝術大學）的美術科，並結交同好，如：黃永松、姚孟嘉等人，共組 UP 畫會。這段歷程，尉天驄曾在〈去奚淞家看畫〉憶念：

最早認識奚淞是 1966 年前後的事。那一年代正是臺灣在第二次大戰後由紊亂、匱乏、喘息而漸漸走向復甦的日子，一段萌芽的氣象便隨之引發著一些刊物和藝術社團的出現，小雜誌如《筆匯》、《現代文學》、《劇場》、《設計家》、

* 本文屬財團法人聖嚴教育基金會資助之研究計畫「漢傳佛教 400 年」的子計畫「因藝入道：奚淞佛傳書寫探析」成果。本文初稿曾宣讀於第九屆漢傳佛教與聖嚴思想國際學術研討會（2023 年 7 月 1 日），感謝會議主持人廖肇亨教授、評論人李玉珍教授惠予指正。並感謝本學報匿名審查委員惠賜修訂建議，也敬謝作者奚淞先生與相關出版社授權同意本文無償使用相關圖檔。

《文星》、《文學季刊》以及五月畫會、東方畫會、現代版畫會等，紛紛露出頭角。那時，《文學季刊》創刊不久，奚淞剛進入設在板橋的藝術專科學校就讀，和黃永松、王淳義等人同班。¹

當時在 UP 畫會的奚淞與在《文學季刊》的尉天驄互相認識而開始交流。尉天驄認為「大家只看到奚淞病弱、憂鬱的一面，而不及於他的深沉、紮實之處。何況大家所感受到的病弱、憂鬱，只是浮面的印象。」² 1971 年，奚淞發表〈封神榜裡的哪吒〉，乃因母親生病一夜之間完成該作。³該作獲得白先勇珍視，刊於《現代文學》。⁴筆者認為從這篇哪吒的書寫開始，已隱含作者日後開展宗教書寫的因緣種子。

1972 年，奚淞前往巴黎美術學院，接受西方存在主義洗禮，然而，1975 年因父親生病、過世的緣故，他返回臺灣，轉而接下《雄獅美術》執行編輯的任務。同年，在《中國時報》「手藝人」專欄發表木刻散文，這樣的專欄也促使作者多以小品文篇幅、形式呈現文字風格。1985 年，奚淞母親過世，這個衝擊影響他甚深，他遂發願一個月展出一幅觀音畫在雄獅畫廊，並撰寫搭配的散文，直待 33 幅畫作展出後，《三十三堂札記》也於焉完成，後集結出版於 1991 年。奚淞在畫觀音期間，不但展開佛蹟朝聖之行，也讀佛經、觀察佛教藝術造型，非但刺激他在藝術表現上的靈感，更加深佛理省思，堪稱是因生命經歷而牽動創作，進而因創作形式（藝）趨近佛理體悟（道）的軌跡，此外，前述朝聖、讀經經驗，無疑成為他後來出版《大樹之歌——

¹ 林慧峯主編：《平淡／光陰·奚淞》（臺北：社團法人中華紫藤文化協會，2008），頁 11。

² 林慧峯主編：《平淡／光陰·奚淞》，頁 15。

³ 其父奚炎為銀行家，奚炎原有大房與二房，後來又於舞廳結識奚淞的母親，兩人雖不似一般夫妻強調名份與生兒育女，卻相愛甚篤。奚淞自小在此人際多元複雜的傳統大家庭生長，且因家庭中的男兒甚多，他並未自幼深受呵護，加之國共戰役進入關鍵階段，抵臺後，他與表姐、表姊夫，即「柳伯伯」一家密切相處，頗能感受到表姐的疼愛。然而，1952 年時值五歲的他，卻獨自搭飛機，帶著行李、喜愛的西瓜飛赴香港與父母團聚，這段孤獨旅程在他內心烙下印記。而孤獨並未因為抵達香港的家而終了，一面與陌生的父母磨合的同時，不免遭受兄長的排擠、戲弄，甚且，後來進入學校他曾忍不住大哭，老師前來關心追問，他竟下意識吐出「因為母親死啦！」這樣的謊言。這句看似兒時一句哭鬧的無心話，卻在後來奚淞成長、父親過世後與母親相依為命，乃至後來母親生病而離世，他才恍然這句話真正成最後的實質痛感。以上情事於 2022 年 6 月 21 日為筆者與聯合文學總編輯周昭翊親至奚淞住家拜訪時所聞。

⁴ 奚淞〈封神榜裡的哪吒〉最初發表於 1971 年《現代文學》第 44 期，當時有副標題「送給蔣勳」。

畫說佛傳》的基礎，而其道藝精神達到合一境界，筆者認為可從奚淞受白先勇之邀在臺大《紅樓夢》系列講學的演說整理出版的《紅樓夢幻》(2020)為代表，⁵奚淞透過書畫藝術，結合其自身讀佛經、解經經驗，勾勒小說的宇宙觀、人物情感及其中蘊含的佛理，自成一套詮釋方式。

回顧其〈封神榜裡的哪吒〉，相關前行討論，如：龔玉玲〈怪胎哪吒「現身」「說法」——現代新編文本中的哪吒圖像〉⁶乃從性別論述的「怪胎」討論哪吒與故事其他角色的關係；而陳書渝〈「佛為阿那律穿針」故事的敘事模式——奚淞〈穿針〉及梁寒衣〈穿過長夜的針孔〉與古典佛經的比較〉⁷對讀二文後，發掘奚淞寫出阿那律的平凡，他有面對苦厄的恐懼。但梁寒衣譜寫的阿那律無懼眼盲，卻憂心眾生心盲。

從繪畫技藝來探討的林濁水〈奚淞書中的時間性和道藝合一的策略〉認為繪畫原屬空間的藝術，但奚淞畫「時間」而以「光陰」為畫題，是一種顛覆性的實驗，他更細膩留意奚淞構圖中花與其他細節的安排，尤其對「光」的著力甚深，進而提出「同樣是道藝合一，日本的做法和文人畫正是個對照：日本的道藝合一精神認為道就在技巧的精進中，因此奚淞的策略竟意外地接近了日本的策略。」⁸陳清香〈奚淞的油畫佛傳〉⁹則注意奚淞畫佛傳取材哪些段落，他所描摹的世尊形象展現什麼特殊性，又承襲哪個時代的佛陀畫像風格，裨益於本文對照文字的體會；至於探討其繪畫藝術的視覺文本對照文字文本切入者，周佩芳博論《臺灣文壇繪寫研究——以梁丹丰、席慕蓉、雷驥及奚淞為主的考察》¹⁰其中一章專論奚淞佛理散文、新釀佛傳、繪畫觀音、以畫修禪的表現手法、風格及效果，置放在圖文繪寫脈絡思考其互文展現的特色。她認為奚淞以「手藝人」自稱，格外能強調親力親為的動手操作，可更

⁵ 白先勇、奚淞：《紅樓夢幻：《紅樓夢》的神話結構》（臺北：聯合文學出版社股份有限公司，2020）。

⁶ 龔玉玲：〈怪胎哪吒「現身」「說法」——現代新編文本中的哪吒圖像〉，《中外文學》32：3（2003.8），頁125-140。

⁷ 陳書渝：〈「佛為阿那律穿針」故事的敘事模式——奚淞〈穿針〉及梁寒衣〈穿過長夜的針孔〉與古典佛經的比較〉，《師大學報·語言與文學類》55：2（2010.9），頁101-116。

⁸ 林濁水：〈奚淞畫中的時間性和道藝合一的策略〉，《思想》10（2008.9），頁301。

⁹ 陳清香：〈奚淞的油畫佛傳〉，《慧炬》563（2011.5），頁16-21。

¹⁰ 周佩芳：《臺灣文壇繪寫研究——以梁丹丰、席慕蓉、雷驥及奚淞為主的考察》（桃園：國立中央大學中國文學系博士論文，2016）。

深體會當下的感動，也暗示其美學傾向於民間藝術而非學院美術。這點亦可對照奚淞在《雄獅美術》與《漢聲雜誌》的編務上，強調扎根鄉土、傳統藝術所設計的相關專題。¹¹蔡惠婷碩論《時間之光：奚淞創作中的原型與光》¹²將奚淞的〈光陰十帖〉置放在創作者生命歷程與時代脈絡來觀看與理解，採用人類學中介儀式詮釋奚淞創作歷程使用中國毛筆工具之白描觀音階段猶如淨化儀式，兼以榮格的原型與個體化理論，闡釋畫家創作與圖像構成的過程，認為奚淞創作歷程已達到個體化過程，並提出 1990 年代以來當代藝術中的內在觀照現象呈現在挪用經典與神話現象上，屬於集體無意識不斷試圖與古代連結而有復古現象；劉彤芳碩論《手藝人的禮物盒子——奚淞文學研究》¹³觀察奚淞各種體裁的創作，其中涉及《大樹之歌》形式特色如何開拓過往風格；另潘潘《心旅·手藝·奚淞》¹⁴則對奚淞的出身、成長、學經歷、創作及朝聖之旅有豐富的介紹，提供筆者更立體地認識奚淞。

本文觀察奚淞系列創作，認為「愛」是其創作核心命題，尤其對母親的愛進而推及他人，那麼，如何取佛理理解愛，回應其生命存在過的矛盾或思母情感，從而展現在藝與道的表現，共構成奚淞「宗教文學」的價值。研討方法上，筆者除了細讀文本予以分析，也適度參照其生平經驗，並盡量對照其畫、文之間的搭配如何詮釋生命思考與佛法理解。架構上，擬先探討其小說〈封神榜裡的哪吒〉如何善用蓮花意象，怎樣勾勒哪吒對人世間倫理與存在的探問；再簡述作者散文集《媽媽，看這片繁花！》（1987）、《給川川的札記》（1988）融入的生活省思，並著重闡論《三十三堂札記》（1991）勾描觀音畫與小品文如何搭配？末論其新編佛傳，如何巧妙運用油畫色彩、光影轉譯悉達多走向佛陀的生命歷程，其文字又聚焦那些重點？最後論證其創作軌跡因愛而入藝，因藝走向道，從而道藝合一的表現，為臺灣宗教文學建立何種價值。

¹¹ 周佩芳：《臺灣文壇繪寫研究——以梁丹丰、席慕蓉、雷驥及奚淞為主的考察》，頁 213。

¹² 蔡惠婷：《時間之光：奚淞創作中的原型與光》（臺北：國立臺北教育大學藝術與造形設計學系碩士論文，2010）。

¹³ 劉彤芳：《手藝人的禮物盒子——奚淞文學研究》（臺北：國立政治大學中國文學系碩士論文，2006）。

¹⁴ 潘潘：《心旅·手藝·奚淞》（臺北：藝術家出版社，2021）。

二、未見封神的蓮花再生：〈封神榜裡的哪吒〉

談論小說〈封神榜裡的哪吒〉，不能忽視前文所述奚淞童年與家庭的關係。該小說的誕生就在奚淞母親生病的夜晚，他內心一股湧動，彷彿起乩般一氣呵成。情節透過哪吒經歷、如夢囈如追憶的深層自白彰顯哪吒與原生家庭的矛盾，奚淞童年曾擁有彷彿孤兒的被棄感，投射於小說誠如哪吒令人印象鮮明的發語：「我的出生是一種找尋不出原因來的錯誤」¹⁵揭開一連串存在主義式的自我身分認同與存在價值之探問。

此新編小說最重要的三個角色，分別是太乙真人、哪吒、四氓。異於《封神演義》敘事從哪吒母親懷孕3年6個月，終於在農曆9月9日丑時分娩一肉毬，李靖舉劍砍去，跳出一個孩兒的降生談起，奚淞以「畫家」視角取一暑夏九灣河畔的寧靜午後，勾勒出陳塘關市集外，白髮披肩的太乙靜坐青石觀看蓮花做為開章：

夏日午後，九灣河像是被溽暑給逼淺了似的。抽長了葉片的柳樹因之更恣意地以墨綠的影子侵占了河水的三分之一。¹⁶

太乙坐在柳蔭下的一塊青石上，白髮披肩。一腳盤踞，一腳微踏在青草地上。半舊的白麻道袍順著肩胛垂下許多皺褶；寬大的衣袖遮住了腳上的芒鞋。微微向前傾注的身體，像是正在觀賞野生在河灘淺渚中的蓮花。¹⁷

雖然該小說集並未配予圖畫，然而，這兩段文字描述已有相當清晰的臨場感，無論河流水位、柳蔭姿態抑或太乙觀蓮的樣態，及畫面裡墨綠陰影、青石、白髮、白麻、蓮花共構的色調，無疑透露作者譜寫場景的美術功力。

開場之景看似寧謐，卻從「死亡」說起。從搖曳的蓮花與河水動靜間，太乙的追憶開始流動，已經歷剔骨還肉死去的哪吒自白：「師父，我終於得到自由了，自由

¹⁵ 奚淞：《封神榜裡的哪吒》（臺北：聯合文學出版社股份有限公司，2018），頁21。

¹⁶ 奚淞：《封神榜裡的哪吒》，頁18。

¹⁷ 奚淞：《封神榜裡的哪吒》，頁18。

到想哭泣的地步。」¹⁸、「我的記憶及記憶中的血腥都遠了。可是多麼空漠啊……如果我因為感覺靈魂重要而拋棄不合適的肉身如一件衣服。我希望能有一個我所期望的歸宿。師父，我希望我是河裡的蓮花……」¹⁹經此詩意、哀告式的自白，方才回溯哪吒的出生，並藉丑時出生預示某種命定的血腥未來。篇章中，哪吒的自白共有五段，第二個段落由哪吒自述與原生家庭的關係，包含母親給予安全的愛、父親過度的期許、哥哥們的嫉妒，他察覺到大家未能正視其存在，而他就生活在矛盾中。奚淞如斯細加描摹哪吒的心理，堪稱三太子故事新編作品中較具創意之處；這種自白方式，在西西的〈陳塘關總兵府家事〉則分別讓李靖、金吒、木吒、哪吒、馬得以現身／獻聲，不過，西西的意圖是透過不同角色拼貼各自記憶，錯落有致地讓讀者貼近哪吒，暗示敘事角度不具固定脈絡。

在奚淞為哪吒安排的第三段自白，則告白世上唯一懂他的只有太乙真人，並懊惱自己的行動總不明所以地對他者造成傷害：「我多麼愛那些天空飛著的雁，林中無罣礙的獸和我曾經有過的一些同伴，可是鳥獸成了屍體，同伴不是被我的力驚走了便是受到傷殘，……」²⁰這些原屬《封神演義》第三人稱視角渲染的哪吒力大無比，改由自白形式道出哪吒內心的自覺、挫折及自責。因此，隨著告白的段落補述哪吒過去發生的事件，同時層層堆疊出他內在不斷升高，瀕臨爆炸的情緒。

而與哪吒之死緊密相關的前行事件：殺死龍王之子的纏鬥。在奚淞描繪下，卻非盡是交惡的衝突，因為龍王之子的出現，經哪吒口中隱晦地傳達：「以為是孿生於我水中的倒影，從生著茂密蘆草和蓮花的淺水裡，他冒了出來，一手撈起了那條紅紗巾。」²¹換言之，龍王之子某種層面映照出哪吒的內在，而對方笑著撲到哪吒身上後，哪吒的解釋是：「師父，我到現在還不能相信，那是不可能的，水中幾個翻滾之後，他的手臂鬆開了，身體無力地浮起來，竟是一具屍體……」²²針對這段情節，龔

¹⁸ 奚淞：《封神榜裡的哪吒》，頁 19。

¹⁹ 奚淞：《封神榜裡的哪吒》，頁 19。

²⁰ 奚淞：《封神榜裡的哪吒》，頁 26。

²¹ 奚淞：《封神榜裡的哪吒》，頁 30。

²² 奚淞：《封神榜裡的哪吒》，頁 30。

玉玲直指其中關於同性戀的書寫：「通過對於男體的細緻描寫、九灣河流動的欲望場景、以及哪吒身上作為多層次象徵的混天綾，直指一場男同性戀的性愛。」²³確實，作者形塑哪吒的內心思緒彰顯了一種渴望愛，卻未能在家人「正常」給予自然的愛、包容之下，造就成他「非正常」、難以控制得當的愛人方式。尤其，作者還創寫經典並未出現的「四氓」一角，藉其既自卑又仰望哪吒力量的極端情感，隱喻哪吒的「陰影」面向。故事中伴隨哪吒出生到死亡的紅紗巾意象皆指向熱情、噬血、愛慾賁張繼而造成傷害的，然而，用血償償命是否沒有救贖呢？

哪吒有兩段自白：

我終於用血償還了我短短人間一些所有虧欠的。我得到最終的自由，我可以俯臨人世。沒有時間、空間的世界於是變成平面的圖畫，無一處不和諧。我應該快樂，可是師父，就如你聽見的，我還是在哭，忍不住的眼淚使我還想加入到世間的不完美裡去，……²⁴

……那天下午，我脫下自己所有的衣服，隨手委棄在經過的路邊。我走進九灣河的淺灘，沁涼的水，野生的蘆葦輕拂著我的胸膛，閃爍的水光充滿我的眼。我想一直走下去，可是盛開的蓮花的香氣留住了我……如果說我仍有權留戀的話，如果在我得到無限的自由之後仍能有所要求的話，師父，在那條我犯了罪的河裡，讓我變成自開自落的蓮花……²⁵

上列引述的第一段自白，暗示哪吒並未完全獲得所謂贖罪後的清淨。他為何哭泣？劉彤芳認為奚淞自存在主義的象牙塔中走出來，抱著哪吒一般的心情加入這不完美的世間，將焦點從自身存在的焦慮疑惑，轉向關懷芸芸眾生。²⁶而第二段自白則彰顯哪吒感受到蓮花的提昇、自開自落，既隱含潔淨自在之意，也可從蓮花的香氣留住哪吒之語，寓託蓮花淨化人心之效，而成為蓮花，亦能利人利己。

²³ 龔玉玲：〈怪胎哪吒「現身」「說法」——現代新編文本中的哪吒圖像〉，頁 136。

²⁴ 奚淞：《封神榜裡的哪吒》，頁 36。

²⁵ 奚淞：《封神榜裡的哪吒》，頁 37-38。

²⁶ 劉彤芳：《手藝人的禮物盒子——奚淞文學研究》，頁 80。

綜觀該篇，雖未細加摹寫剔骨還肉細節，卻以還血債的概念導入，在古典文學批評或禪宗／密宗亦有所謂「哪吒手段」。桑高仁（P. Steven Sangren）閱讀《封神演義》哪吒故事時，認為哪吒明顯有兒子弑父的恨意，類似伊底帕斯情結。²⁷丁仁傑亦隨之延展，藉由哪吒、妙善、目連、光目女等人物觀察中國社會結構的倫理互動與宗教意涵。²⁸不過，在奚淞新編中，壓根略過哪吒被建廟立牌位與父親推倒及其反擊等情事，自首至尾，幾乎由太乙師父的存在蓋過李靖。詹杭倫曾闡述：「佛教中的『哪吒手段』，由『析骨還父、析肉還母』的話頭加以闡發，其要義在於脫略形象，直達真如本原；道教中的『哪吒手段』，則讓哪吒形象回歸具象化與世俗化，從而引導信眾相信變化自如，道法無邊。而文藝學中的『哪吒手段』，主要意涵為『傳神寫照，追魂攝魄』，藝術手法可概括為『離形得似，遺貌取神』。」²⁹奚淞詮釋剔骨還肉為脫下衣服，獲得自由重生，龔玉玲則詮釋這篇小說「析骨肉」的象徵包含：「在宗教層次上，意在超脫世俗肉身血緣羈絆，放下色相七情六慾，因而得道；從同志閱讀層面上，是為不拘泥於肉身生理性別和社會世情規範的男女倫常，使心靈獲得自由與解放。」³⁰無論如何詮釋，確定的是奚淞並未效法《封神演義》讓蓮花成為重新賦予哪吒形體後化身戰神應合天命從事改革，而是彰顯蓮花本身的清新脫俗。換言之，儘管題名「封神榜裡」但作者並未譜寫成為兒童神乃至道教中壇元帥的哪吒，更未安排封神後承擔何種天命，僅指向作為人，在原生家庭的失落與死後尋求救贖、自由的哪吒。這種去除神格化形象的書寫，在後來的佛傳表現有異曲同工之妙。

當太乙勒下花瓣鋪成三才，又折蓮梗織成骨節後，作者敘寫「倦鳥歸巢了，空氣那麼靜寂。漸漸地，太乙的左眼亮起一朵端麗的蓮花，右眼也亮起了另一朵；可

²⁷ [美] 桑高仁（P. Steven Sangren）著，丁仁傑譯：《漢人的社會邏輯：對於社會再生產過程中「異化」角色的人類學解釋》（臺北：中央研究院民族學研究所，2012），頁 338。

²⁸ 丁仁傑：〈目連救母、妙善救父、哪吒大戰李靖：父系社會中兒子與女兒的主體性建構〉，《民俗曲藝》198（2017.12），頁 1-62。

²⁹ 詹杭倫：〈論鄒祇謨詠物詞的「哪吒手段」〉，收入柯天爽總編輯：《中壇元帥哪吒三太子學術研討會論文專輯》（臺中：中華道教中壇元帥弘道協會，高雄：國立中山大學通識教育中心主辦、國立中山大學中國文學系等承辦，2008），頁 131。

³⁰ 詹杭倫：〈論鄒祇謨詠物詞的「哪吒手段」〉，頁 131。

是在心中，不偏不倚地，它們合併成一朵，在永生的池邊。」³¹之於龔玉玲這是種「異類互體」³²的表現；筆者則認知文本描述從太乙左眼、右眼各亮起一朵蓮花到合併為一朵，既可闡明哪吒經由蓮花完成再生，也可從太乙原先左眼右眼的「分別」所見，指向「無分別」、「不二」的意境。這點奚淞後來在此重新出版的文集後記也提出類似的自覺：「回顧彼時二十三歲，從來也不曾涉獵佛法的我，怎麼就會寫出這『不二法門』意象、又從道教神話中的蓮花象徵了我趨向佛道的晚年？」³³倘若說，哪吒在奚淞筆下拋卻隱含噬血性的紅紗巾朝向蓮花新生，那麼，小說敘事之外的作者，也似乎經此書寫進行自我家庭身世的療癒，誠如李喬直稱該小說闡釋了生命的苦楚與「生非我的意志，生命的行程亦然，但既有生，又生成如此，你就得承擔人世給予你的『位置』、『評價』。」³⁴他進而詮釋「蓮花化身的涵義是離一切相而生」，³⁵即脫離世俗社會的價值標準。

不過，當作者藉蓮花安頓故事中的哪吒以後，他自己的生命卻再也沒放下蓮花，蓮花成為日後他描畫觀音像必要的元素，職是，此新生蛻變既是作者筆下的哪吒，亦包含作者自身。更有意思的是，當作者後來捐出剛修好的「觀蓮菩薩」作品，次日恰巧在巷弄拾得被棄的哪吒神像，他立即清洗並供於家中「堂奧」，他後來了解到哪吒原為毘沙門天之子，即佛教護法神。循此脈絡，作者與佛教結緣的路徑不可遺落的關鍵詞，囊括了：母親、哪吒、蓮花。此亦影響他接下來長期致力於觀音、佛陀有關的畫／文創作。

³¹ 奚淞：《封神榜裡的哪吒》，頁 38。

³² 龔玉玲：〈怪胎哪吒「現身」「說法」——現代新編文本中的哪吒圖像〉，頁 137。

³³ 奚淞：〈【後記】神話是一首傳唱的歌——七十回顧少年「哪吒」〉，《封神榜裡的哪吒》，頁 194。

³⁴ 李喬：〈細品〈封神榜裡的哪吒〉〉，《封神榜裡的哪吒》，頁 52。

³⁵ 李喬：〈細品〈封神榜裡的哪吒〉〉，頁 54。

三、發願以利人：三十三幅觀音素描與札記

習畫的我，又開始從外象之美著手了。民間口語形容美貌，可以說「美得像觀音一樣」。哪一種容貌，才能配得上由「慈悲與智慧」所煥發出來的神采？³⁶

奚淞絕大多數作品為散文，其《姆媽，看這片繁花！》與《給川川的札記》已有數篇可見受佛法影響之跡。

《姆媽，看這片繁花！》的〈花與笑〉譯寫《維摩詰所說經》維摩詰居士生病，文殊菩薩率領弟子們去探望的經過，正當維摩詰宣說佛法之際，原先低矮狹小的空間無限升高，並有天女以散花為喻和舍利子對話，說明人生如夢充滿幻相的主題。作者搭配長形版畫，繪製留著鬚鬚的維摩詰居士雙手結印，右腳盤坐，左腳弓起踩地，頭頂後方有一光圈。他的兩側刻有從痴有愛則我病，眾生病故菩薩病。下方則刻有天女舞蹈的動態感，展示撒花樣貌，左下角為舍利子，彰顯天女與舍利子的一段對話；〈大悲心和觀音畫像〉則述說聽聞觀世音菩薩的幾個故事，其中引述宋朝時期，天竺僧人說觀音手持念珠念觀音，是自己求自己之意，茲引發作者思索他力救度與自我救度之間的大悲心，該文配有千手觀音結跏趺坐姿畫，菩薩低眉眼觀鼻、觀唇，面容圓潤，頭頂坐有佛陀。其無數的手心各持寶物，反映眾生各類需求與觀音渡化眾生的精神。特別的是，作者選取了毛筆、笛子等傳統千手觀音畫未必有的元素，投射他以藝術為眾生請命的心念。

《給川川的札記》中〈沙羅雙樹下的佛陀〉敘述佛陀即將涅槃，阿難傷心，佛陀安慰他：自燈明、法燈明。自歸依，法歸依。作者搭配粉彩圖描摹佛陀涅槃之際，弟子圍繞在側，周圍有沙羅雙樹，見圖 1 的下方有一段毛筆寫成的段落，敘述世尊安慰阿難的畫面，該文似可做為後來《大樹之歌》的伏筆。

³⁶ 奚淞：〈由《心經》中浮現出觀自在菩薩〉，《心與手寫心經·畫觀音》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，2001），頁 80。

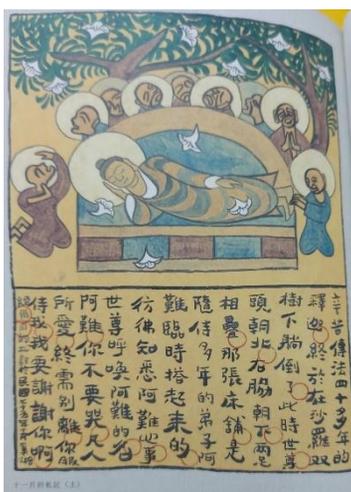


圖 1 翻拍自〈沙羅雙樹下的佛陀〉
(資料來源：奚淞：《給川川的札記》，頁 127。)

然林耀德對此書寄予厚望，故投以嚴苛的評論，諸如：「他的文體無戾氣亦無銳氣，主題則蔓延甚廣」³⁷至於奚淞〈天人五衰〉引《法句譬喻經》〈無常品第一〉的故事，闡述天帝釋赫然發現自己身相轉變，以為福命將盡，就在一念要皈依之際，瞬間輪轉為驢子被主人打死，而從畜生道脫出，離苦得樂。作者依此，體會人追求光明，希望脫離泥濘的盤旋。不過，林耀德反藉此批評奚淞為了讓作品獲得廣泛接納，在修辭、謀篇、造句等「漫不經心，那麼無異是一個藝術家生命的自我放逐與墮落，或許這也是《法句譬喻經》〈無常品第一〉的指涉之一。」³⁸對此，筆者以後來奚淞繼續問世的作品回顧，毋寧視之為作者風格轉變的履跡之一，顯然在其先前的短篇小說，曾賦予人物濃烈的情感情緒，然面對厚重的人倫情感與 1985 年母逝後的內心大淘洗，加之佛法認識的介入，或許促成作者文字密度改採輕、簡、樸的方式，轉以「舉重若輕」之姿來傳達心聲或較片段性的感思。

待《三十三堂札記》的 33 篇文章，奚淞則以較平實的字句，重拾具體感受，譜寫日常見聞。此書緣起於作者為了安頓對母親的思念與憂傷，向雄獅美術畫廊創辦人李賢文提案：「我願每月展一幅白描觀音，並配合寫一篇散文在《雄獅月刊》發表。

³⁷ 林耀德：〈奚淞無常品——評奚淞《給川川的札記》〉，《聯合文學》48（1988.10），頁 197。

³⁸ 林耀德：〈奚淞無常品——評奚淞《給川川的札記》〉，頁 197。

畫廊展出的觀音畫像屬義賣性質，若得款，便捐助貧困兒童。」³⁹遂自 1988 年起每月一幅，於雄獅美術畫廊連續展示 33 個月，後集結觀音畫與《心經》書法於《自在容顏》(1991)；同年，出版《三十三堂札記》。潘禧注意到奚淞創作「三十三堂觀音」期間，並未與社會斷絕關係，依然如實上班，足跡還到過峇里島，中國大陸虎跑寺、靈隱寺等地去參訪弘一大師的行腳足跡。這些菩薩像大抵以唐至宋的民間造像為主要參考，最終則以敦煌壁畫的〈水月觀音〉為發想，作為終結。⁴⁰潘禧觀察到《自在容顏》：

奚淞將每一幅觀音像配上一段《心經》句子，第一幅觀音像採取北宋木雕作為原型，臉部細線勾勒，使用鐵線描淡墨勻稱勾勒觀音臉部、軀體與四肢，瓔珞、髮髻以及手持物，包括淨瓶、蓮花也都採用淡墨舒緩運筆，衣紋則運用春蠶吐絲描，線條依附於軀體，形成綿延不絕的韻律效果，岩石則以淡墨小斧劈皴為主。除了三十三幅觀音像所採取的原型有別之外，三十三幅觀音像在藝術上呈現統一風格，可說以唐代、兩宋到元代作為原型參考依據。⁴¹

除了據唐宋到元代的觀音像造型勾勒，奚淞另曾闡述中國民間繪畫以傳統的造像方法中，有所謂「九朽一定」的說法。「九」意謂「反覆多次」；「朽」指「不夠完好的底稿」；「一定」則是「最後的一張完稿」——全意在說「經過多次反覆打稿，終於得到最後的定稿」。⁴²他也提及畫白描觀音的先決條件，在於創造稿本。運用炭筆、鉛筆，乃至於毛筆，在紙上設計出觀音容態。除非是才華卓越的畫家，一次是很難得到理想底稿的。⁴³因此，我們能夠想像他以毛筆細緻描畫觀音，且為之造型需要一定的靜心功夫，某種程度正是一種高度專注、凝神、穩定吸吐的修行過程，而於《三十三堂札記》中的觀音多有蓮花伴為重要意象。儘管該札記的緣起應以觀音素描為主，文字乃為輔佐，故多屬小品，且發表於月刊，篇幅自然不長。但筆者仍想探討

³⁹ 奚淞：〈由《心經》中浮現出觀自在菩薩〉，《心與手寫心經·畫觀音》，頁 80。

⁴⁰ 潘禧：《心旅·手藝·奚淞》，頁 75。

⁴¹ 潘禧：《心旅·手藝·奚淞》，頁 78。

⁴² 奚淞：〈白描篇如何畫白描觀音——創作畫稿「九朽一定」的歷程〉，《心與手寫心經·畫觀音》，頁 52。

⁴³ 奚淞：〈白描篇如何畫白描觀音——創作畫稿「九朽一定」的歷程〉，頁 52。

該札記的主題，及這些文字與觀音畫是否具有相呼應的功能，以下略分四類文字主題說明：

（一）思慕母親與觀音母性的聯想

作者在〈說觀音〉，自述在母病期間因抄心經得力量，並解釋觀世音之名號，進而敘寫：「紙上線條固然構成可見的觀音畫像，而虛空不可見之處，更藏有天地間生命的理則和慈愛。這才是我心目中真正的觀音聖容。」⁴⁴該篇搭配的黑白描觀音為全身坐像，右腳彎曲立起，右手舒放其上，左手支撐於石頭上，左腳往下踏於蓮花之上，全身姿態莊嚴自在。菩薩低眉似是靜觀內在，頭頂有佛，胸前垂掛瓔珞。線條大抵柔和，多以圓形構成觀音菩薩像的不同部位，展現慈愛卻莊嚴之感。〈窗〉乃從作者發現窗戶髒污，從而追憶起父親退休後獨坐花園的表情，母親臥病醫院的容顏，他們都因擔心掌握不了時空而焦慮。作者則在打掃過程體會無常，更珍重愛惜生命與時光。該文搭配的觀音菩薩則為正面立像，唯臉龐側向右下方凝視，其髮髻是全身最華麗之處，另胸前與雙手有垂墜衣襬，雙手合十握住一株含苞待放的蓮花——然而，該畫與文字之間並無特殊連結。

而〈溫暖〉則取材其書架《華嚴經》善財童子樣貌、受趙孟頫啟發觀音提籃之姿，意圖彰顯魚籃大士樸實自然、充滿母性的姿態，也暗示古印度信仰中國化的表現；而善財歷經 53 位不同身分修行者，經過 53 參，善財登入彌勒寶殿，體悟一即一切，一切即一。至第 28 參時，見到觀音，觀音對善財說話。奚淞以二者對望之姿表達了信仰與傳說中的溫暖與親愛，他以炭條和墨筆勾勒，描繪魚籃大士的髮髻寬鬆，服飾素雅，俯視善財童子的面部表情柔和溫馨，彰顯母性又隱含青春的樣態。她一手拈手印，一手提魚籃；而善財的身形只及其膝部，面貌天真帶著微笑，仰頭充滿傾慕的姿態，雙手合握一枝含苞待放的蓮花。魚籃大士的雙足站立踩地，微向側後方看，善財則舉步向前，頗有積極求道的動態感。文中附上的局部放大像聚焦善財的昂首表情，更顯其樂於聆聽之姿。由此可窺見作者並非只著墨莊嚴肅穆的觀

⁴⁴ 奚淞：《三十三堂札記》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，1991），頁 18。

音，更投射母性光輝與女性青春的姿態，似乎亦可發掘作者因母親而更親近佛法的歷程，從而也在手藝人描畫觀音之際，融入觀想觀音如母的嚮往。

（二）佛理的意會

綜觀該札記，闡述較多的是從日常生活察覺到超越感官意識的體悟，或從無常的世事中自我發現，尋得新視角而得寧靜。

誠如〈功課〉從瑜珈老師 L 的一段表演，觀想自己身為蓮花乃至學習「無念」的分享，作者從而思索人一生追求看似徒勞，實際上精神深處往往有靈光閃爍的瞬間，而且每個人都有屬於自己的功課。這篇的觀音畫也描畫善財童子，但以兩幅大小圓圈內的畫相映，菩薩畫像頭戴華麗珠寶垂散下來，右手枕著隱几，而菩薩左腳彎曲踩地，右腳以跏趺姿坐於竹編墊子上，線條相當細緻；右下方的善財童子則雙手合十，仰望菩薩，相當虔誠，似乎呼應文字內容涉及學習瑜珈的啟悟，同時，可窺見作者儘管運用相似素材，亦能在不同畫作稍作風格區分。

有時，作者的省思亦來自朋友的困頓，為感情傷心的朋友問道：人真能活得平靜嗎？作者遂從弘一法師臨終前留下的偈語「悲欣交集」四字與廣欽和尚的「無代誌」做分享，他進而體會如何超越語言表象的差別，融合為一。儘管作者描畫觀音較早，但此文搭配的觀音菩薩畫為正面立像，衣紋線條間距寬鬆，顯得俐落，且其左手指尖朝下舉蓮花枝，一朵蓮花盛放，一朵含苞待放，彷彿可與文字內容的二元映襯（色相／空無、苦難／平靜、夢幻／真實）交互參照。

末篇〈謝謝你〉乃因作者每幅觀音像皆畫出其髮髻上的頂佛，遂以文字省思佛與菩薩的關係，他揣想釋迦牟尼佛得道之前，或許連靜坐冥思也會被身旁的草蟲喚醒好奇，作者稱自己的心也是不解事的孩子，渴望新鮮和美的感動，因此他懷抱感謝，回首三年寫札記、畫觀音，定期在雄獅畫廊展出的情景，以此文紀念。該文配圖（見圖 2）觀想成為佛陀前的菩薩或悉達多太子在花園中冥想的側身之姿，其面容因鬚鬚而生男性化形象，頭頂仍有佛，他坐於寬大岩石之上，右腳踩踏蓮花座，雙手抱著屈起置放於右腿上的左膝，手腕上有腕釧，胸前垂有瓔珞。周圍聚集各式植

物，充滿生命力，呼應文字呈現的滿懷感恩之情。



圖 2 翻拍自〈謝謝你〉

（資料來源：奚淞：《三十三堂札記》，頁 181。）

整體而言，該主題文章較豐富，也彰顯作者細加撿拾生活見聞的人、事、物之經驗，並無艱深晦澀，卻是經過他感思沉澱後的樸實體會，相當呼應「札記」性質的格局精緻、寫實為主、有其條理，又兼具情、趣與哲思的元素，但又不懷抱說教、勵志意味。

（三）朝聖之旅的心得

前文提過，奚淞創作觀音畫期間曾參訪佛教聖地，札記中亦有三篇〈風景〉、〈專心〉、〈嚮往〉描繪他造訪佛教古蹟的心得。〈風景〉回溯記憶中拜訪藍毗尼，遙想摩耶夫人誕下佛陀之景，也揣想出生的佛陀指天地說天上地下唯我獨尊而湧現的「蓮花」會在哪？作者對美麗的藍毗尼園印象深刻，也促成後來他油畫佛傳時展現佛誕的生動場景；〈專心〉則自述暑假到尼泊爾拜會佛教高僧比古·山曼格拉，高僧巧妙比喻保持心念的專注彷彿捉蛇，而日常的任何行動都可藉此練習。作者嘗試詢問何為涅槃？

山曼格拉漾著笑容的臉回應他：

我不能說、不能向你解釋，因為我也沒有抵達涅槃……我想，涅槃的體驗畢竟也是不可說的吧。你想，跟海裏的魚能解釋陸地嗎？陸上的小獸，無

論如何也不會了解深海的世界的了……⁴⁵

並引導他保持專注，末尾，作者想起沒有學佛的朋友專心於手邊事物而忘我的美，也開始學習以無差別的平等心面對生活細節。不過，這兩篇的畫／文並無特殊對照重點。

至於〈嚮往〉，作者書寫赴中國探親、旅遊，前往四川大足探訪寶頂山和北山的摩崖石刻，路上巧逢一婦女問他那是什麼菩薩，聞聽可能是觀音時俯身撲地就拜，其神情令作者難忘。作者也趁此行欣賞唐宋的佛像，見到一公尺高的浮雕數珠手觀音，令其徘徊。他思考菩薩的美與其說是神靈昭示，毋寧說是人類對真善美的嚮往。作者自白這篇文章搭配的觀音畫（見圖 3）參考「大足石刻畫片」，白描數珠手觀音，以紀念此行——此為作者少數交代畫作觀摩對象的一幅。此觀音為正面立像，神態莊嚴，頂飾華麗，胸前垂有瓔珞寶珠，面容中性化，左手輕放於右手手腕上，右手持念珠，左手腕上配戴飾品，雙足踏於蓮花座上，衣襪飄逸，整體線條穩重，但衣襪的衣紋顯輕柔感。



圖 3 翻拍自〈嚮往〉

（資料來源：奚淞：《三十三堂札記》，頁 75。）

此類文章所占為少數，卻直接闡明作者朝聖過程在藝術創作上、心靈體悟上的收穫。

⁴⁵ 奚淞：《三十三堂札記》，頁 70。

（四）抒發利己利他的精神

作者發願描畫觀音像原已懷有以藝術利己利人的意圖，而在該札記書寫期間，作者於生活中，也在與人產生連結時，嘗試以一己之力提出可能的協助，〈信〉就提及朋友的孩子成為所謂不良少年，但那孩子曾來信問他：「你不會討厭我吧？」⁴⁶奚淞便以心中有一朵蓮花回應，雖然信件查無地址被退回，但他仍以此概念續寫想給那孩子的信：

佛教的故事裏說：人人心中都有一朵蓮花。這秘密有人知道，也有人一生一事都不知曉。而蓮花，有時盛放、有時卻含苞不吐，全看個人的認識和努力。⁴⁷

文末他自道：

美麗的白蓮，梵語稱作「芬多利」花。

觀音，正是幫助世人走向開悟，使每一朵心中蓮花都能順利開放的菩薩。

請菩薩幫助世間徬徨歧路的孩子。⁴⁸

這篇文章搭配的觀音素描為一腳結跏趺一腳腳踏石頭的坐像，菩薩右手臂杵在右腳大腿，頷部倚靠手背，似是沉思，菩薩也低眉凝視左手指尖輕握的蓮花，而這是 33 張畫中，少數蓮花花瓣盛放之形象。

除了身旁友人，作者亦關切社會時事，由於該書出版為 1991 年，因而提及 1989 年的六四天安門事件，內心總覺得他們的痛楚正是自己的痛楚，但不知道能做些什麼？更無法了解中國經歷這黑暗的夜會走向什麼？他借沈從文的話，希望自己也能做點什麼。與該文相互陪襯的觀音微側立像，其髮髻莊嚴華麗，有批垂的頭髮，雙足分別踏在兩朵蓮花上，左手持盛放的蓮花，右手往下輕握蓮花的枝。其身上衣紋線條清晰且繁密，衣襖的捲度明顯，透顯菩薩凝視蓮花的寧靜樣貌。兩相映照，文字傳遞著作者內心的激昂與無力：「我能說我不認識他們嗎？我能說他們的眼淚不是我的眼淚、他們的痛楚不是我的痛楚嗎？」⁴⁹後文更直言「讓我們每個人都為中國做

⁴⁶ 奚淞：《三十三堂札記》，頁 24。

⁴⁷ 奚淞：《三十三堂札記》，頁 26。

⁴⁸ 奚淞：《三十三堂札記》，頁 26。

⁴⁹ 奚淞：《三十三堂札記》，頁 98。

一點事！」⁵⁰作者或從其出身、或就其認同為受苦難的中國人難過，然而，配以觀音菩薩低眉垂視眾生視角與蓮花的潔淨意象，似又返照作者自制而非批判，懷抱悲憫眾生的大愛情懷。

〈公案〉則敘寫在泉州清源山弘一法師靈骨塔前辨讀其塔門對聯，細思「無可得」什麼？他依據弘一法師的傳記知道其為勤勞惜福節儉之人，又常閉關自處，要如何讓佛法在苦濁末世振衰起微呢？他也注意到中國經文革後，在恢復信仰與促進觀光之間的矛盾，他認為弘一出家後棄絕藝事，但其書法流傳下來今日反而成為護法工具，循此，他忽然明白塔門上的字應是：無「法」可得；又〈自在〉是作者少數針對觀音菩薩形象的討論。他從中國學者陳授祥《中國佛教圖案》寫的短文〈頂禮，中國菩薩！〉摘抄一段，其中寫道：

「中國菩薩不但完整的保存了佛教的基本教義，而且創造最廣泛的感人形象。他亦男亦女、救苦救難、大慈大悲，得到從販夫走卒到官宦仕女的廣大階層的欣賞和認同。」⁵¹並從而分享他長期習畫觀音，「與其說得到外在造型的進步，不如說自己心緒趨向平穩發展是更大的受益。」⁵²具體道出其因藝而入道的心境，並能在一再抄讀《心經》體會觀自在名號，認為菩薩不只化身無限，也化身無情。而該文配置的觀音畫為坐像（見圖 4），菩薩除了胸前瓔珞與髮髻稍做修飾外，頭頂素巾與身上白衣皆較為素雅。觀音所坐之處鋪滿草葉，其左側有岩石，上方淨瓶插有柳枝，背後則寫有 260 字的《般若波羅密多心經》構成於圓弧線中，打破傳統正經的方塊形寫法，同時展現作者的書藝與繪畫具有圓



圖 4 翻拍自〈自在〉

（資料來源：奚淞：《三十三堂札記》，頁 151。）

構成於圓弧線中，打破傳統正經的方塊形寫法，同時展現作者的書藝與繪畫具有圓

⁵⁰ 奚淞：《三十三堂札記》，頁 102。

⁵¹ 奚淞：《三十三堂札記》，頁 152。

⁵² 奚淞：《三十三堂札記》，頁 154。

融自在，流動的美感。

當然，在此書尚未能發掘每篇畫／文有緊密的契合感，如：〈無放逸〉一文，乃從無放逸聯想到佛陀為阿那律貫針的典故，從而述及佛陀是世上求最大福報的人，因為為了眾生能得到正覺。不過，該文配圖雖難得為觀音畫上竹編帽子，彰顯慈祥女性化面容，卻與該文並無直接呼應。又如：〈饗宴〉，敘述作者期待曼陀羅枝開花的過程。他本來不太樂觀，直到3月作者回國赫然發覺有花開過，也有含苞等待開花者。於是，他以曼陀羅花為主人，邀請朋友前來賞花飲酒，並期待隔年再開花。而此文相搭之觀音立像畫，髮髻上綁束的素巾垂落，服飾簡單素雅，衣襬仿如有風吹動而飄逸。亦無特別可聯想之處。但縱有少數篇章文圖各自獨立，仍可見作者嘗試藉文字內容的自省洗滌人心，呼應札記輕短卻可承載哲思之效，達到與作者策觀音畫展相似的效果。

四、去除神蹟，還原人師精神：《大樹之歌》

他在畫佛的事跡時，起初時每一幅畫都還有佛的形相：佛的行走，佛的坐臥、圓寂。到了最後，這些都減少了，甚至沒有了，但每一道陽光，每一片樹葉，每一根小草，甚至每一片留白，都讓人感受到和諧的、喜悅的、欣然自得的生命。佛不見了，祂已化為萬有；看不見佛。佛卻無所不在。⁵³

從觀音而佛畫，某種程度象徵作者追溯佛法更深層的源頭。在藝術表現手法上，相對於素雅的白描觀音，奚淞創作佛傳則啟動鮮豔華美的色彩。他曾在《光陰十帖》自序提及：「從靜物畫，我跳躍式的進入佛傳油畫的創作。由九五年末以至兩千年這段時間，我根據九三年赴印度佛蹟之旅印象，開始『大樹之歌』佛傳系列的描繪。」⁵⁴除了旅行，作者亦曾兩度參加緬甸系統的內觀禪修。創作這系列油畫最初，他曾嘗

⁵³ 尉天驄：〈去奚淞家看畫〉，收入林慧峯主編：《平淡／光陰·奚淞》，頁16。

⁵⁴ 奚淞：〈自序〉，《光陰十帖——畫說光陰》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，2003），頁6。

試繪畫〈世界邊〉，雖未收入《大樹之歌》，但可見於《光陰十帖——畫說光陰》。作者根據《雜阿含·世界邊》佛陀教化赤馬天子譯寫道：「世界的邊際並非不可超越，要走過這世間，神通其實是不必要的。」⁵⁵闡釋經文中如何說明知苦、斷苦；知集、斷集等，而作者也在繪畫時，衡量光源應從何處來，是大自然抑或天人？他思考：「如果天人放光，那麼說法中的佛陀能否如傳統造像般，全身大放光明呢？待我為畫中的佛陀和天人都加上輻射狀的身光，我發現整張畫的自然光線全被奪走，這就退回到古老宗教畫平面貼金嚴飾的象徵世界裏去了。這與我畫佛傳的本意相違。」⁵⁶其完成的畫面上以漸層的藍天與藍綠色遠山、左右兩株大樹為背景，圖面中央佛陀正在開示，潘潘觀察畫上「赤馬天子從天而降，是個天人，具有神通，因此有微量的頭光，為了不使畫面充斥著光芒，陷入裝飾性的傳統手法，佛陀的光的啟示，來自奚淞初次到藍毗尼園所看到的黑夜中的數千螢火蟲飛舞的記憶。奚淞藉由隱喻來表現佛陀對赤馬的開示。」⁵⁷說明上述作者考量，其實助於品味他在畫佛傳的思維和特色。

而《大樹之歌》系列油畫載體為麻布，偶有搭配木刻、白描線畫，相對前作以蓮花搭配觀音，《大樹之歌》共 12 章，由摩耶夫人生產、悉達多太子的出生到佛陀涅槃生命軸三種代表的樹，分無憂篇、菩提篇、沙羅篇。「無憂篇」包含：〈走向藍毘尼園的摩耶夫人〉、〈大出離〉、〈釋迦下山〉、〈獻草〉，指涉悉達多的出生、出家、修行及接受考驗，體會止修觀；「菩提篇」有：〈得成正覺〉、〈初轉法輪〉、〈火宅清涼〉、〈〈安般品〉之一——佛陀教子說無常〉著重菩提樹下證悟，並開始宣說佛法；「沙羅篇」：〈〈安般品〉之二——佛陀教子說慈悲喜捨〉、〈向世尊致敬〉、〈大般涅槃〉、〈晨曦中的修行人〉，譜寫佛陀涅槃前後，末篇則為後人從佛典中學習佛法。序文〈在菩提樹下——燕子與修行人〉搭配 2000 年的木刻版畫，線條沉穩，刮出光線照射於修行者身上，樹大人小形成對照，似乎彰顯修行者不放大自我，去掉我執的歷程。

若循油畫繪製時序來看，作者最早完成〈初轉法輪〉（1996），由佛陀向 5 位苦

⁵⁵ 奚淞：《光陰十帖——畫說光陰》，頁 55。

⁵⁶ 奚淞：《光陰十帖——畫說光陰》，頁 56-57。

⁵⁷ 潘潘：《心旅·手藝·奚淞》，頁 113-114。

行沙門說法之畫為起點，往其前半生出家、後半生到涅槃開展。這幅畫視野遼闊，在佛陀身後有重重遠山，但線條色彩較淡，故無覆蓋掩抑光線，沙門或坐或立或恭敬合十或拄杖，散落開來，身形均顯消瘦。畫面偏左的樹幹獨立挺拔，右側則開滿粉紅、粉白的花，枝條柔細下垂，整體畫面兼具堅篤、柔美之景，似乎呼應四聖諦的宣說帶來的光明感。而作者 1998 年至 1999 年產量最豐富，可見其專注投入，另 1996 年至 1999 年之間的畫，人物佔畫面比例較小，場景拉得很寬，人物面容多數沒有具體五官；而 2002 年〈寂靜之光〉摹畫得成正覺的佛陀正面靜坐像，則放大主角，且五官輪廓具體清晰，袈裟皺褶線條亦明顯。

無論作者以油畫呈現靜物或佛陀故事，均大量採用光影的渲染，傳達神聖感抑或生命思悟。這種強調光源、光的強弱等，在西方維梅爾、林布蘭等宗教性油畫上亦可見此視覺效果。而且，選擇油畫作為呈現媒材，除了彰顯光影，更可因為顏料堆疊感受到畫面的生動，舉例來說，該書呈現幾組三聯作，其中以〈大樹之歌——無憂·菩提·沙羅〉作為〈佛傳三聯作〉之名，分別畫了三幅樹景，無憂樹構圖由上而下有三分之二以朦朧的藍色色調為主，彷彿天剛亮，下半段以暈開的朦朧綠為景，沒有細部線條；菩提樹這幅則以一棵大樹居於正中央，綠意盎然的樹夾藏幾點白花；最後沙羅樹樹身亦無明顯線條界線，用色以棕、橘、黃色調為主。作者有意藉此彰顯從白天到黃昏的時間概念，也象徵佛陀自誕生、成道而涅槃的歷程。也因油畫緣故，人物形象宛若眼前，並未有太強烈的距離感。林濁水認為「油畫本是西方媒材，但他要用以實踐『道藝合一』的策略，把藝術過程當作個人道德修持的過程。」⁵⁸本節擬針對奚淞譜寫佛陀行傳的聚焦重點和大樹為畫題的表現手法做為討論重點，以下分兩節闡述：

（一）慈悲行者與教化者

關於佛誕故事，奚淞表態自己的體會與印度傳統有別。於〈走向藍毘尼園的摩耶夫人〉，作者從印度人「寧取神話」描述他自佛誕中體會佛傳故事的內在真實，誠

⁵⁸ 林濁水：〈奚淞書中的時間性和道藝合一的策略〉，《思想》10（2008.9），頁 291。

如：脅下誕生此說與「王侯武士——剎帝利由『梵』脅下所生」表現了悉達多太子血統的階級；七步生蓮代表「佛陀教授的解脫法門，可以循序漸進，乃至於自知自證的」，再從「天上天下唯我獨尊」體會人生命難得，應當珍惜。他更從「摩耶」字義為幻妄對照佛陀為正覺者感受此特殊對比。⁵⁹

而關於佛陀的慈悲心，則可見於〈大出離〉。作者沿用佛教原始經典記載，敘寫悉達多在貴族生活的歡樂中看到悲傷不安而出家，但延續其〈封神榜裡的哪吒〉與他為生病的母親寫《心經》等面向來看，作者更關切人倫之情，故揣想淨飯王向王子頂禮時，內心肯定複雜。這種異於一般書寫的關注角度，在後文悉達多之子出家時又將出現。

在大出離後，作者以〈釋迦下山〉為題，並未以油畫渲染其經歷苦行的身心掙扎，僅以十多行文字概述在苦行林之地，悉達多與許多沙門同樣藉由抑制呼吸、斷食等方式，內在煩惱卻不斷以心魔幻相誘惑考驗，他描述悉達多搖搖晃晃到尼連禪河邊掬水洗滌：

啊，是遠方的船伏在唱曲、還是由悉達多內心忽然浮起了一首歌？歌，是這樣唱的：「弦張太緊會繃斷，太鬆不能發出聲音；要調理得不鬆不緊，巧妙地將琴弦撥動。」⁶⁰

除了引述《經集》的〈犀牛角經〉談論悉達多 6 年修行期間方法上的轉捩，放棄無益的苦行往新階段，傳達悉達多並未隱居深山，反而下山遊行成為教化人間的偉大導師，無疑再度彰顯其慈悲之願。然而，其證悟之道亦未停息，〈獻草〉中牧者獻草給佛陀世尊，為其鋪成坐墊，作者解釋此為佛陀傳說中「不得開悟，誓不起座」情節的吉祥草墊。他稱：「八把吉祥草象徵著『世間八風——得、失、功、過、毀、譽、苦、樂』。人的一生活，往往不自覺也不自禁的隨著這得失苦樂的『八風』起伏舞動。」⁶¹並略述其修止修觀之姿。

自「菩提篇」〈得成正覺〉以降的各篇，作者著重引述佛陀闡揚佛法概念。〈得

⁵⁹ 奚淞：《大樹之歌——畫說佛傳》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，2003），頁 14。

⁶⁰ 奚淞：《大樹之歌——畫說佛傳》，頁 29。

⁶¹ 奚淞：《大樹之歌——畫說佛傳》，頁 34。

成正覺〉敘述悉達多在樹下覺悟成道，但非描摹其思想覺悟的歷程，而是從舍利弗拜於佛陀座下前，先向阿說示請教佛陀主張談起，藉此側寫「諸法從因生，諸法從因滅；如此滅與生，沙門說如是。」（《佛本行集經》）作者進而自述從 DNA 角度即可知生命死去它仍不斷變化，更何況心靈層面的變化更加微細。〈初轉法輪〉敘寫佛陀在鹿野苑為 5 位修苦行的沙門說法，而最早領會的是憍陳如，作者概述初轉法輪內容強調中道行、苦集滅道、八正道；〈火宅清涼〉則揣想佛陀以火為喻的說法乃因人、事、地而善巧說法，或因當時僧團收納迦葉三兄弟率領，祭祀火神阿耆尼的信仰團體。作者引述轉譯該經內文，教化眾人明白一切是由因緣條件和合而生，若觀照感受、處理、即放下感受，便可斷離煩惱等。〈〈安般品〉之一——佛陀教子說無常〉闡述令他感動的是佛陀教化羅睺羅的部分，但因淨飯王的兒、孫皆出家，後來釋迦族規定要有父母同意方可出家。

「沙羅篇」旨在呈現佛陀世尊對弟子們的指引，〈〈安般品〉之二——佛陀教子說慈悲喜捨〉述寫佛陀見羅睺羅未進食，垂目冥想，便上前指導「不淨觀」法門，「觀呼吸」法門與四無量心。他特別提及在佛經舊譯中，「捨」心曾被譯為「護」心，並表示「如果在心念續流中，念念如實照見，念念對治轉化、念念隨順放下，便也是在『護心』中，走出修行坦途了。」⁶²〈向世尊致敬〉譜寫晚年的佛陀罹患痢疾，其堂弟阿難格外著急，擔心佛法將因世尊不在而失卻，而佛陀提點他要以正法為明燈，不要隨便皈依他法。此即「佛告阿難：『若比丘身身觀念處，精勤方便，正智正念，調伏世間貪憂。如是外身、內外身，受、心、法法觀念處，亦如是說。阿難！是名自洲以自依、法洲以法依、不異洲不異洲依。』」⁶³這也再度呼應作者研讀四阿含，認同按照佛陀所示的教法為主，而非強調崇拜佛陀世尊本身。

〈大般涅槃〉雖譜寫佛陀涅槃，作者卻特寫佛陀心地慈悲，擔心供養他食物的鐵匠純陀自責或被責備供養的食物不好，導致世尊生病，因此叮嚀阿難自稱曾受供養中最有利益功德的一次是在覺道後的進食，一次是涅槃前的這次。進而，談及前

⁶² 奚淞：《大樹之歌——畫說佛傳》，頁 69。

⁶³ 宋·求那跋陀羅譯：〈第五誦道品第一〉，《雜阿含經》（CBETA, T02, No. 0099）。

來求法的須跋陀羅因佛陀開示，得聞「八正道」，成為佛陀最後度化的弟子。末尾，作者強調佛陀提醒「法，以及所訂的戒律」是眾人的導師，並承襲《長阿含經·遊行經》提及佛陀三度詢問眾人對法有無疑問。作者並未鋪陳經典中佛陀涅槃場景的殊勝乃至後續的舍利塔，他著重的是：

在我描繪的「大般涅槃」中，便以夕陽透照樹林形成剪影似的光斑和光束，以向世尊一生的遊化致無限敬愛。⁶⁴

清晰可見作者意不在著墨佛陀神蹟，而要強調其慈悲與教化的精神，故作者另闢一章〈晨曦中的修行人〉自述在研讀佛典、參加內觀禪修課程及在亞洲各地欣賞佛教古蹟的喜悅，認同佛陀乃人心的大醫王，能以「緣起說」、「四聖諦」為人分析身心纏結的病理原則。最後作者對阿難呼喊的自燈明、法燈明，亦可視為作者給予自我的提醒。整體而言，《大樹之歌》敘事結構並非屬於嚴密的傳記，既有個人從神話、佛典獲得的思悟，亦適度鋪陳從悉達多太子到佛陀的遊歷情節，並夾雜自己深受感動的主題。

（二）千姿百態的「樹」

既然此佛傳以「大樹之歌」為題，那麼，上述各章所搭配的樹景各有何用意呢？這些樹或居於畫面中央，或佔兩側，樹的形狀或高挺、或妖嬈，有時線條清晰，有時夾雜粗筆渲染，色彩與光線各異，作者的筆法分別展現怎樣的氛圍與寓意呢？以下分述其特色：

1、豐饒熱帶風情與生命力

〈走向藍毘尼園的摩耶夫人〉為 1997-1998 年所作，該油畫（見圖 5）色彩鮮豔亮麗，畫面構圖為左中右三大重點：正中央上方一輪日光，下方則為河水倒影；右側則為點染著紅葉的綠樹，後方有樹幹枝椏線條明晰的樹林；左半部則可見摩耶夫人華美座椅置放在象身上的背影，座椅有華蓋，彰顯貴族氣息。陽光象徵新生命到

⁶⁴ 奚淞：《大樹之歌——畫說佛傳》，頁 82。

來，水面上點點蓮花綻放，整體寧謐。誠如文中所述，作者從「佛誕神話」體會到生命難得，要珍惜時間學習解脫法門，因而畫面上並無自脅而生等神蹟性質的意象。觀畫者彷彿置身花園中央，周圍有豐饒的花樹草木溫暖圍繞，光影的暈染相當明亮，呈現生命力豐沛的氣息。



圖 5 翻拍自〈走向藍毘尼園的摩耶夫人〉
(資料來源：奚淞：《大樹之歌——畫說佛傳》，頁 12-13。)

2、形狀成團，線條不明

〈大出離〉之畫於 1999 年完成，奚淞自述此畫乃在凌晨登上新店山頭揣摩悉達多黎明於河畔斷髮出家的氛圍。描繪郊外有日光升起，悉達多太子自斷長髮，侍從車匿在旁等候。不過此畫氛圍整體寧靜和諧，上半部的藍天雲彩或較近的山丘樹木多成圓團狀暈染，無論樹或靠近觀者的人物、馬身都相當朦朧、模糊，色調溫和清亮。另一幅 2000 年的木刻版畫〈大出離——阿奴模河畔的日出（局部）〉則以動態式、較為俐落的線條彰顯陽光照射（或見證）、悉達多右手舉刀斷髮的堅定及侍者車匿的恭敬。另該書目錄前標出的三聯作〈大出離〉、〈得成正覺〉、〈初轉法輪〉，其中〈大出離〉這幅與〈大出離〉章節的那幅油畫，構圖恰巧呈現左右相反。由此可見，同樣題材，作者偶爾會從不同角度反覆構圖，表現非固定式的觀看感受。

3、挺拔伸展

1997 年的〈得成正覺〉（見圖 6），構圖中央覺悟的佛陀端坐巨大的菩提樹下，其身軀佔樹身六分之一，樹幹顯得粗壯挺拔，葉片油綠明亮，相形之下，佛陀小巧，

但端正挺胸，面容五官也難得被正面描繪，整體畫面由此往後方山野延伸。文末，另有一幅 2000 年完成的油畫，取局部的菩提樹幹，放大佛陀身形，清晰勾勒佛陀五官及其打坐之姿，呈現肅穆樣貌，微光透入，彰顯佛陀靜定之中八風不動，是題為〈寂靜之光〉。畫面上，陳清香注意到奚淞畫了佛陀右手撫右膝，左手腹前結定印。此乃「符合傳統佛傳中，作降魔觸地印的釋迦。」⁶⁵另也留意到奚淞所描摹的佛陀臉龐及五官：「屬於華人五官系譜。作者雖不刻意表現傳統佛像所具有的三十二相、八十種好，但面像圓滿端莊，具智者覺者的氣度容顏。」⁶⁶

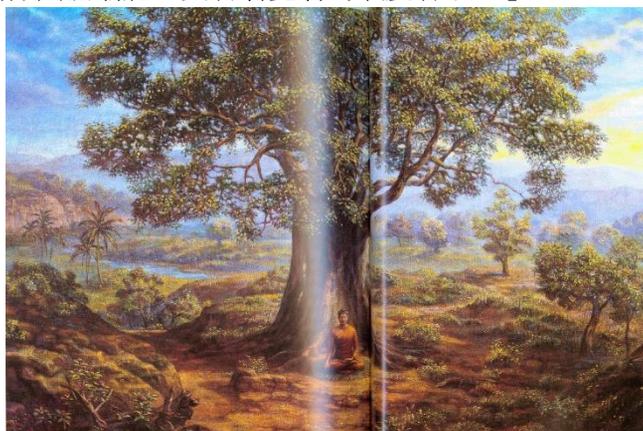


圖 6 翻拍自〈得成正覺〉

（資料來源：奚淞：《大樹之歌——畫說佛傳》，頁 38-39。）

至於〈初轉法輪〉構圖呈現左上／右下兩個三角的對比，左半部有一株挺拔的樹，線條肌理明晰，右半部則為佛陀初轉法輪，合掌向 5 位苦行沙門說法的畫面，另作者所作的「佛傳四聯作之初轉法輪（局部）」採暈染筆法，將樹景、佛陀身影表現地很朦朧，因而是塊狀的而非線條清晰地摹畫，相較樹身，佛陀身形渺小。陳清香認為奚淞顛覆傳統刻板的五比丘形象，釋迦世尊結跏趺坐，雙手作轉法輪印，整個造型，展現了 5 世紀印度笈多時代，鹿野苑派的立體石雕風格。這時期堪稱印度歷史的文藝復興時期。⁶⁷作者自述此 1996 年所繪的油畫象徵修行生活。畫此油畫時，他藉巴利文佛典翻譯觀想佛陀成道之前克服種種心魔，要不動搖有多不容易。

⁶⁵ 陳清香：〈奚淞的油畫佛傳〉，《慧炬》563（2011.5），頁 19。

⁶⁶ 陳清香：〈奚淞的油畫佛傳〉，頁 19。

⁶⁷ 陳清香：〈奚淞的油畫佛傳〉，頁 20。

〈火宅清涼〉附有 2000 年的〈冥想（局部）〉木刻版畫，構圖上主體是佛陀端坐相，其左面有 45 度角面相觀看者，其身上衣服垂襞線條明晰，背後的樹僅有筆直的樹幹，畫面上方垂落下枝葉，而從佛陀身旁延伸的視野可見原野、小房子、遠方的樹，形成靜謐感。

4、妖嬈動態

作者自白畫〈火宅清涼〉（見圖 7）乃因 1998 年感悟無常、苦道而作。該畫展現《一切燃燒經》所示，人的貪嗔癡如火燃燒，修行人要起心動念轉化。故可見作者畫筆力道較重，色調以濃厚的橘黃吸睛，赤色火焰呈現粗筆片狀，由左向右方的修行者燃燒蔓延而來，但燒到佛陀周遭時，卻又淡化，似乎暗示靜坐的佛陀令外境隨心轉，故周遭並無火紅橘黃的強烈色彩。如此表現，頗能呼應文字敘寫佛陀善巧說法，教導眾人領會因緣和合而生與觀照感受，放下煩惱的主題。



圖 7 翻拍自〈火宅清涼〉

（資料來源：奚淞：《大樹之歌——畫說佛傳》，頁 54-55。）

5、群樹成林

該書匯聚較多的樹林景象。這類畫作的差異可見於光線色調、強弱、方向及樹與樹之間的密集度和葉片的多寡、顏色等。

1999 年作的〈釋迦下山〉描繪悉達多停止苦行，下山往菩提迦耶，畫面由一片樹林構成，光線淡淡斜灑入林間，作者特意將悉達多背影畫成約莫圖寬的五分之一

到六分之一，其頭微微往下望，顯示輕盈感，且如作者所述，以「碣紅、金黃、翠綠、藍紫，跳躍出一片陽光山林景象。」⁶⁸在劉彤芳的訪談中，奚淞自白：「印象派大師莫內說最清潔的光線中會有一種紫羅蘭的顏色，是一種微紫的顏色、空氣的顏色。慢慢地我把畫佛傳的緊張放到大自然的透徹裡去，剛開始畫佛傳時我是很緊張的，慢慢的我就覺得原來他就是一種自然的光線的透徹。」⁶⁹與這張畫色調接近的〈獻草〉亦完成於 1999 年，牧者吉祥在林間將割來八把新鮮牧草供養給佛陀，佛陀靜坐於鉢羅樹下。構圖上可見較粗寬的巨樹樹幹於左側，枝幹橫生發展，右半部則有好幾棵較細的樹，綠葉因陽光點染著金色，陽光光暈斜斜自畫面右側照入，並不刺眼，牧者裸著上身，恭敬跪捧牧草。較特別的在於，奚淞難得描畫悉達多的臉部五官，他從站在 45 度角望向左前方端坐的佛陀，描繪其面向牧者的樣貌。

〈〈安般品〉之一——佛陀教子說無常〉1998 年完成，構圖左右兩側皆有高聳的樹，樹種不同，畫中佛陀背向觀畫者，他正向獨子羅睺羅提醒一切變化無常，而羅睺羅恭敬合十，手臂上掛有托鉢，雖是正面，但其五官不明；佛陀腳下所踏之地，則呈現亮黃色彩。〈〈安般品〉之二——佛陀教子說慈悲喜捨〉此 1998 年油畫延續前篇，描畫一片油綠的祇園中，左側羅睺羅靜坐樹下，微微點出祇五官；畫面右側佛陀朝他走來，為其說法。圖畫的中軸因無樹木遮蔽，可見天空，故有自然光線，別具寧靜感。作者自行解釋：「我以畫面正中、透過交結樹叢而洩漏的一點光芒，表達傳法的一線透澈心光。」⁷⁰此油畫中樹林並不茂盛，故顯明亮，枝樞線條較細，林間有小路，左半面佛陀正面走來，右下角可見半身僧人低頭躬身向佛陀合掌致敬。另文末 1999 年麻布油畫，名為〈林園清晨〉則繪畫陽光自林間灑下，柔和溫暖的金黃光澤鋪展草地上，兩名修行者正各自低頭清掃落葉，舉止從容優雅，從中引出一份靜謐洗心的氛圍。

〈向世尊致敬〉為 1998 年之畫，樹林並不茂密，故顯明亮，枝樞線條較細，林間有小路，左半面佛陀正面走來，右下角可見半身僧人低頭躬身向佛陀合掌致敬。

⁶⁸ 陳清香：〈奚淞的油畫佛傳〉，頁 29。

⁶⁹ 劉彤芳：《手藝人的禮物盒子——奚淞文學研究》，頁 262。

⁷⁰ 劉彤芳：《手藝人的禮物盒子——奚淞文學研究》，頁 262。

作者解釋「任何人的生命中，總也可能不期然，忽見佛陀向你走來的時刻。」⁷¹

〈大般涅槃〉整體以黃橘色為基調，該畫完成於 1999 年，描繪沙羅樹林中夕陽灑入林間，樹幹枝葉以暗綠、褐色為主，以此黃昏之景象徵佛陀涅槃。佛陀側臥畫面正中央，前方鋪設茶壺，周圍弟子分散三、四處，恭聆教示。

作者 1999 年所繪的〈晨曦中的修行人〉接續於佛陀涅槃後，意圖彰顯僧人循佛陀教法，靜心修行。此畫面的樹葉色澤為作者較少運用的淺亮綠，修行人前方有一條河流經過，水波盪漾，倒映晨光。

至此《大樹之歌》，明顯可見作者對佛法的認識、理解更為加深，不僅可梳理揀選他認為具有代表性的佛陀一生剪影，亦能借重油畫技巧、畫面形構展現他消解佛陀傳奇、神通的部分，著重強調佛陀作為修行者、人師的修為、寧靜姿態及宣說佛法的精神。而作者在部分篇章述及的八正道、緣起說、四聖諦等，自是他視為認識佛法的重要基礎。依此，「道藝結合」的成熟度在該書最為顯著。

五、結語：因藝與愛修定而入道

綜觀本文討論奚淞的幾部作品，既有時間性的創作軌跡可觀察，亦能發掘其小說／散文等不同體裁、素描／油畫／書畫等手法的呈現方式，以及蓮花／菩提樹作為重要素材。

〈封神榜裡的哪吒〉壓根不見「封神」的傳奇性，而是聚焦哪吒對人倫、對存在價值的探問，最後以太乙左右眼中合一的蓮花做為不二法門之旨，象徵再生；而為母親與他人，決意畫觀音，並轉為藉藝術自我療癒亦療癒人心的策展，搭配文字創作，儘管《三十三堂札記》畫文未必緊密結合，卻誠然是書寫／繪畫即行動的展現；至《大樹之歌》，作者加深對佛法的認識，除了研讀四阿含、更有佛蹟之旅，他選樹為題，運用油畫的濃淡色彩、光影對照，描繪佛陀自誕生而悟道、轉法輪至涅

⁷¹ 劉彤芳：《手藝人的禮物盒子——奚淞文學研究》，頁 72。

槃的生命之軸，文字上多闡述自己從經典文獻獲得的體會，延續實踐刪省神話、神蹟的片段。雖以佛傳作為敘事，在臺灣文學亦有東年《我是這樣說的》以第一人稱佛陀說法逆寫佛典的「如是我聞」，揀擇「四阿含」經文義理作為轉譯素材；但奚淞最大的特點即結合文字與油畫，巧心以大樹之歌對照赫曼·赫塞（Hermann Hesse）的《流浪者之歌》。他的畫文並呈異於梁丹丰以旅途人文風景為主題、劉克襄以自然生態為題，也不同於幾米以畫為主，奚淞透過不同媒材展現宗教題材，並有相當的文字體會搭配，成為其難以被取代的風格。甚且，在2018年白先勇邀奚淞對談《紅樓夢》時，奚淞不僅綜合《紅樓夢》的宇宙觀、故事架構、不同書名勾畫出所謂「太虛幻境」舞台，還借鏡《華嚴經》解說香菱命運；加之他接觸藏傳佛教，⁷²也將相關理解融入他對賈寶玉生命故事的理解。因此，這場對談後來集結而成的《紅樓夢幻》，已可見奚淞的「講學」創意結合佛學觀點、書藝繪畫詮釋《紅樓夢》的宇宙觀。而他無論援用經文或詩句，經常設計詩首至詩尾自成一個圓形，彰顯文字的流動感，亦超脫一般方塊造型較嚴肅的書藝，可謂道藝合一。

整體而言，他從對母親的愛與對人的有情而深化藝術功力，也因對繪畫藝術與文學創作的熱情融入他對佛典的認識，至今道藝結合成自然。如此跨視覺／文字文本的表現，以創意巧思轉化、活用經典內涵，嘗試解答日常生活各種人我的迷惑、困頓；以莊重而輕盈的分享之姿傳達其認知的佛法概念，成為奚淞宗教文學藝術創作的個人特色與價值。

⁷² 潘禧敘及奚淞接觸藏密上乘的《恆河大手印》，依然抱持傳統修持，由自己以書法抄錄偈頌，進行〈淚光度母〉、〈金剛總持〉及〈帝洛巴傳法那洛巴〉等精彩白描創作，將宗教實踐與藝術再次結合。詳見潘禧：《心旅·手藝·奚淞》，頁154。

徵引文獻

一、原典文獻

- 宋·求那跋陀羅譯：《雜阿含經》，CBETA，T02，No. 0099。
- * 奚淞：《姆媽，看這片繁花！》，臺北：爾雅出版社，1987。
- * 奚淞：《給川川的札記》，臺北：皇冠出版社，1988。
- * 奚淞：《三十三堂札記》，臺北：雄獅圖書股份有限公司，1991。
- * 奚淞：《自在容顏》，臺北：雄獅圖書股份有限公司，1991。
- * 奚淞：《心與手寫心經·畫觀音》，臺北：雄獅圖書股份有限公司，2001。
- * 奚淞：《大樹之歌——畫說佛傳》，臺北：雄獅圖書股份有限公司，2003。
- * 奚淞：《光陰十帖——畫說光陰》，臺北：雄獅圖書股份有限公司，2003。
- * 奚淞：《封神榜裡的哪吒》，臺北：聯合文學出版社股份有限公司，2018。

二、近人論著

- 丁仁傑：〈目連救母、妙善救父、哪吒大戰李靖：父系社會中兒子與女兒的主體性建構〉，《民俗曲藝》198（2017.12），頁 1-62。
- 白先勇、奚淞：《紅樓夢幻：《紅樓夢》的神話結構》，臺北：聯合文學出版社股份有限公司，2020。
- 林耀德：〈奚淞無常品——評奚淞《給川川的札記》〉，《聯合文學》48（1988.10），頁 196-197。
- * 林慧峯主編：《平淡／光陰·奚淞》，臺北：社團法人中華紫藤文化協會，2008。
- 林濁水：〈奚淞畫中的時間性和道藝合一的策略〉，《思想》10（2008.9），頁 291-302。
- 周佩芳：《臺灣文壇繪寫研究——以梁丹丰、席慕蓉、雷驤及奚淞為主的考察》，桃園：國立中央大學中國文學系博士論文，2016。
- 柯天爽總編輯：《中壇元帥哪吒三太子學術研討會論文專輯》（臺中：中華道教中壇元帥弘道協會，高雄：國立中山大學通識教育中心主辦、國立中山大學

中國文學系等承辦，2008。

陳書渝：〈「佛為阿那律穿針」故事的敘事模式——奚淞〈穿針〉及梁寒衣〈穿過長夜的針孔〉與古典佛經的比較〉，《師大學報·語言與文學類》55:2(2010.9)，頁 101-116。

陳清香：〈奚淞的油畫佛傳〉，《慧炬》563(2011.5)，頁 16-21。

* 潘潘：《心旅·手藝·奚淞》，臺北：藝術家出版社，2021。

蔡惠婷：《時間之光：奚淞創作中的原型與光》，臺北：國立臺北教育大學藝術與造形設計學系碩士論文，2010。

劉彤芳：《手藝人的禮物盒子——奚淞文學研究》，臺北：國立政治大學中國文學系碩士論文，2006。

龔玉玲：〈怪胎哪吒「現身」「說法」——現代新編文本中的哪吒圖像〉，《中外文學》32:3(2003.8)，頁 125-140。

*〔美〕桑高仁(P. Steven Sangren)著，丁仁傑譯：《漢人的社會邏輯：對於社會再生產過程中「異化」角色的人類學解釋》，臺北：中央研究院民族學研究所，2012。

(說明：書目前標示*號者，已列入 Selected Bibliography)

Selected Bibliography

- Lin Hui Feng ed., *Ping Dan/Guang Yin. Xi Song* [Ordinary/Time Passing. Xi Song] (Taipei: Wistaria Cultural Association, 2008).
- Pan Fan, *Xin Lu · Shou Yi · Xi Song* [Travel of Heart · Craftsmanship · Xi Song] (Taipei: Artist Publishing Co., 2021).
- Sangren, P. Steven, Ding Ren Jie trans., *Han Ren De She Hui Luo Ji: Dui Yu She Hui Zai Sheng Chan Guo Cheng Zhong “Yi Hua” Jue Se De Ren Lei Xue Jie Shi* [The Societal Logics of Han Chinese: The anthropological explanation of alienated roles in the process of social reproduction] (Taipei: Institute of Ethnology, Academia Sinica, 2012).
- Xi Song, *Mu Ma, Kan Zhe Pian Fan Hua* [Mom, Look at the Blooming] (Taipei: Elite Books, 1987).
- Xi Song, *Gei Chuan Chuan De Zha Ji* [Notes to Chuan Chuan] (Taipei: Crown Publishing Company, Ltd., 1988).
- Xi Song, *San Shi San Tang Zha Ji* [Notes of Thirty-Three Lectures] (Taipei: Hsiung Shih Art Books Co., Ltd., 1991).
- Xi Song, *Zi Zan Rong Yan* [The Face of Ease] (Taipei: Hsiung Shih Art Books Co., Ltd., 1991).
- Xi Song, *Xin Yu Shou Xie Xin Jing. Hua Guan Yin* [Heart and Hand: Writing the Heart Sutra, Painting Guanyin] (Taipei: Hsiung Shih Art Books Co., Ltd., 2001).
- Xi Song, *Da Shu Zhi Ge-Hua Shuo Fo Zhuan* [Song of the Big Tree: Painted Stories of the Buddha] (Taipei: Hsiung Shih Art Books Co., Ltd., 2003).
- Xi Song, *Guan Yin Shi Tie-Hua Shuo Guan Yin* [Ten Scrolls of Time: Illustrating the Passage of Time] (Taipei: Hsiung Shih Art Books Co., Ltd., 2003).
- Xi Song, *Feng Shen Bang Li De Ne Zha* [Nezha in the Gods of Honor] (Taipei: UNITAS Publishing Co., 2018).

