



民國六〇年代錄金剛經華陽台蓮花爾小樹繪此
金剛作樹
民國九十二年佛子葉沐遠記

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

4.

躍動的心靈與時代

奚淞歸國後從事許多跨界的藝術工作，包括文學、版畫、劇本、童書文本與插畫、佛像繪畫等等。他以所有一切可能的力量去投入自己的工作，回饋這塊土地，但是當他最盡情揮灑才情時，因為母親生病與去世，抄經與畫觀音像成為1980年代後期開始的重要日課。他透過抄寫《心經》與描繪三十三幅觀音菩薩，使得創作與修行、研究與實踐獲得融會，消解心中的焦慮、不安與對生命的疑惑。他所創作的「三十三堂觀音白描」不只是歷代觀音形象的綜合，同時也是現代最豐碩的佛教藝術精品。



【本頁圖】

奚淞在《漢聲》雜誌辦公室中，友人托寫書法「但將世事花花看，莫把心田草草耕」。圖片來源：林保實攝影提供。

【左頁圖】

奚淞，〈金剛經樹〉，1970年代，水墨、紙，134×70cm。由樹幹升至頂端花苞，是以六千多字《金剛經》全文拼綴完成。

神話的活力

神話是世界起源的象徵與集體意識，同時也是民族精神的象徵。奚淞回到臺灣擔任《漢聲》雜誌副總編輯，一方面為兒童故事描繪插圖，實踐了他在法國感受到俄國大文豪托爾斯泰（Leo Tolstoy）晚年的夢想，收集民間故事，寫作童話故事書。《神醫華佗》插畫讓他獲得教育廳出版的兒童讀物「金書獎」最佳插圖獎，他是留學歸國卻願意投入兒童插圖的畫家，同時也開始研究中國神話故事。誠如，他在最初創作的《封神榜裡的哪吒》一樣，那是一種對於生命起源的探索。奚淞將自己生命的探索，擴大到神話，特別是天地創造的開始。

大家都知道《聖經》〈創世紀〉神話，但是漢人的神話呢？或許大家馬上會說「盤古開天」這個耳熟能詳的神話。但是，我們卻對於神話欠缺整理及更有條理的敘述。為此，奚淞對於遠古神話進行研究，舉凡盤古開天、大禹治水、女媧補天、夸父追日還有伏羲製作八卦等故事，成為他所探索，以及再次詮釋的對象。中國傳統神話大多出自於古老的文獻，艱澀難懂，即使受過國學訓練的大學生或許也無法理解，於是奚淞將散落在先秦神話的有關典籍進行搜尋、比對，最後加以現代觀點的

【左圖】
童書繪本《神醫華佗》書影。

【右圖】
1980年代，寫作時的奚淞。



詮釋，諸如《莊子》、西漢劉安編著《淮南子》、西漢劉向與劉歆父子校註《山海經》、三國時代徐整編匯的《三五歷記》，以及宋代《太平御覽》等有關古老神話故事的出處，彙整成一般人容易閱讀的神話故事，配上白描插圖，提高讀者的閱讀興趣及藝術性。

在現代數位化還未到來的1970年代，這項工程對一個畫家、作家而言，並非是那麼簡單的工作，他必須反覆推敲，去蕪存菁，構成一個有系統的邏輯體系。這種整理工作在古代必然由一批博學之士，考據古代典籍，經由比對、討論、彙整等繁重的工作才能完成。奚淞沉得住性子，搜尋資料，把許多古代傳說再次透過現代知識的反省，以適合讀者閱讀的文筆，賦予嶄新生命。作為一個畫家，奚淞認為自己沒有那麼偉大，只是想要給民眾讀得懂的東西，對於傳承而言卻是一項艱鉅而必要的工作。



【上圖】
1987年春日，《漢聲》雜誌編輯部同仁於德國留影，左起：姚孟嘉、奚淞、黃永松。

【下圖】
左起：姚孟嘉、黃永松、奚淞留影於德國。

奚淞在寫作這些遠古神話的同時，也融入自己對於各國神話故事或者在臺灣採集的神話故事，使之變得更具親近人們的趣味感及本土特色。他不只對於神話加以考據，重要的是加入了自己的詮釋，以及吸引閱讀者興趣的字句，絕對不是生吞活剝的翻譯，譬如：「聽哪，有了悠長徐緩的呼吸聲了。而那血脈的搏動，逐漸由幽微變為強大，成了主宰這無邊暗夜的唯一心臟。」（採自奚淞〈開天闢地〉，《夸父追日》）這段故事由奚淞添加進去，使得閱讀者更有臨場感，使得傳說與真實混合為一，充滿了生機。在他的〈開天闢地〉裡面的插圖，採用古代版畫筆法，使用高古游絲描，兼容些許轉折的律動感，在節制的線條表現當中，呈現既傳統古拙也具備變化的線條。盤古裸身沉睡在團團雲霧當中，雲霧使用古代卷雲紋樣，打破漆黑的天地未分影像。盤古身軀如盤曲在母親子宮內的嬰兒模樣，健碩的軀體彷彿文藝復興三傑米開朗基羅（Michelangelo）的作品那樣具有男性的美感。傳統中國童話故事對於盤古的描繪經由奚

[左圖]
奚淞的中國神話故事白描系列——〈盤古臥於太古渾沌之中〉。

[右圖]
奚淞的中國神話故事白描系列——〈盤古開天闢地〉。



淞的線條與構思，呈現出相當藝術性的效果。這種神話的表現豐富了向來人們對於古老神話的陌生感，為其賦予了新生命。

盤古睜開燦亮靈活的眼睛，環顧並透視周遭混沌，要如何分別開這一切才好呢？盤古興起了宇宙中第一個念頭：「使陽清為天，陰濁為地。」（採自奚淞〈開天闢地〉，《夸父追日》）區分清濁是盤古的第一個想法，也是人類認清宇宙事物的第一個念頭。根據現代神話學者研究，盤古的故事與印度有關，或許與佛教傳入中國的文化交流也有所關係，但是誰都無法確定是否如此。奚淞卻點出盤古神話與印度、北歐神話有許多雷同之處。最終他以類似神話學者與文化人類學的觀點認為：「不論居住何處，卻都生活在共同星空下的人類祖先，他們以微渺的肉軀行走過大地，驚訝於天地闊寥和生命品類眾多，於是仰首尋求一個充塞於宇宙，聯繫生命與自然的原始巨靈和英雄，藉以壯實自己的存在意義。」（採自奚淞〈開天闢地〉，《夸父追日》）盤古就是我們先人所要找到的巨靈與英雄，他無比壯碩，擁有無窮的神力來劈開天地，創造出天地之間的清濁，即使他的死亡也並非消逝得無蹤，日月與天地山河都由他的身體所變化而成，左眼變成太陽，右眼成為月亮，四肢五體成為四極五嶽，血液成為江河，肌肉成為人們賴以維生的田土。

奚淞在這裡發現出中國文化與神話之間的關聯，在〈夸父追日〉中他寫到：「中國人眷戀山川大地，珍惜一切有生，當我們想到自己和萬物原都隸屬於同一個莊嚴的大生命的時候，居住在盤古身上的中國人實在是不會感到寂寞的了。」奚淞將古代神話故事寫成一篇感動的文化史詩。

奚淞筆下的遠古神話裡面的人物，不論是盤古、鯀、禹、夸父都是赤裸身體，由白

奚淞於 1990 年代製作木刻版畫時留影。



【右頁左上圖】
奚淞的中國神話故事白描系列
——〈女媧補天〉。

【右頁右上圖】
奚淞的中國神話故事白描系列
——〈水神共工與火神祝融之戰〉。

【右頁左下圖】
奚淞的中國神話故事白描系列
——〈蘇治水，偷息壤〉。

【右頁右下圖】
奚淞的中國神話故事白描系列
——〈吳剛伐桂〉。

【左圖】
奚淞的中國神話故事白描系列
——〈夸父追日〉。

【右圖】
奚淞的中國神話故事白描系列
——〈夸父垂死飲於河〉。

雲或者褲子包裹住下半身，露出遒勁、孔武有力的肌肉與血脈，顯示出先民旺盛的生命力。這種對於身體美的歌頌，在中國注重禮教的社會裡面，獲得新的語彙。無疑地這種來自於西方古典主義美學的身體觀，移植於西洋希臘神話人物的美感，在〈夸父追日〉當中，奚淞充分描繪出一個追逐太陽而無法飽饜的巨靈，從冰冷的北方幽都直奔到渭水、黃河，「他倒下的方向，恰好使他曬得乾裂的唇觸到了冰涼的黃河水，……」奚淞採用從未有過的視覺效果，來表現夸父倒地飲水的姿勢，身軀與黃河、大地幾乎化為一體，胸膛向上而頭部往下，雙腿一隻撐起身軀，一隻向後伸長，宛如跌倒，背後一支長出嫩葉的手杖，最遠處是一顆巨大如鼓的太陽。奚淞筆下，夸父成為天真、活潑與好動卻充滿活力的年輕壯漢，夸父變成追求理想的人物，一改我們印象當中那位自不量力的形象，塑造了遠古英雄的無限鬥志。

「可有更豐沛的水澤可以解夸父的大渴嗎？」（採自奚淞〈夸父追日〉，





《夸父追日》) 這句話似乎正暗示著奚淞當時的心境，窮盡生命，揮灑青春於神話的鑽研以及描繪上面。奚淞給予神話新的生命力，去除了艱澀難懂及被道德化的印象，賦予新時代精神，不只如此，因為圖像的翻新給予了將西方美學融入中國傳統美感的嘗試，相較於其他留學西方的藝術家對於西洋文化的頌揚，奚淞回到自己最根源的神話裡面找尋自己，找尋足以啟沃兒童、成年人的嶄新美感。

跨界的美學

臺灣在1970年代是找尋自我身分的時代，年輕人逐漸前往異國留學，但是1971年從國外回到臺灣的吳美雲則與黃永松一起合作創辦了《Echo》英文雜誌。吳美雲幼年在臺北美國學校就讀，往後留學美國，當她返國時發現臺灣出版品貧乏，欠缺足以介紹中華文化的英文刊物，於是創刊《Echo》英文雜誌。這份刊物出自於民間，足以想見在當時出版品仍十分昂貴、外文人才欠缺的時代，出版這份刊物與發行是何等困難，必須有無比勇氣與鬥志才能面對挑戰。

奚淞在前往法國留學前擔任《Echo》的特約採訪，返國後首先在

【左圖】
早期的《漢聲》雜誌書影。

【右圖】
早期《漢聲》雜誌由奚淞撰文的「江米人兒」專題內頁。



《雄獅美術》擔任執行編輯，直到1979年辭去執編工作。因為在前一年的1978年，《漢聲》雜誌中文版出刊，接著他進入這份嶄新刊物，擔任副總編輯。在當時物資貧乏的年代，投入雜誌社工作只有滿腔理想的人才能耐住性子去自我實踐。《漢聲》雜誌現在已經成為華人世界認識傳統民間藝術的寶典，但是在創刊初期，吳美雲、黃永松、姚孟嘉，以及奚淞卻是極盡辛苦才逐漸耕耘出一片天地，往後他們被稱為「漢聲四君子」。奚淞從1979年進入《漢聲》雜誌工作，持續到2001年五十五歲才退休，他與這份刊物度過最精彩的人生歲月，從《漢聲》雜誌到《漢聲小百科》、《中國童話》等都有他們四個人的身影，可惜姚孟嘉在1996年突然去世。但是《漢聲》雜誌的出版品，已成為保存中華民國藝術的重要寶庫，在臺灣，許多當時的孩童也是由《漢聲小百科》、《中國童話》等童書所灌溉成長。



1980年代，左起：吳美雲、奚淞、黃永松、姚孟嘉共商《漢聲》雜誌出版計畫，人稱「漢聲四君子」或「漢聲四傑」。



1996年，奚淞（右）偕姚孟嘉一同前往卓蘭小瓢蟲農場進行有機蔬菜田野調查。未久，姚孟嘉因心疾去世。圖片來源：黃永松攝影、奚淞提供。

1989年《漢聲》雜誌一行訪陝北年俗，田野調查時，黃土地在雪中成了白土地，左起：戴晴、呂勝中、奚淞、吳美雲、張郎郎合影於陝西，奚淞為此情景作了一首小詩〈陝北大雪〉：「我們奔跑在雪地，雪地好像海洋；我們擲雪球為戲，忘記了我們來自何方。」



歸國後的奚淞長期在《漢聲》雜誌工作，可以說是他最為活躍的青壯年時代。奚淞認為，我們這個時代往往因為過度分工而失去了寬廣視野，因此他強調跨域。跨域必須要有才情，要有跨域的能力，奚淞在當時可以說是全方位盡情揮灑才能。他除了從事編寫神話故事與插圖繪製之外，平時在雜誌社從事編輯業務，1970年代中期開始，他參與了許多跨界工作，為兒童繪本寫文章、擔任插圖工作，1979年出版有《三個壞東西》、《桃花源》，隔年又出版《愚公移山》，在這三本童書中，奚淞都使用相當簡單而清晰的文體，描繪大家向來十分熟悉的故事。《三個壞東西》講周處的故事，不論是寫周處或者《桃花源》、《愚公移山》，奚

〔左圖〕
《三個壞東西》童書繪本書影。

〔中圖〕
《桃花源》童書繪本書影。

〔右圖〕
《愚公移山》童書繪本書影。





海峽兩岸開放後，1989年春節，《漢聲》雜誌一夥前往陝北黃土地的窯洞內進行民俗田野調查，右起：戴晴、吳美雲、奚淞（手持筆者）。

右起：張郎郎、奚淞、呂勝中、黃永松合影於陝西窯洞外。

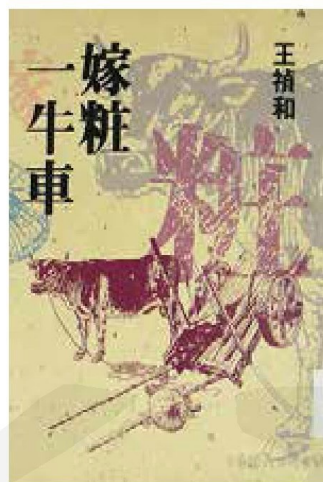
淞都加入自己的新觀點，《桃花源》不再是人間的遺憾，而是所有人，「只要我們肯動手，肯努力，也可以建設一個自己的桃花源。」（採自奚淞《桃花源》）這三本兒童繪本採用漢代畫像石、畫像磚的樸拙手法，融入民間的色彩，呈現許多象徵語言。這些書回應了托爾斯泰晚年為兒童寫作的理念。奚淞這時才三十三歲，似乎已經逐漸揮別了早年存在主義對於存在的存疑，他不只用情感觀照世間，同時也用繪畫、文字影響下一代。



奚淞的另一項跨界才能是劇場與編劇。在他尚未返國的1974年，雲門舞集已經從他寫的短篇小說——《封神榜裡的哪吒》獲得啟發，編成《哪吒》舞劇。1985年奚淞創作舞臺劇劇本《九歌》，由「蘭陵劇坊」在文藝季改編演出，1986年參與新象文教基金會《蝴蝶夢》舞臺劇的構思，為雲門舞集新作《我的鄉愁，我的歌》製作巨型布景。1988年改寫劇本《晚春情事》，《晚春情事》由陳耀圻執導，該片獲得亞太影展最佳影片獎、最佳女主角獎。這些跨界的工作充分顯示出奚淞思想多元，以及對人物觀察的敏銳度。《晚春情事》以洪憲帝制前後為故事背景，劇中主角春燕出身農家，以後被沒落的官宦少爺買來當作妾室，卻因文化教養與出身而不得丈夫寵愛。她個性直率，愛上一位學徒，因相約私奔不成被毒打、關閉，為了生存，開始學習上流社會生活。這部片子描寫傳統女性地位卑微，為了存在而不斷面對現實的嚴肅問題，隱藏著奚

奚淞(中)擔任雲門舞集藝術顧問期間，指導早期雲門舞者打中國結的照片。圖片來源：謝嘯良攝影、奚淞提供。





[左至右四圖]

《封神榜裡的哪吒》書影。
《晚春情事》海報。
《嫁妝一牛車》書影。
《藝術家》雜誌創刊號書影。

涸刻劃生命的存在意義與價值。

陳耀圻 1965 年在美國加州大學洛杉磯分校電影系碩士畢業後返臺，成為臺灣當時最新銳的導演。他於耕莘文學院放映的畢業作品《劉必稼》曾在藝文圈颯起不小旋風。文壇議論著要在自己的電影院，放映自己土地與人民的電影，尉天驄、陳映真、黃春明及王禎和與一批人為之舉行會議，討論《文學季刊》也要有「電影欄」。奚淞成為這群作家裡最年輕的參與者，同時也在專欄裡面寫稿。日後尉天驄的《大白驢》、陳映真的《我弟弟康雄》等都成為嘗試拍電影的熱門話題。王禎和的《嫁妝一牛車》、黃春明的《看海的日子》，以及白先勇的《玉卿嫂》等也都拍成了電影，實現了大家在電影院內看自己本土文學劇情的願望。

奚淞改寫劇本《晚春情事》、導演陳耀圻拍攝，其起因醞釀於 1960 年代晚期。陳耀圻讓奚淞關注的法國新潮電影夢終於實現於臺灣，時隔二十年左右，國產電影起步，不只如此，《晚春情事》也在亞太影展大放異彩。

1970 年代是臺灣對於自身文化與外來文化之間，經由模仿之後的自我覺醒時期，《Echo》英文雜誌、《雄獅美術》、《藝術家》雜誌、《漢聲》雜誌中文版先後問世，《雲門舞集》則跳自己的舞蹈，此外還包括唱自己歌的校園民歌，同時也有一批人文關懷者找尋自己土地的神話、兒童故事、採集歌謠的田野調查，都是這個時期的重要趨勢。



【上圖】 奚淞由法國返國後，與母親定居新店溪畔公寓三樓。圖片來源：姚孟嘉攝影，奚淞提供。

【下圖】 奚淞母親留影於新店溪畔公寓陽臺上，此張照片由姚孟嘉攝影，日後成為奚淞最珍惜的一張母親照片。圖片來源：姚孟嘉攝影，奚淞提供。

觀音的容顏

「奚淞的一生似乎都在追尋著兩件事，他的繪畫藝術，以及他的佛法修行。他畫畫其實是在反映他對於佛法深刻體驗後的心境，而他滿懷赤誠之心的禮佛修禪，正是激勵他孜孜作畫的靈感泉源。在他的人生道路上，繪畫與修行其實是一體二面，殊途而同歸，同時在指引他去尋找他心中那棵菩提樹——智慧之樹。」（採自白先勇，《去尋找那棵菩提樹》）這段話是奚淞在大學時代的摯友白先勇對他的中肯評價。繪畫是平日修行、體驗佛法的心境展現，而對於佛法的鑽研、實踐更是激發他創作的根本精神，這樣的轉折點是奚淞照料臥病在床的母親。之前父親走得突然，母親一度失去生活重心，在奚淞的撫慰下，開始學畫畫，平時一起畫畫、散步，一起用餐，一起去看電影。母親漸漸衰老，往返於病院與住家之間。

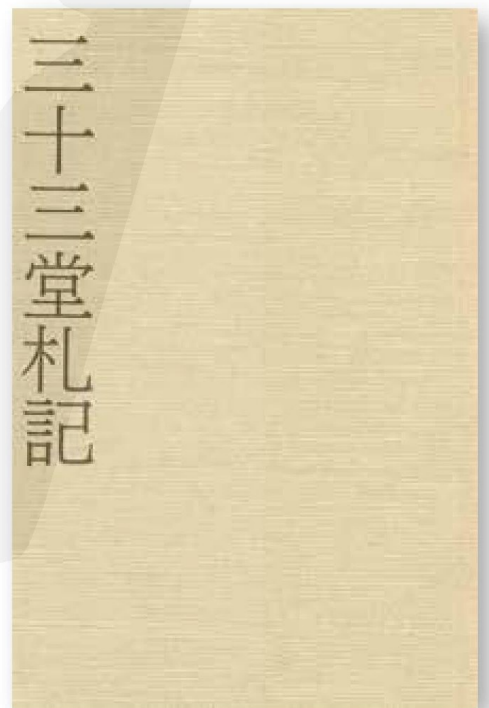
奚淞在《三十三堂札記》〈清理〉中寫到：「那是在我母親病重、住院療養的時節。為安慰癱瘓在床的她，我把這幅手繪觀音貼在她對面白牆上。那時，母親因語言不便，很少開口說話。然而，她觀畫良久，忽然開口說：『這觀音像你。』」《法華經·觀世音菩薩

普門品》提到，佛告無盡意菩薩：「善男子！若有無量百千萬億眾生受諸苦惱，聞是觀世音菩薩，一心稱名，觀世音菩薩即時觀其音聲，皆得解脫。……以是因緣，名觀世音。」同時又提到：「應為何身而得度者，即現何身而為說法。」奚淞母親去世前，正是他發揮跨域能力，從事版畫、文學、戲劇、電影各種領域的時期。母親生病使奚淞對生命的認識產生很大轉折。他從神話採編、耕耘自己土地的文化開始進入了佛法世界。一日慈母去世，在《三十三堂札記》〈說觀音〉中記：

母親重病以至去世。也唯有摯愛的親人亡故，才真正使人了解無常的苦痛。母親的病與死，像她親手為我打開了一扇夜窗，面臨無際涯黝暗，我只有驚慄戰怖的份。我能度過這段心靈上的崎嶇與黑暗，很重要的引領力量，便是抄讀《心經》和畫觀音。

老友白先勇說到奚淞對生死所持的真切觀點：

學佛的我開始了解到：在一切因緣的生命變化中，親人之死原是一種恩寵和慈悲示現，使我們能有機會痛切的直視無常本質，並從中漸漸得到對生命疑慮的釋然解脫罷。（採自白先勇，〈去尋找那棵菩提樹〉）



《三十三堂札記》書影。

奚淞生性憂鬱的一面，讓他一遇見問題即不斷追尋其根源，絲毫不放過扣問生命本源的任何機會。「出於幾乎是天性的憂鬱症，難以適應宛如脫韁野馬奔競、危機重重的現代文明，我試從東方傳統追根溯源，尋求古人賴以安身立命的思維。」（採自奚淞〈平衡〉，《三十三堂札記》）即使跟隨他的摯友、工作夥伴，諸如姚孟嘉這樣個性隨和的人，他依然抓起話題，反覆追問、絲毫不放下。曾經兩人眼前滿地梧桐落葉，身處風景迷人的異國，環境優美與機會十分難得，他依然如同老和尚跟前的侍者那樣追問：「美到底是什麼？」事隔二十餘年，奚淞提到：「長年畫白描觀音，經常進入寧靜喜悅中，使我自然親近佛法，也興起探詢佛法源



頭的心願。……2009至2010年間，我重新整理並修定二十多年來的白描觀音畫稿，忽覺自己人筆俱熟，相較於早年的嚴謹、莊重，如今筆墨線條自然流動，觀音容顏也多出一份微笑。」（採自奚淞，〈靜——三十三白描觀音菩薩〉）

奚淞為了創作這三十三幅觀音畫像，花了數年時間，起源於母親病重時為了替母親祈福，也因此安頓自己的慌亂心情。這些作品以每個月一幅作為預期，也就是將近三年的時間。平日他要上班處理繁重編輯工作，還有國內外的出差，聽音樂會，以及朋友間的聊天。創作與修行、日常與特殊日子之間的差異，還有憂愁、歡笑、疑慮、不安、恐懼等各種複雜的情緒，也有因為感動，以及寧靜而獲得內在喜悅。他也曾因玉蘭花香的香味與友人結婚的請帖，畫了一幅〈玉蘭觀音〉，寫下：「啊，花香。從雜沓生活、紛亂世景中浮透出，淡淡花香彷彿向我暗示生命另有一



以下刊登之(P.75-81)多幅白描觀音，皆三十三幅白描觀音以聯作形式被臺北市立美術館典藏。其畫作尺寸以裱褙規格而定，均為200×90cm。

奚淞，〈三十三白描觀音菩薩之二十二〉（即〈玉蘭觀音〉），2010，水墨、紙，200×90cm。

重層次。」（採自奚淞〈玉蘭〉，《三十三堂札記》）在淡淡花香的現實生活中所觸發的感動，使他畫了〈玉蘭觀音〉，柳葉變成玉蘭花，揮灑芬芳甘露。

觀音菩薩隨機示現，奚淞不只描繪觀音，自己對於佛法也進行深刻的研究。母親去世了，奚淞夢裡縈迴，處於生命不安。這段創作「三十三堂觀音」期間，他並沒有與社會斷絕關係，依然如實上班，足跡還到過峇里島，還到中國大陸虎跑寺、靈隱寺等地去參訪弘一大師的行腳足跡，他也出差遠到德國、荷蘭。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〉(P81)為發想，作為終結。到底菩薩像的美存在於何處呢？

菩薩的美，是從那裡來的呢？我想：任何宗教藝術所產生的美，

[左頁三圖]

奚淞為母親的生病及逝世繪作白描觀音。



與其說是神靈昭示，不若說是人類對真善美的嚮往，而優秀的手藝人領會這份嚮往，乃至於一斧一鑿，把眾人心靈共有的默契具體呈現了……（採自奚淞，〈嚮往〉，《三十三堂札記》）

因此我們在奚淞菩薩像的變化當中並非去解讀其手持物的不同、姿態及神情，或者造形上的差異，更重要



的是，奚淞透過這些菩薩像的創作過程，將自己的日常生活與修行，透過創作行為、佛法的體驗去調整躁動的心性，使得自己身雖在凡塵的五濁惡土，心卻能清淨安詳而獲得自在。他又寫：

菩薩不只象徵外力濟助，也代表自力的超越意識。菩薩亦男亦女，他可以是你、也可以是我。大凡有情生命處於紛紜世態、不同時空際遇，只要充分「觀」照事物本相，便有得無上「自在」與超越的可能性。（採自奚淞，〈自在〉，《三十三堂札記》）

他在每一幅觀音像的創作歷程之間，配上文章，懇切地記載著自己所遇見的事情，即便是前往聽音樂會而擠上動彈不得的公車，那都當是創作觀音像時期的感受與心境，即使這些札記不一定那麼直接反映出這些他所描繪的觀音像的修行心境，但是透過如實的覺察，都成為他修行的一部分。

至今，我仍不能用語言清楚解釋我何以畫觀音，就像我從前何以狂熱追求文學、藝術、愛情，而內心卻充滿憂懼和黑暗一樣。我只能說是出於個人生命的一種傾向，它導引我走過感性敏銳的飛揚歲月，而竟在笨拙一筆一劃學習觀音的畫桌上、使我步入心境漸趨平淡的中年吧。（採自奚淞，〈清理〉，《三十三堂札記》）

【左頁上圖】

奚淞，〈三十三白描觀音菩薩之十二〉，2010，
水墨、紙，200×90cm。

【左頁下圖】

奚淞，〈三十三白描觀音菩薩之三十一〉，2010，
水墨、紙，200×90cm。

【左頁右圖】

奚淞，〈三十三白描觀音菩薩之十五〉，2010，
水墨、紙，200×90cm。

奚淞，〈三十三白描觀音菩薩之八〉，2010，
水墨、紙，200×90cm。



[右頁圖]

奚淞，〈三十三白描觀音菩薩之二十五〉，2010，
水墨、紙，200×90cm。

在1991年結集出版的《自在容顏》畫冊中，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。因為時代風格橫跨相當廣，雖然如此，我們無須依據各朝代來推論

奚淞，〈三十三白描觀音菩薩之三十三〉，2010，
水墨、紙，200×90cm。



其風格，而是奚淞在他的時代與現實生活的當下，統一歷朝歷代觀音菩薩的「容顏」，這個容顏就是奚淞個人的生命感受，故而觀音容貌具有充分的統一感。

他也盡可能在衣紋表現上保留運筆的變化，包括舒緩急促、抑揚頓挫，衣紋在流暢當中呈現奚淞創作時的心境。除此之外，觀音菩薩的五觀（真觀、清靜觀、廣大智慧觀、悲觀與慈觀）給人豐富的內在冥想狀態。2010年再繪三十三白描觀音菩薩中的第二十五幅作品原型依據四川重慶大足石刻，正面像、造形挺拔而容貌莊嚴寧靜。第二十八幅（P.81）觀音像則是水月觀音，出自於唐代敦煌壁畫，菩



〔右頁圖〕
奚淞，〈三十三白描觀音菩薩之二十八〉（即〈水月觀音〉），2010，200×90cm。

薩像坐在岸邊，面對無盡苦海，菩薩像呈現中性，所謂中性乃是超越男女性之別，融會男性的莊嚴與女性的慈悲，雙手抱膝，一腳踩於蓮花上面。觀音後則有水邊鳶尾花、竹子，岸邊搖曳著水蕨，水波粼粼。整體圖像異於宋元以後造形，與往後流傳造形相去甚遠，譬如第十三幅原型為南宋梁楷觀音像，這類風格開啟往後文人雅士描繪觀音菩薩的主要依據。「多重的線條交組，構成菩薩的容顏。在我心目中，它也是理想人世的寫照。」（採自奚淞，序，自在容顏《三十三觀音菩薩和心經》，1991.1）。

奚淞的三十三幅觀音像將西洋繪畫的人體比例及量感融入畫面，創作出20世紀觀音像的「自在容顏」，那是奚淞自己的風格，同時也是一種大慈與大悲理念的形象化。

奚淞，〈三十三白描觀音菩薩之十三〉，2010，200×90cm。



