



# 5.

## 求道的行者

奚淞是個手藝人，也是佛教行者，同時也是一位藝術與佛法交參的求道者。作為藝術家，他時時不忘手與心之間的關係，作為一位虔誠的求道者，心靈的安頓是從他早年到晚近的日課，時時必須面對。他從白描觀音、抄寫經典體會到喪失慈母的心靈寄託與安頓，作為一個體現時間行者的靜物的描繪，他的「光陰十帖」是心與時的變化，是存在主義的藝術表白；他又探訪亞洲佛教文明的遺跡，最終前往佛陀的出生地尼泊爾，以及教化的聖蹟進行巡禮。這些巡禮創作出佛陀行跡的史詩，濃郁的文學、宗教與藝術色彩，將佛學融入西洋技術表現的同時，光影與生命本質的體會，創造出偉大的心靈詩篇。



〔本頁圖〕 1995年，奚淞（左）與黃銘昌合影於「光陰十帖」自家畫展。圖片來源：姚孟嘉攝影、奚淞提供。

〔左頁圖〕 奚淞，〈花與慈悲〉，2007，油彩、麻布，130×89cm。

## 佛國的巡禮

在奚淞展開亞洲佛教文明巡禮前後，《給川川的札記》披露許多奚淞心靈深處的告白，「卡夫卡（編按：Franz Kafka）如是從生命淬（淬）煉出『孤絕』和『挫敗』，把藝術和自己短促的生命纏融一處，化為『不幸』的象徵。然而，為什麼不是幸福呢？20世紀人類的不幸太多了。認識了陰暗的人，該奮起追尋光明之境吧？川川。法國作家紀德（編按：André Paul Guillaume Gide）說：『追求幸福乃是人的至高義務。』誠然！」經歷喪母之痛後的奚淞，面對生命困境，已能坦然面對。

在人類文明史上，或許只有兩個人的一生行誼被廣泛流傳，

並使用無數龐大圖像加以傳播，匯聚成文明史上的巨河。一位是耶穌基督，一位則是釋迦牟尼。耶穌基督從出生到被釘上十字架，最終又再次復活，顯示一種超越世間的永恆真理。耶穌基督的一生與西洋美術史緊密結合，成為美術發展上龐大的圖像表現，無數藝術家透過耶穌基督一生故事的表現，詮釋自己心目當中的耶穌形象與事蹟，瑪利亞的聖告、東方三博士的禮拜、埃及的逃難、曠野體驗、奧跡、進耶路撒冷城的榮光、最後晚餐的教誨、審判的羞辱、骷髏道的折磨、十字架刑的死亡、復活的啟示，如此複雜情節在歐洲每個時代的畫家詮釋下，可以說精采絕倫。



《給川川的札記》書影。

收錄於《給川川的札記》書中〈八月的札記·賞荷〉的文字與插圖。



相較於耶穌基督一生繪畫的圖像，釋迦牟尼像則較多採用「裝飾性」強烈的手法來表現，構成一個因循傳統表現方式，難以表現出「畫家」的創作理念、手法。傳統佛教對於釋迦牟尼的一生分為八個階段，「降兜率天」、「托胎」、「出生」、「出家」、「降魔」、「成道」、「轉法輪」及「涅槃」。上述這種八相成道是目前最流通的故事內容，在印度的佛像雕塑上、阿旃陀石窟造像、敦煌壁畫、大乘佛教寺院、西藏佛教唐卡、日韓佛教藝術裡面有相當豐富的表現形式。西洋美術史上的畫家以專業畫家身分對於耶穌一生進行豐富演繹，但是，對佛教藝術的釋迦牟尼佛一生表現，幾乎多為無名匠師所為，屬於集體性的時代風格表現，少見個人創意。

1992年奚淞前往印度旅行，與他一起前往的藝術友人是黃銘昌。黃銘昌與奚淞同樣出身於巴黎美術學院，在1985年奚淞母親去世之後，一直成為他在藝術創作，以及心靈上的摯友。1980年代晚期到1990年代，奚淞在黃銘昌的陪伴下遊歷亞洲各國，黃銘昌喜歡陽光普照、茂盛植物的水稻田文化，這些水稻田文化的地理景觀風貌使得他異常地感動，採用那細膩的畫筆一筆一筆地描繪。

【上圖】

1977年，奚淞（左）與摯友黃銘昌在重慶南路屋頂陽臺的合照。

【下圖】

黃銘昌，〈向晚I〉（水稻系列），1993，油彩、畫布，135×194cm，國巨基金會收藏。





【左上圖】

1985年，摯友黃銘昌由巴黎美院畢業歸來，亦落腳新店溪畔，啟始他的「水稻田」系列創作。此後數十年，奚淞與黃銘昌年年結伴旅遊亞洲「佛教／水稻田」文化區，奚淞參訪的是「佛道」，黃銘昌則是田園「水稻」。二者相輔相成，皆入於畫藝。照片中為1988年，兩人合影於尼泊爾南境之佛誕地藍毗尼園。

【左下圖】

佛陀誕生地藍毗尼園一景。

【右圖】

奚淞在佛誕地藍毗尼園摘一葉菩提。

奚淞到中國大陸不只巡禮了觀音菩薩道場，也到他所景仰的弘一大師駐錫的道場瞻仰其風範，「欣賞弘一的書法，可以感受到斯人的臨近。我想：有幸與法師生活在同一世紀，就彷彿是同船共渡了一程。」弘一大師修行律宗，律宗思想與原始佛教相契，「釋尊曾說：『放眼世世代代輪迴生命所積的淚水，比大海還深。』說宿緣，李叔同的多情善感，便也正就是佛緣了。」奚淞推崇弘一大師多少也是類與相聚的「多情善感」，對於原始佛教的推崇與「捨離」之深刻與謹嚴有關。亞洲佛教文明的體察是一項龐大宗教文化的行旅，那些佛教在世界各國所產生的文明，譬如西藏的布達拉宮、東南亞吳哥窟混合著印度教與佛教的宏偉建築、被列為世界七大奇景的印尼爪哇「婆羅浮屠大塔」(Borobudur)、緬甸蒲甘平原上的佛教遺跡，撼動人心。1988年，奚淞與黃銘昌兩人還到達佛陀誕生地藍毗尼園(Lumbini)。

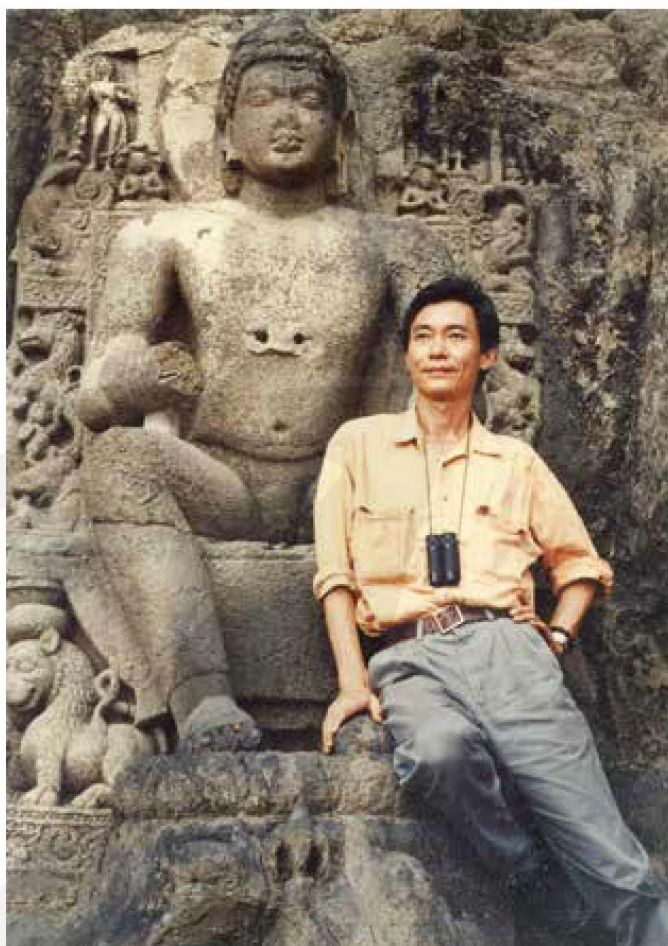


藍毗尼園為印度四大佛教聖地之一。釋迦牟尼的父親是淨飯王，母親是摩耶夫人，當摩耶夫人夢到白象飛入她身體內之後就懷孕了。根據當時印度習俗，女性要返回娘家待產，摩耶夫人在侍者陪伴下走到藍毗尼園，稍微休息後就在無憂樹下生下小孩。那時是西元前563年。藍毗尼園位於印度東北的尼泊爾境內，距離加德滿都僅兩百八十公里，離印度邊境不遠。奚淞與黃銘昌擠著老舊公車前往心目中的聖地，白先勇將奚淞前往佛蹟巡禮比擬為唐三藏西域取經，必須經歷九九八十一劫才能大徹大悟，的確，因為三藏大師西行取經，佛教法相宗得以流傳中土，佛教徒熟悉的《心經》正是由三藏大師翻譯成中文，文辭簡潔優美，也是奚淞喜歡抄寫的經文。白先勇說這是奚淞自己的《西遊記》，「這場遊記由歸零開始」奚淞打趣的說。他每到一佛土不只追想佛陀當時的狀況，也給予佛陀一生神話故事合理解釋，不只經典的記載給予他感動，

【左圖】  
1989年，奚淞（右）與黃銘昌合影於印度埃洛拉石窟。

【右上圖】  
1986年，奚淞（左）與黃銘昌合影於峇里島烏布村國際級藝術家藍帕故居庭院。

【右下圖】  
1988年，奚淞（右）與黃銘昌這兩位經常結伴旅行的畫家合影於尼泊爾飛天神像前。



他自己踏上聖地土壤時的感動也令他久久不能自己，「每向前走一步，如同踏向嚮往已久的傳奇。而絢爛的西天彩霞和溫柔起伏的丘陵田野，竟也完滿的一分分把心目中的傳奇落實了。也只有在此溫柔安詳的風土中，才能誕生出佛陀罷。」（奚淞，《光陰十帖》）

他以感性的口吻述說著驚嘆之情。他每到一地總會抓一把聖地的土壤、一片菩提葉。事後他將一片菩提葉墊在紙張上面，上面寫下：「佛誕地藍毗尼園菩提葉：世間一處美麗安詳的地方，紀念尼泊爾之旅，夜宿藍毗尼園，是夜林中千萬螢蟲飛舞，如幻似夢，



奚淞留影於印尼婆羅浮屠大塔。



仰視印度阿育王時代石窟佛塔的奚淞。

奚淞 1988。」即使樹葉已經乾枯，他那天的感動依然流動於字裡行間。

距離尼泊爾藍毗尼園之行相隔五年，1992年他又與黃銘昌前往印度朝聖，同樣地，一個人是追尋自己的聖道，一個人則是找尋自己的水稻田主題。奚淞巡禮其他三座聖地，佛陀開悟的菩提伽耶（*Buddha-gayā*）、佛陀轉法輪的鹿野苑（*saranga-nathá*），還有佛陀涅槃的拘尸那揭羅（*Kuśi-nagara*），同時他也前往規模宏大的阿旃陀窟。

鹿野苑是佛陀初次說法的地方，在現今瓦拉那西以北十公里處，阿育王曾在此地樹立阿育王石柱，到了笈多王朝4到5世紀時，這裡已經成為佛教藝術的重要聖地。他到阿旃陀見到佛說法像，大為感動。歸

【左頁左上圖】

1988年，奚淞（右）與黃銘昌合影於尼泊爾邊境的西藏難民營中。

【左頁右上圖】

1989年，奚淞與印度阿旃陀佛像石雕合影。

【右下圖】

1988年，奚淞自藍毗尼園帶回的菩提葉。



來，奚淞使用白描描繪了〈釋迦說法圖〉。他採用菩提葉做為圓光，秣菟羅樣式的法衣，誠如佛教傳到中國時，曹弗興的曹衣出水那樣無數細膩線條的衣紋，緊緊貼住佛陀的身軀，他說不論是嚴密的線條或者滿布背景的背光，或者說是佛陀慈容，都是為了襯托出佛陀說法時的「手印」，「這是在阿旃陀石窟所見的佛陀手勢，兩手當胸，一正一反，拇指與食指扣環相接，彷彿解開一個繩結的姿勢。這個手勢被人稱為『說

奚淞，〈釋迦說法圖〉，1992，  
水墨、紙，95×62cm。



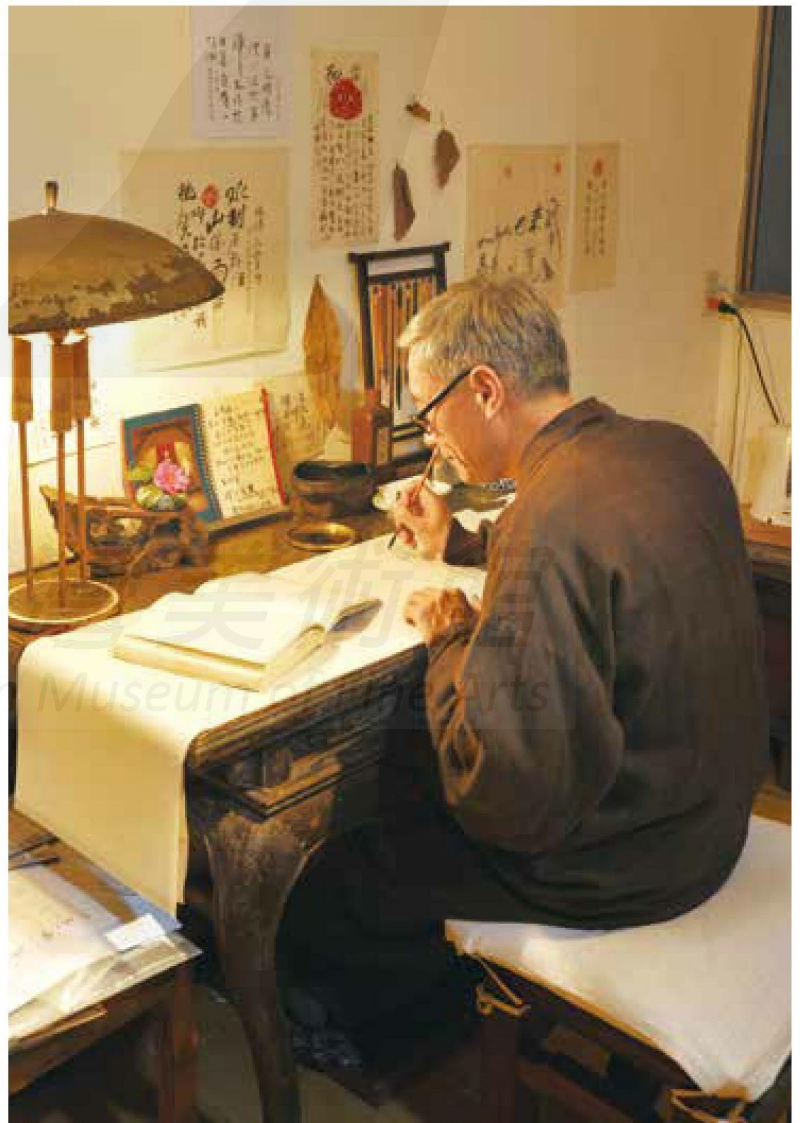
法印』，代表佛陀作為一個老師的身分，正在向人說出『解開心結』、去除貪嗔癡煩惱的方法。」（奚淞，《心與手——寫心經·畫觀音》）這幅作品完成於1992年11月，他說畫成，「我的白描生涯可以暫告一段落」。接著，他面對的是去揭開抽象卻又實在的時光的實貌。對於畫家來說，那是光影的變化，對於哲學家來說那是「時間」，對於一個修行的藝術家而言，那是什麼呢？

## 光陰的存在

奚淞早年對於存在主義的迷戀，不是因為他特別喜歡，而是他天性使然，時時對生命的存在意義十分在意。他從小即對自己的存在感受疑惑與焦慮，即使一場午睡，他都會想到，如果自己醒過來，自己還會是自己嗎？對於自我存在的疑慮與不安隨時在心中揮之不去。佛法對於非真理的念頭、慾望，稱為「妄念」。抄經、白描觀音使他對於隨時湧動的念頭得以穩定，對於浮現的念頭也能調伏，使自己的心靈獲得平靜。白先勇在《去尋找那棵菩提樹》文中指出：

奚淞畫完佛像後，再展開了另一系列的靜物油畫，可以說這是奚淞「禪畫」的開端。奚淞一氣畫了為數甚多的靜物，稱為「光陰系列」，畫上光影的變遷，也象徵著光陰的變幻無常。一杯水、一盆花，莫不禪

2010年，奚淞抄寫經書時留影。



意盎然。……盆盆嬌妍，盆盆卻隱含花開花落的玄機。奚淞這些花花草草，帶給他自己以及人間一份光明靜好的喜悅。「道在平常」，這就是奚淞這些靜物畫透露的消息。

參訪佛國之後，1995年初奚淞就將目光投射到靜物畫。在一樓畫室，靠著小院子的窗戶邊，藉由窗臺光線，開始描繪了一系列的靜物畫。他稱這十件系列作品為「光陰十帖」，在窗邊搬來什麼畫什麼，含羞草、泡菜罈、茶花、一杯清水、海貝、法華、瓶影、三尾魚、兩尾魚、一尾魚，不賦予崇高或者玄奇的標題，直接了當。他往後在自己一樓畫室舉行「自家畫展」，邀請知己好友前來參觀，姚孟嘉寫下「光明靜好」四個字。好友的這四個字，成為奚淞日後喜歡題寫的句子，一方面懷念隔年乍然驟逝的友人，一方面也能直接顯示出他創作這系列時的心情。

這十件作品彼此之間並沒有明確的關聯，其核心價值就是不造作、

1995年，奚淞留影於「光陰十帖」自家畫展開幕首日茶會中。圖片來源：姚孟嘉攝影、奚淞提供。



在「光陰十帖」自家畫展開幕首日茶會中  
姚孟嘉攝影 奚淞  
1995.4.3.

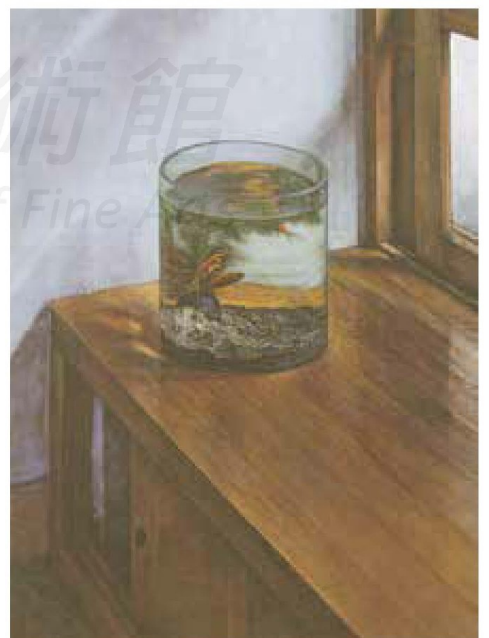


1995年，奚淞（右）、黃銘昌於「光陰十帖」自家畫展與作品〈光陰庭院〉合影。圖片來源：林雲閣攝影、奚淞提供。

平常心、隨興而起，即使一道光線，觸發他創作的動機竟然是我們平常都看得到的「光線」，尋常得很。但是與當時他平靜創作的心情相較之下，那時的戶外環境卻是吵雜不堪。1990年中期以來捷運工程延伸到

【左圖】  
奚淞於新店自宅下廚時留影。

【右圖】  
奚淞1995年畫的「光陰十帖」油畫系列中的〈三尾魚〉，現由臺北市立美術館典藏。

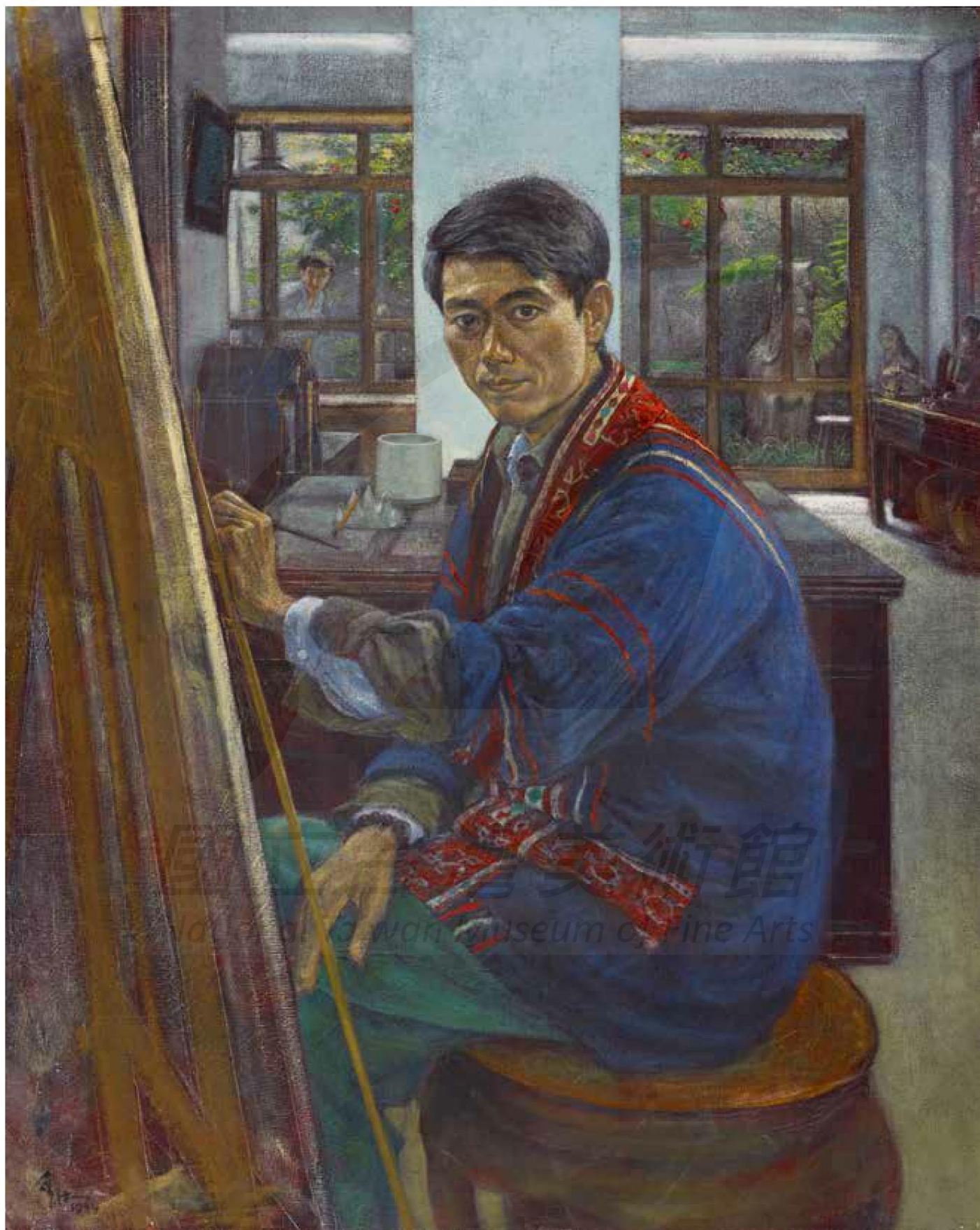


〔右頁圖〕  
奚淞，〈福星堂的自畫像〉，  
1994，油彩、麻布，  
100×80cm。

新店溪畔，推土機推平了溪流旁邊的樹木，翠綠的稻田已經被翻挖得滿目瘡痍，鎮日傳來梁柱敲打聲、壅塞交通的煩人喇叭聲，那是臺北新店地區最黑暗的時期，也是當地人的噩夢。就在這段時期，奚淞從住處步行到附近畫室創作了「光陰十帖」，對於不自覺就思索起來的奚淞而言，「一道光由前院照亮窗臺，並投射光影於室內牆上的日光，吸引了我的注意力。光多麼透澈，光影的移轉何等靜謐；這行經宇宙億萬里路，迢迢透入我家小院畫室的一注幽光，彷彿也提醒生命的無常遷演，和自我存在的微渺不足道。」（採自奚淞，〈光陰十帖〉）

奚淞，〈新店溪畔〉，1989，  
油彩、畫布，45.5×53cm。







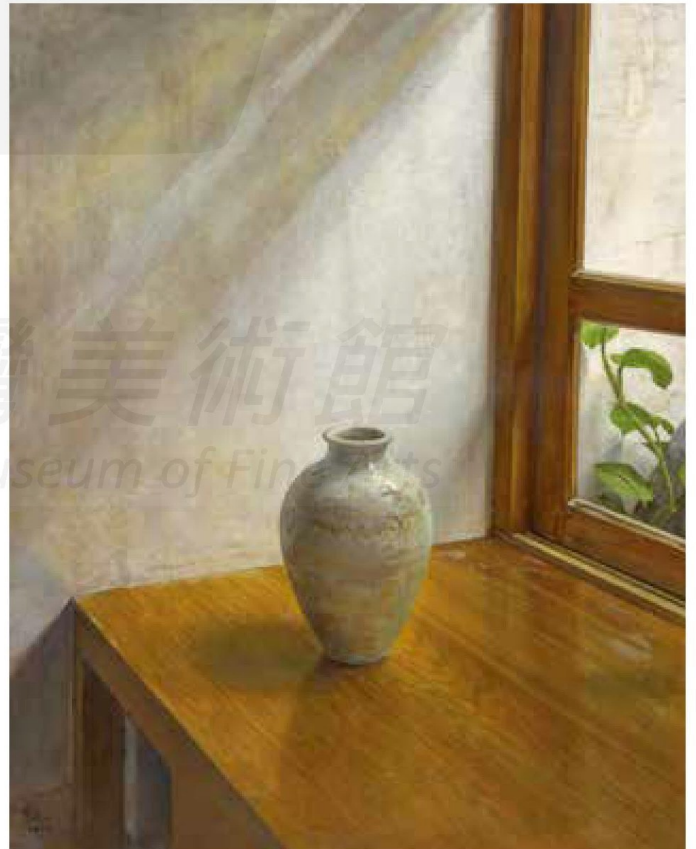
奚淞，〈窗光〉（畫中人是黃銘昌），1995，油彩、畫布，130×89cm。



奚淞，《光陰庭院——新店溪畔福星堂》（畫中人是設計「福星堂」工作室的黃銘昌），1993，油彩、麻布，192.5×132.5cm。



奚淞，《憩》，1999-2009，油彩、麻布，117×90cm。



奚淞，《古瓶》，1999，油彩、麻布，100×80cm。





奚淞，〈殘局〉，  
1998，  
油彩、畫布，  
65×91cm。



奚淞，  
〈天憐幽草〉，  
1998，  
油彩、畫布，  
65×91cm。

這些系列作品的創作歷程與他平時對於佛學的研究與修行緊密結合，那種創作理念與塞尚不同，因為塞尚對大自然之間的表現，著重於自己的情感與理性的建構。而奚淞說：「看，只是看；動手，只為記錄下對看的理解，而非情緒造作；大自然教我做什麼，我就做什麼。」真正驅動創作的無心觀照對象時的寧靜心靈，情緒平靜時的對象表現，任何物件迎向前來時的如實情感與如實的手部動作。

他又說：「放下自我欲求，靜觀大自然中的因緣聚合，無論一草一木、一花一葉，自有一份天道無私的美呈現。」同樣的一張桌子，只是與我們眼睛的距離有遠近上的不同、上面擺設的物件不同，光影在桌子上面呈現的色彩、紋樣、明暗也不一樣。但是，他們都處於同樣的環境，只是，光線不同、季節變遷的溫溼度不同。奚淞將創作「光陰系列」與研究佛法的修行結合在一起，在繪畫時獲得心靈的安定，使煩躁的心靈得以平靜。因為，只有這種平靜才能使得自己的心與手獲得統一，因此平靜的心情是創作的的原因，也是創作時的結果。奚淞寫到：



奚淞，〈夜來香〉  
（「平淡生活 II」系列），  
2008，油彩、麻布，  
60.5×72.5cm。

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



奚淞，〈合〉（「平淡生活II」系列），2008，油彩、麻布，80.5×100cm。

這部分作品為自1995年以來，以「光陰系列」為名的靜物油畫作品。長期浸潤於佛教藝術及經典研讀的我，漸漸了解到，每個人都能善用一己因緣，把佛法修行落實到生活中。在我而言，大可以藉每天繪畫來安定自心，是為手藝禪。（採自奚淞，敬——「光陰靜物畫系列」）

他把自己創作的行為稱為「手藝禪」。意思是說，透過心與手的融合為一而達到某種禪定狀態，也就是寧靜狀態。「手藝」不會是靜態名詞，而是那種創作的當下，心中能時時處於寧靜狀態。趙州和尚問南泉：「如何是道？」南泉回答說：「平常心是道。」什麼是平常心呢？

趙州和尚認為對於道不能用觀念去理解，但也不是麻木不仁而沒有感知，必須是猶如太虛，廓然虛豁，能夠應機接物，隨時隨處都是道。奚淞曾表示：

創作「光陰」靜物時，我是放下個人主觀，日復一日虛己以待，但憑清晨陽光把物項細節帶到眼前。古人曰：「萬物靜觀皆自得。」佛陀說：「看，只是看……」——任它即是它自身。在持續忘我的觀察和如實描繪中，我體驗到了簡樸物件所呈顯的豐足，以及對心靈產生的啟發。現代人總以為快樂必得向外追求，殊不知放下貪欲和奔競，寧靜之心即是無上幸福。

哲學上稱這種「看」是一種純粹的視覺，奚淞舉佛陀的話說：「看，只是看……」，不是肉眼的看，也不是受到理念所



奚淞於紫藤廬和作品〈茶花——如歌的行板〉(左)、〈花與慈悲〉合影。

〔左圖〕  
奚淞，〈泡菜罈〉(「平淡生活 II」系列)，  
2008，油彩、麻布，72×53cm。

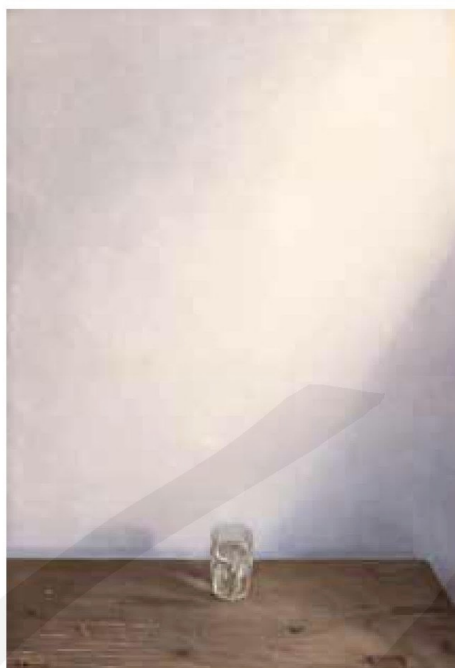
〔中圖〕  
奚淞，〈蓮蓬〉(「平淡生活 II」系列)，  
2008，油彩、麻布，41×27cm。

〔右圖〕  
奚淞，〈印度壺〉(「平淡生活 II」系列)，  
2008，油彩、麻布，53×45.5cm。





【左圖】  
奚淞，〈扶桑花〉（「光陰·觀音」三聯作之一），2009，  
油彩、麻布，130×89cm。



【中圖】  
奚淞，〈清水〉（「光陰·觀音」三聯作之一），2009，  
油彩、麻布，130×89cm。



【右圖】  
奚淞，〈薄荷草〉（「光陰·觀音」三聯作之一），2009，  
油彩、麻布，130×89cm。

引導的看。如何是純粹視覺呢？奚淞不是藉由思考，而是透過實踐來直觀地面對對象，不要有主觀的意念，放下心中對於物件的主觀想像，也不要刻意去運用知識去理解對象，完全是「憑清晨陽光把物項細節帶到眼前」，陽光帶來什麼呢？是觀看陽光嗎？那是空，



2008年，紫藤廬「平淡·光陰——奚淞個展」展場一景。

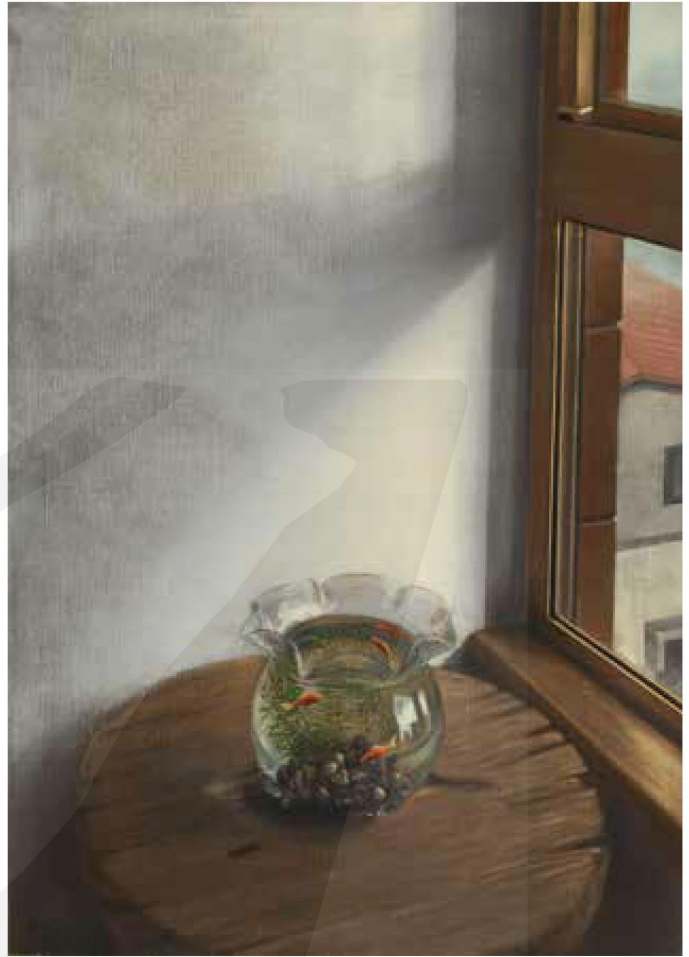
卻也是有，是空中妙有，用一顆不去攀緣的心，不要因為某種物件而產生任何情感的騷動，也不因此而陷入過往的記憶，也不因此而產生任何聯想。這時候的眼睛看到純粹的自然，不是主觀下的「我執」的自然，而是放下一切執著所看到的自然。因此這種面對眼前的物件，其實卻是時時面對內部的自我。

奚淞在自己印製的邀請卡上有三個字——「觀緣起」。「緣起」（*pratītya-samutpāda*）是佛教相當重要的專有名詞，佛教認為世間一切人為的事物、制度、觀念，都是有某種因緣才會產生，這些萬事萬物之間都有彼此的相互依存關係，心則是產生攀緣的主要原因，當然還包括五官的基本作用。這些靜物作品不是因為「觀」的畫家是主體，靜物則是客體，在佛教的觀點理念，觀的主體與被觀的客體，都是一種空的狀態。〈海貝〉是主體，其實也是客體，光是主體，其實什麼也不是，真正的主體是誰呢？那就是處於寧靜狀態的奚淞本身。

【上圖】  
奚淞，〈白海棠〉，2003，  
油彩、畫布，60.5×80cm。

【下圖】  
奚淞，〈日光·空氣·水〉，  
2003，油彩、畫布，  
45×60.5cm。





【左圖】  
奚淞，〈雨茶〉，2009，  
油彩、麻布，117×80cm。

【右圖】  
奚淞，〈悠游〉（「光陰」系列），  
2003，油彩、畫布，  
91×65cm。

奚淞的靜物畫，背景是一堵白牆，桌上僅有歲月留下的痕跡，那是古樸的木紋，頂多也是簡單到極致的一片麻布。光線因為物件擺設地點的不同，承受光線所產生的效果自然有別，有受光，有背光，還有折射。構圖也簡化到極點，甚而如〈一杯清水〉下面墊上一張麻布，一杯清水極度簡約。向來的靜物畫強調的是構圖、明暗、色彩，特別是構圖的組合更是複雜無比。奚淞將構圖加以簡化，使得視覺減少理念的思維。只是，光線時時刻刻變化，物象時時刻刻因為光線變化而產生微妙變化。

如實來，如實去，一切本來是因緣造成。茶花、桂花、含羞草，有折枝，也有盆栽，盆中的魚、水草，一切如實存在。寧靜地存在於室內。透過窗戶的光，奚淞直觀到真實的存在。奚淞在「佛傳系列」完成之後，也創造不少「靜物系列」，這些作品裡面的主體，光線的變化更



奚淞，〈黃梔子花〉，1998，油彩、麻布，100×80cm，國立臺灣美術館典藏。



小，看似作為主題的對象有時被擴大，有時被縮小，複雜度也更加高，2003年畫的〈茉莉花〉不僅枝葉繁密，桌子也融入了光線裡面，同一年，另一幅〈觀世音菩薩與薄荷草〉則洋溢著寧靜的感覺，以及〈魚缸中的風景〉可以感受到空氣中的溫度，木頭呈現一種觸覺的感受，人所感受的存在感自然地流露在畫面上，靜物已經是成為他的日常修行的課題了。

## 佛陀的法悅

奚淞一生的發展，早在二十五歲寫作《封神榜裡的哪吒》已做了預告，脫卻凡人身體，追尋一個超越世間的現實卻又能永恆的生命。早年，他使用版畫描寫世間下層生活的人物，呈現世人的苦難。父母的離世，對他往後生命的觀照起了很大刺激。「80年代中期，母親以心

2010年，奚淞於畫室專注地描繪觀音畫像。



肺疾病始，一再入院，以至於癱瘓、去世、不經事的我為之顛倒失措。」奚淞以神魂顛倒、驚慌失措來形容自己遭逢母喪的心情。他在母親生前為她畫觀音與抄經祈福，母親去世後藉由宗教逐漸撫平內心的痛苦。當他完成三十三幅白描觀音菩薩的最後一幅〈水月觀音〉時，突然體悟到在寶冠上的佛像不正是菩薩的皈依者嗎？奚淞寫到：「既然一尊佛像是觀音菩薩的表徵，要追究『慈悲與智慧』的本源，就應該直追兩千五百年前，佛陀教誨的本懷罷。」（採自奚淞〈心與手〉，《心與手：寫心經·畫觀音》）

奚淞的亞洲佛教遺跡探索，使



2010年，奚淞重修〈水岸小憩觀音〉時留影。

得他對佛學理解與釋迦佛住世時的一生獲得了更為緊密的印證，產生親切的景仰心情。1992年他與黃銘昌結伴初次遍訪佛陀的聖蹟，進一步對釋迦佛一生有了更為深刻的認識，奚淞進一步著重原始佛教經典的研讀，從《阿含經》開始研究起。《阿含經》由四部組成，分別為《長阿含經》、《中阿含經》、《雜阿含經》及《增一阿含經》，這些經典傳入中土大約是西元4到5世紀之間，清末民初學者梁啟超曾經指出，《阿含經》乃是原始佛教思想的根源，最接近佛陀教誨的本意。奚淞深入研讀《阿含經》，對《心經》獲得融會貫通，因為《阿含經》集結佛陀教誨的最基本原理，強調四聖諦、十二因緣、五蘊皆空、業感輪迴、四念處，以及八正道等基本的體系性理念。奚淞透過閱讀、摘要抄寫《阿含經》及平日的修行，逐步掌握《阿含經》思想。

傳統民間藝術的創造性本來就不強，誠如奚淞所言「七分主人，三



2010年，奚淞於自宅與準備在中山堂展覽、表現草稿創作歷程「九朽一定」的一系列白描觀音。

〔右頁圖〕  
奚淞重修後的〈水岸小憩觀音〉。

分匠」，意思是說業主品味與要求占了七分，匠人才僅能有三分的發揮空間。這也是奚淞在白描觀音上面所要表現與突破的地方，透過白描觀音的描繪希望提升民間藝術的精神層次，正是所謂「落紅本非無情物，化作春泥更護花。」但是，在經歷「光陰十帖」系列之後，他不只體會了光線的變化，同時也開始醞釀如何使用西方媒材來表現釋迦牟尼佛生涯的想法。



【奚淞描繪〈心經與自在〉白描觀音的創作歷程】



心經 佛弟子家誦著抄

觀自在菩薩

行深般若波羅蜜多時照見

五蘊皆空度一切

厄舍利子色不異

空空不異色色即是

是色受想行識亦復如是

諸法空相不生不滅不垢不淨不增不減是故空

中無色無受想行識無眼耳鼻舌身意識無色

聲香味觸法無眼界乃至無意識界無無

明亦無無明盡乃至無老死亦無老

死盡無苦集滅道無智亦無得

以無所

得故菩

提薩埵

依般若波羅

蜜多

故心無罣礙無罣礙故無

有恐怖遠離顛倒夢想

究竟涅槃三世諸佛依般若波

羅蜜多故得阿耨多羅三藐三菩提故

知般

若波羅蜜多是大神呪是大明呪是無上呪是無

等身呪能除一切苦真實不虛故說般若波羅

蜜多呪即說呪曰 揭諦 揭諦 揭諦 般若波羅

蜜多呪即說呪曰 揭諦 揭諦 揭諦 般若波羅





奚淞，〈世界邊〉，1995-1996，  
油彩、麻布，89×130cm。

1995年秋天是奚淞開始嘗試使用油畫創作佛陀一生事蹟的開始。奚淞首先從實驗出發，試圖掌握自己所理解的佛陀行誼及表現手法。他捨棄了向來著重於神話故事的傳教手法，而是從類似一部充滿大自然的光影變化的人文詩篇入手，如夢似幻，佛理自然蘊含其中。〈世界邊〉是



他最先進行的嘗試，描繪赤馬天子由天而降，請求佛陀開示的畫面。這個故事原本並沒有出現在佛陀的八相成道的故事裡面，只是佛陀在人間說法的一個片段而已。赤馬天子從天而降，是個天人，具有神通，因此有微暈的頭光，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，來自於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。赤馬天子前世具有迅速行動的神通，詢問佛陀如何找到世界的邊際。佛陀回答：「赤馬，如此修行人在世間知苦、斷苦；知集、斷集；知滅、證滅；知道、斷道；這便是捨卻貪愛，抵達世界邊的方法了。」世界的邊際無法窮盡是因為沒有捨棄貪愛，佛陀於是又再次用偈語說：「未曾遠遊行，而得世界邊；無得世界邊，終不盡苦邊。」奚淞從夜晚的一場對話畫面，開始思索如何表現佛陀豐富的一生事蹟以及教誨。於是他回憶起初次在藍毗尼園看到的萬千螢火蟲奇景，那些閃爍的螢火蟲彷彿在無盡邊際奔馳的赤馬一樣，惶恐不安的赤馬遇見佛陀之後，終於解開心中疑慮。奔馳於無盡天際找尋邊際的赤馬，不正是奚淞嗎？赤馬其實

奚淞，〈世界邊〉（「佛傳」系列），2007，油彩、畫布，80×116cm。



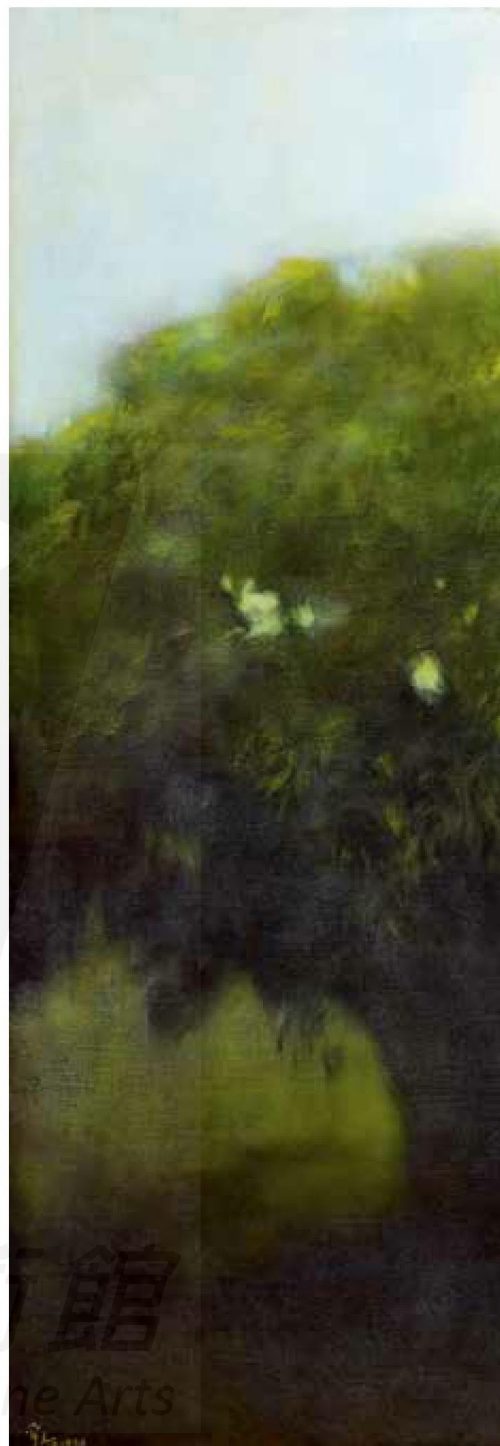
是世間所有迷濛於無盡歲月裡輪迴的眾生象徵。

奚淞在〈淨——《大樹之歌》佛傳油畫〉裡指出：「日出、日落、土地、樹林……大自然泯滅除了古今分隔，使我們在圖畫中彷彿感受古聖人體溫，宛若與兩千五百年前的聖者並肩而行，親聆教誨，並由他指示出同屬自然法則的真理透澈之處。」他將佛陀的一生描繪在日出、日落、土地及樹林之間，希望將他所體會的佛陀行誼、教誨，展現於大自然當中，非古非今而能穿越時空的隔閡。於是他在印度感受到的那塊佛陀走過的土地，不正是佛陀生於斯、修道於此、成佛於世間、教誨世人、涅槃於大地的真實的人的本質嗎？

奚淞捨棄傳統釋迦牟尼佛傳八相成道的表達手法，總計將佛陀生涯區分為三篇，或許可以稱為「畫說佛傳」吧！第一篇為「無憂

奚淞，〈世界邊〉（「佛傳」系列），2017，油彩、畫布，89×130cm。





奚淞，〈沙羅〉  
（「佛傳」三聯作之三），1999，  
油彩、麻布，130×89cm，  
國立臺灣美術館典藏。

篇」，第二篇為「菩提篇」，第三篇為「沙羅篇」，都是以樹木為篇名。這是因為奚淞尋訪佛遺跡時，對於大自然的風貌及植物大為感動，透過與釋迦牟尼佛有關的三種樹名來表現彼此之間的關聯，「無憂篇」講的是釋迦佛從出生到出家的歷程，分別有〈走向藍毗尼園的摩耶夫人〉（P.125）、〈大出離〉（P.129）、〈釋迦下山〉（P.131上圖）、〈獻草〉（P.131



下圖)四幅連作。第二篇「菩提篇」有〈得成正覺〉(P.124)、〈初轉法輪〉(P.123)、〈火宅清涼〉(P.126上圖)、〈《安般品》之一——佛陀教子說無常〉(P.127)，總計有四幅作品。第三篇「沙羅篇」，分別為〈《安般品》之二——佛陀教子說慈悲喜捨〉(P.126下圖)、〈向釋尊致敬〉(P.67)、〈大般涅槃〉(P.132)、〈晨曦中的修行人〉(P.134)也是四幅作品。上

【中圖】  
奚淞，〈菩提〉  
（「佛傳」三聯作之二），1999，  
油彩、麻布，130×89cm，  
國立臺灣美術館典藏。

【右圖】  
奚淞，〈無憂〉  
（「佛傳」三聯作之一），1999，  
油彩、麻布，130×89cm，  
國立臺灣美術館典藏。

述有關佛陀傳記的表現，總計十二幅作品；其中也有可以稱為關聯系列的作品，分別有最早的〈世界邊〉之外，還有〈晨曦中的托鉢僧〉、〈林園清晨〉、〈寂靜之光〉。

佛陀生涯系列作品已經不再從傳統圖像去找尋依據，而是從自己所踏行過的佛國土地上去感受那塊土地的溫度、濕度、早晚、雨水、乾燥、四季，天空、土地、草地、花朵、樹木等，此外也在自己生活的新店山頭體驗大自然的變化與身體感，一切都在變，一切感悟都在心靈。這些大自然的事物與光線在經典裡面沒有詳實記載，只能由閱讀經典的人去用身體與心靈感受。

仔細分析佛陀畫傳的三篇命名，都來自於印度的樹木名稱。釋尊誕生於藍毗尼園的無憂樹下，菩提樹則是成正覺時菩提迦耶的樹，最後是釋迦佛在拘尸那揭羅的沙羅樹下去世。奚淞透過這三種樹木，編織成可以反覆傳唱的視覺宗教詩篇。經過藍毗尼園溫暖起伏的丘陵，以及北印度沙羅樹林的晨曦



夕照，他體驗到「大自然的容貌正是佛的容貌；而自然光照的透澈，也正與甚深微妙佛法的透澈無二。」（採自奚淞〈大樹之歌——無憂·菩提·沙羅〉，《藝術家》336期）

奚淞：〈晨曦中的托鉢僧〉，  
1999，油彩、麻布，  
112×162cm。





奚淞，〈初轉法輪〉（「佛傳」四聯作之三），2000，油彩、麻布，89×130cm。



奚淞，〈大般涅槃〉（「佛傳」四聯作之四），2000，油彩、麻布，89×130cm。



奚淞，〈出生〉（「佛傳」四聯作之一），2000，油彩、麻布，89×130cm。



奚淞，〈得成正覺〉（「佛傳」四聯作之二），2000，油彩、麻布，89×130cm。



奚淞在完成〈世界邊〉之後，開始進行〈初轉法輪〉的創作，描寫佛陀在菩提迦耶開悟後前往鹿野苑，為曾經與他一起修行的五位苦行者開示自己所證得的智慧。這是佛陀開悟後兩個月的7月月圓日，他初次對世人宣說他所體悟到的宇宙真理。這次的開示時間特別漫長，佛陀講授「四聖諦」與「八正道」，體系完備，結構粲然。奚淞採用半俯視法，透過立於不遠距離的高度來眺望釋尊在丘陵平臺上的一場生命講座。天氣晴朗，釋尊坐於地上，雙手結說法印，最靠近我們視點的是一位苦行者坐於石臺上，另外兩位苦行者坐在樹下，釋尊前方則是兩位托鉢化緣歸來的行者。據說釋尊第一堂課相當漫長，必須由兩人去托鉢化緣，三人留下聽釋尊說法，六人一起進食後，再次

奚淞，〈新店溪之晨〉，1999，  
油彩、畫布，80×100cm。



講述，再由三人到外托鉢，如此輪流，才結束這堂漫長的生命講座。憍陳如首先開悟，最後證得阿羅漢果，接著其他四位也都開悟，日後他們成為釋尊弟子，也組成最早的僧團。

奚淞採用動作串連起時間的先後關係，詮釋這場漫長的佛陀的第一堂課，透過兩位托鉢歸來的僧侶，一位歸來時向佛合十，一位已經合十完畢，將要往前邁進；畫面在細膩的故事情節遵循下，構圖充滿變化。右邊桃花盛開暗示著佛法的燦爛，左邊的洞窟則是出家人修行的遮蔽場所，奚淞將這堂佛陀的戶外課表現得相當生動，有空氣的溫度與微風，有大樹的遮蔭與洩下的陽光，以及遠方廣漠而緩緩起伏的平原、湖泊，青空白雲下，佛陀正在進行一堂生命真理的講座。

奚淞，〈初轉法輪〉，1996，  
油彩、麻布，112×172cm。



從第一幅到第二幅作品之間，奚淞的創作其實進行得相當緩慢。他接著創作了〈得成正覺〉，描繪釋尊在大出離之後，經歷六年修行，從苦修到採取中道修行，終於在尼連禪河畔的畢鉢羅樹下洞見宇宙真理，成為真正開悟的人。往後，畢鉢羅樹被稱為菩提樹，即智慧之樹。開悟前，法從釋尊心中產生，一切迷惑自然消解；在一個清晨，釋尊手指觸地，以大地為證，自己已經成正等覺。佛陀在菩提樹下背著晨光，背光中的佛陀身後出現一層身光，隱喻智慧之光，畢鉢羅樹挺然搖曳，綻放著光芒。大樹遠處的緩坡下是尼連禪河，釋尊位於一個溪谷緩坡上修行，左邊石頭前有枯木開花，黃土上的雜草遍布，小花綻放，因為是晨曦，陽光由山後方浮現起來，由遠而近，光影在大地上推移出豐富的亮度與變化。佛陀開悟，大地生輝，金黃色的大地記錄著光線的時間感。

〈走向藍毗尼園的摩耶夫人〉在畫面上幾乎是一部悠閒的詩篇，

奚淞，〈得成正覺〉，1997，  
油彩、麻布，112×172cm。



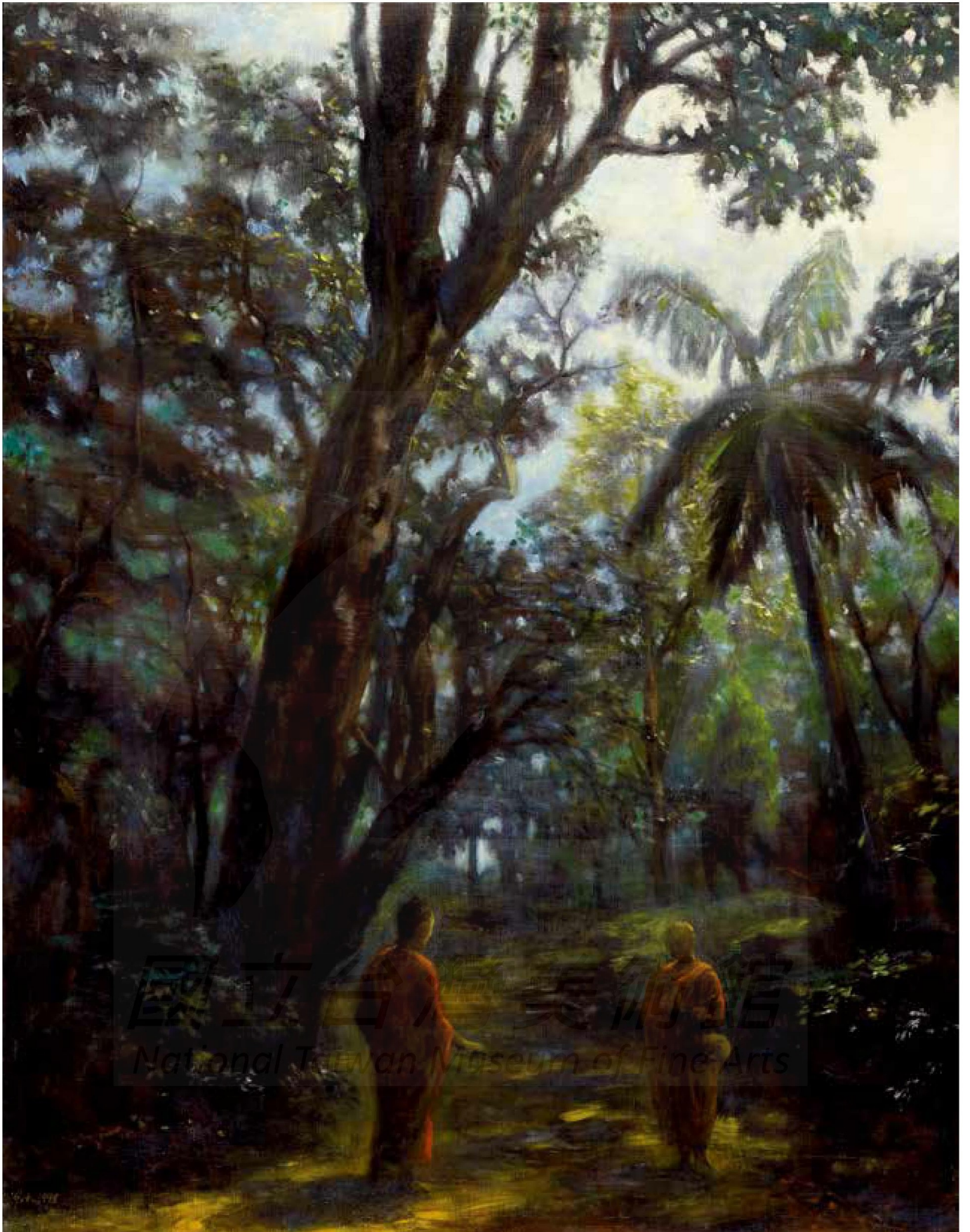
佛陀誕生時的神話故事尚未開始，畫面上浮動著輕快的自然生命喜悅。根據《過去現在因果經》記載：「於是夫人，即昇寶輿與諸官屬并及姝女，前後導從，往藍毗尼園……夫人見彼園中，有一大樹，名曰無憂，花色香鮮，枝葉分布，極為茂盛；即舉右手，欲牽摘之；菩薩漸漸從右脅出。……當爾之時，所感瑞應，三十有四……」國王夫人返回娘家待產為當時印度風俗，在寧靜的風景當中，畫面前方蓮花盛開，魚兒悠閒，左邊巨樹後出現夫人的象隊緩緩前行，因為大樹的遮擋使得隊伍顯得人群稀少，但也讓森林的神聖性增強，寧靜優雅。畫面右邊有棵已經開花的無憂樹，預示著夫人將在這棵樹下誕生釋迦牟尼。

在1998年期間，奚淞完成〈走向藍毗尼園的摩耶夫人〉、〈火宅清涼〉(P.126上圖)、〈《安般品》之一——佛陀教子說無常〉(P.127)、〈《安般品》之二——佛陀教子說慈悲喜捨〉(P.126下圖)、〈向釋尊致敬〉五件

奚淞，〈走向藍毗尼園的摩耶夫人〉，1997-1998，油彩、麻布，112×172cm。







奚淞，〈《安般品》之一——佛陀教子說無常〉，1998，油彩、麻布，116×90cm。

[左頁上圖] 奚淞，〈火宅清涼〉，1998，油彩、麻布，73×100cm。

[左頁下圖] 奚淞，〈《安般品》之二——佛陀教子說慈悲喜捨〉，1998，油彩、麻布，112×162cm。

作品，相較於1996到1997年之間的兩年間的三件作品，從1998年起他的表現力與掌握力更為準確與敏銳，速度也變得更快。〈《安般品》之一——佛陀教子說無常〉(P.127)、〈《安般品》之二——佛陀教子說慈悲喜捨〉(P.126下圖)、〈向釋尊致敬〉三幅作品當中，都是表現釋迦牟尼與一位僧人說法的畫面，《安般品》畫中僧人是釋尊的獨子，也就是七歲就跟隨父親出家的羅睺羅。奚淞對於《增一阿含經》中《《安般品》之一——佛陀教子說無常》裡面提到佛陀為羅睺羅說法的故事特別感動，為此在十二幅的佛陀生涯裡面，描繪他們父子的場面就有兩幅。其實，在傳統八相成道的題材裡面，並沒有這兩個故事場面。親情兼容佛法的那種慈悲，超越凡情卻又兼顧真理，正如同他為母親祈福、抄寫經典與畫觀音那樣，都是從親情出發。在兩幅《安般品》的題材裡面，一幅是釋尊帶著羅睺羅前往舍衛城托鉢途中給予的教誨，告訴他一切變化都是無常。畫面中表現在道路途中對話的兩人，佛陀在菩提樹下意味著智慧的導師，燦爛的陽光灑落在兩人身上，共同沉浸在法的愉悅裡面，這是奚淞心目中理想的父子關係吧！第二幅〈《安般品》之二——佛陀教子說慈悲喜捨〉的場面，羅睺羅安靜地在樹下打坐，佛陀前來為他講授慈悲喜捨四無量心，樹林間搖曳的光線，暗示著佛陀傳授心法的光芒。

奚淞在創作這系列作品期間，時常前往新店附近山頭，觀察樹木、大地，以及陽光照在樹林上的變化，還包括著大地上的光



影。因此，佛陀生涯系列作品的大自然表現其實是融會他自己在印度、尼泊爾等聖蹟巡禮的感受之外，還有臺灣大自然裡的親近感。

〈大出離〉的光線是他親自在新店山上觀察晨間朝日的親身感受，他直覺到原來朝日難以用目光直視。於是，我們看到宛如印象派作品那樣的光芒，一切物像都溶解到朝日的光線裡面，大地與人物都是虛幻、迷離，當下的存有卻又如此虛幻。

奚淞，〈大出離〉，1999，  
油彩、麻布，89×130cm。





[右頁上圖]

奚淞，〈釋迦下山〉，  
1999，油彩、麻布，  
112×162cm。

[右頁下圖]

奚淞，〈獻草〉，1999，  
油彩、麻布，  
112×172cm。

奚淞，〈尼連禪河畔〉，  
1999，油彩、畫布，  
80×100cm。

〈釋迦下山〉則是釋尊在山上苦行未果而放棄苦行，接著下山採取中道修行的故事。這幅作品可以看到奚淞已經充分掌握複雜的山林光影，以輕快筆觸描繪著放下苦行的佛陀心中狀態，在他前方閃爍著光芒的泥土道路，似乎隱喻著智慧就在眼前，當我們自身感受到佛陀的教誨，大自然不正是他的容顏嗎？

〈獻草〉表現的是牧童吉祥看見佛陀莊嚴容貌，奉獻上八把牧草，為釋尊鋪坐墊，光線燦爛的樹林充滿著生機。

〈大般涅槃〉(P.132-133)表現佛陀在教化途中病倒，在兩棵沙羅樹下安靜去世。奚淞使用夕陽來表現一種昏暗的嚴肅感，然而夕照透過如同剪影般的樹葉、樹枝，灑落在採取吉祥臥的佛陀身上，具有崇高而肅穆的感受。





奚淞，〈大般涅槃〉，  
1996，油彩、麻布，  
112×172cm。





[右頁圖]

奚淞，〈心光〉，2011，  
油彩、畫布，91×65cm。

喜歡追問事情始末的奚淞，其實並非畫到〈大般涅槃〉就把故事結束。編過劇本的他，不正想著故事還沒完呢？他追問佛陀去世後，弟子怎麼修行呢？弟子到底依據什麼修行呢？〈晨曦中的修行人〉則是表現在佛陀去世後，僧團裡的比丘依據「法」的教誨來修行。奚淞以早晨揭開一天之始的手法，隱喻了佛教永續發展的精神。柔和陽光灑落林間，芳草繽紛，鳥鳴悅耳，在林霧尚聚、露水還未蒸發的清晨，一位在潺潺流水河畔的出家人。那位出家人不正是依法修行的所有出家人的形象嗎？「自洲自依，法洲法依；不異洲，不異依。」這句出自《阿含經》的話，正是奚淞表現的依據。

佛陀的故事在奚淞創作的有形世界是結束了，但是佛陀的教誨卻依然在佛陀弟子心中迴盪。他曾寫著：「多年來對佛法的探索，以及因此而衍生的創作，也宛如面對世間波濤大河，試圖為生命打造一艘渡河

奚淞，〈晨曦中的修行人〉，  
1999-2009，油彩、麻布，  
112×162cm。





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

劉志 2011



2013年，左起：奚淞、白先勇、Teresa 與余志明合影於白先勇的新書發表會，其中，余志明與 Teresa 夫婦正是促成奚淞 2010 年於香港大學舉辦「尋找一顆菩提樹」展覽的重要友人。

舟。願以此舟偕人共渡，願借展出而有交流，因創作而有對話。」佛陀生涯系列是奚淞自己生命解脫歷程的創作，同時也希望大家一起來探索與追尋佛陀生涯的意義與教理。

白先勇對於奚淞的佛傳系列，有這樣的看法：「奚淞這一組佛傳油畫可能又是他的創新，好像還沒有哪位中國畫家用油畫畫成這樣完整系列的佛傳作品。在20世紀末到21世紀初，佛弟子奚淞因完成白描觀音及佛傳油畫的系列，把中國佛教繪畫藝術又往前推動了一步。」

的確，奚淞創作了佛教藝術史上使用油畫創作佛陀一生的佳例，不只如此，他突破了信仰者容易過度使用教義而使得畫面成為說教，或者神話的意象，改採大自然與光影來說法的微妙體驗，大自然與陽光成為說法的主角，佛陀與其弟子的行誼如同夢境般，出現在如夢似幻的世間，正如同傳統水墨畫的點景人物一樣，大自然與光影的演繹，創造出高度藝術性的宗教題材，傳達出一種生命喜悅的幸福感。

奚淞創作〈虹橋光度〉（七聯作之七）時的身影。





奚淞於自宅畫室與完成的〈虹橋光度〉七聯作系列作品合影。

奚淞，〈虹橋光度〉（七聯作之七），2011，油彩、畫布，53×72.5cm。

