

臺灣近代美術中的佛教圖像

The Buddhist Image of Modernize Art since Colonial Era

Taiwan

李孟學

Li, Meng-Hsueh

覺風佛教藝術中心研究員

摘要

本文旨在討論近代美術進入臺灣之後，接受西方式教育養成的畫家，所繪製的佛教圖像作品。這些作品在臺灣佛教藝術的發展中別具一格，開啟臺灣佛教藝術發展的另一種可能。臺灣近代美術的佛教圖像，可以追溯到日本近代繪畫的發展對帶來的影響，受近代美術訓練的臺灣藝術家，以西方的技術與美學觀，創造出有別於傳統臺灣所承繼的佛教圖像。時至今日，與佛教圖像相關的藝術創作，更進一步成為西方美學下解構的元素之一。然而，另一方面，臺灣既有的傳統圖象，似乎並沒有因為西方近代美學的進入而出現根本的轉換，在前人累積的經驗上，未來臺灣藝術中的佛教圖像發展，實可以在此基礎上，發展出更多的可能性。

【關鍵詞】近代美術，臺灣美術，佛教美術，佛教圖像

前言

眾所周知，日本殖民臺灣，對臺灣造成極為深遠的影響。除眼睛可見的具體建設以外，透過日本人引進的西方制度與觀念，也改變了臺灣漢人和原住民族過去的生活模式，成為一具有現代化雛型之社會。而在美術發展中，日本殖民對臺灣最直接的影響，莫過於引入西方美術及日本畫，令臺灣的美術發展產生根本的變革。日人引入的「美術」概念夾帶進步開化思維，使這些藝術家，不僅單純在從事藝術創作，更肩負某種時代進步的認知，試圖扭轉既有的臺灣藝術樣貌，呈現出可與殖民母國比肩的水準。這樣的理解，也反映在這些近代畫家所繪製的佛教圖像當中。

宗教信仰的場域素來是臺灣藝術的精華所在。為了凸顯神明的地位，展現信徒信仰的虔誠，宮廟寺院多半裝飾華麗，運用許多藝術手法。然而，在廟殿最重要的神佛塑像或畫像，基於其神聖特性，往往在塑造或繪製上有許多規範，在表現上相當保守。

因此，當接受近代美術洗禮的臺灣畫家，以新美術型態描繪出具近代美術風貌的佛教圖像作品時，其所代表的，不僅僅是台灣近代美術洗禮的一面，更是對於既有佛教圖像傳統的革新。在此意涵上，近代美術中的佛教圖像，有著遠較美術表現本身更為重要的象徵意義。這樣的革新圖像源頭為何，之後的發展狀況為何，本文擬就此一問題為引進行討論。

一、研究回顧

關於近代美術中佛教圖像的研究，可以江燦騰〈日據時期臺灣知識份子的自覺與佛教藝術的創新—黃土水創作龍山寺釋迦像的背景探索〉一文為濫觴。¹江燦

¹ 江燦騰，〈日據時期臺灣知識份子的自覺與佛教藝術的創新—黃土水創作龍山寺釋迦像的背景

騰此文以臺灣佛教史的角度出發，探討黃土水接受龍山寺委託製作的《釋迦出山圖》與當時代臺灣佛教信仰之間的關聯性，認為黃土水製作這樣具有西方寫實主義風格的作品，乃是因為臺灣當時在日本統治之下，所受到日本佛教系統的影響，並認為「臺灣佛教主體性的流露，日益增強」，²因而製作出「具有傳統成分，卻又完全創新的佛教藝術品」。此文舉黃土水為例，講述接受近代美術薰陶的臺灣藝術家，如何就自己所接受的西式訓練，詮釋根基於傳統的佛教藝術，可謂首開先例。然而，囿於江氏對藝術史訓練的缺乏，雖然文中援引佛教史的脈絡，卻無法就圖像意涵與相關背景加以闡述，難以突出黃土水在臺灣藝術發展上具有的獨特價值。

此外，江氏著墨臺灣佛教藝術，最終的關注乃是著眼於當代的佛教藝術發展，並非對臺灣美術史中的佛教藝術作一有系統的整理。如他在〈臺灣佛教藝術本土化風格的探索〉一文中，³除黃土水外，另有提及陳進所繪的十幅《釋迦行誼圖》，然而這只是江氏就「臺灣本土化的風格」的概念下簡短帶到，並將殖民時期接受新式美術教育的藝術家作品歸類為「學院派的風格」，⁴並不與其「本土化」的概念完全相稱。

除江燦騰外，對臺灣佛教藝術著力最深者，應為陳清香。陳清香於九十年代在《普門》撰寫〈佛教藝術在臺灣—四十年來的推展與研討〉，可謂首度討論臺灣佛教藝術發展的專文。⁵然此篇文章僅侷限在臺灣戰後佛教四十年間（至1990年代中期），並旁及國際研究狀態、展覽、出版、課程，既非討論藝術風格，自然

探索》，《臺北文獻》第106期（1993年12月），頁21-51。

² 江燦騰，前引書，頁39。

³ 江燦騰，〈臺灣佛教藝術本土化風格的探索〉，《臺灣當代佛教—佛光山·慈濟·法鼓山·中台山》（臺北：南天書局，1997），頁113-122。

⁴ 江燦騰，同上註，頁117。

⁵ 陳清香，〈佛教藝術在臺灣—四十年來的推廣與研討〉（上、下），《普門》第185-186期（1995年2、3月），頁22-26；36-39。

不會提到臺灣近代美術中的佛教藝術。唯之後陳氏陸續就臺灣佛教藝術領域逐步深入，於 2008 年出版《臺灣佛教美術》三本專論，可謂近期較為全面的臺灣佛教藝術總覽。

然而無論是就臺灣藝術史的角度，抑或是由佛教藝術史的角度，臺灣佛教美術的研究仍缺深入。就以本文試圖討論的近代美術中的佛教圖像為例，與此相類似的，應為陳清香在其著作中所討論的〈臺府展入選畫家筆下的佛教畫〉。⁶然該篇文中僅侷限在臺府展入選的臺籍畫家，範疇內相關題材比重較低，文中所選入的「佛教繪畫」範圍甚為寬鬆，其中多數為描繪傳統廟宇的作品。描繪傳統廟宇，是否可歸於「佛教繪畫」當中，實需要再三斟酌。而且即使如此，似乎也未能克盡全貌。⁷

因此，臺灣近代美術中的佛教圖像，實有進一步深論的空間。就其圖像表現上，這些在日本殖民時期接受西式美術教育的藝術家，何以會創作出迥異於傳統規範下的佛教圖像作品？除了當時的佛教環境以外，吾人從藝術史的角度出發時，又能夠追溯出什麼樣的脈絡呢？此外，這些藝術家的創作，對後來的臺灣佛教藝術發展，又產生了何種影響？在日治時期並行的傳統表現與近代表現，是否一直延續到今日？我們要如何評斷這些佛教藝術作品的歷史價值？筆者希望能就此文作一粗淺的探索。

⁶ 陳清香，〈臺府展入選畫家筆下的佛教畫〉，《臺灣佛教美術—繪畫篇》（臺北：藝術家出版社，2008），頁 66-81。

⁷ 之所以也將風景描寫囊括其中，或許正如陳清香所言：「就佛教繪畫而言，日治五十年，絕大多數的畫蹟都屬於水墨畫，包括明清或東洋式樣，而標榜以寫實作風的臺府展，其入選作品，卻很少有佛教畫，只有少數西洋式風景畫取景佛寺，算是和佛教沾上一點邊。」然而，陳清香蒐羅佛教圖像作品，僅侷限在臺府展入選之作品，而非全面性的關照，因而本文認為，即使是陳清香的研究，亦無法克盡臺灣近代美術對於佛教圖像創作的全貌。陳清香，同上註，頁 66-67。

二、臺灣近代美術中的佛教圖像

臺灣近代美術的面貌，概而論之，主要集中在日治時期接受西式美術教育養成的畫家作品。這些畫家最主要的發表場合，即是自 1927 年開始舉辦的臺灣美術展覽會（臺展），以及之後改名的總督府美術展覽會（府展），透過展覽會、報紙介紹評論、畫冊出版等方式，漸次建立新式美術的風貌。有別於自中國大陸傳來的傳統繪畫模式，這些畫家所受的多半是西方式的訓練，以素描為入門基礎，要求寫實或寫生，注重透視與光線。而從事膠彩畫（日本畫、東洋畫）創作的畫家，則又加上臨摹古畫的功夫。這種臨摹，並不是像當時傳統畫師所受的訓練那樣，依據《芥子園畫譜》或是代代相傳的粉本，而是從藝術史的理解出發，臨摹宋元時期的作品，並以此當成創作的基礎及養分。

而此處所討論的「臺灣近代美術」，並非以年代作為分辨的依據。因為這些畫家活躍的同時，臺灣仍然存在以傳統技法及題材為主的書畫藝術。同樣的，從戰前即開始活躍的藝術家，直到戰後也創作不輟，但他們的作品，便與戰後受抽象表現主義的藝術風潮有所區別。可以說「臺灣近代美術」，與其當成斷代，時應要看成是時代造就的藝術創作群體。故而在討論其作品時，在時間上有跨越至戰後的情況。這些作者，除了世俗性的題材以外，也創作了佛教相關的宗教題材。臺灣近代藝術家以佛教為題材，不見得是根據寺院的需求而創作，也不盡然遵照傳統的規範，他們以日本或西方的訓練方式，開創出有別於傳統風格的新興樣貌。本節將按作者創作的先後順序，介紹他們所創作的佛教相關題材作品。

黃土水（1895-1930）

黃土水可謂最早從事西方雕塑的臺籍藝術家。早在臺灣開始有近代美術展覽之前，黃土水即已在日本的官辦美展嶄露頭角，備受矚目。其為艋舺龍山寺所製作的《釋迦出山》像（圖 1），也是近代美術中佛教相關題材中最早的一例。根據

學者研究，黃土水此像乃是參考南宋梁楷的畫作《出山釋迦圖》的形象（圖 2），並以寫實的技巧加以形塑而成。⁸由於此件作品為魏清德募款捐獻給艋舺龍山寺，因此原件置於龍山寺大殿。惜在二戰期間，龍山寺大殿毀於空襲大火，此像因而不存。今日所見銅鑄作品，乃魏氏收藏的石膏原模加以翻模而成。

黃土水此作具有雙重特殊意涵。第一，此像不依臺灣傳承自中原地區的傳統造像系統，而是以自日本習來的西方寫實風格加以雕造，在臺灣可謂首創，之後也鮮有追隨者。第二，在風格上，黃土水所使用的雖是西方的寫實技巧，但他仍回溯到東方古典的圖像當中，也就是南宋梁楷的作品。這樣試圖融合東西，但又不依循既有傳統的風格，其實正反映出日本近代美術中一直希望追求的「東方現代性」。一方面想追隨西方的腳步，跟隨西方的審美標準，但另一方面卻也害怕自身文化的喪失，因而從古典元素中去擷取。日本近代美術中這種特殊的藝術表現，也深深影響了這批接受近代美術洗禮的臺灣藝術家。



圖 1 黃土水，釋迦像（釋迦出山），木雕，1927 年，《臺灣古今談》拍攝圖片。來源：《大地·牧歌·黃土水》（臺北：雄獅圖書有限公司，1996），頁 116。

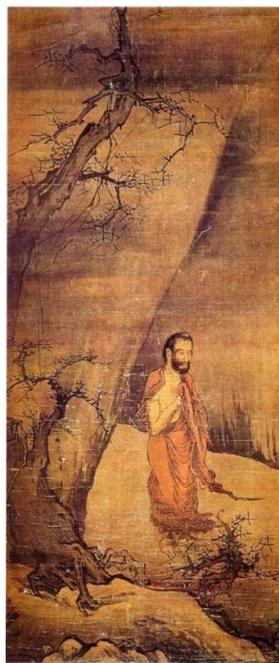


圖 2 梁楷，釋迦出山圖，南宋，絹本設色，東京國立博物館藏。來源：《大地·牧歌·黃土水》（臺北：雄獅圖書有限公司，1996），頁 114。

⁸ 李欽賢，《大地·牧歌·黃土水》（臺北：雄獅美術，1996），頁 114。

呂鐵州（1899-1942）

呂鐵州早年學習傳統繪畫，目前可見的早期作品中，可見到依據傳統造型所繪製的人物神像作品，如現存一幅「童子拜觀音像」（圖 3），畫面中的觀音像為清代常見之造型，身穿漢人女性裝扮，手持經卷，雙足踏在蓮葉上。右下方有童子合十朝觀音敬拜，立於蓮花之上。呂鐵州不僅敷畫工細，並在瓔珞等處以金泥勾畫，係臺灣常見傳統佛教圖像繪製的一貫作風。



圖 3 呂鐵州，童子拜觀音，1925，紙本設色，125.5X52.5 公分，桃園市文化局藏。來源：《靈動·淬鍊：呂鐵州》（臺中：國立臺灣美術館，2013），頁 43。

根據學者研究，呂鐵州自日本學藝回臺後，即甚少再繪製傳統的佛教圖像作品。⁹目前所見留下來的作品，大多為花鳥題材，少數的人物題材中，即有一「觀音白士像」（圖 4）。畫中觀音身著白衣，頭上披戴白巾，呈現入定打坐的姿態。觀音坐於蒲團上，畫面背景沒有太多著墨，僅畫面右上方有畫一青鳥，口銜念珠，展翼下視往觀音處。此作品為水墨設色，在風格表現上較似繼承臺灣傳統的佛教圖像，然根據學者研究，認為呂鐵州此像與京都大德寺所藏的白衣觀音圖頗為類似。¹⁰



圖 4 呂鐵州，觀音白士像，1935，紙本設色，88X37 公分。來源：《靈動·淬鍊：呂鐵州》（臺中：國立臺灣美術館，2013），頁 44。

⁹ 賴明珠，《靈動·淬鍊：呂鐵州》（臺中：國立臺灣美術館，2013），頁 44。

¹⁰ 同上註。

我們無法確知呂鐵州是否因為看過大德寺所藏的白衣觀音，所以繪製出這幅作品。就造型而論，這類觀音圖像，在傳統上又稱作「入定觀音像」，其形象特徵為「蒙頭趺坐」。「入定觀音像」是佛教在中國發展漸趨俗世化後，所發展出來的漢式造像，目前最早可見的圖像為宋代的石刻圖畫，在元、明兩代，此類圖像愈發興盛，成為江南地區常見的觀音造型。¹¹這類圖像隨著宋元的對外貿易，流入日本，因此日本亦留存相當數量的入定觀音像。由於這類觀音造像流傳普遍，並非大德寺獨有，因此難以確知呂鐵州此作是否係根據大德寺留存之白衣觀音像而來。但考察臺灣地區的觀音信仰，並沒有流行這樣的「入定觀音」造型，因此呂鐵州所繪製的「觀音白土像」，應是他在日本求學時所見到的觀音造型。也就是說，此佛教圖像並非根著於臺灣漢人移民所帶來的造型傳統，而是受到日本的影響。

蔡雲巖（1908-1977）

除佛像圖像表現外，從事近代美術的畫家也會描寫了佛寺內部陳設。比如蔡雲巖入選府展的作品《齋堂》（圖 5），描繪佛寺內景的圖像。畫面左方為佛像，佛像前方有供桌，供桌上擺放香爐、燭臺、瓶花、經書、木魚等，畫面上方有八仙彩、燈籠，最左側有掛幡。此畫顯然受日本畫的影響，注重實景寫生，以西方的透視手法表現。在顏色上也配合當時日本的審美品味，顏色較實際的物品為淡雅。然而，畫面中處處可以看到明顯的臺灣特色，比如畫面上方的八仙彩與燈籠，有彩繪的木魚，供桌前的桌裙，其色彩與造型均為典型的臺灣傳統風格。對臺灣人而言，這樣的空間布置習以為常，但對日本評審而言，這樣的空間設置與物件洋溢著異國風情，深具臺灣獨有的「地方色」（Local Color）表現，這也是日本殖民時期官方展覽的傾向。

¹¹ 齊慶媛，〈白衣觀音的兩種特殊造型〉，《2015 亞洲佛教藝術研習營手冊》（臺北：覺風文教基金會，2015），頁 135-144。

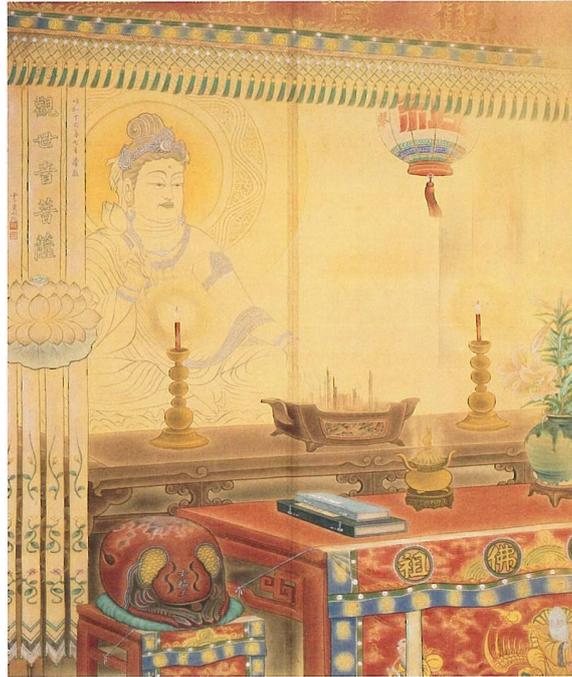


圖5 蔡雲巖，齋堂，1941，絹本膠彩，168X142公分，臺北市立美術館藏。來源：《臺北市立美術館三十周年典藏圖錄總覽》（臺北：臺北市立美術館，2013），頁311。

陳進（1907-1998）

若提到繪製佛教藝術圖像的臺灣近代藝術家，陳進絕對是納入討論的重要作者。陳進早在第一屆臺展時便一舉成名，在臺灣藝術史上有相當重要的地位。但她早年似乎沒有繪製佛教內容的繪畫，今日所見她的佛教圖像作品，多半集中在1960年代。其中最著名者，為臺北法光寺所委託的十幅「釋迦牟尼行誼圖」（圖6），描寫釋迦牟尼的一生。¹²此外，陳進亦繪製相當數量的佛、菩薩、天王像等。相較於同時代的其他藝術家，陳進繪製佛教圖像的數量明顯高於他人。這可能源自於他曾因身體不適，而致生與佛教中人接觸的契機，使這段時間，陳進繪製了許多佛教圖像的作品。¹³

¹² 此十幅包含：「釋迦佛誕生」、「周行七步」、「釋尊年幼時」、「釋尊少年時」、「悉達多太子離城」、「太子修習苦行」、「最初說法」、「佛陀為其子授沙彌十戒」、「佛陀教化農夫」、「佛陀入大涅槃」。以十幅講述佛陀的一生，也就是一般所謂佛傳故事。然而，佛傳故事一般以「八相成道」為內容來作描寫，分別是「降兜率」、「入胎」、「出胎」、「出家」、「降魔」、「成道」、「轉法輪」、「涅槃」，陳進並非以此「八相成道」的內容為基礎來擴張，而是獨自選擇故事內容加以鋪排。這樣的做法是否有什麼原因，或是因為陳進事先並不知道佛傳故事有「八相成道」的圖像傳統，似乎目前的研究者沒有進一步深究。參考徐一智，〈陳進〈釋迦行誼圖〉之研究〉，《法光學境》第8期（2004），頁191-250。

¹³ 田麗卿提及：「由於長期對創作的全身投入...，使陳進罹患胃疾，而入院開刀治療。從此，身體健康便大受影響，不得不長期臥牀休息。雖然不幸因畫得病，卻也因為這場大病，無意中讓

陳進所繪佛教圖像的作品，有臨摹傳統造型的佛教造像（圖 7），但多數是寫實描繪與傳統造型的結合。以最常為研究者提及的「釋迦牟尼行誼圖」為例，如田麗卿認為：「陳進並沒有遵照一般佛傳圖的傳統繪製習慣，也沒有受到經典佛像畫的種種限制。……對於佛畫的背景佈置，陳進別開生面地加入個人最熟悉、也最喜愛的中國式螺鈿細鑲嵌座椅、圓桌，及盛開的蘭花，在莊嚴的神聖氣氛裡，添加人間的情味。」¹⁴陳清香則認為：「它比較接近 19 或 20 世紀日本新興的畫風，但每幅畫的布局鋪陳，卻充分表現了臺灣當時仕紳家庭的高雅氣質。」¹⁵陳進也許曾收集過一些印度的服飾資料，因此在行誼圖中，可以見到所有人物基本上都是近代印度人的衣著打扮。但在描繪畫中的家具時，也許是無法收集到相關的圖象資料，或是畫家本人的取捨，所



圖 6 陳進，釋迦行誼圖（選一張）—釋尊年幼時，1965-1967，絹本膠彩，87X97 公分，臺北法光寺藏。來源：《閩秀·時代：陳進》（臺北：雄獅美術，1993），頁 112-113。



圖 7 陳進，人物畫草圖。來源：《閩秀·時代：陳進》（臺北：雄獅美術，1993），頁 106。

陳進和佛畫結下了因緣。」徐一智也提到：「陳進因信仰的關係，一直希望能創作佛像畫，而此畫佛像的因緣，等到台北市法光寺的如學法師來拜訪她，其繪製宗教畫的機緣才開始。...由於如學法師在台北建法光寺，...思大殿講堂空虛，希望有佛傳故事圖來裝飾大殿一樓，故向陳進乞畫。...陳進因為開畫展而致疾，在家休養中，思及自己為佛教徒，應該繪製佛畫，加上擁有世交關係的如學法師之請託，陳進終於踏上宗教畫的創作道路。」田麗卿，《閩秀·時代：陳進》（臺北：雄獅美術，1993），頁 104；徐一智，同上註，頁 207。

¹⁴ 田麗卿，前引書，頁 112。

¹⁵ 陳清香，《臺灣佛教美術—繪畫篇》，頁 137。

畫的都是傳統中式家具的風格。

除了「釋迦牟尼行誼圖」這樣獨立成組的畫作之外，在這段期間，陳進亦繪製許多單尊的佛教尊像。大體而言，陳進所繪佛教圖像並不依循既有的形象傳統，而是參照傳統的樣貌，再加入寫實描繪。如 1966 年繪製的「觀世音」(圖 8)，畫

中觀世音菩薩的外型，乃是一般臺灣人習見的白衣觀音造型。然此白衣觀音並無依照明清以來固定的格套來繪製，觀世音菩薩面容就如同陳進所畫的美人，除耳垂拉長，頸上淡淡畫出三條橫紋外，並沒有特意表現菩薩的形象規範。菩薩頭梳高髻，披掛白色頭巾，身穿斜衽白色大衣，衣紋並無形式化，而是根據現實可能出現的衣紋摺痕來表現，呈現出寫實樣貌。此外，畫中白衣觀音左手掌心捧一寶珠，右手結安慰印，並於右手腕處掛一串佛珠，佛珠造型



圖 8 陳進，觀世音，1966，絹本膠彩，112X55 公分。來源：《閩秀·時代：陳進》(臺北：雄獅美術，1993)，頁 107。

也可看出是參考實物寫生而成。這些表現手法，皆和一般佛教圖像的描繪有很大的不同。

林之助 (1917-2008)

林之助出生於今臺中市大雅區，是臺灣中部地區最負盛名的膠彩畫家。林氏自小負笈日本，在日本帝國美術學校(今武藏野藝術大學)接受完整的日本畫訓練，並在展覽獲得佳績。自日本求學回臺以後，一直活躍於臺灣畫壇，並任教於

臺中師範專科學校（今臺中教育大學），教育子弟無數。自臺中師專退休後，原本已移居美國，但後來接受東海大學美術系系主任蔣勳的邀請，首度在大學開設膠彩畫課程。此外，林之助亦是「膠彩畫」一名的倡議人，對膠彩畫在臺灣的延續與傳承，有著舉足輕重的貢獻。

林之助的膠彩畫作品承繼日本畫傳統，有典雅秀麗的風貌，一般為人所熟知者，多以花鳥作品為主。然林之助早年的作品，實以人物作品為大宗，入選日本帝展與臺灣府展的作品，也都是人物作品。可見人物畫也是林之助所擅長的題材。當中，林之助亦有繪製佛教圖像的作品，如繪製於 1976 年的白衣觀音像（圖 9），延續臺灣傳統白衣觀音的形象特色加以描繪。觀世音菩薩頭戴化佛寶冠，披覆頭巾，眉眼細長，垂瞼而視。身軀著傳統的漢式衣冠，胸前與手臂處配戴瓔珞手釧，左手持一節柳枝。大體而言，林之助並無改動太多傳統造型的特色，但表現的手法則偏向寫實，如眉眼五官的布局仍擬似真人，在布文摺痕的表現上，也較符合自然的情況。過去學習日本畫所受的寫生訓練，仍主導佛教圖像的構成。



圖 9 林之助，白衣觀音，1976，紙本膠彩，27X24 公分，私人藏。來源：《膠彩·雅韻：林之助》（臺北，雄獅美術，2003），頁 42。

李梅樹（1902-1983）

除黃土水與上述膠彩畫家外，臺灣的西畫家也有繪製佛教圖像之例。如李梅樹的佛教圖像作品。根據陳清香的研究，李梅樹早年尚未赴日求學以前，即留存佛教題材的作品。在其故居留存的觀音圖（圖 10），據說是以油彩繪製而成，但

在構圖形制上，仍依循傳統臺灣可見的佛教圖像，畫面為三角形構圖，觀世音菩薩半迦坐於石台上，右側有善財龍女二童子，左下方是關羽與關平（或周倉），右下方為土地公與灶神。此像依循明清以來的繪製樣貌，沿襲臺灣民間傳統的「觀音媽聯」的圖像，只是在材料上選用西方顏料，並帶入些許明暗效果，使顏色與樣貌更加鮮豔立體。¹⁶



然而，自李梅樹赴日求學後，所描繪的佛教圖像便有極大的轉變。從現存的速寫畫集（圖 11）來看，李梅樹在求學期間，可能因為要從事戶外寫生臨摹，留下相當多的日本佛像速寫，從速寫的佛像推測，可能是在日本奈良大和地區遊歷時密集的繪製，陳清香認為這是李梅樹從事戶外教學時的功課之一。

¹⁷此時李梅樹所描繪的佛教圖像，已經不像之前在臺灣時乃為了宗教目的所

繪製，而是基於學習的需要，為了瞭解東洋文化的古典藝術而加以摹寫。因而這些佛教圖像並無宗教意義，僅是磨練技巧。李梅樹在回臺之後，似乎也鮮少繼續描繪有關佛教相關的圖像題材，僅留有清水祖師廟的羅漢圖底稿，以及在作品中描繪觀音像作為背景一角。¹⁸

圖 10 李梅樹，觀音圖（局部），約 1920，木板彩繪，146X139 公分，私人藏。來源：《人親土親：李梅樹百年紀念特專輯》（臺北：國立故宮博物院，2001），頁 7。

¹⁶ 陳清香，《臺灣佛教美術》（臺北：文津出版社，2005），頁 152-153。

¹⁷ 陳清香，《臺灣佛教美術》，頁 155。

¹⁸ 陳清香，同上註，頁 164-165。



圖 11 李梅樹，速寫手稿。來源：《人親土親：李梅樹百年紀念特專輯》（臺北：國立故宮博物院，2001），頁 35。

除上述所提及的藝術家外，亦有其他臺籍畫家從事佛教圖像的繪製，諸如潘春源、蔡旨禪所繪製的菩薩像。然而，這些佛教圖像基本上是延續臺灣地區漢傳佛教的繪畫傳統，尊像多以墨線勾勒彩繪，造型與技法多依照既定的格式，在風格上並不屬於近代美術的系統，故不納入。

三、臺灣近代佛教美術圖像的風格溯源

臺灣藝術家所創作的近代佛教美術圖像，並不同於既有佛教圖像的繪製傳統，而且數量及比重也不多。然而其特殊的表現手法，卻下開臺灣戰後佛教藝術的新發展。這類新風格的來源，顯然與日本近代藝術的變遷有明顯的關聯。

日本自明治維新以來，不僅在政治上有重大的變革，為要抵禦西方勢力的進逼，日本選擇師法西方的思維與技術試圖加以抗衡。日本藝術也面臨同樣的情況，在強烈西化的氣氛之下，日本傳統繪畫被視為舊時代的殘餘而不受重視。這樣的狀況在美國人費諾羅莎（Ernst F. Fenollosa, 1853-1908）到日本提倡日本傳統繪畫的價值後開始轉變，然而與此同時，日本傳統繪畫也開始帶入西方透視、光影、寫實等描繪的技巧，在與西方文化的抗衡下，產生出「日本畫」的新畫科。

「日本畫」雖脫胎於日本舊有的狩野派、圓山四條派等畫風，但觀念上受到

西方的影響相當深刻。再加上日本在與西方接觸之後，開始逐步建立起屬於自己的民族意識。在美術表現上，則是盡量從「東方」的古典與歷史取材，這當中自然包含有關佛教的題材與圖像。因此明治維新以來的日本畫家中，創作佛教題材的作品佔有一定的份量。比如日本近代繪畫中早期著名的畫家狩野芳崖（1828-1888），即創作了相當數量佛教內容的作品，如他的絕筆之作「悲母觀音」（圖 12）即為代表。在作品中，觀世音菩薩位於畫面的左上方，頭戴寶冠、周身披上飄帶與瓔珞，似是立在一岩座上。觀世音菩薩左手持一柳條，右手倒持淨瓶，從淨瓶流出一細長水線，在觀世音菩薩下方處有一披有飄帶的小童，乃淨瓶水所出，外有光環圍繞。

「悲母觀音」無論就題材、圖像上都是繼承日本的佛畫傳統，但在構圖、敷色卻有著不同於過去的轉變。狩野芳崖運用了西方的明暗手法呈現出觀音像的立體感，並用顏色深淺的色調來營造出畫面的空間感。這都是過去日本傳統繪畫所沒有的表現方式。這種以東方題材加上西方技巧的處理方式，成為近代日本畫發展的一個重要方向。¹⁹其他如橋本雅邦（1835-1902）的「辯天」（圖 13）、田村宗立（1846-1918）的「龍王圖」（圖 14）都可以說是類似的例子。

¹⁹ 古田亮，〈《仁王抓鬼》から《悲母觀音》へ〉，《揺らぐ近代：日本畫と洋畫のはざまに》（東京：國立東京近代美術館，2006），頁 22



圖 12 狩野芳崖，悲母觀音，1888，絹本設色，195.8X86.1 公分，東京藝術大學藏。來源：《揺らぐ近代：日本画と洋画のはざまに》（東京：東京國立近代美術館，2006），頁 21。



圖 13 橋本雅邦，辯天(騎龍辯天)，1886，紙本膠彩，106.6X77.0 公分，波士頓美術館藏。來源：《揺らぐ近代：日本画と洋画のはざまに》（東京：東京國立近代美術館，2006），頁 50。



圖 14 田村宗立，龍王圖(善女龍王)，明治後期，絹本膠彩，153.6X50.0 公分，京都國立博物館藏。來源：《揺らぐ近代：日本画と洋画のはざまに》（東京：東京國立近代美術館，2006），頁 61。

但明治維新以後的日本畫家繪製這類的佛教圖像作品，似乎不再注重佛教圖像背後的宗教性質，僅著重在佛教圖像之於日本的文化意義。佛教圖像脫去了宗教意涵，因此也脫去了維繫宗教意涵的規範，日本畫家在表現上日趨自由。隨著日本畫的發展，日本畫家不僅援引傳統的圖像，更帶入西方或是現代理解的新式思維。比如下村觀山（873-1930）所繪的「魚籃觀音」（圖 15）便是一例。在下村的作品中，魚籃觀音的形象不再是漢傳佛教習見的裝束與形象，而是一位穿著印度式沙麗的女子，站在畫面的中央，兩側有著似乎也是印度裝束的男性與他對望。且下村挪用了義大利文藝復興時期的大師達文西（Leonardo da Vinci, 1452-1519）的名作「蒙娜麗莎」來繪製觀音的面容，使觀音像呈現出西方人一般的形象。這樣揉合印度與歐洲藝術元素的佛教圖像，可以聯想到當時對於佛教藝術起

源的研究，如犍陀羅地區所出土的佛像，其風格形象都可追溯到希臘化時期的造型，原本看似天差地別的東西方藝術，卻因為佛教文明的東傳與發展而產生連結。

這樣的觀點，顯然也反映在日本畫家的作品當中。

此外，亦有日本畫家依循日本傳統裡既有的「可愛」形象，將佛教圖像變得更加裝飾化與圖案感，如秦テルヲ的作品「阿彌陀三尊佛」（圖 16），雖是常見的佛教題材，在形象上也沒有太大的轉變，但畫家運用幾何圖象的造型，使阿彌陀佛三尊變得圖案化，並有著今日所謂「可愛」的形象，脫去原本佛教圖像須以莊嚴肅穆為主調的表現。但這並不代表此時日本佛教的尊像造型也隨之變革，毋寧是日本畫家追求個人意志的表現而做出的轉化。

日本畫家將佛教主題作為創作的題材，並加以轉化，相信也影響了接受日本訓練

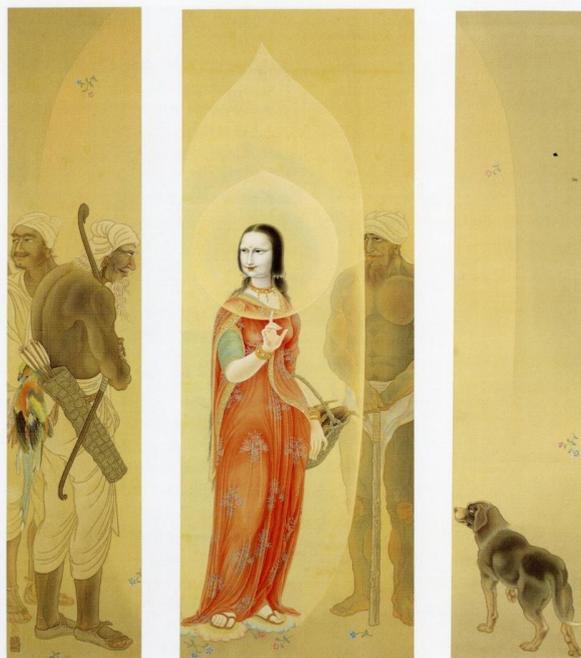


圖 15 下村觀山，魚籃觀音，1928，絹本膠彩，中幅 158.5X56.0 公分，左右幅 158.5X32.3 公分，西中山妙福寺藏。《揺らぐ近代：日本画と洋画のはざまに》（東京：東京國立近代美術館，2006），頁 80。



圖 16 秦テルヲ，阿彌陀三尊佛，約 1941，紙本膠彩，64.4X54.5 公分，星野畫廊藏。《揺らぐ近代：日本画と洋画のはざまに》（東京：東京國立近代美術館，2006），頁 190。

的臺灣籍藝術家。雖然就創作的概念上，相較於日本畫家僅將佛教題材視為單純的文化背景而加以描繪，臺籍畫家仍多帶有宗教意義，無論是黃土水接受魏清德委託替龍山寺塑像，或是陳進接受寺院委託接受畫作，縱然在形象上沒有依循臺灣既有的佛教圖像傳統，但背後宗教意涵仍然相當濃厚。只有如李梅樹所留存日本求學期間素描本的佛像速寫，才較為接近日本畫家處理佛教主題的概念。但不可否認，無論背後是否帶有宗教意涵，日本美術近代化所帶來的變革，顯然對臺灣藝術家處理佛教圖像作品帶來新的風貌。雖然既有的文獻資料，似乎不能顯示臺灣畫家是否直接受到日本畫家佛教圖像題材的影響，但在時代氛圍與價值取向的影響下，這些繼承近代美術觀念的藝術家，不以傳統的規範從事佛教圖像的創作，而是以西方式（或是加入西方藝術概念的「東洋式」）的創作手法加以製作，亦是他們必然的選擇。

四、後續影響與發展

至些藝術家所繪製的佛教圖像，雖然有相當作品是戰後才製作出來，但嚴格而論，這些作品的創作技法及認知，基本上仍延續日本統治時期所接受的訓練及當時時代背景的影響。唯這些作品，在臺灣既有的宗教藝術的傳統中，似乎只是小插曲，不足以使臺灣佛教藝術的發展與製作產生根本的改變。

然而透過近代美術所詮釋的佛教圖像，仍然開啟臺灣人對佛教藝術的新視界，這當中可包含兩個層面，一是擺脫既有傳統形象上的限制，藝術家在創作時可以依循不同的典範或更古典的「傳統」重加詮釋藝術圖像。如黃土水所創作的釋迦像，其依據的「傳統」乃是南宋梁楷的作品，戰後楊英風所製作的佛像系列，其造型根據的「傳統」則是北魏的造像風格。²⁰也就是說，藝術史研究的發展，促

²⁰ 楊英風早在 1930 年代在中國求學時即巡禮雲岡石窟：「一方面遨遊大同雲岡石窟、恆山懸空寺等，並探討國術，古籍中人與自然合一的奧妙哲理，尋找屬於東方美學與造形。」嗣後於 1955 年為國立歷史博物館製作「仿雲岡石窟大佛」，並於訪談中提到自己參照了日本學者調查研究編輯而成的資料，他並提到他認為「魏晉佛雕是我整個雕塑過程中不尋常的起點。」可以

使藝術家在追隨「古典」時，不僅可以追隨過去師徒傳承下來的粉本或畫譜，還能夠往前追隨到更早的典範，使宗教藝術的風格可以有更多種的呈現。以藝術史研究的「新知識」的運用，可見諸於明治以後的日本畫發展，也多少影響了臺灣藝術家對收集與選擇題材的方向。

二是日本近代藝術的發展，使佛教圖像脫離原本的宗教意涵，成為獨立的表現主題。這使佛教主題不受限於既有的繪製規範，將佛教圖像帶入純粹藝術性的表現。比如戰後平山郁夫（1930-2009）所創作的一系列與佛教相關聯的主題，在表現的形式上脫去傳統的模式，如「入涅槃幻想」（圖 17），不同於傳統涅槃圖像中佛陀身旁圍繞的對象要有特定的表現與數量，在畫面中，行將入涅槃的佛陀四周，畫家以黑色的人影象徵隨侍在側的弟子，僅是取一個約略的意象。此外，畫面上方繪有飛舞的白鳥群，似是作為某種精神性的比喻。畫面中出現白色的鳥，很容易聯想到西方傳統在處理基督教題材的作品，常將聖靈畫成白鴿的模樣。也許平山郁夫援引西方藝術中的視覺符號，用來比喻佛陀入涅槃之時最後說法所現出的智慧。這樣的手法在傳統的規範上不曾有過，若是從佛教圖像繪製的傳統來看，恐怕也不允許周

圍的弟子只以黑影的模樣出現。但也因為藝術家不再受到宗教需求的規範，才能夠強化畫面中所要著墨的主題，進而使宗教題材有著更多樣發展的可能。



圖 17 平山郁夫，入涅槃幻想，1961，紙本設色，178.5X224.0 公分，東京國立近代美術館藏。來源：《東京國立近代美術館所藏名品選 20 世紀の繪畫》（東京：東京國立近代美術館，2005），圖 58。

見到楊英風所受到前代佛教藝術與學者研究成果的啟發。參見陳清香，《臺灣佛教美術》，頁 373；祖慰，《景觀自在：雕塑大師楊英風》（臺北：天下遠見出版公司，2000），頁 115-117。

如前所述，本文所提到的以近代風格所製作的作品，多半仍帶有宗教性質，因而脫離宗教意涵等觀念，對早年臺灣籍藝術家而言，似乎仍無這樣的觀念，僅有蔡雲巖之《齋堂》一作似無涉及宗教性質，僅是客觀的描繪出臺灣當時的佛堂擺設。但無論如何，近代美術的表現方式進入宗教藝術領域，畢竟對宗教藝術的發展產生影響，這種風格的變化，江燦騰曾稱之為「臺灣本土化的風格」，他以黃土水的釋迦像為例加以定義「並非只是『臺灣人』或在『臺灣島』上的創作。而是具有文化自覺的『主體性』，並本此『自覺』，吸收各種藝術精華，以創作出和臺灣社會心靈相應的優秀作品」。²¹然而，這樣有「自覺」與「本土性」的作品，江氏僅舉出黃土水與陳進的佛教圖像作品，無論就數量或代表性上均顯不足。此外，何以接受新式的美術訓練所製作的作品，就可以比傳統的佛教圖像更可以與「臺灣社會心靈相通」呢？就這部分的理解上，江氏顯然摻入過多主觀的詮釋。

臺灣近代美術中的佛教圖像，雖然以當時的社會情況而言，像是畫家偶一為之的創作，並沒有帶給臺灣佛教藝術直接的轉變。但若以今日吾人所見的佛教藝術現狀，從事傳統彩繪或書畫的畫家，在製作帶有佛教圖像的作品時，除了沿襲既有的粉本或師承而來的傳統外，仍多少受到品味的轉化而產生變化。比如今日常見臺灣地區廟宇彩繪的畫家，在人像繪製的比例與敷色上，更加貼近西方的寫實技巧，並帶入明暗，使人物臉部與雙手處產生立體感。比如陳玉峰早年的門神繪像，已可見到融入西方的光影手法（圖 18）。這在其子陳壽彝的門神繪像更為明顯（圖 19）。這樣描寫的手法，早在日本畫家田村宗立等人的作品中即可見及。雖然相較於日本畫的發展，臺灣的宗教繪畫變化的幅度較受侷限，但從歷史發展來看，這樣的轉變顯然也是受到近代美術潮流的影響所致。

然而隨著現代藝術的引入與傳播，大量戰後西方的美學與哲學觀念成為藝術

²¹ 江燦騰，《臺灣當代佛教—佛光山、慈濟、法鼓山、中台山》（臺北：南天書局，1997），頁 116。

發展的主要依據，此時臺灣藝術家在處理宗教圖像時，已逐漸擺脫既有的宗教意涵，並以其他的切入角度，重新詮釋宗教圖像背後所乘載的象徵意義。比如張乃文自 1997 年以來發展出論者所謂「類傳統佛造像」或「類佛教造像」的系列作品。²²許遠達提到：「之所以會以『類佛像造像』一詞，乃是因為其所創作的根據雖援引佛教經典，但所呈獻出的圖像毋寧以『神怪』稱之為佳，因而以『類佛像』為名。」²³並對此一類的作品給出定義：「其目的在於引渡佛教歷史脈絡，藉由其所雕造的雕塑形象，於作品中成為一種觀念式文本現成物。其並非傳承佛教造像的整體概念或雕塑美學，而在於以自我的直覺經驗作為作品時見的依據；另一方面則以其形象所形成的外貌將觀念式的文本引渡至作品之中。」²⁴概言之，張乃文只是藉佛教造像的外觀來吸引觀眾的注意，實際上與雕塑傳統、佛教精神或背後的宗教意義毫不相關。



圖 18 陳玉峰，秦瓊、尉遲恭畫像，1930 年代，木板設色，私人藏。來源：《門上好神：臺灣早期門神彩繪 1821-1970》（臺中：文化部文化資產局，2013），頁 156。



圖 19 陳壽彝，秦叔寶像，1973 年原作、2005 年修，木板設色，286X96 公分，臺南興濟宮三川殿明間。來源：《臺灣門神圖錄》（臺北：貓頭鷹出版社，2012），頁 30。

²² 許遠達，〈身首異處的物像靜默—談「2003 張乃文—回天乏術」畢業展〉，《藝術論壇》第 3 期（2005 年 5 月），頁 217-218。

²³ 許遠達，〈破除隱身的知識障：從神佛與妖魔界線的混種談張乃文的創作〉，《藝術家》第 376 期（2006 年 9 月），頁 164。

²⁴ 許遠達，〈身首異處的物像靜默—談「2003 張乃文—回天乏術」畢業展〉，頁 219。

以張乃文所作之「無明」(圖 20) 為例。該作品的呈現為一個倒置的中空佛頭，佛頸處有個斷開的卍字符號，感覺與臺灣的回收符號頗為相似。此作品在北美館展出時，又加入了畫有卍字符號的籃框於倒置的佛頭之上。²⁵許遠達認為，此作品「要觀者以行動來挑戰自身的信仰，...要觀者放棄圖像與權威的連結，甚至可以說，他要觀者放棄信仰或權威回到自身的思索能力上。」²⁶對作者而言，這是以傳統的形象去顛覆形象背後所賦予的神聖性，但這毋寧受到西方的基督教文化的影響，想套入臺灣社會與佛教之間的關聯性。若以出發點來看，則當代臺灣藝術表現中使用佛教圖像，已經脫離日本近代化以來的民族意象，也脫離日本殖民時期臺灣藝術家引入近代佛教圖像的新式風格。



圖 20 張乃文，無明，2004，鋼、青銅。來源：作者自攝。

又如楊茂林自 2002 年起，開始發展「請眾仙 III—封神之前戲」(圖 21)，將動漫人物結合佛教圖像，使動漫人物的造型帶有佛教造像一般莊嚴的樣貌。論者提及這是楊茂林「請眾仙」系列的第三個階段，並以此開展出楊茂林一系列類似的作品：「楊茂林將卡漫人物與傳統民間宗教典制中的神明結



圖 21 楊茂林，請眾仙 III—封神之前戲，2004，

²⁵ 龔卓軍，〈什麼東西？！：張乃文「不是東西」展的台式多向雙關語法〉，《典藏今藝術》第 180 期（2007 年 9 月），頁 117。

²⁶ 許遠達，〈破除隱身的知識障：從神佛與妖魔界線的混種談張乃文的創作〉，頁 169。

合，如大王、明王、菩薩、如來等護法 複合媒材。來源：張家珩攝。

神，並沿用佛教教義中的『存有善心便會成菩薩，人人都可以達到對真理的大澈大悟的境界，悟道就是成佛，人人都可以成佛』的觀念，將代表正義角色的卡通意象列入『封神榜』，送入仙班。」²⁷由文中可以發現，無論是藝術家或是評論人，對於所謂「佛教教義」或「神明」的理解並不精準，但精準與否並非藝術家著墨的重點，他所使用的概念只是基於尋常臺灣人對一般宗教的粗淺認識，套入他所想要表現的主題。楊茂林雖然大量轉化佛教的圖像，但他所塑造的其實只是粗略的「神聖性」，與其說藝術家在討論或解構佛教圖像的樣貌，不如說是在討論現代社會的情況，如論者所言「隨著媒體影像的全球化，影像成為構築人們生活的重要機制，傳統神聖宗教信仰也逐漸被世俗影像所取代，結合商業資本主義的運作邏輯，這些世俗卡通符號影像逐漸佔據日常生活。」²⁸

但同樣的，楊茂林使用佛教圖像，亦是從西方的觀念出發，這也可以從論者以後現代美學的特性加以剖析旁證。也就是說，當代藝術中對佛教圖像的使用是從全新的脈絡與觀點出發，如前所述，其中並無近代臺灣美術的傳承。

雖然就結果論，近代臺灣美術中的佛教圖像，似乎並無傳承與發展，但在某種程度上來說，佛教圖像終究走向西方觀念影響下的解構之路，透過揉雜、揶揄、戲仿，甚至顛覆的方式，給予當代臺灣社會在視覺與思考上的衝擊。但在另一方面，傳統佛教圖像的傳承，似乎並沒有因為這樣的碰撞而有所調整，即便有如楊英風等知名藝術家投入塑造佛像的行列，以西方美術訓練的背景與中國美術史的援引，發展出不同於既有形象的佛教造像。但在此之後，佛教圖像又重回傳統的造型脈絡，沒有太大的變化。像日本奈良藥師寺放置日本當代藝術家平山郁夫的

²⁷ 邱誌勇、呂欣儒，〈世俗遊戲於眾神國度：論楊茂林「請眾仙 III—封神之前戲」系列雕塑之文化現象〉，《當代》第 232 期（2006 年 12 月），頁 119。

²⁸ 邱誌勇、呂欣儒，同上註，頁 126。

壁畫作品（放置於玄奘三藏院）（圖 22）及中村晉也（1926-）的雕塑作品（放置在金堂與西塔），由藝術家創作出具有現代風格的作品，替佛教藝術的發展帶來不同以往的創新風格。在佛教信仰興盛的臺灣，似乎缺乏這樣的勇氣與意願，對目前臺灣沿襲下來的佛教圖像作出轉變。然而，前人的經驗已經提供一條方向，這是否可以成為今後臺灣佛教圖像轉變的可能與發展，值得吾人借鏡。



圖 22 平山郁夫，大唐西域壁畫配置圖。來源：《別冊太陽：平山郁夫歩く続けて、描き続けて》（東京：平凡社，2011），頁 55。