



國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

V

藝術殿堂

觀音與羅漢

關公與嫦娥

脫離廟宇

走入屬於他的藝術殿堂中

國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

參加博覽會

李 松林跨出傳統木雕的疆界，不只顯現於天主教諸作反映的宗教取向，由許多其他角度觀察，也可以看出他多方面的嘗試。為博覽會創作就是其中一種難以為傳統匠師想像的活動。

●李松林曾於一九六四年，應經濟部的邀請參加紐約世界博覽會展覽，這在木雕界應是難得的經驗與榮譽，但其實這不是他第一次參加博覽會。一九三五年的台灣還處於日治時代，日本為了慶祝治台四十年，因此特別舉辦了「始政四十年台灣博覽會」，以台北為主要會場。這是台灣至今唯一舉辦過的一次大型博覽會。李松林就曾回憶道：「總會場在台北，台中亦有一小會場。坐了五小時火車到台北，還要過夜，看了好幾天。當年亦見福州工藝品來參加，有一館也出售展覽品」。其中雖不乏日本產業的介紹，但大部分仍為台灣本島風景、農工商業特產種種展示館。台灣中部當時因受地震災害，因此規模縮小。

李松林當時因金銀廳主人黃秋推薦，製作了「蘭花」掛飾送展，並曾到台北參觀博覽會。

●這面參加台灣博覽會的「蘭花」掛飾，是以不同材質及顏色接合完成的；浮雕的白色蝴蝶蘭花瓣、綠色葉片、蛇木上的鬚根，以及作為襯底有許多溝槽的「蛀材」。所謂蛀材，多為廢棄舊木，在清除侵蝕腐蛀處後，呈現出天然的紋理。李松林利用不同木料的特性，模擬物象的種種質感，例如深綠色的蘭葉，因為留下的木料厚度、打磨得平滑的表面與對於緩緩起伏的控制，充分表現出蝴蝶蘭葉的肥厚，並在有限的空間裡，呈現其多角度的翻轉。整株蘭花最後優雅地被收束在橢圓形區域中，靜靜地綻放著。選擇蘭花作為參加台灣博覽會的主題不只因為它象徵著君子之德，也因為蝴蝶蘭為台灣的象徵，符合台灣博覽會的精神。這件作品後來為辜家女婿陳讚治購回，現在仍保存於辜振甫舊宅（今鹿港民俗博物館）中。

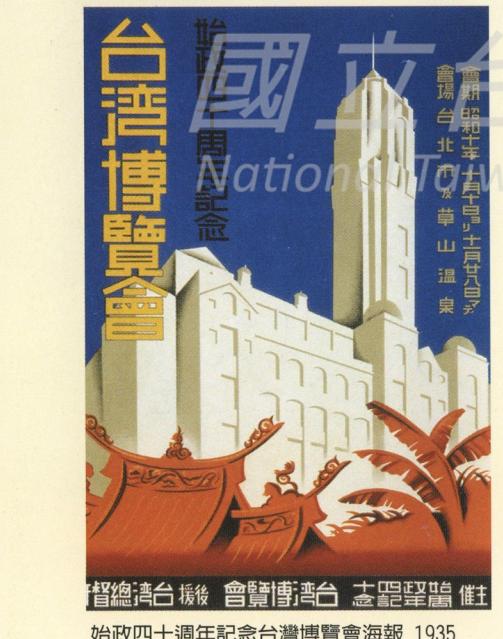
台灣博覽會

日本政府為宣揚其政績，因此將台灣塑造成為「模範殖民地」。在一九三五年統治台灣四十週年記念時，籌畫當年秋天以台北市公會堂（今中山堂）周遭區域、新公園（今二二八紀念公園）、草山（陽明山）、大稻埕作為舉行「始政四十週年記念台灣博覽會」的四個主要據點，各州廳亦配合設立地方館。這是全島動員、歷來活動規模最盛大的一次。不但在島內如火如荼的組織、籌備，宣傳對象更擴及日本及中國等地。日本政府並為此加強島內環境衛生、變更海運航班、島內交通動線等。台北市配合博覽會，以當時流行的裝飾風格搭建展覽館、牌坊與騎樓等建築，夜晚並以電燈與霓虹燈營造出另一番炫麗面貌，大大改變了台北的城市景觀。

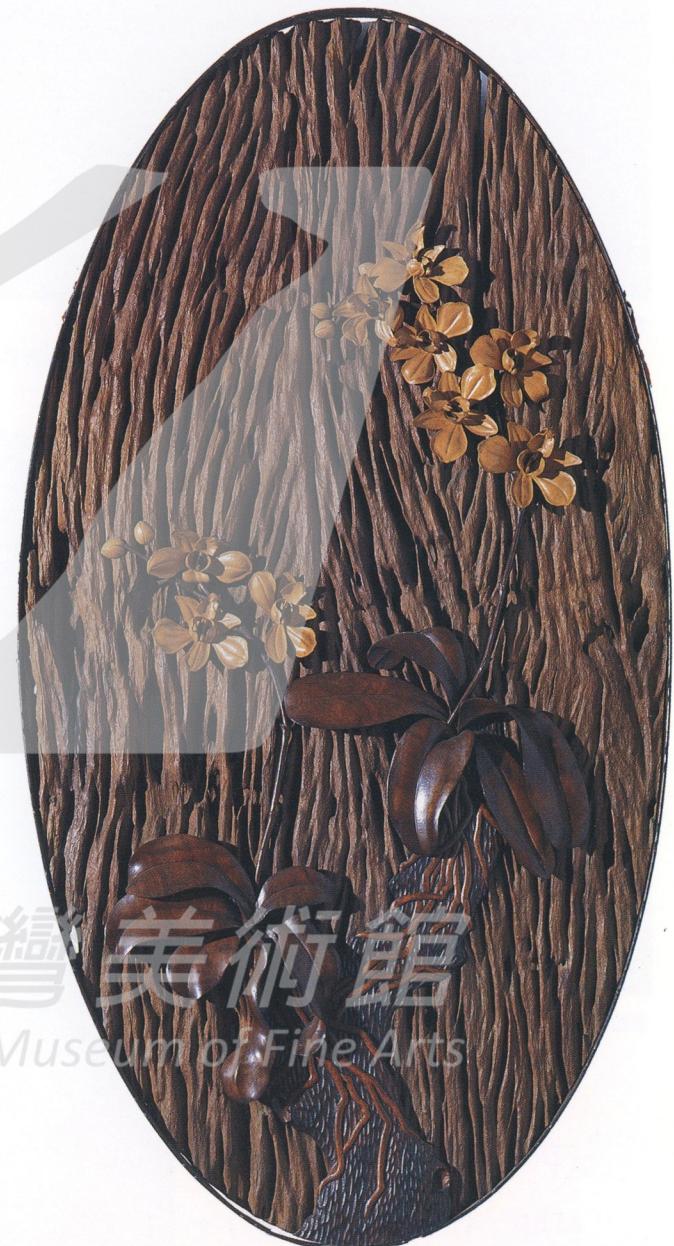
博覽會展覽館可分為兩大類，一類是由台灣總督府負責的「直營館」，包括林業館、興業館、福建省特產物介紹所等，一類是由政府招募島內外民間團體參與展出的「特設館」，包括滿州館、糖業館、東京館、三井館等。此外，為了讓博覽會在台灣各地全面展開，因此除了澎湖以外的各州廳都在當地設置具有各地特色的「地方館」，例如：基隆設有海女表演採集珍珠的「水族館」、板橋林家花園的「鄉土館」、台中介紹中部三十二座三千公尺以上高山的「山岳館」等等。李松林的「蘭花」雕飾，由大台中州廳徵集，當時展出於台中的地方館中。



台灣博覽會會場



始政四十周年記念台灣博覽會海報 1935

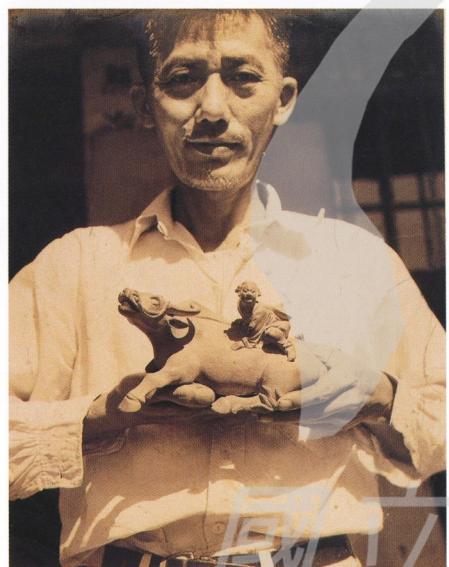


李松林 「蘭花」掛飾 1935 75×39公分
(現藏於鹿港民俗文物館)



李松林 是花是蝶 1986 53×165公分

相距半世紀，以蝴蝶蘭為同樣主題的作品，對照下可見李松林更為圓熟的技法表現。



李松林與作品「溪兒耕歌」合影



李松林 溪兒耕歌 1960 14×23×11

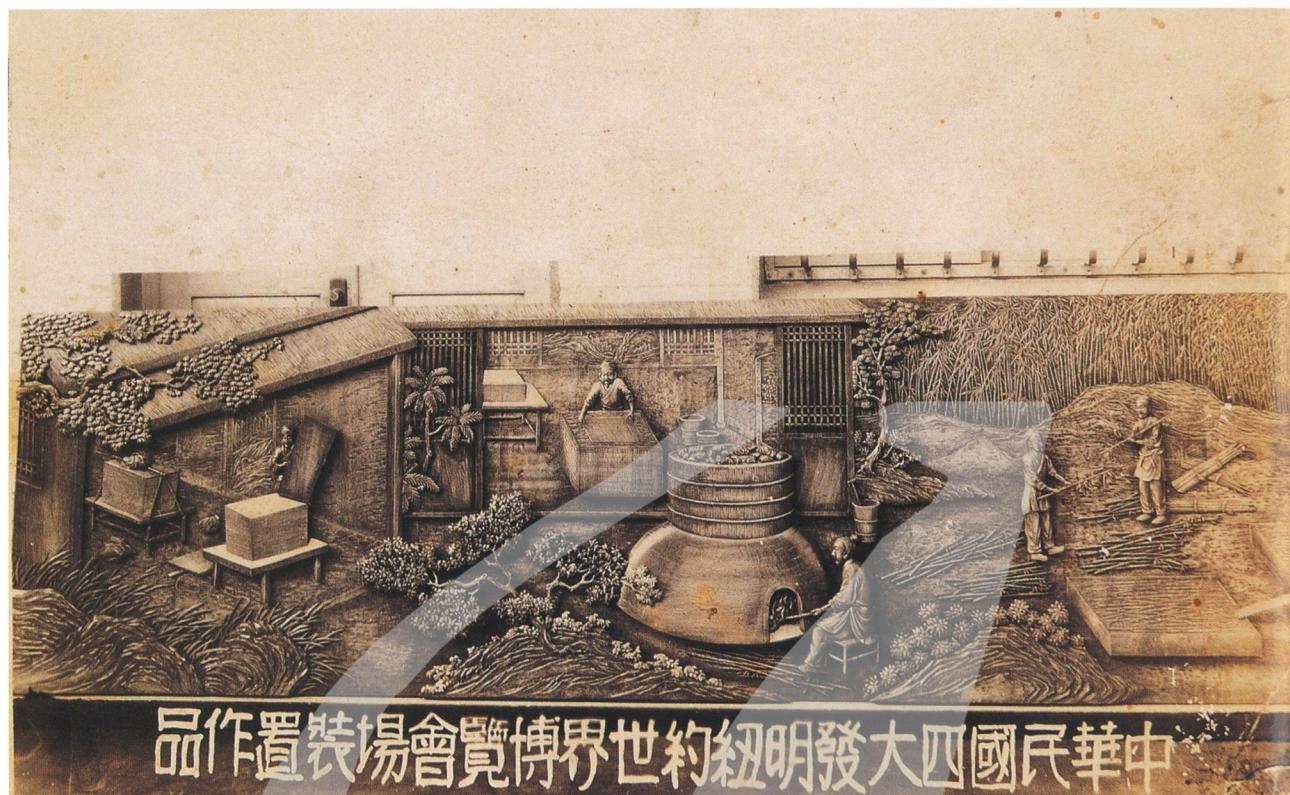
●約莫三十年後的一九六四年，李松林參與的這場是規模更大的世界博覽會，舞台轉為紐約皇后區，當時正值紐約建市三百週年，主辦者為籌措經費，首次對參展的國家與廠商收取租金，因此不受國際展覽局承認，多數歐洲國家也未參與，參展國只包括三十六個國家及地區，台灣就是其中之一。李松林負責的部分是中華民國博覽會會場的裝置。由於當時負責籌備的經濟部不滿意原本的會場佈置，重新規劃了「中國四大發明」的主題，緊急與李松林聯絡製作會場擺設之木雕作品。李松林便在過年時趕工，完成「造紙術」、「印刷術」、「指南車」、「養蠶」這四件淺浮雕。

●根據殘存的黑白照片，可以約略見識其概貌。以「養蠶」為例，在畫面上建築物分割出的幾塊空間中，異時同圖地填入養蠶到取絲、紡織幾個不同階段；斜向深入的屋宇、大塊清楚的地面、只露出樹木、岩石上半部暗示著沒被呈現

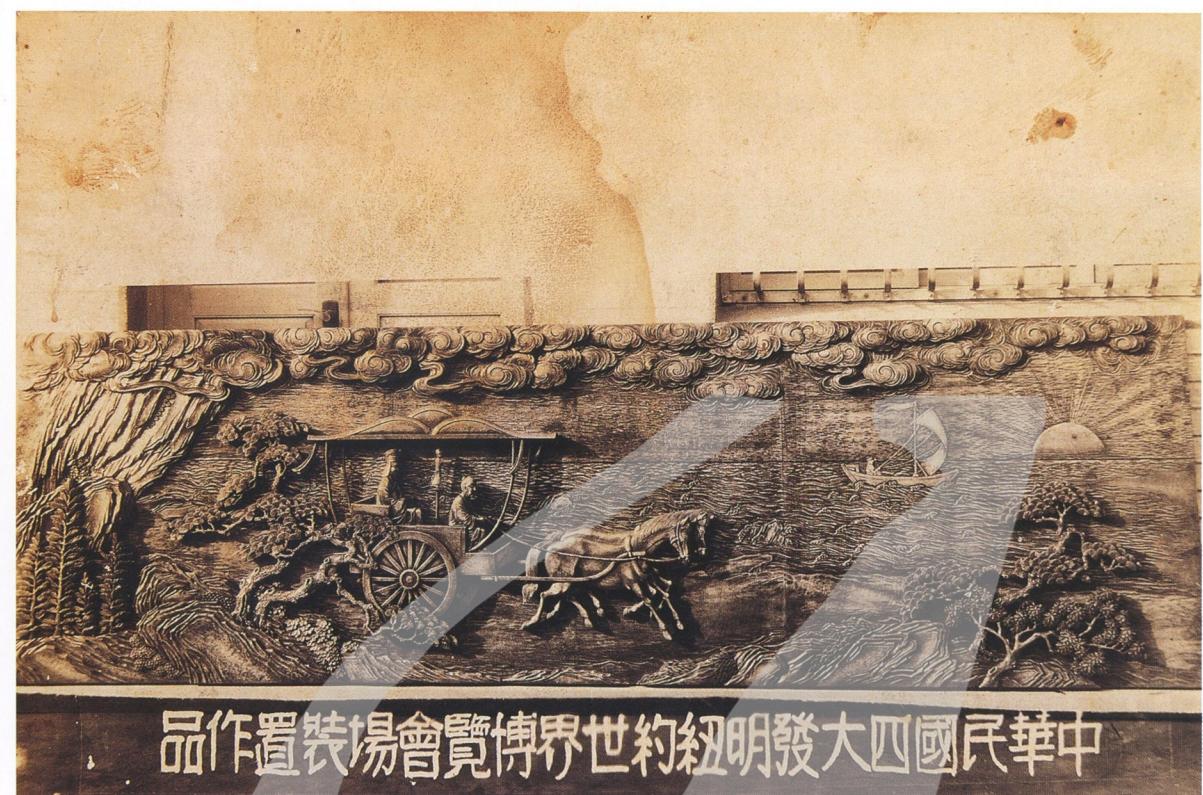


李松林（右二）與友人攝於鹿港文開國小旁

的更多景物，都在營造三度空間的錯覺。但以上種種表現空間方式的複雜結合，其實較常見於繪畫作品中，而非承自木雕的傳統作法。的確，「四大發明」木雕並非李松林創稿，而是經濟部交付的圖樣，不過期間曾與相關人員商討修改問題以利於雕作。這種由他人供稿，再由李松林將其轉為木雕形式呈現，對他來說並不陌生，先前介紹過的三峽祖師廟「竹林七賢」，即為極具「繪畫感」的類似作品。博覽會過後，「四大發明」木雕並沒有運回台灣，而在美國留下來，藏於紐約聖若望大學中。



李松林 中國四大發明之造紙術 1964



李松林 中國四大發明之指南車 1964



李松林 中國四大發明之印刷術 1964



李松林 中國四大發明之養蠶 1964

李松林的飲中八仙

〈飲中八仙歌〉其詩如下：

知章騎馬似騎船，眼花落井水底眠。汝陽三斗始朝天，道逢駔車口流涎，恨不移封向酒泉。左相日興費萬錢，飲如長鲸吸百川，銜杯樂聖稱避賢。宗之瀟灑美少年，舉觴白眼望青天，皎如玉樹臨風前。蘇晉長齋繡佛前，醉中往往愛逃禪。李白一斗詩百篇，長安市上酒家眠，天子呼來不上船，自稱臣是酒中仙。張旭三杯草聖傳，脫帽露頂王公前，揮毫落紙如雲煙。焦遂五斗方卓然，高談雄辯驚四筵。

這是唐代的杜甫所作的〈飲中八仙〉，詩中描述當時八位以飲酒聞名的人物，飲酒時的狂態，雖然不確定這八位著名文人士大夫是否真的曾經在一起飲酒，但在李松林木雕作品的演繹中是將場景壓縮在一起，呈現出人們飲酒歡暢熱鬧的情態。

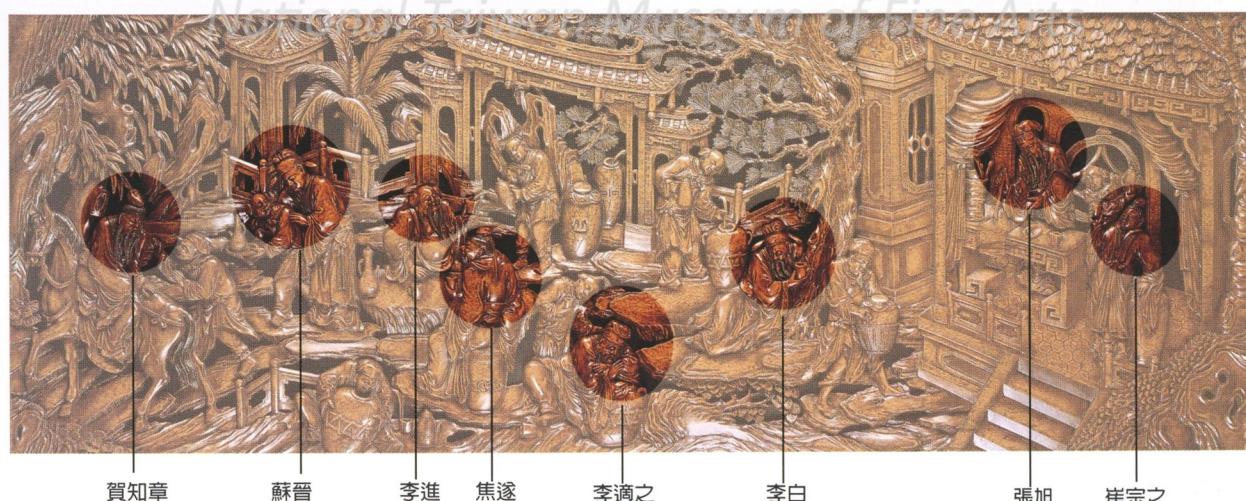
畫面物像複雜繁密，會以高低差強調前後差別，這類作品讓人覺得有種接近繪畫的平面效果。



李松林 飲中八仙 1987 85×191公分



李松林 飲中八仙（透雕稿）1987





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

李松林 八仙——李鐵拐、鍾離權 1979 46×25×21公分



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

李松林 八仙——韓湘子、張果老 1979 46×25×21公分

國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts



李松林 八仙——曹國舅、劉海 1979 46×25×21公分

國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts



李松林 八仙——呂洞賓、何仙姑 1979 46×25×21公分

傳承再造

●李松林聲名日隆後，也開始傳徒授業。他曾表示：「收徒無條件，只要徒弟能作久就可以，有的難免半個月、幾個月而已。粗細又皆須學習，以後出師才有辦法獨當一面。」乍看之下，似乎不需要什麼條件，但要學會任何技術，總是要經過辛苦的磨練，何況在以工細聞名的李松林門下。他對作品的細節毫不馬虎，總是指出各個毛病，是個相當嚴格的老師，總要到真正作好了，才會停止要求。繼承父業的李秉圭曾苦笑著表示：「真正作好了，他也不會說什麼稱讚的話，因為對我父親來說，作得好是應該的。」

●就李松林的標準來看，除了瞭解各式刀法、刻法外，出師後，一位真正成熟的匠師還必須練就「四點金」的本事。「四點金」原本是指撐起建築結構的四根主要柱子，後來被木雕師傅轉為比喻

熟悉「人物」、「花鳥」、「博古」、「雜碎」四種題材，如此才能應付各種工作需求。

●木雕匠師除了需要具有雕刻這四種題材的能力與經驗之外，更上一層樓則須要有「創稿」的能力。因為每件作品需要的尺寸不同，即使利用相同的圖稿，也必須作某個程度的修改。木雕匠師成功與否，與創稿的能力息息相關。李松林除了可以將業主提供的圖稿轉換為雕刻以外，他創稿的能力更在行內有名。連另一位也曾在鹿港天后宮留下作品的木雕好手泉州師父「連吉師」，也曾要求李松林幫他畫些稿樣，以方便於他在新竹順利地承攬工作。

●部分李松林出師的徒弟仍留下來，與日治時代以來合作的匠師，及堂兄李煥美的徒弟一起承接工作，繼續磨練技術。

●除了自家所收的學徒外，李松林也受到許多單位開班授徒的邀約。早在一九

五四年，當時的台中縣長于國楨在黃秋家中見到李松林的作品，便力邀他到甫成立的草屯手工藝研習班任教。草屯手工藝研習班的前身為日本政府於一九三八年開設的「竹材工藝傳習所」；一九五〇年代由於竹材工藝品銷路銳減，因此縣政府特別聘請台灣美術大師顏水龍開辦此一機構冀圖振興。

●五〇年代是李松林製作許多四屏小屏風外銷的顛峰期，五〇年代是李松林製作許多四季花鳥掛屏的顛峰時期，不但接獲許多台北貿易商的訂單，而且也接

受來自經濟部台灣手工藝推廣中心的委託，或許因此格外顯得一枝獨秀，而獲聘任教。不過，當時手工藝研習班的條件並不好，只能負擔公務員水準的待遇，這對家口眾多的李松林來說無法維持家計，因此任教一個多月後便離開了。之後，亦曾擔任鹿港青年商會木雕研習班指導等職；一九八九年李松林獲選為「國家重要民族藝術師」後，也曾在教育部委託下，於彰化縣立文化中心開辦傳藝課程，訓練藝生的雕刻技術。



李松林（左一）與訂購者於四小屏風前合影。

畫稿

雕刻師父的圖稿除非特意複製保存，否則由於將圖稿貼在木材上進行製作，隨著作品完成，圖稿也煙消雲散。目前李松林留下的多是晚期作品的圖稿。有的是原稿，有的依原圖稿重新描摹，有的以複寫紙或影印機複製。由「鍾馗」的原稿可以看出在簽字筆底下不斷重複的鉛筆線條。李松林一次又一次改變線條，尋找最適當的角度與位置。單純由圖稿上，李松林將鍾馗的身軀朝畫面右方修改得較窄，似乎是希望讓鍾馗與小鬼之間的空間不顯得那麼迫促。但如對照過實際作品，可以推測李松林在繪製草圖時可能意識到鍾馗腰部扭轉以及肩部傾側三度空間的表現，希望讓姿態更帶動勢及魄力，因此最後定稿時才會向右修正，提示鍾馗的身體並非正面面對觀眾的狀態。

端詳木雕師父的圖稿，總令人覺得萬分神奇。二度空間的繪畫通常只能表現從某一個角度看過去的景象，但木雕師父描繪的圖稿，卻可以囊括他們對整個作品三度空間的想像。最後完成的作品，通常不是一個角度的觀賞，即使像寺廟中的拱眉與員光，老練的師父們也會考慮觀看者的視角，與廟中光線將會對作品造成的影響。當我們將繞著「鍾馗」這類圓雕作品觀賞時，不禁會折服於他們「面面俱到」的能力。

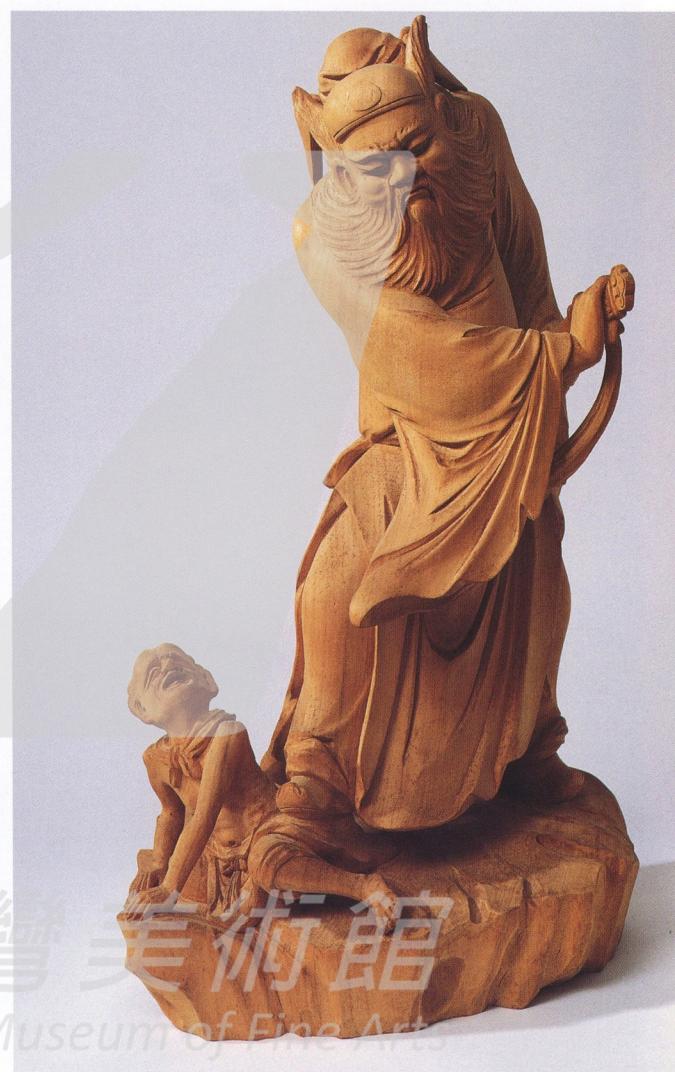
李松林創稿的能力一向為人所稱道，但這也是刻苦修習的成果。現存的手稿中就有臨摹自他人畫稿或出版品的部分。這類臨摹之作，由於本為插畫或畫譜的圖像，不可能考慮應用在木雕作品的注意事項與講究之處，因此這部分臨摹作品就像吸收繪畫主題與表現方式的一張張自我鍛鍊之作。據說李松林年輕時，堂兄李煥美亦會由他人處借閱畫譜研究，李松林便會趁此機會也借觀臨摹，透過這些刻苦學習，可以理解為何他後來會擁有出色的創稿能力。由目前留下的臨摹之作，可以感受到較具動態，或是令人莞爾的題材頗能引起他的興趣。這也可與他晚期表現「人生四暢」一類作品帶有的淡淡諷諭感相合。



臨摹畫譜的線稿



李松林 鍾馗（畫稿）



李松林 鍾馗 1985 45×26×18公分

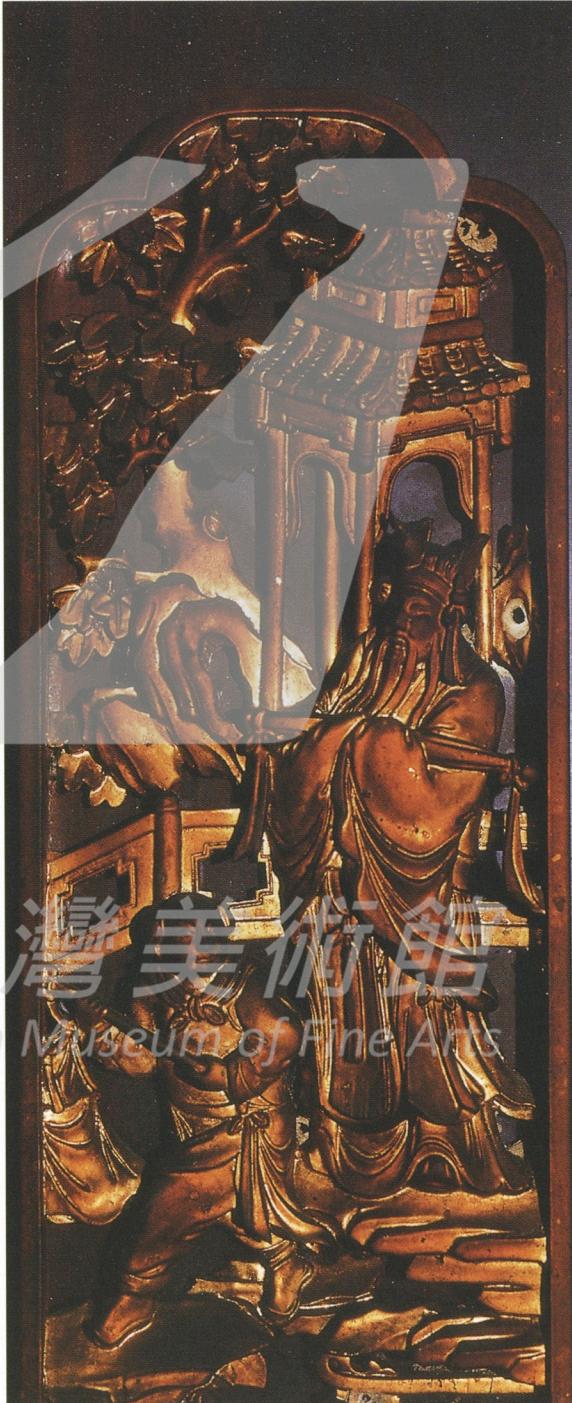
從圖稿判斷原設計使用的雕刻方法

李松林遺留下來的圖稿很多，其中部分很幸運的還找得到實際作品或是照片可供比對，但有些則僅留下圖稿讓人猜想原作的狀況。

其實圖稿本身的畫面設計，便透露出作者的意圖或技法。以「孔明出師表」的圖稿與透雕作品為例，畫面元素雖然大致相同，不過在比例或是安排的位置方面並不一致：「孔明出師表」圖稿的畫面佈局留下較多空疏的部分，說明了這應該是一件浮雕式作品的設計稿，不需挖空，因此在設計上也不需讓景物填滿整個畫面。



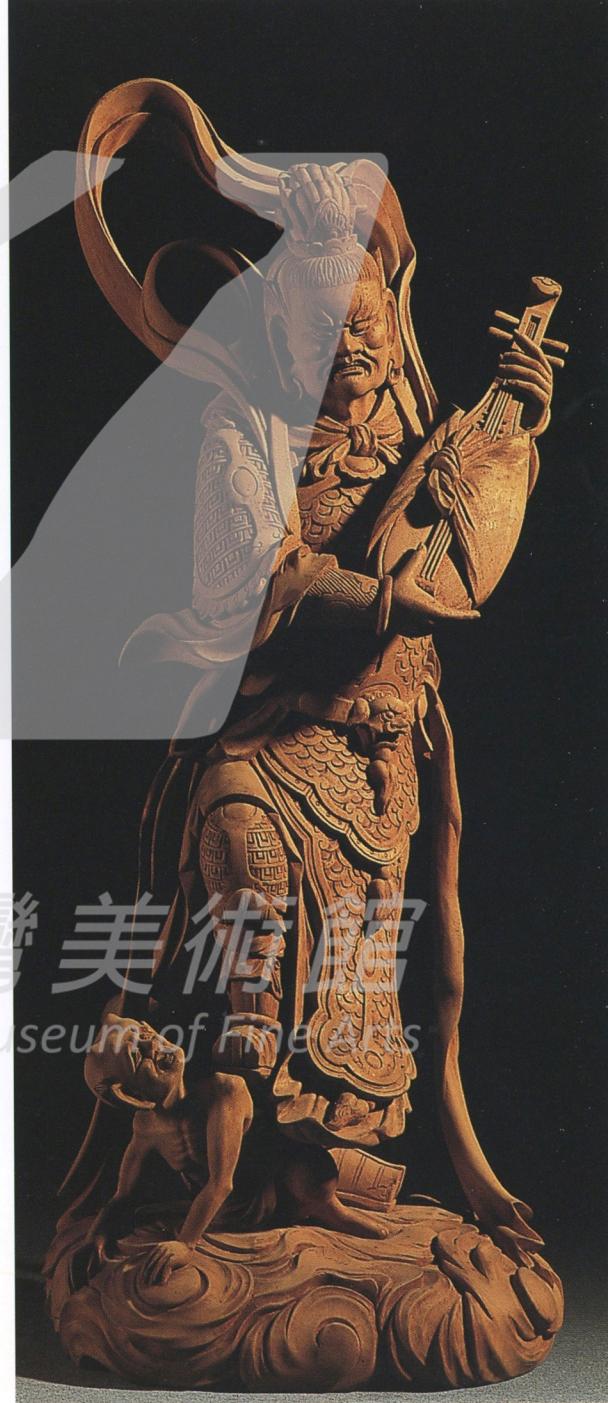
李松林 忠孝廉潔之忠——孔明出師表（畫稿） 1962



李松林 忠孝廉潔之忠——孔明出師表透雕 1962



李松林 四大金剛——持國天王（畫稿） 1984



李松林 四大金剛——持國天王 1984 68×28×23公分

類似的圖像

李松林留下的畫稿及作品，不乏重複的母題，例如衆多莽龍桌案的作品與圖稿中常見的威猛巨龍、乘雲御風的衆仙，或者飄揚的旌旗。將這些不同時期的作品排列，當然可以看出其間的變化，不過也不乏共通之處，例如：全正面的龍頭、略呈品字型迴繞於後的龍身、雙爪抓著的方形印符與圓形龍珠。這些相似之處，有些是因為主顧訂製時直接要求仿照某些舊作的樣式，但有些時候，當木雕師傅接獲訂單時，會像組合拼圖般地，依照訂製物件的大小與金額，選擇適當的圖像和數量，重新排列成另一份畫稿。影印機問世以前，可用較透明的紙張描摹原有圖稿再做調整，影印機普及後，則可局部複製、縮放原作黏貼成新稿。



李松林 瑞獅 1985 29×23×19公分



李松林 對獅畫稿



李松林 莽龍神案 1968



李松林 莽龍（畫稿） 1983

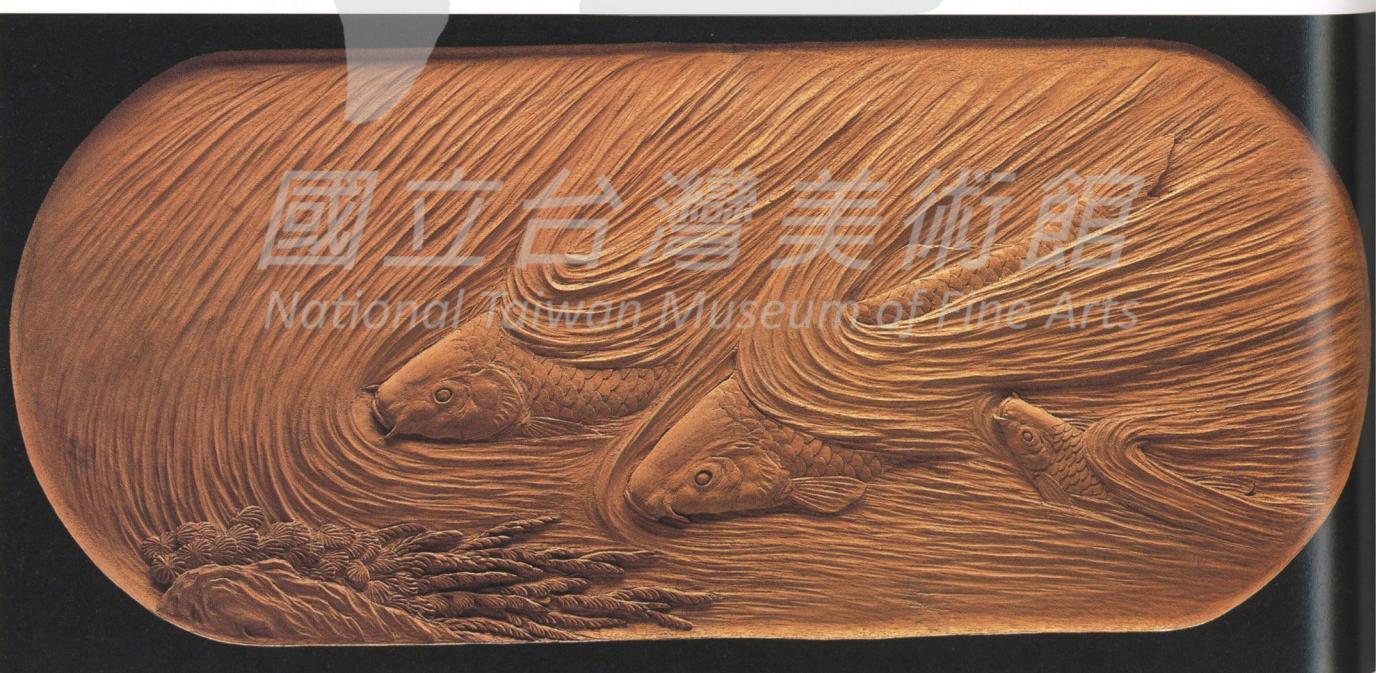
1984 蔣經國當選第七屆總統、李登輝當選副總統。

從工藝品到藝術品

●隨著台灣經濟文化的發展，李松林晚期作品不再只是附屬於寺廟的裝飾，或者屋宇中的傢具，而朝獨立的藝術品轉型。

●一九八四年，台灣省農會，委託李松林製作賀禮「甲子熙年」。由這件作品中，可以明顯看出朝藝術品演進的趨向。作為獨立存在的作品，「甲子熙年」

以四面皆可觀看的「圓雕」形制構成；李松林利用精細的雕工，表現竹簍、麻繩與螃蟹甲殼種種不同的質感，並以螃蟹掙扎地推開蓋子向上攀爬的瞬間作為圖像構成的主題；作為「匣仔」的竹簍，或是螃蟹本身，都可以因諧音與特徵與「甲子」連在一起，「年」類似「黏」，讓人聯想到螃蟹吐出的泡沫，因此此作得名「甲子熙年」。



李松林 力爭上游 1979 61×110公分



李松林 飛黃騰達 1981 42×124公分



李松林 甲子熙年 1985 35×30×17公分



李松林 上暢九垓 1992 27×76×36公分

●其實，李松林雕製螃蟹歷史長久。早在日治時代，台灣受到日本喜好各式巧雕及精細工藝的明治時代以來民藝風潮影響，李松林便已雕製過螃蟹題材。在他雕製的供桌若有蝦兵蟹將等角色，也可以見到他雕製的螃蟹。後來結識的李梅樹，在一九八二年左右曾打算策劃一個民間工藝的展覽，並邀請李松林先生參展。李松林先生原本計畫以螃蟹為題作一件作品，另一件則應幼子李秉圭希望觀摩學習的要求，製作許久沒作的員光。以螃蟹為主題的作品，一開始的設計是可以吊在牆上的毛蟹與籃子，後來才修改為如「甲子熙年」一樣的圓雕。

這次的展覽雖然沒有辦成，但「甲子熙年」的原型就此誕生。

●螃蟹後來成為李松林晚年反覆雕刻的主題。但不只是桌上的小型擺飾或精巧工藝玩具，李松林晚年的螃蟹，無論是「甲子熙年」中在竹簍上攀爬的螃蟹，或者如「上暢九垓」中以奇木為岸，讓九隻螃蟹自由來去，表現的都不只是對質感的追求，也超越傳統民間工藝擅長並好尚由圖像取諧音製造吉祥意味，李松林作品中正撐開竹簍蓋子探出頭來的螃蟹，透露的生命感與活力，是能夠進一步將其作推向真正藝術品的重要部分。



李松林 上暢九垓（局部）

●一九八四年，李松林以圓雕的方式完成「十八羅漢」之後，更嘗試一個早期台灣雕塑大師黃土水曾經製作過的「釋迦出山」。

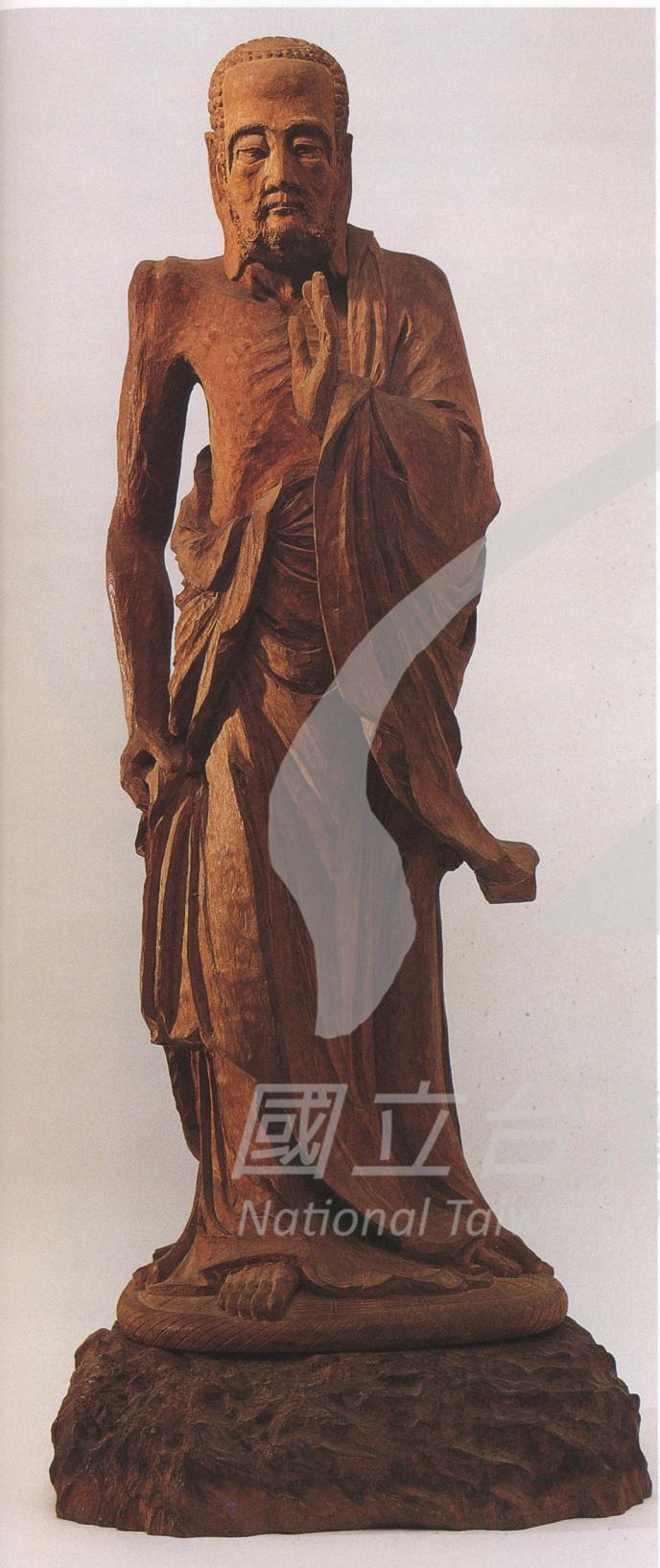
●黃土水在日治時代名聲便十分響亮，對於以往被視為「作工」的木雕師父來說，他這種科班出身的藝術家，是被當作神一般的崇拜。黃土水的「釋迦出山」原是為萬華龍山寺所作。他在製作木雕前，先以石膏做出模型。模型完成後再據以雕作。由於木雕原作在龍山寺的一場大火中焚燬，因此目前看到的「釋迦出山」青銅立像，是後來文建會由家屬收藏的石膏像翻模製成。

●與黃土水一樣，他也參考了日本收藏的梁楷「釋迦出山圖」，創造出自己的釋迦形象。梁楷畫中釋迦及肩的長耳垂，在他的作品中獲得強調，但不像原圖一樣呈雙手合十的立姿，李松林的釋迦一手微微提起衣裙，正緩步凝神走出修練的洞窟。這件作品特別不作光滑的打磨，而留下斧鑿痕，像是釋迦經過種

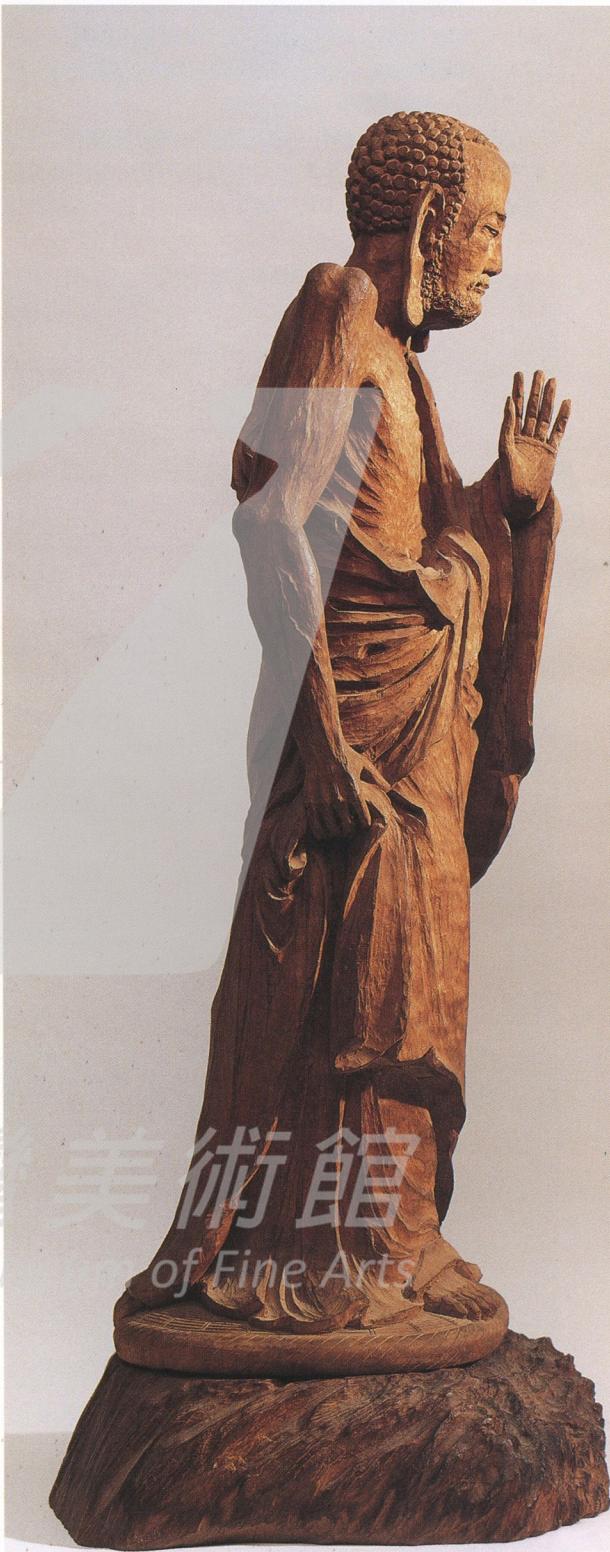
種試煉留下的痕跡。「釋迦出山」可說是李松林以黃土水的成就為目標，試探著踏入藝術創作領域的作品。



黃土水 釋迦出山像 正面



李松林 釋迦出山像 正面 100×40×41 木雕



李松林 釋迦出山像 側面 100×40×41 木雕

「粗胚」與「幼胚」

木雕並不是依據作品最後是否經過打磨來判斷完成與否。即使以精雕細琢聞名的李松林，也有未經打磨的作品。李松林曾說：「對一件作品是否打磨光潔，我並沒有固定，看作品論，幼胚粗胚，端視作品好壞了」。「粗胚」會留下斑斑斧鑿痕，「幼胚」則經過打磨，顯得光滑平整。他製作的「老子」與「老子騎牛」兩件作品正可為「粗胚」與「幼胚」的佳例。

「老子」與「老子騎牛」都刻畫著一位騎在牛背上的長者，但前者沒有經過打磨，留下許多雕鑿後的切面，後者則打磨的滑順光潔，連木紋的線條都不受切面干擾的顯現出來。除此之外，兩者的差異還包括「老子」搭配的人物衣著與姿態，明顯較「老子騎牛」來得率意，並且無論是表現人、牛甚至所行的地面，都以同樣的質感表現，頗能

傳達出萬物同源之感；「老子騎牛」的人物則穿戴著整齊的道教衣冠，像是為說明老子作為道教始祖的身份，較類似道教的圖像符號。總之，為因應不同目的、追求不同效果，李松林選擇了不同的技法表現不同情趣。

「老子騎牛」的典故，來自東周時代守函谷關的官員尹喜遠望東方有紫氣趨近，知道高人將至，因此清掃道路迎接。後來出現的人即是騎著青牛的老子。老子覺得與尹喜有緣，因此寫了五千字送給他，相傳這就是後來的《道德經》。由於道教將老子視為始祖，因此「老子騎牛」的形象也就廣泛流行於民間，廟宇中也常可見到以「紫氣東來」故事為題的裝飾，以比喻祥瑞將至的意思。



李松林 老子 32×24×18 木雕



李松林 老子騎牛 32×24×18 木雕

羅漢是佛教藝術中相當流行的主題，無論繪畫或雕塑，都可以見到不同時期大師留下的精彩作品。

一開始在佛教經典中的羅漢只有十六尊，而且皆為梵名。但隨著佛教在中國傳佈日久，這些羅漢紛紛被賦予漢名，並與一些中國歷史人物結合；數量上，也由十六位變為十八位。最遲到五代、宋初時，「十八羅漢」已成為民間耳熟能詳的一組神仙人物。

「十八羅漢」的成員名單，隨著地區不同而有所分別。即使就台灣而論，各地寺廟中的十八羅漢約只有一半是固定出現的班底。

李松林這組作品，便是屬於閩南系統的十八羅漢組合，作於民國七十三年，他七十八歲高齡時。這組作品深具企圖，共有十四件，皆以一位或兩位羅漢為主角，並製造與侍者、小鬼或瑞獸間的互動與幫襯。

據李秉圭先生所述，李松林的「十八羅漢」並非一開始就將十四件作品的圖稿設計完畢才動刀，而是一件一件分別進行。其中若干作品，還經過抽換。由此我們可以瞭解李松林精益求精、希望把整組調整到最好的態度。

第一件雕作的是「伏虎尊者」，屬於一位羅漢與瑞獸的組合。接下來雕作的順序已經難以查考，但或許同為羅漢與瑞獸組合的幾件作品在創作時間上會比較接近。

李松林「十八羅漢」中的「戲獅尊者」，並不是一開始設計的那一件。李松林原本的「戲獅尊者」是羅漢坐在獅子上的形象（可由「伏虎尊者」的形象推想），但後來另刻了目前的「戲獅尊者」，更覺滿意因此便將原作換掉。與此例相同換掉的還有「智公禪師」。

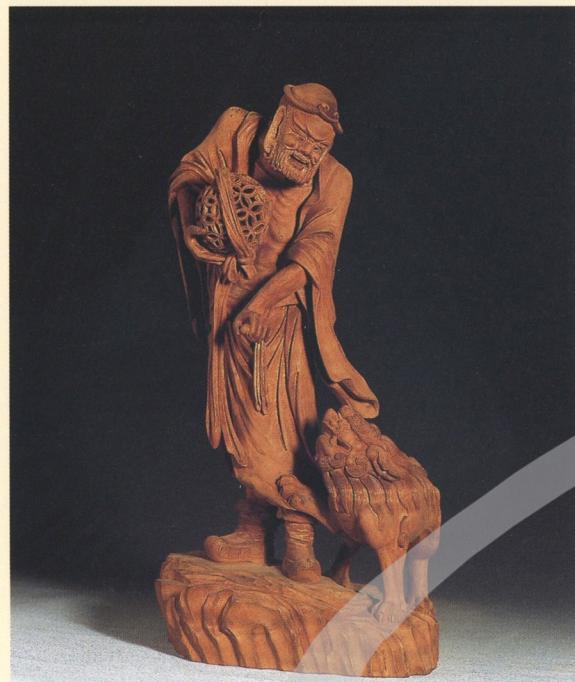
現存的「志公禪師」，與「戲獅尊者」一樣，皆非李松林一開始設計的樣子。據李秉圭先生表示，「智公禪師」原本是站姿，而非坐姿。會進行這樣的修改，或許是出於搭配另一件羅漢像使之成對的考慮。目前十四件羅漢群像中，「梁武帝」也是以坐姿與侍童相對，與「志公禪師」可說是同款式的設計，應該便是與之搭配成對的另一件作品。



李松林 十八羅漢—伏虎尊者 49×28×23公分 1984



李松林 十八羅漢—降龍尊者 47×24×15公分 1984



李松林 十八羅漢—戲獅尊者 46×25×22公分 1984



李松林 十八羅漢—志公禪師 45×25×22公分 1984

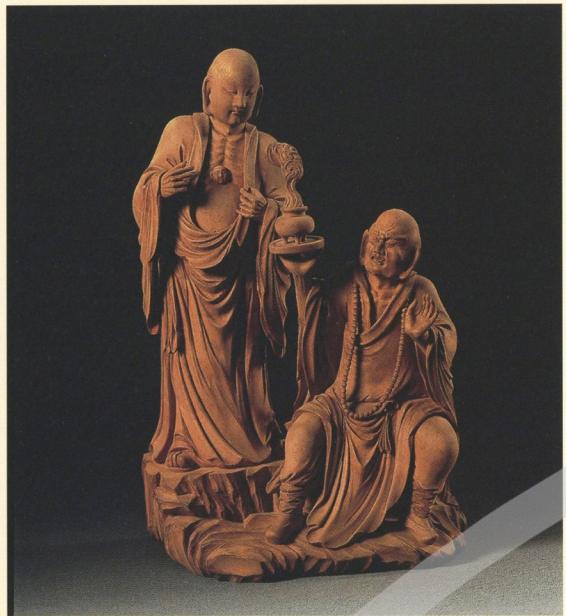


李松林 十八羅漢—目連尊者 44×24×20公分 1984

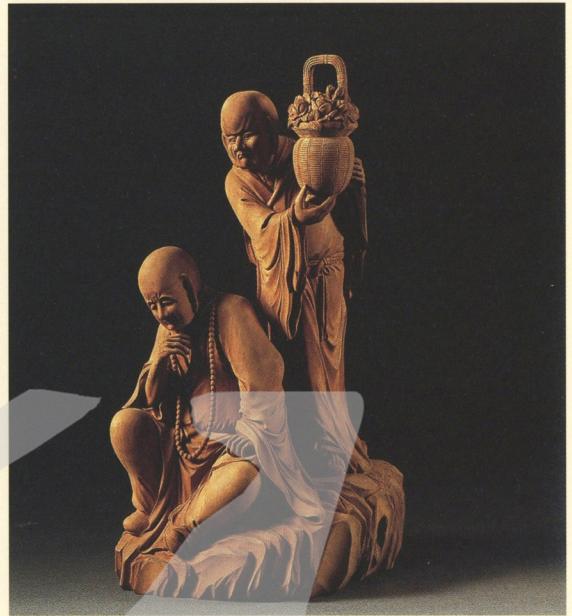


李松林 十八羅漢—梁武帝 43×24×20公分 1984

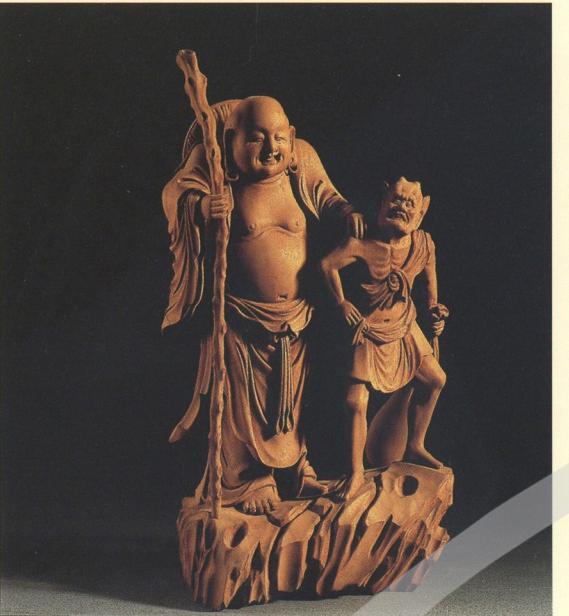
國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts



李松林 十八羅漢—進香尊者與開心尊者 $44 \times 27 \times 20$ 公分 1984



李松林 十八羅漢—進花尊者與慎思尊者 $48 \times 25 \times 24$ 公分 1984



李松林 十八羅漢—彌勒尊者 $46 \times 24 \times 17$ 公分 1984



李松林 十八羅漢—長眉尊者 $44 \times 24 \times 21$ 公分 1984



李松林 十八羅漢—進燈尊者與觀經尊者 $49 \times 25 \times 23$ 公分 1984



李松林 十八羅漢—進果尊者與達摩尊者 $44 \times 27 \times 20$ 公分 1984



李松林 十八羅漢—知覺尊者 $46 \times 25 \times 21$ 公分 1984



李松林 十八羅漢—飛鉢尊者 $46 \times 24 \times 21$ 公分 1984

●「進香尊者與開心尊者」、「進花尊者與慎思尊者」、「進燈尊者與觀經尊者」、「進果尊者與達摩尊者」，這四件作品很明顯的屬於李松林「十八羅漢」中的另一型設計。除了每一件都出現兩位尊者的形象外，「香、花、燈、果」原本就被視為禮佛的一組供物。台灣地區的十八羅漢群像中，都會出現「進香尊者」、「進花尊者」、「進燈尊者」、「進果尊者」這組羅漢。李松林的巧思除了展現在兩個人物尊像姿態的搭配照應上，也發揮在為「香、花、燈、果」四位尊者搭配「合適的另一半」上。「進燈尊者與觀經尊者」便是一個很好的例子，因為進燈尊者正好像體貼地為翻書的觀經尊者舉燈照明一樣，讓他可以靜心沉浸於佛經的閱讀中。

●「彌勒尊者」、「長眉尊者」、「知覺尊者」、「飛鉢尊者」雖然都以一位羅漢為主，但因搭配了侍童與小鬼，因此與「香、花、燈、果」系列的羅漢像一樣，是需要考慮兩個人物呼應組合的困難表現。

●為何有些羅漢兩兩成對，有些則以一位羅漢為主？如果十八羅漢均兩兩成對，那麼最後會出現九件作品，這對於傳統喜好成雙成對的習慣來說是有所抵觸的。因此李松林這組十八羅漢群像，出現了好幾種羅漢的表現方式，除了希望挑戰多樣化的設計以外，應該也同時考慮到尊像擺放時的配對問題。

國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts



十八羅漢——伏虎尊者

國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts



十八羅漢——降龍尊者



國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

十八羅漢——戲獅尊者



國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts



十八羅漢——目蓮尊者

130…木雕·暢意·李松林

國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts





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

十八羅漢——志公禪師

132…木雕·暢意·李松林



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

十八羅漢——梁武帝

V 藝術殿堂…133

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



十八羅漢——進香尊者與開心尊者

134…木雕·暢意·李松林

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



十八羅漢——進花尊者與憤思尊者

V 藝術殿堂…135

國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts



十八羅漢——長眉尊者

136

…木雕 · 暢意 · 李松林

國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts



國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts



十八羅漢——進燈尊者與觀經尊者

國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts





十八羅漢——進果尊者與達摩尊者

140…木雕·暢意·李松林



國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts



十八羅漢——彌勒尊者



十八羅漢——彌勒尊者（局部）



國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

十八羅漢——知覺尊者

144·木雕·暢意·李松林



國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

十八羅漢—知覺尊者(局部)



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

十八羅漢——飛鉞尊者

146 · 木雕 · 賴意 · 李松林



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

觀音像雕刻中的李松林

八十歲以後，是李松林人生第二個衝刺的階段，他不斷的嘗試，將自己的木雕作品帶入藝術殿堂，開始大量製作圓雕尊像。（圖片提供／李秉圭）



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

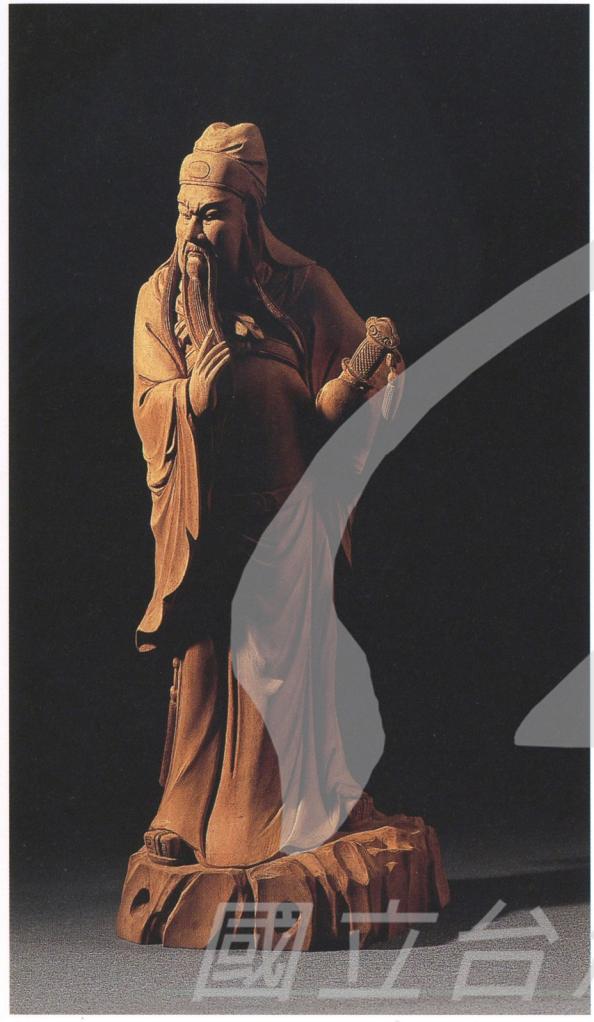
李松林 觀音菩薩 1987 63×23×20公分



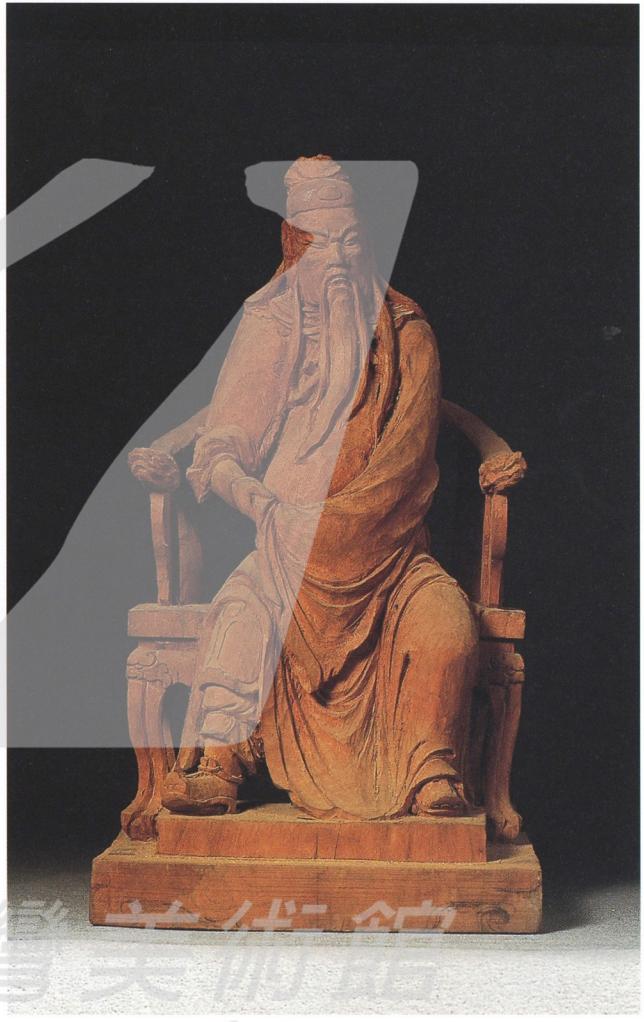
李松林 麻姑獻壽 1986 51×30×20公分



李松林 嫦娥奔月 1987 64×41×14公分



李松林 關公（一） 1988 64×16×15公分



李松林 關公（二） 1988 43×25×21公分

1987 台灣解除戒嚴，實施國家安全法。

●一九八七年的「人生四暢」，是李松林晚期的自信之作。鹿港天后宮正堂花罩欄杆前，有來自大陸的「連吉師」的四暢作品。李松林雖然一定見過，但他的四暢是自出機軸的創作。這四尊雕像或以表情，或以姿態，展現四位長者的安適暢快。其中掏耳者頭顱微側，靠近正掏著的耳朵那半面五官縮在一起，讓人直接感覺到他正享受著隨耳括子輕巧移動，耳朵深處得到的暢快感受。而伸腰者仰著頭隨哈欠將手向外推送，雖然看不到面部表情，但光由姿態，就能讓人想起從筋骨獲得伸展的舒適。

●「人生四暢」不像「釋迦出山」般強調著自己進入藝術創作的可能性，而是自己選出了一個充滿庶民生活趣味的主題，將自己所來自的傳統藝術根源，與具有獨立存在價值的藝術品概念結合在一起的結晶，並最終標記著李松林作為民俗技藝大師的地位。

●晚年的李松林高年健碩，猶是斧斤不停，在當時的傳統木雕界中，論輩份、



1981年農曆春節李松林與妻子合照。

論功夫、論成就，臺灣已難有人能出其右了。這樣的他，其實已不受市場需求的限制，幸運地能為雕刻而雕刻，發揮運用自己喜歡的題材與手法。現代的雕刻家郭清治教授，在一次國立台灣美術館的聚會評述前輩雕刻家時，就曾推崇李松林是民間傳統木雕家把傳統題材推向純藝術化的代表人物。

●他一生的技術，除了受教育部之託，在彰化縣文化中心有些藝生從學以外，也沿襲著傳統，在家中作坊中收有徒弟多人，以及承襲家業的幼子李秉圭。李松林晚年的創作，除了本身的藝術價值以外，對他培養的徒弟們來說，則是最後的以身說法；但對李松林來說，作坊裡汲汲於學習的幼子及徒弟，也是鼓舞他繼續不懈創作的動力。

●李松林曾說：「出生欠木，所以三字



李松林 自雕像 1981
46×35×26公分



李松林與自雕像合影。

中有四木，沒想到一生作雕木」。他自己就像一塊良材，在一刀一鑿中成形，成就了許多佳作的同時，也成就了自己。就像一九八一年協助〈雕刻·泥土·親情〉拍攝時，所作的自雕像，正是他眼中的自己。

●比起其他傳統匠師，李松林是個一次又一次站在時代浪潮頂峰的強者。由於他的才能不限於雕花，因此無論是格扇

或是員光、是佛教神桌或是天主教祭壇、是實用性傢具或是裝飾性擺設、還是可以獨立展出的藝術品，他都雕鑿出令人印象深刻的精緻作品。這不但證明了他在木雕方面無愧乎大師稱號的全能，更可以讓我們透過他的一生與作品，感受到一個世紀以來，隨著環境與時代變遷，台灣木雕界的一陣陣的脈動。



人生四暢——掏耳 37×21×18公分 1987

154…木雕·暢意·李松林



人生四暢——撲鼻 37×23×17公分 1987

V 藝術殿堂…155



人生四暢—搔背 40×20×18公分 1987



人生四暢—伸腰 40×23×17公分 1987