

日本近代佛像鑑賞文化教養對臺灣的影響

——從黃土水及〈釋迦出山〉談起

蘇意茹

國立臺灣師範大學美術學系博士

摘要

黃土水出生在文化上受中國影響，政治上受日本殖民的臺灣，在日本大正時期培育出他「亞洲一體」的佛教藝術人文教養，經歷日本近代佛教雕刻與西方寫實雕塑的艱苦技藝修行和宗教藝術聖地的朝聖，並用功探索日本在東洋佛教藝術聖地的踏查結果，如同歷代佛教高僧不辭辛勞前往原鄉取經求法解決人生困惑一樣，黃土水對釋迦像的風格思考並不限於臺灣艋舺龍山寺一地一寺的宗教來源傳承的束縛，他以雕、塑之手遠追千年前印度人釋迦經過樸實、謙卑、定力的修行而獲得大智慧的真實身軀，黃土水以〈釋迦出山〉的木雕與（上色石膏仿）銅像的雙胞傑作，希望有朝一日艋舺龍山寺除了是宗教聖地亦能成為真正的藝術殿堂，並能與博物館典藏研究維護互相交流，藝術與宗教的永恆不朽精神可以超越人類的生命代代傳承。

關鍵字：黃土水、釋迦出山、臺灣美術、日本佛教鑑賞

一、前言

臺北艋舺龍山寺目前的黃土水（1895-1930）〈釋迦出山〉造像是1986年起行政院文化建設委員會（簡稱文建會，業已組織調整更名為文化部）以同名的上色石膏模型修復翻銅的作品之一，第一批複製品為了滿足各方需求，經文建會多方協調後，如班雅明 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, 《機械複製時代的藝術作品》) (1935年) 所言，藝術品從膜拜價值 (Kultwert) 往展示價值 (Ausstellungswert) 也打破時空限制的發展路徑，除了分贈給同為宗教場所的臺灣第一座官建佛寺臺南開元寺，亦提供當時臺灣北、中、南，中央及地方各大博物館典藏¹；石膏模型於1990年由文建會轉贈臺北市立美術館保存。

黃土水〈釋迦出山〉在一甲子後的複製、量化、重現，意外提出了穿越時空的脈絡 (context) 理解難題。目前，黃土水〈釋迦出山〉被獨立安放於臺北艋舺龍山寺大殿內，面對祭壇極左側的小桌上 (圖1)，與其它神祇的關係，既非居中亦非對稱；與來訪民眾的關係，既非提供參拜亦非提供鑑賞，位置曖昧。但在財團法人臺北市艋舺龍山寺出版及現場固定式的龍山寺參拜導覽圖 (圖2) 上，黃土水〈釋迦出山〉卻是與其他神明造像及重要的服務設施一樣明顯標註其位置，顯見這是寺方正式選定而非臨時的擺放地點。

據《臺灣日日新報》報導，黃土水於1926年12月11日親自從東京攜回此像，同時到龍山寺審視奉置位置，時任龍山寺管理人的吳昌才允其先入寺再擇日開眼²：

1. 「78.10.30.修護並翻鑄已故雕塑家黃土水遺作〈釋迦出山〉六件，分贈國立歷史博物館、台灣省立美術館、台北市立美術館、高雄市立美術館籌備處、台北艋舺龍山寺及台南開元寺，公開陳展、典藏。」《美術十年》，行政院文建會，1991年，頁44。
2. 〈黃土水氏彫刻，龍山寺釋尊佛像，黃氏親自攜歸矣，附苦心研究談〉，《漢文臺灣日日新報》(1926.12.12)，版4。



圖1 在臺北艋舺龍山寺，黃土水〈釋迦出山〉被獨立安放於大殿內，面對祭壇極左側的小桌上，圖片來源：作者拍攝提供。

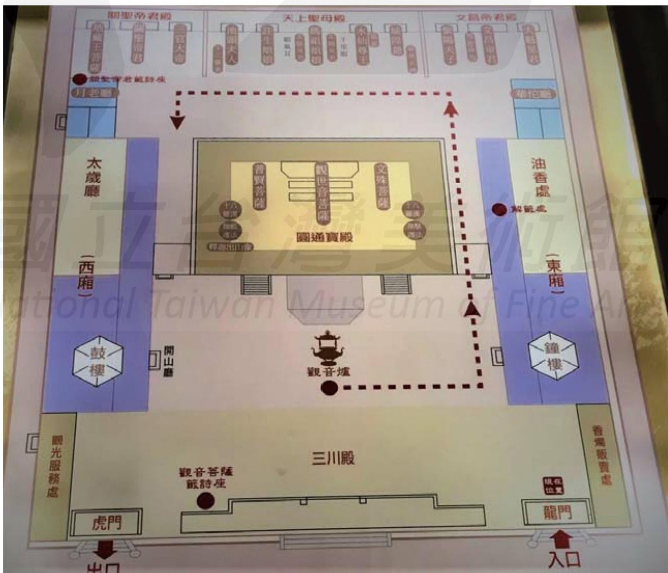


圖2 艋舺龍山寺參拜導覽圖，圖片來源：作者拍攝提供。

觀者如堵，莫不舒驚異之眼，發贊歎之音，有云此種藝術，決非尋常雕塑佛像之工人，所能望其項背。有云龍山寺得此，增色多矣。蓋龍山寺之建築，為本島第一伽藍，佛像亦出於本島第一名手。有爭問雕刻者，為何許及告以臺灣人則大驚，又告以年齒僅二十二三之臺灣人，則更大驚，終向佛像頂禮羅拜而去……³

上開報導未揭示當時〈釋迦出山〉明確的放置地點，但是從民眾已可觀賞及頂禮膜拜推斷應已置於中殿明顯處，應非目前的擺放位置，且當時民眾已可充分感受此像的藝術性及宗教性。

今日黃土水〈釋迦出山〉在龍山寺內的曖昧位置，究其可能原因如下：

依據龍山寺官網大事年表（1945年）：

六月八日本寺受美軍空襲轟炸，中殿及右廂燒毀，諸佛像除觀世音菩薩被燻黑外，全盡火化。⁴

……觀音菩薩神像安然屹立於蓮花座上，信徒皆稱「佛祖顯靈」。⁵

儘管拿木雕釋迦與泥塑觀音的不同材質抵抗火災的能力來比較不同神明的「法力」實在不甚公平，不過顯然這個經過龍山寺官方認可在官網資訊揭示的「神蹟」，認定黃土水〈釋迦出山〉的木雕及後來的翻銅「分身」在宗教膜拜的「實用性」上不及主祀觀音菩薩。

3. 〈無腔笛〉，《漢文臺灣日日新報》（1926.12.15），版4。

4. 〈大事年表〉，《艋舺龍山寺官網》，網址：< http://www.lungshan.org.tw/tw/01_3_chronology.php >（2019.8.24瀏覽）

5. 認識奉祀神祇>正殿>觀世音菩薩，《艋舺龍山寺官網》，網址：< http://lungshan.org.tw/tw/02_1_1_gods.php >（2019.8.31瀏覽）

2009年文化部依照文化資產保存法將黃土水1926年完成的〈釋迦出山〉上色石膏原模指定為「中華民國」重要古物，認定為「臺灣」美術史重要作品。隨著2018年艋舺龍山寺升格為國定古蹟⁶，如是似乎已滿足1923年黃土水對臺灣藝術的喟嘆：

連京都、奈良或日光各處的神廟佛殿也一定有一些代表性的著名雕刻或繪畫，相反地，寡聞所知，全島都沒有相當的名作。⁷

黃土水〈釋迦出山〉業經國家立場正式認可成為「全島（中華民國-臺灣）」重要廟宇的代表性名作。

只是依據「重要古物指定公告表⁸」所綜整當時研究成果對於作品風格指定理由：

作品參考宋代梁楷「釋迦出山圖」⁹，及北印度犍陀羅¹⁰釋迦像的憂愁與瘦骨如柴的形姿，排除民間傳統佛像造型，以西方學院手法完成有別於以往的佛像雕刻。

上開引文描述黃土水〈釋迦出山〉的風格來源橫跨佛教發展傳播路線（古印度北部-中國宋朝），作為「臺灣」美術史重要作品，卻排除「臺灣」（民間傳統佛像）風格，及黃土水所處日本殖民的時代背景，另外，縱以「西方學院手法」來代替日本東京美術學校的影響也不甚精確，因其背後重要的近代日本佛教造像及鑑賞文化教養的發展來源脈絡（context）未被提及，更讓人難以理解黃土水為艋舺龍山寺創作的時空背景及用心。

6. 依據2018.11.12文化部文投資局蹟字第10730122031號公告。

7. 《臺灣日日新報》（1923.7.17），版7，收錄於顏娟英與鶴田武良譯著《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》上卷（臺北：雄獅圖書，2001），頁131。

8. 依據2009.7.21文化部會投資籌二字第0982109632號公告。

9. 原文照錄，此係日本國寶，自室町足利義政時代負責編纂「東山御物」的能阿彌「御物御畫目錄」即定名為「出山釋迦圖」。

10. Gandhara為印度西北邊境的古地名、國名，相當於現在巴基斯坦的北部白夏瓦（Peshawar）縣境。

本研究將從日本近代佛教造像功能的轉變，即作為美術史研究、創作參考、藝術鑑賞及人文教養的對象，在如何體現在黃土水〈釋迦出山〉作品的創作歷程及風格上談起。

二、安身顯名的雕塑家之路

大正4年（1915年）3月31日，時年21歲的黃土水從國語學校師範科畢業，即被任命為文官，分發至大稻埕公學校分校（今永樂國小位址）擔任訓導，和政府官吏相同，都穿著文官制服。¹¹比黃土水大三歲的臺中清水首富養子楊肇嘉曾在回憶錄提及，學校教師頭戴鑲有金紋的官帽、身穿袖口繡有金紋的制服、腰際佩掛著劍，走起路來神氣十足的樣子，讓他覺得欽羨不已，甚至為此曾有過報考師範學校的念頭。¹²

以職業收入計，依據1897年出版的《臺灣事情》，當時臺灣技術熟練的工人月薪為30錢或40錢，一般工人為25錢以下，依照當時幣制每1圓相當於100錢，比較黃土水初任訓導的月俸17圓，已經是木匠工人階級父兄的二至三倍。然而為何黃土水在畢業不到半年內徹底放棄令人欽羨的人生坦途，毅然決然決定背負經濟壓力，離鄉背井負笈東京美術學校學藝，另闢蹊徑，重新開始？

依據黃土水國語學校同班同學吳朝綸近一甲子後的回憶，黃土水其實是因為無

11. 彭威翔，《日治時期臺灣學校制服之研究》（臺北：國立政治大學臺灣史研究所碩士論文，2010），頁120。

12. 楊肇嘉，《楊肇嘉回憶錄》（臺北：三民書局，2004.1，四版一刷），頁33。

法如願分發到母校教書，又受服務學校校長¹³歧視，才請求國語學校志保田校長¹⁴為他設法保送到日本的美術學校深造。¹⁵目前的研究已可確定吳朝綸對國語學校校長及黃土水被分發學校校長的記憶有誤，但是請求母校校長協助保送的事件是可考證之事實，極有可能黃土水在職場上的挫折也有可信之處，而且當時連臺灣的留日學生對美術，尤其雕刻都不甚理解，以為這是沒有出息的玩意兒，¹⁶更不要說國語學校畢業的臺籍菁英們當時如何看待黃土水這個未來渺不可知的職涯選擇。儘管日後黃土水被公認為天才，仍無法改變吳朝綸對同學黃土水的認知，吳朝綸不認為黃土水留學的動機是受到天生雕刻才能的驅使，或者他其實更肯定的是黃土水國語學校

畢業後在雕刻上的不懈努力。及至黃土水過世，連長期在《臺灣日日新報》報導支持他的國語學校學長魏清德都不得不對黃土水選擇的藝術家之路感到嘆息：

有讚以天才者則必曰否否。是乃天災。非天才也。余為此雕刻極勞神焦慮。一晝夜睡眠。不過三四小時間。年三十七。傷哉¹⁷。

雖無法考證當時教師調動的難度與保送東京美術學校相比何如，但可以推論的是，畢業於東京帝國大學的日本社會菁英，臺北國語學校校長隈本繁吉十分積極幫助已經從臺灣匠人階級家庭晉升到日本文官階層的黃土水，繼續登上日本近代受人尊重的美術家階層的重要入門階梯，東京美術學校。因為當時日本社會普遍認知，日本近代以降傳統工藝對應西洋美術所生的「美術」類項的雕刻類，通過進入美術學校，成為美術家及藝術院會員，可以晉升社會階層。依據東京美術學校雕刻學科設置的規則書：

唯本邦稱之雕鏤師者，概屬傭職賤業，上流人士絕無學此技藝以安身顯名者，亦不知歐洲所貴重的雕刻學，得以裨益其世，因此特設此一法規，以為獎勵¹⁸。

另依據佐藤道信的藝術社會階層研究分析指出，日本近代西洋雕刻藝術家多為士族出身，但是傳統雕刻工藝因為沒有御用雕師的制度，所以如雕佛師出身的高村光雲、山田鬼齋，雕刻建築物、佛壇等的宮雕師出身的石川光明等都是庶民出身。¹⁹

13. 黃土水1906年進入艋舺公學校（今臺北市萬華區老松國小）就讀，1907年轉入大稻埕公學校（今臺北市大同區太平國小），1915年分發至大稻埕公學校分校（今永樂國小位址）。本段訪談無法確認吳朝綸認為黃土水想要被分發的母校是否指艋舺公學校。考證得知當時大稻埕公學校與分校校長係為同一人。大稻埕公學校訓導大稻埕地區的初等教育，以大稻埕公學校為母體，先利用其校舍設立分校，發展成熟後再獨立建校。明治31年（1898）大稻埕公學校成立，明治43年（1910）設置女子分校，明治44年（1911）女子分校獨立，命名為大稻埕女子公學校，後改稱臺北蓬萊公學校（今蓬萊國小）。大正4年（1915）再設置分校，大正6年（1917）本校改稱大稻埕第一公學校，分校獨立命名為大稻埕第二公學校，後改稱臺北日新公學校（今日新國小）。大正11年（1922）大稻埕第一公學校更名為太平公學校，大正14年（1925）在分校校舍成立臺北大橋公學校（今大橋國小），並從太平、日新、蓬萊各公學校的第二學年兒童分一學級轉入，共計男女兒童252名入學。昭和5年（1930）西畔校舍的大平公學校分校獨立為臺北永樂公學校（今永樂國小），並在昭和7年（1932）將第三學年兒童分一學級轉入永樂公學校。〈臺北太平公學校沿革ノ大要〉，《臺北太平公學校創立三十五周年記念誌》，頁63-68；〈大橋公學校沿革ノ大要〉，《臺北大橋公學校創立十周年記念誌》，頁41，收錄於阿部洋，《日本殖民地教育政策史料集成（臺灣篇）》（東京：龍溪書舍，2010），第56。

14. 引文依據訪談內容照錄，實際當時的校長為隈本繁吉，志保田銚吉為其繼任者，當時為國語學校教授。

15. 吳朝綸，〈匠匠黃土水其人其事〉，《百代美育》15期（1974.11），頁13-17。

16. 張深切，《張深切全集卷一里程碑——又名：黑色的太陽（上）》（臺北：文經舍，1998），頁207。

17. 〈雕刻家黃土水氏不幸病盲腸炎去世 傷哉天才即天災之一語〉，《漢文臺灣日日新報》（1930.12.22），版8。

18. 神林恆道著，龔詩文譯，《東亞美術前史-重尋日本近代審美意識》（臺北：典藏藝術家出版，2008），頁184。

19. 佐藤道信，《「日本美術」誕生——近代日本の「ことば」と戦略》（東京：講談社，1996），頁163。

以高村光雲（1852-1934）為例，他在1863年（江戶時代）進入日本傳統雕佛師高村東雲門下，並成為東雲之姊的養子，改姓高村，1868年明治維新的神佛分離令引起的廢佛毀釋的運動，讓16歲的高村光雲失去佛師的工作，但是他仍持續專注在木雕工藝，並且自行揣摩結合傳統木雕技術與符合西方寫實主義精神的近代日本雕刻風格。1889年高村光雲受到推動日本傳統美術再創新的岡倉天心（1863-1913）邀請，進入剛成立的東京美術學校任職，隔年38歲時成為雕刻科教授及帝室技藝員。

根據1901年省令15號「文部省直轄學校外國人特別入學規程」，外國學生可經駐外使館介紹，再經學校裁選入學。1924年以前東京美術學校採取撰科（選科）生制度，在本科生缺額時得許可入學，明治時期外國人志願入學者少，幾乎99%都能順利入學，大正時期人數開始增加，合格率開始降低。²⁰依據吉田千鶴子考證黃土水進入東京美術學校的相關文書，大正4年（1915年），黃土水沒有經過一般的考試，而是由當時臺北國語學校的隈本繁吉校長與東京美術學校校長正木直彥及木雕科老師竹內久一往返諸多電報、書信，諸如探問學校的規則以及校方要求的資料，最後成功以極少數的推薦方式入學。

大正4年（1915）年7月28日，臺灣總督府學務部長兼國語學校校長隈本繁吉書函東京美術學校校長正木直彥描述臺灣第一位志願入學者：

黃土水在國語學校期間，並未特別地練習就對木雕及塑造擁有精妙的技巧，加上品行端正、學業優良、身體健全，所以希望能夠讓他在貴校成為一個選科生，不知是否能夠得到許可。如果真有許可的希望時，總督府民政長官這邊有意想提供學費的資助，這點希望對方能先知曉。另外，如果

20. 芸術研究振興財団、東京芸術大学百年史刊行委員会編，《東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第三卷》（東京：ぎょうせい，1997），頁217。

說不能做為選科生，那麼讓他在選科教師底下跟著學習也是一個方法。關於此事有所叨擾，但希望能夠得到答覆。²¹

在東京美術學校的〈撰科入學關係書類〉中，記載著黃土水七十分的入學成績，以及因為來不及準時報到的延期認許。²²

1920年時，已經入選過日本帝展的黃土水也不諱言，以他赴日前在臺灣既有的程度，與其他同時入學的同學背景比較，入學前雕刻基本能力明顯不足，隈本繁吉前函是否已預料到黃土水的能力落差，因此建議學校如黃土水連選科生資格都無法企及，只要能跟著選科教師學習也可以。

依據謝里法《台灣出土人物誌》提到，黃土水住在艋舺新店街的舅舅施戊己與廟口雕佛師（當時應以福建福州派為主）²³有交情²⁴；但是到底這個機緣是讓黃土水有機會不受三年六個月拜師學藝慣例限制直接討教雕刻技術，或甚至請佛雕師代為修潤幾刀，目前已無法得知黃土水留學前在臺雕刻作品真跡的比例，可確知的是，黃土水從國語學校畢業考之後，因為工藝老師要求的作業而提出一件左手木雕，獲得佳評，繼續再仿製幾件臺灣民間宗教造像：

當國語學校在校中，未入美術學校以前，曾試木雕觀音、布袋和尚等，後

21. 吉田千鶴子，《近代東アジア美術留學生の研究：東京美術学校留學生史料》（東京：ゆまに書房，2009），頁110。

22. 吉田千鶴子，《近代東アジア美術留學生の研究：東京美術学校留學生史料》，頁109-112。

23. 稍早於嘉慶、道光年間來臺定居的泉籍匠師以所開設的店舖為據點建立家族事業的聲望和地位，其穩定的發展讓事業版圖擴大到整個區域，並吸引其他匠師在周邊開店，神像雕刻也從點狀的零散分布，進展成線狀的專業市街。清朝末年至日治初期，艋舺也出現許多重要的福州師。參考鄭豐稔，《台灣木雕神像之研究》（臺南：國立臺南大學臺灣文化研究所教學碩士班碩士論文，2007），頁20-21。//

24. 謝里法，《台灣出土人物誌》（臺北：臺灣文藝雜誌社，1984），頁31。

者嘗於學藝品陳列場內，博當時內田民政長官夫婦及諸官紳讚賞。²⁵

另外，黃土水為留學申請提出的木雕李鐵拐作品也的確有助於作為東京美術學校入學資格的佐證。惟此時對於他木雕習作的讚賞都是來自於日人師長，而非黃土水的臺灣親友鄰居，亦可從後來〈釋迦下山〉初置於龍山寺時，

有爭問雕刻者，為何許及告以臺灣人則大驚，又告以年齒僅二十二三之臺灣人，則更大驚……²⁶

民眾竟無法猜出製作者，可能黃土水留學前雕佛技術之名氣尚無法與當時臺灣（或中國來臺）雕佛師相比。

當時東京美術學校木雕部的課程內容，依據木雕科教師高村光雲的兒子，1897年亦進入東京美術學校雕刻科學習的高村光太郎描述：

在學校，老爸與石川老師討論，還是按部就班地教導跟過去一樣木雕作法，如地紋、肉合雕、浮雕、丸雕等，接受兩年左右的指導。也學會小刀用法。²⁷

所謂「跟過去一樣的木雕作法」，即是日本傳統雕佛師的木雕技法。但是，黃土水自述初入東京美術學校的雕刻基礎能力不足程度簡直出人意料之外：

第一年的時候非常困惱。同時入學的人包括我一共十二個人，大都是工業學校畢業的，其他只有中學畢業的兩、三人和我而已。首先，不管怎麼研

磨小刀都切不了，令人感到無奈。每天大家都回家之後，到天黑之前我都在磨小刀。²⁸

黃土水購買了五、六十把木雕小刀，早上於宿舍吃了早飯之後就去學校，下午到傍晚也一直在學校裡繼續研究，

沒有辦法像其他人抽菸、逛街、或飲酒聊天到半夜，寶貴的時間不能浪費。²⁹

通過這樣努力後「木雕方面的成績變好了點」³⁰。鈴木惠可依據東京藝術大學美術館收藏以前東京美術學校木雕部時代，為了讓學生模仿和學習技術所使用的木版，證實其中幾件圖案與黃土水最早期的作品完全一致。³¹

1915年9月黃土水赴日留學一事，不知是否也受到臺灣總督府緊鑼密鼓準備隔年慶祝始政二十週年舉辦「臺灣勸業共進會」影響，當年12月，出生在臺灣日據元年的貧窮木工家庭的黃土水已經漸漸適應留學環境，穩定學習之後，在臺灣總督府推薦和學費資助下，被作為臺灣第一位日本東京美術學校留學生，甚至被誇大為「天才」，受到日本殖民政府在臺官方媒體《臺灣日日新報》公開報導宣揚，³²成為日本殖民臺灣二十年的文教政績之一。雖然黃土水在東京美術學校第一學期的成績只拿到60分，當時他本人對於能否繼續學習感到非常悲觀。³³《臺灣日日新報》

25.〈黃土水氏彫刻品期使生命永留臺灣，志保田校長及諸同志計畫，欲仰各界人士援助〉，《漢文臺灣日日新報》（1931.2.28），版4。

26.〈無腔笛〉，《漢文臺灣日日新報》（1926.12.15），版4。

27.高村光太郎，〈美術學校時代〉，《某月某日》（東京：龍星閣，1943），頁36。轉引自鈴木惠可，〈邁向近代雕塑的路程——黃土水於日本早期學習歷程與創作發展〉，《雕塑研究》14（2015.9），頁107。

28.日文原文：「一年の間は随分苦みました。同時に入学したものは私を合せて十二人でしたが、大抵は工業学校の出身で、其他は中学卒業者二三人と私だけでした。第一研いでも研いでも小刀の切れないのに開口しました。毎日みんな帰つた後で暗くなるまで小刀を研ぎました。」〈本島出身の新進美術家と青年飛行家〉，《臺灣教育會雜誌》223（1920.12），頁48。

29.黃土水，〈出生於臺灣〉，《東洋》（1922.3），收錄於顏娟英與鶴田武良譯著《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》上卷，頁126。

30.《臺灣日日新報》（1920.10.19），版7。

31.鈴木惠可，〈邁向近代雕塑的路程——黃土水於日本早期學習歷程與創作發展〉，頁108。

32.〈留學美術好成绩〉，《漢文臺灣日日新報》（1915.12.25），版6。

33.《臺灣日日新報》（1920.10.17），版7。

也從此開始塑造黃土水的「天才說」，甚至直到黃土水年過三十歲，〈釋迦出山〉初置於龍山寺時，該報仍稱「本島第一名手」「年齒僅二十三」，彷彿他留日十年如黃粱一夢。《臺灣日日新報》直到黃土水過世仍難以停止「天才說」：「有讚以天才者則必曰否否」³⁴。

當時即使在日本，因為雕刻需求量既不大，價格也不便宜，僅有具社會知名度的雕刻家才有機會得到訂製作品的邀約。當時的名家群中，以大熊氏廣、新海竹太郎，以及朝倉文夫這些洋風雕刻家，他們最大的收入來源是肖像類的雕刻，尤其是大型紀念碑及銅像，高村光太郎揶揄此這類雕刻家為「銅像屋的雕刻家」³⁵。若是純粹藝術家創作收入足以糊口的人，大概就是小倉右一郎（1881-1962）、北村西望、藤井浩祐等，木刻家大概是高村光雲、山崎朝雲（1867-1934）、長穀川榮作（1890-1954）等。尤其是木刻家的家中門徒頗多，這些弟子不但能效勞，有時經濟上也不無小補的樣子。³⁶

除了作品的收入以外，藝術創作無法做為獨立經濟來源，又不忍放棄單純快樂的藝術創作的狀況下，除了學校的教員，能夠選擇的很少也有限。學習木雕的年輕藝術家，除了創作官展的作品，平時製作30圓或40圓的便宜東西，再花時間去兜售自己的作品，或者製作雕刻寺及住家的欄柵裝飾。³⁷年輕的塑像家一邊做醫學的

解剖模型，製作人形娃娃和人體模形的原模，或者當建築房屋築牆的助手等，只要是需要美術天份及基礎的職業就成為雕刻家就業的選項。³⁸

比較當時日本雕刻界的情況，黃土水旅居日本，專職從事雕塑所維持的經濟情況尚屬中等。1922年黃土水自東京美術學校研究科畢業後，將留學期間稍有餘裕所入之款皆投入最後的居所，東京府下池袋三丁目，約五十坪的洋房，十五坪工作室，其餘作為住家，並購入雕刻機械及資料，³⁹其兄長過世後更攜兄長之子赴日從其習藝擔任助手，自成雕塑工作室之規模。只是儘管黃土水自東京美術學校本科畢業前，已經連續入選第二回至第五回帝國美術展覽會，成為享譽日臺的知名雕塑家，然在1920年第二次入選日本帝國美術展覽會之後，他表示依然日復一日重複煩惱籌措創作所需材料及生活費用的種種問題，這樣的憂慮甚至持續至他的創作餘生：

所需費用如石材、運費及模特兒、石膏材料、工具及其他種種雜費也不是容易籌措的事。⁴⁰

以〈釋迦出山〉為例，十六名捐款者，共募集1450圓，⁴¹再以昭和2年（1927年）公學校訓導的平均薪資58圓計，這件作品的訂製費用接近於教員二年收入。然而製作所需時間又長：

38. 多木浩二、藤枝晃雄，《日本近現代美術史事典》，頁213；落合忠直，〈值得同情的帝展雕刻部的暗鬥〉，《中央美術》（大正14年12月），收錄於顏娟英與鶴田武良譯著《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》上卷，頁442。

39. 〈雕刻家黃土水氏不幸病盲腸炎去世 傷哉天才即天災之一語〉，《臺灣日日新報》（1930.12.22），版8。

40. 黃土水，〈出生於臺灣〉，《東洋》（1922.3），收錄於顏娟英與鶴田武良譯著《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》上卷，頁126。

41. 〈萬華龍山寺釋尊獻納 寄附者及金額〉，《臺灣日日新報》（1927.11.22），版4，及尺寸圖，〈龍山寺釋迦佛像和黃土水〉，《台北文物》8卷4期（民國49.2.25），轉引自《黃土水雕塑展》（臺北：歷史博物館，民國78），頁75。

34. 〈雕刻家黃土水氏不幸病盲腸炎去世 傷哉天才即天災之一語〉，《漢文臺灣日日新報》（1930.12.22），版8。

35. 多木浩二、藤枝晃雄，《日本近現代美術史事典》（東京：東京書籍，2007），頁212。

36. 落合忠直，〈值得同情的帝展雕刻部的暗鬥〉，《中央美術》（大正14年12月）收錄於顏娟英與鶴田武良譯著《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》上卷，頁441。

37. 落合忠直，〈值得同情的帝展雕刻部的暗鬥〉，《中央美術》（大正14年12月）收錄於顏娟英與鶴田武良譯著《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》上卷，頁442。

一件作品往往需要一、兩個月乃至五、六個月，稍微複雜的便得耗費一、二年乃至三、四年……⁴²

依據1926年12月12日報載〈釋迦出山〉：

黃土水苦心創作，凡經閱四個年頭，今始告就。⁴³

黃土水在這四年的製作期間，實際仍需要靠仕紳訂作肖像，及透過臺灣日日新報社代售新年生肖動物的銅雕（依據石膏原模翻製量產），以價20圓分贈於同好者，計50點⁴⁴，每年1000圓收入，來維持工作室創作所需材料費，及二哥過世後整個家族的生活開銷。比起「安身顯名」，黃土水更在意的是身為雕刻家的使命：「創作出優良的作品，使目前人類的生活更加美化」⁴⁵。

三、日本大正時期「古寺巡禮」的文化教養時代

黃土水留學前曾把宗教雕刻拿來作為手工課作業，甚至因而通過東京美術學校入學推薦，顯然他已將宗教造像去神化，視為藝術品，

所謂代表性的廟宇如北港媽祖廟、大龍峒保安宮，或將要完成的龍山寺、劍潭寺等，偶而抽空去參觀……⁴⁶

42. 黃土水，〈出生於臺灣〉，《東洋》（1922.3），收錄於顏娟英與鶴田武良譯著《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》上卷，頁126。

43. 〈黃土水氏彫刻，龍山寺釋尊佛像，黃氏親自攜歸矣，附苦心研究談〉，《臺灣日日新報》（1926.12.12），版4。

44. 〈墨瀋余潤〉，《臺灣日日新報》（1926.8.13），版4。

45. 黃土水，〈出生於臺灣〉，《東洋》（1922.3），收錄於顏娟英與鶴田武良譯著《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》上卷，頁126。

46. 《臺灣日日新報》（1923.7.17），版7，收錄於顏娟英與鶴田武良譯著，《風景心境》上卷，頁131。

因此他會提到就近觀摩以臺北為主，對臺灣寺廟雕塑藝術的觀察尚屬理所當然；但是黃土水自到東京後，直到製作〈釋迦出山〉前並未製作與宗教相關題材的雕塑作品，為何會在1923年提及：

連京都、奈良或日光各處的神廟佛殿也一定有一些代表性的著名雕刻或繪畫……⁴⁷

有關日本古神社寺廟藝術巡禮的比較心得，⁴⁸對日本古代佛教藝術發達的古都京都、奈良，以至江戶時代建立的日光寺社的完整列舉，並非只是以觀光客及香客之眼，主要來自東京美術學校的規定。

1919年4月，黃土水四年級時，學校為了1920年3月底畢業的本科及撰科生的實地學習，舉辦了京都及奈良縣的旅行。⁴⁹依據1922年發行的《東京美術學校修學旅行近畿古美術案内》記述，及卷末附錄1919年的畢業旅行行程：

該旅行往復約17天⁵⁰，以從飛鳥朝到德川期的建築、繪畫、雕刻、工藝美術等的概略研究為目的。⁵¹

黃土水參加東京美術學校近畿古美術畢業旅行這一年，因為和辻哲郎（1889-1960）暢銷書《古寺巡禮》的出版，在日本，「古寺巡禮」從畢旅擴大成為全民運動。

這一切並不是巧合，原因都是因為岡倉天心。比黃土水年長六歲的和辻哲郎曾受教於岡倉天心在東京大學開設的「東洋巧藝史」課程，受到岡倉天心煽動式的啟發，大正七年（1918）五月，和辻哲郎遊歷了奈良附近唐招提寺、藥師寺、法隆寺、中宮寺等古寺，他將所見所聞和對古寺的熱情寫了下來，並從當年八月至隔年一月在《思

47. 《臺灣日日新報》（1923.7.17），版7，收錄於顏娟英與鶴田武良譯著，《風景心境》上卷，頁131。

48. 《臺灣日日新報》（1923.7.17），版7，收錄於顏娟英與鶴田武良譯著，《風景心境》上卷，頁131。

49. 《東京藝術大學百年史：東京美術學校篇 第1卷》（東京：ぎょうせい，1987），頁770。

50. 從4月3日到19日，參觀了奈良帝室博物館、東大寺、法隆寺、高野山、宇治、京都等。

51. 《東京美術學校修學旅行近畿古美術案内》（東京：東京美術學校，1922），頁1。

潮》雜誌上連載，始終未皈依佛教的他，後來回憶到古寺對他而言的意義：

那裡並不只有修行和鍛煉的精進生活。不如說一切學問、美術、教養等成了主要的內容。寺院宛如大學、劇院、美術學校、美術館、音樂學校、音樂廳、圖書館和清修地等場所的融合體，蘊藏著所有門類的精神滋養。⁵²

觸動和辻哲郎的不是深奧的佛教教理，更不是對佛教的宗教體認，而是佛教的藝術魅力。《古寺巡禮》作為一本佛教美術（建築、佛像、繪畫等）的經典鑒賞札記，作者雖然在其中穿插了佛教流傳史、美術史的知識背景，但更注重新鮮的觀看印象以及被佛教美術震撼之後的感動。

嚴格而言，日本傳統的「古寺巡禮」是帶著某種類似於信仰的虔誠朝拜，並未包含藝術鑒賞的性質。日本古代作為佛教繁盛的國家，從平安時代前期即有「巡禮」一詞的使用，從平安時代中期開始有日本國內的巡禮，最早的行程是興福寺、東大寺、法隆寺等南都（奈良）七大寺巡禮，其次是比叡山延曆寺的三塔巡禮，京都清水寺、六波羅寺等七觀音寺參詣；平安時代末期的巡禮代表是西國三十三觀音巡禮；至江戶時代，由於政權統一、全國治安改善、交通網整備，使得巡禮文化擴大繁盛，帶動「物見遊山」的觀光熱潮。另外寺廟也藉由秘佛開帳，在一定時間公開秘佛與信眾結緣參觀，募集獻金提供寺廟修復資金。

由於明治新政府「王政復古」與「祭政一致」的國家目標，為了將支持國政的神道祭祀純粹化，1868年頒發「神佛分離令」，將神社中的佛像、梵鐘等移除。這股對佛教排斥的風潮，依地區不同而造成不同程度的破壞。由於「廢佛毀釋」的危機，1871年從政府內部提出了「古器舊物保護」的建言，開始了日本近代文化財保

護的思想與制度。1872年在東京湯島聖堂舉辦的第一次博覽會，將古器舊物作為文化財，視為國家重視的展示對象，並開始有了日本博物館的誕生。1873年在奧地利維也納萬國博覽會，由於西洋人對於日本歷史文化物件的關心遠高於國家「殖產興業」政策推動下的機械工業製品，「異國之眼」的關注成為日本政府繼續推動文化財保護的強大要因。

1888年，日本帝國規畫的博物館比照西洋各國王權所建立的博物館，需要有展現國家歷史文化價值之美的文物，並通過文化財強化國民自覺發揚國威，於是設置臨時全國寶物取調局，以全國神社佛寺為對象，以大約十年時間進行21萬件以上的寶物調查，主要執行者即是1878年從美國來的菲諾羅莎（Ernest Francisco Fenolosa）和他在東京帝國大學的學生及翻譯岡倉天心。菲諾羅莎除了來日講授哲學與政治學，也在奈良和京都的古社寺進行訪查之旅，收集與研究日本美術。由於有國家權力作為後盾，菲諾羅莎和岡倉天心可以自由觀察，透過實際經驗累積日本古美術相關知識，甚至打破法隆寺夢殿救世觀音落雷的迷信，發現美術史上具有價值的古代雕像。⁵³

菲諾羅莎和岡倉天心既是近代知性的體現者，也受佛教在家修行的菩薩戒，以古社寺訪查作為內省的信仰與道德的實踐。近畿寶物調查以近代攝影技術紀錄社寺寶物，將佛像從寺院空間解放，作為美術品鑑賞的對象。經由菲諾羅莎和岡倉天心等人的古社寺訪查構築出日本美術的理論與歷史，促成1900年帝室博物館編纂《稿本日本帝國美術史略》，向西洋各國宣揚國家公認的日本美術史，「日本美術」也成為當時國際上對日本文化了解最多的領域。

52.和辻哲郎，《和辻哲郎全集》第17卷（東京：岩波書店，1978），頁282。轉引自朱坤容，〈佛教艺术与民族自觉——以和辻哲郎的东方回归为中心〉，《日本问题研究》31（5）（2017），頁29-36。

53.岡倉天心，《日本美術史》（東京：平凡社，2001.1.10），頁57-58。

1896年，日本公布「古社寺保存法」，該法第四條，對於具有「歷史證徵」與「美術模範」的國寶，包括佛像，國家負擔一部份保存修復費用，而國寶指定品也被賦予必須在博物館展出的義務。因此，明治時期，佛像開始經由法律規定被當作美術品成為鑑賞對象。明治中後期，隨著東京、奈良（1895）及京都（1897）博物館陸續建立，1897年，大村西崖⁵⁴提出，佛像本尊應該是寺院裡供參拜供養的對象，而不只是世俗博物館寄藏的美術品。影響所及，全國寺院由於明治政府一連串文化財保護政策及博物館的建設，紛紛創設寶物館。因為明治時期所建立的寺院、博物館及寶物館等佛像保存基礎建設，催生出大正時期暢銷書《古寺巡禮》及同名的佛像鑑賞風潮。

1889年3月，東京美術學校校長岡倉天心委派出身關東佛雕派的高村光雲去奈良出差一個星期，這是光雲首次去奈良參觀。⁵⁵從高村光太郎的觀察，高村光雲不僅從師徒制的技法學習，也從傳統技法上尋找「寫實」：

我父親的鑑賞能力都只針對雕刻的技法。看佛像時，比起古代，更喜歡看鎌倉時代的東西。如會對快慶之仁王之類的感到欽佩。對於天平時代的東西，就說「雖然好是好……」。羅丹的作品也不怎麼喜歡。我想他大概想要做得更精細吧。⁵⁶

54. 大村西崖曾受教於岡倉天心，1893年畢業於東京美術學校雕刻科，1911年皈依佛教，日後並成為中國佛教雕塑史重要研究者，相關著作為《支那美術史·雕塑篇》（東京：佛書刊行會圖像部，1915）。

55. 吉田千鶴子，《〈日本美術〉の発見—岡倉天心がめざしたもの》（東京：吉川弘文館，2011），頁140。

56. 日文原文：「ただ父の鑑賞眼は専らその彫り方に向けられている。仏像などを見ても、上代のものよりは鎌倉時代のものを見る方を喜ぶ。快慶の仁王などに感心するのである。天平のものなどは、『いいにはいいけれども』などと言っていた。ロダンのものなど、どうしても最後まで感心しなかった。きつともっと仕上げたい気がするのではないかと思う。」高村光太郎，〈回想〉，《高村光太郎全集》10卷，（東京：築摩書房，1995），頁18。

所謂鎌倉時代與天平時代的差異，即是受到中國宋朝影響的寫實表現。

1890年起，岡倉天心開始在東京美術學校教授日本美術史，並鼓勵師生至奈良、京都進行古美術見習，甚至對於西洋畫科也一樣。東京美術學校自1896年開始從四年級學生選出18個人，進入正木直彥校長時代（1901-1932），近畿古美術見習成為全校學生的規定課程。⁵⁷

依據中央研究院臺灣史研究所檔案館數位典藏之〈陳植棋畫作與文書〉，1929年東京美術學校應屆畢業生陳植棋（1906-1931）參加見習旅行途中至少蒐集了72張日本佛寺古物明信片，其中65張原收置於同一相簿，包含名古屋七寺，奈良東大寺、西大寺、室生寺、新藥師寺，京都法界寺、智積院，高野山等佛教造像、書畫及建築；另外還有一套京都朝日堂發行的京都名勝風景明信片8張，背面均蓋上京都旅行紀念戳章。⁵⁸依據陳清香整理東京美術學校油畫科畢業的李梅樹1933年參加見習在京都、奈良的62幅佛像素描，包含奈良的藥師寺、室生寺、興福寺、元興寺、聖林寺、法隆寺、中宮寺、京都的教王護國寺（東寺）、三十三間堂、月輪寺、廣隆寺等至少近30所寺院，素描題材包括釋迦佛、阿彌陀佛、藥師佛、觀音菩薩、地藏菩薩、彌勒菩薩、虛空藏菩薩、四大天王像、吉祥天像、迦樓羅像、迷企羅大將、不動明王、梵天、聖德太子像等，以及一些手印，和一件犍陀羅石雕頭像。⁵⁹1947年李梅樹主持重建其後被譽為「東方雕刻藝術殿堂」三峽祖師廟時，顯然近畿見習經驗影響他選擇以日本法隆寺四大天王像為基準，仿作了祖師廟的浮雕四大天王像。⁶⁰

57. 吉田千鶴子，《〈日本美術〉の発見—岡倉天心がめざしたもの》，頁142。

58. 「陳植棋畫作與文書」（T1076），《中研院臺史所檔案館數位典藏》，網址：<<http://tais.ith.sinica.edu.tw/simicafsrFront/browsingLevel1.jsp?xmlId=0000314582>>（2019.8.31瀏覽）。

59. 陳清香，〈佛教在台灣的傳承—台灣佛教美術史（十一）〉，《法光》（2007.9）。

60. 張崑振，《靈泉禪寺佛殿、開山堂、三塔調查研究計畫》（臺北：國立臺北科技大學，2009），頁43，及黃淑芬編撰，《中國文化佛像神像專輯》（臺北：聖像出版社，民國77.6）。

依據黃土水在日光東照宮前的留影，⁶¹他帶著妻子廖秋桂和兩位在臺灣佛教及工藝關係密切的專業人士，包括被《臺灣日日新報》譽為「其清淨無垢，恐內地僧亦有不及者」，其時兼任1921年成立的臺灣總督府南瀛佛教會理事⁶²的基隆廳大水窟莊靈泉禪寺住持江善慧，以及為艋舺龍山寺及後來靈泉禪寺佛殿內釋迦佛及十八羅漢、四大天王等製作聖像的福州派泥塑佛師林起鳳，⁶³估計在1923年春天之前，已經結婚且定居東京池袋的黃土水又自行規劃了東京近郊日光的見習旅行。日光東照宮是江戶幕府初代將軍德川家康的神社，三代將軍德川家光於「寬永大改造」時動用了日本全國頂尖的職人與匠師，製作超過5,100尊背後蘊含了許多意涵的精美雕刻，1999年「日光社寺」被登錄為世界文化遺產，包含二社一寺（二荒山神社、東照宮、輪王寺），其中國寶9棟、重要文化財94棟。時值臺灣靈泉禪寺預備重修之際，相較於近畿古美術的古雅樸素，黃土水是否因為日光東照宮似乎更加「色彩鮮艷」，比較「可以討得一般民眾的喜悅」⁶⁴，而安排來日臺人就近參觀就不得而

知。不過依據1937年「艋舺龍山寺與附近市集」紀錄片⁶⁵日語旁白的描述，時人的確認為艋舺龍山寺⁶⁶的建築工法與日本日光東照宮類似。

日本大正時期的「古寺巡禮」不僅啟迪美術專業師生的藝術創作及研究，和辻哲郎更進一步將鑑賞奈良古佛與法國印象派繪畫、俄國文學、羅丹雕刻、聽古典音樂、歌劇黑膠、看自由演劇等，並列為當時日本知識份子重要的文化教養內容。「教養」來自德文Bildung一詞，日本大正時期的教養主義脫胎於德國式對教養的理解與憧憬。和辻哲郎的「古寺巡禮」與佛教傳統信仰無關，與佛教祈福歸依的心情不同，用以觸動內心的宗教性，與佛教所生的文化接觸，與宗教性的世界親近，以「古寺巡禮」的方式，作為教養的一種方法。大正教養主義下的代表讀物還有近代佛教文學名著，比黃土水年長四歲的倉田百三（1891-1943）的《出家及其弟子》，描寫淨土真宗的開門祖師親鸞的宗教與情愛衝突的劇本，由岩波書店于1918年發行單行本，在日本社會引起了強烈的迴響。這也就不難理解為何陳植棋在1927年入藏中里介山1913年起的連載長篇小說新書，以佛教大乘思想為基礎描寫人世間的宿業因果的《大菩薩嶺》。受到日本大正時期「古寺巡禮」教養世代影響的黃土水和陳植棋，在追求藝術的艱困而短暫的人生中，也都一直在思考共同的永恆不死宗教主題：

古今中外一概相同，人類究竟無法保持萬年壽命。能永劫不死的方法只有一個。這就是精神上的不朽。例如孔子、釋迦、基督或但丁、米開朗基羅、拉斐爾等，他們在肉體已消失千百年後的今天，卻能保持精神上的不死。⁶⁷

61. 李欽賢，《大地·牧歌·黃土水》（臺北：雄獅圖書，1996），頁118。

62. 臺灣人士鑑（日文）（臺北：臺灣新民報，1937.9.25），頁110。

63. 「《靈泉禪寺開建沿革簡史》記載寺內供奉釋迦文佛、文殊、普賢、觀音、地藏諸大菩薩、十六羅漢尊者，以及四天王、韋馱、伽藍等聖像，皆為昔日福建名匠林起鳳師所雕塑。」及「匠師林起鳳，由於技法高超，塑像莊嚴，在日治時代的佛雕界，享有盛名，與廬山軒店主人陳祿官，祿官表兄林邦泉三人，並稱為臺灣佛雕界『三條龍』。」轉引自張崑振，《靈泉禪寺佛殿、開山堂、三塔調查研究計畫》，頁33及45。依據艋舺求真佛店外系弟子吳榮賜師傅訪談，因為黃土水舅舅替人安神位，常與林起鳳接洽、選購客戶要安座的神像，小時的黃土水常跟著到林起鳳師傅的店舖，雖沒有正式拜師，也學習了一段時間的泥塑。黃土水在日期間適逢林起鳳師傅受聘到日本作神像，順便去看黃土水，被日籍記者拍了照片。引自鄭豐穗，《台灣木雕神像之研究》，頁21。

64. 〈台灣的藝術係中國文化的延長與模仿 黃土水痛嘆〉，《臺灣日日新報》（1923.7.17），版7，收錄於顏娟英與鶴田武良譯著，《風景心境》上卷，頁131。

65. 影片來源：〈百年古蹟滄桑：臺灣建築保存紀事〉，網址：〈<http://goo.gl/h3UJ6r>〉（2019.8.31瀏覽）

66. 1937年時，艋舺龍山寺已由福建泉州溪底派大木匠師王益順（1861-1931）重修完成。

67. 〈出生於台灣〉，《臺灣日日新報》（1923.7.17），版7，收錄於顏娟英與鶴田武良譯著，《風景心境》上卷，頁129-130。

人生是短促的，藝術才是永遠⁶⁸。

日本大正時期的「古寺巡禮」風潮並不限於日本，和辻哲郎的「古寺巡禮」透過從印度、希臘（北印度犍陀羅的希臘化文化）、中國、韓國傳來的佛教造像藝術，將日本文化置於世界當中思考，日本不再是孤立的島國，甚至可以跟遙遠的希臘文化連結，即岡倉天心1903年在《東洋的理想》（*The Ideals of the East with Special Reference to the Art of Japan*）一書開篇所揭示「亞洲一體」的世界觀。⁶⁹從陳植棋留學東京美術學校期間蒐集的《東京日日新報》的剪報，可以看出來自島國臺灣的他，在日本這種「亞洲一體」的氛圍及資訊中，有機會了解及關心1918年起東京大學東洋建築史的權威關野貞和中國佛教史專家常盤大定組織田野調查團，在中國的廣東、江蘇、浙江、河北、山東、山西、陝西等十八省，從事中國佛教史蹟調查的工作進度報導。1915年，黃土水初入東京美術學校，雕刻科畢業學長大村西崖剛出版介紹中國遠古至五代雕塑發展概況的《中國美術史彫塑篇》，全書蒐集近千件古文物的照片，考覈真偽巧拙，推究中國雕塑風格發展脈絡，更廣採群籍，一一引證，建立中國雕塑史的架構，書中佛教雕塑部分佔了很大的篇幅，不但是中國雕塑史，也是中國佛教雕塑史的經典之作。日本考古踏查的中國雕塑史，不僅對當時的中國和日本學界都是前所未有的最新研究成果，這更不是出生在臺灣的黃土水一輩所認識過的中國。

黃土水實際遍覽日本歷代古佛，並從日本研究者遠追日本佛教造像風格來源的中國佛教造像調查研究大開眼界之餘，發現他留學前仿製雕刻時所不曾發現的，從亞洲一體的視角，臺灣的藝術所未見的中國優良傳統的延長：

68.陳植棋語。

69.岡倉天心，《東洋的理想》（東京：講談社學術文庫，1986），頁1。

由於因襲傳統惡劣而保守的一面，沒有增加一點新味美趣，反而將前人按舊經驗所建立起來的藝術毀滅了。⁷⁰

因此，可以理解黃土水為何有機會為臺灣廟宇製作公共性雕塑時，會湧起「雕塑家的重要使命在於創造出優良的作品，使目前人類的生活更加美化」⁷¹，因而選擇臺灣少見的釋迦像刻製，

刻一佛像，以獻納於龍山寺，永為留念，募款悉數充君潤格，一舉數得。

因告以刻像之事，釋迦與觀音，二者孰可，君言觀音佛像，全台寺宇，到處皆有，釋迦像寥寥罕觀，釋迦像可。⁷²

因為這樣才有機會能夠為臺灣在「前人按舊經驗所建立起來的藝術」「增加一點新味美趣」⁷³。果然像成後，

觀者如堵，莫不舒驚異之眼，發贊歎之音，有云此種藝術，決非尋常雕塑佛像之工人，所能望其項背……⁷⁴

四、新味美趣的釋迦像

1915年，正當臺灣總督安東貞美積極籌備隔年日本殖民臺灣二十周年的慶祝活

70.〈出生於台灣〉，《臺灣日日新報》（1923.7.17），版7，收錄於顏娟英與鶴田武良譯著，《風景心境》上卷，頁129。

71.黃土水，〈出生於臺灣〉，《東洋》（1922.3），收錄於顏娟英與鶴田武良譯著《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》上卷，頁126。

72.尺寸圖，〈龍山寺釋迦佛像和黃土水〉，《黃土水雕塑展》，頁75。

73.〈出生於台灣〉，《臺灣日日新報》（1923.7.17），版7，收錄於顏娟英與鶴田武良譯著，《風景心境》上卷，頁129。

74.〈無腔笛〉，《漢文臺灣日日新報》（1926.12.15），版4。

動時：在臺北，國語學校畢業的大稻埕公學校分校臺灣人訓導黃土水，忐忑不安地等待著總督府為他推薦到日本內地東京美術學校的入學許可；而在臺南，同時也發生臺灣人對日本人所作的最後且最大的武力抗爭，西來庵事件。

殖民官方體認舊慣信仰中的迷信成分，對國家治安危害甚鉅，於西來庵事件尚未結束便通令各地方對舊慣宗教作一調查，緊接著設置社寺課，將神社和宗教分離，進入臺灣宗教法規整備時期。寺廟調查由各地方公學校負責，教員們對舊慣寺廟的看法不一，他們雖認同舊慣寺廟凝聚鄉民共識、勸人向善的好影響，也不諱言此實為智識低下者之迷信。更有論者提出，為將臺人涵化為具日本國民性之人民，首要便是改革舊慣宗教，並朝著導正臺人正確的宗教信仰而努力。⁷⁵

在黃土水離開臺灣的教職隔年，臺灣各公學校教員開始增加宗教調查的業務。1921年，黃土水自東京美術學校本科畢業時，臺灣成立「南瀛佛教會」，將內地（指日本）、本島（指臺灣）各山派及僧侶（指僧侶及齋友）組織起來，一直存續到戰後，國民黨政府遷臺，中國佛教會取而代之為止。1923年初為了臺灣基隆靈泉禪寺重修，臺灣總督府南瀛佛教會理事，靈泉禪寺住持江善慧，以及泥塑佛師林起鳳至東京，應該已經跟黃土水討論過島內宗教現況及未來宗教造像的選擇重點。

黃土水再熟悉不過艋舺龍山寺的舊慣宗教特性，⁷⁶他既沒有隨俗從眾挑選主祀

75.釋慧嚴，〈西來庵事件後台灣佛教的動向〉，《台灣佛教學術研討會論文集》（臺北：財團法人佛教青年文教基金會，1996.12），頁85-96。

76.臺北艋舺龍山寺於清朝時期承襲中國東南沿海的民間觀音信仰，至日據時期明治三十年代又受到日本佛教來臺佈教的影響，加盟日本佛教曹洞宗，因日據初期總督府的「舊慣溫存」政策，對臺灣舊有宗教有限制的放任，所以形成了儒道釋混合的「民間佛教」宗教信仰形式，以在家眾為主的董事會仍聘請僧侶（法師）到廟中主持，維持龍山寺的運作，除了供奉形象已經中國化與女性化的觀音佛祖等大乘佛教西方三聖，也奉祀民間信仰儒道神明如媽祖、關聖帝君、文昌帝君、月老等，成為臺灣普遍而有特色的宗教信仰形式。

神明觀音作為造像對象——雖然留學前，作為對佛雕有興趣的木匠之子，他也曾仿刻過觀音像維妙維肖，但在作為臺灣總督府的公費留學生，他是否多少顧慮符合總督府政策，為了「導正臺人正確的宗教信仰」，選擇與日本相較，臺灣較少見的，在人類歷史上真實存在過的佛教創始人物，在他心目中代表精神不朽的釋迦作為造像對象。

黃土水不管在臺日都未受過正式的佛雕師訓練，擺脫日臺傳統佛像製作的成套，不因襲傳統佛教造像誇張的「三十二相、八十種好」，徹底去神化並不是難事，但是以近代雕塑的寫實方式重新表現透過艱苦的修行得到大智慧的真實肉身造型，並且要將「三十二相、八十種好」寫實化其實並不容易。黃土水掌握的特徵包括：

蓋釋尊之智慧絕頂，慈愛無量，而且為印度人，此數點者皆要研究。…印度人特色大體長大。故像身亦比較的長大。釋尊出山之年。若論齡當較像身為壯。然以續行冥想。修難業苦行故有加幾分之老態。同時瘦削。而頂上短髮及頰下短鬚范范者。亦以出山之故。是點皆經費苦心研究冥想之情形。與夫慈愛之流露。猶余苦心中之苦心者。⁷⁷

過去黃土水曾經為了塑造臺灣原住民形象，透過臺灣博物館的照片及日本身影像臺灣原住民的模特兒協助完成立體造型；為了瘦削老態的印度人的身形特徵，目前並沒有資料顯示黃土水因此而找了印度人或印度身形模特兒，儘管1900年在日印度學生已成立了東方青年協會（Oriental Youngmen's Association），在東京仍有機會可見到印度人，然黃土水的取材方式仍是先從圖書館的圖片著手尋找古代天竺及古佛的形象，畢竟以當時「亞洲一體」的佛教藝術研究已經可以把日本佛像從印度、

77.〈黃土水氏彫刻 龍山寺釋尊佛像 山黃氏親自攜歸矣 附苦心研究談〉，《漢文臺灣日日新報》（1926.12.12），版4。

希臘（北印度犍陀羅的希臘化文化）、中國、韓國傳來的造像風格連結起來，並擷取其中寫實可信的因素：

自受委託之後，日在東京，遍閱有關於天竺圖史，天竺人之骨相如何，環境如何，乃至於悟道出山，情狀之辛苦如何，細大不遺，加以研究，我佛大慈大悲，佛像首重慈悲，故並觀察名寺與古聖賢先佛遺像，大匠之用心，如何表現……⁷⁸

像為道成下山之像，故不免有幾分清瘦，所披袈裟，由布匹捲成，皆由各參考書中得來，非僅出一己意造。⁷⁹

北印度犍陀羅藝術（The art of Gandhara）的內涵便是創製以真實人體而且主要是白種人為模特的人形化佛像，這些佛像是所謂希臘化佛像（Hellenistic Buddha）或者就是直接的阿波羅式佛像。〈釋迦出山〉雖不至於如《方廣大莊嚴經》第七卷的描述及北印度犍陀羅印度希臘化的造像風格裡常出現的誇張瘦骨如柴形姿，但也完全不是阿波羅式的高鼻深目，

比丘當知，我昔唯食一麥之時，身體羸瘦如阿斯樹，肉盡肋現如壞屋椽，脊骨連露如筍竹節，眼目（目咸）陷如井底星，頭頂銷枯如暴干瓠。所坐之地如馬蹄跡，皮膚皺如割胸形，舉手拂塵身毛燦落，以手摩腹乃觸脊樑。又食一米乃至一麻，身體羸過前十倍；色如聚墨又若死灰。⁸⁰

雖然黃土水當時要參考典藏於國立東京博物館，室町幕府足利義滿將軍（1358-1408）時即收藏的中國畫家梁楷〈出山釋迦〉（SAKYAMUNI DESCENDING

78. 尺寸圖，〈龍山寺釋迦佛像和黃土水〉，《黃土水雕塑展》，頁75。

79. 尺寸圖，〈龍山寺釋迦佛像和黃土水〉，《黃土水雕塑展》，頁76。

80. 中天竺國沙門地婆訶羅奉詔譯，《方廣大莊嚴經》卷7（苦行品第十七），（CBETA, T03, n0187_007），[0581b16]。

THE MOUNTAIN AFTER ASCETICISM）來作為〈釋迦出山〉「合掌冥想，著袈裟，袒其右臂」⁸¹造型也不無可能，但是兩相比較之下，從簡潔的繪畫到寫實的雕塑，從走出執著的衣褶飄逸到謙卑執著的穩定對稱合十入定的風格表現，兩者有著對於釋迦出山截然不同的心境詮釋。

模型凡易三稿，刻木兩次……⁸²

畢竟黃土水並沒有受過傳統佛雕師的長期訓練，由於這是全新的造型，因此他沒有挑選直接木刻，而是以日本明治以降受西洋影響的方式，先以油土塑造，再灌石膏模型，再由石膏模型藉由點星機傳移摹刻成木雕成品。

依據《臺灣日日新報》1926年4月22日報導，黃土水當時雖已雕刻出木造釋迦，但仍不滿意，擬重製一像⁸³，花了將近四個月的時間重刻，至8月13日報導已從東京來信寄出完成像之照片⁸⁴，至12月終於親自帶回臺灣，並在訪問中提到在有限的時間內要處理此像的材質能於未來永久保存，及風格務使「出於自然」的用心：

木為櫻材。原材高九尺。廣三尺。厚同。故此種巨材。然為難得。蓋彫刻木材。非去皮去心。則易招裂痕。故所需之材。宜大數倍。方便於取捨。又材非置數年。使之十分乾燥後。則其質易反。余為欲永久保存計。於像身塗以微黃之漆。宛如若金色而不見光澤者。無他欲事事出以自然。竝使木之肌理為漆身所掩。……日本內地佛像之彫刻。有豫先植木。俟其長大至數十年後。始伐取為之。其計較極其悠久。而致慮則極其專一也。⁸⁵

81. 尺寸圖，〈龍山寺釋迦佛像和黃土水〉，《黃土水雕塑展》，頁75。

82. 尺寸圖，〈龍山寺釋迦佛像和黃土水〉，《黃土水雕塑展》，頁75。

83. 〈無腔笛〉，《漢文臺灣日日新報》（1926.4.23），版4。

84. 〈墨瀋余潤〉，《漢文臺灣日日新報》（1926.8.13），版4。

85. 〈黃土水氏彫刻，龍山寺釋尊佛像，黃氏親自攜歸矣，附苦心研究談〉，《臺灣日日新報》（1926.12.12），版4。

據上開引文，黃土水〈釋迦出山〉完成品應該是於木質上微黃色漆若金色卻不見光澤且不見木紋肌理。黃土水亦從〈釋迦出山〉的模型開始，嘗試在石膏完稿上色，模仿近代公共雕塑的翻銅質感。依據東京都臺東區立朝倉彫塑館收藏朝倉文夫石膏原型作品推斷，將石膏塑造技術運用到雕刻作品前的造型設計（或直接上色提交展覽），已經是雕塑業界常用創作方式⁸⁶。總之在色彩上，黃土水有意識地要區別當時臺灣寺廟常用的風格：

所謂代表性的廟宇如北港媽祖廟、大龍峒保安宮，或將要完成的龍山寺、劍潭寺等，偶而抽空去參觀，也不過是色彩鮮豔的佛像或是用著色瓷片（與玻璃色片）拼成的剪黏人偶，有如古董般地陳列起來。也許這樣花紅柳綠，可以討得一般民眾的喜悅。然而若從真正的藝術立場而言，初生之犢如我也要否定其價值。⁸⁷

黃土水將完成的〈釋迦出山〉木雕獻納龍山寺，並將原本作為傳移摹刻用的石膏原模上色後交給協助募款，當時在臺灣日日新報社工作的魏清德，儘管日據時期已有石膏翻銅的技術，直到1979年4月謝里法發表「臺灣近代雕刻的先驅者」時，仍認為儘管石膏原模仍保留，但「這座百年難得一現的佳作已沒有誰能使其復活了。」⁸⁸

由於黃土水以有別於傳統佛教造像直接刻製，採用「先塑再刻」的手工複製製作方式，不僅有幸於1986年後可以翻銅複製，從此再不受火災影響，目前更可以利用3D掃描科技保留原作數據，再以3D列印方式重現櫻木原作。

86. 東京都台東區立朝倉彫塑館編，《朝倉彫塑館所藏朝倉文夫石膏原型作品集》（東京：東京台東區芸術文化財団，2016.3）。

87. 《臺灣日日新報》（1923.7.17），版7，收錄於顏娟英與鶴田武良譯著，《風景心境》上卷，頁131。

88. 謝里法，《台灣出土人物誌》，頁31。

五、結論：黃土水創作艋舺龍山寺〈釋迦出山〉的脈絡還原

臺灣總督府公費留學東京美術學校畢業生黃土水，為呼應日據時期臺灣總督府的宗教政策，為艋舺龍山寺挑選具備真實人物及歷史情境的傳統佛教母題〈釋迦出山〉，在日本大正時期「古寺巡禮」文化教養風潮下，以「亞洲一體」的視野，考據從印度、希臘（北印度犍陀羅的希臘化文化）、中國、日本的佛教造像研究成果，並以日本明治時期以降受到西方雕塑影響的塑造結合雕刻的技法，將佛教圖像寫實化，重新創作新式佛像。

參考書目

中文專書

《美術十年》，臺北：行政院文建會，1991。

李欽賢，《大地·牧歌·黃土水》，臺北：雄獅圖書，1996。

神林恆道著，龔詩文譯，《東亞美學前史-重尋日本近代審美意識》，臺北：典藏藝術家出版，2008。

國立歷史博物館，《黃土水雕塑展》，臺北：國立歷史博物館，1989。

張崑振，《靈泉禪寺佛殿、開山堂、三塔調查研究計畫》，臺北：國立臺北科技大學，2009。

彭威翔，《日治時期臺灣學校制服之研究》，臺北：國立政治大學臺灣史研究所碩士論文，2010。

黃淑芬編撰，《中國文化佛像神像專輯》，臺北：聖像出版社，1988。

楊肇嘉，《楊肇嘉回憶錄》，臺北：三民書局，2004年1月，四版一刷。

鄭豐穗，《台灣木雕神像之研究》，臺南：國立臺南大學臺灣文化研究所教學碩士

班碩士論文，2007。

謝里法，《台灣出土人物誌》，臺北：臺灣文藝雜誌社，1984。

顏娟英與鶴田武良譯著，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》下卷，臺北：雄獅圖書，2001。

中文期刊

朱坤容，〈佛教艺术与民族自觉——以和辻哲郎的东方回归为中心〉，《日本问题研究》31（5）（2017），頁29-36。

吳朝綸，〈巨匠黃土水其人其事〉，《百代美育》15期（1974.11），頁13-17。

鈴木惠可，〈邁向近代雕塑的路程——黃土水於日本早期學習歷程與創作發展〉，《雕塑研究》14（2015.9），頁108。

陳清香，〈佛教在台灣的傳承——台灣佛教美術史（十一）〉，《法光》（2007.9），頁4。

釋慧嚴，〈西來庵事件後台灣佛教的動向〉，《台灣佛教學術研討會論文集》（臺北：財團法人佛教青年文教基金會，1996.12），頁85-96。

中文報紙

〈留學美術好成績〉，《漢文臺灣日日新報》（1915.12.25），版6。

〈黃土水氏彫刻，龍山寺釋尊佛像，黃氏親自攜歸矣，附苦心研究談〉，《漢文臺灣日日新報》（1926.12.12），版4。

〈無腔笛〉，《漢文臺灣日日新報》（1926.12.15），版4。

〈萬華龍山寺釋尊獻納 寄附者及金額〉，《臺灣日日新報》（1927.11.22），版4。

〈黃土水氏彫刻品期使生命永留臺灣，志保田校長及諸同志計畫，欲仰各界人士援助〉，《漢文臺灣日日新報》（昭和6年2月28日），版4。

〈墨瀋余潤〉，《臺灣日日新報》（1926.8.13），版4。

〈雕刻家黃土水氏不幸病盲陽炎去世 傷哉天才即天災之一語〉，《漢文臺灣日日新報》（1930.12.22），版8。

〈黃土水氏彫刻品期使生命永留臺灣，志保田校長及諸同志計畫，欲仰各界人士援助〉，《漢文臺灣日日新報》（1931.2.28），版4。

外文專書

《東京美術學校修學旅行近畿古美術案内》，東京：東京美術學校，1922。

《東京藝術大學百年史：東京美術學校篇》第1卷，東京：ぎょうせい，1987。

吉田千鶴子，《〈日本美術〉の発見—岡倉天心がめざしたもの》，東京：吉川弘文館，2011。

吉田千鶴子，《近代東アジア美術留學生の研究：東京美術學校留學生史料》，東京：ゆまに書房，2009。

佐藤道信，《「日本美術」誕生—近代日本の「ことば」と戦略》，東京：講談社，1996。

和辻哲郎，《和辻哲郎全集》第17卷，東京：岩波書店，1978。

和辻哲郎，《古寺巡礼》，東京：岩波文庫，1979。

岡倉天心，《日本美術史》，東京：平凡社，2001。

阿部洋，《日本植民地教育政策史料集成（臺灣篇）》，東京：龍溪書舍，2010。
芸術研究振興財団、東京芸術大学百年史刊行委員會編，《東京芸術大学百年史 東京美術學校篇》第三卷，東京：ぎょうせい，1997年。

高村光太郎，《某月某日》，東京：龍星閣，1943。

高村光太郎，《高村光太郎全集》10卷，東京：築摩書房，1995。

多木浩二、藤枝晃雄，《日本近現代美術史事典》，東京：東京書籍，2007。

東京都台東区立朝倉彫塑館編，《朝倉彫塑館所藏朝倉文夫石膏原型作品集》，東京：東京台東区芸術文化財団，2016.3。

外文期刊

不著撰人，〈本島出身の新進美術家と青年飛行家〉，《臺灣教育會雜誌》223（1920.12），頁48。

外文報紙

《臺灣日日新報》，1915.12.25，版6。

《臺灣日日新報》，1920.10.19，版7。

《臺灣日日新報》，1923.7.17，版7。

網頁資料

「陳植棋畫作與文書」（T1076），《中研院臺史所檔案館數位典藏》，網址：
<<http://tais.ith.sinica.edu.tw/sinicafrsFront/browsingLevel1.jsp?xmlId=0000314582>>
（2019.8.31瀏覽）。

《文化部文化資產局國家文化資產網》，網址：<https://nchdb.boch.gov.tw>
（2019.8.31瀏覽）。

《臺北市立美術館》，網址：<https://www.tfam.museum>（2019.8.31瀏覽）。

《艋舺龍山寺官網》，網址：<http://www.lungshan.org.tw>（2019.8.31瀏覽）。

片單

〈百年古蹟滄桑：臺灣建築保存紀事〉，網址：<http://goo.gl/h3UJ6r>（2019.8.31瀏覽）。



黃土水，〈釋迦出山〉，1927，雕塑，
37.2 x 40.5 x 109.5 cm，國立臺灣美術館典藏，
圖片來源：國立臺灣美術館提供。

The Culture of Japanese Modern Buddhist Statue Appreciation and Its Influence on Taiwan: From Huang Tu-Shui and *Sakya*

Yi-Ru SU

Ph.D. in Fine Arts, National Taiwan Normal University

Abstract

Huang Tu-Shui was born in Taiwan, an island under Chinese cultural influence and Japanese colonial rule at that time. During the Taishō era, Huang developed his inimitable Buddhist art and humanistic literacy underpinned by the concept of “Asian integration.” Through ascetic-like practice, he attained mastery of both Japanese modern Buddhist sculpture and Western realistic one. Apart from making pilgrimages to sacred places of religious art, he devoted as much effort to poring over the results of Japanese field surveys into the sacred places of oriental Buddhist art in the East, as senior Buddhist monks in past dynasties did to journeying to India on quests for Buddhist scriptures, Buddha’s teachings, and truth of life. Transcending the confines of the religious heritage of the Bangka Lungshan Temple, Huang’s conception and sculptural style of the Shakyamuni Buddha featured the earthly body of Siddhārtha Gautama who acquired divine wisdom through devotional practice of simplicity, humility and dhyāna. By virtue of his twin masterpieces *Sakya*

respectively made of wood and (colored gypsum) bronze, Huang expected that one day the Bangka Lungshan Temple could become a center of both religious and artistic pilgrimages, and additionally contribute to museological collection, research and maintenance. Arts and religions are as eternal as immortal that they exist beyond the scope of human life and can be passed down from generation to generation.

Keywords: Huang Tu-Shui, *Sakya*, Taiwanese Fine Arts, Japanese Buddhist Statue Appreciation