楊英風佛教造像中的正統意識初探[1]

A Study of Political Ideology in Yuyu Yang's Buddhist Statues

李孟學 | Meng-Hsueh Li

國立臺灣師範大學美術系博士生

Doctoral Student of Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University

來稿日期：2018年3月27日

通過日期：2018年9月28日

1 本文在臺灣藝術史研究學會 2018 年會暨學術研討會「藝術ㄐㄧㄝˋˇ嚴」首度發表，後經評論人劉俊蘭教授及匿名審查人之寶貴意見，使本文更趨完善，謹申謝忱。唯一切文責仍由筆者自負。

摘　　要

楊英風（1926-1997）是臺灣戰後最重要的藝術家之一，其以不鏽鋼製作的現代風格雕塑及大型景觀藝術，是臺灣研究現代雕塑時不可不提及的重要代表。然而，楊英風作品樣貌多變，其中一類佛教雕塑，雖然長年創作不輟，但卻較少爲研究者深論。本文擬就楊英風佛教造像此一類別，先依時間分爲兩個時期，即藝術史風格期與個人風格確立期，並探討楊英風創作時期的社會背景。戰後初期國民黨政府在臺灣欲強調自身正統，著重提倡中華文化，並因此建設國立歷史博物館，但因缺乏藏品，所以委託楊英風製作仿古作品，藉由藝術史學者的基礎研究，成爲楊英風佛教造像風格的重要根據。此外，楊英風的佛教造像，也下開臺灣從事西方學院訓練的藝術創作者，投身佛教造像的行列，對於此一新形態的造像，楊英風有開創新風的時代意義。

關鍵詞：楊英風、佛教藝術、佛教造像、正統論、戒嚴

Abstract

Yuyu Yang (1926-1997) is one of the most important artists in modern Taiwan history. His stainless steel sculptures and landscape art cannot be ignored when talk about modern sculptures in Taiwan. But his Buddhist statues, which are also very important to Yang, have less discussion by researchers. I would like to talk about Yang's styles of Buddhist statues first. Yang's Buddhist statues can separate into two periods, art history period and selfhood period. His artworks of Buddhism also represent the time during martial law when KMT wanted to legitimate the rightness of ruling by emphasizing Chinese culture. When National Museum of History was established in 1950s, Yang received the orders by museum to copy ancient artworks by reason of the lack of collections. Yang's ancient artwork copies were helped by art historians' researches. Yang's Buddhist statues also became a new type of Buddhist statue style in modern Taiwan.

Keywords: Yuyu Yang, Buddhist Art, Buddhist Statues, Orthodoxy, Martial Law Period

一、前　言

楊英風（1926-1997）爲臺灣戰後極爲重要的藝術家，其以不鏽鋼製作的幾何造形雕塑，以及大型景觀藝術廣爲人知，是研究臺灣雕塑藝術時不可不提及的重要代表人物。然而，楊英風的作品風格多變，除了習見的現代風格雕塑外，楊英風也涉足繪畫、版畫等平面創作，並因其建築訓練的背景，除了建築外牆浮雕等景觀藝術外，楊英風亦有參與建築設計案等，在觸及面向上，楊英風是臺灣少見的全才型藝術家。[2] 即使是一般人熟知的雕塑作品，楊英風也有多樣風格，其中一類，雖然他長年製作不輟，卻較少爲公眾所認識。此一系列，即是楊英風所製作的佛教造像。

在楊英風藝術的研究當中，他的佛教造像向來較少有研究者留意。一方面楊英風所作佛教造像，多半置於佛寺當中，能夠見到的機會相對較少；另一方面這些佛教造像，許多係爲供像之用，一般論及臺灣雕塑發展，通常會將佛教題材的作品，當成「宗教藝術」或「工

2　蕭瓊瑞即認為楊英風無法以單一稱號來界定，「只能以『藝術家』這樣的稱號統合稱呼他。」參照蕭瓊瑞，〈形象／意象／意念／觀念——楊英風雕塑創作的四個時期〉，《雕塑研究》，4 期（2010.3），頁 61-113。

藝美術」另外討論，甚少納入「雕塑」的概念當中。[3] 然而楊英風係接受西方藝術訓練出身的藝術家，其佛教造像作品亦帶有明顯的作者意識，顯然不能以地域風格或匠師系統劃分的傳統造像相提並論。在難以明確定位與討論的情況下，多數研究者乃有意無意的忽視楊英風的佛教造像，遑論深入討論。

因此，針對楊英風佛教造像的研究，到相當晚近才有比較多的討論。最早專論楊英風佛教造像者，爲 2000 年陳清香與陳奕愷在楊英風研討會上所發表的單篇論文，[4] 後潘安儀也藉楊英風的佛教造像，討論他在作品中的東方思維。[5] 蕭瓊瑞在撰寫楊英風的傳記時，也有部分篇幅討論楊英風的佛教造像。[6] 筆者亦以楊英風接受宣化上人的

3 早期如鄭水萍尚會提及清領時期由中國大陸傳至臺灣的地方傳統雕塑系統，唯他認為傳統雕塑自日本統治之後即開始崩壞，故於後文不再納入討論。近年如陳志誠討論二十世紀臺灣雕塑史時，將黃土水看成「傳統雕刻轉渡現代性雕塑」的代表，間接質疑黃土水的傳統訓練背景並不足以視為西方觀點的「雕塑」史起點，也直接將傳統雕塑系統排除在雕塑史脈絡之外，僅在 1970 年代「鄉土運動」發展時作為外部影響的補充。至蕭瓊瑞討論臺灣雕塑史時，雖然傳統匠師的地位已經受到重視，但在藝術史的建構中仍處於附屬地位。至於完全供宗教用途的供像，則一直沒有納入臺灣雕塑史的範疇之中加以討論，現代從事佛教造像的創作者也一概缺席，僅能放在佛教藝術的概念下來研究。參見鄭水萍，〈戰後雕塑的破與立（上）〉，《雄獅美術》，273 期（1993.11），頁 22-31；陳志誠，《二十世紀台灣雕塑史綱要》（臺中：國立臺灣美術館，2007）；蕭瓊瑞，《台灣近代雕塑史》（臺北：藝術家出版社，2017）。

4 陳清香，〈楊英風的佛教造像〉、陳奕愷，〈楊英風教授的法相世界〉，以上出於釋寬謙編，《人物、藝術與科技：楊英風紀念集》（新竹：國立交通大學出版社，2001）。

5 潘安儀，〈中國、佛教與現代——楊英風的東方思維〉，《百年雕塑：楊英風藝術及其時代國際學術研討會會議論文集》（新竹：楊英風藝術教育基金會，2012）。

6 蕭瓊瑞，《楊英風：站在鄉土上的前衛》（高雄：高雄市立美術館，2006）。

委託，討論當代佛教藝術贊助者與藝術家的關係，但文中僅以一個案討論，並無論及楊英風其他佛教造像。[7]

楊英風佛教造像研究比較完整的論述，爲王心琪的碩士論文〈楊英風佛教雕塑作品研究〉。[8] 王心琪造訪有楊英風佛教造像作品的寺院，並訪問楊英風之女寬謙法師，對楊英風的佛教造像有比較完整的整理與介紹。雖然該文對楊英風佛教造像的觀點，多半延續蕭瓊瑞、陳清香等人的看法，並無特別的見地，但他多方整理收集，使楊英風在佛教造像的創作得以完整呈現，有助於我們能更深入認識楊英風作品的多元面貌。

楊英風作品的面向多元，然而綜觀楊氏的作品與其論述，可以發現，楊英風一直著力將源自西方觀念與訓練的雕塑藝術，融入東方的思想，展現出具有「中國」特色的民族風格。這樣的觀點，也符合戰後國民政府來臺以來，不斷強調的正統性思維，企圖藉由藝術的表現來強調中華民國的正統地位。本文擬就楊英風佛教造像的風格來源與發展過程，試圖討論其背後所展現出的正統性意味。這樣的正統意識，也影響了戰後臺灣佛教造像的演進，對臺灣的戰後佛教造像，產生相當的影響。

7 李孟學，〈當代佛教藝術的贊助與實踐——以宣化上人與楊英風為例〉，《書畫藝術學刊》，23 期（2017.12），頁 149-168。

8 王心琪，〈楊英風佛教雕塑作品研究〉（臺南：國立成功大學藝術研究所碩士論文，2010）。

二、楊英風佛教造像的風格發展

楊英風早自 1950 年代起，就將佛教形象納入自己的創作當中，製作如〈觀自在〉、〈慈悲〉、〈六根清淨〉等作品。但楊英風製作帶有供像性質的佛教造像，則可源自 1955 年，由於岳母虔信佛教的因緣，爲即將要落成的宜蘭念佛會講經堂製作一阿彌陀佛立像（後置於雷音寺）（圖 1）。此後，楊英風爲佛寺製作造像，或參與佛寺的設計，有別於楊英風現代風格的雕塑作品，可以看成一獨立的發展風格。

王心琪在討論楊英風佛教造像作品時，分作三種風格：1. 般若空義抽象風格、2. 莊嚴相好寫實風格、3. 大乘禪境景觀風格，又根據楊英風佛教雕塑作品分爲四種特色：1. 北魏精神傳承、2. 大膽突破與創新、3. 佛法的融入、4. 重視整體藝術性。[9] 如斯分類似乎並非依照時間發展，彼此之間看不出因果關係，毋寧更像是爲楊英風創作中與佛教相關的作品，作一綜合的評價，並試圖提出一個普遍的解釋。此外，王心琪在論文的討論中，並不僅僅討論楊英風所製作的佛教供像或以佛菩薩形象爲主的作品，也加入了楊英風的不鏽鋼雕塑作品及景觀雕塑等，納入研究的討論範圍。一來過度延伸「佛教雕塑」的範圍，似乎並不符合楊英風本人對佛教藝術的定義，[10] 二來如此也

9　王心琪，〈楊英風佛教雕塑作品研究〉，頁 5、頁 89-93。

10　楊英風曾對何謂「佛教藝術」給過定義：「以佛教哲理為考量的作品，並不完全是佛教藝術，因為作品也可能涵蓋許多基因。若以狹義的說法看來，佛教藝術的表現，應該完全含攝在佛像法器，或者蓮花等等屬於佛教的事物。是故，單從佛教哲理出發，而以平常構圖表現，並不能算是佛教藝術。」此論相當程度排除了不鏽鋼雕塑等具有現代主義手法的景觀作品，但王心琪卻引此段說法作為「大乘禪境景觀風格」分類的依據，似乎有誤讀之嫌。參見王心琪，〈楊英風佛教雕塑作品研究〉，頁 6。

無法直接套用在本文所討論的佛教造像的範圍之內。因而，本文討論楊英風的造像風格，無法直接沿用王心琪對楊英風佛教藝術作品的風格分類。

楊英風的佛教造像風格，若以目前可徵的作品來看，大抵而言，可依照陳奕愷的觀點，分爲「早期」與「中晚期」兩種風格。[11] 雖然陳奕愷所列舉的佛教造像作品並不全面，但即使以王心琪所徵作品的風格來看，仍不脫這樣的風格分期。只是「早期」與「中晚期」僅是粗略劃分，若詳就楊英風在佛教藝術探索上的過程，應可重新定位爲「藝術史風格期」與「圓融風格期」。

（一）藝術史風格期

本文所指「藝術史風格期」這段時間，與陳奕愷文中所劃分的時間大約一致，大概是在 1950 年代到 1970 年代左右。這段時間的佛教造像之所以稱爲「藝術史風格」，可源自楊英風早年的經歷。楊英風幼時，因父母經商緣故，前往北京求學，度過他的中學生涯。後來曾一度遠赴東京藝術學校就讀，但後又因戰事告急，轉回北京輔仁大學美術系。根據學者考訂，楊英風在 1946 年曾有一段時間至山西大同遊歷，見到宏偉的雲岡石窟大佛，深爲震懾，影響了他日後的創作。[12] 這可以說是楊英風與古代佛教藝術的邂逅。

此外，楊英風也趕上戰後臺灣開始建立中國美術史研究的時期。早期楊英風擔任《豐年》雜誌編輯期間，便藉由職務出差之便，到霧

11 陳奕愷，〈楊英風教授的法相世界〉，頁 315。

12 王心琪，〈楊英風佛教雕塑作品研究〉，頁 10。

峰北溝去看當時故宮博物院存放的文物。[13]1955 年，楊英風接受國立歷史博物館的委託，塑造古代雕塑的仿製品。祖蔚所寫的楊英風傳記中提到：

> 國民政府退居臺灣後，要在臺灣開設國立歷史博物館，當時的歷史文物極少，只有在日本戰後歸還少許臺灣的歷史文物，教育部長來找我商量，請我仿造一些中國的古佛、古塔、古建築、古仕女等，作為國立歷史博物館的展品。……其中一件就是這件縮小比例仿雕的雲岡第二十窟大佛。[14]

今日的雲岡石窟，可謂中國佛教藝術史上的重要代表，其中由北魏文成帝時期（440-465）所開鑿的「曇曜五窟」，巍峨的五尊大像，其中就包含楊英風所仿雕的第二十窟大佛。雲岡石窟於今已是著名的觀光景點，第二十窟大佛爲重要地標，爲遊客留影首選，但當時因政治因素，兩岸隔絕，親自到現場去觀摩已不可能。據楊英風的回憶，他所依據的，乃是日本京都大學所出版的雲岡石窟調查報告，根據當中詳盡的測繪資料與照片，才得以讓楊英風在無法親臨現場的缺憾下，仍能做出神韻體態都相當肖似的雲岡石窟縮版大佛（圖

13　祖蔚在其傳記中提到：「（楊英風）餘暇立即興匆匆地拐到臺中山裡的霧峰鎮，那裡是一九四九年由北平遷到臺灣的故宮博物院七十萬瑰寶文物的臨時置放地。……楊英風每次前往，就是專程去『閱讀』這些中國五千年文明的菁華。莊嚴院長非常喜歡這位對中國文明有獨特見地的年輕人，破例讓他觀看並隨時解答疑問，莊院長戲稱楊英風是他的『山洞學院的研究生』。」祖蔚，《景觀自在：雕塑大師楊英風》（臺北：天下遠見出版，2000），頁 82-83。

14　祖蔚，《景觀自在：雕塑大師楊英風》，頁 114-115。

2）。[15] 由水野清一、長廣敏雄主編的雲岡石窟調查報告，是一套多達十六冊的皇皇巨著，於 1952 至 1956 年間出版，是雲岡石窟研究最重要的參考資料。[16] 楊英風雖然無緣在當時重臨雲岡石窟當地，卻吸收了當時學術研究最先進的成果，無形中促使楊英風能深入認識北魏佛教造像之美。也因爲有這層薰陶，使楊英風在處理自己的佛教造像創作時，能夠融入北魏時期的造像風格。

對北魏佛教造像的認識，影響了楊英風其他相關的作品。比如他 1955 年爲宜蘭雷音寺所塑造的釋迦牟尼佛立像，陳清香認爲其有「北魏前期的粗獷氣息」、「有著北魏前期佛的神韻，卻吸收西洋寫實的作風，……可謂東西合璧、古今一統。」[17] 同年所創作的〈觀自在〉（圖 3），菩薩拉長的面頸既可視爲楊英風在創作上的一種個性展現的方式，也可以看成是楊英風在吸收了北魏佛教造像的風格之後，在明清造形的形象之外，另外尋覓的古典意象，因拉長的面

15 「我沒有在雲岡石窟，怎麼能仿雕？你看我旁邊堆了一大堆畫冊，這是關於雲岡大佛的精確測量尺寸和各個立面的照片，從中央研究院借出來的。日軍侵華打進山西後，他們看到了雲岡石窟的偉大佛雕驚歎不已，立即請京都大學的教授、學者前來測量，編集成了文獻資料。……我就是按這片文獻『按圖索驥』塑出了雲岡最有代表性的第二十窟大佛。」祖蔚，《景觀自在：雕塑大師楊英風》，頁 115。

16 雲岡石窟近代為人所知，始於日本建築史學者伊東忠太 1902 年在日本《建築雜誌》刊出的遊記中所提及，後東西方學者陸續開始對雲岡石窟有零星的介紹或研究。但要到中日戰爭爆發後，日本學者水野清一、長廣敏雄等人，藉戰爭期間日軍控制山西之便，才開始對雲岡石窟從事完整的田野調查，直到日本戰敗。戰敗以後，長廣敏雄等人整理在雲岡期間所調查發掘的資料，由京都大學東方文化研究所出版《雲岡石窟：西元五世紀中國北部佛教窟院考古調查報告》，此可謂國際首度以雲岡石窟為主體的完整調查報告，包含照片、測繪、論述等，是後來學者研究相關領域時不可或缺的重要文獻，更奠定雲岡石窟在佛教藝術研究上的歷史定位。參見丁明夷，〈雲岡石窟研究五十年〉，《雲岡石窟二》（北京：文物出版社，1994），頁 174-186。

17 陳清香，〈楊英風的佛教造像〉，頁 261。

頸比例，可與北魏中晚期佛教造像的瘦削風格比擬。拉長的造像創作，也可見於 1962 年的作品〈慈眉菩薩〉（圖 4），該像陳奕愷有詳細的描述：

> 該尊菩薩是以半身像為主體，下方僅及於下腰身，像後並貼附有佛光、身光的背屏，所以又可視為背屏式的半圓雕像。菩薩頭戴高聳的冠飾，冠帶垂飄及肩，冠下髮飾平整，至於臉型縱向延展，五官方面眉目細長，唇角輕啟含笑；上半身裸露，下著高腰裙擺，造型上溜肩而軀體修長，並身著披肩短衣，衣端下延伸為天衣飄帶，狀似於小腹前做「X」型交會。[18]

從中可注意到，整體而言，該像拉長的造形爲一大特徵（高聳冠飾、臉型縱向延展、溜肩而軀體修長），陳奕愷認爲這是在模仿北魏孝文帝時期流行的「太和式樣」造像，佛像的面部轉趨清秀、身型修長。另一值得關注之處，在該像雙手皆故意殘缺，頭部背光也不完整，顯然是從古代遺留的佛教殘像所萌發的創作手法。

另一典型作品，爲 1963 年所作新竹法源寺的〈釋迦牟尼佛趺坐像及菩薩飛天背景〉（圖 5）。中央爲一坐佛，背光處有脅侍菩薩浮雕立於兩旁，並於頭光兩側各一飛天浮雕。佛像面容略方、身形厚實，袈裟衣紋硬直，可以明顯感受到楊英風有意追摹北魏雲岡大佛的風格，但在身型比例與衣紋的處理上，仍依循西方寫實的手法。兩旁脅侍菩薩雙手合十，身披帛巾，並有似是飄帶從兩手臂延伸而下。菩

18　陳奕愷，〈楊英風教授的法相世界〉，頁 317。

薩像細長且多爲直線，形象簡單、趨於幾何處理。細長的風格應是北魏晚期秀骨清像的風格轉化，但直線幾何的表現，則似回應雲岡大佛的處理方式。飛天的處理方式也與菩薩近似，一樣是細長的面部與身軀，披帶亦少飄動感。同樣是法源寺的〈釋迦牟尼佛坐像〉（圖 6），是楊英風 1972 年所作，佛像一樣面容略方，身形厚實，但袈裟衣紋已從裝飾性濃厚的硬直線條，轉爲寫實性的表現，自然披掛在身軀之上，光背也不同過去單純的同心圓，而是宛如《太魯閣系列》作品般高低起伏的放射狀表現。

從作品看到的這些特徵，都能回應當年楊英風接受歷史博物館委託所做的一系列作品時，藉閱讀文獻資料而累積出來的背景知識。也許楊英風並無意識到，在這些知識的背後，其實是日本學者用西方學術的方法，所建立出來的美術史資料。但毫無疑問，這樣的美術史資料影響了楊英風對作品的詮釋。如此風格的佛教造像，從五十年代一直延續到七十年代，以楊英風爲新竹法源寺所製作的幾尊造像，最具代表性。

（二）圓融風格期

楊英風佛教造像的第二階段，陳奕愷定爲「中晚期」，係因陳奕愷就他所收集到的楊英風造像作品，認爲「（楊英風）佛像作品的發表時間，截然分別集中於六〇年代以前、八〇年代以後，其中有將近二十年的空白。」[19] 因而將所謂八十年代以後的作品，定爲「中晚期」。但經王心琪整理楊英風在臺佛教藝術造像，認爲並不存在空白

19 陳奕愷，〈楊英風教授的法相世界〉，頁 315。

期，只是陳奕愷的收集不甚全面。[20] 然不可否認，自八十年代以後，楊英風的佛教造像，已然脫離追摹古代造像風格的情況，雖然在形象上，許多供像用途的作品，在造形上無法作太多的變動，但細節則有更爲明確的自我主張，故將此一時期的風格稱之爲「圓融風格期」。唯根據王心琪所整理的作品來看，若依年代劃分，大概可以分在 1970 年代中期。

楊英風此時期的佛教造像仍多身量厚實，但造形趨於圓潤，面部寫實。如 1976 年所作〈大悲紅四臂觀音聖像〉（圖 7），形象和持物雖依照儀軌，但面容身軀的表現則相當寫實，與傳統所理解的藏式造像風格大異其趣。此外，相較於之前追摹北魏風韻，此時期的造像似乎更帶有唐代造像的風格。比如 1979 年所作之〈盧舍那佛〉造像（圖 8），面部身形明顯較之前的佛教造像圓潤，王心琪將此作與龍門石窟奉先寺大佛比對，在風格上有若干相類之處。[21] 不過之後的造像，則又與唐代風格關係不大，毋寧將其視爲楊英風自己發展出來的獨特風格，更爲適當。

比如在臺南開元寺所作之〈大勢至菩薩浮雕〉與〈觀世音菩薩浮雕〉（圖 9、10），〈造福觀音〉（圖 11）、〈祈安菩薩〉（圖 12）等造像，均有類似特徵：菩薩身形寬厚，頭上披覆頭巾，身穿通身大衣，且均有袒露胸腹，沒有加上塑造菩薩時慣常加添的瓔珞裝飾。[22] 此

20 王心琪，〈楊英風佛教雕塑作品研究〉，頁 3。

21 王心琪，〈楊英風佛教雕塑作品研究〉，頁 52。

22 陳奕愷對此身裝認為是「上軀裸露僅披天衣，雙肘各有一道天衣飄帶繞過，若不明者會以為是佛陀如來等像所著的袈裟款式。」陳奕愷，〈楊英風教授的法相世界〉，頁 318。

種造像，可看成是楊英風處理菩薩造形時鎔鑄傳統印象與西方寫實技法的一貫手法，具有明確的個人風格，僅在頭身比例等細節上，會依據個別造像有所調整。

佛造像亦有類似的變化，如新竹法源寺的〈毘盧遮那佛趺坐像及背光〉（圖 13），雖然在衣紋的表現上偏於方直，但面部與身型仍趨於圓潤，且胸腹表現，比起一般造像而言更爲寫實。較晚所作的〈釋迦牟尼佛〉像（圖 14），在衣紋表現上更趨流暢，同樣的風格表現，也可見於 1988 年所作的〈藥師佛〉（圖 15）。即使此時回歸北魏的造形，也可見到楊英風在經過長時間消融轉化之後，脫胎而出的自我風格。如 1989 年所作的〈釋迦牟尼佛〉（圖 16），該造像身著取法雲岡石窟的第二十窟大佛，以陰刻貼體的方式表現，衣紋描寫刻意模仿雲岡大佛，刻劃出規律幾何化的線條，呈現出濃厚的裝飾性趣味。然而整體而言，此像已經脫離雲岡大佛較爲方直的造形，更加圓潤。佛像面部寬廣，肉髻光滑，兩眼垂瞼，雙頰飽滿，與雲岡直目前視的表情毫不相同。身軀不像較早前的造像趨於寫實，顯然是爲了搭配雲岡風格的衣紋造形，但有著更濃厚的自我意識。

此外，楊英風也用古典的佛菩薩造形來進行創作，比如 1986 年所創作的〈聞思修〉（圖 17），爲一青銅翻鑄的浮雕作品。浮雕畫面前方菩薩係取北京法海寺明代壁畫二十諸天中的摩利支天形象，爲三面多臂造形，頭戴藏式寶冠，前有兩手合十，身著天衣瓔珞，並有飄帶；後者則取辯才天形象，面部微向左視，有一臂從左出，食指伸出，頂法輪焰火，胸前亦有雙手合十，隱在摩利支天的頭光當中。陳奕愷認爲，此作係「取材於法源寺（新竹市）說法圖的局部，重新賦予新意的創作品。」他提到「聞思修」一名來源：

> 從聽聞菩薩的學佛精神裡，體悟到發心學佛所經歷的聞法、思維和修行之過程，與信、解、行、證的學佛歷程有著相輔相成之一。[23]

此件作品不拘泥於正確的表現出佛菩薩的造像儀軌，而是藉由古典的造形，將自己多年來對佛教的體悟與認識灌輸其中，並且以他嫻熟的淺浮雕技術呈現出來，造形優雅又富有深意。

而陳奕愷所稱說法圖，即今定名爲〈天人禮菩薩〉銅鑄浮雕組（圖 18）。銅鑄一共有五部分，最左方爲韋陀與日天等天人，亦是取自北京法海寺壁畫二十諸天中的形象，與另外兩方較小的浮雕人像，面朝右方，向菩薩處禮拜。菩薩在浮雕組中比重最大，面部與身軀略爲朝左，成自在坐像，右腳因此朝向正面，是此前鮮有的造形。菩薩背後頭光兩側有伎樂天等圍繞。最右側的浮雕即是〈聞思修〉。五組浮雕不成一塊，而是各自拆開，不僅可藉此搭配所在環境的需求，也能藉排列疏密的方式，使作品有更豐富的變化。各組之間的間隙可以看成是作品的留白，使觀者可以有更多的想像。在佛教相關藝術的表現上採用這種手法，可以說是楊英風匠心獨具，把自我的風格融入佛教造形當中的代表。

23 陳奕愷，〈楊英風教授的法相世界〉，頁 319。

三、楊英風佛教造像背後蘊含之時代意涵

楊英風的佛教造像系列，從其經歷直觀，可見到明確的古典影響。臺灣自清代以來的佛教造像，其風格多是繼承其移民原鄉，係屬於明清佛教藝術的區域風格。[24] 即便到了戰後，臺灣多數佛教造像，多半仍延續既有的地方風格色彩。因此楊英風汲取古代佛教造像風格，陶鑄新風，若放在臺灣的佛教藝術發展上，可以說是相當獨特的現象。

然而，除卻楊英風個人的生命歷程，他選擇以古潤今的創作模式，應可進一步從當時的社會背景來探討。楊英風雖然曾於北京、東京等處求學，但眞正開始從事創作，並藝術家身分活動，仍應要從戰後返回臺灣之後開始算起。

二戰結束以後，中國並沒有因此休養生息，反而很快又陷入戰爭狀態，局勢相當動盪混亂。在這樣動盪的社會氣氛中，藝術發展的方向趨於緊縮。早自 1949 年，臺灣境內即有欲對抗赤化的「戰鬥文藝論」，但這樣的倡議基本上僅限於文學範圍，並未拓展到美術層面。[25] 至國民政府遷臺後，更進一步確立「反共文藝」的文藝政策。爲要與中共抗衡，強調「捍衛民族文化、維護傳統文化道統的保衛

24 如根據鄭水萍研究，臺灣漢人移民帶來其宗教信仰，亦帶入原鄉的傳統雕造工藝，根據原鄉的不同，在臺灣的傳統雕塑風格，可以分為四系：一、福州系，二、泉州系，三、漳州系，四、廣東系。參見鄭水萍，〈戰後雕塑的破與立（上）〉，《雄獅美術》，273 期（1993.11），頁 22-32。

25 沈孝雯，〈戰後台灣戰鬥文藝下的雕塑創作〉，《雕塑研究》，1 期（2008.9），頁 82-87。

戰，凸顯民族主義的文化戰爭。」[26] 雖然就現有資料觀之，無論是「戰鬥文藝」或「反共文藝」，主要是針對文學內容或報導文章，如 1950 年由中國國民黨舉辦的「中華文藝獎金委員會」，希望藉由高額獎金及稿費來徵集帶有發揚國家民族意識、帶有反共抗俄意義的文藝作品。此處的「文藝作品」，包含詩歌、曲譜、小說、平劇及地方劇本、獨幕話劇本、多幕話劇本、電影分類對白本、宣傳畫、漫畫及木刻、文藝理論、鼓詞小調十一類。[27] 由「文藝作品」的內容可見，主要仍以文學、戲劇爲主，美術僅宣傳畫、漫畫等，限於容易刊載在報章雜誌、可以廣爲流通發布的創作形式。

除因時局下政府主導的反共文藝政策外，另一個重要的主軸，便是強調中華文化的重要性，此一傾向，係受到中共當時在進行「思想改造」所因應的反制策略。如蔣中正在當時的政治報告上便屢屢提到，認爲共產黨使中國文化的根源遭到侵蝕，需要「保衛中國文化，振肅社會風氣，以民族精神為武器，民族文化為骨幹。」[28] 隨後更進一步形成文化宣傳戰術，將國民政府保衛中華文化的概念，視爲中華民國政府可以象徵「中國」的統治正當性。根據黃才郎以表格整理 1950 年代政要所宣示的文化政策談話中，「維護中華文化」成爲屢屢提到強調的重心。如 1950 年行政院長陳誠提出「以『確保臺灣』為中心任務維護中華民族歷史文化與自由生活方式」等語，或 1952 年

26 沈孝雯，〈戰後台灣戰鬥文藝下的雕塑創作〉，頁 91。

27 沈孝雯，〈戰後台灣戰鬥文藝下的雕塑創作〉，頁 95。

28 教育部教育資料研究室輯，《總統三年來關於教育文化的訓示》（臺北：大同書局，1953），頁 35-36，引自黃才郎，〈文化政策下的藝術補助——臺灣 1950 年代文化政策、藝術贊助與畫壇的互動〉（臺北：中國文化大學藝術研究所碩士論文，1992），頁 39。

蔣中正在國民黨全代會政治報告中所提「保衛中國文化，振肅社會風氣，發揮民族精神，復興民族文化」等，[29] 皆可以看成是藉由中華文化在臺灣保存發揚的重要性，強調國民政府有別於中共「僞」政權的正統。

強調中華文化在臺灣的繼承與維護，其中一項措施，即是「整理文化遺產」。此處所言「文化遺產」，主要係指國民政府所運來的古代中國文物。而這些珍貴的古物，也成爲戰後國民政府設立博物館舍的主要藏品，如故宮博物院、中央研究院、國立歷史博物館等，有研究者認爲此爲一「懷想中國」的發展政策，[30] 但「懷想中國」之餘，更肩負塑造文化正統的政治意涵。以國立歷史博物館爲例，包遵彭最初創建國立歷史文物美術館（國立歷史博物館前身），乃時任教育部長張其昀的決定：「國立故宮博物院及中央博物院在臺中霧峰，其陳列室現已局部開放。惟臺北市為中央政府所在地，中外觀瞻所繫，需要有一象徵中國文化之地址，方於民國四十五年三月成立國立歷史文物美術館。」[31] 然當時籌建館舍的時間倉促，經費有限，主事人員皆非相關領域出身，甚至缺乏館藏。[32] 故有楊英風接受歷史博物館之委

29 陳誠與蔣中正引言摘自黃才郎，〈表一　五〇年代政要所宣示文化政策講話〉，〈文化政策下的藝術補助——臺灣 1950 年代文化政策、藝術贊助與畫壇的互動〉，頁 54-56。

30 洪玉菇，〈戰後臺灣博物館的建立與轉型：以國立歷史博物館展示教化為例（1955-2000）〉（南投：國立暨南國際大學歷史學系碩士論文，2004），頁 42。

31 張其昀先生文集編輯委員會等編，《張其昀先生文集　第十八冊　文教類（三）》（臺北：國史館、中國文化大學，1989），頁 9563，引自洪玉菇，〈戰後臺灣博物館的建立與轉型：以國立歷史博物館展示教化為例（1955-2000）〉，頁 49。

32 洪玉菇，〈第二章 戰後第一座公立博物館的誕生（1955-1966）〉，〈戰後臺灣博物館的建立與轉型：以國立歷史博物館展示教化為例（1955-2000）〉，頁 47-80。

託，製作仿古文物的過程。由此可知，楊英風受託製作仿古雕塑，實是反映當時國民政府欲要以中華文化作爲政權正統的象徵，所以歷史博物館的仿古雕塑，實具有濃厚的政治意涵。即使楊英風自己或許並不作如是觀，但身爲時代的參與者，很難不去迴避其作品形成的時代因素。

也因此，楊英風自身作品中，努力帶入中國的人文思想與意涵，不僅呼應自 1950 年代以來臺灣藝壇所尋求的「中國現代美術」的企圖，多少也在回應政府強調中華文化的正統意識，而楊英風所製作的佛教造像，因有造形上的規範，促使楊英風往古代的佛教美術尋求靈感，藉由對古代造像的認識，在有限的變化當中，營造出獨屬於楊英風佛教造像的個人風格，更凸顯正統意識的價值觀，投射在藝術家創作的情況。

之所以會將楊英風往古代佛教美術尋求藝術表現的情況，與正統意識連結的另一原因，在於臺灣既有粧佛工藝的對比。臺灣本有繼承自中國東南沿海一帶的粧佛技藝，自清領至日治時期的發展，已有相當的規模。照理臺灣的傳統粧佛技藝，亦是從中國傳來，可以看成是傳統中華文化的一部份。但顯然在國民政府的概念中，只有書畫藝術可以看成是中國傳統文化的繼承，基於宗教需求的傳統粧佛技藝，乃至於傳統建築中所需的木雕、石雕技術，均不被視爲藝術（high art）的範疇，而不加以重視。然而楊英風係受西方式的藝術訓練出身，將雕塑視爲藝術表現，再以此基礎去追溯古代佛教造像的造形風格，重新確立佛教造像的藝術性，藉由吸收消化「中國文化精神」的過程，納含至中國文化的論述之中。

在西方雕塑概念的影響下，楊英風也試圖建立中國雕塑史架構。以楊英風所寫〈中國雕塑的衍變〉一文來看，楊英風將中國雕塑史的

時間拉至周口店北京人的時段，及至先秦的青銅器、兩漢的明器、石闕、畫像石，到南北朝以來的佛教造像，發展至隋唐。但其中值得注意者，乃楊英風於文末明確的提到「問題是首先了解中國古雕塑的造形和蘊藉，同時還要明瞭西洋雕塑演進的道理。……西洋雕塑有它的長處，我們也應該攝取它作為技法的佐助，以求表現優美的中國風格，……」[33] 即可間接的看出，在臺灣所建立的中國雕塑的概念，其實是借鑑西方雕塑而建立起來。然而，從楊英風建立的中國雕塑史觀中，認爲宋代以後的中國雕塑走向衰落，明清尤甚，稱「明代的木雕和泥塑，未見精彩。清代更是一仍其舊，較之唐代或唐前，相距不可以道里計！」[34] 這種觀念，與晚清以來的中國繪畫衰亡論，實是一以貫之。所以繼承明清粧佛技藝的臺灣傳統工藝，並無獲得國民政府的重視，反而尋求接受西方學院訓練的楊英風，製作出鎔鑄古代中國形象的作品。

四、楊英風佛教造像之影響

楊英風以西方式雕塑訓練出身的藝術家，參與製作佛教造像，特別是佛教供像的製作，可謂是臺灣之創舉。在此之前，雖然有黃土水以寫實的造形，爲萬華龍山寺製作釋迦像，但終日本統治臺灣期間，

33 楊英風，〈中國雕塑的衍變〉，《中國手工業》，36 期（1961.10），頁 6。

34 楊英風，〈中國雕塑的衍變〉，頁 6。

並無後繼者跟進，且因此一釋迦像在空襲中遭轟炸焚毀，如今我們也無由知曉黃土水的釋迦像是否作爲供像使用。今日萬華龍山寺於大殿置放黃土水釋迦像的複製品，較近似是殿內擺設，並非供像之用。相較之下，楊英風在 1950 年代以來，即不斷有佛教供像的製作，其揉合古代造像與西方雕塑技術的造像手法，對臺灣的佛教美術發展造成實質的影響，使臺灣的佛教造像，不再只有延續中國東南沿海一帶的傳統粧佛技藝，更出現新一套造像的系統。

戰後國民政府來臺，中原地區的佛教系統亦隨之入臺。陳清香寫道：「1949 年國民政府遷臺，不久，江浙一帶的僧侶亦陸續入臺，建立佛寺、蓮社，也供奉起大陸系統的佛菩薩像，就風格而言，是沿襲清朝的式樣。」[35] 其例子如新北市樹林區的山佳護國吉祥寺，該寺爲湖北籍僧侶續祥老和尚（1910-1973）於 1964 年創建，正殿內所供奉藥師琉璃光如來像（圖 19），爲浙江籍匠師王泰生（1909-1992）所製作，係寧波系統的造像風格。[36] 惟寧波系統的佛教造像風格，仍屬傳統造形。

另一方面，楊英風 1955 年爲宜蘭雷音寺所做的阿彌陀佛立像，脫離臺灣以及中國東南一帶的造像傳統，在西方的雕塑技法上，融入楊英風自己對古代佛教造像的認識。如前節所述，楊英風所受的是西方學院的藝術訓練，但自 1950 年代以來，便開始吸收中國古代藝術的元素，加以消化融合。鄭水萍認爲這是楊英風在「寫實具象時期」

35 陳清香，《台灣佛教美術 1：供像篇》（臺北：藝術家出版社，2008），頁 158。

36 參見郭祐孟：<http://www.chuefeng.org.tw/article/5y5uogvb33eNmSp3g>（2018.1.28 點閱）。

的基礎上所開展而出的「實驗造形風格」，並在學院（藝專）與「民俗系」上傳播，使臺灣從事雕塑創作者，無論是在學校中接受訓練，或是依循傳統師徒系統培育，都或多或少受到楊英風的影響。[37] 鄭水萍的說法著眼於一般習見的楊英風作品，然而如此顯著的影響力，應也能夠套用在楊英風的佛教造像之中。雖然楊英風任教藝專期間不長，畢業的學生亦無專事佛教造像者，但他持續以東方思維來推廣雕塑，如 1969 年楊英風與楊景天、吳明修、陳朝枝等人組成「呦呦藝苑」，推展雕塑活動，商討籌組「中華雕塑學會」。[38] 1975 年與李再鈐、朱銘、陳庭詩、邱煥堂、吳兆賢、馬浩、郭清治、楊平猷組成「五行雕塑小集」，持續對臺灣的雕塑發展產生影響。[39] 這段期間，他也參與新竹法源寺的整體規劃與造像製作等，可見到楊英風在從事教學與創作期間與進行佛教造像的時間關係。雖然楊英風在參與這些活動所進行的創作，與本文所討論的佛教造像在造形上有很大的區隔，但楊英風在此時所建立起的高知名度，相信也透過他在佛寺中所製作的佛教造像與景觀藝術，無形之中影響了臺灣佛教造像的樣貌。

楊英風在造像上的創新風格，並沒有立刻反映在臺灣新設寺院上，1950 到 1960 年代臺灣在雕塑上最主要的主題，仍是國父像、蔣公像等政治人物的公眾雕像，反映當時政治局勢的需要。直到 1970 年代，因蔣介石逝世、臺灣經濟起飛，佛教信仰的復興，才使得新風格的佛教造像漸次出現。如 1970 年代開山的佛光山，境內布滿立佛，

37 鄭水萍，〈台灣戰後雕塑的破與立（中）〉，《雄獅美術》，274 期（1993.12），頁 57-65。

38 林振莖，〈台灣現代雕塑的先鋒團體——「五行雕塑小集」的發展與貢獻〉，《臺灣美術》，97 期（2014.7），頁 18-19。

39 鄭水萍，〈台灣戰後雕塑的破與立（中）〉，頁 64。

及大雄寶殿內三世佛的造形，皆已脫離臺灣傳統造像的風格，融入西方雕像的塑造概念，身軀比例合理、衣紋寫實。及至中台禪寺內由詹文魁所塑佛像，以及法鼓山大殿由謝毓文所塑的三寶佛，皆可以看到鎔鑄古代造像與西方雕塑概念的造像表現。如謝毓文所塑三寶佛（圖20），其外觀乃參考山東神通寺四門塔阿閦佛所製作，[40] 由於四門塔阿閦佛爲隋代造像，因此法鼓山三寶佛，相較於其他當代造像，更接近隋以迄初唐的造形風格。而詹文魁早年在國立藝術專科學校學習西方概念的雕塑技巧之餘，林明德在其傳記中亦提及，詹文魁畢業後曾在歷史博物館親炙古代造像文物：

> 國立歷史博物館舉辦南北朝石雕展覽，多數為陳哲敬收藏的石雕，詹文魁聽到展覽消息，利用休假期間前往參觀，看到一尊尊佛像，內心非常感動，也相當感佩精湛的佛像雕刻手法。[41]

並提到他在接受委託製作佛像時，有參考京都三十三間堂的菩薩造像，以及北魏佛像等。[42] 這些經歷與感觸，皆與楊英風有相似之處。

40　陳清香，《台灣佛教美術 1：供像篇》，頁 160。又法鼓山以阿閦佛為大殿三寶佛塑造的依據，極有可能是基於法鼓山曾於 2002 年歸還佛首的因緣，故而以阿閦佛形象為根據，另外塑造法鼓山大殿的三寶佛。關於阿閦佛流落至法鼓山又復歸的過程，可參照林保堯，〈流轉聚首／陽光普照——2002 年法鼓山捐贈山東四門塔骨石雕復歸佛身護送團記實錄〉，《藝術家》，333 期（2003.2），頁 266-281。

41　林明德，《佛像雕塑家詹文魁》（臺北：中華民俗藝術基金會，2014），頁 89。

42　林明德，《佛像雕塑家詹文魁》，頁 92-93。

這些鎔鑄古代中國與西方技術的佛教造像，可以說是由楊英風首開其端，發展成一嶄新的體系，使臺灣的造像系統，有著更爲多樣化的展現。如斯發展，較諸黃土水的釋迦造像，可謂更進一步。因爲黃土水所造釋迦像，強調西方傳入的風格與技巧，雖然在造形上參考了南宋梁楷所做的〈釋迦出山圖〉，但表現出來的仍是純然的西方寫實形象。楊英風在戰後所發展出來的造像，雖奠基在西方的技術與訓練上，但造形卻參考古代造像，雖非明清以來的佛教造像風格，卻另有一種「古意」。楊英風在佛教造像上的創舉，使日後接受西式美術訓練的後進者，也可以涉足宗教供像的領域，非僅侷限在過去師徒傳承的傳統造像。雖然楊英風的佛教造像，並無直接的傳人，但他所開創出來的造像方式發展至今，已成爲討論臺灣當代佛教藝術時無法迴避的重要系統。

尤有甚者，佛教造像也從傳統供像的侷限，蔓延至藝術創作主題的素材。自 1950 年代起楊英風以佛教造形作爲創作主題，可謂首開先例，雖然臺灣的環境似乎一直缺乏將佛教造形單純視爲藝術表現的觀念，但楊英風所開啓的創作理念，確實使後進的藝術家得以在佛教藝術中有更多的發展方向，這類創新的佛教藝術表現，陳清香以「創意新風格」概括，認爲此一型態的造像「受到創新風格的影響，佛寺供像也走出了殿堂供像的既有模式，雕塑藝術家發揮了高度的創意，吸收了西方的寫實手法，再加上深入佛法精義，重新雕塑出，符合原佛菩薩精神的新造像。」[43] 如斯概念，楊英風早在 1950 年代即已在

43 陳清香，《台灣佛教美術 1：供像篇》，頁 171。

從事，可以說楊英風在戰後佛教藝術發展所扮演的開創地位，實不容忽視。

五、結　論

盱衡前言，楊英風塑造佛教供像，其重要性有二。第一，楊英風的造像開創東西融合的新形態，反映傳統雕塑在西方訓練與概念的進入後，所進行的轉化過程。原本基於師徒傳承的傳統宗教造像，開始有受西式訓練背景的人加入，使戰後臺灣佛教造像，在造形與形象上產生變化。雖然楊英風在 1980 年代曾談到傳統匠師在中國雕塑發展的重要性，如他在 1982 年「傳統文化與現代生活研討會」中提到：「就雕塑現有的人才而言，第一類是民間的愛好者，……第二類是師徒相授，從事於廟宇或墓園雕飾的工作者，……第三類為受過學院教育的雕塑者，……第一、二類的雕塑工作者，心態和生活習慣上，保有較多傳統文化的色彩，欲從生活中尋回民族創造的根源，這二類的人才堪值借重。」[44] 然不可否認，他以西式美術訓練的背景，加入傳統佛教供像的雕造，已然對臺灣戰後佛教藝術的發展產生深遠的影響。如前文所提及詹文魁、謝毓文等從事宗教造像的雕塑家，皆是出身國立藝術專科學校，受西式教育訓練，後進入宗教造像的領域。他

44　楊英風，〈傳統文化與現代生活研討會中有關雕塑部分〉，《傳統文化與現代生活研討會論文集》（臺北：中華文化復興運動委員會，1982），收錄於《楊英風景觀雕塑工作文摘資料簡輯 1952-1988》，楊奉琛編（臺北：葉氏勤益文化基金會，1986），頁 150。

們的造像風格雖然與楊英風的風格並無直接的傳承關係，但在取向上與楊英風從事佛教造像的路徑相類，亦符合楊英風在 1980 年代所謂「第三類」的雕塑創作從事者，他認爲第三類創作者「受西潮衝擊較大，應以中國的美學思想薰陶之，從觀念的啟迪、轉化開始，將會發揮莫大潛力。」[45] 易言之，前述一、二類雕塑工作者，其背後所肩負所謂「民族創造的根源」，可爲接受西式雕塑訓練出身的創作者「中國美學思想」的文化內涵，進而成就開創新局的動力。楊英風雖然沒有直接在政策上介入宗教造像的發展，卻透過自身的實踐，落實這一轉變的可能性。

第二點，即楊英風在佛教造像的造形上，參考了古代佛教造像的形象，背後有著時代背景所肩負的正統意識。楊英風得以參考古代造像，得力於二十世紀開展出來的中國美術史，國際學者使用西方的學術理論，對中國古代的佛教文物進行風格與時代的研究，並「發掘」出千年以前的佛教造像之美。透過日本學者在戰後所出版的調查研究報告，使楊英風得以從古人的藝術成就中汲取養分，並內化成自己創作的泉源。但楊英風深入古代造像藝術的契機，除了藝術家自身對於古典藝術的喜愛之外，也反映出當時臺灣在國民黨統治下的社會氣氛。爲了強調中國文化的正統性，有意追溯古代中國藝術作品的風格與樣貌製作作品，以此凸顯國民黨的文化正統地位。

最典型的例子，即是國立歷史博物館在成立初期，委託楊英風所製作的一批古代文物縮仿品，由於歷史博物館背後所代表的政治意

45 楊英風，〈傳統文化與現代生活研討會中有關雕塑部分〉，頁 150。

涵，使這些作品不僅僅是單純的複製品，更是中華文化在臺灣的彰顯。楊英風鎔鑄西方的寫實手法及東方的精神內涵，在佛教造像中繼續延伸、發展，除了楊英風個人在美感上的選擇外，亦不可不意識到其中所蘊含的正統意識。而從佛教造像的視覺概念更進一步延伸，透過強調歷史性的風格表現，臺灣的佛教不再是與民間信仰或道教混同的大雜燴，也不再是受日本佛教影響的外來文化，而是足以象徵中華正統的正信宗教。雖然相較於景觀雕塑，楊英風鮮少針對自己製作的佛教造像談論到中國文化等概念上的議題，然而在時代背景的影響下，楊英風在佛教造像上有選擇古代的風格，實則呼應當時政治氣氛下的正統觀念。而如此概念，隨著 1970 年代以後，佛教道場逐漸增加，相應的造像需求也隨之拓展，除了傳統的匠師造像外，這類揉合中西藝術概念的佛教造像也隨之增多，在某種程度上，也可以視爲正統意識的擴散。

因此，透過對楊英風佛教造像的認識，使我們能從楊英風既有的歷史定位上，進一步探究對後進創作者所帶來的影響。楊英風早期的公共藝術創作或是景觀雕塑，雖在臺灣戰後雕塑史上有重要的地位，但隨著社會環境的變遷，今日的臺灣雕塑或公共藝術，已然與過往有極大的變化。然而由於宗教環境需求上的一貫性，使我們可以更明顯看到楊英風作品所帶來的影響，他相當程度改變了今日臺灣佛教景觀的視覺印象。當然，就後續的影響而言，囿於目前臺灣美術史討論宗教藝術的侷限，在基礎資料未臻全面之際，若要能夠眞正確立楊英風在佛教藝術的影響力，仍需要更多基礎資料的整理，廓清臺灣佛教寺院的造像面貌，方能使楊英風在此一意義有更進一步的定位。

圖　版：

圖 1　楊英風，〈阿彌陀佛立像〉，石膏，214×58×37 cm，1955。
圖片來源：《楊英風全集》第一卷，頁 105。

圖 2　楊英風，〈仿雲岡石窟大佛〉，銅鑄，82×85×37 cm，1955。
圖片來源：《楊英風全集》第一卷，頁 102。

圖 3　楊英風，〈觀自在〉，銅鑄，56×11×15 cm，1955。

圖片來源：《楊英風全集》第一卷，頁 103。

圖 4　楊英風，〈慈眉菩薩〉，銅鑄，49×25×16 cm，1962。

圖片來源：《楊英風全集》第一卷，頁 133。

圖 5　楊英風，〈釋迦牟尼佛趺坐像及菩薩飛天背景〉，水泥，150×140×60 cm，1963。

圖片來源：《楊英風全集》第一卷，頁 134。

圖 6　楊英風，〈釋迦牟尼佛坐像〉，水泥，260×150×136 cm，1972。

圖片來源：《楊英風全集》第一卷，頁 136。

圖 7　楊英風，〈大悲紅四臂觀音聖像〉，水泥，高約 150 cm，1976。

圖片來源：《楊英風全集》第一卷，頁 406。

圖 8　楊英風，〈盧舍那佛〉，銅鑄，30×18×18 cm，1979。

圖片來源：《楊英風全集》第一卷，頁 142。

圖 9　楊英風，〈大勢至菩薩浮雕〉，玻璃纖維、金箔，205×170×15 cm，1980，臺南開元寺。
圖片來源：〈楊英風佛教雕塑作品研究〉，頁 134。

圖 10　楊英風，〈觀世音菩薩浮雕〉，玻璃纖維、金箔，205×170×15 cm，1980，臺南開元寺。
圖片來源：〈楊英風佛教雕塑作品研究〉，頁 135。

圖 11　楊英風，〈造福觀音〉，銅鑄，46×20×25 cm，1982。

圖片來源：《楊英風全集》第一卷，頁 149。

圖 12　楊英風，〈祈安菩薩〉，銅鑄，66×27×27 cm，1984。

圖片來源：《楊英風全集》第一卷，頁 152。

圖 13　楊英風，〈毘盧遮那佛趺坐像及背光〉，水泥，280×520×170 cm，1983。

圖片來源：《楊英風全集》第一卷，頁 151。

圖 14　楊英風，〈釋迦牟尼佛〉，銅，48×32×30 cm，1985。

圖片來源：《楊英風全集》第一卷，頁 154。

圖 15　楊英風，〈藥師佛〉，銅鑄，30×26×26 cm，1988。

圖片來源：《楊英風全集》第一卷，頁 177。

圖 16　楊英風，〈釋迦牟尼佛〉，銅，62×58.5×38.5 cm，1989。

圖片來源：《楊英風全集》第一卷，頁 179。

圖 17　楊英風，〈聞思修〉，銅，73×18×4.5 cm，1986。

圖片來源：《楊英風全集》第一卷，頁 44。

圖 18　楊英風，〈天人禮菩薩〉，銅鑄，左起 365×88 cm、365×157 cm、365×55 cm、365×55 cm、365×90 cm，1986。
圖片來源：《楊英風全集》第一卷，頁 80。

圖 19　王泰生，〈藥師琉璃光如來坐像〉，樹林護國吉祥寺。
圖片來源：郭祐孟。

圖 20　謝毓文，〈釋迦牟尼佛坐像〉，銅鑄，2006。
圖片來源：《台灣佛教美術 1：供像篇》，頁 166。

參考書目

（一）中文論著

丁明夷，〈雲岡石窟研究五十年〉，《雲岡石窟 二》，北京：文物出版社，1994，頁 174-186。

王心琪，〈楊英風佛教雕塑作品研究〉，臺南：國立成功大學藝術研究所碩士論文，2010。

李孟學，〈當代佛教藝術的贊助與實踐——以宣化上人與楊英風爲例〉，《書畫藝術學刊》，23 期，2017.12，頁 149-168。

沈孝雯，〈戰後台灣戰鬥文藝下的雕塑創作〉，《雕塑研究》，1 期，2008.9，頁 77-140。

林明德，《佛像雕塑家詹文魁》，臺北：中華民俗藝術基金會，2014。

林明賢，〈戰後初期（1945-1967）台灣雕塑發展之探析〉，《臺灣美術》，98 期，2014.10，頁 46-73。

林保堯，〈流轉聚首／陽光普照——2002 年法鼓山捐贈山東四門塔骨石雕復歸佛身護送團記實錄〉，《藝術家》，333 期，2003.2，頁 266-281。

林振莖，〈台灣現代雕塑的先鋒團體——「五行雕塑小集」的發展與貢獻〉，《臺灣美術》，97 期，2014.7，頁 15-38。

洪玉菇，〈戰後臺灣博物館的建立與轉型：以國立歷史博物館展示教化爲例（1955-2000）〉，南投：國立暨南國際大學歷史學系碩士論文，2004。

祖蔚，《景觀自在：雕塑大師楊英風》，臺北：天下遠見出版，2000。

財團法人楊英風基金會編，《楊英風全集》，新竹：國立交通大學楊英風藝術研究中心，2005。

陳志誠，《二十世紀台灣雕塑史綱要》，臺中：國立臺灣美術館，2007。

陳清香，《台灣佛教美術 1：供像篇》，臺北：藝術家出版社，2008。

陳清香，《台灣佛教美術的傳承與發展》，臺北：文津出版社，2005。

黃才郎，〈文化政策下的藝術補助——臺灣 1950 年代文化政策、藝術贊助與畫壇的互動〉，臺北：中國文化大學藝術研究所碩士論文，1992。

楊奉琛編，《楊英風景觀雕塑工作文摘資料簡輯 1952-1988》，臺北：葉氏勤益文化基金會，1986。

楊英風，〈中國雕塑的衍變〉，《中國手工業》，36 期，1961.10，頁 5-6。

鄭水萍，〈戰後雕塑的破與立（上）〉，《雄獅美術》，273 期，1993.11，頁 22-32。

鄭水萍，〈戰後雕塑的破與立（中）〉，《雄獅美術》，274 期，1993.12，頁 57-65。

鄭水萍，〈戰後雕塑的破與立（下）〉，《雄獅美術》，275 期，1994.1，頁 59-66。

蕭瓊瑞，〈形象／意象／意念／觀念——楊英風雕塑創作的四個時期〉，《雕塑研究》，4 期，2010.3，頁 61-113。

蕭瓊瑞，《台灣近代雕塑史》，臺北：藝術家出版社，2017。

蕭瓊瑞，《楊英風：站在鄉土上的前衛》，高雄：高雄市立美術館，2006。

釋寬謙編，《人物、藝術與科技：楊英風紀念集》，新竹：國立交通大學出版社，2001。