



雕塑終結了嗎？

從西方雕塑發展談起

文、圖片提供/陳明輝（國立高雄師範大學美術系副教授）

雕塑發展在藝術史中由來已久，自有人類出現以來即以日常生活實用器物姿態出現，持續發展至二十一世紀的今天，它依然具有相當重要的論述空間。傳統對於「雕塑」的界定，多指運用某種素材及技術所創造之三度空間形態，素材常見的有石、木、銅等，在技術上則是包括雕、刻、塑、堆、敲、焊、捏…。然而，當後現代跨領域、觀念、技術、形式的藝術形態成為當代創作主流時，「雕塑」是否真的勢微？雕塑藝術在今日當代創作的地位為何？針對目前雕塑的藝術脈絡與發展現況，再度審視此一經常浮現檯面的課題，將藉由此專文說明雕塑在當代創作的特殊性地位，與其在發展過程中所展現的新風貌。

就今日當代藝術現況的發展來看，雕塑不僅未走上窮途末路，反而在立體空間領域中顯得蓬勃耀眼、生氣盎然。例如使用傳統媒材連結建築、環境，介入空間；打破美術館的藩籬，直接進入城鎮、學校、廣場、街道、公園或郊區的親水空間，甚至與社區結合逐漸形成人與人、人與環境密切互動的重要媒介。「雕塑」非但沒有終結，反而融合了當代藝術各種複合媒體的創作中，更進一步地演變、轉化成不同形式的創作形態。面對這種多元化的發展，使得雕塑突破原本約定俗成的創作形式，而透過與空間、建築、地景、人群、聲音、氣味、環境的結合與對話，拓展出自身更豐富多元的可能性。

雕塑發展概述

古代人類利用自然環境製成諸如鍋、碗、瓢、盆日常生活器具，原始部落則是將信仰具體化成象徵圖案，雕刻於木頭或石頭上成為精神聖物，隨著火被發現，人類的生活技術產生轉變，進而創造出更大型之生活器物；其中陶器製作即開啓人類藝術史之重要扉頁，這些器物發展逐漸成為獨立、非實用性的藝術作品。然而，立體的藝術作品並不限於宗教或生活器物，在希臘羅馬時期則是以人像形態作為表現題材，特別是希臘、羅馬時代讚頌偉大君主的立體人像，奠定傳統雕塑之形式與內涵。

雕塑的發展到了19世紀有了新轉折，亦即「現代雕塑」出現；現代雕塑的緣起可從法國羅丹（Auguste Rodin, 1840-1917）作為起點，由於反對當時義大利許多雕刻家偏重技巧表現，羅丹強調雕塑品應塑造出光影的感覺，講求利用光線傳達感情，將三度空間形體溶化成明暗閃動、柔和細緻的輪廓。這種強調雕塑的光線表現，主要受到印象派影響，進而改



● 羅丹〈Torso〉，1877-1878，高21呎，巴黎，出於《NINETEENTH-CENTURY SCULPTURE》H.W.JANSON著。

變藝術家雕塑的創作方式，以著名作品〈軀幹(Torso)〉為例，羅丹企圖呈現片斷式的軀體、扭曲的形態，視沒有固定形狀的泥塊為創造形態之第一手材料，其工作的方法是從輪廓線來入手，但這些並非肯定界分的輪廓線，藝術家必須靠著反覆加減，最後才定出塑像形狀。此軀幹雕像，也開啓了羅丹一系列以局部、斷片代表整體的創作手法。羅丹此種創作態度將雕刻從規則性形式的領域中造就出來，就像馬奈（Edouard Manet, 1832-1883）將繪畫從照片型的寫實主義中拯救出來一般。

19世紀末以來，雕塑發展萌生一股擺脫傳統形式束縛與定義的契機，藝術家試著從一種「造型藝術」本質問題出發，並與時下繪畫理念發展有所呼應。我們可以發現，當時雕塑製作並不僅限於雕刻家，而有相當多的畫家加入嘗試，隨著現代繪畫的理念進行不同之立體造型訴求，例如立體派的畢卡索（Pablo Picasso, 1869-1945）與布拉克（Georges Braque, 1882-1963）、未來派的薄丘尼（Umberto Boccioni, 1882-1916）、達達的杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）等風格作品。

除了延續羅丹排除「再現」的雕塑表現外，他們加入現代繪畫觀例如繪畫雕刻、速度、拼貼，以及嘗試多樣材質作為雕塑創作之內涵，包括鋼鐵、現成物等，在在破除對於傳統雕塑的界定與形式訴求，逐漸鬆動與挑戰舊有雕塑意義。此外，另一支現代雕塑發展還包括構成主義，以及由抽象主義出發的布朗庫西（Constantin Brancusi, 1876-1957），前者強調雕塑走向純幾何構成、抽象走向，後者則是力求雕塑從繪畫中獨立出來，藝術家直接從所欲雕刻的對象賦形，並予以抽象化，而超現實主義者還將一般人可能稱之為雕塑的作品都直接稱之為「物體」¹。

到了二十世紀六〇年代，歐美世界伴隨後現代主義藝術潮流，而有所謂集合藝術、極限藝術、普普藝術、地景藝術等新意義、形式與內容的創作形態，「裝置藝術」亦於此時萌生，成為歐美時藝壇一股重要發展趨勢。²更有許多藝術家逐漸將裝置藝術標榜為一種新的創作或展演形態，延續威廉西茲（William C. Seitz）提出「總體藝術」內涵，至此，後現代藝術的發展早已脫離過往針對繪畫或雕塑的藝術形態分類。雕塑從最早期的日常生活食用器具、建築浮雕、立體人像雕刻到羅丹擺脫再現現實的雕塑表現，自此無論在技巧或內容上均造成雕塑發展相當程度的革命與轉變。最重要的莫過於雕塑在20世紀初被視為「立體造型」的藝術，以及將雕塑的「台座」去除，促使雕塑不得不重新建構自身定位，轉變成物件、物體與空間關係的對話，而「裝置藝術」似乎接續了雕塑在當代藝壇的定位。

雕塑與空間

雕塑可說是最能呈現空間性質與形態之藝術，在藝術中表現之空間，可以是一種外在的、客觀的空間，如材料所佔有之空間，或材料成型後所佔有之空間，乃至作品和四周相關之空間等。³當然，「空間」一物之存在，除此外在性之意涵外，仍有其內在性的意義。雕塑從遠古時代一直被認為是一種具體凝聚的藝術形式，它活生生佔據一個空間，從埃及的雕刻正面律法，希臘羅馬時期為帝王英雄歌功頌德之人像雕塑，一直到巴洛克與洛可可時期極富動感、華麗、複雜的戲劇性風格表現，雕塑除了以人體形象製作外亦與建築空間緊密結合，更反映了人與空間的對應關係。

進入現代藝術時期，傳統雕塑與空間的關係產生變動，我們可以從畢卡索人像雕塑的作品窺知，即在畢卡索的觀點裡，雕塑不再是表現空間中的量感，而是繪畫中空間的塊面組合，繼續打破傳統雕塑的空間觀，還包括了構成主義如塔特林（Vladimir Tatlin, 1885-1953）、貝維斯納（Antoine Pevsner, 1886-1962）等藝術家講求以幾何形態構成新的時間、空間之雕塑觀，一直到以物件作為藝術創作內涵之後，雕塑—空間之關係由物件—空間所轉換。形式主義藝評者葛林伯格（Clement Greenberg, 1909-1994）認為，現代主義藝術應具備三項原則，即放棄對自然的模仿、平坦與無邊界的，以及創作與批評之自主性。⁴由此觀之，在葛林伯格主義思考下，現代藝術必須去除作品的內容性，並且將作品的外框與台座去除，藝術家的創作訴求是自主性而非社會性，現代藝術「不假外求」，它並未涉及心理、社會、文學等一切與人類生活有關的內容，具此藝術觀的作品可以極限



● 杜象〈腳踏車輪〉，1913，高126.5cm，紐約現代美術館藏，出於《歐美現代美術》何政廣著。





● 畢卡索〈女人頭像〉，1909，青銅，40.5x23x26cm，美國紐約現代美術館，出於《開竅石鏡清我心—歐洲雕塑的啟事》袁藝軒著。

主義雕塑為代表，例如卡爾·安德勒 (Carl Andre)、多納德·賈德 (Donald Judd)、丹·佛萊維 (Dan Flavin)，這些創作者均利用最低限造型、材質、形式作為藝術表現內涵，不涉及內容、與任何再現自然的形象，創作者不需要為作品賦予任何社會性的意涵與價值，彰顯現代藝術的自主性。

現代雕塑發展到後現代時期，從造型的雕塑到構造的雕刻，再演變至環境雕塑與整個空間的計劃，其過程就是「形→構造→現場」三部曲的發展。⁵於是，雕塑不再只是放置於某個空間的物體，雕塑的概念轉變為空間本身，即物體進入空間後，一種新的關係、環境、所在，更甚者，觀眾與物件、空間之間亦打破以往主、客體的絕對位置。從此觀之，裝置亦即物體的延伸，物件與空間的組構成為作品意義的核心。現代雕塑發展到後現代時期，即如卡爾·安德勒 (Carl Andre) 在「我雕刻的理想之路」指出：「自從把雕塑作品台座拿掉後，雕塑作品便直接與地面接觸，而以水平方向延伸展到四周，展覽會不再只見到單一的繪畫或雕刻，而是兩者同時結合展示展現的效果。」⁶這種創造活生生現實場境的裝置，企圖營造生活化整體空間的氣氛，帶給參觀者前所未有的切身體驗；現場的素材、裝設與布置。就某種意義而言，觀賞者亦成為裝置藝術作品詮釋的一部份。當參觀者進入空間與物件產生交互關係時，由於觀賞者的介入，使其作品達到另一種詮釋的意涵。現代雕塑的發展，也因為裝置藝術的介入，進一步形構了新的「觀賞者—物件—空間」概念。

20世紀中期以後，當代藝術與科技、網路結合，裝置藝術與各類型之藝術表現結合，三度空間的靜態雕塑與科技結合，配合聲音、光線、電等媒介出現所謂「動態雕塑」。傳統雕塑與空間的定義再一次被突破，亦即動態的雕塑於空間中將彼此帶到更複雜的關係，雕塑本身受到空間的塑造，空間亦隨著動態雕塑的介入不斷重新組構與被定義，關於此類具動態裝置藝術作品的創作者有丁凱利 (Jean Tinguely, 1925—1991) 與謝夫爾 (Nicolas Schoffer, 1912—1992)。除了上述之動態藝術外，「影像裝置」亦成為新藝術主流，與物件裝置成為藝術家的新寵兒。然而，當藝術表現形式從物件再次過渡至影像時，藝術作品放置於空間中的問題更形轉換，除了影像裝置硬體與空間關係外，影像本身亦存在空間內涵，此時，影像同雕塑之間又隱含什麼樣的交界面？影像進入空間，形成一種新的影像裝置，與裝置或雕塑進入空間時面對相同的新組構過程。

影像與雕塑所使用的媒材、形式、技術存在著差異。在技術層面上，影像內容需透過電腦、軟體操作製作，雕塑或裝置卻脫離不了手工塑造的介入；在空間層面，雕塑裝置是某種實存的、具體的物件佔據空間。而影像除了硬體設備本身，在空間中的存在則是虛無、摸不到、不佔空間，但影像內容有時卻呈現「比真實更真實」的情境。如同布希亞 (Jean Baudrillard, 1929—) 針對「擬像 (simulacre)」的論述，是一種超越真實的「超真實」空間。雕塑同影像之間的空間塑造，似乎處於一番差異絕對又可同義的概念上。⁷資訊時代是一個非物質性的時代，也是個「空中樓閣」的時代，一切物體的質量都失去了原有的意義。⁸錄影藝術、影像雕刻、表演影像除了硬體設備本身，其創作內容皆促成文化及生活的非物質性。現代的科技環境使我們掙脫了視覺掛帥的時代，人類的聽覺、觸覺、空間感覺…都在此宣告甦醒，此亦即麥克魯漢所揭櫫的「五感調和」的藝術。提到電子媒體即聯想到無重力、非物質化，正是資訊時代的背景，才使藝術作品變成天羅地網般地罩住了觀眾。而當代雕塑藝術正是要訴之於人類的全身感受，就這樣出現會動、會響、會發亮、會走、甚至會飛的機動雕塑與環境雕塑。

雕塑不只是「介入」空間

雕塑「介入」空間甚囂塵上，但言下之意似乎設定了「雕塑」不屬於該空間。雕塑不僅該「介入」空間，雕塑本來自空間，並且帶領空間中的意義流動。現代主義以「純粹」、「單一」、「中心」的模式進行敘事，故在思索研究主體與空間的問題時，所獲感知無須與主體產生互語；也不對主體外在的空間立場加以論述。矗立在世界各個街頭風雲人物的塑像，無非是希臘、羅馬精緻雕刻的延續，陽剛宣告其時代精神普世價值。本雅名提出藝術散發靈光，觀者浸淫其中感受作者創作時的悸動。大量圖像複製的當代，無法溝通或不企圖互動的藝術反而突顯社會真實中異化的荒謬本質。這揭示了當代藝術有可能被少數菁英知識分子壟斷而擠壓了一般民眾的審美機會。太多高舉反藝術大旗的展示，油腔滑調地批判反動，以致最後讓藝術逐漸走進哲學思辨的象牙塔。

雕塑不只是「介入」空間

雕塑「介入」空間甚囂塵上，但言下之意似乎設定了「雕塑」不屬於該空間。雕塑不僅該「介入」空間，雕塑本來自空間，並且帶領空間中的意義流動。現代主義以「純粹」、「單一」、「中心」的模式進行敘事，故在思索研究主體與空間的問題時，所獲感知無須與主體產生互語；也不對主體外在的空間立場加以論述。矗立在世界各個街頭風雲人物的塑像，無非是希臘、羅馬精緻雕刻的延續，陽剛宣告其時代精神普世價值。本雅名提出藝術散發靈光，觀者浸淫其中感受作者創作時的悸動。大量圖像複製的當代，無法溝通或不企圖互動的藝術反而突顯社會真實中異化的荒謬本質。這揭示了當代藝術有可能被少數菁英知識分子壟斷而擠壓了一般民眾的審美機會。太多高舉反藝術大旗的展示，油腔滑調地批判反動，以致最後讓藝術逐漸走進哲學思辨的象牙塔。

人類文明存在之意義，往往並不在於由人所創造的那些文明內容，而是在於人類通過其創造的文明向「人」本身回歸的能力。人類文明如此，藝術的存在也是如此。因此，雕塑藝術重新回過頭來重視「人」與環境相處的原始價值，推翻某些既定的狀態、掙脫對於理性主義(或觀念主義)傳統的認同。藉由「藝術」融入公共空間的創造，與城市進行密切互動，透過「藝術」當作媒介，讓「人」成為空間中的主體。這使得藝術空間的再現不再只是單純觀念、唯一解釋，而趨向多元性之綜合表現。以多元、去中心化、邊緣即是核心的觀點創作，朝向美感經驗、觀念辯證、多向差異、多元對話來表述。雕塑開始自基座被抽離，從蓋亞大地吸取陽光、空氣、水作為養分，「水平性」替代「垂直性」，緊緊拉繫「藝術/空間」、「藝術/民眾」的關係。

我們有時會使用「公共藝術」這個字眼來描述裝置在公共空間中的藝術製作，從公共空間到公共藝術，它要結合兩種能量；一為藝術，它是作品的上游精神、可以跨越任何界限；另一個，則是作為不相識的個體們集會與交流的公共空間。⁹例如：設於法國里爾城市戶外空間的計劃，當代藝術家Robert Cahen的作品〈全像錄影〉；其作品選定一個被擋土牆切為兩半，中間開放一個樓梯通道的地方，二十九個不同尺寸的監視器，被嵌在混擬土中。這些螢幕所呈現的影像來源有二部分：一為非常具代表性的歐洲城市影像，另一部分是由監視器所拍攝的即時現場狀態，與其周圍環境的影像。行人也可能看到自己的影像，當觀者進入到此作品中，他看到自己，從此改變對於這個場域、自己的狀態、位置等的認知，這個空間也因此變得有生命。¹⁰而這面原本冷漠、平凡的牆，因為「藝術」的介入，讓城市不再只有鋼筋水泥，讓「人」成為藝術真正的媒介，使一個原本未定義的空間，頓時成為活絡、具生命力的展現舞台。

公共藝術講究藝術與空間的對話與環境適配，在城市中，除了在地歷史、人文的積累外，藝術亦是將其空間濃厚的特殊性拓展開來的一股力量。空間需要以公共的方式展現才能被分享，當我們談到公共空間，它不只是眾多個體集結的空間，它尤其是一個可以讓人相遇、相互聆聽的空間，一個含有視覺、聽覺、與世界即他人共生的空間。藝術公共化概念的出現，也讓我們分享某種社會現實，藉由空間與藝術的媒合，讓「公共空間的藝術」轉化到「藝術的公共空間」，創造積極、有活力的公共空間藝術化。

當公共藝術融入社區、環境與公共空間時，它開啓了新的發展使命與契機，亦即雕塑與民眾、空間、公共三者之間互為的新關係。此時，雕塑又重新注入社會、文化、文學、生態、歷史等人類活動的一切內容，在形式上更融入了影像、繪畫、表演、裝置等形態。重要的是，雕塑與空間的關係有了第三次突破，亦即這裡所對應的空間並非過去一個單純場域的範圍，如今轉換為抽象的人類生活系統，將雕塑傳統定義的藩籬擴張至具公共議題之美學屬性。因此，雕塑在今天的發展並非勢微，而是釋除逐漸凋零的危機。當公共藝術已經成為當代藝術思潮，藝術工作者應審慎思索如何藉由藝術介入城市，以拓殖空間美學。並透過公共藝術的公共性與藝術性之研究，為環境改造、社會運動、政治行動或經濟等訴求建立新的美學論述與思維。■

參考資料：

卡特琳·古特(Catherine Grout)著;姚孟吟譯,《藝術介入空間:都會裡的藝術創作》,台北市:遠流出版公司,民91。

卡爾·克利斯登·赫瑟(Heuser, Karl Christian)著;臺北斯坦 編譯,《圖解空間設計》,台北市:臺北斯坦,民82。

何廣政 著,《歐美現代美術》,台北市:藝術家出版,民83。

呂清夫,《後現代的造型思考》,傑出出版社,民85。

胡寶林 撰文,《公共藝術空間新美學》,台北市:藝術家出版,民94。

索杰(Edward W. Soja)著;王志弘,張華蓀,王明譯,《第三空間》,臺北縣新店市:桂冠,民93。

高宣揚 著,《當代法國思想五十年》,台北市:五南,民92。

侯宜人 著,《自然、空間、雕塑:現代雕塑透視》,亞太圖書出版社,民83。

格爾(Jan Gehl)著,陳朝興審訂,陳秋伶譯,《戶外空間的場所行為為公共空間使用之研究》,台北市:田園城市,民85。

賀承軍 著,《建築現代性反現代性與形而上學》,台北市:田園城市文化,民86。

張瑞昇 著,《環境與人性》,台北市:詹氏,民96。

褚瑞基 著,《人與自然》,台北市:田園城市文化,民88。

臺北市立美術館 編輯,《現代藝術與都市景觀設計》,台北市:市立美術館,民81。

臺北市立美術館 編輯,《遙望羅丹—觀念、媒材、空間的沉思》,臺北市:臺北市立美術館,民84。

赫伯特里德 著;李長俊 譯,《現代雕塑史》,大陸書局出版,民71。

瑪格麗特·魏特罕(Margaret Wertheim)著;薛鈞譯《空間地圖》,臺北市:臺灣商務,民88。

謝東山 著,《當代藝術批評的疆界》,財團法人中華民國帝門藝術教育基金會,民84。

蘇珊·雷西(Suzanne Lacy) 編;吳瑪珊 等譯,《量繪形貌》,台北市:遠流,民93。

蘇俊吉 編著,《西洋美術史》,台北市:正文,民75。

註釋：

1 赫伯特里德 著;李長俊 譯,《現代雕塑史》,大陸書局出版,民71,譯序。

2 何廣政 著,《歐美現代美術》,台北市:藝術家出版,民83,頁203。

3 侯宜人,《自然、空間、雕塑:現代雕塑透視》,亞太圖書出版社,民83,頁5。

4 謝東山,《當代藝術批評的疆界》,財團法人中華民國帝門藝術教育基金會,民84,頁127—142。

5 何廣政 著,《歐美現代美術》,台北市:藝術家出版,民83,頁204。

6 同上。

7 高宣揚,《當代法國思想五十年》,台北市:五南,民92,頁529—538。

8 呂清夫,《後現代的造型思考》,傑出出版社,1996,頁141。

9 Catherine Grout著,姚孟吟譯,《藝術介入空間:都會裡的藝術創作》,台北市:遠流出版公司,民91,頁21。

10 同上,頁40。



百年流變

「台灣美術經典一百」觀後感

文/陳水財（台南科技大學美術系 副教授）

走近展場，將近百幅的作品具體而微的反映了一百多年來台灣社會的轉折與變遷。

看到廖繼春的〈有香蕉樹的院子〉、李梅樹的〈小憩之女〉、顏水龍的〈蘭嶼風景〉、陳進的〈悠閒〉、劉啓祥的〈魚店〉、黃土水的〈釋迦出山〉、陳澄波的〈嘉義公園〉、藍蔭鼎的〈河邊洗衣〉、陳

植棋的〈夫人像〉……等台灣美術史上的經典名作齊聚一堂，的確令人動容，這是台灣美術界前所未見的文化盛事。誠如策展人在論述中所提及：「他們大部分代表作已被國美館、北美館、史博館所典藏……



●陳澄波(1895 - 1947) 嘉義公園 1939 油彩、畫布 91x116.5公分 私人收藏

想要一次看夠或三大館共襄盛舉，是難上加難，以至於一個能代表台灣美術經典作品的展覽一直無法在台灣出現；因此「台灣美術經典一百」是一場讓人既期待又驚喜的台灣美術史饗宴。

心靈流變

「台灣美術經典一百」以台灣的歷史階段與文化源頭劃分為四個展覽區塊，即：中原傳統美學、日本印象寫實、歐美現代美術、台灣本土美術，一方面反映了台灣美術的多元面貌，同時也突顯了台灣多變的歷史命運。

近代以來，台灣歷經荷鄭、清領、日治、國府的統治；並在短短的一百多年間，面臨著中原、日本、歐美等多種不同文化的衝擊，從對原鄉的瞭望到皇民化運動、從「國民建設」到鄉土運動，也交織著複雜的文化情結與強制的「教化」意識。「藝術，是最隱微的時代見證者，不論它是以順承的方式與時代合流，或是以反省的方式與時代抗衡，它都無法脫離與時代的對應關係。」（〈關於本展〉策展人 倪再沁）「台灣美術經典一百」擺放在台灣的歷史脈絡中來觀察，也就特別顯得血肉鮮明，是歷史的見證，更是一篇百年來台灣心靈流變的連環圖景。

不該缺席的缺席者

一進場，廖繼春的〈有香蕉樹的院子〉就閃露光芒，猶如重現了當年帝展的牆壁。成長於日治時期台籍畫家，他們以專業畫家的形象走上了歷史舞台，並在「帝展」、「台展」、「府展」、「省展」中逐步建構起台灣美術史的主要骨架；在「台灣美術經典一百」中，廖繼春、李梅樹、陳澄波、郭柏川、顏水龍、李澤藩、陳進、陳慧坤、黃土水、陳澄波、藍蔭鼎、陳植棋、林玉山、洪瑞麟……等美術前輩齊聚一堂，他們的身手依然矯健，在展覽場我們似乎看到了他們的昔日丰采。但仔細搜尋，曾經叱吒風雲的「畫伯」李石樵、楊三郎、郭雪湖等，竟然在這麼重要的慶典中缺席了，這應該是本展覽最為遺憾之處了。



●藍蔭鼎(1903 - 1979) 河邊洗衣 1968 水彩、紙 56x76公分 私人收藏

陌生客

「經典一百」也發掘了一些「陌生客」，如李霞、蔡川竹、鄧南光、村上英夫等。李霞曾經風靡一時的「閩習」人物畫、蔡川竹具民俗氣息的陶藝作品；台灣攝影先驅鄧南光、第一屆台展以〈基隆放水燈〉獲東洋畫特選的村上英夫等，都曾在台灣美術史上留下光燦足跡，本展覽讓我們有機會重新審視台灣美術史這些被忽略的角落。

特別來賓

兩位特別來賓—石川欽一郎、木下靜涯—也在展覽中閃耀異常光輝。兩位日治時期台灣美術發展的重要人物，風采不減當年，石川的〈台灣次高山〉、鄉原古統的〈淡水港的驟雨〉尺幅雖小，卻都展現一代畫壇導師的領航者風範。如果能夠湊齊鄉原古統、鹽月桃甫，將當年極力促成台展的四位日籍畫家作品共同展出，展覽將更為可觀。此外，面對鄉原古統的原作〈淡水港的驟雨〉，不禁讓人想起戰後初期的「正統國畫之爭」。〈淡水港的驟雨〉雖為寫生之作，其墨色之淡雅微妙、境界之超然脫俗，較之所謂的正統「國畫」的大師作品一點都不遜色，如果當年的批評者能夠親眼目睹該作，他們的發言應該會更為謹慎，而不致流為意識上的偏執與口舌謾罵。

雪泥鴻爪

相對於日籍畫家對台灣鄉土特色或「南國色彩」的重視，隨國府來台的畫家如溥心畬的〈猿戲圖〉、郎靜山的〈曉汲清江〉等意境雅淡，輕輕掠過台灣上空，高來高去，與土地距離遙遠，普遍顯現出「寓居」海島的心態。他們在台灣美術發展上尚可謂



● 陳植棋(1906~1931) 夫人像 1927 油彩、畫布 90x65公分 私人收藏

「雪泥鴻爪」，著力不深。六〇年代最具社會知名度的「六儷畫會」「七友畫會」等「國畫」團體，除傅狷夫外，全數被排除在本展覽之外；他們曾經以良好的社會關係而在台灣畫壇上風光一時，但才過半個世紀就幾乎已被時間所遺忘，確實叫人不勝唏噓。其他如沈耀初、趙春翔、陳其寬、余承堯、江兆申、黃君璧等，雖然仍有「寓居」心情，但其藝術的深度與質地仍能獲得「經典一百」的肯定。另一方面，雖然說中國傳統文人心緒與台灣土地性格的格格不入，但從宏觀的視角看，也是顯現海上浮島多元交會的文化性格，突顯了台灣豐雜的文化內涵。

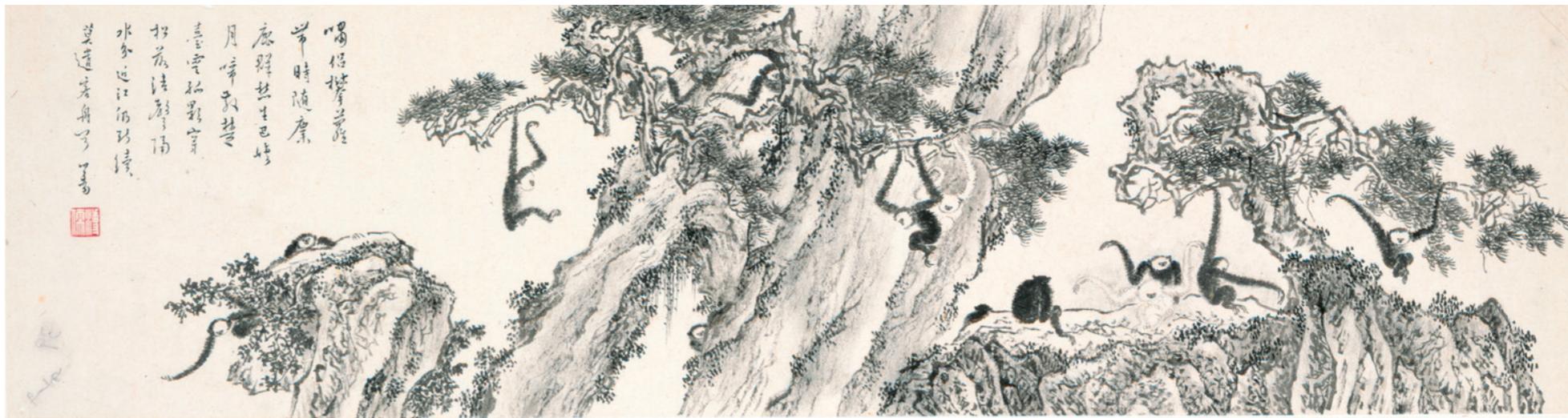
驚鴻過客

朱鳴岡的〈台灣生活組畫之一朱門〉，以犀利的社會觀察，為戰後初期的台灣留下了歷史見證。朱鳴岡與黃榮燦等一批戰後即匆匆來到台灣的左派版畫家，可以說是台灣美術史的「驚鴻過客」，除了黃榮燦之外，他們均於二二八事件之後紛紛離開台灣。這

批版畫家以悲憫的筆調刻畫了一個過渡、不安的時代，其視角完全異於明清、日治以來的台灣美術經驗；〈朱門〉雖非其中的代表性作品，但他們社會關懷的藝術觀點卻可見一斑。日本旅台畫家立石鐵臣也曾繪製了一系列的台灣風俗畫，但這批版畫家以強烈黑白對比的木刻線條卻較之立石鐵臣具文人氣的筆墨更具強烈的控訴意味。如果被譽為二二八聖畫的〈恐怖的檢查—台灣二二八事件〉（黃榮燦）、〈迫害〉（朱鳴岡）能和〈市場口〉、〈建設〉（李石樵）一起展出，將更能突顯此一歷史過渡時期台灣社會的詭譎風雲與文化理想之間的矛盾與糾葛。

殿堂俗韻

常民美術在美術發展中另成脈絡，而在以「正統」自居的美術史中往往被忽略，因此黃龜理、李松林在「經典一百」中出現也就特別讓人矚目。只是黃龜理、李松林，甚至李霞、蔡川竹等人的出線，難免讓人聯想到葉王（交趾燒）、何金龍（剪黏）等傳統民間匠師；以葉、何在常民社會中的成就與聲望，恐怕非一般「正統」美術家所能望其項背，因此他們的缺席就特別教人懷念。從另一個角度看，傳統匠師的作品在美術館展覽廳中似乎有些單薄，因為他們的經典作品幾乎都在「現場」，脫離「現場」而進入藝術「殿堂」，離開原有的背景，反而令這些原本充滿「俗韻」的作品因失去依附而顯得孤單。



● 溥儒(溥心畬, 1896~1963) 猴戲圖 年代不詳 水墨、紙 20x76公分 中國文化大學華岡博物館典藏

斷裂的美學

從常民藝術(李松林、黃龜理、李霞)，到文人雅韻(溥儒、傅娟夫、沈耀初……)，再到現代意味(朱為白、江漢東、吳昊……)，雖都歸結在「中原傳統美學」的區塊之下，但卻是一條不太連貫的軸線。其實，展覽劃分的四大區塊(中原傳統、日本印象、歐美現代、台灣本土)本身就是彼此互為推擠的版塊，並不是清楚的歷史的階段，就如百年來台灣的歷史命運一般，其脈絡是斷裂並且是相互傾壓的。

版塊的推擠引發分類上的混淆，其中以「印象寫實」及「台灣本土」最為明顯。成長於日治時期的台灣第一代的畫家，被分隔在「日本印象寫實」(郭柏川、廖繼春、李梅樹、顏水龍、陳慧坤、李澤藩、陳進、劉啓祥……)與「台灣本土美術」(黃土水、陳澄波、藍蔭鼎、陳植棋、林玉山、洪瑞麟……)兩個展區上，雖是策展上的考慮，卻加深了歷史的斷裂感。在日治時期的同輩畫家中，雖然畫風有異，但要在廖繼春、李梅樹和黃土水、陳澄波之間定位「印象寫實」及「台灣本土」並不容易；而在倡導「地域特色」或「南國色彩」創作觀點的前提下，「印象寫實」及「台灣本土」本身也會產生定義上的混淆。這種混淆也延伸到某些畫家的展區歸屬上，羅清雲就是一例。



● 鄧南光(1908~1971) 新竹鄉下 1935 攝影 16x20英寸 私人收藏

一篇燦爛的台灣美術史頁

從各大美術館、博物館、私人手中蒐集近百幅的經典之作的確工程浩大，策展人耗費了三年多的時間。但也誠如策展人所言：「……既然名之為經典，當然是以作品優劣為主要考量，但不免也夾雜了其他複雜的因素。總之沒有絕對的標準可供判斷，這只是策展人在多元觀點下的產物」；但，「台灣美術經典一百」也的確是個難得的機緣。走近展場，將近百幅的作品具體而微的反映了一百多年來台灣社會的轉折與遽變；日治時期的輝煌、戰後復甦的傳統、五〇年代現代美術運動、七〇年代的鄉土運動，以及彼此間的相互批判與爭執，在時間的轉輪下，火氣已消並沉澱為熠熠光華，高掛在高美館的牆上，彼此對照呼應，共同編織出一篇燦爛的台灣美術史頁。✎

關於台灣雕塑的一些思考

文/潘大謙 (崑山科技大學空間設計系 助理教授)

雕塑作為一種歷史最悠久藝術形式，它的生命力是不滅的，但在尋找時代定位與認同的同時得先扣上時代，當時代的藝術觸覺伸展到社會、政治、歷史、性別、身體、情感、權力等視野時，雕塑得以自己的語言親近此等議題，從而取得雕塑的內容。畢竟，雕塑是一種形式，形式如同載體，有了內容才不是空殼，歷史才能產生。



● 何明績〈于右任像〉，1965，30x51x51cm，高雄市立美術館典藏。

西方前衛藝術的理性與主體

西方的前衛藝術有著啟蒙運動作為主導，啟蒙就是要實現理性的勝利，而人是理性的主體，理性的勝利就是主體性的勝利。啟蒙精神發展到了十八世紀，思考人類知性、判斷力和理性等問題的框架已成為歐陸思想的普遍信念；人通過審美判斷，由知性進而完成理性，也就是由感性的人升化為理性的人；這樣的信念，昭示了藝術創作的理性性質，藝術是使人從感性邁向理性的中介體。

這樣的啟蒙理性到了十九世紀被批判了，審美的角色由中介轉變成為超越性，藝術超越了道德，成為最高標準和價值。由於藝術家能夠兼顧

感性和理性、物質和精神、思考和感情，因此藝術成為追求真理的手段，同時藝術品成為具備真理意涵的事物。踏入二十世紀，藝術家率先迎向新世界，藝術反映著人之存在與技術性新世界的辯證，社會越是異化，前衛藝術就越是反映存在的荒旦。

宏觀來看，一方面，西方前衛藝術是如此與社會變遷緊密互扣，另一方面，理性主義蘊含的現代性又如此根深蒂固地與前衛藝術思潮綑綁在一起，前者是縱軸後者是橫軸，成為西方近代藝術發展的主要脈絡。

台灣前衛藝術的主體曖昧性

反觀台灣前衛藝術的發展，西風東漸，在大時代的歷史條件下，面對西方藉由資本殖民而散播的強勢文化，台灣連同其他亞洲地區的藝術發展是複雜而與自身文化盤根錯節的。

台灣的當代文化構成元素，除了繼承自中國的中華文化和台灣自身發展出來的常民文化，還包括了原住民文化和殖民時期具合法性異國統治下被強勢植入



● 吳李玉哥〈生氣牛〉，1983，89x35x85cm，高雄市立美術館典藏。

的外來文化與西方世界性經濟霸權所直銷的資本文化。這種「混血」的文化認同，包括了兩個層次，一個是社會集體文化的渾沌狀態，另一個則是個人身份認同的渾沌狀態。處在此兩種渾沌狀態交錯下的台灣藝術家，沒有像西方藝術家那樣完整而不容懷疑的自我指認。台灣藝術家或許想要認同台灣文化傳承的正統，便強調與傳統文化的「同」，但卻可能落入「非正統」的自我懷疑與矛盾當中，或是想要區隔自身與文化母體，便強調與傳統文化的「異」，但是這種「異」，卻又不該是「同」於另一方強勢的外來文化，於是落入另一種自我定位的曖昧狀態。或許乾脆不談主體性，直接承認藝術由西方橫向移植至台灣之時空脈絡斷裂，採取藝術與社會現實環境疏離的策略，形成一種台灣藝術家本身不願介入歷史和社會意圖的藝術意識。

台灣雕塑文化傳統

傳統上，雕塑作為一種最古老的藝術形式，在西方的理性精神底下，雕塑是被肯定並含有光榮感的，由於大部份雕塑以石材為主，處理此種自然物料並改變其質感，使其服膺於人類的意志，在公共空間展示出人類克服自然的精神。及至工業革命成功，冶金技術發展，才出現大量的金屬雕塑，除了部份金屬雕塑繼承過往泥塑鑄模的傳統，與石雕共同肩負著過去的光榮傳統外，工業化下生產的金屬材料有其物理特性並且規格化，因此在西方藝術發展的歷史關口上，純粹抽象的立體雕塑順應著西方理性的大框架下應運而生。

抽象雕塑骨子裡埋藏著追求絕對理性並開展出西方文化中現代性的精神，正如古典交響音樂一樣，所展示的是通過理性追求來自宇宙的真理與韻律，所呈現的是知性、理性與判斷美感的關係，正如啟蒙精神所昭示的世界。當然，十九世紀的浪漫主義對古典進行了批判，但正如前衛藝術的性質具有純粹理性與社會性一樣，音樂與視覺藝術的內在構成，有著西方文化裡縱軸與橫軸的關係。

至於台灣的雕塑藝術，受著中華文化的影響，傳統的雕塑尤如其他的藝術形式一樣，大多用來塑造描寫人間的情境，一幕山水花鳥或是一曲江南小調，其中追求理性化宇宙的性質並不明顯，相反，此等藝術形式要表現的卻是人感受世界之後人情化的宇宙。

台灣傳統的雕塑大部份使用木材等自然材料為主，它的型態並不全以在公共空間展示為目的，相反它常常參與了人世間的生活。加上台灣並沒有中國宮庭文化的傳統，藝術內容與型態多以民間傳說或是人情世故為主，故當西方藝術橫向移植其理念到台灣，並在學院以菁英姿態傳播著恍惚是世界性的藝術潮流時，



● 運比 烏蘭·古勒勒〈第五隻山豬〉，1996，50x30x85cm，高雄市立美術館典藏。



台灣的藝術環境起而響應者，往往只能模仿其形式，而並不能引起深層文化的迴響，此種無根式的藝術潮流一而再地在台灣發生，水過無痕，並未能發生文化深層累積的效用。

台灣雕塑的可能性

傳統觀念上，雕塑是容易被指認的，雕塑的特性就是它佔有真實的空間，台座上的量體有著不能否認的材質真實性，但當西方前衛藝術觀念衝擊傳統的藝術法則時，雕塑就變得首當其衝。新的觀念往往質疑的就是藝術中空間性與材質性的基礎性質，而雕塑作為一種最現實的藝術型態，是無法避免回應此等本質性的問題的。如當科技發展到沒有量感材料可以呈現立體感或是材質與材質之間必得對話時，雕塑還是雕塑嗎，如此，雕塑就變得面目模糊了。一幅畫的畫框被撤走，本質上它還是一幅畫，但一座雕塑的台座被撤走，它就可能成為任何事物，因為它處於跟我們一樣的時空。

西方自啟蒙運動起引發的藝術與美感判斷辯正，直到二十世紀波瀾壯闊的前衛藝術運動，有著千絲萬縷的複雜關聯，但此中不變的，就是藝術的菁英性，藝術品具有真理意涵，而藝術家就是被視為可以利用創作達到揭示真理的人。這種觀念隨著二十世紀政治發展而被強化，直到現代主義藝術時期更到達了巔峰。

但隨著二十世紀七、八十年代過去以後，西方社會中，藝術家與國家技術機制之間的緊張關係出現了放緩的趨勢，國家的文化政策、都市規劃、環境改造、藝術市場的活絡、一再的造就機會讓藝術家重投社會，而條件當然是適度的使藝術品放棄其精神

性的菁英性格，而改以較為符合服務大眾的型態出現，其中尤以公共藝術更是最直接串連起藝術品與都市居民的關係。Suzi Gablik在《現代主義失敗了嗎？》一書裡寫道：「過去五十年中，藝術家對自我的期望有了巨大的改變，因為藝術界已由一種不定型的權力結構，逐漸變成強調企業價值觀的清楚權力結構。」顯然，在被我們稱為後現代的這個年代裡，藝術已轉變成某種含有社會服務性質的事物了。

雕塑，一種具有公共性格傳統的藝術形式，前文所述的西方理性精神與東方現世生活哲學或許可以在台灣得到最適切的融合。台灣自九十年



● 王文志〈供養〉，1993，145x80x35cm，高雄市立美術館典藏。



● 林材材〈武士〉，1987，154x72x52cm，高雄市立美術館典藏。

代初至今，大量的公共藝術設置證明了雕塑是其中最接近也最容易產生空間對話的藝術形式，但雕塑在公共藝術展現的形態有否成功，或這只是其可能性的其中一種？台灣因其複雜的文化元素構成而產生了面貌多樣多變的藝術生態，當台灣前衛藝術以其特有的活力展現出讓人目眩的藝術議題時，雕塑作為一種歷史最悠久藝術形式，它的生命力是不滅的，但在尋找時代定位與認同的同時得先扣上時代，當時代的藝術觸覺伸展到社會、政治、歷史、性別、身體、情慾、權力等視野時，雕塑得以自己的語言親近此等議題，從而取得雕塑的內容。畢竟，雕塑是一種形式，形式如同載體，有了內容才不是空殼，歷史才能產生。✎



● 許禮憲〈人體〉，1994，82x50x35cm，高雄市立美術館典藏。



雕塑復興運動？

二十世紀台灣雕塑的存有論

文/陳志誠（駐法國代表處台灣文化中心 主任）

台灣之領地情境一直確切存在著國家性之一種身分認同問題，即使面臨今日在社會經濟體質之調整、政治生態的重構...等等，此課題依舊產生了前所未有的激盪。凡此，藝術難能例外。然而，藝術思潮在二十一世紀全球化風潮、資訊流通的不斷擴延，所形就之大眾傳媒效應甚至如同布希亞（J. Baudrillard）所言之「內爆」，台灣之藝術如何因應？如何回應藝術新世紀？藝術樣貌或早或晚，影響層面或大或小總呈現一種異質交流（hybrid），這裡的「異」（就如上述之「現代」藝術之進展），包含藝術思潮（印象派、達達、普普及東方的各式各樣...）、地域文化（西方、東方、台灣...）...。它的衍生、興革而發生間斷斷斷持續的隱性沈澱，在二十世紀末或今日復多繁殖出「複式世代」。而此複式現象在台灣，它們彼此沒有如西方藝術史上時間序列的必然關係、延續關係、互斥關係或盟友關係，甚至與其所參照之內容的關係，也常因為政治這一外緣因素，扮演著牽引此文化、藝術現象之強力磁吸角色，也因此導致台灣藝術自主體的隱晦。台灣個別的特殊歷史，形就二十世紀以至於今日種種獨特的藝術情境，這不只關乎文論將陳述之創作層面的，在台灣的過往歷史中不斷重複的「汲古潤今」與「新美術運動」，還有許多長久以來的議題式的二元詰難...。經過檢驗之史實應明載於史，並得進一步建立其體系，但是本文，關於創作機制此複雜有機體之後設思維，我們得有一客觀的方法來探究此雕塑領地。



●黃土水〈山童吹笛（蕃童）〉，1920，高雄市立美術館「黃土水百年誕辰紀念展」資料片。

台灣「雕塑」此一命題從我們本身之史料文獻、田野採集的探索，其中「參照」西方的雕塑脈絡之範疇是相當重要的內容¹。然而，除此之外，本論從不輕忽在地滋長的重要「雕塑」範例的探究，而此立場乃文論思維意識之前提。其次關於本論之觀點，我們並非要一如以往強顯一種東/西方諸如邊緣與中心化、殖民與解殖...等二元論議題的後設套套邏輯般的論述，而是立基於歷史史料、礎立於創作之造形事實，即視作品為一主體存有來鋪述。

「現代」雕塑在台灣仍是我們雕塑領域高舉的大纛，然而現代雕塑之於今日之當代藝術範疇，它已經是一種過往歷史限定的範疇，美國藝術批評家克勞絲（R. E. Krauss）在一篇題為〈擴展場域中的雕塑〉的文章中即明確地指出了西方傳統（古典）雕塑的「紀念碑」邏輯，而論及現代雕塑則是由此負面的意義中演進的，於現代主義時期逐漸確立一種新雕塑本體²，去標誌一種就今日而言的雕塑新傳統。就此發展而言，我們在二十世紀所追尋的一種「現代」雕塑要義，或我們要論述台灣近期的雕塑歷程，關於這些層面，其切入核心首要地不在於進入西方雕塑史論體系中，因為台灣雕塑之間接傳遞已然在時序上、實質上有所落差，也之所以台灣所積累的今日課題，若僅就所謂的作品風格來做分期的切入觀點，難免有所侷限；本論將採取探索現代雕塑的本質性課題，即溯源創作中根生於諸原型之衍生³來提呈台灣雕塑的歷史身分。當然，台灣二十世紀雕塑問題的藍圖勾勒除了在地課題外，各種交流介面導入台灣及其轉化的過程，有待我們更深入的探究。

我們再一次地強調，在此二十世紀台灣雕塑史課題中，我們視藝術作品為一種存有本體，亦即當雕塑創作透過一些新的媒介、不同的執行模式...，則其有著新建置的技藝存在，而這亦將觸及藝術創作之內在機制的改變，創作觀念、美學思維等等諸多形而上之形式語彙構築的新課題，甚至我們可以提呈某種「創作技術型制之存有」。「二十世紀台灣雕塑的存有論」即是針對上述的一個提議，我們希冀透過本書及其所鋪陳之論軸，為此雕塑領地的藝術境況下新註腳，即其承傳銜接的藝術脈絡和後續生發繁衍的樣貌進行梳理。

台灣二十世紀雕塑的現代性及其標向

根據謝里法在《日據時代台灣運動史》中的說法，是將1920年黃土水先生〈山童吹笛〉入選帝展視為代表台灣近代美術的濫觴。然而若從作品形式脈絡來探究，這是否是一個適當的評斷？因為近代時期之藝術風格與現代時期的（例如寫實手法）語彙有著明顯的不同，縱使黃土水早年（1907）學習背景是從佛像雕刻師學習佛像木雕，而且雖然他在日本東京美術學校也是雕塑科木雕部畢業，但其作品受「羅丹風潮」⁴影響則有脈絡可循（況其創作時期西方現代主義早已確立⁵）。除了留法的高村光太郎（高村光雲之子）受羅丹啓發外，尤其如朝倉文夫雖秉承西方近代雕塑學院體制之薰陶，然而雕塑之現代化趨向風潮，已然行之數十載難能避免亦不可逆轉。作為黃土水師執輩之朝倉文夫等人雖已確立其有力的影響，及建立日本之雕塑界地位，但在此西化過渡時期所轉移之曖昧階段，它所開啓現代雕塑特性之創作手法已然顯露。因此，就此台灣現代雕塑的重要關鍵點，我們審慎提議將黃土水視為學院式雕刻（今台灣傳統雕刻）轉入現代雕塑的一個過渡時期的範例。

台灣及中國的傳統民間雕刻，其對象或主題直至今日仍是以佛像、經典故事、民間傳說或神仙世界這類的虛擬事物為主，並未有西方對現實物理世界的擬仿寫實的現代化問題（在近代進入現代時期西方雕塑才突顯寫實生活之實的觀念，之前大都以「紀念碑」式為主），因此台灣本身之雕刻是些具有寓意圖像型態的建構，而非西方之一種歷史、敘事意義的文件式或紀念碑式的「傳統」雕塑（況且其建構法則仍依幾何透視學、解剖學之人體比例加以典型化之實體、實境的形塑）的延續；就此歷史源頭之反芻，我們可以說，若以黃土水之創作作為案例，台灣雕塑的現代性特徵之一，是以所謂的西方雕塑現代化的一些型態參照，視其為本體並轉化自身文化範疇中可以成為新圖騰的對象之混生。因為西方傳統「雕塑邏輯」在台灣雕塑傳統體系中的缺席，使得台灣在二十世紀之雕塑創作中，我們自身之形象邏輯：「圖騰」⁶一直仍是台灣現代雕塑的一種主要現象（甚至是可針對更廣泛的藝術而言）。就此，我們將在文前之歷史分期與命題中的幾個時期，以下述五個命題依作品中之實質來加以探究台灣之「現代」雕塑：

- 一、光復後的雕塑體系
 - 二、抽象形式與中國形紋
 - 三、（鄉土）質樸的雕刻圖騰風
 - 四、形式簡約化與新的雕塑圖騰之雕塑物體
 - 五、新世代、新形式的顯露
- 而最後的命題也將導出當代藝術的一些雕塑新課題。

光復後的雕塑體系

光復以後國民黨攜帶近五分之一的故宮文物遷台，其中跟隨著從大陸來台的人數中雕塑家並不多，但是而後他們大多在美術學校擔任教職起著一定的影響。這些雕塑工作者在大陸接受西方傳統雕塑（包含來自帝俄的），他們也同時將西方近代時期之古典與步入寫生觀念為主的寫實雕塑觀念與技巧帶入了美術學院體系，無獨有偶地間接連結了如同日據時代雕塑的形貌同步之趨向。他們除了掌握教育系統之外，這些雕塑家同時對官辦展覽也具有相當的影響，例如劉獅、丘雲、關明德、陳一帆、何明績等人，都曾擔任許多屆全國和全省美展的審查委員。

此一傳承關係使台灣光復以後直到近一、二十年，多數從學院出身的雕塑家都受過除「傳統」的雕刻技巧之外的塑造訓練，也就是以黏土塑形到翻製石膏或樹脂纖維的過程。在我們大量的採訪過程中，發現我們並未究竟我們所承傳的近代雕塑體制與「羅丹風潮」之來源，更因間接移植為主而模糊實質，故都概稱以所謂的寫實為傳統之概括觀念。雖然台灣的在地固有（圖騰風）一直強勢的存在，我們也一直確信有著域外與在地的混生，即結合當時既有的圖像系統進行一種「雕塑」的操作，但是若我們未能實證地探究，其中所衍生的問題，將對往後台灣雕塑之創研基礎有著相當的影響。



●丘雲〈長收〉，1980，高雄市立美術館典藏。

雕塑復興運動？



Featured Article



抽象形式與中國形紋

台灣雕塑界最早出現從具象寫實逐漸抽離而抽象化的（現代主義）雕塑大約是在1960年代。1951年由李仲生等人創立的「現代繪畫聯展」帶動現代藝術的風潮，楊英風在「五月畫會」成立後一年成立「現代版畫畫會」（1957），接著又與顧獻梁發起「中國現代藝術中心」⁷。依此立場楊英風於1962年結合了中國殷商時期的器物造型創造了〈牛頭〉一作⁸，而隔兩年以綜合媒材創作的牛，更只剩下書法線條骨架的牛頭。此時他已加入「五月畫會」，「五月」主要的思想是從抽象化的造形表現中找回「東方精神」…。之於此課題，楊英風後來的發展展現相當的影響力，如台灣之重要雕塑家朱銘（1968到1976年間師事楊英風）、何恆雄、周義雄…等等，皆受其影響。

楊英風是「五月」唯一的雕塑家，在當時的台灣雕塑界鮮少有抽象化形式之雕塑創作，雖然曾有王水河在台中市政府的邀請下，在台中公園門口製作抽象造形的景觀雕塑，不過後來因為將軍出身的省主席周至柔反對而被台中市府敲毀。在當時的台灣，帶有抽象性的現代主義傾向的創作，一直被體制視為是前衛或是與傳統斷絕關係的無根主義，因此，「現代」主義藝術形式在台灣的轉渡並開啓影響，其中李仲生之引領與1950、1960年代的「五月」、「東方」…的創立精神與發展有著密切的關係。

楊英風的「抽象」是從西方的雕塑（或可說來自他在日本之現代主義建築之養成有關）再與中國傳統的造形（甲骨文、青銅器、漢畫像磚、書法、佛像、剪紙…）結合，從造形層面來看，其雕塑作品具有繪畫形式圖像化、具有建築框盒化，但關於立體、未來、構成主義之抽象構成的西方雕塑作品之虛（穿透）實（量體）構築實在有所不同。尤其其某些作品之抽象造形依舊離不開具象對象之形象思維，甚至具體化來自於中國的圖像系統，而不是僅依循西方雕塑的造形邏輯；也就是為什麼「五月」的現代主義雕塑總強顯著一種繪畫圖像般再現的徵兆；早期的羅丹風奠基於雕塑此一命題在台灣傳統中的不完整，因為是嫁接移植的，之於現代主義之雕塑本質，我們得思慮如何在現代主義體系中建立位置？然而楊英風雕塑所顯現的中國風，則多少從中國的藝術傳統中找到了一個合法的命題。但是，我們仍得問「中學為體、西學為用」、「東西融合」如何究竟！究竟如何？



● 楊英風〈正氣〉，1978，高雄市立美術館典藏。

（鄉土）質樸的雕刻圖騰風⁹

楊英風的〈牛頭〉可以說是從他個人在1940、1950年代懷鄉系列作品的一種延伸，我們亦可視其為台灣1970年代鄉土運動中的一種雕塑徵兆（當然，更早時期黃土水於1920年代的「水牛」系列已經成為一種台灣雕塑的在地圖騰）。鄭水萍曾經寫過一篇文章以「走過鄉土」形容關於楊英風此一時期的創作，將鄉土視為一個雕塑選擇的題材，因此台灣現代雕塑思維中介入民間素材並非直接是由1970年代的「鄉土運動」所造成的，但卻是在此情境而強顯¹⁰。然而，當時藝術文化因為政治意識操作的外緣因素環環相扣或管中窺豹之在地情結批判現代主義國際趨勢…，此情境仍有待更多的歷史文獻、史料之探究來進一步加以釐清，得能瀏覽遍照，實證史實推求究竟（本文旨陳配合本刊物標定之二十世紀台灣雕塑課題，但篇幅所限僅能就少數重要創作及藝術家之作品來連結鋪陳）。



● 黃土水〈郊外〉，1924，高雄市立美術館「黃土水百年誕辰紀念展」資料片。

李梅樹在1947年擔任主持三峽長福嚴清水祖師廟的重建工作，而後又是促成藝專雕塑科成立的人之一，以及擔任第一任雕塑科主任兼老師；1968年指導學生參與祖師廟的浮雕工程，並延請木雕師黃龜理到學院中上課，將民俗雕刻引導進入學院的論述之中，昔日擔綱重建祖師廟先後幾位重要的匠師如黃龜理、陳正雄等人所承傳民俗木刻在學院中亦逐漸獲得理當「合法」（不再是依循藝術之政治法統觀點而來

的偏狹）的位置，使得民俗或本土此一主題在雕塑上與1970年代鄉土運動的社會風潮有一對應關係；圖騰化情境的意象成為一種常被提出來的議題，而這種主題並不限定在雕塑的選擇的對象題材中，主要是將既有的傳統民俗雕刻技能化及符號化地來對照現代雕塑。然而從年輕在三義木雕工藝背景中成長的朱銘，他的早期作品在這議題下確有效力的成為最具代表性的涵化新生（那些在1980年代以木頭為初始媒材，用刀雕構成的〈人間系列I〉亦可含括），其作品中除了圖像課題外，諸如木材鑿痕和其所形成的木頭毛邊渾然夾雜著一種「現代雕塑」所少有的雕塑的拙樸力道…，上述更是我們稱其為雕塑的「鄉土主義」¹¹之有力的形式風格佐証。

形式簡約化與新的雕塑圖騰之雕塑物體

在西方的現代雕塑史中，布朗庫西的作品顯然地是現代主義形式風格的重要表徵，尤其其作品提呈了雕塑本體立於水平所在地之「垂直性」的再現機制在羅丹之後，進一步拓立新標誌。換句話說，就雕塑之本質性而言，量塊體之物質在其所在位置向地心之力的具體展現，除了材質本身之處理外，也具體的在作品形式上將台座收納為雕塑整體的一部份…等。在台灣新一代雕塑家亦受布氏風潮之影響，但到台灣卻不稼不穡進而形成一種新的雕塑圖騰？只為了迴避因襲的困擾或我們未能全然理解西方雕塑創造之觀念核軸、體系脈絡發展因由？還是因為在地情境的創新思維？以黎志文1990年在台北福林公園題名為〈泉水〉一作為例，在造形上有所參照、萃取布朗庫西作品要義。如布氏1936年的〈無盡之柱〉（endless column）系列創作，他將其轉化為一種更具個人特色的（柱子重複的波形變成水意象）圖騰。由上述案例，我們也思慮以下問題，具象、寫實與寫實主義，抽象源頭、抽象化與後來的各種抽象表現形式這些詞性與其實質在台灣的被簡化、概括化，更依此而進行現代雕塑轉渡，當然其行進軸線是曖昧的，而其中許多的課題仍待證明，諸如西方被稱為具有原初主義的雕塑，一般而言是具象的抽象化結果（而不是寫實主義的）…，其中有許多縝密的構成脈絡。而台灣則可以是純粹抽象造形元素具象化的逆向操作（這是圖騰化優先的邏輯），也就是不論是具象與非具象之造形構成，常取決於自我意象（具有圖騰化思維般之形象因由的考量）的軸線上重複生產雕塑的言說。這由1980年代在國立藝術學院及台北市立美術館興起的現代主義雕塑現象可得到印證，也由於在台灣此一趨勢的發展，也就是我們的圖騰化「形象思維」¹²（語意指陳表述）使雕塑創作不斷地在重複自我指涉，當然，亦或許因此異質（東、西方或造形本身與主體語意表述）混合物而開啓了在地的、別具新意的語彙？

台灣形式趨向簡約化的「現代」雕塑是在學院體系中傳承為主的，是在自我批判的再現中深化，甚至在更早的1960年代時期，受楊英風影響的部份學院體制之雕塑創作，已對早期羅丹風的質疑，諸如朱銘、郭清治、何恆雄…等人的創作中，他們總試圖由現代主義脈絡去探索台灣之雕塑主體性的可能；就如「鄉土主義」傾向由更具在地圖騰般的語言來切入去呈顯一種所謂的本土雕塑般。西方雕塑不斷地參與在台灣的學院體制中去創造雕塑形式上的綜合命題，形成根植於台灣雕塑的造形實踐媒介，西方現代主義雕塑進入台灣之後，雖然有個別藝術家所籌謀與奮力，但台灣雕塑領域的整體氛圍就創作實質面向觀之，就如台灣一些雕塑案例常歧分成雕塑本身與形象敘事意味的圖騰（像），莫名混淆敘事之寓意圖像與造形形式本身（此間所具有之敘述性不等同於故事化），語言之語意指陳與造形之形式思辯邏輯…。未能實踐究竟如何能確立雕塑本質，未能建立學術基礎、藝術生態網絡優質鏈結，我們如何能言台灣雕塑主體性！也因此以致於1980年代以後新一代的雕塑家，仍得縈繞在轉化、重建雕塑形式上被特定形象寓意糾纏的台灣現代主義雕塑。

新世代、新形式的顯露

文論鋪陳至此，就台灣雕塑創作歷程中的表徵個案，無論在時序上的承接關係或不同地域間脈絡直接之影響…均或多或少呈顯一種混沌狀態，然而其所形就之「複式」情境不能以「後現代」等顯學說頂套邏輯而一言蔽之，因此，我們試圖拋出「複式世代」來加以說明，我們亦企圖經由此「複式世代」觀念來標向台灣正顯露之藝術新世代，並用來呈顯台灣特殊的藝術「造形事實」現狀。



● 黃龜理〈關公騎馬像〉，1986，高雄市立美術館典藏。

複式即多項式，由二項以上所組合而成的代數式，以數字、文字、符號來推究數的關係，在此是相對應於作品形式而言。按中文辭典，三十年為一世代，則二十世紀後半之時世核算起來，大約只是一世代半（愈是趨向今日則世代時間愈是減縮），這一世代半在台灣藝壇有它特有的「多項式」。而事實上，相對地不同於西方，在台灣新世代藝術家之所謂的主流體系之作品中也幾乎並存著時序較早的老、中世代作品形式。甚至，在當下「體制內」，新世代藝術之老世代作品形式其位階並沒有改變，還一直是所謂的當下「主流」，相反地，當下新世代之創作新形式反被制式機構看待成邊陲另類（當然其本身也有曖昧不明之處）。我們的觀點不在於不可以多元、多樣化，相反地，我們正企望如此，況且應已是如此（但此多元、多樣化應是不管使用繪畫、雕塑、裝置…等形式媒介都應是創新的）。

相對歐、美藝術主軸在時間序列上有許多遞嬗（也有不同性質的藝術生態之「複式世代」），台灣一世代半時間（或更多世代）的「複式世代」不傾向如此的單一軸線的貫時呈現，而是傾向以複式型態共時積累的，是存在著許許多多中斷之空檔式（Rupture）的覆蓋，是常受外緣性的影響來綻現座落位置，但「複式世代」之命名仍試圖視其為一自主存在狀態。或許我們會認為、或是先驗意識地認為「複式世代」並不是以實體來作為其存在狀態的註腳，而是受西方或其他地區影響之偶性為主的，就如李歐塔（J-F. Lyotard）在其《後現代狀況》著作中，質疑社會高度發展中知識發展現況之正統敘述言說¹³，或後殖民理論之薩伊德（E. W. Said）的多元主體之可能¹⁴，就此我們可更明確地來設定它為實體之概念。事實上，例如只要我們抽離時間序列思維，則「複式世代」共時存在形式，可不因藝術歷史觀之論定，而具備成為客觀文本條件。

新世代藝術家所面臨的環境與他們的創作介面所開放的面向是新世代的。新世代藝術家在當下的台灣藝術創作環境中奮力尋找一個創作基點，台灣雕塑發展的時序、實質之混沌，身分驗明也待梳理，尚無較清晰脈絡，因此在今天雕塑創作的新時代課題之提呈，對新生代而言亦是嚴峻挑戰。其次，我們總會提及的認識論、知識體系或一種現象：後現代，後現代在台灣更屬於一種社會現象的論述，它在台灣有屬於一個地域性藉由資訊化所形成的一種國際化現象（或者可以稱此為台灣的網路境況般之現象），對於處在這樣一個環境中的藝術家（過往之圖騰效用實質存在然而卻有著不同的裝飾），其作品本身多少也被支架成為這個現象論述的一個內容，作品原本不是要勾勒或助長這類現象，而是藉由藝術創作領域本身之後設所形成的論述來擴展，產生新的架構。

「打破傳統固有的雕塑課題的認知」，它不似一種宣言主義式的論調，而是新世代的藝術呈現狀態，藝術家取決其媒材與創作型態不再專斷於技職面向或圖騰效應著手，反之，新世代對當下媒介之「可塑性」之運用與取得則更近於「自然」（所謂的自然是指一種對所及事物的看待與展現）與日常化。雕塑在脫離附屬於建築之後，形塑成一自律於物理空間之量塊體，其與場所的相對位置就在這現代至當代的演易進程中變遷，他們對於場域的關切與作品結合之具體建構，是對展覽與場所機制的反芻，同時亦開啓雕塑另一維度的藝術發展型態，有別於雕塑附屬於建築之狀態，雕塑與場所非呈現主從關係，而視場所為創作建構的參數，當觀者進入

此場域內，其將不只是與作品做視覺感知的接觸，而是種身體參涉及被邀約的人身觸覺體驗。



●宋銘〈單鞭下勢〉，1991，高雄市立美術館典藏。

新世代之當代藝術作品不再是其前輩們與西方脈絡有顯明的時序、形式落差，它們是藝術家們操作、建構當代多元的媒材物質元素所成，新世代的藝術家是處於後工業也是資訊媒體時代，他們對於當下全球化資訊時代社會的批判與自省，當代雕塑將人、事、時、地、物等參數進行著複合詮釋…，新世代之當代藝術作品是經過考古、篩選、提煉、轉化呈現著他們個別不同的當下生活型態，它們展現著台灣這個區域環境的某種單子游牧方式的自由馳騁。

無庸置疑的歷史事實，現代主義後之雕塑媒材、形式的建構與發展，

擺脫了既有限定的雕塑範疇之局促，今日雕塑語彙的繁衍與擴增漸趨更開放的狀態，現成物、拾得物或廢料（scrap materials）的使用、各種媒體媒介、身體的參涉…等等，雕塑已然不再是現代主義發展以來之單一傾向的脈絡，雕塑成為一種如同動詞（變化）、複數狀態，杜象的現成物〈噴泉〉（男用小便斗）的事件性質、波依斯以自己的身體作為創作震央所形就的「社會雕塑」或史密斯遜的身體力行之地景雕塑，甚至是，許多的模特兒身體或藝術家自身之活雕塑。平面化、觀念化、視覺化、表演化…等等形態的雕塑創作，已使其進入了一種「多項式」體系架構。而在1970、80年代後之新世代的創作思維及形態裡，藝術又經歷變革，其更關注在疆界邊界之廣拓、觀念化再建構、新空間描述、新科技媒材-資訊…等等的對話，而他們所展現的造形思維，也都從當下生活型態出發，而不是強調一種歷史的必然接續。



●何恆雄〈孕育系列A〉，1981，高雄市立美術館典藏。

結論

因應台灣之藝術實踐範疇所體呈之作品實質，台灣雕塑有著國際間雕塑進程脈絡之參照，但卻未能究竟其實質。本領域雖然已有些許先進奮力在其中而有所成就，然而就整體環境而言，一如我們預期的困難，雕塑學術在台灣之基礎確實有所殘缺。整個台灣雕塑範疇的研究尚且如此，況且斷代史的現代或當代雕塑。台灣雕塑研究長期弱勢發展、貧乏於外界資訊，在發展上所受到的限制使其難以與西方現代雕塑的發展同步。又當我們企圖從西方先進文化個個國度對應台灣的雕塑發展時，不但在時序上因無法同步而有落差，甚至，若我們逕取台灣雕塑諸多課題中：例如相對於現成物，來與西方現代主義時期的現成物對應，我們總導向一種耗能的鄉愁：所謂東、西方比較史的空泛風格「對照記」，然而就如我們文論延展中所陳述的道斷，在檢視它們的對應關係之時，仍得切開來而更著力於我們雕塑發展的一些在地課題。

藝術參與本應堅持在地滋長、樂觀奮進之精神來面對，今天看似失序實則大有可為之台灣藝術環境，由此涓滴細流綿綿密密地不斷參與耕耘，切入及思考藝術發展，累積可為往後檢驗和再生發的藝術內容。本文僅是一份以已知領域的史料引入以作為基礎所「描繪」的地圖般的圖式意味，篇幅有限，僅能對本論命題做型廓的勾勒，然而在台灣近代雕塑的發展中不乏優秀的創作案例、引人深思及備載的歷史歷程…，我們再一次懇切地自我惕勵，自當耐心去梳理現、當代西學脈絡，辨析其複雜的進程，透析各種觀念學門之體系，並進而把握它們近程織出的新藝術趨勢，非僅是注重其再現表像，也得深入其知識系譜內裡，社會結構功能性展現與一些新思維座標。■

註釋：

- 1 所參照之西方脈絡發展，經由史料採集及專訪之印證，此轉移大都是間接性的。
- 2 克勞絲（Rosaling E. Krauss），連德誠譯，《前衛的原創性》，台北：遠流，1995，頁379。
- 3 一則來自西方現代雕塑之參照，一則則為在地滋長的部份，當然其中混生的或以今日之觀點的各區域多元主體的「文化多元」的可能，亦是我們直指的重要內容。
- 4 羅丹風潮此一詞性，在於說明在此時期群體性、時代美感要素的現代化趨向，雖羅丹創作風格扮演著絕對關鍵角色，但仍不可忽略此階段其他藝術家、藝術流派之貢獻。
- 5 或說黃土水並未有來自羅丹之直接影響，如史料可見朝倉文夫等日本大師大都是承接西方近代雕塑「紀念碑式」之教導為主，然而若由作品風格而言，「紀念碑」式的愈趨隱匿，雕塑本身之量塊體及寫實（生）的愈趨突顯…等等仍與羅丹風潮或時代美感有趨同之貌。
- 6 圖騰，非指涉原初的一些相關形象，而是如文論所言：進行對當下生活的人事物的客觀寫實再現，再融入、結合圖騰化的形象，創作形象圖騰化之作用。
- 7 「中國現代藝術中心」1960年3月5日在歷史博物館舉行的成立大會中，因秦松的作品帶有反蔣嫌疑而導致流產。蕭瓊瑞，《五月與東方》，台北：東大圖書，1991，頁73-74。
- 8 楊英風在1982年的一篇文章中提及他到故宮研究文物：「徜徉於優美的文物之中」。《藝術家》第23卷第6期，1986年11月，頁333。
- 9 我們將約定俗成之「鄉土」一詞放入括弧，而以「質樸」之創作所顯現之質地詞性來替代。
- 10 七十年代的鄉土運動起於1972年一位筆名關傑名的外籍人士，在《中國時報》的「人間」副刊，發表一篇題為〈中國現代詩人的困境〉的文章，首開台灣藝文界對現代主義的反思（開始是以文學為主），並引起牽涉層面更廣的「鄉土運動」。
- 11 事實上，在此時的顯學「鄉土主義」雕塑所能討論的範疇，不應侷限是非學院出身的「民間藝師」、「素人」藝術家的雕塑作品，宜有更多的觀點來探討，如類似西方「原初主義」中關於文化人類學式的造形結構性；也就是說，「民間藝師」、「素人」藝術家的雕塑作品並非一定是「鄉土主義」。
- 12 在常民生活中常會有將某個天然的石頭或樹的造形當作一種神話形象。
- 13 J.-F. Lyotard, La Condition Postmoderne, Ed. Minuit, 1979
- 14 王達振，〈後現代時期的第三世界作家〉，國外文學，1966。
王寧，〈東方主義、後殖民主義和文化霸權主義批判〉，北京大學學報，1995。
朱剛，〈薩伊德〉，台北：生智，1997。



老而彌堅之後

台灣雕塑的新世紀議題

口述/李俊賢（高苑科技大學建築系副教授） 整理/林佳禾

假如真能面對當代的環境，台灣雕塑能夠呈現的能量，或許會有另外一番境界。

一、雕塑是台灣最有歷史性的藝術形式

目前對雕塑的認識，都為類似國父銅像，或公共空間中的雕塑。若把眼光拉高，看得更遠，其實雕塑是存留在台灣最久的藝術形式。以視覺藝術的角度觀看，新石器時代晚期，台灣即已出現廣義的雕塑，例如卑南遺址的玉器。此外，則有排灣族木雕，這些木雕，以當代的視覺藝術角度觀之，是絕對可以成立的。

雕塑應是台灣最具有歷史性的藝術形式，但在當代來看，當代的雕塑好像和台灣雕塑的歷史切割得蠻嚴重的，台灣有當代雕塑之後，其實還存在一些在次文化領域發展者，例如民間廟宇的剪黏、交趾燒等。而從歷屆民族工藝獎專輯也可看出，台灣的立體作品確實是非常的多元，因為台灣本來就是很多元文化的地方，但是目前台灣的主流雕塑，好像和次文化層面所存在的現象切割的太清楚了。

二、當代議題

作為一個非純粹雕塑者的角度來看，或許當代的台灣雕塑，可能有一些議題很值得大家來討論。

1. 跨領域、跨階級

現在很多人在談「跨領域」，很多藝術家的創作也確實存在此現象，例如視覺藝術家會把音響（聲音）、表演帶進來，基本上此部份形式上是存在的。但「跨階級」，在台灣，尤其是雕塑這個領域比較少見。但在平面藝術家中比較常見此狀況，例如郭振昌、吳天章、侯俊明、鄭政煌、劉時棟等，他們皆出自學院，基本上是屬於高藝術的從業者，但他們常常也會把次文化的形式，帶到學院的創作模式裡面。

另外，有些人可能是從次文化層面出發者，但他們的作品在平面藝術中也會被當作高藝術來看，例如洪通、李明則、李俊陽等。基本上他們不是純學院出身，但是他們表達次文化的現象，或用次文化的視覺藝術形式表現的作品，通常都會把它和學院藝術或高藝術放在一起看。

雕塑至今較少見到此情形，感覺它的領域比較絕對，也可說較封閉，這可能是目前雕塑領域 得討論的議題。

2. 當代之後的稀釋感

傳統的學院雕塑，從希臘開始一直到羅丹，是很明確且很穩固的結構體系。當代藝術出現之後，什麼是雕塑？一直被討論、一直被檢討，另外一方面也一直被稀釋。約一次大戰後，此現象即發生，例如布拉克、畢卡索等立體派的雕塑，或未來派的雕塑，甚至二次戰後如美國的Assembly Art（組合式的雕塑），Installation（裝置藝術），Land Art（地景藝術）……等，這些藝術基本上具有雕塑的形式，但是和傳統古典的雕塑之差別越來越大。尤其最嚴重者是裝置藝術，自從裝置藝術出現後，「雕塑」的定義面臨可能被解構或重組的狀態。



● 郭振昌〈95-96記事--混合印象〉，1995，高雄市立美術館典藏。



● 排灣族木雕祖先柱，高雄市立美術館典藏。



● 陳正雄〈望鄉〉，1992，128x48x42cm，高雄市立美術館典藏。



雕塑復興運動？

這些東西或許在台灣發生的節奏太快，所以沒有好好被檢討。究竟「什麼是雕塑？」、「什麼是裝置？」，有沒有比較明顯的不同？這兩者可能最後的形式會有點類似，但出發點是相當不一樣的，可是它卻很少被嚴肅的討論。簡單說，「雕塑」基本上是藝術家立體的呈現，如果簡單區隔，它的場域性在雕塑而言，並非關注的重點，但裝置就是要處在現場的位置 (in site)，並且要停駐 (install) 這是裝置藝術很重要的精神。

就此，「雕塑」和「裝置」存在著很大的不同，但類似這樣的討論，目前為止並不多。這東西如能再被檢討、被討論，事實上對整個雕塑的可能性，可以擴張到更不一樣的境界。

3. 公共藝術全面實施後的焦慮

因應公共藝術基本的條件，雕塑是參與的可能性最大者，基本上台灣的雕塑藝術家，好像還很少未參與公共藝術的，尤其是學院領域者。但是雕塑工作者參與公共藝術，從另一個角度看，對雕塑者本身的角色也形成很多的問題。

目前台灣公共藝術所著重的部份—「公共性」，其實和台灣的民粹性有很多無法釐清，所以藝術品要求它的公共性，最後會不會變成民粹導向，目前尚未釐清。很多案例明顯顯示雕塑工作者為了要參與公共藝術，對其專業上是有所妥協的。這些在長期運作後，對台灣的雕塑說不定是一種傷害，因為它的利益確實很大，有時一個工程是百萬，甚至千萬，其對正常人是很大的誘因，但相對的，參與之後，目前所標榜的公共性，或許對藝術的專業性、藝術家的衝擊性，都會造成傷害。

三、台灣雕塑文藝復興

雕塑是一般人最熟悉的藝術形式。以高美館的展覽為例，雕塑作品很少有觀眾反映說看不懂，但平面作品觀眾反映看不懂的，相對比較多。或許有很多原因，但基本上，立體的作品跟人類的原始情感是可以連結的，所以雕塑應該有一些空間。



● 楊英風〈斜臥〉，1958，112x76x38cm，高雄市立美術館典藏。



● 「尋找休憩」 高雄市内惟埤文化園區美術公園公共藝術設置作品，楊柏林〈從土地出發〉（攝影：林宏龍）。

因為前面所提三個問題，所以目前雕塑在台灣要往上提升一個境界的狀況一直沒有發生。當然現實有很多限制，包括以傳統古典雕塑來講，它的材料、工時等，確實比平面藝術家限制較大。簡言之，少有雕塑家吃飽閒閒，在家做一件等身大的作品放在那裡，這種情況機率不會很大；但平面藝術家大可沒事在家就畫一大堆圖。所以雕塑以目前台灣情狀或許有些限制，甚至這些限制也都有檢討的空間，而它畢竟和人類的原始情感是有連結的，假如真的能面對當代的環境，台灣雕塑能夠呈現的能量，或許會有另外一番境界。✎



● 賴純純〈境〉，1990，222x34.5x14cm、86.5x32x38cm，高雄市立美術館典藏。

雕塑復興運動？



Featured Article

民之所「慾」，常在我心

活色生香的台灣常民文化——「七彩電光琉璃花」展

文/李友煌（文字工作者）

常民文化的翻譯，具有知識分子在主體性追求與台灣認同大潮下尋根、再出發的深層意義，而藝術家在以常民文化滋養菁英文化的同時，也逐漸擺脫狹窄旁觀的視角與奇觀夸飾的手法，而漸能較全面深入的體驗、再現常民文化……

一、菁英代言、常民無言

當T島某位禿頭市長打扮成大鬍子，前往機場迎接另一位宇宙無敵大大鬍子歌王，而備受冷落時；當總統、立委、市長、名嘴、歌星、名媛，一窩名牌、一派高雅，沈浸在似懂非懂的歌劇，故作享受時；當表演殿堂內，西裝正襟危坐，高跟鞋強忍咳嗽，而竟鼓錯掌時；屏東楓港五路財神廟前的野台戲正熱鬧開鑼，電子花車女郎一下被落山風脫得精光，夾腳拖嚼檳榔的老伯大叔和青春痘男孩擠啊擠，海濤澎湃，白瑩瑩的月亮不斷膨脹膨脹……

一般人印象裡，到文化中心聽音樂會、看表演，到美術館、博物館看展覽，都是有「CIASS」、有水準的；寺廟酬神的野台戲，不論歌仔戲、布袋

戲、電子花車或露天電影，那卡西、卡拉OK、宋江陣或電音三太子，雖不至「沒水準」，但至少不是有「CIASS」的。幸不論花大錢買票（或主辦單位送的公關票）進場的紳士淑女到底幾個人聽得懂幾成聲樂或歌劇，人性在附庸風雅、惺惺作態的「高級」文化藝術殿堂，或慾望橫溢、一無遮攔的通俗文化場合，並無兩樣。

但所謂菁英文化（精緻文化）與常民文化（或稱高層文化與低層文化），過去常這樣被以兩極、二元對立的方式呈現，高層文化就必定精緻、菁華、高雅，常民文化就必定低俗、庸俗、通俗，所以高層文化必須拯救拉拔低層文化，常民文化必須提升、必須精緻化，才能登大雅之堂。

常民文化從來不是主體，菁英文化才是。因此，常民文化僅具有工具價值、外在價值，它的「豐富」、它的「活力」、它的最大功用，是作為「禮失求諸野」時，挹注、活化精緻文化的備胎與備用電池。在現代化光環下，菁英文化吸飽了光源，菁英文化就是現代化、就是文明；而常民文化彷彿次文化般，只能躲在陰暗的道場、菜堂，俗麗的野台戲與廟會裡，等待眷顧與提拔的目光。但被眷顧與提拔的那一部份，往往是誇大極化了的、扭曲變形了的、加油添醋了的，如同卸了妝的演員被迫化上油彩厚重的小丑妝重新粉墨登場，在別人搭建的舞台上賣笑。



● 陳義郎〈文字獸(萬)〉，2005，23×45×92cm，作者提供。

什麼是菁英文化、什麼是常民文化？誰來決定？為什麼常民文化不是精緻文化，難道常民文化一定粗糙、庸俗？這些問題，從來沒有被好好討論過，而是被視為理所當然的接受了。因為，文化之所以常民或菁英，之所以低層或高層，其實並不取決於文化本身，而是活出它的人民。階級判定了高、低，規定了雅、俗，決定了品味。¹ 所以喝紅酒是高雅的，飲維士比是低俗的；寺廟神壇是俗艷的、教會教堂是典雅的；歌劇聲樂是藝術、布袋戲流行歌是娛樂；吃口香糖可以接受、嚼檳榔受鄙夷；本土是鎖國，綠卡代表國際觀。

文人、藝術家談常民文化時，究竟站在什麼位置發言？是菁英文化、常民文化，還是客觀的第三者（我懷疑有純粹客觀的第三者位置的可能），從觀看的角度、發言的口吻、創作的表現來看，常民文化確實常常被「奇觀化」，被過度的誇大、誇示、夸飾，這反應出觀看者、發言者、創作者「代言」的角色，常民文化向來很少能為自己發言，因為「論壇」是菁英文化的地盤，常民文化有再高的能見度，也只能默默地在生活中閃耀「俗麗」的光芒，對「美」無置喙餘地，甚至連自身也得透過菁英文化代言。而代言意味著身分的竄奪，常民文化得由菁英文化來定義，常民文化的「翻譯」、「轉譯」，不可避免的遂挾帶了菁英階級的品味，產生揀擇與框限，而有失真、失焦的危機。

二、奇觀、夸飾，馴服、轉化

高雄市立美術館這檔「七彩電光琉璃花：台灣常民文化圖像轉譯」展（以下簡稱「七彩」展），雖只再現了台灣常民文化的一部分，但已夠令人眼睛一亮。基本上，參展的藝術家們，有的在民間工藝技術

的基礎上再精進創新，有的運用現代藝術技法詮釋常民文化，有的以常民文化為其後現代諧擬、戲仿、折衷、拼貼手法的滋養。這些作品，總的來說，呈現繽紛繁茂、目炫神迷又發人深省的俗文化翻譯風貌。

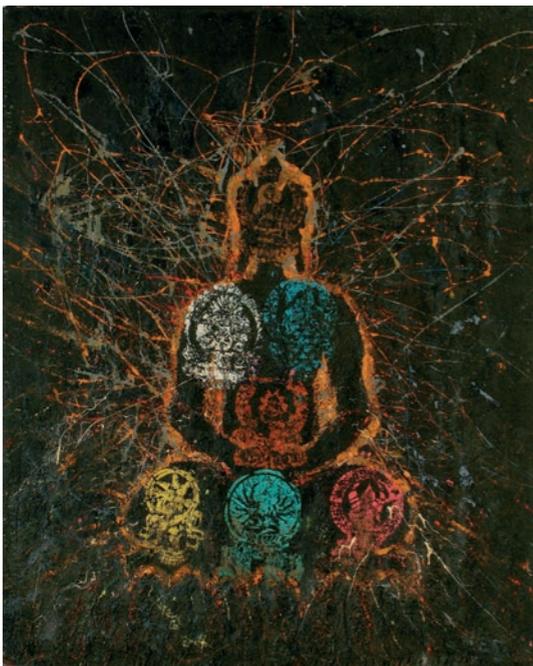
之所以是翻譯，當然牽涉到不對等的雙方，即常民文化被從民間「搬運」到美術殿堂的過程。常民文化成為藝術家創作的客體，這中間增加了什麼、失落了什麼、改造了什麼？翻譯不可能完全透明，體現了庶民喜怒哀樂、現實與欲望的常民文化，經由一群置身於似乎文化位階較高、同樣具有欲求的個體（藝術家）之畫筆，不得不產生揀擇與質變，這種揀擇與質變得以讓我們觀察藝術家對台灣社會的具體欲求、挪用策略及其再詮釋脈絡，了解他們如何借用本土元素宣洩壓抑的慾望與衝突，以及他們如何重新詮釋本土經驗與台灣意識。

這檔展覽，參展藝術家相當多元化，有木雕陳一郎、剪黏陳三火、布袋戲偶李宜穆等民間藝師，以及黑手出身的林正盛、畫廣告看板的魏滔，讀社會學系的張立暉，和李俊賢、施工忠昊、侯俊明、鄭正煌、劉時棟、彭賢祥等學院訓練出身的畫家。觀察藝術家們的表現，可以發現一個有趣的現象，即傳統藝師出身的藝術家在作品中保留了較多的傳統工藝痕跡，並力求工法及技術層面的改良、精進與提升；學院出身的藝術家更在意的，毋寧是對常民文化形式及內涵的挪用、拼裝、改造與理解、反省、批判；而林正盛、魏滔、張立暉等人則遊走於兩者間。結果是，常民文化既為現代與後現代藝術所用，而豐富了現代與後現代藝術；常民文化也在由工藝往藝術之路邁進時，自我提升了技藝、擴大了創作範疇，在保持中賦予傳統工藝新的面貌與精神內涵。



● 魏滔〈宴神圖〉局部，2007，75×1000cm。

魏滔宴神圖



● 林正盛〈十方佛〉，2004，152×186×40cm。

做為菁英階級的學院派藝術家在處理常民文化時，往往以一種奇觀式的手法再現常民文化，使其作品中的常民元素，不論技法、符徵或內容都呈現夸飾的現象。藝術家把常民文化帶進畫廊、美術館，讓藝術殿堂特有的燈光與氛圍取代了乾坤朗朗的太陽，常民文化頭一次享受這樣不流汗的美好待遇，付出的是小小的代價，例如金蔥亮片不舒適的衣服、太濃太厚的舞台妝。

常民文化吸引藝術家的部分，那些堆砌、搶眼、草莽、俗麗、khong金包銀的部分，文化光譜中的局部色階，於是不断被挪用複製，透過藝術家的翻譯與再翻譯，隱隱然成為常民文化的代表，從而取代了所有可能的常民文化，變成一般民眾對常民文化的認知與印象。常民文化被高抬的同時，也被框限住了。擬象 (simulation) 取代了真實，成為比真實更真實的真實，布希亞 (Jean Baudrillard) 所謂的「超真實」 (hyperreal) 現象，不僅反映在常民文化藝術化的領域，也出現在媒體及流行文化推波助瀾的「台客文化」之俗濫腔調上。

然而，我們在「七彩」展中，看見豐沛多元的常民文化元素材料之揉合再現、馴服與轉化，從艷彩到黑白、自冷冽至高溫、從繽紛到素樸、自俚俗到深沉、從靜美到惡醜，構築出連續的常民文化光譜，色域堪稱寬廣。常民文化的翻譯，具有知識分子在主體性追求與台灣認同大潮下尋根、再出發的深層意義，

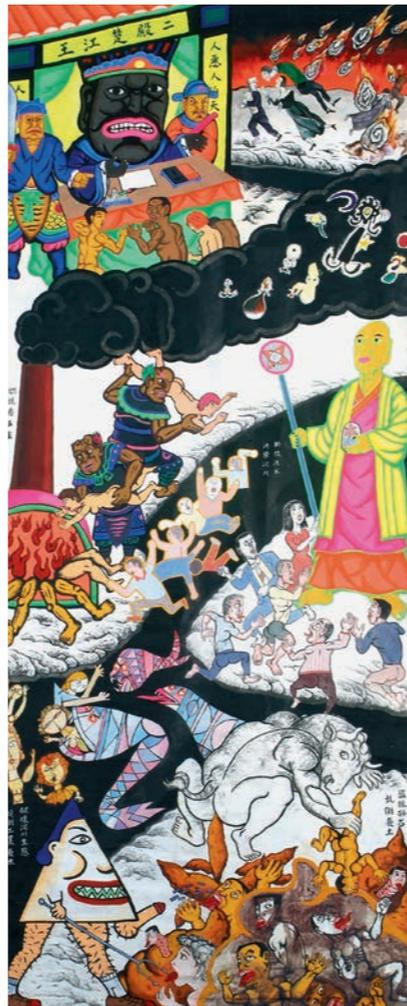
而藝術家在以常民文化滋養菁英文化的同時，也逐漸擺脫狹窄旁觀的視角與奇觀夸飾的操作手法，而漸能較全面深入的體驗、再現常民文化，在理解批判常民文化的同時，反思自身位置。

三、常民文化的魔幻寫實

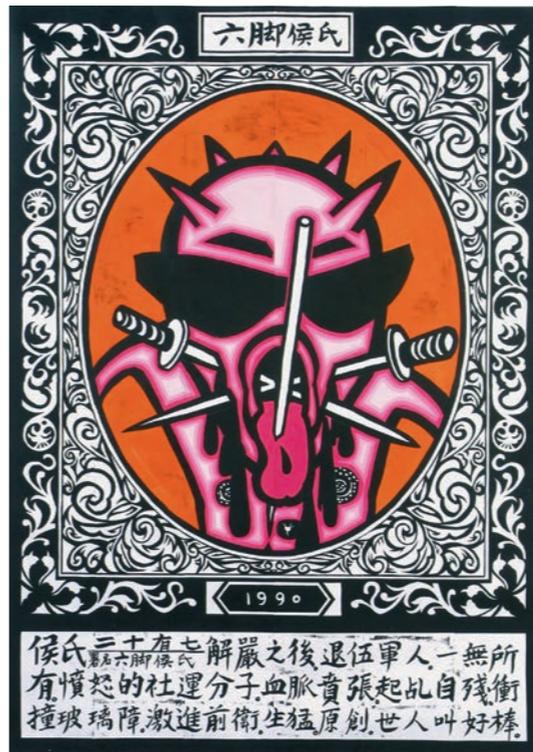
李宜穆「水蠶宮狂想曲」呈現的偶戲世界給人無限震撼與驚喜。他的創作體現了常民文化的親切性、娛樂性、功能性、實用性、創造力與非凡的想像力。他的作品包含立體木雕、平面繪畫、裝置藝術與文學創作，而這一切都是為了有朝一日能登台演出，能呈現在觀眾（常民）面前。他的創作目的不是為了把「沒有劇本的戲偶便只是沒有生命的木頭」²放進美術館的嵌燈下，而是「希望能夠找到戲班合作，讓這些戲偶能有機會登場演出屬於自己的角色」。³從常民文化出發，回到常民文化，李宜穆奇幻狂想的海洋演義，將台灣布袋戲魔幻寫實的常民性格發揮得淋漓盡致。

陳義郎做骨嶙峋、腹筍空洞的木雕群，以一種倒裝手法將抽象具象化了。較諸現代藝術的為抽象而抽象，不知所云、伊於胡底，陳義郎的常民性格在看似脫胎換骨的抽象造型中，仍揮之不去的表現在其為抽象文字與抽象物造型的企圖，也表現在其修飾得光滑緻密、雕鏤繁縟的工法與材質考究上。嘴喙、鼠尾、火形，具體的形象仍處處可見，具象化、魔幻化了的蟲與獸，顛危危地以人形站立；不同於一般木雕的厚實重穩，其細瘦高危的張力，彷彿隨時有變形的魔力，給觀者帶來更大的臨場壓迫感，也激發觀眾更迫切的認知渴望與親近引力。

陳三火以子之矛攻子之盾、反諷後現代的成果，也許原不在這位樸實誠摯藝師的意圖內；但後



● 鄭政煌〈二殿閻王〉，1995，366×155cm。



● 侯俊明〈侯氏八傳〉之「六腳侯氏」，2007，210×150cm。

現代拼貼的「經典」技法到了他手裡，竟成為後現代大敵——統整與共識的黏著劑，由支離破碎撐起的總體化——夠諷刺的了。當然，陳三火只是將被消費社會異化的傳統剪黏工法還原活化而已，但因他的作品不強求渾然天成的結合、不避諱現代元素的突兀摻雜（例如文字、商標），使得他這項傳統工藝的表現具有異質拼貼的後現代質地，從而傳達出紛歧的時代意義，也才對映出菁英文化後現代形式執迷的窘境。

四、濁世床墊上的神佛、現代性的罪與罰

林正盛、侯俊明、張立擘、魏滔和鄭正煌都表現了對俗世神佛的高度興趣，但各有不同的挪用與解讀。我不入地獄，誰入地獄，林正盛的神佛是開在混沌現世裡的陰暗花朵，他以廢棄床墊為畫布，是象徵人慾橫流的汙穢俗世，神佛依然不願離棄、依然願歸宿；還是神佛已無能為力，終究只能躺在床墊上任人玷汙或同流合汙。鄭政煌模仿挪用了台灣喪事道場常見的「十殿閻王」掛畫之粗糙形式與簡陋筆觸，以及「惡有惡報、六道輪迴」果報不爽的警世功能，創作出一幅幅寓含現代性罪與罰的無間道、阿鼻地獄，但因畫作中又摻雜大量現代虛構消費元素，例如蠟筆小新、火隱忍者等，從而鬆動了原本的嚴肅訴求，

但這種具有反思精神的自我解構不但諷刺了現代人「但知生、不知死」的神佛無用論或神佛功利性的現世觀，也達成了果報但憑人治的創作訴求。

六腳侯氏的「神話」，與其說是個人的造神運動，不如說是手抄淫褻奇書、靈異神怪話本的現代復刻版，作者不惜自曝揭露的私我情慾耽溺與殘暴獸性之惡是萬形幻化的主角，但這主角不只侯氏一人，凡觀看閱讀享受厭惡其中者都多多少少於其中窺看到自己卑鄙猥瑣不堪的陰暗面與劣根性。相由心生，現代的魑魅魍魎披著仿古的新衣出現，仿佛簇新的牛仔褲刻意打磨水洗成殘舊模樣，傳統工藝（如木刻版畫）或常民元素（如道教樣式）的擬仿涵化在這裡寓意著「神秘」、「根性」與「普同」，沒有這道復古刷痕的手續、這層殘舊外衣，侯俊明的〈侯氏八傳〉、〈八仙過海〉將只是頑童隨性潦草的塗鴉；而藉由這道常民符咒的護持，神聖這才找到世俗、陽光掠過隱密角落、美尋獲惡，揭露才成為可能，才具有正當性，被壓抑的人性大慾才找到可以依恃的渲洩管道。

子不語怪力亂神，故鬼斃、神已死，人依照自己的面目畫神。魏滔筆下塑造的神佛眾生相，貪婪、功利、世俗、享樂，眾神歡宴，西瓜渣沾臉，一副世俗人性的翻版。常民信仰、虔誠膜拜的對象，一旦揭去光環，神性底下盡是人性、甚至獸性，仙界最終是快活自在的極樂現世。張立擘「四大金剛」、「護

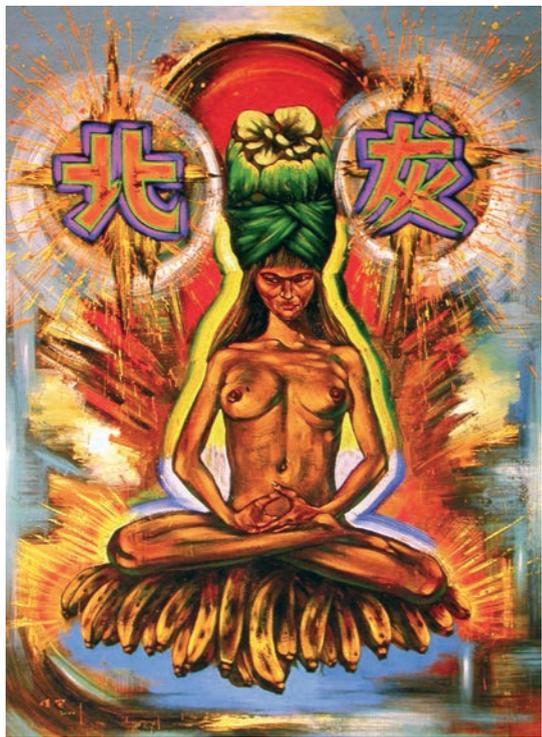


● 張立擘〈四大金剛系列一〉，2008，112×162cm。

法金剛」系列，以重複的筆調塑造出一個個能量滿載、火神巨人般的大明英雄；金鋼力士的酷炫姿態、烈焰暴焚的身軀對比人性的軟弱，光明強壯映照陰暗弱小，這樣卡漫式誇張的造形，飽滿的色彩，更能淋漓盡致、肆無忌憚的表達出常民對金剛護佑的奢求。近乎藻飾的筆法，卻配上空白的背景，憂行的軀體與軀體內連體嬰式的人頭構成，在在讓人想到洪通常民性格濃厚的畫作。

對文字的迷戀，同樣反應在侯俊明與李俊賢的作品中，但侯氏文字的嚙嚙、喃喃自語式的獨白，在李俊賢這裡卻是陽剛簡練的「台罵」，畫作裡充滿南台灣的陽光與風光，草莽味十足。靠著這些字、鏗鏘激烈的台語音調，雅與俗的界限才能消弭，或者說雅才能真正進入俗，否則也只是一幅幅風光旖旎的南國風情畫而已。文字扮演了風景畫中太陽、烈日的角色，活生生、有血有肉、不扭捏作態的基層常民性格才浮現出來。

常民文化憂行竄生的力道（最經典的便是「番薯不驚落土爛」的浪漫本能），即使在平面的剪紙工藝也為藝術家捕捉到、並呈現出來。劉時棟看似隨機紊亂的現代印刷拼貼，卻有牽一髮動全身的網絡，零零碎碎、片片頁頁都化入有機有序的常民文化花海。常民雖安土重遷，依戀土地，但也有化異鄉為故鄉的強悍生命力，藝術家也以各異的理路詮釋土地，彭賢



● 李俊賢〈北灰西施〉，2000，130×194cm。



● 劉時棟〈春風〉，2007，112×145cm。

祥的客家原鄉、客家精神終究落腳於台灣這片土地，施工忠吳喧囂熱鬧的「選舉花招」也得請出土地公坐鎮。

五、沒有常民生活，哪來常民文化

常民元素的挪用改造，只是時髦流行嗎？只因為別人都這樣操作，不得不也找出一些稀奇古怪的，然後雜揉變造出具有自己風格的創作語彙來跟隨？固然，玩常民、非常民，但把這股操作常民元素的創作風潮置回時代的脈絡來看，卻也集體形塑出台灣主體性追求認同的文化藝術力道。

把民間文化、常民文化當做僵固不變的客體是危險不智的，因應環境，常民文化總在變易流動中（所以才富於強韌的生命力），它總也與藝術家及藝術品互動互通。藝術家並不真正獨立於常民文化之外，菁英文化其實涵括於常民文化之中。

所以，藝術家對常民元素的操作，縱使失真失焦、矯情做作，也絕非瞎人摸象的結果，而是返觀、回眸的失誤所致。藝術家的社會流動，一度自我阻斷了其生命所來自的沃土供輸。追尋青鳥的過程，沒

有人一開始就是從自家園子著手的，所有美好的事物總在遙不可及的遠方，總要「眾裡尋它千百度」，才會「驀然回首」。但當田園荒蕪，我們回過頭來，回到「黃昏的故鄉」，重新開始時，我們其實已是故鄉的異鄉人，我們對土地陌生、不知時令節氣，四體不動、五穀不分。我們不識草木，甚至叫不出左鄰右舍、親戚五十的稱謂與名字，換言之，我們不知道他們的生活（套句術語「常民文化」）。因此，我們選擇了那些我們認為最能凸顯這種生活特色的，例如節慶廟會、例如電子花車、例如檳榔西施、例如六合彩大家樂。就好像男人看女人，眼裡只有臀波乳浪，但這不是女人的全部，就像檳榔西施也非常民文化的代表。固然，藝術家可以歌頌（而非厭惡）電子花車、擁抱（而非鄙夷）檳榔西施，但不管擁抱或批判，常民文化的再現之路之所以越走越窄，豈非藝術家們一再複製、強調這些有限材料的結果。

如果真有常民文化、硬要區分出常民文化，那麼常民文化絕非只是這些奇觀式的文化表象，絕非只是媒體渲染扭曲下「俗擱有力」的「台客」文化、

或政客所謂的脫序亂竄的生命力而已。舞完電子花車、哭完孝女白琴、跳完倒退嚙，回到後台的肉感女郎，來不及卸妝就掏出乳房，哺乳餓得哇哇哭號的嬰孩，眼裡流露母性光輝。看完脫衣舞的阿伯，心滿意足的發動摩托車，朝亂石磊磊的溪床駛去，燈束在跳動的路面



● 彭賢祥〈祥周公〉，1996，183.5×214cm。

晃搖，遠方早已一片燦然，田裡一顆顆比乳房碩大的西瓜，趁露重夜涼，紛紛起身，待價而沽。

的確，花俏、膚淺、鄙陋、粗俗，這些都是常民文化，但常民文化並不都是如此，常民文化並不只是這些表象。藝術家應該更用心、更細心地去認識、了解、體驗常民文化的內裡，而不是只看到常民文化的皮毛。輕視鄙夷或過度高抬，對常民文化都是一種傷害。喝了點洋墨水，自翊國際觀，自以為一眼看穿常民文化，因而輕視鄙夷，認為其上不了檯面、登不了大雅之堂者，固不足取。但我們也要質疑那些大膽挪用改造、諧擬拼貼，對常民文化歌之頌之，卻僅得其皮毛，一窩蜂拿常民文化的金箔來貼自己藝術品的人——這樣做到底是提升了常民文化，還是往自己臉上貼金？

「民之所『慾』，常在我心」可以是藝術家的自豪，活色生香的台灣常民文化也確實令人目眩神迷，但常民生活有更厚實深潛的領域。終究，沒有常民生活的常民文化藝術觀是片面的、浮泛的，藝術家唯有親身回返（身體、不只是心靈）常民生活，才能開創情感更真摯、視野更遼闊的常民文化風景。如此，擺脫了囫圇吞棗、生吞活剝命運的常民文化，也才有揭開皮毛、展示內裡曲折皺裂的可能。■

註釋：

- 1 如果還要追問台灣特殊的階級現象，那問題勢必在財富、知識與權力等漩渦亂流中不斷的「延異」（deff rance）下去。
- 2 引自高子矜，〈承古風，創新意：李宜穆的偶雕世界〉，高雄市立美術館《藝術認證》雙月刊第19期，頁59。
- 3 同上