

V

雕塑泰斗、工作不懈



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

蒲添生的人體雕塑，強調追求自然的感受與本性。
他主張要直接面對模特兒的真正生息，
從中尋得、也激發藝術家對美的發現。
不同文化背景的模特兒，給他不同的靈感與取材，
也就產生不同的姿態和內涵。
比如英國模特兒的含蓄就不同於法國模特兒的自由開放，
也就產生不同的作品。

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

成功掌握人物塑像的神態

返台後的蒲添生，仍投入繁忙的人像委託工作。除了一些私人委託之外，也有一些當時知名政治人物的塑像，其中較知名者，如：吳稚暉（1964）、于右任（1964）、孫科（1968）、張九如（1968）、何應欽（1969）、楊金虎（1970）、楊肇嘉（1971）、黃朝琴（1973）、張其昀（1975）、蔡培火（1977）、謝國城（1977）、吳三連（1982）等，也有一些屬於社會、藝文界的知名人士，如王貞治（1976）、吳修齊（1976）、吳尊賢（1980）、歐豪年（1987）等。



蒲添生 | 吳稚暉先生 | 1963 | 銅 | 25×10×9公分

蒲添生 | 吳稚暉先生 (縮小版) | 1963 | 銅 | 12×3×3公分



蒲添生 | 于右任先生 | 1964 | 銅 | 41×18×15公分



蒲添生 | 孫科先生 | 1968 | 銅 | 55×48×33公分



蒲添生 | 張九如先生 (前立法委員) | 1968 | 石膏 | 47×52×27公分

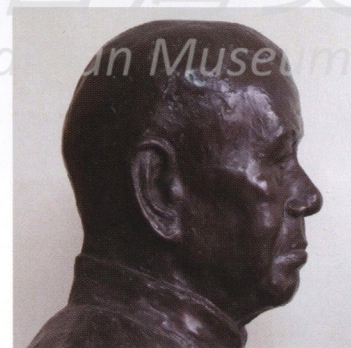
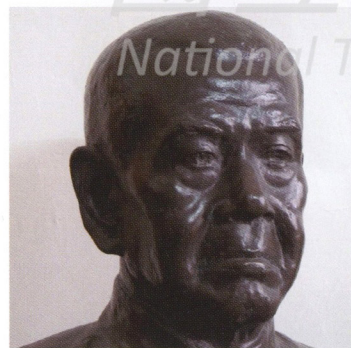


蒲添生 | 楊金虎先生 | 石膏 | 1970 | 53×54×37公分



蒲添生 | 何應欽將軍 | 1969 | 石膏 | 57×55×36公分

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



蒲添生 | 楊肇嘉先生 | 1971 | 銅 | 71×55×28公分
楊肇嘉是台灣日治時期最重要的民族運動人士，他經常以一己之力，支持台灣人在文化、體育、美術上的表現，堅毅而熱誠。這件作品對這樣的生命特質，顯然有精到的掌握，氣宇軒昂而胸懷寬厚。

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



蒲添生 | 楊肇嘉先生 (局部)

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



蒲添生 | 楊肇嘉先生 (局部)

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



蒲添生 | 王貞治浮雕 | 1976 | 銅 | 40×40×7公分



蒲添生 | 吳三連先生 | 1982 | 玻璃纖維 | 64×54×36公分



蒲添生 | 謝國城先生(台灣棒球之父) | 1977 | 玻璃纖維 | 53×60×34公分



蒲添生 | 張其昀先生(前教育部長, 文化大學創辦人) | 1975 | 石膏 | 70×33×55公分



蒲添生 | 黃朝琴先生 | 1973 | 石膏 | 57×64×42公分



蒲添生 | 蔡培火先生 | 1977 | 玻璃纖維 | 64×54×33公分



蒲添生 | 歐豪年先生 | 1987 | 玻璃纖維 | 54×47×36公分



蒲添生 | 吳修齊先生 | 1976 | 玻璃纖維 | 51×62×36公分



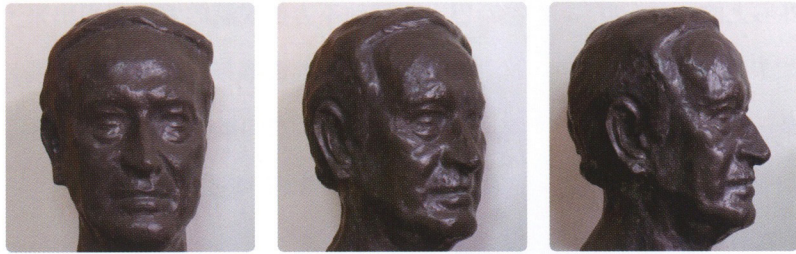
蒲添生 | 吳尊賢先生 | 1980 | 玻璃纖維 | 62×56×33公分

蒲添生的人像塑像，除了外形上的肖似，更擅長神態的掌握。他曾說：「如果我們替一個瞎子塑像，使人一看就能認出一個瞎子，這種作品並不難；但如果我們要為一個啞巴塑像，使人一看就能認出塑的是一個在發聲上有障礙

的啞巴，要把他不方便說話的情態表現出來，這才是真本領。以此而類推，政治家的氣度、企業家的精幹、藝術家的氣質毅力等，都是我細心研究與體會得到的感應。」



蒲添生 | 啞巴小姐 | 1954 | 銅 | 50×41×26公分 (於暑期雕塑講習會所塑)



蒲添生 | 南非畫家 (局部)



蒲添生 | 南非畫家 | 1985
銅 | 44×28×18公分

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



蒲添生 | 岳母 | 速寫 | 1991
36×24公分



陳澄波之妻，也是蒲添生的岳母——張捷。

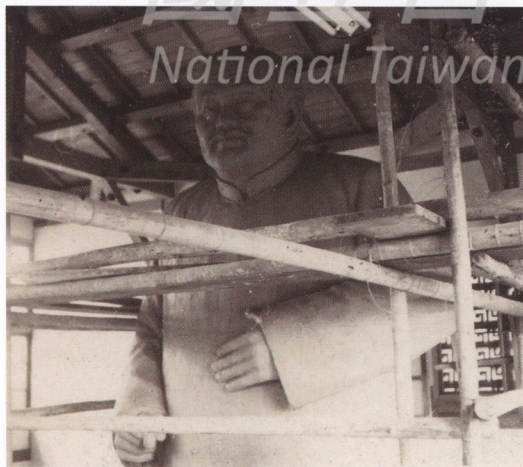


蒲添生 | 岳母像 | 1962
銅 | 38×31×27公分

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



1964年，蒲添生在林森北路雕塑工作室，製作吳稚暉像大型作品時的情形。



大型塑像〔吳稚暉像〕、 〔吳鳳騎馬像〕

爲了製作吳稚暉像工作上的需要，在返台後不久的一九六三年，蒲添生將工作室遷移至台北市林森北路，並親自設計。工作室請福州木工師傅以檜木蓋成，挑高兩層樓半，約七米半，工作室上半部四面都可採光，可登二樓口字型走廊環繞俯視大型作品之製作，爲台灣前輩藝術家目前尚存最具歷史價值的專業工作室。工作室的牆壁上，懸掛著希臘女神，和米開蘭基羅、羅丹等西方巨匠的半面頭像，無形中呈顯著一條創作理念傳承與超越的軌跡。在這個新建的工作室中，他可以進行更大尺幅的塑像工作；而這些大型的塑像，以一九八一年完成的〔吳鳳騎馬像〕最爲一般人知曉；但在一九六四年完成的〔吳稚暉像〕最具傳奇性。〔吳稚暉像〕是蒲添生台北林森北路工作室完成後的第一件大型作品，緣於當時黨國大老，也是藝壇先進張道藩先生的委託。這件巨型的立像，在創作時，人物頭頂幾達屋頂，龐大的身材，給人一種厚重持國的印象。

作品完成後，立於仁愛路與敦化南路交叉口的圓環上，開幕當天，冠蓋雲集，是當年的盛事。但立像不久，當時的最高領導人蔣介石便派人前來蒲添生工作室，要求將人物駝背的形象修正爲挺直，蒲添生基於對雕塑人物的忠



1960年代，蒲添生偕妻女，合影於林森北路家門口，前排左起三子浩志、三女秀芳、次女秀惠，中排左起次子浩然、蒲添生、妻蒲陳紫薇，後排左起長子浩明、長女秀齡。後方地面頭像為吳稚暉先生。

實，予以婉拒。不料，這件作品未久便遭到撤除，改由另外雕塑者的作品替換。當年仍在文化大學美術系就讀的蒲浩明，回憶油畫老師廖繼春的說法，謂：「真是可惜啊！那是一件多麼生動、自然的作品，我還特地爲它畫了一張油畫呢！」

這件〔吳稚暉像〕，藝術家以手持的柺杖支撐巨大的身軀，就如吳氏之以一己之力支撐黨國的建立一般動人，巨大的頭顱配以簡樸的衣衫，幾乎讓人聯想起羅丹爲巴爾札克塑像所說的那句話：「我幾乎找不到一個適合的身軀，來搭配那顆偉大的頭顱。」老臣持國的意象，或許正好落實在那微駝的背部，但藝術家的不願屈服，也導致這件作品，迄今下落不明。



蒲添生 | 吳稚暉先生像 | 1964 (敦化南路與仁愛路圓環) (圖片提供 | 蒲浩明)



林森北路工作室中的大型作品（吳鳳騎馬像）。

至於〔吳鳳騎馬像〕，也有曲折的遭遇。吳鳳是日治以來，流傳於台灣社會的一則漢人以愛捨身教化原住民的故事，這樣的故事甚至也長期被放在國小的教科書中。一九八〇年，嘉義市政府爲了發揚吳鳳捨身成仁的精神，也想藉著吳鳳的故事來發展當地的觀光，特地邀請同爲嘉義人的蒲添生，爲故鄉塑造一尊吳鳳銅像。蒲添生在重溫吳鳳資料後，決定採取故事中最感人的一段，也就是吳鳳告訴原住民：明早會有一位身穿紅衣、騎著白馬的人經過，你們可以殺了他來祭神。紅衣、白馬是爲了避免誤殺他人；蒲添生就以這個情節，將一代義人吳鳳形塑成一位騎馬而行、視死如歸的勇者。吳鳳身穿長袍，一手拉韁繩於腰，一手向前推進，白馬前腳一腳抬起，正在向前邁進的神態，就藝術的手法觀，頗爲純熟、精緻。馬的耳朵直豎，搭配著吳鳳正氣凜然的神情，相當動人。



豎立於嘉義火車站前廣場上的〔吳鳳騎馬銅像〕，攝於1980年落成時。



蒲添生 | 吳鳳騎馬銅像 | 1980 | 銅 | 約390公分高

吳鳳的故事，容或還有爭議，吳鳳故事背後捨身取義的精神，終究還是一種偉大人性的展現。蒲添生掌握了那份正氣凜然的氣質，不但人物或動物，都成爲一種精神的象徵。



1993年，台北國立歷史博物館的蒲添生八十二歲個展中，蒲添生在圖中台座上特別標示一個大大的「愛」字，充分表示作家對吳鳳精神的詮釋。

作品完成後，即豎立於嘉義火車站前的廣場上，成爲嘉義的重要地標，也是以觀光立市的精神象徵。

不過台灣的社會變遷，到了一九八七年解嚴前後，許多弱勢團體的抗爭聲浪不斷，其中也包括原住民的自主意識抬頭。位在嘉義的鄒族原住民，認爲長期以來統治政權之強調吳鳳的故事，是對原住民的一種污名化；甚至認爲吳鳳的捨身故事，根本就是一個杜撰的政治神話。因此發起抗爭的行動，要求教科書刪除這樣的課文，同時，也要求拆除火車站前的吳鳳像。

一九八八年十二月卅一日，他們發起激烈的抗爭行動，宣稱「要將吳鳳拉下馬」，於是用繩索套住銅像，生硬地將這座雕像拉扯傾倒。之後，原來的基地，則由一個圓形框架懸掛的銅

鐘取代，取名「自由鐘」，而台座上經費捐贈單位的名稱，恰恰是嘉義的「吳鳳國際獅子會」，成爲一段極具諷刺意味的歷史巧合。

蒲添生作爲一個人像雕塑藝術家，有他時代上的機緣與無奈。一個變動中的社會，任何被認爲是真理的事情，都可能因爲權力的拉扯而被推翻、摧毀。即使是日後被認爲是藝術成就卓越的〔詩人〕一作，也曾經因爲國共之間的鬥爭，在那個政治緊張的時代，成爲禁忌，而長期不得見到天日。

吳鳳的故事，容或還有爭議的空間，但作爲藝術家心血的〔吳鳳騎馬像〕，在一個抗議活動中，就遭到無情的摧毀，這樣的事件，似乎在台灣的社會中，還會不斷上演。幸好這件作品的塑膠（F.R.P）原模還完整的保存在蒲添生的故居中，並於一九九三年在台北國立歷史博物館的蒲添生八十二歲個展中，於博物館的庭園中重新展現其風貌，而且蒲添生還在台座上特別標示一個大大的「愛」字，充分表示作家對吳鳳精神的詮釋。



蒲添生 | 駿馬 | 1967 | 銅

蒲添生對馬的雕塑，可見於搭配一些偉人的題材，如〔蔣公騎馬像〕或〔吳鳳騎馬像〕，但純粹的馬則較爲少見。這件〔駿馬〕上揚的尾巴，讓整個作品產生了勃然而發的生命動力。

在以歷史人物為主題的作品中，〔孔子〕也是一件值得注意的作品。一九七五年，台灣留德同學會，想要贈送一件禮物給母校海德堡大學；決定以歐洲人最尊敬、有「東方的蘇格拉底」之稱的偉大教育家、思想家孔子來塑造一座立像，以便永久安置校園。眾人商議，最後仍找到了塑造人像最具聲名的蒲添生，來進行這項塑像的工作。蒲添生無法親往德國塑造大型銅像，於是為他們形塑了一尊高約五十七公分的模型。這個孔像的造型，完全不同於傳統以雙手抱拱，背部彎駝的模樣，而是挺



蒲添生 | 李白 | 1990 | 銅 | 91×36×30公分

身直立、右手置於胸前，食指豎起，表示「天下為公」的中國思想，左手則手掌向內環抱，表示一種決意。蒲添生認為要像這樣一個有理想、有決心的勇者形象，才符合孔子周遊列國的史實。這也反映了蒲氏過人的見識與思想。

蒲添生 | 孔子 | 1975 | 銅 | 57×23×19公分

這是一個相當傳統的題材，但蒲添生卻表現出個人獨特的看法與體認。一般將孔子塑成握掌佩劍的形態，固然溫文敦厚，卻不足以表達孔子「有所為，有所不為」、「周遊列國」的氣宇與魄力。蒲添生這件作品，一手豎起食指，手心向外，一手抱握虛拳，掌心向內的造型，正是決心與毅力的巧妙表現。

〔陽光〕的無邪、健美、與自由

一九六四年，也是蒲添生二度自日返台的第六年，朝倉老師以八十二高齡去世。一九七八年弟子們以「朝象」之名，組成一個紀念老師的雕塑展，每兩年在東京銀座の泰星畫廊舉行一次。蒲添生從第二屆的一九八〇年開始，自台灣寄去作品參展；之後，又陸續參加了第三、四、五屆的展出，其中第四、五屆的請柬中，蒲氏的名字被列在參展弟子名單中的第一位，可見他在朝倉學生中的份量。

或許是「朝象會雕刻展」的邀展刺激，也或許是家庭負擔的逐漸解除，同時，長子浩明也即將啟程前往比利時皇家藝術學院留學。

一九八〇年起，蒲添生開始減少人像的委託塑造，而長期雇用模特兒進行純粹的創作。這些模特兒大多數均為外國來台留學的年輕人，十年間大約創作了七十餘座人體雕塑。

蒲添生的人體雕塑，強調自然的感受與本性。他主張要直接面對模特兒的真正生息，從中尋得、也激發藝術家對美的發現。不同文化背景的模特兒，給他不同的靈感與取材，也就產生不同的姿態和內涵。比如英國模特兒的含蓄就不同於法國模特兒的自由開放，也就產生不同的作品。

在技巧上，蒲添生偏愛泥土的自由撥弄，可以大幅度的抓、削、堆、疊，因此他喜歡直接用手捏塑，而較少使用工具。他認為用手的直接捏塑，更可以將感情透過泥土直接呈現。

1986年，第五回朝象會雕刻展，後排中站者為蒲添生，右方為陳紫薇。





蒲添生 | 英國小姐 | 1981
玻璃纖維 | 52×52×30公分

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

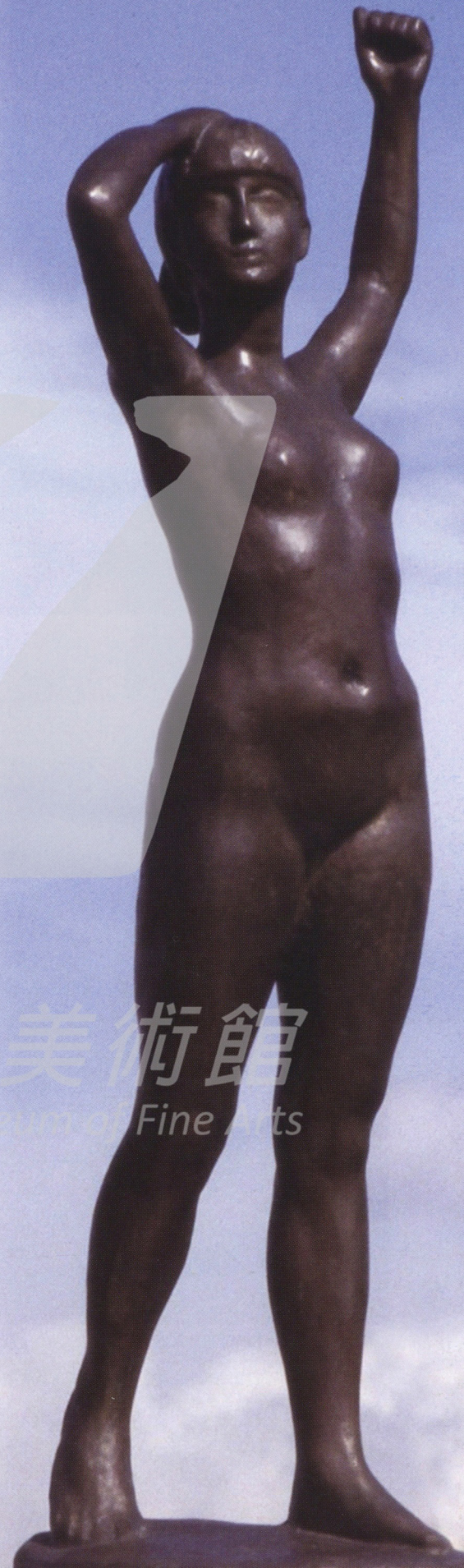
〔陽光〕是這十年間當中相當具有代表性的一件創作。這件作品仍是以女性裸體（法國模特兒）為題材，表現一位高舉雙手展身而立的美女性。女子雙手，一手撫頭、一手握拳高舉，雙腳挺直，一腳腳面確實著地，一腳則腳跟稍稍提起。整件作品有一種向上伸揚的氣勢，取名〔陽光〕，象徵一種無邪、健美、開放、自由的感受。這件作品也令人聯想到羅丹的〔青銅時代〕，如果說〔青銅時代〕是象徵一個文明乍現的黎明時刻，〔陽光〕便是一個充滿活力的近午時間。



羅丹 | 青銅時代 | 1876
200.7×130.2×140.3公分 | 羅丹美術館

蒲添生 | 陽光 | 1981 | 銅 | 81×30×28公分

這是八〇年代重要的代表力作之一。高舉的上肢，將全身作一種伸展的表現，讓人聯想起羅丹的〔青銅時代〕。羅丹說：青春是人類生命的黎明，一如一天的早晨，那從沉睡中逐漸甦醒的身體，正如人類文明之終於脫離蒙昧無知的石器時代，走進「青銅時代」。羅丹的「青銅時代」，如果是黎明，蒲添生的〔陽光〕則是接近一天的正午，生命正旺！



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

一九八三年，蒲添生已經是七十二歲老人，這才第一次舉辦個展，以紀念從藝五十年的創作歷程。個展在台北新公園（今二二八紀念公園）的台灣省立博物館（今國立台灣博物館）舉行。同年，他的早期作品〔詩人〕，也入選法國藝術家沙龍，和兒子蒲浩明的作品〔情深深〕，同時展出。但滿足並不懈怠，

一個更具創作慾望的老雕塑家，才正要展開他藝術生命的新階段。



蒲浩明 | 情深深 | 1983 | F.R.P.
157×172×79公分 (攝影 | 劉信宏)

蒲氏藝術家族

如果從陳澄波的时代起算，蒲添生的家族，計有四代人從事藝術的工作，也就是包括：陳澄波（添生之岳父）、蒲添生、蒲浩明（添生之子），和蒲宜君（浩明之女）。

蒲浩明是添生的長子，一九四四年生於嘉義。一九六七年中國文化大學美術系畢業後，曾於一九八〇年至八二年間，留學比利時布魯塞爾國立皇家藝術學院，一九八二年以作品〔伏羲氏〕獲得法國藝術家沙龍銀牌獎。一九八二年至八四年間，入國立巴黎高等美術學院深造，其間，多件作品分別入選法國藝術家沙龍（1983）、巴黎冬季沙龍（1983）及獨立沙龍百週年展（1984）。

蒲宜君為蒲浩明長女，留學英國學習雕塑，後以《蒲添生「運動系列」人體雕塑研究》（2005）一文，獲台北市立師範學院視覺藝術研究所碩士學位，後亦投入雕塑創作，手法較為現代。



蒲宜君 | 風的通道 (3D 虛擬雕塑) | 2004



蒲浩明 | 伏羲氏 | 1980 | 青銅 | 60×62×60公分



蒲添生 | 懷念 | 1981 | 青銅 | 79×29×20公分

環抱的左手與撫著下巴的右手，將上半身緊緊捲住，幾乎和下半身即將分離，強力回轉的身形，恰恰表現了生命向前、思想向後的「懷念」主題，入選1984年法國獨立沙龍百週年展。



蒲添生 | 奧地利小姐 | 1981 | 青銅 | 82×28×18公分



蒲添生 | 聖火 | 1983 | 銅 | 93×39×30公分



蒲添生 | 舞 | 1983之1 | 銅 | 56×25×15公分



蒲添生 | 泳 | 1981
銅 | 71×55×28公分

八〇年代，蒲添生大量使用女性模特兒創作，對人體的掌握與表現，有了更自由和主觀的空間，也為未來的「運動系列」埋下了伏筆。這件《泳》，以觀骨的一點著地，四肢虛懸，有了一種輕靈、自在的感覺。



蒲添生 | 山地少年 | 1985 | 銅 | 65×33×15公分

強壯的肌肉，表現出山地少年生活在山林中的生命特質，動作中的雙手，或許是打獵的姿態，虛實之間，人物肌肉的起伏，就像一曲富於節奏與韻律的原住民山歌。



蒲添生 | 初春 | 1982 | 銅 | 62×33×28公分



蒲添生 | 奧地利小姐 | 1990 | 銅 | 58×30×27公分

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



蒲添生 | 臥女 | 1985 | 銅 | 60×45×30公分



蒲添生 | 蕾 | 1986 | 銅 | 72×22×20公分



蒲添生 | 裸女(立) | 1989 | 銅 | 84×27×22公分



蒲添生 | 倖存 | 1995 | 銅 | 79×42×33公分



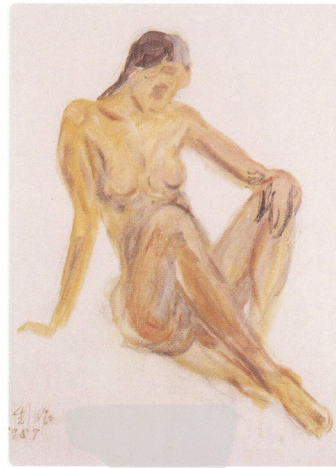
蒲添生 | 倖存 (背面)

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



蒲添生 | 裸女 | 1985
銅 | 55×35×22公分

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



蒲添生 | 裸女 | 1987 | 油畫 | 50×60公分



蒲添生 | 回響 | 1987 | 銅 | 55×24×41公分

〔懷念〕與〔回憶〕是兩個似同又異的心理狀態，懷念是向外的，回憶則多向內的情緒，蒲添生在人體的語彙中，述說多樣化的內容，因此他說人體一如花語。



蒲添生 | 浴後 | 1989 | 銅 | 67×35×27公分

在諸多女性裸體像中，這是相當柔美、性感的一件，與蒲氏向來較傾理性的作風，稍有不同。撫頭與撫胸的雙手，一高一低，和半曲蹲半坐的雙腳，形成動中有靜、靜中有動的造型，由左大腿上下垂的浴巾，更增加了整體造型的變化。