

台灣近代雕塑的兩次典範轉移——以黃土水和楊英風為例

蕭瓊瑞 Hsiao, Chiong-rei

雕塑藝術之於台灣，可以遠溯史前考古與原住民文化；然明清以來，隨著漢人社會的移入，依附在宗教建築下的石雕、木雕、泥塑，如：石獅、龍柱、斗拱、雀替、神像，乃至剪黏……等，已成為台灣傳統雕塑的典範。這套在營造匠師體系中傳承的雕塑傳統，到了日治時期，由於新式學院教育的興起與西方寫實思想的引入，逐漸成為潛伏於社會底層的民間匠藝；台灣雕塑的典範地位，也轉移到一些具有改革思想的年輕人身上，黃土水正是其中最具有代表性的一位。

黃土水（1895-1936），生於台北大稻埕，父親是一位製造人力車的工匠。由於父親早逝，黃土水乃和母親隨著兄長一起生活¹。童年時代的黃土水，經常徘徊在台北大稻埕的佛像店，觀看雕刻師父的工作²。1915年，他自台北國語學校畢業，由於在作業展覽會上提出一件傳統人物雕刻，引起校長看重，之後就由民政長官推薦他前往日本東京美術學校進修³。

1920年，他的作品入選當時日本美術最高權威象徵的帝國美術展覽會（簡稱「帝展」），成為第一個入選該展的台灣人，以後並連續多次入展⁴。

不過，這位充滿才華的年輕人，當他接受記者訪問時，對台灣的傳統藝術，尤其是寺廟中的各式神像雕刻，提出了強烈的批判。他認為：這些供奉的各式人像雕刻，都是些「頭與身軀同大，像個怪物」的作品；即使是屋脊上的「剪黏」，門聯間張貼的版畫，或佛閣中的彩繪，也都被他批評為：「三毛錢都不值」、「枯燥無聊的東西」、「好似小孩子塗鴉、落伍的東西」、「騙小孩般的艷麗色彩」⁵。

這位日後被譽為「台灣新美術運動先驅」的藝術家，在思想、態度上，似乎是將「傳統」徹底的揚棄；但情感上，他卻對這塊出生的土地，有著另一份割捨不下的感情。他在一篇題名為〈出生於台灣〉的文章中，深情地寫道：

台灣絕對不是內地人所想像的蠻荒之地。只要曾經去過台灣，便會同意，

¹ 參陳昭明，〈黃土水年譜〉，《黃土水雕塑展》，台北，國立歷史博物館，1989年12月，頁77。

² 參李欽賢，《台灣先賢列傳—黃土水傳》，南投，台灣省文獻會，1996年。

³ 參王秀雄，〈台灣第一位近代雕塑家——黃土水的生涯與藝術〉，《台灣美術全集（19）：黃土水》，台北，藝術家出版社，1996年10月，頁18。

⁴ 黃土水入選「帝展」的作品年代，分別為《蕃童》（1920）、《甘露水》（1921）、《擺姿勢的女人》（1922）、《郊外》（1924）等。

⁵ 黃土水，〈出生於台灣〉（見顏娟英，〈殿堂中的美術：台灣早期現代美術與文化啟蒙〉附錄譯文，《歷史語言研究所集刊》第六十四本第二分，中央研究院歷史語言研究所，台北，1993年6月，頁549-554。）按譯文說明：此文係黃土水1922年應《東洋》雜誌邀稿而作，1935年始刊出，時黃氏已逝。

台灣實在是難得的寶島。例如，比內地的富士山高出許多的新高山（玉山）、シルビヤ、以及秀姑巒等諸峰，其他蜿蜒貫穿南北的中央山脈的高峰峻嶺，都具有自然的峻美，西部平原丘陵之間流動著數十條河川，翠綠的茶園瓜圃美如畫境。中部則綠色的稻波如浪，南部種植甘蔗田，還有高大的檳榔樹、茂盛的榕樹、林投樹林，還有竹林、鹽田、魚塢等。山裡盛產金、煤等礦產，以及木材、樟腦等，實在是南方的寶庫。而且四季常夏，草木茂綠，初春時嫩綠的垂柳和暗青的松杉下，爛漫的桃花爭妍；夏天則在恆（應為「互」）古湛藍、點點柔細水草的日月潭上泛舟；秋天到淡水河邊欣賞夕陽五彩的景色；冬天蜿蜒的中央山脈，雪覆蓋著高峰峻嶺，尤其是一秀拔群山的新高山的雄姿，確實美麗壯觀之至。西方人嘆稱台灣為福爾摩沙（美麗之島），實在不是沒有道理的。我台灣島的山容水態變化多端，天然產物也好像無盡藏般，故可以稱為南方的寶庫，可比為地上的樂園，此決（應為「絕」）非溢美之詞。⁶

正是這份對土地的深情，成為他創作的一股重要動力。

創作於 1919 年，也是曾經入選「帝展」的重要代表作品《甘露水》（圖 1），描寫一位全裸的女性，自信而舒緩的張開全身，站在一個接近圓形的台座上，雙手均勻地向下自然攤開，輕扶在圓形台座的上緣；雙腳併攏，左腳稍稍向前，交叉於右腳之前。臉部微微上仰，猶如久旱之後，仰面迎接春霖的滋潤；這件作品取名《甘露水》，既是春雨甘霖之意，也是觀音大士淨瓶中點化人心的一滴聖水，具有深層的象徵意涵。

黃土水對這塊美麗的土地，卻缺乏優質的藝術家，有著深深的感慨與期待。他曾說：

今天在台灣連一位日本畫家、一位洋畫家、或一位工藝美術家都沒有。然而台灣是充滿了天賜之美的地上樂土。一旦鄉人們張開眼睛，自由地發揮年輕人的意氣的時刻來臨時，毫無疑問地必然會在此地產生偉大的藝術家。我們一面期待此刻，同時也努力修養自己，為促進藝術發展而勇敢地、大聲吶喊故鄉的人們應覺醒不再懈怠。期待藝術上的『福爾摩沙』時代來臨，我想這並不是我的幻夢吧！」⁷

《甘露水》正是為「福爾摩沙」時代的來臨，所進行的一項努力。

⁶ 同上註，頁 551。

⁷ 同註 5，頁 554。

黃土水的《甘露水》，極易讓人聯想起文藝復興時代前期知名畫家波蒂且利（Sandro Botticelli 1445-1510）的傳世名作《維納斯的誕生》（圖 2）。

這件作品，描寫自地中海泡沫中誕生的美神（也是愛神）維納斯，全裸站在一個大貝殼上，風神為她吹風，賦予生命；春之女神為她披上衣裳，迎接她到塞浦路斯島。天上紛紛地落下了美麗的白薔薇，象徵純潔無瑕的愛情。這個原為希臘神話故事的題材，在十五世紀出現，被美術史家指為：暗示了文藝復興時代的來臨。因為人類的思想終將脫離上帝的制約，開始容忍想像力的飛揚與肉體感官的歌頌，而這些正是文藝復興時代人文思想的重要基石。

黃土水是否見過《維納斯的誕生》，不得而知，但黃土水的《甘露水》所站立的圓形台座，的確是個蚌殼的造型，因為這件優雅古典的作品，也有另一個相當本土的名字，即稱《蛤仔精》。如同波蒂且利《維納斯的誕生》預告著文藝復興時代的來臨，黃土水的《甘露水》也宣告著台灣新美術運動時代的來臨。

黃土水為台灣的女神塑像，也為台灣的男神塑像。1924 年，他接受台北龍山寺的委託，雕造一座釋迦牟尼像。為了擺脫傳統神像雕刻的制約，他搜集、研究了許多和釋迦牟尼與印度人造型有關的圖像、資料；最後他參考當時藏在日本京都美術館的中國南宋畫家梁楷（13 世紀初期）的《釋迦出山圖》，在 1927 年雕成了《釋迦立像》（國立台灣美術館典藏名稱為《釋迦出山》）（圖 3）一作。

這件《釋迦立像》，以幾乎筆直的造型，呈顯出這一代聖哲，在長期面壁苦思真理不得而解的情形下，毅然決定出山、重回人間的那份神情；堅毅、枯槁、凝定而專注。合十的雙手、輕閉的眼瞼，有一種「眼觀鼻、鼻觀口、口觀心」的內在意志貫穿；加上披肩的長袍重量，整個向下，最後由平貼地面的雙腳掌，和大地結合一氣。然而在這股向下力量的同時，又有一股向上的力量，由腳掌出發，透過包裹在衣袍中的骨架，向上挺立，然後透過合十的雙掌指尖，與向下的力量，均衡地停頓在眼前鼻尖不遠的空靈處。這件作品的形神合一、造型至簡，是置於任何博物館均不遜色的一件偉構。

當時黃土水為了表現出釋迦堅毅的神情，數度更換創作媒材，先是泥塑，後改木雕，最後選擇材質最硬的台灣檫木來完成。目前台灣各大美術館收藏的作品，已是翻銅之後的複製品⁸。

⁸ 《釋迦立像》原作供奉於台北龍山寺，二次大戰時，遭美軍轟炸而毀，幸留石膏翻模乙作於當時介紹人詩人魏清德家中，後因小偷偷竊不慎摔碎，經國立歷史博物館派人復原，翻銅 7 件保存，詳參黃才郎，〈從「水牛群像」、「釋迦立像」鑄銅保存，談黃土水的創作態度〉（前揭《黃土水雕塑展》），頁 55-60。

黃土水留給台灣的最後一件作品，是原名《南國》、今稱《水牛群像》(圖 4) 的鉅幅壁畫。這件原擬參加帝展的作品，後來因為作者不幸感染腹膜炎去世，而成為最後遺作。當他大型的遺作展在台北公會堂(後稱中山堂)隆重舉行後，這件以石膏翻模成型的作品，便被安置在中山堂一樓轉二樓的壁面上，長期遭到遺忘。直到 1970 年代的鄉土運動中，才因美術史家的介紹而出土⁹。

《水牛群像》長 555 公分、高 250 公分，以薄浮雕的手法，描寫台灣田園景色。五條水牛和三個牧童為主體所構成的畫面，因牛頭的方向，分成兩組，各組中的兩頭成牛，作者細心的透過牛角的彎曲度，和腹下的性徵，暗示了一公一母的「家族性」，位居中間、具有連繫兩組功能的小公牛，和裸體站立的小男孩，形成全幅作品的主題焦點。小男孩雙手捧著小牛的下頷，表現出人牛間一種緊密親切的關係，小男孩、小公牛，以及著意刻畫的性器，都是一種生命力的表徵，在竹竿、斗笠、芭蕉、雜草的烘托下，生命在和風中滋長，這是一曲南國的田園頌歌。小男孩圓滾滾的頭顱、微凸的腹部、翹高的屁股，是多麼令人感到親切而熟悉；但理想、寧靜的色彩，又讓這一切顯得多麼遙遠，似乎是心靈深處的遙遠記憶！

這件作品完成之際，黃土水也以 30 歲的英年離開人世，成為台灣新美術運動黎明期劃過天際最閃耀的一顆彗星。

表面上，黃土水似乎顛覆了傳統的雕塑，另立新時代的典範；然而深入其精神與技法的核心，卻又處處充滿傳統的轉換與再生。如：《甘露水》一作，裸體女性的雕塑，原是西方的傳統，但落到黃土水的手中，則被務實地予以東方化、本地化。在《維納斯的誕生》中所出現的維納斯女性修長的體態典型，以及 S 形的身軀結構，在《甘露水》中，成為一種東方女子的身材比例。同時，只有在原始藝術中才能得見的正面袒露的形式，代表一種純真、自信與坦率，也取代了西方側身曲折、遮掩的文飾形式。但更重要的，不論是稱「甘露水」、或稱「蛤仔精」，都是一種東方民間信仰的轉化與建構。尤其所謂的「蛤仔精」，其實更是民間遊藝場合中常見的表演型式，雖然黃土水曾經嚴厲批評這些廟會活動的藝陣，是「化妝奇異的人以及愚蠢胡鬧的演藝團體」¹⁰，但《蛤仔精》的造型靈感與精神源頭，卻正是來自這些民間傳統的滋養與轉換。

同樣的，《釋迦立像》中那種「眼觀鼻、鼻觀口、口觀心」的精神底蘊，原

⁹ 參謝里法，〈台灣近代雕刻的先驅者——黃土水〉，《雄獅美術》98 期，1979 年 4 月；及《日據時代台灣美術運動史》，台北，藝術家出版社，1992 年。

¹⁰ 同前揭黃土水，〈出生於台灣〉。

是傳統養心練身的秘訣，而得自梁楷畫像的啟發，及木雕技法的選擇，在在都是傳統的成功轉換。即使表面上看完全是西方古典寫實構成的《水牛群像》，都不應忽略其薄浮雕的手法，原本就是傳統漢人寺廟壁畫浮雕及窗飾木板浮雕的直接傳承。

如果我們回頭檢視黃土水初期的作品，作於 1915 年，也就是黃土水自台北國語學校畢業那年的《牡丹花》（圖 5），這位年輕的藝術家，利用鬆軟的木材特性，以對角線的構圖，呈現了傳統木雕中極常見的牡丹花題材，在風中開展搖動的意象。層層包裹的花瓣，形成了圓而飽滿的立體感；寬鬆而平行有緻的年輪線紋，配合花瓣的波浪紋，也提供了一種輕盈搖動的韻律感。而這種薄浮雕的手法，不也就是日後《水牛群像》的相同技法。

而相對於《牡丹花》的輕盈鬆軟，隔年（1916）《山豬》（圖 6）一作的堅質剛硬，利用木材縱剖面所提供的纖維質感，恰恰表現了台灣常見山豬奔跑衝撞的重量感與速度感，以及身上鬃毛刺人的感覺，印證黃土水對媒材特質與題材內涵傑出的掌握能力。

典範的轉移，似乎不是一種無根的新立，但也不是奉傳統為不可動搖的圭臬，而是一種對精神的體認與掌握，以及新元素的融入。黃土水的成功，正是這個規律下的一個明證。

在黃土水之後、接續新典範，再成功轉換的另一位傑出藝術家，即為楊英風（1926-1997）。

台灣宜蘭出生，但年少時期曾經跟隨經商的父母前往北京，也一度留學日本東京、進入東京美術學校建築科留學的楊英風，是一位全方位的藝術家，舉凡：繪畫、雕塑、美術設計、漫畫、雷射、景觀、攝影……等等，無一不與，也無一不達到一定的創作高度；而在雕塑方面的成就，更是繼黃土水以來的一次重大典範轉移。

1953 年，是楊英風進入《豐年》雜誌擔任美術編輯的第三年，他以《驟雨》（圖 7）一作，獲得第十六屆「台陽美展」最高榮譽的「台陽獎」第一名。

這件作品，是描寫一位上身赤裸、下身僅著緊身短袴的一位壯年農夫，武短的身材、結實的肌肉，在台灣特有的「西北雨」突來乍到之際，順手抓起地面的蓑衣，連忙往身上披掛的那一剎那。

熟悉農村生活的人應該都知道：當那驟雨突來之際，農夫放下農具，順手抓起擺置在地面的棕蓑往身上披戴時，這個方式是必需用兩手抓住蓑衣的上沿，然

後作一個大幅度旋轉的動作，其中一手繞過頭頂，才能快速地將蓑衣披掛上肩。這樣的動作，具有很大的旋轉性，人在此時，必須雙腳踏穩、雙膝微曲，以保持身體的平衡。楊英風的作品，正是精準抓住了這個動作的剎那間印象；它不是一個靜止的姿勢，而是一個正在進行中的動態。

農夫的雙腳穩穩踏實在那泥土地面，腳邊還擺置著農具，大雨自天上落下，人也就成了連接天地間的一個中介體，臉上是一種沒有表情的表情，篤實而沈默，不悲不喜，尊嚴自生。

楊英風的這件《驟雨》，以一位名叫蘇光生的青年為模特兒，從動手到翻模、上彩完成，計花費了三十六個工作天¹¹，可視為戰後初期台灣寫實雕塑的一件典範之作。那帶著強烈質感與量感的軀體和蓑衣，充份表達了自泥土地中掙扎生長的一股強勁生命力量。這樣的表現，和台灣之前自日治時期以來，黃土水等人帶著古典理想主義式的作風，是絕然不同的兩種類型；而這樣的區別，也清楚映現在對台灣水牛的表現上。

如果說：黃土水的水牛，表現了藝術家理想中的田園情調，帶著浪漫、唯美的氣質；那麼楊英風的水牛，則是掌握了現實生活中有血有汗的真正鄉土氣息。更清楚地說：黃土水作品中的水牛，只有圓渾光滑飽滿的軀體肌肉，而楊英風作品中的水牛，則是進一步地強調那沾滿泥土與汗水的牛毛和體味。作於 1952 年的《無意》（圖 8），正是這種類型的另一典範。

這頭體材壯碩的水牛，以沈穩的步伐，略提左蹄，緩步前行，身上的牛毛，被仔細的刻劃，在突出的骨骼和肌肉間，形成一種旋渦式的生長。一隻烏秋輕巧而穩當地站在牛的肩膀上，和水牛龐大的軀體形成有趣的對比；而牛尾有力的往前用動，似乎正在驅趕擾人的蚊蠅。楊英風的水牛，是真正行走在台灣土地上、辛勤勞動的水牛，這當中沒有刻意的美化，只有如實的呈現。從黃土水到楊英風，標誌著台灣近代雕塑發展的兩座標竿，兩個世代、兩種典範。

豐年期間的楊英風，經常隨著工作的需要，走遍台灣南北農村，因此，他對水牛的理解，不是像黃土水那樣，買回一頭真牛，關在工作室中來觀察，而是直接在現實的生活場景中取材、取景，因此，流露出深刻的土地情感與現實喜悅。

1962 年，也是楊英風離開「豐年社」的一年，另一種雕塑的風格也已然成型。這種風格雖然出發於雕塑的塑造，但發展擴大，也是公共藝術、景觀雕塑的一種類型。當年（1962）為台中教師會館創作的《梅花鹿》（圖 9），即屬一例。

¹¹ 參見楊英風 1953 年 3 月 15 日-5 月 12 日日記。

這些作品，基本上打破了此前「實體」雕塑的概念，以書法一般的線條，進行三度空間的週行、發展，形成一種「虛」空間的塑造，或可稱之為「書法系列」。

「梅花鹿」是台灣特有的物種，早期台灣山野充滿鹿群，「捕鹿」是台灣原住民重要的狩獵行動；鹿皮、鹿肉、鹿脯、鹿茸、鹿血，更是原住民重要的經濟資源。梅花鹿身上美麗的斑紋，加上氣質高貴英挺的身形，是藝術家用心掌握的形象特質；但鹿群呼朋引伴、彼此照顧的群性，更是藝術家著意凸顯的美德。楊英風筆名「呦呦」，正是取自詩經首篇〈鹿鳴〉篇，所謂「呦呦鹿鳴，食野之苹」，意指「林苑野鹿，覓得甘泉，引吭鳴唱，發聲呦呦，呼朋引伴，共飲清泉。」

台中教師會館的這件《梅花鹿》，那隻抬頭遠望的公鹿，高約四公尺，擁有高聳如枝椏般的美麗雙角，秀拔的肢體，身上環繞的線條，一方面交待出身體的形狀，二方面則暗示出美麗皮毛上的斑紋。而站在這隻高大公鹿旁的另外兩隻小鹿，則安心的低頭飲水，一派和諧、純美的意象。

在這件較寫實的《梅花鹿》之外，「書法系列」另有《運行不息》（1962）（圖 10）、《如意》（1963）（圖 11）、《賣勁》（1963）（圖 12）等作，則傾向較為抽象，或表意的手法；如《運行不息》是以一些具有力動的線條，表現出一種意氣風發、運行不息的氣韻。

而《如意》一作，則以一種扭動、旋轉的線條，傳達出多面向空間的不同造型效果，它和傳統條棍狀的「如意」造型不同，是和外在環境維持一種既抗又順、又曲從又掙脫的生命實境。

1966 年，楊英風結束旅義三年的遊學生活返台，除在國立歷史博物館舉辦「義大利銅章雕展」，推廣銅章雕刻，成為引進此項技術的先驅，也獲選為第四屆全國十大傑出青年金手獎。

隔年（1967），他便趕往花蓮，去赴一場之前在歐洲已經答應的約會。原來當楊英風還在歐洲的時候，由台灣前去考察石雕藝術的花蓮大理石工廠廠長，驚訝於楊英風對藝術、尤其是雕塑方面的獨到見解，特別邀請楊英風返台後擔任該廠顧問，為提升台灣大理石的產品開發，提供藝術方面的專業意見。

花蓮大理石工廠是政府為安置退休的老榮民而設立；這些榮民原本是戰場上退役下來的戰士，曾經為台灣的經濟開發，開闢了極為險峻的中部橫貫公路。公路完成後，類似的開山技術，轉而開發花蓮的大理石礦，成立了花蓮榮民大理石工廠。台灣大理石藏量之豐富與質地之精美，足與義大利齊名，但花蓮的大理石工廠，由於缺乏藝術方面的專業，只能利用機械、模具，進行一些花瓶、桌、椅

等工藝性產品的開發，產值低落，頗為可惜。正是這個原因，使花蓮大理石工廠廠長，想要做效義大利的作法，將產品提昇到藝術的境界，以提高產值。

楊英風對這件工作的參與，使他成為台灣第一個將文化引入產業的人，也促成了後來花蓮石雕文化的成形。而這個工作的投入，也激發了他個人在藝術生命上的另一個進境。

他說：

許多時候，我佇立石礦場，眼見整座山都是大理石，氣勢浩壯，令我屏息。石形、石質、石紋、石色、瘦、縐、透、醜，千變萬化，鬼斧神工，每令我感動震撼不已。那期間我做了花蓮航空站的《太空行》大理石浮雕等展現花蓮石之美的作品，同時設計了花蓮太魯閣大理石城的規劃，航空站景觀大雕塑等。我的作品開始放大到去創造一個大環境，去關心一個大空間的問題。「景觀」的觀念，乃至於「景觀雕塑」的新路，便是由此時此地而誕生的。在歐洲三年留學，我看過無數大師的偉大傑作，學到了雕塑造型的重要技法、觀念。但是回到台灣，進入花蓮，才發現該怎麼運用這套東西，那便是與自然結合、運用自然、再現那個有了『自己的小我』也有了『自然的大我』的大自然。為什麼會有這種領悟呢？無他，因為我身在山中，時有山即我、我亦山的激動。我的景觀理念便是被山所掌持、充實起來的。在這個起點上，我激悟了中國藝術家應往何處走的問題。¹²

這段期間，楊英風利用大理石工廠切割下來的碎片，完成了許多大型的景觀雕塑，除前提的花蓮航空站的《太空行》之外，還包括大理石工廠大門前的《昇華》、梨山賓館前的公園石雕噴泉，以及美國德州國際博覽會中華民國館正廳大理石噴水景觀設計；此外，楊英風也利用大理石工廠機具切割的技術，完成一批具有實驗性格的石雕創作。

不過，花蓮大理石工廠之行，還帶給了楊英風另一個更重大的收穫。這位自小生長於宜蘭的藝術家，由於此次花蓮之行，震懾於太魯閣山水鬼斧神工的驚人氣勢，與大自然的偉大。體會到人間再偉大的藝術家、雕塑家的作品，也無法與那山岩石壁的天成奇觀相比較。這樣的感動，加上大理石工廠機具切割石材的靈感，也就形成了一系列「太魯閣山水系列」的傑出創作。

「太魯閣山水系列」的成型，應於 1969 年至 70 年間，當時有一批以保麗龍

¹² 楊英風，〈沈思於一石〉，《松青》第 5 期，台北，台北老人休閒娛樂協會，1989 年 9 月 9 日，頁 10。

切割方式作成的模型，原是為了日本大阪萬國博覽會中華民國館前的景觀雕塑所作的構想；這一系列的試作，包括：《夢之塔》、《太魯閣》、《水袖》、《沖云》、《神禽》、《山水》、《京劇的舞姿》等等，當然最後是以那件知名的《鳳凰來儀》完成成品。不過在這些構想當中，太魯閣那些峭立聳天、鬼斧神工的大自然奇觀，始終縈繞藝術家心頭。為了工作上的方便，也為了實際呈現構想的意念，楊英風開始嘗試採取保麗龍塊來作初步的模型。

保麗龍是當時工業界新開發的媒材，是由石油提煉出來的副產品，它的結構鬆軟，但容易切割成型，是當時設計界、演藝界，包括學生製作美工、壁報最喜愛採用的材料。不過當這些材料落入楊英風手中，他便在當中看見了各種雕塑的可能性，除了太魯閣那些鬼斧神工的山壁造型外，花蓮石雕工廠切割大理石的手法，也被運用到這個新媒材的處理上。

切割保麗龍塊，大抵有三種方式，一是最小型的細部處理，那便是用一般的美工刀來細細切割；一是以較大的利鋸來切割，切割面較大，且切割後的質感較粗糙，有樸拙的意味；最後一種切割方式，則是用通電的細鐵線來加熱切割，形態較自由而多變。

在「太魯閣山水系列」中，楊英風顯然較多的使用了第三種切割的方式。當整個塊狀的保麗龍塊由通電加熱的電線緩慢走過，就形成了一種山岩峭壁般的形態變化。在諸多試作作品中，一件名為《太魯閣》（圖 13）的作品，就清楚地顯示了加熱的鐵線在保麗龍塊上曲折走動所造成的豐富變化。這件作品，在 1970 年博覽會期間，被正式翻成鋁鑄的材質，在當時的中華民國館中展出。

「太魯閣山水系列」的幾件名作，幾乎可以在這件最早的作品中看到源頭；如 1974 年的《造山運動》（圖 14），是以一個規整如金字塔的三角立方體為原模，通電的線鋸走過，切割出一種猶如山勢走動的形態，正如那萬千年前，在造山運動的板塊推擠中所形成的台灣山脈。

而《夢之塔》（1969）（圖 15），則是由最早的《太魯閣》中抽出的一支獨峰；它原本也是為大阪博覽會的館前雕塑所作的構想之一，另名《復活》，這是將雕塑建築化的另一代表。在楊英風的構想中，這件雕塑建築，高約八、九十公尺，內設電梯及各種辦公室、遊樂室、展覽廳……，材料以鋼筋水泥加石材搭配而成，外牆鏤刻著中國古代雲紋；夜晚燈光由這些雲紋中穿透出來，如夢如幻，因此又名《夢之塔》，可惜這樣的構想，始終未能完整地實現。

《太魯閣》的造型，一旦改為內向發展的型式，即成《太魯閣峽谷》（1973）

(圖 16)。這是以一個正長方體，一樣的以線鋸從中間走過，所形成的峽谷地形；和《夢之塔》一樣，外壁有一些古老的紋飾，那是以加熱的尖型電鎔筆所刻劃出來的雲紋。

《太魯閣峽谷》，目前鑄銅的作品，大約八、九十公分，當我們觀賞這件作品時，就如凌空觀賞縮小了的太魯閣峽谷一般；但如果有一天，能有人把這樣的作品，放大成建築的形式，那麼人走在建築之間，就如置身真實峽谷中一般，將會令人有驚嘆折服之感。

同樣是用線鋸切割的手法，同樣也是包括在廣義的「太魯閣山水系列」之中，還有一些不同意念的作品，如知名的《水袖》(1969)(圖 17)。這件作品和當年大阪博覽會試作系列之一的《京劇的舞姿》，有一些相通的特色，但更為簡潔。這件作品可以說是結合了陽剛的山勢氣象，與傳統京劇中水袖的秀逸情態而成的傑作。那帶著高度律動的美感，具有一種綿綿不絕、遒勁堅忍的民族精神特質，就像那動作中的舞者，將寬袖一舉撒開所呈現的皺褶美感那般，充滿了自信與豪邁。

楊英風在前往花蓮的途中，出了峽谷，一片平原迎面展開，豐收的稻田，迎風起伏的稻浪，也使他創作了《稻穗》(圖 18)這樣的作品，有著一種豐饒而美麗的意象。

風吹雲動、風吹樹搖，楊英風也以「風」為主題，創作了《風》(1974)(圖 19)的作品。這件作品乍看類同於同年的《造山運動》，但事實上，《造山運動》是正三角錐的型式，《風》則是只有 5 公分深的扁三角形。

至於太魯閣拔地而起的山壁氣勢，一如大自然間的一股凜然正氣，楊英風亦以《正氣》(1976)(圖 20)一作來加以掌握呈現。那直聳挺立的造型，既如碑碣的端立，又有斧劈山水的氣勢。楊英風將大自然的氣韻與人文的道德相聯通，正是所謂「天地有正氣、雜然賦流行」的具體映現。

類似《正氣》一作的造型，楊英風另有《龍穴》(圖 21)一作，原模作於 1972 年，後來在 1984 年以水泥放大，置於彰化吳宅門前。楊英風曾自述此作的創作意念說：

大地是充滿生命的有機體，其氣與眾生相通，充滿靈氣之地，可化育人傑、興旺家族，具有豐沛的生命力，如巨龍猛虎的生命脈動，可綿延不絕，代代興盛。此作便以地靈人傑的「龍穴」為創作泉源，以有力呈現深達地底

的脈動氣息，傳達眾生與大地不可分割的緊密性。¹³

全作以較不帶銳角的造型，有幾股自地脈上升的氣息，暗示大地永不停息的生命力量。

楊英風的「太魯閣山水系列」，前後大約十年時間，在其眾多創作中，自成一系統；透過一種意象的呈現，表達了藝術家面對故鄉山水、田野、微風、晨曦……等等的體驗與感受，是楊英風創作生涯中兼具感性與思維的一批傑作。同時，這種「風景式的雕塑」，在人類文明史上，也是少見的手法。古來有以浮雕的方式，表現大自然景致者；有以立體模型模擬地貌、山水者；但以一種立體雕塑的手法來表現大自然的氣韻、景致，楊英風即使不是唯一僅見的一位，也是極為罕見且成功的藝術家。

楊英風從事「太魯閣山水系列」創作期間，也正是朱銘前來拜師學習的一段時期。朱銘成名的「太極系列」，其基本的技法，固然有來自民間傳統木雕「粗坯」的切割本質，但初期以整塊木材的割鋸，或後來以巨型保麗龍塊的切割，則顯然正是來自楊英風「太魯閣山水系列」技法的借用與延續。

楊英風一生的作品，數量浩大、媒材多樣、形式多變，但在其生命後期，逐漸集中到不鏽鋼的創作表現，也在不鏽鋼的作品中高度地展現了其強調現代媒材、倡導景觀雕塑與標舉天人合一的哲學思想；如果說：不鏽鋼系列是楊英風作品最具知名度與代表性的創作，應是可以成立的說法。

楊英風對不鏽鋼媒材的接觸，早在義大利遊學時期；當時也有以不鏽鋼材完成的實驗性作品，如：《歡迎訪問的太陽》（1965）。他曾回憶說：

我在各地旅遊時，很早就看到國外藝術家廣泛使用不銹鋼，甚至在工具、用具、室內設置、建築等諸多行業上，亦見令人耳目新潤的成品。一向喜歡新鮮事物的癖性，一看到這種材料，便不能自己地喜愛上它，後來就一直找機會使用它。

它的優點很多：異常堅固，不生銹，有相當爽率的效果，跟現代生活的速度感、機械感有相互說明的作用，是二十世紀先進科技精神的典型代表物質。如果在一個複雜的環境氛圍中，使用它做成某些作品，則十分具有整潔清瀟的功能，「簡化」的氣質就會立即脫穎而出。我覺得它是現代生活中很好應用的素材。也許，與銅相比，大家一時還不易習慣，畢竟銅在吾人的生活中存在數千年，我們對它的溫暖性有深厚的感情。

¹³ 楊英風美術館出版《楊英風景觀雕塑選輯》說明文字。

其次講到「簡化」。因為它的硬度很高，造型不容易複雜變化，故製作、設計就自然當求其簡化、單純，亦是成其有「簡化」效果的原因。譬如一平到底、一直到底、一圓到底的做法，當然可以現出簡練、精準的效果與力量，亦說明人使用機械求速簡的現代精神特質。不銹鋼的出現，使人脫離繁瑣，雖然有點冰冷，但是運用妥善，則是一種清涼的調和劑。¹⁴

不過從目前留存的作品照片觀察，《歡迎訪問的太陽》並還沒有看到凸顯鋼材鏡面反射的特質。這種情形，到了 1970 年，受邀在極短時間內完成日本大阪萬國博覽會中華民國館前的巨型雕塑《鳳凰來儀》（圖 22）時，仍是如此。因為《鳳凰來儀》雖是以鋼材成型，但為解決後方建物本身灰沈色調的缺點，特別將這件作品以大紅散金的方式加以塗繪，成為一隻具有「浴火鳳凰」意象的「火鳥」，頗具中國傳統的意味。

這件作品，後來（1991）仍是以不鏽鋼的材質，重新塑作一座，置於當時的台北市立銀行（今富邦銀行）大樓前廣場（圖 23）。

鳳凰是中國傳統吉祥的神鳥，寄寓著中國人對自然的一種想像與期許。古代中國，在黃河下游的東夷民族，長期遙望東方海面昇起的太陽，像一隻看不到眼睛的大鳥，隨著一天的行進，熱烈的燃燒；傍晚時，在西方的山巔，火盡鳥亡，但第二天，浴火重生，又是一隻美麗的生命。這種循環不已的自然現象，就衍生出「拜鳥」的人文信仰，「鳳凰」正是這種拜鳥民族的圖騰。楊英風說：

鳳凰的夢想，不是今天才有的，雖然幾千年來它總是屬於中國人想像空間裏的存在，然而不可否認的事實是：它已在年代久遠的存在中，經過中國人敬愛的智慧滋補，被塑造成一個有形體有生命的自然物。在這個形體上凝聚著單純有力，絕對完整的象徵：理想與華美、幸福與寧靜。它是生於自然而投向人間的，它是代表自然稱讚人間的，它是自然與人類之間的信使和橋樑。在這種溝通所完成的意義中，深深的表現為人的小自然要投入為宇宙的大自然中，與之結合的慾望。¹⁵

《鳳凰來儀》正是傳統文化的具體呈現，也是楊英風一生最具代表性的重要作品之一。這件原作高達 700 公分的巨大雕塑，完全以紙雕的手法塑成，將笨重的鋼材，轉化為一種輕靈飛揚的意象。鳳凰轉身的英姿，和羽毛飄揚的丰采，在

¹⁴ 楊英風，〈我雕塑景觀中的金石盟〉，《大同》第 62 卷 23 期，台北，大同雜誌社，1980 年 12 月 1 日，頁 3-8。

¹⁵ 楊英風口述，劉蒼芝執筆，〈一個夢想的完成〉，《景觀與人生》，台北，遠流，1976 年 4 月 20 日，頁 72-87。

具象與抽象之間，形成一種愉快的辨證，贏得了巨大的掌聲。由於這件作品的成功，也促成了此後貝聿銘與楊英風之間的再度合作；在 1973 年，為紐約華爾街東方海運大廈完成前方廣場的不鏽鋼景觀雕塑《東西門》（圖 24）。

《東西門》是以一個大正方形與兩個長方形組成一面有曲折的牆，也像是一張紙折成有折角的造型，讓它能夠站立起來。然後，在正方形之中鏤出一圓洞，成為「月門」；取出的圓形，立在月門的對面，就變成了「屏風」——光滑明亮的屏風有若鏡子，反映四週各樣的景物。

圓洞是虛空的，但是穿透看過去，是月門的實景；屏風是實體的，但所映照出來的景物，卻是虛空的——虛虛實實，饒富趣味，既現代又中國。一虛一實的月門與屏風，從各個不同的角度去觀賞，會產生各式的變化，表達出中國人多變、豐美的生活哲學。

《東西門》景觀雕塑包涵了方、圓——陰陽相對的哲學思想。方，象徵著中國人方正的性格和頂天立地的正氣；圓，意味著中國人自由、活潑的生活智慧，以及中國人追尋圓融、完滿的生活理想。方中有圓，圓不置於正中，而放在舒適的空間，表示中國人喜好自然；圓跑出來，則表示身心可以自由自在地往來於天地之間、翱翔於宇宙之中。¹⁶

《東西門》的縮小版本，曾在 1998 年高雄市立美術館舉辦的「巨塑臨風」雕塑大展中，在高美館戶外廣場展出；之後移往台南市的國立成功大學，參與同年舉辦的「世紀黎明——1998 國立成功大學校雕塑大展」，並永久設置於該校的自強校區廣場中，成為重要的校園景觀之一。

不鏽鋼材質特殊的鏡面效果，被一般雕塑界視為畏途，因為鏡面本身容易反照周遭物象，造成干擾，不易掌控。但這種特質，在楊英風看來，反而是一種機會，一種可以達到雕塑與周遭環境合一的機會。他對其特愛不鏽鋼材質的作法，有過一些解釋。他說：

以不銹鋼做成雕塑，特別是作為景觀雕塑，它那種磨光的鏡面效果，可以把周遭複雜的環境轉化為如夢似幻的反射映象，一方面是脫離現實的，一方面又是多變化的（隨光線、景物之不同而變化），但是它本身卻是極其單純的。由於作品會反映環境的形色諸貌，故作品是包容環境的，溶入環境的。換言之，作品與環境形成結合性的整體表現，而非搶眼式的尖銳性存在。這實在是中國人自古以來就奉持的文化生活理念，過去是溶入自

¹⁶ 參見楊英風，〈東西門〉，《牛角掛書》，台北，1992 年 1 月 8 日，頁 50。

然，現在我們轉化為調和於環境。

當然，在造型上，我亦採用非常單純化、簡潔化的構思，與不銹鋼材質上的素簡特質相得益彰。如此，就自然形成包容面較大、現代感較強、而又具有中國人思想與情感的作品。因此，對不銹鋼，真是愈用愈喜歡，愈做愈得心應手。所以，這一系列的作品，由素材到造型，都統一在「單純」中有「變化」，變化中追求精神面、思維性和幻覺感的時間與空間。¹⁷

九〇年代之後，楊英風的不銹鋼系列，在造型及施作的技術上，都達於另一高峰。以往只是單純條狀的曲度，現成為一種帶著猶如視覺弔詭的變化，也就是原本屬於外圍的條面，在彎曲扭轉之後，竟成為內圍的條面；1990年的《常新》（圖 25）就是一個典型的例子。這是為 1990 年「世界地球日」所創作的作品，表達對實現「人間淨土」的關懷。圓形狀的地球置於中央，帶狀的環形圍繞地球，形成一種呵護及循環的意象，形簡意深。當年，出家的三女漢珩，也就是法源寺的住持、覺風佛教藝術文教基金會董事長的寬謙法師，共同推出了「淨土系列演講」、「環保尋根之旅」等活動；作為藝術家的楊英風，同時也是一位熱愛生命、尊重自然、重視生態美學的倡導者與實踐者。

1990 年，楊英風也為中國北京亞運創作了《鳳凌霄漢》（圖 26）一作，後來這件作品以巨大的尺寸，置於北京國家奧林匹克體育公園。「鳳」是祥和太平的象徵，人類透過體育的善性競賽，永遠比戰場上的惡性爭鬥與殺戮來得更有意義。北京，這個藝術家少年時曾經居住的地方，也是其知識啟蒙的重要地點，在多年的隔絕之後，舊地重遊，心中自是充滿了懷念與深深的期待。《鳳凌霄漢》以飛揚的羽翼，象徵鳳鳥凌空飛翔、遨遊霄漢的氣勢；簡潔有力的五片銅片，精準有緻地合成一隻昂首的鳳形，迎向未來，生機無限。

相對於以「鳳翔」為題的系列，另有「飛龍系列」的創作；1991 年的《龍嘯太虛》（圖 27）是其中一件。在中國的傳統思想中，「龍」代表著「萬變力量之源」；在《龍嘯太虛》一作中，是以一條在數理邏輯上稱作「莫比斯環」的環，也就是一如《常新》中正反翻轉的帶狀，頭尾相接、銜住一個圓形。我們不確定楊英風對中國「龍」的源起有多少的理解；但在古代的思維中，龍之原始，即是蛇，而且是一尾兩頭蛇，稱之為「工」；這尾兩頭蛇，會出現在下雨過後的天邊。古代中國中原地區，也就是所謂河套地區的黃河中游，居民以農業為生，農業依

¹⁷ 楊英風，〈為什麼喜歡不銹鋼〉，《楊英風不銹鋼景觀雕塑選輯 1969-1986》，台北，楊英風美術館，1986 年 9 月，頁 2。

賴水源，天降甘霖固是好事，但一旦下雨過後，天上沒有了雨水，豈不嚴重？幸好，這時天邊會出現一條兩頭吸水的蛇，把水從地面再吸回天上，保障了未來雨水的不斷；這蛇有兩個頭，就稱為「工」，加個示意的「虫」邊，也就是所謂的「虹」了。有謂「虹吸現象」，正是這個思維在現代的遺影。

農業民族拜蛇，後來加上更多部落的圖騰，包括鹿的角、馬的牙、雞的爪，……這些東西都是一種「生命」的符號，加了蛇的身，也就成為中國想像中的「人文動物」——龍。《龍嘯太虛》中的環帶，頭尾相接銜珠，頗有兩頭蛇的原型意味。

總結楊英風一生的創作，在不斷開發新媒材與新形式的過程中，始終不斷地回溯到傳統文化、土地和大自然中去尋求滋養。早期的寫實系列，是從農村生活中實地觀察；之後的書法系列，則將中國的書法帶入三度空間的雕塑創作中，以虛代實，捨實就虛。到了太魯閣山水系列，則向鬼斧神工的大自然學習，至於不鏽鋼系列，則是最現代的媒材，寫寓中國傳統的哲思與宇宙觀。¹⁸

台灣近代雕塑，和其他的藝術文化領域一樣，都遭受西方文化資訊、思想與傳統技法、思維，衝突、延續和融合的挑戰。從黃土水和楊英風的成功實例，我們可以發現：藝文典範的轉移，和創意思維的研發，既不可能是原有的形式、意念下，進行所謂「中國功夫式」的技術磨練，意圖有所超越或突破；也不是漫無根由的以一己的聰明才智，從事媒材的實驗與形式的開發；而是在一種開放、自由的心靈下，對各種文化因素，不論是外來的、或傳統的，均給予高度的關懷和吸納，從精神與內涵的層面入手，開展出自我的形式、語彙；而對土地的深情，和對自然的尊重，更是作為一個成功的創作者不可或缺的德性。

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

¹⁸ 有關楊英風詳細生平及藝術，可另參蕭瓊瑞，《家庭美術館—景觀自在楊英風》，台北，雄獅美術出版社，2004年11月；及蕭瓊瑞、賴鈴如，《站在鄉土上的前衛：楊英風》，高雄，高雄市立美術館，2006年4月；和蕭瓊瑞主編，《楊英風全集》，台北，藝術家出版社，2005年。