

從形塑到造型——六〇年代臺灣雕塑的轉變

林明賢

From Shaping to Modeling—The Transformation of the Taiwanese Sculpture Art in the
1960's / Lin, Ming-Hsien

摘要

臺灣近代雕塑發展自日治時期開始，當時日本所引進的西方雕塑是以人像、人體客觀寫實再現的塑造為主，成為日治時期臺灣雕塑的風格。

戰後初期臺灣雕塑的發展仍承襲日本學院體制寫實、客觀再現的雕塑風格，且在戰後臺灣美術發展的重要舞臺——省展中也一直沿續著，直到五〇年代因受到歐美現代藝術思潮的衝擊與影響，新一代的臺灣雕塑家開始反思雕塑中的造型問題，至六〇年代有了較大的轉變，雕塑的風格形式已異於前輩的寫實形式表現，轉向視覺、造型、空間等變化的探討。本文以此時期具代表性藝術家的作品風格、形式切入分析，對此年代臺灣雕塑創作之轉變作一論述探討。

關鍵字：雕塑、臺灣美術、楊英風、陳英傑

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

一、前言

臺灣近代雕塑發展自 1915 年黃土水赴日本學習開始，之後有張崑麟、蒲添生、陳夏雨、范倬造、黃清埕等人赴日本學習雕塑，雖然人數不多，卻都接受有完整的學院訓練，也有良好的藝術表現。這些前輩藝術家赴日本學習西方式的雕塑，而此種西方式雕塑的紀念像也隨著日本人統治臺灣之初引進設置於公共廣場與公園之中，透過這種寫實形式的偉人或歷史人物的塑像傳播，已使臺灣人民烙下深刻印象，對於西方雕塑的概念亦由此而生，此種人像、人體客觀寫實再現的塑造風格，也因此成為日治時期臺灣雕塑的風格。

戰後 1949 年以後雖有大陸來臺藝術家丘雲、何明績、闕明德和劉獅等人的加入，但基本上他們的創作風格亦屬以人像、人體的客觀寫實再現的塑造為主，因此整個戰後初期臺灣雕塑的發展仍沿續著日本學院體制寫實、客觀再現的風格。

戰後初期保守的省展風格仍然，在五〇年代中期受到歐美現代藝術思潮的衝擊影響，新一代的臺灣雕塑家已開始反思，至六〇年代有了較大的轉變，雕塑風格形式已有異於前輩寫實塑造，轉向於對視覺、造型、空間等變化的探討，五〇至六〇年代臺灣雕塑的轉變具有開創性的意義，但此一轉變的啟發並非來自於當時雕塑發展的主要活動——省展的影響，也不是由雕塑團體所開展（臺灣有較具體的創新訴求的雕塑團體「五行雕塑小集」係於七〇年代才成立），此時期西方藝術思潮對臺灣雕塑發展的影響並不像繪畫般掀起熱潮，因此對於此階段臺灣雕塑的轉變或許不單僅以受到西方藝術的衝擊影響等外在因素的變化來理解即可，而回歸到雕塑家本身對造型問題的主體性思考面向來探討，應是更為重要的課題，加上在此時期有關雕塑發展的文獻資料有限，因此本文試從此時期具有代表性的藝術家之作品風格、形式作為取樣切入分析，期對此年代臺灣雕塑創作之轉變有一較清晰地勾勒與描述。

二、戰後初期臺灣雕塑風格的轉變——從寫實到造型

戰後臺灣雕塑仍沿續日治時期以來形塑人像、人體為主的寫實風格，此一形式在省展作品裡是主要多數，1946-1959 年 14 屆省展入選（含得獎）作品共計 202 件，其作品名稱多以人體、人像等為名，從作品名稱研判以人為主題的作品

即有 190 件，施翠峰曾對戰後初期臺灣雕塑風格有此評論：「……大多作者仍追求寫實主義的表現，尤為可惜的是連這些寫實的雕塑，亦缺少了個性化與藝術化的淨化，而只成了模特兒的奴僕。」¹，可見施翠峰對此時期臺灣雕塑風格的評論並非是以寫實主義的觀點、而是以現代雕塑的觀點提出看法，他認為：

……世界的雕塑藝術自從羅丹以後，已經向繪畫那樣跟著科學的發展，基於世界觀變化，早已打破十九世紀以前的傳統，急劇（遽）的表現著新的意識和新的造型形態。換言之，他已形成了空間觀念和時間觀念所融合而成的一種新藝術。²

現代雕塑不應只是外在寫實的呈現，而是要有新的意識與造型型態及對空間與時間概念的探討。³ 依此概念檢視戰後臺灣雕塑者之創作，陳夏雨的創作雖以人體為主，却是臺灣雕塑者之中最早在人體架構上表現出具有現代造型的視覺張力與形態變化觀念的創作者。陳夏雨對於造型的觀念被認為是開啟臺灣現代雕塑的先驅者，而他對於雕塑創作造型問題的思想並不是受到戰後現代風潮衝擊的影響才開始，早在留學日本時期他就已經關注到雕塑不該僅是在掌握形塑外在形似的問題而已，他在水谷鐵也工作室就有感於「一直都只是在幫老師做肖像，沒有做創作性的雕塑。我想，如此下去就辜負我專程由臺灣來日本的目的。」⁴，陳夏雨之所以會有此一思考，係與時代思潮相關，從時代背景觀察，陳夏雨留日時期已是 1930 年代，而日本美術在大正時期（1912-1926）早已出現對抗僵化官展的美術團體，如 1914 年創立的二科會，於 1919 年設立雕刻部，而以往研究者也指出藤井浩祐離開官展系統係因反對文展評審過於取向寫實層面，由此可以理解陳夏雨因觀念上的認同選擇捨棄客觀形體再現的寫實而轉入藤井浩祐工作室學習，「……在藤井老師處，剛開始，羅丹的吸引力比較大，到後來，麥約（Aristide Maillol 1861-1944）還有藤井老師製作的精神，造型的單純化，成為我的目標——不是模倣他們。麥約的單純化，還有加強形體的……」⁵，「造型單純化」與「加強形體的力量」成為陳夏雨創作的重要標竿，並深深影響著陳夏雨的創作方向，

¹ 施翠峰，〈台灣雕塑界概觀〉，《聯合報》，1954 年 4 月 13 日，第 6 版。轉引自江如海，〈陳夏雨、楊英風與戰後台灣現代雕塑的起源〉，《現代美術學報》，2004 年 5 月，頁 98。

² 同註 1。

³ 江如海，〈陳夏雨、楊英風與戰後台灣現代雕塑的起源〉，《現代美術學報》2004 年 5 月，頁 98。

⁴ 廖雪芳，《完美·心象 陳夏雨》，臺北，雄獅圖書股份有限公司，2002 年 4 月，頁 18。

⁵ 王偉光，《陳夏雨的秘密雕塑花園》，臺北，藝術家出版社，2005 年 4 月，頁 23。

使其創作朝向將人體趨於簡化體格形態的描寫，除了單純化之外也強調局部與整體之間形勢的關係：

做雕塑時不只做出外形；勢依附形而存在，所以先要感受到成形之前勢的變化，必得把局部的勢順利接上整體的勢，如此局部的勢才不至於各自分散、孤立。⁶

勢是造型統合的重要元素，是一種力量的傳達，也是視覺動線的引導，勢與形需相容不悖，其造型才能完整，不是從自然外象的模仿即可成就，而是需透過創作者構思與重整而成完美之造型，陳夏雨所強調的是造型上的重要性，其創作就不會是客觀的形體再現，而是有更多主觀意念的融入於其寫實形式的創作之中。陳夏雨是藉由寫實形體創作表達心目中完美的理想造型，所以其創作必須透過簡化等手法予以表現，如《裸女之六》、《裸女之二》（圖 1、2），無論站姿或坐姿，他將簡單的動作加以純化、並以樸實的形體呈現，使作品散發出一種具有本質性兼具無限性的韻律感，陳夏雨以他獨特的造型能力，創造出協調平衡的外形，重新整合並賦予一個樸實、飽滿、堅實並散發著內在生命力的塑體，藉由飽滿和諧的形體凸顯柔和的美感，展現古典式的安詳寧靜的風格。陳夏雨的雕塑雖以寫實呈現，卻已跳脫形的模仿，而藉由客觀的形表現其理想的造型美感，廖雪芳認為：

他無法完全依循外形的原樣，必須依據精神、造形之需要，有所誇張、強調和簡化。這即「超越寫實」，也就是改變了自然的、對象的、單純的外形之實。⁷

陳夏雨的創作雖從寫實人像雕塑開始，卻潛心融入造型的思考，看似寫實卻已跳脫寫實之外，呈現一種純化的完美造型表現，其創作已從形塑轉向造型的探討，開啟了戰後臺灣雕塑造型觀念之先。陳夏雨因個性使然，長年全心沉浸於創作之中，與社會隔絕，不以當時的新藝術趨勢為創作的考量，也不受新藝術活動的影響，其尋求形式的簡樸與造型的視覺張力及微妙的均衡感的創作觀念，雖被譽為臺灣現代雕塑的先驅者，在戰後初期也曾經擔任評審而位於主導地位，但其創作

⁶ 廖雪芳，《完美·心象 陳夏雨》，臺北，雄獅圖書股份有限公司，2002 年 4 月，頁 101。

⁷ 廖雪芳，《完美·心象 陳夏雨》，臺北，雄獅圖書股份有限公司，2002 年 4 月，頁 99。

觀念及創作風格並未直接影響到當時臺灣雕塑的改變，省展作品的風格仍是以沿續自日治時期的人體寫實風格為主，直到六〇年代省展雕塑創作風格才見有較自由開放的表現。

三、五〇年代臺灣雕塑的風貌——變形與簡化的表現

陳夏雨的雕塑具現代造型的視覺張力與形態變化的觀念，與西方現代雕塑非主要以事物形塑寫實呈現，而在造型創作中表現其形式、空間、量感等觀念相符⁸，但陳夏雨所表現的形式仍歸屬於古典寫實的形式，他的雕塑創作並未直接影響到戰後臺灣現代雕塑的發展，戰後初期臺灣雕塑的發展仍處於保守封閉的狀態。五〇年代臺灣藝文界引發現代風潮，這股沿續自民初中國現代化改革而亟思在中西融合的思維中尋求創作的風潮，在繪畫界引起了很大的迴響，此波西潮文化對臺灣美術的影響，是繼二十世紀初日本引進西方新美術形式後的第二次大的變革，在五、六〇年代的臺灣美術發展中激起巨大的浪花，其中「五月」、「東方」畫會備受注目，他們將東方元素與精神融入到現代繪畫中企圖營造出新的美學思考與創作風貌，現代熱潮在臺灣引發的藝術氛圍所追求的創新風格基本上是走抽象與中西融合的創作形式，而在雕塑方面的發展與影響卻未如繪畫般活躍，從雕塑的主流活動——省展的雕塑作品看來仍是一如以往的多以寫實的人物題材創作表現為主，未見有太大的改變，本文以當時參加省展的藝術家及其創作為主軸探討此一階段臺灣雕塑的發展，戰後省展開辦 1946 至 1969 年計 23 屆期間共有 30 位獲獎者，在五〇年代以前（1946-1949 年，即第 1 屆至第 4 屆）以前獲獎者有張錫卿、陳英傑、陳毓卿、蔡寬、王水河等，其中張錫卿（1909-2001）日治時期臺中師範研習科畢業，戰後擔任臺中師範附屬小學校長，其雕塑完全自學並受陳夏雨的影響，以人體塑像為主；蔡寬（1914-1989）其雕塑技巧由自修而來，以人體為主強調動態張力的表現，是早期省展較少的表現形式，第 28 屆之後就未再參展；陳英傑、陳毓卿、王水河則繼續活躍於五〇年代的省展，而在五〇年代的省展（即 1950 至 1959 年）第 5 屆至第 14 屆共有 16 位得獎者（陳英傑、陳毓卿、王水河、陳枝芳、楊景天、楊英風、林忠孝、周月坡、吳王承、戴峯照、郭

⁸ 施翠峰認為：「……世界的雕塑藝術自羅丹以後，已經向繪畫那樣跟著科學的發展……急劇（遽）地表現著新的意識和新的造型型態。換言之，他已形成了空間觀念和時間觀念所融合而成的一種新藝術。」詳見施翠峰，〈台灣雕塑界概觀〉，《聯合報》，1954 年 4 月 13 日，第 6 版。轉引自江如海，〈陳夏雨、楊英風與戰後台灣現代雕塑的起源〉，《現代美術學報》，2004 年 5 月，頁 98。

清雲、張鴻標、張銘地、郭滿雄、唐士、朱佩玉，詳如「省展第 1 至 23 屆(1946-1969) 雕塑部得獎者及作品一覽表」：陳毓卿（1914-）自學受黃土水影響作品以寫實風格為主；陳英傑（1924-2011）1946 年省展開辦即參展，從第 2 屆起至第 8 屆連續獲獎 7 次並獲免審查資格；王水河（1925-）曾問學於陳夏雨，作品以表現客觀寫實的人體再現風格為主，曾多次獲獎並獲無鑑查資格，1960 年第 15 屆省展之後即中斷參展，1957 年曾以抽象形式之造型創作《芭蕾雙姝》，可惜未繼續發展；陳枝芳（1930-）、戴峯照為王水河學生，作品承襲乃師風格以人物寫實為主；楊景天（1927-）作品著重寫實精神之人體肌肉和肢體美的表現，之後轉向繪畫創作未能持續雕塑創作；楊英風（1926-1997）早期從鄉土出發，之後轉向西方雕塑形式表現東方題材；林忠孝曾於 1942 年赴日本東京美術學校雕塑科進修，適逢戰爭而未完成學業，返臺後參加省展接連於第 1、3、4 屆入選，於第 8、9 屆獲獎後未再參與省展活動；周月坡（1932-）臺灣省立師範學院藝術系畢業，在校期間即入選省展，並於第 10 屆獲獎，作品以人像為主；吳王承（1934-）、郭清雲、張鴻標、張銘地創作以人物為主，皆為一次獲獎之後即未再得獎；郭滿雄（1939-2010）年少時即受姊夫陳英傑啟蒙，1957 年首次參加省展即入選，之後於 1958 年第 13 屆獲獎，作品以表現豐滿的裸女為主，1980 年之後才開始有造型變化之創作；唐士（1919-）師承蒲添生及陳夏雨，作品以寫實的肖像為主，六〇年代作品表現人體軀幹的造型美，之後強調造型的變化於創作中注入傳統文化意象與符號；朱佩玉作品以寫實的風格為主，作品具有沉穩的內涵表現。有關五〇年代這些省展作品之風貌如何，由於當時省展並未編印展覽圖錄，參展作品風貌僅能從少數留存之圖像或參展者所留下之當時作品略微窺探，因此對於五〇年代臺灣雕塑發展之風貌，本文試從簡單整理之「省展第 1 至 23 屆(1946-1969) 雕塑部得獎者及作品一覽表」加以分析探討，勾勒出一個大致的發展樣貌：此時期作品表現題材均為人像或人體創作，創作風貌是以形塑人體或人像的立體作品表現為主，16 位獲獎者之創作大多以人物為主，其創作發展多於六〇至七〇年代即淡出省展及雕塑創作而未能持續發展，其中王水河作品雖已出現抽象造型卻未有持續發展，郭滿雄探討造型之創作至八〇年代才開始，唐士運用傳統文字符號融入雕塑創作係屬六〇年代之作，細數之下在五〇年代保守的雕塑環境中仍有持續創作且有新的形式表現者僅楊英風及陳英傑，他們將傳統與現代結合尋求新的創作形式，可視為五〇年代臺灣雕塑創新風貌之代表，以下就其風格表現略作分析探討。

陳英傑（1924-2012）

自 1946 年省展開辦即參展，從第 2 屆起至第 8 屆連續獲獎 7 次並獲免審查資格，藝術表現獲得肯定，自第 22 屆（1967 年）晉升為評審委員，早期作品以寫實塑造表現人體勻稱姿態美感，受其兄陳夏雨強調造型觀念的影響，1951 年其創作有突破寫實雕塑觀念創作的企圖，於省展第 6 屆獲主席獎第一名之作品《浴後》（圖 3），施翠峰認為有強調造型變化的趨勢：「陳英傑的『浴後』已獲『特選獎』，自是佳作，不過那女人的頭部與四肢的大小比例失了勻稱，也許是故意 *deformation*（變形）的嘗試失敗的緣故。」⁹此作四肢比例失衡施翠峰認為是故意變形的關係，仔細觀察此作其實變形並不是很明顯，但這已算是陳英傑突破典雅寫實雕塑的開始，或許是在保守的省展體制下參展，此件作品並未作較明顯的變形呈現；而確立陳英傑擺脫早期寫實風格的具突破性的作品，是 1956 年以免審查資格參加第 11 屆省展的《思念》（思想者）（圖 4），可視為陳氏有意結束其初期寫實風格、邁入另一階段風格的里程碑，¹⁰此作變形與扭曲的人體造型，以具有結構安排的姿態與膨脹圓融的體態表現一種渾厚的人體造型風格，¹¹人體成團塊狀，雙手與右腿成柱狀呈現，不僅跳脫寫實再現的表現，藉由人體的結構呈現一種造型渾厚的塊狀與柱狀所交織的量感與質感，視覺比重在於粗壯的雙手及右腿，由低垂的頭依靠於肩膀順著垂直的手臂及腿將力量傳遞到基座，傳達了一種整體量感的美感呈現，陳英傑藉由此作以變形突破寫實的手法，進入造型變化的風格創新，在五〇年代普遍以寫實風貌為主的省展作品中顯得極為特殊。六〇年代初期他再以女體為主要表現題材，運用簡潔圓滑的造型變化創造出一系列的作品。

楊英風（1926-1997）

早期以寫實風格呈現，自 1950 年開始參加省展，1952 年以《勞》獲第 7 屆省展教育會獎，1953 年以《驟雨》（圖 5）獲臺陽獎第一名，1954 年以《投》（後改名《擲》）（圖 6）獲省展主席獎第一名，其參展之作品皆以寫實人物為主，然

⁹ 施翠峰，〈評六屆省展〉，《中華日報》，轉引自江如海，〈陳夏雨、楊英風與戰後台灣現代雕塑的起源〉，《現代美術學報》，2004 年 5 月，頁 110。

¹⁰ 蕭瓊瑞，〈台灣現代雕塑的先驅者——陳英傑的生命圓融〉，《生命·圓融——陳英傑七五回顧展》，臺南，臺南市立文化中心，1998 年 9 月，頁 10。

¹¹ 江如海，〈陳夏雨、楊英風與戰後台灣現代雕塑的起源〉，《現代美術學報》，2004 年 5 月，頁 110。

《驟雨》、《投》這兩件作品雖以人物為題材，卻於創作中呈現一股動的張力，有異於當時參展的其他藝術家多是以靜態人像為表現的作品，蕭瓊瑞認為：

……那帶著強烈質感與量感的軀體和蓑衣，充分表達了自泥土地中掙扎生長的一股強勁生命力量。這樣表現和臺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。¹²

楊英風在寫實的形塑中尋求動的張力，與陳夏雨在靜謐的形塑中尋求勢的完美造型截然不同，楊英風除了在造型上強調動態的張力，同時也嘗試作簡化變形的形塑表現，在保守的、以寫實風格為主的省展中參賽，其 1951 年的作品《展望》（圖 7）顯然已打破寫實風格，被認為是一件有強調造型變化的創作。施翠峰對此作品作了評述：

……他的「展望」一作，也是夠有趣的。此作係以 deformation（變形）的技巧，塑出模特兒的富思考與希望的表情。仍在寫實的舊圈裡打轉的現今臺灣雕塑界，大家老早也應該注意到這一傾向才對的……¹³

繼《展望》之後於 1955 年創作的《悵惘》（圖 8），是由《展望》簡化變形風格轉變而來、並明顯強調是以造型為主的創作，人像臉部細節簡化、平滑的處理，拉長了頭部的整體造型，¹⁴此以變形的技巧、主觀的形塑補足現實美感上的不足，塑法大膽而有力，正是他強調化與理想化的表現。¹⁵楊英風透過簡化與變形塑造具有造型特色的雕塑是其跳脫寫實風格的開始，然楊英風在造型上所追求的並非全然的西方現代造型形式之雕塑，他也嘗試在西方形式上注入東方的文化內涵，這也是戰後初期雕塑界對中國現代化改革的一種回應及在中西融合的思維中尋求創作的表現，五〇年代末期他專注於融合中國傳統的造型內涵與西方現代的造

¹² 蕭瓊瑞，〈台灣近代雕塑的兩次典範轉移——以黃土水、楊英風為例〉，《臺灣美術》第 68 期，2007 年 4 月 1 日，頁 54。

¹³ 施翠峰，〈漫談藝術美——兼論英風景天的雕塑傾向〉，《英風景天雕塑特展特刊》，1953 年 6 月。

¹⁴ 江如海，〈陳夏雨、楊英風與戰後台灣現代雕塑的起源〉，《現代美術學報》，2004 年 5 月，頁 111。

¹⁵ 羽飛，〈雕塑的藝術美——兼論楊英風為宜蘭念佛會雕塑釋尊佛像的觀感〉，《人生》，1956 年 2 月，頁 20。轉引自江如海，〈陳夏雨、楊英風與戰後台灣現代雕塑的起源〉，《現代美術學報》，2004 年 5 月，頁 111。

型觀念，將雕塑創作的面向擴展到文化精神與意涵的探討。活躍於繪畫與雕塑的楊英風在五〇年代中期即運用西方現代造型觀念與古佛雕塑的造型結合表現「中國精神又能傳達現代美感的造型思維」，1955 年他藉由仿製一系列雲岡石佛的機緣，以古佛教造型為基礎，運用西方現代造型觀念創作新的作品，1956 年《仰之彌高》（圖 9）拉長的臉部、變形的比例，在簡潔沉穩的線條中呈現一股內斂靜穆莊嚴的現代感。而 1959 年《哲人》（圖 10）在造型上融入青銅器的造型元素，以塊面狀呈現並綴以小圓形突出物的一種符號象徵，蕭瓊瑞認為這是「取自殷商銅器上代表神聖與溝通天人的乳釘。」¹⁶楊英風在五〇年代末已完全跳脫寫實的雕塑創作，他強調造型的美感呈現並藉由造型與圖像語彙表現作品更深一層的意涵詮釋，將傳統雕塑與現代造型及符號意識結合，為五〇年代的臺灣雕塑展現新的風貌。

藉由陳英傑與楊英風在五〇年代雕塑創作的轉變，可窺探五〇年代臺灣雕塑如何由寫實風格的人體形塑轉向對於造型表現的探索，陳英傑基本上仍以人體為主再以變形、簡化的手法呈顯人體的造型美感，將雕塑由現實形體的形塑轉向對造型簡化與變形的探討。而楊英風除打破以人體為主題的表現外，在創作題材與表現意涵上不僅融合西方與東方文化內涵，更將東方造型融入其創作中，開創具民族特色及自我風格的現代雕塑。綜觀五〇年代臺灣雕塑雖已出現由現實形體的再現轉向對造型及對中西融合意涵表現的探討，但仍未脫離以現實物像作為型態表達的框架之下所進行創新風格的追求，五〇年代初期臺灣雕塑在陳英傑與楊英風的作品中，可見開始嘗試由寫實的雕塑經驗出發，透過簡化形體的過程蛻化而成的變形雕塑風格，成為戰後臺灣現代雕塑第一個重要的關鍵性轉變。

四、六〇年代臺灣雕塑的風貌——抽象與空間的探索

藉由楊英風與陳英傑的創作窺探五〇年代臺灣雕塑轉變的風貌，此一變形、簡化與融合中西造型的表現形式，到了六〇年代仍未見對臺灣雕塑風格發展有所影響，此時雕塑的主要活動仍為省展，在六〇年代省展（1960-1969 年）第 15 屆至第 23 屆得獎者有 20 位（如「省展一覽表」），其中王水河、唐士、張錫卿、蔡寬、朱珮玉、陳錫卿、郭滿雄等在六〇年代之前即有參展並獲獎，其餘 13 位於六〇年代參展得獎者如李治輔、黃靈芝、李元亨、陳平吉、熊德銓、郭清治、

¹⁶ 蕭瓊瑞，〈從土地到宇宙的雕塑巨峰〉，《藝術家》473 期，2014 年 10 月，頁 176。

游忠雄、何恆雄、梁正居、黃良臣、孫超、朱竟夢、趙法郎等之得獎作品仍以人像或人物為主要表現題材，其中黃靈芝、何恆雄、朱竟夢、郭清治等仍見有持續雕塑創作並逐漸發展出個人獨特風貌，雖然此時臺灣雕塑發展仍顯得封閉，然隨著六〇年代臺灣藝壇主要以抽象形式表現之熱潮的影響，臺灣雕塑風貌也有新的轉變，在此階段有關創新的探討除以陳英傑、楊英風的表現較為突出外，在六〇年代省展得獎者之中亦見有嘗試創新者也因受到抽象表現風潮的影響而以抽象與創新中國現代藝術風貌為標竿所表現的作品，總的看來在這一波轉變中具代表性的藝術家有陳英傑、楊英風、黃靈芝、蔡水林、唐士、何恆雄、朱銘(朱竟夢)……等，藉由他們的創作概可探知六〇年代臺灣雕塑發展轉變的風貌。

楊英風，在五〇年代中期即運用西方現代造型觀念與古佛雕塑的造型結合表現「中國精神又能傳達現代美感的造型思維」，將其創作由客觀寫實的表現擴展到文化精神與意涵的探討，之後在六〇年代初期更以抽象觀念運用在雕塑上，如 1962 年《噴泉》、《昇華》(圖 11、12) 為臺灣早期較具代表性的抽象雕塑，在當時尚普遍以人物造型為主要題材的封閉的臺灣雕塑界中，是屬創新的思維探討，以長短曲折變化表現空間的相互交錯與伸展，在穿透的空間構成中也打破了臺灣近代雕塑開展以來的實體觀念，¹⁷而此純粹造型並未作持續的發展，旋即又轉向運用具有中國風味的書法線條對「虛空間」所構成的造型探討，如 1964 年《如意》(圖 13)，他將傳統書法的線條與空間結構結合，表現具有中國特色的抽象線條雕塑，此種以書法線條產生的雕塑創作，其量體隱約帶有賈科梅蒂 (Alberto Giacometti, 1901-1966) 作品的影子，雖是實驗性的創作性質¹⁸，但楊英風認為從中國書法藝術出發是他尋找創作道路的第一步，¹⁹藉由書法線條的律動、頓挫、使轉……等轉化為實體的線條，不僅是可單純觀看的造型實體而已，運用粗細變化的結構與空間的安排，其書法線條所創造的抽象而擴展領域的絕對空間，使雕塑的觀看成為一種對整體環境空間的想像，²⁰此一創作不僅是抽象線條雕塑的表現，並使楊英風從此轉向多元空間的探討。楊英風將傳統書法的元素概念運用於雕塑創作，乃六〇年代臺灣藝術家在推動中國現代繪畫創作時將傳統藝術元素引

¹⁷江如海，〈陳夏雨、楊英風與戰後台灣現代雕塑的起源〉，《現代美術學報》，2004 年 5 月，頁 116。

¹⁸神林恆道，〈楊英風的造形：近代與傳統之間〉，《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，財團法人楊英風藝術教育基金會，2012 年 9 月，頁 28。

¹⁹何政廣，〈楊英風談雕塑藝術〉，《自由青年》，臺北，1964 年 8 月 30 日，引自江如海，〈陳夏雨、楊英風與戰後台灣現代雕塑的起源〉，《現代美術學報》2004 年 5 月，頁 117。

²⁰江如海，〈陳夏雨、楊英風與戰後台灣現代雕塑的起源〉，《現代美術學報》2004 年 5 月，頁 117。

入現代創作的具體表現，也是當時藝術家以中國書法美學為發想對於抽象繪畫運動風潮的一種回應，在這一波風潮中除楊英風之外，還有黃靈芝、唐士等人也將書法運用於雕塑創作上。楊英風對於現代雕塑的探討追求並非僅是前衛的形式表現而已，他從西方造型到傳統中國及東方美學的探討之後，於六〇年代末期又將其創作關注層面回到生長的土地，1969 年創作的「太魯閣系列」是將臺灣自然與傳統美學融合的作品，1969 年創作的《太魯閣》、《夢之塔》、《水袖》（圖 14、15、16）將自然風景以三次元立體造型呈現，楊英風以水墨畫理念出發，將景觀的大自然力量透過切割的手法，創造出人文與自然合而為一的立體造型，是自然又是抽象、是抽象也是人文美感的呈現，其所開創未曾觸及的立體造型，前所未見，²¹這是楊英風在六〇年代所開創獨特的藝術風貌與境界，在臺灣雕塑發展中誠屬非常獨特的創作。

陳英傑，五〇年代的《思想者》一作其變形、扭曲的造型，在當時戰後初期臺灣雕塑基本上仍沿續日治時期以人體寫實風格為主的雕塑風格之中，呈顯創新的造型風貌，六〇年代初陳英傑以《女人 A》（圖 17）一作參展第 23 屆臺陽美展，他將人體型態簡化成一純粹的造型，流動、自然且不間斷的輪廓，加上簡明的製作技巧，富有輕盈、明快的現代感，幾何塊狀的呈顯，身軀簡化的風格，開臺灣雕塑六〇年代造型風氣之先，1962 年參加第 25 屆臺陽展作品《思 A》（圖 18）僅以形式化的頭、軀體及四肢之人體結構作為表現，但「肉身經過極度簡化與提煉，原本溫厚的『肉體味』完全消失，而呈現為極富『精神性』、冷峻簡練的現代造形。」²²已抽離肉體的實質感，而成為一種純化的結構美，此作陳英傑將人體的形態簡化成幾何形體，呈現優美曲線的簡潔造型，開創六〇年代臺灣雕塑的新風格。這一形式係由《思想者》蛻變而來，至此階段陳英傑的創作已脫離人體的寫實型態再現的表現，完全進入結構與造型美感表達的境界之中。1965 年《凝》（圖 19）肢體結構更進一步已消失，人體的造型變成更為簡潔的一個整體，以虛為實的空間處理，用象徵及暗示的造型呈現空間的意涵，²³將女體雕塑更加簡化、強調造型形式且趨向較平穩的結構型態表現，將人體的組織簡化為單純的抽象形式，表現具有圓滑特色的空間造型美感。運用簡潔圓滑的造型變化，呈現幾何流暢的形體，並對空間的穿透性做了探討，陳英傑除了將人體簡化以追

²¹神林恆道，〈楊英風的造形：近代與傳統之間〉，《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，財團法人楊英風藝術教育基金會，2012 年 9 月，頁 28。

²² 陳水財，〈陳英傑〈思想者〉〉，臺南，臺南市政府，2012 年 4 月，頁 8。

²³蕭瓊瑞，〈台灣現代雕塑的先驅者——陳英傑的生命圓融〉，《生命·圓融——陳英傑七五回顧展》，臺南，臺南市立文化中心，1998 年 9 月，頁 12。

求結構的造型美感，也將雕塑的創作朝向空間表現的探討，對於空間表現的探討他明確的表示：

我創作一件雕塑，對作品之內容以形體之構成為主體，並力求材料與造型美之理想配合，以往我的作品是由「外」向「內」求其構成美；最近的變形作品以某一意念為中心，再向四面八方伸展，以求得空間與形體之和諧，如同中國繪畫裡的空間表現法。²⁴

而陳英傑在 1967 年擔任省展評審委員之後，其現代造型的雕塑理念影響了省展雕塑風格的發展，也帶動了臺灣雕塑風格的變動。²⁵

六〇年代臺灣雕塑在抽象造型上的探索以楊英風、陳英傑之創新風貌較為具體，並樹立了自己獨特的風格，如楊英風的傳統書法線條雕塑以及將自然風景與人文結合表現具現代性的抽象造型雕塑，陳英傑則以西方造型觀念將人體簡化以幾何、塊面呈現簡潔、流暢的視覺美感的作品，此外，另有一批年輕一代在這股風潮影響下也投入現代雕塑創作探討而有較顯著的表現者，如黃靈芝、蔡水林、朱銘、何恆雄等：

黃靈芝（1928-2016）

在文學上有很好的表現，後從蒲添生學習雕塑，造型獨特，令人印象深刻。1953 年以《肖像》一作入選第 8 屆省展，之後陸續參加，1962 年以《無題》（圖 20）獲第 16 屆省展第三獎，1963 年以《盲女像》獲第 17 屆省展第一獎，1967 年《提水的女人》（圖 21）以人為題材嘗試跳脫自然再現的表達，黃靈芝作品具有強烈的個人風格，在造型上呈顯較大的視覺張力，令人觀之印象深刻。從扭曲的塑造之中營造強烈的視覺張力，進而將人像簡化，變形拉長及作塊面狀的呈現，是黃靈芝雕塑創作造型的重要特點。在七〇年代之後更嘗試以甲骨文字為造型元素，企圖將文字線條轉化成雕塑造型，並作有穿透空間等各種創新形式的嘗試，如 1976 年《眉》（圖 22）、1978 年《乳》（圖 23）等作品，以中國古文造型為創作題材將傳統文字之結構與造型觀念結合，嘗試將平面文字立體化呈現具有符號

²⁴ 何政廣〈和諧的韻律——簡介台籍雕刻家陳英傑的近作〉，《中央星期雜誌》「藝術版」，1964 年 8 月 30 日。引自蕭瓊瑞，〈台灣現代雕塑的先驅者——陳英傑的生命圓融〉，《陳英傑七五回顧展》，臺南，臺南市立文化中心，1998 年 9 月，頁 12。

²⁵ 蕭瓊瑞，〈台灣現代雕塑的先驅者——陳英傑的生命圓融〉，《生命・圓融——陳英傑七五回顧展》，臺南，臺南市立文化中心，1998 年 9 月，頁 12。

象徵性與辨識性之富中國特色的現代雕塑，此古文字造型系列，在造型的表現上因甲骨文字之筆劃書寫的流暢性與律動性不如草書線條之靈動，因此在空間與結構的表現上僅能以平穩安靜之形式呈現，相較於楊英風在六〇年代以書法線條表現之抽象雕塑創作之系列作品，在結構與空間上少了律動與穿透交疊的空間變化，而呈顯平穩拙鈍之感。另一位也以中國古文字為其現代雕塑造型的創作者唐士（1922-）於 1971 年所創作的《金文》（圖 24），亦為一以中國古文造型為創作題材、表現具有中國特色的現代雕塑，可惜未見持續發展。

蔡水林（1932-2015）

屏東師範學校畢業，早年受楊英風指導投入雕塑創作，作品具實驗性，擅於運用媒材，題材多元、造型具符號性，以想像為開端，嘗試實驗性意味極濃，形體簡潔流暢，如 1963 年《祈求》（圖 25）壓扁的臉部形塑成無眸半抽象畫的面孔，作簡潔純化的造型。1964 年《女首（一）》（圖 26）以塊面形塑而成，運用幾何、塊面之量感尋求方向性的結構，以銳角對比拉高立體感，具立體派分割的特色，把各個不同角度的面向同時呈現，明顯受立體派塊面分割表現的影響，而 1968 年《悵惘》（圖 27）展現臉部變形扭曲不對稱，異於一般視覺之常態，大膽誇張變形的臉部表情之形塑，其挖空、變形與簡化的融合，表現特殊。

朱銘（1938-）

從傳統的木雕到現代雕塑都有非常傑出的表現，早期創作是以關懷生活周遭事物為題材，融進西方造型形式表達，經楊英風指導後嘗試現代雕塑的創作，1967 年第 22 屆省展第三名作品《久別》（圖 28）一作，將人體簡化以幾何塊面表現，是早期省展中少見的形式表達，可探知朱銘對現代雕塑創作的努力。

何恆雄（1942-）

國立藝專畢業，早年受楊英風指導，學生時代即以對不同媒材與表現形式作實驗性的嘗試開拓創作，1966 年以《滿足》（圖 29）一作獲第 21 屆省展第一獎之作品，即是嘗試以變形的人體造型呈顯造型結構的張力，此作除了是表現兩人關係的作品，也不再是人物形體的客觀塑造，而有多層次的肌理表現，是一件帶有角面的分割、立體派的嘗試之作。之後所發展的石雕作品造型趨向簡約的形式，與現代雕塑特質之純粹、簡化的理念相近。

戰後臺灣雕塑在探討造型風格的發展上，以陳英傑與楊英風所開創之造型風格的影響為最，受其影響者除黃靈芝、蔡水林、何恆雄、朱銘之外，受陳英傑以純粹形態造型表現影響的尚有郭滿雄、黃坤成等，受楊英風具民族造型思考影響的則有唐士、方延杰、周義雄等多有創新的表現。

五、結語

戰後臺灣雕塑的發展在造型觀念的影響下，雕塑者開始嘗試由寫實的雕塑經驗出發，打破雕塑中模擬自然物像的概念與寫實塑造的形式，進一步思考作為雕塑的媒材表現在純粹造型創作的可能性。在五〇年代，陳英傑、楊英風的創作表現題材仍以人為主體，從人出發試圖在人體的結構與造型變化中尋求創新的風貌，陳英傑以西方的造型觀念融入其創作，在簡化與變形中突破自然寫實的表現，楊英風則在簡化、變形中再加入傳統青銅器造型元素及符號紋飾等東方文化內涵，企圖將傳統中國與西方現代予以融合開創新貌，他們透過簡化形體的過程蛻化而成變形的雕塑風格及中西融合的形式，跳脫日治時期以來以自然物像的寫實再現的臺灣雕塑風貌，成為戰後臺灣現代雕塑第一個重要的關鍵性轉變。

延續五〇年代簡化、變形的造型探索，六〇年代的臺灣雕塑也在楊英風、陳英傑及年輕一代雕塑者的努力之下，將臺灣雕塑由造型表現的關注上進一步在創作意涵、造型構成、空間及題材上有了明顯的轉變，楊英風運用中國書法線條轉化為抽象雕塑創作，不僅開創新風貌，也是對當時臺灣藝壇所掀起的現代藝術運動作了回應，之後又將自然風景從平面的表達融入立體與人文時空之觀念，表現特殊，而陳英傑則以成熟而純化的結構與幾何形狀之造型元素，表現對造型及空間架構的探討，為臺灣雕塑的發展帶入另一個階段，此時六〇年代的臺灣雕塑已不再是以人為主體的唯一表現形式，在形式表現上已跳脫寫實的框架，而抽象的造型風格及空間與意涵之表現的探討成為六〇年代臺灣雕塑者所關注，在楊英風與陳英傑創新風氣的影響下，六〇年代年輕一代藝術家在創新風格的雕塑上所探討的創新造型概可分為：簡化人體形式之表現（如圖 21《提水的女人》、圖 25《祈求》、圖 26《女首（一）》、圖 28《久別》）、傳統元素轉化之造型表現（如圖 22《眉》、圖 23《乳》、圖 24《金文》）、自然形構之表現（如圖 27《悵惘》、圖 29《滿足》）等類型，其表現意涵所構成概可視為六〇年代臺灣雕塑的造型風格。此現象從省展自 1964 年起以人體為題材的半具象造型風格作品有逐漸增多的趨

勢可得到應證。

綜觀五〇年代臺灣雕塑發展風貌，已由形塑轉向造型的探討，但其造型大都仍以人為主體，以簡化、變形的技法表現主觀的造型美感，雖也有將傳統文化內涵融入於創作之中以表現抽象的線條造型，但基本上仍僅止於依附在書法文字符號之上，而至六〇年代臺灣雕塑已由寫實客觀再現的形塑轉向對造型美感的追求，並進一步在抽象與自然及空間上作探討，臺灣雕塑創作者雖然不多，在此封閉時代對西方現代雕塑發展的資訊取得不易的狀態下，能突破創作思維將臺灣雕塑從以人物為主的寫實再現轉向多元的現代造型與空間的探討，實屬不易。



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