介面・空間・場域—臺灣近代雕塑及其研究課題之回顧

白適銘

Interface, Space, and Field: Modern Taiwanese Sculptures and A Retrospective Study of Research Topics／Pai, Shih-Ming

摘要

臺灣近代雕塑之濫觴，源自日治時期西方美術觀念之傳布，臺、府展雖未設置雕塑部門，不過，隨著黃土水、陳夏雨等人留學日本而開啟其端緒。當時，受到日本藝壇主流寫實主義及現代主義的雙重影響，臺灣戰前雕塑注重自然觀察，強調與土地、現實的連結。戰後，省展設立雕塑部門，加上美術院校雕塑教育的開展，雕塑人才輩出，臺灣雕塑進入全盛時代。

迄於戰後初期，仍普遍以寫實風格居多，1950、60 年代之後，雕塑家逐漸轉向抽象簡約，對造型及空間進行多方探索，形塑出深具現代感、前衛性的風貌。七、八〇年代，雕塑團體紛紛成立、留學生持續返國，不約而同地帶動技術、材質、觀念等方面的實驗更新，除複合媒材廣為流行之外，裝置、環境及公共藝術等非傳統領域雕塑興起，成為當代化的重要標誌。

臺灣雕塑史研究晚至九〇年才正式開始，初期以田野調查、人物傳記或作品介紹為主，偏向通史式的梳理方式。隨著解嚴時代的來臨，脫殖民或脫政治意識形態逐漸高漲，臺灣近代雕塑歷經模仿日本、面對西方到回歸自我等不同歷程，跳脫媒材、介面的限制，走向空間、場域的探討，進而思考臺灣主體性的建構問題，雕塑史研究自此進入後殖民、後解嚴論述之時期。

關鍵字：黃土水、楊英風、五行雕塑小集、朱銘、現代雕塑、後殖民、後解嚴

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

壹、臺灣雕塑史學之濫觴

通常我們在談臺灣美術史學史建構的問題時，一般都會同意王白淵的重要性，但是，在其代表著作〈臺灣美術運動史〉中，[1] 是否特別討論到雕塑呢？其次，在西洋美術中，繪畫、雕塑、建築三足鼎立，然而，為什麼在臺灣，雕塑跟繪畫不平行，建築又像屬於工科人的範疇，同樣均未受到與繪畫等同的重視？這是在臺灣特殊歷史情境底下所造成的。關於這些問題，必須檢視這篇具有臺灣美術史學奠基意義的文章，看看裡面怎麼談雕塑的問題。

首先，是有關臺灣雕塑史學的濫觴，亦即王白淵如何開啟討論，或始自何時？例如，「到日本學美術者，有天才雕刻家黃土水。……其技巧的透徹、構圖的雄大、詩意的橫溢，真是不愧一代的名作，……」，或者「民國三十年四月二十六日起五日間，臺陽美術協會在臺北市公會堂，舉行第七屆美術展覽會，本屆之重要事，為新設雕刻部，陳夏雨、蒲添生、日人鮫島臺器之三雕刻家均參加為會員……」等所見，主要是針對個人或活動而起，同時，雕塑是包覆在美術史框架底下而被討論，處在學科和非學科之間的模糊地帶，並且缺乏具體的「雕塑史觀」。

其所謂的新美術，就是跟傳統美術有所區隔的現代美術或純藝術，是在日治時代之後才出現的，該文講得非常清楚。但問題是，有關被視為新美術的雕塑方面的梳理，臺籍雕塑家其實總共才講了三位，就是黃土水是戰前，然後戰後是陳夏雨跟蒲添生兩位。為什麼他在談臺灣雕塑發展的時候，只舉出這三位？雖然當時雕塑家比較少，但也不盡如此，這個當然牽涉到他自己的史學架構、建立的手法及關注程度等問題。

根據該文可知，在提及黃土水的時候說：「黃氏的雕刻，有透徹的寫實主義與理想主義，其內容富於雄壯美，生平酷愛水牛及十九世紀的法國大雕刻家羅丹」，討論技巧、構圖、詩意等等，比較像是風格層面的形容；論及陳夏雨說：「氏的雕刻，根據其正確的寫實主義，表現其種種內心的理想，在本省的雕塑界，只有他可以繼黃土水之遺志，……」，認為主要是從寫實主義跟理想主義而來的，涉及作品特色、表現意圖及歷史地位等；關於蒲添生則說：「其作品雖多，但可謂傑作者尚未多見，氏年輕力壯，當可矚望其將來」，僅酌表鼓勵而已，對作品等未多加討論。寫實主義跟理想主義，一直是我們在討論戰前到戰後初期的學院雕塑風格時，很重要的一個修辭、語彙上的慣常表現。

其次，他又引用《臺灣教育會雜誌》（後易名《臺灣教育》）〈回憶黃土水君〉

[1] 王白淵，〈臺灣美術運動史〉，《臺北文物》，第 3 卷第 4 期，1955 年 3 月。

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

一文說：「**不得不痛感同君於本省藝術史上，實為一大光輝也**」，黃土水畢竟是臺灣美術史上的最早先驅，以他為起點故不成問題。不過，此處所謂的「本省藝術史」，指的又是什麼呢？是中國還是臺灣，還是什麼？其實這是有一個相對曖昧的問題，那麼，黃土水到底代表是中國雕塑史的第一人？還是臺灣美術史的什麼什麼的第一人？雖然，我們通常會以這樣的方式去談他的先驅性，但王白淵並沒有很清楚去界定，本省藝術史是不是等於臺灣藝術史的問題，臺灣雕塑史這個命名的問題，其實是要等到解嚴之後才出現，反映日治或戰後時期，雕塑尚未被視為一門學科的事實，是否具備雕塑史的觀念，事實上是不清晰或者甚至是缺乏的。

另外，繼承王白淵之後，比較重要的戰後臺灣美術史的書寫就是謝里法，同樣有必要檢視他如何梳理雕塑的問題。其實，他的理論或寫作構思，跟王白淵非常接近，一樣都是採取美術運動史的角度，最主要是透過像畫會這樣的組織觀念，來架構整個美術發展的脈絡關係。認為美術運動，基本上是在畫會組織的消長過程中，帶動前進的力量。

在《日據時代臺灣美術運動史》（該書自 1976 年 6 月至 1977 年 12 月連載於《藝術家》雜誌，1978 年由藝術家出版社集結出版）一書中，[2] 他提及日治時代的 50 年間，臺灣產生了第一批洋畫家及東洋畫家，但唯獨沒有特別講到雕塑家這個名稱。只有在討論像黃土水的時候，才刻意地去提醒或標舉他如何如何、經歷何種歷程，他是透過在東京美校的學習，吸取西歐的寫實主義風格，然後表現臺灣的地方色彩、風俗民情，藉以掌握所謂民族造型、刻劃鄉土的輪廓。

同時又說：「**黃土水對羅丹藝術觀的體現，並沒有徹底，理由是他怎麼也脫不掉鄉土的氣息，這種地域性的藝術情操始終區限著他，使他對純雕刻性的理念無法施展開來**」，[3] 認為即便是第一位入選帝展的臺灣人，之所以無法成為國際性雕刻家的理由，在於受到地域性的限制所致，限制了他在藝術上的發展，無法發展出純粹的雕刻性理念。他這樣的說法是否公平或符合史實，是另外一回事，但是謝里法處理或面對的，比較像是他個人的評論，並非建構所謂的雕刻史、論述雕刻家的學術方法。

同樣的，在談陳夏雨跟蒲添生的時候，基本上還是從他們個人入選的經歷來討論，然後他說陳夏雨在雕刻方面沒有如預想中的成就，跟他生活的困苦有很大的關係，蒲添生的問題也是一樣，認為說他都是忙著在幫名人做胸像等等。雖然

[2] 謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》，臺北，藝術家，1978 年。
[3] 同註 7，頁 38。

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

生活比陳來得好，但他的藝術成就還不能斷言，事實上可能是比較屬於或傾向負面的。然而，謝里法繼王白淵之後，重新書寫臺灣美術運動史的過程當中，對於雕塑的問題，或是他有沒有抱持著雕塑史就是建構雕塑發展脈絡的意識，來書寫或探討所謂的雕刻家？我個人覺得是比較沒有的。

或許，這是因為臺、府展沒有設立雕塑部門，導致臺灣雕塑比較無法獲得發展的一個最主要的原因，論述亦同。這個是我們在探討早期臺灣美術史書寫的過程中，如何梳理雕塑的部分，必須關注的問題。基本上跟寫繪畫是一樣的，就是以人（藝術家）為中心，然後探討他的風格、經歷，然後再做一些評論，這種史學書寫方式被架構起來，成為我們建構臺灣美術史的最早方法。另外像葉龍彥，很有趣的是，根據雕塑部門的審查「感想」，同樣再次梳理全省美展的一些內容，其實書寫的方法跟王白淵非常接近。有關於雕塑的部分，事實上是根據該類評審的一些感想綜合而成的。

在其言論中，不論是針對日本或西方的批評，同樣反映鮮明而濃厚的國族主義激進色彩，例如：「由於過去受日人的壓制和審查，對於美術是不能盡情發揮的」，[4] 或者「中國雕刻向較西洋早為發達，我們觀中國美術史，遠在唐朝，已由後來興盛的佛教藝術傳入，乃漸漸失去純粹之美術性」、「而西洋方面的雕刻，雖進步較慢，但是他們追求自然的意欲很強烈，按部就班地達到今日完美的藝術」等等，[5] 字裡行間，透過「先進的」中國、「進步較慢」的西洋等比對方法，鼓吹透過塑造民族性以恢復舊有榮光。

值得注意的是，該文還特別提出所謂「中國雕刻」或雕刻的「再中國化」，牽涉到佛教雕刻的問題。亦即，他認為中國雕刻之所以不進步，是因為受到宗教強烈的牽制，所以無法達到類似西方現代雕刻那樣「完美」（純粹或進步）的情況，必須排除佛教之影響，回到盛唐時期反映現實的風格，藉以復興「中國獨有的藝術」，亦即所謂的「民族性」。在「從這些審查感想，可知本省的洋畫水準最高，表現最佳，雕刻則有待努力」這樣的評論觀點中，可以知道，為何葉龍彥會認為雕刻是省展部門中最弱的的理由。

上述，有關日治時代到戰後雕塑史書寫的問題，雖然尚未具備明確的美術史學科概念或學理根據，基本上一開始是從雕塑家的個人風格著手，或者是去關聯他們的歷史脈絡、文化淵源，反映的是一種史學建構的「企圖」，而非實質。故

[4] 葉龍彥，〈戰後初期的「臺灣省全省美術展覽會(1946-1955)〉，《臺北文獻》第 126 期，1998 年 12 月，頁 129。

[5] 同註 4。

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

而，臺灣美術史或臺灣雕塑史的早期建構，並非源自學科或學術，而是從探討藝術家個人或如何彰顯民族特性的角度而起，亦是當時撰述者要積極面對及選擇的。換句話說，亦即透過雕刻家生平經歷的梳理、對作品風格的探討，再往上進行歷史脈絡的聯繫，形成從「個人史」擴大到「國族史」這樣的一種以人為中心的史觀及架構。

貳、研究方法之初步建構

解嚴前夕，臺灣社會已出現對一黨專政、極權統治的極度不滿，出國人數漸增，對於世界、國際現況的整體理解，亦遠較戰後初期以來更為深入、具體。1980年代，盱衡國際局勢藉以檢視中國文化的欠缺，已成為「在地化」現象的重要指標，在雕塑方面，藉由西方美術史知識的傳播，開始推行獨立學科概念，並進行史學（理論）建構的倡議。例如，蓋瑞忠即說：

> 在中國藝術史裡，雕塑藝術家似乎從未企圖建立起理論體系，進而推展雕塑活動成為一門獨立的藝術，使與繪畫、書法、建築等並駕齊驅。……在長期的文化傳統和線條藝術所薰陶下的東方中國雕塑界，……表現在雕塑藝術作品上的風格，如非全盤西化，即係模仿東方的日本，……。[6]

可以知道，夾雜在西、日、中文化狹縫中的臺灣戰後美術，雖然仍和國族思想糾纏不清，不過，卻反映其在與外部少量的接觸過程中，促使中國雕塑史的研究遠較中國大陸更早起步，蓋氏所謂「中國雕塑史綱的完成」，更可理解為雕塑「知識化」、「學科化」及「國際化」需求檯面化的一種里程碑。

上述說法，同時彰顯一種屬於跨文化式的學術眼光，透過東西、中日關係的比較框架，討論臺灣或中國雕塑界何去何從的問題。他清楚表示，當時的雕塑作品不是過度西化就是模仿日本，特別對朱銘、楊英風、陳夏雨及陳英傑做了個案探討；還提出說，藝術史和其他任何的歷史一樣，有賴於「一個專斷的選擇原則」來進行「條理性」性的連貫，中國雕塑史綱的完成就是要朝這樣的目標去建立等等。不只在介紹雕刻家、學習背景或得獎經歷，而是企圖透過與中國古代雕塑的聯繫，完成一部具「條理性」連貫意義的雕塑史，因此直接引用西方現代雕塑研究者的「簡史」書寫方法，來架構自身的史綱。

---

[6] 蓋瑞忠，〈談現代雕塑〉，《教師之友》21 卷，9-10 期，1980 年 11 月，頁 13-14。

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

此外，蕭瓊瑞在 1990 年代已經很關心雕塑研究的重要性，其所謂臺灣雕塑史的開端，黃土水之後，就是陳英傑。當然陳的成名同樣來自於入選帝展的過程，但問題是，他覺得陳英傑最重要的代表性或意義，在於「**跳脫先輩固守的寫實風格之制約，開拓出具有現代造型意味的作品，且影響及於年輕一代雕塑家**」，[7] 故而認為陳是「**臺灣現代雕塑的先驅者**」。

尤其重要的是，對於藝術家進行歷史定位的聯繫，之前的討論比較侷限於描述的、感想的、傳記式的或非學術性的鋪陳，缺乏從宏觀的歷史框架來界定藝術家本身的位置。可以見到，蕭瓊瑞即便是在對個別雕塑家進行討論，卻已經從一個比較清晰的美術史脈絡來進行定位。得以受到美術史重要定位的藝術家，絕非只是一味延續前人風格、具有品質或超越他人的傑出藝術家而已，必須具備上述所謂「開拓性」、「影響力」及「先驅性」。這樣的觀點，為尚處渾沌階段的臺灣／中國雕塑史，無疑提供了更為客觀的標準，可以說是促使雕塑研究、雕塑史建構走出國族主義，進入現代學科視野的先聲。

不過，透過雕塑家個人的介紹、評析或歷史串聯，藉以建構一個國家、地區或民族等比較龐大的歷史概念，亦即從「個人史」到「國族史」的演變，雖然範圍有別，卻同樣是基於以人為中心的概念而起，亦可謂在戰後歷史學發展的數十年間，逐漸摸索形成的。尤其，蕭瓊瑞不只較王白淵和謝里法持續討論更多雕塑家，更向戰後現代雕塑的領域邁進，突顯如何形成美術史變革的重要性，藉以進行歷史定位，展現更為寬廣、平衡及建立學術準據的書寫態度。

同時指出陳英傑大大跨出一步，成為足以作為臺灣戰後第一代雕塑家的代表，「**大約在一九七六年以前，陳英傑的風格已經完全確立**」[8]，從「先驅」（開拓性、革命性）到「代表」（典範性、標誌性），代表以人物為主的臺灣雕塑史，已歷經草創、摸索、定型到完成現代化建構的不同階段，意義至為重大。逐漸地在透過個人史的梳理過程中，建立個人史觀，並進而進入時代史觀的範疇。

另外，江如海的研究中，也呼應了蕭瓊瑞一文的觀點，同時開始使用「臺灣現代雕塑」這樣的用語。[9] 這個用語的出現，和現代水墨、現代繪畫、現代版畫類似，目的在於突顯與傳統雕塑之間的差異，並賦予其特殊的時代意義。在風格問題的討論上，江文以蒲添生、陳夏雨的作品為中心，認為二人「**在不脫離具象**

---

[7] 蕭瓊瑞，〈臺灣現代雕塑的先驅者—陳英傑的生命圓融〉，《臺南文化》第 46 期，1998 年 12 月，頁 217-240。

[8] 同註 7。

[9] 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》第 7 期，2004 年 5 月，頁 98-99。

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

形體所能表現的空間與造型的技法觀念上，專注於雕塑本身表現問題的探討」；同時，透過「由寫實邁向抽象雕塑風格的轉換過程」、「強調以精神內涵為主的創作觀念」等總結，賦予戰後初期「現代雕塑」明確的歷史位置，反映強烈的史觀建構意圖。[10]

所謂「雕塑本身表現問題」，亦即在空間及造型等方面，進行技法及觀念的純粹探討，可以說是戰後雕塑現代化最重要的出發點；同時，此種追求純粹性的創作觀，更透過抽象化、幾何化的過程強調藝術家個人的「精神內涵」，實為一大轉變。其中，楊英風扮演了極其重要的角色。另一方面，基於戰後以復興中華文化為目標文化政策之影響，認為楊英風是少數開始形塑「現代中國雕塑」的雕塑家之一，刻意和西方現代雕塑進行區別，是一位「成功地建立具有鮮明中國特色的作家」，反映戰後現代美術發展中無可避免的國族思想。值得注意的是，所謂「臺灣雕塑家」或「臺灣雕塑史」的這個名稱，此時經常與中國並稱，暫時處於並存又獨立之間的游移狀態。

參、「臺灣雕塑史」的命名與系譜

鄭水萍在整理臺灣戰後雕塑發展的時代變遷時，曾歸納時至 1990 年代初期，臺灣雕塑史觀建構過程的具體結果，發現相關研究嚴重不足的情況，並嘗試提出補救建言。他說：

> 台灣整體藝術史正在建構中，其中雕塑史料部分的整理，是比較弱的一環。目前仍停留在圖像資料的檔案建立與個別藝術家的研究階段。……由於台灣學界有關雕塑研究的文字原本不多，「台灣雕塑」研究的論著更是趨近於零。[11]

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

文中一方面明言指出，研究成果「趨近於零」的狀態令人驚訝，突顯雕塑史在美術史範疇中仍位處邊緣、遭受忽視的處境。另一方面，他更直陳研究方法的闕如，僅停留在圖像資料建檔及個別藝術家的討論之上，缺乏史料整理，故難以提出整體性的史觀。

在這篇以建構「臺灣雕塑史」自身歷史脈絡為前提的研究中，鄭水萍為彌補先前缺漏，認為必須仰賴田野調查、圖錄資料以及部分非學術性相關文獻，進而

[10] 同註 14。
[11] 鄭水萍，〈戰後雕塑的破與立（上）〉，《雄獅美術》第 273 期，1993 年 11 月，頁 22。

歸納出「臺灣雕塑家的系譜」。據其結果，此系譜可分為：（一）先住民雕塑傳統系（南島系）、（二）閩南移民民俗雕塑傳統性（民俗系）、（三）日本帝國主義殖民時期留日系（留日系）、（四）戰後大陸來臺雕塑家系（大陸系）、（五）大戰後留歐美諸系、（六）戰後學院系（以國立藝專雕塑科為主，人數最多）以及（七）素人雕塑系等類。

此種分類手法，在於透過個人（亦即雕塑家）或族群的角度，藉由時間性的順序進行串聯，追溯源流，形成前後連貫的客觀歷史脈絡，在破與立的反覆交錯中，形塑此部歷史的基本書寫框架。他特別將上述系譜戲稱為「清單」，可謂建構臺灣雕塑「全」史的重要基礎。此種以個人或族群角度所建構的史觀或書寫脈絡，符合其所謂全史或通史的撰史企圖，呈現此一階段走出國族主義框限的積極意義，同時亦是一種「命名」的結果。

鄭水萍建議補充田野調查、圖錄資料及相關文獻的方法學，的確足以完成一部較為宏觀的歷史藍圖。同時，經由源起（發生學）、風格變遷，藉以確認臺灣百年雕塑發展演化規則的概念，在結果上，與王白淵等人所謂運動史的概念，實不謀而合，宛若此起彼落的浪潮般，推進著時代的進步。值得注意的是，此種撰史方法，企圖扭轉過往個人史「由下而上」的不足，形成藉以「貫通上下」的系譜脈絡，上述七大類雕塑系譜，包含南島系、民俗系、留日系、大陸系、歐美系、學院系及素人系，並非人類學式的系譜，而是在不同時空下建構的不同群屬系譜，具有逐漸朝向「族群史」視角的撰寫傾向。

在「個人史」或「族群史」的觀點之外，王慶台另外觀察到學院雕塑體制延續日治時期或西方等架構上的遲滯不前，「**並未進一步對雕塑在比較文化差異上提出研究，甚至語法因時空不同的發微也付之闕如**」，同時，質疑世界上任何區域文化是否得以進行橫向（空間）移植，臺灣雕塑的發展必須進行「文化史」式的重新審視，尤其更應關注文化移植過程中的橫向差異，而非垂直影響。[12]

蕭瓊瑞在同年（1998）稍早的另一篇文章中，和鄭水萍上文近似，展現跨越時代或族群框架的雄心，以所謂「世紀檢驗」的角度（亦即以百年為段落檢視歷史），連結人（雕塑家）、機構、事件、政治背景及作品分析等複合方式，探討臺灣雕塑歷經日據、戰後兩階段的發展實況。此種從政權轉移過程或權力關係演變的角度，界定不同階段所具備的時代意義，較接近「政治史」或「朝代史」的手法。尤其是提及政治因素或權力機構對雕塑發展的實際影響時，即說：「**臺灣戰**

[12] 王慶台，〈台灣雕塑歷史的過往〉，《臺灣美術》第 31 期，1996 年 1 月，頁 54-60。

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

後的雕塑發展，基本上受於政治環境的制約，公共空間的佔有，原是權力延伸最有力的表徵」，反映政治因素的考量在此種撰史方法中的重要位置。[13]

雖然，該文朝向以政治變遷、政治影響力作為主軸來架構或詮釋歷史，不過，卻不代表在於迎合任何一方的統治者，反而是透過個人評論的方式來彰顯獨立不阿的史家意識（「史識」）。例如，在討論省展這種由少數評審掌控的權力機構，一方面說：「仍是戰後培養人才最重要的場所」，另一方面，則說：「不過，由於評審的人數有限，固定的風格走向，較難激發多元的思考與表現」，雖對其發揮的功能表示肯定，又同時能指出欠缺所在。另外，對缺乏時代訴求及特色因而飽受批評的省展雕塑作品，亦能以「不能說臺灣『展覽型』的雕塑藝術，毫無風格、手法、主題、材質上的創新或探索」等溫和堅定的口吻為其平反，反映其站在客觀的角度「檢驗」歷史得失的書寫特點。[14]

以日據、戰後（國民政府遷臺）二階段為時間架構進行歷史書寫的方式，在日後的雕塑史論述中，雖有逐漸被接受的趨勢，然而，在進入 1990 年代之後卻產生了另外一種變化，亦即出現更為細密的時間分期，例如十年、二十年或幾〇年代。此種縮短時間的雕塑史分期研究，成為百年史之後較為特出的梳理方式，其優點，尤其能將原本不易掌握、難以定焦或過度簡化的演變軌跡論述問題，交代得更為清晰、具體而詳實。同時，也體現雕塑因應時代產生變化的速度逐漸加劇的現象，以及問題複雜化、普遍化的整體趨勢。

例如，呂清夫即以「十年來」這樣有史以來最為短暫的時間分期，從雕塑公園的開始興起，到雕塑藝廊、雕塑展、雕塑創作營、雕塑大賽、國際化或國際交流、獎助條例等等，鉅細靡遺地對雕塑界與公部門及社會大眾之間的關係，透過社會需要何種「景觀雕塑」（或「公共藝術」）的問題進行了「總體檢」，真正跳脫過往討論方式及內容上的侷限。[15]

李美蓉的論文中，不僅繼承上述有關政治史的書寫方法，同時在時間分割上，巧妙結合日據、戰後二段分法以及以 10 年為單位的分期方法。例如，她分別認為日據時代雕塑家「創造具象裸體像、民間風情、人物肖像」、政府遷臺後多見「寫實中具有理想化政治人物雕像」、六〇年代的雕塑轉向「有機抽象」、八

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

[13] 蕭瓊瑞，〈世紀黎明—臺灣雕塑藝術的世紀檢驗〉，《藝術家》第 282 期，1998 年 11 月，頁 524-528。

[14] 同上註。

[15] 呂清夫，〈十年來臺灣現代雕塑之走向—— 一個雕塑公園熱的年代〉，《炎黃藝術》第 50 期，1993 年 10 月，頁 17-29。

〇年代出現「幾何抽象與極限藝術」、解嚴後「新添了批判性、觀念性」等等，進行了彷若階梯般的層次分析，可以視為一篇以風格演變為撰述基礎、目的的學術著作。[16]類似的斷代分期法，亦見於林明賢有關戰後雕塑的系列著作中，或單以「戰後」作為檢視對象，或單選某一年代進行考察。[17]

接著，許惠敏另以「解嚴」作為時間分界，探討其後「二十年來」臺灣雕塑的轉變歷程，即為此種新風氣的一種反映。該文，一方面認為解嚴讓雕塑家真正脫離政治束縛，回歸美術自身的現代化，同時亦是「臺灣雕塑史」漸受重視的開始。關於後者的問題有諸多抒發，例如，作者以更為清楚的角度回顧、評析過往研究的歷史，重新探討「臺灣雕塑史」觀念如何形構的過程，甚為重要。[18]

在此種研究前提下，作者特別對鄭水萍上述研究予以關注，不僅給予甚大肯定，更認為：「這是一篇描述戰前到戰後，脈絡清楚且完整的臺灣雕塑史，從文章中，讀者可以清楚了解影響臺灣雕塑解構與重構的種種社會因素」，建立最為「清晰而且完整」的歷史脈絡，並回應鄭文中有關破與立的討論架構。最後，更說：「臺灣雕塑史，是近 20 年最多人企圖建構的研究內容，研究的時代多以日治時期的黃土水為起點，分各個時期介紹具有代表性的藝術家」，歸納眾學說之間的共通點，對時間起點、方法學或不同時期作品特色進行歸納，堪稱一部簡易的臺灣雕塑「史學史」。[19]

透過命名，亦及運用可能的史學方法，確立何謂「臺灣雕塑史」的學術定位，不論其立足點何在，卻從而引發系譜學式的探討興趣及分期需要，進而成為 1990 年代之後，促使雕塑史終於走出美術史附庸地位的重要起步。尤其是，有更多的學者，例如鄭水萍，企圖以更積極的態度、更明確的目標、更系統化的史學觀念，談論臺灣雕塑史的發展脈絡問題，進行一種學理性、自主性的「解構與重構」。從上述討論所見，此時的臺灣雕塑史研究，已經完全朝向「非單一史觀」的前進狀態，亦即在多元視角的梳理下，形塑出兼具宏觀及微觀的歷史視野，顯示一種兼容並蓄的繁榮景象。

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

肆、「史用」之必要——實踐史學的公民性

雖然，臺灣雕塑史的建構歷程得之相當不易，從無到有，或從有到獨立，甚

[16] 李美蓉，〈臺灣雕塑藝術現象淺論〉，《美育》第 114 期，2000 年 3 月，頁 64-71。
[17] 林明賢，〈戰後臺灣雕塑的發展〉，《臺灣美術》第 91 期，2013 年 1 月，頁 52-75；〈從形塑到造型—六〇年代臺灣雕塑的演變〉，《臺灣美術》第 105 期，2016 年 7 月，頁 4-27。
[18] 許惠敏，〈雕形塑意—二十年來臺灣雕塑研究〉，《臺灣美術》第 59 期，2005 年 1 月，頁 30-36。
[19] 同上註。

而藉由脈絡化及學理化的過程成為一門亞學科，反映戰後到解嚴期間的演變、成長軌跡。一如許惠敏文中刻意提及解嚴或 1990 年代之後的改變說：「**公共藝術可說是近十年很熱門的討論主題**」，[20] 隨著外部環境的急遽變遷，雕塑似乎已無法安然地存在於學院、競賽等體制之中，「景觀雕塑」（或「公共藝術」）的出現，為此種問題掀開序幕。同時，臺灣雕塑史的研究將如何因應？進入何種重新建構的狀態？顯得至關重要。

當雕塑開始與所謂的「景觀」或「公共藝術」產生連結時，雕塑不能僅存於競賽、學院等象牙塔之中，應該進入社會、走向大眾的提問，即成為必然。然而，符合社會大眾期待的雕塑，應該具備何種具有公共性的形式要素與溝通能力，或如何面對各種外部空間，已成為其中的核心問題。從上述對臺灣近代雕塑發展歷史的回顧可知，設立於公共空間的雕塑作品多為政治人物或歷史聞人，表達純粹藝術概念的作品，僅見於比賽之中。關於偉人形象佔據各種公共空間的現象，蕭瓊瑞認為只不過是「**標示著一種威權的延伸與心靈的掌控**」而已，致使一般人無法察知雕塑藝術的本質。[21]

延續上述「世紀回顧」（「百年史」）的時間分段手法（1998），書寫於隔年（1999）的以上文章，提出一種更為細密的分期總結看法。排除前文日據、戰後之二段分法（亦即「政治史」或「朝代史」的概），本文中特別將臺灣近代雕塑發展分為：（一）日治時期、（二）戰後初期、（三）現代主義時期、（四）鄉土運動時期、（五）解嚴後多元並呈的戰後第二波西潮時期等五個段落，透過代表性雕塑家及該當作品風格的兩相對照（「個人史」及「風格史」），對各期的發展進行重點內容概括。此種分法，基本上與其處理臺灣美術史分期的方法一致。

呂清夫在前引文中，曾詳細地對雕塑界、公部門及社會大眾之間的關係進行討論，目的在於反省社會需要何種「景觀雕塑」或「公共藝術」，並進而對雕塑如何面對群眾的問題提出批評，引發雕塑如何成為一種社會實踐的思考，將雕塑研究從純粹的史學分析，帶向社會學或公共關係的領域。蕭瓊瑞上文的題目，特別標舉「走向群眾」這樣的關鍵字，呼應了此種時代趨勢，目的在於藉由更為細膩的歷史分期，突顯解嚴之後外部環境的巨大轉變，如何促使藝術家「**從狹小的展場中走出來，走向人群，走向公共空間**」、破除威權對空間的掌控等問題。

對於分期概念的解構與重構，林明賢在連續幾篇戰後雕塑史的研究中，亦曾

[20] 同註 18。

[21] 蕭瓊瑞，〈走向群眾的台灣雕塑藝術〉，《鄉城生活雜誌》第 60 期，1999 年 1 月，頁 11-13。

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

嘗試以「階段」的角度細分其間發展梗概，提出「戰後三階段」的說法：（一）戰後初期／日治時期之轉接、（二）1950 年代以後／歐美現代思潮之影響、（三）1980 年代以後／解嚴後的多元顯現，分別可以對應蕭瓊瑞上文之第（二）、（三）、（五）期，階段分期的基礎或重點在於創變，而非守成，故而為何並未列入蕭文中的第（四）期，理由應可不辯自明。上述研究，不論其調整分期的概念或立場如何，事實上更有利於吾人以不同的角度、方式，重新認知臺灣雕塑百年發展的各種階段及細節。

在不斷的解構與重構之間，臺灣近代雕塑史以多元並陳的視角，不斷展現一種學術自主化、對文化進行具主體性關照的詮釋手法等特徵。在此種建構歷史的過程中，隨著材料、架構、方法、史觀等的逐漸成形，一部經過單篇文章多年連載後彙整而成的書籍，於焉出版。蕭瓊瑞在《台灣近代雕塑史》的序文中說：[22]

> 台灣近百年的近代雕塑史，先是殖民、後是戒嚴，接著是法令的束縛，如何在重重的局限中，為未來的台灣雕塑發展，開發出一條更寬廣的道路？

延續其對「百年史」時間分段手法的習慣及興趣，本書仍然以此種時間架構，梳理所謂的「近代」雕塑歷史。然而，值得注意的是，上述文句中出現的三個主要時間節點—「殖民」、「戒嚴」、「未來」，分別代表著（一）日治、（二）戰後國民黨統治，以及（三）解嚴之後等三個階段，較上文五期分段更為簡潔。

此外，本文有關臺灣百年雕塑史發展之諸種提問：例如，是否已然走出「重重的侷限」？如何「開發出一條更寬廣的道路」？創作者的歷史應如何「不被遺忘」？都可說是，此部首見的臺灣雕塑史專著最為關心之課題。不論如何，對於百年來已然「走出各自成就」的創作者的生命及作品，作者認為必當「成為未來歷史的重要養分」，反映一種強調「借鑑歷史」、「古為今用」重要性的想法。同時，該書更以數量高達三十的龐大篇章，彰顯豐富而具包容性的結構、主題及內容，藉以建構具有總結性意義的「全史」概念。

透過以上研究可知，臺灣近代雕塑，歷經模仿日本、面對西方到回歸自我等不同發展歷程，雕塑家跳脫媒材、介面的限制，走向空間、場域的探討，進而思考文化主體性的建構等問題，顯示臺灣雕塑史研究自此進入後殖民、後解嚴論述之嶄新階段。不論論述之觀點或分期之方法孰優孰劣，身處當今民主化、多元化

[22] 蕭瓊瑞，《台灣近代雕塑史》，臺北市，藝術家出版社，2017 年 10 月。

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

及全球化時代的我們，應如何重新看待、甚至不斷重構自身美術史、雕塑史的問題，已然不再侷限於個人，而須對社會、大眾或世界不斷開放，反映必要的公民性、普世價值。同時，該書另透過類似自省或呼籲讀者的雙向提問，彰顯一種在史學、史材、史識之外，提倡「史用」——以史為用的實踐性想法，藉此為臺灣雕塑史的書寫開拓更為寬廣、更有未來的道路。

參考資料：

王白淵，〈臺灣美術運動史〉，《臺北文物》，第 3 卷第 4 期，1955 年 3 月。

王慶台，〈台灣雕塑歷史的過往〉，《臺灣美術》，第 31 期，1996 年 1 月，頁 54-60。

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》，第 7 期，2004 年 5 月，頁 98-99。

呂清夫，〈十年來臺灣現代雕塑之走向—— 一個雕塑公園熱的年代〉，《炎黃藝術》，第 50 期，1993 年 10 月，頁 17-29。

李美蓉，〈臺灣雕塑藝術現象淺論〉，《美育》，第 114 期，2000 年 3 月，頁 64-71。

林明賢，〈戰後臺灣雕塑的發展〉，《臺灣美術》，第 91 期，2013 年 1 月，頁 52-75；〈從形塑到造型—六〇年代臺灣雕塑的演變〉，《臺灣美術》，第 105 期，2016 年 7 月，頁 4-27。

許惠敏，〈雕形塑意—二十年來臺灣雕塑研究〉，《臺灣美術》，第 59 期，2005 年 1 月，頁 30-36。

葉龍彥，〈戰後初期的「臺灣省全省美術展覽會(1946-1955)〉，《臺北文獻》，第 126 期，1998 年 12 月，頁 129。

蓋瑞忠，〈談現代雕塑〉，《教師之友》21 卷，9-10 期，1980 年 11 月，頁 13-14。

謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》，臺北，藝術家，1978 年。

鄭水萍，〈戰後雕塑的破與立（上）〉，《雄獅美術》，第 273 期，1993 年 11 月，頁 22。

蕭瓊瑞，〈臺灣現代雕塑的先驅者—陳英傑的生命圓融〉，《臺南文化》，第 46 期，1998 年 12 月，頁 217-240。

蕭瓊瑞，〈世紀黎明—臺灣雕塑藝術的世紀檢驗〉，《藝術家》，第 282 期，1998 年 11 月，頁 524-528。

蕭瓊瑞，〈走向群眾的台灣雕塑藝術〉，《鄉城生活雜誌》，第 60 期，1999 年 1 月，頁 11-13。

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

蕭瓊瑞，《台灣近代雕塑史》，臺北市，藝術家出版社，2017 年 10 月。

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