戰後臺灣雕塑發展之觀察

A Review on the Post-War Development of Taiwan's Sculptural Art

林明賢 | Ming-xian Lin

國立臺灣美術館編審
Executive Officer, National Taiwan Museum of Fine Arts

各位先進大家早，今天很榮幸和各位分享我對「戰後臺灣雕塑發展之觀察」的心得，戰後臺灣現代雕塑的發展，從 1945 年至今約六十幾年，要在五十分鐘內將此一期間臺灣雕塑之發展作一論述，因為時間的限制，大致上僅能作概略式的介紹，基本上我以一個時間軸來看它，以個人的觀察，將此一時期分三個階段來說明：第一階段從戰後初期看臺灣現代雕塑的發展，如何從日治時期轉接過來。第二階段以 1950 年代臺灣不再依附日本，直接與歐美接觸，當時現代思潮的轉變影響了繪畫，也對雕塑有一個新的影響和改變。第三個階段，談的是解嚴後多元的顯現，大概是 80 年代以後整個臺灣的社會現象轉變得比較開放，不再是一個封閉的時代，接著是 80 年代之後，有很多國外留學的年輕藝術家，他們帶回來什麼樣的觀念，讓臺灣的美術發展呈現多元的風貌，我用這個時間軸來看三個階段，首先先來談戰後初期的概況。

一、戰後初期的概況

戰後初期的概況我將從兩個部分來談，首先談留日體系的沿續，再來是大陸人士的加入，談論之前，我先對日治時期臺灣的美術發展概況做個簡單敘述。一般在談論日治時期臺灣所謂的「新美術」，其所指的是日治時期臺灣受日本統治，透過日本轉接西方現代藝術，跳脫漢文化體系美學觀的影響，也就是日治時期引進西方新的美學觀所影響的新的現代繪畫創作。日治時期，臺灣前輩藝術家到日本留學，學習美術，有很多輝煌的成果；而臺灣美術最早在日本得到光榮的戰果，應該是赴日學習雕塑藝術的黃土水先生，他在 1920 年即以〈蕃童〉入選第 7 回帝國美術展覽會，也是臺灣第一位赴日本學習美術的藝術家，雖然如此，但臺灣雕塑似乎並沒有自此持續的發展下去，我認為原因是日治時期臺灣雕塑藝術家的戰場 (美術展覽舞臺) 是在日本，而不是在臺灣，因為臺、府展裡頭並沒有設立雕塑部，只有東洋畫部和西洋畫部，這對臺灣現代雕塑發展當然會有大的影響，因此，日治時期臺灣現代雕塑並不蓬勃。

（一）留日體系的沿續

在日治時期留日的前輩藝術家很多，其中學習雕塑者有：黃土水、張崑麟、范倬造、黃清埕、陳夏雨、蒲添生等人，這一批當時留日的藝術家，個人際遇不同，像黃土水、黃清埕雖有傲人的佳績，但英年早逝而終止其創作，張崑麟也是在學期間因病去世，范倬造後來去了中國大陸，他們對臺灣現代雕塑的發展並沒有引起太大的影響，因此日治時期留學日本研習雕塑、並於戰後繼續在臺灣耕耘者，尤其是在戰後，有兩位很重要的雕塑家，一個是陳夏雨，另一個是蒲添生，這兩位前輩擔負了戰後臺灣現代雕塑初期發展的重要責任，並延續到 70 年代。所以說，在這段時間，臺灣的現代雕塑就本土的這個體系而言，應該是承接了日本的風格而來。而陳夏雨與蒲添生的風格，基本上是承接日本學院體制的雕塑，他們大概是以寫實、客觀的再現為主，這樣的風氣在早期的臺灣現代雕塑發展裡一直沿續著。

陳夏雨師承日本的藤井浩祐，受到寫實風格的影響，作品也有麥約 (Aristide Maillol, 1861-1944) 風格的影子，從 1960 年的〈裸女之五〉與 1980 年〈坐婦〉兩件作品的風格看來，基本上是屬於學院體制，或為羅丹形式的寫實風格，當然陳夏雨的作品，一直在追求一種塊狀的量感，所以呈現出來的是一種沉穩內斂的表現。陳夏雨雖獲日本新文展「無鑒查」，返臺後他選擇自由創作，所以對臺灣雕塑的發展並沒

有太大的影響，當然，這與藝術家的個性有關，第一個，他沒到學校教書，只私底下有人跟他學習，他的作品沒有跟社會交流，所以對於臺灣整個現代雕塑的發展，基本影響面並沒有那麼大。影響力比較大的部分，或許會有人認為是在省展方面，省展方面就和評審有關，這個評審的體制，等一下會談。

另外就是蒲添生，基本上蒲添生是跟朝倉文夫先生學習，他整體的表現還是走寫實的路線。戰後，蒲添生做了很多偉人的雕像，這部分和他的藝術創作可能有一點點不是那麼契合，但是他在 80 年代左右，又發展出所謂運動系列這一部分，如 1988 年〈運動系列之六〉，基本上是他對於人體和力的均衡美感的展現，以及表現瞬間的動態，所以這個系列應該是當時蒲添生繼他入選日展的〈春之光〉之後的一個高峰時期，蒲添生對於整個臺灣雕塑的推動，也並不是在學校當中，所以我們發覺當時日治時期留日的藝術家，在學院成立之後，他們並沒有直接留在學校任教，而是以個人工作室發展，在這個發展裡面，蒲添生與陳夏雨兩人當然成為當時省展裡頭主要的評審，所以在省展的評審結構裡頭，應該影響比較大。

（二）大陸來臺人士的加入

戰後初期的臺灣藝壇，除沿續日治時期之後的轉變，尚有另一股新的勢力加進來，那就是戰後大陸來臺人士。初期大陸美術界跟臺灣的往來很熱絡，但最主要是 1949 年以後，大批的藝文人士來到臺灣，這裡面不乏有雕塑藝術家如丘雲、何明績跟闕明德等人，這些人基本上在大陸已經有完整的學院訓練，像丘雲、何明績是屬於杭州藝專的系統，都是雕塑科出身，經過學院式訓練，闕明德受的訓練應該也是學院式的雕塑訓練。所以在這個階段裡頭，基本上，他們受到的影響

和訓練是直接跟西方的接觸，走的是寫實風格，追溯源頭，其實跟日本差不多，所以跟臺灣前輩美術家早期到日本留學是一樣的，風格並沒有很大的衝突，因此，戰後我們看到省展的部分，在雕塑方面基本上它是很和氣的，它不像國畫出現「正統國畫」論戰，這裡所爭論的除了文化的認同，還有形式的衝突，這在 50 年代開始，對臺灣的藝壇是一個很大的衝擊，有關「國畫」的辯證，跟文化認同和形式技巧有很大的關係：水墨畫的正統是什麼？跟日本的膠彩畫之間的關係為何？這些問題引起了水墨畫在 50 年代有比較大的一個衝突；但是在雕塑的部分，我們沒有看到大陸來臺的藝術家和日治時期臺灣留日藝術家之間有比較大的形式衝突，所以在省展雕塑的部分，基本上是比較和諧的；這一波大陸來臺的雕塑家大多是在學校任教，擔負起雕塑教學的工作，對培育新一代雕塑工作者有很大的影響，其中以丘雲和何明績為最。

丘雲的作品基本上是蠻紮實的客觀形體的寫實再現，早期他以原住民為題材來創作，這樣的題材在臺灣藝術家中是較少見的，尤其在大陸來臺人士之中更少。我們看到丘雲這一系列，是以臺灣原住民為主體的雕像，當時是因陳奇祿先生在省立博物館 (今國立臺灣博物館) 正對臺灣原住民做一系列的調查，丘雲和他合作，創作這一系列頗為難得的作品，如 1960 年〈卑南族 (女)〉、1960 年〈泰雅族 (男)〉的原住民塑像，基本上是形體的客觀寫實，他藉由人體來表現塑造的技巧，所以在創作的領域裡，個人的主觀意念可能不像 70 或 80 年代以後藝術家的表現那麼強烈。

何明績基本上也是從客觀寫實而來，但是他的議題性就比較特別，他是以中國傳統歷史文化做一個敘述性的表現，以歷史故事的題材來展現，所以在他的作品裡頭，我們看到比較多的線性表現，而不是西