

雕塑的「公共化」 ——臺灣現代雕塑的社會性轉化

The “Publicization” of Sculpture:
The Social Transformation of Modern
Sculpture in Taiwan

白適銘 | Shih-Ming Pai

國立臺灣師範大學美術學系/所
專任教授兼系主任

Professor/ Chairman, Department of
Fine Art, National Taiwan Normal
University

來稿日期：2021年5月1日

通過日期：2021年5月14日

摘 要

進入日治時代以後，現代雕塑作為一種新的藝術媒介被介紹至臺灣，成為反映現代美學價值「新美術」的重要類型，首當其衝的民俗工藝、廟宇塑像，一如黃土水「幼稚」、「千篇一律」、「品味拙惡」的批評所見，頓時成為針貶之的。然而，黃土水「藝術繁榮之處」、「一般民眾的審美水準也發達」的慨嘆，除了反映新舊文化認知間的巨大落差之外，更為嚴重的，卻在於藝術「共識者」及「現代公眾」的缺乏。

隨著美術「現代化」之急速推進，雕塑成為臺灣現代社會或藝術界公共議題的趨勢已成定局，此種形勢變遷，一方面促使其進入公共領域論述的範疇，另一方面，亦擴大其公共辯論的功能，使雕塑成為建構現代文化觀念、公共輿論的場域機制。於此，雕塑的「公共化」一亦即向公民開放的雕塑一所面臨的課題，不外乎在於走出藝術家個人理想化的私密場域，並透過建立與公眾對話的管道的形式形成公共性平臺，藉此創造、凝聚現代雕塑的公眾群屬意識。

清代漢人牌坊、日治時期統治者的個人銅像或忠魂碑塔，雖可說是一種公共雕作物件，卻缺乏現代雕塑公共論壇的文化特質。二十世紀初期以來，臺灣雕塑以延續日本官展風格主流的自然主義與寫實主義為目標，然隨著追求個性與營造「地方性」思想的盛行，促使「臺灣人」與「臺灣特色」產生同一化之現象，親近土地、生活及探索文化身份成為創作指標，以及形塑現代文化之重要途徑。然而，現代藝術家與傳統群眾之間存在巨大認知鴻溝仍為不爭之事實，其原因，莫不與當時藝術品多為競賽而作、過度學院式菁英主義，缺乏深入社會底層以及反映公眾需求的原因有關，造成雕塑公共化進程的遲緩。

長期缺乏贊助者與公眾支持的現代雕塑，不可避免地，必須自學院、賽事及純美術殿堂走向群眾或公共領域，以尋求、擴大公眾支持基盤。此種改變，促使其在主題選擇及形象塑造上產生更多回應社會的可能，「公共化」及「公共性」的呈現成為最大交集。從日治時期迄於戰後初期，臺灣近現代雕塑歷經二次大戰及政局轉換之洗禮，強調興國理念、民族氣節及同仇敵愾精神之國族主義雕塑充斥於世，雕塑成為回應政治現實需求之視覺平臺，以及一種純粹的政治紀念碑，藉以凝聚群眾愛國情操。

公園、學校或公眾會所，成為以宣揚國家民族觀念之現代雕塑公共化的主要場所，雕塑自工作室走向真正的社會場域，轉換其社會身分。此時，雕塑不再只是美展出品的部分物件，而是一種具有承擔及彰顯國家權力及國民集體記憶之社會性景觀。從雕塑的美學本質及意義功能的角度來說，公共化過程中所產生的轉變，例如從個人到群體、小我到大我、由私到公過程中的社會責任，促使雕塑家必須結合其知識中介角色，投入喚起公眾時代使命之運作，而其中所蘊涵的社會精神特質，更成為其展現時代公共性之重要所在。

關鍵詞：臺灣現代雕塑、公共化、公眾、文化身份、社會精神性

Abstract

During the Taiwan Under Japanese Rule Period, modern sculpture was introduced to Taiwan as a new art medium. As a new art “form,” it preached modern aesthetic values, challenging existing folk art and temple statues. For example, Huang Tu-shui criticized existing folk art and temple statues as being naive, always following the same patterns, and being unfavorable in aesthetic taste; and urged that improvements be made accordingly. Additionally, Huang’s comments “where art flourishes” and “the aesthetic standards of the general public have arisen” illustrate the huge gap between old and new cultural cognition as well as the lack of a consensus in art and a “modern public.”

Following the rapid modernization of art, sculpture has become a subject of attention in both Taiwan’s modern societies and art industry. Such a change has facilitated sculpture-related discussions in public domains as well as expanded the functions of public debate to also conveying modern cultural concepts and engendering public opinions. Publicizing sculpture—that is, “opening” sculpture to the public—entails artists making their ideologies public instead of artists remaining in idealized art domains of personal ideologies. By that, artists communicate and interact with the public in order to create and unite the public’s cognition of modern sculpture.

Although Chinese people’s paifang (i.e., memorial arches) in the Qing Dynasty as well as bronze statues, monuments, and towers

commemorating rulers in the Taiwan Under Japanese Rule Period are public sculpture, they do not engender public opinions like modern sculpture does. Since the early twentieth century, Taiwanese sculpture has followed the Japanese official art exhibition tradition, paying a great deal of attention to naturalism and realism. However, as the notion of “localization” becomes increasingly prevalent, art depicting Taiwanese people and Taiwanese characteristics has become popular; and land, living, and cultural identity have become topics for art creation and shaping modern culture. Nevertheless, there remains a huge “cognitive” gap between traditional and modern artists. Such a gap can be ascribed to the facts that in the past, most artworks were created for competitions, academic elitism was prevalent, and art that reflected public demands was lacking. These facts also contributed to a delay in publicizing sculpture.

Due to the lack of sponsors and public support, relevant units were required to present modern sculpture to the public and public domains via academies, competitions, and art venues in order to garner public support. Changes have subsequently been made, where the relevant units selected modern sculpture themes and image that better elicited responses from the public, effectively publicizing modern sculpture and making them accessible. From the Taiwan Under Japanese Rule Period to early post-World War II, Taiwan’s modern sculpture was subjected to the influences of World War II and political changes, prompting it to emphasize the ideas of revitalizing Taiwan, upholding national integrity, and sharing a bitter

hatred against the common enemies. Therefore, sculpture became a means to reflect political reality and served as political monuments to gather patriotic sentiments.

Parks, schools, and public places have become the main locations for publicizing modern sculpture that advocates national identity, and sculpture has been relocated from studios to social locations to serve different roles. Nowadays, sculpture is more than just objects exhibited in art exhibitions; it represents a sort of social spectacle which demonstrates the power of the country and the collective memory of the public. From aesthetic and functional perspectives, the changes in the process of publicizing sculpture forms social responsibility, enabling individuals to influence communities. Accordingly, sculptors must fulfill their social responsibilities, play the roles of mediators to disseminate knowledge, and raise public awareness. These efforts, which embody the ideas of social spirit, are the reasons why modern sculpture accessibility is markedly important.

Keywords: Taiwanese Modern Sculpture, Publicize, Public, Cultural Identity, Social Spirit

一、藝術與社會——從黃土水對「公眾」的焦慮談起

自日治時期開始，隨著西方現代美術觀念及技術的傳入，並在現代化腳步不斷推進的過程中，造成傳統民藝的重大衝擊，新、舊文明之間的落差逐步加大，「美術」不再被群眾視為「繪舡仔」的雕蟲小技，而成為一種現代文明象徵，「藝術家」更可說是一種現代文化身分的同義詞。然而，接受現代西方美術新知洗禮的藝術家，即便得以在官辦美展中獲得認同並藉此脫穎而出，成為社會菁英階級之一員，然而在面對缺乏現代審美教養的龐大觀者時，其所創造的現代藝術，是否因此種審美扞格而產生自我放逐或「象牙塔化」的現象？或者說，缺乏相對應「現代觀眾」的實質贊助與精神上的回應，現代藝術與現實社會的關係，是否因此產生斷裂的危險？

對藝術家或評論者而言，缺乏藝術修養的大眾或因無法理解作品而遭前者視為「被鄙夷的失落者」、「無知的旁觀者」，而「庸俗的群眾」已成為這群潛在觀者的代名詞。然而，藝術的存在，究竟與社會大眾有何關聯？「不將觀眾區分為俗人與行家」的藝術形式是否存在？或應以何種形式存在？藝術大眾化，是否即代表與世俗的妥協？這些問題，都是在美術成為一種現代生活文化必需品的過程中，而逐漸浮上檯面。¹ 藝術與觀眾之間的維繫關係，特別在進入現代之後，由於贊助者角色的更迭，而產生巨大的變化。亦即，過去藝術家與統治者、貴族之間的共生關係逐漸瓦解，改由中產階級、一般大眾所取

1 Grant H. Kester 著，吳瑪悌、謝明學、梁錦鑒譯，《對話性創作——現代藝術中的社群與溝通》（臺北市：遠流出版社，2006），頁 40-41。

代。在此種嶄新的社會情勢發展下，藝術不再為社會菁英或少數人所壟斷，而不可避免地必須走向群眾化及客體化的階段，並遵循以獲利為導向的市場邏輯。

康德哲學中包含共通感 (common sense)、公共的精神、社會共識 (Gemeinsinn) 等在內的普世性審美判斷力，是否真正存在於公眾個體之間，亦或只是一個理想或假設性的哲學命題，姑且不論，然而，當整個現代社會逐漸走向追求「主體和客體間非階層式、非剝削式的關係時」，藝術與公眾的關係或許須仰賴具有共通感的審美經驗，始得以維持社會的公平性。另一方面，如果藝術家認為一般大眾無法了解藝術，並拒絕藝術群眾化、客體化甚或商品化的需求，將導致藝術品產生「拒絕社會共享的意義或溝通可能」的困境，此時，反對社會主義或資本主義的藝術家，僅能靜默等待「理想觀者」與「成熟的公眾」的出現，使自己成為與普羅大眾、常識對立的孤立者，以維持藝術本質的純粹性。² 此種藝術家與社會大眾，甚至是統治階層之間有關藝術認知上無法跨越、缺乏共通感的鴻溝，普遍存在於臺灣現代美術史之中，例如，裸體畫危害善良風俗或雕刻家黃土水對臺灣無文化的慨嘆，即是其中最顯著的問題。

黃土水留學東京美校，為入選日本帝展的第一代臺灣雕塑家、臺灣現代美術史上不世出的知識菁英與領航者。(圖1) 其有關建構「福爾摩沙美術」的思想，更可謂探討臺灣文化主體性形成問題中最早且

2 Grant H. Kester 著，吳瑪悌、謝明學、梁錦鑒譯，《對話性創作——現代藝術中的社群與溝通》，頁 49-67。

最重要的文獻，其言行理論，對臺灣當時仍深處封閉、缺乏世界觀的社會與藝術界而言，具有動見觀瞻、舉足輕重之影響力。他曾在〈出生於臺灣〉（1922年3月）一文中提到：

我們臺灣島的天然美景如此的豐富，但是可悲的是居住於此處的大部分人，卻對美是何物一點也不了解，所以他們也不能夠在這天賜的美再加上人工的美，美化人們的生活，提倡高尚優美的精神，有意義地度過人生。……這是由於因襲傳統惡劣而保守的一面，沒有增加一點新味美趣，反而將前人按舊經驗所建立起來的藝術毀滅了。……不瞭解藝術，不懂得人生精神力量的人民，其前途是黑暗的。我們的戰爭既長遠且艱苦，何以如此？因為我們故鄉還沒有能與我們共事的藝術之子。³

這篇文章，激切而露骨地指出臺灣文化長期低落的弊端，認為清代以來因襲摹仿、封建保守及品味低劣造成群眾不知「美」為何物等問題；同時，缺乏「能與我們共事的藝術之子」的說法，更顯示一種孤立卻強烈的「藝術家」自我身分認同，以及與公眾之間存在的巨大鴻溝，反映其對創造臺灣現代文化無可旁貸的使命感與社會責任。

黃土水現代藝術家之身分認同、對一般人審美品味的質疑，以及臺灣亟需建立新文化的「焦慮」，反映一種在美術上缺乏共通感、社

3 黃土水，〈出生於臺灣〉，原載於《東洋》，25-2/3（1922年3月），收錄於顏娟英譯著，《風景心境—臺灣近代美術文獻導讀》（臺北市：雄獅圖書公司，2005），上冊，頁126-130。

會共識的現況。隨著美術創作不斷對外公開，面對包含輿論、美術批評、社會教育等在內的外部機制檢視，都促使藝術家必須正視「公眾」問題的存在，並嘗試縮小其間的認知鴻溝。可以知道，雕塑成為臺灣現代社會或藝術界公共議題的趨勢已無法改變，而此種形勢變遷，不僅促使雕塑進入公共領域論述的範疇，同時，亦可因此擴大其公共辯論的功能，使雕塑成為建構現代文化觀念、公共論述的場域機制，黃土水的個案，正反映此種在身分認同上由私到公的轉變。而雕塑的「公共化」—亦即向公民、普羅大眾開放的雕塑—所面臨的時代課題，僅能走出藝術家個人理想化的私密場域，透過與公眾建立對話管道的形式形成公共性平臺，以創造、凝聚現代雕塑的公眾群屬意識，其間鴻溝始有被跨越的可能。

二、社會場域、公共機制與公眾的矛盾

進入近現代社會之後，支撐藝術與社會互動、對話的主要橋梁，亦即所謂的公共性平臺、公共場域或外部機制，包含展示、競賽、媒體（報導、出版、傳銷）、評論等在內，藝術家必須接受各種不同背景、階層公眾的檢視，藝術的成敗已無法單純倚賴作品自身的優劣及少數社會菁英的評價，而需透過公共場域中各種意見表述的公共化過程，成為社會價值的一部分。德國當代社會學家尤根·哈伯瑪斯（Jürgen Habermas, 1929-）對何謂公共場域，有以下的定義：

意指我們社會生活的一個場域，在這個場域中，像公共意見這樣的事物能夠形成。公共場域原則上向所有公民開放。公

共場域的一部分由各種對話構成，在這些對話中，作為私人的人們來到一起，形成了公眾。……當他們在非強制的情況下處理普遍利益問題時，公民們作為一個群體來行動。因此，這種行動具有這樣的保障，即他們可以自由地集合和組合，可以自由地表達和公開他們的意見。⁴

所謂向「所有公民開放」的意思，亦即在此公共場域中，階級限制逐漸被打破，公共意見得以透過群眾的自由意志不斷被形塑，而產生一種流動性的狀態。在藝術上，過往由貴族或統治階級所壟斷的社交性功能逐漸瓦解，而被賦予「獨立主權」的公眾，得以透過「業餘的自由判斷」超越國家壟斷。

另一方面，由於展示、媒體等公共機制所發揮的傳銷作用，公眾與藝術品之間產生直接而頻繁的接觸，接觸藝術已成為現代公民日常生活的一部分，而逐漸機制化的「業餘判斷」，亦成為一般大眾「掌握藝術的手段」。⁵從一般大眾到「美術大眾」的變遷，與其說是身分狀態的改變，毋寧更該說是來自於審美性機制總體性的變化而起。由於創作者的位置、鑑賞對象或場所等皆已產生改變的關係，觀眾本身不得被重整以及接受再教育。⁶僅管如此，美術大眾的出現，並

4 Jürgen Habermas, "Öffentlichkeit," *Kultur und Kritik* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1973); 另曹衛東譯，《文化與公共性》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2005），頁 125-126。

5 Jürgen Habermas 著，曹衛東譯，《文化與公共性》，頁 145-147。

6 五十殿利治，《觀眾の成立—美術展・美術雜誌・美術史》（東京都：東京大学出版会，2008），頁 10-17。

不代表「理想觀者」或「成熟公眾」的必然形成，藝術家與社會大眾之間，對於美術的認知仍然存在著無法跨越的鴻溝，這個問題，一如上述黃土水對「不懂得人生精神力量的人民」或無知大眾的批評中所見，顯得格外難以處理。

造成藝術與大眾之間巨大鴻溝的主因，來自於觀者在「處理普遍利益問題」，亦即針對個人或群體的不同需求、品味時所提出的「業餘判斷」所致。黃土水認為臺灣民眾對於藝術的無知與品味的低落，直接反映在家庭或廟宇裝飾之上，顯得幼稚、可笑而落伍（圖2）：

中等以下的家庭室內的裝飾千篇一律！在壁龕、或對聯的位置張掛著不值三毛錢的觀音關公土地神等印刷畫。……隨便大大小小幾十座神廟佛閣看看，都非常枯燥無聊，門上畫門神、金童、玉女、老宦，壁間畫龍虎，欄間有太公望釣魚、文王耕耘，檐下畫魚蝦，都好像是小孩子塗鴉，非常落伍。⁷

黃土水對臺灣一般大眾所持有關美術「業餘判斷」的批評不可不謂激進，然而，作為一位現代藝術家或雕刻家，他如何改善現況，甚或藉此向那些不懂藝術的廣大群眾「宣戰」，則成為他後半生最重要的課題。

在該文中，他強烈批評傳統木雕及土製神像比例失衡、外形詭譎，對於這樣的佛像仍然廣受人民崇拜的現象，深感難以置信。⁸然

7 黃土水，〈出生於臺灣〉，頁128-129。

8 黃土水，〈出生於臺灣〉，頁129。

而，一尊真正的神像應該具備何種條件，以下的談話最能體現他強大的精神感染力：

例如孔子、釋迦、基督或但丁、米開蘭基羅、拉斐爾等，他們在肉體已消失的千百年後的今天，卻能保持精神上的不死。……就我們的立場而言，只要留下優秀的作品，美化人類的生活即可。⁹

追求精神上的不朽，是所有藝術創作者最重要的信條，藝術家因為創造偉大傑作而不朽，只有偉大的藝術作品才能美化這個社會，並為這個世界創造出人生的「精神力量」。1924年三月下旬，艋舺龍山寺完成改建，透過魏清德的推薦並代為進行新塑像募款的委託支持下，1926年七月，黃土水著手完成〈釋迦泥塑像〉的塑造，其後歷經反覆推敲，於該年年底完成櫻花木雕像（圖3），¹⁰自東京運回龍山寺中殿供奉。¹¹（圖4）

然而，曾經將包括龍山寺在內的傳統寺廟工藝批評為「不過是色彩鮮艷的佛像，或是色瓷片（與玻璃色片）拼成的剪黏人偶，有如古董般地陳列起來」¹²的黃土水，將製造出如何與眾不同，並可讓廟方、

9 黃土水，〈出生於臺灣〉，頁129-130。

10 有關釋迦像的製作經過，請參閱李欽賢，《大地·牧歌·黃土水》（臺北市：雄獅圖書公司，1996），頁110-120；顏娟英，〈導論：徘徊在現代藝術與民族意識之間——臺灣近代美術史先驅黃土水〉，收錄於《臺灣近代美術大事年表》，顏娟英編（臺北市：雄獅圖書公司，1998），頁XX-XXII。

11 有關釋迦像當時安置場所之問題，請參考謝里法，〈臺灣近代雕刻的先驅者黃土水〉，《雄獅美術》98期，（1979）：頁32。

12 黃土水，〈臺灣的藝術係中國文化的延長與模仿〉，《臺灣日日新報》，（1923.7.17），7版。

信徒及廣大臺灣民眾信服的神像？事實上，黃土水新製的釋迦立像，歷經極其複雜的構思及製作過程，包含歷史考證、佛寺踏查以及對包含印度、中國及日本佛教遺物及神佛圖像的研究，再經歷木雕及石膏翻模等不同工序始告完成，可謂殫思竭慮、嘔心瀝血之作，不論是視覺意象、雕造手法或傳達精神，都與臺灣寺廟的傳統神像有若天淵之別。釋迦立像，以歷經身心淬鍊、精進苦修、嚴厲魔考以及最終得道出山的清癯苦行僧的形象展現出來，象徵他自己所謂即便肉體毀壞、精神仍然不朽的強大信念。這件作品，更因此被用來比擬他為藝術艱苦奮鬥、不屈不撓的卓越精神，而被視為是他自己的自畫像。¹³

釋迦像背後所呈現的時代精神，不外乎在於強調藝術品中如何彰顯藝術家的自我與個性等現代藝術價值，從黃土水自己所謂「真正的藝術立場」的角度來說，分別具有小我及大我等不同層面的意義，前者方面，並非用來「討得一般民眾的喜悅」，而在於呈現自己「向藝術的殿堂勇往前進」的堅毅信念；後者方面，則藉以跳脫過去只知因襲與摹仿的惡習，創造出臺灣自身的現代文化，並藉以喚醒沉睡大眾的靈魂。¹⁴ 在他已在東亞藝壇上發光發熱的 1920 年代的臺灣，整個社會對美術一知半解，不僅嚴重缺乏「理想觀者」與「成熟的公眾」，即便能一起共事的藝術家都非常少見，黃土水與他的社會之間存在的巨大鴻溝，反映了一種現實中仍然不可破解的矛盾。對像他這樣的藝術家而言，創作是孤獨的、不受歡迎的，「避開群眾、徹底地探

13 顏娟英，〈導論：徘徊在現代藝術與民族意識之間——臺灣近代美術史先驅黃土水〉，頁 XXII。

14 黃土水，〈出生於臺灣〉，頁 130。

究」¹⁵（圖 5）的信念，才是維繫他持續不斷創造出偉大傑作最重要的動力。然而，在藝術已成為現代生活一部分的同時，藝術品透過不同公共機制在不同公共場域向公眾公開——亦即公共化——的歷程，建立其與現代公民之間的社會性關係，展示一種自由、民主、開放的公共性文化特質。現代藝術家、雕塑家已無法像黃土水一般，頑固堅守其個人理想化的私密場域，而不得不建立與公眾對話的管道，將藝術品作為一種公共性平臺，藉此創造、凝聚現代雕塑的公眾群屬意識。

三、公共化與社會性——臺灣現代雕塑身分的變遷

黃土水的釋迦立像，是否真正成為艋舺龍山寺民間信仰體系的一部分，雖仍存在著很大疑義，不過，其中所突顯的社會扞格、公眾缺席等問題，已成為我們檢視臺灣現代雕塑公共化的歷程及其面臨時代困局最佳的歷史材料。在前現代，亦即清朝統治臺灣時期，為群眾設置的公共空間並不存在，廟宇是無獨為有可以說是漢人社會中最大的公眾集會所、族群意識的凝聚場域以及公眾輿論孕育之地。然而，嚴格來說，包涵壁畫、剪黏或塑像在內的廟宇裝飾，除了表彰忠孝節義、勸人為善的教條教義及民間禮俗之外，所能發揮的公共性功能其實相當有限。從公共性功能的角度來說，大概只有置放於廣道通衢之處的牌坊碑表（圖 6），勉強可以說一種公共空間的立體物件，其社

15 黃土水，〈臺灣的藝術係中國文化的延長與模仿〉，頁 132。

教功能與廟宇裝飾並無太大差別。即便進入日治時期之後，治理者個人銅像（圖 7）或旌忠表善、勸學義舉的碑塔等（圖 8）雖有數量逐漸增多的趨勢，可以說是一種現代化式的公共雕作物件，卻仍然缺乏現代雕塑公共論壇的文化特質，公眾無法自由對其發表意見並形塑美學見解、社會共識，只能說是反映帝國記憶、殖民歷史的政治紀念碑而已。

從美術史的角度來說，二十世紀初期以來，臺灣雕塑以延續日本官展風格主流的自然主義與寫實主義為其目標，雖然臺展或府展並未設置雕塑部門，雕塑家展出無門、收入有限、生存困難，然而，藉由參加日本帝展、投入競賽的機會增加其社會知名度，才能獲取更多名人仕紳製作塑像的委託，解決其民生問題。可以想見，由於公共性平臺的缺乏與諸種缺陷，一如黃土水的個案所見，臺灣雕塑家與社會大眾之間的關係，仍處於一種間接、陌生而疏離的狀態。

另一方面，在進入展覽會時期的 1920 年代末期迄於終戰的二十年之間，隨著臺灣藝壇普遍追求個性與營造「地方性」思想盛行的轉變，一如黃土水期待藝術上「福爾摩沙」時代來臨的呼籲一般¹⁶，形塑臺灣「地方色彩」的觀念已成為殖民政府與藝術界官民之間最大的共識所在，同時成為彰顯本島地理、文化價值最重要的宣傳理念。此種趨勢，自 1927 年臺展開辦之後迄於日本殖民統治結束，不斷促使「臺灣人」與「臺灣特色」產生同一化之現象，親近土地、生活及探索文化身份成為創作指標，以及形塑現代文化之重要途徑。（圖 9）

16 黃土水，〈出生於臺灣〉，頁 130。

「地方色彩」，僅能說是藝術菁英圈或展覽機制內部必須面對及彰顯的課題，屬於文化理想實踐的範疇，長久存在於現代藝術家與傳統群眾之間的巨大鴻溝，仍無法被填補。究其原因，莫不與當時藝術品多為競賽而作、過度學院式菁英主義，缺乏深入社會底層、回應社會以及反映公眾需求的原因有關，因而造成雕塑公共化進程的遲緩。

約至 1930 年代中期，臺展之運作即便已歷經十年光陰，當時臺灣社會「能理解美術者少，夠資格做批評家的一位也沒有，特別缺乏援助美術家的人」¹⁷，這樣的批評或許出自愛之深責之切的原因所致，然而，像是最後一點的指摘，的確是事實。尤其是，長久處於缺乏贊助者與公眾支持的現代雕塑，不可避免地，必須走向群眾或公共領域，以尋求、擴大公眾支持的基盤。事實上，到了 1940 年代，臺灣藝術界對如何面對觀眾或批評家的問題，才開始有了較為正面的對應，例如藝評家吳天賞即曾提到：

對鑑賞者而言，是否能看出作品的核心，並透過此核心來理解作者的主題，是重要的問題。……畫家的創作過程與觀者的鑑賞過程，可以說是相同的。……當觀者感覺到像改頭換面般的效果，便表示畫家有了飛躍性的進步。跟隨著內在的進步與技巧的探索，能創作出令人喜悅的獨特畫風時，連觀賞者也會高興地鼓掌起來。¹⁸

17 〈再談臺灣畫壇〉，《臺灣時報》，(1936.01)。

18 〈台陽展洋畫評〉，《臺灣藝術》，(1940.06)。

在這段言論中，吳天賞強調藝術家與觀眾互動的必要性，不再將觀眾置於九霄雲外，認為藝術家的成功來自於觀眾因對藝術的真正理解而產生的積極回應，觀賞者的認同與支持與否，成為藝術家創作必須認真考慮的要素。

除了觀眾之外，回應外部環境之變遷所帶來的刺激與影響，促使藝術家在主題選擇及形象塑造上，產生更多回應大眾、深入生活、關懷群眾以及發掘社會底層問題的可能，雕塑在不斷朝向「公共化」的過程中，是否反映「社會性」、「社會現實議題」的問題，一時之間成為飽受關注的重點。（圖 10）從日治末期迄於戰後初期，臺灣現代雕塑歷經二次大戰及政局轉換之洗禮，強調興國理念、民族氣節及同仇敵愾精神之國族主義雕塑充斥於世，雕塑家被迫自學院、美展、賽事等純美術之殿堂走向公眾領域，雕塑作品轉而成為教育群眾的傳輸媒介、回應社會現實需求之視覺平臺，以及一種純粹的政治紀念碑，藉以凝聚群眾的愛國情操與民族向心力。（圖 11）

日本戰敗之後，臺灣再次成為中國政權管轄之地，大約從 1950 年前後開始，現代中國政治偉人如國父或蔣公（圖 12）、古代歷史人物如鄭成功、吳鳳、孔子等大型塑像（圖 13），有如雨後春筍般出現在臺灣各地的各種公共空間之中，這些塑像的共同時代特徵，都在於具有砥礪民族氣節、發揮同仇敵愾的積極社教功能，以及安撫戰火洗禮下流離失所人民的不安、彰顯民族認同，反映戰後時局的現況與社會需求。此外，時代人物雕像的製作亦值得關注，這些堪稱國家重臣、黨國元老或社會菁英如吳稚暉、于右任、連雅堂、杜聰明等公眾人物塑像的製作（圖 14），與日治時期以來接受社會名流、仕紳的私人委託有所不同。這些時代名人塑像，網羅了現代中國或臺灣在歷史、哲學、醫學、政治或藝術界最重要的領導階層、菁英楷模，雕塑家透過

塑像——尤其是樹立於公共空間的塑像——傳達強烈的人文精神，反映一種知識菁英作為社會中流砥柱的必要示範作用，以及學藝興國的濃烈政治色彩。¹⁹

戰後，公園、學校或公眾會所，成為以宣揚國家民族觀念之現代雕塑公共化的主要場所，雕塑自工作室走向真正的社會場域，轉換其社會身分。此時，雕塑不再只是美展出品的物件，而是一種具有承擔及彰顯國家權力及國民集體記憶之社會性景觀。從雕塑的美學本質及意義功能的角度來說，公共化過程中所產生形式及內涵上的轉變，例如從個人到群體、小我到大我、由私到公過程中所產生的社會責任，促使雕塑家必須結合其知識中介角色，投入喚起公眾時代使命之運作，而其中所蘊涵的社會精神特質，更成為其展現時代公共性之重要所在。

19 有關臺灣戰後雕塑發展的研究，請參考林明賢，〈戰後臺灣雕塑發展之觀察〉，《雕塑研究》，8期，（2012）：頁1-17；同氏，〈戰後臺灣雕塑之發展——以省展為例〉，《臺灣美術》，91卷，（2013）：頁52-75。

圖版：

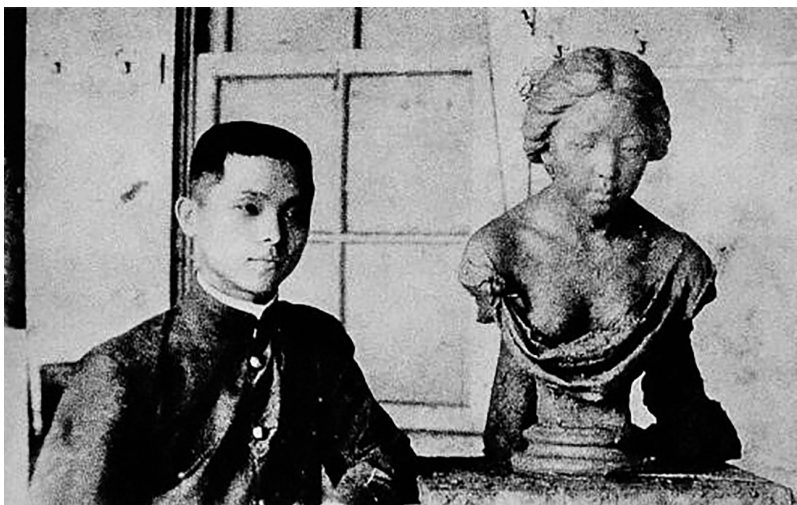


圖 1 黃水土，東京美術學校留學期間，1915-1922。



圖 2 高雄市永安村黃家古厝。



圖3 黃土水，〈釋迦出山像〉，
右的木雕原作，尺寸不詳，
1926，艋舺龍山寺供奉。

圖片來源：引自《臺灣今古談》
(1930)。



圖4 日治時期，艋舺龍山寺外觀，1927年以後。

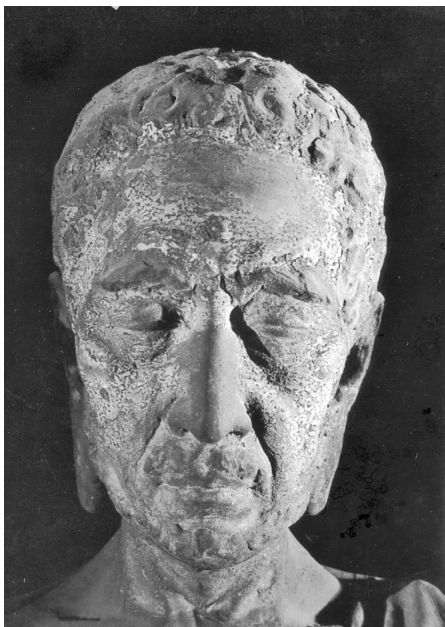


圖5 黃土水，〈釋迦出山（頭部）〉，石膏原模，尺寸不詳，1926。



圖6 清末／日治初期，臺北城西門（寶成門）、臺北石坊，1895.9-11。



圖7 〈後藤新平銅像〉，1911年落成，原立於總督府博物館側面（今國立臺灣博物館）。

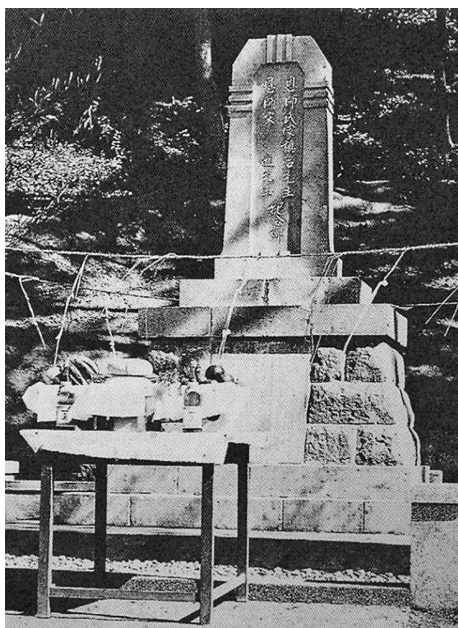


圖8 日治時期，學校常見之恩師碑供祭情形。

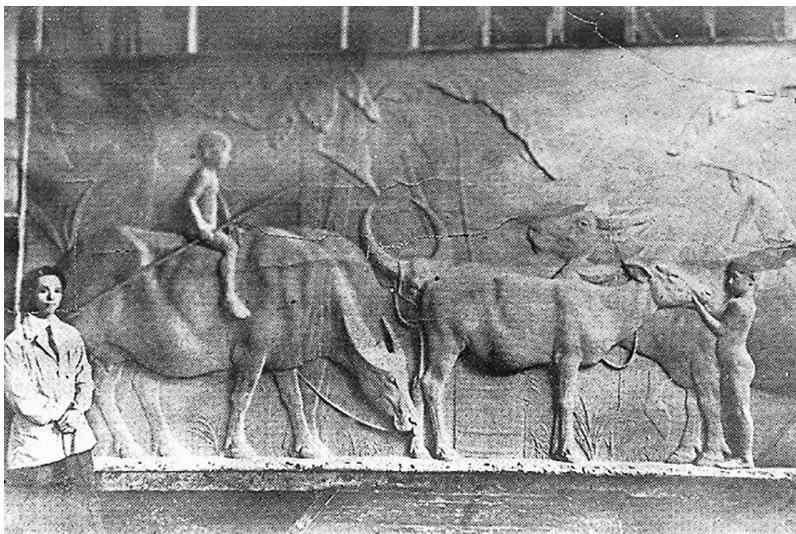


圖 9 黃土水與〈南國〉(水牛群像)合影，石膏浮雕，1930。



男 農夫 1951
2×16.6×11cm
藝術家家屬藏

圖 10 陳夏雨，〈農夫〉，樹脂，
47.2×16.6×11cm，1951，藝術
家家屬藏。

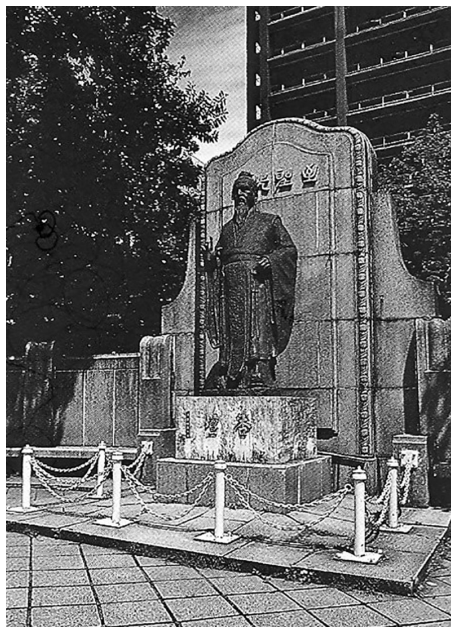


圖 11 戰後被取代後之孔子立像。

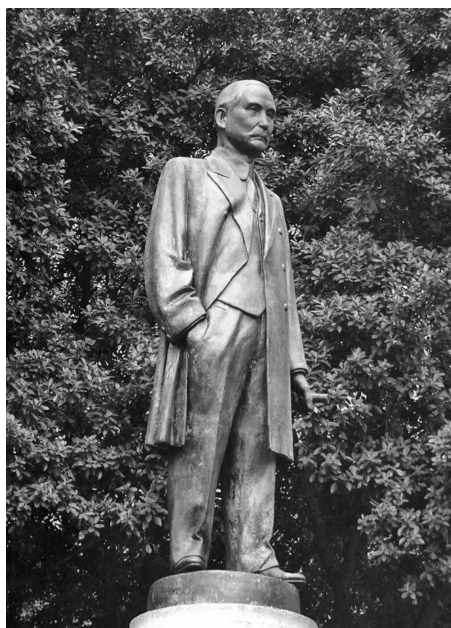


圖 12 蒲添生，〈國父立像〉，青銅，高 275cm，1949，臺北市中山堂藏。



圖 13 蒲添生，〈鄭成功立像〉，青銅，1956，置於臺南火車站圓環內。



圖 14 蒲添生，〈連雅堂先生像〉，1950。

參考書目

(一) 中日文論著

Grant H. Kester 著，吳瑪俐、謝明學、梁錦鑒譯，《對話性創作—現代藝術中的社群與溝通》，臺北市：遠流出版社，2006 年。

五十殿利治，《觀衆の成立—美術展・美術雜誌・美術史》，東京都：東京大學出版會，2008 年。

汪暉、陳燕谷主編，《文化與公共性》，北京市：生活・讀書・新知三聯書店，2005 年。

林明賢，〈戰後臺灣雕塑發展之觀察〉，《雕塑研究》第 8 卷（2012）：頁 1-17。

林明賢，〈戰後臺灣雕塑之發展—以省展為例〉，《臺灣美術》第 91 卷（2013）：頁 52-75。

李欽賢，《大地・牧歌・黃土水》，臺北市：雄獅圖書公司，1996 年。

李欽賢，《黃土水傳》，南投市：臺灣省文獻委員會，1996 年。

吳天賞，〈台陽展洋畫評〉，原載於《臺灣藝術》，1940 年月 6 號，收入顏娟英譯著，《風景心境—臺灣近代美術文獻導讀》，臺北市：雄獅圖書公司，2005 年，上冊，頁 334-336。

黃土水，〈出生於臺灣〉，原載於《東洋》，25-2/3（1922 年 3 月），收入顏娟英譯著，《風景心境—臺灣近代美術文獻導讀》，臺北市：雄獅圖書公司，2005 年，上冊，頁 126-130。

黃土水，〈臺灣的藝術係中國文化的延長與模仿〉，《臺灣日日新報》，1923 年 7 月 17 日 7 版，收入顏娟英譯著，《風景心境—臺灣近代美術文獻導讀》臺北市：雄獅圖書公司，2005，上冊，頁 131-132。

溪歸逸路，〈再談臺灣畫壇〉，原載於《臺灣時報》，1936 年 1 月號，收入顏娟英譯著，《風景心境—臺灣近代美術文獻導讀》，臺北市：雄獅圖書公司，2005 年，上冊，頁 521-524。

謝里法，〈臺灣近代雕刻的先驅者 黃土水〉，《雄獅美術》，第 98 期（1979）：頁 6-47。

謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》，臺北市：藝術家出版社，1995 年。

蕭瓊瑞，《臺灣近代雕塑史》，臺北市：藝術家出版社，2017 年。

顏娟英編著，《臺灣近代美術大事年表》，臺北市：雄獅圖書公司，1998 年。

顏娟英譯著，《風景心境—臺灣近代美術文獻導讀》，臺北市：雄獅圖書公司，2005 年。