楊英風的景觀雕塑及其風景表現
——以太魯閣山水系列爲中心

Lifescape Sculpture and Landscape Expression of Yuyu Yang—Focusing on the Taroko Landscape Series

龔詩文 | Shih-Wen Kung

元智大學藝術與設計系副教授

Associate Professor, Department of Art and Design, Yuan Ze University

來稿日期：2022年11月28日

通過日期：2023年4月21日

摘　　要

楊英風一生規劃眾多的景觀雕塑。其中，太魯閣系列以及不鏽鋼系列，分別代表楊氏的兩種不同的風景表現。前者乃是大刀闊斧的雕琢山水，造型突兀而銳利，氣勢磅礴；後者則是善用不鏽鋼鏡面效果的折射風景，造型圓潤而嬝繞，溫柔婉約。除此，針對上述作品，楊氏留下許多相關的設計方案以及理念說明。因此，造型之上，可以通過上述兩種系列雕塑的比較研究，從而闡述楊氏景觀雕塑的藝術特色，並且延伸至立體雕塑的風景表現。其次，上述兩種系列的基礎之上，通過作品與相關文案的相互比對，進而得以呈現藝術家楊英風畢生追求的精神、文化與美學的意涵。換言之，經由太魯閣系列與不鏽鋼系列的研究，某種程度之上得以體現楊英風一生追求的藝術觀。

關鍵詞：楊英風、景觀雕塑、風景表現、太魯閣系列、不鏽鋼系列

Abstract

Yuyu Yang had planned numerous Lifescape sculptures throughout his life. The Taroko series and the stainless steel series represent Yang's two different landscape expressions. The former are boldly carved sculptures, with sharp shapes and majestic momentum. The latter reflect the landscape, with rounded shape and graceful style. In addition, Yang left many related design proposals and concept explanations. Therefore, through the comparative study of the two series of sculptures, we can understand the artistic characteristics of Yang's Lifescape sculptures. Through the comparison of works and documents, we can learn the meaning of the artist's spirit, culture and aesthetics.

Keywords: Yuyu Yang, Lifescape Sculpture, Landscape Expression, Taroko Series, Stainless Steel Series

一、序

楊英風，字呦呦，1926 年生於宜蘭，1997 年逝於新竹，享年 72 歲。楊氏的年少時期，適逢動盪的 1940 年代以及 1950 年代。此時，楊氏先後就讀日本東京美術學校建築科、北平輔仁大學美術系、臺灣師範大學藝術系等，並於六十年代的 1963 年至 1966 年前往義大利，除了親身體驗西洋當代藝術之風貌，同時參與國立羅馬大學雕塑系、羅馬造幣學校以及諸多藝術團體的創作與研究活動，可謂學貫東西。[1]

其次，楊英風一生的創作豐富，風格多變。不但涉及平面的繪畫藝術，而且擅長立體的雕塑以及綜合雕塑與地形地貌的景觀雕塑，可謂全方位的藝術家。其中，尤以旅居義大利三年之後，回臺開創的融會古今東西的太魯閣系列以及不鏽鋼系列，分別前後地代表楊氏的兩種不同風景表現。前者乃是大刀闊斧的雕琢山水，造型突兀而銳利，氣勢磅礴；後者則是善用不鏽鋼鏡面效果的折射風景，造型圓潤而嬝繞，溫柔婉約。

首先，關於太魯閣山水系列的創作契機，學者鄭水萍以爲

> 大斧劈的氣勢來自自然中，來自於中國山水畫裏。楊氏仍保留了 S 形立體迴旋、與不完整雕刻手法，以及裝飾性雲紋圖騰適度的運用。古代的『天人合一』與近代生態思想在此合流……上承中國山水斧劈氣勢、下開朱銘、太極、人間系列，

1 關於楊英風生平資料，參考楊英風，〈自述〉，收錄於交通大學楊英風藝術研究中心主編、蕭瓊瑞總主編，《楊英風全集 15》（臺北：藝術家出版社，2005）。

為楊氏壯年原創典範之作。[2]

顯然，鄭氏此文以爲太魯閣山水的刺激之下，藝術家在東方的、中國傳統的山水畫當中，尋求西方的、現代的山水雕塑的靈感，[3]可謂楊氏學貫古今東西的代表作之一。

相對於此，蕭瓊瑞則是根據1970年前後製作的保麗龍模型，從保麗龍易於線性切割的特性出發，以爲：「部份這類作品，是利用加熱後的鐵線，切割大塊保麗龍板，形成一種類如斧劈的效果，然後再以翻銅手法，完成作品」。[4]除此，蕭瓊瑞主編的《楊英風全集1》以及《楊英風（1926-1997）：站在鄉土上的前衛》當中，[5]收錄〈日本萬國博覽會試作〉（表1-1至表1-3）、〈京劇的舞姿〉（表1-4）、〈沖天〉（表1-5）、〈神禽〉（表1-6）、〈太魯閣〉（表1-11）等保麗龍模型。此說後來亦爲許峰旗、楊裕富接受，其言：「1967年回國投入花蓮大理石廠後，開始以電熱線切割保麗龍模式創作太魯閣山水系列作品」。[6]

---

2 鄭水萍，〈楊英風之變—楊英風風格演變初探〉，《炎黃藝術》22期（1991.6）：頁32-36。

3 誠如後文將引蕭瓊瑞所言，「這種『風景式的雕塑』，在人類文明史上，也是少見的手法」。除此，東方傳統寺廟的彩繪與浮雕當中，或見斧劈風格的山水雕塑，參考龔詩文，〈山西平遙雙林寺彩塑裝飾的「山水」表現〉，《彩塑藝術學術研討會》，2004.10.29-30於臺北世界宗教博物館；龔詩文，〈水墨、石刻與寺廟—以彰化南瑤宮為例〉，《美學與視覺藝術學刊》5期（2013）：頁27-46。

4 蕭瓊瑞，《景觀．自在．楊英風》（臺北：雄獅，2004），頁118；蕭瓊瑞，〈臺灣近代雕塑的兩次典範轉移：以黃土水和楊英風為例〉，《臺灣美術》68期（2007.4）：頁48-63。

5 圖版見諸，《楊英風全集》；以及蕭瓊瑞、賴鈴如著，郭建廷譯，《楊英風（1926-1997）：站在鄉土上的前衛》（高雄：高雄市立美術館，2006）。

6 許峰旗、楊裕富，〈楊英風太魯閣系列與朱銘太極系列之雕塑作品創作解析〉，《藝術研究學報》1（2）期（2008）：頁103。

而後，蕭瓊瑞進一步指出

> 「太魯閣山水系列」的成型，應於 1969 年至 1970 年間……為了工作上的方便，也為了實際呈現構想的意念，楊英風開始嘗試利用保麗龍塊來作初步的模型……當整個塊狀的保麗龍，由通電加熱的電線緩慢走過時，就形成了一種山岩峭壁般的型態變化……外壁有著一些古老的紋飾，那是以加熱的尖型電鎔筆所刻劃出來的雲紋……這種「風景式的雕塑」，在人類文明史上，也是少見的手法。[7]

確實，根據蕭瓊瑞的研究，保麗龍的使用關鍵性地促成太魯閣山水系列的誕生。誠如〈太魯閣〉的保麗龍模型（圖 10）以及鑄鋁成品（表 1-11）的出現，頗具說服力。然而，保麗龍的使用除了促成太魯閣山水系列的誕生之外，誠如上述，藝術家似乎也以保麗龍的易於切割之特性，表現〈京劇的舞姿〉的衣袖以及〈神禽〉的鳥類意象。如此一來，太魯閣山水系列或許還須更多的刺激。換言之，技術的問題之外，或許還有視覺以及美學傳統之上的議題。

除此，誠如蕭瓊瑞所言，「太魯閣山水系列」的「風景式的雕塑」確實是人類文明史上少見的手法。事實上，自從日治時期以來，氣勢憾人、雄偉奇絕的太魯閣風景，一直吸引畫家前往描繪，甚至成爲全省美展國畫部門的重要代表性題材之一。[8] 然而，相對於平面性繪畫，

---

7 蕭瓊瑞，〈形象 / 意象 / 意念 / 觀念—楊英風雕塑創作的四個時期〉，《雕塑研究》4 期（2010）：頁 93-96。

8 邱琳婷，〈風景與文化：張穀年與省展國畫中的臺灣橫貫公路圖探析〉，收錄於《省展一甲子紀念專輯》（南投縣：臺灣省政府，2006），頁 64-81。

「立體」地表現太魯閣「風景」的「崇高之美」，確實可謂楊英風此一系列的一大特色。

其次，1969 年確立之後的太魯閣山水系列的造型特徵以及藝術的表現又是爲何呢？再者，源自太魯閣鬼斧神工的風景的山水雕塑，又是如何進入楊英風的景觀規劃案當中呢？同時，山水雕塑在景觀當中擔任甚麼角色呢？再者，此一角色與楊英風的景觀雕塑、甚至楊英風的造景、造園等環境美學之間，有何意義呢？最後，經常出現景觀規劃當中的太魯閣系列與不鏽鋼系列，有何關係呢？二者如何共構楊英風的景觀藝術呢？十分值得探討。

因此，本文將以太魯閣山水系列雕塑爲中心，整理楊英風自述的設計方案以及理念說明，同時比較對照楊英風創作此系雕塑前後的〈花蓮時期作品〉、〈日本萬國博覽會試作〉、〈山水系列試作〉，從而釐清太魯閣山水系列雕塑的成立過程。其次，依據造型元素、元素之組合以及組合之後的造型特徵，歸納太魯閣山水系列雕塑的類型與藝術表現。

再者，檢視藝術家一生的景觀規畫案，一邊理出使用太魯閣山水系列雕塑的景觀規畫案，同時注意太魯閣系列與不鏽鋼系列的相互依存關係，進而分析雕塑與景觀的藝術表現，尤其以太魯閣山水系列雕塑爲主的風景表現，一種兼含造型特徵與美學思想的立體性風景表現。

最後，通過太魯閣系列、不鏽鋼系列以及相關文案的相互比對，進而探討藝術家楊英風畢生追求的精神、文化與美學的意涵。

二、太魯閣山水系列雕塑的成立

（一）太魯閣風景與奇石收藏－〈開發〉與〈關西玉山溪口石〉

1967 年，楊英風應聘花蓮大理石場，同時深入太魯閣峽谷，感受鬼斧神工的自然奇景之餘，同時創作了融合古今東西的太魯閣山水系列雕塑，其言如下：

> 本人於一九六六年由羅馬返台，後因緣在花蓮榮民大理石工廠帶領花東地區大理石石材的發展與應用，一方面研究臺灣的石材與東方美學。這期間以中華民族博深的文化內涵與美學圖紋結合太魯閣山水造型和東部特產的大理石材料製作一系列石雕作品，共幾十件，主要表達建築意象和臺灣東部的景觀，都是應用花蓮榮民大理石工廠的機械和設備雕刻而成。完成後，應邀於一九七〇年日本大阪萬國博覽會展出。另有同這一系列的石雕創作約二十～三十件，一九六八年曾展出於東京保羅畫廊，當時受到許多的關注和喜愛，反應熱烈。[9]

> 民國五十六年，我深入東部山區，到花蓮榮民大理石廠工作，這樣的一個機運可以說是結束了我青年時期的表現學習階段，而進入了更深遠的思想領域。到過臺灣東部的人都知道，其險峭的山壁拔地而起，幽祕的清流垂直而下。嵌在山與山之間的

9 楊英風，〈由創作經驗談文化內涵與石雕藝術〉，原載《一九九七花蓮國際石雕藝術季國際石雕研討會論文集》，頁 1-20，收錄於《楊英風全集 13》，蕭瓊瑞編（臺北：藝術家出版社，2008），頁 330-338，尤其 335。

> 巨大石岩，層層展延，壯美逸勁，而就在這片山野之中，我得以窺見大自然在雕造自己的神祕過程，觀察大自然暴露著自己最深邃的部分。在山水之間，我震懾於自然質樸之碩美、自然動律之奇偉，我更了解到我們中國人講究回歸自然、天人合一的境界。[10]

根據以上的藝術家自述，清楚地交代此系山水雕塑的創作淵源與創作目標。其中，花蓮榮民大理石工廠的機械和設備，確實產生關鍵性作用，誠如以下將述的〈梨山賓館石雕群設置案〉當中的〈開發〉（圖 1）石雕。原來，1967 年楊英風受命承接梨山賓館石雕群設置案。此案當中，楊氏以爲「機器在它上面所刻劃的許多筆直、有力、縱橫的線條，連接著卷曲在中國青銅器的花紋」的〈開發〉一石，最能代表藝術家此案的中心思想，因爲「我要以它說明，古老的中國，該怎樣向現代開發」。[11]

顯然，此一作品當中，楊英風試圖以〈開發〉之名，連結中國青銅器所表徵的傳統，以及機器刻劃所表徵的現代開發。除此，更令人值得注意的是藝術家本人的視覺傳統及其活化此一視覺傳統的挑戰。[12] 亦即，〈開發〉一石的造型，爲何十分神似藝術家自己收藏

10　楊英風，〈〔水袖〕景觀大雕塑庭園新建工程規畫報告〉1987.5.30，收錄於《楊英風全集 10》，蕭瓊瑞編（臺北：藝術家出版社，2009），頁 235。

11　蕭瓊瑞，《楊英風全集 6》（臺北：藝術家出版社，2007），頁 131、141。

12　已故藝術史學者 Gombrich 曾經建議吾人關心藝術家心理中的傳統圖式（schema）以及創作之際的修正（correction）。因為圖式與修正之間，可以追索藝術家風格的淵源與變化，從而形成藝術的歷史性演變。E. H. Gombrich, *Art and illusion : A study in the psychology of pictorial representation* (Princeton: Princeton University Press, 2000).

的〈關西玉山溪口石〉（圖 2）呢？究竟二者之間，有無彼此影響的關係呢？或是二者皆爲藝術家的石藝美學之下的創作與收藏呢？

事實上，無論〈開發〉或是〈關西玉山溪口石〉，二者的造型都是低伏蜿蜒，宛若遠山，可謂介於東方雅石類型當中的「遠山形石」或是「形象石」之間，[13] 誠如明代林有麟於 1613 年編成的《素園石譜》卷三所收「形象石」的〈醉道士石〉（圖 3），也是造型類似的低伏蜿蜒、宛若遠山。因此，通過楊英風收藏的〈關西玉山溪口石〉，[14] 以及楊英風熱心參與的雅石收藏活動，[15] 得知楊氏熟稔東方傳統石藝美學，誠如後文將述的「瘦、皺、透、秀」的造型原則（表 3）。

再者，楊英風收藏的〈關西玉山溪口石〉以及楊英風設計的〈開發〉，二者造型類似，可以視爲《素園石譜》以來、雅石文化之下的傳統圖式（Schema）。換言之，二者之間未必相互影響，然而重要的是，二者交集的藝術家本身，不但熟稔東方傳統石藝美學，而且熟稔疊石、築山、理水的東方造園手法，誠如以下將述的花蓮期間留下的至少 20 件的大理石習作。

13 李樹華根據《素園石譜》，將雅石分成「遠山形石」、「近山形石」、「紋樣石」、「形象石」等四類。李樹華，〈中国盆景の文化史と技術史に関する研究〉，《ランドスケープ研究：日本造園学会誌》70(1) 期（2006.8）：頁 43-50。

14 根據家屬也是楊英風美術館館長的王維妮女士告知，此石乃是楊氏在 1980 年代購入。由此得知，創作〈太魯閣系列〉在先，購入〈關西玉山溪口石〉在後，二者可謂共同反應楊英風浸淫東方傳統的石藝美學，誠如本文表 3 所見。

15 《楊英風全集 15》保留許多雅石活動的相關記錄與文字。

（二）花蓮時期的嘗試－〈花蓮時期作品（二）〉（圖 5）

誠如上述，1967 年藝術家以花蓮盛產的大理石完成宮殿風的梨山賓館前的石雕群設置案。此案中，除了低伏造型的〈開發〉之外，亦見「近山形石」的尖銳三角形山石（圖 4）。此時，藝術家設計水池流水，完成東方傳統庭園造景的「一池三山」，[16] 從而得以對應梨山賓館的東方古典宮殿風格。

值得注意的是，藝術家此時也完成「近山形石」的大理石作品〈花蓮時期作品（二）〉（圖 5）。此一作品的造型呈現高聳的銳角三角形，類似《素園石譜》卷三所收的〈太秀華〉主峰（圖 6）。顯然，藝術家此時正通過〈花蓮時期作品〉以及梨山賓館的石雕群設置案，深切思索山水雕塑的可能性。誠如〈花蓮時期作品（十五）〉（圖 7）、〈花蓮時期作品（十七）〉（圖 8），乃是石藝美學之上對於庭園造景、尤其一池三山、或是三石石組、或是日本京都龍安寺石組的模擬（圖 9）。[17] 只不過，傳統的石藝美學以及庭園造景，似乎有待某種現代化的「開發」與刺激。

16　龔詩文，〈自然、山水與庭園—從中國、日本到臺灣〉，《臺中市文化局講座專輯》26 期（2008.12）：頁 255-272。

17　藝術家曾至京都研究庭園，同時也曾引用龍安寺石組以為疊石之說明。「在日本的京都，有一個受世人注意已久的庭園（圖一），龍安寺的庭園，偌大的庭園哩，沒有花花草草、假山、水池什麼的，您可以看見，只有兩頭堆置的幾塊石頭，以及旁邊用白色細碎石鋪襯在地上的整齊密排的紋路。」楊英風口述、劉蒼芝執筆，〈純樸的美是無可抗拒的〉，原載《正聲月刊》，198 期，頁 15-20，1975.1，收錄於《楊英風全集 15》，蕭瓊瑞編（臺北：藝術家出版社，2008），頁 90-94，尤其 91-92。

換言之，有待保麗龍使用的刺激之下的〈日本萬國博覽會試作〉的到來，從而嚐試修正（Correct）傳統的圖式（Schema），進而迎接〈山水系列試作〉的完成。因此，以下試以 E. H. Gombrich 的「圖式與修正」理論，[18] 分析太魯閣山水系列雕塑的成立過程。

（三）保麗龍 +〈日本萬國博覽會試作〉+〈山水系列試作〉

針對太魯閣山水系列雕塑，蕭瓊瑞提出保麗龍的關鍵影響，誠如前述引文所述。事實上，1967 年乃至 1972 年的陳故副總統紀念公園設計案，以及 1969 年乃至 1970 年的花蓮機場景觀規劃案，已經開始使用保麗龍製作模型，然未出現相關造型之設計。[19] 換言之，此時的楊英風尚未意識性地利用保麗龍材質的特性從而進入修正傳統圖式的階段。

其次，1969 年乃至 1970 年的〈大阪萬國博覽會中華民國館前庭景觀雕塑規劃案〉當中，首次出現線性切割保麗龍的〈太魯閣〉（圖 10）、〈沖天〉、〈京劇的舞姿〉、〈神禽〉、〈日本萬國博覽會試作〉（表 1-1 至表 1-6）等模型。[20]

---

18 Gombrich 以為藝術家創作之際，常依前人之傳統圖式（schema），從而一邊比對一邊修正（correction）對象，直到完成作品為止。如此一來，通過圖示與修正之間，可以追索藝術家風格的淵源與變化，從而形成藝術的歷史性演變。E. H. Gombrich, *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*, 2000.

19 蕭瓊瑞編，《楊英風全集 6》，頁 121、238。

20 楊英風，〈一個夢想的完成〉，楊英風數位美術館，2022.11.26 點閱，http://yuyuyang.e-lib.nctu.edu.tw/；釋寬謙，蕭瓊瑞，《楊英風全集 1》（臺北：藝術家出版社，2005），頁 426-428。

上述作品當中，可見正方體或是長方體的保麗龍，經過左上右下或是右上左下的放射性線條的切割，嘗試「神禽」或是「衣袖」等各種造型的可能性。其中，1969 年製作的〈太魯閣〉（圖 10）一般被視爲太魯閣山水系列的淵源。因爲造型之上，〈太魯閣〉也是採取「近山形石」的尖銳三角形，而且山麓之處置以小型山石，形成某種程度之上的「一池三山」，誠如《素園石譜》卷三所收的〈辰州砂床〉（圖 11）。

換言之，〈太魯閣〉的圖式之上仍然依循傳統之造型，然而形成造型的技法之上，尤其足以模擬斧劈皺摺的放射性切割線條，已經體現藝術家開始啓動圖式的修正，然而尚未完成。因爲較之日後成型的山水雕塑，1969 年的〈太魯閣〉仍然保有強烈的傳統圖式—宛如〈辰州砂床〉一般的三角形，而且尚未出現雲紋。因此，具備放射性線條切割以及曲繞雲紋的太魯閣山水系列雕塑，恐怕必須等到下一系列的〈山水系列試作〉之後，方才得以完成圖式的改革，從而確認此一新風格—亦即太魯閣山水系列的到來（表 1）。

三、太魯閣山水系列的類型、造型特徵與藝術表現

（一）三角類型

此一類型始自 1969 年的〈太魯閣〉（表 1-11），包含 1969 年的〈夢之塔〉（表 1-13）、1969 年的〈水袖〉（表 1-14）、1970 年的〈有容乃大〉（表 1-15）、1974 年的〈風（扭轉乾坤）〉（表 1-26）、1974 年的〈造山運動〉（表 1-27）。

其次，此類造型的特徵，在於傳統圖示的三角造型，顯然密切關

係歷代《石譜》或是庭園石組一般的傳統圖示，可謂山水系列的造型基礎。其次，三角造型的一面施以左上右下或是右上左下的直線性、放射性線條切割痕跡，另外一面則是雕鑿蜿蜒曲繞的雲雷紋樣。再者，時代越後，三角造型的扭曲程度越大，誠如 1974 年的〈風〉，又名〈扭轉乾坤〉，可以發現藝術家追求飄風扭動之下的雕塑表現。顯然，直線性、放射性的皺摺，雲雷紋的裝飾，或是逐漸旋轉的造型，或可視爲藝術家嘗試突破傳統圖式的努力。

（二）縱長類型

此一類型始自 1970 年代的〈山水系列試作（二）〉（表 1-8），包含 1970 年代的〈山水系列試作（三）〉（表 1-9）、1971 年的〈晨曦〉（表 1-17）、1972 年的〈龍穴（晨曦）〉（表 1-20）、1975 年的〈乾坤〉（表 1-28）、1976 年的〈昇華（四）〉（表 1-29）、1976 年的〈正氣〉（表 1-30）、1976 年的〈鬼斧神工〉（表 1-31）、1977 年的〈起飛（二）〉（表 1-33）。

其次，此類造型的特徵，在於強調垂直升起的長方體。其中，長方體的一面施以左上右下或是右上左下的直線性、放射性線條切割痕跡，另外一面則是雕鑿蜿蜒曲繞的雲雷紋樣。再者，〈山水系列試作（二）〉、〈山水系列試作（三）〉顯然保留庭園石組一般的傳統圖式，然而 1971 年的〈晨曦〉以後，已經扶正傾斜的長方體，從而遠離庭園傳統的圖示，確立此一縱長類型的太魯閣山水系列。

（三）橫長類型

此一類型始自 1969 年的〈山水〉（表 1-12），包含 1970 年代的〈山水系列試作（一）〉（表 1-7）、1970 年代的〈山水系列試作

（四）〉（表 1-10）、1971 年的〈玉宇壁〉（表 1-16）、1971 年的〈大鵬（二）〉（表 1-18）、1972 年的〈風雲〉（表 1-19）、1972 年的〈起飛（一）〉（表 1-21）、1973 年的〈稻穗〉（表 1-22）、1973 年的〈豐年〉（表 1-23）、1973 年的〈太魯閣峽谷〉（表 1-24）、1974 年的〈鴻展〉（表 1-25）、1976 年的〈南山晨曦〉（表 1-32）、1977 年的〈起飛（三）〉（表 1-34）。

其次，此類造型的特徵，在於強調橫向發展的長方體。其中，長方體的一面施以左上右下或是右上左下的直線性、放射性線條切割痕跡，另外一面則是雕鑿蜿蜒曲繞的雲雷紋樣。除此，此類尚有造型變化，可以分成三種亞型。

其一，1970 年代的〈山水系列試作（一）〉（表 1-7）、1971 年的〈大鵬（二）〉（表 1-18）、1974 年的〈鴻展〉（表 1-25）、此一亞型的特徵在於長方體上方的放射線出口之處，營造既「透」又「漏」的缺口。

其二，1969 年的〈山水〉（表 1-12）、1971 年的〈玉宇壁〉（表 1-16）、1972 年的〈風雲〉（表 1-19）、1973 年的〈稻穗〉（表 1-22）、1973 年的〈豐年〉（表 1-23）、1977 年的〈起飛（三）〉（表 1-34）。此一亞型的特徵在於強調長方體剖的放射性皺摺，故而上一亞型的缺口，在此已經補齊。

其三，1973 年的〈太魯閣峽谷〉（表 1-24）、1976 年的〈南山晨曦〉（表 1-32）。此一亞型的特徵在於組合各式長方體，從而表達某種特定之造型。誠如〈太魯閣峽谷〉乃是組合兩個兩兩相對的橫長類型。相對於此，〈南山晨曦〉則是某種類似人體造型意象的傳達。歸之，楊英風的太魯閣山水系列的類型、造型特徵與藝術表現，可以歸納如下表（表 2）所示。

表 2、太魯閣山水系列類型一覽表

	1	2	3	4	5	6	7
1							
2							
3a							
3b							
3c							

（四）線性平行的皺摺與彎曲迴旋的雲雷紋

歸納上述三種類型，大體經歷〈太魯閣〉以及〈山水系列試作〉的嘗試之後，舉凡 1969 年的〈夢之塔〉（三角類型）、1971 年的〈晨曦〉（縱長類型）、1969 年的〈山水〉（橫長類型），已經出現「線性平行的皺摺」以及「彎曲迴旋的雲雷紋」等兩種造型特徵。

「線性平行的皺摺」顯然得力於保麗龍材質之使用，從而選用並且修正傳統圖式的斧劈皴等山水畫筆法；至於「彎曲迴旋的雲雷紋」，則是誠如前述〈開發〉（圖 1）所見一般的殷商青銅器的鑄造紋樣。關於此面，楊英風自述如下：「而這些花紋則是中國特具的。並且從許多古銅器幻化出來的。」[21]「殷商銅器的鑄紋，素以其抽象、自然、生命力神秘的表現著稱於世，此外、它也是中國民族獨有的藝術造型……。」[22]

再者，「線性平行的皺摺」除了彰顯保麗龍材質的特性之外，更重要的是彰顯中國千年以來的石藝美學的「瘦、皺、透、秀」等造型原則，如下。

21　楊英風，〈邁向大自然〉，原載《設計家》5 期（1968.1）：頁 31-33，收錄於《楊英風全集 13》，蕭瓊瑞編（臺北：藝術家出版社，2008），頁 42-46，尤其 45。

22　楊英風口述、劉蒼芝撰寫，〈大地春回〉，原載《大地春回》（1974.10），頁 1-5，收錄於《楊英風全集 14》，蕭瓊瑞編（臺北：藝術家出版社，2008），頁 52-59，尤其 57-58。

（五）「瘦、皺、透、秀」的造型原則

誠如前文所述，通過〈關西玉山溪口石〉的收藏以及〈開發〉、〈花蓮時期作品〉、〈太魯閣〉等作品的設計，得知楊英風熟知中國傳統的石藝美學。關於此面，楊英風頻頻提及宋代以來的「瘦、皺、透、秀」等造型原則（表 3），其言如下。

> 米芾在玩味石頭之餘，更重要的是，他研創了一系列玩賞鑑定「美」石的學理。這番微妙的創議，可以說也揭示了中國山水畫、雕塑、造園等藝術特質的表現方法。米芾論石：「曰瘦、曰縐、曰透」，以後有人又加了一個「秀」，成為後人賞石所崇尚的四原則：瘦、縐、透、秀。所謂瘦，則線條鮮明、生動、簡單有力。質地密緻。所謂縐者，是表面粗糙自然，自由奔放。透則是石質漏有空間，或窪洞或縫隙，疏而有秩，富有變化；秀則是蘊有自然靈秀之氣……鑑石四原則也就是雕塑四原則，唯有這四原則的把握，才能創造一個活有生機的作品，而展示廣大豐實的內涵。[23]

根據藝術家所言，不但提出「瘦、皺、透、秀」的造型原則，而且逐一細述。因此，吾人只要對照四項原則以及上述的類型與特徵，

23 楊英風，〈從一顆石頭觀看世界—東方雕塑第一課：認識石頭〉，原載《美術雜誌》26 期（1972.12），頁 3-5，收錄於《楊英風全集 15》，蕭瓊瑞編（臺北：藝術家出版社，2008），頁 69-72，尤其 69-70。

得知「線性平行的皺摺」正是傳達石藝美學的「瘦」、「皺」；至於上述各石的殘缺破洞之處，正是傳達石藝美學的「透」、「秀」；甚而言，傳達「醜」的石藝美學。[24]

（六）水袖與陽光的表現—形似的挪用

其次，「線性平行的皺摺」除了傳達「瘦、皺、透、秀」的石藝美學之外，同時涉及形似（likeness）的挪用（appropriation）法則。[25] 原來，源自山水皴法的「線性平行的皺摺」，一但形成特定的造型語彙之後，原始意義的連結也將與日俱衰。如此一來，已經固定的造型語彙，往往因爲形似之故，從而傳達原始意義之外的事物。事實上，楊英風對於〈水袖〉的自述，正是很好的例證，其言如下：「以京劇的水袖舞動為題、山水的氣勢為型。放射性的線條，是舞動中的寬袖皺摺，也是京劇水袖中的雲水紋。」[26]「以中國自然山川大

24 「中國人喜歡石頭是有歷史的，玩石、賞石、雕石都演進成專門的道理而傳世不朽……我個人運用石頭，不從玩賞的觀點入手，而是從雕塑的觀點入手。我把石頭當做雕塑素材去重組、重鑿。但是中國石藝要點的『瘦』、『皺』、『透』、『秀』、『醜』幾乎成了我做石雕的黃金律，不論如何都脫不開它」楊英風，〈我雕塑景觀中的金石盟〉，原載《大同》62 卷 23 期（1980.12），頁 3-8，收錄於《楊英風全集 14》，蕭瓊瑞編（臺北：藝術家出版社，2008），頁 229-233，尤其 232。

25 「挪用」一詞，實為美學美術史用語 appropriation 的中文翻譯，意指藝術家的巧妙構思之下，對於相似造型的風格轉換，從而體現藝術家的天生才情，詳見 Robert S. Nelson, Richard Shiff, *Critical terms for art history* (Chicago: Univ. of Chicago Pr., 1996). . ネルソン（Robert S. Nelson）編、シフ（Richard Shiff）編，秋庭史典譯、加藤哲弘監譯、鈴木廣之監譯，《美術史を語る言葉：22 の理論と實踐》（東京：ブリュッケ，2002）。

26 楊英鏢，〈水袖—雕塑家楊英風作於 1972〉，收錄於《楊英風全集 12》，蕭瓊瑞編（臺北：藝術家出版社，2011），頁 384。

地的磅礴氣勢為行，皺摺歷歷處，是造山運動時劇烈擠壓後的痕跡，也是京劇水袖舞動的雲水紋，自信而豪邁。」[27]

根據藝術家自述，「線性平行的皺摺」既可傳達「山水的氣勢」，也可表示「京劇水袖舞動的雲水紋」，山水以及水袖二者共享同一造型語彙，可謂形似原則之下的歧義性（ambiguity）。[28]

再者，「線性平行的皺摺」既可傳達「山水的氣勢」以及「京劇水袖舞動的雲水紋」之外，尚可表示類似型態的陽光。在〈彰化吳公館庭園暨住宅景觀規畫案〉當中，藝術家設計了〈晨曦（龍穴）〉（圖 13），並且留下題記如下（圖 12）。「晨曦 / 晨曦透過一棵高 / 聳屹立之參天古 / 木而放射出無限 / 的光茫在壯碩堅 / 毅的氣勢中穩 / 健地向上昇展 / 楊英風'84」[29]

顯然，藝術家以「一棵高聳屹立之參天古木」形容縱長類型的〈晨曦〉。同時，右上左下的放射性「線性平行的皺摺」，傳達由上而下「放射出無限的光茫」。換言之，通過形似的法則，藝術家正以

27 楊英風，〈苗栗新東大橋橋頭藝術工程服務建議書〉1997.2，收錄於《楊英風全集 12》，蕭瓊瑞編（臺北：藝術家出版社，2011），頁 403、405。

28 此地的歧義性（ambiguity）意指「線性平行的皺摺」既可傳達「山水的氣勢」、「京劇水袖舞動的雲水紋」，也可表現形似的「陽光」。事實上，歧義性 (ambiguity) 注重「一詞多義」、「不確定性」、「曖昧形象」，經常刺激藝術創作，故為當代的藝術與設計之教學所重視。參考 Susan Orr, Alison Shreeve, *Art and design pedagogy in higher education: knowledge, values and ambiguity in the creative curriculum* (New York, NY: Routledge, 2018).

29 蕭瓊瑞，《楊英風全集 9》（臺北：藝術家出版社，2009），頁 308。

「線性平行的皺摺」傳達風景藝術的精隨的陽光，[30]從而在造型之上，挑戰蕭瓊瑞所說的「在人類文明史上，也是少見的手法」的「風景式的雕塑」。

四、景觀設計當中的太魯閣山水系列雕塑

《楊英風全集 6-12》收錄 165 件 1953 年乃至 1997 年爲止的景觀規劃案，包含完工與未完工者。其中，至少 36 案使用太魯閣山水系列雕塑，如表 4 所列。檢視 36 案的使用狀況，大體得知，藝術家將其分成三類，亦即作爲觀賞之雅石、作爲建築之造型（包含宗教法器）、作爲庭園之假山，以下說明之。

（一）觀賞雅石

此類包含 1969 年大阪萬博的〈太魯閣〉（表 4-2），1980 年板橋蕭婦產科的〈夢之塔〉與〈南山晨曦〉（表 4-17），1981 年葉榮嘉公館的〈有容乃大〉（圖 14），1983 年吳公館庭園的〈水袖〉（表 4-22），1983 年埔里靜觀蘆的〈花蓮試作（二）〉與〈正氣〉（表 4-23）等 5 案。

30　藤田治彥以為風景畫的要件有三，亦即陽光、空氣與空間。藤田治彥，《風景畫の光：ランドスケープ・ヨーロッパ・美の掠奪》（東京：講談社，1989），頁 27。

以上多爲大理石原作或是翻鑄放大之作品，而且放置台座之上，以爲觀賞之用。事實上，楊英風曾經自述如下：「一個石頭，常常被供奉在庭園裡一個顯著的位置上或客廳的水盆裡。古人玩石，悟出許多『美』的原則—瘦、皺、透、秀；在單純的石頭中，可以感覺到一個完整的宇宙。這是中國人深厚的文化所透達的境界。」[31]

（二）建築造型（包含宗教法器）

此類包含 1969 年大阪萬博的〈夢之塔〉、〈水袖〉、〈有容乃大〉（表 4-1 至表 4-2），1971 年文華酒店的〈玉宇壁〉、〈晨曦〉、〈大鵬（二）〉（表 4-4），1972 年關島的〈夢之塔〉（圖 17），1973 年良美公司的〈起飛（一）〉（圖 16），1973 年史波肯博覽會的〈豐收〉、〈頂天立地〉、〈太魯閣峽谷〉（表 4-7），1975 年桃園機場聯絡道路景觀雕塑案的〈水袖〉（表 4-10），1975 年淡江大學的〈乾坤〉（表 4-11），1980 年臺北市政府及市議會建築規劃案的〈豐收〉（表 4-16），1980 年輔仁大學理學院小聖堂規畫案的〈聖體櫃（南山晨曦）〉（祭台（太魯閣峽谷）〉（表 4-18），1983 年吳公館庭園的〈晨曦（龍穴）〉（表 4-22），1984 年臺北淡水觀音山大橋紀念雕塑的〈慶功成（水袖＋不鏽鋼系列）〉（圖 18、19），1986 年新加坡華聯銀行前景觀雕塑設置案的〈力之華（水袖）〉（表 4-26），1986 年花蓮航空站大樓右側景觀大雕塑庭園的〈水袖〉（表 4-27），1989 法源寺

31 楊英風口述、劉蒼芝撰寫，〈巨靈之歌〉，原載《明日世界》2 期（1975.10）：頁 62-67，收錄於《楊英風全集 13》，蕭瓊瑞編（臺北：藝術家出版社，2011），頁 96-103，尤其 101-102。

覺風佛教景觀雕塑公園規劃案的〈三摩塔（夢之塔）〉（1995 年臺北市政府景觀雕塑設置規劃方案的〈有容乃大〉（表 4-33），1996 年苗栗新東大橋橋頭藝術工程設計案的〈有容乃大〉（表 4-34），1997 年臺北火車站景觀雕塑設置案的〈水袖〉（表 4-35），1997 年臺北縣法鼓山入口山門的〈正氣〉（表 4-36）等 18 案。

綜合此類，既有室內造景者，誠如良美公司的〈起飛（一）〉。也有室內空間之區隔，誠如史波肯博覽會的〈豐收〉、〈頂天立地〉、〈太魯閣峽谷〉。也有結合建築，從而美化者，誠如文華酒店的〈玉宇壁〉、〈晨曦〉、〈大鵬（二）〉。甚至也有成爲建築造型者，誠如關島的〈夢之塔〉。

其次，也有樹立戶外以爲宏偉的入口意象，誠如淡江大學的〈乾坤〉（表 4-11）、吳公館庭園的〈晨曦（龍穴）〉、法鼓山入口山門的〈正氣〉。或是紀念碑一般的宏偉景觀，誠如桃園機場聯絡道路景觀雕塑案的〈水袖〉、臺北市政府及市議會的〈豐收〉、淡水觀音山大橋紀念雕塑的〈慶功成〉、新加坡華聯銀行的〈力之華〉、花蓮航空站的〈水袖〉、臺北市政府的〈有容乃大〉、苗栗新東大橋的〈有容乃大〉、臺北火車站的〈水袖〉。

除此，也有結合東西宗教的神聖與崇高，誠如輔仁大學理學院小聖堂的〈聖體櫃（南山晨曦）〉、〈祭台（太魯閣峽谷）〉，或是法源寺的〈三摩塔（夢之塔）〉。

整體而言，上述的太魯閣山水系列雕塑，大多屬於三角類型或是縱長類型，取其高聳造型的崇高美感。而且，尺寸宏偉，誠如未完成的法鼓山入口山門的〈正氣〉，預計高達 20 公尺。事實上，太魯閣山水系列雕塑正是對應花蓮峽谷的崇高風景的創作，故而容易展現高聳的氣勢。誠如苗栗新東大橋的設計方案當中，藝術家的自述如下：

「以中國自然山川大地的磅礴氣勢為行，皺摺歷歷處，是造山運動時劇烈擠壓後的痕跡，也是京劇水袖舞動的雲水紋，自信而豪邁。」[32]

（三）庭園假山

此類包含 1969 年大力鐘錶的〈夢之塔〉（圖 15），1973 臺北市光復國小環境美化規劃案的〈水袖〉（表 4-8），1974 年裕隆新店廠的〈鴻圖〉（圖 20），1976 年清華大學的〈昇華（四）〉（表 4-12），1976 年愛哈沙地區的〈豐收〉（表 4-13），1976 年利雅德的〈巨蔭（南山晨曦）〉（表 4-14），1979 年新竹國家藝術園區的〈起飛〉（表 4-15），1980 年三義裕隆的〈起飛（三）〉（表 4-19），1981 年葉榮嘉公館的〈豐收〉（圖 21）與〈起飛（四）〉（表 4-20），1982 新竹科學園區景觀雕塑設置案的〈水袖〉（表 4-21），1983 年吳公館庭園的〈奔騰（起飛）〉（表 4-22），1985 臺中中興大學校園景觀雕塑規劃案的〈水袖〉、〈風〉（表 4-25），1987 年臺灣美術館的〈豐收〉（表 4-29），1987 年筑波霞ヶ浦的〈水袖〉（表 4-28），1992 輔仁大學校園景觀規畫案的〈正氣〉、〈太極〉（表 4-31），1992 苗栗全國花園雕塑高爾夫球場案的〈水袖〉、〈太極〉、〈擎天門〉、〈正氣〉、〈太魯閣〉、〈鬼斧神工〉、〈造山運動〉（表 4-32）等 16 案。

綜合此類，包含三角類型的〈夢之塔〉、〈水袖〉、〈風〉、〈太魯閣〉、〈造山運動〉，縱長類型的〈昇華（四）〉、〈起飛（四）〉、〈正氣〉、〈擎天門〉，以及橫長類型的〈鴻圖〉、〈豐收〉、〈巨蔭（南山

32 楊英風，〈苗栗新東大橋橋頭藝術工程服務建議書〉，收錄於《楊英風全集 12》，蕭瓊瑞編（臺北：藝術家出版社，2011），頁 403、405。

晨曦）〉、〈起飛〉、〈起飛（三）〉、〈奔騰（起飛）〉、〈太極〉。顯然，數量之上，橫長類型的山水雕塑，頗佔優勢。此一結果，應是楊英風以石代山，並以池水呼應山石，從而營造山水合一的自然風光。誠如藝術家以爲巨石可以代替假山，其言如下：「中國庭園重視山水是最大特色。在此，我用石頭來代替『山』，除了立起的大石頭以外，又安排了許多散置的小自然石，好像是大石頭生下的小石頭，其間種有花草。」[33]

再者，楊英風以爲有山必須有水，如此一來，方能山水調和，誠如大力鐘錶的〈夢之塔〉（圖 15），便是立在水池當中；誠如裕隆新店廠的〈鴻圖〉（圖 20），也是樹立在水池石組之旁；誠如愛哈沙地區的〈豐收〉、利雅德的〈巨蔭（南山晨曦）〉、葉榮嘉公館的〈豐收〉、臺灣美術館的〈豐收〉，都是堆砌水池一側。關於山水與庭園的關係，楊英風的發言如下：「石頭為中國庭園美化之一大要素，中國人自古有玩賞石頭之喜好。……水是中國庭園的要素之一，有山（雕塑為山）必要有水，山水始可調和，取其剛柔相濟之美。」[34]「中國的景園，有『山』一定要有『水』，山水相合，剛柔並濟，才是完整的自然」[35]「『有山有石有水』，仁智的感情躍出……」[36]「庭園中

33　楊英風口述、劉蒼芝撰寫，〈扣著一柱擎天門〉，原載《房屋市場月刊》25 期（1975.8），收錄於《楊英風全集 7》，蕭瓊瑞編（臺北：藝術家出版社，2008），頁 248。

34　楊英風，〈裕隆公司嚴董事長慶齡銅像及其景觀美化說明〉，收錄於《楊英風全集 7》，蕭瓊瑞編（臺北：藝術家出版社，2008），頁 223、226。

35　楊英風，〈板橋新天地〉，收錄於《楊英風全集 7》，蕭瓊瑞編（臺北：藝術家出版社，2008），頁 266。

36　楊英風，〈青山綠水，長相左右—記銘傳 蔣公銅像及庭園設計〉，《銘傳校刊》99 期（1976.11），收錄於《楊英風全集 7》，蕭瓊瑞編（臺北：藝術家出版社，2008），頁 418。

如無山水之建置；即庭不離水，水不離石，實難造就中國庭園之特質。山為石頭、假山，水為泉湧、水池……」[37]

（四）典範轉移與歷史定位—從「雕塑」到「景觀雕塑」的「東方立體美學」

整體而言，誠如上述藝術家的自述，正是體現明代計成《園冶》所見一般的東方造園原則，亦即「築山」、「疊石」、「理水」的三大法則。[38] 如此一來，原本源於太魯閣山水的雕塑系列，正在楊英風的巧思之下，從傳統圖示的「石藝美學」，亦即瘦、縐、透、秀的賞石、鑑石四原則，昇華至藝術家一生念茲在茲的「環境藝術」。亦即，從「雅石」邁向「庭園」，從「雕塑」邁向「景觀雕塑」、「景觀藝術」，回歸「東方立體美學」。其言如下：

> 雕塑，本質上原就是立體美學的實作……進一步與大環境結合構成景觀雕塑……此項觀念的突圍而立，似為西方文明潮流所影響，事實上，雕塑與景觀藝術的結合觀念，早已存在於東方立體美學之中。東方的造園學，建築學，結合自然山水景態的表現，可為例證處，彼彼皆是……。[39]

---

37 楊英風，〈楊英風致臺灣省主席謝東閔書信〉，收錄於《楊英風全集 6》，蕭瓊瑞編（臺北：藝術家出版社，2007），頁 426。

38 計成原著、陳植注釋，《園冶》（臺北：明文，1982）。

39 楊英風，〈從突破裡回歸—論雕塑與環境必然性的配合〉，原載《淡江建築》4 期（1972），收錄於《楊英風全集 13》，蕭瓊瑞編（臺北：藝術家出版社，2007），頁 56-63，尤其 56-57。

確實，楊英風的巧思之下，太魯閣的大自然山水，儼然幻化成爲「雕塑」乃至「景觀雕塑」，進而昇華爲「環境美學」俯視之下的「東方立體美學」。換言之，此時的楊英風，兼容現代與傳統。無怪乎學者蕭瓊瑞稱之爲臺灣現代雕塑的「典範轉移」，[40] 同時確立楊英風在臺灣現代雕術的歷史定位，[41] 一種富含「東方立體美學」的「景觀雕塑」乃至「雕塑」。

五、結　論

楊氏一生十分重視中國傳統的賞石以及造園之審美法則。首先，賞石四原則、太魯閣峽谷的鬼斧神工以及通電加熱切割保麗龍技法的結合之下，通過〈花蓮時期作品〉、〈日本萬國博覽會試作〉、〈山水系列試作〉等系列性作品的嘗試，楊氏完成了傳統圖示的修正，從而創造了三種類型的太魯閣山水系列雕塑，亦即三角類型、縱長類型、橫長類型。

其次，楊氏結合雕塑與景觀，至少在 36 個景觀規劃案當中，使用太魯閣山水系列雕塑。其中，雕塑既可成爲觀賞之雅石，也可緊密關係建築之造型，並且統合運用於庭園的造景當中。此時，楊氏運用東方造園的築山、疊石、理水等造園之原則，巧妙地以太魯閣

40　蕭瓊瑞，〈臺灣近代雕塑的兩次典範轉移：以黃土水和楊英風為例〉。

41　關於臺灣雕塑史總論，參考陳志誠，《二十世紀臺灣雕塑史綱要》（臺中：臺灣美術館，2007）；蕭瓊瑞，《臺灣現代雕塑史》（臺北：藝術家出版社，2017）。

山水系列雕塑代替山石，並與池水結合，從而創造山水合一、陰陽調和的理想性景觀，同時促使雕塑與景觀的結合，完成楊氏一生念茲在茲的景觀雕塑（Lifescape Sculpture），展現太魯閣山水系列雕塑的風景表現。

但是，太魯閣山水系列雕塑的創作大多集中 1969 年乃至 1977 年。爲何 1977 以後未見太魯閣山水系列的創作呢？此與該年前後、楊英風學生朱銘的正式個展的推出是否有關呢？尤其楊英風的山水系列以及朱銘的太極系列，皆爲大刀闊斧之風格，值得再次比較研究。[42] 根據寬謙法師（楊英風女兒）告知，楊英風確實因爲照顧朱銘之故，從而停止太魯閣山水系列的創作。再者，鄭惠美也曾提及 1990 年代的楊英風訪問當中，楊氏親口證實停止太魯閣山水系列的原由，如下。

> 鄭：聽說您為了培育朱銘，把歷史博物館（一九七六）及日本的展覽檔期都讓給了他，是嗎？而您原先所發展的「太魯閣山水」系列，斧劈的紋理與氣勢，幫助了朱銘開展了「太極」系列，最後您甚至放棄了「太魯閣山水」系列，是嗎？楊：對，那是真的。我要展覽對我來說檔期很簡單，所以我是故意要留給他的。雖然當時歷史博物館有一位日本的專家顧問，他不喜歡朱銘的作品，但是我還是說服了何館長，他第一次大膽的啟

42 此面可參前引鄭水萍，〈楊英風之變—楊英風風格演變初探〉；以及許峰旗、楊裕富，〈楊英風太魯閣系列與朱銘太極系列之雕塑作品創作解析〉，頁 103-116。

用朱銘，也沒想到展覽的效果很好。為了要推出朱銘的「太極」，我就停止「太魯閣山水」系列，因為會干擾到他的系列發展。鄭：您真是用心良苦，但是有的老師不一定會這麼做。楊：我看得很開，我不是只有山水系列而已，我是說我的目標是放在環境美學，他要發展就讓他去，讓他在國際間打響知名度。而最主要是我不是要當雕刻家，我是要當環境藝術家，環境藝術家要做的東西太多了，不差山水這個系列。要一個年輕人成功並不簡單，不協助他，機會就沒了。不過，朱銘也很努力，很聰明，主要是他的人品很好，國外也有很多人幫忙他。藝術家最主要是人品，尤其是中國的藝術家。中國人是從宇宙的真理去尋找境界，有高尚的人品才能做出好的作品。[43]

再者，相對於單一雕塑的集中性創作，使用此系雕塑的景觀設計，卻是一直持續藝術家到過世爲止。其中，雖然 1973 年的〈東西門〉設計已經始用不鏽鋼抽象系列，但是再次使用不鏽鋼系列的景觀規劃案，似乎必須等到 1976 年的清華大學校內雕塑設置案，而且此案同時使用太魯閣系列以及不鏽鋼系列。此一現象亦見 1980 年的苗栗三義裕隆汽車工廠正門景觀規劃案、1984 年的臺北淡水觀音山大橋紀念雕塑（圖 18、19）、1986 年的新加坡華聯銀行景觀規劃案、1987 年的筑波霞浦高爾夫球場案、1992 年的輔仁大學校園景觀規

43　感謝寬謙法師以及鄭惠美女士提供相關資料。鄭惠美，〈回歸單純—形塑生命共相的楊英風〉，《藝術家》271 期（1997.12），頁 413。

畫案、1992 年的苗栗全國高爾夫球場案、1996 年的苗栗新東大橋案。上述諸案當中，不鏽鋼系列的使用似乎日益增加，此一趨勢亦見其他的景觀規劃案，反應 1980 年代藝術家專注於不鏽鋼抽象系列的創作。[44]

換言之，以 1977 年爲界，之前的景觀設計大多使用太魯閣山水系列雕塑，之後則是大多使用不鏽鋼系列。其中，1990 年代以後，[45] 出現太魯閣山水系列雕塑 + 不鏽鋼抽象系列 + 庭園疊石的綜合使用的趨勢，體現藝術家現代化之餘不忘東方傳統的造園美學，誠如前述鄭惠美的訪問稿所見，楊英風「不是只有山水系列而已」，楊英風的「目標是放在環境美學」之上。只不過此面討論涉及不鏽鋼系列雕塑的分析與研究，留待日後討論。

44 楊英風，〈宏觀美學〉，收錄於《呦呦楊英風豐實的'95》，楊英風美術館編（臺北：新光三越文教基金會、楊英風藝術教育基金會，1995）。

45 楊英風自述 1992 年以後，再次發揚景觀雕塑的理念。楊英風，〈宏觀美學〉。

圖　版：

圖 1　楊英風，〈開發〉。
圖片來源：《楊英風全集 1》，頁 424，圖 AD223。

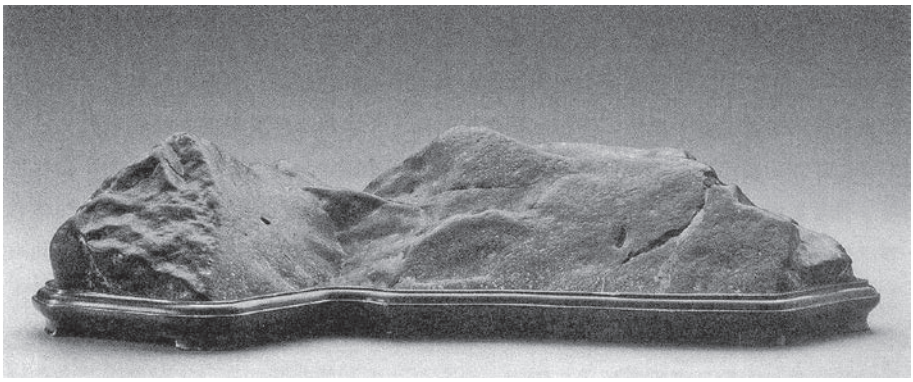


圖 2　楊英風收藏關西玉山溪口。
圖片來源：《楊英風全集 13》，頁 399。

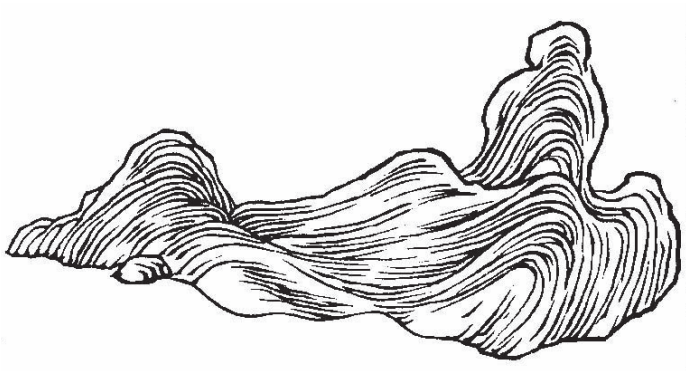


圖 3　醉道士石素園石譜卷三
圖片來源：《素園石譜》，卷三。

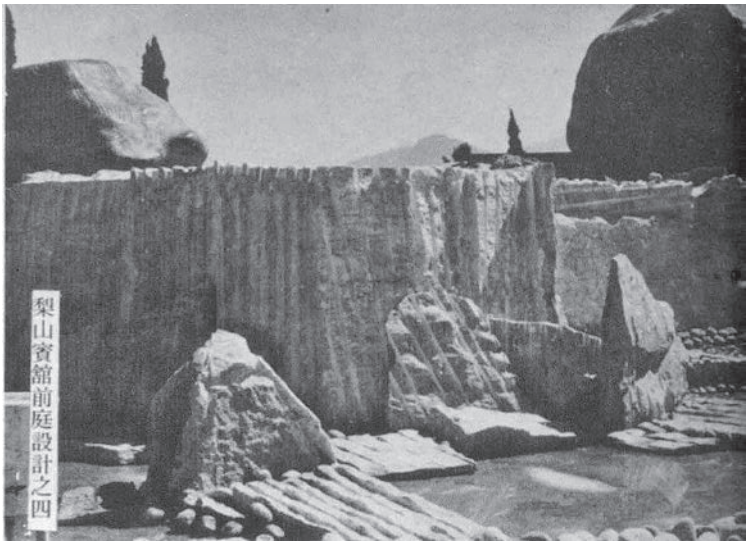


圖 4　梨山賓館前石雕
圖片來源：《楊英風全集 1》，頁 140。

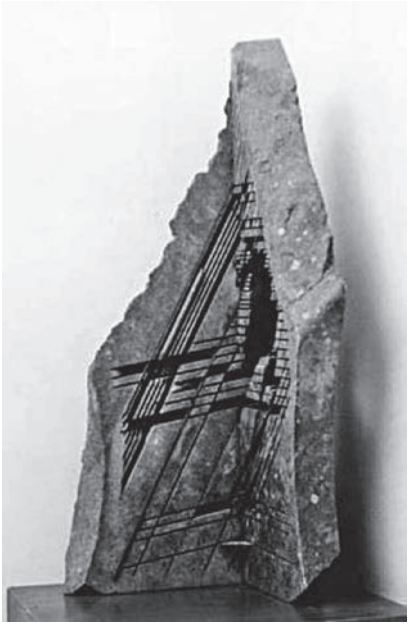


圖 5　花蓮時期作品（二），大理石，45×51×23cm，1960 年代。
圖片來源：《楊英風全集 1》，頁 426，圖 AD230。

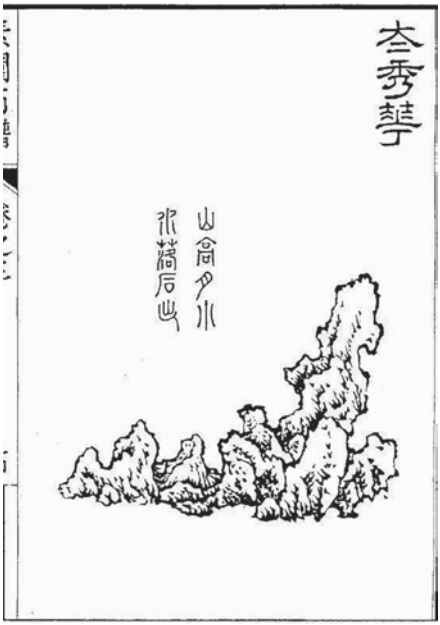


圖 6　太秀華石
圖片來源：《素園石譜》，卷三。

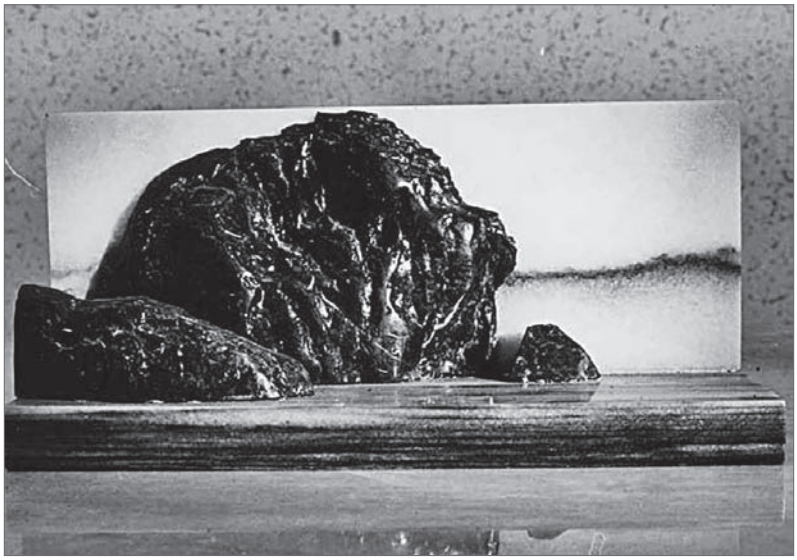


圖 7 花蓮時期作品（十五）。
圖片來源：《楊英風全集 1》，頁 426，圖 AD231。

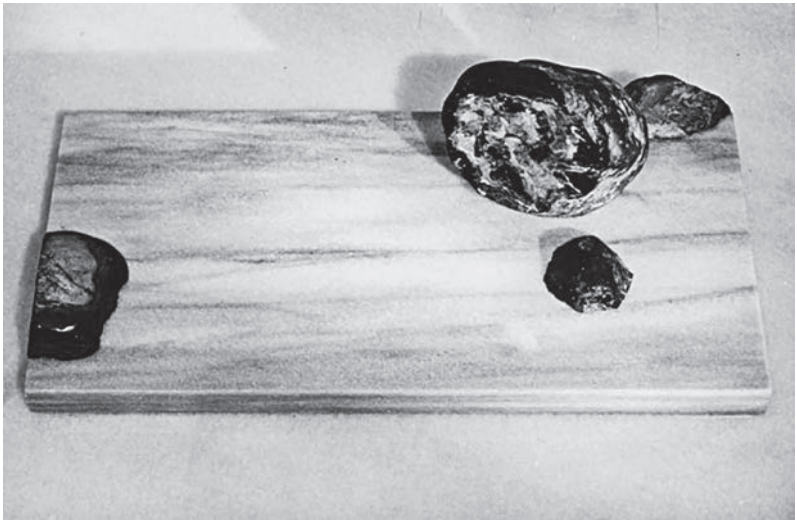


圖 8 花蓮時期作品（十七）。
圖片來源：《楊英風全集 1》，頁 427，圖 AD233。

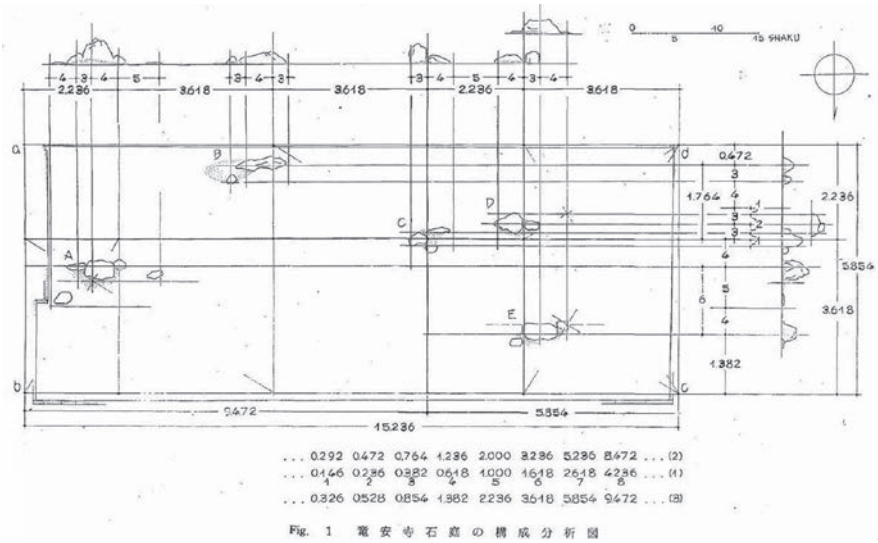


圖 9　龍安寺石庭示意圖

圖片來源：江山正美，〈竜安寺庭園の構成について〉，《造園雜誌》30（2）期（1966.12.）：頁 2-6。

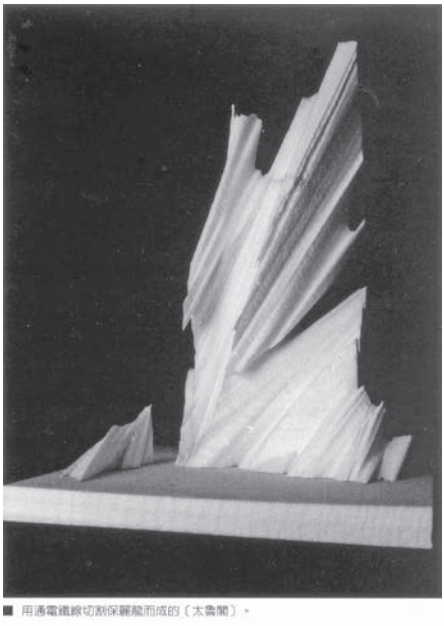

■ 用通電鐵線切割保麗龍而成的〔太魯閣〕。

圖 10　楊英風，〈太魯閣〉，保麗龍，1969。

圖片來源：蕭瓊瑞賴鈴如著，郭建廷譯，《楊英風（1926-1997）：站在鄉土上的前衛》，高雄：高雄市立美術館，2006，頁 143。

圖 11　辰州砂床。
圖片來源：《素園石譜》，卷三。

〔晨曦〕（〔龍穴〕）完成影像（2005，龐元鴻攝）

圖 12　〈晨曦（龍穴）〉之題記，彰化吳公館，1984。
圖片來源：《楊英風全集 9》，頁 308 右上。

圖 13　楊英風，〈晨曦（龍穴）〉，1984。
圖片來源：《楊英風全集 9》，頁 308 下。

圖 14　楊英風，〈有容乃大〉，1981-4，葉榮嘉公館。
圖片來源：楊英風數位美術館。

圖 15　楊英風，〈夢之塔〉，1969，大力鐘錶中壢廠。
圖片來源：《楊英風全集 6》，頁 323。

圖 16　楊英風，〈起飛（一）〉，良美公司，1973。
圖片來源：楊英風數位美術館。

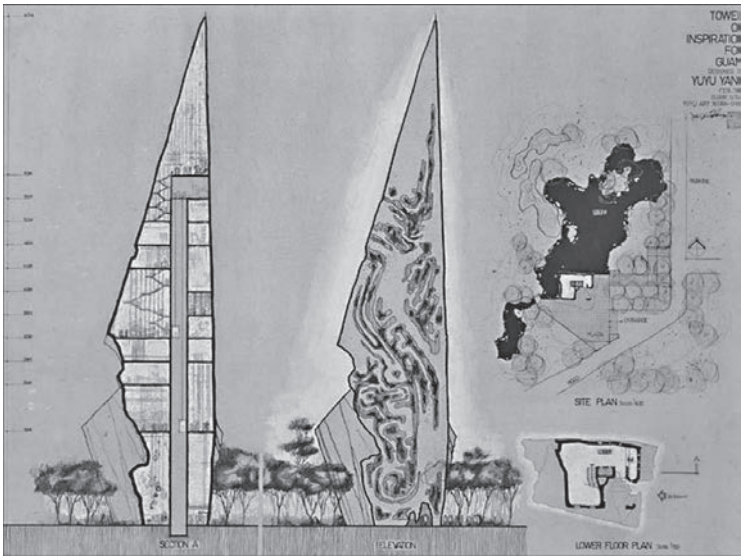


圖 17　美國關島〈夢之塔〉景觀雕塑設置案設計圖。
圖片來源：楊英風數位美術館。

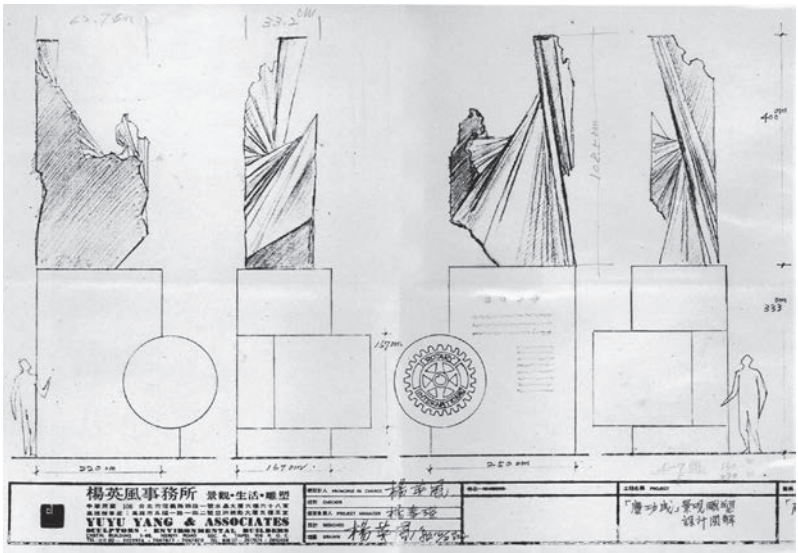


圖 18　楊英風，〈慶功成〉，1984。
圖片來源：《楊英風全集 9》，頁 423。

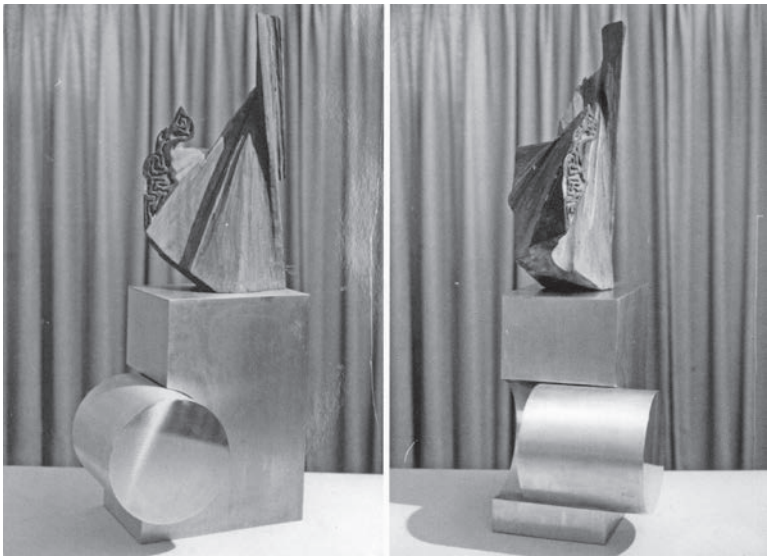


圖 19　楊英風，〈慶功成〉，1984。
圖片來源：《楊英風全集 9》，頁 424。

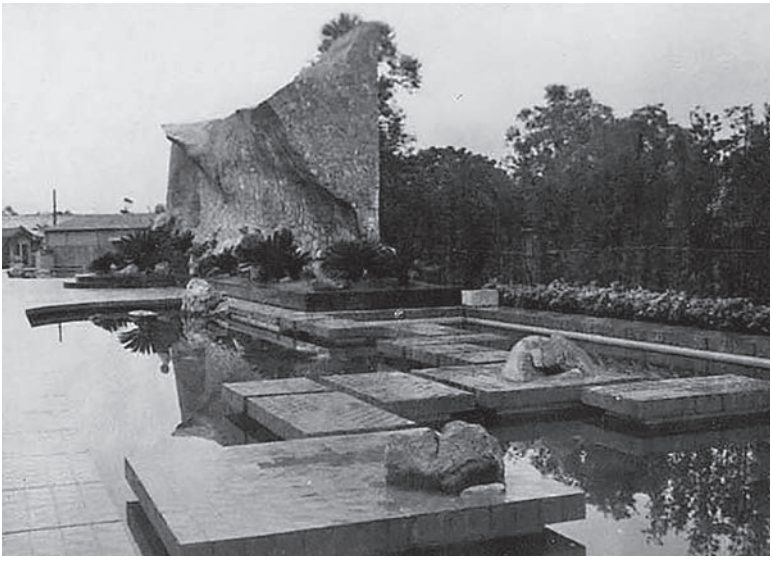
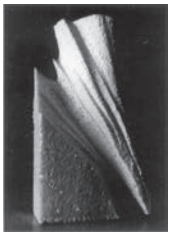
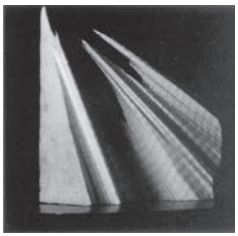
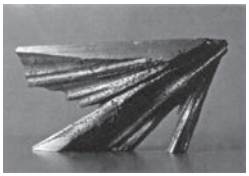


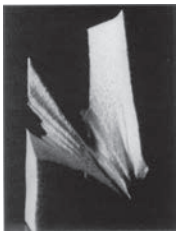
圖 20　楊英風，〈鴻圖〉，1974，裕隆新店廠。
圖片來源：楊英風數位美術館。

圖 20　楊英風，〈豐收〉，1981，葉榮嘉公館。
圖片來源：楊英風數位美術館。

表 1、太魯閣山水系列一覽表

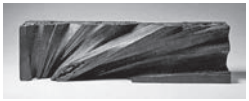
號	名稱	尺寸 / 材質 / 年代	圖版	出處或景觀案[46]
01	日本萬國博覽會試作（七）	尺寸不詳 / 保麗龍 /1969		《楊英風全集 1》，頁 426 左下
02	日本萬國博覽會試作（八）	尺寸不詳 / 保麗龍 /1969		《楊英風全集 1》，頁 426 右下
03	日本萬國博覽會試作（九）	尺寸不詳 / 保麗龍 /1969		《楊英風全集 1》， 頁 427 左上
05	沖天	尺寸不詳 / 保麗龍 /1969		《楊英風全集 1》，頁 427 右下

46 未註明出處者，取自楊英風數位美術館。景觀案的年代以最早年份表記。

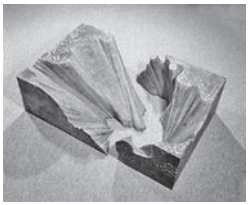
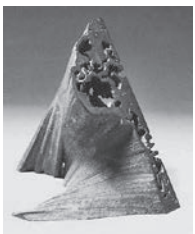
號	名稱	尺寸 / 材質 / 年代	圖版	出處或景觀案
06	神禽	尺寸不詳 / 保麗龍 /1969		《楊英風全集 1》，頁 428 左上
07	山水系列試作（一）	尺寸不詳 / 銅 /1970 年代		《楊英風全集 1》，頁 428 右上
08	山水系列試作（二）	尺寸不詳 / 銅 /1970 年代		《楊英風全集 1》，頁 428 右下
09	山水系列試作（三）	尺寸不詳 / 銅 /1970 年代		《楊英風全集 1》，頁 429 左上
10	山水系列試作（四）	尺寸不詳 / 銅 /1970 年代		《楊英風全集 1》，頁 428 右上

號	名稱	尺寸 / 材質 / 年代	圖版	出處或景觀案
11	太魯閣	58×37×36cm/ 鋁 /1969		《楊英風全集 1》，頁 427 左下
12	山水	11.5×31.5×22 cm / 銅 /1969		景觀，頁 120
13	夢之塔	91×12.5 ×23.5 cm / 銅 /1969		大阪萬博（1969） 大力鐘錶（1969） 關島（1972） 蕭婦產科（1980） 新竹法源寺（1988）
14	水袖	52×47×21 cm / 銅 /1969		大阪萬博（1969） 光復國小（1973） 新竹科學（1983） 彰化吳公館（1983） 觀音山大橋（1984）中興大學（1985） 新加坡華聯（1986） 花蓮航空站（1986） 筑波（1987） 臺北火車站（1997）

號	名稱	尺寸 / 材質 / 年代	圖版	出處或景觀案
15	有容乃大	82×45×24 cm / 銅 /1970		大阪萬博（1969）? 葉榮嘉（1981） 苗栗全國（1992）臺北市議會（1995） 苗栗新東大橋（1996）
16	玉宇壁	230×1850×185 cm / 大理石、水泥、鋼筋 /1971		新加坡文華酒店
17	晨曦	高約 180cm/ 水泥 / /1971		新加坡文華酒店
18	大鵬（二）	高約 180cm/ 水泥 / 1971		新加坡文華酒店

號	名稱	尺寸 / 材質 / 年代	圖版	出處或景觀案
19	風雲	尺寸不詳 / 銅 / 1972		
20	龍穴（晨曦）	74×31×26 cm / 銅 /1972		彰化吳公館（1983）[47]
21	起飛（一）	17.8×38×8 cm / 銅 /1972		國際大廈（1973） 新竹國家藝術園區（1979） 彰化吳公館（1983）
22	稻穗	15×57.5×10 cm / 銅 /1973		史波肯（1973）愛哈沙（1976）葉榮嘉（1981）臺灣美術館（1987）

47 「晨曦 / 晨曦透過一棵高 / 聳屹立之參天古 / 木而放射出無限 / 的光茫在壯碩堅 / 毅的氣勢中穩 / 健地向上昇展 / 楊英風'84」(《楊英風全集》9，頁 308)

號	名稱	尺寸 / 材質 / 年代	圖版	出處或景觀案
23	豐年	11.5 × 31.5 × 22 cm / 銅 /1973		同稻穗
24	太魯閣峽谷	38.5×140×84.5 cm 銅 /1973		史波肯（1973） 輔仁大學（1980）
25	鴻展	尺寸不詳 / 銅 /1974		臺北新店裕隆汽車廠（1974）
26	風（扭轉乾坤）	29×33×5 cm / 銅 /1974		中興大學（1985）
27	造山運動	銅 /27×24×3/1974		苗栗全國高爾夫球場（1992）

號	名稱	尺寸 / 材質 / 年代	圖版	出處或景觀案
28	乾坤	尺寸不詳 / 銅 / /1975		淡江大學（1975）
29	昇華（四）	尺寸不詳 / 材質不詳 /1976		清華大學（1976）
30	正氣	110×32.5×23.5 cm / 銅 /1976		輔仁大學（1992） 苗栗全國（1992）
31	鬼斧神工	49.5×22×10 cm / 銅 /1976		苗栗全國（1992）
32	南山晨曦	40×69×20.5 cm / 銅 /1976		沙國利雅德（1976） 蕭婦產科（1980） 三義裕隆（1980）

號	名稱	尺寸 / 材質 / 年代	圖版	出處或景觀案
33	起飛（二）	16.5×97×13 cm / 木 /1977		葉榮嘉（1981）
34	起飛（三）	銅 / 材質不詳 /1977		三義裕隆（1980） 彰化吳公館（1983）

表 3、「瘦、皺、透、秀」文獻一覽表

號	文獻與出處
01	「在花蓮的海邊，我找到一塊古樸的頑石，它並非全合古人玩石所企求的『瘦』、『皺』、『透』、『秀』的標準……」（楊英風，〈邁向大自然〉，原載《設計家》5 期（1968.1）：頁 31-33，收錄於《楊英風全集 13》，蕭瓊瑞編，頁 42-46，尤其 43，臺北：藝術家出版社，2008。）
02	「米芾在玩味石頭之餘，更重要的是，他研創了一系列玩賞鑑定『美』石的學理。這番微妙的創議，可以說也揭示了中國山水畫、雕塑、造園等藝術特質的表現方法。米芾論石：『曰瘦、曰縐、曰透』，以後有人又加了一個『秀』，成爲後人賞石所崇尚的四原則：瘦、縐、透、秀。所謂瘦，則線條鮮明、生動、簡單有力。質地密緻。所謂縐者，是表面粗糙自然，自由奔放。透則是石質漏有空間，或窪洞或縫隙，疏而有秩，富有變化；秀則是蘊有自然靈秀之氣…鑑石四原則也就是雕塑四原則，唯有這四原則的把握，才能創造一個活有生機的作品，而展示廣大豐實的內涵。」（楊英風，〈從一顆石頭觀看世界—東方雕塑第一課：認識石頭〉，原載《美術雜誌》26 期（1972.12），頁 3-5，收錄於《楊英風全集 15》，蕭瓊瑞編，頁 69-72，尤其 69-70，臺北：藝術家出版社，2011。）
03	「『瘦、皺、透、秀』之自然質樸原則之應用，可表現中國式的林園之美 ...」（楊英風口述、劉蒼芝撰寫，〈臺北青年公園規畫建議草案〉，收錄於《楊英風全集 7》，蕭瓊瑞編，頁 250，臺北：藝術家出版社，2008。）

號	文獻與出處
04	「古人玩石，悟出許多『美』的原則—瘦、皺、透、秀；在單純的石頭中可以感覺到一個完整的宇宙。」（楊英風口述、劉蒼芝執筆，〈巨靈之歌〉，原載《明日界》2 期（1975.2）：頁 62-67，收錄於《楊英風全集 13》，蕭瓊瑞編，頁 96-103，尤其 101，臺北：藝術家出版社，2008。）
05	「中國人論石品石質的『瘦、皺、透、秀』四訣，是我一向欽佩遵奉的準則，並依此作爲自己安排石頭、組合造型的章法。」（楊英風口述、劉蒼芝執筆，〈太空行—從花蓮看世界〉，原載《房屋市場月刊》20 期（1975.3），頁 51-54，收錄於《楊英風全集 14》，蕭瓊瑞編，頁 70-77，尤其 75，臺北：藝術家出版社，2009。）
06	「古代造園的技巧不是不可沿用，但是應限於原則性的。例如：石之美、瘦、皺、透、秀的運用，留有餘地、存眞遺樸、曲折迴繞……等，值得發揚。」（楊英風口述、劉蒼芝執筆，〈雙林花園話南海〉，原載《房屋市場月刊》22 期（1975.5）：頁 103-107，收錄於《楊英風全集 14》，蕭瓊瑞編，頁 89-95，尤其 94，臺北：藝術家出版社，2009。）
07	「米芾在玩味石頭之餘，更重要的是，他研創了一系完賞石頭，鑑定石頭的學理。這番微妙的創意，可以說也揭示了中國山水畫及雕塑、造園等藝術特質的表現方法。米芾論石：『曰瘦、曰皺、曰透』，以後有人又加了一個『秀』，成爲後人賞石，玩石所依據的四原則；瘦、皺、透、秀。所謂瘦，是線條鮮明、生動、簡單有力、質地密緻。所謂皺，是表面粗糙自然，自由奔放。透，則是石質透有空間，或窪洞或縫隙，疏而有秩，富有變化。秀則是蘊有自然靈秀之氣。這四原則

號	文獻與出處
07	的建立，遂成後世的鑑石經典，賞石的標準。而且直接影響到繪畫、雕塑、建築的造型及結構。」（楊英風口述、劉蒼芝執筆，〈石裡乾坤〉，原載《正聲》203 期（1975.6）：頁 24-29，收錄於《楊英風全集 14》，蕭瓊瑞編，頁 104-108，尤其 105，臺北：藝術家出版社，2009。）
08	「中國人發現石頭中的美，有著特別的稟賦，能直接解讀出石頭上的形式美，宋代大書畫家米芾總結了三條形式美原則：瘦、皺、透。中國人還解讀出了石頭的形而上，近代作家林語堂說：山峰的靜默、偉大和永久性，可說是中國人喜歡石頭的原因。」（楊英風，〈從一顆石頭來看世界〉，收錄於《景觀．自在．楊英風》，蕭瓊瑞編，臺北：雄獅，2004。）
09	「像石頭的欣賞，在中國有長遠的歷史，發展出一套完美的「石藝美學」，講究石頭的瘦、皺、透、秀……我發現花蓮的石頭，具有一種強大的力與美，跟我國大陸的山水有異曲同工之妙，於是我創造一系列有關山水的雕塑，表現臺灣地理環境的特色……」（楊英風，〈談「生活空間的美化」〉，1975.8.16 台視節目「住的展覽」之講稿，收錄於《楊英風全集 15》，蕭瓊瑞編，頁 141-143，尤其 142，臺北：藝術家出版社，2011。）
10	「一個石頭，常常被供奉在庭園裡一個顯著的位置上或客廳的水盆裡。古人玩石，悟出許多『美』的原則—瘦、皺、透、秀；在單純的石頭中，可以感覺到一個完整的宇宙。這是中國人深厚的文化所透達的境界。」（楊英風口述、劉蒼芝撰寫，〈巨靈之歌〉，原載《明日世界》2 期（1975.10）：頁 62-67，收錄於《楊英風全集 13》，蕭瓊瑞編，頁 96-103，尤其 101-102，臺北：藝術家出版社，2008。）

號	文獻與出處
11	「中國人喜歡石頭是有歷史的，玩石、賞石、雕石都演進成專門的道理而傳世不朽…我個人運用石頭，不從玩賞的觀點入手，而是從雕塑的觀點入手。我把石頭當做雕塑素材去重組、重鑿。但是中國石藝要點的『瘦』、『皺』、『透』、『秀』、『醜』幾乎成了我做石雕的黃金律，不論如何都脫不開它」（楊英風，〈我雕塑景觀中的金石盟〉，原載《大同》62 卷 23 期（1980.12）：頁 3-8，收錄於《楊英風全集 14》，蕭瓊瑞編，頁 229-233，尤其 232，臺北：藝術家出版社，2009。）
12	「中國人玩賞雅石知歷史由來已久，然而歷代雖有興移，亦不出愛石，鑑石如米元章者，所獨鑠，『瘦、縐、透、秀』之評品爲尊」（楊英風，〈借古開今（蔡丁財）- 爲石藝賦新意〉，原載蔡丁財編著《石之美—中國賞石藝術的起源與發展》，收錄於《楊英風全集 13》，蕭瓊瑞編，頁 399-400，尤其 399，臺北：藝術家出版社，2008。）
13	「米芾在玩賞石頭之餘，研創了『瘦、皺、透』石鑑賞原理，後人又加了一個『秀』成爲賞石四原則。所謂『瘦』是線條鮮明、生動、簡單有力、質地密緻。『皺』是表面粗糙、自由奔放。『透』是結構漏有空間、疏而有秩、富於變化。『秀』是蘊有自然靈秀之氣。」（楊英風，〈石的聯想〉，原載《臺灣手工業》34 期（1990.1）：頁 4-11，收錄於《楊英風全集 15》，蕭瓊瑞編，頁 325-326，尤其 325）。
14	「『樹石之美』的發現與欣賞…到『瘦、皺、透、秀』精闢圓融的見解，具現出中國人對樹石欣賞的智慧…」（楊英風，〈《樹石千秋》序之一〉，原載《樹石千秋》，頁 2，1991.04.25，收入《楊英風全集 15》，蕭瓊瑞編，頁 331，臺北：藝術家出版社，2011。）

號	文獻與出處
15	「中國人對石頭的發現與欣賞已有數千年的歷史……到北宋光元章獨創品評石頭以『瘦、皺、透、秀』爲尊，雅石或置於書齋案頭、或佈於圓林庭景，都是借收攝自然於生活中，凝煉豐實圓融的生活美學。」（楊英風，〈尺寸千里〉，原載《醉人雅石》，收錄於《楊英風全集 15》，蕭瓊瑞編，頁 345-346，尤其 345，臺北：藝術家出版社，2011。）
16	「中國人對石頭的發現與欣賞已有數千年的歷史，從「舜之居於深山之中、與大石居之」崇尚自然的化育，到北宋米元章獨創品評石頭以「瘦、縐、透、秀」爲尊，雅石或置於書齋案頭、或佈於園林庭園，都是借收攝自然於生活中，凝煉豐實圓融的生活美學，由小見大，體會自然和生命的法則，進而超越物質環境的限制，對整個人生、宇宙和世界都能表現出圓融觀照的思想。」（楊英風，〈由創作經驗談文化內涵與石雕藝術〉，原載《一九九七花蓮國際石雕藝術季國際石雕研討會論文集》，收錄於《楊英風全集 13》，蕭瓊瑞編，頁 330-338，尤其 330，臺北：藝術家出版社，2008。）

表 4、太魯閣系列景觀案一覽表

號	規劃案 / 年代	名稱 / 原出年代	完成與否	其他
01	日本大阪世界博覽會〈鳳凰來儀〉景觀雕塑設置案（1970）	夢之塔 /1969 水袖（舞、舞姬）/1969 有容乃大 /1970?	完成模型	雕塑＋建築 確立時期
02	日本大阪世界博覽會中華民國館附設榮民大理石工廠攤位佈置設計	太魯閣 /1969	完成模型	雕塑＋雅石 確立時期
03	臺灣大力鐘錶中壢廠景觀雕塑設置案（1969-1970）	夢之塔 /1969	完成	雕塑＋庭園 最初設置
04	新加坡文華酒店景觀規劃案（1970-1973）	1. 玉宇壁 /1971 2. 晨曦 /1971 3. 大鵬（二）/1971	完成	雕塑＋建築 應用類型
05	美國關島景觀雕塑設置案（1972-1974）	夢之塔 /1969	未完成	雕塑＋建築
06	臺北國際大廈七樓良美公司 1973	起飛（一）/1973	完成	雕塑＋建築
07	美國史波肯世界博覽會中國館美化工程 1973-1974	1. 大地豐收（豐收、豐年、播種、插秧、稻穗）/1973 2. 頂天立地 /1973 3. 太魯閣（太魯閣峽谷）/1973	未完成	雕塑＋建築

號	規劃案 / 年代	名稱 / 原出年代	完成與否	其他
08	臺北市光復國小環境美化規劃案 1973-1975	水袖 /1969	完成	雕塑 + 庭園 出現不鏽鋼
09	裕隆新店廠景觀雕塑暨銅像製作案 1974-1975	鴻圖 /1974	完成	雕塑 + 庭園
10	桃園國際機場聯絡道路景觀雕塑〈水袖〉設置規劃案 1975	水袖 /1969	未完成	雕塑 + 景觀 26×23×10M
11	淡江 25 週年紀念景觀雕塑〈乾坤〉設計 1975	乾坤 /1975	未完成	12×3×4M 雕塑 + 建築
12	新竹清華大學校門設計暨校內雕塑設置案 1976-1977	昇華（四）/1976 鳳凰（不鏽鋼）	完成	雕塑 + 校園 太魯閣 + 不鏽鋼？
13	沙國愛哈沙地區生活環境開發計畫案 1976-1977	豐收 /1973	未完成	雕塑 + 庭園
14	沙國利雅德峽谷公園規畫案 1976-1977	巨蔭（南山晨曦）/1976	未完成	雕塑 + 庭園
15	新竹國家藝術園區 1979	起飛（一）/1973	完成	雕塑 + 庭園
16	臺北市政府及市議會建築規劃案 1980	豐收 /1973	未完成	約一層樓高 雕塑 + 建築

號	規劃案 / 年代	名稱 / 原出年代	完成與否	其他
17	板橋蕭婦產科醫院屋頂花園規畫設計案 1980	哲人 /1959 夢之塔 /1969 南山晨曦 /1976	完成	雕塑 + 雅石
18	臺北輔仁大學理學院小聖堂規畫案 1980-1982	聖體櫃（南山晨曦）/1976 祭台（太魯閣峽谷）/1973	完成	雕塑 + 建築（宗教）
19	苗栗三義裕隆汽車工廠正門景觀規劃案 1980-1988	起飛（三）/1977 晨曦鳳鳴（生命之火）（不鏽鋼）/1969 南山晨曦 /1976	僅完成起飛	雕塑 + 庭園 太魯閣 + 不鏽鋼
20	臺北葉榮嘉公館庭院景觀規畫案 1981-1984	豐收 /1973 有容乃大 /1970 起飛（四）//1977	完成	雕塑 + 雅石 雕塑 + 庭園
21	新竹科學園區景觀雕塑設置案 1982-1983	水袖 /1969	未完成	高 10M 寬 9M 雕塑 + 庭園
22	彰化吳公館庭園暨住宅景觀規畫案 1983-1984	水袖 /1969 奔騰（起飛）/1977 晨曦（龍穴）/1972	完成	雕塑 + 雅石 雕塑 + 庭園
23	埔里牛眠山靜觀廬規畫設計案 1983	花蓮試作（二） 正氣 1976	完成	雕塑 + 雅石
24	臺北淡水觀音山大橋紀念雕塑 1984	慶功成（水袖 1969 + 不鏽鋼系列）	未完成	雕塑 + 建築 太魯閣 + 不鏽鋼

號	規劃案 / 年代	名稱 / 原出年代	完成與否	其他
25	臺中中興大學校園景觀雕塑規劃案 1985	水袖 /1969 風 /1974	未完成	雕塑 + 庭園
26	新加坡華聯銀行前景觀雕塑設置案 1986-1988	大道（向前邁進）1988 力之華（水袖 /1969）	僅完成向前邁進	雕塑 + 建築 太魯閣 + 不鏽鋼
27	花蓮航空站大樓右側景觀大雕塑庭園 1986-1987	水袖 /1969	未完成	高 16M 雕塑 + 建築
28	日本筑波霞ヶ浦國際高爾夫球場庭石美化及雕塑設計案 1987-1995	水袖 /1969 太極 /1972 茁生（不鏽鋼） 茁壯（不鏽鋼） 天地星緣（不鏽鋼） 兔起龍躍、天祿苑（疊石）	完成	雕塑 + 庭園 不鏽鋼與疊石爲主、太魯閣爲輔
29	臺中國立臺灣美術館〈播種與豐收〉與〈虛極觀復〉照壁規畫案 1987-1995	豐收 /1973	未完成	雕塑 + 庭園
30	法源寺覺風佛教景觀雕塑公園規劃案 1989	三摩塔（夢之塔 /1969）	完成	雕塑+建築（宗教）
31	私立輔仁大學校園景觀規畫案 1992-1994	正氣 /1976 太極 /1972	未完成	雕塑 + 庭園

號	規劃案 / 年代	名稱 / 原出年代	完成與否	其他
32	苗栗全國花園雕塑高爾夫球場環境景觀設計案 1992-1995	水袖 /1969/3.5M 太極 /1972/2.06M 擎天門 /1975/6M 正氣 /1976/6M 太魯閣 /1969/2M 鬼斧神工 /1976/4M 造山運動 /1974/3M 和風（不鏽鋼） 玄通太虛（不鏽鋼）	完成	雕塑 + 庭園 太魯閣 + 不鏽鋼 + 疊石
33	臺北市政府景觀雕塑設置規劃方案 1995-1996	有容乃大 /1970	未完成	高 12M 雕塑 + 建築
34	苗栗新東大橋橋頭藝術工程設計案 1996-1997	有容乃大 /1970 日昇 /1987；月恆 /1987	完成	高 6M 雕塑 + 建築 太魯閣 + 不鏽鋼
35	臺北火車站〈水袖〉景觀雕塑設置案 1997	水袖 /1969	完成	雕塑 + 建築
36	臺北縣法鼓山入口山門 1997	正氣 /1976	未完成	高 20M 雕塑 + 建築

參考書目

（一）中文論著

交通大學楊英風藝術研究中心主編、蕭瓊瑞總主編，《楊英風全集》，臺北：藝術家出版社，2005-2011。

林有麟，《素園石譜》，揚州：廣陵書社，2006。

計成原著、陳植注釋，《園冶》，臺北：明文，1982。

邱琳婷，〈風景與文化：張穀年與省展國畫中的臺灣橫貫公路圖探析〉，收錄於《省展一甲子紀念專輯》，臺灣省政府編，頁 64-81，南投縣：臺灣省政府，2006。

陳志誠，《二十世紀臺灣雕塑史綱要》，臺中：臺灣美術館，2007。

許峰旗、楊裕富，〈楊英風太魯閣系列與朱銘太極系列之雕塑作品創作解析〉，《藝術研究學報》1（2）（2008）：頁 103-116。

楊英風美術館編，《呦呦楊英風豐實的’95》，臺北：新光三越文教基金會、楊英風藝術教育基金會，1995。

楊英風數位美術館，2022.11.25 更新，http://yuyuyang.e-lib.nctu.edu.tw/。

鄭水萍，〈楊英風之變—楊英風風格演變初探〉，《炎黃藝術》22 期（1991.6）：頁 22-23。

鄭惠美，〈回歸單純—形塑生命共相的楊英風〉，《藝術家》271 期（1997.12）：頁 406-415。

蕭瓊瑞，《景觀．自在．楊英風》，臺北：雄獅，2004。

蕭瓊瑞、賴鈴如著，郭建廷譯，《楊英風（1926-1997）：站在鄉土上的前衛》，高雄：高雄市立美術館，2006。

蕭瓊瑞，《臺灣現代雕塑史》，臺北：藝術家出版社，2017。

蕭瓊瑞，〈臺灣近代雕塑的兩次典範轉移—以黃土水和楊英風爲例〉，《臺灣美術》68 期（2007）：頁 48-63。

蕭瓊瑞，〈形象 / 意象 / 意念 / 觀念—楊英風雕塑創作的四個時期〉，《雕塑研究》4 期（2010.3）：頁 61-133。

龔詩文，〈山西平遙雙林寺彩塑裝飾的「山水」表現〉，《彩塑藝術學術研討會》，2004.10.29-30 於臺北世界宗教博物館。

龔詩文，〈自然、山水與庭園—從中國、日本到臺灣〉，《臺中市文化局講座專輯》，26 期（2008.12）：頁 255-272。

龔詩文，〈水墨、石刻與寺廟—以彰化南瑤宮爲例〉，《美學與視覺藝術學刊》5 期（2013）：頁 27-46。

（二）外文論著

Gombrich, E. H.. Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Nelson, Robert S.; Shiff, Richard. *Critical terms for art history.* Chicago: Univ. of Chicago Pr., 1996.

Orr, Susan; Shreeve, Alison. *Art and design pedagogy in higher education: knowledge, values and ambiguity in the creative curriculum.* New York, NY: Routledge, 2018.

江山正美，〈竜安寺庭園の構成について〉，《造園雑誌》30（2）期（1966.12.）：頁 2-6。

李樹華，〈中国盆景の文化史と技術史に関する研究〉，《ランドスケープ研究：日本造園学会誌》70（1）期（2006.08）：頁 43-50。

藤田治彦，《風景畫の光：ランドスケープ・ヨーロッパ・美の掠奪》，東京：講談社，1989。

ネルソン（Nelson, Robert S.）編、シフ（Shiff, Richard）編；秋庭史典譯、加藤哲弘監譯、鈴木廣之監譯，《美術史を語る言葉 : 22 の理論と實踐》，東京：ブリュッケ，2002。