

以生命譜寫的道德神話
——戰後臺灣義人塑像初探

Myth of Morality Written by Life
— An Exploratory Research of Dedicators'
Statues in Postwar Taiwan

李王瀚 | Wang-han Lee

台北縣立十三行博物館遺址監管員
Shihsanhang Museum of Archaeology, Inspector of Relics

摘要

在台灣人的視覺經驗中，對人物紀念塑像應不陌生。因為在戒嚴時期，人物紀念塑像不斷被製造與設立；而在當時生產的作品中，有不少到今日依舊存在。這些作品表現的對象多為當代的重要政治人物；因此，在普遍的社會認知中，這些塑像往往與政治畫上等號。

但實際上，戰後大量出現的人物紀念塑像並非如此單純而均質，當代政治人物亦非作品題材的唯一選擇。在此時期紀念雕塑的歷史中，甚至出現過一系列特殊的作品：以「義人」——為拯救他人而犧牲生命者——為表現對象。這些「義人」原均為平凡的市井小民，他們與當時統攝一切的國家機器距離遙遠，和著重「國族歷史」的大敘事體系更缺乏直接關聯；但因他們捨身救人的行爲，而被國家重視、表彰，進而採用建造塑像的方式加以紀念。這種現象在紀念塑像發展史中並不常見，與普遍觀點中將人物紀念塑像視為威權時代領袖崇拜風氣產物的論述似乎也有所落差。

因此，本文將以美術史觀點，探究義人塑像作品在造型上的可能意涵；同時將這一論證根植於歷史學觀點上，考察它們在時代、社會脈絡中的位置，並嘗試為其賦予具有歷史意義的詮釋。希望能為此類型作品提出可能的觀看與詮釋方式，同時也重新反省過去論者面對人物紀念塑像時所秉持的化約式論述所可能造成的問題。

關鍵字：人物紀念塑像、義人、道德論述、神話學

Abstract

Taiwanese ought to be familiar with memorial statues, for the reason that there had been a lot of them sculptured and founded during the period of martial law. Furthermore, a lot of memorial statues still remains until now. Those memorial statues were mostly dedicated to important political figures; thus, in accordance with the common associations and comprehension, people oftentimes simply draw equal signs between those statues and politics.

However, the established memorial statues were not that simple nor did possess equivalent qualities of integrities. In fact, political figures of that era were not the only choice of subject matter in the field of memorial statues. During this period in the memorial statues history, a new series of innovative and unique artworks took “dedicator” -who had sacrificed themselves to help and rescue others-as subject matter had emerged. These virtuous men were originally merely laymen who were remotely connected to governmental local authorities or even hardly possessed direct association with grand narrative schemes who always emphasized on the history of nationhood. Nevertheless, these brave virtuous men were willing to sacrifice themselves to help and save others. Thus, the nation built memorial statues to show their appreciations, honors and commemorations towards these heroic virtuous men. Such phenomenon was rarely to be seen in the development of memorialization history and quite different from the conservative perspective-which used to regard memorial statues as common practice to show deepest and greatest admiration towards leaders from the authoritarian period.

Hence, this study applies art history’s vantage point to probe into essence of aesthetics and forms that can be derived from this series of these unique statues; furthermore along with the historical viewpoint, this research is also delving into influences and inspiration of these memorial statues towards entire society during the whole period, and eventually making an attempt to make an approach to historical interpretation. This type of unique artworks is also expected to provide possibilities open to another path of new studies in the future, as well as reflections of plausible problems induced by reductionism and general discussion discourses proposed by the preceding theorists.

Keywords: memorial statue, dedicator, moral discourse, mythology

一、緒論

人類自身的形象長久以來一直是雕塑藝術中最重要的表現對象；其主因在於人的物質形體最能體現人類的生命理想、以及這種理想中所蘊含的莊嚴和神聖性。¹這種基本性質，也提供了雕塑作品與偉人、英雄的紀念活動彼此結合之內在基礎。此一結合的具體表現，就是人物紀念塑像的出現。

對於台灣人，尤其是經歷過戰後戒嚴時期的人而言，對人物紀念塑像應該不至於感到陌生；因為幾乎整個戒嚴時期，此類作品的生產都持續進行著；而在當時所生產的塑像作品中，有不少在今日依舊存在。由於其表現對象多為當時的重要政治人物；因此，在當代的相關論述中，此類作品往往附著著濃厚的政治色彩。最普遍的觀點便是將人物紀念塑像與「國父銅像」、「蔣公銅像」畫上等號，視其為當權者個人崇拜建構過程的附加產物，其存在僅是工具性地，是一種內容空洞的「偶像」，且似乎不存在其他的可能性。

事實上，此種觀念的建立並非全無憑藉；因為孫文與蔣介石的塑像在過去人物紀念塑像作品的生產當中確實佔了最大的數字比例。²然而此趨勢即便存在，人物紀念雕塑作品之體系仍不應如此單純視之。被塑像者的身分並非只有「國父」與「蔣公」，實際上還包括了許多歷史人物

¹ 孫振華，《生命·神祇·時空——雕塑文化論》（中國杭州市：浙江美術學院出版社，1990），頁32-33。

² 畢恆達，《空間就是權力》（台北市：心靈工坊，2001），頁61；李筱峰、劉峰松，《台灣歷史閱覽》（台北市：自立晚報，1998，二版），頁177。；李清志，《台北 Lost & Found——都市偵探的世紀末台北觀察》（台北市：田園城市，2001），頁13。其中均有關於孫、蔣塑像數量之相關統計數字，這些數據雖未明確提出估計方式與依據，難以視為嚴謹的學術統計成果，但應仍具一定程度的參考價值。

及當代人物。惟就這些作品主角的身分進行考察時，似乎仍可找到某種同質性：即其與統治者間的緊密聯繫。

被塑像的歷史人物，包括孔子、鄭成功、岳飛等，其在思想或行動上被認定為「民族偉人」或「民族英雄」；它們一方面顯現了國民黨自居承接「中華民族」歷史正朔之基本心態；另一方面則反映政府高唱「反攻大陸」、「收復失土」的時代要求。而當代人物中，雖包含了許多孫、蔣以外的紀念對象，如：吳稚暉、于右任、陳誠等；然其若非黨政要員，亦至少為對於國民黨之統治提供直接而重要貢獻者。即他們多處於以國民黨政府為中心所建構、詮釋的「國族歷史」大敘事架構之核心位置。

但在此結構中，卻存在著一系列與上述紀念對象性質頗不相類的作品，也就是「義人紀念塑像」。這些被冠以「義人」頭銜並且用塑像加以紀念的人物，原都僅是平凡的市井小民；他們與戒嚴時期統攝一切的國家機器沒有直接關聯，距離「國族歷史」的大敘事體系更是遙遠；是沒有名字、沒有面貌的芸芸眾生之一份子。但他們見到他人遇險時，試圖以己力挽救素昧平生的對方；最後卻在力有未逮之情形下不幸犧牲生命。³捨身救人的行爲，使其在死後得到國家高度的重視與大力的推崇，甚至給予建立塑像紀念的至高表揚。

這種以個人為基礎、非以國家利益為目標的犧牲行爲受到國家的紀

³ 同樣是犧牲生命而獲得國家表彰的例子，實際上還有以「殉職」為範疇的紀念塑像。但這些殉職者均為軍公教人員，其社會身分與國家權力間之關係實頗密切；且「殉職」所具有的責任性質在目的論上也與非特定、非責任性的「救人」並不相同，故其與此處所指出的義人有概念上的差距。另外，亦有少數為「仗義疏財者」建立紀念塑像之情形；但由於受其扶助的多為私人性或地方性單位（例如某些學校或特定團體），故其塑像往往是由受協助的單位自行建立、設置地點亦不出該單位之空間範圍；與本文所指出之義人塑像受到國家力量全力推崇、在公共場合建立塑像之情形有所出入。因此筆者將殉職者與疏財者與「義人」加以區隔，並視為可另行討論的議題。

念，在紀念塑像的歷史中並不常見；與將人物紀念塑像視為「領袖崇拜」產物、認定紀念塑像作品皆為政治人物或統治者形象再現的典型觀點似乎也存在些許歧異。義人塑像所具有的特殊性也成為其最吸引人、最具探討價值之處。以下即由人物紀念塑像在台灣的發展與義人塑像的出現開始進行討論。

二、人物紀念塑像在台灣

就歷史根源而論，人物紀念塑像並非台灣原生性的文化產物。長久以來，台灣所生產的木雕與石刻等作品，多與宗教活動有關；將現實人物作為雕塑題材，並且賦予紀念性、將其設置於公共空間等作法則未曾出現。此現象與雕塑藝術的意義和角色有關。在王德昭翻譯的《中國美術史導讀》中即指出：「雕刻在中國從未真正被視為美術，而毋寧只看作一種手藝——一種有用於宗教的附屬品。」⁴這樣的論點雖未免過於武斷，但其所指出之傳統雕塑與宗教間的密切關係，及雕塑作品主體性相對較低的現象，則的確具有相當的意義和可信度。而此種情形，在 1895 年日本統治台灣之後出現了變化。

經由馬關條約取得台灣的日本，其傳統雕塑藝術與宗教之間同樣關係密切，可見的雕塑作品多以佛像為主，不具建立人物紀念塑像的概念。直到明治維新之初，日本國內始出現針對歐洲的人物紀念塑像文化進行介紹之相關出版品，並說明了在街道或公共建築周邊設立人物塑像所蘊含的紀念意義。當時熱衷於效法西方文明的日本，便於 1880 年（明治 13 年）時，在日本三大名園之一的金澤兼六園豎立起了高達五公尺半的第

⁴ Arnold Silcock 著，王德昭譯，《中國美術史導讀》（台北市：正中書局，1960），頁 115。

一座紀念塑像——「日本武尊」。接著，1888年（明治21年），在靖國神社內建立了對日本軍事現代化有重大貢獻的大村益次郎像。至1893年（明治26年），當代重要人物福澤諭吉的紀念塑像也已經出現。⁵這在日本逐漸成型的紀念塑像文化，於其統治力進入台灣之時，與其他同樣得自於歐美的「文明」表徵一同被引進。人物紀念塑像，自此便隨著殖民經驗的開啓而在這片土地上生根、成長。

台灣第一座人物紀念塑像，是1903年（明治36年）於圓山公園所設立的水野遵像。水野遵為日本統治台灣後的第一任民政局長，⁶在日軍進入台北城的過程中曾對辜顯榮有知遇之恩。故當他於1900年逝世之後，辜顯榮便主張為其建立塑像。這尊塑像最後在1903年1月18日完成。⁷

此後，殖民政府便於各地陸續豎立起重要人物的紀念塑像。除了諸多總督與殖民政府之官員外，包括總督府的農業試驗場主事、台灣銀行總經理、台北高等學校校長、台北消防組長等均有建立紀念塑像的相關紀錄，他們的身分均在殖民政府權力體系的含括範圍之內。大致說來，皆是對殖民地的統治制度、近代化建設有所貢獻、並被殖民當局認可者。如由空間／權力關係的角度而論，我們或可認為此種以建立人物塑像為表現的紀念行動，基本上與近代都市規劃體系在台灣之導入、近代性視覺治理需求的產生共享著一套相同的內在理路——以「公共」為名，利

⁵ 陳柔縉，《台灣西方文明初體驗》（台北市：麥田，2005），頁146-147。

⁶ 台灣總督轄下的民政部門，其最高首長之職稱經歷數次變革，最先由民政局長官（1895年）開始，隨而民政局長（1896年）、民政長官（1898年），到總務長官（1919年）。黃昭堂著，黃英哲譯，《台灣總督府》（台北市：前衛，1993），頁212。

⁷ 陳柔縉，《台灣西方文明初體驗》，頁150。

用空間的部署，以求達成視覺規訓之意圖。⁸

1945年(昭和20年)，日本在太平洋戰爭中全面失敗，並隨之失去了台灣的治理權，日本殖民政府在台灣的人物紀念塑像建造活動亦宣告終結。但這並不意味著此類作品在台灣的消失，隨著中國國民黨政治勢力的進入與鞏固，台灣的人物紀念塑像數量較之日治時期不但並未減少，反有與時俱增的現象。其間主要的差異大致僅是紀念對象的不同。在台座上俯視眾生的日本殖民者變成了國民黨的黨政要員及其價值體系中之重要人物。在目前可見的相關文字記錄與報導中，最早出現大規模且系統性完整介紹的作品是1949年(民國38年)10月10日於中山堂前揭幕的孫文紀念塑像。⁹

據中央日報專欄報導，這座紀念塑像早在台灣「光復」隔年(1946年)的元旦慶祝大會時，便由國民黨台灣省黨部提議籌建。當時的提案是要「籌建國父暨總裁(按：即蔣介石)銅像，以示本省同胞對一位開國元勳、及一位領導抗戰建國的民族英雄表示崇敬之意。」¹⁰而這項建議提出後，「在千萬人歡呼聲中，全場一致通過」。同時並決定由國民黨省黨部等十一個單位，組織國父暨總裁銅像籌建委員會，由省黨部主任委員李翼中任該委員會總幹事，台北市長游彌堅為副總幹事。¹¹建像工程於同年2月開始，塑像工作由留日青年雕塑家蒲添生負責。蔣介石像於

⁸ 空間是所有公共生活型式的基礎，也是所有權力運作的基礎。見保羅·雷比諾訪問，陳志梧譯，〈空間、知識與權力：與米歇·傅寇對談〉，收錄於夏鑄九、王志弘編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》(台北市：明文書局，2002，二版)，頁423。關於公共建築、城市文明與殖民地教化，參見廖淑婷，〈權力與空間形塑之研究——以台北市都市公園為例〉(國立政治大學地政研究所碩士論文，2003)，頁52。

⁹ 《中央日報》，1949年10月10日，第五版。

¹⁰ 《中央日報》，1949年10月1日，第五版。

¹¹ 《中央日報》，1949年10月1日，第五版。

該年 12 月 25 日完成並於省府門前¹²揭幕；孫文像則在 1947 年完成，並於兩年後（1949 年）正式揭幕。¹³

由此可知，在國民黨接收台灣之初，已有意識地開始針對其治理邏輯中被崇高化的重要人物進行形象生產的塑像製造工作。人物紀念塑像作為紀念意義與儀式展演的重要標的物，其重要程度較之日治時代並無遜色。且於接收台灣短短不到半年的時間，駐台高級管理階層即能在以黨部為首「登高一呼」的情形下，熱烈地做出「一呼百諾」、「萬眾一心」的反應，也顯現出國民黨對此類行動的操作手法具有相當的熟稔程度，似乎並非遷台後才發展出來，而是在大陸時期便已深具概念與實踐經驗。¹⁴

隨著時間發展，國民黨在台灣的人物紀念塑像製造工作一直持續在進行。被選擇成為塑造對象的，也不再限於「開國元勳」孫文，或「領導抗戰建國的民族英雄」蔣介石。在度過遷台初期的外部危機並完成黨的內部改造後，國民黨的統治趨於穩固，¹⁵「反共抗俄」國策成形；於此

¹² 當時台灣省政府尚未成立，此處所指省府應為台灣省行政長官公署。

¹³ 本段有關孫、蔣兩像之塑建歷程，參見張力耕報導，〈國父銅像鑄塑始末〉，《中央日報》，1949 年 10 月 1 日，第五版。而《中央日報》上關於孫像的系列報導則可參見 1949 年 9 月 29 日至 10 月 12 日的第五版。

¹⁴ 在筆者所掌握的資料中似乎也可是此一論點提供佐證。例如中央日報在創刊的當年（1928 年）便已有關於上海之孫文塑像之報導以及籌建孫像之建議與討論。而次年（1929 年）2 月份到 10 月份的每月中都有一至數則關於各地建立孫文像的相關報導。其後的數年也不斷有興建重要人物塑像的相關報導，但可能是基於中央日報本身立場之緣故，其報導的建像對象仍以孫文、蔣介石二人為主，但仍偶可見到其他在地方具有相當勢力之人物建立銅像的新聞，如 1934 年即有雲南籌建唐繼堯銅像之消息。此類報導一直延續到 1937 年，中國與日本展開全面戰爭才突然大幅度的減少。

¹⁵ 1949 年國民黨失去大陸後本被認為氣數已盡，但因韓戰爆發，美國杜魯門政府宣布放棄先不介入台海的方針；此一「內戰國際化」的局勢轉變使中國共產黨的「解放台灣」計畫受到頓挫，在國共內戰與東西冷戰態勢結合的狀況下，國民黨在台的統治獲得了某種程度上的外部安全性與合法性。但由於美國支持國民黨政府的主要

基調之下被確立的「民族精神教育」政策，其內容則為紀念對象的選擇提供了其他的典範。由於該政策極重視歷史教育，而當時論者認為表彰民族偉人與英雄正是實踐的管道之一。¹⁶於是不論是被認為具有忠貞愛國情操的文天祥、岳飛，或被認為是代表「中華文化道統」的孔子，均被製作成塑像立於各種不同場合，但其中最具代表性的仍應屬鄭成功。

在初期，鄭成功受到最多關注的主要原因除了其向來被推崇的「忠貞愛國情操」與「奮鬥不懈精神」之外，有一個很重要的因素在於其處境與當時國民黨的相似性：同樣面臨國家之「禍亂」、同樣渡海「光復」台灣、同樣以台灣為根據地圖謀「反攻大陸」等等。在此背景下，自 1953 年始，隨即出現各地方計畫興建鄭成功紀念塑像的報導。這股建造人物紀念塑像的風氣，之後一直延續下去；由蔣介石逝世開始（1975 年）至其後的數年間，各地機關學校紛建蔣介石塑像，更是造成一波塑像潮的大爆發；整股風潮大約在民國八十年代才隨著政治與社會環境的變遷而趨於平息，乃至結束。

三、義人與義人塑像的出現

但在這股塑像潮流中，義人紀念塑像的存在卻彷彿顯得有些突兀；因為他們不管與政府、或與指導一切的「黨」，都沒有直接而深刻的關

原因，在台灣於亞洲冷戰中的戰略價值，這並非全無條件；故蔣介石必須向美方表示自己已在台灣的「不可替代性」。隨著外在環境的穩定，蔣氏立刻對在大陸時期內部派系鬥爭不斷且問題重重的黨機器進行「改造」，重新組織其權力結構、重建政權，並隨之著力於其內部正統性的塑造，完成一元化的黨國體制。參見若林正丈著、洪金珠、許佩賢譯，《台灣——分裂國家與民主化》（台北市：新自然主義，2004，二版），頁 81-86。

¹⁶ 民國 40 年（1951 年），中國國民黨確立反共抗俄為中心工作；該年，蔣介石指示，為了反共復國，在教育上必須實行「民族精神教育」。見張榕庭，〈戰後台灣民族精神教育之研究（1951-1996）〉（淡江大學歷史研究所碩士論文，2005），頁 23-24。

聯；卻在「主義、領袖、國家」一元化的國家體系中，上升到了被立像紀念的崇高地位，等同進入了國家的紀念與儀式體系之中。¹⁷且根據相關史料整理的結果顯示，在戰後初期並沒有建立此類型紀念塑像的記載，甚至也極少在報章雜誌上見到「捨身救人」之相關報導；即便是在國民黨的大陸時期，亦未見此例。

因此，為捨身救人的「義人」建立塑像加以紀念，似乎並非國民黨在戰後將其紀念塑像文化帶入台灣之初就已存在的觀念，而是其政權著根於台灣之後才發展出的新現象；或者說，至少到此時，建立義人塑像才成為有意義且有意識的行為。就實際的作品層面觀之，戰後台灣第一座正式被建立的人物紀念塑像是前文中曾論及的蔣介石塑像（1946年）；而第一座義人紀念塑像的出現則是在1964年，這件作品就是豎立於野柳海濱的〈林添禎義士像〉。其中經歷的，是將近二十年的論述累積與建構過程。

在此期間，「捨身救人」從原本不被視為一種新聞題材，到開始零星出現在新聞報刊之版面，再至更進一步地發展出就單一事件生產多篇系列報導，並在標題與內文中輔以具有強烈道德判斷意涵的辭彙，終至形成某種「文類」（genre）。在這一漸進的過程中，「捨身救人」的行為被收編入「義」的論述範疇，逐漸成為足以「指導」國民的道德教條之一；「義人」也幾乎成為一個專有名詞，成為捨身救人者姓名前的哀榮頭銜。¹⁸而林添禎事件¹⁹與林添禎義士像的出現，便可視為極具重要性

¹⁷ 人物紀念塑像的建立有其國家性格，因為要建立此類型作品不但需要龐大的經費、另外尚有設置地點土地權利取得等與公部門事務密切相關的問題，若非由國家支持或認可恐將面臨許多困難。類似觀點可參考遲恆昌，〈從殖民城市到哈日之城：台北西門町的消費地景〉（國立台灣大學建築城鄉研究所碩士論文，2001），頁18。

¹⁸ 在中央日報的內容中，「捨身救人」之舉在1949年前似乎並非新聞題材，故該報自1928年創刊以來，至1949年的22年間並無此類事件之相關報導。捨身救人事

的指標。其原因在於，林添禎除了是台灣第一位因捨身救人而被建立塑像紀念者之外，此事件在當時的相關報導與後續消息數量堪稱第一，其事蹟還被拍攝成戲劇節目、²⁰電影，²¹甚至編入小學教科書，²²其後義人的紀念與塑像活動則未曾再達到林添禎事件的規模，其意義與重要性自不言可喻。

在整起事件與相關活動中，國民黨牽涉其中的程度更是一個值得關注的焦點。除了上文中已提及的拍攝戲劇節目、電影、事蹟編入教科書外，在中央日報的報導中可知，林添禎事件見報後的隔日（3月21日），負責黨員活動業務的國民黨中央委員會第五組主任張寶樹即代表黨中央親自致贈慰問金給林氏家屬，更「極力讚揚林添禎捨己救人的精神」。²³

件首度出現於版面上，是1949年12月14日中央日報第四版所刊登的「捨身救人／車站憲兵楊榮華 搶救學生被輾斃」一文。惟在此事件的相關報導文字中，並未蘊含太多關於「義」的概念與指涉，而同類題材作為新聞的現象也未再持續下去，捨身救人的相關新聞是在1957年才再度登上中央日報版面。但自1958年的台籍海員周阿根遭逢船難捨身救人事件被報導以後，國家體制透過輿論管道「選擇」某種特定行為（捨身救人），並進行大規模的道德論述建構與價值判斷引導工程，開始逐漸成為某種「趨勢」，此一風潮至1970年代初期才開始緩慢減少，逐漸歸於沉寂。

¹⁹ 林添禎事件發生於1964年3月18日，事因為一名台大政治系的學生與朋友至野柳海濱遊玩卻不慎落海，當時經過的漁民林添禎見狀立即跳入海中進行救援，但因該處海域多暗礁而洋流湍急，最後二人均不幸罹難。該事件於二日後（3月20日）首度見報，遲至同年12月仍有後續報導，目前可見於中央日報的相關訊息至少有23則，足見其受到關注的程度。

²⁰ 台灣電視公司請劇作者姜龍昭就此事件編成電視劇「怒海義魂」，並於該年兒童節播映。見《中央日報》，1964年3月29日，第三版；同年4月4日，第七版。

²¹ 片名為「野柳義魂情難忘」，是一部由徐守仁執導，奇峯、白蓉、柯俊雄、金伶等主演的「社會倫理教化愛情文藝片」，1964年10月25日在大光明、大觀、建國三家戲院上映。見《中央日報》，1964年10月25日，第八版。

²² 1964年3月26日，教育部部務會議決定：將收集野柳漁民林添禎捨生取義的事蹟，送國立編譯館編入國民學校教科書。見《中央日報》，1964年3月27日，第三版。

²³ 《中央日報》，1964年3月21日，第三版。

在黨國一元化權力體系正穩固的當時，由國民黨中央高層幹部出面對家屬進行慰問與撫恤，並在媒體上公開對林氏及其行徑表示讚揚和推崇，似乎也顯現出黨國機器在整起事件中確實有意識地試圖去扮演某種角色。此後，包括行政院長嚴家淦、台大校長錢思亮等也加入捐款濟助林氏遺族的行列，並在中央日報的推動下開啓了延續數月的讀者捐款活動，至4月中旬即已募集到十三萬餘元的金額。²⁴

同時，為林添禎建立紀念塑像之議也開始出現，4月14日的報導中確定該塑像之建立將由救國團總部負責，以國家資源與力量投入林添禎紀念塑像建立一事至此可謂完全確定。²⁵整起事件並在8月16日紀念塑像揭幕式的當天達到最後的高潮與終止，當天的儀式由時任救國團主任的蔣經國主持；基於蔣經國與救國團在戰後台灣的特殊地位，²⁶其在林添禎塑像產製到揭幕儀式流程中的介入似乎揭示了在「捨身救人」行為固著於「義行」的定義中、並使平凡的個人足以晉升到被國家塑像紀念的這一重要過程裡，黨國機器所扮演的重要、甚至關鍵性角色。

在民國1964年的林添禎事件被媒體大幅報導而廣為人知以後，「捨身救人」彷彿突然成為最受到社會矚目與關心的一項個人行為與道德表現。其後數年內，大量類似的「善行義舉」被加以報導、褒揚，甚至還

²⁴ 《中央日報》，1964年4月15日，第三版。

²⁵ 《中央日報》，1964年4月14日，第三版。

²⁶ 救國團，全名「中國青年反共救國團」，於1952年10月在蔣經國主導之下成立。陳光中曾對該組織進行過相關研究，他認為救國團的創立目的主要是希望在國民中學以上建立一個政治作戰網絡，以灌輸年輕人「正確」的意識形態。其後，若林正丈則更進一步指出該組織不但是動員青年／學生的黨國體制輔助機構，更是當時仍為國民黨內權力競爭新手的蔣經國個人的權力基礎，故在任務上具有複合性的特質。參見陳光中，〈社會運動發展中政府的角色——中國青年救國團的一個詮釋〉，《國立政治大學社會學報》26期（台北市：國立政治大學社會學系，1993.5），頁67；若林正丈著，《台灣——分裂國家與民主化》，頁120-122。

有過去曾經發生過但未為人知的同類型事件被重新挖掘出來並給予肯定，相關的新聞報導以前所未有的高頻率出現在報紙的版面之中。²⁷而林添禎成爲其中被塑像紀念，同時獲得「中外人士景仰」的首例之後，義人塑像成爲常見的政治人物塑像之外新的一個人物紀念塑像次類型。接下來的瑞芳義人簡金墻像（1965年）、蕭曜友紀念銅像（1966年）、廖季衡紀念像（1967年），每起事件與其紀念塑像的建立時間間隔不過一年餘，標誌著爲「萬民景仰」的「義人」建立塑像的時代風潮。

然此一熱潮雖綿延數年，但就其事件與紀念活動的操作手法觀之，其技術即便日趨熟練，卻也同時表現出熱情逐漸冷卻、風潮逐漸淡化的現象。整個國家／社會權力體系對於「捨身救人的義舉」以及「爲義人建立紀念塑像以表景仰」之關注逐漸下降；不但中央關切的層級降低、反應的速度變慢，就連負有宣傳任務的「黨報」中央日報對於新事件的即時與後續報導在數量也呈現逐次減少的態勢。在1968年的廖季衡紀念像之後，1971年高施傳紀念塑像於台北揭幕以前，中央日報上都不曾再出現義人塑像建立之消息。

其後的義人塑像建立更屬零星，僅出現1977年的唐高塑像、1979年的許榮燦與蔡恆懷塑像、與1982年的吳萬生紀念塑像等四件作品。1985年雖有出現過洪煥紀念塑像之相關報導，惟此件作品是否實際被製作則不得而知，故姑且不論。此後，義人紀念塑像的建造活動在台灣就趨向靜止，幾乎不再見到有爲捨身救人的「義人」建立紀念塑像的提議或訊

²⁷ 根據筆者對中央日報相關報導的統計，在林添禎事件發生的民國53年（1964年）以前，若上推至台灣被中國接收的民國34年（1945年），近二十年期間內以捨身救人爲主題的報導總數約在三十餘則左右（且主要集中於民國47年發生的周阿根事件以後）；而在該事件之後，僅計算至民國58年（1969年）的五年間，同性質的報導便多達約一百則之數。

息。至於捨身救人事件的相關報導，在每年的見報次數與頻率上也逐步下滑。從 1960 年代的最後兩三年開始，此類報導的興盛程度就已明顯無法與過去相比；到了 1972 年、1973 年後，同類型事件的刊載數量就已經降到每年約五到十則的程度，也不再出現如早期的林添禎或簡金墻事件般引起社會強烈情緒反應與全面迴響的重要例子；同時，每個單一事件與事件主角受到的關注與介紹亦不及以往。

因此，由塑像建立情形與相關報導質量上的變化，我們或可對台灣的義人紀念塑像發展趨勢有一些了解。從 1964 年的林添禎事件開始所引發的義人塑像建立潮流，是自出現伊始即已逐漸地走著下坡；整體趨勢發展真正的高潮處在一開始的林添禎與簡金墻事件之時，那是報導數量最多、最密集，所使用的詞彙最著力於營造讀者情緒起伏的時期；「義人」與「義舉」的再現模式也趨向於「典範化」。此後的類似事件，雖在報導與紀念活動的策略模式上大致均能發現與原初「典範」間的關聯；但隨著時間的流逝，其與典範的偏離也日漸顯著。若從中央日報這個代表國民黨觀點的重要媒體對相關事件採取的報導態度漸趨冷調此一情形來思索，似可從中理解到捨身救人的事件與作為其主角的「義人」在黨國體制的意識形態系統中所佔據的位置事實上是經過了一個由核心到邊陲的歷程。

若進一步推演到義人塑像本身，正如筆者在前文中所論及：建立紀念塑像本身需要許多有形與無形的資源挹注，不論是資金、設置時的土木工程，或者建設地點的土地權利等各種層面均與國家權力有密切的關聯；²⁸故國家在紀念塑像建設上的投資程度，對紀念塑像的建立與發展具

²⁸ 銅像的塑造與建立需要多少經費？由於相關紀錄非常少見，故難以作明確的判斷；但在中央日報上曾經出現過一個「無名英雄紀念銅像」的建立構想，文中提及該銅像的建立經費預計需要約六十萬新台幣；這就 1950 年代後期的物價指數來看並不

有極高之影響力應是合理的論述。這個現象也為人物紀念塑像賦予了高度的國家性格，在當時台灣黨國一體、意識形態以及統治現實均具強烈一元化特質的情境下，人物紀念塑像的國家性格相信只會更強烈而深刻。與此觀點相配合，「黨報」對相關事件漸失熱情這一趨勢，或許也可為義人紀念塑像之生產逐漸走向停滯的現象提供某種程度的佐證。

在上文中已透過與義人塑像有關的文字紀錄對此塑像類型的發展過程進行粗略的建構；惟義人紀念塑像作為雕塑作品，屬於造型藝術中的重要門類之一，對義人塑像最直接的理解，自應從造型切入。故接下來筆者將試圖分析現存的義人紀念塑像作品在造型上所傳遞出的訊息，並檢視其與此處所提出的分析結果之間是否有其一致或背離之處？

四、義人塑像作品的造型表現

根據筆者的實際調查，現存的義人紀念塑像共有九件作品，分別是野柳的林添禎像（1964，圖 1、2）、瑞芳的簡金墻像（1965，圖 3、4）、大溪的蕭曜友像（1967，圖 5、6）、金門的馬山勇士陳枝連像（1970，圖 7、8）、台北的高施傳像（1971，圖 9、10）、新竹的唐高像（1977，圖 11、12）與許榮燦像（1979，圖 13、14）、台中大里的蔡恆懷像（1979，圖 15、16），與桃園復興鄉的吳萬生像（1982，圖 17、18、19）。以下將實際就各個作品的造型意涵進行分析與探討；此處所指稱的造型，約略包括如下幾項要素：

是一筆容易籌措的小數目。而此報導的時間點與義人銅像出現的 1960 年代前期相隔並不久，故其估價水準應仍有相當的參考價值。見《中央日報》，1958 年 4 月 17 日，第三版。其他相關論點，參見黃猷欽，〈製作孫逸仙、蔣介石——台北市各級公立學校內偉人塑像設置之研究〉（國立中央大學藝術研究所碩士論文，1999），頁 78。

（一）媒材

雕塑作品的設計與製作蘊含著極多的變化與可能性，但媒材的運用始終是重要的關鍵；因為每一種媒材都有其特殊屬性，媒材的選用不但與創作理念有關，對作品傳達出來的意涵及其給予觀者的感受亦具有相當程度的影響。²⁹若以筆者所調查的義人紀念塑像資料為基礎，可發現在九件作品中，除了蔡恆懷像的材質目前尚無法確認（但目視推測可能為銅）之外，其餘八件作品中有五件為銅材，兩件為混凝土，一件為玻璃纖維樹脂（FRP）。此結果顯示出銅材在製作義人紀念塑像時所受到的重視程度；但銅究竟有何特性，為何能在製作義人塑像時成為最受青睞的媒材？

實際上，「銅」作為雕塑藝術所使用的媒材，具有悠久的歷史與影響力。銅不但是最早被人類掌握和使用的金屬；以銅為材來製作雕塑品，更是能夠上推至兩千年以前的時期。除歷史悠久外，銅也是歐洲在發展紀念性雕塑時最常被使用的重要媒材之一。³⁰此種現象可能有幾個原因：首先，是來自於其呈現出的質感。銅的質地細膩，能夠翻鑄出微小的起伏變化；在以紀念為導向的立場上，「肖像化」是最具影響力的觀念之一，銅所具有的精細特質正與此種理念極為契合。其次，銅有溫厚的色澤，氧化的過程則會為作品帶來特殊的時間感，比其他材質更容易引起觀者情緒上的迴響與共鳴。同時，銅也有優良的耐久性，能保存極久而不易被侵蝕；對於具長久展示、甚至永久存續意圖的紀念性雕塑來說，是極為重要的特質。最後，銅作為貴金屬，一般人實難以隨意取得與大

²⁹ 許和義，〈木材與雕塑〉，收錄於台北市立美術館編，《遙望羅丹——觀念、媒材、空間的沉思》（台北市：台北市立美術館，1995），頁5。

³⁰ 陳繩正，《城市雕塑藝術》（中國瀋陽市：遼寧美術出版社，1998），頁163。

量運用；頗能配合將紀念性雕塑作品「貴金屬化」，以成就上層階級自我表彰手段之意圖。至少由於上述這些特質，使得銅成爲雕塑作品在欲傳達「高貴感」或「崇高性」時最容易被聯想到與實際運用的主要媒材。³¹因此，義人塑像作爲需要表彰其紀念意義的雕塑作品，在媒材的考量上以銅作爲主要選擇，媒材本身性質所能提供的作品崇高質感與永恆印象應是最重要的理由。

(二) 外形、尺度與構成

作品是否再現了真實、主題爲何、技法是否卓越等；這些雖在觀者觀看具藝術性的作品時有其特殊意義，但它們卻並非在觀看活動的最初激發觀者對作品感受的主要根源。事實上，一般觀者觀看作品的第一個反應是將作品視爲一個整體來看待；由於尚未進入分析層次，因此作品的整體外形在此階段是直接被關切的對象：意即，觀者在一開始看見的，乃是作品的輪廓。構成輪廓的基本視覺元素，如線條、形狀、色彩、光影等，即構成物品的形式。在觀者感受的基礎層次上，形式具有最直接的影響力；因此，形式應是探討作品意涵時一個重要的切入點。³²而義人塑像作爲人像雕塑作品，其基本的形式分析或可從與輪廓最密切相關的外形、尺度與構成等方面著手。

1. 外形

作品的基本外形是觀者認知作品時的最重要指標。義人塑像表現的主題是「人」，因此被作品所表現出來的人物具有什麼樣的外形便是最

³¹ 陳繩正，《城市雕塑藝術》，頁164；徐祥，《雕刻工藝理論與技法之研究》（高雄市：復文，1978），頁39-40；鄭水萍，〈戰後台灣雕塑的破與立（中）〉，《雄獅美術》274期（台北市：雄獅美術，2003.12），頁57。

³² Jacque Maquet 著，武珊珊等譯，《美感經驗：一位人類學者眼中的藝術》（台北市：雄獅，2003），頁69-75。

重要的理解對象。此處所指稱的「外形」，最基本的辨別依據就是全身像與半身胸像的分別；這兩種類型也可說是人像雕塑表現中極重要的基礎類別。

就全身像而言，此類型應用於再現與紀念特定的人物上，傳達出的是「完整性」；它將一個人所具有的各肢體部位同時呈現出來，這種做法直接反映出觀者對於「人」這一概念的理解和想像。因此，由目前對於人物紀念雕塑的幾項粗略統計中，全身像的數量大致多於半身胸像。而半身胸像，則可稱為是一種「摘要式」的表現類型。因為人類在識別其他的人物時，最主要的參照點乃是面部；面部的形象最容易傳達出個人的特徵，表情則最便於傳達出人物的精神與情緒狀態；故面部乃是表現人物的最重要部位。³³半身胸像的製作概念即是來源於此：將一個人物形象中最具識別度與特色的部位表現出來。那麼，這兩種作品形式與作品的紀念意義之間的關係為何？

全身像，誠如上文中所述，其特點在於能將人的每個部位都呈現出來，在觀者的觀看過程中建構一個較為完整的人物形貌；因此，此類作品在製作過程中須考量的細節自然較多。相應地，全身像作品由於能夠承載的相關配件多、可以對於人物動作和姿態進行多種變化；因此，相對於較靜態、形式上可變化性較小的半身胸像，全身像也就提供了觀者更多便於進行聯想的具體符號或索引，在事件敘說功能的層次上提供了較高的可能性。

至於半身胸像，由於只表現出人物頭臉、頸肩部和部分的胸部（有些胸像會包括部分上臂），因此所具備的動態感與變化性遠較全身像低。

³³ 孫成義，〈肖像攝影創作意識的審美認識〉，頁 54，收錄於中華攝影教育學會編，《人像攝影學術論文集》（台北市：中華攝影教育學會，1996），頁 51-61。

而這種相對靜態而穩定的視覺構成形式，在性質上也因此與人物半身肖像或大頭照更為近似。大頭照的表現重點在於不能遮掩任何可協助觀者辨識人物的部位，亦即強調必須清晰地呈現一個人外在的顯著特徵。半身胸像作為一種近似於立體化、具有量塊感的「大頭照」，同樣必須依循此種觀念。因此，當製作者在製作此類紀念塑像時，如何透過臉部特徵與極少數可供選擇的服飾、配件表現出人物的特質與精神可說是最重要、甚至唯一的考量。³⁴故半身胸像似乎並不會因其表現出的部分較全身像來得少或者侷限而導致其紀念意義的降低。

如從另一方面來說，當全身像作品可能因其較高的敘事性或動態感而使觀者對作品的理解停留在事件層次時；半身胸像這種相對「去敘事性」的表現手法，在某些例子中或許更能有效地發揮作品須具備的嚴肅性與紀念意義。故若直覺式地以全身或半身的表現推斷其紀念意義的高低，恐非適當的作品理解方式。

2. 尺度與比例

對於具有三維特性的雕塑作品而言，尺度與造型比例也是觸發觀者感受的重要形式要素。具有紀念意義的公共雕塑，在其建造尺度上長久以來蘊含著一個充滿權力意味的觀點：巨大而雄壯的作品可使觀者在面對作品時更容易感受到情緒上的震撼和衝擊。一座巨大的雕像能夠顯示出偉人的功勳，映襯出凡人（觀者）的渺小，這正是紀念物的基本精神。³⁵因此，紀念性雕塑的製造尺度往往受到製作者與贊助者的高度關注。

作品所呈現的人體比例，則是在體積以外另一個牽動觀者感受的重

³⁴ 此處的理解方式或許可對前文中與媒材相關的討論作出補充：這種對於人物表現上的細膩性要求，或許也是此種類型的作品製作多以敏感度、細緻度均較高的銅來作為製作媒材的另一個重要因素。

³⁵ 黃承令，《感人的紀念性公共藝術》（台北市：藝術家，2005），頁 29。

要元素。就人物塑像而言，一件比例失調的作品，會因其形式結構上的不穩定而使觀者感到不快；若在紀念性雕塑作品上出現這種現象，將會嚴重影響其紀念意義。而有時，在同一尺度下，對比例稍作調整也能造成觀者的不同感受。一件大型人像作品，如將身長定於頭長的 7 至 8 倍左右，指涉的是對人體美感想像的一種理想面貌；此種健壯勻稱的人體所蘊含的理想性（非日常性），也因此較容易造成嚴肅性與距離感。而若將頭部比例稍微增大，則可能較接近一般人的生活經驗，與前者相比顯得較易親近。³⁶由於體積與比例對觀者可能產生共同影響，故此處將兩者合併討論；但基於前文所討論的全身與半身兩種形式在基本意涵上的差異，此處依舊將這兩種外型分開處理，以下先由較單純的半身胸像開始討論。

在筆者調查的九件作品中，屬於半身像的有四件作品：簡金墻像、蕭曜友像、高施傳像，與蔡恆懷像。這四件半身胸像作品在尺度上頗為接近，全高約在 50 至 60 公分左右；與一般成年男子的身體尺度相較，並無特別突出之處，即其製作尺度並未刻意予以放大。若以另一個角度來詮釋，或可認為這幾件半身像的作品採用的是「人的尺度」。就比例而言，其頭部與身體間大致被塑造成 3：5 的比例，與我們一般對於人體的觀察和理解也未有太多偏差。

但若由過去的例子來檢視，半身胸像由於多設於室內或較不寬廣的視域範圍，向來不以量體的巨大作為表現重點，故採用「人的尺度」應屬常態。即便如此，我們對人體尺度的「平均」或「標準」印象，傾向的是說明一個人在體態上的適當與合宜感；這四個人物在實際上原可能有顯著的體型與身材比例差異，但最後作品所呈現的卻是同樣趨近「標

³⁶ 傅天仇，《移情的藝術——中國雕塑初探》（台北市：丹青，1987），頁 170、226。

準」人體比例的美感，這被模糊的差異性所點出可能是製作者的合宜人體觀以及其表現塑造對象的理想化嘗試。³⁷由此觀之，半身胸像試圖傳達的似乎是對被塑像者精神的紀念性，而一般大型紀念雕塑中經常蘊含的宣示或震懾性質，在此類型作品的表現上則並非重點。³⁸

其餘的五座全身像，在尺度的設計上則明顯地經過放大。其中林添禎像高近 210 公分；馬山勇士像估計約在 200 公分左右；唐高像若根據各部位的測量進行推估，其若呈直立站姿時可能約有 250 公分左右；許榮燦像則約 195 公分高。吳萬生像，則由於其基座難以攀爬，加以作品造型較具動態感，故無法確實測量其身體尺度；但若與基座的比例相參照，會發現其身長可能也在 180 公分以上。此結果似乎也能反映前文所論及，在製作紀念性人物塑像時常將作品尺度設計得較真人為大的觀點。這些作品的尺度放大尚不致於誇張，³⁹但此種將人物尺度塑造得較真人略大的方式，卻易使觀者感到作品似乎與真人約略等大、但又更為魁梧。這可稱是雕塑藝術領域中的一種視覺規律經驗。⁴⁰就此觀之，義人塑像的塑造雖尚未進入「造神」式的誇大境界；但僅透過此種尺度設計，作品即足以對觀者適時傳達出相當的視覺壓力。

另外，在這些全身塑像中，人物頭部與身體的比例大致接近 1 比 7；雖就西方人體雕塑作品的觀點而言尚非最完美的比例，但以東方人的常

³⁷ 但此處僅能說是筆者的一種可能推論，因為實際上作品的尺度與比例有無被改變也與被紀念者實際的身體尺度有關聯；但由於本研究過程中並未蒐集到作品製作時的參考圖像藍本，因此只能暫以成年男性的平均身高與比例來作為考量基準。

³⁸ 當然，半身胸像作品位於觀者視線的那個位置上也會影響此種視覺認知與感受；而與雕塑量體尺度共同決定此方面表現的基座，自然也是重要的影響關鍵。

³⁹ 例如前蘇聯建立的混凝土紀念雕塑〈祖國——母親〉，便是採用極誇張的大尺度之作品代表，該作品為高舉刀劍之女性形象，其高度竟高達 102 公尺。見陳繩正，《城市雕塑藝術》，頁 70-71。

⁴⁰ 傅天仇，《移情的藝術——中國雕塑初探》，頁 158。

見身材來說已屬相當標準。這種比例設計，似乎與其尺度有著相同的考量：即如何在貼近人物真實面貌的基準上表現出更美好的形象。同時，這些作品在衣物皺摺方面的表現均不多，表現了布料與身體之間的貼合程度，似乎隱喻著衣服下掩蓋的健壯軀體。在這些元素共同建構之下，此類全身像作品展現出的是高大魁梧、肌肉飽滿且身材比例標準的男性形象。⁴¹這種表現方式，實際上正是透過視覺宣示著某種優越性；而此權力展演之形式，亦可使觀者在認知被觀看對象的外在條件優越性時，直覺地引發崇高感的投射。這也正可與作品所欲強調的人物超越性和精神崇高性結合，強化觀者對被紀念對象的崇敬感。故由此觀之，全身像與半身胸像在對逝者的紀念意義上雖不存在顯著差異；但若欲形塑人物的崇高性質，全身像仍有其應用上的便利之處。

3. 構成

所謂構成，包括作品所表現的人體姿態與其整體的動勢等元素。同樣地，此部份也因基本型態的不同而將全身像與半身像兩類分開討論。而正如前文中已多次述及的，半身胸像所具有的可變化性與表現動態性的可能性均較低，因此其作品結構一般而言也較為單純。故在此仍先以半身胸像作為討論對象。

半身胸像受到其類型要素的影響顯著，因此在構成上的差異並不大。若就其在視覺效果來觀察，基本上可以歸納出其在表現上與效果上的一致性。在臉部的部份，人物的雙眼構成了第一道水平線；往下看到身體的部位，在雙肩部位出現整件作品的最寬部，這構成了第二條水平

⁴¹ 在此處，馬山勇士像是個明顯的例外。這件作品所表現出的人物並沒有穿著上衣，而是僅著一條非常貼身的短褲，但對健壯軀體的表現只有因其詳細刻畫的肌肉隆起而顯得更為強化，與其他作品所表現出的觀念脈絡應並無扞格之處，故文中不另行說明。

線、也是最重要的水平方向力；再向下到胸線部位，則有服裝口袋造成的第三個水平軸線。⁴²而由人物的鼻樑，向下延伸則可連接到上衣領口、開襟與鈕釦，這一連線形成了作品的縱軸；整件作品的正面便以這一條縱軸為準，呈現出左右對稱的形式。而這數條軸線間約以直角相交，力量互相折衝抵銷，展現高度的穩定性與靜態感。同時，由於人物無法做出任何可能進行動作的暗示，因此作品中並未產生足以干擾其靜態平衡的、向外逸出的力。這些因素使半身胸像極易造成觀者在心理上感受到穩固與嚴肅的特質；而其強烈的靜態形象與力量內聚特質造成的恆定感，則剝除了事件敘說的脈絡性與時間感，使觀者產生「永恆」的聯想。這些條件，也正是半身胸像傳達紀念與崇敬意義的重要視覺與心理基礎。

至於全身像，結構上一般而言均較半身胸像複雜，義人紀念塑像亦不例外。由於五座全身像在結構上大致有其差異，故筆者將分別討論之。首先，作為義人塑像風氣濫觴的林添禎像，在五件作品中是屬於結構較為單純而穩定的一座。人物挺直站立，雙腿略張與肩同寬，左手叉腰，右手握著一捆繩索。姿態上並未顯露出任何進行動作的企圖，結構傾向於穩定而靜止；對觀者而言，此種姿態與結構彷彿製造出一種「便於被觀看」的科學性，表現上近似於紀錄照片。而雙腿與肩等寬的站立方式，表現出的是人物重量平均分佈在雙腳的情形，這種重量的向下移動為作品產生了穩定的軸線，帶給觀者均衡與穩定的觀感。稍有變化之處在於雙手的擺放位置，其右手所持的繩索自然下垂至人物足部，左下側（觀者的角度）的量感因此而稍有增加；左手叉腰的部分則在右上側製造了一個相對應的量塊，避免了結構的失衡。各結構元素大致達成平衡，因

⁴² 蔡恆懷的胸線附近有無口袋構成的第三條水平軸線，由於作品位置太高故無法觀察到明確的結果；但因其衣著同樣為西裝外套，故推測這條軸線應該是存在的。

此作品的核心還是在以人物頭、軀幹至腿等部分構成的中央軸上，由靜態感造成的穩定性與共時性仍是主要的作品訴求；其姿態與結構表現和日後蔣介石紀念塑像相關文件中所提出的標準立像姿態頗為相符，似乎也顯示了作品被賦予的「可崇敬性」意涵。⁴³

1970年塑造的馬山勇士像，人物姿態同樣採立姿；但與林添禎像不同的是，這件作品並不是採自然立定姿態。人物的左腳向前邁出，表現的是人物正要向前行進的態勢；若由側面觀看，可觀察到人物的上半身微向前傾，確認了左腳踏出這一動作的前進意涵。而人物雙手手臂微屈，手肘外張，左手握著索頭、右手則提著成捆的繩索。此處的肢體表現同樣帶有動作感（雖然並不強烈），配合其他元素所營造的前進感，此作品表現的是此人物帶著繩索（抓著索頭暗喻著使用繩索的動作）欲前往某處的形象。與同樣手持繩索的林添禎像相較，則可發現馬山勇士像的動作感明顯較大。而其握著索頭的左手，受到前跨的左腿之影響，故位置顯得較右手要高、也更接近前方。這使雙手之間露出一段繩索稍呈往觀者右上方發展的走向，加以左腿的前踏動作，使得動勢大致向觀者的右上、右前方發展；作品左側的繩索則因與人物的腿部沾黏，能夠提供的均衡作用並不強，整件作品呈現略偏右方的傾斜感。此種表現顯示其在觀念上與極度強調莊嚴與永恆的靜態均衡結構出現了距離。而作品本身動態平衡表現掌握的不純熟、製作表現的不精緻，⁴⁴則進一步造成了

⁴³ 這裡指的是民國64年（1975年）所制定的行政函令〈塑建總統 蔣公銅像注意事項〉（內政部64年8月5日臺內民字第642818號函）第三條第二款中所提及的「銅像之神態」部分。該款中指出，塑建蔣介石銅像，應「採用自然立姿」，即雙腳微張之站立姿態。該注意事項參見法源法律網，網址為 <http://www.lawbank.com.tw/>，2006.03點閱。

⁴⁴ 林添禎像稱不上是製作精緻的作品，或許與混凝土媒材本身的表現性亦有所關連。但同為混凝土媒材的馬山勇士像，除了在平衡感表現的不夠理想之外；其作為半裸塑像，其所表現的肌理事實上也並不清晰、精準；面部表情與髮型等細節亦頗為概

作品崇高感相對低落之問題。

1977年完成的唐高像，其形式差異較前兩件作品更大。在這件作品中，人物姿態不再採用傳統的立姿，而近於表現移動的瞬間狀態。人物左腳向前大步跨出，右腳跟離地，暗示右腿將要抬起；這樣的步伐極易使觀者聯想到奔跑或向前急撲的動作，蘊含著較前兩件作品更強的動態感。而在此前進的動勢之中，人物上半身往前傾斜，大致與右腿呈同一角度；其雙手抓舉著兩臂高舉的幼童。在一系列向前行進的動態中，人物的頭部甚至向右偏轉，使整體的動作感更為明顯，其意涵上也更強調事件的敘說性。⁴⁵在結構上，這件作品的主要軸線不再以軀幹為中心，追求平衡與對稱感。主要的重量落在向前踏出的左腳上，由與地面垂直的左小腿向上延伸，連接到同樣與地面垂直的左上臂，再往上則是頭部；這一條位於作品邊緣的垂直線正是縱向力的根源，而在此軸線之外，被抓在手中的幼童則對此垂直力產生確認與輔助的作用。在後的右腳，其線條向右上延伸，與走勢相同的背部一同構成向右上發展的力量，同樣以頭部為終點。因此，由側面觀之，可看出此件作品在構成的設計上大致是一個直角三角形的結構。若就正面觀看，前方的左腿與左臂由於與觀者視線接近，因此量體顯得較大、較重；但被抓捧在人物右側的幼童與向右偏轉的頭部則能產生視覺上的協調作用，使作品在動態下能夠維持平衡感。從上述諸端，可理解到製作者在設計這件作品時，確實經過仔細的思量；也因此，唐高塑像的觀賞價值似也較前兩件作品要高。

略而幾何化。鎖骨部位一條明顯的隆起線條，更使筆者懷疑有可能是頭部與軀體部分分開製作或斷裂後再黏合的痕跡。基於這些觀察，筆者認為馬山勇士像的製作與表現水準較林添禎像要低。

⁴⁵ 唐高乃是為了拯救在鐵道上玩耍的幼童而被火車撞擊身亡，因此這件作品中讓人物轉頭看向側面，似乎是在觀察火車的動向，此設計所表現的應是創作者欲重現事件發生當時現場緊張場面的意圖。

此外，其中似乎也同時指向了義人紀念塑像製作思維上的轉向：由共時性造成的永恆感、靜態性造成的莊重感在此作品中已不再是指標性特徵。這雖然不能直接被認定是紀念性下降的表現，但至少明確指涉了紀念塑像中事件敘說性的浮現。

雖然有了從馬山勇士像到唐高像中間人物造型趨向動態化發展的前例，但與唐高像完成時間僅差兩年的許榮燦像，卻又採用了典型的全身像姿態。自然立姿再度被採用；人物的左腳稍向斜前方邁出半步，左臂自然下垂貼於身側，右臂則屈起擺出叉腰姿態。這些肢體動作的安排，使人物如同擺好姿勢等待攝影師按下快門的被攝者；其放定的肢體則不具備構成新動作的條件，因此這件作品服膺的應是人物靜態性展示之思考脈絡。而其提供了穩定感的中軸線，與其他作用力的方向線也都指向類似結果。其構成表現雖較接近前期作品中出現的靜態感，但亦不應據此認定這是人物紀念塑像結構由靜態轉向動態發展中的一種倒退；畢竟作品風格的轉換從來都不能被切割得如此確定而分明。至於這一結構變化趨勢的確實存在，則似乎可由做為最後一件作品的吳萬生像中得到更清晰的說明。

吳萬生像，是在義人紀念塑像類型中僅見的群像作品。除了作為主角的吳萬生外，還有三個兒童形象的人物雕塑。根據當時對事件的報導與該作品基座碑文的描述，吳萬生當時發現溪水中有數名溺水兒童，因此躍入溪中，並且一次救起三名孩童；但由於溪中還有兩名待救兒童，因此吳氏再度涉水援救，卻因力竭而與之同淪波臣。⁴⁶由此可推測，此處的三個兒童形象，應是當時被吳萬生成功營救的三位孩童。而這組人物群像之下，同時塑有一塊仿岩石質感的梯形構件，人物群組則被設置在

⁴⁶ 《中央日報》，1982年6月19日，第六版。

其斜面上；這是在前面的數例、甚至其他類型的偉人塑像中都非常少見的。這一斜面呈現向右上發展的走勢，人物的位置與姿態安排也連帶受到影響；而此種向右上發展的動勢，也使作品產生出向上的力量。⁴⁷而三個呈仰臥或半仰姿態、高低位置不一的兒童，圍繞著吳萬生，面朝不同方向，使作品中產生另一股環繞著主角向上的動力。吳萬生本人蹲踞的姿態配合直立的上半身，更強化了這種視覺印象。這些設計均賦予作品強烈的能動性，吳萬生向遠方指出的左手（現已破損折斷，原貌見圖 19）亦強化了作品向右上方向的動勢，此力量甚至隨著其手臂的延伸而向作品外逸出。由上述諸點觀之，這件作品被賦予的動態感可謂是同類作品中最強烈的；創作者欲透過作品再現事件現場的企圖同樣極為明顯。而此種形式上的表現也使義人塑像在結構上由靜態性趨於動態性、由共時性轉為歷時性的表現得到了造型上的佐證。

（三）圖像：服裝與面容

前文中已就作品的幾項形式要素作了簡單的分析，此處關注的焦點則將轉向圖像，以進一步理解這些義人在形象再現上的可能考量。而主要的討論對象則設定在人物的服裝與面容這兩組系統上。服裝作為個人標誌的表徵，是承載意識形態的有效載體；⁴⁸因此，對於紀念塑像作品的表現而言，同樣是重要的訊息傳遞平台。表情則是辨識一個人的特徵與

⁴⁷ 在作品中，一般而言如果線條的走向為左下一右上，則容易產生向上的動力感；若線條為左上一右下的走勢，則反之。此種論點與視覺心理學的研究有關，參見 Jacque Maquet 著，《美感經驗：一位人類學者眼中的藝術》，頁 152；Rudolf Arnheim 著，滕守堯、朱疆源譯，《藝術與視知覺》（中國北京市：中國社會科學出版社，1987），頁 32。

⁴⁸ 此觀點為社會心理學者 Simmel 所提出，參見葉立誠，《服飾美學》（台北市：商鼎，2000），頁 70。

精神、情緒狀態的最重要介面，是「非語言傳播」下的重要訊息傳遞管道。因此本段以此二者作為討論對象。

1. 服裝

若以服飾為觀察對象，可發現在九件作品中，除了林添禎像、馬山勇士像，與吳萬生像之外；在其餘作品中，人物的衣著大致呈現出一個原則：其職業上有專屬制服者，以制服形象表現；無行業制服者，則著西裝。林添禎像的塑造，據中央日報報導，是以林添禎生前所攝之全身照片為藍本。⁴⁹在作品上，林氏上身著襯衫並紮進褲內，下身為長褲，惟無法確定其款式類型，繫腰帶，袖口與褲管上捲；由於其服飾上並未顯現出特殊的指向性與說明性，故此形象可能是直接依循藍本照片中的人物穿著而來，意涵上較不明確。而在吳萬生像中，吳氏所著之上衣似乎是圓領衫，而下身似乎是短褲；呈現出具休閒感的打扮，可能為配合作品的敘事情境而呈現的事件發生當下之穿著。⁵⁰由於在這兩件作品中，服飾較不具場合或社會意義上的特定性，故擬暫不探討；而馬山勇士像，人物僅著短褲，並未穿著其他衣物，有可能是為了達到展現體態的目的，亦有可能是事發當時的實際穿著。此部分相關資料目前仍極缺乏，這些形象只能先視為特例，在缺乏更深入的調查與新文獻支持下恐難以進行更深入的解讀與推論。故在下文中，主要針對其餘六件作品進行討論。

其中著制服的作品有蕭曜友像、高施傳像，與唐高像；著西裝的作品則為簡金墻像、許榮燦像與蔡恆懷像。在前三件作品中，蕭曜友與唐高穿著的是軍裝，而高施傳穿著的是鐵路局制服，與其生前實際從事的

⁴⁹ 《中央日報》，1964年4月14日，第三版。

⁵⁰ 事件發生當日，吳萬生乃因偕同友人赴該處遊玩而巧遇此情境，故如作品所呈現的輕便休閒衣著應是有可能出現的，但此仍須繼續就塑像藍本進行蒐集才能進一步確認。事件內容之描述見《中央日報》，1982年6月19日，第六版。

職業相符。至於另外三位義人，簡金墻已役畢退伍（但報導中仍稱其為「良兵良民模範」），許榮燦與蔡恆懷則均在服役中發生意外（報導中均稱「國軍戰士」）。至少就後二者而言，同樣具軍人身分，卻未以軍裝作為再現其形象時選擇的服裝是否有其意涵？

筆者認為，其中最主要的差別在於該身分是否具有長久性或固定性。制服是擁有要求觀者嚴肅看待意涵的視覺客體；它不但形塑個人的認同，更具有暗示穿戴者在專業與技能上所受到的認可與肯定；⁵¹而軍服尤為制服中最具代表性的一種。由此觀之，在實行義務兵制的台灣，大部分成年男子都必須「被動」入伍服役，擁有暫時性的軍人身分；但此種社會身分會隨著法定役期的結束而終止，因此有其時效性。這種短暫而被動賦予的身分，在社會上具有相當程度的普遍性，因此似乎不是一個具有最終效力的身分印記；就此面向觀之，義務役軍人與職業軍人間有相當的差異。因此，生前為職業軍人的蕭曜友與唐高，其塑像選擇以軍服作為被再現的衣著；而其他具有義務役軍人身分的對象，則不一體適用採用軍裝的情形，應可以如此進行理解。

而若將著鐵路局制服的高施傳納入討論，應留意的則似乎是制服本身的特質所引發的心理效應。制服雖是在單位或團體中，經管理或決策者認可而由所有人共同穿著的同一服飾，有其限制性與僵硬性；但更不能忘記的是，正因制服是一特定團體的成員所必須共同穿著，因此它也極易在團體的內部認同與夥伴意識發展時，成為一種顯而易見的「團體」標誌和符碼。這也就是制服往往被當成索引，使個人能透過其連結上團體情感與認同的最主要原因。在此脈絡之下，制服同時兼具專業認可與

⁵¹ Paul Fussell 著，陳信宏譯，《愛上制服：制服的文化與歷史》（台北市：麥田，2004），頁 10。

情感認同的作用，使穿上制服的人能因這一身服飾而備感驕傲—制服甚而由此轉化成爲一種成功的象徵。⁵²因此，當義人因其備受肯定的犧牲行爲而被標舉，乃至社會願意投入成本，透過塑像再現其形象以求紀念性質的延續時，制服會成爲一個重要的選擇；讓曾經擁有制服的義人，在一個可被永久紀念的形象再現對象上包覆以那最能夠展現其理想角色與性格的服飾。這不但顯示出創作者對被塑像對象的理想化要求，更說明了作品被賦予的社會期待。

另三件作品中，人物在沒有特定社會職業團體的歸屬下，被選擇以西裝來呈現其穿著似乎也有類似觀念可循。此論述的建立仍須以西裝在歷史與社會上所被賦予的性質爲基礎。首先，就起源而論，今日概念的西裝是 19 世紀最後三十年間才出現在歐洲的專業領導階級服裝。在此層次上，西裝幾乎也可以被當作是一種定義不嚴謹的制服。在西方社會中，西裝與「坐著的」領導階層間之密切關係，使得它有時幾乎成爲行政官員與議員權力的象徵。在概念上，這種服裝是爲了演說與計算時的肢體動作而設計，並不便於進行大幅度的肢體動作。⁵³就台灣對此種服飾的想像而言，日治時期的近代化策略中也包含西式文明的引進，西裝在當時便以其與「進步」之間的關聯意涵而被台灣人，尤其是知識份子與仕紳階級所接受。⁵⁴到了戰後，西裝同樣被視爲具有「進步性」、「國際性」的服飾，因此也被官方認定爲「正式穿著」；甚至在某些典禮場合，都規定須以西裝爲指定服裝，這也爲西裝增添了某種程度的儀式性特質。⁵⁵

⁵² Paul Fussell 著，陳信宏譯，《愛上制服：制服的文化與歷史》，頁 11-12。

⁵³ John Berger 著，劉惠媛譯，《影像的閱讀》（台北市：遠流，1998），頁 38-39。

⁵⁴ 葉立誠，《台灣服裝史》（台北市：商鼎，2001），頁 76-80。

⁵⁵ 黃猷欽，〈製作孫逸仙、蔣介石——台北市各級公立學校內偉人塑像設置之研究〉，頁 39-41。

但若檢視各義人生前的社會身分，簡金墻從事礦業，許榮燦和蔡恆懷則為年輕的義務役軍人，不論就職場角色或日常生活的便利度而言，西裝似乎不應是他們平日經常穿著的服裝。而在他們躍入水中救人時，似乎更不可能是如此裝扮（主要是因為不便肢體伸展），尤其是如許榮燦與蔡恆懷像所呈現的、包括領帶在內的全套西裝打扮。因此，筆者認為在這些以西裝為表現服飾的作品上，傳達出的是比制服更顯著的人物理想化觀念。即此種服飾與作品塑造的人體是兩組可互相組合且可抽換的符號，為欲紀念的對象附加上具權力意味與上層社會象徵的西裝，導向的是將人像典範化、而非紀實化的觀念；⁵⁶而這種設計多少也能指向「塑像紀念義人」這一行為背後所蘊藏的「儀式化」傾向與刻意的「崇高化」企圖。

2. 面容

如從人物面容來觀察，似可發現各作品間差異不大；每個被再現的人物面容，大致均以「無表情」作為「表情」。就身體社會學的觀點而言，臉部是極具技巧的溝通部位：具有說服力的表情，能使他人感受到一種「事實」。⁵⁷既然如此，那麼將義人面容描寫成如此一致性、缺乏特殊表情的型態，其所欲傳遞的訊息可能為何？此處或可就其面部的細部刻劃加以闡述。

在人類的五官中，最容易傳達情緒與心理狀態的應屬嘴部（尤以嘴角最顯著）與雙眼。⁵⁸就嘴部而言，幾乎每件作品中的人物嘴部均為緊抿

⁵⁶ 類似觀點可參考張簡裕益，〈台灣近代炭精筆遺像研究〉（國立台灣藝術大學造型藝術研究所西畫組碩士論文，2004），頁 54-55。

⁵⁷ 李宗芹，〈傾聽身體之歌——舞蹈治療的發展與內涵〉（台北市：心靈工坊，2001），頁 223-224。

⁵⁸ 李宗芹，〈傾聽身體之歌——舞蹈治療的發展與內涵〉，頁 223-224。

的狀態。此種略為緊閉雙唇的動作，常會使嘴角至兩頰處的肌肉因用力而稍顯緊繃，有時甚至會讓嘴角顯得有些下垂。此種嘴部線條，極易使觀者聯想到嚴肅、沉默、穩重等人格特質。而在眼部刻畫上，人物雙眼多向前平視（吳萬生像除外）；但在作品被基座抬高的狀況下，人物的視線往往從觀者上方越過而不與之交集。其目光焦距，則似乎因投射在無窮遠處而顯得不集中，亦顯示出其無涉週遭環境、獨立存在的特質。此種視線不與觀者交集的情形，事實上也是作品被賦予自足性與獨立性的表徵：作品中的人物不需與觀者交流，故亦不與觀者產生形式上的關係或連結；因此，作品是獨立的，它不需經由與觀者的對望來嘗試說服某事，也不需要藉此形式來獲得自身價值的賦予或肯定。

因此，義人塑像的「無表情」與靜態性的肢體動作、理想化的衣著似乎有類似的目的，即透過不完全的寫實塑造崇高感。此處以「不完全的寫實」稱之，主要是因此種表現並未反映人物「取義」之關鍵時刻的真實姿態、服裝或面容等特徵，而呈現一種「理想化」造型，展現出某種想像性。那麼，為何以追求外型擬似為目標的人物紀念塑像上呈現這種想像性，卻反能成為形構崇高感的要素呢？其主因來自於「崇高感」的生產條件。「崇高」並非單純而平靜的愉悅感受，它不但激盪、振奮，且往往是在某種刺激或痛感下發生。在面對雄壯偉大之對象時，觀者的第一感受往往與畏懼或驚嘆相連結；但若這種驚畏感過於逼近或具威脅性，則觀者便很容易只感覺到危險的「恐怖感」，而無法進一步體驗到蘊藏於其背後的崇高美。要使觀者能超越恐怖、感受崇高，那麼在其與觀看對象之間必須要存在某種距離或者是緩衝。⁵⁹

因此，崇高感的根本來源，乃是以自我安全能夠獲得滿足與確保為

⁵⁹ 周來祥、周紀文，《美學概論》（台北市：文津，2002），頁138-143。

前提，亦即「安全感」之確認。⁶⁰以此觀念重新檢視作品圖像所呈現的「不完全寫實性」，我們似可理解，其目的或許在於建構觀者與作品之間的距離感或緩衝空間，不使觀者直接面對義人在喪失生命的過程中必然面對的恐懼、驚慌或絕望過程。就如日本在太平洋戰爭時期所獎勵的戰爭畫，其內容同樣也會避免呈現真實戰場的慘烈和血腥情景，並在畫面中融入某種「想像性」以製造圖像的理想性。否則，充滿痛苦感而又直逼觀者的作品，只能產生驚怖；而無法引導觀者產生讚嘆、崇敬，甚至進而仿效該行為與理念的崇高感；這與義人塑像創作設立的目的與觀念似不相符。義人塑像面容上「無表情的表情」或許能在此概念下被思考和理解。

如就上文中對媒材、形式要素、圖像選擇等諸點所做的分析稍加統合，或可提出如下觀點：首先，在關於媒材的探討中顯示，銅材較常被使用應有紀念意義與崇高感之考量。其次，在幾項形式要素的分析中顯現出的是：作品除了受其類型內在特質影響較大的半身胸像之外，其他作品的形式大致顯現出由靜態到動態、由共時性到歷時性的表現手法；此過程揭示了作品形式在社會變遷歷程中一同發生變貌的現象。關於「紀念」的思考和心態似乎也經歷了一個由遠離人性到趨近人性的過程。

但在作品的圖像分析中，此種趨勢卻似乎並不明顯。對具特別意涵的服飾之偏好，以及人物面容「無表情的表情」之共通特色，顯示的是創作者藉由將被紀念者形象理想化、疏離化來創造安全距離，並為其賦予崇高感的嘗試。此種矛盾於是造成了在理解作品整體時的困難點：在本文架構下，雖各要素被分開處理和探討，但它們在作品上卻是同時出現，並共同建構了作品帶給觀者的視覺經驗和情緒感受。因此，當形式

⁶⁰ 楊恩寰，《審美心理學》（台北市：五南，1993），頁 158-159。

結構產生轉變的同時，圖像卻未與之同步，反而造成作品本身在某種程度上的不協調感。這似乎也意味著，即使作品的可欣賞性與變化性隨時代流轉而於形式上逐漸浮現，為被紀念者形象賦予帶著宗教式恆定莊嚴感的理型卻仍在紀念性訴求之下持續發揮其影響力。那麼，義人紀念塑像的發展，以及造型所表現出的諸項特徵背後，是否有更深層的歷史、社會與心理需求進行支撐？這將是下一節中即將試圖探究的論題。

五、時代情境與國家角色

在前文的各項分析中已大致就人物紀念塑像在台灣歷史、義人與義人塑像的出現及發展，與義人塑像在造形上所呈現的訊息提出了可能的建構與詮釋；但為何實踐捨己救人行為的「義人」在這一段時期中能夠（或需要）被如此標舉與紀念？而以義人塑像作品，為何嘗試去追求此種造型美感？在整組紀念方式與技術實踐系統的運作下，今日的觀者應如何理解義人與義人塑像在當時台灣社會扮演的角色？筆者認為，這些觀念性問題應可在對戰後台灣的特殊歷史脈絡與社會心態之分析中尋得某種詮釋途徑。

首先，距日本在太平洋戰爭中失敗，台灣併入中國版圖僅四年，中華民國政府即於 1949 年 12 月 7 日遷都台北；蔣介石本人亦於同月 10 日到達，象徵國民黨在中國大陸徹底失敗。⁶¹而即便整個國家機器搬移到中國的外島，中華人民共和國「解放台灣」之行動似乎卻仍難以避免。更早之前，美國政府於同年 8 月發表中國白皮書，指責蔣政權的腐敗無能，預示美國將不予國民黨軍事援助的態度；1950 年 1 月，美國總統杜魯門

⁶¹ 李永熾監修，薛化元主編，《台灣歷史年表：終戰篇 I》（臺北市：業強，1993），頁 98。

與國務卿艾奇遜分別聲明不介入台海及台灣不納入美國西太平洋防衛線之立場。在缺乏外力援助，中方又逐步強化戰爭準備的同時，中華民國政府之存續似乎危在旦夕。⁶²

於此情況下，1950年3月1日，蔣介石在台北宣布「復行視事」，⁶³並採取一連串軍、政部門人事的調度，同時提出「反攻大陸」口號以求提振士氣。美國的態度亦在不久後出現轉變。杜魯門政府在國務院主導下，原抱持不介入台海事務之立場；但美國政府、軍方與輿論對此事意見並不完全一致。其後隨著美蘇緊張關係的升高，及共和黨「中國派」對「喪失中國」責任之追究，使台灣的戰略價值開始受美方注意。正在台灣進行人事更動的蔣介石，也因此以美方較青睞的人選作為主要的任用考量，以求爭取其支持。此時，將中國內戰提升到國際層次，引入外國勢力以獲得國家與政權的基本安全保障，成為國民黨的主要目標。⁶⁴

於1950年6月25日爆發的韓戰，成為美國改變立場的關鍵點。6月27日，美國總統杜魯門作出如下聲明：

鑒於共產黨軍隊佔領台灣將直接威脅到太平洋區域的安全，並威脅到在該區履行合法而必要之活動的美國船艦，因之，本人已命令美國第七艦隊防止對台灣的任何攻擊，並且本人已請求台灣的中國政府停止對大陸的一切海空活動。⁶⁵

⁶² 若林正丈著，洪金珠、許佩賢譯，《台灣——分裂國家與民主化》，頁84-85。

⁶³ 蔣於民國37年（1948年）4月當選中華民國行憲後第一任總統，但於隔年（1949年）1月便在輿論指責下宣布「下野」，總統職務由副總統李宗仁代行，惟其仍以中國國民黨總裁之身分操縱軍事與政局。吳密察監修，遠流台灣館編著，《台灣史小事典》（台北市：遠流，2000），頁165。

⁶⁴ 若林正丈，《台灣——分裂國家與民主化》，頁85-86。

⁶⁵ 《中央日報》，1950年6月28日，第一版。

原先不介入台海的方針被放棄，美國改採「台灣海峽中立化」的立場。⁶⁶美國勢力重新進入此區域，主要目的在防止台灣「赤化」，因此在台灣的中華民國政府也等於獲得外部安全性保障，並暫時得到延續政權的機會。1953年，艾森豪就任美國總統；並於韓戰結束後（1954年）與中華民國政府簽署「中美共同防禦條約」。該條約除詳訂與台灣的軍事合作關係外，為防止美國被捲入中國內戰，條文中同時亦含有締約國不得主動進行片面軍事攻擊活動之內容。⁶⁷此結果不但明確保障了國民黨在台灣生存，也鞏固了美國在西太平洋的區域利益。

在此契機下，美蘇冷戰的效應波及台灣海峽，台灣成為亞洲冷戰前緣防堵線的一部分。中國內戰與美蘇冷戰相結合後，中國與台灣的關係也逐漸走向冷調化的膠著狀態；中華人民共和國的「解放台灣」行動受到了挫折，中華民國的「反攻大陸」意圖也同樣受到美國限制而無法實現。⁶⁸至1958年，第二次台海危機時，美國國務卿杜勒斯來台，並與蔣介石發表聯合公報；該公報宣稱，中華民國政府欲「恢復大陸人民之自由」之相應措施為「實行三民主義」，而「非憑藉武力」。⁶⁹這顯示中華民國政府以軍事行動反攻大陸的可能性明確為美國拒絕，蔣介石年年高喊的反共戰爭似乎也面臨著失去發生可能性的情境。⁷⁰

然而，國民黨即使早已理解到正式而全面性的戰爭不太可能發生，

⁶⁶ 杜魯門的宣言雖然表明了協防台灣的立場，卻也要求台灣方面不得對中國採取海空活動，等於同時制止兩個政權對敵方可能進行的攻擊行動，故此項聲明也被稱為「台灣海峽中立化宣言」。若林正文，《台灣——分裂國家與民主化》，頁86。

⁶⁷ 李永熾監修，薛化元主編，《台灣歷史年表：終戰篇I》，頁222；《中央日報》，1954年12月4日，第一版。

⁶⁸ 若林正文，《台灣——分裂國家與民主化》，頁87-88。

⁶⁹ 《中央日報》，1958年10月24日，第一版。

⁷⁰ 林果顯，《「中華文化復興運動推行委員會」之研究（1966-1975）》（台北縣：稻鄉，2005），頁31。

且外部安全又有美國協助確保，卻依然長時間維繫著戰爭的準備和動員狀態。不論在政治或社會的層次，均言必稱反攻，聲稱一切準備都是爲了隨時會到來的戰爭。這種看似矛盾的現象，對國民黨統治台灣的現實而言卻有著不可或缺的重要性。其原因在於，戰時體制的維持不但能轉爲壓制異己的有效理由；同時，塑造國家面臨危機的氣氛和無所不在的邪惡他者——共匪之形象，將國家安全與個人生命財產的確保互相鏈結，更能形塑人民命運與國家相連的想像，這對國民黨政權的鞏固有極大的正面作用。此外，維持戰時體制建構的「非常狀態」，並藉此凍結憲法與民主政治實質內容的做法，則進一步解決了國民黨政權號稱實行民主，卻缺乏在台統治民意基礎之事實可能引起的諸多問題和批評。故戰時體制的維繫可說是爲國民黨在台統治的內部正當性與合理性提供了方便而有效的基石。⁷¹

雖在長久無戰爭爆發跡象與國家經濟逐漸發展的情境下，戰時體制的維持益顯突兀，且社會風氣也隨時代變化而日形寬鬆和開放；但直至1991年，總統李登輝宣布終止動員戡亂時期爲止，台灣面臨的「戰爭狀態」實際上一直持續著。因此，在這段期間中（尤爲1950-1960年代），台灣社會生活的各層面都受戰時體制下各種暫行法令與意識型態的深刻影響；即使在文化活動與藝術創作觀念的發展上亦是如此，義人紀念塑像的風潮也正是在此種獨特情境下出現與發展。在其中，國民黨所定調的文藝觀與文藝政策更是深具影響力。

在台灣爲因應「戰爭」的要求，整個社會處於「被動員化」態勢的情境下，一切人力、財貨均被國家動員，以作戰爭準備。而隨著反攻機會日漸渺茫，政府的軍事動員也逐漸轉向精神動員，以避免人民因長時

⁷¹ 林果顯，《「中華文化復興運動推行委員會」之研究（1966-1975）》，頁46-47。

間備戰而精神鬆懈。在此種情境下，訴諸人類精神與情感層次的文藝創作，便成爲精神總動員路線中極重要的操作對象。例如 1950 年 12 月由何鐵華主導創立的《新藝術》雜誌，於創刊號卷首的〈我們的路〉（代創刊詞）中即明確提出如下觀點：

我們今天欲想打敗我們的敵人，奪回人類的自由，保障歷史的光榮紀錄，以無愧於祖先，我們最急切要做的事，就是加強精神的武裝。而加強精神的武裝的第一步工作，便是樹立自由中國新藝術的大纛——在自由中國新藝術的旗幟下，統一文化思想的精神戰鬥步伐，才可以完成我們反共抗俄拯救人類的神聖任務。⁷²

此段文字明確指出藝術在「加強精神武裝」方面的「功用」；也等於說明了在所有人民必須被國家動員以投入戰爭準備的情境下，藝術創作者所應佔據的社會位置。此種藝術動員的概念，至孫旗的〈論軍中文藝的戰鬥路線〉文中表現得更爲顯著。該文首句即指出「文藝的戰鬥任務，是要攻垮敵人的精神思想，和鞏固我們堅強的戰鬥意志」，⁷³文藝創作更明確地被賦予了「戰鬥」的角色和任務。

除了以《新藝術》的立場來檢視之外，國民黨賦予文化與藝術的「可利用性」和「可動員性」，更有其內在脈絡可循。其文藝觀和文藝政策，至少可追溯到 1942 年，由領導國民黨文宣工作的張道藩在《文藝先鋒》雜誌創刊號上所發表的〈我們所需要的文藝政策〉一文；該文中，張氏提出「三民主義的文化政策」，其內容充滿強烈的民族主義觀念，並將

⁷² 〈我們的路〉，《新藝術》創刊號（台北市：廿世紀社，1950.12），頁 2。

⁷³ 孫旗，〈論軍中文藝的戰鬥路線〉，《新藝術》第 1 卷第 4、5 期合刊（台北市：廿世紀社，1951），頁 90。

民族立場設定為文藝創作的先導原則。⁷⁴雖然該政策的主要目的在反制毛澤東的〈延安文藝座談會的講話〉中提出的社會主義文藝觀，但其中文藝的功能論觀點和文藝應（可）被政治動員以「喚起」和「組織」民眾之邏輯，則是在戰後台灣才發揮顯著的影响力。1950年代初期，張道藩發表〈三民主義文藝論〉，更系統性地傳達其對文化藝術的想法，⁷⁵並與總政治部主任蔣經國號召進行的軍中文藝運動相呼應，不但影響了許多文藝工作者的觀念和行動（諸如前文所引用的《新藝術》月刊之內容），並進一步確立了蔣介石對於文化與藝術的想法。⁷⁶

基於在國共戰爭中，國民黨於文藝工作方面徹底失敗的教訓；⁷⁷蔣介石在遷台之初便體認到文藝在戰爭動員中的重要性；此思想傾向於1950年（蔣介石「復行視事」的同年）9月，他對負責黨改造工作的中央改造委員會所發表的談話〈本黨現階段政治主張〉中可略見端倪。在該談話中，蔣提出了「三民主義文化運動」的概念，其目標在於「從文學、美術、音樂、戲劇、電影各方面，溝通全國人民的思想，集中其意志與力量。」⁷⁸顯見其已理解並試圖將文藝納入動員體系，成爲一種「運動」，

⁷⁴ 道藩文藝中心編，《張道藩先生文集》（台北市：九歌，1999），頁597-627。

⁷⁵ 道藩文藝中心編，《張道藩先生文集》，頁628-686。

⁷⁶ 關於張道藩與國府文藝政策間的關係，參見蘇昭英，〈文化論述與文化政策：戰後台灣文化政策轉型的邏輯〉（國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，2001），頁39。

⁷⁷ 遷台之初，許多官方或民間人士均對於大陸的失敗提出檢討，文藝工作的失敗也是經常被指出的重點，例如當時認為「總結起來說，共黨把文藝當作『手裡拿槍的軍隊』以外的『文化軍隊』。可以說對文藝的重視，相當於武裝部隊。……因而在文藝戰線上遂處居於劣勢。遂導致我國政府在三十八年底從大陸撤退的悲劇。」此種觀點在當時頻頻出現，蔣介石在其《民生主義育樂兩篇補述》亦提出雷同的意見，顯已將文藝視為戰爭中必須認真看待與執行的「工作」。參見劉心皇編，《當代中國新文學大系：史料與索引》（台北市：天視，1980），頁48。

⁷⁸ 蔣介石，〈本黨現階段政治主張〉，民國1950年9月1日講；見張其昀主編，《先總統蔣公全集》第二冊（台北市：中國文化大學，1984），頁2055-2056。

以求從精神層面「凝聚」人民。隨後，在張道藩與蔣經國之文藝理念和政策的影響下，蔣介石於1953年發表了《民生主義育樂兩篇補述》；透過對孫文理念和三民主義理論的詮釋與增補，確立自己作為三民主義文化道統的繼承人、維護者與增修者角色，⁷⁹並以之作爲一切文藝相關活動事務的政策綱領與方針，爲台灣的教育、文化與藝術活動提供了標準化的理想和規範。

那麼，在《民生主義育樂兩篇補述》中所提出的「正確」與「理想」文藝呈現何種樣貌呢？由下面的文字中或可窺知一二：

今日台灣省在這方面（按：指文藝）有顯明的進步。民族主義的文學作品漸見抬頭，反共抗俄的台語戲劇使一般民眾受很大的感動。反共抗俄的電影又有優良的作品陸續製成和上演。但我們絕不自覺滿意。因為：（1）純真和優美的文藝作品還是太少，一般國民的閒暇時間大部分仍是商業化的文藝作品的領域。（2）表揚民族文化的作品還在萌芽和生長之中，還不夠充實。在暴俄匪共有系統有計畫的摧毀我中國文化的今日，我們感覺表揚民族文化使其深植人心的新文藝作品，還是太少。我們不僅在光復大陸以後，要向這一方向去努力，並且在今日反攻的前夕，便應該在這方面做必要的準備。⁸⁰

由此觀之，台灣在文藝方面的進步性，是反映在「民族主義文學作品的抬頭」，以及「反共抗俄戲劇和電影的製作映演」；前者顯然是採用張道藩在大陸時期提出的民族至上觀點，將民族主義視爲創作的基礎指導原則；而後者對於國民黨目標論述的服膺，使反共抗俄文藝被視爲

⁷⁹ 孫旗，〈論軍中文藝的戰鬥路線〉，《新藝術》第1卷第4、5期合刊，頁90。

⁸⁰ 蔣介石，《民生主義育樂兩篇補述》（台北市：中國國民黨中央委員會，1953），頁71-72。

重要且「進步」的創作模式。而在對未來發展的期許上，關於民族文化的表彰，標舉的仍是民族主義邏輯的創作觀點。另外，文中指出「優美和純真的文藝作品還是太少」，但與優美純真文藝作品對立的卻是「商業化的文藝作品」，這顯露出文藝創作被賦予的「非利益性」理想，及其應該具備的「超世俗性」，即文藝應為屬精神層次的「民族文化」、「國家理想」服務，商業利益所蘊含的世俗性將使文藝失去「純真」和「優美」的內涵，造成「匪共」能藉機將其思想滲入其中，使「一般國民不是受黃色的害，便是中赤色的毒」，⁸¹乃至於引發「國民身心健康上的危機」。⁸²於此，文藝的任務角色和動員性質，透過作為統治核心的「領袖」之言論而被明白確立。

此後，《民生主義育樂兩篇補述》之內容，也成為後續各項文藝「運動」推行時的核心邏輯。例如國民黨主導成立的中國文藝協會，便於1954年以匿名方式在各大報上倡導「文化清潔運動」；目標在掃除當時文化界中隱藏的「赤色的毒」、「黃色的害」與「黑色的罪」，以保持優良淳美的文化創作環境。⁸³其論述明顯與前一年發表的《民生主義育樂兩篇補述》內容相呼應。1955年，蔣介石進一步提出了「戰鬥文藝」口號，並於1956年由國民黨第七屆中常會通過〈展開反共文藝戰鬥工作方案〉做為該口號的具體實踐。⁸⁴戰鬥文藝運動自此至1966年全面推動中華文化復興運動前，一直未失去重要性；即使中華文化復興運動開始進行，其關於文藝的觀點仍是建構於《民生主義育樂兩篇補述》以來一再被引

⁸¹ 蔣介石，《民生主義育樂兩篇補述》，頁71。

⁸² 蔣介石，《民生主義育樂兩篇補述》，頁73。

⁸³ 林果顯，《「中華文化復興運動推行委員會」之研究（1966-1975）》，頁61-62。

⁸⁴ 簡弘毅，〈撐開反共的大傘〉，《水筆仔：台灣文學研究通訊》12期（新竹市：水筆仔工作群，2001.4），頁13。

用的思想基礎上。⁸⁵台灣在「準戰爭情境」中的文化活動與藝術創作發展，也因此長期受到國家動員、「中心思想」與「正確路線」的引導；並負擔起戰爭體制下的「戰鬥任務」，呈現出特殊的時代樣貌。

除該時代的重要刊物內容與代表性人物言論外，各義人紀念塑像的碑文內容（見 附錄）也可作為觀察與探究對象。如林添禎像碑文，內容雖簡短，卻點出該像為救國團所建立；作為戒嚴時期台灣最具影響力的青年動員組織，其在國民黨統治時期所扮演的角色顯示出義人塑像與當時社會總動員態勢間之關係。在蕭曜友像、馬山勇士像的碑文中，不但透露出地方政府與軍方力量在其中的作用，當時第一夫人宋美齡以「慈暉廣被」的「國母」形象出面關心更展現出高層的意念動向；蕭曜友與陳枝連分別被賦予「軍民合作典範」與「革命軍人典範」，在修辭學層次上其實與他們的行為並無直接聯繫，這些文字表現出的是以義人事蹟、義人塑像為中心發動的社會動員和資源挹注範圍之擴大與影響層級之增加。高施傳像的碑文更進一步對高氏生平與事發經過提供鉅細靡遺的描述，中央部會首長（交通部長、鐵路局長）亦具名題銘；許榮燦像則是發動了整個新竹市代會與市政府的資源和影響力來建造，這些情形也都能與先前的情形相互印證。至於蔡恆懷像，其碑文不但同樣呈現諸多細節，也可看出除救國團、中央政府、地方政府、地方議會、軍方等力量的介入，甚至包括蔡氏曾經就讀的學校校長及同校師生、電視台（華視、中視）、獲救者所就讀之學校、蔡氏故里彰化沙鹿鎮地方人士，以及蔡氏之家屬等；他們或藉題銘、或藉碑文，及其他各種方式一同被捲入原本看似單純的義人事蹟紀念和塑像建造活動中，足見在此媒介中展現的社會動員現象之可觀。而這些在碑文中所呈現的動員現象，也正足

⁸⁵ 林果顯，《「中華文化復興運動推行委員會」之研究（1966-1975）》，頁 78-81。

以成爲前文中對文藝、動員與時代關係討論的實際佐證。

就先前諸項論述稍加整理可知，1949年以後國民黨退守台灣，期間國家和政權的存續面臨重大威脅；台灣社會特殊而漫長的戰時體制也因此成形。社會受到國家動員以準備因應「戰爭」；文化與藝術同樣也是被動員的對象，並負起特定的戰爭任務。而「義」的「剛硬」與「行動」特質、與「氣節」相連的概念，正可提供「義」一種超世俗性的心態基礎（生死利害正是平凡人最在意之事）。⁸⁶此種道德實踐推行到極致，便是爲了實踐與固守「理」而犧牲生命的行動。此觀念脈絡的形成，是因爲「生命」乃爲個人所能夠放棄的最後、最重大「資產」；這種特質，使得奉獻生命的舉動產生出獨特的終極性格。

此種特質，使無時無刻宣稱自身遭逢的險惡處境，並且以實行戰時體制確保其在台之統治的國民黨對「義」產生特殊的偏好。因爲，在國家遭逢重大危難、隨時可能陷入戰爭的想像情境下；相信國家提出的「真理」，並願爲此種「理」作出任何犧牲（甚至生命）的人民，正符統治者之所需。而這也契合在當時社會結構下，社會一切均應「被動員」的意識形態邏輯。同時，將自己化身爲義理的代言人，等於也是「他者化」了想像中的敵方；不但創造了與之對抗的合理性，更能合理推導出我方必勝、敵方必敗的先驗式結論。故除籠統地標舉各種「民族固有道德」外，策略性地將「義」單獨標舉出來也是一種有效做法，例如蔣介石於1950年5月在陽明山莊所發表的演講中便指出：

對我們自己所認定於主義及其自己的國家、民族、文化、歷史、職守和責任等，凡義之所在的一切，就都要始終不變、生死不渝的，

⁸⁶ 關於中國文化中對於「義」觀念的理解與推行，可參見陳若水，〈說「義」三則〉，《公共意識與中國文化》（台北市：聯經，2005），頁197-206。

不惜為他犧牲一切，來愛護他，保全他，拯救他，乃至貫徹到底。換句話說，就是不苟免，不怕死，不投機，不取巧，……⁸⁷

後文中，則更進一步將由「義」而生之「氣節」，連結上孫文思想，並稱之為「大無畏的傳統精神」；⁸⁸這似乎也可視為「捨身取義」在 1949 年後的台灣成為備受推崇的「固有道德」在觀念上之根源。但義人真正受到重視與推崇，是在國民黨遷台的十餘年後（1960 年代前期）；且這些義人並非為了國家犧牲，而是在拯救發生意外的他人時失去性命，此種現象又應如何加以理解？筆者認為此問題應與當時台灣的特殊情境結合。

由 1949 年國民黨敗走台灣，至 1954 年中美共同防禦條約簽訂，其間國民黨經歷了外部環境漸趨穩定並獲得安全保障的過程。此過程中，國民黨最主要的工作在內部的改造與鞏固在台統治的體制；同時也大力對台灣社會各層面進行動員，以支持其「反攻戰事」的準備工作。直至 1958 年第二次台海危機，台灣與中國之間均處於隨時有小規模武力衝突爆發的情形，而這似也足以向人民說明，國家不斷宣傳的大規模戰爭仍有可能發生。但同年在蔣介石與美國國務卿杜勒斯發表的聯合公報中，卻已顯露國民黨所謂的「反攻大陸」可能性實際上已被美國凍結，台海形勢隨之趨於冷調、膠著。

此後，社會趨於穩定、經濟逐漸發展，「戰爭」在社會大眾的觀念中日漸遙遠。但戰時氣氛的弱化，不但容易導致人民精神上的鬆綁；對於堅稱代表中國正統而與「共匪」勢不兩立的國民黨而言，也有統治正當性與

⁸⁷ 蔣介石，〈民族正氣〉，民國 39 年 5 月 1 日在陽明山莊講，見《先總統蔣公全集》第二冊，頁 2004。

⁸⁸ 蔣介石，〈民族正氣〉，《先總統蔣公全集》第二冊，頁 2005。

合理性一同被削弱的問題。因此，即便國際政治結構已經暫時定型、台海無爆發大規模戰爭之可能性，但國民黨仍須對台灣人民時時進行「戰爭的提醒」，並且更加努力推動精神動員。因此，如文藝動員或道德動員，便在局勢逐漸趨於穩定的 1950 年代末期被賦予較先前更重要的任務，且被更廣泛地推廣與實踐；因為這些領域正是直指人民的精神層次，是進行精神動員的有力「工具」。在此種情境下，強調個人必須被國家收編和動員、集體利益高於個人價值的「集體主義」也與道德觀念結合；並演繹出「犧牲小我、完成大我」之去個人化道德觀，⁸⁹更提供了「為他人犧牲」作為標準道德行動的觀念基礎。因此，自 1958 年的周阿根事件開始逐漸成為風潮的義人事件報導，似乎正可視為國家對道德、精神動員需求逐漸上升、集體主義色彩日漸濃厚趨勢的外部回應與表現。

此外，中共政權於 1950 年代末期開始更強化貫徹共產主義的基本教義式理想；此後接連而來的是一系列極端的政治社會運動（如「大躍進」），至 1966 年的文化大革命達到最高峰。⁹⁰於此情形下，國民黨政權也開始隨著中國方面的各項運動，而「號召」與之相抗衡的活動。中國在推動人民公社政策的同時，台灣便推出與之相應的「幸福家庭運動」即是一例。⁹¹同時，中國在這一連串「運動」中的舉措，目標均在實踐共產主義的原始／終極理念；標榜「進步性」的共產主義，⁹²也因此更強化了對中國文化傳統面向的批判，「傳統道德」亦是其中遭受攻擊的部分。

⁸⁹ 此種觀念為民國 51 年（1962 年）6 月〈生活教育方案〉中關於「道德生活教育」的部份所提出，而此方案則是受同年蔣介石於第四次全國教育會議中的訓示而制定。見張榕庭，〈戰後台灣民族精神教育之研究（1951-1996）〉，頁 43。

⁹⁰ John King Fairbank（費正清）著，張理京譯，《美國與中國》（台北縣：左岸文化，2003），頁 308-313。

⁹¹ 《中央日報》，1959 年 2 月 20 日，第四版。

⁹² 共產主義對於進步性與現代性的熱中，參見 Toby Clark 著，吳霽恩譯，《藝術與宣傳》（台北市：遠流，2003），頁 108。

故這亦可能是國民黨在 1950 年代末期後更強化對「固有道德」之推崇的重要外因：中華民國政府作為「中國文化的保護與發揚者」，擁有與「中國文化毀滅者」的中共政權相抗衡的重要內在資本；而這也能轉化為國民黨在台灣內部統治正當性的基礎。

另一方面，中蘇關係日趨惡化；⁹³此種局勢自然也為美國所利用。1960 年代開始，美國逐漸向中國釋出善意以孤立蘇聯；即便國民黨大力反對，但此種全球性戰略利益並非台灣單方面所能控制，世界局勢也向中共政權緩慢傾斜。⁹⁴在這種國際情勢的轉變下，以「中國正統政權」自居的國民黨政府，其政權的法理基礎與正當性也逐漸遭受內外存的質疑。由於國民黨在政治與地理上確實是失去了「中國」；因此在時局挑戰下，國民黨只能更加強調自身的「文化正統」，以宣示「真正合法的中國政權」確實存在於台灣這片土地上。而這些外在的條件可能均是造成台灣內部觀念與意識型態轉變、發展的因素。

由上述分析可知，國民黨政權自 1950 年代末期便開始面臨各種內外存的挑戰與威脅，而不論在精神動員的推展或是自身統治基礎的鞏固方面，「固有道德」的標榜與教育在當時的台灣顯得日漸重要；同時，由動員結構衍生出的「集體主義」理想也隨之愈加濃厚，為了他人犧牲自我的行為逐漸成為受到肯定的標準化道德實踐。而這或許也正是經過一連串捨身救人事件報導和操作經驗之後，終於在 1964 年誕生了「義人」之中最具典範意義的林添禎事件的原因。

⁹³ 約自 1950 年代後期，兩國即已逐漸產生爭端與意見分歧。兩者之間的交惡，至 1960 年代之後更為明顯，雙方甚至在 1969 年還爆發了邊界地區的武裝衝突——「珍寶島事件」。見李永熾監修，薛化元主編，《台灣歷史年表：終戰篇 II》，頁 77。

⁹⁴ Denny Roy 著，何振盛、杜嘉芬譯，《台灣政治史》（台北市：台灣商務，2004），頁 172。

林添禎事件發生後受到的媒體與社會關注，幾乎是空前絕後；連續數月的募捐濟助活動、國家贈屋並協助培育其子女、事件內容編入國小教科書、攝製電影電視戲劇節目等均顯示出其受關切的程度。然而，為其建立紀念塑像更是突破性的舉動；這不但宣示了其行為的崇高性，由救國團主持其事更意味著這種捨身救人的行為對於作為國家棟樑的青年而言是「值得崇敬與效法的」，在將青年視為國家動員主要對象的政治觀念下更突顯其重要性。⁹⁵

義人紀念塑像的出現，也表現出藝術在被動員狀態下，被要求配合國家標舉的中心思想進行思考和創作的現象。另外，這些作品與前述的道德、精神動員間之可能關係，或許也可由指導文藝發展的《民生主義育樂兩篇補述》內容中獲得了解，該文中曾指出：

美術的最高境界便是智德合一、身心和諧的境界。到了今日，我們更不能以個人修養為止盡，必須把美育普及於一般國民，纔算是盡了教育的天職。我以為教育文化界應該把美術當作學校教育和社會教育上重要的科目來講求。……本黨更要把美術當作社會建設和文化建設上重大的問題來研討。我們在光復大陸重建國家的時候，……處處都要考慮到美術，計畫著美術。⁹⁶

可見在蔣介石的觀念中，美術的「實用性」在於「教育」；同時，美術作為一種教育，也需要被普及到社會上（此外，美術不應限於「個

⁹⁵ 蔣介石對於「青年」這一群體的重視，可由其每年的文告中看出。蔣氏在總統任內雖發表過許多文告，但大部分文告設定的閱聽人是指涉於「全國人民／同胞／軍民」的範圍；但其於每年的青年節卻必定發表〈告全國青年書〉，鎖定「青年」來發表其願望和期許。另外，不論是大陸時期的三民主義青年團或是台灣時期的反共青年救國團，均是以青年作為主要的訴求和動員對象，顯見在國府的國家論述中「青年」所佔有的獨特位置。

⁹⁶ 蔣介石，《民生主義育樂兩篇補述》，頁76。

人修養」，也點出了集體主義的精神）。這或許解釋了義人紀念塑像出現的一個重要涵義，即在於「教育觀者」。透過視覺的管道，以美術的形式將國家期望人民學習並內化的道德觀「教育」給每一個觀看到作品的人。這也呼應了《新藝術》中標舉的「以藝術強化人民精神武裝」之概念邏輯。因此，紀念塑像的出現可說是「義」的集體主義意涵在道德教育與精神動員進程中的地位越過一般水準，而獲得國家認定的「極重要」、「極關鍵」地位之表徵，具有特殊且重要的時代意義。

至於義人紀念塑像作品造型上所傳遞出的意涵，也同樣有共通的內在邏輯可循。首先，關於媒材的選用，雖然造成其間差異的原因可能極為複雜，但以堅固貴重的銅材作為重要且具普遍意義的選擇對象似乎也從《民生主義育樂兩篇補述》中得到理解。在該文中曾經提出如下觀念：

美術是不能單從形式上考究的。即如建築和鑄造，必須質地堅實，而後文彩才能持久。又如寫字與作畫，必須筆力貫注，而後神情才會活潑。⁹⁷

這顯示了在建築雕塑等立體造型作品創造的物理基礎上，必須以「質地堅實」作為第一考量；而其目的在於使「文彩能持久」。其中顯現出對「永恆」美感的執著，似乎也與作品形式結構和人物面部表情等部份的表現擁有相應的內在需求；一切造型要素皆指向共時性觀念下的「不變性」追尋。而其中所蘊含的理想化性格，也同樣互相貫連。

這些追求恆定、不指涉變動感的「靜態式」以及「理想化」美感表現，在人物紀念塑像和肖像畫的範疇中有長久的歷史根源。在過去的歐洲，描繪君主或重要人物的類型藝術作品，其創作表現大致依循自文藝

⁹⁷ 蔣介石，《民生主義育樂兩篇補述》，頁75。

復興時期以來用於重要人物描述的「形象規則」發展。作品主角一般為真人大小或比真人稍大，視線高於觀者以強調其地位的崇高；同時，人物通常不穿日常衣服，而穿戴象徵勇氣的盔甲或表彰地位的華服。他們通常都呈現保守的姿態、平靜的尊嚴，細部描寫上重視真實、自然，或合理性。大致而言，其藝術風格與美感傾向極易使觀者聯想到古典主義式的理想。⁹⁸當此藝術類型於近代傳入東亞時，這種美感意識似乎也固著在作品上一同被吸收、複製與流佈。而此種現象表現在國民黨對其之採納與接收上，也透露了國民黨政權所隱含的法西斯主義性格。

法西斯主義對永恆性美感的追求，可以從納粹德國的美學論述中獲得一些了解。在希特勒統治下，納粹德國的雕塑藝術發展比過去更旺盛；因為對希特勒而言，雕塑不但能提供清楚的身體語言，讓觀者更容易對作品表現的理想形象產生認同；同時，雕塑慣常使用的金屬或石材能象徵永恆的意涵，產生繪畫難以傳達的暗示力量；雕塑作品更因此被納粹視為「刻印在堅實質地上的信仰」。⁹⁹對古典理想的追求，則更可被視為內涵紊亂歧異的法西斯主義共通的藝術特質：對大部分的法西斯藝術來說，它們最重要的任務便是召喚當下與過去之間的關聯。這是基於法西斯主義對現代化造成的個人主義與道德感薄弱現象而起之反動式復古心態。因此，法西斯主義者努力向過去追尋自我的根源與理想形貌；古典主義所蘊含的高尚、穩定與莊嚴特質正符合其心靈的「淨化」需求，同時還能體現「永恆的價值」，因此幾乎成爲法西斯藝術的「樣板」風格。¹⁰⁰

⁹⁸ Peter Burke 著，許綏南譯，《製作路易十四》（台北市：麥田，2005，二版），頁 28-34。

⁹⁹ 黃靜婷，〈藝術與政治：納粹德國「大德國藝術展」與「頹廢藝術展」〉（台北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文，2003），頁 87。

¹⁰⁰ Toby Clark 著，《藝術與宣傳》，頁 83、108。

若就美感層次而言，國民黨政權應非僅在義人塑像領域中「碰巧」展現了其與法西斯主義的共通偏好；實際上，國民黨的組織與觀念均與法西斯主義有相當程度的關聯。首先，國民黨的組織系統與一黨專政理論，本是向蘇聯學習而來；義大利法西斯與德國納粹的黨治理論和組織也同樣是得自於蘇聯的「啓發」。故國民黨和德、義法西斯政黨在組織與治理觀念上有如兄弟，在政治措施上也極為類似，如一黨專政、新聞檢查、文化統治等措施，這些特質都在 1930 年代就已內化於國民黨的訓政體制內。另外，蔣介石在當時亦曾一再派遣部屬遠赴德、義考察其黨務工作、統治技術、社經制度，多方顯露對法西斯主義的濃厚興趣；¹⁰¹許多國民政府的官員也都曾表達對「新德國」發展的讚賞，甚至認為納粹黨的組織和綱領都可為中國仿效。¹⁰²這些法西斯的治理技術與觀點，在國民黨遷台後以更具效率的手法實行在台灣社會中；以作為「非常時代」下的「非常手段」。故將戒嚴時期的國民黨政權目為具法西斯性格的政權應不為過。

此外，在國民黨大陸時期提出「三民主義的文化政策」、並深刻影響蔣氏父子文藝觀念的張道藩，亦曾於 1930 年代時公開譴責外界關於儘速制憲結束訓政之要求，甚至主張中國應模仿法西斯義大利推行以黨治國的體制；明顯表現出其對法西斯主義的興趣。¹⁰³由此觀之，其文藝實用論、文藝動員觀以及民族主義文藝至上的思想與法西斯主義中的「藝

¹⁰¹ 馮啟宏，《法西斯主義與三〇年代中國政治》（台北市：國立政治大學歷史學系，1998），頁 13-14、頁 94-95。

¹⁰² 郭恆鈺、羅梅君主編，許琳菲、孫善豪譯，《德國外交檔案》（台北市：中央研究院近代史研究所，1991），頁 53。

¹⁰³ 不儘張道藩對法西斯主義深感傾慕，當時許多國府的官員、尤其是曾經至德義參訪遊歷過者，更是對法西斯政權帶來的「復興氣象」感到驚奇與動心；後曾在台灣擔任過教育部長的程天放亦是一例。馮啟宏，《法西斯主義與三〇年代中國政治》，頁 112-113。

術為思想宣傳」理念有所關聯應無疑問。深受其影響的台灣 1950 至 60 年代文藝界，也因此可說是籠罩在法西斯式的美感理想中並受其「指導」；義人塑像在造型上不斷重複表現出的「永恆」、「穩定」、「寧靜」、「莊嚴」等美感特質，其背後的思維或能透過此途徑加以理解。

在上述列舉的幾種主要造型美感語彙外，作品中所刻劃、擁有健康強壯特徵的人物身體也可能是法西斯美學影響下的表現。在法西斯主義的傳統中，對人體的詮釋有其特定的隱喻；其中，人體經常被視為國家運作的具體模型。如四肢由頭腦所指揮，頭腦便成為政府的象徵，暗喻政府所擁有的管理權力；而頭腦與身體其他部分有機地相連，因此國家與人民、民族也應該是相融的。¹⁰⁴而其中最重要的便是「疾病／健康論述」：身體原本應是純淨而健康，但若有污穢或致病的外物入侵，將會導致生病的後果；這個象徵被轉用到國家的發展上，國家便被預設為純淨的有機體，為了維護其健康，必須要滌清一切「污物」與「病菌」。¹⁰⁵因此，從更小的組成份子做起，國家統治下的每個人民都應該要有「強健的身體與心靈」，才能維護國家的正常與健康；於是由這種人體與國家在修辭學上的連結，一方面在政治上發展出了清除「不潔之物」的排除衝動（例如國民黨的「文化『清潔』運動」），¹⁰⁶另一方面則推衍出了以國民體魄之鍛鍊為訴求的「健康論述」。因此，義人塑像作品藉著

¹⁰⁴ Toby Clark 著，《藝術與宣傳》，頁 103-104。

¹⁰⁵ 這種觀念在渡台後的國民黨相關論述中也同樣是可見的。例如民國 41 年（1952 年）中央日報上所刊載的健康教育專欄〈我們的身體〉中便大量使用了此種隱喻式修辭，將身體當作（我們的）國家，而將共產主義的各種行動與觀點當作「侵擾」身體的「不潔物」（如癌細胞就被稱為「身體裡的朱毛匪幫」）；因此「治療疾病」也就成為「掃除共產主義」的隱喻。見《中央日報》，1952 年 1 月 5 日，第三版。

¹⁰⁶ 有關法西斯主義與其排除不潔的衝動之討論，見劉紀蕙，〈三十年代中國文化論述中的法西斯妄想以及壓抑：從幾個文本徵狀談起〉，《中國文哲研究期刊》16 期（台北市：中央研究院中國文哲研究所，2000.3），頁 96。

自然主義式的人體描繪所表現的合宜身材乃至健康體格，傳達出的或許是國家對於「理想國民」形象的期許與召喚。¹⁰⁷

然而，由張道藩和蔣經國主導的文藝動員與戰鬥觀念、以及蔣介石的《民生主義育樂兩篇補述》提出的「理想藝術」特質，其影響力在 1960 年代末以後便逐漸弱化。除美援時期輸入的美國文化，為台灣社會帶來部份思想上的刺激與衝擊外；1960 年代中期因出口擴張而逐漸進入高速成長的台灣經濟，在為人民帶來生活水準改善的同時也提供了社會逐漸走向反省與開放的動能。¹⁰⁸自 1970 年代之後，社會氣氛與人民精神上的逐漸活潑和鬆綁，已成國民黨在政治上無法阻擋的時代趨勢。¹⁰⁹就現象層面而言，1980 年代開始了一連串的信念瓦解，而 1970 年代正是這一瓦解趨勢發生前勉強支持著意識形態神話結構的最後階段。¹¹⁰

自 1964 年建立的林添禎像開始而接連出現的一系列義人塑像，似乎也經歷了這一「政治神話的年代」邁向崩解的時代進程。作品背後的觀念脈絡變化，最直接（或者最便利）的方法便是透過形式變化來表達；在義人塑像作品形式結構逐漸由追求永恆莊嚴感的「絕對靜態」模式走向偏離此理想的「相對動態」模式過程中，此時代影響下的文化、知識脈絡轉向或許正是其中一個重要的內在推力。而這一政治神話、意識形態逐漸崩壞瓦解的歷史，最後也造成了義人紀念塑像在台灣製作與建立活動走向沉寂與停止。

¹⁰⁷ 此種「健康論述」在《民生主義育樂兩篇補述》中同樣有其分量，不但有獨立標題和內容指示國民體育的重要性之外，更列舉了各種「重要的」運動和技術以求創造出「健全的公民」。見蔣介石，《民生主義育樂兩篇補述》，頁 80-84。

¹⁰⁸ 尤傳莉，《台灣當代美術大系·議題篇：政治·權力》（台北市：行政院文化建設委員會，2003），頁 35-36。

¹⁰⁹ 若林正丈，《台灣——分裂國家與民主化》，頁 191。

¹¹⁰ 劉紀蕙，〈台灣文化場域內「中國符號」與「台灣圖像」的展演與變異〉；收入劉氏著，《孤兒、女神、負面書寫》（台北市：立緒，2000），頁 4。

六、結 論

人物紀念塑像原是歐洲傳統中孕育出的造型藝術形式，隨著明治維新以來戮力西化的日本帝國對台灣之殖民而於二十世紀初葉出現在台灣的土地上。太平洋戰爭的失敗，使日本殖民勢力離開了台灣；隨之而來的是由國民黨所領導的中華民國政府。而這個來自中國的政權，似乎同樣也在近代化的過程中習得了西方文化中為「英雄」或「偉人」建立紀念塑像的空間治理技術。由日本人帶來的紀念塑像文化，在改朝換代之後並沒有消失；公共空間中的人物紀念塑像，反而由於國民黨的重視而日漸增加。此種塑像文化潮流，直至 1980 年代末期以後，才逐漸隨著政治、社會氣氛的開放而失去支持其發展的動力，逐漸走向緩和與沉寂。

在這漫長的紀念塑像文化發展歷程中，被塑像紀念者若非身處官方體制之內，便是對國家統治有重大貢獻。這種現象，與人物紀念塑像的性質密不可分：此類作品之製作需要大量成本投入、其設置地點則牽涉到土地權利問題，因此往往需要國家的資源挹注或協調認可才有可能建立，尤其在日本殖民政府以及國民黨威權政治權力集中的體制之下更是如此。在國家力量涉入其中時，人物紀念塑像往往成為國家展現自身價值和意識形態的場域；因此，與國家統治關係密切的官方人士便成為最容易被塑像紀念的對象。

但在戰後台灣卻出現了一組身分特殊的紀念對象——義人。這些義人不但不是主流價值認定的「社會菁英」，甚至也不是中產階級的成員。這些原本在社會上並沒有顯著存在感的人們，站在與權力核心階級相較起來過於邊陲的位置，最後卻能藉著深具國家性質與權力意涵的人物紀念塑像而進入原本與其缺乏交集的紀念儀式場域。這便是義人與其他被紀念者相較之下最為特殊之處；同時，也是造成義人塑像在當時台灣的

塑像風潮中具其殊異性的重要根源。

但根據相關史料之整理，可發現捨身救人行爲「成爲義行」、並受國家推崇約始於 1950 年代後期；隨後，這股熱潮持續蔓延於整個 1960 年代，第一座義人紀念塑像作品——林添禎像也是在此時期出現；至 1970 年代後相關的事件傳播與作品製作才開始緩慢退潮，1980 年代中期以後此現象則走向沉寂、乃至消失。其中，由於紀念義人並非國民黨在大陸時期就有的做法、甚至不是遷台之初就出現的態度；因此，推崇並紀念捨身救人者與「表彰義行」之間的關聯似乎便可指涉於一個經過選擇而「浮現」於社會中的過程。至於爲義人建立紀念塑像，則是將義人地位崇高化的終極形式，標誌著一組觀念體系與操作手法的成長與完熟；而作品的減少、乃至於停產，則揭示了特殊歷史情境與意識形態的終結。

目前可見的九件義人紀念塑像作品中，以 1964 年建立的林添禎像爲始，1982 年建立的吳萬生像爲終。這九件作品，不論就媒材、形式或圖像進行分析，大致均可歸納出其欲將被紀念對象之形象推向理想化、崇高化的企圖；整體觀之，作品蘊含的美學觀點則是導向對於永恆的「共時性」表現之追尋。惟作品的形式構成表現隨著時間的流逝而逐漸鬆動，與原初的目的產生偏離；這雖可能是反映政治社會環境的開放趨勢，但在作品其他部分表現並未與之同步的情形下，也造成幾件後期作品中的不協調性，某種程度上干擾了作品的紀念意義。即便如此，但在前期作品中確立的美學表現大部分仍被保留的狀態下，似亦難認定作品的表現與意涵發生過基礎性的變化。

以更具結構性的觀點來設想，這些在作品中所表露的美學意涵與美感追求，有其社會文化脈絡內在的重要根源。1949 年中華民國政府遷台後，一直面臨各種政權合理性與合法性的挑戰；因此，蔣介石不但改造黨組織，完成以其（領袖）個人爲中心的黨國重合體制；同時也一再強

調「法統」以及要求社會一切均必須被「動員」以因應國家的重大危機。在這種結構之下，文藝成爲能夠被賦予時代任務的動員對象；並且負起「教育人民」、「武裝人民精神」的責任。基於這種特質，文藝被視爲達成人民精神動員與精神教育的重要「武器」之一。

就另一方面而言，國民黨建構的「民族固有道德」論述成爲國民黨推動民族精神教育時的核心觀念，以求建立台灣人民的「正確思想與認同」。這些觀點與措施雖都是在國家面臨危難的「非常情境」下所採用的「非常手段」；但隨時間流逝，兩岸爆發戰爭的可能性愈見降低，這些本應隨之修正的做法卻被繼續保留，以維繫國民黨政權的法理地位。同時，國家也逐漸提高對人民進行精神動員、精神教育的要求；人民的最高標準就是對於「領袖——主義——國家」一元化體系的認同與服膺，「好國民」應該要能對這一體系作出最大的奉獻。因此，在道德意涵中帶有外向性、並可推衍至犧牲奉獻精神的「義」，便取得在官方道德論述中的突出地位。爾後，在帶著法西斯性格的國民黨政權所倡導之「國家至上」觀念中，孕生出「集體主義」理想；並導向「犧牲小我、完成大我」道德觀之建立，提供了將捨身救人故事中的悲劇成份轉引出美學意涵、並且與「義」相結合的社會心理基礎。

在精神動員越演越烈、國家對「義」觀念之重視程度逐漸提升的情境下，捨身救人的行爲終於在 1950 年代末期，透過官方媒體的大肆宣揚而逐漸形成風潮，並在 1964 年誕生第一座義人紀念塑像；同時也開啓日後爲義人建立塑像的「新傳統」。至於其在美感追求上呈現的「永恆」、「共時性」等特徵，與法西斯美學的表現頗有類似之處，應可視爲內化了法西斯主義治理技術與理念的國民黨政權所造成的影響。

以功能層次論，義人被塑像加以紀念除了較表層的意涵，即以視覺管道教育觀者、使其產生崇敬之心並誘發對義人精神學習之直接目的

外；義人塑像作品不但被收編入國家意識型態的框架；同時，相關議題的操作和傳播更進一步讓義人與國家道德論述緊密結合。在此過程中，國民黨政權也形同收編了道德本身，展現出其作為「中華文化道統」唯一繼承者、代理人的崇高而不可動搖之地位。這似乎也可視為「類法西斯政權」的國民黨政府在國家論述建構過程中展現的「政治藝術化」之實踐。

就整體觀之，在國民黨政權對義人論述建構的過程中，我們似乎可察覺到其想像性成分。最明顯的便是國府抽空了義人原本做為許多個差異個體應具備的主體性，並且在此過程中嘗試替義人進行統一的發聲工作。每一位嘗試救人、最後犧牲生命的義人，原都有其獨立的行動思考；在面對突發狀況時，他們可能經過各自有別的思考或反應過程；而非如同國民黨版本的事件論述中呈現的，彷彿每一位義人都是在見到他人遭危的瞬間得到「啓示」般，並且在「民族固有道德」的「加持」下心中立刻被偉大的犧牲精神所充滿。因此，這種代替發聲的敘事結構在始點上便顯露出了其作為一種想像的特質。

於是，義人在其相關論述被建構與傳播的同時，也不可避免地被附加了屬於國家的特定偏好與獨白式詮釋。這一套由報導到建像的國家化紀念、儀式過程，也因此成為了一組意義再生產的結構；來自不同時空、不同個體的生命，經由一個統管一切的「有能」政府所建構的政治美學化程序，被收編入特定的論述框架並再現為一個能夠刺激社會情緒的「現代道德神話」。¹¹¹這一系列神話建構中的主角——義人則在此種結構下，反向透過典範的傳播和複製成為協助國家建構統治正當性基礎、形塑「正

¹¹¹ 此處所謂的神話，其基本定義為「一套言說的形式」。相關概念參見 Roland Barthes 著，許薔薔、許綺玲譯，《神話學》（台北市：桂冠，1997），頁 169。

確」想像共同體的素材。而隨著台灣政治社會情勢的逐漸開放，以及義人典範複製所帶來的邊際效益遞減現象；義人故事與義人塑像逐漸失去功能與意涵，伴隨而來的是其在官方意識形態中向邊緣位置移動的趨勢。最終，以義人塑像為核心構築的現代神話也跟著特殊時代的逝去而邁向終結。

除了深刻的時代印記之外，義人紀念塑像還提供了另一層次的重要意義：對於人物紀念塑像範疇的再檢視之可能性。首先，義人塑像選擇的表現對象是原與「黨國體制」、「威權政治」並無任何關聯的社會基層人物，與今日多數論者聽聞人物紀念塑像時腦中僅有的孫文、蔣介石等政治人物形象事實上並不完全相符；故將公共空間中的人物紀念塑像一律簡化為「黨國體制下的領袖崇拜產物」之傳統觀點似乎已有修正的必要。其次，義人塑像作品在造型上所具有的變化可能性，也說明了人物紀念塑像並非如此一成不變；甚至想像中那種缺乏變化性的、立正或端坐的造型樣態都可能是某種可被嚴肅看待與分析的藝術表現。

最後，義人塑像做為人物紀念塑像之一環，其生產過程中必有許多類似的背景與條件脈絡，導致兩者間可能有相當的相似性；但除了前文述及者外，義人塑像與以領袖為中心、數量較多的政治人物塑像之間還有一個重要的內涵差異：不論義人或政治人物，當他們被化身成紀念物而出現在想像的公眾眼前時，雖然都呈現主體位置不明的狀態，但這種現象有很大的原因是來自於紀念物本身的刻意空洞化性質；且即便如此，兩者主體喪失的意涵仍有不同的可能性。就政治人物，尤其是最典型的孫文、蔣介石塑像而言，他們做為「人」的主體性被流放至邊緣位置，主因在於他們本身就被視為某種思想或信仰的直接化身；其中顯現的是「主義——領袖——國家」密合交融的情形。作為領袖，它們在這個場域中等同抽象式、形上學式的「概念性存在」；因此毋寧說「去人

性化」為其塑像作品的重要表現，不如將這個現象理解為該人物本身所具有的特殊性質更為恰當。¹¹²

但義人塑像所呈現的主體模糊特質，體現的卻是國家在國體論述建構中所採取的特殊立場。唯有刻意地去忽略其主體性與主體位置，國家才能將其轉化為有助於自身論述建構的便利性素材；並透過獨白式詮釋的填充，確保觀者對於被紀念者與其事蹟能擁有「正確」的理解方式。此外，義人塑像作品建立的主要目的與其說是為了紀念義人，不如說整個過程被賦予的是濃厚的教化意涵，展現出國家對於「理想國民」的期待與召喚。因此，它們鼓勵的是觀者對其精神或實踐的「模仿」與「學習」。但站在崇高位階之頂點、作為「主義」或「信仰」人形化身的政治人物塑像，在這一點上就已相當程度地排除了身為「凡人」的觀者具有仿效其人其事的可能性；政治偉人們需要的僅是人民的「追隨」。這兩種人物紀念塑像在目的上所展現的歧異顯現了人物紀念塑像實際上並非如過去論者所想像的那樣鐵板一塊，其中應仍有許多值得研究者深入挖掘與考察之處。

¹¹² 關於「偉人」銅像主體性的流放以及其再評價之觀點，參見黃猷欽，〈製作孫逸仙、蔣介石——台北市各級公立學校內偉人塑像設置之研究〉，頁 105-106。

附 錄

(1) 〈林添禎先生紀念像碑文〉

捨己救人殉難義士
林添禎先生紀念像
中國青年反共救國團立
吳縣 張英超塑
中華民國五十三年八月二十一日

最神聖的靈魂，往往存在於那些聲名並不顯赫的人物身上，
他們聖潔的內在生活，像清澈的池塘僻之處，藏著一枝看不見的
嬌嫩蓮花。（荒漠甘泉）

(2) 〈簡金墻先生紀念像碑文〉

捨己救人殉葬義士
簡金墻先生紀念像
中華民國五十四年立碑
二〇〇一年八月重修

(3) 〈蕭曜友像碑文〉

蕭故陸軍化學兵上士曜友救人事蹟
蕭君河南南商城縣人，畢業於陸軍第二士校，歷經抗戰戡亂諸役，
每戰均任艱危。平素忠誠勤奮睦率伍濟貧困久為軍民所稱道，詎
於民國五十四年三月二十五日上午十時，君正在三〇六一部隊駐
地工作，忽聞桃園大圳方向有呼救聲，即踐棘越荒循聲奔赴，見

一女童沉於急流之中，乃奮身躍入，以隻手挾學童隻手游向岸邊，然水湍峭壁不能攀援，終被漩入數千尺之涵洞內無法營救而罹難。桃園台北各界及君之部隊層峰嘉其善行優事殮葬，嗟夫君之拯溺成仁義勇可風尤為軍民合作留有典範，咸恐年久湮沒，特建銅像並書事略俾供瞻仰昭示不朽耳。

桃園縣長陳長壽 誌

中華民國五十五年六月卅日

(4) 〈馬山勇士像碑文〉

陳枝連同志紀念碑記

陳枝連同志，台灣屏東九如人，生於民國三十七年十月十六日，□□好學，膽識過人，年未冠即有三次見危救溺之紀錄，義行見重鄉里。及冠□□，戍守金門，執勤馬山，忠勤負責，奮勵不休。民國五十九年十月十一日，因拯救馬山后嶼間遇險渡船，奮身入海，奈波濤洶湧，風急浪高，力竭□□，赴義不回，雖渡船終於脫險，而同志卻以身殉，其機警、俠義、勇敢，誠為革命軍人之典範。□蒙總統蔣公夫人，慈暉□愛，賜屋育子，使生者有托，亡者無憾，無涯盛德，存歿同感。

李明萱謹誌

原碑建於民國五十九年十二月，然歷經十五載，日月遞□，風雨博施，不復全貌，為保同志義行，後世景仰，經司令官指示，由虎軍部隊重建，於七十五年三月二十九日完工，形具神生，典範猶存。

此誌 顏忠誠謹致重立

中華民國七十五年三月二十九日

(5) 〈高施傳義士紀念碑碑文〉

高施傳義士紀念碑 (正面上)

黨員楷模 張寶樹【題】 (正面下)

高施傳義士殉職經過簡述

五十九年十月卅一日十七時，高君值勤雙連站錦西街第一種平交道（台北北六〇七公尺處）。當十七時五十五分，高君接獲第三八四次車接近電餘後即降妥該平交道遮斷機（柵欄），時有台北市四十六路公共汽車由駕駛員劉宏亮駕駛（七〇—〇〇八一六號車）載滿乘客由錦西街東側疾駛而來，不顧柵欄已降一意搶越，竟衝斷該處遮斷機之東側鋼索，而全西側鋼索竟被纏絆陷入平交道軌道中間，進退皆不能，時由淡水開來之三八四次旅客列車已迫近北方彎道奔馳而來，全公車旅客生命悉在此一剎那間驚駭萬狀時，高君奮不顧身一躍而前，將纏絆公車之鋼索解開，不顧其雙手及雙臂已被鋼絲刺破鮮血淋漓，竭力協助公車平安駛離平交道，繼又見被公車撞毀之平交道遮斷機及鐵片等散落軌道上，為維護急駛而來列車免於顛覆，數百旅客之生命安全，不顧本身生命危險衝前去清除，甫及去除而列車距平交道已不及廿公尺，司機員謝天送發現立刻緊急煞車，奈因相距過近無法驟停，仍滑行撞及高君後腦並輾斷其右臂血流如注，適鐵路局有公務吉普車途經附近，立即將高君搶送台北鐵路醫院救治，惜以傷中要害血流過多，不幸於甫至醫院門口即與世長辭，高君之捨身殉職不但挽救四十六路北市公車乘客免罹於難，且解救三八四次列車之免於顛覆，數百乘客免於死傷，其功可勝言乎，其義可勝盡乎，為悼念高君之義行特立其像而紀念之，以誌高義士捨身取義之精神永

昭後世垂為典範。

台灣鐵路管理局局長陳樹曦敬誌

中華民國六十年三月（左側）

高施傳義士傳略

義士姓高名施傳，台灣省台北縣淡水鎮竹圍村人（淡水鎮北勢里7號），世業農，兄弟八人君居長。於民國三年誕生，國民學校畢業後丁父憂，其弟三人又先後被日軍徵召入伍遠戍南洋群島，餘弟皆幼，全家生活係賴焉，遂於民國二十八年六月入台灣鐵路竹圍站，任後夫盡忠職守能任勞怨，而淳厚謹飭更樂於助人，因其負責盡職得路方器識，於本省光復後即調升該站司轉轍工作益見勤奮，□五年以優秀被吸收入中國國民黨，服膺主義忠黨愛國，更見義勇為。四十七年調華山站仍任原工作。因該站改換自動號誌復改調雙連站任看柵工作以迄殉職。其在職期間從未請假，三十餘年如一日，始終全勤，稱模範焉。不幸於五十九年十月三十一日因搶救平交道公車於驚危，一剎那間奮不顧身捨身相救，使公車六十餘人得以全活，而君竟因而身殉。嗚呼，孔曰成仁，孟曰取義，捨身取義君實有之。其事詳殉職經過，簡述不復贅，而君之義行足可以風於世而垂於後，古之所謂沒可祭於社者，君足當之，因立其像而記之，使垂於後。

交通部長張繼正敬撰

中華民國六十年三月（右側）

（6）〈唐高義士銅像〉

唐高義士銅像

(7) 〈許榮燦像碑文〉

許榮燦事蹟

民國六十七年五月五日下午，本市建華國中兩位學生於市郊海埔新生地海濱危險地區游泳。因不諳水性，正當被捲入驚濤駭浪，生命垂危間不容髮之際，適逢國軍戰士許榮燦經過該處，憑其英勇的精神躍入海中，竭盡平生心力，捨己救人，雖將二人救起，然義士已筋疲力盡，不幸被巨浪吞噬。

許義士係台灣新竹人，民國四十五年二月廿日生，秉性耿直熱誠，急公好義，人皆稱讚，雖不幸英年早去，但其愛國愛民的軍人精神義薄雲天，其成仁取義的傳統美德垂範後世，為人景仰。本市為感念其義行可風，承新竹市民代表會成立籌建委員會，並蒙籌建小組召集人市代會副主席吳福得先生及全體代表通力籌辦監建。特邀請藝術家賈方元先生費時經年，塑造義士之形象與精神永懷瞻仰而為當今社會之典範青年之楷模。

謹誌 新竹市長 林樹華

(8) 〈蔡恆懷義士銅像碑文〉

蔡恆懷義士銅像

部隊長 陸軍中將孟憲庭敬題 (正面上)

蔡恆懷義士紀念碑文

故陸軍下士蔡恆懷同志，台灣省台中縣人，民國四十三年五月七日生，世居沙鹿鎮，幼承庭訓，天資聰穎，先後畢業於清水中學、嶺東商專，在家孝順悌睦，在校尊師重道，品學兼優，敬業樂群，素為師長嘉許，同學敬佩，深具超俗拔群之風範，民國六十六年四月二十七日奉召入營接受新兵入伍訓練，平日操課認真，學習

勤勉，服從守紀，蔚為表率，獲各級長官喜愛。同年六月六日上午九時，部隊實彈射擊時，忽然傾盆大雨，雷電交加，乃停止射擊，於返營途中，適逢霧峰農工職校男女學生數十人，正由草湖溪上游涉水橫渡，突遇山洪爆發，浪濤洶湧，其中女學生數人，將被急流沖去，於千鈞一髮之際，蔡義士拯溺心切，奮不顧身，毅然躍入洪水，營救學生一一脫險後，因體力不支不幸遇難，時僅享年二十有四，痛失英才，袍澤同悲，維其捨己救人，見義勇為之精神，堪為青年楷模、軍人典型。茲值蔡義士成仁兩週年，特興建銅像以昭義行，並荷蒙台中縣長陳孟鈴先生、縣議員叢樹林先生、嶺東商專校長蔡亞萍先生以及霧峰農工職校、大里鄉公所等各界鼎力相助，謹此申謝。

光隆基地陸軍少將部隊長劉樹屏 敬題

中華民國六十八年六月六日（正面下）

中華民國八十三年元月三十一日重建

大里市長周芳樹（左面）

義勇傳芳

大里鄉長林和順敬題（背面上）

謝詞

際茲恆懷銅像紀念碑揭幕之時，家屬等深覺過蒙獎借，忻感交併。

回顧恆懷逝世兩週年來，寵蒙前總統 嚴公親頒旌忠狀暨軍政機關、學校、各界人士與至親好友之函電慰問，亦使門盈珠履，嘉謨靈安。欣見教育部決定將恆懷事蹟編撰教材，沙鹿鎮父老發起籌建「恆懷紀念圖書館」，嶺東商專師生捐獻恆懷紀念銅像一座，

另由沙鹿各界、嶺東商專、清水高中等，籌設恆懷紀念獎（助）學金，以及華視、中視錄製恆懷事蹟專輯，分別透過「地平線」、「愛心」等節目中擴大報導，表彰義行，以期壯志宏騫，用昭典範，親民如傷，德澤廣被，存歿均感。籌建恆懷銅像紀念碑之工作，多承陸軍崑崙部隊官兵、台中縣政府、救國團、嶺東商專、清水高中、霧峰農工職校、大里鄉公所、沙鹿鎮人士，以及縣議員叢樹林先生等，出力出錢，熱誠贊助，俾能於四月十四日，破土興工，以迄順利落成，復蒙陸軍三一二九部隊部隊長孟憲庭中將、陸軍六〇二二部隊部隊長劉樹屏少將，台中縣縣長陳孟鈴先生、嶺東商專校長蔡亞萍先生、大里鄉鄉長林和順先生等，題詞紀念，彌深欽敬，

謹誌申謝。

蔡恆懷家屬 謝啟

中華民國六十八年六月六日（背面下）

捨身取義

嶺東商業專科學校校長蔡亞萍 題（右面上）

中華民國八十三年元月三十一日重建

大里市長周芳樹（右面下）

（9）〈吳萬生像碑文〉

萬生義士 義行永昭 蔣經國【題】

賈方元 敬塑

吳萬生義士事蹟

民國七十年三月廿二日下午一時，基隆市後備軍人吳萬生，偕友

人在吊橋下溪畔郊遊，忽聞尖叫呼救聲，只見數名學童乘保麗龍板破裂而溺於水中，急沖直下，吳萬生奮勇躍進河心，一口氣勇救三員生命，轉身只見遠處急流中仍有二人掙扎，復又猛捕直上，將二人拉住欲推上岸時，奈何天不從人願，只因體力不支，適又逢湍流急湧而至，三人同遭不幸，捨身而成人。蔣總統經國先生以其義行可風堪為楷模，特題「義行永昭」藉慰義士之靈，鄉長王明進先生並委由主任秘書張繼正先生籌建塑像，縣議員現任鄉長陳祥乾先生四處集募經費，技正張仁和先生精心設計監造，請當代藝術家、新竹市民代表賈方元塑造塑像，只因地處偏遠，交通不變，資料不及半數，所差經費悉由賈方元先生慷慨義捐鼎力玉成，其服務之熱誠，誠感敬佩，塑像籌建前後，承蒙輿論、傳播界及社會各階層大力支助，大恩大德一併感恩銘謝。桃園縣復興鄉鄉長王明進 縣議員現任鄉長 陳祥乾 謹誌

七二、三、廿二立

圖 錄：



圖 1 林添禎塑像
台北縣萬里鄉，筆者自攝



圖 2 林添禎塑像 (含基座)
台北縣萬里鄉，筆者自攝

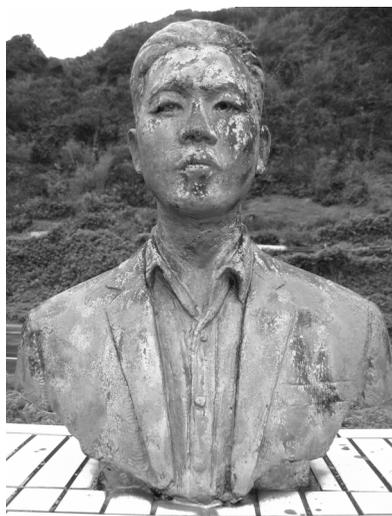


圖 3 簡金墻塑像
台北縣瑞芳鎮，筆者自攝

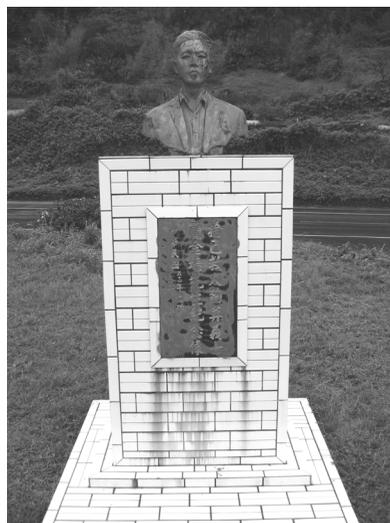


圖 4 簡金墻塑像 (含基座)
台北縣瑞芳鎮，筆者自攝



圖 5 蕭曜友塑像
桃園縣大溪鎮，筆者自攝



圖 6 蕭曜友塑像（含基座）
桃園縣大溪鎮，筆者自攝

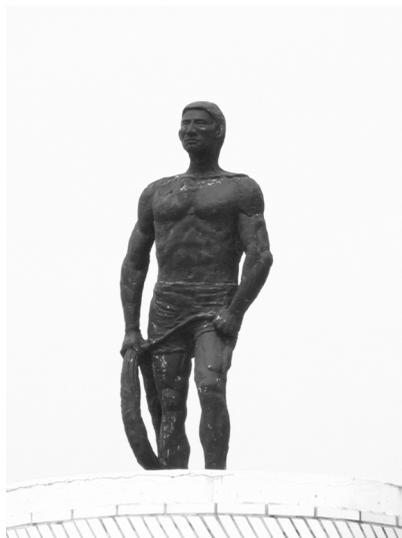


圖 7 馬山勇士（陳枝連）像
金門縣金沙鄉，筆者自攝



圖 8 馬山勇士像（含基座）
金門縣金沙鄉，筆者自攝



圖 9 高施傳塑像
台北市，筆者自攝



圖 10 高施傳塑像(含基座)
台北市，筆者自攝



圖 11 唐高塑像
新竹市，筆者自攝



圖 12 唐高塑像(含基座)
新竹市，筆者自攝



圖 13 許榮燦塑像
新竹市，筆者自攝



圖 14 許榮燦塑像（含基座）
新竹市，筆者自攝



圖 15 蔡恆懷塑像
台中縣大里市，筆者自攝



圖 16 蔡恆懷塑像（含基座）
台中縣大里市，筆者自攝



圖 17 吳萬生塑像
桃園縣復興鄉，筆者自攝



圖 18 吳萬生塑像 (含基座)
桃園縣復興鄉，筆者自攝



圖 19 吳萬生塑像揭幕
翻拍自《中央日報》，1982年6月19日，第六版

參考書目

(一) 原始資料

《中央日報》。

《新藝術》月刊，台北市：廿世紀社。

張其昀主編，《先總統蔣公全集》，台北市：中國文化大學，1984。

郭恆鈺、羅梅君主編，許琳菲、孫善豪譯，《德國外交檔案》，台北市：中央研究院近代史研究所，1991。

道藩藝文中心主編，《張道藩先生文集》，台北市：九歌，1999。

蔣介石，《民生主義育樂兩篇補述》，台北市：中國國民黨中央委員會，1953。

(二) 中文專書

尤傅莉，《台灣當代美術大系·議題篇：政治·權力》，台北市：行政院文化建設委員會，2003。

李宗芹，《傾聽身體之歌——舞蹈治療的發展與內涵》，台北市：心靈工坊，2001。

李清志，《台北Lost & Found——都市偵探的世紀末台北觀察》，台北市：田園城市，2001。

李筱峰、劉峰松，《台灣歷史閱覽》，台北市：自立晚報，1998，二版。

周來祥、周紀文，《美學概論》，台北市：文津，2002。

林果顯，《「中華文化復興運動推行委員會」之研究（1966-1975）》，台北縣：稻鄉，2005。

孫振華，《生命·神祇·時空——雕塑文化論》，中國杭州市：浙江美術學院出版社，1990。

徐祥，《雕刻工藝理論與技法之研究》，高雄市：復文，1978。

畢恆達，《空間就是權力》，台北市：心靈工坊，2001。

陳柔縉，《台灣西方文明初體驗》，台北市：麥田，2005

陳繩正，《城市雕塑藝術》，中國瀋陽市：遼寧美術出版社，1998。

傅天仇，《移情的藝術——中國雕塑初探》，台北市：丹青，1987。

馮啓宏，《法西斯主義與三〇年代中國政治》，台北市：國立政治大學歷史學系，

1998。

黃承令，《感人的紀念性公共藝術》，台北市：藝術家，2005。

楊恩寰，《審美心理學》，台北市：五南，1993。

葉立誠，《台灣服裝史》，台北市：商鼎，2001。

葉立誠，《服飾美學》，台北市：商鼎，2000。

劉心皇編，《當代中國新文學大系》，台北市：天視，1980。

(三) 中文翻譯專書

Arnold Silcock著，王德昭譯，《中國美術史導讀》，台北市：正中書局，1960。

Denny Roy著，何振盛、杜嘉芬譯，《台灣政治史》，台北市：台灣商務，2004。

Jacque Maquet著，武珊珊等譯，《美感經驗：一位人類學者眼中的藝術》，台北市：雄獅，2003。

John Berger著，劉惠媛譯，《影像的閱讀》，台北市：遠流，1998。

John King Fairbank (費正清)著，張理京譯，《美國與中國》，台北縣：左岸文化，2003。

Paul Fussell著，陳信宏譯，《愛上制服：制服的文化與歷史》，台北市：麥田，2004。

Peter Burke著，許綏南譯，《製作路易十四》，台北市：麥田，2005，二版。

Roland Barthes著，許蕾蕾、許綺玲譯，《神話學》，台北市：桂冠，1997。

Rudolf Arnheim著，滕守堯、朱疆源譯，《藝術與視知覺》，中國北京市：中國社會科學出版社，1987。

Toby Clark著，吳需恩譯，《藝術與宣傳》，台北市：遠流，2003。

若林正丈著，洪金珠、許佩賢譯，《台灣——分裂國家與民主化》，台北市：新自然主義，2004，二版。

黃昭堂著，黃英哲譯，《台灣總督府》，台北市：前衛，1993。

(四) 單篇論文

保羅·雷比諾訪問，陳志梧譯，〈空間、知識與權力：與米歇·傅寇對談〉，收錄於夏鑄九、王志弘編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》，台北市：明文書局，2002，二版。

孫成義，〈肖像攝影創作意識的審美認識〉，收錄於中華攝影教育學會編，《人

像攝影學術論文集》，台北市：中華攝影教育學會，1996。

許和義，〈木材與雕塑〉，收錄於台北市立美術館編，《遙望羅丹——觀念、媒材、空間的沉思》，台北市：台北市立美術館，1995。

陳弱水，〈說「義」三則〉，收入陳氏著，《公共意識與中國文化》，台北市：聯經，2005。

劉紀蕙，〈台灣文化場域內「中國符號」與「台灣圖像」的展演與變異〉，收入劉氏著，《孤兒、女神、負面書寫》，台北市：立緒，2000。

（五）期刊論文

陳光中，〈社會運動發展中政府的角色——中國青年救國團的一個詮釋〉，《國立政治大學社會學報》26期，台北市：國立政治大學社會學系，1993.05。

劉紀蕙，〈三十年代中國文化論述中的法西斯妄想以及壓抑：從幾個文本徵狀談起〉，《中國文哲研究期刊》16期，台北市：中央研究院中國文哲研究所，2000.03。

鄭水萍，〈台灣戰後雕塑的破與立（上）〉，《雄獅美術》273期，台北市：雄獅，1993.11。

鄭水萍，〈台灣戰後雕塑的破與立（中）〉，《雄獅美術》274期，台北市：雄獅，1993.12。

鄭水萍，〈台灣戰後雕塑的破與立（下）〉，《雄獅美術》275期，台北市：雄獅，1994.01。

簡弘毅，〈撐開反共的大傘〉，《水筆仔：台灣文學研究通訊》12期，新竹市：水筆仔工作群，2001.04。

（六）學位論文

張榕庭，〈戰後台灣民族精神教育之研究（1951-1996）〉，淡江大學歷史研究所碩士論文，2005。

張簡裕益，〈台灣近代炭精筆遺像研究〉，國立台灣藝術大學造型藝術研究所西畫組碩士論文，2004。

黃猷欽，〈製作孫逸仙、蔣介石——台北市各級公立學校內偉人塑像設置之研究〉，國立中央大學藝術研究所碩士論文，1999。

黃靜婷，〈藝術與政治：納粹德國「大德國藝術展」與「頹廢藝術展」〉，台北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文，2003。

廖淑婷，〈權力與空間形塑之研究——以台北市都市公園為例〉，國立政治大學地政研究所碩士論文，2003。

遲恆昌，〈從殖民城市到哈日之城：台北西門町的消費地景〉，國立台灣大學建築城鄉研究所碩士論文，2001。

蘇昭英，〈文化論述與文化政策：戰後台灣文化政策轉型的邏輯〉，國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，2001。

(七) 工具書籍

吳密察監修，遠流台灣館編，《台灣史小事典》，台北市：遠流，2000。

李永熾監修，薛化元主編，《台灣歷史年表：終戰篇》，台北市：業強，1993。