

台灣漢系木雕傳統的
變遷與「現代性」的探索

The Transmission, Along with
the Exploration of Modernity,
of Folk Woodcarvings in Taiwan

陳寄閑 | Chi-hsien Chen

國立台灣工藝研究所 委外專案助理人員
National Taiwan Craft Research Institute, Outsourcing Project Assistant

摘要

在台灣，漢系木雕的發展一直根植於民間生活，成為反映常民文化（civic culture）的一種藝術面相。在隨著社會型態的轉型與文化內涵的交錯認知下，逐漸地在當代藝術論述中出現了「傳統木雕」與「現代木雕」名詞的分野。台灣漢系木雕由懷舊與祈望的傳統審美價值（aesthetic value）中，進入新的「現代性」階段，由傳統的木雕技法與觀念轉植為「現代木雕」外顯形式化的傾向。以媒材、藝術跨界、精神性追求之意圖，構成台灣當代木雕論述的主體，轉化而來的「現代木雕」是採取現代性實踐的方式所開創的全新格局；因此可看見當代作者的風格更加鮮明，表現出重視思想情感的表達，反應著作者創作主體意識的提昇，將知識與傳統的信仰反思再造，逐步由嚴謹的工藝製作程序脫胎出自身性、表現性更加自由強烈的藝術作品，漢系木雕的歷史進程，漸進著跟隨當代思潮演進，在時間演替的前提下，可觀察、斷分出不同的分期與表現型態。

本文由現代性的審美理論切入，據此反思傳統木雕之現代性現象的轉化與內涵，以台灣漢系木雕現代性問題之例，進行變遷與轉化的研究，探究台灣漢系木雕的傳統因素為何呈現了涵化變革？傳統因素之影響為何產生遞減、並轉化為臺灣當今所指稱的「現代木雕」形貌，藉由當代木雕藝術風格的評析與探討，歸結出當代木雕的表現形式與內涵特色，進而形塑「台灣現代木雕論述」的成形，以見證今日臺灣木雕藝術的多元、創新面貌。

關鍵字：現代性、轉化、藝術跨界、台灣現代木雕論述

Abstract

In Taiwan, the Folk Woodcarving development which is rooted among people lives reflects civic cultures and becomes a kind of artistic aspect. With the variation of society status under interlaced cultural connotations, the “traditional woodcarving” and the “modern woodcarving” are gradually departed in the contemporary art today. The “traditional aesthetic value” of Folk Woodcarving is conversed to form the “modernization”, while traditional woodcarving skills and conceptions are converted into extrinsic formalization of “modern woodcarving.” The major discourse of contemporary woodcarvings in Taiwan consists of materials, art cross sections, and pursuits of mental consciousness. It is the “all new pattern” transformed from the “modern woodcarving” that is still created by the modern ways. Styles of manufacturers may be more vivid, exhibiting the responses of emotion and reflecting the raises of manufacturers’ self-esteems. The creators reconstruct their knowledge and traditional beliefs, and then produce works that represent more “selfness” and “freedom” by rigorous processes. We can find different periods and phenotypes of “historic progress” in the Folk Woodcarving with gradual developments of ideology and time.

In this study, we used modern aesthetic theories to recollect the convention and the connotation of modernity on traditional woodcarvings. In addition, the Folk Woodcarving in Taiwan were taken as examples to conduct the research on transformation and convention. We wanted to explore why modern woodcarvings have presented a phenomenon of “metamorphism?” or why they decreased from traditional factors and how they convened into so-called the “modern woodcarving?” With analyses and investigations on contemporary woodcarving styles, we categorized the manifestations and the connotation characteristics of contemporary woodcarvings. Moreover, the “discourse of modern woodcarvings” in Taiwan was elaborated to witness the diversities and creativities of woodcarvings in Taiwan nowadays.

Keywords: modernity, convention, cross section, modern woodcarving discourse in Taiwan

一、前言

在台灣，漢系木雕¹的發展一直根植於民間生活，成為反映常民文化的一種藝術面相。在民間傳統裝飾藝術之中，木雕傳統的主要特質除了帶有藝術性的美感之外，還包含著空間性與實用性、生活性的連結，因此是在常民生活中最易體認的造形藝術表現；在隨著社會型態的轉型與文化內涵的交錯認知下，逐漸地在當代藝術論述中出現了「傳統木雕」與「現代木雕」名詞的分野；而其分野其實是指在所處的文化社會情勢及世代背景下所表現出不同基準的藝術表現，強調的是其多元性與價值。²在這種論述的相對性用詞底下，「傳統」一詞顯現出與「現代」內容、特色有別的差異，論證的建立並非輕易拋擲出藝術價值高低之判斷，而是欲加辨明與釐清傳統木雕發展在不同世代階段中，顯現出藝術「屬性」之不同表現與變革（revolution）。

在現今，我們所能體認的當代木雕形式多元蓬勃的景況，卻是在傳統與現代蛻變的糾葛中所呈現的一個階段性表現，保留著由傳統積澱而來的審美知識與創作手法，在接觸了現代藝術精神內涵中最具啟發性的

¹ 過去學者對於原住民雕刻藝術的探討與界定，一般咸認為原住民雕刻作品在俗民文化儀式性中被視為精神性之所在，藉由雕刻形式的表現，記述他們共同信仰的內容和意義。無疑地由比較與分析當中，可以看出漢人木雕傳統與原住民部族的木雕工藝特性與象徵，是出發於不同文化與信仰體系的表現。雖然在原住民傳統工藝變遷的特徵中，依然必面臨現代性相關變化的因素影響，但原住民各部族獨特的社會組織、文化脈絡與宗教、經濟、生產等體系實際運作過程，則是構築原住民原始雕刻工藝背後更重要的象徵意義之基礎，其討論與研究的價值則依角度與出發論點不同，衍生更多複雜的工藝文化背景的相關討論。因此，本文所研究的對象與範疇聚焦於漢系木雕傳統變遷與發展的觀察與探討，將兩者社會文化結構中互有滲透與差異的現象作出界定之範疇，而原住民藝術相關時代變遷之探討，則有待後進研究者之努力與成果。

² 萬煜瑤，《鹿港施鎮洋傳統木雕藝術》（台北：傳統藝術中心籌備處，2001），頁170。

「現代性」本質之後，激盪出碰撞的火花。而所謂「現代性」的本質，是揭櫫我們以前所未有的眼光來觀看藝術，讓我們辨析現在與過去之間的特殊關係。

漢系木雕由懷舊與祈望的傳統性審美價值中，進入新的「現代性」階段，由傳統的木雕技法與觀念轉植為「現代木雕」愈發外顯形式化的傾向，作者的風格更加鮮明，表現出重視思想情感的表達，反應著作者創作意識的提昇，將知識與傳統的信仰反思再造，並且逐步由嚴謹的工藝製作程序脫胎出「自身性」、「表現性」更加自由強烈的藝術作品，³漢系木雕的進程，漸進著跟隨當代思潮演進，在時間演替的前提下，可觀察、斷分出不同的分期與類型。事實上，臺灣目前針對木雕研究所關注的議題，在思慮「傳統」與「現代」之間如何因應之觀念迄今仍尚未建立，即使面臨二十一世紀的今日，傳統木雕的相關討論並沒有隨著時間的推移而在論述的角度與視野上有所改變，本文所關懷的主旨即在於此：由歷史演進的推演過程來看，在每個時代、國家或地方的展現樣貌及其象徵實踐，絕非是全然一致或亙古不變，而是隨著社會價值體系、「文化」理念的變遷、時代脈動而有所不同。⁴基於傳統木雕表現的內涵、形式，與時代演進之「現代性」因素間的必然關連，我們旨在探討在臺灣的「木雕傳統」於雕刻傳承的時序當中所展現出深刻轉化的變貌；在無法迴避的「現代性」歷史必然當中辯證其對「現代性」表現的認同與差異。探究為什麼當代漢系木雕藝術表現呈現了「跨界」與「自覺」的

³ 張富峻，〈三義現代木雕的「心象意雕」創作風初探〉，《環境中的人 vs. 心中的環境——2003 三義·現代木雕的二十一種表現》（苗栗：三義木雕協會，2003），頁 14。

⁴ 許功明，〈當代博物館文化之展示再現與價值建構：從現代性談起〉，《博物館知識建構與現代性學術研討會》（台中：自然科學博物館，2004），紅-2-3-2 頁。

意識？傳統因素的性質與影響，為何不斷產生遞減而轉化為臺灣當今所指稱的「現代木雕」形貌？亦嘗試進一步析論當今現代木雕所展現出的表現形式與美學意涵，來見證今日臺灣木雕的多元、創新面貌。

觀察臺灣進入現代化發展的背景，雖不過百餘年來的歷史，但經由建構臺灣當地完整的木雕發展脈絡來剖析「現代性」的演進因素：是依政治經濟發展、文化表徵、工業進步以及哲學本質之內化等層次來進行影響的。而「現代性」(modernity)的解釋基本上有三種不同層面的意義，一是指與工業化有關之「現代化」(modernization)意涵，帶有進步、流動與前瞻性的意味，因此亦常與「當代性」混用；其二是指從不同時間點上，其所產生之帶有「比較性」與「相對性」張力的「時代性」意涵；其三則是指與十九世紀、二十世紀初在文學與藝術發展上的「現代主義」(modernism)(甚至包含 1970 年代後之「後現代主義」相關者)。⁵而本文對於漢系木雕現代性的探究，則蘊含上述三種層次的探討，分就社會變遷、藝術觀點、歷史文化進程、以及美學形式探討等主題來分析漢系木雕傳統與現代性變遷的要素。據此，初始的研究動機，即是源於對現時臺灣木雕生態的觀察與體認，來察覺本文所關注之「漢系木雕」的內在精神、形式與風格，展示出與傳統木雕差異之表徵。我們能夠理解，不分東西思潮的影響，現代性的歷史趨勢早已席捲全球，現代性的特徵與內涵卻依然龐雜含混，其涉及了文化、社會、經濟、政治、科技等各方面的特徵，也是一個多維度、多層次的變遷趨勢；在任何一門學科當中我們都必須面對現代性高度的文化自覺意識，以理性的方式，驅使著「現代性」的意義強烈地釋放出逾越結構之多樣性的能量表

⁵ Brooker Peter 著，王志弘、李根芳譯，《文化理論詞彙》(台北：巨流，2003)，頁 253。

現；在當代探究木雕藝術的學門當中，我們是否能夠回應現代性的變遷態勢，更加辨明「木雕傳統」所指涉的內涵與意義尚存變動的假設？而由「現代性」意義的切入來探討傳統的工藝文化內涵的變遷、從「現代性」的角度來加以反思及批判，則是本論文不同於當前雕刻工藝研究所作之物質分析與分類調查的關懷所在。本文希望透過對台灣漢系木雕傳統與現代性課題之研究，提供台灣當代木雕此際對於「現代性」相關問題的重視與注目，並且抱持著對於未來木雕整體環境發展能動性、前瞻性之期許。這樣自覺與反動的探索主要表現在以下幾個重要的面向：

- （一）探討台灣漢系木雕時代變遷的轉化與發展機制，提出歷史的反省、回顧和未來的對話。
- （二）提出對台灣漢系木雕過渡、整合的界線範圍之性質（真實性、差異性及連續性，authenticity、otherness and continuity）及其內在關係、傳統與現代（舊與新）的交替、過渡與整合的剖析。⁶
- （三）藉由當代木雕風格的評析與探討，回歸「現代性」意義的探索，關注其價值與差異，歸結出當代木雕的表現形式與內涵特色，進而形塑台灣「現代木雕」論述的成形。

二、台灣漢系木雕之建構與變遷

臺灣自三百多年前閩粵移民渡海來台開發之後，確立了中原漢人文化與臺灣文化起源的依存關係，連橫於 1918 年所撰成的《臺灣通史卷二十六·工藝志》中曾提到，記述臺灣工藝發展之梗概及其必要性：

⁶ 江韶瑩，〈台灣傳統工藝研究範疇與研究方法論〉，《國立傳統藝術中心「獎助博碩士學生研撰傳統藝術論文學術研討會論文集」》（宜蘭：傳統藝術中心，2005），頁 261。

……臺灣為海上荒島，其民皆閩粵之民也，其器皆閩粵之器也。工藝之微，尚無足睹。然而臺郡之箱，大甲之席，雲錦之綢緞，馳名京色，採貢尚方，則亦有足志焉。夫大各成於椎輪，岑樓起於尺礎。後今視之，能不愈於今之視昔乎？故紀其梗概，以資參考。若夫開物成務，則有俟於後之君子。⁷

連橫之語，記載了漢人移民開墾臺灣之初貌，也間接證實了臺灣百工之藝的起源，可視為中國南方閩粵民間技藝延續的一脈。在本研究中希望能概論呈現台灣傳統雕刻在社會脈絡及時代進程發展下之歷史詮釋，由整體的發展建構中來分析當今傳統藝術本質涵化的意義、傳統藝術場域之發展、變遷與脈絡，以及進而深入探討面臨現代消費性文化社會所遭臨的衝擊與未來性發展之可能提問。

(一) 唐山過台灣——承襲漢移民雕刻工藝傳統

臺灣漢系木雕承襲漢人民間雕刻工藝傳統有其淵源，由閩粵移民風格技法之傳衍與影響，確立了臺灣漢系木雕「傳統」典範的內涵與起源。閩粵移民拓墾來臺，隨著閩南系傳統建築的傳承發展，培養出臺灣本地的木作鑿花匠師、器物木雕以及神像木雕匠師，近百餘年來逐漸在臺灣各地生根茁壯。而期間更注入了台灣原住民與平埔文化。由唐山傳承而來，在台灣的民間社會續立木雕工藝雕作之精美與巧鑿，融合薈萃成為臺灣鄉土文化藝術的重要表徵。1683年鄭成功政權為清朝所擊退，臺灣成為清朝所管轄之領土，展開清朝接近200餘年的統治年代。回溯臺灣漢人移民的雕刻工藝傳統與起源，主要是以來自明清時期閩粵移民所帶入之廟宇施作的雕刻工藝技法為主，這些深具唐山各地特色的雕刻技

⁷ 連雅堂，《臺灣通史》（台北：大通書局，1984初版），頁639-640。

藝，和臺灣早期移民社會中日常的宗教信仰、建築裝飾是密切相關的。

《新竹縣志稿》〈卷十一藝文志〉中曾記載：

雕刻一門，古來似未為文人學士見重。唯富貴人家大興土木，廣建樓臺亭榭，或宗教信徒興建宮觀廟宇時，為壯觀瞻，乃啟用雕刻師及泥塑師從事美化工作：而稱之曰雕刻匠（通稱幼木）、泥塑匠（通稱幼土），視同木匠、泥匠，有欠重視美術之嫌。雖然美術之由來，洋無分東西，莫不肇使於古寺廟之建築。⁸

探究臺灣早期所表現豐富絕妙的雕刻形制與風格題材，主要多依附在傳統的廟宇、建築、日用生活器物等裝飾品味之上，純粹以創作類型表現工藝技術的作品在這個時期尚未出現；雕刻匠師在此時期，最大的需求是因應宗教寺廟的建築規制、神佛雕刻的宗教崇拜或是日用器物的裝飾美化而生，因此表現的風格意義偏向實用裝飾性的目的，通常是以精鍊成熟的雕刻技術表現出廟宇木作工法或石雕圖像的繁麗裝飾，來顯現雕刻藝師其技法之高超、布局之嚴謹、內容之豐富等踵事增華的趨向及雕刻風貌。因此淵源，臺灣本地受到閩粵工藝傳承的影響，不脫其技藝呈現的共同範圍，內容題材大體取材於漢人社會所遵循的忠義禮節故事與價值。無庸置疑的在這個時期，「唐山師父」在島內帶入了風格技法的傳衍及影響，形塑臺灣初始雕刻工藝承襲閩粵傳統的面貌。但也因為如此，臺灣本土雕刻技法的純熟與審美觀念，還需經過相當時間沈澱醞釀的時期。諸葛正在〈鹿港木工藝產業的歷史變遷過程——以相關史料文獻解析為中心〉一文中對於鹿港木工藝產業的歷史變遷過程與整理中也提到了：

⁸ 黃旺成纂修，〈卷十一藝文志〉，《新竹縣志稿》（新竹：新竹縣文獻委員會，1957），頁 27。

在清領時期，台灣是清國手工藝的輸出市場，因此當時的臺灣本土手工藝品的生產還不發達，所以形成「台灣輸出米、糖等農產品；而從清帝國輸入手工藝品」的模式。而內陸手工藝品及匠師的輸入，也是台灣難以發展其自身工藝之種類、人才、風格的原因。⁹

在清領中期之後，匠師的來源與工藝的傳承趨向穩定，在此時期大量建造完成的廟宇建築，呈現出工藝技法臻至成熟的局面，如細究清領時期的重要工藝風格，現存的鹿港龍山寺、大龍峒保安宮、三峽清水祖師廟皆可作為代表。1933年，連橫所撰之書《雅言》，除記述關於臺灣方言事例，也包含對於台省各地，風俗以及掌故等，包羅至廣。《雅言》中嘗言：

廟之大者，每用盤龍石柱，雕刻精美；大都成於泉人之手，兩柱須費數百金。臺南之天公壇、天后宮皆有此柱，而臺北重修之保安宮、龍山寺尤為莊麗，則美術之不可湮滅也。龍山寺之石刻尚有佳者，是壁間雕琢之物。¹⁰

由上可觀，臺灣本土的雕刻形制發展，可以說是以漢人閩粵傳統的基因為溯，以地域性為動力之交相因素所契合的豐碩工藝內涵。清領時期的工藝技術與環境，授業匠師在共同的技法規範與取材原則之內其表現作品的手法：在當時能夠符合宗教信仰的教化、反映生活經驗與智慧，提升精神境界，滿足審美需求，被視為當時社會文化價值之表徵。在清領傳統雕刻的發展環境當中，一位匠師的高低是在此共同造型語彙當中尋求發揮，因此位置的差別，刀法的適切，分出技藝之高下。

⁹ 諸葛正，〈鹿港木工藝產業的歷史變遷過程——以相關史料文獻解析為中心〉，《設計學報》8卷1期（台北：中華民國設計學會，2003.6），頁98。

¹⁰ 連雅堂，《雅言》（台北：臺灣銀行經濟研究室《臺灣文獻叢刊》第166種，1933），頁72。

由時序的演替我們可以看出，傳統藝術若從累積層面來說，是歷代匠師個體意識不斷的添加，時代有其傳承的一面，也有其與時俱新的一面，個體意識的逐步凸顯，必然相映於現實環境當中，而促成了既有的傳統形象有所更改。¹¹

（二）日治時期木雕發展的變化特徵

在中日甲午戰爭之後，持續了 200 餘年的清朝統治終結進入了日本統治時期，開啓了殖民統治的另一幕，長達 50 年（1895-1945）。臺灣雕刻產業必然受到日本之相當影響，傳統雕刻工藝發展的表現意涵產生了融合中國式傳統及日本式、西洋式風格混合的情形；雕刻風格接續清領的傳承技法演序到日治時期，再度呈現過渡不定的特徵變化。臺灣做為日本所掠取的殖民地，其統治目的便是遂行謀取其經濟利益，因而對臺灣治理的近代化建設與資本主義化的成就，對日本母國是深具重大貢獻。日本統治臺灣之初，表面上是採取較為溫和的經濟懷柔政策，在近代化建設與興業政策的促成下，臺灣漢式雕刻環境的技術能力、市場需求、風格樣貌產生諸多變化。殖民政府的政策思維角度，實包含著「經濟資本主義化」的基礎建設與產業扶植的想法；相同的看法，長期以來日治時期的臺灣傳統工藝發展，也蒙上了「經濟產業用物」的濃厚印象：綜合台灣傳統工藝項目所作的整理回顧當中，陶業、竹工藝、草蓆、漆業、木工藝等相關研究顯示，這些產業項目在殖民政府統治底下，都具備了產能形式的扶植成果，能有效肩負經濟利益、象徵殖民成果的表徵，而發展特定的美學標準或功能形式。在進入了日本統治之後，臺灣雕刻藝師的製作形式已發掘朝向「產業

¹¹ 王耀庭，〈民族藝師李松林〉，《民族藝師李松林先生百年紀念展》（台北：國立歷史博物館，2005），頁 7。

工藝」與「創作表現藝術」兩軸的並向發展。

台灣傳統木雕發展，從初始唐山的技術輸入，再到日治時期發展到實用的日用器物品，成爲了重要的經濟產業項目、商業產品，不僅兼具實用，更表現出帶有融合不同「圖式」與美感的生活器物。在政府獎勵督導下，難得的是還受到日本民俗工藝學者金關丈夫、立石鐵臣、柳宗悅等人的重視，也有正面的評價，同時他們特別看重由一般民眾日常生活中所產生的手工藝以及由實用機能中所產生的審美享受經驗。至於另一脈日治時期木雕工藝變化特徵的環節中，最重要的是表現出「傳統雕刻工藝」與「現代雕塑創作」分流的起始；即是出現了「漸變」的技藝傳承風格以及「突變」的現代形式所構築的台灣雕刻歷史，此根據亦成爲了當今雕刻創作傾向之濫觴。

而這個轉向的關鍵，就從日治時代雕刻家——黃土水成了雕塑「台灣」的啓蒙開始談起。這位成長於大稻埕的萬華木匠之子，雕塑的啓蒙，事實上在傳統觀念的技法塑造上曾直接接受了民間雕刻工藝的繼承。例如我們可以看見 1915 年黃土水的木雕作品〈牡丹花〉，帶著純熟的工藝雕刻技法，以淺浮雕的雕法，仔細地雕刻花瓣葉脈的柔細纖弱，對於木質紋路的處理，顯現了紮實的雕刻技術，牡丹花則清新地好像朝露時分生氣盎然的一朵牡丹。在黃土水尚未受到東京美術學校雕刻科的學院訓練之前期作品，工藝的味道似乎依然比純粹美術的味道來得多。1920 年，黃土水以二十五歲東京美術學校研究科一年級學生之姿，參展〈蕃童〉作品，成爲第一位入選帝展¹²的台籍藝術家，掀起了臺灣文化界的大波

¹² 日本文部省展覽（文展），改制為「帝國美術院大展」（簡稱帝展）。帝展的規模與權威性是全日之首，聲望及影響力極大。參見許和義，〈黃土水與臺灣雕塑之命運〉，《現代美術》97 期（台北市：台北市立美術館，2001.8），頁 61。

瀾；黃土水於 1915 年到東京美校木雕科深造，從這個時候開始正式接受西洋式的雕刻教育，直至東京美術學校研究科畢業。此時日本藝壇已燃起羅丹雕塑的風潮，力倡羅丹一派的主張，即主張雕刻的本質不在於從事物體外形外在皮相的精準描寫，啓發雕刻藝術應放棄精雕細琢的古法，而應去探討雕刻光和個性的問題。¹³1919 年黃土水創作昂頷優雅的大理石雕〈甘露水〉作品，開始顯露了這個關於雕刻形式內化於作家心性與個性表現的藝術問題。黃土水在這個時期的創作表現，特別也可以探討在 1920 年代「現代主義」思潮東漸以及西方雕塑觀念的傳輸，是如何讓作家思考、承繼或拋棄傳統觀念與技法這類內省考驗的問題。

事實上，黃土水不曾真正地拋棄傳統雕刻觀念的影響，並已經開始思慮傳統雕刻觀念與革新美學之間的天秤會如何擺盪的問題，這樣的創作脈絡顯見在黃土水生平的作品當中。1922 年黃土水自研究科畢業後，以紮實的學院訓練，進入專業雕刻家的階段，作品表現開始運用鄉土風俗及水牛題材圖像，這是在日本圖像和西洋圖像內都找不到的母題（motifs）詮釋。黃土水在前後時期的創作脈絡中，也存有不同軸線的風格作品，例如：贊助人所委託的「肖像製作」、¹⁴以及以鄉土動物為主題的作品：計有帝雉、水鹿、兔、山豬、山羊、猿、狐、熊、天鵝、雞、龍等動物系列，其實都是帶有傾向傳統工藝表現題材與技法的作品，但在作品構圖對「量」、「面」、「塊體」的立體處理上，卻又兼蘊作家

¹³ 陳子木，〈黃土水及其在台灣雕塑史上的成就〉，《歷史月刊》93 期（台北：歷史智庫，1995.10），頁 128。

¹⁴ 1926 年，臺灣北部的上層社會人士。為了支援黃土水的生活與藝術發展，就組織了「黃土水後援會」，並向他訂製肖像雕塑，從 1926 年開始就有大量訂單。所謂肖像雕塑跟肖像畫具有同樣的功能，是上層社會人士或名人，委託雕塑家製作其相貌的雕像，以供今人或後人來認識或瞻仰。王秀雄，〈臺灣第一位近代雕塑家〉，《臺灣美術全集第十九卷黃土水》（台北：藝術家，1996），頁 34。

對造型形式的掌握，工藝裝飾性與藝術性對稱的思考，這類作品呈現了工藝作品的巧思，帶有近代工藝設計型態的創作，包括〈白鷺鷥煙灰缸〉（1928），以及〈牛頭碟子〉（1928）等等系列。〈白鷺鷥煙灰缸〉以臺灣造型作為煙灰缸，巧妙的利用島北島尾作為凹槽來置放香菸，白鷺鷥棲停於島腹上，極富趣味，又營造臺灣鄉村的氣氛。

「地域性」、「現代性」、以及「創造性」，這是任何一個創作者在時代環境中切身回應的問題，作家在追尋心性與個性的表達時，往往是面臨外在世界的影響，進而投射在作家創作內心的明鏡。分析黃土水生平之作品創作圖錄中可發現，例如：淺浮雕、高浮雕的雕刻技法，便時常為黃土水所運用，不論是動物系列小品的刻畫或是生前鉅作〈水牛群像〉的雕刻手法，流暢的線條浮雕，卻表現甚有立體感，能從強烈的背景浮現出來，這與在傳統廟宇建築雕刻中以石雕及木雕來表現的「牆堵」、「柱基」、「雕花柱」、或間接承重的木雕構件：斗座、雞舌、繚環板、垂花等¹⁵這類浮雕或透雕技法其實是相同的技巧與概念，與學院技巧中以量塊、塑造的捏塑處理方式以及整體線條的流暢度來說，黃土水這些數量不小的作品，顯得不那麼「殖民的他者」並且傳統而典雅。

對開啓台灣近代雕刻藝術的黃土水或後繼者來說，將對於歐洲、日本藝術學院知識的學習，視為是近代化與自我認同過程的一部份，「雕刻」技藝一詞，在這種時代性的衝擊之下，朝向由民間雕刻工藝轉譯成學院認同的純藝術雕塑表現；「現代性」變成了一股反思與瓦解舊價值的新勢力，「傳統」遂在「現代性」於自我認同的表現中，產生了文化的變換與重組；帶著進化論的觀點，「現代性」的啓發，如同一股沛然難禦的洪潮讓傳統必須面臨演化的過程。黃土水所開創的，是以一道「突

¹⁵ 林會承，《傳統建築手冊》（台北：藝術家，1995），頁155。

變」的弧線躍向了天空，將時代性的知識與素養，擴張了台灣固有歷史以來漢系雕刻傳統的意義與內涵，從此之後，雕刻領域內的「範式」被重新定義，讓後繼的另一時代雕刻的領域朝向創作傾向的美學追求。

而傳統所遭受的衝擊在這個時代當中，傳統匠師必須面臨生計、產業的維持，在一定的題材與樣式中漸漸被邊緣化為純粹「手工味」、「工藝味」的階層，變成了一種俗民化的低俗品味，這當然是偏頗的，也是一種被強迫貶抑的結果。但在實際雕刻發展的建構當中，傳統民間匠師並不會真正式微消失，而只是以一種「漸變」的表現形式，來回應時代性的問題，並且在延續與轉化的過程中綻放出我們今日所能見的新貌。

（三）戰後國民政府時代——木雕傳統之延伸與現代風格之確立

到了 1945 年台灣再度回歸中國統治，這五十年間臺灣傳統工藝項目的發展一直呼應著日本「殖產興業」的政策作轉變，即使如此，匠師們對木工藝技術的承繼信念依然未受太大影響，政策面的運作腳步，實際上仍無法涉入實際創作面中所掌握的技法運用、風格傳承等概念，這便是傳統內化於木工藝匠師身上最具體的表現。由日治時期所轉化而來的產業經濟型態延續影響到戰後。根據《臺灣省通志》〈卷六學藝志〉記載：日本投降戰前，臺灣的木材工藝品專供內銷，到了國民政府遷台之後，才有少數供應外銷。此外，由於地理條件，傳統環境，加工因素之不同，慢慢台灣木雕產業也逐漸聚集形成了若干專業地區，例如新竹地區的雕刻家具，三義、鹿港地區の木器雕刻等，都成為台灣木雕工藝的重鎮，並且隨著興衰起伏發展至今。

日治時期所轉化而來的產業經濟型態延續影響到戰後，隨著國民政府對經濟建設計畫的推動下，自 1940 年代起就跟隨經濟發展腳步逐漸興盛起來。木雕產業大環境經濟型態於不同時期有不同的發展方向（表 1-1）。

表 1-1 木雕產業經濟發展對照表

年 代	發 展 概 況	代 表 性 產 品
1940 年代	傳統木器工藝是老師傅傳授徒弟，代代相傳，製作嚴謹，用料講究，訂購家具時，是師父到家裡長期製作。	風格承繼展現日本學習歐風的混合影響。傳統木器工藝與生活息息相關，因此產品範圍極廣，種類豐富。
1940-50 年代	因戰爭之影響，民生貧困。木器依舊多保持閩粵之傳統風，多為小型之家庭手工業。	神桌、八仙桌、公媽椅、條椅、實木圓餐桌椅。
1950-60 年代	經建計畫有效執行，經濟穩定成長，木器、桌椅需求量大增，家具業生產採購新型機器，進行單一形式之大量生產。	1.樟木箱、仿古家具。2.木雕工藝品、菊花木工藝品。
1960-70 年代	外銷景氣大盛之刺激與鼓勵，工廠規模擴建生產，新成立之木業公司如雨後春筍般相繼成立。	1.唐木家具、仿古沙發、餐桌椅 2.木雕 3.珠寶箱 4.廚房用品。
1980-90 年代	1.成長已不如往昔，但仍保持小幅成長。 2.石油危機、通貨膨脹。 3.木雕外銷對象集中於日本。 4.發展內需市場	組合家具、餐桌椅、床組
1990 年代以後	1.國際經濟下滑，原料上漲，工資上漲，匯率調整等因素，生產型態無法與東南亞國家低價競爭。2.產業不得不移向工資低、原料豐富之國家。	1.木製家具呈現負成長。2.進口家具年年成長快速。3.產業外移。

(彙整資料來源：國立台灣工藝研究所網站 http://www.ntcri.gov.tw/02_online/，2006.08.06 點閱)

二次大戰之後，漢系木雕的技藝美感漸漸被學院定義的雕塑藝術所窄化，自從日治時期的產業輔佐政策，木工藝朝向產業化的形式也成為了考量木工藝發展的一項重要的指標因素，因此木作雕刻漸漸被冠上俗豔裝飾的民間工藝印象，很自然地被學院體制的藝術品味所排除，漢系雕刻工藝自此已注定與台灣雕塑法式（或正規雕塑教育）斷裂。雖本出同源，但兩者之性質定義已悄然區分，雕塑與民俗雕刻逐漸地步向分向的發展。戰後，值得一議的，台灣雕塑教育的建立成為了現代藝術評價的主流，傳統的木雕工藝則長時期邁入了以產業型態維持民俗雕刻題材、家具裝飾、佛像製作的發展。

台灣木雕產業從上述木雕聚集的地區發展歷史可以瞭解，外在環境的改變是傳統木雕工藝環境最劇烈的波動因素。這期間面臨過美日外銷的經濟成長期，發展出一條以消費商品化題材樣式為主軸的木雕風格，以三義木雕地區為例，此時期正式進入了工廠量產階段，電動工具的發明更快速的縮短雕刻時間；顧客的消費取向，控制了商品風格的表現，也決定了三義地區整體木雕表現的形貌，整體而言，為了量產收入的群性，失卻了原本三義木雕的特色，商品顯得大同小異，失卻創作主體的作品，工藝化、商品化成為了唯一的評價，亦是限制創作表現最主的惡性循環。¹⁶至於鹿港等地，量產及外銷路線，也是造成產品缺乏變化之病象，木雕裝飾之品質與式樣亦有日趨粗劣之趨勢，充分反映出今日匠師之製作態度與技藝水準皆有每下愈況之現象。¹⁷傳統木雕工藝之盛況漸難維繫，從時間點上來看，外銷時期的高峰之後，傳統木工藝產業漸趨式微。

¹⁶ 江韶瑩，《三義木雕發展調查研究報告書》（臺北：國立台北藝術大學傳統藝術研究所，2000[未出版]），頁33。

¹⁷ 王建柱主編，《鹿港手工藝》（鹿港：鹿港文物促進會，1982），頁77。

美日外銷路線的沒落，1970年代末期台灣國內經濟景氣提升，消費主力漸轉為國內中產階級與富裕商人社會，在1970年代有一股滿腔熱切的鄉土寫實運動推行於台灣社會，也持續地發酵了木雕本土化認同的內化問題。台灣的藝術環境在「鄉土文學運動」的推波助瀾之際也回應了這波「回歸鄉土，認同土地」的訴求，開始反思唯西方是從的態度，於是回歸本地的意識興起，進而掀起了「鄉土運動」風潮。朱銘被評認為此階段重要轉型的代表人物，並由此建立了其自身雕塑的現代風格與創作主體。朱銘具有傳統民間雕刻的素養背景，也曾經歷以雕刻品外銷產業維持生計的生活，後來拜雕塑家楊英風為師，學習以各式雕塑媒材創作造型藝術，奠定了自我發展的基礎，朱銘所崛起的1970年代，來自民間之朱銘所代表的「素樸的朱銘傳奇」，在知識份子中所引起的廣泛迴響，反映了他的作品滿足了一定的文化需求，並暗示作者表達了某種文化界醞釀已久的感覺。相關探討朱銘作品的論述，曾經追溯許多此時期朱銘與鄉土寫實運動相連結的背景探討，較早期的農間動物、鄉居生活，關公形象和神像雕刻，都是他拿手處理的題材，直至〈太極系列〉的推出，真正立下朱銘現代雕刻作品的成就，並且打響了國際名號。朱銘在楊英風的引薦以及作品所流露的草根性當中，成為了當時鄉土運動的代表人物。在這個轉型的歷史節點與現象中，現代性的實踐，是更改了木雕工藝的實質傳統，顯露了傳統民間雕刻有沒有可能朝向現代木雕創作、突破窠臼的問號，在創作論述中更傾向創作主體的確立與集體社會美學要求的回應。

朱銘如同黃土水的例子，又再次顯現了工藝匠師在時代文化造型運動中所面臨的現代性視覺詮釋的覺醒，通常是回應社會美學價值的一個絕佳轉型契機。朱銘是出身傳統民間的雕刻匠師，是轉化現代創作形式

中獨領風騷的先行角色，楊英風也在引領朱銘的創作歷程中，特別看重他的工藝背景，但除了崛起的朱銘，傳統木雕界的回應卻可說是緩慢而落後的，傳統的木雕工藝內涵發展至此，應該如何指稱呢？如何由「傳統」跨步至「現代」木雕的全新論述？

文章至此，是將台灣木雕歷史的全面觀察與建構通過對傳統與現代性問題的討論所做出的探究與批判。問題的意識逐漸浮現，第一個考驗的問題關乎台灣當代整體木雕環境轉化的進程所成形的延遲的「現代性」回應，以及進而衍生出的批判與抵抗，是一個必須深入探究的問題。到了 1980 年代初期，另一波運動高潮，正是所謂後現代主義思潮狂飆的年代，創新的舉措如同滾軸翻動得很快，一波波的運動內涵有來不及沈澱即宣告平淡的，台灣社會正如海綿般吸納膨脹了嶄新的現代思潮，也為解嚴後的社會帶來許多豐富、開放的多元視野。木雕傳統原可說是一項在地化程度最深刻的產業，並且呈現了一段完整的轉化過程與變動內涵，但相對的境地，傳統木雕環境所受的影響與衝擊卻顯得很片面，範圍也來得小，值得進一步分析木雕傳統藝術與美術、雕塑領域受現代性觀念思潮影響衝擊的層次所呈現出差異的原因。

三、台灣當代漢系木雕創作分類系統

台灣漢系木雕的傳統由漢系移民的基礎移植而來，歷程與風格的轉變是地域文化的影響及時代變遷的契合，促成今日台灣可見獨特多元的當代木雕表現。在進入新的「現代化」階段，為了確立台灣當代木雕多元層次的風格型態，以及建立與台灣藝術主體性的脈絡關係，我們嘗試做出對當代木雕創作分類的觀察。依據實地田野工作資料以及當代木雕作者的作品表現、文本分析，以及學習背景、過程、師承關係、參展比

賽經歷等歸納整理，展開台灣百年來雕刻史頁，將台灣「當代木雕」所呈現的層次與表現風格作一歸納性的分類與區分。

在當代的木雕藝術表現中，現存三大型態的木雕表現系統，是在整體木雕發展中各自揭示不同的涵化過程，雖平行論述卻又互相依存影響，分別即為「傳統木雕工藝系統」、「師徒傳授與產業轉型系統」、「觀念性、複合媒材、裝置、抽象系統」；其之對應時序的演化歷程，簡要來說，是代表著「演進」、「變換」、「探索」三個意義標的。

(一) 傳統木雕工藝系統

這一輩的的藝師多出生於清末及民國初年交期，並且受到日本政府長時期的統治與文化影響；一方面接承了漢系傳統雕刻文化傳統，也接受了日本工藝美術的觀念影響與限制。戰後國民政府延續政權統治，這一輩的藝師技藝磨成巧工，屬於作品技藝工法的盛年時期，創作與工藝的作品已臻大成，多已漸成獨當一面的大匠。臺灣早期的木作雕刻衍生而為不管大小木作皆著重裝飾的雕琢華美，成就多位著名的木雕大師：如黃龜理、李松林、林謙、施禮、李金川等都留下許多傳世的名作範型，在臺灣的各大小廟宇中，有很細緻精采的作品值得鑑賞，有如三峽清水祖師廟、鹿港龍山寺、天后宮等廟宇。

歸納傳統雕刻發展，隨著歷史文化價值之變遷，傳統雕刻場域如廟宇建築等空間已經無法再滿足眾多雕刻者作為平台，傳統的老藝師無法再全心專注於傳統廟宇雕作，這種轉變出於雕刻者的自主觀念的轉化，隨著社會變遷和文化發展的結果，上述傳統木雕的發展在市場機能導向和視覺藝術創作與欣賞境界不斷的提昇下，傳統木雕技藝的傳承得到了更廣泛的應用，創作發展的空間與方向也受到很大的影響，除了傳統實

用性、功能性的生活器物之外，題材上亦開闊了許多。¹⁸尤其戰後鋼筋混凝土取代了傳統廟宇建築的木作結構，禮儀的式微、藝師的凋零，木雕技藝原是精緻而繁多卻因文明逐漸流失況味。在過去以廟宇建築為中心殿堂的時代背景與社會脈動下，傳統雕刻藝術是於常民的生活脈絡之中、混合著儀式、相互作用形式存續傳衍的具體社會化的過程與實踐；這樣的社會情境下造成的傳統藝術關係，並不能單純視為是一件單獨構件作品所形成的互動關係，因此學者萬煜瑤提出對於民間雕刻的描述觀點必須指涉進入藝術場域及社會機制的文化系統當中：

研究傳統藝術的接受關係與場域，必須謹慎且廣泛的重新思考運作模式，並且納入現代視野，重新建立一種創作者、文本、觀者以及文化脈絡與場域的關係。……從傳統雕刻藝術的文本背景中，除了分析視覺圖像符號所傳達的審美風格表現以及剖析教化與社會性層面中相互作用外，並從藝術社會學角度切入來描述傳統藝術的場域性質以及運作機制，有助於釐清傳統藝術社會的當代面相。¹⁹

我們如何由原本「手工藝品或工藝製品的作品，『轉變為藝術』（art by metamorphosis）之歸類，他們原本不屬於藝術的範疇，但後來被網羅在藝術殿堂的脈絡當中。」²⁰皆由雕刻者本身的自主性轉變開始，以鹿港地區傳統雕刻的轉化為例，早期鹿港范美師、李克鳩、李松林、王漢松等老輩匠師全心專注於傳統廟宇雕作，然而隨著社會經濟變遷，傳統場

¹⁸ 法務部傳統工藝傳承網站雕刻館 <http://www.old.moj.gov.tw/ct.asp?xItem=648&ctNode=615&mp=14>，2006.12.02 點閱。

¹⁹ 萬煜瑤，〈民間雕刻之描述論點初探：雕刻文本脈絡、藝術場域與社會機制〉，《藝術教育研究》10期（台北：師大書苑有限公司，2005.12），頁36-47。

²⁰ Jacques Maquet 著，武珊珊等譯，《美學經驗——一位人類學者眼中的視覺經驗》（台北：雄獅美術，2003），頁52。

域如廟宇建築等空間已經無法滿足雕刻者作為平台。例如李松林晚期作品形式的轉變，開始嘗試浮雕與立體圓雕的作品，以及不同詮釋母題的西洋式宗教雕刻。²¹在時空及社會情境轉化之下，物品原附屬的「傳統」、「集體」的文化真實意涵與價值，將因此轉變成強調「原創」、「獨特」的藝術真實性之中。²²「傳統木雕工藝系統」之風格表現，可以視為逐漸脫卻建築或器具上的機能性與附屬性，保留著禮教技法特色，身處於當代藝術位置之賓位，是以「非我」為中心的，呈現雕塑創作標準中的裝飾性特質，另外又代表著嚴謹、標準、制式等價值，造成生活視覺的風采，以及銜負著技藝與現代性雕塑觀念互通的重要性，是為現代性演進因素影響漸進的第一階段。

(二) 師徒傳授與產業轉型系統

「師徒傳授與產業轉型系統」，則迥異於傳統工藝匠師的授業基礎，是藉市場機制所發展出的藝業系統，自是與傳統廟宇裝飾雕刻所表現的文化內涵有所差異，目前也實際面臨複製性、工具改良、以及風格形式僵化等問題，因此在時代特性種種限制條件下再次面臨轉型，繼而展現另一番現代性樣貌的表現。

「師徒傳授與產業轉型系統」，發展出主要的系統風格與脈絡，主要交繫於兩個時期：一是傳統雕刻技法，由前輩藝師的訓練法則成長而來，其二是台灣戰後工商業復甦的消費型態社會成形，產業形式造成的創作僵化。在這兩種背景的交相影響下，確立出此系統之風格與創作型態。「師徒傳授與產業轉型系統」的藝師多出生於戰後 1940-1960 年代，

²¹ 邱仕福，《木雕·暢意·李松林》（台北：雄獅美術，2005），頁 80。

²² 萬煜瑤，〈民間雕刻之描述論點初探：雕刻文本脈絡、藝術場域與社會機制〉《藝術教育研究》10 期，頁 37。

此背景也正巧是外銷鼎盛的主要時期，許多此系統工藝匠師藝業的養成背景與雕刻產業在此時期的形成與興盛有關。此系統多數匠師之藝業生涯，多從拜師學藝開始進入雕刻領域，歷經三年四個月的學徒訓練，學習動物、花鳥、昆蟲（蟋蟀、甲蟲）、歷史人物（關公、李白、鍾馗）、宗教人物（達摩、彌勒、觀音）等題材，慢慢訓練出堅實的雕刻技法以及各種雕鑿的能力，接著即開始進入產業生產體系，若非國外開放貿易的衝擊，對產業系統轉型的逆向性思考可能會來得更晚。

在「師徒傳授與產業轉型系統」中所代表的是「從危機中去發展的可能性」，在外銷產業路線停滯之後，作者掌握原有的雕作技法與題材，第一階段的想法轉變主要來自於「該作屬於自己（鄉土）的作品！」，將作品落實於文化背景之中，同時在傳統的木雕中尋求轉變。1970年代由朱銘成為產業師承轉型的成功例子，以及上述所說影響台灣美術主體意識發生的重要政經事件，促發更多產業轉型的創作者由懷舊與祈望的傳統性審美價值中進入新的「作品表現」階段。張富峻認為這種由自我認知與環境批判而生的自覺式創作轉型風格是由常民信仰題材的思想情感背景中跳脫出來，變為對現實生活的省思與提問、變為作者自身生命情境的代言。²³在此階段中傳統雕作的技法開始修正與改良，藉助電動工具的速度特長，直接雕刻，採取議題社會關懷的表現，在原本擅於掌握的風土、人物、花鳥、常民信仰題材中，首先開啓了藝術本土化、主體化追求的進程階段。

「師徒傳授與產業轉型系統」之創作形態與風格，事實上並非有所定論，其僅所代表著台灣木雕工藝界最為堅實與創作力量豐碩的一群「中

²³ 張富峻，〈三義現代木雕的「心象意雕」創作風初探〉，《環境中的人 vs. 心中的環境——2003 三義·現代木雕的二十一種表現》，頁 14。

生代木雕工作者」，扮演著承繼「傳統的延續與轉型」的肩負角色。轉植入現代思潮的影響是段時程緩慢的變化，並非一夕之間蛻化為今日樣貌。能在今日所見越發精簡的意象、精神層次的表現，在此中有的作者以傳統雕刻技法，再現社會關懷的現代題材；或以複合題材如早期民藝品，欲表現新的主題，這一股木雕風格的大轉變，一方面來自解嚴後訊息時代的開放與來臨，另一方面政府藝文政策的扶植以及在 1990 年代開始舉辦各項木雕創作比賽及巡迴展，使得學院美學觀念的啓發，影響且也改變了許多木雕師傅創作的動機與風格。²⁴在這一群創作力正值盛年的木雕工藝作者轉型系統當中，風格形式的探索，成為他們追求創作力不墜之動能，包容與深化來自其他風格、派別的養料，吐納出不同的內涵與風貌。²⁵在此系統中最重要之雕刻特質，就是幾乎每個創作者都具備：「刀法簡鍊」、「構圖巧妙」、「題材生活化」、「重視木材質感造型紋理」等特色。²⁶因此將對自然、人物寫實雕刻的掌握能力轉換為物象寫實形式是最常見的表現。例如黃媽慶、施振木、陳德隆、曾安國、藍文萬、劉如權……等以掌握紮實寫實技法表現物象和諧細緻的美感。這類形式作品擅於掌握木頭紋理美感，寫實且細膩的雕刻呈現出蟬翼薄而透光之特質或是葉片花蕊的律動與柔和，表現出雕刻構件完美、細緻、均衡的表現性，以及高超的雕刻難度。這類表現題材與形式作品，往往能在寫實技法下展現細膩的肌理與刀工，賦予作品豐富情意與優雅溫潤的美感。

而這些木雕創作者經過長時間的工作觀察，特別瞭解木頭質地、紋

²⁴ 江韶瑩，《三義木雕發展調查研究報告書》，頁 57。

²⁵ 周錦宏主編，《三義木雕源流典藏圖錄》（苗栗：苗栗縣文化局，2004），頁 5。

²⁶ 江韶瑩，《三義木雕發展調查研究報告書》，頁 36。

理、軟硬、氣味等特質，轉入對造型課題的探討，再用個人風格的刀法表達，讓觀者可以反覆挖掘、隱藏於外在形式與內在精神上作者的情思與思想意志。²⁷人物寫意的形式表現，擅用於自身掌握的寫實溫厚刀工技法，藉不同落刀筆觸的紋理表現來刻畫不同人物的神情與生活型態，並且在沈穩、安詳、拘束、淒苦、與希望的人體動勢中傳遞了作者的人格內涵，且在刻畫的人世百態中含蓄表達了作者的心理狀態；或是透過對木材質上色的處理表現、刀法切割觸感的變化，來凸顯出刻繪人物作品的精神性。如黃國書、詹志評、林進昌、陳正雄、戴堯燻……等都確立了明顯的個人形式風格。

此外，也越來越多創作者擅用於象徵比喻的手法，指出一個看得見的形象（symbol）能涉及看不到的觀念（concept）。²⁸象徵表現是在文學詩歌以及藝術中常見的一種表現手法，象徵也是傳統宗教神話題材中最豐富的意象運用，以符號象徵的意念來隱喻寬闊的內在創作空間，藝術創作的精神即是在這種虛實指涉的表現裡展現的強大心性、以及自由想像的穿越魔力。許多傳統師傅尋求轉型定位的使命與理念，將象徵想像的層次延伸為敘述作者認知社會現況、生命告白的觀點來回應人文、環境、空間的關係，讓象徵形式來演繹作者本質。例如范康龍的作品，帶著自傳式生命情調；沈培澤以環境人文為背景去塑造作品。如：擅用桐花意象或各地方特色融入作品，用雕刻刀來寫日記，用柔和線條作為表現，抽象而非具象：

²⁷ 陳國榮主編，《木雕之美》（苗栗：裕隆汽車，2005），頁90。

²⁸ 侯宜人，《自然·空間·雕塑》（台北：亞太圖書，1994），頁81。

因為我們生活在水泥的森林中，每個建築線條都是僵硬的，在一個空間內用柔和的線條，一定能活潑這個空間，去改變空間的僵硬、死板的樣貌，給它跳動式、柔和、活潑的線條去豐富空間。²⁹

作家如是說。時代氣氛感染了越來越來多作者如：簡明光、李宗霖、徐士珩、黃明鍾、黃弘彥……等採取隱喻象徵的作品形式呼喚生命感受的創作特質。

「師徒傳授與產業轉型系統」之整體，是在社會化的發展過程中，重新思考了自身運作模式關係，納入現代視野，重新建立了另一種創作者、文本、觀者以及文化脈絡與場域的關係。人文社會學者布爾迪厄 (Pierre Bourdieu, 1930-2002) 在論及藝術社會場域之論述時提出了所謂「場域」之觀點，在此觀點下，藝術本身除了符號形式等藝術結構之外，還連結著整體社會文化系統才得以發展運作。³⁰而創作者如何涉入這個藝術場域，布爾迪厄則進一步提出，是有賴於創作者個人的「文化資本」之特點。所謂的「文化資本」是於其所接受的教育專業培養歷程，包括作者自我個性等人格特質、家學背景、正式專業養成機制來構成其「文化資本」的特質。³¹

在此間的木雕創作者其「文化資本」離異於學院傳承之藝術脈絡，因此其所展現的作品內容與感知，往往因為出於民間（場域）社會的實際互動，反而更容易傳遞經驗的抒發與轉化，藉創作形式來達成社會層次的美感聯繫，而符合鄉土與生活的題材就成為了主要創作的表現形

²⁹ 陳寄閑，訪問沈培澤，2006.09.29，三義廣聲新城沈培澤工作室。

³⁰ Bourdieu, Pierre (S.Emanuel, Trans.), *The rules of art: Genesis and structure of the literary field*, Oxford, UK: Polity Press, 1996, p.231.

³¹ 許嘉猷，〈布爾迪厄論西方純美學與藝術場域自主化：藝術社會學的凝視〉，《歐美研究》34卷3期（台北市：中央研究院歐美研究所，2004），頁367。

式。培養歷程（文化資本）所給予的即是這些養料，可是他自身思考的反身性卻一點都不再傳統了，因為他所使用的技術、機器，跟他在雕刻這個作品背後的思維、動機還有目的性，通通都帶有現代的、特有的作品特質，跟過去是不一樣的。而這就是布爾迪厄所提，創作者、文本、及文化脈絡互涉交流所造成的位移關係。在此系統下的創作者，由產業、師徒傳授的創作限制下轉型，開始透過自身秉持的「文化資本」，在藝術場域藉由不同的途徑與平台建立社會網絡與藝術聲望，最後進而建立個人的藝術權威性，而在 1990 年代初始透過展演場域的積極落實，³²有效促成展覽會推介作者作品被廣泛地注意；以及近年來熱烈地參與競賽結果、獎座的選拔都是有效確立藝術權威性的途徑。³³在此系統下的不同創作者積極藉環境意識與事件，在藝術權威性的建立下發出自主聲音，是傳統木雕發展歷程以來第一次展現的自主權力——「說自己的話、唱自己的歌、雕造我所見之鄉土！」他們最主要的特徵，不同於全球任一地區的獨特木雕風格與表現，揉雜著傳統與現代兩種互相影響的本質；其實就是一直掌握著最擅長的技法觀念，具體且緩慢的統攝其系統創作之「整體意象」與「文化影響」，慢慢發展出屬於其自身的表現風格，雖然在轉化創新過程中藝術差異的過程與現象一直發生，但這些自身所掌握最重要的「文化資本」造成與學院美學範式的疏離，卻免除於學院西方雕塑面臨均質化、形式重複的另一項困境包袱，而內化觀念甚深的傳統認知基礎與現代意識所碰撞的風格——「既傳統又現代」，卻確實

³² 民國 70 至 75 年間，有十八縣市文化中心先後落成，台灣的博物館事業也獲得空前未有的發展。各類主題的博物館相繼成立，包括臺灣糖業博物館、科學博物館、航空科學博物館、臺灣開拓史料蠟像館、化石館、佛教文物館……等。在在顯示出活潑充沛的社會活力，展現在文化上的多元風貌。

³³ 萬煜瑤，〈民間雕刻之描述論點初探：雕刻文本脈絡、藝術場域與社會機制〉，《藝術教育研究》10 期，頁 38。

能從歷史進程中橫向傳播而且能縱向傳遞世代。³⁴

(三) 觀念性、複合媒材、裝置、抽象系統

在當代，木雕與其他現代藝術、雕塑作品之間所能區別的界線是什麼？已經有好長一段時間，不同的藝術間的疆界逐漸崩解，不同藝術間的不同的元素並置，形成了一種滲透的關係。藝術家努力經營於這樣一個複雜的環境，讓觀眾在其中展開各自多感官的體驗以及多重的文本閱讀。³⁵現代主義其後的媒材運用建構與呈顯，除了以我們所熟悉地約定成俗之原生材料來建構作品外，還有現成物、拾得物、廢料或科技影像等中介媒材的使用，當然還包含著身體實際參與。今日雕塑藝術形式所能趨演的開放狀況，已經進入一種以當代藝術疆界為基調持續向外開拓的狀態。³⁶安德魯·科西 (Andrew Causey) 所撰之《1945 年之後的雕塑》 (*Sculpture Since 1945*) 一書，提供觀察戰後西方雕塑特徵轉變重要的參考依據，戰後西方雕塑發展的論點，已經脫離了羅丹「真實」與「創造」的成就，他認為：

1945 年後快速改變的雕塑，對其他藝術範疇，或者藝術以外的學科產生特別的興趣。雕塑串連了與其迥異的題材，如歷史、記憶、地景、劇場、建築、博物館、藝術市場與量產商品。這裡所討論的雕塑只有極少數是意欲超脫物質世界，唯心存有的抽象作品。即便是

³⁴ 萬煜瑤，〈民間雕刻之描述論點初探：雕刻文本脈絡、藝術場域與社會機制〉，《藝術教育研究》10 期，頁 34。

³⁵ 黃海鳴，〈當代雕塑場域與界面間事件——台灣當代雕塑空間場域之初探〉，《當代雕塑——演進、變換、探索》(台北：國立歷史博物館，2002)，頁 92-93。

³⁶ 陳志誠，〈台灣第一屆當代雕塑大展藝術基地——新形「尸」IV：明日之雕塑界域〉，《當代雕塑——演進、變換、探索》(台北：國立歷史博物館，2002)，頁 46-47。

1960年代造型上堅決排斥象徵成分的極限主義作品，亦徵召了大量製造的現代產品做為材料與造型。這個時代的雕塑，向其他種種領域借用其專有名詞與參考資料；它與無數的來源對應並共鳴。「雕塑」是門特別開放的學科。³⁷

歸納本系統中之創作者與作品風格形態，是以媒材、藝術跨界、精神性追求等等嘗試來模糊化木雕與他類現代藝術表現、以及雕塑國境之間的明顯界線，「觀念性、複合媒材、裝置、抽象系統」積極表現出某些創作態度回應於「現代性」本質與理念的認同，而進入了這門「特別開放的學科」。我們嘗試歸納出台灣木雕界 1990 年代之後所出現的一批作者創作風格與型態，在此系統中作者的群性表現，最重要是具備了當代藝術所認知的美感形式，以簡化為途徑，開拓由寫實人體的西方美學描述，而轉向抽象簡化的合法化動機，他們藝術觀念的連結最重要在於作家背景多出身於學院的養成或西方美學概念的影響，因此此系統對於木雕形式轉化的觀念可說是「移植」與「援引」西方美學脈絡之軸線，而相對與「傳統」雕刻法式的關連就比較薄弱。

對阿多諾 (Theodor Adorno) 而言，所謂的當代前衛藝術對於形式的「模擬」與「再現」的表現方式已不再是忠實的、機械的、純粹的描寫現實；相反的，他所認知的前衛藝術之模擬語言，內中糾纏著媒材、身體、遊戲、非理性和偶然性的複雜層面。從前衛藝術之模擬語言的擴張性、流動性和游牧性出發，阿多諾推翻了自柏拉圖、黑格爾所建立的藝術智識王國。因為發現了當代藝術的「模擬語言」，讓阿多諾引出一個斷裂傳統的藝術視野和思想視野，並致力於體會那個破壞的、否定的、非美感的和不確定性的模擬世界。他視之為「理性原型」，以之衝破「概

³⁷ Andrew Causey, *Sculpture since 1945*, New York: Oxford University Press, 1988, p.7.

念」、「意義」之固有疆界，以之跳脫唯心主義美學的系統和價值面相。³⁸由於藝術觀念的不斷衍生，雕塑的風格一直被重新界定，也為現今各類雕塑領域越來越多複合媒材現象理出一個脈絡。以阿多諾對於當代藝術出現之模擬語言的理解，媒材的活潑性會越來越明顯，甚而躍為主體成為引導藝術創作者與造型材料間互動關係的主動權力，做為當代藝術主要的溝通形式。所以「觀念性、複合媒材、裝置、抽象系統」是對木頭「媒材」的掌握瞭解開始，由作者理性選取媒材，由某種想望指導，並在作者與媒材之非理性遊戲過程中放縱自己身體，從偶然中感應出「表達手法」，³⁹進而確立自身藝術發展的主體性。但另一方面，台灣當代木雕創作的一大特色，對於木頭媒材的深刻掌握又表現出很強的工藝特質，這個工藝特質所指的是能對木質材料的處理展現很好的工藝性，因為對於材料的善於處理與掌握，「觀念性、複合媒材、裝置、抽象系統」的許多作品不論在切割、研磨、拋光、組合的技巧上，展現出簡練、精細的工藝設計精神，這些技巧實際上是需要非常繁複的過程與技藝，作品風格雖說與傳統師承的工藝表現形式截然不同，但卻在風格演形中又將台灣木雕工藝的精神留存下來。「觀念性、複合媒材、裝置、抽象系統」在此脈絡中不可能自免於外，對於媒材觀念的探索引發很多的創作方向。蔡根、李龍泉、曾俊豪、賴永興、林文海、許和義、曾武郎……等之作品形式，由西方現代主義以來的創作歷史，藉複合媒材或是裝置構成表現形式的拆解與破壞的手法，達到批判僵化主流觀點、尋求新的美感價值。逆向思考，不論是簡化或增添的手法，「觀念性、複合媒材、

³⁸ 陳瑞文，〈阿多諾的非同一性思維與現代藝術〉，《現代美術學報》6期（台北：台北市立美術館，2003.11），頁7-9。

³⁹ 陳瑞文，〈阿多諾的非同一性思維與現代藝術〉，頁8-9。

裝置、抽象系統」其表現形式，是多元性地融會與納入各種元素（當然亦包含傳統課題使之轉化），將傳統木雕工藝的內涵意義擴充，深刻地回應時代性的藝術需求，反而更爲確立台灣「現代木雕」正處成形階段的論證。

因爲媒材性質的開放，使得形式也越發跳脫了傳統木雕的創作脈絡和與現代雕塑兩者間之明顯的界線。「觀念性、複合媒材、裝置、抽象系統」代表著台灣當代木雕轉化歷程最爲晚近的表現，漸漸統合著雕作觀念的意識、與創作型態，也正漸漸辨明時代創作的風格與形式語彙，總是不斷加進更多融合的因素與媒材。其最大的意義是在「傳統」與「現代」之間提出的一個跨界（cross section）的論述，弭平了木雕傳統與雕塑概念原有的思考疆界，可以放置在相同的平台上交流。極大一部份引導「觀念性、複合媒材、裝置、抽象系統」形式化的轉變動機來自於西方現代雕塑的影響，產生「觀念性、複合媒材、裝置、抽象系統」與現代雕塑的美學觀之間很大的融通感知；而抽象形式就是現代主義雕塑最關鍵的影響形式。特別是現代主義雕刻先驅布朗庫西（Brancusi）對於發覺事物內在本質性的探討，一直是被奉爲圭臬的典型，他將雕塑視爲物體（object）的觀念，造型的簡化正是創作意義的基本要件，將形式回到柏拉圖式理念世界的「原型」。當代的蕭長正、藍墨、蔡芷芬、張家駒等作品形式，都在這股線性發展中現出抽象形式或是本質觀念的作品。在此以布朗庫西於 1927 年所發表的主張作爲小結：「已經再也沒有任何藝術了，藝術才剛剛開始！」⁴⁰這也是「觀念性、複合媒材、裝置、抽象系統」所代表的繼承現代藝術中的現代性精神意義最真實的描述。

⁴⁰ 曾長生，《布朗庫西：現代主義雕刻先驅》（台北：藝術家，2005），頁 171。

四、台灣漢系木雕「現代性」的實踐之路

由前述開展的當代木雕千面風采我們認為：台灣當代的木雕環境創作形式的複雜性，除了來自相信傳統會自身演化而來的歷史進化論點之外，還縱向交滲了西方社會內化的「現代性」架構之影響，成形兩股力量同時作用於當代台灣木雕正值蛻化的環境之中，也形成了分析當代木雕現代性如此複雜的原因；當我們分析當代木雕創作形式與內涵時，最具體的發現即是在表現形式上仍採用了大量現代主義的語彙，以及同時又交揉著不斷裂傳統的特徵，這個「落後的時間性」之藝術現象說明了：台灣當代木雕的現代性啓蒙，其實是落後於西方文化歷史的發展腳步之後，複製了他們已擁有的「現代性」藝術觀念，因此斷說這階段的現代木雕發展，可能是處於一個西方「現代主義」之後的「現代性」實踐當中，所繼承的是現代主義美學觀念以來的現代性精神。爲了論證漢系木雕三種系統表現型態是在西方的「現代主義」論述底下進行「現代性」實踐的可能，隱含於台灣當代藝術的台灣現代木雕，可不可以說明是「高度的現代性」而非「後現代」之藝術表現？圍繞著釐清現代主義與現代藝術中的「現代性」其之間必要的連結關係，以考察在藝術整體的變遷發展中現代性之自我批判性格如何實踐？而第一步分析就是如何來爲漢系木雕之「現代性」界定範疇。

（一）延遲的現代性回應

1970 年代以降各種「後學」興盛，藝評家對後現代主義的認識也不盡相同，1970 代末 1980 年代初才風行於西方世界，1980 年代末 1990 年代初其影響開始波及非西方世界的國家，我們經過知識考古學的反思，現代性的問題開始凸顯出來；但若不能先確立現代性，就很難定位是否

會真正出現「後現代性」之視野。⁴¹自 1994 年開始，英國社會學家紀登斯（Anthony Giddens）在社會學研究領域中與貝克（Ulrich Beck）、瑞旭（Scott Lash）致力於鑽研現代性分析的研究與發表成果，並共同撰寫《反省的現代化》（*Reflexive Modernization*）一書，貝克、紀登斯與瑞旭以「第二現代」此一詞彙，來凸顯他們在現代性分析上不同於一般「現代 VS. 後現代」理論的主張。在紀登斯認為，不應該將對西方啓蒙理性的批判（the Enlightenment）、對歷史演化定律的質疑、對基質主義（foundationalism）認識論的否定等現象理解成「後現代性」的表徵，而相反地，這些現象應該當作是現代性激進化（the radicalization of modernity）的發展結果，是與現代性本身內在的反省機制密切相關。當代人類「並沒有超越現代性（beyond modernity），反而正是生活在其激進化階段中」。⁴²

「第二現代」概念的提出，似乎成爲了捍衛「現代性」價值的擁護者，⁴³是試圖爲今日社會現代主義以來持續運動的不確定性（uncertainty）與偶成性（contingency）因素加以闡釋，將理論的焦點放在「現代性」本身的激進化與變異性。對於提出第二現代理論的三位學者而言，當代社會變遷的解釋，並非只有「後現代」一詞，第二現代所提出的解釋是在現代化之中再次面臨現代化（modernization of modernization），而理論核心所蘊含的正是「第二現代」社會的核心特徵——「自我反省」

⁴¹ 黃瑞祺，〈現代或後現代——紀登斯論現代性〉，《東吳社會學報》6期（台北：東吳大學，1997.3），頁 287。

⁴² Anthony Giddens, *The consequences of modernity*, Cambridge, UK: Polity Press in association with Basil Blackwell, Oxford, UK, 1990, p.51.

⁴³ 由於對現代性的堅持，使得紀登斯取代了哈伯瑪斯（Jurgen Habermas）而冠上了「最後一位現代主義者」（The last modernist）的稱謂。參考 Stjepan G. Mestrovic, Anthony Giddens. *The last modernist*, London, Routledge, 1998.

(self-reflection)，以「現代性反省現代性」。「現代性」本身成爲了另一個「現代性」所反省的對象，在前一個現代性中——即「簡單式現代性」，傳統的農業封建社會結構與生活形式被解體 (aufgelöst)，而由工業化的社會結構與生活形式所取代；在後一個現代性中——即「反省的現代性」，工業社會本身成爲新的「傳統」而被成爲解體與取代的對象。

44

雖然紀登斯等人是就社會制度的角度來探究當代社會的「高度現代性」或是「基進的現代性」做爲學說體系的歸趨，但同樣探究於現代主義所呈現的「美學的反省性」(aesthetic reflexivity)，做爲界定現代主義藝術當中的「現代性」特徵，依然有其依據。現代性所代表的自我反思與自覺意識，在激烈的藝術世界變幻萬象中其實只是一個「普遍的事件」，正如上述三位學者認爲「超越現代性之不可能」，亦正如路況所言：「『現代性』不是一個歷史範疇，而是一個普遍的事件。吾人將『現代性』界定爲潛存在每一系統之自我批判事件。」⁴⁵首先我們需釐清，若以採據了貝克等人之第二現代觀點，我們不認爲後現代世界曾經到來，我們解釋現階段台灣美術與雕塑的發展，存在於「高度現代性」的藝術氛圍來論說它爲何如此多元、變異、朦朧不清；我們所堅持的一個時代中有所啓蒙與救贖的藝術現代性的確存有，但特徵是爲何呢？當我們回頭考察當代台灣木雕藝術發展轉化的過程，是如何推論出木雕傳統與現代性藝術觀念之間的承遞、移轉和實踐是有所聯繫的？而當代木雕由傳統轉化入現代形式，其表現內涵在此階段的木雕表現中，所認同的時代

⁴⁴ 劉維公，〈不是「後現代」是「第二現代」——介紹貝克與紀登斯的現代性分析〉，《當代》，第 154 期，2000.06，頁 13。

⁴⁵ 萬胥亭，〈「現代性」作爲一個事件〉，《現代性、後現代性、全球化》(台北：左岸文化，2002)，頁 13。

精神（時代性）該如何才算是適切的解釋？

台灣 1960 年代出現的現代美術運動是建基於西方化的論述所形成的，更甚者在日治時期黃土水的創作「突變」歷程也是標誌著現代主義的大旗前進。而在此流露的現代性論說與革新的形式，都將「現代主義」視為前衛的象徵，流露了對現代性文化的傾心與信心。木雕傳統的發展同樣有機會受到當時社會事件的啟發，進而開始由傳統轉化，從事現代木雕的創作方向契機，台灣現代繪畫及雕塑運動的現代化發展當可作為參照的養分，不過在當代紛擾多元的美術風貌中，已再次將「現代性」的藝術現象作為反思的對象之時、沈浸於「高度的現代性」氛圍之時，當代木雕轉化後的意識型態卻還標奉著現代藝術的內容，並牽連於傳統典範的影響。這個差異問題的癥結就在於台灣木雕「落後的時間感」現象，漢系木雕與台灣現代藝術運動之間存有現代性追尋的極大區別。

首見的發展差異即是，1950 年代至 1970 年代興起的「現代繪畫運動」熱潮，從西方抽象前衛的風格切入，意欲在中國與西方、現代與傳統之間，尋得一個調和，但台灣漢系木雕卻被摒除於學院現代藝術運動的言說範疇之外，在這個時期主要的發展還正在產業之際，而不曾同步且實質地建立起台灣漢系木雕的現代性論述。

第二點差異產業框架中的群性限制：雕刻工藝與雕塑在歷史發展上最大的差異，一開始便是從「產業框架」的限制來考量。雕刻工藝此類項原即是兼具雕刻形制以及實用性質為體的產業項目，不論是以實用或裝飾性質為目的，都是以商品化的產銷概念來維持木雕產業興盛不墜的原因。木雕工作者大多認為不可將產業維生的限制除去不談，而只偏重於精神性超越或是創作心性如何突破的問題範疇。為什麼大多數木雕匠師無法從事雕刻內涵暨表現形式的轉化思考？在兼顧生計與現實的考

量中，大多數的木藝匠師不會貿然追求突變式的創作脈絡，究其原因與限制因素：木雕產業，為達成量產化的目的，改變了生產方式的製作流程，第一是工具進步了，第二是分工化生產製造，分配給更多人來共同完成，但卻造成木雕分工變細，雕刻者無法顧及全貌，只重視局部，無法訓練紮實的獨力作工，永遠無法培養訓練出學徒自己的風格，⁴⁶所以以三義為例的雕刻產業，是集體創作的型態，一個佛像、一件外銷品，不管它是件老鷹或是老虎都是集體創作；因為他們是被動的去創作，而不是主動的去發掘題材或者是展現他們的個性，他們從以前到現在基本上都不是在表達自己的個性，只是在消化那個產業而已。⁴⁷而這樣的影響卻是追求雕刻境地提升的危機與限制，也是產業化所形成的一種特殊群性的表現。因限於產業框架的侷限視野，讓現代性批判或反思的自覺意識覺醒得晚，而發展出落於台灣當代美術進程的腳步。此外，量產式的產業思維，也中斷了與藝術的聯繫，產生對於自身價值認知的危機。這兩種差異不僅是時間的落後也是觀念革新啓蒙的落後，但這樣的延遲的現代性問題，卻另外孕育了台灣木雕獨幟的命運。

（二）促發台灣漢系木雕主體發展的契機

漢系木雕生發出現代性意義的延遲，卻意外讓木雕走出主體發展契機及它可能展現的救贖之道。由日治時期開始，漢系木雕在發展的過程中，雖能感受到現代化社會對於「現代性」的追尋與回應，但對於現代性西化的藝術觀念卻為整體工藝傳承觀念與體系所限制，木雕傳統的母源來自於民間，並且需遵循工藝器物美學與實用上的基本需求，風格內

⁴⁶ 江韶瑩，《三義木雕發展調查研究報告書》，頁33。

⁴⁷ 陳寄閣，訪問楊北辰，2006.10.20，台南。

斂且維持性長，技法與題材都來自於一定的規範與而較無劇烈的變革，因而在傳統工藝的場域當中所能感知的現代藝術思潮是有限的；此外，在日治時期爲了與日本殖民政權和異域文化對抗下，反而更加固守一條深根本土傳統文化的走向。民間藝術的作者對自己傳承的藝術傳統，都有一種共生的（*synesthesia*）感受，對自身所處的文化藝術有所知、亦有所感，藉某種程度的摹仿、描寫、理解、詮釋、與變奏發展而成。⁴⁸

現代性問題提供最重要的想像就是「進展的敘述」（*narrative development*）觀念，讓人類誤以爲歷史必然沿著一條直線的時間軸永無止盡的進展，但實際上卻是，在西方的「現代性」路程裡只見到「量」的快速膨脹進展，而無法提升「質」的文化發展出路，⁴⁹因此認知現代性「進展性的」迷思，提供了台灣木雕發展的救贖之路，對於木雕轉化歷史以及當代作品的分類分析當中，我們意識到木雕傳統型態的轉變，並非臣服於線性的單一時間軸線之下，而是橫跨經緯的兩條時間軸線，是現代資本主義工商世界的時間和民俗傳統時間的並存。透過對「現代性」的批判，如果漢系木雕的創作和歷史不得不落入西方現代性「仿效」與「複製」的嫌疑，那麼提出對木雕傳統「雙重時間」認知的觀察，則提供一個逃離全然現代性前進（*progress*）敘述想像的宰治，讓台灣木雕的傳統作用因素不必然與西方服膺理性現代化的時間是前後之順序，而可能是同時並存的作用。而藉此傳統與現代並存的特徵，從而建構獨特的台灣木雕發展之主體意志與風格的藝術論述，這種企圖從歷史的詮釋中

⁴⁸ 臺灣民俗北投文物館編輯，《傳統、創新、與商機——原住民的工藝世界研討會論文集》（台北：財團法人福祿文教基金會，1999），頁142。

⁴⁹ John Tomlinson, *Cultural imperialism :a critical introduction*, Baltimore, Md. :Johns Hopkins University Press, 1991, p.159.

尋找自我及獨特性的思維，是與現代主義與全球化的挑戰是一致的。⁵⁰

(三) 台灣漢系木雕現代性之生發

在現今的木雕表現本質中，「現代性」觀念對大多數的當代創作者間，還多是停留於認識論上之模糊觀點，到底是應重新檢視對於傳統自身價值的認同？還是應決裂一切傳統範型舉臂擁抱「現代性」？傳統以何種內在過程 (inner processes) 異化本質特徵，脫胎出一種創新面貌，因此，我們亦試問，那麼傳統與現代之間又是否可以截然區分界定，給予各自定義呢？傳統木雕發展如何能延續傳統木雕的性質與精神價值轉化而延續成爲符合社會需求的現代木雕取向？相信這些依然是在傳統與現代性差異與認同之間值得省思與展望的課題。而此問題的釐清也將有助建構出完整台灣木雕論述的精神與基礎，並且論證台灣傳統木雕是否得以因「現代性」介質的影響，轉化木雕工藝精神成爲下一階段現代木雕的典範，再現當代木雕藝術的文化想像。

現代木雕，如果從此際這個氣氛當中，透過這個時代風格的實驗與作家的觀念反芻之後，其實正形有一個共識，這個共識就是一個思考的主軸，成爲作家做爲參考、思想、反省進而淬取而變的另一種時代性風格，而這個時代性風格會不會構築一個有利的創作大環境？可不可以將它形塑成一種台灣木雕傳統內在而發的現代性共識？朝向共同的意識型態而作，這是一個正在成形的論述，我們將它界定成爲一種「台灣現代木雕論述」。

愛德華·希爾斯 (Edward Shils) 所著的《論傳統》是第一部全面性

⁵⁰ 蕭瓊瑞、林明賢編撰，〈撞擊與生發——戰後台灣現代藝術的發展 (1945-1987)〉 (台中：國立台灣美術館，2005)，頁4。

系統地談論傳統的力作，他的研究著重於探討傳統的意義、變遷與現代化以及與社會發展的整體關係，並且肯定傳統是為不可或缺性的觀點。希爾斯指出傳統並非現代社會發展機制的障礙，反而存在著永恆的任務，自啓蒙批判以及科學理性的現代性進步觀點，其實從來不曾逃脫傳統的掌心。希爾斯對於傳統的解釋，意即著從過去延傳三代以上到現在的事物，以及所有的象徵建構（symbolic constructions）。傳統就像一條將宗教信仰、哲學思想、藝術風格、社會制度相扣的鎖鍊，在其世代相傳的過程中保持某些共同的主題、淵源，有相近的出發點和表現方式，構成創造與再創造自己的文化密碼，雖然會有變異，但在變體之間仍有一條共同的鎖鍊連結其間，而保持著某種連續性與同一性。⁵¹

從這樣對於傳統的認同角度回過來設想，台灣木雕傳統是以何方式來發展整體轉化的機制，而進入現代性木雕實踐的進程？

「現代性」是否可視為滲入傳統脈絡當中的一個潛存事件或處於變異狀態的發展「介質」；以其批判性格與消逝非連續的特質，成為改變與介入傳統實質的重要因素？希爾斯認為傳統並不是自己所改變的，「它包含著接受變化的潛力，並且促發某事物去改變它」。但傳統的變遷包含著內部與外部的因素，外部的因素，簡單的歸納與社會的進步、環境與經濟及政治變遷的結果有著密切的關係；同樣的，現代性問題的出現也具有不同的外顯與內涵的關注面向，而在此我們先規避與審美現代性面向無關的討論，而由內發的因素來探討「現代性」是否為構成傳統內部變遷的重要基質。

在希爾斯的比喻下，傳統內部的變遷因素包含著以下的徵候：第一，

⁵¹ 臺北藝術大學執行計畫，《亞太傳統藝術論壇學術研討會論文集》（宜蘭：傳統藝術中心，2002），頁451。

其包含著理性和修正的態度；第二，想像力以難以捉摸的自由方式，大刀闊斧地改變了傳統；第三，則是積極反抗傳統的誘惑力，三種因素使得傳統發生變遷。希爾斯對於傳統內部變遷的分析歸納，恰正隱含著審美現代性相符的基本屬性，從而可以藉以解釋現代性與藝術傳統轉化的影響與關連。接著希爾斯對於傳統內部變遷的解釋，還有更符合現代性內在本質所促發藝術傳統變遷的貼切闡明：

人類心智的創造力與傳統內部的潛力相遇時，便產生了變遷。對原先並沒有被感知和經驗到事件和關係的認識，原先並不知曉或使用的技術的發明，形式、語言、色彩和質料異乎尋常之美的藝術或文學作品的創造，所有這些都是超越重複既定事物的步驟。這些步驟是受傳統指導的，它們是傳統的延伸，越出了被繼承的內容。它們豐富了原有的內容；豐富即是傳統內部的變化。想像、推理、觀察和表現都是超越已有傳統的活動；它們可以從傳統內部開始，由已經吸收了傳統的人所進行。它們是一些導致傳統內在變遷的活動。

52

現代性，在這裡所代表的就是「豐富傳統內部的變化」，從而影響傳統產生變遷。從希爾斯探討傳統變遷的論點，現代性事件的出現，都成爲了改變傳統秩序或連續的重要因素，傳統依靠自身不能自我再生或自我完善。⁵³但現代性所投入的秩序重組，很快的又會恢復到一種平衡狀態，形成新的完整秩序與典範，顯然現代性事件一方面欲顛覆傳統，但自身卻又成爲了下一個傳統，這也是現代性最爲弔詭的所在。而由此邏輯可以推論，並且改寫與套用詩人波特萊爾（Charles Baudelaire，

⁵² Edward Shils 著，傅鏗、呂樂譯，《論傳統》（台北：桂冠，1992），頁 265。

⁵³ Edward Shils 著，傅鏗、呂樂譯，《論傳統》，頁 17。

1821-1867) 最早在文學領域所給予的現代性定義名言而加以闡釋：⁵⁴「現代性的一半是批判與變異的，另一半則是處於永恆傳統的掌心之間。」簡單來說，現代性雖具有變異的作用，「但在變體之間仍有一條共同的鎖鍊連結其間，而保持著某種連續性與同一性」，揭示了現代性對於傳統的差異與認同。因此，傳統代代相傳的永恆任務，藉「現代性」之界質得以活化與持續，傳統它是現存的過去，但它又與任何新事物一樣，是現在的一部份。⁵⁵

五、結 論

臺灣木雕傳統的發展，實質上，蘊含了整個社會體系的運作與文化內涵二個主要面相。基本上，臺灣早期移民特質中所具有的社會結構，渡海、開拓、墾荒、定居的生態適應過程和結果、與受日本時期「皇民化運動」政策貶抑以及日本工藝審美品味的影響、臺灣戰後國民政府統治工商業復甦之影響民間信仰體系的發展；生命儀禮的重視等數因素的交相運作，進而能構成現代臺灣雕刻藝術發展的基礎。⁵⁶而傳統木雕工藝表現形式的轉化，才會在現代生活中與美學產生精神面的聯繫。傳統木雕的形式在受到生產方式、生活結構的大變動之後，使得其在現代化社會中脫離日常生活世界，木雕傳統所保留的內在精神與形式技法在抽離

⁵⁴ 一般認為，「現代性」作為來自西方歐洲文明的觀念，存在於兩種反思的理路，一為「批判啟蒙的現代性」，另一類則稱之為「泛審美的現代性」。而「泛審美的現代性」最早的起點可以說是以波特萊爾最為著名。在這裡所談論的是波特萊爾最早在文學領域探論現代性最為著名的定義：「現代性，這是短暫的、瞬息即逝的、偶然的，是藝術的一半，另一半則是永恆與不變。」此定義出處可見：Charles Baudelaire 著，郭宏安譯，《波特萊爾美學論文選》（北京：人民文學，1987），頁 424。

⁵⁵ Edward Shils 著，傅鏗、呂樂譯，《論傳統》，頁 15。

⁵⁶ 王嵩山，《集體知識、信仰與工藝》（台北：稻鄉，1999），頁 190-191。

掉時空背景之後，也迅速面臨新世代重新審視的眼光，重新思考其存在價值或文化意義。

由木雕傳統與現代性的現象來探討傳統文化變遷與現代性的影響，正如人類文化學者格爾茲 (Clifford Geertz) 在《文化的詮釋》一書中所說的：無論重點是要探討一項文化成就是否剖析社會表現，最有效的辦法乃是把文化看做是象徵系統來處理，找出構成該文化的各種要素，具體辨析各要素之間的內在關係，最後則企圖刻繪出整個文化體系的屬性。⁵⁷文化變遷與社會整合自晚清三百餘年來不斷地發生互動，傳統與現代性的兩股力量形成競爭，現代性依其反動性的本質確實具有意義。

因此透過現代性議題的探討，對台灣當代木雕發展的轉化與涵攝作用之提問，通過實質的分析，當代木雕風格所呈現的三個平行發展樣相，在不同階段與層次上表現出對於傳統典範的認同或是處於傳統規範性影響的特徵當中。傳統美學與現代藝術精神的融通形成試圖整合的概念與特徵，這樣的特徵形塑台灣當代木雕風格主體化的表現，是一項比抽象雕塑藝術更具體的本土歷史深化標誌。其創新形式的探索不是失卻雕刻精神，而是開拓現代的傳統精神，因此占有傳統的主體意識，是現代生活親密結合，也是木雕傳統回應社會變遷的真實圖像。其題材、其內涵都顯露藝術真實性的省思與進步是開放且迅速的。簡言之，如果說木雕傳統系統性的發展在各自脈絡中演化進行，卻仍能保有反身性的批判特徵與自我認知，那麼更應要有足夠認同的自信與掌握來探討其於美術史上的重要意義，不論三個並行的當代木雕系統未來再次因應時代脈絡會如何發展，僅要能夠避免其演進朝向一味形式雕塑的擬仿，那麼其「複雜性」與「未定性」的風格特徵反而成為台灣木雕藝術主體性建構的一

⁵⁷ Clifford Geertz 著，韓莉譯，《文化的詮釋》（南京：譯林，1999），頁 24。

帖良方，「現代性」變動複雜的性質，是建構藝術型態本土認同的必然過程。如果不曾翻騰滾動，就不會真正留下與握有。

參考書目

(一) 中文專書

- Brooker, Peter著, 王志弘、李根芳譯, 《文化理論詞彙》, 台北: 巨流, 2003。
- Charles Baudelaire著, 郭宏安譯, 《波特萊爾美學論文選》, 北京: 人民文學, 1987。
- Clifford Geertz著, 韓莉譯, 《文化的詮釋》, 南京: 譯林, 1999。
- Edward Shils著, 傅鏗、呂樂譯, 《論傳統》, 台北: 桂冠, 1992。
- Jacques Maquet著, 武珊珊等譯, 《美學經驗——一位人類學者眼中的視覺經驗》, 台北: 雄獅美術, 2003。
- 王秀雄, 《臺灣美術全集第十九卷黃土水》, 台北: 藝術家, 1996。
- 王建柱主編, 《鹿港手工藝》, 鹿港: 鹿港文物促進會, 1982。
- 王嵩山, 《集體知識、信仰與工藝》, 台北: 稻鄉, 1999。
- 自然科學博物館彙編, 《博物館知識建構與現代性學術研討會》, 台中: 自然科學博物館, 2004。
- 周錦宏主編, 《三義木雕源流典藏圖錄》, 苗栗: 苗栗縣文化局, 2004。
- 林會承, 《傳統建築手冊》, 台北: 藝術家, 1995。
- 邱仕福, 《木雕·暢意·李松林》, 台北: 雄獅美術, 2005。
- 侯宜人, 《自然·空間·雕塑》, 台北: 亞太圖書, 1994。
- 國立歷史博物館編輯委員會, 《當代雕塑——演進、變換、探索》, 台北: 國立歷史博物館, 2002。
- 國立歷史博物館編輯委員會編輯, 《民族藝師——李松林先生百年紀念展》, 台北: 史博館, 2005。
- 張富峻主編, 《環境中的人vs.心中的環境——2003三義·現代木雕的二十一種表現》, 苗栗: 三義木雕協會, 2003。
- 連雅堂, 《雅言》, 台北: 臺灣銀行經濟研究室, 1963。
- 連雅堂, 《臺灣通史》, 台北: 大通書局, 1984初版。
- 陳國榮主編, 《木雕之美》, 苗栗: 裕隆汽車, 2005。
- 曾長生, 《布朗庫西: 現代主義雕刻先驅》, 台北: 藝術家, 2005。
- 黃旺成纂修, 《新竹縣志稿》〈卷十一藝文志〉, 新竹: 新竹縣文獻委員會, 1957。

黃馨瑩、蔡岱玲執行編輯，《國立傳統藝術中心「獎助博碩士學生研撰傳統藝術論文學術研討會論文集」》，宜蘭：傳統藝術中心，2005。

萬胥亭等著，《現代性、後現代性、全球化》，台北：左岸文化，2002。

萬煜瑤，《鹿港施鎮洋傳統木雕藝術》，台北：傳統藝術中心籌備處，2001。

臺北藝術大學執行計畫，《亞太傳統藝術論壇學術研討會論文集》，宜蘭：傳藝中心，2002。

臺灣民俗北投文物館編輯，《傳統、創新、與商機——原住民的工藝世界研討會論文集》，台北：財團法人福祿文教基金會，1999。

蕭瓊瑞、林文賢撰，《撞擊與生發——戰後台灣現代藝術的發展（1945-1987）》，台中：國立台灣美術館，2005。

（二）外文專書

Andrew Causey, *Sculpture since 1945*, New York: Oxford University Press, 1988.

Anthony Giddens, *The consequences of modernity*, Cambridge, UK: Polity Press in association with Basil Blackwell, Oxford, UK, 1990.

Bourdieu, Pierre (S.Emanuel, Trans.), *The rules of art: Genesis and structure of the literary field*, Oxford, UK: Polity Press, 1996.

John Tomlinson, *Cultural imperialism :a critical introduction*, Baltimore, Md. :Johns Hopkins University Press, 1991,

（三）期刊

許嘉猷，〈布爾迪厄論西方純美學與藝術場域自主化：藝術社會學的凝視〉，《歐美研究》34卷第3期，2004。

陳木子，〈黃土水及其在臺灣雕塑史上的成就〉，《歷史月刊》第93期，1995.10。

陳瑞文，〈阿多諾的非同一性思維與現代藝術〉，《現代美術學報》第6期，2003.11。

黃瑞祺，〈現代或後現代——紀登斯論現代性〉，《東吳社會學報》第6期，1997.03。

萬煜瑤，〈民間雕刻之描述論點初探：雕刻文本脈絡、藝術場域與社會機制〉，《藝術教育研究》第10期，2005.12。

劉維公，〈不是「後現代」是「第二現代」——介紹貝克與紀登斯的現代性分析〉，《當代》第154期，2000.06。

諸葛正，〈鹿港木工藝產業的歷史變遷過程——以相關史料文獻解析為中心〉，

《設計學報》8卷第1期，2003.06。

(四) 網站

工藝研究所網站：http://www.ntcri.gov.tw/02_online/

法務部傳統工藝傳承網站雕刻館：

<http://www.old.moj.gov.tw/ct.asp?xItem=648&ctNode=615&mp=14>