

形象 / 意象 / 意念 / 觀念
——楊英風雕塑創作的四個時期

Form, Image, Ideas and Concepts
——Four Periods in Yu Yu Yang's
Sculpting Art

蕭瓊瑞 | Chong-ray Hisao

國立成功大學歷史系所教授
Professor of the Department of History,
National Cheng Kung University

摘 要

楊英風（1926-1997）是台灣戰後最具代表性與影響力的藝術家之一。作為一位藝術家，楊英風無法以單一的油畫家、版畫家、攝影家、漫畫家、美術設計家，或雕塑家、景觀規劃家，甚至雷射藝術家來界定他，因為他的創作領域廣泛、運用媒材多樣、手法新穎前衛、思維深邃宏大。

但在諸多的成就中，仍以雕塑創作的成果，最具整體性與持續性的發展脈絡，深為學界及一般人所認同。本文僅就楊英風雕塑創作的歷程，分作四個時期，加以檢視分析；包括：最早的「形象」時期、旅義三年的「意象」時期、自義返台創作「太魯閣系列」的「意念」時期，以及最後以不鏽鋼為媒材，結合中國傳統龍、鳳、日、月、宇宙等文化符號的「觀念」時期；並對「景觀雕塑」的內涵作一印證。期對楊氏雕塑創作的發展有一具體的掌握、詮釋及體認，作為一般人觀賞、創作者學習、研究者探討的參考。

關鍵詞：楊英風、雕塑創作、形象、意象、意念、觀念、景觀雕塑

Abstract

Yu Yu Yang (1926-1997) was one of the most critical artists during the post-war period in Taiwan. He was so versatile that no single artistic titles would suffice to describe him. He was an oil painter, a graphic artist, a photographer, a cartoonist, a product designer, a sculptor, a landscape planning specialist, and even a laser artist. It is because he had worked on so many fields of art, applied such a great variety of materials to his works, developed such unprecedented avant-garde techniques and expanded his profound thoughts of art, that he had become so influential.

Among his various achieved works, Yang's series of sculpting art is recognized by both researchers and the general public for its strong coherence and completeness. This article examines the artist's development course of sculpting art by dividing it into four periods: the initial period in which “form” was explored; the period of “image” during his years in Italy; the period of “ideas” when he returned to Taiwan to create the “Taroko Gorge” series; and the “concepts” period when he incorporated traditional Chinese cultural symbols, such as dragons, phoenixes, the Sun, the Moon, and the Universe into his stainless steel sculptures, while reflecting on the meanings of landscape sculpting.

It is hoped that, by analyzing the course of development of Yang's sculpting art, this article would serve as reference not only for researchers to further explore his works, but also for other artists to learn about and

interested members of the public to appreciate Yang's creation.

**Keywords: Yu Yu Yang, Sculpting Art, Form, Image, Ideas,
Concepts, Landscape Sculpting**

一、前 言

楊英風（1926-1997），台灣戰後最具代表性與影響力的藝術家之一；隨著《楊英風全集》30 巨卷的陸續出版¹和時間的推移，人們對楊英風創作的高度及思維的深度，愈發有了更為全面且具體的認識和理解，楊英風在當代美術史上的地位，也愈發突顯而穩固。²

作為一位藝術家，楊英風無法以單一的油畫家、版畫家、攝影家、漫畫家、美術設計家，或雕塑家、景觀規劃家……等等稱號來界定；他的一生，創作領域之廣、運用媒材之豐富，只能以「藝術家」這樣的稱號來統合稱呼他。但不論以什麼樣的媒材創作，他永遠能在那個領域中，深入鑽研、突出新意，成為該領域的佼佼者，帶領風騷、形成影響。³

在台灣戰後美術發展史上，楊英風創造了無數個第一：他是台灣第一個聘雇專業女性裸體模特兒的藝術家，這位模特兒的名字，也是楊氏為她所取，就是知名的林絲緞；攝影家郎靜山（1892-1995）早期

1 《楊英風全集》由國立交通大學策劃、財團法人楊英風藝術教育基金會執行、藝術家出版社出版，計 30 卷；包括：創作篇的第 1 至 5 卷為作品圖版畫冊，第 6 卷至 12 卷為景觀規劃案，及文件篇的第 13 卷至 30 卷，含楊氏相關的評論文字、創作論述、日記、工作札記、書信、史料等，為藝術家少見的個人全集；首卷於 2005 年 12 月出版，各卷陸續出版，預計 2010 年全部出版完畢。

2 楊氏於 1997 年過世後，交通大學成立楊英風藝術研究中心，進行楊氏作品資料的數位化整理，並於 2000 年舉辦「楊英風國際學術研討會」，出版論文集；台北市立美術館於 2005 年舉辦「楊英風展」，出版《楊英風》；高雄市立美術館於 2006 年楊英風八十冥誕舉辦「楊英風紀念展」，並出版中英文對照之《楊英風：站在鄉土上的前衛》專輯。另，行政院文化建設委員會策劃、雄獅美術出版社出版之《家庭美術館叢書》，亦於 2004 年出版《景觀·自在·楊英風》，足見各界對楊氏歷史地位的肯定。

3 詳參蕭瓊瑞，〈巨峰巍峨——台灣美術史上的楊英風〉，《楊英風》（「台灣名家美術 100」叢書，台北：香柏樹文化科技公司，2009.11）。

也都是到他的工作室來拍攝裸女像。⁴ 其次，楊英風也是台灣「現代版畫會」的參與創立者，帶動台灣現代版畫的創新發展，⁵ 台灣最早運用當地特殊媒材甘蔗板作為版印材料的人，就是楊英風；日後以甘蔗板創作巨型版畫「晝與夜」系列而知名的版畫家陳庭詩（1916-2002），也是受到他的影響。⁶ 第三，楊英風是最早從事不鏽鋼雕塑而影響深遠的藝術家，他早在 1965 年便創作了〈歡迎訪問的太陽〉這樣的作品在義大利，終生也以不鏽鋼易於反照的媒材特性作為挑戰，並發展出物我合一、景觀互見的藝術觀點和作品。⁷ 同時，他也是最早倡導雷射科藝的藝術家，嘗試將這樣的尖端科技和不鏽鋼景觀藝術結合。⁸

此外，楊英風也是台灣最早的公共藝術專業藝術家，台中日月潭教師會館的大型浮雕壁畫，⁹ 以及日本大阪、美國史波肯等地的世界博覽會中華民國館的公共藝術，也都是出自他的手筆；¹⁰ 甚至因此，和世界知名建築師貝聿銘（I. M. Pei, 1917-）結成知己，貝氏 1973 年在紐約華爾街洛克菲勒廣場上、東方海運大廈前的巨型景觀，也是指定

4 楊英風 1956.8.19 日記，《楊英風全集 第 22 卷「工作札記 I」》（台北：藝術家出版社，2009.10），頁 169。

5 詳參蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣的发展（1945-1990）》（台北：東大圖書公司，1991.11）。

6 詳參蕭瓊瑞，〈靜聽天籟·推移大塊——現代繪畫運動中的版畫家陳庭詩〉，《大律希音：陳庭詩紀念展》（台北：台北市立美術館，2002.10）。

7 詳見文後楊氏對不鏽鋼特性的詮釋，以及他對此特性和環境景觀關係的看法。

8 楊英風對雷射科藝的接觸，始於 1977 年，當時他在日本京都見到這項正在發展的新科技，產生結合景觀雕塑的想法。返台後，即結合文化、科技人士成立「中華民國雷射科藝推廣協會」，並組「大漢雷射科藝研究所」，進行雷射藝術的實驗與創作。

9 此浮雕乃楊英風最早接受官方委託製作的大型公共藝術（1961），計包括戶外的〈自強不息〉（日）、〈怡然自樂〉（月），及巧妙結合「日月潭」與「光華島」意象的〈日月光華〉等浮雕壁畫，外加庭園水池的〈鳳凰噴泉〉等景觀。

10 日本大阪博覽會的〈鳳凰來儀〉巨型鐵雕，完成於 1970 年；美國史波肯國際環境萬國博覽會的中國館外壁浮雕〈大地春回〉及內壁浮雕〈鳳凰屏〉，完成於 1974 年。

擺設楊英風的作品。¹¹ 至於在 1960 年初的台灣，社會經濟初初起步的階段，楊英風便與一群同好，發起成立美術設計協會，為台灣的經濟起飛，作出了實質推動的貢獻；¹² 到了 1970 年代，他甫自義大利返國，便受邀花蓮大理石工廠，擔任藝術顧問，提升花蓮大理石工藝的層次，進入藝術的高度，成為台灣最早的文化產業，也成為今天花蓮石雕藝術節最早的催生者……。¹³

至於他從 1951 年進入農業復興委員會，擔任《豐年》雜誌的美術編輯，¹⁴ 走遍台灣大小農村，以漫畫、美術的手法，為那些不識字的農民進行農耕、衛生的宣導，也是台灣最早藝術下鄉的典範。¹⁵

再從出生、成長的歷程看，這位出生在台灣東部宜蘭的藝術家，父親長年在中國東北及北平經商，將他寄託給姨父母照顧；¹⁶ 俟 15 歲，為奠定求學更好的基礎，乃前往北平就讀中學，並與父母團聚。¹⁷ 中學畢業後，在藝術與經濟兩全的考慮下，接受旅平台灣企業家也是知

11 此雕塑原為紀念東方船王董浩雲因火災被毀的輪船「伊麗沙白女王號」，英國女王原囑意放置該國知名藝術家亨利摩爾作品，後因貝聿銘堅持及楊英風作品的傑出表現，終於說服女王，同意設置楊氏之〈東西門〉，一名〈EQ 門〉，即伊麗沙白女王之縮寫。

12 美術設計為台灣當時產品進行有效的工業設計及商品包裝，提升了產品競爭力，對台灣當年經濟起飛，作出貢獻。楊氏本人還積極參與南投草屯手工業研究所之規劃與成立對台灣手工業之推動，亦具深刻影響力。

13 花蓮石雕藝術節目前成為台灣最具代表性的地方產業文化節之一，對當地觀光帶動及產業推動，均具貢獻。

14 楊英風之進入《豐年》雜誌擔任美術編輯，係承宜蘭同鄉前輩水彩畫家藍蔭鼎之引荐，藍為該雜誌主編。

15 楊英風相關漫畫、美術設計作品，均收入《楊英風全集第 4 卷》（台北：藝術家出版社，2006.10）。

16 楊英風之父楊朝華，於北京及東北經營戲院及貿易，將長子英風託付給姨父、姨母養育。

17 楊英風在北平期間，曾受日籍老師淺井武、寒川典美，及台灣旅前前輩畫家郭柏川影響，奠定對美術學習的基礎，參見前揭，《楊英風全集第 21 卷「早年日記」》（台北：藝術家出版社，2008.4）。

名民族運動人士楊肇嘉先生的建議，考入東京美術學校建築科。¹⁸不久卻因中日戰爭爆發，被迫回到北平，重新進入輔仁大學美術系學習；¹⁹未料此時，在宜蘭的姨父病危，為報答姨父養育之恩，楊英風乃中斷學業，回到台灣與表姊結婚。²⁰之後考入台灣省立師範學院藝術系（今台灣師大藝術系），²¹三年級時，又因家中經濟問題而休學；²²承同鄉前輩藝術家藍蔭鼎（1903-1979）介紹，進入《豐年》雜誌工作，前後十年，既深入民間各角落體驗生活，也因不斷參展而獲得諸多獎項，奠定了個人在台灣藝壇的初步地位，成為新一代藝術家的代言人，1959年，以倡導前衛思想和現代表現為宗旨的「中國現代藝術中心」籌備成立，眾人便推舉楊氏為召集人，可惜此中心後因政治的敏感遭疑而流產。²³

1964年，輔仁大學因在台復校，楊英風以校友身份陪同于斌主教前往梵諦岡謁見教宗若望保祿六世，表達感謝支持之意。²⁴此後便留在義大利近三年多的時間，第一手接觸西方現代藝術的思潮與創作，²⁵

18 楊英風在東京美術學校學習的時間，僅從1944年2月到同年8月初，期間又因戰爭的關係，經常停課。可見楊氏日後的成就，多由自習而來，參見前揭「早年日記」。

19 楊英風在輔仁大學求學的經歷，也使得他日後得以以校友身份前往梵諦岡謁見教宗，並遊學義大利。

20 楊英風之表姊即日後的妻子李定，依台灣習俗：所生子女分別冠姓李、楊。

21 楊英風最初之意願，係投考位在台南的成功大學（時為工學院）建築系，唯因感冒又逢天雨而未能遂願。

22 自1949年起，兩岸分隔，楊英風和北平的父母、弟弟，完全失去聯繫，也中斷了經濟支援；1951年，即師院三年級，因姨父也是岳父的過世，家庭重擔落入楊英風肩上，只得辦理休學。此為楊英風大學生活的第三度中輟。

23 蕭瓊瑞《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣的發展（1945-1990）》第五章第一節〈中國現代藝術研究中心與秦松事件〉，頁305-313。

24 楊英風此行因獲菲律賓賓一位楊姓老先生委託塑像，並贊助旅費、安家費，始得成行。

25 楊英風在義大利時，幾乎以所有的時間投入創作、學習，並曾先後入義大利國立羅馬藝術學院雕塑系及國立造幣雕刻專校研究、學習。

也在這個時間，開始不鏽鋼作品的創作。

1967年楊氏返台，一方面擔任花蓮大理石工廠顧問，一方面也在這個時期，因太魯閣山水的刺激，展開個人一生中最具感性特質的「太魯閣系列」創作；日後知名的藝術家朱銘（1938-），也就是在這個時期，拜入師門學習。²⁶

楊英風此後創作的足跡，遍踏東南亞的新加坡、馬來西亞，及日本、美國、歐洲，甚至沙烏地阿拉伯等地。²⁷他創作的興趣，永遠不受單一媒材、技法、類型所限制，七十二歲的生命，留下了大批作品，幾乎沒有一天不在辛勤地工作之中。而在眾多的成就中，仍以雕塑及景觀上的成果，最為一般人所熟悉和矚目，同時，也最具整體性及持續性的發展脈絡，深為學界所肯定，值得特別深入探討與分析。

二、楊英風雕塑創作的四個時期

楊英風是近代雕塑史上的一個高峰，從創作的內涵和手法觀，其一生的雕塑藝術發展，大致可分為四個明顯的時期，茲分論如下：

（一）「形象」創作時期

從年輕時期的人像寫實，中經頗為精湛的農村系列、佛雕系列、裸女系列，到1950年代末、1960年代初期的變形時期。

這段期間，他曾多次獲得「台灣全省美展」、「台陽美展」等大型展覽的重要獎項；其中尤以1953年獲得第十六屆「台陽美展」最高

26 朱銘原名朱川泰，朱銘一名係楊英風所取。朱氏自1968年至1977年，計在楊英風處學習9年之久。

27 楊英風曾於1976年多次受邀至沙烏地拉伯視察國家公園預定地，並為之規劃設計。

榮譽「台陽獎」的〈驟雨〉，最具代表性。

〈驟雨〉(圖 1) 是以寫實的手法，描寫一位身材壯碩的農夫，在大雨驟來之際，隨手抓起地面的蓑衣、披掛上身的瞬間動作。壯碩而稍顯短小的身材，完全是東方人的典型，堅毅的臉部表情、微屈的雙腳，著著實實地踏立在土黃地面之上。挺身而起的軀體，有一股向上的動勢，而披掛上身的蓑衣，則有一份下沉的重量，加上看不見的驟雨，形成了相互推擠的力量；但透過「人」這樣一個中介，則調和也聯通了天地之間的這一股生氣。

楊英風的這件雕塑，可以視為台灣自黃土水(1895-1930)引進西方古典寫實手法以來，第一件最具典型的鄉土寫實之作。人軀體、肌肉的感覺，與蓑衣、短褲、地面的質感，完全脫離了黃土水〈甘露水〉(1921)那種深具理想型的古典寫實作風，成功地塑造了台灣鄉野農夫樸實堅毅、人與天地合一的形象典型與精神典範。

從黃土水到楊英風，這兩代藝術家的風格差異，還可以從水牛的造型中獲得印證。如果說：黃土水的水牛，如〈水牛群像〉(1930)，是表現了藝術家理想中的田園情調，帶著浪漫、唯美的氣質；那麼楊英風的水牛，則是掌握了現實生活中有血有汗的真正鄉土氣息。更清楚地說：黃土水作品中的水牛，只有圓渾光滑飽滿的軀體肌肉，而楊英風作品中的水牛，則是進一步地強調那沾滿泥土與汗水的牛毛和體味。作於 1952 年的〈無意〉(圖 2)，正是這種類型的一件典範。

一頭體型壯碩的水牛，以沈穩的步伐，略提左前腳，緩步前行，身上的牛毛，被仔細地刻劃，在突出的骨骼和肌肉間，形成一種漩渦式的生長。一隻烏秋輕巧而穩當地站在牛的肩膀上，和水牛龐大的軀體，形成有趣的對比；而牛尾有力的往前甩動，似乎正在驅趕擾人的蚊蠅。楊英風的水牛，是真正行走在台灣土地上、辛勤勞動的水牛，

這當中沒有刻意的美化，只有如實的呈現。

豐年期間的楊英風，經常隨著工作的需要，走遍台灣南北農村，因此，他對水牛的理解，不是像黃土水那樣買回一頭真牛，關在工作室中來觀察，而是直接在現實的生活場景中取材、取景，因此，流露出深刻的土地情感與現實喜悅。

〈稚子之夢〉是創作於 1954 年的一件小品。在一次偶然的機會裡，楊英風下鄉工作，發現一頭甫剛出生的小牛，捲曲著身體，安祥地入睡，無憂幸福的模樣，就像一個正在沈睡作夢的小孩。楊英風馬上拿出畫筆作了速寫，幾天後，便帶著黏土再次前往，塑下了這件令人感動的作品。

從楊英風的學習歷程考察，他雖然在 1944 年，曾考入日本東京美術學校建築科，但這時間，短短只有半年的時間，同時也未見相關的雕塑習作存世。之後，回到北平，重入北平輔仁大學美術系（1946），時間也是僅止一年，其中雖有為母親塑像的記錄，但也未見有關雕塑方面的學習。俟 1947 年回到台灣，1948 年入學台灣師院藝術系（今國立台灣師大美術系），開始有了一些雕塑作品的出現，其中包括以一位系上中、瑞混血的女同學為模特兒的作品〈媽〉（又名〈沈思〉）（圖 3），已經可以看到相當純熟的表現；同時，在楊英風要求下，學校還特別為他提供了一間可以從事雕塑創作的工作室。然而檢視當時師院的教師群，²⁸ 顯然並沒有能在雕塑上真正指導他的教授。楊英風的雕

28 楊英風就讀台灣師院時期的教師群，系主任為黃君璧（水墨），教授有莫大元（製圖）、溥心畬（水墨）、廖繼春（油畫）、馬白水（水彩）、袁樞真（油畫）、陳慧坤（油畫）、孫多慈（油畫）、金勤伯（水墨）、朱德群（油畫），講師有林聖揚（油畫）、許志傑（師大圖勞科畢業）、黃榮燦（版畫），詳參《師院藝術系第一屆畢業錄》（台北：台灣師範學院，1952）。

塑，在 1953 年〈驟雨〉及前提諸作中所達到的創作高度，顯然都是來自切身的生活體驗與堅持不懈的自我磨練。

在精緻寫實的雕塑風格之外，楊英風也保持著對各種可能的表現手法探索的熱情。如與〈無意〉同為 1952 年創作的〈農夫立像〉（圖 4），就將那個挺立而行的農夫，置於一堆泥土的渾沌之中，猶如正從這些黃泥土地中掙脫走出來一般。當然這種手法，是可以在某些西方巨匠的作品中找到淵源，遠如文藝復興時期的米開朗基羅（Michelangelo Buonarroti, 1475-1564），近如近代雕塑先驅的羅丹（Auguste Rodin, 1840-1917）。

米開朗基羅曾糾正別人稱他是用石頭來雕刻人形的說法。他說：「生命原本就存在於石頭之中，我只是將他喚醒而已。」米開朗基羅留下了許多看似未完成的雕像，尤其是令人震撼的〈奴隸〉系列，人形來自那些看似將醒未醒的大理石中。羅丹也有許多保留大理石未刻部份的作品，讓粗糙的表面，和人體光柔的肌膚，形成強烈的對比。

不過米開朗基羅和羅丹的作品，基本上都是石雕的類型，那是一種屬於減法的藝術，也就是將不要的部份減去的手法。楊英風的〈農夫立像〉則是以泥塑的手法成模，是屬於加法的藝術。那位抬頭挺胸的農夫，下半身，尤其是整個右半側，幾乎完全隱沒在堆疊的泥土之中，人似乎正從這些泥土之中自我成型，挺然而出；那面部表情的沈穩、寧靜，給予「農夫」這個主題，極大的尊嚴與歌讚，這是台灣歷來有關農村主題，最莊嚴動人的一座紀念碑。

在形象中展現藝術家個人意念，是楊英風創作上的一大特色。對一生創作無數的楊英風而言，即使在他最具抽象表現的時期，甚至是以雷射光線進行創作的雷射藝術，也都有一深具寓意的標題，而沒有純粹為造形而造形的作品。因此，從嚴格的定義言，被尊稱為台灣現

代雕塑或現代版畫先驅的楊英風，其實始終表現出頗具「後現代」的藝術特質。

1951年的〈展望〉(圖5)，可以和前提前此一年的〈媽〉一作參照來欣賞、分析。兩作作品都是以一種寫實中稍帶變形的手法，將人物稍稍地拉長；這種手法，增加了人物精神方面的力量。〈媽〉是以師院時期一位中、瑞混血的女同學為模特兒，在基本輪廓特徵的掌握下(這是一般肖像類型的基本要求)，突顯了模特兒本人深具內涵的沈穩特質。〈展望〉的模特兒是誰尚不得而知，但這件作品在略帶瘦長的臉型中，加強了額頭上的皺紋與兩頰的法令紋，這本來應是上了年紀的人才有的特徵，出現在這看似年輕人的臉上，給人一種早歷滄桑的感受；尤其人物緊蹙的眉頭，似乎有著一團未解的謎團或待解的難關，而特意挑空的雙眸，更予人一種深邃、迷濛的感受。人物頭顱和脖子(特別瘦長的脖子)形成一種略略偏向的型態，更加強了陷入沈思長考的心靈狀態。不過標題〈展望〉，卻將這種面臨抉擇、有待決斷的情境，轉換成重新出發、邁向未來的積極心態。楊英風的作品，經常讓作品與標題之間，產生一種辨證、闡發的意義，給予觀眾更深沈的思考與體會；〈展望〉一作的情態，似乎也是藝術家本人當時境況心情的寫照。

類似〈展望〉的造型和表現，再進一步，就形成1955年的〈六根清淨〉(圖6)。所謂「六根」，乃佛教語言，亦即特指人的眼、耳、鼻、舌、身、意等六種感官。人有感官，才有感覺；但人也因有感官、生發感覺，進入感情，而有了煩惱。因此，「六根」乃成煩惱之源；在佛家而言，非有智慧及願力，無能以斷之。在此，楊英風採取「離形去色」的手法，將這個人物雕像，簡化其造形，模糊其五官。拉長的頭、緊抿的雙唇、看似深邃的眼眸，再加上向眉心集中而表現出的思索神

情，既向「六根清淨」的境界靠攏，也仍有「悵惘」迷思的困惑；因此，此作另名〈悵惘〉。將一個介於佛境與凡俗之間的人物，目盲色空、無眼無耳的形象，作了極為傳神的表現；人在感官、慾望上，總是帶著一些難以擺脫的困擾與悵惘，一旦得以「離形去色」、「無聲無息」，自可達於「六根清淨」的超凡境界。

時年三十的楊英風，所謂「三十而立」，在個人的思想上，不斷精進求變，在生活上，繼 1953 年長女美惠的出生，這年（1955），長子奉琛也相繼出生。這對子女，在楊氏日後的藝術創作生涯中，都是最有力的助手與繼承人。

不過創作〈六根清淨〉的 1955 年，還有一些對楊英風創作與個人生命產生重大影響的工作，便是他在這一年開始從事大量佛雕藝術的探討。

早在 1946 年，也就是楊英風留在北平的最後一年，當時就讀輔仁大學美術系的少年英風，便利用暑假，有了一趟山西雲崗石窟之旅。當他站在那些巨大崇偉的佛像雕刻之前，深深震懾於魏晉美學的莊嚴高偉，也自此種下了與佛結緣的種子。

1955 年，由於岳母（也是自幼撫養他長大的姨母）的關係，他為即將落成的宜蘭念佛會講經堂，雕塑了一件大型的〈阿彌陀佛立像〉，這是當時專業藝術家投身佛像創作的一個特例。與此同時，甫創設開館的國立歷史文物美術館（即後來的國立歷史博物館），基於歷史文物的嚴重不足，也特地邀請楊英風仿刻一系列的雲崗石佛作為展示之用。

這些工作都使楊英風重新思索佛理的奧義，展開此後大規模的佛雕創作，成為他作為專業藝術家另一重要的工作面相。〈六根清淨〉的深蘊佛理，也正是在這種背景下的自然產物。

與〈六根清淨〉同年的另一件創作，即〈觀自在〉。這件作品取材自明清傳統的白衣大士造型，是菩薩顯像的另一種造型。流動的線條，呈顯了觀世音「觀達自在」、「理事無礙」的菩薩境界。

將佛陀的思維精義，以一種現代的手法、語彙，重新表達、創作，應以 1959 年的〈哲人〉（圖 7）一作為代表。早在此前，楊英風便有類如〈慈悲〉（1955）和〈仰之彌高〉（1956）的作品。這些作品，也都是以一種高胸像的方式，表達了佛陀崇偉超凡的氣象，唯前者係採版畫的方式表現，後者則以圓雕的方式呈現。

〈慈悲〉創作的 1955 年，正是前提楊英風接受歷史博物館仿刻雲崗石窟大佛的一年，楊英風為研究這些傳統石雕，閱讀了大量中國傳統文物書籍。透過書面資料，既重溫了當年站立在石窟大佛前的巨大感動，也接觸了許多中國古代銅器文物，尤其是殷商青銅藝術的資訊。

在 1955 年的〈慈悲〉版畫中，楊英風將中國石窟大佛方頭大耳、高鼻大眼、渾圓飽滿的感覺，搭配斑剝青綠的古青銅趣味，呈顯了典雅與古樸兼具的獨特風味；而在兩個大佛頭像之間，則包容了一個看似渺小、卑微的凡人頭形，那個人物的造形，恰恰正是前提〈六根清淨〉（又名〈悵惘〉）的造型縮影。

1956 年的〈仰之彌高〉，則是把〈慈悲〉一作中右方的佛頭立體化，全作採取一種上小下大、上狹下寬的手法，予人以一種自下仰望的印象。這正是當年少年英風站在雲崗石窟大佛前最原始且最深刻的佛陀印象。幾乎下垂及肩的耳垂、環環相疊的豐頸，沈毅凝定的鼻樑、嘴角，搭配似閉還開的雙腫之眼，給人一種清秀剛直、仰之彌高的美感。

這種藉由宗教修持，而達於超越的思想，使楊英風在 1959 年又完成了〈哲人〉的創作。這件形式修長的作品，和之前的〈仰之彌高〉有許多類同的特點。但〈仰之彌高〉是佛的造型，〈哲人〉則是具有

佛般清明智慧的人。〈哲人〉高聳的頭形之上，有個肉髻，代表具有洞照宇宙的般若智慧。而兩對眼睛，向上看的一對，眼珠突出，代表外觀之眼，是觀天地之間形而下的大觀世界，屬入世之眼；至於向下看的一對，向內凹陷，代表內觀之眼，明心見性、自我觀照，判別虛實、不為世間浮象所拘限，是屬形而上的出世之眼。

1959 年的〈哲人〉，佛的神性幾乎不見，但佛的諸般象徵則均仍在。如頭上的高聳肉髻，代表洞照宇宙的般若智慧；兩對心靈之眼，一主外觀、一主內觀，代表既觀天地之間形而下的萬般世界，也觀內心底層形而上的心性世界，總之是不為世界善惡、空有、智愚所拘限束縛。

〈哲人〉一作以四面構成，既方又圓，體現形相本假、可方可圓的般若奧義。至於細細觀察，發現下頷、脖子，均有小小圓形突出物，則為取自殷商銅器上代表神聖與溝通天人的乳釘。

〈哲人〉是楊英風佛陀胸像的成熟之作，當年（1959）代表台灣參加第一屆巴黎國際青年藝術展，榮獲雕塑佳作獎，並被法國知名美術期刊《美術研究》，稱贊為具指導世界未來雕塑走向的大師級之作。²⁹

在前述的佛像造型之外，女體也是楊英風雕塑創作「形象」時期重要的主題之一。

對女性之美的表現，或許可以推始到前提 1950 年為師院女同學雕塑的頭像〈媽〉，又名〈沈思〉；從標題可以推測，楊英風在心理上似乎有和古人競技的企圖，他故意取羅丹名作〈思想者〉（1979-80）類同的名稱，卻以不同的性別來表現。不過，〈媽〉儘管表現了女性特

29 《中央日報》（台北），1959 年 11 月 16 日；收入《楊英風全集 第 16 卷「研究集 I」》（台北：藝術家雜誌社，2008.11），頁 122。

有的氣質與美感，到底還是以頭部為主體，未及於女性的軀體，尤其是裸身的表現。

1954年始，楊英風依序有不少以裸女為題材的作品，包括1955年的〈巒〉。這件作品，由於模特兒的身材豐滿，楊英風以〈巒〉來命名，或許有象徵其峰巒連綿、守護大地之寓意。1966年，另有〈悠然〉（圖8）、〈鰻〉，及〈小憩〉等作，這些作品身材均較修長，也帶著某些變形的意味。與這些作品看來應屬同一模特兒的產物，還有〈穹谷迴音〉（圖9）與〈火之舞〉等作，應都是完成於1966年的前半年。這些作品也都呈顯了楊英風對女體創作的一些形象思維。

〈悠然〉一作中，模特兒將雙臂環抱在腦後，神情自適，顯露出一種舒泰、愉悅的感覺；身體微微轉扭，略去了依靠的背後支撐物，形成一種單純、凝練的造型趣味。不過由於頭部和上身之間的關係，均採正向，似乎稍顯單調，也減低了造型上的張力。

倒是兩件帶著想像的作品，流動、飛揚，頗有一種浪漫神秘的氣息，即〈穹谷迴音〉與〈火之舞〉。

〈穹谷迴音〉是由三位裸女所構成，高低有別，但形態相若，都是雙臂往後高舉，環抱於腦後，臉部上仰，將整個身體，包括胸部的乳房、腹部肌肉，均往上提舉。三位女神靠背而立，連結之處，稍帶模糊，予人以三而一、一而三的夢幻之感。

「三美神」原本就是西方神話及藝術創作中經常被取用表現的題材。相傳那是眾神之主宙斯的三個女兒，分別象徵光輝、觀樂，與花朵，又稱「美惠三女神」；而楊英風的長女，由溥心畬先生賜名，即名「美惠」，楊英風之以此一題材創作，或許多少也有藉題抒情、以物擬人的意味。但楊英風將這三位女性，安排成一種對著穹蒼空谷高歌吶喊的東方女子形象，歌聲迴盪，成爲一種天人合唱的天籟之音、宇宙之歌；

矇矓的容顏與軀體，又如中國水墨寫意的筆調。

三美神固然是西方歷代許多藝術家尤其是畫家喜愛處理的主題，但楊英風這件帶著現代手法的雕塑作品，隱隱中還是有著和他心儀的西方雕塑大師羅丹一較長短的意味。因為羅丹雖然沒有雕過類似三美神的題材，但他的名作〈地獄門〉上方的〈三巨影〉(1880)，則是一個可以拿來類比的題材。〈三巨影〉是以三個以手指地、彎頭向下、造型完全相同的裸身男子，表達了但丁《神曲》中對「人往何處去？」的千古議題的思考。楊英風的〈穹谷迴音〉相對而言，則是處處採取對比的手法，除：女↔男、背對背↔面對面、合立↔分站，也：低頭↔抬頭、高歌↔沈默……，楊英風似乎始終設定羅丹為假想敵，也以他作為努力超越的天上最亮的一顆星。

〈穹谷迴音〉同年的另一件姊妹之作，即為〈火之舞〉，這是取材自中國上古神話的一件作品。楊英風嘗試在東方的女體中融入中國形而上的思維。

中國古代神話中，相傳「女媧補天」。當支撐著天的柱子突然折斷之後，天崩地裂，生民塗炭；此時，女媧以烈火煉就的五彩之石來補天，恢復了人類安居的天地。作品中的女體，雙手高舉，既像燃燒的火焰，也像支撐天體的柱石；身材修長的女神，長髮飄逸，同時髮火不分，下垂的長髮，也像是烈焰燃燒的火苗，女神踏火而行、蹈火而舞，然而面部表情卻又是如此地沈靜凝定，充滿悲壯的意味。

就上舉的作品言，其實寓意更重於形似，楊英風在這些作品中，處心積慮想要表現的，不只在女體造型之美，也在主題的意涵呈現。不過這樣的嘗試，在 1956 年的年中，有了一些改變。

1956 年 8 月初，林絲緞首次前往楊英風的工作室工作，開啓了兩人美好的藝術合作之緣。當年林絲緞十七歲，開始時是受迫於經濟的

壓力而走上模特兒的工作，但優美的身段加上專業的精神，使她成為台灣 1950、1960 年代最知名、也是最重要的模特兒，啓發當時無數美術創作者的視野與靈感。而她本人也在台灣師大美術系擔任模特兒，長達近十年的時間（1956-1965），後來並走上現代舞表演的工作。林絲緞曾回憶這段模特兒生涯說：「我為雕塑家的工作中，為時最久也最寶貴的一段時間要數楊英風了。」又說：「楊英風的作品和他的為人一樣，十分細緻工整，毫不帶半點火氣。」³⁰

〈小憩〉（圖 10）應是林絲緞前往楊英風工作室擔任模特兒後，相當具有代表性的一件作品；也可清楚窺見：楊英風在這件作品中，如何重新回到女體的寫實，表現出一種勻稱、優美的體態之美。

作品中的模特兒，是斜倚在一張有著厚實襯墊的高背椅上，雙腳盤曲在椅座上，身體後轉，雙手平靠在椅背上沿，頭部輕倚在雙臂之上，似睡還醒。由於身體的扭轉，背部的肌肉呈顯 S 形的流線，而雙臂與椅背之間的雙峰和大腳，則相對地呈顯較為舒緩輕鬆的感覺。這件作品實際尺寸不大，才 31 公分左右高，但給人一種極為細膩豐美的視覺感受。

隔年（1957）7 月之後，林絲緞更為密集地前往楊英風工作室工作，每週二次，分別是週二和週六的晚上，³¹〈春歸何處〉正是此一時期的作品。作品中，模特兒左腳蹲屈、右腳跪坐，右手支撐地面，左手手肘則靠在左膝之上，手掌握拳支撐著下頷；臉部上仰，視線望向遠方，似對未來有著一些迷惘與期待，所謂春歸何處？正是少女懷春的寫照。

30 陳長華，〈她的身體，啟發了六〇年代的台灣美術〉，《聯合報》（台北），1991 年 6 月 10 日。

31 楊英風 1957.7.20 日記，見前揭《楊英風全集 第 22 卷「工作札記 I」》，頁 177。

這件作品，將少女豐實彈性的肌膚，作了相當精采的掌握，俏皮而青春的表情，配合豐滿而高挺的乳峰，表現得既健康又具張力。

1958年，已經是楊英風和林絲緞合作的第三年，楊英風對女體雕塑的掌握，也達於另一高峰。〈斜臥〉是一件具有特寫風格趣味的作品，也就是為了表現作品的焦點所在，略去了頭、手，甚至下肢小腿以下的部份；整個作品以軀幹為主體，採局部代替整體的作法，顯得更有力量。這件作品如果回頭和之前的〈悠然〉再做比較，就可發現藝術家在人體掌握上的精進和獨到。

〈斜臥〉的姿態，頗有希臘帕德嫩（Parthenon）神殿薄衫女神的韻味，但由於是完全的裸體，且省略了其他部份，讓整件作品散發出更為凝練的張力。

現代舞先驅鄧肯（Isadora Duncan，1877-1927）曾說：軀幹是人的第二個表情。楊英風的這件〈斜臥〉，正是集中焦點在軀幹的表現；下半身採側臥的姿勢，但腰部以上則扭轉為正面的方向，使得肌肉處於一個緊繃的狀態，也增加了作品的變化與律動感。

〈斜臥〉又名〈緞〉，一則取林絲緞之名為名，一則暗示女體柔軟富彈性一如春風吹拂下的絲緞特質。

同年，又有〈裸女〉一作，一樣是捨去手臂與頭部，但改採立姿形態。這件作品中的模特兒，採取的姿勢，一如米洛（Milo）出土的〈斷臂維納斯〉的姿勢，只是左右方向倒反，且胸部較挺，同時褪去了下半身的衣袍，也略去了頭部。

和〈斷臂維納斯〉相當一致的，是〈裸女〉中的模特兒，也是將全身的重量集中在一腳（維納斯是集中右腳，〈裸女〉則集中在左腳），身體形成一種左右傾斜的狀態，如腰骨傾斜、雙肩也傾斜，而這些傾斜，卻構成了整體不傾斜的視覺效果，也就是所謂的均衡。顯然楊英

風相當瞭解：「變動中有安定、安定中有變動」的微妙道理。

〈裸女〉完成後，楊英風特地安排模特兒和作品並列而立，然後拍下了一張照片，便是所謂的〈二度創作〉一作。〈二度創作〉（圖 11）中雕塑本身土捏的質感，和後方模特兒柔美的肌膚，恰成對比，同中有異、異中有同，趣味十足。

應該也是從〈裸女〉一作持續發展出來的創作，〈淨〉是將〈裸女〉中的雙腳下肢再予略去，讓整個作品的張力更集中於純粹軀幹的部份，同時還將肌肉結構進行更為塊面化的簡化，讓人更生青春健美的視覺感受。此作另名〈蘭〉，有取唐代詩人王勃名句「蘭氣薰山酌，松聲韻野弦」的詩意。

楊英風對女體的研究，至此告一段落；之後，只有在前往義大利羅馬遊學期間，才再有一些裸女速寫的練習，但已經不是創作的主軸。藝術家的雕塑思維，也隨著 1960 年代「書法系列」的展開，進入另一個嶄新的階段，也就是所謂「意象」創作的時期。

（二）「意象」創作時期

主要以旅義時期的書法式線性雕塑為代表，初期仍帶著部份形象的暗示或捕捉，之後則完全轉入「意象」的抒發。精神性的強調，是這個時期的重點。

先是 1960 年 5 月，當時仍在《豐年》雜誌社工作的楊英風，接受教育廳廳長，也是當年楊英風就讀師大時的校長劉真先生的委託，為新建完成的台中日月潭教師會館，進行藝術裝修設計，這在台灣公共藝發展史上，是極具代表性的一個案例。

當時負責會館建築設計的建築師，是修澤蘭女士，其設計的型式，

是屬現代建築的風格，由許多單純的直線所構成。經過幾次討論，楊英風的構想獲得教育廳及建築師的認同，也就是保留了建築物立面兩側巨大的牆面，來進行大型的浮雕創作。

爲了配合這樣的構想，原設計中的窗戶均改由後方採光，牆面以深赭色的磁磚作鋪面，上頭再以白色水泥作爲浮雕的材質。浮雕的主題，分別爲象徵日月潭的「日神」與「月神」。日神一面，以一位體魄壯健、精神奕奕的男子象徵太陽神；高舉的雙手，隱沒在雲霧之中，氣勢雄渾，有掌握宇宙一切的氣概。身體的背後，是一個太陽的圖案，而雙手的上方，則是一個橢圓形的環狀，既代表行星運行的軌道，也象徵原子的運動。太陽神下方和身旁，有幾條強而有力的線條，構成如劃破天際的閃電，也像凌空前進的船筏。筏的下方是圍繞著美麗水紋、波浪的「光華島」，前方則是峰巒連綿的台灣中央山脈。這件日神之作，取名〈自強不息〉(圖 12)，寓「天行健，君子以自強不息」的意涵。

月神的一側，則以一位坐在弦月上的女神爲焦點。這位女神，原本設計爲裸體的形式，後來因有不同聲音，只得改爲著衣的女神，形式也具有觀音菩薩般的東方氣質。女神身上有飄揚曲折的衣帶，同時也有一條由月亮下方延展出來、曲折蜿蜒直達人間飄帶，像是一條指引人們上達天庭的神秘路徑。而月神散發的光茫，直中帶曲，表現月光鋪灑的柔性特質。位在飄帶下方，原本設計一對依偎而坐的情侶，後也因不同聲音，擔心招惹議論(會館變賓館)，改爲放牛的牧童。不過修改後的月神，相對地面的牛郎，倒也形成織女的聯想。月神一作，取名〈怡然自樂〉(圖 13)，強調天人和諧、樂於工作，有「日出而作，日入而息」的意涵。

日月潭教師會館的這件巨型工程，不論對當時的台灣藝術界，或

對楊英風個人而言，都是一件史無前例的超級任務；除了時間緊迫的因素外，技術的克服也是一項挑戰。楊英風採取的方式，是先以泥土作胚，然後切片，分成數個單元，以普通水泥翻製模型；之後再一次翻模，改為白水泥的成品，然後一塊塊拼貼固定到牆面。

放大完成的兩件浮雕，各分別為高八公尺、寬十三公尺；這在當年台灣，算是規模最大、形式最前衛的浮雕創作，也是具體將雕塑與建築結合成一體的作品。

在製作這兩幅壁畫的同時，楊英風也將日神和原來裸身的月神，合塑成另幅名為〈日月光華〉的姊妹作，安置在入口大廳壁面（後移置餐廳壁面）。

日月潭巨型浮雕壁畫的製作與完成，開展了楊英風個人藝術生命的另一個廣大面向，也為台灣公共藝術的推進，立下了鮮明的里程碑；不論是施作的技術或作品的風格、語彙，均產生了典範性的影響。³²不過，日月潭教師會館的壁畫工程，楊英風初展大型景觀工程的能力，儘管遭遇的困難與挫折頗多，包括：社會一般保守大眾對裸體藝術的質疑，令他不得不臨時更改構圖，把裸身的女神，換成穿衣的女神；把談情的男女，換成牧牛的男子；甚至還幫裸身的太陽神，穿上短褲。此外，也包括：施工過程中，以泥土作成的泥胎，多次遭遇大雨而沖垮流失，必需重來。然而，這項大型工程的進行，讓楊英風徹底知覺到藝術與景觀、藝術與生活更為貼近、結合的可能性；也激發了他蘊

32 這件應為戰後台灣由官方委託進行的第一件公共藝術，在1999年的921大地震中，遭到嚴重的破壞。幸好，楊氏哲嗣，也是藝術家的楊奉琛，連夜率人在隨時可能倒塌的廢墟中，將父親的作品分割成區塊搶救下來。2005年11月，在高雄市立美術館為楊英風八十冥誕舉行的紀念展中，以玻璃纖維複製的方式，將這件作品重新復現在美術館的大門入口兩側，意義深長。

釀辭去已經工作了十年的《豐年》編輯而專職作為藝術家的念頭。

1962年，次子奉璋出生，楊英風也正式離開「豐年社」，結束他長達十年有餘的「豐年時期」。

離開豐年的同時，當時的國立台灣藝專（今台灣藝術大學）美術科，馬上邀請他兼任副教授，中國文化學院（今文化大學）中國文化研究所，也邀請他擔任研究委員。英風也在這一年，展開對中國殷商上古雕塑風格研究與創作的工作，產生了許多具有這類風格特色的代表之作，如：台北中國大飯店正廳水泥浮雕的〈愉適之旅〉（1962）、台中教師會館的壁面浮雕〈牛頭〉（1962）、台中東勢大橋的橋頭造型〈飛龍〉（1962），以及後來成為金馬獎獎座原型的〈金馬獎章〉（1962）、〈金馬獎座〉（1963）等等，甚至直到1974年，受邀為政府在美國史波坦國際環境萬國博覽會的中國館進行的外型浮雕〈大地春回〉（圖14），以及內壁浮雕〈鳳凰屏〉，都是這個殷商風格的延續。

當時的藝評家，對楊英風這類融合古今、會通中西的風格，有著如下的評論：

現代西洋的雕塑，已由純真純美的範疇走向超現實的道路。他們已認為「繪畫和雕塑非為視覺上『自然形體』之再現」，而是為表現現代人的思想與感情而造型。這一點似乎和中西繪畫的論點相同，中國畫不定至「形似」，但仍主張「取神」，西洋畫始而求真，繼而廢形，純以思想感情來表達畫意。走向極端，未如中國雕塑之從容中道。若以現時中國一般雕塑家的作風說起，似乎尚係滯留求真階段。而由求真探索到「取神」階段，當以青年的傑出的雕塑家楊英風為第一人。

楊氏是由西洋雕塑技法入手的，然而卻好學不怠地研究中國古雕塑品的精微處。他在一個藝術思潮動盪的時代，超現實的與抽象的主義時刻在激動他的創作慾望，可是中國古雕塑那種較西洋塑形跨前一步的勇氣，以及在現時代仍然穩紮穩打的精神，他以其高度的智慧充分攝取了它，從容中道，變形取神，即或有極其寫實的作品乃至半抽象的東西，究非其認可的傑作。唯有從他那些似殷商、非殷商，似雲崗、非雲崗，似楊惠之、非楊惠之的作品中，才能辨認出楊氏的真面目來。³³

不過，也就在楊英風離開「豐年社」、發展殷商風格的 1962 年，另一種雕塑的風格，也已然成型。這種風格雖然出發於雕塑的塑造，但發展擴大，也是公共藝術、景觀雕塑的一種類型。當年（1962）為台中教師會館創作的〈梅花鹿〉（圖 15），即屬一例。

這些作品，基本上打破了此前「實體」雕塑的概念，以書法一般的線條，進行三度空間的週行、發展，形成一種「虛」空間的塑造，可稱之為「書法系列」。

書法性的雕塑開始於 1961 年前後，是一種全新的嘗試與突破。此前的雕塑不論抽象、寫實，大抵均屬一種量體的、實的、形象的雕塑，而從 1962 年的〈噴泉（一）〉始，藉由一些書法性線條形成的雕塑，則成爲一種虛的、意象的雕塑，空間是由一些游走、纏繞的線性造型所形成。偶爾還會有一些形象的暗示，大多則完全走向一種「意象」的抒發與掌握，強調作品抽象的精神性。除〈噴泉〉系列（1962）外，

33 見夏鼎，〈中國雕塑的延展〉，《幼獅》第 11 卷第 3 期（台北：幼獅出版社，1960.3.1）；收入《楊英風全集 第 16 卷「研究集 I」》（台北：藝術家出版社，2008.11），頁 126-129。

〈運行不息〉(1962)、〈蓮〉(1963)、〈喋喋不息〉(1963)、〈如意〉(1964)，都是這個時期的代表作。

以鹿為主題的創作，對楊英風而言，似乎有特殊的偏好。《詩經》有謂「呦呦鹿鳴，食野之苹。」之句，意謂「林苑野鹿，覓得甘泉，引吭鳴唱，發聲呦呦，呼朋引伴，共飲清泉。」楊英風羨慕這種友朋共飲的意境，因此以「呦呦」為號，英文名字的「Yuyu-Yang」也是自此而來。

「梅花鹿」是台灣特有的物種，早期台灣山野充滿鹿群，「捕鹿」是台灣原住民重要的狩獵行動；鹿皮、鹿肉、鹿脯、鹿茸、鹿血，更是原住民重要的經濟資源。梅花鹿身上美麗的斑紋，加上氣質高貴英挺的身形，是藝術家用心掌握的形象特質；但鹿群呼朋引伴、彼此照顧的群性，更是藝術家著意突顯的美德。

1962年，台中教師會館的這件〈梅花鹿〉，那隻抬頭遠望的公鹿，高約四公尺，擁有高聳如枝桠般的美麗雙角，秀拔的肢體，身上環繞的線條，一方面交待出身體的形狀，二方面則暗示出美麗皮毛上的斑紋。而站在這隻高大公鹿旁的另外兩隻小鹿，則安心的低頭飲水，一派和諧、純美的意象。

在這件較寫實的〈梅花鹿〉之外，「書法系列」另有〈運行不息〉(圖16)(1962)、〈如意〉(1963)、〈賣勁〉(1963)等作，則傾向較為抽象，或表意的手法；如〈運行不息〉是以一些具有力動的線條（一如前提日月潭教師會館〈自強不息〉中太陽神四週的線條），表現出一種意氣風發、運行不息的氣韻。這件作品，曾參與1963年

在國立台灣藝術館舉辦的第七屆「五月美展」，³⁴ 又名〈昇華〉，或「伸長」。〈如意〉則是以一種扭動、旋轉的線條，傳達出多面向空間的不同造型效果，它和傳統條棍狀的「如意」造型不同，是和外在環境維持一種既抗又順、既曲從又掙脫的生命實境；這件作品也曾參展 1963 年的「五月美展」，又名〈氣壓與引力〉。〈賣勁〉似乎借取靈感於畢卡索的〈牛頭〉（1943），〈牛頭〉是以現成物，即腳踏車把手與座墊，形成「形」的暗喻趣味；而楊英風的〈賣勁〉，固然也有「形似」的趣味，但重心更放在「牛」本身執著、倔強、賣勁、力田的內在精神呈顯。此作又名〈牛〉，或〈力田〉。

至於關於基督教主題的創作，則與楊氏輔仁大學校友的身份有關。1962 年底，楊英風以北平輔大校友身份，陪同于斌主教前往梵諦岡，在 1964 年三月，見到教宗，當時獻呈了一件銅雕之作，就是以梅花鹿為題材的〈渴望〉。此後三年（1964-1966）楊英風展開他義大利的旅居生涯，也促使他創作了一系列以基督為主題的作品。

〈耶穌受難圖〉（圖 17）是完成於 1964 年，又名〈十字架〉、〈上十字架〉，或〈耶穌苦像〉。這件作品，以一個帶有雲紋般的畫布為底，前方偏左處懸掛一支以樹枝編結成的十字架，架上隱約有懸掛的人形，也是以樹枝構成。這件作品，應可視為台灣藝術家中最早的複合媒材之作，在極簡的媒材、形式中，釋放出巨大的宗教精神能量。這是給合雕塑與繪畫的手法，也是耶穌藝術形象在千年傳統中少見的東方象徵表現，獲得許多西方藝評家的盛讚。日後這件作品翻製成銅雕的形式。

34 「五月美展」即由當時重要的現代藝術團體「五月畫會」主導的年展，於每年五月前後展出；主要成員有：劉國松、莊喆、胡奇中、馮鍾睿、韓湘寧、彭萬堉等。楊英風於 1962、63 年受邀參展。

〈耶穌復活〉(圖 18) 是以書法線性雕塑手法為主體，加上一些衣衫、軀體的處理。削瘦高偉的基督神形，臉如之前的〈哲人〉，雙腳叉開而立，一手指天，一手掌心示人，形成一如哥德式教堂般的尖三角形構成。耶穌的手腳均有受難的釘痕，布袍未掩的胸前，也有受刺的傷痕。這位以身殉道、拯救世人的人子，第一次被一個來自東方的藝術家，以這樣的形式呈現，震撼了許多當地的人士。而〈耶穌復活〉堅毅的神情、枯槁的身軀、斜披的衣袍，也都讓人聯想起台灣前輩雕塑家黃土水的〈釋迦立像〉(1927)，但〈釋迦立像〉是靜態而內斂的類型，〈耶穌復活〉加入飛天般飛揚的彩帶，則給人動態昇揚的感受；這顯然是一件足可傳世的宗教偉構，也是「意象」時期重要的代表力作。

(三)「意念」創作時期

主要是以自義大利返國後的「太魯閣山水系列」為代表。延續前期精神性的強調，寄寓於自然形象之中，不論是山勢雄奇所帶來的「鬼斧神工」的讚嘆，或稻穗如浪所帶來的滿足之感，都成為一種「意念」的表現。

1967 年楊英風甫自義大利返國，便依之前對花蓮大理石工廠廠長的承諾，前往花蓮擔任該廠的顧問，為大理石的產品開發提供藝術方面的專業意見。花蓮大理石工廠是政府為安置退休的老榮民而設立；這些榮民原本是戰場上退役下來的戰士，曾經為台灣的經濟開發，開闢了極為險峻的中部橫貫公路。公路完成後，類似的開山技術，轉而開發花蓮的大理石礦，成立了花蓮榮民大理石工廠。台灣大理石藏量之豐富與質地之精美，足與義大利齊名，但花蓮的大理石工廠，由於

缺乏藝術方面的專業，只能利用機械、模具，進行一些花瓶、桌、椅等工藝性產品的開發，產值低落，頗為可惜。正是基於這樣的原因，使得當時花蓮大理石工廠的負責人，想要倣效義大利的作法，將產品提昇到藝術的境界，以提高產值。

楊英風對這件工作的參與，使他成為台灣第一個將文化引入產業的藝術家，也促成了後來花蓮石雕文化的成型。而同樣由於這個工作的投入，也激發了他個人在藝術生命上的另一個進境。他說：

許多時候，我佇立石礦場，眼見整座山都是大理石，氣勢浩壯，令我屏息。石形、石質、石紋、石色，瘦、縐、透、醜，千變萬化，鬼斧神工，每令我感動震撼不已。那期間我做了花蓮航空站的〈太空行〉大理石浮雕等展現花蓮石之美的作品，同時設計了花蓮太魯閣大理石城的規劃，航空站景觀大雕塑等。我的作品開始放大到去創造一個大環境，去關心一個大空間的問題。「景觀」的觀念，乃至於「景觀雕塑」的新路，便是由此時此地而誕生的。在歐洲三年留學，我看過無數大師的偉大傑作，學到了雕塑造型的重要技法、觀念。但是回到台灣，進入花蓮，才發現該怎麼運用這套東西，那便是與自然結合、運用自然、再現那個有了「自己的小我」也有了「自然的大我」的大自然。為什麼會有這種領悟呢？無他，因為我身在山中，時有山即我、我亦山的激動。我的景觀理念便是被山所掌持、充實起來的。在這個起點上，我激悟了中國藝術家應往何處走的問題。³⁵

35 楊英風〈沈思於一石〉，《松青》第5期（台北：台北市老人休閒育樂協會），1989.9.9；收入《楊英風全集 第13卷「文集I」》（台北：藝術家出版社，2008.4），頁405。

這段期間，楊英風利用大理石工廠切割下來的碎片，完成了許多大型的景觀雕塑，除花蓮航空站的〈太空行〉(1970)之外，還包括大理石工廠大門前的〈昇華〉(1967)、梨山賓館前的公園石雕噴泉(1967)，以及美國德州國際博覽會台灣館正廳大理石噴水景觀(1974)等；此外，楊英風也利用大理石工廠機具切割的技術，完成一批極具有實驗性格的石雕創作。

不過，花蓮大理石工廠之行，帶給楊英風另一項更為重大的收穫，應是：當這位自小生長在宜蘭的藝術家，此次經由西部進入中部橫貫公路而抵達花蓮之行，完全震懾於太魯閣山水鬼斧神工的驚人氣勢和大自然的偉大。他深刻體會到：人間再偉大的藝術家的作品，也無法與那山岩石壁的天成奇觀相較量。這樣的感動，加上大理石工廠機具切割石材的靈感，也就形成了一系列「太魯閣山水系列」的傑出創作。

「太魯閣山水系列」的成型，應於1969年至70年間，當時有一批以保麗龍切割方式作成的模型，原是爲了日本大阪萬國博覽會台灣館前的景觀雕塑所作的構想；這一系列的試作，包括：〈夢之塔〉(圖19)、〈太魯閣〉(圖20)、〈水袖〉(圖21)、〈沖云〉、〈神禽〉、〈山水〉、〈京劇的舞姿〉等等，當然最後是以那件知名的〈鳳凰來儀〉(圖22)完成作品。不過在這些構想當中，太魯閣那些峭立聳天、鬼斧神工的大自然奇觀，始終縈繞藝術家心頭。爲了工作上的方便，也爲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。

保麗龍是當時工業界新開發的媒材，是由石油提煉出來的副產品，它的結構鬆軟，容易切割成型，是當時設計界、演藝界，包括學生製作美工、壁報、道具最喜愛採用的材料。不過當這些材料落入楊英風手中，他便在當中看見了各種雕塑的可能性，除了太魯閣那些鬼斧神工的山壁造型外，花蓮石雕工廠切割大理石的手法，也被運用到這個

新媒材的處理上。

切割保麗龍塊，大抵有三種方式：一是最小型的細部處理，那便是用一般的美工刀來細細切割；一是以較大的利鋸來切割，切割面較大，且切割後的質感較粗糙，有樸拙的意味；最後一種切割方式，則是用通電的細鐵線來加熱切割，形態較自由而多變。

在「太魯閣山水系列」中，楊英風顯然較多的使用了第三種切割的方式。當整個塊狀的保麗龍，由通電加熱的電線緩慢走過時，就形成了一種山岩削壁般的形態變化。在諸多試作作品中，一件名為〈太魯閣〉的作品，就清楚地顯示了加熱的鐵線在保麗龍塊上，曲折走動所造成的豐富變化。這件作品，在 1970 年博覽會期間，被正式翻成鋁鑄的材質，在當時的台灣展示館中展出。之後的「太魯閣山水系列」的幾件名作，幾乎可以在這件最早的作品中看到源頭，如：1974 年的〈造山運動〉（圖 23），是以一個規整如金字塔狀的三角立方體為原模，讓通電的線鋸走過，切割出一種猶如山勢走動的形態，正如那萬千年前，在造山運動的板塊推擠中所形成的台灣山脈。

而〈夢之塔〉（1969），則是由最早的〈太魯閣〉中抽出的一支獨峰；它原本也是為大阪博覽會的館前雕塑所作的構想之一，另名〈復活〉，這是將雕塑建築化的另一代表。在楊英風的構想中，這件雕塑建築，高約八、九十公尺，內設電梯及各種辦公室、遊樂室、展覽廳……，材料以鋼筋水泥加石材搭配而成，外牆鏤刻著中國古代雲紋；夜晚燈光由這些雲紋中穿透出來，如夢如幻，因此又名〈夢之塔〉，可惜這樣的構想，始終未能完整地實現。

〈太魯閣〉的造型，一旦改為內向發展的型式，即成〈太魯閣峽谷〉（1973）。這是以一個正長方體為基模，一樣以線鋸從中間走過，形成峽谷地形；和〈夢之塔〉一樣，外壁有著一些古老的紋飾，那是以

加熱的尖型電鍍筆所刻劃出來的雲紋。

〈太魯閣峽谷〉目前鑄銅的作品，大約八、九十公分大小，當我們觀賞這件作品時，就如凌空觀賞縮小了的太魯閣峽谷一般；但如果有一天，能有人把這樣的作品，放大成建築的形式，那麼人走在建築之間，就如置身真實峽谷中一般，將會令人有驚嘆折服之感。

同樣是用線鋸切割的手法，同樣也是包括在廣義的「太魯閣山水系列」之中，還有一些不同意念的作品，如知名的〈水袖〉(1969)。這件作品和當年大阪博覽會試作系列之一的〈京劇的舞姿〉，有一些相通的特色，但更為簡潔。這件作品可以說是結合了陽剛的山勢氣象，與傳統京劇中水袖的秀逸情態而成的傑作。那帶著高度律動的美感，具有一種綿綿不絕、遒勁堅忍的民族精神特質，就像那動作中的舞者，將寬袖一舉撒開，所呈現的皺褶美感那般，充滿了自信與豪邁；也像是民間廟宇中，那些虔誠的信徒，將整把的線香，依勢錯開的意象。

楊英風在前往花蓮的途中，出了太魯閣峽谷，一片寬廣的平原迎面展開，豐收的稻田、迎風起伏的稻浪，也使他創作了〈稻穗〉(1973)和〈豐年〉(1973)這樣的作品，有著一種豐饒而美麗的意象。

風吹雲動、風吹樹搖，楊英風也以「風」為主題，創作了〈風〉(1974)的作品。這件作品乍看類同於同年的〈造山運動〉，但事實上，〈造山運動〉是正三角錐的型式，〈風〉則是只有5公分深的扁三角形。

至於太魯閣拔地而起的山壁氣勢，一如大自然間的一股凜然正氣，楊英風亦以〈正氣〉(1976)一作來加以掌握呈現。那直聳挺立的造型，既如碑碣的端立，又有斧劈山水的氣勢。楊英風將大自然的氣韻與人文的道德相聯通，正是所謂「天地有正氣、雜然賦流行」的具體映現。

類似〈正氣〉一作的造型，楊英風另有〈龍穴〉一作，原模作於1972年，後來在1984年以水泥放大，置於彰化吳宅門前。楊英風曾

自述此作的創作意念說：

大地是充滿生命的有機體，其氣與眾生相通，充滿靈氣之地，可化育人傑、興旺家族，具有豐沛的生命力，如巨龍猛虎的生命脈動，可綿延不絕，代代興盛。此作便以地靈人傑的「龍穴」為創作泉源，以有力呈現深達地底的脈動氣息，傳達眾生與大地不可分割的緊密性。³⁶

全作以較不帶銳角的造型，有一股自地脈上升的氣息，暗示大地永不停息的生命力量。

至於〈南山晨曦〉(圖 24) (1976)，又名〈巨蔭〉，看似兩隻向外伸張的手，又像一個展翅的人形；其實，意如其名，這是一件描繪風景的雕塑，一顆正在躍升的太陽，透過既像起伏山勢、又像枝葉林間的縫隙，洒落萬丈耀眼光芒。

楊英風的「太魯閣山水系列」，前後大約十年時間，在其眾多創作中，自成一個系統；透過一種意念的掌握，表達了藝術家面對故鄉山水、田野、微風、晨曦……等等的體驗與感受，是楊英風創作生涯中兼具感性與思維的一批傑作。同時，這種「風景式的雕塑」，在人類文明史上，也是少見的手法。古來有以浮雕的力式，表現大自然景緻者；有以立體模型，模擬地形地貌者；但以一種立體雕塑的手法，來表現大自然的氣韻、景緻，楊英風即使不是僅見的一位，也是極為罕見且成功的藝術家。

這些主要以青銅翻鑄的作品，還有一些特別有趣的地方，那就是

36 楊英風美術館出版《楊英風景觀雕塑選輯》說明文字。

除了普遍具有一種高度的建築性之外，另又具有一種多義性、互補性與複雜性的特質，如：〈有容乃大〉(1970)與〈水袖〉(1970)其實是一作品，只不過因擺置重心的不同，便產生不同的效果與意涵。又如〈造山運動〉(1967)，是由一個正三角立方體的型式切割而成，而〈太魯閣峽谷〉(1973)則是由一個長方體切割拉開而成；至於〈乾坤〉(圖 25)(1975)一作，則根本是兩件完全一樣的作品上下倒置合併而成，這種手法一如前揭羅丹的〈三巨影〉，是以同樣的作品，經由三次的重覆擺置而成，這也是銅雕藝術因翻模而有的特殊手法。

楊英風從事「太魯閣山水」系列創作期間，也正是朱銘前來拜師學習的一段時期。朱銘成名的「太極」系列，其基本的技法，固然有來自民間傳統木雕「粗坯」的切割本質，但初期以整塊木材的割鋸，或後來以巨型保麗龍塊的切割，則顯然正是來自楊英風「太魯閣山水系列」技法的借用與延續。

此外，楊英風早在 1971 年，就有名為〈太極〉(圖 26、27)的木雕作品，1972 年曾放大成銅雕，並在 1996 年參與楊氏在英國倫敦查爾西港的大型戶外展出。當時的作品說明，如此寫道：

此件作品雕刻的是太極拳的姿勢，凸面是臂，凹面是兩手抱一個抽象的圓球即太極，拳名是「太極起勢」。大自然的氣是來自圓弧形運轉，正好是人與大自然的氣融合產生最和諧、最有力的運動的開始。³⁷

37 見財團法人楊英風藝術教育基金會與行政院文化建設委員會國家文化資料庫「楊英風數位美術館」美術作品部份〈太極(二)〉之作品摘要欄。

楊英風本人雖然沒有在這個脈絡上持續發展，但朱銘受其啓蒙與影響之深，由此可見一斑。

（四）「觀念」創作時期

自然形象在這個時期，幾乎完全消失，代之而起的是一種文化的符號，或是日、月、光華，或是龍、鳳、太虛，以生態、大乘為關懷，形成猶如漢賦一般，文以載道的簡潔形式，是一個帶有哲學意味的時期。初現於 1973 年的〈東西門〉，全盛時期則為 1980 年代以迄過世的最後約二十年時間。

楊英風以不鏽鋼為媒材的「觀念」創作，其實和「太魯閣山水系列」的「意念」時期，幾乎是同步進行的。首先是在 1970 年，由於日本大阪萬國博覽會中華民國館的委託，創作巨型鋼鐵雕塑〈鳳凰來儀〉，楊英風藉著中國傳統剪紙與紙雕的技法，將原本笨重的鋼鐵媒材，形塑成一種輕靈飛揚的意象；加上紅色油漆，為原本灰沈的館舍，增添了奪目、喜慶的色彩，贏得了建築師貝聿銘的肯定，也奠下了以後繼續合作的基礎。

這件〈鳳凰來儀〉巨作，楊英風係臨危受命，在極短的時間內，以有限的經費，成功完成任務。但隨著展覽會結束，這件作品由於搬遷困難，並未獲得保存。不過依其原模，1991 年，楊英風以鏡面不鏽鋼，重製一件型式較小的作品，立於台北敦化路上的台北市銀總行前廣場。

鳳凰是中國傳統吉祥的神鳥，寄寓著中國人對自然的一種想像與期許。古代中國，在黃河下游的東夷民族，長期遙望東方海面昇起的太陽，像一隻看不到眼睛的大鳥（故名「金烏（看不到眼睛）」），隨著一天的行進，熱烈的燃燒，傍晚時，在西方的山巔，火盡鳥亡；

但第二天，浴火重生，又是一隻美麗的生命。這種循環不已的自然現象，就衍生出「拜鳥」的人文信仰，「鳳凰」正是這個拜鳥民族的信仰圖騰。楊英風說：

鳳凰的夢想，不是今天才有的，雖然幾千年來它總是屬於中國人想像空間裡的存在，然而不可否認的事實是：它已在年代久遠的存在中，經過中國人敬愛的智慧滋補，被塑造成一個有形體有生命的自然物。在這個形體上凝聚著單純有力，絕對完整的象徵：理想與華美、幸福與寧靜。它是生於自然而投向人間的，它是代表自然稱讚人間的，它是自然與人類之間的信使和橋樑。在這種溝通所完成的意義中，深深的表現為人的小自然要投入為宇宙的大自然中，與之結合的慾望。³⁸

同時，鳳凰在楊英風個人而言，也是母親的象徵。幼年的楊英風，父母往中國北平經商，將他留在宜蘭的老家，由姨父母，也就是他後來的岳父母照顧。逐漸懂事的楊英風，面對宜蘭寬廣明媚的平原風光，經常思念起無法見面的母親，母親在他心目中，就像個美麗的女神。

每三年，母親會隨父親回鄉一次，這個時候，楊英風便可以依偎在母親懷中，安然入睡。母親身上的體香，帶給他極大的溫暖。清晨起床，他會看見母親美麗的身影，坐在房間那個嵌有大紅木框的鏡子前，梳妝打扮。氣質優雅的母親，喜歡穿著黑金絲絨旗袍；和她走在宜蘭街上，會吸引所有人的目光，幼年的楊英風牽著母親的手，心中

38 楊英風口述，劉蒼芝執筆，〈一個夢想的完成〉，《景觀與人生》（台北：遠流出版社），1976.4.20；收入《楊英風全集 第14卷，「文集II」》（台北：藝術家出版社，2008.12），頁206-207。

總有無比的滿足和驕傲。

但是母親的來臨，往往像是一陣旋風，又像一個美麗的夢；某天清晨醒來，母親就不見了，只剩下那個大紅木框的鏡子，空蕩蕩的立在那裡。楊英風會注視著這面大鏡子發呆，凝視著鏡框上木雕的鳳凰紋飾，母親、鳳凰，鳳凰、母親，幼年楊英風的心中，不自覺地，就把這兩個意象聯結在一起，似乎見到了鳳凰，也就見到了母親。母親像一隻展翅飛翔的鳳凰，偶爾翩翩而降，忽焉飄然離去，這個童年的意象，也因此成為楊英風日後創作重要的母題。

〈鳳凰來儀〉正是傳統文化與個人記憶的綜合呈現，也是楊英風一生最具代表性的重要作品之一。這件原作高達 700 公分的巨大雕塑，完全以紙雕的手法塑成，將笨重的鋼材，轉化為一種輕靈飛揚的意象。鳳凰轉身的英姿，和羽毛飄揚的豐采，在具象與抽象之間，形成一種愉快的辨證，贏得了巨大的掌聲。由於這件作品的成功，也促成了此後貝聿銘與楊英風之間的再度合作；在 1973 年，為紐約華爾街東方海運大廈，完成前方廣場的不鏽鋼景觀雕塑〈東西門〉（圖 28）。

〈東西門〉是以一個大正方形與兩個長方形組成一面曲折的牆，也像是一張紙折成有折角的造型，讓它能夠站立起來。然後，在正方形之中鏤出一圓洞，成為「月門」；取出的圓形，立在月門的對面，就變成了「屏風」——光滑明亮的屏風有若鏡子，反映四週各樣的景物。

圓洞是虛空的，但是穿透看過去，是月門的實景；屏風是實體的，但所映照出來的景物，卻是虛空的鏡像——虛虛實實，饒富趣味，既現代又中國。一虛一實的月門與屏風，從各個不同的角度去觀賞，會產生各式的變化，表達出中國人多變、豐美的生活哲學。

〈東西門〉景觀雕塑包涵了方、圓——陰陽相對的哲學思想。方，

象徵著中國人方正的性格和頂天立地的正氣；圓，意味著中國人自由、活潑的生活智慧，以及中國人追尋圓融、完滿的生活理想。方中有圓，圓不置於正中，而放在舒適的空間，表示中國人喜好自然；圓跑出來，則表示身心可以自由自在地往來於天地之間、翱翔於宇宙之中。³⁹ 同時，方形所代表的理性，也是西方的哲學傾向，圓形代表的感性、圓融，則是東方哲學的特點，因此而有「東西門」之名；結合東西，也就是結合方圓，即成一個完滿的整體，深具象徵的意涵。

不鏽鋼的創作是楊英風後期作品的主要媒材，楊氏之特別鍾情於這項媒材，一方面是看重其明快、簡潔的現代感，二方面則是不鏽鋼鏡面的反映效果，能將週遭的景觀吸納進去，別人視為禁忌的難點，在楊英風看來，反而是一種機會，一種可以達到雕塑與周遭環境合一的機會。他對特愛不鏽鋼材質的作法，有過一些解釋。他說：

以不鏽鋼做成雕塑，特別是作為景觀雕塑，它那種磨光的鏡面效果，可以把周遭複雜的環境轉化為如夢似幻的反射映象，一方面是脫離現實的，一方面又是多變化的（隨光線、景物之不同而變化），但是它本身卻是極其單純的。由於作品會反映環境的形色諸貌，故作品是包容環境的，溶入環境的。換言之，作品與環境形成結合性的整體表現，而非搶眼式的尖銳性存在。這實在是中國人自古以來就奉持的文化生活理念，過去是溶入自然，現在我們轉化為調和於環境。

39 參見楊英風，〈東西門〉，《牛角掛書》（台北：楊英風美術館，1992.1.8）；收入《楊英風全集 第14卷「文集II」》，頁261。

當然，在造型上，我亦採用非常單純化、簡潔化的構思，與不鏽鋼材質上的素簡特質相得益彰。如此，就自然形成包容面較大、現代感較強、而又具有中國人思想與情感的作品。因此，對不鏽鋼，真是愈用愈喜歡，愈做愈得心應手。所以，這一系列的作品，由素材到造型，都統一在「單純」中有「變化」，變化中追求精神面、思維性和幻覺感的時間與空間。⁴⁰

不鏽鋼的創作，由於和周邊景觀的對映，形成虛實映照的多元景觀，而楊氏透過方、圓、平、弧的不斷變化，甚至龍、鳳、日、月等等文化語彙的排組，產生了自成體系的藝術思維與「觀念」創作。

1979 年的〈月明〉，是此後以「日」、「月」作為宇宙和生命象徵語彙的創作系列的重要開端。

這件〈月明〉，整件作品就是一個正圓的不鏽鋼鏡面，放置在一個稍稍偏斜的檯座之上；這個偏斜的檯座，賦予了作品變化的元素，就像一般在圓月的一角，裝飾以一朵卷雲一般，這個檯座也就成了作品不可或缺一部份。在形式上，〈月明〉之不會讓人有單調之感，這當中也融入了較困難的創作技法，那就是整個圓形的鏡面，並不是單純的平面，而是利用膨脹壓縮的原理，創造出猶如凸面鏡一般的效果，予人更為飽和、圓滿的感受。

「圓」既是「月明」的符號，也是中國易理圓滿的表現。楊英風說：

就易象之基本圖案對中國美術之深遠影響而言，直可謂無所不

40 楊英風，〈為什麼喜歡不鏽鋼〉，《楊英風不鏽鋼景觀雕塑選輯 1969-1986》（台北：楊英風事務所，1986.9）；收入《楊英風全集 第 13 卷「文集 I」》，頁 203。

在。天地間飽含最多意象可能性、卻又最單純的幾何形圖形即是「圓」，而太極圖在圓中分出兩儀，卻必須相生成互消長，對應無缺，再現自然及生活中的幾何圖形和數何比例，相信世上無法再找出比太極圖更完滿妥貼的圖案了。而圓形不但是中國人最鍾愛的造型，甚至「圓」也構成了中國人的哲學核心、生命願望和人格典範。⁴¹

不過這件完全以不鏽鋼完成的〈月明〉之作，對楊英風而言，其實還有另一更為深層的意義，那還是對母親的無盡懷念。由於長期與母親分隔，幼年時期的楊英風止不住對母親的思念；某次自大陸返鄉的母親，便指著天上的月亮，安慰著楊英風說：你這邊看得見這個月亮，阿母在那邊也看得見這個月亮；你跟阿母都可以看到同一個月亮，阿母不時就在這個月亮裡看著你！⁴²

月亮成爲母親的另一個象徵，〈月明〉正是寄寓楊英風對母親深沈思念的情懷。

因國共內戰、兩岸分隔而中斷音訊的父母，就在這個時候，透過海外的間接連繫而取得了連絡。1981年，楊英風的父母，經二弟楊景天在加拿大的安排，回到台灣；這可能是兩岸分隔幾近三十餘年後，第一位從大陸返回故鄉的台灣人。

楊英風與父母享受了一段珍貴、美好的晚年時光，母親——這位他自幼盼望親近的美麗女神，在1983年安然辭世。這年，已經成長的

41 楊英風，〈從意象佛學境界試詮傳統美學之構築〉，《龍鳳涅槃——楊英風景觀雕塑資料剪輯》（台北：葉氏勤益文化基金會，1991.7.26）。

42 楊英風，〈鳳凰的故事〉，《聯合報》（台北），1986年6月29日。

三女漢珩也興起了出家的念頭。楊英風在這些人事的變化、衝擊中，也創作了〈分合隨緣〉（圖 29）（1983）這樣的作品。

這是兩件一組的造型，由凹凸鏡面的變化，而產生物象反映的虛盈變化；凹面上方貼有一圓碟，在鏡面的反映中，猶如細胞的分裂孳生，萬物繁衍不息；也似太空幽遊，在宇宙中的隨緣會合分離。這件作品，人可由中間穿過，因著位置、角度的變化，映照出四周不斷鏡反的虛像，有若心鏡的反照。世間人事，聚散分合、虛實盈虧，無需執著，隨緣而變、隨緣而安，緣起緣滅，分合自在。

這件〈分合隨緣〉，初展於台北市立美術館館前廣場，後移往台南市立文化中心迴廊永久安置。

大約也在〈分合隨緣〉這件帶有曲度的作品之後，楊英風以彎曲條狀的造型，分別象徵日、月、龍、鳳的作法，也愈趨顯著；而其結合生命思考、宇宙想像，和景觀、自然的哲學思想，也愈趨完備。

1985 年的〈銀河之旅〉（圖 30），是在一個向上延伸的帶狀造型中，暗示了宇宙銀河無限延伸的意象；而這個意象，也成為後來「龍」的造型源頭。楊英風說：

龍鳳對我的創作影響，是無形的精神啟蒙遠勝於有形的意象體認。他們可以存在山川、天際、雲石，也可以存在人類賦予的形體中，但過多的繁紋縟飾掩盖了那質樸原創的生命力，威勢權貴的附會，也扭曲了先民創造龍鳳時萬民共享的平等。所以當我以龍鳳為創作主題時，是褪去繁華，還其本源，沒有外在的裝飾，也沒有利爪尖喙。龍的眼睛，我常詮釋為太陽，像巨大的火炬般永恆照亮混沌不明的人世；鳳凰的眼睛是月亮，柔美關愛的注視，像慈母撫育稚子的和煦。造型上我省卻諸多牲

禽的特徵，用中國藝術中最強而有力的線條，抽象但深刻地表達龍鳳的精神，簡潔剛勁，變化萬千，充滿新生和希望。⁴³

1986年的〈日曜〉(圖31)、〈月華〉(圖32)，也是兩件一組的作品，但各自獨立；幾乎完全類同的造型，因為開眼位置與放置方向的不同，產生一而二、二而一的意念象徵，象徵宇宙萬物的「陰」、「陽」二元，及景觀和物象天理之聚合、開展與演化。〈日曜〉為陽、為日、為龍的簡化與造型化；〈月華〉為陰、為月、為鳳。兩者協調運作，天地同光、四海昇平，一股綿綿有勁的生命力，在其放射的光芒和迴映中，透露出人間的讚美和希望。

楊英風曾自述其創作理念說：〈日曜〉因其放射狀的扇形，與其頭部圓形透空的「日眼」，而取象徵放射性的太陽之光耀大地；代表一尾初生的祥瑞幼龍。這尾幼龍，經過造型的簡化，已經脫出一般習見的鱗角獸型，而符合了龍的基本意涵：「小則化為蠶蠋，大則藏於天下」，能大、能小、能長、能短、能伸、能屈，變化萬千。所以這尾初生之龍，是充滿活力與朝氣的「龍之精神原體」。是一股宇宙生命動力與自然現象的含攝、表徵，而非狹義的僅僅關乎所謂皇權之象徵。這是以造型的凝鍊，所創造出來的一尾現代化新幼龍，脫出古龍的複雜、一般性造型，而返歸於「龍」的真義：凌於有無方寸之間。⁴⁴

至於〈月華〉，其基本造型為凹狀之倒置扇形，或謂弦月狀之造型，因其弦月狀之造型，與其頭部所開的「月眼」，而取之象徵月亮之光

43 楊英風，〈龍鳳涅槃代序〉，《龍鳳涅槃——楊英風景觀雕塑資料簡輯》(台北)，1991年7月26日；收入前揭《楊英風全集 第13卷「文集I」》，頁278-279。

44 參見楊英風數位美術館作品說明，新竹交通大學。

華披灑大地，是夜幕開啓之象徵。這也是一隻初生的小鳳凰，亦是新世界造型之精鍊、簡化而塑造出來的一隻時代性「新雛鳳」，盡脫以往繁縟的造型，而蘄露天真、純樸的初生喜悅。鳳基本上亦是中國人想像中之神物，在中國文化的詮釋中是屬於「月鳥」，見則天下游大寧，四海昇平，是瑞應的象徵、德政的頌讚。鳳也是大自然美妙、祥和的天籟、音韻之象徵。⁴⁵

也就在創作〈日曜〉、〈月華〉的這一年（1986），楊英風青梅竹馬的伴侶、夫人李定不幸辭世；三女正式出家，法號「寬謙」。

1987年又有〈日昇〉、〈月恆〉的創作，可視為是〈日曜〉、〈月華〉的姊妹作。不過，在〈日昇〉、〈月恆〉的創作中，特意強調〈日昇〉向上昇騰、蓄意待發的感覺；相對地，也刻意呈顯〈月恆〉屬於女性沈靜的柔美，一如月光下鳳凰乘翼從天而下的自在祥和。在許多作品中，楊英風往往以完全鏤空的圓洞，象徵龍眼，而以中間鑲有一顆圓珠者，代表鳳眼。

與〈日昇〉、〈月恆〉同年的，又有〈喜悅與期盼〉之作。這是一件具有宇宙寓意的作品。圓形的底盤，象徵宇宙的縮影，凸起的球面是地球，以此為中心；扇形代表大氣層，人們受其保護、賴以生存；離地球較遠者，是代表初生的旭日，以龍為造型，散發光、熱，萬物賴以孳長；較近者為月亮，以雛鳳為造型，帶給大地休憩和安慰。不論白日或黑夜，宇宙永遠充滿著喜悅與期盼。

1990年代之後，楊英風的不鏽鋼系列，在造型及施作的技術上，都達於另一高峰。以往只是單純條狀的曲度，現成為一種帶著猶如視覺弔詭的變化，也就是原本屬於外圍的條面，在彎曲扭轉之後，竟成

45 參見楊英風數位美術館作品說明，新竹交通大學。

為內圍的條面；1990年的〈常新〉(圖33)就是一個典型的例子。這是為1990年「世界地球日」所創作的作品，表達對實現「人間淨土」的關懷。圓形的地球置於中央，帶狀的環形圍繞地球，形成一種呵護及循環的意象，形簡意深。當年，出家的三女漢珩，也就是法源寺的住持、覺風佛教藝術文教基金會董事長的寬謙法師，共同推出了「淨土系列演講」、「環保尋根之旅」等活動；作為藝術家的楊英風，同時也是一位熱愛生命、尊重自然、重視生態美學的倡導者與實踐者。

〈常新〉的造型，後來發展成1993年的〈日新又新〉，是在環帶的外緣上方，再加上一個象徵月亮的小圓球；二者生發一種相互依存、輝映的效果，意蘊「苟日新、日日新、又日新」的深義。

1990年，楊英風也為中國北京亞運創作了〈鳳凌霄漢〉(圖34)一作，後來這件作品以巨大的尺寸，置於北京國家奧林匹克體育公園。「鳳」是祥和太平的象徵，人類透過體育的善性競賽，永遠比戰場上的惡性爭鬥與殺戮來得更有意義。北京，這個藝術家少年時期曾經居住的地方，也是知識啓蒙的重要地點，在多年的隔絕之後，舊地重遊，心中自是充滿了懷念與深深的期待。〈鳳凌霄漢〉以飛揚的羽翼，象徵鳳鳥凌空飛翔、遨遊霄漢的氣勢；簡潔有力的五片銅片，精準有緻地合成一隻昂首的鳳形，迎向未來，生機無限。

龍鳳是中國傳統文化的重要圖騰，也是楊英風創作中的重要母題。不論是「龍」或是「鳳」，都不是自然界中真實存在的生物，而是中國人在歷史發展中，結合自然與人文，創造生成的「文化動物」。先民在那個與天地共存，和牲畜、蟲魚、野獸並立的洪荒時代，抽取了自然萬物的菁華，運用智慧，巧妙地加以結合，融入土、水、風、火……等宇宙原素，創生出龍鳳的思維形象。龍鳳的內涵於是由單一的動物，擴大宇宙整體，雲遊天地、神跡四現。觀念上，結合了實在與

虛幻、現實與想像、畜獸與神怪；姿態上，也統一了對稱與變化、均衡與運動、盤曲與伸張……等等可能。

楊英風運用這些帶著豐富意念的文化造型，給予新穎而現代的重新詮釋，成爲一種力量與生命的表徵，出之以簡潔、潔樸、智慧、靈動的造型，是傳統成功轉化的最佳典範。

相對於以「鳳翔」爲題的系列，另有「飛龍系列」的創作；1991年的〈龍嘯太虛〉（圖 35）是其中一件。在中國的傳統思想中，「龍」代表著「萬變力量之源」；在〈龍嘯太虛〉一作中，是以一條在數理邏輯上稱作「莫比斯環」的環，也就是一如〈常新〉中正反翻轉的帶狀，頭尾相接、銜住一個圓形。我們不確定楊英風對中國「龍」的源起有多少的理解；但在古代的思維中，龍之原始，即是蛇，而且是一尾兩頭蛇，稱之爲「工」；這尾兩頭蛇，會出現在下雨過後的天邊。古代中國中原地區，也就是所謂河套地區的黃河中游，居民以農業爲生，農業依賴水源，天降甘霖固是好事，但一旦下雨過後，天上沒有了雨水，豈不嚴重？幸好，這時天邊會出現一條兩頭吸水的蛇，把水從地面再吸回天上，保障了未來雨水的不斷；這蛇有兩個頭，就稱爲「工」，加個示意的「虫」邊，也就是所謂的「虹」了。有謂「虹吸現象」，正是這個思維在現代的遺影。

農業民族拜蛇，後來加上更多部落的圖騰，包括鹿的角、馬的牙、雞的爪，……這些東西都是一種「生命」的符號，加了蛇的身，也就成爲中國想像中的「人文動物」——龍了。⁴⁶〈龍嘯太虛〉中的環帶，

46 詳參楚戈（袁德星），《龍史》（台北：作者自印，2009.2）；知名瑞典漢學家馬悅然稱讚楚戈的《龍史》，證明「博學巨人的時代還沒有終止。」他說：「楚戈用真正藝術家敏銳的眼睛，看穿了青銅器花紋的許多秘密，從而進一步探討龍史的來龍去脈；用真正學者的敏捷心力，解決了上古書籍中不少難懂的詞句。」（《龍史》馬序）。

頭尾相接銜珠，頗有兩頭蛇的原型意味，相當多趣。

楊英風作「龍」、作「鳳」，也作「龍鳳」同在的「龍鳳系列」。〈和風〉(圖 36) (1995) 是此系列的代表作之一。《中庸》有謂：「致中和，天地位焉，萬物育焉。」凡事取其中庸，以和為貴；圓融乃中國人處世做人最高的生命智慧與哲學。和者，合也；以具「日」、「月」為眼的一對幼龍、雛鳳，象徵力與美的永恆和諧，置於代表地球和宇宙的圓球和台座之上；整體造型，暗含一個「合」字的暗示，也意涵「天人合一」、「宇宙和諧」的思維。

和〈和風〉同年 (1993) 的創作，除前提的〈日新又新〉之外，另有〈玄通太虛〉和〈輝躍〉等作。

〈玄通太虛〉(圖 37) 是屬「宇宙系列」的作品之一。楊英風首次採用鈦合金和不鏽鋼為媒材來創作；在綜合「陰、陽」、「虛、實」等等思維後，結合宇宙太空的理解與想像，呈現一種玄通太虛的意象。這件作品，原在 1993 年完成構想，1995 年以高七公尺的規模，展陳於台北新光三越百貨入口，予人一種現代、簡潔，又具高雅、內斂氣質的印象。

晚年，他更嘗試將這些巨型雕塑，放回到大草原或千年古木的森林之中，形成一種人文與自然、景觀與雕塑、現代與遠古的交錯烘托。如 1987 年為日本筑波霞浦國際高爾夫球場創作的〈天地星緣〉、1996 年為新竹交通大學建校百週年設置的〈緣慧潤生〉，以及 1997 年為宜蘭縣政府廣場完成的〈協力擎天〉(圖 38) 等，都是氣勢雄渾、內蘊深刻的偉構；以不鏽鋼呈顯他深具文化觀念的景觀雕塑創作，也成為他晚期作品最具代表性的面貌。

三、結 論

楊英風「景觀雕塑」概念的具體成型，大約是在 1980 年代；他曾在一篇題為〈景觀雕塑之真義——從中國生活智慧看景觀雕塑〉的文章中，明日指陳：

英文的 Landscape 只限於一部份可見的風景或外觀，我用的「景觀」卻意味著廣義的環境，即人類生活的空間，包括感官與思想可及的空間。⁴⁷

他說：

如果一個人欣賞景觀或雕塑，只注意到外在（形下）的一面，事實上他只看到『景』而已，這樣還不夠，還不合乎中國的智慧。他必須再進一步地把握內在於形象的精神面形上，用他的內心（本具的良知良能）與此精神相溝通，如此才是「觀」。所以簡單的說：「景」是外景，是形下的；「觀」是內觀，是形上的。任何事物都具有形上形下的兩面，只有擦亮形上的心眼才能握、欣賞另一層豐富的意義世界——用這個觀點來欣賞，則無物無非景觀，所以古人說：「萬物靜觀皆自得」，誠斯言之不虛也！⁴⁸

47 原刊《台北市第九屆美術展覽會美術講座》（台北：台北市政府教育局，1980.10）；收入《楊英風全集 第 13 卷「文集 I」》，頁 127。

48 原刊《台北市第九屆美術展覽會美術講座》；收入《楊英風全集 第 13 卷「文集 I」》，頁 128。

他對雕塑與環境的結合，有一套完整的思想，從「景觀」的觀念出發，他甚至並不贊成使用「公共」藝術的名稱。從「古典雕塑」到「景觀雕塑」，他曾有過精闢的解析。他說：

雕塑，本質上原就是立體美學的實作，對於整體完美的照顧是基礎上的要求，因此更無法抗拒群體文化的影響力，而產生了大幅度的變化。當然，這也是順乎人類需要之平衡而生的調整。這調整明朗的表現在雕塑從古典觀念突圍而出的行動上，進一步與大環境結合構成『景觀雕塑』。雕塑，不再止於滿足純粹提供美的情緒與意念的表現，像過去大多數的時候那樣，攀附於宗教建築、宮廷建築內，置於博物館、藝術館的座架上，處於庭園、噴泉的點綴美化中，來裝飾有餘裕獨特的富麗堂皇，高雅美麗。今天，「時間」、「空間」、「人間」的關係已隨同文明的變異，產生急驟的調整，雕塑條件與對象的需要早已迥異於往昔，它們必須從那些侷促的角落走出、來到廣大社會與群眾面前展示自己，參加造就一個影響大眾民生情緒的環境，跨越純屬觀賞的距離，親切化入人們的精神領域，由環境的塑造進至「人」的塑造，它不僅成為一個被雕塑的作品存在人間，更要成為雕塑「人」的作者存在人間。因此，它必須緊密的與人的生活環境結合、尋找與廣大群眾需要接觸的機會，選擇發揮人性，施以教化的角度。這種雕塑的造型，名之為「景觀雕塑」或「景象雕塑」，尚稱妥貼。唯有此途，才可做到古典雕塑「形象」與「力量」的擴大、收到成為塑造者所預期的效果。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。故作為東方國民的吾們，與其說順應這個潮流是一種「突破」，勿寧說是一種「回歸」來得更恰切。我們如果肯虛心，丟棄無根由的自卑感，腳踏實地的對東方文化做徹底的認識，當可在其中找到更多結合雕塑藝術景觀藝術的重要原則與方法。我們這樣做，也許更能把握於我們生活空間真正有益的再創造。⁴⁹

將雕塑與建築結合、將雕塑與環境結合、視雕塑為景觀的一部份，是楊英風一生重要的思想核心。其雕塑均充滿建築的性格，甚至景觀雕塑本身就是一座建築，這種例子或構想，在楊氏一生的作品，屢見不鮮，〈孺慕之球〉（圖 39）（1986）應可視為一個顯例。

所謂「孺慕」也者，就是人對自然回歸的一種心情。在楊英風的構想中，這個〈孺慕之球〉應是設置在遼闊的平野或山頭上，由一方一圓的造型所組成；圓球體在上，立方體在下。圓球體以鋼架構成，外覆玻璃纖維，內裝吸音石膏板；立方體則完全以不鏽鋼鏡面包裹。如此一來，由於不鏽鋼反射周遭的環境而消失不見；因此，當觀賞者越過一片平野來到此地，遠遠地看見一顆離地飄浮的圓球，像似太空不知名的隕石，降臨大地；也像是來到另一個星球所在的宇宙外界。

方圓原是中國古聖先哲對天地抽象性的描繪，所謂「天圓地方」，宇宙即為方圓之合。同時，方圓也成為做人處世公正、融通的準則。

在楊英風的規劃中，〈孺慕之球〉不只是一個雕塑，而且是一個

49 楊英風，〈從突破裡回歸——論雕塑與環境必然性的配合〉，《淡江建築》第4期（台北：淡江學院建築系，1972.7）；收入《楊英風全集 第13卷「文集I」》，頁56-57。

高大的建築。人們可由下方的入口，乘坐電梯直達圓體的內部。內部設有觀賞平台，可以靜坐冥想，任由幻想飛翔，遨遊環宇；也可以欣賞天景或尖端科技的雷射景觀音樂表演，彷彿暢遊太空。藉由種種聲、光變化，提昇人和宇宙的合一與忘我。

此外，圓球的東、西半壁，各有鏤空的七條經線與緯線。當人們站在外面，仰望圓球，透過鏤空的經緯交叉處，可以透視天際。如果站在內部，陽光會透過這些鏤空的經緯線，在一天不同的時間裡，投射出不同的光影，造成與時推移的無限想像。

至於下方平台，則是一個大型的數層樓的展示廳，可以進行各種藝術或科學的展示。楊英風說：

科學著眼於形而下的物質世界，宗教則歸心於形而上的精神世界，而實際上兩者所面對的是同一世界。藝術乃是藉形而下的形象來表達形而上的理念；藝術家的慧心是要為科學與宗教搭起一座橋樑，溝通形上、形下的世界。〈孺慕之球〉所要搭起的正是科技文明與精神文明相通往的這座橋。⁵⁰

楊英風這類結合建築與雕塑的構想，往往由於經費龐大，且涉及建築法令與投資者的效益考量，終其一生，均未能真正實現。高雄小港機場 1986 年的入口設置，也只是這個構想的局部實現。

作為台灣公共藝術尤其是景觀雕塑先驅的楊英風，一如他在版畫、水墨、美術設計等等方面的創作表現，始終展現了高度的前衛思想，

50 見楊英風，〈孺慕之球〉，《台灣建築徵信》第 387 期（台北：台北建築徵信雜誌社，1982.7.20）；收入《楊英風全集 第 14 卷「文集 II」》，頁 237。

包括後來他對雷射藝術的投入開發與嘗試；而這些思維與實驗，顯然還有諸多未竟之業，有待後人的持續探索與努力。

總之，楊英風是一位技法成熟、手法多樣、內涵深邃的傑出藝術家，所謂「現代創作的高度，取決於對傳統認識的深度。」楊英風正是此一說法的最佳見證者；這位生長在海峽兩岸、足跡踏遍亞、歐、美、非洲的傑出藝術家，一生的創作，始終堅持站在鄉土、胸懷前衛，不斷地在傳統的文化中尋求創作的養分，結合宗教思維、生態觀點、科技成就，發展出獨創一格的大批傑作，成為上個世紀最豐美的文化資產，即使今日看來，仍然風格撼人、內涵深邃，值得給予高度的肯定。

圖 錄：



圖 1 楊英風，驟雨，1953，銅，74×43×27cm
圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供



圖 2 楊英風，無意，1952，銅，34.5×50×17cm
圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供



圖3 (上圖) 楊英風, 嬌, 1950, 石膏, 50×20×27cm

圖片來源: 財團法人楊英風藝術教育基金會提供



圖4 (右圖) 楊英風, 農夫立像, 1952, 銅, 102×30×26cm

圖片來源: 財團法人楊英風藝術教育基金會提供

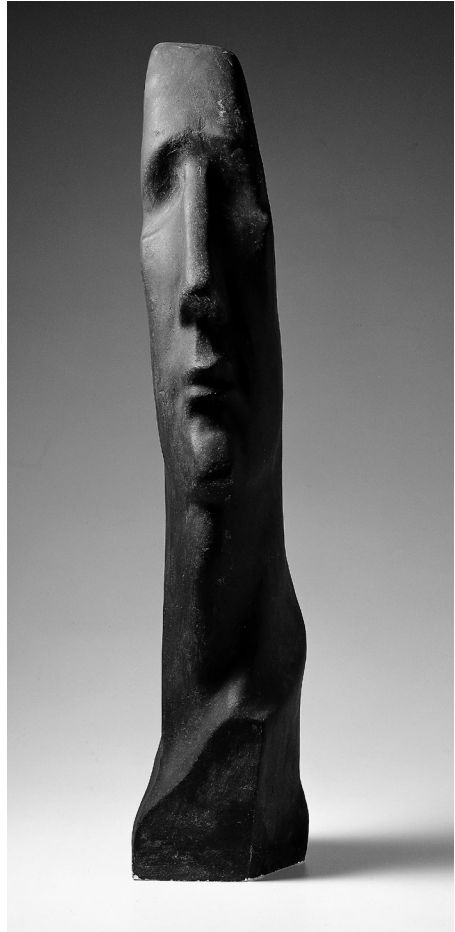
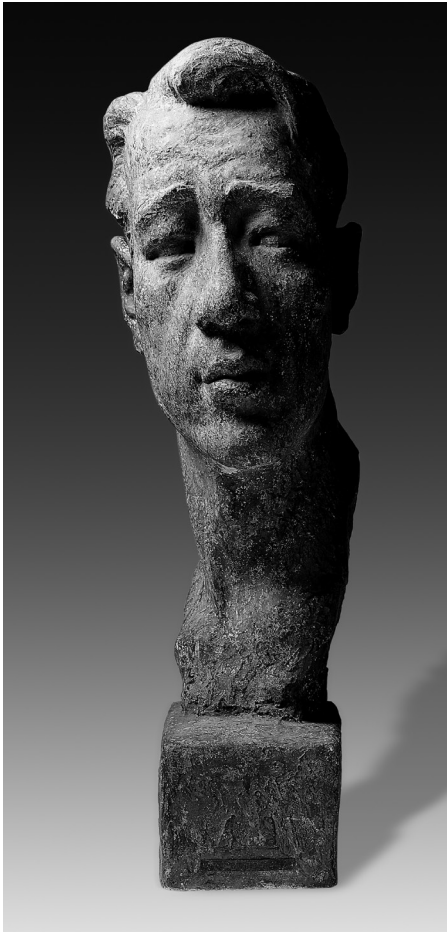


圖5 (左圖) 楊英風, 展望, 1951, 銅, 54×17×26cm

圖片來源: 財團法人楊英風藝術教育基金會提供

圖6 (右圖) 楊英風, 六根清淨, 1955, 銅, 61×12.5×15cm

圖片來源: 財團法人楊英風藝術教育基金會提供



圖 7 楊英風，哲人，1959，銅，
82×23×15cm

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供



圖 8 楊英風，悠然，1956，銅，26×33×10cm

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供



圖9 穹谷迴音，1956，銅，
81×26×19cm

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供

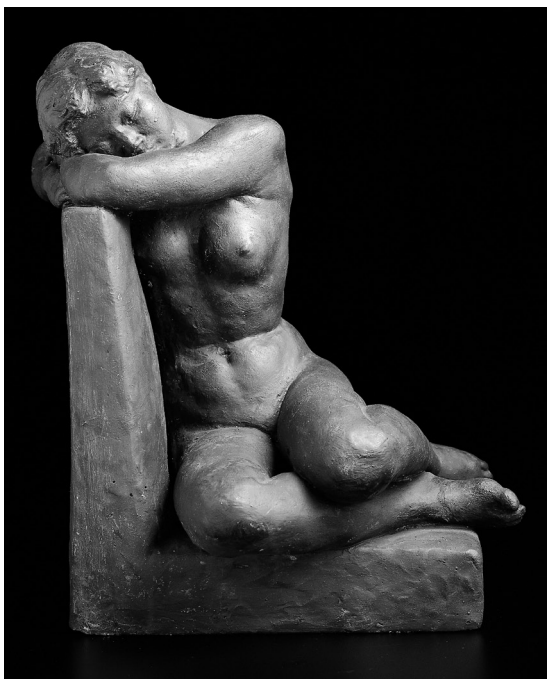


圖10 楊英風，小憩，1956，
銅，31×23×19cm

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供

圖 11 楊英風，裸女（另名二度創作），1958，銅，
80×23×18cm
英風藝術教育基金會提供

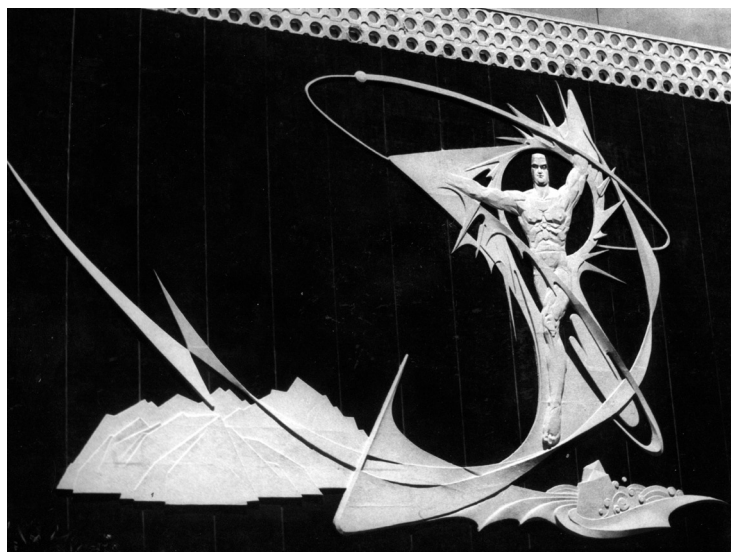


圖 12 楊英風，自強不息，1961，水泥，800×1300cm
圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供

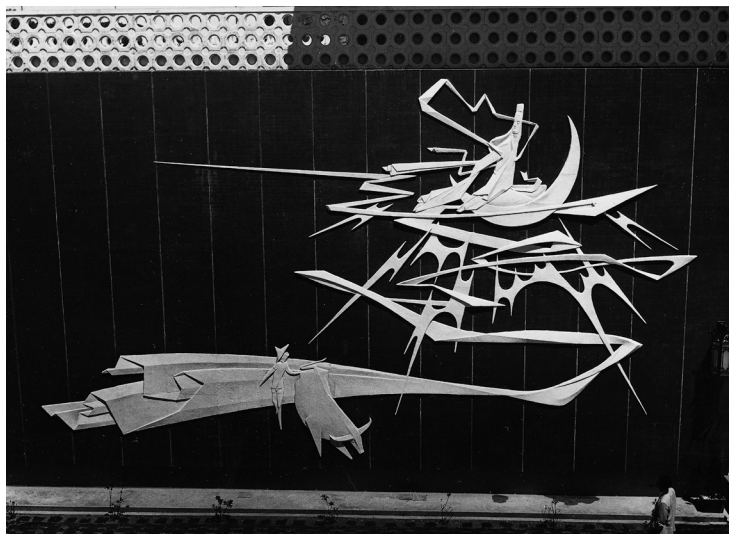


圖 13 楊英風，怡然自樂，1961，水泥，800×1300cm
圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供



圖 14 楊英風，大地春回，1974，玻璃纖維，尺寸未詳
圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供



圖 15 (左圖) 楊英風，梅花鹿，
1962，水泥，134×73×73cm
圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供

圖 16 (下圖) 楊英風，運行不息，
1962，銅，115×87×17cm
圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供



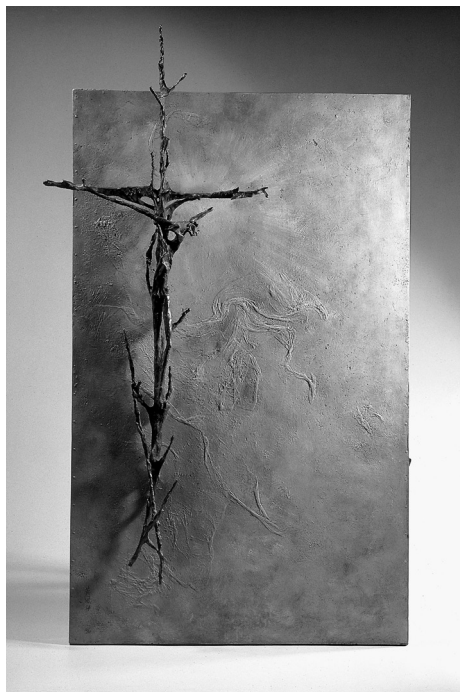


圖 17 (上圖) 楊英風，耶穌受難圖，
1964，銅、油畫，116×61×14cm

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供

圖 18 (右圖) 楊英風，耶穌復活，
1965，銅，80×35×25cm

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供

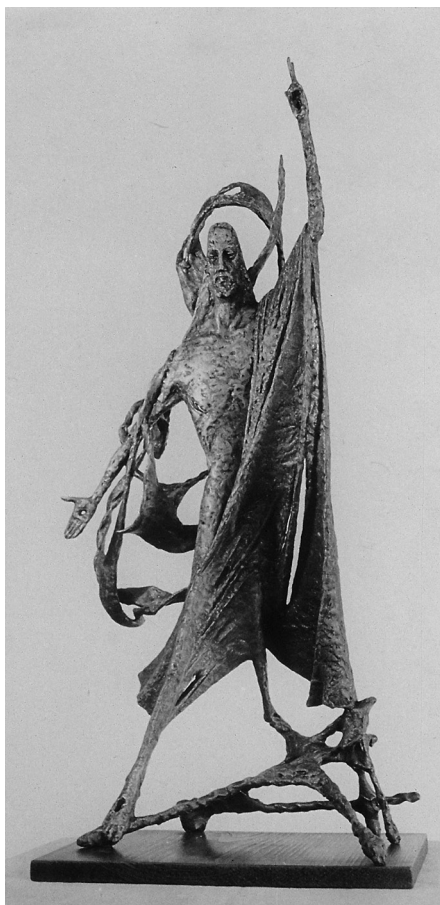




圖 19 楊英風，夢之塔，1969，銅， $91 \times 12.5 \times 23.5$ cm

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供



圖 20 (右上圖) 楊英風，太魯閣峽谷，1973，銅， $38.5 \times 140 \times 84.5$ cm

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供



圖 21 楊英風，水袖，1969，銅， $52 \times 47 \times 21$ cm

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供

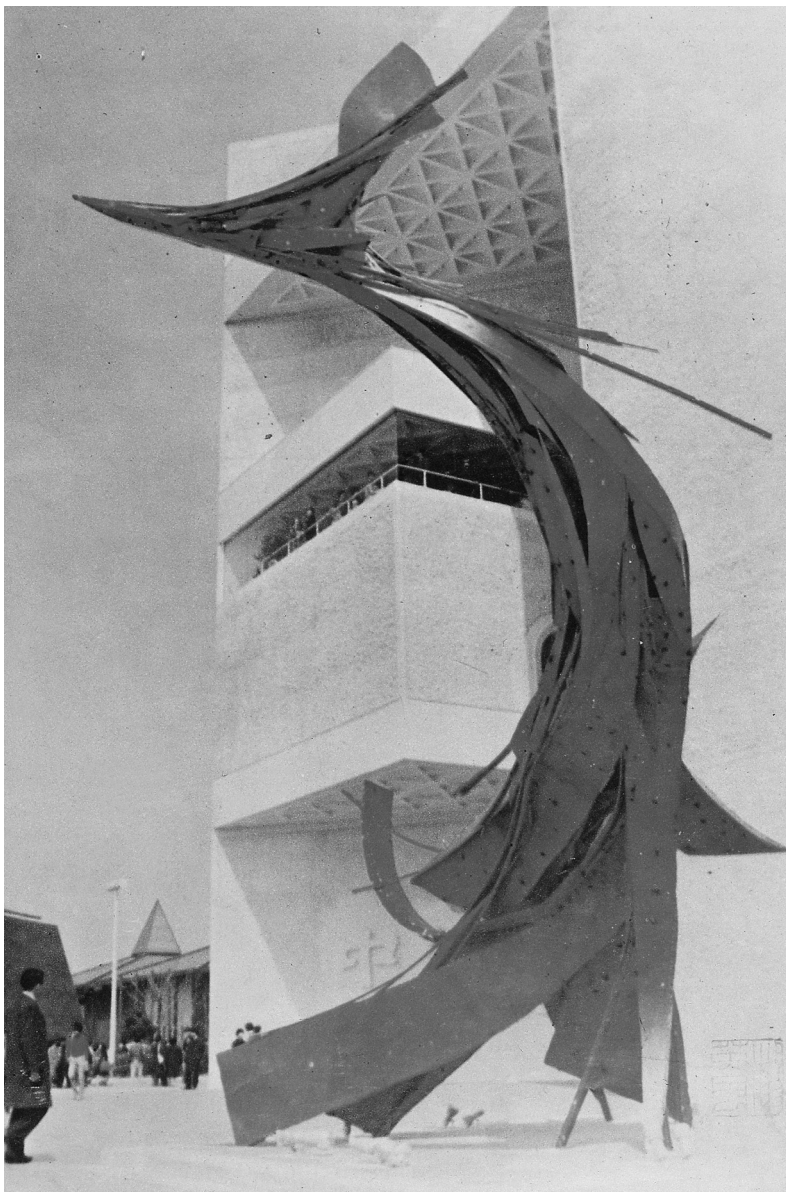


圖 22 楊英風，鳳凰來儀，1970，銅、鐵，700×900×600cm

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供



圖23 楊英風，造山運動，銅，
27×24×30cm，1974

圖片來源：財團法人楊英風藝術
教育基金會提供



圖24 楊英風，南山晨曦，1976，銅，40×69×27.5cm

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供



圖 25 (左圖) 楊英風，乾坤，
1975，銅，尺寸未詳

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供

圖 26 (下圖) 楊英風，太極 (一)，
1972，銅，50.5×52×47.5cm

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供





圖 27 楊英風，太極（一），
1996，銅，202×275×150cm
圖片來源：財團法人楊英風藝
術教育基金會提供



圖 28 楊英風，東西門，1973，不鏽鋼，480×700×550cm
圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供

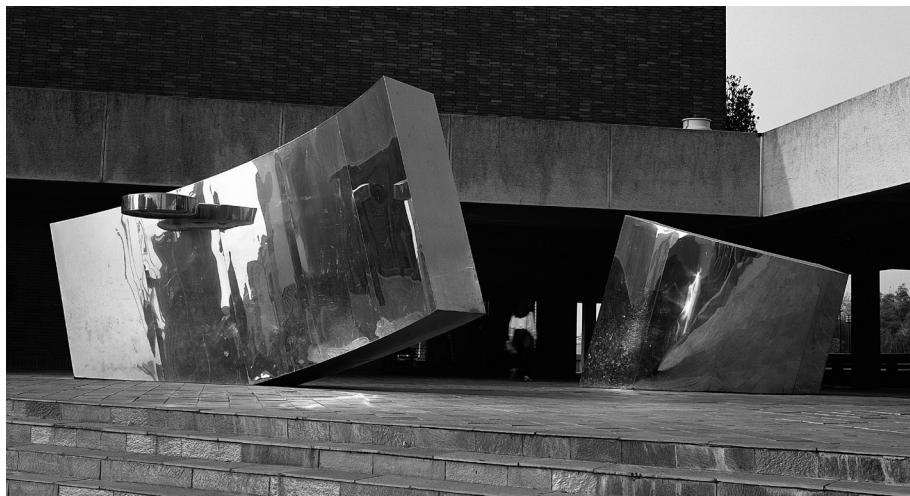


圖 29 楊英風，分合隨緣，1983，不鏽鋼，490×660×240cm

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供



圖 30 楊英風，銀河之旅，1985，不鏽鋼，135×70×50cm

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供



圖 31 楊英風，日曜，1986，不鏽鋼，82×68×50cm

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供



圖 32 楊英風，月華，1986，不鏽鋼，75×65×55cm

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供



圖 33 楊英風，常新，1990，
不鏽鋼，47×26×14cm
圖片來源：財團法人楊英風藝
術教育基金會提供



圖 34 楊英風，鳳凌霄漢，1990，不鏽鋼，580×580×320cm
圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供



圖 35 楊英風，龍嘯太虛，1991，不鏽鋼，112×112×80cm

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供



圖 36 楊英風，和風，1993，不鏽鋼，37×21×21cm

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供

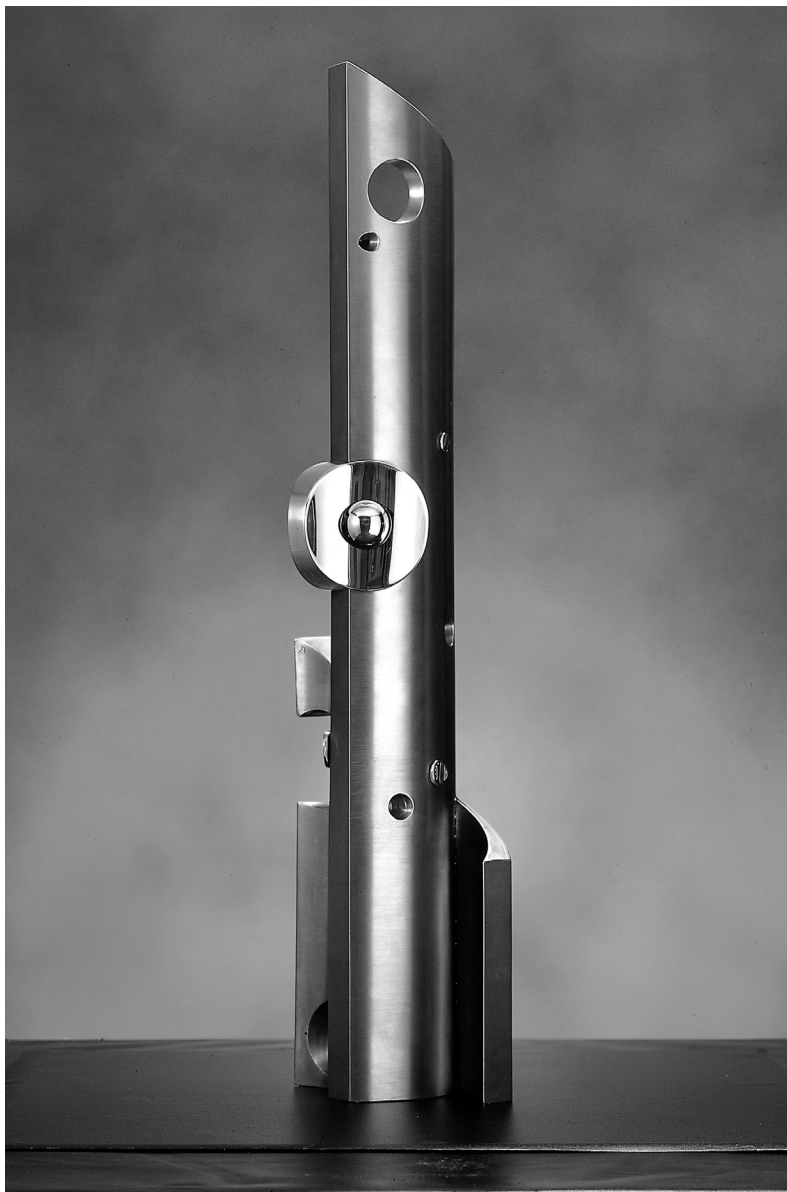


圖 37 楊英風，玄通太虛，1993，鈦合金、不鏽鋼，100×20×20cm
圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供



圖 38 楊英風，協力擎天，1997，木、銅、不鏽鋼，2200×6000×1600cm
圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供



圖 39 楊英風，孺慕之球，1986，鋼筋混凝土、石，1290×800×800cm
圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供

參考書目

(一) 中文專書

- 《台北市第九屆美術展覽會美術講座》，台北：台北市政府教育局，1980.10。
- 《師院藝術系第一屆畢業錄》，台北：台灣師範學院，1952。
- 《景觀與人生》，台北：遠流出版社，1976.4.20。
- 《楊英風全集》第4卷，台北：藝術家出版社，2006.10。
- 《楊英風全集》第13卷，台北：藝術家出版社，2008.4。
- 《楊英風全集》第14卷，台北：藝術家出版社，2008.12。
- 《楊英風全集》第16卷，台北：藝術家出版社，2008.11。
- 《楊英風全集》第21卷，台北：藝術家出版社，2008.4。
- 《楊英風全集》第22卷，台北：藝術家出版社，2009.10。
- 楚戈（袁德星），《龍史》，台北：作者自印，2009.2。
- 楊英風，《牛角掛書》，台北：楊英風美術館，1992.1.8。
- 楊英風，《楊英風不鏽鋼景觀雕塑選輯 1969-1986》，台北：楊英風事務所，1986.9。
- 楊英風，《龍鳳涅槃——楊英風景觀雕塑資料剪輯》，台北：葉氏勤益文化基金會，1991.7.26。
- 楊英風美術館，《楊英風景觀雕塑選輯》。
- 蕭瓊瑞，《大律希音：陳庭詩紀念展》，台北：台北市立美術館，2002.10。
- 蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣的發展（1945-

1990)》，台北：東大圖書公司，1991.11。

蕭瓊瑞，《楊英風》，台北：香柏樹文化科技公司，2009.11。

(二) 中文期刊

夏鼎，〈中國雕塑的延展〉，《幼獅》第 11 卷第 3 期，台北：幼獅出版社，1960.3.1。

楊英風，〈沈思於一石〉，《松青》第 5 期，台北：台北市老人休閒育樂協會，1989.9.9。

楊英風，〈從突破裡回歸——論雕塑與環境必然性的配合〉，《淡江建築》第 4 期，台北：淡江學院建築系，1972.7。

楊英風，〈孺慕之球〉，《台灣建築徵信》第 387 期，台北：台北建築徵信雜誌社，1982.7.20。

(三) 報紙

陳長華，〈她的身體，啓發了六〇年代的台灣美術〉，《聯合報》（台北），1991.6.10。

楊英風，〈鳳凰的故事〉，《聯合報》（台北），1986.6.29。

楊英風，《中央日報》（台北），1959.11.16。