

藝術的代價—— 蒲添生戰後初期的
政治性銅像與國家贊助者

The Price of Art Creation——
The Three Political Bronze Statues by Pu
Tien-Sheng and His National Patrons in
the Initial Episode of Post-war Period of
Taiwan

陳譽仁 | CHEN, Yu-Jen

藝評人
Critic

摘要

目前關於雕塑家蒲添生的文章大多從藝術上的個人主義來探討藝術家本人的創作天份與成就，另一方面卻掩飾了藝術家在戰後臺灣所面對的現實困境。相對於這樣的觀點，本文試圖從對反的觀點出發，將蒲添生置於政治與經濟脈落中，探討其戰後初期的三座政治性銅像：〈蔣中正戎裝像〉、〈孫中山銅像〉以及〈鄭成功銅像〉。這些銅像都是由官方所委託。以〈蔣中正戎裝像〉為例，政府官員不僅監督製作過程，更決定作品的美感標準，甚至威脅要將藝術家送去坐牢，以保證銅像的開幕儀式能夠如期進行。官方同時也為銅像製作與藝術家的生活費募款。例如〈孫中山銅像〉的費用很大的部分是透過對民眾或基層官僚募款而來，而募款手法經常是以隱性施壓的方式進行，而募款成果往往有助於為政體提供貌似民主的民意支持。然而，在經濟狀況不好的時候，蒲添生僅能接受官方的經濟補助，並在藝術上宣稱自己是為了所謂的人民服務。最後，官方也管制藝術家的作品形象，在蒲添生製作〈鄭成功銅像〉前，鄭成功的形象正被激烈地爭論中，這些爭論不是單純的學術問題，同時也加進了政治意識形態意義的施與——先是「光復」，後是「反攻」——而藝術家只能服從爭論後的結果。蒲添生必須與霸權協商，而妥協通常是重要的賭注。然而到了解嚴後，圍繞在他周遭的論述往往過份地強調藝術家個人，卻略去了藝術家的政治性投注。這樣的結果也忽略了一個現代或當代台灣美術史中的重要問題，即藝術家在這樣的時代裡，妥協的道德界線在哪裡，個人的社會責任，界線又在哪裡。

關鍵詞：蒲添生、戰後初期、政治性銅像、蔣中正、孫中山、鄭成功

Abstract

Studies on Taiwanese sculptor Pu Tien-Sheng have not yet escaped from the perspective of artistic individualism, which glorified the talent and achievement of the artist, but at the cost of concealing the real predicament of artists lived in the post-war period of Taiwan. In opposition to this viewpoint, this article tries to discuss Pu Tien-sheng's three bronze statues in the initial episode of post-war period: *Chiang Kai-shek* in military uniform, *Sun Yat-sen*, and *Koxinga* within a political and economic context. Those statues were commissioned by official institutions. In *Chiang Kai-shek* sculpture's case, government officials supervised the making of the work, determined its aesthetic criteria, even threatening to put the artist into jail, in order to make the sculpture's inaugural on schedule. The official powers also raised money for the cost of bronze statues and artist's living. The expenditure of *Sun Yat-sen* Sculpture heavily depend on the raised money by illegal means of exert latently pressure on basic functionary and people. Those fundraising activities in turn formed a democracy fiction of people's supporting the regime of official powers. However, in an era of economical crisis, Pu Tien-Sheng can only received financial support from official powers, and made claim of his artistic idea of making art for the nation's people in authority's favor. Finally, the official authorities also control artwork's image, before the making of *Koxinga* bronze statue, the image of *Koxinga* had raised a hectic dispute in late 1940's and early 1950's, the debates was not only a pure academic discuss, but also stamped by the

political ideology with the slogan of “guang fu” (Taiwan Restoration) and “fan gong” (Recover the Mainland China), which the sculptor must obey in his work's form. Pu Tien-Sheng had to negotiate with the political hegemony, and compromise is an important stake. However, when the martial law period of Taiwan ended in 1986, the discourses about him always glorify his talent and his idea of “art for art's sake,” and in contrary concealing the political involvement of the artist. It also omits an important issue in modern or contemporary Taiwanese art, about where the moral line of an artist's compromise is and where the one of personal social responsible is in such an involvement.

Keywords: Pu Tien-Sheng, The Initial Episode of Post-War Period, Political Bronze Statues, Chiang Kai-shek, Sun Yat-Sen, Koxinga

前言

1941 年蒲添生乘坐船回到臺灣，結束他在日本的留學生涯。十年前，他獨自乘船來到日本，一開始先在川端畫學校準備考試，隔年順利地進入帝國美術學校的日本畫科。後來蒲添生決定轉向雕塑，重新考入同校的雕塑科，並在 1934 年進入朝倉文夫門下，開始八年的學藝生涯。1941 年太平洋戰爭後期，由於東京飽受轟炸，臺灣相對安穩，蒲添生在家人的催促下回到臺灣，從此開始了他另一段人生。

目前關於蒲添生的研究大多集中在藝術家的生平與藝術成就上。2005 年蒲宜君的〈蒲添生「運動系列」人體雕塑研究〉是第一本以蒲添生為主題的專論論文，作者是蒲添生的孫女。論文主題是蒲添生 1988 年的運動系列作品，不過相較於過去片段的新聞報導與期刊論文，蒲宜君得益於第一手資料的掌握，對於蒲添生早期的生平有著較為詳細的描述。¹

除了論文以外，蒲宜君在論文也提到她與其他家族成員正在整理蒲添生生平的文獻。後來在 2006 年，他們將整理的成果發表成三大冊的《蒲添生資料集》，並隨後增補了第四與第五冊。² 文獻整理的工作繁雜瑣細，相較於楊英風基金會能夠動員較多人手來編輯《楊英風全集》，蒲氏家族幾以個人力量，能得到這樣的成果相當不容易。後來出版於 2009 年，由蕭瓊瑞所撰寫的《神韻·自信·蒲添生》大體也是以這幾本資料集為中心，加上大量的家屬訪談，首次全面性地敘述蒲

1 蒲宜君，〈蒲添生「運動系列」雕塑研究〉，（臺北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文，2005），頁 25-61。

2 蒲添生著；蒲宜君、蒲浩明、蒲浩志等合編，《蒲添生資料集》，第 1 冊至第 3 冊（臺北市：著者，2006）；第 4 冊至第 5 冊（臺北市：著者，2009-2010）。

添生的生平。³

這幾本著作增加了許多關於蒲添生的生平細節，同時也更正了過去一些錯誤。以戰後初期來說，蒲添生爲了製作政治人物的紀念銅像，在當時缺乏鑄銅技術人材的情況下，曾經拜託長官公署留用一位日本技師。這位技師過去經常被稱爲「賀田」，後來因爲整理出當時官方的留用令而正名爲「和田喜代助」。⁴新整理的文獻也補充了過去對蒲添生的認識。顏娟英曾經於 1997 年發表〈戰後初期臺灣美術的反省與幻滅〉，討論戰後初期臺灣文化界如何透過許壽裳等人大量接受魯迅的思想，並以此作爲社會批判的立足點。爲了印證魯迅思想在 1940 年代是當時知識分子的普遍思潮，顏娟英舉出的例子裡包括了蒲添生於 1947 年的第二屆全省美術展覽會（1947.10.24～11.2，臺北市中山堂）中展出的雕塑作品〈靜思〉（圖 1）——實際上就是魯迅像。⁵然而受限於文章發表的時間，該文作者並不知道早於 1939 年蒲添生就已製作過魯迅雕像，並於第十三回朝倉雕塑塾展覽會中展出。⁶

這兩本著作對於蒲添生在戰後初期製作的三座政治性銅像：〈蔣中正戎裝像〉、〈孫中山銅像〉與〈鄭成功銅像〉，皆提供了較過去更爲全面的資料，其中包括了製作過程的照片記錄、藝術家的書信以及剪報等。不過這些研究也有同樣的問題，或許是因爲無法迴避與藝術家家屬之間的人際考量，這些著作的焦點幾乎完全集中在蒲添生個人與其作品的關係上，不但事先預設蒲添生是一名「藝術家」，而且

3 蕭瓊瑞，《神韻·自在·蒲添生》（臺北市：雄獅美術出版社，2009）。

4 蕭瓊瑞，《神韻·自在·蒲添生》，前引書，頁 80。

5 顏娟英，〈戰後初期臺灣美術的反省與幻滅〉，收入張炎憲、陳美蓉、楊雅慧編，《二二八事件研究論文集》（臺北市：吳三連文教基金會，1998），頁 79-92。蒲添生的〈靜思〉詳見同書頁 79-80。

6 蕭瓊瑞，《神韻·自在·蒲添生》，前引書，頁 76-78。

是「偉大的藝術家」，例如蒲宜君的論文前言即表示：

本論文為臺灣第一本關於蒲添生之學位論文，因此盼能做到以下二點：一為「立論」，即以作品討論蒲添生之創作定位與藝術價值。一為「存史」，即系統歸納保存生平之相關資料。⁷

在這本論文裡，不僅「藝術家」的身分是被給定的，而且能夠說明「藝術價值」的脈絡依據幾乎都來自於「藝術家」個人的敘述與文字，甚至在論文附錄的部分還從過去的報刊雜誌中節錄出「蒲添生語錄」。如此「藝術家」與「藝術價值」彼此循環解釋，而其他用來對照比較的美術史材料也多只是爲了佐證蒲添生是個偉大藝術家。⁸

類似的問題也見於蕭瓊瑞的《神韻·自信·蒲添生》，由於強調蒲添生是「臺灣史上第一位最具專業能力也是作品最多的人像雕塑家。」書中對作品的形式分析幾乎都歸結到「藝術家」的創作巧思上，對於創作過程中的現實情境卻很少仔細地評估其意義。例如在討論到蒲添生不肯爲蔣中正戎裝像加上軍帽時：「儘管許多人仍認爲既然身著戎裝，就應該戴上帽子，不過據說蔣介石本人看了，倒是讚美這頭像雕得十分神似，才平息了大家的爭議。」在這段引文內容裡，能夠決定銅像外貌的是藝術家嗎？孫中山銅像「表現孫氏一生推動民主思潮、到處奔走呼籲的貢獻」這樣的意義對照著推動戒嚴的國民政府，

7 蒲宜君，〈蒲添生「運動系列」雕塑研究〉，前引論文，2005，頁 7。

8 「蒲添生語錄」詳見蒲宜君，〈蒲添生「運動系列」雕塑研究〉，前引書，頁 165-177。

9 以上引文詳見蕭瓊瑞，《神韻·自在·蒲添生》（臺北市：雄獅美術出版社，2009），「臺灣史上第一位最具專業能力也是作品最多的人像雕塑家。」詳見頁 55、關於蔣中正銅像的引文詳見頁 46、孫中山銅像的引文見頁 43、鄭成功銅像見頁 52。

又代表著什麼？此外鄭成功銅像又是什麼時候變成「復臺的民族英雄」？⁹

這些看似常識性的敘述都需要嚴格地檢視，而這些研究都過快地將所謂的「藝術品」單純當成藝術家個人意志下的產物。他們忽略了藝術作品——尤其是紀念性銅像的意義——是不可能只由藝術家來決定，更忽略了在戰後初期，藝術創作所面臨的各種現實權力關係。

政治性銅像的形成必須重新置回其政治經濟的脈絡來觀察。建造銅像需要花費許多金錢，在戰後這類銅像的贊助者不只來自於官方機構撥款，也來自官方向民眾募得的款項。這類公共募捐的目的不只是因為官方資金不足，民間募款的性質也在政治上為紀念銅像的象徵，虛構出類似於全民擁戴之類的合法性基礎。

就紀念銅像本身而言，從製作完成到揭幕，乃至於後來的使用，紀念性銅像的委託從一開始就著眼於在公共空間中宣傳政治意識型態。僅僅是藝術家個人是不可能決定哪些人物該被紀念，該被製作成銅像的。政治性銅像背後涉及到複雜的政治經濟脈絡，不僅決定了畫家的現實生活，事實上也決定了藝術創作的意義與價值。也唯有從這些脈絡出發，再回過頭來評估所謂的「藝術家」或「藝術價值」，才能夠揭示出這些作品在特定時空下的歷史定位。以下，本文也將嘗試以這樣對立於過去風格分析式的研究角度來討論蒲添生在戰後初期的政治性銅像。

一、蔣中正戎裝像：官方委託與紀念性銅像

1945 年國民政府接收臺灣後，國民黨便委託蒲添生製作蔣中正與孫中山銅像，其中以蔣中正戎裝像最先製作完成。它不僅是臺灣第一

座由新政權委託的銅像，過程中也凸顯出官方不僅是以金錢贊助銅像製作，同時也決定銅像的紀念性意義，而藝術家在這樣的關係裡很少有決定權。

關於蔣中正戎裝像的委託，據說 1945 年國民黨在接收臺灣時，首先是由本省籍金融家陳烱建議為蔣中正與孫中山建立銅像。後來在嘉義接收歡迎大會上，陳儀向接收人員張邦傑中將提起建銅像一事，張邦傑便拜託當時也參加會議的陳澄波協助尋找合適的藝術家。¹⁰

陳澄波在終戰後熱烈地歡迎接收臺灣的國民政府，當時他向陳邦傑推薦了蒲添生協助製作銅像。陳澄波是蒲添生在公學校的導師，後來變成他的岳父。1938 年蒲添生從日本回到臺灣時接受嘉義木材商人蘇友讓的委託，為他製作胸像。胸像完成後，蘇友讓請陳澄波評鑑胸像，陳澄波看了以後大為讚賞，後來就將女兒許配給蒲添生。¹¹

國民黨在 1945 年 12 月 13 日的黨部會議裡，討論成立「國父暨主席銅像籌建委員會」。¹²到了 1946 年 1 月，該委員會初步決定蔣中正與孫中山兩座銅像必須於同年 5 月 5 日舉行揭幕。¹³後來這兩座銅像的進度因種種政治與經濟因素落後，其中蔣中正戎裝像於 1946 年 12 月 25 日揭幕，而孫中山銅像則一直延到 1949 年才在中山堂前公開舉行儀式。

蒲添生接受委託後馬上面臨許多製作上的困難。銅像製作過程複雜，除了塑造外還需要翻銅。戰後臺灣在日本人撤離後缺乏相關的銅

10 應大偉著，〈臺灣第一位巨幅雕塑家《蒲添生》〉，《臺灣人檔案之一：浮沉半世的影像與回憶》（臺北市：創意力出版社，1995），頁 39。

11 蕭瓊瑞，〈神韻·自在·蒲添生〉，前引書，頁 27-28。

12 不著撰者，〈黨部商議民國成立紀念辦法，籌建國父及主席銅像〉，《民報》，第二版，1945 年 12 月 14 日。

13 不著撰者，〈國父銅像，蒲節日除幕〉，《民報》，第二版，1946 年 1 月 28 日。

鑄技術人才，蒲添生只好利用製作蔣中正銅像的機會，向長官公署要求留用原本在總督府當技師的和田喜代助，兩人共同進行鑄銅。其次是人物形象，蒲添生本人並未見過蔣中正，當時據說他只依據五張照片來製作銅像，資訊極為缺乏（圖2）。¹⁴

除了這些困難以外，蒲添生還要與時間賽跑，從1945年年底接受委託到隔年5月5日揭幕，蒲添生只有約半年的時間來製作一個他未曾見過，也無法使其成為模特兒的大人物，最後當然是不得不延期。

銅像籌建委員會知道銅像無法如期完成後，於1946年4月19日開會討論銅像延期的處置，當時蒲添生也有列席，處境顯然相當狼狽。在《行政長官公署檔案》裡，會議最後決議石膏模型必須在5月30日完成送委員會審查，通過的話銅像要在6月30日完成。不僅如此，為了掌控製作進度，製作期間委員們得以隨時前往工作室監督，如果最後還不能如期完成的話「扣押承辦人法辦。」¹⁵

在蔣中正銅像無法如期完成的情況下，籌備會議同時決定在5月5日先以慶祝「革命政府成立」與「國民政府還都」為名義，為這兩座銅像的臺座舉辦奠基典禮。¹⁶當時蔣中正銅像臺座設在長官公署前的馬路圓環（現在的監察院前，臺北市中山北路與忠孝東路路口）。孫中山銅像的臺座則建在臺北新公園噴水池前，後來地點幾經更動變成現在的中山堂前。到了5月5日，當天早上國民黨在省黨部舉行慶祝

14 栗澍、王之樵採訪，〈為名人塑像留影：林靖娟不死，銅像活了！〉，《時報周刊》（臺北市：時報周刊社，1992.6.7），頁123。

15 「籌建國父暨主席銅像」，《行政長官公署檔案》，19460511-19460514，檔案號碼00312920004010。（http://163.29.208.22:8080/adminShowImage/connect_img.php?s=222400350025&e=3）

16 不著撰者，〈國父主席銅像舉行奠基典禮〉，《民報》，第二版，1946年5月4日；〈紀念革命政府成立〉，《民報》，第二版，1946年5月6日。

大會，之後由當時的國民黨主委李翼中主持，先到臺北新公園為孫中山銅像奠基，再到長官公署前的蔣中正銅像臺座前，同樣舉行儀式。

奠基儀式過後，從5月23日至25日期間，當時為臺北市市長的游彌堅、國民黨黨部主委李翼中、李紫貴隨同報社記者以及柯遠芬將軍分別到蒲添生工作室去「參觀」製作中的作品。¹⁷或許在這個時候，蒲添生被質疑不應讓蔣中正身著軍服卻又沒有戴軍帽，甚至威脅要槍斃蒲添生。當時蒲添生並未屈服，據說後來蔣中正也順從了蒲氏的想法，銅像的形象才確定下來。

然而到了6月底時，開幕儀式卻因為嚴重的通貨膨脹再度延遲，使游彌堅不得不以臺北市政府的名義進行募款。¹⁸經過幾個月的製作與募款，蔣中正戎裝像最後選在12月25日揭幕，當天是所謂的「民族復興節」。

（一）銅像製作中的權力關係

在蔣中正戎裝像的委託過程裡，從指派、奠基、監督、募款到揭幕，處處都可以看見官方權力持續介入。從法辦藝術家到槍斃藝術家，這些事件都顯示出官方不僅握有藝術家的生殺大權，也顯示出銅像的審查者並不是美術展裡的審查員，而是接近權力核心的政治人物。他們真正關心的是銅像能否代表人物的政治影響力，以及周邊儀式能否順利進行。在這樣的關係中，銅像不只是個人的創作，也是官方儀式中的一個環節，其中官方對藝術家的宰制關係也十分清楚明確。

不過，在蔣中正戎裝像的製作過程裡，蒲添生曾經拒絕官方的要

17 〈蔣主席像模製就，本日招待新聞界參觀〉，《民報》，第二版，1946年5月24日；〈黨政軍要人，參觀國父銅像〉，《民報》第二版，1946年5月25日。

18 〈國父及主席銅像，經費不足盼一般捐？〉，《民報》第二版，1946年06月28日。

求，維持戎裝像不戴軍帽的形象，這個事件後來被當成是藝術自由戰勝政治的例證。然而這種看法不僅忽略掉銅像最後的裁決者是蔣中正，也忽略掉從一開始要求銅像戴軍帽，到後來戲劇性的轉折，顯示出在官方組織中，圍繞在銅像周邊的意見乃是層層往上傳遞，在揣測上意的狀況下也往往會造成前後不一致的結果。

位於這樣的官僚體系頂點，蔣中正本人是否關心這些當時普遍被當成政治諂媚用的銅像，或是重視蒲添生與他的創作，其實值得存疑。在蒲添生與蔣中正的傳聞中，有一個版本是蔣中正對銅像十分滿意，一度想要登門拜訪蒲添生。然而這是什麼時候的事呢？從時間點來看，如果是在銅像開幕前，蔣中正不太可能特地為此從中國來到臺灣，如果是在1949年以後，距離銅像揭幕也已經過了二年多，同樣不合情理。¹⁹ 蔣中正首次造訪臺灣是在1946年的10月，當時距離銅像揭幕還有二個月，他與宋美齡遊臺灣的行程包括了參觀第一屆全省美術展覽會（1946.10.21～1946.10.31，臺北中山堂）。據說蔣中正在會場中勾選了幾件作品，其中包括了陳澄波的〈製材工廠〉。當時他既未拜訪蒲添生，對他的省展作品〈林茂生先生〉、〈游市長像〉似乎也未留下特別的印象。不但如此，蔣中正甚至在26日離臺後，隨即發布命令表示禁止鑄造銅像為他祝壽，類似的禁令在後來也經常發布。²⁰

另一個說法彼此矛盾，與藝術家對抗權勢有關的例子，是後來蒲

19 據說蔣中正表示「蒲添生沒見過我，怎麼可以做得那麼像？」，詳見栗澍、王之樵採訪，〈為名人塑像留影林靖娟不死，銅像活了！〉，《時報周刊》（臺北市：時報周刊社，1992.6.7）；關於蔣中正打算造訪蒲添生的消息「待銅像完成後，據說蔣介石出乎意料，十分滿意，一度想登門拜訪，但因附近違章建築錯落，為安全顧慮起見遂放棄。」詳見王月華，〈臺灣雕塑界的拓荒老將——蒲添生〉，《藝術貴族》80期（臺北市：藝術貴族雜誌發行，1995），頁108。

添生製作的吳稚暉銅像。這座銅像於1964年3月25日在今天的敦化南路圓環揭幕，銅像揭幕後據說蔣中正不喜歡銅像呈現出吳稚暉駝背的原樣（圖3），但在蒲添生堅持不修改的情況下，銅像很快地被拆毀撤下，換成由陳一帆製作的直挺版本。²¹（圖4）

然而在1995年的訪談裡，蒲添生對於吳稚暉銅像卻有不同的說法。據他所述，蔣中正一開始就指定由他製作銅像，蒲添生形容製作這座銅像在與官方溝通上十分費神，如同「過五關，斬六將」一般，其中藝術家再度展現不畏權勢的非凡勇氣：

蒲添生談到這段往事仍然記憶猶新。為了小心起見，蔣中正總統要蒲添生先做一個「見本」給他看，看了之後嫌這尊約十五公分高的樣品太小了，於是蒲添生又做了一尊大一點的，這回先總統雖然覺得很像，可是卻有些「龜龜」的，也就是駝背，不好。此時，蒲添生堅持藝術家追求真善美的理念，不肯妥協，「因為我見過吳稚暉，他本來就是有點龜龜的」蒲添生堅持不改，最後蔣中正總統也只能依著蒲添生的意思做。²²

如果蔣中正看過駝背吳稚暉的小尊樣品，依著蒲添生的意思作，何以後來會反悔拆毀銅像呢？這段記述與實際狀況不符，卻有著與蔣中正戎裝像銅像同樣的敘事結構——在故事中，藝術家都為了藝術創

20 中央社電，〈主席再告全國同胞 嚴戒鋪張慶祝壽辰〉，《臺灣新生報》，第二版，1946年10月30日。

21 蕭瓊瑞，〈神韻·自在·蒲添生〉，前引書，頁96-109。

22 李德珍，〈塑盡世間眾生相〉，收入臺灣五十編輯小組編，《一枝草一點露：臺灣五十的故事》，第1冊（臺中市：臺灣省政府新聞處，1995），頁111。

作勇於對抗官方的要求。然而更重要的或許是故事背後隱含的權力結構，當藝術家把被領袖欽點製作當成榮耀，以及把「過五關，斬六將」當成某種辛苦獲得的藝術功績時，背後不只隱含著官方主導著藝術價值，藝術家本人顯然也傾向認同官方的權力。

即使這樣的故事實際上為真，也不妨想想，面對著臣民鑄造自己的銅像，最好的政治舉止是什麼？那當然是保持謙遜，不要對禮物品頭論足，以免讓自己看起來很在乎，或看起來更像一個獨裁者。換言之，蔣中正對蒲添生的認可與其說是一種對藝術的「屈服」，不如說是一種策略性的「屈尊」（strategies of condescension）。²³意即在權力關係中位居高位的人刻意順從地位低的人，以獲取諸如「公正」、「無私」等道德資本。蔣中正非常善於利用這樣的策略：在生日前夕特別下令「嚴戒各地祝壽鋪張」、生日當天到偏僻的地方避壽，藉以營造出某種謙沖自牧的人格，以及全民擁戴的形象。²⁴

這些策略，實際上更多是掩飾其間不平等的權力關係。在「尊重藝術」的表象底下是對藝術家身分的宰制。例如在官方的委託書裡，蒲添生並非是聲譽卓越的「藝術家」，而是「銅像承造人」²⁵、「塑像技師」²⁶、「鑄像技師」。²⁷這意味著，大官們不僅單純地贊助藝術家，也能以象徵權力控制藝術家的身分，使藝術家屈服在他們的政治而非藝術判斷之下。

23 Pierre Bourdieu. 'Social Space and Symbolic Power,' *In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology*. Cambridge: Polity Press, 1990, p. 217.

24 關於戰後為蔣中正「祝壽」與「避壽」，詳見周俊宇，〈塑造黨國之民——中華民國國定節日的歷史考察〉，（政治大學臺灣史研究所碩士論文，2007）。

25 「國父暨主席銅像籌備委員會第三次常務委員會會議紀錄函送案」，《行政長官公署檔案》，1946.5.11-1946.5.14，典藏號碼：00312920004010。（<http://ds2.th.gov.tw/ds3/app003/list3.php?ID1=00312920004010>）

比起決定國家大事，比起決定臣民的生死，銅像對蔣中正能有多重要？然而對蔣中正而言可能是例行公事中的決定，對雕塑家而言卻意義非凡。受惠於領袖欽點，過程中還能使點壞表現藝術家個性，像這種故事能夠吸引人，其中的關鍵當然是委託者位高權重，最終也暴露出藝術家的創作是如何地依賴權勢而生。

然而蒲添生必須在乎這些達官貴人的評價。正如他說過「人家覺得好就會介紹給別人，就這樣愈來愈多人找我做。」這些評價也是他尋求事業發展時，不得不接受的現實。²⁸蒲添生甚至也要從這些人身上尋求藝術上的認同，解嚴後蒲添生雖然極力以「政治歸政治，藝術歸藝術」來解釋自己的紀念像創作。然而他無意間也以肯定政治人物的藝術修養來解釋他所得到的評價。前述 1995 年的訪談裡，當訪問者問及蒲添生印象最深刻的人時：

他毫不猶豫地說：「蔣介石」。「他是個懂美術的人，而且也尊重藝術。」蒲添生認為對一個一般人眼中的武將來說，這點很不容易。而且以吳稚暉的例子來說，蔣介石尊重藝術家所堅持的理念，這也是令蒲添生佩服之處。²⁹

26 「主席銅像揭幕典禮延期日期及原因報告案」，《行政長官公署檔案》，1946.4.4-1946.4.4，典藏號碼 00312920004007。（<http://ds2.th.gov.tw/ds3/app003/list3.php?ID1=00312920004007>）

27 「主席銅像落成典禮日期通知案」，《行政長官公署檔案》，1946.2.21-1946.2.25，典藏號碼 00312920004006。（<http://ds2.th.gov.tw/ds3/app003/list3.php?ID1=00312920004006>）

28 李德珍，〈塑盡世間眾生相〉，收入臺灣五十編輯小組編，《一枝草一點露：臺灣五十的故事》，第 1 冊（臺中市：臺灣省政府新聞處，1995），頁 110。

29 李德珍，〈塑盡世間眾生相〉，收入臺灣五十編輯小組編，《一枝草一點露：臺灣五十的故事》，第 1 冊（臺中市：臺灣省政府新聞處，1995），頁 117-118。

這些藝術家的晚期說法正好顯示出在過去的歷史脈絡裡，藝術無法脫離政治。在其中，藝術的價值絕非來自於對權勢的反抗，相反地，在這樣的權力關係裡，在藝術受到權力的委託、監督、審查以及評價中，像蒲添生這樣的藝術家或許仍然能夠創作出形式優美的作品，但是卻註定不能無傷於藝術的靈魂。

（二）銅像的政治性與藝術性

藝術家無法決定紀念性銅像的題材，也無法決定誰應該被紀念。透過官方的儀式，銅像的紀念性意義具現的是宣傳政治意識型態的功能，即使藝術家所創造的銅像外貌也必須附驥於這樣的功能之下。這些官方儀式之所以能夠授與銅像紀念性，其力量來自於統合其他方面的社會宰制力，彼此相輔相成。例如我們不妨退一步去思考這些紀念性銅像：何以那個眯眼微笑的光頭以及另一個留著鬍子、前額頭髮稀少的人像，能夠受到那麼多人的頂禮膜拜？不正是因為他們不斷地出現在課本、宣傳標語、紀念節日與紀念建築，換言之，不斷地出現在我們生活裡，不斷地教誨我們，這些銅像才得以在我們對它們的凝視裡，形成某種象徵意義。相反地，如果我們把蔣中正銅像拿掉，在馬路圓環上放一座羅馬時期暴君尼祿的銅像，結果或許就會當成藝術品來鑑賞，只是一尊像貌「威嚴」的銅像，談不上威脅感，也不會有藝術家被槍斃。

在戒嚴時期，銅像象徵著權力整體的社會宰制力，只要周邊的儀式仍舊持續，就代表建立銅像的權勢影響力仍然存在，甚至銅像的主角死去也無妨。在政治權力完全掌控社會的情況下，鑄造統治者銅像的好處顯而易見，從 1946 年的蔣中正戎裝像後，鑄造蔣中正銅像的消

息就持續不輟，特別是在每年接近蔣中正生日時，臺灣各地方政府就開始主動興建蔣中正銅像以示祝壽，而製作數量的高峰則出現在 1976 年蔣中正過世以後。

這些銅像與其說是藝術品，不如說是一種政治籌碼，是與權力締結關係與交好的手段，即使無法立刻獲得回報，也是一種具有遠景，符合現實考量的長期投資。這些銅像也是獲取不法暴利的手段，銅像所費不貲，自然引起地方政經人士覬覦，「藝術」不過是哄抬價格的藉口。1966 年臺南發生市議員王鎮基藉鑄造孫中山銅像之名，吩咐鐵工廠開假收據，並附帶說明「鑄像是藝術品，應有專門工廠監製，以免脫線變形。」³⁰ 這類地方人士強銷銅像謀利的狀況在當時並非特例，當時筆名何凡，為《聯合報》主筆的夏承楹在專欄評論此事時，提到他曾在一個鄉下國校，看到校長室裡擺滿了各種硬賣來的孫中山與蔣中正的銅像，並以王鎮基為例指出其為「千萬民代弊案的典型」：

先是選一個堂皇正大的題目（紀念國父百年誕辰），然後勾結商人（許以不費事的賺四成利），劫持官府（親持估價單奔走，並以「無關人員」身分硬出席議價），以達成做「無本的生意」的目的。³¹

政治與經濟上的雙重利益跨越了政治信徒與非信徒，在戰後生產

30 假收據詳見〈南市興建銅像舞弊案 市議員王基鎮被地檢處起訴〉，《中央日報》，第三版，1967 年 1 月 17 日；〈鑄造銅像涉嫌舞弊 臺南市一議員被地檢處收押〉，《中央日報》，第三版，1966 年 12 月 23 日；本報訊，〈鑄造銅像從中牟利 臺南市市議員 王基鎮被判刑〉，《中央日報》，第三版，1967 年 2 月 28 日。

31 何凡（夏承楹），〈玻璃墊上吃銅像案〉，《聯合報》，第七版，1967 年 3 月 1 日。

出數以萬計的紀念性銅像。在這之中，包括蒲添生在內的銅像鑄造者，不論他們有無真實的政治信仰，無論他們在藝術上享有多高的聲譽，他們製作的銅像，確實有助於威權營造領袖受到擁戴的表象，為政權擦脂抹粉。

解嚴後關於蒲添生的研究文獻，過份地強調藝術家個人的藝術成就，卻完全忽略掉所謂這樣的藝術成就依賴的是對於政治權力的認可，也忽略掉真正的藝術成就必須建立在公共領域裡、整體藝術與政治的爭鬥之中。賦予銅像的政治性詮釋的霸權是如此地強大全面，如果有所謂的藝術性詮釋，必須訴諸於藝術整體在公共領域中的話語權。這樣話語權必須依靠藝術社群去爭取，不可能僅僅是一個得了幾個外國大獎的藝術家所能成就的。

認可政治權力可以保障生活，卻不是一個可以全贏的遊戲，因為政治價值往往隨著態勢而轉變。以軍事力量控制臺灣，蔣中正戎裝的形象代表著國民政府對於戰後初期的臺灣，也是對於二二八的回應。然而在後來的戒嚴時期裡，這座銅像很快地變成過時的形式，它的人物姿勢在後來其他人的作品中被大量沿用，但是在反攻大陸的政治口號式微下，原本軍事意味濃厚的軍服改換成較為日常的正式服裝，為蔣中正的多次連任提供虛構的民意表象（圖5）。另一方面隨著1960年代經濟復甦，位在交通要道上的圓環與銅像開始被當成阻塞交通的路障。在幾次調整交通動線成效不彰後，蔣中正戎裝像於1966年8月遷到現在的敦化北路與八德路口，最後於1990年代後期被拆除。³²（圖

32 蔣中正戎裝像原本預定遷移到臺北國際機場（松山機場）前噴水池的預定地。後來又決定於1966年8月遷到現在的敦化與忠孝東路交接處，並於1968年8月14日再度舉行揭幕典禮，詳見中央社臺北六日電，〈敦化路口總統銅像十四日揭幕〉，《聯合報》，第二版，1968年8月7日。

6) 顯示出1940年代以來形式化的政治主張讓位給現代社會對於速率的實際需求。

這些變化到了1980年代，隨著政治上的反偶像運動興起，支持這類紀念性銅像的政治經濟變得不再受歡迎。時至今日，這類擺置在重要公共空間節點，用以彰顯國族主義的銅像，幾乎很難不引起爭議。在政治效果不敷成本的狀況下，這類的委託案如今多只能在非常特定的群體中進行。

銅像再也不能代表任何貌似普世的價值與標準，而這一點或許一直都是紀念性銅像背後的真理。而在1980年代風起雲湧的黨外政治運動裡，蔣中正戎裝像也見識到藝術意識在公共領域的抬頭。1982年《雄獅美術》雜誌製作了「雕塑與環境專輯」，其中一場座談會可說是臺灣公共藝術初始的重要討論。專輯中一篇由李再鈐撰寫的文章裡，在比較希臘雕塑時指出「……我們恰好和希臘人相反，是『人』的神格化，把先聖和前賢——英雄、義士、聖女、先烈、黨老、文人、學生全數推向一處神秘不測的陰森世界裡，以玄異乖謬的方法供奉著。」³³他批評紀念性銅像不夠生活化，而在期刊上被他作為例子的圖版即是蒲添生的蔣中正戎裝像。這是蔣中正戎裝像第一次進入藝術當中，卻已然成為落後過時的象徵了。

二、孫中山銅像的建立：紀念性與公共性的認可

蔣中正戎裝像揭幕四個月後，二二八事變爆發了。在事變中，陳

33 李再鈐，〈歷史的昭告與現代的啟示：談雕塑與環境的過去和現在〉，《雄獅美術》134期（臺北市：雄獅美術出版社，1982.4），頁72-80。

澄波在嘉義水上機場被國府軍槍殺，死前留下一封遺書拜託蒲添生照顧家人。蒲添生在陳澄波被逮捕時曾請託陳儀的乾兒子蔡繼昆說情，但是未能及時救下陳澄波，而蒲添生本人據說因為工作室外面掛上國父、總統銅像製作廠的牌子而得以倖免於難。³⁴

不過，蒲添生在二二八事件裡失去的不只是他的岳父陳澄波。二二八事件時，陳炯被臺北警察局刑警大隊帶走，羅織「陰謀叛亂首要」罪名逕行處死。來臺接收的少將陳邦傑因為與陳儀不合而被轉調到福建，最後到了上海不再回來臺灣。³⁵ 陳儀先是被免職，之後又被任命為浙江省主席。1949年他看到國民黨在國共內戰中節節敗退，意圖投靠共產黨被揭發，最後被押解回臺灣，於1950年6月在馬場町被槍決。

這些都是當初聘請蒲氏鑄造蔣中正戎裝像的相關黨政人脈，他們都沒有因為參與蔣中正銅像的製作而倖免於難，而由二二八牽動著國民黨內部的人事巨變，連帶也拖延了孫中山銅像官方儀式的進度。

據說蒲添生在蔣中正戎裝像揭幕後開始製作孫中山銅像（圖7）。在製作前他四處搜集與孫中山有關的資料。³⁶ 在1941年離開日本前夕，朝倉文夫曾經交給他十幾張孫中山照片（圖8），後來蒲添生又透過關係拿到南京中山陵，由朗度斯基（Paul Maximilien Landowski, 1875～1961）在南京中山陵製作的孫中山大理石坐像照片（圖9）。為了製作銅像，蒲添生參加孫中山之子孫科的演講，並且坐在第一排以便近距離觀察演講者，此外他也透過游彌堅認識陳以益，由他提供

34 王月華，〈走過二二八那段驚嚇的歲月——蒲添生是臺灣政治人物塑像的先驅〉，《典藏藝術雜誌》，84期（臺北市：典藏藝術雜誌社，1995.4），頁136-139。

35 關於陳邦傑，詳見米果，《朝顏時光》（臺北市：皇冠出版社，2008）。

36 張力耕，〈國父銅像塑鑄始末〉，《中央日報》，第五版，1949年10月1日。

孫中山於1914年11月18日在日本神戶高等女學校演講後的照片。³⁷

二二八事件發生時，蒲添生仍在製作孫中山銅像，事件過後他被軍方逼迫，搬出原來的工作室，遷移到中山北路的另一個狹小的住處。孫中山銅像仍留在原地，仍然不足以稱為紀念像，後來官方曾幾次試著進行開幕事宜，都因種種因素而延宕。例如1947年6月16日委員會決定在隔年元旦揭幕，卻因為經費不足而取消。1948年2月省政府試圖將銅像遷到新公園運動公園旁，定3月12日揭幕，但是因為工程浩大而作罷。最後，蒲添生在1948年5月將銅像從大正町二條通搬到鄭州街矮小的住處，等待公開的時機。³⁸

孫中山銅像最後能夠重見天日，其實也與前面的蔣中正戎裝像有關。1949年8月，一名由山東逃難來臺的鐵匠劉世潤捐了五千萬舊臺幣給中央日報社，希望政府能夠用這筆捐款來修復蔣中正戎裝像。他寫信給《中央日報》，表示自己從新竹來臺北「面謁」蔣中正戎裝像時，看見「銅像年久失修，總裁銅像兩眼角雨水飛塵太失觀瞻，似損威儀，皆由於脫落油色所致，局部生鏽，似舊衣補綴，無形中給世潤一個無限的難受。」³⁹

劉世潤原籍松江省，在哈爾濱以鐵匠為業，戰前經歷了日本佔領東北以及戰後蘇聯強奪工廠與物資的戰禍。後來，劉世潤到瀋陽當了六個月的警衛兵，因為表現良好，受蔣中正親頒賞金，令他一直對領袖的賞識感佩在心。劉世潤在共軍包圍瀋陽時捐錢救濟東北流亡學生，瀋陽失守以後，他來到臺灣，在新竹開了一間煤炭鋪，後來積極參與

37 蒲浩明，〈封面故事：臺灣「第一座國父銅像」的故事〉，《國立國父紀念館館刊》，25期（臺北市：國立國父紀念館，2010.5.14）。

38 張力耕，〈國父銅像塑鑄始末〉，《中央日報》，第五版，1949年10月1日。

39 本報訊，〈劉世潤君捐款 修飾總裁銅像〉，《中央日報》，第三版，1949年8月4日。

各種愛國募款。這些活動讓他傾家蕩產，不過他也以異常熱情怪異的募款方式博得「民族孝子」的渾號以及不小的政治影響力。⁴⁰

劉世潤捐款的消息見報後，北市隨後委託蒲添生「修飾」蔣中正戎裝像，蒲添生在官方的指示下「磨去銅銹、著古銅色藥料」，讓世俗銅像變得跟神像一樣能夠永保常新。⁴¹當時中央日報主編張力耕趁著銅像新聞效應還在，順勢在報上撰文呼籲大眾贊助蒲添生，讓孫中山銅像能夠順利豎立。

劉世潤聽到孫中山銅像的消息後，馬上第一個捐錢，隔日游彌堅向記者宣稱他已計畫募款。⁴²募款從8月開始，到10月10日還持續進行時，孫中山銅像終於在當天進行揭幕儀式，距離1946年5月5日奠基儀式，不僅已經過了三年，地點也變更了。

(一) 民衆募款的政治性

孫中山銅像得以重新公開，很大的因素是官方向大眾募款，用以維持蒲添生的製作費與生活費之故。這類募款大多沒有詳細的收支狀況，當初「國父暨主席銅像籌建委員會」成立時，兩座銅像的經費是由「本市黨員熱心捐助」，募得金額不明，後來委員會在2月時又向臺灣銀行暫借15萬。⁴³前面提過蔣中正戎裝像後來開始對外募款，這

40 本報訊，〈總裁仁德感召義士誠愛為國 劉世潤捐款救濟青年 艱苦經商節儲千萬血汗錢 樹人為國支助東北苦學生〉，《中央日報》，第四版，1949年7月11日。劉世潤參與募款的消息詳見本報訊，〈君莫笑我愛國狂 救濟遺族應解囊 劉世潤昨設靈 披麻戴孝募捐〉，《中央日報》，第四版，1950年2月6日。

41 本報訊，〈臺北市府撥款 修飾總裁銅像 五天以內就可以完成〉，《中央日報》，第五版，1949年9月23日。

42 本報訊，〈為樹立國父銅像 游市長發動捐款 讀劉世潤君首捐千元 銅像改建中山堂前〉，《中央日報》，第五版，1949年9月30日。

43 「主席銅像落成典禮日期通知案」，《行政長官公署檔案》，1946.2.21-1946.2.25，典藏

次募款金額同樣不明，最後根據《民報》報導，僅知道蔣中正戎裝像「花費百餘萬臺幣」。⁴⁴這百餘萬元中據說蒲添生花掉61萬，生活費6萬。⁴⁵將這兩筆款項相減，剩下30幾萬不知去向。

不僅缺乏透明化的收支，募捐性質也不單純。在銅像委員會為戎裝像對外募款不久，當時剛離開臺灣的蔣中正特別在10月29日，他自己的生日前夕，下令「嚴戒各地祝壽鋪張」，其中特別指出這類黨員募款的性質：

乃近聞各地仍有建置銅像，咸以慶壽為名，而興修建築，並有規定公務人員，每人各出一日所得，以充費用等情事，機踵封建殘餘之惡習，實非今日時代所應有，尤大違中正平日倡導節約康潔與檢賴自愛之夙志，無疑陷中正於不義。⁴⁶

這類強迫或半強迫性的募款當時被稱為「攤派」，即將一筆經費藉由權力關係向下遞衍、指派底下的行政或民間團體分擔。國民政府在大陸時雖然嚴令禁止攤派，但是結果只是讓「攤派」兩個字從官方用語中消失，剩下「勸募」兩個字。

號碼00312920004006。(http://ds2.th.gov.tw/ds3/app003/list3.php?ID1=00312920004006)

44 〈蔣主席銅像，本月二十五日舉行開幕典禮〉，《民報》，第三版，1946年12月3日。

45 募款消息詳見不著撰者，〈國父及主席銅像，經費不足盼一般捐？〉，《民報》，第二版，1946年6月28日。揭幕消息詳見〈蔣主席銅像揭幕，擬定廿五日良辰〉，《民報》，第三版，1946年12月24日；〈省黨部擬記者招待〉，《民報》，第三版，1946年12月23日；〈蔣主席銅像揭幕，昨各界於公署前舉典禮〉，《民報》，第三版，1946年12月26日；〈蔣主席銅像揭幕，擬定廿五日良辰〉，《民報》，第三版，1946年12月24日；不著撰者，〈蔣主席銅像揭幕〉，《民報》，第三版，1946年12月24日；〈下午往觀〉，《民報》，第三版，1946年12月25日；〈主席銅像今揭露，國父主席銅像籌建會，昨日舉行記者招待會〉，《民報》，第三版，1946年12月25日。

46 〈蔣主席馳電全國，嚴戒各地祝壽鋪張〉，《民報》，第二版，1946年10月30日。

戰後初期的臺灣也可以見到類似的活動，例如在 1947 年，長官公署耐人尋味地發布命令禁止地方攤派。⁴⁷ 在羅承宗的論文中也舉出如「一元獻機運動」、「救濟大陸災胞運動」等官方假借民間團體進行的募款活動。

這些募捐活動不僅會訴諸國家暴力，也會運用宣傳或是權力關係來進行潛在的施壓。在作家季季研究國劇名伶顧正秋的著作裡提到 1950 年的「勸募愛國公債」其實是所謂的「攤派」。⁴⁸ 當時顧正秋被指定認購一萬二千，報紙上甚至調侃當時為「反共抗俄烈士遺族救濟金」四處下跪勸募的劉世潤應該到顧氏家門前跪，而顧正秋迫於輿論與官員的壓力，不情願地捐了這筆募款。

攤派難以杜絕的表面原因是因為法令不全。當時進行捐募活動的法令依據為「統一捐募運動辦法」。⁴⁹ 條文中明確指出各種潛在性的施壓。例如其中第五條：

經募人應受左列限制：一、長官不得向僚屬勸募。二、管理人不得向被管理人勸募。三、學校當局不得向學生勸募。⁵⁰

然而該法令在戒嚴時期不僅形同具文，也並未約束政府單位透過如婦聯會等官方色彩濃厚的民間機構進行募款。⁵¹ 以蒲添生製作的孫

47 「嚴禁地方攤派捐款補充辦法五項」，《行政長官公署檔案》，1947.2.2，典藏編號：00301100008049。

48 詳見季季著，《奇緣此生顧正秋》（臺北市：時報文化，2007）。

49 羅承宗，「臺灣公部門捐募法制度之研究」，輔仁大學法律學研究所博士，2009，頁 125-135。

50 「統一捐募運動辦法」，轉引自羅承宗，「臺灣公部門捐募法制度之研究」，前引書，頁 293-295。

中山銅像而言，它的捐款來源幾乎都是來自於公家單位。前面曾提到臺北市長游彌堅表示已著手募款「不僅本人十二分贊同，全市府同仁均紛紛響應捐獻。」⁵² 之後不久，中央日報社就陸續收到許多來自臺北市府內的單位寄款，也有部分來自於軍方部隊。⁵³

這些「募款」毫不遮掩地在政府機關內進行，類似的事例在蒲添生後來製作的鄭成功銅像中也可以看見，而這些募得的錢，最後當然就是蒲添生的製作費與生活費。⁵⁴ 這類種軟硬兼施的募款手法在當時是普遍的現象，官方當然也心知肚明，在揭幕典禮這類公開演講的場合中，也會「特意」撇清捐款與政府的關連。孫中山銅像在 1949 年 10 月 10 日揭幕。典禮由陳儀主持，進行到臺大校長的傅斯年致詞：

這次 國父〔筆者按：即孫中山，戒嚴時期的文書在提及孫中山或蔣中正時多會空一格以示尊敬〕銅像的筹建，並不是政府發動而是台灣全體同胞自動捐獻的，可見同胞們，對 國父崇

51 羅承宗，「臺灣公部門捐募法制度之研究」，前引書，頁 182-187。

52 本報訊，〈為樹立國父銅像 游市長發動捐款 讀劉世潤君首捐千元 銅像改建中山堂前〉，《中央日報》，第五版，1949 年 9 月 30 日。

53 劉世潤捐款詳見張力耕，〈樹立國父銅像 劉世潤首先響應〉，《中央日報》，第五版，1949 年 9 月 30 日。本報訊，〈國父銅像揭幕典禮 國慶日陳兼主席親主持 樹像捐款逾二千六百元〉，《中央日報》，第五版，1949 年 10 月 5 日。臺北市政府下的捐款單位包括了民政局、教育局、衛生院、工務局、稅捐稽征處等。

54 1954 年鄭成功銅像決定委由蒲添生製作後。1955 年臺南市籌鑄總統銅像與鄭成功銅像委員會在 5 月 14 日於市府開會時，決議募款二十萬作為鑄像經費，並由市黨部、市議會、市商會等單位負責勸募事項。「鄭成功銅像籌款辦法，經籌建建商金額預定二十萬元，勸募計劃學校生四萬元，人民團體五萬元，金融界及地方紳士各二萬元，民營廠場一萬元，黨部八、〇〇〇元，另發動一人一元擴大樂捐運動，以一、〇〇、〇〇〇元為目標，並設勸募輔導小組，於六月一日至七月應所竣。」見本報臺南二十一日電，〈鑄造英雄像 募款廿萬元 南市設勸募小組〉，《聯合報》，第五版，1955 年 5 月 22 日。

拜的熱誠。⁵⁵

傅斯年致詞完後是當時的臺北市長游彌堅，據《新生報》記者所述：

他強調全台北七百二十萬同胞對擁護主義，愛國家的熱誠，他說在此時此地，國父銅像的鑄建，足以表示一般民眾徹底反共愛國，擁護政府的決心，意義是十分重大的。⁵⁶

傅斯年與游彌堅的致詞自然是昧於事實，但是有誰能夠提出異議呢？揭幕儀式本身是一種政治性的產物，其中生產出的修辭基本上只是證明它具有代表「人民」發言的合法性，而在當時支持這種合法性的實力並非來自於民眾的選票，而來自於對軍警等國家暴力的掌握。攤派之所以難以杜絕，最根本的原因就是在威權之下，在自由意志被扭曲的宰制關係裡，即使是真誠的善行，也不免因為符合官方的期待而難以自清。

在〈孫中山銅像〉的事例裡，也可以看見官方如何在募款的虛像上為自己的國王裹上「全民擁戴」的新衣。這是一種最典型的政治性表述（political representation），這種由官方儀式建構出來的表述，使得紀念銅像化為全民獻給獨裁者的「禮物」，而獨裁者也樂於順勢發揮，藉著諸如禁止鑄造銅像與生日當天避壽，來表達對於這份禮物應有的謙辭，兩者互相唱和，構成了極權臺灣的民主政治虛像。

55 〈國父銅像揭幕 陳長官親自主持並致詞 最勉實現遺教努力反共〉，《新生報》，第五版，1949年10月11日。

56 同前註。

正如〈蔣中正戎裝像〉一般，蒲添生戰後初期的紀念像無法與這樣的遊戲切割。他既需要官方的肯定，也需要錢，更有甚者，他無法如一般的工匠一樣，單純聽從官方指示交差了事。他必須聽從官方對作品藝術性的指導，而在這個「人民」由官方掌控的政治性表述下，接受贊助的蒲添生唯一能做的似乎只有強調自己對藝術的真誠值得這筆交易，不枉大眾不管情不情願所捐出來的錢。

這正是〈孫中山銅像〉所發生的事。在開幕典禮結束後，張力耕特別在報紙上介紹蒲添生。在報導裡提到蒲添生在早期如何以純藝術為依歸，最後又如何發覺這樣是「把自己的理想禁錮在高不可攀的象牙之塔裏」：

後來他發覺自己路線走錯了，一個藝術家也應該為追求永恆的真理而奮鬥。藝術是屬於大眾的，於是他發誓由象牙之塔走向街頭，在日本的末後幾年，他已不再為裸體女神而浪費生命了，像「海民」一尊塑像，即為描寫日本北海道終年生活在驚濤駭浪中的漁民。回到台灣，五年來，他就從不曾彫塑一個女神像。

57

〈海民〉（圖 10）雖然是以漁民為題材，但基本上和所謂的「女神像」一樣，都是在學院裡創作的作品。當時蒲添生是以工作室的同學為模特兒，請他擺出姿勢來進行製作，後來該作品於 1940 年入選了「紀元二千六百年奉祝美術展覽會」（1940.10.1 ~ 10.22、11.3 ~

57 張力耕，〈國父暨總裁銅像彫塑者 青年藝術家蒲添生〉，《中央日報》，第五版，1949年10月2日。

11.24)。⁵⁸ 作為〈海民〉的男子右手握住長棍、左手插腰，身體重心似乎遊移在右腳與棍子上。在看似日常的動作裡，身體的平衡是由各部位彼此相扣依恃而成，表現出微妙動態。

然而該作品呈現的豐富形式主義在前引文中全然被忽略，取而代之的是貌似回歸人民的藝術題材與理念。這樣的「人民」當然不會只是蒲添生個人的想像，而同樣也是政治表述下的產物，張力耕在同一篇報導裡繼續寫道蒲添生告訴張力耕在日本求學時，「雖然他的腳從未踏上祖國的土地，可是他並沒有忘記他是漢族後裔，中華兒女。」也因此為蔣中正與孫中山造像乃是「略表愛國和尊敬國父總裁的誠摯。」。

蒲添生後來當然沒有放棄創作所謂的「女神像」，而這些現在看起來頗為怪異的言論或許是受限於當時的特殊歷史環境，不過即使從政治手腕的角度來看，〈孫中山銅像〉也最能凸顯出在這樣的「人民」表述底下，蒲添生個人的見解如何被壓抑。

即使到了今天，蒲添生的〈孫中山銅像〉呈現出不同於我們所習見的面貌。這座銅像目前仍然佇立在臺北中山堂前廣場左前方。銅像底座製於日治時期，原本是紀念工程師祝辰已銅像的臺座，放置在西門町附近，在 1948 年左右被搬至現址。〈孫中山銅像〉人物為站立姿勢，身上穿著西式服裝，右手放在口袋，左手握著紙卷。蒲添生仔細地營造臉部的細節，孫中山眼神向前方望去，嘴巴緊閉，臉頰下部微微地鼓起，表現出一種略為緊繃的神情。這樣的神情與體態形成微微的對比，孫中山雙腿微開，左腳微微向前，人體重心穩固；左手放在口袋裡，另一手則是適度地握著紙卷，擺出略為放鬆的樣子。

58 蕭瓊瑞，《神韻·自在·蒲添生》，前引書，頁 28-30。

蒲添生的銅像主角是 1924 年應邀至日本神戶高等女學校演講的孫中山。自信輕鬆的姿態下略為緊繃的表情，以及未打開的紙卷，表現的是孫中山正準備向他的觀眾演講〈大亞細亞主義〉。當時他身著西式服裝，以西化知識分子的身分面對著大眾講述亞洲的未來。是這樣的風采與衣著風格，使蒲添生的孫中山銅像，不同於後來常見，穿著「中山裝」的民族風形象。

蒲添生在選定題材後，以陳澄波的兒子陳重光為服裝模特兒進行泥塑，他選擇以西式知識分子形象在神戶演講的孫中山形象，動機耐人尋味。這是個經過挑選的形象，在他為孫中山銅像所收集的參考資料裡，無論是朝倉文夫給他的照片，或是朗度斯基的作品照片，孫中山身上穿的幾乎都是中式服裝，多少具有異國情調的想法。陳以益給蒲添生的孫中山照片攝於孫中山於神戶演講過後，很可能是蒲添生的題材靈感來源，但是從照片目前狀況難以判斷服裝型式。

神戶演講的歷史意義更為有趣，當時美國在同年通過了「排日移民法案」，禁止日本以及亞洲各國人民入籍，在亞洲國家間引發喧然大波。⁵⁹ 在這樣的時代背景裡，孫中山在演講中強調要聯合亞洲國家，以仁義道德對抗歐美帝國主義，另一方面也呼籲日本國民在日本的發展上必須選擇王道而非霸道。這樣的意義，對比於終戰後必須大量依賴美援的國民政府，它既未看出其中政治不正確之處，事實上，也未看出其中隱含著一種溫和漸進的政治潛力。

國民政府唯一關心的不是從神戶演講回到中國，在隔年過世的孫中山，而是與他過世同一年出現的「國父」封號。他們之所以未能注

59 關於孫中山的〈大亞細亞主義〉演講與「排日移民法案」的關係，詳見桑兵，〈排日移民法案與孫中山的大亞洲主義演講〉，收於中國社會科學院近代史研究所編，《紀念孫中山誕辰 140 周年國際學術研討會論文集》（北京：社會科學文獻出版社，2009）。

意到神戶演講的歷史意義，也是因為他們壟斷孫中山銅像的詮釋權，過分自大所致：孫中山銅像於 10 月 10 日國慶日揭幕，僅管他在辛亥革命中是個遲到的賓客，在死後仍被高舉為民族英雄。

然而對於蒲添生、對於剛脫離日本帝國的臺灣人，要接受一個完全陌生的政治偶像談何容易。在這之中，蒲添生或許順著自己習慣的意象，選擇了一個中國與日本共有的人物形象與歷史場景。這樣的孫中山如此地親和，當時國民政府卻未看出其中所具有的巨大可能性。在狹隘的民族主義下，國民政府就在眼下錯失了孫中山銅像政治正確的用法，而這樣的短視正與戰後遽然下令禁止日語一般，為日後的臺灣帶來無限的浩劫，也為這個世界戒嚴最長的民主共和國揭開了序幕。

這樣的短見仍然延續至今，不同的是舊有的政治勢力已經無法壟斷詮釋權。在 1949 年的開幕儀式裡，大多數人均認知到孫中山銅像的主題，也曉得左手拿的是演講稿。然而在 2008 年 10 月 9 日，臺北市文化局舉辦了「臺北市中山堂國父銅像設立 60 週年紀念活動暨史料影像展」，在典禮中邀請了國民黨黨史館主任邵銘煌致詞，他同時也是「孫中山紀念圖書館文教基金會」執行長，以下引文為蒲浩明轉述：

主任同時也是上台致詞前就先自嘲一番，他說非常不可思議，自己來來回回經過中山堂廣場這麼多次，竟然不知道有個如此重要而且特別的國父銅像。當他仔細端詳後，發現處處可見蒲添生先生的用心，判斷這尊銅像頭部呈現的是孫中山先生晚年的相貌，內著西裝是 1912 年開國初期的款式，外著大衣是開國後祭明孝陵時才有的裝扮，手放褲袋的優雅姿態是 1916 曾於上海哈同花園時的留影，至於左手上拿的類似講稿，蒲添生先生塑像的原意是三民主義講稿，他認為可能是建國大綱。⁶⁰

這樣的論述具有某種傲慢，它虛示著戒嚴時期以政治強行代言藝術的權力位置。這類民族主義的詮釋在今天大可不予理會，然而更令人驚訝的是當蒲浩明「委婉」地指出蒲添生的原意時，結果竟是《三民主義》而非〈大亞細亞主義〉時，是否代表著後來蒲添生本人也曾經改變自己的說法呢？

無論如何，這些說法都忽略了以下的事實：中華民國的國父，孫中山的理想，無論是「自由」、無論是「平等」或是「博愛」，沒有任何一樣在極權臺灣中獲得實現。他之所以還能成為國民政府的政治精神象徵，原因即在於官方以強制的方式壟斷詮釋權，使其成為粉飾暴政的死英雄。從這個角度來看，戒嚴時期作為國府政治精神象徵的「國父孫中山」，其實是個諷刺的角色。當這樣的形象透過各種教育研究機構向大眾傳播的同時，真正能夠從孫中山或三民主義獲得好處的不是人民，而是那些樂於犧牲操守，自甘為政治工具的知識分子，而在這些人裡或許也包括了像蒲添生這樣為此屢改其口的藝術家。

三、〈鄭成功銅像〉：紀念像的形象問題

在紀念性銅像的政經脈絡裡，藝術家是被支配者，是支配者權力意志的延伸，不僅連「藝術家」這樣的稱號都不被認可，甚至連紀念的形象都不見得是由他來決定。

臺灣戰後能夠仲裁、決定紀念像形象其實不是藝術家，而是內政

60 蒲浩明，〈臺灣第一座「國父銅像」的故事〉，《國父紀念館館刊》，25 期，2010.2，頁 8-19。

部。以蔣中正與孫中山為例，1948 年內政部就曾頒布「國父遺像張掛辦法」，內容雖然是針對孫中山遺像的擺設，但是也對應著更早之前，國民黨臺北市黨部針對孫中山與蔣中立的形象所進行的規範。⁶¹ 往後許多關於紀念性人物形象的爭論，基本上也大多是由內政部決定，藝術家的意見只佔了非常小的部分，這一點在蒲添生製作的鄭成功像上最為清楚。

1955 年臺南市委託蒲添生製作一座鄭成功像，這座銅像在臺北製作了 19 個月，最後於 1957 年 5 月 25 日舉行揭幕，安置在臺南火車站前圓環裡。目前這座〈鄭成功銅像〉仍在原地，面朝向西方。（圖 11）人物留著短鬚、嘴巴緊閉，凝神望向遠方。身體小腹微收，右手握著腰帶，左手握劍。人物神情與姿態配合，表現出凝視遠方目標，身體不自覺地呈現出略為警戒的狀態。銅像主體設立在大理石的臺座上，在靠近腳邊的臺座正面有面署名蔣中立的匾額上面寫著「民族英雄鄭成功銅像」。在蒲添生在戰後初期製作的三座銅像裡，〈鄭成功銅像〉最晚完成，過程也最為複雜曲折。這段過程約可分為臺北鄭成功像與臺南鄭成功像兩個脈絡，它們各自發展，但是又彼此影響，其中的交集就是鄭成功形象的問題。

（一）鄭成功銅像的製作過程

（1）臺北鄭成功像的製作

早在 1946 年〈蔣中正銅像〉揭幕後，據傳臺北市與臺南市都曾想要請蒲添生製作〈鄭成功銅像〉。⁶² 後來或許和〈孫中山銅像〉一樣

61 〈國父遺像主席肖像製作應合規定標準，新頒申請審查辦法〉，《中央日報》，第三版，1944 年 4 月 17 日；〈國父遺像張掛辦法〉，《中央日報》，第四版，1948 年 10 月 1 日。

因為經費的問題而沒有下文。到了 1950 年，由於軍事宣傳上的需要，省參議會秘書的吳有容再次向當時的省主席吳國禎提議在臺北市火車站前建造鄭成功像，並獲得吳氏同意。⁶³

籌建〈鄭成功銅像〉的消息公開後，蒲添生就去拜訪吳國禎，當面向他表達願意製作銅像的意願。⁶⁴ 當時吳國禎表示願意協助蒲添生，不過後來銅像的製作工作反而指定給劉世潤監督。據說他也是臺北鄭成功像最初的發起人，當時他因為在街頭跪捐「反共抗俄基金」而廣為大眾所知。⁶⁵ 臺北市於 9 月組成〈鄭成功銅像〉籌備委員會，其中主任委員為省長吳國禎，副主任則是蔣經國（當時是國防部總政治部主任），這兩個人當時是彼此的政敵。

鄭像委員會聘請了廖未林、林元愼、何明績、靳皖君負責設計，設計好後曾給臺大教授方豪鑑定。後來在 1951 年初由何明績接手雕塑原模，再交由許佔山負責翻製石膏模，卻因為當時在銅像委員會擔任總務組長的吳有容過世，鑄造鄭成功銅像的計畫隨之停頓。⁶⁶

到了 1953 年，劉世潤看到計畫延宕已久，就前往拜訪基隆市市長，表示希望能將建造鄭成功像的計畫交給基隆市政府。⁶⁷ 銅像預定設置在基隆中正公園，銅像實體則利用前述鄭像委員會監製的鄭成功石膏

62 臺北市見〈蔣主席銅像，本月二十五日舉行開幕典禮〉，《民報》，第三版，1946 年 12 月 3 日。臺南市見〈紀念六秩壽辰，主席像將完成〉，《民報》，第三版，1947 年 2 月 6 日。

63 本報訊，〈建鄭成功像 吳主席贊同〉，《中央日報》，第四版，1950 年 2 月 24 日。

64 本報訊，〈為鄭成功塑像 蒲添生昨謁吳主席〉，《中央日報》，第四版，1950 年 3 月 8 日。

65 基隆訊，〈凝眸遠視大好河山 鄭成功巍峨銅像 將矗立基隆山巔〉，《聯合報》，第三版，1953 年 7 月 23 日。

66 不著撰者，〈基中正公園 將建鄭銅像 鬚鬚問題將慎考慮〉，《中央日報》，第三版，1953 年 7 月 23 日。

67 基隆訊，〈凝眸遠視大好河山 鄭成功巍峨銅像 將矗立基隆山巔〉，《聯合報》，第三版，1953 年 7 月 23 日。

像來鑄銅，最後卻受到臺南發生的爭議而中止進行。⁶⁸

(2) 臺南鄭成功的形象爭論

目前流傳的鄭成功形象大致可以分成兩種，而區別他們最大的特徵就在於鬚鬚的有無。有鬚鬚的鄭成功像以現藏於臺灣博物館的〈鄭成功畫像〉為代表，畫中鄭成功正面端坐在椅子上，符合傳統祖宗像裡，人物繪為正面照的格式。⁶⁹ 人物臉部在嘴唇上方留著兩撇小鬍子，下巴留著一小撮，身上穿著龍袍。（圖 12）這件作品據說是在鄭成功生前所繪，由他的堂兄弟鄭長收藏，因故留在臺灣而未送回中國。到了日治時期，這幅作品由鄭家子孫鄭維隆獻納給臺灣神社，後來該作品以臨摹的方式複製三份，分別給予鄭家與臺南開山神社（即延平郡王祠）保存。⁷⁰

另一類代表沒有鬚鬚的鄭成功像則是福建南安石井鄉內，由鄭成功的後代子孫所收藏的〈鄭成功夫婦像〉（圖 13），作品上最早的題跋是 1902 年。其中描繪的鄭成功沒有鬚鬚，臉部輪廓豐腴，耳垂寬長，盤腿而坐。這兩種圖像與複製品皆流傳於鄭氏子孫之間，均曾被當成祭祀的對象，流傳史與年代問題十分地複雜。⁷¹

臺南鄭成功像的爭議開始於延平郡王祠裡的鄭成功神像。祠裡的神像在日治末期被日本神官破壞，後來到了 1947 年，當時的臺南市長

68 不著撰者，〈基中正公圖 將建鄭銅像 鬚鬚問題將慎考慮〉，《中央日報》，第三版，1953 年 7 月 23 日。

69 關於中國晚明時期的祖宗像，詳見 Joan Hornby, "Chinese Ancestral Portraits: Some Late Ming and Ming Style Ancestral Paintings in Scandinavian Museums," *Bulletin of The Museum of Far Eastern Antiquities*, 70, pp. 173-271.

70 關於這件作品詳細的流傳過程，詳見廖瑾瑗，《鄭成功畫像歷史調查研究報告》（臺北市：國立臺灣博物館，2007），頁 17-31。

71 廖瑾瑗，《鄭成功畫像歷史調查研究報告》，同前註，頁 76-79。

卓高煊在重修延平郡王祠時，也順便整修祠裡的鄭成功像。⁷²

高卓煊並未恢復神像原來的樣貌。⁷³ 他先向當時鄭成功的故鄉，尚未被共產黨佔領的福建省南安縣政府索取鄭成功像，後來當地石井鄉的鄭氏宗祠主持者透過縣政府回寄一張翻拍自〈鄭成功夫婦像〉，無鬚鄭成功畫像的照片。除了這張照片外，高卓煊還找出日治時期由小早川篤四郎作於 1935 年的〈鄭成功〉（圖 14）。小早川的作品作於 1935 年，原本是他接受臺南市政府的委託，製作始政四十週年紀念博覽會中臺南歷史館內的歷史畫，鄭成功是其系列畫中的一幅。⁷⁴ 他參考了廈門曾坤厚收藏的無鬚鄭成功雕像，據說也有可能看過石井鄉的鄭成功像。⁷⁵ 它們均屬無鬚鄭成功的圖像類型，而高卓煊最後選擇以小早川篤四郎作為底本，委託雕刻師蔡心雕刻樟木神像（圖 15）。⁷⁶

無鬚鄭成功的圖象在當時各種工藝作品中並不少見，然而在臺南市文獻會成立後，這類形象開始受到更嚴厲的檢驗。該會的成立其實與臺灣省文獻會有關，二二八事件發生後，1948 年當時的省主席魏道明設立臺灣省通志館，網羅知識分子修史以安撫人心，隔年通志館改

72 汪有序，〈鄭成功的鬍子問題〉，《中央日報》，第三版，1953 年 7 月 20 日；顏興，〈鄭成功儀容今考〉，《臺南文化》，5 卷 1 期（臺南市：臺南市文獻委員會，1956），頁 2-9。

73 高卓煊修理鄭成功像的詳細經過，詳見顏興，〈鄭成功儀容今考〉，同前註，頁 2。

74 小早川篤四郎的臺灣歷史畫系列，詳見黃琪惠，〈再現與改造歷史—1935 年博覽會中的「臺灣歷史畫」〉，《臺大美術史研究集刊》20 期（臺北市：臺灣大學藝術史研究所，2006），頁 109-150。

75 汪有序，〈鄭成功的鬍子問題〉，《中央日報》，第三版，1953 年 7 月 20 日。

76 該尊神像現存臺南鄭氏家廟，目前延平郡王祠裡的鄭成功像為楊英風作於 1961 年，詳見傅朝卿、詹伯望，《圖說鄭成功與臺灣文化 國姓爺·延平郡王·開臺聖王》（臺北縣中和市：吳氏總經銷，2006），頁 24。

77 許雪姬，〈臺灣史研究三部曲：由鮮學經顯學到險學〉，《思想》16 期（臺北市：聯經出版社，2010.10）。

為臺灣省文獻會，主要工作即為撰寫《臺灣省通志》。⁷⁷臺南市文獻會前身為1951年4月創立的「臺南市史料編纂委員會」，隸屬於市政府底下的教育科，成員包括了顏興、石暘睢、莊松林等人。成立後才過一個月，省文獻會頒布準則，通令各縣市成立文獻委員會，南市史料編委會也隨後於7月改組成「臺南市文獻委員會」。⁷⁸

文獻委員會成立後，儘管內部對於鄭成功的圖像標準並無共識，鄭成功的圖像爭論開始透過官方機構約束各種視覺媒材的製作。1953年，文獻委員部分人士主張延平郡王祠的鄭成功神像應該重塑，後來該神像於1961年被移到臺南鄭氏家廟，原處則放置楊英風所製作的鄭成功像（圖16）。⁷⁹它也牽制了臺北的鄭成功石膏塑像，該石膏像也是無鬚鄭成功類型，如前所述這件石膏模型曾經過臺大教授方豪的鑑定，原本打算鑄銅後安置在臺北，後來地點改在基隆中正公園，卻因為鄭成功形象的爭議而懸置。

除了這些事件以外，1954年10月，臺南市中區宣布要在赤崁樓安置一尊鄭成功的半身像。這座銅像的底本為小早川篤四郎的作品，原本要在10月25日進行揭幕，卻因為已製作的銅像無視於形象的爭論，逕行以無鬚鄭成功為底本，揭幕典禮臨時被同時期臺南市成立的

78 陳奮雄主編，《臺南市文獻半世紀》（臺南市：臺南市文獻委員會，2003），頁3。

79 不著撰者，〈南市文化界人士主張重塑鄭成功像並贊成以故宮像為標準〉，《中央日報》，第三版，1953年7月23日；本報臺南廿一專電，〈勞幹致函南市文獻委員：重塑鄭成功像以故宮像為準用同一材料裝塑鬚髮〉，《中央日報》，第三版，1953年7月22日。

80 不著撰者，〈南市將籌鑄鄭成功銅像〉，《中央日報》，第六版，1954年10月2日。不著撰者，〈臺南市中區鑄成延平郡王銅像定光復節揭幕〉，《中央日報》，第五版，1954年10月7日。這尊鄭成功半身像目前現存於赤崁樓，詳見趙孝風，〈鄭成功銅像的煩惱〉，《中央日報》，第三版，1954年11月7日；傅朝卿、詹伯望，《圖說鄭成功與臺灣文化 國姓爺·延平郡王·開臺聖王》（臺北縣中和市：吳氏總經銷，2006），頁193。

銅像籌建委員會取消。⁸⁰

臺南市銅像籌建委員會是臺南市政府為了同時建造蔣中正、孫中山與鄭成功銅像而成立的。1954年8月，臺南市配合當時反共抗俄總動員運動召開「動員會報」，會中計畫建造蔣中正、孫中山與鄭成功銅像，其中蔣中正銅像後來因為蔣中正「婉示謙沖，未許建像」而取消。

⁸¹

為了推動設置這三座銅像，臺南市政府在10月12日再次開會，並邀請文獻會的委員討論鄭成功銅像的形象。根據報導，這次與會的委員分成三派。其中一派贊成以省立博物館內有鬚鬚的鄭成功像為標準，以顏興、黃典權為代表；另一派以石暘睢、莊松林為中心，主張以南安石井鄉的無鬚鄭成功像為標準。除此以外，會議裡還有「機關團體」代表，認為既然無法確定何者才是鄭成功真正的形象，不妨以莊嚴威武為原則綜合兩方的圖樣，以符合銅像最初「激發國民對民族英雄的景慕心理與愛國熱忱」的製作目的。⁸²

在三方意見相互爭辯時，劉世潤也加入了戰局。早先他在報紙上見到臺南市政府決定鑄造鄭成功像後，就帶著臺北鄭成功石膏模南下臺南，多次向鑄像委員會請託。或許是因為他「民族孝子」的名聲，市府也讓他參加會議。最後三方各執一詞僵持不下時，劉世潤要求籌備會應將鄭成功形象的標準交給內政部決定，而籌備會礙於情面，加上討論沒有結果，只好贊同劉世潤的提議。⁸³

81 不著撰者，〈南市將籌鑄鄭成功銅像〉，《中央日報》，第六版，1954年10月2日；不著撰者，〈市南籌建偉人銅像市府開會討論〉，《自強晚報》，第四版，1954年10月12日。蔣中正銅像被取消的消息見黃典權校補、阮旻錫著，〈鄭成功史料合刊序〉，《鄭成功史料合刊》（臺南市：海東山房，1957），頁1。

82 趙孝風，〈鄭成功銅像的煩惱〉，《中央日報》，第三版，1954年11月7日。

83 同前註。

(二) 鄭成功的軍事意義與形象爭論

鄭成功的形象問題在當時被當成所謂的學術問題來看待，爭論大多圍繞著文獻中描述鄭成功外貌的字句進行，毫無任何傳統美術史的風格分析概念。然而一個人一生的容貌如此多變，為什麼鄭成功的鬍子那麼重要，又為何要把各種豐富多樣的鄭成功圖像定於一尊呢？

這些現象其實是與戰後附加於鄭成功形像上的政治功能有關。寇適 (Ralph C. Croizier) 在討論鄭成功如何從歷史人物再造為民族英雄時提到，鄭成功在戰後的臺灣與中國至少有幾種截然不同的典型，其中對於國民黨而言，鄭成功退處臺灣，待機收復大陸的歷史情境正對應著他們在 1949 年撤退到臺灣時的處境；相對的，對共產中國而言，鄭成功擊退荷蘭人收復臺灣，是打敗帝國主義的代表。⁸⁴

這些差異凸顯出鄭成功形象本身是種文化建構的產物，而寇適的著作也詳述了鄭成功如何被臺灣官方形塑成為「民族英雄」的過程，例如在 1949 年，國民黨決定以 4 月 29 日作為鄭成功紀念日並舉行官方祭祀，以及將與他相關的名詞，例如國姓、延平以及成功等，冠用在鄉鎮地名上。他也指出在臺灣的官方史學家認為鄭成功是明末天地會的發起人，並藉由孫中山在革命過程裡吸收了反清復明的祕密結社這件事，來將鄭成功連繫到民國革命。

寇適以歷史事實的角度反駁鄭成功是天地會發起人，視其為民族主義建構出的歷史形象。不過他沒有指出建構過程中的現實情境，也沒有細論終戰後到 1949 年間的狀況。事實上終戰後沒多久，在 1946 年 1 月 3 日的《新生報》日文版中，就刊出一篇標題為「民族精神的

84 Croizier, Ralph C. *Koxinga and Chinese Nationalism: History, Myth, and the Hero*. Cambridge: East Asian Research Center, Harvard University: distributed by Harvard University Press, 1977, pp. 63-78.

化身 鄭成功同聲讚揚光復」的文章，內容不但稱鄭成功是「中華民族的大英雄、高舉打倒滿清烽火的革命先烈」，甚至還刊登了小早川篤四郎的無鬚鄭成功像。⁸⁵ 此時的鄭成功圖像並未特別指定必須要有或是沒有鬚鬚，反應出在 1945 年後，在大多數民眾尚未了解「光復」的意義時，鄭成功便很快地用於政治宣傳上，急於在舊有的圖像上賦予新的政治詮釋。

到了 1949 年後，鄭成功在「光復」之上又另外增加了「反攻」的意義。此時他常被運用在軍事上的精神講話。1950 年 1 月 14 日，臺北市的中山堂集結了 246 名即將入伍的新兵，當時周圍充滿圍觀的人群，主持典禮的省主席吳國禎在精神講話時表示：

這次踴躍從軍的現象，充分提高了我們的民族精神，希望應征的軍士們都能發揮民族英雄鄭成功的偉大精神，個個人都成為鄭成功第二，為祖國為民族為保衛臺灣與蘇俄帝國主義的第五縱隊中國共產黨徒作殊死戰，把他們從大陸趕走。⁸⁶

這些志願或是半自願招募到的士兵是孫立人將軍的「臺灣軍士教導團」，當時共招募了 4500 名，被視為是孫立人在臺灣培養自己勢力的重要步驟。⁸⁷ 這批從各地招募而來的新兵於 1 月 29 日在鳳山集訓。開訓當天由孫立人親自檢閱，在演講裡鄭成功的比喻再次被提及：

85 〈民族精神の權化 鄭成功も光復の春を讃ふ〉，《新生報》，第四版，1946 年 1 月 3 日。

86 本報訊，〈吳主席勉勵壯士 個個都是鄭成功〉，《中央日報》，第四版，1950 年 1 月 15 日。

87 關於臺灣軍士教導團，詳見郭亮吟執導的紀錄片〈軍教男兒：臺灣軍士教導團的故事〉，2010。

三百年前民族英雄鄭成功在臺灣樹立了為民族爭生存的旗幟，三百年後臺灣同胞又再度加入為民族爭生存的反共抗俄的戰爭，這實在是三百年來第一件大事。⁸⁸

這批新兵後來並未反攻大陸，由於孫立人、吳國禎在與蔣經國的政治鬥爭中失勢，軍士教導團的新兵們後來被迫提早還鄉，卻維持著軍人身分近 50 幾年，無法退伍也無法再找工作。時間再回到入營開訓典禮結束後不久，吳有容就向吳國禎提議在臺北火車站前建造鄭成功銅像，獲得吳國禎大力支持，而這就是臺北鄭成功像最初的由來。

隨著反共抗俄的各種軍事宣傳行動，鄭成功也逐漸被賦予了政治意識型態的嚴肅性，而關於他的形象所以要定於一尊，主要即在於使其符合單一官方意識型態。對於鄭成功形象的爭論，當時報紙上的評論即明白地表示：

有沒有鬍子，本來無關宏旨。不過，鄭成功是我們自由中國軍民一致崇敬的民族英雄，而台南延平郡王祠鄭成功的塑像和赤崁樓的油畫 [筆者按：即小早川篤四郎的作品]，是民族英雄香烟所繼，中外人士觀瞻所在，小有差錯，不但貽笑四方，又如何上對豐功偉業的英烈，下向子子孫孫交待 !?⁸⁹

在這樣的情況下，關於鄭成功形象的「學術爭論」更多是以官方

88 本報訊，〈發揚鄭成功精神 為民族復興奮鬥 孫立人將軍致詞勗勉〉，《中央日報》，第八版，1950 年 2 月 2 日。

89 汪有序，〈鄭成功的鬍子問題〉，《中央日報》，第三版，1953 年 7 月 20 日。

機構的認可作為依據。最明顯的是在延平郡王祠的事件裡，當時臺大教授勞榦曾經在《中央日報》上撰文表示應該以收藏在北平故宮博物院的鄭成功像為主，而他的意見立刻獲得臺南市主張重塑神像者的認同。⁹⁰

然而勞榦所指的這些作品並不是收藏在北京故宮博物院，而是收藏在北平歷史博物館（現在的中國歷史博物館）（圖 17），加上中國大陸被共產黨佔領時這些畫像並沒有帶到臺灣，因此事實上並沒有人真正看過這些所謂北京故宮博物院所藏的鄭成功像。他們對這些作品的理解是透過日人金關丈夫所發表的文章，⁹¹ 知道該畫像中的鄭成功有蓄鬍而已，其餘的除了以訛傳訛傳為「故宮博物院」以外可說一無所知。這種積極攀附官方機構頭銜的態度也可以解釋何以在 1954 年，依據動員會報而召開的銅像會議裡，最後會是官方派與劉世潤獲得勝利，而決定將鄭成功交付內政部裁決。

（三）蒲添生的〈鄭成功銅像〉

蒲添生於 1954 年 9 月左右接受臺南市政府的委託時，關於鄭成功形象的爭論已進入官方裁決的最後階段。1954 年 12 月 23 日，內政部聘請相關專家鑑定鄭成功像的標準。與會的學者包括了蕭一山、藍文徵、張廷休、董作賓、方豪、程發軌、陶希聖、張貞、吳春晴、勞榦、

90 本報臺南廿一專電，〈勞榦致函南市文獻委員：重塑鄭成功像 以故宮像為準 用同一材料裝塑鬍髮〉，《中央日報》，第三版，1953 年 7 月 22 日。

91 金關丈夫在 1943 年參觀北京故宮收藏五件鄭成功畫像後，曾在《臺灣新報》上撰文詳細描述這些畫像的樣子，該文後來因為鄭成功形象的爭論被轉譯為中文作為參考，詳見金關丈夫作、竹聲譯，〈鄭成功遺像——北平歷史博物館所藏〉，《臺南文化》5 卷 1 期（臺南市：臺南市文獻委員會，1956），頁 57-59。金關丈夫原文見《臺灣新報》，1944 年 5 月 12 日至 5 月 13 日。

黃純青、毛一波、林熊祥等人。⁹²最後內政部在 1955 年 4 月 18 日核定應該以省立博物館所藏的畫像為標準，並於 6 日寄達通知。得到通知後，臺南市府才開始募款。5 月時公布消息時提到火車站前的臺座事先已經架好，至於鄭成功的圖樣「……由市府登報公告徵求藝術界人士設計，並組審查委員會審定採用圖形，鄭像之雕塑及澆銅亦採公開徵求方式。」⁹³

鄭成功銅像就和前面兩座銅像一樣，都經過官方審查委員會審查，而內政部對形象的裁決與其說是貞定了學術上的爭論，不如說是由政治決定了鄭成功在學術上的形象。在內政部發布命令後，支持鄭成功有鬚鬚的顏興不無得意地表示：

在臺灣學術界鬧了一年多，一直到去年四月十八日由內政部『民族英雄鄭成功塑像研究會』的討論結果，才取了一個比較從權的辦法，仍依照臺灣省政府過去所審定的『有短鬚，著朝服之坐像為準。』這個問題到這裡，總算暫時獲得解決了，那與筆者一向的主張一致。⁹⁴

蒲添生的鄭成功銅像確實是以臺灣博物館的作品為藍本。在原來的圖中，鄭成功身著龍袍，正面端坐在椅子上，臉部在嘴唇上方留著

92 中央社，〈內部聘請專家 鑑定鄭成功像 並廣徵各界意見〉，《中央日報》，第三版，1954 年 12 月 18 日。這篇報導與同時間的《聯合報》的報導內容完全一樣，因此不排除為官方的新聞稿，比較中央社訊，〈鄭成功像 將予鑑定〉，《聯合報》，第三版，1954 年 12 月 18 日。

93 不著撰者，〈籌建鄭成功像 即將募集經費〉，《商工日報》，第三版，1955 年 5 月 15 日。

94 顏興，〈鄭成功儀容今考〉，《臺南文化》5 卷 1 期（臺南市：臺南市文獻委員會，1956），頁 2。

兩撇小鬚子，下巴留著一小撮。這些服裝與鬚子的特徵都被沿用到鄭成功銅像上，不同的是銅像改採站姿，一手扶著腰帶，另一手握著劍。

不過這並不是銅像一開始的樣子。蒲添生原本打算讓鄭成功左手握著書卷，（圖 18）後來才改成現在的造型。此外，原來的鄭成功銅像是左腳跨出，後來蒲添生應官方要求修改成右腳，顯示出官方審查實際介入作品形象中。⁹⁵鄭成功從文官變成武官，這樣的改變是否出自蒲添生的本意難以判斷，但無疑地持劍的鄭成功像較為符合當時反抗俄的軍事訴求。

從蒲添生原本的計畫，乃至於後來的修改。作為歷史人物的鄭成功，其銅像的特徵無一不對應著當下的政治現實與意識型態的功能。這一切在藝術家開始動手製作前，就已經被規定好，而藝術家的工作就只是運用自己精湛的藝術能力，妝點它。

四、結論：紀念性銅像的公共性與藝術性

從〈蔣中正戎裝像〉直到〈鄭成功銅像〉，蒲添生在戰後初期所製作的紀念像無一不受到政治權力的宰制，而他本人在這樣的宰制關係裡，並不全然是以捍衛藝術的姿態來應對。他的處境並非特例，戰後的臺灣美術乃是一段向權力協商的歷史，不僅是蒲添生，對當時許多的藝術家而言，妥協是重要的籌碼。也因為藝術家在這樣的宰制關係裡力量極其微小，因此過度地強調藝術家的個性與創作能力不僅缺乏說服力，也完全不足以讓我們理解過去藝術創作的現實情境。

95 不著撰者，〈延平王鄭成功銅像現正積極趕鑄〉，《臺東新報》，第四版，1956 年 3 月 22 日。

就一般常識來看，從政經脈絡來解釋政治人物的銅像原本並無新鮮之處。然而從 1990 年代開始，隨著蒲添生製作〈林靖娟像〉開始為大眾所注意，以及當時前輩畫家的聲譽與身價開始水漲船高時，這些圍繞在藝術創作周邊的脈絡刻意地被隱藏、修改，取而代之的卻是一個藝術家堅持藝術自由的神話。

然而蒲添生所製作的政治紀念性銅像就如同所有的紀念像一般，從一開始就不能只是以「為藝術而藝術」的角度來詮釋。紀念像無法脫離公開儀式，從它們被委託製作開始，就已經被指定要放置在交通要道與醒目的地方，藉以體現整個政權統治的有效性。一座蔣中正銅像代表的不單只是蔣中正個人，而是整個威權政治的具現，那意味著只要圍繞在銅像周邊的崇拜儀式能夠持續，就代表這個政權仍有某程度的影響力。

這樣的政治權威在戒嚴時期也宰制著美術發展，它與官方對於言論、對於講學、對於著作及出版自由——簡言之，對於文化的箝制——是一個彼此無法切割的整體現象。藝術是文化體系的一部分，在整體文化的境況裡，藝術的獨特性方得以成立，臺灣戰後的美術發展不能將所謂的「美術史」單獨獨立出來考察。在文化缺乏自主性的戒嚴時期，唯有展示出戰後美術發展中的權力關係，才能夠脫離那種將官方略施小惠視為藝術價值的觀點。不僅如此，在一個藝術缺乏自主性的歷史中，揭示出霸權對文化整體的宰制，以及其壓迫文化多元性與發言權的手段，恰恰正足以凸顯出臺灣戒嚴時期政治所獨有的極權本質。

紀念性銅像之所以值得注意，原因即在於委託過程裡，藝術家與贊助者的關係不再能夠以傳統藝術家與單獨或複數個體贊助者的關係來看待。在名義上，紀念性銅像並不是由獨裁者委託的，政治霸權雖

然將銅像視為意識型態的統治工具，但是仍需要民意的基礎來建立它，藉以掩飾其極權的本質，即使它缺乏實際的民意支持，它也必須在象徵的層次上，藉由壟斷政治性表述中的「人民」來自圓其說。

為了「人民」的表述，霸權必須控制人民的言論，杜絕雜音，也必須控制藝術形象，僅允許單一形象。這些作為都發生在公共領域中——藝術與政治在此交鋒，爭奪發言權，也將政治性銅像的贊助問題，帶入到臺灣戰後民主政治虛相與實相的核心。

藝術家處於這樣的核心裡，最為迫切的問題即在於：將創作困境訴諸於時代或環境限制的界線在哪裡？藝術家個人的社會責任，界線又在哪裡？這樣的問題至今仍困擾著當代藝術，而一個關注社會脈絡，不再自限於風格史觀的臺灣現代美術史或許仍無法提供最終的解答，卻無疑地將繼續為當代提供更多的理解面向與啟示。

圖 錄：



圖 1 蒲添生，靜思，1947，銅，72×38×28cm。
圖片來源：翻拍自蕭瓊瑞，《神韻·自在·蒲添生》，
臺北市：雄獅美術出版社，2009，頁 77。

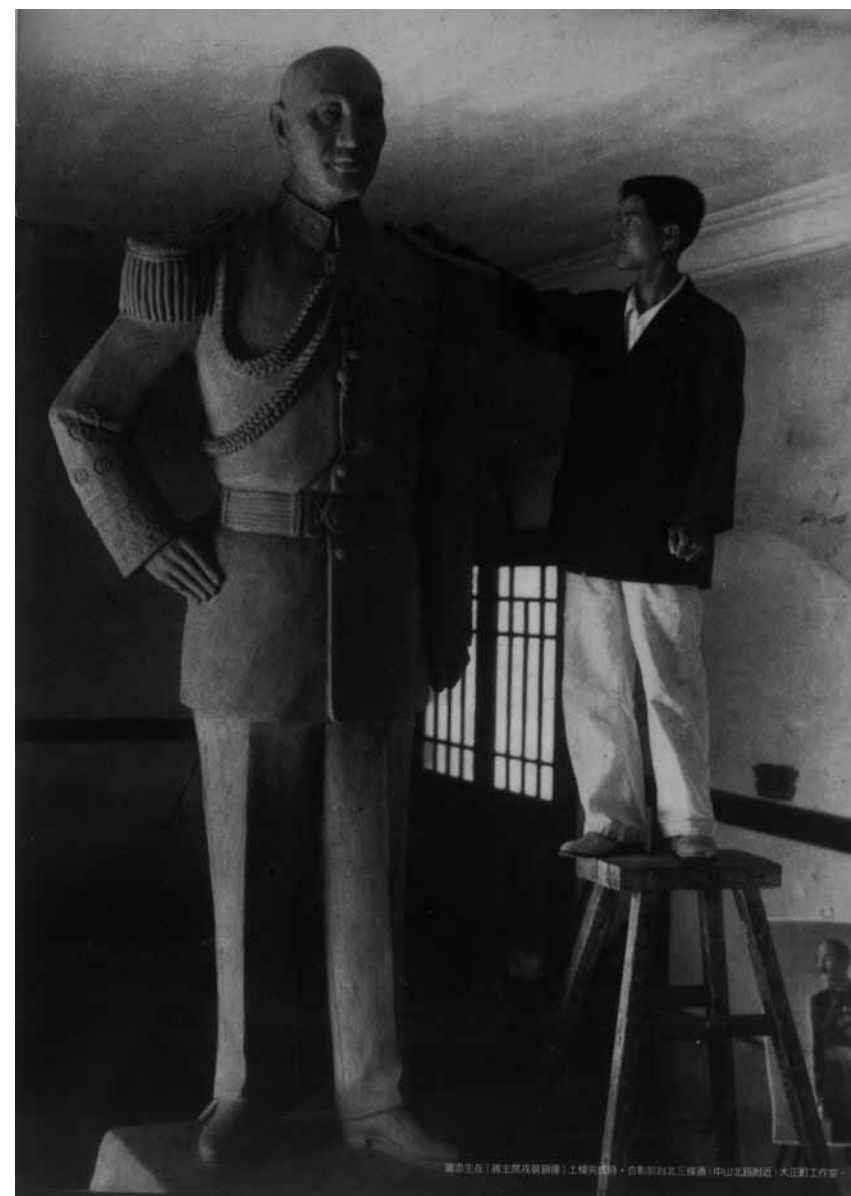


圖 2 蒲添生在〈蔣主席戎裝銅像〉土模完成時，合影於台北市三條通（中山北路附近）大正町工作室。



圖3 蒲添生，吳稚暉先生，1963，銅，25×10×9cm。
圖片來源：翻拍自蕭瓊瑞，《神韻·自在·蒲添生》，前引書，頁96。



圖4 陳一帆，吳稚暉先生，1963，銅。
圖片來源：筆者攝於臺北市外雙溪至善公園，2010.12。



圖5 蔣中正銅像，年代不詳，銅，桃園大溪慈湖紀念雕塑公園。
圖片來源：筆者攝於桃園大溪慈湖紀念雕塑公園（銅像原置於新竹市光華國中），2010.08。

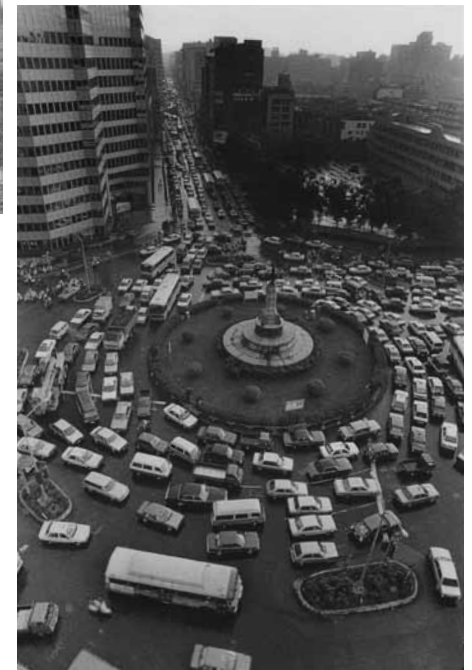


圖6 許伯鑫攝，八德路敦化南路口，1991，照片。
圖片來源：張照堂等撰文，《老·臺北·人》，臺北市：臺北市政府新聞處，1998，頁180。

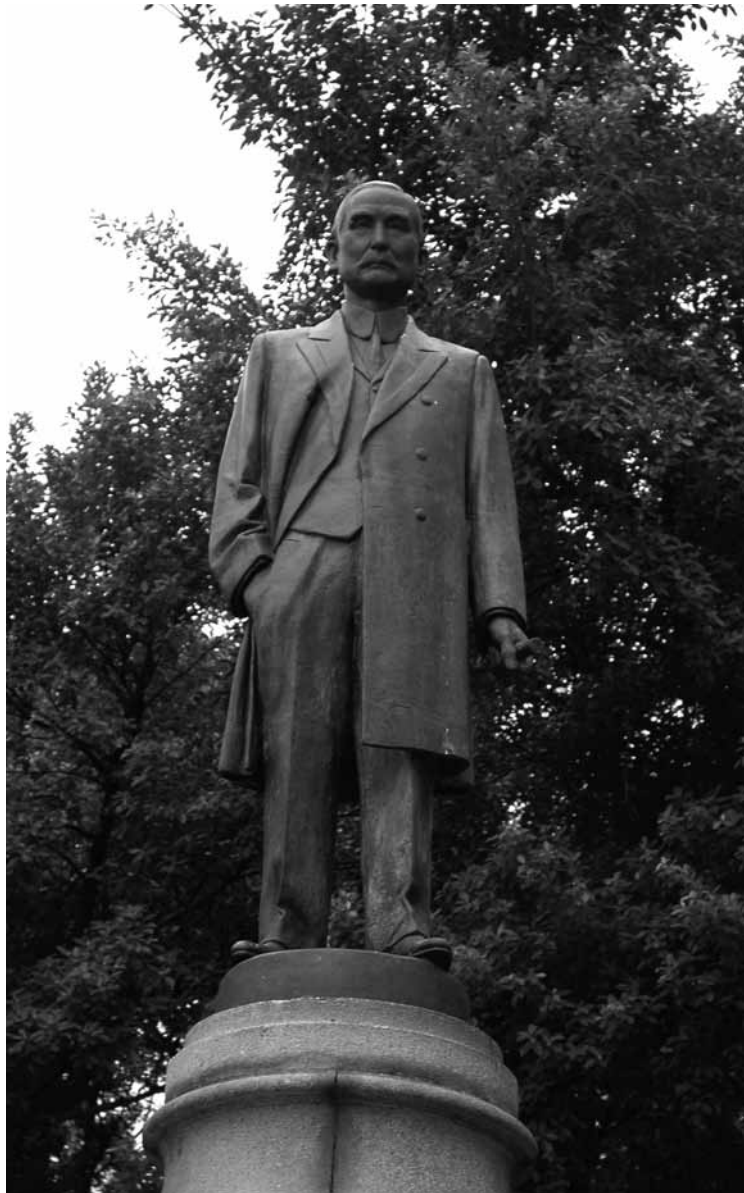


圖7 蒲添生，孫中山銅像，1949，銅。
圖片來源：筆者攝於臺北中山堂，2010.08。



圖8 朝倉文夫贈予蒲添生的孫中山照片之一，
年代不詳，照片。
圖片來源：翻拍自蕭瓊瑞，《神韻·自在·蒲
添生》，前引書，頁44。



圖9 朗度斯基，孫逸仙大理
石坐像，1927，大理石。
圖片來源：擷取自 <http://www.paul-landowski.com/?p=2041>



圖10 蒲添生，海民，1940，石膏。
圖片來源：翻拍自蕭瓊瑞，《神韻·自在·
蒲添生》，前引書，頁31。



圖 11 蒲添生，鄭成功，1957，銅。
圖片來源：筆者攝於臺南市火車站，2011.2。



圖 12 鄭成功畫像，紙本設色，
100×60cm，國立臺灣博物館藏。
圖片來源：翻拍自廖瑾瑗，《鄭成功畫
像歷史調查研究報告》，臺北市：國立
臺灣博物館，2007，頁 4。



圖 13 鄭成功夫婦像，紙本設色，
840×131cm，石井鄭成功紀念館藏。
圖片來源：翻拍自廖瑾瑗，《鄭成功畫
像歷史調查研究報告》，臺北市：國立
臺灣博物館，2007，頁 14。



圖 14 小早川篤四郎，鄭成功，1935，油彩、畫布，臺南赤崁樓。
圖片來源：《臺灣歷史畫帖》，臺南市役所編輯、小早川篤四郎繪，《臺灣歷史畫帖》，東京市：臺南市役所，1939。



圖 15 蔡心，鄭成功雕像，1947，木刻，臺南鄭氏家廟藏。
圖片來源：翻拍自傅朝卿，《鄭成功圖像選集》，臺南市：臺南市文化資產保護協會，1999，頁 43。



圖 16 楊英風，鄭成功雕像，木刻，臺南延平郡王祠。
圖片來源：筆者攝於臺南延平郡王祠，2010.1。



圖 17 鄭成功奕棋圖（複製件），紙本設色，88×254cm。

圖片來源：翻拍自吳建儀主編，《婆婆之眼 國姓爺足跡文物特展》，臺南市：臺南市政府，2007，頁 230。



圖 18 蒲添生，手持書卷的鄭成功，照片。

圖片來源：翻拍自蕭瓊瑞，《神韻·自在·蒲添生》，前引書，頁 52。

參考書目

（一）中文專書

米果，《朝顏時光》，臺北市：皇冠出版社，2008。

季季，《奇緣此生顧正秋》，臺北市：時報文化，2007。

陳奮雄主編，《臺南市文獻半世紀》，臺南市：臺南市文獻委員會，2003。

傅朝卿、詹伯望，《圖說鄭成功與臺灣文化 國姓爺·延平郡王·開臺聖王》，臺北縣中和市：吳氏總經銷，2006。

黃典權校補、阮旻錫著，《鄭成功史料合刊序》，《鄭成功史料合刊》，臺南市：海東山房，1957。

廖瑾瑗，《鄭成功畫像歷史調查研究報告》，臺北市：國立臺灣博物館，2007。

蒲添生著、蒲宜君、蒲浩明、蒲浩志等合編，《蒲添生資料集》，第1冊至第3冊，臺北市：著者，2006；第4冊至第5冊，臺北市：著者，2009-2010。

蕭瓊瑞，《神韻·自在·蒲添生》，臺北市：雄獅美術出版社，2009。

（二）期刊

王月華，〈台灣雕塑界的拓荒老將——蒲添生〉，《藝術貴族》80期，臺北市：藝術貴族雜誌發行，1995，頁 106-108。

王月華，〈走過二二八那段驚嚇的歲月——蒲添生是台灣政治人物塑像的先驅〉，《典藏藝術雜誌》84期，臺北市：典藏藝術雜誌社，1995.4，頁 136-139。

李再鈐，〈歷史的昭告與現代的啓示：談雕塑與環境的過去和現在〉，《雄獅美術》134，臺北市：雄獅美術出版社，1982.4，頁 72-80。

金關丈夫作、竹聲譯，〈鄭成功遺像——北平歷史博物館所藏〉，《臺南文化》5卷1期，臺南市：臺南市文獻委員會，1956，頁 57-59。

栗澍、王之樵採訪，〈為名人塑像留影林靖娟不死，銅像活了！〉，《時報周刊》，臺北市：時報周刊社，1992.6.7，頁 121-123。

桑兵，〈排日移民法案與孫中山的大亞洲主義演講〉，收於中國社會科學院近代史研究所編，《紀念孫中山誕辰 140 周年國際學術研討會論文集》，北京：社會科學文獻出版社，2009。

許雪姬，〈臺灣史研究三部曲：由鮮學經顯學到險學〉，《思想》16期，臺北市：聯經出版社，2010.10。

黃琪惠，〈再現與改造歷史——1935 年博覽會中的「臺灣歷史畫」〉，《臺大美術史研究集刊》20期，臺北市：臺灣大學藝術史研究所，2006，頁 109-150。

蒲浩明，〈封面故事：台灣「第一座國父銅像」的故事〉，《國立國父紀念館館刊》25期，臺北市：國立國父紀念館，2010.5.14。

蒲浩明，〈臺灣第一座「國父銅像」的故事〉，《國父紀念館館刊》25期，2010.2，頁 8-19。

應大偉著，〈臺灣第一位巨幅雕塑家《蒲添生》〉，《臺灣人檔案 之一：浮沉半世的影像與回憶》，臺北市：創意力出版社，1995，頁 34-39。

顏興，〈鄭成功儀容今考〉，《臺南文化》5卷1期，臺南市：臺南市文獻委員會，1956，頁 2-9。

(三) 論文集

李德珍，〈塑盡世間眾生相〉，收入臺灣五十編輯小組編，《一枝草一點露：臺灣五十的故事》，第1冊，臺中市：臺灣省政府新聞處，1995，頁 104-119。

顏娟英，〈戰後初期台灣美術的反省與幻滅〉，收入張炎憲、陳美蓉、楊雅慧編，《二二八事件研究論文集》，臺北市：吳三連文教基金會，1998，頁 79-92。

(四) 檔案

「主席銅像揭幕典禮延期日期及原因報告案」，《行政長官公署檔案》，1946.4.4 ~ 1946.4.4，典藏號碼 00312920004007。（<http://ds2.th.gov.tw/ds3/app003/list3.php?ID1=00312920004007>）

「主席銅像落成典禮日期通知案」，《行政長官公署檔案》，1946.2.21 ~ 1946.2.25，典藏號碼 00312920004006。（<http://ds2.th.gov.tw/ds3/app003/list3.php?ID1=00312920004006>）

「主席銅像落成典禮日期通知案」，《行政長官公署檔案》，1946.2.21 ~ 1946.2.25，典藏號碼 00312920004006，<http://ds2.th.gov.tw/ds3/app003/list3.php?ID1=00312920004006>

「國父暨主席銅像籌備委員會第三次常務委員會會議記錄函送案」，《行政長官公署檔案》，1946.5.11 ~ 1946.5.14，典藏號碼：00312920004010。（<http://ds2.th.gov.tw/ds3/app003/list3.php?ID1=00312920004010>）

「嚴禁地方攤派捐款補充辦法五項」，《行政長官公署檔案》，1947.2.2，典藏編號：00301100008049。

「籌建國父暨主席銅像」，《行政長官公署檔案》，1946.5.11 ~ 1946.5.14，檔案號碼 00312920004010。（http://163.29.208.22:8080/adminShowImage/connect_img.php?s=222400350025&e=3）

(五) 學位論文

蒲宜君，〈蒲添生「運動系列」雕塑研究〉，臺北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文，2005。

周俊宇，〈塑造黨國之民——中華民國國定節日的歷史考察〉，政治大學臺灣史研究所碩士論文，2007。

羅承宗，〈臺灣公部門捐募法制度之研究〉，輔仁大學法律學研究所博士論文，2009，頁 125-135。

(六) 紀錄片

郭亮吟，〈軍教男兒：臺灣軍士教導團的故事〉，2010。

(七) 外文專書或單篇論文

Pierre Bourdieu. 'Social Space and Symbolic Power,' *In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology*. Cambridge: Polity Press, 1990, pp. 140-149.

Hornby, Joan. "Chinese Ancestral Portraits: Some Late Ming and Ming Style Ancestral Paintings in Scandinavian Museums." *Bulletin of The Museum of Far Eastern Antiquities* 70: 173-271.

Croizier, Ralph C. *Koxinga and Chinese Nationalism : History, Myth, and the Hero*. Cambridge: East Asian Research Center, Harvard University : distributed by Harvard University Press, 1977.

北川宏人的赤陶燒 ——日本人物雕塑新貌

Kitagawa Hiroto's Figure Sculpture ——A New Type of Figure Sculpture from Japan

賴永興 | LAI, Yun-Hsin

國立台灣藝術大學雕塑系助理教授
Assistant Professor, Department of Sculpture
National Taiwan University of Arts