

台灣當代石雕藝術發展 之歷史考察 (1980-2003)

The Research of Taiwan Stone Sculptures
Development from 1980 to 2003

許遠達 | Yuan-ta Hsu

台南藝術學院藝術史與藝術評論研究所碩士
Tainan National College of the Arts, MA

摘 要

本文所欲考察者乃臺灣雕塑領域中，使用石材為主要的創作材料者的歷史。雖然 1980 年代以降，複合媒材的創作蔚為風潮，因此從單一媒材來觀看創作領域，將會產生界定上的困難。但本文的書寫則將這些爭議與從石雕衍生的創作及作品型態也納入書寫內容。而根據上述的定義，並以 1980-2003 年這一個區段時間為縱軸，考察石雕類型知識生產、通路、教育、聖化機構（consecration）、及市場等機制（institution）中的情況。

在第一部分中筆者將討論關於石雕之界說與臺灣早期石雕源流。而欲理解 1980 年以降的石雕發展，則有必要對 1980 年代以前的石雕發展作一理解。因此，在第二部分中本文將談論臺灣 1980 年代石雕發展前說。第三部分則是本文的主要討論對象 1980 年代以降的臺灣石雕發展考察，並於第四部分提出考察後的風格描述及發展檢討。

關鍵字：雕塑、石雕、臺灣雕塑、臺灣石雕歷史

Abstract

The objects of this thesis are about the history of the Taiwan sculptures that use stone as their major material. However, since the 1980s, mixed materials have gained popularity in Taiwan; therefore, this thesis will encounter definition problems if take artists who only use single material as samples. To avoid these problems this thesis will adopt those who use mixed material but major materials are still stone as research objects. In this definition, this thesis will survey the production, marketing or distribution channel, education, consecration, and market of stone sculpture during the period from 1980 to 2003.

In chapter one, I will discuss the definition of the stone sculpture and the beginning of the Taiwan sculpture history. Second chapter will survey the sculpture history of Taiwan from the end of World War II to the 1980s. Then in the third chapter, I will survey the sculpture history of Taiwan from the 1980s to 2003. Chapter four will describe the sculpture styles after the 1980s and discuss development problems of the Taiwan stone sculpture.

Keywords: sculpture, stone sculpture, Taiwan stone sculpture history

一、石雕界說與早期源流

石雕 (stone sculpture) 作為藝術類型，在藝術分類中隸屬於雕塑部門下。因此，在考察台灣 1980 年至 2003 年間石雕類型的檔案前，必須先行對雕塑基本定義作理解。雕塑 (sculpture) 這個藝術類型，指在單一或諸多媒材 (material) 上以加或減的手法，如：雕 (carving)、刻 (engraving)、塑 (modeling)、構成 (construction) 等技法；以形成一佔有三維 (three-dimensional) 空間的物體 (object) 稱之。1982 年出版的《雄獅西洋美術辭典》則從雕及塑的技法闡釋關於雕塑的概念：

為三度空間或浮雕的造形藝術；基本上，雕塑形式有兩種相對的觀念：(I) glyptic，意為雕刻，即去除不要的部分，直到所雕的形體脫離原先所侷限的物體範圍(這是米開朗基羅[Michelangelo]新柏拉圖式[Neo-Platonic]的觀念)。(II) 和雕相對的觀念，即用某種素材，以構築的方式，從原無一物中，創造出形體來。

目前有一種傾向即為了強調雕刻的精確，以及表現塑造的質感，而以黏土或蠟作為最初的材料，並以雕刻和塑造作為雕塑的兩個分枝和相輔的形式，或雕、或塑的製作完成品，之後再翻為塑膠青銅或鉛，甚或石頭等作品。¹

而在 1988 年出版的空中大學《藝術概論》一書，也從技法、感知、時間及媒材各方面企圖更細緻的劃出關於雕塑領域的疆界：

雕塑屬於空間藝術，是一種運用可以雕鏤或塑造的材料，……，表現出作者意象的具有獨立形體的三度空間藝術……。雕塑本身即是

¹ 雄獅西洋美術辭典編委會，《雄獅西洋美術辭典》(台北：雄獅出版社，1980.05)，頁 778-779。

具有三度空間的實體；這種實際存在的實體可能是堅實可以環抱的；也可能是中空的、線型的，甚至零星存在的形式。……它除了必須訴諸視覺外，更具有相當的觸感覺，甚至還牽涉到運動感覺。雕塑既為三度空間實體的藝術表現，其表現的素材相當廣泛。過去傳統雕塑的材料，主要為石塊、木頭、泥土、玉石、青銅或蠟等。晚近，由於傳統雕塑觀念逐漸演化，加以新素材的發現及運用，而有各種替代素材諸如：塑膠、玻璃纖維、不鏽鋼等。因此，現代雕塑的形式與傳統雕塑，並不完全相同。²

而本文所欲考察者乃雕塑領域中，使用石材為主要的創作材料者。雖然 1980 年代以降，複合媒材的創作蔚為風潮，因此從單一媒材來觀看創作領域，將會產生界定上的困難。但本文的書寫則將這些爭議與從石雕衍生的創作及作品型態也納入書寫內容。

而根據上述的定義，並以 1980-2003 年這一個區段時間為縱軸，考察石雕類型知識生產、通路(distribution)、教育、聖化機構(consecration)、³及市場等機制(institution)中的情況，⁴進而從中考察石雕創作領域的言說及疆界的範圍之系譜。

雕塑領域在台灣，礙於製作的困難度、時間的消耗及經濟上的考量，從日治時期以來一直是個「少數民族」，而石雕在其中又更加的損耗體力及工具，因此更為稀少。在台灣早期美術創作者而言雕塑創作者亦寥寥可數，計有黃土水（1895-1930）、范倬造（1911-1977）、蒲添生

² 凌嵩郎、蓋瑞忠、許天治等編著，《藝術概論》（國立空中大學，1988.02），頁 134。

³ 聖化(consecration)一詞引用自法國社會學家皮埃爾·布迪厄(Pierre Bourdieu)之用法，意指合法化或正當化的某種事物經由權威機制（如藝術生產領域中的教育學院、美術館、畫廊、美術史家、藝評家等）。

⁴ 此一體制書寫方式為引用：謝東山，〈裝置藝術與台灣前衛藝術的世俗化〉，《藝術觀點》10 期（台南：國立台南藝術學院，2001.04），頁 80-81。

(1912-1996)、黃清呈 (1912-1943) 及陳夏雨 (1917-2000) 等人。

而由於雕塑的人單影孤，1927 年日治時期台灣開辦的官方展覽「台灣美術展覽會」於開幕時，並沒有將雕塑部門納入其中。而在終戰前，台灣所有公辦的美術展覽會都沒有雕塑作品參加展覽。而私人展覽會也只有「臺陽美術展覽會」（台陽美展）⁵成立雕刻部。

回溯終戰前的台灣美術教育，在雕塑領域中石雕的教育幾近闕如，而在當時美術養成來源的日本也是極為稀少的。蒲添生 1932 年入東京美術學校，1934 年師朝倉文夫共八年。黃清呈 1936 年入東京美術學校雕塑科，陳夏雨 1936 年入東京美術學校雕塑科從水谷鐵也、藤井浩祐學習。彼時，技術及知識的來源多從日本輸入，而當時羅丹的創作形式正風行於日本。而當時的高村光太、朝倉文夫、北村西望、水谷鐵也、藤井浩祐多從報章、雜誌等媒體上揣摩羅丹的創作。也因此，後來帝展作品普遍充滿羅丹式的美學。而諸如黃土水、陳夏雨等創作美學大致也朝著擬仿古典寫實（realism）為風格，旨在追求一種從自然、人體中的典範美，並影響了台灣長久的雕塑美學。

當時，亟欲學習石雕創作的黃土水便發現當時除非成為入門弟子，並經歷長達六、七年的學徒生涯，是無法學習石雕雕刻的！最後才在四谷見附的地方找到一位名為培西的雕刻師，並暗中仿照工具及技法，在不斷的琢磨後，才掌握了石雕技法。而於 1918 年完成〈男嬰的頭像〉、1919 年完成〈甘露水〉（原名〈蛤仔精〉）及〈女孩胸像〉三件石雕作品；其中〈甘露水〉還於 1912 年入選第三屆帝國展覽會（帝展），石雕

⁵ 「臺陽美術展覽會」由李石樵、郭雪湖、林玉山、陳敬輝、陳澄波、楊三郎、村上無羅、李梅樹、陳春德及廖繼春於 1934 年 11 月 10 號假台北鐵路飯店成立。

脈絡始進入台灣美術領域。⁶而 1917 年出生的雕塑家陳夏雨，雖其主要創作技法為塑造，但在其創作生涯中也嘗試過石雕材質。⁷陳夏雨使用石材創作最主要的目的在於，試用各種較能表現其理想的材質。

在聖化機制方面，多為內地之展覽會，當時的台灣本地截至終戰並無公辦之官方雕塑部門。1941 年臺陽美展雖增設雕刻部，但始終沒有對外招募。彼時的創作者大體需經由官方的聖化，方得到認同，因而日本「文展」（文部省美術展覽會）其後更名為「帝展」（帝國美術展覽會）雕塑部的審查委員如朝倉文夫（Asakura Fumio, 1883-1964）、北村西望（Kitamura Seibô, 1884-1978）等人之創作美學與作品風格也成為彼時台灣雕塑創作之學習對象。由於當時經濟上通路方面的收藏短缺，因此，於權威展覽得獎成為創作的重點。如顏娟英在論及彼時的評論對象時曾經表示：

此時期美術展覽會如此發達的現象，如實地反映出這段美術史是以展覽會藝術表現為主軸的特殊現象。更正確地說，當時的美術界除了蓬勃發展的展覽會以外，其它正式的美術研究、訓練機構及收藏展示中心都嚴重缺乏。⁸

以展覽會為中心的文化場域發展，也就造成了在創作及經濟上向官展認同的現象。而伴隨得獎而來的，除了獎金得以稍緩經濟壓力外，也

⁶ 陳昭明，〈黃土水小傳〉，《黃土水百年誕辰紀念特展》（高雄市：高雄市立美術館，1995.12），頁 52-67。

⁷ 如 1946 年作品〈兔子〉（水泥）、1948 年〈貓〉（水泥）、1969-1979 年〈佛頭〉（水泥）、1952 年〈三牛浮雕〉（水泥）、1958 年〈芭蕾舞者〉（石）、1961 年〈農山言志聖跡浮雕〉（水泥）及一件未完成的石雕作品〈裸女之四〉、1995-1997 完成〈軀幹像〉（水泥）。

⁸ 顏娟英譯著，〈百家爭鳴的評論界〉，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀 上》（台北市：雄獅，2001），頁 312。

才有來自內地貴族或本地商賈的塑像訂單。而在當時也僅僅黃土水及陳夏雨的部分作品是以石雕為媒材。終戰後，1949 年國民政府來台，石雕的領域在初期還是沒有呈現較明顯的發展。

二、台灣 1980 年代石雕發展前說

台灣雕塑的發展在 1980 年代受到官方相當的重視，1983 年台北市立美術館（北美館）開館後，便於 1985-1991 年間分別舉辦四屆的中華民國雕塑特展（以下稱：北美館雕塑特展）。北美館這四個現代雕塑大展可視為台灣雕塑領域發展以來，官方最積極的推動現代雕塑的活動。而於此之前，雕塑無論在藝術領域、國家教育、及公、民辦的展覽會中，僅有一些零星的發展，而石雕在其中因為製作上的困難及經濟上需要更大的支援而發展更為薄弱。

（一）朝著「現代」前進的言說

而關於當時代的石雕創作知識言說，結合了延續終戰前自然主義寫實風格及傳統東方文化內涵的抽象風格為主軸發展。前者如何恆雄（1942-）、廖清雲（1943-）、許禮憲（1947-）、謝棟樑（1949-）等，後者有楊英風（1926-1997）、郭滿雄（1939-）、郭清治（1939-）等。然一般而言，自然主義寫實風格（realism）在西方的發展脈絡中，會慢慢出現大寫的寫實主義（Realism）的創作內涵，亦即表現時代或批判時代的表現內容，但由於終戰後到 1980 年代的政治高壓，使得台灣這些內容的作品一直到解嚴前後才逐漸的出現。

1947 年二二八事件爆發後政治的高壓氛圍、存在主義的思潮蔚為流行。再者，1950 年代台灣美術教育多依附在師範教育體制之下，並無提

供純粹藝術創作的學習場域，因此，在被認為是僵化的教育體系下，學生便從媒體報章上學習新知，並於結業後組成畫會團體以表述心中的創作慾望，如大部分由師大畢業生組成的「五月」、「東方」等畫會。而這些莘莘學子便從媒體上的藝訊報導、出國留學藝術家的藝訊⁹及外國藝術家來台之展覽，¹⁰獲得新知，學習西方當代的藝術流派。

進而產生許多複合媒材的實驗作品產出，如「太陽展」（1965）、「大台北畫派 1966 秋展」、「現代詩展」（1966）、「不定形藝展」、「UP 展」、「南部現代美術會」（1967）及 1966 年成立的「畫外畫會」連續五屆、「圖圖畫會」連續四屆的展覽，及「郭黃蘇展」（1968）、「七〇超級大展」（1970）等。賴瑛瑛歸結指出：當時這群創作者及展覽造成台灣 1960 年代間現代藝術的一場革新運動。¹¹並認為當時形式間的跨界線外，更開發了媒材的可能性，並在雕塑的領域上解除質感、量感的制約，並向無邊界的空間發展，是一複合性、綜合性的藝術表現。而由於上述的美術革新運動，使得石雕這一單一媒材的創作類型失去發展的空間。¹²

⁹ 如成立於 1950 年的《新藝術》、《幼獅文藝》（1954）、《大學生活》（1955）、《文星》（1957）、《筆匯》革新號（1959）、《前衛》（1965）、《這一代》（1965）、《劇場》（1965）、《大學雜誌》（1968）等及李仲生（1912-1984）在《新藝術》及《聯合報》、蕭勤（1935-）留學西班牙撰寫於《聯合報》的「歐洲通訊」及「西班牙航訊」、席德進（1923-1981）對普普風潮的引介等。

¹⁰ 賴瑛瑛，《複合藝術——60 年代台灣複合藝術研究》（台北市：國泰文化，1996.05），頁 63-85。

¹¹ 賴瑛瑛，《複合藝術——60 年代台灣複合藝術研究》，頁 139。

¹² 另黎志文教授亦提出另一觀點：台灣石雕領域由於跟隨現代主義，而現代主義在平面的創作上強調繪畫性。在雕塑方面，則由於鐵雕之材質延展性及空間繪畫性較適合表現當時的創作方式，加上二次戰後由於戰亂甫結束，因此廢棄機械之鋼鐵材大量出現，因此，鐵雕的領域得以進一步發展。而由於石雕的重量限制並不適合作繪畫性的造形，因此在此一時代中石雕創作並沒有獲得青睞。但本文關於此部份的資

但此一時期的台灣現代藝術革新運動，及 1960 年代由徐復觀、劉國松為主軸的「現代畫論戰」拉開序幕，當中對於「具象」與「抽象」的論戰。但其結果在雕塑領域卻產生了極大的影響，其中的「東方優越論」¹³ 及「抽象」的「現代」創作形式除影響了台灣石雕領域的創作型態，當然，也包含了其它類型的藝術領域。

（二）省展獨大的聖化體制

終戰後至 1980 年代台灣的石雕創作審美體系大致可分為兩個脈絡觀看：一為延續自終戰前的「台灣總督府美術展覽會」（府展）、「台陽美術展覽會」（台陽展）體系，因此戰後台灣 1950、60 年代的競賽展覽主要為 1946 年成立的「台灣省美術展覽會」及 1948 年恢復畫展活動的「台陽美展」大多為彼時的官展影響下的自然主義或寫實主義表現內涵，其中多以具象的外觀作為表現的形式。其二為受西潮影響甚具的現代主義風格。

1949 年國民政府來台後，石雕領域並沒有進一步的發展。就聖化體制而言最高榮譽應為當時的 1946 年「台灣省美術展覽會」（省展），省展初期設國畫、西畫、雕塑三部，評審委員由日治時期在帝展及台、府展中迭有表現的台籍畫家、雕塑家為主。如第一屆雕塑部評審為蒲添生、陳夏雨等二人，後加入隨國民政府來台的雕塑家劉獅(1913-1997)及 1967

料收集並無直接的學術研究，加上寫作時間的限制，在此附註書寫另一看法，但於此存而不論。

¹³ 林伯欣、周明麗、江敏甄、莊秀玲、張晴文著，《戰後台灣美術中的東方優越論》（台南：國立台南藝術學院，1999.03），頁 125-157。而所謂「東方優越論」的內涵是指：在 1950、1960 年代的現代繪畫，存在著一種「以中國為本位」的意識，一種被強調「東方」精神，……而事實上，在此所謂的「東方」即是期望「中國」，它儼然成為中國的代名詞，代表一個欲與西方競爭的陣營，一種期望民族復興的願望，也代表一種優越的文化。

年第廿二屆獲升的陳英傑（陳夏傑）（1924-）等人。

之後競賽展覽才陸續成立，如全國美展、台南市美術展覽會、中部美展、台北市美術展覽會、高雄市美術展覽會等地方美展。

（三）石雕教育困乏的學院教育

關於台灣 1980 年代以前的教育體制中的石雕技術教授狀況，從大專學院到國小課程皆以繪畫為主。成立於 1949 年的「國立台灣藝術專科學校」下設音樂科（五年制），美術工藝、美術印刷、影劇、國劇（三年制）五科；是台灣最早成立的藝術創作學院。其中並無直接關於雕塑的課程，僅有中國工藝史、造形原理、工藝結構學、工藝材料、塑膠工藝及木材工藝。1962 年新設「美術科」，鄭月波為首任主任；1965 年何恆雄（1942-）、鄭春雄（1942-）、任兆明（1944-）國立藝專美術科雕塑組第一屆畢業，當時師資為楊英風（1926-1997）、何明績（1921-2002）、丘雲（1916-）。而初期，關於石雕之技巧則由學校敦請民間石雕工匠¹⁴作為石雕技術來源。

1967 年國立藝專將雕塑組獨立為「雕塑科」，是為台灣大專院校首創。¹⁵而後師資加入畢業學生何恆雄、任兆明、陳振輝等，石雕領域才進入學院教授狀態。而關於學院中設有雕塑相關科系的還有 1951 年成立的「政治作戰學校」，並於 1957 年改制為二年制之美術科，1960 年改制為四年制的「藝術學系」，而雕塑一統攝於美術組下，由劉獅教授雕塑方面之課程。另外，還有台灣師範大學、文化大學亦有相關的課程。但大

¹⁴ 經筆者訪談何恆雄教授及黎志文教授，當時民間藝師暱名為「阿狗」但真實姓名則待查。其教授之內容著重石雕技巧之「示範」，而並無系統性的教學或觸及美學上的傳授。

¹⁵ 許遠達，〈藝術專業培養皿——三所藝術學院〉，《大趨勢》5 期（台北市：立享文化事業，2002.07），頁 14。

體上除國立藝專外具有石雕課程外，其他學校所教授多為塑造之課程。因此，1980年代於石雕領域發展的學院師資及藝術家多來自國立藝專為最多，如何恆雄、鄭春雄、任兆明、廖清雲、謝棟梁、陳振輝、陳石年（1950-）、張子隆（1947-）、許禮憲、黎志文（1949-）、王秀杞（1950-）；台灣師範大學畢業的郭滿雄等；而其中任兆明、張子隆、黎志文等三人畢業出國留學後返國任教。

三、1980年代後的神雕發展

若以1980年代標榜台灣當代雕塑最高榮譽及最高獎金的四屆中華民國雕塑大展中，神雕可以說獲得極大的注意。除了1970年代以來台灣經濟的逐漸復甦，使得高經濟花費的神雕創作成為可能外；經濟發展下畫廊的成長、官辦競賽展的陸續推動、及歸國藝術家進入教育體系。加上以神雕為主的創作在官辦競賽展覽中，屢獲大獎，如黎志文、張子隆等，¹⁶進而使得以神雕為主的創作者逐漸增多。也使得1980年代到1990年代中成為台灣神雕發展目前為止的最高峰。

其中，神雕的發展大體上可分為兩個主要的軸向：其一為媒材本身的開發與本身的材質美學；其二，作品嘗試從封閉的自身架構與空間結合。如1985年的中華民國特展檢討文章即表示：

鑑於以往公辦雕塑展限制太多，無形中將參展作品侷限在台座上的觀念已形成，為求突破傳統的包袱，則必須大膽嘗試，採取自由開

¹⁶ 黎志文為1985年第一屆中華民國雕塑特展的首獎；張子隆則為1986年第二屆中華民國雕塑特展首獎得主。

放式公開徵求作品；大小不限、素材不拘，完全以雕刻家能盡情發揮為理想。¹⁷

其中便已清楚地點出當時評審對於創作的方向期許；而所選出的作品也大部分具有此類的傾向。

另一方面由於複合媒材的復甦，使得石材這個材質在其中獲得極大的開發，加上上述石雕作品於大展中不斷的獲得肯定奪得大獎，而使得石雕有了極大的能見度並不再認為石雕只是「傳統」媒材而取得當代藝術領域發展的正當性。並且在創作上不只是限於抽象的形式符號，或強調形式美的自然寫實主義，也開始注重材質本身的形式及美感。如 1983 年何恆雄在〈形的轉移與融合〉一文中便指出曹牙的作品如果能使用石材或銅質等媒材，便更能表現出造形及材料的本質。¹⁸另外一篇關於「五行雕塑展」的文章在提到郭清治的作品時認為：郭清治的雕塑無論青銅、木材或大理石，都盡量發揮材質本身的肌理與形狀。¹⁹另外，一場關於〈雕塑教育要從根做起——留學海外雕塑家座談會〉的相關發言也都針對了台灣之前創作對於可用材料理解的侷限做出表示：如黎志文認為當時台灣的學生還是無法突破材料造形的觀念，在材料的運用方面受限太大了。另外，李光裕也以介紹學生關於其它材料，要學生尋找適合自己創作的材料，然後再與學生溝通。²⁰石雕領域，也就在政治、經濟客觀的環境條件配合及當時代的審美意識裡逐步的在美學及表現形式上擴張其領

¹⁷ 康添旺，〈1985 中華民國現代雕塑特展〉，《台北市立美術館館刊》6 期（台北市：北美館，1985.04），頁 4。

¹⁸ 何恆雄，〈形的轉移與融合——談曹牙及他的創作〉，《藝術家》99 期（台北市：藝術家，1983.08），頁 255。

¹⁹ 伊山，〈多樣風貌的雕塑〉，《藝術家》103 期（台北市：藝術家 1983.12），頁 255。

²⁰ 郭少宗紀錄，〈雕塑教育要從根做起——留學海外雕塑家座談會〉，《藝術家》105 期（台北市：藝術家，1984.02），頁 194-197。

域。

而以下本文就（一）客觀社會的社會條件；（二）石雕生產知識與技術；（三）學院教育；（四）聖化機制；（五）通路；（六）市場分述之。

（一）1980 年代政治解凍經濟起飛的狂飆時代

1980 年代的台灣處於劇烈變動的狀態，無論是在政治變革、經濟發展或是社會價值等各個層面都經歷著極大的震撼。

在政治上從威權氣氛轉向「民主進步黨」成立、解嚴、開放黨禁、報禁及赴大陸探親等政策的開放。農運、工運、學運、婦運、原住民運動、反核、反杜邦等社會運動，不斷的衝擊政經社交結構。貿易出口的順差、外匯存底的節節上昇及股市指數的狂飆則宣告了台灣的高經濟成長，創造了「台灣錢淹腳目」的經濟奇蹟。在經濟高速成長的帶動下，炒股票、炒地皮、大家樂、六合彩、KTV、MTV，多元化的台灣社會就像是鍋中滾沸的油一般，沸沸揚揚的滾動起來。

對於這個充滿騷動與反叛的時代，陳文茜就曾經以「嘗試各種可能性來大規模破壞的年代」²¹來形容。

（二）國際風格與區域風格的拉扯——生產知識與技術

關於石雕的生產知識，大體上以各美術院校或相關科系的老師，及歸國藝術創作者的引介為主。如留學國外的藝術家所寄回登載於報紙的通訊稿；或藝術雜誌的專輯引介抑或外國文章的翻譯等。而在藝術雜誌如 1971 年創刊的《雄獅美術》及 1975 年創刊的《藝術家》皆有專文教

²¹ 楊澤主編，《狂飆八〇——記錄一個集體發聲的年代》（台北市：時報文化，1999），頁 86。

授如塑造、雕塑等技法。以下僅舉《雄獅美術》雜誌的文章為例，外國藝術介紹方面有《雄獅美術》等由國內藝術家執筆的專文或專輯；²²此類為文在於介紹外國雕塑家的藝術內涵及創作形式，由此亨利·摩爾、布朗庫西及傑克梅第等雕塑家的作品及創作觀被引進台灣並蔚為潮流，一時省展及各地方美展便出現了許多類似的創作形式。

另外，於當時出現的藝術類雜誌，還有官辦的台北市立美術館於創館後 1984 年開始出版的《台北市美術館館刊》，20 期後更名為《現代美術》、《台灣美術》（1986）、《美育雙月刊》（1989）；民間出版的《藝術貴族》（1989）、《炎黃藝術》（1989）1996 年更名為《山藝術》、《典藏》（1992）、《藝術新聞》（1997）、《新朝藝術》（1998）等。

而發表於這些時期的作者在 1970-1980 年代有楊英風、席德進、謝理發、李再鈴、何恆雄、熊秉明、黎志文、謝棟樑、郭清治、高燦興、侯宜人、李美蓉等，其文章大體上可分為幾個目的：（1）引介外國雕塑：如雨云、文樓、傅嘉琿、張金催、熊秉明等，引介亨利·摩爾、阿孔奇、克雷格、謝拉、塔克、茲濯希外國雕塑創作等；（2）說明東西方雕塑的差異，如楊英風；李再鈴等（3）對於雕塑家之介紹：如當時被介紹的藝

²² 有關雕塑的文章有席德進，〈馬約的雕塑〉（1971）、金樹屏譯，〈馬諦斯的雕塑〉（1972）、謝理發，〈一段破銅爛鐵的雕刻史〉（1972）、可人，〈向空間挑戰的摩爾〉（1973）、北辰，〈雕塑名作展〉（1973）、何耀宗譯，〈從造形到空間談現代雕刻的演變〉（1973）、李再鈴，〈賈勃的『結構』〉（1973）、陌塵，〈從西方現代雕塑到中國雕塑的展望〉（1973）、諸葛昌譯，〈現代雕刻的里程碑亨利·摩爾〉（1973）、林雲龍譯，〈建築與雕塑亨利摩爾訪問記〉（1974）、陳善福，〈存在主義雕刻家〉（1975）、陳景容，〈義大利雕塑的發展〉（1975）、江萌譯，〈絕對的追求——沙特論傑克梅第之雕刻〉（1979）、白雪麗，〈美國的人體雕刻、女性體態的現代觀〉（1980）等文。而對於雕塑的認識或傳統石刻的認識則有 1970 年代的趙雅博，〈雕刻的美學〉（1971）、李霖燦，〈中西藝術思想異同——由羅丹沈思者像和北魏思維像談起〉（1982）；在專輯方面有〈民間藝術的殿堂：三峽祖師廟特輯〉（1980）、〈中國雕刻藝術的寶藏——雲岡石窟〉（1980）等

術家：楊英風、陳英傑、何恆雄、謝棟樑、郭清治、朱銘、陳振輝、張子隆、黎志文、王水河、陳石年、廖天照等。²³

1970 年代這一些媒體雜誌的生產知識引介，為 1980 年代石雕藝術提供了台灣雕塑創作者對西方雕塑及大陸的造像雕刻的認識，進而開闊了許多創作者的眼界及視野。而 1980-1990 年代楊英風、呂清夫、李再鈐、高燦興、侯宜人、李美蓉也都對台灣雕塑作了回顧與評論。

這些回顧與評論大體上可分為三個面向：1.區域風格的期待；2.對材質與裝置手法的注視；3.1990 年代的批評與反思。

1. 區域風格的期待

延續對現代雕塑的期待，1980 年代以後有一個脈絡是處在於現代主義（Modernism）的形式前提下，表現區域的風格。這樣的思維自 1960 年代起的現代主義時期便已出現，而在 1980 年代的國際化與本土化的議題下再度發酵。如楊英風在 1984 年〈中西雕塑觀念的差異〉談及：

從歷史演變來看，中國傳統的藝術表現，大多從靜做起，是意念的轉換；而西方的藝術創作則源於動感，屬於現象的反射。……藝術家（台灣）們正應以其敏銳的思維以及對自然美強烈的感受，將形而上的精神意念轉化成生活中具體的事物，在不同的境界中，展現出博大而有內涵的作品。²⁴

而後在 1990 年楊英風在談到葉炎倫的石雕作品時認為，創作者無論創作抽象或寫實的作品，應融合民族文化的背景。他表示：

²³ 雄獅美術月刊社，《雄獅美術 1971-1990 月刊索引》（台北市：雄獅美術，1991.04），頁 56-59。

²⁴ 楊英風，〈中西雕塑觀念的差異〉，《台北市立美術館館刊》6 期（台北市：北美館，1985.04），頁 4。

世界各地越是開發進步的國家，其地方特色表現越強，也越尊重原塑性和本土性，「國際化」的籠統稱呼，並不能明確的標示出自己的風格在哪？我們追求的目標是西式文明標準統一規格的國際化？還是融合中西深具中國氣質的國際化？²⁵

另外 1988 年郭清治談到廖清雲有紮實的人體雕塑基礎，但抽象作品才是重點。其作品企圖融合布朗庫西的造形理念，並融合鄉土情懷。而王秀杞以人體為主，能掌握人體造形的完整性及韻味，並簡化使之單純。最後，林正仁在作品上整合超現實和後現代主義，並出於東方玄學的表現理念。並表示當代藝界人士所揭櫫的「現代的、中國的、獨創的」都很正確，而這幾年雕塑界也朝此方向努力且更落實於本土化的創作途徑。強調他們三人雖創作風格不一，但都有一共同的特色即「本土化」。²⁶同年郭少宗亦於第二屆中華民國雕塑特展後訪問評審王哲雄、劉文潭、呂清夫，文中分別提到了作品在國際化中要有民族性、本土性，如呂清夫便認為：「『國際化』是不容易的，而『本土性』也不能看的太過於表面」，²⁷郭少宗並認為：把民族性和地域性當作前進過程中的一小段插曲。那麼迎向新紀元新境界的雕塑局面，不就具有更積極和樂觀的意義嗎？²⁸都是企圖在國際化風格的浸潤下，企圖從「傳統」的文化中找尋養分，藉以發展本土雕塑。

²⁵ 楊英風，〈在傳統中尋思〉，《藝術家》180 期（台北市：藝術家，1990.05），頁 334。

²⁶ 郭清治，〈看廖清雲、王秀杞、林正仁石雕展〉，《藝術家》163 期（台北市：藝術家，1988.12），頁 233。

²⁷ 郭少宗，〈「國際化」對「本土性」之爭——現代雕塑的陣痛與誕生〉，《藝術家》140 期（台北市：藝術家，1987.01），頁 76-81。

²⁸ 郭少宗，〈「國際化」對「本土性」之爭——現代雕塑的陣痛與誕生〉，《藝術家》140 期，頁 81。

2. 對材質與裝置手法的注視

1980 年代後雕塑的創作出現了兩條極其明顯的脈絡，1985 北美館雕塑特展的畫冊〈由區域特性的發展透視藝術未來〉在「從石頭的彩紋中透視世界」中提到對大理石的區域特性介紹。文中除強調藝術的區域特性外，楊英風連結了地理環境所形成的石礦而從各地大理石的紋路來說明材料與區域文化的相似性，無形中亦強調材質方面的特性。²⁹呂清夫在第一屆北美館雕塑特展的評審感言〈別了台座，回歸廣場〉，指出該展展出的作品是「以去掉台座的雕塑為主體」，並進一步的指出雕塑的台座和繪畫的畫框一樣，是將作品與現實隔絕的障礙物。但他覺得現代藝術所要前去的是撤去這個藩籬，使藝術能與現實結合。把藝術「歸還給廣場及公共場合」，因此觀者可以闖入作品的空間，作品亦延伸至觀眾的空間，而成為環境的一部份。³⁰對當時作品的以「裝置」(install)表現技法的作品形式給予極大的肯定。

1987 年李明明在談到黎志文³¹的創作時認為：

他（黎志文）直接用鑿子、鎚子在空間中敲打，實實在在地『掌握』到他的材料。他的問題不在經營假空間（Virtual Space），而是要面對這塊粗糙的頑石，要能夠從材料的物質性裡走出來，把頑石轉化為與生命邏輯相似的形式。³²

而 1997 年樂滿心亦指出：

²⁹ 楊英風，〈由區域特性的發展透視藝術未來〉，《1985 中華民國現代雕塑特展》，頁 4。

³⁰ 呂清夫，〈別了台座，回歸廣場〉，《1985 中華民國現代雕塑特展》，頁 4。

³¹ 黎志文為第一屆北美館雕塑特展之首獎得主。

³² 李明明，〈表現與呈現之間〉，《黎志文畫冊》（台北市：攝影家，1999.06），頁 14。

黎志文的作品強調創作的過程，從過程中看出創作者的個人色彩，發揮物質的純粹物理性，摒除模仿的呈現。……凸顯了許多雕塑成對特性，例如塊狀空間，大與小、光滑與粗糙、重與輕。³³

而第二屆北美館雕塑特展的首獎得主在創作自述中，所提到者除了單純的形式美之外，亦提出對作品材質與企圖結合外在空間的概念。他認為：

現代的創作走向了單純化，……新的型態、材料與科技的導入，使現代雕塑創作成為多元化。……無論什麼樣式的動向或新型態的創作，雕塑家採用不同的素材，應用在作品上……，最重要的是把作品發展到戶外與環境打成一片，與日常生活密接在一起。³⁴

而關於林聰惠的創作當時的藝評文章也認為林聰惠作品早期以社會性題材以鄉土美學為主，後期已警覺到材質本身具備的語言潛力，而不再一味地強求石頭來符合他的情感內容。³⁵北美館更在 1994 年舉辦了「雕塑媒材與造形對語」的展覽，藉以強調雕塑中材質的特性；而材質不再只是附屬雕塑中的某一媒材，而被提升為表現的對象，其本身被視為形式及語彙來觀看。

3. 1990 年代的批評與反思

但有些藝術家或學者對 1980 年代的創作也有較批評性的看法，如高

³³ 樂滿心，〈黎志文的雕塑藝術〉，《藝術家》268 期（台北市：藝術家，1997.10），頁 516。

³⁴ 張子隆，〈創作自述〉，《中華民國第二屆現代雕塑展》（台北市：台北市立美術館，1986.12），頁 25。

³⁵ 潘小雪，〈撥開禁錮的靈魂〉，《藝術家》224 期（台北市：藝術家，1994.01），頁 401。

燦興就曾經歸納 1980 年代的雕塑藝術，其中有一分類便是「汎世界性」：他認為台灣的現代雕塑作品都「似曾相似」，³⁶他甚至舉出五名雕塑家的作品與亨利·摩爾相較，認為「格調之類似，似乎是出自同一人」，³⁷就此一點而言他從形式上的模仿批判當代雕塑中，並對當時雕塑大多是僅止於形式上、外觀上的認識，而對自身的創作並無多深刻的反思。

另外，1994 年的雕塑評論家侯宜人則從國際風格與社會間的關係對雕塑進行批判。侯宜人認為認為台灣現代雕塑的風範主義（mannerism）已然形成，認為他們「不說不舞」，缺乏態勢（gesture），又不具社會批判性。³⁸

1980 年代至 1990 年代的藝評或展覽相關文章或創作者都相當的強調多元材質的運用；而作品形式也從僅僅作為台座上的母題擴張為作品與環境間的相互關係上。然，由於台灣與美國的政治歷史脈絡及過去大展的聖化效應，國際風格在學院與領域中仍舊佔有大部分的石雕領域。而關於大寫的寫實主義，或說是批判式的石雕創作則在解嚴以後逐漸的出現。如林正仁（1957-）、劉柏村（1963-）、³⁹張乃文（1966-）、蔡文慶（1957-）等。

反思現代雕塑即是將雕塑安置於一個不斷擴張的定義中，並重新思考現代主義所遺漏的繁複訊息以及不同地域的主體意識和特殊的歷史文

³⁶ 高燦興，〈雲彩如何浮於空中——談近十年來國內現代雕塑的特質〉，《台北現代美術十年（二）》（台北市：北美館，1993），頁 171。

³⁷ 高燦興，〈雲彩如何浮於空中——談近十年來國內現代雕塑的特質〉，《台北現代美術十年（二）》，頁 171。

³⁸ 侯宜人，〈荒原所在，糞屎亦可吃〉，《藝術家》231 期（台北市：藝術家，1994.08），頁 199。

³⁹ 如 1999 年劉柏村的創作在體驗及反射當代人類生活的情景，與自然空間的相對關係。郭藤輝，〈談「形·離·現場」——劉柏村 1999 台北市立美術館個展記言〉，《藝術家》293 期（台北市：藝術家，1999.10），頁 529。

化脈絡。⁴⁰侯宜人認為如黎志文、張子隆、曹牙（1956-）、薩璨如（1952-）、張明發（1962-2003）、許禮憲等作品，是藉藝術形式上的表現特質，使自己的思想情感獲得愉快之感。可讓人冥想、充滿自在自發性的造形，是東方的自然觀思維，容易成為「不可碰」的狀態。⁴¹

另外，陳朝興在〈解讀戰後台灣藝術的文化氛圍〉所談到的雖是泛藝術領域的現象評論，但其論點亦在於批評戰後以來的形而上的藝術創作潮流。他認為：

……由於戰後台灣社會一直處於民族認同、意識型態鬥爭及社會價值、社會結構的動盪及不安之中，創作者一方面在「內在」、「外在」的交相曖昧與鬥爭中尋找安全和庇護，卻又必須在支配性社會中為本身亦極為閃爍不安的政治社會服務；因此，創作者必須退縮至兒女情長的個人情境中顧影自憐、或扭曲的為偉大的社會服務。……使得台灣戰後的藝術作品，無法安定地去思索藝術本質性的癥結、並嘗試新的主張和實驗性創造，當然，也因此無法對藝術的純粹性（所謂“Fine”Art）做出明顯的貢獻。⁴²

在他談論及台灣的三個特徵：「純粹性低」、「曖昧、陰柔」、「苦悶」後，認為因為這些「曖昧、陰柔」、「苦悶」所造成的作品便逃遁至形而上的象牙塔尋求一種「安定」。這種安定便形成了：

⁴⁰ 侯宜人，〈反思台灣的現代雕塑——兼談東西方文化對語義認知上的差異〉，《台北現代美術十年（二）》（台北市：北美館，1993），頁 171。

⁴¹ 侯宜人所謂「不可碰」所指向者是以中國陰陽、輪迴、命理、佛學、禪機為內容及造形目的的作品，將所指的內容與能指的形式合而為一，本體被思想架空，成為絕對的存在。因此作品難以討論。侯宜人，〈反思台灣的現代雕塑——兼談東西方文化對語義認知上的差異〉，《台北現代美術十年（二）》，頁 206-207。

⁴² 陳朝興，〈解讀戰後台灣藝術的文化氛圍〉，《炎黃藝術》70 期（高雄市：炎黃藝術，1995.09），頁 138。

有些藝術家流行打「禪七」，走入玄學、形而上的象牙塔中，尋求一種飄渺的「安定」、一種似乎入世的「出世性格」。「天圓地方」處處可聞，易經八卦滲透無所不在，從文學、美術、音樂到政治主張，莫不從善如流。⁴³

在文末的結論，陳朝興認為：「我們」在戰後的藝術作品中不見了，我們的生命、藝術、社會要走向哪裡？顛覆的力量不在，作品所吐露的是「不安」及不安之後「尋求在天地間一淨土的深深嘆息」。

（三）三足鼎立的石雕教育成形

「國立台灣藝術大學」之前身為成立於 1955 年之「國立台灣藝術學校」，屬高級職業學校性質，招收初中畢業生。1960 年經教育部正式核准改制為「國立台灣藝術專科學校」，除音樂科仍維持五年制外，其餘美術工藝、影劇、國劇、美術印刷等各科均為三年制，招收高中畢業生入學，台灣藝術教育正式進入高等專業藝術學校教育時期。1967 年國立藝專將美術科雕塑組獨立為雕塑科，科主任由李梅樹出任。雕塑教師計有楊英風、丘雲、何明績，而後加入任兆明、何恆雄、陳振輝、許禮憲、張子隆、王國憲等。1994 年 8 月「國立臺灣藝術專科學校」改制升格為「國立臺灣藝術學院」，招收四年制學院生，下設七學系。而雕塑系教師再添劉柏村。

在國立台灣藝術專科學校成立二十多年以後，1982 年 7 月 1 日「國立藝術學院」奉准正式成立，成為專業美術教育二十多年後的另一種聲音，由鮑幼玉先生出任首任院長，學院初設音樂、美術、戲劇三學系。2001 年 8 月 1 日「國立藝術學院」奉准改名為「國立臺北藝術大學」。

⁴³ 陳朝興，〈解讀戰後台灣藝術的文化氛圍〉，《炎黃藝術》70 期，頁 138。

關於雕塑之師資有何明績、李光裕、黎志文、張子隆、董振平等，而石雕於其中則僅有黎志文及張子隆。

國立臺南藝術學院第一任校長漢寶德先生，在《藝術觀點》創刊號中談到該校的成立大體上有兩個主要的考量，一為政治妥協的結果；其二為平衡南北藝術的發展。然而，就在如此政治的前因下，誕生了南部專業藝術創作人才的基地。1996年7月，國立臺南藝術學院正式設校，地點為風景秀麗但地處偏遠的烏山頭（珊瑚潭）。招生對象為以研究生為主，設有音像紀錄研究所、博物館學研究所、造形藝術研究所及藝術史與藝術評論研究所四個所。該校之造形藝術研究所有專任教師如劉國松、蕭勤、楊樹煌、薛保瑕、屠國威、陳建北等。兼任老師則有陳瑞文、顧世勇、楊明迭、莊普、鄭淑麗等，其中石雕技術指導師資為屠國威。

就石雕創作的學院教育而言，目前大學部的基礎教育有國立台灣藝術大學及國立台北藝術大學為主；而兩校的特色由於師資研究取向及訓練方式的關係，國立台灣藝術大學較傾向由人體素描、塑造出發的訓練方式，因此，畢業學生作品大致上都從關於人體的相關造形出發。1980年代以後畢業目前以石雕為主要創作領域的有吳孟璋（1971-）、楊春森（1971-）、詹士泰（1971-）、張明風（1971-）、姜憲明（1972-）、陳麗杏（1972-）、樊炯烈（1972-）等。而國立台北藝術大學則由於採取較自由的素描概念為前提，加上師資大多為1980年代歸國的藝術家，因此，學生大多以純粹造形或注重材質的創作為主，畢業學生有張明發、張乃文、張家駒（1964-）、余宗杰（1966-）、胡棟民（1967-）、鄭瓊華等。而研究所部分，1996年創立的國立台南藝術學院造形藝術研究所以當時設備完善的立體工廠，成為當時石雕藝術創作研究者的最愛。如歷屆的學生如張家駒、張明發、吳孟璋、陳麗杏、姜憲明、詹士泰、張乃文、余宗杰、樊炯烈等都成為當前石雕創作界的新血。

(四) 聖化機構

1980 年代國家經濟開始起飛，各大美術館成立，當時的政府在追求現代化、國際化的思維下對當代藝術的推動不遺餘力。省立手工藝研究所於 1980 年代石雕創作的推動可說開石雕領域的高額獎金之例。如當時曾得獎的許禮憲就曾經表示：藝術性石雕可以說全由謝副總統提倡，省立手工藝研究中心從 1981 年起每年提供一百多萬經費廣徵石雕作品，由競賽選取鼓勵了不少作工藝的人改作藝術品。⁴⁴

1983 年北美館開館，1988 年省立美術館創立（後更名為國立台灣美術館），1994 年高雄市立美術館亦隨之成立。其中 1983 年成立的北美館在 1980 年代對於當代雕塑的推動功不可沒，從 1985 年起至 1991 所舉辦的四屆雕塑大展，由於其優厚的獎金（第一屆首獎獎金高達 60 萬），及台灣當代雕塑最前衛競賽展覽。而其中以石雕為主的創作於其中獲得的多次首獎肯定如第一屆的黎志文、第二屆的張子隆、第四屆的薩璨如等，對於提高石雕做為創作者主要的創作領域有極大的助益。1992 年，台中市雕塑學會曾經提議在經國綠園大道上廣設大型雕塑；此提議實踐於 1993 年到 1997 年間，舉辦了四屆的露天雕塑大展，其中第二屆黃順南、第三屆張育瑋、樊炯烈、第四屆的陳美華、李寶龍（後因經費不敷創作而放棄）皆為石雕作品，台中露天雕塑大展亦為石雕創作增進了不少人口。

而省展、台陽美展、全國美展及台北市美術展覽會（後改為台北獎）、高雄美術展覽會（後改為高雄獎）、中部美展、南美展及各地方美展，都為石雕領域的推動盡了許多心力。其中值得一提的是花蓮美術展覽會

⁴⁴ 郭少宗，〈花蓮石雕藝術的現況與遠景〉，《藝術家》109 期（台北市：藝術家，1984.06），頁 260。

（後改爲洄瀾美術展覽展會），由於其地處台灣大理石礦區，因此就地利之便及作為地方的特性，故對推展石雕不遺餘力。1980年代前後活躍於花蓮的石雕創作者有：林聰惠、邱創用、柳順天、莊丁坤、許禮憲、游信次、廖清雲等人。

（五）通路

台灣 1980 年代前的藝術通路官辦者以國立歷史博物館、國軍藝文中心國父紀念館、及各地方設置的社教館、文化中心為主；1983 年以後北美館、省美館、高美館陸續成立，為引介國外藝術創作者，及推展台灣石雕創作者的展覽提供一個能見度極高的空間，如 1975 年由郭清治、陳庭詩、李再鈐、邱煥堂、楊平猷、朱銘、馬浩、周鍊、吳兆賢、楊英風聯合展出的「五行雕塑小集七五年展」、1979 年「何恆雄雕塑展」於歷史博物館、北美館四屆現代雕塑特展等。再者為美國文化中心亦為優秀創作者展演之場所。1982 年「詹文魁首次石雕展」、「侯金水雕塑展」、1995 年「第五屆國際袖珍雕塑展」等，為新生代藝術家提供了發聲的窗口。最後，1990 年代的淡水文藝中心及台南市立文化中心、花蓮縣立文化中心亦屬於展示雕塑的重鎮，其中台南市立文化中心因台南雕塑的歷史脈絡而對雕塑展演有相當的側重；花蓮縣立文化中心則因其地理特色而著重於石雕的展演。

另外，由於台灣 1980 年代經濟的竄升，使得畫廊的數目如雨後春筍般陸續向上攀升，但比之平面繪畫之畫廊，專業雕塑畫廊為數不多。1983 年出現的「雕塑家中心」企圖以涵蓋當時老中青三代的雕塑家為主軸，作歷史脈絡式的雕塑歷史展，在通路中算是相當的異數。其它如阿波羅畫廊、春之藝廊、台中名門畫廊、百家畫廊、台中三采中心、高雄金陵藝廊、台北雕塑家中心、巨齡畫廊、今天畫廊、大家藝術中心、誠品畫

廊、浮生散記、東之藝廊、亦相繼展出雕塑作品。1990 年代的借山堂亦可視為 1990 年代中專業經營雕塑領域的畫廊。

1980 年代以來至 1990 年底的雕塑通路藉由經濟的發展藝術市場而活絡，取得為數不少的展演空間。

（六）市場

雕塑領域的市場在私人畫廊的領域，大體上在上一個章節已經介紹過。而石雕的市場由於其創作的型態較特殊，加上其立體的型態及不易毀壞，因此經常作為戶外的景觀。再者，由國外傳入石雕營創作狀態有助於民眾理解及觀賞石雕的創作過程。因此，公共藝術及雕塑營的收藏是為藝術領域中較特殊的情況。以下分別就國內創作營及公共藝術分述其收藏狀況。

1. 美術館典藏

台灣美術館的建立是在 1983 年以後開始，因此在有系統的典藏台灣石雕方面大體上亦肇始於 1983 年以後。由於 1980 年代台灣的經濟大幅度的好轉，使得政府收藏經費大增，而官方的典藏開始成為常態性的機制。而關於作品的蒐羅方式，可分為展覽典藏、蒐購及捐贈等三種方式。

如北美館於 1989 年以後開始蒐羅石雕作品，而後國立台灣美術館成立亦加入蒐藏的行列。另外，高美館是三大美術館中試圖較系統性的整理台灣雕塑領域的發展。

2. 石雕創作營

石雕營的徵件由於其獎金高、完成後擺置於公共空間，與民眾接觸機會大能見度高；加上其製作上的形體大多高、大，因此完成後的作品亦是對作者創作能力的考驗及肯定；另外，藉由國際間的石雕創作者間的作品、心得交流，對台灣或創作者與國際的藝術交流有一定的貢獻，

因此頗能吸引創作者投入石雕創作的行列。

1987 年由台南市政府委託國立藝術學院舉辦的「台南國際雕塑營」為台灣石雕領域中的首度出現的石雕收藏型態。⁴⁵1991 年起高雄市立美術館舉辦第一屆國際雕塑營、1992 年再以「環境形象化，再現內惟埤」為主題，為高雄市立文化園區留下十餘件作品。

而 1997 年始亦舉行花蓮石雕藝術季——國際石雕聯展主題為「花蓮的石頭在唱歌」，造成了觀光熱潮。⁴⁶1999 年第二屆花蓮國際石雕藝術季——以「雕塑春天」為名；⁴⁷及 2001 年花蓮石雕藝術季——「磊舞山海」、⁴⁸至 2003 年為第五屆，⁴⁹共五屆的雕塑營吸引了台灣的創作者投

⁴⁵ 其參展者計有台灣石雕創作者：趙法郎、黎志文、李光裕、李良仁、林文海、張家駒；國外石雕創作者：日本伊藤鈞、林田滋、荷蘭珍妮·李迪浮、治郎·西蒙斯、美國大衛·斯密臣、韓國梁熙泰等。

⁴⁶ 而參展的國內石雕家分別為——郭清治、何恆雄、廖清雲、陳振輝、林聰惠、莊丁坤、張子隆、黎志文、王秀杞、黃輝雄、黃瑞隆、邱創用、鄧善琪、柳天順、林滿旗、黃順男、詹文魁、廖秀玲、林郁晃、陳永發、謝棟梁、余宗杰等人。國外參展石雕家——吉田文代、池龜進、佳藤正幸、鄉晃、大井秀規、平井一嘉、Jill Peck、Emiel Uytterhoeven、Djordje Cpajak、Moscvici Ariel、Jon Isherwood、Alfi Vivern、蔣何門、Michel Argouges、Rami Gavish、Nicolas Bertous。創作營石雕家則為——王國憲、許禮憲、黃清輝、薩璨如、甘丹、林正仁、Goran Cpajak、Maria Rucker、Moshe Perelman、Antone Bruinsma、Yves Banchelin、Craig Schaffer。

⁴⁷ 第二屆邀請台灣及雕塑家分別為：陳麗杏、胡棟民、林聰惠；國外藝術家、齊藤·徹、艾瑞爾·穆索維奇（Ariel Moscovici）、喬治·瞿帕雅（Djordje Cpajak）、卡洛琳·羅曼斯道夫（Caroline Ramersdorfer）、杜多·杜多羅夫（Todor Todorov）、柯林·費谷（Colin Figue）、丹尼爾·古夫瑞（Daniel Couvreur）、吉歐·菲林（Gueorgui Filin）、梅爾頓·瑞凡（Meliton Rivera）。

⁴⁸ 第三屆參展藝術家為：姜憲明、蔡文慶、Fabrizio Dieci（法布里修·德西）、Michel Argouges（米契爾·阿古格斯）、Joseph Visy（約瑟夫·維希）、Jean-Paul Chablais（珍保羅·查伯萊斯）、Hisato Sakurai（櫻井壽人）、Karin Van Ommeren（卡倫·曼·歐曼仁）、Jiri Kovanic（傑瑞·高曼尼克）、Tatsumi Saka（阪井達音）、Robert Pierrestiger（羅伯·皮爾瑞斯提格）、Stephen Woodward（史提夫·伍德沃）。

⁴⁹ 第四屆的參展者為：王國憲、甘丹、姜憲明、胡棟民、許禮憲、陳麗杏、黃清輝；第五屆的創作者則為：吳明聲、柳順天、楊春森、黃河、林金昌等人。

入石雕領域。並且吸引無數的人潮，使民眾對石雕領域的瞭解亦有相當的助益。

3. 公共藝術

1992 年《文化藝術獎助條例》公布以後，公共藝術成為人民於公共空間所購置的雕塑品。而石雕由於材質上具有長久保存、不易損害的特質而在公共藝術中獲得收藏的機會極大。也因此，吸引了一波藝術創作者投入石雕的行列。而根據《2001 年公共藝術年鑑》的統計關於 1998-1991 年間，公共藝術創作者四年內共 375 人次投入，除去重複者共有 300 位創作者投入；而在所徵得的 183 件公共藝術中雕塑為 103 件，雕塑作品在其中佔了 56%。顯示了雕塑作品在公共藝術領域中的強勢性，加上其鉅額的創作費，也讓石雕領域再度吸引創作者的投入。

四、結 論

關於石雕發展令人擔憂的是，雖然 1980 年代石雕經由競賽及收藏的機制的活絡，首度呈現生命力旺盛的狀態。但 1990 年代以降，無論在競賽、展覽、石雕工作營抑或是公共藝術的機制中，我們看到的是石雕創作者名字不斷的重複出現，並且，2000 年以後在學院中，石雕的學習人口亦呈現急速下降的狀態，如此是否意味著石雕領域的又再度面臨人丁稀微的景況。

就石雕創作的典範而言，1980 年代後，石雕創作因經濟及生產技術的傳入而盛行。所注重的不再是抽象的形式或地方式「圖騰」的創作呈現，而是在於材質與形式間的對話，注重材質本身的時代性與詩性。並嘗試以場域結合的去紀念碑或去台座式的作品形式，企圖邀請觀者參與作品。去除國族化及地方化的符號或作品外貌，而企圖以內化的形式語

彙作為語言，追尋「地方」的形而上思維。但卻也因此形式上，作品以極其冰冷的外貌出現，在接近零度的「能指」等於「所指」語境下，在觀者面前作品靜默不語。而這種極簡的外貌及化形式為所有內容的作品自在自為狀態，在 1990 年代中招致許多評論者批評，認為如此是無法切進社會生活當下。

1990 年代石雕領域，現代化的言說漸退，新一代的創作者不背負現代化的沈荷，而呈現自由的風格混合狀態。另一方面，杜象主義（Duchampism）的前衛潮流也對作為單一材質的石雕領域造成衝擊，在材質分類疆界逐漸的被破除之後，若不以本位的向度思索此一現象，石雕在結合其它材質或現成物的表現形式，倒也為此一領域開拓了某種表現手法的可能性。除原有的自然寫實主義、國族抽象主義、形式主義外，在政治力逐漸減壓後，工具主義（instrumentalism）的石雕創作已開始出現，台灣石雕領域在政治光譜的左邊亦開始逐漸地擴展其版圖，對於國家、政治、社會、機制、生活批判的作品出現，逐漸的擴充這塊在石雕作品中不在的版圖，作品以具象的折衷主義風格出現，而不再以形式不斷的革新及充滿風格的互異作為不斷「進步」的象徵。作品成為批判的符號語言，以作為批判環境、全球化經濟、社會、政治的工具，逐漸向廣泛的權力發出聲音。台灣的石雕領域是否能「走出台座，與民眾親近」的反應著本體文化，將是我們所期待的。

圖 錄：



圖 1 臺灣現代藝術領域中石雕的早期代表作，黃土水，甘露水，1919

摘自台灣網路美術館 <http://web.cca.gov.tw/tdg/>



圖 2 楊英風，龍種，1967 年間，大理石，31×60×28 cm

摘自楊英風數位美術館 <http://yuyuyang.e-lib.nctu.edu.tw/>



圖3 何恆雄，母親的驕傲，1976，石，15.4×14×41 cm

摘自何恆雄，《何恆雄雕塑展：擁抱生命之美》（台中市：臺灣省立美術館，1998）



圖4 黎志文，生生，1984-89，白米、大理石、塗金箔、安山岩，60×30×27cm

摘自黎志文，《黎志文》（新竹縣竹北市：竹縣文化，1999）



圖5 張子隆，逍遙，1988，青綠石，60×40×35cm
摘自張子隆，《我的空間》（台北縣淡水鎮：淡水鎮公所，1994）



圖6 許禮憲，晨，12×20×80cm
摘自全國美展數位美術館 http://www.arte.gov.tw/17nae/art2_detail.asp?id=07909#

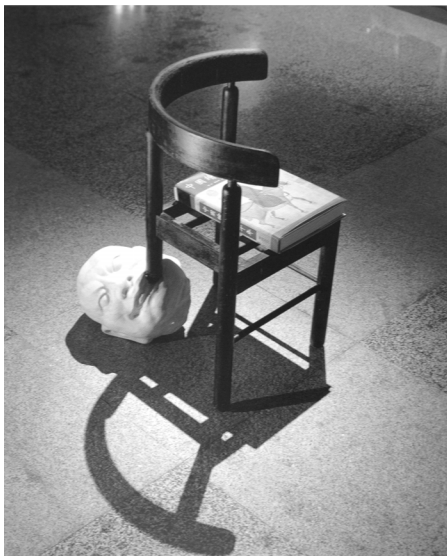


圖7 張乃文，文人雅座，書、椅子、石材，55×60×70cm
《臺灣美術新貌展——「立體創作」》（台中縣：台中縣港區文化中心，2001）

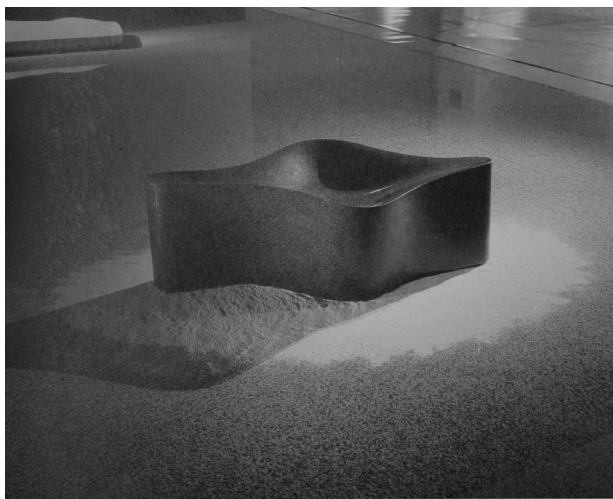


圖8 余宗杰，船-2，黑花崗岩，110×60×40cm
《臺灣美術新貌展——「立體創作」》（台中縣：台中縣港區文化中心，2001）



圖9 胡棟民，上、下，黑花崗岩，60×30×15cm
《臺灣美術新貌展——「立體創作」》（台中縣：台中縣港區文化中心，2001）

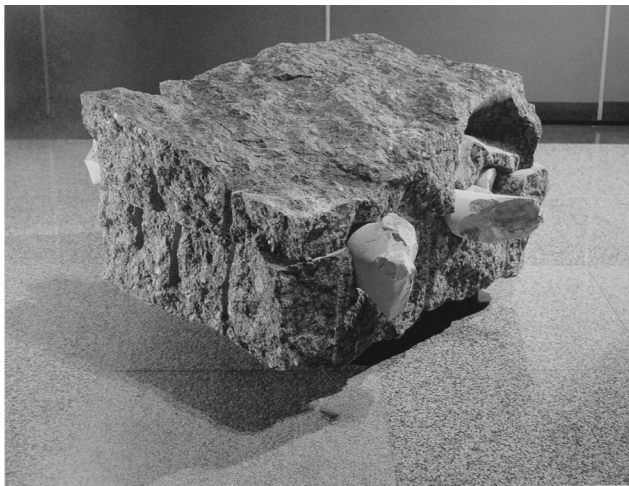


圖10 吳孟璋，赤裸的扣押，2000，花崗岩、舊米黃，100×100×42cm
《臺灣美術新貌展——「立體創作」》（台中縣：台中縣港區文化中心，2001）

參考書目

（一）中文專書

- 林伯欣、周明麗、江敏甄、莊秀玲、張晴文著，《戰後台灣美術中的東方優越論》，台南：國立台南藝術學院，1999.03。
- 侯宜人，〈反思台灣的現代雕塑——兼談東西方文化對語義認知上的差異〉，《台北現代美術十年（二）》，台北市：北美館，1993。
- 凌嵩郎、蓋瑞忠、許天治等編著，《藝術概論》，台北：國立空中大學，1988.02。
- 高燦興，〈雲彩如何浮於空中——談近十年來國內現代雕塑的特質〉，《台北現代美術十年（二）》，台北市：北美館，1993。
- 陳昭明，〈黃土水小傳〉，《黃土水百年誕辰紀念特展》，高雄市：高雄市立美術館，1995.12。
- 雄獅西洋美術辭典編委會，《雄獅西洋美術辭典》，台北：雄獅出版社，1980.05。
- 雄獅美術月刊社，《雄獅美術——1971-1990月刊索引》，台北市：雄獅，1991.04。
- 楊澤主編，《狂飆八〇——記錄一個集體發聲的年代》，台北市：時報文化，1999。
- 賴瑛瑛，《複合藝術——60年代台灣複合藝術研究》，台北市：國泰文化，1996.05。
- 顏娟英譯註，〈百家爭鳴的評論界〉，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀 上》，台北市：雄獅，2001。

（二）期刊

- 伊山，〈多樣風貌的雕塑〉，《藝術家》103期，台北市：藝術家，1983.12。
- 何恆雄，〈形的轉移與融合——談曹牙及他的創作〉，《藝術家》99期，台北市：藝術家，1983.08。
- 侯宜人，〈荒原所在，糞屎亦可吃〉，《藝術家》231期，台北市：藝術家，1994.08。
- 康添旺，〈1985中華民國現代雕塑特展〉，《台北市立美術館館刊》6期，台北市：北美館，1985.04。
- 許遠達，〈藝術專業培養皿——三所藝術學院〉，《大趨勢》5期，台北市：立享文化事業，2002.07。
- 郭少宗，〈「國際化」對「本土性」之爭——現代雕塑的陣痛與誕生〉，《藝術

家》140期，台北市：藝術家，1987.01。

郭少宗，〈花蓮石雕藝術的現況與遠景〉，《藝術家》109期，台北市：藝術家，1984.06。

郭少宗紀錄，〈雕塑教育要從根做起——留學海外雕塑家座談會〉，《藝術家》105期，台北市：藝術家，1984.02。

郭清治，〈看廖清雲、王秀杞、林正仁石雕展〉，《藝術家》163期，台北市：藝術家，1988.12。

郭藤輝，〈談「形・離・現場」——劉柏村1999台北市立美術館個展記言〉，《藝術家》293期，台北市：藝術家，1999.10。

陳朝興，〈解讀戰後台灣藝術的文化氛圍〉，《炎黃藝術》70期，高雄市：炎黃藝術，1995.09。

楊英風，〈中西雕塑觀念的差異〉，《台北市立美術館館刊》6期，台北市：北美館，1985.04。

楊英風，〈在傳統中尋思〉，《藝術家》180期，台北市：藝術家，1990.05。

樂滿心，〈黎志文的雕塑藝術〉，《藝術家》268期，台北市：藝術家，1997.10。

潘小雪，〈撥開禁錮的靈魂〉，《藝術家》224期，台北市：藝術家，1994.01。

謝東山，〈裝置藝術與台灣前衛藝術的世俗化〉，《藝術觀點》10期，台南：國立台南藝術學院，2001.04。

（三）畫冊

《黎志文畫冊》，台北市：攝影家，1999.06。

《中華民國第二屆現代雕塑展》，台北市：台北市立美術館，1986.12。

《1985中華民國現代雕塑特展》，台北市：北美館，1985.04。

（四）網路：

台灣網路美術館：<http://web.cca.gov.tw/tdg/>

楊英風數位美術館：<http://yuyuyang.e-lib.nctu.edu.tw/>

全國美展數位美術館：http://www.arte.gov.tw/17nae/art2_detail.asp?id=07909#