



# 台灣 TWAHA

台灣藝術史研究學會通訊  
Taiwan Art History Association Newsletter

本期焦點：台灣雕塑創作的三種類型與脈絡

第十五期  
2023 August / 8月 NO.15

# 目次

理事長序 1

主編序 2

## 【學會動態】

學會活動 2023「策展作為藝術史的方法：論述與實踐」學術研討會 3

會員活動 姜麗華理事與呂筱渝會員擔任「比喻·隱喻：逐光追影及它義」展覽之策展人 4

會員活動 李思賢理事擔任「物我兩望·蘭陽臥遊」展覽之策展人 5

會員活動 黃智陽理事長受邀參展「未究之境：書法中的客家敘事」 6

會員活動 未竟的奇幻旅程－談黃柏勳 2023 南美館個展「昨日風景·明日燦爛」 7

會員活動 「寒玉幽光——溥心畬逝世 60 周年紀念座談」 8

## 【本期焦點：台灣雕塑創作的三種類型與脈絡】

談臺灣交趾陶洪派始祖洪坤福 / 施慧美 9

楊英風的太魯閣山水雕塑 / 龔詩文 17

黎志文的鋼鐵雕塑創作理路—東和鋼鐵系列作品評析 / 胡懿勳 24

NO.15

第十五期

2023 August / 8 月

## 理事長序

台灣藝術史研究學會理事長  
華梵大學人文與藝術學院院長

黃智陽

台灣藝術史研究學會於 10 月進入忙碌時期，面對將於 11 月 25、26 兩日，協同國立臺灣美術館主辦的「策展作為藝術史的方法:論述與實踐」學術研討會，進入了完稿與編輯的期程。本次研討會共收 35 件投稿，相當踴躍，專家們共同審查並推薦出 11 篇代表論文發表，相信各論文主題與內容都將在研討會中呈現其專業性與建設性。

本期（第十五期）會訊的專題，邀請胡懿勳教授擬定與召集，以台灣雕塑創作的三種類型與脈絡為主題，另外邀請了施慧美、龔詩文兩位教授共同發表，細觀三篇論文都具體呈現出台灣前輩藝術家的獨特性與貢獻，借以推估雕塑創作在建立台灣藝術史的體量時，具有多麼重要的意義與價值。

雕塑創作，可以置於室內，使藝術空間不限於牆面，而在動線中具有更豐富的觀看情境，雕塑亦可置於室外景觀中，成為賞心悅目的公共藝術，於是雕塑不僅是台灣美術史重要的組成部分，更成為台灣城鄉建設史中的參與者，其重要性不言而喻。相信仔細咀嚼此期三篇論文，即可感同身受，進而感佩藝術家們為台灣留下的美好公共資產。

## 主編序

台灣藝術史研究學會常務監事  
澳門城市大學文化產業博士課程教授

胡懿勳

第 15 期會訊收錄三篇專文分別就交趾陶、石雕、鋼鐵雕塑三種類型的立體作品創作者為主題，探討三種面向創作者的表現特質、創作手法，乃至於創作理念與作品、社會及自身歷程的轉變。

施慧美「談臺灣交趾陶洪派始祖洪坤福」以臺灣交趾陶傳承的體系中，最有貢獻的洪派始祖洪坤福為主角，將其早期師承淵源，往來廈門台灣的生活脈絡，洪派傳藝師徒的作品特色，現今仍保存其作品的宮廟建築，均有詳實考證與說明。文中比較洪派第一代與第二代作品，可看出匠師們一方面忠於傳統，一方面也隨著時代的進步呈現新形式。由此凸顯交趾陶從日治時期到 1960 年代的寄窯時期，至 1973 年之後的商業化的變遷。

龔詩文以「楊英風的太魯閣山水雕塑」為題，剖析楊英風眾多景觀規劃案如何實踐太魯閣系列的雕塑創作理念，楊英風的山水意象又是源自哪些中國傳統的元素與內容。系統地探討太魯閣系列雕塑在不同時期，以及不同的景觀規劃案，呈現的造形特徵與藝術表現的內涵。

胡懿勳「黎志文的鋼鐵雕塑創作理路—東和鋼鐵系列作品評析」，則分析黎志文以「現成物」觀念的前提條件下，將鋼鐵與石材等複合媒材結合進行系列創作的探索行動。

洪坤福、楊英風、黎志文在台灣的不同領域與環境中演繹自己對創作的觀想。儘管三位創作者的身分、經歷和所處時間均自成脈絡，然從三篇文章裡依然可以觀察他們對待創作時所秉持的理念，依然落實在本土場域對創作的感染之中。

## 【學會動態】

### 學會活動

#### 2023「策展作為藝術史的方法：論述與實踐」學術研討會

本會與國立臺灣美術館、華梵大學聯合策劃，謹訂於 2023 年 11 月 25 日（六）、11 月 26 日（日）兩日，假國立臺灣美術館（台中）演講廳，共同舉辦「策展作為藝術史的方法：論述與實踐」學術研討會，本次研討會共收 35 件投稿，所有稿件之審查均採雙向匿名方式與迴避名單制度。

本會與國立臺灣美術館、華梵大學聯合策劃，謹訂於 2023 年 11 月 25 日（六）、11 月 26 日（日）兩日，假國立臺灣美術館（台中）演講廳，共同舉辦「策展作為藝術史的方法：論述與實踐」學術研討會，本次研討會共收 35 件投稿，所有稿件之審查均採雙向匿名方式與迴避名單制度。由審查委員依據文稿之學術宗旨、性質和徵稿簡則等相關規定決定是否通過。

本次研討會分為專題演講及論文發表，詳細議程將於 10 月初公布並個別通知發表者。感謝所有投稿者對於本次研討會的支持及參與。

#### 2023「策展作為藝術史的方法：論述與實踐」學術研討會

發表名單 (按投稿順序與審核結果排序)	
余○勳	洪○元
凌○玉	楊○睿
蕭○玟	黃○欽
林○成	李○韻
蕭○競	黃○樂
傅○仁	陳○靜
劉○仁	倪○安
彭○家	蔡○玲
備取名單	
備取 1-施○騰 **廖○樞	備取 2-林○如
備取 3-李○瑩	備取 4-鄭○華
備取 5-孫○美	備取 6-麥○翕
備取 7-賴○婷	備取 8-陳○純

指導單位：文化部  
主辦單位：國立臺灣美術館、台灣藝術史研究學會、華梵大學

徵稿

論文摘要 | 延長徵件至 2023.7.30

徵稿主題

- 大會主題——跨文化與世代差異
- 附加主題——藝術詮釋與臺灣藝術史
- 一般主題——臺灣藝術史的人、事、物

備 呈 人 1 自備郵寄或研友帶存稿時請備  
0936-262028 蔡嘉琳  
0920-0482 2023 台灣藝術史學會 蔡嘉琳  
電子郵件: tw-ahsociety@gmail.com  
投稿詳情請往來文員與編審室、台灣藝術史研究學會查詢

2023 Conference  
Curating as a Method of Art History:  
Discourse and Practice  
學術研討會

2023.11.25 Sat. — 11.26 Sun.  
國立臺灣美術館演講廳

國立臺灣美術館  
華梵大學  
台灣藝術史研究學會

## 會員活動

### 姜麗華理事與呂筱渝會員擔任

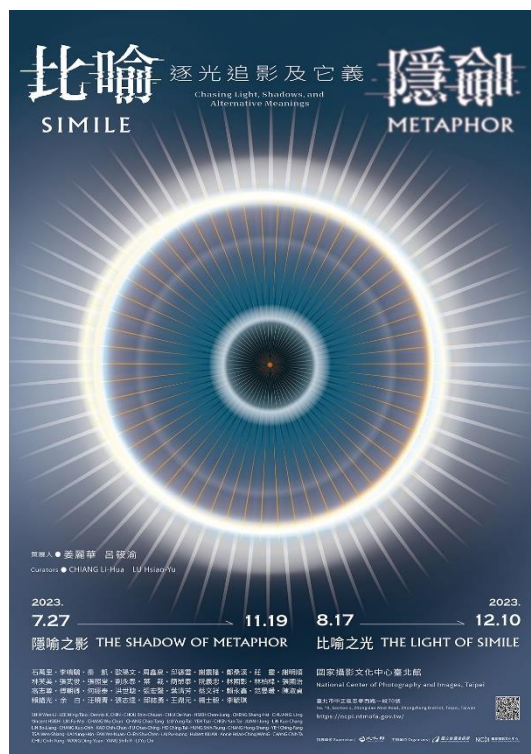
### 「比喻·隱喻：逐光追影及它義」展覽之策展人

由本會理事姜麗華與自由評論人呂筱渝策展的「比喻·隱喻：逐光追影及它義」將分成兩次開展：

- (1)「隱喻之影」於攝影文化中心二樓，展期 7 月 27 日至 11 月 19 日；
- (2)「比喻之光」於攝影文化中心三樓，展期 8 月 17 日至 12 月 10 日，敬邀各位攝影前輩、朋友同好蒞臨參觀指教。

本展設有互動區與觸控式螢幕，歡迎透過觸控式螢幕閱讀創作者的想法或作品意涵，現場亦備有明信片與筆提供您留下對作品裡光影的看法，期待您的參與。

「比喻·隱喻：逐光追影及它義」開幕活動，於 2023 年 8 月 17 日(星期四)14:00 於國家攝影文化中西臺北館舉行。



## 李思賢理事擔任「物我兩望·蘭陽臥遊」展覽之策展人

### ◆ 藝術家介紹

台灣知名油畫家沈東榮，土生土長宜蘭人。東海大學美術系西畫組畢業、中央大學哲學研究所碩士、中國美術學院美術學博士，學養背景完整且深厚。

### ◆ 展覽簡介

本次展覽邀請到沈東榮的大學同窗，目前任職東海大學美術系系主任的李思賢教授策劃，他們相識多年，最了解沈東榮的藝術歷程。

本展以《物我兩望·蘭陽臥遊》為題，依照不同的表現手法、時期風格的綜理為序列，規劃為「山林」、「荷塘」、「靜物」、「色彩」、「家園」等五個子題，用以窺見沈東榮藝術中的所想與狀態，但卻又能在各個子題間體現藝術家的創作思維，是他在「物」（技法、媒材、題材）與「我」之間相融與理解的線索。沈東榮伴隨題材而轉變的油畫創作，奠基在不同材質肌理的運用與掌握；展出作品近百件，跨越他 30 年來的油畫創作，從不同風格和主題的脈絡中，拆散年代序列，以主題樣態為概分，將「媒材特性」和「技法開發」的時間軸並列，透過各類題材的表現，來呈現畫家的創作思維，也檢視他畫風演變的轉折與差異。

座談主題：當代風景畫寫——從沈東榮作品談起

時間：2023.09.02 (六) 14:00-15:30

引言人：李思賢教授 (策展人 / 東海大學美術系系主任)

與談嘉賓：潘禧教授 (亞洲大學附屬現代美術館館長)

🕒 展覽時間：112.7.29-11.12

🕒 開館時間：週二至週日 9:00~17:00，週一休館

📍 展覽地點：宜蘭美術館 宜蘭縣宜蘭市中山路三段 1 號



## 黃智陽理事長受邀參展「未究之境：書法中的客家敘事」

💡 策展人：巫伊婷

💡 參展藝術家：

彭裕謙、吳榮棣、劉家驥、張采香、葉鏡鎔、范耀庚、妙果法師(葉阿銘)、劉崧生、吳濁流、黃國書、呂傳命、范侃卿、郭阿壽、范天送、鍾肇政、戴武光、陳坤一、黃農、賴煥琳、莊明忠、徐永進、陳國福、官大欽、于彭、羅德星、陳欽忠、吳鳴、盧廷清、陳板(陳邦畛)、陳俊光、羅應良、黃智陽、曾子雲、許悔之、古耀華、姜義才、何信旺、邱清吉、陳柏儀、鄧君浩、江柏萱

🕒 展覽時間：2023/08/11 - 2023/10/30

🕒 開館時間：週三至週一 09:30-17:00(最後入場時間 16:30)

📍 展覽地點：橫山書法藝術館(桃園市大園區大仁路 100 號)

系列講座：

8/20(日) 14:00 李郁周 / 20 世紀前期臺灣客家書家的書藝風采

9/24(日) 14:00 盧廷清 / 從書法與繪畫關係談「畫家書法」的創作：兼論橫山書藝館世客博特展作品

10/15(日) 14:00 巫伊婷 / 一條沒人走過的小路：臺灣書法史中的未究之境



## 未竟的奇幻旅程 — 談黃柏勳 2023 南美館個展「昨日風景，明日燦爛」

本會會員鄭勝華助理教授受邀擔任「昨日風景，明日燦爛」展覽之策展人，相關資訊如下，歡迎有興趣的會員及藝文同好前往參觀！

🕒 展覽日期：2023/08/04~09/03

🕒 開放時間：週二至週日 10:00 – 18:00，週一休館。週六延長開放至 21:00

📍 藝術家出席：8/5 下午 3:00

📍 地點：臺南美術館 1 館 展覽室 A (臺南市中西區南門路 37 號)



## 「寒玉幽光——溥心畬逝世 60 周年紀念座談」

### ◆ 活動簡介

今年適逢溥心畬逝世 60 周年，史博館特別訂於 9 月 1 日在其冥誕前辦理紀念座談會，活動開始由史博館王長華館長致詞並介紹此次參與座談的專家學者。此次座談分為上下兩場，龔詩文理事於上半場次以「遺民與移民之間：以溥心畬的宮廟碑文與臺灣風物為例」為題，介紹溥心畬在臺事蹟與藝術；黃智陽理事長於下半場次以「六十年幽光再現 - 國立歷史博物館所藏溥心畬精品評析」為題，精析史博館藏《寒玉堂聯文》與《凝碧餘音》抄本的書法藝術，同時探討溥心畬書籍代抄本之意涵。



與會貴賓合影，由左至右為：

國立歷史博物館展覽組助理研究員蔡耀慶、寒玉堂門生家屬董良彥、何創時書法藝術基金會主任研究員吳國豪、華梵大學人文與藝術學院院長黃智陽、國立故宮博物院書畫文獻處退休研究員劉芳如、國立歷史博物館館長王長華、國立故宮博物院書畫文獻處代理處長何炎泉、華岡博物館館長劉梅琴、國  
臺南大學國語文學系副教授莊千慧、元智大學藝術與設計學系副教授龔詩文。

## 【本期焦點：台灣雕塑創作的三種類型與脈絡】

### 談臺灣交趾陶洪派始祖洪坤福

施慧美

#### 前言

交趾陶曾經是臺灣傳統建築中常見的建築裝飾物之一，主要用於寺廟、祠堂、書院與富宅的裝飾上，在民間藝術範疇中隸屬於雕塑類。交趾陶約在清代中葉，隨著大批的中國移民傳入臺灣，迄今已有兩百多年的歷史。交趾陶是一種低溫鉛釉軟陶，由民間的工匠以手工捏塑後，再經上釉燒製而成，它是臺灣常民文化的一種，具有藝術與教化的功能。

在臺灣交趾陶傳承的體系中，洪派應該是最有貢獻的一派，它的始祖就是來自中國福建泉州府的洪坤福。約在明治 43 年（1910 年）左右，福建泉州的交趾陶匠師柯訓，攜其胞弟柯仁來與徒弟洪坤福應聘前來臺灣，從事雲林北港朝天宮的寺廟裝飾工程，在柯訓返回中國後，洪坤福與師叔柯仁來繼續留在臺灣工作，兩人在臺灣都留下不少作品，更重要的是自此開啟了洪坤福在臺發展的契機。

洪坤福在臺灣的停留時間前後約長達 19 年，最大的貢獻乃是替臺灣培養不少交趾陶匠師，藉由第二代的弟子繼續將洪氏的技藝傳承下去。由於洪氏弟子傳藝給諸多徒子徒孫，洪派遂成為現今交趾界與剪黏界最具有舉足輕重的一個主流派別，可說臺灣交趾陶發展是以洪派為主所形成的。

## 洪派的萌芽

洪派的師祖柯訓與其胞弟柯仁來，是來自中國福建泉州府，約在明治 43 年（1910 年）左右<sup>1</sup> 應聘前來臺參加北港朝天宮的整建工程，<sup>2</sup> 也因為這個工程，遂種下洪派在臺萌芽的種子。

柯訓為福建泉州府同安縣馬鑾鄉人，約出生於同治末年至光緒初年間（1870-1885 年間），其卒年不詳，擅長交趾陶與剪黏，<sup>3</sup> 至今朝天宮還保存著柯訓工資借支的收據兩張，文件上記載的日期分別為日據時代的明治 44 年（1911）6 月 11 日、27 日。<sup>4</sup> 不過，柯訓在工程結束前留下柯仁來與徒弟洪坤福，獨自返回中國。現在在北港朝天宮的正殿後牆水車堵上，尚有柯訓所留下的一些交趾陶樓閣亭臺與幾尊人物，造型細緻優美，可見其技藝高超。柯訓可說是臺灣近代剪黏與交趾陶藝界的啟蒙宗師之一。

柯仁來為柯訓的胞弟，約出生於西元 1875 年左右，<sup>5</sup> 他隨柯訓參與北港朝天宮之工事後繼續留在臺灣，自立門戶，從事交趾陶的承包工程。之後，與鄭阿香結婚後落戶定居於臺北三重，晚年移居基隆與兒同住，技藝傳其子柯吉田與柯城。柯仁來早期常與洪坤福門生陳天乞、姚自來一起合作；戰後柯仁來曾擔任基隆城隍廟的管理委員會主任委員，並於 1955 年主持城隍廟的修繕工程。

柯仁來的作品目前所知包括：日治時期有北港朝天宮（1912）、宜蘭羅東震安宮（1925）、二重埔先嗇宮（1926）、基隆天公廟（1932?）、萬華青山王宮（1938）、北方澳進安宮（1942）；戰後有基隆媽祖宮（?）、基隆城隍廟（1955）、基隆八斗子

---

<sup>1</sup> 由於在寺廟建築過程中，裝飾部分是放在最後快要落成的階段，而製作交趾陶約需費時一到二年之間。北港朝天宮於 1912 年竣工，因此由此推測柯訓一行人應該是在 1910 年左右前來台灣。

<sup>2</sup> 雲林北港朝天宮自明治 41 年（1908 年）起開始進行整建，當時主持大修的是居住在板橋，祖籍漳州南靖的大木匠師陳應彬，主要負責剪黏與交趾陶的陶匠包括柯訓，與同樣來自泉州城內東街菜巷的陶匠蔡錦。見李乾朗：《北港朝天宮建築與裝飾藝術》，雲林：財團法人北港朝天宮，1996 年，頁 44-48。

<sup>3</sup> 關於柯訓的師承及其在中國的作品，目前尚缺乏資料。在中國，傳統剪黏與交趾陶被破壞得比台灣更嚴重。

<sup>4</sup> 見李乾朗：《臺灣傳統建築匠藝》五輯，頁 100 之圖片；《臺灣傳統建築匠藝》八輯，頁 124 之圖片。

<sup>5</sup> 根據筆者訪談姚自來匠師：柯仁來年紀約長洪坤福十來歲。因此推測約出生於清光緒元年（1875）左右。

度天宮 ( 1959 ) 等。由其存作品來看，造型工整，人物典雅生動，十分傳神，確有一派之風。

## 洪坤福的來臺與返鄉

洪坤福為福建泉州府同安縣人，約出生在 1885 年前後，娶有二妻並曾攜妻小來臺，<sup>6</sup> 擅長交趾陶、剪黏與泥塑技藝，作品上落款「製作人洪坤福」或「銀同鷺江洪坤福」，表明他來自泉州廈門。<sup>7</sup> 洪氏由於技藝精湛，在日治時期剪黏的領域裡，常與遲他 17 年來臺的汕頭剪黏名匠何金龍 ( 1880-1953 ) 相提並論，因而有「南何北洪」之雅譽。<sup>8</sup>

洪氏師承柯訓，約在 1910 至 1911 年間隨師父來臺，施作北港朝天宮的裝修工程，完工 ( 1912 ) 前後又受聘至新港奉天宮 ( 1912 ) 與朴子配天宮 ( 1915 ) 施作，工事完成後才返回中國。1918 年再度來臺時攜帶 13 歲的妻弟陳天乞 ( 1906-1991 )，參與臺北市大龍峒保安宮裝飾工程，並與本土師傅陳豆生 ( 1872-1913 ) 對場，獲勝後聲名大噪，各大廟競相邀請，至此常往返中臺兩地。中日戰爭爆發前，洪氏思念家鄉，同時認為已賺夠財富足以返鄉安享天年，<sup>9</sup> 遂匆匆返回廈門定居。洪氏回鄉後，以在臺所賺的錢，在廈門經營雜貨店，可惜不久戰爭吃緊，全家不得不疏散他鄉避難，待戰爭結束後返回家鄉，發覺其故居全毀於二次大戰。戰後生活困苦，亦無裝飾工事可做，最後約於 1946 年逝世於廈門。<sup>10</sup>

關於洪氏何年離臺返回中國，至今仍無法確定，據姚自來稱：在北港朝天宮工作 ( 1928 ) 途中，洪氏突然心血來潮，認為來臺工作多年，已累積有不少積蓄，將這些日幣兌換為中國幣值的話，可換取兩倍的中國幣，如此回鄉後可成為富人，不愁吃穿，遂萌生返鄉念頭，立刻採取返鄉之舉。雖然這個理由有些唐突，可是姚自來堅定的說

---

<sup>6</sup> 筆者訪談張添發兒子張福諒匠師，據他所知，當年有一次曾隨洪坤福來台短期居住過的女性為其妾，可見洪氏收入之優渥。

<sup>7</sup> 銀同是同安的雅稱，原屬泉州府，同安縣轄域包括現在的廈門市、金門縣及龍海市東北部。

<sup>8</sup> 何金龍字翔雲，1880-1953，廣東汕頭人。師承潮州名師，為清末民初汕頭地區的剪黏師傅，亦擅長畫畫。何金龍僅製作剪黏，不做交趾陶，他於 1927-1933 年來台在南台地區寺廟施作剪黏，技藝精湛，來台僅六年，傳徒王石發 ( 1905-1987 )，王石發也是著名的匠師。

<sup>9</sup> 2005 年 12 月訪談姚自來匠師，姚氏表示當時的日幣可換得兩倍的中國幣值。明治 44 年 ( 1911 )，台灣實施「日本貨幣法」，台灣與日本幣制合一，當年日幣值高於清幣一倍，致使許多大陸師傅爭相來台工作。

<sup>10</sup> 2007 年 8 月訪談陳世仁匠師，他曾聽其祖父陳天乞提起。

是因洪氏此時始知日幣較中國幣值錢，因此放棄臺灣的工作返回家鄉從商，該是可相信的說法。

而根據洪坤福最後一位弟子江清露稱：他跟洪氏學藝僅一年四個月，當時（1928年）拜師的地點在員林福寧宮，<sup>11</sup> 福寧宮的工程結束後，接著在洪坤福帶領下前往嘉義地藏庵工作，數個月之後（1929年）參加北港朝天宮的工作，<sup>12</sup> 在工程中途，洪師便已離臺。根據以上的幾個線索，可知洪氏離臺返鄉時間應該是在 1929 年，最晚不會超過 1930 年。

匠師姚自來氏也提及洪師在返鄉後曾經再次回到臺灣，但回去後不久中日戰爭（1937-1945）爆發，想再次來臺已成不可能；戰後不久洪氏隨即逝世。

### 洪坤福在臺作品與傳承

洪氏來臺足跡遍及全臺各大寺廟，作品包括雲林北港朝天宮（1912、1929）、嘉義朴子配天宮（1915）、新港奉天宮（1917）、臺北大龍峒保安宮（1919）、臺中林氏家廟（1921）、屏東海豐三山國王廟（1923）、臺北艋舺龍山寺（1924）、新北市樹林濟安宮（1926）、嘉義地藏王廟（1926）、彰化員林福寧宮（1926）、臺北大龍峒孔子廟（1928）、彰化員林廣寧宮（1928）、臺南普濟殿（？）等，<sup>13</sup> 可謂名聞遐邇（圖 1）。目前這些廟宇留存洪氏的作品數量不多，大部分為水車堵或壁堵上的交趾陶，有許多作品經過多次整修，早已難窺原貌；至於剪黏方面的作品多已毀損或重新翻修，原作一件也未留下。

洪氏精於捏塑陶偶人物，風格上「重姿勢、輕細節」，強調人物造型「首重神韻，次求技巧」，因此人物的比例上手腳較長為其特點，武將姿態威武，而文人仕女的身段姿態優雅，線條流暢。目前最具代表性的作品，如保安宮正殿內龍、虎堵的龍與虎氣勢雄壯，靜中帶動。而在臺北艋舺龍山寺三川殿前的銅鑄龍柱（1924）上三十多尊人物，最能展現洪氏個人風格。

洪氏在臺期間傳徒六人，依學藝順序為梅菁雲（1886-1936）、陳天乞（1906-1991）、張添發（1904-1977）、陳專友（1912-1981）、姚自來（1911-2007）、江清

---

<sup>11</sup> 員林福寧宮在 1928 年竣工，洪坤福正在該廟製作。

<sup>12</sup> 見李乾朗：『台灣傳統建築匠藝五輯』-匠師訪談錄專輯，燕樓古建築出版社，2002，頁 99。

<sup>13</sup> 不少研究者均提及洪坤福曾製作過屏東萬丹媽祖廟，經筆者查詢廟方，1927 年重建時聘請的交趾陶師傅為台南洪順發（洪華之弟子），並非洪坤福。

露 ( 1914-1994 )。其中正式拜師而且學完三年四個月出師者為陳天乞、陳專友、張添發、姚自來四人，<sup>14</sup> 江清露雖正式拜師過，但由於洪氏的突然離臺返鄉，僅和洪氏學習一年四個月，可是依靠他的天份與努力讓他在剪黏業中大放異采，他們五人在戰後被業界譽為「五虎將」( 圖 2~5 )。

## 洪派師徒的作品特色

洪派師徒的作品優美細膩，人物動作誇張，但十分自然，作品尤以武戲的造型表現最佳。綜觀洪派作品的特色可歸納成下列數點：

( 一 ) 從洪派祖師柯訓的作品來看，人物姿態優美，描寫細膩，充滿傳統戲劇的韻味與動感；而洪氏較著重對象的神韻，不重細部。柯訓、柯仁來與洪坤福三人共同的特色是人物的頭部較小，這種共通性也可見於泉州蘇派作品上，明顯表示泉州來的師傅在交趾陶人物的造型上特徵是頭部小，重神韻。其造型亦符合泉州布袋戲的人物造型。

( 二 ) 洪派第二代的五虎將雖師出同源，然而每個人又能在細微處表現出個人的特色，形成獨自的風格。例如陳天乞作品人物腿部細長；張添發的人物頭部較大，注重裝飾細節；陳專友人物古典細膩，姿態傳神，臉部較圓，身段柔軟；姚自來人物優雅古典，比例佳；江清露的人物架勢好，人物腹部較大，人物全身充滿了裝飾意味。

( 三 ) 洪派的人物造型上服飾繁多，是傳承洪師的風格。共通點包括頭身比例為優美的 1：7，<sup>15</sup> 服裝華麗裝飾多，人物衣帶為表達飄動柔軟感呈 S 形，文戲人物著重面部表情與柔和姿態，武戲武將架式十足，具有動態感，身披戰甲的層數較多，戰甲邊緣作放射狀穗子花邊，有時邊緣貼飾扁平圓點，帽冠上貼以圓點以示花球，是為洪派特色。此外座騎腳長高大，裝飾物多，馬頭配合人物的姿態與方向做變化，呈現出生動的動態；馬身上披掛的裝飾物多，其造型類似唐三彩馬。而座騎人物的臀部一定要高於馬背，以表示人物的動態感。

洪派在陶偶的造型上雖然著重人物架式的表現，但是對於服飾、動作、表情等的描寫也很細膩，能充分表現出戲劇張力與動態美。而洪派第二代在掌握熟練技術與經

---

<sup>14</sup> 亦有認為共有八人，還包括詹懷枋與劉藤，根據訪談姚自來，姚氏說劉藤曾拜師，但僅短暫學習，就放棄了。另外詹懷枋則是曾經跟隨洪氏的小工，他本身有色盲，不適合從事這行業，因此嚴格說來他們僅是從事雜役工作。

<sup>15</sup> 五虎將中唯一未符合頭身 1：7 比例的是張添發，他所做的人物頭大身小。

驗後，在創造上明顯加入其個人的想法，走向自我風格的創作，讓同門兄弟在各自發展後，在風格上產生細微的變化與區分。這些區別都可作為交趾陶時代與匠師判斷的標準。

## 結語

比較洪派第一代與第二代作品，可看出匠師們一方面忠於傳統，一方面也隨著時代的進步呈現新形式。在技藝上他們遵循傳統，以熟練的技術與豐富經驗形成他們深厚的基礎，維持傳統的造型模式，但並不因此受限，也跟隨時代進展充分利用新材料、新方法改進過去交趾陶的缺點。例如隨著時代、科技的進步，明顯可見釉色的增多（釉料變化），燒製溫度提高，燒製法從露天低溫燒製發展到高溫瓦斯窯、電窯、甚至於寄窯等。<sup>16</sup> 證明他們並不僅恪守傳統，也能妥善利用新知識來變化與革新。

洪派始祖洪坤福來臺之際，正是臺灣經濟的高峰時期（1910 年代），他在臺時把技藝陸續傳給本土的六位弟子，前後停留近二十年後返回中國（1929），不久臺灣便進入戰爭時期，直到戰後因臺灣政治的不穩定、社會型態的改變，匠師們歷經長達 20 年間的停滯蕭條期，直至 1960 年代臺灣經濟開始逐漸繁榮，廟宇興建盛行，匠師們也再度重回本行，因工程多，他們也開始收徒，傳授技藝給弟子們，培植新生代。可惜到了 1970 年代中期，臺灣寺廟多採用剪黏為裝飾，之後開始向中國訂購大量進口廉價石雕取代交趾陶裝飾，外加交趾陶、剪黏以翻模注漿的簡便方式大量生產，在工廠量產下，價格低廉，純手工製作的交趾陶自然難以競爭，陳天乞、姚自來等匠師們遂在此時陸續停止製作，呈現退休狀態。可見政治、經濟與社會發展的取向是最能影響交趾陶業的興衰。

洪坤福的貢獻除了留下優秀作品在臺灣（可惜目前他的作品留存少），更重要的是他培育的臺灣匠師，經由洪氏所傳承的弟子目前已經達到第五代，匠師人數相當可觀。<sup>17</sup> 也說明洪派是臺灣戰後交趾陶流派中匠師人數最多者，他們對臺灣交趾陶發展具有不小的影響力。

---

<sup>16</sup> 交趾陶製作技術發展，可分為使用傳統技法的日治時期到戰後的 1960 年代，採用革新技法的鶯歌寄窯時期（約 1960 年代到 1975 年左右），以及開創商業化的自設窯時期（約 1973-迄今）。

<sup>17</sup> 主要由洪派第二代的梅菁雲、姚自來與江清露三人所傳承的弟子人數最多；梅菁雲傳徒三人，但其徒弟石連池（1907-1981）傳徒 19 人、林萬有（1911-1980）傳徒 10 人，姚自來傳徒 9 人，江清露傳徒 10 人，陳天乞傳徒三人，張添發傳徒一人，陳專友傳徒三人，但他們之後的後繼者非常少，如張添發傳徒其子張福諒，但張福諒並沒有再傳徒，可說是後繼無人。

臺灣在西方文化的影響下，保存傳統文化已成為一個重要的課題，臺灣交趾陶的藝術因時代、環境的變遷，已日漸式微，特別是目前臺灣對古老交趾陶保存的觀念仍然不盛，若不再加以保護與研究，這項傳統藝術日後將消失殆盡。另一方面，老一輩的匠師也正在凋零中，技藝的保存與傳承也是當務之急，為了避免本土文化大量的流失，我們應該鼓勵有志人士以實地田野調查記錄現存的作品，訪問老匠師建立其傳承資料與生命史、並記錄作品。希望藉此能為臺灣的文化保存盡一份心力。

〈從台灣交趾陶洪派始祖洪坤福談起〉圖說



圖 1：武財神，洪坤福作，1928 年，彰化員林福寧宮，錦玉文物研究協會藏。



圖 2：「八仙」之漢鍾離與曹國舅，張添發作，1974，新北市蘆洲保和宮。



圖 3：「八仙」之韓湘子，陳專友作，約 1960 年代，錦玉文物研究協會藏。



圖 4：「五老君」之一，姚自來作，約 1970 年代，錦玉文物研究協會藏。



圖 5：武場之座騎人物，陳天乞作，1973 年，桃園平鎮褒忠廟（義民廟）。

# 楊英風的太魯閣山水雕塑

元智大學藝術與設計系副教授

龔詩文

## 一、序

楊英風，字呦呦，1926年生於宜蘭，1997年逝於新竹，享年72歲。楊氏的年少時期，適逢動盪的1940年代以及1950年代。此時，楊氏先後就讀日本東京美術學校建築科、北平輔仁大學美術系、台灣師範大學藝術系等，並於1963年至1966年前往義大利，除了親身體驗西洋當代藝術之風貌，同時參與國立羅馬大學雕塑系、羅馬造幣學校以及諸多藝術團體的創作與研究活動，可謂學貫東西。

其次，楊英風一生的創作豐富，風格多變。不但涉及平面的繪畫藝術，而且擅長立體的雕塑以及綜合雕塑與地形地貌的景觀雕塑，可謂全方位的藝術家。其中，尤以旅居義大利三年之後，回臺開創的融會古今東西的太魯閣系列以及不鏽鋼系列，分別前後地代表楊氏的兩種不同風景表現。前者乃是大刀闊斧的雕琢山水，造型突兀而銳利，氣勢磅礴；後者則是善用不鏽鋼鏡面效果的折射風景，造型圓潤而嫵繞，溫柔婉約。

## 二、太魯閣山水系列雕塑的成立

### 1.太魯閣風景與奇石收藏--〈開發〉與〈關西玉山溪口石〉

1967年，楊英風應聘花蓮大理石場，同時深入太魯閣峽谷，感受鬼斧神工的自然奇景之餘，同時創作了融合古今東西的太魯閣山水系列雕塑。其中，花蓮榮民大理石工廠的機械和設備，確實產生關鍵性作用，誠如以下將述的〈梨山賓館石雕群設置案〉當中的〈開發〉石雕。原來，1967年楊英風受命承接梨山賓館石雕群設置案。此案當中，楊氏以為「機器在它上面所刻劃的許多畢直、有力、縱橫的線條，連接著卷曲在中國青銅器的花紋」的〈開發〉一石，最能代表藝術家此案的中心思想，因為「我要以它說明，古老的中國，該怎樣向現代開發」。

顯然，此一作品當中，楊英風試圖以〈開發〉之名，連結中國青銅器所表徵的傳統，以及機器刻劃所表徵的現代開發。除此，更令人值得注意的是藝術家本人的視覺傳統及其活化此一視覺傳統的挑戰。亦即，〈開發〉一石的造型，為何十分神似藝術家

自己收藏的〈關西玉山溪口石〉呢？究竟二者之間，有無彼此影響的關係呢？或是二者皆為藝術家的石藝美學之下的創作與收藏呢？

事實上，無論〈開發〉或是〈關西玉山溪口石〉，二者的造型都是起伏蜿蜒，宛若遠山，可謂介於東方雅石類型當中的「遠山形石」或是「形象石」之間，誠如明代林有麟於 1613 年編成的《素園石譜》卷三所收「形象石」的〈醉道士石〉，也是造型類似的起伏蜿蜒、宛若遠山。因此，通過楊英風收藏的〈關西玉山溪口石〉，以及楊英風熱心參與的雅石收藏活動，得知楊氏熟稔東方傳統石藝美學，誠如後文將述的「瘦、皺、透、秀」的造型原則。

## 2.花蓮時期的嘗試----〈花蓮時期作品(二)〉

誠如上述，1967 年藝術家以花蓮盛產的大理石完成宮殿風的梨山賓館前的石雕群設置案。此案中，除了起伏造型的〈開發〉之外，亦見「近山形石」的尖銳三角形山石。此時，藝術家設計水池流水，完成東方傳統庭園造景的「一池三山」，從而得以對應梨山賓館的東方古典宮殿風格。

值得注意的是，藝術家此時也完成「近山形石」的大理石作品〈花蓮時期作品(二)〉。此一作品的造型呈現高聳的銳角三角形，類似《素園石譜》卷三所收的〈太秀華〉主峰。顯然，藝術家此時正通過〈花蓮時期作品〉以及梨山賓館的石雕群設置案，深切思索山水雕塑的可能性。誠如〈花蓮時期作品(十五)〉、〈花蓮時期作品(十七)〉，乃是石藝美學之上對於庭園造景、尤其一池三山、或是三石石組、或是日本京都龍安寺石組的模擬。只不過，傳統的石藝美學以及庭園造景，似乎有待某種現代化的「開發」與刺激。

## 3.保麗龍+〈日本萬國博覽會試作〉+〈山水系列試作〉

1969 年乃至 1970 年的〈大阪萬國博覽會中華民國館前庭景觀雕塑規劃案〉當中，首次出現線性切割保麗龍的〈太魯閣〉(圖 1)、〈沖天〉、〈京劇的舞姿〉、〈神禽〉、〈日本萬國博覽會試作〉等模型。

上述作品當中，可見正方體或是長方體的保麗龍，經過左上右下或是右上左下的放射性線條的切割，嘗試「神禽」或是「衣袖」等各種造型的可能性。其中，1969 年製作的〈太魯閣〉一般被視為太魯閣山水系列的淵源。因為造型之上，〈太魯閣〉也是採取「近山形石」的尖銳三角形，而且山麓之處置以小型山石，形成某種程度之上的

「一池三山」，誠如《素園石譜》卷三所收的〈辰州砂床〉。

### 三、太魯閣山水系列的類型、造型特徵與藝術表現

#### 1. 三角類型

此類造型的特徵，在於傳統圖示的三角造型，顯然密切關係歷代《石譜》或是庭園石組一般的傳統圖示，可謂山水系列的造型基礎。其次，三角造型的一面施以左上右下或是右上左下的直線性、放射性線條切割痕跡，另外一面則是雕鑿蜿蜒曲繞的雲雷紋樣。再者，時代越後，三角造型的扭曲程度越大，誠如 1974 年的〈風〉，又名〈扭轉乾坤〉，可以發現藝術家追求飄風扭動之下的雕塑表現。顯然，直線性、放射性的皺摺，雲雷紋的裝飾，或是逐漸旋轉的造型，或可視為藝術家嘗試突破傳統圖示的努力。

#### 2. 縱長類型

此類造型的特徵，在於強調垂直升起的長方體。其中，長方體的一面施以左上右下或是右上左下的直線性、放射性線條切割痕跡，另外一面則是雕鑿蜿蜒曲繞的雲雷紋樣。再者，〈山水系列試作（二）〉、〈山水系列試作（三）〉顯然保留庭園石組一般的傳統圖示，然而 1971 年的〈晨曦〉以後，已經扶正傾斜的長方體，從而遠離庭園傳統的圖示，確立此一縱長類型的太魯閣山水系列。

#### 3. 橫長類型

此類造型的特徵，在於強調橫向發展的長方體。其中，長方體的一面施以左上右下或是右上左下的直線性、放射性線條切割痕跡，另外一面則是雕鑿蜿蜒曲繞的雲雷紋樣。

#### 4. 「瘦、皺、透、秀」的造型原則

誠如前文所述，通過〈關西玉山溪口石〉的收藏以及〈開發〉、〈花蓮時期作品〉、〈太魯閣〉等作品的設計，得知楊英風熟知中國傳統的石藝美學。關於此面，楊英風頻頻提及宋代以來的「瘦、皺、透、秀」等造型原則。因此，吾人只要對照四項原則以及上述的類型與特徵，得知「線性平行的皺摺」正是傳達石藝美學的「瘦」、「皺」；至於上述各石的殘缺破洞之處，正是傳達石藝美學的「透」、「秀」；甚而言，傳達「醜」

的石藝美學。

#### 5.水袖與陽光的表現----形似的挪用

其次，「線性平行的皺摺」除了傳達「瘦、皺、透、秀」的石藝美學之外，同時涉及形似(likeness)的挪用(appropriation)法則。原來，源自山水皴法的「線性平行的皺摺」，一旦形成特定的造型語彙之後，原始意義的連結也將與日俱衰。如此一來，已經固定的造型語彙，往往因為形似之故，從而傳達原始意義之外的事物，誠如〈彰化吳公館庭園暨住宅景觀規畫案〉當中的〈晨曦(龍穴)〉(圖 2)。換言之，通過形似的法則，藝術家正以「線性平行的皺摺」傳達風景藝術的精隨的陽光，從而在造型之上，挑戰「在人類文明史上，也是少見的手法」的「風景式的雕塑」。

### 四、景觀設計當中的太魯閣山水系列雕塑

《楊英風全集 6-12》收錄 165 件 1953 年乃至 1997 年為止的景觀規劃案，包含完工與未完工者。其中，至少 36 案使用太魯閣山水系列雕塑。檢視 36 案的使用狀況，大體得知，藝術家將其分成三類，亦即作為觀賞之雅石、作為建築之造型(包含宗教法器)、作為庭園之假山。

#### 1.觀賞雅石

此類包含 1969 年大阪萬博的〈太魯閣〉、1980 年板橋蕭婦產科的〈夢之塔〉與〈南山晨曦〉、1981 年葉榮嘉公館的〈有容乃大〉(圖 3)、1983 年吳公館庭園的〈水袖〉、1983 年埔里靜觀蘆的〈花蓮試作(二)〉與〈正氣〉等 5 案。以上多為大理石原作或是翻鑄放大之作品，而且放置台座之上，以為觀賞之用。

#### 2.建築造型(包含宗教法器)

此類包含 1969 年大阪萬博的〈夢之塔〉、〈水袖〉、〈有容乃大〉、1971 年文華酒店的〈玉宇壁〉、〈晨曦〉、〈大鵬(二)〉、1972 年關島的〈夢之塔〉、1973 年良美公司的〈起飛(一)〉、1973 年史波肯博覽會的〈豐收〉、〈頂天立地〉、〈太魯閣峽谷〉、1975 年桃園機場聯絡道路景觀雕塑案的〈水袖〉、1975 年淡江大學的〈乾坤〉、1980 年台北市政府及市議會建築規劃案的〈豐收〉、1980 年輔仁大學理學院小聖堂規畫案的〈聖體櫃(南山晨曦)〉、〈祭台(太魯閣峽谷)〉、1983 年吳公館庭園的〈晨曦(龍穴)〉、1984 年台北淡水觀音山大橋紀念雕塑的〈慶功成(水袖+不鏽鋼系列)〉、1986 年新加坡華聯銀行前景觀雕塑設置案的〈力之華(水袖)〉、1986 年花蓮航空站大樓右側景觀大

雕塑庭園的〈水袖〉· 1989 法源寺覺風佛教景觀雕塑公園規劃案的〈三摩塔(夢之塔)〉· 1995 年台北市政府景觀雕塑設置規劃方案的〈有容乃大〉· 1996 年苗栗新東大橋橋頭藝術工程設計案的〈有容乃大〉· 1997 年台北火車站景觀雕塑設置案的〈水袖〉· 1997 年台北縣法鼓山入口山門的〈正氣〉等 18 案。

綜合此類· 既有室內造景者· 誠如良美公司的〈起飛(一)〉。也有室內空間之區隔· 誠如史波肯博覽會的〈豐收〉、〈頂天立地〉、〈太魯閣峽谷〉。也有結合建築· 從而美化者· 誠如文華酒店的〈玉宇壁〉、〈晨曦〉、〈大鵬(二)〉。甚至也有成為建築造型者· 誠如關島的〈夢之塔〉。

其次· 也有樹立戶外以為宏偉的入口意象· 誠如淡江大學的〈乾坤〉、吳公館庭園的〈晨曦(龍穴)〉、法鼓山入口山門的〈正氣〉。或是紀念碑一般的宏偉景觀· 誠如桃園機場聯絡道路景觀雕塑案的〈水袖〉、台北市政府及市議會的〈豐收〉、淡水觀音山大橋紀念雕塑的〈慶功成〉、新加坡華聯銀行的〈力之華〉、花蓮航空站的〈水袖〉、台北市政府的〈有容乃大〉、苗栗新東大橋的〈有容乃大〉、台北火車站的〈水袖〉。

除此· 也有結合東西宗教的神聖與崇高· 誠如輔仁大學理學院小聖堂的〈聖體櫃(南山晨曦)〉、〈祭台(太魯閣峽谷)〉· 或是法源寺的〈三摩塔(夢之塔)〉。

整體而言· 上述的太魯閣山水系列雕塑· 大多屬於三角類型或是縱長類型· 取其高聳造型的崇高美感。而且· 尺寸宏偉· 誠如未完成的法鼓山入口山門的〈正氣〉· 預計高達 20 公尺。事實上· 太魯閣山水系列雕塑正是對應花蓮峽谷的崇高風景的創作· 故而容易展現高聳的氣勢。

### 3. 庭園假山

此類包含 1969 年大力鐘錶的〈夢之塔〉· 1973 台北市光復國小環境美化規劃案的〈水袖〉· 1974 年裕隆新店廠的〈鴻圖〉(圖 5)· 1976 年清華大學的〈昇華(四)〉· 1976 年愛哈沙地區的〈豐收〉· 1976 年利雅德的〈巨蔭(南山晨曦)〉· 1979 年新竹國家藝術園區的〈起飛〉· 1980 年三義裕隆的〈起飛(三)〉· 1981 年葉榮嘉公館的〈豐收〉與〈起飛(四)〉· 1982 新竹科學園區景觀雕塑設置案的〈水袖〉· 1983 年吳公館庭園的〈奔騰(起飛)〉· 1985 台中中興大學校園景觀雕塑規劃案的〈水袖〉、〈風〉· 1987 年台灣美術館的〈豐收〉· 1987 年筑波霞ヶ浦的〈水袖〉· 1992 輔仁大學校園景觀規畫案的〈正氣〉、〈太極〉(表 4-31)· 1992 苗栗全國花園雕塑高爾夫球場案的〈水袖〉、〈太極〉、〈擎天門〉、〈正氣〉、〈太魯閣〉、〈鬼斧神工〉、〈造山運動〉等 16 案。

綜合此類，包含三角類型的〈夢之塔〉、〈水袖〉、〈風〉、〈太魯閣〉、〈造山運動〉，縱長類型的〈昇華(四)〉、〈起飛(四)〉、〈正氣〉、〈擎天門〉，以及橫長類型的〈鴻圖〉、〈豐收〉、〈巨蔭(南山晨曦)〉、〈起飛〉、〈起飛(三)〉、〈奔騰(起飛)〉、〈太極〉。顯然，數量之上，橫長類型的山水雕塑，頗佔優勢。此一結果，應是楊英風以石代山，並以池水呼應山石，從而營造山水合一的自然風光。

再者，楊英風以為有山必須有水，如此一來，方能山水調和，誠如大力鐘錶的〈夢之塔〉(圖 4)，便是立在水池當中；誠如裕隆新店廠的〈鴻圖〉(圖 5)，也是樹立在水池石組之旁；誠如愛哈沙地區的〈豐收〉、利雅德的〈巨蔭(南山晨曦)〉、葉榮嘉公館的〈豐收〉、台灣美術館的〈豐收〉，都是堆砌水池一側。

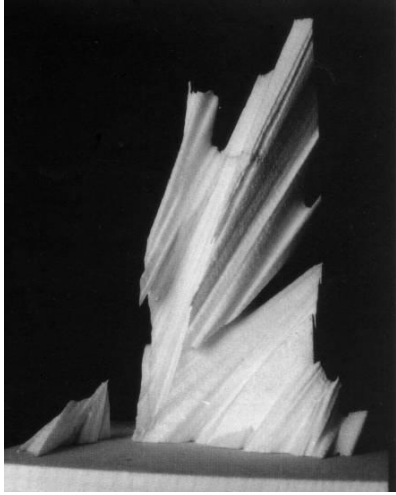
#### 4. 典範轉移與歷史定位----從「雕塑」到「景觀雕塑」的「東方立體美學」

整體而言，誠如上述藝術家的自述，正是體現明代計成《園冶》所見一般的東方造園原則，亦即「築山」、「疊石」、「理水」的三大法則。如此一來，原本源於太魯閣山水的雕塑系列，正在楊英風的巧思之下，從傳統圖示的「石藝美學」，亦即瘦、縐、透、秀的賞石、鑑石四原則，昇華至藝術家一生念茲在茲的「環境藝術」。亦即，從「雅石」邁向「庭園」，從「雕塑」邁向「景觀雕塑」、「景觀藝術」，回歸「東方立體美學」。

### 五、結論

楊氏一生十分重視中國傳統的賞石以及造園之審美法則。首先，賞石四原則、太魯閣峽谷的鬼斧神工以及通電加熱切割保麗龍技法的結合之下，通過〈花蓮時期作品〉、〈日本萬國博覽會試作〉、〈山水系列試作〉等系列性作品的嘗試，楊氏完成了傳統圖示的修正，從而創造了三種類型的太魯閣山水系列雕塑，亦即三角類型、縱長類型、橫長類型。

其次，楊氏結合雕塑與景觀，至少在 36 個景觀規劃案當中，使用太魯閣山水系列雕塑。其中，雕塑既可成為觀賞之雅石，也可緊密關係建築之造型，並且統合運用於庭園的造景當中。此時，楊氏運用東方造園的築山、疊石、理水等造園之原則，巧妙地以太魯閣山水系列雕塑代替山石，並與池水結合，從而創造山水合一、陰陽調和的理想性景觀，同時促使雕塑與景觀的結合，完成楊氏一生念茲在茲的景觀雕塑(Landscape Sculpture)，展現太魯閣山水系列雕塑的風景表現。



1.太魯閣 1969 保麗龍



2.晨曦(龍穴)1984



3.〈有容乃大〉葉榮嘉公館 1981-4



4.夢之塔大力鐘錶中壢廠 1969



5.〈鴻圖〉1974 裕隆新店廠

# 黎志文的鋼鐵雕塑創作理路—東和鋼鐵系列作品評析

台灣藝術史研究學會常務監事

澳門城市大學文化產業博士課程 教授

胡懿勳

## 前言

黎志文是一個謹慎細微的雕塑創作者和教授。他在 2019 年 6 月開始接受東和鋼鐵邀請進行這次的鋼鐵藝術創作時，就即時地通知我相關訊息，其後，他又傳給我一些關鍵的圖文並茂手稿。現在回想，應該是他早已經設想整個創作過程最終會形成一種文字紀錄，並希望可以增加較中立的評析內容。

為了希望我能夠準確地撰寫評論內容，黎志文特意約我當面說明這次鋼鐵雕塑系列創作過程中的幾個重點。他認為，東和鋼鐵文化基金會定期舉辦至今已第六屆的「東鋼藝術家駐廠創作計畫」，從材料、技術支援等方面，為雕塑家提供非常優渥的創作環境，讓創作者在自我創作脈絡中，延伸材料的運用與雕塑語彙轉換。從他對東和鋼鐵苗栗廠堆積成幾座山頭的各種形狀鋼鐵素材的表情中，可以揣測這些鋼鐵素材是如何激起一位雕塑家的創作慾望。

在很短的時間之內總共創作將近四十件作品，體積超過 200 公分的有 8 件，100 公分以上的有 13 件，最高的一件作品達 420 公分左右。作品主要以切割和焊接技術為主，超過 40% 作品均是以「現成物」(readymade) 觀念進行創作，儘量保留材料本身鏽蝕、刮痕、切割、衝撞痕跡等原貌，少數作品處理表面的肌理或者噴漆、鍍鋅等後製加工。

長期以石雕為創作核心的黎志文，鋼鐵雕塑或許是一種對材料的探索發現的過程，然而，若就他個人整體創作理念的探究，則又有相互間的關聯。因此，本文就黎志文本屆在苗栗廠創作的鋼鐵雕塑系列作品進行分析，並漸次將這批鋼鐵雕塑放進他整體雕塑創作脈絡中，試圖擴大範圍解讀他個人風格以及創作的特質。此外，為了準確傳達黎志文對創作的思考，本文也將他的自述以及與我的對談內容做為重要的引證；從紀實的角度，為這次鋼鐵雕塑創作做一次較完整的梳理。礙於篇幅，無法每件作品一

一進行評析，僅能選擇相關作品重點探討。

## 從歷史脈絡中探詢黎志文創作思維

在我們的訪談過程裡，黎志文不失老師本色(習慣)，先從唐代的金屬雕塑的工藝技術談起。唐代金銀器使用鑄造、澆鑄，以及西亞地區傳入的錘揲方法使器物成型，而摻銅合成的焊藥將立體紋飾焊接在器物表面，鉚接技術則是可以製造更複雜的器物造型或功能。黎志文的話鋒從唐代轉向現代的中國雕塑家。他說，在鋼鐵雕塑表現方面，巴黎第三大學中文系教授熊秉明(1922-2002)在早期立體創作是值得推崇的一位較早的開拓者。學界普遍認為，他的形式表現受到西班牙胡立歐·貢薩列(Julio González 1876 -1942 ) 焊接藝術的影響，然而熊秉明則是以中國哲學式思考方式進行鐵雕塑創作，在 1950 年代的巴黎卓然有成。其次，台灣的陳庭詩(1913-2002)在 1960 年代末期利用高雄拆船廢五金進行鋼鐵雕塑創作，以及高燦興(1945-2017)以焊接、切割的技藝建立其藝術品味，都是值得推崇的前輩。

北美雕塑家進入黎志文話題是從大衛·史密斯(David Smith 1906-1965)開始，他公認是運用鋼鐵材料最具代表性的美國雕塑家。史密斯的金屬雕塑可以追溯巴布羅·畢加索(Pablo Ruiz Picasso · 1881 - 1973)的造形風格，以及吸收胡立歐·貢薩列、阿爾貝托·傑克梅蒂 ( Alberto Giacometti · 1901 - 1966 ) 一些技術層面的養分。黎志文同時舉出另一位稍晚於史密斯的美國雕塑家理查·塞拉 ( Richard Serra ) 也同樣在立體抽象造型方面有傑出表現。源於在 1960 年代他到巴黎看到布朗庫西(Constantin Brancusi)的雕塑作品所受到的啟發，塞拉對布朗庫西用輪廓邊緣界線即可暗示出雕塑作品的量感(mass)十分佩服。

然而，引起黎志文從美國鋼鐵雕塑歷史探討鋼鐵雕塑的重點，並非是敘述現代雕塑史的表現手法或風格源流的傳遞。他所要闡述的觀點在於，推動美國的鋼鐵藝術最關鍵的條件，是當時工業起飛的社會環境背景之下，提供如史密斯這一輩的創作者，運用鋼鐵等工業材料或廢料進行雕塑創作。他們的作品捕捉美國從鄉村的農業景觀向城市工業社會轉化的實質改變；在 20 世紀中期，鋼鐵讓人聯想到權力、現代建築、運動、進步；同時包含著中止、破壞和野蠻等社會階層變化的歧義。

換句話說，在工業迅速發展的社會環境變遷，工業廢料成為雕塑家創作的媒材，也由此進入鋼鐵雕塑背後意涵的探索途徑。相較之下，台灣缺乏鋼鐵雕塑的動能因素，在這個與現代社會變遷緊密結合的立體創作領域裡，也缺少足夠的創作者形成一個體

系；即便是世界範圍裡，隨工業社會而起的金屬創作藝術史脈絡本來也比較短暫。

因此，當黎志文自己進入鋼鐵雕塑的實踐時，他在苗栗廠面對眼前龐大如山的工業鋼鐵廢料，立即連接到有五十年差距的美國鋼鐵雕塑的淵源，恐怕也是希望為自己找尋一條得以開拓的線索。如何賦予這些在工業快速運行之下產生的創作素材新的視角和意涵，應該是促成他源源不斷創意的起點。

## 鋼鐵雕塑系列創作的拓展

我與黎志文談話的開場白是從唐代起始，並非是希望從古代藝術中找到自己的創作靈感，重點是表明他慣常的思考往往是從美術史脈絡中先尋找些熟悉的影像——特別是中國古代的藝術內容，而這些停留在歷史中的影像，不斷出現在他日常不綴的創作中。當他受邀走進東和鋼鐵苗栗廠房，見到各種專業技師聚集的場景，立即聯想自己曾經在義大利中部托斯卡納石礦區的亨魯(Hanraux)石雕工作坊創作時，也同樣是匠師和創作者共聚的團體工作模式。

黎志文自述，長期以來他較偏愛以直接雕刻的方式面對石材自有、獨特的質感，以東和苗栗廠提供的各種鋼鐵材料的創作是一次難忘的經驗。比起石材，鋼鐵具有更大的延展性，在處理體積的量感或者開放式造形的掌握，鋼鐵材料的可能性更多一些。然而，我們相信黎志文除了對鋼鐵媒材運用在藝術創作的歷史、屬性及文化層面的認識之外，技術層面的課題也帶給他需要相適應的思考。即如，史密斯 19 歲在汽車工廠做焊工和鉚工，對鋼鐵材料的特性和技術性有深刻的了解，尤其是焊接鋼鐵以及探索開放性、直線性結構為特徵。所以，黎志文選擇 H 型鋼、鋼板、圓管、彎曲變形的邊角廢料等既有的工業材料和一些金屬現成物，用減法的切割和加法的焊接技術，建構他了於胸的造形可能取向。

切割和焊接是這次創作中主要的鋼鐵造形製作技術，依照他自己的設想是儘量簡化技術性的應用，多數心力放在保留原物料的樣態，藉以呈現從工業廢料到藝術品的實質轉化過程。如果鋼鐵材料採取保持原本樣貌的態度，那麼，在複合媒材的應用配合中，黎志文又有不同的見解。

我發現，黎志文在作品中應用複合媒材的觀念，與他的石雕、繪畫產生橫向聯繫，例如，「天圓地方」觀點也是黎志文的石雕創作中不斷地做出系列探討。這次運用鋼鐵材料切焊成一個靜止收斂的立方體，並結合石材的「玦」形物件組成「方圓」之意。玦原是指環形有缺口的玉器，常用作表示決斷、決絕的象徵物，也表示盛極必衰，月

滿則虧的警示意涵；圓形同時會有運動、輪轉的視覺心理暗示。與石雕作品比較，以鋼鐵焊接為主的複合媒材作品，將兩種堅硬冷峻的材料並置，卻顯現石質的圓形，產生溫潤轉圓的視覺效果。

在他以 15 個小鐵質房屋組成的「家裡有人嗎？」作品中，以柔軟的繩索串聯起一股人文的線索，讓觀眾思考那條繩索的內在深遠涵意。黎志文曾說：「繩子是很聰明的；像古代的結繩記事就是證明。」當他的作品出現「繩索」的意象，也直接指涉繩子隱喻的某種文化內容，所以，我們可以想像「詩人」這件作品由繩子穿梭在鋼鐵立柱所能訴說的喻意。「祭天」是在鋼板成形的桌面上擺放著不同造形的物件，其中彈簧零件和不規則捲曲的鋼條，既是繩索意象的延伸，也是古代人虔誠面對「皇天后土」的神聖情感；他在石雕作品也體現相通的創作理念。

我們可以大致歸納關於鋼鐵雕塑創作的拓展，以複合媒材創作的作品，可橫向聯繫黎志文石雕、繪畫等創作脈絡互通，而他在使用複合媒材重新賦予作品新的語彙時，也試圖在單一材料的鋼鐵作品中，體現那種複合式語言的多義和人文內容。

### 黎志文鋼鐵雕塑創作的理念貫徹

長期以來，黎志文的雕刻採用中國造字法則六書的「象形」與「會意」的精神，做為立體造形創作的內在核心指導原理。他對「象形」的理解是將具象之物透過線條的結構符號化、圖式化的結果；「會意」則是組合兩種以上的表述符號，創造出一個新的含意。象形之意是將複雜的形體意象簡化為較單純的符號，因此，視覺的聚焦更加明顯，而這種簡化的過程若轉換為雕刻創作，就是在探討「抽象」本身的純粹性。若就創作角度看待「會意」在意義上的轉化，是藉由幾個元素相互組合而生成的新意象；對黎志文而言，這種樣態如同運用複合媒材進行創作觀念的探討一般，非惟是造形的體量感視覺效果，同時涉及內容與意義的傳達。

「共同體」系列即是在「會意」理念之下發揮的兩件作品。第一件由鋼板焊接成一個中空的房屋造形的「共同體」(109X50X160cm)，裡面擺放著幾尊石雕佛像殘件，這些具有歷史感的石雕像代表著人們參與在共同的居住空間之內。第二件「共同體」(徑 155x40cm)則是在一個完滿的圓弧鐵盤內放置燒焦的各種民間信仰的神像，兩件作品相互呼應一個相同的主題：人與人之間的和諧共存。多年前，黎志文也曾以石雕創作過「共同體」，在相同的觀念引導之下，均以「現成物」裝置手法，表達他自己向社會呼籲「大和解、世界大同」追求和諧的態度。

與共同體系列可以相互呼應的兩件作品應是「孩子不要哭」和「為什麼家裡沒有人？」，將石頭、纖維與鋼鐵有機組合的複合媒材手法，以「家」為出發點，探詢人與人、人與自然、人與世界之間的關係。

「雲」、「山」、「山水」等幾件以自然為名的作品應該是他在石雕創作一貫的「若水」與象形觀念延續的探討，由於材料的特性產生較為不同的形式變化，使得鋼鐵材料處理鏤空、堆疊、平面交錯等視覺效果更加豐富。「雲」充分利用鐵條的鏤空效果，就光線與造形互動作用產生風雲變幻的意象。此外，「山山」的創作構想是採取俯視鳥瞰的視角，如同我們飛翔天空俯瞰層疊山巒的意象。這幾件作品除了象形的符號表現自然景觀之外，他充分利用鋼鐵的特性，表現以「面」佔據空間的多重和虛實的量感。

一如開篇的引述，黎志文的「教授個性」也貫穿在他這次的兩件鋼鐵雕塑之中。一件是以鶴為造形，名之為「向熊秉明致敬」的鋼條焊接作品，另一件是以鋼板、線圈複合而成的「像阿道夫的作品」。阿道夫·戈特利布(Adolph Gottlieb, 1903-1974年)是美國抽象表現主義的健將，1960年代以後，他的抽象繪畫更加純粹，其自創的「象形文字」和符號變體圖式繪畫，在黎志文的圖像記憶中轉化成立體的意象。兩件向中西方前人致敬的作品，顯現出黎志文試圖在歷史圖像記憶的理路中發現作品的相同與不同之處。

這次還有兩件也是充滿雕塑家敬意的作品，卻傳達不同的創作意旨：一件名之為「生命之樹」的切割焊接作品，以紀念東和鋼鐵創辦人侯董事長夫人對本土藝術的支持與貢獻，以樹形喻意彰顯其精神的生生不息；另一件「Mr.Deng」是紀念歷年參與鋼鐵藝術計畫，最近遽逝的東和鋼鐵資深技師之作。我想，這兩件作品充分表達雕塑家對人與人情感的珍惜，也是人際交往的一個真實紀錄和友誼象徵吧。

## 結論

「生命之樹」、「共同體」，乃至於「家裡有人嗎？」等鋼鐵作品均涉及與生命相關的議題，或許是鋼鐵材料本身帶給黎志文的靈活和更具有彈性的體會，他在表現上就更加地放心大膽地發現材料應用的可能性。也由此，產生前述以幾組不同表現形式討論相同依歸的生命主題。在本文截稿前最後一次訪談中，黎志文談到幾件作品以口語化的標題命名，即是因為鋼鐵材料的靈活性，讓他也引入趣味化的作品名稱。諸如，「從火山變成性感的山」、「性感的長凳」、「受傷的拿破崙」等作品。事實上，「性感的山」是取材廢鐵邊角料的有機造形，可聯想到女性乳房，或者在山形空間群聚像是母

親的子宮一般保護著幼小生命；山是母親的象徵，性感則是指乳房般柔軟的滋養；從火山的外放噴發到內斂的子宮轉化為生命的母題過程。

黎志文的雕塑創作多以抽象造形取勝，並形成鮮明的個人風格；抽象的形、體、空間討論中國文化內核、哲學思想和人文關懷種種議題。黎志文可謂是台灣早期極少數走出學院傳統訓練，隨即進入抽象創作領域的雕塑家，經過五十年的創作歷程，他對抽象造形的掌握已然相當熟稔與敏感、迅速。因此，可以在短時間之內發現材料的特質，一件件與自身創作理念相互關聯的構思不斷湧出，運用簡單的技術創作數量頗多的作品。

個人以為，黎志文這次鋼鐵雕塑創作是一次以「發現」為主的視覺凝聚，同時是將自己創作觀念延展到金屬材料領域的再次試煉。總覺得在巡視這批作品的當時，黎志文面對鋼鐵廢料的心態，是除了發現它們所可能發展的獨立造形結構之外，引導他展開創作的理念依然可迴溯他自身思想的體系之內。這是一個完整且周延的觀念思索與創作實踐的循環過程，其脈絡清晰透徹，如同開篇所言：黎志文是一個謹慎細微的雕塑藝術家和教授。

## 圖說



黎志文在東和鋼鐵廠區尋找創作材料。



黎志文在東和場區工作室檢視草圖和模型。



黎志文與技師商討焊接工法。



黎志文鋼鐵雕塑作品在苗栗展覽現場。



黎志文鋼鐵雕塑作品在苗栗東和鋼鐵廠區戶外  
展區。



黎志文「共同體」與「方圓」在苗栗東和鋼鐵  
廠區戶外展區。





台灣藝術史研究學會  
TWAHA Taiwan Art History Association

### 懇請支持台灣藝術史的研究社群！

誠摯邀請所有關心台灣藝術及藝術史的朋友，共同加入我們的行列，透過捐款支持我們的理念與行動。因為有您的付出及參與，這個聚焦於在地美學實踐的研究社群才能日漸茁壯，為台灣藝術故事的發掘、本土文化價值的推廣奉獻心力。

### 【捐款方式】

您可親至台灣藝術史研究學會以現金捐款，亦可選擇匯款或轉帳捐款，本會帳戶設立於中國信託江翠分行(代號：8220576)，戶名：「台灣藝術史研究學會」，帳號：「576-54038310-6」，捐款完成後請將匯款收據或轉帳明細掃描(或提供匯款帳號末5碼)寄至 [twahaservice@gmail.com](mailto:twahaservice@gmail.com)，並於郵件中註明捐款者姓名、聯絡電話及收據寄送地址，如需開立抬頭為公司行號之收據，請註明公司全名及統一編號。

您捐贈的每一筆款項，學會均會開立捐款收據，並頒給感謝狀乙紙，以表達我們由衷的感恩！

### 【有關捐款抵稅】

台灣政府以減免稅款的方式鼓勵國民熱心公益，依所得稅法規定，納稅人在申報所得稅時，如採用列舉扣除的方式，即可將年度內對於教育、文化、公益、慈善機構或團體的捐贈，自其所得總額中予以扣除。

### 【理事長】

黃智陽

### 【秘書長】

邱琳婷

### 【常務理事】

廖新田 白適銘

### 【理事】

余青勳 李思賢 林以珞 姜麗華 施慧美  
陳曼華 賴明珠 董維琇 鄭政誠 龔詩文

### 【常務監事】

胡懿勳

### 【監事】

盛 鎧 蒲浩志

### 【執行秘書、學會助理】

陳智菁 楊書娟 葉婕綾

### 【聯絡地址】

220 新北市板橋區文化路二段 242 號 6 樓  
(橋藝術空間)

### 【電子信箱】

[twahaservice@gmail.com](mailto:twahaservice@gmail.com)

### 【學會網站】

<http://www.twaha.tw/>

### 【臉書專頁】

<https://www.facebook.com/TaiwanArtHistoryAssociation/>

### 【台灣藝術史研究學會通訊 2023 年 8 月第十五期】

主 編：邱琳婷

執行編輯：葉婕綾

封面設計：饒珉慈

### 特別感謝

封面圖像由林磐聳教授無償提供，感謝慷慨贊助！

