戰後臺灣雕塑發展之觀察

A Review on the Post-War Development of Taiwan's Sculptural Art

林明賢 | Ming-xian Lin

國立臺灣美術館編審
Executive Officer, National Taiwan Museum of Fine Arts

各位先進大家早，今天很榮幸和各位分享我對「戰後臺灣雕塑發展之觀察」的心得，戰後臺灣現代雕塑的發展，從 1945 年至今約六十幾年，要在五十分鐘內將此一期間臺灣雕塑之發展作一論述，因為時間的限制，大致上僅能作概略式的介紹，基本上我以一個時間軸來看它，以個人的觀察，將此一時期分三個階段來說明：第一階段從戰後初期看臺灣現代雕塑的發展，如何從日治時期轉接過來。第二階段以 1950 年代臺灣不再依附日本，直接與歐美接觸，當時現代思潮的轉變影響了繪畫，也對雕塑有一個新的影響和改變。第三個階段，談的是解嚴後多元的顯現，大概是 80 年代以後整個臺灣的社會現象轉變得比較開放，不再是一個封閉的時代，接著是 80 年代之後，有很多國外留學的年輕藝術家，他們帶回來什麼樣的觀念，讓臺灣的美術發展呈現多元的風貌，我用這個時間軸來看三個階段，首先先來談戰後初期的概況。

一、戰後初期的概況

戰後初期的概況我將從兩個部分來談，首先談留日體系的沿續，再來是大陸人士的加入，談論之前，我先對日治時期臺灣的美術發展概況做個簡單敘述。一般在談論日治時期臺灣所謂的「新美術」，其所指的是日治時期臺灣受日本統治，透過日本轉接西方現代藝術，跳脫漢文化體系美學觀的影響，也就是日治時期引進西方新的美學觀所影響的新的現代繪畫創作。日治時期，臺灣前輩藝術家到日本留學，學習美術，有很多輝煌的成果；而臺灣美術最早在日本得到光榮的戰果，應該是赴日學習雕塑藝術的黃土水先生，他在 1920 年即以〈蕃童〉入選第 7 回帝國美術展覽會，也是臺灣第一位赴日本學習美術的藝術家，雖然如此，但臺灣雕塑似乎並沒有自此持續的發展下去，我認為原因是日治時期臺灣雕塑藝術家的戰場 (美術展覽舞臺) 是在日本，而不是在臺灣，因為臺、府展裡頭並沒有設立雕塑部，只有東洋畫部和西洋畫部，這對臺灣現代雕塑發展當然會有大的影響，因此，日治時期臺灣現代雕塑並不蓬勃。

（一）留日體系的沿續

在日治時期留日的前輩藝術家很多，其中學習雕塑者有：黃土水、張崑麟、范倬造、黃清埕、陳夏雨、蒲添生等人，這一批當時留日的藝術家，個人際遇不同，像黃土水、黃清埕雖有傲人的佳績，但英年早逝而終止其創作，張崑麟也是在學期間因病去世，范倬造後來去了中國大陸，他們對臺灣現代雕塑的發展並沒有引起太大的影響，因此日治時期留學日本研習雕塑、並於戰後繼續在臺灣耕耘者，尤其是在戰後，有兩位很重要的雕塑家，一個是陳夏雨，另一個是蒲添生，這兩位前輩擔負了戰後臺灣現代雕塑初期發展的重要責任，並延續到 70 年代。所以說，在這段時間，臺灣的現代雕塑就本土的這個體系而言，應該是承接了日本的風格而來。而陳夏雨與蒲添生的風格，基本上是承接日本學院體制的雕塑，他們大概是以寫實、客觀的再現為主，這樣的風氣在早期的臺灣現代雕塑發展裡一直沿續著。

陳夏雨師承日本的藤井浩祐，受到寫實風格的影響，作品也有麥約 (Aristide Maillol, 1861-1944) 風格的影子，從 1960 年的〈裸女之五〉與 1980 年〈坐婦〉兩件作品的風格看來，基本上是屬於學院體制，或為羅丹形式的寫實風格，當然陳夏雨的作品，一直在追求一種塊狀的量感，所以呈現出來的是一種沉穩內斂的表現。陳夏雨雖獲日本新文展「無鑒查」，返臺後他選擇自由創作，所以對臺灣雕塑的發展並沒

有太大的影響，當然，這與藝術家的個性有關，第一個，他沒到學校教書，只私底下有人跟他學習，他的作品沒有跟社會交流，所以對於臺灣整個現代雕塑的發展，基本影響面並沒有那麼大。影響力比較大的部分，或許會有人認為是在省展方面，省展方面就和評審有關，這個評審的體制，等一下會談。

另外就是蒲添生，基本上蒲添生是跟朝倉文夫先生學習，他整體的表現還是走寫實的路線。戰後，蒲添生做了很多偉人的雕像，這部分和他的藝術創作可能有一點點不是那麼契合，但是他在 80 年代左右，又發展出所謂運動系列這一部分，如 1988 年〈運動系列之六〉，基本上是他對於人體和力的均衡美感的展現，以及表現瞬間的動態，所以這個系列應該是當時蒲添生繼他入選日展的〈春之光〉之後的一個高峰時期，蒲添生對於整個臺灣雕塑的推動，也並不是在學校當中，所以我們發覺當時日治時期留日的藝術家，在學院成立之後，他們並沒有直接留在學校任教，而是以個人工作室發展，在這個發展裡面，蒲添生與陳夏雨兩人當然成為當時省展裡頭主要的評審，所以在省展的評審結構裡頭，應該影響比較大。

（二）大陸來臺人士的加入

戰後初期的臺灣藝壇，除沿續日治時期之後的轉變，尚有另一股新的勢力加進來，那就是戰後大陸來臺人士。初期大陸美術界跟臺灣的往來很熱絡，但最主要是 1949 年以後，大批的藝文人士來到臺灣，這裡面不乏有雕塑藝術家如丘雲、何明績跟闕明德等人，這些人基本上在大陸已經有完整的學院訓練，像丘雲、何明績是屬於杭州藝專的系統，都是雕塑科出身，經過學院式訓練，闕明德受的訓練應該也是學院式的雕塑訓練。所以在這個階段裡頭，基本上，他們受到的影響

和訓練是直接跟西方的接觸，走的是寫實風格，追溯源頭，其實跟日本差不多，所以跟臺灣前輩美術家早期到日本留學是一樣的，風格並沒有很大的衝突，因此，戰後我們看到省展的部分，在雕塑方面基本上它是很和氣的，它不像國畫出現「正統國畫」論戰，這裡所爭論的除了文化的認同，還有形式的衝突，這在 50 年代開始，對臺灣的藝壇是一個很大的衝擊，有關「國畫」的辯證，跟文化認同和形式技巧有很大的關係：水墨畫的正統是什麼？跟日本的膠彩畫之間的關係為何？這些問題引起了水墨畫在 50 年代有比較大的一個衝突；但是在雕塑的部分，我們沒有看到大陸來臺的藝術家和日治時期臺灣留日藝術家之間有比較大的形式衝突，所以在省展雕塑的部分，基本上是比較和諧的；這一波大陸來臺的雕塑家大多是在學校任教，擔負起雕塑教學的工作，對培育新一代雕塑工作者有很大的影響，其中以丘雲和何明績為最。

丘雲的作品基本上是蠻紮實的客觀形體的寫實再現，早期他以原住民為題材來創作，這樣的題材在臺灣藝術家中是較少見的，尤其在大陸來臺人士之中更少。我們看到丘雲這一系列，是以臺灣原住民為主體的雕像，當時是因陳奇祿先生在省立博物館 (今國立臺灣博物館) 正對臺灣原住民做一系列的調查，丘雲和他合作，創作這一系列頗為難得的作品，如 1960 年〈卑南族 (女)〉、1960 年〈泰雅族 (男)〉的原住民塑像，基本上是形體的客觀寫實，他藉由人體來表現塑造的技巧，所以在創作的領域裡，個人的主觀意念可能不像 70 或 80 年代以後藝術家的表現那麼強烈。

何明績基本上也是從客觀寫實而來，但是他的議題性就比較特別，他是以中國傳統歷史文化做一個敘述性的表現，以歷史故事的題材來展現，所以在他的作品裡頭，我們看到比較多的線性表現，而不是西

方形式的客觀實體再現。因為在服裝部分，他加入了較多中國繪畫服裝形式的設計，基本上是用一種線的組構，這可以在他有關歷史人物的作品裡頭看到這樣的影子，如 1994 年〈琵琶行〉。而 1970 年〈麗人行〉是何明績先生這一系列中較具有代表性的作品，也是屬於歷史故事中的歷史人物、形象的塑造，分開時是個別單一的作品，也可將之集結組構成一件作品。

二、現代思潮的轉變

以上大致將戰後初期臺灣現代雕塑發展的概況作一簡略的介紹，以下進入第二階段，談現代思潮的轉變，可分成三個部分來談：第一個是學院體制的成立，第二是省展風貌的演變，第三是西潮文化的反思。這單元所設的標題或許看來有一點衝突，有人可能會問：學院體制跟現代思潮的轉變之間的關係又是什麼？省展風貌跟現代思潮又有多大的關係？但是為了做一個比較明確的說法，所以把一些好像不太相關的面向擺在同一個單元來談，這樣的敘述最主要是要說明第三個部分，因為如果是以議題性來談的話，可能會扣得比較準。在這個時期，就時間點而言，以我剛才說的主軸來看它，或許用這個形式來說較為適宜。

（一）學院體制的成立

談到學院體制的成立，就要回到我剛才談的問題，就是日治時期。日治時期臺灣美術發展其實已經很熱絡了，臺灣的藝術家所參與的日本展覽，或者臺灣當地的臺、府展，都已經有一個相當的規模，但長期以來，臺灣沒有所謂專業的美術學校的設立。1947 年臺灣師範學院 (今國立臺灣師範大學) 設立圖畫勞作專修科，可說是美術系的前身，最主要是培養學校的美術師資，在當時，如果要將它視為專業美術的訓練培養體制，其實還不是。臺灣真正的專業美術人才的培育訓練要到 1962 年國立藝專 (今國立臺灣藝術大學) 成立之後，臺灣才算是有專業的美術科系成立，而雕塑的養成則附屬在美術科雕塑組，直到 1965 年雕塑科成立，臺灣才算真正有培育專業雕塑人才的學院教育體制。學院體制所培育的人才，因體制養成的關係受到師資的影響很大，國立藝專雕塑科基本上是承襲寫實的學院風格，其師資主要是丘雲、闕明德和何明績等人，雖然在雕塑科成立之後，李梅樹先生擔任系主任，也聘請了傳統的木雕師傅如黃龜理等人前來授教，但因為今天要談的是「現代雕塑」的部分，有關傳統雕塑的部分就不詳談。

國立藝專雕塑科的成立，對戰後臺灣現代雕塑發展有很大的影響力，它繼日治時期臺灣前輩美術家赴日學習之後，開啟了另一波學習風潮，以時間點來看，早期國立藝專的雕塑科培育了戰後臺灣本土的雕塑人才，可說是「戰後」臺灣本土所培養出來的第一代雕塑藝術家，如周義雄、郭清治、陳振輝、何恆雄等人。雖然他們承襲學院寫實風格，但在 50 年代臺灣因受到西方藝術風潮的影響，由國立藝專雕塑科所培育出來的新一代的年輕藝術家，除學習寫實的技法表現外，也思索著「現代」的議題，在他們的作品中可以看到對現代思潮的回應，如周義雄 1992 年〈迎風漫舞〉、1993 年〈春風獻媚〉，基本上周義雄在國立藝專求學時受楊英風影響比較大，他的雕塑長久以來是以中國的形式風格來表現，在他的作品裡頭，我們看到學院體制的東西外，他也加入很多東方的元素，尤其是中國傳統造形內斂形式的表達，我們彷彿看到漢朝漢俑的形式造形，但沒有漢俑的簡潔，他加進了比較多流動的線條，如書法線條的舞動。

另一位是郭清治，他認為當代藝術有他想要追求的風貌，所以在他的作品裡做了中西的融合，還有本地文化的結合，包括材料的實驗性，都是他所思考的問題，因此他的作品一直在現代與臺灣本土之間作一個融合的表現，例如用巨碑式牌坊形式加上原住民的線條圖像來呈現，其材料部分比較多元，因為不是以人物為素材來表現，所以運用比較多元的材料來組構，如 1993 年〈新視界〉、1997 年〈太陽之門〉，是郭清治典型的作品，在他的作品上，我們看到比較多的材料組構及原住民圖像和線條紋路的表達。

另外，謝棟樑的作品，基本上是從整個寫實風格開始到所謂變形的形體塑造，如 1984 年〈瞻〉，另一個面向就是在抽象的塊面與人體之間的追求探討，如 1989 年〈同心協力〉，他在直立的平面加上浮雕的人物，企圖在平面的塊狀中營造出不同的空間，將抽象造形跟人體融合，在他的作品裡，我們還是能看到紮實學院體制的寫實風格的存在。謝棟梁對於材料的探討也做了很多，但今天我沒有將他每一個時期都介紹出來。

陳振輝的作品著重於寫實的轉變風格，加上運用比較誇張的表現張力，如 1992 年〈飄〉這件作品的形式是在中國傳統武術的動態中去尋找及傳達「動勢的反應」。而 1985 年〈蛻變〉，基本上是將人體跟胎體之間的形象模糊化，有一點掙脫，但是這一個系列也預告了下個《山水系列》的形式表達，這裡他把人體形象部分已經慢慢抽離掉了。

前面所舉例的藝術家都是早期由國立藝專培育出來的，也是國立藝專畢業的許維忠是屬於中青輩的藝術家，他的創作就與早期培育出來的藝術家不同，基本上早期藝術家在做人體造形的部分，還是著重在整體性的造形表現，但是許維忠已經拋棄完整的形體，而作局部的表現，這是比較大的一個轉變，如 1990 年〈空間的壓力〉，從這裡我們看到了不同世代作品的不一樣的表現，在他的作品裡，有很多人體張力的變形，做了很多類似塊面的切割；而材質上，他很細緻地把每個材質的質感呈現出來，我覺得他有一點超時空、超現實結合的感覺，尤其是 2001 年〈記憶的家〉。當然，國立藝專培養出來的人才很多，因時間有限的關係，無法一一介紹。

（二）省展風貌的演變

長期以來省展被認為是較為保守的，與現代藝術思潮沒有直接的關係，但我將省展納進來談，是因為在臺灣美術發展過程裡，雕塑的舞臺其實不多，而省展是一個很重要的舞臺，所以從事雕塑的創作者，基本上應該會對自己有些寄望，希望在省展這個舞臺將自己作品呈現出來。所以透過省展，大致也可窺視當時臺灣現代雕塑發展的一個狀態。省展設立雕塑部，對雕塑者而言，是一個蠻大的舞臺，而這個舞臺的演變過程，從歷史的資料來看，由於省展第 1 屆到第 13 屆沒有出版圖錄，因此很難看到當時參展作品完整的面貌，但從展覽目錄，我做了一個統計，第 1 屆到第 13 屆入選作品約 183 件，平均每一屆大概有 11 個人入選，入選的人數並不多，可見初期省展雕塑並不熱絡，除參加人數不多之外，評審委員也顯得很特別，從第 1 屆至第 14 屆一直就只有兩位，主要是陳夏雨和蒲添生，有時候甚至只有其中一位擔任，這跟其他部別相較是有很大的落差，這個現象直到第 15 屆劉獅加入才突破兩人窘局，而至第 22 屆加入了陳英傑，陳英傑經歷省展並獲得連續三屆免審查，然後晉升省展評審，這個資歷來自於省展最正規的參賽者晉升評審委員的制度，這個制度到第 28 屆省展全面改制之後就打亂掉了，所以第 28 屆以前省展的制度是比較封閉的。在評審委員任用的過程中，雕塑的評審委員直到第 27 屆才有丘雲與楊英風加入擔任評

審委員，第 29 屆又有何明績、闕明德、陳一帆加入，這是省展雕塑評審委員的一個大轉變，從原來只有陳夏雨、蒲添生這些日治時期臺灣前輩藝術家所主導的評審，到第 29 屆有這些大陸學院體制出來的藝術家加進來，再到了第 31 屆又是另一個指標：何恆雄加進來當評審，這意味著戰後經由臺灣學院體制培養的本土第一代雕塑家已經開始浮上檯面，他們從事藝術風格的改變，已在省展或者在社會上獲得肯定，以上是從省展評審委員改變的面向來觀察省展雕塑的變革。

另外，我也從創作形式的面向來做分析。第 1 屆到第 13 屆因為沒有圖錄的出版，無法全面窺探作品風貌，但從展覽目錄的參展作品名稱觀察分析，其標題不是人物、人像，就是人體，也有以動物為作品名稱的，但是很少數，由此可見早期省展雕塑仍以人為主要塑造的表現題材，而且是單一人物或人體為主的形式，如陳英傑 1952 年〈春〉為省展第 7 屆第 1 名作品，是以女性身體為形塑，作品有很強烈的陳夏雨風格的影子，另一件王水河 1959 年〈胸像〉是省展第 14 屆第 1 名作品，是人物胸像的形塑，基本上是寫實客觀形體的再現，這種以單一人物或人體為主要表現的形式，直到省展第 18 屆獲得第 2 名的李元亨 1964 年〈母與子〉作品的出現，才打破省展作品以單一形體處理的模式，轉向了複數化形式探討兩人之間關係的表現，之後在第 21 屆何恆雄的〈滿足〉除了是表現兩人關係的作品，此作也不再是人物形體的客觀塑造，而有多層次的肌理表現，在第 22 屆何恆雄〈文化的墾殖者〉呈現的是群體關係的探討，「群」的關係建構，形體與空間的多重關係是需要作者給予結構秩序來串聯，而朱竟夢 (即朱銘先生)〈久別〉將人體簡化以幾何塊面來表現，是早期省展少見的形式表達，此階段是省展開辦以來少見的有多元形式的表現。

長久以來省展以人為中心的具體形象作為雕塑主要造形的訴求，及翻模塑造的技法與表現材料的運用一直都沒有太大的改變，直到第 48 屆我才看到了材質上的改變，有石雕作品展現，還有人體單一造形的部分已經不是那麼主流，有新的東西加進來。在這個時代，我們看到在第 48 屆第 3 名楊春森 1994 年〈舒想〉，雖然是以人體結構為主，但已不是客觀的形體再現，而是一種形體的意象表現。第 51 屆的時候，人體的部分也抽離了，新的造形出現，材質也改變了，如第 51 屆第 3 名田益昌 1997 年〈貪婪〉是一種意象的造形而非現實物像的形體。到第 52 屆 (1998 年) 又有了重大的改變，前三名作品如第 1 名許書城 1998 年〈殘缺〉、第 2 名曾吉造 1998 年〈痕系列〉及第 3 名趙春文 1998 年〈從湖心漾開的漣漪〉，幾乎跟人體、人物的關係已經完全摒除，均屬於非客觀形象的具體塑造的表達，在多數參展作品中，我們看到了以前所謂塑造還有翻模製造的東西已經不是主流，多元媒材還有石材及其他媒材相互之間的組構形式在這個時代已慢慢呈現，變成省展裡頭的主流，這些作品都在第 52 屆的時候出現，基本上都是創作者個人很主觀意念形式的傳達。而第 56 屆，我們又看到一個問題，如第 3 名郭俊佑 2002 年〈心象一氣〉其雕塑臺座不見了，作品不再是單一個體，至此，從人像、人體，到群體關係，到材質轉變，到雕塑臺座抽離，「雕塑空間」在這一時期的省展部分有一個很大的改變，就是第 56 屆的時候，場域的表現變成關注所在，敘述性的故事呈現如第 57 屆第 2 名王志文 2003 年〈熟睡的狀態〉，不再是以人體的再現為主要，作品所呈現的故事性結構才是作者真正想表達關懷的議題。第 59 屆的時候，基本上已經完全解構掉了既有形體的問題，包括材質的問題、空間的問題、形象的問題，如第 2 名盛嘉禾 2005 年〈殼〉、第 60 屆第 1 名吳思穎 2006 年〈無題〉。

在歷屆省展作品形式分析中，我們看到省展在第 50 屆以後已經有一個很大的形式改變，「雕」跟「塑」的問題已經慢慢模糊了，這個雕塑的議題，在現今多元媒材運用及數位化的時代中，基本上需要轉換到另一個面向來探討，也就是說，在新的時代裡，雕塑還是一種塑跟雕的問題嗎？還是實體物的組構的再現或空間關係的表達？這是省展在二十一世紀所呈現的一個現象，也是新世代臺灣雕塑發展會面臨思考的問題。

（三）西潮文化的反思

西潮文化的反思，這部分其實在 60 年代的臺灣美術發展中可謂吵得沸沸揚揚，而被關注的焦點都在「五月」、「東方」畫會，他們將東方元素與精神融入到現代繪畫裡面去營造一個新的美學思考與創作的風貌，而雕塑的發展其實沒有像繪畫來得那麼活躍，但是在這波現代藝術思潮的衝擊下，仍有藝術家反思如何將傳統與現代結合，楊英風就是雕塑界很重要的代表，雖然他早期也是以客觀寫實為主，但在這個時期有了一個很大的突破，將雕塑創作的面向擴展到文化精神與意涵探討。在 60 年代，他將東方元素帶進他的創作裡面，如 1962 年〈牛頭〉，楊英風將傳統青銅器裡頭的紋飾跟現代的塑造組合，我覺得這應該算是他早期的模仿時期思考下所創作的作品，而後比較成熟的部分可舉例以 1964 年〈如意〉，他將書法的線條帶進來，用一種抽象形式展現空透的空間意念，而 1964 年〈賣勁〉也是將書法線條運用在實物形體的塑造，簡約而純化如書法的結字架構，蒼勁有力。除了運用傳統元素發展新的創作之外，楊英風也從在地思考開創新的風貌，如《太魯閣造山運動》、《水袖》系列，是跟在地文化融合在一起，作為創作的題材，值得我們再仔細分析與研究。70 年代的楊英風，在材質、結構、造形的表達有很大的突破，他雖然是用東方形式的符號、圖像，但是他用了西方工業革命以來最主要的材料「鋼鐵」，用簡潔解構、幾何造形的組合，將東方形式表現出來，而 1970 年〈鳳凰來儀〉這件作品是臺灣現代雕塑史上一個關鍵性的代表，之後〈東西門〉等不鏽鋼創作系列已經探討到雕塑跟環境空間的問題，之後又有雷射與景觀環境探討等相關作品發表，所以楊英風在臺灣現代雕塑發展上，總是走在前端。

另外一個是在 70 年代最具代表性的藝術家──朱銘先生，他從傳統的木雕到現代雕塑都有非常傑出的表現。他早期創作是以關懷生活周遭事物為題材，融進西方造型形式表達，如 1961 年〈玩沙的女孩〉有著溫馨細膩的情感表現，而 1976 年〈同心協力〉這件作品他把臺灣傳統的圖像符號水牛帶進來，用一個塊面狀、簡潔有力的雕刻形式來表達臺灣鄉土形象，是當時鄉土運動裡面一件很具代表性的作品。之後他將東方精神融入其作品《功夫》系列，後來稱為《太極》系列，用形體形式以簡潔的方式切割傳達出來，到最後把它抽象化。太極抽象化之後的作品 2001 年〈太極拱門〉，更進而與環境之間作了結合。再往後還有很多的系列表現，但因為時間的關係，無法繼續詳談。

三、解嚴後多元的呈現

1980 年代是臺灣社會整體大轉變的年代，在政治、經濟、文化等各方面都不同於往昔，簡單來說就是臺灣社會型態從農業轉向工商，政治方面也因解嚴而轉向多元的發展，在美術的發展也不例外，美術館的成立、美術活動、創作議題、媒材、形式及新的專業學校的成立等，使得美術的發展更為多元，以下就將 80 年代臺灣雕塑發展分三個部分：新學院的蛻變、新媒介的形構、新世代的嶄露，概略說明。

（一）新學院的蛻變

前面已談到國立藝專的成立。經由國立藝專雕塑科培育出來的臺灣新生代雕塑家已漸漸在臺灣藝壇嶄露頭角，他們在省展及台陽美展中成為要角，並陸續出國研習及深造，這是繼日治時期之後，於戰後出國學習藝術的一波青年學子，而這一波的學習是直接到歐美與西方藝術接觸，他們在 80 年代學成返國之際正巧國立藝術學院成立 (今國立臺北藝術大學)，有些人進入學校擔任教執，將西方新的藝術理念傳授並培育新一代學子，這一波的代表者為黎志文、張子隆、李光裕等，我們先瀏覽他們的作品。黎志文 1989 年〈生長〉、1990 年〈泉〉，基本上我們看到黎志文的作品有受到布朗庫西 (Brancusi Constantin , 1876-1957) 的影響，1992 年〈山水〉他藉由西方現代藝術的符號，將東方形式跟他的作品作結合，材質方面，已經不再用塑造的東西，而是用石材來雕塑。張子隆的作品，基本上是探討人體造形，將形體作簡化，雖然是用石材，但是從人體的簡化到抽象的表達，如 1986 年〈靜〉、1988 年〈浴〉，在作品裡面可以看到陰柔的一面。另一位，李光裕，1986 年〈手非手〉、1987 年〈凝〉、1986 年〈早春〉他將佛教的塑像帶到現代雕塑裡頭，作品呈現並非完整的形體而是局部或片段的組合，在他的作品裡，我們看到一個新的形式的表達，這個形式在張子隆的作品也有，我們看到他們不再做一個整體性的，而是局部性的作品形式表達，包括剛才講的許維忠，也是用人體局部性的表達。從他們的作品之呈現我們非常清楚看到，這一批由國立藝專培育養成的新一代雕塑家，已從舊學院客觀寫實的形塑轉化到多元形式與媒材的運用，也為臺灣學院的雕塑教育帶入一個新的世代。

（二）新媒介的形構

在新媒介的形構部分，1985 年臺北市立美術館舉辦第 1 屆「中華民國現代雕塑特展」，整個形式已不同於原來的省展，裡面不乏有多元性的作品出現，如多件形式低限、裝置、抽象或開始意識到作品場域的作品，雕塑媒材的運用上也較以往多元、多樣化，為臺灣的雕塑領域帶來了新的氣象。在 1980 年代開啟臺灣雕塑新面向者，可以楊英風、高燦興、李再鈐、董振平、陳庭詩等人為代表。他們已經在臺灣雕塑發展上作了另外一個形式的組構。如以陳庭詩 1993 年〈東海之晨〉、1997 年〈偶〉來看他的作品，陳庭詩本身屬於繪畫方面的藝術家，晚期也從事雕塑，大概在 80 年代，他直接用現成物的組構表達，這對於雕塑創作的發展是另一個面向的開展，可視為臺灣雕塑界裡的另一個奇葩，因為他把工業造形裡的美轉化成藝術創作，轉變成為一種造型美的表達。高燦興的作品如 1990 年〈我心深處〉、1991 年〈獸性、人性、神性〉，基本上也是一個比較大的形式改變，他探討的主要都是形而上這部分的隱喻，都是抽象的，在人、物跟材質之間作一個結合。董振平，他企圖將雕塑變成平面的，之後又將平面變成三度空間的作品，在他的作品裡頭有看到這樣的組構，加進了現代色彩烤漆，還有跟環境的結合，如 1992 年〈風、林、火、山〉、1998 年〈騎士錄〉。蔡根的作品 1997 年〈庭樹〉，也是比較特殊的，是用現成物的組構，但他的現成物的組構並不專注在怎麼樣的形像之上，就作品而言，他認為不是在做一個創作，而是在做一個「遊戲」，遊戲在他創作過程裡面是很重要的部分。李再鈐，他用幾何形式所創作的作品，算是極限藝術裡頭的極簡、幾何的形式，《紅色》系列是他很重要的一個代表作，如 1993 年〈元〉、2003 年〈紅不讓〉。

（三）新世代的嶄露

80 年代臺灣解嚴後呈現多元開放的時代氛圍，伴隨著全球化與資訊時代的來臨，也因跨媒材與跨領域的多元表現，雕塑與科技、裝置、多媒材等結合成跨領域的表現，臺灣的雕塑在新生一代的創作上已展現出新的形式風格的面貌。最後，我把當今還在進行發展的新世代作一個簡單的介紹。80 年代以後成長的臺灣新世代藝術家，他們成長的環境和養成教育跟前一代的藝術家都不一樣，他們所接觸的訊息也跟前輩藝術家不太一樣，在當今全球化時代裡頭，多元領域融合的趨勢，使得雕塑的議題會不會跟裝置、公共藝術、其他多元媒材以及資訊方面作結合？這是新世代雕塑家免不了要面臨的問題，也是他們要思考的，他們還年輕，尚在成長，但已在臺灣藝壇嶄露頭角，臺灣的雕塑發展是不是在這個時代會走向另一個面貌的轉變？其實現在已經在開始，在 80 年代臺灣新學院培育的年輕世代，其作品雖有老師的影子，如胡棟民 1991 年〈重複〉，但也看到新世代的作品有他們自己的新思維與議題探討，作品已經不再是單一形塑，而是整個空間思想結構還有議題性的問題，並且加進了比較多的人文思考、探討的議題，如張乃文 1998 年〈變相〉。除了空間方面的思考，還有將動力與光影結合為一體，如徐瑞憲 2005 年〈對話〉、2003 年〈河童〉，雖然「動力」的問題早在 1980 年代蔡文穎就已經作了光、音與動力之間的動感藝術的作品，但可以預見塑造與影像之間的關係，未來在臺灣會有一個新面向的開展，未來臺灣雕塑應會朝向多元的發展，雕塑已經不再是「塑」的問題，也不再是「雕」的問題。

而現成物、科技、資訊與影音之間的結合與呈現，我想在未來是新世代創作會考量的一個重要因素與面向。藝術家或許不用也不會刻意要去創造什麼樣的時代風格，其實時代的脈絡、時代的市場，隨時都在影響著一個有敏感度的藝術家，所以這些問題或許有一個新的時代思考，由這些藝術家們去創造。

限於時間，今天我用很快的速度，有點匆促地與各位分享我對戰後臺灣雕塑發展的觀察心得，雖然大致已將戰後臺灣現代雕塑發展的幾個重要面向作一粗淺的介紹，或有疏漏與不完備的地方，尚請各位先進指正，謝謝。