

雕刻與建築的結緣：¹楊英風與修澤蘭 兩個合作案例研究

A Dialogue between Sculpture and Architecture: On the Case Study of Arts Works of the Cooperation between Yuyu Yang and Xiu Zelan

殷寶寧 | Pao-Ning Yin

國立臺灣藝術大學藝術管理與文化政策研
究所副教授

Associate Professor, Graduate School
of Arts Management & Cultural Policy,
National Taiwan University of Arts

來稿日期：2018年5月29日

通過日期：2018年10月5日

-
- ¹ 本文主要標題取材自楊英風所撰寫的文章題目。該文描述與修澤蘭建築師透過日月潭教師會館的設計案合作之緣由始末，及相關的設計概念與構想。亦即，藉此機會提出，建築與雕刻兩種不同藝術表現形式，得以相互「結緣」的過程。援用此標題乃是為表達對兩位創作前輩的致意，故未再特意區分或定義「雕刻」與「雕塑」之差異。原文出處為〈雕刻與建築的結緣：為教師會館設製浮雕紀詳〉，《文星》，7卷，6期（1961.4.1），頁32-33，收錄於《楊英風全集》14，蕭瓊瑞主編（臺北：藝術家出版社，2008.12），頁30-34。

摘 要

楊英風與修澤蘭為 1960 年代以降，臺灣現代主義藝術表現與作品生產的重要代表人物。前者以版畫和雕塑作品見長，後者為建築師。兩人年紀相仿，身處共同的歷史時空。雖然接受藝術教育洗禮途徑不一，但卻面臨著同樣的時代氛圍與挑戰：戰後中華民國邁向現代化的路徑中，具有中華民族特色的現代化藝術創作，應如何展現當時的時代精神與進步價值，同時富含著民族傳統與文化內涵？特別是楊英風，雖為雕塑家知名於世，但對建築、環境景觀等領域用力頗深，也持續發表相關見解及觀點，開創雕塑介入環境景觀的公共藝術形態，對當代藝術類型產生一定影響，也挑戰著對於建築、環境、雕塑與景觀等不同向度的藝術表現之間的關係。

楊英風與修澤蘭因日月潭教師會館的合作結緣，開啓臺灣的公共藝術模式，也展開兩人之間持續的合作，而合作的藝術表現形式與內容，則是以表現中華文化傳統元素的現代化轉譯為主題，開創某種傳統中國元素的表現形態。

本文從楊英風所遺留下的豐富史料入手，企圖透過楊英風的創作觀點和紀錄，以日月潭教師會館與臺中教師會館兩個早期案例，探討臺灣於 1960 年代，如何在現代主義的藝術表現形式中，摸索出具有中華文化特徵的形象與創作精神，作為理解臺灣與現代美術接軌的一種取徑。

關鍵詞：楊英風、修澤蘭、現代主義、公共藝術、景觀雕塑

Abstract

Yuyu Yang and Zelan Xiu both were leading artists from the 1960s and represented Taiwan's modernist artistic expression and production. The former is known for prints and sculptures, while the latter is an architect. The two are similar in age and live in a common historical context. Although there are different approaches in art education, they are faced with the same atmosphere and challenges of the times: In the path of modernization of the Republic of China after the war, how can modern art creation with Chinese national characteristics show the spirit of the times and the value of progress at that time, and at the same time enrich the national tradition and cultural connotation? In particular, Yuyu Yang, although a sculptor known to the world, has exerted a lot of energy in the areas of architecture and environmental landscape. He also continues to publish relevant essays, creating a public art form in which sculptures are involved in the environmental landscape, which has a certain influence on contemporary art types. It also challenges the relationship between different artistic expressions such as architecture, environment, sculpture, and landscape.

The cooperation between Yuyu Yang and Zelan Xiu for the construction of the Teachers' Hall at Sun Moon Lake opened the public art model in Taiwan and also continued the cooperation between the two. The artistic expression and content of the cooperation is based on the modernization of the traditional elements

of Chinese culture. As the theme, they have created a certain form of traditional Chinese elements.

This article starts with the rich historical data left by Yuyu Yang and attempts to explore how Taiwan in the 1960s articulated modernist artistic expressions through the creative views and records of Yuyu Yang and the two early cases of the Sun Moon Lake Teacher's Hall and the Taichung Teachers' Hall. The image and creative spirit with Chinese cultural characteristics serve as a way to understand Taiwan's integration with modern art.

**Keywords: Yuyu Yang, Zelan Xiu, Modernism, Public Arts,
Landscape Sculpture**

一、前言

楊英風（1926-1997）與修澤蘭（1925-2016），前者是臺灣重要的雕塑家，後者為建築師。兩人在各自的專業場域中均有極為傑出且為人所稱頌的藝術成就。然而，兩位藝術家卻有著長期合作的經驗，創造出建築與雕塑創作的對話。這兩位藝術家的第一次合作是在1961年的日月潭教師會館。該建築乃是臺灣首次構思為中小學教育人員提供的休閒度假場所，修澤蘭及其澤群建築師事務所，負責建築設計，楊英風則負責建築物的雕塑設計與裝飾工作。這個合作案例，讓楊英風的日月潭教師會館浮雕作品，被稱為臺灣第一座具公共藝術概念，與建築相互結合的藝術作品，開創探討建築、雕塑與周邊環境之藝術介入先河，極具時代性意涵。兩人日後仍有持續合作，除較為人熟知的臺中教師會館外，修澤蘭規劃興建的花園新城中，也邀請楊英風設計與裝置雕像作品。

這兩位藝術工作者年紀相近，身處共同的歷史時空。雖成長的藝術教育養成過程與獲取的養分來源殊異，主要運用創作的途徑不盡相同，但卻面臨同樣的時代課題與挑戰，即關於戰後「現代主義」藝術在臺灣的發展歷程，如何演繹具有中國特徵，與文化傳統接軌的現代藝術表現形式及其應用等課題。特別是楊英風除了身為雕塑家，也對建築、環境景觀等領域用力頗深，有其自身觀點與見解。其所開創雕塑介入環境景觀的公共藝術觀點，也對後世產生一定程度影響。

1999年的九二一大地震，日月潭教師會館建築受損，後建築物拆除重建，原有的建築風貌不復見。幸而楊英風家人珍惜大師作品，在地震災後入場搶救。讓作品得以保存，並且經過修復後，重新面世。然而，當這個原本為建築體量身打造，後來卻脫離母體的作品，

固然失去其所依附之空間場域。但由於其作品的高度時代價值，特別是從「現代藝術」(modern arts)在臺灣的發展向度言，值得挖掘其過往歷史，以記錄臺灣藝術史發展歷程中的重要軌跡與點滴。

楊英風為臺灣重要的雕塑藝術家，從日月潭教師會館、臺中教師會館等建築與雕塑藝術的合作經驗發展下來，楊英風對建築與周邊環境、藝術創作之間如何連結等課題，持續有許多論述生產，自有其對建築的詮釋觀點。在這些豐富的論述文字中，又以如何創作具有中國文化內涵的藝術與建築，同時又具備現代性特徵，表達時代精神，體現現代主義之理想，為其一貫關切的核心價值所在。其後參與 1970 年日本大阪的萬國博覽會「中國館」設置工作，以其作品〈有鳳來儀〉的火紅鳳凰（圖 1），矗立於由貝聿銘等人設計的中國館外廣場，形成相當搶眼，同時與建築相互輝映的佳作。萬國博覽會向來為各個國家展現其文化實力的重要場域，各個地區與國家，多極力於透過國家館的設計提案，以表達自身的文化主張與價值，各國家的主館儼然成為文化再現的競技舞台，許多構思新穎、表現優異的場館設計，經常是建築發展史關注的案例。臺灣亦然。當時由華裔建築師貝聿銘領銜，和彭蔭萱、李祖原等新生代共同參與執行，成為宣示臺灣邁向現代化國家的成熟表現。然而，歷來討論大阪博覽會的中華民國館案例時，楊英風雕塑的紅色鳳凰多被遺漏，這也凸顯出楊英風的立體造形創作理念中，主張建築、雕塑與環境景觀彼此之間應是緊密相連關係的主張。但自彼時迄今，一位雕塑家所提出的觀念，不僅未在建築界引發深刻討論對話，以今日的觀點來看，這樣的主張仍深具時代價值，值得持續深化與反思。

相較於楊英風留下豐富的各類文獻資料，修澤蘭建築師幾乎未曾留下相關的創作史料。故本研究以楊英風相關的豐富史料切入，透過

文獻資料的挖掘，企圖拼湊出從楊英風的創作意念與價值，以此來重新解讀修澤蘭的建築設計作品，²最終反思兩位創作者所處的時空背景下，具現代主義思維的創作，如何得以表現在 1960 年代，戰後臺灣從現代主義移入所開展的藝術形式創造過程。

二、楊英風與他的建築理想

由於大時代的變動、家庭背景等因素，楊英風就學過程相當曲折。楊英風雖出生於臺灣。因父母親在北平經商。中學時期在北平度過，1943 年赴日本就讀東京美術學校建築系（今東京藝術大學），但因為戰爭之故，學校上課情況極不穩定，根據楊英風早年日記，實際上學期間僅為 1944 年 2 月到 8 月這段期間。1946 年返回北平就讀輔仁大學美術系。未料自小養育照顧他的宜蘭姨父病危，為報答姨父一家的照顧恩情，楊英風 1947 年回到臺灣與表姐結婚，再度中斷學業。1948 年雖重新考上省立師範學院藝術系（即今臺灣師大美術系），但讀到大三，又因為家庭經濟因素休學。然而，楊英風最初是

2 本文雖然以楊英風與修澤蘭兩人合作個案為討論主題，但以現有文獻與史料來看，修澤蘭建築師相關資料文獻極為有限。大致上有三個原因可以說明後者相關資料有限的因素。首先，建築師事務所曾經遭祝融之災，致使許多原始圖資料未能流傳。後人即使企圖進行研究，也難以取得第一手的資料。其次，修澤蘭畢生未曾在大學或專科學校擔任教職，故未能有傳世弟子繼承其理念，或是流傳任何教誨或專業主張。第三，1970 年代後，修建築師團隊全心投入花園新城社區開發工作，後因開發經費龐大，週轉困難，衍生許多債務糾紛問題，晚年避居中國大陸，使得一般研究者難以取得當事人的描述與意見闡述。

想要投考位於臺南的成功大學建築系（當時的省立工學院），但因為感冒身體不適，又逢天雨而未能如願。³不過，關於建築與雕塑之間的選擇，在另一次的公開演講中，楊英風表示，自己其實是真心喜歡雕塑的，當初決定到日本東京美術學校，就是想要學雕刻，但因為父親擔心以後沒有前途，且打聽到東京美術學校的建築系也教授繪畫及雕刻，這才選擇報考，並通過嚴格的考試而入學，展開他與建築的因緣。⁴換言之，楊英風對建築的喜好與熱情，雖然未能透過有系統的學校教育管道逐步累積，但其對建築始終抱持著高度興趣，也在其為文撰述中，經常可以看到討論建築的相關旨趣。

蕭瓊瑞將楊英風的創作風格區分為四個時期，分別以形象／意象／意念／觀念四個概念階段來分析。⁵但若從創作年代與發展階段，大致可以區分為 1961 年之前的醞釀期，1961-1964 年間，即負笈義大利之前的初期階段，1967-1979 年左右的發展期，以及 1980 年迄於過世最後二十年的全盛時期。對比於修澤蘭的專業執業期間，大致於 1968 年後，即全力投入花園新城社區的開發，其主要的公共工程，特別是大型的文教建設或中小學校，多早於 1968 左右年即完成。換言之，兩人的諸多合作案，集中於 1961-1964 年的時期。觀察這個

3 蕭瓊瑞，〈形象／意象／意念／觀念——楊英風雕塑創作的四個時期〉，《雕塑研究》，4 期（2010.3），頁 68。

4 楊英風，〈垃圾文化堆砌的三百年——臺灣建築與雕塑間關係／座談會〉，《民眾日報》（1990.6.12），12 版，收錄於《楊英風全集》14，蕭瓊瑞主編（臺北：藝術家出版社，2008.12），頁 363。

5 蕭瓊瑞，〈形象／意象／意念／觀念——楊英風雕塑創作的四個時期〉，《雕塑研究》，4 期（2010.3）。

階段，正是楊英風剛離開豐年雜誌社，第一次於 1961 年舉辦個展，朝向專業雕塑家的目標邁進之際，這個階段對於建築與雕塑的文字論述少，但作品多。而 1968 年後，文字創作自述大量增加，特別是關於建築與雕塑兩者間辯證思維的探討，時有所見。

例如，其曾於 1968 年初，於東方雜誌發表一篇長文〈從東西方立體觀念的發展談現代建築的方向〉。該篇文章主要的幾項論點為：當時的世界潮流乃是現代建築，建築應該是一個包含材料力學，結構學、工程學與美學的綜合藝術。換言之，科學雖然是建築的形體，但藝術才是建築的內在靈魂。然而，當時的「中國」建築之所以未能有良好發展，乃是因為我們的藝術教育仍停留在平面美術的範疇，未能有立體造形的能力。更有甚者，由於缺乏這樣的造形創新能力，許多建築師爲了找出代表中華的造形，只能抄襲明清的宮殿型式。建築表現上完全找不到足以代表今天民國時代的氣質、特色與精神。⁶

其次，這種在建築表現上的落後，除了來自於立體造形能力不足，另一項重要關鍵在於，未能繼承中華文化深厚的精神價值傳統。根據楊英風的觀點，中國人在思想上，文化傳統上是立體的，有創造能力與綜合力量的，每一時代都有發展其獨特造形的能力。我們的祖先已經深具大自然的立體觀念，以及創造造形所需的幻想、寫意與抽象的精神文化基礎。例如從雕塑上看，殷、商、周的石雕、銅器造形都具有超然的觀念，將大自然中的偉大力量，透過幻想的

6 楊英風，〈從東西方立體觀念的發展談現代建築的方向〉，《東方雜誌》復刊，1 卷，8 期（1968.2.1），頁 90-94，收錄於《楊英風全集》13，蕭瓊瑞主編（臺北：藝術家出版社，2008.4），頁 47。

動物來表達對大自然的情感，其造形具有強烈的線條與量感，創造出來的型態鮮明：

受著時代的影響，生活的緊張、精神的空虛，原有的那種樸素、純良、一心一意的創造力都消失了。人們在物質上追求，再加上在思想、學術領導社會的文人，不肖應用刀、斧；認為提筆寫詩作畫才是正統，因而造形的發展脈絡，代之而起的只是著重皮毛裝飾的工藝。⁷

這篇討論建築的文章為楊英風討論建築的專文中，較為完整且篇幅較長的文章之一，其寫作於 1968 年，對於觀察臺灣當時的現代主義建築進展，具有其時代性的意涵。這篇文章大致凸顯三個重要觀點。其一，關於建築現代化的課題。其次，則是關於中華文化中的立體造形傳統。第三，則是強調藝術家介入建築的重要性。這幾個重要論點又與楊英風對立體雕塑和環境景觀的看法相互連結。

楊英風曾經不只一次在文章中提及與批判，關於當代建築應如何代表「現代中國」的課題。從他為文中可以觀察到：

今天的建材已從木材進入鋼骨水泥。以鋼骨水泥去興建宮殿不但不倫不類，並且將中國的建築史硬拉回到數十年，甚至數百

7 楊英風，〈從東西方立體觀念的發展談現代建築的方向〉，收錄於《楊英風全集》13，頁 48。

年前。只有忠於今天的建築材料，發揮所用建材的特性，去建造屬於我們，屬於現代的建築，才是一個中國城市所需要的。⁸

楊英風在此強調材料的重要性，與建築理論關切的「構築性」，為相當類似概念：意指各個地區、風土特徵或技術條件所運用的材料，及與其相關連的建築構成，具體地傳遞了在地的歷史、情緒、感受，甚至是集體記憶。材料的表現在視覺層次之外，同時也反映在觸覺、嗅覺等不同的感官層次。木構時代足以構築出來的建築系統，而在當代的材料運用上，鋼骨水泥為具時代性的表徵，應凸顯其材料的本質與構成文法，而非停留在舊時的材料特性與再現系統。然而，在楊英風的觀察裡，許多當代的建築師，依然眷戀著昔日的建築形式，而昧於材料表現與構成，這儼然是臺灣在 1970 年代企圖朝向現代化路徑中的倒退思維。也成為這些接受現代主義藝術教育者極力批判的對象和主題。

很多想要追求中國建築藝術的建築師，將明清的宮殿建築形式取了過來。琉璃瓦、斗拱等等屬於木造建築的東西，一成不變地搬到了鋼筋水泥的建築上。那非但無法表現出屬於今天民國時代的造形，在建築上更是嚴重地開著倒車。他們不知道，也不想往前另開一條建築的大道。⁹

8 楊英風，〈從我們今天的城市思索明日世界的開拓〉，《東方雜誌》復刊，1 卷，1 期（1967.7.1），頁 101-103，收錄於《楊英風全集》13，蕭瓊瑞主編（臺北：藝術家出版社，2008.4），頁 40。

9 楊英風，〈從東西方立體觀念的發展談現代建築的方向〉，收錄於《楊英風全集》13，頁 50。

這裡強調「現代」或是「民國時代」等的價值，背後隱含的價值，一方面除了訴諸現代性的時代精神意涵外，因著工業化與現代化所帶來的技術與材料進步，必然從物質面向的環節帶動建築形式與造形的改變。昧於這樣的時代進展，只會盲目抄襲封建時期的舊有形式，則難以將「西方」現代性的價值引入到「東方」。這個期待故土祖國能夠跟著時代進步，是他心心念念一再關切所在。

楊英風在當時相當前瞻性地提出「地方感」的概念，以此來理解當時的臺灣社會是否能夠好好地引入、發展現代建築，其觀點與重要的建築史論家 Frampton 提出的「批判性地域主義」(critical regionalism) 近似，但早了將近二十年。

在建築上，我認為能將「地方感」與「時代感」做忠實表現的，才是好的建築。這是建築上兩項最重要的原則。抄襲西方的建築型態則沒有我們這裡的「地方感」，把古代的宮殿形式搬出來，則缺乏民國時代的「時代感」，我們必須捕捉我們這裡，我們這個時代的精神去著手創造。¹⁰

楊英風接受現代主義藝術訓練，透過時代精神的價值，他積極地檢視臺灣建築之現代性表現。在他的看法中，這些藝術表現上的失落，來自於未能從中華文化漫長歷史傳統中，充分理解或掌握民族文化的價值。

10 楊英風，〈從東西方立體觀念的發展談現代建築的方向〉，收錄於《楊英風全集》13，頁 54。

我們多該循著這些固有文化、哲理與精神去消化，加上我們今天的創作，發揮出屬於這個時代的中華氣度與規模。唯有消化我古老的文化，再利用今天的新材料，充分發揮新材料特質，然後從事創作，才能產生出有氣魄的有深度的東西。也只有這樣，才能有別於古代的與西方的。……要深切了解我們自己的文化，還要對未來中國世界的生活環境。有一清晰的透視。對未來的中國社會將如何生長與發展有一個幻想，這是這一代建築家與藝術工作者最重要的了。¹¹

從這些文字中可以同時看到，在這個時代的藝術創作與工作者，雖然經歷現代主義的美學典範轉變，以及時代特徵的劇烈變動。但顯示出來的心情總是充滿了熱情與樂觀，高度自我許諾，並期許同一個世代的专业者，能共同努力，讓國家未來有更好的轉變與發展機會。因此，不僅是對藝術家，對建築師而言，如何從平面美術到立體雕塑地發展成形。在楊英風的觀點裡，中國畫家是把思想和創造表達在畫面上，純藝術家跟廣大社會的生活環境脫節。但建築則是強調一切人類生活環境的設計。建築藝術家更為入世地影響著臺灣現代城市與建築發展脈動，楊英風所提出的「景觀雕塑」主張與概念，顯然是要體現其對於透過藝術以達致整體環境美善的龐大企圖，同時呼應著他對於建築和城市發展課題的持續關切。

11 楊英風，〈從東西方立體觀念的發展談現代建築的方向〉，收錄於《楊英風全集》13，頁 50-51。

事實上，楊英風對於當代中國、現代主義建築與城市發展等課題，始終維持著高度關切，並且大量書寫相關文章或演講發表。從 1968 年以降所觀察的論點，有著不同時期的轉變，展現其觀察社會變遷與城市空間發展的細密眼光。立基於其 1968 年左右發表，對於建築與雕塑關係的看法，本文以日月潭教師會館、臺中高農教師會館兩個案例，探討在修澤蘭的建築設計、楊英風的雕塑，與臺灣當時現代主義藝術三者之間的關聯與發展趨勢。

三、日月潭教師會館

1960 年代，臺灣國民平均所得為 150 元美金左右。顧及基本溫飽尚有困難，休閒娛樂或旅遊屬於較為奢侈的活動。有鑑於此，當時的省教育廳廳長，為了替當時收入微薄的中小學教師爭取福利，以集資入股模式成立福利會，運用福利會的經費設置教師會館，做為中小學教師國民旅遊休憩場所。風光明媚的日月潭成為首選之地，在此設置第一座供全臺教師舉辦會議及休憩的場所。為此，劉真找來修澤蘭設計建築及園區規劃，而請楊英風在園區內設置雕像。

劉真先生紀念文集則紀錄了他對於教師會館與其建築形式的想法：「我的構想就是要使它成為一所文教活動的中心，絕不是僅供教師住宿的場所，當時所以命名為『會館』，就含有『以文會友，以友輔仁』的意思，……因為中國的文人，大都有一種自尊心理，愛好面子，不願意接受形式上的訓練，最好用旅遊休憩的機會，使他們獲得新觀念，新知識。……尤其教師會館這種永久的建築，不僅長期的為全省中小學教師所共享，而且也是我們國家文化建設進步的一個最具

體的象徵。」¹² 根據劉真廳長的規劃與思維方向，教師會館不僅提供住宿的房間，還要提供圖書室、史蹟陳列室、教育資料室、會議室、網球場、游泳池等。

從這段話可以看到，劉真對教師會館有兩項重要想法。其一為促成文人之間的交流，特別是文教方面的互動，以獲得新的知識和觀念，即這個會館必須是具有較為前瞻、具時代性精神的表徵之處。其次，由於這也是要表現國家文化建設進步性，即為當時社會積極追求的現代性的價值。換言之，這個會館的設計，被賦予且期待，應傳達、表現當時社會之進步、現代且摩登的意涵。當時分別為 35 與 34 歲的修澤蘭建築師與楊英風，被寄寓了執行這個新時代任務的角色。劉真會委託修澤蘭建築師出任設計工作，根據現有資料研判，與修澤蘭先前負責多所學校建築的設計工作，與省教育廳關係良好，或取得專業上的信任有關。但有意思且值得提問的是，何以在打造追求現代主義表現的建築設計之餘，同時期待以雕塑藝術的植入，提升這個會館的表現性呢？

楊英風曾為文記錄關於日月潭教師會館的浮雕作品。在其日記等工作記錄中，也可以看到關於與修澤蘭建築師夫妻一同工作、交換意見與交誼等紀錄。

根據楊英風的描述，他接手這個製作乃是來自於當時的教育廳長劉真的邀請。1960 年 5 月中，教育廳長邀請他為這座日月潭湖畔的建築物，設計一些雕刻品，以增加其藝術氣氛。任務充滿挑戰，

12 財團法人劉真先生學術基金會，《劉真先生百歲華誕文集》（臺北：秀威，2010），頁 245。

但考量這個艱鉅的工作，在當時的臺灣乃是具有開創風氣的意義，也和他自身的興趣相符合，他便承接下這個工作。¹³ 楊英風在師大就讀期間，當時的校長即為劉真。劉真的回憶錄中曾經提及，當時年輕的楊英風，由於缺乏創作空間，還特別請校長幫忙，校長特別指示總務單位，將當時正好空出來的教師宿舍提供給他使用，¹⁴ 留下師生之間一段佳話。

劉真接受訪問留下的回憶錄中，對於楊英風接任這段委託的故事描繪更為詳盡。根據劉真指出，當時楊英風「經人邀請在臺北市新公園內塑了陳納德將軍的銅像，此事頗為老一輩的雕塑家所不悅，因而一時並未獲得理想的工作。適巧教師福利會要在日月潭興建教師會館，他便到教育廳看我，建議在教師會館雕塑象徵日月二神的壁雕。後來教師會館完工後，這兩尊壁雕極受好評，所以楊英風常說：『沒有劉校長便沒有今天的楊英風。』」¹⁵

由於與修澤蘭建築師有關的史料甚少，大多僅能仰賴楊英風留下的紀錄來追溯這些創作歷程。根據楊英風的描述，這棟建築由修澤蘭建築師設計時，乃是採取現代建築的風格，新穎而優雅。但楊英風看完設計圖樣與進行中的工程後提出了一個相當大膽的建議，他的主張是：「與其讓雕塑僅僅是裝飾的一部分，安排在建築物的某些細節

13 楊英風，〈裸女與開發——建築不與藝術結合、永遠是可憎的！〉，《藝術與建築》，1期（1967.10.24），頁7-12，收錄於《楊英風全集》14，蕭瓊瑞主編（臺北：藝術家出版社，2008.12），頁30。

14 胡國台、郭瑋瑋，《劉真先生訪問紀錄》（臺北：中央研究院近代史研究所，1993），頁73。

15 胡國台、郭瑋瑋，《劉真先生訪問紀錄》，頁74。

上，不如將雕刻品成為整個建築的一部分，讓二者和諧親切地配合起來。」¹⁶

楊英風這個大膽的意念獲得了教育廳長劉真，以及修澤蘭建築師的認可。但這個大膽的意念與提案，卻使得原本的建築設計本體，產生了許多後續的變化與調整。舉例來說，在楊英風的設計提案中，主要將其雕塑作品設置在建築的側立面上，換言之，建築物會因此造成正面無法開窗。但從這些文字記錄與後來的成果來看，當時的建築設計者採取了相當開放的態度，也造就了這個作品的豐富性。對此這個開放性的態度，楊英風也不吝於表現感謝之意，促成了建築與雕塑設計同時都積極地回應著現代主義美學創作挑戰的時代契機。

我很感激修澤蘭女士，接受了我的意見。給我一個嘗試的機會。日月潭教師會館的建築，反映著這位女建築師的秀氣與細膩，因此我不能用太粗笨的線條，以破壞建築物的氣氛。¹⁷

日月潭教師會館所在基地，乃是眺望湖景最佳之處。爲了呼應湖景的輪廓，在修澤蘭的規劃下，從圓形的迎賓大門進入後（圖2），正對的是以噴水池爲圓心，三層樓建築呈現圓弧形平面、兩層樓則自兩翼向外延伸的教師會館本館（圖3）。本館的右側則有曲線小徑，

16 楊英風，〈裸女與開發——建築不與藝術結合、永遠是可憎的！〉，收錄於《楊英風全集》14，頁30。

17 楊英風，〈裸女與開發——建築不與藝術結合、永遠是可憎的！〉，收錄於《楊英風全集》14，頁36-37。

連接至圓頂形似香菇的梅亭，可以直接眺望日月潭湖面風光。在修澤蘭設計的白色與咖啡色壁面下，經與楊英風討論協調，由楊英風在左右兩側，分別以象徵月亮及太陽的〈怡然自樂〉（圖4）、〈自強不息〉（圖5）的白色巨型浮雕，即代表月神與日神與建築本體結合，形成臺灣首創的建築與雕塑融合的作品，也有人稱爲是當前所稱之「公共藝術」的首例，¹⁸ 開啓楊英風室外景觀雕塑創作之路，爲兩人日後一些合作打下基礎。此外，本館中心噴水池內的〈鳳凰噴泉〉（圖6），也是出自楊英風之手。

這個案例中楊英風的雕塑與修澤蘭建築設計之間延展出新的課題。爲了讓楊英風的浮雕可以呈現在建築正立面，修澤蘭修改設計，改爲以量體後方開窗採光。此外，楊英風的設計與表現形式採取較爲西方風格的元素，除了要能夠與建築欲表現的中國風格元素搭配之外，也面臨著當時社會對於西式雕塑的接受度挑戰。此外，若以當前的美學觀點來觀察，日月潭原爲屬於邵族的祖居地，於今觀之，這些外來強加的文化元素，自然是挑起了不同的文化政治論辯。

楊氏在其所寫的文章〈雕刻與建築的結緣〉提到：「〈自強不息〉在日月潭教師會館的兩幅浮雕中象徵『日』，以『體魄壯健、精神奔奔的男子象徵太陽神，他高舉的雙手隱沒在雲霧中，掌握著宇宙的一切。他兩手的上方，有一橢圓形的環，代表行星的軌道，其上一顆圓球，是行星，也是原子能的象徵。太陽神腳下和身旁有許多強有力的線條，顯示出他無上的權威。……宛如一條躍起的大魚；又像太陽神

18 蕭瓊瑞，〈形象／意象／意念／觀念——楊英風雕塑創作的四個時期〉，頁83。

乘著寶筏在廣大無垠的太空滑行。在他的右方點綴著日月潭清秀的山峰，左下方有寫意的光華島縮影。』」在此光華島簡化為臣服於太陽神腳下的符號。

至於代表月神的浮雕裡，「彎彎的上弦月上坐著一位裸體的美女代表的是月神，在她的下方有許多柔和迴旋的線條，表現出恬靜與安寧，另有一條綿長、蜿蜒的帶子，像是一條神秘的途徑，將人們從現實帶向美的境界；一對男女在月神的下方，靜靜地坐著，彷彿在平和柔美的光輝中陶醉。」但在當時的社會價值不只難以接受裸體，大概也很難公然揭示男女談情的畫面，因此，創作者只好將裸身女神穿上衣服，裸體的太陽神穿上短褲，讓談情的男女化身為牧牛男子。¹⁹

這次的巨型工程，對當時臺灣藝術界，或楊英風個人而言，都是一件史無前例的超級任務。²⁰ 這次的作品兩邊牆面分別為高八公尺、寬十三公尺。應為當時規模最大的浮雕作品，不僅因為作品尺寸極大，時間緊迫之外，如何克服技術的挑戰也相當艱鉅。當時的工期僅有兩個月。得力於當時農復會的蔣彥士秘書長，豐年社的劉崇曦社長的贊助與支持，容許他以請假的方式，全程投入浮雕製作；另外當時的復興美術工藝學校校長也派了四位學生擔任實習助手，加上他自己兩位學生，最後再請六位工友幫忙，工作份量極為龐大艱辛。製作的方式則是先做成泥胎，再將泥胎切片，用普通水泥翻模，再翻製成白水泥的成品後，分批分塊地再安裝到牆面上。

19 蕭瓊瑞，〈形象／意象／意念／觀念——楊英風雕塑創作的四個時期〉，頁 83。

20 蕭瓊瑞，〈形象／意象／意念／觀念——楊英風雕塑創作的四個時期〉，頁 82-83。

這個作品的完成，是楊英風個人藝術生命的重要階段，也為臺灣公共藝術的推進，立下鮮明的里程碑，²¹或許也因此確立他於1962年辭去豐年社的工作，正式成為專業的藝術工作者。

可以從三個向度來討論這一次的建築與雕塑的相遇。首先，關於建築與雕塑兩者之間的關係為何？是否有任何主從的關係？根據楊英風的說法，修澤蘭設計建築主體時，接納了楊英風對於雕塑與建築本體相互連結的見解，而不是脫離建築，另外設置一座獨立的雕塑作品。換言之，這樣的作品究竟是作為裝飾、妝點建築，是依附於建築主體而存在？抑或該雕塑作品自有其主體性的詮釋？在此，建築和雕塑之間分別由不同的創作者執行，但又企望能夠和諧共鳴為另一種創作主體，的確有其挑戰性。放諸今日臺灣公共藝術的執行經驗，多以公共藝術品做為建築主體附屬的裝飾，或另外獨立存在的作品，有著本質上的差異。從楊英風的論述中可以發現，他認為兩者之間從設計之初即必須相互搭配，甚至，雕塑或甚至壁畫等依附於建築而存在的創作，乃是為了加強建築本身的藝術價值。

日月潭教師會館的工作之後，我有一些感慨。我認為建築本來即是抽象藝術；在建築上採用繪畫或雕塑等，其意義即是在加強建築本身應具有的藝術價值。與建築相配合的繪畫與雕刻，其表現內容，自應隨建築的性格而變化。在這種體驗下，藝術

21 蕭瓊瑞，〈形象／意象／意念／觀念——楊英風雕塑創作的四個時期〉，頁83。

品自然不是建築完成後的裝飾，而是在建築設計時即需相互考慮配合的。²²

事實上，在楊英風的觀點中，一直認為建築本身就是一種雕刻造形藝術。因此，許多主張要讓建築與藝術結合的觀點，才會將雕塑視為是一種外在於建築的裝飾，忽略了建築具有物質性的特徵外，更具有內在的抽象精神價值。另一種弊端則為，缺乏對現代生活的認識。他認為在建築界存在著某種現象是，不知道將就時代的很多東西加以處理，以適合今天與明天的需要。「他們不知道良好的建築，應是一件最能代表時代文明的藝術品，因為他們根本不知道建築不單是鋼骨、水泥、木石的堆積，而且在超脫於物質之外，更蘊蓄著人類精神的一面。」²³

換言之，從楊英風的藝術創作觀來看，藝術創作乃是立基於內在觀點，透過材料物性所傳遞於外在形式的過程。一旦內在價值貧瘠薄弱，自然無法產生具有生命力的作品。楊英風且認為，建築師與藝術家這兩種角色應密切合作，以提升整體的環境美感及社會的藝術價值，同時，這個階段正是臺灣積極推展現代主義的時刻，更是如此：「在推進現代建築的今天，建築師與藝術家同樣具有責任，兩者需要密切的合作。這一次教師會館的浮雕設計，在個人來講，是

22 楊英風，〈裸女與開發——建築不與藝術結合、永遠是可憎的！〉，收錄於《楊英風全集》14，頁38-39。

23 楊英風，〈裸女與開發——建築不與藝術結合、永遠是可憎的！〉，收錄於《楊英風全集》14，頁38-39。

一種嘗試，期待高明的指教。對整個社會的藝術界來說，是一種新風氣、新開始，我願意它產生深遠的影響。」²⁴

其次，針對創作的浮雕應該採取何種造形的問題，楊英風一開始就定調其原則為：「採取半抽象半寫實的手法，而線條是中國風味的；基本上要和整個建築設計的風格調和一致。」²⁵ 易言之，楊英風認為，修澤蘭所設計的建築本身即為「中國風味的線條」。最初楊英風是打算採取「鳳凰」作為主題——從中國古器物中的鳳紋為發想，提出經過變形的鳳凰作為構圖。這個構想遭到省教育廳的否決，主要考量這個題材立意不適合放在教育場域，希望他可以提出其他的創作構想，並給予作者在創作上的最大自由。事實上，關於鳳凰浮雕的構想，之後改為安裝在建築入口處的噴水池上，說明教育廳的確給予創作者極大的發揮空間。為何教育廳一開始會認定此具有傳統文化元素的圖騰，並不適合安置於此？目前並沒有找到相關的資料來解釋或說明。然而，所謂的「傳統」與「現代」形式表徵之間的矛盾緊張，似乎一直如影隨形地牽動著 1960 年代以降的藝術表現與形式風格。

楊英風第二次的構想來自於「日月潭」提供的豐富靈感，並且取得省教育廳劉真廳長的認可後，即著手發展構圖。楊英風以日月潭的日、月兩個元素為主題，提出日神與月神，即分別為以太陽神、月神分別象徵陽剛與陰柔特徵的對偶，對稱地配置於中心性極強的建築物

24 楊英風，〈雕刻與建築的結緣——為教師會館設製浮雕紀詳〉，《文星》，7卷，6期（1961.4.1），頁32-33，收錄於《楊英風全集》14，蕭瓊瑞主編（臺北：藝術家出版社，2008.12），頁33。

25 楊英風，〈雕刻與建築的結緣——為教師會館設製浮雕紀詳〉，收錄於《楊英風全集》14，頁30。

量體兩側。如楊氏所言，這兩幅浮雕有著半抽象半具象的特徵，強壯的男性代表太陽神，舉起的雙手有著橢圓形的環，代表行星軌道，騎上一顆圓珠，代表行銷，也是能量的象徵。太陽神腳下與周身有許多強有力的線條，襯托其權威與神力。太陽神右方點綴日月潭秀麗山峰，左下方則為寫意再現的光華島。與太陽神的構圖元素類似，月神在彎彎的上弦月上，坐著裸體美女，下方柔和迴旋的線條，如同神秘徑的引導，將人們從現實帶向美的境界。在月神柔美光輝中，一對男女安靜地坐著，陶醉於這平和境界中。

楊英風闡述描繪的這些構圖細節，一方面以西方故事元素，搭配具象的人物型態，同時運用抽象線條來寫意描景。此構圖中的諸種元素，較之於原本中國傳統風格極強的鳳凰圖騰，顯然是更著意於尋求西方的、具現代主義風格的藝術形式與表現元素。雖然之後在製作過程中，遭遇許多關於女性身體在公共場域的浮雕上展現，引發許多非議爭論。楊英風只好為裸女穿上衣服。而月神下方安靜坐著的一對男女，也遭質疑兩人在公共空間中卿卿我我，是否有損於教師會館的形象等批評。最終，楊英風將月神改為嫦娥，而原本的男女則改為農夫與耕牛，以期平息種種質疑，獲得社會大眾的接受與認可。對藝術家創作自由的管制固然為當時關切的重要課題。但在此，從鳳凰圖像不被業主單位認可，轉而以西方的太陽神和月神來構圖，即是為了傳達出這件作品意圖融入 1960 年代以降，臺灣積極尋求跟上現代化、現代主義發展腳步，走出傳統包袱匡限的意識形態。但從社會大眾看待建築物與浮雕的角度來說，卻又是諷刺地回到傳統、在地所熟悉的創作元素與表現形式。

在此，則是涉及了藝術創作自由的課題了，特別是關於「裸女」的爭議。因此，第三個討論的範疇則是，關於藝術創作主體性確立的

課題。前述提及，雖然楊英風感謝省教育廳尊重其創作自由，但對於以鳳凰為主要形象的主張，仍是有所保留的。此固然凸顯出期待以教師會館的現代建築風格，表達出臺灣社會當時積極追求現代化與進步的想像。因此，當以太陽神和月神的西方神話傳統主題出發之際，雖然滿足了西方現代性的想像，但卻難以取得當時社會價值的認可，而必須走回頭路地，以傳統的形象來滿足從觀眾／讀者角度所解讀的作品詮釋觀點。另一方面，在當時社會上存在的矛盾是關於「觀光與商業」以及「休閒與文化」。

根據楊英風的文章指出，當時關於裸女形象和「孤男寡女」談戀愛的社會爭議告一段落後，1962年10月，有立法委員質疑臺中與日月潭教師會館是「缺乏文化氣氛」、「充滿觀光色彩」，向行政院提出質詢指出：「日月潭教師會館觀光旅社的色彩太濃，該館門口兩旁繪製的所謂日月神圖樣設計，在教育上毫無意義與價值，純係市儈作風，與商業廣告色彩，未能顯示出我國目前教育文化的發達等等。」²⁶

教育廳長透過報紙駁斥這樣的質詢外，當時學者虞君質也在報紙撰文加以評述指稱，他認為，若要批評這兩處教師會館不夠「現代化」尚可，但若批評其充滿「商業性」，則表現出評論者對於事實的蒙昧與對藝術的無知。²⁷ 虞君質的評述觀點相當有趣地點出其他的課題：

26 楊英風，〈裸女與開發——建築不與藝術結合、永遠是可憎的！〉，收錄於《楊英風全集》14，頁38。

27 楊英風，〈裸女與開發——建築不與藝術結合、永遠是可憎的！〉，收錄於《楊英風全集》14，頁38。

除了關於當時社會藝術教育尚待努力外，藝術家與設計者的創作自由不被重視，其主體性也尚未確立外，對於如何看待一座建築物是否現代化，看來是當時社會關注的主題，而建築物和雕塑藝術創作兩者之間，究竟應該分開來觀賞與評價，還是應該將其視為一個整體性的表現？如同楊英風所關切的，所謂的環境景觀雕塑的主張，或是當前我們較常使用的公共藝術的概念，顯然都還有許多值得討論之處。

這個開創臺灣現代主義建築和現代雕塑藝術創作之間的初次相遇，相當可惜地，於 1999 年九二一大地震後，因為日月潭教師會館受創嚴重，將會館拆除新建，使得修澤蘭的作品不復見。值得慶幸的是，楊英風的浮雕在家族搶救與修整後，曾經於 2005 年，於高美館紀念展中重新呈現。

四、臺中高農教師會館

前節從日月潭教師會館個案，探討 1960 年代，臺灣對於建築與雕刻創作在形式風格上的看法與期待。大致可以觀察到，對於寄望於以新的形式風格，也就是現代主義美學表現，作為服膺於新時代氛圍的需求。然而，這樣的形式表現或許只能說是滿足了一半的要求：另一半的挑戰來自於，所謂的現代主義美學必須要同時能夠承載中華民國／中華民族的國族國家層次的進步性想像。換言之，所謂的現代主義的中國風格，究竟應該是什麼，乃是當時藝術創作與建築設計工作者，面臨的共同時代課題與挑戰。

楊英風與修澤蘭共同面對之時代挑戰為：他們都是接受現代主義的藝術教育薰陶與洗禮的創作者，因此，他們應如何以其身處現代主

義的時代背景與氛圍中，尋找有利於傳達中國現代化的元素，並以此作為彰顯其創作風格，表達時代精神，傳遞對國族主義認同，關注於國家社會的「進步」，甚至可能被挪用為傳達官方意識形態的一種途徑？在這個摸索與混沌發展的過程中，直接的、全然的折衷式復古樣式，經常是大量挪用的風格。換言之，採用具有中國古典建築樣式，並在其中尋求現代主義語彙及形式的轉化，乃是在公共建築設計中慣常採用的手法——「宮殿式建築」成為許多官方重要公共建築的唯一選項。

日月潭教師會館於 1961 年 4 月 12 日舉辦落成典禮。當時教育廳長劉真於開幕落成儀式時指出：

教師會館的興建，為教師福利事業的新措施，使全省中小學教師公出住宿，假期遊憩，以及學術性活動均獲適當處所，並可作為教師學術性活動與康樂活動的神經中樞。日月潭是本省名勝，且為中小學教職員假期旅行的主要目的地，所以首先選擇該地來開創此一工作，今後並將在臺北、臺南、大貝湖、新竹、礁溪、雲林、彰化等地興建相同性質之教師會館。現在臺中會館已經興工，佔地約四百坪，完成後將為臺中市最大建築之一。²⁸

日月潭教師會館開工後，教育廳於隔年與臺中高農洽借用地，興建臺中教師會館，同樣邀請修澤蘭建築師負責，也由楊英風參與其

28 〈日月潭教師會館昨舉行落成禮周主席為新廈剪綵〉，《聯合報》（1961.4.13），2 版。

中。相較於日月潭教師會館建築採取現代主義簡潔造形，臺中教師會館卻採取了復古的宮殿式建築樣式。

興建日月潭與臺中教師會館時，有人批評建築太過華麗，但劉先生卻表示：我個人一向認為公共的建築與私人的住所不同，前者應該稍具規模，後者則應力求簡樸。……就使用的時效來說，普通建築物也許只能使用三五十年；標準高的建築物，像日月潭與臺中兩所教師會館，據建築師說，至少可使用二三百年。可見如果以時效與造價合起來計算，也許標準高的建築物比標準低的建築物更為經濟。²⁹

然而，何以臺中教師會館採用宮殿式建築的樣式，目前並沒有找到直接的資料解釋。僅有一篇為紀念劉真百歲誕辰，眾多學生門人所寫的紀念文集中，有人專門討論教師福利會制度時提到：

日月潭教師會館以其所在湖光山色，定位為旅遊遊憩為主的會館。但到了設置臺中教育會館時，「興建臺中教師會館，採中國宮殿式建築設計，其功能與日月潭教師會館略有不同，前者以旅遊休憩為主，後者以教師進修、研習、會議為主，弘道樓內全館規劃為禮堂，大小會議室、教室等，養正樓則為住宿之用。」³⁰

29 劉湯丞，〈教師之友〉，收錄於《劉真先生百歲華誕文集》，財團法人劉真先生學術基金會編（臺北：秀威，2010），頁183。

30 陳漢強，〈劉真先生與臺灣中小學教師福利制度〉，收錄於《劉真先生百歲華誕文集》，財團法人劉真先生學術基金會編（臺北：秀威，2010），頁247。

依此資料來看，臺中教師會館從籌辦起始即設定為採取中國宮殿式建築的設計樣式。此建築風格實呼應了劉真廳長所言，將教師會館設定為讓老師進修充電的再教育場域，而充滿國族意識形態與象徵符號的宮殿式建築，無疑是藉由建築空間文化形式來強化國族認同。此外，值得關注的是，這座建築早於陽明山中山樓，應屬修澤蘭首次採取中國宮殿建築樣式。在臺中教師會館的案例中，修澤蘭與楊英風兩者之間的設計似乎產生更多交集。根據蕭瓊瑞的研究指出，楊英風於1961年左右開始發展出書法性的雕塑。1962年左右開始了對中國殷商上古雕塑風格的研究與創作，也產生許多具這類風格特色的作品，且將殷商風格的雕塑擴大為公共藝術、景觀雕塑的一種類型，而臺中教師會館創作的〈梅花鹿〉（圖7、8）、以及壁面浮雕〈牛頭〉（圖9）即為此例。³¹ 這樣的雕塑創作風格，富含濃厚的中國傳統文化元素，與修澤蘭採用的宮殿式建築樣式，兩者之間在創作風格上，產生饒富意味的對照關係。然而，值得注意的是，這些原本銘刻於祭祀用等禮器或酒器上的圖騰，楊英風將其轉化為單獨的立體圖案，也就是一種轉化傳統元素的創作手法，使得這些雕塑作品，雖然有著古樸之趣，但更可以視為是當時的創新。也就是說，從中國傳統的文化符號與象徵中，找到可以經由現代藝術媒材與技法；特別是所謂的書法雕塑，將梅花鹿的立體造形，透過線條勾勒的形體，以蝕刻金屬來表現，這則是在表現技法上，再將傳統符號元素抽象化，達致於更高的藝術表現與美學價值。再根據資料顯示，楊英風對於中國宮殿式建築樣式是頗不以為然的。而根據研究者的訪談資料指出，修澤蘭本人

31 蕭瓊瑞，〈形象／意象／意念／觀念——楊英風雕塑創作的四個時期〉，頁84-85。

相當關切於其建築設計是否具創新性，而不願僅是落入仿古的樣式窠臼中。換言之，兩人均相當關切於傳統風格樣式和現代主義所蘊含的創新價值，如何表現在其創作中。特別是楊英風在諸多文章中，多次均提及類似的觀點，主張在現代化的生活中，不應該再以復古的風格來興建中國宮殿式建築。這不僅是不符合時代精神，無視於材料與工法的演進，更忽略了建築應該是與時俱進的，具有前瞻性的思維在其中。這些觀點，以其這個階段從殷商的銘文圖騰所發展出來的作品，來呼應臺中教師會館的建築設計，更是能夠展現其創作理念。

建築尚不能為今天的生活環境去著想，這樣的建築在今天的環境裡便成為一件類似的收藏品，他非但不配樹立在此一時代的環境內。並且不能給居住其中的人帶來應有的安適，以及現時代的感覺。³²

楊英風短短的這幾句話，傳遞出許多攸關建築營造的核心概念。諸如建築乃是讓人安居之所，而非僅是視覺上的觀看或賞玩品而已。營造於環境中的建築，不僅為居住其中的人思考與構想，也必須因應在地環境特色，這些條件都滿足了之後，始得視為具有現代感的建築。

循此核心概念繼續往下探究，楊英風指出，過去總以為宮殿式建築即代表中國。但他批評道，今日中國並非明清時期，為何我們不能

32 楊英風，〈裸女與開發——建築不與藝術結合、永遠是可憎的！〉，收錄於《楊英風全集》14，頁36。

在當時的中國情境中，合力創造屬於今天、屬於我們的建築造形？另一方面，楊英風也沉痛地指出，我們也無能怪業主指定用今日的鋼骨水泥等建材，去興建屬於明清時代的宮殿。因為我們也很難清楚告訴業主，究竟怎麼樣的建築，才能代表今天中國的造形。由這些觀點來看，楊英風固然極具批判性地認為，不應該一味地復古，而應該積極地追求中國的現代化與現代主義建築。然而，所謂的中國現代建築究竟應該是什麼樣子，當時的社會也還在摸索中。這樣的說法，或許也可以視為，楊英風為自己與修澤蘭等同輩之人處境的委婉詮釋。但他同時也更為積極地提出，可以透過藝術家與建築師彼此之間的協力合作，來試著找尋或發展出，所謂的中國現代主義建築。

「要為中國建築史的這一頁，繪出民國時代的建築造形，便非要由建築家與藝術家，緊密地攜手合作不可了。但可悲的是，建築家與藝術家的結合，在藝術教育仍未普遍的今日，卻非易事。」³³ 楊英風提出以建築家與藝術家的結合，作為思辨當代中國建築現代化發展可能取徑之一的論述，迄今在臺灣的建築或藝術創作與教育界，仍可稱得上是相當前瞻的觀點，值得再三玩味思辨。也是楊英風留下珍貴的思想遺產。

楊英風雖然對於採用中國宮殿式建築的做法頗不認同，但以其行文之間，可以觀察得到，乃是出於一種寄望知識份子能積極開創新的、具有時代性意義與價值的藝術風格表現，而非僅僅是單純地批判

33 楊英風，〈裸女與開發——建築不與藝術結合、永遠是可憎的！〉，收錄於《楊英風全集》14，頁36。

而已。事實上，楊英風將中國傳統文化元素視為其創作的重要養分來源。例如，1959年，楊英風作品於巴黎參加國際青年藝術展覽會獲得高度評價時，他表示：「與其說這光榮加諸我個人，毋寧說是加諸我們國家，因為我的作品的內涵，完全是我國藝術文化的融合。」³⁴

「一個藝術工作者，除了對表現技巧應具有深厚的基礎外，還必須多方探求並接受我們祖先的寶貴遺產。因為在先人的作品中，蘊藏有豐富的民族性的風格與特質，和高度的智慧與創造力。我們應該繼承這一特質，以他們的精神為創作的樞軸，創作出符合我們近代生活感覺的作品。」³⁵ 這段文字為1960年代的雜誌為了介紹楊英風的木刻作品，所引用的一段楊英風常常用以自勉，並且與藝術家朋友相互勗勉的一段話。這段話說明了楊英風在創作態度上，不僅積極地汲取過去傳統的養分，也致力於運用西方的技法，從寫實傳統中，尋求抽象轉化的可能性。就以木刻版畫的表現形式與主題來說，從早期較為寫實的臺灣農村生活主題，表現出極具有在地特色的古樸趣味。後來逐漸融會西方藝術的抽象表現形式，使得線條更為大膽奔放——凡此得以融會具在地樣貌、傳統表現形式，以及混雜西方技法與元素的藝術創作取向，從1950年代後期至1960年代初即已經取得大眾的喜愛與認可。而他的雕塑作品也從早期以寫實的、人物主題，逐漸融合抽象表現方式，甚而取法中國古代雕塑作品的元素，相互匯流。

34 臺灣畫刊雜誌，〈楊英風的雕塑〉，《臺灣畫刊》，38期（1961）。

35 敬先，〈民族風格的道路——介紹楊英風的木刻〉，《自由青年》，23卷，6期（1960.3.16），頁22-23，收錄於《楊英風全集》16，蕭瓊瑞主編（臺北：藝術家出版社，2008.11），頁146。

舉例來說，楊英風 1958 年的版畫〈鳳凰生矣〉（圖 10）。該作品運用中國古器物紋飾的元素發展而來。從 1950 年代至 1960 年代後期赴歐之間，楊英風的繪畫作品雖以版畫和水墨畫居多，但其對於中國古器物紋飾的高度興趣，似乎影響其 1960 年代後期的景觀雕塑。

因此，也有論者指出，楊氏由西洋雕塑技法入手，但卻從古器物中尋找靈感，從古器物的形制與花紋，勾畫、描摹，仿製，在楊英風的觀念中認為，中國古雕塑物較之西洋古雕塑變形得非常大膽，但現代觀之，仍有著穩練凝重的精神。亦即，超現實與抽象主義同時激發他的創作思維，但他卻從中國古雕塑中，企圖從求真而變形，由變形而取神，由取神而抽象。³⁶ 夏鼎試寫探討中國雕塑發展的趨勢，高度讚許楊英風或可稱為真正將西洋技法融合到中國雕塑的藝術家：中國雕塑更有其自由意象的發展，不一定為固定的形象所侷限。但現代西洋的雕塑則從純真純美範疇走向超現實的道路，亦即兩者均逐漸走向「表現現代人的思想與感情而造形」，在當下的臺灣，當大多數雕塑家仍停滯在求真階段，楊英風則已經邁向取神階段。³⁷

蕭瓊瑞「書法性雕塑」來指稱楊英風 1961 年後出現的雕塑風格。這個風格基本上打破了實體雕塑的概念，而是以書法般的線條，進行三度空間的周行、發展，形成一種虛空間的塑造，這個系列也發展為

36 夢谷，〈熔中西古今為一爐的雕塑藝術彗星——楊英風〉，《今日世界》，200 期（1960.7.16），頁 18，收錄於《楊英風全集》16，蕭瓊瑞主編（臺北：藝術家出版社，2008.11），頁 161。

37 夏鼎，〈中國雕塑的延展〉，《幼獅》，11 卷，3 期，頁 28-29，收錄於《楊英風全集》16，蕭瓊瑞主編（臺北：藝術家出版社，2008.11），頁 129。

公共藝術、景觀雕塑的一種類型。³⁸ 例如前述的版畫〈鳳凰生矣〉，即以他所鍾愛的「鳳凰」實體，轉化為線條式的版畫，最終以這個實體簡化為線條的模式，來捏塑、建構立體形體，而臺中教師會館的梅花鹿形象創作，為這個時期的重要代表作品。

如前所述，何以臺中教師會館採取中國宮殿式建築風格，目前並沒有確切而直接的證據。但有趣的是，相較於日月潭教師會館，修澤蘭與楊英風均極為意圖清楚地，著力於以現代主義的美學風格，以期表達出具進步價值的時代精神。然而，到了臺中教師會館的階段，或許是因為建築風格已經設定，楊英風搭配的景觀雕塑也採取了兩種系列。其一為所謂的殷商風格，其次則為所謂的書法性雕塑。前者是以大量的壁面動物頭首的小型浮雕，類似於建築物的壁面裝飾。而主要入口正面出現的梅花鹿，則是一方面採取了書法線條的雕塑技法，同時選用臺灣在地的梅花鹿為主題，另呼應詩經中的「呦呦鹿鳴，食野之苹」的意境。後設地來看，這樣的選材相當有智慧，也容易取得共鳴：一方面，以中國古老的詩歌為引，闡述文化傳統根源所在。在抽象意義的層次上，該首詩經小雅鹿鳴的主題，即是在於歡迎嘉賓、以美好的樂音和歡愉的心情，熱情迎接朋友，正好搭配了教師會館的迎接各方貴賓好友來訪的意涵。這個同時兼顧了具象的、在地的形象，同時關照到了抽象的、意義的層次上，使得作品不僅在美學與視覺景觀上帶給觀眾正向感受，也得到情感上的認同與啟發。更重要的是，由於這個建築群乃是採取中國宮殿式建築樣式的外觀，因此，究竟是

38 蕭瓊瑞，〈形象／意象／意念／觀念——楊英風雕塑創作的四個時期〉，頁 85。

以具中國文化元素的公共藝術來呼應建築設計，還是以建築裝飾，更加強化該建築的中國建築文化內涵的宣稱？這裡似乎再次確認了建築裝飾與公共藝術作品，之於整體建築設計與空間規劃而言，的確扮演了舉足輕重的角色。

再以建築物的設計概念來看，本文認為，雖然臺中教師會館的建築樣式採取仿中國宮殿式樣，但從基地規劃與整體建築概念來看，仍然是具有深厚現代主義理性思維內涵的。這樣的陳述某個程度也是呼應了修澤蘭自身的認同與專業價值：不論是修澤蘭本人接受訪問，或者是從其同事訪談資料中可以得知，修澤蘭認為，她是接受現代主義建築教育訓練的專業者，她畢生的職志，乃是要以這個專業訓練所長，促進自己所認同之「中國」的現代化發展。換言之，臺中教師會館雖然在建築外觀上，看似採取的宮殿式建築的風格，但本質上仍是現代建築。為避免僅局限於外在建築風格的討論，本研究建議可以建築群整體配置入手，也就是以現代主義建築核心關注的機能主義來分析。

首先，從基地整體配置來看。整個教師會館範圍以三棟主要建築物，加上戶外庭園空間所構成。整體格局採取合院式的配置，主要是入口底端的主樓，以及左右兩側的建築，三棟建築物中間留設了「中庭空間」——院落，楊英風的雕塑作品梅花鹿即位居整個園區的視覺中心，一進入會館範圍即映入眼簾，傳達了創作者楊英風，想要以「鹿鳴嗷嗷」來歡喜迎接賓客的意涵。整體配置依基地條件，配置為入口正面兩層樓的主樓，以及連接左右兩側各三層樓高的弘道樓及養正樓。檢視其基地位於原臺中高農校園東南角一隅，直接面向臺中路。為避免對學校內部造成過度視覺壓迫，同時在臺中路創造豐富的入口意象，構成一組朝向臺中路方向的合院配置建築群。

三棟建築物屋頂均採綠色琉璃瓦。中間較矮的連結主樓為兩坡水的「硬山頂」，行人與車行動線從南端往北，故北端的弘道樓採宮殿與壇廟經常運用的尖頂四坡水「四角攢尖」，另創造活潑的入口門樓，構成從南向北路徑上的另一個入口意象（圖 11）。養正樓為經常用於帝王廟的平頂四坡水「盞頂」。三棟建築不同屋頂形式創造出活潑的群落，但同時以此建築語彙暗喻了當時的政治氛圍，以及以混凝土構成宮殿式建築的樣態（圖 12）。

再以建築機能來詮釋這個空間配置關係。正面僅兩層樓的主樓，一方面是作為入口的接待服務空間，其次則是配置了住宿的客房房間。至於採取較低矮的做法，某個程度應該是為了要搭配與呼應左右兩側較高的建築物。也就是說，左右兩側的建築物相對量體較大較高，不僅在外形上，象徵著中國傳統宮殿式建築中，權力階層位階較高的建築物，有著不同的機能設定，如會議室、上課的講堂、研討室等等。這兩棟建築都是臨著主要道路，即使不是進來會館的住客，從整體的都市景觀上就可以直接看到建築量體的形式風格，凸顯出建築群落刻意採用中國宮殿式建築的意圖。此外，在現有的建築群落中，採用鏤空圍籬。但教師會館最初的外牆乃是水泥砌成，並且有著楊英風設計的獸首立體雕塑裝飾其上，這樣的整體空間氛圍，相較於日月潭教師會館建築壁面立面的日神與月神浮雕的西方美學表徵，適逢楊英風積極嘗試新的雕塑風格，其殷商上古雕塑風格與書法性雕塑，在臺中教師會館入口中庭的梅花鹿意象以及牛頭壁面浮雕，形同更加深中國宮殿式建築樣式所欲傳遞的中國古典主義風格。建築與公共藝術雕塑品高度重合地表達出 1960 年代欲以教師會館聯繫上意識形態國家機器運作之列的意圖。

五、結語

臺灣戰後國民黨與蔣介石政權下的社會情境，加上當時經濟條件有限，公共建設機會少，民間資金不足等等因素，使得要能取得公共建築的設計權，的確高度仰賴於當時的人脈網絡關係。修澤蘭建築師以其設計大量校園建築，建立起和省教育廳的良好關係，促成獲得兩座教師會館的文教設施設計權，在公共工程相對有限的 1960 年代情境中，是相當好的創作表現機會。然而，相對而言，當時的社會與經濟條件，尚不足以支撐獨立的藝術創作工作者，楊英風以接受委託製作依附於公共建築的浮雕，爭取獲得委託的工作機會，成為專職的藝術工作者，這個過程的轉折，說明 1960 年代後，臺灣社會逐漸能夠支撐專職藝術創作者的生存空間，藝術市場緩慢往前推展，現代藝術的創作機制以及教育體制漸趨完備。

另一方面，修澤蘭在獲取建築設計委託案的表現機會，一直到 1966 年，完成陽明山中山樓達於巔峰。雖然與修建築師相關的史料紀錄和研究相當有限，但從日月潭教師會館以降，楊英風經由和修澤蘭建築設計合作，持續依著前述模式，以景觀雕塑獲得與建築互相輝映的機會，或依附於建築本體的浮雕作品，強化建築與雕塑之間的對話，共同創造景觀，也的確留下大量作品，並以開創出某種公共建築與環境場域感形塑的藝術表現語彙。甚至可以說，楊英風 1970 年大阪萬國博覽會出現的〈有鳳來儀〉大型不鏽鋼雕塑，乃是先前累積下來的創作基礎，而創造出另一個藝術表現高峰。

雖然受限於資料相對有限，許多疑點難以更為深入地探索。特別是關於修澤蘭建築師的文獻史料，不論是其個人生平，或者是建築作品的基本資料，受限於各項歷史因素使然，使得研究推展面臨結構性

的限制。因此，本文繞道而行，藉由研究史料相對豐富的楊英風的創作理念切入，透過兩人之間最初的兩個合作案，以期能夠描繪出臺灣戰後時期，進入 1960 年代之際，這些接受過現代主義美學與藝術創作訓練的工作者，如何經由其觀點與詮釋，展現出來現代主義創作樣態與美學表現形式，特別是置放於積極追求「中國現代化」的情懷中，所碰撞出的火花。於此同時，可以確切掌握的是，修澤蘭與楊英風兩人均懷抱著高度的藝術理想，對現代主義所帶來的許諾，以及對當時國家發展建設，如何走向一個更為進步的理想社會之際，同時兼顧中國傳統文化價值與形象的展現，是有相當程度共識的。然而，從修澤蘭意圖運用現代主義建築高度幾何與理性線條和量體的設計元素，表現在日月潭教師會館，楊英風的太陽神與月神的西方神話形象得以相得益彰。但到了臺中教師會館，政策上需要採用的中國宮殿式建築樣式，搭配楊英風當時的書法雕塑，以及借鏡商朝銅器雕塑風格而來的轉譯。這樣的表現形式與美學，或許可視為，為具有中國風格的現代主義美學，創造出另外一種想像與機會。只是相當可惜地，這樣的觀點與美學形式，似乎被遺忘在歷史之中，而未能被更深入地挖掘探索下去。本文僅是相當一個起點與初步嘗試，期待能在後續的挖掘中，為建築與雕塑之間的對話，開創出更多豐富討論。

圖 版：

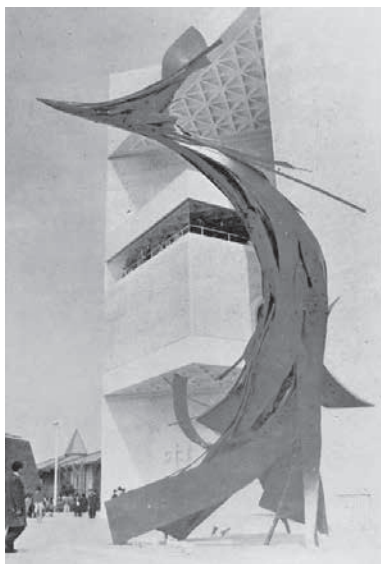


圖 1 楊英風·〈有鳳來儀〉。

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會授權使用。



圖 2 教師會館極具意象性的入口。

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會授權使用。



圖 3 呈弧狀的教師會館正立面。

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會授權使用。

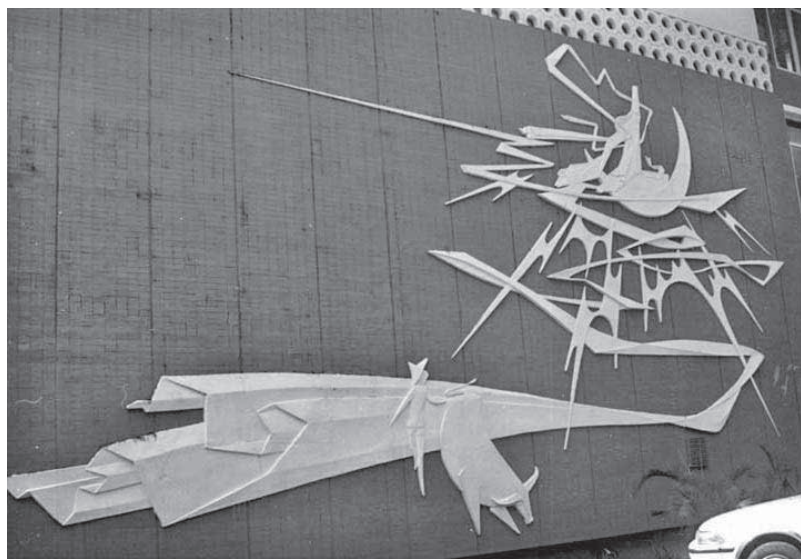


圖 4 〈怡然自樂〉的月神浮雕。

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會授權使用。



圖 5 〈自強不息〉的日神浮雕。

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會授權使用。



圖 6 本館中心噴水池內的〈鳳凰噴泉〉。

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會授權使用。



圖 7 不同角度的書法性雕塑〈梅花鹿〉。

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會授權使用。



圖 8 〈梅花鹿〉與昔日圍牆〈牛頭〉。

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會授權使用。



圖9 圍牆壁面〈牛頭〉浮雕及當年的手稿。

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會授權使用。

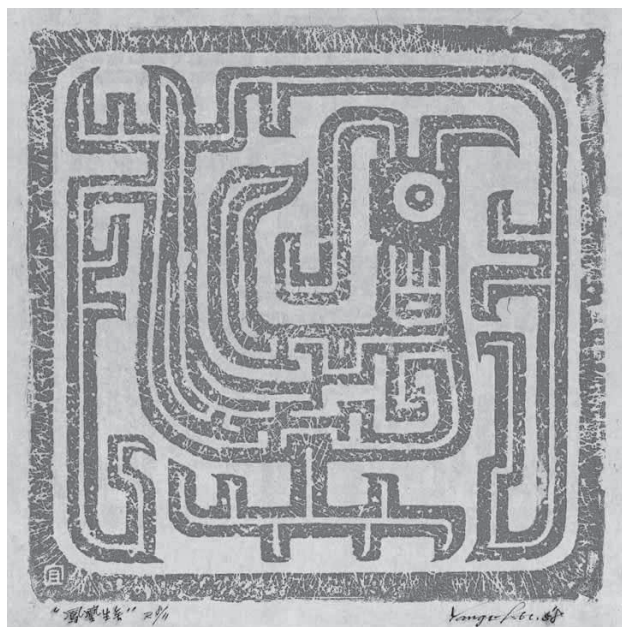


圖10 楊英風，〈鳳凰生矣〉，石膏版畫，34.5×34.5 cm，1958，收錄於《楊英風全集》第二卷。

圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會授權使用。



圖 11 弘道樓現況照片，屋頂採宮殿與壇廟經常運用的尖頂四坡水「四角攢尖」，另可看到連接主樓與中庭的〈梅花鹿〉。

圖片來源：〈<http://www.tcavs.tc.edu.tw/upload/tc05.jpg>〉。



圖 12 養正樓舊照，屋頂為帝王廟的平頂四坡水「盞頂」，週邊圍牆則可見壁面牛頭浮雕。

圖片來源：臺灣保險史工作室劉明財先生提供。

參考書目

(一) 中文論著

- 〈日月潭教師會館 昨舉行落成禮 周主席爲新廈剪綵〉，《聯合報》，1961.4.13。
- 胡國台、郭瑋瑋，《劉真先生訪問紀錄》，臺北：中央研究院近代史研究所，1993。
- 夏鼎，〈中國雕塑的延展〉，《幼獅》，11 卷，3 期，1960.3.1，頁 28-29，收錄於《楊英風全集》16，蕭瓊瑞主編，臺北：藝術家出版社，2008.11，頁 126-129。
- 財團法人劉真先生學術基金會，《劉真先生百歲華誕文集》，臺北：秀威，2010。
- 陳漢強，〈劉真先生與臺灣中小學教師福利制度〉，收錄於《劉真先生百歲華誕文集》，財團法人劉真先生學術基金會編，臺北：秀威，2010，頁 235-254。
- 敬先，〈民族風格的道路——介紹楊英風的木刻〉，《自由青年》，23 卷，6 期，1960.3.16，頁 22-23，收錄於《楊英風全集》16，蕭瓊瑞主編，臺北：藝術家出版社，2008.11，頁 146-147。
- 楊英風，〈垃圾文化堆砌的三百年——臺灣建築與雕塑間關係／座談會〉，《民眾日報》，1990.6.12，12 版，收錄於《楊英風全集》14，蕭瓊瑞主編，臺北：藝術家出版社，2008.12，頁 361-363。
- 楊英風，〈從我們今天的城市思索明日世界的開拓〉，《東方雜誌》復刊，1 卷，1 期，1967.7.1，頁 101-103，收錄於《楊英風全集》13，蕭瓊瑞主編，臺北：藝術家出版社，2008.4，頁 37-40。
- 楊英風，〈從東西方立體觀念的發展談現代建築的方向〉，《東方雜誌》復刊，1 卷，8 期，1968.2.1，頁 90-94，收錄於《楊英風全集》13，蕭瓊瑞主編，臺北：藝術家出版社，2008.4，頁 47-54。

楊英風，〈裸女與開發——建築不與藝術結合、永遠是可憎的！〉，《藝術與建築》，1期，1967.10.24，頁7-12，收錄於《楊英風全集》14，蕭瓊瑞主編，臺北：藝術家出版社，2008.12，頁35-39。

楊英風，〈雕刻與建築的結緣——為教師會館設製浮雕紀詳〉，《文星》，7卷，6期，1961.4.1，頁32-33，收錄於《楊英風全集》14，蕭瓊瑞主編，臺北：藝術家出版社，2008.12，頁30-34。

夢谷，〈熔中西古今為一爐的雕塑藝術彗星——楊英風〉，《今日世界》，200期，頁18，1960.7.16，收錄於《楊英風全集》16，蕭瓊瑞主編，臺北：藝術家出版社，2008.11，頁160-161。

臺灣畫刊雜誌，〈楊英風的雕塑〉，《臺灣畫刊》，38期，臺北：臺灣畫刊雜誌社，1961。

劉湯丞，〈教師之友〉，收錄於《劉真先生百歲華誕文集》，財團法人劉真先生學術基金會編，臺北：秀威，2010，頁171-190。

蕭瓊瑞，〈形象／意象／意念／觀念——楊英風雕塑創作的四個時期〉，《雕塑研究》，4期，2010.3，頁61-134。