

國立臺灣師範大學文學院臺灣史研究所
碩士論文

Graduate Institute of Taiwan History
College of Liberal Arts
National Taiwan Normal University
Master's Thesis

出生於臺灣：
〈甘露水〉的社會生命史探查
Born in Taiwan:
Exploring the Social Life of “Daughter of Nectar”

陳德娜
Te-Na, Chen

指導教授：謝仕淵 副教授
Advisor: Hsieh, Shih-Yuan, PH.D.

中華民國114年2月
February 2025

謝辭

論文完稿階段，偶然在《生之奧義》中看到了這段話：

一旦我們尋得一種意義，一旦我們解決一樁謎奧，生物並不失去魅力，反而更為鮮活、更有生命力，因為一點光線能讓我們看見這已經弄清楚的意義與周遭萬頭攢動的其他所有異議之間的可能遊戲。¹

儘管此文出自結合生態考察與動物倫理學的著作，而非任何歷史學、人類學作品，卻帶著我聯想到本次研究：出生於臺灣。

撰寫論文的過程中，有幸以〈甘露水〉的眼往外觀之，看到一百年間她所經歷的社會生命史。以此為基礎再往外探詢，則發現不只〈甘露水〉，還有我們對臺灣的理解，都如同一個有機的生命體，逐漸成長、沈澱、大放異彩。論文寫作時，雖然基於时序安排上是誕生於日治，入藏於戰後，重現於當代，但終究在結論之後，時間仍在持續前行，我們亦無法知曉最終〈甘露水〉與臺灣作為一個有機體，最後會長成什麼樣貌。因此我所能做的，就是試圖以微薄之力記錄下隱藏於歷史中，那些隱隱閃爍卻再真實不過的過去。並期待以此為微光，替未來的出生於臺灣多照亮一條敘事可能。

而能找到這道光，多虧了撰寫過程中眾多人的協助，要感謝的人實在很多，考量隱私請容我私底下一一致謝。從老師們、藏家後代、關鍵牽線者、同學、助教，到那些我未能知曉名字，但始終是研究生強大依靠的圖書館館員，正因為有這些人無私提供的協助與善意，才讓思考得以結果。

最後，十分感謝謝仕淵老師的信任與指導，口委張隆志老師、邱函妮老師精闢與溫柔的建議，這些絕對是撰寫時最珍貴的禮物之一；爸媽、阿嬤、游先生，感謝成為我最堅實的後盾，無條件給予支持。

有時覺得寫論文就像修行，在思考中感受到自己的存在。期待本篇論文就像一道集結眾人之力的微光，照向持續成長、變化的「出生於臺灣」，成為尋找意義、看見可能的渺小契機。

¹ Baptiste Morizot 著、林佑軒翻譯，《生之奧義》（新北：遠足文化，2021），頁 90。

摘要

2023 年初，〈甘露水〉被指定為國寶。在此之前，她身處的場域曾經歷 3 次大轉移：1921 年誕生於黃土水入選帝展，1958 年遺失於臨時省議會搬遷至臺中時，2021 年重新開箱。面對這件臺灣美術史上的經典之作，當我們在當代思考其定位時，有必要立足 100 年的時間尺度以提問未來。

事實上，在我們無法於公領域看到雕像的 1958 年至 2021 年間，〈甘露水〉並未消失，而是進入到私領域持續被觀看。從藏家後代的回憶中，可得知戰後初期雕像被放置於半開放的診所空間，來往之親友、診所員工與中部地區藝文界人士皆可以看到。目前學界對於雕像誕生的日治時期已有豐富且完整的藝術史論述，當代對於〈甘露水〉亦投以極大關注。然而，關於中間隱匿 63 年的收藏實踐，仍有待進一步研究。因此，本研究立基於口述訪談、藝術品、媒體報導與檔案等史料，從物質文化視角探討〈甘露水〉的社會生命史，以「物」移動於公私領域的路徑為線索，檢視日治、戰後、當代的社會價值發展。

綜觀而論，〈甘露水〉的社會價值在日治時期產生分歧。一方面戰後藏家隸屬的社群延續了日治的美學品味，並在國家政策下保有相當程度的能動性，故使作品得以收藏於私領域；另一方面，隨著臺灣藝術史論述日益成熟，且成為國家文化政策發展重點，故得以再次提供開箱該作的條件。

如今，〈甘露水〉在當代詮釋下，已然成為臺灣代表。透過重新爬梳物的社會生命史，我們得以看見一條複雜且延續的脈動。並以物為另一種視角的起點，讓過去在臺灣史中可能被忽略的社群現身，共同思考何謂出生於臺灣。

關鍵詞：甘露水、收藏史、社會生命史、物質文化、文化再創造

Abstract

In 2023, "*Daughter of Nectar*" was designated as a national treasure. Prior to this, the piece had undergone three major relocations: its birth in 1921 when Huang Tu-shui was selected for the Imperial Art Exhibition, its loss in 1958 during the temporary provincial council's move to Taichung, and its rediscovery in 2021. Facing this classic work in Taiwan's art history, as we contemplate its positioning in contemporary times, it's necessary to stand on a 100-year time scale to question the future.

In fact, between 1958 and 2021 when we couldn't see the statue in the public domain, "*Daughter of Nectar*" didn't disappear but entered the private domain and continued to be viewed. From the memories of the collector's descendants, we learn that in the early post-war period, the statue was placed in a semi-open clinic space, visible to visiting friends and relatives, clinic staff, and figures from the central Taiwan art community. Currently, academia has rich and comprehensive art historical discourse on the statue's birth during the Japanese colonial period, and contemporary times also pay great attention to "*Daughter of Nectar*". However, further research is needed on the 63 years of hidden collecting practices. Therefore, based on oral interviews, artworks, media reports, and archival materials, this research explores the social life history of "*Daughter of Nectar*" from a material culture perspective. Using the path of the "object" moving between public and private domains as a clue, it examines the development of social values during the Japanese colonial period, post-war era, and contemporary times.

Overall, the social value of "*Daughter of Nectar*" diverged during the Japanese colonial period. On one hand, the post-war collector's community continued the aesthetic taste of the colonial period and, under national policies, retained a considerable degree of agency, allowing the work to be collected in the private domain. On the other hand, as Taiwan's art history increasingly took shape and became a focus of national cultural policy, conditions were provided for the work to be rediscovered.

Today, under contemporary interpretation, "*Daughter of Nectar*" has become a representation of Taiwan. By re-examining the social life history of the object, we can re-see a complex and continuous pulse. Starting from the object, we allow communities and perspectives that may have been overlooked in Taiwan's history to emerge, collectively pondering what it means to be born in Taiwan.

Key word: Daughter of Nectar, Collecting History, Social Life History, Material Culture, Culture Recreation

目錄

目錄	IV
表次	VI
圖次	VII
緒論	1
第一節 研究動機	1
第二節 研究回顧	3
第三節 研究方法與研究材料	7
第四節 章節說明	9
第一章 出生於臺灣：〈甘露水〉的誕生	11
第一節 帝展榮譽標籤：從工作室到公開展示	12
(一) 裸體像的優勢：「個性」與「美術」	13
(二) 展覽的各自表述：帝展、平和博、返臺	15
第二節 公領域的非日常凝視：社會價值分歧	23
(一) 條件限定：被建構的美學與場域	25
(二) 無法觸及的雕像：理想觀者缺席	26
第二章 餐桌旁的「姊姊」：成為民間收藏	33
第一節 收藏契機：藏家社會網絡探析	35
(一) 張鴻標生平：留學日本，返臺習醫	35
(二) 拜師陳夏雨：展開雕塑生涯	39
第二節 雕像的保護網：藝術界的公開秘密	57
(一) 沈默默契：保管是最好的選擇	57
(二) 與霸權共舞：戰後臺中藝文圈的能動性	60

第三章 成為臺灣代表：〈甘露水〉的重生	73
第一節 雕像在哪裡？尋找熱潮迸發	75
（一）啟蒙於民間：大眾的文化教育	76
（二）跟著文化政策走：捐贈與受藏	81
第二節 文化再創造：當代開箱與詮釋	90
（一）甘露水姊姊：物的擬真與符號化	91
（二）成為國寶：文化定位的鞏固	97
結論	107
一、〈甘露水〉的三階段社會生命史	108
二、出生於臺灣：另一種臺灣敘事的可能	110
引用書目	113
附錄一、張士文口訪紀錄	121
附錄二、「光—臺灣文化的啟蒙與自覺」特展開幕式感言	130
附錄三、張士人口訪紀錄	133
附錄四、1946 年至 1974 年省展裸體雕塑數量分析	146
附錄五、1960 年代至 2000 年後民間收藏捐贈相關報導統計	149

表次

表 1-1-1 研究史料說明：口述訪談	7
表 1-1-2 黃土水參加帝展的裸體像比較	12
表 1-1-3 黃土水遺作展發起人士職稱盤點	20
表 1-2-1 日治時期〈甘露水〉的社會意涵轉變	31
表 2-1-1 張鴻標現存雕塑作品	40
表 2-1-2 陳夏雨及張鴻標作品比較	43
表 2-1-3 張鴻標之美術展覽得獎清單	51
表 2-1-4 張鴻標之核心人際互動網絡圖	55
表 2-2-1 張鴻標與唐士裸女像（1962）比較	68
表 2-2-2 張錫卿〈牛〉（1958）與黃土水〈水牛群像〉（1930）比較	69
表 2-2-3 戰後臺中之藝文能動性說明	71
表 3-2-1 紀錄片〈甘露水〉修復片段分析	94
表 3-2-2 紀錄片〈甘露水〉預告片分析	95
表 3-2-3 北師美術館關於特展「光」粉絲專頁分析	101
表 3-2-4 高美館關於移展「光」粉絲專頁貼文分析	102
表 3-2-5 社群對〈甘露水〉相關主題的喜好分佈（以臉書為例）	105
表 3-2-6 出生於臺灣：〈甘露水〉的當代文化再創造	106
表 4-1-1 〈甘露水〉三階段社會生命史轉變	107
表 5-1-1 張鴻標現存繪畫作品	140

圖次

圖 1-1-1 平和東京紀念博覽會臺灣館	17
圖 1-1-2 黃土水〈回憶中的女性〉	17
圖 1-1-3 《臺灣日日新報》刊登〈甘露水〉入選帝展	24
圖 1-1-4 《臺灣日日新報》刊登〈幸福之女神〉	24
圖 2-1-1 〈甘露水〉擺放於張外科診所客廳	34
圖 2-1-2 張鴻標的麻布夜間中學生徒手牒	36
圖 2-1-3 張外科診所	37
圖 2-1-4 報紙廣告上的張外科診所資訊	38
圖 2-1-5 臺中市街圖（1957）	38
圖 2-1-6 從張外科診所看出去的公路局臺中站	39
圖 2-1-7 張鴻標的雕刻工具	42
圖 2-1-8 陳夏雨在清水中學大禮堂落成時所做的〈至聖先師〉浮雕（1961）	44
圖 2-1-9 雕刻家陳夏氏作品展覽會（1951）	45
圖 2-1-10 陳夏雨作楊基先頭像（1946，石膏）	46
圖 2-1-11 陳夏雨作品頒布後援會緣起	47
圖 2-1-12 張鴻標作〈掌珠〉（1963）	50
圖 2-1-13 張鴻標以中部美術協會會員於第 10 屆中部美術展覽會展出作品	52
圖 2-1-14 臺灣省中部美術協會籌備會通知（1959）	53
圖 2-2-1 第 10 屆中部美展慶祝美術節廣告（1963）	62
圖 2-2-2 張鴻標作母親像（1972，石膏）	67
圖 2-2-3 張鴻標作妻子像（年代未知，石膏）	67
圖 3-1-1 〈甘露水〉開箱照	73
圖 3-1-2 張鴻標妻子徐麗萱女士收藏的〈甘露水〉新聞剪報	75
圖 3-2-1 〈甘露水〉放置於工廠的樓梯後方	90
圖 3-2-2 「光」特展展示現場	98
圖 3-2-3 面向〈甘露水〉的展品配置	98
圖 3-2-4 2021 年國慶典禮的光雕表演以〈甘露水〉作為壓軸	103
圖 4-1-1 張鴻標作側坐的婦人（年代未知，石膏）	137

圖 4-1-2 張鴻標作〈沈思〉（年代未知，石膏）	137
---------------------------------	-----



緒論

第一節 研究動機

2021 年，〈甘露水〉現身北師美術館「光—臺灣文化的啟蒙與自覺」特展。在此之前，該作遺失於 1958 年臨時省議會搬遷至臺中時，因而過去我們僅能從日治時期的帝展黑白明信片一窺這件經典之作。在距離黃土水（1895-1930）完成雕像的一世紀後，終於迎來重新凝視作品的機會。

你來到阮面頭前／佇你身軀頂，時間停佇搖幌的彼目囁／妳毋捌變老／也毋捌瞞目²

踏入展場前，大眾可在館方線上社群看到搶先預告的同名紀錄片《甘露水》與幕後開箱、修復等影像；開展後，該作立於陳澄波（1895-1947）、洪瑞麟（1912-1996）、廖繼春（1902-1976）、李梅樹（1902-1983）與劉錦堂（1894-1937）等美術史重要名家的自畫像前，成為展覽的敘事主軸與重點展品。隔年，這件藏家後代回憶中的「甘露水姊姊」，成為國慶典禮光雕秀上的壓軸形象，並移地高雄市立美術館展示，最終入藏臺中國立臺灣美術館，於 2023 年成為國寶。

文化行為能改變「物」的價值，賦予「物」近似於文字、象徵、敘事乃至歷史的性質。³同理，當美術作品開始被作者以外的第三者看見，擁有被「觀看」的環境後，才會被當成是具有社會價值的作品。⁴在當代，「開箱〈甘露水〉」引起廣大迴響，其影響力如同漣漪般持續擴散，此現象不禁使筆者思考除了探討其美術性外，若從物質文化史的角度，是否能提供另一種視角理解時間迭代下〈甘露水〉的社會價值變遷？

開箱前，學界對於作品誕生的日治時期已累積豐厚的藝術史論述；開箱後，「物」的再現使我們得以了解在無法於公領域看到雕像的 63 年間，〈甘露水〉其實並未消失，

² 《甘露水》紀錄片片尾曲《暝尾的祈禱》（2021）。此片為 2021 年北師美術館「光—臺灣文化的啟蒙與自覺」特展製作。紀錄片：林君呢、黃邦銓拍攝／片頭曲：王榆鈞。

³ 孟悅、羅鋼主編，《物質文化讀本》（北京：北京大學出版社，2008），頁 3。

⁴ 邱函妮，〈美術史、展示與認同—在時代中載浮載沉的「臺灣美術」〉，《藝術學研究》第 29 期（2021，桃園），頁 102。原引自：古田亮，《視覺と心象の日本美術史》（京都：ミネルヴァ書房，2014），頁 29。

而是進入到私領域被持續觀看。這段收藏實踐，不僅是當代理解「物」的重要拼圖，更有待進一步研究。

一如博物館裡的「物」，可以用作品、範例、見證等身份與觀者進行對話。⁵擁有國寶文資身份的〈甘露水〉是具有高度美術價值的作品；是引領日治臺灣美術發展知識體系的範例；是見證出生於臺灣、入藏於民間、典藏於政府的代表作。當該作從公領域的展覽，流動至私領域的藏家社群時，其與社會、群體、文化之間的關係並非就此完結，反之，實際上是走入另一個階段持續推進。⁶而「收藏」作為一種能反映認同，展現個體與社會連結的行動，則將是討論社會生命史時的重點。藉由打開「物」的戰後收藏史，我們得以在百年的時間尺度中，從場域、傳播媒介、敘事脈絡與社群網絡等視角，起自日治、重看戰後、迄於當代，連續而非斷裂地討論〈甘露水〉的社會生命史歷程。

1922 年，《東洋》雜誌刊載了黃土水的文章〈出生於臺灣〉。他寫道：「人類終究無法保持萬年壽命。能永劫不死的方法只有一個。這就是精神上的不朽。」⁷精神得以不朽，卻可能隨時代的凝視產生轉變。無論是處於公領域展示，亦或是私領域收藏，本研究期待以〈甘露水〉曾注視的一世紀，在眾多臺灣美術品逐漸出土的當代，一同思考何謂「出生於臺灣」。

⁵ 黃貞燕、謝仕淵主編，《博物館歷史學的方法論 I》（臺北：國立臺北藝術大學出版；臺南：國立臺灣歷史博物館發行，2021），頁 67-68。

⁶ 孟悅、羅鋼主編，《物質文化讀本》，頁 12。啟發自該書討論 Arjun Appadurai 對於物的「社會生命」之看法，其認為「一種物質的生命並不只在它變成商品，走出生產線、走向市場和消費者時就完結了，市場生活只是它生命中的一個段落。……物質的生命可能延續到商品的死後來生，比如在走出市場後，商品走入的是社會生活，也就是說，走入的是人與人、文化與文化的關係。」若將藝術品進入美展等公領域視為進入藝術市場與面對消費者，那麼進入私領域成為收藏，則是另一種與文化、與社會重新界定關係的社會生命延續。

⁷ 黃土水，〈臺灣に生れえ〉，《東洋》第 25 年第 2・3 號（1922 年 3 月），頁 187。翻譯引用自：顏娟英編著，《風景心境—台灣近代美術文獻導讀》（臺北：雄獅美術，2001），頁 129。

第二節 研究回顧

（一）以日治為起點：臺灣美術的影響與再詮釋

1997 年，發生了一場由石守謙、顏娟英、廖炳惠、周婉窈策劃，《雄獅美術》催生，行政院文化建設掛名舉辦的「何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同」研討會，⁸這是學術界首次以「臺灣美術」為名進行的專題討論與回應。隔年，顏娟英於吳三連史料基金會出版的《二二八事件論文集》上發表〈戰後初期臺灣美術的反省與幻滅〉，從木刻畫家黃榮燦的視角探討戰後初期政權未定的時局。⁹事實上，起自戰後，在臺灣的美術史一直到 1980 年代，才脫離以中華敘事作為主流的景況，在政治與社會影響下，由民間開始書寫，並於 1980 後半進入學院，是一場由下而上的運動及反思。¹⁰

在此基礎上，臺灣美術的論述逐漸飽滿。從盤點藝術家生平與作品，近十年來開始擴大討論，例如邱函妮關注 1920 至 1930 年代的「地方色」與鄉土藝術，置於日治時代帝國美術制度下討論臺灣美術與藝術家的自我認同與主體性，¹¹其後又有結合臺日韓學者出版的《共構記憶：臺府展中的臺灣美術史建構》，¹²從帝國與邊陲的視角，進行東洋文化主體性¹³與帝國範圍下近代雕塑之比較、¹⁴「地方色彩」之延伸討論。¹⁵而去年，我們更迎來了迄今關於黃土水最新且集大成的研究，由鈴木惠可所著《黃土水與他的時代：臺灣雕塑的青春、臺灣美術的黎明》。¹⁶其突破點在於重新討論了黃土水雕塑作品的「現代性」，跳脫過往單純以鄉土認同作為創作考量的論述，將討論尺度放大至大正時期的日本雕塑界，從藝術家之「個性」與對「現代」的理解，對黃

⁸ 行政院文化建設委員會策劃主辦；雄獅美術月刊社承辦，《何謂臺灣？近代台灣美術與文化認同論文集》（臺北：行政院文化建設委員會，1997）。

⁹ 顏娟英，〈戰後初期台灣美術的反省與幻滅〉，收於張炎憲、陳美蓉、楊雅慧編，《二二八事件研究論文集》（臺北：吳三連臺灣史料基金會，1998），頁 79-92。

¹⁰ 邱函妮，〈美術史、展示與認同－在時代中載浮載沉的「臺灣美術」〉，《藝術學研究》第 29 期（2021，桃園），頁 71-117。

¹¹ 邱函妮，〈創造福爾摩沙藝術－近代臺灣美術中「地方色」與鄉土藝術的重層論述〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》第 37（2014，臺北），頁 123-215、217-236（i-iv）、240。

¹² 藝術家出版社編，《共構記憶：臺府展中的臺灣美術史建構》（臺北：藝術家，2022）。

¹³ 謝世英，〈日治臺灣美術地方色彩與東洋文化主體性〉，收於藝術家出版社編，《共構記憶：臺府展中的臺灣美術史建構》，頁 64-94。

¹⁴ 鈴木惠可，〈「帝國」內的近代雕塑－戰前日本官展雕塑部與臺日雕塑家〉，收於藝術家出版社編，《共構記憶：臺府展中的臺灣美術史建構》，頁 372-407。

¹⁵ 孫淳美，〈誰的主體性？臺府展（1927-1943）「地方色彩」的隱喻與誤讀〉，收於藝術家出版社編，《共構記憶：臺府展中的臺灣美術史建構》，頁 124-145。

¹⁶ 鈴木惠可，《黃土水與他的時代：臺灣雕塑的青春，臺灣美術的黎明》（新北：遠足文化事業股份有限公司，2023）。

土水選擇以裸體像參加帝展的策略提供新的思考脈絡。此外，書中亦比較了同時期臺灣雕塑家與留學生、展會中出現的其他臺日雕塑作品，有助於建構黃土水所處年代之環境與人際網絡。

目前關於黃土水、〈甘露水〉與臺灣美術環境之探究，基本上皆為藝術史方面的探查。直到近年，才有了張育華所著之碩士論文，¹⁷其以黃土水的生命經歷為核心，主要以 1915 年至 1938 年的報紙為史料，從社會史討論藝術家的社會支援網絡，重構其日常生活、政治權利、人際網絡等社會關係。綜觀而論，張育華聚焦「黃土水」的能動性，與本次論文欲以「物」為主體，討論〈甘露水〉和觀者之間社會關係的視角有所不同。此外，2021 年由林君呢、黃邦銓導演拍攝的同名紀錄片《甘露水》，¹⁸是現今最完整且深入呈現物件收藏過程之資料。影片從修復師、張家後代的生活記憶、張家與二二八事件此三個面向談論「物」的收藏和開箱。

因此，為探討一百年間〈甘露水〉經歷的社會生命史歷程，我們有必要以豐富的日治臺灣美術研究為起點，整合物質文化與社會互動的視角，以此重新討論在戰後與當代，該作的社會影響力如何轉變或延續。

（二）被保存的「物」：博物館體系外的民間收藏與捐贈

收藏的概念興起於西方的「珍奇收藏室」，也就是博物館的發展前身。原本王公貴族透過收藏以建立聲望的形式，在 17 世紀至 19 世紀間，從私人空間進入西方社會的公共論述範疇，開始為人知曉。收藏史討論的範圍也從早期重視實證考察，逐漸關注文化論述，討論收藏行為與過程中對藝術品所造成的意義，連帶對個人、集體身份認同、歷史記憶、社會地位產生的影響。收藏既是行動，亦是個體得以和物質世界建立關係，以「物」發揮文化價值與社會影響力的實踐。¹⁹

¹⁷張育華，〈黃土水藝術之路與社會支援網絡研究〉（國立臺灣師範大學歷史學系碩士論文，2016）。

¹⁸林君呢、黃邦銓，《甘露水》紀錄片（2021）。

¹⁹謝佳娟，〈收藏、流通、展示與傳播：對二十世紀末以來西方藝術史研究取徑的一些觀察〉，《藝術學研究》第 29 期（2021，桃園），頁 1-70。

在西方，收藏史發展於不公開的私領域。反之，在臺灣收藏史的討論範圍則主要放在面向大眾的博物館，²⁰並以去日本化與中國化之影響為主要論述。²¹然而，在政權交迭時的政策引導下，我們亦能看到以個人收藏意向為主導，展示出的地方文化關懷論述。²²這些來自收藏者個體意志、自發性發起於民間，或存在於政策空隙之間的蒐藏行動，無疑也是形塑戰後臺灣史與美術史論述的關鍵。

因此，本研究將以〈甘露水〉的收藏與捐贈為核心，試圖分析藏家張鴻標（1921-1976）的生命經驗與社群網絡，探討 1950 至 1960 年代中部地區的民間收藏實踐，以及 1960 年代至 2000 年後民間捐贈與國家文化政策之關係。期待以此為契機，重新正視民間收藏的能動性與複雜度，與國家公權力下的政策落實相互對話，看到社會力量的發展過程。

（三）戰後寫實雕塑：游移的國家權力邊界與民間能動性

直到 1990 年代，臺灣雕塑史才被放置於美術史脈絡中討論。²³在此之前，大多藉由梳理雕塑家的生平經歷、探討作品風格，試圖往上架構歷史脈絡，從「個人史」擴大到「國族史」之論述。²⁴在研究有限的情況下，以鄭水萍首發先聲，系統性盤點臺灣戰後的雕塑發展史，起自日治帝國美術，止於受解構批判思潮的當代，²⁵在此之後，

²⁰ 劉坤富以臺灣省立美術館為例，討論美術品之購藏狀況。著有：劉坤富，〈臺灣省立美術館的典藏範圍與實施策略〉，《博物館學季刊》7：1（1993，臺中），頁 39-52；李麗芳以歷史博物館為主體，整理博物館承襲於中國文物、戰後日本歸還物件與湊藏捐贈之脈絡。著有：李麗芳，〈歷史博物館之蒐藏政策及其探討〉，《博物館學季刊》7：1（1993，臺中），頁 59-67。

²¹ 例如有李威宜談地方博物館：李威宜，〈去殖民與冷戰初期臺灣博物館建制的國族想像（1945-1971）〉，《博物館、知識建構與現代性》（臺中：國立自然科學博物館，2005），頁 367-390；劉錡豫談臺灣神社美術品至戰後的流轉臺灣博物館：劉錡豫，〈臺灣神社美術收藏的建立、展示與戰後流轉〉（國立臺灣師範大學藝術史研究所碩士論文，2020）。

²² 謝仕淵，〈石暘睢（1898-1964）文史調查事業之初探—兼論戰後初期的臺灣博物館〉，《師大臺灣史學報》第 9 期（2016，臺北），頁 139-170。

²³ 例如，蕭瓊瑞開始用「開拓性」、「影響力」、「先驅性」等要素，綜合評估雕塑史之發展。資料來源自白適銘，〈介面、空間、場域—臺灣近代雕塑及其研究課題之回顧〉，收於國立臺灣美術館編，《共再生的記憶—重建臺灣藝術史學術研討會論文集》（臺中：國立臺灣美術館，2018），頁 138-147。

²⁴ 白適銘，〈介面、空間、場域—臺灣近代雕塑及其研究課題之回顧〉，收於國立臺灣美術館編，《共再生的記憶—重建臺灣藝術史學術研討會論文集》，頁 141。

²⁵ 鄭水萍，〈臺灣戰後雕塑的破與立（上）〉，《雄獅美術》第 273 期（1993，臺北），頁 22-48；〈臺灣戰後雕塑的破與立（中）〉，《雄獅美術》第 274 期（1993，臺北），頁 57-65；〈臺灣戰後雕塑的破與立（下）〉，《雄獅美術》第 275 期（1994，臺北），頁 59-66。針對近 20 年之雕塑研究，有許惠敏著，〈雕形塑意—二十年來臺灣雕塑研究〉，《臺灣美術》第 59 期（2005，臺北），頁 30-36。

對於雕塑的討論陸續擴大至體制與社會互動之探討。前者包含全省美術展覽會的發展脈絡，²⁶後者則以雕塑公園風潮、²⁷偉人塑像設置為關注焦點。²⁸

其中，受到 1980 年代興盛的後結構主義影響，當學界討論戰後人物紀念塑像時，通常會以孫逸仙、蔣介石等偉人塑像為標的，將其視為「缺乏價值」的威權政治副產品，關注物與空間權力、社會控制的關聯，是一種「銅像文化」。²⁹據研究，〈甘露水〉被收藏於張家的 1950 至 1970 年代，雕塑界生產最多的作品正是蔣公肖像，擁有具象寫實但標準一致的表現。³⁰然而，在雕塑界看似被「形式化寫實」所制霸的環境中，李王瀚發現了例外，也就是「義人塑像」。這些「義人」的故事興盛於 1960 至 1970 年代，常見於報紙上。他們的身份與政府、黨無關，是一般民眾，卻因「捨己救人」而被塑造人像，放置於公園、交通要道或觀光景點上，進入國家的紀念儀式體系。³¹儘管此類塑像與國家權力的互動邊界模糊且游移，卻也提供了我們在探討寫實人像雕塑時，另一種位於銅像文化之外的可能。

過去，當我們回看在臺中火車站外被潑墨、未公開的〈甘露水〉時，會以妨害風化、政治環境等因素來說明，然這尊寫實的裸女雕像，卻能夠在藏家半公開的領域中受到良好保存。因此，本研究將從看似矛盾的現象出發，思考這是否與該作身處的藏家網絡有關，又，此網絡如何與國家權力互動。

²⁶ 葉龍彥，〈戰後初期的「臺灣省全省美術展覽會（1946-1955）」〉，《臺北文獻》第 126 期（1998，臺北），頁 129。

²⁷ 呂清夫，〈十年來臺灣現代雕塑之走向——一個雕塑公園熱的年代〉，《炎黃藝術》第 50 期（1993，臺北），頁 17-29。

²⁸ 黃猷欽，〈製作孫逸仙、蔣介石——臺北市各級公立學校內偉人塑像設置之研究〉（國立中央大學藝術研究所碩士論文，1999）。

²⁹ 李王瀚，〈生命·政治·神話——戰後台灣義人塑像〉（國立成功大學歷史學系碩士論文，2006），頁 3。

³⁰ 鄭水萍，〈臺灣戰後雕塑的破與立（中）〉，頁 57。

³¹ 李王瀚，〈生命·政治·神話——戰後台灣義人塑像〉，頁 15-19。

第三節 研究方法與研究材料

從 1958 年到 2021 年開箱，〈甘露水〉始終由單一家族保管，未曾流通，亦是家族沈默的話題，未曾留下影像或紀錄。而藏家張鴻標（1921-1976）病歿於 1976 年，其妻徐麗萱也已於 2019 年逝世。然而，如今我們仍可觸及的後代回憶、藏家遺物、雕塑品等，正蘊含了〈甘露水〉與其周邊「物」的生命經驗線索。因此，考量物件收藏者單純，且關鍵當事者離世已久，故研究將強化口述訪談與藏家遺物的份量。

本研究主要訪談張鴻標長子張士文（1950-）與二子張士人（1952-），了解藏家的生命歷程、家族日常、封箱過程與作品辨識。並同時記錄二位妻子許如璧、楊宜玲來到張家後的經驗，以更完善說明封箱後的情況（表 1-1-1）。然而，因張鴻標離世已久，生前亦無特別提及〈甘露水〉，且進行雕塑創作時受訪者年紀尚小，對於家中往來之藝術家較無深刻認識，故在此基礎上搭配其他史料交叉討論，包含日治與戰後報紙、檔案、專著、美展相關資料，以及作為當代重要傳播媒介的媒體影像與線上社群貼文。

表 1-1-1 研究史料說明：口述訪談

日期	受訪者	內容
2023/8/18	張士文（張鴻標長子） 許如璧（張士文之妻）	1. 張鴻標生命經歷 2. 家族日常 3. 〈甘露水〉開箱與聯繫
2023/9/22	張士文（張鴻標長子）	1. 拍攝張鴻標與徐麗萱遺物（雕塑、畫作、報紙、老照片、工具、檔案等） 2. 補訪雕塑與創作歷程 （稿件遠端確認）
2023/9/21	張士人（張鴻標二子） 楊宜玲（張士人之妻）	1. 張鴻標生命經歷 2. 家族日常 3. 張鴻標雕塑經驗與作品辨識 4. 〈甘露水〉封箱
2024/4/22	張士人（張鴻標二子）	1. 訪談稿件確認

在 Arjun Appadurai 的著作《物的社會生命（The Social Life of Things）》，他以「商品」為對象，探討在社會與文化流通過程中，商品如何被重新賦予規範與意義。然而，一如作者本人所言，除了商品交換之外，亦有基於禮俗與風俗的交換。³²在此之前，恩格斯亦已對「商品」提出了廣義的看法，即對他人具有使用價值的產品。³³綜觀而論，「物」乘載著社會與人群的觀念投射，因此透過探討「物」的轉移與研究路徑，我們不僅可進一步分析文化，還有背後的社會網絡。從 1921 年誕生於帝展，到 1958 年遺失、2021 年再發現，〈甘露水〉於公、私領域的被凝視經驗，正是討論社會如何與物互動的指標性材料。因此，本次研究將使用上述史料，在「物質文化」的理論基礎上，以〈甘露水〉為對象，聚焦物的移動路徑，討論背後隱含的文化行為與社會關係，³⁴包含價值觀體驗、物的符號化、或是廣義的政治環境等。³⁵



³² 孟悅、羅鋼主編，《物質文化讀本》，頁 12。

³³ 孟悅、羅鋼主編，《物質文化讀本》，頁 17。

³⁴ 孟悅、羅鋼主編，《物質文化讀本》，頁 25-27。物的「移動路徑」概念，來自於 Arjun Appadurai 於「*Commodities and the Politics of Value*」一文中，討論 Massim 社會如何爭取 keda（Keda 指的是道路、路線、路徑或者軌跡）。

³⁵ 此處引用了「政治」的廣義定義，即為獲取權力而生的關係、假定、競賽。Arjun Appadurai 認為價值是交換的泉源，而政治則連結了商品與社會生命中的價值與交換。相關論證可見：孟悅、羅鋼主編，《物質文化讀本》，頁 55-56。

第四節 章節說明

本次研究分為 3 章，對應討論〈甘露水〉在不同階段被觀看的情況。

（一）第一章 出生於臺灣：〈甘露水〉的誕生

討論物的社會生命史，一切還得從起點說起。第一章將首先詢問〈甘露水〉如何誕生？就創作策略來看，本節奠基於鈴木惠可的研究，其將視野擴大至日治時期臺灣與日本的雕塑環境，綜合比較其他件裸體像後，認為「個性」與「美術」是影響黃土水創作的重要考量。在此脈絡下完成的作品，曾於日本的帝展（1921）、平和博紀念博覽會（1922）展出，黃土水逝世後由遺孀運回臺灣，於臺北舊廳舍曝光於遺作展（1930），最終入藏臺灣教育會館公開展示（1931）。

展示是開放的，意味著作品會接受凝視與評論。因此，我們將接續提問〈甘露水〉在日治時期的社會價值為何？從報導中可初步發現，對本島人與內地人來說，比起談論作品，眾人更感興趣的是創造出「物」的藝術家與他獲得的榮譽。因此，彼時臺灣社會是否能真正理解作品，以及要如何觀賞則是該節的重點。討論將從「看懂裸體像」所需具備的美學與場域特權談起，接著啟發自白適銘提出的「理想的觀者」與「成熟大眾」觀點，分析無法觸及裸體像的傳統知識階層與臺灣民眾。前者並非接受現代教育，而是承襲明清的審美觀；後者在公領域的雕塑經驗以政治人物銅像為主，日常生活中又極少擁有裸露身體的經驗。

從作品被看見，到觀者是否能看懂。在本章，我們可以看到〈甘露水〉在日治時期產生了兩種觀看的社會脈絡，進而影響到戰後收藏與當代再開箱。

（二）第二章 餐桌旁的「姊姊」：成為民間收藏

戰後，原臺灣教育會館成為臺灣臨時省議會的根據地。1958 年議會搬遷，〈甘露水〉也被運至臺中，卻無單位認領，甚至在被棄置於火車站時遭人向會陰處潑墨。目前我們已知道時運送業務由金生運送公司總經理林鳳榮負責，他找上開設張外科診所的姻親張鴻標協助。

然而，第二章想要再接著詢問的是：身為醫生，為何張鴻標能看出〈甘露水〉的價值，並決定將雕像帶回診所保管？為討論收藏動機，研究首先著手討論張鴻標的親屬關係、學醫管道、雕塑興趣與美展經驗，並發現在他社群網絡核心的二哥張深切

（1904-1965）、醫師李佑吉、雕刻家陳夏雨（1917-2001）、岳父徐灶生（1901-1984）等人，正是戰後 1950 至 1960 年代臺中藝文界的重要人士。

當雕像放在診所時，事實上是放於大家都能看到的客廳，卻依然保存良好，與被潑墨的景況形成強烈對比。因此，第二步自張鴻標的個體經驗延伸，討論〈甘露水〉被保存的關鍵，是否與其身處的社會網絡能動性相關？本節以張鴻標生前活躍參加的中部美術協會（後簡稱「中部美協」）、中部美展為主，省展為輔，發現前者在整合中部官商民資源的條件下，一方面得以承襲與持續發展日治時期的美學品味，另一方面也保有因應國家需求做雕塑的彈性；後者則是在官辦美展的體系下，仍維持以裸體像為主要題材的趨勢。綜觀而論，儘管在 1950 至 1960 年代，官方宣導的宗旨是作品不可違反國策與妨害風化，然張鴻標身處的臺中藝文圈卻仍能保有相當的能動性，建立起〈甘露水〉在半公開場域的保護網。

（三）第三章 臺灣文化代表成為國寶：〈甘露水〉的重生

2021 年開箱〈甘露水〉的故事，可從 1970 年代開始轉變的社會條件談起。時張鴻標重病，但尚未找到適合接手雕像的對口單位，故決定將它封存。同一年代，社會上出現尋找雕像的聲音。

因此，第三章首先思考是什麼因素讓社會與政府開始尋找〈甘露水〉？此節主要自兩層面分析：建立起文化價值觀，使臺灣美術的價值被看見，並得以認知作品重要性的「教育」，包含體制內的歷史與美術教育，與體制外的民間刊物《雄獅美術》；民間藏品捐贈的前提，是館所已具備相對應的軟硬體進行典藏及推廣，故從 1960 年至 2020 年間的民間捐贈情況，討論公權力下的「文化政策」如何影響〈甘露水〉探尋。

戰後雕像再次於公領域現身，就是在北師美術館的「光」特展上。此時與日治時期的帝展、博覽會等展示場域已截然不同，透過媒體與網路社群等管道，「物」被放入超越時空限制的平臺，來自各方的觀點在此會合而成公共領域，凝視〈甘露水〉的可能性隨之開啟。因此，本章的第二個提問是：公眾如何理解開箱後的〈甘露水〉？藉由過去未曾有過的藏家回憶、修復技藝、影像敘事等視角，此節首先討論〈甘露水〉人格化，成為「甘露水姊姊」的當代文化再創造過程。而在 2023 年成為國寶入藏國美館之前，〈甘露水〉曾因移展移動至高雄市立美術館。因此，我們將進一步聚焦空間移轉的下的社會意涵轉變，討論該作如何達到論述與地位穩定，成為「文化啟蒙」的代表。進而在 2022 年的國慶光雕表演中，完成文化與政治認同的整合。

第一章 出生於臺灣：〈甘露水〉的誕生

1921 年，東京的第三回帝展中佇立著一座大理石女體裸身像，其身處蚌殼中，雙手向後伸展，仰頭閉目，看似準備昂首向前行。這件名為〈甘露水〉的雕塑，由來自本島的黃土水所作。入選帝展後，隔年該作與他另一件同樣入選帝展的〈擺姿勢的女人〉（1922），同時展示於平和紀念東京博覽會（後簡稱「平和博」）。之後，此作便一直放在家中，直到黃土水逝世，才由夫人運回臺灣的遺作展（1931），¹ 並入藏臺灣教育會館公開展示（1931）。

所謂的美術作品，在創造出來時還不能說是具有社會價值，只有被作者以外的第三者看見後，開始被當成作品時才具有社會性。若是沒有觀看的場所、觀看的機會、與觀看的人，也就是若無「觀看」的環境，美術作品是不存在的。²

為何黃土水會雕塑〈甘露水〉？除了自身的考量之外，是否受到時雕塑界或社會的其他因素影響？作為一件「物」，〈甘露水〉的社會生命萌芽於黃土水創作過程中必須考量的各種隱性凝視；之後則誕生於入選帝展，並持續發展於後來同樣展示意味濃厚的場域。在這些公領域中，〈甘露水〉獲得被觀看的場所、機會與受眾，進而得以創造出極大的社會價值與影響力。因此，本章將聚焦 2 個重點，分別為〈甘露水〉如何誕生，以及其在日治時期的社會價值探討。

第一節自現今學界豐富的研究成果中，以〈甘露水〉為主體，試圖梳理黃土水的創作動機、作品特性，以及此物在公開展示時面對的非日常凝視；第二節則延伸聚焦「物」誕生後的社會價值，從美學、場域、理想觀者三個面向討論其在日常與非日常中的社會凝視與影響力，最終成為出生於臺灣的〈甘露水〉。

¹ 〈黃土水氏雕刻品期使生命永留台灣〉，《臺灣日日新報》，1931/2/28，4 版。原引自：林振莖，〈生存之道——黃土水與美術贊助者〉，《雕塑研究》第 30 期（2023，新北），頁 30。

² 邱函妮，〈美術史、展示與認同——在時代中載浮載沉的「臺灣美術」〉，頁 102。原引自：古田亮，〈視覺と心象の日本美術史〉（京都：ミネルヴァ書房，2014），頁 29。。

第一節 帝展榮譽標籤：從工作室到公開展示

作為黃土水創作生涯中的其中一件作品，〈甘露水〉既是獨立的雕像，更與其他作品息息相關，共同體現作家思想脈絡的核心與轉變。

黃土水一生曾 3 次以裸體像入選帝展，分別是〈蕃童〉（1920）、〈甘露水〉（1921）、〈擺姿勢的女人〉（1922）。在此之前，1919 年他曾以裸體木雕像〈慘身感命〉與女性半身裸像〈秋妃〉參展卻落選（表 1-1-2）。在鈴木惠可的研究中，已綜觀論述這 5 次參展作品，發現無論是具有臺灣色彩的原住民兒童，或是站立於蚌殼中擁有東方面孔的女子，黃土水大多選擇以西方裸體像結合東方傳統意涵的形式呈現人體像，到了〈擺姿勢的女人〉，則回歸純粹裸體寫生，無添加明顯的個人特色或地域風情，是帝展中常見的作品題材。³

表 1-1-2 黃土水參加帝展的裸體像比較



1919
〈秋妃〉（落選）



1920
〈蕃童〉



1921
〈甘露水〉



1922
〈擺姿勢的女人〉

資料來源：〈秋妃〉、〈蕃童〉、〈擺姿勢的女人〉分別翻攝自鈴木惠可，《黃土水與他的時代：臺灣雕塑的青春，臺灣美術的黎明》，頁 71、108、101。原引用分別為《臺灣日日新報》，1919/10/21，5 版；《臺灣青年》，第 1 卷第 5 號（1920）；《帝國美術院美術展覽會圖錄》。〈甘露水〉來自〈帝展入選之彫刻 本島彫刻家 黃土水作〉，《臺灣日日新報》，1921/10/27，5 版。

³ 鈴木惠可，《黃土水與他的時代：臺灣雕塑的青春，臺灣美術的黎明》，頁 96-101。

為何黃土水會雕塑〈甘露水〉，當他獨自雕刻時，是如何思考作品特性的？以及該作完成後進入到公領域，在眾人凝視下作品誕生的社會意涵為何？要回應這些問題，我們不可忽視鈴木惠可的最新研究。⁴她在帝國的範圍內討論臺灣與日本的美術環境，以集大成且細膩的視角回應黃土水與其雕塑、時代的互動關係。故本節將以鈴木惠可的研究為主要論述，綜合比較黃土水的裸體像製作，並從〈甘露水〉的展示狀況，討論其於公領域時受到的凝視，以及在社會中被賦予的價值及象徵。

（一）裸體像的優勢：「個性」與「美術」

在西方與日本近代雕塑發展中，「裸體像」是重要的特色。對當時前往西方留學的日本藝術家而言，「從被日本統治的地區來到東京學習的男性畫家們，透過描繪女性裸體，以美術的名義獲得了平等的評價」，⁵亦即在裸體模特兒前作畫，是帶有平等象徵的行為。此行為不但凝聚藝術家們的認同感，更象徵著融入城市中的現代社會，以及自我認同的形塑。⁶

儘管目前受限史料，無法直接找到黃土水單獨對〈甘露水〉發表的評論。但據鈴木惠可比較帝展參賽作品，會發現其共通性為「裸體像」，差異點在於表現的題材，並合理推測黃土水受到當時日本美術評論家關注的「個性」、「美術」等要素影響，因而在創作過程中有意識地選擇題材。⁷

首先，何謂「個性」？1920 年代，於東京美術學校擔任資深雕塑教師的高村光雲（1852-1934）曾言，「個性之發展」是教授雕塑的重點。⁸而當〈蕃童〉入選帝展時，黃土水曾於採訪中說道：

⁴ 本章節引用了鈴木惠可的兩篇（本）重要著作，分別為：鈴木惠可，《黃土水與他的時代：臺灣雕塑的青春，臺灣美術的黎明》（新北：遠足文化事業股份有限公司，2023）；鈴木惠可，〈邁向近代雕塑的路程—黃土水於日本早期學習歷程與創作發展〉，《雕塑研究》第 14 期（2015，新北），頁 88-132。

⁵ 鈴木惠可，《黃土水與他的時代：臺灣雕塑的青春，臺灣美術的黎明》，頁 98。原引自：兒島薰，〈近代化のための女性表象——〈モデル〉としての身体〉，《アジアの女性身体はいかに描かれたか》（東京：青弓社，2013 年），頁 174-175。

⁶ 鈴木惠可，《黃土水與他的時代：臺灣雕塑的青春，臺灣美術的黎明》，頁 96-100。

⁷ 鈴木惠可，《黃土水與他的時代：臺灣雕塑的青春，臺灣美術的黎明》，頁 84-103。

⁸ 應鵬，〈東京通信 日本美術之觀察（二）〉，《申報》，1921/10/31，10 版。

從前在學時，我從老師那裡學到的藝術，並非只是複製現實而已，我學到要將個性毫無遺憾地表現出來，此時真正的價值才會被認可，而藝術的生命終究歸於這點，我出生於臺灣，所以想做出臺灣獨特的東西。⁹

鈴木惠可認為，他之所以選擇「蕃童」，正是將現代藝術中的重要精神「個性」與自身的出生地「臺灣」相連結之實踐。¹⁰此作法一如他雕刻〈釋迦出山〉（1926）時所強調的時代精神，皆旨於彰顯藝術家自我與作品的個性。¹¹事實上，選題不僅是黃土水個人的選擇，同時也和日本政府的觀點契合，成為多種文化脈絡交織的載體。¹²在日本殖民地範疇內移動的黃土水，以自身出生的土地為亮點，一方面以臺灣特色展現「個性」，另一方面則符合了臺灣作為帝國之下的「地方」脈絡，¹³在帝展中具有優勢。當如同〈蕃童〉一般的作品進入展覽審查時，其所帶有的「臺灣獨特性」則更容易被注意到，例如時中原悌二郎（1888-1921）所言：「〈蕃童〉這件雕塑，看起來就是有與日本人不同的韻味。」¹⁴

然而，影響〈甘露水〉的除了「個性」考量，在帝展場域中，更直接的還有對於「美術」的評價，彼時日本美術評論家同等重視作品的技術。雖然臺灣的報導總會強調黃土水作為唯一的「臺灣人」入選，但藝術界則會討論其美術專業表現。¹⁵例如從雕塑家藤井浩祐在發表對〈甘露水〉的看法時，便未觸及黃土水的出生或素材，反而強調了雕塑本身的表現力。

是很美麗的寫生作品，但整體看起來僵硬。這點必須再多考慮技巧。所謂石頭，很容易讓人覺得美麗又堅硬。雖然很困難，但如何讓石頭鮮活，這件事對一般的石雕家來說也是個課題。¹⁶

⁹ 鈴木惠可，《黃土水與他的時代：臺灣雕塑的青春，臺灣美術的黎明》，頁 84。原引自註腳 14：〈彫刻〈蕃童〉が入選する迄黃土水君の奮闘と其苦心談（上）〉，《臺灣日日新報》，第 7 版（1920 年 10 月 17 日）。

¹⁰ 鈴木惠可，《黃土水與他的時代：臺灣雕塑的青春，臺灣美術的黎明》，頁 84-86。

¹¹ 白適銘，〈雕塑的「公共化」－臺灣現代雕塑的社會性轉化〉，頁 14。

¹² 鈴木惠可，〈邁向近代雕塑的路程－黃土水於日本早期學習歷程與創作發展〉，頁 93-94。

¹³ 鈴木惠可，〈邁向近代雕塑的路程－黃土水於日本早期學習歷程與創作發展〉，頁 88。

¹⁴ 鈴木惠可，《黃土水與他的時代：臺灣雕塑的青春，臺灣美術的黎明》，頁 78-81。

¹⁵ 鈴木惠可，《黃土水與他的時代：臺灣雕塑的青春，臺灣美術的黎明》，頁 101-103。

¹⁶ 藤井浩祐，〈帝展美術評〉，《中央美報》11 月號（1921），頁 99。原出自鈴木惠可，《黃土水與他的時代：臺灣雕塑的青春，臺灣美術的黎明》，頁 103。

或許對社會大眾，特別是當時的臺灣人而言，創作者的出生地與題材是重要的。然而，如同本章開頭提到的裸體像前「人人平等」象徵，自〈甘露水〉起，我們會發現黃土水開始將臺灣特色結合西方女性裸體像，甚至在〈擺姿勢的女人〉時僅保留單純的寫實雕刻，完全無突出與土地連結的「個性」。針對這樣「物」的變化，鈴木惠可指出此景體現了黃土水身處大正時期日本雕塑界時，如何在「個性」與「現代美術」的天平中，找到從帝展中脫穎而出的策略，並期待在技術層面上，與其他日本人立於相同基礎被評論。¹⁷

（二）展覽的各自表述：帝展、平和博、返臺

在學院內，裸體像是同儕間平等共享「美術」之名的象徵；而「展示」雖然看似是公眾皆可參與的場合，實際上卻屬於非日常、非典型，被刻意營造出來的特殊場域。相同的創作品位於展覽、學院兩個不同場域時，終將面臨相異凝視。

日治時期〈甘露水〉曾 4 次展出。

黃土水生前，該作於日本的美術展覽與博覽會中出現，之後放於家中；歿後，則由家屬運回臺灣舉行遺作展，接著入藏臺灣教育會館。以下，將分為「在日本」與「在臺灣」兩個場域進行討論。

1、在日本：美術展覽與博覽會

（1）美術展覽會中的裸體群像

早在 1897 年，黃土水 2 歲時，第 4 回國內勸業博覽會展出黑田清輝（1866-1924）的畫作〈朝妝〉（1893），引起巨大爭議。時男女老幼佇立畫前登愣著，「每人都張著嘴巴，睜大眼睛動也不動」。¹⁸對於毫無遮掩被描繪的裸體，還有人像「看到春畫般地笑了起來」，也有「覺得也許不該笑，因而不知所措」的反應。¹⁹

無論是訕笑、呆楞抑或是手足無措，我們可以從此群像中看到日治初期的大眾，即使身處接受西方美術最前線的日本，仍對公開場合中的裸體像感到陌生。而這樣的

¹⁷ 鈴木惠可，《黃土水與他的時代：臺灣雕塑的青春，臺灣美術的黎明》，頁 101-104。

¹⁸ 丹尾安典，〈《朝妝》拾遺考〉，《早稻田大学大学院文学研究科紀要》42 輯，第 3 分冊（1997，東京），頁 158。原引自：五十殿利治、陳譽仁、顏娟英，〈文部省美術展覽會的開幕與觀眾〉，《藝術學研究》第 4 期（2009，桃園），頁 14。

¹⁹ 丹尾，前文〈極東キリシヤ"の裸体像〉，頁 357。原引自：五十殿利治、陳譽仁、顏娟英，〈文部省美術展覽會的開幕與觀眾〉，頁 14。

情形直到 10 年之後，依然可以在第二回文展看到大會設立「特別室」來擺放 3 件裸體像，並禁止一般人參觀與攝影。那些裸體像並非理所當然地獲得展出的機會，而是經過審核、挑選與某程度的限制後，才得以公開展示。²⁰

（2）帝國博覽會：殖民地「臺灣館」裡的裸女像

1922 年，平和紀念東京博覽會（後簡稱「平和博」）在東京展出。這場盛事不僅是政府的重點業務，更是該年度的重要活動，吸引大批人潮，平均一日有高達 6、7 萬人次參觀，甚至發生特別入場券被偷走 10 萬枚的軼事，可見其熱鬧程度與商機。²¹

那麼，究竟大家在博覽會中會看到些什麼呢？名義上這次展覽是慶祝第一次世界大戰後人類的和平，實際則為宣傳戰後日本經濟的擴張與成長，旨在「向世界展示我們戰時和戰後工業的進步狀況，顯示國力的發展和提升。」²²其中，在第二會場設有北海道館、樺太館、滿蒙館、朝鮮館以及臺灣館等所謂的「殖民館」，這幾個館所主打各地特殊的風土民情、物產。²³以建築如媽祖廟一般，²⁴佔地最大高達 300 坪的臺灣館為例（圖 1-1-1），²⁵便是藉由展示臺灣風土特色，以「向內地人介紹相對陌生的情況，促進拓殖事業的發展」。²⁶其中，黃土水的 2 件等身大的大理石裸女像〈回憶中的女性〉（1922）（圖 1-1-2）、〈甘露水〉，正是在此展出。

²⁰ 鈴木惠可，《黃土水與他的時代：臺灣雕塑的青春，臺灣美術的黎明》，頁 98。

²¹ 〈平和入場券被盜〉，《臺灣日日新報》，1922/3/26，5 版。

²² 東京博覽會写真帖発行所編輯部，《平和紀念東京博覽會写真帖》，頁 10。国立国会図書館デジタルコレクション <https://dl.ndl.go.jp/pid/906371>（搜索日：2024/3/20）。

²³ 〈平和博植民館〉，《臺灣日日新報》，1922/2/17，5 版。

²⁴ 對於臺灣館的建築外觀形容，來自延陵生，〈平和博見物日記の一節〉，《臺灣》，第 3 卷 4 月號，第 1 號（1922，東京），頁 63。

²⁵ 〈平和博植民館〉，《臺灣日日新報》，1922/2/17，5 版。

²⁶ 東京博覽會写真帖発行所編輯部，《平和紀念東京博覽會写真帖》，頁 28。国立国会図書館デジタルコレクション <https://dl.ndl.go.jp/pid/906371>（参照 2024/03/20）。



圖 1-1-1 平和東京紀念博覽會臺灣館

資料來源：東京博覽會写真帖発行所編輯部，《平和紀念東京博覽會写真帖》（東京：東京博覽會写真帖発行所，1922），頁 28。

搜索日：2024/3/20。国立国会図書館デジタルコレクション <https://dl.ndl.go.jp/pid/906371>

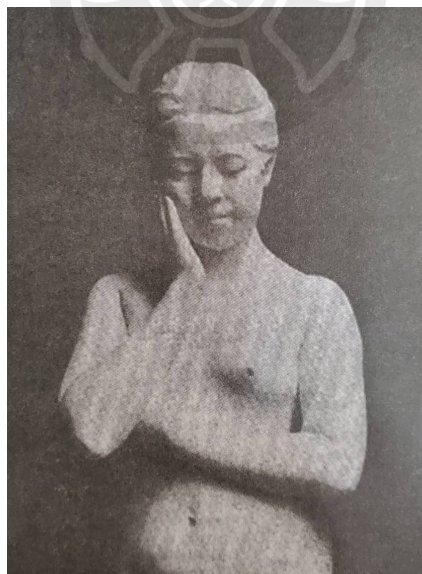


圖 1-1-2 黃土水〈回憶中的女性〉

資料來源：《東洋》，第 25 年第 5 號（1923）。

對「本島人」、「內地人」、「藝術家本人」來說，這 2 件作品乘載相異意涵。

對留日的臺灣人而言，相較欣賞物產與工業實力的呈現，黃土水的作品更能觸動內心的拼勁，啟發「只要我們學習得好，就能發揮各自所具有的天賦能力」之信念。²⁷事實上，這種激勵不僅出現於平和博現場，雕塑家蒲添生回憶起得知黃土水在餐聚上能坐在臺灣總督身邊時，也產生了「文化藝術可以提升處於日本管轄的臺灣人地位，有為者亦若是」的念頭。²⁸對時臺灣的藝文界人士來說，黃土水就像是指標，藉由藝術之力量與日本人處於平等的地位。

這種影響，對日本人來說正符合其念頭。在鈴木惠可的討論中，曾提到平和博當年，有「支那通」之稱、擔任高砂寮（即日治時期臺灣人前往留學時大多會住的宿舍）寮長的後藤朝太郎（1881-1945）便曾以「將臺灣的優點宣傳到內地」為題發表文章，認為像畢業自美術學校、入選帝展，名號在內地藝術家間廣為流傳的黃土水，就是前途有望的青年，基本上與「內地學生」沒什麼分別。因此，應該積極宣傳這種「優秀青年」，讓內地理解臺灣並非生蕃之國。²⁹同樣是精神指標，顯然從本島人與內地人的觀點來看，還是有同床異夢之差別。

那麼藝術家本人對於展示於臺灣館，又是出於何動機呢？事實上，平和博內設有「美術館」。但從鈴木惠可的研究中，我們可了解到大正時期帝展的雕塑部門內存有互相抗衡的兩大勢力，分別為朝倉派，以及後來成立的曠原社，也就是黃土水加入的組織。為抵制作為博覽會雕塑部審查委員的朝倉派，曠原社因而拒絕於「美術館」展出，故黃土水的2件作品最後還是展示於臺灣館。³⁰

筆者認為，此情況反映了黃土水身為被殖民者的雙重性。他一方面在藝術界的勢力之爭之下，仍然有選擇其他場域曝光作品的能動性；然這個選擇，卻也是被限囿在殖民體制之下，奠基於他作為「被殖民者」的身份，讓作品被納入異文化、特殊風情的其中一景。

²⁷ 延陵生，〈平和博見物日記の一節〉，《臺灣》，第3卷4月號第1號（1922，東京），頁63。原引自：鈴木惠可，《黃土水與他的時代：臺灣雕塑的青春，臺灣美術的黎明》，頁108。文中寫道：「場內四周有臺灣物產、工業製品，中央有臺灣模型，兩側則陳列了友人黃土水君的甘露水及回憶兩件美麗的作品。物產或工業製品之類的，不太引人注目，但看到皇君作品吸引著觀眾目光，使我湧出一種拼勁，他證明了只要我們學習得好，就能發揮各自所具有的天賦能力。」

²⁸ 林振莖，〈生存之道—黃土水與美術贊助者〉，《雕塑研究》第30期（2023，新北），頁27。該文作者曾於2022/9/30寫信詢問蒲添生紀念館蒲浩志館長，詢問黃土水對蒲添生的影響，時回覆道：「爸爸曾說臺灣總都府宴請台日人士，會後大合照黃土水被安排坐在總督旁邊，令他覺得文化藝術可以提升處於日本管轄的台灣人地位，有為者亦若是的感觉。」

²⁹ 鈴木惠可，《黃土水與他的時代：臺灣雕塑的青春，臺灣美術的黎明》，頁110。原文出自：〈臺灣の美點を内地に宣傳するには〉，《臺灣日日新報》，1922/7/20，4版。

³⁰ 鈴木惠可，《黃土水與他的時代：臺灣雕塑的青春，臺灣美術的黎明》，頁132。

2、在臺灣：遺作展與入藏臺灣教育會館

1930 年黃土水逝世，隔年遺孀秋桂女士將作品運回臺北於榮町的舊廳舍舉辦遺作展，³¹展出曾入選帝展的〈蕃童〉和〈甘露水〉，以及多件石膏原型、青銅與木雕。³²參展人潮熱絡繹不絕，2 日間多達一萬多人。³³

這場遺作展的發起人包含赤石定藏（1867-?）、石川欽一郎（1871-1945）、顏國年（1886-1937）、郭廷俊（1882-?）、許丙（1891-1963）、辜顯榮（1866-1937）、幣原坦（1870-1953）、志保田銑吉（1873-?）、杉本良（1887-1988）、鼓包美、林熊光（1897-1971）等。³⁴

這些人皆為日本政府要員、擁有「御用仕紳」之名的顯赫人士。領域包含《臺灣日日新報》社社長、任職於中央行政、立法與調查機關，密切參與教育教材、師資核定等事務，是位於殖民政權中的運作核心（表 1-1-3）。由此，我們可見官方與民間有力人士對此遺作展、黃土水之重視。

展覽結束後，〈甘露水〉和其他黃土水的作品轉移至甫於 1931 年竣工的臺灣教育會館，正式成為收藏被公開展示。



³¹ 〈故黃土水氏の遺作展覽會 九、十の兩日間 榮町舊廳舍で〉，《臺灣日日新報》，1931/5/6，7 版。

³² 〈黃氏遺作開於舊廳舍〉，《臺灣新民報》，1931/5/16，8 版。

³³ 〈黃氏遺作開於舊廳舍〉，《臺灣新民報》，1931/5/16，8 版。

³⁴ 鈴木惠可，〈邁向近代雕塑的路程—黃土水於日本早期學習歷程與創作發展〉，頁 121。

表 1-1-3 黃土水遺作展發起人士職稱盤點

領域	任職單位／姓名	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k
媒體	臺灣日日新報社											
行政機關	文教／專賣／殖產局									v		
	臺灣總督官房										v	
	學務／法務部										v	
	臺中廳庶務課參事						v					
	市區計畫委員會									v	v	
立法機關	臺灣總督府評議會	v		v	v		v					
	臺北州州協議	v		v	v							v
	臺中州州協議						v					
調查機關	史料編纂委員會	v					v			v		
	中央研究所評議會							v		v		
	臨時產業調查會	v		v			v				v	
	臨時舊慣調查委員會											
	蕃地調查委員會									v		
	史蹟名勝天然紀念物										v	
教育相關	國語學校		v						v			
	臺北師範學校		v						v			
	臺北帝國大學							v				

	學校教科用圖書調查							v	v		v	
	視學委員								v			
	教員檢定								v	v		
宗教	建功神社合祀者資格審查						v					
	官國幣社神職尋常試驗									v		

資料說明：此表格整理了起自 1895，終於 1931 年遺作展舉行前的任職狀況。

編號與姓名對照：赤石定藏（a）、石川欽一郎（b）、顏國年（c）、郭廷俊（d）、許丙（e）、辜顯榮（f）、幣原坦（g）、志保田銑吉（h）、杉本良（i）、鼓包美（j）、林熊光（k）

資料來源：臺灣總督府職員錄系統（搜索日：2024/3/22）<https://who.ith.sinica.edu.tw>



（三）小結

在現代化思潮中，〈甘露水〉誕生了。

本章節以鈴木惠可的研究為主軸，爬梳〈甘露水〉誕生之初，於美術及社會層面的景況。美術方面，其展現雕塑家在考量帝展評選趨勢後，對於「個性」與「技巧」的追求。黃土水將出生地臺灣與現代藝術中的個性連結，採用帶有東方傳統意涵的形象。另一方面，作品本身的表現力與美術技巧，反而是日本美術評論家會更加關注的重點。在帝展中，裸體像是常見的題材，使藝術家們得以立於相同基礎被評論。

社會關係方面，其透過帝展進入日常之外的公領域展示，而後轉移至 1922 年的平和紀念東京博覽會。在此場域中，黃土水有兩件作品展示於臺灣館，分別為〈甘露水〉與〈回憶中的女性〉。對本島人來說，此成就是一種對被殖民者的激勵，象徵著以藝術與日本人平起平坐；對內地人來說，是宣傳殖民地「優秀青年」的重要代表；對藝術家來說，則是在雕塑界鬥爭中所做的抵制，此抵制的能動性一方面來自於被殖民者的身份，另一方面卻也使該作被納入異地風情的想象中。

黃土水逝世後，〈甘露水〉被運回臺灣舉行遺作展，進而入藏臺灣教育會館。我們可從展覽的籌備過程中，看到「物」被官方與民間有力人士凝視的景況。

第二節 公領域的非日常凝視：社會價值分歧

前述討論中，我們看到了〈甘露水〉作為一件現代雕塑，不僅停留於藝術家的工作室內，更要走向展場，甚至走入更公共化的社會，面向群眾。³⁵

在平和博，臺灣館營收列居所有館舍第 2 名，³⁶可見參觀人數之多。在高度曝光，且受眾為一般民眾的場域中，就目前筆者所掌握到的資料，會發現時報導上針對黃土水的 2 件作品，基本上都只帶過名稱，在臺灣人的觀點中似乎沒有特別著墨於作品的雕刻，更多是身為被殖民者所受到的精神性激勵。日本人方面，則是在報刊多次強調皇后與殿下在參觀時對〈思出之女（回憶中的女性）〉留下了深刻印象，因而向黃土水訂購作品的事蹟。³⁷相較之下，比起分析作品的創作意涵，筆者認為當「物」被社會理解時，可能處於 2 種相異脈絡。一種是作為單獨的作品時，由專業的雕塑家評論其「技術」，如前節對〈甘露水〉之描述（頁 12-14）；另一種則是以藝術家的成就為中心，結合其他作品，成為被賦予精神性與象徵意味的集合體。

由此延伸，在〈甘露水〉運回臺灣前（1931），若要看到作品本尊，有 2 種可能：親臨帝展現場，或是平和博。然而，這需要先付出龐大的資源前往日本，以及擁有自由於帝國境內移動的能動性。因此，或許我們可以推測對大多數的臺灣人來說，更多是從報紙上看到作品入選帝展的告示報導（圖 1-1-3）。報導以一張作品照刊登於全版報紙的正中央，旁邊沒有雕像的資訊說明，甚至沒有作品名稱，僅放上「帝展入選之彫刻 本島藝術家 黃土水作」的字樣。與此相對，早於〈甘露水〉10 餘年時，同樣是大幅美術照片立於版面中央，報紙上也曾刊登過西方的裸女像作品，卻於報紙左下方搭配了圖解（圖 1-1-4），文中甚至描述道：「女人之為美，非在衣服麗都也，故以裸體著女神天然之質云」，³⁸教育意涵濃厚。

³⁵ 白適銘，〈雕塑的「公共化」—臺灣現代雕塑的社會性轉化〉，頁 3。

³⁶ 〈成功之臺灣館〉，《臺灣日日新報》，1922/8/2，5 版。

³⁷ 〈本島人彫刻家名譽〉，《臺灣日日新報》，1922/11/2；《東洋》，第 25 年第 5 號，1923/5。

³⁸ 〈幸福女神圖解〉，《臺灣日日新報》，1908/1/1，13 版。



圖 1-1-3 《臺灣日日新報》刊登〈甘露水〉入選帝展

資料來源：〈帝展入選之彫刻 本島彫刻家 黃土水作〉，《臺灣日日新報》，1921/10/27，5版。



圖 1-1-4 《臺灣日日新報》刊登〈幸福之女神〉

資料來源：〈幸福女神圖解〉，《臺灣日日新報》，1908/1/1，13版。

在《臺灣日日新報》這樣有臺灣總督府支持、且發行量最大的媒體，本島人是重要的目標受眾之一。當然，資訊安排是否與廣告、編輯或其他因素有關，有待更細緻的討論。但上面兩圖相較之下，筆者開始好奇〈甘露水〉這份僅強調「藝術家名稱」、「本島身份」、「帝展榮譽」，而不見作品名與創作理念的文案，是否隱藏著載體要

傳遞的核心資訊？彼時的群眾，無論身處本島或內地，與藝術家的距離如何，是否能真正理解藝術呢？

白適銘在討論「雕塑公共化」議題時，曾提出「理想的觀者」與「成熟大眾」兩大論點；³⁹朱家瑩亦曾綜觀討論日治時期的公共雕塑概況。⁴⁰受此啟發，以下筆者將以此為核心概念，試圖從「美學與場域特權」和「缺席的觀眾」兩個層面出發，延伸討論〈甘露水〉與「黃土水」對多數人來說所象徵的社會價值。

（一）條件限定：被建構的美學與場域

回歸〈甘露水〉作為「物」本質，有兩個特性：美感面，是西洋裸體藝術；場域面，是被帝展、博覽會認證的佳品。

前述討論中，曾提及「裸體像」作為現代西洋美術的重要特色。更進一步，若我們將目光轉向社會現實中資訊如何傳遞，事實上在日治時期，社會大眾一般缺乏文化教育，對臺灣人來說要接觸到裸體藝術，甚至擁有鑑賞、認可此種美學型態的能力，是屬於知識階層才能觸及的特權。此特權指的是接受資訊的管道，包含在本島缺乏美術專業學校的情況下，前往日本、中國留學，或是閱讀美術相關出版品等。⁴¹因此，具備鑑賞、創作裸體美學這件事，在具有「現代性」之餘，也隱含著知識的階層性與殖民性格。

然而，像這樣需具備知識門檻與文化資本才能理解其藝術語彙的作品，卻在國家級的展示中持續亮相。早在 19 世紀末，日本的評論家便曾提出只靠美術教育，已無法滿足現況。美術展覽會需要提供美術家學習，更需喚起大眾的美術思想。⁴²從這番論點，我們可以看到現代美學的守備範圍開始被期待從藝術家，延伸到大眾。10 年之後的 20 世紀初，公辦展覽會也看似成功了，甚至是「異常地成功」，這些活動開放給「具有常識的社會大眾」。⁴³到了 1912 年的文展，更成為東京的年度重要盛事。

³⁹ 白適銘，〈雕塑的「公共化」－臺灣現代雕塑的社會性轉化〉，《雕塑研究》第 25 期（2021，新北），頁 2-28。

⁴⁰ 朱家瑩，〈臺灣日治時期的公共雕塑〉，《雕塑研究》第 7 期（2012，新北），頁 23-73。

⁴¹ 陳夢帆，〈日治時期裸體畫公開化的社會爭議－以第二回臺陽展（1936）李石樵〈橫臥裸婦〉撤回事件為例〉，頁 14。

⁴² 混沌子，〈美術展覽會批評〉，《日本》，1889/4/19，1 版。原引自：五十殿利治、陳譽仁、顏娟英，〈文部省美術展覽會的開幕與觀眾〉，頁 20。

⁴³ 無署名，〈小是非〉，《太陽》，13 卷 12 號（1907），頁 25。內文提到：「公辦展覽會異常地成功，文部次長的得意可想而知。展覽開放的對象是具有常識的社會大眾……。」原引自：五十殿利治、陳譽仁、顏娟英，〈文部省美術展覽會的開幕與觀眾〉，頁 22。

文展已成為東京的年中行事之一。不只是美術家與鑑賞家，退休的人牽著孫子的手、玩期票、股票的人帶著親密的藝妓，連阿公阿婆的觀光團體也來了。沒辦法談論文展的人就好像是遠離東京舞台中心的鄉巴佬。⁴⁴

來到東京，不論男女老少、專業背景或本地與觀光與否，就要去看一回文展。美術展覽會某種程度上成為了一種潮流，沒有跟上話題的人，就好像是「遠離東京舞台中心的鄉巴佬」。在〈甘露水〉的年代，當時日本帝展的展件以男女裸像為大宗，歷屆入選的動物題材反而相當少。⁴⁵雖然觀眾是否真正欣賞這些裸體美術，仍有待新的史料被挖掘。但看美術展覽這件事，已然被娛樂化，成為休閒活動的一環，或者是成為證明自己思想前衛、進步的象徵。

同樣的，作為展示主辦方的政府，裸體藝術題材是否備受爭議或許並非其主要的關注焦點，相對地，欲透過現代美術以象徵成為新國家的動機，才是其扶植大型展覽的原因。而這樣的活動須整合政治、教育、媒體三方的資源，⁴⁶以奠定在社會上的影響力，成就有別於日常的特殊存在，構建出讓〈甘露水〉被群眾看見、社會機制認可的環境。

（二）無法觸及的雕像：理想觀者缺席

1936 年，時〈甘露水〉已置於臺灣教育會館。而從報上仍能看到對於本島缺乏理解美術之人的感慨，認為「能理解美術者少，夠資格做批評家的一位也沒有，特別缺乏援助美術家的人。」⁴⁷，更遑論黃土水身處的 1920 年代。他曾在〈出生於臺灣〉中寫道：

不瞭解藝術，不懂得人生精神力量的人民，其前途是黑暗的。我們的戰爭既長遠且艱苦，何以如此？因為我們故鄉還沒有能與我們共事的藝術之子。⁴⁸

⁴⁴ 魯庵生，〈文展雜感〉，《趣味》，26 卷 5 號（1912），頁 2。原引自：五十殿利治、陳譽仁、顏娟英，〈文部省美術展覽會的開幕與觀眾〉，頁 35。

⁴⁵ 朱家瑩，〈臺灣日治時期的公共雕塑〉，頁 43。

⁴⁶ 朱家瑩，〈臺灣日治時期的公共雕塑〉，頁 39。

⁴⁷ 〈再談臺灣畫壇〉，《臺灣時報》，1936/1。說明直到到了 1940 年代，臺灣藝術界對如何面對觀眾或批評家的問題，才開始有了較為正面的對應。原出自：白適銘，〈雕塑的「公共化」—臺灣現代雕塑的社會性轉化〉，頁 17。

⁴⁸ 黃土水，〈臺灣に生れえ〉，《東洋》第 25 年第 2・3 號（1922 年 3 月），頁 187。翻譯引用自：顏娟英編著，《風景心境—台灣近代美術文獻導讀》（臺北：雄獅美術，2001），頁 130。

雖然在現代化的推進下，雕塑於日治時期得以進入公共領域範疇被討論。然而，普遍而言雕塑真的能回應群眾，甚至與之對話嗎？就算〈甘露水〉曾於上萬人的公領域公開展覽，是否也只能被特定的一群人所觸及呢？以下，將從藝術家處境、傳統知識階層、在臺一般大眾來討論。

1、帝展榮耀與限囿：遠離社會的作品

對藝術家來說，臺灣的雕塑／美術脈絡過於斷裂。那些轟動全島的展覽會消息，使得美術留學生成為文化英雄，然而在缺乏專業教育資源的情況下，若要進一步追求美術，則得渡海投考日本的學校或到中國。⁴⁹進入學校後，為維持生計，則需於展覽中得獎出名，以建立社會地位。因此，白適銘指出這些作品多為競賽創作、或者過度強調學院式的菁英主義，致使公眾與社會底層的需求相對無法被回應。⁵⁰參加展覽會獲得名聲，並產生實質的經濟效益。以黃土水為例，他在拓展藝術事業時與官方關係密切，而這些奠基於其在展示中被社會認可的成績。於官方，他和總督、高級官員相識，能獲得訂單；於民間，像許丙、林熊徵、郭廷俊、辜顯榮等人也是他重要的贊助者。⁵¹因此，展覽之於藝術家既是爭取曝光與認可的場域，卻同時也會因評選趨勢影響作品的表達，無法與社會產生共鳴。

2、「傳統」與「現代」：知識階層的美學斷層

1922 年的平和博臺灣館不只能看到〈甘露水〉，還規劃有「臺灣日」，特邀艋舺義英社的范、謝將軍在會場行走，⁵²據《臺灣日日新報》日文版報導，此活動獲得了「狂熱的好評」⁵³。然而，在臺灣人主導的《臺灣民報》上卻以「臺灣文化的恥辱」為題，嚴厲批判道：

⁴⁹ 顏娟英，〈殿堂中的美術：臺灣早期現代美術與文化啟蒙〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》64 本 2 分（1993，臺北），頁 505。

⁵⁰ 白適銘，〈雕塑的「公共化」—臺灣現代雕塑的社會性轉化〉，頁 17；落合忠直，〈值得同情的帝展雕刻部的暗鬥〉，頁 442。原引自：林振莖，〈生存之道—黃土水與美術贊助者〉，頁 32。

⁵¹ 林振莖，〈生存之道—黃土水與美術贊助者〉，頁 24、32。

⁵² 范謝將軍，又稱七爺白爺、黑白無常。〈平和博臺灣日 臺灣館及謝范二將軍〉，《臺灣日日新報》，1922/4/20，5 版。

⁵³ 〈平和博の 臺灣デー 范謝將軍好評〉，《臺灣日日新報》，1922/4/21，7 版。

前年東京得平和博覽會由臺灣也有了范謝的出馬，那當時在東京的臺灣學生們，幾乎差的無面對人。這回又將出品於熊本。唉！范謝不過是臺灣人所迷信的兩個的偶像，實臺灣文化上的污點，而要將這兩個偶像出品於共進會、就是要以范謝為臺灣人迷信的兩大代表，出品於該會，簡直說來，是要介紹臺灣人的迷信弱點於世上了。⁵⁴

撰文者對於范、謝將軍又要到熊本共進會展出表達強烈的不滿，並以平和博為例，認為此呈現出臺灣人迷信的陋習。而這並非單例，在此 3 年之後的東北產業博覽會（1928）上，亦因展示將軍偶像而出現相同論點的反彈。⁵⁵

臺日人士極端的評價反應出政府與民間的不同立場。就官方而言，推測「范、謝將軍」對其來說是效果良好，極能顯示臺灣風情的代表形象，因而不斷於各大博覽會中展示；對民間來說，則是一種落後的迷信，黃土水的雕塑像能讓留日學生充滿希望，同樣來自臺灣的范謝將軍卻會讓人感到丟臉。然而，面對後者的觀點，我們可以說即是大多數日治臺灣知識階層的想法嗎？

事實上，日治時期還有另一種型態的知識階層，他們在地方上位高權重，傳承的是過去明清時代的審美觀，喜愛欣賞花鳥、人物畫與古董，崇尚附庸風雅、在室內結壇、戶外設醮的活動，⁵⁶並慣以寄附的方式捐贈廟宇工藝。早在臺灣總督府引進西方現代的都市規劃概念，開始蓋公園前，這群人所習慣的公共領域是「廟宇」。廟宇承載了信仰，更是社群與輿論凝聚的場域，是漢人社會中向大眾開放的最大場域。⁵⁷此處匯集最厲害的藝師，以及地方上的豐厚資源，也因此保存了民間的傳統廟宇工藝。

針對宗教、宮廟相關的美術裝飾，黃土水曾表示：

中等以下的家庭室內的裝飾千篇一律！在壁龕、或對聯的位置張掛著不值三毛錢的觀音關公土地神等印刷畫。……隨便大大小小幾十座神廟佛閣看看，都非常枯燥無聊，門上畫門神、金童、玉女、老宦，壁間畫龍虎，欄間有太公望釣魚、文王耕耘，檐下畫魚蝦，都好像是小孩子塗鴉，非常落伍。⁵⁸

⁵⁴ 〈臺灣文化的恥辱〉，《臺灣民報》，1925/4/11，6版。

⁵⁵ 〈不平鳴〉，《臺灣民報》，1928/4/15，9版。

⁵⁶ 顏娟英，〈殿堂中的美術：臺灣早期現代美術與文化啟蒙〉，頁 474。

⁵⁷ 白適銘，〈雕塑的「公共化」——臺灣現代雕塑的社會性轉化〉，頁 15。

⁵⁸ 黃土水，〈臺灣に生れえ〉，《東洋》第 25 年第 2・3 號（1922 年 3 月），頁 187。翻譯引用自：顏娟英編著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》（臺北：雄獅美術，2001），頁 128-129。

從此紀錄中，我們確實能一窺當時中等以下家庭所接觸到的裝飾，仍多以宗教信仰、民間故事（如：太公望釣魚、文王耕耘）等題材為主。然而，黃土水的失望可說是來自於他對日本近代美術的觀察，以及對當時臺灣人的期許，希望後者能覺醒、自主行動。⁵⁹舉例來說，明治之後，日本社會已形成對「雕塑」的討論框架，在岡倉天心（1863-1963）的研究下，傳統日本美術品與佛像的定位得以被提升至此框架進行討論。然而，在臺灣傳統廟宇工藝中的雕塑，卻普遍沒有被放到這麼高的地位。⁶⁰因此，當延續自明清的凝視，碰上了接受現代思潮洗禮的視野時，前者所崇尚的美學與藝術活動便顯得相對尚古與保守。⁶¹在知識份子間，產生了來自「傳統」與「現代」兩個方向的凝視，形塑相異的美學認同與斷層。

3、裸體像的矛盾：遍地銅像與被處罰的裸露

〈甘露水〉亮相 2 年前，1919 年的臺北已成為全日本銅像密度最高的地方。⁶²試想一下，當時人們會到廟宇參拜，也會途經公園、新式街道、圓環或廣場，在這過程中，他們最容易看到的西式雕像想必大多數是政治人物的銅像。

與廟宇的形成相比，承載西式雕像的場域誕生於日本殖民後實施的都市計畫，在此過程中，人民與的能動性被減弱，殖民的政治支配性被強化，空間雖然是公開的，但卻是相對被切隔於臺灣人原日常生活中的空間及社會文化。⁶³這些雕像的形象大多有配合殖民政府的意涵，⁶⁴儘管雕塑家們反對單純的英雄崇拜，以及單純的表面技術模仿，認為「銅像必須與周圍環境空間配合才能體現價值」，展現出雕塑的個性與生命，但實際上多力有未殆。⁶⁵

而就算觀者並無意識到銅像背後的殖民性與國家控制，單從造型而言，這些銅像的形象也與〈甘露水〉這般的西洋裸體雕刻差異甚遠。進一步延伸至個體經驗，「裸體」與日常也是有距離的，一般臺日民眾實則很少於生活中擁有裸露身體的經驗。即使是社會階層較低的女性，也會穿戴整齊，只有勞動者才會打赤膊。⁶⁶從報紙中，我

⁵⁹ 鈴木惠可，〈邁向近代雕塑的路程—黃土水於日本早期學習歷程與創作發展〉，頁 118。

⁶⁰ 鈴木惠可，〈邁向近代雕塑的路程—黃土水於日本早期學習歷程與創作發展〉，頁 111。

⁶¹ 顏娟英，〈殿堂中的美術：臺灣早期現代美術與文化啟蒙〉，頁 472。

⁶² 〈日日小筆〉，《臺灣日日新報》，1919/3/31，2 版。

⁶³ 朱家瑩，〈臺灣日治時期的公共雕塑〉，頁 30-31。

⁶⁴ 朱家瑩，〈臺灣日治時期的公共雕塑〉，頁 32。

⁶⁵ 朱家瑩，〈臺灣日治時期的公共雕塑〉，頁 35。

⁶⁶ 朱家瑩，〈臺灣日治時期的公共雕塑〉，頁 39。

們可以看到許多因為裸體被警察警告、路人檢舉的案例，他們的行為被視為「醜態」，被冠上「裸蟲」之類的負面稱呼。⁶⁷例如：有一位在艋舺祖師廟前工作的苦力周印，就曾因為裸體高唱太平歌，被警察責念。⁶⁸

就算是與藝術稍有關聯的裸露，也會受到不友善的眼光。在臺南市曾發生寫真館老闆小林秀雄被檢舉的事件，其被認為「藏有裸體及諸猥褻之原版」，後來這些原版都被收押了。⁶⁹而雕刻時需要臨摹的模特兒，在當時亦是嶄新的觀念，卻可能有負面的理解。1920 年代，中國已經有專門的美術學校。當時報紙上便有人介紹了流行於上海的「模特兒」：⁷⁰

模特兒之義範圍勝廣，絕非專指一種模型或標本而言。近年海上忽有所謂模特兒跳舞，模特兒畫像，及以模特兒供人玩賞，作為營業之一稱者。然其實，則即□時所謂裸體婦人是已。裸體婦人，而稱曰模特兒。（略）

乃有知照租界當局，禁止模特兒之事，而首當其衝者為法界美術專門學校校長劉海粟氏。劉本畫師，以校中列有人體寫生一科。乃仿西式，有人體模特兒之□□。成績如何，局外人不能窺測，□聞該校學生因此而增加不少，於是上海各校，群起仿效，爭以人體模特兒，為號召學生之計。而社會風氣未開，一時無從得如何赤裸。

無論是對於「社會風氣未開」的描述，或是所謂「供人玩賞」等敘述，我們可以發現彼時對模特兒的想像與理解仍停留在片面、強調其未著裝的裸體狀態，與藝術家所想的人體構造、線條展現等美術精神有所差距。

⁶⁷ 〈裸體被責〉，《臺灣日日新報》，1909/5/9，7版；〈裸體被責〉，《臺灣日日新報》，1910/6/15，5版；〈裸體〉，《臺灣日日新報》，1911/5/15，3版；〈醜態〉，《臺灣日日新報》，1911/5/30，3版；〈裸蟲〉，《臺灣日日新報》，1911/6/21，3版；〈裸女〉，《臺灣日日新報》，1911/6/25，3版。

⁶⁸ 〈裸體被責〉，《臺灣日日新報》，1910/6/15，5版。

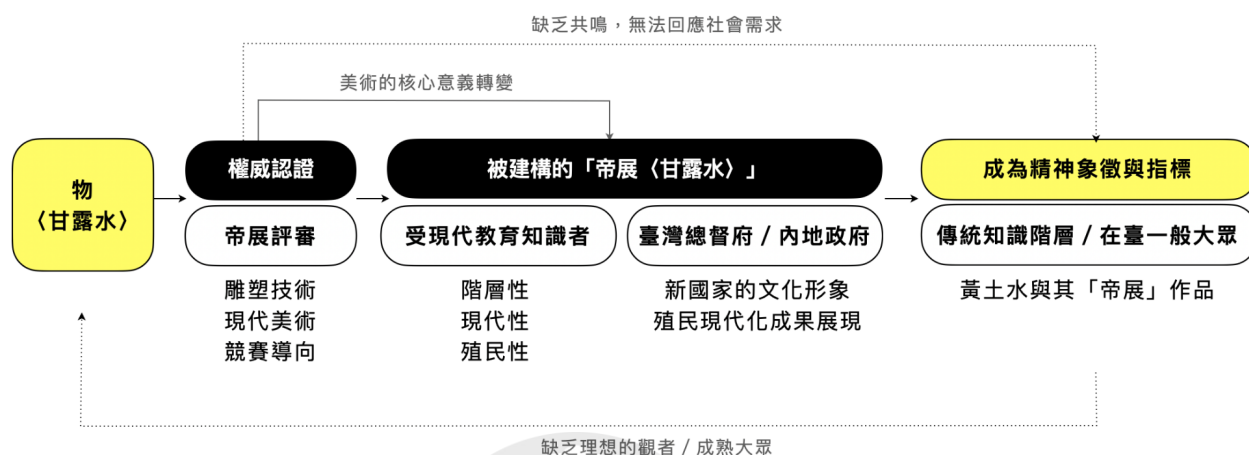
⁶⁹ 〈寫真館被檢舉〉，《漢文臺灣日日新報》，1907/10/9，5版。

⁷⁰ 〈上海流行之模特兒（上）〉，《臺灣日日新報》，1926/9/22，4版；〈上海流行之模特兒（下）〉，《臺灣日日新報》，1926/9/23，4版。

（三）小結

在看似向所有人開放的展示中，「物」實際上是處於非日常的場域，乘載相異群體對出生於臺灣的多元想像，進而使「物」的社會意涵產生轉變（表 1-2-1）。

表 1-2-1 日治時期〈甘露水〉的社會意涵轉變



資料說明：筆者自繪（2024/3/23）。

作為競賽作品，〈甘露水〉先是於帝展評審的美學範疇內獲得認可。於是，「帝展」就像是新的標籤，能夠被使用與轉換。隨著「物」在後續的博覽會、報章媒體上呈現時，其已經從純粹的藝術品，成為「帝展的〈甘露水〉」。此變化來自兩個群體的共同建構：臺灣民間受現代教育的知識者、官方的臺灣總督府與內地政府。對前者來說，〈甘露水〉的美是具階層性的，需擁有文化資產才能理解與接觸；是現代性的，即臺灣進入殖民統治後所接收到的現代化思潮；也是殖民性的，尤其在臺灣缺乏美術教育的斷裂下，藝術家們需遠赴海外參與競賽。對後者而言，官方既是大型展示的主辦方，在社會尚未建立對裸體藝術的共感前，更是基於成為「新國家」、展示殖民教化成果等目的，而決定接納如〈甘露水〉的裸體像。

於是，當這個被建構出來的帝展標籤，再進一步接觸到美學觀念不同的傳統知識階層，以及在臺一般大眾時，談論的焦點早已不是〈甘露水〉的美術性，反而是其「帝展」標籤背後所隱含的希望。就像是一個集合體，「入選帝展的黃土水與其作品」成為在臺人士的精神象徵與指標。物本身的藝術性固然精彩，但是在此階段，一方面為追求帝展審美而創作的作品無法真正回應社會需求，另一方面臺灣社會因為傳統知

識階層審美觀的差異，以及一般民眾生活經驗中對於肌膚裸露的觀念、還有接觸公眾雕塑的經歷，也缺乏「理想的觀者」與「成熟大眾」與之對話。⁷¹如同晚黃土水一輩的臺灣重要畫家郭雪湖（1908-2012）所說，「當時的人買畫並不是看畫的好壞，而是看這個人有沒有名氣。」⁷²

現代展覽的核心意義不僅在於物質的交換，而是展件之間的象徵意義與資訊傳遞。⁷³在〈甘露水〉誕生的 1920 年代，我們能從其社會生命史看到處於日常之外，受政治、教育、媒體等力量，所共構的公領域凝視。這樣的凝視會隨著受眾所處的社會階層與美感而有所差異，同時也成為「物」的一部分。

戰後，原存放〈甘露水〉的臺灣教育會館成為臺灣臨時省議會根據地，直到 1958 年議會遷至臺中霧峰，該處改由美國新聞處入駐。⁷⁴自此，被同步移轉到臺中的〈甘露水〉再次迎來下一個階段的社會生命。下一章，我們將討論「物」離開展示後面對的新凝視，以及其意義是否在時空迭代中，繼續傳承或變形。



⁷¹ 白適銘，〈雕塑的「公共化」——臺灣現代雕塑的社會性轉化〉，頁 14。

⁷² 1985 年 6 月 7 日郭雪湖寄給謝里法的書信。原出自：林振莖，〈生存之道——黃土水與美術贊助者〉，頁 32。

⁷³ 吳方正，〈女性與博覽會：以 1907 年兩場展覽為例〉，《近代中國婦女史研究》第 26 期（2015，臺北），頁 9。

⁷⁴ 〈本省南海路原會址之撥用案 002_01_601_45051〉，臺灣史檔案資源系統，中央研究院，2024/1/17；〈臺灣省臨時省議會疏遷霧峰原址 南海路臺灣省政府同意出租美國大使館新聞處使用 002_01_601_47002〉，臺灣史檔案資源系統，中央研究院，2024/1/17。

臺灣臨時省議會使用期間，該建物還有與其他單位共用空間。包含大陸救災總會、臺灣文化協進會、臺灣觀光事業協會、民防司令部警報臺。

第二章 餐桌旁的「姊姊」：成為民間收藏

1958 年，臺灣臨時省議會由臺北搬遷至臺中霧峰，由金生運送公司負責搬運業務。彼時，僅剩一個木箱留在火車站無單位接收，裡面裝的正是〈甘露水〉裸體像。¹在沒有帳目又找不到單位交接的情況下，只好由運送公司自行處理。

這間「金生運送公司」是徐灶生的名下產業，他在全國與地方的運輸產業與政治圈中，扮演了重要角色。²雖然他是公司的董事長，實際上則由擔任總經理的親戚林鳳榮負責業務。面對這件看起來「不是簡單的東西」，³但倉庫無處可放的窘境，林鳳榮想起了姻親張鴻標，也就是徐灶生的女婿。

時張鴻標已於臺中火車站對面開業「張外科診所」，平日喜歡做雕塑。在他看完雕塑後，這件被潑了墨的女裸體像終於免於被棄置的命運。⁴張鴻標二子張士人回憶道：

剛搬來我們家時，也是苦力從倉庫，用舢舨（人力車）慢慢拖過來的。搬過來時我記得他們慢慢用三角架的舉重機拉起來，放到地板上，先用差不多這麼粗的鐵棍，一個一個搭著，慢慢滾進去。不然誰有辦法搬進去？最後再用舉重機吊上去臺子，就放在那裡大概十幾年。⁵

自此，〈甘露水〉隱姓埋名，成為張家人回憶裡的「姊姊」。客廳人來人往，旁邊既是飯廳，會有外科診所的員工一起用餐，也是孩童下課後的補習班，在此上課、學琴。⁶然而，在張士文的記憶中，大家對於這件等身大的裸體像，卻習以為常。

¹ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標長子張士文訪問紀錄〉2023 年 8 月 18 日。

² 徐灶生曾任臺中市運送公會理事長、臺灣省運送公會聯合會常務理事、臺灣省鐵路貨物搬運公司常務董事、臺中市第一屆議會議長。目前筆者尚未找到臺灣臨時省議會決議由金生運送公司負責搬遷業務之書面資料，然從徐灶生曾擔任的職位亦可確認其在中部地區運輸業的份量。資料來源：「徐灶生」（1898-08-15），國史館史料文物查詢系統，典藏號：129-220000-2726。

³ 「我舅公大概也知道那不是簡單的東西。當時搬運公司的董事長是我外祖父，他其實沒有在管公司的事，都是下面時任總經理的四舅公在處理，包含管理負責搬運的苦力。那時公司有好幾千名苦力，有需要時請他們來搬。」出自陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標長子張士文訪問紀錄〉，2023 年 8 月 18 日。

⁴ 「這些事情是聽四舅公喝醉酒時跟我爸爸聊到的，當時我們才上小學。那時我爸爸已經開始雕塑了，四舅公就把他叫來，因為搬運公司也沒有地方放，無法放到倉庫裡面，想說放到我們家好了。搬運公司就在我家對面，就搬進來了。」出自陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標長子張士文訪問紀錄〉，2023 年 8 月 18 日。

⁵ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標二子張士人訪問紀錄〉，2023 年 9 月 21 日。

⁶ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標長子張士文訪問紀錄〉，2023 年 8 月 18 日。

有位指揮陳澄雄教我妹妹鋼琴，也會在家裡出入。其實大家對此都沒有印象，甘露水就像是一件裝飾品。⁷

因住宅與診所合一的空間特性，本應屬於家族成員私領域的客廳，成為兼具隱密性，同時有條件性開放的半開放場域（圖 2-1-1）。她佇立客廳長達 16 年，期間未曾被特意遮掩，直視客廳發生的一切。



圖 2-1-1 〈甘露水〉擺放於張外科診所客廳

資料說明：此圖由張士人手繪。

資料來源：張士文提供。

從大眾的視角來看，那個曾榮獲帝展，展示於臺灣教育會館的〈甘露水〉佚失了；從張家人、曾進出診所的訪客記憶中，則是客廳裡多了一座名為「姊姊」的雕像。因此，本章將聚焦於進入收藏脈絡的〈甘露水〉，從 2 個重點探討其在半開放的私領域中，曾面對哪些群體的凝視。

第一節討論張鴻標的個體經驗與人際網絡，從其留學、習醫、雕塑的歷程分析收藏〈甘露水〉的動機；第二節則從雕像私密處無法被抹去的墨水印記出發，將範圍由個人擴大至張鴻標加入的「中部美術協會」，探討該組織與臺中藝文圈在戰後初期（1950 至 1960 年代前後）所具備的能動性，如何提供了「姊姊」得以被安全保存於張家的社會條件。

⁷ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標長子張士文訪問紀錄〉，2023 年 8 月 18 日。

第一節 收藏契機：藏家社會網絡探析

從被棄於臺中火車站，到成為「甘露水姊姊」，筆者認為〈甘露水〉得以被保管下來，背後體現的不僅是張鴻標作為收藏者的個人因素，還有戰後初期臺中文化圈核心成員的互動網絡。如今，我們雖無法直接從張鴻標的遺物得知他當時是否知道雕像的身份。然而，從其長子張士文的回憶中，可合理推斷當他前往臺中火車站，並決定由林鳳榮手中接回被遺棄的女體像時，便已了解這座雕像在臺灣歷史上所乘載的重量與美術價值。

父親對於〈甘露水〉在我們家，沒說過半句話。只有聽過媽媽說，從來不曾哭泣的父親，到臺中火車站看了〈甘露水〉後回家，熱淚盈眶。

有人曾經建議他，利用現有的〈甘露水〉當模特兒複製一尊，他說在〈甘露水〉面前，我們是多麼卑微與渺小，他不敢對大師不尊敬。⁸

為何一名在臺中開業看診的醫生，會認識所謂的「大師」（黃土水），並且對雕像有強烈的反應？為何〈甘露水〉可以在張鴻標家中保管長達半世紀，除了機緣巧合外，是否有其他的因素？以下，將聚焦張鴻標的歷程，以及其與臺中藝術界的人際往來，從「個體經驗」與「社群網絡」兩個層面探討〈甘露水〉的收藏契機。

（一）張鴻標生平：留學日本，返臺習醫

張鴻標（1921-1976）出生於南投，二哥為臺灣文藝運動史上的標的人物張深切（1904-1965）。雖然張深切在5歲時就被過繼到草屯張玉書家中，⁹兩人分隔兩地，但卻常保聯繫。南投公學校畢業後，張鴻標14歲到高雄學習，¹⁰拜師3年又4個月。學成後希望繼續升學，在約17歲時買了張船票，前往日本東京報考私立麻布高等學校（今麻布中学校・高等学校）就讀夜間部（1940-1942，昭和15年至昭和17年）（圖2-1-2），開啟早上送牛奶，晚上念書的日子。彼時其二哥張深切也在東京，寄宿在集結眾多臺灣留學生的高砂寮，因而認識黃土水。儘管交情不深，卻也有過互動，張深

⁸張士文於2021《光》特展上的開幕致詞，講稿由當事人提供。

⁹張深切著，陳芳明、張炎憲、邱坤良、黃英哲、廖仁義主編，吳榮斌策劃，張孫煜監製，《張深切全集〔卷13〕北京日記、書信、雜錄》（臺北：文經出版社，1998），頁103。

¹⁰關於張鴻標在高雄的就學經驗，有兩種說法。長子張士文表示為火車工廠當學徒，二子張士人表示到技術學校學木工。

切甚至曾撰〈黃土水〉一文，描述黃土水的工作情況與表達欽佩。¹¹ 雖然我們無法得知張鴻標是否也因此聽過關於高砂寮的事情，但可以確認其於日本時，仍與張深切保持聯繫，而二哥也多少會資助半工半讀的張鴻標。¹²

麻布高等學校畢業後，張鴻標在東京報考醫學校，在22歲（1943年，昭和18年）順利考進臺北帝國大學醫學專門部。¹³ 回想起父親講述唸書時的日子，二子張士人笑道當時臺北帝國大學比較好考，因為一畢業便會被派到南洋。幸運的是，張鴻標1945年畢業時，戰爭就結束了，所以沒有被派遣。而他也曾看過父親就讀醫學院時的筆記，畫的圖比自己好太多，應該還是有點藝術天份。¹⁴



圖 2-1-2 張鴻標的麻布夜間中學生徒手牒

資料說明：手冊內記錄了張鴻標第3（1940，昭和15年）、第4（1941，昭和16年）、第5學年（1942，昭和17年）的出席狀況。

資料來源：筆者拍攝（2023/9/21）。

¹¹ 張深切，〈黃土水〉，《里程碑（上）》（臺北：文經出版社，1998），頁207-208。「黃土水在我的朋友中，算是很突出的一位，我和他交情不深，但我很欽佩他。記得他每天在高砂寮的空地一角落打石頭，手拿著鐵鑽和鐵鎚，孜孜矻矻地打大理石，除了吃飯，少見他休息。」

¹² 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標二子張士人訪問紀錄〉，2023年9月21日。

¹³ 「入學許可」（1943-06-05），〈昭和18年6月臺灣總督府官報第350期〉，《臺灣總督府（官）報》，國史館臺灣文獻館，典藏號：0072030350a015。

¹⁴ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標二子張士人訪問紀錄〉，2023年9月21日。

醫學校畢業後，張鴻標曾在臺大附屬病院跟隨小田內科醫師當過 2 年的住院醫生。¹⁵但彼時食物採配給制，而住院醫生又因為需要值班，經常沒有時間領白米，考量之下他決定回到臺中。一開始先到臺中師範學校附屬小學當校醫，有時兼任自然課。¹⁶同時間，二哥張深切受臺中師範學校校長洪炎秋（1899-1980）延攬，擔任教務主任。當時，陳夏雨也在該校教授雕塑。推測正是因為在師範學校的共同生活圈，使張鴻標與陳夏雨相識，進而拜師學藝。離開教職後，時省立臺中醫院外科主任李佑吉開設「佑吉外科」，¹⁷張鴻標便到此處擔任助手，接受外科實習與訓練。也是在此地，因患者牽線，認識了夫人徐麗萱。之後，張鴻標又曾擔任臺中救濟院直屬慈惠醫院的外科主任。1954 年，他在軍醫服役期滿後，在金生運送店隔壁的中山路七號，開設「張外科診所」（圖 2-1-3），¹⁸以外科為主要治療科目（圖 2-1-4），地點正對於臺中火車站（圖 2-1-5、圖 2-1-6），也是後來〈甘露水〉的擺放地。



圖 2-1-3 張外科診所

資料說明：照片正中央成年男子為張鴻標。

資料來源：張鴻標長子張士文提供（拍攝年代不明）

¹⁵ 〈臺中張外科醫院〉，《臺灣民聲日報》，1956/4/2，2 版。

¹⁶ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標二子張士人訪問紀錄〉，2023 年 9 月 21 日。

¹⁷ 〈臺中張外科醫院〉，《臺灣民聲日報》，1956/4/2，2 版。

¹⁸ 〈簡訊〉，《臺灣民聲日報》，1954/1/18，3 版。

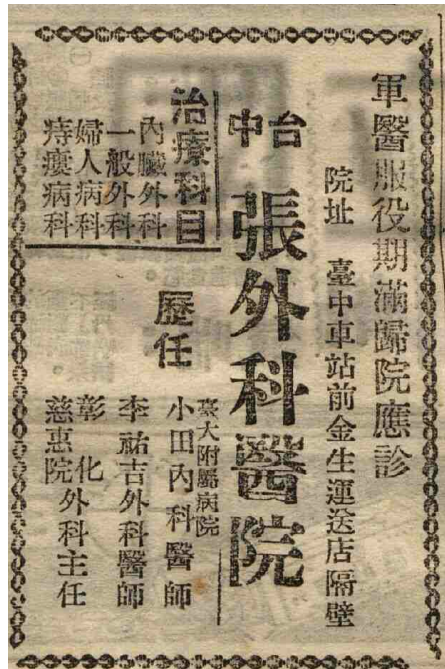


圖 2-1-4 報紙廣告上的張外科診所資訊

資料來源：〈臺中張外科醫院〉，《臺灣民聲日報》，1956/4/2，2 版。



圖 2-1-5 臺中市街圖（1957）

資料來源：中央研究院「臺灣百年歷史地圖」〈臺中市街道圖（1957）〉（搜索日：2024/3/1）。



圖 2-1-6 從張外科診所看出去的公路局臺中站

資料來源：張士文提供（拍攝年代不明）

（二）拜師陳夏雨：展開雕塑生涯

1、雕塑啟蒙：陳夏雨

（1）張鴻標的雕塑創作

雖然張鴻標開始作雕塑的明確時間已不可考，但其二子張士人回憶起父親說過自己身為一名外科醫生，在工作上本就會關注人體的狀態，包含肌肉的形狀、皮膚的凹槽等，也因而對雕塑開始感興趣，且會特別加深肌肉、解剖時的形象。¹⁹

他作過幾個全身的人像，一個是他們請模特兒來作的那座（表 2-1-1 側坐的婦人），另一個〈沈思〉是請藥劑師來作（表 2-1-1 〈沈思〉），全身的應該就只有這兩個吧，其他的都是半頭的，有一、兩個動物。²⁰

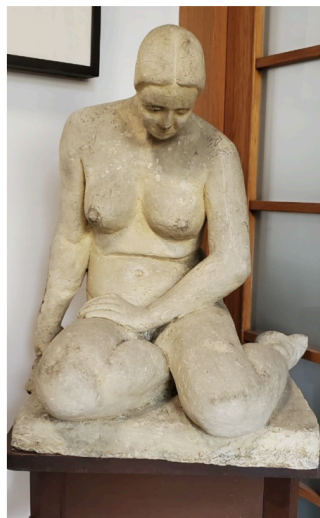
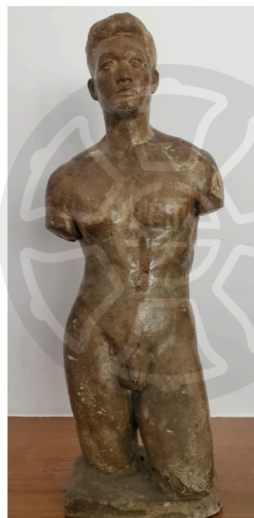
張鴻標曾作過幾件全身雕像，其他多以半身的胸像、頭像為主，少數為動物形象。目前雖張家後代已搬離當時的張外科診所，但踏入家中仍可看到數件張鴻標留下來的雕

¹⁹ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標二子張士人訪問紀錄〉，2023 年 9 月 21 日。

²⁰ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標二子張士人訪問紀錄〉，2023 年 9 月 21 日。

塑。這些作品以人像居多，包含半胸像、裸體男人／女人像、動物像，材質以石膏為主，部分銅鑄與石雕（表 2-1-1），一如後代兒時記憶中的作品類型。

表 2-1-1 張鴻標現存雕塑作品

家人半身像／自畫像	〈掌珠〉 石膏，1963 	〈張鴻標自画像〉 石膏，1972 	母親 石膏，1972 	妻子 石膏，年代未知 	養父 石膏，年代未知 
	側坐的婦人 石膏，年代未知 	〈沈思〉 石膏，年代未知 	佛像 石板，1963 	至聖先師像 銅，年代未知 	其他材質
	全身像		貓 石膏，1968 		
			動物像		

資料說明：作品僅〈張鴻標自画像〉、〈掌珠〉、〈沈思〉可確認名稱，故表格內的作品名為筆者自訂。

在母親的雕像後方有落款：「慈母／張曾氏鉗／夫張獅／五子 鴻標作／一九七二」。

資料來源：筆者拍攝（2023.9.22）、張士人授權〈掌珠〉照片

在臺中師範學校附屬小學時張鴻標認識了陳夏雨，這位承繼黃土水之後，第二位入選日本美術展覽的臺灣雕塑家，創作主題以人體像居多，其中有許多裸身女體、半身胸像，風格寫實。他在 1938 年以〈裸婦〉入選第二回新文展時，曾表示：「在臺灣以雕塑家知名的黃土水先生逝世後，後繼無人，為了臺灣，我希望能讓這份藝術再度甦醒。」此外，時陳夏雨更被白井氏認為是本島人當中有機會承繼黃土水的本島人。

²¹ 戰後，陳夏雨回到臺灣，1946 年至 1947 年任教於臺中師範學校。之後受到二二八事件影響，逐漸退出大眾視野，處事低調。關於師承陳夏雨，張士人回憶道：

（1）從我很小的時候他就開始作雕塑，是從何時開始，確實印象上已經很模糊了，說真的很難回憶到那個情況，有可能是幼稚班時就已經開始，但我上小學時就一定有。因為他跟陳夏雨學雕塑，都是自己修工具，那些刮黏土、貼黏土上去的器械，他們都自己削、刻紋。還記得初中時，他還帶我去買那些鑿子、鋸子，要自己去修。（圖 2-1-7）。

（2）以前爸爸經常要我們幫忙扶著雕像，那時他們都是以石膏像為主。剛開始的作品都是石膏，後來有用水泥，或是銅鑄去作一些浮雕像。石膏像絕對是跟陳夏雨學的，後來水泥那些，可能是有了石膏的基礎之後自己做出來的。

（3）小時候爸爸會帶我們到五廊街那邊的宿舍去拜訪陳夏雨，可能也是請教，或是作了作品之後去討教。陳夏雨的女兒跟我們年紀差不多，他因為請不起模特兒，經常請女兒當模特兒來做雕像。說真的我也不是很認識陳夏雨老師，只是有跟著去過幾次。

（4）我不知道他跟爸爸的關係好到什麼程度，但每年過年會去走春。爸爸在臺中的親戚並不是很多，但他走春就是會去聖齋堂、佑吉外科、陳夏雨老師、在氣象局的小學同學、我二伯父家，每年差不多都有去。至少，他應該把陳夏雨先生看成是他的老師，就好像教導他外科技巧的佑吉先生一樣。當然後來他們都老了，也不是很活躍之後，大概是我初中左右時就比較少來往了。²²

²¹ 在旁的白井氏也高興地表示：「在本島人當中，陳君是唯一有望之人，能夠取代前些年逝世的臺灣出生雕塑家黃土水君（美校出身），他的將來令人期待。」資料來自鈴木惠可，《黃土水與他的時代》，頁 300-301。原引自註 81：〈陳夏雨君の《裸婦》見事文展に初入選〉，《大阪毎日新聞 臺灣版》，1938/10/14，6 版；註 82：〈陳夏雨君の彫刻に初入選〉，《臺灣日日新報》，1938/10/12，晚報 2 版。

²² 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標二子張士人訪問紀錄〉，2023 年 9 月 21 日。



圖 2-1-7 張鴻標的雕刻工具

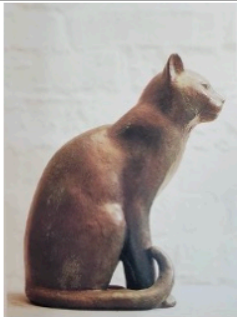
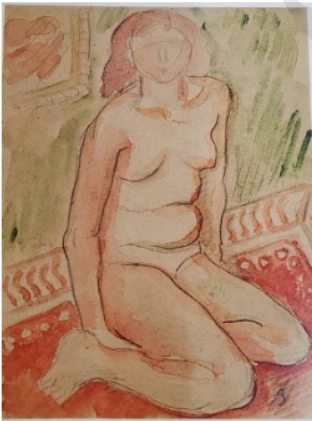
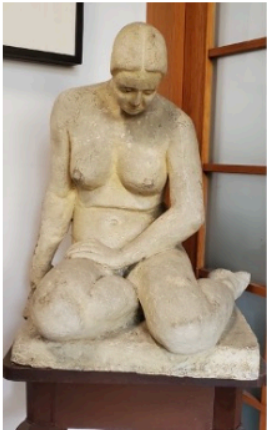
資料來源：筆者拍攝（2023.9.22）

資料說明：此為張鴻標僅存的雕刻工具，其他的自製工具現已遺失。

從走春，以及張鴻標向陳夏雨學習石膏像的記憶中，讓人得以勾勒出彼時張鴻標在醫務之餘，偶爾和陳夏雨請教的場景。事實上，從師徒二人的作品中，亦可從相似選題與塑像表現中見證雙方曾經的交流（表 2-1-2）。

例如，同樣是表現〈貓〉，兩人皆選擇坐在地上看向側邊的姿勢，其尾巴平放地面，營造出靜態卻端莊的氣質，但陳夏雨的又因尾巴尾端上捲，營造出俏皮與動態感；在另一〈至聖先師〉之作中，無論是構圖、衣飾紋路、角度皆完全相同，陳夏雨在此之前曾於前一年為慶祝清水中學大禮堂落成，受委託製作了同樣表現手法的大型水泥浮雕（圖 2-1-8），而張鴻標此作則是做來贈送給習醫時的恩師；最後，是裸女表現，陳夏雨以粉彩速寫一位側坐，頭髮披落於肩上的少婦，其左手撐地置於身後，右手放在腳下，雙腳疊坐，而張鴻標的雕塑品姿態類似，動作卻更為複雜，包含了低頭凝視放在大腿上的手。

表 2-1-2 陳夏雨及張鴻標作品比較

陳夏雨作品	張鴻標作品
貓 (水泥 · 1948)	貓 (石膏 · 1968)
	
至聖先師 (鑄鋁 · 1962)	孔子像 (銅鑄 · 年代未明)
	
裸女速寫 (粉彩 · 年代未明)	裸女 (石膏 · 年代未明)
	

照片來源：陳夏雨作品翻攝自廖雪芳，《完美·心象·陳夏雨》（臺北：雄獅，2002），頁 52（裸女速寫）、83（貓）、121（至聖先師）；張鴻標作品為筆者拍攝（2023.9.22）。



圖 2-1-8 陳夏雨在清水中學大禮堂落成時所做的〈至聖先師〉浮雕（1961）

資料說明：（左二）陳夏雨合影於〈至聖先師〉浮雕前。此作品為清水中學大禮堂落成時，委託陳夏雨所做之作品。

資料來源：〈省立清水中學大禮堂落成典禮及校慶紀念照片 LJK_08_02_0032058〉，臺灣史檔案資源系統，中央研究院，2024/1/4。

（2）兩位恩師的交集：陳夏雨與李佑吉醫生

回顧張鴻標生平，筆者認為他初返臺中時接受李佑吉外科訓練的經歷，是其生涯另一個重要轉捩。李佑吉醫生是畢業於日本九州熊本醫科大學的醫學博士，²³1945 年至 1946 年擔任代理省立臺中醫院院長，²⁴後於臺中市三民路上的第二市場、天主堂旁開設同名診所「佑吉外科醫院」。他除了是張鴻標打下扎實外科實踐基礎的恩師，兩人常保聯繫，會來往、走春，²⁵也與陳夏雨關係密切。

²³ 〈佑吉博士施妙手，池院長題贈匾額〉，《臺灣民聲日報》，1952/7/19，4 版。

²⁴ 「翁啟煊等代理各省立醫院院長案」(1945-12-04)，〈省立醫院人員任免〉，《臺灣省行政長官公署》，國史館臺灣文獻館，典藏號：00303231001007。

²⁵ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標二子張士人訪問紀錄〉，2023 年 9 月 21 日。

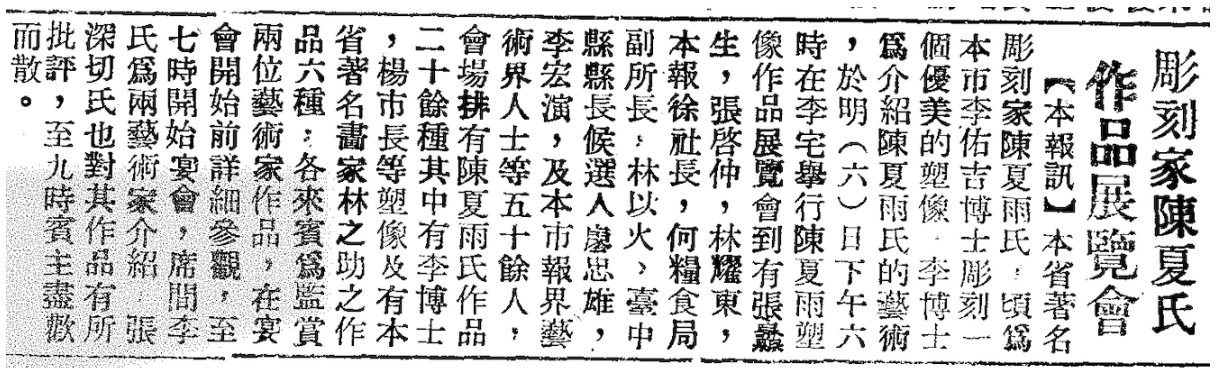


圖 2-1-9 雕刻家陳夏氏作品展覽會（1951）

資料來源：〈彫刻家陳夏氏作品展覽會〉，《臺灣民聲日報》，1951/2/8，4版。

1951 年，李佑吉曾於自宅舉辦「陳夏雨塑像作品展覽會」，介紹陳夏雨的藝術作品（圖 2-1-9）。²⁶從報導中，可知道當天共有 50 餘人到場，包含張蠡生（1889-1968）、²⁷張啟仲（1916-2009）、²⁸林耀東、徐成（1907-1956）、²⁹糧食局林副所長、林以火、廖忠雄、³⁰李宏演、張鴻標二哥張深切等人。而現場展示的 20 餘件陳夏雨作品中，有李佑吉、市長楊基先（1903-1961）塑像，另有林之助（1917-2008）之畫作 6 件。

這些受邀觀展的人主要來自醫界、藝文界與政界三個領域，並多曾於日治時期接受過高等教育，曾到日本留學，或就讀臺灣總督府醫學校，畢業後亦積極參與地方治理事務、媒體業，或開設醫院。戰後，則延續自身專業，繼續於臺中發展影響力。例如：日治時期曾於臺中開設「博愛醫院」，並擔任臺中州議員，加入臺灣地方自治聯盟，戰後籌辦《中報》的張蠡生；戰後初期擔任臺中市議會議長、1964 年當選臺中市市長的張啟仲；畢業於日本帝國法政學院，日治時期曾任多間報紙記者，戰後創刊中

²⁶ 〈彫刻家陳夏氏作品展覽會〉，《臺灣民聲日報》，1951/2/8，4版。

²⁷ 張蠡生（1889-1968），出生彰化望族，父親於日治時期曾受臺灣總督府紳章。畢業自臺灣總督府醫學校預科，自 1912 年在臺中開設「博愛醫院」。長年擔任臺中州議員，曾獲紳章，亦加入臺灣地方自治聯盟。戰後，繼續於臺中市行醫，與林獻堂、黃朝清、張煥珪、楊清泉、葉榮鐘、張聘三等人籌辦《中報》。（資料來源：TBDB 臺灣歷史人物傳記庫：張蠡生

搜索日：2024/2/22 <http://tbdb.ntnu.edu.tw/showBIO.jsp?id=EB243147-FC21-4765-8866-EFD8DCC243D5>）

²⁸ 張啟仲（1916-2009），戰後曾任臺中市議會議長、1964 年當選臺中市第 4 任市長，1958 年創辦臺中客運、1971 年，將臺中市區合作社信用部改組保證責任臺中市第七信用合作社。

²⁹ 徐成（1907-1956），畢業於日本帝國法政學院，日治時期曾任《臺灣新聞》、《臺南新報》、《東臺灣新報》、《臺灣新報》記者。戰後於 1946 年，在臺中創刊《民聲日報》（後更名為《臺灣民聲日報》、《大眾報》），是臺灣中部規模最大的日報，同時擔任中國國民黨臺中市黨部第四區分部書記。

（資料來源：TBDB 臺灣歷史人物傳記庫：徐成

搜索日：2024/2/22 <http://tbdb.ntnu.edu.tw/showBIO.jsp?id=5BF68C48-9134-C04C-3376-E8C840B882F0>）

³⁰ 廖忠雄，時為臺中縣縣長候選人，畢業於早稻田大學，隸屬早大橄欖球隊，戰後曾於 1946 年任職臺中師範學校體育教員。（資料來源：文化部典藏網藏品 2016.002.0291 說明，搜索日期：2024/2/22，<https://collections.culture.tw/Object.aspx?SYSUID=11&RNO=MjAxNi4wMDIuMDI5MQ==>）

部最大規模日報《民聲日報》的徐成；畢業早稻田大學，戰後曾任職臺中師範學校體育教員，並曾參選過臺中縣縣長的廖忠雄；以及張鴻標的二哥張深切。

這些人擁有相似的求學背景、社會參與經驗，並同時出現在李佑吉以陳夏雨為核心所舉辦的展覽會中。陳夏雨作塑像，是要擁有自由發揮的空間，能照自己的意思做，才喜歡作。³¹ 被雕塑者的臉型、神態需具有特色，且委託時不可有時間限制。³² 以在該場展出的〈楊基先頭像〉

（1946，圖 2-1-10）為例，就是陳夏雨因為愜意（kah-i）朋友楊基先的頭，所以主動提出做頭像的請求。對他來說，雕像不僅是理性的考量，感動與否更是決定作品的關鍵因素，全靠直覺。³³ 雖然目前筆者暫無掌握李佑吉與陳夏雨的私人交流紀錄，但從後者不是什麼頭都願意作塑像的

性格，能雕刻李佑吉塑像，並參與個人交流會，可推測兩人私交甚篤。作為張鴻標在「醫學」與「雕塑」領域中的重要恩師，李佑吉與陳夏雨相識且交流密切，在此展覽會中，我們更見到兩人交織的人際網絡，涵括了戰後初期臺中地區重要的政商與藝文人士。有趣的是，這般人際網絡特性，也可在李佑吉簽署的「陳夏雨作品頒布後援會」名單中看到。

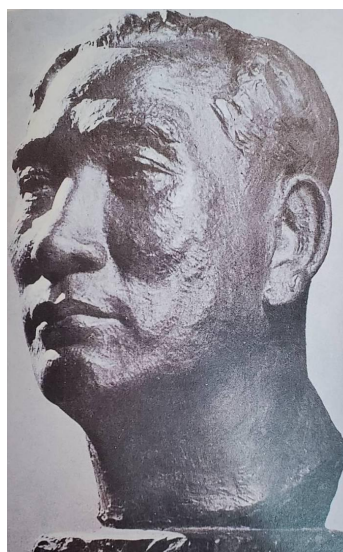


圖 2-1-10

陳夏雨作楊基先頭像（1946，石膏）

資料來源：翻拍自王偉光，

《陳夏雨的秘密雕塑花園》，頁 75。

³¹ 「肖像……，如果能照我的意思作，我是很喜歡作。」原句來自：王偉光，《陳夏雨的秘密雕塑花園》（臺北：藝術家，2005），頁 70。

³² 廖雪芳，《完美·心象·陳夏雨》（臺北：雄獅圖書，2002），頁 34。

³³ 陳夏雨的夫人曾言：「楊基先的頭合他的意，他才作，不是什麼頭他都作。」陳夏雨在一旁搭腔：「總統頭，十顆來，我也不夠額 kàu-giah。」原句出自：王偉光，《陳夏雨的秘密雕塑花園》，頁 74。

（3）陳夏雨的社會支援網絡：作品頒布後援會

個性低調的陳夏雨，甚少出現於公開場合。1946 年他返臺之際，戰後臺灣美術家的重要贊助者之一王井泉（1905-1965）³⁴便號招成立「陳夏雨作品頒布後援會」，³⁵期待藉此援助陳夏雨精進藝術，透過募集成員、繳交會費等方式解決經濟問題。³⁶後援會發起時，共有 20 人加入簽名連署（圖 2-1-11）。從緣起說明中，筆者認為這群聲援陳夏雨的人對雕塑有相當程度的認識與參與，並熟悉日治時期的雕塑人才，例如：黃土水、黃清亭（1912-1943），對其而言，因為「黃土水、黃清亭二先生相連歐美，轟動斯界，惜均早逝，此凋幾絕」，³⁷所以像陳夏雨這般有天份、辛勤創作，且早已獲得日本雕刻屆最高榮譽之人材非常難得，因而懇求各界能入會支持，以作品訂製、繳納會費等方式鼓勵陳夏雨。



圖 2-1-11 陳夏雨作品頒布後援會緣起

照片來源：廖雪芳，《完美·心象·陳夏雨》（臺北：雄獅圖書，2002），頁 33。

陳夏雨作品頒布後援會緣起（全文）

夏雨先生□□答應將其作品頒布一般會員，消息傳出莫不表示歡迎。蓋因藝術部門之中，彫塑尤為特殊，我國向乏此種人材。本省前雖有黃土水、黃清亭二先生相連歐美，轟動斯界，惜均早逝，此凋幾絕。幸而夏雨先生秉其卓越天才，加以不撓而屈之精神，刻苦深造，不啻祇能承繼前人之偉業，且收獨列之成功。年方二十二，則當選日本文展，翌年復獲日本彫刻界最高榮譽之日本

³⁴ 大稻埕山水亭的老闆王井泉從日治時期起，便是藝文界的重要支持者，一直到戰後仍持續贊助文藝雜誌，與臺灣美術界保持友好關係，與楊三郎、陳夏雨、李石樵等人都十分親近。陳夏雨曾在專文〈井泉兄與我〉中寫過：「在我一生中，井泉兄是我真摯的朋友及最大的恩人，……在精神上，物質上對我的幫助是好大的，他的恩惠永遠銘著我心。」資料來源：林振莖，〈大稻埕美術活動的贊助者——以王井泉與山水亭為中心〉，《臺灣美術》第 93 期（2013，臺中），頁 27-43。

³⁵ 〈陳夏雨氏後援會〉，《民報》，1946/8/7，2 版。

³⁶ 廖雪芳，《完美·心象·陳夏雨》（臺北：雄獅圖書，2002），頁 33。

³⁷ 來自「陳夏雨作品頒布後援會緣起」之原文。

彫刻家協會賞，僅歷三載，更進為文展無鑑查員，被聘為日本彫刻家協會之會員。對我藝術界貢獻甚大，且亦曾為國家吐萬丈之氣，閱人等亟欲完成其志，特組織本會作為後援，懇求各界協助玉成其美，實為榮幸。

發起人 楊基先 林金標

（以下為簽署人）

張煥珪、林□龍、莊垂勝、林之助、呂季園、藍運登、張深切、呂世明、呂英明、張錫卿、程丁茂、郭□□、李佑吉、林寶樹、張我軍、洪炎秋、王白淵、程丁茂、顏□□、張耀東

後援會簡章

名稱 本會□名的陳夏雨彫塑作品頒布後援會

宗旨 本會以後援陳夏雨先生，鼓勵其藝術進展為目的

會員 凡欲加入本會者請按照後面格式填寫氏名、蓋章，為本會會員

作品 凡屬於彫塑類均可自由選擇定作

價格 作品費由其資材大小另定之

納費 每個作品先繳約 元訂作費，俟作品完成時即結算交清

入會格式 芳名、住址、作品類別

以後援會發起人為首，有戰後活絡於政界的首任臺中市市長楊基先、第 2 與 3 任臺中市市長林金標；還有畢業於東京私立明治大學法科，日治時期擔任臺中州協議會員、大東信託株式會社取締役、神岡庄長的呂季園（1890-?）；³⁸畢業於早稻田大學政治經濟學系，日治年間為實業家的呂世明（1901-1992），主要從事臺中與臺北汽車貨運業務，出任臺中州州議員，戰後曾任首屆臺灣省臨時省議員。

藝文界的部分，有張鴻標二哥張深切、臺灣新文學運動的奠基者張我軍（1902-1955）；曾留學東京美術學校，擔任《新生報》記者，發表藝術評論的王白淵（1902-

³⁸ 《臺灣人士鑑》，頁 476。（資料來源：臺灣人士鑑資料庫
搜索日：2024/2/23 <http://tbmc.ncl.edu.tw:8080/whos2app/servlet/author?title=呂季園>）

1965)；戰後臺中師範學校第二位校長洪炎秋；戰後省立臺中圖書館首位館長莊垂勝(1897-1962)；臺中中央書局首任社長張煥珪(1902-1980)；畫家與中部美術協會發起人林之助；曾赴日本川端畫學校習畫，後於《興南新聞》採訪文教消息的畫家藍運登(1912-1997)；戰後臺灣省立員林農業學校首任校長呂英明；³⁹協助創建「中部美術協會」之一員的張錫卿(1908-2008)，1946至1958年擔任臺中師範附屬小學校長；⁴⁰畢業於日本鹿兒島大學農學系，曾任省農會總幹事、任教於中興大學農經系林寶樹。⁴¹

至於醫界，除了有前述討論的李佑吉醫生，還有畢業於東京醫大外科，後為臺大醫學院教授的程丁茂，⁴²以及畢業於臺北帝大醫學專門部，後留學東京大學取得醫學博士學位，於臺中開設張婦產科的張耀東醫生。

從前述討論，目前筆者能明確掌握與張鴻標有密切交集的有「張深切」、「李佑吉」、「臺中師範學校」、「臺中師範附屬小學校長」、「醫生」等關鍵。從張鴻標個人的社交情況中，我們初步察覺了張鴻標有可能因職業和興趣師承李佑吉、陳夏雨，以及二哥張深切的關係，得以連結臺中在地文化人士。接下來，則進一步從「個體與組織」的面向，討論張鴻標所參與的美術組織與展覽會。

2、進入體制：參加美展與中部美術協會

儘管平日醫務繁忙，但面對喜愛的雕塑，張鴻標仍積極參加美術展覽會，並且準時送件參展。

他一年的作品可能還不到兩個，我也不是很清楚到底臺中圖書館的展覽比賽多久一次，但他每次都趕得上，然後就會帶我們說，「來來來，跟爸爸去看展覽。」⁴³

³⁹ 國立員林高級農工職業學校官網：校史沿革

(搜索日：2024/2/23 <https://www.ylvs.chc.edu.tw/home?cid=825>)；

國家文化記憶庫：藏品「彰化員林農工「黑牌」校長呂英明與員農『粗勇』精神」

(搜索日：2024/2/23 https://memory.culture.tw/Home/Detail?Id=667103&IndexCode=Culture_Place)

⁴⁰ 資料來源：國家文化記憶庫：藏品「張錫卿」

(搜索日：2024/2/23 https://memory.culture.tw/Home/Detail?Id=608836&IndexCode=Culture_People)

⁴¹ 樹德家專校史專區(搜索日：2024/2/23 <https://sites.google.com/hust.edu.tw/hust-history/歷任校長?pli=1>)

⁴² 程景添，〈西螺程氏家廟之探究〉(嘉義：南華大學人文學院宗教學研究所碩士論文，2019)，頁37。

⁴³ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標二子張士人訪問紀錄〉，2023年9月21日。

在二子張士人的回憶中，小時候他們經常跟著父親到省立臺中圖書館（後簡稱「臺中圖書館」）看展。從現存紀錄中，會發現張鴻標在 1958 年收藏〈甘露水〉前後，有將近 7 年頻繁參與臺灣重要美術展會（1957-1963），是創作的高峰期。他不僅入選，甚至還得了獎。包含由臺灣最高行政主管主辦的全臺性「省展」，還有中部地區由中部美術協會（後簡稱「中部美協」）舉辦之「中部美術展覽會（後簡稱『中部美展』）」（表 2-1-3）。其入選題材多以人像雕塑為主，例如榮獲第 4 屆中部美展特選第一席的〈F 氏之像〉、第 12 屆省展第 3 名的〈青年〉、入選第 16 屆省展的〈慈悲〉等。在第 10 屆中部美展中，他更以會員身份展出〈掌珠〉（圖 2-1-12）、〈苦愁〉。



圖 2-1-12 張鴻標作〈掌珠〉（1963）

資料來源：張士人授權圖像。

表 2-1-3 張鴻標之美術展覽得獎清單

展覽名稱（展期）	獎項	作品名稱	展出地點
第 4 屆中部美術展覽會 ⁴⁴ 1957/3/25	特選第一席 中部美術獎	F 氏之像	宜寧中學大禮堂
第 12 屆省展 1957.12.07-1957.12.16	主席獎第三名	青年	臺灣省立臺中圖書館
第 13 屆省展 1958.12.14-1958.12.23	主席獎第二名	靜	臺灣省立臺中圖書館
第 14 屆省展 1959.12.25 起	入選	小甜	臺灣省立臺中圖書館
第 16 屆省展 1962.06 起	入選	慈悲	臺灣省立博物館（1962.6 起）、臺灣省立臺南社教館、臺灣省立臺中圖書館
第 10 屆中部美術展覽會 1963/3/23-3/26	展出	掌珠 苦愁	臺中市綜合大樓 5 樓

資料來源：「省展」部分整理自蕭瓊瑞研究主持，《台灣美展 80 年（1927-2006）（下）》（臺中：國立臺灣美術館，2009），頁 18-23、26-27；第 4 屆中部美展來自〈中部美展琳瑯滿目，觀眾冒雨欣賞佳作〉，《臺灣民聲日報》，1957/03/25，2 版；第 10 屆中部美術展覽會來自：〈臺灣中部美術協會展覽會文件（一）LJK_07_02_0550405〉，臺灣史檔案資源系統，中央研究院，2024/1/17。

⁴⁴ 中部美術展覽會會員 1957/3/24 下午 6 時於醉月樓聚餐，由負責人林之助報告籌備過程，其「強調『美術』對國民的心理建設有多大的關係」，參與者還有教育廳沈股長、張議長、省議員徐灶生，及美術界人士藍運登、顏水龍等。出自〈中部美展琳瑯滿目，觀眾冒雨欣賞佳作〉，《臺灣民聲日報》，1957/03/25，2 版。

[illegible]

圖 2-1-13 張鴻標以中部美術協會會員於第 10 屆中部美術展覽會展出作品

資料說明：張鴻標以會員身份展出作品〈掌珠〉（編號 13）、〈苦愁〉（編號 14）；此外，其師陳夏雨亦展出〈許先生〉（編號 3）、〈復活〉（編號 4）。

資料來源：〈臺灣中部美術協會展覽會文件（一）LJK_07_02_0550405〉，臺灣史檔案資源系統，中央研究院，2024/1/17。

由第 10 屆中部美展的展覽目錄（圖 2-1-13），我們得以確認張鴻標最晚在 1963 年就已加入中部美協。當年他以會員身份展出〈掌珠〉、〈苦愁〉兩件作品，老師陳夏雨亦展示了作品〈許先生〉、〈復活〉。與書法部、國畫部、油畫部、攝影部相比，雕塑部的展出數量最少，僅有 24 件，相對稀缺。

中部美協正式創立於 1959 年，由林之助、顏水龍、陳夏雨擔任召集人，是戰後中部重要美術協會（圖 2-1-14）。⁴⁵ 協會中有老師陳夏雨作為創辦人之一，二哥張深切

⁴⁵ 〈臺灣省中部美術協會通知 GAN_03_02_004〉，臺灣史檔案資源系統，中央研究院，2024/1/17。過去學者多以 1957 年第一屆中部美展為中部美協的成立年份，然從此份檔案中，可得知協會直到 1959 年才正式立案，在臺中市政府禮堂舉辦成立大會。雖然早在大會之前，協會便已有實際運作，但此處筆者想討論的是中部美協擁有正式規章、組織化之過程，故以 1959 年作為創立年份。

亦是會員。⁴⁶此外，他的岳父徐灶生在擔任省議員時，身兼協會榮譽顧問，⁴⁷也會出席展覽聚會。例如：張鴻標榮獲第 4 屆中部美展特選第一席時，徐灶生便與展覽會會員在醉月樓聚餐。⁴⁸ 作為中部美協的一員，張鴻標與內部人士的關聯可說是十分緊密。

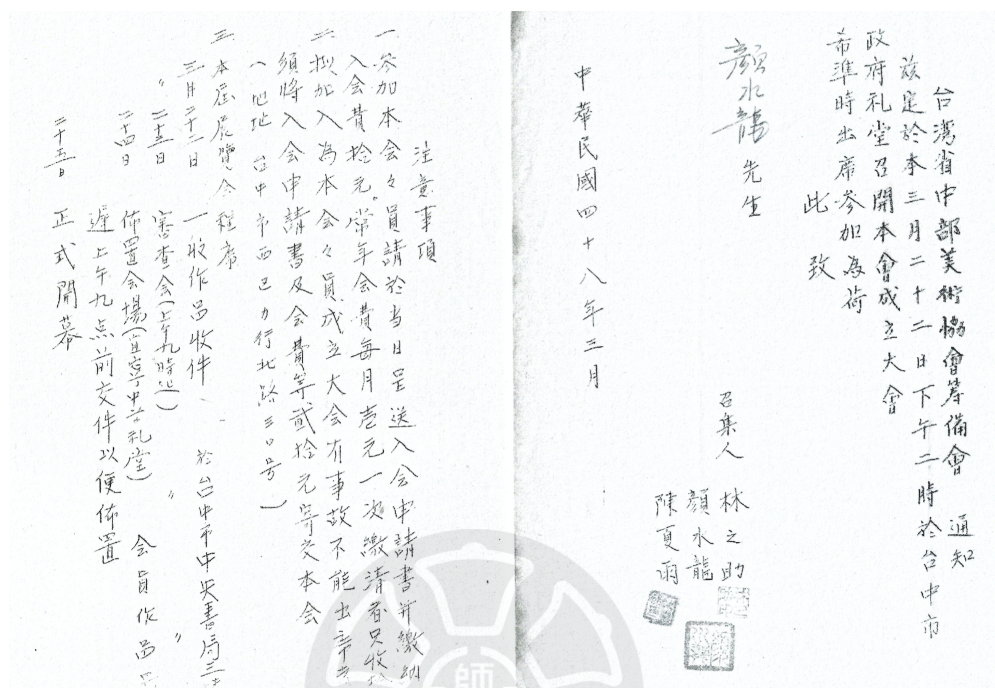


圖 2-1-14 臺灣省中部美術協會籌備會通知（1959）

資料來源：〈臺灣省中部美術協會通知 GAN_03_02_004〉，臺灣史檔案資源系統，中央研究院，2024/1/17。

張鴻標帶孩子去看展的臺中圖書館不僅是中部美展多次舉辦地點，事實上他參與的「省展」從 1946 年一直到 1979 年（省展第 12 至 32 屆）亦皆於臺中圖書館展出。⁴⁹ 而該館的首任館長，正是簽署「陳夏雨作品頒布後援會」之一的莊垂勝。雖然莊垂勝僅在圖書館服務 1 年多，1947 年受二二八事件牽連後，就被免去公職，但在他任內卻已推動文化講座、婦女讀書會、談話會等重要藝文方針。⁵⁰

⁴⁶ 〈中部美術協會開會員大會，改選理監事〉，《臺灣民聲日報》，1961/03/27，3 版。

⁴⁷ 〈中部美術協會，廣大徵求作品，定美術節在中展出，同時籌印彩色畫圖〉，《臺灣民聲日報》，1973/02/22，4 版。報導內指出：「顧問郭頂順、江燦琳、藍運登、張文環、蔡惠郎、張煥珪、陳脈章、林允寬、徐灶生、張啟仲、李君晰等為鼓勵藝術創作，並祝該會廿週年會展，特捐資數萬元設立顧問獎」。

⁴⁸ 〈中部美展琳瑯滿目，觀眾冒雨欣賞佳作〉，《臺灣民聲日報》，1957/03/25，2 版。

⁴⁹ 「省展」部分整理自蕭瓊瑞研究主持，《台灣美展 80 年（1927-2006）（下）》（臺中：國立臺灣美術館，2009），頁 8-47。

⁵⁰ TBDB 臺灣歷史人物傳記庫：莊垂勝

莊垂勝是日治時期新文化運動的重要推手，有「莊鐵嘴」的雅稱。他在 1927 年於臺中開辦的「中央書局」，可與臺北蔣渭水的「文化書局」齊名，⁵¹從日治到戰後都是知識份子與藝文界人士的聚集之地，亦會舉辦美術展覽會，包含中部美展。中部美協創建的 1959 年，就是在中央書局 3 樓收件，之後再到宜寧中學禮堂開展；⁵²第 2 屆中部美展（1955 年），也是在此舉辦，且大部分作品都是美術協會會員所做，其中共有 5 件雕塑品。⁵³莊垂勝與中部美協、臺中地區美術展覽會間的密切合作，可見一斑。

若我們同步檢視張鴻標曾 4 次入選，並得獎 2 次的「省展」，會發現在他入選期間，雕塑部評審委員皆有陳夏雨。⁵⁴儘管陳夏雨曾擔任省展的評審委員多達 25 次，但實際上僅在早期有展出作品。⁵⁵有趣的是，兩者活躍於展會的高峰期重疊，皆落於 1963 年前。如今，我們已不可考為何張鴻標會在此階段積極參與美展，但至少可初步推判其與中部藝文圈核心成員有密切互動。



（搜索日：2024/2/1 <http://tddb.ntnu.edu.tw/showBIO.jsp?id=D847D8D2-D6B3-0970-E65D-2600086153C2>）；
臺中文學館：臺中作家小傳：莊垂勝

（搜索日：2024/2/1 <https://www.tlm.taichung.gov.tw/form/Details.aspx?Parser=2,8,46,95,,16>）

⁵¹TBDB 臺灣歷史人物傳記庫：莊垂勝

（搜索日：2024/2/1 <http://tddb.ntnu.edu.tw/showBIO.jsp?id=D847D8D2-D6B3-0970-E65D-2600086153C2>）

⁵²〈臺灣省中部美術協會通知 GAN_03_02_004〉，臺灣史檔案資源系統，中央研究院，2024/1/17。

⁵³〈中部美術展覽，定廿九日閉幕〉，《商工日報》，1955/03/25，3 版。

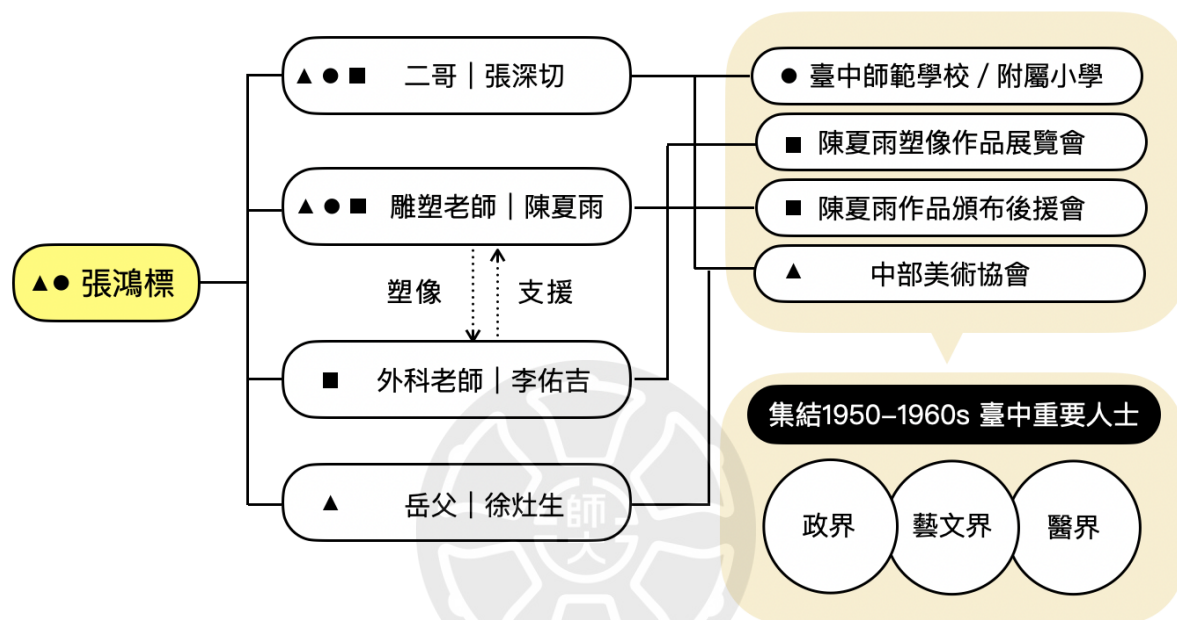
⁵⁴陳夏雨曾於第 1-2（1946-1947）、12-29（1957-1975）、32-35（1978-1981）、37 屆（1983）擔任省展的評審委員。資料來源：「省展」部分整理自蕭瓊瑞研究主持，《台灣美展 80 年（1927-2006）（下）》（臺中：國立臺灣美術館，2009），頁 8-47。

⁵⁵陳夏雨僅在第 1-2（1946-1947）、12-15（1957-1960）、17（1962）屆有展出作品。資料來源：「省展」部分整理自蕭瓊瑞研究主持，《台灣美展 80 年（1927-2006）（下）》，頁 8-47。

（三）小結

作為一名在臺中開業看診的醫生，筆者認為正是張鴻標習醫、雕塑的經驗，以及他與 1950 至 1960 年代前後臺中政界、藝文界、醫界重要人士的人際網絡（表 2-1-4），使其得以了解〈甘露水〉的價值，進而決定收藏，持續守護此座雕像。

表 2-1-4 張鴻標之核心人際互動網絡圖



資料來源：筆者自繪（2024/2/29）。

綜觀張鴻標的人際互動，會發現有 4 位人物扮演著收藏行為中的核心角色。分別為二哥張深切、雕塑名家陳夏雨、外科名醫李佑吉、岳父徐灶生。

張鴻標與張深切自幼親近，後者於東京時，張鴻標亦在東京半工半讀。畢業後，他考取臺北帝大醫學專門部，返臺習醫。完成學業甫回臺中時，張深切於臺中師範學校擔任教務主任，故張鴻標到附屬小學當校醫。與此同時，陳夏雨也在師範學校教授雕塑，推測兩人因此機緣相識。

拜師陳夏雨學習雕塑的張鴻標，如今仍留下少數裸體全身像、半身像、動物像與浮雕。與老師陳夏雨的作品比對，可發現極高的相似性。本業的部分，離開校醫後，他跟隨李佑吉醫學博士學習，奠定外科基礎。有趣的是，李佑吉與陳夏雨之間交情甚

篤。不隨意替人做像的陳夏雨曾雕塑過李佑吉頭像，而後者則為此舉辦展覽會、加入作品頒布後援會，以行動支持陳夏雨的藝術創作。

對張鴻標來說，雕塑是長年的興趣與日常重心。他的創作高峰期落於 1957 年到 1963 年，期間頻繁參與臺灣重要美術展會，包含中部美展、省展，並多次入選、得獎。同時期，他加入了由陳夏雨、林之助等人創建的中部美協，成為會員。而時任省議會議員的岳父徐灶生、二哥張深切，皆是中部美協的一員，以榮譽顧問、會員的身份出席相關場合。

從個人的交友情況，到相關人士由此凝聚而成的社群，包含臺中師範學校、陳夏雨作品塑像展覽會、作品頒布後援會、中部美協等，我們可以發現張鴻標身處的人際網絡，正好位於戰後初期臺中藝文圈的核心。此核心的組成人士多擁有受過高等教育，或是到日本留學，並自日治時期開始，持續於中部地區發揮影響力直到戰後的背景。而具體而言，此影響力如何運作，是否因此得以創造出保存〈甘露水〉的社會空間，又張鴻標身處的臺中藝文圈核心有何能動性，則是下一節欲聚焦的主題。



第二節 雕像的保護網：藝術界的公開秘密

（一）沈默默契：保管是最好的選擇

收藏期間，〈甘露水〉的存在並非秘密。張鴻標長子張士文指出：

- （1）其實大家都知道〈甘露水〉放在我們家，包含臺中市的美術界人士。比如師範學校的陳夏雨，他也一樣去日本留學。
- （2）那時候一堆人都會來我們家。為什麼會來？是因為當時我爸爸拜陳夏雨當老師，有時候陳夏雨會來家裡指導一下爸爸。其他人會在我們家三樓的畫室，可能一起雕塑或畫畫。所以藝術界的人在家裡出出入入，大家都知道有這件東西。這些人大概都知道黃土水，因為黃土水在日治時期曾經轟動過，在臺灣也有辦過他的展覽會，而且他每次帝展都會上報紙。所以那些人大概都知道，這座雕像就是那個東西。
- （3）大家都知道，但都覺得把他保管起來是對的事情，沒有什麼不妥，這樣就好了。⁵⁶

但為何張家與藝術界人士，都有默契地選擇了「無為」，認為保存現況不張揚即是保護呢？是什麼樣的社會環境，讓 1974 年張鴻標病重時，仍選擇封存起來？在 2021 年北師美術館「光」特展的開幕儀式上，張士文道：

因為今天讓我回想起爸爸曾經說過的話：「當本省人懂的尊重外省人，而外省人也知道必須尊重臺灣人的時候，就是把〈甘露水〉歸還給國家的時刻。」⁵⁷

透過〈甘露水〉的再出土，社會得以從張家後代口中，⁵⁸了解戰後初期家族受到政治局勢之影響。二二八事件發生時，張鴻標仍於臺中師範學校附屬小學擔任校醫，並借住張深切於繼光街與民森路口的交叉處。作為校醫，張鴻標需要留守學校。所以當張

⁵⁶ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標長子張士文訪問紀錄〉，2023 年 8 月 18 日。

⁵⁷ 張士文於 2021《光》特展上的開幕致詞，講稿由當事人提供。

⁵⁸ 由林君呢、黃邦銓製作與拍攝之《甘露水》紀錄片（2021），便曾從修復師、張家後代的生活記憶、張家與二二八事件此三個面向談論「物」的收藏和開箱。。

深切前往南投山區的第 2 天或第 3 天晚上，留在臺中的張鴻標被關起來一個多月。⁵⁹時張鴻標應該已經認識徐麗萱，聽聞後來由身為議員的徐灶生出面，才被保出來。⁶⁰興許是因為二哥張深切與岳父徐灶生的特殊身份，一直到前者離世，後者退下政壇，張家固定有人監視與走動。⁶¹

現在，當我們回首這段張家與藝術界的沈默，會自二二八事件看到國家機器下對於臺籍知識份子們在思想與實體上扼殺。然而，筆者認為同樣重要的是回到〈甘露水〉作為一件雕塑品，如何從「物」的角度反應戰後初期藝文圈與社會樣態。1958 年，〈甘露水〉可能因被認為妨害風化，而在臺中火車站被潑墨。同一時期，是否也有類似事件呢？

事實上，從 1950 到 1970 年代，社會上存在許多被以妨害風化、觀感不佳為由干涉的裸體雕塑，以下稍列幾例。〈甘露水〉運到臺中的前 2 年（1956 年），由中日文經協會與中國文藝協會於高雄舉辦的「日本現代畫家水彩畫作品展覽會」，被警察以猥褻名義取締作品 2 件；⁶²〈甘露水〉1958 年來到臺中時，該年 3 月，王水河（1925-2019）受臺中市政府邀請，在臺中公園製作了造型抽象，以互相纏繞白色樹枝為形的雕塑，因被省政府主席周至柔認為遠看像擁抱之男女「歡喜佛」，且「這兩對玩意兒有點莫名其妙」，故被臺中市政府敲毀；⁶³1960 年楊英風替日月潭教師會館製作浮雕「日月神」時，被民眾認為原本裸體男女之造型不適合表現男女教師，因而要求改以著衣形式；⁶⁴學校內，1950 年代亦曾發生某校被要求把維納斯、阿波羅等石膏像收起來，以免讓參訪者觀感不佳；⁶⁵甚至到 1970 年，高雄也發生了裸體雕刻爭議事件。⁶⁶綜觀以上，筆者認為臺中的爭議事件多發生於特定場域，或因特定權威人士的個人偏好而起。相較之下，其他地區則更偏向社會上民眾、負責取締之警察的隨機性舉報。

⁵⁹ 「在我們離家的第二天或第三天晚上，就有人要到我家去逮捕家父，那時我五叔張鴻標住在我家，他們就把我五叔抓去。因為五叔是醫生，完全沒參與二二八事件，被關了一個多月後才放出來。」資料來源：張深切著，陳芳明、張炎憲、邱坤良、黃英哲、廖仁義主編，吳榮斌策劃，張孫煜監製，《張深切全集〔卷 3〕北京日記、書信、雜錄》（臺北：文經出版社，1998），頁 487。

⁶⁰ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標二子張士人訪問紀錄〉，2023 年 9 月 21 日。

⁶¹ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標長子張士文訪問紀錄〉，2023 年 8 月 18 日；〈張鴻標二子張士人訪問紀錄〉，2023 年 9 月 21 日。

⁶² 廖新田，〈藝術與色情——臺灣社會現象解碼〉（東吳大學社會學研究所碩士論文，1995），頁 113。

⁶³ 廖新田，〈藝術與色情——臺灣社會現象解碼〉，頁 113。

⁶⁴ 廖新田，〈藝術與色情——臺灣社會現象解碼〉，頁 113-114。

⁶⁵ 廖新田，〈藝術與色情——臺灣社會現象解碼〉，頁 114。

⁶⁶ 〈藝術乎 黃色乎 裸體雕刻市府與警方發生爭執中〉，《臺灣民聲日報》，1970 年 1 月 27 日，7 版。

故筆者粗以「場域性質」區分，將被干涉的裸體作品分為三類：常見於臺中以外地區、臺中地區受到中央直接指示（如：省主席）、臺中地區具有明確「教育性」之場所。

然而，也正是在這個取締頻繁的時期，1965 年《臺灣民聲日報》刊登了一則〈大胆的嘗試 本省首創裸體美展 十一月在中舉行 中部美協昨決議〉。⁶⁷當時中部美術協會理事長林之助、理監事雕塑家陳夏雨、其弟子唐士，還有畫家楊啟東（1906-2003）、李克全（1920-2011）、張炳南（1924-2014）、黃登堂（1928-）、邱森鏘（1908-1993）、顏水龍（1903-1997）、葉火城（1908-1993）、王爾昌（1919-2005）等人皆有出席。⁶⁸眾人決議於臺中圖書館舉行「裸體美術展」，讓市民認識黃色裸體與藝術裸體的差別。與前述的爭議事件相比，從 1960 年代的臺中已開始於公眾場合推行裸體美術展，且同樣是中部美協的成員們，有一批畫家會定期舉辦人體畫會。⁶⁹由此，筆者認為可合理推斷在臺中社會，民間沿襲自日治的美術勢力仍具有相當程度的能動性。

面對此能動性，接下來我們將進一步提問，為何張鴻標所參與的中部美協能夠主導這些「大膽的嘗試」？是否與其場域性質有關，其本身的組織特性與相關業務為何？是否正是因為身處這樣的藝術圈環境，讓〈甘露水〉有機會被保留下來？



⁶⁷ 〈大胆的嘗試 本省首創裸體美展 十一月在中舉行 中部美協昨決議〉，《臺灣民聲日報》，1965 年 8 月 11 日，4 版。

⁶⁸ 參與人士基本資料如下：楊啟東（1906-2003）水彩畫；李克全（1920-2011）；賴高山（1924-2004）漆畫、油畫、立體造型；張炳南（1924-2014）油畫；黃登堂（1928-）膠彩，師承林之助，1949 年畢業於臺中師範學校美術科；邱森鏘（1908-1989）書法家，臺中師範學校畢業；唐士（1923-1992）雕塑，年輕師承陳夏雨、蒲添生，1957-1964 多次入選全省美展，作品以人體塑像為主；顏水龍（1903-1997）油畫、美術設計、工藝材料；葉火城（1908-1993）油畫；王爾昌（1919-2005）油畫、工藝、篆刻等，籌組中部美術協會。

⁶⁹ 1968 年，李克全創辦人體畫會，定期於張錫清家中舉辦人體素描聚會。資料來源：國家文化記憶庫、大臺中藝術工作者資源建置計畫。

（搜索日：2024/6/5 https://tcmb.culture.tw/zh-tw/detail?indexCode=online_metadata&id=1655979）

（二）與霸權共舞：戰後臺中藝文圈的能動性

1、中部美術協會：「官商民」資源整合

在中部美協正式創立之前，先有中部美展。

1954 年，第一屆中部美術展覽籌備會在南夜咖啡室成立，由藍運登主持，集結美術界 30 餘人，包含陳夏雨、林之助、張錫卿、⁷⁰楊啟東（1906-2003）、⁷¹王水河、⁷²賴高山（1924-2004）、⁷³葉火城（1908-1993）⁷⁴等人，決議於市立中學禮堂舉辦展覽會，招募範圍橫跨臺中市、臺中縣、南投縣、彰化縣。每個人需出品 3 件作品，並聘請林之助、呂佛庭（1911-2005）、⁷⁵葉火城、楊啟東、鄭安、⁷⁶張錫卿為籌備會常務委員，而名譽會長的部分，則由楊基先、徐灶生、林金標、張深切出任。⁷⁷這一屆中部美展分為國畫、西畫、雕塑三個部門，最終有 90 餘人參加，作品共 173 件，其中雕塑部包含了陳夏雨。⁷⁸時江燦琳曾評論道，此次展會的「參加美術家和陳列作品之多，是光復後未曾有的」，⁷⁹而他之後擔任市府秘書時，也同時是中部美協的理監事。⁸⁰

筆者認為，第一屆中部美展籌備會的人員組成可以分為幾種類型。首先是美術界承襲日本美術教育的藝術家，其大多擁有共同前往日本學習美術，或受日人畫家如石川欽一郎啟蒙之經驗，屬於承襲純粹日本學院派的臺中藝術家，如：林之助、陳夏雨、賴高山等人；第二種類型，是臺中的文化人士，雖然不會藝術創作，但起自日治時期即積極參與文化運動，以文學表明志向，致力於文化啟蒙運動，如：張鴻標的二哥張深切，在 1934 年成立「臺灣文藝聯盟」，發行《臺灣文藝》；第三種，則是戰後初期臺中的政界人士，如臺中第 1 屆民選市長楊基先、第 2、3 屆民選市長林金標、張鴻標之岳父徐灶生省議員。

⁷⁰ 張錫卿出生南投，擅長粉彩畫、書法、雕塑，畢業於臺中師範學校演習科。資料來源：臺中市美術家資料館（搜索日：2024/2/3，<https://www.art.tcsac.gov.tw/artists/Details.aspx?Parser=99,5,30,,,,,454>）

⁷¹ 楊啟東出生於臺中，是臺灣最資深的水彩畫家之一，就讀臺北師範學校時得到石川欽一郎的指導。資料來源：國家文化記憶庫（搜索日：2024/2/3，<https://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=9737>）

⁷² 原報導為「王永和」，應為誤植。

⁷³ 賴高山為臺中人，漆藝家與畫家。曾於 1940 年前往日本東京美術學校留學，學習漆藝與油畫。

⁷⁴ 葉火城為臺中人，擅長水彩與油畫。在臺北第二師範學校時，曾跟隨石川欽一郎學習繪畫技巧。

⁷⁵ 呂佛庭為河南人，臺灣著名水墨畫家。1948 遷居臺灣，任教於臺中師範學校。

⁷⁶ 與林之助、楊啟東是好友。資料來源：<https://taifuten.com/story/>【名單之後】原來，「你」真的是鄭安眼裡最美的/（搜索日：2024/2/3）

⁷⁷ 〈中部美術展下月廿五舉行，昨籌備會議決定〉，《臺灣民聲日報》，1954/2/9，3 版。

⁷⁸ 〈中部美術展覽會，定本月廿日揭幕〉，《臺灣民聲日報》，1954/03/07，3 版。

⁷⁹ 〈中部美術展覽會觀感〉，《臺灣民聲日報》，1954/03/28，5 版。

⁸⁰ 〈中部美術協會舉行理監事會，決定四月擴大開畫展〉，《臺灣民聲日報》，1967/2/21，4 版。

這些政界人物從日治時期，就積極參與社會文化運動或實業經營。以楊基先為例，其在日本留學期間，便加入臺灣議會設置請願運動，返臺後又參與楊肇嘉發起的臺灣地方自治運動聯盟；而林金標，則是在大正年間開設協和商行，經營木材事業，而後擴張到土地買賣、造林、畜牧業等；徐灶生則是在日治時期經營運輸公司，負責臺灣各地的鐵路運輸業務，戰後協助重組鐵路運輸，維持體系秩序。⁸¹其因精通北京話與日文，能擔任翻譯，成為進入革命實踐研究院第一期少數的臺灣人之一，⁸²1950 年成為臺中市議員，1954 年當選臺灣臨時省議員。

這一批發跡於臺中的商紳們，其影響力在戰後因選舉而轉移至政界，成為所謂的「官」；而接受日本美術教育，並可能曾於帝展獲得聲望的臺中藝術家們，則持續於地方美術展覽會中運作。雖然第一屆中部美展的主持人是由身為「民」的藍運登擔任，但籌備會串連的網絡卻包含了彼時臺中政界的重要人物。「官」、「民」之間享有相同文化脈絡與美感鑑賞，在此形成了互相合作的關係。而此合作網絡，在前一章節討論「陳夏氏展覽會」、「陳夏雨作品頒布後援會」時便已形成，甚至包含了醫界人士。

這樣的人員組合同樣可見於 5 年後正式成立的中部美協。1959 年，協會在市府大禮堂舉行成立大會，到場有郭頂順（1905-1979）、⁸³社會課代表及會員 100 餘人。組織的主要任務有 5 項，分別為提高美術素質、舉行收藏欣賞會、舉辦美術研究講座、編輯有關美術研究資料、定期舉行美術展覽會等，且將來預定舉辦貧民救濟，⁸⁴傷病兵慰問之美術品義賣等工作。⁸⁵而只要是住在中部 6 個縣市，都可以報名會員。最終，理監事的成員基本上與第一屆中部美展相同，⁸⁶差別在於陳夏雨、顏水龍成為常務理事，名譽會長由教育廳長劉真（1913-2012）擔任。之後協會改選理監事，也同樣有臺中市府社會課的黃課長到場。⁸⁷

⁸¹ 國家歷史博物館典藏品〈第 2 屆省議員當選人徐灶生選舉謝函〉資訊說明。（搜索日：2024/2/3，<https://collections.nmth.gov.tw/CollectionContent.aspx?a=132&rno=2006.002.1298>）

⁸² 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標長子張士文訪問紀錄〉，2023 年 8 月 18 日。

⁸³ 郭頂順（1905-1979），曾任財團法人真耶穌教會臺灣總會董事長。從日治時期起開始經營實業，產業跨足運輸、印刷、化工，1936 年時與臺中仕紳創建私立臺中商業專修學校。

資料來源：賴永祥長老史料庫：郭頂順在各界的表現

（搜索日：2024/3/1 <http://www.laijohn.com/archives/pc/Koe/Koe,Tsun/brief/Chhoa,Igi%20.htm>）

⁸⁴ 〈中部美術協會今辦冬令救濟美展〉，《臺灣民聲日報》，1969/1/1，4 版。

⁸⁵ 〈中部美術協會昨正式成立，林之助當選理事長〉，《臺灣民聲日報》，1959/3/23，2 版。

⁸⁶ 林之助當選為理事長，陳夏雨、顏水龍當選常務理事，賴高山、葉火城、陳水吉、楊啟東、李克全、施壽柏當選理事，呂佛庭、王水河、張錫卿當選監事。

⁸⁷ 該場會議在宜寧中學召開，期間有三項提議：首先，為提高文化提倡美術及保存優秀作品並促進音樂、舞蹈、演劇之振興，建議政府建設藝術館（樓下為美術館、樓上為音樂堂）；第二，建議臺灣省文獻委員會編印美術集介紹本省美術文化；第三，請故宮博物院發行名畫三百種之普及版以廉價出售，使省民

除了臺中美展，還有美術節與臺中美協相輔相成，自 1954 年舉辦首屆中部美展開始，便與延續自國民政府時期，一年一度的美術節盛事有關。江燦琳在其觀後感便曾提到：「欣逢美術佳節，臺灣中部美術家通力合作，藉臺中市禮堂舉行大規模的美術展覽，以培養藝術興趣和提高文化水準。」⁸⁸

此外，中部美展所慶祝的美術節等級之高，亦動員了臺中的信用合作社。例如，從廣告上可以看到由中部美協、臺灣省政府教育廳、臺中市政府、臺中第五信用合作社所共同協辦的美術節（圖 2-2-1），且有臺中第一至第六信用合作社、臺中市東、西、南、北區共同歡慶。這些信用合作社皆改組自日治時期的信用組合，⁸⁹因應戰後社會資金缺乏與工、商、服務業的金融需求進行改制，成為戰後重要的區域性基層金融機構，為中下所得階層、工商業中小企業提供關鍵融資。⁹⁰從地方金融機構的參與，我們可看到美術節與臺中美展不僅是「官」與「民」間的合作，更有商業資源的進入，形成「官商民」資源整合的場域。而中部美協，則位處中部美展的籌備核心。

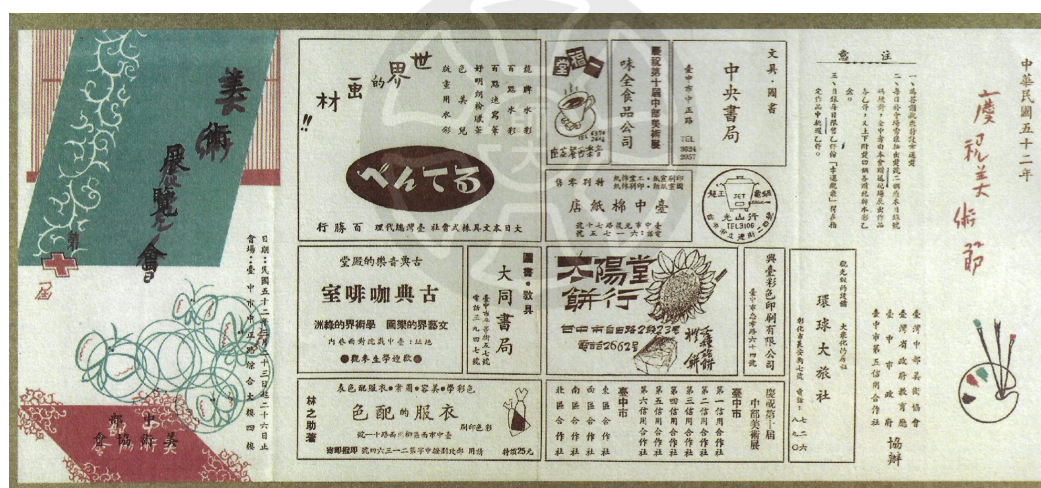


圖 2-2-1 第 10 屆中部美展慶祝美術節廣告（1963）

資料來源：〈臺灣中部美術協會展覽會文件（一） LJK_07_02_0550405〉，臺灣史檔案資源系統，中央研究院，2024/1/4。

了解傳統美術。資料來源：〈中部美術協會開會員大會，改選理監事〉，《臺灣民聲日報》，1961/03/27，3 版。

⁸⁸ 〈中部美術展覽會觀感〉，《臺灣民聲日報》，1954/03/28，5 版。

⁸⁹ 臺中一信原為「保證責任臺中興業信用組合」、臺中二信原為「有限責任臺中協贊信用組合」、臺中三信原為「有限責任臺中信用組合」、臺中四信原為「有限責任臺中建築信用購買利用組合」，後更改為保證責任，其後又改組為南臺中信用組合、臺中五信原為「保證責任臺中商工庶民信用組合」、臺中六信原為「保證責任臺中市倉庫信用利用組合」，戰後再改為「有限責任 6 臺中市倉庫利用合作社」。資料來源：陳鈺偉，〈臺中市信用合作社興衰原因〉，《庶民文化研究》第 17 期（2018，臺中），頁 91。

⁹⁰ 陳鈺偉，〈臺中市信用合作社興衰原因〉，頁 89-111。

2、入選美展的「裸體像」：中部美展與臺灣省全省美術展覽會（省展）

張鴻標一生曾 2 次入選中部美展，在第 4 屆時更以〈F 氏之像〉一舉榮獲特選第一席的佳績。因現無留存 1950 至 1960 年代的中部美展圖錄，無法一窺所有得獎作品面貌。然筆者仍希望以雕塑品本身作為論述主體，嘗試勾勒彼時美展中會被青睞的作品形式。能被視為「佳作」的美術品，與放在戶外會被潑墨的〈甘露水姊姊〉有何不同？又是否能在具有官方色彩的展覽場域中，回應當下的國家政策？

中部美展方面，我們以擁有完整展出目錄的第 10 屆中部美展（1963）進行討論。當年張鴻標以會員入選，而特選第一名為張樹德的作品〈裸婦〉，並有另一位會員朱玉佩以〈裸婦 A〉、〈裸婦 B〉入選雕塑部。因雕塑部數量最少，當擴大討論範圍至油畫部時，會發現會員曾維智亦曾以作品〈裸婦 A〉、〈裸婦 B〉入選。⁹¹ 在早期中部美展無作品照留存的情況下，我們僅能以名稱判斷創作主題。然從這幾件以「裸體女性」為命名主體的作品，可初步推測傳承至日治時期裸體雕塑傳統的作品，在 1960 年代的中部美展中仍有被展出、接受與討論的空間。

同時期，張鴻標還 4 次入選省展（表 2-1-3，頁 53），且幸運地是針對此展，目前學界已掌握較完整入選作品面貌，⁹²故以下將跟隨張鴻標參加美術展覽的軌跡，勾勒討論範圍，分析 1950 至 1960 年代前後入選省展的雕塑品形式。

本次從 1946 年首屆省展起算，以 1974 年張鴻標因病重，決定將〈甘露水〉封存於霧峰倉庫為界，盤點 28 年間的得獎作品。因藝術史領域已對藝術風格有豐富論述，筆者將暫緩討論風格的轉變，僅聚焦於題材選擇與創作者身份，試圖提問在龐大的入選作品中，有多少件是「裸體像」⁹³？且這些作品又由誰所雕刻？

從統計結果會發現（詳見附錄四，頁 144-146），在 590 件入選作品裡，目前共掌握到 56 件「裸體像」，約佔總入選數量的 10%。其中，這些作品曾多次榮獲特選主席獎前三名，或為審查委員、免審查者之作，被賦予高度肯定。在創作者清單內，亦可發現選擇裸體像作為參展主題的多為同一群人，且大致分為兩個階段：1946 年至 1963

⁹¹ 〈臺灣中部美術協會展覽會文件（一）LJK_07_02_0550405〉，臺灣史檔案資源系統，中央研究院，2024/1/17。

⁹² 蕭瓊瑞研究主持，《台灣美展 80 年（1927-2006）（下）》（臺中：國立臺灣美術館，2009）。

⁹³ 此處所謂的「裸體像」判別標準有二，首先是作品名稱內有「裸」字樣，第二為名稱雖無「裸」出現，但有保留作品照之紀錄，故可確認為裸體像。然待未來有更多雕塑品出土後，實際數量可能產生變化，有待更新。

年、1964 年至 1974 年。以下，本文僅分析與張鴻標創作高峰（1957-1963）重疊的第一階段。

此時期以陳夏雨之弟陳英傑⁹⁴（1924-2012）為首，展出多達 12 件作品，再來依序是王水河 5 件、朱玉佩⁹⁵3 件、陳夏雨 2 件、唐士 2 件、張錫卿、楊英風、邱火松與姜西雲各 1 件。有趣的是，從陳英傑到張錫卿皆為中部美術協會之會員，長年以臺中為據點進行雕塑創作，在張鴻標入選的第 10 屆中部美展中，也可以看到其同時展出的紀錄。⁹⁶有鑒於這段時間是張鴻標創作、參展高峰期，在同樣身為中部美協成員，且活躍於臺中的情況下，故推測其應彼此認識，隸屬同一社群。

與戰後才成立的中部美展／中部美協相比，省展擁有更強烈的官方色彩，是臺灣最重要且最具延續性的官辦美術展覽會，承襲自 1927 年由臺灣總督府所設計的「臺展」，並於戰後改為「省展」，由日治時期曾於臺、府、帝展入選或得獎的臺灣藝術家擔任。⁹⁷並由臺灣省行政長官擔任主任委員，教育處長擔任副主任委員。在章程第九條中，⁹⁸名列以下規範，表示作品不可含有違反國策、有傷風化之元素。

第九條 有左列情形之一者不得展覽

- （一）作品完成後已經有二年以上者
- （二）曾在會或其他展覽會展覽過者
- （三）含有違反國策之意識者
- （四）有傷風化者

然而，無論是在由臺灣最高行政主管具名主辦，具有高度號招力、示範性與代表性的「省展」，⁹⁹抑或是在中部地區扮演推動藝術的重要組織，由藝術名家所領導的「中部美展」中，我們都可以從其入選、得獎作品看到與〈甘露水〉相同的雕塑美學或題

⁹⁴ 陳英傑，為陳夏雨之弟、中部美術協會會員，與臺南美術研究會雕塑部創始人。

⁹⁵ 朱玉佩是中部美協會員，任職於臺中縣政府財政指導員（1952-1963）、視導（1963-?）。

資料來源：中華民國官職資料庫（搜索日：2024/2/27）

https://gpost.lib.nccu.edu.tw/view_career.php?name=%E6%9C%B1%E7%8E%89%E4%BD%A9

⁹⁶ 〈臺灣中部美術協會展覽會文件（一）LJK_07_02_0550405〉，臺灣史檔案資源系統，中央研究院，2024/1/17。

⁹⁷ 蕭瓊瑞研究主持，《台灣美展 80 年（1927-2006）（上）》，頁 12。

⁹⁸ 「臺灣全省美術展覽會章程公布案」（1946-07-26），〈制定臺灣全省美術展覽會章程案〉，《臺灣省行政長官公署》，國史館臺灣文獻館，典藏號：00301230004001。

⁹⁹ 蕭瓊瑞研究主持，《台灣美展 80 年（1927-2006）（上）》，頁 14。

材。究竟組織章程中所指涉的不可違反「國策意識」，以及「有傷風化」該如何界定，兩者之間存在著模糊空間。

再者，若回歸源頭討論所謂的「國策」，從《臺灣省通志稿 教育志 教育行政篇》可知戰後初期的基本方針為「接受祖國文化教育，消滅過去日據時代所施行之殖民地教育政策，而根據中華民國教育宗旨，推行自由民主之三民主義教育」；¹⁰⁰而在為慶祝美術節所舉辦的中師附屬小學兒童美展中，教育部次長高僧於兒童美術教育座談會致詞時，也曾勉勵期待透過美術教育力量，陶冶青年身心，推進社會建設，並擔負「反共抗惡」的時代任務。然而，也正是在此展會，林之助、陳夏雨受邀擔任評定委員，且在座談會上，藝術家們所談論的美術教育重點是關於「美國抽象、法國正確描寫、日本自由畫」等。¹⁰¹

從上述討論，我們可逐漸在「美術展覽會」這個場域中，觀察戰後初期 1950 至 1960 年代國家政策與實際執行之間所存在的落差。得獎的作品享有與〈甘露水〉相同的文化脈絡，而後者會在車站外面被潑墨，前者卻在展覽中得以被體制賦予肯定。

3、組織與場域：中部美協也作「偉人像」

然而，作為本文討論核心的「中部美協」，除了在組織運作上與官方交集，在作品創作上，也曾經與被當代學者視為威權政治副產品的「偉人像」有關聯。

1966 年，臺中車站前重新整修。彼時由市民捐款，欲於車站前廣場設立一座總統銅像。考量責任重大，雖有人推薦蒲添生與劉獅（1910-1997），但臺中市政府遲遲找不到適合的人選，故中部美協發函向市府自薦承辦銅像製作。原因是該協會的雕刻部有陳夏雨、王水河、張錫卿等名家，且既然為臺中市的公共雕塑，則應聘請本地雕刻家完成，所以「該會並聲明全體同人將通力合作完成此座銅像」。¹⁰²

我們雖無法僅依靠報導確認此番操作是出於協會成員自發性的決議，或是與市府私下協商後的決定，但最後在報紙上傳遞給大眾的訊息，是中部美協對雕刻此偉人像十分積極。隔月，經總統銅像常務委員會決議，臺中市政府成立 9 人專家小組負責銅

¹⁰⁰ 曹先鋳，《臺灣省通志稿 教育志 教育行政篇 全一冊》（臺北：臺灣省文獻委員會編纂組，1957），頁 340。

¹⁰¹ 〈中部五屆美展揭幕，前往參觀市民極眾〉，《臺灣民聲日報》，1958/03/26，2 版。

¹⁰² 〈車站恭塑總統銅像，籲請有關交由，中美術會恭塑〉，《臺灣民聲日報》，1967/5/16，4 版。依事件發生先後，報紙應為 1966 年，推測為印刷錯誤。

像製作，以黃應樞為召集人，成員有林之助、陳夏雨、張錫卿、王永河、顏水龍、賴眼前、張金發、張迺謙。¹⁰³

這次的合作，並非陳夏雨第一次收到偉人像委託。早在 1947 年，臺中市政府就決定於臺中公園與火車站前廣場，樹立孫中山的全身紀念雕像，並邀請陳夏雨主持。然其認為這是傳世的藝術創作，除了參考一般資料，還需到南京謁陵，觀看國父遺容，但市府卻要求在幾個月內完成作品，故陳夏雨最後沒有承接。¹⁰⁴ 而前面提及的臺中車站前廣場蔣公銅像，實際上則由蒲添生於 1967 年完工。¹⁰⁵

在此，筆者將暫緩深論過程中人選異動的原因，而是聚焦中部美協在藝術創作上的選題彈性。從中部美展與張鴻標的作品中，我們看到了承襲了日治時期的雕塑脈絡與美感；從協會爭取承接總統銅像製作，則反映不同雕塑題材並存於組織內的可能。

在前述討論張鴻標參加的 2 個美展中，「裸體像」之所以能獲得審查體制的認可，除了是「組織」本身的特性，還有「場域」的相容性。所謂相容，即展覽舉辦地（如：莊垂勝擔任首任館長的臺中圖書館、收件參賽作品的中央書局）的文化性格相對中性，且雖然開放給大眾，但核心參與者實為背景相近、於日治奠基話語權的藝術相關人士；反之，所謂「不中性」的場合如國父紀念館，本為紀念中華民國政權的「偉人」而建，因此就算是直到 1982 年，仍會發生位於該場域的中山畫廊拒展裸體畫之事件。¹⁰⁶

¹⁰³ 〈恭塑總統銅像決定下月興工，由陳夏雨等承塑〉，《臺灣民聲日報》，1966/6/28，4 版。

¹⁰⁴ 廖雪芳，《完美心象：陳夏雨》（臺北：雄獅，2002），頁 35。

¹⁰⁵ 〈中市恭塑總統銅像，由蒲添生劉獅選擇一人承建，興建車站原地點〉，《臺灣民聲日報》，1967/6/9，4 版；〈蒲添生恭塑總統銅像，議價業已決定，廿八萬五千元，限十月廿日前完工〉，《臺灣民聲日報》，1967/6/29，4 版。

¹⁰⁶ 廖新田，〈藝術與色情——臺灣社會現象解碼〉，頁 151-157。文章中作者認為國父紀念館的偉人館特性，導致在此環境內只會留下同質性的內容，必須無論好壞，去除異質的。因此，該事件的爭論核心並非在於「藝術與色情」，而是與該場館乘載的特定文化意涵有關。

4、無法公開的傳統：裸體模特兒

因平日要執業，張鴻標經常是等週末完整的空閒時間，才慢慢地作雕像。有時他憑著記憶塑像，有時太太、女兒也成為臨摹的模特兒。其二子張士人笑道：

大致上他在做土尪仔時，我們會在旁邊看他捏。但他的時間不很固定，常常診所叫了就下去，也不可能只作個五分鐘，所以他還是有比較長的空閒時，才會打開雕像繼續作。像他在作他媽媽的雕像（圖 2-2-2），是憑著記憶、照片，慢慢貼黏土、慢慢雕上去。因為我們從來沒看過祖母，問他說：「像嗎？」他說：「像。」

作我媽媽（圖 2-2-3）、妹妹的人像時，她們總是坐在旁邊，當他的模特兒。我們可以不在旁邊的，早就都溜掉了！當模特兒不是說幾分鐘，都是要1、2個鐘頭才有可能的。



圖 2-2-2

張鴻標作母親像（1972，石膏）

資料來源：張士文授權拍攝。



圖 2-2-3

張鴻標作妻子像（年代未知，石膏）

資料來源：張士文授權拍攝。

自從〈甘露水〉進到家中後，雕像的樣貌也逐漸產生改變。張鴻標與其一同創作的朋友們開始嘗試裸體像，在後代的回憶中，小時候家裡會請模特兒來創作，就在三樓房間。那時父親會關上門，小朋友們是絕對不能進去房間的，〈側坐的婦人〉（表 2-2-1，左圖）就誕生於此情境。¹⁰⁷

¹⁰⁷ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標二子張士人訪問紀錄〉（未刊稿），2023.9.21。

應該是〈甘露水〉進到家裡後，他們才覺得也可以做裸體雕像，就請了模特兒。那時候模特兒很少很少，誰想脫光光在藝術家面前？比較有名的是師大有請林絲緞去做，但爸爸請的對象是誰，我倒是不大清楚。費用應該是同好們共同分擔的，那一小時多少錢、為什麼模特兒願意，這些事不會讓我們小孩子知道。¹⁰⁸

表 2-2-1 張鴻標與唐士裸女像（1962）比較



資料來源：唐士作〈裸女〉翻攝自唐士，《唐士雕塑集》（臺中：新光書店，1976），頁 14。

因為收藏，讓張鴻標的雕塑之路產生轉變。而這股以〈甘露水〉為核心的影響力，是否也觸及了他所身處的中部雕塑界社群呢？

1962 年，唐士以〈裸女〉（表 2-2-1，右圖）榮獲第 17 屆全省美展優選。¹⁰⁹有趣的是，該作與〈側坐的婦人〉臨摹的裸女極為相似，不僅擁有相似體態與素雅的中分髮型，姿態上更是低斂側坐，並垂眼凝視大腿的左手／雙手（表 2-2-1）。

出生於 1923 年的唐士，與張鴻標同為中部美協成員，且拜師陳夏雨門下，在 1960 年代 4 次入選全省美展與臺陽美展。¹¹⁰儘管有待未來更多的史料作證，但從二人習塑

¹⁰⁸ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標二子張士人訪問紀錄〉，2023 年 9 月 21 日。

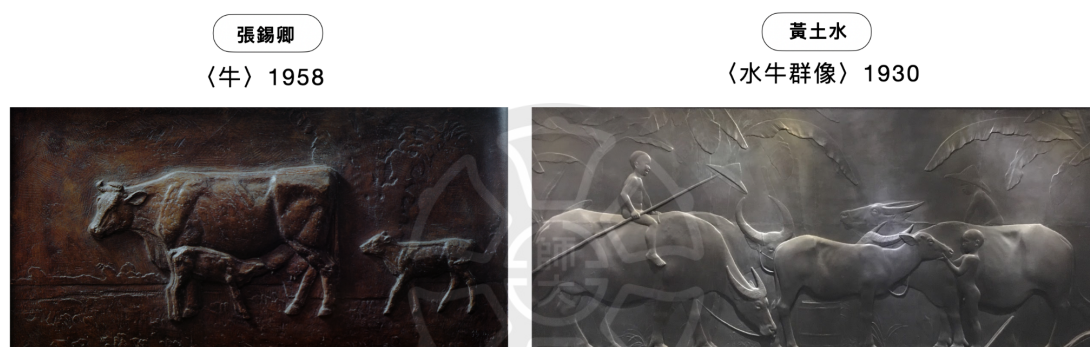
¹⁰⁹ 該作後被教育廳入藏。張錫卿，《張錫卿九十回顧展專輯》（臺中：臺中市立文化中心，1998）。

¹¹⁰ 唐士為 1960 年第 15 屆全省美展第二名、1962 年第 17 屆全省美展優選〈裸女〉、1962 年第 23 屆台陽美展佳作〈浴婦〉、1964 年第 25 屆臺陽美展 臺陽礦業展〈白鷺〉。資料來源：行政院文化建設委員會指導、林柏榕發行，《唐士作品特展專輯》（臺中：臺中市立文化中心，1991），頁 2。

脈絡、身處社群與作品的相似性，可推測兩人相識，且曾於張外科診所一同臨摹模特兒的可能性極高。

此外，在〈甘露水〉來到張家那年，身為前主管¹¹¹與協會成員的張錫卿創作了木刻浮雕〈牛〉（表 2-2-2 左圖）。就目前掌握到的資料，¹¹²張錫卿素以裸體像、胸像等寫實雕塑為主，此為他唯一以「牛」為主題的雕塑，尤見其獨特性。與黃土水的〈水牛群像〉相比，儘管該作中牧童消失了、牛群也從 5 頭體型相近的水牛改為一頭大黃牛引領著小牛，但側身的牛隻、類似的構圖與高大的植物遠景，不禁令筆者推測 1958 年時張錫卿落下刻刀時，是否帶有與黃土水對話的意圖（表 2-2-2）？而這樣的對話，是否因〈甘露水〉的到來而開啟？這一切仍有待新史料考證。

表 2-2-2 張錫卿〈牛〉（1958）與黃土水〈水牛群像〉（1930）比較



資料來源：張錫卿作〈牛〉翻攝自張錫卿，《張錫卿九十回顧展專輯》（臺中：臺中市立文化中心，1998），頁 76。

事實上，戰後初期無論是找尋裸體模特兒，或是以此為工作都是件十分費力的事情。¹¹³以 1947 年成立的臺灣師範學院美術科為例，而當進行人體課時，教室門窗需完全緊閉，「無論春夏秋冬都不能把窗戶打開」。面對有外人想要偷窺的舉止，學生們亦會謹慎處理，¹¹⁴一如張家三樓週末那扇緊閉的門。然而，臨摹裸體模特兒背後所反映的是學習繪畫與雕塑時的重點：西洋人體立體雕塑，¹¹⁵一個屬於偉人塑像之外的發展脈絡。

¹¹¹ 張錫卿於 1946 至 1958 年擔任臺中師範學校附屬小學校長，而張鴻標在此期間於該校任教。

¹¹² 張錫卿，《張錫卿九十回顧展專輯》（臺中：臺中市立文化中心，1998）。

¹¹³ 林絲緞，《我的模特兒生涯》（臺北：文星叢刊，1965），頁 4。轉述自陳景容於 1964 年 1 月 3 日、1 月 5 日刊登於《中華日報》的〈「模特兒」與我在藝術系的生活〉。

¹¹⁴ 林絲緞，《我的模特兒生涯》，頁 22-27。

¹¹⁵ 1996 年，國立臺灣藝術學院雕塑系主任王慶臺曾發表〈臺灣雕塑歷史的過往〉，說明起自日治的臺灣雕塑訓練多著眼西洋人體立體雕塑，並為省思當代發展，以致無法呈現自我獨特性，故呼籲學者正視

戰後臺灣雕塑發展初期，主要分為兩大體系：承接日本學院體制，影響力大約持續到 70 年代的陳夏雨、蒲添生；從中國來臺，直接師承西方雕塑技法，並在臺任教的丘雲（1912-2009）、何明績（1921-2002）、闕明德（1918-2002）。¹¹⁶兩種體系皆直接或間接延續西方古典學院派的做法，透過觀察人體，追求寫實的雕塑。他們創造出來如〈甘露水〉般的人體雕塑作品，主要存在於民間私底下的交流、學校課堂內或是美展之中。從 1950 到 1980 年代，這些裸體像創作相較於外國興起的抽象藝術，成為傳統，也是公權力管轄範圍內，體制內學校所依循的指導方向。

在展覽中，我們看到的是「裸體像」完成後，被公開展示的狀態；而在臨摹裸體模特兒的生命經驗中，看到的則是一件雕像在製作過程中，裸體模特兒在外界輿論與尊重隱私的社會背景下，如何活絡於私人工作室、校內教室等非公開場域中，成為一種既被藝術家們強烈需要、卻又無法完全被社會觀念相容的複雜狀態。

在雕塑之外，後來張鴻標也曾嘗試攝影，並與其他攝影家聘請林絲緞（1940-）來到臺中，於太平吳家公園（吳鸞斫墓園）進行人體拍攝。¹¹⁷在林絲緞的自傳中曾提到，1963 年時她受臺中攝影師梁增文邀請南下，與臺中影、畫界人士工作。雖然行程短湊，但她對於彼時臺中畫界的印象十分良好。

臺中的畫界，在當時大部分都是由青年人所主持。充滿了蓬勃、進取的氣氛，假使北部的畫家們能經常的和他們交換作品，想必對彼此都會有很大的收穫。臺中市的环境安靜，社會秩序穩定，又是一座文化城。因此該是一個藝術家們理想的園地。¹¹⁸

一座裸體像，反應同時被社會排斥與藝術家需要的矛盾性，也讓我們看到了張鴻標身處中部藝術界的狀況。而由該社群所保護的美學傳統，則可能啟發自日治時期黃土水創作的〈甘露水〉，並在戰後民間的私領域持續發酵與茁壯。

雕塑教育之問題。許惠敏，〈雕形塑意——二十年來臺灣雕塑研究〉，《臺灣美術》59（2005 年 1 月），頁 32。原引自：王慶臺，〈臺灣雕塑歷史的過往〉，《臺灣美術》31（1996 年 1 月），頁 54-60。

¹¹⁶ 林明賢，〈戰後臺灣雕塑發展之觀察〉，《雕塑研究》8（2012 年 9 月），頁 2-13。

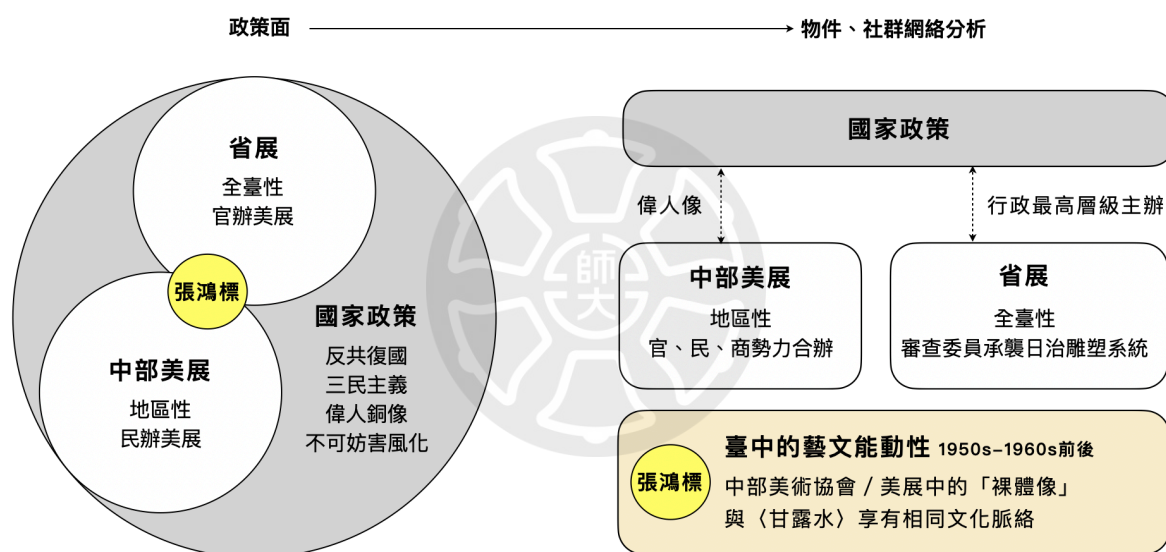
¹¹⁷ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標二子張士人訪問紀錄〉，2023 年 9 月 21 日。

¹¹⁸ 林絲緞，《我的模特兒生涯》，頁 117。

（三）小結

消失於公眾視線近半世紀，〈甘露水〉再出土時，其隱匿原因成為了眾人討論焦點。從後代回憶中，我們瞭解到該家族在二二八事件，以及時代氛圍下所受到的影響。就政策面而言，那是個以反共復國、三民主義為國策方針，且社會民風未開，認為裸體像會妨害風化，盛行偉人銅像的年代。若依循此方向繼續討論，戰後初期的藝文發展似乎完全籠罩於國家政策的力量之下。然而，若我們跟隨張鴻標的生命歷程，試圖以他隸屬的社群網絡、創造的物件與日常經驗為討論標的，則會發現其實在國家政策與藝文社群之間，存在著運作上的能動性（表 2-2-3）。

表 2-2-3 戰後臺中之藝文能動性說明



資料來源：筆者自繪（2024/3/1）。

就公開場域來說，可用張鴻標曾參展的「中部美展」、「省展」為例。作為中部地區規模最大的美術展覽會，中部美展籌備會是「中部美協」的成立基礎，且實際上匯流了臺中最核心的官、民、商勢力。這群人的勢力奠基於日治，延續至戰後，享有與〈甘露水〉相同的文化脈絡與美感。

至於「省展」，作為全臺最高行政層級主辦的展覽，改名自日治時期臺灣總督府設立的「臺展」。雖然最高職權隸屬中央官員，且有明確章程，但實際執行審查事宜的委員則為曾於日治展覽中得獎的藝術家，與中部美展的概念相似。近一步分析得獎作品的選題，亦可發現大量存在於美展中的「裸體像」，不僅未因妨害風化而被禁，

反而被授與獎項肯定。然而，在藝文創作上擁有能動性的中部美協，亦曾經宣告承接製作偉人像之意願，顯示組織內部的美術創作傾向非完全固定，而是複雜且保有彈性。

除了公開場域的「裸體像」完成品外，在家裡、美術專科課堂等私領域中，亦存在著臨摹模特兒，與藝術家共同成就了「裸體像」創作。儘管上有政策，但張鴻標的個人與群體經驗，卻呈現了臺中藝文圈在 1950 至 1960 年代於特定社群和私領域的能動性。無論是他與唐士作品之間的相似性，或是張錫卿之作與〈水牛群像〉的對話性，從物之中，我們得以推測這些擁有相同社會與文化脈絡的群體，極可能因〈甘露水〉入藏張家而發展出更多美術創作。

綜觀而言，張鴻標隸屬的臺中藝文圈社群仍保有相當程度的能動性，雖然此場域並非完全面向給大眾，而是為專業人士設置，或是止於家內的私領域。但此社群所具有的影響力已足夠替〈甘露水〉建立起身處半公開場域時的保護網，成為彼時藝術界大家心照不宣的沈默。



第三章 成為臺灣代表：〈甘露水〉的重生

〈甘露水〉始終佇立於張外科診所的一樓，從未移動。儘管後來張家人搬到樓上生活空間改變，下樓拿東西仍能看到它處於原位。¹1970 年起，張鴻標的健康狀況逐漸惡化。他不再作「土魷仔」了，並在找不到收藏機構的情況下，決定將雕像收起來。這一收，就是半個世紀。回想起父親封箱時的心境，全程參與過程的二子張士人道：

爸爸晚年時，就是把〈甘露水〉收起來，放到工廠去而已。自己長時間生病，收起來總是安心一點。當然，他有交代說，政府到底什麼時候才會注意到、想要回這一件雕塑品。但是在他有生之年沒有等到，所以只好收起來。²

2021 年，〈甘露水〉在霧峰的倉庫再開箱（圖 3-1-1）。



圖 3-1-1 〈甘露水〉開箱照

資料來源：楊宜玲授權。

雕像被橫向擺放，其先以塑膠袋與麻布袋包裹，肩膀處再有木條固定，最外層則以木板封箱。

¹ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標二子張士人訪問紀錄〉，2023 年 9 月 21 日。

² 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標二子張士人訪問紀錄〉，2023 年 9 月 21 日。

(1) 至於如何包〈甘露水〉完全是爸爸的主意，工廠是我媽媽在主持，所以也不需要去問誰。主要是棉被、麻布袋包著之後，頭部比較脆弱的地方用棉被加強。木棍都卡在比較容易斷的地方，然後再把箱子封起來。

(2) 當時要橫放雕像，但怕頭斷掉。所以在頭的兩側又塞了木棍，木棍旁邊又包了棉被，後來開箱時整個棉被連棉花都不見了，只剩下布而已。³

從後代回憶中，我們得知 50 多年前張鴻標在打包時為了保護雕像，除了使用麻布袋，還有棉被。雖然現在棉花都不見了，實際上當時還特別用棉被包住脆弱的頭部，再將木棍卡在容易斷掉的地方。包裝完畢後，再由運輸公司的人將木箱運往家族位於霧峰的工廠倉庫。一開始因空間寬裕，〈甘露水〉被放在機房內。隨著機臺增加，後來才移轉到樓梯下。⁴

約莫是雕像封存於工廠 4 年之後，1976 年張鴻標病逝。

張鴻標在世時，雕像在診所的半開放私領域中被持續凝視；而在藏家離世的 1970 年代，臺灣社會陸續展開尋找〈甘露水〉的行動，首先自民間發酵，而後延伸至政府機關。這波熱潮不僅重新將這座裸女像帶至大眾的視野，更改變了其敘事脈絡，賦予文資價值的肯定。因此，本章將聚焦〈甘露水〉如何再現，從 2 個重點探討其面臨的公領域凝視轉變。

第一節試圖從體制內外的社會教育、文化建設與收藏捐贈狀況，討論 1970 年代後興起的尋找〈甘露水〉熱潮；第二節則以開箱雕像的北師美術館「光：臺灣文化的啟蒙與自覺」特展（後簡稱「『光』特展」）為核心，分析〈甘露水〉再現於公領域時的藏品人格，關注其藉由當代文化再創造，如何被鞏固文化地位，以及當我們檢視這段過程時，又可以如何與當代臺灣敘事進行對話。

³ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標二子張士人訪問紀錄〉，2023 年 9 月 21 日。

⁴ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標二子張士人訪問紀錄〉，2023 年 9 月 21 日。

第一節 雕像在哪裡？尋找熱潮迸發

這份保存了 36 年，狀況良好的報紙是張鴻標妻子徐麗萱女士的遺物（圖 3-1-2），內容是聯合報於 1998 年報導〈甘露水〉收藏與捐贈的新聞。據家人回憶，自從雕像被封藏於霧峰倉庫後，對外，張家統一低調回應，未曾透露；對內，徐麗萱也很少主動談起，除非碰到有人來詢問，才會與子女共同商議。



圖 3-1-2 張鴻標妻子徐麗萱女士收藏的〈甘露水〉新聞剪報

照片來源：張家後代提供，筆者拍攝（2023/9/22）。

事實上，早在 1960 年代，便有人希望買下〈甘露水〉。但張鴻標認為雕像為政府財產，自身並無權力轉賣，故而婉拒。其二子張士人道：

曾經有人來過，說要把〈甘露水〉買回去蓋一座博物館。我爸爸說這是政府的財產，他沒有權力賣，只是代為保管。

這大概是我小學時的事情，〈甘露水〉已經搬回家 2、3 年左右。過程中一直在找到底要送回哪裡，中間一度有私人要收藏，也有縣市政府想要。但我爸爸覺得縣市層級還不夠，那個應該要還給中央政府。⁵

⁵ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標二子張士人訪問紀錄〉，2023 年 9 月 21 日。

同樣的立場，亦存於長子張士文心中。張鴻標離世後，社會上尋找〈甘露水〉的呼聲越來越多。對張家人而言，雖然有歸還之意，但卻無足夠份量、「適當的機構」⁶得以收藏。

很多人來問，其實坦白一點，有時會有一點心動：「算了，就公開吧！」但是來說的那些人，我們都覺得份量不夠。份量不夠，就是從我家又放到你家，對我來說處理得很快，對雕像卻不是好的歸宿。那時的社會風氣也還沒現在那麼開放，對於文化還有規矩。⁷

而就張鴻標原先活絡參與的藝術社群來說，亦持相同看法，覺得「還不是時機」。

我媽不當董事長後，就換姨丈當董事長。但很多人去問姨丈時，像是倪朝龍、張錫卿就會故意引開。大家有個默契，覺得還不是時機。⁸

究竟自 1970 年代到 2000 之後，為何會興起尋找〈甘露水〉的風潮？又，當時的社會條件是否足以充分典藏此件作品？以下，將從民間到政府，自「社會教育」與「文化建設」2 點進行討論。

（一）啟蒙於民間：大眾的文化教育

與戰後初期被遺棄於公領域相比，筆者認為「尋找〈甘露水〉」不純粹僅是來自各方個體的擾動，其實際上反映了社會正逐步建構以臺灣為主體的文化、美術概念。

在受到充分教育的基礎上，大眾開始懂得辨識、擁有個人意見，並建立起對特定藝術領域的熟悉性，讓觀者感覺自身即是作品所指定的訊息接收者。⁹更直觀地說，人們對〈甘露水〉的感知產生轉變，從以前看不懂，認為妨害風化的裸體像，開始將其視為珍貴的文化資產。隨著雕像的「可讀性」提高了，¹⁰其地位、象徵意涵亦同步隨著大眾受教育的程度產生轉變。

⁶ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標二子張士文訪問紀錄〉，2023 年 9 月 21 日。

⁷ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標長子張士文訪問紀錄〉，2023 年 8 月 18 日。

⁸ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標長子張士文訪問紀錄〉，2023 年 8 月 18 日。

⁹ Jeffrey C. Alexander、Steven Seidman 編，吳潛誠總編校，《文化與社會》（臺北：立緒文化，1998），頁 264-265。

¹⁰ Jeffrey C. Alexander、Steven Seidman 編，吳潛誠總編校，《文化與社會》，頁 273-274。

1、體制內：缺席的臺灣美術教育

我一直都不知道姊姊的名字。那是高中三年級的時候，有一天偶然在《雄獅美術》上讀到了一篇讓我驚嚇得不知所措的報導，我才知道原來姊姊的名字叫作〈甘露水〉，雜誌上竟然還說姊姊下落不明。¹¹

儘管張鴻標本人出生於日治時期，對黃土水與臺灣美術感到熟悉，但對其出生於 1950 年代的長子張士文來說，卻也是直到 1970 年代才在《雄獅美術》上得知〈甘露水〉的身份。事實上，像這樣從雜誌上認識臺灣美術的情形並非特例。¹²

建立價值觀時，「教育」是重要的角色。即便只是讚賞那些「值得欣賞的作品」，也是在持續合理化一套被社會認可的文化尊卑順序。¹³然而，對戰後出生的世代來說，他們在校期間接收到的體制內教育，是以尊崇中國民族為重點，強調愛民族、愛國家等重大責任。歷史教育如是，¹⁴美術教育亦是，直到 1991 年國小教科書才開始介紹日治時期臺灣藝術家。¹⁵

在此之前的 50 年間，據吳國淳的博士論文研究，美術教育依循文化政策發展，可以從戰鬥文藝、強化三民主義政治思想、文化建設為國家建設 3 個階段進行討論，且以培養專業美術人才為主。¹⁶具體來說，雖然 1979 年已通過《國民教育法》，將美感教育明定為國民基礎教育中的一環，但在教學現場是否能真正培養「大多數國民美術

¹¹ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標長子張士文訪問紀錄〉，2023 年 8 月 18 日。

¹² 張士文妻子許如璧回憶道：「我也是開箱才看到雕像。因為我嫁來他們家時，這個早就收起來了。我第一次知道〈甘露水〉是大學剛畢業時，看到《雄獅美術》報導〈甘露水〉。」資料來源：陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標長子張士文訪問紀錄〉，2023 年 8 月 18 日。

¹³ Jeffrey C. Alexander、Steven Seidman 編，吳潛誠總編校，《文化與社會》，頁 274。

¹⁴ 中學的歷史教育曾經歷 3 次修正。1948 年：教育部，《修訂中學課程標準》（南京：民生印書館，1948），頁 37；1952 年：教育部中等教育司，《中學課程標準》（臺北：教育與文化社，1956），頁 33；1962 年：教育部，《中學課程標準》（臺北：正中書局，1962），頁 73。原引自：杜曉惠，〈戰後初期臺灣初級中學的歷史教育（1945-1968）：以課程標準與教科書分析為中心〉（國立臺灣師範大學歷史學系碩士論文，2008）。

¹⁵ 簡志雄等編著，《國民小學美勞第十冊》（臺北：康和，1995），頁 52-53。原引自：聶孝如，〈戰後台灣國民基礎教育中的藝術圖譜—國小美術教科書的分析〉（國立清華大學社會學研究所碩士論文，2013），頁 80。

¹⁶ 吳國淳，〈戰後五十年來臺灣地區中小學美術教育研究〉（國立臺灣師範大學教育研究所博士論文，1996），頁 104-142。作者將官方的文化政策三個階段分為：1945-1967 民生主義社會文藝政策之戰鬥文藝、1967-1976 強化三民主義政治思想的文藝政策、1977-1987 文化建設為國家建設的一部分。

欣賞知能與素養的陶冶教育」，仍是有所距離的。而這樣的方針落實師資培訓上，則主要為中國與西方美術，無需學習臺灣美術。¹⁷

綜觀以上，我們會發現直到 1980 年代，體制內的學校教育尚未具備提供學生了解日治時期臺灣藝術成就的能動性。因此，體制外的教育就十分關鍵了，例如藏家後代首次意識到裸女像身份的載體：《雄獅美術》。

2、體制外：何謂臺灣？來自民間的思考

1971 年，《雄獅美術》由李賢文（1947-）創刊。

在那個年代，大眾回望生長的土地，開始發展鄉土文學、回歸民間樂曲採集，人人希望唱出自己的歌。¹⁸藝術方面，作為臺灣第一份長跑型的專業當代藝術雜誌，《雄獅美術》在美術教育的推廣與研究上首開先鋒。就內容來看，當時的臺北「連一本像樣的畫冊都看不見」，彼時若想要查閱美術資料，需特別到美國新聞處去調閱，¹⁹因此這本刊物極富開創性，不僅以專題完整介紹西方美術，更系統性地報導臺灣美術家；就延續性而言，刊物成員後來陸續參與其他重要的藝文類刊物與美術館管理，例如：曾任《藝術家》特約撰述，自 1990 年起擔任《漢聲》主編的廖雪芳；參與《漢聲》英文版創刊與副總編輯的奚淞；曾任臺北市文化局副局長與北美館、國美館館長的黃才郎等。²⁰因此，雖然《雄獅美術》早在 1996 年停刊，其對於臺灣藝術界的影響力仍不可忽視。

早在 1979 年，謝里法（1938-）便曾於《雄獅美術》上刊登尋找〈甘露水〉的報導，希望讀者協尋徐灶生與張外科診所相關資訊，以找到國寶。²¹當年 3 月，他與李賢文等人，在林之助的陪同下前往臺中詢問，未有結果。²²關於這段尋找的過程，張士人回應：

¹⁷ 吳國淳，〈戰後五十年來臺灣地區中小學美術教育研究〉，頁 71、184。

¹⁸ 陳曼華著，李賢文、廖雪芳、奚淞、王福東、鄭明進、黃才郎、石守謙口述，《獅吼》（臺北：國史館，2011），頁 162-163。

¹⁹ 陳曼華著，李賢文、廖雪芳、奚淞、王福東、鄭明進、黃才郎、石守謙口述，《獅吼》，頁 199-200。

²⁰ 陳曼華著，李賢文、廖雪芳、奚淞、王福東、鄭明進、黃才郎、石守謙口述，《獅吼》，頁 152、178、306。

²¹ 謝里法，〈「甘露水」何時才能「水」落石出？〉，《雄獅美術》第 102 期（1979，臺北），頁 95。

²² 謝里法，〈黃土水專輯的補充及修正〉，《雄獅美術》第 99 期（1979，臺北），頁 84。

〈甘露水〉來家裡以後，陳夏雨、張錫卿等人有到家裡討論要怎麼處理〈甘露水〉，那時社會上有在流傳要尋找那個東西。謝里法比較積極，一直都在找，其實他在藝術界的份量也算足夠，多少知道來龍去脈。

他曾經去找過外祖父，外祖父說不知道，就把我媽媽叫去問。當時在場的大概是外祖父、三弟、媽媽，我沒有在場。我忘記謝里法又帶誰去，就問：「尪仔現在在哪裡？」媽媽說她不知道。²³

事實上，這一波尋找來自於前期的積累。早在創刊後第 8 期，雜誌就已陸續介紹日治時期水彩畫家藍蔭鼎（1903-1979），後來陸續有郭柏川（1901-1974）、洪瑞麟、廖繼春等報導。²⁴在此階段，具代表性的臺灣美術史著作，則以 1978 年謝里法著，由藝術家出版社發行的《日據時代臺灣美術運動史》。到了 1979 年，長期以來的田野調查累積成一連串臺灣日治時期前輩藝術家的專題報導，起自顏水龍，終於廖繼春，其中黃土水、陳夏雨也在名單內，總共發行超過 40,000 本。²⁵《雄獅美術》將這些專輯延伸成「家裡美術館」系列叢書，讓每一位畫家都有一本傳記。²⁶在此之前，臺灣社會的美術教育與媒體報導多以介紹西方藝術為主，缺少本土材料，更甬論完整專題。²⁷

從單點式觸及，到線狀系統性的介紹。在 1990 年時，《雄獅美術》首次與省美術館合作，舉辦「臺灣美術三百年展」。這個年代社會對於日治時期藝術家的關懷已經不僅止於生平與作品介紹，而是發展到能看到作品的大型展覽。進行學術討論時，也開始進入藝術史、歷史學等視角討論。包含近代人體藝術發展、²⁸解讀黃土水時的官辦美展、²⁹還有二二八事件與臺灣美術的關係。與此同時，原本由私人畫廊展出的紀念二二八美術展覽會，也首次轉移到臺北市立美術館舉行，改由政府機關辦理。³⁰

²³ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標長子張士文訪問紀錄〉，2023 年 8 月 18 日。

²⁴ 〈藍蔭鼎、陳其寬、沈哲哉作品〉，《雄獅美術》第 8 期（1971，臺北）；〈郭柏川特輯〉，《雄獅美術》第 38 期（1974，臺北）；〈礦坑畫家洪瑞麟〉，《雄獅美術》第 40 期（1974，臺北）；〈廖繼春紀念特輯〉，《雄獅美術》第 63 期（1976，臺北）。

²⁵ 從《雄獅美術》第 97 期（1979 年）到第 118 期（1980 年），分別為顏水龍、黃土水、林玉山、洪瑞麟、郭雪湖、陳夏雨、林風眠、李石樵、陳澄波、李梅樹、陳進、郭柏川、劉啟祥、楊三郎、李澤藩、林飛龍、沈耀初、林之助、廖繼春專輯。總共發行 43,924 本。資料來源：陳曼華著，李賢文、廖雪芳、奚淞、王福東、鄭明進、黃才郎、石守謙口述，《獅吼》，頁 355-357、368。

²⁶ 陳曼華著，李賢文、廖雪芳、奚淞、王福東、鄭明進、黃才郎、石守謙口述，《獅吼》，頁 168。

²⁷ 陳曼華著，李賢文、廖雪芳、奚淞、王福東、鄭明進、黃才郎、石守謙口述，《獅吼》，頁 162、163。

²⁸ 蘇意茹，〈台灣近代人體藝術發展——女性裸體與藝術〉，《雄獅美術》第 307 期（1996，臺北），頁 116。

²⁹ 李欽賢，〈解讀黃土水的「帝展」光環〉，《雄獅美術》第 281 期（1994，臺北），頁 31-36。

³⁰ 過去紀念「二二八」美術展覽會由私人辦理。最早是 1993 年在臺北的「南畫廊」及「誠品畫廊」舉行，其後每年舉辦一次，並獲得其他私人藝廊的響應。1995 在臺北市政府的指示之下，此展由私人藝廊

學術方面，則有《雄獅美術》創辦人李賢文與顧問石守謙討論後，決定舉辦「何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同」研討會，以作為雜誌社 25 週年慶祝活動。本會議由顏娟英、廖炳惠、周婉窈策劃，探討日治時代至戰後 1970 末的臺灣文化。其在研究藝術史時，一改過去以繪畫為主體的研究方式，不僅討論作品的年代、畫家、流派等課題，而是「試圖放到文化的角度來看美術」；研究臺灣歷史時，「分裂的國家意識」則是必須面對的核心問題。這場以臺灣文化為主體的研討會，獲得了文建會提撥經費主辦，並同時保有獨立籌劃主導權的運作空間不受干涉。³¹

在《雄獅美術》發行 25 年間，我們得以從其推廣臺灣美術的軌跡，看到了臺灣美術史在民間由點萌芽、線串連、面擴散的成長軌跡。這股來自民間的力量最終與文化政策走到了相同的方向，成為〈甘露水〉得以再現的社會基礎。



移至北美館舉行。資料來源：徐文琴，〈「二二八事件」與台灣美術創作〉，《雄獅美術》第 300 期（1996，臺北），頁 49-57。

³¹ 王昭華，〈打開台灣美術的門窗：訪台灣美術研討會召集人及策劃小組〉，《雄獅美術》第 307 期（1996，臺北），頁 96-97。

（二）跟著文化政策走：捐贈與受藏

保管〈甘露水〉的過程中，張家曾考慮主動捐贈至博物館。但從張士文與張士人口中可得知，時家族因尋無對口方式，或因無適當機構而未成。

（1）中間也考慮很多次臺灣的博物館，但沒有適合的。你說，那個東西要放到哪裡？其實是沒有地方可以捐。雖然大家都很認真在找，但沒有時機。³²

（2）那時還沒有國立美術館，只有國立歷史博物館、跟館前路的博物館。當時是問說如果有藝術品要給博物館要怎樣處理，但都沒有下文。並不是人家拒絕，是都沒有下文，那就算了，就保存起來。³³

國家博物館是依附於政策之下，具有公共權威性的場域；而私人收藏，則是藏家以「物」發揮文化價值與社會影響力之實踐，反映來自民間的個體意志。³⁴因此，將藏品捐贈至博物館的行為，不僅是個人與機關的個案評估，更是體現公、私領域間「品味標準」是否達成一致的機制。「品味標準」就像是一套審美秩序，³⁵是經由文化政策協調各種文化認同後所形成的霸權。

《雄獅美術》的報導引領了民間自發性討論臺灣前輩藝術家的風潮；官方的部分，我們則可從報紙得知自 1980 年代起，有三波由政府單位主導的尋找〈甘露水〉熱潮，分別為：1988 年、1998 年、2002 年。在進入個案討論的同時，筆者認為有必要擴大範圍，檢視 1960 年代至 2000 後大環境下的收藏捐贈。

為了解民間捐贈藏品的種類、場域與原因，且考量各館所資訊公開程度不一，故本文先以 1960 年代至 2021 年間《民生報》、《聯合報》、《中國時報》、《中央日報》的報導進行分析（詳見附錄五，頁 147-152），並分為 4 個時期如下：

³² 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標長子張士文訪問紀錄〉，2023 年 8 月 18 日。

³³ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標二子張士人訪問紀錄〉，2023 年 9 月 21 日。

³⁴ 謝佳娟，〈收藏、流通、展示與傳播：對二十世紀末以來西方藝術史研究取徑的一些觀察〉，頁 1-70。

³⁵ Toby Miller、George Yudice 著，蔣淑貞、馮建三譯，《文化政策》（臺北：巨流圖書與國立編譯館，2006），頁 17。

1、復興與伏筆：以中國文物為主的中華文化脈絡（1960-1970 年代）

事實上，在張鴻標活躍於雕塑創作的年代，每年教育廳會撥專款購藏省展評審及得獎者的作品，可說是替美術界提供了豐富的資源。³⁶但這些作品被入藏後，是否依循特定文化政策持續於公領域展出，並對大眾造成具體的影響力，目前筆者尚未掌握到相關資訊。而從報導中，更讓人推測省展初期的作品或許並未受到良好保存。³⁷到省展後期，主辦單位更是受限於空間限制而停止購藏。³⁸

因此，當討論收藏政策的社會影響力時，另外兩間國立博物館同樣值得關注。與省展所承襲的日治府展脈絡相比，此階段藏家主要捐贈中國文物至國立歷史博物館、國立故宮博物院，前者是臺灣第一座國家博物館群，創立於 1956 年，首批捐贈主要為日本遺留古物與河南博物館原藏品；³⁹後者以中國歷代皇家宮廷與官府物件，1965 年在臺復院。⁴⁰針對文物的管理仍以 1930 年的《古物保存法》為本，延續維護由中國搬遷來臺的文物。整體而言，此時仍以打造中華文化復興基地為最高目標，迥異於日治時期〈甘露水〉誕生的文化脈絡。

在 1970 年代，時任行政院長蔣經國提出「新十二大建設」（1977），並由政務委員陳奇祿擬案，提送「加強文化及育樂方案」（1978），內容包含設立文化建設專管機構、修訂《古物保存法》等，為下一個年代的轉型埋下伏筆。

2、轉型與萌芽：文建會成立與雕塑公園熱潮（1980-1990 年代）

到了 1980 年代，政策與組織架構方面首先有了改動。

先是文化業務自教育部獨立出來，1981 年成立了文建會，隔年有名無實的原《古物保存法》被廢除，⁴¹改訂定《文化資產保存法》。硬體部分，1983 年臺北迎來了臺

³⁶ 林明賢執行編輯，《歷史的光輝——全省美展 60 回顧展》（臺中：國立台灣美術館，2007），頁 13、14。

³⁷ 〈省展得了「失憶症」？——第 14 屆以前的畫作，下落不明，尋得者亦破爛不堪，實在愧對參展者〉，《聯合報》，1989/1/25，8 版。

³⁸ 事實上，1980 年政府開始大量收藏雕塑作品。到 1989 年，省展改由臺灣省立美術館承辦。

資料來源：臺灣美術知識庫〈臺灣美展大事年表〉

（搜索日：2025/2/5 <https://twfineartsarchive.ntmofa.gov.tw/TW/Literature/liChronology.aspx>）

³⁹ 國立歷史博物館官網：本館沿革（搜索日：2024/5/13 <https://www.nmnh.gov.tw/cp.aspx?n=7112>）

⁴⁰ 國立故宮博物院官網：故宮院史

（搜索日：2024/5/13 <https://www.npm.gov.tw/Articles.aspx?sno=03012532&l=1>）

⁴¹ 1935 年《古物保存法》制訂時，就已缺乏主管機關進行監督。國民政府來臺後，更只是原則性規定而無相關配套罰則，僅管理古物之保管、出入境與展覽，且原執行單位「中央古物保管委員會」未在臺復會。後此法歷經多次修法，1972 年將古蹟納入保存範圍，改訂為《古物古蹟保存法》。

灣第一座現當代美術館開館：臺北市立美術館，致力於透過維護臺灣現當代的美術歷史資產，建構公共記憶，⁴²同時亦邀請名家捐贈，以提高市民欣賞水準為方針。⁴³3 年之後，隸屬於 12 項建設的科學博物館落成。綜觀來說，文化建設已開始轉向，隨著組織與法規調整，作為存放藏品的新館所也逐漸落成或興建中。在此階段，第一波以政府為名的尋找〈甘露水〉行動躍上版面。

1988 年，文建會美術科表示希望商借原作，以此進行銅鑄後公開展示。⁴⁴此番消息在報紙上首次引起相關討論，例如：翻製是否會造成原作損毀；⁴⁵又或者是文學家龍瑛宗公開發表其對於〈甘露水〉看法，他「以黃土水的存在為榮」，並呼籲市議員們編列預算購藏雕像，「成功時展覽於臺北市立美術館」。⁴⁶儘管後續此事並無下文，但從文建會表態，以及北美館作為潛在收藏館所之一，可推測〈甘露水〉所面對的社會條件已經有別於張鴻標在世的 1970 年代。

事實上，除了各大美術館與文建會之外，亦有縣市為了成立雕塑公園來詢問購藏〈甘露水〉，但張家後代考量戶外並非適合保存作品的場域，故未給予正面答覆。⁴⁷

關於雕塑公園的提案，早在 1970 年代便有楊英風提議，政府可善用花蓮豐富的大理石資源，打造成雕塑公園觀光勝地。⁴⁸此番討論到了 1980 年代成為重點國策，時任副總統的謝東閔整合教育部、文建會、北美館籌備處等資源，指示開始計畫興建雕塑公園。⁴⁹在此之後，雕塑公園如雨後春筍般冒出，成為大眾討論的焦點。花蓮、金山、

⁴² 臺北市立美術館：宗旨與目標

（搜索日：2024/5/13 <https://www.tfam.museum/Common/editor.aspx?id=78&ddlLang=zh-tw>）

⁴³ 〈市美術館將收藏現代作品 開館日邀請名家捐贈 蘇瑞屏以提高市民欣賞水準為方針〉，《民生報》，1983/3/13，7 版。

⁴⁴ 〈甘露水在台中發現 文建會商借被拒絕 黃土水雕刻失蹤多年〉，《聯合報》，1988/2/1，17 版。

⁴⁵ 〈甘露水宜否均露？增加文化財 值得翻製 濫出複製品 有損原作〉，《聯合報》，1988/2/3，17 版。

⁴⁶ 〈讀者來論 難忘的甘露水〉，《聯合報》，1988/2/5，17 版。

⁴⁷ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標二子張士人訪問紀錄〉，2023 年 9 月 21 日。

⁴⁸ 〈花蓮產大理石 可建雕塑公園 藝術家楊英風提出建議 下月將赴星設計兩項藝術工作〉，《聯合報》，1970/7/27，7 版。

⁴⁹ 〈創造美好生活環境 計畫興建雕塑公園 謝副總統已指示有關單位籌辦〉，《聯合報》，1983/6/29，7 版。

高雄、東北角風景區、臺中、大溪、角板山行館等地，紛紛籌備建設公園。⁵⁰而文建會的社區總體營造政策與文化藝術獎補助條例，亦加速了公共藝術在臺灣的進程。⁵¹

1996 年，文建會委託財團法人臺北市開放空間文教基金會以「公共藝術在臺灣」為名，舉辦座談會討論公共藝術的推動現況與未來可能面臨之狀況。談論到社區總體營造與建築空間規劃時，陳其南指出了公共藝術的最大挑戰，即藝術家要如何兼顧藝術性與民意，取得美學的平衡基點。⁵²從此延伸，我們可進一步思考，當時政府單位想要購藏〈甘露水〉放在雕塑公園的行為，是否也意味著此尊裸女像對於臺灣社會的意涵已經改變，成為能夠在公開場合欣賞、具代表性的經典之作呢？

3、臺灣熱迸發：百物正在齊放（1990-2000 年代）

1990 年代，民間與官方的收藏關係顯著消漲。

以史博館在報上鼓勵民間藏家捐贈為例，⁵³其指出民間的收藏能力增加，且相較於館所要面對的行政體系、經費等規範，私人藏家擁有更高的彈性與即時性。然隨著原藏家離世，後代可能並無相同興趣，導致藏品無人接手，因此希望藉由鼓勵捐贈，達成雙贏。此狀況亦反應於藝術市場上，如果說 1980 年代末臺灣文化藝術界迎來了「大陸熱」，那麼 1990 年代則是「臺灣熱」。⁵⁴

雖然從報導中可推測史博館的受贈情況稍有漸緩，且主要以慶祝 40 週年紀念的捐贈為主。⁵⁵但當我們進一步將範圍擴大至全臺，會發現收藏的種類反而顯著增多。除了原中國文物外，另可見臺灣文學、美術、化石、傳統戲劇等品項，且散佈於各地之文物館、化石館，或是屬於籌備階段的文資中心。例如，1995 年起籌建的高雄市客家

⁵⁰ 時間橫跨 1980 年代至 2000 年。〈建雕塑公園由三處擇一〉，《聯合報》，1983/10/22，6 版；〈花縣府今集會研討 闢建大理石雕塑公園〉，《民生報》，1984/11/7，4 版；〈丘陵添勝景 海角一樂園 金山雕塑公園明起對外開放〉，《民生報》，1986/4/30，1 版；〈西方的雕塑看不懂、刪？ 高雄市議會否決高雄雕塑公園草案，大幅刪減預算〉，《中國時報》，1988/11/23，24 版；〈角風景區將闢雕塑公園〉，《中國時報》，1993/6/6，14 版；〈豐樂雕塑公園落成 人群與雕像共舞：國立首座公立雕塑公園坐落台中〉，《中國時報》，1997/5/26，16 版；〈幾經抗爭洗禮 破損連連 適逢大溪闢建雕塑公園：縣府前蔣公銅像 安置大溪〉，《中國時報》，1999/9/10，21 版；〈角板山行館 打造國際雕塑公園 吳炫三做推手 邀集 11 位當代藝術家進駐 為桃園塑造世界級公共藝術〉，《聯合報》，2003/10/26，B6 版。

⁵¹ 朱惠芬，〈立法理想與執法現實的拉鋸戰：談「公共藝術在台灣」系列演講及座談會〉，《雄獅美術》第 300 期（1996/2，臺北），頁 63-64。

⁵² 朱惠芬，〈立法理想與執法現實的拉鋸戰——談「公共藝術在台灣」系列演講及座談會〉，頁 64-65。

⁵³ 〈史博館館藏工作難度益增 窮則變通鼓勵收藏家捐贈〉，《中央日報》，1990/5/10，12 版。

⁵⁴ 關於「大陸熱」、「臺灣熱」一詞為原文引用。倪再沁，〈台灣美術史：台灣意識〉，《雄獅美術》第 251 期（1992，臺北），頁 194。

⁵⁵ 〈史博館 40 周年 收藏界鼎力相助 王振華等四人共捐贈 22 件珍品 為該館提前慶生〉，《中央日報》，1995/11/30，9 版。

文物館，收藏了一批被拆遷的古宅古物；⁵⁶臺南的菜寮化石館與長榮中學貝類館相繼成立；⁵⁷屬於文建會附屬機構的文資中心，也收獲大批臺灣文學史料，為後來的臺灣文學館奠定厚實館藏。⁵⁸

從供需理論來看，此時期原藏家相繼離世，由後代接手藏品，加上收藏能力隨經濟條件與美術知識提升，導致供給能力升高。同時，隨著大量館舍興建，且文建會鼓勵文史調查，辦理「地方文史社團基礎工作研習計畫」等推廣，導致收購新藏品的需求提升。兩者媒合之下，成就了收藏捐贈驟升的景況。

也正是在此時，1998 年出現了第二波〈甘露水〉有機會重新公開展覽的新聞。消息一出，在社會上引起了比前次更大的討論聲量。而張鴻標妻子徐麗萱留下來的〈甘露水〉剪報，正是這一年發行的。其子張士文道：

民國 87 年時還有一波尋找的風氣，但那時爸爸已經去世，雕像收起來了。其實年紀大一點的都會知道這個東西，就會出來要，所以才有那個報紙啦（圖 3-1-2）。⁵⁹

政府方面，不僅新成立的美術館出面爭取納為館藏，包含當時已收藏黃土水的〈釋迦出山〉、〈顏國年木雕塑像〉（1929）、〈水牛群像〉（1930）翻銅等作的北美館，館長林曼麗表示，將視〈甘露水〉為「鎮館之寶」；⁶⁰1983 年籌建，1994 年開館的高雄市立美術館則表示歡迎藏家「寄藏」之立場。另一方面，文建會主委林澄枝亦出面表態，希望能藉此作品回歸國家收藏，起到文物捐贈的示範作用。然而，此時期文建會面對民間願意捐贈文物的情況，卻也表示因欠缺收藏場所及尚未擬定審查原則，仍無接受捐贈的案例。⁶¹此外，時任臺北市長，正要競選年底連任的陳水扁表示

⁵⁶ 高雄市客家文物館於 1995 年籌建，2002 年正式完工。〈佳冬百年林家古宅 拆了：古物保存完整 悉數捐贈高市籌建客家文物館收藏〉，《中國時報》，1996/6/14，14 版。

⁵⁷ 今臺南左鎮化石園區前身，於 1981 正式啟用「化石陳列室」。〈獎勵捐贈化石 文化中心有賞：三位業餘收藏家率先捐助菜寮化石館 盼帶動國人關懷本土文化〉，《中國時報》，1996/4/16，17 版。
；長榮中學貝類館於 1996 年開幕。〈長榮中學 獲贈寶貝：校方擬成立貝殼專館 收藏家蘇木樹慷慨捐贈〉，《中國時報》，1997/8/15，16 版。

⁵⁸ 〈文資中心籌備處月底遷往台南：詩人李魁賢今捐大批史料 李亨泰等人也將捐出收藏〉，《中國時報》，1998/10/29，11 版。

⁵⁹ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標長子張士文訪問紀錄〉，2023 年 8 月 18 日。

⁶⁰ 〈美術館爭取收藏甘露水 林曼麗：將以北美館的「鎮館之寶」地位對待 黃才郎：歡迎「寄藏」高美館，所有權仍是收藏者 陳癸淼：為「國家級」的史博館和故宮請命〉，《聯合報》，1998/7/19，14 版。

⁶¹ 〈民間捐贈文物意願高 文建會研擬鼓勵辦法〉，《聯合報》，1998/7/18，14 版。

願親自出面，爭取〈甘露水〉入藏北美館；⁶²國民黨立委洪秀柱、民進黨立委林濁水、新黨立委朱惠良也皆對藏家與公開藏品表示肯定，並提出法令制定的必要、省美館在廢省後的定位轉移討論。⁶³

民間方面，亦出現相似的反饋。例如隨著民間捐贈提升，是否應建立完善的制度以保障擁有者權益，提升藏家意願；⁶⁴又，當政府鼓勵捐贈時，亦需同步考量「物」的受眾教育，畢竟大眾才是欣賞藝術品的社會基礎，因此確保他們能夠理解藝術品是很重要的事。⁶⁵

1990 年代，臺灣迎來了本土文化的迸發與茁壯。無論是北美館的「臺灣早期西洋美術回顧展」⁶⁶，或是《雄獅美術》與省美館合辦的「臺灣美術三百年展」⁶⁷，皆見證了此時美術館已具備以臺灣美術為主體，舉辦大型展覽的能量。而在〈甘露水〉成為話題的 1998 年，臺灣即將執行精省，臺北市升格直轄市後的第二任民選市長選舉即將展開。儘管目前尚無法掌握尋找雕像的最直接動力，然而從整體政治與社會環境的變動來看，筆者認為「尋找〈甘露水〉的行動」是一項關鍵指標，反映出臺灣美術館管理、文化政策落實與社會教育狀況正在處於蓬勃發展，但仍有待體系化的狀況。

4、重建臺灣藝術史計畫：從地方到中央的資源整合（2000 年以後）

2000 年陳水扁提出「文化白皮書」，計畫全面建立臺灣文化主體性，提高文化預算並升格文建會為文化部。2003 年國立臺灣文學館與國立傳統藝術中心開館，4 年後國立臺灣歷史博物館成立。⁶⁸隨著新館舍建立，可以看到民間捐贈的數量與種類延續

⁶² 〈北市美館爭取收藏 陳水扁願親自出面〉，《聯合報》，1998/7/18，14 版。

⁶³ 〈朝野立委企盼捐贈成真 洪秀柱、林濁水、朱惠良表示藏家在維護文化資產上，做了政府沒有做的事〉，《聯合報》，1998/7/18，14 版。

⁶⁴ 陸蓉之，〈談捐贈？先談制度！在期待「甘露水」現身之際，也應為擁有者權益設想〉，《聯合報》，1998/7/21，14 版。

⁶⁵ 陳其南，〈從甘露水、台灣畫家名作流落坊間談起 庶民大眾才能撐起藝術社會〉，《聯合報》，1998/7/19，15 版。

⁶⁶ 「臺灣早期西洋美術回顧展」展期：1990/2/10-1990/4/8。

⁶⁷ 「臺灣美術三百年展」展期：1990/5/12-1990/7/8。

⁶⁸ 林沁儀，〈公立美術館「重建臺灣藝術史計畫」執行經驗 國立歷史博物館個案研究〉（國立臺北藝術大學文化資源學院博物館研究所碩士論文，2023），頁 35。

了 1990 年代的熱潮，涵括臺灣文學、⁶⁹「黨外」史料、⁷⁰本土文物⁷¹與古籍⁷²等。而此趨勢在 2009 年至 2015 年間稍有趨緩，出現在報上的頻率下降，反應整體社會的關懷課題轉移。直到 2015 年後，才又隨之熱絡起來。

2002 年，文建會第三次試探入藏〈甘露水〉的可能性，會在尊重藏家意願的前提下，以買入所有權、寄放收藏或捐贈等方案進行討論。對此，國美館前館長倪再沁表示可能需要委請陳水扁總統，或是行政院高層與文建會主委出面才能成功。⁷³相較於 4 年前，社會的反響顯著下降。而民間捐贈也開始進入平淡期，直到 2017 年。

那一年，行政院通過 8 年的前瞻基礎建設計畫。

目前，我們已可從林沁儀的碩士論文了解該計畫脈絡。⁷⁴為提升公共環境品質，前瞻計畫包含「城鄉建設：文化生活圈建設計畫」，擴大投資城鄉基礎建設。而在同年的「全國文化會議」中，時鄭麗君部長便已指出「文化生活圈」的理念在於「以軟體帶動硬體，充實或改善生活圈內博物館、文化館、藝文場館來提升在地的文化公共服務。」⁷⁵在此基礎上，主要從四大項目著手推動，包含：文化保存、重建臺灣藝術史、地方館舍升級、地方文化特色及藝文人口培育。

關於「文化生活圈」的提案，可回溯至文建會於 1990 年代後發起建構社區共同體的「社區總體營造」（1994）、⁷⁶建設地方文化館的「磐石行動」（2007），⁷⁷兩者皆

⁶⁹ 〈重溫葉石濤文學歲月 收藏 60 年的手稿、藏書、照片統統捐給台文館 即起展出兩個月〉，《聯合報》，2004/7/18，B6 版。

⁷⁰ 〈早期「黨外」民主刊物 陳健銘捐贈民進黨縣黨部〉，《聯合報》，2002/3/28。

⁷¹ 〈本土海報 走進博物館典藏室 六十人五、六百幅作品 六月捐贈台灣史博館籌備處〉，《聯合報》，2003/2/10，14 版。

⁷² 〈已故學者戴國輝六萬藏書全數捐 包括孤本「蔣渭水全集」等台日珍貴史料文獻 15 日捐給中研院〉，《中國時報》，2005/4/7，A13 版。

⁷³ 〈黃土水甘露水落腳處找到了 台灣雕刻第一人的名作 消失逾半世紀 國美館若獲藏家共識 將提供市場價格納入國家典藏〉，《聯合報》，2002/7/2，14 版；〈吳密察：文建會試探入藏甘露水 黃土水雕刻找到落腳處 倪再沁說可能需總統出面說服藏家公開〉，《聯合報》，2002/7/5，14 版。

⁷⁴ 林沁儀，〈公立美術館「重建臺灣藝術史計畫」執行經驗 國立歷史博物館個案研究〉（國立臺北藝術大學文化資源學院博物館研究所碩士論文，2023），頁 49-85。

⁷⁵ 文化部，《2017 年全國文化會議會議實錄-21 世紀臺灣文化總體營造》（臺北：文化部，2018），頁 193。原引自：林沁儀，〈公立美術館「重建臺灣藝術史計畫」執行經驗 國立歷史博物館個案研究〉，頁 52-53。

⁷⁶ 文建會的「社區總體營造計畫」，旨於透過創造出讓地方社區參與的公共領域，包含空間建築、產業文化、藝文活動等形式。資料來源：文化部官網—臺灣社區通。

<https://communitytaiwan.moc.gov.tw/Category/List/關於社造>（搜索日：2024/6/8。）

⁷⁷ 2008 年 10 月 31 日，文建會公布為期 6 年的「磐石行動—地方文化館第二期計畫」要點。此計畫依據行政院於 2007 年公佈的臺文字第 0960053534 號函，旨於「整合地方文化據點與社區活力，建構脈絡相連的文化生活圈，以提升全民文化參與、創造與分享文化資源、均衡城鄉發展」。

以整合地方文化設施、人力資源，提升文化生活為目標。⁷⁸承續此股能量，2017 年已完成升格的文化部以前瞻建設為支援，啟動「重建臺灣藝術史計畫」，綜合推動美術館與藝文館舍升級。希望透過典藏臺灣經典藝術作品，經研究、詮釋、教育推廣及展示後，連結地方藝術文史記憶。更直觀地說，此時期臺灣藝術的研究任務已從民間接棒給政府，以國家政策的力量成為顯學，以及資源挹注的核心標的。⁷⁹

其實以前我們也考慮很多次要拿出來，有時去跟人家探聽、問問看到底有沒有地方收藏。蔡英文第一次當選總統時，我們就覺得可以，不過搭不上線，因為希望可以聯繫到最高層。⁸⁰

事實上，2016 年蔡英文第一次當選總統時，張家後代本有意願捐贈〈甘露水〉。但未能聯繫到最高層，故無後續發展。不過，此時期民間確實興起了一波熱潮，如：林玉山與洪瑞麟的家屬便先後將作品捐贈給國美館與文化部，黃土水的〈山本悌二郎〉（1927）像亦回鄉臺灣。⁸¹2019 年，更首次迎來大規模來自海外的順天館捐贈臺灣美術作品，直接對口中央部會文化部。⁸²最後，2021 年我們迎來了〈甘露水〉的再出土。⁸³張家後代將此作無償移交文化部，後入藏於國美館，於 2023 年依《文化資產保存法》指定成為國寶。⁸⁴

資料來源：行政院公報資訊網，行政院文化建設委員令文貳字第 0973133808-1 號。
https://gazette.nat.gov.tw/EG_FileManager/eguploadpub/eg014209/ch05/type2/gov46/num18/Eg.htm
（搜索日：2024/6/8。）

⁷⁸ 林沁儀，〈公立美術館「重建臺灣藝術史計畫」執行經驗 國立歷史博物館個案研究〉，頁 52。

⁷⁹ 林沁儀，〈公立美術館「重建臺灣藝術史計畫」執行經驗 國立歷史博物館個案研究〉，頁 55-69。

⁸⁰ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標長子張士文訪問紀錄〉，2023 年 8 月 18 日。

⁸¹ 林沁儀，〈公立美術館「重建臺灣藝術史計畫」執行經驗 國立歷史博物館個案研究〉，頁 67-69。

⁸² 〈許鴻源夫婦盼建立完整台灣美術史順天館藏捐文化部明年開展〉，《中國時報》，2019/8/29，16 版。

⁸³ 〈台灣首座裸女雕像 沉隱 50 年 甘露水見客〉，《聯合報》，2021/12/17，A8 版。

⁸⁴ 文化部公文：文授資局物字第 11230014541 號（2023/2/14 公告）。

（三）小結

1970 年代，民間開始傳出尋找〈甘露水〉的風聲。

美術品的社會價值奠基於懂得欣賞的大眾，以及乘載物件的空間與設施來展現。

⁸⁵因此，要討論〈甘露水〉的尋找熱潮，首先可以關注背後支持此動機的社會教育狀況與文化政策推行。

在體制內教育方面，直到 1990 年代臺灣美術才正式成為中小學教科書內容。因而在此之前，體制外的美術教育是帶動社會認識「何謂臺灣文化」的主要管道，其中又以 1971 年創辦的《雄獅美術》首開先鋒。就目前筆者掌握到的資料，民間最早刊登尋找〈甘露水〉的文章即出自此雜誌。之後，直到 1990 年代，雜誌從單點式的報導，逐漸發展成系統性的臺灣藝術專輯，最終開展出展覽與研討會。自此，臺灣美術正式進入學術的範疇被研究。

捐贈收藏的前提，是國家文化政策到位。軟體面，包含文化資產法規、購藏條件等制定；硬體面，則是適合保存藏品的館舍。官方曾有 3 波對於尋找〈甘露水〉的回應，因此，本節以新聞報導為材料，聚焦討論民間捐贈收藏至文化館所的情況。

從 1960 至 1970 年代，捐贈物與館舍皆以保存中國文物為重，然隨著新的文化建設與文化方案提出，替下一個 10 年埋下了伏筆。1980 年代，官方第 1 次表態。此時臺灣的藝文環境開始轉型，文建會獨立於教育部成立，針對文化資產的保護也修訂條文，改為有實質運作效力的《文化資產保存法》；館舍方面，則興建了第一座當代美術館北美館，以及在全臺各地建造雕塑公園，以期待拉近藝術與生活之距離。

1990 年代，臺灣熱迸發，官方第 2 次表態。此時民間收藏聲勢大漲，以臺灣美術、二二八事件為主體的展覽開幕，文建會推動在地文史調查，再加上新建館舍數量上升。環境變動得很快，但文化政策與政府組織改動的速度仍在持續發展中。2000 年後，〈甘露水〉第 3 度被提起。之後文建會改組文化部，期間雖然一度有收藏捐贈進入平緩期的階段，但在 2016 年「重建臺灣藝術史計畫」啟動後，海內外藏家與藝術家後代陸續捐贈，直接對口文化部，此時的臺灣藝術已在文化政策力量下，成為顯學。在此社會環境中，2021 年〈甘露水〉亮相，正式捐贈給文化部，入藏國美館。

⁸⁵ 陳其南，〈從甘露水、台灣畫家名作流落坊間談起 庶民大眾才能撐起藝術社會〉，《聯合報》，1998/7/19，15 版。

第二節 文化再創造：當代開箱與詮釋

2021 年，北師美術館館長林曼麗透過總統府顧問李茂盛牽線聯繫上張家。從封箱雕像後，張家後代始終抱持代為保管的想法，因此當國家最高層級直接接洽張士文時，他很快地便同意歸還。了解〈甘露水〉現狀後，林曼麗與總統文膽李拓梓親自拜訪，時雕像已經移到霧峰倉庫的樓梯後方（圖 3-2-1）。

（1）當時李茂盛是總統府顧問，蔡英文的文膽李拓梓跟林曼麗老師去找他，因為他們認為李茂盛認識我哥哥，希望透過他湊合。總統府要的話，一定是國家最高層級。⁸⁶

（2）我問李茂盛說：「對方是誰？」他回：「林曼麗。」我回到家後想一想，覺得真的是可以處理了。所以就跑到霧峰去，把東西的現況照一照，拿照片去給林曼麗（圖 3-2-1）。那時，〈甘露水〉就放在霧峰倉庫的這個箱子裡。⁸⁷



圖 3-2-1 〈甘露水〉放置於工廠的樓梯後方

照片來源：張士文提供。

終於，〈甘露水〉在 2021 年再次於公領域亮相。與日治時期展出於帝展、平和博與臺灣教育會館不同，博物館的闡述形式已隨時代產生改變。在線下的實體展覽、出版品之外，線上的社群媒體與多元媒材（如：影像、音樂、NFT 等）同樣重要，並得以打破時空限制，向更為廣大的受眾傳遞「物」的世界觀。在當代展覽型態與大眾觀

⁸⁶ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標二子張士人訪問紀錄〉，2023 年 9 月 21 日。

⁸⁷ 陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標長子張士文訪問紀錄〉，2023 年 8 月 18 日。

展習慣改變的情形下，往往我們接觸展品的「初體驗」並非發生於展覽現場，而是觀展前便已在網路上接收大量資訊，先行建構對展品的認識，甚至以此決定是否觀展。

早在展覽開幕前，〈甘露水〉便首先於負責籌辦「光」特展的北師美術館臉書粉絲專頁上曝光，搭配同名紀錄片《甘露水》進行推廣，後續持續以此「物」作為展覽企劃的核心與行銷重點。在媒體與網路社群的串連下，此時〈甘露水〉已進入公共領域的範疇中被大眾凝視與討論。透過藏家、修復師、博物館以及網路上大眾的互動，這些由個體所匯聚而成的公眾，促使「再現〈甘露水〉」獲得了超越時空的延展性與討論空間。⁸⁸

因此，本節希望探討在當代的公領域中，公眾如何以〈甘露水〉為核心進行討論？以下將從當代文化再創造，以及雕像再現對於文化定位所產生的影響與反思進行討論。

（一）甘露水姊姊：物的擬真與符號化

同樣是公開亮相，當代與日治時期的大眾對〈甘露水〉的理解又有什麼不同呢？以下，將從藏家回憶、文物修復以及影像敘事分析：

1、藏家回憶：還給國家的姊姊

「光」特展開幕時，特別邀請了多年來守護〈甘露水〉的張家後代張士文醫生致詞。他回憶起小時候對〈甘露水〉的回憶，暱稱她為「姊姊」，如同一位住在家裡共同生活的親人。

應該是我上小學的那一年，姊姊住進了我們家。姊姊很重，幾十個工人在地上鋪鐵棒，一路把姊姊滑動，安置在我們家的飯廳。每天中午放學一回家，把書包往姊姊的腳邊一放，顧不得旁邊姊姊默默看著，就狼吞虎嚥的吃了起來。這時候媽媽會進來告訴我們，吃完飯後要趕緊寫功課，要不然姊姊會生氣喔。⁸⁹

從屬於整個家族的集體意義，到珍貴的國家文化資產。張先生此段話同時體現了與「姊姊」間極為私密的兒時回憶，以及過去不為人所知的文物珍藏過程，具有雙重性。前者完善了〈甘露水〉消失時的空白片段，亦在黃土水之後再次賦予了文物第二層次

⁸⁸ 李丁讚、陳弱水、錢永祥、顧忠華、吳乃德、夏春祥、吳介民著，《公共領域在台灣：困境與契機》（臺北：桂冠圖書，2004），頁7、9。

⁸⁹ 張士文提供致詞稿。

的人格化特質，使文物不再是置於帝展之中高高在上的物件，而是矗立於日常、如家人般親切的存在。

關於歸還〈甘露水〉與否，張士文是這麼闡述父親的想法。

我臺語說得比較流利，但是今天我要用國語來致詞。因為今天讓我想起爸爸曾經說過的話，「當本省人懂得尊重外省人，而外省人也知道必須尊重台灣人的時候，就是把〈甘露水〉歸還給國家的時刻了。」

今天不就是正逢其時嗎？

.....

爸爸強調〈甘露水〉不可以捐給國家，〈甘露水〉必須以謙卑的心歸還給國家。今天望著青春不朽、亭亭玉立的妳，我很知道已經不能再稱呼妳姊姊了，妳已是臺灣最珍貴的文化資產了。

再會了，我們心中永遠的甘露水姊姊。⁹⁰

從這段話，我們可以看到兩個現象。首先，〈甘露水〉再出現具有其必然性，與整個時代、社會氛圍緊密關聯，因為時機到了，一切得以水到渠成；第二，則是暗示了其本身即是所屬國家之物，因此要將文物「歸還」給國家。雖然是藏家後代的個人言論，在情感連結與核心主旨上卻與本次展覽主題相符合，轉換成了向集體大眾傳遞的重要訊息。而這樣具有「宿命感」的言論如同「民族」的特性一樣，能夠召喚出強烈的歷史宿命感，⁹¹並凝聚強大的向心力，就像黃土水作品中本身帶有的特質。

張家的記憶是補齊〈甘露水〉空白的重要資訊，而在塵封近半世紀後，以往隱身博物館幕後的「修復技藝」，也從後場來到前場，成為社會關懷對象，甚至是加以見證物件歷史的最佳證人，成為物之闡釋的重要關鍵。

2、文物修復：讓雕像重生的博物館幕後技藝

本次〈甘露水〉由同樣處理過〈少女胸像〉（1920）的國立臺灣師範大學的客座教授森純一主持，為最忠實呈現黃土水的創作意念，他的修復有兩大重點：去除雕像上的墨水，試圖還原原材料隨時間而產生的質變樣貌。

⁹⁰ 張士文提供致詞稿。

⁹¹ Benedict Anderson 著、吳叡人翻譯，《想像的共同體——民族主義的起源與散布（新版）》（臺北：時報文化，2018），頁 17。

雕像私密處的墨水經判定為舶來品的鐵膽墨水，如今早已成為雕塑的一部分無法完全清除。森純一教授在保留原作肌理的前提下，以細膩的方式將藥劑如貼片一樣，一片片的層層覆蓋，讓其吸附髒污，還原原貌。關於修復，森純一教授說道：

修復是個漫長的過程，要用時間等待，不能急，不能催。⁹²

這段修復的過程被記錄於館方拍攝的〈甘露水〉紀錄片，完整呈現於展場。整個過程並沒有談論修復作為一項博物館技藝，其背後所包含的複雜專業知識，而是從感性的、精神性的層面切入。

筆者認為，修復師的特別之處在於與物件間的零距離。為盡可能的還原真實，修復師需感受、研究、觸摸，甚至在某些案例下進行補齊工程，因此物件不再是展場中被隔絕、無法碰觸的狀態，相反地，修復仰賴與展件間的親密且長時間的互動。

過往「文物修復」這項重要的工作大多隱身於博物館後場，來參觀展覽的觀眾並無法知曉修復師所經歷的過程與感受。然而本次觀眾得以透過紀錄片的視覺語彙，彷彿一同在漫長的修復過程中，以修復師為眼，參與〈甘露水〉重生的過程，並在其中見證張家口中被遺棄潑漆的歷史歲月。⁹³

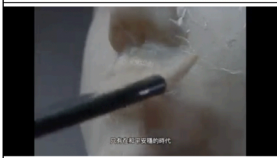
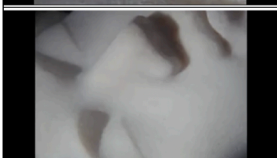
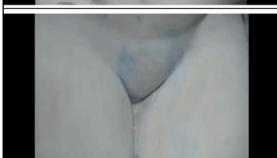
從館方釋出的紀錄片修復片段，⁹⁴可發現分為兩大主軸。首先是曖昧不明，被藥劑與保鮮膜層層包覆的物件，並搭配了森純一教授之於〈甘露水〉精神性與珍貴性的敘述。接著來到清晰且恢復白淨的修復後近拍，全片並無臺詞，而是讓觀眾靜靜的觀看其肌理、面容與被潑漆之處。

⁹² 北師美術館粉絲專頁貼文 2021/11/23，影片為〈甘露水〉修復片段（搜索日 2022/12/23）。

⁹³ 北師美術館粉絲專頁貼文 2021/10/21、2021/11/11（搜索日 2022/12/23）。

⁹⁴ 北師美術館粉絲專頁貼文 2021/11/23（搜索日 2022/12/23）。

表 3-2-1 紀錄片〈甘露水〉修復片段分析

影像	畫面說明	畫面臺詞
  	修復中 局部攝影 敷上藥劑與 包裹保鮮膜	只有在和平安穩的時代才會造女神像 才能孕育出這樣的思維 追求真理、自然以及美的宗教信仰也才會誕生 一位出生在台灣的人，特別選擇造一尊女神像 如果了解當時台灣的時局，實在令人難以置信 能夠追求這樣的理想，很好奇黃土水的成長過程 關於那個時代，我也不是很了解 只知道他成長在喧囂的市街，在各種政治也不安定的情況下 能夠孕育出這麼寧靜的精神性 雕刻出像這樣的女神像 實在是非常難能可貴的
  	完成修復 局部攝影 展現〈甘露水〉面貌、 身體肌理、 被潑漆處	無

資料說明：影片截圖擷取自北師美術館粉絲專頁 2021/11/23 貼文。

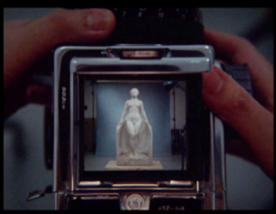
3、影像敘事：與時代對話

上述曾提到〈甘露水〉紀錄片，是延續 2020 年〈少女胸像〉，邀請到導演林君呢、黃邦銓進行拍攝。開展後他們曾在受訪時提到，本次的拍攝將會是物件消失近百年後所留下的珍貴重要影像，因此，其主軸在於如何打造百年之後，重新出土的全新形象。整部紀錄片就像是一個過程，透過修復的呈現，讓觀者意識到〈甘露水〉如何一步步來到 2021 年，成為眼前的樣子。而團隊選擇以「膠卷」作為拍攝材質的呈現，起因於膠卷如同光的雕刻，我們所見之影像來自於光穿越了銀離子被捨去的部分，如同雕刻一般。藉由相機的凝視，影片邀請觀者凝視時代，找尋其中的細節、創作的環境背景，並且有勇氣凝視自身，去追求隱藏於黑中之中「光」的細節。⁹⁵

⁹⁵ V-Touch 展覽《久子》、《甘露水》與黃土水專訪（搜索日 2022/12/23）
https://www.youtube.com/watch?v=p-qGZXF-IV8&ab_channel=%E5%85%B8%E8%97%8FARTouch

除了影片拍攝外，此次亦邀請王榆鈞替〈甘露水〉創作專屬歌曲，以作為預告片之音樂。觀看預告片後可發現，整支影片基本上可分為 4 個階段，分別為：藍色的大海、鏡頭之下的物件、物件近拍、鏡頭之下的物件（表 3-2-2）。和畫面相符，每個階段搭配的歌詞並無闡述作品之精美、工藝技法之高超之處，而是透過與作品無直接關連的「大海」、「血液」等切入，營造出廣闊且具時代意象的情境，接著將〈甘露水〉視為第一人稱，訴說她來到鏡頭前的故事，並與之對話。

表 3-2-2 紀錄片〈甘露水〉預告片分析

影像	畫面說明	畫面歌詞
	藍色的大海	(黑幕) 搖搖、幌幌 / 恬恬咧搖幌 身軀內的烏色大海 (影像) 搖搖、幌幌 / 烏色的血佇身軀內流 恬恬咧搖幌 / 身軀內黑色的大海
	鏡頭下的 〈甘露水〉	共妳叫醒
	〈甘露水〉 近拍	你來到阮面頭前 / 佇你身軀頂，時間 停佇搖幌的彼目囑 妳毋捌變老 / 也毋捌瞞目
	鏡頭下的 〈甘露水〉	猶原，半目 / 自信，優雅 (黑幕 / 快門聲) 靜寂寂 / 看一世紀經過
	〈甘露水〉 獲獎明信片 原字	(音樂)

資料說明：影片截圖擷取自北師美術館粉絲專頁 2021/12/12 貼文。

延續修復師森純一對〈甘露水〉的敘述，以及藏家對姊姊的兒時回憶，可發現整部影片所呈現的調性一致，所有人都在談論物件，卻不會先直接指涉，而是從與物件有關的詞彙以形塑觀者對雕塑品的意象。在資訊傳播過程中，〈甘露水〉就像是神聖術語，而理解此神聖性的最佳方式則是藉由聚集於周遭的詞彙加以理解，並由此建立雙向的認同。⁹⁶這個塑造神聖性的敘事過程是有意識排列的符號行為，相異身份者對物件一致性的闡述加強了觀者信任故事的真實度。敘事中的人物、事件都組建了〈甘露水〉作為一有機整體，影片的完整性足以讓我們相信其不會遺漏重要細節、偽造事實或是其他貌似真實的解釋，因此是可加以信賴的。這樣的故事不僅真實，且極富人情味，能與觀者產生共鳴進而拉近距離。⁹⁷

4、藏品人格化：有生命的〈甘露水〉

在過去，傳遞意識形態的基本媒介是語言與概念，並以如報紙這類的書寫去解釋社會現狀。然而，這樣的形式有其侷限性，僅能觸及到社會上受過一定教育程度的人。到了當代，影像與媒體擁有非語言、圖像表意的優勢。當觀者的個人經驗能夠與影像結合，則能迅速接受訊息。⁹⁸

從前一節（3-1）的討論中，我們得以了解近 10 年來有許多重量級的美術珍品入藏臺灣的文化館所。以黃土水作品為例，就包含了〈釋迦出山像〉（1926）、〈高木友枝銅像〉（1929）、〈安部幸兵衛胸像〉（1930）、〈山本悌二郎胸像〉（1927）。然而，〈甘露水〉卻顯著地獲得了最高的聲量與注意力，甚至有被「人格化」的現象。

筆者認為，首先是〈甘露水〉裸女形象。對觀眾來說，在缺乏特定領域知識的情況下，最能直接理解並非艱澀的學術理論，而是來自日常令人感到熟悉，並認定為有意義的物件。⁹⁹因此，大多數人會認為自己看得懂寫實風格的作品。此外，再加上結合藏家回憶、修復師的修復過程、影像團隊的拍攝等多重敘事，因此讓〈甘露水〉的藏品人格得以被成功塑造，成為具高度渲染力與情緒張力，並被加以擬真化的形象。

同時，此形象是極為正向的，結合雕塑本身的性質，〈甘露水〉乘載著跨越時間的美、善、勇氣與追求。由此，我們可以聯想到「永恆公眾」一詞，即跨越時間真實

⁹⁶ Em Griifin 著、展江譯，《初識傳播學》（北京：北京聯合出版公司，2016），頁 288。

⁹⁷ Em Griifin 著、展江譯，《初識傳播學》，頁 298-301。

⁹⁸ Jeffrey C. Alexander、Steven Seidman 編，吳潛誠總編校，《文化與社會》，頁 365-366

⁹⁹ Jeffrey C. Alexander、Steven Seidman 編，吳潛誠總編校，《文化與社會》，頁 258。

存在的社群，篤信在「現實」中被定義和實踐的各式價值觀。時代在走，但這樣正向的價值觀卻永恆存在。¹⁰⁰

（二）成為國寶：文化定位的鞏固

1、臺灣文化之「光」：〈甘露水〉與文化啟蒙

在特展「光」的主展牆上，放上了阿岡本 2008 年於《何謂同時代》一文中的語句，也揭露了展覽核心概念。

成為同時代人，首先以及最重要的，是勇氣問題，因為這意味著不但有能力保持對時代黑暗的凝視，還要有能力在黑暗中感知那朝向我們，卻又無限地與我們拉開距離的光。¹⁰¹

展覽總策劃林曼麗教授於展場圖錄中更寫道：

那個同時代人，凝視著眼前一片黑暗的同時，仍然有勇氣去追求那不斷離我們而遠去的光。無論是林獻堂、蔣渭水，還是賴和、張維賢，亦或是劉錦堂、陳植棋、陳澄波、黃土水……，「光」是同時代人生命的躍動。¹⁰²

在特展「光」的展場設計中，可發現〈甘露水〉位於展場中心（圖 3-2-2），其外圍是由臺灣當代美術作品組成的同心圓，並面向整面的自畫像（圖 3-3-3）。這些自畫像包含了陳澄波、洪瑞麟、廖繼春、李梅樹與劉錦堂，還有後方隱約相映的陳植棋（1906-1931），皆為美術史上的重要名家。而「自畫像」作為表達自我的方式，同時也是確立並強調自我身份認同的過程。藉由展場設計，〈甘露水〉作為引領時代啟蒙與自覺的定位，與其自我表述性再次獲得強化。¹⁰³

¹⁰⁰ Em Griffin 著、展江譯，《初識傳播學》，頁 302。

¹⁰¹ 林曼麗、周婉筠、蔣伯欣、石婉舜、陳允元、劉柳書琴、吳俊瑩、陳慧先作，《光：臺灣文化的啟蒙與自覺》（臺北：國立臺北教育大學北師美術館，2022），頁 25-29。

¹⁰² 林曼麗、周婉筠、蔣伯欣、石婉舜、陳允元、劉柳書琴、吳俊瑩、陳慧先作，《光：臺灣文化的啟蒙與自覺》，頁 25-29。

¹⁰³ 北師美術館粉絲專頁貼文 2022/2/20（搜索日 2022/12/23）



圖 3-2-2 「光」特展展示現場

資料來源：北師美術館粉絲專頁 2022/3/22 貼文。



圖 3-2-3 面向〈甘露水〉的展品配置

資料來源：北師美術館粉絲專頁 2022/2/20 貼文。

2、國寶之路：移展與文資身份審核

2023 年，〈甘露水〉經《文化資產保存法》認定為國寶，¹⁰⁴其指定理由寫道：¹⁰⁵

〈甘露水〉展現在對「現代意識」、「地方認同」與「文化主體」等多層面的探討、形塑之上，蘊含精神性及歷史性之多重意義，是探索百年文化發展脈絡不可或缺的經典名作，具有重要的影響與臺灣美術史的劃時代意義。

內文提到的「現代意識」、「地方認同」、「文化主體」，基本涵括了〈甘露水〉被指定為文資的價值，即黃土水作為建立臺灣自主文化理想與民族意識的先驅，其提出的福爾摩沙藝術觀，具有跨時代的意義、重要性與啟示，象徵臺灣文化的自覺與藝術水準。而在作品說明方面，官方則強調該作與臺灣民間故事和人物主義思想的連結：

譽稱為「臺灣維納斯」，其形象來自臺灣民間故事蛤仔精的故事主題，借用義大利文藝復興時期畫家桑德羅·波提切利（Sandro Botticelli 1445-1510）《維納斯的誕生》中的人文主義思想，作品具獨特的故事性，滋益臺灣藝術內容，為臺灣日治時期融和兩方雕刻技術與臺灣本土文化信仰與人體結構的一件鉅構。

¹⁰⁴ 文化部公文：文授資局物字第 11230014541 號（2023/2/14 公告）。

¹⁰⁵ 指定理由全文：

一、黃土水為臺灣現代雕塑第一人，在其短暫生命中辛勤奮力創作，主張「重創造、反模仿」的現代精神，象徵建構臺灣自主文化理想的先驅性、發揚民族意識的主體性，為臺灣近代美術史建立時代里程碑及歷史功績。

二、〈甘露水〉是黃土水早年提出建構「福爾摩沙藝術」理想呼籲的具體表徵，突顯建構臺灣文化新生命之宏大志願，對建立臺灣文化主體意識，具有跨時代的意義、重要性及啟示作用，象徵臺灣文化的自覺與藝術水準。

三、〈甘露水〉為黃土水赴日進東京美術學校雕塑科學習期間所創作，是臺灣首座等身女性裸體雕塑，以大理石雕刻亞洲女性身體，技法圓熟、表現手法獨特、造型典雅，被譽稱為「臺灣維納斯」，其形象來自臺灣民間故事蛤仔精的故事主題，借用義大利文藝復興時期畫家桑德羅·波提切利（Sandro Botticelli 1445-1510）《維納斯的誕生》中的人文主義思想，作品具獨特的故事性，滋益臺灣藝術內容，為臺灣日治時期融和兩方雕刻技術與臺灣本土文化信仰與人體結構的一件鉅構，以亞洲女性的身體重新詮釋東方美的典型意象，足堪與西方古典人體雕塑對話，又形構獨特的東方審美典型，1921 年獲得日本第三回帝國美術展覽會高度殊榮，彰顯民族精神和藝術永恆性的獨特造詣。

四、〈甘露水〉展現在對「現代意識」、「地方認同」與「文化主體」等多層面的探討、形塑之上，蘊含精神性及歷史性之多重意義，是探索百年文化發展脈絡不可或缺的經典名作，具有重要的影響與臺灣美術史的劃時代意義。

資料來源：文化部文化資產局官網（搜索日：2024/6/9）

<https://nchdb.boch.gov.tw/assets/advanceSearch/antiquity/20230218000001>。

然而以筆者掌握的資料，尚未看到日治時期時將〈甘露水〉與〈維納斯的誕生〉、〈蛤仔精〉相互比擬之敘述，故推斷此說法最早來自戰後研究。¹⁰⁶儘管雕像的原型參考是藝術史的專業範疇，本文暫緩論述，但值得注意的是作品在此敘述中的時間性被賦予了和文藝復興對話的空間，那個結束中世紀，邁向近代化的新時代。

綜觀而論，在官方的指定理由中，〈甘露水〉的文資價值重點明顯在於其精神象徵與先驅性，而這是「探索百年文化發展脈絡」時，具有跨時代影響的經典名作。然而我們會發現，儘管字面上以百年為尺度，實際上則是直接連結日治與當代，並未提及戰後。那段雕像消失於公領域的片段，如同被隱匿的拼圖，尚未補上。

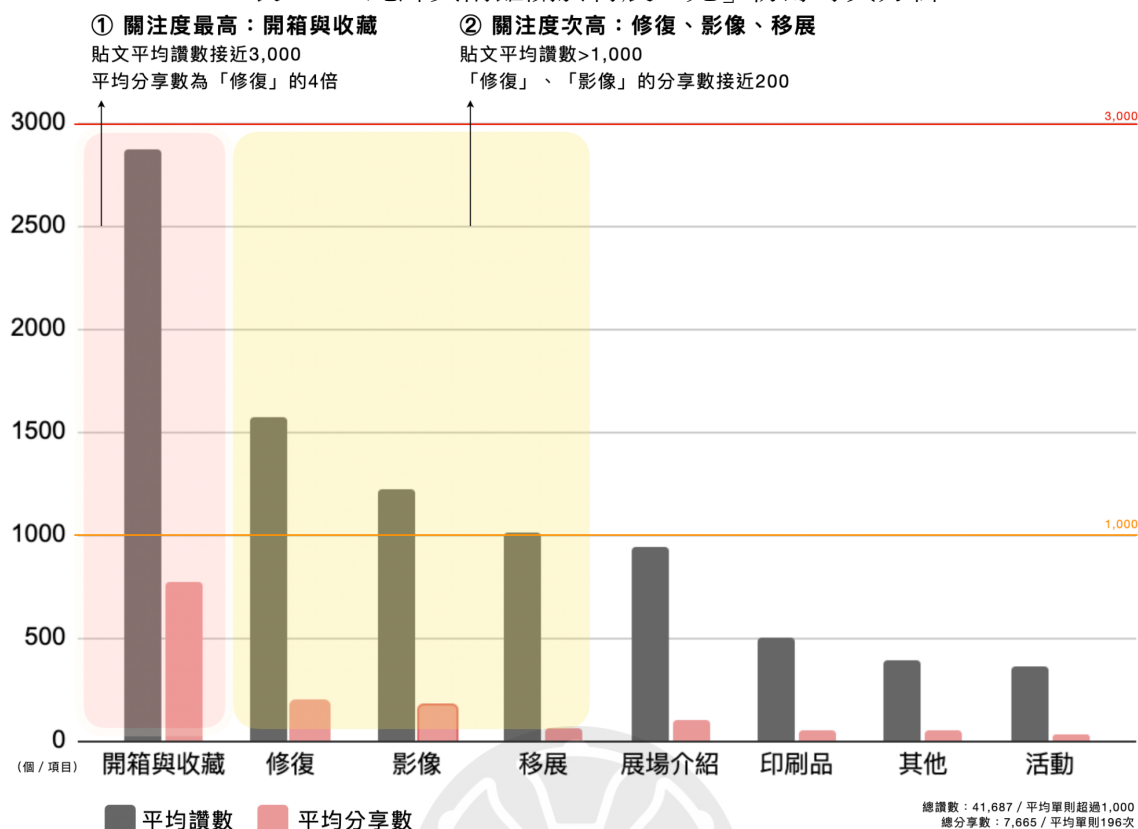
從佚失的文物到國家珍寶，〈甘露水〉的國寶身份確認之前歷經了前述幾點不同面向的物件詮釋與資訊傳遞，同時於博物館展示上亦經歷了 3 個階段的移轉：北師美術館「光」特展亮相、移展高美館、入藏國美館。筆者認為藉由空間移轉，〈甘露水〉也如同經歷了當代身份再確認的過程，除了本身在文化資產價值上當之無愧地擁有成為法定國寶的特質，同時也成為屬於所有臺灣人感性認可的「國家珍寶」。

〈甘露水〉首先於北師美術館展出。作為大學美術館，北師美術館自 2011 年成立後即推出許多經典之作，擅長以大學學術資源為基礎，以館所為國際交流平台，鏈結國際藝術機構、策展人、藝術家，整合公部門與民眾參與。¹⁰⁷在「光」特展前，2020 年展出「不朽的青春：臺灣美術再發現（以下簡稱『不朽的青春』特展）」，時同樣以黃土水首次亮相的〈少女胸像〉為主推藏品，造成極大轟動。在此基礎上，2021 年在展出〈甘露水〉前，即成功藉由媒體與社群進行線上行銷，建立社會對作品的認識與關注。經筆者分析後（表 3-2-3），可發現「開箱與收藏」、「修復」、「影像」與「移展」至高美館的貼文最受歡迎。

¹⁰⁶ 在《台灣美術史綱》內寫道：「一個從貝殼（蛤仔）當中生長出來的女子，猶如西方文藝復興前朝畫家波蒂切利（Sandro Botticelli, 1445-1510）的〈維納斯的誕生〉，宣告著人文啟蒙時期的來臨，我們無法確知黃土水是否見過這件西方名作，然而〈甘露水〉的出現，確如臺灣美神的誕生。」此處寫法仍屬保守，指出了兩件作品之間的可能性，但並非絕對。而在指定理由中，具有因果關係的直接指涉。兩者相較之下，在寫法上仍有些許差異。資料來源：劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞著，《台灣美術史綱》（臺北：藝術家，2015），頁 236。

¹⁰⁷ 北師美術館官網 <https://montue.ntue.edu.tw>（搜索日 2022/12/23）

表 3-2-3 北師美術館關於特展「光」粉絲專頁分析

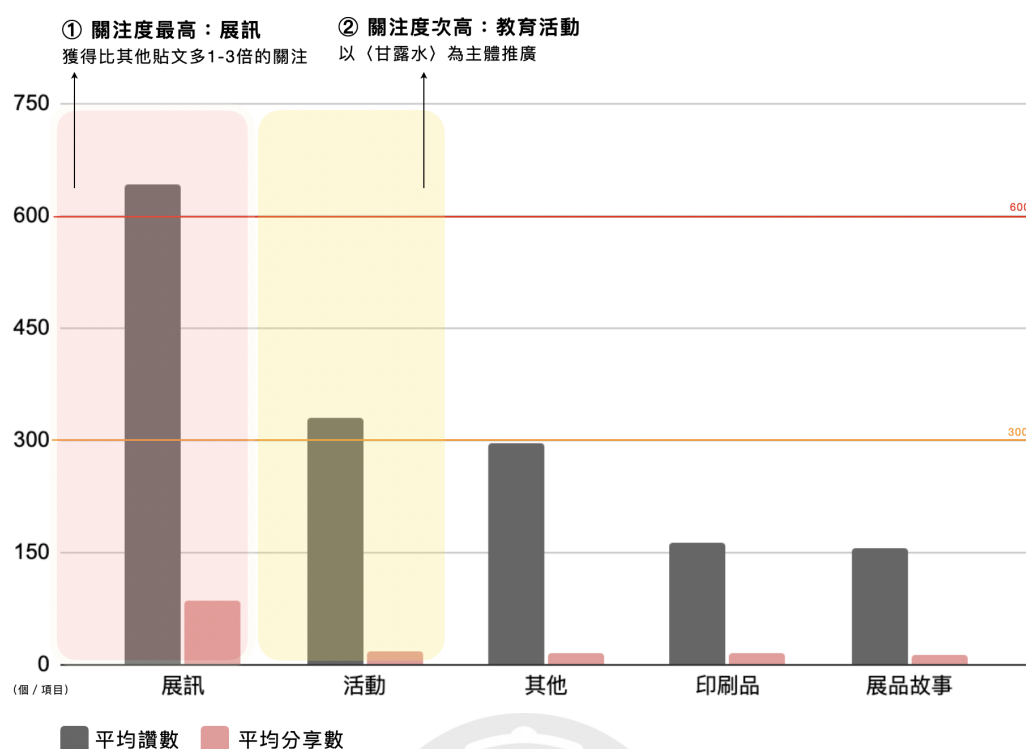


資料來源：北師美術館粉絲專頁 2012/8/4 至 2022/10/11 共 39 篇貼文，經筆者整理製成表格。

為期五個月的展覽結束後，¹⁰⁸整個特展移至高美館展出。此時〈甘露水〉已廣為大眾所知，因此高美館在對外資訊傳遞上，主要著重於深度的展品解釋或是延伸事件，並發想特別企劃「『光』的檔案夾」。然而，從結果來看（表 3-2-4），此系列企劃觸及率較低，推測可能與較少搭配〈甘露水〉照片。反之，以〈甘露水〉為重點進行推廣的展訊與教育活動，則因物的高知名度而有出色表現。

¹⁰⁸ 「光」特展展期：2021/12/18 至 2022/4/24。

表 3-2-4 高美館關於移展「光」粉絲專頁貼文分析



資料來源：高美館粉絲專頁 2022/4/26 至 2022/9/18 共 31 篇貼文，經筆者整理製成表格。

隨著〈甘露水〉移展高美館，筆者初步推斷一般大眾對於雕像的闡釋及理解，已逐漸被抽象化，可能並未清楚接收其背後複雜的藝文脈絡。如同 Benedict Anderson 對於地圖與殖民地政府統治權威下的考古學案例，他以波羅布度的遺跡為例，透過古蹟調查與保存，遺跡成為了可供監視與無限重製的場域。因場域已不再被使用，其空洞性、缺乏脈絡與視覺上容易被記憶的特性，成為了該地可被直觀連結的「識別標誌」。¹⁰⁹雖然此案例講述的是殖民地統治下的場域塑造，然而，卻能讓我們同時思考〈甘露水〉在物件詮釋上的轉換，是否也隨著空間移轉產生轉化，其既繼承了百年之前的形象，亦成為當代國寶與文化象徵的識別標誌而為人所知。物件所引起的群眾轟動不一定起因於大眾清楚意識到其珍貴或複雜之處何在，而是因為她是「甘露水」。

最後，〈甘露水〉於 2022 年來到三級文化機構國美館正式入藏，成為常設展展品。對於此次入藏，館長廖仁義表示「黃土水的生命歷程是日治時期臺灣人勇敢對抗命運的縮影」，而「〈甘露水〉的出土是黃土水藝術生命的復活」，並宣告「國家將以最

¹⁰⁹ Benedict Anderson 著、吳叡人翻譯，《想像的共同體——民族主義的起源與散布（新版）》，頁 250-252。

高的專業能力維護與詮釋臺灣美術史的經典作品」。¹¹⁰到此階段，當代的相關論述已基本穩定，其對外展現的形象亦立體飽滿。隔年 2 月，〈甘露水〉通過文資審查，成為目前最新且具代表性的臺灣國寶。

綜觀以上三階段移動，可發現文物的展出單位層級不斷提升，並且依序歷經臺北、高雄，最後是臺中，就像是〈甘露水〉的西半部巡迴展示。儘管歷經相異文化機構，整體而言館所們對於〈甘露水〉的闡述始終定位於一開始的文化啟蒙與自覺，並且在空間移轉的過程中達到論述與地位的穩定。

3、當代臺灣代表：從文化到政治認同

〈甘露水〉的價值與象徵意涵不僅止於藝文層面，在 2021 年的國慶光雕表演中，〈甘露水〉成為壓軸。¹¹¹

國慶，即「國家的生日」，是帶有明確政治意涵以國家之力推動的集體性活動。國慶所面向的群眾更為廣泛，先不論個體的政黨偏好，此活動的本質是面向「所有國民」，邀請大眾一同回望過去建國之始，展望未來願景的場合。這樣的場景如同一場受到束縛的朝聖之旅，¹¹²朝聖的目標是有限制性、被人為規劃且會激發共感的。而〈甘露水〉出現於這個場合，並作為壓軸與表演的情緒巔峰，可見其重要與代表性。



圖 3-2-4 2021 年國慶典禮的光雕表演以〈甘露水〉作為壓軸

資料來源：中華文化總會粉絲專頁 2022/10/8 貼文。

¹¹⁰ 國立臺灣美術館新聞稿：迎接黃土水〈甘露水〉 國立臺灣美術館堅定守護臺灣藝術資產。發布日期：2022/9/22。（搜索日：2024/6/9 https://www.ntmofa.gov.tw/News_Content.aspx?n=1384&s=96396）

¹¹¹ 國慶光雕展演圍繞著臺灣早期經典美術作品和知名電影，曾在「不朽的青春」、「光—台灣文化的啟蒙與自覺」展出的部分作品，現身於 10/6-10/10 期間限定的光雕展演中，包含林之助〈取景〉、陳植棋〈淡水風景〉、李梅樹〈黃昏〉、李石樵〈市場口〉、洪瑞麟〈煤礦坑〉以及藍蔭鼎的〈夜晚的麵攤〉的作品，同時加入許多膾炙人口的臺灣電影以及流行樂曲，最後以〈甘露水〉壓軸登場。

¹¹² Benedict Anderson 著、吳叡人翻譯，《想像的共同體—民族主義的起源與散布（新版）》，頁 16。

當〈甘露水〉登場時，搭配的字幕是「永遠存在的臺灣」。

作為 1921 年以大理石雕刻而成的藝術品，「永遠存在」所指涉的是極有可能是起自日治時期臺灣知識份子在殖民統治下迸發的本島意識，以及本島人相對於內地人身為「臺灣人」的自覺。因此，「永遠」一詞指涉的是起自一百年前的臺灣，並暗示著百年來此條路上的朝聖者們；「存在」除了是大理石不隨時間流逝而永存的本質，更是意識形態的延續與事實；「臺灣」則是思想上的集體意識呈現。然而，究竟何謂臺灣？在日治與當代間，實際上仍擁有相異的文化認同。前者包含了強烈的、面向中國的祖國意識，當代則更傾向獨立為作為臺灣人的象徵，且政治與文化認同已逐漸朝同一方向發展，形成互相支援與建立的結構。¹¹³

由此可發現，〈甘露水〉已於國家最高層級的集體慶祝儀式中成為臺灣文化代表，其不僅定位在 2021 年的國慶，更重要的是作為創造時間延續性的重要象徵。從再出土、巡迴展覽、成為國寶，到國慶壓軸，一連串的過程使得這座雕像完成承續了上溯自日治時期關於「臺灣文化」的啟蒙，並在此文化認同的基礎上，進一步整合政治認同。

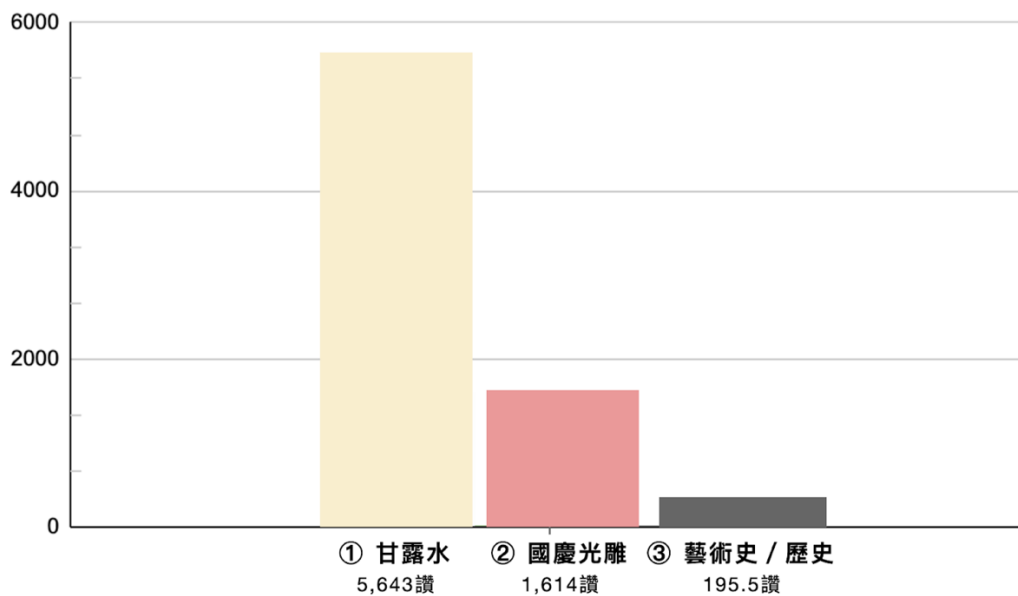
筆者認為，當代的〈甘露水〉已成為紀念物。就像是品牌化的過程，¹¹⁴經過共情與擬人化的〈甘露水〉擁有堅定的價值觀與鮮明的藏品人格，涵括藏家、修復師與策展等不同視角的豐富故事。然而，當代的社會大眾對於〈甘露水〉的認知與認可，究竟是奠基於對其藝術價值的欣賞，亦或是其他面向呢？

延續上一節以北師美術館和高美館社群貼文為素材進行的分析，可推測大眾可能更多的是將此作視為「識別標誌」。若我們進一步將〈甘露水〉出現於國慶光雕的貼文放進來比對，並將內容分為「甘露水」、「國慶光雕」、「藝術史／歷史」三大主題，會發現貼文的社群觸及率有明顯的喜好分佈（表 3-2-5）。

¹¹³ 黃俊傑，《臺灣意識與臺灣文化》（臺北：正中書局，2000），頁 3-4、98、113。

¹¹⁴ 葉明桂，《品牌的技術和藝術：向廣告鬼才葉明桂學洞察力和故事例》（臺北：時報文化，2018），頁 82-96。

表 3-2-5 社群對〈甘露水〉相關主題的喜好分佈（以臉書為例）



資料來源：此統計選自於六篇指標性貼文：「甘露水」出自北師美術館粉絲團於 2021/10/14 公布〈甘露水〉出土消息，共 5,822 讚、116 則留言、2,145 次分享；2021/11/29 首次曝光「光」特展展訊與以〈甘露水〉為主體的主視覺海報，共 5,464 讚、154 則留言、1,951 次分享。

「藝術史／歷史」出自移展後的高美館粉絲團，於 2022/7/11 介紹報紙上的〈甘露水〉獲獎紀錄，為 98 讚、3 則留言、3 次分享；2022/8/2 持續比較〈維納斯的誕生〉、「蛤蜊觀音」的藝術史討論，共 293 讚、3 則留言、31 次分享。「國慶光雕」出自中華文化總會於 2022/10/5 以照片分享國慶光雕消息，共 1,218 讚、24 則留言、121 次分享；2022/10/8 以影片再次發文，獲得一倍觸及，共 2,010 讚、34 則留言、451 次分享。

這三大類資料分別取自於北師美術館、高美館、中華文化總會，雖然觸及率會因當下的粉絲數量、¹¹⁵發文時段、演算法等機制而有所不同，然而從懸殊的數據來看，大眾對於以〈甘露水〉與「臺灣文化」相關的文章明顯更有興趣。若回溯〈甘露水〉曾注視的日治時期公領域，以及戰後私領域，當代的我們真的「看得懂」這件作品了嗎？或許，更多的是當文化政策建立的品味標準，和雕像乘載的文化象徵達成一致後，最終成就了其文資身份，以及〈甘露水〉的核心精神：出生於臺灣。

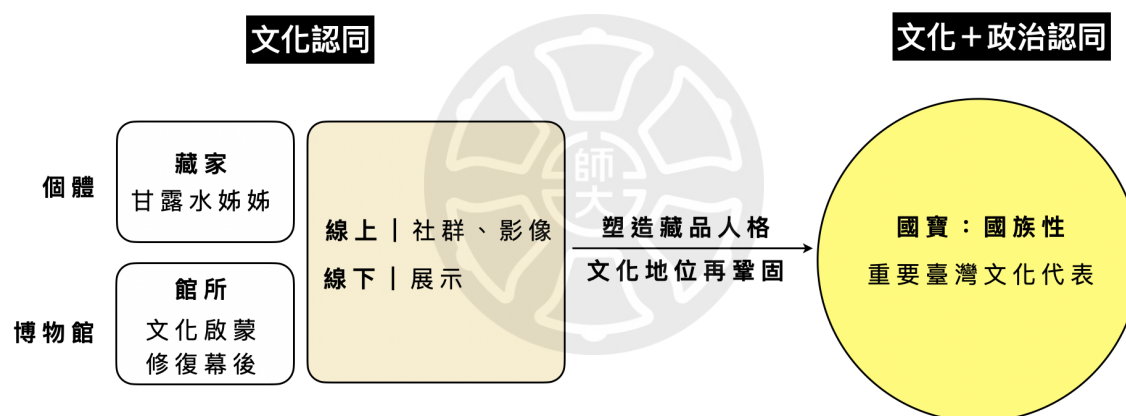
¹¹⁵ 北師美術館 6.7 萬讚、高美館 11 萬讚、中華文化總會 10 萬讚。

（三）小結

當代，重現世人眼前的〈甘露水〉成為珍貴的國寶。

重新進入公共領域的〈甘露水〉，透過線上社群與影像的傳播，結合線下的實體展覽，讓大眾得以了解藏家後代對「甘露水姊姊」的回憶，以及博物館幕後的修復工作，還有展覽的核心理念文化啟蒙。這些相異視角一方面提供了多面向且嶄新的觀看論點，另一方面也上溯自日治時期的文化認同。此時的〈甘露水〉不僅是一件精彩的雕塑品，更像是所有人的甘露水姊姊。能引發共情，帶領眾人一路自日治被殖民的時代，走向能夠被指涉、並且被想像的美麗之島「臺灣」。這個過程塑造了雕像的藏品人格，並重新鞏固其文化地位。最終，在被指定為國寶後，文化認同進一步與政治認同結合，〈甘露水〉出現於國慶典禮上，象徵「永遠存在的臺灣」（表 3-2-6）。

表 3-2-6 出生於臺灣：〈甘露水〉的當代文化再創造



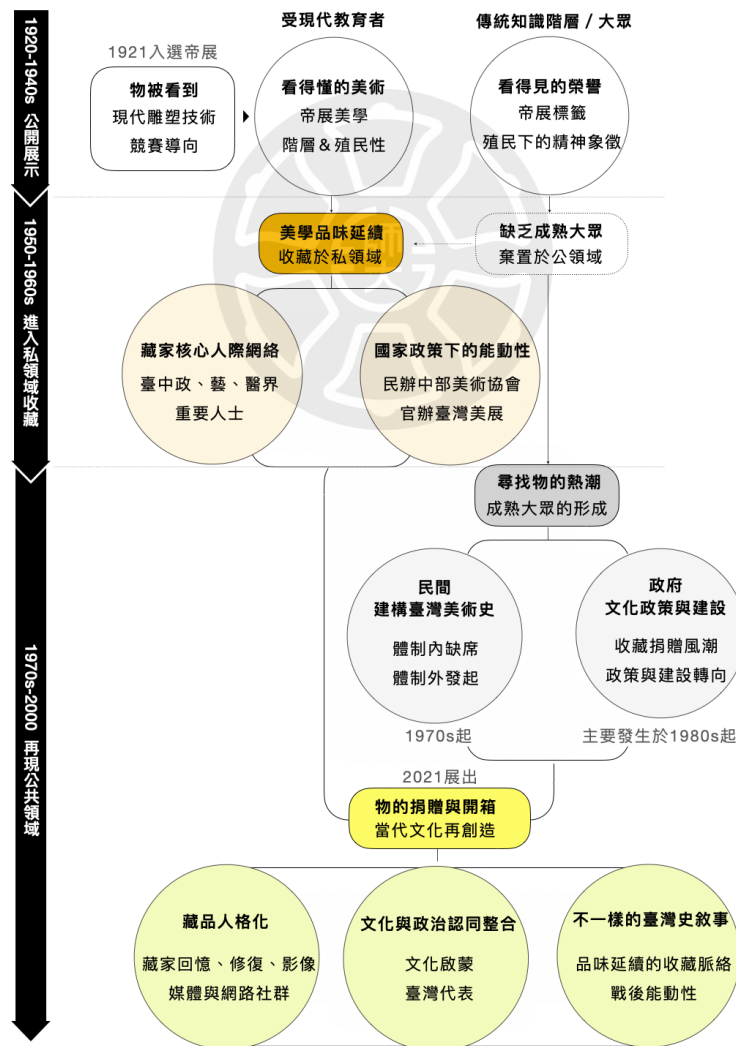
資料來源：筆者自繪。

筆者認為〈甘露水〉體現了文化再創造的完整過程。雕像在當代的開箱，並非全然是偶然地、如同命運般的巧合，其所經歷過的戰後，也非全然被壓抑的黑暗時代，而是具有相當程度的能動性。因此，隨著臺灣史研究熱潮、政經環境影響與文資觀念提升，當我們檢視「物」的社會生命史時，除了關注情感認同、生命共同體的道德與榮耀之外，要如何重視那些過往被視為斷裂、隱蔽的時代亦是未來市民社會闡述臺灣史時的關鍵課題。

結論

在眾多臺灣美術作品逐漸被重新「看見」的當代，〈甘露水〉的重要性不僅體現於文化資產法上的國寶身份，從歷史學與物質文化史的角度觀之，其百年來移動於公領域、私領域的完整路徑，更具有唯一性、獨特性與代表性，使我們得以從連續視角觀察「物」乘載的社會及文化網絡。故本論文以該作為分析標的，並將〈甘露水〉的社會生命史定調為三個階段（表 4-1-1）。先從日治時期的公開展示談起，到戰後因雕像被棄置進入私領域成為收藏，最後是當代再開箱，重現於公共領域。在物轉移於公、私領域的過程中，其社會價值也逐漸被構建與轉型。

表 4-1-1 〈甘露水〉三階段社會生命史轉變



資料來源：筆者自繪。

一、〈甘露水〉的三階段社會生命史

（一）第一章 出生於臺灣：〈甘露水〉的誕生

日治時期，「入選帝展」提供了〈甘露水〉被看到的契機。因此，第一章首先探討該作在公領域的觀看中，對於不同群體所產生的社會價值意涵。

帝展作為競賽場域，評審們的品味決定了作品是否能雀屏中選。在鈴木惠可的研究中，其推測黃土水以「個性」與「美術」為參展時的策略。彼時受過現代教育的人能看懂這樣的帝展美學，但對其他人而言，卻可能無法真正觸及、理解裸女像的美術性。在〈甘露水〉公開展示於帝展、平和紀念博覽會的 1920 年代，臺灣社會有另一批承襲明清審美，以廟宇為公共領域，保留了民間工藝的傳統知識階層；而對一般大眾來說，平日會看到的西式雕像為大量林立的政治人物銅像，裸露身體更是無論臺日都鮮少擁有的日常經驗。因此，相較於作品美學背後所乘載的階層與殖民性，此時期談論的焦點更常聚焦於「入選帝展的黃土水及其作品」。〈甘露水〉的帝展標籤成為被具象化的榮譽，是殖民下的精神象徵。透過公開展示，本島人從她獲得激勵；內地人以此宣傳殖民成果；而黃土水善用其作為被殖民者與殖民者賦予的異地風情想像，一方面得以和日本人立處相同基準被評斷，另一方面擁有對雕塑界鬥爭表達不滿的能動性。綜觀來看，物在誕生之初，便產生了兩條相異的社會意涵。對接受現代教育的群體而言，〈甘露水〉是看得懂的美術佳作；然若擴大到整個社會，則如同白適銘討論其他帝展作品時的狀況一樣，實際上是缺乏「成熟大眾」，無法真正對話並使觀者意識到其價值。

黃土水病逝後，其遺孀將該作運回臺灣，入藏臺灣教育會館。戰後，此處成為臺灣臨時省議會根據地，直到 1958 年議會搬遷至霧峰，雕像也隨之來到臺中。然而，此時卻找不到接管單位，放在火車站時甚至有人朝雕像的會陰處潑墨。於是，當時負責運輸業務的金生運送公司，找到了在火車站旁開業張外科診所的張鴻標代為保管。

（二）第二章 餐桌旁的「姊姊」：成為民間收藏

1950 年代，一座女體像擺在公領域可能會被潑墨，認為是妨害風化，卻也有人了解其價值，願意將她帶回家放在半開放空間的顯眼處。此種反差正反映了日治時期留下的兩種脈絡：因缺乏成熟大眾，而導致作品被棄置，同時又因帝展的美學品味得到延續，讓作品進入私領域成為收藏，迎來下一個轉捩點。這樣的結果並非偶然，而是

與藏家的生命歷程和社會網絡相關。因此，第二章接續探討藏家的收藏契機，以及〈甘露水〉得以被保留於半開放空間的原因。

事實上，綜觀藏家張鴻標的親屬關係、興趣與本業，會發現其正身處於 1950 至 1960 年代臺中政、醫、藝文界的重要社群網絡之中。他以從醫為本業，畢業於臺北帝大後回到臺中師承李佑吉；以雕塑為興趣，師承陳夏雨，曾多次參加美展；領導臺灣文藝聯盟的張深切是他的二哥，負責運送〈甘露水〉的金生運送公司由岳父徐灶生開設，擔任省議會議員。這些人皆曾受過高等教育，或到日本留學，並從日治到戰後持續於中部地區發揮影響力。而從臺中師範學校、陳夏雨作品塑像展覽會、作品頒布後援會、中部美術協會（簡稱「中部美協」）等社群中，更可以看到這群人的參與。其中，又以藏家在創作高峰期（1957-1963）時加入的中部美協最為顯著。

張鴻標曾活絡於中部美協與省展，前者為地區性的民辦組織，後者為由最高行政層級舉辦的官辦美展。彼時的國家政策重點為反共復國、三民主義，呈現在作品上又以偉人銅像、不可妨害風化為主。然實際分析張鴻標活躍時期參加的美展性質，會發現中部美協在官、民、商勢力合辦的情況下，仍具有相當程度發展裸體美術的能動性；而省展則是其審查委員本身就承襲了日治的雕塑系統。儘管上有政策，但從張鴻標遺留下的物件與社群網絡中，卻呈現了臺中藝文圈在 1950 至 1960 年代於特定社群與私領域中的能動性。而正是藏家核心人際網絡中這股延續自日治，持續發展於戰後的影響力，建立起〈甘露水〉身處半公開場域時的保護網。

（三）第三章 成為臺灣代表：〈甘露水〉的重生

1970 年代，張鴻標重病，在找無合適對口單位移交的情況下，他決定將雕像封存至倉庫。同一年代，社會上逐漸出現讓大眾認識臺灣美術的管道。因此，第三章聚焦討論民間為何興起尋找〈甘露水〉的熱潮，以及開箱之後「物」如何被大眾理解。

當時體制內的教育仍缺乏相關資訊，因而臺灣美術史的知識建構主要仰賴來自體制外的民間出版品，例如：長期以報導、專題、展覽等關注此議題的《雄獅美術》。而好作品的捐贈，需要有相對應的文化館所與制度進行媒合。綜觀分析起自 1960 年代的捐贈收藏風潮，我們可以看到 1980 年代起「物」的屬性開始轉向，與時文化政策與建設相輔相成，博物館、美術館與圖書館等文化單位獲得臺灣在地捐贈物的機會大幅提升。最終，在社會條件到位的情況下，2021 年〈甘露水〉在北師美術館的「光」特展亮相，後由藏家捐贈給文化部，入藏國美館並成為國寶。

當〈甘露水〉於當代再次公開展示，此時的环境、展覽形式已與日治時期有所不同。在這個階段，「物」從過去 50 年的收藏經驗中被賦予人格，能夠引起共感，從家族的集體記憶轉化為國家文化資產下的「甘露水姊姊」；修復師從博物館的幕後走到幕前，以其專業近身觀察雕像，從技藝的角度驗證時代的痕跡；紀錄片和主題曲團隊用影像與音樂呈現〈甘露水〉，有別於直接指涉作品，其選擇了大海、血液等元素營造時代意象，呈現出對話感。從開箱的那刻起，雕像作為被討論的「物」，便已進入到由媒體與網路社群所創造出的公共領域。他們的視角在公共領域中傳遞與被討論，改變了公眾觀看〈甘露水〉的方式與意涵。

作為「光」特展的重點展品，〈甘露水〉是展覽核心，象徵著文化啟蒙。隨著移展至高美館，後入藏到國美館，在空間移轉中〈甘露水〉的意涵也逐漸抽象化，成為代表文化啟蒙的識別標誌。而在 2022 年的國慶光雕表演中，雕像作為壓軸呈現，代表「永遠存在的臺灣」。

然而，同樣身處公領域被觀看，當代的我們真的比日治的大眾更加「看懂」〈甘露水〉了嗎？若單論美學價值的鑑賞，或許戰後初期當「物」身處藏家的私領域時，反而擁有向外擴散的能動性，影響了中部地區的藝術發展。而在當代文化再創造的過程中，我們眼中的〈甘露水〉，則更多是指標性的「臺灣代表」，一如百年之前日治時期的大眾與傳統知識階層，該「物」的重要性來自於看得見的榮譽，只不過在當代，其進一步整合了文化與政治的象徵意涵。〈甘露水〉的社會生命史展示了並非絕對線性的發展途徑，反而是雜揉著過去觀點後所成就的當下，而此複雜性則恰恰反映了社會裡的人群互動與有機狀態。

二、出生於臺灣：另一種臺灣敘事的可能

黃土水在 1922 年於〈出生於臺灣〉寫道，「人類終究無法保持萬年壽命。能永劫不死的方法只有一個。這就是精神上的不朽。」¹精神得以不朽，卻可能隨時代的凝視產生轉變。那麼，回到論文的核心命題，究竟何謂「出生於臺灣」？

戰後，臺灣社會經歷嚴峻的黑暗時代。隨著「物」被開箱，其收藏史如同黑暗中被遺忘的光芒，照亮了另一種日常樣態。從〈甘露水〉到藏家張鴻標無意間留下來的

¹ 黃土水，〈臺灣に生れえ〉，《東洋》第 25 年第 2・3 號（1922 年 3 月），頁 187。翻譯引用自：顏娟英編著，《風景心境—台灣近代美術文獻導讀》（臺北：雄獅美術，2001），頁 129。

遺物，在口述歷史與其他檔案的對話之中，我們終於得以稍微一窺封存於「物」的戰後日常生活史。

過去，當社會與藏家後代面對〈甘露水〉的封存與未公開，會著重於白色恐怖下被官方壓抑的時代背景進行詮釋。這段威權體制是令人憤慨的，然而，若聚焦〈甘露水〉在 1950 至 1960 年代身處的社群，試著讓「物」說話，卻能夠使我們看見一個矛盾但真實無比的日常。

在這個日常裡，個人與群體生活於威權體制的影響下，但同時不可忽略的是他們也在此環境中延續與創造出自主權。因此，「收藏」不該僅被視為壓抑的見證，同時還是積極保存雕像的手段，以及民間展現能動性的成果。

視野變換改變物的形式，時間轉變改變物的意義，立足點改變看法。²雖然社會規範會因政權更迭，致使相異公權力介入，新的生存規則被制定。但社會由人構成，而人的活動是持續的。當我們拉長時間尺度，將「物」放到一世紀的長河裡梳理脈絡，則會看到另一種國家權力邊界游移的狀態，以及在此空間中蓬勃發展的生機。整個社會就像是充滿各種孔隙的有機體，會持續成長變動，擁有多元複雜的樣貌。社會是如此，身處其中的人、物亦是。歷史的本質是否也是呢？

在重現〈甘露水〉的「光」特展中，該作佇立於自然光灑落的展場。總策劃林曼麗曾於展覽圖錄寫道：

《甘露水》必須在自然的光影下重現。大理石原本就是自然的材質，黃土水當年也是在戶外雕刻此作品，而一件好的藝術作品並非只是空間中靜止不動的物件，它同時也存在於時間瞬息萬變的「晃動」中。對我來說，《甘露水》真正重見天日的日子是 2021 年 12 月 9 日，那一天，《甘露水》被定位在北師美術館陽光灑落的展場空間中，離開塵封將近五十年的黑暗，迎接陽光的瞬間，微仰的臉龐，半開半闔的雙眼，那一抹美麗的微笑，那麼舒坦，那麼愉悅。³

於是，〈甘露水〉成為了展覽核心概念的具象化。她以向著光的臉龐，和其他同時代人，如：林獻堂（1881-1956）、蔣渭水（1888-1931）、賴和（1894-1943）、陳澄波

² 該句為作者陳恆安引用自柏林通訊博物館的展示說明。黃貞燕、謝仕淵主編，《博物館歷史學的方法論 I》，頁 79。

³ 林曼麗、周婉窈、蔣伯欣、石婉舜、陳允元、劉柳書琴、吳俊瑩、陳慧先作，《光：臺灣文化的啟蒙與自覺》，頁 26-28。

等人，在「凝視著眼前一片黑暗的同時，仍然有勇氣去追求那不斷離我們而遠去的光」。⁴在這個展覽上，我們首先得以看到日治時期，隱藏於黑暗中的光。

然該展不僅止步於日治，同樣放眼當代迴響，⁵就好比在戰後黑暗中，當代綻放的光。展覽研究計畫主持人周婉窈在〈光，遮蔽，及其再現：臺灣文化協會創立一百年回顧與省思〉專文寫道：

戰後反殖民運動的前輩走在一條荊棘之路，有人被吞噬，有人倖存，有人忘記初衷。今天，我們是否能披荊斬棘，開闢康莊大道，讓絢麗的光照亮臺灣人的臺灣？⁶

由此，我們可看到〈甘露水〉開箱時，被賦予的兩道光：來自日治，對殖民者的反動；來自當代，對戰後黑暗的省思。那麼戰後呢？除了該展對兩個時代拋出的提問，本研究同時希望以收藏史為線索，與讀者一同找到戰後本身的光，思索另一種臺灣史敘事的可能。一如〈甘露水〉曾見證過的社會生命歷程，還有一道光來自私領域，隱身於藏家日日清洗雕像、動手做雕塑、與「姊姊」共餐的日常中。

理解黑暗，能提醒我們預防危險；看見黑暗之中的光，能替我們照亮未來的方向與可行性。因為開箱，而得以被看見的收藏史是節點，串連起討論日治與當代臺灣社會的機會。在未來，眼下的當代會成為過去，現在的論述則可能形塑下一階段的社會價值。本研究謹希望以〈甘露水〉的社會生命史為引子，讓我們面對戰後歷史的爭議性、持續辯證自我認同時，得以在多元視角中找到對話的空間，共同思考何謂「出生於臺灣」。

⁴ 林曼麗、周婉窈、蔣伯欣、石婉舜、陳允元、劉柳書琴、吳俊瑩、陳慧先作，《光：臺灣文化的啟蒙與自覺》，頁 29。

⁵ 林曼麗、周婉窈、蔣伯欣、石婉舜、陳允元、劉柳書琴、吳俊瑩、陳慧先作，《光：臺灣文化的啟蒙與自覺》，頁 28。

⁶ 林曼麗、周婉窈、蔣伯欣、石婉舜、陳允元、劉柳書琴、吳俊瑩、陳慧先作，《光：臺灣文化的啟蒙與自覺》，頁 60-62。

引用書目

一、口述訪談

陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標長子張士文訪問紀錄〉，2023 年 8 月 18 日。

陳德娜訪問、記錄，〈張鴻標二子張士人訪問紀錄〉，2023 年 9 月 21 日。

二、物

張士文於 2021《光》特展上的開幕致詞，講稿由當事人提供。

張鴻標遺物：雕塑、畫作、日常用品、老照片、雕塑工具

徐麗萱遺物

三、報紙／刊物

（一）1945 年之前

1、報紙

《中央美報》

《臺灣日日新報》

《臺灣新民報》

《臺灣民報》

《漢文臺灣日日新報》

《大阪每日新聞 臺灣版》



2、刊物

《日本》

《臺灣》

《太陽》

《趣味》

《東洋》

（二）1945 年之後

1、報紙

《民報》

《申報》

《商工日報》

《臺灣民聲日報》

《臺灣時報》

《民生報》

《聯合報》

《中國時報》

《中央日報》

2、刊物

《雄獅美術》

四、資料庫（檔案／典藏品）

大臺中藝術工作者資源建置計畫

文化部典藏網藏品

中央研究院臺灣史檔案資源系統

中華民國官職資料庫

國立臺灣美術館臺灣美術知識庫

國史館史料文物查詢系統

國史館臺灣文獻館

國家文化記憶庫

國家歷史博物館典藏品

臺中市美術家資料館

臺灣歷史人物傳記庫（TBDB）

臺灣人士鑑資料庫

賴永祥長老史料庫



五、電子資料（官網／影片）

1、網站／FB 粉絲專頁

文化部文化資產局（文化部公文）

中華文化總會

北師美術館官網

北師美術館粉絲專頁

名單之後

高雄市立美術館粉絲專頁

國立臺灣美術館官網

國立故宮博物院官網

國立員林高級農工職業學校官網

國立歷史博物館官網

臺北市立美術館官網

樹德家專校史專區



2、影片／音樂

紀錄片《甘露水》（林君昵、黃邦銓拍攝）

《甘露水》紀錄片片尾曲《暝尾的祈禱》（2021）（王榆鈞作詞作曲）

V-Touch 展覽《久子》、《甘露水》與黃土水專訪

六、專著

王偉光

2005《陳夏雨的秘密雕塑花園》臺北：藝術家。

古田亮

2014《視覺と心象の日本美術史》京都：ミネルヴァ書房。

李丁讚、陳弱水、錢永祥、顧忠華、吳乃德、夏春祥、吳介民

2004《公共領域在台灣：困境與契機》臺北：桂冠圖書。

孟悅、羅鋼主編

2008《物質文化讀本》北京：北京大學出版社。

林曼麗、周婉窈、蔣伯欣、石婉舜、陳允元、劉柳書琴、吳俊瑩、陳慧先

2022《光：臺灣文化的啟蒙與自覺》臺北：國立臺北教育大學北師美術館。

林絲緞

1965《我的模特兒生涯》臺北：文星叢刊。

曹先鋳

1957《臺灣省通志稿 教育志 教育行政篇 全一冊》臺北：臺灣省文獻委員會編纂組。

教育部

1948《修訂中學課程標準》南京：民生印書館。

教育部中等教育司

1956《中學課程標準》臺北：教育與文化社。

教育部

1962《中學課程標準》臺北：正中書局。

陳曼華著，李賢文、廖雪芳、奚淞、王福東、鄭明進、黃才郎、石守謙口述

2011《獅吼》臺北：國史館。

劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞著

2015《台灣美術史綱》臺北：藝術家。

葉明桂

2018《品牌的技術和藝術：向廣告鬼才葉明桂學洞察力和故事例》臺北：時報文化。

黃俊傑

2000《臺灣意識與臺灣文化》臺北：正中書局。

黃貞燕、謝仕淵主編

2021《博物館歷史學的方法論 I》臺北：國立臺北藝術大學出版；臺南：國立臺灣歷史博物館發行。

張深切著，陳芳明、張炎憲、邱坤良、黃英哲、廖仁義主編，吳榮斌策劃，張孫煜監製

1998《里程碑（上）》臺北：文經出版社。

張深切著，陳芳明、張炎憲、邱坤良、黃英哲、廖仁義主編，吳榮斌策劃，張孫煜監製

1998《張深切全集〔卷3〕北京日記、書信、雜錄》臺北：文經出版社。

張深切著，陳芳明、張炎憲、邱坤良、黃英哲、廖仁義主編，吳榮斌策劃，張孫煜監製

1998《張深切全集〔卷13〕北京日記、書信、雜錄》臺北：文經出版社。

鈴木惠可

2023《黃土水與他的時代：臺灣雕塑的青春，臺灣美術的黎明》新北：遠足文化事業股份有限公司。

廖雪芳

2022《完美·心象·陳夏雨》臺北：雄獅圖書。

蕭瓊瑞研究主持

2009《台灣美展80年（1927-2006）（上）》臺中：國立臺灣美術館。

蕭瓊瑞研究主持

2009《台灣美展80年（1927-2006）（下）》臺中：國立臺灣美術館。

簡志雄等編著

1995《國民小學美勞第十冊》臺北：康和。

顏娟英編著

2001《風景心境—台灣近代美術文獻導讀》臺北：雄獅美術。

兒島薰

2013《アジアの女性身体はいかに描かれたか》東京：青弓社。

東京博覧会写真帖発行所編輯部

1922《平和紀念東京博覧会写真帖》東京：東京博覧会写真帖発行所。

Anderson, Benedict 著、吳叡人翻譯

2018《想像的共同體——民族主義的起源與散布（新版）》臺北：時報文化。

Morizot, Baptiste 著、林佑軒翻譯

2021《生之奧義》新北：遠足文化。

Griifin, Em 著、展江譯

2016《初識傳播學》北京：北京聯合出版公司。

C. Alexander, Jeffrey、Seidman, Steven 編，吳潛誠總編校

1998《文化與社會》臺北：立緒文化。

Miller, Toby、Yudice, George 著，蔣淑貞、馮建三譯

2006《文化政策》臺北：巨流圖書與國立編譯館。

七、期刊論文

五十殿利治、陳譽仁、顏娟英

2009〈文部省美術展覽會的開幕與觀眾〉，《藝術學研究》4：1-52。

王慶台

1996〈臺灣雕塑歷史的過往〉，《臺灣美術》31：54-60。

白適銘

2021〈雕塑的「公共化」－臺灣現代雕塑的社會性轉化〉，《雕塑研究》25：2-28。

朱家瑩

2012〈臺灣日治時期的公共雕塑〉，《雕塑研究》7：23-73。

吳方正

2015〈女性與博覽會：以 1907 年兩場展覽為例〉，《近代中國婦女史研究》26：1-65。

邱函妮

2021〈美術史、展示與認同－在時代中載浮載沉的「臺灣美術」〉，《藝術學研究》29：71-117。

林明賢

2012〈戰後臺灣雕塑發展之觀察〉，《雕塑研究》8：1-17。

林振莖

2013〈大稻埕美術活動的贊助者——以王井泉與山水亭為中心〉，《臺灣美術》93：28-43。

林振莖

2023〈生存之道——黃土水與美術贊助者〉，《雕塑研究》30：21-62。

陳鈺偉

2018〈臺中市信用合作社興衰原因〉，《庶民文化研究》17：89-111。

許惠敏

2005〈雕形塑意——二十年來臺灣雕塑研究〉，《臺灣美術》59：30-36。

陳夢帆

2016〈日治時期裸體畫公開化的社會爭議——以第二回臺陽展（1936）李石樵〈橫臥裸婦〉撤回事件為例〉，《雕塑研究》15：1-45。

鈴木惠可

2015〈邁向近代雕塑的路程——黃土水於日本早期學習歷程與創作發展〉，《雕塑研究》14：88-132。

謝佳娟

2021〈收藏、流通、展示與傳播：對二十世紀末以來西方藝術史研究取徑的一些觀察〉，《藝術學研究》29：1-70。

顏娟英

1993〈殿堂中的美術：臺灣早期現代美術與文化啟蒙〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》64（2）：469-610。

八、學位論文

吳國淳

1996〈戰後五十年來臺灣地區中小學美術教育研究〉國立臺灣師範大學教育研究所博士論文。

杜曉惠

2008〈戰後初期臺灣初級中學的歷史教育（1945—1968）：以課程標準與教科書分析為中心〉國立臺灣師範大學歷史學系碩士論文。

林沁儀

2023〈公立美術館「重建臺灣藝術史計畫」執行經驗——國立歷史博物館個案研究〉國立臺北藝術大學文化資源學院博物館研究所碩士論文。

程景添

2019〈西螺程氏家廟之探究〉南華大學人文學院宗教學研究所碩士論文。

廖新田

1995〈藝術與色情——臺灣社會現象解碼〉東吳大學社會學研究所碩士論文。

聶孝如

2013〈戰後台灣國民基礎教育中的藝術圖譜－國小美術教科書的分析〉國立清華大學社會學研究所碩士論文。



附錄一、張士文口訪紀錄

受訪者 張士文（張鴻標長子）、許如璧（張士文之妻）

出生 1950 年

訪問者 陳德娜（2023/8/18）

張鴻標生平

我的祖父，也就是張鴻標的爸爸，不知道幾歲就去世了。他有 5 個兒子，我爸爸比較會讀書，小時候念公學校。當時因為校長有兒子，希望有成績好的臺灣同學陪讀，所以爸爸就住在校長家。

畢業之後，他到高雄的火車工廠當學徒。學完之後覺得不是辦法，就跑到日本，去當地的高中夜間部半工半讀，這裡還有他的成績單（圖 2-1-2）。高中畢業，那時在日本有臺北帝大醫學校的考試，他就考上再回到臺灣。



圖 2-1-2 張鴻標的麻布夜間中學生徒手牒

資料說明：手冊內記錄了張鴻標第 3（1940，昭和 15 年）、第 4（1941，昭和 16 年，1941）、第 5 學年（1942，昭和 17 年）的出席狀況。

資料來源：筆者拍攝（2023/9/21）。

二二八事件：逃亡的二哥與入獄

我記得小時候二伯父張深切常常來家裡。他回臺灣後籌組電影公司，拍了〈邱罔舍〉，有得過金馬獎。但是，二伯父跟二二八有關係。

其實二二八時有一個秘辛。當時其他地方有很多人被殺，但是臺中沒有，為什麼？現在我們的歷史都不談這些事情，因為被遺忘了。

那時因為洪炎秋他是從中國回來的，所以他知道政府會採取什麼樣的態度。一開始時，他就把臺中市所有沒地方躲的外省人都收到師範學校去。所以臺中市的外省人全都被隔離起來，沒有跟外省人混在一起。當時彭孟緝從南部一直打上來，他就叫臺中市長打電話給彭孟緝，跟他講說：「你不要進來臺中，臺中沒事很平靜。」

唯一就是當時謝雪紅在臺中，他們以前跟謝雪紅都是好朋友，二伯就跟洪炎秋一起去請她不要留在臺中。因此謝雪紅跑去鄉下隔離，接著才扮裝成新娘，偷渡到中國去。所以那時外省人跟本省人在臺中沒有衝突，謝雪紅也不在，那軍隊進來幹什麼？

那時二伯父跑去中寮，所以那個臺灣文藝聯盟的牌子也被他帶去。政府抓不到他，就抓我爸爸去，要把他誘導出來。聽他們講，好像被關了兩個禮拜後救出來，二伯父也被保出來，之後家裡就常常有警備總部的人來。直到上一輩過世，一直都有人在跟監。警備總部的人倒是很客氣，沒有進進出出。

另外就是我們家開補習班時，政府的情治機關怕有學生作亂，所以還是有所謂的職業老師。後來大家都變好朋友了，所以其實大概都知道身份。

這些人通常來家裡做什麼事呢？就舉一個比較明顯的例子。我外祖父徐灶生其實是革命實踐研究院第一期的成員，⁷那時幾乎沒有臺灣人在裡面。革命實踐研究院就是蔣總統跑到臺灣來以後，為了訓練國民黨幹部，所以全部都要送到研究院裡面再教育過。接受再教育的人其實有很多是我們講的「白團」，就是日本的戰犯潛逃到臺灣來。我外祖父會講北京話、日文也通，我想大概是他們需要翻譯，所以他第一期就進去了。講白一點，他們第一期就變成核心分子。那時蔣經國掌控臺灣的情治系統，裡面一支就是李煥。

⁷ 據考證，徐灶生 1951 年自革命實踐研究院第十二期結業，該屆學員包含李煥。在當時該屆 88 位研究員中，只有 6 位畢業自國外大學，像徐灶生這般畢業於日本早稻田大學的背景算是少數，資料來源：「徐灶生」(1898-08-15)，國史館史料文物查詢系統，典藏號：129-220000-2726；「蔣中正指示萬耀煌革命實踐研究院十二期學員中秦孝儀王大任汪道淵李煥梁肅戎等可選為研究員」(1951-04-23)，國史館史料文物查詢系統，典藏號：002-010400-00017-013；「革命實踐研究院分院第十二期研究員各項統計」(1955-08-08)，國史館史料文物查詢系統，典藏號：002-080300-00052-020。

李煥那邊每天都有派一個人到外祖父家裡坐，大家變成朋友之後，就知道他來外祖父家坐完會去張煥珪家。那個人在臺中大概就是聯絡我祖父、張煥珪跟臺中一中的校長黃金鰲，反正一直都有溝通的管道。所以那個時代臺中市中華路的黑道、角頭早上要去我祖父家報到，或是里長、市議會秘書長，都要去那邊泡個茶。只是去走一下，沒有什麼事情。所以國民黨在掌握臺灣時大概是這樣子的，我只知道這個系統。

我說臺中本來是文化城，被叫做文化城的理由是什麼？是因為臺中有林獻堂他們的文化協會。那時的臺中其實是有很多文人的，他們可以集資蓋臺中一中，是很有文化力量的。但是白色恐怖主義把文人都嚇走了，沒有人敢再講話了。文化城也就沒有了，對不對？

不是簡單的東西：收藏被丟棄的裸體像

小時候很少室內攝影，所以完全沒有拍家裡的照片。這張是我弟弟畫的手繪圖（圖 2-1-1），〈甘露水〉以前就放在家裡的客廳。



圖 2-1-1 〈甘露水〉擺放於張外科診所客廳

資料說明：此圖由張士人手繪。

資料來源：張士文提供。

我們家在診所後面，常常有很多人進出。這邊是入口，有一個藥局，後面是照X光的。X光後面就是我們的客廳，客廳隔壁是手術房、開刀房。那時，〈甘露水〉就放在望向客廳入口的地方，再往後就是廚房，因此客廳有幾張桌子給我們吃飯，還有一些椅子。

以前病患不會跑到擺放〈甘露水〉的客廳，只有同學、親戚之類的會來。因為我們讀書太笨了，剛好家裡有執照，媽媽就開補習班找老師幫小孩上課，客廳就是教室，學生就是自己的同學。這件事一直持續到我考大學時，當時大家都看得到〈甘露水〉。有個指揮陳澄雄教我妹妹鋼琴，也會在家裡出入。其實大家對此都沒有印象，甘露水就像是一件裝飾品。家裡有其他作品，放了好幾個裸體像，所以在家裡工作的護理師他們看到〈甘露水〉也不會覺得有什麼奇怪，就放一尊雕像在那裡。

它下面的陰部以前就被潑墨，那個大概是〈甘露水〉被弄到臺中火車站來時用的。我家隔壁是我祖父徐灶生跟四舅公林鳳榮開的「金生運送公司」，他們承攬業務把臺北的東西搬到霧峰去。鐵路只有到臺中，沒有到霧峰，所以到臺中以後就下貨，然後分配看要放到哪裡。省議會分一分，結果該送的都送走了，那個雕像因為沒有帳，不知道要收去哪裡。那時有去問一些人，說這個東西要送去哪。人家說沒有帳，你就把它處理掉就好了，看你要怎麼用。

我舅公大概也知道那不是簡單的東西。當時搬運公司的董事長是我外祖父，他其實沒有在管公司的事，都是下面時任總經理的四舅公在處理，包含管理負責搬運的苦力。那時公司有好幾千名苦力，有需要時請他們來搬。

這些事情是聽四舅公喝醉酒時跟我爸爸聊到的，當時我們才上小學。

那時我爸爸已經開始雕塑了，四舅公就把他叫來，因為搬運公司也沒有地方放，無法放到倉庫裡面，想說放到我們家好了。搬運公司就在我家對面，就搬進來了。

曾經大家都知道的「那個坭仔」

許如璧：我也是開箱才看到雕像。因為我嫁來他們家時，這個早就收起來了。我第一次知道〈甘露水〉是大學剛畢業時，看到《雄獅美術》報導〈甘露水〉。我嫁到他們家來後，也還是不知道。

我婆婆不會直接講〈甘露水〉，都用「那個坭仔」作為〈甘露水〉的代號。平常在家裡，大家也比較不會談這一塊，只有人數少、核心成員在的時候才會談。有時人家來要東西時，大家會討論要採取什麼樣的態度去面對。

張士文：社會上最主要的爭執點大概是你到底以什麼心情藏起來？所以，我後來就寫了一些文章去談述這件事（附錄二、頁 131-133）。因為白色恐怖的影響，所以他們都不想、不敢去討論這些問題。

那時候其實大家都知道〈甘露水〉放在我們家，包含臺中市的美術界人士。比如師範學校的陳夏雨，他也一樣去日本留學。剛光復時，有一位老社長叫洪炎秋，他是臺灣人，負責接收臺中師範學校。我們的二伯父張深切當教務主任，那時候陳夏雨回到臺灣沒有地方去，張深切就把他聘到師範學校去。

我比較熟悉、有記憶的是陳夏雨，因為他是爸爸的雕刻老師。⁸記得以前有個日本教授來臺灣，我爸爸說要弄個紀念品給他，就拿了孔子像浮雕請陳夏雨修改，不算是成熟的作品。

另外一位比較有印象的其實是臺中師範學校的附小校長張錫卿，還有顏水龍、一位住臺中附近那個藝術家叫做陳夏雨。那時候一堆人都會來我們家。

為什麼會來？是因為當時我爸爸拜陳夏雨當老師，有時候陳夏雨會來家裡指導一下爸爸。其他人會在我們家三樓的畫室，可能一起雕塑或畫畫。所以藝術界的人在家裡出出入入，大家都知道有這件東西。這些人大概都知道黃土水，因為黃土水在日治時期曾經轟動過，在臺灣也有辦過他的展覽會，而且他每次帝展都會上報紙。所以那些人大概都知道，這座雕像就是那個東西。

後來大家多少知道尪仔好像在霧峰，我媽不當董事長後，就換姨丈當董事長。但很多人去問姨丈時，像是倪朝龍、張錫卿就會故意引開。大家有個默契，覺得還不是時機。

當時候教育界的大家其實有在往來，但只有走過日本時代的老一輩才知道黃土水、〈甘露水〉這些事情，年輕人怎麼會知道？如果是年輕人，而且跟美術界多少有關係的人，有時也會問。像我們同樣是醫學界、有在畫畫的同事，有時候會隨意問一下。他們都很客氣，也不是真的要去挖出來，事情就帶過去了。

大家都知道，但都覺得把他保管起來是對的事情，沒有什麼不妥，這樣就好了。

⁸關於爸爸雕塑興趣的來由，張士文說道：「以前骨頭斷掉要用石膏固定，所以說家裡隨時都有石膏，他也有參加省展得到好幾次獎。」

保護是當時唯一能做的事：被尋找的〈甘露水〉

〈甘露水〉來家裡以後，陳夏雨、張錫卿等人有到家裡討論要怎麼處理〈甘露水〉，那時社會上有在流傳要尋找那個東西。謝里法比較積極，一直都在找，其實他在藝術界的份量也算足夠，多少知道來龍去脈。他曾經去找過外祖父，外祖父說不知道，就把我媽媽叫去問。當時在場的大概是外祖父、三弟、媽媽，我沒有在場。我忘記謝里法又帶誰去，就問：「厝仔現在在哪裡？」媽媽說她不知道。這件事差不多是70幾年時，謝里法直接跑到我們家裡去要東西，但是也沒有要到。

民國87年時還有一波尋找的風氣，但那時爸爸已經去世（1976年），雕像收起來了。其實年紀大一點的都會知道這個東西，就會出來要，所以才有那個報紙啦（圖3-1-2）。那時媽媽就出來說：「這個要怎麼辦？是不是要拿出來？」後來大家想一想也不知道要拿去哪裡，沒有對口單位，也沒有人可以負責處理這樣的事情。這個就像燙手山芋一樣，你沒辦法整理，也沒辦法拿去哪裡，什麼都不能做。唯一能做的就是把它藏起來、保護起來。



圖 3-1-2 徐麗萱留下的〈甘露水〉相關報導（1998 年）

資料說明：張士立整理徐麗萱女士的遺物時，意外發現其保存良好的報紙，內容與〈甘露水〉有關。

資料來源：筆者拍攝（2023/9/25）。

很多人來問，其實坦白一點，有時會有一點心動：「算了，就公開吧！」但是來說的那些人，我們都覺得份量不夠。份量不夠，就是從我家又放到你家，對我來說處理得很快，對雕像卻不是好的歸宿。

那時的社會風氣也還沒現在那麼開放，對於文化還有規矩。

其實以前我們也考慮很多次要拿出來，有時去跟人家探聽、問問看到底有沒有地方收藏。蔡英文第一次當選總統時，我們就覺得可以，不過搭不上線，因為希望可以聯繫到最高層。

中間也考慮很多次臺灣的博物館，但沒有適合的。你說，那個東西要放到哪裡？其實是沒有地方可以捐。雖然大家都很認真在找，但沒有時機。

後來是林曼麗教授打電話給我們。我很早就知道林曼麗老師，有一段時間陳水扁也在找，但是因為那時他們沒有親自出面來找我們，後來就換馬英九執政了，然後才是蔡英文。

林曼麗老師很聰明，其實都已經知道來龍去脈了，但很客氣，不好意思直接跟我們聯絡，就去找總統府的國策顧問李茂盛，因為他是臺中的醫生，可能會跟我認識。所以李醫生打電話過來，很快拉起了這條線。

其實李醫師完全不知道有這件作品。有些醫界的朋友很客氣，只是耳聞，偶爾會問一下，沒有人到倉庫去看過。我們家人很少知道在哪裡，連這個媳婦、阿姑、阿姨也不曉得。知道所有來龍去脈的，就是兄弟、伯伯。

我問李茂盛說：「對方是誰？」他回：「林曼麗。」我回到家後想一想，覺得真的是可以處理了。所以就跑到霧峰去，把東西的現況照一照，拿照片去給林曼麗（圖 3-2-1）。那時，〈甘露水〉就放在霧峰倉庫的這個箱子裡。



圖 3-2-1 〈甘露水〉放置於工廠的樓梯後方

資料來源：張士文提供。

為什麼爸爸會把它藏起來，運到這個倉庫？其實是因為他生病快死掉了。他知道自己沒有辦法再繼續管理這個東西，但是又不知道該如何處理，因為還是沒有一個可以展示的地方。他把它裝起來送到倉庫後，一年還兩年就過世了。

他生病後，知道自己不行了，表面上看起來沒有交代什麼事情，但其實是非常認真地找了很多文獻，去查要用什麼東西包〈甘露水〉。查到說用麻袋包起來，對大理石是最好的。所以箱子裡到處都是麻袋，然後再用很堅固的木頭裝著送到工廠去。

那時我媽媽是工廠的董事長，所以就把〈甘露水〉送進去放在一個很堅固，沒人看得到的地方。這裡是樓梯，旁邊都是鐵架，就把它放在這裡，所有工人都不知道。箱子體積也滿大的，還是請工人從家裡運過去的。現在那些工人都過世了，搬運公司的牌子還在，但是已經解體，也沒人做搬運了。

時隔 40 幾年，我們家要去開箱時很緊張，如果手或是頭斷掉了，不知道該怎麼辦。我覺得這次把它弄出來是天時地利人和都到位了，應該是沒有錯的，是一個最好的結局。

筆者後記

訪談時，張士文拿出了整理媽媽（徐麗萱）遺物時意外發現的報紙。那是一份 1998 年的聯合報，幾乎整個版面都在報導〈甘露水〉的捐贈與尋找事宜。報紙狀態良好，只有些微泛黃，可見保存者的用心。張鴻標離世後，徐麗萱女士大抵是最了解來龍去脈的人。雖然如今已無法直接考證，僅能試圖由後代回憶與遺物推斷收藏過程的心境。但從這份默默被保留下來的報紙，以及不曾被特別述說的「那個厝仔」，我們似乎看到了沈默背後的主動性，那份選擇等待、持續守護的決心。



附錄二、「光—臺灣文化的啟蒙與自覺」特展開幕式感言

作者／資料授權：張士文

（1）沈默是他們共同的語言

那是從前的事了，以前台中叫文化城、霧峯的林家、鹿港的辜家、西螺的廖家、清水的楊家、豐原的郭家.....。藝術家、舞蹈家、音樂家、文學家、演劇家、人文薈萃、有萊園、有演劇社、有台灣文化協會。他們認同台灣，地方人士稱呼他們文化人。台中一中的紅樓拆了、台北的景福門毀了、有感、因為看到了。但是白色恐怖把無形的思想傳承切斷了、卻混然無知、因為無形。台中成了文化沙漠。

父親對於甘露水在我們家、沒說過半句話、只有聽過媽媽說、從來不曾哭泣的父親、到台中火車站看了甘露水後回家、熱淚盈眶。他們選擇沈默，因為沈默是他們共同的語言。

緩緩的凋零了 文化人們

大家低調的默默的守護著這瑰寶

眾心只為了保存這台灣文化的命脈

台中一中的紅樓可以拆 台北的景福門可以毀

優美的河洛語也禁了 白色恐怖切斷思想的傳承

他什麼事情作不出來

五十年了 台中文化界的文化人 都看過 也都

知道父親在保管 大家沈默 因為我們同心

委屈了五十年 終於可以抬頭

就如甘露水一樣 目視前方 婷婷玉立

（2）感言

上個星期尊敬的林曼麗女士給了我一項非常為難的任務，她要我代表甘露水女士的家人，在今天這個場合講幾句內心感受的話。我本想拒絕，但是感受到林女士這半年來無眠無日、盡心盡力的為甘露水所做的付出，我也就只能默默的接下了。我台語說的比較流利，但是今天 我要用國語來致辭，因為今天讓我回想起爸爸曾經說過的話：「當本省人懂的尊重外省人，而外省人也知道必須尊重台灣人的時候，就是把甘露水

歸還給國家的時刻了。」今天不就是正逢其時嗎！讓我們相互尊重，共同以無比歡欣的心情來迎接甘露水現身的曙光。

應該是我上小學的那一年，姊姊住進了我們家。姊姊很重，幾十個工人在地上鋪鐵棒，一路把姊姊滑動，安置在我們家的飯廳。每天中午放學一回家，把書包往姊姊的腳邊一放，顧不得旁邊姊姊默默看著，就狼吞虎嚥的吃了起來。這時候媽媽會進來告訴我們，吃完飯後要趕緊寫功課，要不然姊姊會生氣喔。

我一直都不知道姊姊的名字，那是高中三年級的時候，有一天偶然在《雄獅美術》上讀到了一篇讓我驚嚇的不知所措的報導，我才知道原來姊姊的名字叫作甘露水，雜誌上竟然還說姊姊下落不明。

父親喜歡音樂與美術，一有空閒，他會在餐廳裏甘露水前玩他的黏土。他是外科醫，使用石膏為病人固定骨折是他的專長。自己翻模，也自己灌漿，其樂無比。有人曾經建議他，利用現有的甘露水當模特兒複製一尊，他說在甘露水前面，我們是多麼卑微與渺小，他不敢對大師不尊敬。

在我讀大學的時候，曾經有好幾位藝術界的前輩到家裏來集體商討甘露水處理的問題，但是當大家聽了父親的想法以後，也就都放心的回去了。爸爸強調甘露水不可以捐給國家，甘露水必須用謙卑的心歸還給國家。今天望著青春不朽、婷婷玉立的妳，我很知道我已經不能再稱呼妳姊姊了。妳已是台灣最珍貴的文化資產了，再會了我們心中永遠的甘露水姐姐。

(3)

中亞的烏滋別克 Uzbek 邊邊有一個小鎮名字叫Nucus。收藏著全世界最有價值的大量前衛藝術作品。

美術館には 1918 年 1935 年以降の近現代ロシア 及びウズベキスタン芸術が収蔵されている。この時期ヨシフ・スターリンはロシア民族 以外の芸術を滅亡させようとし、ほとんどの 芸術家の多くをグラグへ送致したが、 キェフ出身のイゴール・サヴィツキーが収集した彼らの作品はヌクスが遠隔地で あったため難を逃れた。⁹

⁹ <https://ja.wikipedia.org/wiki/ヌクス>。(搜索日：2024/4/26)

他們冒著被處決的風險，保存了無價的作品。起初我一直都無法體諒父親把甘露水封存的心境。但是我讀到 **Nucus** 的事件後我終於想通了：現在的人沒有親身經歷過白色恐怖的心歷路程，是不可能體會的。



附錄三、張士人口訪紀錄

受訪者 張士人（張鴻標二子）

出生 1952 年

訪問者 陳德娜（2023/9/21）

從木工、留日到習醫：父親張鴻標

爸爸小學成績不錯，他讀南投公學校時，校長還請他到宿舍陪兒子讀書。後來我大學畢業時，校長的孩子還曾帶著女兒來臺中拜訪我們。

公學校畢業後，我爸爸 14 歲就去了高雄的技術學校學木工。所以我初中時他帶我去五金行買鋸子、鑿子，都知道要買什麼，還蠻清楚的。那時候在技術學校的學習，就像是以前跟師傅學 3 年 4 個月的情況。學完後，他自己覺得還要再讀點書，但那時臺灣的高校很難進，所以 17、18 歲才去日本東京的補習學校麻布學園。要去日本時，口袋裡根本沒剩多少錢，船票一買就沒了，所以那時候是半工半讀。有一次去送牛奶時碰到下雪下冰，路面很滑，騎腳踏車滑倒，牛奶瓶都破了，還要賠錢。

求學時二伯張深切在日本，所以多多少少有資助他。張深切去日本時黃土水先生也在，跟二伯他們一樣住在學生寮。在《張深切日記》裡，¹⁰二伯就有寫到他對黃土水的印象：他看到一位奇怪的學生在院子裡，對著一塊大石頭敲敲打打，不知道在作什麼，跟別的同学也沒什麼來往。我爸爸在東京唸完補校後，剛好臺灣的醫學校有到日本去招生，他也覺得應該回來，所以考上後就回到臺灣。

那時候醫學校比較好考，因為一畢業就會被派到南洋從軍去。他民國 34 年，1945 年畢業。剛畢業，戰爭就結束了，所以沒有被派去南洋。我曾經看過爸爸在醫學校的筆記，那些他畫的圖、解剖都比我好很多，所以他應該是有藝術上的天份。

說真的我不清楚他什麼時候開始做雕像，但是他跟陳夏雨也認識。我爸爸在臺大當了兩年住院醫師之後，就回到臺中。他跟我們說的狀況是當時食物用分配的，因為住院醫師值班可能沒有時間去領白米，後來就覺得算了，不想再做住院醫師，決定回中部。

¹⁰ 張深切著，陳芳明、張炎憲、邱坤良、黃英哲、廖仁義主編，吳榮斌策劃，張孫煜監製，〈黃土水〉，《里程碑（上）》（臺北：文經出版社，1998），頁 207-208。

回去之後，剛開始是在五權路跟民權路交叉路口的臺中師範學校附屬小學當校醫，所以跟那裡的老師都算熟識。那時陳夏雨應該也在師範學校，¹¹他們就在那裡認識了，當時我還沒有出生。

爸爸沒有做校醫之後，就去當李佑吉的助手，接受外科實習跟訓練。那時李佑吉應該是省立臺中醫院的外科主任還是院長，後來開了個佑吉外科。¹²

事實上，爸爸的個性、人品說真的應該還算是不錯，所以有一些病人就介紹他給我媽媽認識。我外祖父徐灶生當時在臺中已經相當有名，可以說是國民黨政界方面的重要人士，同時也是臺中商會的會長。國民黨本身以商為政，所以就把他從商會轉任到政治這個板塊。那時外祖父在做參議員、副議長，¹³是比較有名的臺中人士。

婚後爸媽暫時住在外祖父家旁的小房子，就是現在的日欣戲院斜對面，從前中華路上的新舞臺。我小時候就在那裡出生，差不多兩歲左右才搬到火車站對面的中山路七號，位在金生運輸公司旁邊。那時我爸爸才自行開業，差不多是民國 43、44 年左右的事情。

家裡總是多一人：二二八事件下的家族回憶

小時後我們只要把一點點不高興的事講出來，就會被說「小孩子『有耳無嘴』」，事實上這是二二八造成的陰影，那時任何大人都會這樣說。說真的，我是覺得還好，沒有這麼嚴重。但甚至我高中的老師，也曾經在我抱怨學校時說「不要亂講話」。

二二八時我爸爸應該還沒結婚，在師範學校附屬小學當校醫。我讀小學時，老師們都說你爸爸有在這裡當過校醫，也做過自然科的老師。平日他住在二伯家，就在繼光街跟民生路口的交叉，那間房子有個相當大的庭院。二二八發生時，二伯跑到我四伯的山上去，我爸爸因為還在當校醫不能離開，結果就被抓走了。

我不知道爸爸被抓去哪裡，因為他們根本不談那個時代的歷史。被抓去是因為他長得跟我二伯有相似的地方，被誤認了就被帶走。那時爸爸應該已經認識媽媽了，所以當時是已經擔任臺中市議員的外祖父去保出來。

¹¹ 陳夏雨（1917-2000）於 1946 至 1947 年任職於臺中師範學校。

¹² 佑吉外科位於三民路第二市場天主教堂旁。

¹³ 徐灶生（1901-1984）於 1946 至 1950 年任臺中市參議會議員、副議長；1950 至 1954 年任臺中市議會第一、二屆議長。資料來源：「徐灶生」（1898-08-15），國史館史料文物查詢系統，典藏號：129-220000-2726。

說真的，臺中確實是有二二八事件，但是相較之下災情沒有那麼嚴重。我二伯其實跟洪炎秋、莊垂勝相當要好，都是臺中文藝界的朋友。他們都去過中國，像是北京、廣東等。聽他們講，臺中的仕紳趕快將外省人集中到師範學校去保護，所以臺中的外省人不像嘉義、高雄有很嚴重的情況。但他們都不談這些事啦！所以你們要追查，有一點點困難。

外祖父也不會跟我們說這種事。以前我們下課後，都會去他的院子裡幫他給花、樹澆水。差不多下午 3 點左右，就有穿著中山裝的人來家裡自己泡茶、看報紙，直到差不多晚餐就回去了。我曾經問過外祖父他是誰，他只跟我說：「可以不要理他」。但你想想看，穿中山裝到家裡的人會是誰？應該就是黨工吧。因為外祖父是政治人物，所以多多少少會有人來找他，但要來做什麼我就知道了。這些人從我小學開始就一直來，直到外祖父離開政界之後就沒有了。總之，你自己會覺得身邊就是有人。那要不要排斥，或者做什麼，我又沒有反政府，講這個做什麼？

從火車站拖來的那座裸體像：擺在客廳的〈甘露水〉

我倒是真的忘了〈甘露水〉什麼時候運來，但對場景還是有些印象。

那時候外祖父他們開運送公司，本來就會有很多苦力。剛搬來我們家時，也是苦力從倉庫，用舢舨（人力車）慢慢拖過來的。搬過來時我記得他們慢慢用三角架的舉重機拉起來，放到地板上，先用差不多這麼粗的鐵棍，一個一個搭著，慢慢滾進去。不然誰有辦法搬進去？最後再用舉重機吊上去臺子，就放在那裡大概十幾年。

剛搬回來時，雕像陰部有很濃的墨水印。爸爸不敢用漂白粉下去清，怕腐蝕石頭，所以一直沖冷水，但還是沖不掉。我記得很清楚，爸爸每天都在沖水，然後用濕抹布再擦、再洗。每天晚上 9 點 10 點下診後，就是在那邊擦、洗。當時我兩個妹妹剛出生沒多久，保母都會把他們放在腳旁邊。爸爸也沒有隱藏雕像，那時候他們臺中雕塑界的人，差不多都有來看過。

因為我爸爸在做土魷仔時，好像每年臺中圖書館都有一個展覽比賽。¹⁴那時他差不多每年都有參加，還得過優勝。當然，會不會是因為陳夏雨先生的緣故，這個我不清楚。不過每年展覽時，爸爸一定會要我們跟他一起去看。臺中圖書館位在自由路跟民權路那邊，就是現在的合作金庫，房子還在，首任館長好像是莊垂勝。¹⁵

¹⁴ 張鴻標參加並有作品入選的第 12-14、16 屆省展，皆於時省立臺中圖書館舉辦。

¹⁵ 莊垂勝為戰後臺灣省立臺中圖書館首任館長（1946-1947），後因二二八事件被免職。

我高中時本來一樓是客廳、餐廳，後面是廚房。護理人員、藥師在客廳吃飯，我們在餐廳吃，兩個地方合在一起是個大空間，雕像就放在那裡。餐廳旁邊有一排書桌，我們會在這裡讀書、寫作業。後來買了鋼琴擺在一樓，我們才把書桌搬到二樓。

之後小孩大了，總是要自己的房間，爸爸才把三樓改裝成房間。大概是我們初中，或者小學 5、6 年級時，他以前有 4 到 5 位雕刻的同好會一起請個模特兒，在三樓作畫、做雕塑。那時我們絕對不能上去，因為裡面有脫光光的模特兒，三樓的樓梯會被整個封住。之後有一些同好的子女也曾跟我提到，「小時候我爸爸有在你們那裡做土埆仔。」

拜師陳夏雨：用看診的手作雕塑

我是不知道他開始做雕塑的原因是什麼，但他曾經跟我講過，外科醫師本來就會關注人體形塑的狀態，肌肉的形狀、皮膚的凹槽等，所以他開始對雕像有些興趣。在雕刻雕像時，他會把肌肉、解剖的形象再加深一點。

從我很小的時候他就開始作雕塑，是從何時開始，確實印象上已經很模糊了，說真的很難回憶到那個情況，有可能是幼稚班時就已經開始，但我上小學時就一定有。因為他跟陳夏雨學雕塑，都是自己修工具，那些刮黏土、貼黏土上去的器械，他們都自己削、刻紋。還記得初中時，他還帶我去買那些鑿子、鋸子，要自己去修。

看他雕塑印象最深刻的是土不能乾，乾了就會裂，所以作完之後，一定會包起來。他經常作完要休息了，就會坐在那邊包濕的布，讓黏土不要乾掉。然後要打磨時，會去剪鋁做的餅乾盒，差不多一片一片這麼大，再把它插在兩邊拆開之後要灌石膏的地方，這要很準確的。要澆石膏之前，會把外面整個塗滿石蠟油。塗滿之後，再慢慢地攪石膏，不能有氣泡。所以他攪石膏時都很小心，並不會用力拉，都是輕輕、慢慢地用。最後比較細小的地方再用噴的，噴完差不多了，再大量的下去作模型。

扒開模型之後，要再把土用出來，也不敢用力地洗。完了之後，把模型組合起來，外面用繩子綁得緊緊的，再往裡面灌石膏。灌石膏也要慢慢地灌，如果有空氣就會缺損。像我爸爸曾作過一個我媽媽的雕像，其中一側就有缺損，那個就是石膏灌壞的。做了那麼久，又把它用壞了，你應該很能想像頹喪的心理。所以藝術品的產生，都有一些小技巧存在，自己作過土埆仔的人才能夠了解那種辛苦。

以前爸爸經常要我們幫忙扶著雕像，那時他們都是以石膏像為主。剛開始的作品都是石膏，後來有用水泥，或是銅鑄去作一些浮雕像。石膏像絕對是跟陳夏雨學的，後來水泥那些，可能是有了石膏的基礎之後自己做出來的。

小時候爸爸會帶我們到五廊街那邊的宿舍去拜訪陳夏雨，可能也是請教，或是做了作品之後去討教。陳夏雨的女兒跟我們年紀差不多，他因為請不起模特兒，經常請女兒當模特兒來作雕像。說真的我也不是很認識陳夏雨老師，只是跟著去過幾次。

我記得有一次他們在討論工具上的紋路要怎麼用，效果會比較漂亮。說是不能平平的下去壓，上面的紋路最好要粗一點，或細一點。像這個工具有粗有細，這個都是他們自己慢慢雕刻，工具上面還有一些溝痕、刮痕。這些並不是說去美術社就買得到的東西，都是自己做的工具。

我不知道他跟爸爸的關係好到什麼程度，但每年過年會去走春。爸爸在臺中的親戚並不是很多，但他走春就是會去聖齋堂、佑吉外科、陳夏雨老師、在氣象局的小學同學、我二伯父家，每年差不多都有去。至少，他應該把陳夏雨先生看成是他的老師，就好像教導他外科技巧的佑吉先生一樣。當然後來他們都老了，也不是很活躍之後，大概是我初中左右時就比較少來往了。

回憶「土尪仔」：成為父親的模特兒

我爸爸先從小小的雕塑作起，像貓、我妹妹的人頭、後來做了我祖母的雕像。

他作過幾個全身的人像，一個是他們請模特兒來做的那座（圖 4-1-1），另一個〈沈思〉是請藥劑師來作（圖 4-1-2），全身的應該就只有這兩個吧，其他的都是半頭

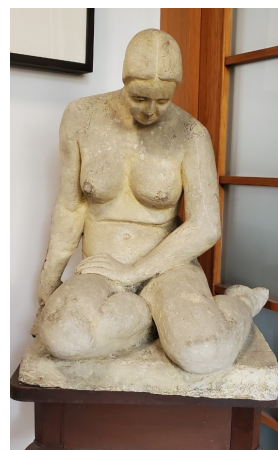


圖 4-1-1 張鴻標作側坐的婦人
（年代未知，石膏）

資料來源：張士文授權拍攝。

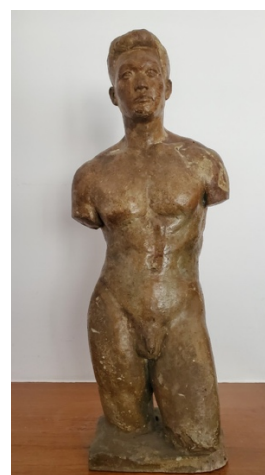


圖 4-1-2 張鴻標作〈沈思〉
（年代未知，石膏）

資料來源：張士文授權拍攝。

的，有一、兩個動物。他一年的作品可能還不到兩個，我也不是很清楚到底臺中圖書館的展覽比賽多久一次，但他每次都趕得上，然後就會帶我們說，「來來來，跟爸爸去看展覽。」

有一些作品都還留著，其他不曉得流到哪裡。現在在南投三角公園前，有一個張深切的雕像。這到底是陳夏雨先生做的，還是我爸爸做的，說真的我也不大清楚。

像他也做過佛頭，那個時候他用照片去臨摹，結果做錯頭髮了，本來應該是個法帽，做成像是濟公那種樣式。我記得陳夏雨老師就跟我爸講：「你那個做錯了，那是帽子不是頭髮」。所以後來爸爸就把頭做成雕版而已（圖 4-2-3），整理家墓時，也複製一個放在張家的家族墓。除了這個，他還做了一個土地公。事實上，我們家族墓的那些外觀裝置都是爸爸自己做。但因為在墓地，所以根本沒有人注意。家族墓原本在南投，這幾年就整個搬到南投公墓的寶塔了，作品都不見了。可能我弟弟在搬的時候有照相，但專門照雕像的不多了。

我二伯張深切在藝文界也是挺出名的，〈邱罔舍〉就是他拍的，他有一整套的世界藝術品的畫冊，我爸爸會去借他那套一兩本來翻。像是羅丹的雕像〈沈思〉，他們就是用爸爸藥房的藥師為模特兒，仿作了一個雕像。那時爸爸就是會參考畫冊，當作雛形。

大致上他在作土魷仔時，我們會在旁邊看他捏。但他的時間不很固定，¹⁶常常診所叫了就下



圖 4-2-3 張鴻標作佛像
(1963，石板)

資料來源：張士文授權拍攝。



圖 2-2-2 張鴻標作母親像
(1972，石膏)

資料來源：張士文授權拍攝。

¹⁶ 聊到平日張鴻標的作息，張士人說道：「看病、開刀啦，平常有一大堆。小時候如果爸媽要帶我們去看電影，要下班才能去，都是看晚上9點，看完回來都11點多。所以，他們那時說真的是忙得很。」

去，也不可能只作個五分鐘，所以他還是有比較長的空閒時，才會打開雕像繼續作。像他在作他媽媽的雕像（圖 2-2-2），是憑著記憶、照片，慢慢貼黏土、慢慢雕上去。因為我們從來沒看過祖母，問他說：「像嗎？」他說：「像。」

作我媽媽（圖 2-2-3）、妹妹的人像時，她們總是坐在旁邊，當他的模特兒。我們可以不在旁邊的，早就都溜掉了！當模特兒不是說幾分鐘，都是要 1、2 個鐘頭才有可能的。

應該是〈甘露水〉進到家裡後，他們才覺得也可以作裸體的雕像，就請了模特兒。那時候模特兒很少很少，誰想脫光光在藝術家面前？比較有名的是師大有請林絲緞去做，但爸爸請的對象是誰，我倒是不大清楚。費用應該是同好們共同分擔的，那一小時多少錢、為什麼模特兒願意，這些事不會讓我們小孩子知道。

我不是很清楚大家多久一次聚在家中雕塑，因為他們一來就是整個三樓封住，也不讓我們上去。印象中沒有每天來，應該也是在禮拜六、禮拜天。聚會沒有持續多久，幾個月完成雕像後，就沒有再做。至於有哪些藝文人士，你可以去看臺中圖書館的展覽會，大概是民國 50 幾年時舉辦的，這些人會參加。當時展覽會畫圖的有 2、3 間，雕塑就只有一個小房間，裡面擺了幾座雕像，我記得妹妹的小肖像好像有獲得優勝獎（圖 2-1-11）。如果說早個 4、5 年，我媽媽會知道有誰來我們家雕刻。

平常爸爸也會畫圖（表 5-1-1）。他把一些木板廢物利用，直接用油畫刮上去，水彩畫倒是比較少，後來也有攝影。還記得我小學時，他買了一個照相機，那時候照相機還滿少見的。他第一次照相就是去臺中中山公園，照我們這些小孩。也是在民國 60 幾年，他們曾經請林絲緞到



圖 2-2-3 張鴻標作妻子像
（1972，石膏）



圖 2-1-11 張鴻標作〈掌珠〉
（1963）

資料說明：與家屬討論後，從題材與製作年份推測為張鴻標 1963 年於第 10 屆中部美術展覽會展出之作品〈掌珠〉。

資料來源：張士人授權圖像。

臺中縣的吳家花園拍照。我記得會選這裡是因為私人場地可以整個封起來，就可以做得保密一點。我爸爸只照過那一次人體照，當時模特兒應該也是有穿著薄紗，小時候我偷看過幾張照片，但被我爸搶走了。

表 5-1-1 張鴻標現存繪畫作品



資料來源：張士文授權拍攝。

以前的民風總是認為裸露妨害風化。為什麼〈甘露水〉會被丟在那裡，政府機構沒有人要？當時根本不把它當藝術品，領回去也不知道要放哪裡，那乾脆放火車站的倉庫好了。事實上，那個本來要送到霧峰的省議會，因為是從省議會的大廳搬過去的。所以為什麼我爸爸會說這是政府的財產，我們要幫忙保管。

被雕塑界認為是出名的作品，結果運到一半沒有人要領，被丟在那裡糟蹋，你不把它保管起來可以嗎？雕像放在家裡也不是說藏起來，甚至還有人來看過說要買回去，蓋一棟博物館給它住！

病危前的未竟之事：封箱〈甘露水〉

我大一時，爸爸在臺大醫院開刀。開刀的教授一摸說，「肝硬化得很厲害。」從那時我媽媽就不准爸爸做任何辛苦的工作，不能玩土埆仔。在那種情況下，也找不到應該要把〈甘露水〉給哪一個機構，就覺得把它收起來好了，等真的有比較可以收藏的機構出現，再給。

那時還沒有國立美術館，只有國立歷史博物館、跟館前路的博物館。當時是問說如果有藝術品要給博物館要怎樣處理，但都沒有下文。並不是人家拒絕，是都沒有下文，那就算了，就保存起來。

所以爸爸晚年時，就是把〈甘露水〉收起來，放到工廠去而已。自己長時間生病，收起來總是安心一點。當然，他有交代說，政府到底什麼時候才會注意到、想要回這一件雕塑品。但是在他有生之年沒有等到，所以只好收起來。

說真的，在爸爸要收起來之前，雕像都放在診所的一樓裡面。我大一之後他開始生病時，應該就很少人知道這個雕像。後來我們搬到樓上，不再使用一樓之後，就很少有人去看到它。我們去拿東西時多多少少會看到，〈甘露水〉就是放在原本的位置，連動都沒動。從車站搬到那裡，就一直放著，直到我大一、大二時搬到工廠，沒有再換過地方。

至於如何包〈甘露水〉完全是爸爸的主意，工廠是我媽媽在主持，¹⁷所以也不需要去問誰。主要是棉被、麻布袋包著之後，頭部比較脆弱的地方用棉被加強。木棍都卡在比較容易斷的地方，然後再把箱子封起來。

本來雕像被運來時，就用麻布包著。有一些是原本的，有些是後來再加上去的。箱子是不是原本的？我認為從小學 3、4 年級到大二 10 幾年，我不認為會留著，但感覺是家裡原有的箱子，不是新做的。因為鋼琴的木箱被放到 3 樓後陽臺，後面有一些可能是裝〈甘露水〉的原材料。但我小弟說那個箱子是新做的，這我就不大清楚。

當時要橫放雕像，但怕頭斷掉。所以在頭的兩側又塞了木棍，木棍旁邊又包了棉被，後來開箱時整個棉被連棉花都不見了，只剩下布而已（圖 3-1-1）。那時整個過程就我在而已，我很清楚他們在包雕像。我弟他們都還小，正在高二、高三準備大學聯考、我哥哥在金門當兵，所以都沒有參與。

¹⁷〈甘露水〉封箱後移到了家族在霧峰的工廠，為何是這個空間，張士人說明：「那個工廠事實上也是蠻好玩的，本來不會成立。外祖父有朋友跟日本人合作做模具工廠。之後因為資金上的問題，跟我外祖父借錢。我外祖父哪有現金，而我爸爸開業醫生有現金，所以就借現金去跟日本人合作。合作過程中，就會介紹親戚進去工廠做事。他們在工廠裡也多少會結交一些朋友。幾年之後，因為日本人要增資。外祖父的朋友也要跟著增資，問我爸要不要一起，但他拒絕了。所以就以銀行利息估算，把錢拿回來。幾個月之後，在工廠裡的親朋好友就被解職了。」

那些人就跑來問我媽媽說：『我們都沒工作了。』這筆錢我媽媽拿回來也沒有真的要用，就給他們，說要增資，或是弄新工廠都可以，於是就籌組了新的工廠。那時候沒有場地，剛好親戚的老工廠搬走，剩下那個空間，就先租下來。租不到一年，我媽媽就把它買下來。事實上那時候才 4、5 臺桌子大小的小機器，根本還很空。有一個空間，又有一個覺得要保留下來的雕像，所以就決定把〈甘露水〉放到工廠的倉庫內，一放就快五十年。」



圖 3-1-1 〈甘露水〉開箱照

資料來源：楊宜玲授權。

搬出家時，也是用滾的，倒也不需要多少人力。用舉重機拉起來後，慢慢把它放到地上，再繼續滾。滾出去後，吊起來放到卡車上。運到工廠後，再吊起來放到地板上，滾到要放的地方。

我媽媽當了幾年的董事長後，換姨丈他們接，之後逐漸擴建工廠，機器越買越大。那時已經有車子可以舉重物，就不需要用滾的，所以〈甘露水〉的位置有變動過，並不是本來就放在樓梯下，我記得本來是放在前面的機房裡。

從我大一、大二時收藏起來，到大五時去世，大致上爸爸還活了 3、4 年，這段期間〈甘露水〉就放在工廠的倉庫內。爸爸去世後，我媽媽有想說要還給政府，但自己也很怕。她怕什麼你知道嗎？怕收了 3、4 年之後，有沒有腐蝕掉、或是弄壞。所以會怕說，如果一開箱有破損，怎麼辦？這種害怕事實上是我媽媽的顧忌。

只是代為保管：屬於誰的〈甘露水〉？

曾經有人來過，說要把〈甘露水〉買回去蓋一座博物館。我爸爸說這是政府的財產，他沒有權力賣，只是代為保管。

這大概是我小學時的事情，〈甘露水〉已經搬回家 2、3 年左右。過程中一直在找到底要送回哪裡，中間一度有私人要收藏，也有縣市政府想要。但我爸爸覺得縣市層級還不夠，那個應該要還給中央政府。

大學畢業之後，已經開始有人注意到雕像的下落，在這之前很少人問。但就像太平國小的娃娃像，¹⁸除非放到國美館，不然有誰能去看到這件作品，去欣賞？不然在國小裡面，放在一個國小內有誰會去參觀呢？所以我爸爸有考慮過層級問題。後來是覺得來問的層級都不是很對，才決定封存起來，就是因為覺得要還的對象不對。

為什麼會先保管起來、藏起來，後來林曼麗老師來要，我哥哥就說：「趕快拿走。」這跟要的層級其實有關係。本來是沒有人要的，一些喜歡藝術的人覺得「這可以拿出來展覽」，但拿出來展覽後，這件雕像要歸屬誰呢？一定是哪個機構拿走，就變哪個機構的。所以在這種情況下，你可以隨便給嗎？需要很慎重地還回去。當時李茂盛是總統府顧問，蔡英文的文膽李拓梓跟林曼麗老師去找他，因為他們認為李茂盛認識我哥哥，希望透過他湊合。總統府要的話，一定是國家最高層級。

媽媽對於爸爸作雕像，或是將〈甘露水〉擺在家裡倒是並沒有什麼閒言閒語，反而是支持藝術的東西，並不會覺得那是一個猥褻的、妨礙到她的東西。爸爸離開之後，這麼多年在守護〈甘露水〉這件事上，其實媽媽是很重要的角色。

有沒有人去問過媽媽，可能有，感覺上是有一兩個。為什麼會這樣說呢？因為只要我媽媽有一點擔心，或是不知道該如何處理時，就會問我的意見，那時候就應該是有人問。但是誰問、多久問、被問到多少次，說真的我完全不清楚，我只被問過一次雕塑公園。

之前家族聚會時大家會聚在一起，我們都聽媽媽的。有時她問起時，我們會說「還回去就好了，管他是誰要。」但確實後來雕像的命運還算不錯，也沒有被賣掉。收藏起來後，媽媽認為說保存著就好，誰來問都說不知道在哪裡，就這樣子而已，並沒有說再特別去掩飾。只是如果是不相干的人，有時候會稍微掩飾一下。

某個縣市要成立「石雕公園」，所以曾經來問過。也有我高中同學問起補習班¹⁹的事情說：「你那個雕像去哪裡了？」我說：「我怎麼知道」。我個人接觸到的事實上就只有這一些，藝術界、收藏家之類的我沒有接觸。我不知道臺中那邊有沒有碰到，

¹⁸ 1920，黃土水，〈少女胸像〉。

¹⁹ 張外科診所內曾經開設補習班，上課地點就在〈甘露水〉前面。張士人回憶道：「高中時，我外祖母是臺中婦女會的會長，他們有時候找姐妹好像拜佛什麼的，會有聚會，也會開教人做衣服的補習學校。那時補習學校證照是受限制的，但辦得好像不是很好，就沒有繼續辦。剛好那時我們要聯考壓力很大，都要補習。媽媽就說乾脆請老師過來教，大家一起繳學費。因為當時我們家根本沒有門禁，都是開放的，有個認識的老師就經常找他的同學到我們家聚會，也會順便做家教。那些老師都是師大畢業、派到臺中一中、二中任教的。我媽媽覺得說剛好有補習班的照，那就開一個補習班吧。地點就在一樓客廳，在〈甘露水〉的前面。」

我們也不會主動去說，只是等待適當的機構來，能夠還給他們這樣子而已，並沒有說一定要做什麼，純粹是覺得國寶怎麼可以失藏。你們知道這一件是黃土水的，我們所有小孩大部分都知道有這件作品存在，只是不知道這麼有名，但是我們的爸媽一定知道他曾經參加過帝展。

因為爸爸是日據時代出生的人，自己也會參加美術展會，所以他們那個年代比較追求藝術的人，才會知道黃土水是誰，不然我看真的認識他的人也不多。後來因為黃土水他們的成就實在是太高了，一聽就聯想到是進了 2 次帝展的人。

直到最近我覺得黃土水比較受重視是在娃娃的雕像出來之後，人家才開始對他有更深的重視。像這次國美館的展覽，²⁰也有邱先生他們拿出來展的黃土水藝術品。²¹很好玩的事情是，邱先生他爸爸在南京西路開業，事實上是我爸爸的同班同學。邱先生本身是作陶藝的，家裡還有陶窯，我爸爸跟他算是相當談得來的同學。

臺灣的醫界在 11 月 12 號會開醫師節大會，我們經常說「醫生又在大拜拜」，那時我爸爸他都會到臺北來參加醫學會，好像那些同學都會一起聚餐，而他們兩個倒是比較談得來的同學。

當時爸爸應該都是跟雕刻界的人來往，但我們都不認識，媽媽才認識。我就跟你說，你晚了四年來，媽媽已經離世。不過那時候總統府也沒有想要〈甘露水〉，所以可能你來也問不到這東西。

反正就覺得我們只是帶回保管而已，還給哪一個機構，是最主要的顧慮。

省議會撤遷之後，²²如果他們真的來要，我們會送回去嗎？我們還是認為還給國家級美術館是最適合的。那時林曼麗老師原本覺得說放在北美館，為什麼後來會決定放到國家級美術館，說真的我也不是很清楚。可能有問過哥哥，或問過誰吧。但後來真的就把〈甘露水〉認定為國寶，放到國立美術館去。我們都鬆了一口氣。之前當然想解決，可是就不曉得如何解決，就怕壞了，那時候也沒有人要，對於要拿給誰也是很頭痛。等於是爸爸他們交代了一個東西，可是也沒有說要怎麼處理。對我來說，我蠻滿意這個歸宿的，也算是放下了一個大擔子，畢竟這件作品不應該放在我家。

²⁰ 2023，國立臺灣美術館主辦「臺灣土·自由水：黃土水藝術生命的復活」特展。

²¹ 此處的邱先生為「邱文雄」，於臺北南京西路開設醫院，早年曾於臺大第二附屬醫院小兒科擔任住院醫師。據《雄獅美術》的黃土水專輯報導，邱醫生於住院醫師期間，受科主任魏火曜影響，對黃土水印象深刻，因而長期尋訪黃土水之作，包含山羊、鹿頭、數田氏母堂、婦人半身浮雕等作品。除了收藏作品外，邱文雄自身亦投入雕塑，曾入選臺展、臺陽展。資料來源：雄獅美術社編輯部，〈黃土水彫刻專輯採訪過程〉，《雄獅美術》第 98 期（1979，臺北），頁 57-60。

²² 臺灣臨時省議會於 1958 年由臺北搬遷至臺中霧峰。

筆者後記

訪談末，我們聊到了開箱〈甘露水〉時的現場情況。張士人的妻子楊女士笑道：「我也是到那天才知道雕像的事。你看我跟他結婚幾年？36年，秘密藏了這麼久。」先生回道：「這個東西憋在心裡，看你會多難過。就不需要知道嘛，是甜蜜的謊。」或許〈甘露水〉所見證的沈默既是對雕像的保護，也是對家人的保護。僅以此紀錄紀念張家選擇守護〈甘露水〉的沈默默契。



附錄四、1946 年至 1974 年省展裸體雕塑數量分析

年份/屆數	入選總件數/裸體雕塑數量	入選者 獎項
1946/1	18/2	陳夏雨 裸婦 林忠孝 裸體女身
1947/2	14/0	無
1948/3	11/0	無
1949/4	9/0	無
1950/5	14/2	陳英傑 特選主席獎第一名 王水河 入選
1951/6	19/1	陳英傑 特選主席獎第一名免鑑查
1952/7	18/1	陳英傑 特選主席獎第一名免鑑查
1953/8	23/1	陳英傑 特選主席獎第一名 免鑑查
1954/9	19/1	楊英風 特選主席獎第一名
1955/10	17/3	王水河 主席獎第一名 陳英傑 免審查 2 件
1956/11	1/1	王水河 特選主席獎第一名
1957*/12	23/7	王水河 文協獎 陳英傑 3 件免審查 唐士 入選 朱玉佩 入選
1958*/13	29/6	王水河 主席獎第一名 陳夏雨 審查委員 2 件 陳英傑 2 件免審查 朱玉佩 入選
1959*/14	22/1	姜西雲入選一件
1960/15	21/4	唐士 特選第二獎 張錫卿 特選第三獎

		陳英傑 免審查 邱火松 入選
1962*/16	27/1	邱火松 入選
1963/17	23/3	朱玉佩 特選第二獎 陳錫卿 第三獎 唐士 優選名單
1964/18	11/1	蔡寬 特選第一獎
1965/19	26/3	蔡寬 特選第一獎 李元亨 特選第二獎 黃明韶 入選
1966/20	15/5	郭清治 第一獎 蔡寬 第二獎 游忠雄 第三獎 李元亨 入選 黃明韶 入選
1967/21	21/2	何恒雄 第一獎 梁正居 第二獎
1968/22	28/1	張秀榮 入選
1969/23	26/1	郭滿雄 第二名郭滿雄
1970/24	23/0	無
1971/25	23/2	郭滿雄 第一名 李榮光 第二名
1972/26	31/2	郭滿雄 第二名 何晉焜 第三名
1973/27	37/2	李榮光 第一名 林瑞鈺 第二名
1974**/28	25/3	林瑞珍 第一名 魏道慧 第二名

		陳慶榮 第三名
總計	590/56（約占比 10%）	

資料說明：* 為張鴻標得獎/入選年份，其中 1958 年〈甘露水〉進入張家；**張鴻標重病，將〈甘露水〉放入霧峰倉庫封存。

資料來源：蕭瓊瑞研究主持，《台灣美展 80 年（1927-2006）（下）》（臺中：國立臺灣美術館，2009），頁 8-47。



附錄五、1960 年代至 2000 年後民間收藏捐贈相關報導統計

捐贈物	動機	單位	資料來源
1960 年代			
漢霸菱瓿	略	國立歷史博物館	〈收藏家沈次量 捐贈漢霸菱瓿 歷史博物館請教部褒獎〉，《中央日報》，1966/12/22，5 版。
漢印璽	略	國立歷史博物館	〈收藏家沈次量 再捐贈漢印璽 國立歷史博物館決定 近期內舉行古印展覽〉，《中央日報》，1967/1/3，5 版。
周物件	略	國立歷史博物館	〈日人捐贈 收藏古物〉，《中國時報》，1968/1/11，8 版。
銀元寶	略		〈金亨石捐贈 五枚銀元寶 交由博物館收藏〉，《中國時報》，1969/4/4，6 版。
1970 年代			
抗日文物	略	史物館	〈李氏兄弟捐贈珍藏家書 記載臺灣同胞抗日事蹟 史物館將收藏陳列〉，《中央日報》，1972/7/11，6 版。
愛國獎券	略	國立歷史博物館	〈愛國獎券滄桑 發行二十三年六百七十多期 李世林收藏全套捐贈史博館〉，《聯合報》，1973/10/3，3 版。
明清書畫	略	故宮	〈張王二老捐贈珍品 一十八件明清書畫 彌補故宮收藏缺憾〉，《中國時報》，1973/11/11，6 版。
辛亥革命	略	國立歷史博物館	〈辛亥革命敢死隊證書 胡宗鐸將軍夫人捐贈給史博館收藏〉，《中央日報》，1976/7/24，3 版。
日本軍刀	略	史物館	〈兩將軍收藏戰利品 三柄日本軍刀 捐贈給史物館〉，《中央日報》，1979/1/11，4 版。
1980 年代			
唐三彩	略	故宮	〈佐藤夫人帶來唐三彩 捐贈給故宮收藏展示〉，《中國時報》，1982/3/27，9 版。
現代作品	鼓勵捐贈	市美館	〈市美術館將收藏現代作品 開館日邀請名家捐贈 蘇瑞屏以提高市民欣賞水準為方針〉，《民生報》，1983/3/13，7 版。

臺灣美術	找甘露水		〈甘露水在台中發現 文建會商借被拒絕 黃土水雕刻失蹤多年〉，《聯合報》，1988/2/1，17版。
			〈甘露水宜否均霑？ 增加文化財 值得翻製 濫出複製品 有損原作〉，《聯合報》，1988/2/3，17版。
			〈讀者來論 難忘的甘露水〉，《聯合報》，1988/2/5，17版。
1990 年代			
	鼓勵捐贈	國立歷史博物館	〈史博館館藏工作難度益增 窮則變通鼓勵收藏家捐贈〉，《中央日報》，1990/5/10，12版。
戲劇電影	後代捐贈	國家電影資料館	〈陳澄三捐贈收藏 胡志強代表接受〉，《中央日報》，1992/7/21，20版。
中國書畫	國外捐贈	舊金山亞洲藝術博物館	〈舊金山亞洲藝術博物館獲大禮趙少昂捐贈八十幅作品〉，《中國時報》，1993/10/8，8版。
臺灣美術	委託捐贈	新竹市立文化中心	〈老照片說故事旅日畫家何德來 委託晚輩捐贈文化中心收藏〉，《中國時報》，1994/4/15，14版。
書畫	略	故宮	〈其中囊括昔日故宮藏品羅家倫私房珍藏捐給他最愛的故宮〉，《中國時報》，1995/11/23，23版。
連橫手稿	館所 40 週年紀念	國立歷史博物館	缺
中國文物	館所 40 週年紀念	國立歷史博物館	〈史博館 40 周年 收藏界鼎力相助〉，《中央日報》，1995/11/30，9版。
化石標本	獎勵捐贈	縣立文化中心 菜寮化石館	〈獎勵捐贈化石 文化中心有賞：三位業餘收藏家率先捐助菜寮化石館 盼帶動國人關懷本土文化〉，《中國時報》，1996/4/16，17版。
客家文物	館所籌建	高雄市客家文物館	〈佳冬百年林家古宅 拆了：古物保存完整 悉數捐贈高市籌建客家文物館收藏〉，《中國時報》，1996/6/14，14版。
明清字畫	藏家逝世	國立歷史博物館	〈已逝收藏家 捐出大批明清字畫 侯彥華的愛 轉交史博館保〉，《中國時報》，1996/10/19，24版。
電影文獻	史料徵集	文獻會	〈捐贈千張電影「本事」給文獻會收藏 黃賢發 看過一萬部電影〉，《中國時報》，1997/3/23，15版。
化石標本	館所籌建	長榮中學貝殼專館	〈長榮中學 獲贈寶貝：校方擬成立貝殼專館 收藏家蘇木樹慷慨捐贈〉，《中國時報》，1997/8/15，16版。

臺灣美術	畫家後代 成立文教 基金會	高美館	〈典藏經費不足只好自力救濟 張啟華後代捐畫美事 開啟新風氣：另一位出身高雄的前輩畫家也準備捐給高美館三百幅畫作〉，《中國時報》，1997/12/13，23 版。
1990 年代			
藝術文獻	館所籌建	靜宜大學藝術中心	〈倪再沁 奉獻文化心力難能可貴： 捐贈廿餘年來百餘件收藏品、逾千冊的畫冊及圖書〉，《中國時報》，1998/3/24，16 版。
臺灣美術	略	高美館	〈喜獲兩百幅劉清榮素描捐贈 高美館館長黃才郎心花怒放〉，《中國時報》，1998/7/5，30 版。
臺灣美術	找甘露水	謝里法	謝里法，〈盼甘露水入駐藝術殿堂 黃土水雕作民間保存逾半世紀〉，《聯合報》，1998/7/17，14 版。
			〈「甘露水」民間保存逾五十年 蕭雄淋：收藏者有所有〉，《聯合報》，1998/7/18，14 版。
			〈「甘露水」在哪裡？〉，《聯合報》，1998/7/18，14 版。
			〈甘露水之美可望公諸於世 收藏家族張氏兄弟對該作品歸宿已有共識,最後的決定則尊重母親的意思〉，《聯合報》，1998/7/18，14 版。
		臺北市立美術館／陳水扁	〈北市美館爭取收藏 陳水扁願親自出面〉，《聯合報》，1998/7/18，14 版。
		立委	〈朝野立委企盼捐贈成真 洪秀柱、林濁水、朱惠良表示,藏家在維護文化資產上,做了政府沒有做的事〉，《聯合報》，1998/7/18，14 版。
		徐灶生後代	〈徐家長輩討論是否捐贈甘露水 孫輩徐宇瓊掉入童年的記憶：小時候對它的感覺：啊！就像大地之母！〉，《聯合報》，1998/7/19，14 版。
		林玉山	〈林玉山：甘露水好像芙蓉出水〉，《聯合報》，1998/7/19，14 版。
		美術館	〈美術館爭取收藏甘露水〉，《聯合報》，1998/7/19，14 版。
		陳其南	陳其南，〈從甘露水、台灣畫家名作流落坊間談起 庶民大眾才能撐起藝術社會〉，《聯合報》，1998/7/19，15 版。
		陳輝東	〈甘露水藝術界期待圓滿公開 陳輝東認為翻製數件由北中南美術館陳列，原作歸屬由藏家決定，是較好方法〉，《聯合報》，1998/7/20，14 版。

		陸蓉之	陸蓉之，〈談捐贈？先談制度！在期待「甘露水」現身之際，也應為擁有者權益設想〉，《聯合報》，1998/7/21，14版。
臺灣文學	館所籌建	文資中心	〈文資中心籌備處月底遷往台南：詩人李魁賢今捐大批史料 李亨泰等人也將捐出收藏〉，《中國時報》，1998/10/29，11版。
傳統戲劇	藏家逝世	宜蘭文化中心 臺灣戲劇館	〈薛福三後代捐贈戲劇文物：文化中心獲典藏 今日舉行蒐藏紀念展〉，《中國時報》，1999/1/30，18版。
傳統戲劇	藏家逝世	宜蘭文化中心 高雄縣文化中心	〈父藏子捐 80 套戲服將傳世：薛福三、薛輔文為台灣戲劇文物之美 留下寶貴見證〉，《中國時報》，1999/1/31，17版。
古籍	國防部捐	國家圖書館	〈軍情局捐贈古書 燠蒸、除蟲後亮相 國圖收藏 補上清中葉版本〉，《中國時報》，1999/3/9，11版。
近代雕塑	館所擴建	故宮	〈收藏近代創作 故宮不缺席目前正與楊英風家屬洽商捐贈事宜此事引起博物館界關注〉，《聯合報》，1999/4/19，14版。
臺灣文學	館所籌建	國立文化資產 保存研究中心	〈獲贈連雅堂手稿 文資中心添收藏蔡文甫、鄭炯明、蘇信義捐贈文物昨發表〉，《聯合報》，1999/6/19，14版。
臺灣美術	館際合作	台北市美術館	〈順天堂藥廠與台北市美術館合作舉辦「順天美術館收藏展」〉，《工商時報》，1999/8/4，17版。
2000 年後			
考古物	藏家逝世	史前館	〈家屬完成考古專家捐贈遺願郭德鈴收藏古物 史前館整理〉，《聯合報》，2000/1/12，17版。
日治老件	館所籌建 ／藏家逝世	員山鄉土資料室	〈員山籌備鄉土資料室 獲鄉民回應尚德村民林滄進捐贈父親日據時期小學修業證書 提供地契、老照片給鄉所收藏〉，《聯合報》，2000/8/17。
臺灣文學	略	臺大	〈細覽手稿體會王文興的堅持 他的捐贈開啟台大近代名家手稿收藏計畫〉，《民生報》，2000/11/16，7版。
臺灣文學	藏家逝世	文資中心	〈朱西寧手稿捐文資中心 文資中心籌備處中旬辦紀念展，展示相關文物〉，《聯合報》，2001/3/1，14版。

臺灣美術	藏家逝世	國史館	〈國史館爭取到許常惠史料 首次入藏藝術家遺珍典藏範圍將繼續擴展〉，《民生報》，2001/9/7，a9 版。
農村老件	館所籌建	臺南社教館 鄉土生活展示館	〈醫師蔡正義 分享智慧文化遺產〉，《民生報》，2001/11/5，a7 版。
傳統戲劇	館所籌建	偶戲博物館	〈戲偶找到新家〉，《民生報》，2001/11/9，a13 版。
化石標本	學校捐贈	科博館	〈東海嫁女兒 捐贈八千件植物標本 科博館歡喜結親家 特別另闢「新房」收藏珍貴維管束標本〉，《民生報》，2002/1/30，CR2 版。
黨外史料	略	民主進步黨 宜蘭縣黨部	〈早期「黨外」民主刊物 陳健銘捐贈民進黨縣黨部〉，《聯合報》，2002/3/28。
臺灣美術	找甘露水	國美館	〈黃土水甘露水落腳處找到了 台灣雕刻第一人的名作 消失逾半世紀 國美館若獲藏家共識 將提供市場價格 納入國家典藏〉，《聯合報》，2002/7/2，14 版。
臺灣美術		文建會	〈吳密察：文建會試探入藏甘露水 黃土水雕刻找到落腳處 倪再沁說可能需總統出面說服藏家公開〉，《聯合報》，2002/7/5，14 版。
傳統戲劇	館所籌建	偶戲博物館	〈林經甫又捐大批偶戲文物 台北市偶戲博物館 還沒完工已添珍藏〉，《民生報》，2002/7/11，a13 版。
臺灣史料	館所籌建	臺灣史博館 籌備處	〈本土海報 走進博物館典藏室 六十人五、六百幅作品 六月捐贈台灣史博館籌備處〉，《聯合報》，2003/2/10，14 版。
佛像	略	故宮	〈收藏名家彭楷棟回饋故里故宮今起展有史以來最大筆捐贈 獲贈金銅佛 故宮辦「法象威儀」展〉，《中國時報》，2004/3/13，C8 版。
機械	館所籌建	科工館籌建 工業史蹟館	〈早期針織機 台灣工業歷史寶貝 科工館籌建工業史蹟館 中興織造廠拋磚引玉 捐贈收藏機件〉，《聯合報》，2004/6/24，B2 版。
古籍	略	中研院	〈聯副文訊 秦賢次捐贈珍貴收藏 中研院文哲所重現三十年代舊書風華〉，《聯合報》，2004/7/5，E7 版。
臺灣文學	週年紀念	國立台灣文學館	〈重溫葉石濤文學歲月 收藏 60 年的手稿、藏書、照片統統捐給台文館 即起展出兩個月〉，《聯合報》，2004/7/18，B6 版。
考古出土物	藏家逝世	史前館	〈生前典藏文物 遺願捐史前館 盧錫波、郭德鈴石器等三大類品 展至 19 日〉，《聯合報》，2004/9/8，B2 版。

古籍	藏家逝世	中研院	〈已故學者戴國輝六萬藏書全數捐 包括孤本「蔣渭水全集」等台日珍貴史料文獻 15 日捐給中研院〉，《中國時報》，2005/4/7，A13 版。
古地圖	略	故宮	〈日裔德籍醫師飯塚一 捐贈故宮古地圖收藏〉，《中國時報》，2005/5/19，D8 版。
臺灣美術	略	國美館	〈國美館 錯失上億元捐畫某收藏家原要捐贈林玉山、張萬傳等人的百餘件作品 但捐贈證明估算太低 收藏家因而打退堂鼓〉，《民生報》，2005/12/28，A10 版。
瓷器經書	跨海捐贈	故宮	〈曼谷大學博物館 捐贈故宮瓷器、貝葉經〉，《聯合報》，2007/1/23，C6 版。
臺灣文學	藏家逝世	國立台灣文學館	〈林海音、何凡 文物捐贈台文館〉，《聯合報》，2007/3/8，C6 版。
考古出土	跨海捐贈	史前館	〈4000 件南島文物 進駐史前館 日人岩佐嘉親捐贈 紐、日博物館欲購遭拒 落腳台灣彌足珍貴〉，《聯合報》，2008/3/22，A14 版。
臺灣美術	跨海捐贈	臺南市政府	〈睽違半世紀 顏水龍作品回台灣了〉，《聯合報》，2015/10/15，B1 版。
臺灣美術	後代捐贈		〈如設國家級美術館陳澄波孫願捐上千畫作〉，《中國時報》，2018/6/24，A16 版。
傳統戲劇	略	臺博館	〈捐萬件戲偶收藏 林經甫斷捨離〉，《中國時報》，2020/9/2，A10 版。
臺灣美術	跨海捐贈	文化部	〈許鴻源夫婦盼建立完整台灣美術史順天館藏捐文化部明年開展〉，《中國時報》，2019/8/29，A16 版。
近代檔案	略	中研院	〈近 40 年個人收藏 包含退出聯合國、中美斷交電文 錢復捐贈中研院近史所 200 箱檔案〉，《中國時報》，2021/4/8，A8 版。
臺灣美術	找甘露水		〈失蹤半世紀 台灣的維納斯找到了〉，《聯合報》，2021/10/15，A6 版。
臺灣美術		文化部	〈台灣首座裸女雕像 沉隱 50 年 甘露水見客〉，《聯合報》，2021/12/17，A8 版。