

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

一、研究動機：

高度工業化或商業化的城市是集結了大量人口、財力、物力、文化、政治力的多元複雜空間。當我們在不同城市漫步的時候，所感受的空間經歷，絕不僅止於視覺感官的表象，還包含了一個社會對特定空間形式賦予的社會意義。今選擇台灣「公共藝術」與中國大陸「城市雕塑」作為研究議題，主要因為筆者曾經參與《公共藝術走著瞧---台北市公共藝術導覽》的圖片拍攝及文字協力，實地觀察過台北市敦化南北路藝術通廊；另外，也曾實地參訪過北京市王府井街及長安街的城市雕塑設置；經由兩地實地訪造和觀察所獲致的經驗，以及三個不同街區、城市規劃所涵括的質性分析，而產生動機。探討藝術介入了城市的公共空間，不只是成為城市的其中一項文化形式，也是城市形象的一種象徵表現。

台灣自 1992 年 7 月 1 日，行政院文建會公佈《文化藝術獎助條例》，其中有一條：「公有建築物所有人，應設置藝術品，美化建築物與環境。」此條例便是藉著公共政策的制訂來提升台灣公共空間的文化水準。並使公共藝術的議題成為藝術生態、文化政策、城市建設與規劃、建築與環境設計、都市社會學、文化地理學等各領域中所關心的一環，正因為公共藝術是以公共空間作為實踐的範圍，公共藝術的設置成為城市形象的新表徵、創造公眾對於土地的視覺符號記憶、改變空間結構後帶來新的文化意義、並且提升公眾對於公共空間的生活品質及美感的要求。

中國大陸則於 1993 年由文化部、建設部頒佈《城市雕塑建設管理辦法》，雕塑家開始參與國家城市環境建設的設計與規劃，定期舉辦全國性的城市雕塑展覽。城市雕塑是環境空間中的藝術，造型中包含了相對複雜的空間要素，它一方面成為城市雕塑的難題，另一方面又成為雕塑家探討如何將雕塑作品與公共空間產生聯繫的議題。

城市的規劃建立，是在既定的權力關係下由政治過程決定的，是社會生活所需的一種共同使用的空間。城市中的「公共空間」，並不是指一種中性自然的物理空間，它並非指涉產權，如「公有建築物」的範疇，也非僅指涉使用者，如「公眾使用」的空間，公共空間可視為社會的具體化，是都市居民參與從家庭、社會、國家政治之間的關係場所，也是一種重要的社會想像。所以我們所談的不是空間的本體論，而是考量公共空間中的社會生產的部分。

空間不僅僅是社會的產物，同時也是國家機器用以形塑社會關係的領域。Henri Lefebvre 認為，「資本主義生產模式的空間性和其他生產模式不同的地方，乃是它同時透過均質化、片段化和層級化的趨勢，生產與再生產了地理的不均發展。」¹社會性生產空間，即空間生產與再生產的支配關係，逐漸被資本主義所佔領的空間性中生產，這些空間也隨之被打斷為碎片、被均質化為商品、被組成控制的地點，並擴及全球，這個空間便是透過一種官方控制，以及國家權力對日常生活的滲透而形成的。同樣的情形也反應在台灣和中國大陸的城市規劃，以及城鄉資源的不平均分配上。幾個大都會區一直是政府重大工程建設的重點，造成國家建設資源愈加集中在城市地區。城市享有資源集中之利基，可以充分實踐官方所尋求的都市樣板之建構。不論是由公共資源或民間企業資源設置之公共藝術，均不再是中性空間的純藝術，而是充滿各種政治、歷史、社會、經濟、文化脈絡糾結的產物。

當藝術進入城市的公共空間，必然會產生空間意義的改變。藝術經歷被機制化的過程中，政府政策、專業的都市規劃設計者、藝術家以及專業的空間經營者與非專業的都市住民，均扮演某種程度積極和消極的角色。有關這些角色的關係，公共空間的功能與屬性、權力的運作，都是公共藝術在公共空間實踐中，必須注意到的議題。

本研究欲探討兩岸城市：台北市的公共藝術與與北京市的城市雕塑對特定街區之形象形塑的關係。選擇此兩個城市進行分析的主因為台北市和北京

¹王志弘，《流動、空間與社會》，台北市：田園城市出版社，1998，頁 21。

市分屬於台灣及中國大陸的首都（政治上的對等地位）、同時也為文化建設的重鎮、建構城市形象的重要城市。兩者具有不同的城市歷史：北京為背負著大中華數千年來文化歷史道統的傳承、政治重心的正統重鎮，有著深厚的歷史感及地域特性；台灣這近百年來的歷史，即先後經歷過日本殖民、光復後的國民政府與國共交戰後迫遷來臺、70 年代退出聯合國被國際孤立、80 年代解嚴後的社會開放、經濟發展，以及晚近全球化趨勢與本土化主體性建立的矛盾融合並置，台北在此歷史背景下，又因處於國際政治的邊緣位置，欲建立起國際化、全球化的形象。可見兩者具有極為不同的發展背景及城市形象。

在不同的政體及都市規劃系統下，公共藝術及城市雕塑的設置，將可做為城市形象形塑的一種表徵。本研究論文選取分析的案例，台北為敦化南北路藝術通廊、北京為王府井街及長安街，基於以下緣由：

- （一）三街區分別具有風格鮮明的街區特性
- （二）三街區的公共藝術與城市雕塑設置經過公部門整體性的規劃
- （三）三街區均藉由公共藝術及城市雕塑的符號，加強區域形象的建構

在具備相近設置背景的條件下，進行三個街區的設置分析，將可分別做為城市特定街區的表徵意象，並探討城市形象藉著藝術符號加強區域形象的執行方式及評論。

二、研究目的：

本論文的研究目的是以台北市敦化南北路藝術通廊、北京市王府井商業街及長安街三個街區，分別進行三種公共藝術設置模式的分析，彼此做為研究的參照架構，強調各自發展之脈絡，而不強調三種模式之優劣比較。公共藝術與城市雕塑作為研究的主體，從設置的制度層面、歷史演進、城市公共空間的美學，進行整體的宏觀觀察，並深入蒐集資料、實地觀察，探討作品設立的內在語言邏輯與政治權力、作品形式的趨勢、公眾美學觀的相關脈絡，以達成微觀的分析。研究目的如下：

（一） 由公共藝術與城市雕塑探討文化做為一種政治手段之內涵

藉由台北公共藝術與北京城市雕塑不同的實施策略中，瞭解在不同的政體及訴求之下，藝術被合法化的過程，隱含著法令制訂者藉著制度，將特定的文化價值與意識型態內化於其中，並加入公眾的需求，形成公眾普遍的集體無意識的贊同，成為一種社會價值的象徵物件。從兩地的「公共藝術」與「城市雕塑」政策，也有助於瞭解對作品形式媒材、主題風格、功能要求、執行與選擇的過程，所產生形式上的差異，是兩個不同的政體與不同城市形象的訴求，藉著藝術符號不只是達到一種內蘊意義的轉化，同時也為一種外部形式之形塑。

兩大城市作為商業、政治重心及人口聚集地，城市居民間的文化差異大，流動人口複雜，故需要建立法治系統來加強社會控制的結構，並制訂不同領域的專業化細項，以及網絡間的聯繫系統，達成制度的完整性。而文化躍居到現代城市生活的首位，政治不單以政治手段就可以達到統治的手段，後期資本主義的經濟消費也同樣要以文化因素的介入才能更加活躍。而移植自西方法令產生的體質不適、為政治或為公眾服務不同目的的藝術呈現，也將造成設置過程中的質變與不同城市形象風貌。

（二） 由兩地設置程序探索城市形象之典型塑造過程

當藝術擔任城市形象系統中，視覺系統的「文化資產」²，其意義便是以視覺環境的美學、藝術價值表現其資本價值。在本研究中的研究主題「台北市的公共藝術與北京市的城市雕塑」，是將此兩者的生產機制與作品當作眾多文化面貌之一的文化資產，並且作為特定的資產形式在社會中表現出來的時候，它們不但是某種精神創造的結果，也是「制度化」與「物化」的精神創造物。乍看之下，「制度化」和「精神創造」似乎是悖論，一種是講「死」的制度，另一種則是具有生命力的精神活動；然而，當藝術成為社會中被規

²布赫迪厄（Pierre Bourdieu，1930~2002）把研究文化資產當作研究文化再生產過程整體的一個組成部分，而整個社會即是「文化再生產」象徵性實踐的產物。所謂文化資產是指藉助不同的教育行動傳遞的文化物品。在一定條件下，這些文化資本可以轉化為經濟資本，並可以通過教育的形式予以制度化。楊善華主編，《當代西方社會學理論》，北京：北京大學出版社，1999，頁 284-285。

範的文化資產，乃必須在被限定的形式、條件之下，進行「物化」的創造活動，就長遠來看，藝術仍做為一個觸媒，在不停變動的時空限制中，傳達這些藝術品中被物化的精神，畢竟這些都只是人類社會長期的發展演進中，不同歷史階段所展現的人類精神，這不是消極對於體制的屈服，而是長遠生命歷程中的一個環節。

所以，欲探討在台北與北京城市三個特定街區中展示的公共藝術，如何在不同的物化與規範化條件之下，展現不同的創意與活力，彰顯藝術在社會中所能發揮的活化、激發功能。從規範條例作為物化和組織化的手段，進一步探討藝術符號如何成為形塑城市典型的有效工具。

（三） 由實地觀察案例，探討特定街區形象塑造之成效

公共藝術與城市雕塑作為文化產品的其中一項物件，雖然用制度化、形式化的概念，卻不是靜止停頓的，也可視為精神創造的某種結果。公共藝術與城市雕塑本身仍具有流動性、持續發展的修正性、與創造性的生命力，因為城市的性格與居於其中的市民，具有適應環境與追求更理想的生活品質及自我更新的能力，並建立對在地文化符號的認同，從而建立獨特的城市特色。透過實地觀察與造訪經驗來探討形塑城市形象有形的與無形的、物質的與精神的、可描述的與不可表達的諸因素。

台北與北京皆具備政治重心、金融商貿重鎮的對等條件，而兩地實例研究所抽樣選擇的敦化藝術通廊、王府井商業街及長安街，皆在空間地理上具有完整的街區界線，並依其生產方式或歷史意涵的屬性，分具有不同的街區風格特徵。再者，此三區已經執行公共藝術與城市雕塑具有一定成效及規模。

然而成效分析及規模陳述非僅就制度和法令探討可獲致較充分的討論，因此透過筆者實地訪察，探討作品與基地週邊環境的關連性與融合性；並進一步從作品設置的目的、執行單位與手段、作品與形式風格分析其與街區形象之建構。

論文的第四章則將以當代論述的觀點，分析探討此三個街區藉著藝術符

號，做為城市形象視覺要素其中一環建構之願景，與實際執行層面上的限制與困境。

第二節 研究方法與步驟

綜合運用內在要素分析法、外在要素分析法及實地觀察。首先分析城市雕塑、公共藝術及城市形象的定義；公共藝術/城市雕塑的歷史發展、操作機制；公共藝術/城市雕塑作品的設置基地之選擇、功能、題材風格；最後探討所抽樣的公共藝術/城市雕塑的實際呈現情形與城市形象形塑之影響關係。

一、 內在要素分析：

- (一) 文獻探討：蒐集公共藝術/城市雕塑相關文獻資料，如國內外政府民間出版品、圖書、期刊、研討會資料、研究報告、設置條例及其他相關論文等，透過國內外對公共藝術議題的探討，來思索並定位公共藝術/城市雕塑的功能、特性，以及不同的用語法源的釐清，將有助於從內在邏輯上理解兩個城市的文化生產差異。
- (二) 形式風格分析：比較材質、題材、作者、環境、特定地點所展現的多元化樣貌，主題背後的訴求與意識型態、不同年代流行的樣式等。從物件的方式著手，深入探索文化生產過程中的社會機制和思想動力，反思形式表象之下的人文、社會、歷史、政治、經濟的邏輯連結網絡。

二、 外在要素分析：

- (一) 文化歷史背景：公共藝術/城市雕塑作品的設置不只是私人藝術創造的表現，還要能根據當地的人文歷史、居民在地記憶作一番融合，使公共藝術/城市雕塑能凝聚公眾的社區意識與在地關懷。
- (二) 空間美學：藝術走出美術館，走入普羅大眾的生活空間，某個程度便失去了光環，不再有進入美術館「朝聖」般的儀式；公共空間經過公

共藝術設置之後，成爲具有地標特性的場域，時間久了成爲居民的共同的地方符號，成爲人文記憶的一部份。而都市設計者及規劃師對空間的構想執行與作品的篩選，構成了空間意義的建立、更新、解構或重組，也促成了城市性格的相異。

- (三) 跨文化研究：即通過兩種或兩種以上的學科進行考察研究。藝術在公共空間的設置議題，不僅表現在一系列複雜的操作機制和意識型態，也存在著不斷變動的運作動態和趨勢，故公共藝術與城市雕塑不只是單純的爲了美學鑑賞與提升生活品味，背後更有著代表當代城市社會的複雜象徵性與權力鬥爭的結構。藉由社會學角度、美學的跨領域觀點，進行藝術與社會場域相互滲透、多元成因的研究。

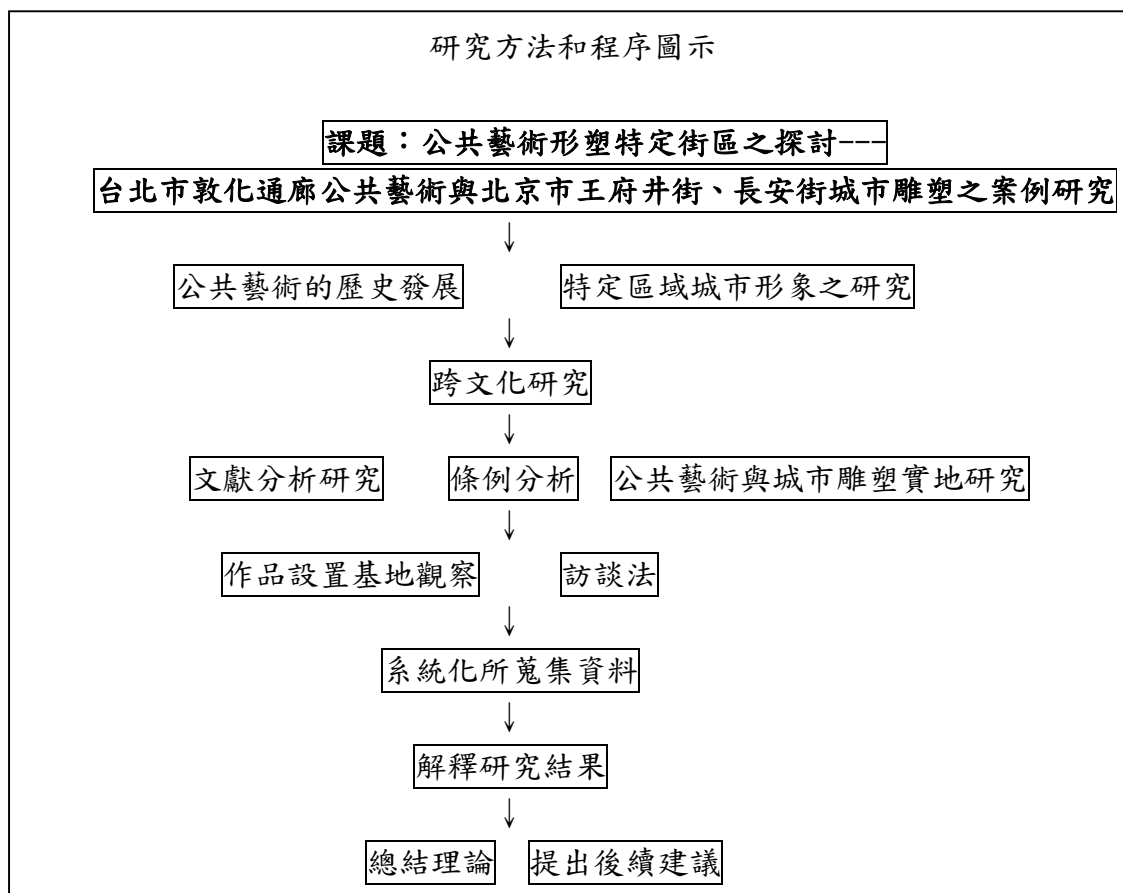
三、 抽樣分析與實地調查之分析：

由筆者親自訪察研究對象所在之處，直接蒐集資料而進行的研究。以本研究所進行抽樣的台北市「敦化藝術通廊」公共藝術與北京市「長安街與王府井商業街」城市雕塑爲例，分析比較設置環境的適當性、城市風格品味塑造的機制、其所造成城市公共空間的意義改變，以及城市形象的建構。

四、 訪談法：

由筆者擬定問題，訪問研究範圍內實地探討案例之關鍵性規劃者、專業人士，分析實地案例的設置過程是經由哪些程序的溝通、協議與遴選而產生出來，以及設置作品風格與空間美學、社會環境的關係。

圖 1-1 本研究研究方法和程序之圖示



第三節 名詞釋義

一、城市形象

城市形象，是透過城市的某些主要元素或主題構成的，並且以特有的文化符號，表現為某種形象留在人們心中。雖然任何人所感受到的城市形象都不可能是城市的全部，只能是對局部的印象或認知，但這種局部認知卻是在一般人心中所留下最深刻的認識和認同。所以城市形象也可以說是公眾對一個城市的整體印象、感知與綜合評價。例如當我們說到巴黎（Paris），我們會一般會聯想到艾菲爾鐵塔（La Tour Eiffel）、羅浮宮（Le Louvre）、露天咖啡座等等；這些雖然只是城市的局部碎片，但當集結為大眾的總體認知時，其實已經是對整個城市的文化、經濟、政治、環境的觀察縮影，而這種形象被大多數人認同時，便構成了一種社會文化符號，塑造了城市特有的個性。

但是在此城市形象也包含一種創造的過程，透過公部門規劃設計而達成城市形象理念系統、行為系統和視覺系統之形塑。

二、城市公共空間

城市、公共、空間無論將其合併視之，或分別視之，皆同時具有虛與實的二元性。基本上，「城市」就是一個大型的公共機構，也同時具備公共性與開放性兩種性格。而此「開放性」，並不純粹指空間的物理性質，不一定指廣大開闊的空間，而是允許人們自由使用的開放空間。

公共空間涵括了表徵心靈的、想像的、虛構的，帶有意識型態的「公共領域」，形成了空間的表徵及再現；同時也涵括了作為身體的、生活的、真實的空間向度。前者強調公共對話的形成，而後者強調開放場域的概念。關於公共空間的論述和定義的解釋差別很大，在本論文中的「公共空間」，不是單指做為城市中具體的物質空間，同時也是人類活動、城市各種功能要素之間關係的載體；並且是一個「公共場所」，與市民及市民的生活息息相關，提供了城市中廣大階層居民社會交往、生活交流的地方，公共場所所具有的「公共性」則意味著市民在抽象的利益及空間上所有權上的共享。所以，人、社會生活和公共空間構成了城市生活的相互關係，城市公共空間與市民之間存在著「人造空間、空間塑人」³的關係，因此，城市的公共空間不只擔負著政治、經濟、文化的複雜活動交流的功能，在美學、生態、形象的關注和發展，也使城市更具有可持續的發展性。良好的公共空間能創造宜人的城市環境、體現城市的形象風貌。

本論文將城市公共空間的研究範圍侷限在「人工空間環境」⁴中的公共藝術與城市雕塑設置研究，而選取的研究案例包含街道空間及廣場空間。例如台北的敦化藝術通廊複合了街道空間、公園綠地的特性，在北京王府井街

³ 王鵬，《城市公共空間的系統化建設》，南京：東南大學出版社，2002，頁7。

⁴ 大陸學者王鵬將城市開放空間類型分為自然環境空間和人工空間環境兩大類，其中自然環境空間又包含風景區、保護區、保留區；人工空間環境則包含街道空間、廣場空間、公園綠地、室內化開放空間。參考同上註，頁4。

及長安街沿線中，除了街道的功能，也有廣場、公園綠地穿插其中路段。

三、特定街區

「城市的區域，在最簡單意義上是一個具有相似特徵的地區，因為具有與外部其他地方不同的連續線索而可以識別。」⁵其相似的意義就物質上而言，可能是空間特徵的相似；或是具備相同典型的建築及地標形式、風格或地形；適當地劃分區域，才能夠體現城市中的功能差異與多元意涵，因為城市的結構用途複雜、結構繁多。結構清晰的區域，更能形成生動的意象，因為城市空間是許多意義區域的集結，每個區域因其商業、政治、社會、文化、地域、血緣等不同而各具差異。這種差異性是各個群體長期公共生活下的產物，或透過公共政體、國家的規範區分。因此每個區域具有明顯不同的地域特點和內在的、精神上與視覺表象上的性格傾向。

本論文的實地研究案例中所探討的特定區域選取以「道路」為主要的元素⁶，以及沿著道路展開的廣場及綠地。「特定的道路可以通過許多種方式變成重要的意象特徵。經常穿行的道路當然具有最強的影響力，所以一些主要的交通線都會成為關鍵的意象特徵。…如果主要道路缺乏個性，或容易互相混淆，那就很難形成城市的整體意象。」⁷，台北的敦化南北路，既是具有連結功能的交通路段，也具備金融商業核心的特色；而北京的長安街為東西向，因其地處南北中軸線的交匯點為為北京城的中心天安門廣場，具有空間上的正統性及意義上的政治重心；王府井商業街，南起東長安街，北至中國美術館，是北京著名的商業街區。三個特定街區各具備了不同的政治、經濟、商業等空間意義，並具有地域上清楚的範圍界定。故擇此三區做為研究分析的案例。由於本論文實地研究案例的區域皆為「街區」的形式，將以「特定街區」作較為精準的使用名詞，但後文中將引用「特定區域」的意義，來含括對「特定街區」之詮釋。

⁵ Kevin Lench，方益萍、何曉軍譯，《城市意象》，北京：華夏出版社，2001，頁 79。

⁶ Kevin Lench 將研究城市意象的物質型態分為道路、邊界、區域、節點和標誌物。其對「道路」的定義為：道路是觀察者習慣、偶然或者是潛在的移動通道，它可能是機動車道、步行道、長途幹線、隧道或者鐵路線，對許多人來說，它是意象中的主導元素。人們正是在道路上移動的同時觀察著城市，其他的環境元素也是沿著道路展開佈局，因此與之密切相關。Kevin Lench，方益萍、何曉軍譯，《城市意象》，北京：華夏出版社，2001，頁 35。

⁷ 同上註，頁 37~40。

四、公共藝術

公共藝術望文生義，可以直接解讀為「在公共空間中的藝術」或「具有公共論壇的藝術」，作為一種獨特的藝術稱謂，有其來自西方政體和市民社會的發展歷史；關於西方公共藝術的發展概要，將在第二章說明。台灣的公共藝術一詞是由「Public Art」⁸翻譯而來，台灣早先是以「公眾藝術」的名稱出現，但是容易和景觀藝術、戶外雕塑等名詞混淆，後來由文建會邀集專家學者研究，把屬於公共空間裡的藝術統稱為「公共藝術」。⁹因此，公共藝術的概念從開放的場域出發，不只具有實質上市民共享的空間的意義，並且具有交流、溝通、共同參與的理想。

在台灣，就公共藝術中針對藝術品的解釋，見於 1998 年元月發布之「公共藝術設置辦法」中的第二條：

本辦法所稱公共藝術，指依文化藝術獎助條例第九條第一項及第三項規定，於公有建築物及重大公共工程設置藝術品。前項所稱藝術品，係指以繪畫、書法、攝影、雕塑、工藝等技法製作之平面或立體藝術品、紀念碑柱、水景、戶外家具、垂吊造形、裝置藝術及其他利用各種技法、媒材製作之藝術創作。

由上述之解釋得知，台灣公共藝術政策走向之主管單位：行政院文化建設委員會希望吸納藝術表現形式的最大可能性。至於「公共藝術」在政策上的操作性定義，依據行政院文建會出版的「公共藝術設置作業參考手冊」，乃分為四個特性：

⁸ 台灣的公共藝術定義、概念、百分之一法的操作方式，基本上主要參考自美國，在地化之後融入了台灣的社會、歷史、政治經濟等環境因素，關於台灣公共藝術發展的歷史脈絡及設置背景，將在第三章中說明。

⁹ 倪再沁將原來的「公眾」與後來改之為「公共」的意義，做了一番闡述：「公共取代公眾，是由『場』的觀點出發，在公共場所出現的藝術品，當然叫公共藝術，此外，公共的意涵可以延伸到『社區』，則自然包含了公眾事物。」倪再沁，《台灣公共藝術的探索》，台北市：藝術家出版社，1997，頁 27

- (一) 運用公共經費、設置於公共空間，並為公共資產。
- (二) 形式多樣化。
- (三) 需與當地環境及人文特質配合。
- (四) 藝術設置強調民眾參與。¹⁰

故公共藝術是將藝術創作概念和民眾的公共生活空間結合在一起的藝術活動，藉著藝術家和民眾的雙向溝通、互動，在公共藝術的生產過程中，使民眾直接接觸藝術、關懷藝術，一起創造一個具有創意和文化氣息的生活空間，進而提升我們的生活品質，並內化到民眾的社區意識，審美要求；這是針對台灣的政策操作定義上的「公共藝術」而言。

本論文中除了台北敦化藝術通廊、北京王府井街及長安街此三區域的公共藝術均來自公共經費，並為公共資產的事實外，運用藝術介入城市公共空間的例證，為求藝術表現上更多元形式、以及論述上更開放豐富的訴求，將不侷限在其執行目的在文建會所頒佈《文化藝術獎助條例》為公有建築物或重大公共工程所規定以百分之一法設置的永久性公共藝術品內，而採取一種更為廣義的公共藝術定義，因為筆者認為具有公共領域論述性質的藝術形式，並不受限於運用公共經費、並成為公共資產的定義。

由於公共藝術一詞在形式上能夠涵蓋「城市雕塑」予人望文生義為雕塑形式的侷限，因此除非筆者欲在本論文以下的章節文脈中，特意釐清與凸顯台北的「公共藝術」與北京的「城市雕塑」用語差異，其餘在第二章關於藝術介入城市空間、藝術做為城市形象建構之相關論述，將以「公共藝術」用語涵蓋城市雕塑的形式，避免說明上的贅述。

五、城市雕塑

「城市雕塑」作為一個獨特的藝術稱謂，是相對於傳統概念中存在於美術館中的「獨立雕塑」（包含台座雕塑、位於美術館花園、廣場中的陳列式雕塑）而言的。它首要存在特徵是與城市空間環境緊密結合，與城市文化、

¹⁰《公共藝術設置作業參考手冊》，行政院文建會策劃，財團法人台北市開放空間文教基金會編印，民國八十七年，頁8。

城市性格、建築風格等特徵相協調的雕塑式樣。「城市雕塑」一詞為中國大陸的特定用語。「城市雕塑」是中國大陸針對公共空間中藝術品的稱謂，其意義上類似一般所稱的「公共藝術」，主要都是指設置在公共環境中，具有審美性或精神意義的物件。按 1993 年 9 月 14 日由中華人民共和國文化部、建設部發佈的《城市雕塑建設管理辦法》第二條規定：「本辦法所稱之城市雕塑，是指在城市規劃區範圍內的道路、廣場、居住地、風景名勝區、公共建築物及其他活動場地建設的室外雕塑。」因此，「城市雕塑」一詞亦為大陸政策操作定義上的稱謂。在本論文中將以「城雕」做為城市雕塑的簡稱。雖然中國大陸將政策上設置在公共空間的作品名之以「城市雕塑」，在筆者於北京實地研究過程中，觀察到絕大部分的案例的確以雕塑呈現，但仍有部分作品在形式媒材的表現上採取了其他的藝術形式，超越了「雕塑」的形式。

中國大陸的城市雕塑按照楊文會的分類方式，按其功能，可分為紀念性雕塑、主題性雕塑、裝飾性雕塑、功能性雕塑以及陳列性雕塑五大類。¹¹紀念性雕塑是以雕塑的形式紀念人與事，多以紀念碑的形式出現，最本質的特色是在建築環境中的主導性，欲提供觀者振奮、為之動情的力量。主題性雕塑揭示城市或建築環境的內涵與象徵意義，通常採用直觀的手法點題，如中國人民革命軍事博物館前的陸海空群像與民兵形象。裝飾性雕塑為城雕中數量較多的類型，顧名思義為附加建築物或環境中使之美觀；其造型意義偏重趣味性、注重抒情、富於浪漫主義，或具有象徵性的表現技法。功能性的雕塑目的為實用，使造型具備審美要素。陳列性雕塑為城雕中的特殊類型，原本城雕是因應特定的地點和環境所進行創作。需要特別釐清的是，「城市雕塑」是一種中國大陸用語的習慣，而非絕對性地代表其作品性質。在以下章節將會舉例說明。

六、公共藝術與城市雕塑之用語差異

公共藝術講求「公共性」，某一程度上具有民眾參與的訴求，「城市雕塑」的核心要點仍在美化市容的階段。

¹¹ 楊文會，《環境藝術教育》，北京：人民出版社，2003，頁 90。

（一） 公共藝術

從字面上來看，「公共精神」便是公共藝術的重要精神或靈魂了，在不同時代所賦予的公共精神有不同的詮釋和理想。「公共」是相對於「私人」或「私領域」而言的。從某種角度看，現代社會的公共藝術就猶如當今大眾傳媒時代的報章、廣電、網際網路等公共領域的媒介，它以藝術為表達方式傳達公共領域的意義、價值觀念及審美觀等。換句話說，公共藝術所要強調的公共精神的基本向度，是力求在社會理性與道德理想的公眾之間，追求「市民認同」，並彰顯市民全體成員的權利與義務，亦即市民在社會以其的主體地位建立價值觀，因此，公共性的前提是對公民參與公共事務權利的肯定。

當我們論及公共藝術在城市的公共空間中的角色，並非只扮演美化城市景觀或紀念意義，關鍵是開放性、市民的可及性，甚至有社會改革的主題和目的，更甚者是具有「論述性」(discursive)的功能，可供城市裡的居民或過客描述、感知、議論，才成為有機而具有生命的場所。公共藝術不僅應該配合城市景觀的空間架構，揣摩地方特色和創新地方精神，同時必須用戶動參與的民主方式進行評估。Henri Lefebvre 視公共空間為一種社會空間，同時也是一種社會產物。早期城市的公共空間是由政治和宗教主導的；至資本主義發展的年代，則轉變為大財團、布爾喬亞階級主導；空間成為國家行使政治工具最重要的領域，國家利用空間確保對地方的控制、並保持層級、總體的一致性，以及各區塊的區隔。所以，當說到「公共藝術」的意義時，是涵蓋著公共利益與公共政策的政治企圖，創作者在被體制化的條款內以藝術符號的形式實行美化、社會教化、建立城市形象的功能。

政府主要透過公共藝術建立一種與群眾的公共關係，而隨著時代、政體、民主意識的變化，藝術在公共領域與公共空間中呈現的形式與內容，不論是政治企圖的偉人圖像、紀念性質的紀念碑或具有象徵寓意的合藝術性作品，都在被建立起公共意識的氛圍中被消解與接受。

而在一個公共空間中的藝術作品，不論在題材或形式材質上，都要兼顧各個環境區域及歷史文化的差異性和多樣性，公共藝術不只是提供都市居民視覺上的美感，同時也塑造了一個都市的風貌，這些視覺符號能改變都市居民的環境經驗，而經由公眾參與作品的選擇過程，個人也有對於環境空間的改造實踐的參與感及權利。

文建會在公共藝術設置的過程中，一直強調「民眾參與」的重要性與必要性，「民眾參與」可以是在製作過程中提供創作者參考資訊的可選擇性方式之一，然而卻不是公共藝術設置的精神所在。公共藝術中的「公共」，強調的是「公眾價值」(Public Value)的表達，非單指場域的「公共性」(in Public)，或實際行動的「民眾參與」(Public Participation)。增加民眾在整個設置過程中的參與性，未必就能表達出公共藝術的創設原旨。在實際考量創作公共藝術作品時，「不需要具備共同的性質，或表達共同的美德，才能被稱為『公共』藝術，但它可提供一種視覺語言，以表達和探討集體的動態與短暫的社會情況。」¹²對公共藝術的定義愈開放，所能思考的面向就愈豐富。

(二) 城市雕塑

所謂「城市雕塑」是做為中國大陸一個獨特的藝術稱謂，是相對於美術館、紀念館中的「獨立雕塑」而言的。它首要存在特徵是與城市空間環境緊密結合的，與城市文化、城市性格、建築風格等特徵相協調一致的藝術形式，亦為大陸政策操作定義上的稱謂，其意義上近似一般所稱的公共藝術，主要是指設置在公共環境中，具有審美性或精神意義的物件。

城市雕塑意指在城市空間範圍內建造的雕塑，具有城市特有的空間環境因素，廣場、公園綠地、道路節點、街頭、居住休閒環境形成的平面空間，以建築牆體、道路擋牆等構築物形成的立面空間，兩大空間類型構

¹² 高千惠〈公眾藝術的人文思辯〉《雄獅美術》290期，4月，1995，頁73。

成。¹³

在中國大陸，戶外藝術(主要指雕塑、壁畫等形式)的大量出始於二十世紀 90 年代中期，並逐漸掙脫自 50 年代以來政治意識形態的紀念性、宣傳性，以及 80 年代以來對藝術材質及技術形式的探索，以及戶外藝術與地方文化及其生態環境的關係。但是，多數作品仍少著墨於對公共社會的普遍理想與恆久性文化精神的關切，與當代社會形態和一般大眾的生存狀態，沒有發生密切的關連，而較多是藝術家對於個人生活經驗的表述。

目前中國的城雕主要設置目的在美化市容，並且在城市追求邁向現代化、國際化的同時，以城雕做為一種加強區域特色、提升文化水平的手段。但有時景觀設計和城市規劃的協調與原有的歷史遺產存在著現實性的衝突，如果把它當成一種時尚強加追求的話，難免不出現一種潛在的矛盾，這將成為文化性、功能性及美學上的協調問題。

城雕與台灣的公共藝術用語內涵最大的不同在於，公共藝術不只是包含設置在公共空間，或是運用公部門經費的定義，其中很重要的精神宗旨是做為民眾、城市空間、環境美學、市民精神展現的公共領域交流媒介；而在社會集權主義的政治體質前提之下，城雕在設置過程中，並不具備民眾對於公共領域的介入以及與環境對話的溝通需求，而純粹是根據城市空間、環境文化和審美特性定義的，並且做為城市整體規劃中文化形象的其中一項建設，主要功能在於裝飾與美化公共空間。

¹³ 鄧樂，〈對中國城市雕塑的幾點認識〉，《交流 融合 超越 2002 中國北京 國際城市雕塑藝術展 學術論文》，2001，頁 82。

第二章 公共藝術作為特定街區形塑之元素

第二章的主要重點為闡述城市形象與特定街區之關係、藝術介入城市空間中的功能、以及公共藝術形塑城市形象之思維論述。在本章中首先根據城市形象的理論文獻，分析現今變異多元的城市文化與風格，城市規劃師及公部門藉著理念、行為、視覺三種系統形塑城市形象，並在城市中不同的特定區域，依據其歷史地段的背景、生產方式、特色等要素，建構城市特定街區形象之理念。公共藝術是作為能夠凸顯城市形象的文化資產，同時也具有美學價值，藝術介入公共空間的功能，可見的作用為實用性的都市家具、賦予城市豐富的視覺及人文景觀、凸顯地點感；抽象的作用則作為市民公共領域交流的中介、並將藝術從美術館中的儀式性展示，擴展場域至公共空間。進一步闡明公共藝術形構城市形象之關係：做為一種城市形象概念化的表述、塑造地點感、展現公部門的政治期望、延續歷史地段的歷史人文感、塑造新區域的形象等企圖。

第一節 城市形象與特定街域之關係

一、城市形象作為城市文化的整合概念

(一) 城市形象的定義

首先，「城市文化」是很難清楚定義的一個名詞，城市服務於眾多背景、性格、職業、階層各不相同的人；不同的人觀看城市的方法所依賴的元素以及型態特性千差萬別，城市文化的創造者來自不同知識教育背景、生活階層、族群、職業型態，所以也造就了城市文化的複雜多元與歧異。城市形象塑造的一個重要目的是運用「城市文化資本」¹⁴，創造城市發展的永續動力

¹⁴城市文化資本的提出，在一定意義上強調的是城市已經存在的精神文化、物質文化、制度文化和財富的資本性意義，如城市自身的文化遺存，流芳千古的人物和精神價值，以及城市自身創造的一系列文化象徵與文化符號等，都具有鮮明的資本屬性和資本意義。張鴻

機制。公部門運用政策與科學理性的方式建構城市形象，但是在城市中流動的市民則是在生活當中自然而然建立了觀看城市、體驗城市的方式。因此城市文化的形成，包含了國家體制以制度的方式有意識地建構，以及普羅大眾一起生活所建構出的無意識集體認同。

城市是各種文化資產的集中地，每一座城市其獨特的、個性化的自然空間、人文景觀或歷史遺存，都具有文化資本意義。例如我們說到北京的故宮，便是隨著時間變遷，遺留下來的人文歷史遺存，也成為代表北京城的一項文化物質要件，從社會歷史的文脈中，故宮有著豐富的文化資本可以解讀，不只與北京城的歷史文化發展、社會人文精神和城市歷史的特色、特質和景觀意象息息相關，還反映出整個城市的價值與居住在其中的人的心理依歸，所有的人都生活在過去城市的文化積累之上。

「城市形象」作為名詞來思考，一般是指城市給予人們的綜合印象與整體文化感受，是城市各種要素整合後的一種文化特質，是城市傳統與現代文明的總和特徵。但是，當我們說到「整體」的概念，並不是一種化約的、單一主體性的概念，而是容納包含了歧異多變、廣納多義的文化形式。「城市形象」當作動詞的塑造，則是對城市空間一種創造作用，或者說把空間作為一種文化資源，進而整合為一種文化資本形式加以運作，這是一種創造過程。人類需要生活在開放的空間中，是充滿著新奇、悅目的自然景觀，同時具有區域特色及歷史意義的人文景觀，也就是同時具有自然與人文風貌的生活空間。

城市形象（CI：City Identity）設計主要包括三大系統：理念系統（MI：Mind Identity）、行為系統（BI：Behavior Identity）和視覺系統（VI：Visual Identity）。¹⁵理念設計系統，是要對城市的建設目標進行整體文化價值定位，由於是行為設計系統和視覺設計系統的靈魂，所以在釐清城市的理念核心時，必須多方面兼顧，如整個城市的個性、風格、時代精神、內在價值等，

雁，《城市形象與城市文化資本論》，南京：東南大學出版社，2002，頁4。

¹⁵任平，《時尚與衝突——城市文化結構與功能新論》，南京：東南大學出版社，2000，頁168

並轉化可能隱含在其中的衝突，開創對話的可能性。行為設計系統是對都市人的管理制度；如果說理念設計屬於觀念階段，行為設計就屬於操作設計。行為設計鎖定的層面主要是人們外在的生活方式、行為方式和管理，例如公共秩序、環境衛生、公用事業、福利服務、城市建設計畫等等，都是城市行為設計的內容。視覺設計系統則是多重意義上用城市文化綜合機制來培育市民的當代文化觀念，對整個城市進行藝術再塑造，在冷硬的建築街道間，通過藝術家或都市設計師的感受性，賦予藝術的符號性某種象徵意義，並造就了城市的韻律和風格。¹⁶

瑪希安娜·史卓姆分析巴黎作為一歷史古城的案例，研究影響城市空間當代藝術和雕塑設置的因素有三：

- (一) 新的都市建設計畫裡的市場取向。
- (二) 都市中史蹟的影響和保存。
- (三) 當代建築將造形藝術（含雕塑、繪畫）收納於其建築架構下的能力、前瞻性、企圖。¹⁷

由巴黎的經驗，我們看到西方社會在都市更新和改造過程中，將當代藝術發生在公共領域的策略性，分別是為了滿足經濟競爭的需求、歷史文化的再生產，以及將視覺藝術納入建築體系，成為視覺設計系統之一環，以達成城市形象建構的多元目標。

（二）符號學的形象構成系統

「在現代都市的規劃特性之一，就是為了獨厚一方而將之與其他事物分開來」¹⁸，西方在資本階級開始發展之後，導致了勞工階層和資本階級之間

¹⁶ 同上註，頁 169-172。

¹⁷ 瑪希安娜·史卓姆，〈歷史古城中的當代雕塑：巴黎個案〉《藝術家 279 期》，1998 年八月，頁 308。

¹⁸ Malcolm Miles，簡逸姍譯，《藝術·空間·城市》，台北市：創興出版社，2000，頁 55。

日趨疏離，在十八世紀的都市規劃空間分區的主要模式，事實上是獨厚某一種階層的，國家將都市視為權力集中的中心，資本家、生產者等中產階級則依照他們對都市的期望，使都市設計呈現出光明的、有秩序的、理性的樣貌，另外卻採取了另一種特別的手段，就是把無生產力的人驅離大街，以「隔離」的手段，都市的分區出現窮人、勞工聚集的「低級住宅區」或「貧民窟」，是充滿著疾病與污穢、居住品質低下的區域。「空間從來就不是空洞的：它往往蘊含著某種意義。」¹⁹政治總是對城市規劃的過程進行著干預，因此物質空間也非客觀而中立的，而包含政治的策略性，被各種歷史的、自然的元素模塑鑄造，是一個政治過程，並且是一種充斥著各種意識型態的產物。國家利用空間以確保對地方的控制、嚴格的層級、總體的一致性，以及各部分的區隔。

在長期建設發展藍圖裡，也有將台北市化分為幾個不同特性的『文化環境區』構想，例如北區為自然休閒文化，西區為歷史人文文化、中區為都會休閒文化、東區為國際交流文化、以及南區為文教休閒文化等。²⁰

此為台北市文化局在「城市文化建設發展藍圖」中的規劃，可見突顯區域的特殊性、反應區域的特色、提昇區域的意識，是在社區營造風潮影響之下，官方用以彰顯台北繁華多元城市形象的文化建設手段。城市形象做為公眾對城市總體狀況、現存發展態勢及未來發展趨勢的印象和評價，已日漸成為影響城市生存、競爭和發展的重要因素。城市形象設計系統的基本內涵在於要通過挖掘城市歷史與文化的特質，來給予城市規劃準確的定位，通過形象設計來表達城市的文化內涵，或最終發揮城市競爭的經濟效應。

如果說在工業文明的積極發展階段，強調單一主體性與普遍的理性精神，並且是規劃者的工具理性霸權訴求，在城市化潮流熱潮後，進入後現代紀元的城市形象設計，則應當強調每個城市及城市的文化性格具有差異，多

¹⁹ Lefebvre, H. 1991: *The Production of Space*, translated by Donald Nicholson-Smith, Oxford(UK), Cambridge, Mass Blackwell, p. 154.

²⁰ 王志弘，〈台北市文化治理的性質與轉變，1967-2002〉，《台灣社會研究季刊》，2003年12月，第52期，頁159。

元生存主體性，彼此之間不再強調共性的追求，而把差異當作主導原則，畢竟 Derria 在 1960 年代，就宣稱「結構主義已死！」結構式的整體性，不過都是理性主義、工具理性企圖用神、理性、科學的美名對大眾進行宣揚真理、絕對信念等幻象的方式。我們是否可以建構另一種草根性的都市規劃方式呢？大多數的決策仍依賴傳統的都市規劃策略，自高處俯瞰的觀點對傳統都市規劃及權力展現還是具有很大的影響力。城市形象設計的過程，若能激發為社會全員參與的一場政治、經濟和社會文化的創新，也將是城市居民一個自我教育的過程。

城市的空間是規範的空間，是一個交雜了社會，經濟，政治領域，和意識型態化了的空間。而城市形象系統中（特別指視覺系統），既然是以物質的東西來承載某些含意和象徵，並且以實質的形式來論述城市形象，則必須論及實物背後的符號學意義。²¹可以說，做為城市形象實質物背後的符號學象徵系統，還包含了社會性建構的價值、意識型態的顯現，或是文化的現象等等，都根源於整個空間系統的範疇與符號的產生與形塑。義大利文學家 Italo Calvino 在《看不見的城市》中，曾對城市與符號的關係有一段精彩的描述：

終於，旅途抵達了塔馬拉（Tamara）城。你沿著街道深入，兩側的牆面滿是招牌，向外伸出。眼睛看不到事物，只見到意指了其他事物的各種形象：鉗子標明了拔牙匠的墊；大杯子是客棧；棹是軍營；天秤則是雜貨店。雕像和盾牌上描畫了獅子、海豚、城堡和星星：這是一種以獅子或海豚或星星為符號的事物——誰知道是什麼？——的符號。其他標誌，則提醒人們某地的禁止事項（搭乘四輪馬車進入巷道，在涼亭後頭便溺，在橋上用釣竿釣魚）與允許事項（讓斑馬喝水，玩滾木球，火化親人的屍體）。…你的眼神掃過街道，宛如那是寫就的紙頁：這座城市訴說了你必須思索的每一件事情，使你重複她的話語，而且，當你自以為在

²¹根據索緒爾（Ferdinand de Saussure）對符號（sign）的概念闡釋，「符號是符徵（signifier）與符旨（signified）所組成的。符徵是一個透過實物、聲音等等（也就是社會動作）的文化性宣示；符旨則是符徵背後所承載的概念。」M. Gottdiener and Alexandros ph. Lagopoulos，吳瓊芬等譯，〈城市與符號〉，《空間的文化形式與社會理論讀本》，台北市：明文書局，1999，頁 506。

探訪塔馬拉時，你只不過是紀錄了她用來界定自身以及她的各個部分的名號。²²

在以想像和驚奇鋪陳的文字中，充滿了各種符號的城市場景，我們不會輕易看見這個城市的「真相」，到底在重重的符號底下，隱藏了什麼真義，我們藉由論述的方式做自我的閱讀，而論述是透過物質、符號，任何能形成有意義的事物，作為溝通的材料。也是藉由重重被再現的事物，以及每個人各自蘊藉多重的視界、話語和觀點，逐步拼湊起城市的形象和文化面貌。

是否在體制規範下產的藝術，具有意識型態的宣導，而導致觀眾閱讀藝術品視野上的侷限，甚至使藝術的開放精神死亡？Hans Robert Jauss 運用詮釋學家 Hans-Gerg Gadamer 提出哲學詮釋學三種觀念，進一步用來做為詮釋藝術「文藝溝通理論」之基本觀點：「（一）文藝溝通之「前理解」（precomprehension）；（二）應用（application）；（三）再造（reconstruction）與融入（integration）。」²³首先，「前理解」是預設在同樣時空背景中的觀眾具有詮釋藝術品相似的知識，然後慢慢統合他人的觀點加以理解，因此觀眾的「前理解」與作品之間存在著熟悉性與陌生性的矛盾。接著，在「應用」的過程中，觀賞者融合傳統藝術史的審美觀點與自己的時空、思想立場於藝術作品上，然後形成新的文藝見解與新的審美方式。最後，在「再造與融入」的階段，觀賞者面對藝術品時，重建了藝術品與藝術家、與世界、與社會的關係，其本質不是重現過去的情境，而是再造一種符合觀賞者當下情境的新觀點。

城市形象不論作為被整體經驗的對象或作為創造經驗的主體，都意謂著可以透過符號學的分析，獲致城市形象背後可能存在的多重意涵。爾後將以台北的公共藝術與北京的城市雕塑為分析對象，應用符號學，研究國家政體運用在城市居民理解的涵義之下，和全球都市更新趨勢的脈絡，以藝術符號的方式，象徵化城市形象的過程。

²² Italo Calvino，王志弘譯，《看不見的城市》，台北：時報文化出版社，1993，頁 23-24。

²³ 陳瑞文，《美學革命與當代徵候評選》，台北市：台北市立美術館，2002，頁 173。

二、特定街區作為城市形象的基本元素

在二十世紀的都市規劃中，都市設計師試圖將各種機能分類或融合，包括職業、族群、街道、商店甚至交通工具及其路線。我們現在可以理解現代城市為什麼遭受批評，現代的都市空間因為資本主義的影響而和古代城市完全不同：它不再是中世紀宗教的核心，而在文藝復興、理性主義發展之後，以一個世俗的霸權形象出現。可以說，是資本主義改變了整個力量的平衡，這種新的社會型態與秩序所創造出來的空間規劃，展現的是一個新的城市面容。在商業城市的規劃中，街道成為新的場所主體，取代了中世紀城鎮上住宅的後花園和小廣場，也取代了巴洛克時代的露天廣場和公園。因為現代化的都市空間所提供的人為場所，展現的是快速流動而疏離的環境特性，很難讓人產生情感上的認同或讀出意義。我們的身體經驗被減弱了，現代的多元空間遲鈍了我們的視覺、觸覺和身體感覺。

我們必須從可以想像的城市之列，剔除那些其中的元素沒有一條連結的線、沒有內在法則、沒有觀點、沒有論述來加以組合的城市。城市，就像夢一樣：一切可以想像的城市，都可以入夢，但是即使是最預想不到的夢，也是一個隱藏了慾望，或者相反地，隱藏了恐懼的謎。城市像夢一樣，是由慾望與恐懼造成，即使他們的論述線索是秘密的，它們的規則是荒謬的，它們的觀點是欺騙的，而且，每件事物都暗藏了其他東西。

24

現代城市常給予人冷漠、疏離的印象，雖然機能性強、便利迅速，卻也因為太過相似的現代城市風貌，造成人與環境、自然之間的分離。疏離感便是由於人對於構成其環境的自然的和人為的物喪失了認同感所引起的。在人為構築的生活環境裡，象徵化、形象化的物件，是我們對定居環境所建立的觀點，人集結自身的經驗，創造出適合的意象，具體化其所在的世界，並將

²⁴ Italo Calvino，王志弘譯，《看不見的城市》，台北：時報文化出版社，1993，頁 60。

經驗的意義轉化成另一種媒介，爲了滿足人的方向感和認同感，都市空間必須將聚落一般性情境具體化。「形狀、顏色或是佈局都有助於創造個性生動、結構鮮明、高度實用的環境意象，這也可以稱做『可讀性』，或是更高意義上的『可見性』，物體不只是被看見，而且是清晰、強烈地被感知。」²⁵舉例來說，台北市的西門町是做爲青少年玩樂、逛街、消費交往之處，其區域意象是年輕、活潑的，假日常見偶像歌手舉辦簽唱會、握手會，便是針對此區域具有吸引青少年的特性，才在週末假日舉辦類似活動，藉由人潮拉抬聲勢；基隆廟口則又具備另一種不同的場域特性，以宗教廟宇爲中心，原本是地方的宗教中心及交通重心，卻逐漸發展成以周邊觀光、小吃爲主的區域特性。由此可知，一個城市的印象或是區域的特性，也會隨著時間的推移發展，而產生新的質變與新的意義，變動的過程是有機的，而獨特、可讀的環境，不但能帶來安全感，也擴展了人類生活經驗的深度和強度。

Kevin Lynch 於 1960 年，在其著作《城市意象》一書中，提出「一個可讀的城市，它的街區、標誌或是道路，應該容易認明，進而組成一個完整的型態。」²⁶的概念，一個被限定範圍的區域，是城市形象的基本元素，也使得進入城市的觀察者能藉著不同區域的特性，進入更大範圍的想像與比較。城市的區域，在簡單意義上是一個具有相似特徵的地區，因爲具有與其他地方不同的風格特性而可以識別。例如北京的王府井地區爲商業市井性格強烈的商業街區，其藉由街區中特徵和形象的識別強化，也多選取了親和性、趣味性的設計方式，來塑造與其他區域不同性質的主題單元。在加強特定街區可讀性方面，城市形象設計系統中的視覺設計系統，便是利用標誌物、建築、藝術品等視覺符號，加強區域形象的結構特性，並且加深意蘊內涵，創造特色。

城市形象是通過城市的某些主體性、主題性要素構成的。藉由這些種種構成城市形象的符號要素，才產生了「場所感」(sense of place)²⁷，「『空間』

²⁵ Kevin Lynch，方益萍、何曉軍譯，《城市意象》，北京：華夏出版社，2001，頁 7。

²⁶ 同上註，頁 2。

²⁷ 場所是環境的具體說法，但是場所不只是抽象的區位(location)，而是由具有物質的本質、

構成一個場所的元素，三向度的組織，『特性』一般指的是『氣氛』，是任何場所中最豐富的特質。」²⁸場所的物理特徵包括空間結構和所有具體的現象。場所感促進了城市生活在城市空間地點感的經驗及環境的指認，即特定區域中的「可讀性」或「可辨識性」。當我們閱讀巴黎的聖母院，彷彿回到中世紀；到凡爾賽宮緬懷太陽王路易十四在位期間法國的全盛時期；凱旋門象徵了拿破崙雄霸天下的野心；巴黎鐵塔見證了工業時期發達的鋼鐵工業；從歌德建築、文藝復興、古典主義、巴洛克、新藝術...各個時期流派的建築與藝術繁衍留存，造就了今日巴黎令人嘆為觀止的文化厚度與可讀性，一進入她，便親身踏進了歐洲的歷史。正是這些局部的場所、區域的形象，構成了城市形象的整體。

「形象化成為場所具體化最重要的方法，因此一個自然條件不足的區位，必須藉助『補充』與『象徵』去改進。」²⁹ 每一個區域具有不同的生產型態、歷史背景，造就了鮮明的區域特性，藉由具備歷史人文意義的藝術物件，可以補充強化這些特質，與建築、公共藝術、環境雕塑、街道等的呼應，形成與這一地區的歷史、文化、人群或事件的密切關係。

藝術物件的文化背景構築了城市形象可讀性的多寡，依據歷史特徵創作的公共空間藝術，透過紀念碑、建築、地標、或公共藝術的形式，往往成為特定區域的象徵。不只是作為當下、現代的城市標誌，而更是歷史積澱的形象。

談到特定區域的中心性意象形構，在追求經濟成長、增加投資慾望與生活水平的訴求下，台灣及中國大陸的公共空間急遽地被生產成商業空間，空間的使用價值被交換價值取代。也愈來愈多的城市規劃、景觀設計、公共藝術部門共同合作，共同規劃某個地區的景觀並建立具有特徵的區域美學（區

型態、質感及顏色的具體的物所組成的一個整體。這些物的總和決定了一種『環境的特性』，亦即場所的本質。Christian Norberg-Schulz，施植明譯，《場所精神》，台北：尚林書版社，1986，頁6。

²⁸同上註，頁10。

²⁹同上註，頁172。

域特徵、都市家具、植栽、燈光、雕塑等)。我們可以為他們所完成一種一致性的城市形象風貌感到欣喜。然而，也有許多更有創意的元素，卻因為與規劃團隊所設想的功能目的相對，而可能在規劃的過程中被否決犧牲。專業部門即使建立起較容易感知的系統，構築了統一性、完整性的形象風貌，卻也阻絕了更豐富的可能性。特定區域既是一個實質空間，也是一個暗含意識型態，並常由都市設計者建構、集中起一套集中化的價值，以加強整體性的概念，目的是確認不同城市結構的層次，將不同區域及層級的「中心」觀念引發出來。³⁰對於「中心性」(centrality)城市形象的追求，指涉了城市設計者一種烏托邦的想像。以藝術為工具，建立具有相似性的符號系統，可能是為了特別強調某個地點而有意作的一些措施，反映出其設置區域政治、經濟、文化密切關連的議題與對地域的強調，也可以說是公共藝術對城市形象塑造的一種積極參與方式。

三、歷史地段作為特定街區的特性

在城市形象塑造系統中，「歷史地段」(historic site)在城市規劃、城市社會學的研究上，具有重大的意義。「所謂『歷史地段』，即是能夠集中反應城市自然景觀演變、歷史文化發展、社會人文精神和歷史文化精華的，並包含著城市歷史的特色、特質和景觀意象的地區，是城市的價值與城市人的心理歸宿要素。」³¹所以歷史地段象徵了城市特殊的個性與屬性，而歷史地段可以廣含眾多不同的屬性，不論是傳統的建築群落、新興的商業街區、老街道、金融商業中心等等。例如法國巴黎的蒙馬特區，聚集了許多街頭畫家與藝人，反映了藝術之都的面貌；北京的故宮城區，作為古老王朝正統的歷史意義；上海的外灘建築群記錄了殖民時期海派的風貌；台北的迪化街區則是每年春節辦年貨的集貨中心；這些歷史地段的成因都具有不同的歷史源頭，相似點為隨著時間的推移，這些街區反倒成為更加具有歷史與人文精神的累

³⁰ 所謂中心是城市中劃出的一部份空間，包含各種都市活動的統籌者及界定這些活動的象徵及秩序。城市結構裡有不同的中心，分別具有政治、商業、決策、經濟...等等不同性質，是各個意象組織極度集中的空間。參考 Manuel Castells, 高樹仁譯,〈都市中心性〉,《空間的文化形式與社會理論讀本》,台北市:明文書局,1999,頁550-561。

³¹ 張鴻雁,《城市形象與城市文化資本論》,南京:東南大學出版社,2002,頁6。

積價值，更體現了特定的文化特殊性。

《美國歷史地點註冊法》中規定：「歷史地段的意義是指一個有地域性界線的範圍——城市的或鄉村的，大的或小的——由歷史事件或規劃建設中的美學價值連結起來的敷地、建築物、構築物或其他實體，其意義有凝聚性、關連性或延續性。」³²由此可知，歷史地段不但有意識型態上的內涵，也會因為其功能、特性的不同，以不同的建築型態、視覺符號、街道佈局呈現。隨著時代的演進，也會有新的歷史地段的產生，或者舊有歷史地段的消失。為了防止文化傳統的消失，許多國家也依據需要，設置了保護區，或者進行對城市歷史文化的保護和創新，以延續城市文化的特殊性。

歷史地段的特性，彰顯了特定街區的個性，也直接影響了城市形象塑造的規劃政策。歷史是一種記憶，也是生活經驗的累積，在城市形象的規劃中，只偏重視覺設計系統，而忽視城市理念、城市行為的內涵，就如同只修了「面子」，卻沒有顧到「裡子」。城市形象不僅僅是做商業包裝，塑造被認同的城市形象，能使整個城市的經濟結構、政治結構、文化結構、社會結構和大眾的心理朝良性的方向發展，使居民產生歸屬感。

而歷史地段中，歷史感的彰顯，並非是食古不化、墨守陳規的，隨著時代的發展，舊有的使用形式可能會面臨不敷使用、不符合時代潮流與必須提升功能效率的問題，即使是歷史文化保護區，也會有修復與保存的技術問題。在進行城市更新的過程中，根據歷史地區保護的內容，在 1987 年美國華盛頓地區通過的《保護歷史城鎮與城區憲章》或稱《華盛頓憲章》，指出以下五點內容：

- (一) 地段和街道的格局和空間形式。
- (二) 建築物和綠化、曠地的空間關係。
- (三) 歷史性建築的內外面貌，包括體量、形式、風格、材料、色彩及裝飾等。

³² 同上註，頁 6。

(四) 地段與周圍環境的關係，包括自然的和人工的環境關係。

(五) 地段在歷史上的功能作用。³³

城市中的歷史地段，需要持續保持地區的活力，以因應現代生活的需求，新的功能和作用的增加，應該與原來性質相適應，歷史地段若能得到適當的保存、修復、發展，也代表對於城市文化起點的重視。而城市文化的更迭過程，基本上有兩種型態。一種是城市文化的累積性選擇，另一種是城市文化替代性選擇。³⁴前者隨著城市發展的時間延續，也將累積愈來愈多的文化要素，如果是高品質的建築、歷史文化遺產或景觀，隨時間推移也將增多，成為文化財，但也有可能因為品質的低落與不敷使用，而造成城市發展的阻礙；後者則是以採替代性方案，在城市發展中，摒棄不好的東西，而保留好的東西，形成合理的文化累積，進而使城市文化朝向更理想的方向發展。

本研究所選擇台北、北京兩個都市中的三個街區，分析其均具有歷史地段的特性，而其作為城市改造的過程中，王府井街區為累積性選擇、敦化藝術通廊為替代性選擇、長安街街區則分具兩種性質，故本論文中擇此三區作為實地案例分析，亦具有歷史地段的特性隱含於其內。

第二節 公共藝術的歷史背景與現況概述

一、西方公共藝術歷史發展之概述

從歐洲的文化源頭探詢公共藝術的起源，在希臘、羅馬時期，統治者在交通要衝、廣場上設立的方尖碑作為權力的象徵，同時也是城市中可供指認的重要系統。文藝復興時期，置於戶外的雕塑本質上仍是宗教頌揚或政治表徵。而紀念碑式的藝術形式，直到 19 世紀，Auguste Rodin 在創作《加萊市民》的過程中，想讓人物走出傳統雕塑台座，以接近人的尺度，走進公眾，

³³張鴻雁，《城市形象與城市文化資本論》，南京：東南大學出版社，2002，頁 135。

³⁴ 同上註，頁 188。

融入公眾之中，才產生了一種開放雕塑形體與融合空間的新構想，儘管 Rodin 的這一想法最終沒有實現，但他所提出打破傳統雕塑自我封閉的形體，向更為廣闊的空間延伸，應該是公共性觀念的雛形。

到了近代廿世紀，在歐洲的都市空間裡，公共藝術發展出更多的面向與可能性，而美國是參考歐洲的發展，1933 年羅斯福總統任內的「新政」，在公共藝術的推行政策當中，結合建築與藝術，並且為藝術工作者創造就業機會，這當中還有很重要的關鍵是以國家的力量對於藝術品的選擇。當時在美國的公共藝術政策，不僅是一項政府對公共空間管理權力的展現，公共性的藝術成為政府新政具備象徵意義和社會性意義的實驗計畫；也因為當時正逢經濟大蕭條，許多人擔心藝術家將會在長期的失業狀態下後繼無人，因此新政人士提出一系列複雜的國家贊助制度，「公共藝術」便是其中一項福利政策，也藉著將藝術與文化的民主化，改變藝術家與社會的關係。然而，美國 1930 年代的公共藝術，是由互相衝突的價值所形塑的³⁵。

在 1959 年美國費城都市重建局(Philadelphia redevelopment Authority) 通過百分之一藝術法案(Percent-for Art Program) 以及後續許多城市跟進，使藝術合法化，進入公共空間。1967 年，美國國家基金會提出「公共空間藝術計畫」(Art-in-Public Program)，提撥補助款給地方政府購置雕塑來美化空間。爾後，他們以更廣泛的操作手法，透過國家的補助呈現出很多的可能性，不只是將公共工程經費的百分之一附屬在建築體旁設置，在藝術形式上，擴充到油畫、壁畫、攝影、版畫、水景、浮雕、馬賽克拼貼、照明，甚至提供更多包含短期的展示、藝文活動、暫時性處理以及各種方案的配套。公共藝術的興起既有民主意識、人文思想的因素，也有經濟發展、城市建設對文化需求的原因。

³⁵ 渴求藝術的平等，致力於藝術的民主化；努力塑造一種具體表現民族理想與價值的藝術，希望讓藝術對美國各個地域的人都有所關聯；對傳統藝術的價值念念不忘，同時創造出當代的風格。Marlene Park & Gerald E. Markowitz，〈公共藝術新政〉，《美國公共藝術評論》，台北市：遠流出版社，1999，頁 208。

美國十大城市之一的達拉斯市，在 1989 年 4 月 11 日市議會通過了公共藝術建設條例的法案，它明文規定：凡市府公共工程，均要提撥建設總經費的 1.5% 作為公共藝術基金。基金的細項分配是 1% 作為購置公共藝術品即在公共場所安放之用，0.25% 作為日後維護和保養公共藝術作品之用，另 0.25% 做為公眾參與相關的公共藝術活動之用，如參觀、展示、講演、研習營或宣傳公共藝術的媒體之用。觀察其條款，對於公共藝術設置條款更加趨於全面，關照到作品設置過程中民眾參與部分的相關活動的活動、教育經費，以及設置完成後的維護保養經費。

公共藝術除了作為公部門社會福利思考下的法制化條款，在長時間的發展之後，公共藝術在美國逐漸進入現實文化與前衛思考結合的年代。前衛藝術家與具社會美學意義的公共藝術之間的關係不再是矛盾與衝突的，在繼前衛藝術反美學與公共藝術泛政治化精神訴求的年代之後，「新世態公共藝術」（new genre public art）³⁶的出現，標榜了藝術家揚棄個人英雄主義式的創作觀，從群眾的日常生活中萃取出一些公眾的文化表徵，不再以反諷與疏離的菁英創作方式，而是面對群眾的需要進行溝通，作為現實生活與藝術間的橋樑。美國芝加哥 1992 至 1993 年間由美國藝術文化建設的研究者 Michael Breson 組織的計畫《文化行動》（Culture in Action）³⁷便是極佳的例證。八位藝術家以兩年的時間深入研究芝加哥既有的城市性格，訂出八個相關主題，即女性、移民、植物生態、稱呼他者、經濟生態、工業生產、居住與勞工象徵等相關議題³⁸，公共藝術扮演了社會發展的催化劑，根據芝加哥城市各種領域

³⁶新世態公共藝術（new genre public art）是繼 70 年代地景環境藝術突破空間侷限以來，另一波結合雕塑、景觀、裝置、攝影、繪畫等形式所推展的藝術，並匯集藝術家對環境、人文等關懷理念，強調扮演好作為「誘發人們創意和政治期望的觸媒，與其創作技巧一樣的重要---當代藝術作者應為其未來修正自己的使命，為他人進行創作或與他人一起創作。」公共藝術必然是「互為主體」參與性的生產過程。參考高千惠，《當代藝術思路之旅》，台北：藝術家出版社，2001，頁 13；胡寶林，〈台灣推動公共藝術「新」課題〉《文建會 2002 文化環境年 公共藝術論壇實錄》，台北：文化建設委員會，2002，頁 11。

³⁷由 1983 年成立的「雕塑芝加哥」（Sculpture Chicago）組織（其成立宗旨在透過社區雕塑的建設，推廣群眾對公共藝術的認識，並根基於城市的文化形成條件，意圖建立藝術與教育的溝通管道）與「國家文化藝術基金會」所支助 1992 年至 1993 年八位藝術家八項與芝加哥城市性格相關主題的藝術議題。高千惠，《當代藝術思路之旅》，台北：藝術家出版社，2001。

³⁸分別是 Suzanne Lacy 女性議題的《全套循環》；Injgo Manglano-Ovalle 移民議題的《街景錄製》；Richard House、Mendy Lacob、Laurie Palmer、John Ploof 植物生態議題的《洪潮》；Robert Peters 稱呼他者議題的《唱名》；Mark Dion 與芝加哥郊區社會生態研究團體合作的經濟生產企畫；

面向的脈絡，跨越藝術與現實社會的界線，創造了藝術家、公部門與群眾之間的集體認同。

從西方（美國）的公共藝術在精神意義上演變的歷史發展來看，公共藝術當前的議題趨勢，已經超越「公共性」或「藝術性」的思辯。當一個社會中不論是群眾、藝術家、公部門，已然具備比較成熟的環境美學觀、社區意識、城市形象與性格的認同之時，在設置一個公共藝術案例或企畫時，是一種開放的溝通模式，不論是由上而下的菁英操作模式或是由下而上的群眾之聲，不是兩種相對的溝通方式，而是將藝術作為突破不同立場藩籬的觸媒。

參考美國公共藝術發展的歷史脈絡，不論在市民社會的公共參與方式、當代藝術論述、環境意識的提升、公部門立場的轉換，都經過長久時間的發展與質變，才達到今日多面向又豐富開放的公共藝術形式。不論台灣或中國大陸，都有著與西方截然不同的社會歷史背景與政治立場，因此，西方經驗是做為一種理想性的參考，在發展我們的公共藝術之時，仍須以自身的社會脈絡為基礎，若一味移植別人的經驗結果，缺乏中間的過程體驗，不但有斷章取義的危險，也將失去踏實地將文化深根最可貴的精神意義。

二、公共藝術作為一種城市意象的文化符號

許多城市都把建設重心用於城市的美化，並稱之為「形象建設」。真正的城市形象，不僅僅是城市物質環境的表露，而是市民整體生活方式所傳達的各種信息的綜合印象。因此，理想的城市形象塑造不能只是市政決策者主觀假想的建構，而必須整合對城市歷史、地理和社會傳統的理解和尊重，以及公眾對環境需求的關懷，並由此進行對城市環境建設和環境美學的思考。

不論稱之為台灣的「公共藝術」或中國大陸的「城市雕塑」，其本質都

Christopher Sperandio 及 Simon Grennan 從事十多項將非藝術群眾導入藝術製造的活動；Kate Erscson 與 Mel Ziegler 的公共住屋的組屋議題；以及 Daniel Martinez 勞工議題的《千顆眼淚》。參考高千惠，《當代藝術思路之旅》，台北：藝術家出版社，2001，頁 31-37。

是在城市的公共空間中進行公共環境的藝術創造。在公共環境中的藝術，對於一個城市形象而言，不只是具有視覺上的審美功能與美化環境的作用，更應當是該地區民族特色、傳統風貌、歷史文化底蘊的展示，是城市規劃、建築設計、公共空間管理的整體體現，也是一種向公眾傳播文化的載體，並建立起市民和來訪者某種意象。因此，要將公共空間視為一個整體的概念，以環境藝術為媒介實現整體空間效果的優化，並將藝術作品視為傳播城市文化特色的其中一項符號。

城市的發展在 1980 年代以前，是以發展經濟、工業的現代主義精神為前提，城市的主要功能是生產力的提升和追求，人以主體之姿，進行對於做為客體的自然的統治，而加強人在世界的中心位置；人剝削自然以開發資源，在追求物質進步的同時，人與自然處於對立面，傳統文化因為與城市的功能與效率的提升處於衝突面，往往遭到被淘汰的危機，也嚴重破壞了人與自然的平衡關係；八〇至九〇年代，城市規模迅速擴張，功能開始完善並趨於穩定，人又開始尋求自己與自然和諧相處的位置，歷史文化又再度受到重視；九〇年代後期以來，城市逐步由量的擴展走向質的提高，可持續發展的想法開始成為社會與經濟發展的準則，城市建設已不僅僅是經濟建設的問題，也不只是交通建設、生產就業、政治等功能的問題，城市的美化、個性化的凸顯，以及文化為特色的訴求，逐漸成為城市發展的中心問題。與此同時，社會結構中文化的運作邏輯，隨著人對於符碼、人造系統的加強，也不斷地重建和詮釋交織在人類生存世界中過去、現在和未來的關係網絡，也就是說，人所賦予意義的符號、信號、密碼系統，藉著制度化和組織化的因素，使文化符號更加象徵化和複雜化。³⁹

城市形象是一種文化表現和文化符號，而公共藝術與城市雕塑又作為構成此文化符號的其中一項元素，是反映社會價值的藝術符號。城市的文化符

³⁹ E. Cassirer 曾提出人與動物最大的不同，在於人的進化歷史中形成了「符號系統」。Cassirer 以「記號」(sign) 和「符號」(symbol) 區別開人和動物，其中的差別在於藉著「符號」，人創造出新的思維向度，一方面人是活在物理的自然世界和社會中，另一方面由具有功能性、抽象普遍性的符號構成的系統，創造了世界的文化和意義。而藝術既非單純的再現，亦非單純的表現，而是藝術家具體化、客觀化對現實的發現和理解。

號是經過設計的，尤其是被機制化的設置過程，我們可以看到社會與藝術價值、文化與族群、甚至國家與地方文化的關係，公共藝術與城市雕塑的形象設立，在公眾面前揭示了被法定、被統一的公眾價值，然而任何人所感受的城市形象都不可能是城市的全部，面對公共藝術與城市雕塑的解讀方式也並不是指向單一的敘事方式，只能是對城市局部所產生的印象與認知。

公共藝術與城市雕塑，與城市形象塑造之間的關係，可以由主體意志的展現到符號系統建置的要項，加以說明如下：

（一） 符號系統建構的主體展現

城市形象一般是指城市給予人們的綜合印象與整體文化感受，是歷史與文化的凝聚構成的符號性說明，是城市各種要素整合後的一種文化特質，是城市傳統、現存物質與現代文明的總和特徵，公共藝術和城市雕塑從宏觀上以藝術的形式關照城市人的生活理想與文化理想，所以，公共藝術和城市雕塑也就構成了城市文化不可缺失的一個有機組成的部分，反過來城市文化也就成了其主體架構和思想靈魂。善用藝術的符號特性，能夠達到使用空間的新意圖與傳統歷史文化的融合消解。

公共藝術與城市雕塑的符號性，是經過所謂的政治機制、專業城市設計者、藝術家、建築師等規劃設計的，而「設計」在現代性語境中的含意就是：「一個大寫的作者，先設計一個理念，然後再按照設計理念的圖示來設計街區、城市的形象化符號體系。作者、理念是在先的意義霸權，牢牢控制著符號體系。」⁴⁰在所謂「專家」的制訂之下，在公共空間中的藝術符號，成為工具理性設計下的「公眾文化」，大寫的主體與被支配的公眾客體之間的關係構成現代城市設計的基本結構。所以，公共藝術也成為主體塑造某種概念和意義的載體，做為城市形象的代言符號之一。

⁴⁰任平，《時尚與衝突 城市文化結構與功能新論》，東南大學出版社，2000，頁 172。

（二） 具有政治期望的物質形式展現

政府透過公共藝術的機制帶來了一種與公眾對話的藝術符號，並且以文化的形式展現對公共空間的管理權力。過去台灣的政治人物銅像、忠孝節義的人物塑像、民間故事、經濟單位的獅子鐘塔等，都將藝術視為宣揚教化的媒介物，以政治性的紀念碑或象徵意味的藝術形式，設置在公共場域中，並使得公共意識被消解和接受，顯然公共場域中的藝術隱藏並建立了權力的功能於其內，看似在民主社會中合乎公共性的追求，乃是政治運作下被給予的展示空間。

但是無須將設置在公共環境中的藝術機制視為權力機制下的「共犯結構」，這無疑是太過沈重的批判，因為不可諱言的，公共場域本身就是公權力的管轄範圍，藝術作品作為政治權力行使下的文化符號，背後自然隱含著政治機制所欲彰顯的經濟、社會和文化價值觀，然而所指的「政治期望」，並非指「政治目的」，而是指「包含都市改革、政治改革、生態環保議題的公共政策議題；多元族群平權、平等的社會性議題；族群、社區、歷史場所認同的場所精神性和公眾參與性」⁴¹，透過特定區域的更新改造計畫，將藝術符號系統不只是作為歷史建構、文化價值傳播，甚至作為經濟競爭力提昇和社會改造的手段。

（三） 符號系統建置的參考要項

當城市的發展由工業時代講求生產效率、經濟價值的現代性，轉向後現代性城市的多元主體調和，城市設計的文化想像，最終將走向多元差異的個性與特色呈現。前文所提到，現代性語境中的設計概念，是大寫主體支配客體的絕對關係，在後現代的情境中，則是在認同多元的歷史、族群、差異的基礎下，建立起對話體系，設計意義的解讀是由都市公眾的解讀和使用不斷地變換，藝術文化符號則成為多元的意義和開放的意義的象徵，是對城市空

⁴¹胡寶林，〈台灣推動公共藝術「新」課題〉，《文建會 2002 文化環境年 公共藝術論壇實錄》，2002，頁 11。

間一種創新作用，或者說把空間作為一種文化資源，進而整合為一種文化資本形式加以運作，這是一種創造過程。

城市設計者或藝術家不能只是模仿發達國家的現成設計，而必須對自身城市文化背景、城市佈局等諸多因素加以參考。公共環境中的藝術是城市形象設計中的一種方法和手段，並且貫穿於城市規劃中的各個編制階段，不僅要考慮建築、環境空間等硬體，還要考慮在環境中活動的使用者，從而以藝術符號的開創性表達對城市未來的願景與期望。

三、公共藝術形塑城市形象的方式

作為城市形象環境設計中的公共藝術，是一種建設的方法或手段，貫穿於城市規劃中的各個編制階段，不僅要考慮靜態的建築等物質，還要考慮在環境中動態活動的人，並在設計中體現對自然環境和歷史文化環境的關懷、利用和創新。在城市公共空間中的藝術是一種大眾藝術，具有大眾性（公共性）和藝術性（個人性）的雙重特徵：一方面城市公共空間藝術要基於服務於大眾的準則；另一方面，又應當適當超前於大眾文化，引導大眾文化朝健康、先進的方向發展。

公共藝術與市民的生活、城市的歷史形成和發展、區域的市政特質、環境的視覺結構有著根本的關連。綜觀人類文化的發展史，都市的空間建設雖然為了達到統治者控制社會組織的文化發展目的，幾度背離人性的原則，但是城市始終是作為社會文明與進步的表徵。同時公共藝術也在城市發展中，成為了這一區域社會經濟和文化發展的表徵。

公共藝術在城市發展和空間改造上，可透過下述幾種方式，進行城市形象的形塑：

（一）視覺景觀的建構

在城市中的公共藝術，其作為環境中視覺景觀的聚焦作用，其實是大於藝術美學上展現的精神意義。尤其城市裡到處充斥著各類商品的廣告視覺訊息，行經熱鬧街道，可見玻璃帷幕大樓、電子看板、商家招牌以影像生產的方式，強調商品風格的塑造。如果說商業產品的美學形式如此強勢，公共藝術該如何在空間中定位，造成視覺凝聚的效果？從吸引大眾消費的商業視覺符號中突破重圍，展現非功利目的，又能吸引民眾目光的視覺景觀。

公共藝術以造型、觸感、色彩、尺度等元素，在空間中營造了視覺凝聚的效果，例如以指向性地標的形式、區域辨識系統、機構單位的標誌、捷運站出入口、水景噴泉…等等。公共藝術作為視覺經驗的對象，能夠強化場所特質，加強民眾解讀區域的視覺結構要素。

例如台北敦化藝術通廊的作品中，位於敦化北路與慶城街口的《飛躍東區》，以鮮豔的色彩、高聳的量體，在繁忙的交通要道十字路口，塑造了一種的視覺凝聚的焦點。考慮到行車的民眾在通過這個交通區段時，能夠很快地吸引到目光、但也不至於會在形式上以太誇張或強烈的方式，使行車的人分心，仍能夠注意到這件活化了空間視覺要素的景觀雕塑。

(二)公共藝術的實用功能：

藝術在發展之初，本來就與生活息息相關，在中國如銅器、陶器等等實用器具的表現，在西方的建築、裝飾雕刻或家具等，藝術是為了解昇生活的品質，不同於現代主義之後強調「為藝術而藝術」的觀念，而是將藝術寓於生活之中，而設計、商業、實用機能、手工藝、公共設施與藝術的結合，不但是一種跨領域專業的結合，也呈現了藝術創作的寬廣度。

公共藝術所具有的社會性美學觀點和作為文化資產的概念，均強調藝術和社區意識、生產系統的再連結，讓藝術回到常民生活的實用功能上。「都市家具」(street furniture，亦可稱為街道家具)就是最具工具有效性，不但

彰顯都市特性，也可做為一個城市生活品質的基本判斷，並增加居民互動的社會機制。

隨著城市生活的發展，市民的要求也趨向豐富多元，都市家具的功能、數量與舒適性除了實用性的目的外，它的美學造型、顏色，與周遭都市環境的配合程度，也受到重視和關切，在許多國家的市民，把都市家具的水平，當作評判市政府服務效率與功能的標準之一。街道家具包含的形式有招牌、看板、路燈、座椅、垃圾桶…等等。

台灣具有迥異於國外的霓虹燈廣告招牌文化，不論商業區、住宅區或住商混和，幾乎台灣所有的巷道都有各式各樣的招牌，這到底是一種具有保存價值的本土文化特色，還是一種令人麻痺卻又不得不接受的視覺污染呢？是應該透過公共藝術的規劃解決，或是加以管制禁止；下述法國的實例，可作為一種省思。

十九世紀末，法國官方明令禁止商店設立突出建築物的招牌招攬顧客，使得傳統招牌自都市家具中退隱，但這項措施也造成了商業海報業的蓬勃，並間接助長了今天歐洲最具規模的街道家具供應商---德構集團（J.C.Decaux）的興起。⁴²1977年席哈克當選巴黎市長之後，全面整建首都巴黎的都市家具，並確立了兩項原則：

1. 重建那些已成為巴黎象徵的舊式都市家具，使之成為巴黎的標誌之一。
2. 反對規格化的都市生活，創造新的時代風格的都市家具，以實踐「讓

⁴² J.C.Decaux 於 1950 年代成立了小型街頭海報公司，負責為顧客四處張貼商業海報，業務持續成長，但在 1964 年，法國政府頒佈禁止沿街張貼海報的行政命令，海報業因而衰微。德構決心在都市裡創造新的海報空間。他設計了一座公車候車亭，兩側壁面可用來張貼海報，並且免費建設、免費維修，並可享有張貼海報的權利。此構想首先於法國南部大城里昂（Lyon）被採納，且逐漸在法國境內受到歡迎，德構因此陸續推出「資訊都市家具」（MUPI）、「動畫資訊點」（PISA）和「電子新聞佈告」（JEI）等兼具資訊服務與廣告效果的都市家具，在各市政府普遍財務狀況不佳的情況下，自付盈虧的德歐企業壟斷了大部分法國城市的都市家具合約，成為歐洲最大的都市家具集團。楊子葆〈生活在城市公共藝術裡---巴黎的都市家具〉《藝術家》262 期，1997 年 3 月，頁 370~371。

首都市民活在自己的時代裡」。⁴³

巴黎市政府分析都市家具的功能為：裝飾、提供資訊、保護和隔離（如後車站或區隔人行道與車道的柵欄或立柱）、休憩與維護衛生的家具（如座椅、垃圾桶與公廁）、停車家具（如腳踏車、小型車輛、大型車輛的停車設施與收費設備）、兒童遊戲家具、以及技術性家具（主要分為公共照明、號誌系統和其他類，如消防栓、電話亭等）。另外，德構集團也提出都市家具品質的五項基本準則：功能性、堅固耐用、容易複製生產、容易維修、以及美學上的考量。⁴⁴

都市家具雖然較偏向功能性的工業設計，但卻與都市居民的生活水準、使用便利性與視覺美感經驗息息相關，每個城市都有其獨特的風貌與氣息，也隨著時代的改變而轉變。「敦化藝廊公共藝術設置案的民眾意見調查，對街道家具滿意(藝術座椅與藝術街燈)的比例高達 38.21%，立體造型(雕塑)佔 16.54%」⁴⁵可見在功能性的都市家具設計上，賦予城市形象特色的視覺語彙，除了有助於提昇城市的可居性，以及美學意象之外，民眾也較易產生親切感。藝術應該直接跟生活結合在一起，成為生活的一部份，或者成為城市地景，與城市空間有更為謙卑的環境結合。

（三）公共領域的交流中介：

二十一世紀的藝術是迥異於二十世紀現代主義式的「菁英美學」的。藝術家不再死守形而上的「為藝術而藝術」的心態，藝術形式及媒材趨於豐富，在公共空間中的藝術強調多元對話，而非前衛性的疏離、抗爭。公共空間藝術並不是一種獨立的、單純的藝術樣式，不僅僅通過藝術家、設計師的創作而完成，還需要公共空間中的居住者或使用者的參與而產生互動效果，從而完成整個作品。其中，「參與」的方式，是透過設置過程中的步驟，例如在公

⁴³ 同上註。

⁴⁴ 同上註。

⁴⁵ 《這條路很藝術---台北市公共藝術設置計畫敦化通廊成果實錄》，台北市政府都市發展局主辦，財團法人台北市開放空間文教基金會承辦，2001

共藝術設置前，舉辦民意調查、社區調查等；接著在設置過程中，舉辦資訊公開的說明會、入圍作品的民眾票選等；以及作品設置完成後的文宣品推廣、藝術家及義工導覽等。而「互動」指的是公共藝術作品所具有的可及性，期望民眾對於不同性質的公共藝術作品能以觀賞、遊憩、實用性質等不同的接觸方式來達成。

而在公共空間中，藝術物件與民眾的對話，必須建立在都市居民的公共意識、對環境美學的關心與認知，使藝術創作者在設計公共藝術案時，能與居民與使用者針對其創作理念、美學認知、公共意識，作充分的溝通，使公共藝術能內化、融合到居民對環境的認同與情感中，當藝術品成爲人與空間之間的對話媒介、使人與土地發生關係、使都市更適於人居，才能達到公共藝術的設置目的。

亞里斯多德曾指出，「市民社會」(civil society)乃意指一種「城邦」(polis)，後經西塞羅轉譯，不僅意指「單一國家，而且也指業已發達到出現城市的文化政治共同體的生活狀況。這些共同體有自己的法典(民法)，有一定程度的禮儀和都市特性(野蠻人和前城市文化不屬於市民社會)、市民合作及依據民法生活並受其調整、以及『市民生活』和『商業藝術』的優雅情致。」⁴⁶如果說將「市民社會」與「國家」視爲兩個相對的觀念，雖然國家是在於市民社會之上，但兩者是既相互分離又相互依賴的系統，市民社會追求以利欲爲目的，主要是進行經濟活動的私域，國家則關注整體法律、政策進行的公域⁴⁷。從市民社會的理論來討論市民參與的美學觀⁴⁸，即公共藝術所強調民眾參與的機制，是透過公共領域的討論、溝通、表達意見，達到「公共性」意涵的實踐，由城市區域的成員所參與、選擇。

⁴⁶鄧正來，《市民社會》，台北：揚智出版社，2001，頁44。

⁴⁷同上註，頁60-65。按黑格爾的解釋，政治自由主義和經濟自由主義的社會獨立於國家，社會是透過高度自律性的體系而非政治結構來界定。市民社會觀是透過市場模式而達致，並強調關注特殊利益的非政治化的私域(private sphere)，與關注普遍利益的政治化公域(public sphere)的國家加以區別。

⁴⁸市民參與(public participation)是讓市民參與決策過程，公眾幫助決策者與設計者瞭解他們所關注的問題、社會文脈與價值觀。市民公眾做爲空間環境建設中的直接受益者和使用者，對空間建設可以起到支持、監督和維護使用管理的作用，對建設成果有維護管理的義務。王鵬，《城市公共空間的系統化建設》，南京：東南大學出版社，2002，頁195。

Jürgen Habermas 在談公共領域時，曾定義：「公共領域意指我們社會生活的一個領域，在這個領域中像公共意見這樣的事物能夠形成，公共領域原則上向所有市民開放，公共領域的一部份由各種對話構成，在這些對話中，做為私人的人們來到一起形成了公眾。」公共藝術若僅僅由政治目的或公私投資部門所宰制，可能只做為一種政治表徵、美化環境或作者先驗性的自足表現，但是一種名為「新世態公共藝術」的興起，加入關心社會議題、社區認同和都市生態環境。公共藝術家不應只看到物質器物的層面，而更應當關注人類整體心裡、精神價值的公眾屬性，使藝術創作在社會上具有認同、反省、思辯、論述、改造的能動力量。

（四）特定區域場所感的凸顯：

要在都市環境中能夠立足，「方向感」（orientation）與「認同感」（identification）是必須具備的，方向感使人滿足心理的安全需求，不至於產生「失落」的恐懼，而認同感意味著對環境的熟悉，並發展成「歸屬感」。「一個好的環境意象能給它的擁有者心理上的安全感」⁴⁹在城市中生活的人群常會有疏離感，「疏離感最主要是由於人對於構成其環境的自然的和人為的物喪失了認同感所引起的」⁵⁰。城市歷史文脈的斷層和城市地域文化的缺失令居住在城市中的人們發出「我從哪裡來，我是誰，到哪裡去」的疑問。場所感的塑造能幫助尋求自身存在的意義感、安全感、歸屬感，進而擴展到城市文化的個性。公共藝術幫助空間轉化成有意義的場所，緩和新舊環境間的衝突，強化環境特色，並且作為人與環境間情感溝通的橋樑，當生活在城市中的人，在日常生活中感受到歸屬於某一個場所，即表示有一個存在的立足點。

換另一種方式說，場所感就是某地「特性」的凸顯，特性是指一種氣氛，在一個場所中最豐富的特質，使我們對於某個城市，或是城市中的特定區域，有更具體的感受標準。藝術作品扮演了集結生活世界中的矛盾與複雜成

⁴⁹ Christian Norberg-Schulz，施植明譯，《場所精神》，台北：尚林書版社，1986，頁18。

⁵⁰ 同上註，頁169。

爲一種符號意象。公共藝術既然是爲公共場所而創造的；在理想的語境上，它反應設置基地的特色，以美學的語彙表達環境經驗、場域的文化特色；它被賦予的社會文化意義與傳達的訊息能爲大眾瞭解、分享並激發了地區或場所的生氣與活力，以形象化、象徵化了基地的地點感。

都市空間實際是許多有意義的領域圈的集結，每個領域圈都因其血緣、地域、商業、政治、社會、文化等不同而各具差異。每個區域間的差異性是各個群體在長期發展下的產物，因此也產生明顯的地域特點和獨特的性格，公共空間藝術就是在這些領域圈內，以藝術物質的形式體現這種性格傾向。這種物化體使整個領域圈內的人對其有意識上的認同感和精神上的歸屬感，從而使公共空間藝術的結構造型和材質與週邊環境、人文活動以及心理情感在實質空間上形成互動。

（五）舊有人文歷史感的延續

在都市更新的過程中，許多歷史傳統被破壞殆盡，尤其高度城市化的今天，在城市裡生活的人講求效率、速度與功能，卻喪失了傳統的位置，失去與過往的連結，因而造成一種失落感，其實人文歷史景觀是城市極具活力的視覺要素，可以作爲構築城市形象的精神和靈魂。歷史揭示的是人類過往的文化，藝術家善用回憶與創新的融合語彙，可以藉著藝術符號表達對過往的認同、反省、緬懷，甚至產生新的意義。人文歷史具有歷時性和共時性，城市的歷史、文化、風俗、民族等長期的積累，是一種歷時性的遺產，而當今城市人的現實生活必須與歷時性的人文遺產共存，這就是城市的一種共時性狀況。公共藝術所展示城市歷史與人的回顧，不只是對過往的再現，還有對於生命痕跡的關懷。

城市中不同的地域和社區常常會出現與自己的政治、經濟、文化密切關連的特殊問題。公共藝術需要面對這些問題做出反應，正是由於公共藝術對地域性的強調，使它成爲某個特定地域或社區的一種積極參與方式。一個地

區的地理位置、自然環境、歷史、文化、宗教、民俗習慣等不同，形成了不同地區的特質。公共空間藝術在當地文化環境的基礎上進行創作，凸顯區域的表現形式手法多樣，可以是記錄事件的壁畫、紀念性的雕塑，使作品體現這一城市特定區域中獨有的歷史性格，從而有助於構成城市的整體形象。由於公共空間藝術依據當地文化特性進行創作，使抽象的文化觀念得以物化，整個形象氛圍亦得以加強、補充和發展。

（六）藝術展示領域的擴大：

藝術品在美術館中作為人類歷史文明的遺跡與物件，不但具有崇高與美學上的象徵，也可作為人類文明進展的見證。依照 Walter Benjamin 的說法，在機械複製時代的來臨之前，藝術是以「靈光」(aura) 作為標記，靈光的概念等同於距離感、崇拜價值、唯一性、自律；因為藝術品是獨一無二的，當被賦予了藝術史上的崇高意義與定位，在社會中便具有「膜拜功能」。美術館在十八世紀之後，便作為公民朝聖靈光的場域。當文藝復興之後，世俗文化的精神啓發逐漸和宗教並駕齊驅，甚至凌駕其上；經過啓蒙運動，世俗的知識取代了宗教的權威真理，美術館的出現提供理性休閒與具有豐富精神意象的藝術品供人沈思、學習和鑑賞。

美術館或博物館是一個封閉的展覽空間，一般人理所當然地將美術館視為具有審美性、教育性的場域，Carol Ducan 曾提出她對美術館中觀眾觀賞的「儀式性」(ritual) 的看法，認為展示空間「被標示出識閼性的時間和空間區域，誘導遊客隔離於不同存在品質的經驗。」⁵¹彷彿進入美術館，便是一趟超現實的旅程，欣賞奇觀，並進入神秘領悟的儀式領域。而「博物館情境的組織作為一種遊客據以表演的腳本或劇情。」⁵²美術館製造了一種氛圍，如同舞台劇，參觀的群眾為演員，置身於舞台之中進行演出，戲碼是帶著崇

⁵¹ 「識閼性」(liminality) 和西方審美經驗有著關連，當人們在觀賞電影、戲劇或藝術作品的情境之下，由日常生活暫時進入另一個時空，並自繁瑣的社會重重規範、限制中解脫，並獲得更寬廣的視野和精神啓發。Carol Ducan，王雅各譯，《文明化的儀式：公共美術館之內》，台北：遠流出版社，1998，頁 35。

⁵² 同上註。

敬的眼光，看待那些被框架在藝術史宏觀的分類下，揀選出來象徵人類文明進程的符號。這指向了公民們藉著前來美術館朝聖的儀式，一方面經驗了自身文明的發展，另一方面則接收了國家權威式的展覽方式。⁵³

與美術館中的收藏品不同，藝術在公共空間中，喪失了美術館中的儀式性，而與公共空間的元素重新結合，使藝術重回到庶民的生活語彙中。觀者不論是居民或外來者，面對公共藝術在生活場域中的呈現，民眾可以輕易地觀賞或觸碰到，而不再是進入一個中性空間展覽場，帶著崇高的心情瞻仰藝術。在公共空間中的藝術具有多重表徵的意義，適當的呈現將可以作為一種視覺地標、人文記憶、區域情感、社區認同的符號；若是不適當的設置，則容易引起民眾的反對，甚至使作品遭到被移除的命運。也許可以說，在民主社會的前提下，藝術走出美術館，擴展了自身展示的空間領域，同時也要被城市理匿名的大眾作開放性的檢驗、被多元的主體觀看。

現代主義藝術的年代已經逐漸遠去，藝術還是這麼前衛、不可親近嗎？若以都市的藍帶來看，都市的緣起多半濱臨河川，如巴黎的塞納河、倫敦的泰晤士河等，在亞熱帶的台灣，都市或公園也可見不同的水景在酷熱的盛夏，消解暑氣，如水池、噴泉、瀑布、渠道等，在夏天有視覺涼爽的功能。宜蘭的冬山河親水公園，是台灣所引以為傲的河濱公園，而且，在冬山河看不到雕塑、壁畫，而是將藝術融入設計、融入景觀。從洗石子鋪面，到彩色磁磚圖案、馬賽克的運用，河堤的起伏有如水波，而許多鑲嵌的踏板出自當地孩童的創作，這種社區總動員、參與的模式，對台灣的公共藝術有深遠的影響。而河岸邊的涼亭，造型特殊，刻意採用彩色玻璃為頂篷，在豔陽下也成了一件有光影的藝術作品，誰說公共藝術一定是不具功能性的雕塑呢？冬山河在整體的規劃上，提供了一個藝術與生活融合的良好示範。

另外，逛街是現代人在城市中的一項休閒活動，如果在逛街時，公眾有

⁵³ 遊客的儀式任務就是重新演出天才的歷史，重新按照步驟地經歷歷史的時刻和得到啓發，明瞭自己是最文明和最榮耀國家中的公民。Carol Ducau，王雅各譯，《文明化的儀式：公共美術館之內》，台北：遠流出版社，1998，頁 51

機會接觸到藝術品，也會增加許多驚喜的樂趣，也能提升視覺的內涵，美國許多大都會的購物中心，就已設置藝術品來吸引人潮，企圖以高品味的商業環境帶動更多商機，這也促成了「購物中心即藝廊」⁵⁴的風潮。購物中心是公共空間，美國的地方政府關切公共空間的水準，不只是關心公共安全，亦要求藝術氣息。除了在購物廣場可作地標性的雕塑，建築物立面也可作處理，增加美觀。

結語：

在上述公共藝術形塑城市形象的五種方式中，需要參照不同的城市性格以及區域特色，以不同性質的公共藝術作品形塑城市形象。因此，根據前文分析歸納，公共藝術在特定區域形塑城市形象的優質標準，可以用公共藝術之設置程序和作品性質作區分，分別作為設置的參考：

（一）設置程序：

- 1、參與性：分為設置前、設置中及設置後的不同參與方式；是作為達到公共領域溝通之作用。
- 2、與環境結合：需參照設置區域的社會、經濟、歷史人文背景等脈絡，才能達成以公共藝術建構區域形象的有效性。
- 3、調整環境及改造功能：以地標性、地緣性的景觀視覺要素，優化環境或加強區域機能。

（二）作品性質：

- 1、多元性：形式媒材的多元；題材的可親性、大眾化、趣味性。
- 2、可及性：民眾可就近觀賞、觸摸、或使用，使藝術的展示領域擴大，並使藝術生活化。
- 3、安全性：由於設置在開放空間或公共空間，作品在材質的選擇上及日後的維護上，必須考量媒材的耐久性及安全性。
- 4、凸顯區域特色：強調區域的歷史人文特色呈現，強化在地認同情感。

⁵⁴ 黃健敏，《生活中的公共藝術》，行政院文化建設委員會策劃，藝術家出版社，1997，頁31。

第三章 台北公共藝術與北京城市雕塑特定街區設置之發展

第二章已經就本論文中公共藝術、城市雕塑、特定街區與城市形象之形塑要素，進行了文獻探討及各個要素間的關係分析。在本章中，第一節將就台北的公共藝術及北京城市雕塑的設置背景、歷史脈絡、特定街區發展之成因進行概述，接著在第二、三節、四節分別根據所選定兩地之特定街區：台北市為敦化南北路藝術通廊，以及北京市的王府井街、長安街，說明此三個案例的街區歷史特色、作品設置過程並進行設置題材、地點之評議。

第一節 台北公共藝術與北京城市雕塑之設置背景

一、公共藝術與城市雕塑發展之歷史脈絡

(一) 台北公共藝術發展的歷史脈絡

台北公共藝術的發展在 90 年代之前，基本上和台灣公共藝術之發展具有一致性。台灣的公共藝術發展，早期在 1945 年國民政府播遷來台以前作品多屬民間流傳事蹟之紀念碑及紀念牌坊；1945 至 1987 年戒嚴時期，多教義忠孝及歌頌領袖的紀念塑像；1987 年之後風氣漸開，領袖銅像多被移除，台灣經濟起飛後，許多由中小企業業主集結成立獅子會、扶輪社、青商會，並在大街小巷設置鐘塔、獅子像。雖然是捐贈到全市的公共空間的功能性物件，實質上卻是在公共空間中彰顯企業形象，讓企業團體有參與環境創造的權力，並且由設置單位所賦予的政治企圖、宣揚理念、甚至宣傳意識型態的視覺符號系統。真正注意到「公共」此一命題，則是近十年的事，自 1992 年行政院文建會公佈「文化藝術獎助條例」之後，才多了「公共藝術」的建置機制。

台灣的公共藝術政策是在政府公共政策主導之下的「文化藝術獎助條例」。開宗明義，公共藝術是定義在美化建築與環境。在「美化」的條件之下，其原始的定義導致在建築物形成之後，想辦法增添新的東西嘗試把過去設計不良的空間予以美化。我們的法律是源自於美國公共藝術的百分比公共藝術法案，並不侷限於在基地內作一個單獨的操作，而和建物環境規劃整合。

公共藝術的概念在短時間內成爲台灣美化公共環境的重點，與近年台灣政府推動的社區意識與社區營造有關。雖然台灣正式爲公共藝術正名立法是從 1992 年開始，回溯廿世紀台灣公共藝術發展的歷史，可分爲四個時期：

1、1945 年國民政府播遷來台以前 廟埕文化、民間流傳事蹟之紀念碑及紀念牌坊

早期在台灣並沒有公共藝術的詞彙與概念，市民社會的意識也尚未成形。事實上，台灣早年供民眾聚集、分享公共空間的場所多爲廟埕廣場或市集。廟宇文化中的木雕、石雕、彩繪、庭園藝術、說唱表演、祭典，具有展現民間藝術或宗教藝術活力的意義，也有文化傳承、公共論壇、藝術展現的內涵。另外，亦有強調里坊入口的入口牌坊，以及爲了教化人心立的旌表牌坊。所謂旌表牌坊，按《欽定大清會典事例》記載，是指經由官家查證確認，具有熱心公益者、節烈孝順者、得享耆壽者⁵⁵，能夠受到旌表而得到建坊的榮耀。這些牌坊具有劃分空間、美化街道、教化人心的功能。清代是台灣立坊最多的年代，不過在城市發展之後，因爲面臨道路拓寬，所以多拆除或遷建。例如原爲了表彰艋舺富商洪騰雲捐地出資興建考棚所立的《急公好義坊》，已經遷建於二二八公園內。

2、1945 - 1987 年戒嚴時期 教義忠孝及歌頌領袖的紀念塑像

由於此段時期所面臨的政治局勢和歷史情境使然，國民政府欲用設置在

⁵⁵ 李乾朗，〈古蹟入門〉，台北：遠流出版社，1999，頁 90。

公共空間中的雕像作為政治宣傳的文化手段。時常可見到位於交通要道的圓環、各級政府單位、學校、公私立機構設置政治人物雕像，或者歷史人物雕像。設置目的是爲了要以藝術符號的形式強化統治者的意識型態，並傳達忠孝節義的儒家傳統思想，與國民政府在當時欲證明中華民國爲中華民族正統傳承者的企圖有關。

3、1987 - 1992 經濟因素領導藝術創意

一方面，從政治環境來看，70年代開始即掀起一波波的民主化潮流、鄉土運動，在1987年解嚴之後，進一步引起了社區意識的提升及公共意識的昂揚，具有政治色彩的領袖銅像多被移除，但是當時無論是公共藝術的政策、概念以及民眾參與公共事務的決策上，仍未發展完備。另一方面，隨著工業化的高度發展，雖然帶來經濟利益的提升，也伴隨著一一浮現的高污染、環境惡化等社會問題，因此，追求良好的生活品質也成爲追求經濟之餘，必須並進改善環境的議題。經濟環境改變了戶外藝術委製單位的性質：早期許多戶外藝術作品爲政府機構及學校設立，台灣經濟起飛後，許多由中小企業業主集結成立獅子會、扶輪社、青商會，並在大街小巷設置鐘塔、獅子像。不論其美學價值的合理性，企業主是以這些方式做爲回饋社會、美化環境、彰顯企業形象的手段。

4、1992年 - 2003 制訂公共藝術法規與多元發展

1992年「文化藝術獎助條例」的通過，吸引藝術、建築、景觀、設計等各方人才共同加入公共藝術的創作領域。其中最重要的意涵是加入了市民社會中，民眾共同參與決策的重要精神。這也與90年代的「社區總體營造」⁵⁶運動有關。走過了過去追求中華民族大道統的表現形式及藝術型態，公共藝術

⁵⁶ 所謂社區營造的思想或模式，最核心的部分在於有關社區的各種公共事務，都應該由社區居民來共同參與和關心。如果一切事情都由政府部門主導，而居民只是被動地接受援助和建設，那就不叫社區總體營造。文化環境基金會，《台灣社區總體營造的軌跡》，台北：文建會，1999，頁92。

的操作手法一方面強調民眾參與公共事務的可能性，另一方面也將公共藝術表現的思考和定位回歸到地方的主體性。不論對於長期以來，以專業菁英思維進行創作的藝術家，或者以往以命題的方式就可以解決環境美化需求的公部門而言，不但多了一個公共藝術的新領域，公共藝術被導向一種「參與式」的方向進行創作，在創作過程中還必須廣納各方需求及考量民眾參與的空間，這無非是一個新的創作領域的挑戰。

1992年，台北市捷運局在「文化藝術獎助條例」尚未通過之前，就已著手推展公共藝術。不論在執行方式、作品選件方式、作品形式、民眾參與的公共性、城市的空間意義上，都具有多項指標性開創的意義。⁵⁷台北市捷運公共藝術的設置宗旨是爲了提昇捷運空間品質、加強捷運車站的地緣特色並增加捷運建設的親和力。而在空間的意義上，也創造了通勤市民的視覺記憶，營造出每一個車站的個別差異意象。

由於淡水線空間開闊，又是唯一有地下站、高架站、地面站及行人徒步區的捷運站，具有豐富的變貌，故成爲表現捷運公共藝術的最佳路線。1993年，捷運局於雙連站首次試辦捷運公共藝術公開徵選的徵件活動，爲了凸顯在地觀點，捷運局訂定了特別以「命題創作」的方式，將徵件主體訂爲「雙連歷史的變遷」，最後由當時仍就讀實踐設計管理學院室內設計系的井婉婷與楊弼方以〈雙連·遠行〉(圖 3-1、3-2)之作品得獎，並於1996年9月16日完成。民眾參與是台北市捷運公共藝術的特色，在公開徵選的過程中的說明會、徵件等方式，爲期達到宣傳公共藝術理念之目的；在當時便可窺見台北市公共藝術的走向：「公共藝術沒有絕對的必要得出自藝術家之手，有良好藝術修養的民眾也有可能成爲素人藝術家。」這也是展現出市民社會的自治精神。

爾後，新店線北段及中和線之公共藝術辦理因起步較晚，以國內首件的

⁵⁷全球每年有二百二十億人次搭乘捷運，因此，捷運是一項優勢的都會公共空間。Marianne Ström,〈法國巴黎與瑞典斯德歌爾摩的地下鐵藝術〉，《交通建設與公共藝術國際研討會》，行政院文化建設委員會主辦，2001年12月12~14日，頁c-8。

「邀請比件」方式辦理，除新店線台大醫院站及中和線南勢角站由捷運局辦理外，中正紀念堂站因為地緣特性具有文化重鎮，捷運局特別委託台北市立美術館代為規劃，古亭站則因鄰近有國立師範大學美術系，作品徵選則委託其辦理。

此外，南港線忠孝東路及敦化南路交叉口之兩座通風口，因地處於繁華的市街當中，與高樓大廈相鄰，為減低量體對都市景觀的衝擊，進而成為美化環境的助力，甚至成為東區的新地標，捷運局於 1996 年 7 月決定以公開徵件的方式辦理。本案採取「命題創作」的方式，而主題是透過當地社團組織也嚴謹的方式透過問卷調查、路邊訪談、社區座談等民眾參與的方式，於 1997 年 4 月確定該公共藝術的主題為「風」、「水」與「綠意」⁵⁸三項，捷運局並以此為主題辦理後續之公開徵件活動。簡章中要求參選者依「風」、「水」、「綠意」三項主題擇一或多項創作，只要不影響通風口機能、工程造價在只定額度以內，結果首獎《樹河》(圖 3-3、3-4)適用 LED 燈在通風口分別列出「樹」及「河」的意象，並運用真實的流水，不但呼應了徵件主題，也照顧到公共藝術的四度空間，即隨著時間的轉換，展現日夜不同的風貌。這件作品附帶的生活化、趣味性及人物剪影，都表現了都市生活的多樣性，拉近大眾與作品的距離，成為藝術功能化的一個範例。

小結：

台北的公共藝術在都市的更新與發展中，從早期為政治理念宣揚的紀念塑像，到 90 年代空間解放以後的都市美化功能，並從捷運局的公共藝術規劃系統中，窺見更積極的與環境結合、民眾參與、社區合作等規劃取向。因此近 10 年台北公共藝術扮演了不只是裝飾性的角色，更為具有民眾參與、市民社會文化自治展現的社會過程。公共空間藉著藝術品設置過程中的說明會、公開徵件、媒體報導等方式，能開拓原為少數人所專擅的美學領域。

⁵⁸尹倩妮，〈以台北捷運為例談公共藝術之主題〉，《交通建設與公共藝術國際研討會》，行政院文化建設委員會主辦，財團法人台北市開放空間文教基金會承辦，頁 E-13。

（二）中國城市雕塑的發展

中國長期是封建社會，城市完全是皇家帝國的一個大家園的概念。所以中國的歷史上，其實並沒有「城市雕塑」的概念，中國古代雕塑類型大多為宗教服務，或是廟宇雕塑、陵墓雕塑、庭院雕塑。中國的城市雕塑是自廿世紀初期，由留洋歸國的學者把西方的雕塑藝術引介到中國，但是在當時的背景下，其實仍沒有將藝術融入公共空間的概念，充其量是在城市的環境中，置放一些人物紀念雕像為主的雕塑，但此還不能算是真正意義上的城市雕塑。城市雕塑實際上是從 1949 年以後才出現。《20 世紀中國城市雕塑》一書中，將廿世紀中國城雕的發展，作了四個分期：

1、1900-1949 城雕萌芽，中西觀照

作為公共藝術的城市雕塑，是廿世紀由西方引入的概念，這也多少受到蔡元培先生支持和主張「以美育代宗教」有直接的關連。從 1900-1949 年引入西方雕塑起始，這個時期中國的主題是反帝國反封建、民族救亡，由幾位留法歸國的雕塑家，如江小鶴、李金發、劉開渠等人，從事雕塑的創作和啓蒙的教育。「啟蒙與救亡」⁵⁹可說是廿世紀前半葉雕塑的主題。

2、1949-1966 以革命現實主義為主導，反映時代、服務人民的教化意義

1949-1966 年為中華人民共和國成立以及中國共產黨積極建設的時期，不論傳統雕塑、西方雕塑、新興的革命雕塑都在革命現實主義的旗幟下，將建設主題圍繞在反應時代、服務社會的方向進行。尤其首當其衝的便是根據 1949 年 9 月 30 日中國人民政治協商會議決定在北京天安門廣場興建的《人民英雄紀念碑》(圖 3-5、3-6)，由國家領袖題碑名；國家總理執導開題碑文；碑體由建築家梁思成設計；浮雕內容由史學家范文瀾劃定；浮雕雕塑由劉開渠主持。集中了中國最優秀的雕塑家製作群：劉開渠、曾竹韶、王丙召、傅

⁵⁹羅世平，〈凝動的史詩——20 世紀中國城市雕塑回顧〉，《人民日報海外版》，2002 年 06 月 28 日。

天仇、滑田友、王臨乙、蕭傳玖、張松鶴。碑體總高度為 37.94 公尺，這是中國前所未有、歷時八年建成的紀念碑。碑座下層大須彌座束腰部分嵌有反映中國人民近代史上革命起義事件的《虎門銷煙》、《金田起義》、《武昌起義》、《五四運動》、《五卅運動》、《八一南昌起義》、《抗日游擊隊》、《勝利渡長江》、《支援前線》、《歡迎人民解放軍》等十塊大型漢白玉浮雕，高 2 米，總長 40.68 公尺，浮雕的風格採用了中國古代雕塑傳統，融合西洋寫實手法。它是「紀念性與創造性的對立統一」。⁶⁰

此時期的雕塑以反映新時代、歌頌社會主義為主題，革命現實主義成為城雕的主導話語，所謂的革命現實主義，實質上是西方寫實主義加上蘇聯的現實主義，講求主題性和情節性的結合。此時期的城雕風格寫實，形式單一貧乏，主要內容為概念式的理想主義，導致漠視藝術的本質，而一味追求口號、公式化的城雕建設。高大神聖的崇高形式、擺放在巨大的基座之上、嚴肅教化的內容，使得政治題材的作品與民眾不論在心理上和空間感，都有很大的距離感。

3、1966-1982 文化大革命時期的「造神」運動

1966 年長達十年的「文化大革命」開始，以「階級鬥爭為綱」的鬥爭替代了經濟、社會生產力的發展。中國各地的城市雕塑也走向了領袖像、單一化的樣板時代。中國第一批發展城雕建設的元老劉開渠等一批雕塑家們被扣上各種羅織的罪名，大都被打倒，遭到迫害。接著一批批從古至今的（除極少數被保護的例外）城雕作品被砸爛、推倒，是人類文化史上的一大浩劫。也在此時，大批興建毛澤東的塑像，一如台灣解嚴前隨處可見的蔣中正塑像；在威權時代，政治領袖的圖騰被當作神祈般，佇立在各個城市供民眾瞻仰，這也是國家機器操作下的意識型態，宣導神格化的政治人物，是解救民族的偉人。

⁶⁰中國美術家協會雕塑藝術委員會編，《20 世紀中國城市雕塑》，江西美術出版社，2001，頁 15。

4、1982-2003 城雕的轉型與多元發展

1980 - 2000 年是藝術觀念轉型，雕塑回到本體，出現多元發展的時期。在這個新時期裡，由於經濟復甦和綜合國力的迅速提高，引發了新一輪城市建設的熱潮，中國都市化為城市雕塑的繁榮提供了前所未有的發展機遇。這 20 年，城市雕塑結束了無序的狀態。1982 年左右，經劉開渠等四位老雕塑家建議，中央領導批示各地要發展城市雕塑，成立了專門的機構，如「全國城市雕塑規劃組」和「全國城市雕塑藝術委員會」，更進一步進行了一些相關的法律、條例等等的初步規範，使城市雕塑的建設納入城市建設與形象塑造的一環，並在作品的形式與題材上脫離了為政治歌頌、為社會服務的宣導性，而有較為多元的發展空間。在吸收和借鑒西方現代藝術的過程中，雕塑家由「『拿來』到『消化』」⁶¹，在傳統與現代，東方與西方的文化砥礪中，逐漸建立起自信，初步具備了與西方強勢文化對話的能力。中國城市雕塑走上了多元發展的軌道。

1980 年代改革開放後，各種新形式的富有現代意味的城市雕塑紛紛出現。就政策建制的發展脈絡而言，1982 年大陸中央政府批准中國美協提報的一封信《關於在全國重點城市開展雕塑建設的建議》。信的內容強調蘇聯的經驗，提及蘇聯作為第一個社會主義國家，建國之初，為建構新國家的楷模及建立自己的社會形象，於是在城市公共場合豎立了很多偉人塑像，這對當時蘇聯國家將建設作為意識型態的凝聚，發揮了巨大的作用。蘇聯的經驗被中國美協用為向政府提案的重要背景支援，美協以此來敦促政府發展城市雕塑。1982 年先從街區、公園綠地入手，做了北京正義路的《少女》等三件作品（圖 3-7、3-8）、美術館綠地的生活化組雕，底座已開始降低，加強親民的色彩，而不再像是《人民英雄紀念碑》式的崇高紀念碑形式。1984 年「全國城市第一次規劃會議」召開，「第一全國城市雕塑設計方案展」開幕；文化部與建設部帶頭成立「城市雕塑藝術指導委員會」匯集了許多專家學者，並帶動全國各省設立配套機構---各省、市的城市雕塑辦公室，並且起草相關行

⁶¹ 羅世平，〈凝動的史詩 - 20 世紀中國城市雕塑回顧〉，《人民日報海外版》，2002 年 06 月 28 日。

動管理辦法。1985 年，北京提出「城市雕塑要佔領要衝」，同年完成了復興門橋頭著名的《和平》（圖 3-9）、《海豚與人》（圖 3-10）兩件作品。

但是 80 年代的城雕大多是由一些沒有經過雕塑專業訓練的雕塑工匠設計創作的雕塑大量出現在中國的各大城市之中，因此在作品題材上喜用中國民俗故事、神話故事，從政治題材轉向民俗的濫觴，另外由西方引進的現代主義、極簡主義風格的藝術形式，也因為流行被移植到城市雕塑的形式製作，卻尚未考慮到雕塑與空間環境融合的議題。⁶²

到了九 0 年代後期，政府官員和老百姓對城市雕塑藝術能夠美化環境的作用有進一步的認知，而此時一批從美術學院雕塑專業畢業的受過訓練的雕塑家開始從事城市雕塑的創作，從這個時候開始，中國城市雕塑進入了學術性的探索階段。隨着城市建設的發展，現在已經進入了彰顯個性化城市建設的階段，對城市雕塑的風格形式的表現也發生了很大的變化。

小結：

九 0 年代前期激昂向上、激進昂揚的英雄主義風格的雕塑曾經在大城市中流行，現在在北京街頭多已絕跡。城雕已走向多元化，以更大的包容性包含現代藝術的多元內涵。在北京現代化的過程中，追求效率和功能性的建築、高架橋等等都市建設的訴求之下，原本具有深厚中華皇權道統底蘊的城市面貌，卻和其他現代化城市愈來愈趨於雷同。城市雕塑在北京從 80 年代開始發展到 90 年代後期，已進入學院專業和題材多元的地步。設置城市雕塑時，將區域歷史文脈和文化特徵視為創作風格的依據和精神，是抗拒當今城市迅速失去身份和個性的方法。同時設置城雕也成為形塑現代化都市和資本充沛的意象，以提升城市競爭力。

⁶² 「1982 年時，街頭都是鹿和鶴，到了 1985 年，又變成了仙女散花和嫦娥奔月，古代美女成了創作的主流；到 1990 年亞運會徵集作品時，300 多件徵集稿中最普遍的是“A”和“V”，而 1995 年左右又出現了许多棍和球之類的幾何圖形。從這些缺乏深刻內涵的作品可以看出當時中國雕塑界風格的單調。」摘錄自蕭揚、張嘉，〈目擊“2000 北京·國際城市雕塑藝術展”製作現場〉，《北京青年報》，2002 年 8 月 15 日。

二、公共藝術與城市雕塑在特定街區發展之成因分析

公共藝術透過視覺的形式表現傳統和理念、論題和社會理念，將我們生活所在的地方記錄下來。透過視覺象徵、符號和意象，不同的藝術形式也具有不同的功能。有些公共藝術品隱喻地做為反映我們生活經驗的一面反射鏡；而有些具有自律性的藝術實體，則能夠在特定的區域、場域、社區、空間氛圍中能產生激發不同的功能。

自 1960 年代開始，西方當代藝術評論的焦點，從藝術作品的固有意義（形式、色彩、肌理、流派傳承等），轉而探討藝術作品的時代背景，即作品形成時的社會環境，其中「場域特性」（site-specificity）是一項受到重視的創作議題。所謂「場域特性」是指「將場域背景融入作品中的技巧，其最初的目的是要對抗意識型態類的藝術作品，而且據稱是由獨立的要素來定義，並顯示出公共藝術是由公共制度架構所組成的。」⁶³而多年來，此定義不斷演進、翻新，意義的範圍已擴大至包含每個場地的象徵意義、社會意義和政治意義，而藝術作品、觀賞者和展示場地的地理環境及歷史環境也都包含在內，形成藝術與社會間的具體關係。

本論文所稱的「特定街區」，指涉更大範圍、界線明確、並具有具體政經或社會意義的城市區域。城市裡的空間實際上是許多有意義的區域圈的集結，每個區域因為其商業、政治、社會、文化、地域、血緣等不同而各具差異。這種差異性是各個群體長期公共生活下的產物，公共藝術就是在這些區域圈內，在各式規範機制下體現各種不同性格傾向的精神物化的物件。在理想的語境中，針對場域特性所做的藝術作品，不僅將設置的環境背景與藝術作品結合，小至設置基地，逐步擴大到鄰近社區，最大到城市中的特定區域，使區域中生活、行動的人對其有意識上的認同和感情上的歸屬，更進而透過藝術作品來干涉場地，使公共空間藝術的材質、造型、結構與週邊環境、人

⁶³ Rosalyn Deutsche, 慕心等譯,〈公共藝術及其使用〉,《美國公共藝術評論》,台北市:遠流出版社,1999,頁241。

文活動以及心理情感在實質空間區域中形成互動。藝術作品和場地之間的交互作用，將模糊了兩者的界線與本質，從而使藝術能參與更廣大的社會層面。

可以說，整個藝術介入空間的目標，是提高公共空間的品質、將人群吸引到公共空間活動，來參與、分享城市的記憶和經驗，不同的區域個性，也因此多元了城市的樣貌。

西方世界日益強調公共空間藝術設置之公共性議題，但是在中國大陸邁向現代化開發的國家，則相對重視藝術能提供的現代化表徵，以做為國家建設、城市發展的形象工具。公共藝術為要達到各式城市更新改造的目的，在規劃及設置的策略定位上，可以從三個面向考慮：

- (一) 從供給面思考的「資源種類定位 (Variety-based Positioning)」，是以基地區位及空間資源能提供的功能做為選擇的基礎。
- (二) 「需求定位 (Needs-Based Positioning)」，是從需求面思考，以社區需要什麼樣的藝術場域。
- (三) 第三種是「通路定位 (Access-based Positioning)」，是以強調空間的可及性來決定交換、交流的對象及進行的活動 (scope of activities)。⁶⁴

由上述三點可知，公共藝術的規劃和設置策略將依照空間屬性中的各式資源管道、社區需求，和可及性來釐定方針，以達到特定區域內規劃設置的目標。

在特定街區內公共藝術規劃和設置過程中，藝術家需要和不同領域的人合作，包括政府官員、資本家、建築師、都市規劃師、都市景觀專家、其他藝術家和工程師、社區民眾等等。正是因為公共藝術設置過程中，特定街區

⁶⁴康台生，《市政建設專題研究報告第 290 輯---台北市公共藝術的設置與居民互動關係之研究》，台北市政府研究發展考核委員會委託，2000，頁 21。

內的公私部門、法規、資金、人脈等複雜網絡，均將呈現理念和實踐間的拉扯和妥協。

從台北的公共藝術與北京的城市雕塑發展的歷史脈絡來看，分屬兩種不同的美學體系與法源依據。台北早期的公共藝術雖然已被法治化，卻缺乏西方國家（美國）的社會發展內涵，以致於在早期的政治人物塑像、經濟社團的鐘塔、獅子像移除後，九〇年代初期設置的百分之一法規，由文化部門企圖在都會中形塑一種中產階級美學觀。近年來，台灣的文化觀、美學觀有了許多新的省思，由於社區意識的逐漸高漲，人們在對於自己的生活環境，也不滿足於由上至下的規劃方式，公共決策亦逐步走向民眾參與的方式，發展奠定了民眾、專業者及公部門的互動對話執行方式。台北如敦化通廊、捷運體系、中山北路、公園、萬華火車站…等特定區域的公共藝術，各具有不同的成因及設置要素，基本上都是透過該區域的發展態勢和未來發展趨勢的評價，透過公共政策的藝術設置，以及法制化的過程，加強區域形象的塑造。

以北京城雕的發展脈絡來看，作品的選擇、設置至今仍由政府部門主導，其發展脈絡是來自於蘇聯的社會美學，從早期「反映時代、服務人民」的社會主義宣導主題，到文化大革命時期的毛主席「造神運動」，乃至於晚近八〇年代之後，雖然作品的主題與形式都愈趨多元，設置城市雕塑的焦點仍在於「美化環境」至多是「藝術與環境融合」的目的，然而在社會主義制度下，政府強權展現了強有力的執行手段，在對於不同特性區域的城市雕塑規劃上，都能迅速提案，並且極有效率地在短時間內執行完成，並藉此強化不同主題的區域特性。城市雕塑的設置過程，不是建立在「公共性」或「市民性」的民眾參與決策過程，也因此設置機制無法被提升為市民參與公共事務決策的中介。環境、空間的議題，是由公部門主導，經由專業者的審核機制所評議審定，選取設置的城雕作品，在意識型態的表達上，必然含有特定的美學品味或菁英式的思維。以北京為例，除了王府井和長安街兩個特定街區之外，還有許多街區特性不盡相同的區域，如北大、清華一帶的文教區、工人體育場一帶的新興區、大柵欄一帶的老品牌商業街、老城區內沿什刹海

的胡同區、展示 2002 年北京國際城市雕塑藝術展一百多件收藏作品的玉泉雕塑公園…等，也分別在政府部門的規劃下，營造了新興的區域特色，或留存了區域舊有的人文歷史。

依據賴新龍分析城市形象的構成要素⁶⁵，在本章中所選取兩地的執行案例，如台北的敦化通廊和北京的王府井商業街及長安街恰巧是將作品設置在做為交通通道型態的「街道」上，但同時也具有「領域」要素的規劃意義。街道是通向各處的通道，並向各地區延伸分佈。從空間區域的範圍看，似乎廣場比街道較為引人注目。對於街道，人們在繁忙的交通中只是不知不覺地匆匆而過，然而街道比廣場有更切實際的功能特徵。街道滿足了市民之間的交流和溝通，另一方面，也把市民引向城內或城外的某一目標。而城市的街道也以多種形式出現，如胡同、巷弄、商業街、徒步街、親水步道等，街道在城市中具有濃郁的生活氣息。

小結：

現代化城市主要以道路為經緯，並以建築物填充棋盤中之主要空間，因此為了控制城市環境之美與空間秩序、公共安全，必須限制建築物之容積率與建蔽率，以掌握城市大環境中之品質與美感。

因此，公共藝術或城市雕塑設置在這些城市的公共空間裡，並擔任起創意的角色，做為加強城市形象概念的物件。依照其不同的領域特性、通道特性或軸點，塑造地點感。以下三節將就台北與北京的特定街區：執行公共藝術與城市雕塑有完整案例，並且各具有鮮明街區特色的台北市敦化南北路藝術通廊、北京市王府井街與長安街，做為本論文的案例研究對象。

⁶⁵ (一) 領域：有商業、行政、文化、民俗等獨特性的區域。(二) 通道：人、車通行的各級道路和路徑，它是連結片段和領域的紐道，並提供了多向視覺的走廊。(三) 軸點：運行的視覺焦點。賴新龍，〈公共藝術在台灣〉，《公眾藝術國際學術研討會論文集》，高雄市立美術館，1996，頁 283。

第二節 台北敦化藝術通廊公共藝術案例

一、敦化南北路之街區歷史

日據時代之前，敦化南北路一帶仍是阡陌縱橫的農田，1936年，松山機場落成，敦化南路仍只是一條連接中正東路（今八德路、忠孝東西路）的蜿蜒小路。光復後於1950年取禮記中庸「小德川流、大德敦化」之句為路名，寄「敦風化俗」之意。光復後，松山機場升格為台北國際機場，政府特別斥資建設從松山機場直達總統府的國際觀光大道。最初僅10公尺寬的敦化北路，在一九五六年獲得美援資助拓築道路直通仁愛路，1968年，再次拓寬為70公尺寬的林蔭大道。⁶⁶

敦化南北路的開發其實是極具政治色彩的，日據時期所做的都市計劃中，建國南北路及仁愛路被定位為負責台北市串聯各大開放空間的十字綠軸。但後來建國南北路興建為南北快速道路，台北市一度失去了南北綠軸；後來因為松山機場的緣故，必須興建一條通往總統府的國賓大道以彰顯門面，敦化南北路於焉誕生。省政府1959年便指定「敦化南北路兩旁為美觀地區」⁶⁷，規定一律為三層以上建築，到了70年代，中山與大安區的新市區道路筆直交錯，沿途商業大樓林立，更使得敦化南北路成為展現台北市現代化、金融貿易繁盛，成為大企業們競逐入主的黃金地段，敦化南北路和仁愛路規劃為七、八十公尺的寬闊林蔭大道，形成連結松山機場與總統府的儀式通道，構成現代化、國族象徵的地景。十大建設之後，桃園中正國際機場取代了松山機場，松山機場雖然改為國內機場，但仍為重要的交通運輸站。八〇、九〇年代，適逢台灣經濟起飛、創造經濟奇蹟的年代，此時各國駐台辦事處、中外金融機構、國際觀光飯店、大型企業總部等爭先在敦化南北路上卡位，形成高密度的商業大道，更建起了各式玻璃帷幕、摩登的建築大廈。

⁶⁶ 《台北畫刊430期》，台北市政府新聞處，2003年11月，頁16-19。

⁶⁷ 林欽榮，《都市設計在台灣》，台北：創興出版社，1995，頁58。

以台北市發展的歷史來說，敦化南北路的建設與興起的歷史相當短，並沒有什麼深厚的文化歷史淵源，唯當初在開發道路時，林安泰古厝就坐落在敦化南路上，當時很多社會人士都反對拆除古厝，主張爲了保存古蹟，敦化南路的開發應繞道而過。這在當時政治環境仍處戒嚴時期的台灣相當罕見，最後市府決定遷移林安泰古厝至新生公園，敦化南北路從此成爲台北市具有現代代表性的南北綠軸。⁶⁸

敦化南北路上的著名建築有很多，從發展早期高級飯店「中泰賓館」，產業龍頭「台塑大樓」，見證台灣棒球運動發展的市立棒球場；發展中期的電腦巨人「IBM 大樓」，雄霸一方的「環亞世界」及代表高消費、菁英品味的「SOGO 二館」；到近期的「中信大樓」、「宏國大樓」、象徵台北獨特人文特色的「誠品書局」敦南總店，和「東帝士遠企中心」等摩天大樓，見證了光復以來台灣經濟起飛、金融商業發展的過程，在政府有計畫的都市規劃政策下，敦化南北路在建築形式上多爲現代性高聳的玻璃帷幕金融大廈，也因爲產業結構的緣故，營造出本區域獨樹一幟的中產階級氣息。

城市脫離工業化過程轉而成了消費中心，並匯聚起各式高高聳立的現代建築，城市的空間特徵是風格的雜匯、各式符碼的混和，使高雅文化與低俗文化融合爲一體，台北市許多新興區域，特別是商業百貨大樓林立的消費區，看似充滿各種影像、文化的表面，其實缺乏強烈的印象與集體認同。新興的敦化南北路街區充滿摩天辦公大樓、商業地帶、議會場所的現代城市，土地似乎成爲商品，沒有深刻的歷史痕跡、沒有獨特的天然景觀，加上與其他城市相似的面貌，使往來的人「無場所意識」(placelessness)，這也是全球化的城市化潮流所造成的結果。結構分工精細的行政系統、活絡的商業投資環境、縝密規劃的區域計畫、便利的人車交通規劃、安全的公共設施、高度的消費機能、快速溝通的網絡平台、多樣的生活型態構成了「優質」都會生活的需求條件，然而也失去了城市間的個性差異。

⁶⁸ 參考網站：<http://home.kimo.com.tw/mycityimage/taipei%20dwsnroad.htm>

二、公共藝術設置之目的、範圍及過程

1999年台北市都市發展局依「修訂台北市主要計畫商業區（通盤檢討）計畫」中，依照三項系統計畫原則，規劃松山區城市景觀生態及開放空間系統：保護機能、使用機能、視覺景觀。其中具休閒使用機能的綠地系統主要包括鄰里公園、綠帶、開放空間、以及社區公園等基礎性設施，建立城市之公園綠帶系統，使城市中的居民能享受符合生活品質的標準。在視覺景觀的部分，是將城市環境的視覺景觀作為城市整體規劃中極為重要的一環。敦化通廊為配合城市設計以及交通運輸計畫中對道路綠帶建設之計畫，作為串聯城市生態空間、景觀空間、休閒遊憩空間及開放空間的重要聯繫路線，以提供舒適的生活空間與塑造地區高品質之生活意象。

台北市都市發展局配合中央內政部營建署的「擴大國內需求方案---創造城鄉新風貌計畫」⁶⁹，欲將本區形塑為亞太營運中心金融政策中的金融、辦公區，並發展為一商業購物和休閒藝文的中心。1999年由都市發展局依「公共藝術設置計畫」委託財團法人台北市開放空間文教基金會，辦理敦化南北路公共藝術公開徵選，期望透過公共藝術的設置，改善都市景觀、提升大都會的空間環境品質，並賦予國際化的形象。

根據2001年《藝術上街頭---台北市環境公共藝術計畫執行成果總結報告書》所闡述敦化藝術通廊設置公共藝術之主要理念：「本通廊沿線建築景觀可說是台北市邁向國際化的窗口，不論市區為條件，或是基地現況環境，均是本市現況條件均佳的一條景觀道路，現在配合已完成規劃的『敦化北路人行系統更新工程』，本案例將成為本市國際級景觀林蔭大道。」計畫範圍為敦化南、北路沿線，即從民權東路至基隆路間的敦化南、北路人行道和中

⁶⁹內政部營建署部前積極研擬完成「城鄉景觀風貌改造運動」實施計畫，報奉行政院於八十六年九月十三日台八十六內字第三五一二八號函原則同意備查，據以推動；並依據行政院核定「創造城鄉新風貌行動方案」、「擴大國內需求方案－創造城鄉新風貌計畫」，由內政部營建署於八十八年度配合編列追加預算五十億元及於八十八年下半年及八十九年度編列預算四十七億元補助各地方政府實施重要景觀據點之示範建設。

央分隔島，除沿線的捷運通風口和仁愛路圓環另有考量而不在此計畫範圍內外，全長 5 公里，寬 70 公尺的敦化南、北路沿線分隔島與兩旁人行道，都可列為規劃設置地點。

敦化通廊公共藝術採公開徵選的模式，執行步驟有三：成立公共藝術諮詢小組、公共藝術作品徵選、民眾參與暨成果展示。⁷⁰在徵選作品的過程中，不先預設公共藝術作品的形式和設置地點，但建議藝術家創作的風格形式能融合環境主體特色，並考量沿線的建築、地區的整體空間意象、樓層與騎樓的高度、商街性質，若能結合街道家具的功能，則能夠更活絡城市空間街道的趣味性。

敦化藝術通廊公共藝術設置案執行為期不到一年，總計設置作品 9 件。首先在 1999 年 7 月份在媒體報章雜誌上廣發徵件的訊息，並在 7 月 17 日於台北市敦化國小舉行說明會，俾使有興趣參與創作的藝術家、民眾等，能瞭解主辦單位的基本需求（例如在作品媒材、題材上沒有限制，但建議創作風格融合環境特色等），徵得設置計畫。由評審委員初選後，在中崙民眾活動中心舉辦入選作品為期 12 天的公開展覽，進行民眾票選活動。接著由評審決選，選出九件得獎作品後，於 9 月 25 日至 10 月 3 日於誠品敦南店藝文空間舉行決選作品公開展覽。並於 2000 年 3 月底前完成設置作業。

公共工程強調民眾參與的方式有很多，最常用的乃是透過公開的形式向不特定對象所舉辦的「說明會」，然而，說明會所能夠達成的也只是事先的告知，而且規劃單位（或者政府部門）的說明，通常都在計畫發展得相當完整的時刻才提出，因此，百姓的零星意見通常也就成為無關宏旨的微弱聲音。公部門按照官僚體制的程序命令行事，而民眾的需求其實必須透過種種精細的協商過程，才可能達到共識；前者（公部門）是由上而下的施政方式，後者（市民）則具有個體的差異性，必須經過十分細膩的社區互動與調查，才能有效傳達由下而上的民意。而民眾票選活動，雖然為一種更為積極的民

⁷⁰ 《這條路很藝術---台北市公共藝術設置計畫敦化通廊成果實錄》，台北市政府都市發展局主辦，財團法人台北市開放空間文教基金會承辦，2001，頁 8。

意表達方式，然而，我們從整個設置程序中可知，雖然在徵件前、初選後都舉辦了民眾參與票選的活動，以及兩次公開展覽，不過，民眾其實仍無真正參與決策決定權的實質力量，民眾票選的活動充其量成為整個法制程序下的例行步驟，一種民主儀式的展現。實際上，整個作品從徵件辦法、審議過程，都仍在專業者（評審委員、藝術家、藝術教育家、城市規劃師、建築師等）的思維模式之下操作。民眾的品味仍是被台灣的藝術菁英所質疑的，因此在敦化藝術通廊的公共藝術設置案中，民眾參與的部分，所表達的意見也許成為藝術家創作或者審議委員評選時的參考，卻不是藉由民眾票選的程序，直接完成作品的設置。

作為公共藝術設置案的工程品質關係到敦化通廊的區域性文化特質，如果以目前的成果來看，政府單位對於此街區所謂城鄉風貌的形塑，仍然只是單純的公共工程，政府「擴大國內需求」的訴求在形式上雖然大致是完成了，然而，實際上作品品質不等於行政的績效，真的能有效為城市街區形象加碼。

三、作品題材與設置地點

首先從作品的設置地點來評議。九件敦化藝術通廊的作品，基本上都是位於帶狀綠帶的中央分隔島上，除了《時間斑馬線》（圖 3-11、3-12）是設置在敦化北路與市民大道口之人行道上。敦化北路北端、民生東路段的《嗡嗡的風景》（圖 3-13），忠孝東路和仁愛路段間的《鳥籠外的花園》（圖 3-14、3-15），敦化南路一段的仁愛路、信義路段間的《自在》（圖 3-16），以及敦化南路、和平東路口的《稻草人》（圖 3-17）都設置在中央分隔島中，並且設有步道，民眾可以接近、觸摸、觀賞或休憩。另外三件位於十字路口的安全島上，分別是敦化北路與慶城街口的《飛躍東區》（圖 3-18）、敦化北路及南京東路口的《如魚得水》（圖 3-19、3-20），以及敦化南路最南端與基隆路交口的《源》（圖 3-21、3-22），則是孤立存在於設置位置上，純粹做為空間環境上的視覺美化。還有一件《山居》（圖 3-23、3-24），雖然位於八德路至市民大道段的綠帶中央分隔島上，卻無設置斑馬線或步道，因此行人無法接近。

此九件敦化藝術通廊之作品設置空間示意圖如下：

地圖 3-1 敦化藝術通廊地圖



繪圖者：余素慧

此外，公共藝術作品與民眾的互動是作品的延伸，也是作品的組成部分，觀眾對於作品之間的互動成為檢驗公共藝術成就的一個重要指標，也是公共藝術做為福利政策的一種反饋表現。也可以說，作品的開放性是參與性的前提，通過民眾參與的途徑，最終達到服務公眾的理想。公共藝術僅僅具有視覺層面的特性還不夠，「只能遠觀而不可褻玩」似乎使位於公共空間的公共藝術仍具有一種崇高性，雖然在徵選作品的過程中，作品經過公開徵選、入選作品展覽、民眾票選等民眾參與程序，作品卻在設置完成的剎那，人與空間記憶、與作品、與未來的對話卻也宣告結束了。「民眾參與」只成

為公共藝術法制下的一個步驟、一個公式化的必然程序，卻忽視了人與作品交流的延續，才能創造空間價值的意義與創造此區域的意象解讀。

如果說公共藝術的作品特性繁多，不見得件件都屬於「參與性」的作品，然則除了三件設置於民眾可及之處的作品，位於十字路口安全島、車流往來頻繁的《如魚得水》和沒有步道可供民眾接近的《山居》，阻絕了作品與人的接觸，卻荒謬的設有作品說明牌，不知預設的閱讀對象為何人。在如此不可親近的結果下，公共藝術是否終究難逃「美化市容」的唯一功能？在城市的場域中，公共藝術只是經由公共程序用來增加視覺上的「藝術氣息」嗎？在敦化南北路尙屬發展歷史短淺、做為新興金融商業氣息濃厚的區域，藝術符號可以提供的可能性應該更為寬廣，而隨著時間條件的加入，公共藝術不應只侷限是放在公共空間中的藝術品，而應該包括了藝術家與公眾（人）、空間（地）的對話，甚至使作品與城市區域特性保持整體關係，將作品納入區域的文化背景中，兩者互相凸顯個性，才能促成區域個性的明晰。

在作品的題材和造型表現上，與早期台灣公共藝術的頌揚政治人物、企業贊助鐘塔的樣式相比，現今作品的媒材使用及表現形式更趨多元。《鳥籠外的花園》和《自在》結合了座椅的功能性；前者運用了鮮豔的色彩，具有童話故事氣質的造型語彙，巨大的紅色鳥籠內設有環狀座椅，行人可以進入鳥籠內倚坐，形成人與作品呼應、使物體有擬人化的效果，另外有六張樹脂材質的椅子排列在分隔島上的行人步道上，根據筆者現場觀察，此件作品由於造型討喜、顏色鮮豔，深得民眾喜愛。《自在》則以大理石為材質，三種造型構成整體，不是直接做成功能性的座椅造型，其和行人身體的比例關係及造型設計，均暗示可供來往的行人休憩、倚靠。

《時間斑馬線》是結合了藝術性、趣味性、功能性的作品，將行人穿越馬路號誌燈結合斑馬屁股的造型，對應著馬路上的斑馬線，增加行人過馬路時的視覺趣味。紅綠燈在城市的交通系統中，有重要的指示作用；除此之外，都市化講求高效率，使在城市裡流動的人群步伐快速，對等紅綠燈的人車來

說，往往是焦慮地讀著秒數的時間空隙。《時間斑馬線》上的馬屁上有大手、小手掌，歡迎人拍拍馬屁；透明漏斗的造形玻璃與不甚明顯的日晷長柱，色彩與週遭環境互相調和，透明玻璃以挑高纖細的構造結構出的寬距足夠讓多位行人輕鬆地同時穿越。理想的公共藝術作品能誘發人們對生活的想像趣味，特別是在擁擠的都會場域、交通繁忙的十字路口，逗趣的馬屁提醒人們「停、看、聽」！暫時抒解等待通行的焦慮心情。

《飛躍東區》、《如魚得水》、《源》，都位於十字路口，可以說是調整基地環境的公共藝術（site-adjusted public art）⁷¹，藝術家創造將能夠與環境相應的作品，並且色彩、質感、尺度與量體能夠與周圍空間配合，使往來的人群能獲得豐富的視覺經驗。事實上，作者的創作理念與實際設置後的效果，顯然是有相當的差距。創作者使用的象徵語彙與造型過於抽象，其隱喻性若無經過文字說明，難以令人瞭解。《源》的作者在創作理念中陳述：「地面上較低的造型部分，不只是可供觀賞，同時具有休憩的功能（可坐），期盼作品能與觀賞者有更深入的互動關係。」⁷²然而據筆者現場觀察，設置在安全島上的作品，並沒有斑馬線可供行人接近，只是一件純粹美化環境的作品，過於隱喻的構思，也阻絕了作品與人的對話可能。與週邊環境的不完全符合，有時會讓創作者和參與者處於一種難堪的局面，使人與環境的溝通也面臨著尷尬。

《飛躍東區》以不鏽鋼金屬結構，烤以紅漆，以六公尺多的高度佇立在十字路口，單純的線條、搶眼的顏色，使環境有了新意，它也分割了城市的空間，創造出一種巧妙的視覺效果，雖然不是以親和力和可及性為目的的作品，但在作品造型、材質上的創造性與環境的結合，仍能給予一種耳目一新的新鮮感。以裝飾性為目的的作品題材選擇較為自由，只要空間、造型、量體與色彩上搭配得宜，便能在空間中創造出視覺凝聚的效果。

⁷¹ 王秀娟，〈如何運用公共藝術塑造都市中的地點感〉，《現代藝術與都市警官設計》，台北：台北市立美術館，1992，頁 15。

⁷² 《這條路很藝術---台北市公共藝術設置計畫敦化藝術通廊成果實錄 總結報告》，台北市都發局主辦，財團法人台北市開放空間文教基金會承辦，2001，頁 46。

從作品的題材《山居》、《自在》、《稻草人》、《如魚得水》、《嗡嗡的風景》等與自然有關的主題，可以看出針對此高度城市化、商業化、菁英化的台北城市場域中，藝術家想要賦予空間「自然化」的企圖，並且營造心靈平靜的理想境界。具備景觀雕塑意義的公共藝術，可以看做是既是城市又是自然空間的相互延伸與滲透的領域。「景觀雕塑的宗旨是，通過雕塑主體以及環境的構成，形成一種能夠陶冶人們性情的氛圍或藝術的『場』」⁷³。這些以自然為主題的公共藝術，反映了在濃厚的商業競爭壓力下，對心靈寧靜的嚮往，也是藉著藝術將環境優化的手段。然而因為設置地點的不恰當，我們鮮少看到民眾漫步在分隔島上的綠帶公園，更遑論親近這些作品，因此被賦予的精神理想通常只是作品被執行前的理論。

日本「物派」雕塑曾主張：「作為現代藝術，不是永無止境地往自然界添加人為的主觀製作物的工具，而應是引導人們感知世界真實面貌的媒介。」⁷⁴「山居」或「稻草人」為題，帶有一種鄉村的懷舊情懷，其立意是使人在繁忙的都會節奏中領略自然，但是《山居》的設置位置在快車道與慢車道之間的分隔島中，無法讓人接近，可以說是一件根本無法讓人「看見」的作品，遑論「可及性」。《稻草人》和《如魚得水》，更像是屬於在美術館中的雕塑，在綠蔭中或十字路口設置不相干的物件，和環境、區域難以形成呼應、對話的效果。因為公共藝術作品不應該只是藝術家自我意念的實現，即使是以自然元素的聯想為素材，藝術家更應該在材質的掌握、造型的比例尺度、與空間場域的考量下，傳達藝術理想與對自然的觀照，將自然景觀的抽象語彙與人的主觀理念適度結合，達到創作的目的與價值，並接受大眾的檢驗。

小結：

「公共藝術」在此是做為一項城市文化的物化形式，片段、碎形地凝聚、塑造了敦化南北路的風格，市政府都市規劃在以藝術形式精鍊了區域個性輪

⁷³ 楊文會，《環境藝術教育》北京市：人民出版社，2003，頁124。

⁷⁴ 曾岳，〈雕塑·景觀---公眾零距離〉，《文建會2002文化環境年 公共藝術論壇實錄》，台北：文化建設委員會，2002，頁179。

廓的形塑過程中，加入民眾參與的部分，雖然在設置目的中未特別強調民意的表達和民眾的實質參與，但是在徵件過程舉辦的說明會，和設置後的宣導推廣，似有意圖實踐市民在公共領域中的溝通交流過程的意圖。

松山區整體的綠色計畫構想是利用區內現有的公園綠地、道路系統與河川生態空間，進行藍綠軸帶系統的規劃。一方面得以提升本區為生活與生態機能並重的意象，另一方面亦滿足居民日常生活休閒的需求。在城市的公共空間，人們面臨的是各個公共領域的意識型態化，敦化藝術通廊分隔島上的綠化帶，代表城市交通路徑上的綠化成績；公共藝術既是一種景觀設計，也和政治、經濟、文化、美學相關聯。敦化通廊做為城市空間中的符號系統，即使是經過民眾參與的過程，它的意涵與所代表的權利或義務，都未必會被所有人認同。

台北在急速都市化的過程中，城市空間卻因為人口過度密集、建築過度增殖飽和，因此缺乏足夠的自然景觀與綠地供民眾休憩、漫步。敦化南北路上的分隔島做為帶狀的綠化公園，不只做為交通上的節點，也可以增加綠帶的淨化功能。但是規劃者卻忽略了民眾沒有使用分隔島公園的習慣，加上筆者現場觀察，沿著敦化南、北路沿線，每當遇到東、西向的馬路，行人在分隔島上的動線就會被阻斷，沒有人行道可以前進。可見此路段的規劃的主要考量是針對「車」，而不是「人」，提供車行順暢的考量，大於人對與場所的使用和參與。

即使敦化通廊上公共藝術設置的目的為「改善都市景觀、提升大都會的空間環境品質」，卻淪為政策所需執行的表面形式。

第三節 北京王府井商業街城市雕塑案例

一、王府井商業街之街區歷史

王府井指的是王府井商業街，今日的王府井大街是大都城東南部中央稍微偏東的一條重要南北通道，南起東長安街，北至中國美術館，是北京著名的商業街區。

王府井大街形成於元代 1272 年，元世祖忽必烈創建大都新城，便是明、清及今日北京城的基礎。元代中央三大衙署中的樞密院和御台史分佈在這條街上。元代此路稱為丁字街。到了明代，這條街稱為「十王府」和「十王府街」，除了建有一些中央衙署外，還興建了一些寺觀，清光緒 31 年（1905 年），對京師部分街巷名稱重新釐定時，改十王府街為王府井大街，此名稱一直沿用至今。⁷⁵

至於王府井大街作為商業街，最早出現在明代中後期，到清光緒 29 年（1903 年），清八旗兵神機營廢棄的練兵場上建起「東安市場」。而此時東交民巷使管區的形成，產生一些為洋人服務的銀行、商號落戶王府井。到了 1920、30 年代，成為買賣種類新潮、歐化的服飾、商品，以全、新、高、雅四大特點躋身北京四大商業區之列，比較著名的商家有王府井百貨公司、中華百貨售品所、徐順昌西服店、亨得利鐘錶行、大明眼鏡店、同昇和鞋帽店、盛錫福帽店、光明照相館、東興樓飯庄、萃華樓飯庄等等。

1949 年中華人民共和國建國之後，人民政府對王府井進行了大規模的整頓和改造，除了繼續按傳統特色經營，並興建了一些大型的商業設施，形成了以東安市場和百貨大樓為主的繁華商業區。

1980 年之後，改革開放，北京因為社會主義市場經濟體制的建立，許多現代化商業百貨公司紛紛林立，使王府井的商業地位受到挑戰，而經過了數十年，王府井大街的公共設施落後，購物環境差，交通不便的問題也一一浮現。

⁷⁵陳平總編，《王府井商業街&皇城根遺址公園 城市雕塑&公共藝術》，北京市：中國旅遊出版社，2002，頁 18。

自 1996 年東城區政府開始對王府井進行擴建改造，花費十億多元人民幣改造的王府井大街已重新亮相，東方廣場成爲商街入口及核心；「老北京一條街」(圖 3-25) 移至東安市場地下一樓，營業面積由 500 平方公尺擴大到 2700 平方公尺，店家裝潢完全仿照明、清的建築風格，共有店鋪四十家。這條街的一大特色是集中了一大批中華老字號名店。⁷⁶ (圖 3-26)

商業街一般人的印象是購物的地方，但是王府井具有豐富的人文歷史背景，所以在都市更新計畫中，必須考慮融合購物、休閒、旅遊、文化、歷史展示等多重複合概念的形象建立。作爲一個城市商業中心的窗口，就要建立成一個既具有中國傳統人文和商業氣息的特色，又具有現代化城市的形象。例如原本商業街的老字號店鋪就代表了商業街的形象，是與王府井共生的品牌，也是其血肉；在更新重建老街區時，如果只一味地建設新式百貨公司，並大量引進世界品牌，那王府井的老北京商業歷史與老品牌將消失無蹤，王府井也將淪爲全球化潮流下，與其他眾多城市樣貌相似的複製商業城，但舊的商店品牌不僅僅只是保留下來，還得提升其競爭力，提高服務水準、更新經營理念，使之具備吸引人消費的慾望，並進行整體商街產業結構、商業佈局的規劃等。

二、城市雕塑設置之目的、範圍及過程

1997 年底，北京市政府決定加強市政改造、街景整治和大街建設，故從 1999 年至 2001 年王府井地區完成了三期改造工程，建立了全新風貌。從建築、市政(馬路、街道家具)(圖 3-27、3-28)、照明、交通系統(行人徒步區、公交車、旅遊路線)、城市雕塑、規劃等，六個系統同時進行。王府井商業街所位處的東城區政府採取的策略爲一邊規劃、一邊建設。而菖浦河公園爲王府井 2002 年王府井第四期工程。王府井的視覺標示系統(圖 3-29、3-30)請清華美院的陳漢民教授和設計系的班級共同設計。城市雕塑設置的經費由

⁷⁶內聯升、步瀛齋的鞋，盛錫福、馬聚源的帽子，瑞蚨祥的絲綢，王麻子的剪刀，戴月軒的湖筆徽墨，汲古閣的古玩玉器，元長厚的茶葉，稻香春、桂香村、祥聚公的糕點，全聚德的烤鴨，六必居的醬菜和天福號的醬肉以及傳統小吃等，在老北京一條街都有店鋪。

東城區政府出資，共約六、七百萬人民幣。⁷⁷

王府井特定街區開發決策權由北京市政府下放給東城區政府，由區領導、開發辦公室（由區長任開發辦公室主任）與規劃部門組成三方結合的團隊執行街道整治、形象標誌、街道家具、城市雕塑、建築等統一建設。王府井地區的規劃範圍東起單北大街、東四南大街，西至南河沿大街、北河沿大街，南起東長安街，北到五四大街、東四西大街。南北長約 1.7 公里，東西寬約 0.95 公里，總面積達 1.65 平方公里。主要街道的王府井大街：南起東長安街，北至五四大街，全長 1.785 公里。⁷⁸規劃設計原則為：「統一原則、人本原則、文化原則、簡潔原則」，規劃設計內容則包括「商業街布置、重要節點設計、道路交通、服務設施、環境景觀設施、沿街建築環境整治、夜景形象設計原則」⁷⁹等七項。

王府井大街的整治規劃，將目標定為「北京商業第一街」，整治改造後的王府井大街，從金魚胡同到與長安街相接的南口，810 公尺長的步行街兩側分布著十二個大型商場。

王府井商業街區的改建，取消了街道與人行道的路沿，使王府井成為步行街，人們都是在路上移動的過程中觀察城市的，城市中的道路是構成城市形象的重要主體之一，街道原本就具有交通、聯絡、展示、商業、文化、綠化等功能，王府井商業街因為規劃為步行街，更具備了供人們交往、交流的空間，往來經過的人群可以在此從容地散步觀察、購物休閒、遊憩交談。

除此之外，將王府井街區規劃為步行區，也使城市雕塑的設置更貼近群

⁷⁷ 訪談北京城雕辦公室主任于化云、行管部部長殷平，2003 年 9 月 5 日。

⁷⁸ 王鵬，《城市公共空間的系統化建設》，南京市：東南大學出版社，2002，頁 247-248。

⁷⁹ 商業街布置（塑造積極空間、增加空間情趣、保證步行優先、整理空間元素）；重要節點設計（王府井商業街南入口、好友世界商場小廣場、王府井百貨大樓主廣場、金魚胡同口）；服務設施（電話亭、郵箱、報刊亭、垃圾桶、座椅等）；環境景觀設施（包括綠化、雕塑、噴泉、櫥窗、廣告、標示物等）；沿街建築環境整治（建築、廣告、店面櫥窗裝修、色調搭配原則）。王鵬，《城市公共空間的系統化建設》，南京市：東南大學出版社，2002，頁 258-267。

眾。老城區在重新規劃時，不僅要考慮交通動線的流暢、建築特色的建立、購物休閒的功能性。在這些整體的硬體規劃的核心，更要滲入此地區獨特的歷史與文化背景，避免城市建設得越現代化，城市的整體風格越雷同的困境。城市在邁向現代化積極的建設過程中，一味地建造高樓、高架橋、豪華的大型商業設施、拓寬馬路，不但使城市的整體風格趨於雷同，也使生活在其中的群眾喪失主體性的文化認知與認同。城市雕塑作為城市景觀的其中一項文化符號，在充滿歷史意涵的特定區域中，設置重點因此著重該區域的民族特色、傳統風貌、歷史文化的展現，以彰顯一種內蘊的精神意義。

因此，負責徵集作品的北京市城市雕塑建設管理辦公室，對藝術家的創作提出三個原則：

- 1、 突出文化氛圍，注重歷史文化內涵的挖掘，延續歷史文脈，營造獨特的人文環境。
- 2、 體現精品意識，把握時代精神，歷史與現代的結合。
- 3、 突出以人為本，親切自然的理念。⁸⁰

由於王府井街區擁有七百多年商業街區的歷史，作為著名的商業大街，王府井不適宜擺放紀念性雕塑，因為其周遭環境的特色是多年傳承下來的老字號中華商店以及極具特色的傳統商業文化，另一方面商業街匯集了許多不同年齡、階層、背景、不同文化程度的人群，因此在城雕作品的選擇上，需兼顧作品的多樣性及表現性，並強調觀眾對於作品的理解，才能滲透融入到在地環境，影響公眾的視覺印象觀點。

王府井 1999 年至 2001 年由東城區政府規劃的整治工程，著重於藝術文化與商業的結合，城市雕塑設置定位在「歷史性、藝術性、趣味性、融合性、民族性、世界性」。連續三年，每年的 9 月 11 日舉行一次工程整治竣工典禮，第一期是為王府井南口的牌匾揭幕；第二次是為燈市西口的《火樹銀花》電

⁸⁰ 于化云、殷平，〈王府井地區城市雕塑與公共藝術的實踐〉，陳平總編，《王府井商業街&皇城根遺址公園 城市雕塑&公共藝術》，北京市：中國旅遊出版社，2002，頁 6。

動雕塑按下電鈕；第三期是皇城根遺址公園的《金石圖》剪綵；作為三期各地段的標誌。菖浦河公園為王府井 2002 年王府井第四期工程，共新建城雕 15 座；由於筆者 2003 年實地赴北京參訪期間，菖浦河公園及城雕設置尚未全面完工，因此不列入本論文探討的實地觀察研究案例。

1999 年第一期中共政府為慶祝建國五十週年，完成五座，反應傳統生活的雕塑《逝去的歷史記憶》三件，以及位於金魚胡同口，在施工改造中發現一口井，由雕塑家設計了一個盤龍藝術井口蓋，及南大街入口的《王府井》牌匾，表現了在王府井大街的北京老字號；2000 年第二期完成雕塑三座，燈市西口的《火樹銀花》、金魚胡同口的《灌籃》、《試鞋》。第三期工程建設皇城根遺址公園，完成雕塑 5 組，11 塊浮雕，線刻 2 塊。王府井城市雕塑的建設訴求商業與文化藝術的結合。

表 3-1 王府井城市雕塑設置期程

期數	呈現特色	作品名稱	設置地點
第一期 1999	歷史文化	「視覺標示系統」、《逝去的歷史記憶》 共三件，井蓋、王府井牌匾	金魚胡同口、王府井 南大街口
第二期 2000	商業文化	《火樹銀花》、《灌籃》、《試鞋》	燈市西口、金魚胡同
第三期 2001	休閒文化	《金石圖》、《京華秋韻似錦圖》、《東華 舊景圖》、《時空對話》、《對弈》、《翻開 歷史新的一頁》、《露珠》	皇城根遺址公園
第四期 2002	休閒文化	15 座作品	菖浦河公園

製表者：余素慧

（註：菖浦河公園城雕作品，不納入此研究實地觀察案例）

王府井地區的城雕建設過程中，有一些較具突破性的執行理念。採取「一邊規劃、一邊建設」的方式，改變了過去整個硬體環境規劃完成，再安插作品的模式。而第一期至第三期的城市雕塑，根據不同的街區和功能，也呈現

出不同的文化特性，如一期的歷史文化、二期的商業文化、三期的休閒文化。⁸¹負責城雕建設的王府井地區建設管理辦公室和北京城市雕塑建設管理辦公室打破甲方命題的方式，經過雕塑家們與各領域專家、政府官員的討論切磋，共同設計，產生了所設置的城雕作品。

從一系列完整的王府井商業街周邊整治工程，我們可以清楚發現，在社會主義的體制之下，從老式建築的拆建、重整，原區域居民的遷移，區域形象和徽標的設計，乃至於以城市雕塑加強整體印象，都是一種由上而下，由國家機器發出指令，並且在短時間之內，迅速執行規劃完成。嚴格說來，城市特定街區再造的特色，應是社區和政府提案之間的衝突所造成的，而非融合。然而在美觀的整體外觀、華麗的街道包裝之下，城市再開發計畫是與居民分離的，開發新的城市社區或是對歷史古蹟的保存，都是公共政策的技術層面，內在意義上不過是使經濟成長的條件更加正當化，藉由完善規劃的城市形象，掩蓋與原來區域居民需求的衝突。

以公共藝術做為凸顯特定街區的特色，藝術家的創作必須建立地標性格，特別是針對主題性的規範，隱含了與人文歷史環境的關係，城市雕塑的設置，從設置在場地中卻與場地無關，轉而變成與空間、使用者相呼應或結合，形塑了城市美學。雖然北京城雕的發展仍掌握在城市政治體系之內，就缺乏公共領域的對話性格而言，這種轉變不失為一種「公共性」的進步。

三、作品題材與設置地點

1999 年的第一期作品有《逝去的歷史記憶》(圖 3-31~3-34) 共三件，位於新東安市場與金魚胡同口，另外還有王府井南大街口位於王府井女子百貨公司壁面上的《王府井牌匾》(圖 3-35、3-36)、及金魚胡同口的《井蓋》(圖 3-37)。2000 年第二期作品有位於燈市西口的《火樹銀花》(圖 3-38、3-39)、金魚胡同口同升和鞋店前人行道上的《童趣》(圖 3-40)，以及天元利

⁸¹ 殷雙喜，〈在適應中提高---關於王府井地區的城市雕塑〉，陳平總編，《王府井商業街&皇城根遺址公園 城市雕塑&公共藝術》，北京市：中國旅遊出版社，2002，頁 13。

生體育商廈上，巨大的《大灌籃》造型（圖 3-41）。2001 年第三期作品的設置範圍已經不在王府井商業街區內，而是在其西邊，與其平行的皇城根遺址公園，這是 2001 年修建完成的狹長型帶狀公園，南起長安街，北到平安大街，約佔地 74000 平方公尺。此期的作品共《金石圖》（圖 3-42）、《京華秋韻似錦圖》（圖 3-43）、《東華舊景圖》（圖 3-44）、《時空對話》（圖 3-45、3-46）、《對弈》（圖 3-47）、《東城名勝系列》（圖 3-48）、《翻開歷史新的一頁》（圖 3-49、3-50）、《露珠》七件（圖 3-51、3-52）。而第四期的菖浦河公園，位於天安門廣場東南側，是規劃為一個綠帶公園。

地圖 3-2 王府井城雕作品設置地圖



繪圖者：余素慧

首先探討第一期作品的題材與設置位置。位於王府井南大街口，王府井

女子百貨公司壁面的《王府井牌匾》，從長安街上便可望見，一方面可做為王府井商業街的入口標誌物，以牌匾的形式也是類似市招的象徵，雕塑家們並以反應十三家王府井老字號內容的浮雕做為牌匾的底紋圖示⁸²，在新建西式的建築上嵌入的牌匾，象徵以往進入商業街區的牌樓。

另外，王府井商業步行街北端、金魚胡同口的《井蓋》，是於改造街區時被發現的，緣口由雕刻家雕以盤龍，並以文字說明：「王府井大街始建於元代至元四年，歷有「十王府街」、「王府大街」之稱。據考證，得名「王府井」，淵於明中葉以來街上的一口水井。《乾隆京城全圖》和民國二年（公元一九一三年）《實測北京內外城地圖》均繪該街只有一井並明示位於此處。此井本世紀二十年代被湮沒，一九九八年王府井大街整修時被發現。特此紀念一九九九年九月九日」保留此井口，也說明了王府井名稱的由來，更賦予了此件作品「獨一無二」性，只能位於此處的空間意義與歷史意義，並且具備紀念性質，強化了歷史厚度。不論是王府井牌匾或是井蓋，這兩件作品的設置，其歷史文化的標誌意義，皆大於審美意義，是根據歷史特徵創作的公共空間藝術，與環境有絕對的呼應關係，更具體化了此特定街區的城市形象。此種類型的作品與空間是互相利用，在具有一定歷史性的城市中，延續了過去記憶的意義。

《逝去的歷史記憶》三件作品，《單弦說唱》、《剃頭》、《逛》，設置於新東安市場前廣場，是屬於寫實手法的雕塑，此類手法在北京各地皆很常見，以老北京的生活為主題，也頗符合王府井的市井風情。此類作品最獲得遊客的青睞，筆者實地調查期間，常見許多人一起合影，也增加了王府井的觀光吸引力。「懷舊」(nostalgia)可以說是後現代文化的常見現象，因為歷史感喪失了，在城市建設迅速地更迭中，懷舊的象徵性符號被建立，其實卻找不到懷舊的真正對象，一切的消費、文化、藝術往往是「擬像」(simulation)，這些藝術符號看似滿足了群眾念舊的情緒，但對懷舊對象的真實面目，其實是愈來愈趨向模糊的。懷舊成為建立文化資本之有效手段，往往為政府都市再

⁸² 包含盛錫福、東來順飯莊、餐華、全聚德、同陞和、建華皮貨、中國照相、中國工藝美術服務部、東安市場、北京市百貨大樓、天元利生體育商廈、中華服裝公司、百草蓼茸藥店。

造成資本企業主所借用的手法。

相對於第一期作品主要呈現王府井的歷史文化，第二期作品的題材著重於與商業文化的結合。例如金魚胡同口同升和鞋店前人行道上的《童趣》，以及天元利生體育商廈上，巨大的《大灌籃》。《童趣》也是採取寫實的雕塑手法，卻有一種逗趣的戲劇性效果，以一群小孩試鞋，把腳放入大尺寸的鞋子中，另一隻鞋，則常見觀光客有樣學樣，也把腳伸入，形成與作品有趣的呼應。據說，因為這組逗趣的雕塑，使老字號的同陞和鞋店，增加了不少營業額。

另一件《大灌籃》則是以玻璃鋼為材質，並且以十五公尺的巨大尺寸，掛在天元利生體育商廈外的玻璃帷幕上；這也是與商家結合的公共藝術作品。不過，筆者初次來到北京，走了多回王府井，在尚未取得城雕的資料前，並不知道這是一件城市雕塑作品，原因是在許多商業氣息更為濃厚的其他城市，類似的設置通常是商家做為廣告宣傳的商業標誌，在藝術是不具有功利性質表現的預設立場下，很容易讓人誤以為這是商家所設置，吸引顧客的巨型立體廣告。

商品拜物教盛行於生活的各種領域，即是在修正型社會主義國家不停朝經濟發展的政治體制下也不例外，藝術也成為「物化」⁸³的工具。由於資本主義的發展，交換關係遍及各個領域和生活的角落，物化及隨之而來的拜物傾向在社會中普遍蔓延開來，藝術的功能不再是對異化的反抗，而演變成對現存社會制度的一種標示作用，呈現經濟消費的力量。

以當代的思維模式，藝術或許並不用堅持只有和日常現實拉開距離，形成對世界的否定，以保留精神的自在和心靈的自由；藝術以模仿的方式來反應現實，似乎是一種對資本主義的妥協和投降。藝術文化本身成為一種產

⁸³所謂物化，就是商品價值統治一切的社會現象。馬克斯也指出，「在商品社會裡，物的具體使用價值被忽略了，唯一使人感興趣的是用量代替了質，做為商品交換的價值」楊小濱，《否定的美學》，台北市：麥田出版社，1995，頁 61、62。

品，甚至成爲爲消費物質市場代言的媒體，因此，商品和藝術（媒體）之間的界線抹除了，藝術設置既是一種福利計畫，卻也和特定的商家結合，成爲資本主義消費市場的一部份。

《火樹銀花》位於燈市西口，以王府井的行道樹銀杏葉片爲造型，採用不鏽鋼雷射在葉片造型上打孔，形成輕薄柔和的視覺效果，在白日巨型白色雕塑，晚上打上燈光之後則具有華麗的效果，佇立在鬧市之側，兼顧到反映舊日燈市的繁華歷史，銀杏的造型也象徵當地區域的植栽。這件作品也是結合比較新式技法的雕塑方式、街道家具（街燈）的功能、並且具備獨創性的藝術語言。例如銀杏葉片的造型經過轉化，具有美學上獨創的價值，而異於當下城雕多採取寫實的方式；而《火樹銀花》的題材與舊日熱鬧燈市在內涵上隱隱呼應，卻以抽象的造型語彙象徵。

第三期的作品全部設置在皇城根公園中，位於王府井大街西邊的狹長帶狀公園，南起長安街，北到平安大街，約佔地 74000 平方公尺，作品主要的特色強調休閒文化。由於地理位址歷經明清兩代修建皇城留下來的遺跡，因此部分作品也反映了歷史的紀念性。從南方的入口處，首先可見到以天然巨石環抱金屬鏤刻的皇城地圖，取名爲《金石圖》。往北漫步，爲東安門遺址，是小型的下沈式廣場，《京華秋韻似錦圖》及《東華舊景圖》分別以花崗岩的形式鑲刻在壁面上。這三件作品的主題明顯具備歷史說明性的特徵，足以反映此區的意義。

皇城根公園中段則有兩件擬人大小的寫實造型雕塑。《時空對話》的造型爲一穿著時尚的少女坐在不鏽鋼做以上操作筆記型電腦，後方則有一名穿著長袍馬褂、留著長髮辮的清朝裝扮老者在觀看。另一件《對弈》則爲老人和小女孩在下象棋，隔著門板有另一位長辮老人觀棋。

《對弈》也是以寫實的方式呈現一種北京人慣常的休閒生活與生命情調，是北京城雕常見的手法。下棋的題材與北京市民的生活有一定的貼近，

北京市的各個公園裡也常見民眾下棋，因此《對弈》具有與環境、民眾記憶融合的特點，也更具有親和性。

而前一件作品《時空對話》則塑造了一種新與舊、時尚與傳統、長與短形式上的對話。兩個人物首先在造型上被塑造成對比性的凸顯：少女為短髮、短裙、掛著手機、操作筆記型電腦；老者為長髮、長袍、戴著墨鏡、手拿著書卷；隔著兩人的座椅不是鑄銅的材質，而為具有現代感的不鏽鋼座椅，材質上的異質與突兀，也反映了兩種不同時空下的生活方式與對世界的理解。就像站在後方的老者戴著眼鏡，令人難以瞭解面對新式的科技，他所感受到的是驚異、好奇或無所適從？在後現代的語境中，「懷舊」的語言變得更加戲劇性，與真實的歷史也是不相關的，也是這種矛盾將藝術模式推向更加有趣、複雜的創作形式中，「我們現在是在『互為文本性』裡，這種情形是美學效果的一個精心設計的、內在的特色，是『過去』和偽歷史深度的新寓意的營造者。在此，美學風格的歷史取代了『真正』的歷史。」⁸⁴正是藉著這種新的藝術表述形式，觀看的群眾去捕捉我們的現在、最近的過去，甚至是個人記憶所不及的遙遠歷史。藉由想像的連結，將古與今、各具時代意義的形式標記統一成自我的理解。

皇城根公園與五四大街口的《翻開歷史新的一頁》，則具有紀念碑的形式，從地底露出一角書頁般的造型，在鉛鋅錳合金、青銅的材質上，鑄刻著「1919·5·4」的斗大日期，魯迅、蔡元培等開創中國廿世紀新文化思想巨擘的頭像，以及當時的報刊、雜誌、口號標語等；背面雕刻的文字則具有口號、緬懷式的宣傳效果。這也是一件緬懷特定事件的作品，前方則為青銅材質的火焰造型，具有精神不滅、光輝燃燒的象徵意味，是具有教化意味的常見造型手法。

皇城根公園與五四大街口，設有過街地道，地道壁面有玻璃鋼浮雕，以寫意的手法表現老北京的景象《東城名勝系列》，共十一幅，呈現如地壇、

⁸⁴ Fredric Jameson，吳美貞譯，《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》，台北市：時報文化出版社，1998，頁40。

四合院、教堂、東安市場、故宮角樓等北京名勝，這也是另一種可以呈現城市歷史的形式。

最北端的作品《露珠》為不鏽鋼材質、大小不等的水珠造型，散落在公園綠帶的草地上或步道間。不鏽鋼的材質能夠映照出周圍的環境，如草地的綠意或頂上的藍天白雲；既反映了自然界植物呼吸吐納的現象，又能以新式的創作形式反映與周遭環境的關係，冰冷的金屬材質因為圓潤的造型、位置的適當以及與環境空間的配合得宜，塑造了空間的氛圍、增加散步時的趣味和視覺效果，卻不感到突兀。

這也是和諸多其他作品相較之下，《露珠》具備美學上的獨立意義，非實用性、紀念性、懷舊式的語彙，而以其造型上的新意創造與環境對話的可能性和空間上的視覺趣味，這可以說是屬於「空間性的藝術」⁸⁵，此類作品不盡然與設置的地域發生絕對意義，不見得與環境有一定的呼應作用，例如以《露珠》為主題的創作形式，放在其他綠帶公園中，一樣適用，不盡然必定要設置於某處。但其本身的創作主題，仍需要與空間條件配合，但並不一定要與環境意義相扣。換言之，作品仍具備一定的空間條件，但地域性的歷史文化條件卻不盡然是創作的必要主軸，更換不同的環境也同樣成立。

小結：

由於王府井地區的南大街口至金魚胡同口規劃為步行街，皇城根公園為綠化帶狀公園，因此，第一期和第三期的城雕作品均不建台座，將雕塑作品的尺度更貼近人群，而擬人仿真的大小和造型，也深獲遊客們的喜愛，根據筆者在現場的觀察，每天與雕塑合影的人絡繹不絕。姑且不論作品藝術美學價值的高低，這樣的作品已經考慮到與民眾互動的力量

此外，王府井城雕作品的通俗性、可及性、提升了與特定環境結合。作

⁸⁵ 顏名宏，〈公共藝術創作的多元觀點〉，《文建會 2002 文化環境年 公共藝術論壇實錄》，2002，頁 94。

品具有可及性，使民眾與作品之間產生互動，反映在空間上是開放的、具親和力的，而所運用藝術語言的通俗性，造成民眾與環境、作品之間的輕鬆對話，而創意性反映在與環境的結合，也創造了只屬於當地環境的作品特性。通俗性則反應在作品的內容、形體空間語言和材料結構三方面：在內容題材上採取老北京生活形態，引人懷舊；形體語言與空間密切結合，不設台座；材料結構安全，沒有銳角。具備這些條件，使群眾更易於親近作品，與之對話。

我們所在的王府井商業街，雖然是處於「現在的空間」(present space)，但不只是一種物理性的空間，而包含著重重的社會關係⁸⁶；現代性的建築與懷舊藝術語彙的並置，更加說明了城市的特定空間是藉由形式的和邏輯的操作方式，被各種歷史、自然、人文的元素所鑄造，因此空間規劃總是充斥著各種意識型態。正如漫步在王府井商業街上，來往消費的群眾，既可以在此處看到全球化的品牌，亦可以看到因為策略而被保留下來的北京老字號商家。藝術符號在此發揮的功用，在內在邏輯上，也是運用符號的象徵意義，陳述一種知識，藝術符號與空間、建築、政治、經濟之間有交互關係。從王府井特定區域城雕設置的案例，第一期強調歷史文化和第二、三期強調的商業和休閒文化，同時建構一種保有歷史文化風格，又具有經濟發展潛力、現代競爭力的形象。

第四節 北京長安街城市雕塑案例

一、長安街之街區歷史

長安街素有中華第一街之稱。長安街與南北中軸線的交匯點天安門廣場，為北京城的中心。長安街及其延長線是北京市的東西軸線，東至通州區，西到石景山，全長 20 公里，是首都 50 年城市建設成果的集中展現。作為「神

⁸⁶ 空間並不是某種意識型態和政治保持著遙遠距離的科學對象 (scientific objects)。相反地，它永遠是政治性的和策略性的。Henri Lefebvre, 〈空間：社會產物與使用價值〉，包亞明主編，《現代性與空間的生產》，上海：上海教育出版社，2002，頁 62。

州第一街」，長安街上分布着眾多的黨政機關、重要的經濟金融機構、大型公共建築，中華人民共和國的象徵——天安門及其廣場就座落在中間。長安街在中國歷史中具有政治意義的特殊性和神聖地位，體現首都形象和國家形象，以高標準規劃建設長安街，具有重大的歷史和現實意義。

追溯長安街的歷史，首先必須瞭解北京古都城堰的演變。公元 1264 年，元世祖忽必烈接受朝臣巴音圖魯的建議而遷都燕京，之後修建了元大都城。其南城牆就在今東、西長安街的南側，東、西長安街的雛形為元大都南城牆內的順城街。

封建時代的長安街，是由太廟到東單、社稷壇到西單兩段用石板鋪成的道路。現在的天安門前，過去是皇城禁地，不准來往通行，東、西之間的交通必須經由北安門（今地安門）或正陽門繞行，交通上並不方便。直到 1912 年，拆去長安左門右門，僅留有門洞，才使東、西長安街連成一體。從 1950 年拓寬中南海至東單之間的道路開始，直到 1959 年前後，東、西長安街才形成了現在的基本狀況。

今日的長安街以天安門為中心，東到東單稱為東長安街，西到西單稱為西長安街，全長 3.7 公里。它還有暢通的東西延長線，東達通縣，西至石景山，道路總長約四十公里，號稱「百里長街」。現在人們把建國門至復興門之間的路通稱為長安街，全長 7 公里，本論文的研究範圍也是以此路段的城市雕塑為主。

長安街上一幢幢不同時期的建築的確能夠讓人一目了然地看清楚歷史的發展和變化。根據北京大學教授張頤武所說，長安街的建築象徵了三種特性⁸⁷：一種是傳統的「現代性」轉化後形成的「民族國家」的象徵；二是五 0 年代新建作為民族國家象徵的建築群；三是新的全球化與市場化時代的北

⁸⁷ 張頤武，〈地標的變化〉

京作為「全球都市」的「新空間」的象徵。這三種象徵的交錯和混雜正是長安街地標性建築的獨特性之所在。

第一種特性，「天安門」是最明顯的標誌。說到長安街或者北京市，天安門廣場不論從地理位置來看或是歷史意涵來看，都是北京最中心、最重要的象徵，面積更達 50 公頃。天安門不只是歷史的遺存，它和故宮紫禁城所代表的古典中國象徵卻又完全不同，而是中華人民共和國的「現代性」經典的表徵。天安門成為代表民族國家意義的展示，是國家最中心的政治象徵，也正在此「現代性」的語境中，才具有豐富的意涵。天安門和天安門廣場見證了中國近現代史上許多重大的歷史事件：如民國初年的五四運動、毛澤東 1949 年宣布新中國成立、1988 年的天安門事件等等。正因為其政治意涵，天安門廣場是首都城市總體規劃的中心。中央政府和北京市政府對於天安門廣場的改建擴建都採取了極其慎重的態度。長安街的規劃和建設基本上是與天安門廣場的建設同時進行。

第二種特性的建築群產生於五 0 年代的新中國建國後開始的建築高潮，並以彰顯民族國家形象的建築為目標。如歷史博物館、軍事博物館、民族文化宮等等，直到七 0 年代晚期的毛主席紀念堂都具有此典型的意義。這些建築也和天安門的含意一脈相承，它們以莊重的風格和莊嚴的形象體現民族國家的力量和氣勢，並顯示出社會主義中國所追求的一種獨特現代性。這些建築群都集中在長安街以「天安門廣場」為中心的長安街沿線，具有的高度的政治性。一方面象徵了中華民族的古老的歷史和現代的歷史，另一方面象徵了空間上國家的統一和團結，這些都顯示了社會主義對於國家象徵性的追求，是以建築群的建設和風格的建立來展示。

為了建設好長安街，曾邀請了眾多的專家對長安街的規劃建設參與論證和討論。並在 1964 年，達成了共識，例如長安街的建設思想應該體現「莊嚴、美麗、現代化」；沿街的建築以 30 公尺以上，40 公尺以下作為建築高度的基

調；建築風格上，體現「在現代化的基礎上民族化」的原則。⁸⁸（圖 3-52、3-53）這些思想至今仍指導著長安街的規劃和建設。

第三種特性則是當下全球化和市場化時代下的建築產物。開始尋求全球性和本土性的混和，將大都會城市的風格和中國傳統特色連結，成為此時期建築的主流風格。不論是商業性的銀行辦公大樓、百貨公司，或中華世紀壇（圖 3-54）、興建中的國家劇院，都追求一種超越性的民族性。各式各樣的新式西方建築，卻被貼上中式的飛檐，西方建築與原有民族象徵的建築混雜並置，構成一種新的建築風格型態。

在八〇年代城市化的熱潮中，中國北京市陳希同政府試圖在全球化語境中把北京市建設為具有民族特殊性的現代化城市，因此強制規定所有主要街道兩側的重要建築，特別是西式高層建築的樓頂都必須蓋上中式傳統屋頂。幾年內，北京市長安街兩側和主要街道旁建起了許多具有華人城市民族「特殊性」的西式樓身中式屋頂的標誌性高層建築（圖 3-55）。這些建築的形式無異於「穿西服帶瓜皮帽」⁸⁹，被中國建築界普遍視為災難。

由上述三種特性可知，長安街的規劃主要以建築群的整體風格的變化與建立為主，而北京市政府的整治方案之所以能有效率地進行改建、規劃，主要也是抓住了一些時間上的關鍵點，如 1999 年的中華人民共和國建國五十週年大慶、迎接千禧年、申辦奧運會等機遇，使政府單位破釜沈舟地進行更新街區面貌的大計劃，亟欲建立新中國的現代化城市形象。長安街從建國門至復興門之間 7 公里的路段，至今已完成五十多座大型建築；隨著申奧成功，北京市政府計畫在 2008 年奧運會和 2009 年 60 週年國慶，全面完成長安街的建設。此規劃由北京市政府委託市規劃學會負責，北京市建築設計研究院、北京市城市規劃設計院、清華大學等單位共同參與組成課題組，對長安街未來建設進行規劃。

⁸⁸ 〈中華第一街見證了北京的變化〉

⁸⁹ 王魯炎，〈華人城市公共藝術「特殊性」概念中的悖論〉，《文建會九十一年度兩岸四地公共藝術研討會 城市建設與公共藝術研討會實錄》，行政院文化建設委員會，2003，頁 96。

二、城雕作品設置之目的、範圍及過程

由於長安街為東到通縣，西至首都鋼鐵公司，號稱「百里長街」，為北京市東西向的政治地理中心、文化中心，而城雕的設置範圍由西至復興門、復興門內大街、西長安街、東長安街、建國門內大街，至建國門為止。早在1984年即設有文化大革命之後的早期城雕，而大量在此區段設置城雕的原因，則為1999年中華人民共和國的五十年建國大慶，其設置經費主要來自於此區段的企業體贊助。

1998年8月，為迎接中華人民共和國建國五十年慶典，市委、市政府報請中央同意，決定對長安街及其延長線進行全面整治。建國五十周年大慶前夕，從公主墳到大北窯13公里的整治任務全面完成。2000年3月，市委、市政府決定，把整治範圍從公主墳向西延伸至首鋼東門，從大北窯向東延伸至通州運河廣場，總長度達46公里。並於1998年成立「長安街整治辦公室」，拆除長安街上的老舊建築、雜亂的廣告招牌，並同時建設新建築及城市雕塑的設置。

表 3-2 長安街城市雕塑作品設置地點

作品名稱	設置地點
《生命樹》	西城區中央教育電視台大樓 (復興門地鐵站出口)
《龍》	北京招商國際金融中心
《蒸蒸日上》	西單文化廣場
《中國風》	長安大戲院
《書》	北京圖書大廈
《寰宇傳書》	東城區市郵政總局
《和風》	建國門西北角綠地廣場(建國門地鐵站出口)
《馬踏飛燕》	西城區中國工藝美術館前(百盛購物中心前)

製表者：余素慧

城市雕塑作為文化的載體之一，因此在長安街也得到了長足發展。由首都城市雕塑藝術委員會規劃，自 1998 年 12 月以「新世紀的希望」為主題，展開全國徵集方案，長安街城市雕塑建設之訴求主題為：「歷史性、民族性、地域性、時代性」，1999 年 1 月底截稿，共有募集自全國兩千多件作品；首批由「首都城市雕塑委員藝術委員會」22 名委員及北京市政府的「城市雕塑專家顧問團」10 名顧問審核篩選，挑出一百多件作品，於 1999 年春節前發出立體稿製作通知，並於 4 月 2 日至 4 月 28 日假北京國際會議中心、北京國際金融大廈相繼展出入選展的立體模型展覽。展覽期間由上述兩個評審團中選出代表 13 至 15 人，再組織評審委員會進行複審，展覽期間亦舉辦群眾投票，請參觀群眾選出前 10 名，活動名稱為「十家方案」，總計約有四千至五千名的民眾參與。同年 6 月政府批准了 8 件作品准予設置，7 月至 9 月半為製作期，建設城雕，於 10 月 1 日國慶前將城雕設置完成。整個執行期共 9 個月。⁹⁰

長安街的城市雕塑以體現「民族傳統、地方特色、時代精神」為創作宗旨，從來自全國的七百五十多件城市雕塑設計方案中選出。有長安大戲院門前的京劇臉譜造型的《中國風》彩色雕塑，有西單文化廣場的風箏造型的《蒸蒸日上》彩色雕塑，建國門綠地風車造型的城市雕塑《和風》，國際金融大廈綠地中的立體草書《龍》字雕塑等等。此外，長安街新建的城市雕塑最突出的特點為不設基座，使雕塑能更貼近人群，也更能融入環境。

狄更斯曾在觀察舊中國的京城時說：舊北京建築設計成一個同心圓結構，是為了體現皇權至高無上的地位。作為元明清故都，舊北京均面像四個方向，沿著中軸線向四周延伸，將「皇權中心」這一文化意象通過程是建築佈局、宮廷禮儀、行政控制系統、行為習俗等多層次符號現出來。⁹¹因為做為如此王道正統的區段，長安街與王府井街相較，不但在空間上為整個北京城的政治軍事中心，氣質上也迥異於王府井的市井百姓氣息，而具有威嚴

⁹⁰訪談北京城雕辦公室主任于化云、行管部部長殷平，2003 年 9 月 5 日。

⁹¹任平，《時尚與衝突 城市文化結構與功能新論》，南京：東南大學出版社，2000，頁 14。

感。由於長安街的整治是整體性、全面性的，區域更新後，宏偉的建築群、道路、橋樑、園林景觀給人輪廓般的理性印象，城市雕塑可以加以緩和，給人以細節的、親和的柔性形象。

由於長安街的城雕設置並無政府補助款，皆為首都城市雕塑辦公室於長安街上尋找企業贊助集資，如交通銀行、國家旅遊局、房地產業、北京圖書大廈等，共集資兩百多萬人民幣。這也是中國大陸在開放市場經濟之後，城市中國有土地的使用權轉讓，產生了許多企業團體在城市區域中的轄地。為了商業或增加投資的吸引力，企業體也樂於參與城雕的建設，一方面他們既是城市公共空間建設的直接受影響者，另一方面，由於是公共空間的投資者，也有決定城雕立項的權利。因此，我們可以看到許多由商業團體贊助的城雕主題，都選擇了符合自身的企業形象，幾乎是做為廣告宣傳的效果。這也使得城雕做為審美主體性的消失。其設置既是為了美化景觀，卻因為公部門無法定的設置立項，導致預算來源依法無據，北京執行城雕的單位必須與地方區域政府合作（如王府井大街），或者尋求企業體的贊助（如長安街）。

三、作品題材與設置地點

從長安街沿著建國門至復興門，共設置了九件城雕作品，其中復興門的《和平》與《海豚與人》是設置於 1984 年，是北京城市雕塑建設領導小組針對重要景點的大型量體雕塑。此外，同年亦在正義路設置第一批城市園林雕塑。作品風格多停留在寫實的單一風格，題材為解放之後流行的和平題材，少有在形式上的創新風格。這也是自文化大革命解放之後的前幾批城雕作品。

1999 年為了建國五十週年舉辦的〈新世紀的希望---城市雕塑設計方案展〉，選出了《生命樹》（圖 3-56）、《龍》（圖 3-57）、《蒸蒸日上》（圖 3-58）、《中國風》（圖 3-59）、《書》（圖 3-560、3-61）、《和風》（圖 3-62）六件作品，另外還有 1996 年設置於郵政總局前的《寰宇傳書》（圖 3-63）及同為 1999

年設置於中國工藝美術館前的《馬踏飛燕》(圖 3-64)。由於其地理區段具備歷史的正統性與中心性，加上整個區域的更新建設搭配了整體建築、景觀、道路整修的規劃，靜態的城市雕塑將城市的區域形象納入一個大的視覺體系中加以設計，並且加上濃厚的中國意象，建設一個以藝術載體彰顯政府欲打造區域特徵的企圖。從作品的題材來看，除了《生命樹》、《書》、《和風》以外，清一色皆與中國歷史傳統文化有關。原則上設置的作品強調與地點性質的關連性、創造與環境和諧的氛圍。

地圖 3-3 長安街城雕作品設置地圖



製圖者：余素慧

從二環最西邊復興門往東，中國工藝美術館前的《馬踏飛燕》造型典故來源為 1969 年在甘肅武威出土自雷台墓，製作於西元前 220 年、東漢時期的青銅製品，出土後由郭沫若定名為《馬踏飛燕》。造型動感強烈，呈現矯健、舉足躍騰之姿，三足騰空，只有右後足落於展翼的飛燕身上；大型的量體卻將著力點穩穩蹄踏在小型的飛燕上，重心點落得恰到好處，因此形成了穩定性，富有浪漫主義的英雄氣勢，烘托出力感與動感。由於設置地點位於購物商場前，內有中國工藝美術館，以鍛銅、巨馬、飛燕的造型，呈現出中國圓

雕工藝的精髓與質感，與中國工藝做為呼應，但是在紛亂的廣告招牌、商招的四周環伺之下，設置在人行道的花圃中，容易使人忽略，而在現代化、充滿消費氣息的購物中心前，《馬踏飛燕》的題材較難與場地對話，反倒像從美術館中移至戶外展出的雕塑精品。

北京招商國際金融中心前的《龍》並不是一般傳統形象中「龍」的具體造型，而是以草書飛騰的方式呈現，雙重表現了中國書法與龍做為傳統吉祥物的意象。沿著筆直寬敞的長安街，沿途的商廈樓宇高聳氣派，完全體現了現代化的精神。追求效率、理性、經濟發展的精神，造成北京城市地景的改變，中國化的符號在此變成挽救全球化影響下城市形象趨同的危機，以形象化的方式補足疏離、冷漠的城市地景。

在西單文化廣場上的《蒸蒸日上》，因為地處於西單購物商區，而廣場具備提供人群休憩、集會、通道等多重性質，廣場上空曠遼闊，四周建築亦多雄偉富麗，因此所設置的作品《蒸蒸日上》以高 18 公尺的巨大量體，在空曠的廣場空間中發揮了標誌物的視覺效果。其形式則是轉化自沙燕風箏的造型語彙，風箏一向是北京市民生活閒暇常見的休閒娛樂之一，眾多的風箏造型中，「沙燕風箏」主要以燕子頭的平面變形，加上剪刀尾巴，外型類似「大」字。《蒸蒸日上》經過造型的轉化，不採完全寫實的手法；設置在文化廣場上採用此造型意象，凸顯了做為庶民市井娛樂的項目，也與此區段具有大眾休閒的功能有關。

《中國風》設置在長安大戲院門口正前方，以京劇臉譜造型呈現。長安大戲院始建於 1937 年，京劇大師梅蘭芳在 1949 年中共建國之後，長達十年的時間成為梅蘭芳最常登台表演的舞台之一，一代大師與長安大戲院有著不解之緣。1996 年長安大戲院整修後重新開幕後，主要做為以京劇為代表的各種藝術形式演出場所。因此《中國風》以京劇臉譜造型，強調戲院內演出的內容，但是臉譜的意象經過藝術手法的精鍊、呈現出簡潔有力，又具有現代感的表現語彙，除了強調此地點感的功能，也像是做為一個招牌商標，佇立

在戲院大門口。

除了中國式的風格與題材，也有順應機構風格或功能而設的作品，如設置在北京圖書大廈前的《書》與東城區市郵政總局的《寰宇傳書》。《寰宇傳書》為 1996 年由大連大青銅制品有限公司鑄造，青銅的造型表現為五個環繞著地球的人形，以飄逸的動感，手執傳遞的書籍。藉此表現五大洲郵政事業手拉手地快速發展。《書》在北京圖書大廈前，以青銅為材質，4 公尺高、呈現階梯狀堆疊的書籍，顯然是個醒目的地標。企業主是城雕的贊助者，是造成城雕題材受限制的原因之一，整治環境、美化空間的目的，絕非只是單純地塑造一個中性的城市意象，而區域形象既然交織在社會空間中各種複雜的關係網絡中，城雕自然不是做為單純的審美主體，而必須妥協於政府部門、商業機制的需求之下。當我們看到城雕在美感造型的品質上，與過去相較有長足的進步，其實卻仍框架在公部門中心性意識型態和追求現代性中的工具的理性塑造、為現代商廈錦上添花、並且以精美高尚的藝術符號為企業行號宣傳。

此外，長安街上設置的城雕，其表現性、造型語彙雖然能夠與地點特色契合，並且以「民族傳統、地方特色、時代精神」為創作宗旨，但是卻不免是依照作文命題的方式，藝術仍然是做為裝飾門面的客體，雖然精美華麗，與歷史文化相應、與場域對話，卻缺少題材和形式的多元性，其交流的方式仍是以反應環境、建築、區域特性為主。

《生命樹》位於西城區復興門的中央教育電視台大樓，由不鏽鋼製成四根穩定的樹幹支撐著 248 隻鴿子組成的樹冠，高達 6 公尺，象徵和平和教育事業枝繁葉茂，具有理性、光明的說教意味，以及彰顯和平富裕的形象。《和風》則為於東城區的建國門西北角的綠地廣場，由四組風輪組成，微風即可使風輪轉動，具有北京地方民間藝術色彩，高度為 5 公尺。兩件作品沒有背負著基地的歷史人文背景，而是做為新興的樓宇、公園中一種視覺意象的加強。這也是調整環境型的藝術作品，做為新興區域的視覺符號，期望能使城

市化之後，愈來愈趨同的區域個性得到改善。

小結：

走在長安街上，感受到與王府井街截然不同的風情。不同於王府井市井百姓與商業街區的風貌，長安街從道路規劃、建築物、城雕設置，都呈現一股莊嚴宏大、民族精神的氣勢，同時實際上又具體展現了政治金融重心的區域功能。

所以在城雕的作品風格上，也實踐了「歷史性、民族性、地域性、時代性」的訴求。中國城市雕塑長期處於一元化風格的統治狀態，這是與它具有意識型態和民族性有關連的，自古以來，雕塑就有政治、文化交織在一起而又有強烈的功利性。長安街在地理位置上，具有特殊的政治地位，因此上述的風格又特別明顯。但是又必須在追求現代化的語境下，達到傳統與現代的創新，成為長安街城雕的最大特色。可以說，在作品的呈現上，既要引入現代化，又要抗拒現代化（西方文化）對本土文化獨特性的侵蝕，因此，在作品的呈現上，可以看到傳統中國符號的變形與創新。例如《龍》、《蒸蒸日上》、《中國風》，都是極明顯的例子。

長安街的城雕，將民族性滲透在藝術符號表現出來的具體形象中，如果一個城市的特定區域在政治、經濟、文化方面具有特殊性，那這種特殊性必然會通過多種形式表現出來，城雕就是一種代表城市意識型態與文化型態的藝術形式。

總結本章重點，在接續第二章的文獻探討、公共藝術與特定街區、城市形象要素間關係的論述之後，進行實地的案例探討。在第三章的各節中，已分別就台北市敦化南北路藝術通廊、北京市長安街及王府井街的三個特定街區的街區特性、作品設置過程、題材及地點進行分析，探究兩個城市的公部門設置單位，分別以何種訴求及地點、形式、時程、經費來源，完成作品的

設置。茲將此三個區域的公共藝術作品設置整理為一供互相參照的表格。

表 3-3 台北市與北京市兩地特定街區作品設置對照表

城市	台北市	北京市	
特定街區	敦化藝術通廊	王府井街	長安街
街區特色	新興的商業金融貿易中心	具有歷史的市井商業老城區	具有歷史背景的政治重心，都市更新後，建立新興政商中心
空間性質	街道（快速道路之安全島綠帶公園）	街道（步行街、廣場、安全島綠帶公園）	街道（人行道、廣場）
街區位置	敦化南、北路沿線	第一期：南起長安街口、北至金魚胡同口 第二期：南起金魚胡同口，北至燈市西口 第三期：皇城根遺址公園 第四期：菖浦河公園	東起建國門、西至復興門
設置時間	1999	1999-2002（共分四期）	1999
設置機構	台北都市發展局委託財團法人台北市開放空間文教基金會	東城區政府王府井地區建設管理辦公室、北京城雕建設管理辦公室	長安街整治辦公室、北京城雕建設管理辦公室
經費來源	台北市政府都市發展局	北京市東城區政府	企業贊助
作品來源	公開徵件	直接邀請雕塑家	公開徵件
設置作品主題訴求	改善都市景觀、提昇大都會的環境品質、賦予國際化形象	歷史性、藝術性、趣味性、融合性、民族性、世界性	歷史性、民族性、地域性、時代性
作品件數	9 件	1999 第一期：3 件 2000 第二期：3 件 2001 第三期：7 件	6 件

製表者：余素慧

由上表觀察，可以得知此三個特定街區之特色、空間性質屬性，以及作品設置之時間、機構、經費來源、主題、件數等基本要素，可作為概括性的互相參照，以及三個街區所呈現之異同。

三個街區在空間的先天體質上，並非立基於相同的空間原則以及執行目的，例如敦化通廊絕大部分作品所選擇的設置基地為人車往來、快速流通的安全島上，而四周的環境空間窘迫，並不同於王府井街和長安街的空間環境的開闊。敦化通廊公共藝術作品除了賦予此街區國際化、優質商業生活圈的面貌，大部分藝術家將作品設置在安全島的綠帶公園中，大多數以石材雕塑的形式呈現，而且並非將民眾與作品的親近，視為設置時重要的考量。而在街區形象的呈現上，由於此街區開發的歷史尚新（如同台北其他新興的商業、經貿街區），沒有深厚的歷史文化背景作為公共藝術作品形式呈現的內在精神價值，雖然如此，公共藝術在此反而可以作為新街區形象的形塑元素。從三個街區的作品主題與形式觀察，台北敦化通廊的公共藝術呈現了新穎、現代、精緻的美學品味，而北京的城雕則傾向於文化歷史感的凸顯。

若以街區形象的塑造成效而言，由於北京王府井街和長安街兩個街區皆有特定的歷史發展背景，因此以城雕形塑街區形象的方式雖然在題材上有考量上的侷限，卻也能夠以更加精準明確的方式呈現。而其作品設置在環境空間上的尺度也較敦化通廊更具優勢：其選擇在步行街、廣場、人行道上，可以讓更多民眾或遊客看見，或者親近。由於城雕的設置經費來源、設置的決策單位不固定，所以就筆者實地觀察的結果，北京其他街區的城雕也頗多粗製濫造的作品，例如工人體育館一帶的城雕，有些作品因為當初設置時的媒材選擇不當，或是後續沒有保養維護，而掉漆、斑剝；形式上也違論與街區的形象相符。

台北敦化通廊、北京王府井街及長安街基於空間尺度、設置條例與規範等不對等的先天、後天條件，故此三個街區的實地研究，強調作為兩個城市、三個特定街區公共藝術與城雕設置目的、進程、作品形式之參照，檢驗其設置成果是否以藝術的形式具體化、強化了街區的形象，而非進行優劣之比較。



上圖 3-1、上右圖 3-2 《雙連·行遠》

作者：井婉婷、楊弼方

地點：捷運淡水線雙連站

年代：1996



上圖 3-3、上右圖 3-4 《樹河》

作者：陳健、蔡淑瑩

材質：不銹鋼板、花崗石、LED 燈

地點：捷運南港線忠孝敦化站

年代：2000 年 1 月



上圖 3-5、上右圖 3-6 《人民英雄紀念碑》

地點：天安門廣場

高度：3794cm



圖 3-7

地點：正義路城市園林雕塑 年代：1982



圖 3-8



圖 3-9 《和平》

作者：潘鶴、王克慶、郭其祥、程允賢

材質：漢白玉

地點：復興門立交橋 年代：1985



圖 3-10 《海豚與人》

作者：崔玉琴、孫賢陵、王引家、趙文煜

材質：鈦

地點：復興門立交橋 年代：1985



上圖 3-11、右圖 3-12 《時間斑馬線》 作者：黃中宇

材質：H 型鋼、強化玻璃

地點：敦化北路與市民大道口之人行道上

尺寸：500×375cm 年代：1999





圖 3-13 《嗡嗡的風景》

作者：顧世勇

材質：透明樹脂、鍍鋅防銹鐵架

地點：敦化北路（民權東路－民生東路段）

尺寸：100×100×300cm

年代：1999



上圖 3-14、右圖 3-15 《鳥籠外的花園》

作者：徐秀美

材質：不銹鋼管、環氧樹脂、彩繪顏料

地點：敦化南路與安和路口之中央分隔島上（忠孝東路-仁愛路段）

尺寸：鳥籠（430cm×430m×630cm）座椅（50m×38×133cm） 年代：1999



上圖 3-16《自在》 作者：甘朝陽

材質：和平白大理石

地點：敦化南路一段

（信義路-仁愛路段間之中央分隔島上）

尺寸：A（390×150×110cm）

B（190×125×120cm）

C（90×80×75cm）

上圖 3-17《稻草人》 作者：余宗杰

材質：主體：花蓮雲紋白大理石 台座：黑花崗石

地點：敦化南路與和平東路口之中央分隔島上

尺寸：主體（145×100×200cm），

台座（120×120×100cm）

年代：1999

右圖 3-18 《飛躍東區》

作者：黃銘哲

材質：不銹鋼金屬結構、底座：鋼筋結構 RC 灌漿

地點：敦化北路與慶城街口

尺寸：146cm×63cm×636cm

年代：1999



上圖 3-19、上右圖 3-20 《如魚得水》

作者：林慶宗

材質：主體：白大理石、台座：蛇蚊石（自然型、磨亮面）

地點：敦化北路及南京東路口之中央分隔島上

尺寸：主體（250cm×60cm×180cm）

台座（150cm×100cm×50cm）



左圖 3-21、左上圖 3-22 《源》

作者：吳靖文 材質：青銅

地點：敦化南路與基隆路口之中央分隔島上

尺寸：主體造型（130cm×130cm×475cm）

附屬造型（80cm×80cm×32cm）

年代：1999



上圖 3-23、上右圖 3-24 《山居》 作者：黃清輝

材質：黑花崗岩 地點：敦化北路上（八德路至市民大道間中央分隔島上）

尺寸：A（200cm×150cm×65cm）

B（45cm×40cm×40cm）



圖 3-25 老北京一條街
王府井步行街的徽標



圖 3-26 東安市場地下一樓



圖 2-27 王府井電話亭



圖 2-28 王府井花壇



圖 2-29 王府井地磚一



圖 2-30 王府井地磚二

右圖 3-31

《逝去的記憶---單弦說唱》

作者：時宜

材質：鑄銅

地點：新東安市場前廣場

尺寸：180x150x150 cm

年代：1999



右圖 3-32、右下圖 3-33 《逝去的記憶---剃頭》

作者：時宜

材質：鑄銅

地點：新東安市場前廣場

尺寸：190x150x150 cm

年代：1999



右圖 3-34 《逝去的記憶---逛》

作者：任琴嘎

材質：鑄銅

地點：新東安市場前廣場

尺寸：180x150x150 cm

年代：1999



下圖 3-35、右圖 3-36 《王府井牌匾》

作者：郝重海、仲馬、史抒青

材質：銅、亞光鈦金

地點：王府井南大街口，王府井女子百貨公司壁面

尺寸：700x100x30 cm

年代：1999



右圖 3-37 《王府井井蓋》

作者：郝重海、仲馬、史抒青

材質：鑄銅

地點：金魚胡同口

尺寸：100x100x10 cm

年代：1999



下圖 3-38、右圖 3-39 《火樹銀花》

作者：史抒青

材質：不鏽鋼

地點：燈市西口

尺寸：1200cm

年代：2000

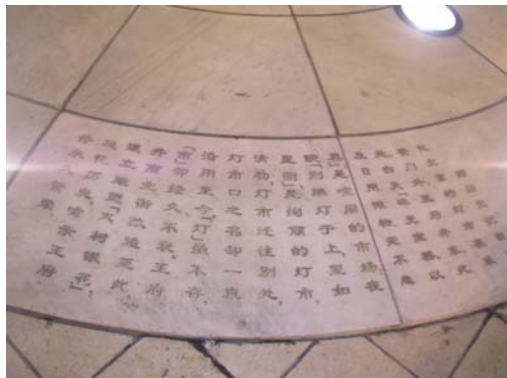




圖 3-40 《童趣》
 作者：史抒青
 材質：鑄銅
 地點：同升和鞋店前人行道
 尺寸：100x300x20 cm
 年代：2000



圖 3-41 《大灌籃》
 作者：郝重海、仲馬、史抒青
 材質：玻璃鋼
 地點：天元利生體育商廈
 尺寸：1500cm
 年代：2000

右圖 3-42 《金石圖》
 作者：仲馬、胡彥林
 材質：花崗石、不鏽鋼
 地點：皇城根遺址公園
 尺寸：高 500 cm
 年代：2001



右圖 3-43

《京華秋韻似錦圖》

作者：陳丹丹

材質：花崗石

地點：皇城根遺址公園

尺寸：180x700 cm

年代：2001



右圖 3-44 《東華舊景圖》

作者：黃歡

材質：花崗岩

地點：皇城根遺址公園

尺寸：280x300 cm

年代：2001



右圖 3-45、右下圖 3-46 《時空對話》

作者：尹剛

材質：鑄銅、不鏽鋼

地點：皇城根遺址公園

高度：180cm

年代：2001



右圖 3-47 《對弈》

作者：朱尚熹

材質：鑄銅

地點：皇城根遺址公園

尺寸：200x200 x300 cm

年代：2001



右圖 3-48 《東城名勝系列》

作者：清華大學美術學院雕塑系

美術總監：李象群

材質：玻璃鋼

地點：皇城根遺址公園

尺寸：11 幅，共 60 平方公尺

年代：2001



下圖 3-49、右下圖 3-50 《翻開歷史新的一頁》

作者：史抒青

材質：鉛鋅錳合金、青銅 高度：500 cm

地點：皇城根遺址公園 年代：2001





上圖 3-50、右上圖 3-51 《露珠》

作者：趙磊 材質：不鏽鋼 地點：皇城根遺址公園 年代：2001



上圖 3-52 長安街建築
建國門內大街

上圖 3-53 長安街建築
復興門內大街



圖 3-54 中華世紀壇



圖 3-55 新東安市場

右圖 3-56 《生命樹》

作者：霍波洋、屈東群、張沈、洪濤

材質：不鏽鋼

地點：西城區中央教育電視台大樓

尺寸：長 470×高 580cm

年代：1999



右圖 3-57 《龍》

作者：耿鐵群

材質：不鏽鋼

地點：北京招商國際金融中心

尺寸：長 450×高 580 cm

年代：1999



圖 3-58 《蒸蒸日上》

作者：郝重海

材質：鋼板

地點：西單文化廣場

尺寸：長 400×高 1800cm

年代：1999



圖 3-59 《中國風》

作者：嚴威

材質：不鏽鋼板、噴漆

地點：長安大戲院

尺寸：400×400×400cm

年代：1999



上圖 3-60、右上圖 3-61 《書》

作者：佐娜

材質：鑄銅

地點：北京圖書大廈

尺寸：長 280×高 400cm 年代：1999



右圖 3-62 《和風》

作者：葉晨

材質：不鏽鋼、鈦金

地點：建國門西北角綠地廣場

尺寸：500×500×500cm

年代：1999



圖 3-63 《寰宇傳書》

作者：侯一民

材質：鑄銅

地點：東城區市郵政總局

尺寸：500×300×600cm 年代：1996



圖 3-64 《馬踏飛燕》

材質：鍛銅

地點：西城區中國工藝美術館前

年代：1999

第四章 現階段公共藝術形塑特定街區之檢討

本章將就目前台北與北京三街區公共藝術設置的實際現象，以論述面向，同時加入歷史背景、社會脈絡、區域環境、條例規範於分析的文脈之中，探討當前兩個城市以公共藝術的形式在特定街區形塑城市形象方式，筆者所觀察到的願景與從其他多面向角度所面對的反省。公共藝術雖然作為文化政策下的藝術物件，交織著政治、經濟、美化環境、社會美學等功能目的，但是「城市形象」既然作為一種帶有創造性和開放性的概念，筆者欲在此章進行一種多角度的分析與評論，以呼應本研究第二章各節中所提供的論述觀點，而非以公部門規劃所設定的目的進行效益評估。

第一節 台北公共藝術設置之現象審視

以城市的歷史、形象和特色而言，台北城的發展並沒有北京深厚的時間積累與文化沈澱。台灣自 1885 年建省之後，同年台北城完成，接著 1895 年日本統治台灣，由於台灣的城市發展尚未成形，日本可以不太費力地發展城市格局、按照其意志施展而無所阻礙。在日本的殖民權力之下，建設起新式的棋盤式街道、新的巴洛克式建築式樣、新的建築材料與下水道、公園等，可以說，日本是以「去中國化」的方式進行城市建設。「1895 年以前台北城區建設是在中國影響圈 (Pax-Sinic sphere) 下進行的現代化工程，日據以後則在日本影響圈 (Pax-Nipponese sphere) 下進行。」⁹²所以當時台灣的城市形象既是被殖民的，又是現代主義式的。筆者無意在此討論城市的空間文化與殖民、權力的問題，只是欲藉著社會歷史的時序架構，發現各個時代空間組成的因果關係。

二次大戰後，台灣光復，帝國主義衰退，台灣城市的發展（其實還包括社會、經濟、政治等多面向）經歷了去殖民地化的過程，並伴隨著社會、文化意識、政權轉移等困難複雜的變異因子與矛盾情節。1967 年台北市升格為

⁹² 羅時瑋，〈殖民主義與台灣城市建築座談會〉，《建築雜誌 003 期》，1997 年 5 月號，頁 108。

直轄市，提昇了台北市的行政位階，並獲得更多的市政建設資源。然而社會條件等變動造成一系列城市空間環境的問題，台北城光復後經過近 60 年的發展，以及多次的產業轉型，不但是政治中心，也成為資源聚集的產經中心。所研究的案例敦化南北路從七 0 年代便是具有商務金融功能特徵的典範區段，除了其功能性的使用價值，政府單位的都市計畫與城市文化在制度上的結合，欲加強一種個性化、特色化的城市形象。如何在已經飽和的城市空間中，找到公共藝術的安身立命之處？特定街區形象的建立，亦包含了深刻的內涵，並用以對抗現代化城市「無地方性之美學特色」。

一、設置之願景分析

（一）市民美學的空間實踐

台灣早期國民政府設置偉人銅像，是以公權力強行製造國家與民族、社會具有共同意識、相同理念的表現，去除了異議、在地意識與民眾表達其對於環境美學參與的可能。可以說台灣早期的市政運作，並沒有市民參與的餘地，公共空間的藝術亦是由設置機構限定題旨，指定特定藝術家製作，作品議題缺乏公共性，造型上亦無創造性可言。然而台灣自解嚴以來，政治、社會的開放，使藝術介入公共空間的可能性更為廣闊，公共藝術隨著公部門的立法，也成為用以形塑城市形象的美學表徵。

2000 年台北市政府研究發展考核委員會出版的一篇《市政建設專題研究報告第 290 輯---台北市公共藝術的設置與居民互動關係之研究》中闡明，公共藝術欲藉著多元的創作形式，達成下列各項重要目標：

1. 促進社區居民關心周遭生活環境，主動積極參與公共事務的責任感和使命感。
2. 促進社區生活環境更富文化內涵與特質，以塑造社區的特色，激發社區居民的認同感。
3. 增加民眾參與藝術的美感經驗與提升美學的素養，達成推廣藝術

教育的功能。

4. 提供各領域的藝術家更多元化的發展空間，使其在特定的環境中作美學的探討，增加藝術創作的影響力。
5. 協助推廣都市環境的更新，提升整體生活環境的品質，增加社會生活文化的制度。⁹³

公共藝術的本質是強調「市民藝術 (Civic Art) 的平民化 (Bourgeois Value)，而非只是公共空間 (in Public) 的再造而已。」⁹⁴，並提倡「藝術是公共的、公眾的生產、是市民大眾可以分享的一種意義表達」⁹⁵「公共性」的意涵，基本上也可以說是從使用者，即「市民」的身份出發，建構「民眾」(市民、使用者)、「專業者」(藝術工作者、城市規劃師)、「公部門」的溝通管道，台灣公共藝術的設置仍多由政府進行主導，為由上而下的政策運作方式，但是在執行項目中加入了民眾參與的機制。

依據「公共藝術設置辦法」的規範，政府出資的公共藝術設置案，皆須由七至九位不同領域的專業代表成立「公共藝術設置執行小組」。另外在設置辦法中明列，由中央部會、直轄市、縣(市)政府之公共藝術審議委員會(簡稱審議會)，在每年定期召開會議中，需辦裡的事項之一，便為「輔導民眾參與公共藝術及推廣公共藝術理念等其他相關事宜」。除了強化「公共性」的內涵，亦期望能藉著民眾參與的種種辦法，不只是單方面專業人士的一廂情願，而能設置符合市民需求的公共藝術，從而以文化要素建構起市民美學的城市形象。

台灣從 1980 年代以來，開啓了一系列民主化運動、社會運動，以及重塑地方歷史、社區發展、推動各項福利制度等，提昇了市民、公民意識。⁹⁶1994

⁹³康台生主持，《市政建設專題研究報告第 290 輯---台北市公共藝術的設置與居民互動關係之研究》，台北市：台北市政府研究發展考核委員會，2000 年 4 月，頁 1。

⁹⁴康台生主持，《市政建設專題研究報告第 290 輯---台北市公共藝術的設置與居民互動關係之研究》，台北市：台北市政府研究發展考核委員會，2000 年 4 月，頁 23。

⁹⁵ 同上註，頁 23。

⁹⁶ 參考王志弘，〈台北市文化治理的性質與轉變 1967-2002〉，《台灣社會研究季刊》第五十二期，2002 年 12 月，頁 154-155。

年台北市長由官派改爲民選，除了都市政權結構性的轉型，因民主化運動而起的各式草根性運動、在地意識認同等文化議題，也成爲城市文化與形象建設的象徵性場域，可以說，文化成爲各方勢力交鋒可運用的利器與手段。台北市於 1999 年 11 月成立台灣第一個文化事務專責機構---文化局，這也是因應首善之都對於提昇各項文化建設與內涵的需要，設立、執行文化政策，以籌辦各項文化業務而設。

台北市文化局成立了一套文化政策的執行系統，獨立於中央之外，針對城市的文化特性發展，強調市民社會自主性的精神，並追求達到「加強古蹟、歷史建物、綠色資產之維護及再利用，結合歷史發展與城市、社區之文化生活；整修文化地景，推廣公共藝術，建構人文景觀，彰顯城市特色，增進社區美好生活環境；經由社區營造，精耕基層文化，找回居民的自主性認同，促進社區文化發展。」⁹⁷的宗旨。在其發表的〈台北市政府文化政策白皮書〉中，將「推廣公共藝術，塑造城市美學」納入未來文化建設藍圖，是爲「維護人文地景，塑造城市人文空間」子目標的策略之一。執行方案有三：

- 1、激發社會對於公共藝術之積極討論與參與
- 2、健全公共藝術設置機制，改善城市文化空間。
- 3、成立公共藝術基金，有效統整人才與資源。

由於敦化通廊公共藝術設置案辦理之時，台北市文化局尙未成立，因此是由台北市都市發展局爲主辦單位。案例中的設置理念，大體上是完成了形塑本區域爲亞太營運中心金融、辦公中心，並且藉著公共藝術的設置，提昇大都會的空間環境品質、賦予國際化的形象，所設置的作品形式傾向於高級化、精緻化。當中因爲「公共藝術設置辦法」中規定的「民眾參與」機制，而在設置前舉行過「民意調查」、「作品徵選說明會」，設置過程中加入了「入選作品公開展覽」，以這些方式作爲昭告市民「敦化通廊」公共藝術案的設置及理念。雖然在此案例中，民眾參與的部分仍是較被動的參與、間接的被

⁹⁷ 〈台北市政府文化政策白皮書〉，台北市文化局，2002。

告知，但是這仍是民主意識長遠發展之後的一種漸進與改善。如果台灣在美學教育、環境美學意識尚未臻於完善之際，便過於強調民眾擁有作品設置的決策權，而貿然實行民粹與草根主導的公共藝術設置，那也未必就能藉著設置多數人喜好的作品，而真正達到民主性或公共性。對於環境美學、城市形象的塑造，也未必能加分與有效形塑。

參考 1993 年台北市捷運局著手推展公共藝術的案例：於雙連站首次試辦捷運公共藝術公開徵選的徵件活動。捷運局在徵件的實施要點中，詳細說明了參加資格、主題、材質、設計要求、參加辦法、評審細則、評審標準等，也舉辦說明會及工地現場勘查。為了凸顯在地觀點，捷運局訂定了特別以「命題創作」的方式，將徵件主體訂為「雙連歷史的變遷」，得獎並於 1996 年設置完成的〈雙連·行遠〉。〈雙連·行遠〉的重要性不只在於其藝術內涵為何，而是捷運局在程序作業中，透過公開形式實現市民參與的程序正義，以及強調作品與在地歷史的關連，此兩項開創性的作業程序為值得肯定之處。這幅圖文並茂的作品是為雙連站量身打造，只適合放在雙連站，為「特定場域」(site-specific) 的作品，也更加凸顯了此作品為公共藝術的民眾參與以及呈現當地文化歷史的經典。

台北市政府捷運工程局，負責捷運公共藝術的尹倩妮曾說道：「捷運公共藝術應具有地緣性、大眾化、可親性、趣味性、與人的互動、多樣性，與環境融合、安全性的性質。」⁹⁸〈雙連·行遠〉除了以公開、公平、公正之立場，可以集思廣益之外，也藉民眾參與的方式使在地居民成為公共藝術的生產者，而不只是消極的參與程序，或表達意見為專家生產之參考。

城市中的市民，是由匿名的個體組成的大眾，如果公共藝術是作為公共領域中的公眾與藝術美學上的橋介，則不同層面、趣味、形式、風格的美學呈現，正揭示了社會成員和社會意義的多樣性。空間形式正是經由主體（市民、公眾）對生活環境的關切和參與，以及對空間的生活邏輯所需而共議創

⁹⁸ 尹倩妮，〈以台北捷運為例談公共藝術之主題〉，《交通建設與公共藝術國際研討會》，行政院文化建設委員會主辦，台北市開放空間文教基金會承辦，E-11。

造的，並構成城市的區域與區域間，既具有個性，又隱含共性的城市形象。

（二）藝術家創造性與公共性的結合

藝術在城市空間中的創作思考，牽涉到藝術家與整個文化場域運作邏輯之間的溝通，並藉由各個領域達成協議，決定了他們創作和詮釋藝術產品的方式，才能使作品的呈現達到預定的社會效果。而在城市公共空間的藝術創作，也涉及藝術家與政治之間的策略，一方面利用藝術生產的形式達到生存與實踐的目的，另一方面則利用藝術作品所建構的符號系統，促使公共空間的改造。

公共藝術藉著文化藝術獎助條例的法制，躍上台灣文化藝術顯學的舞台已經十年，對於公共藝術文化觀的省思，可以思索形成的內外結構，其「內構空間的主體是『藝術作品』。外構空間的主體是『集體人群』。」⁹⁹一方面，「公共性」是表現在民眾（集體人群）能透過參與創作的過程，提升美學教育與美學活動的可及性；另外從藝術家的角度來看「創造性」，由於作品所在的場所具有開放的性質，以往藝術家較為個人的創作心態也面臨調整，必須和民眾對話，甚至加入族群、地緣、歷史、社會關係議題，令大眾感染藝術的力量，不僅止於心靈撫慰，而是有所省思，使藝術能更積極的參與城市文化的改造。經由藝術家與民眾參與、經歷公共藝術生產過程中，利用生產作為程序的公開性，民眾由消極到積極的參與態度，和藝術家運用創造性作為社區聯繫和社會改造的一環，這些潛在的抽象態度和具體機制，交織著城市中的歷史記憶，和日常生活體驗，建構了城市形象可能多元的豐富樣貌。公共性也不只是狹隘地定義為設置程序中的民眾參與，或許台北市要利用公共藝術逐步開拓為一種公共空間的論述進程。

在敦化通廊的作品中，也有藝術家兼顧造型上的藝術性與民眾的可及性。例如《鳥籠外的花園》和《自在》，兼顧了實用功能的街道座椅與美學

⁹⁹林保堯，《公共藝術的文化觀》，文建會策劃，台北市：藝術家出版社，1997，頁13。

造型；《時間斑馬線》也結合了行人號誌燈與斑馬屁股的逗趣造型。藝術可以親近民眾的方式，未必以宏大敘事的教化意義呈現，或者提升民眾美學品味的思維。藝術家善用藝術創作的多元媒材，以公共藝術的方式製造出一個有趣的場所使公眾與之相遇，可以讓人體驗到一個街區除了道路連結的功能，也許在城市漫步中，引發了其他豐富的想像層次。公共藝術家不只是專注於製造具象物設置於城市的公共空間，而是創造人與場所的新關係。

位於台北市中山北路上的〈承諾之鐘〉(圖 4-1、圖 4-2)，藝術家在作品的媒材上運用了陶瓷、青銅、混凝土。由於中山北路地緣多婚紗公司，藝術家以青銅仿古鐘，象徵男女對婚姻的承諾；混凝土的牆面上以顏色鮮豔的雲彩陶瓷鑲嵌成帶狀。藝術家在此加入了民眾共同參與的部分：在作品揭幕當天，將瓷磚鑲嵌的部分敲碎，相約某一日再攜回重拼，後來民眾失約的部分，由藝術家改以黑瓷磚鑲入，藉此考驗現代人是否能信守承諾，也完成作品「承諾」的內在意義。¹⁰⁰帶狀鮮豔瓷磚上的黑色，雖然是失信的象徵，在民眾參與作品的意義上，是具有積極意義的，這是在作者預估中可能發生的結果，藉著缺憾的形式突顯出作品的意義，以及完成作品與匿名集體人群、場所的對話。當此具體的物質形式能誘發人的思考，是為公眾利益達到「創造性」的意義。

台北市早期在街頭上時常可見的傳統公共雕塑被塑造成政治紀念圖騰的時代過去了，而商業團體的路標式鐘塔還多所存留，除去了政治霸權的空間，關於創造便利於女性使用的空間，以及邊緣族群的使用、避免成為資本主義的另一種歌頌圖騰，或許也是未來公共藝術設置及空間規劃要著重的重點。雖然藝術場域和一般社會場域的關係，是相互滲透的，但仍具有獨立性、自主性和自律性，期望能以特殊的展現形式和整個社會結構發生關係。¹⁰¹公

¹⁰⁰Beuys 曾言雕塑品之塑造過程是為了使「內在的思考形式付諸材料的實現」，「形式先於物質的重要地位：在思考中首需有一個內在的形式及認知產生，繼而方能在物質材料的鑄造中被表達出來。曾曬淑，《思考=塑造 Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》，台北市：南天書局，1999，頁 177。

¹⁰¹文化再生產場域中各種象徵性符號的密碼化程序，就是藝術家個人特質和個人才能和整個文化場域的運作邏輯之間的默許和默認所達成的協議。高宣揚，《布爾迪厄》，台北市：生智出版社，2002，頁 155。

共藝術既是台灣法定政策下的文化產品，必然包含著社會條件的制約，例如官方意識型態和精神統治的宣傳、強化；我們也可以從台北公共藝術的發展歷史，看見從早期作為一統化中心思想的教化符號，到現在著重各個區域文脈，用來凸顯不同區域特性的視覺表徵，公共藝術隨著統治者的意識型態、民主化潮流、經濟發展、強調本土意識的抬頭而轉變，其形塑城市形象的方式也隨之調整。

我們可以思索公共藝術未來發展的可能：一種是解構性的，在後現代主義的氛圍之中，不論是藝術作品或公共藝術的目的，不再是用偉大宏遠的目標，而是片段、零碎地呼應局部區域的需求，達到形塑特定街區形象的成效；另一方面也是改造性的，破除消解強勢的、支配性的、父權式的霸道，提供人與環境對化的可能。在後現代中，單一明確的意義是不存在的。在社會之中，人與人之間與個人本身都應整合，讓個人不再是身處破碎之中的旁觀者，而是藉由選擇、參與，成為整合過程的一個行動者，藝術便在當中扮演了一個觸媒的角色，而非霸權的代言人。

二、問題之檢討與省思

（一）政策執行之限制

「敦化通廊」夾處在快速流動的道路間，只被當作馬路規劃、調節軸線的需要而設立的帶狀綠地，缺乏區塊狀綠地所形構而成的「公園」能提供的多元活動平台。它被視為城市裡調節性的元素，是城市規劃中道路系統的功能性考量，缺乏與現實生活中與民眾建立的關係。例如台北市民並不習慣將安全島上的綠帶公園做為活動範圍，花了大筆經費設置於其上的公共藝術作品，如果不是在民眾能夠經常接觸到的地點，其設置恐有畫蛇添足之嫌。因此在這些局部的公共空間、特定區域的規劃上，也較多是為了功利性的實用目的，「城市形象」最終變成為了凸顯商業投資計畫而製造的符號系統，過於明確功利的藝術實踐，反而使場域的輪廓僵化。藝術的物件如果只是為了應付政策而設，那麼不恰當的設置不但無法加深公眾對於空間座標的記憶、

場所記憶的交流，所建構的城市形象只不過是一個缺乏靈魂的軀殼。

其次，依照公共藝術設置辦法第一條明文規定：「行政院文化建設委員會為辦理文化藝術獎助條例第九條公有建築物及重大公共工程，公共藝術設置之事項，特定此辦法。」可知，政府為了政策的可實踐性，文化單位選擇公有建築物及重大公共工程的證照申請過程，管制的百分比資金的文化投資。但是其為經濟發展提供一個美好、優雅的城市形象與景致，大於公共領域或公共空間的抽象性公共利益，可從敦化通廊的案例評析中得知。台灣由公部門設置的公共藝術扮演的角色，或為公共工程的門面進行妝點。¹⁰²另外，公共藝術的執行單位往往在建物即將完工階段，才進行相關設置作業程序，因而造成公共藝術品於建築空間「見縫插針」的情況，缺乏與建築體及整體環境的融合關係。

依照台灣的公共藝術設置政策第十一條：「經依本辦法徵選出之公共藝術，得依政府採購法第二十二條第一項第二款或第十四款規定採限制性招標方式辦理。」在西方社會，公共藝術設置的理想，本來應該做為創作者、行政體系及社會大眾之間公領域的社會交流媒介。但是在台灣，實際設置經費來源依存於公共工程計畫所編列的預算之中，並且經由政府公共工程採購法的規定列出投標辦法。公共藝術設置政策存在的問題，並非是技術層面公開徵選、邀請比件、委託創作或評選價購的辦法，而是不諳公共藝術性質的設置單位，將設置公共藝術，從本應強調溝通性、參與性的過程，扭曲為工程的採購。當公共藝術的精神與宗旨，被消融在公共工程的資本形式中，做為徵選或採購的適用作業，缺乏相對應的市場行情作為參照基準，而容易流於主觀，形成對資源有效運用的障礙。

論及台灣公共藝術規範中的民眾參與，除了少數案例，仍只是適應或服

¹⁰²文化政策及其產物，不僅是妝點城市形象、美化生活品質，提昇市民自信的藝文活動和城市景觀；它們是都市政治運轉和資源分配的中介機制，是籌畫包裝都市發展與更新、提昇競爭力的藍圖；是都市裡不同意義協商、爭議和選擇性再現的戰場，也是位居不均等社會位置的各種市民主體形塑和發聲的場域。王志弘，〈台北市文化治理的性質與轉變，1967-2002〉，《台灣社會研究季刊》，2003年12月，第52期，頁123。

從於文化政策下的例行工作，在以華麗的藝術品構築城市形象的同時，是爲了城市更新、提昇經濟競爭力。

嚴格說來，公共藝術不是台灣的民眾過去生活思維中的產物，也不是政府公部門固有行政作業中的公務。所以，當行政院 1992 年通過「文化藝術獎助條例」，規定公有建築物在施工前必須提撥百分之一的經費作爲設置公共藝術之用，原是一項提昇公共空間環境品質的美意。但是，即使已經立法十年，台灣的美術學院教育體系中，也從未有整合公共藝術與空間場域、環境美學，以及公共藝術行政的配套課程，因此沒有建構出一套台灣的公共空間美學脈絡，也無法有效培養專業的行政人才；公共藝術行政專才的缺乏與不足，也導致公部門執行起來問題連連。另外，藝術家對鑑價機制、實務操作缺乏概念，藝術行政人員進一步對公共藝術品推廣行銷、管理維護的執行，都面臨困境。沒有系統化的公共藝術教育，也是此文化政策流於表面的原因之一。

（二）專業養成與菁英霸權的弔詭

台北走過了 1960 至 1970 年強調反共復國、中華民族意識型態的年代，爾後隨著 1987 年解嚴，1988 年解除報禁，以及 80 年代各種抗爭事件、社會運動，提昇了本土文化的正當性，引發鄉土運動、社區意識、社區營造的提倡。90 年代，在經濟發展穩定之後，注意環境品質的提昇、推動精緻的文化活動，台北市也開始重視歷史建物的保存、公共藝術及城市景觀美化等，並強調地域文化、社區文化與全球化、國際化的連結。市民對社區意識的關注及參與，使台北將「市民社會」的內涵組織化，台北的文化訴求從早期中華道統的色彩逐漸淡化，在文化局成立之後，轉變爲融合庶民傳統、在地文化、國際化的文化視野，此文化治理機制凸顯了欲塑造台北城文化形象的企圖。

空間是包含各種意識型態、也是做爲政治權力鬥爭的場域，可以看到在台北公共場域中，各式各樣的藝文活動（從燈會、各式藝術節）、城市區域

意象的塑造（敦化通廊、捷運公共藝術、校園公共藝術、西門町的更新等），甚至各類閒置空間再利用（華山藝文特區、松山菸場、西門紅樓、台北之家、牯嶺街小劇場等），不僅打造了新興區域的新意象，有些則更新了原來的歷史地段的場所意義，形成了豐富多樣的文化樣貌，並建構了看似多元、既本土又國際、既具歷史感又現代化的城市形象塑造。台北的公共藝術在塑造城市景觀的意義上，涉及城市區域意象的塑造，風格上仍明顯具有精緻化、高級化、消費化的傾向。而公共藝術涉及公共議題的涵構、公部門的權力資源分配、設置在公共空間、環境美學等多元角色，應該具有公民能積極參與的成因，卻因為儀式性民主和權力分配不平均，讓公共藝術的社會實踐成為少數私人權力支配大眾公共資源的合理化過程，導致公共空間的美化成為區域延伸的權力象徵，卻很少能夠達到空間與藝術的解放，其主流品味仍是一種中產階級式菁英的美學觀。

公眾為公共空間的使用者，但在美學教育未臻完備之前，藉助專業者的力量，提升環境的美感也無可厚非，只是在設計的過程必須使城市居民能有管道進行溝通，與專業者一同構築對環境遠景的想像，一方面可以刺激公眾對於環境美感的追求意識，也可藉由參與的過程，使彼此成為環境設計的一份子，而非冷漠的旁觀者。台灣的公共藝術規劃基本上是參考美國的方式，移植別人的體制，有時又顯露出水土不服。民眾參與的方式，也應當包含教育民眾對於公共藝術有正確的認知與瞭解，例如提供給民眾公共藝術作品的書籤、明信片、公共藝術的導覽地圖、導覽小冊子、公共藝術季刊或年報等等，或是定期舉辦公共藝術導覽、每年或隔年舉辦公共藝術研討會。敦化通廊的公共藝術案例在決選之後、作品設置之前，曾在誠品畫廊展出，當時主辦單位印製了五千份導覽折頁地圖、作品說明手冊供民眾索取，使民眾對於敦化通廊公共藝術的設置理念、設置地點能有所瞭解。除了使民眾瞭解公共藝術設置執行的現況，執行者也應該瞭解民眾對於已經執行案例的滿意度、以做為後續提升民眾參與公共藝術設置的調整。加強民眾對於環境公共意識的再教育，是必須進行的一項工作。預算龐大的公共藝術案，如果能釋出部分資金印製作品完成後的導覽地圖、簡介手冊與拍攝剪輯成宣導錄影帶，才

不至於因為法規對於教育宣導推廣工作制訂的疏漏，使公共藝術所能帶來的美學意義、公共領域的溝通等社會價值效益降低。

台灣相關的專業如建築、景觀、都市設計、空間設計、美術等領域之間的連結呈現斷裂，導致城市的建築、環境空間、公共藝術的規劃，無法產生連續統一的美感形式系統。百分之一政策在某種程度支持了少數藝術家的生計，實際上是利用公共（土地、金錢、權利）資源去把大型藝術創作合理化成一種城市文化基礎建設。把部分社會資源投放到藝術家的創作去，運用他們的創造力和作品界定城市的部分面貌，而以專業之名建構在公共空間的物質形式，是否真的能引起大部分民眾的認同，也許是值得質疑的地方。

此外，由於台灣的公共藝術設置所依據的百分之一法，過於龐大的經費也造成有可觀利益的大餅。台灣的文化建設一向擺在軍事、國防、經濟、外交之下，如今終於多了一塊肥美的市場，令向來被分配到資源稀少的台灣藝術圈忍不住下海爭食。卻因為專業市場中能處理環境藝術人才之嚴重不足和策劃能力的闕如，使得公共藝術的招標案，常集中於少數藝術經紀公司或少數握有資源，能夠經由專業團隊分工處理繁瑣行政事務的藝術團隊手中。未來期望能透過實務經驗的累積和學院的培養，能在藝術人才和其表現上，有更多元的選擇。

由於目前台灣或台北市針對公共藝術創作者的資料庫尚未完善建立，當設置機構需要執行公共藝術設置案時，卻不知道哪些藝術家能夠從事公共藝術創作，也不清楚藝術家的作品風格和特色，因此，許多設置案是以公開徵件的方式來取得藝術品。未來當有更充分的人才資料庫，而設置單位在經過恰當的專業諮詢管道後，可以有更自信和自主的態度主動邀請適當的藝術家進行比件。或直接委託創作。

第二節 北京城市雕塑設置之現象審視

現在的中國大陸社會，處於一種前現代、現代、後現代並存的景況中，除了政府致力推動的經濟發展，城市裡看似欣欣向榮的蓬勃生氣，同時也存在著自農村到大都會辛苦討生活的下層階級，以及諸多乞討者、流浪漢和居無定所的無家可歸者。事實上，中國城鄉之間的對立並非始自今日，從中國共產黨政權建立之後，戶籍制度便成為構成城鄉對立的最重要制度性因素，因此也造成人口流動機制的限制，加上中國曾有一段時間仿效前蘇聯的工業化生產模式，城市因此成為工業化生產的重鎮，鄉村則扮演集結資源支援城市工業化的角色，中國改革開放之前的城鄉對立是建立在工業化生產模式意義之上的。

「城市在中國共產黨政權的論述裡，並不具備正當性的基礎，因為，該政權的論述建立在農村平民的基礎上，舉凡與城市相關的論述，皆被視為封建保守的遺毒。」¹⁰³在中國改革開放之後，才逐步發展具有現代化意義的城市論述。1983年，中共中央國務院原則批准的《北京城市建設總體規劃方案》，加快了城市改革、經濟發展的步伐，總體規劃的重點為：

- (1) 調整城市發展規模，開拓新的城市發展空間。
- (2) 優化城市布局，建立完善的城鎮體系。
- (3) 保護和發揚歷史文化名城的優良傳統，創建社會主義中國首都的獨特風貌。
- (4) 完善市域規劃，促進城鄉經濟和社會協調發展。
- (5) 改善城市環境，建設完整的城鄉綠化系統。
- (6) 提高城市基礎設施現代化水平。

將規劃年限訂為 1990 年至 2010 年，預計屆時建設成全方位的國際化城市，並在社會發展、經濟、科技水準上達到已開發國家首都的城市水平。另一方面，社會主義市場經濟的改革發展，促成城市經濟的繁興，農村經濟卻停滯不前，即使戶籍開放，城市居民與城鄉移民之間卻有清楚的階級劃分。所以，人們明明生活在一個和惡劣現實對抗的世界裡，但是種種以建築、城市雕

¹⁰³許東明，〈城市—中國社會分歧的新界線〉，摘錄自網站：<http://mail.tku.edu.tw/cfshih/>

塑、文化景觀展示的城市面貌，卻是一個漂亮華麗的假象，使行動或生活在城市場域中的人們，誤以為生活在理想世界中，但是在美觀的包裝下，其實沒有給觀眾留下反思的空間。以藝術文化的方式，彰顯一種美滿和諧的假象，通常是社會政策以和諧理想的幻想取代對現實對抗的手段。

一、設置之願景分析

（一）邁向現代性的宣言

所謂現代性是指社會理性化的過程中，以經濟資本的累積為主要面向，伴隨著科學技術的發展與創新，並以追求進步為普遍的訴求，也代表因生產方式改變所導致政治經濟體系的結構轉變。在幅員遼闊的中國大陸，人們一方面經驗著城市現代化過程中，環境的活力與快速轉變，但同時也經歷著鴻溝漸深的城鄉差距，與疏離、文化斷裂、複雜多變的城市特質。說到城市邁向現代化的過程，公共空間中藝術的角色則不適用框架在美學上的「現代主義」意義，而特別是指在公共空間服務的藝術，其本質仍是具有社會責任的古典主義精神，或者說是馬克斯所要求藝術與社會的關連，「馬克斯認為藝術品的最高價值是和（或經由）其他方面的價值一起完成的，包括社會價值、道德價值和宗教價值。」¹⁰⁴；完全不同於現代主義藝術者對於形式上的自由抽象、精神上的前衛反叛、並揚棄為現實社會代言的創作訴求。

中國城市雕塑長期處於一元化風格的狀態，並且交織著政治、文化的意識型態，有強烈的功利性。來回顧中國的城市雕塑作品，1950年代以來建立的城市雕塑，都是愛國主義、民族主義、英雄主義的一大教育形式，大多為發揮教化作用而立項與創作。這可以說是一種先驗性的規則，作者、理念是在先的意義霸權，牢牢控制著符號體系。

就城市雕塑在北京市九〇年代之後的設置來看，其設置的區域特色鮮明，而且在城市更新的過程中，搭配著建築、馬路、形象標誌、整體環境、

¹⁰⁴ Suzi Gablik，滕立平譯，《現代主義失敗了嗎？》，台北市：遠流出版社，1995，頁21。

公共藝術的整體規劃。在設置的過程中，即使是沒有民眾參與的機制，來彰顯「公共性」的空間意義，卻是以極有效率的方式，完成整體區域的再建設。從長安街上的建築風格，主張體現「在現代化的基礎上民族化」的原則，城市雕塑的特色則以「民族傳統、地方特色、時代精神」為創作宗旨。一九九八年八月，市委、市政府報請中央同意，對長安街及其延長線進行全面整治，在一九九九年中國五十周年大慶前夕，僅僅用了一年，從公主墳到大北窯十三公里的整治任務全面完成，由此可看出政府執行的魄力與強制的手段，將此自古具有政治性意涵的區段，執行了全面性的城市更新。正因為北京的長安大街，在故宮前面通過，亦使歷史與現代文化、建築形成關連，使長安街的價值具有特殊意義。

另外，在 1999 年王府井地區建設辦公室頒佈的〈王府井商業街整治管理條文〉中，第一條：「為加強對王府井大街的綜合管理，將王府井大街建設成為全國兩個文明建設的展示窗口...。」言明王府井大街街區是做為一種形象的典範、示範，是以城市更新、現代化之名，從道路規劃、商店整治、商業建築、城市雕塑等各種項目，皆進行徹頭徹尾的翻新、重建整治，追求國際化、進步、良好環境品質的區域形象，進行空間文化的再生產，城市雕塑作品便是在加強地方感營造的訴求下被執行。從王府井第一期強調歷史文化《逝去的歷史記憶》的作品、第二期根據王府井原有的市井商業歷史，所做的《灌籃》、《試鞋》等作品，都是在特定區域的背景脈絡下，以城雕為符號，進行文化再生產及更新。

城市雕塑在長安街的城市形象塑造中扮演的角色，是藉由一些可以象徵中國意象的符號，並將形式語彙現代化，整合為一種具有時代性的表述。如果城市區域的更新表達了人類對於理想空間的追求，藝術手段便是達成理想性的方法之一，不論構成之因是經由官僚系統或公眾主張，其實都是城市空間管理的一種手段，帶有明確的文化意圖，依存於它所處的文化情境。所以，在對於每個區域的整體形象的空間規劃中，執行單位多少帶著先驗的預期心態，而少了藝術自身發揮有機質變的可能性。

（二）中國歷史傳統與現代化的融合

大多數北京城市雕塑的作品運用了諸多歷史性、傳統的符號語彙，以加深「中國化」的歷史意象，但是，當我們遇見有深刻共鳴經驗的作品，絕不是感動於被傳頌、一般化的歷史概念，也不是因為我們與其他人有相同的背景或經驗；一種在公共空間中的物質分享形式，未必能滿足所有人的心靈需求、得到全然的共鳴，卻是一種分享的連結，企圖引發一種對過往記憶的感性懷舊。在許多追求現代性的城市發展造成了生態危機與歷史被片段化的危機，因此，環境保育和古蹟的保存、保護，成為對城市發展的「反思性」（*reflexivity*）能力對於城市空間的反思。「傳統」與「現代」不再是思辯的兩極，而是互相流動滲透的狀態。北京城裡一環內的保護區域，雖然保留了傳統生產特色卻包容著現代的潛質，而在標榜現代性的區域中亦隱含著部分的傳統本質。「傳統」和「現代」在本質界定上本來就是曖昧而含混的。

如果說，帶有懷舊氣質的城市雕塑作品，反映了一種「歷史性」（*historicity*）的關懷，那麼這些作品是以物質的形式，再現了過去。「我們可以將歷史性定義成對於做為歷史的現在（*the present as history*）的理解；這就是說，歷史性是一種和現在之間的關係，這個關係以某種方式將現在陌生化，並使我們和立即性保持一個距離，而這個距離最後則被描述成一種歷史透視。」¹⁰⁵也就是說，在閱讀這些城市雕塑的形式時，也同時閱讀歷史性被機制強化、運作的過程。這彷彿是一種關於時間的跳躍式閱讀，這些象徵了過去的物件，存在於「現在」的「此時此地」（*here and now*），修正了現在、過去、未來時間變動中的種種進化與變數。隨著經濟的發展、流行文化的時效更迭性、大眾品味的變動，以三輪車夫、說唱人、剃頭、老商家等等為題的作品，可能會逐步消失在現實生活中。如果城市雕塑的設置是長久的，這些歷史變動的過程與消逝的事物，卻弔詭地被物化成讓人過度熟悉而建構的想像。文化呈現在結構和作用上，一直是物質的，或者唯物論的。正因為公共場域中的藝術物件是具備社會意義的結構，人們對於他們自己日常

¹⁰⁵ Fredric Jameson，吳美真譯，《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》，台北：時報文化出版社，1998，頁341。

生活的體驗及其對歷史時刻的看法最後可能和現實無關，而成爲一種集體的想像，這些雕塑品所被賦予的意義或許只是被想像出來，或僅僅是被重新創造的模仿品。

「就一種對於逝去的風格和時尚的無所不在、毫無區別的慾望的意義而言，現代文化是絕對地歷史主義的。」¹⁰⁶以「懷舊」做爲一種傳統符號的氣質表現，甚至成爲一種時尚的文化，是一種爲歷史文化代言的烏托邦想像，將我們的現在當成過去和歷史來經驗。「後現代城市以返回文化、風格與裝潢打扮為標誌，但是卻被套進一個『無地空間』(no-place space)，它被模仿、被複製、被不斷地翻新、被重塑著風格。所以後現代城市更多的是影像的城市，是文化上具有自我意識的城市；它既是文化的消費中心又是一般意義上的消費中心。」¹⁰⁷我們不必在此討論城市文化現代、後現代定義的爭議和歧異性，但是在以「仿真」爲標誌、以「懷舊」爲風格的城市雕塑作品中，從傳統秩序的文本中脫序出來的符號，以表層意象進入人們的生活場域，卻不能揭示其存在本質的特性，顯然具有後現代的精神。但是如何體驗那種不再屬於我們的歷史處境而經營出來的美學慣例？「真實的實在轉化爲各種影像；時間碎化爲一系列永恆的當下片段」¹⁰⁸。在這些洋溢著過往生活情調的仿真雕塑中，穿插在不停進化的現代城市場景中。這些雕塑可以一再被重複或模仿，重點不再是延續過去的價值或觀點，也許只是表明了多元藝術風格中的懷舊時尚。

在北京的熱鬧街區、公園中，城市雕塑以擬人、仿真的大小佇立，做爲市民日常生活最容易接觸到的藝術品。藝術以審美化的形式，藉著歷史主題的循環再現，是否意味著市民童年記憶或過往年代的城市景觀，仍是一種令人懷念的誘人夢想？如果說城市形象是由歷史、文化、風俗、民族等元素長期累積，是一種歷時性的遺產，而當今城市人的現實生活必須與這些具有歷時性的人文遺產或符號共存，也許是城市形象的一種共時性狀況。這些具體

¹⁰⁶ 同上註，頁 343。

¹⁰⁷ Mike Featherstone，劉精明譯，《消費文化與後現代主義》，南京：譯林出版社，2000，頁 145。

¹⁰⁸ Mike Featherstone，劉精明譯，《消費文化與後現代主義》，南京：譯林出版社，2000，頁 7。

化的藝術，強調的是情感的凝聚，並傾向於微小敘事的作品題材，而不再像以往的城雕作品，著重於大型紀念碑、歌功頌德的宏大敘事，成為城市與人的記憶的對話。

回到整個設置的區域來看，北京在二環外，到處可見現代化的樓宇、強調機能性的城市空間與新興進步的城市形象，與這些傳統、懷舊的雕塑所指涉的符號系統，其實是與現實脫離，呈現了一種非連續性的時間觀。觀者藉由閱讀這些城市雕塑作品，同時也閱讀到一種對時間感知的斷裂和疏離，在新舊符號雜陳並置的城市裡，這些物件的符號意涵被挪為他用，既揭示了現實與日常生活關係的薄弱，又以存在的方式強調對於過去的緬懷。

（三）全球化與在地化的混和

在北京城市雕塑作品的題材選擇和設置地理位置上，我們也可以讀到一則有趣的現象：「將城市的地區或區域特色，當作城市形象建設的關鍵。」恰恰是愈來愈普同性、一統性的全球化城市風格，反而促成了具有地方特色的區域，以非常積極的方式重新創造地域意識，在全球背景下給自己定位，重新塑造或加強自我形象，在抹殺差異的世界裡，創造鮮明的地域特色。

從工業革命之後大城市興起，在追求經濟生產與理性進步的現代性特質下，城市風貌的本質具備多元變異、人口聚集、資本聚集、傳播資訊的廣佈流傳等特色；國家機器藉由組織結構和體制，將社會中有形或無形的意識型態，內化為準則和規章，不但支配著生活世界的所有細節，甚至在城市再生產的過程中，淡化不同利益團體間的衝突與緊張關係。

「全球化」在資本主義運作的邏輯下，成為城市發展進程的必然趨勢。從 1600 年東印度公司成立，便是大企業逐步擴展全球範圍組織生產和開拓市場的開始；隨著跨國資本主義力求不斷奪取、協調資本投入，以求獲得全球範圍的優勢地位。即使在社會主義體制的國家，為取得全球的經濟發展競

爭力，也難逃全球化的巨大洪流。而全球化之下，文化的趨勢是「產生一個世界思想、一個世界文化，繼而是人類過去的地方特性所形成的區域意識必然消失。」¹⁰⁹「每一個城市文化單體，都越來越失去了獨力發展的可能幸而受制於這一結構，並在這一結構中相互依賴。這一結構，被稱之為『全球化』。」¹¹⁰傳播、商業、大眾文化挾著強大的媒體勢力滲入到世界各個角落，並製造一種愈來愈一致的全球意識和全球文化，我們只要試想，全世界對於法國的 Louis Vuitton 或義大利 Gucci、Prada 等品牌的時尚認同，就可以知道，藉著傳媒、商業文化的力量，所塑造出來的認同力量有多龐大。

資本主義經濟的歷史發展總是深刻影響到文化、認同、生活方式，文化藝術被納入城市文化、形象建設的基礎核心，城市形象的建立與認同的加強（閱讀對象從當地居民、流動者、投資者、乃至於普遍性的他者），有助於經濟投資發展的目的，以及文化消費和集體認同的關係。「全球化正在深刻地改變我們對世界的看法：它正引發新的定位與迷失方向的體驗，新的有地域性與無地域性的認同觀」¹¹¹ 中國大陸從九〇年代開始推行市場經濟以後，很快在中國形成了以市場為基本樞紐的社會運作機制，在這樣的時代裡，受到西方大眾傳播媒體的影響，過去人們從過去對狂熱、崇高理想主義式藝術文化的追求，轉向普羅、流行的通俗文化。另一方面，城市中許多國有土地的使用權轉讓，產生了很多經濟集團的轄地，土地使用權人即為城市雕塑的投資人，而投資人決定城市雕塑的立項。企業投資在環境整治中既是城市公共空間建設的直接受影響者，同時隨著土地的有償使用和城市空間建設多元化的實行，成為公共空間建設的主要投資者之一，可見商業機制欲藉著藝術符號增加區域魅力，甚至建構區域性符號記憶的企圖。

「城市已經到了強調、開發、甚至製造地方（文化和物質上的）特性和

¹⁰⁹ David Morley & Kevin Robins, 司豔譯,《認同的空間---全球媒介、電子世界景觀和文化邊界》,南京:南京大學出版社,2001,頁96。

¹¹⁰ 任平,《時尚與衝突 城市文化結構與功能新論》,南京:東南大學出版社,2000,頁5。

¹¹¹ David Morley & Kevin Robins, 司豔譯,《認同的空間---全球媒介、電子世界景觀和文化邊界》,南京:南京大學出版社,2001,頁164。

優勢的時候了。」¹¹²在長安街設置的作品中，諸多作品運用了中國化的符號，也在此過程中開拓當地的文化認同，加強意義上的可解讀性。「現代性全球化的速度取決於空間與地方脫離，再融入空間的時間層面，現代性的全球化正使得空間與時間呈現出前所未有的複雜膠著狀態。」¹¹³所以，我們可以看到許多城市雕塑在形式上以轉化過的中國式符號呈現，如長安大戲院前的「中國風」，以抽象化、線條化的不鏽鋼，塑造了國劇臉譜的意象，或者是在北京招商國際金融中心前，直接將草書的「龍」字，以三度空間的雕塑具體化平面的字型。在內涵上包含了時間性與歷史性，但是在媒材上、造型上賦予新意，重新建立新的在地認同。正是在文化遭受外來勢力的破壞、腐蝕，才使自身的文化壯大、也讓這些不同的元素逐漸融合吸收。物質性的地理區域，不是純粹同質、絕對的「本土」，過去斥異性、時間呈線性延續的秩序在瓦解，在城市空間中設置的藝術符號也得發展新的自我解釋的意義。

除此之外，北京即將在二〇〇八年舉行奧運會，對於北京追求城市現代化的速度，起著重要的影響。北京在奧運舉辦之前，更加積極進行城市整體、形象的建設。其中文化建設是發展的重點，城市雕塑又是做為文化建設的組成部分。在二〇〇一年五月十九日至七月十五日，於王府井大街舉辦的〈新北京，新奧運---體育雕塑展〉將城雕展移師到步行街上，並加入了公眾參與活動的部分：展出期間舉行了雕塑攝影比賽、兒童繪畫競賽、以及觀眾評選「我喜愛的雕塑」活動。在「弘揚奧林匹克精神、繁榮城市雕塑、推進城市文化、提高觀眾對雕塑的鑑賞能力」的活動訴求下，也呈現對於未來北京城遠景的期待，也再一次驗證，藝文可以用來強化官方所欲形塑的親民、文化興盛的形象，特別是以此美好的感性活動形式。

為了迎接二〇〇八年的奧運會，由北京城市雕塑建設管理委員會辦公室及清華大學美術學院管理督導的《關於 2008 年奧運會雕塑景觀規劃論證》將奧運景觀雕塑規劃為三項服務目的：

¹¹² David Morley & Kevin Robins, 司豔譯,《認同的空間---全球媒介、電子世界景觀和文化邊界》, 南京: 南京大學出版社, 2001, 頁 161。

¹¹³ 包亞明,《現代性與空間的生產》, 上海: 上海教育出版社, 2003, 頁 11。

- 1、 為國際定位，奧運雕塑景觀的部分，將建成中國奧運遺產的有形而重要的組成部分。
- 2、 為國家定位，建成體現中國傳統雕塑資源及現代雕塑實力的中國雕塑集藏地和窗口。
- 3、 正視景觀雕塑是城市一大表徵的現實，促其在規劃決策中受到高度重視，以形成北京城更豐富、更生動、更具人文價值的建城元素。

114

奧運雕塑景觀所歸劃設至的地區，仍然包含長安街及其延長線；一、二、三、四環路沿線；奧運場館周邊；公園及校園中；新社區及建設區等。預計共設置八百件。藝術家與專家學者一再強調「奧運會要有中國特色，不要盡是體育題材。」中國奧委會副主席吳壽章也表示：「它必須要成為在奧林匹克史上甚至是世界文化史上前所未有的，必須是獨創的。就其本身而言，既要體現奧林匹克精神，同時做為中國手都奧運會的遺產，它又要具有一定的民族性。」¹¹⁵再次可見藝術被當作美化市容、提供給國際觀看，以資證明歷史古城的文化再生產能力，不但能更新壯大自身的文藝，亦能與國際藝術潮流接軌，創造出更加豐富的城市形象。

不論是北京的城市建設或城雕建設，基本上都是由專家所規劃執行，在決策過程中，很快地訂立了目標、定義、規則，接著以命題或委託藝術家、規劃師製作的方式，以維持作品的品質與整體風格。而北京豐富的人文歷史，雖是豐厚的文化資產，也可能是一個包袱，緊扣著民族、道統的大帽子，也會失去一些藝術本質上更自由、多元的可能性。以巴黎為例，做為歐洲發展歷史悠久的城市，也具有深厚的人文歷史累積，但是形式創新的公共藝術作品，有時候反倒可以為充滿歷史感的空間場域創造新的意象。例如在 1986 年，藝術家 Daniel Buren 設置在巴黎皇家公園的作品《柱》，高低有致的條紋

¹¹⁴ 孫玉潔，〈奧運雕塑景觀怎樣才好看〉，中國藝術第一報：
http://www.cflac.org.cn/chinaartnews/2003-06/30/content_656310.htm

¹¹⁵ 同上註。

圓柱，改變了整個花園廣場的空間感，當代藝術的創作形式與充滿歷史情調的區域相遇，並不一定會顯得矛盾，反而能發揮出藝術的創造性與城市歷史新的對話意義。

二、問題之檢討與省思

（一）政策法規的不完善

筆者欲在此提出的看法為現階段北京城雕執行之審視，因為就王府井街及長安街兩個特定街區的案例來看，其現行政策未必影響城雕形塑街區形象的成效，甚至在官方明確的目標意圖下執行有成。但是因為政策法規的不完善，導致藝術家、建築師、公部門、城市規劃師、企業主在執行上不對等的危機，所以筆者僅就觀察到的現象，提出對未來城雕政策訂定或改善的建議。

城市雕塑現行的法規，主要依據發佈於 1993 年 9 月 14 日的《城市雕塑建設管理辦法》（參見附錄三）。在北京城市雕塑的建設中，最主要的決定人是職能部門（各級城市規劃管理局）的決策者，或具體實行決策的建築師和區域的規劃者。藝術家其實是處在城雕作品立項和建造的決策圈邊緣，基本上只能參加把握不大的「招標」或接受變數較多的「委託」，在定額資金投放的監控下，來完成作業。建築師、規劃師和公共藝術家之間的連結脫序，甚至互相缺乏信任。規劃師如果不滿意藝術家的雕塑設計，甚至可以用自己的設計取代藝術家的創作；由於藝術家的創作未受尊重，藝術家並不將在公共空間中的創作，視為可以發揮創造力的空間而全力以赴。¹¹⁶

由於大陸的城雕設置，通常伴隨著重大的國家事件（建國、國慶、奧運等），而需要帶動城市的形象建設和區域更新，但是沒有正式的明令規定城雕需在特定的情況下被設置。而台灣的公共藝術是明文規定的《公共藝術設置辦法》，兩者在政策上有根本的不同，以下將根據兩岸的公共藝術（城市

¹¹⁶ 鄒文，〈公共藝術在北京〉，《交流 融合 超越 2002 中國北京·國際城市雕塑藝術展 學術論文集》，中國旅遊出版社，2002，頁 171。

雕塑) 進行比較：

表 4-1 兩岸公共藝術法規條例分析表

	中華民國	中國大陸
相關法規	文化藝術獎助條例、公共藝術設置辦法	城市雕塑建設管理辦法
立法年期	1992 年、1998 年	1993 年 9 月 14 日
中央主管機關	文化建設委員會諮議委員會	文化部與建設部
地方主管機關	縣市公共藝術審議委員會	各省、自治區、直轄市文化廳(局)和建設廳(局或委)主管本地區城市雕塑工作。
法令重點	1、文建會設公共藝術諮議委員會，負責公共藝術之諮詢、政策研擬、法令修訂及審議事項。 2、直轄市及縣(市)政府(以下簡稱地方政府)設公共藝術審議委員會，負責該轄區內公共藝術整體規劃及審議設置等事項。 3、藝術創作者並無執照制度	1、國家級重要地段、重大題材和重要政治、歷史人物雕塑的立項，經省級城雕管理機構初審後報國家城雕委員審查，由建築部批准。 2、省級重要地段、重大題材和重要政治、歷史人物雕塑的立項，報省級城雕管理機構審核，由省級建設廳(局或委)批准，並報國家城雕委審案。 4、一般城雕項目的立項，報當地城雕管理機構審核，由建設主管部門批准。 5、為確保城市雕塑的藝術質量，城市雕塑的創作設計必須由持有「城市雕塑創作設計資格證照」的雕塑家承擔。
發行刊物	公共藝術簡訊月刊	城市雕塑與公共藝術
其他	舉辦多次公共藝術國際研討會、公共藝術研習活動、公共藝術講座、公共藝術導覽。	「2000 月光下的步履--北紅領公公共藝術展」等。

資料來源：〈大陸公共藝術（城市雕塑）法律機制〉《公共藝術簡訊 36 期》，台北市開放空間文教基金會。

從兩岸的法令重點來看，大陸城市雕塑與台灣的公共藝術發展有著重大差異，大陸的城市雕塑是隸屬於城市建設規劃工作項目之一環。主管機關在於各級政府的城市規劃管理局，而不在文化局或文化單位。現階段大陸正積極地進行城市建設的工作，「城市規劃是政府干預和社會主義市場經濟共存互動下的一種機制。」¹¹⁷從八〇年代改革開放之後，到申奧成功，城市建設、

¹¹⁷王鵬，《城市公共空間的系統化建設》，南京：東南大學出版社，2002，頁 200。

更新的速度，一直呈現等比級數成長。從效率上的評估，的確能在很短的時間內，一邊搭配整體區域新建或更新，一邊進行城市雕塑的設置。然而絕大多數由規劃師（甚至很少是藝術家）主導設計，過多地強調了專業者的主觀性，以個人的價值標準去支配設計成果，以專業者名之，其實卻忽略了最主要使用者（公眾）的需求。忽略對「大眾認知」的結果是，使城市雕塑被建成以後，那些被設計者所構思的種種抽象概念含意卻不能被使用者所認知，實際上淪入了形式主義。在整個社會的系統整體中，基於利益目的考量的城雕設置，失去了藝術能啟發創意與想像的本質。

此外，私人因素影響城市雕塑設置的現象亦很普遍。隨著土地的有償使用和城市空間建設多元化投資制度的實行，企業、投資在環境整治中既是城市公共空間建設的直接受影響者，同時成為公共空間建設的主要投資者之一。有些投資者也是城市雕塑的主辦人員，由於具有選擇立項的權力，不少城雕帶著他們個人的品味和偏愛的印跡，甚至為設置與企業性質相符的符號作為商業宣傳。若品質把關不嚴，這些缺乏系統性、又無法彰顯區域歷史文化背景的的城市雕塑，很難產生整合區域形象、文化特質的效應，在題材、地點、風格方面，彼此之間難以互相呼應，造成局部的合理性與整體的合理性不統一。

（二）雕塑形式的侷限

綜觀北京的城雕作品，在環境藝術的層面上，作品仍以「雕塑」的形式居多，可見執行者仍著重於對於環境視覺美化的層面，少了藝術所能發揮對於城市精神生活更大的影響力，以及對於文化的展望與想像。

北京市的城市雕塑則 1993 年發佈《北京城市雕塑建設規劃綱要》的〈北京城市雕塑規劃項目〉中，將城雕建設主題嚴格規範為人物塑像、歷史事件群雕、城市歷史文化標誌、雕塑公園及其他題材五項，其中又分為若干細項：

表 4-2 城雕分類題材及設置地點表

題材分類	項目	設置地點
人物塑像	導師、領袖：馬克思、恩格斯塑像、毛澤東、周恩來、劉少奇、朱德群、宋慶齡、	1、 規劃上留出建設有地 2、 以生前工作和生活過的地方或附近環境選址
	著名文化人物：老舍（舒慶春）、茅盾、魯迅、齊白石、梁思成	在生前工作過的單位或生活過的故居選擇
	著名科學家：李四光、竺可楨、吳有訓、華羅庚	1、 以生前工作和生活過的地方或附近環境選址 2、 在自然博物館或科技館前統一規劃建設
	歷史人物：馬可·波羅、張衡、郭守敬、曹雪芹、孔子、文天祥、	
	愛國將領、愛國人士：何香凝、傅作義	
歷史事件群雕	抗日戰爭勝利雕塑碑(群)、五四運動、解放戰爭勝利雕塑紀念碑(平津戰役紀念碑)、抗擊八國聯軍、戊戌六君子遇難紀念碑(百日維新)、「三一八」烈士紀念碑	
城市歷史文化標誌	歷史文化雕塑：四大發明、「燕」標誌	
	城市入口雕塑：都門、風河營	機場路口、京津快速路口
雕塑公園	國家雕塑藝術公園、周口店北京人遺址雕塑公園、《民族魂》革命烈士雕塑陵園、紅領巾公園雕塑、北京雕刻文化公園、北京歷史人物雕塑公園	在總體規劃上留出規劃用地，逐步實施。
其它題材類	世界人民大團結、民族大團結、內容繁多，題材廣泛的其它城市雕塑	

製表者：余素慧，資料來源：《北京城市雕塑建設規劃綱要》

從城雕規劃的題材來看，此五大類幾乎不脫紀念性質。「紀念性雕塑的本質在環境中具有主導性。有一種讓觀賞者振奮、動之以情的力量。」¹¹⁸北京有著悠遠的歷史，以城市雕塑的形式對廣大群眾進行愛國主義教育和革命

¹¹⁸楊文會，《環境藝術教育》，北京：人民出版社，2003，頁92。

傳統教育是紀念類雕塑的一大目的，所以是將公共空間中的藝術形式，視為道德規範、政治形勢的延伸空間，它的社會教育功能大於審美功能。北京仍有為數眾多的城雕，是以記號、意義、信仰、神話與道德標示的符號系統，企圖創造使民眾經驗有結構性與意義的整體文化觀。這些紀念雕塑，明示或暗示了在道德上可供想像的界線和範圍，提供行為模範的參考，但在認知這些雕塑的過程，未必是一個有意識的過程，而更多是官方統籌教化、教育的表面形式。

雖然名之以「雕塑」，但是仍可以在許多地方看見不同形式與媒材的公共藝術作品，如建國門地鐵站設置於 1985 年的「中國天文史」(圖 4-3)與「四大發明」(圖 4-4)，便是在月台兩邊的牆面上以磁磚拼貼，製造出壁畫的效果。另外在皇城根遺址公園的「露珠」，使用了不鏽鋼的材質，但在造型上有所突破，豐富了公共環境中藝術語言能發揮更大的創造性。因此，使用「城市雕塑」做為大陸目前公共環境藝術的官方說法，難免有其意義、材質上侷限性的誤解。

在許多執行公共藝術多年的國家，藝術在媒材使用、題材表現上具備更開放的開創性，下文將舉例將做為參考。參考美國執行公共藝術百分之一藝術基金行之有年，且成績斐然的美國加州洛杉磯，對公共藝術的範圍係指：

- 1、藝術品，如雕塑、壁畫、地景、布飾、霓虹、玻璃、馬賽克、影像、音響或以上諸項目之綜合物，及藝術家設計的建築及庭園裝飾、門柵、路燈、標誌等屬之。
- 2、藝文節目，如表演、文學、攝影、教育及特殊節日慶典活動。
- 3、重漸獲整修供非營利團體使用的藝文設施及活動（不含經常性營業開支）。¹¹⁹

公共藝術的精髓是在公共領域，透過藝術品為媒介，對實質環境有改

¹¹⁹ 黃鐵嶼，《洛杉磯市中心的重建與公共藝術》，台北市：行政院文化建設委員會，1994，頁 16

善，對民眾的生活品質有所提升。永久性的設置作品雖然管理上較為方便，但是從創作之初選材耐候性的問題，在媒材上便有了限制。另外，藝術品除了以物質形式在公共場域的呈現，藝文節慶活動也應該是公共藝術的一種展演形式，甚至更能凸顯一個城市的特定形象，例如台北縣平溪鄉每年元宵節時所舉辦的放天燈活動，不僅僅是當地的傳統民俗活動，也做為區域形象的文化符號，一種獲得普遍認同的節慶儀式。政府文化單位可以藉著節慶塑造一個區域的新形象，也可以從歷史傳統承載而來，原來就具有深厚在地民俗歷史情感的傳統節慶，更容易獲得當地的認同，政府單位涉入的官方舉辦，除了賦予各個區域、地方的文化價值認同的正統性，這種方式再加上傳媒推波助瀾的宣傳，往往比靜態的藝術品設置，更能將區域性特定的文化形式深植人心。將藝術介入空間的議題整合為一種文化資源形式加以運作，城市形象的塑造不只是為了終極預設的目的，在創造過程中能產生在社會學、歷史、美學、藝術創造、政治上多種價值混和的有機質變。

如果根據美國學者托比妮特（Margaret Arobinette）的分析，公共藝術還有進一步擴充的可能性，其中至少還可以包括：

- 1、 考古學的或歷史學的公共藝術：如前所述，墨西哥考古學公園中有五十一件雕刻的常設展，它們都精確複製了前哥倫布期文化中的代表作，原作現存墨西哥的地方美術館或考古學上的挖掘地區。
- 2、 為殘障者而設的戶外公共藝術：殘障者方便接近、甚至視障者方便觸摸的作品。
- 3、 觀眾參與的公共藝術：一種是觀眾可以在作品上操縱、玩弄、攀登的作品；另一種是創作過程有觀眾參與思考的作品。
- 4、 環境的或機能的公共藝術：例如羅馬的噴泉便是這個「永恆之城」引水成功的最高獻禮。又如親水庭園或公園中的淨水裝置可設計成一系列的動力藝術，也可以把簡單的機械裝置和都市消防栓的水結合起來，成為公共藝術。
- 5、 可移動的或可搬動的公共藝術，如同圖書館的巡迴車一般。

6、臨時性雕刻：裝置作品或風箏、氣球、旗幟等空飄的東西都可以包括在內。¹²⁰

狹義的城市雕塑的定義太過於形式化、單向化、制式化，使公眾看到的是被物件分割的空間，或只是用來點綴美化環境的裝飾物；甚且不是以豐富多樣的藝術品名之，而侷限在「雕塑」的名稱上。在一個公共空間中的藝術作品不只是提供都市居民視覺上的美感，同時也塑造了一個都市的風貌，這些視覺符號能改變都市居民的環境經驗，透過公共空間各種的藝術形式不同的符號，例如造形、音樂、舞蹈、戲劇等，有助於人們對於其生存的空間領域在知覺與情感上的認同。

（三）威權式的社會主義美學觀

在社會主義的政治體質之下，北京的城市雕塑仍採取了傳統城市規劃的俯視觀點，宛如上帝從上往下觀看，這樣的都市計畫，其實便是帶著一種權力的眼睛。對城市的統治者或規劃者而言，城市雕塑做為可以表意的符號系統之一，具備了象徵性的概念，有助於將意識型態的生產與空間中概念化的符號連接起來，並且經由對空間的控制與管理，確保每個區域不同的層級、達到總體的一致性。另一方面，因為是統治者、城市規劃師先驗地完成城市形象與城雕的設計，使市民、公眾失去了城雕在產生的過程中，所能產生與社會的互動對話，而成為統治者為使城市居民培養對於地點的認同、加強其對區域組織運作過程的理解，藉著這些具有象徵性的文化符號，以單向操作的方式，使人理解城市的局部樣貌。

坐飛機的人只看見道路怎樣穿過原野，以為它向前延伸就像周圍地區那樣是根據相同的法則。只有在大路上行走的人才會體驗到它的統治，和它怎樣對遠景、宮殿、林中空地、廣告牌及其每一個轉彎，像司令官在前線呼喚自己的士兵樣發號施令，而對從空中飛過的人來說，那一地區

¹²⁰ 呂清夫，〈曲高和寡的公共藝術〉，《台灣建築報導雜誌》，1998年7月號。

只是一片展開的原野。¹²¹

在政治霸權的體制之下，城市雕塑的設置是透過專業的權威、藝術工具的轉化，進行符號的合理化，進而達到「文化霸權」。藝術作為社會的產物，並不能獨立的存在，權力更容易藉著藝術品作為慾望的表徵。北京城市雕塑的執行為由上而下的執行方式，往往經由明確的目的性需求。北京的城市建設總是跟隨著重大事件，從五十年前為慶賀中共立國而設的《人民英雄紀念碑》，爾後經歷文化大革命、八〇年代市場經濟開放改革，到九〇年代之後的慶祝建國五十年，到現今為了迎接 2008 年的北京奧運會而運作的一系列城市現代化、更新，與文化活動，基本上文化霸權始終統合著權力資源，只是換了形式留存下來。特別是集權的政治體系中，在公共環境的藝術設置，由被政府賦予權力的專業團隊致力於為政府達到價值觀與權力的統合、建立集體制約的霸權文化。

這種城市規劃系統的結構，也源於中國城市發展的背景缺乏公共性或市民性格的歷史背景。北京做為五朝之都，威權性格尤其明顯，查爾斯·狄更斯曾在觀察舊中國的京城時說：「舊北京建築設計成一個同心圓結構，是為了體現皇權至高無上的地位。」¹²²作為元明清故都，北京是以故宮為中心，沿著中軸向四周延伸，而逐層展開東西、南北對稱的街道佈局的。不但在形式上有佈局對稱工整之美，亦將「皇權中心」這一文化意象通過城市建築、宮廷禮儀、行政控制系統、行為習俗等多層次符號表現出來。

中國的城市發展缺乏「市民社會」成形的歷史背景，因此在規劃公共環境中的藝術設置、城雕作品的選擇時，仍由執行者帶著現代主義的單一敘事理性精神，強調在藝術在城市中仍須扮演健康、科學、秩序的精神。當空間被視為執行政治實體的「基地」時，藝術與城市性格不單單是時代的徵候，更建構出現實社會的一部份。

¹²¹ Walter Benjamin, 李士勛、徐小青譯,《班雅明作品選 單行道·柏林童年》,台北:允晨文化,2003,頁40。

¹²²任平,《時尚與衝突 城市文化結構與功能新論》,南京:東南大學出版社,2000,頁14。

北京贏得了 2008 年的奧運舉辦權，大規模的城市雕塑建設工程已經啓動，欲打造一個以「新北京、新奧運」為精神核心，強調突出「綠色奧運、科技奧運、人文奧運」理念的北京城。¹²³但是大多數專家對於往後的城雕建設，仍以菁英主義式的眼光，關注雕塑與城市空間、建築、環境的融合美化問題，卻未將焦點置於加強市民對於環境的美學教育、公共事務決策的參與上。所以，即使中國大陸官方能以極有效率、中心性的設計思維，構築規劃完善、外觀美麗的城市形象，卻缺乏了最重要的使用者---市民對於公共領域的參與，使藝術參與社會文化層面的可能性難以彰顯，藝術終究是以官方的立場形塑城市形象的手段。

¹²³參考北京市人民政府、第二十九屆奧運會組委會發佈的《北京奧運行動規劃》，全文共分總體戰略構想、奧運比賽場館及相關設施建設、生態環境和城市基礎設施建設、社會環境建設和戰略保障措施五大部分；以「新北京、新奧運」為精神核心，強調突出「綠色奧運、科技奧運、人文奧運」的理念。



圖 4-1、圖 4-2 《承諾之鐘》

作者：李國嘉

材質：陶瓷、青銅、鋼筋混凝土

地點：中山北路三段撫順公園 尺寸：2600 cm × 400 cm × 400 cm



圖 4-3 《中國天文史》建國門地鐵磁磚壁畫

作者：袁運甫、錢月華

年代：1985



圖 4-4 《四大發明》建國門地鐵磁磚壁畫

作者：彥東

年代：1985

第五章 結論

第一節 時空上的研究限制

台灣和中國大陸兩地所依據實行公共藝術與城市雕塑的政策與展現形式，在前幾章已分析兩地發展的歷史脈絡、設置單位、作品案例在性質上有很大的不同。而兩地基於不同的城市特色、政治體質、美學觀等，造成在研究的前提上，不是立基於相同的比較基準點：在不同的政策、政治體系下，進行公共藝術與城市雕塑在特定街區中城市形象之形塑。因此本論文是藉著當下的實際現象，就研究案例中的街區特性與設置作品的形式內容的關連，從藝術作品的本體出發，尋找每一個區域間運用不同的概念和意義所形塑、加強的街區特性，乃至於視覺符號在城市形象上的展現。

北京在現階段的發展，特別是 2008 年舉辦奧運之前，積極追求城市現代化以及城市更新，城市形象的建設既然是一種城市文化概念的呈現，也成為北京當局積極建設的一項文化表現。而現行的城市雕塑法規仍然依據 1993 年頒佈的《城市雕塑建設管理辦法》，而且並非正式地法規立項，沒有明訂預算來源、執行方式、作品審定方法等。各區區政府各自為政加上沒有作品審議制度的結果，由區政府單位執行者的品味主導，不論從作品美學形式上或材質維護上沒有審核的標準，導致每個街區間作品品質的參差落差。在長安街的城雕設置，由於是為迎接中華人民共和國建國五十年慶典，並且由市委、市政府報請中央同意，公開徵選作品，以及「首都城市雕塑委員藝術委員會」、「城市雕塑專家顧問團」的審核篩選，算是經過嚴謹的評議過程。王府井街的城雕設置搭配了整個街區整治，也經過整體環境、建築風格、街道家具等的統一規劃。在作品的質量以及與整個街區特色、形象的塑造上，此兩區算是執行頗有成效的案例。但在北京其他非重點建設的區域，還是頗多粗製濫造的城雕作品。唯限於本研究的時間、人力、議題的限制，研究重心並未至於整個北京城雕設置與其區域特色的分析比較，而在此擇已經執行有成的街區分析目前的情況，提供未來的研究者進一步的研究。

台北的公共藝術自文建會於 1992 年頒佈《文化藝術獎助條例》正式立法以來，至今已經執行了十一年有餘。敦化藝術通廊是台北市都市發展局配合中央的「擴大國內需求方案---創造城鄉新風貌計畫」，欲將本區將形塑為亞太營運中心金融政策中的金融、辦公區，並發展為一商業購物和休閒藝文的中心。公共藝術的功能在此被賦予為改善都市景觀、提升大都會的空間環境品質，並賦予國際化的形象。由於台北城發展的歷史不長，具備歷史地段性質的區域不多，加上公共藝術政策是依附在美化公有建築物及重大公共工程的機制之下，通常作品設置的考慮層面只顧及與基地環境的景觀美化融合。在街區的形象塑造上，與街區歷史相關的作品，則呈現點狀的分佈，而非作區域性的整體規劃，例如捷運雙連站的《雙連·行遠》、捷運圓山站的《圓山五彩物語圖》、二二八紀念公園內的《二二八紀念碑》、萬華車站內的《印象萬華》…等，皆以當地區域的人文記憶為題材。不過台北多數的公共藝術作品主要不是彰顯歷史感，而是試圖塑造一種市民階級的當代美學觀，偏向精緻化、高級化、消費化的造型語彙，以及作品設置過程中被法制化的民眾參與步驟。

綜觀兩地設置公共藝術與城市雕塑的先決條件有著本質上的不同，並且大陸城雕的設置規範仍處於變動修正的階段，因此兩地的條例規範之差異，分別在章節中提出缺失，而不作基準點不同的優劣比較。本研究論文的研究重點係就現象研究實際案例的作品形式與街區特色、城市形象之塑造關係，論述台北與北京兩個城市的公共藝術案例，建構城市形象之理想性願景與實際執行層面的盲點，主要做為一種思維建構與理論取向之研究。

第二節 未來趨勢及研究發展方向

台北敦化通廊公共藝術和北京王府井街、長安街城市雕塑的設置，都是框架在國家機制的文化政策之下，也是作為當下政權一種中心性、政治正確的視覺表徵建構。藝術與城市形象形塑的關係，具有擔負城市形象概念化的

表述、塑造場所感、以物質形象展現政治期望、塑造新興區域的形象、延續舊社區的歷史人文感等，在前述幾章已用案例或舉例的方式佐證。也可以從例子中看到，公部門在公共空間中設置的永久性藝術作品所欲達成以上的效果，未必都能有效彰顯。除了期望未來公共藝術的預算能吸納更多藝術表現的形式及性質，例如含括了表演藝術、地方節慶、暫時性的藝文展演等，才能豐富藝術的內涵，更重要的是加強民眾對於環境社區的關懷與認同。當一件作品能夠真正被當地居民所認同，無虛假手專業者或公部門的力量，自然而然被視之為生活的一部份，才能夠使公共藝術不再是「公共空間中的靜態藝術品」，而能夠引誘居民加入藝術及社區意義的生產，以直接簡單的方式銜接公共性與藝術性，並且自發地形塑區域形象認同。例如西雅圖飛夢社區（Fremont）的《等待電車》¹²⁴是最佳與民眾互動的公共藝術作品，這組與真人同比例的塑像在被賦予新生命的過程中，產生了一種微妙的社區內涵，不但深化了裝置藝術的趣味，也凝聚了飛夢社區前所未有的社區認同，久而久之，雕像甚至也變成有生命的市民了。沒有人預見《等待電車》是怎麼變成社區地標的，它就是自然發生了。

對於未來研究的趨勢，筆者將分別從制訂文化政策的法制層面；全球化城市影響下的經濟層面；以及藝術家、公部門、民眾之間的連結關係，思索此三個層面對於公共藝術與城市雕塑如何形塑街區形象，提供作為後續研究者之研究建議。

一、文化政策面向的思考

首先從文化政策的面向，探討公共藝術與城市雕塑被法制化，做為建構

¹²⁴ Richard Beyer 一九七七年的雕塑作品《等待電車》（Waiting for the Interurban），設置在飛夢社區。作品本身偏灰，藝術性見仁見智，但卻為社區帶來豐富的想像，也成為西雅圖公共藝術中與社區每日生活最為息息相關的個案。曾為飛夢橋帶來發展榮景的電車，在嶄新的傲羅拉橋建好後，便由飛馳的汽車取代了，這五個石雕男女，等待著一班永遠不可能駛來的電車。這五個殷殷等待的石人似乎是飛夢居民的化身，他們渾然不知電車再也不會跨過飛夢橋，後來陸陸續續，在不同的日子裡，總有市民為這五尊石像上裝，耶誕節就幫他們戴上聖誕老人紅帽，有重大慶典時就幫他們加上斑斕的汽球，下雨時就為他們打起傘……，居民將社區的故事加進了雕像，使之不僅為靜態雕塑，而被活化有了社區精神。

城市形象表徵的意義。

文化做爲一個政策的議題是二次世界大戰之後的事情，而專司文化政策的行政機構也是在六〇年代以後才在世界各國陸續成立。¹²⁵隨著不同國家體制、不同政黨的利益，在既專斷的程序又講求開放溝通的制度中，文化建設有其不同社會性與歷史性的表現。文化政策也成爲地區建設的手段之一，「地區建設手段，這不僅是從傳統文化的角度（地區意識、文化認同、語言定型），而且是從經濟的角度（提供就業、公眾對通信技術敏感化、地方市場能量等）來說的。」¹²⁶文化政策因此交織在政治、經濟、區域、人文歷史各個系統複雜的考量與運作中。因故公共藝術與城雕設置在城市特定的街區空間中，從官方的角度來看，是具有功能性的目的。在專斷的政體執行下，中國大陸的城雕展現的內涵是意識型態的獨白，而非溝通啓蒙，執行方式遺留了威權色彩的封閉性格，民眾在現階段尚無法參與這些符號的生產過程。但是另一方面，即使台灣的公共行政系統經歷了理性化、大眾化的過程，以及知識能力與大眾溝通的逐漸普及，也加入了民眾參與的機制，但是台灣設置公共藝術作品潛在的意義，終究仍是由生產與經濟系統（文化藝術獎助條例、公共工程法）所決定，並且由菁英決策主導了特定街區城市形象的建立，風格趨於高級化及中產階級的美學品味，爲當前台北公共藝術景觀的主流。

公共藝術正式的法規立項，也未必能保證其形塑區域形象的成效。若再回顧本論文研究中的三個案例，北京王府井街與長安街的城雕作品基本上是都市更新計畫的其中一項建設。在設置時除了考量整個街區的特色，也兼顧了作品與設置基地間的關係，例如長安大戲院前的《中國風》、燈市西口的《火樹銀花》、同升和鞋店前人行道上的《童趣》、五四大道上的《翻開歷史新的一頁》等作品，可以看見設置作品試圖達到特定街區與設置基地的融合。台北敦化通廊的公共藝術作品則著重環境氛圍整體性的塑造，強調國際性、現代性的美學觀，而較少針對特定地點的歷史特色進行創作。爾後，台

¹²⁵林信華，《文化政策新論——建構台灣新社會》，台北市：揚智出版社，2002，頁23。

¹²⁶ David Morley & Kevin Robins，司豔譯，《認同的空間——全球媒介、電子世界景觀和文化邊界》，南京：南京大學出版社，2001，頁47。

北公共藝術主要是針對公有建築物的設立進行點狀設置，故公共藝術難以作為城市形象形塑的一種有效方式，卻未必是針對特定街區的特色，而主要呈現大都會中產階級美學一種城市形象「共性」的形塑；相較之下，北京的城雕搭配整個都市更新的進程，試圖打造與特定街區歷史特色融合的意象，呈現不同街區間「個性」的差異。總之，文化政策的立項未必足以作為特定街區形象塑造的有效途徑，重點仍在於每件公共藝術或城雕專案，設置所要強調的目的為何，會以不同的手法達成。

二、全球化城市影響下的區域認同

從經濟的角度著手探討，全球化的城市型態表徵了空間疆界的滲透和模糊，本質上是以中心國家資本主義擴張，以追求更大的經濟效益。從跨國公司欲在全球範圍生產和開拓市場為始，資本主義在歷史上試圖竭力尋求新市場、新原料、廉價勞動力來源等等，力求戰勝國界與區域差異，以協調、奪取資本更多投入的可能。若從城市空間的認同來看，全球化的確造成了不小的衝擊，在以前的文明中，沒有人像我們現在這樣是生活在一個既碎片化同時又聯合在一起的世界。

正是因為全球城市趨同性的演變，許多城市的本土意識逐漸覺醒，地方主義也逐漸抬頭。公共藝術與城雕所能發揮的功能，除了兩岸不同政體造成文化政策上的不同訴求，在具有歷史文化背景的特定街區中，藝術符號可以藉助地方記憶和文化遺產，延續地區的地方感。王府井街和長安街的作品設置中，尤其可以得到印證：在朝向西方理性、高效率的街廓設計、都市更新計畫與現代性的建築環伺中，城雕扮演了一種標示地方歷史的視覺符號。王府井街和長安街根據不同的街區特色進行形塑，作品形式上大致仍沿用傳統寫實雕塑，或者以新媒材的創作轉化民俗傳統的造型語彙，但都強調中國意象的塑造。而由於台北敦化南、北路的街區歷史發展不長，敦化通廊的公共藝術作品則在設置中，強調美學形式呼應現代藝術的當代性，與西方美學潮流接軌，欲打造敦化通廊國際化、現代化的街區訴求。作品風格較為都會化

及精緻化，所以公共藝術是作為形塑新興街區具有時代感意象的元素之一。

即使同樣面臨全球化的影響，不同的城市與城市發展政策，將採取不同的應變方式形塑街區形象，以塑造獨特的城市風貌與個性。然而，我們也不應該將地方性的塑造賦予太過理想化的目的。試圖以公共藝術的方式重塑地域意識和社會群體意識，或許能激起地方情感、地方認同一種懷舊或充滿朝氣的新願景，甚至進一步達成經濟發展的理想目標。但是形塑城市形象的宗旨不只是建立在創造地方經濟、吸引投資的目的性回報期望上，重要的是在跨國集團資本主義的擴張，導致愈加趨同的現代化城市形象發展趨勢下，使人感受到地方文化與認同的生命力，並以藝術物件、具象的方式加強在地意識。正是在全球化發展的背景下，才讓人認清建立每個城市、地域、街區文化的獨特性和重要性。

三、藝術家、公部門、民眾之間的溝通協調

台灣的公共藝術法規，既然強調「民眾參與」的機制，在敦化通廊的設置過程中，於徵件前做了敦化南、北路沿線的環境調查、沿途商家、民眾喜愛的藝術形式等調查報告，提供給藝術家做為創作理念的參考，也多少表達了設置單位期望作品能呈現街區特色。進一步檢視其設置程序，徵件作品經由評審初選之後，在敦化國小舉行展覽，並舉辦民眾票選，但民眾票選只是提供評審決選時的「參考」，而不是由他們來決定設置的作品。而檢視完成後的作品主題，也與街區意象沒有緊扣，基本上敦化通廊的作品材質講究、雕工細膩、造型精緻，但仍像是由美術館中的獨立雕塑品，移植到安全島綠帶以美化環境。徵件前的民眾意見調查，雖然有 38.21%的民眾希望設置街道家具¹²⁷，但只有《鳥籠外的花園》為座椅設計、《時間斑馬線》結合行人交通號誌燈，其餘仍為雕塑的形式，民眾的意見並沒有獲得絕對的重視，因此「民眾參與」事實上是法規程序上的一個步驟，並且成為表面化的民主儀式。

¹²⁷ 《這條路很藝術---台北市公共藝術設置計畫敦化通廊成果實錄》，台北市政府都市發展局主辦，財團法人台北市開放空間文教基金會承辦，2001。

也許可以思索，藝術家既然作為專業者，為什麼還需要民眾參與？是因為專業者本身經驗有所侷限，以及社會專業分化的結果，所產生知識層面的缺陷，需要靠其它的管道來補救。「民眾參與」的立意，表達了民眾作為公共空間的使用者，具有選擇、參與的權利。公共空間的設計，一方面是建構都市「可居性」的方案，也是一種社會過程的發展，讓非專業者在平等的基礎上與環境專業者及市政當局共同研擬根本發展決策¹²⁸，換個角度想，定居於城中的居民，最足以被稱為瞭解其居住都市的專家了。在此提出一個理想性的願景，期望未來公共藝術在設計的過程中，規劃者扮演的是帶動者的角色，其任務在於協助社區成員獲得相關語彙與訊息，並增強社區自明性，讓人在此空間中相遇、互相聆聽。那麼藉由公共藝術塑造的街區形象，將不只是表面的視覺效果，而能扮演活化街區特色、成為街區認同的地標記憶。

台灣在今年 520 總統就職大典之後，內閣成員亦隨著履新，文建會主委由陳其南出任，提出了幾項文化建設的方向，其中將「公民美學」列為主要政策之一，主要核心要點為台灣視覺環境美化與藝術生態的健全，需要喚醒公民責任意識來推動，並提升美學自覺意識，以建構一個具備美感與倫理的社會。¹²⁹若台灣的專業者（不論是公部門或藝術家）不信任民眾的美學品味，那麼提升國民美育的水準、建立對於空間環境、都市景觀、街區特色的關懷，似乎是當務之急。國民美學教育與品味的提升，才能進一步使藝術家、民眾、公部門之間作有效的溝通、協調，塑造真正屬於常民的地方文化與街區形象。

再來觀察社會主義威權體制下的中國大陸。城雕也是菁英思維下作為都市更新、形象建設、美化環境的手段之一，但既然不同於民主體制下的設置方式，則可以從作品的「可及性」來檢驗藝術家、公部門與民眾之間的關係。基本上城雕在中國大陸仍是作為一種美化環境的視覺符號，城市形象雖然是

¹²⁸公共空間不等於城市空間，它有時會被放在一個稱為公民廣場（agora）的空間，它在此聚集了自由及平等的人們。公民廣場，這個希臘專有名詞的來源是公眾思想的空間化，生而平等的人在其中聚集，並共同決定城邦的未來；公民廣場同時也決定了城市的架構：它成為城市的中心。Catherine Grout，姚孟吟譯，《藝術介入空間》，台北：遠流出版社，2002，頁 24-25。

¹²⁹ 陳其南，〈「公民美學運動」在台灣〉《典藏今藝術》2004年7月號，頁97。

官方透過藝術符號在空間中被建構以及維持，但是並不表示這是絕對有效或唯一的方法，「城市的意象是個概念性的意象，而不是知覺性的意象。」¹³⁰事實上，城市形象既然為一種概念式而非知覺式的意義，它在大多數時候已經由日常生活中其他的意義結構隱含。市民、大眾在日常生活中已經對於城市形象有特定的認知，藝術符號只是隱喻地加強結構的穩固性，同時再次將街區形象納入其符號系統與意義系統中。對於藝術符號的解釋與意義的揭露，通常是在科學的分析中被詮釋，以提供對於社會事務及集體認同的語言規則。

在城市公共空間的藝術創作，可以說涉及了藝術家與政治之間的策略，一方面利用藝術生產的形式達到生存與實踐的目的，另一方面則利用藝術作品所建構的符號系統，促使公共空間的改造與城市形象的塑造。

第三節 結語

超現實的城市，形而上的風景，夢幻似的空間，人們像影子一樣短暫的存在。¹³¹

大城市的本質具備了多元變異、多重焦點、追求效率、新穎、文化雜匯、人群聚集的特質，城市本身就是各種文化資本的集中地。台北公共藝術與北京城市雕塑在不同的政治期望、美學觀、執行方式之中，仍或多或少扮演了城市形象的塑造與創新。公共藝術的機制經過專業化、科層化和商業化的過程，配合整體環境、建築，加強形象以塑造情境，試圖建立多數人能認同的場所感，但是城市中的大眾同時也充斥著不同的身份、族群、階級，每個人以自己的品味及喜好的方式閱讀，是注定無法全面達到建設者預設的意義與共識，卻仍是人在城市生活中透過環境、藝術、文化等多重領域的物質化與

¹³⁰ M. Gottdiener and Alexandos ph. Lagopoulos，吳瓊芬等譯，〈城市與符號〉，《空間的文化形式與社會理論讀本》，台北市：明文書局，1999，頁 512。

¹³¹ Walter Benjamin，李士勛、徐小青譯，《班雅明作品選 單行道·柏林童年》，台北市：允晨文化出版社，2003 頁 9。

精神性的象徵物件，盡量去體驗一種人與空間的關係和想像。不論是做為民主體制下的一種社會福利制度與公共領域的交流期望，或是專制體制下強調的美化環境、以高效率進行城市更新的手段，在公共空間中的藝術形式，提供了我們在環境中與藝術即興接觸的機會，即使是一種瞬間、短暫的目光停留，仍舊改變了我們對環境的認知視野。

參考書目

一、研討會實錄：

《這條路很藝術---台北市公共藝術設置計畫敦化通廊成果實錄》，台北市政府都市發展局主辦，財團法人台北市開放空間文教基金會承辦，2001。

《交通建設與公共藝術國際研討會》，行政院文化建設委員會主辦，財團法人台北市開放空間文教基金會承辦，2001年12月12~14日。

《公共藝術與藝術創作》，國內外公共藝術實務研討會手冊，行政院文建會策劃，視覺藝術聯盟編印，2001年5月。

《公共藝術研習會實錄》，行政院文化建設委員會策劃，帝門藝術教育基金會編印，1997。

《公共藝術設置作業參考手冊》行政院文化建設委員會策劃，財團法人台北市開放空間文教基金會編印，1998。

《文建會九十一年度兩岸四地公共藝術研討會 城市建設與公共藝術研討會實錄》，行政院文化建設委員會，2002。

《公眾藝術國際學術研討會論文集》，高雄市立美術館，1996。

《一九九八公共藝術國際學術研討會》，高雄市立美術館，1998。

《2001 高雄國際貨櫃藝術節》，高雄市：高雄市立美術館，2001。

成都市城市公共環境藝術協會主編，《城市公共環境藝術論壇：傳統與未來》，成都市城市公共環境藝術協會，2002。

二、公共藝術及城市雕塑專書：

《88年公共藝術年鑑》，行政院文化建設委員會，2000。

康台生主持，《市政建設專題研究報告第290輯---台北市公共藝術的設置與居民互動關係之研究》，台北：台北市政府研究發展考核委員會，2000年4月。

盛楊主編，《20世紀中國城市城雕》，江西美術出版社，2001。

北京市規劃委員會主編，《新北京，新奧運：體育雕塑展》，北京：中國旅遊出版社，2001。

全國城市雕塑建設指導委員會編，《中國城市雕塑50年（1949~1999）》，西安市：陝

西人民美術出版社，1999。

《第五屆中國北京國際科技產業博覽會 王府井國際著名商業街研討會 參展大街介紹》

首都城市雕塑藝術委員會編，《北京城市雕塑集》，北京：中國文聯出版公司。

首都城市雕塑藝術委員會編，《北京城市雕塑集 2》，北京：中國建築工業出版社，1998。

首都城市雕塑藝術委員會編，《「新世紀的希望」城市雕塑設計方案選》，北京：文化藝術出版社，1999。

陳剛、王明明主編，《交流 融合 超越 2002 中國北京·國際城市雕塑藝術展 學術論文集》，中國旅遊出版社，2002。

陳剛、王明明主編，《交流 融合 超越 2002 中國北京·國際城市雕塑藝術展 收藏作品集》，中國旅遊出版社，2002。

陳平總編，《王府井商業街&皇城根遺址公園 城市雕塑&公共藝術》，北京：中國旅遊出版社，2002。

藝術家出版社編輯部編輯統籌，《公共藝術走著瞧---台北市公共藝術導覽》，台北市文化局出版，2002。

倪再沁，《台灣公共藝術的探索》，行政院文化建設委員會策劃，藝術家出版社，1997。

林保堯，《公共藝術的文化觀》，行政院文化建設委員會策劃，藝術家出版社，1997。

陳惠婷，《公共藝術在台灣》，行政院文化建設委員會策劃，藝術家出版社，1997。

黃健敏，《美國公眾藝術》，行政院文化建設委員會策劃，藝術家出版社，1992。

黃健敏，《生活中的公共藝術》，行政院文化建設委員會策劃，藝術家出版社，1997。

郭瓊瑩等著，《都市開放空間與都市美學》，行政院文化建設委員會策劃，藝術家出版社，1993。

Harriet F.Senie、Sally Webster 編，慕心等譯，《美國公共藝術評論》，台北：遠流出版社，1999。

三、一般著作：

王志弘，《流動、空間與社會》，台北：田園城市文化事業有限公司，1998。

王秀娟等，《現代藝術與都市景觀設計》，台北：台北市立美術館，1992。

- 王建國編著，《現代都市設計理論和方法》，台北：地景企業股份有限公司，1996。
- 王鵬，《城市公共空間的系統化建設》，南京：東南大學出版社，2002。
- 任平，《時尚與衝突---城市文化結構與功能新論》，南京：東南大學出版社，2000。
- 朱文一，《空間 符號 城市》，台北：淑馨出版社，1995。
- 朱立元、張德興等著，《西方美學通史—二十世紀美學（下）》，上海：上海文藝出版社，1999。
- 包雅明主編，《現代性與空間的生產》，上海：上海教育出版社，2003。
- 李乾朗，《古蹟入門》，台北：遠流出版社，1999。
- 林崇傑等著，《市民的城市》，台北：創興出版社，1996。
- 林信華，《文化政策新論 建構台灣新社會》，台北：揚智出版社，2002。
- 林欽榮，《都市設計在台灣》，台北：創興出版社，1995。
- 汪民安，《福柯的界線》，北京：中國社會科學出版社，2002。
- 汪民安等編，《後現代性的哲學話語---從福柯到賽義德》，杭州：浙江人民出版社，2000。
- 吳治平，《超空間---混沌現象中的空間機會》，台北：創興出版社，1998。
- 周時奮，《市井》，濟南：山東畫報出版社，2003。
- 周憲，《20世紀西方美學》，南京：南京大學出版社，1999
- 高千惠，《當代藝術思路之旅》，台北：藝術家出版社，2001。
- 高宣揚，《布爾迪厄》，台北：生智出版社，2002。
- 夏鑄九，《公共空間》，行政院文化建設委員會策劃，台北：藝術家出版社，1994。
- 夏鑄九、王志弘編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》，台北：明文書局，1999。
- 許英編著，《城市社會學》，濟南：齊魯書社，2002。
- 鄧正來，《市民社會》，台北：揚智出版社，2001。
- 孫振華，《雕塑空間》，湖南：湖南美術出版社，2002。
- 張鴻雁，《城市形象與城市文化資本論》，南京：東南大學出版社，2002。
- 康旻杰、楊清芬著，《飛夢共和國》，台北：遠流出版公司，2001。
- 陳瑞文，《美學革命與當代徵候評選》，台北：台北市立美術館，2002。
- 陳永國，《文化的政治闡釋學：後現代語境中的詹姆遜》，北京：中國社會科學出版社，2000。
- 現代藝術編輯部編輯，《新藝術哲學 關於波依斯：當代藝術遺產的清理》，北京：

- 現代藝術雜誌社，2002。
- 楊小濱，《否定的美學》，台北：麥田出版社，1995。
- 楊文會，《環境藝術教育》，北京：人民出版社，2003。
- 楊善華主編，《當代西方社會學理論》，北京：北京大學出版社，1999。
- 曾曬淑，《思考=塑造 Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》，台北：南天書局。
- 陸揚，《後現代性的文本闡釋：福柯與德里達》，上海：上海三聯書店，2000。
- 鄭也夫，《城市社會學》，北京：中國城市出版社，2002。
- 劉北成著，《班雅明思想肖像》，上海：上海人民出版社，1998。
- 劉驥林，《環境雕塑》，湖北美術出版社，2002。
- Ali Madanipour，余培威、張俊賢譯，《都市空間設計》，台北：六合出版社，1999。
- Arthur.C. Danto，歐陽英譯，《藝術的終結》，江蘇：江蘇人民出版社，2001。
- Catherine Grout，姚孟吟譯，《藝術介入空間》，台北：遠流出版社，2002。
- Charles Baudelaire，胡品清譯，《巴黎的憂鬱》，台北：新潮文庫，2003。
- Charles Baudelaire，杜國清譯，《惡之華》，台北：純文學出版社，1985。
- Carol Ducan，王雅各譯，《文明化的儀式：公共美術館之內》，台北：遠流出版社，1998。
- Christian Norberg - Schulz，施植明譯，《場所精神》，台北：尚林書版社。
- Christian Norberg-Schulz，王淳隆譯，《實存·空間·建築》，台北：臺隆書店，1994年第六版。
- David Morley、Kevin Robins，司豔譯，《認同的空間---全球媒介、電子世界景觀與文化邊界》，南京：南京大學出版社，2001。
- Edward W. Said，單德興譯，《知識份子論》，台北：麥田出版社，1997。
- Kevin Lench，方益萍、何曉軍譯，《城市意象》，北京：華夏出版社。
- Fredric Jameson，吳美真譯，《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》，台北：時報文化出版社，2001。
- Italo Calvino，王志弘譯，《看不見的城市》，台北：時報文化出版社，1993。
- Italo Calvino，倪安宇譯，《馬可瓦多》，台北：時報文化出版社，1994。
- Jean Baudrillard，洪凌譯，《擬仿物與擬像》，台北：時報文化出版社，1997。
- Jean Baudrillard，吳昌杰譯，《美國》，台北：時報文化出版社，1999。
- Jean-Pierre Warnier，吳錫德譯，《文化全球化》，台北：麥田出版社，2003。

- John Pick，江靜玲編譯，《藝術與公共政策》，台北：桂冠圖書，2000。
- Malcolm Miles，簡逸姍譯，《藝術·空間·城市》，台北：創興出版社，2000。
- Pauline Marie Rosenau，張國清譯，《後現代主義與社會科學》，上海：上海譯文出版社，1998。
- Robert Krier，台北斯坦編輯部編譯，《都市空間規劃設計》，台北：台北斯坦出版有限公司，1992。
- Michael Foucault，王德威譯，《知識的考掘》，台北：麥田出版社，1993。
- Michael Foucault，劉北成、楊遠嬰譯，《瘋狂與文明》，北京：三聯書店，1999。
- Mike Featherstone，劉精明譯，《消費文化與後現代主義》，南京：譯林出版社，2000。
- John Tomlison，馮建三譯，《文化帝國主義》，上海：人民出版社，1999。
- Jonatnan D. Spence 講演，廖世奇、彭小樵譯，《文化類同與文化利用》，北京：北京大學出版社，1990。
- John R. Hall、Mary Jo. Neitz，周曉虹、徐彬譯，《文化：社會學的視野》，北京：商務印書館，2002。
- Jurgen Habermas，劉北成、曹衛東譯，《合法化危機》，上海：上海人民出版社，2000。
- Lindsay Waters，昂智慧譯，《美學權威主義批判》，北京：北京大學出版社，2000。
- Roland Barthes，許蕾蕾、許綺玲譯，《神話學》，台北：桂冠出版社，2000。
- Roland Barthes，趙克非譯，《明室》，北京：文化藝術出版社，2003。
- Steven Best & Douglas，朱元鴻等譯，《後現代理論—批判的質疑》，台北：巨流出版社，1994。
- Walter Benjamin，許琦玲譯，《班雅明作品選 單行道·柏林童年》，台北：台灣攝影工作室，1998。
- Walter Benjamin，李士勛、徐小青譯，《迎向靈光消逝的年代》，台北：允晨文化出版社，2003。
- Walter Benjamin，張旭東、魏文生譯，《發達資本主義時代的抒情詩人---論波特萊爾》，台北：臉譜出版社，2002。
- Lefebvre,H. 1991:*The Production of Space*, translated by Donald Nicholson-Smith, oxford(UK), Cambridge, Mass Blackwell.

四、雜誌期刊類：

- 《台北畫刊 430 期》，台北市政府新聞處，2003 年 11 月。
- 王志弘，〈台北市文化治理的性質與轉變 1967-2002〉，《台灣社會研究季刊》第五十二期，2002 年 12 月。
- 呂清夫，〈曲高和寡的公共藝術〉《台灣建築報導雜誌》，1998 年 7 月。
- 呂清夫，〈藝術品不是萬靈丹〉《中央日報》，1999 年 4 月 4 日。
- 林平，〈菁英、民主的作秀或操盤過程——台灣公共藝術的建置機制〉，《典藏今藝術》
- 陳柏森，〈藝術家與建築師對環境藝術創作互動之探討〉，《空間》49 期，1993 年 8 月。
- 藝術家雜誌編輯部策劃製作，〈公共藝術國際研討會專輯〉，《藝術家》279 期，1998 年 8 月。
- 楊子葆，〈生活在城市公共藝術裡---巴黎的都市家具〉《藝術家》262 期，1997 年 3 月。
- 楊子葆，〈權力美學之極致---莫斯科的捷運藝術〉《藝術家》265 期，1997 年 6 月。
- 楊子葆，〈另類的捷運建築藝術〉《藝術家》272 期，1998 年 1 月。
- 黃健敏，〈法制化的公共藝術〉《藝術家》310 期，2001 年 3 月。
- 黃瑞茂，〈參與式設計的環境營造過程：「參與式設計——本合作、協力、社區營造的技術指南」〉，《空間》84 期，1996 年 7 月。
- 高千惠，〈公眾藝術的人文思辯〉《雄獅美術》290 期，1995 年 4 月。
- 羅時璋，〈殖民主義與台灣城市建築座談會〉，《建築雜誌 003 期》，1997 年 5 月號。
- 夏鑄九，〈再理論公共空間〉，《城市與設計學報》第二、三期，1997 年 12 月。
- 夏鑄九、吳思慧，〈創作者如何讓使用者表達意見？—公共藝術生產的使用者參與操作模式及新法〉，《美育》120 期，2001 年 3 月。
- 潘冀，〈藝術品、建築與環境藝術〉，《空間》49 期，1993 年 8 月。
- 〈米修·傅柯專輯〉《當代》創刊號，1986 年 5 月。
- 〈市民社會專輯〉《當代》第四十七期，1990 年 3 月。
- 瑪希安娜·史卓姆，〈歷史古城中的當代雕塑：巴黎個案〉《藝術家 279 期》，1998 年八月。
- 黃才郎，〈台灣地區戶外藝術匹查現況〉《藝術家 279 期》，1998 年八月。
- 羅世平，〈凝動的史詩——20 世紀中國城市雕塑回顧〉，《人民日報海外版》，2002 年 06 月 28 日。

蕭揚、張嘉，〈目擊” 2000 北京·國際城市雕塑藝術展” 製作現場〉，《北京青年報》，
2002 年 8 月 15 日。

五、論文：

吳思慧，《公共藝術生產的公共過程與「公共性」建構——以台北市東區捷運通風
口公共藝術案為例》，台大建築與城鄉研究所碩士論文，1998。

陳碧琳，《90 年代台灣公共藝術之研究》，南華大學環境與藝術研究所碩士論文，
2001。

郭文昌，《公共藝術管理及其美學之研究》，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論
文，2001。

黃致萍，《公共藝術做為都市空間在發展策略之批判論述實踐》，台北市立師範學院
視覺藝術研究所，2002。

六、網站：

新店線及中和線公共藝術捷運工程局南區工程處

http://sdpo.dorts.gov.tw/Arts/Art_Main.htm

台北市都市發展局 <http://www.planning.taipei.gov.tw/>

文建會美化公共環境計畫網站 <http://www.ours2.org.tw/>

北京城市雕塑網 <http://www.bjsculpture.org/>

台北市文化局 <http://www.culture.gov.tw/>

附錄一、文化藝術獎助條例

中華民國八十一年七月一日總統華總（一）義字第三一七二號令制定公布全文三十八條

中華民國九十一年六月十二日總統令修正發布第九條條文

第一章 總 則

第 一 條 為扶植文化藝術事業，輔導藝文活動，保障文化藝術工作者，促進國家文化建設，提昇國民文化水準，特制定本條例；本條例未規定者，適用其他有關法律之規定。

第 二 條 本條例所稱文化藝術事業，係指經營或從事下列事務者：

- 一、關於文化資產與固有文化之保存、維護、傳承及宣揚。
- 二、關於音樂、舞蹈、美術、戲劇、文學、民俗技藝、工藝、環境藝術、攝影、廣播、電影、電視之創作、研究及展演。
- 三、關於出版及其他文化藝術資訊之傳播。
- 四、關於文化機構或從事文化藝術活動場所之管理及興辦。
- 五、關於研究、策劃、推廣或執行傳統之生活藝術及其他與文化藝術有關活動。
- 六、關於與文化建設有關之調查、研究或專業人才之培訓及國際文化交流。
- 七、關於其他經主管機關核定之文化藝術事業項目。

第 三 條 本條例所稱文化藝術工作者，係指從事第二條所列文化藝術事業之專業人員。

前條第一款所稱文化資產，依文化資產保存法之規定。

前條所稱出版、電影、廣播、電視，依出版法、電影法、廣播電視法之規定。

第 四 條 文化藝術事業獎勵、補助之主管機關為行政院文化建設委員會（以下簡稱文建會）。但依其他法令規定，由目的事業中央主管機關辦理者，從其規定。

文化藝術事業獎勵、補助之策劃及共同處理事項，由文建會會同目的事業中央主管機關及其他有關機關會商決定之。

辦理文化藝術事業之獎勵、補助，有關機關應相互知會。

第 五 條 中央主管機關對文化藝術工作者之工作權、智慧財產權及福利，應訂定具體辦法予以保障。

第 六 條 文化藝術工作者，經評定為傑出文化藝術人士，主管機關得頒予榮銜並保障其生活。

第 七 條 各公有文化藝術展播場所專業人員之任用，另以法律定之。

第二章 文化環境

第 八 條 為維護文化資產，增進環境景觀，主管機關得針對特定區域之周邊建築與景觀風格定立標準規範。

主管建築機關於核發重大公眾使用及公有建築物建築執照時，應先就其造型及景觀會商主管機關。

第 九 條 公有建築物應設置公共藝術，美化建築物及環境，且其價值不得少於該建築物造價百分之一。

政府重大公共工程應設置公共藝術，美化環境。但其價值，不受前項規定之限制。

供公眾使用之建築物所有人、管理人或使用人，如於其建築物設置公共藝術，美化建築物及環境，且其價值高於該建築物造價百分之一者，應予獎勵；其辦法，由主管機關定之。前三項規定所稱公共藝術，係指平面或立體之藝術品及利用各種技法、媒材製作之藝術創作。

第一項及第二項公共藝術設置辦法，由主管機關會商行政院公共工程委員會及中央主管建築機關定之。

第 十 條 主管機關得獎勵廣播電臺、電視臺及傳播事業製作、播放優良文化節目及報導文化活動訊息；其辦法由主管機關會同目的事業主管機關定之。

主管機關得指定供公眾使用及公有建築物，提供一定空間作為文化活動之用。

第 十一 條 國外或大陸地區藝術品，經中央主管機關認可展出者，於運送、保管及展出期間，不受司法追訴或扣押。

第三章 獎 助

第 十二 條 文化藝術事業有左列情形之一者，得給予獎勵：

- 一、對於文化保存有特殊貢獻者。
- 二、具有創作或重要專門著作，有助提昇國民文化水準者。
- 三、促進國際文化交流成績卓著者。
- 四、培育文化專業人才，具有特殊成就者。
- 五、在偏遠及貧瘠地區從事文化活動，對當地社會有重大貢獻者。
- 六、其他對促進文化建設、提昇文化水準有貢獻者。

第十三條 文化藝術事業之獎勵方式如左：

- 一、發給獎狀。
- 二、發給獎座或獎牌。
- 三、授予榮銜或其他榮譽。
- 四、發給獎金。
- 五、其他獎勵方式。

第十四條 文化藝術事業從事左列活動者，得補助其經費：

- 一、文化資產及著作之保存、維護、傳承及固有文化之宣揚。
- 二、文化藝術活動之展演。
- 三、優良文化藝術作品之交流。
- 四、文化藝術設施之興修、設備之購置及技術之改良。
- 五、與文化藝術有關之休閒、育樂、觀光方案之規劃。
- 六、與文化藝術有關之調查、研究、紀錄、整理、開發、保存及宣導。
- 七、文化藝術專業人才之培育、研究、進修、考察及國際文化交流活動之參與。
- 八、海外地區文化藝術專業人士之延聘。
- 九、藝文專業團體排演場所之租用。
- 十、在偏遠及貧瘠地區從事文化藝術活動者。
- 十一、從事創作藝術活動者。
- 十二、文化藝術從業新秀及新設文化藝術團體。
- 十三、依其他法令應予補助者。

第十五條 前條文化藝術事業之補助，依左列方式為之，並得附加補助條件：

- 一、補助經費之全部或部分。
- 二、依文化藝術事業自備款情形補助部分經費。
- 三、補助貸款利息之全部或部分。

第十六條 文化藝術事業之獎助，應定期舉辦，並經國家文化藝術基金會評審之。

前項評審之方式、程序，由主管機關會同國家文化藝術基金會定之。

第十七條 文建會對於出資獎助文化藝術事業者，得給予第十三條第一款或第二款之獎勵。

第十八條 文化藝術事業經營或從事有關文化藝術業務，成效優異者，文建會或目的事業中央主管機關得為必要之協助。

第四章 國家文化藝術基金會

第十九條 為輔導辦理文化藝術活動，贊助各項藝文事業及執行本條例所定之任務，設置財團法人國家文化藝術基金會。
前項財團法人之主管機關為文建會；其設置另以法律定之。

第二十條 國家文化藝術基金會，應設各類國家文藝獎，定期評審頒給傑出藝術工作者。

第二十一條 國家文化藝術基金會，應就各類文化藝術，每年定時分期公開辦理獎勵、補助案之審查作業。

第二十二條 國家文化藝術基金會，應提供文化藝術資訊及法律服務。

第二十三條 國家文化藝術基金會，應協助文化藝術工作者，辦理各項保險事宜。

第二十四條 國家文化藝術基金來源如左：

- 一、文建會編列預算。
- 二、文化建設基金每年收入中提撥。
- 三、國內外公私機構、團體或個人之捐贈。
- 四、本基金之孳息收入。
- 五、其他有關收入。

第二十五條 財團法人國家文化藝術基金會，因情勢變更，不能達到設置目的時，得解散之；解散後依法清算，其財產及權益歸屬中央政府。

第五章 租稅優惠

- 第二十六條 經文教主管機關核准設立之私立圖書館、博物館、藝術館、美術館、民俗文物館、實驗劇場等場所免徵土地稅及房屋稅。但以已辦妥財團法人登記或係辦妥登記之財團法人興辦，且其用地及建築物為該財團法人所有者為限。
- 第二十七條 捐贈國家文化藝術基金或省（市）、縣（市）文化基金者，視同捐贈政府。
- 第二十八條 以具有文化資產價值之文物、古蹟捐贈政府者，得依所得稅法第十七條第一項第二款第二目及第三十六條第一款規定列舉扣除或列為當年度之費用，不受金額之限制。前項文物、古蹟之價值，由目的事業主管機關認定並出具證明。
- 第二十九條 經該管主管機關指定之古蹟，屬於私人或團體所有者，免徵地價稅及房屋稅。為維護整修古蹟所為第二十七條之捐贈，經捐贈人指定用途，並經目的事業主管機關認可者，不得移作他用。
- 第三十條 經認可之文化藝術事業，得減免營業稅及娛樂稅。前項認可及減免稅捐辦法及標準，由文建會會同財政部定之。

第六章 罰 則

- 第三十一條 違反第八條第一項所定標準者，處新臺幣十萬元以上五十萬元以下罰鍰。
- 第三十二條 違反第九條第一項規定者，處新臺幣十萬元以上五十萬元以下罰鍰。
- 第三十三條 接受補助之文化藝術事業，將補助經費挪用或不履行補助條件者，主管機關得撤銷其補助，並追回已撥給之補助經費。
- 第三十四條 最近一年內曾因違反法令規定而受處分之文化藝術事業，不得依本條例予以獎勵或補助。

第七章 附 則

- 第三十五條 凡在國外經營或從事文化藝術事業，對我國文化建設有貢獻並有優良事蹟者，得準用第十三條獎勵之規定。
- 第三十六條 本條例關於文化藝術事業之獎勵、補助規定，於地方政府辦理該管文化藝術事業之獎勵或補助，準用之。
- 第三十七條 本條例施行細則，由文建會定之。
- 第三十八條 本條例自公布日施行。

附錄二、公共藝術設置辦法

中華民國八十七年一月二十六日行政院文化建設委員會八十七文建字第00511號令發布

中華民國九十一年十二月二十日行政院文化建設委員會文參字第0912120618號/內政部台內營字第09100874
23號令修正

第一條 本辦法依文化藝術獎助條例（以下簡稱本條例）第九條第五項之規定訂定之。

第二條 公共藝術應依本條例第九條第四項規定設置，並經行政院文化建設委員會（以下簡稱文建會）之公共藝術諮議委員會（以下簡稱諮委會）或中央部會、直轄市、縣（市）政府之公共藝術審議委員會（以下簡稱審委會）審議通過。

第三條 文建會設諮委會，負責公共藝術之諮詢、政策研擬、法令修訂建議及審議事項。

諮委會置委員十三人至十七人，其中一人為召集人，由文建會主任委員或副主任委員兼任；一人為副召集人，由文建會業務處處長兼任；其餘委員由文建會就下列人士遴聘之：

- 一、藝術行政、藝術評論、應用藝術、藝術教育、藝術創作之專業人士五人至七人，其中各類至少一人。
- 二、都市設計、建築設計、景觀造園之專業人士三人至五人，其中各類至少一人。
- 三、文化、法律或其他專業人士各一人。

諮委會委員會議，每年召開一次為原則，必要時得召開臨時會議；委員任期二年，期滿得續派（聘）之。

中央部會得比照第一項設審委會，負責審議所屬政府重大公共工程設置公共藝術事宜。

第 四 條 直轄市、縣（市）政府設審委會，置委員十三人至十七人，其中一人為召集人，由直轄市、縣（市）政府首長或副首長兼任；一人為副召集人，由該府文化局局長或文化中心主任兼任，其餘委員得由直轄市、縣（市）政府就下列人士遴聘之：

- 一、 藝術行政、藝術評論、應用藝術、藝術教育、藝術創作之專業人士五人至七人，其中各類至少一人。
- 二、 都市設計、建築設計、景觀造園之專業人士三人至五人，其中各類至少一人。
- 三、 社區或公益團體代表、法律專家、地方政府建築或都市計畫業務主管各一人。

審委會委員任期二年，期滿得續派（聘）之。

第 五 條 審委會每年應定期召開，負責辦理下列事項：

- 一、 審議公共藝術設置計畫書。
- 二、 審議公共藝術徵選結果報告書。
- 三、 審議公共藝術設置完成報告書。
- 四、 整體規劃並檢討轄內公共藝術之設置。
- 五、 公共藝術贈與設置事項。
- 六、 提供設置個案之專業諮詢與輔導。
- 七、 輔導民眾參與公共藝術及推廣公共藝術理念等其他相關事宜。

第 六 條 機關（構）興辦公有建築物或政府重大公共工程時，應成立公共藝術執行小組（以下簡稱執行小組），負責公共藝術設置各項行

政事宜，成員四人至七人，由機關（構）首長指定一人為當然委員兼召集人，其餘成員得由機關（構）就下列人士遴聘之：：

- 一、 藝術行政、藝術評論、藝術教育、藝術創作等專業人士。
- 二、 該建築物之建築師或工程之專業技師。
- 三、 該建築物或工程之管理機關代表。

第 七 條 執行小組應辦理下列事項：

- 一、 研擬公共藝術設置計畫書。
- 二、 辦理徵選、民眾參與、評選及鑑價等作業。
- 三、 研擬公共藝術徵選結果報告書。
- 四、 進行公共藝術委託製作、安裝及勘驗。
- 五、 編製公共藝術設置完成報告書。
- 六、 其他相關事項。

第 八 條 前條之公共藝術設置計畫書，其內容應包括下列事項：

- 一、 公共藝術設置理念。
- 二、 徵選方式。
- 三、 民眾參與。
- 四、 評選成員名單。

五、 鑑價作業。

六、 經費預算。

七、 執行小組名單。

第 九 條 第七條第二款之公共藝術徵選，其方式如下：

一、 公開徵選：以公告方式徵求公共藝術設置方案，並召開評選會議，選出適當之設置方案。

二、 邀請比件：邀請二人以上藝術創作者進行創作，並召開評選會議，選出適當之設置方案。

三、 委託創作：經評估後列述理由選定適任之藝術創作者提出一件以上設置方案，並召開評選會議，選出適當之設置方案。

四、 評選價購：經評估後列述理由，選定適當之藝術品購置之。

執行小組應依建築物或建築物基地特性、預算規模等條件選擇前項徵選方式，經審（諮）委會審議後辦理。

第 十 條 為辦理前條評選工作，應於徵選前成立評選小組，負責訂定評選標準及擔任評選工作。

前項評選小組置委員五人至七人，由興辦機關（構）就學者、專家聘兼（派）之，須包括下列各類專業人士至少各一人：

一、 藝術創作。

二、 藝術評論。

三、 應用藝術。

第 十 一 條 經依本辦法徵選出之公共藝術，得依政府採購法第二十二條第一項第二款或第十四款規定採限制性招標方式辦理。

第十二條 公有建築物之公共藝術設置計畫書及徵選結果報告書，應由興辦機關（構）送請當地直轄市、縣（市）政府審委會審議。

政府重大公共工程之公共藝術設置計畫書及徵選結果報告書，應由興辦機關（構）送請各該中央部會審委會審議。中央部會未設審委會者，送請文建會諮委會審議。

中央部會審議設置案時，應邀請公共藝術設置所在地地方政府代表列席。

公共藝術設置案經費在新台幣十萬元以下者，得由興辦機關逕依相關規定辦理。

第十二條之一 教育部所屬機關及學校之公有建築物及重大公共工程之公共藝術設置案由其審委會審議之。

第十三條 第七條之公共藝術徵選結果報告書，其內容應包括下列事項：

- 一、 徵選過程紀錄。
- 二、 選定公共藝術介紹。
- 三、 選定公共藝術安裝方案。
- 四、 民眾參與過程。
- 五、 鑑價紀錄。
- 六、 管理維護計畫。

第十四條 第七條之公共藝術設置完成報告書，其內容應包括下列事項：

- 一、 設置全程。
- 二、 具體成效。

三、檢討與建議。

第十五條 公有建築物及政府重大公共工程所有人或管理、使用機關應參照藝術創作者所提之建議，擬訂公共藝術管理維護計畫，並編列預算辦理之。

第十六條 公有建築物及政府重大公共工程所有人或管理、使用機關於公共藝術設置完成後五年內，不得予以移置或拆除。但遇有特殊情況，經提送所屬審委會或諮委會審議，並送文建會備查者，不在此限。

第十七條 公有建築物及政府重大公共工程所有人或管理、使用機關接受藝術品之贈與設置，應經所屬審委會或諮委會審議通過，並送文建會備查。

第十八條 行政院公共工程委員會於審議政府重大公共工程興建計畫時，應通知興辦機關（構）依本條例第九條第二項及本辦法規定辦理。

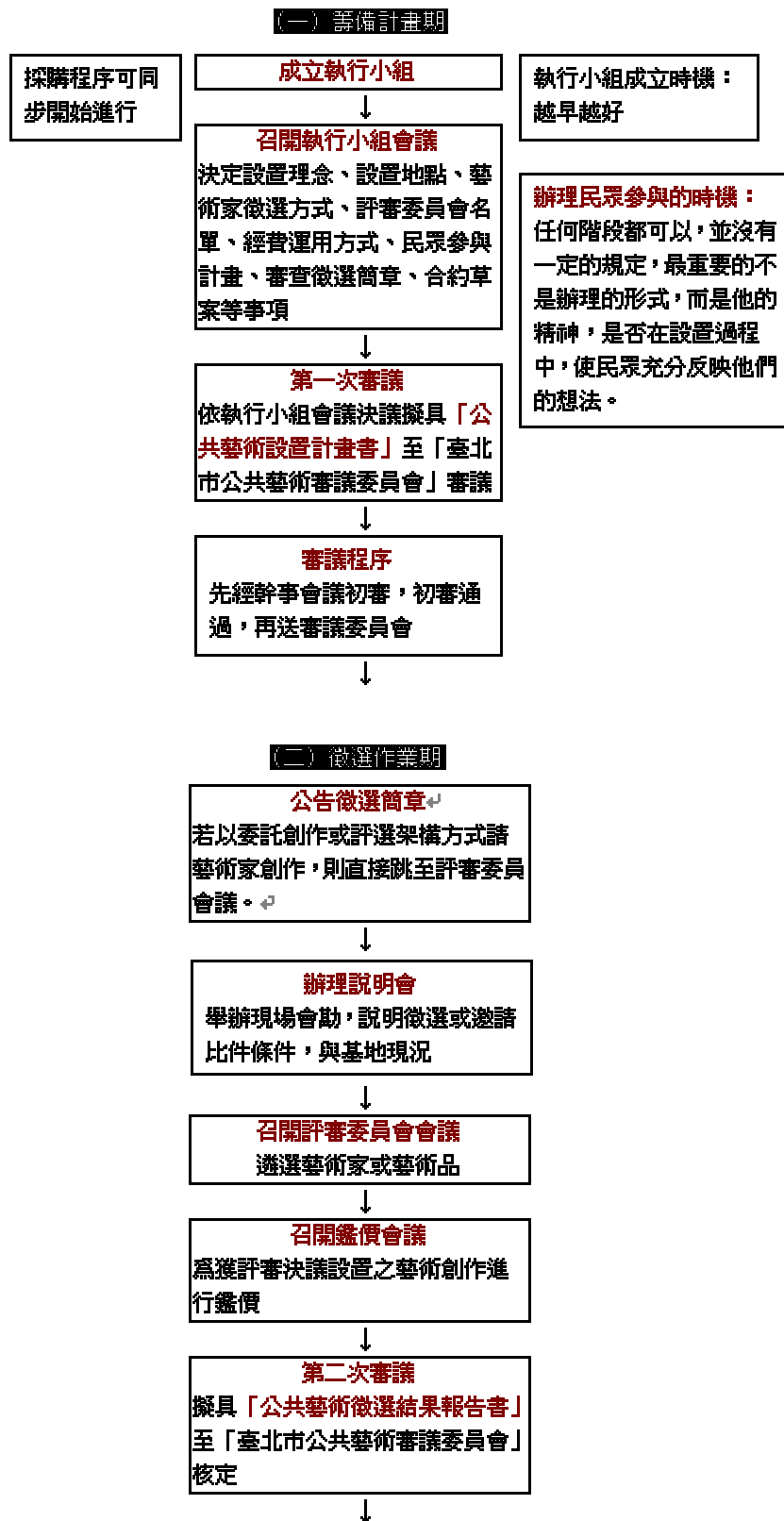
直轄市、縣（市）主管建築機關，於審議公有建築物建築許可時，應通知該公有建築物所在地文化主管機關依本條例第九條第一項及本辦法規定辦理。

第十九條 公有建築物及政府重大公共工程未依本辦法設置公共藝術，經文建會限期令其改善，屆期未改善者，依本條例第三十二條規定辦理。

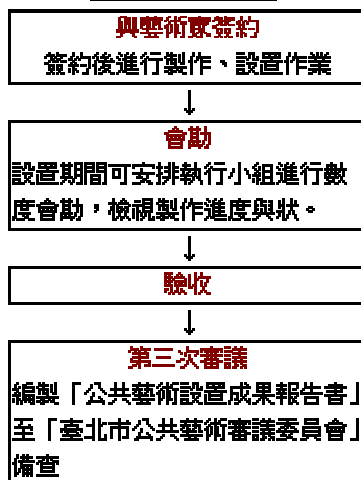
第二十條 依本辦法聘兼（派）人員均為無給職，但得依規定支領出席費。

第二十一條 本辦法自發布日施行。

附錄三、台灣公共藝術設置三階段流程表



(三) 設置施作期



資料來源：台北市文化局網站：<http://www.culture.gov.tw/set1.htm>

附錄四、城市雕塑建設管理辦法

(1993年9月14日中華人民共和國文化部、建設部發佈)

第一章 總則

第一條 爲了加強城市雕塑的建設和管理，促進社會主義精神文明和物質文明建設，根據《中華人民共和國城市規劃法》及其他有關規定，制訂本辦法。

第二條本辦法所稱城市雕塑，是指在城市規劃區範圍內的道路、廣場、綠地、居住區、風景名勝區、公共建築物及其他活動建設的室外雕塑。

第三條城市雕塑建設必須貫徹黨的基本路線，堅持爲社會主義服務，爲人民服務的方向，執行「百花齊放」、「百家爭鳴」的方針。

第四條城市雕塑建設應當堅持質量第一，積極穩定發展。做到正確的思想內容、健康的審美趣味和完美的藝術形式相結合，與城市環境統一、協調。

第五條 文化部和建設部主管全國的城市雕塑工作。各省、自治區、直轄市文化廳（局）和建設廳（局、委）主管本地區城市雕塑工作。文化部主管部門負責城市雕塑的文藝方針、藝術質量的指導和監督；建設主管部門負責城市雕塑的規劃、建設和管理。

第六條 國家設城市雕塑建設指導委員會（簡稱城雕委），協助主管部門具體管理和協調全國城市雕塑工作。城雕委下設辦公室和藝術委員會。各省自治區、直轄市有關部門根據當地實際情況和需要設置相應的城市雕塑管理機構。

第二章 城市雕塑的立項和設計

第七條 國家級重要地段、重大題材和重要政治、歷史人物雕塑的立項，經省級城雕管理機構初審後報國家城雕委審核，由建築部批准；省級重要地段、重大題材和重大政治、歷史人物雕塑的立項，報省級城雕管理機構

審核，由省級建設廳（局、委）批准，並報國家城雕委備案；一般城雕項目的立項，報當地城雕管理機構審核，由建設部主管部門批准。

第八條 為確保城市雕塑的藝術質量，城市雕塑的設計創作必須由持有《城市雕塑創作設計資格證書》的雕塑家承擔。
《城市雕塑創作設計資格證書》由國家城雕委審批頒發。為持有證書者不得承擔城市雕塑創作設計。

第九條 國家級重要地段、重大題材和重要政治、歷史人物雕塑的設計，經省級城雕管理機構初審後報國家城雕委審核，由文化部批准；省級重要地段、重大題材和重大政治、歷史人物雕塑的設計，報省級城雕管理機構審核，由省級文化廳（局）批准；一般城雕項目的設計，報當地城雕管理機構審核，由文化部主管部門批准。

第三章 城市雕塑的規劃、建設和管理

第十條 城市雕塑建設必須符合城市規劃要求，納入城市的總體規劃和詳細規劃，有計畫地分步實施。

第十一條 任何部門和單位進行城市雕塑建設，均由建設單位向城市雕塑管理機構申請立項。申請立項材料應包括雕塑題材、建設規模、經費預算、經費來源以及當地城市規劃主管部門的選址意見，並按本辦法第七條規定分及報批。

第十二條 城市雕塑立項批准後，由建設單位委託有相應資格的單位或個人承擔設計任務，設計成果按本辦法第九條規定分及報批。

第十三條 城市雕塑設計批准後，由當地城市規劃主管部門確定具體建設用地範圍，定點放線並核發「建設工程規劃許可證」，方可動工興建。

第十四條 承擔雕塑創作設計的雕塑家必須監督製作和施工的全過程，保證按設計師工和工程質量。

第十五條 未取得「建設工程規劃許可證」或不按「建設工程規劃許可證」的要求進行城市雕塑建設，屬於違法建設，城市規劃主管部門按照《城市規劃法》的有關規定處理。

第四章 附則

第十六條 遵照《中華人民共和國著作權法》的有關規定，保障創作設計城市雕塑的雕塑家和有關設計者的知識產權。

第十七條 城市雕塑建成後，由建設單位維護和管理，必須保持雕塑的完好和整潔。

第十八條 公民有愛護城市雕塑的義務，故意塗污或損毀城市雕塑者，由公安機關依據《中華人民共和國治安管理處罰條例》予以處罰。

第十九條 地、縣級城市雕塑的建設和管理，由省、自治區、直轄市文化主管部門和建設主管部門依據本辦法制訂相應的管理細則。

第二十條 本辦法由文化部和建設部負責解釋。

第二十一條 本辦法自發佈之日起施行。

附錄五、北京市城市雕塑建設管理暫行規定

第一條 爲加強城市雕塑的建設管理，使城市雕塑建設符合城市總體規劃方案的要求，根據國家和本市有關規定，制訂本規定。

第二條 凡在本市行政區內的城市道路公路幹線兩側、廣場、公園、風景名勝區和其他公共場所建設城市雕塑，均按本規定管理。

第三條 市、區、縣城市規劃管理局（以下簡稱城市規劃行政主管部門）是城市雕塑建設管理工作的主管機關，負責貫徹實施本規定。
城區、郊區城鎮地區城市雕塑的建設管理，由市城市規劃管理局負責；其他地區城市雕塑的建設管理，由區、縣城市規劃管理局負責。

第四條 建設城市雕塑，由建設城市雕塑的單位（以下簡稱建設單位）將擬建雕塑的題材、量體、建設地點、雕塑模型、環境設計和上級主管部門的審查意見，報城市規劃行政主管部門審批；在公共綠地內建設城市雕塑，需先徵得市園林局同意後，再報城市規劃行政主管部門審批。經城市規劃行政主管部門審查批准，發給《北京市城市雕塑建設工程規劃許可證》後，方可建設。
屬於重要的政治性、歷史性題材的城市雕塑，由市城市規劃管理局提請首都城市雕塑藝術委員會審定後，方可核發《北京市城市雕塑建設工程規劃許可證》。

第五條 城市雕塑的設計，需由持有城市雕塑創作設計資格證書的設計人員承擔，未持有設計資格證書的，不得承擔城市雕塑設計工作。

第六條 城市雕塑的施工單位，應按批准的設計施工，保證施工質量，不得擅自修改設計。

第七條 城市雕塑建設工程竣工後，建設單位須報原批准的城市規劃行政主管部門組織驗收。對不按批准的設計施工或施工質量低劣的，由城市規劃行政主管部門責令其返工或拆除，對因此造成惡劣影響的，提請其上級主管部門追究責任人員的行政責任。

第八條 城市雕塑建成後，由建設單位負責維護和管理，經常保持城市雕塑的完好和整潔。

第九條 未經批准擅自建設城市雕塑的，屬違法建設，由城市規劃行政主管部門按有關規定處理。

第十條 公民有愛護城市雕塑的義務。故意損毀城市雕塑的，由公安機關依據《中華人民共和國治安管理處罰條例》予以處罰。

第十一條 本規定具體實施中的問題，由市城市規劃管理局負責解釋。

第十二條 本規定自 1988 年 12 月 15 日起施行。1994 年 1 月 17 日經市人民政府批准修訂。

附錄六、王府井商業街整治管理條文

(王府井地區建設管理辦公室)

東城區王府井大街綜合管理辦法(試行)

第一條 為加強對王府井大街的綜合管理，將王府井大街建設成為全國兩個文明建設的展示窗口，根據國家有關法律和本市有關規定，結合王府井地區的實際，制訂本辦法。

第二條 本辦法所稱的王府井大街南起東長安街，北至八面槽路口(以花崗岩路面為界)。凡王府井大街沿街各單位及進入大街的人均應遵守本辦法。

第三條 北京市王府井地區建設管理辦公室(以下簡稱建管辦)是王府井地區綜合管理機構，會同有關部門研究制定加強王府井地區城市管理、商業管理、治安交通管理的有關政策和方案，自責協調城管、公安、工商、交通、環衛等管理部門對王府井大街實施綜合管理，並組織本辦法的實施。東城區城管監察大隊、公安分局、工商行政管理局、交通支隊、環衛局等部門，按照各自的工作職能，研究制定專項管理工作方案和具體辦法或規定，並組織實施。

附錄七、城市雕塑創作設計資格證書管理

一、依據《文化部、建設部關於〈頒佈市城市雕塑建設管理辦法〉的通知》有關規定，市城市雕塑辦公室（市建偉勘查設計處內）負責辦理《城市雕塑創作設計資格證書》的資質審查轉報工作。

二、受理範圍

具備下列條件之一者，可向市城雕辦公室提出申請：

- （一）中國美術家協會會員中的雕塑專業委員；
- （二）高等美術院校雕塑系畢業，從事雕塑創作，已獲得講師以上職稱，或同等學歷，現任高等美術院校雕塑系講師以上職稱的雕塑家；
- （三）市級以上的雕塑專業單位中，取得助理研究員，或雕塑師、三及美術師以上職稱的雕塑家；
- （四）高等美術院校雕塑系畢業，從事雕塑工作兩年以上，對城市雕塑創作社計有一定實踐經驗的雕塑工作者；
- （五）曾在高等美術院校雕塑系學習大型雕塑的進修生，參加城市雕塑工作五年以上，有一定實踐經驗的雕塑工作者（進修前曾在高等美術院校美術系畢業，則對城市雕塑工作實踐的時間要求可減為三年）；
- （六）中等美術學校畢業或自學成材，從事城市雕塑五年以上，成績顯著，經考核，確有實踐經驗和獨立工作能力的雕塑工作者。

三、應提交的資料：

- （一）兩名持有資格證書的雕塑家推薦函，負責推薦的雕塑家應做出對申請者有關城市雕塑的業務能力和實踐經驗的書面推薦；
- （二）個人簡歷、學歷證明、作品參展入選、獲獎證書等相關學術論文；
- （三）五件以上作品照片；
- （四）兩張二吋本人脫帽登記照片。

四、辦理程序

- (一) 到市城雕辦領取申請書；
- (二) 連報資料齊全後，市城雕辦在 15 個工作日內完成初審；
- (三) 市城雕辦初審合格後，在 5 個工作日內上報全國城市雕塑建設指導委員會審查；

附錄八、訪談名錄與訪談問題

一、北京城雕訪談

(一) 訪談名錄

2003年8月7日 拜訪北京中央美術學院雕塑系隋建國主任

2003年9月5日 拜訪北京市城雕辦公室主任于化云、行管部部長殷平

(二) 訪談問題

1、大方向總論

- 稱作「城市雕塑」的歷史淵源
- 城雕發展的歷史年表
- 較具有代表性呈現北京市形象及文化精神的城市雕塑群

2、長安街與王府井街的規劃案例

- 為何選擇此兩區作系列性的城雕設置規劃
- 籌備期與執行時間
- 執行方式及流程
- 選擇主題的訴求（選擇主題的過程、遴選小組）
- 邀請藝術家創作的方式
- 作品風格的決定權
- 藝術家的創作是否會經過審核
- 城雕的設置位置如何決定
- 城雕欲呈現哪些城市的性格精神、希望達成的目的
- 作品材質與維護
- 預算經費來源

3、當藝術介入空間

- 如何兼顧作品的個性和環境的共性
- 是否賦予城雕功能性的美化、教化宣傳意義
- 不同時期流行的城雕式樣與內涵
- 城雕與環境場域、民眾互動的關係
- 期待在城市公共空間中，藝術帶來的發酵作用為何？
- 是否有反應公眾意識的成分

4、城市形象之形塑

- 每個特定區域的規劃與整個北京市的風貌性格是否有關
- 2008年北京申奧對北京城市形象塑造之影響
- 欲藉著城雕達成何種城市性格形象
- 全球化與地方性的議題是否有衝突？如何解決？

5、未來的展望

- 當前的缺失（條款法規、制度健全與否）
- 未來的修正方向
- 城雕作品的發展可能性
- 短期的公共藝術展覽（節慶式、活動式）的可能性

二、台北公共藝術訪談

(一) 訪談名錄：

2004年7月12日 拜訪台北市開放空間文教基金會前執行長陳惠婷

(二) 訪談問題

- 1、徵件之前「不預設公共藝術作品形式和設置地點」的訴求，但是否有提供藝術家（或者藝術家主動要求）設置基地附近的環境資料？
- 2、在作品徵件之前有舉行民意調查，是否影響徵件作品的說明會和設置訴求？
- 3、街區特性是否為徵件作品入選的考量？兩方面：一是從藝術家作品形式表現上，二是從評審委員的評審原則。
- 4、藝術家執行作品設置的過程中（前），是否基金會有提供社區調查報告？或是修整藝術家的設置地點、媒材？基於什麼考量？
- 5、入選作品展的民眾票選活動，是否有與評審委員選出的決選作品重疊？
- 6、作品設置後，是否有提供導覽手冊、地圖、折頁等教育宣傳文件，供民眾索取？多少份數？用了多少經費？（佔總預算多少？）
- 7、敦化通廊對於台北市公共藝術設置的指標意義為何？與其他公共藝術案比較的特別之處。