

「日本雕刻的近代」系列翻譯（一） 明治的雕刻

Best Literature Excerpts Translated
Sculpture in Meiji Period

古田亮 / 著

Author: Ryo Furuta

東京藝術大學大學美術館副教授

Associate Professor, The University Art Museum,
Tokyo University of the Arts

白適銘 / 譯

Translator: Shih-Ming Pai

國立臺灣師範大學美術學系教授

Professor, Department of Fine Arts,
National Taiwan Normal University

雕刻的宗旨，亦即中心題旨，指的是基於一件製作，而被表現出來的一種內在力量（Inner Power）。也就是表現生命（Life）之事。作為雕刻的製作品，若無法表現出此種內在力量或生命，則不能說是完整之作。

—荻原守衛，〈我所見到的東西方雕刻〉，《藝術界》，
明治四十一年（1908）4月號。

在近代日本的雕刻家之中，對於所謂「雕刻」應該包含什麼這個問題，能認真地面對，並得到上述的一個回應的，恐怕應以荻原守衛（1879-1910），號碌山，¹為嚆矢吧！這是明治四十一年（1908）的事。我們不僅不能說，日本近代雕刻誕生於此是錯誤的，而且，事實上，在截至目前為止的美術史記述中，長久以來更被認為是基於受到奧古斯都·羅丹（Auguste Rodin, 1840-1917）強烈影響的荻原或高村光太郎（1883-1956）²，等人的出現，依循近代式價值觀而產生的雕刻系譜才得以開始的。

荻原所謂「內在力量」或「生命」，亦即被稱為「內部生命」之物，乃雕刻應該表現、並成為其最終目標的此種想法，至少在二十世紀初期的時代狀況下，作為一種雕刻思想的強度，並無其他可堪比較之物。然而，若只將所謂近代式雕刻歸結至此一觀點之上，反過來說，也許會讓所謂近代這個時代造成片面化的結果。

1 荻原守衛之肖像照片，請見東京國立近代美術館、三重縣立美術館與宮城縣美術館編，《日本彫刻の近代日本〔日本雕刻の近代〕》（京都：淡交社，2007），頁115。

2 高村光太郎之肖像照片，請見東京國立近代美術館、三重縣立美術館與宮城縣美術館編，《日本彫刻の近代日本》，頁119。

在本次對幕府晚期、明治時期到一九六〇年代進行綜覽，並藉以回顧近代日本雕刻史的嘗試中，不將「近代式雕刻」視為單一之物，而期待更加謹慎探索其中的多樣性與歷史性的推移，並據此作為重新考慮何謂近代雕刻此一問題的契機。將本書題目訂為「日本雕刻的近代」，即來自這樣的理由。

「雕刻」的語彙與概念

在本文中，筆者想對日本人在明治之後，如何理解雕刻這個藝術領域，以及在被生產出來的作品中所謂日本近代特有的表現是什麼等進行思考。基於此因，首先，透過對涵蓋於荻原雕刻論中明治雕刻軌跡的追索，嘗試整理並分析有關近代日本雕刻家們所獲致的階段性雕刻觀，並在此基礎上，對作為明治雕刻的體質而存在的日本式感性，進行若干的考察。

一開始，先針對有關雕刻的用語與概念，進行簡單的探討。

明治六年（1873），日本政府在參加維也納萬國博覽會之際，分別以英、法、德語等翻譯出不同的展品分類說明。近代日本，所謂「美術」這個用語與概念的成形，即始於這個時期。當時，在 *sculpture*、*Bildhauerkunst* 等語的翻譯上，曾有「造像術」一詞，「雕刻」的用語則尚未誕生。明治九年（1876）建校的工部美術學校，開設了「畫學」與「雕刻學」，這是在公開場合中，「雕刻」用語被使用的開端。然而，在此之後，在「雕刻」用語的固定化上，至少到了明治二〇年代初期，大約花費十年的時間才完成。也就是說，以內國勸業博覽會的展出規定來看的話，明治十年（1877）的第一回時

使用了「雕像術」，明治十四年（1881）的第二回使用了「雕鏤」，而明治二十三年（1890）的第三回則變成「雕刻」，此後，該詞即一直被沿用。這段期間，由於東京美術學校的建校而設置的「雕刻科」一事，亦被認為發揮了甚大的影響力。

理所當然地，這段期間，雕刻的概念仍處於搖擺不定的狀態。在內國勸業博覽會的規定上，「雕刻」的說明以素材為中心，一如「以金石黏土或亞土製作的物類偶像等」（第一回），「金土木石陶瓷的雕像及鑄造並石膏模型」、「金屬木石牙甲的雕鏤物及雜嵌並刻碑」（第二回）及「木竹雕刻、牙角甲雕刻、金屬雕刻、塑造」（第三回）所見，每一回皆有變化，而與工藝概念上的區別，也顯得曖昧。

東京美術學校，雖然在岡倉天心（1863-1913）的主導下，僅將傳統木雕視為雕刻，並以此方針開設學校，不過，第一屆雕刻科畢業的大村西崖曾於明治二十七年（1894）發表意見，認為應稱為「雕塑」，而非「雕刻」，據此，基於亦需將西洋雕刻納入的緣故，明治三十二年（1899），因此新增設了「塑造科」。

在明治四十年（1907）文展開辦之後，「雕刻」這樣的用語及分類，開始見到了定型的情況，然而，這段期間，所謂雕刻應該包含什麼的討論，則可以說幾乎不存在。

明治雕刻的三階段

透過明治時期的整體檢視，雕刻的定義或概念仍搖擺不定的事，是可以確定的。不過，涵蓋於荻原雕刻論中的明治時期雕刻作品，並非散漫而無秩序地被製作出來的。其中，雖然有若干圖式化的傾向，

不過，我想就目的及風格的角度來對明治時期雕刻史進行分類及整理，並先提示其梗概。其特徵，大體上有如下三個階段。

（一）寫實與模仿的階段

以明治一〇年代為中心，涵蓋初期日本近代雕刻方向性之一的，要言之，應該是稱為現實主義之物吧！什麼作品得以售出？這是在來自於認定海外需求大於國內需求的商業性判斷所形成的雕刻認知仍被摸索的時代中，所產生的問題。就此種以經濟性理論為優先的情況來說，在與其說是藝術家，毋寧更該說是站在繼承江戶傳統的職人式感性層面的製作者們所創出的作品中，似乎想要引起西洋人購買意願般的異國情趣（exoticism）與造型的寫實性，因而被追求著。同時，這個時期，具有將來自西洋的雕刻概念以直譯方式加以造型化的傾向，如果我們說西洋雕刻重視解剖學式的正確性的話，就像旭玉山（1843-1923）的情況所見般，也出現了全然摹寫人體骨骼的標本式作品。³ 或者，在義大利雕刻家拉古薩（Vincenzo Ragusa, 1841-1927）⁴ 於工部美術學校傳授西洋雕刻技術之後，導致更偏向技術而非藝術的方式模仿人體，並獲致「所謂雕刻是什麼」的解答的結果。雖說是如此，但並非要否定此種接受西洋的現實性選擇及其結果，而是不應該錯失將眼光投注在正因為如此才得以出現的作品的獨特性之上的態度。

3 此作請見東京國立近代美術館、三重縣立美術館與宮城縣美術館編，《日本彫刻の近代日本》，頁28。

4 請見東京國立近代美術館、三重縣立美術館與宮城縣美術館編，《日本彫刻の近代日本》，頁74。

(二) 紀念物製作的階段

明治二〇年代的日本社會，因為朝向近代國家體制的確立，所謂國家主義式的方向變得顯著起來。藝術的目的，逐漸被認為是用來誇示國家的威權或正統性。在繪畫方面，以歷史或神話為主題的歷史畫因而被獎勵，雕刻的情況亦同，將歷史上的偉人或出現於神話的神祇予以造形化的作品，持續被要求製作。不過，更進一步，投注大量資本藉以製作巨大紀念物情況，更成為雕刻的主要任務。在寫實與模仿的階段，重視作為輸出品的商品價值，然而，隨著朝向以國家主義為背景的文教政策的轉變，此時的雕刻遂走向大作主義。

近代國家所需要的，是大規模的戶外紀念物，然而，在實際籌建之際，以半官半民專業體制呈現的案例，則占絕大多數。就〈楠木正成像〉⁵的個案來說，住友集團為紀念別子銅山（位於今愛媛縣）開礦事業，擬定銅像製作方案，由帝國博物館總長九鬼隆一（1852-1931）公開徵求銅像圖案，並由東京美術學校教授高村光雲（1852-1934）等團隊執行實際製作。由民間資本的投入、行政單位的檢閱以及技術者所形成的共同製作，成為三位一體，一如〈楠木正成像〉所見般地，使得花費十年才完成的例子亦不在少數的銅像建造事業，獲得最後的成功。如果僅就此種意義來說的話，所謂雕刻，可以說是因為國家的理由而存在的。

5 此作請見東京國立近代美術館、三重縣立美術館與宮城縣美術館編，《日本彫刻の近代日本》，頁 61；此作模型之照片紀錄請見頁 72。

（三）人文主義（Humanism）的階段

近代日本的雕刻，從雕刻作品中見到商品性價值或公共性價值的角度，開始邁出步伐。在這個問題上，存在著來自於此種價值觀的表現意志，因此，我們對於產生只在此種時代的日本才能顯現出來的造型表現的事，自不應等閒視之。然而，中日戰爭獲得勝利，進入全新的社會秩序逐漸形成的明治三〇年代之後，掌握藝術的方法，也逐漸理解美學性概念，所謂「為藝術而藝術」的志向，也開始出現。這種現象，一般雖被認為是從現實主義到浪漫主義的轉換，不過，日本近代美術在僅約三十年之間即有此經歷的問題上，有必要考慮所謂只是「借用外殼般」逐漸接受西洋近代思想的特殊情況。

從明治三〇年代到四〇年代，不限於浪漫主義，印象主義或象徵主義等西洋近代思潮，幾乎以同時並行的方式被加以介紹。尤其是，致力於介紹羅丹的《白樺》雜誌的影響力，是相當巨大的。只是，荻原守衛雖然知道羅丹，但一如本文開頭處所舉出的，他發表新的雕刻理論的時間，是《白樺》雜誌創刊的明治四十三年（1910）之前的事，一位青年雕刻家根據自身的感性，摸索雕刻的獨立價值的事，可以說是值得關注的。

雖然有些重複，不過，荻原或高村光太郎等人因為羅丹的感化，進而發現所謂雕刻的全新價值觀，是一種雕刻根據自身的造型性要素而獲致「內部生命」，亦即人格或人生觀的表現，同時，雕刻存在的理由也在於此的想法。如果我們再稍作歸納的話，雕刻可以說是從以社會或國家為中心的階段，朝向以人類或個人為中心的人文主義階段進行了轉移。

本文中所討論的近代日本雕刻的三個階段，作為理論上的說明，具有某種程度的有效性是可以期待的，不過，另一方面，卻有太過偏

限於發展史觀式整理的嫌疑。不單只以所謂西洋的衝擊、國家主義、羅丹震撼等外發式的環境變化，來理解近代日本雕刻，而回歸到雕刻本身及其造型性上來考慮，則變成更為重要的課題。

因此，首先，希望對有關西洋近代雕刻的基本認識進行確認。

赫爾伯特·里德 (Herbert E. Read, 1893-1968)，作為羅丹以後雕刻所具備的固有價值，雖然提出「所謂對於體積 (volume) 與塊狀物 (mass) 的感性、凹陷與隆起的相互作用、面及輪廓的律動性 (rhythmical) 相互關聯、構想的統一的價值」(參照藤原えりみ譯，《近代雕刻史》，言叢社，1995 年) 的說法，不過，這樣的價值觀，乍看之下，似乎有把適用於之後的現代抽象雕刻的純粹性造型表現放在心上，可是，實際上，並無法脫離歐洲長久傳統所培育的再現式，乃至於寫實性雕刻的既有樣貌。里德的想法，也可以換句話說，認為雕刻是從所謂模仿自然的藝術這樣的大原則中而被發想出來的。

在荻原「發現」羅丹之前，如果談及日本所接受的歐洲同時代雕刻的話，以明治九年 (1876) 來日的義大利雕刻家拉古薩的指導為嚆矢，包含之後出國留學的長沼守敬 (1857-1942) 等人在內，總體來說，都屬於學院式的古典主義雕刻，此種雕刻，都是貫徹在所謂以寫實為基礎的自然模仿的一個規範之下的產物。

到了十九世紀末期，在此種學院式的雕刻觀中吹起新風潮的，則是法國的羅丹與德國的阿道夫·馮·希爾德布蘭德 (Adolf von Hildebrand, 1847-1921)。羅丹的雕刻，根據印象主義式的感性，在人體的瞬間動作中，嘗試把握生命的特質，而與此相對，希爾德布蘭德卻將雕刻視為視覺藝術，一如從遠處見到時的意象 (Image) 擁有作為雕刻的效果般，倡導「創造既客觀又具備統合性的自然形像」是藝術家使命的說法 (參照阿道夫·馮·希爾德布蘭德著，加藤哲弘譯，

《造形芸術における形の問題（造型藝術中的形的問題）》，中央公論美術社，1993 年）。

可以知道，此處所揭示的近代歐洲雕刻論，是一種針對以再現式的方式將自然（以人體為主）加以表現的理論，而為達到此目的的量感（mass）或輪廓（silhouette），即成為重要問題。

表層的寫實

肇始於幕府時代末期的日本近代雕刻，在以寫實為基礎的自然模仿這一點上，誠摯地學習西洋雕刻，因此可以在相對較短的時間內，習得其方法論。然而，有關其寫實的內容，具有與西洋的理解方法若干差異的一面，是應該注意的。

例如，高村光雲曾針對某西洋繪畫提到：「即便是描繪一隻狗，怎麼看都像是真狗。尤其是，獸毛的描寫方法極為顯目，表現得很出色」（參照《幕末維新懷古談》，岩波文庫，1995 年），可以說是將動物的寫實或其逼真性的本質，置於表層的質感表現上來加以關注的這則記載，是很有象徵性的。一如見到高村光雲的〈老猿〉⁶ 獸毛的質感表現即可知道般地，作為西洋雕刻所重視的雕刻寫實性，也就是說，高村光雲專注於與立體感、量感或輪廓等分屬不同次元的「表層的寫實」，並自此處發現作為作品的價值，是可以想像的。

6 此作請見東京國立近代美術館、三重縣立美術館與宮城縣美術館編，《日本彫刻の近代日本》，頁 33。

這個情況，並非只適用於光雲一個人身上。在從江戶轉向明治的變革期的日本人身，都共同具有與西洋人看法不同的東洋式感覺。在模仿自然之際，西洋人主要依賴眼睛（視覺），並將所見加以巧妙變化，與此相對，日本人卻想依賴「手感」（觸覺）。以人物表現來說，想要將頭髮或皮膚，甚至於衣服、身體裝飾的質感表現淋漓盡致地加以再現，是呈現該物特質第一步的發想，可以說因此導致了有如生人形（栩栩如生的木頭人偶）這樣的特異造形物，或者精巧的象牙雕刻的產生，一如高橋由一在〈鮭〉或〈甲冑圖〉上專心一意地描繪出專注於表面質感的靜物畫的感性，也與此相通。

如同見到〈楠木正成像〉的甲冑表現即可以明瞭般地，與其說是雕刻的一部分，毋寧更該說是在透過甲冑本身的再現，並賦予將其披掛於楠公身上的印象。平櫛田中（1872-1979）、山崎朝雲（1867-1954）⁷等人的木雕作品，意識到量感及動感，同時並具備了對於「表層的寫實」的強烈關注。

「表層的寫實」，基本上是適用於傳統木雕系譜的一種特徵，在學習了西洋雕刻的大熊氏廣（1856-1934）⁸或長沼守敬等人的作品上，幾乎未曾出現。這種現象，恐怕是來自於西洋古典雕刻與日本傳統雕刻之間，具有對雕刻表層想法的差異所致。

7 山崎朝雲木雕作品請見東京國立近代美術館、三重縣立美術館與宮城縣美術館編，《日本彫刻の近代日本》，頁 80。

8 大熊氏廣作品請見東京國立近代美術館、三重縣立美術館與宮城縣美術館編，《日本彫刻の近代日本》，頁 75。

在西洋雕刻的古典性規範上，表現皮膚（人體的表層、皺紋、動物的皮毛等）是應該被忌諱的事（參照溫克爾曼（Johann Joachim Winckelmann, 1717- 1768），《希臘雕刻論》）。包覆雕刻表層的，完全是成為其與周圍空間之間的界限的平面本身。這是一種來自於根據讓雕刻產生雕刻感覺的「內部」與「外部」的緊張感所形成的交界面的想法。如果是這樣的話，雕刻家在製造形像（＝「內部」）的同時，另一方面，理應也重視創造將其包覆的空間（＝「外部」），而觀看雕塑的觀者，在觀看形像自身的同時，理應也掌握了將形像包覆的空間。就人體的情況來說，並非只是看到皮膚，觀看形像「內部」與「外部」的相互競爭之處，才是西洋式雕刻觀的成立所在。如果我們可以理解，一如羅丹這樣強調雕刻「內部」的雕刻家，是出自於此種以視覺為優先的西洋美術史之中的話，即便說無法滿足「內部」與「外部」的調和，進而摸索如何將秘藏於內部的力量朝向外外部，使其成為「可視之物」的作家已經出現，我們也可以知道，西洋的雕刻觀念自身並沒有被否定。

日本的近代雕刻，在形成主義及風格之前，被認為是在逐步理解及實踐貫串此種西洋雕刻史的學院式規範的過程中，歷經了上述三個階段，並非膚淺的表層，而是在逐漸理解「雕刻的表層」的方向中開展而來的。

附帶一提，到了從以人體為中心的具象雕刻跳脫到抽象表現的戰後，雖然接受西洋的抽象雕刻理論，並開拓了對於空間造型的新視野，不過，當時，除了身體性被排除之外，表層的皮膚感覺也越來越被區隔在外。

「內部」、「外部」、「表層」

以上，關於明治時期的雕刻，從歷史性的變遷及表現上的特徵進行了概述。

明治的雕刻，處於甫由荻原守衛、高村光太郎等人開拓的人文主義階段，並由其後的大正時代所繼承。在本文最後，想就所謂雕刻的「內部」、「外部」及「表層」等觀點，討論大正時期以後的日本近代雕刻。

首先，來自於由大正到昭和戰前時期主流的朝倉文夫（1883-1964）⁹、北村西望（1884-1987）¹⁰ 佐藤忠良（1912-2011）、舟越保武（1912-2002）等人學院式寫實理論所形成的西洋具象雕刻的發展性繼承問題，已經被討論，不過，仍是以明治雕刻為理想的再繼承。正因為是「內部」、「外部」及「表層」的調和，在此才成為最重要的課題。

另一方面，大正時期，繼承了荻原守衛羅丹主義的中原悌二郎（1888-1921）¹¹、戶張孤雁（1882-1927）、保田龍門（1891-1965）等人，雖然不斷追求雕刻「內部」所在的生命，朝著表現造型向心力式的力量這個方向前進，不過，在整體上，卻有被吸納到將「內部」、「外部」及「表層」三者完美調和的官展學院主義主流之中的感覺。

9 朝倉文夫作品請見東京國立近代美術館、三重縣立美術館與宮城縣美術館編，《日本彫刻の近代日本》，頁 78。

10 北村西望作品請見東京國立近代美術館、三重縣立美術館與宮城縣美術館編，《日本彫刻の近代日本》，頁 85。

11 中原悌二郎作品請見東京國立近代美術館、三重縣立美術館與宮城縣美術館編，《日本彫刻の近代日本》，頁 103。

在此種情勢中，作為反映了從穩健及學院主義式雕刻中脫離可能性的作家，橋本平八的存在，則占有特殊的位置。此處所說的，即在橋本的作品中，「內部」的部分潛藏著日本的泛靈論（animism）或宗教觀，同時，這也是因為兼具了伴隨皮膚感覺的象徵性「表層」所致。在〈漫遊花園的天女〉¹²等作之中，橋本所描繪出來的雕刻的「表層」，可以見到稱之為思想也不奇怪的確信表現。令人想到，正好是岸田劉生（1891-1929）根據「內在美」這個語彙而創出麗子像或風景畫的時候，對於繪畫的表層，呈現甚為異常的固執，所嘗試創作出來的細密性描寫結果。當我們考慮橋本與岸田的共通性之時，即便雕刻與繪畫具有差異，在表現者對於「內部」與「表層」的意識的這一點上，似乎有著很大的重疊之處。

關於近代日本雕刻，本文以明治時期為中心，雖已就其發展或日本式的感性進行了嘗試性的考察，然而，對於近代日本所謂「雕刻是什麼」、「雕刻應該具備什麼」、「雕刻的目的是什麼」這樣單純問題的回答，仍然還時隱時現於遙遠的彼方，殘存著些許令人不耐之感。不過，話說回來，即便將這樣的問題設定自身作為具有答案之物來加以設想，大概也無法與具有成果的研究產生連結吧！

近代日本雕刻史研究，很不幸地，到目前為止，仍是一個研究者非常稀少的領域。此外，舉辦展覽會的機會，與繪畫史相較，則更是極端地稀少。這種情況，和繪畫相較，並非展覽會經費會更為

12 此作請見東京國立近代美術館、三重縣立美術館與宮城縣美術館編，《日本彫刻の近代日本》，頁133。

膨脹的原故，而是因為入場觀賞者較少的原故，在以經濟效益為優先的現今美術界，機會因此變得越來越少。

然而，近年來，以「日本近代雕刻史」為專攻的年輕研究者持續增加，學會發表的數量也增加起來。關於近代雕刻的日本式發展問題，支撐其研究的，其一是實證性調查的積累，其二是增加研究者之間的議論空間，近而深入這些問題的內容吧！本人對今後研究的進展，寄予莫大的期待。(待續)

參考書目

佐藤道信，《「日本美術」誕生——近代日本の「ことば」と戦略〔「日本美術的誕生」——近代日本の「語彙」與戰略〕》，東京：講談社，1996。

荻原守衛，《雕刻真髓》，東京：博文館，1911 初版（東京：中央公論美術出版，1978 再版）。

美術出版社編，《美術手帳——特集「彫刻」ってなんだろう？〔美術手帖——特輯 何謂「雕刻」？〕》，美術出版社，2006.3。

附記：古田亮所著〈明治の彫刻〉原收錄於東京國立近代美術館、三重縣立美術館與宮城縣美術館編，《日本彫刻の近代日本〔日本雕刻的近代〕》，京都：淡交社，2007 年，頁 7-12。