

邁向近代雕塑的路程——黃土水於 日本早期學習歷程與創作發展*

The Road to Modern Sculpture: Huang Tu-Shui's Education and Artistic Development in His Early Days in Japan

鈴木惠可 | Eka Suzuki

東京大學大學院綜合文化研究科博士生
Ph.D Student, Graduate School of Arts
and Sciences, The University of Tokyo
日本學術振興會特別研究員DC
Research Fellow of Japan Society for the
Promotion of Science, DC

來稿日期：2015年7月24日

通過日期：2015年8月10 日

* 本篇論文的部分內容已經發表於〈日本統治期の臺灣人彫刻家・黃土水における近代芸術と植民地臺灣——臺灣原住民像から日本人肖像彫刻まで〉，《近代畫說》22（2013.12），頁168-186，以及〈近代雕塑上的「傳統」與「現代性」：黃土水從初期木雕作品到臺灣文化批判之背景〉，收錄於《波瀾中的典範——陳澄波暨東亞近代美術史國際學術研討會會議資料》（臺北：中央研究院臺灣史研究所、國立故宮博物院、財團法人陳澄波文化基金會，2015.1）。撰寫論文期間，受到與會人士以及論文審查員的寶貴意見和指教，張韻琪（東京大學大學院法學政治學研究科碩士班）、林以珞（朱銘美術館研究員）提供中文協助，在此致上誠摯謝意。

摘 要

臺灣雕塑家黃土水（1895-1930），出生於日治時期的臺灣，後來赴日本學習近代雕塑，並且入選日本官展。黃土水當時在日本雕塑界相當活躍，以具有臺灣特色的題材為創作主題，成為了臺灣近代美術之先驅。作為最早的臺灣近代藝術家，關於黃土水研究，1980 年代之後在臺灣已經有相當的研究成果和討論。但是，由於資料的限制，以往研究缺少細緻分析黃土水作品與日本近代雕塑之潮流，以及東京美術學校裡的雕刻教育之間的關係。本文以這次新發現的一、二手資料為基礎，探討黃土水在日本留學時期的早期活動，以黃土水所學習的「近代雕塑」之內容和背景，試圖完整且正確地把握他的創作生涯。

黃土水在東京美術學校裡，一方面認真從事以高村光雲為主導的，江戶時代以來之木雕修練，一方面學習如雕塑、西洋雕刻家的大理石石雕等，積極學習西方雕塑之新技術。到日本留學之前，黃土水已經具有臺灣漢人文化的傳統背景，然而，他面對日本大正時期雕塑界的變化，也開始摸索具有現代性的臺灣主題。明治時代以來，日本近代美術史重視日本古代佛像藝術，這也可能是 1920 年代初，黃土水在文章中否定臺灣過去的文化，並主張臺灣藝術現代化的背景之一。然而，黃土水這樣的主張，某方面和當時的日本對於「臺灣文化」的言論有了表面上的相似。黃土水的創作活動中所追求的，也是期望建立有臺灣特色的藝術。但是，這些追求現代性和臺灣特色的言行，也具有和日本統治者的看法相同的共通點。黃土水一方面因為在日本帝展舞臺上展示有臺灣特色的作品而受到肯

定，但另一方面也可以認為是，臺灣在帝國絕對的優勢下，這些活動符合了臺灣作為一個「地方」收歸於帝國內部的過程。

關鍵詞：黃土水、帝展、日本近代雕塑、東京美術學校、臺灣文化

Abstract

Taiwanese sculptor Huang Tu-Shui (1895-1930) was born in Taipei under Japanese rule. He went to Japan to study modern sculpture and he was selected for the Imperial Art Exhibition in Tokyo. He not only succeeded in the world of sculpture at that time in Japan, but, as he chose Taiwanese motifs for the main subjects in his creations, Huang Tu-Shui was also a pioneer in Taiwanese art. As one of the earliest modern Taiwanese artists, studies and discussion of Huang Tu-Shui have already developed to a certain extent in Taiwan, especially since the 1980s. However, due to the limitations of materials and records, past studies were not able to fully analyze the relationships between Huang Tu-Shui's works and the elements of Japanese modern sculpture or the influence of his education in sculpture at the Tokyo Fine Arts School. This paper, based on several primary and newly found secondary sources, inquires into Huang Tu-Shui's early activities during his school days in Japan, as analyzing the background and substance of the "modern sculpture" that he studied, aims to accurately comprehend his artistic career.

At the Tokyo Fine Arts School, Huang Tu-Shui worked some in the study of traditional Edo-style wood sculpture begun by Takamura Kōun, simultaneously also learning the skills of western-style sculpture, such as modeling in clay and sculpting in marble. Before he came to Japan, Huang Tu-Shui was close to traditional Chinese culture in Taiwan, but when he faced changing trends in

Japanese sculpture, he also began to seek more modern Taiwanese motifs. From the beginning of Japanese modern art history in the Meiji era, ancient Japanese arts and sculpture were greatly respected; this might be the appropriate background for the consideration of Huang Tu-Shui's denial of the Taiwanese culture of the past and advocacy of the modernization of Taiwanese art at the beginning of the 1920s. This attitude of questing modernization and seeking out of characteristics of Taiwan in the fine arts was similar in certain aspects to the attitudes of some Japanese intellectuals during the colonial period. Huang Tu-Shui exhibited several works having Taiwanese motives in the Imperial Art Exhibition and came to prominence. On the other hand, in Taiwan under the dominance of the Imperial Japanese forces, his activities also were in accord with the process that Taiwan was included in the Japanese Empire as one of its regions.

Keywords: Huang Tu-Shui, Imperial Art Exhibition, Modern Japanese Sculpture, Tokyo Fine Arts School, Taiwanese Culture

一、前言

臺灣雕塑家黃土水（1895-1930）是在日本統治臺灣時期，被稱為「本島人唯一」以及「天才」的雕塑家，也是今日記述臺灣美術史時，被視為臺灣近代藝術家的先驅之一。他出生的 1895 年，是日本開始統治臺灣的第一年，「殖民地臺灣」第一代的他，亦成為第一位進入東京美術學校，也是第一位入選日本帝國美術展覽會（帝展）的臺灣人。黃土水在殖民地的複雜背景下，於藝術的創作上摸索著如何表達自我特色，他的生命歷程，就是一部臺灣近代史的縮影。

他首次入選帝展的作品〈蕃童〉（1920），以及同時落選的〈兇蕃之首狩（出草）〉，皆以臺灣原住民為主題；而於第五屆帝展展出的〈郊外（水牛）〉（1924），後來也發展成晚年的大浮雕〈南國（水牛群像）〉（1930）。黃土水所採取的臺灣題材，如臺灣原住民、水牛、田園風景等，也經常出現於自 1927 年起開設的臺灣美術展覽會（臺展）之中，由此點來看，可以說黃土水是臺灣近代藝術史上，建立臺灣意識和臺灣特色的源頭。¹但另一方面，談到黃土水的〈蕃童〉時，此作品所表現出來的「臺灣特色」，同時也反映出日本統治者所喜好的臺灣情調，這正如顏娟英指出，「借用了日本殖民者，包括人類學

1 關於日治時期臺灣藝術家與「臺灣」意識，以及「地方色」的問題，參見邱函妮，〈陳澄波繪畫中的故鄉意識與認同——以《嘉義街外》（1926）、《夏日街景》（1927）、《嘉義公園》（1937）為中心〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》33（2012.9）；邱函妮，〈創造福爾摩沙藝術——近代臺灣美術中〈地方色〉與鄉土藝術的重層論述〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》37（2014.9）。

家對臺灣的研究成果以及一般民眾對臺灣原住民兼具好奇與恐懼的心理」。²

從今日的眼光來，看黃土水的作品以及創作生涯，就以下兩點仍難以作出評價。第一、黃土水企圖以臺灣原住民為主題，呈現出臺灣的獨特性，藉此引起日本藝術界中審查員的注意。我們現在應該如何分析、理解這些反映出在當時日本統治下所創作具有「臺灣形象」的作品？或者，從這些作品中，我們是否可以看透作者所隱藏的「真正」意圖？³ 第二、黃土水晚年所創作的作品，除了如龍山寺的〈釋迦像〉（1927），〈南國（水牛群像）〉等大型作品之外，有許多臺日人士的銅像，這些成為塑像主題的日本人，有日本皇族、臺灣總督、大公司的總經理等，皆是當時在臺灣與日本身居要職的人物。⁴ 由於時代背景的限制，黃土水只能於「殖民地臺灣」之範圍中活動。他終生追求表現於雕塑上的臺灣特色，以及現代藝術的理

2 顏娟英，〈徘徊在現代藝術與民族意識之間——臺灣近代美術史先驅黃土水〉，收錄於《臺灣近代美術大事年表》，顏娟英編著（臺北：雄獅圖書，1998），頁XII。

3 關於黃土水〈蕃童〉所包含的臺灣特色和殖民地性的問題，亦可參照林惺嶽，〈「南國風光」的背後——帝國眼光開啓下的臺灣美術之剖析〉，收錄於《臺灣文學的東亞思考：臺灣文學藝術與東亞現代性國際學術研討會論文集》，陳芳明主編（臺北：文建會，2007）；以及江美玲，〈黃土水作品的題材考察——以〈蕃童〉到〈水牛群像〉為例〉，《臺灣美術》95（2014.1）。

4 關於黃土水晚期所製作的臺日人士銅像，參見朱家瑩，〈臺灣日治時期的西式雕塑〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2009）；鈴木惠可，〈日本統治期の臺灣人彫刻家・黃土水における近代芸術と植民地臺灣——臺灣原住民像から日本人肖像彫刻まで〉，《近代畫說》22（2013.12）；張育華，〈日治時期藝術社交網絡的建構——以雕塑家黃土水為例〉，《雕塑研究》13（2015.3）。

想，並且哀嘆臺灣傳統社會對於藝術之「幼稚」，⁵ 祈望臺灣年輕人的覺醒，就此點而言，他對臺灣一直都抱有深刻感情和自我認識。但一方面，他的創作生涯和作品，亦可以說是相當地靠近日本殖民地統治的體制。這些矛盾，也讓後來試圖研究臺灣美術史的世代深思並且感到困惑。

然而，現在面對臺灣美術時，我們不再是單純地關注於臺灣這個從未發現的「地方」所產出的藝術，或只是判斷這些作品或藝術家的活動受到西洋、日本美術影響的部分，或哪一部份是「我們自己的」。這並不是意味著我們忽略殖民統治的限制，以及其文化的強制性，而是透過仔細探討當時臺灣藝術家所處的社會環境以及其作品，能夠了解藝術家們內心的糾葛，和從作品上可以看到的多種文化脈絡交錯的情況。雖然日本進入近代後成為獨立的國家，也成功確立了如「日本美術史」這些言論，同時相信自己的文化歷史的獨特性。但另一方面，日本面對西洋美術的霸權，內部也出現如「何謂日本美術？」、「日本藝術家如何面對西洋美術？」諸如此類的討論。這或許是當時東亞的藝術家在以歐洲美術作為藝術之「中心」的時空背景中所產生的情況。這些文化交錯以及藝術家的困境在 19 到 20 世紀（在其他地方或許更早）的世界各地出現，因為這些地域間會產生文化的共通性，所以臺灣美術史的研究也和這些近代美術潮流的研究有緊密的關連。

5 黃土水，〈出生於臺灣〉，《東洋》（1922.3），收錄於《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》下卷，顏娟英與鶴田武良譯著（臺北：雄獅圖書，2001），頁 171。

雖然臺灣關於黃土水研究，已經有相當的研究成果，⁶但是筆者認為還是有更多可以發掘的相關資料；而且必須持續整理與檢討一、二手的基礎資料，才能夠完整且正確的爬梳有關黃土水的研究。本文以黃土水在日本留學時期的早期活動為主，首先探討黃土水挑戰日本帝國美術院展覽會（帝展）時，他所創作的雕塑作品的脈絡。再來，討論黃土水在東京美術學校所學習的「近代雕塑」之內容。最後，探討當時在臺灣的日本人，其言論之中所出現的「中國文化」和「臺灣文化」的討論，並且分析黃土水在殖民地社會中的政治立場。1923年黃土水在《臺灣日日新報》上，強烈批判臺灣文化只是「支那文化」的模仿和延長，⁷這篇文章和1922年他於《東洋》發表的〈出生於臺灣〉一文，兩篇內容皆為否定臺灣過去的文化，並主張臺灣藝術的現代化。然而，黃土水也曾經以臺灣漢人文化為主題，製作過不少的木雕作品，若從這些作品來看，必須重新思考他內心的臺灣傳統文化，與現代藝術的對立到底是源自何處？他所希望的臺灣的「現代化」是否除了與日本統治者的看法有表面上的相似之處之外，還有不同的含意？本文以黃土水在日本所學習的「近代雕塑」內容為中心，將探討這些「矛盾」的背景。

6 關於黃土水的代表先行研究，請參照本文的參考書目。

7 《臺灣日日新報》（1923.7.17），版7，收錄於顏娟英與鶴田武良譯著，《風景心境》下卷，頁174。

二、黃土水帝展作品之變遷與大正時期日本雕塑界的變化

(一) 黃土水的第一次帝展挑戰

黃土水 1895 年出生於臺北，1911 年大稻埕公學校畢業，就進入臺灣總督府國語學校公學校師範部乙科。⁸ 國語學校入學考試是國語（日文）以及算術，黃土水進入臺灣最高等的教育機關，並沒有與藝術活動關聯，但是國語學校的科目包含如圖畫、手工科等關於近代美術教育的內容，讓他進入學校之後，啓蒙了藝術方面的才能，「有時候跟著石川欽一郎氏擺弄畫筆，有時候留在手工教室廢寢忘食地做粘土工藝或木雕」。⁹ 特別是他於 1914 年所製作的木雕〈觀音像〉（圖 1），在他畢業之後，長期收藏於國語學校（後來改稱為臺北第一師範學校），¹⁰ 以此看來，國語學校是發掘黃土水雕塑方面的才能，以及後來他能夠赴日留學的一個重要開端。

1915 年 3 月國語學校畢業後，黃土水開始於太平公學校擔任教導，但是不到半年，同年 9 月他轉而進入日本東京美術學校雕塑科木雕部就讀。關於黃土水入學時的相關資料，吉田千鶴子氏已經整理了

8 關於黃土水的履歷表，可以參照「國語學校生徒明細簿」（《黃土水百年誕辰紀念特展》，高雄：高雄市立美術館，1995，54 頁），以及東京美術學校入學時提交的文件（東京藝術大學美術學部教育資料編纂室所藏）。

9 〈本島出身の新進美術家と青年飛行家〉，《臺灣教育會雜誌》223（1920.12），頁 48。

10 〈本島出身の新進美術家と青年飛行家〉，《臺灣教育會雜誌》223（1920.12），頁 48；〈彫刻家故黃土水君遺作品展覽會陳列品目錄〉，收錄於《臺灣美術全集 19——黃土水》，王秀雄（臺北：藝術家），頁 150；劉克明，《臺灣古今談》（臺北：新高堂，1930），頁 151。

完整的資料。根據這些資料，黃土水之所以能夠前往日本留學，成為特例，是因為當時臺灣總督府的民政長官內田嘉吉（1866-1933）和臺灣總督府國語學校長隈本繁吉（1873-1952）的推薦，以及東洋協會臺灣支部的獎學金獎助，再加上他被免除了國語學校畢業後必須任職教導的義務。¹¹而黃土水赴日留學這一件事，也在同年 12 月的《臺灣日日新報》被報導。¹²這些因素對於黃土水的創作生涯，和此後五年於東京美術學校的學習歷程，一定產生了相當重要的影響，不過目前為止，能夠參照的相關資料極少，直到 1919 年前後，他的名字才又出現於報導媒體。

一般而言，黃土水的代表作品，大致從 1920 年他第一次入選帝展的〈蕃童〉（圖 2）開始討論。雖然此作品的原作已經散失，但是現在保留了當時入選的照片。由於它以臺灣原住民的少年為主題，而且是首次入選日本官展的臺灣人作品，因此作品中所具有的「臺灣印象」和殖民地統治的背景，引起人們的關注。但是根據目前的資料，早在 1919 年，黃土水已經以石雕和木雕作品挑戰過帝展，試圖踏入日本藝術界的舞臺。¹³

11 吉田千鶴子，《近代東アジア美術留学生の研究：東京美術学校留学生史料》（東京：ゆまに書房，2009），頁 109-112。《臺灣時報》，（1923.1），頁 243。

12 《臺灣日日新報》（1915.12.25），版 6。

13 根據《東京日日新聞》（1920 年 10 月 10 日，版 7）的報導中寫道，黃土水「去年第一次出品木雕」，所以 1919 年的第一屆帝展，可能是他首次挑戰日本官辦的展覽會。

關於此時黃土水所參展的作品，於1919年10月的日本《都新聞》報導中有記載，「臺灣留學生且東京美術學校的學生黃土水氏，出品有六十貫的大理石像『秋妃』，以及木雕裸體女像『慘身感命』」。¹⁴並且，《臺灣日日新報》也有同樣的報導如下：

如美術學校生臺人黃土水氏。亦雕刻二點。去初五日提出。蓋自今春準備。所凝意匠。慘澹苦心。師友多之。一曰秋妃。用大理石。刻半身美人抱愛兔之象。一曰慘身感命。用木材。大與生人同。一中年裸體薄命婦。自怨自訴之貌也。初次豫選六十五點。二次本選四十點。氏皆合格。嗣以場面有限。審查諸老。三次改選。裁為二十點。始落孫山外。然其妙技。已為美術界大家所公認。而深期待之。雖落選猶不失為榮矣。¹⁵

關於該件木雕，現在無法知道其原貌，但是大理石〈秋妃〉的照片同時刊登於《臺灣日日新報》上（圖3）。¹⁶從上文的報導以及照片來看，此作品以抱兔奔月的中國民間故事「嫦娥」為題材，而木雕的〈慘身感命〉也有可能採用同樣的主題。

14 《都新聞》(1919.10.6)，收錄於《近代美術關係新聞記事資料集成・東京美術學校編》（東京：ゆまに書房，1991），卷34。另外，於《東京日日新聞》的帝展相關報導（〈大作が殺到した 帝展昨日の締切〉，《東京日日新聞》(1919.10.6)，版7中也可以看到「臺灣人黃土水」之一詞。

15 《臺灣日日新報》(1919.10.21)，版5。

16 《臺灣日日新報》(1919.10.25)，版5。

「嫦娥」這個題材，在日本藝術作品中也屢屢出現，並不是中國或臺灣特有的題材，但是，對日本人而言，這故事與其說是日本傳統的主題，不如說是帶有中國文化意味的題材。黃土水進入東京美術學校之前，在臺灣總督府國語學校讀書時所製作的作品，有上述的〈觀音像〉，和為東京美術學校入學考試提交的〈仙人像〉（1915）（圖4），它們顯然是以臺灣傳統漢人文化為基礎。因此，黃土水挑戰第一屆帝展時，選了「嫦娥」這個題目，也與自己出生的臺灣背景有相當的關係。特別是他翌年首次入選帝展接受記者的採訪時，說道：「因為我出生於臺灣，想要出品一些有臺灣特色的東西」，黃土水抱著這些想法的理由是因為在東京美術學校時，曾聽老師強調藝術表現上發揮個性的的重要性。¹⁷

黃土水的作品中，亦有後來製作的另一件〈嫦娥〉（1927）（圖5）。1919年的〈秋妃〉與1927年的作品對照，兩件作品的圖像共通部分，如中國的梳頭髮式，女性將兔子抱在懷裡的姿勢等。然而，如果說1927年的〈嫦娥〉具有一些裝飾性意味的造形，1919年的〈秋妃〉反而可以感受到黃土水在造形上，認真地講求女性裸體的寫實表現。另一件的女性等身木雕，可以推測和與兩年後入選帝展的〈甘露水〉（1921）具有一樣風格。可是，此次黃土水出品的木雕，通過到審查地最後階段，「受到審查員之間的一些承認，但很不幸得即落選」。¹⁸

17 《臺灣日日新報》（1920.10.17），版7，收錄於顏娟英與鶴田武良譯著《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》下卷，頁166。

18 《臺灣日日新報》（1920.10.10），版7。

(二) 文展到帝展／木雕到雕塑：黃土水の帝展入選和大正時期日本雕塑界的變化

黃土水的木雕為何落選？關於這個答案，第一屆帝展雕塑部的審查員，也是當時日本著名雕塑家，米原雲海（1869-1925）和北村四海（1871-1927）的講述如下：

木雕的出品比歷年多了很多，但是當選的作品結果卻減少了。入選的木雕很少的這件事情，是有充分的理由的。木雕之中，有很多是裸體作品。裸體雖然並不適合木雕的特質，但是因為木雕真的很難呈現，所以以前都是因為考慮到這點，即使作品做得不好都讓它當選。不過，對我而言，以木雕表現像塑造那樣的肉體美，本來就是不可能的。木雕有木雕的特質。（中略）無論裸體，如果與塑造裸體相比稍有遜色的話，就會決定不錄取。我認為之後也會按照此方針進行。¹⁹

19 米原雲海，〈帝展の木彫を評す〉，《読売新聞》（1919.10.15），版7。日文原文：「中にも木彫は今年は例年になく沢山出た。けれども是も亦選の結果は少なくなつてしまつた。此の木彫が入選の少い理由には又充分の理由がある。木彫には裸体が非常に多い。裸体は決して木彫としての特質に合致するものでないが、少なくとも木彫は彫り難いからといふ特別な理由で、たとへ出来栄は少 劣つてゐても、此の思ひ遣りから従来は入選させたものである。けれども私に言はせると木彫を以て塑造のやうな肉体美を現さうとするのは本来不可能のことである。木彫には木彫の特質がある。（中略）裸体であつて塑造裸体と比べて少しでも遜色のあるものは絶対に採らないことにした。これは恐らく此後もこの方針で進むであらうと思ふ。木彫が出品の多かつた割に入選の少いのは此理由からである」。

米原雲海在此提到，因為技術上木雕很難雕刻，所以從前的審查比起其他材質的雕塑，對木雕比較不嚴格，然而第一屆帝展消除這些優待，有妥善利用木材特質的作品才入選。石雕家北村四海亦講述一樣意見和感想：

觀察過去的木雕傾向，無論是不是適合的木材，木材是無法充分表現作者的意圖的，以裸體而言，是用塑造創作的話，會有更好的效果，卻因為流行而硬是要用木材創作。我希望對於此點木雕家必須重新慎重考慮。²⁰

從米原和北村的發言來看，他們兩位皆重視其作品是否完善地利用本來木材所具有的「特質」，且其作品的主題和木材特質必須有相當的關連性。明治後期到大正時期，因羅丹主義的盛行以及對於西洋雕塑逐漸有深入的理解，日本木雕師們開始自覺到木雕素材所具有的特質，這種反省和思考讓當時的木雕技巧上也產生了一些變化。²¹ 黃土水第一次參加帝展時，雖然他本來就是木雕部畢業的，但是應該也是有特別考慮到過去的文展審查標準，而特意以木雕來表現出女性裸

20 北村四海，〈帝展第一回入選の彫刻作品を評す〉，《読売新聞》(1919.10.12)，版7。日語原文：「在来の木彫の傾向を察すると、木に適したもの、木で無ければ充分に作者の意図を表現し得られないもののみが木彫にされたので無く、却つて彫塑でやる方が効果的だと思はれる裸体などを木彫でやる事が一種の流行を成して来たやうである。之は木彫をやる人の一考を促したい点と思ふ」。

21 藤井明，〈生命と素材〉，收錄於《近代日本彫刻集成 明治後期・大正編》，田中休二編（東京：國書刊行會，2012），頁102。

體，除此之外，他也有可能在其作品裡面特別以如「嫦娥」這樣具有臺灣特色，或東洋趣味之主題創作。然而，黃土水擬定的戰略，其他參展的人也有想到。雖然黃土水的作品受到一定的評價，但是因為木雕作品受到較嚴格的批評，或是因為木雕界產生變化的緣故，所以最後結果還是落選。以此情況看來，黃土水隔年再次挑戰帝展時，完全改變自己的風格，以塑造表現出臺灣原住民的男性像，是接受了第一屆帝展的結果，並且也參考審查員的評論，讓他認為木雕的女性像，以及只是以溫柔的臺灣特色為表現，並不能通過帝展的新審查方針。由上可知，黃土水的〈蕃童〉和〈兇蕃之首狩（出草）〉的創作背景，有受到日本官展與日本雕塑界的變化所影響。

1920年3月東京美術學校畢業後，黃土水進入研究科，同年的10月再次挑戰帝展。他將〈兇蕃之首狩（出草）〉搬入會場時，由於其作品的大小給人們強烈的印象，報紙上也有報導「叫黃土水的臺灣人，出品名為《兇蕃之首狩》的大作，引人注目」。²²其作品的形狀是，「這次的出品，是狩獵的生蕃三個人的等身群像，是相當不容易的大作。在中央的人正在拉弓試圖射人，其左右有佩刀，以及帶槍的兩個年輕人，目光銳利，眼看就要一躍而起的樣子」²³。不過

22 〈京大阪の出品は締切過ぎて着く〉，報紙名稱不明（1920.10.8），收錄於《近代美術關係新聞記事資料集成》卷36。

23 〈彫刻の入選発表 台湾人が初めての入選 首狩生蕃の群像〉，報紙名稱不明（1920.10.10），收錄於《近代美術關係新聞記事資料集成》卷36。日文原文：「今度の出品は首狩生蕃三人の等身大群像でなかなかの大作である。中央の人物は弓を引絞つて人を射やうとして居ると其左右には刀と鎗を持つた二人の若者が鋭い眼光で今にも飛び出しさうな形をして居る」。

這次審查結果，大作〈兇蕃之首狩（出草）〉落選，反而是只僅創作十天左右完成的〈蕃童〉入選。

對於此〈蕃童〉的一件，小說家以及評論家的畑耕一（1886-1957）於帝展雕刻部的評論中提到，「沒有故弄玄虛，輕鬆的表現相當好。但是四肢的研究還不夠」。²⁴ 另外，雕塑家朝倉文夫（1883-1964）說到「採用異國情調，稍微感到甜美的興趣」，²⁵ 雕塑家中原悌二郎（1888-1921）也寫到「叫黃土水的這位，從名字來看，好像是個臺灣人或中國人，其稱為〈蕃童〉的雕刻，感覺有一些與日本人不同的味道」。²⁶

如朝倉文夫和中原悌二郎的評論之中出現的「異國情調」「有些與日本人不同的味道」，這些詞是否顯示當時帝展日本審查員的對「殖民地」的看法？而這些疑問，是否可以解決為何〈兇蕃之首狩（出草）〉落選，〈蕃童〉（1920）卻得以入選的問題？一個作品落選的理由，如作品本身的品質或審查員的喜好、方針等會有許多的背景因素，不能單純以其作品主題來判斷。在文展與早期帝展入選作品中，所謂有「異國情調」的作品，除了朝倉文夫的〈土人の顔（土人之臉）〉（1911）（圖6）之外，相當少見。但是如須田速人（1888-

24 畑耕一，〈帝展雕刻（中）〉，《東京日日新聞》（1920.11.3），版5。日文原文：「嫌味のない瓢軽さが好い。但し四肢の研究はまだまだである」。

25 朝倉文夫，〈帝展の彫刻（四）〉，《讀賣新聞》（1920.10.27），版3。日文原文：「異国情調をもつて来たところにわづかに甘い興味があるといへばある」。

26 中原悌二郎，〈帝展彫刻短評〉，《中央美術》，1920年11月帝展號，頁90-91。日文原文：「黃土水といふ人は、名前から見て、臺灣人か支那人の様に思はれるが、あの『蕃童』という彫刻は何處か日本人と異なつた味ひがある様に思はれます」。

1966)，在東京美術學校雕刻科雕塑部畢業後，渡臺擔任臺灣總督府技師，他於黃土水同一時期，也在帝展出品臺灣人的半身像（1919），以及臺灣苦力之像（1920），但是其作品都沒有入選。²⁷

爲了與黃土水比較，本文將以淺川伯教的作品爲例一起討論。1920年黃土水首次入選的第二屆帝展中，後來成爲朝鮮陶器研究者的淺川伯教（1884-1964），也同時以〈木履之人〉（圖7）入選帝展雕刻部。²⁸文藝家柳宗悅（1889-1961）在給陶藝家 Bernard Leach（1887-1979）的信件之中，提到淺川伯教入選帝展的作品：

羅丹式的精彩作品，讓人連想到那個有名的「絕望」，雕刻得相當好。聽說這個作品引起觀眾的注目，我想那是因為此作品之中明顯出現對朝鮮民族的同情心。淺川氏告訴我，多虧這個

27 於〈雨上がりの昨日 搬入二日〉，《都新聞》（1919.10.3）有報導、「新審査委員北村西望氏の同學，現在於臺灣總督府當官員の須田速人氏出品臺灣人半身像」（《近代美術關係新聞記事資料集成》卷34）。〈帝展へ出品 須田速人君の力作〉，《臺灣日日新報》（1920.9.19），版2。須田速人1888年出生於日本宮城縣，旧制中學畢業之後，進入東京美術學校雕刻科塑造部。1912年3月畢業於美術學校之後，1912年6月正式開始總督府土木局營繕課的任務，至1924年在臺灣渡過。關於須田速人，亦可參照，朱家瑩，〈臺灣日治時期的西式雕塑〉（臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2009），頁20-22。

28 淺川伯教出生於日本山梨縣，1913年渡朝鮮京城府（現首爾），於當地赴任為尋常小學校的教員。渡朝鮮之前，淺川伯教已經立志要成為雕塑家，拜日本著名近代雕塑家之一，新海竹太郎（1868-1927）為師，放假時屢次進京拜師學習。1919年3月，於朝鮮爆發三一獨立運動，不知是否與這個民族運動有關係，淺川伯教當年4月辭去朝鮮小學校的教員工作，單身住在東京的新海竹太郎家裡做徒弟，專心開始雕塑學習。關於淺川伯教生平和活動，參照春原史寬〈淺川兄弟の生涯〉，大阪市立東洋陶磁美術館等編，《淺川伯教・巧兄弟の心と眼：特別展淺川巧生誕120年記念》（2011），頁152-161。

作品，除了朝鮮之外，也收到日本有名無名人們的信件，大約有一百封。我也想要激勵他繼續這樣工作下去。²⁹

以〈木履之人〉而言，淺川伯教以男性人物為主題，借用日本雕塑家所了解的羅丹風格，嘗試以朝鮮的立場來表現當時在殖民地統治下，人們所感受到的「絕望」。實際上，淺川伯教在報紙上說到；「從渡朝鮮執教以來，我對朝鮮人們感到一種親密感，越理解他們，越抱著同情和尊敬的心請，此作品是從這樣衝動而完成的」。³⁰除了淺川伯教一個人製作這樣具有對日本殖民地政策的懷疑作品之外，當時日本一般民眾中，亦有些人同樣反應了這些問題。與黃土水的〈蕃童〉相較，朝倉文夫又批評寫道，「如蕃童一樣的土產品製作，但是其形象所背負的感覺比前者在沉重一點」。³¹1920年的當時，在日本帝展雕塑部中也慢慢地開始容許被稱為「外地」的殖民地之表現，這種背景也可以說是黃土水當年首次以臺灣原住民的表現入選帝展的情況之一。不過，藝術家的評論，如雕塑本身的形象或「異國情調」等，以其作品具有的特色為主的討論，但一方面此作品所提出的政治和社會問題亦引起了朝鮮或是日本社會中的一般民眾之反響。

29 柳宗悅，《柳宗悅全集 著作編》21 卷上（東京：筑摩書房，1989），頁 234。

30 〈朝鮮人を取扱った湯〔浅〕川伯教氏〉，報紙名稱不明，1920 年 10 月，《近代美術関係新聞記事資料集成》，卷 34。日文原文：「私は朝鮮に渡つて教鞭を執つて以来朝鮮の人に親味を持つて理解するに随つて同情と尊敬の念をすらすら有つ様になつてからした衝動から此作品は出来たのです」。

31 朝倉文夫，〈帝展の彫刻（四）〉，《読売新聞》（1920.10.27），版 3。日文原文：「蕃童のやうなお土産製作と見ても、前者よりは少しく重荷を背負つた形である」。

三、「傳統」與「現代性」：何謂黃土水在日本所學習的「近代雕塑」？

(一) 黃土水在東京美術學校的學習過程

1889 年東京美術學校開始上課，當時雕塑部的教授有高村光雲（1852-1934）、石川光明（1852-1913）、竹內久一（1857-1916）、山田鬼斎（1864-1901）等人，皆是繼承江戶時代之傳統的工匠。岡倉天心（1863-1913）邀請光雲來美術學校當教授時說：「您只要在學校裡，做在家裡工作室所做的事，就行了」。³² 從天心的這句話可知，東京美術學校雕塑部的主要目的是，傳統日本雕刻技術的繼承和教育。1898 年因東京美術學校的變動，岡倉天心自學校辭職，之後雕刻科裡面設置了塑造部，西洋式雕塑技術的教育正式開始。這個塑造部後來人物輩出，如朝倉文夫、北村西望（1884-1987）、建畠大夢（1880-1942）等人在大正時期之後都成為日本近代雕刻家的代表人物。

1915 年，黃土水進入東京美術學校時，木雕部的課程內容是——第一年到第四年，按照各自的志願，選擇塑造部其中之一的教室，在該教室裡，讓學生模仿過去作品或老師的作品，或者讓學生自己創作，也讓學生利用實習時間學習以塑造創作物體形狀。³³ 關於這些木雕部的學習內容，高村光雲的兒子，雕塑家高村光太郎（1883-

32 高村光雲，〈学校へ奉職した前後のはなし〉，《幕末維新懷古談》（東京：岩波書店，1995），頁 342。

33 〈各科授業要旨〉，《東京美術學校一覽 從大正四年至大正五年》（東京美術學校，1916），頁 75。

1956) 也回想說,「在學校, 老爸與石川老師討論, 還是按部就班地教導跟過去一樣的木雕作法, 如地紋、肉合雕、浮雕、丸雕等, 接受兩年左右的指導。也學會小刀用法」。³⁴ 所以, 木雕部的學習階段, 首先要模仿木雕作品, 逐漸加深其難度, 踏實地持續學習木雕技術。黃土水後來也回顧入學當時的辛苦:

第一年的時候非常困惱。同時入學的人包括我一共十二個人, 大都是工業學校畢業的, 其他只有中學畢業的兩、三人和我而已。首先, 不管怎麼研磨小刀都切不了, 令人感到無奈。每天大家都回家之後, 到天黑之前我都在磨小刀。其他人都是又留著長髮, 又穿著華麗外套, 看起來真的像個藝術家。他們看我在苦惱, 每天都戲弄得說:「小黃, 你是個沒有修養的男人, 對於做這些事有所謂天才, 沒有才能的話就不能成功。早點放棄回家吧」。³⁵

黃土水購買了五、六十個木雕小刀, 早上於宿舍吃了早飯之後就去學校, 下午也到傍晚一直在學校裡繼續研究, 通過這樣努力後「木

34 高村光太郎,〈美術學校時代〉,《某月某日》(東京:龍星閣,1943),頁36。

35 〈本島出身の新進美術家と青年飛行家〉,《臺灣教育會雜誌》223(1920.12),頁48。日文原文:「一年の間は随分苦みました。同時に入学したものは私を合せて十二人でしたが、大抵は工業学校の出身で、其他は中学卒業者二三人と私だけでした。第一研いでも研いでも小刀の切れないのに閉口しました。毎日みんな帰つた後で暗くなるまで小刀を研ぎました。外の者は何れも髪を長くしたり、派手なマントを著たりしてホントに芸術家らしく見へました。私が苦しむのを見て『黄ちやん、お前は不心得の男だ、こんなことは天才といふものがあつて恵まれた人でなければ成功するものではないのだ。早くあきらめてお帰り』と毎日ひやかされました」。

雕方面的成績變好了點」。³⁶當時黃土水吃苦練習的痕跡，在浮雕〈牡丹花〉（1915）（圖 8）和〈山豬〉（1916）（圖 9）上也可以看到。東京藝術大學大學美術館收藏了以前東京美術學校木雕部時代，爲了模仿和學習技術所使用的木版，其中幾件圖案與黃土水最早期的作品完全一致（圖 10、11）。從這些作品可以了解到黃土水當年在學校的學習歷程。特別是他後來製作的〈鯉魚〉（1926）（圖 12），與現在於東京藝術大學美術館所藏的一件木板（圖 13）對照，可以發現兩件作品圖案幾乎一致，推測是黃土水在東京美術學校時期模仿過此作品，後來再以這些木板爲基礎自己重新改作。

從這些作品來看，明顯可知黃土水在美術學校木雕部努力地學習，但需要注意的是，關於光雲的創作態度，高村光太郎亦說到如下：

但是，我父親的鑑賞能力都只針對雕刻的技法。看佛像時，比起古代，更喜歡看鎌倉時代的東西。如會對快慶之仁王之類的感到欽佩。對於天平時代的東西，就說「雖然好是好...」。羅丹的作品也不怎麼喜歡。我想他大概想要做得更精細吧。因此，他一點也沒想過像是表現出來的東西這樣的事。³⁷

36 《臺灣日日新報》（1920.10.19），版 7。

37 高村光太郎，〈回想錄〉，《高村光太郎全集》10 卷（東京：筑摩書房，1995），頁 18。日文原文：「ただ父の鑑賞眼は専らその彫り方に向けられている。仏像などを見ても、上代のものよりは鎌倉時代のものを見る方を喜ぶ。快慶の仁王などに感心するのである。天平のものなどは、『いいにはいいけれども』などと言っていた。ロダンのもなど、どうしても最後まで感心しなかった。きつともっと仕上げたい気がするのではないかと思う。だから表現されたものなどということは一寸も頭に出て来ないのである」。

由此點來看，光雲似乎不是個會向黃土水說出「盡量將個性表現出來」的老師。高村光雲是個重視「實物寫生」的木雕家。他從日本傳統木雕出發，同時受到西方雕塑的新潮流影響而展開的新的造型表現。光雲的木雕如製作独或雉雞等珍貴動物時，也以實物為對象，因此黃土水也為了以鹿為對象寫生，在口袋放鹽煎餅到上野動物園，一邊拿煎餅餵食鹿群，一邊用粘土模仿牠們的姿態，³⁸或是為了製作水牛的雕塑在臺灣飼養水牛等，在他雕塑家的創作生涯上，始終保持重視寫生的態度。³⁹同時，黃土水除了在木雕部認真學習以及模仿光雲的製作態度以外，也探尋著自己的雕塑表現方向，如黃土水的〈猴子〉（年代不詳）（圖 14）是模仿沼田一雅的石膏標本（圖 15），而且〈鹿〉（年代不詳）（圖 16），也有可能是參考石川光明的象牙作品〈鹿〉（1913）（圖 17）外形而製作的。

黃土水在東京美術學校的經驗，除了學會雕塑技術以外，亦有可能受到日本近代美術的一些看法所影響。黃土水在東京美術學校畢業後的 1923 年，於《臺灣日日新報》上批判了臺灣以往文化，說到：「不用說在外國，就是在京都、奈良、日光的神廟佛閣裡面，一定也有一些名作或名畫」。⁴⁰黃土水以此作為依據的是日本藝術的

38 〈黃土水君の名譽の作品〉，《臺灣時報》42（1923.1），頁 243。

39 《臺灣日日新報》（1923.7.17），版 7，收錄於顏娟英與鶴田武良譯著，《風景心境》下卷，頁 174。

40 《臺灣日日新報》（1923.7.17），版 7，收錄於顏娟英與鶴田武良譯著，《風景心境》下卷，頁 174。

傳統，與日本情況比較起來，臺灣沒有固有的文化。他的這些看法是在什麼背景下形成的？他是否去過京都、奈良、日光等日本傳統古都呢？

1884 年，岡倉天心和 Ernest Fenollosa (1853-1908) 於奈良調查法隆寺夢殿救世觀音，天心說看到救世觀音，是「一生之最快事」。1889 年東京美術學校開設後，天心亦鼓勵東美校的教員去關西參觀古美術。1889 年 3 月，天心委派高村光雲去奈良出差一個星期，這是光雲首次去奈良參觀的機會。⁴¹ 明治初期以來，以天心和 Fenollosa 為首，人們將日本古代佛像看作像古代希臘和羅馬的雕塑一樣，認為它們具有「雕刻作品」之價值，而這種欣賞方式到大正時期也沒有改變。⁴² 在東京美術學校裡面，也相當重視觀賞日本傳統的古美術，1896 年從四年級學生選出 18 個人，開始京都奈良的旅行，進入正木直彥校長時代 (1901-1932)，這成為全校學生的規定課程。⁴³

1919 年 4 月，與往年一樣，東京美術學校為了 1920 年 3 月底要畢業的本科並選科的學生實地學習，舉辦了京都及奈良縣的旅行。⁴⁴ 1922 年發行的《東京美術學校修學旅行近畿古美術案内》記述，「該旅行往復約 17 天，以從飛鳥朝到德川期的建築、繪畫、雕刻、工藝美術等的概略研究為目的」，⁴⁵ 並且，1919 年的畢業旅行行程即附

41 吉田千鶴子，《〈日本美術〉の発見——岡倉天心がめざしたもの》（東京：吉川弘文館，2011），頁 140。

42 田中修二，〈近代日本雕刻史概論 二〉，收錄於《近代日本彫刻集成 明治後期・大正編》，頁 309。

43 吉田千鶴子，《〈日本美術〉の発見——岡倉天心がめざしたもの》，頁 142。

44 《東京藝術大學百年史：東京美術學校篇》第 1 卷（東京：ぎょうせい，1987），頁 770。

45 《東京美術學校修學旅行近畿古美術案内》（東京美術學校，1922），頁 1。

在卷末。根據此行程，當年最後一學年的學生們，從4月3日到19日，去參觀了奈良帝室博物館、東大寺、法隆寺、高野山、宇治、京都等。雖然目前不確定黃土水是否參加，但是1919年是他在美術學校畢業前的最後一年，所以他有可能也參加了這一次的畢業旅行，訪問了日本近畿地方，親眼看日本古代美術品。特別他回答日本アトリエ（Atelier）社的問卷之際，他寫到「臺北平野就是與京都地勢很像」，⁴⁶從此一詞來看，可以推測他對於京都肯定有一定的認識。另外，有關於日光，黃土水夫妻和雕塑大師林起鳳，以及善慧大師在日光東照宮前面合照的照片，也流傳至今。⁴⁷

以岡倉天心為首的近代日本美術研究，重新「發現」奈良和京都的佛像，將傳統日本美術品當作必定的參照學習的對象，以及將古代佛像，放在明治以後所形成的「雕刻」藝術框架來觀察。從這樣的日本近代雕塑的脈絡來看，臺灣傳統的文化中的雕塑和工藝地位，並沒有像日本這麼高，黃土水批判臺灣文化的狀況時，是從日本近代美術來形成的一些尺度當作標準。但另一方面，黃土水對臺灣文化的這些看法，也可以從當時評論臺灣文化的日本人的言論中看到。在此，這個問題會在第四節中，探討日治時期的「臺灣文化」時再進一步討論，同時也從殖民地統治與黃土水的政治立場，分析檢視黃土水所希望的新的臺灣文化，和日本統治者所期望的方向之「同床異夢」的情況。

46 《畫生活隨筆》（東京：アトリエ社，1930），頁271。日文原文：「臺北平野は京都の地勢に克く似通ひ、大屯観音、七星の諸山脈がめぐり淡水川が流れてゐます。氣候は甚だ温順です。」

47 李欽賢，《大地・牧歌・黃土水》（臺北：雄獅圖書，1996），頁118。

（二）與西方雕塑的接觸：Ottilio Pesci 的大理石雕刻

黃土水赴日學近代雕塑，但是其「近代雕塑」所具有的內容，並不容易分析及說明。如上所述，他於日本近代美術教育制度中，受到日本傳統的木雕技術訓練，亦受到如高村光雲的日本木雕之新的方向及其影響，一方面也希望將自己的「個性」發揮於自己創作上，以泥塑翻銅或石雕等西方雕塑技術為主，積極參加日本官展。雖然黃土水在世時，始終沒有赴歐美直接看西洋美術的機會，他使用的西方雕塑技術即是只於日本國內學到的，但是當時的東京亦有直接接觸西方雕塑的機會。

黃土水於東京美術學校學會木雕和雕塑技術之外，亦學會大理石的石雕技術。他知道有一位叫 Pesci（ペシー）的義大利雕塑家住在東京的四谷見附，就前去學習大理石的雕刻技術，這是在以往研究中就已經有提及過的事情。⁴⁸ 在這件事中提到的 Pesci，應該是黃土水接觸到的唯一的西洋雕塑家。最近，弓野正武發表有關 Ottilio Pesci 的日文論文，⁴⁹ 本文以此篇論文的研究為基礎，探討 Ottilio Pesci 對黃土水的大理石雕刻的影響。

48 《臺灣日日新報》(1920.10.19)，版 7，收錄於顏娟英與鶴田武良譯著《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》下卷，頁 167。

49 弓野正武，〈二つの大隈胸像とその制作者ペッチ〉，《早稲田大学史記要》44 (2013.2)。Pesci 的姓在當時日本資料上出現時，有「ペッチ」和「ペッシ（一）」的兩種標明，可能當時使用「Pecci」和「Pesci」兩種姓名寫法。但是其中「ペッシ（一）／Pesci」的標明比較多，本論文即採用「Pesci」之詞。

Ottilio Pesci (1879-1954) 出生於義大利，後來赴巴黎，但是第一世界大戰時爲了避開戰亂，再赴紐約，之後於 1916 年 5 月來到日本。⁵⁰ 他除了於 1919 年 5 月在東京三越百貨公司舉辦「伊國ペッシ(Pesci) 作雕像並同氏所藏歐洲名畫展觀」之外，⁵¹ 從資料可以知道，他也參加了 1921 年的第三屆帝展和 1922 年的第四屆帝展，以及 1922 年的平和記念東京博覽會。又 1923 年 6 月再次於三越百貨公司舉辦「ペッシー雕刻展覽會」等，⁵² 由此可知他在日本美術界相當的活躍，而且也受到日本政治家、事業家等許多肖像雕刻的委託（圖 18）。⁵³ 他在三越百貨辦展覽時，除了展出自己的作品之外，亦將他從歐洲帶過來的十幾件繪畫一起展示，對當時的日本人而言，「只在美術史的照片看滿足的古典作品，能夠親眼看見，是件很高興的事」。⁵⁴

目前爲止，Pesci 所製作且在日本留在的作品，有〈大隈重信胸像〉（早稻田高等學院所藏）、〈相馬永胤胸像〉（專修大學所藏）、以及另外一個〈大隈重信胸像〉（佐賀市大隈記念館所藏）。另外，在東

50 《東京朝日新聞》（1916.5.10），版 5。

51 三越編，《三越美術部 100 年史》（三越，2009），頁 30；《東京朝日新聞》（1919.4.27），版 7；《三越》9:6（1919.6），17、30 頁；弓野正武，〈二つの大隈胸像とその制作者ペッチ〉，頁 222-223。

52 弓野正武，〈二つの大隈胸像とその制作者ペッチ〉，頁 223。

53 《東京朝日新聞》（1921.10.9），版 5；《東京朝日新聞》（1922.2.10），版 5。

54 《三越》9:6（1919.6），頁 30。

京護國寺裡所設置的〈益田考胸像〉也有可能他的作品。⁵⁵從 1919 年三越百貨的展覽之照片來看（圖 19），他特別擅長大理石雕刻，雖然當時他所受委託製作的日本名士肖像大都是男人胸像，但是他參加帝展之際的作品，如〈生命の泉〉（1921）（圖 21）和〈伊太利婦人〉（1922），皆是用大理石的女性像。由於黃土水 1919 年 10 月的時候已經以大理石的女性像作品參加第一屆帝展，他在 Pesci 的工作室學習是 Pesci 來日本的 1916 年到 1918 年左右的大約兩年的時期內，可以說是相當短的時間，黃土水就學會雕刻大理石的技術了。黃土水所製作的大理石作品，除了上述的〈秋妃〉之外，只有〈兒子頭像〉（1919 ？）、〈少女胸像（ひさ子さん）〉（1920）、〈甘露水〉（1921）、〈思い出の女〉（1922）等四、五件而已，其製作時期大約都在 1922 年之前。這是因為 1923 年之後黃土水就離開學校，作為一個新進藝術家開始獨立生活，如大理石這樣需要耗費大量時間和費用的雕刻材料，不適合他新的忙碌的創作生活。由於黃土水和 Pesci 兩個人作品留存下來的極少，難以指出在兩人的作品中是否有互相影響或模仿的部分。然而，黃土水在東京時的確接觸過 Pesci 的作品，而除了技術之外，也因此而感受到所謂的西方雕塑的風格。

55 現在於東京護國寺裡的益田考之墓前，設置益田考的大理石雕刻（圖 20）。由於此雕刻沒有作者簽名，目前無法確定這是由 Pesci 而做的。不過，參照 1919 年的「伊國ペッシン（Pesci）作雕像並同氏所藏歐洲名畫展觀」的記述以及照片（圖 19），照片之上最左邊的肖像與護國寺的益田考胸像之造型相當相似，筆者推測此大理石作品也有可能是 Pesci 所製作的。

四、殖民地統治下的「臺灣文化」論和臺灣藝術家

（一）日本論者之「臺灣文化」觀：臺灣文化與中國、日本的關係

1895 年日本開始統治臺灣時，臺灣的工業發展情況是，「工業大致是手工，尚未達到用機器的程度，其職業有鐵匠，木匠，指物師（家具木工），雕佛匠、金銀手工匠、寶石匠、飾屋（金屬零件的工匠）、縫紉師、印染工、靴店、泥瓦匠、石料鋪、磚頭匠、石灰燒、焦炭燒等。技術熟練的工人日薪為三十錢或四十錢，一般工人為二十五錢以下。然而，他們生活都低劣」。⁵⁶ 事實上，黃土水的父親是住在臺北艋舺的木匠，但是家庭並不富裕，並且從文章中看來，當時尚未有所謂「工業」和「工藝」的分別，而像雕佛匠這樣的職業也都混在「工人」裡面一起討論。

這些情況進入 1920 年代後出現了變化，比如 1923 年後藤朝太郎在 1923 年 7 月的《臺灣日日新報》上，有對「對於中國和日本兩個趣味中間的臺灣工藝品，將來應如何指導」的討論。後藤朝太郎（1881-1945）出生於日本愛媛縣，東京帝國中國語學科畢業，是所謂的「支那通（中國專家）」。⁵⁷ 後藤擔任東洋協會主事，以及高砂寮寮長，1921 年 1 月，他與田健次郎臺灣總督見面時，除了談到在東京的臺灣留學生和高砂寮的事以外，亦拜託田總督支援黃土水。⁵⁸ 從

56 松島剛、佐藤宏編，《臺灣事情》（東京：春陽堂，1897），頁 175。

57 關於後藤朝太郎，可以參照劉家鑫，〈「支那通」後藤朝太郎の中國認識〉，《環日本海研究年報》4（1997.3）。劉家鑫，〈後藤朝太郎・長野朗子孫訪問記および著作目錄〉，《環日本海論叢》14（1998.1）等。

58 《田健治郎日記（中）》（臺北：中央研究院臺灣史研究所，2006），頁 19。

後藤的此文章中可知，如工藝品可以表現一個地方的特色的這些看法，當時已經存在於後藤朝太郎意識裡面，他亦主張「所有的工藝品是，其土地的風俗、習慣、趣味、嗜好的表露，因此，其工藝品的製作如何表示其土地的文化程度」，因為臺灣剛好在中國和日本的中間，採用兩處的優點的話，就可以順利發展。⁵⁹ 這篇文章發表之前，後藤亦說到臺灣文化的特色：

臺灣文化當然就是中國民族之文化。臺灣成為日本領土以來的這二十年之間，日本當局以及一般移民所移植的文明設施，與臺灣以往文化不同，做出了明顯的貢獻。（中略）所謂本島人的文化，到哪種程度，也以中國文明為基礎判斷，說到臺灣文化的精華，必須從這些本島人的日常生活開始說起。⁶⁰

後藤朝太郎的論調有兩點特色：一、認為臺灣文化就是中國文化，二、但是在日本統治臺灣之後，所謂「文明設施」等的設置，

59 後藤朝太郎，〈支那日本兩趣味の中間にある臺灣工藝品の將來 如何に之を指導啓發すべきか〉，《臺灣日日新報》（1923.7.10），神戸大學附屬圖書館新聞記事文庫：
http://www.lib.kobe-u.ac.jp/das/jsp/ja/ContentViewM.jsp?METAID=00473880&TYPE=IMAGE_FILE&POS=1，2015.7.15 點閱。

60 後藤朝太郎，〈臺灣の文化〉，《支那文化の解剖》（東京：大阪屋號書店，1921），頁302-303。日本文：「臺灣文化と言へば勿論是等支那民族の文化其ものを指すのである。臺灣が日本の領土となつて以来廿有余の間に日本当局者並に一般移住者の植付けた所の文明的の施設は在来の臺灣文化と違つて著しい貢献をなして居るのである（中略）翻つて此土地に住みなれて居る所謂本島人の文化は何処迄も支那文明と云うものが其根底をなして居るのであるから臺灣文化の神髓を述べやうとする場合には是非共是等本島人の日常生活と云ふものを出发点として考へなければならぬ」。

日本做出很大的貢獻。比如臺灣工藝，如果利用其地理條件以及文化背景，就可以有效地發展。有關於後藤所說的「臺灣文化就是中國文化」的這些看法，當時在臺灣活動的尾崎秀真，在 1930 年臺灣文化三百年紀念會的演講時，亦說道：

於清代 250 年之間的臺灣文化，用一句話概括的結果，就是意外地貧乏。極端的說，在清代的臺灣沒有什麼可以稱的上文化的東西。（中略）那是因為臺灣文化，在某某時代就是荷蘭文化的延長，其次是鄭氏文化的延長，換言之，就是從中國大陸進口的中國大陸文化的延長，鄭氏後進入清代，之後一直都是中國文化的延長。⁶¹

尾崎秀真的這句話，與 1923 年的黃土水的主張非常相似，但是另一方面也與黃土水不同，尾崎和後藤的共通論點是，讚賞在殖民地統治下日本所移植的文化。尾崎繼續說到，「但是，領臺以來的三十六年之間日本人移植於臺灣的文化，已經有相當的程度」。對尾

61 尾崎秀真，〈清朝時代の臺灣文化〉，《臺灣文化史說續編》（臺灣文化三百年紀念會，1931），頁 94-96。日文原文：「清朝時代二百五十年間に於ける臺灣の文化といふものは一言にして申せば意外に貧弱なものであるといふ事に帰着するのであります。極端に申せば清朝時代に於ける臺灣には殆んど文化と云うべき程のものがなかつたといふ事も云ひ得るのであります。（中略）夫は一つに申上げますれば臺灣の文化は或時代に於ては和蘭文化の延長であり、其次は鄭氏の文化の延長、即ち支那大陸から輸入された支那大陸文化の延長である、夫が鄭氏の後清朝になりましてずっと引続いて総て支那の延長といふ事に見られるのであります」。

崎而言，這些日本人到臺灣帶來的文化成果之一就是如藝術家陳澄波，或是黃土水。⁶²

後藤和尾崎，以及黃土水的主張，關於臺灣文化就是中國文化的部分相當相似，也是有可能黃土水曾經看過這些作者的文章，而有「臺灣文化是中國文化的延長」的看法。但是，若了解臺灣現在的文化狀況後，便可以發現黃土水與兩個日本論者所評價的臺灣的「現代化」內容完全朝著不同的方向。後藤和尾崎，不帶批判地稱讚日本帶入臺灣的新文明或文化的成果，而且還將當時的年輕臺灣藝術家，看作在日本統治下出現於臺灣的新文化。1922 年的〈出生於臺灣〉之文章上，黃土水也期盼於臺灣出現偉大的藝術家。他在這裡設想的藝術家，是個像自己一樣的現代藝術家，然而黃土水並非希望由日本統治帶來這樣的藝術，而是希望臺灣人自己對自己的狀況覺醒、自主行動。黃土水的這些主張，一定與當時的臺灣文化運動有關係，但是他的政治立場未必鮮明。最後，要繼續探討 1920 年代的民族運動與黃土水的政治立場。

（二）臺灣藝術家與臺灣文化運動：於臺灣殖民社會中的黃土水的立場

出生於「本島」，早期赴日留學，而在日本藝術界上成功的黃土水，對想要活躍於藝術界的臺灣青年給了很多的啟發。比如，油畫家李梅樹（1902-1983），1981 年回顧當年說道：「1919 年即民國 8 年〔1920 年、民國 9 年〕，是臺灣美術史上很重要的一年。黃土水在第一屆〔第二屆〕帝國美術展覽會雕刻部，以「蕃童吹笛像」入選。報

62 尾崎秀真，〈清朝時代の臺灣文化〉，頁 107。

紙發表時轟動了全臺灣，刺激了年輕想學美術的人奮發向上之心。想到日本去學習美術的人因此大增。如我、張秋海、顏水龍、王白淵、陳澄波、廖繼春、陳慧坤、張舜卿、范洪甲、何德來、陳植棋等不勝枚舉」。⁶³ 黃土水的事蹟，除了報導於官方媒體的《臺灣日日新報》之外，雜誌《臺灣青年》（改名後的《臺灣》），以及《臺灣民報》上也有登載。⁶⁴

1915 年黃土水開始在東京讀書時，學藝術方面的臺灣學生還極少，但是日本大正時期留學日本的臺灣學生逐漸增加，特別黃土水寄宿的高砂寮，是在東京讀書的臺灣人最集中的地方，這裡也就是如張深切所說的「臺灣文化運動的搖籃」。⁶⁵ 黃土水周圍有許多談政治或民族問題的有為青年，而且他在帝展開始活躍的 1920 年年初，新民會成立，7 月創刊《臺灣青年》，翌年 1921 年開始了臺灣議會設置運動等，是正當臺灣民族運動紛紛蓬勃發展的時期。那麼，黃土水當時如何置身於這些潮流？

1920 年 4 月 4 日於東京小石川植物園，下村宏臺灣總督府總務長官舉行慰勞會，招待大約 500 位在東京的臺灣留學生。下村長官 40 分鐘的訓話結束後，3 月從東京美術學校畢業的黃土水作為學生代表致辭。當天的來賓之一，川崎內務局長在其演講中說：「在臺灣

63 〈第十一次「臺灣研究研討會」紀錄：臺灣美術的演變〉，《臺灣風物》31:4（1981.12），頁 119。〔 〕內的句子是筆者註語。

64 比如，〈ボーズせる女〉，《臺灣》8（1922），頁 69。在許三郎〈輟卷錄〉，《臺灣民報》86（1926 年 1 月 1 日），頁 15，中亦寫道「臺灣鄉土藝術之發生。是所不能。有心人之企望。有似大早之望雲霓。從來唯有黃土水君之雕刻。差強人意。我想不但雕刻。還須從文藝作品上。發現純粹之臺灣藝術。」

65 張深切，《張深切全集》卷 1（臺北：文經社，1998），頁 22。

的歧視對待，我們就希望盡快消除，但是現在情況不允許，故請各位盡力讀書，成就之後，成為其指導者，希望能為了本島人的開發努力」。⁶⁶這時候川崎內務局長特意說這句話，是因為在東京的臺灣留學生已經成立新民會，開始運作。在這樣背景下，黃土水被選為當天的學生代表，除了他的成績，或是因為剛畢業美術學校，除此之外，其中隱含的意思，有可能是日本當局對黃土水有一種「安全感」。

黃土水好像與政治保持一段距離，如 1925 年春天，陳澄波與陳植棋以東京美術學校的學生和畢業生的臺灣人為成員，試圖組織春光會這個美術團體，但是遭到黃土水的反對而沒有成立。現在無法得知黃土水反對組織團體的理由，但是後來陳澄波再建議組織洋畫家的團體時，也有遭遇到其他人的反對，此時的理由之一是由於「會受到當局的壓力」。⁶⁷當時學習美術的臺灣留學生，無法避免地，對於政治方面的問題也是需要多加的斟酌。黃土水與政治運動保持距離的原因，可能是他進入東京美術學校時，已經有臺灣總督府和國語學校，以及東洋協會之強烈後援，畢業以後也要留意這些當局方面的人脈。黃土水還在世時，有關東美校的臺灣年輕藝術家，成立了如「七星畫壇」、「赤陽會」（1927 年）、「赤島社」（1929 年）等，陸續設立了由臺灣人組成的美術團體，但是黃土水似乎都沒參加。第一位進入東京美術學校，也第一位入選帝展的黃土水，是當時最成功的臺灣藝術家。值得一提的是他過世後的 1938 年，「臺陽美術展」舉辦黃土水和陳植棋的紀念展覽，從這些事情來看，黃土水是十分受到臺灣美術

66 〈春雨霞む植物園に長官の臺灣學生招待〉，《臺灣日日新報》（1920.4.6），版 7。

67 張星建，〈臺灣に於ける美術團體とその中堅作家（二）〉，《臺灣文藝》2:10（1935），頁 83。

家的尊敬。不過，當黃土水反對組織團體時，已經與陳澄波或其他臺灣藝術家產生距離，1920年代中期以後，黃土水只能在殖民地社會中的以自己的方式走下去。

黃土水與臺日人士的關係，從他所製作的銅像名冊來可知，似乎有他與辜顯榮（1866-1937）所組織的公益會的關係，根據1923年9月《臺灣日日新報》的報導，發生關東大震災時，他受到公益會委託赴東京。⁶⁸1930年黃土水於東京過世時，作為朋友代表的是，賀來佐賀太郎、赤石定藏、中島東洋和李延禧四個人，⁶⁹除此之外，1931年在臺北舉辦遺作展時的發起人有：赤石定藏、石川欽一郎、川村徹、顏國年、郭廷俊、許丙、辜顯榮、幣原坦、志保田銑吉、杉本良、鼓包美、林熊光等，包含了日本當局高官、公益會的成員，以及所謂「御用紳士」的人物。關於黃土水的後半創作生涯與殖民社會的關係，希望能夠另闢專文進一步的探討。

五、結語

黃土水赴日學習「近代雕塑」時，此「近代雕塑」的構成因素已經相當複雜。黃土水在東京美術學校裡面，一方面認真從事以高村光雲為主導的江戶時代以來之木雕修練，亦受到光雲重視「寫生」的看法所影響，一方面也學習如雕塑、西洋雕刻家的大理石石雕等，積極的學習西方雕塑之新技術。到日本留學之前，黃土水已經具有臺灣漢人文化的傳統背景，從他第一次挑戰帝展時的作品主題中可以看到其

68 〈公益會之努力〉，《臺灣日日新報》（1923.9.21），版6。

69 《東京朝日新聞》（1930.12.22），版5。

痕跡。然而，他同時面對日本大正時期雕塑界的變化，因而此後參加帝展時就放棄木雕而採用雕塑手法，開始摸索具有現代性的臺灣主題。又，1920年代初黃土水否定臺灣過去的文化，並主張臺灣藝術的現代化。黃土水的這些變化，應該亦受到日本近代美術史的一些看法所影響。特別雕刻方面，由於岡倉天心等重新「發現」奈良和京都的佛像，積極獎勵觀賞古代佛像，東京美術學校也每年舉行學生參觀古美術的旅遊。以重視古代藝術的眼光來看，臺灣傳統的文化並沒有像日本的歷史文化般受到重視，不過，黃土水的這樣主張，一方面也與當時的日本知識人對於「臺灣文化」的言論有了表面上的相似。

米谷匡史指出，1920年吉野作造撰寫《臺灣青年》發刊的祝詞中，寫到「臺灣人在法律上與日本人合作之前，我們先要求臺灣人成為獨立的文化民族」。吉野的帝國改造論是一種試圖要求承認中國、朝鮮、臺灣的反帝國、民族運動，並透過超越民族的對話和合作，改革帝國的秩序。但同時，這些思考一方面承認朝鮮人和臺灣人的文化方面的自主性，且喚起他們的主體性，但另一方面卻仍讓他們受限於帝國秩序的範圍而活動。⁷⁰ 黃土水的創作活動中所追求的，也是期望建立有臺灣特色的藝術。但是，這些追求現代性和臺灣特色的言行，也具有和日本統治者的看法相同的共通點。黃土水一方面因為在日本帝展舞臺上展示有臺灣特色的作品而受到肯定，但另一方面也可以認為是，臺灣在帝國絕對的優勢下，這些活動符合了臺灣作為一個「地方」收歸於帝國內部的過程。1920年左右，唯一的臺灣雕塑家的黃土水，在東京面對在日本帝國體制內如何表現自己藝術的問題，在他過世後的臺展中，也持續討論同樣的問題。

70 米谷匡史，《アジア／日本》（東京：岩波書店，2006），頁94、97-98。

圖 版：



圖 1 黃土水，〈觀音像〉，
木雕，尺寸不明，1914。

圖片來源：李欽賢，《大地·牧歌·
黃土水》，頁 116。



圖 2 黃土水，〈蕃童〉，
石膏，尺寸不明，1920。

圖片來源：《美術寫真畫報》
1:10，1920 年 11 月。



黃君士水，江人青年士也，喜彫刻，初家貧，苦自勵，既遷京師，得人贊助，以入美術學校，遂益肆力。今春來，曾以大理石彫刻一像，此名秋妃，即半身美人懷抱月兔之狀也。

圖3 黃士水，〈秋妃〉，
大理石，尺寸不明，1919。
圖片來源：《臺灣日日新報》(1919.10.25)，
版5。



圖5 黃士水，〈嫦娥〉，
木雕，36×28×12 cm，1927。
圖片來源：王秀雄，《臺灣美術全集十九
黃士水》，頁69。



圖4 黃士水，〈仙人像〉，
木雕，高30 cm，1915。
圖片來源：李欽賢，《大地·牧歌·
黃士水》，頁27。



圖6 朝倉文夫，〈土人の顔(二)〉，
石膏，57.5×44.0×32.5 cm，1911，
東京國立近代美術館所藏。
圖片來源：田中修二編，《近代日本彫
刻集成 明治後期・大正編》，頁53。

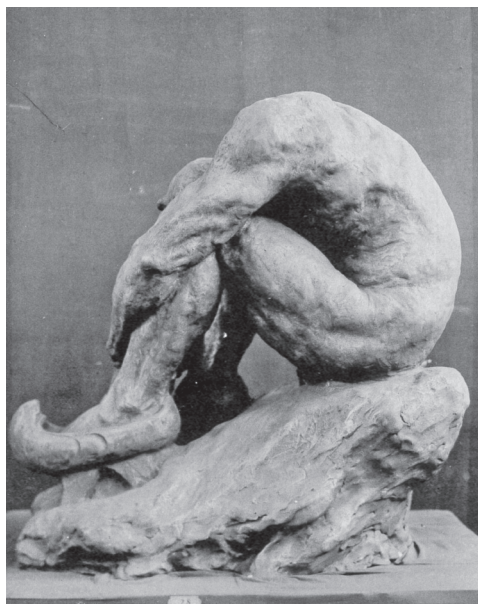


圖 7 淺川伯教，〈木履之人〉，石膏，1920。

圖片來源：文部省編，《帝國美術院美術展覽會圖錄第二回西洋畫及彫刻之部》，1920。



圖 8 黃土水，〈牡丹花〉，木雕，14×14 cm，1915。

圖片來源：李欽賢，《大地・牧歌・黃土水》，頁 31。

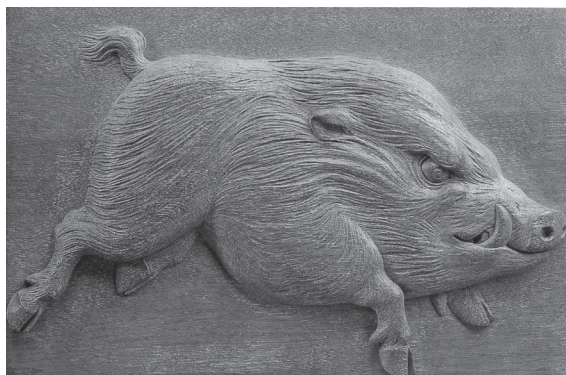


圖 9 黃土水，〈猪〉，木雕，16×23.5 cm，1916。

圖片來源：李欽賢，《大地・牧歌・黃土水》，頁 137。



圖 10 〈木雕手板(花)〉，木材浮雕，14.3×14.5 cm，年代不詳，東京藝術大學美術館所藏。

圖片來源：東京藝術大學大學美術館提供。

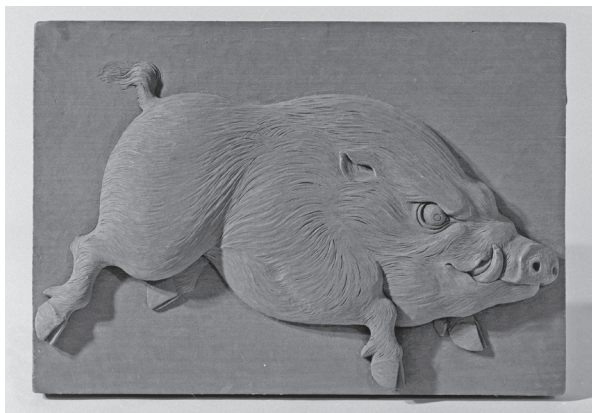


圖 11 〈木雕手板(猪)〉，木材浮雕，16.7×23.8 cm，年代不詳，東京藝術大學美術館所藏。

圖片來源：東京藝術大學大學美術館提供。

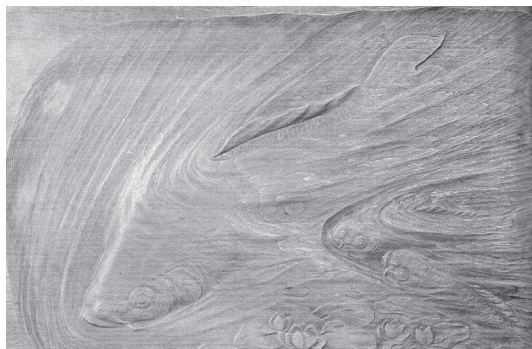


圖 12 黃土水，〈鯉魚〉，木材浮雕，42×61 cm，1926，邱文雄氏所藏。

圖片來源：李欽賢，《大地・牧歌・黃土水》，頁 128。



圖 13 〈鯉之浮雕〉，木材浮雕，53.0×55.4 cm，年代不詳，東京藝術大學美術館所藏。

圖片來源：東京藝術大學大學美術館提供。



圖 14 黃土水，〈猿候〉，青銅，36×40 cm，年代不詳，陳毓卿氏所藏。
圖片來源：李欽賢，《大地·牧歌·黃土水》，頁 131。



圖 15 沼田一雅，〈猿〉，石膏浮彫，31.5×41.3 cm，
年代不詳，東京藝術大學美術館所藏。
圖片來源：東京藝術大學大學美術館提供。



圖 16 黃土水，〈鹿〉，
銅，23×24 cm，1926，邱文雄氏所藏。
圖片來源：李欽賢，《大地・牧歌・黃
土水》，頁 127。



圖 17 石川光明，〈鹿〉，
象牙，高 18.6 cm，1913，東京藝術大學
美術館所藏。
圖片來源：東京藝術大學大學美術館提供。



圖 18 Ottilio Pesci 照片。
圖片來源：《東京朝日新聞》(1922.2.10)，版 5。



圖 19 「伊國ペッシ (Pesci) 作雕像並同氏所藏歐洲名畫展觀」會場照片。

圖片來源：《三越》9:6 (1919 年 6 月)，頁 17。



圖 20 〈益田考胸像〉，
大理石，東京護國寺，
筆者攝 (2015)。



圖 21 Otilio Pesci，〈生命の泉〉，
大理石，尺寸不明，1921。

圖片來源：文部省編，《帝國美術院美術展覽會
圖錄 第三回西洋畫及彫刻之部》，1921。

參考書目

(一) 中文論著

- 王秀雄，《臺灣美術全集十九 黃土水》，臺北：藝術家，1996。
- 李欽賢，《大地・牧歌・黃土水》，臺北：雄獅圖書，1996。
- 李欽賢，《黃土水傳》，南投：臺灣省文獻委員會，1996。
- 江美玲，〈黃土水作品的社會性探釋——以〈釋迦像〉〈水牛羣像〉為例〉，臺中：東海大學美術史與美術行政組碩士論文，2005。
- 江美玲，〈黃土水作品的題材考察——以《蕃童》到《水牛群像》為例〉，《臺灣美術》95，2014.1，頁 52-69。
- 江燦騰，〈日據時期臺灣知識份子的自覺佛教藝術的創新——黃土水創作新佛像的時代背景及其今日臺灣佛教藝術的典範作用（一）（二）〉，《獅子吼》33：3、33：4，1994.3、1994.4。
- 朱家瑩，〈臺灣日治時期的西式雕塑〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2009。
- 羊文漪，〈黃土水『甘露水』大理石雕做為二戰前一則有關臺灣崛起的寓言：觀摩、互文視角下的一個閱讀〉，《書畫藝術學刊》14，2013，頁 57-88。
- 邱函妮，〈創造福爾摩沙藝術——近代臺灣美術中〈地方色〉與鄉土藝術的重層論述〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》37，2014.9，頁 123-215+217。
- 邱函妮，〈陳澄波繪畫中的故鄉意識與認同——以《嘉義街外》（1926）、《夏日街景》（1927）、《嘉義公園》（1937）為中心〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》33，2012.9，頁 271-342+347。
- 林惺嶽，〈〈南國風光〉的背後——帝國眼光開啓下的臺灣美術之剖析〉，收錄於《臺灣文學的東亞思考：臺灣文學藝術與東亞現代性國際學術研討會論文集》，陳芳明主編，臺北：文建會，2007，頁 136-189。

高雄市立美術館，《黃土水百年誕辰紀念特展》，高雄：高雄市立美術館，1995。

倪又安，〈最初的道路：情感在地化及語言民族化論——黃土水與劉錦堂〉，《雕塑研究》7，2012.3，頁 75 - 136。

國立歷史博物館，《黃土水雕塑展》，臺北：國立歷史博物館，1989。

張育華，〈日治時期藝術社交網絡的建構——以雕塑家黃土水為例〉，《雕塑研究》13，2015.3，頁 117-176。

劉克明，《臺灣今古談》，臺北：新高堂，1930。

謝里法，《臺灣出土人物誌》，臺北：前衛，1988。

謝里法，《日據時代臺灣美術運動史（第 5 版）》，臺北：藝術家出版，1998。

顏娟英，〈日治時期地方色彩與臺灣意識問題——林玉山從〈水牛〉到〈家園〉系列作品〉，《新史學》第 15：2，2004.6，頁 115-143。

顏娟英，〈徘徊在現代藝術與民族意識之間——臺灣近代美術史先驅黃土水〉，收錄於《臺灣近代美術大事年表》，顏娟英編著，臺北：雄獅圖書，1998，頁 VII-XXIII。

顏娟英與鶴田武良譯著，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》下卷，臺北：雄獅圖書，2001。

（二）日文論著

弓野正武，〈二つの大隈胸像とその制作者ペッチ〉，《早稲田大学史記要》44，2013.2，頁 217-231。

田中修二編，《近代日本彫刻集成 明治後期・大正編》，東京：國書刊行會，2012。

吉田千鶴子，《〈日本美術〉の発見—岡倉天心がめざしたもの》，東京：吉川弘文館，2011。

吉田千鶴子，《近代東アジア美術留學生の研究：東京美術學校留學生史料》，東京：ゆまに書房，2009。

米谷匡史，《アジア／日本》，東京：岩波書店，2006。

鈴木恵可，〈日本統治期の臺灣人彫刻家・黄土水における近代芸術と植民地臺灣——臺灣原住民像から日本人肖像彫刻まで〉，《近代畫說》22，2013，頁 168-186。

（三）網路資源

日本國立國會圖書館近代デジタルライブラリー：<http://kindai.ndl.go.jp/>

神戸大學附屬圖書館新聞記事文庫：<http://www.lib.kobe-u.ac.jp/sinbun/index.html>