

# 「日本雕刻的近代」系列翻譯（四） 學院主義之形成\*

Best Literature Excerpts Translated  
Formation of Academicism

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

---

\* 本文原文為〈アカデミズムの形成〉，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〔日本雕刻的近代〕》（京都：淡交社，2007），頁89-95。

一如前一章所做的概觀，明治二〇年代到三〇年代近代日本的雕刻家們，參與了建設國家性紀念碑像的事業，並藉此對新的技術、樣式進行了摸索。在本章之中，筆者想要繼續追問，在此種具備公共使命的大作主義之外，基於藝術家個人感性製作而成的作品，是如何被生產出來的問題。理解並接受所謂培育於西洋的雕刻的概念這件事，雖然可以說是整個明治時期日本雕刻家持續探求的事，然而，成為其大前提的，卻是學習迄於十九世紀後半葉為止西洋美術醞釀而來的學院式雕刻的事。

西洋學院主義的形成，雖然可以追溯至文藝復興時期，不過，學院的正式成立，卻在於十六世紀的義大利。其後於法國確立的學院，在理論與教育，以及舉辦展覽會等方面，則一如其願地建立了在美術界的權威地位。成為學院會員的事，促使藝術家這樣的職業獲得社會信賴，同時也是讓安定的作品供給成為可能的系統。因而，在此產出的學院式作品中，以古典主義式的調和美為原則，追求誰都可以接受的合理性與簡明的寫實表現。此外，所謂學院的理論與教育，必須遵循各種可以教授及可以學習的體系化規則，才能成立。學院的制度化，雖然具有紮實技術傳承以及作品市場性確保等有益的一面，反過來說，也兼有藝術性僵化的負面問題。

## 西洋技法的受容

形成日本近代雕刻學院主義開端的，是伴隨 1876（明治九）年工部美術學校創校，義大利雕塑家賓千佐·拉古薩（Vincenzo Ragusa）所帶來的西洋雕刻技法及樣式。

拉古薩 1841 年出生於西西里島巴勒摩（Palermo）近郊，1872 年獲得在米蘭舉辦的義大利美術展覽會首獎的義大利國王翁貝托一世（Umberto I, 1844-1900）殿下賞，而被認定為雕刻家。1875（明治八）年，應徵日本政府委託義大利政府雕刻教師徵選，從五十人之中被挑選出來作為派遣教師。隔年，與繪畫教師安東尼奧・豐塔涅吉（Antonio Fontanesi, 1818-1882）等人一同來日，作為新開設的工部美術學校雕刻學教師，於同年十一月開始授課。從日本的角度來看的話，工部卿伊藤博文、工部大輔山尾庸三等人，以西洋技術的導入為目的，決定在工部省內設立官立美術學校，並委託義大利公使亞歷山德羅・費・多斯提亞尼（Conte Alessandro Fè d' Ostiani, 1825-1905）伯爵，請求義大利政府派遣優秀的美術教師來日。在「工部美術學校諸規則」中，有以下的記載：

一、學校美術，以歐洲近世之技術，移入我日本國舊來職風，  
作為百工補助之目的而設置。

二、故而招收學生，使其知悉美術要理，並以實地旅行考察進行教導，漸次補充吾國美術之缺點，考究嶄新的真寫之風，使其達到與歐洲優異美術學校同等之地位。

此中，明確顯示了當時對於美術的想法。也就是說，美術是技術，應該成為「百工補助」的事。為了追上歐洲的優異美術，不得不考究「真寫之風」，亦即寫實。在工部美術學校之中，與繪畫科的人氣相較，雕刻科的入學希望者極其稀少，為了確保學生人數，設置了僅限於雕刻科可以減免學費的特例。授課分為預科和本科兩類，預科方面，必須從幾何學等等的繪畫基礎開始學起。入學者不具備雕刻

實技經驗的事，一如第一章所述，以實作者來說的話，首先就像高村光雲那樣的職人，對他們來說，所謂在學校學習這件事完全是另一回事，將雕刻視為藝術來純粹學習這樣的發想，在當時可以說是完全沒有的事。實際上，該校畢業生，其後成為雕刻家的大熊氏廣、藤田文藏、佐野昭等人，是極為稀有的。即便是他們，可以知道最早也是以西洋畫為志向的。

拉古薩的實技指導，是從以油土將攜自義大利的石膏範本（原文插圖1）進行模造這樣的事而開始的。模仿希臘、羅馬古典雕刻，雖然是西洋學院教育的正統，然而，對學生們來說，更是以身體去感知西洋雕刻理念的場域吧！此外，拉古薩一邊教學，一邊又奮力於創作，留下了像是〈日本婦人〉（原書頁74）、〈日本木匠〉、〈女兒〉、〈清原玉像〉等，將身邊勞動者或少女們的姿態，近乎以如見其人般地加以移寫的雕像，或是〈日本演員〉、〈山尾庸三像〉等肖像雕刻。工部美術學校於1883（明治十六）年廢校，拉古薩雖然於前一年歸國，不過，將以寫實為基礎的學院雕刻手法帶來日本的功績是很大的。

接受拉古薩指導的學生，雖然人數很少，卻因此培育了作為雕刻家而活躍的人才。然而，即便如此，在畢業後卻無法立即從事雕刻的工作。1882（明治十五）年，畢業自該校的藤田文藏，將拉古薩訪日期間比喻為「我國美術的燈火」，在拉古薩歸國後則說：「成為全然黯淡的狀況。以此之故，學校的畢業生雖然畢業，卻什麼事也做不了。」儘管如此，家境富裕的藤田文藏，則於隔年設立了雕刻專門美術學校，積極致力於雕刻的普及。東京美術學校設立當時，具有保持雕刻科和洋均衡的構想，藤田與長沼守敬雖然一起被雇用，不過，最終卻因雕刻科以木刻為中心轉變了方針，西洋派的雕刻家們的地位也

大為旁落。例如，在建造〈西鄉隆盛像〉（原書頁64）之際，藤田的塑像原型當初是有可能被採用的，不過，卻因為是西洋形式未被接受，而採用了高村光雲的木雕原型。

長沼守敬並非工部美術學校的畢業生，而可以說是獨自在義大利學習雕刻的重要人物。因為曾經在東京義大利公使館工作之故，而被允許留學義大利的長沼，並非一開始為了修習雕刻的原因而遠渡重洋。有機會目睹訪日的拉古薩的工作等等為其遠因，終於在佛羅倫斯王立美術學院，學習真正的西洋雕刻技術。1887（明治二十）年，在佛羅倫斯美術博覽會提出作品〈歐·利多〉得到好評，作為雕刻家而被認同，結束七年的留學後返國。雖然參加了東京美術學校的創立，不過，很快就轉任於博物館，從事博覽會相關的工作。長沼於1900（明治三十三）年巴黎萬國博覽會獲得金牌獎的〈老夫〉（原書頁79）等作，在雕像的領域中留下紮實的工作成果，在拉古薩之後，持續支撐著學院式西洋雕刻的發展。

## 雕刻？還是雕塑？

近代日本雕刻，雖然是如此般一邊學習西洋雕刻，一點一滴地習得學院式作風，然而，所謂探討雕刻為何物這樣的理論性研究，卻成立得很晚。1894（明治二十七）年，大村西崖發表了「雕塑論」，撼動了雕刻的理論性框架，作為其原因，為東京美術學校以木雕為中心的路線帶來極大的變化。大村西崖，是一位日後作為美術批評家、東洋美術史家，留下大量研究業績的人物，不過，此時只不過是在前一年剛從東京美術學校雕刻科畢業的年輕人而已。「雕塑論」，雖然是

在美術學校接受高村光雲木雕教育的一位學生，站在所謂反省的立場，提出所謂較「雕刻」更占上風的「雕塑」概念的事，然而，因為其理論相當具有本質性以及說服力，因此帶來很大影響。首先，我們來理解一下大村的主張！

如果我們說雕塑是什麼的話，也就是將實體加以具現化的造型術的總稱。原則上，即便將其稱為雕刻，仍有不相符合之處，不如稱之為雕塑之得當。（《京都美術協會雜誌》，1894〔明治二十七〕年10月28日。）

指的是，「雕刻」這樣的稱呼與事實不符，應該稱為「雕塑」的意思。根據大村的看法，在造型術之中，包含「消滅式的雕刻」與「捏成的塑造」等兩種方法。兩者不僅在技術上有差異，如果只稱為雕刻，塑造的意思就無法被包含在內，因此應該使用包含兩者的「雕塑」。接下來，有關大村討論雕刻與塑造差異的論旨，是相當明快的。雕刻，是從外部剝除贅肉般的方法，此外，即使是一刀之差，即無法挽救。與此相對，塑造則是從小到大，由部分到全體的方法，此外，在製作途中也可能改變原來的計畫。如果以理論來做比喻的話，雕刻為演繹，塑造則為歸納；如果以繪畫來做比喻的話，雕刻是日本畫，塑造則是油畫。在作為技法論的大村的「雕塑論」中，所謂塑造，是日本自古以來即存在的事，不能認為是西洋特有之物。然而，在現實上，所謂的塑造，被認為是指拉古薩帶來的西洋雕刻手法。

大村發表「雕塑論」的兩年後，東京美術學校設置了西洋畫科。將黑田清輝的洋畫教育與展覽會的展出一體化的體制營造，在洋畫界中產生了可以稱為學院主義的風格。西洋畫科的開設，自然而然地在

雕刻科中導入西洋雕刻的運動。而且，在岡倉天心因校內糾紛辭職之後的東京美術學校之中，1899（明治三十二）年新設了塑造科，成為教授並培育後進的有長沼守敬，以及其後的藤田文藏。從塑造科之中，培育出朝倉文夫等在之後的文展中相當活躍的許多人才。

附言之，「雕塑」這個詞彙，在其後被廣泛地使用，然而，東京美術學校的科目名稱或文展以後的官展的部門名稱，卻一貫持續使用「雕刻」的名稱，直至今日。

## 美術團體的誕生

可是，與戶外雕刻或是特別訂購的銅像等有所不同，雕刻家們發表自己的研究成果，在一般觀眾之前展示雕刻作品的場所，又有多少呢？到目前為止，有關內國博覽會以及萬國博覽會舉辦的問題已經有所觸及，因此，在本節中，想對作為展覽會藝術的雕刻作品的製作樣貌，透過美術團體的變遷進行概述。

1886（明治十九）年，旭玉山、石川光明等牙雕作家匯集起來，舉辦了第一回的雕刻競技會。隔年，加上木雕的高村光雲，集結成東京雕工會，並於每年舉辦競技會。像要將牙雕提升為雕刻藝術的趨勢，可以說促進了包含木雕在內的傳統雕刻全體的發展。另一方面，對於全體傳統美術的保護與獎勵，由龍池會於1887（明治二十）年改稱而成的日本美術協會所擔當，然而，此處亦於春秋二季舉辦展覽會，成為高村光雲或其弟子山崎朝雲、米原海雲等人活躍的場所。

於此相對，西洋雕刻的陣營，則於1889（明治二十二）年與西洋畫家們組成明治美術會。包括長沼守敬、藤田文藏、大熊氏廣、佐野

昭等人。1896（明治二十九）年，該會自白馬會分離，並於1901（明治三十四）年改稱太平洋畫會，不過，前者的參加者有佐野昭、菊池鑄太郎、小倉惣次郎等，後者則有新海竹太郎、北村四海等人參加。

明治三十年代，繪畫與雕刻的小團體紛紛成立，引起報章雜誌的熱烈報導，同時，混亂也不斷加深。以這樣的美術界動向為背景，1907（明治四十）年，在企圖統合美術團體的構想下，文部省於是開設了美術展覽會。關於文展的意義，稍後會有所觸及，然而，並非因為文展開展而導致各個美術團體的解散，毋寧更該說，基於作為展覽會藝術的作品鑑賞方法的普及，各式各樣的團體所召開的展覽，也逐漸走向越來越興盛的趨勢。謀求以塑像為對象的傳統木雕隆盛的日本雕刻會的成立，反映了上述的情況。

在此列舉的各個美術團體所舉辦的展覽會，成為作品發表的場域，同時，也具有所謂透過審查頒贈獎項這樣的競爭特質。提升作品品質、賦予受獎作家威權的這個系統，可以說是明治時代以前日本從未出現的近代式展覽會理應具備的。這個制度，不用說，是模仿法國沙龍（官展）的產物。1791年，取消將參展者限制於學院關係者的條件的沙龍，設置了票選參展者的審查員制度，藉此進行落選、入選的區別。入選沙龍，得以確保作為藝術家的社會性地位，相反地，落選則會導致作為畫家、雕刻家信賴被剝奪的結果。

在日本，由農商務省舉辦的內國勸業博覽會等等，具有來自官方的頒獎制度，可是，在明治國家形成之中，歷史性的使命已經結束，1907（明治四十）年根據首相西園寺公望、文相牧野伸顯的提案，以結合各派為目的，開設了文部省美術展覽會（文展）。據此，應該說是由官方作為主體的展覽會行政體系因之成立。

不過，關於雕刻，這個制度與其說是用來篩選作家，不如更該說

是對提高作家層水平的貢獻吧！應徵第一回文展的雕刻家，總計有三十四人。入選作品不過是十四件，加上審查委員新海竹太郎展出包含他的代表作〈湯浴〉（原書頁 76-77／原文插圖 2 為出品時的石膏模型）總計二件作品，總之只能說是聊備一格的狀態而已。這是一個反映雕刻家的數目與畫家相較，是如何稀少的數字。到了 1914（大正三）年的第八回文展，應徵作品件數則為 141 件。入選者二十八名，入選件數變成 37 件，到了 1918（大正七）年成為最後一屆文展的第十二回展，應徵件數為 212 件。入選者為 45 名，入選件數則變成 48 件。據此可知，文展對雕刻界發揮了很大的作用（原文插圖 3）。

如果我們以媒材類別來看文展展出作品的話，牙雕已經消失，乾漆或混凝土（cement）等媒材也已經出現，不過，到大正時期結束之前，則以木材、大理石、石膏、青銅為主。此種媒材上的區別，與技法的區別有關。也就是說，從明治末期到大正時期所形成的、所謂文展雕刻，一如大村西崖所說地，可以大體上區別為木、石雕刻與塑造等兩種造型法。

主題或母題（motif）方面，又是如何呢？在傳統木雕體系方面，以山崎朝雲的〈龕〉（原書頁 81）為首，具有從〈達磨〉、〈維摩〉等神話、傳說、故事、佛教等處尋找題材的傾向；另一方面，西洋體系方面，裸婦則具有壓倒性的多數。雖然兩者共通的是男性像，不過，卻具有勞動者或老人居多的特徵。此外，也可以見到如建畠大夢〈注視〉（原書頁 84）等處理兒童題材的作品，或者是朝倉文夫的貓、池田勇八的馬等等的動物作品。

文展是以學院主義為目標的美術制度的事，是可以確定的。只是，對入選者、受獎者們來說，即便可以說是為了獲得社會性聲名而發揮功能，關於他們的作品是否具有學院特色這一點，卻不能說已經

被充分討論。至少，文展並不是一個具備理論性框架，或擁有得以限制主題或樣式的強大統治力的組織。如果我們持續分析文展參展作品，它的基礎是所謂寫實主義與古典主義這樣不即不離的準則。1914（大正三）年，日本美術院再興，成立了雕刻部，不只是對岡倉天心理想主義產生共鳴的平櫛田中等木雕家等人，中原悌二郎、戶張孤雁等具有浪漫主義傾向的羅丹信奉者們都集中於此的緣故，導致文展變成更為強化其保守穩健色彩的結果。

文展開設後不久，新海竹太郎在指出「日本的雕刻，現在主要是在模仿西洋的擬古派」的基礎上，很快就對文展雕刻提出以下的批判：

仍然還是在普通的裸體人物上，附加了抽象標題的所謂慣例性雕刻，佔了絕大多數。（《東京朝日新聞》，1909〔明治四十二〕年12月7日。）

在以美術的學院主義化為目標而舉辦文展之際，日本近代雕刻大體上習得了西洋擬古典式的作風。在此種意義上，文展雕刻在毫無任何破綻的溫雅寫實表現中，可以說是顯示了一個成就。然而，在日本學習了西洋學院主義的明治中期，在法國出現奧古斯都·羅丹這種革命性的雕刻家，極力撼動了學院式的「擬古派」。荻原守衛等人身上所見羅丹對日本的影響，在下一章會詳細檢討，不過，文展儘管在開展之後不久，即孕育以接受羅丹影響的「生命」造型化為目標的作家們，在結果上，這些人並未對「文展雕刻」進行改革，而是將它拋諸腦後。

## 參考文獻

金子一夫，〈工部美術学校における絵画・彫刻教育〉，《学問のアルケオロジー》，東京大学出版会，1997年。

《長沼守敬とその時代展》展圖錄，同展実行委員會，2006年。

《日展史 文展編》，第1-5卷，社團法人日展，1980-81年。

田中修二，《彫刻家・新海竹太郎論》，東北出版企劃，2002年。

## 插圖及圖版

插圖1 賓千佐・拉古薩，〈克雷爾女像〉，1871-76（明治4-9）年，石膏，東京藝術大學藏。

插圖2 新海竹太郎，〈湯浴〉（出品時為石膏模型），1907（明治四十）年。  
圖版出處：田中修二，《雕刻家・新海竹太郎論》，東北出版企劃，2002年。

插圖3 第三回文展雕刻陳列室一景，1909（明治四十二）年。圖版出處：《美術新報》，9卷1號，1909年11月。

原書頁74 圖版 賓千佐・拉古薩，〈日本婦人〉，1880（明治13）年，青銅。

原書頁64 圖版 高村光雲等人，〈西郷隆盛像〉，1898（明治31）年設置，青銅。

原書頁79 圖版 長沼守敬，〈老夫〉，1898（明治31）年，青銅。

原書頁76-77 圖版 新海竹太郎，〈湯浴〉，1907（明治40）年，青銅。

原書頁81 圖版 山崎朝雲，〈靄〉，1911（明治44）年，木刻。

原書頁84 圖版 建畠大夢，〈注視〉，1914（大正3）年，青銅。