

「日本雕刻的近代」系列翻譯（六）  
抽象表現的展開（上）\*

Best Literature Excerpts Translated  
The Development of Abstract Expression  
(Part 1)

松本透 / 著  
Author: Tohru Matsumoto

長野縣信濃美術館 館長  
Director, Nagano Prefectural  
Shinano Art Museum

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

---

\* 原文為〈抽象表現の展開〉，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 222-236。

## 一、草創期的情景——非有機性構成的否定

日本雕刻家自明治時期以來致力學習的青銅鑄造技法，以雕刻家為主幹的工房制集體製作的特質較為強烈，大體上具備師徒之間以邊看邊學的方式而被傳授的面向。此種製作上的既有狀態，或者與此不無關係的讓雕刻家氣質為之一變的，就是以抽象雕刻為首的二十世紀前衛藝術的動向。然而，一如在本書第六章解說中亦有觸及般地，戰前日本，使用現成物的物件或立體作品，或者是導入工業材料（鐵材、合板、塑膠等）的空間性作品等等，從立體主義到構成主義的幾何抽象趨勢，只以散點式的狀態而被看到。日本的抽象雕刻歷史，是在這種遺落的遺產的狀態下，而於第二次世紀大戰之後的 1950（昭和 25）年左右才開始的。<sup>\*1</sup>

成為草創期抽象雕刻主要舞台的，是笠置季男、堀內正和、村岡三郎，以及不久之後若林奮等人有出品的二科會、1950（昭和 25）年以建島覺造、向井良吉等人為中心新設雕塑部的行動美術協會、同年離開自由美術家協會的山口薰、村井正誠、植木茂等人組成的現代藝術協會等等的展覽會。此外，這一年，還可以加上在小野田接著劑公司的協力下，以於東京井之頭公園開始舉辦的第一回林間雕刻展（隔年起改稱「野外創作雕刻展」，並於日比谷公園舉辦）為起點，其後在各地逐漸展開的野外雕刻展，或者讀賣新聞主辦的獨立展（1949 年開始）、每日新聞社主辦的日本國際美術展（1952 年開始）或現代日本美術展（1954 年開始），再者，於 1951（昭和 26）年開館的神奈川縣立近代美術館、隔年開館的東京國立近代美術館所舉辦的雕刻展等等。和戰前相較，似乎可以說發表雕刻的場所大為增加，但是，在此與上述情況的變化有所區別的事情——我

想先探討在抽象雕刻的草創期，日本的雕刻家們是如何接受遺漏的歷史，以及如何面對現在這樣的問題。1953（昭和28）年，很早的時間點就前往法國留學的建畠覺造的例子，在這一點上極具啓發性。

## 「冷造型」的批判——建畠覺造的情況

開始於戰後巴黎的五月沙龍展（Salon de Mai）以「現代法蘭西美術展」為名，於東京舉辦的，是1951（昭和26）年的事，不過，據說建畠決定留學法國的動機之一，就是因為看了這個展覽。其所謂「我在這個展覽會上，首次發現了與我的前衛思考共通的領域，想到一邊注視著超越國家或地域的地平線，一邊領會其中深奧共感的事」的說法，是他自己後來的述懷。<sup>\*2</sup> 戰爭的傷痕仍然殘存的佔領下日本，以亨利摩爾等人為線索，終於朝向抽象雕刻而剛剛踏出一步的雕刻家（插圖1），對於法國最新作品不加猶豫地領會著同時代共感的事實，值得被關注。建畠留學法國雖然是在此二年之後，不過，到達巴黎之後隨即設置了一個雖然很小的工作室，卻馬上開始投入創作的他，其後不久就和 Etienne-Henri Martin、Baltasar Lobo、François Stahly、Emile Gilioli 等曾經參展於東京五月沙龍展的雕刻家們，成為經常往訪彼此工作室的朋友，1954（昭和29）年，和他們或阿爾普（Jean Arp）、賈克梅蒂（Alberto Giacometti）、畢卡索（Pablo Picasso）等人，共同完成參加巴黎五月沙龍展的目標。以收到來自各種沙龍展邀請函的日本藝術家來說，他並非首例，不過即便如此，在留學地未曾有過應有的師承，在作為全然是以「超越國家或地域的地平線」為目標而被連結的現代藝

術家一員，而專心致力於創作的建島身上，似乎可以感受到戰後巴黎的世界主義式（cosmopolitan）的開放感。

然而，較此更為重要的，是他（他們）如何掌握同時代雕刻的課題。在寄自當地的展覽會評介文字之中，建島關於自己參加五月沙龍展有以下的記載：「……大體上相當一致，在此種傾向上可以說的事，大概是得以窺見對於冷抽象（abstraction froid）或乾抽象（abstraction sec）的嚴肅反省及批判吧！在被認為是屬於構成派的幾件作品上，除了僅止於呈現往昔冷造型的吉光片羽之外，其餘皆是各自追求某種生命力、有機性強度、幻想、寓言、詩、思想性等，而企圖完成自身的風格。」\*<sup>3</sup>

對於冷抽象、乾抽象的嚴肅反省或批判，應該也具有和建島自身相應之處吧！在歷經所謂世界大戰（機械戰）這種人類史上空前的暴行之後，他們這些年輕的雕刻家們，因此共同擁有了所謂超越與其說是幾何抽象，更應說是非有機抽象這樣的目標。此外，在此種前提下，戰前日本遺漏「冷造型」的問題因此被檢視，歷史與深沉的苦痛怨恨共同返回起點，亦即，應該也可以說是日本的雕刻家在落後他人狀態下的同時，立足於與歐美同儕相同的出發點上。

## 有機造型的探究——植木茂、昆野恆、木村賢太郎

在 1950 年代的日本，可以看出開闢走向抽象雕刻之路的世代、素材、技法、所屬團體不同的藝術家們作品中共通的傾向及風格的情況，當然具備著出人意料之外的相似。可是，對否定生命式的非有機構成加以避諱的時代氛圍，巴黎和日本似乎也沒有那麼大的差別。

其後，在戰前已經發表了組合有機造型的木雕或石膏浮雕等的植木茂，從戰前到戰後，至少是就所見的情況來說，是一個能夠毫無間斷讓自己的風格不斷成長的稀有範例。他在戰後不久即反覆進行包浩斯的研究，大約從 1950 年開始，很快地嘗試以金屬或塑膠為媒材的造型創作等等，具備多才多藝的一面，然而，終其一生所從事的，則是以木雕製作而成的「軀幹」(torso)。活用年輪的流動性、木質的翹曲特質等等，毫無違和感地，讓鮮明的稜線突顯出來的作品（原書頁 194、插圖 2），向來都是在極其單純化的造型之中賦予其複雜而微妙的生命氣息。

昆野恆與植木茂屢屢被並稱的情況，並非只是因為二人在 1950 年代前半這麼早的時間循序探索造型清晰的有機抽象而已。從戰前開始，即對海外的前衛美術動向抱持超人一等的關心，戰後更將全新的日常空間或生活環境放入創作視野之中，對於新素材、新技法的探究或應用相當熱心的這一點，二人也很相似。從 1951（昭和 26）年左右開始脫離具象，並在親自摸索木材、青銅、水泥、金網等各式各樣的素材之後，自 1960 年代中期左右起，即開始發表使用和紙製作的浮雕狀立體作品等等的昆野的工作，呈現「從重力跳脫」，朝著相對於沉重雕刻的「輕雕刻」發展志趣的取向，\*4 可以說是洞燭機先吧！例如，1950 年代中期的〈生長的型態 No.1〉（原書頁 195），雖然是以像是身體朝空間飛躍的芭蕾舞女伶般的滑順造型為特徵，不過，從這種看法來說，像是樹木枝幹般水平伸出的手腕，與來自樹脂合成漆（cashew）造成的平滑表面處理融為一體，同時也讓人見到有如劃破大氣、迎風搖曳的空氣動力學般的型態。

以自學方式開闢石雕抽象雕刻之路的木村賢太郎的作品，雖然在分類上屬於有機抽象，但是其絕大多數的作品，並不讓人聯想起

諸如人體、植物或具有特定生命的物種。多半的作品，由可以用正要將棒子（軸線）插入氣球內部時產生的表面張力這樣的比喻般的幾何學式的合理造型所構成，不過，與此同時，這些作品——最早期的〈祈禱〉（原書頁 196）似乎就是如此——同時也密藏著不知究竟是什麼的隱喻性意義內容。其意義內容，雖然難以用言語來加以推斷，然而，那卻是從對凝聚長久時間的石頭生命孜孜不倦地給予打鑿的作業中孕育而出、簡直是近似於祈禱的某種事物這一點，是唯一可以確定的。

## 生與死的造型——村岡三郎、毛利武士郎、井上武吉、野口勇

否定非有機抽象（幾何學式抽象）的事情，在與有機抽象或生物型態抽象尚未馬上聯繫的時間點上，也有像歷經被機械化無差別殺戮（世界大戰）的戰後抽象這種常見手段無法成就之處。至今，已經與生的問題、死的問題無法切割。近代，借用科學或技術手段完成的生命延展，亦有將其反轉至死亡領域的延展以自身身體來加以體驗的跡象。亦即，村岡三郎、毛利武士郎或井上武吉等這個時代作品中所共通的，是威脅生命的某種巨大陰影，那不正可以另外稱為充滿反諷性戰後生命思想的造型嗎？

例如，村岡三郎的〈1954年7月〉（原書頁 198），被視為日本熔接雕刻最早的範例之一——另有植木茂或堀內正和的此類作品——在這種以與製造橋樑或軍艦相同素材而製作的生硬構造體上，明確地發揮著對於人體的隱喻作用。兩個防護用的外壁（皮膚）以

及與其說是內部骨骼更該說是神經束，可以被還原為向外延伸的兩隻觸手的造型，除具有粗暴、威嚇、攻擊性之外，可以說是在某種威脅下讓神經尖銳化的無防備近代人體。

毛利武士郎，在讀賣獨立展中展出石膏製的怪魚〈腔棘魚〉(Coelacanthiformes, 1953年)，或者是以緊握砲管狀圓管的狀態而被強風颳起的手腕般的〈科技〉(1954年)等，一躍成為矚目焦點的也是1950年代中期的事。這些作品，都可以說是將暴露於機械或科技威脅下現代人的內在，轉化為宛似鬼魂般令人毛骨悚然的量塊的作品。在兩隻黑壓壓的金屬製生物，似乎是邊旋轉手腕邊交手般地，讓人感到不穩動態的〈作品〉(原書頁197)上，雖然成為以對角線方向的力線或迴轉運動為主軸的、更具線性特質的構造體，不過，其中也有無法以所謂幾何學式的抽象與有機抽象、科技與生命或自然這樣單純的分類可以切割的兩者的格鬥與對峙吧！

以祀奉無名戰士為目的的野外慰靈碑〈慰靈之泉〉(靖國神社，1967年)為首，特別是1970年代以後，以野外紀念碑像或「環境設計」領域而活躍的井上武吉，開始發表由熔接後鐵材所製作的「昆蟲」、「幼蟲」、「孵化」等連作的，是1957(昭和32)年。以三根銳利的腳站立，甲蟲的翅膀或觸角，或者是讓人想起以肋骨、內臟等細微局部拼組而成的〈貌〉(原書頁199)，也是與上述相關的一件作品。在其創作背景上，具有將生命視為「與其是個體，毋寧更是群體」來加以理解的獨特看法，一連串系列作品，根據作者自己的話來說，是「被限縮於社會機構中不調合的現代人的詭異假面」。<sup>\*5</sup>井上、村岡、毛利以三人三樣的不同形式，正面迎向無法單以個體生命視點進行拚搏的近代集體性生死問題。

在此時期前後，父親為詩人野口米次郎、出生於洛杉磯的野口

勇，在遍覽歐洲、埃及、印度、柬埔寨、印尼等地的古代遺跡之後而抵達日本的，是 1950（昭和 25）年的事，從該年到兩年後，他往返於日本及紐約之間，與畫家長谷川三郎、建築家谷口吉郎或丹下健三、陶藝家北大路魯山人、前衛花道家敕使河原蒼風等人有密切的交往，在雕刻、陶器、家具、室內設計、園藝等多樣化的類型上，留下超乎凡人的足跡。1927 年的某一段時期，他曾經在康斯坦丁·布朗庫西（Constantin Brancusi）的巴黎工作室擔任過助手，他的藝術從一而終地與幾何學式的冷造型劃清界線，經常指向超越個我作用的宇宙性生命的方向。然而，就連在他這樣的人的身上，都有大戰後作品中偶而出現的深沉死亡陰影。〈理應死亡的命運〉（原書頁 200）可以說就是這樣的例子！原本以輕木木材（Balsa）製作的該作品，應該是要表達輕盈漂浮於虛空之中的感覺，然而卻全然在具有重量感的青銅作品上，施以漆黑表面處理的四肢，呈現失去對抗重力的力量而緩慢下墜的樣子。

## 科技的可能性——實驗工房的藝術家們

1956（昭和 31）年，由朝日新聞社主辦的「世界·今日的美術展」，大量包含了法國「Art informel」（不定形）繪畫或美國抽象表現主義等同時代最先端的成果，在幾何學式的抽象及有機抽象之外，存在第三種可能——表現主義式的——的事，以各式各樣的形式而被展示出來，據此對日本美術界給予重大的衝擊。即便如此，在參加該展的近六十名日本藝術家之中，雕刻家雖然不過只有堀內正和、昆野恆、向井良吉、建畠覺造等八名，然而，其中另包含在雕刻界

既有動向圈外活動的山口勝弘、北代省三等人的作品，是值得注意的。山口等人，於 1951（昭和 26）年與作曲家武滿徹等人，一同以跨領域的共同製作為目標組成「實驗工房」，積極導入最新的影像、音響器材等，將美術、音樂、芭蕾、影像等予以有機性地結合，盛大舉辦前所未見的發表會。在根據將描繪好的圖像置入偏光鏡箱中的方法，以因應觀眾視點不同而產生的外現變化而完成的〈展示品〉（Vitrine, 1952- 年）、將不定形金屬網懸空吊起的〈金網雕刻〉（1961 年），以及否定雕刻的塊量觀念，作為僅以表皮完成的構造體而被加以構想的布製雕刻（原書頁 201）等作品之中，可以說潛藏著將雕刻作為純粹的空間現象，或者作為光的現象加以解放的志向。他們領先時代的視野，終於在 1960 年代後半環境藝術或跨媒材的趨勢興起之中，以所謂光藝術或錄像藝術的形式，而進入下一個階段。（待續）

## 插圖及圖版

插圖 1 建畠覺造，〈地層（作品 A-23）〉，1951（明治 26）年，石膏，東京都現代美術館藏。

插圖 2 植木茂，〈作品〉，1954（明治 29）年，木材，東京國立近代美術館藏。

原書頁 194 圖版 植木茂，〈軀幹〉，1952（明治 27）年左右，木材。

原書頁 195 圖版 昆野恆，〈生長的型態 No.1〉，1954（明治 29）年，石膏、樹脂合成漆。

原書頁 196 圖版 木村賢太郎，〈祈禱〉，1954（明治 29）年，石材。

原書頁 197 圖版 毛利武士郎，〈作品〉，1956（明治 31）年，青銅。

原書頁 198 圖版 村岡三郎，〈1954 年 7 月〉，1954（明治 29）年，鋼鐵。

原書頁 199 圖版 井上武吉，〈貌〉，1959（明治 34）年，鐵材。

原書頁 200 圖版 野口勇，〈理應死亡的命運〉，1959（明治 34）年，青銅。

原書頁 201 圖版 山口勝弘，〈作品（心）〉，1963（明治 38）年，金屬、亞麻布。

\* 註釋

1. 三木多聞，〈彫刻〉，《原色現代日本の美術 第13卷 彫刻》（小学館，1979），頁161。
2. 建畠覚造，〈サロン・ド・メをめぐっての回想〉，《絵》，3月号（1980）。《彫刻》（緑地社，1982），頁119再録。
3. 建畠覚造，〈サロン・ド・メの彫刻〉，《みづゑ》，7月号（1954）。《彫刻》（緑地社，1982），頁113再録。
4. 三上満良，〈昆野恒の彫刻：重力からの脱離——あるいは社会との融合〉，《昆野恒展》（宮城県美術館，1995）（図録）。
5. 井上武吉，〈自筆文献+解題〉，《井上武吉展》（三重県立美術館ほか，1987）（図録）。