

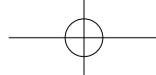
圖6 王曉華，〈Still〉，居家物件、純白親水性棉質纖維、小麥草、珍珠石，現場裝置，2010。

臺灣日治時期的公共雕塑

The Public Sculptures of Taiwan during the
Period of Japanese Rule

朱家瑩 | Chia-ying Chu

國立臺灣大學藝術史研究所碩士
National Taiwan University, Graduate Institute
of Art History, MFA



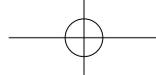
摘要

臺灣的公共雕塑應殖民政府配合都市建設而生，為政治服務，殖民官員是謳歌頌德的主體。由於臺灣為殖民地的本質，政府並不需要培養本土人才，也未考慮公共雕塑配合環境與裝飾美化的藝術價值。一九二〇年代首位本土雕塑家黃土水的才能受日本美術圈肯定，然而在他有生之年，官方聘其為皇室製像、獻納作品，均以突顯殖民政績為目的。1930年後到日本軍國主義高漲前，由於此時文化發展相對蓬勃，政府官員也注意到將美術雕刻作品放在具有教育意義的公共場所裡。包括黃土水的〈甘露水〉與鮫島臺器的〈望鄉〉，這兩件曾經入選帝展的作品被收藏於臺灣教育會館，黃氏遺作〈水牛群像〉在1936年用來裝飾美化臺北公會堂，基隆公會堂裡則有按照計畫製作的鑄銅女神像。隨著日本對外擴張，軍國主義的氛圍也影響到雕塑創作，公共空間裡的塑像轉以忠君愛國為目的。最後在戰事緊迫，在大量需求軍資的情形下，創作環境不但日漸艱困，媒材也受到限制，從前的銅質作品都變成戰爭中的犧牲品。

關鍵詞：日治時期、公共空間、雕塑、黃土水

Abstract

Taiwan's public sculptures were born out of the Japanese colonial government's efforts to support urban development. They served the politics of the time, with colonial officials as the subject of eulogy. Since Taiwan was a colony, the colonial government had no intention to cultivate local talents, nor did it take into consideration the artistic value of public sculptures as installations that would interplay with, decorate and beautify the environment. It was only in the 1920s that the talent of Huang Tu-shui, the first native sculptor, was recognized in the art circles of Japan. Throughout his life, however, Huang was commissioned by the authorities to create likenesses of the Japanese imperial family or other works that served as honorary tributes. Their purpose was wholly to highlight the governmental achievements of the colonial rulers. In the years from 1930 to just before the upsurge of Japanese militarism, the cultural scene in Taiwan was (relatively speaking) thriving, such that government officials began to pay attention to placing artistic sculptures in public locations with educational significance. Among these were Huang Tu-shui's *Sweet Dew* and Samejima Taiki's *Looking Towards the Homeland*. Both works had been selected at the Imperial Art Exhibition, and were kept in the Taiwan Education Association Building. Huang's opus *Water Buffaloes* was used in 1936 to decorate the Taipei City Hall, while a cast bronze figure of a goddess made according to the sculptor's plan was placed in the Keelung City Hall. Eventually, with Japan's outward expansion, the making of sculptures was influenced by



the militaristic atmosphere. Sculpted images in public spaces became aligned in purpose with loyalty and patriotism. Later, as the urgencies of the war caused the military to be in great need of resources, it became increasingly harder for sculptors to work. The use of materials was restricted, and bronze works of the past ended up as sacrifices for the war.

Keywords: Japanese Rule, public spaces, sculpture, Huang Tu-shui

一、前言

有關日治時代雕塑藝術的研究，多集中在還原雕塑家生平、釐清學習經歷與作品風格的定位。隨著原始資料的發掘與蒐集，作者與社會環境的關係開始大量被討論。可是若以「雕塑作品」的角度來檢視這一段雕塑史，可以發現還有許多未被關注的作品。它們不單單是美術家們參賽的作品，或是展覽會中的創作，對當時民眾而言，更能親近的或許是出現在公園、廣場、街道上的人物紀念像，還有博物館、公會堂或教育會館等公共集會空間裡的立體擺設。或許它們的作者並非臺灣本土人士，再加上史料的闕如，使它們在目前美術史的討論上被忽略。本文站在雕塑作品是雕塑家們費心製作而成的立場，聚焦在臺灣日治時期的公共空間裡，美術學院訓練下完成的西式雕塑作品。

文章架構上首先討論 1920 年以前政府官員的大型紀念像。其次是臺灣本土作家黃土水的作品。接著以日本軍國主義高漲的前後時期為分界，探討 1930 年到 1945 年間臺灣公共空間裡西式雕塑的變化。

由於此時的作品多已不存，因此論述時不免僅有圖片而無實作。筆者藉由報章保存下來的史料，參照當時的社會環境來討論這些公共雕塑的性質與意涵，以及與民眾的互動關係。以四個章節討論不同年代裡的公共雕塑作品後，繼而分析影響臺灣公共雕塑性質的因素。

二、供人瞻仰的政府官員紀念像

西式雕塑像被建立放置在公共空間中，其先決條件之一是西式都市景觀環境配合。日本殖民初期政策著重以軍事武力撫蕃整頓臺灣，直到第四任總督兒玉源太郎（1852-1906，任期 1898.2-1906.4）與第

三任民政局長後藤新平（1857-1929，任期 1898.3-1906.11）上任後，才奠定了臺灣近代都市的基礎建設。自此開始，臺灣從北到南的各大都城，由清末的傳統城鄉轉變為新興建築林立的現代都市。即在此時，臺灣開啓在公共空間裡設置西式雕塑的先例。

明治 32 年（1899），上任甫一年的民政長官後藤新平在某夜官邸茶會中，與朝野人士提議為首任民政局長水野遵（1850-1900，任期 1895.5-1897.7）設置紀念像。翌年，臺灣人以辜顯榮為首，繼之臺中霧峰林家加入支持。此後設立水野銅像以「追慕其德」、「百世流芳」的呼聲水漲船高，臺日官員與仕紳陸續聯合起來，募得銅像建設費用共三千圓。¹ 他們委託曾留學義大利的雕塑家長沼守敬（1857-1942）製作，1902 年〈水野遵銅像〉竣工，隔年設置在圓山公園裡。

〈水野遵銅像〉落成後，同年發起建設兒玉源太郎紀念像，組織與建設規模更加龐大，全臺各州廳的臺籍仕紳紛紛響應，包括辜顯榮、李春生、王慶忠、林爾嘉等人共同籌畫，透過商社向義大利的雕刻家訂購四尊兒玉紀念像。² 1905 年，真人比例的四尊兒玉源太郎大理石像由義大利運送回臺。翌年 10 月陸續在臺北公園、臺中公園、臺南公園舉行除幕式。³ 是年 4 月兒玉已卸除臺灣總督一職，但是他「中將服裝，仗劍而立，威貌堂皇，英姿颯爽……巍巍然一代偉人也！」⁴ 的形象卻接連呈現在臺灣北中南各地。繼任總督佐久間左馬太（1844-1915，

任期 1906.4-1915.4）上任後，建設銅像之舉更是如火如荼地在全臺展開。當初主導設立水野與兒玉紀念像的後藤新平，其身影也在 1911 年以一體三尊的形式出現在臺北、臺中與臺南公園裡。同年建造的銅像主人翁還有奠定臺灣鐵道基礎建設的首任鐵道部長長谷川謹介（1855-1921）與第四任民政長官祝辰巳（1865-1908）。⁵ 一直到 1920 年左右銅像建設才有和緩的趨勢，規模亦不復此時龐大。

日本的紀念像建設是明治時期西化政策的一環，在政府主導下培育本國藝術人才後，才開始製作都市中的公共紀念像。當時的紀念像強調表彰偉傑餘勳，同時具有宗教崇拜的意涵。反觀臺灣的紀念像則是由殖民母國直接輸入，不必考慮美術人才的需要。在此情形下，臺灣都市中的紀念像是否如同日本一樣結合宗教崇拜與頌揚英雄的功能，或者另外有什麼特點？此外，我們也不能忘記這些紀念像仍是政府委託藝術家所製作的「作品」。紀念像的政治意義與藝術價值之間該如何衡量？都是下文關注的議題。

1 《臺灣日日新報》，漢文第 3 版，1900.6.27；《臺灣日日新報》，漢文第 3 版，1901.3.8。

2 《臺灣日日新報》，第 2 版，1906.9.28；《臺灣日日新報》，第 2 版，1906.9.30；《臺灣日日新報》，第 3 版，1906.9.30；《臺灣日日新報》，第 3 版，1906.10.2；《臺灣日日新報》，第 2 版，1906.10.3。

3 當時原本訂做四尊兒玉源太郎像，不過其中一尊在運送之際損壞，再度訂製，參見《臺灣日日新報》，第 2 版，1906.9.28。此外，高雄也未尋覓到適當地點，直到 1924 年壽山公園落成，翌年才由陳中和、古賀三千人、今井周三郎、平山寅次郎等協力發起，將兒玉源太郎像設置於壽山公園。參見高雄市役所編，《高雄市制十周年略誌》（臺北市：成文出版社，1985），頁 142-143。高雄市役所編，《高雄市勢要覽》（臺北市：成文出版社，1985），頁 9。

4 《臺灣日日新報》，漢文第 2 版，1906.7.29。

5 1911 年〈後藤新平像〉、〈長谷川謹介像〉與〈祝辰巳像〉已竣工，但由於銅像完成後還必須選擇放置地點、撰寫銅像銘、規畫揭幕典禮儀式等，因此完工與揭幕的年代往往會有一至二年不等的差距。

(一) 公園中的紀念像

現在有很多銅像，若說臺北是日本第一，沒有人會不同意……。⁶

1919 年的臺北，銅像就密度而言已達全日本之冠！想像走在當時的臺北市，〈兒玉源太郎像〉（圖 1）與〈後藤新平像〉（圖 2）分別站在臺北公園裡的兩端；〈長谷川謹介像〉（圖 3）座落在臺北車站前廣場；〈祝辰巳像〉與〈水野遵像〉各自在橢圓公園與圓山公園中；⁷〈大島久滿次像〉（圖 4）則在臺北州廳前。除此之外專業領域的傑出貢獻者，包括奠定臺灣鐵道基礎的首任鐵道部部長長谷川謹介（1855-1921）、臺灣銀行總裁柳生一義（1865-1920）、水道設計者巴爾頓（William K. Burton, 1856-1899）等人，他們的銅像也被設置在相關主事地點中。

各界專才的銅像被擺放在相關領域中是容易理解的，至於政治人物紀念像不是在公園裡，就是在新式街道、圓環或廣場中。政府高官的銅像配合由建築師所設計，高達十數尺的花崗岩臺座，規模相當宏偉。臺座型式包含圓弧、四角、八角，各不相同。石臺底部則結合花草，或有泉水流出，或形成小型花園或公園的樣式。臺座經過如此費心設計裝飾後，再以數個石座與鐵鍊形成柵欄圍繞，最後，銅像被放置在層層高峰的頂端。試想，當人們走在臺北街頭，經過臺北州廳、火車

6 〈日日小筆〉，《臺灣日日新報》，第 2 版，1919.3.31。

7 橢圓公園為殖民政府進行都市更新計畫時所興建的公園。殖民政府自 1901 年起陸續拆除臺北府城城牆及西門，闢建三線道，並將西門舊址改建為橢圓公園。戰後橢圓公園改為西門圓環，後因圓環有礙交通於是全面拆除。

站前，或是到公園裡散步，紀念像猶如一座顯眼的地標讓人無法忽視。或從遠處眺望，或在下方仰視，在天空光影的襯托下，高聳入雲遙不可及。為何政治官員的銅像要放在公園，或是猶如有小型公園的臺座上？其背後意義耐人尋味。

殖民政府執行都市計畫的同時，也模仿歐美國家的公園制度，在臺灣各都市中設置數座公園。公園本是一處都市內的世外桃源，提供民眾休憩的非自然公共空間。西方都市中的公園本為改善勞工居住環境，涵蓋衛生保健與休憩玩樂的社區設施。然而在日治以前，臺灣社會中並不存在「公園」的意義，大眾休閒空間是傳統建築的宅院、市街通道、農村廣場與廟埕等地。官吏、地主和商賈，則因具豐裕的財富與土地而擁有私人庭園、戲臺、會堂或酒樓等特定休閒場所。⁸ 殖民政府實行都市計畫後，臺灣有了類似歐美都市中的公園，不但擁有傳統社會中庭園的休閒功能，而且非私人所獨占。不過，在殖民政府的主導過程中，臺灣的「公園」卻是藉由空間區位與社會文化隔離，主要服務來臺的日籍官眷移民，同時傳達殖民統治階級的支配意識形態。⁹ 臺灣第一個具有真正公園意義的臺北公園即是一例。1915 年殖民政府選擇在該地點建立兒玉後藤紀念館，公園內北半側長期以來以天后宮為中心的臺人勢力，隨著紀念館的完工正式被驅除。¹⁰ 日本殖民統治下的臺灣都市，相較歐美已經成熟的都市空間和資本社會，少了人民自主參與權，多了一層殖民的政治支配性。

8 蔡厚男，〈臺灣都市公園的建制歷程 1895-1987〉（臺北：國立臺灣大學土木工程學研究所碩士論文，1991），頁 30。

9 蔡厚男，〈臺灣都市公園的建制歷程 1895-1987〉，頁 43。

10 蘇碩斌，《看不見與看得見的臺北》（臺北：左岸文化，2005），頁 268-273。

正是以上緣故，臺灣的公園成爲主政者最滿意的紀念像設置地點。經過歷任總督、民政長官的更迭，集中多位高官政要的雕塑像。紀念像代替像主本人站在高築的臺座上，在視覺性上不斷往上延伸，位於高處的官員受到來此的休閒民眾注意與仰望，另一方面也藉由石座與柵欄防止一般民眾過於靠近，具有脫離、超越一般群眾的莊嚴感。紀念像設置在公園裡，無論在外觀形象或是隱喻意涵上，都具有配合政府殖民統治的用意。

(二) 銅像的價值與藝術思潮

臺灣官方爲了製作都市中的紀念像，聘用包括從工部美術學校畢業後，繼續赴歐深造的大熊氏廣（1856-1934）、接受義大利學院訓練的長沼守敬、留學法、德的新海竹太郎（1868-1927），還有在文展中脫穎而出的渡邊長男（1874-1952）與本山白雲（1872-1952）等人。渡邊與本山由於接受多量的銅像製作，工作室被揶揄稱爲「銅像屋」。¹¹站在他們的立場，雖然表現偉人的面容是首要職責，然而紀念像仍是自己費心製作的「藝術品」，堅持紀念像必須與周圍環境配合。新海也認爲，在銅像草圖完成前，得先去擺放的位置照相，且由於紀念像是雕塑作品，因此必定得以兩倍以上的距離觀賞。¹²然而，藝術家的見解與理想不一定能夠被委託者接受，紀念像設置地點的決定權常

11 落合忠直著，顏娟英譯著，〈值得同情的帝展雕刻部的暗鬥〉，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》（臺北：雄獅，2001），頁 441-442。田中修二，〈雕刻家という職業〉，收錄於多木浩二、藤枝晃雄監修，《日本近現代美術史事典》（東京都：東京書籍，2007），頁 212-213。

12 田中修二，〈銅像と空の關係〉，屋外彫刻調査保存研究会，《屋外彫刻調査保存研究会會報》第三號，（東京都，2004），頁 355-356。

被掌握在出資的一方。銅像的藝術性與紀念性，在承製者與委託者之間往往很難平衡。

能夠反映殖民政治支配性的不僅是雕像的設置地點，還有人物的形象。紀念像的形象與畫家在繪製肖像畫一樣，爲了襯托人物個性或功勳地位，或是傳達某種意涵，會選擇搭配具有代表性的裝飾物以及姿勢。其中，身著西式禮服與蓄鬚是官員紀念像的共同特徵。明治時期日本國內受到西化風潮影響，移植並吸收歐美各種制度，西服與蓄鬚都是追求世界潮流的一部分。臺灣則在 1910 年以後，改著洋服的風氣才逐漸擴及地主仕紳階級。另一方面，身爲殖民地次等公民的臺灣男性不被鼓勵蓄鬚，如此才能彰顯日本人的優越感，臺灣原住民的風俗中也極少有蓄鬚的傳統。¹³紀念像配有明確的姿態與裝扮，以視覺方式向大眾展現日本統治者的優越形象，權力的角色表露無遺。

臺北公園裡，化身兒玉的大理石像身著陸軍中將戎服，左手持劍，左腳稍稍向前跨出，展現一位重視紀律的軍官模樣，然就質材而言，這座雕像是個特例。1911 年一位評論家指出，國外的大理石像不是被放在官邸庭園內的一隅，就是用來裝飾玄關或大廳。等身大理石像在戶外顯得相當渺小，難以與空間配合。因此即使以巨大高聳的臺座襯托，但雪白的像身點綴在面積廣大、綠葉成蔭的公園裡，仍猶如飛到田畝中的白鷺鷥。¹⁴即使是同時代的日本，也鮮少有在戶外空間設置等身大理石像的例子，目前所知的戶外大理石像都是胸像形式。¹⁵〈兒玉源太郎像〉委託遠在義大利的雕刻家製作，僅僅用了六張相片就完

13 陳柔縉，《西方文明初體驗》（臺北：麥田，2005），頁 281-293。

14 夢的路人，〈臺北見物（三）〉，《臺灣日日新報》，第 7 版，1924.7.27。

15 屋外彫刻調査保存研究会，《屋外彫刻調査保存研究会會報》，第三號，（東京都，2004）。

成其形像，¹⁶ 又如何思考紀念像與周圍環境之間的關連？該紀念像的質材與空間配合不當，反映紀念像承製者對像主與紀念像設置地點資訊的缺乏，更透露出發起製作紀念像者、政府和製作者各方的溝通問題，以及對銅像價值看法的歧異。持有放置地點決定權的一方，並未理解紀念像本身同時也是一件藝術品。辛苦製作的紀念像猶如看門人占據在建築物的入口處，或是安置路邊的地藏王菩薩像。〈後藤新平像〉舉著右手演講的模樣，像是辛苦地在臺北公園裡指揮交通；臺北州廳前的〈大島久滿次像〉則猶如剛吊死一般。由日本輾轉模仿而來的西洋式紀念像與東方文化格格不入，建設在哪兒都顯得不自然。¹⁷

爲了彰顯紀念人物與引領臺灣邁向近代文明，雕塑家們費心設計他們穿著西式禮服、蓄鬍，並搭配各種姿勢突顯個性與官階。只是，在形象上的用心若沒有配合紀念像的地點，反倒成爲奇異的景象。有作者以擬人角度想像像主的處境，認爲沒有戴帽、穿著厚重禮服的銅像，正與臺灣的豔陽對峙。¹⁸ 由於厚重的西裝本是適合日本的溫帶天氣，在臺灣的熾熱氣候下顯得不協調。〈長谷川謹介像〉由於是人物坐像，反倒像個心情輕鬆地打盹、遁世塵囂的老人，較符合南國臺灣的印象。¹⁹ 受過嚴謹的雕塑訓練、辛苦地在展覽會中脫穎而出的雕塑家們，對自己的作品受到如此調侃應該感到相當無奈吧！

值得思考的是，銅像的造形被批評，是因爲身處四季分明的日本雕塑家在製作臺灣的銅像時，未考慮配合氣候環境的要素，抑或是身穿大禮服的官員們，其本身形象與南國的文化環境相衝突？思考批評

16 《臺灣日日新報》，第2版，1906.10.4。

17 石川氏，〈銅像の流行〉，《臺灣日日新報》，第3版，1911.12.23。

18 《臺灣日日新報》，第4版，1914.9.30。

19 夢的路人，〈臺北見物（三）〉，《臺灣日日新報》，第7版，1924.7.27。

者的用意，其實與當時的美術思潮的轉變有相當大的關聯。

從明治到大正時代，藩政官僚轉換到政黨議會政治，戰爭與社會事件的影響隨之反應在美術領域。新一代的知識青年嚮往近代西方中產階級的生活模式與生命理想，美術界則提倡從個性出發，追求藝術的絕對自由。《白樺》、《藝術新報》等藝術雜誌經常介紹羅丹 (Auguste Rodin, 1840-1917) 的創作理念。羅丹的作品〈沉思者〉本是接受政府製作公共藝術〈地獄之門〉的局部情節，是他追求公共藝術表現個性與生命的關鍵代表作之一。深受羅丹影響的雕塑家包含荻原守衛 (1879-1910)、戶張孤雁 (1882-1927)、藤川勇造 (1883-1935)、高村光太郎 (1883-1956) 等人均因此改變了對公共紀念像的觀點。²⁰ 日本初代雕塑家所關心的「銅像必須與周圍環境空間配合才能展現價值」，到此時的訴求更加深刻。新世代的創作者反對當前的銅像只是崇拜英雄、將偉人的生命的具體化，體會到雕塑藝術不是表面技術的模仿，必須要重視其美化與裝飾的作用，並展現個性與生命，提升到公共藝術的地位。

可是這股新的美術思潮並沒有影響臺灣殖民政府在公共紀念像建設的思考，其著眼點仍在於人物像的崇拜和紀念功用。然而此時期的臺灣卻已經有一群文化分子紛紛提出批評：「能紀念偉傑餘勳的方法有很多種，並不限於銅像，因此銅像的目的便是美術的價值，也就是美觀……。」²¹ 比起銅像的紀念功能，更重視其美術價值。同樣見解

20 伊豆井秀一，〈昭和元年から昭和10年まで彫刻界〉，堀田進彌編集，《昭和の美術：日本画・洋画・彫刻・工芸 第2卷：昭和15年～20年》（東京都：毎日新聞社，1990-1991），頁162。北澤憲昭，《境界の美術史：「美術」形成史ノート》（東京都：ブリュッケ，2000），頁259-260。中村傳三郎，《明治の彫塑——〈像ヲ作ル術〉以後》（東京都：文彩社，1991），頁177-204。

21 石川氏，〈銅像の流行〉，《臺灣日日新報》，1911.12.23。

的報導也可在大正3年(1914)2月的連續兩篇文章中看到。其中登載日本雕塑界巨匠藤井浩佑(本名浩祐,1882-1958)對銅像建設的看法。藤井肆無忌憚地批評當時銅像製作者的態度——「與木匠在接受房屋委託工作無異。」製作銅像的過程複雜且需分工,雕塑家爲了生活而大量接受工作的情形下,很可能自身只做銅像的頭部,至於軀幹、四肢則交由不同的弟子、助手或工人負責。雕塑家製作銅像不夠用心的結果,導致作品無法包含統一完整的美感,缺乏藝術上的個性之美。²²臺灣的新聞報導刊載不少批評銅像的文章,正是期待臺灣的銅像發起者與主政者在彰顯長官們的功績之外,亦能顧及紀念像的美術價值。不知殖民高層的官員是否採納了建言,1920年之後的銅像建設的比例大幅減少,雖仍未完全停止,但建設規模不復此時龐大。

三、臺灣本土雕塑家——黃土水

1930年11月,兼任總督府翻譯官的臺北國語學校助教劉克明(1884-1967)出版《臺灣今古談》,書中介紹臺灣各地史蹟名勝、史地軼聞與各階層傑出人士。在美術方面,讚譽黃土水入選日本帝展、製作久邇宮親王胸像、代表臺灣在昭和天皇登基時贈獻作品等事蹟,稱其是「臺灣唯一的雕刻家」與「臺灣的榮耀」。²³然而就在一個月後,黃土水卻因腹膜炎驟逝。

黃土水雖在短暫的十數載藝術生涯裡備受讚譽,官方卻不曾委任

22 〈現代的銅像無價值(上)〉,《臺灣日日新報》,第3版,1914.2.7;〈現代的銅像無價值(下)〉,《臺灣日日新報》,第3版,1914.2.8。

23 劉克明,《臺灣今古談》(臺北:新高堂書局,1930),頁150-151。

其製作公眾性的藝術作品。黃氏在世時,設置在開放空間、勉強能說是供人「觀賞」的作品,恐怕僅有以神像名義被供奉在艋舺龍山寺的〈釋迦出山〉(圖5)。至於入選第三回帝展的〈甘露水〉(圖6)以及欲參加帝展的遺作〈水牛群像〉(圖7),則是在他逝世後分別被收藏展示在臺灣教育會館與臺北公會堂。以下即以這三件作品爲中心進行討論。

(一) 龍山寺的牟尼佛像——〈釋迦出山〉

大正8年(1919),艋舺龍山寺住持與鄉紳商量進行龍山寺改建計畫,繼而籌款動工,1924年春完工。寺廟改建工程進行之中,經臺灣日日新報漢文版主筆魏清德(1886-1964)聯繫,委託黃土水製作一尊釋迦佛像。接受委託後,黃氏開始蒐集文獻、研究構思並製作草圖與模型,最後選定高九尺、寬三尺的上等櫻木著手雕琢,歷經四年始完成。1926年12月,當時定居東京池袋的黃土水親自帶著〈釋迦出山〉歸臺。〈釋迦出山〉在人身比例與樣貌上採寫實手法,忠於史實裡的印度古族,因而外形顯得修長。黃土水設想釋迦佛忍耐飢餓苦行後的年紀與樣貌,表現正值壯年,但因歷經多年冥想修業,髮髭凌亂與消瘦蒼老的形態。最後在完成的作品上只塗了一層略有光澤的淡黃漆色,使櫻木的紋理色澤自然顯露。²⁴形象與一般寺廟中常見的釋迦牟尼佛像大相逕庭。

臺灣傳統製作佛像的方式,對出生於木雕家庭的黃土水來說並不陌生,他在接受學院訓練之前已有木刻〈觀音〉、〈仙人〉(李鐵拐)和〈彌勒〉。〈釋迦出山〉則是以當時日本接觸西洋雕塑後,融合東

24 《臺灣日日新報》,漢文第4版,1926.12.12。

洋傳統所發展出來的「新木雕」方式製作。

明治時期，高村光雲（1852-1934）從日本傳統佛雕出發，學習西洋雕塑的寫實風格，使用油土與石膏以製作木雕的模型。高村光雲的弟子米原雲海（1869-1925）加以應用圓規技法，以等比例的方式轉換油土、木材與石膏等雕塑媒材，縮小了日本傳統木雕與西洋雕塑之間的差異。²⁵ 其後米原與同門山崎朝雲（1867-1954）等人共同推廣這項製作木雕的新技術，成為當時新一代木雕家創作的方法。今日東京國立博物館內的〈善那像〉（1896）（圖8），正是當時以「新木雕」完成的代表作。

臺灣的神佛雕刻承襲中國閩南傳統，舉凡雕塑神像的質材、尺寸、大小均須符合既有規範。²⁶ 廟宇建築裡的雕刻人物與裝飾亦非隨意創造，形象和比例必須遵循傳統。²⁷ 但是在黃土水的年代，沿用中國傳統的方式使得廟宇藝術陷入因襲模仿的泥沼裡，無法撼動人心。黃氏自許肩負藝術家的責任，企圖以〈釋迦出山〉帶給臺灣民眾嶄新美術觀的用心相當明顯。這件作品在技法上以新木雕的方式來製作，外觀呈現的雖是牟尼佛在禪修苦行後悟出世間真理的模樣，不過由於藝術家個性的注入，或更可說是黃土水進入日本美術學院以來，受到西方美術陶冶與衝擊後心境轉折的體現。而他也沒有忘記公共雕塑作品應該與周圍環境配合，所以將該作被放在龍山寺時，還特地前往審視擺放位置。²⁸

25 田中修二，《近代日本最初の彫刻家》（東京都：吉川弘文館，1994），頁240-247。

26 王嵩山等著，《木雕的社會起源與文化意義 木雕博物館館藏研究》（苗栗：財團法人苗栗縣文化基金會），頁77-98。

27 王宏舉、陳銘、劉淑音執行編輯，《黃龜理木作雕刻巡迴展覽》（臺北市：行政院文化建設委員會，1993），頁11-13。

28 《臺灣日日新報》，漢文第4版，1926.12.12。

1945年太平洋戰爭末期，艋舺龍山寺受戰火波及，主殿的〈釋迦出山〉付之一炬。1997年以石膏原作翻鑄數件銅製像。艋舺龍山寺將複製的〈釋迦出山〉銅像收藏不再供人膜拜，石膏原作被收藏在臺北市立美術館，另有數件翻鑄品被收藏在國立臺灣美術館、高雄市立美術館、國立歷史博物館等地。當初被供奉的佛像，今日變成被小心翼翼收藏、展示的美術品。

（二）從〈甘露水〉到〈水牛群像〉

〈甘露水〉以西洋美術傳統裡的裸女為題材，取東方佛教中「甘露水」之隱喻，帶給臺灣藝術女神的形象。「甘露水」意為阿彌陀佛化身說法，降甘露之雨淨化眾生。²⁹ 此作希冀藝術女神能夠滋潤臺灣人美術文化貧瘠的心靈，同時也是黃土水的自我投射。

近代日本在接觸、汲取西洋美術的過程裡，裸女題材一直備受爭議。美術教育者與創作者在表現裸女題材的同時，經歷了不斷與負責審查的政府以及普羅大眾衝突過程。必須認知的是，日本政府是站在想成為新國家的立場，故願接納西洋傳統裸女題材。³⁰ 女性裸體藝術並不只是個透過藝術家創作的一套約定俗成之形象。首先必須在美術學校中建立基本的裸女創作課程，之後學生在展覽會上發表作品，並接受來自社會各方的批評等。換句話說，這是由政治、教育、媒體各界共同奠定的礎石。直到大正晚期，日本一般社會群眾仍非普遍瞭解人體裸露的美感。以1924年日本的羅丹作品展為例，展覽會中的作品

29 妙法蓮華經〈藥草喻品〉其中一段云：「我為世尊，無能及者，安穩眾生，故現於世，為大眾說，甘露淨法，其法一味，解脫涅槃。」

30 若桑みどり，《岩波近代日本の美術（2）隠された視線——浮世絵・洋画の女性裸体像》（東京都：岩波，1997），頁56-57。

〈吻〉(le baiser)引起的話題喧騰一時。同年日本第一代雕塑家新海竹太郎的〈歡喜天〉、初露鋒芒的創作者陽成二(1898-1935)之〈燈下擁抱〉，都因表現赤裸的男女軀體而遭到作品被撤走的命運。當時官方甚至成立「裸體美術問題解決委員會」來處理有關裸體作品的展出問題。³¹從這幾起展覽會所引起社會騷動事件可以推想，創作「裸女」雖是美校學生的基本訓練主題，卻非一般世人能接納。

日本與西洋女性裸體藝術不僅在表現的題材、圖像、內容、技法各有自己的傳統，在本質上也有不同之處。首先是在宗教上，日本無一神論的信仰和西歐天主教的禁慾束縛；其次，日本美術傳統也如文學一樣具有好色的性格，因此在審美意識與民族的本性上俱有根本的歧異。³²思考到宗教與民族性層面，臺灣宗教裡的「女神」是形象保守的媽祖或觀音，藝術裡亦無裸露的傳統，衣不蔽體的「女神」對普遍大眾來說是不可思議的事。臺灣出生、成長的日本作家竹中信子回憶並深入探討日治時期日本女人在臺灣的生活，當時臺灣人對身體的保守概念是日本人所無法想像。日治初期，日本男女能夠很自然地僅著一件兜襠布或和服內裙，在眾人面前裸露身體，或在天氣炎熱的夜晚，光著身體睡在店鋪前所鋪的草蓆上。這些都是當時臺灣民眾無法想像的事。因為臺灣人只有勞動者才會打赤膊，即使是女傭或較低階層的女性，也都穿戴整齊，頭髮梳得一絲不苟。³³竹中的描述透露出臺、日人對身體裸露概念的差異。

31 野村太郎，〈日本美術史斷章・大正期美術外史-2-裸體美術騷動-2〉，《三彩》第247號，（東京：三彩社，1969），頁89-93。

32 福田和彥編著，埴谷雄高監修，《現代の裸婦美術》（東京都：河出書房新社，1982），頁6-7。

33 竹中信子著，蔡龍保譯，《日治臺灣生活史——日本女人在臺灣（明治篇 1895-1911）》（臺北：時報，2007），頁63-64。

黃土水進入日本東京美術學校的木雕科學習，但是他卻不滿足於木雕科授予的木質雕刻、油土塑造與石膏翻模技巧。當時日本藝壇追求展現自我個性與生命力，雕塑界則推崇羅丹栩栩如生而富有動感的雕塑。因此黃氏進而學習西歐特有的大理石雕鑿技術，並以傳統裸女題材為表現主題。由於在學院裡無法學得，因此他到處拜訪大師，詢問各種途徑。後來得知有位義大利人貝斯（ベシー）擅長製作大理石像，因而數度前往觀摩學習，期間私下繪製雕鑿工具，拜託鐵匠打造，自學而成。³⁴自然生動的姿態對黃氏而言並不困難，首件入選帝展的作品〈蕃童〉即是一例。不過在〈甘露水〉中的女神姿態稍顯僵直，有濃厚的展示意味。黃土水要展示的，即是自身能突破殖民地身分的束縛，從漢人傳統中破繭而出。女子仰頭閉目，嘴角微微上揚，正是黃土水沉浸在創作喜悅中的自我投射，露出滿足愉悅的笑容。

……生於此土地便愛此地，此乃人之常情，雖說藝術無關國境之別，在任何地方都可以創作，但終究還是會懷念自己出生的土地。……。³⁵

在日本學習與創作的黃土水，心裡仍無時無刻牽掛著所生所長的臺灣，在領悟西洋美術的傳統後，他為臺灣尚未萌芽的美術環境而苦惱，也反思自己的生長背景和內在，想創造更能代表臺灣的藝術。不過這層意義卻與首次參展表現「自我個性」與「臺灣特有的東西」的

34 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〉，《臺灣近代美術大事年表》（臺北：雄獅，1998），頁IX-X。

35 顏娟英譯著，〈出生於臺灣〉，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》（臺北：雄獅，2001），頁126-130。

目標不同，他進一步想要尋找夠蘊藉他對臺灣的情感，同時彰顯故鄉風貌與精神的題材。

黃土水憂慮臺灣人的形象不夠鮮明，總是被日人誤解，以為臺灣僅有原住民而無本島人。因此他要展現能夠扭轉日人對臺灣刻板印象、令人耳目一新的作品。對於出身大稻埕的黃土水而言，也許熱鬧的商業活動會比恬靜的農家生活更加熟悉，但都市裡的嘈雜與紛擾卻令他反感，他更痛恨揮金如土、不重視精神生活的商賈富豪。再者，臺灣變化多端的山川美景對他而言更是無盡的天然寶藏，自然與生活結合的美即是心中的桃花源，尤以田埂上「牧童騎牛背愉快地吹著口哨」的景象尤令他懷念。³⁶

其最初以水牛為題的作品，是原將參加 1923 年帝展的〈水牛與牧童〉（圖 9）。該作表現牧童在牛背上開懷大笑的模樣，具體化了他對故鄉形象的緬懷。³⁷ 可是此作在送件過程中意外遭損，是年展覽會也因關東大地震而取消。其後黃土水仍鏗而不捨地以水牛為創作主題，隔年以〈郊外〉一作順利入選第五回帝展。〈郊外〉一作的主角是隻身形飽滿穩健的水牛，水牛身上與底座總共點綴了四隻白鷺鷥，體現了黃土水的「愛鄉心」。³⁸ 此後更精簡題材，不斷嘗試水牛本身的可能性。爾後，他在昭和元年（1926）以製作有水牛風景的浮雕〈臺灣風景〉入選第一回「聖德太子奉贊展覽會」。1928 年舉行昭和天皇登基大典之際，臺灣各州廳籌款舉辦奉祝式，臺北州聘請黃土水製作水牛像作為賀禮呈獻，³⁹ 當年完成有五隻水牛的〈歸途〉。接著黃氏專

36 顏娟英譯著，〈出生於臺灣〉，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁 126-130。

37 〈今秋の帝展出品の水牛の製作しつある〉，《臺灣日日新報》，第 5 版，1923.8.27。

38 《臺灣日日新報》，第 5 版，1924.8.16。

39 〈臺北州献上品招集常置員水牛像決定〉，《臺灣日日新報》，漢文第 4 版，1928.9.5。

心製作大幅浮雕〈水牛群像〉，準備再度進軍 1931 年的帝展。然而卻在 1930 年底因急性腹膜炎撒手人寰。

〈水牛群像〉是黃土水的遺作，也可以說是最為耗費精神體力的一件作品。這件為了參加帝國美術展覽而做的作品以淺浮雕手法刻製，在長型畫面中刻畫五隻水牛與三位小男童在芭蕉樹下的一幕。右方的小童頭戴斗笠，左方的小童則將斗笠以竹枝頂著把玩，他們分別坐在壯碩的牛背上，面向畫面中心，也將觀者的視線帶到了到畫面中央。一個一絲不掛的小童站在一隻體型較為瘦小的牛隻身前，以手扶托牛的下顎，像正在安撫著牛兒說著什麼似的，十分親密。作品中的芭蕉、斗笠、水桶與光著身體的小男孩，都是當時臺灣農村的常見生活情景。他巧妙地運用這些元素讓人感受南國的豔陽與溼熱。而整幅作品最能觸動人心的焦點，莫過於小童與水牛之間的親密互動，展露人與動物之間的依賴情感。

當時日本帝國美術展覽會裡普遍製作各式男女裸像，歷屆入選的動物題材作品相當少。多次擔任帝展雕塑部評審的池田勇八（1886-1964）以馬為創作題材，其外僅見都賀田勇馬（1891-1981）、橋本高昇（1895-1985）等少數雕塑家曾表現動物。⁴⁰ 由此推想，想要以動物為題脫穎而出似乎不大容易。

黃土水雖是以水牛為題材，然而每一件作品都不單單表現水牛本身，或如〈水牛與牧童〉（1923）即以兒童坐在牛背上展露愉快的神態、〈郊外〉（1924）在主體水牛周圍點飾幾隻白鷺鷥、〈臺灣風景〉（1926）中以浮雕表現臺灣農村景像、或是〈歸途〉（1928）一作，

40 參見日展史編纂委員會企畫編集，《日展史》第 6 冊、第 7 冊（東京都：日展，1980）。

大牛與小牛之間依偎相隨的孺慕情景。黃土水所要表現的並不是水牛本身，而是透過水牛營造出一個情境，由觀者投注自己的生活經驗，體會、想像其中故事。在黃土水逝世六年後，遺孀廖秋桂將〈水牛群像〉寄贈臺北公會堂（今中山堂）。⁴¹1983年在文建會主持下，〈水牛群像〉原作翻鑄了兩件複製品，分別置於臺北市立美術館與高雄市立美術館，當時翻鑄用的玻璃纖維模型則被典藏在國立臺灣美術館。

四、基隆公會堂的鑄銅女神像

1934年2月初，一尊以銅鑄造的〈女神像〉（圖10）飄洋過海從日本東京抵達基隆公會堂。9日上午，以基隆市長桑原政夫為首，當地名士近江時五郎、山內小藤二、石坂莊作與松浦新平等人皆出席這座女神銅像的揭幕典禮。⁴²〈女神像〉高4尺2寸（約147公分），未著寸縷。左手放在背後，右臂高舉持物，右腳稍稍彎曲形成幅度微小的S形站姿。〈女神像〉的右手姿勢，加上基隆為聯絡母國日本的重要港口，地理位置特殊，可以推想其靈感或許來自紐約的自由女神像。然則，此鑄銅女神的臉龐溫潤，梳著傳統日本婦女髮型，散發出東洋女性所具有的內斂特質，柔美而典雅。

自臺灣美術先鋒黃土水殞落到中日戰爭爆發期間，臺灣的文化美術相對蓬勃發展。雕塑藝術雖然直到1937年才再度有臺籍雕塑家的報導，但此際亦有日籍創作者們的活動，豐富了這時期的臺灣美術史。來臺的日本雕塑家包括國畫會雕塑部主力金子久平次（1895-1968）、

41 《臺灣日日新報》，第7版，1936.12.29、夕刊漢文第4版，1936.12.30。

42 《臺灣日日新報》，夕刊第2版，1934.2.11。

雕塑團體構造社的陽成二（1898-1935）與後藤泰彥（1902-1938），以及東京美術學校學生淺岡重治等人。他們均屬於新一代風格前衛的雕塑家，有些在日本已經具有相當實力與名氣，有的則是朝氣蓬勃的新銳。日籍雕塑家來臺目的主要為當地知名人士製作紀念胸像，範圍除了北部還廣及臺中、臺南、屏東等地，並在製作胸像之餘舉辦個展、與繪畫團體合作。除此之外，亦有雕塑家在媒體上發表日本國內的雕刻活動實況，介紹國內外知名雕塑家，闡述對雕塑藝術的見解。還有人在臺舉辦創作研習活動，開啓臺灣的西洋雕塑教育與推廣運動。

值得重視的是，此時還有兩位出身臺灣的雕塑家——鮫島臺器（生卒年不詳）與橫田七郎（1906-2000），他們分別活躍在帝展與院展，尤以前者受到當時臺灣文化界的重視，被稱為「本島唯一的雕塑家黃土水之後最受矚目之人」⁴³、「本島已故雕塑家黃土水之後，能引起中央雕塑界話題者」，⁴⁴1934年在基隆公會堂隆重舉行揭幕式的鑄銅女神像，正是鮫島臺器的作品。然而今日「鮫島臺器」之名幾乎已全然被臺灣人遺忘。以下先簡單敘述作者鮫島的生平與經歷。

鮫島臺器約於1900年出生，原名盛清。1934年底贈獻〈小楠公〉銅像於明仁皇太子之際，⁴⁵報導開始以「臺器」稱之，似有「臺灣的人才」之意。鮫島與臺灣第一任總督樺山資紀（1837-1922）同為鹿兒島人，⁴⁶1918年起受雇於基隆鐵道部，憑藉對雕塑的天賦與熱忱在

43 《臺灣日日新報》，夕刊第2版，1933.4.8。

44 《臺灣日日新報》，夕刊第2版，1941.6.13。

45 楠木正行（1326-1348）為日本十四世紀南北朝時代的著名武將，世人稱「小楠公」，其父為楠木正成，世稱「大楠公」。父子倆「櫻井訣別」的故事有忠君愛國的意義，在日治時代的小學課本中成為教材，流傳甚廣。

46 《臺灣日日新報》，第7版，1933.10.10；《臺灣日日新報》，夕刊第2版，1934.2.11。

職務餘暇創作。⁴⁷ 在黃土水引介下拜師日本雕塑巨匠北村西望 (1884-1987)。⁴⁸ 赴日之前，曾於 1929 年 4 月底在基隆公會堂舉行個展。除了陳列創作性的作品之外，還展示十餘件為基隆市知名人士所做的肖像。⁴⁹ 7 月底，鮫島轉赴臺北開展，在臺灣日日新報社三樓大講堂展出胸像、浮雕和面具等共二十多件作品。⁵⁰ 個展結束後，愛好美術的臺北醫院院長倉岡彥助 (1876-1941)、臺北帝國大學首任總長幣原坦 (1870-1953) 與基隆地方有志者共同發起後援會，集資一年的生活與學習費用，贊助鮫島臺器遠赴東京學習雕塑。⁵¹ 此後，鮫島辭去基隆鐵道部職位，專心投入藝術創作，逐步邁向一位專業的雕塑家。

鮫島臺器在北村門下的前兩年均向帝國美術展覽會提出作品參展，可惜未獲肯定。1932 年秋，第十三回帝展在東京上野舉行。鮫島的作品〈望鄉〉(圖 11) 入選的佳音傳回臺灣，三年多來鮫島背負著基隆、臺北各界文化人士的期待在東京孤獨奮鬥，這一刻總算苦盡甘來。然而入選發表的前幾天，鮫島的母親已在久病後辭世，來不及向母親報喜成了他最大的遺憾。⁵² 作品〈望鄉〉正如其名，表達鮫島對故鄉臺灣的渴念。〈望鄉〉是一位健壯的裸體男子，左手插腰，頭微微轉向左方遙望，風格寫實的等身石膏立像。相較老師北村西望作品中明顯的浪漫情感與狂放的張力，此作帶有青澀而溫和感。

47 根據《臺灣日日新報》，第 7 版，1933.4.7 記載，鮫島在鐵道部任職十三年。在《臺灣總督府文官職員錄》與《臺灣總督府鐵道部職員錄》上的記載最早則為 1918 年，時鮫島擔任基隆機關庫火夫雇員。參見臺灣總督府，《臺灣總督府鐵道部職員錄》(臺北市：臺灣日日新報社，1918)，頁 50。

48 《臺灣日日新報》，第 4 版，1932.10.23。

49 《臺灣日日新報》，第 4 版，1929.4.25。

50 《臺灣日日新報》，夕刊第 2 版，1929.7.26。

51 《臺灣日日新報》，第 4 版，1932.10.23。

52 《臺灣日日新報》，第 4 版，1932.10.23。

隔年春天鮫島載譽歸臺，於臺北、基隆二地舉辦個展，⁵³ 除展出以〈望鄉〉為主的雕塑創作之外，另有灰皿與文鎮等工藝作品。展覽會場特別邀請恩師北村的〈犬〉一作，以及同屆入選帝展的雕塑家畝村直久 (1909-1962)、岡本金一郎 (1907-1999) 與花里金央的作品。多年來支持他的臺北醫院院長倉岡彥助，帝大總長幣原坦等名流皆到場慶賀。展覽會結束後，鮫島將〈望鄉〉贈送給臺灣教育會館。⁵⁴ 值得一提的是，1931 年臺灣教育會館竣工之際，該建築設計負責人，同時為總督府土木局營繕課課長井手薰 (1879-1944) 將黃土水的作品〈甘露水〉(1921) 安排展示在此。⁵⁵ 臺灣教育會館是當時重要的教育文化空間，常舉辦各種美術與音樂發表、藝文演講等活動。此時有兩件入選帝展的雕塑佳作陳列，美化裝飾該地供民眾觀賞，不但呼應教育會館內部空間的文化氣息，也有以雕塑藝術提升臺灣民眾美術涵養的作用。

此後鮫島臺器除了以日本帝展為主要創作舞臺之外，亦與臺灣有相當密切的互動關係，舉凡與報社合作販售新年銅製小品、回臺舉辦個展、向皇室贈獻作品等，也參與本土美術家主辦的臺陽美術協會，似有延續黃土水的努力之意味。

53 《臺灣日日新報》，第 7 版，1933.4.7；《臺灣日日新報》，夕刊漢文第 4 版，1933.4.7；《臺灣日日新報》，第 7 版，1933.4.8；《臺灣日日新報》，夕刊第 2 版，1933.4.8。

54 《臺灣日日新報》，第 7 版，1932.11.18。

55 臺灣教育會館於 1930 年 4 月動工，一年後竣成。井手薰在臺灣任職內設計建造多處臺灣官署及民間建築，其設計理念與風格影響臺灣建築界甚鉅。1923 年任職總督府土木局營繕課課長，同時並兼任臺灣建築會會長。作品包括臺灣總督府(今總統府)，建功神社(今國立教育資料館及南海學園一帶)、司法大廈、臺北公會堂(今中山堂)與臺灣教育會館(今二二八紀念館)等。

基隆是臺灣連結母國日本的轉運樞紐，也是最早由日人掌控的地區。早期銅像建設風潮之際，基隆車站前也佇立了首任總督樺山資紀的紀念銅像（1917）。基隆的日本官民於 1900 年為慶祝皇太子成婚紀念，集資建立公會堂，1903 年 2 月 11 日完竣，成為臺灣首座公會堂。1913 年為紀念大正天皇即位，以及基隆港務、市街迅速發展，公共設施急需建設的理由下擴大改建，1915 年 11 月盛大舉行落成典禮。公會堂是殖民政府為落實公民教育所設置的公共設施，傳播維新後新文化的重要場所，供市民大型集會使用。包括舉辦官民協議會、商品陳列拍賣會、預防針注射、音樂演奏與美術展覽等等，活動頻繁而多元。⁵⁶ 基隆當地美術風氣頗盛，有西洋畫家倪蔣懷（1894-1943）、大迫多三郎、小野郁子等，東洋畫家村上英夫等人。1927 年 9 月，倪蔣懷與日本水彩畫家眞野紀太郎一同成立的基隆亞細亞畫會在公會堂開展，不但有東洋畫家村上英夫參展、黃土水與鮫島臺器也提出了雕塑作品。⁵⁷ 同年臺灣美術展覽會首屆開幕之際，黃土水特地從日本攜作品回臺，12 月底在此舉辦個展。

雖然鮫島據稱鑄銅女神像是為了感謝基隆地方贊助者多年來不斷的支持而做，可是作者想藉由作品表達的訴求卻更值得討論。相較黃氏的〈甘露水〉，〈女神像〉更大膽地表現出鮫島的企圖心。雖然目前存留的黑白圖片無法清晰呈現〈女神像〉手持何物，然而高舉右手的姿勢有引領的意味，即是希望帶領臺灣民眾一起踏上現代美術之路，體會雕塑藝術之美。

回首一九二〇年代，黃土水擔憂普羅大眾無法體認現代藝術的美

56 陳凱雯，〈日治時期基隆公會堂之研究——兼論基隆地方社會的發展〉，《海洋文化學刊》，第三期，（基隆，2007），頁 75-106。

57 《臺灣日日新報》，第 3 版，1927.9.26。

感精神，無法與他的理念產生共鳴，但站在一般臺灣民眾的立場來看，他們自身也有對「美」的喜好。具有素養的文化人士雖尊重黃土水的藝術才能，但是雕塑藝術品價格不斐，製作時間冗長，他們希望提升臺灣精神文化卻不見得負擔得起。相反地，具有經濟能力的財閥富豪「只知道物質的重要，卻不知道精神遠比物質更重要」，對贊助現代藝術避之唯恐不及。⁵⁸ 無獨有偶，母國日本從明治以來西洋美術發展已有一段時間，然而雕塑比起繪畫，在藝術市場上的需求仍有不小的差距。1925 年日人落合忠直撰寫一篇文章，描述當時日本國內雕塑作品在市場上的冷僻，成本與收入不成比例的情形。⁵⁹ 雖然落合描寫的是日本情況，但對臺灣而言，西洋雕塑教育的種子甚至還未落地，景況之惡劣不難想像。雖然魏清德積極奔走為黃氏尋找可供贊助的管道，幫忙聯絡、集資製作龍山寺的釋迦像，但這種零星的工作就如落合所言「兩年內訂購一件就算不錯了。」⁶⁰

或許由於黃土水短暫的創作人生，加上當時社會環境尚未成熟，作品〈甘露水〉與〈水牛群像〉都是在他逝世後才被擺置在公共空間中。在此意義上，鮫島臺器的〈女神像〉是日治時期首件，也是唯一按照計畫製作的創作性雕塑作品。1934 年鮫島臺器將〈女神像〉贈與基隆公會堂，還隆重地舉行了揭幕典禮。即使〈女神像〉仍屬於民間發起製作的性質，可是在公共空間放置藝術性的雕塑像，但在臺灣雕塑史上不啻是一個重要的里程碑。

58 顏娟英譯著，〈出生於臺灣〉，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁 128。

59 落合忠直著，顏娟英譯著，〈值得同情的帝展雕刻部的暗鬥〉，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀（上）》頁 441。

60 落合忠直著，顏娟英譯著，〈值得同情的帝展雕刻部的暗鬥〉，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀（上）》頁 441。

五、戰時氛圍中的公共雕塑

隨著 1931 年日本在中國東北發動九一八事變，逐步擴展軍事勢力範圍以來，國內的軍國主義勢力快速攀升。自昭和 10 年（1935）以後擴大影響到社會各界，美術方面許多創作者認為不論是西洋畫或東洋畫，都應該在吸收西洋的技法與內涵之後，內化轉而表現日本或東洋文化的精神。⁶¹ 此時臺灣正值日本理臺四十年，政商各界為慶賀「始政四十周年紀念」展開形形色色的祝賀活動，尤以 10 月 10 日起所連續舉辦五十日的大型博覽會最引人矚目。日本政府在 1934 年 6 月已經開始編列預算籌辦此博覽會，目的為宣示日本理臺成績、展示臺灣各樣產物，並促進民眾對產業文化的覺醒。⁶² 不過，從當時國際環境瀰漫戰爭氣息的情況來看，亦有總督府欲突顯殖民統治經驗，以臺灣當作日本南進政策圭臬的意味。⁶³ 在軍國主義高漲的氛圍中，臺灣公共空間裡也開始出現不同以往的雕塑作品。

（一）詹德坤銅像

自從臺灣各大都市開始出現設置政治人物紀念像的流行之後，製作紀念像的風潮也逐步擴及私人領域，黃土水與鮫島臺器都曾為臺灣知名人士與其眷屬製作紀念像。1930 年 11 月，金子久平次為臺北高校校長三澤糾製作的銅像在該校舉行揭幕式，開啓在臺灣校園中設置

61 伊豆井秀一，〈昭和 10 年から昭和 20 年まで彫刻界〉，收錄於堀田進彌編集，《昭和の美術：日本画・洋画・彫刻・工芸 第 2 卷：昭和 11 年～20 年》，頁 162。

62 井出季和太著，郭輝編譯，《日據下之臺政》卷三（臺北：海峽學術出版社，2003），頁 1200-1204。

63 呂紹理，《展示臺灣：權力、空間與殖民統治的形象表述》（臺北：麥田，2005），頁 242-245。

校長紀念像的先例。從此之後，舉凡臺北醫專校長堀內次雄（1873-1955，設於 1934 年）、嘉義市東門公學校校長岸達躬（設於 1934 年）、宜蘭公學校校長小池忠晃（設於 1936 年）、新竹女高首任校長塚本清吉（設於 1940 年）等等，全臺從公學校到高校、醫專，在校園裡設置校長像成為一股普遍景象。教育空間裡擺設校長的銅像，多是由畢業後的學生發起集資，感念師長春風化雨之恩，也有寄託下一代學子追懷其德，勉勵上進的意義。不過，1936 年在苗栗郡公館庄（今苗栗縣公館鄉）公學校座落一尊〈詹德坤銅像〉（圖 12），該像主人翁卻是一位十二歲的臺灣本土小學生，該銅像被設立的緣由與意義值得探討。

〈詹德坤銅像〉設置的過程源於 1935 年 4 月 21 日臺灣新竹州、臺中州大地震，當時公館庄公學校三年級學生詹德坤在上學途中不幸罹難，傳說詹生彌留之際突然起身高唱國歌「君之代」（君が代），歌未完昏厥而逝。此詹生辭世的方式被廣為宣傳，在時代氛圍中許多人為之動容，因而募集資金委任日籍雕塑家淺岡重治製作詹生銅像，於詹生逝世周年祭在母校舉行落成典禮。⁶⁴

該像作者淺岡重治於 1934 年畢業於東京美術學校雕刻科塑造部，⁶⁵ 在學期間曾以〈悲傷的知識青年〉（若きインテリの悲哀）入選第十四回帝展（1933）⁶⁶（同年鮫島臺器的〈山之男〉也入選）。在臺灣文化界裡，淺岡以身為臺南地方名士津田毅一（1868-？）的女婿為人

64 《臺灣日日新報》，漢文第 12 版，1935.7.20；《臺灣日日新報》，第 5 版，1935.9.17；《臺灣日日新報》，第 9 版，1936.4.11；《臺灣日日新報》，漢文第 8 版，1936.4.13；《臺灣日日新報》，夕刊第 2 版，1936.4.25；《臺南新報》，第 17 版，1936.4.27。

65 淺岡於 1929 年進入東京美術學校，在臺灣新聞中均以「重治」稱之，但在東京美校名簿上為「重次」。參見東京藝術大學百年史編集委員會編，《東京藝術大學百年史》（東京都：音樂之友社，1987-2003）。感謝鈴木惠可提供該資料。

66 日展史編纂委員會所企畫編集，《日展史 11》（東京都：日展），1980。

所知，基於地緣關係，淺岡也製作了不少中南部地區名人肖像，包括臺南師範校長田中友二郎的肖像等。⁶⁷1936年淺岡在臺南完成〈詹德坤銅像〉原型，攜至日本請教東京美術學校老師給予指教後才將銅像完成，可見態度之謹慎。值得一提的是，該年4月初臺灣美術聯盟舉行第二回展覽，邀請日本雕塑團體構造社的成員後藤泰彥擔任雕刻部評審，淺岡重治也攜作參展，獲「後藤賞」肯定。

回溯臺灣公共空間中政治高官的紀念像，個個神情肅穆、身體挺直以突顯長官的威嚴與紀律，〈詹德坤銅像〉則形塑出姿態隨性活潑的小男孩立像，左腳稍微彎曲，左手拉著揹制式書包背帶；但他也像一位刻意穿著校服的小模特兒，仔細探究詹生紀念像的服裝，有別於當時一般臺人子弟，令人有矛盾之感。這種不協調感來自男童頭帶大盤帽，身穿直排扣校服，服裝算是相當整齊卻打著赤腳。殖民政府自1915年在臺執行同化政策，其精神是內地延長主義，視臺灣為日本內地的延長，目的欲使臺灣民眾在身心上完全臣服日本。1922年發布的《臺灣教育令》中，為促進強化臺灣人的國民自覺與國家認同，強調初等教育學生服裝應達到平等無差別，⁶⁸然而一直以來，臺、日籍的小學生在服裝上還是有很大歧異。日本人所念的小學校裡，學生有統一的制服，學生帽，皮鞋，每天穿戴整齊上學。至於一般念公學校的臺灣學生則大多以布巾包裹書本於腰間，身著補釘衣，光著雙腳，即使家境買得起鞋的孩子在平常的日子裡也捨不得穿上。只有在長天節（天皇誕生日）的祝壽活動，或是到神社參拜時才會穿著正式制服。⁶⁹

67 周婉窈，〈日治末期「國歌少年」的統治神話及其時代背景〉，《海行兮的年代——日本殖民統治末期臺灣史論集》（臺北：允晨文化，2003），頁5-7。

68 林竹君，〈記憶的編纂——臺灣公學校國語讀本插畫之研究〉（桃園：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2006），頁14。

由此看來，淺岡雖然欲以赤腳的形象表現臺灣男童，可是由於詹生故事的神聖性，因此必須讓主人翁身著整齊的服裝以表現尊君愛國的涵養，更進一步作為該校學生的楷模。昭和17年（1942）在皇民化運動的時代下，總督府文教局編修課所編纂的《初等科國語》卷三（四年級上半年用）中將此故事納入成為課文〈君が代少年〉。詹德坤在課文裡被塑造為一位完美的「皇國少年」——禮拜大麻、堅持說國語、崇敬國歌，被視為臺灣學子學習「國語」的典範。⁷⁰

約莫在詹生銅像設立之際，日本因經濟惡化與軍國主義高漲，開始流行在校園設置〈二宮尊德像〉⁷¹（圖13）與〈大楠公像〉⁷²，此一風潮很快地影響臺灣。前者的形象有較多變化，但是大多身著和服，足履草鞋，頭紮髮髻、手持書冊、身負薪斧，代表勤奮向上，貢獻國家。〈大楠公像〉則以明治初期工部美術學校師生所共同製作、設立於皇居廣場前的〈楠木正成銅像〉（1900）（圖14）為藍本，表現大楠公騎馬驍勇善戰的勇猛形象，是忠君愛國的象徵。此外還有東鄉平八郎（1848-1934）與臺灣第三任總督乃木希典（1849-1912）的紀念像。不過以上銅像多為「鑄造所」大量製作販售，品質參差不齊。不過，這些紀念像的共同點都是為了彰顯德性以供學子效法，以上人物的故事也成為教科書中課文，配合歌謠讓學生在淺移默化中學習，成為立體的視覺化宣傳教材。

69 臺中教育大學附設實驗國民小學數位校史館：<http://dac.ntit.edu.tw/school/index1.php?inyear=1930&id=14>，2011.12.03 點閱。

70 周婉窈，〈日治末期「國歌少年」的統治神話及其時代背景〉，頁5-7。

71 二宮尊德（1787~1865），幼名通稱金次郎（正確記載為金治郎），日本江戶時代後期提倡報德思想，童年父母早逝，家境貧寒，每日砍柴背薪自修向學。指導農村復興政策的農政家與思想家。

72 楠木正成（?-1336），幼名多聞丸，世稱大楠公。日本鎌倉幕府到南北朝時期著名武將，一生竭力效忠後醍醐天皇，在淡川之戰陣歿。後世以其為忠君愛國之典範。

(二) 瑞竹浮雕

1936年第十七任臺灣總督小林躋造(1877-1962)上任,確立統治臺灣方針三大原則——「皇民化、工業化、南進基地化」。⁷³翌年7月廬溝橋事變爆發,中日全面開戰,總督府於9月成立國民精神總動員本部,正式在臺展開「皇民化運動」。⁷⁴日本國內與臺灣均進行物資與配給消費管制,賦稅增加,人民生活日益艱困。日本內政上推行以國民組織為根基的新體制運動,提倡國防國家概念,美術界受此影響,在創作中表現國家與社會的時局意義。⁷⁵

1938年,屏東製糖廠發起「瑞竹」的紀念建設,聘請木雕家千葉政治來臺製作〈瑞竹〉浮雕(圖15)。「瑞竹」的意義得追溯於1923年東宮行啓的一段逸事。當時昭和天皇仍是皇太子,依臺灣首任文官總督田健治郎(1855-1930)之邀,以攝政殿下身分來臺,4月22日抵達屏東。當時殖民政府高層以屏東製糖廠為招待所,因考慮屏東氣候炎熱,特地從臺中州竹山(現今南投縣竹山鎮)選取竹材移植此地搭建涼亭。由於移植之竹較為青澀,重新栽植不久後即長出新芽,眾人認為是國運昌隆的徵兆,而命其為「瑞竹」。⁷⁶又有傳說皇太子在行館休息時,看見有一竹子長出新芽,由於裕仁太子是植物學家,所以靠近專注地觀察竹子的新芽,並伸手觸摸,這件事更加深了「瑞竹」的神聖性。日後「瑞竹」一事持續流傳,在幾年後一直被賦詩歌頌、

73 黃昭堂著,黃英哲譯,《臺灣總督府》(臺北:前衛,1994),頁167-170。

74 臺灣總督府編,魏德文發行,《臺灣日誌》(臺北:南天,1994),頁211。

75 《臺灣日日新報》,第8版,1940.9.26;《臺灣日日新報》,第8版,1940.9.28;《臺灣日日新報》,第8版,1940.10.1。

76 高雄要塞司令部許可濟,〈瑞竹屏東御休所、竹の瑞祥〉,《臺灣日日新報》,第6版,1938.5.22。

神話性,不僅並被記載於中小學教科書裡,也流傳到日本與韓國。屏東製糖廠因瑞竹而成為各界參拜的重要史蹟地點,臺灣各級學校舉辦畢業旅行時也會安排來此地參觀,同時,日本許多官員出訪臺灣時,該地也是必要行程之一。⁷⁷

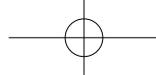
千葉政治為製作瑞竹的紀念浮雕,在前年11月就先利用來臺遊歷的機會觀察、構思、尋找木材並製作草圖,三個月後選定以臺灣特產的肖楠木為材。雖然作者年逾古稀,但身體仍相當硬朗,工作起來不分晝夜。可是對千葉來說,最不容易的是必須與南臺灣的熾熱天氣對峙,「相當辛苦地在臺灣的酷暑中,一天約三枚地雕刻著竹葉。」⁷⁸1939年9月10日千葉終於完成橫幅寬約182公分、高約68公分、深約10公分的巨幅木刻浮雕。作品裡的瑞竹林相當茂密繁盛,還搭配了富有熱帶印象的椰子樹叢。參照今日留下的屏東製糖廠瑞竹照片,仍舊可感到相當逼真寫實。可惜目前實作已不復見,僅可從報上黑白圖版窺其作品壯觀的景像。

從時間點上來看,1938年距離太子來臺的逸事已相隔十餘年,此時才發起製作紀念浮雕,不得不令人推想是否與日本正陷於國際戰爭的情勢有關。日本占領臺灣的目的之一,即是將臺灣作為日本對外擴張的基地。1936年在臺設立「臺灣拓殖株式會社」以經營臺灣、華南與東南亞的殖民開墾事業。⁷⁹屏東位於臺灣最南端,該地理位置構成日人大舉向外擴張侵略的基點。中日戰爭爆發後,屏東市人口增加,且加速各種建設,包括將屏東機場擴建為全臺最大機場、設立第三航空兵團司令部、開辦屏東航空分廠、陸軍醫院、大批興建軍事人員之

77 陳志鵬自由研究網頁利純英專欄:<http://zih.loxa.edu.tw/>,2011.11.24點閱。

78 《臺灣日日新報》,第4版,1939.9.18。

79 黃昭堂著,黃英哲譯,《臺灣總督府》,頁180-181。



官舍、軍人慰安所等等，均以軍事進攻和防衛系統的需求產物為考量，突顯屏東市在日治晚期軍事地位的重要性。⁸⁰

屏東製糖廠的〈瑞竹〉一作將十多年前的皇家逸事再度提起紀念，以祈求日本國運昌盛，除了皇室神話的紀念性之外也充滿了軍事象徵。雖然它是臺灣少見的大型公共木雕作品，可惜仍不脫官方歌功頌德的用意，成為殖民母國神話中的紀念品。

六、結 論

太平洋戰爭爆發後，日本情勢在國際戰況中逐日吃緊，政府財政物資極度缺乏。銅、鐵、鋼等能夠作為軍用武器的金屬資源地位愈顯重要，對常以銅質翻鑄作品的雕塑創作產生莫大衝擊。1938年起，日本實施《國家總動員法》，加強銅鐵等金屬質材的使用限制。⁸¹報紙上常可見到「告別銅像」（銅像へサヨナラ）、「楠公繼續決戰」等擬人化標語登載銅像供出的新聞。⁸²政府為製造戰爭工具，無論是公共或私人的銅質塑像皆以「銅像徵召」名義徵集充公，運送至兵工廠鑄成各類型式武器，銅質雕塑幾乎全數成為戰爭的犧牲品。

80 蔡錫謙，〈1937-1945年日治時期屏東市都市與公共建築之發展〉，《屏東研究通訊》第二期（屏東：2007）。網站：<http://www.ptcc.ptc.edu.tw/building.htm>。2009.2.13 點閱。

81 多木浩二、藤枝晃雄監修，《日本近現代美術史事典》（東京都：東京書籍，2007），頁 202。

82 〈臺北市第二次金屬回收〉，《臺灣日日新報》，第 3 版，1942.11.16；〈彩管彫刻報國〉，《臺灣日日新報》，夕刊第 2 版，1942.5.6；〈金屬回收 楠公繼續決戰〉，《臺灣日日新報》，第 2 版，1943.9.10；〈決戰銅像 楠公二宮〉，《臺灣日日新報》，第 2 版，1943.12.22。

除了以銅翻鑄的塑像之外，黃土水以櫻木雕刻的〈釋迦出山〉也受戰火波及，所幸石膏做的〈水牛群像〉與大理石作品〈甘露水〉被保留下來。不過〈甘露水〉因國人對裸體雕塑的不理解遭到遺棄，目前被私人收藏尚未公諸於世。至於〈兒玉源太郎像〉雖因大理石質材而躲過一劫，卻在政權轉換之際被毀滅。

由本文的討論，不難看出日治時期臺灣的公共西式雕塑在建造上，有濃厚的政治與軍國主義。值得令人緬懷的是一九三〇年代至戰爭爆發前，公會堂與教育會館曾經擺設創作性雕塑，用以裝飾美化空間，陶冶提升民眾素養。比起在展覽會上競爭技巧的高低，或是作為少數人賞玩的物品，雕塑作品在公共空間中更能彰顯其藝術價值。可惜當時臺灣的社會環境沒有發展美術性公共雕塑的空間，創作者僅能依靠民間力量製作風格保守的肖像或是私人收藏小品。即使雕塑家具有理想和熱情為大眾製作公共雕塑，也因為時空環境而難以實現。

時至今日，當我們欣賞著〈水牛群像〉或者〈釋迦出山〉，便可體會能獲得民眾共鳴的作品是來自作者本身與環境的根源，不但忠於自我個性，也依賴歷史文化的土壤，受政治主導的作品生命往往並不長久。今日臺灣的美術環境與教育都比從前進步而完善，令人深省的是，公共雕塑並不單是培養出創作者即可，作為觀者的一方也需有欣賞作品的美術涵養，以及與作者對話的能力。

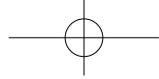


圖 錄：



圖 1 作者不詳，〈兒玉源太郎像〉，大理石，1906。

圖版來源：翻拍自何培齊等編著，《映象臺灣系列 1 日治時期的臺北》，（臺北：國家圖書館，2007），頁 63。



圖 2 大熊氏廣，〈後藤新平像〉，銅，1911。

圖版來源：翻拍自何培齊等編著，《映象臺灣系列 1 日治時期的臺北》，（臺北：國家圖書館，2007），頁 163。

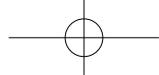


圖3 作者不詳，〈長谷川謹介像〉，銅，1911。
圖版來源：翻拍自何培齊等編著，《映象臺灣系列1 日治時期的臺北》，（臺北：國家圖書館，2007），頁208。



圖4 新海竹太郎，〈大島久滿次像〉，銅，1913。
圖版來源：翻拍自何培齊等編著，《映象臺灣系列1 日治時期的臺北》，（臺北：國家圖書館，2007），頁323。

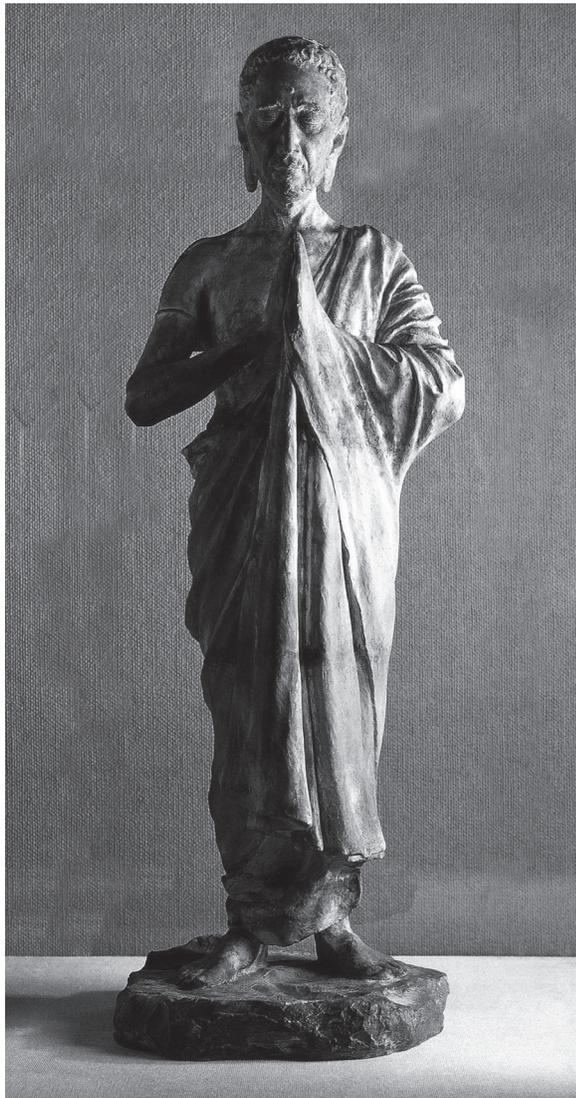
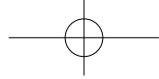


圖5 黃土水，〈釋迦出山〉（翻鑄作品），銅，
111×34×36cm，1926。
圖版來源：翻拍自王秀雄，《臺灣美術全集 19 黃
土水》，（臺北：藝術家，1996），頁 79。

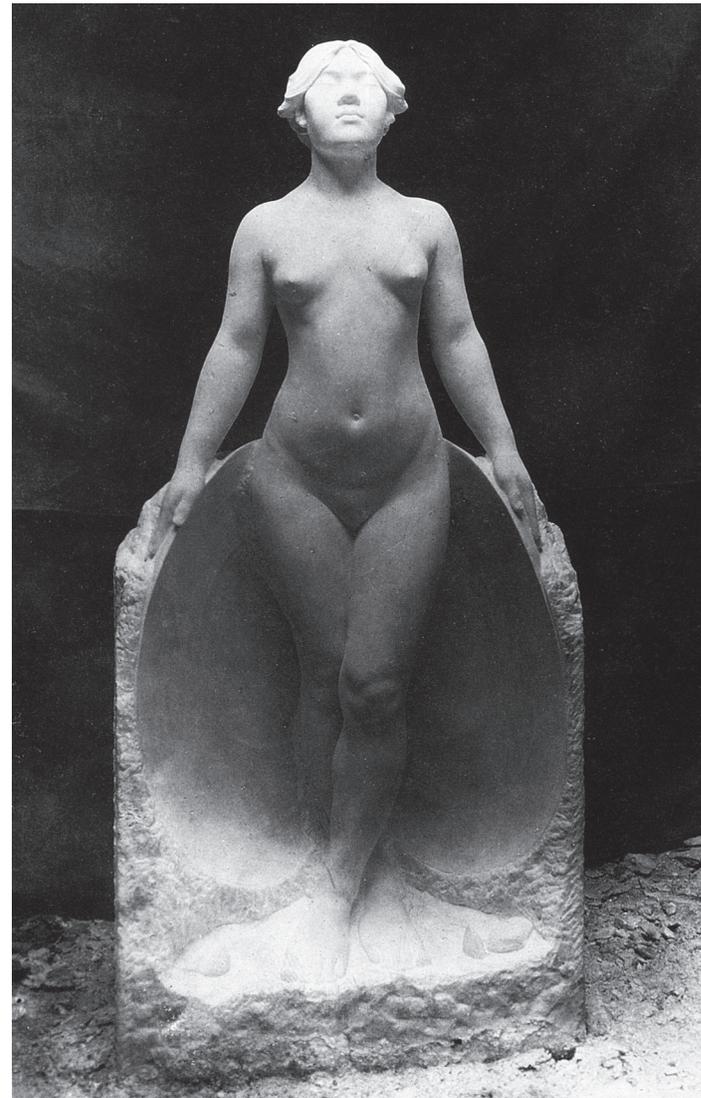


圖6 黃土水，〈甘露水〉，大理石，1921。
圖版來源：翻拍自日展史編纂委員會所企劃編集，《日展史
6》，（東京都：日展，1980），頁 368。

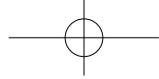


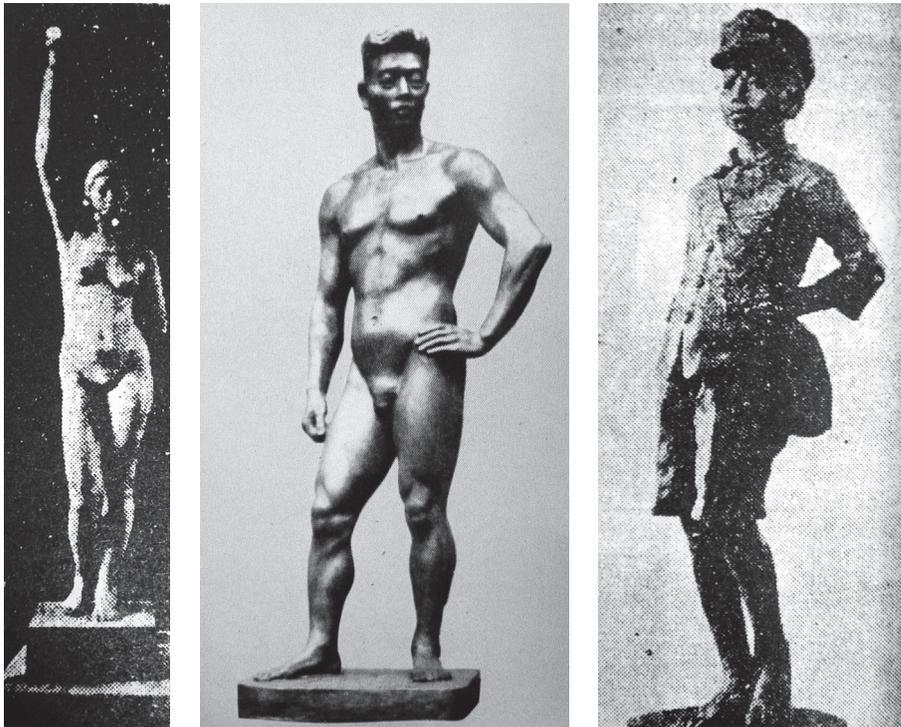
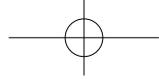
圖7 黃土水，〈水牛群像〉，石膏，555×250cm，1930。
圖版來源：翻拍自王秀雄，《臺灣美術全集 19 黃土水》，（臺北：藝術家，1996），頁 120-121。



圖8 米原雲海，〈善那像〉，銅，1896。
圖版來源：筆者攝於東京國立博物館，2008.4



圖9 黃土水，〈水牛與牧童〉，石膏，1923。
圖版來源：《臺灣日日新報》，第五版，1923.8.27。



(由左至右)

圖 10 鮫島臺器，〈女神像〉，銅，147cm，1934。
圖版來源：《臺灣日日新報》，夕刊第 2 版，1924.2.11。

圖 11 鮫島臺器，〈望鄉〉，石膏，1932。
圖版來源：翻拍自日展史編纂委員會所企劃編集，《日展史 10》，（東京都：日展，1980），頁 413。

圖 12 淺岡重治，〈詹德坤銅像〉，銅，1936。
圖版來源：《臺灣日日新報》，第 5 版，1936.4.12。



圖 13 作者不詳，〈二宮尊德像〉，銅，1928。
圖版來源：作者拍攝於日本神奈川縣小田原，2008.4。

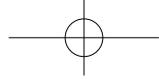


圖 14 高村光雲等，〈楠木正成像〉，銅，1900。
圖版來源：翻拍自田中修二，《日本近代最初の彫刻家》，（東京：吉川弘文館，1994），扉頁圖3。

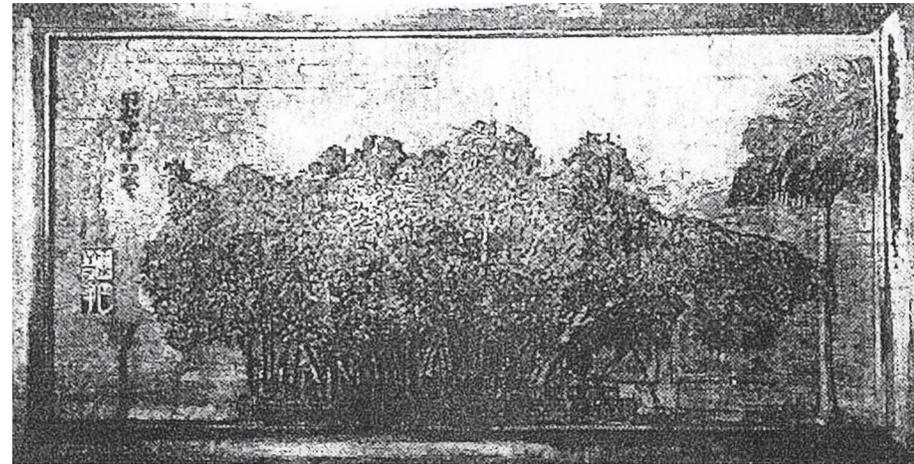


圖 15 千葉政治，〈瑞竹浮雕〉，木，182×88×10cm，1939。
圖版來源：《臺灣日日新報》，第4版，1939.9.18。

參考書目

(一) 報紙

《臺灣日日新報》

《臺南新報》

(二) 中文專書

井出季和太著，郭輝編譯，《日據下之臺政》卷三，臺北：海峽學術出版社，2003。

王宏舉、陳銘、劉淑音執行編輯，《黃龜理木作雕刻巡迴展覽》，臺北：行政院文化建設委員會，1993。

王嵩山等著，《木雕的社會起源與文化意義·木雕博物館館藏研究》，苗栗縣：財團法人苗栗縣文化基金會，2003。

竹中信子著，蔡龍保譯，《日治臺灣生活史——日本女人在臺灣（明治篇 1895-1911）》，臺北：時報文化，2007。

呂紹理，《展示臺灣：權力、空間與殖民統治的形象表述》，臺北：麥田，2005。

周婉筠，《海行兮的年代——日本殖民統治末期臺灣史論集》，臺北：允晨文化，2003。

高雄市役所編，《高雄市志十周年略志》，中國方志叢書，臺灣地區第 291 號，1985。

高雄市役所編，《臺灣地區高雄市勢要覽》，中國地方志叢書，臺灣地區第 292 號，1985。

陳柔縉，《西方文明初體驗》，臺北：麥田，2005。

黃昭堂著，黃英哲譯，《臺灣總督府》，臺北：前衛出版社，1994。

臺灣總督府編著，《臺灣總督府鐵道部職員錄》，臺北市：臺灣日日新報社，1916。

臺灣總督府編著，魏德文發行，《臺灣日誌》，臺北：南天出版社，1994。

劉克明，《臺灣今古談》，臺北：新高堂書局，1930。

顏娟英編著，《臺灣近代美術大事年表 1895-1945》，臺北：雄獅，1998。

顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，臺北：雄獅，2001。

蘇碩斌，《看不見與看得見的臺北》，臺北：左岸文化，2005。

(三) 外文專書

若桑みどり，《岩波近代日本の美術（2）隠された視線——浮世絵・洋画の女性裸体像》，東京：岩波，1997。

中村傳三郎，《明治の彫塑——〈像ヲ作ル術〉以後》，東京：文彩社，1991。

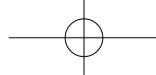
田中修二，《近代日本最初の彫刻家》，東京：吉川弘文館，1994。

東京芸術大学百年史編集委員会編，《東京芸術大学百年史》，東京：音樂之友社，1987-2003。

日展史編纂委員會所企劃編集，《日展史》第 6 冊、第 7 冊、第 10 冊、第 11 冊，東京：日展，1980。

福田和彥編著；埴谷雄高監修，《現代の裸婦美術》，東京：河出書房，1982。

北澤憲昭，《境界の美術史：「美術」形成史ノート》，東京：ブリュッケ，2000。



(四) 外文期刊

1. 中文：

陳凱雯，〈日治時期基隆公會堂之研究——兼論基隆地方社會的發展〉，收錄於《海洋文化學刊》第三期（基隆：臺灣海洋大學，2007），頁 75-106。

2. 外文：

田中修二，〈銅像と空の關係〉，收錄於屋外彫刻調査保存研究会編，《屋外彫刻調査保存研究会會報》第三號（東京：屋外彫刻調査保存研究会，2004），頁 355-356。

田中修二，〈雕刻家という職業〉，收錄於多木浩二、藤枝晃雄監修，《日本近現代美術史事典》（東京：東京書籍，2007），頁 212-213。

伊豆井秀一，〈昭和元年から昭和10年まで彫刻界〉，收錄於堀田進彌編集，《昭和の美術：日本画・洋画・彫刻・工芸 第2卷：昭和15年～20年》（東京都：毎日新聞社，1990-1991）。

屋外彫刻調査保存研究会編，《屋外彫刻調査保存研究会會報》第三號（東京：屋外彫刻調査保存研究会，2004）。

野村太郎，〈日本美術史断章・大正期美術外史-2-裸体美術騒動-2〉，收錄於《三彩》第247號（東京：三彩社，1969），頁 89-93。

(五) 學位論文

林竹君，〈記憶的編纂——臺灣公學校國語讀本插畫之研究〉，桃園：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2006。

蔡厚男，〈臺灣都市公園的建制歷程 1895-1987〉，臺北：國立臺灣大學土木工程學研究所碩士論文，1991。

(六) 網站資料

陳志鵬自由研究網頁利純英專欄：

<http://zih.loxa.edu.tw/>

臺中教育大學附設實驗國民小學數位校史館：<http://dac.ntit.edu.tw/school/index1.php?inyear=1930&id=14>

蔡錫謙，〈1937-1945年日治時期屏東市都市與公共建築之發展〉，《屏東研究通訊》第二期（2007）。屏東研究通訊：<http://www.ptcc.ptc.edu.tw/building.htm>