

陳夏雨的女性雕塑作品初探¹

A Study of Hsia-Yu Chen's Female Sculptures

郭懿萱 | Yi-Hsuan Kuo

國立臺灣大學藝術史研究所碩士
中央研究院臺灣史研究所助理
MA, Graduate Institute of Art History,
National Taiwan University
Associate, Institute of Taiwan History,
Academia Sinica

來稿日期: 2016年1月18日

通過日期: 2016年3月1日

1 本文原為 2015 年 10 月 3、4 日朱銘美術館舉辦「異域·疆界·系譜—臺灣雕塑研討會」之發表文章，感謝朱銘美術館提供發表機會，並承蒙評論人黃琪惠博士，在場與會貴賓、師長，以及兩位匿名審查人費心審稿，給予寶貴意見，在此謹表謝意。

摘 要

陳夏雨 (1917-2000) 為日治晚期臺灣著名雕塑家，² 其學習雕塑以及成名時期，雖已是 1930 年代，然因臺灣美術環境受限，「雕刻」仍不如繪畫受到大眾重視。在這樣的時空背景下，陳夏雨自 1935 年前往東京學習雕塑，曾短暫求學於水谷鐵也，後師於藤井浩祐，並長時間留於藤井門下，其師承的轉變與此時日本雕塑界的風氣相關，值得注意。而陳夏雨於東京學習的第三年起，便以〈裸婦〉、〈髮〉等女性主題雕像入選文展，此與 20 年代帝展中的臺灣常勝軍黃土水，所採用的臺灣風土意象已是不同道路，這樣的取向同樣受到當時雕塑教育與展覽環境影響。

本文首先了解 30 年代日本雕塑界的環境，並從水谷鐵也和藤井浩祐的作品，以及他們的著作之理念中，試圖說明陳夏雨在學習時的偏向。再者對於陳夏雨的女性意象作品，進行收集與分期，一方面理解陳夏雨的創作，另一方面回應其師承部分的改變。

1930 年代為臺灣第一代雕塑家黃土水逝世，且後繼者逐漸在日本、臺灣學習及發光之際，曾被視為黃土水接班人的陳夏雨，在學習與發展中，總是延續著強烈的自我意識。期望在所謂的「理想」形象之外，能夠加強將雕塑從「技藝」發展「創作」的價值觀。

關鍵詞：陳夏雨、文展、日治時期雕塑

2 根據教育部國語辭典修正本定義，「雕刻」指雕鑿刻畫；「雕塑」則為：「雕刻和塑造的合稱。包括藝術作品中石、竹、木等的雕刻和泥塑。」由於文章中所提及之藝術家大多皆有雕刻及塑造作品，因此行文中統一稱「雕塑」。僅在專有名詞部分指「雕刻」，如「帝展雕刻部」等。

Abstract

Hsia-Yu Chen (1917-2000) was a famous Taiwanese sculptor during the Japanese ruled period. His work of art has reached its maturity by the 1930s; however, sculpture did not be received as much recognition as painting did in Taiwanese art community back then. He went to Japan and learned from Mizutani Tetsuya in 1935. But for less than a year, he decided to change his teacher and came to study under Huzii Kouyou for seven years. In fact, the reason of this change had relationship with Japanese sculpture community in Shōwa period. On the other hand, Hsia-Yu Chen was not like Tu-Shui Huang (1895-1930) who was also Taiwanese and exhibited several works having Taiwanese motives in the *Imperial Art Exhibition* for several times. Chen chose the female sculpture to join Bunten, such as *Nude Woman, Hair*. This orientation was also subject to the environmental impact of education and exhibitions in Shōwa period.

This paper, first of all, based on the Japanese sculpture community in 1930s, and tried to analyze the Hsia-Yu Chen's preference from comparing the works and articles of Mizutani Tetsuya and Huzii Kouyou. Next, to stage the female sculptures of Hsia-Yu Chen while understanding his creation and responding to Hsia-Yu Chen's preference.

Hsia-Yu Chen's studying and fame process was in 1930s, when Taiwanese first-generation sculptor Tu-Shui Huang died and successors gradually learned in Japan or Taiwan. He had been

regarded as Tu-Shui Huang's successor and always continuing the strong sense of self in his studying process and works. He expected that he could strengthen the sculptures from "technique" to "creation" beyond so-called "ideal" image.

Keywords: Hsia-Yu Chen, Bunten, The Sculpture in Japanese Ruled Period

一、前 言

以僅二十一歲之姿，首次入選於文展第三部的臺灣本島人陳夏雨，自臺灣淡水中學因病退學後，一人致力學習於雕刻興趣。進而決心至東京帝國美術院會員藤井浩祐門下寄宿學習……白井（保春）先生樂觀地認為：陳君可望接續早年逝世的臺灣雕刻家黃土水的唯一本島人。³

此篇文章為昭和十三年（1938）陳夏雨首次入選日本官展——新文展⁴之報導。適時二十一歲的陳夏雨，成為臺灣出身中最年輕入選官展雕刻部的藝術家。在這篇報導之中，簡略地指出陳夏雨的出身、師承，甚至是學友，因此也可以成為吾人理解陳夏雨藝術脈絡的開端。

關於陳夏雨的生平和藝術創作，已有許多從臺灣近代雕塑史的視角切入的研究，更有留下對談訪問的專書。⁵由於陳夏雨自日本留學

3 〈陳君文展の彫刻に初入選〉，《臺灣日日新報》（1938.10.12），夕二。

4 1937年，因帝展無法有效領導日本美術界，文部省大臣松田源治進行改組、統合各方勢力。將官方展覽交還日本文部省舉辦，再度成為文展。然而為區別1907-1918年時期的文展，因此又稱新文展。

5 關於陳夏雨的研究，參見蕭瓊瑞，〈在戰火困頓中前行——臺灣近代雕塑史第二章〉，《藝術家》470（2014.7），頁156-167；簡俊成，〈陳夏雨的雕塑藝術——以「醒」作品為例〉，《造形藝術學刊》（2002.12），頁305-317；王秋香，〈美術家專輯六：陳夏雨〉，《雄獅美術》103（1979.9），頁10-53；廖雪芳，《完美·心象·陳夏雨》（臺北：雄獅美術，2002）；王偉光，《陳夏雨的秘密雕塑花園》（臺北：藝術家出版社，2005）。

返臺後仍繼續創作至 1998 年，並在 1979 年六十三歲之際舉行第一次的《雕塑小品展》，因此研究多聚焦在他晚年的創作，尤其在 1947 年創作的〈醒〉，多被連結與二二八事件的發生相關。在談及生活於日本時期的求學階段，則常與影響日本藝壇的羅丹、麥約等西方雕塑家作連結，或是將陳夏雨的作品歸類於超脫精神層面的結果。以上的研究提供吾人瞭解陳夏雨的基礎，而本文希望在前人的研究上，更加注意日本雕塑界的走向，以瞭解影響陳夏雨最根本的創作理念為何。由於陳夏雨至 1935 年才到日本學習雕塑，當時的日本雕塑界情況為何，其如何影響到陳夏雨的師承轉變與創作？返臺之後持續創作女性形象，直至離世。陳夏雨手中的女性樣貌的變遷與著重點為何？都是本文關注的重點。

二、追求「真的」創作——師承轉變與日本雕塑界

……照著形體作，只是像，像微細（閩南語，指「作得極像」）還不行，要有那個精神，那是無論如何絕對需要的。⁶

6 王偉光，《陳夏雨的秘密雕塑花園》（臺北：藝術家出版社，2005），頁 12。

這是王偉光在訪問陳夏雨時，陳夏雨所提出的創作理念。這樣的想法，來自於其日本求學時的經歷。同時也是陳夏雨的老師——藤井浩祐（1882-1958）所給他的啓發。藤井浩祐，東京人，於東京美術學校畢業後，常以煤礦工作或是社會底層生活的人們為題參與文展，並曾為在野美術團體的會員，詳如後述。在大正時期指導著兒童教育改革運動，以「自由雕塑」的理念實踐著，同時也著手美術雜誌等評論。藤井浩祐主要以優美的女性雕塑廣為人知，一生的理想在於追求日本美之女神的創造。⁷

陳夏雨自 1935 年起在藤井浩祐的門下待了七年左右的時間，直到與施桂雲女士結婚才離開。在訪問之中，陳夏雨強調對藤井浩祐的崇拜，以及一直朝向藤井作品的表現、為人的態度努力邁進。但陳夏雨在向藤井浩祐學習之前，一開始的日本求學生活是在東京美術學校退休教授——水谷鐵也（1876-1943）門下學習的，然而陳夏雨僅待了一年左右的時間便離開。這樣的師承轉變，事實上與當時日本整體美術界的走向相關。在此首先說明水谷鐵也為何許人也，再者介紹 1920 年代至 30 年代美術界的轉變。

7 井原市田中美術館，《秋季特別展ジャパニーズ・ヴィーナス——彫刻家・藤井浩祐の世界》展覽介紹，2014.8.29-10.19。

(一) 水谷鐵也與學徒生活

水谷鐵也，長崎人，為東京美術學校 1898 年設立塑造科後的第一屆畢業生。明治 35 年（1902）東京美術學校畢業後擔任該校職員直至 1933 年，並於明治 43 年（1910）前往法國、英國、義大利等地考察研究至大正 3 年（1914）。在東京美術學校任教期間，大正 7 年（1918）升格為教授，大正 10 年（1921）兼任教授圖畫師範科的手工（塑造、木雕），因此臺灣畫家陳慧坤（1907-2011）在 1928 年前往東京美術學校就讀師範科時，才會受教於水谷，促成日後介紹陳夏雨至水谷門下學習的機緣。雖然水谷鐵也與盛極一時的朝倉文夫（1883-1964）、建畠大夢（1880-1942）、北村西望（1884-1987）等人一樣，數度入選過官展。但是相較於他人在官展的活躍，水谷鐵也的創作較多為銅像、建築裝飾、木雕等製作，如大倉山記念館正面破風的雕塑，與 1936 年為紀念日露戰爭所建立的乃木將軍銅像（圖 1）。⁸ 有趣的是，陳夏雨亦曾仿作此銅像（圖 2）。

可惜的是水谷鐵也所留下的作品多在戰爭空襲其宅邸時燒毀、遺失，東京藝術大學目前所藏僅有 8 件作品。根據東京藝術大學編纂的百年史指出，水谷鐵也十分致力於雕塑的基礎教育。⁹ 這可以在他從

8 〈乃木さんに冷い二年秋風 寄附金足らず遅れる除幕式〉，《読売新聞》（1936.9.3），7 版。

9 東京藝術大學百年史編輯委員會編集，《東京藝術大學百年史 東京美術學校篇》（東京：ぎょうせい，1997），頁 653。

歐洲回國後，不斷舉辦相關講座的報導中看出；¹⁰ 同時水谷鐵也於大正 7 年（1918）年出版了《西洋の彫刻》上下卷，在緒言中提到撰書的動機：「今日雖然總說是西洋的雕刻，但是歐洲各國基於國民性和風土的種種變化，是絕對沒有一樣的。而從西元前數千年前的過去到今日，基礎傳統依據各國的狀態有各樣變化，因此有興衰交替。其製作的根本思想或表現目的、方法等，與我國雕刻不同。」¹¹ 因此在此書當中，水谷分爲上古、近世（文藝復興）與最近世的時期，介紹各國歷史、地理如何影響雕塑發展。

從以上簡短的介紹，可推估水谷鐵也致力於西洋雕刻的基礎教育，以及其所製作的作品多爲建築浮雕、銅像等。陳夏雨自述到水谷鐵也門下學習時，只能接觸一些肖像的工作，或是依照水谷老師的方法，幫忙作品上色。這樣的經歷應是因爲水谷鐵也對於這種基礎教育的重視，另一方面，也與水谷鐵也創作的取向相關。

此外，這樣的學習反映著日本雕塑界的學徒方式，事實上這樣的學徒模式自 1920 年代起便是如此。進入雕塑老師的門下後，「老師的工作中像揉練泥土、粗胚的準備工作都需要人手協助，住在老師家裡當徒弟，幫忙老師工作，有飯吃同時自然也學會技巧。……

10 水谷鐵也回國後，曾於美術協會舉辦過〈龐貝發掘品〉演講，另於早稻田大學美術研究會舉辦〈關於歐洲中世紀雕刻〉的演講。見〈よみうり抄〉，《読売新聞》（1914.1.11），5 版；〈よみうり抄〉，《読売新聞》（1914.1.21），5 版；〈よみうり抄〉，《読売新聞》（1914.5.3），4 版。

11 水谷鐵也，《西洋の彫刻》上卷（東京府：趣味普及會，1918），頁 1。

如果不是弟子付出無報酬的工作，老師也無法維持下去，同時弟子如果不是因此賞得一口飯吃，他們也無從學習此技藝。因此在藝術家之中，雕刻家具有最多的職業匠人的成分，他們的生活辛苦有如身陷地獄。」¹² 落合忠直在討論日本帝展時期的雕刻部時，談到以上的學習情況，反映陳夏雨初到日本之際的學徒生活。陳夏雨認為雖然這樣的過程能夠在經濟方面有所助益，但是因肖像題材的限制，或是依循著老師的方法，無法製作自己的作品。另外由於多製作肖像，因此「寫實與否」成爲最爲重要的概念。陳夏雨認為，只求寫實是較爲「表面性」的創作，這並非他來到日本求學的目的。¹³ 值得注意的是，這樣的一個想法，即有可能是受到昭和年間風起雲湧的雕塑界變化，以及當時整體日本美術界，包括繪畫受到後期印象派的影響有關。

(二) 昭和初期的日本雕塑界

在落合忠直的文章中，主要是呼籲 20 年代日本雕塑界應作根本的改革。由於雕塑與繪畫不同，雕塑家的名聲與生活經濟來源，十分依賴官展。若在評審時有專制、偏頗的情況，便會使得創作者難以生

12 落合忠直，〈值得同情的帝展雕刻部的暗鬥〉，《中央美術》(1925.12)，中譯文見顏娟英編，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》(臺北：雄獅，2001)，頁 441-444。

13 王偉光，《陳夏雨的秘密雕塑花園》(臺北：藝術家出版社，2005)，頁 12-14。

存。¹⁴另外，美術學校的師徒制度，以及帝展評審多由老師擔任的情況，也造成入選者與創作主題的局限性。關於這部分的批評也出現在田邊孝次談到明治、大正時期雕刻的文章中：「我國的雕刻，全賴文展、帝展，即政府的獎勵保護而達到今日的盛況。但彫刻家大部分都是官立美術學校的畢業生，這是我國現代雕刻主要的優點，同時也是缺點。如同有些評論家所說，日本現在的雕刻，過分地基礎練習，或是卑賤的實材複製等，或許真的有這一面。」¹⁵在這樣的脈絡下，帝展雕刻部作品便越來越單一化，作品強調人物的客觀的表現，寫實主義、自然主義的傾向十分明顯。如何掌握評審員的價值觀，成為雕塑家入選、生存的關鍵。臺灣第一代雕塑家黃土水，即在這樣的浪潮中，在其出品題材和手法受到了影響。¹⁶

14 落合忠直，〈值得同情的帝展雕刻部的暗鬥〉，《中央美術》（1925.12）。

15 田邊孝次，〈明治大正の彫刻〉，《太陽》33:8（1927.6），頁100。

16 關於黃土水藝術創作的研究，參見顏娟英，〈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：雄獅出版社，1998），頁VII-XXVII；鈴木惠可，〈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，2015）。

然而到了陳夏雨學習的昭和初期，日本雕塑界的發展已有不同面貌，並且其發展與畫壇息息相關。大正時期，日本畫壇開始紛紛出現與僵化的官展對抗的在野美術團體，其中最為著名的即為橫山大觀（1868-1958）復興的「再興日本美術院」。這些對抗的在野美術團體亦設有雕刻部，但大多屬於從屬的地位、立場。例如再興日本美術院以雕刻部為基礎，延攬石井鶴三（1887-1973）、藤井浩祐（1882-1958）等人至塑造部門。昭和時期該院持續發展，招攬喜多五四郎（1897-1970）、新海竹藏（1868-1927）、武井直也（1893-1940）等個性派的雕塑家。¹⁷創作的理念與繪畫相同，企圖成為相對於官展的美術團體，以發揮東洋藝術精髓為目的，著重表現生命感的方向，側重精神層面的作品。¹⁸

除了再興日本美術院外，同樣於 1914 年創立的二科會，亦是原先對於官展繪畫部門的挑戰而成立。至 1919 年二科會設立雕刻部，並加入了雕塑家藤川勇造（1883-1935）。¹⁹藤川勇造於 1908 年自東京美術學校畢業後，前往法國留學，擔任羅丹（Auguste Rodin,

17 神代雄一郎等，〈近代彫刻の開展〉，《近代の建築・彫刻・工芸》（東京都：株式會社小学館，1972），頁 210。

18 伊豆井秀一，〈昭和元年から 10 年までの彫刻界〉，《昭和の美術 第 1 卷元年～10 年》（東京都：毎日新聞社，1990），頁 162-163。

19 芸術の森美術館，〈彫刻相關年表〉，《20 世紀日本彫刻物語》（札幌市：財団法人札幌飾藝術文化財団，2000），頁 156。

1840-1917) 的助手將近十年。文展初期開始，羅丹的影響遍佈日本雕塑界，主要表現羅丹早期作品中情感自由奔放的一面。但是藤川勇造擔任助手時，羅丹已邁入晚年，不同於追求奔放的表現，而是表現出穩健與寧靜的氛圍。²⁰

有趣的是，不僅是日本的雕塑界出現這樣的創作理念，在昭和初期，日本繪畫界便因後期印象派的影響，開始出現追求自我，著重於藝術家個人生命的言論。這些言論之中，明確地指出「說明家」與「藝術家」的區分。²¹ 當時於東京美術學校西洋畫科就讀的臺灣畫家陳植棋（1906-1931），在昭和3年（1928）發表的〈致本島美術家〉中提到：「現今世界，正有許多畫家為了創造劃時代的作品而在艱苦奮鬥著，所以放棄甜言蜜語般虛幻的夢，回歸藝術的根本之跑道。近代畫家必須比過去美術史上所記載的那些名家，還要更加提升精神生活，使其更強而有力、更具純粹主觀，這是無庸置疑的。」²² 此時在野雕塑團體以及畫家陳植棋的言論中，可見他們都強調著「精神」的創作核心理念，這樣的想法可以說是日本整體美術界受到後期印象派

20 神代雄一郎等，〈近代彫刻の開展〉，頁211。

21 邱函妮，〈後期印象派與近代臺灣「藝術家認同」之形成〉，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》，頁2-6。

22 陳植棋，〈本島美術家に與へる〉，《臺灣日日新報》（1928.9.12），3版。

影響下的產物。也因此吾人可以理解為何陳夏雨在前往水谷鐵也門下學習雕塑後，無法認同水谷的理念，不到一年就選擇離開。

值得注意的是，在這一波日本美術界的轉變浪潮中，藤井浩祐從原先的官展系統，轉至再興日本美術院。過去的研究者已指出藤井浩祐離開的原因，是因為藤井浩祐反對文展評審過於取向寫實層面，且受再興日本美術院的延攬，讓藤井於 1915 年脫離文展 20 年的時間。²³ 藤井浩祐在 1936 年時，因為帝國美術院的重組而回歸新文展。在他離開官展系統的 20 年，正值前述大正末期至昭和初期，雕塑相關社團部門風起雲湧地逐漸成立。這段期間的雕塑界，強調雕塑家個人內在性的表現，確實建構出往後嶄新的日本雕塑。²⁴

三、新文展——女性雕塑的嘗試

在東京上野的皇紀二千六百年奉贊美術展，於二十五日雕刻部作了入選發表。臺灣出身的陳夏雨君（26）力作《浴後之女》得入選之消息。其為大屯郡大里庄內新出生，自昭和十三年起

23 王秋香，〈藝術的苦行僧——陳夏雨〉，《雄獅美術》103（1979.9），頁 17-18。

24 芸術の森美術館，〈静の中の動〉，《20 世紀日本彫刻物語》（札幌市：財団法人札幌飾藝術文化財団，2000），頁 90。

連續入選文展的青年作家。目前在東京□界泰斗藤井氏處學習研究中。²⁵

本篇為昭和十五年（1940）陳夏雨第三次入選新文展時的報導。此時的陳夏雨仍在藤井浩祐的門下學習，同時藤井浩祐也是新文展的評審員。在前述已介紹藤井浩祐曾經參與過文展至 1915 年，從參與文展時期的作品可知，藤井浩祐對於人物雕塑，著重樸素的外表，整體的創作核心在於人物藉由動作營造出來的氣氛。如 1912 年出品太平洋畫會的〈飛ばんとする男〉（圖 3），評論談及作品人物表達出忘我的情緒。²⁶ 文展第六回入選的〈潭〉（圖 4），以大理石雕刻而成，人物與背景的石塊差別在於表現平滑與否，手臂以及左大腿的姿態完全遮掩住人物面部和身軀正面，因此人物背面彎曲的肌肉線條，成為表現的重點。而參與文展時期的最後兩件作品，〈早晨の禮拜〉、〈トロを待つ坑婦〉（圖 5、6），雖然隱約可見人體表現，但是藉由頭部的仰、俯，表達不同角色的性格。

1935 年，文部省大臣松田源治（1875-1936）將帝國美術院進行改組，進行朝野統合，試圖改善美術界的分立，因此延攬各個雕塑

25 〈奉贊美術展〉，《臺灣日日新報》（1940.9.28），5 版。

26 〈太平洋画会出品〉，《読売新聞》（1912.4.28），7 版。

團體中的作家成爲帝國美術院會員。包括帝展中的北村西望、建畠大夢等，日本美術院的平櫛田中（1872-1979）、二科會的藤川勇造、構造社の齋藤素巖（1889-1974）等，擔任新文展的評審。²⁷ 然而到了第二年，新招募的會員平櫛田中便因爲與原帝展系統的會員主張問題而決意退出。帝國美術院因此於同年加入同爲日本美術院系統的藤井浩祐，而藤井也因此離開日本美術院，並擔任新文展評審員。²⁸ 藤井浩祐於此時回到帝國美術院的系統，可能與他一直以來期望能有統合性的美術展覽有關。藤井浩祐曾於大正 13 年（1924）發表〈全日本聯盟美術展の提倡〉一文，其中提到統合日本美術界的方法「不得不避開極小的感情或是團體勢力鬥爭。」並且需要「綜合性的展覽會，陳列出能夠發揮各團體的特徵的審查法。」²⁹

陳夏雨來到藤井浩祐門下學習時，藤井浩祐在日本雕塑界的地位已十分穩固，且風格表現亦明確。陳夏雨在自述時，雖不斷地提到其是因爲希望從事「真正的創作」而來到藤井門下。但在學習雕塑期間，仍不免受到老師的風格影響，如陳夏雨於 1939 年，入選第三回新文展的〈髮〉（圖 7）。這件作品與前一年入選的〈裸婦〉（圖 8）

27 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），頁 78。

28 〈藤井浩祐氏院展脫退か帝展第三部の余波〉，《東京朝日新聞》（1936.2.21），11 版。

29 藤井浩祐，〈全日本聯盟美術展の提倡〉，《読売新聞》（1924.7.23），5 版。

相同，人體肌理起伏的表現十分自然寫實。但〈髮〉的人物上半身動作增加，且頭部轉向與左手臂撫髮作法，明顯來自於老師藤井浩祐在第一回新文展出入選的〈梳髮〉（圖9）影響。不同的是陳夏雨製作的人物較為豐腴，藤井浩祐的人物挺直向前的體態還隱約透露著肋骨的表現；雖然兩個人物轉頭撫髮的角度相同，但在陳夏雨作品中以左手臂略為遮掩臉龐，在情緒上更為內斂。相反的，藤井浩祐的女性則釋放出充滿自信的動作。

隔年第三度入選的〈浴後〉（圖10）則增加了物品的搭配，人物從後方拖曳出毛巾，以及腳穿拖鞋。此與前兩回入選的裸女比較，更增添了一些庶民的生活感，使得裸女這樣的題材，脫離了一種「維納斯」式的女神想像。此外，頭身比例的差距，使得人物顯得高挑，也可能是受到藤井浩祐女性雕塑的影響。只是在陳夏雨的作品中，人物身軀的體積量感，較藤井來得厚實，在此則顯現出陳夏雨在學習過後的轉化。以下筆者則藉由官展以外的創作，將陳夏雨的女性形象作出分期。

四、女性形象的試探與轉變

陳夏雨自日本求學時期、文展入選、返臺生活至離世時，留下了許多著名的女性人物雕塑。筆者嘗試以各個階段代表作品的風格分析出發，並且概略地分為三個時期，理解陳夏雨在日本求學、返臺創作初期，至晚年的作品特色。藉此理解陳夏雨的創作理念脈絡。

(一) 日本時期——藤井浩祐的遺緒

於第七回臺陽美展展出的這件〈鏡前〉(圖 11)，可見人物的面容輪廓寫實性高於身體的刻畫。纖細的人體與 1938 年文展〈裸婦〉作品類似，且頭部的比例較小，挺直的上半身，更顯出人物的高挑，但是卻沒有〈裸婦〉所表現的肌肉量感。人物整體藉由右手與左大腿達到平衡，同時向前延伸的右手掌與前傾的身軀，以及朝向頭部的左手，讓觀者將視覺焦點放置於人物臉孔上。這樣的姿態與藤井浩祐第二回新文展入選作品〈鏡〉(圖 12) 相同，尤其是在人物大腿的表現上如出一轍，只是相較之下，陳夏雨的作品量感較少。兩件作品人物的平靜表情，與動作的配合，呼應著〈鏡前〉這樣的主題。藤井浩祐的這件作品於 1938 年入選，其創作時間推估於 1937-1938，在時間與名稱上的重疊，反映陳夏雨受藤井浩祐作品的影響。

藤井浩祐的〈鏡〉中，人物的髮型表現和面部的眼窩處裡，可於陳夏雨在兩年後創作的〈婦人頭像〉(圖 13) 中找到延續的痕跡。1939 年的這件作品，從其正面視角觀察，人物頭部與頸部表現出曲線的面向。頭像偏於頸部的左方，但髮型的梳理讓整體而言達到平衡感。陳夏雨以不平的塑面來突顯髮流，並且在其中隱約透露著髮飾表現。在〈鏡前〉與這件作品中，整齊的頭髮表達出女性幹練的形象。陳夏雨作品中，人物總是帶有面無表情的沈靜感，一方面表達時間的永恆性，另一方面更突顯出無論是「鏡前」、「浴後」，女性在這些行爲、動作中的審慎態度。

1940 年代，二戰末期，由於物資等限制，陳夏雨的創作量減少；也因時局影響，這段期間多數作品不存。然其中在 1944 年所製作的〈裸女之一〉(圖 14)，因寄存於辜偉甫夫人處，所以目前得見其原件與翻銅作品。這件是陳夏雨於日本時代晚期的創作，延續著

1930 年代作品的特點：人物採立姿，頭部比例小，突顯出身長，特別的是，其下半身的壯碩感是前述 30 年代的作品較少見到的。這樣壯碩的下半身，使得人物的站姿穩定感增加。身軀約略的轉向左，頭部則偏右，巧妙地達到平衡。由於下半身的量感增加，人物表現纖細的部分藉由在比例小的頭、肩部來表達。此時人物開始有些許形象化的表現，例如鎖骨的不自然感、頭髮下緣的切面平順以及背面肩胛骨的形式化等。

比較以上三件作品與 1930 年代入選文展的作品：在人物的體態上雖然展現出量感，但是整體而言，在早期作品中，人物頭身比例的差距，相對顯得高瘦，表現較為纖細，這可能來自藤井浩祐的影響。人物表情的寧靜感，可能呼應著攬鏡自照、浴後梳頭這類型的主題，表達出優雅女性對於儀容的重視。這樣的主題一方面來自於師承的影響，另一方面亦延續著日本繪畫、雕塑藝術中，本就常出現對女性梳頭、出浴等這些生活景象的描繪。

（二）返臺初期——人體面向的多方探索

戰後，陳夏雨參加臺陽展的新作〈裸女之三〉（圖 15），人體的呈現已與日本生活時代有所差距，出現截然不同的形象。由於蹲坐的形象，使得身軀能夠呈現的細節減少，就連作品的重點——髮流的走向，也是十分概略式的表現。但是藝術家仍在肌理表現上作出區分，如洗髮的右手，上臂的肌肉曲線，不同於閒置的左手，表現較為平順，無過多的起伏。從人物的背面觀察，不同於 1938 年的〈裸婦〉與 1944 年〈裸女之一〉中，因為纖瘦的上半身突顯出骨骼的部分，〈裸女之三〉的形態，開始強調豐腴的身形，這樣的體態可在 1944 年〈裸女之一〉的下半身表現開始見到端倪。同時，由於人

物採取此端坐姿態，使得作品的視覺效果更勝於過往的立姿裸女。女子的雙腿朝向前方，但是頭部偏向左邊，使洗髮的右手遮掩住了身軀，觀者須從右方觀看人物。似乎無論從何種角度看，都可以視為作品的「正面」。

1948年的〈裸女之二〉(圖16)以及〈裸女之四〉(圖17)延續前一年〈裸女之三〉的視角概念，不同的是兩件作品的女性採坐姿，且挺起上身，讓觀者更清楚見到主角身型表現。〈裸女之二〉又稱為〈梳頭〉，主角的左大腿為十分的厚實，成為作品穩定感的來源。梳頭為作品主題，但是髮流並未表現出來。此外主角缺乏表情的面孔，突顯著慎重的態度，這是在前期作品中便已經出現的。而這兩件作品的人物面容皆朝向身軀右方，右膝朝前，但由於平放或是彎曲的左膝，以及遮掩住身體的右手上臂，讓身體的開放性朝向左前方。尤其是〈裸女之四〉垂下支撐著身體的左臂，讓身體的開放性更多。此外，人物的豐腴感則更勝於〈裸女之三〉，尤其是在人物的肩線、腹部的轉折處顯現出來。

〈裸女之五〉(圖18)則為此時期立姿裸女的代表。如同過去學者所言，本件作品表現的平滑感已喪失，陳夏雨刻意保留創作過程中的痕跡，在往後的作品中，這樣的捏塑痕跡也越來越明顯。人物的面容細節較前期的作品更為省略，因此使觀者更能聚焦在其動作和身軀表現。人物厚實的身軀，除了體現在量感上，也透過肩胛骨跟鎖骨的消失反映出來。厚實的表現、彎曲的手臂，加上手持物品，讓人物的動作更有力量。同時在創作雙腳時，陳夏雨將腳趾頭的細部修整成「既有個別圓度又看起來齊平的面」，並經由人物重心偏向左方，展現出行經動態。

在製作〈裸女之五〉的前後十年，陳夏雨除了持續創作人物肖像

之外，也開始制作一些公共藝術的浮雕作品。這些浮雕作品當然包含著寫實的人物表現，但同時也開始出現一些圖案化的人物形象。如1952年的〈高爾夫浮雕〉（圖19）、1959年的〈耶穌升天〉（圖20）等。這些作品的抽象程度更具有趣味性，在女性雕塑中並沒有見到類似的情況。這說明即便女性雕塑的寫實感降低，但是藉由人物動作以維持作品氣氛的原則是沒有改變的。

（三）返臺後期——寫實理想外的創作

1960年的〈裸女之五〉集結了豐腴體態、行經動作的展現，以及消逝的平滑感。四年後完成的〈裸女之七〉（圖21），在細節處理上更為省略，無論是人的面部、肌理的起伏呈現，更為形象化。並且在表面的處理上，留下的痕跡更為明顯。從這段時期開始，陳夏雨更加脫離了「寫實」的一面，筆者以1979-1980年製作的兩件〈裸婦〉（圖22）、〈坐婦〉（圖23）為代表進行說明。

兩件裸婦作品，延續著上個時期製作出的豐腴感、面容粗糙。兩者的身體彎曲幅度更甚以往，或許是因這兩件作品是以妻子施桂雲作為模特兒的關係，展現出年老婦女的形態吧。雖然作品採取坐姿，但是與早期同樣表現彎曲坐姿的〈裸女之二〉、〈裸女之三〉等作品不同，身體的彎折曲線已經不是強調的重點，頭部亦不如早期作品總是面朝前方，充滿自信的展現，面部的寫實感亦有降低。人物傾身俯首的表現，暗示著女性正在思考或是休息，傳達出一種寧靜的氛圍。保留捏塑的痕跡，加上簡化的人形表現，無法表達過多的情感層面，但也因此突顯作品中女性的樸實無華。如此的表現，呼應著陳夏雨一直以來其所談論的「創作性的肖像」概念。

1994-2000年未完成的作品，目前定名為〈軀幹像〉（圖24），

過往研究者聚焦在陳夏雨花費七年間不斷地修補此項，仍未達到滿意的情況；或是指出圓柱形的軀體，表現女性自然的一面。³⁰ 本件作品原為 1947 年〈醒〉，按比例再放大之作品〈裸女之六〉(圖 25)，陳夏雨省略了頭部以及手臂，僅以軀幹為主的表現。原有的身軀和面部的不同轉向，在此已經完全不見。如同 1960 年代以來，陳夏雨開始在作品中減少了動作、寫實面容等人物情感的顯現，純粹以飽滿結實的人體形象為主，表達永恆無盡的理想女體。然而，由於陳夏雨在尚未完成便已離世，吾人亦無從得知陳夏雨心中的理想美究竟為何。

總之，這段期間的創作中，從 1960 年〈裸女之五〉起，陳夏雨已經開始嘗試形象化的人物表現，在〈裸女之七〉、〈裸婦〉與〈坐婦〉的身上，更保留著創作過程的痕跡，在抽象面亦大大地提升。雖然這樣的實驗特性也展現在本時期的浮雕藝術上，但是陳夏雨對於女體的形象展現，仍著重在氣氛營造上，不同於圖案化的浮雕人物。這樣的表現，說明了陳夏雨一直以來貫徹著「真正的自我創作」的想法，以及藤井浩祐所影響的「作品精神層面大於寫實層面」的概念。

30 簡俊成，〈陳夏雨的雕塑藝術——以「醒」作品為例〉，頁 305-317；王秋香，〈美術家專輯六：陳夏雨〉，頁 10-53；廖雪芳，〈完美·心象·陳夏雨〉。

五、結 語

陳夏雨在第一次入選新文展時，被學友白井保春譽為黃土水的後繼者。雖然皆為官展的入圍者，然而從陳夏雨的學經歷以及作品的表現來看，與黃土水已有明顯的不同。研究者多指出陳夏雨作品中的精神層面來自於藤井浩祐的影響，筆者在分析各個階段的作品特色後，亦同意這樣的說法。但更希望透過當時日本雕塑界的制度發展，甚至是整體美術界受到印象派或是後期印象派的影響等層面，了解藤井浩祐與陳夏雨在參與官展時的背景，以及為何看重作品當中精神面的原因。這些時空的背景促使著陳夏雨來到日本學習雕塑時，其所遭遇的經歷，已是與先輩黃土水不同的環境。因此即便不是東京美術學校出身，即便作品未強調地方色與寫實功力，陳夏雨仍舊展現其才華於官方展覽中，並且延續至臺灣。

至於何為陳夏雨個人創作的精神？筆者認為陳夏雨雖然延續著藤井浩祐所著重的人物動作表現，但陳夏雨藉由豐厚的人體和隱蔽的動作，表達出與藤井浩祐那種追求「日本美之女神」的自信感完全不同的道路。對於陳夏雨而言，他試圖提出「理想」的創作理念，但從本文所說明其學習階段的取向以及往後對人物雕塑的嘗試經過，可知他一直以來總是在寫實的理想外，尋找創新、刻意的可能，因此造就出自我的發展道路。

圖 版：



圖 1 水谷鐵也，〈乃木將軍〉，銅，尺寸不明，1936。

圖片來源：〈乃木さんに冷い二年秋風 寄附金足らず遅れる除幕式〉，《読売新聞》（1936.9.3），7版。



圖 2 陳夏雨，〈乃木將軍像〉，銅，38.5×12×13 cm，1936。

圖片來源：廖雪芳，《完美・心象・陳夏雨》（臺北：雄獅美術，2002），頁18。



圖3 藤井浩祐，〈飛ばんとする男〉，尺寸不明，1912。

圖片來源：《読売新聞》(1912.4.28)，7版。



圖4 藤井浩祐，〈潭〉，大理石，高48 cm，1912，東京國立近代美術館藏。

圖片來源：《井原市立田中美術館ジャパニーズ・ヴィーナス—彫刻家・藤井浩祐（こうゆう）の世界—展覽》網站：http://www.city.ibara.okayama.jp/denchu_museum/exhibit/exhibit_history/201408.html（2015.9.8 點閱）



圖5 藤井浩祐，〈早晨の禮拜〉，
尺寸不明，1915。

圖片來源：《読売新聞》(1915.10.05)，
3版。



圖6 藤井浩祐，〈トロを待つ坑婦〉，
青銅，高114 cm，1914，東京國立近代美術館藏。

圖片來源：《井原市立田中美術館ジャ
パニーズ・ヴィーナス—彫刻家・藤井
浩祐(こうゆう)の世界—展覽》網
站：<[http://www.city.ibara.okayama.jp/
denchu_museum/exhibit/exhibit_
history/201408.html](http://www.city.ibara.okayama.jp/denchu_museum/exhibit/exhibit_history/201408.html)> (2015.9.8 點閱)

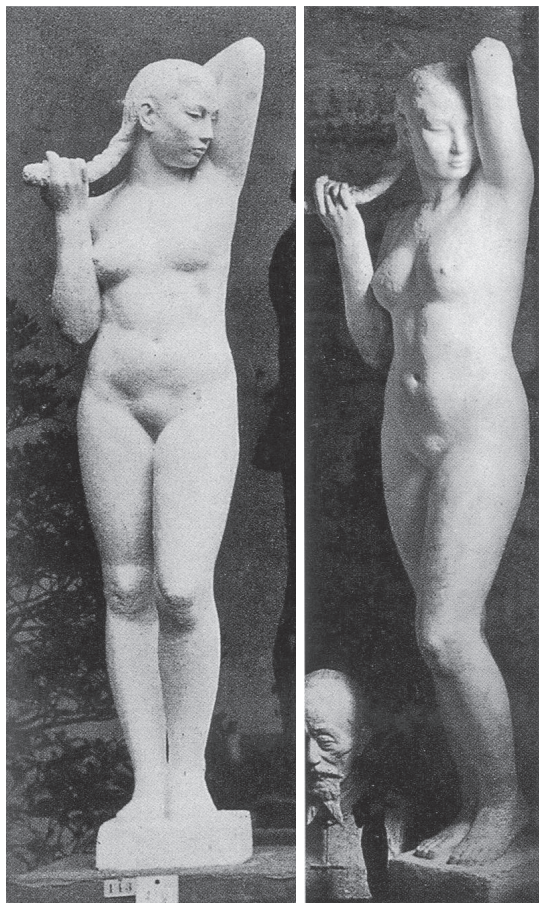


圖 7 陳夏雨，〈髮〉，尺寸不明，1939。
圖片來源：廖雪芳，《完美·心象·陳夏雨》，
頁 23。

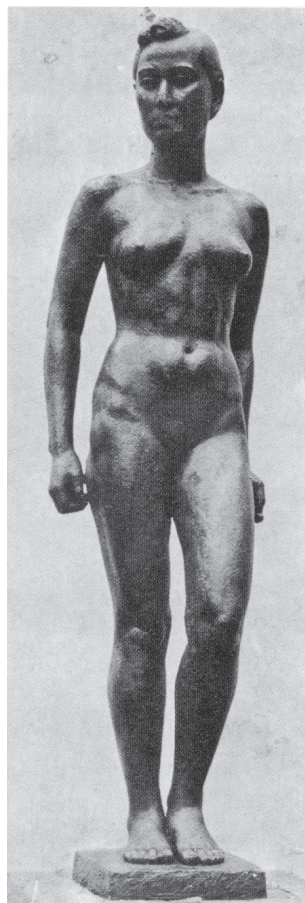


圖 8 陳夏雨，〈裸婦〉，
尺寸不明，1938。
圖片來源：廖雪芳，《完美·
心象·陳夏雨》，頁 22。



圖9 藤井浩祐,〈梳髮〉,青銅, 92×30×62 cm, 1937,東京國立近代美術館藏。

圖片來源: 芸術の森美術館,《20世紀日本彫刻物語》(札幌市:財団法人札幌飾藝術文化財団, 2000), 頁95。

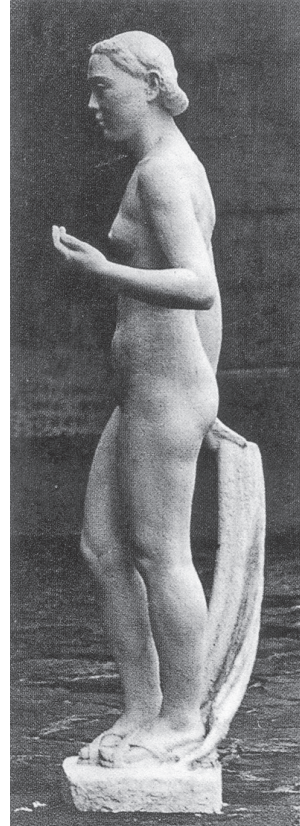


圖10 陳夏雨,〈浴後〉, 尺寸不明, 1940。

圖片來源: 廖雪芳,《完美·心象·陳夏雨》, 頁22。



圖 11 陳夏雨·〈鏡前〉，
46.5×30×26 cm，
1937。

圖片來源：廖雪芳，《完美·心象·陳夏雨》，頁
125。



圖 12 藤井浩祐·〈鏡〉，
青銅，82×42×33 cm，
1938，京都市美術館藏。

圖片來源：《井原市立田中美術館ジャパニーズ・ヴェーナス—彫刻家・藤井浩祐（こうゆう）の世界展覧》網站：<http://www.city.ibara.okayama.jp/denchu_museum/exhibit/exhibit_history/201408.html>（2015.9.8 點閱）



圖 13 陳夏雨，〈婦人頭像〉，石膏原模，高 36 cm，1939。

圖片來源：廖雪芳，《完美·心象·陳夏雨》，頁 25。

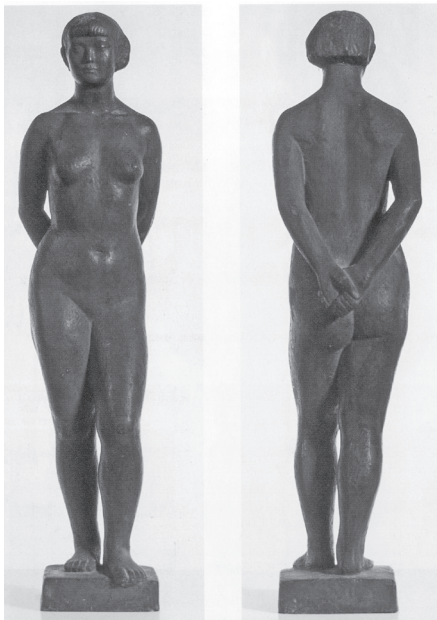


圖 14 陳夏雨，〈裸女之一〉，石膏原模，54.5×18.2×12.7 cm，1944。
圖片來源：廖雪芳，《完美·心象·陳夏雨》，頁 26。



圖 15 陳夏雨，〈裸女之三〉，石膏原模，高 19 公分，1947。

圖片來源：廖雪芳，《完美·心象·陳夏雨》，頁 60。



圖 16 陳夏雨，〈裸女之二〉，石膏原模，18×18×31 cm，1948。

圖片來源：廖雪芳，《完美·心象·陳夏雨》，頁 56。



圖 17 陳夏雨，〈裸女之四〉，石膏原模，
23.3×13.1×20.3 cm，1948。

圖片來源：廖雪芳，《完美·心象·陳夏雨》，
頁 61。



圖 18 陳夏雨，〈裸女之五〉，
石膏原模，尺寸不明，1960。

圖片來源：廖雪芳，《完美·心
象·陳夏雨》，頁 68。



圖 19 陳夏雨，〈高爾夫浮雕〉，鋁鑄，直徑 18.8 cm，1952。
圖片來源：廖雪芳，〈完美·心象·陳夏雨〉，頁 114。



圖 20 陳夏雨，〈耶穌升天〉，尺寸不明，1959。
圖片來源：廖雪芳，〈完美·心象·陳夏雨〉，頁 117。



圖 21 陳夏雨，〈裸女之七〉，樹脂，10.3×42.6×13.7 cm，1964。

圖片來源：廖雪芳，《完美·心象·陳夏雨》，頁 70-71。



圖 22 陳夏雨，〈裸婦〉，石膏原模，尺寸不明，1979-1980。

圖片來源：廖雪芳，《完美·心象·陳夏雨》，頁 89。



圖 23 陳夏雨，〈坐婦〉，石膏原模，
20×17×16.8 cm，1979-1980。
圖片來源：廖雪芳，《完美·心象·陳夏雨》，
頁 90。



圖 24 陳夏雨，〈軀幹像〉，青銅，
88×35×27 cm，1994-2000。
圖片來源：廖雪芳，《完美·心象·
陳夏雨》，頁 127。

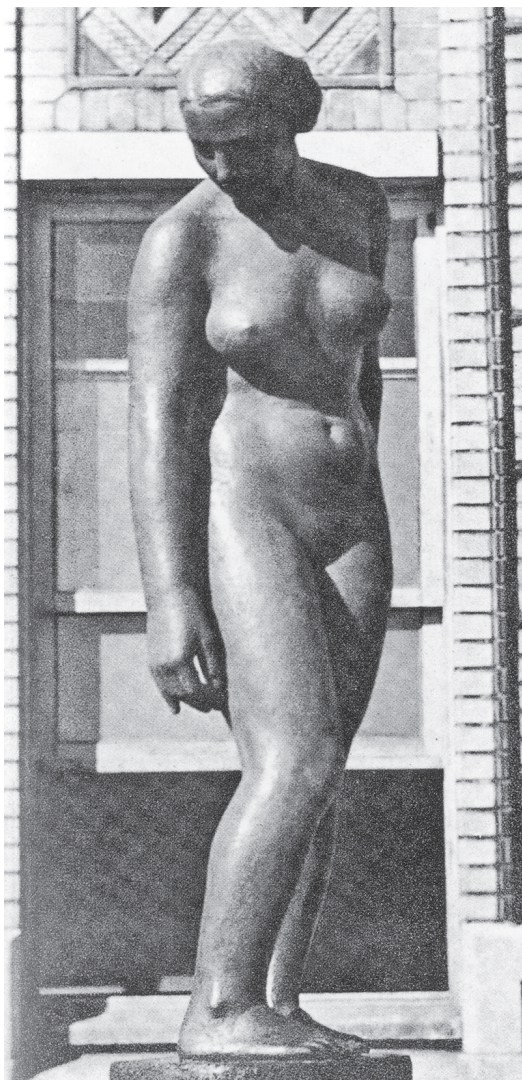


圖 25 陳夏雨，〈裸女之六〉，
14.5×17.5×54 cm，1947-1948。

圖片來源：廖雪芳，《完美·心象·陳夏雨》，
頁 69。

參考書目

(一) 中文論著

- 王秋香，〈美術家專輯六：陳夏雨〉，《雄獅美術》103，1979.9，頁 10-53；
- 王偉光，《陳夏雨的秘密雕塑花園》，臺北：藝術家出版社，2005。
- 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。
- 邱函妮，〈後期印象派與近代臺灣「藝術家認同」之形成〉，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，2015，頁 2-6。
- 鈴木惠可，〈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論文集》，臺北：中央研究院臺灣史研究所，2015。
- 廖雪芳，《完美·心象·陳夏雨》，臺北：雄獅美術，2002。
- 蕭瓊瑞，〈在戰火困頓中前行——臺灣近代雕塑史第二章〉，《藝術家》470，2014.7，頁 156-167。
- 簡俊成，〈陳夏雨的雕塑藝術——以「醒」作品為例〉，《造形藝術學刊》，2002.12，頁 305-317。
- 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：雄獅出版社，1998，頁 VII-XXVII。

(二) 日文論著

- 〈よみうり抄〉，《読売新聞》，1914.1.11。
- 〈よみうり抄〉，《読売新聞》，1914.1.21。

〈よみうり抄〉，《読売新聞》，1914.5.3。

〈乃木さんに冷い二年秋風 寄附金足らず遅れる除幕式〉，《読売新聞》，1936.9.3。

〈太平洋画会出品〉，《読売新聞》，1912.4.28。

水谷鐵也，《西洋の彫刻》上巻，東京府：趣味普及會，1918。

田邊孝次，〈明治大正の彫刻〉，《太陽》33:8，1927.6，頁 174-183。

毎日新聞社編、堀田進弥主編，《昭和の美術 第1巻元年～10年》，東京都：毎日新聞社，1990。

東京藝術大學百年史編輯委員會編集，《東京藝術大學百年史 東京美術學校篇》，東京：ぎょうせい，1997。

芸術の森美術館，《20世紀日本彫刻物語》，札幌市：財団法人札幌飾藝術文化財団，2000。

〈奉贊美術展〉，《臺灣日日新報》，1940.9.28。

神代雄一郎、本間正義、前田泰次著，《近代の建築・彫刻・工芸》，東京都：株式會社小学館，1972。

〈陳君文展の彫刻に初入選〉，《臺灣日日新報》，1938.10.12。

陳植棋，〈本島美術家に與へる〉，《臺灣日日新報》，1928.9.12。

落合忠直，〈值得同情的帝展雕刻部的暗鬥〉，《中央美術》，1925.12。

藤井浩祐，〈全日本聯盟美術展の提唱〉，《読売新聞》，1924.7.23。

〈藤井浩祐氏院展脱退か帝展第三部の余波〉，《東京朝日新聞》，1936.2.21。