

書評

Review

鈴木惠可，《黃土水與他的時代：臺灣雕塑的青春，臺灣美術的黎明》新北市：遠足文化事業股份有限公司，2023 年。ISBN 9789865082130，448 頁。

郭懿萱 | Yi-Hsuan Kuo

國立臺灣美術館研究發展組助理研究員
Assistant Researcher, Research Division,
National Taiwan Museum of Fine Arts

來稿日期：2024年9月21日

通過日期：2024年12月21日

1990 年代以來，日本學界在研究東亞近現代藝術史時，開始著重於兩個歷史脈絡。一為明治維新以來，「美術」概念透過國家主導產生，並依附於殖產興業的目的之下，向歐美西方國家宣傳「日本」形象；後在美術教育以及古美術保護的制度完備後，成為鞏固日本及其統治領地成為近代化國家意識的一環，學者北澤憲昭、佐藤道信為此領域之研究先驅。¹ 立基此脈絡之上，另一研究傾向則為探討日本藝術家在面對西方所謂「現代藝術」時，如何思考西方與自身的關係，並融匯東西方藝術技法、概念等，創造出具備日本「現代藝術」的獨特性，而非僅是對西方藝術的模仿，兒島薰對藤島武二進行的一系列研究可為此傾向的代表。² 值得注意的是，在討論所謂「日本」近代藝術史時，學者們不以「民族國家」作為討論的界線，而是將日本放在亞洲文化圈的網絡來陳述。³ 因此近年來研究日本殖民地藝術的日本、韓國與臺灣學者，也關注著以上兩個歷史脈絡與地域間的彈性，並將焦點放在：當殖民地藝術家在看

1 北澤憲昭，《眼の神殿》（東京：美術出版社，1989）。佐藤道信，《〈日本美術〉誕生近代日本の「ことば」と戦略》（東京：講談社，1996）。佐藤道信，《明治国家と近代美術—美の政治學—》（東京：吉川弘文館，1999）。佐藤道信，《美術のアイデンティティー—誰のために、何のために》（東京：吉川弘文館，2007）。北澤憲昭、佐藤道信、森仁史編，《美術の日本近現代史：制度・言説・造型》（東京：株式會社東京美術，2014）。

2 兒島薰，〈藤島武二における〈西洋〉と〈東洋〉〉，收錄於《美術史家大いに笑う—河野元昭先生のための日本美術史論集》，河野元昭先生退官記念論文集編集委員編（東京：ブリュッケ，2006），頁 387-406。兒島薰，〈画家たちの西洋体とアジアへのまなざし〉，《豊田市美術館紀要 3 號》（豊田：豊田市美術館，2010），頁 23-32。

3 北澤憲昭、佐藤道信、森仁史編，《美術の日本近現代史：制度・言説・造型》（東京：株式會社東京美術，2014），頁 13。

到日本藝術家們重新審視自我的美術文化以建立國家認同與美術史觀，或是調和西方與日本美術，使日本美術達到所謂「現代化」之時，這些殖民地藝術家又如何反照自身、作出回應？例如ラワンチャイケン寿子對陳進〈三地門社之女〉的研究，解析陳進如何處理日本／臺灣、漢族／原住民等複雜的自我意識，以及殖民母國與殖民地的視角問題；⁴ 邱函妮在討論郭雪湖、陳植棋與陳澄波的作品時，亦著重於畫家在現代藝術制度之下，如何在作品中傳遞自我認同與創造出臺灣藝術的獨特性。⁵ 鈴木惠可於 2023 年所出版的《黃土水與他的時代：臺灣雕塑的青春，臺灣美術的黎明》，便是延續以上的脈絡來探討臺灣近現代雕塑與黃土水的創作。

本書是由作者的博士論文〈日本統治期台湾における近代彫刻史研究〉（東京大學大学院総合文化研究科博士論文，2021 年 3 月）的第五章至第六章，以及作者於 2013 年至 2022 年間所發表的中文、日文論文修改而成。從博論中未收入本書的其餘章節，及至今發表的其餘論文可見，作者的研究領域還涉及殖民地時期臺灣、朝鮮與滿洲國的銅像與紀念碑的設置意涵，朝鮮美展、滿州國展雕塑部研究，以及入選日本官展雕塑部的非日本籍參展雕塑家。從作者研究的地理幅員與歷史跨度，展現出作者的思考模式，是將視野放在「帝國」內各個地區出身的雕塑家，面對在同時段的藝術浪潮和制度時，其作品如何展現對「現代化」的取徑。

4 ラワンチャイケン寿子，〈台湾の女性「日本画家」—陳進筆《サンティモン社の女》をめぐって—〉，《美術史》165 期（2008.10）：頁 162-176。

5 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 期（2014.9）：頁 123-236、240。

因此即便在過去研究黃土水的專論中，同樣是以黃土水的生平為經，教育與社會環境為緯，但皆較屬於概況介紹。反觀作者將橫向的網絡擴大至整個近代日本雕塑界的美術觀念發展、明治時期以來培養現代國家意識的教育制度，以及雕塑在公共場合出現所帶來的影響等範圍，與雕塑家的藝術生涯與作品意涵緊密扣合。同時在論述過程中，作者針對每個教育與社會環境的背景皆以史料與重新發掘的作品作為基底進行論述，故更為具體明確。此外，作者更進一步尋找與臺灣相關的日臺雕塑家，企圖建構立體的臺灣近現代雕塑史架構。

本書在序章之外，分為兩部。第一部共五章，集中討論黃土水之生平與其身處環境，說明藝術養成背景對作品表現的影響與藝術觀的建構，試圖解答「黃土水創作中的現代性為何」這個問題意識。前兩章描述黃土水在臺灣與日本所受之不同教育內容，並以在校時期的習作、參展作品為例，說明「實物寫生」技法的樣貌，與黃土水學習木雕與塑造這兩種不同媒材的途徑。作者指出黃土水在東京學習到現代藝術觀念下的技法與媒材取向，並在不同媒材之間皆能掌握得當。在說明黃土水擁有「創作技術層面的現代性」後，第三章即進一步闡述「藝術觀念的現代性」如何影響黃土水。作者以黃土水在東京體驗到的現代美術觀念，如展覽評論、個性的發展、藝術創作者的認同感與近代美術史觀的形成等，解釋黃土水參展作品的主題三度轉換的原因。第四章描述黃土水的成功所帶來的社群關係，如日本皇室與臺灣文化界的贊助，以及去世後臺灣藝術界的反應。值得注意的是，作者增加原本博論中未有的篇幅，即第四章第二節，談論帝展雕塑部中朝倉文夫所帶來的派系鬥爭，與造成黃土水可能落選帝展的原因。第五章亦為新增加的內容，除了對黃土水

的作品進行分期外，亦補充黃土水為日本人製作的公共區域銅像的經緯，說明黃土水的銅像製作有其臺灣認同意涵隱藏其中。

本書的第二部共三章，作者藉由此部說明 1910 年代至 1940 年代臺灣雕塑環境的整體狀況，以回應這些除了黃土水之外，被遺忘或是忽視的雕塑家「存在意義為何」這個問題意識。第六章是討論日治時期來臺工作的日本雕塑家的經歷與創作背景，此部分為首次有專書是以中文進行研究發表，十分有意義。第七章則以列舉七位在黃土水之後前往日本學習的臺灣雕塑家。這些雕塑家大多已有專論出版介紹，作者在這些專論的基礎上，再添增新發掘的史料說明各個藝術家的特色。第八章則是討論在日治時期臺灣這個場域出現的雕塑展覽興落，以及「雕塑」在此時展覽會中的觀看意義。作者除了運用史料試圖呈現次世代臺灣雕塑家直接或間接受到黃土水啟發的訊息外，更欲彰顯出這個世代多樣化的學習途徑以及雕塑家們的生存模式與社會功能。

本書的學術貢獻，除了作者透過蒐羅日本及臺灣的史料，進行繁瑣考證以修正前人看法外，更親身踏查各地，讓許多尚不為人知的作品透過本書重現。因限於書評篇幅與評者能力，僅列出值得重視之觀點。

前述已提及作者以藝術家如何面對且回應「現代化」作為論述的切入點，因此在藝術家的養成背景上，作者更深入地挖掘整個 20 世紀初日本藝術文化的觀念形塑，是如何影響藝術家的「現代美術觀念的思考模式」。以兩點為例：首先是解析黃土水留學東京及參與帝展時，開始以「裸體像」作為創作主題。過往研究談論此部分多歸因於受到近代美術教育之影響，但作者將討論範圍擴大至當時東亞的藝術家們如何看待「裸體藝術」。作者引述布列遜（Norman Bryson）、

兒島薰等研究者論述，說明從 19 世紀末留學於法國的日本藝術家以及 20 世紀初留學於日本的殖民地藝術家，對於能在學習場所描繪女性裸體模特兒一事，形成了群體的認同感，讓留學生覺得自己與本地學生處於平等的地位。基於此背景，作者說明〈甘露水〉與〈擺姿勢的女人〉的創作，為黃土水「證明自己與其他日本雕塑家是以同一個標準接受評價的」的結果。作者在此建立了黃土水的一個現代美術觀念思考模式——「美術」基準下的平等性。

另一項值得重視的論點是針對〈出生在臺灣〉這篇黃土水的經典文章給予更為扎實的寫作背景介紹以及新意義。過往論述此文章時，較集中於黃土水因接受到日本現代美術的洗禮後，進而產生對臺灣藝術無精神文化內涵之痛歎。作者進一步剖析黃土水對於「臺灣固有藝術」的鄙棄是來自於日本近代美術的養成背景對「古美術」的重視。自明治起，因重視日本古美術在現代「雕塑」美術框架中的地位，東京美術學校自開校起便有至日本關西地區參訪古美術的修學旅行活動。黃土水就是在這樣的養成觀念下，「以『古典』來衡量某個地域文化程度」。這樣的思考模式也出現於日治時期的著名文化人尾崎秀真的言論中。這裡便是另一個現代美術觀念的思考模式——確立自我民族的美術史觀。當然，這個背景也在前述提及的佐藤道信研究中，已明確指出與日本近代國家的認同形塑有強烈的聯結。

在史料與作品的補充方面，幾乎為全書論述的基底。從藝術家們求學背景的探討到上述藝術觀念的形成，皆有史料與新調查的作品作為強力的證據，無法一一評述。較為值得關注的是在本書第一部中，黃土水與北村西望之關係的再確認。以往的論述多僅以北村西望回覆陳昭明的信件內文、以及贈與黃土水「勿自欺」書法作為依據說明兩人關係。作者引述野城今日子的研究，列舉曠原社發會式紀念照片、

曠原社社刊、曠原社解散會簽名，與北村西望就任帝國美術院會員推薦祝賀會的照片，添增更多兩人來往密切的直接證據。

除了史料的補充外，本書亦著重於作品的風格分析，並從技法說明作品中的「現代性」為何，以及藝術家如何調和東、西方藝術於作品中。如第一部中，透過〈南國的風情〉、〈南國〉、〈鹿〉等作品，說明黃土水如何以傳統木雕技法融入新式的石膏雕刻中（pp.89-95）；並說明黃土水的參展作品中，融合漢文化與西洋美術形象的傾向（p.180）。第二部中，也指出鯨島台器對於作品風格的轉換，與時局變化、追求情感精神層面有關（pp.212-219）。

雖然本書在對於觀念形塑、史料考證與作品解析上有卓越的貢獻，但亦有尚待更多論證之處。例如第二章中提到黃土水從第一次落選帝展後，轉變作品主題與媒材的關鍵之一，在於當時日本雕塑界重新思考木雕材質與作品主題的關聯性，對於「以木雕表現女性裸像」一事產生了反思與疑問，因而造成黃土水的第一次參選帝展出師不利。然而黃土水第一次參選帝展的作品共兩件，一件為木雕女性裸像〈慘身感命〉，另一件為大理石雕塑的〈秋妃〉。作者雖提出三位審查員的言論作為實據以論證對木雕作品的質疑，卻無說明〈秋妃〉落選的原因。第三章續說明 1920 年〈蕃童〉至 1921 年〈甘露水〉的轉變原因是為了得到好評與證明實力，而研究黃土水的先驅者顏娟英曾提出：黃土水在〈蕃童〉入選後，發現周圍的日本人仍以歧視的眼光看待臺灣，故轉向女性裸體雕塑的論點，或許可以一併討論。⁶再者，作者指出黃土水在 1922 年至 1923 年參

6 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：雄獅圖書，1988），頁 VII-XXIII。

加帝展之第三度主題轉變，是因已「克服了技術的不足」，而再度回歸於追求作品獨特性。然而根據作者所舉例針對 1922 年入選作〈擺姿勢的女人〉之評論，仍是被評論者歸類於「技拙」的作品（p.102），故如何能證明黃土水「克服了技術的不足」，尚待更多說明與證據。

此外，由於本書為翻譯作者之博論，部分編輯未完善之處，造成本書在閱讀時的不流暢。例如第二章第三節的第一部分，以「參選帝展的策略」為題（p.69），然內文並未明確指出黃土水的策略為何；同時在第三章的第二節標題，又出現了一次「挑戰帝展的創作策略」，略有重複。事實上，在作者的博論中，第二章第三節第一部分並未有標題，僅是章節的前言，即提出「為何轉變參展主題」的問題意識。若以「參選帝展的策略」為題，恐有誤導讀者之疑慮。

再者，第八章第三節「日本雕塑家與近代臺灣的關聯：四種類型」，與第二部結語「次世代臺灣雕塑家：多樣化及孕育新潮流」，原於博論中同屬於結語。但在本書編排上卻將前者歸在第八章〈臺灣美術展覽會中的雕塑作品〉內文最後一段中，在閱讀上較為突兀。考量其內文性質而言，應維持博論的編排，將之歸於第二部結語較為適合。

最後是圖號與年代的錯置，如第六章圓山大飯店內齋藤靜美製作的銅龍應為彩圖 23（p.195），第七章談及黃清埕、范德煥內文之圖號全數誤植（pp.308-318），第八章橫田七郎作品圖 11 與圖 12 位置錯置（p.338）。另，第三章第二節提及〈水牛與牧童〉時，誤稱為 1924 年的作品，應該 1923 年之作（p.96）。這些編輯上的問題，若有機會再版調整，實為作者與讀者之幸。

以上尚待討論與修改之處，皆無損於本書在臺灣近現代雕塑研

究上的重要性。惟本書僅翻譯作者博論一部分，故在其餘部分介紹在臺銅像之創作者，如大熊氏廣、新海竹太郎等未能於此書討論。未來若能有機會翻譯此部分，相信能更全面地將作者十餘年的心力完整呈現。

參考書目

兒島薫，〈藤島武二における〈西洋〉と〈東洋〉〉，收錄於《美術史家大いに笑う—河野元昭先生のための日本美術史論集》，河野元昭先生退官記念論文集編集委員編，頁 387-406，東京：ブリュッケ，2006。

兒島薫，〈画家たちの西洋体とアジアへのまなざし〉，《豊田市美術館紀要 3 號》，頁 23-32，豊田：豊田市美術館，2010。

北沢憲昭、佐藤道信、森仁史編，《美術の日本近現代史：制度・言説・造型》，東京：株式會社東京美術，2014。

ラワンチャイケン寿子，〈台湾の女性「日本画家」—陳進筆《サンティモン社の女》をめぐって—〉，《美術史》165 期（2008.10）：頁 162-176。

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 期（2014.9）：頁 123-236、240。

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，1988。