

「日本雕刻的近代」系列翻譯（五）
雕刻的社會史——從銅像到公共藝術*

Best Literature Excerpts Translated
Social History of Sculpture - From Bronze
Statues to Public Art

三上滿良 / 著
Author: Mitsuro MIKAMI

宮城県美術館副館長
Deputy Director, The Miyagi
Museum of Art

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〈彫刻の社会史——銅像からパブリック・アートまで〉，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19-24。

序 言

我們見到所謂「雕刻」的機會，並非在美術館的展示室等處，而是以公園或站前的廣場、學校或公所等的公共建築這樣的日常空間，具有壓倒性的多數不是嗎？從彰顯先人的銅像到現今式的環境造型，大體上是否將其視為「美術作品」姑且不論，我們在每天的生活中，於各式各樣的場所應該會與諸多雕刻相遇，或者擦身而過。與繪畫相較，雕刻雖然被認為較不熟悉，但是只要一放眼周遭，就能注意到到處都有著名雕刻家作品的事。

大部分位於此種場所的雕刻作品，並非都是雕刻家憑藉自己的意志放置該處，而是在背後有設置者的存在下，出現於都市空間。可能是某人以某種意圖委託雕刻家製作，因此應該可以將其稱為「展示」於生活場所的東西吧！似乎是與作品直接對著話般地，在那之上強烈反映著第三者的意象。環繞著作品，可以見到所謂具有設置者（委託者）、雕刻家以及看著作品的市民這樣的三角形構圖。雖然，與繪畫同樣，雕刻被包含於專為鑑賞之用的純藝術的部門，但是，我們平日在街角所見的雕刻，卻可以說是一種極具現實性意義的存在吧！如果回顧其歷史來看的話，雕刻根植於與現實社會的接點之上的情況很多，作為回應社會的造型，長期肩負著實踐性的任務，也是千真萬確的事。

在回顧明治時期以降的雕刻史之際，在與社會的關係性之中檢證雕刻，從這種表現分野的特質來看，我想也是很重要的事吧！在本文中，我打算探討國家或社會如何要求雕刻及雕刻家的事看看！

一、洋館與銅像的時代

明治九年（1876），在工部省所開設的工部美術學校中，雇用了義大利人雕刻家拉古薩（Vincenzo Ragusa），透過教授使用黏土及石膏的塑造雕刻技法與西洋美術的歷史及思想，日本雕刻史因此打開了新的一頁。

工部美術學校，由畫學及雕科學二學科所組成，基於近代國家建設之故，以培育具備實用技術的美術家為目的。該校隔年所改訂的「工部美術學校諸規則」的雕刻項下，標示著「草花之雕刻、使用於造家學上的動物雕刻、肖像雕刻」等具體的課題，可以知道，造家學，亦即附屬於建築的雕刻及肖像雕刻乃西洋雕刻技法的主要應用部門。

即便在日本，亦有所謂宮雕或欄間、鏤繪等裝飾建築的草花或動物雕刻，高僧或武將的肖像雕刻也被繼承下來，然而，在新傳入的所謂塑造這樣的技法之前，在寫實的樣式方面，卻與西洋雕刻具有巨大的差異。企圖與歐美各國並駕齊驅的新政府，一如將和服改變為洋服般地，即便是在造型表現的分野上，也同樣想要理解其中的造型語言或審美意識。

在維新之後的歐化政策之中，洋風建築流傳甚廣，具有在建築正面的裝飾或柱飾、室內裝飾、家具調度類等方面，追求西洋風之意匠，將學習西洋雕刻技法的技術者視為必要的情況。工部美術學校的畢業生們，於明治十六年（1883），分擔製作了由工部大學校造家學科教授喬薩亞·康德（Josiah Conder, 1852-1920）擔任設計的有栖川宮邸、北白川宮邸、皇居建築的附屬雕刻。

負責有栖川宮邸的大熊氏廣，據說製作了內部列柱的雕刻與門前

台階的裝飾。另一方面，根據負責北白川宮邸的藤田文藏的描述，當時的工作據說是以康德的設計為基礎，使用油土製作左官或石工所需要的範本，然而，藤田口中卻洩漏了「自己不愉快到無法忍受。一想到倘若長年進入學校，似乎只能被錄用為一心勤勉製造揚句左官的範本，就覺得悲慘到不行」這樣的不滿。^{*1}可以知道，在拉古薩的門下學習西洋雕刻的這些人，對於建築裝飾這種職人工作，並不抱持任何關心。

真正的洋風建築，僅限於東京或橫濱等大都市，地方都市則散布著木造的洋風建築。在建築史上，雖然將後者這樣的建築物稱為擬洋風，但是，例如在工部美術學校開校當年竣工的長野縣松本市的舊開智學校的建築正面上可見到般的天使與祥雲或龍同時出現的木雕等等，附屬於建築的雕刻也開展著稱為擬洋風這種明治日本時代固有的樣式。

在建築的現場，宮雕師或左官職人們有樣學樣，一直親手製作著擬洋風雕刻的事，是很容易可以想像的。雖然被賦予洋風表現這樣的課題，卻無法與傳統一刀兩斷。和洋主題的混交，並非僅見於建築裝飾，而是在這個時代的美術整體上都可以被看到的現象，我們可以認為在這些作品上，除了製作者的個人感性之外，同時也反映著大眾式的愛好。從追求歐美化（等於國際化）的為政者或國粹主義者的角度來說，擬洋風或許同樣會被視為是假貨也說不定，不過時至今日，卻作為變革期僅有的獨特表現，而被加以關注。

其次，我們將目光轉到肖像雕刻吧！隨著由純洋風建築或擬洋風建築所組成的西洋風景觀的形成，肖像作為銅像，而出現於都市空間之中。大熊氏廣於明治二十六年（1893）在靖國神社製作的《大村益次郎像》（原書頁 55），雖被認為是日本最初的「洋風銅像」，

不過，卻與在陣羽織上以短刀之姿手持雙眼鏡的寫實風青銅像、由高村光雲等人於上野公園製作的《西鄉隆盛像》（原書頁 64）同樣，讓我們重新思考何謂這個國家的「近代」。

明治時期，製作了很多以皇族、元勳、維新的功勞者、軍人、舊藩主、學者、教育者、企業家等同時代的實存人物為模特兒的銅像。讓人引發興趣的則是服裝。當然，與該像主活躍的時代或職業、出身都有關聯，不過，從所謂的衣冠束帶、羽織袴等和服開始，到大衣、大禮服、軍服等等，人們以各式各樣的和洋姿態而被表現著。在所謂銅像這種西洋文化所屬的形式中，應該可以看到雕刻家與委託者之間所謂如何表現日本人自我認同的糾葛吧！

荻原守衛執筆於《早稻田文學》明治四十二年（1909）11月號的〈論東京市的銅像〉一文，作為銅像批評、在野雕刻批評之先驅而受到關注。守衛雖然將《大村益次郎像》視為佳作，不過也同時指出，當時這個雕像因其筒袖陣羽織姿態表現的不合時宜而遭受世間嘲笑的事。

在該文中，守衛針對「禮服穿著」這個問題反覆陳述其否定的意見。這件事，反映著世人，尤其是大多數的委託者對禮服姿態銅像的要求。他說，禮服「與身材高大的西洋人甚為相襯，不過，對身材短小的日本人來說，絕對不適合」，並堅決指出：「如果只是唯唯諾諾地回應委託者的命令，就可以說是缺乏藝術的良心」。

此外，對於上野公園的《西鄉隆盛像》，似乎給予更低的評價，他列舉所謂穿著單衣衣物而露出胸、脛的姿態，在西洋人眼前不甚得體這樣的輿論為例，提出羅丹所作睡衣姿態的《巴爾扎克像》的例子，從雕刻家的立場，開展其對於這個時代銅像身上表層式見解具有說服力的反駁。上野的西鄉像，從設置當初開始，知識界即給予甚

高評價，同時，在時光推移之中，獲得大眾的支持至於今日，是眾所周知之事。出現於都市生活空間之銅像，不論好壞，一再進入市民眼簾，並在街頭巷尾之中提供著雕刻批評的話題。

守衛雖然將雕刻的意義，設定為「偉人英雄生活的具體化」，「後人酬謝彼等榮譽的謝意、敬意、追慕」，不過，卻另外加上「裝飾性的美觀」這樣的詞彙，傳達其對銅像的理念，而引人注目。他一邊強調自己「或許有些語病也說不定」，一邊認為設置於市街或公園的情況，與其注重雕刻的藝術性價值，更應該優先考慮設置場所的條件是否得當的問題。理由是，應該優先考慮與環境之間的協調性。

在東京，作為銅像的集中場所來說，可以舉出九段、上野及丸之內等處。人物與場所的歷史性關係姑且不論，在開闊的公共性空間中，設置於高大台座之上的雕像，因此具備了做為地標的意義。有銅像的風景，會被描繪入圖畫之中、被拍攝入攝影之中，並作為近代都市之意象，不斷被擴展下去。明治時期之後持續不斷被建造的銅像，與洋風建築一起，創造都市的景觀，促使近代風景的成立。

二、紀念碑的時代

在討論日本近代雕刻和社會的關係上，戰爭問題是無法避免的。

紀念碑（Monument）遍布於日本國內的契機，是日中及日俄戰爭。為了撫慰因國家而陣亡的將兵亡魂，因此在市鎮街道各處建造了忠魂碑、忠靈塔。雖然其中大部分都是鑿刻陣亡者姓名的石碑，不過，其中亦有冠上青銅製的雕刻、附有浮雕的例子，或是以砲彈的形狀作為主題的例子。此外，在戰場上成就英雄式偉業的軍人或獲有戰功

的司令官們的形象，亦委託雕刻家來製作。以走向全體主義、軍國主義的時代為背景，在都市中穿戴軍服的銅像不斷增加。軍人像，並不止於日本國內，同時作為統治的象徵而被建造於舊有的殖民地。

進入昭和時代，在從日中戰爭轉向太平洋戰爭的戰時體制之下，與截至目前為止的軍人銅像有所不同，以戰爭作為題材的作品因此開始被製作。

由美術研究所發行（現在為東京文化財研究所編輯）的《日本美術年鑑》，是作為日本美術界官方紀錄而廣為人知的刊物，不過，在戰前的年鑑方面，設有一章用來對前一年各個領域的動向進行概述，有關戰爭與雕刻的關係，可以發現代表當時「官方見解」的敘述如下：

戰爭賦予雕刻全新的主題，莊嚴的精神與力量的表現，期待其能在該領域中獲得越發適切的表現。（昭和十四〔1939〕年版）

時局對於雕刻帶來良好影響。與繪畫相較，表現的範圍較為狹隘，因此，對於因題材貧乏而屢遭哀嘆的雕刻，至少在主題上，訴諸國民之關心，賦予了喚起其感同身受的豐富成因。該年，雕刻家們的取材，從戰爭、休憩或在病舍中靜養的士兵們、戮力於大陸建設的戰士、守護後方的勞動者們的描寫，到振興國家之理念、國民士氣的象徵化，進行了各式各樣的探討。（中略）時代對於雕刻的要求，是在裸女像及擺設品之外，擁有悠久性的民族式紀念物。（中略）我們必須說，我國的雕刻應該從習作式的寫實領域，取得更進一步的躍進，以契合於時代機運。（昭和十五〔1940〕年版）

在這樣的時代氛圍中，雖說是有點和緩，但是在展覽會上，以戰爭為題材的作品卻不斷增加著。(參照原書第七章，頁 186)

開戰之同時，畫家們的身上，肩負了被期待作為「戰爭紀錄畫」、「作戰紀錄畫」畫手之任務。雖然也有和畫家們一起從軍的雕刻家，可是，難以處理壯盛題材的雕刻，並不適用於所謂紀錄這樣的目的，而應該可以說雕刻家被賦予了製作「戰意昂揚」、「忠君愛國」象徵的任務吧！以上引用的「擁有悠久性的民族式紀念物」，也就是在於尋求紀念碑的意思。

戰爭時期，即便在金屬資源不足的情況下，與政府或軍隊有關的紀念碑，或者財閥等支持的紀念碑計畫，接連不斷地出現。雕刻家們，即便是向來只是雕刻配角的台座或塔樓，都進行了綜合性的構想，使用石或磚、水泥、陶土等素材，實現了大規模紀念碑之建造。在原書第六章所介紹的日名子實三，昭和十八年（1943）建造於被認為是天孫降臨之地宮崎的《八紘之基柱》，戰後改名為《和平之塔》仍完好如初，將戰時紀念碑的樣式傳存至今。^{*2}

從一九三〇年代末期開始，日俄戰爭時期般的忠靈塔建設運動，再次興起，前川國男等現代主義雕刻家們，提出彷彿像是「未裝上銅像的台座」般的壯大建築範圍的抽象性紀念碑的概念。雖然，這樣的案例作為一種戰役昂揚雕刻而被賦予地位，然而，卻並未獲得實現。

即便如此，紀念碑（Monument）的語源，據說是拉丁文的 *monere*（讓人想起）。在美術方面，紀念人物之功蹟或事件，被認為是指將記憶予以永恆化的造型物這樣的事。並非是歷史紀錄，而是與記憶有關之物。到了戰後，繪製作戰記錄畫的畫家們的戰爭責任，雖然在畫壇內部引起責問，製作激發戰意、鼓舞民族意識雕刻的雕刻家們的責任追究，並沒有像畫壇般地嚴苛。雖然活生生的紀錄表現與間接式的

記憶表現也具有差異，然而更重要的，一如在所謂銅像這種雕刻作品的成立中所見到的，在近代之後，也將來自國家或權力者委託的製作，視為日常工作而加以接納的雕刻歷史，也被認為是弱化戰爭責任追究的一個原因。當然，因為繳交金屬造成雕刻消失的事，是得以迴避責任的最大理由。（參照原書第七章專欄，頁 192）

三、朝向環境的時代

公募形式展覽會上的雕刻展示，不論是明治時代或是現今，並無太多改變。當我們見到林立於台座之上的作品群時，雕刻家對於以青空或樹木綠蔭為背景的戶外空間感受其魅力的事，應該不難理解吧！

昭和三十八年（1963），在宇部市舉辦的第一回全國雕刻競賽應募展之時，評論家土方定一對於戶外雕刻的可能性，提出以下的見解：

置於戶外明亮光線下的雕刻的魅力，令人難忘。在該處，雕刻的延展狀態（或者是形體）在由明亮光線所賦予的明暗變化中，像是在爽朗地歡笑一樣，雕刻所擁有的塊量感（量體），在巨大的自然空間中，初次產生喘息的感覺。而且，由於雕刻的造型與延展狀態與塊量感的關係有關，因此在戶外的明亮光線中，雕刻初次宛若生物般地充滿了生氣。（中略）截至目前為止，根據工作室內的實驗性作業而來的近代雕刻，一如亨利·勞倫斯（Henri Laurens, 1885-1954）所言，從工作室走向外部，進入了與社會接觸的階段。^{*3}

在戶外雕刻展的背景中，伴隨著戰敗之後的復興，與海外的交流重新復甦，進而參與國際展，在安特衛普舉辦的戶外展等先進性的前例資訊不斷流入，即是其例。使用寬廣的公園，根據審查篩選適當數目的作品，確保鑑賞用的充足空間，根據氣候或光線改變表情的展覽，在美術館或畫廊是無法辦到的。當然，作品是以環境為想法而被製作的。

較宇部市的例子更早，已經從一九五〇年代初期開始，在日比谷公園，由小野田水泥公司提供材料而舉辦了戶外展，超越團體的藩籬而募集著出品者。雖然是戰後物資缺乏之時期，以白色水泥混搭大理石粉而成的代用素材製作的雕刻展，根據情況，將與建築家的合作為中介的事納入考量，作為企業贊助活動先驅，應該重新獲得評價吧！

戶外展並非恆久性的設置，而是區隔時間的一種展示。宇部市的展覽，雖然會購買入選作品，並設置於市內的公共空間，不過，並非是將此種既有作品設置於戶外或公共設施上的一種事業，即便同樣是戶外展示，是以具備與向來的銅像不同的公共藝術的觀點之計畫，而漸次受到關注。

例如，昭和二十六至三十一年（1951-1956），營團地下鐵（現今的東京地鐵）於銀座線的上野、日本橋、銀座、丸之內線的大手町、池袋的剪票口等處設置的笠置季男的《墨丘利神（Mercury）》，作為在都市的雜沓狀況中仍可接觸的當代雕刻，即便到了現在仍然是為人們所熟悉的先進事業。大約在同時期，因為美國國籍問題，其廣島和平紀念公園紀念碑計畫遭到拒絕的野口勇，也製作了附近的和平大橋的欄杆造型，嘗試讓雕刻與建築物加以融合。

荻原守衛於明治末年所謂「裝飾性的美觀」的觀點，在公共藝術

的時代，可以被置換為「修景」這樣的詞彙。雕刻與環境對話，在都市作出創造性的空間，擔負起全新的任務。

結 語

在時代上雖然有些錯置，創刊於大正時代、日本最初的雕刻專門刊物《雕塑》大正十五年（1926）一月號中，刊載有雕刻家的住所名錄。只是一本專門雜誌，卻網羅了各種流派的 264 名雕刻家，這個時代的雕刻家住在何處可以一目了然。

根據居住地的分類來計算的話，東京在住者 210 名，具有壓倒性的多數，其次，奈良 12 名、大阪 8 名、京都 6 名、長野 5 名、兵庫 3 名，其他另有福島、新潟、千葉、埼玉、岡山、石川、和歌山、朝鮮各 1 名、國外 8 名（其中法國 4 名），以及地區不明者 4 名。

根據師生關係來看，雖然居住區域有不少重疊的情況，雕刻，可以說是極端地集中於東京這個地點吧！264 人之中，有多少人是以雕刻維生，並無法知道。然而，居住於東京的理由，與作品的發表或生計具有深刻關聯，是可以被想像的。

實際上，在這個時代，當我們考慮到，參加展覽會的雕刻作品的搬運問題，在移動距離較短的都內中製作，對作品的形狀或尺寸方面都會比較有利，因此構想的幅度也會比較能開展吧！此外，大正末年左右，正是關東大地震的復興時期，紀念碑或建築的裝飾等的工作不少。同時，也是構造社尋求雕刻與社會的接點，而開始活動的時期。和在鄉下相較，東京理應更能夠感受雕刻的可能性。接受製作委託，也是可能性之一。

這篇小文章，觸及了所謂建築裝飾、銅像、紀念碑以及公共藝術等根據委託而來的作品製作 (commission work)，不過，其中應該也包含雕刻的特質吧！我並不是對委託製作有所否定。從近代以前開始，雕刻開拓了作為三次元藝術的可能性，在很大程度上有賴於預先為作品準備的「場所」或「空間」。不論是自然空間，或是人工性的都市空間，藉由從工作室或畫廊走向外部並與社會接觸這件事，雕刻不斷擴大著自身的概念。

* 註釋

1. HK 生、藤田文藏口述，〈塑像家藤田文藏氏〉，《新小說》，4 年 3 卷，明治 32 年 (1899) 2 月。
2. 戰後的昭和 21 年 (1946)，根據 GHQ 的方針，雖然「八紘一宇」的文字被刪除，表現武神的一尊尊像亦被拆除，不過，尊像在昭和 37 年 (1962)、文字在昭和 40 年 (1965) 卻分別被復原。
3. 土方定一，〈有關第一回全國雕刻競賽應募展〉，《第一回全國雕刻競賽應募展》(圖錄)，宇部市：每日新聞社，1963 年 10 月。