

# 「日本雕刻的近代」系列翻譯（二） 「雕刻」的黎明\*

Best Literature Excerpts Translated  
Dawn of Sculpture

古田亮 / 著  
Author: Ryo Furuta

東京藝術大學大學美術館副教授  
Associate Professor, The University Art Museum,  
Tokyo University of the Arts

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〔日本雕刻的近代〕》（京都：淡交社，2007），頁41-46。

日本的近代雕刻，何時、而且是如何開始的呢？這個問題，讓我們即刻想起明治六年（1873）參加維也納萬國博覽會之際，「雕刻」這個詞彙初次被使用，或者是明治九年（1876）設立工部美術學校傳授西洋雕刻技術等等的事。的確，當我們開始談論近代日本雕刻史時，這樣的事實即成為重要的線索。

然而，在詞彙及制度的問題之外，進入近代之後，所謂雕刻，實際上如何被理解，其製作成果如何，對這些問題進行闡明的事，應該成為更重要的課題吧！在本章之中，我想透過一位生活於幕府末期及明治混沌期間的雕刻家高村光雲的體驗，來追想這個時代雕刻界發生的事看看。很幸運地，光雲七十歲時的自述《懷古談》仍然存在，從他那栩栩如生的描述中，我們可以領略一如他親身所感受的「時代變化」。在此，以光雲的話語為根據，儘量依循客觀性的史實，對近代日本雕刻的黎明進行概觀式的探討。

## 修業時代的光雲

高村光雲（本名中島光藏），嘉永五年（1852）生於東京下谷北清島町。作為幕府時代末年江戶城郊商人之子，成長於隔年美國海軍將軍培里（Matthew Calbraith Perry, 1794-1858）進入浦賀港要求日本開放門戶以來的動盪時代。按照當時的慣例，男子成長到十一、二歲左右，一般必須外出從事社會服務。少年光雲因為手腳靈巧，父親準備讓他成為木工，不過，經由町內理髮屋的介紹，偶然成為佛像雕刻匠師高村東雲的弟子。對光雲世代的人們來說，不管個人的志趣如何，首先必須專心致志於職人的技術修業。當時是

所謂雕刻家這樣的職業尚未存在的年代。石川光明與光雲同年，島村俊明較其年輕四歲，竹內久一年輕六歲，山田鬼齋則年輕十三歲，他們在修業期間，都與光雲相同，除了磨練職人的本領之外，未來沒有任何保障。「能夠留意何謂繪畫何謂雕刻的，僅限於能夠過相當有身分生活的人」，從光雲所謂在一般人的生活之中「即使想，也看不到」的說法可以知道，當時，連美術或藝術這樣的概念，對他們來說都是遠在天邊的事。

在長達十一年之久的社會服務之後，光雲已經二十三歲，從明治維新開始以來已經過了七年。「光雲」這個雅號，即在此時由其師匠所贈予。隔年結婚，在淺草自家已攜有家眷的光雲，仍按照往常般往返於師匠之工房，持續過著一邊領著薪水，一邊代製其師所接訂單，說起來是上班族的生活。

當時，明治十年（1877）舉辦了日本最初的內國勸業博覽會（簡稱內國博），師匠東雲接獲了許多邀請出品的訂單。「然而，這個博覽會，對當時社會一般的人來說，究竟是什麼，並不清楚其樣貌。事實上，是奇怪到無法理解的程度。」被告知說無論什麼都好只要拿出來展出的東雲，最後決定出品白衣觀音，然而卻一如往常地，將這個案子委託給光雲。可是，這個白衣觀音卻獲得最高獎項的「龍紋獎」，讓師匠頗感驚訝。光雲說：「而且，那個龍紋獎是好是壞，師匠也全然不知。只是把獲得的獎賞帶來給我這樣的情況而已。」

當時獲獎的白衣觀音，現在已不復存在。這是因為博覽會結束後，「在橫濱從商的西洋人，前往師匠的住家購買此尊觀音，以定價七十圓敲定買賣」，師匠將其交給了西洋人所致。七十圓的售價，似乎是連材料費都不夠的金額，可是，當時博覽會事務局提供了定價三分之一左右的補助金，以及十圓或十五圓左右的剩餘款分配金，

據說就變成了「所謂的博覽會，是不錯的做法」這樣的情況。從光雲月薪是七圓五十錢的情況來看，這是理所當然的事吧！反過來說，日本政府為了讓這個博覽會能夠成功，投入了相當充分的資金保證。

明治新政府活用了參加維也納萬國博覽會的經驗，作為日本國內的產業獎勵政策，舉辦了此次第一回的內國勸業博覽會，籌設美術部門，致力於以輸出為目標的美術工藝品的育成。此時的其他獲獎者，還有同樣獲得龍紋獎的菊池容齋、柴田是真，獲得鳳紋獎的五姓田義松，以及獲得花紋獎的小林永濯、高橋由一、山本芳翠等人。在日本，初次建立「美術館」的時間，也在此時。

在所謂輸出用美術工藝品獎勵這種政府的策略方針中，以在博覽會獲獎為契機，光雲接獲許多以西洋人為販售對象的木雕訂單。據說，他曾經接獲德國公使館的訂單，而製作了〈當世姿男女童子像〉等作品。此事對光雲來說，似乎更能讓他感到時代的變化。也就是說，截至目前為止只是雕刻佛像的佛像匠師時代，已經宣告終結了。實際上，根據新政府所提出的神佛分離、神道國教政策，佛教設施或佛像等的破壞（廢佛毀釋）於明治初年掀起狂飆，佛像匠師們為了生活，被迫需要尋找新的訂單來源。光雲回顧此時的狀況說：「佛像匠師的工作，也成了火花即將熄滅的事了。」

然而，光雲卻將此種逆境化為轉機。佛像的訂單雖然減少，但另一方面，因為橫濱地區貿易的興盛，光雲從很早開始就對「擺飾品般的東西」訂單增加的事產生了反應。「對於貿易品來說，具有佛教味的東西不太有趣。我的心中，湧起了一股總要想點辦法跳脫佛教味，用寫生進行新挑戰的想法。」而且，西洋繪畫「逼真而且接近實物」，「即使只是畫一隻犬，再怎麼看都像是真狗本身。特別是狗毛的畫法相當顯目，畫得非常好。過去在雕刻上所使用的雕毛方法，簡

直只不過是輕輕掠過般地生出毛髮這樣的感覺，將其帶到皮肉之上所呈現出來的東西而已。」而且，他認為：「在此種西洋畫的創作方式上，如果要進行雕刻的話，仍然與西洋畫重視寫生的情況一樣，必須牢牢實實地進行寫生。」被視為完成於明治十年（1877）的木雕作品〈洋犬頭部〉（原文插圖一），可以窺見光雲此種對寫生的研究熱心。或者是，在明治二十六年（1893）的〈老猿〉（參考原書頁33或原文插圖二素描習作）中所見毛髮雕刻的柔軟表現，可以說是始於此時而歷經長年寫生研究所帶來的成果。

## 對西洋雕刻的憧憬

明治九年（1876）建校的工部美術學校的存在，似乎對光雲造成很大的刺激。該校自義大利聘來雕刻家拉古薩（Vincenzo Ragusa, 1841-1927），西洋雕刻亦因此初次被傳入日本。所謂以黏土製造原型，接著以石膏製作模具，最後再以青銅進行鑄造的西洋雕刻標準製作技法被教授的這件事，在討論日本近代雕塑史的問題上，具有極其重要的意義（參考原書第三章專欄文章，頁96），不過，如果從光雲的立場來看的話，則有以下的描述：

某日，經過工部學校前面，猛地一看，清澈河水正朝向壕溝流去。我想到：「啊！就是這個。這大概就是所謂的石膏。」因此，石膏和脂土一樣，都成為我所憧憬的種子。

作為佛像匠師已經能獨當一面的光雲，簡直有如兒童般對西洋雕

刻產生憧憬的姿態，使人產生近代日本雕刻時代揭開序幕的預感。只是，如光雲般置身於職人世界的年輕世代，進入工部美術學校就讀的事，實際上是不可能的。

第一回內國博之後四年，亦即明治十四年（1881），雖然舉辦了第二回的內國博，可是這個時期，雕刻界卻出現了某種變化。牙雕，也就是象牙雕刻開始隆盛了起來。到了明治十年代之後，做為以歐美人為販售對象的貿易品，牙雕既優美又纖細的巧藝大為流行，因此第二回內國博的雕刻，幾乎清一色都變成牙雕，光雲所謂「因為象牙，雕刻界變成了純白的世界」的說法，其實並不誇張。勸光雲轉向象牙雕刻的業者雖不乏其人，不過，基於「傳承佛像匠師之道」的執著心，最終未嘗觸及象牙。象牙雕刻當時風靡一世，據說木雕家島村俊明曾轉向牙雕，出生於宮雕木匠匠師之家的石川光明，也很早就以牙雕家的身份贏得聲名，旭玉山更具有十名之多的牙雕弟子。可是，因為大多是作為西洋人的伴手禮，而將浮世繪等所描繪的人物加以立體化般的作品，一旦失去一時的流行，也就頓失了市場。牙雕家們，到了其後的明治二、三十年代，追求與貿易不同次元的價值，產生大型化的現象並增加了寫實味。從很早開始，旭玉山就以〈人體骨格〉（參考原書頁28）這樣的作品，進行解剖學式的研究，其後，更以〈官女置物〉（參考原書頁29）一作，顯示其在牙雕成就上的一大高峰。此外，石川光明亦以〈鷹匠置物〉（原文插圖三）奪得明治三十三年（1900）巴黎萬國博覽會的金獎。

另一方面，光雲在牙雕相當興盛的明治十年代中葉，曾反過來以所謂只要是木雕什麼都可以雕造這樣的幹勁，透過貿易商澤田銀次郎的仲介，製作許多銷往歐美的木雕作品。當時，並非以畫家的底稿作為參考，根據自己的創意進行造型設計則更為重要，在不斷推敲之

後，對注入自身創意的寫生進行充分的研究，可以說是促使他從傳統佛像匠師朝向近代雕刻家緩慢轉進的原因。

## 從職人到藝術家

光雲雖然在明治十九年（1886）以〈蝦蟇仙人〉參加龍池會舉辦的觀古美術會，並獲得銅牌的獎項，不過，這卻是他初次以自己的名義參加的展覽會。所謂的龍池會，以保護、獎勵在西歐化的趨勢中持續失傳的傳統美術為目的，是創辦於明治十二年（1879）的半官半民組織，觀古美術會則如其名稱所示，是以鑑賞古美術為目的的展覽會，然而，約從此時起，也開始展示新制作品。從匿名式的職人工作，朝向作為於展覽會展出作品的作家，光雲外部的環境一直持續變化著。明治二十年（1887），成為龍池會改組後的日本美術協會委員，以及東京雕刻工會的發起人，並在社會上開始活躍的光雲，在明治二十二年（1889），接到了希望他成為剛創校不久的東京美術學校木雕科教員的請託。對光雲提出請託的人，是已經受聘於東京美術學校的竹內久一。面對以「因為我不是那種出身……」的理由堅辭請託的光雲，竹內則以姑且和校長岡倉天心見面的方式來加以敦促。針對光雲無法在學校教授雕刻等說法，據說天心回應他說不教也沒關係。並說：「可以考慮將您的工作坊移到學校，如果學生可以據此學習您的工作那也不錯。」聽到這一句話，光雲即二話不說，隔天就把工作坊搬到了東京美術學校。（原文插圖四）

這一件事，在思考日本近代雕刻成立的問題上，給予了很大的線索。也就是說，在當時的東京美術學校，猶如排除西洋畫、只設

置日本畫科目的情況一般，不採用西洋雕刻而採用傳統雕刻，有關其實際狀況或方向性之深入討論或理論化可以說是尚不充分的情況下，而將光雲這樣一個職人的工作坊原封不動移轉到教室的方法，是最實用的。與近代日本畫在美國人費諾羅沙（Ernest Francisco Fenollosa, 1853-1908）這位理論家的指導下推行革新運動的情況不同，關於雕刻，在這個時間點，就連天心自己也尚未提出理論性的框架。（有關大型化及歷史主題的問題將於下一章討論）

這個時期的光雲作品，可以舉〈矮雞置物〉（參考原書頁32）來說明。以寫實為基礎的嶄新表現的嘗試，的確可以說是近代性的，但是，另一方面，與數年後為了參加芝加哥萬國博覽會而製作的〈老猿〉具有威風堂堂的雕刻性塊量感相較，此件作品的擺飾品性格則特別明顯。近代日本雕刻，一如下一章所見，明治二十年代，透過國內外博覽會的展出作品或戶外紀念物的製作，雖然開始賦予了西洋意義上的雕刻特性，不過，光雲卻絕對沒有忘記扎根於佛像、擺飾品、根付配飾等巧雕產品、玩偶、欄杆浮雕等傳統式生活文化的造型物。在這些作品中，被視為一般性的工藝作品，也不在少數。（原文插圖五）跟光雲活在同時代的雕刻工藝作家們，因為在博覽會上獲得獎項或成為美術學校的教授、帝室技藝員而被賦予權威，或許可以說是硬生生地讓他們從職人而被改變成藝術家的頭銜也說不定。如果真是如此，大體上對他們來說，雕刻與工藝似乎沒有區別，更何況僅以「雕刻」一項來區別他們工作等等的企圖，應該沒有意義吧！

可是，到了明治二十年代中葉，對日本的美術界來說，這個問題的處理方式，變成了並非「怎麼樣都可以」的情況。明治二十六年（1893）的芝加哥萬國博覽會，面對來自日本的參展作品被陳列於「工藝館（製造品的部門）」而非「美術館」的事件，何謂美術、

何謂雕刻這樣的問題，變成了不得不根據西洋的理論再次檢討的情況。截至當時為止，對輸出工藝品進行長期獎勵的政府，也透過這個契機深深感到讓日本美術讓世界認可的重要性。

一如上述，以光雲的體驗為基礎，對明治初期的雕刻界進行了概觀。這個時代的雕刻，的確仍處於混沌狀態，其實際狀況難以掌握。然而，從另外一方面來說，只在這個時代才得以出現的獨特作品為數不少的情況也是事實，光憑這一點，就可以說這是一個趣味無窮的時代。

到目前為止，作為本文線索的光雲《懷古談》，是以雕刻家兒子高村光太郎作為聽眾進行口述而完成的。光雲雖然知道光太郎曾嚴厲批評自己說：「在父親的作品中，並沒有什麼值得大書特書之作，全都是職人式、佛像匠師式以及江戶式的作品」（引自〈與父親的關係〉，1954年），不過，應該也有想傳達關於自己所體驗的日本黎明期的雕刻界，或者作為木雕職人自我生活方式的想法吧！一如上述將工作坊遷至東京美術學校的事情經過，光雲的一生中，與其說是作為藝術家，更應該是一位作為職人而持續創作作品的人。而且，光雲的技術，的確被傳承到米原雲海、山崎朝雲、平櫛田中等下一代的木雕「作家」身上。

從熟知羅丹的光太郎的雕刻觀來說，父親的工作或許仍有所不足也說不定，然而，光太郎也是十餘歲時曾在東京美術學校學習光雲木雕技術的其中一人。繼承光雲的教導而製作的圓雕〈兔〉（參考原書頁40）是光太郎藝術起點的這件事，應該是在翻閱其後日本近代雕刻史之際，先加以留心的吧！

## 參考書目

高村光雲，《幕末維新懷古談》，岩波文庫，1995。

（本書以《光雲懷古談》（萬里閣書房，1929）為底本，與《木雕七十年》（中央公論美術出版，1967）、《高村光雲懷古談》（新人物往来社，1970）等書的內容相近。本章中所引用的光雲言論，則根據岩波文庫的版本。）

《特別展 日本の象牙美術：明治の象牙彫刻を中心に》（圖錄），渋谷區立松濤美術館，1996。

《近代日本彫刻の一潮流：保守傳統派の榮光》（圖錄），宮内廳三之丸尚藏館，1996。

《〈彫刻〉と〈工藝〉》（圖錄），靜岡縣立美術館，2004。

〈特集 明治の工藝〉，《國華》，第 1328 號，2006. 6。

## 插圖及圖版

插圖一 高村光雲，〈洋犬頭部〉，木雕，明治十年（1877），私人收藏。

插圖二 高村光雲，〈老猿底稿〉，紙本墨繪，約明治二十六年（1893），私人收藏。

插圖三 石川光明，〈鷹匠置物〉（巴黎萬國博覽會出品），象牙，明治三十三年（1900），宮內廳三之丸尚藏館收藏。

插圖四 東京美術學校雕刻科上課景像，明治二十七年（1894），東京藝術大學。

插圖五 海野勝珉，〈蘭陵王置物〉（巴黎萬國博覽會出品），明治三十三年（1900），宮內廳三之丸尚藏館收藏。

原書頁 33 圖版 高村光雲，〈老猿〉，木雕，明治二十六年（1893）

原書頁 28 圖版 旭玉山，〈人體骨格〉，鹿角、木頭，明治時代

原書頁 29 圖版 旭玉山，〈官女置物〉，象牙，明治三十四年（1901）

原書頁 32 圖版 高村光雲，〈矮雞置物〉，木雕，明治二十二年（1889）

原書頁 40 圖版 高村光太郎，〈兔〉，木雕，約明治三十二年（1899）