

黃土水『甘露水』大理石雕做為二戰前一則  
有關臺灣崛起的寓言：觀摩、互文視角下的一個閱讀

**Huang Tu-Shui's sculpture Dew as an  
allegory of the Rise of Taiwan: An intertextual Reading**

羊文漪

Yang Wen-I

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系助理教授

**摘要**

臺灣二戰前的美術史上，前輩雕塑家黃土水（1895-1930）佔據一個崇高的位置，「臺灣藝壇的麒麟兒」、「天才雕塑家」、「臺灣雕塑史上的永恆光芒」、臺灣「新美術運動」黎明期偉大的雕塑家，這些稱譽與禮讚，並非黃土水四度入選日本「帝展」，所謂帝國凝視所可定位的；同樣的，黃土水一生藝術成就，是否又如謝里法所說，懸而未決：「還是讓時間作決定，…讓後人慢慢地來審視」？本文以 1919 至 1921 年黃土水在東京完成的『甘露水』大理石雕，為關注討論的對象，試圖從研究者做為讀者，以及「互文」及「觀摩」的視角，來閱讀『甘露水』石雕的創作方案、創作實踐、視覺敘事表現、以及題旨所在。對於『甘露水』，這件臺灣美術史上第一件等身高的現代大理石雕、也是第一件女性裸體創作，本論文最後提議，它是一件結合宗教主題與擬人化的雕塑創作，作品題旨跟文化認同有關，為一則關於「臺灣，在神明庇佑下，自海洋崛起」的寓意性創作。

**【關鍵詞】** 黃土水、『甘露水』、臺灣雕塑、觀摩、互文性、寓意象徵

## 一、前言

1895 年出生於台北艋舺的黃土水，是二戰前臺灣第一位赴日研習美術的先行者，也是第一位接觸西方現代藝術的臺灣雕塑家。對於黃土水一生藝術成就，過去 40 多年相關學者與專家之研究中<sup>1</sup>，不乏予以至高稱譽及禮讚：「臺灣藝壇的麒麟兒」（何耀宗，1973）、「天才雕塑家」（連曉青，1952；陳昭明，1974）、「臺灣雕塑史上的永恆光芒」（陳木子，1995）、「臺灣「新美術運動」黎明期偉大的雕塑家」（蕭瓊瑞，1997，52）。

黃土水一生藝術成就，雖絕非單純帝國凝視下，1920 年至 1924 年四度入選日本「帝展」的銘印可以定位，但臺灣美術史研究者謝里法 30 年前、一如晚近，一再提醒我們應該注意，單單「天才」一詞，並「不能將任何人在歷史中安置任何的歸宿。」更重要的是，我們應該去「尋得「天才」的地位，而認清「天才」的意義。」（1979，41，46）謝里法個人對於黃土水的藝術成就，及至 4 年前，仍持保留態度：「還是讓時間作決定，…我寧願把黃土水暫時放在未定的位階，讓後人慢慢地來審視。」（2009，37）

黃土水雕塑藝術未定論的觀點，在臺灣除了謝里法之外，1998 年顏娟英在一篇專論中也間接透露指出：在短暫一生中，雖然黃土水「留下許多值得我們吟味的作品，同時也留下更多考驗我們智慧的問題。」（嚴娟英，1998，VII）言下之意，黃土水一生雕刻創作，存在著待處理與待釐清不少的問題。

---

<sup>1</sup> 國內對黃土水的認知理解，最早 1952 年有連曉青發表於《台北文物》〈天才雕塑家---黃土水〉一文。之後相隔 20 年，1973 年何耀宗撰寫〈臺灣藝壇的麒麟兒，黃土水的「水牛群像」〉。次年《百代美術》雜誌刊登陳昭明、陳毓卿等三篇介述，揭開黃土水往後 40 年研究之序幕。1979 年《雄獅美術》製作 80 頁〈黃土水專輯〉，由謝里法為執筆撰述，在主編何政廣蒐羅下，首度刊登大量圖片，深入多元報導。黃土水作品為社會廣泛周知，則主要透過兩回官方紀念展覽：1989 年由歷史博物館推出《黃土水雕塑展》、以及 10 年後，1998 年高美館之《黃土水百年誕辰紀念展》。整體回顧過去黃土水雕塑相關研究，著墨投入最深，除陳昭明長期追蹤擁有珍貴史料之外，國內二戰前美術史研究學者謝里法、王秀雄、顏娟英、蕭瓊瑞、李欽賢等，皆著述提出黃土水創作重要資訊。此之外，部分研究者如鄭水萍、江燦騰、陳木子、王朝膜、江美玲等人，過去 15 年亦從不同角度切入發表相關撰述。以上各家專書或文章，參後書目所列。

本論文以 1919 至 1921 年黃土水在東京完成的『甘露水』大理石雕<sup>2</sup>為單一作品來做審視與閱讀，相當程度，回應上引兩位學者所關注的問題，黃土水雕塑藝術成就，我們如何、及是否可來做一定位？還是時機猶未成熟？黃土水雕塑創作作品，也拒人千里之外，難以理解也無從拆解？

本論文試圖從現象學所提身體感知視覺中心論出發，也便是暫時擱置藝術社會學以及後殖民政治觀等角度，而專注在作品本身視覺訊息傳達之探討與閱讀上。一方面運用後結構如研究者做為讀者<sup>3</sup>、克麗絲多娃「互文性」(intertextuality)、符號學中明示義 (denotation) 與隱含義 (connotation) 等觀點，另一方面，也與日本同時期相關作品一併來做觀視，如同平行觀照，或「對位式閱讀」(contrapuntal reading, 薩依德語<sup>4</sup>)，嘗試來釐清『甘露水』石雕本身創作方案、視覺敘事語法、主題建構、及題旨表述之所在；並於文尾最後提議『甘露水』大理石雕，是結合宗教主題與擬人化的一件雕塑創作，作品題旨跟集體文化認同有關，為一則「臺灣，在神明庇佑下，自海洋崛起」的寓言。

---

<sup>2</sup> 在黃土水個別創作組群中，最受矚目的是『水牛』系列作品、以及『釋迦出山』石膏一作。『甘露水』大理石雕，1998 年 7 月 18 日，因聯合報連續四天披露『甘露水』石雕作品下落或贈與國家消息，引起社會大眾矚目，含陳其南一篇〈從甘露水、臺灣畫家名作流落坊間談起〉，並引起媒體後續報導（如《典藏藝術》，72，頁 196-198、《藝術新聞》、1998/09，頁 72-73）。2002 年，謝里法將此作品長期追蹤介入始末，發表於《藝術家》〈是女神？還是女妖？- 黃土水名作「甘露水」探尋始末〉一文（2002/07，頁 222-226）。相對下，針對『甘露水』一作藝術層面之探討，仍未見諸於任何專文。惟，涉入黃土水生平創作的相關介述文章，不曾遺漏此件石雕作品。當中蕭瓊瑞關注闡述最為深入，參〈「臺灣人形象」的自我形塑〉，（1997，56-57）。

<sup>3</sup> 後結構主義將視覺藝術作品視為文本，並進行「閱讀」的實踐，參見〈閱讀理論〉一書第五章讀畫 (Reading Paintings) 一文，作者 Michael Payne 介述拉岡、德西達、克麗絲蒂娃，對於霍爾班 (Hans Holbein the Younger, 1497-1543) 1533 年「使臣」、1521 年「耶穌屍首」、以及梵谷畫謎「舊鞋」三幅繪畫之閱讀。參見邁可·潘恩著，李爽學譯，（2005，301-330）。

<sup>4</sup> 「東方主義」作者薩依德因書中單邊焦距西方帝國主義之文本批判，飽受外界批評。後於回應中以及 15 年後「文化與帝國主義」的專書中，發展取自音樂學的「對位式閱讀」，強調將殖民者與被殖者、帝國中心與抵抗者文本話語一併對照看，以掌握其間相互倚賴共生與並存性關係。（2001，108）本文在「對位式閱讀」運用上，與薩依德原意不盡相同，但主張雙邊參佐觀視之效。尤其黃土水作品之創作處理，在與日本主流同儕作品共時觀照下，可凸顯黃土水個人獨立自主創作特質。

## 二、誰是師執輩、或目視自行鑽研而來？

1921年黃土水『甘露水』大理石雕，為他贏得日本第三回「帝展」入選殊榮，也是一生中黃土水少數幾件參展競賽型創作之一。它是臺灣第一件女性裸體創作、以及等身大的大理石雕，其作品意涵及題旨，不僅值得「認真而嚴肅地去論述」，（謝里法，1979，41）也是觀察黃土水個人藝術創作能量重要代言之一。

關於黃土水雕塑創作的源起與風格發展，至今國內多位學者從他耳濡目染，從小習得佛像木雕技藝基礎，後進入東京美校木雕部習藝，包括師執輩，還有修習相關塑造課程，加以勾勒與釐清。當中國內學者焦點之一，在於黃土水東美習藝師執對象上：朝倉文夫（1883-1964）與北村西望（1884-1987）<sup>5</sup>，兩位明治末、大正初日本雕塑界兩大派系首腦上。

1920年以『蕃童』一作成名也崛起於藝壇的黃土水，在同年10月17日接受《臺灣日日新報》記者訪問時，提及了自己學習大理石雕的經過，不僅跟上引兩位日本大師無直接關係，甚也不曾入門拜師求藝。因為「入門的話一定得在老師那待上六、七年，這是我無法忍受的要求。」（顏娟英譯，125）黃土水十分坦然繼續說道，他的大理石技藝，來自一位義大利雕塑家在東京四谷工作室，先是端視對方雕刻使用的工具，暗中做下素描帶回家自己鍛鍊製作，然後循序漸進在：

「雕刻的方法上，…每隔幾天便去觀察一部份的局部雕刻，在對方未察覺中，逐漸理解出大理石的雕刻方法，而且愈來愈有心得，才知道大理石的雕刻比想像的容易，木雕卻相當困難。…得處理倒逆的紋理和節瘤。」（顏娟英譯，125）

黃土水在《台日報》該篇報導中，並未勾勒義大利雕塑家貝希（ベシー）對他日進日出的反應或是兩人互動的實際關係，（王秀雄，33；嚴娟英譯，125）但

---

<sup>5</sup> 根據王秀雄審視國內不同聲音，對於黃土水師承，計分「朝倉文夫說」、「北村西望說」；及「以上皆非說」等三種。在去函母校取得黃土水東美在校研修課程及成績單後，王秀雄指出，經由「課程表知悉，黃土水雖然進的是木雕部，可是仍然有塑造的術科課程，…所以在第四學年已塑造了〈蕃童〉。」參王秀雄，1996，頁28，註22-25。

讓人不得不留下深刻印象的是，他”在對方未察覺中”，透過個人目視，先製鑿刀工具，後局部理解而習得大理石雕技藝的過程，這應是後人為黃土水冠上「天才說」重要佐證資料之一。

### 三、關於「觀摩各家作品，自我研究而成」

對於黃土水石雕藝術創作能量，國內學者王秀雄觀察十分入微，曾經在黃土水東美木雕部第一學年挑出『牡丹花』與『山豬』兩件木製浮雕加以比對，並指出，因為後者『山豬』是「以「面」與「量塊」來表達，雖然是浮雕，卻甚有立體感，…是一件藝術品高於裝飾性的作品」，短短不過一年的時間，從講求裝飾意味的民俗範疇進入純藝術，王秀雄表示：「可見黃土水領悟力之高。」（1996，30）

在《黃土水全集》一書專論中，王秀雄通盤分析考察黃土水在東美修業課程、成績單、以及相關師承網脈之後，對於黃土水石雕創作，做了下面言簡意賅的總結，王秀雄說：黃土水創作基底，是「……從本科的塑造老師以及觀摩各家作品，自我研究而成的。」（1996，41）在這裡，朝倉文夫與北村西望，這兩位被國內其他學者提議為黃土水的師執長輩，並未露出，而順次排序更高的是，黃土水在東美的本科塑造老師，以及「觀摩各家作品，自我研究而成的」身體資本。

在黃土水一生作品中，依筆者觀察與理解，『甘露水』大理石雕，是他「觀摩各家作品，自我研究而成的」最重要關鍵之作。就從「觀摩各家作品」實踐上看，黃土水廣納各家多元作品，突破日本當時媒材的框架以及跨類型創作，十分引人矚目，頗具有當代法國後結構主義學者克麗絲多娃所提的「互文性」（intertextuality）實踐特色<sup>6</sup>：「任何文本，都是馬賽克式引文的建構；任何文本，

---

<sup>6</sup> 「互文性」(intertextuality)，關注一個文本內部意義的相互指涉關係。在一般使用上，常與挪用、摘引、援引、沿用等詞彙可做替換；在廣義使用上，則包含文本內，如藝術中相關媒材、技法、風格、形式等的歷史文化沉積層。克麗絲多娃在她 1967 年著名〈字、對話、與小說〉(Word, dialogue, and novel) 一文中，提出文本的兩個座標軸，橫軸上是文本作者與讀者間的關係、縱軸關乎文本與其他文本之對話關係。在後結構主義普遍認知中，文本因擁有「互文性」，勾銷了現代主義所謂原創之概念。

無非是其他文本的吸納與變形。」(Any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. Kristeva, 1980, 66) 而對於「自我研究而成的」功夫，則主要仰賴他個人的視覺統攝力，十分貼近文藝復興藝術史學家瓦薩里，對於米開朗基羅所做的描述：「具有極強的記憶力，只要看一眼別人的作品，就能完全記住。他用這種方法借用他人的作品而又不被察覺。」(潘諾夫斯基，2011，174)

黃土水『甘露水』石雕作品中，(圖1)整合「吸納與變形」、「觀摩」<sup>7</sup>與「互文」客體對象甚夥，依筆者做之彙整，有如下七件作品：第一件是西方文藝復興畫家波提切里(Sandro Botticelli，約1445-1510)，大家耳熟能詳著名的『維納斯的誕生』。其他依時序為：近代日本畫之父狩野芳崖(1828-88)臨終前完成『悲母觀音』絹本精品、外光派大師黑田清輝(1866-1924)，1897年著名『智、感、情』三聯畫作、日本木雕權威高村光雲(1852-1934)，第一代傑出門生山崎朝雲(1867-1954)1911年出品寫實宗教性主題木雕『竈』、以及被譽稱為日本羅丹的朝倉文夫(1883-1964)明治42年(1909)所製『從山裏來的男子』石膏作。此之外，還有兩件屬於西方古代與現代的圖像或作品：一件是羅丹1876年之成名作『青銅時代』、一件是西方基督教藝術中古末文藝復興盛行的聖母瑪利亞『悲憫聖母』圖像，都是『甘露水』石雕作品底部的多元文本、及「觀摩」對象。

---

<sup>7</sup> 在漢文明中，「摹寫」是進入知識界人人必經途徑。從小一絲不苟透過一再抄書習字，取得掌握文字理解領悟與再現力。在書畫藝術的養成上，「臨摹」也是必經之基礎學習程序手段。本文援引王秀雄之「觀摩」，並不涉「摹寫」、「臨摹」，而強調視覺上之觀看及領悟力。特此註。



圖 1：土水『甘露水』1919-21，理石。

#### 四、「觀摩」、「互文」、說出「屬於自己的句子」

黃土水在『甘露水』中超越日本近代美術時代之框架，跨文化、跨媒材、跨地域，除了展呈黃土水充滿自信、廣納百川的視覺統攝力，”具有極強的[視覺]記憶力”，同時見證一種研究性質的本能（instinct of research），如弗洛伊德在他著名達文西的文章裡所說<sup>8</sup>，此亦即「自我研究而成的」底蘊精神所在。

---

<sup>8</sup> 弗洛伊德 1916 年撰寫「達文西對童年時期的回憶」一文，揭開人文學科精神心理分析研究取向的序幕。然不幸的，基於所提達文西寫入 Codex Atlanticus 筆記中，一段關於兀鷹舔舐唇部的兒時回憶，所引翻譯資料有誤，遭後人所糾指。在該論文中，弗氏以他著名兒童性心理發展理論，闡述達文西戀母情結，以致使形成長大後同性戀之性取向，至今仍有效度，尤其對於達文西「聖母、聖安妮與聖子圖像」中和樂安詳三代同堂合體之表現，從藝術家個人生平傳記來做詮釋，為人們所接受。內文中所提之研究性質的本能，取自弗氏在文中闡述達文西在繪畫創作與大自然現象探討上，偏好後者，因而造成對於創作上的怠忽，留下諸多未完成創作品。參中譯（2006，33-127）。

『甘露水』兼容並蓄融入多重意象，也讓這件作品，除了是一件審美觀視的客體對象，也是符號學中一件可以從事閱讀的「文本」。在後結構符號學的「文本」觀裡，無論克麗絲多娃「互文性」或是羅蘭巴特的文本概念，他們咸主張，文化製品/文本中，有著表層平台上直接的明示義、以及底層內間接的隱含義，後者隱含義，則關乎時間縱軸上，跟其他文本存藏的關連性。而克麗絲多娃此一觀點，本身也有互文，取自俄國語言學家巴赫汀（Mikhail Bakhtin, 1895- 1975）的「對話理論」（dialogism）及「眾聲喧嘩」多語性（heteroglossia）。

在〈小說的言說〉（Discourse in the Novel）一文中，1935年巴赫汀在史達林政權囚禁期間所寫，他指出任何的語句，都不是中性的；語言中一半是屬於他人的，界於自己跟他者的邊界；也因此要說出一個完整”屬於自己的句子”，並非想當然耳：

「除非透過據為己有，且將之佈滿自己的意圖，依照自己的語義、表現意向、以及聲調加以轉換<sup>9</sup>。」（Bakhtin, 1981, 293）

黃土水一生藝術養成、崛起、以及創作，從時代社會政治面上看，是在日本近代美術生態環境以及體制平台上發展而來。《甘露水》作品中互文、多元文化資源的混搭，相當程度，反映一位創作者在傳統及典範雙重缺席下，仰賴個人創作本能之奮起，以及存在於社會自我保存與身體資本之追求與強旺企圖心之下，方才可能。而在這樣的環境框架當中，黃土水如何說出一個完整”屬於自己的句子”，在藝術語意學的角度上看，是檢視及理解他雕塑創作重要的鑰鎖。

## 五、語境脈絡化：做為一件宗教性主題的創作

1919至1921年在東京刻製完成的『甘露水』石雕，從材質形式著手看，它是日本19世紀末與西方美術接軌脈絡下的一件創作；從作品表現女性裸體主題

---

<sup>9</sup> 巴赫汀的英譯文為：「It becomes “one’s own” only when the speaker populates it with his own intention, his own accent, when appropriates the word, adapting it to his own semantic and expressive intention.」筆者中譯文為求簡潔清晰，做英譯文微調，特此註。

上看，則界於日本西化進入 20 世紀後，西方古典傳統學院雕塑，與羅丹後印象派自然主義新學院風格，這兩派之間的創作。除此之外，黃土水本身木雕基礎，以及日本改革派項下東洋畫與木雕，屬於作品隱含結構中的基本成員，同樣扮演無比重要的角色。

『甘露水』石雕跟日本傳統改革派的關係，實不容忽視，尤其反映在 1888 年狩野芳崖臨終所繪『悲母觀音』鉅作上。這件結合西方透視與觀者認同的東洋畫，它是建立『甘露水』大理石雕，本質上屬於一件宗教性主題創作的立基點，致為關鍵。

如眾所周知，狩野芳崖晚年發揚日本畫傳統，開啟與西洋畫聯結契機，這跟美國著名學者費諾羅薩(Earnest F. Fenollosa, 1853-1908)以及岡倉天心(1862-1913)倡議回歸日本傳統，互動交往從密有關。在他『悲母觀音』這件日本重要文化財、也是日本畫改革派代表作品裡，引起注意的，不單是它寫實風格上的瑰偉，造形勾勒精湛以及細膩崇高，而是在作品本身圖像敘事的主題結構、以及視覺表述的模組上。

從主題與圖像敘事看，『悲母觀音』絹本中(圖 2)，狩野芳崖主要關照與刻畫的是，佛教傳統觀音大士自雲霓中現身，雍容華貴也莊嚴的手持細頸清淨瓶，施予下方童子甘露寶水的瞬間。這個視覺表現及處理，對焦在觀音恩典施予讓渡的剎那，相當程度，也是黃土水『甘露水』中所再現的主題：一位昂首閉目入定的年輕女子，浸漬籠罩在觀音的寶水中，一如『甘露水』作品題名所示。

狩野芳崖在『悲母觀音』畫作中，將傳統神明君臨天下，廣受信徒膜拜的「被觀看」、「被祭拜」的宗教作品，透過觀音甘露水之施予、以及寶水承接童子的出場處理，成功將之轉換為一件納入觀者，成為「可認同」型態的創作，引起當時廣大眾所矚目。因為做為觀者的我們，跟下方童子，經移情共感作用，產生認同，甚至潛在的，不僅僅是神蹟的見證者，也可能是神明澤被的分享者。



圖 2：野芳崖『悲母觀音』1888，絹本設色，195.8x86.1cm，東京藝大美術館藏。

黃土水在『甘露水』中，匠心獨具，將圖像敘事更為抽象精煉化，懸置傳統神明，而以恩典收受者做為獨立的表現主體，如此對於傳統宗教創作，黃土水可說提出嶄新個人化的詮釋，既跨出傳統獨立神像的再現方式，也離開狩野芳涯在『悲母觀音』中所示，神明恩典讓渡，主客體共生的表現手法。在『甘露水』石雕作品中，黃土水聚焦在神蹟的收受者身上，讓它獨立自主化現身，沉浸在福祉恩澤中，因而難能可貴的，在創作意識上以及敘事表現上，來到現代藝術敘事

抽象化的本質中<sup>10</sup>。

這個閱讀，在此必須指出，主要依循作品題名以及視覺敘事路徑而來，它跟國內偏向通過作品物件元素，如裸體女子以及她身邊大貝殼，進而進入西方『維納斯的誕生』，或來到這件作品別名『蛤』或『蛤蜊精』<sup>11</sup>，並不一致。後面在黑田清輝『智、感、情』著名三聯畫作、或是羅丹成名作『青銅時代』，我們將回到作品題名，對於理解作品所扮演的關鍵性重要角色。

基於狩野芳崖『悲母觀音』跟黃土水『甘露水』主題敘事的同一性，為我們十分鮮明的勾勒後者的語境及淵源脈絡之所在。介於『悲母觀音』跟『甘露水』之間，同屬傳統改革派，但跟黃土水本身東美木雕部關係更為密切的木雕創作，不應為我們所隔離，也扮演關鍵角色。

日本近代木雕一代宗師高村光雲，也曾是黃土水在東美木雕部師執之一，在他長達卅七年東美任教期間，作育英才無數，主要引起我們注意的，是他第一代門生山崎朝雲的作品。1908年山崎朝雲在榮獲「文展」三等獎『大葉子』一作後，1911年出品另一件精彩的木雕『竈』（圖3）。這兩件等身獨立人像作都屬於改革派的木雕創作，尤其後面這件作品，山崎朝雲回歸傳統，從《日本書紀》古代神話中出土高竈女神，以生動寫實技法刻畫，表現神明簇捧雨珠，垂首為眾生祝壽祈雨的感人片刻，也是一件在傳統主題中注入活水之力作。

---

<sup>10</sup> 依筆者之見，黃土水自狩野芳崖『悲母觀音』絹本取得觀音甘露寶水靈感互文意象後，對於西方基督教中古下降至今，引領聖母天主或聖子恩典的獨立聖徒聖女圖像，應亦不至於陌生。如在喬托著名『五傷交感』壁畫中，神人互動關係，耶穌與聖芳濟共時現身畫面上。至1480年前後威尼斯畫家貝里尼（Giovanni Bellini, c. 1430 - 1516）所繪聖芳濟同題材作品時，畫面僅存聖徒一人。屬於基督教神秘經驗（mystic experience）此基督教視覺組群圖像，尤其在17世紀西班牙黃金時代有著諸多聖徒聖女單獨現身的創作表現。參見 Stoichiță, 1995。

<sup>11</sup> 在國內相關『甘露水』作品的介述中，『蛤』或『蛤蜊精』的別名不免被提出。其中1998年高美館《黃土水百年誕辰紀念展》專輯專文中，黃朝膜摘引李梅樹「臺灣雕塑發展片談」一文中提及『蛤』，或為最早源頭所在。（1998, 19）另經筆者檢索，在1921年《帝國美術院第三回美術展覽會圖錄》『甘露水』當年參展入選「帝展」出刊專輯（1922），以及1931年總督府舊廳舍舉辦遺作展中，黃土水這件雕塑登錄品名皆為『甘露水』。（謝里法, 2007, 34-35）基於黃土水以『甘露水』名，繳交作品角逐當年「帝展」，本文循此進行閱讀。



圖 3：崎朝雲『竈』1911，木雕，87x46x36cm，東京國立近代美術館藏。

山崎朝雲這件木雕跟『甘露水』大理石雕，雖然同屬獨立人體雕像，且都同樣留守在宗教主題，但基於媒材與人物裸體與否的差異，似乎讓人難以當下建立兩者直接的相關性。然而，我們若觀察作品訴諸時間當下的瞬間性、神明聖水意象、台座作品背景暗示處理、以及最重要的，強調寫實優先的表現手法，兩件作品在創作表現方案，以及圖像敘事的鋪陳上，不免確實有著微妙、隱而不宣的互動關係。

綜上所述，『甘露水』石雕在宗教主題設置上，互文對象是狩野芳崖『悲母觀音』中清淨寶瓶聖水的意象；在作品三度空間立體造形的表現上，更能提供黃土水觀摩與接榫的，不僅是西式雕塑，而是山崎朝雲木雕『竈』這一類型，回歸傳統、具宗教性色彩、以及寫實表現處理的創作方案。換言之，『甘露水』石雕，做為一件宗教性主題的創作，非為天馬行空，或突發奇想，如國內部分學者所言，而是具有跟特定語境與互動關係的獨特位置，根植在日本改革派日本畫、以及新式木雕發展之脈絡中，可視為是一件更新宗教題材，且大膽與現代藝術西式雕塑接軌的一個創作嘗試。

## 六、日本西式雕塑：朝倉文夫『從山裏來的男子』

日本 19 世紀下半葉，終結鎖國時代，啟動跟西方接軌的現代化工程。在視覺藝術發展上，接合西洋繪畫方面的努力，可說成果最為豐碩。在西式雕刻這一塊，繼 1883 年工部美術學校廢校，4 年後，東京美校另起爐灶招生，在西式雕塑培育的第二代創作者中，跟『甘露水』大理石雕在創作方案上，關係最為密切的，應該是被譽稱為日本羅丹的朝倉文夫。

朝倉文夫 1907 年在東美雕刻部畢業之後，於「文展」中頻收割各個獎項。當中 1909 年獲三等獎『從山裏來的男子』石膏作品（圖 4），以正面站姿表現一位男子的裸身立像，可以視為是黃土水「在對方未察覺中」觀摩互文的對象之一。

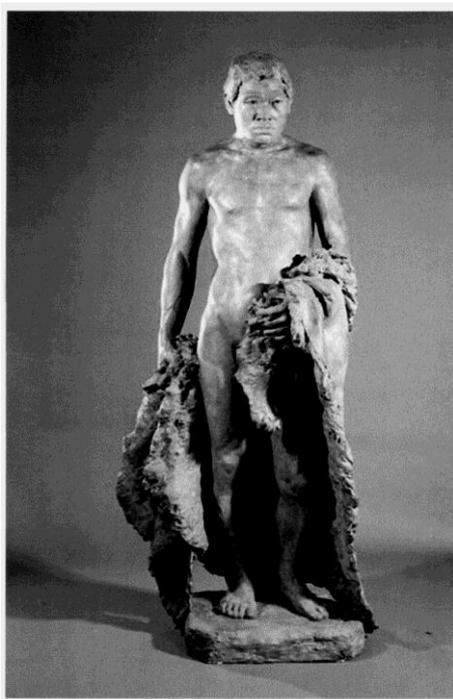


圖 4：朝倉文夫『從山裏來的男子』1909，石膏，207.5x86x60cm，東京國立近代美術館藏。

在『從山裏來的男子』一作中，朝倉運用他後來著稱的自然寫實風格，經由細膩構思與刻製所完成。引人注意的是，朝倉為這名男子，也配備了西方雕塑史上不少圖像疊影，如古希臘英雄赫拉克勒斯（Heracles）獵獲的獅皮（或熊皮；高美館，1998，244），披繞在腰際間；人物站姿上，朝倉含蓄融入米開朗基羅『大衛』的造形。另外，在提拎獸皮姿態的表現上，朝倉也嵌入古羅馬貴族手提

長袍尊貴之姿，使得這件作品雖然再現一位面帶困惑由山中來到文明的獵人，但基於人物配件及造形上跟古藝術的互文，進而產生「尊貴」與「英雄」的內容加值效益。

朝倉文夫在『從山裏來的男子』，在作品隱含的結構中，摘引三組互文語彙，相當程度也是黃土水『甘露水』，包括先前『蕃童』作品多重意象組裝的創作方案，然而兩者之間，並非師承關係，而更是黃土水的視域力與創造能量，一如前引瓦薩里對於米開朗基羅所做的描述，「…，只要看一眼別人的作品，就能完全記住。他用這種方法借用他人的作品而又不被察覺。」

黃土水在『甘露水』石雕作品從事互文觀摩、以及雜揉混搭的操作手法，也如同巴赫汀所說，任何語句，都不是中性的；語言中一半是屬於他人的。而實踐說出一個完整”屬於自己的句子”，在於”據為己用，且將之佈滿自己的意圖，在語義上、在表現意向、以及聲調上”。通過進一步我們平行觀照、「對位式閱讀」下，則可發現也察覺到，就獨立自主創作意識上看，黃土水與朝倉文夫彼此鮮明差異性所在。

在此需要特別強調，黃土水與朝倉的並列，不是寫實逼真技法與自然寫實間的命題，而是面對時代潮流框架大環境，藝術家如何自處、與之互動、以及個人位置與自我安頓的課題。朝倉刻畫的山中獵人，雖然臉部輪廓五官容顏上，確如一位日本男子的外貌，但觀察他身體構造、站姿情境、以及人物額外的配件，不免最終容易讓人產生下面的提問：是誰在說話？因為作品鏡像所映照出來的，包含創作者對於西方雕塑傳統靠攏的欲望。

若抽樣觀察 1920 年前，明治末、大正初，日本近代美術幾件重要西式裸體立姿代表作，也透露黃土水堅持說出一個完整”屬於自己的句子”的抉擇。例如黑田清輝，1897 到 1900 年間著名的『智、感、情』三聯作、新海竹太郎 1907 年完成的精品『浴』，還有跟黃土水頗有私誼的北村西望 1915 年獲「文展」二等獎『怒濤』青銅製品（圖 5）。或是日本近代雕塑開拓者荻原守衛 1910 年以跪姿呈現的日本重要文化財的青銅『女』，他們對於人物在地化的這個議題，這個「誰

黃土水『甘露水』大理石雕做為二戰前一則有關臺灣崛起的寓言：觀摩、互文視角下的一個閱讀

在說話？」的提問，有著不同於黃土水的設想與包袱。簡言之，日本西式雕刻創作者的標準語，必須夾雜西方美學風格語彙及聲調，一種流行通用語，不同於黃土水的『甘露水』，也不同於日本改革派木雕，如山崎朝雲 1911 年『鬮』所示。



圖 5：北村西望『怒濤』1915，青銅，199×92×52cm，東京國立近代美術館藏。

在藝術表現上，日本明治末、大正初上引作品，自然更勝仍處於學院中，黃土水『甘露水』大理石雕，但基於黃土水堅持個人語彙、聲調、以及意向，他的『甘露水』石雕女子已然與眾不同，我們無法說她背負了西方凝視難以承受之重，或因此而落入自我異化、或自我東方主義化的窠臼。然，在此也需指出，『甘露水』石雕在黃土水女體創作中是唯一的例外。國內多數文章將『甘露水』與黃土水下一件『擺姿態的女人』一起歸在學院項下創作，這未必公允。『甘露水』石雕，從各藝術表現項目上看，它不落俗套，相當程度是一件體制外獨立自主的創作，盛載著黃土水個人「自我研究而成的」風格特質。由此看，『甘露水』石雕裸體女子，她又如何說話？跟日本當時學院其他女體創作有何不同？

## 七、『甘露水』女性裸體的表現策略

黃土水『甘露水』運用西式現代雕塑以及女性裸體語言形式，來表現一個含有宗教性意味的傳統創作題材，這是黃土水具承諾的創作方案與命題。因為它橫跨日本傳統改革派美術，以及日本西式雕塑兩系統平台，對於當時日本門戶森嚴，堅壁清野派系體制，黃土水猶入無人之境，掌握外來者差異性身份的優勢。

在觀察『甘露水』作品藝術實踐時，最需要我們加以關注的議題是，黃土水如何接合西方女性裸體與東方宗教題材這兩個區塊。大體上，黃土水對於自己的創作，注意到如下三重點：（一）在主題概念上，將女性裸體形式，推回到初始宗教性功能以及象徵意涵中，這表示，『甘露水』石雕女子，應該也必須是反男性凝視與反物化的。（二）是作品人物設定在神明福祉收受人，而非神明本尊，如前所述，擺脫神明裸露化的尷尬與可能的褻瀆。（如將觀音裸體化非為黃土水考量的所在）（三）是透過造形組件以及逼真寫實機制，進而來設置一條視覺認同路線，以營造與觀者間的互動，一如在『悲母觀音』畫作中狩野芳崖所凸顯的，一件非單純「被觀看」型態的藝術創作。

在上述三個創作表現方案當中，第一個重點，也就是針對於『甘露水』石雕裸體女子的處理，無疑攸關成敗，也最為重要。大體上，黃土水對她細膩規範，拿捏分寸十分仔細。以模特兒刻畫完成，黃土水運用寫實逼真手法，刻劃一位臺灣在地女子的外觀，五官面容身體構造，帶著樸實清純質地，栩栩如生，讓觀者全神專注在那「可見」，那位年輕少女的身上，她筆直堅實正面的站姿，尤其神定昂首之姿，迴避觀者的凝視，具凜然不可侵犯感。黃土水捕捉的人物，雖是裸體，但未讓她陷落西方文藝復興至 19 世紀末，女性裸體一般慣見的搔首弄姿、挑逗煽情、孤芳自賞、耽溺於個人自戀，或處於自憐哀怨惹人疼惜中。另外，黃土水也十分有意的，跟明治末日本古典主義理想美學院脈絡做區隔。這裡，我們以先前提及曾為臺灣總督兒玉源太郎製作銅像，日本西式雕塑大師新海竹太郎 1907 年完成的精品『浴』（圖 6），以刻畫古典美人出浴，線條絕美，幽怨自憐景緻之作，做為參佐。



圖 6：新海竹太郎『浴』1907，青銅，189x46x39cm，東京國立近代美術館藏。

『甘露水』石雕女子<sup>12</sup>，在風格表現上，也跟日本學院新興流脈羅丹系統，一種針對內心世界，表現當下生存況味的描繪景緻並不一致，上引狄原埤衛著名重要文化財「女」可為一對照。尤其基於『甘露水』石雕女子，下半身雙膝雙腿臀圍寫實性表現，還有清湯掛面短髮對稱中分處理，以及臉型菱角鮮明朝幾何方向去發展，這些相對堅硬線條的露出，使得石雕女子跟理想美拉出一定距離，也跟自然主義中間柔性調訴求不盡相同。這也是說，黃土水強調捕捉在地性與精神性具優先順次，他要豎立一位臺灣女子本尊的外觀，帶著樸拙、真實與清純，同時避開情色或凝視的相關連接，她昂首入定於秘契氛圍當中，守住『甘露水』本

---

<sup>12</sup> 在〈日治時期地方色彩與臺灣意識問題--林玉山從「水牛」到「家園」系列作品〉一文中，作者寫道：「繼『蕃童』後，黃土水「基於對於高山原住民認識實在有限，因此、、、，改以學院派典型作風的大理石石雕裸婦兩次入選帝展。」（119）此處對於『甘露水』之”典型學院派作風”觀點與筆者並不全然一致。

身宗教性題材的框架裡。一如〈臺灣人形象〉的自我形塑〉一文中，蕭瓊瑞所寫，她「具有一種莊嚴、純淨的質素，……樸實，又充滿自信」<sup>13</sup>，不卑不亢，以堅挺的身形，置身於超經驗的宗教世界中。

## 八、『維納斯的誕生』與大貝殼的歧義

在論及『甘露水』時，國內咸認為『甘露水』跟文藝復興巨匠之一波提切里『維納斯的誕生』有著密不可分的關係（圖7），然十分詭譎的是，這兩件作品中的女子，不單媒材不一，在外觀神情、站姿、手勢動作，還有貝殼造形等等，其實也都不盡相同。但基於女性裸體以及貝殼元素，兩組件元素的相似性，使得我們將兩件作品自然加以連線。

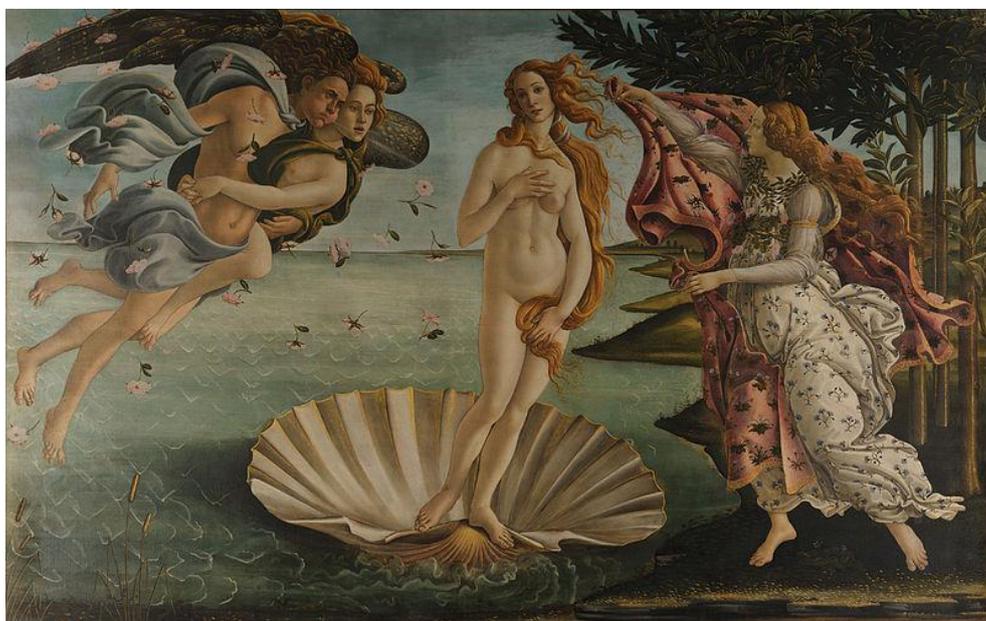


圖7：波提切里『維納斯的誕生』約1486，蛋彩木板，172.5x278.5cm，烏費茲美術館藏。

這是否可能是黃土水的本意，將波提切里『維納斯的誕生』徹底通盤做一在地化處理？一種文化兼併的嘗試？來呈現”臺灣的維納斯”、臺灣的女神或是愛神<sup>14</sup>？然而，基於『甘露水』女子寫實逼真外觀特質，黃土水未曾將她理想化或

<sup>13</sup> 在國內學者中，相關『甘露水』的書寫大致分三類，一是史實的陳述，對於作品入選「帝展」經過做編年上的記述；二是針對作品風格造形做基本分析；三是對於作品內容的闡述。整體上，學者蕭瓊瑞是極少數兼顧形式風格與作品本身主題內容加以考察者。（1997，56-57）

<sup>14</sup> 1983年英國歷史學家霍布斯邦（Eric Hobsbawm），在他著名史論書中提及，任何一個傳統習俗的誕生，多半出自後人之手，是後設被發明或創造出來的（*inventing traditions*）。『甘露水』做

是美化，我們賦予她神格的身份、愛神的位階，未必最為貼切恰當。相反，如果她是一位代言臺灣的女子，象徵也代表臺灣，這樣的語句及考量設想路徑，或反而更為通順。

波提切里『維納斯的誕生』跟黃土水『甘露水』的互文或觀摩，若非建立在她們身份的可替換性上，那麼我們如何解釋那只在作品中關鍵的配件大貝殼？它是西方宗教藝術所稱的「識別物」<sup>15</sup>（attribute）？它是空間背景的暗示？或第三選項，它是對於人物其他資訊內容的提供？

在上面這三個選項當中，第一個選項讓我們來到『甘露水』的別名『蛤』或『蛤蜊精』、第二個選項在做為空間背景的交待時，可依前引 1911 年山崎朝雲『竈』木雕中的台座看，它是（『竈』作中祈雨女神置身山岩的自然環境）一個關於所在地的描述，如海洋、跟海有關。第三個選項，則一如朝倉文夫『從山裏來的男子』，纏繞獵人身上的那張獅皮/熊皮，它並不是身份辯識物，那名獵人不是西方古典英雄赫拉克勒斯，獅皮/熊皮，在作品中的功能是內容上的加值，意表獵人英勇謀生之道。那麼張開的貝殼，是否因此可以表徵自覺、崛起、或自海洋升起、露出、甚至誕生等意象？

## 九、石雕隱含結構中的『悲憫聖母』與視覺認同

在嘗試理解，黃土水在作品物件組裝設想，以及諸開放的可能性時，同屬於文藝復興中古時期的，還有一件『悲憫聖母』圖像，因在宗教題材上與『甘露水』

---

為一個文化再造的提案，在客觀上是受歡迎的，立意也極佳。唯在此閱讀與轉換下，『蛤』，這位臺灣民間藝陣、或民俗文化中的水仙，取得頗高位階，成為觀音大士清淨聖水所挹注的客體對象。依筆者之見，或削弱黃土水更為寬廣意欲表述臺灣女子、與臺灣的企圖。

<sup>15</sup> 「識別物」（attribute）為西方基督教藝術圖像學上的專用語，為辨識作品中人物身份之重要依據，例如持長劍的是聖保羅、握有鑰鎖的是聖彼得，長劍與鑰鎖即為兩位聖人身份的識別物。圖像詮釋學對此著墨最深，也為潘諾夫斯基藝術品詮釋學三段進程中第二階段任務所在。在 1939 年潘氏著名〈圖像學與圖像詮釋學〉一文中，他特引用巴洛克畫家瑪菲（Francesco Maffei，1605-60）作品案例說明，如果畫家同時將兩個約定俗成，不同人物的識別物，都嵌入畫中單一人物中，此時便需透過跨時代前後或共時上的地域比對，才可取得具有說服力的圖像學上的詮釋。參潘諾夫斯基著，1997，頁 31-62。

具有同一性，是否跟『甘露水』也有某種“不被察覺”的私密關係？是否在大理石雕技藝學習之時，黃土水採用區塊性、「局部」來做觀察的創作方式，在『甘露水』中留下某種或正面或也負面的銘印？

如眾周知，西方聖母瑪利亞，跟東方觀音菩薩地位相當，深受信徒所愛戴與崇拜。跟觀音一樣，西方聖母瑪利亞，在基督教傳統圖像裡，也有一種悲天憫人的造相，稱為『悲憫聖母』。在西方中世紀盛期至今這個仍受歡迎的圖像樣式中，聖母多以正面站姿法相現身，以莊嚴且對稱左右雙手方式，敞開及地披肩聖袍，來庇護結集其中的聖人與門徒。這裡，筆者揀選中世紀著名畫家瑪蒂尼（Simone Martini，約 1284-1344）同名畫作為一抽樣示範。（圖 8）



圖 8：瑪蒂尼『悲憫聖母』1308-10，蛋彩木板，154x84cm，Pinacoteca Nazionale, Siena.

『甘露水』石雕跟基督教的『悲憫聖母』圖像，在造形與主題內容上，是否

具有互文與觀摩的關係？純就造形結構上看，『甘露水』石雕作品下半部，女子雙手對稱姿式、居中對開敞立的大貝殼、以及台座，共同組織成為一個整合區塊，跟『悲憫聖母』圖像聖母筆直站姿，雙手對稱敞開及地聖袍，頗為神似。就細部看，從黃土水十分細膩刻畫女子修長雙手十指併攏，優雅輕放在貝殼左右兩側，還有她下手臂拉長以及十指纖細的表現，尤其雙手置放位置，反映整個作品下半部，包括大貝殼及台座，由她所託管，也額外引起我們的注意。

『甘露水』石雕下半部區塊性造形的處理，在基督教『悲憫聖母』圖像的襯底下，再加上整件作品嚴謹中心軸的架構，以及左右對稱的構圖造形原則，引進產生出新的視覺訊息，不僅提供石雕結構穩定性、視覺統一性，同時做為一件宗教性的創作，在我們接受作品下半部封閉性與整合處理，是一個有意義的形式的前提下，那麼『甘露水』石雕中，缺席不在場的觀音，十分詭譎的，祂的庇蔭護佑以及關照等意象，反而隱隱然細膩的可以被感知。

黃土水是否再次在”不被察覺中”，將基督教『悲憫聖母』圖像援引融入到『甘露水』石雕裡？無疑，這是今天及以後都無法求證以及打開的謎。即便我們知道黃土水他投入研習石雕的那間工作室為一名義大利雕刻家所有，而『悲憫聖母』圖像透過複製品至今仍流通在基督教一般信徒之間。但，那只大貝殼豎立正中對開的處理或並非偶然，『甘露水』女子雙手的置放位置與姿態，也非隨機信手捻來，而果真是一個形式上並包含內容的挪用。如果這樣的話，介於觀音與觀者之間，那位閉目入定引領觀音聖水的少女，她在身份角色的扮演，職責任務更為重大，除了引領甘露寶水之外，她也另肩負著庇佑與仲介的工作，必須引領觀者跟她一起分享幻化朵朵蓮花，觀音的甘露寶水。

## 十、羅丹的『青銅時代』、欺瞞性的寫實、與擬人化表現

在『甘露水』七件觀摩、互文的作品當中，除了『悲憫聖母』圖像之外，羅丹的『青銅時代』（圖9），也是另一件完全出乎我們意料之外的作品。黃土水旁徵博引，吸納兼併包括日本明治末、大正年間一些相關視覺創作，也含波提切里『維納斯的誕生』，以及冷僻的『悲憫聖母』圖像，是否在這些作品之外，黃

土水通過朝倉文夫，進而上接羅丹，日本雕刻界導師，來做互動互文以及觀摩？



圖9：羅丹『青銅時代』1876（1906 翻銅），183cm，紐約大都會博術館藏。

『青銅時代』跟『甘露水』兩件作品，在造形創作技術面上看，它們表現的除了都是一位閉目入定的裸體立像之外，欠缺其他直接的相關性。但若從敘事手法、作品題名設定、以及寫實的表現上看，這兩件作品卻並非兩條平行線，尤其在針對作品題旨上來做考量時。

羅丹做為西方現代雕塑的大師，1876 年完成『青銅時代』之後，方浮出藝壇。『青銅時代』是他個人崛起，並建立成為獨立藝術家的關鍵作。引人矚目的是，羅丹這件成名作，除了互文米開朗基羅『奴隸』之外，屬於西方傳統所認知，一件擬人化的創作表現，而且跟『甘露水』一樣，運用雙軌敘事表現手法，也就是作品視覺上的「可見」與作品題名涵意，亦即「所知」，必須一起共時來關照，作品整體題旨方得以全面展開。

根據比利時士兵奧古斯特·涅特（Auguste Neyt）為模特兒，所刻製的這件雕塑，羅丹早先命名它為『戰敗國』（The Vanquished）。一年後，1877 年自比利時運回巴黎展出，羅丹更名為大家今天熟知的『青銅時代』。在題旨意涵上，

先前的『戰敗國』，主要敘說 1871 年普法戰爭法國雖敗猶榮、頑強不屈不饒無畏精神。做為今天的題名『青銅時代』，羅丹自己說，傳遞人類進入「理解的誕生期，對於世界意義初始的覺醒。」(in the infancy of comprehension, and the beginning to awake to the world' s meaning, Elsen, 1980, 41) 羅丹『青銅時代』雕像的題旨意涵，一如『甘露水』石雕作品，必須繞道題名「所知」，折返作品「可見」，方可完整掌握。尤其兩件作品人物，閉目入定置身於某種過渡性儀式 (rites of passage) 情境中，特別也引起我們的關注。

針對『青銅時代』的寫實表現處理，紐約大都會博物館研究員克萊爾·文森特 (Clare Vincent)，曾以「欺瞞性的寫實外觀」(deceptively realistic appearance) 來做描述<sup>16</sup>。因為，『青銅時代』最終表述的旨趣，並非真實世界比利時的士兵涅特，而是透過模特兒的造形，表現一組抽象概念，屬於擬人化下的一件寓意創作。在『甘露水』石雕中，如前所述，黃土水所再現的女子，具有去理想化、去物化以及去自我異化的寫實逼真表現，讓人留下深刻印象。那麼，『甘露水』是否有可能也運用了「欺瞞性的寫實外觀」，在表面上，雖然表現一位臺灣在地女子，一如羅丹以比利時士兵為模特兒，然在作品底層，敘述表現的也是一組抽象性意涵？一件擬人化的創作？一如『青銅時代』傳達「初始的覺醒」，『甘露水』石雕中沉浸在觀音寶水中的那名女子，在福祉恩典關照下，即將甦醒過來，她是否可能是「臺灣」擬人化之後的一個象徵，寓意闡說相關「臺灣自海洋崛起」的一則寓言？

## 十一、《甘露水》石雕作品，做為一則有關臺灣崛起的寓言？

擬人化的思維<sup>17</sup>雖非東方文明的產物，但在視覺藝術相關的處理上，至今可

---

<sup>16</sup> 參見『青銅時代』大都會博物館典藏品網站介述 <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/07.127>  
(瀏覽日：2013/03/20)

<sup>17</sup> 據古希臘文化著名研究學者Walter Burkert所說，擬人化的歷史源起與發展，可視為是「語言學、宗教、道德，在修辭學厝所的遇合。」(Burkert, 2005, 3) 最早擬人化思維的產生，源自語言的需求。部分西方古代語言受人性化思維支配，在世間萬物萬事命名時，冠上陰性、陽性、與中性的前綴詞，為擬人化創作與思維肇興的源頭。除此外，惟須注意擬人化 (personification) 與類人化 (anthropomorphism) 之間的差異。後者是將人類五官外型情感特徵套用至非人類的

供對位參照的座軸，是寓意與象徵。例如日本外光派大師黑田清輝『智、感、情』一作（圖10），前文未進一步涉入，畫中三位女性的裸體，代言也象徵三種人類內在性情與特質，她們沒有獨立個人化的身份，儘管在表現手法上，運用西方擬人化這個機制/形式來做處理，但在理解上，它們是象徵、寓意的一種思維傳達。一如明治中葉至大正初期，日本大文豪森歐外（1862-1922）所提出之見解。



圖 10：黑田清輝『智、感、情』1897-1900 年，油畫，180 x 99.8 cm，黑田紀念館藏。

在當時文壇與夏目漱石齊名的森歐外，除了正職軍醫外，因旅歐期間廣泛熟諳西洋美術的歷史背景，不僅撰寫不少藝評，也涉足日本西洋畫界極深。1907年「文部省美術展覽會」（簡稱「文展」）開展後，一直擔任西洋畫部門長期審查員，1919年「帝展」再出發時，榮聘為帝國美術院第一任院長至於辭世。在1897年11月20日發刊的日本《美術評論》中，森歐外刊出一篇針對黑田清輝『智、感、情』的評論文章，在文中他頗不假顏色的，直言黑田畫中用三位女子，代言「三個象徵或三個寓意，在視覺表現上，是有問題的。」（Mori Ōgai，2004，125）尤其三聯畫作中左邊的『情』，右手放在額頭髮際的處理，就姿態及動作上看，像是承受著莫大的疼痛。在文章的最後，森歐外甚至倡議作品乾脆更名為『裸體

---

生物/非生物中，如好萊塢迪斯耐公司從影像到實體物及至大型硬體化的跨國產業發展，或如今天卡漫動畫公仔的盛行亦然，這跟將一個/一組抽象性概念，運用一個單一人物來做代言，並不一致。

習作』，而黑田清輝這件作品，後來果真做了更名，且在1900年巴黎萬國博覽會上為日本贏得了一面銀牌獎章<sup>18</sup>。

無論黑田清輝『智、感、情』三聯作、或是羅丹的『青銅時代』，這兩件作品跟『甘露水』可以在主題上隱含的結構上，建立互文與互動關係嗎？黑田『智、感、情』一作中，居中『感』的那名女子在視覺上，強調正面中軸站姿以及左右工整的對稱，還有去男性凝視去物化的拿捏及掌握，是否「可能」不僅只是黃土水『甘露水』人物造形上的一個觀摩隱本？而羅丹的『青銅時代』，在作品題旨啟蒙與覺醒的意涵上，從懵懂原始過渡進入文明，以及人物神定閉目之表現，是否也有「可能」是建立『甘露水』做為「臺灣，在神明庇佑下，自海洋崛起」，另一不可或缺的中介載體？

## 十二、「視域融合」與最後的發聲

德國詮釋學者高達美，曾經提出面對過去文本的一種詮釋路徑，稱之為「視域融合」（fusion of horizons）。他主張詮釋者在闡述前人的創作製品時，逐漸改變詮釋者個人的視域去貼近作品所提出的視域，進而使兩者合而為一<sup>19</sup>。

同樣詮釋大家海德格也指出，不同世代做出屬於自己時代的詮釋，不斷循環，形成為所謂詮釋循環鏈（hermeneutic circle），再也自然不過，「因為詮釋的過程不是線性的，從某一個無知的起點，到全知最後的終點。」而是所有人類的知識，都置身也受詮釋循環鏈所支配。（D' Alleva，125）

黃土水『甘露水』石雕之所以成為一則「臺灣，在神明庇佑下，自海洋崛起」的寓言，當中最重要的一塊基石，來自於創作者個人的自述。1922年初，在『甘

---

<sup>18</sup> 作品得獎乙事，參黑田紀念館網頁 <http://www.tobunken.go.jp/kuroda/gallery/english/tikanjo01.html>（瀏覽日 2013/03/20）

<sup>19</sup> 更精準的說：「對於高達美而言，對藝術品的詮釋是一種對話，詮釋者試圖去改變自己的視域以容納作品的視域。」（For Gadamer, the interpretation of a work of art is a dialogue: the hermeneuticist tries to alter her own horizon to encompass the horizon of the work）。參《藝術史方法與理論》，頁 157；D' Alleva，2005，125；notes 9-11。

露水』入選「帝展」次年初春，黃土水接受日本「東洋協會」三井先生的邀稿，在《東洋》雜誌發表〈出生於臺灣〉一文，為我們留下一篇黃土水珍貴個人創作的獨白。

在『甘露水』獲獎半年所寫的這篇自述中，黃土水十分坦率也真誠，流露出濃郁化不開的臺灣在地認同感，讓人留下無比深刻的印象。他呼籲也鼓勵年輕朋友加入藝術創作的行列，因為藝術不死，作品可以「永恆不朽」，映照藝術家歷史責任使命感，也充滿理想色彩；儘管臺灣當時「一位日本畫畫家、一位洋畫家、或一位工藝美術家都沒有」。（顏娟英譯，130）黃土水對於不可見的未來，有著他自己最為擅長的視域力，穿越時空，憧憬期盼也似乎已然看到島上人們的覺醒與努力，也便是：「藝術上的『福爾摩沙』時代來臨」。（顏娟英譯，130）

『甘露水』大理石雕作品，相當程度，是朝倉文夫與北村西望 1921 年雙雙入主東美前夕<sup>20</sup>，黃土水展現個人視覺創造最後的機會。他刻意設定收受觀音甘露水的客體，成為新興表現的主體，以昂首閉目入定方式來做處理，等於強制性的令神明福祉讓渡，結為正果。透過如此的召喚、以及造形認同機構設計下，石雕作品的臺灣／女子，還包括做為觀者的我們，一一被他安頓在神明福祉的庇蔭中，那麼狡黠又真誠的黃土水便可說成功的扭轉了現實，至少在視覺世界中，實現他對臺灣未來的渴望：「藝術上的『福爾摩沙』時代來臨」、亦「臺灣，在神明庇佑下，自海洋崛起」。

### 十三、結語

本論文從黃土水『甘露水』大理石雕出發，以研究者做為閱讀者，從事視覺中心論作品探討之旅。當中論文起點，為國內學者王秀雄研究成果，黃土水雕塑

---

<sup>20</sup> 簡括之，如法國精神分析學者拉岡「鏡像階段」所提，由想像界過渡到社會象徵界為孩童必經發展之進程。黃土水在東京「文化他者」的獨特身份，促使他擁有歷史因緣際會雙重疏離與無所羈絆的自由身分，然在 1920 年初春，保送直升入東美研究所漸告一段落。尤其 1921 年朝倉天文與北村西望分別應聘進入東美雕塑部後，黃土水在現實原則、持續累積個人藝術身體資本、以及未來長期專業發展考量下，除向日本雕塑主流靠攏一途實無其他選項，這對於無論臺灣雕塑、黃土水個人、甚日本雕塑界皆為一大損失。

黃土水『甘露水』大理石雕做為二戰前一則有關臺灣崛起的寓言：觀摩、互文視角下的一個閱讀  
藝術創作，「……從本科的塑造老師以及觀摩各家作品，自我研究而成的」；同時回應謝里法對於黃土水藝術創作定位的疑惑。

基於國內學界長期來，對於黃土水師承問題流露高度興趣，本論文最後除了提出『甘露水』石雕作品題旨個人閱讀之外，亦或針對黃土水師承以及相關其他子題，繳交若干參考檢索資訊。另因篇幅關係，針對黃土水生平傳記、風格發展進程、生平整體作品集，寫實創作之定位、還有做為「文化它者」、「被優惠的殖民子民」，以及1930年前臺灣人文政經時代背景等互動關係，本論文皆未涉入，有待學界未來深化探討。

1921年入選「帝展」的『甘露水』大理石雕，為臺灣二戰前一件富有人文歷史色彩的創作。儘管我們無需將之擴大，視為是視覺創作上，臺灣文化認同議題一個起點，但在『甘露水』大理石中，黃土水所完成的，堪稱一件具有典範意義的藝術創作重要作品。在臺灣美術史上，如謝里法所述，值得我們「認真而嚴肅地去」面對它。

## 參考書目

### 中文書籍

- 王秀雄，（1996）。《黃土水(臺灣美術全集 19)》。台北：藝術家。
- 李欽賢，（1999）。《黃土水：大地.牧歌》，台北：雄獅。
- 高雄市立美術館編輯，（1998）。《黃土水百年誕辰紀念展》。高雄：高雄市美術館。
- 國立歷史博物館編輯，（1989）。《黃土水雕塑展》。台北：歷博館。
- 謝里法，（2007）。《臺灣美術運動史》，（1978 初版）台北：藝術家。
- 顏娟英譯著，（2001）。《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》，台北：雄獅。
- 蕭瓊瑞，（1997）。《島嶼色彩: 臺灣美術史論》，台北：東大。

### 期刊論文

- 可人(何耀宗)，（1973）。〈臺灣藝談的麒麟兒，黃土水的「水牛群像」〉，《雄獅美術》，（24 期 02 月）。
- 王秀雄，（1996）。〈臺灣第一位近代雕塑家--黃土水的生涯與藝術〉，《藝術家》，（258 期 11 月），頁 263-267。
- 王秀雄，（1996）。〈臺灣第一個近代雕塑家黃土水的藝術與風格探釋〉，《東海學報》，（37：1），頁 1-32。
- 百代美育編輯部，（1974）。〈巨匠黃土水其人其事〉，《百代美育》，（15 期 02 月），頁 12-17。
- 艾維，（1998）。〈情？理？法？--從黃土水「甘露水」事件談起〉，《典藏藝術》（72 期 09 月）。頁 196-198。
- 仲代，（1998）。〈怎麼了？「甘露水」〉，《藝術新聞》（09 月）。頁 72-73。
- 江美玲，（2005）。〈從〈番童〉到〈水牛群像〉的 黃土水 作品考察〉，《2005 近代臺灣美術的轉與承學術研討會》，頁 50-70。
- 李欽賢，（1994）。〈黃土水在東京美校〉，《雄獅美術》，（281 期），頁 13-17。

- 李欽賢，（1994）。〈解讀黃土水的「帝展」光環〉，《雄獅美術》，（281期），頁 31-36。
- 麟翔，（1987）。〈雕塑天才黃土水〉，《台北文獻直字》，（82期），第 197-207 頁。
- 連曉青，（1952）。〈天才雕塑家---黃土水〉，《台北文物》，1卷1期，收錄於《黃土水雕塑展》，歷博館，（1989）。台北：國立歷史博物館。頁 73-74。
- 黃土水，（1920/10/17）。〈以雕刻「蕃童」入選帝展的黃土水君：其奮鬥及苦心談〉，《臺灣日日新報》。取自顏娟英譯，（2001）。《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》，頁 124-125。
- 黃土水，（1922）。〈出生於臺灣〉，《東洋》，（25-2/3）。取自顏娟英譯，（2001）。《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》，頁 126-130。
- 黃土水，（1923/7/17）。〈臺灣的藝術係中國文化的延長與模仿：黃土水痛嘆〉，《臺灣日日新報》。取自顏娟英譯，（2001）。《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》，頁 131-132。
- 黃朝謨，（1998）。〈談黃土水的雕塑藝術〉。《黃土水百年誕辰紀念展》。高雄：高美館。頁 14-19。
- 陳木子，（1995）。〈臺灣雕塑史上的永恆光芒--黃土水〉，《人文及社會學科教學通訊》，（31期06月），頁 188-196。
- 陳其南，（1998）。從甘露水、臺灣畫家名作流落坊間談起。《聯合報》（7月19日15版）。
- 陳昭明，（1974）。〈天才雕塑家---黃土水〉，《百代美育》，（15期02月），頁 49-61。
- 陳昭明，（1976）。〈黃土水拜誰為師?〉，《藝術家》，（19期12月），頁 86。
- 陳昭明，（1977）。〈再談黃土水師事何人?〉，《藝術家》，（22期03月），頁 96-98。
- 陳昭明，（1993）。〈從「蕃童」的製作到入選「帝展」--黃土水的奮鬥與其創作〉，《藝術家》，（220期），頁 367-369。
- 陳毓卿，（1974）。〈為黃土水先生遺作展覽催生〉，《百代美育》，（15期02月），頁 43-48。

- 鄭水萍，（1994）。〈試探黃土水的雕塑文獻與圖象風格命題〉，《雄獅美術》，（281期），頁18-30。
- 謝里法，（1979）。〈臺灣近代雕刻的先驅者---黃土水〉，《雄獅美術》，（98期04月），頁6-47。
- 謝里法，（1979）。〈回響黃土水專輯的補充及修正〉，《雄獅美術》，（99期05月），頁83-84。
- 謝里法，（1998）。〈形而上的吸引力--黃土水的發現與研究〉，《藝術家》，（283期06月），頁490-491。
- 謝里法，（2002）。〈是女神？還是女妖？--黃土水名作「甘露水」探尋始末〉，《藝術家》（326期07月）。頁222-226。
- 謝里法，（2007）。〈三、美術踩入西歐近代的第一位雕刻家黃土水〉，《臺灣美術運動史》，（1978初版），北市：藝術家出版，頁32-40。
- 謝里法，（2009）。〈黃土水在鏡中所見的歷史定位〉，《臺灣近代化歷程：1945年之前》，台北：北市美館，頁34-39。
- 顏娟英，（1998）。(1998年10月)，〈導論 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》，台北市：雄獅，頁VII-XIII、82、108。
- 顏娟英，（2004）。〈日治時期地方色彩與臺灣意識問題--林玉山從「水牛」到「家園」系列作品〉，《新史學》，（15期06月），頁115-143。
- 蕭瓊瑞，（1993）。〈黃土水和他東美的老師〉，《炎黃藝術》，（46期），頁30-32。
- 蕭瓊瑞，（1997）。〈「臺灣人形象」的自我形塑--百年來臺灣美術家眼中的臺灣人〉，《島嶼色彩：臺灣美術史論》，台北：東大發行，頁51-113。

#### 外文書籍、中譯本、及專論

- 文部省編纂，（1922），《帝國美術院第三回美術展覽會圖錄》，東京市：審美書院。
- 安·達勒瓦著，李震譯。（2009）。藝術史方法與理論（*Methods & Theories of Art History*）。南京：江蘇美術。

- 弗洛伊德著，劉平、孫慶民等譯，（2006）。《達文西對童年的回憶》，台北：Portico。（初版，1916），頁 33-127。
- 東京國立近代美術館、三重縣立美術館、宮城縣美術館編輯，（2007）。《日本彫刻の近代》。京都：淡交社
- 潘諾夫斯基著，李元春譯。（1997）。〈圖像研究與圖像學〉，《造型藝術的意義》。台北：遠流。（初版 1937），頁 31-62。
- 邁可·潘恩著，李爽學譯，（2005）〈讀書〉，《閱讀理論》。台北：書林。頁 301-330。
- 薩伊德著，蔡源林譯，（1993）。〈文化與帝國主義〉，台北：立緒。
- Bakhtin, Mikhail. (1981). *The dialogic imagination: four essays*. Michael Holquist (ed.) and C. Emerson & M. Holquist (trans.). Austin: University of Texas Press. (first publ. 1935)
- Burkert, Walter. (2005). Hesiod in context: abstractions and divinities in an Aegean-Easter koine. In *Personification In The Greek World: From Antiquity To Byzantium*. Emma Stafford & Judith Herrin (eds). Aldershot, Hampshire: Ashgate Publishing. pp 3-20.
- D'Alleva, Anne. (2005). *Methods & Theories of Art History*. London: Laurence King Publishing Ltd
- Elsen, Albert E. (1980). *Rodin's Art*. Ithaca: New York.
- Erwin Panofsky, (1935). "The Neoplatonic movement and Michelangelo", *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. pp.171-230
- Hobsbawm, Eric. (1983). *Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kristeva, J. (1980). "Word, Dialog and Novel", *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Leon S. Roudiez (ed.), T. Gora et al (trans.). New York: Columbia University Press. (first publ. 1967) pp. 64-91.
- Martínez Alfaro, María Jesús (1996). Intertextuality: Origins and Development of the Concept. *Atlantis*. Vol. 18, No. 1/2, pp. 268-285

- Mori Ōgai, (2004/1897) . *On Kuroda Seiki*, In *Not A Song Like any Other: An Anthology of Writings by Mori Ōgai*, J. Thomas Rimer, (ed.) Mikiko Hirayama (Trans.) Honolulu: University of Hawaii Press. pp120-126.
- Stoichiță, Victor Ieronim. (1995). *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*. London: Reaktion Books

#### 網路資源

- 紐約大都會博物館典藏品網站：  
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/07.127> (瀏覽：2013/03/20)
- 黑田紀念館網頁：<http://www.tobunken.go.jp/kuroda/gallery/english/tikanjo01.html>  
(瀏覽：2013/03/20)
- 獨立行政法人國立美術館藏品總目錄網站：  
[http://search.artmuseums.go.jp/search\\_e/index.php](http://search.artmuseums.go.jp/search_e/index.php)
- 東京藝術大學大學美術館藏品目錄網站：  
[http://www.geidai.ac.jp/museum/collection/collection\\_ja.htm](http://www.geidai.ac.jp/museum/collection/collection_ja.htm)