

世界雕塑全集

郑覲 李学锋 ● 编著



东方部分

下 册

●十九世纪末至今●

THE END OF THE 19TH
CENTURY UP TO NOW

收集日本、中国(大陆、台湾、香港)、印度、埃及、菲律宾等国家

现代雕塑作品 1400 余件



Henan Fine Arts Publishing
House Zhengzhou China
河南美术出版社

世界雕塑全集 东方部分 ● 上册、下册

编著/上册 潘绍棠·下册 郑觐 李学锋

出版/河南美术出版社出版(郑州市农业路73号)

发行/全国新华书店发行

印刷/河南省保险公司印刷厂印刷

开本/大16开(高28cm×宽20.5cm)

印张/(上册)37.75 印张(下册)35 印张

印数/12001—15000

版次/一九九六年六月第三版第四次印刷

标准书号:ISBN7—5401—0125—3/J2·83

定价/精装(上、下)210.00元

WORLD
SCULPTURES

世界雕塑全集

东方部分下册●十九世纪末至今



郑覲 李学锋●编著

COMPILED BY ZHENG JIN

AND LI XUEFENG

(修订本)

河南美术出版社

责任编辑 张复乘

Edited by Zhang Fu-cheng

目录

5

前言

9

日本现代雕塑

165

中国现代雕塑

405

中国台湾现代雕塑

447

中国香港现代雕塑

469

朝鲜（北方）现代雕塑

477

印度现代雕塑

491

印度尼西亚现代雕塑

509

菲律宾现代雕塑

539

埃及现代雕塑

551

泰国现代雕塑

556

乌拉圭现代雕塑

前言

二十世纪的东方艺术现象是复杂的。位于西亚的埃及和东亚的中国、印度曾是人类文明的发源地，创造了灿烂的古代文化。尤其是埃及文明，曾对近、现代欧洲艺术的形成产生了深远的影响，但随着漫长的历史变迁逐渐走向了衰退。欧洲的文艺复兴和人文主义运动的兴起，带来了人类政治、经济、科学和文化的新的革命，形成了以意大利为轴心的艺术新思潮，波及欧洲乃至整个世界。

随着东西方的通商和经济来往，也架起了文化交流的桥梁。到了十九世纪，由于工业革命和新文化运动的强大动力，欧洲愈来愈明显地显示了在经济、科技、军事和文化方面强大的优势。自十九世纪始，几乎所有的亚洲地区都曾先后沦为欧洲列强的殖民地和半殖民地。伴随着军事的入侵和政治的统治，本土文化受到了西方文化的强烈冲击而导致了复杂的变革和演变，这包含了本能地抵抗和好奇地接受。然而，有趣的是，欧洲文化不但未受到固执自尊的东方人过多的青睐，反而在这些具有悠久的历史 and 深厚的民族传统文化的国度里，古朴、单纯、典雅而神秘的东方艺术令欧洲人倾倒。他们发现，东方人艺术中构思的单纯和简练、色彩的明净、象征性和变形的和谐、装饰感和平面趣味的别致，正是西方艺术家梦寐以求的。从而激发了他们创作的灵感和促其萌生了新的观念，明显地影响了西欧近、现代艺术运动的势向，从而带来——最起码是推动了二十世纪欧洲现代绘画与雕塑的革命。立体主义、未来主义、抽象主义以及超现实主义等形式主义派别应运而生。

反过来，东方再一次受到了曾是多少包含有自己原始特质的欧洲现代艺术的冲击，这一次东方人却对弗洛伊德、毕加索、罗丹、马蒂斯、摩尔、克利表现出了较多

的热情。这种现象反映了二十世纪东西方政治和文化的发展正悄然走来的内在吻合。不得不承认，这一次的冲击对东方文化的影响是重大而深远的。但是历史已经证明并将继续证明：东方人所追求的是一种不失民族传统特色而又具现代性的自己的艺术。

可以说，东方现代的艺术现象是在这样一种复杂的过程与氛围中形成的。

那末，我们看看亚洲的经济强国日本。日本美术及雕塑早在明治维新时代就开始向欧洲学习，本世纪初，掀起了对罗丹、布德尔的崇拜运动。二次世界大战后，更多的雕塑家走向美国和西欧，日本现代雕塑的规模已初见雏形。继而是对亨利·摩尔的关注。五十至八十年代，随着经济的崛起，工商业的发达，新材料、新技术、新工艺的大量开发利用，给雕塑的发展提供了良好的条件。可以说，日本的现代雕塑走在了亚洲地区的前面，成为东方的主流。

中国雕塑在清末以前（十九世纪中叶）主要是佛教和民间工艺雕刻。鸦片战争后，欧洲列强的侵入，西方文化得以在中国传播。到了本世纪初，一大批雕塑家、画家到欧洲、日本求学，回国后创办学校，从事创作，成为我国近现代雕塑事业的开拓者。一九一九年“五四”新文化运动的兴起，加速了欧洲科学和文化在中国传播的进程。一九四九年新中国成立后，在共产党的领导下，雕塑事业走上了一条前所未有的宽广道路。基于我们的努力和苏联的帮助，我国的艺术教育和创作逐步纳入正规。但是，至六十年代末，艺术教育的体系主要因袭苏联的模式，客观地限制了艺术创作的多流派、多风格在我国形成。十年动乱时期，科学、经济停滞不前，雕塑创作也处于低潮。

一九七八年我国全面改革开放以来，经济的昌盛带来了艺术的繁荣。雕塑教育的规模之大，创作的数量之多、质量之高，风格流派之广都是以往任何时代无法比拟的，开创了社会主义城市雕塑的新时代。老一辈和新一代雕塑家正共同携手致力于在继承传统艺术精华的基础上吸收西方艺术合理的内核，为创造出既是民族的，又是世界的当代中国雕塑艺术进行不懈的努力。

台湾和香港的现代雕塑家们都充分利用了该地区的经济和科技优势，在传统艺术的去芜存菁和现代风格的探索方面取得了可喜成就。

朝鲜（北方）的雕塑艺术一直奉行的是社会主义现实主义创作方针，有些作品在国内外产生了良好的影响。

埃及和印度由于历史的原因，相当迟地才进入国际现代美术领域。但他们都非常注重发展自己本土的艺术特性，不乏有杰出的雕塑家出现在国际性的雕塑运动中。

菲律宾、印度尼西亚等东南亚小国由于各自地理和文化基础的缘故，现代雕塑不甚发达。中东地区、两伊等地近些年来因为连年的战争，科学经济的进展与国际社会

相距甚远，几乎没有形成现代雕塑的格局。

在编辑东方现代雕塑一册的时候，我们旨在力图通过画册客观地介绍让人们了解东方现代雕塑的主流，所以对日本、中国、台湾、香港的现代雕塑作了较多篇幅的介绍，其它国家的比重较小。值得一提的是：由于条件的局限，南朝鲜、新加坡、中东、两伊等地的作品在国内很难找到有关资料，又无法作实地考察，故未能收入该册，是本书的一个遗憾。

另外，在中国现代雕塑作品的编选时，主要收入反映各个历史时期风格和面貌的代表作品。尤其是七十年代末至今这一重要时期，入选作品主要来自：一、各大区高等美术学院教师和学生的一部分优秀习作和创作；二、近十年来各省市业已落成的较好的城市和园林雕塑；三、近年来全国性美术作品展览中部分优秀的雕塑作品。由于时间和征稿渠道的限制，难免有不少好的作品被遗漏，望雕塑界的朋友们谅解。

所谓全集，只是相对而言。我们只有在尽可能的努力下，比以往更系统、更丰富地向人们展示世界雕塑古往今来的风貌，展示雕塑艺术那挠人心弦的神奇魅力，向广大的雕塑艺术工作者奉献一套颇有实用和研究价值的专业书。这也许是雕塑界乃至美术界同仁们的心愿吧。

我国雕塑界的老前辈、当代著名雕塑家刘开渠先生特为该套书作序。在本册的编辑过程中得到了全国城市雕塑领导小组、广州美术学院图书馆和已故日本著名雕塑家本乡新的学生、无锡工艺美术研究所高级工艺师王木东先生的大力支持和协助，谨此一并表示感谢。

由于知识和经验有限，谬误疏漏之处难免，恳望广大读者给予指正。

郑 颢 李学锋

一九八九年六月于郑州

日本现代雕塑

概 况

从“刺刻手艺”到雕刻

作为“刺刻手艺”的起步阶段 从明治时代至今，已逾期一个多世纪。在此期间，日本的社会、文化方面发生了前所未有的变化。在美术方面，日本也受到了美国和西欧文化的冲击和影响，加上自己本来特有的因素，形成了日本独特的美术风格。在绘画方面出现了日本画与西洋画之分就是其中一例。但在雕刻方面，其基础应该说是比较薄弱的，不用说，在造型艺术方面的绘画、雕刻、工艺、版画、建筑根据时代的不同而各有盛衰。某些时代雕刻隆盛，而有些时代则是绘画成为主流。在上代曾有过辉煌业绩的日本雕刻，到了室町时代以后也曾一度处于衰退低潮之中，这在日本的雕刻史上已成为定论。总的来说，直到江户末期为止，雕刻一直都是处于衰退期。象今天我们所说的那种作为鉴赏对象的造型艺术之一的雕刻这种概念当时并不存在，有的只是“刺刻手艺”的说法而已。由此可见，对明治美术的起步，雕刻所承起的作用和意义是何等的重要。我们在展望近代以及现代日本雕刻之时，有必要对这一点引起重视。

与西洋写实主义相呼应 我们说，明治时期的雕刻是一个从“刺刻手艺”到雕刻的过程。在明治初期，由于传统雕刻的衰退，加之明治维新这一社会大变革，雕刻一度处于一片混乱之中，当时的象牙雕刻也曾名噪一时。但是，成为日本雕刻由“刺刻手艺”向雕刻转变契机的，应该说是西洋美术的刺激，特别是西洋美术所具有的写实主义的冲击。在当时，对写实主义的理解只停留于对物形对象的再现描写，认为唯其如此才是雕刻的主要目的。当时社会动荡不安，有主张近代即西洋化的，也有提倡国粹主义的。雕刻作为造型艺术的一个领域在社会上确立了自己的位置，是到了明治四〇年（一九〇七年）的事。当时，首次举办了文部省美术展览会这样的官方展览，从此，一直处于不同环境里的塑造和木雕被冠以雕刻之名，提供了一个共同的场所，促进了相互交流。雕刻从此以后开始得到社会的承认。

明治末期的新局面 在明治末期，作为以美术范畴而独立起来的雕刻，一直是以再现对象为主要目的的写实主义风格为主流。但是，从明治末期到大正初期，可以说日本一直处于动荡的变革期。一跨入明治四十年代，从西欧留学回来的青年美术家就逐渐地多起来，他们一致主张印象派等现代艺术高潮，尤其强调个性的尊重和主观的表现。以深受罗丹影响归国而来的获原守卫、高村光太郎为首的留欧学生开创了重视生命感的表现而不注重外形刻划的近代写实主义。他们这种给予青年美术家以强烈冲击的近代写实主义思潮，由于获原的夭折，最终未能改变雕刻界的主

流。在这个动荡的变革期里，还有作为在野团体的日本美术学院的再兴和二科会的创立，出现了与上述的官方展览会形成强烈的对抗姿态。二科会由曾做罗丹助手的藤川勇造主持。大正八年，创立了帝国美术学院，从此，官方展览会由原来的“文展”（文部省美术展）改组为“帝展”（帝国美术院美展）。但在雕刻的实质方面，并未见有大的变化。

从大正期到昭和战前期 从大正期到昭和战前期，由于西欧的现代艺术思潮不断流入，绘画方面有了相当显著的变化。但在雕刻方面，虽可以看到罗丹以后的一些新思潮的影响，但在内容上几乎没有什么新意。在当时，无论是塑造，还是木雕，都成立了各式各样大大小小的团体组织，这可以说是这一时期美术界的一大特色。这一时期的雕刻界似乎总忘不了高村光太郎的存在。高村光太郎的作品大多不在展览会上展出，所以不大为人所知，但他的每一件作品都显示出雄厚的实力。另外，翻译了《罗丹的言论》的光太郎还提出并推广了注重面、量（块）、动势、润饰的雕刻四因子的雕塑言论，对后来的雕塑家们产生了极大的影响。

国画会于昭和三年（一九二八年）公开招募雕刻作品，从而国画会也成为追求写实主义的雕刻家们艺术活动的据点之一。

第二次世界大战后的发展

形势的变化 在日本战败后的一片荒废和混乱中，美术界通过重新组编美术团体而重新起步了。雕刻与绘画相比照旧是稍稍落后的。直到昭和三十四年（一九四九年）前后才开始兴盛起来，其主力仍是崇尚法国风格流派的近代写实主义派。昭和二十年代后半期，还出现了不少尝试抽象表现的雕刻作品。发表的场所与战前相比亦大有不同，不是局限于公募团体。还有许多诸如报社开办的现代美术综合展览，以及神奈川县立近代美术馆开馆展览等各式各样的发表场所。国际性的交流也逐年活跃盛行，在雕刻的发展上起了重要的作用。

抽象雕刻与具象雕刻 逐渐盛行起来的抽象雕刻一开始多是些抽象的几何形式。自一九五六年（昭和三十一年）的“世界今日美术展”以来，被称为“安拂鲁梅尔旋风”的抽象表现主义急剧抬头。在雕刻方面，抽象的表现主义形式也随之盛行起来。抽象雕刻的抬头给写实乃至具象雕刻亦带来了决定性的影响，使具象雕刻也出现了很大的改变。到了五十年代中期，意大利现代雕刻形成了一种强烈的刺激，对“虚无的空间”的重视受到了人们的普遍关注，出现了对雕刻的重量感的不以为然的倾向。不论是抽象雕刻或是具象雕刻，一种富有紧张感的尖锐的形态来表现空间的倾向日益明显起来。神奈川县立近代美术馆的“集团五八野外雕刻展”（昭和三十二年），成为了不久在各地兴盛起来的野外雕刻展的先驱。一九六〇年（昭和三十五年），各会派都冲破了单个团体的界线，结成了“集团现代雕刻”，连续举办了三次展览会，由此我们不难窥出这一时期雕刻的变化状况之一斑。

到了昭和三十年代中期，出现了一种由年青一代雕刻家们所提倡的反艺术倾向，这是对抽象表现主义的一个反击。他们大胆地展开了这种反艺术的实验。国立近代美术馆的“现代美术之实验”展（昭和三十六年）就是其中的一个反映。

昭和四十年，反艺术倾向者们把作品送到在纽约近代美术馆举办的“新日本绘画与雕刻”上

展出,在频繁的国际交流中,包括抽象表现主义在内的以往的艺术概念发生了明显的变化。“立体造型”一词也逐渐为人们使用起来。

可以说,昭和三十八年(一九六三年),对于日本雕刻来说,是具有划时代意义的一年。在国立近代美术馆举办了“雕刻的新年代”展。在山口县宇部市还举办了全国雕刻大赛。宇部的雕刻展(图139)从昭和四十年开始,还作为“现代日本雕刻展”,与神户市须磨离宫公园的“现代雕刻展”隔年交互举行。到了昭和四十四年,雕刻之森美术馆开馆,举办了第一次“现代雕刻展”,与每日新闻社的日本国际美术展、现代日本美术展等一起,成为包括雕刻在内的现代美术的主要发表场所。

立体造型的动态 另一方面,昭和三十年代后半期以后,现代美术又有了新的发展。出现了与抽象表现主义相悖的,主张尽可能排除感情表现和意念的倾向,使雕刻作品与日常生活紧密结合起来,否定艺术与现实的界线。在立体造型方面,主张在一个具体的空间里,再设定一个新的空间。另外,有的雕刻还带上了色素较少的鲜明色彩,这无疑是长期以来消失无踪的色彩在雕刻上的复苏,但同时也使雕刻丧失了材料的质感和重量感。

雕刻作品与包围着它的外部空间的境界的排除,意在尝试着观者与作品间的相互渗透。在这里,观者与作品的关系,从过去那种冷静的“鉴赏”,转变成向那种欲使观者与作品相互渗透的“环境”的向往,在表现的意义上也有了很大的变化。

雕刻乃至立体造型在大转换、大变化的同时,呈现出一派繁荣景象。这是二十世纪后半期的特色之一。对立体造型的关系日益加深,这是一个国际共通的现象。这也许正是现代社会的复杂和多层次的反映吧。长期以来,与绘画相比一直处于从属地位的日本雕刻,更是发生了显著的变化,年轻的艺术家们更大胆、自由、积极开展创作活动。新的素材的开发以及科学技术的引进,使雕刻的表现领域得以显著扩大。出现了各式各样以光和动态来表现自然节奏的探索之作(图122)。不用说,雕刻的表现领域的扩大,与昭和三十年代中期的高度经济发展是息息相关的。高唱产业与艺术协同之歌的昭和四十五年(一九七〇年)的日本万国博览会,就是最好的象征。

在立体造型方面,还出现了仅仅提示单纯的还原物体形状或者是形状的重复的倾向。这是对凝固不动的存在表示怀疑,认为所谓的存在只不过是物体的某种状态而已。基于这样的认识,他们放弃了作品的自律性,注重物体现在的状态、位置、过程甚于注重存在的继续,认为与其“创造”物体,倒不如“放置”物体或“提示”物体。

国际性的交流 日本雕刻界在一九七四年(昭和四十九年)参加了始于丹麦鲁伊吉亚纳的美术馆的北欧巡回“日本”展,还参加了德意志联邦共和国迪塞尔德尔夫市立美术馆“日本——传统与现在”展。在一九七五年秘鲁安特瓦普市举办的米德尔海姆野外雕刻美术馆的第十三届国际野外雕刻作品展上,日本有二十二位作家,六十一个作品参加了展出,这都有力地加强了国际性的发言权。

应该说,现代雕刻领域的扩大和发展,不仅仅只是表面的素材、技法或主题的丰富多彩和表现的多样化,而应看到雕刻对物体的多方向性及多层次构造的追求。明治以来的一个多世纪,雕刻的发展经历了很大的变化。这可以概括为:从“刺刺手艺”到雕刻,又从雕刻到立体造型的过程。

明治时期的动荡和展开

黑暗期的雕刻界

木雕的低落 明治维新这一大变革，使日本整个社会处于动荡和混乱之中。在这种政治大变动及社会的不安之中，美术（这一用语乃明治期所产生）与其说是处于低落，无宁说是跌于黑暗之中。过去一直在幕府、大名的保护之下的狩野派、住吉派的画家们一时期失掉了坚固的基盘，陷于落泊。后来的一些占了上风的画家亦由于生活所迫而转行。加之当时西欧文明的急剧渗入，价值观的改变，王政复古风潮的混乱，刮起了一阵神佛分离，废佛毁释的狂风。许多寺庙的观音、佛像和贵重的古典美术作品、建筑物被廉价拍卖或遭受毁坏，以致促使太政官于明治五年发布了保存文物古迹的法规。

美术种类中，又数雕刻最为低落。当时从事雕刻手艺的统称雕镂师。他们在包括废佛毁释在内的社会变革中，除了一部分牙雕以外，大多处于低落状态。社会对雕镂的需要量激减，使木雕（乃至整个雕镂界）处于低潮状态。随着开放政策的实施，一部分来日的外国商人注意到了手艺精巧的雕刻。接着，日本固有的美术工艺品在外国受到了意想不到的好评，重视富国强民的明治新政府也注意到了出口工艺品的好处，对工艺美术制造实行了奖励。明治十年（一八七七年），由政府主办了第一届国内工业博览会，并于明治十四年举办了第二届，同时还设立了美术馆。这对处于低潮时期的美术界来说，无疑具有重大的意义。从此之后，各种博览会就成为了美术的主要发表场所，所谓的博览会时代到来了。

象牙雕的勃兴 在明治十年的第一届国内工业博览会上，旭玉山的《髑髅》和高村光云的木雕《白衣观音》荣获了最高的竜纹赏，并受到了社会的关注。在当时的博览会上以旭玉山（图2）为首的象牙雕刻的展品虽说已有出现，但并不为人们所关注。然而，从这个时期开始，象牙雕急剧地兴盛起来。

在短短的三年间，雕刻世界就被洁白的象牙占据了。为迎合外国人的嗜好，出现了许多技艺精巧堪称大作的作品。在当时，说到雕刻几乎就等于是说象牙雕。到了明治十四年的第二届博览会，雕刻已经几乎全是象牙雕了。“没有象牙雕，就不成其为雕刻。”这就概括了当时的雕刻状况。在象牙雕这种绝对的压倒之势面前，木雕犹如孤城落日，稀落萧条。

当时，最活跃的雕刻家有旭玉山、宫雕师出身的石川光明、岛川俊明。

不久，专门从事象牙雕的人们（称为中派）于明治十九年结成了东京牙角雕刻业组合。而石川、旭玉山艺术派象牙雕刻家却不承认上述组合的合法性。于是，围绕着同业组合，在象牙雕界发生了纷争。当这种纷争好不容易平息下来的时候，象牙雕已经不太为海外所关注了，可以说，象牙雕的隆盛是短暂的。

奈良的一刀雕刻 在这个时期作为继承传统雕刻技法而不可忽视的是奈良的一刀雕刻。它的代表人物是森川杜园（图4、5）。一刀雕刻是木雕的一种形式，即在独特而简洁的断面上使刀痕

锐利而生机勃勃,也可以称为奈良雕刻的奈良一刀雕刻。据说起源于江户初期奈良桧物职冈野平右卫门(松寿)所创作的用于春日大社祭礼的人物雕刻。森川杜园研究了冈野家第九代的松寿保伯和松寿恒德等的作品而制作了染上独特彩色的一刀雕刻。他更多地取材于动物特别是鹿。安政三年(一八五六年)任春日若宫大宿所画师的职务,接着被任命为春日有职奈良偶人师。毫无疑问,杜园的鹿雕是与春日信仰相结合的。明治维新的社会变革似乎也给杜园周围的人以很大的冲击,而他则通过埋头于鹿的制作来适应现实环境。到了明治时期,杜园就活跃于国内劝业博览会和一九零三年(明治二十六年)的芝加哥博览会等。可以说,他与曾有一个时期被象牙雕刻所席卷的东京雕刻界相比,反而保持着独自の雕刻性。

西洋式雕刻术的引入

工部美术学校的开设 对明治初期雕刻界来说,最重要的事件是明治九年(一八七六年)工部美术学校的开设和西洋式雕刻术的初次引入。政府在工部大学校内开设工部美术学校时,设了画学、雕刻学、预科三个系,并从意大利招聘外籍教师(御雇外国人)。从今天或者其后的发展来看,或许会有这样的疑问:日本最初的官立西洋式美术教育机构为何从意大利招聘外籍教师,为何不从法国招聘?在明治初期文明开化的时代,在从欧洲引进文化和制度之际,对对象的选择似乎有着偶然的因素,而且复杂地交错着。例如:在法律方面,宪法是从普鲁士,民法是从法国引入新知识;在军队方面,海军学习于英国,陆军开始时学习于法国,后来是学习于普鲁士。而且,无论对象是谁,都是边对新知识进行大胆的消化吸收边理所当然地改造成日本式的东西。工部美术学校的场合则成为意大利驻日全权公使堪特·阿烈山德罗·菲伯爵对工部卿伊藤博文热诚地阐述美术的必要性和意大利美术的优秀性的重要讲所。对于想要热心地从西欧吸收文化、制度的日本人来说,当然也有来自国外的相当大的推动。同时,明治八年(一八七五年)俄国也向文部省大辅田中不二磨递交了开设东京技术大学和为此提供援助的提案。虽然称为技术大学,但是其内容是由歌学、音乐、画学、刻像(雕塑)、建筑五个部分组成,所以,总体说,它是综合艺术大学的构想。

拉古兹和雕刻专业 工部美术学校开设后,从意大利招来了三名外籍教师。担任绘画专业的方达涅兹为主任,他对日本的影响很大,本人在意大利曾受到很高的评价。

担任雕刻专业的是拉古兹。(图6—8)这位出生于西西里亚岛巴勒莫近郊的拉古兹,在国内渐有名气,并在一八七五年(明治八年)派往日本的雕刻教师选拔赛中名列榜首,当时他34岁。虽说是真正开始进行西洋美术教育,可由于在绘画及雕刻方面,日本又有其特殊的情况,可以说没有一个很好的西洋式雕刻阵地。因而,当时在工部美术学校同时开设了绘画及雕刻两个专业,而雕刻专业则是免收学费的,假如不这样的话则招不到学生。由此,我们不难想像出当时连教材也得自己带来的拉古兹西洋式雕刻教育是何等困难。除此之外,当时还存在着一个重要的问题:西洋式的雕刻艺术的引进所带来的雕刻观。当时,日本对于西洋式的雕刻可以说是一无所知,犹如白纸一张。工部美术学校的教规中指出雕刻学是“物形模造”,这种认识就是日本当初的雕刻概念。当时的日本人把以拉古兹为代表的西洋式雕刻作为文明开化之一,如同对舶来品一样,抱着好奇心,不过也与绘画方面一样,对西洋美术所具有的那种逼真写实感非常佩服。由于大家对雕刻没

有一个固定的模式,因而对“物形模造”就能全盘接受。很多的美术家,以所谓照片式的写实为目标,学习严密的写实技术,向着“物形模造”努力。能真正做到这一点的,不用说就是要摹仿拉古兹了。拉古兹是初期日本西洋式雕刻的摹仿目标,这种以物形模造,再现描写为雕刻主要目的的原则,曾长时期地风靡于近代日本雕刻界,给予日本雕刻发展以重大影响。

签了三年合同赴日本的拉古兹在明治十二年(一八七九年)第一期合同期满后,马上又再签了第二期合同,他始终在雕刻专业进行指导。在明治十五年(一八八二年)六月,有二十名学生毕业并获证书。在拉古兹的门徒之中,大熊氏玄(图11)在校期间已是担任助手工作了,工部美术学校毕业后到欧洲去留学,在罗马的美术学校学习。他以“大村益次郎像”(图16)为起点,继而又完成了很多铜像雕刻,十分活跃。而藤田文藏则成了东京美术学校新开设的塑造专业的教授,后又任女子美术学校的校长,除了进行肖像雕刻外还致力于教学。还有佐野昭、菊地铸太郎等的塑造及建筑装饰设计都是把西洋式的雕刻艺术溶于日本风格之中,小仓忽次郎则作为大理石雕塑家而受重用。

“美术”之名称 就是这样,新传入的西洋式雕刻与用传统的雕刻技法所进行的木雕、象牙雕有着不同的各自世界。后者是作为一种工艺品而进行“雕刻的东西”,而西洋式的雕刻及无论是文部省还是工部省所管辖的学校所教的技法,都是着重于表现实用性技术的性质。“艺术”一词在明治以前已有了,但它的使用范围比现在广,是艺事的总称,也包括医术、武术等方面。开始使用“美术”一词的是大乌圭介或西周,是根据外语 fine art 译过来的,但作为美的技法总称来使用则是明治以后的事了。如果是这样的话,工部美术学校这个名称,在一开始使用时就不是完全按照美术这个词的本意来使用,而是作为一个公用的机关名称来使用。然而,美术这个词却被迅速地普及起来。在当时,那些旧时代的画匠、工艺师也感到要使自己成为能适应新时代的美术家是很有必要的,所以不管是他们有意还是无意,由于美术这一概念的普及与使用,也导致了明治以前的艺术一词含意的质变。

木雕的复苏及近代木雕的出现

光云的写生风格 正在盛行作为继承传统雕刻技法的象牙雕刻之际,高村光云却一个人一味执着对木雕抱有浓厚的兴趣。因此,据说在明治十九年(一八八六年)成立的东京牙角雕刻组织时,参加的人几乎都是搞象牙雕的,而木雕就只有光云和他的门徒林美云,人数极少。

一边孤军作战,一边在等待已衰退的木雕再次复苏的光云考虑到:适应新时代的木雕应该是去掉以往的佛的形象,进行写生式的木雕。这类作品若通过贸易是很适合西洋人的口味的。然而由于人们对西洋美术的逼真的写实性十分感兴趣,因此又必须要考虑到逼真的写实性——即新的东西了。至于他如何吸收西洋的因素,我们看看《光云怀古谈》中是怎样说的:

“从西洋传入来的各种各样印刷品、报纸插图那类东西、广告类有色印刷的石版画、还有铅笔画这一类东西,在和外国人交往时都可见到,在各种场合里见多了,买过了,借览过了,这一切都印入了我的脑海之中。与原来的雕刻手法完全不同的西洋式雕刻,无论是动物、草木、还是花、物品,所有的东西都与实物很相似,可以说是十分象的。雕刻一只狗,无论你怎么看,它都是真的,特别是那些毛的雕刻法造诣甚深。以往,对毛的雕刻手法是把毛雕成完全是象搔过的毛那样,

给人的感觉是那毛仅是为了让人觉的有毛长着而往上插似的。而西洋绘画则是毛就是蓬蓬松松地长在皮肤上的，它有长有短，既有曲卷的，也有波纹的，有竖起的也有紧紧粘住的。那对毛的描绘，给人感觉简直就象是活生生似的。每当我一看到这些，我就想：在以往的雕刻方法中，总很难把那种生动感表现出来，我一定要把这种西洋式的绘画方法适用到雕刻之中。”

在那时，西洋美术所具有的写实手法给传统的木雕刺激很大。称为光云式的写生，本来只是作为对绘画技巧方面的理解而产生的，可它却在木雕的复苏或在作为近代木雕的出现过程中起到很大的作用。

曾经兴盛一时的象牙雕在明治二十年代初开始急剧衰退。不过，当时盛行象牙雕本身就足以说明是不正常的，因为象牙雕是属工艺性的，十分注意细密精巧的技术。所以，不断以大作品为目标，其材料面积之大的界限，大作构成的脆弱性等，与雕刻本身所要求的東西产生了矛盾。同时，海外的需要也减少了，这一切都决定了象牙雕要走下坡路。取而代之的木雕风行起来，这是高村光云他们的努力结果。由于木雕的复苏，从明治一十年代起，掀起了一场国粹的复古风潮。

明治初期所流行的西洋化所带来的反作用的国粹主义是在明治十二年（一八七九年）竜池会成立时出现的。在第二年，由内务省博物馆举办了观古美术会，提倡保护传统美术，致力于保护古庙寺院，修复古代美术。随着国粹主义的扩散，其内部又产生了进步派和保守派，进步派在明治十七年成立了鉴画会。

东京美术学校的开办

· **国粹主义的兴起** 工部美术学校结束后，由于人们希望能办官立的美术学校，为此，作为民间雕刻教育机关的雕刻美术学校由藤田文藏于明治十六年成立，但没什么发展。后来根据人们的要求，在普通教学中也设有美术教学。自明治十八年以来用了浅井忠编写的《小学绘画练习册》。另外，当时对于以毛笔画为主还是以铅笔画为主这个问题议论纷纷，各有己见。

明治二十二年二月一日东京美术学校正式开课，负责校长事务的是文部省专科学务局长滨尾新，而在东京美术学校成立活动中起重要作用的是冈仓天心和菲罗洛莎，他们俩在明治十九年曾作为美术调查委员去欧洲进行美术教育设施考察。

在绘画方面，除了油画、雕刻颇有西洋风格以外，其它的都表现出国粹主义的风格。雕刻教师最初是由长沼守敬和竹内久一担任。在木雕方面，又任命了高村光云和竹内久一以及在第二年入校的石川光明，由他们三人担任主要教程。完全摆脱西洋美术，以日本传统美术来进行美术教育是东京美术学校的目的。这一现象是不正常的，那么冈仓天心是如何认为的呢？他在流行的西洋化风潮中，担心日本精神上的东西会被西洋化，为此提倡国粹主义，并以此为目标，追求传统的日本美术。而对于天心来说，兼具有传统和新的因素的日本美术，应具有高尚精神性。天心对美术的看法是：主要任务还是绘画。如是工艺式的作品，也不是用于交易，而是考虑到对外政策。他还很关心雕刻，并产生了要保存研究古雕刻的念头，他录用了竹内久一，任命了高村光云后就去奈良、京都这些古城对古美术进行考察。

主张国粹主义的东京美术学校也不能无视社会的要求，于是，不久在明治二十九年聘请了黑田清辉、久米桂一郎等人，开设西洋画学科。在雕刻学科中加设塑造科是在天心辞退了校长职务以后的明治三十二年发生的，雕刻家的地位不断上升。