

黃土水作品的題材考察——以《蕃童》到《水牛群像》為例

江美玲

From “The Barbarian Boy” to “A Flock of Buffalo”: An Inspection on the Subject Matters of
Huang Tu-Shui / Jiang, Mei-ling

摘要

黃土水（1895-1930 年）一生雖然短暫，卻被譽為是臺灣近代史上的第一位雕塑家。本論文著眼於文本分析，試圖從畫家當代的思想文化與生活經驗，去理解黃土水作品《蕃童》到《水牛群像》的圖像特質，故而須與「社會」的現象進行比較分析，發現圖像的醞釀與形成，與殖民統治者的社會政策以及當時知識份子的文化思潮息息相關。所得的結論是：觀察黃土水作品時，較不能夠以單一面向的「本土性」或「他者的自然」來歸納，而是要考量畫家個人的文化思想、受教育情況，以及殖民統治者的政策走向；顯然殖民文化認同與本土性同時存在黃土水的作品中，雖然有些弔詭，然而，這也是黃土水作品的可貴之處。

關鍵字：黃土水、蕃童、水牛群像、本土性、殖民文化

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

1920年黃土水創作《蕃童》，到1930年創作《水牛群像》，其中《蕃童》顯現了社會的好奇心，而《水牛群像》卻是殖民統治者明顯引導的一個政策面，為此，從《蕃童》到《水牛群像》的圖像轉換，也意味著黃土水內心想法的改變，是一個必須重視的問題。

至於傳統上雕塑的議題，總是圍繞著「形式」與「風格」打轉，著重在雕塑本體材質與造型上的差異性；然而，近代雕塑藝術的重點，則已由雕塑體本身的形式（form），轉變成雕塑品所營造的情境（environment）與觀眾互動的關係。¹黃土水從《蕃童》到《水牛群像》的雕塑思維，正述明圖像轉換的社會性意義。

再者，就近代藝術的「觀看」行為而言，完形心理學派認為人類對於任何視覺圖像的認知，是一種經過知覺系統組織後的形態與輪廓，並非是各自獨立部份的集合。其中魯道夫·安海姆（Rudolf Arnheim）將繪畫作品的張力稱之為「力的結構」（structure of force）²，認為作品雖然是畫家所創作的，但是需要加入觀者的感知，才能使作品的意涵，彰顯出存在的張力。鄭素勤於〈探討透視的空間表現的繪畫動力結構〉一文中謂：「由於圖畫的形式，是畫家從日常生活的觀看中揀擇出來的，所以，我們對藝術的觀看活動，也是建立在日常生活的觀看之上的。」³，本文企圖要探究傳達的觀念，是想從以雕塑「物體」為中心（object）的焦點，轉為以「物體情境」（object hood）為中心的思考模式，來觀看社會政策與成長的背景及文化思潮，對藝術作品的直接或間接的影響力。

壹、《蕃童》作品的連結思考

1920年黃土水為何選擇原住民題材，以《蕃童》（圖1）參加帝展，在他的訪問錄中解釋：

在學校中曾聽老師說，藝術不僅僅是描寫現實，而是得儘量將個性表現無遺，把握此原則，才能肯定其真正的價值，藝術的生命也是以此為依歸。我是臺灣人，故想要表現出有臺灣特色的作品。今年春天，學校畢業後隨即返鄉，多方面地思考後，最想表現的就是生蕃。⁴

¹ 莊育振，〈從物體到情境：由戰後西方雕塑空間觀的演變談中國傳統的再創〉，《重訪東亞：全球·區域·國家·公民》，臺中市，東海大學&文化研究學會年會論文（單行本），2002年，頁8。

² Rudolf Arnheim, *Art and visual perception*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 1957, p.3.

³ 鄭素勤，〈探討透視的空間表現的繪畫動力結構：以達文西與克利的作品為例〉，屏東市，國立屏東師範學院視覺藝術教育研究所，2002年，頁7。

⁴ 《臺灣日日新報》，1925年10月19日，版7，顏娟英譯文，《臺灣近代美術大事年表》，臺北

黃土水在《蕃童》的創作過程，清楚地表示他是經由多方面的思考後，才以「生蕃」作為創作題材，並傳達「我是臺灣人，故想要表現出有臺灣特色的作品。」的雕塑理念，企圖把握描寫真實與突顯個性特質。他會選擇原住民題材，可從幾個面向來加以探討：

一、成長地域環境特質的考量

(一) 原鄉大稻埕是平埔族凱達格蘭族的發祥地，其中的「圭母卒社」與「大浪泵社」⁵，更在此地域活動了一段很長的時期，由於黃土水成長在此地，因此，對原住民的生活習慣與風俗特色，應該不會陌生。

(二) 日治初期，日本考古類學家不斷地深入臺灣山地探險調查與採集標本，做成各種精采的記錄，向臺灣及日本的文化界介紹，如鹿野忠雄、森丑之助等。由於文化人類學者的記錄、引導，「有些畫家也追隨他們的足跡上山下海，尋找原住民的圖像。」⁶這種狀況在臺灣持續了一段相當長的時間，例如在黃土水 1930 年死後，「臺展三少年」之一的陳進，於 1932 年以膠彩畫了《杵歌》(圖 2)，1936 年畫了《山地門之女》(圖 3)，前者描繪出排灣族婦女豐收的歡愉，後者記錄排灣族的生活場景，其中的服飾、五官、甚至連蹲著抽菸斗的體態，都真實呈現了原住民的生活樣貌；畫家真實去呈現原住民的生活面貌，儼然已成為一種風氣。

(三) 土林的芝山岩地區與圓山地區，緊鄰黃土水的原鄉地，當時，日本政府曾經派了多位學者來此做考古調查，日本的報紙也時有報導，例如明治 30 年 (1897)，伊能嘉矩與宮村榮一發現「圓山貝塚」等；因為日本統治者的調查，引發當時日本國內的大量報導，甚而也影響臺灣社會對原住民的觀看與關注。這種社會的關注力量，加上此地是黃土水的原鄉，因為地利之便回到臺灣收集資料並不困難，有可能引發黃土水以原住民素材作為製作題材的興趣。

二、殖民統治政策的觀察

(一) 文獻上說明，明治 29 年 (1896)，日人粟野傳之丞在芝山岩發現了全

市，雄獅圖書，1998 年，頁 XI。

⁵ 荷蘭人將圭母卒社的平埔族拼音為 Kimotsi (漢譯又名奇武卒、奇武仔、奇母子、圭泵社等)，從荷蘭到清領的地圖上可以看出，Kimotsi 與 Pouromopon (漢譯為大浪泵、巴琅泵、大龍峒、圭泵社等) 的關係密切，而這兩個平埔族社的地理位置就在大稻埕附近。翁佳音，《大臺北古地圖考釋》，臺北縣，臺北縣立文化中心，1998 年，頁 42-44。

⁶ 顏娟英，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》(上)，臺北市，雄獅圖書，2001 年，頁 25。

臺灣第一個史前人類遺留的石器⁷，接著伊能嘉矩、宮村榮一、鳥居龍藏等學者也大有斬獲，一直到 1920 年代，地下遺址與原住民之間的連結與關係性，研究始終沒有停止過，使得日本人對於臺灣的原住民充滿好奇心。

(二) 1909 年石川欽一郎 (1871-1945) 受臺灣總督府之命，走訪玉山的塔塔加鞍部，負責記錄蕃界風景的重大任務，故而隨從數目龐大，有軍人、警官和挑夫苦力前呼後擁，長達一百公尺以上的隊伍。此外，水彩畫家河合新藏 (1867-1916)，1916 年來臺 5 個月，他所發表對臺灣蕃界深入的觀察，令人佩服，因對原住民最感興趣，一面研讀當時的調查報告，一面也採集各族的生活習俗與工藝美術。⁸從這些記錄可以看出，當時不論是官方統治者或是日本民間畫家來到臺灣，都對臺灣的原住民族著墨很多。

(三) 總督府對臺灣原住民的政策，在 1920 年代臺灣發行了多款與原住民有關的「繪葉書」(明信片)。另外，也可能與總督府在臺灣實施的蕃童同化教育有關，黃土水《凶蕃獵首》(又名《「出草」⁹群像》) 這個主題，雖然再現了當時日本人對臺灣奇風異俗的恐懼觀奇心態，然而，經過黃土水刻意修飾的《蕃童》，卻顯得更符合日本在臺灣實施的殖民「理蕃政策」其中的蕃童同化教育理想；我們從圖 4、圖 5 的「繪葉書」(明信片)，似乎可以理解當時的日本統治者比較想呈現的是「溫和又帶有點生活文化」的原住民，而不是與理蕃政策同化教育背道而馳的「凶蕃」。

在文化地理學的定義中，認為「地景首先暗含了自古至今對大地的集體塑造……地景反映了某個社會—文化—的信仰、實踐和技術。」¹⁰雖然，《凶蕃獵首》作品已不復可見，而製作時間的長短，也不能做為判別作品優劣的依據，但是，黃土水以兩個月的時間製作的《凶蕃獵首》遭到落選，反而是費時僅十天的《蕃童》得到入選，「除了評審時種種不可預期的因素，帝展如此選擇所反映出的意識形態，與黃土水本人想要再現的『臺灣特色』有何關聯？」¹¹，委實有探討的必要。

再者，我們從黃土水參與比賽作品的結果，仍不免會令人聯想到「殖民統治

⁷ 《重修臺灣省通志》，南投市，臺灣省文獻會，1996 年，頁 21。

⁸ 顏娟英，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》(上)，臺北市，雄獅圖書，2001 年，頁 25-26。

⁹ 「出草」之意乃指原住民獵殺人頭的風俗。

¹⁰ Mike Crang 著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯，《文化地理學》，臺北市，巨流圖書，2004 年，頁 15。

¹¹ 林伯欣，〈東洋的命運：1920 年代臺灣的文化啟蒙與視覺現代性〉，《重訪東亞：全球·區域·國家·公民》，臺中市，東海大學 & 文化研究學會年會論文 (單行本)，2002 年，頁 5。

者的政策走向」，因為同一個人在同一時期的作品，而且是拿出來參加國家的比賽，理論上應該是具有相同水平的作品；但是很顯然的，黃土水《凶蕃獵首》不被青睞。此外，在日本的同化教育政策中，《蕃童》作品中的吹笛孩童，表情溫和閒適，比起《凶蕃獵首》顧名思義的剽悍雄偉，視覺上似乎更能符合殖民「理蕃政策」；其中，蕃童同化教育理想，得以藉由作品而轉誦的宣讀作用與意義。為此，我們在觀察比較黃土水的作品引申意義時，這也是一個值得探討且不容忽視的問題；顯然，「蕃童」圖像已間接宣讀了殖民統治者的某種程度上的「文化政策」意涵。

三、從藝術本質探釋《蕃童》

《蕃童》除了符合日本的同化教育政策，其本身的藝術價值，也是不容置疑的。

（一）藝術作品的穩定感

就藝術理論而言，如圖 6 長條形的垂直作品，能給予人「暖而靜」的穩定感覺，再者，觀者受到「蕃童自我凝視」的視點影響，沿著笛子往下觀賞，予人一種穩定而流暢的感受。此外，蕃童的上半身短於下方的座椅，不僅添增穩固感，更促使兩者產生互相牽引的力量，並藉由椅子連結身體背部線條，產生向上昇華的動勢，使恬適的蕃童不致過度呆板，並串連「蕃童自我凝視笛子」的動作，形成一種循環性，充分彰顯了蒙受西方美術教育思潮的影響。



圖 6 長條形的垂直式作品暖而靜

（二）呈現和諧的動勢

就藝術作品而言，如圖 7 作品從左下方往右上方的動勢，除了能產生純淨的向上昇華的動勢，此律動方向就藝術理論而言，也是較能給予觀者產生「和諧」或「正向」的感受，很明顯的《蕃童》是屬於較能穩定視覺，且溫暖人心的作品。



圖 7 右上方至左下方的對角線呈和諧張力

(三) 偏離正中心視點的藝術張力

黃土水不以「正三角形」的絕對穩定形式來表現作品，應該是考慮到作品本身的「張力」問題，因為，如圖 8 中的基本線形結構，雖然穩定溫暖，但容易流於靜默呆板；反而不是從中心點出發的對角線，不僅使視角不是完全靜止，且能自我產生一種「和諧不規則性」的統合律動，增加了藝術作品的張力，意即以事物作一種有規則性的偏離，藉此使作品不僅達到三度空間的效果，並能呈現「統一複雜張力」的視覺統合。正如羅丹曾謂：「某程度之斜傾，某程度之斜線，或某程度之表現方向，如此才能強調該人物表情之意義出來。」¹² (a certain slant, a certain obliquity, a certain expressive direction, which would emphasize the meaning of the physiognomy.)

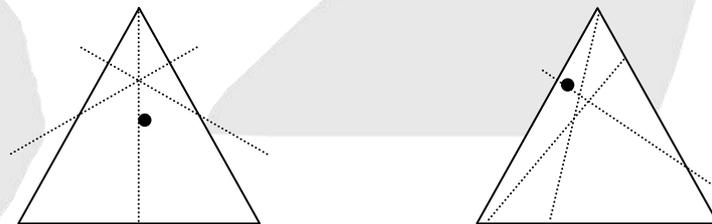


圖 8 置中視點穩定而呆板

偏離視點的戲劇性張力

觀看《蕃童》這件作品，其自我凝視吹奏笛子的流動手勢，不僅收斂制約了觀者的眼睛，而這個流動的手勢，也使偏離的重心，自我產生和諧的律動，讓所有的不規則運動，不僅得到統合，也達到藝術張力的效果。

我們雖然無從比較《蕃童》與《凶蕃獵首》的藝術作品價值，但是可以肯定，《蕃童》除了符合殖民母國的政策，能獲得評審委員的青睞，也並非純然只是政策導向，《蕃童》本身所具備的現代美感造型條件，以及穩定而溫暖的視覺造型，天真而專注的神韻，實際上已具備了獲獎的條件，當然，符合「政策導向」，更具有「加分」的作用。

四、從原鄉情愫觀看《蕃童》

¹² Auguste Rodin. *Art*, Boston, 1912.

黃土水第一次參加帝展，所選擇的兩種原住民形象，雖然給他帶來了聲望，卻也產生了困擾，當日本人以野蠻恐怖風俗作為對臺灣的瞭解與認知之時，常令黃土水氣憤不已。

顏娟英曾對黃土水從「蕃童」到「水牛」圖像的轉換提出分析：

他早期作品以原住民題材成名，但是當他發現落入日本殖民者的粗略報導眼光看臺灣時，他寧可再回到學院派的人體習作，體驗西洋雕刻家如羅丹等，自在地探究人體美。不過，他很快地找到臺灣田園牧歌的主題曲，自然的純淨無邪，人與生態環境的對話。終於在他的作品中，創造出寬闊的空間。¹³

黃土水雖然在此時做了許多人物塑像，但其心意是否想回歸學院派的「人體」創作，尚有一些疑慮；不過，顏娟英認為黃土水因此而重新思考，並且在田園牧歌的主題中找到人與環境的對話，終於尋找到更寬廣的創作空間，卻是不爭的事實。

王秀雄於〈臺灣第一位近代雕塑家——黃土水的生涯與藝術〉一文中，曾對《水牛群像》（圖9）作品做了深入的觀察：

三個臺灣鄉下的放牛小孩，牽了五頭水牛到香蕉林下乘涼休息。畫面上，水牛與小孩們的交情，以及草笠與農具等，充分表達出早期臺灣農村放牛的情景，能令人產生一股濃厚的臺灣鄉土情懷。……整個畫面流露出樸素、恬靜、天真的臺灣鄉土氣氛。¹⁴

圖9正中有一個裝飼料的木桶，深深的吸引著筆者的目光，因為木桶是臺灣早期農村家家四合院牆角等隨處可見的器皿，用途廣闊且不可或缺。此處應該是用來裝餵食牛隻的一些飼料，表示了牧童將辛苦工作告一段落的牛隻牽趕到涼爽的香蕉樹下休息與餵食，如此細緻的情感，兒時的記憶與對土地的印象，應該勝於是偶發的神來之筆。

黃土水放棄繼續原住民的主題，而重新思考雕塑的主題與方向，除了因日本人以「矮化」的觀奇眼光來看待他的「原住民」題材，讓他內心感到不平之外，跟他對臺灣原鄉的感情也有若干的關係。試看，黃土水作品中的「本土」興味，是他發自內心對「南國」故鄉的牽繫，否則又怎麼可能會放棄這麼一個既能捉住日本人的眼光、滿足日本人的好奇，又符合殖民統治者政策的「原住民」風格命

¹³ 顏娟英編著，《臺灣近代美術大事年表》，臺北市，雄獅圖書，1998年，頁XXIII。

¹⁴ 王秀雄，《臺灣第一位近代雕塑家——黃土水的生涯與藝術》，臺北市，藝術家出版，1996年，頁40。

題呢！

貳、《水牛群像》的藝術美氛圍

一、《水牛群像》的循環動勢

觀察黃土水的《水牛群像》，圖 10 與圖 11 在閉鎖的空間中，其垂直（小孩）與平行（牛背）線間，形成一個視覺凝視的十字型緊實對話。而兩邊垂下的香蕉葉，剛好交叉落在牛的眼睛上，循著牛的眼睛視覺方向，黃土水還安排與牧童相同的視覺方向，來加強逆時針的視覺運轉效果，而形成一個環狀的閉鎖空間；就美術心理學而言，「生活中追求到最後，任何人造的圓、三角形、平面或直線，以顯微鏡觀察都不是完美的。然而人必須藉著物質或物像來表達對於理念中的完美的追求。具象事物因而是完美事物的象徵表現。所以藝術作品在物質上永遠無法完美，不等於完美，但又不失於完美。」¹⁵黃土水以自然美結合藝術美，內化藝術的本質，簡純物像的塊面與線條，並以略為拉長的牛背及牧童身形，來表現他追求藝術作品的理想美與企圖心，顯然在圖 9《水牛群像》中，已經達到某種程度的心理滿足。

再者，在作品寧靜溫馨的氛圍中，例如圖 9 與圖 11，以牛頭略微昂揚的姿態，與牧童輕輕愛撫著小牛犢的真誠，帶動著向上緩升的堅強意志，使整個畫面不致於暗沈死寂，反而感受到隱隱約約的生發之力。從左方的香蕉葉，穿過手握竹竿的牧童，與低頭的牛隻，並和小牛犢與戴斗笠的牧童，再度形成一個「倒三角形」的閉鎖視點。而作品中間下垂的香蕉葉，穿過最大牛隻的視點，再往下與小牛犢及站立的牧童，也形成一個「對話」的空間，甚至以「倒三角形」的形式，連結坐在牛背上的牧童，再回到右方的香蕉葉上。

這樣一件帶有濃郁鄉村景致氛圍的多重視點作品，強烈述明了黃土水的兒時風土記憶被複製。但是，如此多重性的新美術觀念，所展現雕塑手法的「現代性」，其意義是純粹的複製兒時情懷？還是有宣讀帝國統治者的「想像地理學」之中的「他者的自然」？抑或尚其他的解讀？

二、《水牛群像》隱含的「文化治理」

1935 年日本政府為了慶祝統治臺灣四十年，而在臺灣舉辦博覽會，值得注意的是，由日本於中國東北所扶持建立的「偽滿洲國」，送給臺灣的賀禮，是一

¹⁵ 劉思量，《藝術心理學》，臺北市，藝術家出版社，1998 年，頁 317。

對銅雕《牛》(圖 12)。作為一個公共場域的雕塑品，必然有其特定的符號意義，而這對當年置放於臺北新公園博物館¹⁶前的銅牛¹⁷，不正也象徵了日本殖民政府長期以來的一種統治政策，「牛」被日本政府轉換成臺灣社會文化的特徵，顯然具有某種特殊的意義。

再者，上山滿之敬總督在第 1 屆臺展致詞：

……美術展新成可為本島文化興隆取資之祝。顧本島有天候地理一種物色。美術為環境之反映。亦自有特色固不待言。今也甫見美術萌芽。宜培之灌之。期他日花實俱秀。放帝國一異彩也。¹⁸

很顯然當時統治臺灣的日本總督，以美術的蓬勃發展象徵臺灣的一種興隆與進步，是一樁值得慶賀之事，已隱含了「文化治理」的企圖。可見，日本的文化政策與藝文活動，不僅僅裝扮了臺灣的城市，也美化了生活品質，更讓統治的機制，在美術文化的活動中靈活的運轉，透過美術作品，例如「水牛」與「香蕉樹」的表現，使得殖民者的「文化治理」，不僅正當化，也使得美術作品在美學的表現過程中，替政治做了象徵性的合理化說明。

至於，日本在臺灣豎立的第一座公共雕像，是由民政官後藤新平任內所發起設計的，紀念第一任民政官水野遵，並於 1903 年豎立在臺北新公園內，爾後，臺北新公園又在 1906 年豎立了第四任總督兒玉源太郎塑像，以及 1911 年豎立了後藤新平銅像¹⁹。在都市萌生視線整備的年代，日本統治者企圖以「塑像」來改造社會的效果，透析出更深層的空間與權力之關係；換言之，統治者利用置放在空間中的雕像或藝術作品，達到了某種穩定社會與教育被認同的力量，而這種力量無疑是來自視覺的「可見性」。

Mike Crang 於《文化地理學》一書中指出：「地理學和文學都是有關地方與空間的書寫。兩者都是表意作用 (signification) 過程，也就是在社會媒介中，賦予地方意義的過程。」²⁰我們從日治時期有效度的在公共場域建立塑像，藉以達到教育認同的手法，不能不承認「塑像」與「牛」豎立在臺北新公園，的確構築

¹⁶ 日治時期位於臺北新公園的博物館，原本是作為「兒玉總督後藤新平紀念館」，即是現今位於二二八和平紀念公園的「臺灣博物館」。

¹⁷ 位於臺北新公園的博物館前的兩頭牛是用黃銅鑄造而成的，製作方法是先用泥土塑造出牛的形狀後再翻製成石膏，用石膏開模子做成蠟模，經過脫蠟法，以攝氏 1000 度的熔點燒成的銅水注入殼模的空隙中，冷卻後成形。

¹⁸ 〈臺灣美展開院式〉，《臺灣日日新報》(漢文)，1927 年 10 月 28 日。

¹⁹ 《臺北市政二十年史》，臺北市，臺北市役所，1940 年，頁 850-851。

²⁰ Mike Crang 著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯，《文化地理學》，臺北市，巨流圖書，2004 年，頁 59。

了某種「秩序化」的意義。

誠如 Haussmann 在改造巴黎的計劃案中，「大量利用廣場、雕像、紀念碑，將原本存在於想像中的聖人實體化，同時營造出一種超越的視線，使得看得到紀念碑的地方，都瀰漫在某種視線之下，原本散布在廣大都市中的是無數交錯混雜、無中心點的視線，使得混雜的視線被化為有秩序的視線。」²¹顯然，黃土水《水牛群像》中的地景特色元素，已與殖民統治者的文化認同政策磨合，也宣達了某種程度的社會政策意義。

叁、以「他者之眼」觀察黃土水的作品

一、殖民政府「同化教育」的考量

（一）受高村光雲影響的東方特質

中日傳統木雕雖然在圖像、風格上有所出入，但是，在大的面向上顯然帶有「東方特質」的雷同之處，加上其師高村光雲喜歡製作動物作品，也是影響黃土水水牛圖像醞釀過程，需要觀察考量的重要因素。

再者，在日本積極推動臺灣「現代化」的過程中，尤其是在新式教育與社會制度的洗禮下，這些接受實用教育者，在取捨風景與圖像的過程中，實際上也可能是日本統治者急切希望縮小被殖民臺灣與母國之間差距的一種結果，亦即認同日本母國文化的教育成果。

夏鑄九以殖民地景的概念來描寫臺灣地理環境在殖民機制下重複書寫的狀態：

這個為殖民者所翻攪，一層層被塗掉重寫的臺灣地景，是殖民者想像的自然，殖民者“大日本帝國”想像的地理學(imagined geography)之中的“其他的自然”(他者的自然)(other nature)。²²

為此，透過藝術創作而產生的儀式轉化符碼的效果現象，值得觀察與深思。我們在觀察黃土水作品，於晚期大量出現與其師高村光雲有同樣偏好的動物作品，與對臺灣鄉村景致的「理想性」描繪手法，更應對於殖民統治「現代性」的

²¹ 蘇碩斌，《近代都市的空間視覺化統治：以日治時期臺北為例》，臺中市，東海大學&臺灣社會學會年會論文（單行本），2002年，頁27-28，轉引自若林幹夫，《熱，都市，冷，都市》，東京，弘文堂，1992年。

²² 夏鑄九〈殖民的現代性營造——重寫日本殖民時期臺灣建築與城市的歷史〉，視殖民現代性的概念為「一種沒有主體建構過程的現代性」或「主體（Subject）缺席」的殖民社會，《臺灣社會研究季刊》40期，2000年12月，頁56。

彰顯，而影響呈現「他者的自然」(other nature)²³的問題作一評估，亦即在其作品中，認同圖像結構的考量；為此，在探討黃土水作品的本土與殖民問題時，應該也要思考殖民統治者帶給黃土水作品中呈現的取捨。從黃土水《蕃童》到《水牛群像》的圖像轉換來看，委實無法全然脫離殖民統治所產生的儀式轉換效果。

(二) 殖民主義符號論述的思考

邱子杭於〈臺灣抽象雕塑的東方意識研究〉一文中，認為黃土水能成為日本學院雕塑體系的傑出作者，並以尋求「臺灣特有的」原住民與水牛作為創作的主题，實際上同時具有服膺日本觀者觀奇的凝視，以及突顯臺灣人主體性的可能性，他的看法是：

……平心而論，作為臺灣雕塑啟蒙者的黃土水，的確深刻地思考如何在近代雕塑中凸顯臺灣的特色。然而臺灣的殖民母國是同為東方人的日本，黃土水具臺灣特色的近代雕塑的理想觀眾是日本人而非西方人，因此雕塑中東方風格的出現，是與日本面對西歐雕塑，或者戰後臺灣面對西方戰後雕塑，所產生的衝突與調和有所不同。我們必須思考，這種同為東方人的親近性，是否讓黃土水，甚或其他負笈東瀛的前輩，更加積極地複製殖民者的價值，欠缺了主體對自身的反身性自覺。²⁴

邱子杭雖然認為被殖民者，會因同為東方人而更加複製殖民統治者的價值，並缺乏自我建構的自覺，故而造成了欠缺臺灣主體性的雕塑作品，但是他也不否認，黃土水的雕塑作品的確深思過要凸顯臺灣的特色，顯然在推理上出現了若干矛盾，筆者以為要觀察黃土水的創作思維，似乎應該做不同面向的思考，才能化解箇中的矛盾。

其一，黃土水的雕塑作品，可能不自覺的帶有屬於「臺灣地理」或「臺灣人全體」之間的兩面性，前者服膺於統治者的教育政策，與東京美術學校的學院式指導，故而，黃土水的作品可以引發日本觀者的「觀奇」心理與統治認同，例如《蕃童》滿足了觀奇心理，而《水牛群像》則符合了日本殖民臺灣的農業政策。

其二，應對「他者的自然」予以反思，考量黃土水內心深處對「南國的風情」（黃土水的第一件水牛淺浮雕作品命名）的情感，此外水牛作品中陪襯的白鷺鷥、香蕉樹、裝飼料的木桶、甚至也是主角的牧童，都呈現了一種自然純真的生

²³ 所謂「他者的自然」(other nature)，亦即殖民統治者看待臺灣風景的眼光與想法。

²⁴ 邱子杭，《臺灣抽象雕塑的東方意識研究》，臺南市，國立成功大學藝術研究所，1992年，頁30。

動，流露出渴望與臺灣觀者交感的氛圍，絕不是只是一件要賣弄學院技巧的作品。

1970 年代之後，學者開始關切起「空間」自身對社會的作用力²⁵，「這個反省主要就在指出空間自身蘊含的支配性格，因為空間可以被模塑，但空間卻又會反過來制約人類行動，因此反倒使空間成為隱密的、不易察覺的統治工具。」²⁶所謂空間視覺化的邏輯，意指國家對於它所統治的空間所具備的視覺知識基礎，也就是以視線的展布作為權力施為的工具，使空間被抽象化邏輯所支配。²⁷如果統治者充分了解把空間作為知識的對象，理解每一塊土地和其上的住民，自然有能力對它配置規畫，所以要對空間擁有充足的知識。²⁸日治臺灣時期，除了鄉土愛與國家愛的教育認同實施，統治者所豎立的雕塑，如臺北新公園的銅塑黃牛，和幾任民政長官的肖像，如此將教育和歷史置放在同一個現實的關係中，對殖民地造成的心理影響，顯然是有一定的支配程度。

但是「空間成為一種統治的直接工具，而不只是背景，是必須將原本附著的『地方』意義剝除、去鑲嵌化」²⁹，黃土水沒有對日本的殖民教育體制排斥，反而以「受惠」的心情欣然接受，實則是，日本在臺利用實施實用教育、鄉土教育及藝術教育的過程中，而行其統治的意義，從中轉換出被殖民者對空間視覺性的認同，統治者的權威在各種政策與制度的交叉掩護之下，於焉變成「製造幸福」的機制，也讓這些得到「充足的知識」甚至可以漂洋過海學習的被殖民者對統治者肯定與認同，甚至心存感激。

二、殖民教育所延展的視覺性

在中西文化與殖民文化的衝擊之下，綜合「西方」與「東方」或「傳統」與「現代性」，已成為黃土水雕塑思維的一種「策略」，這種現象說明了黃土水雕塑的美學觀點，很顯然已經由表現「物體」本身，轉變到考慮觀眾的經驗或社會意識現象的思維方式，亦即是一種「重構」思維。至於所謂的「重構」，也就是重建或重新觀察，其立足點即在於被殖民者的主體性；但是，在這裏我們也可以把它解讀成「黃土水重新探索自己的內在心靈，而所呈現的感性與理性的調和」。

²⁵ Werlen, Benno. *Society, Action and Space*. London: Routledge, 1993, pp1-3.

²⁶ 蘇碩斌，〈近代都市的空間視覺化統治：以日治時期臺北為例〉，臺中市，東海大學&臺灣社會學會年會論文（單行本），2002年，頁3。

²⁷ Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Cambridge, MA.: Blackwell, 1991, p261.

²⁸ Lefebvre, Henri 著，王志弘譯，〈空間：社會產物與使用價值〉，《空間的文化形式與理論讀本》，臺北市，田園文化，1979年，頁285-286。

²⁹ Giddens, Anthony. *Modernity and Self-Identity*. Cambridge: Polity, 1991, p16.

伽達默爾曾說：「真正的歷史對象不是一個客體，而是自身和他者的統一，是一種關係。」³⁰如果我們認同伽達默爾的「視界融合」理論，那麼黃土水憑藉著學習過程的基本的理解能力，選擇將自身與統治的「他者」統一，將受教育的經驗視為「真實」或是「真理」，也是可以理解的；因為藝術作品本身已經揭示了作者的體驗與理解，所以空間裡的風景會被視為是一種「文化治理」，沒有辦法擺脫政治美學化的意涵。

在此一觀點下，「臺灣的自然」將經由統治教育呈現殖民文化的意涵，黃土水的《水牛群像》藉由香蕉樹林來閉鎖空間，收斂觀者的視覺，同樣無法全然擺脫為帝國主義論述的符號意涵。Warnke Martin 說過：「即使是最簡單的地誌學的特徵也是政治決定的結果。」³¹視此自然進化的藝術表徵歷程為「政治風景」(political landscape)，可見，藝術符號的轉換意義，值得重視。

此外，筆者以為應該考量的是，黃土水因為日本人統治臺灣，得以在 13 歲進入公學校讀書，由於從小接受日本教育，也在日人統治的社會中漸次的追求到屬於他自己人生的目標與幸福，「水牛」作品成為帝國主義論述的符號，應該是不自覺的，因為《水牛群像》作品的簡渾與親切，充滿了藝術的張力，似乎較不能全然將其歸類為刻意依附於「政治」的產物。如果說黃土水的作品，具有為帝國主義論述的符號意涵，應該是日本在臺實施教育政策成功的結果；晚近新解釋學的「接受理論」，強調「在場」的設置，認為人的思維恆受現時的「在場」支配，就是這種現象，這也是筆者將「水牛」作品的呈現，解讀成是「黃土水重新探索自己的內在心靈，而所呈現的感性與理性的調和」的原因。

至於，有關「熱帶性的地方色彩」問題，也是應該觀察思考的問題。由於「官方與民間對於臺灣視覺文化發展的期待，與熱帶性的地理特色有密不可分的關係。從自然臺灣到文化臺灣的轉換，在此有清楚的脈絡可循。」³²換言之，殖民統治者似乎已將「熱帶性」地方色彩的呈現，視為其在文化教育上的成就，誠如中村地平讚美鹽月桃甫的作品，「是長年從亞熱帶的風土中，所吸收鍛鍊出來的非常健壯強韌的抒情。」³³而鹽月因受西方野獸派影響，下筆厚重，用色強烈，

³⁰ H. G. Gadamer. *Truth and Method*. Trans. G. Braden and J. Cumming, New York: Seabury Press, 1975, p.267.

³¹ Warnke, Martin. *Political Landscape – The Art History of Nature*, Translated by David McLintock. London: Reaktion Books, 1994, p. 146.

³² 廖新田，〈從自然的臺灣到文化的臺灣：日據時代臺灣風景圖像的文化表徵探釋〉，《重訪東亞：全球·區域·國家·公民》，臺中市，東海大學&文化研究學會年會論文（單行本），2002年，頁8。

³³ 中村地平，〈地方藝術——從鹽月桃甫氏的個展談起〉，轉引自王淑津，《南國霓虹——鹽月桃

在臺期間以臺灣原住民作為油畫題材，作品中所散發的熱帶性氛圍，即是他主張的繪畫理念：「特殊的地理條件會孕育特殊的藝術」³⁴；足見，日本官方的教育目標，明確的在來臺教育工作者的作品中宣示著。

然而，黃土水入選第 2 屆帝展的《蕃童》，與第 1 屆臺灣美術展覽會的鹽月桃甫所繪的原住民圖像，時間都是在 1920 年代，鹽月桃甫除了畫了許多帶有熱帶氛圍的原住民生活，統治者還在臺灣發行繪葉書（明信片），「原住民圖像」在此時似乎已變成圖騰，代表著一種符碼的意義。可見，黃土水從《蕃童》到《水牛群像》，是有心靈轉折的；其圖像的轉換，應該不只是從「尋找繪畫的題材」如此簡單的面向來思考。

三、「他者的自然」的反思

何濟民於〈稻津國民學校的搖籃〉一文中，回憶他於 1907 年進入大稻埕公學校的環境：

一望無際的美田水鄉一到秋天，滿目的稻黃，隨風舞動，當稻浪一起一伏，簡直是大海洋中的黃濤金波，時而有白鷺點綴其間，在翠綠的樹林中，又有美妙的禽音鳥語交響，奏出了天然的田園交響樂。³⁵

黃土水於 1907 年從艋舺公學校轉入大稻埕公學校，所以，他所看到的學校周邊景致，必然就是何濟民所描寫的景色，秋天是一望無際的水稻黃熟金波，春夏之際水牛犁田、翻土的景致自然也盡收眼簾，加上「白鷺點綴其間」，黃土水於這樣的環境中留連五年，應該是他可以掌握「水牛」、「鷺鷥」等特質、被謂之為是帶有臺灣「本土」自覺的第一位雕塑家的根基。

故謂《蕃童》吹笛等結合原住民圖像，以及《水牛群像》中的「純真牧童」一作的出現，是「再現」黃土水成長地「大稻埕」的風土，而此藝術面向的開展，鄭水萍謂其「與江文也的『臺灣舞曲』有異途同歸之處！」³⁶亦即肯定兩者皆帶有「本土性」的特質，與對地理環境的情感。雖然，當代的臺灣美術史者，顯然還有不同的看法與聲音，但是，我們在討論黃土水作品時，事實上是不能忽略

甫藝術研究》附錄 2，臺北市，國立臺灣大學藝術研究所碩士論文，1997 年，頁 26。

³⁴ 鹽月桃甫，〈第一回臺展洋畫概評〉，顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》（上），臺北市，雄獅圖書，2001 年，頁 192-193。

³⁵ 何濟民，〈稻津國民學校的搖籃〉，《臺北文物》2 卷 3 期，臺北市，臺北文獻會，1953 年，頁 61。

³⁶ 鄭水萍，〈試探黃土水的雕塑文獻與圖像風格命題〉，《雄獅美術》281 期，臺北市，雄獅圖書，1994 年 7 月，頁 20。

此原生因素。

再者，黃土水的作品，固然可以引發日本觀者的「觀奇」心理與統治認同，但是，潛藏在黃土水內心的童年情愫，可能不會如此單純的只是對日本殖民的服膺，很有可能黃土水認為原住民圖像，就和水牛、鸞鷲等動物一樣，都是「臺灣地理」景觀中的一種特色或地標，這是成長環境中熟悉的風土記憶，是內心對兒時的懷思，《水牛群像》（圖 14）理想化的線性造型，應該也是一種對故鄉理想期待所產生的風景想像。

至於，在殖民統治者努力推動的鄉土教育與鄉土寫實的美術方向上，卻勾引出黃土水的兒時大稻埕記憶，讓他能投射作品更溫馨的情感，對殖民者的文化認同不是沒有，甚至可以說是相當深入；但是，無意識或潛意識中的童年情懷，在轉換成作品的肌理之後，不容否認，這才是《水牛群像》真正讓人動容的主因，我們在觀察黃土水作品時，似乎不能夠以單一面向的「本土性」或「他者的自然」來歸納，當殖民文化認同與本土性同時存在時，雖然有些弔詭，然而，這或許也是黃土水作品難能可貴之處。

肆、結論

黃土水的雕塑作品，雖然在現實生活與期待出人頭地的心理之下，難免會被質疑是否有替殖民主義論述的可能，但是，黃土水在那麼多件的「水牛」作品中所流露出的自然簡樸與溫暖恬適的田園氣息，確實是臺灣所獨有的興味，也是兒時大稻埕的風土記憶。尤其是「水牛群像」系列原名「南國」值得探討，「南國」一詞隱涉了一種「溫暖」與「懷思」的情緒，臺灣因位居亞熱帶，早年在過完新年後，雖然春意料峭，但是到處可見農夫帶著水牛在寬闊的土地上犁田翻土的景象，尤其黃昏時分在冷瑟的春風中各自歸家的景況，很有柳永《雨霖鈴》的詩韻：「……念去去，千里煙波，暮靄沉沉楚天闊……」讓人難以忘懷。等到大地春回，到處是春暖花開的景象，南風徐徐拂過芭蕉樹梢與稻田，那種舒緩的律動讓人心曠神怡，同樣讓人無法忘情，這應該是「水牛群像」系列原名「南國」的主要原因。為此「南國」對於他作品所產生的影響，似乎應更多於其他方面的考量，我們雖然觀察到「水牛」表現的主題系列，有迎合政治走向的意味，但是，作品本身所表現出的細膩情感與精純的藝術張力，更是我們在觀賞藝術作品時首要重視的課題。

筆者從蕃童到水牛的作品中，得到的研究結論有二：

一、「本土性」的特質

(一) 重現大稻埕的風土

《蕃童》的原住民題材，與《水牛群像》中對「南國」田園風光氛圍懷思的經營，確實是當時大稻埕的農家景致，故而，能給於有相同地域背景的觀者一種親切又足可信賴的滿足感。雖然《蕃童》更能滿足日本人的觀奇心理，然因「水牛」是當時大稻埕的「自然／文化」集體記憶，能使臺灣觀者在面對作品時，因為視覺的普遍可見性，同樣也啟動了嗅覺，彷彿聞到了熟悉的泥土芳香。黃土水藉由作品無言的闡述自己對「南國」的不能忘情，加上相信臺灣觀者的「經驗接受」，似乎讓他愈來愈鍾情於「水牛」系列的創作。

(二) 以「文化地理學」的觀點凝視

不論是原住民圖像，或是水牛等動物，在黃土水心中，都是「臺灣地理」景觀中的一種特色，這是成長環境中熟悉的風土記憶，是內心對兒時的懷思，不必就此認為黃土水的創作只是為了滿足日本人的「觀奇」心理，筆者認為當黃土水從「蕃童」素材轉向「水牛」系列的題材，應該已隱微考慮到這些問題。再者，雖然「水牛」圖像已然成為帝國主義「鄉土愛與國家認同」方向論述的符號，但是，黃土水《水牛群像》作品的簡渾與親切，充滿了藝術的張力與對「南國」的懷思，似乎較不能只將其歸類為刻意依附於「政治」的產物，而應關注黃土水內在創作時的本質與感情，將其視為是一件「言之有物」的藝術作品。在伽達默爾的「視界融合」理論中，一再的強調真正的藝術是不斷被理解接受的藝術，所以藝術的「真理／真實」是存在於參與體驗之中，水牛創作既能發抒「南國」的鄉愁，又能符合統治者「文化治理」的方向，何樂而不為？

再者，「水牛」系列作品中，刻意拉長水牛身長的理想化造型，除了表現出黃土水追求藝術作品的理想與企圖心，應該也是對故鄉的一種理想期待所產生的風景想像與代用心裡滿足。

二、受「殖民統治」的影響

(一) 就求學的歷程觀察

日本在明治維新以後，明顯受西方思潮影響，強調發揮個人自由與獨特性，乃雕塑作品的風尚；再者，以直線或弧線的造型來作為描寫物體的原則，這種「現代性」的藝術表現，更要歸功於殖民政府的教育。黃土水個人因重視西方美術思

潮，引用「線性」與「塊面繪畫」之間的互動語彙與互補關係，進而在《水牛群像》中表現無遺，將其一生在大稻埕的年少經驗與夢想，藉由水牛與牧童之間的相互牽動，既真切的反映了臺灣淳厚的圖像，也圓熟了他個人一生的雕塑理想。

尤以黃土水老師高村光雲喜歡製作動物作品，並努力嘗試以木雕為原模來翻製銅像的方法，顯然被黃土水學習與應用，而黃土水在大的面向上，明顯帶有高村光雲「東方特質」的雷同之處，也是影響黃土水水牛圖像醞釀過程的重要因素。

（二）就政治的角度衡量

伽達默爾強調：「藝術經驗是一種獨特的知識模式。」³⁷雖然，「對殖民國家認同」的觀念不是那麼容易從黃土水的作品中得到釐清，但是，黃土水的作品卻明顯與殖民政府「以臺灣鄉土配合教材所設計的教育課程」相吻合，符合日本當時「鄉土愛與國家認同的方向」。

至於，黃土水「旅日」的經驗，不僅代表了生活的重新組合安排，也顯示出更深入了某種「權威」與「核心」，如果上述的論點可以成立與被肯定，那麼「創造力」的表現即是生活的一種釋放形式與思考，它恆受政治、社會、教育、生活等等的牽制與記憶的制約；現象學家舒茲曾說：「我們界定行為是一種意識的經驗，它透過自發的主動性而賦予意義。」³⁸

再者，真正處於被殖民時代的平常百姓人家，卻是很少會去意識到統治者對於教育與社會空間處理所具有的支配性，是一種約束的制約行為；為此，也就沒有所謂的「對抗」行動，這種情形在日治初期的前輩美術家身上幾乎都是一樣的，這或許也是當時美術家可以緊密跟隨日本老師學習的一個重要因素。如此，黃土水《蕃童》與《水牛群像》，兼具了「本土」情結與「殖民」意象，自然也是可以理解的。

參考書目

《臺灣美展開院式》，《臺灣日日新報》，1927年10月28日。

《臺北市政二十年史》，臺北市，臺北市役所，1940年。

《重修臺灣省通志》，南投市，臺灣省文獻會，1996年。

《臺灣日日新報》，1920年10月18日。

³⁷ H. G. Gadamer. *Truth and Method*. Trans. G. Braden and J. Cumming, New York: Seabury Press, 1975, p.87.

³⁸ 亞佛列德·舒茲著，盧嵐蘭譯，《社會世界的現象學》，臺北市，桂冠出版，1991年，頁64。

- 《臺灣日日新報》，1925年10月19日。
- 中村地平，〈地方藝術——從鹽月桃甫氏的個展談起〉，王淑津，《南國霓虹——鹽月桃甫藝術研究》附錄2，臺北市，國立臺灣大學藝術研究所，1997年。
- 王秀雄，《臺灣第一位近代雕塑家——黃土水的生涯與藝術》，臺北市，藝術家出版，1996年。
- 何濟民，《稻津國民學校的搖籃》，《臺北文物》2卷3期，臺北市，臺北文獻會，1953年。
- 亞佛列德·舒茲著，盧嵐蘭譯，1991年，《社會世界的現象學》，臺北市，桂冠出版。
- 林伯欣，〈東洋的命運：1920年代臺灣的文化啟蒙與視覺現代性〉，《重訪東亞：全球·區域·國家·公民》，臺中市，東海大學&文化研究學會年會論文（單行本），2002年。
- 邱子杭，《臺灣抽象雕塑的東方意識研究》，臺南市，國立成功大學藝術研究所，1992年。
- 若林幹夫，《熱，都市，冷，都市》，東京，弘文堂，1992年。
- 翁佳音，《大臺北古地圖考釋》，臺北縣，臺北縣立文化中心，1998年。
- 莊育振，〈從物體到情境：由戰後西方雕塑空間觀的演變談中國傳統的再創〉，《重訪東亞：全球·區域·國家·公民》，臺中市，東海大學&文化研究學會年會論文（單行本），2002年。
- 陳昭明譯，〈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，臺北市，藝術家出版，1993年9月。
- 廖新田，〈從自然的臺灣到文化的臺灣：日據時代臺灣風景圖像的文化表徵探釋〉，《重訪東亞：全球·區域·國家·公民》，臺中市，東海大學&文化研究學會年會論文（單行本），2002年。
- 劉思量，《藝術心理學》，臺北市，藝術家出版社，1998年。
- 鄭水萍，〈試探黃土水的雕塑文獻與圖像風格命題〉，《雄獅美術》281期，臺北市，雄獅圖書，1994年7月。
- 鄭素勤，《探討透視的空間表現的繪畫動力結構：以達文西與克利的作品為例》，屏東市，國立屏東師範學院視覺藝術教育研究所，2002年。
- 顏娟英，《臺灣近代美術大事年表》，臺北市，雄獅圖書，1998年。
- 顏娟英，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》（上），臺北市，雄獅圖書，2001

年。

蘇碩斌，《近代都市的空間視覺化統治：以日治時期臺北為例》，臺中市，東海大學&臺灣社會學會年會論文（單行本），2002年。

鹽月桃甫，〈第一回臺展洋畫概評〉，顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》（上），臺北市，雄獅圖書，2001年。

Arnheim, R. *Art and visual perception*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1957.

Clark, Kenneth. *Landscape into Art*. London: John Murry, 1976.

Giddens, Anthony. *Modernity and Self-Identity*. Cambridge: Polity, 1991.

H. G. Gadamer. *Truth and Method*. Trans. G. Braden and J. Cumming, New York: Seabury Press, 1976.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Cambridge, MA.: Blackwell, 1991.

Lefebvre, Henri 著，王志弘譯，〈空間：社會產物與使用價值〉，《空間的文化形式與理論讀本》，臺北市，田園文化，1979年。

Mike Crang 著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯，《文化地理學》，臺北市，巨流圖書，2004年。

Warnke, Martin. *Political Landscape—The Art History of Nature*, Translated by David McLintock. London: Reaktion Books, 1994.

Werlen, Benno. *Society, Action and Space*. London: Routledge, 1993.

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts