

文學與藝術的浪漫邂逅：

鐫木清方「泉鏡花系列」口繪美人版畫初探

國立中央大學藝術學研究所 林怡利

前言

明治十一年（西元 1878 年）出生於東京的鐫木清方（1878-1972），本名健一，是明治時期美人風俗畫的代表畫家之一，他筆下的美人畫多以融入西方明暗技法的日本膠彩畫形式呈現，有清新脫俗、有明艷動人，也有浮華散盡的形象，但皆蘊含著女性深厚的情感。他曾多次獲得當代文展和帝展的肯定，並在昭和二年創作的《築地明石町》（1927）獲得帝國美術院賞（帝展）後，旋即成為帝國美術院的會員。另外他在戰後被授與最高榮譽的文化勳章，藝術價值和成就備受肯定。然而在成為專職的日本畫家前，鐫木清方的前半生幾乎是以所謂「插畫家」的身份工作著，特別是當時相當盛行融合西洋引進的石版印刷術與傳統浮世繪木刻技法所製成的「口繪」（くちえ）版畫，形成了一股為小說單行本繪製卷首插畫的風潮。¹ 在當時，清方也搭上了這股潮流，繪製了大量的口繪版畫；其中以為浪漫派小說家泉鏡花（1873-1939）所製作的系列口繪版畫最為有名。

鐫木清方於明治三十四年（1901 年）開始，即為泉鏡花的部分小說作品製作一系列口繪美人版畫，為了配合泉鏡花小說所流露出特有的劇情氛圍，清方總是透過女性主角若有所思的神情、姿態描繪出歷經苦戀後顯得落寞與哀愁的情思，再佐以白色、灰色和藍色等淺色調背景，使得整體畫面營造出既浪漫又悲戚的情懷。然而在此哀戚的面具之下是否隱含了女性在文學既有形象討論的可能性？又或是從這些女性形象中反映出何種時代脈絡的端倪？再者，鐫木清方早期此系列具有文學特質的美人版畫與同時期的日本畫，像是《一葉女史之墓》（明治 35 年）或是之後的《築地明石町》（昭和 2 年）等繪畫名作又是如何產生交互影響的作用？綜合以上幾點提問，本文欲以鐫木清方早年為泉鏡花小說作品所製作的系列口繪版畫為例，從爬梳插畫家與小說家的合作關係開始，進而對照在當代文學論述與插畫間的關聯中，藝術家呈現出何種脈絡下的女性形象風格，最後再比較鐫木清方版畫作品的風格來源與其他繪畫作品間的相互關係。

關鍵字

¹ 引述自阿部出版編，《版畫藝術》（東京：阿部出版，148 期，2010 年），頁 11。

鐫木清方(Kaburaki Kiyokata)、泉鏡花(Izumi Kyouka)、口繪(Kuchi-e)、美人畫(Bijin-ga)、浪漫主義(Romanticism)

一、文學與圖像共舞——鐫木清方與泉鏡花

當要追溯鐫木清方與泉鏡花合作的插畫工作淵源之前，首先要提及他的父親糸野採菊（本名傳平，1832-1902）。清方的父親於江戶晚期便以山々亭有人為筆名享譽於劇作和新聞界；並於明治五年（1872年）成為《東京日日新聞》²的創刊成員之一；明治十九年（1886年）時更以發行人的身份獨自創立了《やまと新聞》（大和新聞）。³除了父親的劇作家身份深刻啟發與陶冶清方自小對於文學領域的喜愛；此份由父親創刊的《やまと新聞》，更成為清方日後踏入文學口繪插畫創作的契機之一。明治二十四年，當時只有十三歲的鐫木清方順理成章投入曾為《やまと新聞》等多份刊物繪製插畫的著名浮世繪師——水野年方（1866-1908）⁴之門下，時隔兩年其師年方授予「清方」這個雅號，鐫木清方便以此名開始為《やまと新聞》製作小型插畫。可惜好景不常，在這期間父親的報社經營不善，在面臨倒閉的危機時，只得依靠清方在其他報刊製作插畫的收入來維繫一家人的開銷。但也由於在報刊的歷練與生活壓力雙方面促就之下，讓清方開始有機會接觸到較報刊插畫高級的口繪版畫。

一般提及明治時期的口繪版畫時，常以當代最有名的文學雜誌——《文藝俱樂部》為代表例子，而「口繪」此一名稱的傳統則是源自於江戶末期的繪草紙合卷本所使用的「読み口」這個詞彙，也就是意指在報刊、書籍封面翻開第一面的彩色卷首頁。⁵此外有關口繪版畫印刷技術與製作沿革的部分因不屬於本文討論的範疇，在此便不特別贅述。當時《文藝俱樂部》為了吸引讀者的目光與購買欲

² 《東京日日新聞》現名《每日新聞》。明治五年（1872年）於東京淺草由糸野傳平、西田傳助和落合幾次郎等人創刊，是日本歷史最悠久的一份報刊。報刊起初積極的以豐富的插圖吸引讀者的目光，但後因轉變為以知識份子為閱讀對象的政論中心，便逐漸減少插圖的刊載。引述自青木茂監修，町田市立國際版畫美術館編，《近代日本版畫の諸相》（東京都：中央公論美術，1998年），頁220。

³ 《やまと新聞》是由糸野傳平於明治十九年（1886年）創刊，它的前身是糸野於1884年所創刊的《警察新報》。此份讀物的特點是刊載讓一般大眾也能閱讀附有插圖的雜文軼事，因而培育了許多文學家和畫家，又以月岡芳年所繪製有關風花雪月人物的錦繪《近世人物誌》最受到歡迎。資料源自維基百科：<<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%84%E3%81%BE%E3%81%A8%E6%96%B0%E8%81%9E>>（2010/12/30 瀏覽）。

⁴ 水野年方（1866-1908）為被稱做「最後浮世繪師」之月岡芳年（1839-1892）的弟子，俗稱糸三郎，別號應齋、蕉雪。主要於明治年間作畫，多是在新聞報刊上繪製風俗和戰爭題材的浮世繪版畫。門下的弟子有鐫木清方、池田輝方和池田蕉園等人。參見柴田卓編，《明治、大正美人版畫展》（東京：太田紀念美術館，1993年），頁44。

⁵ 引述自青木茂監修，町田市立國際版畫美術館編，《近代日本版畫の諸相》（東京都：中央公論美術，1998年），頁95。

望，每期都會引用當期主題小說為畫題繪製各式華美的口繪版畫，但雜誌有時也為了因應明治三十年代美人畫的風潮，製作與小說主題無關的口繪美人畫。⁶ 鐮木清方曾替《文藝俱樂部》創作包括口繪、插畫、表紙頁（封面）等各式作品，奠定了創作基礎。然而更進一步讓清方與泉鏡花締結合作關係，則是與《文藝俱樂部》相對立之《新小說》。不同於《文藝俱樂部》偏好大眾通俗取向，《新小說》較具有純文學的色彩，也不會為了迎合普羅讀者對美人形象喜好，胡亂竄改畫題。⁷ 由此鐮木清方便在此種文學性質較為濃厚的創作環境中結識了泉鏡花，開啓了兩人長期友誼與圖文相互交織之下的美好機緣。事實上在未結識泉鏡花之前，清方便曾提及他對這位作家的讚賞：

一葉和鏡花，在當時都是未滿二十歲的純情文學青年，我將他們的作品當作觀音經般的信仰，朝夕閱讀。⁸

爾後，清方更於相識五十年後以題名《小說家與插畫家》（昭和 26 年）【圖 1】一圖描繪兩人初次會面的場景，身著黑衣帶著眼鏡的是泉鏡花，而坐在桌前的白衫男子則是鐮木清方，他們倆各端坐在墊子上，身軀向前傾，熱絡愜意地交談著；另外在昭和三十六年出版專述明治以前生活的回憶錄《こしかたの記》中，也以「沒有初會面的拘謹，反而是一見如故。」⁹ 來形容兩人初次相識的感覺，得見鐮木清方對泉鏡花相知相惜之情溢於言表。

泉鏡花（本名鏡太郎，1873-1939）是活躍於明治後期至昭和初期的小說家，以充滿浪漫異想的悲劇文學體例著稱，深切的影響近代日本文壇。在當代為流行小說繪製插圖蔚為風行之時，泉鏡花滿溢著戲劇張力的作品，便吸引許多插畫家為他的小說製圖，並多由刊行《新小說》的春陽堂出版。除了鐮木清方外，另還有小村雪岱與齋藤英朋等人。¹⁰ 儘管三人的表現方式各異其趣，但皆能既切合小說情節，又不侷限於文本框架，巧妙地呈現泉鏡花「浪漫」的文學世界。

在明治後期至大正時期，對於「浪漫主義」相關的討論已不勝枚舉，日本的傳統藝術中，像是《源氏物語》和《萬葉集》等文學創作，也經常帶有此種以個人情思為取向的浪漫美學，近代人們也不自覺受此牽引，再加上當時由西方傳入十九世紀的浪漫主義思想，使得近代的日本藝術便隨著傳統浪漫文學和西方浪漫

⁶ 引述自阿部出版編，《版畫藝術》（東京：阿部出版，148 期，2010 年），頁 12。

⁷ 引述自阿部出版編，《版畫藝術》（東京：阿部出版，148 期，2010 年），頁 26。

⁸ 原文引述自鐮木清方《美登利の思い出》（昭和 10 年）。轉引自大塚雄三〈鐮木清方—その画業の軌跡〉，河北倫平、平山郁夫監修；大塚雄三編，《鐮木清方：明治のおもかげ》（東京都：學習研究社，2004 年），頁 100。

⁹ 原文引述自鐮木清方《こしかたの記》（昭和 36 年）。轉引自《鐮木清方：明治のおもかげ》（東京都：學習研究社，2004 年），頁 101。

¹⁰ 引述自河北倫平、平山郁夫監修；大塚雄三編，《鐮木清方：明治のおもかげ》（東京都：學習研究社，2004 年）頁 9、頁 32。

主義的雙重影響下漸次蛻變為「更加日本化形態的浪漫」。¹¹這也是為何泉鏡花充滿病態化的浪漫文學對鏑木清方甚至是當代畫家而言，在某方面或許應驗了一種時代美學觀感，也在同一脈絡之下形塑了明治至大正時期對於女性形象特有美麗與哀愁的詮釋意義。

二、日本近代文學論述中的女性形象轉變

不論在西洋或東方的文學著作或藝術品中，對於女性的論述和描繪總是特別豐富，似乎「女性」與時代審美意識之間具有特殊的鍊結關係；然而每個國家或是族群對於各自審美意識的觀感，隨著時代轉變必定會有程度上的差異。就日本近代美人形象的文學論述而言，在張競所撰寫的《美女とは何か：日中美人文化史》一書中便提到近代日本文壇對於女性形象書寫的轉變，以明治十八年刊行東海散士的《佳人之奇遇》與坪内逍遙的《當代書生氣質》為例，兩書裡對女性的描述似乎仍停留在將江戶時期浮世繪的女人形象置入於文章當中。如《當代書生氣質》中第三回〈妹與背鏡〉裡所描寫的女學生，是這樣形容的：「由於姿態瘦弱個子嬌小，看似比實際年輕。步步足下生金蓮。楚楚模樣令人心動。」¹²作者認為特別是「步步足下生金蓮。楚楚模樣令人心動。」這一句，不太符合明治時期象徵文明開化的女學生，因為其忽略了隨著時代變遷後當代女性的真實特質，反而較像是描述江戶時代吉原花魁的樣貌，她們是最高級的藝旦，每每示於眾人面前時，拖曳著高腳木屐，搖擺身穿華服的姿態、嬌貴形體，仿若每踏出一步足下即生出金蓮，迷倒眾生；然而在清方的作品《朝涼》（大正14年）【圖2】一圖裡衣飾簡樸、氣質清新脫俗又帶有堅毅目光的女性，似乎更能體現當代受過教育之後女學生的形象。¹³

另外，作者也提到在近代以前，對女性形象的描述多是誇張地讚揚女性帶有感官特質的柔美姿態；然而明治以降，從二葉亭四迷的《浮雲》為契機，開始不刻意修飾語彙，呈現當代女性較為寫實的部份形象，例如將女性的手比喻為「像

¹¹ 所謂日本化形態的「浪漫」，神林恆道認為可追溯自坪内逍遙在《當代書生氣質》中將浪漫視為「小說稗史上的浪漫〈荒誕奇異〉」，並經由西方浪漫主義的洗禮後，形塑為反抗現狀及對現世的反諷態度。作者試圖結合文學對浪漫的論述，並再從美學的角度出發，觀看日本近代藝術學成立之上的「浪漫主義」究竟包含何種意義。整裡自神林恆道著，龔詩文譯，《東亞美學前史：重尋日本近代審美意識》（台北市：典藏藝術家庭，2007年），頁215-237。

¹² 原文「姿は瘦肉にして小づくりなれば。年よりは遥若やかに見えて。歩めば金蓮足下に生じ。楚楚見る人心を動かす。」引述自張競著《美女とは何か：日中美人文化史》（東京都：晶文社，2001年），頁402。

¹³ 引述自 Mariko, Inoue, "Kiyokata's Asasuzu: The Emergence of the Jogakusei Image", *Monumenta Nipponica*, Vol. 51, No. 4 (Winter, 1996):454.

是手上拿著五條粗細不一並置的白魚。」¹⁴ 雖然有些赤裸，但卻破除了對於女性過度美化的想像。爾後，隨著明治年間西洋文學的譯作與日漸增，意識流類的觀念小說體例也影響了當代的文學創作，在泉鏡花與老師尾崎紅葉的作品中，便經常運用抽象與幻想性的描繪字眼；或非傳統的文法語構；或不言明容貌的細部特徵，而是隱喻地以女性姿態寄情，像是在尾崎紅葉的《金色夜叉》裡出現了「眉頭深鎖」、「弱不禁風」等類似中國詩詞裡的形容語，¹⁵ 以譬喻的手法描述女性的個人情思。由上述的書寫轉變可知，從近代開始女性人物形象的塑造除了逐漸摒棄江戶時代過度美化的語言，多了些客觀的寫實性之外，並更進一步提升至女性內在情感的體現。誠如前述所提的所謂近代的日本化形態的「浪漫」，或許就如此帶點隱晦的頹廢和戲謔的個人美感。

三、鐮木清方——泉鏡花系列口繪美人畫

對照上述的論點，由於本文主要集中討論日本近代前期對於女性形象的審美概念，因此以下特選取鐮木清方於明治時期替泉鏡花小說繪製的四件口繪版畫作品進行探討。首先是從風格形塑的來源開始，再從個別作品中有關女性的構圖位置與形象表現，試看除了為鐮木清方的個人風格之外，是否也能體現當代社會或文學作品中某些特定的審美觀。接著再比較這樣充滿文學性敘事手法的口繪版畫與清方其他日本畫作品間產生了何種交互影響之效果。

（一）水野年方的影響

鐮木清方在十三歲時即因水野年方曾為其父親創立「やまと新聞」專職插畫師的緣由，進入水野年方的門下，進而以踏入插畫家的歷練為始，開展專業日本畫創作的藝術生涯。在耳濡目染之下，水野年方對清方早期的口繪作品的風格形塑必定有相當深遠的影響，以水野年方的系列版畫作品《三井好都のにしき》（明治20年間）【圖3】為例，畫中不論是女性的樣貌、線條描繪和色彩運用都與清方的口繪系列作品有一定程度之相似。在女性五官特色的部份，兩者都有細長挺直的勾鼻、豆大的眼睛、小巧的嘴形以及白晰圓鼓的臉頰，像是以下要介紹的《三枚續》【圖4】裡，畫中的年輕女性便與水野年方的女性形象相當類似。在用線方面皆粗細錯落有致兼具書法的運筆感，而在用色部分，儘管清方為了配合泉鏡花的小說內容所採用較偏向冷調的色彩，不如水野年方那樣溫潤，但兩者都巧妙利用顏色明暗、深淺間的對比，點綴出視覺重點的觀看目標。

¹⁴ 原文「細根大根に白魚を五本並べたやうな手を持つてる」，引述自張競著《美女とは何か：日中美人文化史》（東京都：晶文社，2001年），頁404。

¹⁵ 原文「眉の思へるままに画き成せる如き」、「風にも堪ふまじく纖弱」，引述自張競著《美女とは何か：日中美人文化史》（東京都：晶文社，2001年），頁413。

(二) 泉鏡花系列口繪美人畫

1. 明治三十五年《三枚續》【圖 4】

《三枚續》為鏘木清方首件為泉鏡花繪製的口繪版畫。若先不言明《三枚續》這幅作品所描繪的特定故事情節，單從畫面構成元素來看的話，首先映入眼簾的是一位站在掛滿浮世繪版畫屋子前，手抱持著公雞，身著素雅和服的女子。《三枚續》裡的女子與手中公雞四目相對，看起來有些滑稽，但女子似乎正在傳達某些意念，她的眉頭微皺，雙唇緊閉，反之對望的公雞卻一副安奈我何的姿態，形成強烈對比。對照清方擷取泉鏡花的小說情節，是敘述專販錦繪的繪草子店老闆的女兒阿夏，因擔心飼養的公雞晨啼太過惱人而怒斥它的畫面。¹⁶ 雖說是怒斥，但從女子的面容卻感受不到勃然大怒的氛圍，反倒流露出若有所思與為難的神情，內斂地傳遞自己的情緒。其次，女子抱著雞若怒若思，重點好似已不在責備雞隻的事件上，女性發怒的理由也不再是爲了自身，而轉向清方藉由人與物的交流所營造出其他層次的想像空間。

在線條和用色部份，誠如上述所提與水野年方畫作的某些特質很相近。然而在《三枚續》中很特別的是，因爲勾勒形體的線條很淡，人物看似幾乎要融入同樣爲淺色系的背景裡時，清方卻靈活的運用女子黑色的頭髮與腰帶，以及雞隻身上錯落的黑色羽毛，突顯出她們在背景之外的個體性。

再者，由其畫中女子過膝的袖子長度可判斷應爲未婚女性所穿著的振袖和服，有關於女性和服的精緻描寫，在清方明治時的其他畫作《出嫁的人》（明治 40 年）【圖 5】和《花吹雪·落葉時雨》（明治 41 年）【圖 6】雙幅組圖中皆可清楚看到，除了紋飾和色彩上更加華美外，也藉由對比已婚、未婚或是青春、年華已逝兩者女性的服裝、姿態，譬如《出嫁的人》一圖中，左方背對觀者身穿膝上袖長和服，手持布巾掩面的黑衣婦女，與右方嬌羞歡欣，身著華麗振袖和服的少女們，更進一步對比出在心境方面的大相逕庭。但不論是《三枚續》裡素雅秀麗的女性或是《出嫁的人》、《花吹雪·落葉時雨》裡華美艷麗的未婚女人們，皆可看出近代日本年輕女性對自身衣著裝扮的重視，除了一方面是爲了吸引大眾的目光，另一方面也可再現當代的流行風尚和審美觀。

2. 明治三十七年《風流線》【圖 7】

在《風流線》這幅作品中，畫中的人物遠近層次堆疊得十分繁複，整體畫面也呈現出更加戲劇性的張力。在煙硝瀰漫、火光竄升的場景中，有站立著的一男

¹⁶ 引述自《版畫藝術》中的《三枚續》口繪圖說。阿部出版編《版畫藝術》（東京：阿部出版，148 期，2010 年），頁 41。

一女正在對望，雖然男性的空間位置較為獨立，但眾人的目光皆聚焦在身著華美衣物、圍著紅色披巾的女性身上，她身旁的地面跪著兩位男性，而正前方的女子面容痛苦地向她求援，紅巾女子以手回應祈求的女性，並無視身邊膜拜的群眾，反將眼神直視於身穿「流」字服裝的男性身上，作為強勢抗衡。紅巾女子在這幅作品中似乎被幻化成了神祇，並具有掌控全局的地位和重要性，鏑木清方將看似劍拔弩張激情的一幕，透過兩位站立人物間眼神的對望凝結了當下衝突的空間。

而透過風格形式的運用，似乎也讓觀者更能體會畫中緊張刺激的氛圍，由於情節內容的差異《風流線》在用色上也較《三枚續》的更為沉重，全畫以暗灰色作為基底，搭配橘色的火光，營造出一觸即發的不安氣息；另外清方在暗色背景下利用了亮彩的大紅與靛藍，強調出兩位主人翁的身份，也引領觀者將視線放在兩人相望的瞬間，製造更為細膩的戲劇效果。

根據原文小說《風流線》的劇情是以白山山系¹⁷為舞台，描寫名為「風流組」的鋪設鐵路工人們與上層社會抗爭的故事，此一場景則是選取從工人們那邊逃脫出來的女性，跪坐在故事主人翁村岡不二太的戀人阿龍身下的一景。¹⁸ 根據畫面裡所傳遞的訊息，兩名女子的服飾穿著、神情姿態皆可體認到她們生活環境、身份地位與性格特質上的差異，其中特別是對於具有身分地位，性格堅毅、眼神專注之新時代女性的描繪，在清方的繪畫作品《孤兒院》（明治 35 年）【圖 8】裡扶著桌沿、沉穩端坐的上層社會小姐，以及《秋宵》（明治 36 年）【圖 9】裡仰頭自信拉奏小提琴的女子皆可窺視。這似乎也可進一步說明在日本近代的美人畫中，女性除了不需搔首弄姿迎合男性的目光，也能提供觀者視覺感官上的愉悅之外，更甚認同其畫作中所傳遞出女性具有的時代特質與個人性格。

3. 明治三十九年《無憂樹》【圖 10】

《無憂樹》這幅作品在本文例舉鏑木清方的泉鏡花系列口繪版畫中，首見描繪女性閨閣的室內場景。畫中以繪有夜色景象之屏風隔開兩位女性，在屏風內的那位正換穿上衣物外的掛衫，而屏風外的女子正倚著光線閱讀手上的卷軸，看似毫無關連的兩位女性，若從地面上散落的布料、量尺等物件，可進一步推測屏風外的女性才剛為屏風內的女性丈量過身型尺寸以方便製衣。整體畫面浸淫在均質的藍色調下，同樣在物體輪廓線較不明顯的情況中，藉由小細節部分像是衣角內裡、和服領口和小茶几等，以不同對比的色塊營造出，層層疊疊的視覺觀看重點。

¹⁷ 白山山系指的是日本三大名山之一「白山」的山群，白山涵蓋的範圍包括石川縣、福井縣和岐阜縣，在日本傳說中是蘊涵神佛、禪道信仰的靈山。資料源自白山國家公園日文網站：

<<http://www.g-hakusan.gr.jp/story>>（2011/1/1 瀏覽）。

¹⁸ 引述自《版畫藝術》中的《風流線》口繪圖說。阿部出版編《版畫藝術》（東京：阿部出版，148 期，2010 年），頁 43。

相較於前述幾張口繪作品，在這幅圖版中似乎較能感受到女性姿態的韻味，特別是右邊正穿回衣服的女子，嬌羞的低著頭，歇站式微斜的身形，皆令人聯想到江戶浮世繪的女性姿勢，或是鏑木清方在日本畫中那些或坐或站、姿態百千的美人形象，譬如清方於明治三十五年所繪的《一葉女史之墓》【圖 11】中倚靠在墓碑上的女子所散發出愁思之美；抑或《築地明石町》（昭和 2 年）【圖 12】回頭遙望的黑衣女子；又或者在《伽羅》（昭和 11 年）【圖 13】裡側臥於薰香枕旁衣衫散落的藝妓美人。這些女性被安置在日常生活的空間中，擺出某些特定的姿勢，都是帶有情節性的延續動作和姿態，以及有意味的神情；不過相較於江戶時代浮世繪中較多展現女體卻面無表情的美人【圖 14】，清方的世俗美人畫在經歷早年文學性版畫的洗禮後，使其並非只是純粹的在特定空間中展示女體樣貌，而是較具有敘事意味的情節片段。¹⁹

4. 明治四十二年《神鑿》【圖 15】

在《神鑿》這幅圖版裡根據原小說的情節，畫中左側指向天際的男子正在詢問神明鎮守怪物之咒語，欲將其封印到前面方形的石塊之中，而此怪物指的就是右方由人偶幻化成爲人類的女子，女子兩旁還蹲坐著機警看守的奴僕。²⁰ 而相較於《風流線》將亮紅色放在自信的阿龍身上，在《神鑿》中則是以近乎全白的服飾襯托畫中女子的無助與悲傷，對照身旁穿著黑衣的強勢男性，她似乎即將與其蒼白的臉龐一起隱沒入石塊之中。清方在此畫中也同樣地藉由深淺色的對比，鋪陳出畫面特定的故事情節。

此外，清方別出心裁地於畫面中結合人與妖之間的異想構思可推想至較早的《一葉女史之墓》【圖 11】和《深沙大王》（明治 37 年）【圖 16】等作品。其中《一葉女史之墓》繪製的靈感是源於泉鏡花於明治三十三年在《新小說》中發表名爲〈一葉之墓〉的隨筆，清方描繪了明治時期的女作家樋口一葉斜臥在自己的墓上，²¹ 神情哀戚落寞地直視觀者，似乎正感嘆自己的芳年早逝。爲了繪製此幅充滿文學和幻想性的美人畫，清方還親自到築地本願寺的一葉墓前參拜，且在鏑木清方晚年出版的創作回憶錄《自作を語る》（自作自解）（昭和 33 年）中也提到《一葉女史之墓》是他創作生涯的原點，他說道：「今日我所擁有的一切，

¹⁹ 引述自松山龍雄〈「口繪」という文学的な版画〉（稱做「口繪」的文學性版畫），阿部出版編《版畫藝術》（東京：阿部出版，148 期，2010 年），頁 9。

²⁰ 引述自《版畫藝術》中的《神鑿》口繪圖說。阿部出版編《版畫藝術》（東京：阿部出版，148 期，2010 年），頁 38。

²¹ 一葉指的是日本明治時期女作家—樋口一葉（1872-1896），她的作品多爲仿古文體例之作，艱澀難讀，流通性雖不高卻具有重要的文學價值。內容經常描述在父權壓抑下的日本婦女，爲了生活而吃盡苦頭的故事，被喻爲「現代紫式部」和女性文學創作先驅。參見新井一二三〈樋口一葉與吉原花街柳巷〉，整理自 2004/12/12 自由時報副刊電子版：< <http://www.libertytimes.com.tw/2004/new/dec/12/life/article-1.htm> >（2011/1/1 瀏覽）。

幾乎都囊括在此一畫作中。」²² 由此可見從《一葉女史之墓》、《深沙大王》直至口繪版畫等文學性的描繪手法，是如何深切的影響鏗木清方在題材選取、風格建立等方面的創作歷程。

再者，若將目光集中在《神鑿》畫面右方身穿白衣，神情哀戚的低垂著頭，臉頰旁滑落散逸髮絲的女子時，不難聯想到清方在《一葉女史之墓》【圖 11】、《金色夜叉》（明治 38 年）【圖 17】和《薄雪》（大正 6 年）【圖 18】等美人畫中表現出明顯哀愁情緒的女性形象，或苦思皺眉；或掩面哭泣；或相擁流淚。雖此種具體描繪女性個人情感的作品，相較於前述提及面無表情的浮世繪美人時，或許能展現近代女性逐漸被重視的情緒，不過大體上某些曖昧難解的神情，仍延續美人畫傳統將女性視為「對象」的描繪，同樣有物化之疑慮。

四、小結

鏗木清方自小透過文學家父親、浮世繪師水野年方的指導與薰陶以及為報刊繪製插畫的雙重歷練之下，很早便與「文學」之間結下不解之緣，在進入《文藝俱樂部》與《新小說》工作而結識泉鏡花之後，更啟發了許多與文學特質相關的藝術創作構思和靈感。此外，在泉鏡花的小說中，即便主角不完全都是女性，也多數是以女性為主要描寫對象，並藉由奇幻異想的情結內容，以及運用觀念性與隱晦不明的語彙將女性內斂的微妙情思寄託在對神情和姿態的描寫之上，使得鏗木清方在繪製口繪版畫時也能投射更多想像空間於美人的形象。

本文以鏗木清方為泉鏡花小說所繪製的系列口繪版畫為楔子，首先釐清在日本近代，特別是剛歷經於文化變革的明治時代開始，對於女性形象的描寫逐漸從江戶時代充滿感官性的美人姿態轉移至與現實接軌的自然風格，更甚由對表象的描述幻化為抒發女性內心的情感。當觀看鏗木清方的口繪美人畫作品與對比江戶時期的浮世繪作品時，似乎也能從包括穿著裝扮、人物神情與姿態中窺視近代日本女性在真實的社會情境的縮影，並從畫中人物與背景所呈現的文學性語言中，進而體現近代日本浪漫主義中個別女性的美麗與哀愁。

其次，清方早期（特別是明治時代）的泉鏡花系列口繪美人畫與其他取材自文學創作的《一葉女史之墓》、《金色夜叉》和《深沙大王》等日本畫作品中，充滿濃厚文學敘事意味的女性形象，也更進一步影響之後像是《築地明石町》和《朝涼》等美人風俗畫，即便只是描繪日常生活中的一景，但畫中女性的神情與姿態

²² 原文引述自鏗木清方《自作自解》（昭和 33 年）。轉引自大塚雄三〈テーマ別作品解説〉，河北倫平、平山郁夫監修；大塚雄三編，《鏗木清方：明治のおもかげ》（東京都：學習研究社，2004 年），頁 108。

卻同樣帶有詩意的美感，可見早年以文學為基底的插畫工作，對鏘木清方一生創作風格形塑影響之深遠。

最後，因限於資料獲取困難和篇幅的限制，本文僅只針對鏘木清方的泉鏡花系列口繪版畫為討論主軸，事實上鏘木清方的口繪創作產量多元，在日本近代對於此類文學性的口繪版畫創作也仍相當豐富。此外，鏘木清方橫跨明治、大正和昭和三個時代所繪製日本風俗畫裡的美人形象，其中所蘊含的時代性與文學特質也值得再進一步的深入討論。

參考資料

專書

1. 柴田卓編，《明治、大正美人版畫展》，東京：太田紀念美術館，1993年。
2. 町田市立国際版画美術館編，《版画 80 年の軌跡：明治初年から昭和 20 年まで》，東京都：町田市立國際版畫美術館，1996年。
3. 青木茂監修，町田市立國際版畫美術館編，《近代日本版畫の諸相》，東京都：中央公論美術，1998年。
4. 張競著，《美女とは何か：日中美人文化史》，東京都：晶文社，2001年。
5. 河北倫平、平山郁夫監修；大塚雄三編，《鏑木清方：明治のおもかげ》，東京都：學習研究社，2004年。
6. 神林恆道著，龔詩文譯，《東亞美學前史：重尋日本近代審美意識》，台北市：典藏藝術家庭，2007年。

期刊

1. Mariko, Inoue, “Kiyokata 's Asasuzu: The Emergence of the Jogakusei Image”, *Monumenta Nipponica*, Vol. 51, No. 4, Winter, 1996: 431-460.
2. 松山龍雄，〈「口繪」という文学的な版画〉，《版畫藝術》，東京：阿部出版，148期，2010年，頁9。
3. 阿部出版編，《版畫藝術》，特集：鏑木清方口繪美人畫世界，東京：阿部出版，148期，2010年。
 - (1) 泉鏡花《註文帳画譜》木版画になった名作挿繪。
 - (2) 《新小説》石版多色刷りの口繪美人画。
 - (3) 《文芸俱樂部》木版多色摺りの口繪美人画。

圖版資料

【圖 1】鐫木清方，《小說家與插畫家》，昭和 26 年（1951 年），48 x 57cm，絹本彩色，圖版取自《鐫木清方：明治のおもかげ》。

【圖 2】鐫木清方，《朝涼》，大正 14 年（1925 年），217.8 x 83.8cm，絹本彩色，圖版取自《鐫木清方：明治のおもかげ》。

【圖 3】水野年方，《三井好 都のにしき，秋散歩》，明治 24 年（1891 年），圖版取自《明治、大正美人版畫展》，頁 3。

【圖 4】鐫木清方，《三枚續》口繪，明治 35 年（1902 年），27 x 21.8cm，紙木板，圖版取自《鐫木清方：明治のおもかげ》。

【圖 5】鐫木清方，《出嫁的人》，明治 40 年（1907 年），183 x 115.5cm，絹本彩色，圖版取自《鐫木清方：明治のおもかげ》。

【圖 6】鐫木清方，《花吹雪・落葉時雨》雙幅之《花吹雪》部份，明治 41 年（1908 年），156 x 71cm，絹本彩色，圖版取自《鐫木清方：明治のおもかげ》。

【圖 7】鐫木清方，《風流線》口繪，明治 37 年（1904 年）。

【圖 8】鐫木清方，《孤兒院》局部，明治 35 年（1902 年），186.7 x 116.8cm，絹本彩色，圖版取自《鐫木清方：明治のおもかげ》。

【圖 9】鐫木清方，《秋霄》局部，明治 36 年（1903 年），154.9 x 70.8cm，絹本彩色，圖版取自《鐫木清方：明治のおもかげ》。

【圖 10】鐫木清方，《無憂樹》口繪，明治 39 年（1906 年），21.7 x 25.9cm，紙木板，圖版取自《鐫木清方：明治のおもかげ》。

【圖 11】鐫木清方，《一葉女史之墓》，明治 35 年（1902 年），128.8 x 70.8cm，絹本彩色，圖版取自《鐫木清方：明治のおもかげ》。

【圖 12】鐫木清方，《築地明石町》，昭和 2 年（1927 年），174 x 74 cm，絹本彩色，圖版取自《鐫木清方：明治のおもかげ》。

【圖 13】鐫木清方，《伽羅》，昭和 11 年（1936 年），70.6 x 90.2cm，絹本彩色，圖版取自《鐫木清方：明治のおもかげ》。

【圖 14】北尾重政，《東方美人之圖》。圖版取自

〈<http://blog.roodo.com/salmonsh/archives/3503935.html>〉（2011/1/1 瀏覽）

【圖 15】鐫木清方，《神鑿》口繪，明治 42 年（1909 年），30 x 21.7cm，紙木板，圖版取自《鐫木清方：明治のおもかげ》。

【圖 16】鐫木清方，《深沙大王》，明治 37 年（1904 年），169.1 x 85.6cm，絹本彩色，圖版取自《鐫木清方：明治のおもかげ》。

【圖 17】鐫木清方，《金色夜叉》，明治 38 年（1905 年），143.6 x 81cm，絹本彩色，圖版取自《鐫木清方：明治のおもかげ》。

【圖 18】鐫木清方，《薄雪》，大正 6 年（1917 年），186 x 85cm，絹本彩色，圖版取自《鐫木清方：明治のおもかげ》。