

戰前日本畫中 Moga 形象初探——以榎本千花俊作品為例

國立中央大學藝術學研究所 王資淳

前言

翻閱日本出版的美術叢書時會發現到，對於近代日本畫中美人畫的介紹，多數以傳統女性形象作為選擇，像榎本千花俊（1897-1973）的作品，在這一區塊的討論中並不算主流，¹ 這可能與他畫作描繪的主題和形象有關。榎本千花俊雖然畫過傳統美人的題材，但是，他與眾不同的特色在於，創作許多與 Moga 有關的形象。

Modern girl 是 1920 年代至 1930 年代間流行全球的產物。Moga 作為 Modern girl 的簡稱卻不是普遍的能指，而是對日本 Modern girl 的所指。這是由於 Modern girl 在日本語的發音是モダン・ガール（*modan gāru*）所致，Moga（モガ）是來自於此的簡稱，意味著受西洋文化影響，摩登時髦的女性。1920 年代至 1930 年代，日本歷經兩位天皇統治，分別為大正、昭和時代。此時日本官辦美術展覽會的影響力強，正處於帝國美術展覽會（簡稱帝展）階段，因此本文將從帝展中的 Moga 形象進入，並分析民間對這些作品接受的狀況，再回到榎本千花俊個人對 Moga 圖像創作的例子作說明。

Moga 作為一種鮮明的視覺形象，背後存在著複雜的文化、商業、女性權力等問題。大正時代，Moga 已經出現在一般生活中，不時現身在商業廣告、報章雜誌裡，但是，日本畫中的 Moga 形象，出現的要比大眾刊物稍晚，並且展現出折衷的形象。師事傳統美人畫大家的榎本千花俊當時就已經以 Moga 形象的創作知名，在作品中大膽地加入最新潮的流行服飾或娛樂活動，但是整體畫面卻呈現出怪異的氛圍，其程度在眾多描繪 Moga 形象的畫作中最为極端，因此可以成為這個領域的代表，做為討論的焦點。傳統日本畫，以女性為主要描繪對象的美人畫，在接受女性的新形象後，與古典美人畫的關係是否有所繼承與創新？當時人們對這些變化的回應是如何？官辦展覽會的接受度又是如何？亦是本文想要探

¹ 「西方的松園、東邊的清方」是日本美人畫的兩大分野，指稱在京都的上村松園（1875-1949）與在東京的鏑木清方（1878-1972），亦即當時指標性的兩位畫家。兩位畫家雖然在繪畫風格上有相異之處，但是在女性形象的表現上，同為 Moga 形象的對比。另外，在 2008 年有一篇專門討論榎本千花俊的文章，但筆者在資料取得上有些限制，還未能拜讀。川西由里，〈モガの肖像：榎本千花俊試論〉，《モダンガールズあらわる。昭和初期の美人画展》（島根：島根縣立石見美術館，2008）。

討的問題。

關鍵字

Moga (Modern girl)、榎本千花俊 (Enomoto Chikatoshi)、帝展 (Teiten)、目黑雅敘園 (Meguro Gajoen)

一、Moga 的定義與發展

明治維新的成果，在日俄戰爭（1904-1905）與第一次世界大戰（1914-1918）的勝利中得到豐收，日本人民從中建立起民族自信心。大戰也使得世界的經濟市場有了轉變，日本取代歐洲成為世界外銷工廠。此時正逢大正時代（1912-1926）初期，國內經濟景氣，就業需求與生產力增加，帶動城市、工業的成長。然而，大正十二年（1923）九月一日發生地震規模七點九的關東大地震，造成關東地區嚴重的傷亡與破壞。昭和天皇繼任後，首要的任務即是重建殘破的東京。昭和五年（1930），東京的重建計劃，已經將古老的江戶面貌轉換成新式的現代都市。² 城市現代化的發展，直接促進西方大眾文化的滲入，以及消費活動的普及。

大正時代後期，穿著流行洋裝的 Moga 已經出現，但多數的民眾仍以好奇、觀望的態度看待。關東大地震之後，出現了許多比較和服與洋裝優劣的討論，³ 這一現象可以反應，在此之前民眾接受洋裝的程度是不高的。我們可以在外國訪客的評論中得知，關東大地震之後，東京街頭穿著洋裝的女性佔了大多數的比例。⁴

Moga 的外在形象，表現出西方現代性物質表面的魅力。她們穿著運動的淺口便鞋、短洋裝、剪短髮，引人注目地出現在咖啡店和城市的街道上。⁵ 並且，跟隨著好萊塢電影明星的流行，畫著細長的眉型、紅唇，敷著略顯厚重白色底妝以及潔白的牙齒。⁶ 根據這樣的外貌表現，是否就能完全定義日本畫中的 Moga

² John W. Dower, Anne Nishimura Morse, Jacqueline M. Atkins, Frederic A. Sharf, *The Brittle Decade: Visualizing Japan in the 1930s* (New York, Boston: MFA Publications, 2012.) p. 145.

³ 竹村民郎著，《大正文化：帝國日本的烏托邦時代》，林邦由譯（臺北：玉山社，2010），頁137。

⁴ Kendall H. Brown, "Flower of Taishō Images of Women in Japanese Society and Art", *Taishō Chic: Japanese Modernity, Nostalgia, and Deco* (Honolulu: Honolulu Academy of Arts, 2001), p.145.

⁵ Kendall H. Brown, (2001), pp.18-19.

⁶ John W. Dower, Anne Nishimura Morse, Jacqueline M. Atkins, Frederic A. Sharf, (2012), p. 151. 美國女明星一口不自然的白牙，對許多人來說都是加工過的表現。不過，在此與日本傳統中染黑齒的習慣恰成對比。

形象呢？此一問題的解答，需要更了解 Moga 內在的議題。

隨著都市化的發展，女性開始進入職場，擁有獨立的經濟能力，逐漸脫離父兄的控制。這樣的身分，與傳統持家的賢妻良母形成對比。女性職業包含辦公室秘書、打字員、接線生、教師、護士、百貨公司電梯小姐、巴士車掌、咖啡店女服務生等等，其中最具時代特色的就是咖啡店女服務生。大正時代風行的咖啡店，和今日我們熟知的咖啡店性質有所不同，比較像是江戶時代的茶室。咖啡店女服務生的日文漢字寫作「女給」，⁷ 她們是咖啡店裡最大的賣點。在這裡男性可以在朋友們的陪伴下飲食、放鬆，並且與女給社交。女給們流行、世故，從年紀到文學或社會理論皆能談論，有些時候也許還能從事性交易。⁸ 男性花費較少的錢，就能享受到女性的服務，這個狀況的出現衝擊到傳統藝妓的生存。日本藝妓是傳統社會中女性流行和教養的指標，如今受到女給在經濟上的威脅。⁹

另一方面，日本藝妓所展示出來的審美觀亦受到 Moga 的威脅。有格調並且自信、果決的 Moga 通常是職業婦女的一個身分。「職業婦女」¹⁰ 的外在形象與傳統女性有別的原因主要有二。一個原因來自日間職場服裝的改變。為了適應新式工作的需求，許多職業要求從業人員的服裝，從傳統的日常和服轉變成西式剪裁的制服。另一個原因在於，從事現代生產活動的職業婦女，不僅是物品生產者，也是現代都市商品積極的消費者，享受的不只是有形的產品，連同娛樂與服務也包括在內。除了先前提到的化妝、髮型、服飾之外，就連夜間活動也出現舞廳、夜總會等外來的選擇。到了假日便從事歐美白人的運動與休閒。¹¹

女性進入職場，意味著進入公眾利益的關係，也就是廣義的政治關係。她們為自身的工作權、婚姻自由等爭取空間。對比傳統賢妻良母的柔順姿態，她們是積極的、反抗的象徵。因此，對於以男性為主的統治階級來說，Moga 被視為舊有社會秩序的威脅。然而，大政翼贊會¹² 的國民生活指導部，在昭和二十六年（1941）一月聲明提到「日本小姐不應該是浮世繪中的舊式美人，而是一個現代的運動女性，有被曬成紅褐色的臉、挺直的姿勢、又寬又高的體態、活潑的步伐、有工作的意向、強烈的胃口……」¹³ 同時又說，理想的女性應該「要溫柔的說

⁷ 「女給」為「女子給仕人」的簡稱，「給仕人」即意謂服務飲食之人。

⁸ Kendall H. Brown, (2001), p.19.

⁹ Kendall H. Brown, (2001), p.22.

¹⁰ 在日本職業婦女一詞，首先見於大正時代的報紙文章上。

¹¹ 許慧琦，〈摩登女郎環球行：評 The Modern Girl around the World: Consumption, Modernity, and Globalization〉，《近代中國婦女史研究》17期（2009，12），頁 281-297。

¹² 日本一個極右的政治團體，在二戰期間推動新體制運動。

¹³ 原文見“Miyako shinbun,” *The Japan Times*, January 22, (1941)轉自 Kendall H Brown, (2001), p.21.

話，也要有自然、不被描繪的膚色、明亮而不世故的內在。」¹⁴ 當政府為全面開戰做準備時，Moga 身體的活力是被讚許的，不過卻沒有去鼓勵類似的積極心靈或社會習慣。¹⁵ 因此，Moga 實際上是被資本主義物質文化與愛國主義國族精神兩者同時利用的形象。

二、日本畫中的 Moga 形象

(一) 帝國美術展覽會

明治時代全盤西化的政策，引入歐洲美術學院的教育，學習歐洲每年沙龍美展的模式，開啟官辦美術展覽會的歷史。日本美術展覽會的發展依序是文展（1907-1918）、帝展（1919-1935）、新文展（1936-1944）、日展（1946-至今）。帝展從大正八年開辦（1919）直到昭和十年（1935）結束，恰好符合本文所要討論的範圍。因此，筆者試著從現有的帝展圖錄，¹⁶ 整理官辦展覽中，日本畫科對女性形象接受的變化狀況。

根據川西由里的統計，大正十五年（1926）至昭和十一年（1936）期間，十回的官辦美術展覽會中，展出洋裝女性為主題的日本畫作品，比例最高的是昭和八年（1933）的第十四回帝展。作品數量達到三十二件，佔百分之二十八的比例。十回之中每一回展出洋裝女性的比例，都不超過百分之三十，這和當時街頭洋裝盛行的實際狀況並不一致。¹⁷ 但是，藤井素彥也提到，Moga 的形象並不只限於穿著洋裝的女性。實際上 Moga 作為一種現代性的表現，更像是自內而發影響外在的一種態度。¹⁸

第七回帝展伊東深水作品《女五人》【圖 1】為六曲一隻屏風。畫面描繪四名身穿和服的女子，與一名穿著洋裝的女子在草原上活動。左方三名女子作為一組三角式的構圖，專心地找尋可以採集的花草。三名女子有的手上提著小袋子，有的指頭上戴著戒指。右方是一名背對觀者的和服女子，正用右手檢視自己的髮

¹⁴ 同註 13。

¹⁵ Kendall H. Brown, (2001), p.21.

¹⁶ 日展史編撰委員會編，《日展史》（東京：社團法人日展，1980-）特別注意的是，以下的歸納是就現有圖版作的統計，而非是當時全部的作品。

¹⁷ 原文見《モダンガールズあらわる。昭和初期の美人画展》圖錄（島根縣立石見美術館，2008），頁 80-82。轉引自東京文化財研究所企画情報部編，《昭和期美術展覽會の研究・戰前篇》（東京：東中央公論美術，2009），頁 71。

¹⁸ 東京文化財研究所企画情報部編，《昭和期美術展覽會の研究・戰前篇》（東京：東中央公論美術，2009），頁 71。

型，另一隻手拿著收起的西式遮陽傘。與之相對的另一名女子是挺著胸膛，昂首闊步的 Moga。圖中的 Moga 帶著流行的鐘形帽，帽子的邊緣露出波浪狀的卷髮。穿著連身的洋裝，配戴珍珠長鍊，腳踩著淺口便鞋，撐著傳統紙傘。她們的活動沒有特別的目的，但表現出對流行商品的熟悉度。同年，中村大三郎的《鋼琴》（ピアノ）【圖 2】，畫面描繪一名穿著振袖的女子，將短髮向後收起，正專心地彈著鋼琴。主角的髮型是當時雜誌中介紹的流行款式，但是，不同於傳統繪畫的是，女子彈奏的樂器是鋼琴，它取代傳統的古琴，表現出西式的教養。¹⁹ 由此，我們分出了 Moga 日本畫的兩種現代性，一種是展現西方流行物質的表面，另一種是更為內在的西化行為。以下將帝展的參展作品，按照此兩類說明：

首先，是對西方流行物質的描繪，較近似於伊東深水《五女人》的概念，帝展的 Moga 作品以此為主【參見附表一】，自第六回帝展一直到改組之前的第十五回帝展，此類作品的數量持續攀升。帝展初期，現代女性形象的條件並不充分，談不上是都會、新潮的表現，只在細碎的枝微末節上瞥見女性佩戴的戒子、陽傘、寶石腰帶等小物。如前所述，關東大地震帶來的震撼，一方面讓當年度的帝展停辦，另一方面又悄然地改變女性洋裝人口的比例，促使 Moga 圖像越來越趨於人們印象中的典型樣貌。

另外，像《五女人》中 Moga 與和服女性並置在同一畫面的例子並非孤例，例如第十一回帝展不二木阿谷的《舞者》（ダンサー）以兩名短髮、身穿洋裝的女性，搭配一名攬鏡自照的和服女性。第十二回帝展柿內青葉《幕間》的兩名女性，雖然都留著時髦的短卷髮，但一位身著和服、腳踩草履、手持摺扇，另一位頭戴女帽、身著洋裝與高跟鞋，兩人併坐在椅子上等待，衣著互相呼應。第十三回帝展的三木翠山《出嫁的姊姊》（嫁ぐ姉）也以兩名女子構成長型的畫面，圖中披白紗的新娘正坐在梳妝台前檢視自己的妝容，後方伴隨一名和服女性。保間素堂二曲一支形式的作品《休息》（憩ひ），圍成三角的兩名洋裝女性與一名和服女性，被放置在簡單的漸層背景前，襯出人物本身的細緻描繪。

當然，多個或單人構圖的 Moga 作品也不在少數。無論是背景處理完整的第十三回帝展山田喜作的《真夏之港》（真夏の港），還是專注展現兩位人物造型的小早川清《女人靜像》都試圖以新女性的形象作為主角。雖然，多數的畫作中，對現代女性在社會面向改變的事實，選擇性地忽略，只將商業化的表象加入畫中女性的身上。不過，從統計中可以明顯觀察到，在第六回帝展之前，鮮少有描寫現代女性生活的作品。第六回帝展之後，畫家的視線漸漸轉向當代女性的主題上，不再是只有歷史畫和傳統藝妓的題材才能在帝展展出。評審團主席松岡映丘

¹⁹ 彈鋼琴的主題在歐洲印象派的繪畫中也經常出現，這是十九世紀後半葉興起的教養概念，直到今日仍然可見其影響力。

曾經聲明，希望能見到更多描繪現代社會狀況的主題。²⁰ 也許這一聲明，對作品題材的改變多少是有效力的。

其次，則是離開傳統女性賢妻良母形象，表露現代女性內在行動，亦即有別傳統日本女性身分、態度，或從事西式活動的畫作【附表一】。例如，第十一回帝展的東谷桃園《晴日》。畫面上兩名女學生站立在中央，各執一個網球拍，雖然略顯呆板，但從她們較深的膚色可以看出，熱愛運動的健康形象，和傳統表現柔弱的女性不同。十二回帝展菊池隆志的《女性》，畫中女子的表情堅毅，頗有獨立新女性的氣質。三谷十糸子的《少女們》（おとめ達），表現六位女學生群聚在草地上，面容稍顯木訥，不過，他們的身分說明社會接受女子受教育的進步觀念，這足以讓女性的未來有更多的可能。長谷川路可《湖畔聚會》（湖畔のまどい）中的男女，則是群聚在草地上野餐的社會人士，正享受著西方人熟悉的休閒活動。

第十四回帝展的小川翠村《海邊遊戲》（海に遊ぶ），前方女子的肢體表現出較大的伸展，輕快地跳起，並接住空中的球；後方的女子則被捕捉到自然的一瞬間。整幅畫面充滿青春與活力。北野以悅《紫陽花》（あぢさい），畫中女子自信地望向觀者，與從前望向他方的女子不一樣，她反過來凝視觀者，表達出畫中女子強烈的自我意識。菊池隆志《縫紉機與少女》（ミシンと少女），同樣表現女子望向觀者的樣子，有著不去取悅任何人的表情。藤本昌樹《畫室》，描繪正在練習畫人像的女子，展現出不同於傳統女性的另一種才能。保間素堂《女與貓》（女と猫），畫中女子閒適地坐在椅子上看書，這是傳統女性表現中所沒有的行為。第十五回帝展的青柳喜實子《煙草商店》（煙草賣る店），女子身處在煙草專賣店中，專賣店是現代化的商店，說明女子已進入現代都市生產的行列中。田口壯《喫茶店》，同樣述說著女性在現代都市就職的現象。立石春美《苜蓿草》（クローバー），女學生自在地趴在苜蓿草上，也是因為她學生的身分，而具有一種實質上的現代性。描繪登山的女學生，東谷桃園創作的《山頂》（峠），以及描繪滑雪活動，松島白虹創作的《雪》，都記錄了西方運動觀念的進入，和女性擺脫柔弱身體的概念。

繪畫中的現代性雖然取材自現實世界，但透過畫家轉換後，時常變成折衷式的表現。多數作品會將女性置於有季節感的自然中，這方面承襲了日本畫傳統表現，但是在離開傳統素材，轉向描繪現代女性的方面卻顯得膚淺或僵硬，對 Moga 自信而積極的內在性描繪較為缺乏。

²⁰ 原文見 “Imperial Art Show Commences Today,” p. 3. 轉自 John W. Dower, Anne Nishimura Morse, Jacqueline M. Atkins, Frederic A. Sharf, *The Brittle Decade: Visualizing Japan in the 1930s* (New York, Boston: MFA Publications, 2012.), p. 66.

（二）私人收藏——目黑雅敘園

位於東京灣附近，芝浦區的純日本料理餐廳「芝浦雅敘園」為目黑雅敘園的前身。開幕於昭和三年（1928）春天的芝浦雅敘園，由開創者細川力藏（1889-？）改建私人宅第而成。昭和六年（1931）秋天，細川力藏購入目黑區廣大的土地後，更名為「目黑雅敘園」，並開啟它壯觀的營建工程。目黑雅敘園於昭和十五年（1940）完竣，歷經十三年，分作七個階段進行。²¹ 動用各方面的專家，例如灰泥工匠、畫家、漆匠、金屬製作師等等，將目黑雅敘園改造成江戶早期建物中，那種富裕風格的再詮釋。如同挪用某些中國明代藝術風格的東照宮²² 一般，目黑雅敘園喚起了更直接的中國裝飾樣貌，這樣的異國氛圍，對於了解江戶早期建築的顧客而言，展現出來的卻是從前已經感受過的熟悉感，讓人感到舒適。²³

目黑雅敘園的開創者，細川力藏，生於明治 22 年（1889）石川縣的農家。小學畢業後，從家鄉來到東京芝區經營浴場。細川力藏是個成功的商人，三十幾年之後，經營起佔地廣大的目黑雅敘園餐廳，提供中產階級沐浴和餐宴的服務，並且開辦日本第一個婚宴場所，提供神道教的祭壇、新娘梳化、攝影室、接待室等服務，足以包辦整套婚宴程序。目黑雅敘園擁有一百間以上的房間，其中一些房間的天井和牆面聘請當代主要畫家繪製，例如《清方莊》就是由鐮木清方（1878-1972）繪製裝飾壁板的房間。以折扇扇面作為圖框，描繪江戶美人、歌舞伎角色、花卉、風景等等主題。《清之間》由小早川清（1899-1948）繪製江戶中期的四季美人遊戲圖。《千花俊之間》【圖 3、4】同樣以扇形的版面為框，內容則以當時赤坂溜池的知名舞廳「佛羅里達」為題，描繪榎本千花俊拿手的 Moga 圖像。

細川力藏除了是目黑雅敘園的開創者，更是近代日本畫的明確贊助者。藝術品的高價位，通常非一般平民可以負擔。細川力藏成為當時美術展覽會作品的重要買主。當時的官方並不重視當代日本畫作的收藏，也缺乏收藏當代作品的博物館。因而，目黑雅敘園的收藏成為近代日本繪畫的重要研究對象。

昭和十九年（1944）日本政府頒布反奢侈和反娛樂的緊急議案，目黑雅敘園轉變成避難的防空洞。目黑雅敘園的建築物在東京空襲中存活下來，戰後成為退役軍人的大寢室。昭和六十三年（1988）為了配合目黑河沿岸的城市規畫，廣大而複雜的一部分被下令拆除，少部分留存下來的區域，連同館內的壁畫被併入原地新裝開業的旅館中。嵌板和掛軸收藏在鄰近的目黑雅敘園美術館中。十幾年

²¹ 目黑雅敘園美術館編，《目黑雅敘園美術館コレクション：美人画にみる風俗—昭和初期—》，（静岡：天竜市立秋野不矩美術館，2001），頁 103。

²² 德川家康（1543-1616）位於日光的陵墓。

²³ John W. Dower, Anne Nishimura Morse, Jacqueline M. Atkins, Frederic A. Sharf, (2012), p. 61.

後，目黑雅敘園美術館因為內部經營問題，於平成十三年（2001）六月三十一日閉館。許多畫作疑似在平成十一年（1998）年就已放到藝術市場中，使得原屬於目黑雅敘園的收藏品散逸各地。包括群馬縣立近代美術館、豐田市美術館、三重縣立美術館、大阪市立近代美術館準備室、宮崎縣立美術館等等。²⁴ 經過歷史的變遷，今日的目黑雅敘園現況，雖然已經與我們文章中討論的狀況有些出入，但是我們仍可以目黑雅敘園的舊有收藏，作為當時私人收藏品味的代表。再者，目黑雅敘園的收藏在某種程度上因帶有取悅餐廳顧客之目的，能顯示一般民眾對不同女性圖像表現的開放態度。

（三）畫家的表現意圖——以榎本千花俊為例

明治三十一年（1898）榎本千花俊（1898-1973）生於東京赤坂。本名親智。大正五年（1916）進入鏑木清方的畫室學習，在鏑木清方弟子所組成的「鄉土會」²⁵ 裡鑽研繪畫。雖然，榎本千花俊不久之後，進入東京美術學校就讀，並在大正十年（1921）從日本畫科畢業，但是他與鏑木清方的關係仍然密切，時常一起辦展。榎本千花俊也加入青衿會，²⁶ 與同為鏑木清方弟子的伊東深水（1898-1972）一同展出。和許多處理 Moga 題材的日本畫作品一樣，榎本千花俊的作品，時常取材時代流行的風俗樣貌，然而特別的是，其作品明顯散發出一種新舊錯置的怪異感受，是其他畫家所沒有的。

榎本千花俊從東京美術學校畢業的隔年，大正十一年（1922）第四回帝展，以作品《旅》初次入選帝展。之後便時常在帝展展出。第二次世界大戰之後也參與日展委員的職務。帝展展出的作品中，被細川力藏購買，進入目黑雅敘園收藏的作品有：第十三回帝展展出作品《池畔春興》【圖 5】、第十四回帝展展出作品《揚揚戲》【圖 6】、第十五回帝展展出作品《庭》【圖 7】。其餘帝展的展出作品多數只留下單色圖檔案。但是，從這些單色小圖中，還是能感受榎本千花俊作品中特有的異質性。

例如：第八回帝展展出作品《吊床的女孩》（ハンモックの娘）【圖 8】，畫面中一位穿著和服的女孩坐在吊床上，左手撐著古代的紙傘，右手展示一把摺扇，望向觀眾。女孩將頭髮盤起，有點像近代夜會卷（夜会巻き）²⁷ 的髮型，但又

²⁴ 東京文化財研究所企画情報部編，《昭和期美術展覧会の研究 戦前篇》（東京：東中央公論美術，2009），頁 81。

²⁵ 鄉土會是由鏑木清方弟子們組成的社團。希望弟子們各自獨立之後，仍能有一同交流的地方。於大正四年（1915）結成，至昭和六年（1932）為止辦了十六回的公開展覽。

²⁶ 青衿會是伊東深水與山川秀峰共同主持的社團。

²⁷ 夜會卷為流行於鹿鳴館時代（1883-1887）的女性束髮，是一種將左右兩側的頭髮往頭頂方向扭轉，並用髮夾固定在頭部後方的髮型。

比平常所見的版本多了兩層，不太合乎常理的樣子可能是畫家自己的想像。脖子上戴了一條串珠，腳踩著一雙有跟的西式拖鞋。女孩的左前方擺了一個中國式的陶瓷凳子，在一個看似人工鋪設的砂石之中，還有一隻小螃蟹橫走其中。正後方的背景是日式的木橋，木橋呆板的對稱形式和過於窄小的拱距，不像自然主義的表現模式，好似借用西方人的眼光窺看「東方」的一種裝飾。實際上，太鼓橋與紫藤呼應的相似構圖早已出現在歌川廣重（1797-1858）《名所江戶百景 龜戶天神境內》的版畫中，不過，版畫中木橋的結構更加自然合理，顯示榎本千花俊在此僅作為裝飾的意圖。以及第九回帝展展出作品《撞球戲》【圖 9】，則是二曲一支的屏風。兩名身著振袖、頂著燙捲後的俏麗短髮之 Moga，正專注在他們的撞球遊戲中，表現一個少有人繪製的主題。當時的一份報紙評論到「榎本千花俊作品《撞球戲》中的現代女孩，擄獲人們的注意力，特別是對大眾當中短髮 Moga 而言。她們愛上這幅畫，因為畫中的女孩堅定了他們自身的形象。」²⁸

另外，根據目黑雅敘園美術館收藏展的介紹²⁹ 提供兩幅畫作的資料。昭和五年（1930）第十一回帝展特選作品《後苑散步》（現已佚失）【圖 10】，畫面中的女子穿著洋裝搭配和服短外套的方式，即是當時流行的橫濱風俗樣貌。³⁰ 次年，第十二回帝展展出作品《銀盤讚》【圖 11】，描繪當時盛行的滑雪運動與最新流行的滑雪服。左方站立的女性，戴著昭和 5 年（西元 1930 年）流行的挪威式帽子和圍巾。右下方蹲著調整鞋子女性，斜戴著貝雷帽，帽子上方用大緞帶裝飾的款式，是當時巴黎的流行。³¹

榎本千花俊有一些畫作顯然是參考時裝雜誌的圖像，例如《描繪口紅》（口紅を描く）【圖 12】就與《婦人畫報》【圖 13】雜誌封面有關。在描繪 Moga 面容的時候，榎本千花俊在人物眼睛的表現上有自己的特色，會將人物眼睛的眼頭畫出，顯然不同於傳統日本藝妓細長的眼部，反而與西方人眼部特徵相似。實際樣貌可參見作品《銀嶺》【圖 14】、《櫻花下的美人》（*Beauty Under Cherry Blossoms*）【圖 15】。對這一部分如此熟悉的狀況，推測是從雜誌圖像觀察而得的。當時雜誌的審美觀念逐漸偏向西方，大眾圖像的影響不只改變女性的裝扮，也帶給傳統

²⁸ 原文見 Kawanishi quotes an October 18, 1928, *Hokoku shinbun* article, “Moga no shōzō,” p.122 轉引自 John W. Dower, Anne Nishimura Morse, Jacqueline M. Atkins, Frederic A. Sharf, (2012), p. 77.

²⁹ アートワン編，《昭和初期の日本画名品展：美人と花鳥》（東京：そごう美術館、日本經濟新聞社，1988），無頁碼。

³⁰ 畫面呈現一名女性與一頭俄羅斯獵犬（borzoy）在一叢植物前散步。這種進口的俄羅斯獵犬是一種身形高瘦、體態優雅的大型犬，飼養的費用非一般家庭可以負擔。筆者對俄羅斯獵犬進入日本國內的詳細時間並不清楚，但發現牠們被畫在日本畫中的比例不低，甚至不乏名家作品。例如山口華楊（1899 - 1984）的《洋犬圖》。又，當代日本畫家松井冬子（1974-）的創作也多次以俄羅斯獵犬為題材，因而可見此種動物的出現並非僅是偶然。

³¹ アートワン與福島縣立美術館編，《目黑雅敘園日本画抒情名品展：美人と風景、花と鳥》（福島縣：福島縣立美術館，1989），頁 119。

日本畫圖像轉變的可能。

三、小結

日本畫研究中以 Moga 作為討論對象的文章，大多數由西方學者主筆，日本國內對此時期的研究焦點常放在懷舊與鄉愁的面向上。³² 這樣的態度亦能從日本國內對定位日本畫大師的選擇上看出端倪。官辦展覽會對 Moga 題材的接納程度雖然有逐年增長的趨勢，但是當年官方美術館對此類畫作收藏興趣的缺乏、藝術史長時間的忽視，導致許多作品的散失，使得今日對 Moga 畫作研究不易。另一方面，研究 Moga 圖像發展的脈絡，應當對戰前日本商業圖像的發展作更多的研究，才能深入問題的討論。

Moga 的身分，實際上是現代性問題的延伸，筆者雖然將 Moga 的繪畫粗略劃分成物質性與精神性兩大類，可是不代表它們屬於非黑即白的二分狀態，因此在定義上存有許多游移的空間。榎本千花俊作品中的女子，雖然身穿流行服飾，但是不同於實際社會中 Moga 所展現的活力。這一點在二戰之前送出的參展作品上特別明顯，時常給人違和的感覺。稍晚的作品中人物不再以全身像的方式出現，改以半身展示，並且人物的表現增加了現代女子的生氣，脫離從前呆板、蒼白、被動的面容，神情變得肯定而自信。因此，早期參展的作品，可以說只是擁有 Moga 外貌的畫作，但卻無法呈現內在精神意義上的 Moga 形象。

然而，在研究的過程中發現到榎本千花俊作品中使用的一些物件，其實取自藝術前輩的創作。也許正是那些傳統的承繼，造就榎本千花俊作品奇異的感覺，就像目黑雅敘園並置的建築風格予人的感受一般。探究榎本千花俊與傳統的問題，可能是解開他 Moga 創作的另一路徑，也是之後可以延伸問題，尚待日後做更進一步的分析。

³² Kendall H. Brown, (2001), pp.22-23.

參考資料

專書

1. アートワン編，《昭和初期の日本画名品展：美人と花鳥》，東京：そごう美術館、日本経済新聞社，1988。
2. アートワン與福島縣立美術館編，《目黒雅叙園日本画抒情名品展：美人と風景、花と鳥》，福島：福島縣立美術館，1989。
3. 日展史編撰委員會編，《日展史》，東京：社團法人日展，1980。
4. 目黒雅叙園美術館編，《目黒雅叙園美術館コレクション：美人画にみる風俗—昭和初期—》，静岡：天竜市立秋野不矩美術館，2001。
5. 東京文化財研究所企画情報部編《昭和期美術展覧会の研究 戦前篇》，東京：東中央公論美術，2009。
6. 竹村民郎著，《大正文化：帝國日本の烏托邦時代》，林邦由譯，臺北：玉山社，2010。
7. Brown, Kendall H., Minichiello, Sharon , *Taishō Chic : Japanese Modernity, Nostalgia, and Deco* , Honolulu : Honolulu Academy of Arts, 2001.
8. Dower, John W., Nishimura Morse, Anne, Atkins, Jacqueline M., Sharf, Frederic A., *The Brittle Decade : Visualizing Japan in the 1930s*, New York, Boston : MFA Publications, 2012.

期刊

1. 許慧琦，〈摩登女郎環球行：評 The Modern Girl around the World: Consumption, Modernity, and Globalization〉，《近代中國婦女史研究》17期（2009，12），頁281-297。

附錄

【附表一】

	展現流行物質裝扮的描繪	表露現代女性行動的描繪
第一回帝展		
第二回帝展	伊藤小坡《夏》	
第三回帝展	柿內青葉《舞蹈室的一角》 川村曼舟《悶》	
第四回帝展	筱田柏邦《砂丘的日暮》	
第五回帝展		
第六回帝展	中島園子《手套》	
第七回帝展	柿內青葉《開月見草的庭園》 榊原縫子《姊妹》	
第八回帝展	榎本千花俊《吊床的女孩》	
第九回帝展	伊藤鈴子《緣日》 榎本千花俊《撞球戲》 菊池隆志《初夏遊園》 北野以悅《合歡之花》 小早川清《近代婦女之圖》 中村大三郎《編物》 森川青坡《環島》 史澤弦月《半仙戲》	
第十回帝展	伊藤鈴子《噴水》 練山芳惠《幼時的夢》 四夷星乃《對岸附近》 田中針水《跳繩》 宮內英子《燦庭嬉戲》 橫尾芳月《御苑白衣》	
第十一回帝展	榎本千花俊《後苑散步》 尾竹竹波《唱》 柿內青葉《穿越十字街》 勝田哲《綠蔭》 四夷星乃《閑日》 田中針水《蘭薰》	東谷桃園《晴日》

	<p>千島華洋《朝》 中村大三郎《婦女》 橋本明治《許多芬芳的花》 不二木阿谷《舞者》 三谷十糸子《陀螺》 矢澤弦月《盛夏讚》 由里本景子《初秋》 橫山孝行《後庭》 和田菁華《童女鬧戲》</p>	
第十二回帝展	<p>伊東深水《露》 榎本千花俊《銀盤贊》 柿內青葉《幕間》 篠田柏邦《春野》 川上拙以《青葡萄》 工藤紫煌《姊妹三人》 柴田翠坡《遊戲》 鈴木茂子《聚會之日》 千島華洋《五月晴》 中島園子《在房間》 山田喜作《湘南初夏》 橫山孝行《初夏的海邊》 吉岡堅二《靠在椅子上的女子》 平澤月江《天神遊憩》 堀井香坡《夏日遊戲》</p>	<p>菊池隆志《女性》 三谷十糸子《少女們》 長谷川路可《湖畔聚會》</p>
第十三回帝展	<p>榎本千花俊《池畔春興》 太田秋民《女》 梶原緋佐子《砂丘》 片岡京二《閑棲》 小早川清《女人靜像》 津田正太郎《屋上漫步》 松島白虹《鳥鳴》 堀井香坡《晚夏》 三木翠山《出嫁的姊姊》 保間素堂《休息》 山田喜作《真夏之港》 吉岡堅二《草地上休息的三名少女》</p>	

<p>第十四回帝展</p>	<p>淺見松江《調》 板倉星光《佳人小憩》 榎本千花俊《揚揚戲》 立石春美《蘭》 堀井香坡《夏日清遊》 察本一洋《朝風》 三木翠山《順風》 由里本景子《單衣少女》 山川秀峰《在影子底下休息》 吉岡堅二《小憩》 武藤嘉門《少女整髮》 吉村真慈《婦女》 渡邊幾春《蓄音器》</p>	<p>小川翠村《海邊遊戲》 北野以悅《紫陽花》 菊池隆志《縫紉機與少女》 藤本昌樹《畫室》 保間素堂《女與貓》</p>
<p>第十五回帝展</p>	<p>榎本千花俊《庭》 菊池隆志《室內》 菊池契月《散策》 篠田柏邦《黃衣》 高柳淳彥《半藏御門之朝》 長尾まさ《爐邊》 中村大三郎《白容》 橋本明治《莊園》 山川秀峰《手風琴》</p>	<p>青柳喜實子《煙草商店》 田口壯《喫茶店》 立石春美《苜蓿草》 東谷桃園《山頂》 松島白虹《雪》</p>

圖版目錄

- 【圖 1】伊東深水，《女五人》，大正 15 年（1926），彩色，尺寸不詳，圖版取自《日展史 帝展篇二》。
- 【圖 2】中村大三郎，《鋼琴》，大正 15 年（1926），彩色，尺寸不詳，圖版取自《日展史 帝展篇二》。
- 【圖 3】榎本千花俊，《佛羅里達》，昭和 13 年（1938），天井繪，圖版取自《近代の美人画 目黒雅叙園美術館コレクション》。
- 【圖 4】榎本千花俊，《佛羅里達》，昭和 13 年（1938），天井繪，圖版取自《近代の美人画 目黒雅叙園美術館コレクション》。
- 【圖 5】榎本千花俊，《池畔春興》，昭和 7 年（1932），彩色，262.0x208.0cm，圖版取自《目黒雅叙園美術館コレクションによる 近代日本画にみる 美人画》。
- 【圖 6】榎本千花俊，《揚揚戲》，昭和 8 年（1933），絹本彩色，223.0x174.0cm，圖版取自《近代の美人画 目黒雅叙園美術館コレクション》。
- 【圖 7】榎本千花俊，《庭》，昭和 9 年（1934），絹本彩色，253.0x164.0cm，圖版取自《目黒雅叙園美術館コレクション 美人画にみる風俗—昭和前期—》。
- 【圖 8】榎本千花俊，《吊床的女孩》，昭和 2 年（1927），彩色，尺寸不詳，圖版取自《日展史 帝展篇二》。
- 【圖 9】榎本千花俊，《撞球戲》，昭和 3 年（1928），彩色，尺寸不詳，圖版取自《日展史 帝展篇三》。
- 【圖 10】榎本千花俊，《後苑散步》，昭和 5 年（1930），彩色，尺寸不詳，圖版取自《日展史 帝展篇四》。
- 【圖 11】榎本千花俊，《銀盤讚》，昭和 6 年（1931），彩色，尺寸不詳，圖版取自 <ClipDir www.clipdir.jp/jw/imageview.aspx?img=12803>（2013/1/13 查閱）。
- 【圖 12】榎本千花俊，《描繪口紅》，昭和 10 年（1935），絹本彩色，139.0 x 57.0cm，圖版取自《近代の美人画 目黒雅叙園美術館コレクション》。
- 【圖 13】佚名，《婦人畫報》，昭和 8 年（1933），彩色印刷，尺寸不詳，圖版取自 *The Brittle Decade : Visualizing Japan in the 1930s*。
- 【圖 14】榎本千花俊，《銀嶺》，昭和 9 年（1934），絹本彩色，66.99x73.34cm，圖版取自 *The Brittle Decade : Visualizing Japan in the 1930s*。
- 【圖 15】榎本千花俊，《櫻花樹下美人》，1930 年代早期，絹本彩色，55.0x16.5in，圖版取自 *Taishō Chic : Japanese Modernity, Nostalgia, and Deco*。