

日本明治時期「口繪」出版文化初探

——以鐫木清方《新小說》、《文藝俱樂部》之口繪作品為例

國立中央大學藝術學研究所 林怡利

前言

歷經長期幕府鎖國的日本，1868 年在明治天皇帶領下，積極拓展富國強兵之西化政策，使其由孤立的海上島國，蛻變為國際強權之一。表面看似風光至極，但此時的日本，仍處於傳統與創新交替之際，在政治、經濟和文化上，皆帶有一種世紀末守舊與變革的雙重意識。明治時期的出版文化，也正是在這樣的背景之下，匯集了豐富多彩的印刷技術，由傳統的手工製作，邁向機械化生產。其中，最能體現日本在西化過程矛盾心態的，便是以浮世繪木刻源流為基礎，過渡至西方現代刻印技術的 20 世紀初時，經常被當今研究所忽略的「口繪」(*kuchi-e*) 形式。¹

所謂的「口繪」形式，泛指出版品的正文以外，封面翻開的卷首彩頁，為日本明治時期的出版文化，特別是小說刊本與連載雜誌中，相當風行的附刊形式。當時出版界的兩大龍頭：春陽堂與博文館，皆爭相邀請著名的浮世繪師，以「口繪」的製作與出版，為書籍和雜誌達到促銷效果，許多新興作家、插畫家也視替兩大出版社工作為成功墊腳石。² 在眾多合作的插畫家中，尤以專繪美人風俗畫的鐫木清方（1878-1972）最為著名，清方的口繪作品，產量豐富、品質精美，且因應出版商與讀者需求，兼具木刻與石印創作技術，以及商業與文學風格趨向，實為明治時期的出版文化，面臨雙重意識型態之範示。

是以，本篇文章將探究明治時期「口繪」出版文化為核心，輔以鐫木清方的口繪作品為例，包括傳統源流與產生的時代背景；出版商、作家、插畫家和製版師的技術合作關係，以及畫面風格構成，並進而從中思考，畫家如何因應不同出版商需求，調整出合宜的創作模式？其次，口繪形式之於商業出版和文藝體系間有何關連和區隔？又「口繪」形式在出版文化和藝術創作內，具有何種特殊價值？於此，本文分為三部分進行討論：首先，簡述口繪的發展脈絡與構成元素，再者，以鐫木清方在春陽堂《新小說》和博文館《文藝俱樂部》兩本刊物的創作為例，觀看明治時期口繪出版文化之細部面貌，並嘗試定位「口繪」形式不容被輕易忽

¹ 山田奈々子著，《木版口繪總覽：明治、大正期の文学作品を中心として》（東京都：文生書院，2005），頁 1-2。

² 山田奈々子（2005），頁 23。

視之重要價值。

關鍵字

口繪 (*kuchi-e*)、明治時代 (Meiji period)、出版文化 (Publishing culture)、版畫 (Print)、鏑木清方 (Kaburaki Kiyokata)

一、明治時期的「口繪」出版文化

「口繪」(口絵, *kuchi-e*) 此一名稱的淵源, 是來自於江戶末期的繪草紙合卷本³, 所使用的詞彙「読み口」(卷頭), 也就是意指在報刊、雜誌和書籍正文之外, 封面翻開第一面的彩色卷首頁。⁴ 根據學者山田奈々子的研究, 口繪的創作形式誕生於江戶末期至明治初期, 以江戶流傳下的木版浮世繪基礎, 從報導為目的之功能, 轉變為與近代文學發展聯繫的卷首全版插畫, 在明治 30 年代(1897) 以後, 大量的製作與出版。此時期的印刷樣式, 包括銅版、石版、照相石版和活字等技術, 相競共存, 堪稱日本印刷史上, 最多采多姿的一頁, 而口繪也同樣地吸納各式製作技術, 迸發新興出版文化的火花。⁵

(一) 口繪發展之近代社會背景與文藝環境

由上所述, 介乎傳統浮世繪木刻技術, 與西方印刷技術交雜的年代, 「口繪」版畫何以在 19 世紀末, 開始獲得表現的契機, 進而成為日本出版文化史中, 融接文藝與通俗領域間的橋梁? 學者認為, 有大部份的因素, 是奠基於國家西化革新政策, 以及近代文學發展:⁶

1. 近代西化政策

終結動盪不安的幕府時代後, 承載外界壓力, 由鎖國政策解放的明治政府, 眼見西方各國在亞洲拓展強權, 殖民地林立, 深恐成為其中一員, 便在明治天皇

³ 所謂的「繪草紙」(草雙紙)為江戶中期輕薄短小(一冊十頁), 附有插圖的戲作小說書類, 依照封面的顏色可分為赤本、黑本、黃表紙等。另合卷本則由多本繪草紙集, 以西方裝幀方式結成, 一般約為一冊二十頁的長篇讀本, 卷首會附有小說內容的人物介紹。參見內田啟一著, 《江戸の出版事情》(東京都: 青幻社, 2007), 頁 58-60。

⁴ 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), 頁 95。

⁵ 山田奈々子(2005), 頁 1。

⁶ 山田奈々子(2005), 頁 3-4。

的帶領下，邁向富國強兵、文明開化的西化政策。短短 20、30 年間急速完成了包括制定憲法、開設國會、整備經濟財政，確立教育制度、郵寄制度和開通鐵路等現代化政策，是為劇烈社會變革之「明治維新」。⁷ 其中與普羅大眾最息息相關，對提升知識層級與文化思想，擁有直接影響力，應為明治 5 年（1872）所確立之「十二年學制」教育制度，藉由徹底實施的義務教育，使得識字人口逐漸增加，文盲數量趨減。除此之外，透過普及化教育，不僅能吸收西方智識，也有助於閱讀過去難以理解的通俗小說內容，營造生活之趣緻。與此同時，自幼擁有良好的教育體系，在維新前後出生的年輕人，更藉此培育出許多優秀文學家。因此，奠基於明治初期教育啟蒙，以及西洋文化的灌輸，不僅觸發大眾通俗文化生成，更論示了近代文學發展前景。不過，值得注意的是，近代小說要達到和通俗小說一樣的普及率，還是有待教育養成完備 20 年後，也正是口繪發展的巔峰時期。⁸

2. 近代文學體系

江戶時期的閱讀習慣，多為圖文並陳的戲作和故實內容為主【圖 1】，至明治初期仍廣受歡迎，但隨著西方活字印刷和裝幀方式引進，開始出現以文字為主的政治和翻譯小說；只不過，當時義務教育的成效尚未完備，一般大眾對文字閱讀習慣也未熟成。因此，近代文學真正發生的契機，應始於明治 18 年（1885）文學家坪內逍遙（1859-1935）在文學評論《小說真髓》中否定戲曲小說的娛樂性，他強調：「小說之主腦在於人情，世態風俗次之。」⁹ 也就是說，文學創作應寫實的描繪人類心理，以及世態風俗的人情才是最重要，並進而在《當世書生氣質》中實踐了此一主張。不過，縱然在坪內逍遙的文字中，欲以描寫明治初年學生的風俗、樣貌，但仍殘存著傳統文學用詞的習慣，例如他曾在《當代書生氣質》中描寫當中主角之一町田燦次的樣貌：「年約二十一二，身瘦體中等，雖略顯孱弱，卻尚顯秀麗，臉色雖蒼白，卻仍有姿色。鼻挺眼清澈，嘴形也非尋常之輩，頗具有美男子之容貌。但從臉頰凹陷如鹽梅，髮型慣樣看來，似乎為神經質之人。」¹⁰ 雖坪內逍遙已忠實敘述當代男性的樣貌，也具有當代語彙，但部分句法仍循文言文的慣例；然而，真正將「言文一致」落實到小說書寫中，則是明治 20 年間，由二葉亭四迷（1864-1909）在《浮雲》一書中延續逍遙主張的寫實主義，譬如，他在同樣描述青年的樣貌，他寫道：「一位年紀約二十二、三歲，臉色帶有七分蒼白、三分蠟黃，不太有精神，但是卻生著兩道清秀的眉毛與銳利

⁷ 半藤一利監修、年表解說，《明治維新と文明開化：明治期》（東京都：世界文化社，2006），頁 4-5。

⁸ 山田奈々子（2005），頁 3-4。

⁹ 劉崇稜著，《日本近代文學精讀》，臺北市：五南出版，2004，頁 27。

¹⁰ 引文為筆者翻譯，原文為：「年の頃は二十一二，瘦肉にして中背，色は白けれども，麗やかならねば，まづ青白いといふ，貌色なるべし。鼻高く眼清しく，口元もまた尋常にて，頗る上品な容貌なれども，頬の少し凹たる塩梅，髪に癖ある様子などは，神経質の人物らしく。」引述自木谷喜美枝，〈『一読三歎当世書生氣質』論：新しい小説を求めて(三)〉，《和洋國文研究》（和洋女子大學國文學會編，第 42 號，2007），頁 14。

的眼神，雖有挺直的鼻子，但嘴形卻很普通……另一位比前位年長兩、三歲，身材中等，生著一張白皙圓臉，從他清秀的眼嘴看來，應不失為一位美男子，但卻顯得有些鬼鬼祟祟的樣子，似乎非正派之人。」¹¹ 由上述引言可見，二葉亭四迷除了描述真實人物的面貌、姿態與性格外，更進而改變敘文型態，回歸至白話用言。此外，當時也有像是尾崎紅葉、山田美妙等人，結集成江戶戲作傳統與近代文學，雅俗共賞的「硯友社」¹²。於此，日本的文藝圈就在古典融貫與西洋啟蒙孕育下，開啟了日本近代文學發展趨勢，同時，文學的活絡發展，也使得口繪出版擁有發揮空間。

不過，在此，值得注意的是，雖然口繪的發展，是因應著明治西化國情和文學變革等脈絡而生，但卻在技法運用和出版策略方面，不全然與浮世繪的木刻傳統脫離。更甚，在同時代的口繪作品中，雖尚存石版、珂羅版和攝影複製等方法，但木版口繪仍是最受讀者歡迎，以及於現今獲得較高藝術評價的表現形式。¹³ 因此，要當討論口繪創作之前，首要考慮的是，木刻版畫對明治出版文化傳統之延續與變遷。

（二）木版印刷文化之傳統與變遷

1. 木版文化之傳統

日本的出版史中，木版技術之於商業出版源流，相當近似中國出版文化的發展，換句話說，木版製作與生產的維持，都具有經濟上的考量因素。除了日本曾在長期鎖國政策，排拒西方文化之外，誠如木刻印刷在中國文化體系的優勢，日本同樣在字體（假名、漢字）獨特性、木刻技術彈性和經濟效益等多方考量下，選擇擁有歷史淵源の木版作為印刷媒介。¹⁴ 江戶時代的「浮世繪」(Ukiyo-e)，以及各式繪草紙、合卷、讀本等，正是如此兼具傳統根源與商業意識的出版品，荷蘭學者 Chris Uhlenbeck 指出，江戶浮世繪製作是一種標準化 (standard)、可

¹¹ 引文為筆者翻譯，原文為：「一人は年齢二十二三の男、顔色は蒼味七分に土氣三分、どうも宜しくないが、秀た眉に儼然とした眼付で、ズーと押徹った鼻筋、唯惜かな口元が些と尋常でないばかり。……今一人は、前の男よりニツ三ツ兄らしく、中肉中背で色白の丸顔、口元の尋常な所から眼付のパッチリとした所は仲々の好男子ながら、顔立がひねてこせこせしているの、何となく品格のない男。」，引述自青空文庫電子圖書館，資料來源：<http://www.aozora.gr.jp/cards/000006/files/1869_33656.html> (2012/01/18 瀏覽)。

¹² 「硯友社」為明治時期的文學結社，明治 18 年 (1885) 由東京大學預備校的高中生尾崎紅葉、山田美妙、石橋思案和丸岡丸華等人組成的文學同好會「文友會」發展而來，後改名為象徵永遠之有的「硯友社」。同年 5 月創刊《我樂多文庫》，對近代文學影響至深，硯友社的發展過程有三，第一、復古主義（江戶戲作），第二、通俗性（娛樂），第三、純文學價值（近代文學）。資料來源：維基百科<<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%A1%AF%E5%8F%8B%E7%A4%BE>> (2012/01/18 瀏覽)。

¹³ 岩切信一郎著，《明治版畫史》（東京都：吉川弘文館，2009），頁 236。

¹⁴ Susanne Formanek, Sepp Linhart (ed.), *Written texts--visual texts : woodblock-printed media in early modern Japan*, (The Netherlands : Hotei, Amsterdam, c2005), pp.9-12.

觀 (sizeable) 的產業活動，特別是繪師和出版商間的互利關係，市場的反應和趨向，皆會影響出版商 (版元、繪草紙屋) 選擇題材時的策略。¹⁵

2. 西學引入與傳統變遷

是以，當明治維新後，西風東漸，印刷文化充斥著多元創作樣式時，仍有大部分是承襲浮世繪木版畫傳統而來。據學者岩切信一郎的統整研究，明治初期的木版畫印刷品類，約可區分為：錦繪 (浮世繪版畫)、生活用紙 (小間紙¹⁶)、廣告傳單 (引札)、新聞和雜誌的插圖、教育用錦繪、豆本¹⁷、外銷用之江戶浮世繪複本、古代美術工藝品的複本，以及小說口繪等等。

以庶民讀物的「錦繪」為例，從江戶至明治初期的錦繪，仍是延續著同樣的製作手法而來：首先由繪師依照出版商 (版元) 的指示繪圖，轉印至木板上，再交予雕師製作主版，從主版印出的墨色校正紙，還付畫師上色，接著雕師於色版上雕刻後，最後由摺師將主版與色版進行套色的工作。其中，需特別注意的是，上述一連串工程的運行，皆仰賴出版商的意向而定，因此，錦繪內容的轉變，也多是掌握在迎合大眾喜好，以及因應商業競爭的趨勢之上。¹⁸ 進入明治期後，木刻技術雖占有一席之地，但隨著時代更迭，社會文化變革，以及新技術引入等震盪因素，木刻出版環境也產生變化，為了區隔江戶浮世繪特色，明治錦繪開始添加了西化傳入的新穎題材，包括融入由橫濱港口輸入的紫、紅等便宜染料，以新開港的橫濱為題之「橫濱浮世繪」¹⁹【圖 2】，或是描繪西式洋房、鐵橋、蒸汽火車、鐵路等現代化的景緻，歷史事件和時事新聞，統合而成的「開化繪」【圖 3】與「錦繪新聞」【圖 4】等等，藉以象徵新時代到來。

不過，隨著西方印刷技術引入，傳統木刻錦繪也開始受到衝擊，譬如專販錦繪的玩具屋或繪草紙屋【圖 5】，由明治 12 年 (1879)《諸品商業取組評》記載的 59 間，至明治 23 年 (1890) 時，銳減為至少一半，甚至更在店內增售銅版和

¹⁵ Amy Reigle Newland (ed.), *The commercial and cultural climate of Japanese printmaking*, (The Netherlands: Hotei, Amsterdam, 2004), pp.11-21.

¹⁶ 「小間紙」為木版錦繪作為獨立畫作之外的用處。其包括團扇、零食或化妝品的外包裝紙、信封、色紙、小冊子等等，以紋樣裝飾的日常生活用紙，由於為生活用品，至明治期仍存有木版製的傳統技法。參見《近代日本版畫の諸相》(1998)，頁 91。

¹⁷ 「豆本」為幕末・明治時期，特有的迷你書類，主要是普羅大眾為對象的兒童讀物，其形制受到江戶繪草紙以及同代合卷本的影響，內容多為童話、傳統風俗、戲曲、歌謠、小說以及教科書等，除了針對兒童之外，某些類型也為成人休閒娛樂用，是為現代「繪本」之前身。參見加藤康子編著，《幕末・明治豆本集成》(東京都：國書刊行會，2004)。

¹⁸ 岩切信一郎，《明治版畫史》(2009)，頁 31-32。

¹⁹ 「橫濱浮世繪」為以 1895 年新開港的橫濱為背景，融入當時引進的外國風俗之作品，於幕府末至明治初，大量出現的錦繪題材。主要繪製的繪師，多為幕末三大家 (三川豐國、歌川国芳、広重) 的弟子以及後繼者，包括五雲亭貞秀、歌川方幾、歌川 (月岡) 芳年和五姓田芳柳等人。橫濱浮世繪不僅為幕府至明治錦繪的交接過渡點，更是觸發明治西洋畫形成的關鍵點。參見岩切信一郎著，《明治版畫史》(2009)，頁 33-34。

石印的錦繪。²⁰ 岩切信一郎對幕末至明治錦繪的衰退，列了以下幾點因素：

- (1) 當明治錦繪融入富國強兵、文明開化的西化內容後，幕末錦繪艷麗、珍奇的魅力盡失。
- (2) 學校教育普及，人民的繪畫趣向轉變，更偏好科學、知識性內容。
- (3) 西方制度化、教條主義的價值觀傳入，使得人民欲避開紙醉金迷的荒唐內容，蛻變為鍾情健康、優美崇高，具有現實意味的形象。
- (4) 出版社為市場競爭力，過分追求低價而不顧及品質。
- (5) 物美價廉的石版、照相技術與之對抗。
- (6) 浮世繪師們紛紛轉換跑道，改以創作展覽會的肉筆畫為職志。²¹

又，隨著多場戰爭爆發，因應大量資訊需求和消費時代，人民欲真確又迅速地得知戰爭狀況，是以，手工製作的木版錦繪，已不敷大眾期待，²² 因此，當以機器取代人力之後，原本作為知識載體的木刻版畫逐漸走向歷史，進而蛻變為新型態的創作模式。由此，約明治 30 年代開始，木刻技術開始迎向嶄新里程碑，轉化為雜誌和單行本裡的口繪作品，重新獲得演繹舞台。

(三) 口繪出版起源與構成元素

明治初期，習慣於江戶閱讀形式的普羅大眾，雖因義務教育而增加閱讀近代文學作品的興趣，但是對於全文字書籍，在理解上仍有一定困難度，因此像是政治文學、翻譯小說和新式文學，在民間卻難以流傳通行。於此同時，從明治 4 年（1871）開始，各式各樣的報紙，也陸續刊行，其中特別的是，每日發行的《讀賣新聞》²³，於明治 20 年左右，開始連載附有插圖的小說，卻十分受到讀者歡迎。於是，許多出版社便趁勝追擊，將連載小說集結成單行本，並加入插畫和卷首口繪的形式，²⁴ 更貼合對純文字書籍敬謝不敏的大眾喜好，同時介紹小說主

²⁰ 岩切信一郎，〈明治期木版文化の盛衰〉，收入《近代日本版畫の諸相》（1998），頁 89-118。

²¹ 岩切信一郎，《明治版畫史》（2009），頁 233-234。

²² 多木浩二，藤枝晃雄監修，《日本近現代美術史事典》，東京都：東京書籍，2007，頁 183、191。

²³ 《讀賣新聞》為「日就社」第一代社長為子安峻，於明治 7 年創刊，為發行約 200 份的日報形式，《讀賣新聞》的名字，源自江戶時期快報「瓦版」中，「賣您所讀」（読みながら売る）的意味。最初以時事報導為主，也是最早以銅版畫入文，奠定照相報導之先驅。爾後，明治 22 年，《讀賣新聞》聘邀坪内逍遙為文學主編，尾崎紅葉與幸田露伴也同時加入，明治 30 年尾崎紅葉著名的小說《金色夜叉》開始連載，由此確立明治時期「文學報紙」的名聲。資料來源：〈<http://info.yomiuri.co.jp/company/history.html>〉（2012/01/16 瀏覽）。

²⁴ 據岩切信一郎所言，新聞插畫之後，最早引入黑白插畫的雜誌為明治 21 年創刊的《都之花》（都の花），是為雜誌和書籍中，插畫入文之先驅。而最早附加木版彩色口繪，則是春陽堂於明治 22-23 年間，刊行的系列小說《新作十二番》，應邀著名錦繪師大蘇芳年、渡邊省亭和水野年方為之作畫，不過，仍維持著江戶以來華艷色澤的風格；直至明治 24 年，春陽堂出版尾崎紅葉的《伽羅枕》中，附於卷首頁，由武内桂舟用以黃、紅、青、灰等淡雅色調，所繪製的口繪作品，才真正奠立「近代木版口繪」之基礎。參見岩切信一郎，《明治版畫史》

角和說明內容大綱的圖畫，也對理解小說的內容，有很大的助益。²⁵

不過，在此需要釐清的是，「插畫」和「口繪」的不同。雖然兩者皆是幫助讀者理解小說內容，但尚有些許差異。「插畫」指的是書籍、雜誌和新聞裡，大量輔助文字內容的黑本版畫，讓讀者易於從視覺畫面，同步理解文字內容和場景狀況【圖 6】；但是，口繪則多為介紹小說中的主角人物，如同江戶時期的繪草紙，介紹書中人物頁面形式，口繪也循此目的，再將之擴大與精緻化。鏑木清方曾如此描述口繪的起源與延續，他說道：

雖然很難思考口繪確切的起源，但應與江戶末期的讀本、草雙紙類似，縱使口繪多少有些例外之處，但皆是引介故事的人物，便於讀者理解。以今日為例，應誠如電影開頭中，預告劇中演出人物的方式。……草雙紙是以整體上下兩冊書籍，合為一編，再共同出版，也為合卷本的另一種名稱。欲統一兩冊，會附上彩色木版的封面，使畫面能連貫。如此形式到明治初年皆可見，進而轉化為後來所稱的口繪。²⁶

此外，關於口繪製作形式，通常為一整頁的和紙，附在書籍或雜誌卷首頁的彩色版畫，紙張尺寸多為繼承浮世繪「間判」（33 x 23 公分）的樣式，長為 30 公分，寬約為 22-23 公分，接近於今日的 A4（29.7 x 21 公分）大小，再摺成三折或四折，收入菊判尺寸（15.2 x 21.8 公分，約 A5 大小）的書籍當中，²⁷ 例如，鏑木清方在《文藝俱樂部》刊載的《花吹雪》形式【圖 7】。再者，口繪的製作過程，特別是木版畫，也同樣延續傳統：繪師—雕師—摺師，三者間的合作關係，其中不同之處，在於明治口繪多了「原稿上色」（差し上げ）的環節，於此，畫家除了圖案創作之外，更掌握了色彩配置權力，進而確立繪師與雕師、摺師間，上下二分的地位區隔。²⁸

誠如上述所言，「口繪」在書籍或雜誌中，主要目的是藉由描繪畫中人物的

（2009），頁 179-180，243-244。

²⁵ 山田奈々子（2005），頁 5。

²⁶ 引文為筆者翻譯，原文參見鏑木清方著，《こしかたの記》（東京都：中央公論新社，2008，改版），頁 200-201。

²⁷ 山田奈々子（2005），頁 6。岩切信一郎，《明治版畫史》（2009），頁 236。

²⁸ 「原稿上色」（差し上げ）為明治口繪特有的製作過程，也就是由畫家在原稿的線描上色，呈現完整的原稿內容。傳統浮世繪的製作，畫工（繪師）通常僅繪製黑白原稿，交予雕師刻在主版、印出後，畫師再於校正用紙上，概略的標記需要的色彩與濃淡程度，但具體用色過程，仍以摺師的套色操作為主。由於三人間各自擁有主導版式的權利，因此，當時畫工、雕師和摺師皆居於工匠階層的地位。但是當明治口繪，讓畫工主導原稿的線條和色彩後，雕師和摺師均需忠實呈現畫家的創作，是以，形成畫家（畫工）與工匠（雕師、摺師）間，二元區分的定位。由此，今日的口繪創作皆以畫家之名為主，而雕師和摺師卻逐漸被時間淡忘。岩切信一郎，《明治版畫史》（2009），頁 238。

樣貌、性格等特徵，輔助理解人物特色以及內容大意，因此，對插畫家而言，精關理解小說內容，確實考證時代風俗，必為首要任務，再加上自身美感詮釋，才能完成一幅兼具功能和藝術性的口繪作品。除了功能性之外，口繪於正文之外的獨立形式，具有豐富色彩的「藝術性」，也是不同於依附小說內容，連續片段的黑白插畫，所追求的使命。這也是為何口繪作品，常會被現今美術史界視為獨立藝術作品的原因之一。²⁹

不過，與之相對，獨立於正文之外的特色，也是口繪發展過程中，易被詬病之處，例如，由博文館出版，具有商業導向的文學雜誌《文藝俱樂部》，最初幾年，雖仍以當期的連載小說為本，但是隨著印量增大，木版口繪製作耗時³⁰，小說撰寫無法與口繪生產時間相符，畫家也無從為本，便開始形成口繪獨立於小說創作的情況。明治 35 年（1902）後，《文藝俱樂部》開始附加與小說完全獨立的口繪作品，並且純粹為了煽動讀者的購賣慾，以當時風行的美人畫作為畫題，並附加不同季節和風俗習慣，成為了獨立美人畫的口繪作品。³¹ 不過此時，仍有堅守純文學本位，由春陽堂刊行的《新小說》。因此，令人好奇的是，在逐漸以圖像為重的雜誌中，出版社如何運用口繪為其編輯策略？是以，本文將嘗試從鏑木清方與明治兩大出版商的合作關係，以及兩份代表性文學雜誌的口繪作品，細部探究口繪在明治時期的發展狀況與重要價值。

二、春陽堂——《新小說》（1889-1927）

春陽堂的源起，由和田篤太郎（1857-1899）於明治 11 年（1878）創建。起初位於東京神田泉町的流動小書攤，自明治 15 年（1882）遷至新櫻田町的書鋪後，才開始有固定店鋪，以及出版劇作內容、圖文並置的繪草紙本，³² 據昭和時代作家山崎安雄（1910-1964）記載，現存最早春陽堂的出版品為《合鏡心の妍醜》，書上還標記著「編集兼出版人 岐阜県平民和田篤太郎」，可見書商身分之多重。春陽堂書坊的特色，最初旨在豐富的翻譯書籍，包括西方的政治文學、小說，例如威廉·史雲頓（William Swinton）的《萬國史要》（*Outlines of the World's*

²⁹ 山田奈々子（2005），頁 7。

³⁰ 以當時《文藝俱樂部》刊行兩萬份數看來，為應付龐大數量，至少需要同時製作三、四個版才充足。一般而言，以手工木刻版畫的工時計算，當畫家接受出版社委託，從原稿創作至口繪製作，再到發行的過程，至少需要一至兩個月的時間。參見岩切信一郎，《明治版畫史》（2009），頁 238-239。

³¹ 山田奈々子（2005），頁 7-9。

³² 根據須藤南翠在《新小說》創業十週年紀念號（明治 38 年 1 月）的回憶，「春陽堂」的事業版圖發展，依照出版社的據點，以及刊行內容，共有三期，分別是移居新櫻田町的第一期；南傳馬町一丁目的第二期；以及後來遷至四丁目的第三期。第一期出版書類為延續江戶的繪草紙（劇作小說）形式，第二期則多以翻譯的政治文學語小說為主，明治 20 年以後的第三期，則多為純文學近代小說為主，參見尾形國治編著，《「新小說」：解說，總目次，索引》（東京都：不二出版，1985），頁 2。

History) 和丹尼爾·狄福 (Daniel Defoe) 的《魯賓遜漂流記》等等，隨後，也陸續出版了像是泉鏡花、夏目漱石、芥川龍之介等純文學的作品。³³ 當時受到許多文學刊物，包括硯文社《我樂多文庫》、《都之花》等紛紛發行所激勵，春陽堂以試刊方式發行《小說翠錦》(明治 21-22 年，1888-1889)，也為同樣以近代小說為素材的《新小說》，設立了很好的平台。³⁴

春陽堂出版的《新小說》，依照明治 23 年(1890)休刊前，與明治 29 年(1896)復刊後的階段過程，分為以下兩個時期之發展：

1. 《新小說》第一期 (1889-1890)

明治 22 年 (1889) 1 月，春陽堂集結了須藤南翠 (1857-1920)、饗庭篁村 (1855-1922)、条野採菊 (1832-1902) 等多位作家，組成「文學同好會」，共同創刊《新小說》，³⁵ 在當時「同好會」多為政治結社的概念，轉為近代文學取向，尚為獨創，在創刊號中，由朝比奈知泉所寫的〈新小說發行趣旨〉中，便強調了其結社的意圖：「本會非誠如政治偏好而集結...也非對小說有共同喜好而集結...也非以同業交際為職志...其創會的目的在於會見新小說家，以及發行新小說為己任。」³⁶ 不過，第一期的《新小說》，雖欲推廣近代小說為職志，但多為戲作背景的編輯群，仍維持江戶文學傳統，飽受抨擊，再者，同好會的成員們，相繼轉戰新聞業之後，無暇管理雜誌，銷量也無預期佳，於是在隔年 6 月休刊。但儘管如此，《新小說》確實在新舊文學交替之際，扮演了很重要的角色。³⁷

2. 《新小說》第二期 (1896-1927)

明治 29 年 (1896) 以後，日本歷經甲午戰爭 (日清戰爭) 與日俄戰爭 (日露戰爭) 雙重勝利，國內經濟產業繁盛，與此同時，出版業也獲得蓬勃發展，各家報社、出版社林立，出版種類也日趨多樣化。休刊後的《新小說》，眼見博文館的《文藝俱樂部》雜誌成功刊行後，春陽堂欲重振威望，與之抗衡，由幸田露伴 (1867-1947) 編輯再刊第二期，是為《新小說》最隆盛之時。為避免重蹈第一期的覆轍，復刊的編輯取向，更聚焦於近代新文學，且相較於《文藝俱樂部》

³³ 參見山崎安雄著《春陽堂物語 春陽堂をめぐる明治文壇の作家たち》(昭和 44 年，1969) 資料來源：春陽堂官網<<http://www.shun-yo-do.co.jp/series2.html>> (2012/01/02 瀏覽)

³⁴ 尾形國治，《「新小說」：解說，總目次，索引》(1985)，頁 2-3。

³⁵ 在明治 22 年 1 月刊行的《新小說》，在版權頁的部分，條列了同好會共 14 位的成員，包括了石田有吉 (忍月)、依田百川 (學海)、饗庭与三郎 (篁村)、谷村要介 (柚阿彌)、朝比奈知泉 (碌堂)、塚原靖 (蓼洲)、宮崎璋藏 (三味)、中井喜太 (錦城)、森田文藏 (思軒)、山田武太郎 (美妙齋)、条野伝平 (採菊)、前田健二郎 (香雪)、須藤光暉 (南翠)。

³⁶ 《新小說：第一卷》(明治 22 年 1 月 25 日，三版，上冊，臺灣大學圖書館藏)，頁 3。尾形國治，《「新小說」：解說，總目次，索引》(1985)，頁 5-6。

³⁷ 尾形國治，《「新小說」：解說，總目次，索引》(1985)，頁 7。

多刊載舊派大師的作品，《新小說》甚至啟用新人的作品，開創、實驗意圖濃厚。³⁸ 在《新小說：第一號》中〈謹誌江湖諸君〉（謹みて江湖諸君に）的自敘文，³⁹ 便說明了此一旨向，他們的目標欲跳脫一黨一派的文學趨向，提供與之對立的新聲音，也期望讀者能以開放態度，接受新興作家的作品，更強調前瞻性的展望，⁴⁰ 是以，當第二期的《新小說》視《文藝俱樂部》為最大競爭對手，嘗試許多不同創作概念時，卻仍堅持以純文學為取向。⁴¹ 明治 32 年（1899），和田篤太郎過世後，進入大正期，由其子和田利彥經營。昭和 2 年（1927）《新小說》改名為《黑潮》，於同年三月劃下休止符。儘管最輝煌時代已過，但至今春陽堂仍秉持文學性初衷，持續進行出版活動。⁴²

三、博文館——《文藝俱樂部》（1895-1933）

相較於春陽堂的《新小說》以近代純文學為旨趣，明治 20 年（1887），由大橋佐平（1835-1901）和其子大橋新太郎（1863-1944）創立的博文館，則是以出版便宜和大量的通俗讀物為首要目的。根據平古善四郎在《博文館五十年史》記載，明治 19 年末，當大橋新太郎聽聞：「一般市面上的知識性雜誌，並無網羅各式問題，且定價很高，普羅大眾難以購得，若在此等多數雜誌中，其有一冊全覽優秀理論記事書籍，而且價格低廉，是以滿足世上求知若渴的學子們。」是以，博文館創立的初衷，便是為渴求知識的年輕學子，提供便宜的教育刊物，因此隨著《日本大家論集》出刊，博文館也隨之成立。⁴³

然而，《文藝俱樂部》刊行的契機，則是奠基於中日甲午戰爭勝利後，博文館於明治 27 年（1894），刊行記述中日戰況的《日清戰爭實記》廣受好評，因此，

³⁸ 尾形國治，《「新小說」：解說，總目次，索引》（1985），頁 8。

³⁹ 《新小說：第一號》（明治 29 年 7 月，第一年，臺灣大學圖書館藏），頁 1-25。尾形國治，《「新小說」：解說，總目次，索引》（1985），頁 9-10。

⁴⁰ 《新小說》在復刊的第一號，即大膽啟用新人作家水谷不倒的兩篇小說《さ飛がた那》和《薄唇》，爾後在同一年間刊行的各卷，皆刊載許多無名新興作家的作品，包括中谷無涯、後藤宙外的出道作品，甚至還有在學中的新人三木天遊的作品，由當時良好的銷量證明，《新小說》此一以發表近代小說、挖掘新人作家為取向，實獲得很大成功。不過，第二年之後，《新小說》也交雜了大師的作品於其中，但仍同時引薦新作家，包括尾崎紅葉門下的小栗風葉、泉鏡花、德田秋声和柳川春葉，更甚於 30 年代中期，納入了女性作家。參見尾形國治，《「新小說」：解說，總目次，索引》（1985），頁 10-12。

⁴¹ 現今對《新小說》的純文學定位，多是參照商業性質濃厚的《文藝俱樂部》，是以，根據筆者比較臺大圖書館所藏，前後期的《新小說》之後，可見第二期的《新小說》在進入明治 30 年代中後期，不僅插圖增多，口繪更精緻，也增添了除小說之外，散文、時文、詩歌、狂歌等各式文類，更甚多了廣告懸賞與照相圖版等商業內涵。參見《新小說》，東京都：春陽堂，1889-1927，臺灣大學圖書館藏。

⁴² 岩切信一郎，〈鏑木清方と春陽堂の『新小説』〉，收入倉田公裕監修，鎌倉市鏑木清方記念美術館編集，《鏑木清方展覧会，挿絵図録：烏合會と新小説の時代》，（鎌倉市：鏑木清方記念美術館，2006），頁 115-118。

⁴³ 平古善四郎著，《博文館五十年史》（博文館，昭和 12 年（1937）），頁 9-10。

為迎合大眾對時事理解的需求，無暇顧及其他刊物，也期望趁此良機，開展事業新面貌，於是，明治 28 年（1895）時，停刊之前出刊的雜誌，統整為《太陽》、《少年世界》以及《文藝俱樂部》三誌。⁴⁴ 其中《文藝俱樂部》創刊之時，由於涵納了《明治文庫》、《逸話文庫》等，具有濃厚文學性的「硯友社」色彩，以及《世界文庫》的海外翻譯文學。不過，縱然一般認為《文藝俱樂部》的編輯取向，是從最初純文學的立場出發，進而趨向大眾化；但由創刊號內的〈文藝俱樂部略則〉中第二條目（目的）：「廣納百川、魚目混雜，本社以網羅各式文藝之名為宗旨。」⁴⁵，或是卷末廣徵讀者投書可見，《文藝俱樂部》應是泛指廣義的「文學」，除了一般小說、詩歌之外，還囊括諷刺性的狂歌、狂句，以及笑話（落語）等等，頗類似現今的《讀者文摘》。再者，誌中不僅附有精緻的全彩木刻口繪，另有照片版口繪，引介藝妓美人的圖像，以吸引讀者的目光，由此可見，創刊之時，《文藝俱樂部》已透露出商業取向意味，爾後，隨銷售部數增加，更全面轉向大眾通俗雜誌。⁴⁶

四、鐫木清方《新小說》、《文藝俱樂部》的口繪作品比較

明治 30 年間，為口繪發展的鼎盛時期，充斥著各式各樣的媒材技術，其中又以春陽堂和博文館出版的口繪作品最為知名，鐫木清方曾回憶道：「對當時的插畫家而言，能為春陽堂或博文館等一流書店的出版品，繪製口繪的話，以相撲力士比喻的話，就是幕內級⁴⁷；以演員比喻的話，就是演出許多著名劇作，如此一來，生活也能如期望般的安定。」⁴⁸ 岩切信一郎也如此說道：「當時春陽堂和博文館為小說出版的王國，若文士能於《新小說》和《文藝俱樂部》刊載作品，其社會價值被完全肯定，插畫家也無法脫離如此形式。」⁴⁹ 而身為出版市場上，最大競爭對手的春陽堂《新小說》與博文館《文藝俱樂部》，在口繪製作上，也具有截然不同市場策略與區隔。是以，本文將藉鐫木清方為兩大出版社創作的口

⁴⁴ 明治 28 年，博文館將之前刊行的雜誌，分別統整為以下三誌：一、《太陽》：日本大家論集、日本商業雜誌、日本農業雜誌、日本之法律、婦女雜誌（每月 1 回，5 日發行，一冊 15 錢）。二、《少年世界》：日本之少年、幼年雜誌、學生筆戰場（每月 2 回，1 日、15 日發行，一冊 15 錢）。三、《文藝俱樂部》：明治文庫、春夏秋冬、世界文庫、逸話文庫、文藝共進會（每月 1 回，15 日發行，一冊 15 錢）。參見平古善四郎著，《博文館五十年史》（1937），頁 93-94。

⁴⁵ 引文為筆者翻譯，原文為「河海は細流を扱ばず、雜魚是魚混合、苟も文芸と名くるものは、悉く網羅す。」引自《文藝俱樂部：第一篇》（明治 28 年 1 月），資料來源：<<http://yagi.jkn21.com/>>（2011/12/29 瀏覽）

⁴⁶ 《文芸俱樂部，明治篇，總目次》（2005），頁 6-7。

⁴⁷ 相撲力士依照勝場數分為不同的等級，包括幕內、十兩、幕下、三段目、序二段和序之口，其中最高等級，即為幕內和十兩，幕內中又可細分為橫綱、大關、關脇、前頭等級別。資料來源：<<http://sumo.goo.ne.jp/index.html>>（2012/01/17 瀏覽）

⁴⁸ 引文為筆者翻譯，原文參見鐫木清方著，《こしかたの記》（2008），頁 146。

⁴⁹ 引文為筆者翻譯，原文參見《鐫木清方展覽會，挿絵図録：烏合會と新小説の時代》（2006），頁 115。

繪作品為例，來觀看他們如何維持各自鼎立的關係，以及畫家何以在因應出版社需求的過程中，調整自己的風格。

（一）鏘木清方與《新小說》——色刷石版口繪作品

第二期《新小說》中的口繪作品，誠如它大膽啟用新作家，充滿實驗意味的內文，多以西方新技術的石版套色技術為主。不過，有趣的是，春陽堂的創社者和田篤太郎，實為木版畫的愛好者，其創社目標之一，便是出版華麗的木刻口繪刊本；但是，由於木版畫是手工作業，無法量產，反之印數太多，也無法製作品質精良的作品，因此對一部初版可刊行 3 百至 5 百份的春陽堂而言，單行本的發行數量必然和版木間維持平衡關係，才能生產品質良好的口繪作品，⁵⁰ 因此在單行本部分，春陽堂仍維持著木版畫傳統；不過在發行數量較高的雜誌《新小說》上，則嘗試採用石印套色的新技術，倚重熟用石版技術的洋畫家，不僅能保持一定刊量，也能維護良好品質，藉以抗衡以木刻口繪為主的《文藝俱樂部》。⁵¹

欲區辨《新小說》與《文藝俱樂部》之間，何者與鏘木清方緣繫較深的話，目前仍尚無定論，不過，若比較雙方背景淵源，應可推論《新小說》與鏘木清方有較早聯繫關係，因為鏘木清方的父親，是江戶著名劇作家条野採菊，也為《東京日日新聞》和《やまと新聞》（大和新聞）創刊者，和第一代《新小說》編輯群，同為「文藝同好會」的成員，也有多件作品於雜誌刊行，關係匪淺。⁵² 更甚，基於父親文學環境養成，以及留下許多與口繪相關的珍貴資料，讓清方在潛移默化之下，能夠僅從單一畫面的口繪，完整表達整體文學作品意境，受到許多小說家的認同。明治 33 年（1900），鏘木清方首度擔任第二期《新小說》的口繪畫家，為內田魯庵的《青理想》繪製石版套色口繪【圖 8】，春陽堂新技術的石版，成為鏘木清方進入口繪世界的第一步。

當鏘木清方接下《青理想》的口繪工作時，被限制僅能使用「墨與四種顏色」，以及石版為創作技術，對清方而言，儘管已覺察《新小說》的出版方針，自己也保有開放態度，但在尚未習慣新技術的狀況下，畫面紅、黑配色，卻顯得生硬又衝突。其主要原因在於，石版不同於木版，另有雕、摺師幫助套色工作，然石版從線描至上色，皆直接呈現在印刷成品上，因此若濃淡調合不均，則會使得畫面顯的平板無奇，再者，木版使用的是水性顏料，而石版則為油性顏料，因此容易

⁵⁰ 山田奈々子（2005），頁 8。

⁵¹ 事實上，關於木版多色口繪，最早是由春陽堂開始製作、刊行，包括明治 23 年的《新作十二番》、24 年的《文學世界》，以及明治 23 年複製古代美術物品，大部頭的木版畫集《美術世界》，不過，當編輯群之一的摺師吉田市松，於明治 27 年將他旗下工匠，跳槽至《文藝俱樂部》後，明治 29 年第二期復刊的《新小說》，便決心以石版和珂羅版的口繪，與之對抗。可見當時出版市場之競爭激烈。阿部出版編，〈特集：鏘木清方口繪美人画の世界〉，《版畫藝術》（東京：阿部出版，148 期，2010），頁 31。

⁵² 《鏘木清方展覧会，挿絵図録：烏合會と新小説の時代》（2006），頁 115。

產生如《青理想》女性紅衣上的混濁色澤。⁵³ 不過，此後清方記取教訓，加強對製版技術的熟知，截取木版和石版的優缺點，更巧妙的運用在之後作品之中，譬如，明治 34 年（1901）7 月刊行的《新綠（銅臭）》【圖 9】可見，即便沒有墨線輔助，也能將色彩暈染得宜，維繫畫面的清爽雅致。再者，隨著技術熟練，更能進一步呈現出人物衣紋的皺摺，以及光影層次的空間感，例如明治 35 年（1902）8 月刊行的《沼之女》【圖 10】中，男子白衣摺痕上的灰影，甚至在明治 37 年（1904）8 月刊行的《陰天》（くもり日）【圖 11】裡，更類似於西洋畫風格，強烈地以人物的體量感，室內的影子，表現出整體畫面的空間深度。

在《新小說》出版的口繪作品，除了運用石版技術的特點外，絕大部分畫面的構成，是維持著口繪的傳統，也就是以卷頭的口繪，作為引介小說的主角人物，以及劇情大綱。由鐫木清方為《新小說》繪製的口繪作品【附表一】得見，於明治年間，雖偶有描繪風俗與複製展覽作品為例外，但幾乎以誌中的連載小說為創作母題，包括小栗風葉、廣津柳浪、後藤宙外、中村春雨和泉鏡花等新興作家之小說，而其中源於深刻的羈絆與欣賞，又以為泉鏡花創作的口繪為大宗（約有 8 幅）。⁵⁴ 是以，從泉鏡花系列的口繪作品，也能觀察出清方將故事人物的特質與性格，融入劇情綱要之功力，譬如，在明治 38 年（1905）10 月刊行的《胡蝶之曲》【圖 12】，其描繪的劇情大綱為：「盲眼的漁夫女兒阿過，來到本昌寺祈願日朝神，卻遭住持怠忽職守而被欺騙；另外，人偶戲的女表演者竹鶴吉，因地方巡演骨折，而滯留延命寺，則派遣劇團的綾系，拜訪本昌寺；又帶著金邊眼鏡的少尉菊地俊一，將睡夢中的住持叫醒，欲為盲女阿過討回公道，在一陣衝突之際，觸動籠中蝴蝶飛出，而蝴蝶飛舞的樣貌，正是綾系所夢想的場景。」⁵⁵ 由《胡蝶之曲》的口繪作品，可見清方巧妙地，將三位主角同時配置在畫面之中，有跪地誠心祈願的阿過、懲處住持的少尉俊一，以及專注觀看飛舞蝴蝶的綾系，看似毫無關連的三人，卻透過空中飛舞的蝴蝶，串連合一，綾系盯瞧蝶舞的美貌，深深吸引俊一的目光，而盲女阿過卻毫不知情的，專心朝前方祈願，如此相繫牽連的構圖，似乎也預示了三人錯綜複雜的情感關係。

（二）鐫木清方與《文藝俱樂部》——色刷木版口繪作品

相較於春陽堂，博文館最初的設定，是以出版價格低廉、數量龐巨的大眾讀者為使命，但同時為吸引讀者目光，也不排斥像《文藝俱樂部》，附有全彩的木

⁵³ 《鐫木清方展覧会，挿絵図録：烏合會と新小説の時代》（2006），頁 116。

⁵⁴ 鐫木清方除了因《新小説》結緣，為泉鏡花小說創作口繪作品外，另在春陽堂的單行本，或其他出版社的書籍，皆為泉鏡花創作多幅的口繪，直至昭和時代仍有，得見兩人深厚的情誼，參見【附表二】。另，有關鐫木清方與泉鏡花之間論述與作品風格分析，請參見筆者拙作〈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〉，《議藝份子》（第 17 期，秋季號，2011）

⁵⁵ 《鐫木清方展覧会，挿絵図録：烏合會と新小説の時代》（2006），頁 73。

版口繪，較高價出版品，⁵⁶ 由前述所言，雖然明治時期充斥著各式印刷技術，但在日本人的心目中，木版畫仍擁有一定的傳統價值，手工製作過程雖繁瑣，若品質控制得宜，卻能呈現鮮明、雅緻的色彩，對讀者具有誘人吸引力，是以，當博文館趁戰爭勝利之勢，刊行《文藝俱樂部》後，搶得木刻先機，聘邀江戶浮世繪師、日本畫家，以及挖角春陽堂的摺師吉田市松，奠定近代木刻口繪之聲譽。

當《文藝俱樂部》於明治 28 年（1895）刊行之際，鐫木清方已是忠實讀者，也正是在此時，初讀到泉鏡花的創作，包括早期《外科室》、《化銀杏》等小說，並以製作鏡花小說的插畫為職志。不過，當清方正式在《文藝俱樂部》出道時，卻已是因應商業取向後，口繪走向與雜誌小說內容無關，獨立美人風俗畫的年代。由鐫木清方在《文藝俱樂部》的整體口繪作品與題名看來【附表三】，每年固定繪製兩期口繪，多與時令和風俗有關，以單獨的女性形象，伴有季節時令花卉，姿態悠若自得，又帶有情思妝容，與《新小說》中不定期的創作數量【附表一】，內蘊情節的構圖，大相逕庭。明治 36 年（1904），清方首幅木刻口繪作品《花吹雪》【圖 7】，便是一幅伴有春天意象的單獨女性，畫中在茶屋工作的女子，側倚著身軀，以布巾掩蓋羞澀愁思的面容，徜徉在櫻花落雪的背景前，身上的衣飾與臉上布巾，隨櫻花飛舞，全體色澤清淡憂愁，似有冬季蕭瑟之意，唯櫻花與領口、衣袖和前掛一抹緋色，透露出春日的寓意。其餘和季節相關的圖示，尚有象徵秋日的《蟋蟀》【圖 13】、夏日的《梅雨晴》【圖 14】，以及冬日的《待春》【圖 15】。另也有晝夜、風俗意味的《向晚》【圖 16】與《搗餅》【圖 17】等等。

倘若摒除明顯圖文關係的差異，著眼於畫面構成時，對比清方同年在《新小說》與《文藝俱樂部》的作品，也可顯見畫家面對不同出版社指令時，所作的風格調整。譬如同於明治 39 刊行，《新小說》的《秋江》（一情一景）【圖 18】與《文藝俱樂部》的《天鵝》【圖 19】，雖擁有相似女性與天鵝的母題，但卻擁有迥異的表現方式，《秋江》中描繪的是穿著和服，全身女性的側背影，矗立江河邊，餵食趨之若鶩的鵝群與鴛鴦，具有完整的畫面空間；然《天鵝》則為身穿西式服裝的半身女性側像，處於看似虛構的背景，略帶情思將玫瑰花瓣，灑落浮游天鵝的水面，在此《秋江》欲體現的應是帶有情節之時令風俗氣息，但《天鵝》卻更著重女性的姿態、容貌與情緒。又，兩者在色彩處理上，也各異其趣，《秋江》以石版入畫，偏於濃淡暈染的暗色調，略添近似西洋畫中，色塊突顯的明暗對比，呈現出空間與人物的量感；反之，《天鵝》以木版入畫，全景除黑髮、項鍊重色點綴外，其餘皆施予素雅潔淨的鵝黃和水藍，畫面雖較平板，卻富饒浮世繪線描填彩之趣味。但綜而觀之，兩者技法表現雖截然，卻不完全二元劃分，換

⁵⁶ 根據記載，春陽堂第二期《新小說》創刊時（明治 29 年）的金額為一冊，12-18 錢，而博文館《文藝俱樂部》創刊時（明治 28 年）的定價為一冊 15 錢，雖相較於《新小說》不算為貴，但對比前期刊行雜誌，約略 5-10 錢，確實較為昂貴一些，但銷量仍達至兩萬份，可見其受歡迎的程度。參見尾形國治編著，《「新小說」：解說，總目次，索引》，東京都：不二出版，1985，頁 17。平古善四郎著，《博文館五十年史》，東京都：博文館，1937，頁 10-20。

句話說，清方雖以不同技法創作，但卻能融會貫通，發揮各自特性、截長補短，調合成自我的風格，實屬難得。

小結

明治 30 年代（1890），是日本富國強兵、西化政策開花結果的時期，再加上勝戰推波助瀾之下，經濟繁盛，教育普及，使得出版業更到達巔峰之榮景。而明治期的「口繪」出版文化，作為新舊時代交替之際，承接江戶浮世繪，與西方新興技術的過渡載體，確實扮演了很重要的角色。不過，據筆者收集的資料顯示，無論是明治當時的出版趨向，或是日本目前學界與藝術界，仍將具有悠久文化底蘊，深受當時讀者喜愛的彩色木刻口繪，視為最富涵價值的印刷文化與藝術表現。不過，由鐮木清方同時為《新小說》、《文藝俱樂部》兩大雜誌，繪製的口繪作品看來，縱使木刻應然為正統，但絕非唯一突出的表現形式。清方於他的明治期隨筆集中，便曾談到新興印刷技術的魅力：

在我的時代，漸漸開始出現木版以外的口繪技法，包括了石版、珂羅版，以及我從明治 38 年使用的「原色版」。所謂的原色版，在當時稱作「三色版」，是將各自獨立的三原色，進行分配套色而成。對喜愛新奇事物的我來說，無論是石版、珂羅版或是三色版，相較於木版，皆具有自由表現的魅力，以及拓展限制的喜悅。不過，原色版至今日仍有使用，但是石版卻被膠印（offset）取代，甚為可惜，因為我本身對石印抱持著深厚的喜愛。⁵⁷

誠如「口繪」之於浮世繪與西方印刷技術的中介，由鐮木清方的口繪作品得見，在市場激烈競爭之下，儼然成為實驗性的《新小說》與大眾化的《文藝俱樂部》相互對立間，一座柔緩氛圍的橋梁。而得利於兩家出版社同時邀請清方作畫，也可參見畫家兼容並蓄的開放態度，以及技巧轉換和風格配置的巧妙安排，更可藉此重新回到市場中，觀看出版社的編輯策略與讀者需求。

然而，值得注意的是，本文章在此雖以鐮木清方為春陽堂、博文館出版的《新小說》和《文藝俱樂部》為例，初步整理明治口繪出版文化的梗概，但仍有許多有待克服的事項，譬如，口繪的出版形式，是否能代表明治整體印刷文化特色？僅就圖版是否能說明出版社的編輯策略？皆需再多方面深入思考；又，鑒於時間緣故，無法一一比對出版品中口繪和文本關係，以及有礙筆者對古日文的理解未全，與文學認識上的限制，無法就第一手文本，文學脈絡，進行細部解析，也是本文之限制。是以，望待日後，有充分時間與能力處理刊物文本後，再進一步析評「明治出版文化」的真確面貌。

⁵⁷ 鐮木清方著，《こしかたの記》（2008），頁 202-203。

參考資料

專書

1. 劉崇稜著，《日本近代文學精讀》，臺北市：五南出版，2004。
2. 岩切信一郎著，《明治版畫史》，東京都：吉川弘文館，2009。
3. 鐮木清方著，《こしかたの記》，東京都：中央公論新社，2008，改版。
4. 倉田公裕監修，湯原公浩編集，《鐮木清方：逝きし明治のおもかげ》，東京都：平凡社，2008。
5. 内田啟一著，《江戸の出版事情》，東京都：青幻社，2007。
6. 多木浩二，藤枝晃雄監修，《日本近現代美術史事典》，東京都：東京書籍，2007。
7. 倉田公裕監修，鎌倉市鐮木清方記念美術館編集，《鐮木清方展覧会，挿絵図録：烏合會と新小説の時代》，鎌倉市：鐮木清方記念美術館，2006。
8. 倉田公裕監修，鎌倉市鐮木清方記念美術館編集，《鐮木清方挿絵図録：泉鏡花編》，鎌倉市：鐮木清方記念美術館，2006。
9. 半藤一利監修、年表解説，《明治維新と文明開化：明治期》，東京都：世界文化社，2006。
10. 山田奈々子著，《木版口絵総覧：明治、大正期の文学作品を中心として》，東京都：文生書院，2005。
11. 日本近代文學館編，《文芸俱樂部：明治篇，総目次》。東京都：日本近代文學館，初版，2005。
12. 加藤康子編著，《幕末・明治豆本集成》，東京都：國書刊行會，2004。
13. 鎌倉市鐮木清方記念美術館編集，《鐮木清方挿絵図録：文藝俱樂部編》，鎌倉市：鐮木清方記念美術館，2003-2004。
14. 青木茂監修，町田市立國際版畫美術館編，《近代日本版画の諸相》，東京都：中央公論美術出版，1998。
15. 酒井忠康、橋秀文著，《描かれたものがたり：美術と文学の共演》，東京都：岩波書局，1997。
16. 尾形國治編著，《「新小説」：解説，總目次，索引》，東京都：不二出版，1985。
17. 平古善四郎著，《博文館五十年史》，東京都：博文館，1937。
18. Helen Merritt, Nanako Yamada, *Woodblock Kuchi-e Prints : Reflections of Meiji Culture*, Honolulu : University of Hawaii Press, 2000.
19. Susanne Formanek, Sepp Linhart (ed.) , *Written texts--visual texts : woodblock-printed media in early modern Japan*, Amsterdam, The Netherlands : Hotei, c2005.

20. Amy Reigle Newland (ed.) , *The commercial and cultural climate of Japanese printmaking*, Amsterdam, The Netherlands : Hotei, 2004.

期刊

1. 阿部出版編，〈特集：鏗木清方口繪美人画の世界〉，《版畫藝術》，東京：阿部出版，148 期，2010。
 - (1) 泉鏡花《註文帳画譜》木版画になった名作挿絵。
 - (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。
2. 木谷喜美枝，〈『一読三歎当世書生氣質』論：新しい小説を求めて(三)〉，《和洋國文研究》，和洋女子大學國文學會編，第 42 號，2007。
3. 《新小説》，東京都：春陽堂，1889-1927，臺灣大學圖書館藏。

線上資料庫

1. Web 版日本近代文學館
〈<http://yagi.jkn21.com/>〉（2011/12/29 瀏覽）
2. 青空文庫 電子圖書館
〈<http://www.aozora.gr.jp/>〉（2012/01/18 瀏覽）

附錄

【附表一】鐫木清方，明治年間《新小説》口繪作品一覽表

編號	發行年	日期	年-卷	畫題	著書作者	印刷技術
1	明治 33 年	1900/5/25	5-7	青理想	內田魯庵	色刷石版
2		9/25	5-12	店暖簾	川上眉山	色刷石版
3	明治 34 年	1901/7/2	6-7	新綠（銅臭）	前田曙山	色刷石版
4	明治 35 年	1902/2/1	7-2	冬の夜語	廣津柳浪	色刷石版
5		5/1	7-5	きぬぎぬ川—女仙後記	泉鏡花	
6		8/1	7-8	沼の女	小栗風葉	色刷石版
7		11/1	7-11	起誓文	泉鏡花	色刷石版
8	明治 36 年	1903/2/1	8-2	桎梏	徳田秋聲	色刷石版
8		4/1	8-4	舞の袖	泉鏡花	色刷石版
10		5/10	8-6	伊勢の巻	泉鏡花	色刷石版
11		5/10	8-6	瀬戸がよひ（瀬戸一日）	小栗風葉	色刷石版
12		5/10	8-6	梅禪橋	廣津柳浪	色刷石版
13		8/1	8-9	人の命	中村春雨	色刷石版
14		11/1	8-12	祝ひ月（東京風俗）		色刷石版
15	明治 37 年	1904/3/1	9-3	紅雪綠	泉鏡花	色刷石版
16		8/1	9-8	くもり日（陰天）	中村春雨	色刷石版
17		12/1	9-12	津輕海峽	島崎藤村	色刷石版
18	明治 38 年	1905/3/1	10-3	深川女房	小栗風葉	色刷石版
19		6/1	10-6	瓔珞品	泉鏡花	色刷石版
20		6/1	10-6	烏合會作品四種		色刷石版
21		10/1	10-10	胡蝶之曲	泉鏡花	色刷石版
22	明治 39 年	1906/2/1	11-2	波よ嵐よ	後藤宙外	色刷石版
23		5/1	11-5	烏合會作品三種		色刷石版
24		10/1	11-10	秋江（一情一景）		色刷石版
25	明治 40 年	1907/12/1	12-12	悲しき矛盾	後藤宙外	色刷石版
26	明治 41 年	1908/7/1	13-7	八重子	川上眉山	色刷石版
27		11/1	13-11	秋の展覽會		色刷石版
28	明治 42 年	1909/2/1	14-2	和歌の浦	坪内逍遙	色刷石版
29		6/1	14-6	五日市	後藤宙外	色刷石版
30		11/1	14-11	文部省美術展覽會作品 《鏡》		色刷石版

31	明治43年	1910/1/1	15-1	虎の門見立十二姿の内		色刷石版
32		4/1	15-4	楊柳歌	泉鏡花	色刷石版
33		7/1	15-7	空虚	真山青果	色刷石版
34		10/1	15-10	色曆	泉鏡花	色刷石版
35		11/1	15-11	文部省展覧會 《女歌舞妓》		色刷石版
36	明治44年	1911/1/1	16-1	大鳥毛		色刷石版
37		10/1	16-10	女十題		色刷石版

【附表二】 樋木清方「泉鏡花系列」口繪作品一覽表

編號	作品名稱	出版年	印刷技術	出版社
1	三枚續	明治35年1月(1902)	色刷木版口繪	春陽堂
2	きぬぎぬ川— 女仙後記	明治35年5月	色刷石版口繪	新小説(第7年5卷), 春陽堂
3	起誓文	明治35年11月	色刷石版口繪	新小説(7-11), 春陽堂
4	さゝ蟹「田毎 かゝみ」	明治36年1月(1903)	色刷木版口繪	春陽堂
5	舞の袖	明治36年4月	色刷石版口繪	新小説(8-4), 春陽堂
6	伊勢之卷	明治36年5月	色刷石版口繪	新小説(8-6), 春陽堂
7	紅雪線	明治37年3月(1904)	色刷石版口繪	新小説(9-3), 春陽堂
8	風流線	明治37年12月	色刷木版口繪	春陽堂
9	瓔珞品	明治38年6月(1905)	色刷石版口繪	新小説(10-6), 春陽堂
10	胡蝶之曲	明治38年10月	色刷石版口繪	新小説(10-10), 春陽堂
11	誓の卷	明治39年1月(1906)	色刷木版口繪	日高有倫堂
12	無憂樹	明治39年6月	色刷木版口繪	日高有倫堂
13	式部小路	明治40年1月(1907)	色刷石版口繪	隆文館
14	婦系圖-前篇	明治41年2月(1908)	色刷木版口繪	春陽堂, 與齋崎英朋合作
15	婦系圖-前篇	明治41年2月	色刷木版口繪	春陽堂, 獨立製作
16	婦系圖-後篇	明治41年6月	色刷木版口繪	春陽堂, 與齋崎英朋合作
17	婦系圖-後篇	明治41年6月	色刷木版口繪	春陽堂, 獨立製作
18	高野聖	明治41年2月	二色刷口繪	左久良書房
19	神鑿	明治42年9月(1909)	色刷木版口繪	文泉堂書房
20	楊柳歌	明治43年4月(1910)	色刷石版口繪	新小説(15-4), 春陽堂
21	色曆	明治43年10月	色刷石版口繪	新小説(15-10), 春陽堂
22	戀女房	大正2年12月(1913)	色刷木版口繪	鳳鳴社
23	芍薬の歌	昭和5年1月(1930)	色刷口繪	現代長篇小説全集, 新潮社

24	薄紅梅	昭和 14 年 10 月(1939)	色刷木版口繪	中央公論社
25	紅梅屋敷	昭和 24 年(1949)		

【附表三】鏑木清方，明治年間《文藝俱樂部》口繪作品一覽表

編號	發行年	日期	卷-號	畫題	印刷技術
1	明治 36 年	1903/4/1	9-5	花吹雪	色刷木版
2		10/1	9-13	あさ露（朝露）	色刷木版
3	明治 37 年	1904/7/1	10-9	梅雨晴	色刷木版
4		12/1	10-16	春を待つ（待春）	色刷木版
5	明治 38 年	1905/5/1	11-7	そろあるき（散歩）	色刷木版
6		10/15	11-14	よき事さく（聽聞好消息）	色刷木版
7	明治 39 年	1906/5/1	12-7	白鳥（天鵝）	色刷木版
8		9/1	12-12	こほろぎ（蟋蟀）	色刷木版
9	明治 40 年	1907/4/1	13-5	鸚鵡	色刷木版
10		9/1	13-12	ゆふ暮（向晚）	色刷木版
11	明治 41 年	1908/4/1	14-5	伽羅	色刷木版
12		12/1	14-16	餅むしろ（搗餅）	色刷木版
13	明治 42 年	1909/3/1	15-4	緋桃	色刷木版
14		11/1	15-15	八幡鐘	色刷木版
15	明治 43 年	1910/4/1	16-5	汐干狩	色刷木版
16		10/1	16-13	夜長	色刷木版
17	明治 44 年	1911/3/1	17-4	白魚	色刷木版
18		10/1	17-13	小春	色刷木版
19	明治 45 年	1912/4/15	18-6	都鳥	色刷木版