

日本近代美術的中國趣味—— 以堂本印象〈調鞠圖〉對宋代后像的繼承為例

■ 黃雯瑜

二十世紀初至 1940 年代，日本的美術家、文學家積極取材自中國的風物、歷史故事，抑或能代表中國的視覺圖像，此現象在大正期（1912-1926）達到巔峰。其中穿著中國服飾的女性更是他們常選擇的題材，廣為人知的例子包含菱田春草（1874-1911）〈王昭君〉（1902）、藤島武二（1867-1943）〈東洋振り（東洋模様）〉（1924）、〈芳蕙〉（1926）、安井曾太郎（1888-1955）〈金蓉〉（1934）等等，作品不勝枚舉。畫家堂本印象（1891-1975）1921 年的〈調鞠圖〉亦屬此類作品。比對國立故宮博物院院藏〈宋仁宗后坐像〉和〈宋宣祖后坐像〉等作品之後，可以發現〈調鞠圖〉是畫家在日本美人畫及浮世繪版畫的基礎上，加入上述兩幅宋代后像中的服飾等要素重新組合創出。〈宋仁宗后坐像〉、〈宋宣祖后坐像〉成了堂本印象在時代潮流中表現「中國趣味（情趣）」的素材。

堂本印象生平

堂本印象本名堂本三之助，生於京都。曾就讀京都市立繪畫專門學校，在學中即以〈深草〉入選第一回帝國美術展覽會¹（1919，下稱帝展）。1921 年 3 月，堂本印象自京都市立繪畫專門學校畢業，4 至 5 月間赴中國杭州、揚州、南京等地（另一說是滿州、山東）遊歷，返國後創作〈調鞠圖〉並出品當年 10 月的帝展獲得特選，²這也是堂本印象首次赴中國旅行。1925 年第六回帝展獲得「帝國美術院賞」。其後，堂本曾任帝展審查員、1934 年創立畫塾東丘社指導後進，1944 年被任命為帝室技藝員，1952 年起赴歐洲旅行，更拓展其創作視野，返國後將時代性及國際性帶入重視傳統且較為閉塞的日本畫世界，1960 年代起積極轉向抽象表現。1966 年在京都成立堂本美術館，現稱京都府立堂本印象美術館，至今仍對外開

放。他廣泛地取材自中國、印度、歐洲等國家，也將宗教題材、傳統習俗、典故入畫，後期更嘗試在日本畫中融合抽象表現，畫路十分寬廣且不斷嘗試開拓新風格。在臺灣，堂本印象則以畫家林玉山（1907-2004）1935 年赴日學畫時的老師為人知。

〈調鞠圖〉的既有研究

〈調鞠圖〉（圖 1），對幅，各 205.5×90.5 公分，絹本設色，1921 年作，永青文庫藏。出品第三屆帝展一舉獲得特選，可說是堂本印象確立其畫壇地位的一件作品。獲得特選不啻於在日本畫壇的「登龍門」，這樣一件標誌著堂本印象初期畫業的里程碑式作品，目前尚未有詳盡的圖像考察及研究，相關敘述多屬作品解說。

當年的帝展評論中，畫家小杉未醒（1881-



圖1 1921 堂本印象 調鞠圖 永青文庫藏 取自京都府立堂本印象美術館編，《堂本印象——創造への挑戦》，頁61。

1964) 及美術研究家春山武松(1885-1962)等兩位論者指出〈調鞠圖〉與波斯細密畫的關係；春山武松認為兩名人物一男一女，男性的衣著畫得不好，但也沒有太多應責難之處，而女性

著暗紅色飾金色圖案服飾，姿勢愉快且富變化，與男性對照之下，可看出裝飾性價值。³

而當代出版品指出此作是「涉獵了中國宮廷風俗之後表現兩名貴族蹴鞠的景象，可想像



圖2 宋 宋仁宗后坐像 軸 國立故宮博物院藏

是唐代繪畫中常見的男裝女性形象，人物著胡風的紅衣，繫皮製腰帶，另一位人物著中國式服裝，袖口和衣襬繪有龍紋」；⁴另有評論提及「取材自中東的細密畫，裝飾性的表現、充滿擬古的『異國情調』，非西洋非日本的風俗令人耳目一新」。⁵本作取材自中東細密畫的

說法，自1921年小杉未醒等人的評論沿用至今，具體關連為何，需要更多的考察。但透過圖像比對確認與南薰殿后像中〈宋仁宗后坐像〉、〈宋宣祖后坐像〉的關連，係本文之目的。



圖3 宋 宋宣祖后坐像 軸 國立故宮博物院藏



圖4 〈宋仁宗后坐像〉局部

〈調鞠圖〉與宋代后像

畫中人物進行的活動是「蹴鞠」，也就是古代的踢足球。鞠，指的是以皮革縫合，並塞入羽毛等柔軟物品所製成的皮球。蹴鞠在中國起源甚早，唐、宋時皆是受到愛好的運動，西元七世紀時傳入日本。

比對〈調鞠圖〉和院藏的宋代后像，可發現人物衣著十分忠實地繼承了宋代皇后像，左幅人物幾乎移植自〈宋仁宗后坐像〉（圖2）左右兩名侍女的服色；右幅人物衣著則融合了〈宋宣祖后坐像〉（圖3）及其他宋代后像共通的服裝要素。

〈宋仁宗后坐像〉中的兩名侍女，一名手持巾帨，一名捧唾盂，兩人身穿同款式的圓領黑地窄袖長衫，眉心、鬢角貼珍珠花鈿，衣領、耳墜皆以珍珠裝飾，腰上繫著紅色金革帶，腳穿白底勾花翹頭弓鞋，幘頭帽上綴珍珠、插滿了各種花卉。（圖4）〈調鞠圖〉左幅仕女頭戴



圖5 〈調鞠圖〉局部

與〈宋仁宗后坐像〉侍女相同的幘頭帽，同樣裝飾以花卉、珍珠，鬢角貼珍珠花鈿（圖5），身長亭亭，穿著窄袖紅衣，紅衣以金線繡植物紋飾，衣領邊緣綴滿珍珠，腰繫黑色金飾革帶。相較於〈宋仁宗后坐像〉侍女端立姿態，〈調鞠圖〉左幅仕女雙手一上一下，左腳正將鞠踢



圖6 〈宋宣祖后坐像〉局部

出，視線朝向往上勾的左腳，身軀從頭部到左膝呈S形，畫家刻意凸顯衣著下的腿部姿態，身姿輕盈優美，極具律動感和官能性。腰帶上所繫的流蘇裝飾隨人物的身體姿態飄動，卻未見於宋仁宗后侍女的服飾，可以想像是畫家為凸顯踢球時的動感而增添的元素。堂本印象將侍女的黑色長衫改為紅色，更增添鮮豔華麗，仕女腳上穿著的亦與〈宋仁宗后坐像〉兩位侍女的翹頭弓鞋類似。

相較於此，右幅仕女著寬袍，似是準備接球。頭冠的形式與〈宋宣祖后坐像〉中的頭冠極為相像。〈宋宣祖后坐像〉中的珠翠冠，鋪翠並裝飾白色珍珠，中央一隻鳳鳥口啣大珍珠，側邊有雲狀珠飾、插梳，另插著牡丹鳳凰步搖。（圖6）〈調鞠圖〉右幅仕女的頭冠與宣祖后頭冠形似，但相較宣祖后頭冠使用各種材質，是一頂幾乎以白色珍珠打造成的頭冠，僅點綴著少許翠珠，帽冠邊緣縫綴了一排白珠，這排白



圖7 〈調鞠圖〉局部

珠雖然未見於〈宋宣祖后坐像〉，但可在仁宗后像的頭冠中找到；〈調鞠圖〉右幅仕女頭插步搖，步搖位置亦與宣祖后像的一致。（圖7）整套頭飾十分高貴華麗，但除了保留宣祖后冠中的雲狀珠飾，其他宣祖后冠中牡丹、鳳凰等具體裝飾母題皆被省略。仕女鬢角亦貼珍珠花鈿、耳戴珍珠耳墜；衣服則是融合了宣祖后和其他宋代后像的樣式，包含禮服上兩兩相對的翬雉，衣領、腰帶、袖緣、下擺等的五彩金龍和捲雲紋，並加上與〈宋宣祖后坐像〉中類似的霞帔，霞帔邊緣皆裝飾珍珠，底部繫有帔墜一枚，惟〈宋宣祖后坐像〉中玉質的帔墜在〈調鞠圖〉中改成了毛球。同左幅仕女，堂本印象構思色彩時並未忠於原作，而將皇后原來青色禮服改為淡黃色，朱紅色的織錦鑲邊則改為青綠色。

妝容方面，〈調鞠圖〉兩名仕女細眼鸞眉、櫻桃小口，額頭、鼻梁、下巴等部位用白粉暈染，延續了宋代后像中的三白法；堂本印象在處理珍珠、金屬等飾件時，都以顏料厚塗堆高呈現立體質感。

經過上述比對，幾乎可以確定堂本印象創

作之際參考過〈宋仁宗后坐像〉和〈宋宣祖后坐像〉，然而他在何種契機下邂逅了這兩件后像呢？

有關古物陳列所

原為清廷收藏、以宋代帝后像為首的一系列中國帝后像，於清乾隆十二年（1747）重新裝裱，十三年奉藏於南薰殿，嘉慶朝大臣胡敬（1769-1845）整理《南薰殿圖像考》一書，此後這批帝后像稱為「南薰殿帝后像」，其中也包含了〈宋仁宗后坐像〉和〈宋宣祖后坐像〉。目前已知最早在1915年，南薰殿中所藏畫像已歸古物陳列所管理。古物陳列所於1914年成立，是北洋政府設立用來保存清宮文物的部門。

根據當時的《申報》記載，1914年5月在「總統府園遊會」曾讓中外人士觀賞南薰殿帝后像、1916年2月在東華門傳心殿內陳列，遊客可購票參觀，1918年總統府招待各使館館員及中外記者時也曾招待來賓觀歷代帝王像，此後這批歷代帝王像長期或多次張掛於紫光閣。⁶此外，古物陳列所曾系統性地出版其藏品，包含《歷代帝王像》。⁷因此這批帝后像在當時不僅曾經公開，並有出版品。堂本印象1921年遊歷中國時未赴北京，相關出版品很可能是他取得宋代后像圖像的管道。

日本美人畫及浮世繪的影響

以上考察了〈調鞦圖〉人物服飾的來源。至於構圖方面，筆者認為可追溯浮世繪版畫及日本美人畫對這件作品的影響。江戶中期的浮世繪畫家鈴木春信（1724-1770）的〈夕立（驟雨）〉（圖8）與〈調鞦圖〉左幅人物姿態十分類似。〈夕立〉描繪的是驟雨中一名女子拿著竹竿想取下衣物，慌忙中木屐掉落的景象，女



圖8 鈴木春信 夕立（驟雨） 取自The Art Institute of Chicago：
<https://www.artic.edu/artworks/6805/a-young-woman-in-a-summer-shower> (CC0 Public Domain Designation)，檢索日期：2021年1月15日。

子身材纖細、體態輕巧，她的右腳往後勾起，右手持竹竿、左手上舉，臉部望向地上掉落的木屐，這個姿態手勢與〈調鞦圖〉左幅人物的姿勢幾乎一樣，但左右翻轉。

此外，〈調鞦圖〉也一定程度地承襲了日本美人畫的脈絡，例如人物臉部表情的刻畫少，繁複細膩的處理留給衣著、首飾；背景繪有植物、鳥類，得以判別活動地點在戶外庭園，然缺乏空間深度，亦是日本美人畫處理背景時慣常手法。

結語——日本近代的中國趣味

如前述，日本近代美術創作常取材自中國的風景、風俗、服飾、典故、人物等等，「中國趣味」是近代日本美術的一大潮流。在西方

文明的衝擊之下，日人試圖探尋一個觀念上的「異國」、想像中的烏托邦，而這個可供精神依托的「異國」，必須是被近代文明所遺忘的、帶有東方古老氣息的國度。歷史悠遠、地理位置相距不遠的中國，正滿足了日本對「異國」的想像，從而投以浪漫的眼光，大批的畫家、作家到中國尋找神秘而浪漫的異國情調。⁸

再者，1920 至 1930 年代日本正式進入海外觀光旅行的時期。此時的中國大陸鐵路網絡等交通工具的整備、住宿設施的發達、日本國內旅行社等的興起等各種條件，帶動了旅行風潮，移動往來變得相對容易，也縮短了中國與日本之間的距離，間接對「中國趣味」的探求起了推波助瀾之效。

眾多被描繪的中國女性，也被投射以日本男性藝術家的政治眼光、性別眼光。堂本印象創作〈調鞫圖〉顯然也應置於這個時空背景下思考。

然而，在日本以中國女性為題材的近代繪畫作品群中，穿著旗袍或唐代服飾的女性較為常見，⁹如同〈調鞫圖〉以中國宋代后像為藍本的，則是非常罕見的例子。堂本印象把兩幅宋代后像中的服飾元素加以重新組合，並賦予它們不同於原作的色彩。當代論者指其畫中人物為「唐代繪畫中常見的男裝女性」或「胡風的紅衣」等敘述，經過與兩幅宋代后像的比對考察後顯然有所落差，顯示論者對服裝形制或唐、或宋、或中國、或胡風並不具清晰明確的概念。堂本印象在眾多視覺資料中為何選擇了宋代后像？抑或，〈調鞫圖〉中欲表現的仍僅是一種「泛中國」的表象？本課題還需要更多的考察。

感謝國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士生趙祐璋先生提供相關建議並指出〈調鞫圖〉與鈴木春信〈夕立〉間的相似性，謹誌謝忱。

作者任職於本院綜合規劃處

註釋：

1. 帝國美術展覽會是 1919 年至 1935 年間日本的官方美術展覽活動。其前身為 1907 年創立的「文部省美術展覽會」，簡稱文展；1937 年帝國美術展覽會再度改組為「文部省美術展覽會」，改稱「新文展」。
2. 堂本印象出品第三回帝展的另一幅作品是〈泰山映雪〉，取材自中國風景。
3. 小杉未醒，〈帝展の邦画を見て（二）〉，《読売新聞》（1921 年 10 月 29 日），1 版；春山武松，〈帝展評——日本画（四）〉，《朝日新聞》（1921 年 10 月 19 日），4 版。
4. 作者譯，原文引自京都府立堂本印象美術館編，《堂本印象——創造への挑戦》（京都：淡交社，2018），頁 61。
5. 作者譯，原文引自京都府立堂本印象美術館編，《堂本印象——創造への挑戦》，頁 53。
6. 黎晟，〈民國時期南薰殿圖像播遷、存佚考〉，《美術觀察》，2018 年 9 期，頁 105-111。
7. 杭春曉，〈繪畫資源：由「秘藏」走向「開放」——古物陳列所的成立與民國初期中國畫〉，《文藝研究》，2005 年 12 期，頁 124。
8. 李雁南，〈試論大正日本文學中的東方主義〉，《華南師範大學學報》，2009 年 3 期，頁 61-65。
9. 筆者認為這與視覺資料的易取得性有關。油畫家藤島武二就曾經在中國蒐集大量的中國服作為其創作素材；而當時唐代仕女俑在骨董市場及收藏界的流通普及，也使得唐代仕女俑的形象在美術界流傳。參考兒島薰，〈藤島武二的中國服飾女性像〉，《藝術學研究》，25 期（2019.12），頁 235-263；富田升，〈近代日本の中國藝術品流轉與鑑賞〉（上海：上海古籍出版社，2005）。

參考書目：

1. 劉芳如，〈北宋的超級名模——從宋仁宗后像談起〉，《故宮文物月刊》，284 期，2006 年 11 月，頁 4-13。
2. 邱士華，〈權力看得嗎？「權力的形狀——南薰殿帝后像」特展策展經緯〉，《故宮文物月刊》，454 期，2021 年 1 月，頁 16-27。
3. 西原大輔，〈谷崎潤一郎とオリエンタリズム——大正日本の中国幻想〉，東京：中央公論新社，2003。

畫

Gems of Painting

Pictures on Knick-knack Peddlers

琳 瑯

貨 郎 圖



2021

4.13 - 7.14

北部院區 Northern Branch

陳列室 Galleries 202.208.212

