

東亞視域下的香妃形象—— 以兩幅日本近代畫作為例^{*}

黃雯瑜^{**}

提 要

本文透過二幅以〈清無款油畫像〉（國立故宮博物院藏）為創作來源的日本近代美術作品——畫家東鄉青兒（1897-1978）的〈香妃〉及橋本關雪（1883-1945）的〈香妃戎裝〉為對象，探討在日本近代「香妃」的藝術形象。考察的過程中發現，香妃與其軼聞在日本近代不僅廣為人知，在 1940 年代更是作家、作曲家、美術家的重要創作泉源。1940 年代的兩張香妃像，是戰爭時期因應時局的戎裝女性圖像之引用，而連結上香妃所處的乾隆朝及歌頌滿洲舊都的乾隆詩作〈盛京賦〉，更闡釋了日本藝文界利用「香妃」此一人物的意圖，同時牽引出日本帝國經營滿洲國的野心及整合大東亞共榮圈的國策。在探索東鄉青兒〈香妃〉及橋本關雪〈香妃戎裝〉的同時，也窺見國立故宮博物院所典藏的作品在近代日本畫壇重新被轉化利用的過程。

關鍵詞：香妃、乾隆皇帝、郎世寧、東鄉青兒、橋本關雪、盛京賦

* 收稿日期：2024 年 4 月 15 日；通過刊登日期：2025 年 5 月 12 日

本文為 2022 年度日本臺灣交流協會訪日研究活動（人文社會科學相關領域）研究成果。謹此感謝匿名審查人於審查過程中所提出的寶貴意見與建議，使本文內容得以更加充實與完善，特此致謝。

** 國立故宮博物院綜合規劃處助理研究員

前言

〈清無款油畫像〉（圖1，國立故宮博物院藏）係一戎裝女子半身畫像。曾訂為清宮畫家郎世寧（Giuseppe Castiglione, 1688-1766）所繪的香妃像。近年的研究認為此作應是宮廷裝飾壁畫（又名「貼落」）的局部，是否為郎世寧所繪，尚無定論。

近代日本曾有兩位畫家創作香妃像，分別是日本畫家橋本關雪的〈香妃戎裝〉（圖2，1944，日本眾議院藏）以及西畫家東鄉青兒的〈香妃〉（圖3，1943）。這兩件作品創作樣式雖迥異，但故宮的〈清無款油畫像〉顯然是兩件作品的共同圖像根源。

本文試探討香妃的藝術形象如何在日本流傳，並以此為背景探究東鄉青兒及橋本關雪兩人的香妃像畫作。而來自義大利的清代宮廷畫家郎世寧，在日本近代亦為重要的存在。目前郎世寧的相關研究多著眼於其清宮供職期間如何融合中、西繪畫風格以創出獨特的畫風，然而其藝術樣式如何外傳並被轉化、繼承、運用，卻較少被探討，本文將連帶探討郎世寧及其作品如何被近代日本所認識，以及考察多次引用郎世寧作品的畫家橋本關雪，對郎世寧藝術的繼承。

一、二十世紀前葉文獻中的香妃

〈清無款油畫像〉在二十世紀初曾被認定為香妃的肖像，由郎世寧所繪，這個說法流傳甚久。國立故宮博物院最近一次展出該作是在2020年的「她——女性形象與才藝」特展，作品解說提到「女子面容與維吾爾族形貌有別，推測另有其人。女性著戎裝、騎馬射獵的圖像，表現出清宮女性不懈武備的獨特樣貌。此作應是宮廷裝飾壁畫（又名「貼落」）的局部，是否為郎世寧所繪，尚無定論」。¹

北京故宮博物院研究員朱家潛對〈清無款油畫像〉的描述，為這件作品在二十世紀上半葉的狀態提供了一些線索：包含最初是從承德避暑山莊運到北京，

1 劉芳如主編，《她——女性形象與才藝特展》圖錄（臺北：國立故宮博物院，2020），頁268。另外，近期亦有學者針對此作品像主何人進行考察，以及透過此作為出發探討中法宮廷間的藝術交流。請分別參閱徐文躍，〈香妃戎裝像畫屏的再考察〉《紫禁城》，2024年3期，頁130-143；郭福祥，〈法王路易十五肖像畫在清宮的迴響——從一幅戎裝仕女肖像看中法宮廷間的藝術交流〉，《故宮博物院院刊》，2025年1期，頁78-95。

1923 年前後曾經公開陳列，後隨文物南遷，以及最初在帳冊上僅寫油畫屏一件，此外無題簽等相關紀載；又，運到北京後，因時任內務部總長的朱啓鈴看到此畫後隨口說大概是畫香妃，²從此開啓了此作像主被認定為香妃的原由；另可確定此作有印製成照片及印刷品。³

此作隨後被定名為〈香妃戎裝像〉並陳列於武英殿後方西側的浴德堂，並附上畫像的介紹。⁴1928 年左右出版的《古物陳列所 遊覽指南》中也提及香妃戎裝像：「浴德堂清乾隆時改為香妃沐浴之所，仿土耳其式建築，室旁有水井、蒸鍋、水管一切設施宛然尚在。室內有香妃戎裝、便裝像及白玉佛、瑤瑯宮薰器具等。」⁵

畫作的像主「香妃」，以及被認為是畫作的作者郎世寧如何被近代日本所認識？1921 年出版的《名品綜覽 東洋藝術》中，在介紹郎世寧筆〈桃花喜鵲圖〉時即順道介紹郎世寧生平，並提及「晚年作品香妃油畫肖像，今置於北京文華殿」。⁶1925 年的《燕吳載筆》記載，武英殿本殿中央有郎世寧繪三尺四方的肖像畫，題箋「香妃初入中原戎衣行裝圖」，作者略敘香妃入宮緣由，對像主是否確為香妃其人尚有猶豫，但認為彩色油畫作為史料充分展現出郎世寧的真技。⁷

因此可以合理推測，上述文獻所指的香妃油畫肖像，正是目前國立故宮博物院典藏的〈清無款油畫像〉，透過這些文獻的記載，可知香妃的形象及〈清無款油畫像〉像主和創作者何許人的定見當時幾已抵定，也正是其後東鄉青兒及橋本關雪引用〈清無款油畫像〉進行創作，並分別為作品定名為〈香妃〉及〈香妃戎裝〉的原因。

2 朱啓鈴（1872-1964），北洋政府時期曾任內務部總長，為古物陳列所的發起人之一。1914 年北京政府內務部在故宮文華殿、武英殿成立古物陳列所，目的在保存瀋陽故宮及承德避暑山莊的文物。古物陳列所是當時唯一以帝王宮苑及皇室收藏闢設，且對外開放的宮廷博物館。有關古物陳列所的創建，請參閱周功鑫，〈中國宮廷博物館之權輿〉，《故宮文物月刊》，325 期（2010.4），頁 4-5。

3 朱家潛，《故宮退食錄（上）》（北京：紫禁城出版社，2009），頁 44-45。

4 徐鑫，《香妃迷案——清宮檔案與考古中的香妃》（北京：東方出版社，2014），頁 49-51。

5 轉引自段勇，〈古物陳列所的興衰及其歷史地位評述〉，《故宮博物院院刊》，2004 年 5 期，頁 38。

6 美術資料刊行會，《名品綜覽 東洋藝術》（東京：美術資料刊行會，1921），頁 97。

7 那波利貞，《燕吳載筆》（東京：同文館，1925），頁 108。

實際上乾隆皇帝（1711-1799）后妃當中並無封號為「香妃」者，但香妃的名號及傳說卻廣為人知。一般認為，香妃的歷史原型應是乾隆皇帝的其中一名嬪妃——來自新疆回部的和卓氏。和卓氏生於雍正十二年（1734），於乾隆二十五年（1760）入宮，初入宮時僅是貴人，後晉升為「容嬪」、「容妃」，乾隆五十三年（1788）於宮中病逝。和卓氏是乾隆最寵愛的妃子之一，出外巡遊時常讓她隨行，對其精神生活也十分尊重，她獲准在宮中穿著本民族式樣的衣著，飲食按照穆斯林的宗教規定，乾隆甚至為其在宮內修建了清真寺；去世時則被葬於裝飾有阿拉伯文古蘭經的棺木中。⁸

以容妃為範本的香妃傳說，以民國初年最為盛行。雖有各種版本流傳，但大體都將其描寫為烈女或寵妃。香妃的傳說及形象膾炙人口，時至今日仍不斷出現在許多影視戲劇中。⁹

而長時間被認定為〈清無款油畫像〉的作者郎世寧，1688年出生於義大利米蘭，十九歲加入耶穌會，康熙五十三年（1714）由羅馬教廷派往中國，1715年抵達澳門，同年轉赴北京，供職於清宮，至乾隆三十一年（1766）病逝為止在中國內廷供職長達五十一年。¹⁰他把西方油畫的光影表現融入中國傳統畫風，創出中國繪畫前所未有的獨特風格。

二十世紀初，清宮典藏的文物開始大量流出海外，開始有日籍收藏家蒐集郎世寧的畫作；出版品亦陸續有郎世寧的相關介紹。〈桃花喜鵲圖〉係郎世寧與另一宮廷畫家唐岱的合作，由日人田中慶太郎所藏；1920年2月美術雜誌《國華》357號刊載了田中豐藏執筆的〈郎世寧唐岱合筆桃花喜鵲圖について（有關郎世寧唐岱合筆的桃花喜鵲圖）〉，¹¹可惜作品已於1923年燒毀；東山書房1923年出版的《東山畫集》刊載郎世寧的〈百馬の図〉局部，即國立故宮博物院典藏之〈清郎世寧百駿圖卷〉；¹²藝草堂1930年代出版《芸術

8 歐立德（Mark C. Elliott），賈建飛等譯，《皇帝亦凡人：乾隆世界史中的滿洲皇帝》（新北：八旗文化，2015），頁188。有關容妃生平，詳見于善浦，〈關於香妃傳說的辨偽〉，《故宮博物院院刊》，1980年7期，頁11-12。

9 有關香妃的藝術形象，請參閱紀大椿，《香妃：乾隆容妃的幻影》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2010），頁70-77。

10 何傳馨主編，「郎世寧年表」收錄於《神筆丹青：郎世寧來華三百年特展》（臺北：國立故宮博物院，2015），頁390-405。

11 田中豐藏，〈郎世寧唐岱合筆桃花喜鵲圖について〉，《國華》，357號（1920.2），頁310-316。

12 吉田喜太郎，《東山畫集》（京都：東山書房，1923），圖1-12。

資料》¹³中，則刊載了郎世寧的〈竹陰西靈圖〉、〈桃花喜鵲圖〉等作品。另外，1938年金原省吾著《支那繪畫史》的清代章節簡介郎世寧生平及畫風，刊載郎世寧〈竹陰西狗圖〉圖版並提到晚年他奉命以油畫繪製〈香妃像〉。¹⁴

1932年石田幹之助¹⁵的〈郎世寧傳攷略〉¹⁶對於郎世寧的生平有詳盡且忠實的敘述，是近代日本美術界認識郎世寧的重要文章。文中以編年方式介紹郎世寧在清宮中的活動包含繪畫事業、參與營造圓明園西洋宮殿，以及時為禁教之令請願奔走，與皇帝及其他宮廷畫家之互動，也略記其在清宮所繪作品，文末並依照清胡敬的石渠著錄羅列出郎世寧作品，並且刊載圖版包含郎世寧作〈春郊試馬圖〉、傳郎世寧筆香妃像等。而「〈香妃像〉著甲冑。北平故宮藏」及「〈香妃像〉洋裝。所在不明」等兩件作品在石田的文章附錄中，被分類在「傳為郎世寧之筆」，並敘及「上二種果為香妃之像否，不得而知。或所繪為乾隆前後供奉內廷之西人。但究為郎世寧之作否，實亦不得而知。」

石田幹之助雖對於香妃像是否為郎世寧繪抱持疑慮，但如後述，至1940年代日本畫壇仍持續著〈清無款油畫像〉的像主為香妃、作者即郎世寧的定見。當時刊載於日本出版品上的郎世寧作品圖版，大多屬於日人藏家所蒐藏。京都收藏家藤井善助（1873-1943）藏有郎世寧和唐岱的合筆〈春郊試馬〉；其他關西地區知名收藏家阿部房次郎（1868-1937）、¹⁷種田虎雄（1884-1948）¹⁸等人也收藏有郎世寧的繪畫。郎世寧作品在當時被日本收藏家購藏並在美術出版品上重複刊登，可想像日本美術界對於這位清代宮廷畫家及其畫作並不陌生。

13 分別刊載於金井紫雲編《芸術資料》2期6冊（1937）及3期4冊（1938），無編頁碼。

14 金原省吾，《支那繪畫史》（東京：古今書院，1938），頁452-453。

15 石田幹之助（1891-1974）生於千葉市，文學博士，東京帝國大學畢業。曾任教於國學院大學、日本大學、京都帝國大學等等。從大學時期至晚年總計發表論文約400餘篇，專書則有《歐米に於ける支那研究》、《歐人の支那研究》等，研究範圍涵蓋了亞洲全域。美術史相關主要論文有〈郎世寧傳考略〉。引用自〈石田幹之助 日本美術年鑑所載物故者記事〉，東京文化財研究所 <https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/9466.html>（檢索日期：2024年3月5日）

16 石田幹之助，〈郎世寧傳攷略〉，《美術研究》，10號（1932.10），頁1-21。

17 日本實業家，曾任東洋紡織株式會社社長。熱衷於收藏中國書畫，質量俱精，1943年其長子阿部孝次郎將這批書畫捐贈給大阪市立美術館。關西中國書畫收藏研究會編，《中國書畫・日本收藏關西百年收藏記事》（臺北：典藏藝術，2015），頁55。

18 日本奈良大和文華館的創辦人，亦是近畿日本鐵道社長。大和文華館即收藏了傳郎世寧筆〈閻相師像〉。關西中國書畫收藏研究會編，《中國書畫・日本收藏關西百年收藏記事》，頁110-122。

二、〈御苑春蒐圖卷〉中的「香妃」及〈摹戎裝仕女像屏〉

另現存一幅名為〈御苑春蒐圖卷〉（圖4，觀峰館藏）的作品可能與〈清無款油畫像〉有關連。1963年杉村勇造在美術雜誌《みづゑ》上發表的論文〈戦後の新発見・中国美術——郎世寧の「乾隆皇帝と香妃の図」〉，是首度提及〈御苑春蒐圖卷〉並刊載局部黑白圖版的出版物。〈御苑春蒐圖卷〉典藏於日本滋賀縣觀峰館，¹⁹ 絹本，長達386公分、高73.5公分，以圓明園的景觀為背景，畫中戎裝的乾隆皇帝和「香妃」騎乘馬匹，後方跟隨三名騎馬官員。

戰後曾任職於東京國立博物館的杉村勇造²⁰ 實際觀賞過〈御苑春蒐圖卷〉，依其所言，卷末有「海西臣郎世寧恭寫」字樣，拖尾部分有乾隆皇帝、紀昀、梁詩正、沈德潛等人的題跋。杉村勇造從乾隆及群臣的題記中得到結論，乾隆二十六年（1761）十月乾隆君臣自熱河避暑山莊回京、十一月為慶賀皇太后壽辰舉行慶祝儀式乾隆賜群臣觀覽此作，題跋亦為當時所記；並據聞作品是在清末民初由中國官員贈與某日籍軍事顧問。杉村另提到，北京浴德堂的香妃圖，應是為了繪製〈御苑春蒐圖卷〉的人物寫生底稿，因而無落款。觀峰館館方目前將〈御苑春蒐圖卷〉作者定為郎世寧，作品年代訂為乾隆二十六年春天。²¹ 圖卷中隨行在乾隆皇帝身後的女性，在觀峰館的作品解說中仍稱之為「香妃」。經筆者詢問館方人員該作展覽履歷，對方表示〈御苑春蒐圖卷〉在1995年開館時曾展出，但該次展出已無明確紀錄，此後則不曾公開展示。

畫中「香妃」策馬，戴頭盔、著戎裝，右手拉韁繩、左手持西洋劍，人物面容以色彩、透視等西方繪畫手法強調寫實，與國立故宮博物院典藏〈清無款油畫像〉比對之下，從衣著、面容的肖似性，可推測〈御苑春蒐圖卷〉中的女性人物與〈清無款油畫像〉的像主應有一定程度的仿習關聯。然而〈御苑春蒐圖卷〉中細節如服裝、馬鞍等紋飾的處理疏略，與真正出自郎世寧之手的作品水平明顯有

19 觀峰館於1995年於日本滋賀縣開館，以普及書法文化為目標。創立者為書家、書法教育家原田觀峰（1911-1995）。該館的典藏主要來自原田收藏的中國近現代書畫及法帖等約25,000餘件。觀峰館 <https://kampokan.com/aboutus-2/>（檢索日期：2025年6月5日）

20 杉村勇造生平請參閱《日本美術年鑑》昭和54年版，頁321，東京文化財研究所 <https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/9740.html>（檢索日期：2024年3月5日）

21 杉村勇造，〈戦後の新発見・中国美術——郎世寧の「乾隆皇帝と香妃の図」〉，《みづゑ》706號（1963.12），頁57。

落差，不排除是託名郎世寧之作。兩作確切關聯如何、〈御苑春蒐圖卷〉如何輾轉入藏觀峰館，有待後續更深入的探討。

另外，民國時期的畫家俞明（1884-1935）的〈摹戎裝仕女像屏〉，係臨摹〈清無款油畫像〉²²（圖5，北京故宮博物院藏），這幅畫長110公分、寬64公分，極度忠實原作。俞明是近代海派名家，但此畫的具體創作年代、如何入藏北京故宮，以及在1945年以前的展出履歷等，皆有待更深入的考察。

本文目的不在考證〈清無款油畫像〉的創作年代或作者，而是嘗試爬梳〈清無款油畫像〉作為「香妃」的視覺圖像，被日本近代美術家轉譯、運用的過程。在〈御苑春蒐圖卷〉長期為私人所藏、鮮少示人的實況下，筆者將其排除在橋本關雪〈香妃戎裝〉及東鄉青兒〈香妃〉的創作來源之外，而暫且將橋本及東鄉兩作品的來源都視為〈清無款油畫像〉。

三、東鄉青兒〈香妃〉

接下來將嘗試探討東鄉青兒及橋本關雪兩人引用〈清無款油畫像〉作為其創作來源的時代背景。東鄉青兒，本名東鄉鐵春，出身於鹿兒島縣。1921年至28年間留學法國，這階段作品開始可窺見畢卡索的影響。東鄉青兒初期畫風受到達達主義、表現主義和未來派等影響。東鄉以在野的「二科展」²³作為主要發表的園地，鮮少見出品官方美術展覽會。1944年10月二科會一度經解散，於1945年終戰後重組。

東鄉青兒在1943年舉辦的第六回文部省美術展覽會²⁴（簡稱文展，會期1943年10月16日至11月20日）西洋畫部出品〈香妃〉，長期以二科會為創作舞台的東鄉青兒擔任該屆文展審查委員。〈香妃〉是東鄉的作品中少數與中國人物有所關聯的作品。

22 故宮博物院、凡爾賽宮編，《紫禁城與凡爾賽宮：17、18世紀的中法交往》，（北京：故宮出版社，2024），頁25。

23 二科會是大正初期成立的美術團體。文展第二部即西畫部門新興畫家對審查不滿而呼籲成立新、舊二科。惟提議未被當局接受，有島生馬等人因而在1914年創立在野團體二科會，成為大正、昭和初期最有力的在野團體。1944年因戰爭曾一度解散，戰後重組。《世界美術辭典》（東京：新潮社，1985），頁1084。

24 文部省美術展覽會為1907年起由日本文部省主辦之官方展覽。

東鄉青兒的〈香妃〉應已失散，目前僅能從當年文展出品圖錄登載的黑白圖版確認作品面貌。繪女性半身像，著盔甲，猶如雲朵般的鳥羽圍繞著頭盔，鳥羽所占面積甚至大過頭盔，十分誇張，畫面僅有人物，無任何背景。被描繪的「香妃」眼神迷濛，波浪狀的長髮垂及雙肩，雖是黑白圖版，仍可窺見此畫風與東鄉1940至50年代所畫的浪漫女性風格十分一致。與清宮作品〈清無款油畫像〉相較，幾乎減省了盔甲上的所有細節。頭盔雖形似清宮作品，而鎧甲則形式不同，清宮作品的鎧甲服飾上有許多裝飾細節，像主一手持劍，一手置於腰間；東鄉青兒減省了鎧甲上的裝飾，甲冑遮蓋到手腕，右手持拿的物品狀似盾牌。而胸前的英文字母「EI」，應是東鄉青兒名字中「青」的發音「SEI」，作者藉此巧妙地讓簽名成為人物服裝中的一部分。

太平洋戰爭爆發以後，日本美術界在「彩管報國」的名義之下，畫家們紛紛開始配合政治宣傳，有部分畫家親赴戰場現場記錄戰爭前線的樣貌，而戰事後方的女性形象也因應時局發展起來，創作這類「銃後」主題，也是美術家積極參戰的手段之一。被描繪的女性或辛勤勞動以支援前線、或等待、或祈禱，都被視為當時女性的德行，是國家政策指導下所表象化的為國犧牲的象徵形象。²⁵

與東鄉青兒同樣參加第六回文展西洋畫部的作品中，就不乏描繪後方支援戰事的女性形象作品，該屆展覽圖錄中刊載的荒谷直之介〈職場の娘たち（職場の女孩們）〉、〈千人針を縫ふ（縫千人針）〉、平澤定治〈靖国の社頭（靖國神社社殿前）〉²⁶都是典型的例子。在此情況下，穿著盔甲的女性不啻是非常適合時局的主題。而東鄉青兒〈香妃〉在當時也印製成明信片，更有利於視覺形象的流傳。²⁷

然而，除了畫中人物穿著盔甲，畫作本身似乎並未刻意傳達戰爭的緊張氣息。畫中人物豐盈的波浪狀長髮、迷濛的眼神，勾勒出浪漫嫵媚的女性姿態；這種幾何學的構成及浪漫抒情的畫風，正是當時東鄉青兒的「青兒美人」式創作風格。1939起東鄉描繪的女性常見金髮、淡色瞳孔等白人女性特徵，²⁸〈香妃〉也維

25 文貞姬，〈戰爭表象，銃後（後方）之女〉，《藝術觀點 ACT》，83期（2020.10），頁6-20。

26 圖檔分別刊載於文部省編，《第六回文部省美術展覽會圖錄西洋畫第二部》（東京：美術工藝會，1944），頁7、92、118。

27 東鄉青兒記念損保ジャパン日本興亜美術館等編集，《生誕120年 東鄉青兒展》（東京：産経新聞社，2018），頁83。

28 東鄉青兒記念損保ジャパン日本興亜美術館等編集，《生誕120年 東鄉青兒展》，頁54-55。

持這種創作樣式。²⁹

東鄉青兒極少畫特定人物，而取材自特定的中國歷史女性人物的作品更是特例。當年度文展西洋畫部中除了東鄉青兒此作，其他並無任何一幅以特定中國歷史人物為主題的畫作。目前也尚未有相關的作品考察或論述。

此作的畫心罕見地呈現橢圓形，縱觀該屆文展西洋畫部出品的 460 餘件作品，是唯一一幅橢圓畫心；橢圓畫心在東鄉青兒本身的畫作中並不常見，〈清無款油畫像〉亦非橢圓形。藉橢圓畫心傳達給觀者的，應是暗示此作為「肖像」，肖像必有像主，既有像主，必定為特定人士，東鄉青兒藉此強調像主香妃，而非其他任何一個戎裝裝扮的女性。與前述的〈職場の娘たち〉、〈千人針を縫ふ〉、〈靖国の社頭〉等描繪不特定人物的意圖不同。明治時期起，日本受到西方影響，名人寫真肖像錄一類的照片集經常可見橢圓形的人物半身肖像（如圖 6）。橢圓畫心透露畫家強調此為「特定」人物。

四、日本藝文界的「香妃」

筆者認為，東鄉以「香妃」為題的創作動機，不可忽視來自與其有十分密切關係的作曲家山田耕筰（1886-1965）於 1940 年代創作的歌劇〈香妃〉。山田耕筰，作曲家，留學德國，1930 年 12 月改名耕筰³⁰（以下皆以耕筰稱之），即今日大眾耳熟能詳的日本童謠〈紅蜻蜓〉作曲者。1915 年，年僅十八歲的東鄉青兒曾借用了山田耕筰在東京赤坂的研究所進行創作，也跟隨山田耕筰學習西歐的新美術運動。當年九月，東鄉在日比谷美術館首次舉辦個展，展出立體派及未來派風格的作品，此次展覽也間接開啓了往後東鄉青兒以二科會為創作舞台的契機。山田耕筰無疑是東鄉青兒進入畫壇的重要推手。

這位對東鄉青兒影響甚鉅的作曲家，曾於 1942 年 9 月及 11 月二度造訪中國北京。擬創作歌劇〈香妃〉的構想首度出現在 1942 年 7 月《都新聞》的報導中，而

29 持續創作此類型樣式的背景，在於金髮、碧眼等西方人的象徵當時受到日本新興中產階級的喜愛。東鄉青兒記念損保ジャパン日本興亜美術館等編集，《生誕 120 年 東鄉青兒展》圖錄，頁 124-125。

30 學校法人關西學院 https://ef.kwansei.ac.jp/encyclopedia/detail/r_history_008472.html（檢索日期：2025 年 6 月 5 日）

東鄉青兒的〈香妃〉在隔年 10 月出品文展。1942 年 7 月 22 日《都新聞》有以下記載：「山田耕筰氏談：『此次的歌劇〈香妃〉是相當大作……預計明年完成。歌劇的舞台是紫禁城，所以我打算十月左右赴北京，在當地的氣氛中作曲。……』」同年 11 月 26 日的《東亞新報》也有山田的相關報導：

山田氏十月來京，在當地多方調查，推敲歌劇的構想，劇本也大致完成，此次來是為最後的潤飾。山田氏在北京飯店針對歌劇〈香妃〉的構想如是說：我最初想以成吉思汗為題材，但來到北京後改變想法決定改為香妃。根據長與善郎的原作撰寫劇本，想在當地充分考證舞台裝置及服裝等。³¹

而 1960 年日本樂劇社刊行的鋼琴樂譜序文中，回顧了當年山田創作歌劇〈香妃〉的動機，指出「……（日本與中國之間）雖然有語言的障礙，但絕對有必要增加互相的理解而努力。幸好我是個作曲家，以今日為契機，我想創作中國題材的歌劇。……」，序文指出，山田耕筰考量到當時中日兩國的關係而作，也指出創作歌劇時文本——長與善郎的〈乾隆御賦〉。³² 山田並未說明歌劇題材從成吉思汗轉向香妃的原因，但其中的轉變十分耐人尋味。另值得關注的是，報導中提及的長與善郎原作所指為何？

長與善郎（1888-1961），小說家、劇作家、評論家，熱愛西洋音樂，1942 年出版〈乾隆御賦〉，在後記中提到，1938 年就進行了一次創作；³³ 偶然聽聞山田耕筰欲將〈乾隆御賦〉歌劇化，所以又將原作改寫，增加份量。〈乾隆御賦〉³⁴ 的三個章節分別以奉天、熱河、北京三個都市展開敘事。首先描述 1743 年乾隆皇帝從北京紫禁城出發，首次奉太后赴舊都盛京（1942 年當時稱奉天，今瀋陽）巡幸，乾隆在這個舊滿洲的王城深感先祖輩的恩惠，為了歌頌此滿洲故地，創作了紀念詩作〈盛京賦〉；第二節主要敘述乾隆皇帝出生至即位間的故事；第三節場景回到北京，所佔篇幅最長，時間設定在距離首次奉天巡幸後的十七年，乾隆皇帝與宮

31 仲万美子，〈作曲家の音楽活動と帰属文化との関係性—江文也と山田耕筰を事例に—〉，《同志社女子大学 學術研究年報》，卷 55（2004）頁 38。

32 仲万美子，〈作曲家の音楽活動と帰属文化との関係性—江文也と山田耕筰を事例に—〉，《同志社女子大学 學術研究年報》，頁 37-38。

33 1938 年著作的〈乾隆御賦〉，收錄於《改造》昭和 13 年（1938）12 月號，頁 1-33；《夕子の旅行記》（東京：建設社，1939），頁 233-283。

34 長與善郎，《乾隆御賦》（大阪：錦城出版社，1942），頁 1-88。

廷畫家郎世寧正在談論油畫畫法的同時，香妃被送入宮，從而開啓乾隆與香妃之間的種種互動，乾隆雖對其無比眷念寵愛，香妃無論如何不願屈服，最後太后藉皇帝不在宮內的機會將其賜死。長與善郎在〈乾隆御賦〉後記中指出，他將乾隆皇帝所著〈盛京賦〉的經緯與香妃的傳奇性史料結合，然而香妃故事的真假尚未被闡明。

〈乾隆御賦〉中香妃的故事當然非史實，僅是乾隆的母親崇慶皇太后崩於乾隆四十二年（1777）、香妃（指容妃）則於十一年後的乾隆五十三年（1788）過世，就足以推翻這個戲劇性的傳奇。然而，比起香妃故事的真實性，此處更重要的是十八世紀的詩篇〈盛京賦〉在二十世紀關於滿族的近代論述當中所扮演的特殊角色，這也回應了長與善郎以〈盛京賦〉為基礎作〈乾隆御賦〉的動機。

如前述，〈盛京賦〉是1743年乾隆皇帝首次赴盛京瀋陽祭祖時所作，賦中大肆歌頌先人的功績及盛京地區的富饒。初版五年後，乾隆下旨以三十二體漢文篆字及相對應的三十二體滿文篆字，總計六十四體篆字的版本重印。乾隆期望〈盛京賦〉能豐富滿洲傳統，提供滿洲人清晰連貫的民族歷史，並有助於建構起更穩固的滿洲認同感，當然，終極目的是超越乾隆朝，永世確保清朝的統治代代相傳。³⁵

法國傳教士錢德明（1718-1793，Jean Joseph Marie Amiot，1740年赴中國）將之譯為法文，1770年在法國巴黎出版，詩作深受法國思想家伏爾泰（1694-1778）的讚賞。有關〈盛京賦〉在歐洲刊行、傳播的經緯，衛藤利夫³⁶《滿洲夜話》中有詳盡的敘述。論述中將〈盛京賦〉評論為相當國際化的詩篇，奉天一地透過〈盛京賦〉成為連結法國大詩人伏爾泰與東方帝王詩人乾隆皇帝的契機，並強調刊印具有文化史上重要的意義。³⁷

35 歐立德，《皇帝亦凡人：乾隆世界史中的滿洲皇帝》，頁118-120。

36 衛藤利夫原為東京帝國大學圖書館館員，1919年來到滿鐵附屬的大連圖書館工作；因為圖書業務所需，1920年衛藤奉派出任奉天圖書館主事，兩年後任館長。村上美代治，《滿鐵圖書館史》（滋賀：作者印行，2010），頁91-95；轉引自林志宏，〈日本對華的學術調查——以滿洲國古物調查為例〉，《2012年度 公益財團法人交流協 フェローシップ事業成果報告書》，頁11。公益財團法人日本台灣交流協會 [https://www.koryu.or.jp/Portals/0/resources/tokyo/ez3_contents_nsf/15aef977a6d6761f49256de4002084ae/9985292037255ce449257b7c002bc433/\\$FILE/2013linchihung.pdf](https://www.koryu.or.jp/Portals/0/resources/tokyo/ez3_contents_nsf/15aef977a6d6761f49256de4002084ae/9985292037255ce449257b7c002bc433/$FILE/2013linchihung.pdf)（檢索日期：2025年6月5日）

37 衛藤利夫，《滿洲夜話》（奉天：吐風書房，1942），頁229-240。

〈盛京賦〉的內容在 1940 年代在日本被重編為〈乾隆御賦〉，其中對於瀋陽、熱河等乾隆的對外事業等有諸多敘述，並借鑒了乾隆對滿洲歷史的論述觀點，其實凸顯了非常明確的政治意圖。1932 年滿洲國成立，滿洲國的境內為即為清代皇帝的龍興之地，由日本政府扶植、溥儀擔任執政，範圍包含吉林省、黑龍江省、遼寧省、熱河省等地，奠都於長春（後改稱新京），1934 年滿洲國改稱「滿洲帝國」，年號從大同改為康德³⁸，至 1945 年戰爭結束，政權隨之瓦解。日本為經略滿洲，1930 年代對滿洲進行的調查及研究不在少數，終戰前滿洲國已有超過一百五十萬名日本人。

以「大東亞共榮圈」概念經營亞洲之際，常用的手法是將歷史往前追溯，找尋各民族的共同根源或連結點，做為合理化軍事侵略的藉口。1940 年代提出二百年前的〈盛京賦〉，無疑是為引發對滿洲歷史根源的探討並合理化溥儀執政的正當性，以作為帝國主義之口實。滿洲國的建國口號是「五族協和」及「王道樂土」，提倡漢、滿、蒙、日、朝鮮間的共和，日本企圖將滿洲國定位為「大東亞共榮圈」的灘頭堡。如此一來，長與善郎寫〈乾隆御賦〉、山田耕筰創作〈香妃〉歌劇、東鄉青兒畫〈香妃〉，乃至於山田耕筰原欲以蒙古成吉思汗為歌劇主人翁等的創作動機，都在此獲得解答。

山田耕作的歌劇〈香妃〉十分貼切地呼應了日本帝國主義的意圖。劇中登場人物包含皇太后、乾隆皇帝、香妃、義大利畫家郎世寧、法國傳教士錢德明等人，如同學者指出，「歌劇中象徵香妃的民族旋律，彷彿試圖連結起東亞、中亞、乃至於西亞，甚至更廣闊地延伸至西方世界」。³⁹

山田耕筰 1940 年代著作歌劇〈香妃〉，遲至 1970 年代才真正以歌劇型態在日本上演，然而透過作家、作曲家、畫家等人的創作行動，可知香妃的故事幾乎是 1940 年代日本文化界人士共同的關注。

由改造社所出版的雜誌《大陸》⁴⁰ 1941 年 12 月號刊載了梨本祐平〈香妃の死

38 滿洲國通信社編，《滿洲國の歴史と精神：少國民讀本》（新京：滿洲國通信社，1938），頁 13、25。

39 仲万美子，〈作曲家の音楽活動と帰属文化との関係性—江文也と山田耕筰を事例に—〉，頁 42-43。

40 《大陸》為日本改造社發行之雜誌。1919 年，正逢一次大戰結束不久，山本實彥以勞動問題、社會問題為主軸發行了《改造》雜誌，是大正民主運動風起雲湧之際，該刊成為進步主義的新

と乾隆帝（香妃之死與乾隆帝）一文，該文中揭載圖版一幅，即〈清無款油畫像〉，圖版的下方註記「香妃の像」字樣。作者梨本祐平並非畫家或藝術創作者，而是位農業經濟學者。此次香妃與乾隆的傳說不是在文學或藝術類書刊上出現，而是登上了左派立場的刊物。梨本的文章前言強調香妃不屈服的節操與凜烈之志，漢代王昭君、五代花蕊夫人皆不及香妃徹底堅守節操，將其比之為荊軻、豫讓等烈士，並指出在當世的民族問題之中，這位一百八十年前以死殉節的女性更令人深刻感佩，將香妃定義為「為生存而戰、為民族命運而戰的象徵」，從而將時序回溯到乾隆二十三至二十五年間的回疆戰爭，乾隆皇帝以武力征伐回疆，回疆首領霍集占之妻被清軍首領兆惠解往北京，入宮被封為香妃，從此展開與乾隆皇帝之間的愛恨故事。⁴¹ 惟文中並未提及郎世寧，通篇強調的重點反而是「為生存而戰、為民族命運而戰」及「不屈服的節操」的香妃形象。

爬梳 1920 年代起文獻中相關的香妃記載及故事，歸納出即使傳說真偽難辨，香妃在當時的日本已經達成十分一致的形象。1940 年代起隨著戰事日益緊張，藝術載體強化了香妃不屈不撓的精神，十分符合日本政府鼓舞戰事的需求，而透過傳稱為郎世寧所繪、香妃穿著戎裝的油畫像，這種精神更被視覺化、具象化，成為創作資材。另一方面，油畫像也串連起畫家郎世寧與乾隆皇帝、香妃三者間的關係。

長與善郎以十八世紀乾隆皇帝的〈盛京賦〉為根源創作〈乾隆御賦〉；約莫同時期，山田耕筰和東鄉青兒分別以歌劇及繪畫創作〈香妃〉。東鄉青兒以「香妃」這個主題及樣式皆符合時局的畫題為創作基礎，並沿用其嫵熟的美人樣式畫法創作〈香妃〉出品該年度的文展。接下來也在同樣的戰爭時局脈絡下，嘗試考察分析橋本關雪的〈香妃戎裝〉。

五、橋本關雪〈香妃戎裝〉

橋本關雪出身於神戶，父親為舊明石藩學者橋本海關（1852-1935）。關雪成長

聞界代表。松村明、佐和隆光、養老孟司監修，邵延豐中文版主編，《雙解日漢辭林》（臺北：五南圖書出版，2007），頁 385。

41 梨本祐平的著作有《中国のなかの日本人》、《太平天国革命》等。梨本祐平，〈香妃の死と乾隆帝〉，《大陸》，1941 年 12 月，頁 192-198。

於非常具漢學淵源的家庭，自幼喜愛繪事，起初學習南畫，1903年起師事京都近代畫壇的代表性人物竹內栖鳳（1864-1942），1905年從軍赴滿洲。1912年移居京都，並首次赴中國旅行。他一生赴中國六十餘次，曾謂「中國旅行對我而言不過是日常生活的一部分」，二十世紀的二、三十年代，上海書畫界普遍知曉橋本關雪之名，是與中國交流最頻繁的一位藝術家。與錢瘦鐵、王一亭、吳昌碩等人有交流，也與中國畫家組織繪畫團體。橋本關雪取材自中國古典或人物的作品不勝枚舉，例如〈木蘭〉、〈琵琶行〉、〈寒山拾得〉、〈林和靖〉、〈倪雲林〉等。而中國近代的美術家們從他的作品中獲得啓發的不在少數，例如傅抱石的〈琵琶行〉即是典型的例子。⁴²

橋本關雪所畫的〈香妃戎裝〉目前收藏於衆議院。1944年出品戰時特別文展，隔年1945年畫家即過世，是畫家生平最後出品展覽會的作品。京都的白沙村莊橋本關雪記念館典藏這件作品的底稿（圖7，1944）。筆者曾實際赴橋本關雪記念館調查，並有幸透過畫家後代的協助在館內目睹此畫的底稿及畫稿。六張畫稿（圖8-1至8-6）以炭筆速寫〈清無款油畫像〉於同一本小畫冊（圖8），小畫冊的封面隱約可見「香妃」二字。畫家忠實地記錄了衣著、頭盔等各部位的顏色，有數處甚至註記「注意」來提醒細節，其中一張畫稿（畫稿一，圖8-1）的面容十分肖似〈清無款油畫像〉。以這幾張畫稿紀錄的詳實程度，足以推測橋本關雪親眼見證過〈清無款油畫像〉。

畫稿三左下方註記著「香妃像 北京旧城武英殿浴德堂 傳郎世寧筆 五月廿日寫」（圖8-3），但未記載年份，因此目前無從得知畫稿何時所繪。畫稿六（圖8-6）則記錄香妃軼聞。關雪頻繁地在日本和中國間往來，很可能在關雪某次造訪紫禁城時做為紀錄所繪，後來成為他在戰爭期間的創作題材。

有部分當代研究引用了1938年6月12日《東京朝日新聞》中〈燕京紀行二〉的記載，認為1938年關雪造訪故宮，看到這張傳郎世寧作品的〈香妃戎裝圖〉，成為關雪後來創作〈香妃戎裝圖〉的動機。⁴³研究者西原大輔引用該則報導，記載如下：

42 阮圓，《撥迷開霧：日本與中國「國畫」的誕生》（臺北：石頭出版社，2019），頁60-61。

43 王進、王薇晞，〈橋本關雪對郎世寧繪畫風格的借鑑和使用——以兩張香妃戎裝圖為中心的展開〉，《南京藝術學院學報 美術與設計》，2022年5期，頁31。

香妃（被認為是土耳其人）入浴的土耳其浴室中有香妃肖像，被認為是郎世寧所繪。郎世寧如同周知，是義大利人歸化。當初並沒有仔細觀看，那張肖像恐怕也有被改畫。但是把它當成肖像畫、風俗畫之參考，臨摹亦有其價值。香妃傳說是有趣的故事。⁴⁴（筆者譯）

從這則報導可以確認，橋本關雪曾在北京親眼目睹香妃的肖像畫；西原大輔並強調，〈香妃戎裝〉被製作的 1944 年是戰爭末期，日本國內婦女被強烈要求為戰爭出力，在此背景下，武裝女性的肖像是非常順應潮流的圖像；這幅作品甚至在當時的衆議院議長岡田忠彥的要求下寄贈予衆議院並裝飾於議長室，⁴⁵ 至今仍為衆議院所藏。可以推斷，1938 年關雪赴北京在故宮看到〈清無款油畫像〉並加以臨摹紀錄，至 1944 年才因呼應時局之需將題材重新編輯、整理、創作。

另外，關雪〈香妃戎裝〉的底稿保存完好，左上方有落款「香妃戎裝 昭和十九年七月稿」。昭和十九年為 1944 年。底稿完成度相當高，與後來完成的〈香妃戎裝〉構圖幾乎一致，可見作者在創作前的縝密構思。

目前日方有關〈香妃戎裝〉一作的相關論述多屬作品解說，尚未有專文論述。以《生誕百三十周年 橋本關雪展》圖錄中作品解說為例：香妃為天山南部維吾爾族酋長之妻，其美名為乾隆皇帝所知，派人將其帶至北京，香妃武裝並堅拒皇帝的寵愛，以至於最終自裁。解說中特別提及，這件作品出品的戰時特別文展於 1944 年 11 月在東京上野的東京都美術館舉行，當時東京常遇空襲，在美術館觀畫亦須冒著生命危險，展場入口甚至寫著遇空襲請直接持票券退場字樣。⁴⁶《沒後五十年記念 橋本關雪展》的作品解說，提及關雪對於頑強貫徹意志的女性悲劇應是深有同感，〈香妃戎裝〉參考了郎世寧的香妃肖像畫，但散發著關雪畫作的獨特魅力。⁴⁷

另外，2023 年於京都橋本關雪記念館舉辦的展覽——「橋本關雪生誕 140 周年 KANSETSU——入神の技・非凡の画」是最近期一次〈香妃戎裝〉的公開展

44 西原大輔，《師とするものは支那の自然 橋本關雪》（京都：ミネルヴァ書房，2007），頁 241。

45 西原大輔，《師とするものは支那の自然 橋本關雪》，頁 241-242。

46 兵庫縣立美術館，《生誕 130 周年 橋本關雪展》，（兵庫：兵庫縣立美術館，2013），頁 135。

47 朝日新聞社編，《沒後五十年記念 橋本關雪展》，（京都：白沙村莊，1994），頁 130。

示。該展覽圖錄的作品解說指出，香妃究竟最終自縊，抑或與皇帝和睦相處，有不同說法，無法判斷何者為真……關雪此作的香妃亦喜亦悲，同時描繪了兩種可能性。⁴⁸

近期中國學者的專論〈橋本關雪對郎世寧繪畫風格的借鑑和使用——以兩張香妃戎裝圖為中心的展開〉中有較深入的討論。文中論述了橋本關雪吸收轉化中國繪畫的原因及歷程，也從繪畫材質等詳盡地分析了畫作的表現手法，以及探討了創作〈香妃戎裝〉時的內心情感，指出在「《香妃戎裝圖》」中，不僅有面對強權壓迫始終堅守貞節的驕傲和矜持的香妃，而且還有在戰爭中深感無奈與痛苦的畫家本人」。⁴⁹ 關雪創作香妃時的心境感受已無從得知，但試著分析畫面的各種元素，進一步比較並探討畫家在當時採取的實際作為，再加上 1930 年代日本帝國主義對於回教圈的態度等或許能對製作動機有更客觀深入的結論。

橋本關雪〈香妃戎裝〉雖參考〈清無款油畫像〉且進行了多次素描，但加入許多〈清無款油畫像〉中沒有的要素。〈清無款油畫像〉中像主著盔甲，右肩披著深藍色鑲金邊綬帶，腰間繫黃色腰帶並配戴西洋劍，左手插在腰間，右手持黑色圓筒狀物推測應該是西洋望遠鏡。

〈香妃戎裝〉畫中人物穿著盔甲坐在座椅上，頭盔上裝飾著藍、白、黑等色的鳥羽，配戴耳飾、左右雙手無名指皆戴戒指，原作中右手持拿的西洋望遠鏡則改為匕首（關雪的畫稿中註記為匕首），且匕首的刀柄形制令人聯想到回教世界的玉製刀柄，非常呼應香妃來自回疆的身分；腰間亦佩戴西洋劍，左手撫摸白犬，座椅及右上方的窗簾顯示出是室內場景。

不同於原作〈清無款油畫像〉的用色，〈香妃戎裝〉中人物綬帶及腰帶皆改為白色；在細節例如衣物的紋飾、盔甲的各種細節、金屬光澤等，省去了〈清無款油畫像〉的細膩處理，相形簡化。清宮原作是半身像，而〈香妃戎裝〉人物為坐姿，並且加入白犬。〈清無款油畫像〉像主的視線迎向觀者；〈香妃戎裝〉中的香妃眼光則似是望向未知的遠方。

48 橋本真次、村田隆志編，《橋本關雪——入神の技・非凡の画》（東京：求龍堂，2023），頁 174。

49 王進、王薇晞，〈橋本關雪對郎世寧繪畫風格的借鑑和使用——以兩張香妃戎裝圖為中心的展開〉，頁 29-36。

原作中僅人物的領巾、袖口為白色，〈香妃戎裝〉中白色使用得更多。自古以來，白色在日本文化中屬於神性的象徵。江戶時代武士切腹之際著白色裝束，白色是喪服的顏色。⁵⁰同時也表達神聖、潔淨。明治時期為止，日本的一般生活中極少使用白色，後受到西方潮流的影響，白色才在日常生活中普及。〈香妃戎裝〉中白色的多處使用，似是意圖呈現像主視死如歸的姿態。

白犬是〈香妃戎裝〉中另一主角。畫中的白犬係蘇俄牧羊犬（Borzoï），頸間戴著項圈，顯示由人類參養。橋本關雪自己亦曾參養俄羅斯獵犬，最具代表性的畫犬作品〈唐犬圖〉（1936，大阪市立美術館藏）被認為受到郎世寧犬畫的啓發。⁵¹自古以來，犬即為人類忠實伴侶的象徵。⁵²在戰爭期間所製作的畫作以戎裝女性主題搭配犬，意圖顯十分明確。

橋本關雪為像主增添了原作中沒有的耳飾及戒指，配戴這類飾物對即將上戰場廝殺之人並不合理，因此畫家意欲透過〈香妃戎裝〉呈現的並非寫實，而是象徵。可以說這件作品象徵意圖大過於寫實目的。特意強調穿上盔甲從室內空間走向戰場的女性，或者象徵在後方支援的女性也全副武裝，對戰事義無反顧。

學者譚暢曾經從美術中對東方女性形象的塑造觀點論述橋本關雪的〈香妃戎裝像〉：

……香妃作為女性和維族雙重邊緣化的身份，再加上西洋化的裝飾和「雌雄同體」的手勢，令其成為異族風情與誘惑的焦點。……為什麼橋本要在日本由勝轉敗，國內軍國主義宣傳亦達到頂峰的時刻創作〈香妃戎裝〉？香妃對大清殖民的殊死抗拒，是象徵「大東亞」民族對西方威脅的抵制，對全民武士化動員的迎合，還是對日本帝國野心含蓄的諷刺？⁵³

文中提及〈香妃戎裝〉可能是「對於日本殖民野心的諷刺」，然此一猜測並無具體根據。西原大輔指出，1932年開始橋本關雪積極強化與滿洲國之關聯，例如1934年曾向滿洲國皇帝獻上作品〈老松鷺圖〉，滿洲國總理鄭孝胥（1860-1938）曾為此

50 城一夫，《日本の色彩百科》，（京都：青幻舎，2019），頁24。

51 朝日新聞社編，《沒後五十年記念橋本關雪展》，（京都：白沙村莊，1994），頁126。

52 三省堂百科辭書編輯部編，《新修百科辭典 增補66版》（東京：三省堂，1939），頁189。

53 譚暢，〈泛亞思潮中的東方女性塑造：民族，美學，慾望之交涉〉，《現代美術學報》，30期（2015.11），頁145-146。

親自到訪關雪在京都的住所白沙村莊；關雪亦是滿洲美術同人院的名譽會員。橋本關雪實際是位熱烈的愛國者，自 1938 年起即透過美術活動積極參加愛國運動，各種美術奉納活動中不乏橋本關雪的身影，用畫筆向國家表達忠誠之意不言而喻。製作〈香妃戎裝〉之前的 1942 年，橋本關雪在滿洲建國十周年慶祝紀念獻納〈髮〉一作，描繪朝鮮的妓生，其目的顯然是為呼應滿洲國的「五族共和」中也包含朝鮮民族之國策。⁵⁴

除了在繪畫創作上對於時局積極因應，橋本關雪甚至撰寫過戲劇腳本〈佐藤兄弟の妻〉，該劇戰爭期間曾於寶塚大劇場上演，內容描述佐藤兄弟戰死，兩人的妻子相互幫助扶持，同為符合戰時氣氛的作品。綜上，可以說明橋本關雪藉由〈香妃戎裝〉，強調戰時的「武裝」之意圖不言而喻。

然而值得注意的是，橋本關雪的〈香妃戎裝〉在當時眾多時局畫中，何以獨得眾議院議長的青睞？其背後原因與日本在 1930 年代，為其戰爭利益積極塑造「共同體意識」，進而視維吾爾族為「同胞民族」的意識有關。

與新疆千里相隔的日本，曾以「同胞民族」之口實，企圖連結起與回族之間的關聯。《回疆獨立運動概說》中言及「從治理支那、對抗蘇聯的國防角度看，日本控制滿洲、內蒙古、新疆這一與亞細亞中心的連接地帶都是絕對必要的」，並謂「該地的回教民族從血緣上來看與日本具有凝結、一身同體的關係，如果出現一個由回教民族組成的維吾爾自治國，必將刺激俄領突厥斯坦及俄領中亞一帶的回教徒，往北可以使俄領極東地方陷入孤立，往南可以刺激印度鄰接地區的民族獨立運動」。也就是說，若將位於政治要衝的東突厥斯坦收入日本的勢力範圍，在外交中對日本絕對有利，可以抑制中國、蘇聯、英國及歐美各國勢力，使任何歐美國家無法再插手東洋問題，日本卻不需戰爭即可名副其實地成為東洋的盟主。

具體做法是，論述「同胞民族」的概念，發現日本與維吾爾族的共通性：「……維吾爾民族與我大和民族為同系統的阿爾泰民族的原種族，相貌上也酷似日本人，……性質及性格也令人想起日本古武士之風格，維吾爾人從整體看來與吾國人相似點極多，是值得我們愛護的同胞民族」。⁵⁵ 與連結滿洲國相同，日本透過

54 西原大輔，《師とするものは支那の自然 橋本関雪》，頁 174、216、239。

55 轉引自王柯，〈宗教與戰爭 1930 年代日本回教話語的建構〉，《二十一世紀雙月刊》，2016 年 4 期，頁 65。

發現與其他民族之共通性，找尋出各種相關的連結來建構起「共同體意識」，合理化其軍事行動，進一步達成其成為東洋盟主之目標。既然是同胞民族，日本理應與其合作、對其困境也理應進行支援。而對於日本來說，中東的回教圈尚在其次，它最關注的回教圈是包含滿洲國在內的中國回教族群，若可以拉攏將這群回教徒，無疑有助於對中國的侵略。⁵⁶

在這個脈絡之下，橋本關雪的〈香妃戎裝〉中的「香妃」，藉由其回族血統及其與滿洲之關聯，已提升到一個更普遍的層次，連結起日本意欲形塑、整合的東亞「共同體意識」：香妃不啻是日本帝國主義用以連結大東亞民族之最理想的形象。

目前無法查到衆議院議長岡田忠彥當時收藏此作之詳細經緯或具體紀錄。但1939年衆議院曾參與了回教地位的討論，岡田本人雖於1942年至1945年間方擔任衆議院議長，然在此之前他已活躍於政壇二十餘年。⁵⁷推測岡田應是在充分理解香妃與東亞民族的各種關聯脈絡之下決定典藏此作。關雪的此作能獲得迴響，並非僅是因應戰爭時局的戎裝女性圖像，還因畫中人物非常適切地因應了日本的國策需求。

六、橋本關雪與郎世寧

學者稻賀繁美指出，橋本關雪以代表清朝全盛時期的宮廷畫家郎世寧為模範，試圖以統合和、漢、洋為目標。橋本對於和、漢、洋融合的努力，使橋本很早就關注到郎世寧這位宮廷畫家的存在。橋本關雪的〈獵〉（1915，白沙村莊橋本關雪記念館藏）與郎世寧的〈畫阿玉錫持矛蕩寇圖〉（1755）、〈清郎世寧畫瑪瑙斫陣圖〉（1759，國立故宮博物院藏），以及〈遲日〉（1913，足立美術館藏）與國立故宮博物院藏郎世寧〈春郊試馬〉⁵⁸（1744，京都有鄰館藏）等作品皆存在著圖像的傳承關係。⁵⁹稻賀繁美主張橋本關雪企圖用畫筆統合世界美術史：創作大型屏風，

56 有關於1930年代日本對於回教圈的建構，請參閱王柯，〈宗教與戰爭 1930年代日本回教話語的建構〉，《二十一世紀雙月刊》，2016年4期，頁61-78；〈回教圈的幻影——日本侵華戰爭與伊斯蘭空間的虛構〉，《國史研究通訊》，10期（2016.6），頁52-63。

57 伊佐秀雄，《人物記》（東京：文祥社，1942），頁99-100。

58 與唐岱合繪，京都藤井善助藏。

59 稻賀繁美，〈表現主義と氣韻生動：北清事変から大正末年に至る橋本 雪の軌跡と京都支那学の周辺〉，《日本研究》，卷51（2015.3），頁97-125。

是傳承自日本琳派⁶⁰的裝飾性：學院派對於解剖學的重視，則在郎世寧的作品中獲得體現。另外，對於歷史上例如花木蘭等「女傑」之關注，更是貫穿了其畫業。〈香妃戎裝〉達成了橋本關雪在繪事上的和、漢、洋的統合，也達成了政治圖像上大東亞民族象徵性的統合。

橋本關雪的一生多次以郎世寧的作品為藍本進行創作，甚至在他生命最晚期，選擇傳稱為郎世寧繪的香妃肖像畫來進行再詮釋。筆者在訪問其後代橋本眞次氏之際，對方特別提及橋本關雪極重視畫面的清潔感；實際觀察其作品也的確有此傾向，這或許是他針對〈清無款油畫像〉素描多次後，實際製作時省去細節的原因。不同於東鄉青兒或因受到山田耕筰及藝文界動向的影響，1943年選擇「香妃」為畫題詮釋這名人物，橋本關雪的畫業自始至終都與中國繪畫有著密切的關聯。

結 語

自二十世紀初，日人就對郎世寧這位人物開始有所認識；在近代文獻中頻頻出現，美術、歌劇等中也未曾缺席。他是乾隆皇帝在位期間最為人知的宮廷畫家，不僅實際作品被日人收藏家典藏，圍繞在香妃與乾隆皇帝的傳說故事，也因為傳稱為郎世寧的繪畫而具象化並且傳播至日本：清朝的皇帝、來自異族寵妃的傳說，由義大利人郎世寧畫筆所記錄。後因太平洋戰爭期間戰事緊迫，整個1940年代日本藝文界無疑在演香妃、寫香妃、畫香妃。

如本文考察，戎裝的香妃具有重層意義，第一重是慎重戎裝，即將赴戰場或擔任後方支援戰事的女性人物表象；第二重則是香妃這位回族人物及其與滿族之連結，完美地呼應日本政府欲打造的東亞共同體意識。再回顧同時期山田耕筰的香妃歌劇及東鄉青兒的香妃，皆與這個並不真切的東亞共榮圈有所承接和連結。至此，郎世寧並非僅是清代一介宮廷畫家，而是對日本近代畫壇留下深遠影響的人物。不論〈清無款油畫像〉是否為郎世寧真跡，並不影響日本近代畫壇對郎世

60 「琳派」指隆興於日本江戸時代的畫派。以傳統大和繪手法，展現出構圖明確、色彩華麗且裝飾性極高的繪畫風格。畫師俵屋宗達（活躍於1602-31年間）、尾形光琳（1658-1716）、酒井抱一（1761-1829）為代表畫家。平山郁夫等監修，《國解日本画用語事典》（東京：東京美術，2007），頁25。

寧的接受。在爬梳日本近代畫壇對郎世寧的認識時，是否由其親筆所繪，似乎已經不需深究。

不論在中國或日本，繪畫中的戎裝女性的例子相對少數。1940年代的兩張香妃像，其後背景其實牽涉著日本政府經略滿洲國及整合大東亞共榮圈的廣泛政治意圖，而非僅是戰爭時期一個戎裝女性圖像之引用。在探索東鄉青兒〈香妃〉及橋本關雪〈香妃戎裝〉的同時，我們也窺見國立故宮博物院所典藏的作品在近代日本畫壇重新被轉化利用的過程。

引用書目

- 于善浦，〈關於香妃傳說的辨偽〉，《故宮博物院院刊》，1980年7期，頁8-13。
- 文貞姬，〈戰爭表象——銃後（後方）之女〉，《藝術觀點 ACT》，83期，2020年10月，頁6-20。
- 王柯，〈回教圈的幻影——日本侵華戰爭與伊斯蘭空間的虛構〉，《國史研究通訊》，10期，2016年6月，頁52-63。
- 王柯，〈宗教與戰爭 1930年代日本回教話語的建構〉，《二十一世紀雙月刊》，2016年4期，頁62-78。
- 王進、王薇晞，〈橋本關雪對郎世寧繪畫風格的借鑑和使用——以兩張香妃戎裝圖為中心的展開〉，《南京藝術學院學報 美術與設計》，2022年5期，頁29-36。
- 朱家潛，《故宮退食錄（上）》，北京：紫禁城出版社，2009。
- 何傳馨主編，《神筆丹青：郎世寧來華三百年特展》，臺北：國立故宮博物院，2015。
- 阮圓，《撥迷開霧：日本與中國「國畫」的誕生》，臺北：石頭出版社，2019。
- 周功鑫，〈中國宮廷博物館之權輿〉，《故宮文物月刊》，325期，2010年4月，頁4-5。
- 松村明、佐和隆光、養老孟司監修，邵延豐中文版主編，《雙解日漢辭林》，臺北：五南圖書出版，2007。
- 故宮博物院、凡爾賽宮編，《紫禁城與凡爾賽宮：17、18世紀的中法交往》，北京：故宮出版社，2024。
- 段勇，〈古物陳列所的興衰及其歷史地位評述〉，《故宮博物院院刊》，2004年5期，頁38。
- 紀大椿，《香妃：乾隆容妃的幻影》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2010。
- 徐文躍，〈香妃戎裝像畫屏的再考察〉，《紫禁城》，2024年3期，頁130-143。
- 徐鑫，《香妃迷案——清宮檔案與考古中的香妃》，北京：東方出版社，2014。
- 郭福祥，〈法王路易十五肖像畫在清宮的迴響——從一幅戎裝仕女肖像看中法宮廷間的藝術交流〉，《故宮博物院院刊》，2025年1期，頁78-95。
- 劉芳如主編，《她——女性形象與才藝特展》，臺北：國立故宮博物院，2020。
- 歐立德（Mark C. Elliott），賈建飛等譯，《皇帝亦凡人：乾隆世界史中的滿洲皇帝》，新北：八旗出版、遠足發行，2015。
- 譚暢，〈泛亞思潮中的東方女性塑造：民族，美學，慾望之交涉〉，《現代美術學報》，30期，2015年11月，頁145-146。
- 關西中國書畫收藏研究會編，《中國書畫·日本收藏 關西百年收藏記事》，臺北：典藏藝術，2015。
- 三省堂百科辭書編輯部編，《新修百科辭典 增補66版》，東京：三省堂，1939。

- 文部省編，〈第六回文部省美術展覽會圖錄西洋畫第二部〉，東京：美術工藝會，1944。
- 平山郁夫等監修，《図解日本画用語事典》，東京：東京美術，2007。
- 田中豐藏，〈郎世寧唐岱合筆桃花喜鵲圖について〉，《國華》，357 號，1920 年 2 月，頁 310-316。
- 石田幹之助，〈郎世寧傳攷略〉，《美術研究》，10 號，1932 年 10 月，頁 1-21。
- 仲万美子，〈作曲家の音楽活動と帰属文化との関係性—江文也と山田耕筰を事例に一〉，《同志社女子大学 学術研究年報》，卷 55，2004 年，頁 33-47。
- 吉田喜太郎，《東山畫集》，京都：東山書房，1923。
- 西原大輔，《師とするものは支那の自然 橋本関雪》，京都：ミネルヴァ書房，2007。
- 兵庫縣立美術館，《生誕 130 周年 橋本関雪展》，兵庫：兵庫縣立美術館，2013。
- 杉村勇造，〈戦後の新発見・中国美術——郎世寧の「乾隆皇帝と香妃の図」〉，《みづゑ》，706 號，1963 年 12 月，頁 46-57。
- 那波利貞，《燕吳載筆》，東京：同文館，1925。
- 東郷青児記念損保ジャパン日本興亜美術館編集，《生誕 120 年 東郷青児展》産経新聞社，2018。
- 金原省吾，《支那繪畫史》，東京：古今書院，1938。
- 長與善郎，〈乾隆御賦〉，《改造》，1938 年 12 月，頁 1-33。
- 長與善郎，《夕子の旅行記》，東京：建設社，1939，頁 233-283。
- 長與善郎，《乾隆御賦》，大阪：錦城出版社，1942，頁 1-88。
- 美術資料刊行會，《名品綜覧 東洋藝術》，東京：美術資料刊行會，1921。
- 梨本祐平，〈香妃の死と乾隆帝〉，《大陸》，1941 年 12 月，頁 192-198。
- 朝日新聞社編，《没後五十年記念 橋本関雪展》，京都：白沙村莊，1994。
- 滿洲國通信社編，《滿洲國の歴史と精神：少國民讀本》，新京：滿洲國通信社，1938。
- 稻賀繁美，〈表現主義と氣韻生動：北清事変から大正末年に至る橋本関雪の軌跡と京都支那学の周辺〉，《日本研究》，卷 51，2015 年 3 月，頁 97-125。
- 衛藤利夫，《滿洲夜話》，奉天：吐風書房，1942。
- 橋本眞次、村田隆志編，《橋本関雪——入神の技・非凡の画》，東京：求龍堂，2023。

網路資料

公益財團法人日本台灣交流協會 [https://www.koryu.or.jp/Portals/0/resources/tokyo/ez3_contents_nsf/15aef977a6d6761f49256de4002084ae/9985292037255ce449257b7c002bc433/\\$FILE/2013linchihhung.pdf](https://www.koryu.or.jp/Portals/0/resources/tokyo/ez3_contents_nsf/15aef977a6d6761f49256de4002084ae/9985292037255ce449257b7c002bc433/$FILE/2013linchihhung.pdf)，檢索日期：2025 年 6 月 5 日。

国立国会図書館デジタルコレクション <https://dl.ndl.go.jp/pid/1024213>，檢索日期 2024 年 3 月 20 日。

東京文化財研究所 <https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/9740.html>，檢索日期：2024 年 3 月 5 日。

學校法人關西學院 https://ef.kwansei.ac.jp/encyclopedia/detail/r_history_008472.html，檢索日期：2025 年 6 月 5 日。

觀峰館 <https://kampokan.com/aboutus-2/>，檢索日期：2025 年 6 月 5 日。

圖版出處

- 圖 1 作者不詳，〈清無款油畫像〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 2 橋本關雪，〈香妃戎裝〉，1944，絹本著色，162×72.5 公分，日本衆議院藏。圖版引自《アサヒグラフ別冊 日本編 66 美術特集 橋本関雪》，東京：朝日新聞社，1991，頁 82。
- 圖 3 東鄉青兒，〈香妃〉，1943。圖版取自文部省編，《第六回文部省美術展覽會圖錄第二部西洋畫》，東京：美術工藝會，1944，頁 96。
- 圖 4 （清）郎世寧，〈御苑春蒐圖卷〉，乾隆二十六年（1761），絹本設色，73.5×386.0 公分，觀峰館藏。圖版由觀峰館提供。
- 圖 5 俞明，〈摹戎裝仕女像屏〉，紙本設色，110×64 公分，北京故宮博物院藏。圖版取自故宮博物院、凡爾賽宮編，《紫禁城與凡爾賽宮 17、18 世紀的中法交往》，北京：故宮出版社，2024，頁 253
- 圖 6 昭和天皇與皇后肖像，收錄於《岩手県名士肖像録 御大典記念》，岩手：岩手県名士肖像録刊行会，1930。圖版取自国立国会図書館デジタルコレクション <https://dl.ndl.go.jp/pid/1024213>，檢索日期 2024 年 3 月 20 日。
- 圖 7 橋本關雪，〈香妃戎裝〉底稿，1944，紙本淡彩，162×72.5 公分，橋本關雪記念館藏。圖版由橋本關雪記念館提供。
- 圖 8 橋本關雪畫稿，封面有「香妃」字樣。圖版由橋本關雪記念館提供。

The Image of Fragrant Concubine from an East Asian Perspective: Taking Two Modern Japanese Paintings as Examples^{*}

Huang, Wen-yu^{**}

Abstract

This article explores the image in art of Fragrant Concubine, also known as Xiang Fei, in modern Japan through two modern Japanese artworks based on the anonymous *Portrait in Oils* from the Qing dynasty in the collection of the National Palace Museum: *Fragrant Concubine* by Togo Seiji (1897-1978) and *Fragrant Concubine in War Costume* by Hashimoto Kansetsu (1883-1945). In the process of conducting research for this article, it has been discovered that Fragrant Concubine and the anecdotes about her were not only widely known in modern Japan but also an important source of inspiration for writers, composers, and artists in the 1940s. These two portraits of Fragrant Concubine from the 1940s refer to the use of imagery about this lady in military garb in response to the contemporary situation of Japan's invasion of Manchuria and the Second Sino-Japanese War, being also linked to the time when Fragrant Concubine of the Qianlong reign (1736-1795) lived and the place in the Qianlong emperor's "Ode to Mukden" praising the old capital of Manchuria. The two works further elaborate on the intention in Japanese art and literary circles behind the use of the Fragrant Concubine character and at the same time link with the ambition of the Japanese Empire to control Manchuria and integrate it into Japan's Greater East Asia Co-Prosperty Sphere. While exploring Togo Seiji's *Fragrant Concubine* and Hashimoto Kansetsu's *Fragrant Concubine in War Costume*, one also can get a glimpse at the process by which a work now in Taipei's National Palace Museum had been transformed and utilized again in the modern Japanese art world.

Keywords: Anonymous Qing *Portrait in Oils*, Fragrant Concubine (Xiang Fei), Qianlong emperor, Lang Shining (Giuseppe Castiglione), Seiji Togo, Kansetsu Hashimoto, "Ode to Mukden"

(Translated by Donald E. Brix)

* Received: 15 April 2024; Accepted: 12 May 2025

** Assistant Researcher, Department of General Planning, National Palace Museum



圖1 〈清無款油畫像〉 國立故宮博物院藏



圖2 橋本關雪 〈香妃戎裝〉 1944 絹本
著色 162×72.5 公分 日本眾議院藏



圖3 東鄉青兒 〈香妃〉 1943



圖4 清 郎世寧〈御苑春蒐圖卷〉 乾隆二十六年（1761） 絹本設色 73.5×386.0公分
觀峰館藏



圖6 昭和天皇與皇后肖像 刊載於《岩手県名士肖像録 御大典記念》



圖5 俞明 〈慕戎裝仕女像屏〉 紙本設色
110×64 公分 北京故宮博物院藏



圖7 橋本關雪 〈香妃戎裝〉底稿 1944
紙本淡彩 162×72.5 公分
橋本關雪記念館藏



圖8 橋本關雪 畫稿 封面有「香妃」字樣



圖 8-1 橋本關雪
畫稿一



圖 8-2 橋本關雪
畫稿二



圖 8-3 橋本關雪
畫稿三



圖 8-4 橋本關雪
畫稿四



圖 8-5 橋本關雪
畫稿五

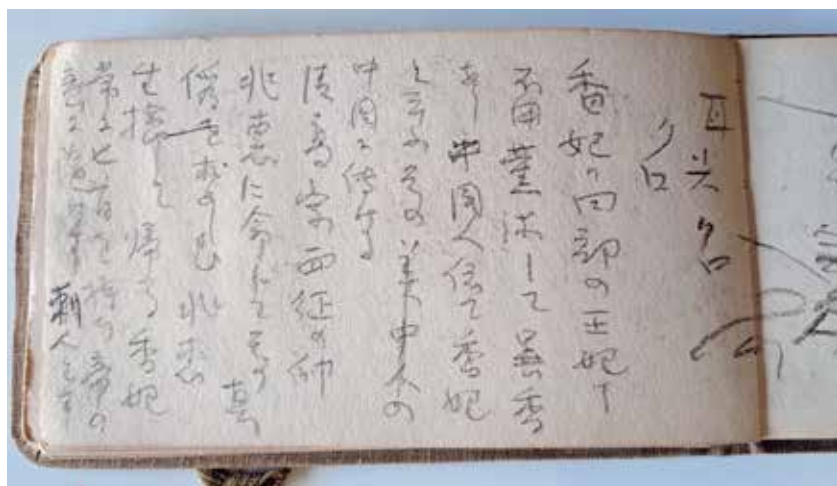


圖 8-6 橋本關雪 畫稿六