



戀夏浮世情—— 江戶人的夏日風景

■ 朱龍興

今年夏季，國立故宮博物院南部院區策劃推出「江戶浮世之美」特展，展覽規劃四個主題單元：「川流豐華」、「城市時光」、「旅遊樂趣」與「跨界交流」，呈現江戶城市文化的繁榮光景。展期從2025年5月30日至8月31日，以94天的時光，與觀眾一同分享江戶人的浮世百態。

開展首日適逢端午假期，賦予展覽特殊的時節意義。「浮世」一詞本身即蘊含對時間流變的感知與反映，因此，展期中的端午與七夕等節慶，也就成為規劃的軸線之一。

江戶時代（1603-1868），除了特定的節日，市民階級享受日常生活當下的態度，也是「浮世」對於即時感受的核心概念。即便是突然落下的雷雨，都是浮世繪師極欲捕捉的瞬間畫面，這些皆化為今日人們遙想江戶繁華歲月的重要圖像。

本文以展期所涵蓋的節慶：端午、七夕，以及酷暑常見的陣雨為主題，期望經由東亞民眾中所熟悉的題材，開啓欣賞江戶浮世之美的視窗。

從端午說起：菖蒲與尚武

對於熟悉華夏文化的觀眾來說，農曆五月五日是歡慶端陽的重要節日。本院典藏的不少畫作，都描繪了與此節慶相關的事物。其中，最讓人熟悉的莫過於龍舟競渡，例如清畫院〈十二月月令圖·五月〉中（圖1），便可見民眾在岸邊的看臺上欣賞端午賽龍舟。

當十二月令圖中的民眾觀看龍舟之際，彼

時東瀛日本呈現什麼樣的風景呢？歌川廣重（1797-1858）《江戶名所百景》中的〈水道橋駿河臺〉（圖2）為讀者展示了百餘年前東京的端午節樣貌。畫面中一尾鯉魚旗隨風飄揚，當視線望向前方，家家戶戶除了掛起「吹流」（端點為半圓或圓形，經由風的流動，使尾端飄揚的旗幟），也出現大家所熟悉的鍾馗（圖3）。這些圖畫上的元素，早已融入江戶市民的生活，



圖1 清 畫院 畫十二月月令圖·五月 國立故宮博物院藏 故畫 003110



圖2 1857 歌川廣重 江戶名所百景：水道橋駿河臺
© 足立區立郷土博物館藏 318

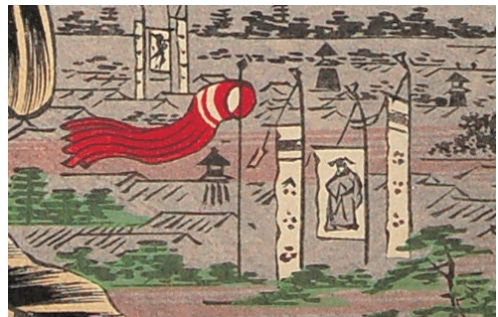


圖3 江戶名所百景：水道橋駿河臺 局部

形成江戶特有的端午風景。那麼形塑此景的源由為何呢？

齋藤月岑（1804-1878）記載，每年自農曆四月二十五日起一直到五月四日，市街上開始出現販售端午節應景用品的攤位，例如盔甲人偶、菖蒲刀與繪有武士的幟旗等，皆為架上的商品。¹從商品的種類看來，端午充滿了「尚武」的氣息，如此的氛圍又是如何形成的呢？江戶晚期喜田川守貞（1784-1859）在《守貞謾稿》有所考據，他首先引用《延喜式》，提及平安時代（794-1185）五月五日天皇舉行騎射與競馬典禮時，觀禮的內外群臣皆將菖蒲插於髮間，

這也就形成後來江戶時代端午節以菖蒲作為裝飾、入浴的習俗。²要另外特別一提的是，菖蒲除了具有尚武、祈福意義外，也兼具觀賞價值。今日東京著名的堀切菖蒲園，早在江戶時代已是市民熟知的風景名勝，其當時的盛況可從歌川國貞（1786-1865）所繪的《堀切菖蒲盛開圖》窺見一二（圖4）。

至於懸掛旗幟的習慣，《守貞謾稿》繼續引據《前太平記》，指出十三世紀蒙古（大元）軍入侵日本之際適值五月五日，鎌倉的北條政權命令全國百姓樹立旗幟以備戰，這樣風俗習慣一直流行於後世，成為紀念成功擊退外敵的



圖4 1859 歌川國貞 堀切菖蒲盛開圖 © 足立區立郷土博物館藏 175

吉兆。³ 不論上述說法是否符合史實，到了江戶時代中晚期，只見每戶所立的旗竿常見武器造形裝飾的情景，後來，受到中國鯉魚躍龍門傳說的影響，也開始掛上鯉魚造形的旗幟，並成為祝賀男孩平安成長的象徵。⁴

兒童的守護者：鍾馗與金太郎

確實，與廣重同一個年代的喜多村信節（1783-1856）於《嬉遊笑覽》（1830）提及，五月節時江戶市民會在門前豎起如鯉魚旗等掛旗，他進一步指出這些旗幟主要都是以紙製作，作為裝飾以顯榮耀。除了鯉魚旗，文中又提到

早期如畫師奧村文角（即奧村政信，1686-1764）等人，以木板印刷鍾馗像用來提供張貼或懸掛，這些鍾馗像甚至在眼睛部位貼上金箔，增加精緻性。⁵ 至於為何會張貼或懸掛鍾馗像，這或許是美麗誤解下所形成的傳統。在山崎闇齋（1619-1682）文集中曾作有一詩：「八束髮兮十握劍，斬蛇寸寸素尊威。本朝豈奉異邦鬼？莫道鍾馗粘戶扉。」⁶ 也就是說，在十七世紀日本，有不少人誤將門戶所張貼的傳統神話英雄「素戔鳴尊」，誤認為來自中土的「鍾馗」。山崎闇齋這段有感而發的詩詞，相當程度說明了貼鍾馗像已是江戶社會中常見的情形。無論



圖 5 19 世紀 豐原國周 十二月之內：五月 日本橋之景
© 和泉市久保惣記念美術館藏 1504-72

如何，如同喜多村信節所指，「鍾馗」確實在十八至十九世紀已成為日本社會崇拜且具驅逐邪魔的重要武將。鍾馗的形象除了出現在懸掛的旗幟，也見於人形玩偶（圖5）。⁷鍾馗之外，氣力無窮的金太郎亦是端午節中常見的人物。江戶風俗研究者三谷一馬（1912-2005）指出，在延享年間（1744-1748）以前，以紙製成的幟旗，多用朱紅與石綠顏料彩繪勇士圖像，金太郎便是其中之一的代表。⁸

金太郎的正式名字為坂田金時，提及這位全身通紅、充滿肌肉的小男孩，應該是當時全日本的著名童星。有關他受江戶人景仰的心情，可從〈望足柄山有懷坂田金時〉詩文中得知梗概：「材官誰不覓封侯，百戰工夫死不休。怪

個山中鬼童子，功成能作赤松遊。」⁹這位生長於足柄山的怪童子，身強體壯且擁有百戰不死的神力，應該是每位家長期許自家小孩所追求的目標。歌川國芳（1797-1861）〈坂田怪童丸〉（圖6）與〈金太郎降伏野豬〉（圖7）皆以金太郎為主角人物，顯見這位肌肉男孩在市場上的不凡魅力。

繪畫中的紅色魔法

〈坂田怪童丸〉中，金太郎抱起體形遠大於自己的鯉魚，充滿生氣與活力！〈金太郎降伏野豬〉則可見他舉起斧頭準備劈往象徵天花的野豬，要特別提出的是，這件作品全幅僅以朱紅顏料進行刷印，形成浮世繪版畫中別具一格



圖6 1836 歌川國芳 坂田怪童丸 © 東京都立中央圖書館藏 H009-8



圖7 19世紀 歌川國芳 金太郎降伏野豬 © 東京都立中央圖書館藏 778-C16

的視覺印象，如此特殊的形式稱為「痘瘡繪」。所謂的「痘瘡繪」，是江戶晚期出現的一種與醫療、祈願相關的浮世繪類型，具有「護身符」的功能。「痘瘡」指的正是天花，是當時一種高度致命、廣泛流行的疾病。若家中孩童不幸感染，家長便用來貼在家具上，祈求驅走病魔，使幼兒儘快痊癒。出現在「痘瘡繪」的主角，除了上述金太郎外，鍾馗亦為常見題材。¹⁰有趣的是，以朱色呈現鍾馗並非僅見於江戶的「痘瘡繪」，大清亦見相同的表現形式，清人〈朱筆鍾馗〉（圖8）就是這樣的例子。在《二十年目睹之怪現狀》中，潘伯寅在端午節三日前特地邀請畫家雪漁吃「節酒」，並要求雪漁畫三幅設色鍾馗像，作者爲了表示這項工作的繁鎖，



圖8 清 清人 朱筆鍾馗 國立故宮博物院藏 故扇 000412



圖9 清 院本 清明上河圖 局部 國立故宮博物院藏 故畫 001110

特別指出「人家端午日畫的鍾馗，不過是拿硃筆大寫意鈎兩筆罷了。」¹¹又，高其佩（1660-1734）也在他的《指頭畫說》中提及：「每歲五月五日午初刻，畫硃砂鍾馗進士像數幅，候午正刻點睛。」¹²由此可見，以朱筆展現鍾馗在清朝時是十分普遍的現象，清院本〈清明上河圖〉中街角所販售的朱色鍾馗掛軸，相當符合上文所提的情景（圖9）。

爲何選擇紅色？中國以朱砂驅邪是常見的手法，明代所出版的《廣博物志》有件案例相當能說明這樣的情況，內文提及魏文帝有四位美麗的宮妃，其中有位善於表演歌舞的田尚衣經常生病，於是文帝命人硃砂塗四壁以辟邪。¹³有趣的是，日本「痘瘡繪」中使用紅色顏料則可能基於不同的考量，香月牛山（1656-1740）《小兒必用養育草》（1703）中，提供了照顧痘瘡（天花）病人的環境布置方法，因爲痘瘡喜紅色，作者認爲應將紅色之物展陳於顯眼位置，



圖 10 清 四時歡慶 冊 鐵樓乞巧 國立故宮博物院藏 故畫 003590

例如屏風或衣架上懸掛紅色衣物，除了讓小兒穿上紅色衣裳，照顧者亦應身著紅衣，以此將疤痕移轉至身外之物。¹⁴

再談七夕

很顯然，雖然端午節是東亞共享的節慶，各地卻獨自發展出不同風貌。緊隨其後的七夕，是另一個展現文化差異的重要節日。本院典藏的相關畫作中，可見仕女們於夜晚焚香乞巧（圖 10）。至於江戶時代的東京，廣重〈名所江戶百景：市中繁榮七夕祭〉（圖 11）提供了彼

處特有的視覺經驗。當七月七日一到，家家戶戶便豎起竹竿，繫上寫滿心願的「短冊」（即長方形的紙片），猶如一片精心妝扮的竹林。微風拂過，不同顏色的絲線跟隨搖曳，為井然有序的市街增添一抹靈動與朝氣，這便是江戶城中特有的七夕風景。

《古事類苑》整理並收錄了日本各時代關於七夕的史料，提要中指出，自古以來七月七日為賞夜之節，所以稱為「七夕」，在讀音上本稱為「ナヌカノヨ」（na-nu-ka-no-yo，意指「七日之夜」），後來才稱為「タナバタ」（ta-na-



圖 11 1857 歌川廣重 名所江戸百景：市中繁榮七夕祭 © 足立區立郷土博物館藏 332



圖 12 約 1830 ~ 1832 葛飾北齋 富嶽三十六景：山下白雨 ©東京富士美術館藏 3770

ba-ta，意指棚架上的織機），主要源自於「棚機津女」（たなばたつめ）也就是織女的省略語。¹⁵要特別提出的是，江戶時代不少學者如寺島良安（活動於十八世紀前半）認為當時把七夕與織女星的勾串並不十分妥切，寺島在《和漢三才圖會》指出：一年之中，用以舉行慶賀祝儀的日子，取奇數正月、三月、五月、七月、九月等陽氣較旺的月份。他繼續闡明七月七日（七夕），屬於這五個節日之一（日本稱為「五節句」）。但民間習俗卻強調牽牛、織女二星的傳說（即七夕戀人星的故事），反而忘記了七夕原本作為「節供」的意義。¹⁶無論如何，江戶時代以 Tanabata 稱呼七夕的用法，已深植於當今的日本，正是這些浪漫傳說，造就了浮世繪版畫上豐富的視覺層次。

愛上下雨天

不論是端午或是七夕，皆是東亞所共同慶祝的節日，對於四季分明的東京來說，酷熱夏季所帶來的雷陣雨，必定深植於江戶人的心中。葛飾北齋（1760-1849）《富嶽三十六景》系列中的〈山下白雨〉（圖 12）生動展現了這樣的景象。畫面上方，青空白雲，富士山在陽光照射下泛著紅光；然而山腰卻被翻湧而出的烏雲所包圍，山腳下已是漆黑一片，瞬間一道閃電劃破黑色的布幕，一場大雷雨隨之而至，這也是畫題「山下白雨」所要描繪的重點。

白雨即為暴雨，也是突然而至的陣雨，江戶時代經常有文人以此為吟詩題材。出生僅比北齋晚兩年的館柳灣（1762-1844），曾作有一首漢詩〈白雨〉：「黯雲忽見滿天生，白雨斗

疑銀漢傾。飛箭衝牆爭鑽隙，建瓴漲砌欲成泓。消除三伏炎蒸鬱，還得十分襟袖清。向晚快風吹散去，半林殘日急蟬聲。」¹⁷最後一句的蟬聲點出彼刻正是酷暑之時，一日午後忽然烏雲布滿了整個天際，驟雨隨即到來，雨勢急猛，彷彿整條銀河傾瀉而下。不只如此，落下的雨線像飛箭一般猛力撞擊牆壁，速度之快使水流爭相滲入縫隙當中，幾乎要匯成一片水池。這場突如其來的暴雨，不僅驅散了三伏天的熾熱與悶氣，讓人感覺連衣襟、袖口間都充滿了涼爽清新的氣息。到了傍晚，一陣涼風將殘留的雲層迅速吹散。夕陽斜照樹林，只聽見蟬聲響亮的鳴叫。

有趣的是，唐宋詩詞中亦經常以「白雨」書寫，劉敞（1019-1068）〈驟雨〉一詩對夏季陣雨有生動的描寫：「炎日大冶沸，清風愁意蘇。黑雲過山岳，白雨覆江湖。彷彿鬼神戰，騰凌車騎趨，森然異氣象，真復慰泥塗。」¹⁸

面對酷暑的劉敞，一場倏然而至的夏季驟雨，讓他見識到黑雲翻滾、雷聲轟鳴，如同鬼神激戰的奇景，同時感受到天地間充滿壯闊奇異的氣氛。最後，經由這場自然奇觀中感受到了一種超脫塵世的慰藉與感動。不論是宋朝的劉敞抑或江戶時代的館柳灣，若是見到北齋的〈山下白雨〉，必定覺得畫中的描繪十分符合他們當時所見到的驟雨景象。

展覽中，除了北齋的〈山下白雨〉，同屬廣重《江戶名所百景》系列的〈大橋安宅驟雨〉（圖 13）亦為民衆所熟悉的夏季大雨名作。畫面中，新大橋斜橫於右下方，橋上行人因讓人措手不及的突然陣雨而快速前行。為了表現這場以「驟雨」為主角的風景，廣重刻意把大橋配置於畫面下方，將大部分的畫面空間留給了密集雨線的演出；又為了呈現水氣瀰漫的厚度，對岸的樹林不再細分層次，而以單一色階表現，將空氣遠近法的技巧運用得淋漓盡致。



圖 13 1857 歌川廣重 名所江戶百景：大橋安宅驟雨 國立故宮博物院藏 南購畫 000068



圖 14 約 1801 葛飾北齋 繪本隅田川兩岸一覽 中冊 新柳橋之白雨 © 國立歷史民俗博物館藏 H-615

除了上述兩件以陣雨為主題的世界名作外，白雨也出現於葛飾北齋《繪本隅田川兩岸一覽》中的〈新柳橋白雨〉（圖 14）、歌川廣重《繪本江戶土產第六編》的〈雷神門〉（圖 15）與〈東都名所：日本橋之白雨〉（圖 16）。這些畫作皆反映了過往東京夏季雨中即景的風貌。特別值得一提的是，即使離開江戶，白雨仍在旅途描寫中扮演重要角色。廣重在《東海道五拾三次之內》保永堂版的〈大磯：虎之雨〉（圖 17）中，也穿插了初夏落雨的場景。畫中右下角，一名旅人循著東海道正準備進入大磯宿，此時天際降下驟雨，呼應了當地著名的曾我兄弟故



圖 15 約 1850 ~ 1867 歌川廣重 繪本江戶土產 第六編 雷神門
© 足立區立郷土博物館藏 1299-1307



圖 16 19世紀 歌川廣重 東都名所：日本橋之白雨 ©和泉市久保惣記念美術館藏 1504-22



圖 17 約 1833 歌川廣重 東海道五拾三次之内：大磯 ©和泉市久保惣記念美術館藏 1484-9



圖 18-1 17 世紀 佚名 江戶名所圖 屏風 局部 © 出光美術館藏 日本重要文化財

事。故事講述曾我十郎在五月雨中行刺殺父仇人工藤祐經，他在完成復仇後當場戰死，而其戀人虎御前因悲痛萬分而落淚成雨。廣重以初夏白雨為意象，巧妙演繹出一段淒美的英雄與愛情故事。

結語

江戶時代，不論是節慶或季節氣候，均在庶民生活中扮演重要的角色，亦為浮世繪畫師提供視覺表現的要素。浮世繪作為江戶時代興盛的視覺文化，承載著都市空間與庶民生活的

多重意涵。端午節中象徵尚武精神的菖蒲、鍾馗與金太郎，七夕節裡竹竿與短冊的季節裝飾，以及盛夏午後常見的雷陣雨，都經由圖像形式，展現出江戸市民對浮世時光的細膩體認。

「江戸浮世之美」特展不僅呈現浮世繪作為一種美術樣式的演變，更試圖闡明其背後所蘊含的社會文化與精神價值。透過視覺化的技法與象徵，提供當今世人對「浮世」意涵的理

解。展覽由日本重要文化財〈江戸名所圖屏風〉（圖 18）開啓序幕，經由 218 組選件為觀眾展示江戸浮世之美。本文特別從江戸人的節慶活動與自然景觀為題，認識浮世繪如何以獨特而深刻的方式，記錄並重構江戸社會的時間感與文化記憶。期盼「江戸浮世之美」特展能引領當代觀者，重新思考過往城市文化的多樣性，並體悟其視覺遺產所蘊含的深遠意義。

作者任職於本院南院處

註釋：

1. (江戸) 齋藤月峯著，朝倉治彦校注，《東都歲時記》（東京：平凡社，1972），冊 2，〈四月二十五日〉，頁 30。
2. (江戸) 喜田川守貞，《近世風俗志：守貞謄稿》（東京：岩波書店，1996），冊 4，頁 212。
3. (江戸) 喜田川守貞，《近世風俗志：守貞謄稿》，冊 4，頁 213。
4. 中村祐子，《浮世繪でみる年中行事》（東京：山川，2013），頁 56-59。此外，三谷一馬特別指出以紙製成鯉魚形狀，僅見於江戸地區。見氏著，《江戸年中行事圖聚》（東京：中央公論社，1998），頁 177。
5. (江戸) 喜多村信節，《嬉遊笑覽》（東京：成光館，1932），下冊，六卷下，〈兒戲〉，頁 161。
6. (江戸) 山崎闇齋，《山崎闇齋全集·上卷》（東京：日本古典學會，1936），頁 49。
7. 日本江戸時代對鍾馗的接受請參見：吳偉明，〈德川日本鍾馗信仰本地化的文獻研究〉，《臺灣師大歷史學報》，58 期（2017.2），頁 201-222。相較於鍾馗在江戸日本的發展，徐澄洪提出鍾馗圖像在中國發展的觀察，見：徐澄琪，〈英雄的沒落——十八世紀以來的鍾馗相〉，《故宮學術季刊》，23 卷 2 期（2015 冬），頁 129-159。另外，有關鍾馗在歷代的形象特質請參見蔡君彝，〈從打鬼悍將到柔情鐵漢——談歷代圖文資料中鍾馗形象的建構與衍變〉，《故宮文物月刊》，486 期（2023.9），頁 20-35。
8. 三谷一馬特，《江戸年中行事圖聚》，頁 177。
9. 詩文為戶田信一所作，見（江戸）遠山澹雲如、竹内鵬九萬編，《玉池吟社詩》，收入富士川英郎、松下忠、佐野正已編，《詩集：日本漢詩》（東京：汲古書院，1987），集 4，〈望足柄山有懷阪田金時〉，頁 383。
10. 除了金太郎與鍾馗，達摩、源為朝等亦是常見的形象，相關研究請參見：石垣繪美，〈疱瘡絵の画題と疱瘡除け〉，《國學院雜誌》，118 卷 7 號（2017.7），頁 19-43。
11. (清) 吳趸人，〈第三十七回說大話謬引同宗寫佳畫留笑柄〉，《二十年目睹之怪現狀》（臺北：桂冠出版社，1995），頁 248-255。
12. (清) 高秉（高其佩），《指頭畫說》，收入嚴一萍選輯，《原刻景印叢書集成續編》（板橋：藝文印書館，1971），頁 4b。
13. (明) 董斯張、楊鶴輯，《廣博物志》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務，1983），冊 980，卷 11，頁 233。
14. (江戸) 香月牛山，《小兒必用養育草》（埼玉：農山漁村文化協會，2016），卷 4，〈痘瘡の病人：居所しつらひやうの説〉，頁 156。原文：「屏風衣袴に、赤き衣類をかけ、そのちごにも、赤き衣類を著せしめ、看病人も、みな赤き衣類を著るべし、痘の色は、赤きを好とする故なるべし。」
15. 神宮司廳編，《古事類苑》（東京：古事類苑刊行會，1931），歲時部十七，頁 1215。
16. (江戸) 寺島良安，《和漢三才図会》（東京：平凡社，1999），冊 1，頁 284。
17. (江戸) 館柳灣，《柳灣漁唱》，收入富士川英郎、松下忠、佐野正已編，《詩集：日本漢詩》（東京：汲古書院，1987），卷 12，〈白雨〉，頁 525。
18. (宋) 劉敞，《公是集》，收入（清）紀昀等編，《文淵閣四庫全書》（杭州：杭州出版社，2015），集部，冊 1125，卷 19，〈暴雨〉，頁 161。



圖 18-2 17 世紀 佚名 江戶名所圖 屏風 局部 © 出光美術館藏 日本重要文化財

