

山水、風俗、敘事——

唐、宋、元代中國繪畫對日本的影響

以〈傳〉喬仲常〈後赤壁賦圖卷〉

與〈信貴山緣起繪卷〉為中心（第二篇）



小川裕充

圖一 〈信貴山緣起繪卷〉之〈尼公卷〉，朝護孫子寺藏
〈信貴山緣起繪卷〉畫幅甚長，共分為三卷，分別又依其內容稱為：〈尼公卷〉、〈山崎長者卷〉、〈延喜加持卷〉等，本期刊出〈尼公卷〉全圖，並選其中局部配合文字刊載。





圖六五 (傳) 巨然 〈蕭翼賺蘭亭圖〉 國立故宮博物院藏



圖六四 信貴山緣起繪卷 尼公卷 局部



圖六六 (傳) 董源 〈龍宿郊民圖〉 國立故宮博物院藏

六、交流、藝術

在空間性的考慮後，再針對其時間性進行考察，就會發現兩件作品中都同樣缺乏對於大氣中的量感表現，也無對於光線再現的處理。描繪由黃昏到深夜的〈後赤壁賦圖卷〉，並沒有繼承〈騎象奏樂圖〉中對於黃昏光線的掌握。除了赤壁賦描述的人影在地的表現外，完全沒有處理滿月夜光的表現。而這樣的處理，是與〈信貴山緣起繪卷〉、尼公卷中夢告場面相近，而與如同〈騎象奏樂圖〉般處理了黃昏光線的〈早春圖〉不同。這樣的作法，可以理解成是敘述畫爲了要加強敘述表現，即使在黃昏或深夜那樣微弱光線下發生的事件，也不能減少光量以便於表明情節發展。以硃砂精確地畫出夕陽餘光的〈騎象奏樂圖〉，就時間性的表達上來說堪稱完美傑作，然而此一作法，不僅水墨爲主的〈後赤壁賦圖卷〉沒有繼承，就連設色的〈信貴山緣起繪卷〉也絲毫未見延續。一直要到〈早春圖〉，此一技巧才又重新爲之所用。從這個意

義上來說，〈早春圖〉是與〈後赤壁賦圖卷〉、〈信貴山緣起繪卷〉兩者不同階段的作品。

這兩件作品，很可能並不重視山水畫中因光線而不同的時間表現，我們可以試著從敘述情節的時間性來考察兩者。〈後赤壁賦圖卷〉是以陰曆十月十五日黃昏到深夜的幾個小時為描繪對象，而〈信貴山緣起繪卷〉（尼公卷）則是以尼公到大佛殿宣說夢兆的更短時間為描繪對象（圖六四），雖都是短時間內發生的故事情節，卻都與那種包含了季節變化的敘述表現沒有差別。例如，在兩件作品中都有的夢境場面，同樣運用著異時同圖法，其不僅多見於敦煌壁畫，也堪稱為南北朝、隋唐以來的古典手法。而此一手法尚可在（傳）巨然〈蕭翼賺蘭亭圖〉（國立故宮博物院藏），（圖六五）中看到，如受命前來搜取〈蘭亭序〉的蕭翼行走在前景的橋上，同時也可看到已經賺得〈蘭亭序〉的蕭翼站在中景的山門之前，或者後景寺院之中正與弁才和尚對坐三度出現的蕭翼。

總括來看，相對於五代、北宋華北山水畫極力地排除敘述性，而朝向純粹地山水畫發展，若藉（傳）董源〈龍宿郊民圖〉（圖六六）來看，同一時期的江南山水畫並未全然放棄其中的敘事性特質。〈後赤壁賦圖卷〉，正如前所討論的皴法表現所顯示的，是屬於江南山水畫一系。而這樣看來，若有關者意圖將日本平安繪卷與北宋華北山水畫相較，並以敘述特質作為兩者的關連的話，顯然是選錯了對象。

在這兩件不重視光線表現的作品，與敘述性同樣重要的特質即是兩者皆有的季節表現。就如前述，在〈後赤壁賦圖卷〉、〈信貴山緣起繪卷〉中都有柳樹，前者所描繪是入冬後的凋零姿態，後者中的柳樹雖不在故事描述中，但是配合著情節，所描繪的柳樹都依據其中的時序而有季節的差別，例如〈尼公卷〉是初春的

柳樹，〈山崎長者卷〉則是晚秋，這都是繼承唐代以來表現四季的傳統。另外，在五代北宋畫家們所作的四季山水類作品，如（傳）董源〈寒林重汀圖〉黑川古文化研究所藏，（圖六七）描繪了初冬的黃昏，而郭熙的〈早春圖〉則描繪著早春的黃昏。更早的例子還有朱景玄所述唐代王宰〈畫四時屏風〉：「於興善寺見畫四時屏風，若移造化風候雲物，八節四時於一座之內，妙之至極也」（《唐朝名畫錄》妙品上）。由此可見，這樣延續著唐代以來的四季表現傳統早有實例，另



圖六七（傳）董源〈寒林重汀圖〉 黑川古文化研究所藏



圖六九 金代武元直〈赤壁圖卷〉 國立故宮博物院藏

外，郭若虛記錄晚唐張詢〈三時山川圖壁畫〉時，曾提到「中和間嘗于昭覺寺大悲堂後畫三壁山川，一壁早景，一壁午景，一壁晚景，謂之三時山。」（《圖畫見聞誌》卷二）更把時間的表現，推展至一日之內的細膩區隔。可見唐末到五代、兩宋的山水畫，基本上已將唐代山水畫中的花木主題排除，轉而重視與空間表現有關的光線、大氣等，以追求更為洗練、雄偉的效果。如〈寒林重汀圖〉、〈早春圖〉強調一個季節中特定時間點的光線與大氣效果，與其稱為山水畫，更可以說是一種「風景畫」（風：大氣，景：光線）。而同時顧及



圖六八 北宋末李公年〈山水圖〉 Princeton University 藏

四季的變化，以及一日之內的時間差異之〈夏秋冬山水圖（四季山水圖殘三幅）〉，則可說是將唐代傳統加上五代北宋後新發展後的最早現存實例。相較之下，我們可以了解〈後赤壁賦圖卷〉、〈信貴山緣起繪卷〉兩件作品，則反是繼承了唐代以來的四季山水圖傳統，卻沒有採用五代、北宋等更為徹底強調四季或一日之間的光線與大氣變化之作法。

北宋文豪歐陽修（一〇〇七—一〇七二）曾有七言古詩〈日本刀歌〉詠嘆道：「徐福行時書未焚，逸書百

篇今尚存。」對歐陽修來說，在秦始皇焚書坑儒以前，逃到東土的徐福帶走的經典，應仍被完整保存；關於中國戰亂中失去的書籍應仍完整保存在日本的想法，在當時的中國相當普遍。米芾《畫史》就提到「馮永功字世績，有日本著色山水，南唐亦命為李思訓」，這段話一方面說明，這件製作時間不明的〈日本著色山水〉因保有古風，而被南唐的鑑賞家誤認為是盛唐畫家李思訓的作品；另一方面從米芾的語氣中也顯示著，此一作品儘管造成了誤解，卻也未被當時的人看作是何等奇異的東西。

本文所考論的〈信貴山緣起繪卷〉也是這樣的例子。它一方面引用著許多新元素，卻又同時延續著許多舊的表現手法，這樣的折衷成果雖與〈後赤壁賦圖卷〉有著相當共通點，但從結果來看，兩件仍舊是相當不同的作品。例如就季節的表現上，兩件作品都延續了唐代以來的傳統作法，而不採取宋代水墨山水畫以來的再現特質。特別是皴法的部份，〈信貴山緣

起繪卷〉基本上是唐代以來的皴法原型，再混入一些當時的斧劈皴、披麻皴等；而〈後赤壁賦圖卷〉則以新興披麻皴為主，而舊的筆法僅佔有極小的部份。兩者都是折衷的產物，但卻各自是兩個新舊極端的對立。至於畫面的結構，兩者都有如〈清明上河圖〉中所見的嶄新佈局；而其中延續更多唐代山水畫成就，利用雲煙來轉換場景的〈信貴山緣起繪卷〉，並不比藉由岩石來轉換場景的〈後赤壁賦圖卷〉遜色。最後，〈信貴山緣起繪卷〉在關於人物的表現上，採用逆遠近法突出主角的舊有手法，並且巧妙地轉換繪卷的順逆行進方向來構成三卷之間的統一感，這樣的巧妙處理在現存中國畫卷中並未有相似水準的例子。可以說兩者雖同為唐宋的折衷成果，但〈信貴山緣起繪卷〉屬於敘事畫作的發展，而〈後赤壁賦圖卷〉則是山水畫作的衍化。

談到這樣的折衷作法，並非〈信貴山緣起繪卷〉、〈後赤壁賦圖卷〉所獨有。北宋末李公年〈山水圖〉

(Princeton University 藏)，(圖六八)、金代武元直〈赤壁圖卷〉(國立故宮博物院藏)，(圖六九)等，也都是將五代北宋華北、江南等山水畫技法加以折衷而成。各自有著不同折衷表現的這些作品，可以說正是唐末到五代北宋之際，面臨著中國繪畫黃金時代衰落的十二世紀之東亞地區，所需要面對共同的造型課題之回應。〈信貴山緣起繪卷〉單從皴法的表現上說，基本上繼承了唐代強調塊面表現的筆墨法，但也攝取了宋代強調線性表現的披麻皴與著重在塊面效果的大斧劈皴。基本上〈信貴山緣起繪卷〉是很複雜的作品，不能以為其中並沒有唐代墨暈的皴法的吸收，而僅僅是日本內部墨線發展的成果。

基本上，雖因使用唐代筆墨法而具有古風，仍可由披麻皴、斧劈皴等明確地顯示了其創作年代，是一件汲取著各代中國繪畫作品成就的日本畫，而非一成不變而僵化的所謂大和繪古典。〈信貴山緣起繪卷〉可說是一件展現著日本如何吸納、轉化這些



圖七〇 大仙院方丈室中四季山水圖障壁畫 1513年

影響的實例。又如〈佛涅槃圖〉，相較於其佛畫的圓熟手法，其山水部份的處理就顯得不夠精練，這就如同〈葉茂台遼墓出土山水圖〉的情況一般，都屬於人物畫家們最早汲取山水表現處理時的現象。相對於此，〈信貴山緣起繪卷〉裡的人物、山水表現都十分和諧，就唐宋折衷樣式的發展看，其製作的時間應該可推測是十二世紀後半。另外，若再由命蓮居所附近的山石表現，接近於〈騎象奏樂圖〉的變化表現來看，如果〈信貴山緣起繪卷〉將〈騎象奏樂圖〉作為創作藍本的可能性存在的話，能夠借用封存在正倉院南倉的〈騎象奏樂圖〉的畫家，應該也是非常有限的。而如此一來，久懸未決的〈信貴山緣起繪卷〉作者疑團，似乎也可有解疑的機會。

還可注意的是，相對於〈後赤壁賦圖卷〉、〈清明上河圖卷〉中的人物幾乎都是男性，〈信貴山緣起繪卷〉則是與〈伴大納言繪卷〉相似，畫中人物之男女人數大體上相當。而〈後赤壁賦圖卷〉除了蘇軾妻女曾出現一次外，這主要當然是受限於賦文內容的記述，但也顯示了中國近代文學性格上的變化，已由情愛的描繪轉向文友清游主題的記述。另外，與此發展雖無特別關係，如〈清明上河圖〉也都以男性



圖七一 遼慶陵前室功臣圖壁畫

人物為主要描繪，亦應是受到男性為主的文化觀影響所致。這樣的傾向，雖使〈清明上河圖卷〉之於庶民生活、或〈後赤壁賦圖卷〉之於文人生活等，藉敏銳的觀察而保持了敘述畫、風俗畫的要素；但是，伴隨著南宋以後山水畫的急遽發展、以及對在異族統治下元朝風俗的興趣減低，終於造成了中國於南北朝、隋唐以來深具傳統的風俗畫、敘事畫逐漸失勢。不論是〈清明上河圖卷〉超越了敘述畫、風俗畫中男女數量理應均等的常規，或是〈後赤壁賦圖卷〉不再以庶民風俗為描寫對象，都是因為元代以

後逐漸以文人生活為中心，而逐步向明清時代進展所致。如此比較來看，〈信貴山緣起繪卷〉不偏倚男女的處理與〈清明上河圖卷〉、或〈後赤壁賦圖卷〉以男性為中心的手法之所以不同，實是因其繼承了平安末鎌倉初傳入日本的風俗、敘事畫傳統，並成為古老的中世繪卷與近世風俗畫之間的連接點。換言之，〈後赤壁賦圖卷〉與〈信貴山緣起繪卷〉，兩者都繼承了同時期的中國山水人物畫傳統。前者，可以說是欲振乏力的敘事、風俗畫傳統之精彩餘暉，並成為後世中國文人山水畫系譜的淵源之一；而後者，一方面成為日本日益興盛的風俗、敘事畫傳統之古典性作品，且在汲取歷代中國繪畫技法的大和繪傳統中，作為該傳統的原始起點之一。

從作為敘述畫之〈信貴山緣起繪卷〉來看，就如同〈平等院鳳凰堂四季九品來迎圖壁畫〉等「四季繪」中所具有的敘事要素一樣，可以確認〈信貴山緣起繪卷〉已具後來的日本繪畫之特性。但若從山水、花鳥畫的

發展看，其則屬於人物畫中的敘事、風俗畫等較小的範疇之畫科，反而能突出後代的中國繪畫特性。例如與平等院壁扉畫一樣，應對著陰陽五行而將四季對應著東南西北四方位的四季障壁繪〈大仙院方丈室

中四季山水圖障壁畫〉（二五一三）（圖七〇），此作中僅有四季繪的元素，不僅沒有敘事畫的元素，更未描繪日本當時風俗的內容。只在〈禮間四季耕作圖障壁畫〉的部份，畫有時代性並不明確的中國風俗內容。相對於此，在隨四方位畫出四季的典型作品〈遼慶陵中室四季山水圖壁畫〉的情形中，〈前室功臣圖壁畫〉（圖七一）並不是肖像畫，而可說是畫有當世風俗的風俗畫做法。如此以當世的風俗為對象作畫

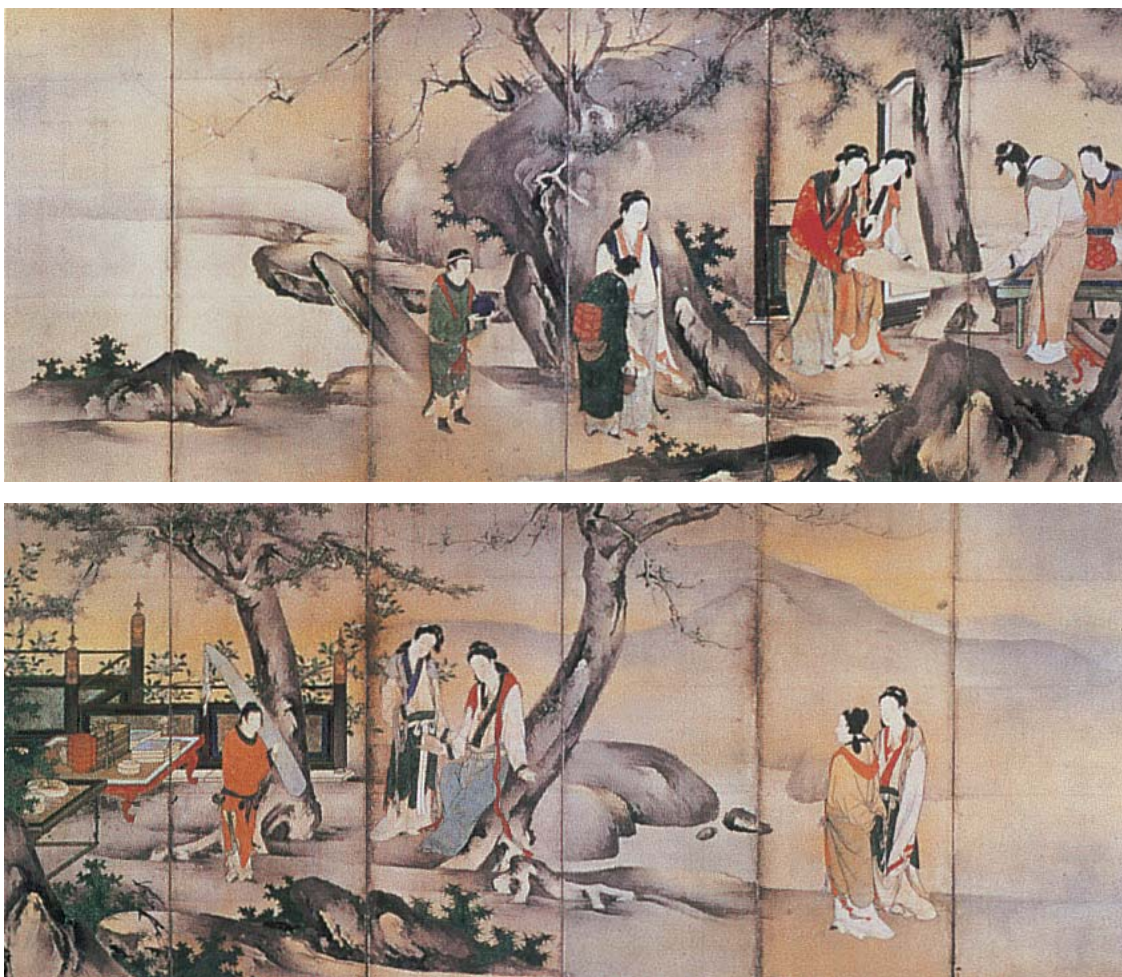
的情況，就像本文之初所論及一般，並非是一種自然而然的現象。在北宋中期所創作的慶陵壁畫，正位於中國繪畫逐漸喪失風俗特質的轉折點上，而相當於明代中期的大仙院障壁畫，



圖七一 仇英 〈金谷園〉 桃李園圖（對幅） 知思院藏

則是忠實地接收了轉折期後的成果。室町時代，日本並不存在表現當世風俗的優異水墨作品，就與大仙院障壁畫的情況是相同的。另外仇英〈金谷園·桃李園圖（對幅）〉（知恩院藏），（圖七二）等為代表的明代人物畫，勉強算是超越前代的敘事畫作；而更謹守中國繪畫傳統的室町水墨畫，卻不畫日本本國的當世風俗，反而描繪著無法判斷時代的中國風俗。與之並行的現象正是，富有風俗性、敘事性特質的日本繪在造型語彙上的變化過程，其實是與缺乏敘事性、風俗性的水墨山水畫並行發展的。另外，與水墨畫並行發展的現象，雖不意味著大和繪已經到達其自身發展的極限，但仍舊值得加以追問。即使在近代的風俗畫中，已經理所當然地將當世風俗內容畫入，卻仍舊不能把水墨畫與大和繪之間的抵觸問題，或者中國水墨畫、著色畫等新舊手法之對立與融合問題獨立看待。原因正在於，毫無風俗內容的〈大仙院禮間四季耕作圖障壁畫〉、海北友松〈琴棋書畫圖屏風〉（東京國立博物館藏），（圖七三）等，其以水墨畫山水、

圖七三 海北友松 〈琴棋書畫圖屏風〉 東京國立博物館藏



以設色處理人物的處理手法，都可以上溯到（傳）王振鵬〈唐僧取經圖冊〉（圖七四）、（傳）巨然〈蕭翼賺蘭亭圖〉；而其借用敘事性的手法，除了可見包含了〈信貴山緣起繪卷〉設色敘事畫在內的水墨山水畫發展契機外，也同時指出了著色人物畫傳統的實質內涵。

以中國為中心的繪畫活動，對於



圖七四（傳）王振鵬〈唐僧取經圖冊〉

時間落差的情況下，也幾乎同時地就已傳到日本。然而傳播上雖沒有時間差，但是，由與佛教無關的在野文人們所主導，以元四家為首之江南山水傳統卻未能夠在日本發展。元代繪畫主流，並未影響到同時期的日本南北朝、或者略晚的室町時代，反是在相隔更遠的江戶時期，才藉由承繼此一傳統之明清文人畫，影響了江戶南畫

周邊地區日本的影響，以兩方的歷史進展來看，其影響最大的時代都是以本論所及的唐宋元時代。總言之，如眾所知，唐代繪畫提供著日本繪畫史之根基。而南宋與元代之間，南宋繪畫精品經由船舶運送到日本，可以說宋代繪畫在沒有

的表現。從這個意義上看，關於唐宋元時代的中日藝術交流的研究，勢必也要針對個別時代中來進行考察。注意中國繪畫史發展趨勢，看其山水畫如何取得至高地位，而包含著風俗、敘事畫的人物畫又如何失去地位等問題，以詳細探討中日之間的差異，是理解日本繪畫史所不可缺少的重要工作。關於唐宋元三代日本與中國之間，更宏觀的日中繪畫史問題本文仍有所未及，而此即正所以待未來研究的開展。

補註：

本文主要是依據我的舊作〈山水·風俗·說話：唐宋元代中國繪畫の日本への影響〉（伝）喬仲常「後赤壁賦図巻」と「信貴山緣起絵巻」を中心に」（收於《日中文化交流叢書（七）芸術》、大修館書店，一九九七）大幅增加圖版所成。只是，於本書刊行之後，雖經板倉聖哲先生研究指出在（伝）喬仲常「後赤壁賦図巻」首原應畫有「東坡雪堂」，但由於此一意見並未影響本文關於視點移動部份的討論，故未於文中加以增改。關於此點，尚祈讀者見諒。亦可參考板倉聖哲，〈環繞「赤壁賦」的語彙與畫像——以喬仲常「後赤壁賦圖巻」為例〉（台灣二〇〇一年東亞繪畫史研討會）（國立台灣大學藝術史研究所、國立故宮博物院、中央研究院、京都大都會東洋美術研究中心、二〇〇二年十月四日至七日）本文由陳韻如女士翻譯為中文，並經漆紅先生校核。