

# 作為古典的「東山御物」

## 梁楷與顏輝

板倉聖哲著  
余玉琦譯

國立故宮博物院南部院區在今（一〇五）年十二月十日日至一〇六年三月五日舉辦「日本美術之最—東京、九州國立博物館精品展」，展陳作品中的「東山御物」是中國傳入日本的繪畫作品，在日本美術史中佔有一席之地，但中、日繪畫史中對畫作的評價卻不盡相同。本文以梁楷與顏輝作品為例，觀察日本歷史背景對唐繪作品地位的影響，為讀者剖析中、日藝術史中對這些唐繪觀點的差異及因素。

東山殿內諸多裝飾有之。懸掛直至孫庇（譯按：主屋外迴廊）。一切名為唐繪、媲美唐繪者，皆東山殿之御物也。

以〈松林圖屏風〉（圖一）為人所知的畫家長谷川等伯（一五三九—一六一〇），在其談話記錄《等伯畫說》中有這樣一條見聞東山御物的記載。足利將軍家的收藏「東山御物」，除了此前將軍家已賞賜給大名的部分

外，隨著室町幕府的崩潰，許多御物流入相關的民間寺院或富商手中，更多人因此可以看到中國繪畫的佳作。

儘管權力者們再次聚集收藏，在這段期間，不少實物仍以其本來面貌展示在世人面前。眾所週知，等伯也因實際見過牧谿與玉澗畫作而得以擴大其水墨表現的領域。在此同時，足利將軍家的中國繪畫收藏在唐繪中被傳說化，並受到作為唐繪頂點地位的評價。

雖然自此一時代起，足利將軍家的收藏被稱為「御物」，但「東山（殿）御物」一詞的初次出現，則見於天正十五年（一五八七）左右成立的茶書「山正宗二記」的葉茶壺「松嶋」所記述。這些作品被當做茶道中的名品而受到傳承，並加以重新編輯、權威化。（註一）

「東山御物」雖是室町將軍家收集的唐物收藏的總稱，但在此中建立核心收藏的並非室町八代將



圖1 安土桃山時代（16世紀）長谷川等伯 松林圖屏風 六曲一雙 紙本墨畫 各面縱156.8・橫356公分 日本國寶 東京國立博物館藏

軍足利義政（一四四九—一四七三、一四三六—一四九〇）的東山時代，而是三代義滿（一三六八—一三九四在位，一三五八—一四〇八）的北山時代，以及繼承其後的六代義教（一四二八—一四四一在位，一三九四—一四四一）。（註二）

統一南北朝後的義滿為了增強將軍權力，積極地拉攏吸收禪宗。仿效北宋首都開封的大相國寺，創建了相國寺（註三），仿效南宋的五山制度，整備了京都、鎌倉的五山制度。義滿三十八歲出家以後，營建並移居到北山第（歿後是為鹿苑寺（金閣寺）），作為北山文化的經營者，在文化面的活動也受到注目。義滿在舍利殿（現金閣）北側建造了以迴廊聯繫的兩層樓會所「天鏡閣」，作為接見明朝使節，與後小松天皇（一三八二—一四一二在位，一三七七—一四三三）出巡的主要會場，以及，作為舉辦各式各樣的藝能、文藝活動的會場。此會所每每以精選的舶來品「御物」加以裝飾佈置。



圖4 元 顏輝 寒山拾得圖 絹本著色 縱127.6，橫41.8公分 日本重要文化財 東京國立博物館藏

國皇帝」同時，也是中國美術史上最  
大的書畫收藏家，巨大的文物收藏受  
到南宋以後愛好藝術的帝王們所憧  
憬。以「御物」的立場來收集文物的  
將軍、同朋（註五）們之間，確實意識  
到了徽宗的存在。  
「東山御物」中的唐繪，首先  
包括了出自徽宗皇帝自身手筆的畫，

以及夏珪、梁楷等的畫院畫家這些宋  
時代院體畫。這些「與皇帝有關的繪  
畫」、「爲了皇帝所製作的繪畫」可  
以統稱爲「皇帝的繪畫」。（註六）  
其次，佛教繪畫則大致分爲牧谿或玉  
澗（儘管嚴格而言並非禪僧）一類的  
禪餘畫（「禪宗的繪畫」）、經由寧  
波進入日本的著色佛畫（所謂「寧波

佛畫」）。室町將軍並不選擇同時期  
的明代繪畫，而狂熱的收集過去的南  
宋、元代繪畫，這種「不合時宜」的  
現象並不只是所謂「日本趣味」的審  
美意識，而是歷史意識的反映。日本  
人所憧憬的不僅有南宋時代細緻的小  
畫面，應該還包括了以禪宗作爲國家  
宗教的南宋文化結構。

本次展覽展出梁楷〈出山釋迦  
圖·雪景山水圖〉（圖三）、顏輝  
〈寒山拾得圖〉（圖四）（皆東京國  
立博物館藏）這兩件作品，都是自古  
傳到日本的東山御物，但對日本美術  
史而言也意義甚鉅。

梁楷代表了南宋時代的畫院畫  
家，一方面與禪宗教團有所交流，  
畫風也可見從院體畫風的「精妙之  
筆」到接近禪宗繪畫草草用筆的「減  
筆」，但那卻是由遺留在日本的古渡  
畫理解而來的。（美術研究所，《梁楷》，  
便利堂，一九五七。川上溼、戶田禎佑、海老  
根聰郎，《水墨美術大系第四卷·梁楷·因陀  
羅》，講談社，一九七五）〈出山釋迦圖〉  
是畫院畫家描繪的禪宗主題，也就是  
說，是院體的道釋畫，這跨越了院體

室町・土佐行広（足利義滿  
像）（圖二）是義滿之子、四代將  
軍義持（一三九四～一四二三在位，  
一三八六～一四二八）在應永十五年  
（一四〇八）六月二十五日爲義滿舉  
行七七佛事之際所使用的畫像。該  
畫描繪著身著顯密的法服・袈裟姿態  
的義滿，足利義持在其上引用了過去  
七佛第一佛毘鉢尸佛的偈作爲贊文。  
（橋本雄，〈足利將軍家の肖像の語るもの—義  
滿・義持を中心に〉，《聚美》第十三号，二  
〇一四）這正如同過去學界所指出，臨  
濟宗的禪僧、大慧宗杲（一〇八九～  
一一六三）以「徽宗皇帝大祥上堂，  
拈香罷乃就座云」一句，作爲在徽宗  
（一一〇〇～一二二五在位，一〇  
八二～一一三五）的三回忌進行說法  
的開場（《大慧普覺禪師語錄》）。（註  
四）徽宗身爲北宋王朝滅亡主因的「亡



圖3 南宋 梁楷 出山釋迦圖·雪景山水圖 絹本墨畫淡彩 縱117.6，橫52公分 日本國寶 東京國立博物館藏



圖2 室町時代（1408） 土佐行広 足利義滿像 京都鹿苑寺藏



圖7 南宋 梁楷(款) 潑墨仙人圖 縱48.7·橫27.7公分 國立故宮博物院藏



圖9 江戶時代 狩野山雪 雪景山水圖 私人收藏

考量，在中國繪畫史的脈絡下已堪稱重要的存在(註八)，但只有已傳入日本的兩種畫風成爲顏輝印象的核心，如果不考慮這些作品的存在，便是過於低估了顏輝。此外，也值得注意的，近年評價甚高的江戶時代奇想派，其印象淵源也來源於此。狩野

和禪宗兩方標準。根據落款的「御前圖畫」雖看似與皇帝有關，但根據落款的大小、畫絹的質地等推估，這件作品本身毋寧可考慮爲出自宮廷外的

製作活動。(拙稿，〈梁楷「出山釈迦圖」(東京国立博物館)をめぐる諸問題〉，《仏教芸術》第三四四号，二〇一六) 梁楷〈布袋圖〉(圖五)、(傳)梁楷〈寒山



圖8 南北朝 慧溪右慧 出山釋迦圖 私人收藏

顏輝活躍於宋末元初，是出身吉州的道釋人物畫家，在日本，〈蛤蟆鐵拐圖〉(圖十)或〈寒山拾得圖〉(見圖四)自古爲人所知，並與畫僧牧谿並稱，這些作品已受過諸多模寫，冠名顏輝的著色「羅漢圖」也在中世以後成立。與寧波佛畫一線之隔的顏輝著色道釋畫，儘管從受到明初宮廷畫家劉俊等人的繼承角度來



圖6 南宋 李確 布袋圖 紙本 縱105.5，橫32.3公分 妙心寺藏

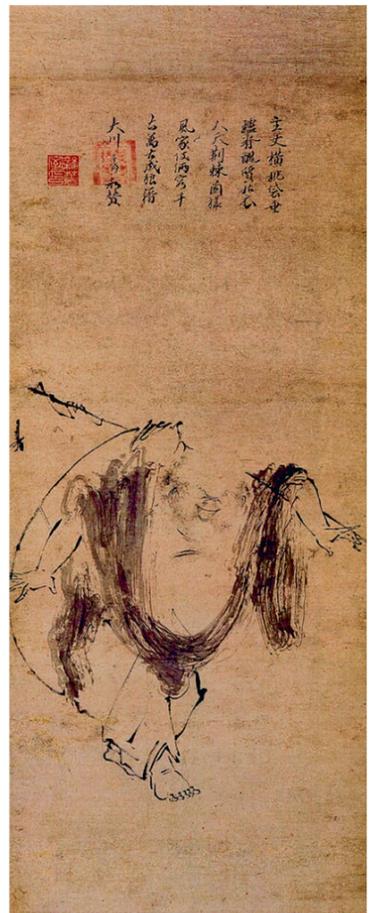


圖5 南宋 梁楷 布袋圖 紙本墨畫 日本重要文化財 香雪美術館藏

明初宮廷畫家劉俊等人的繼承角度來

拾得圖〉(MOA美術館)顯示了與禪餘畫的關係，也可確認其受李確《布袋圖》(圖六)以後的弟子一代所承襲。關於後者，雖然可勉爲其難從梁楷(款)《潑墨仙人圖》(圖七)理解，但這樣的梁楷印象，確實是根據「東山御物」而開始形成的(註七)，接受者(日本)方面，反映出了對南宋畫中院體畫與禪宗畫兩種風格的掌握意向。如前所述，中世以降，日本分別出現了模倣兩種繪畫風格的作品，包括了模倣《出山釋迦圖》的愚溪《出山釋迦圖》(圖八)、模倣《雪景山水圖》的狩野山雪《雪景山水圖》(圖九)、心懷梁楷禪宗人物畫的河北友松的袋人物畫。



圖12 江時代 曾我蕭白 蛤蟆鐵拐圖屏風 六曲一雙 紙本墨畫 東京國立博物館藏

「雜華室印」相關新史料為中心」展覽（一九七六，徳川美術館・根津美術館），以「雜華室印」是出於義教的書齋稱號，以及「探索室町將軍家至寶」展（二〇〇八，徳川美術館）指出「善阿」印即是善阿倉可知，這兩個印的存在反而應該予以重視。

以這些印記並存的關係來檢視前述梁楷〈出山釋迦・雪景山水圖〉，

山雪的〈寒山拾得圖〉（圖十一）、曾我蕭白的〈蛤蟆鐵拐圖屏風〉（圖十二）等都是很明顯意識著顏輝畫所繪製的作品。（註九）

鑑藏印是現存「東山御物」的證明。義滿的收藏黔有「天山」、「道有」朱文方印，義教則是書齋號「雜



圖10 元 顏輝 蛤蟆鐵拐圖 絹本著色 縱161.3，橫79.7公分 日本重要文化財 京都知恩寺藏



圖11 江戸時代 狩野山雪 寒山拾得圖 紙本墨畫淡彩 縱101.5，橫130.5公分 京都真正極樂寺藏

華室印」白文方印，義滿時期，由善阿彌管理幕府庫藏（善阿倉），在庫者黔有「善阿」朱文瓢印（山本泰一，〈足利義滿時代の善阿弥と鑑藏印について〉、前掲《室町將軍家の至宝を探索》展覽圖錄），因此查核的時候鑑藏印是重要的關鍵之一。

其實也饒富興味。中幅〈出山釋迦圖〉的右下角可確認有「道有」印，而未見「雜華室印」。而左右幅〈雪景山水圖〉的畫面上方，不僅各自有著「雜華室印」，還可勉強辨識出大部分被割除的「道有」殘印。看似是爲了考量三畫幅一體的均衡感予以切割，導致只有一印殘存，其他印記不太受重視的樣子。（志賀太郎，〈概説・室町將軍家の至宝を探索〉、山本泰一，〈足利義滿時代の善阿弥と鑑藏印について〉、前掲《室町將軍家の至宝を探索》展覽圖錄）這三幅的舊軸木上書寫了文明十七年（一四八五）的修理銘，由此可知當時的同朋藝阿彌（一四三一—一四八五）曾參與修理。在這個時間點雖然更換了裝裱，但在此之前，應永七年（一四〇〇）時，左右幅軸木已題有善阿「自作」裝裱、「秘藏之山水」。倘若如此，可推測當時認識的應該是「雜華室印」和「道有」印二者何者該存的問題。換言之，這些印章和中國鑑藏印不同，它們不被區別，都是作為將軍家收藏的記號。

但是，東山御物的用印和中國的鑑藏印感覺稍有不同。「天山」、「道有」印指義滿自身所有物，「善阿」印則是此時入藏的證明，兩印很少同時使用。相較之下，義教的「雜華室印」和「善阿」印共同出現的組合便不少見。基於「東山御物」以

在日本作為「東山御物」、「名物」的評價，與中國繪畫史脈絡中所見南宋、元畫的評價，明顯存在著分歧。（島尾新、前掲，〈「東山御物」幻想—イメジのなかの中國人たち〉）這次的展覽，並非基於現在所知的時代排序，而是努力去重視傳稱畫家與傳稱時代進行重建，使人可以感受到這種分歧。

近代日本的美術史學對於這種不受傳稱限制的作品，投以真摯的注目，從「古渡（中世傳來）」、「中渡（近世傳來）」畫作中挑選優秀的作品，以重建中國繪畫史為目標。結果，許多「東山御物」被指定為國寶、重要文化財，也確實成爲現在日本美術史學界中南宋、元畫印象的核心。（久世夏奈，〈《國華》にみる古渡の中國繪畫—近代日本における「宋元畫」と文人畫評價の成立〉，《日本研究》第四十七号，二〇一三）同時，日本的鑑賞界很早就認識到傳入日本的「古渡」、「中渡」畫作，以及中國本土傳入日本的「新渡（近代傳入）」畫作之間有所差異，而根據「新渡」畫來補充其中不足。



# 日本美術之最

東京、九州國立博物館精品展

2016 12/10

2017 03/05

Japanese Art at Its Finest:  
Masterpieces from the Tokyo and Kyushu  
National Museums

繽紛亞洲 盡在南院

每日9:00至17:00 第一檔：2016年12月10日~2017年01月22日  
(周一休館) 第二檔：2017年01月25日~2017年03月05日 (01月24日換展暫停)

61248 嘉義縣太保市故宮大道888號  
國立故宮博物院南院區 S101、S203  
No. 888, Gugong Blvd., Taibao City, Chiayi County, 61248, Taiwan R.O.C. S101、S203  
服務電話 Service Line: 05-3620777

特展票價 Tickets and Prices  
全票250元 (適用於一般民眾)  
優惠票150元 (適用於65歲以上長者)  
免費 (身心障礙者及陪同者1位、有大人陪同之6歲以下孩童)  
聯合參觀券350元 (含南院特展及常設展門票)



以及，與歐美研究者一同主張應該以包括傳入日本的作品，重建中國繪畫史。(註十)

收藏了「東山御物」的室町時代，對中國而言是明代吳派文人畫的

確立期，也是收藏對象從宋畫到元畫的轉換期。換言之，「東山御物」立足於收藏中國趣味和日本趣味的分歧點上，並帶有著結合東亞「古典」的定位。

作者為東京大學情報學環・東洋文化研究所教授  
譯者為國立臺灣大學藝術史研究所博士生

註釋

1. 玉露敏子，〈道具と美術のあいだ―茶の世界における造型物の鑑賞について〉，《季刊日本美術史》第二十三号，「特集・美術の思想」，ペリカン社，一九八四。竹本千鶴，「織豊期の茶会と政治」，思文閣出版，二〇〇六。
2. 「東山御物」已有許多角度的討論研究，在此列舉以下文獻提供參考。長廣敏雄，〈東山御物の背景としての中国美術〉，《御物集成・東山御物》，淡交社，一九七二。《東山御物―「雜華室印」に関する新資料を中心に」展覽圖録，根津美術館、徳川美術館，一九七六。リチャード・スタンリーニベーカー，〈室町時代の座敷飾りと文化的主導権〉，《日本美術全集十一・禅宗寺院と庭園》，講談社，一九九三。桜井英治，〈「御物」の経済・室町幕府財政における贈与と商業〉，《国立歴史民俗博物館研究報告》第九十二集，二〇〇二。島尾新，〈「東山御物」幻想―イメージのなかの中国画人たち〉，《南宋絵画―才情雅致の世界》展覽圖録，根津美術館，二〇〇四。《室町將軍家の至宝を探る》展覽圖録，徳川美術館，二〇〇八。相澤正彦，〈室町將軍家コレクションにみる伝承像としての再生産〉，小澤正人編，《グロークル研究叢書三・グロークリゼーションと文化移転》，成城大学民俗学研究所グロークル研究センター，二〇一一。
3. 西山美香，〈足利義満の内なる宋朝皇帝―京都相国寺と開封大相国寺〉，《アジア遊学一四二―古代中世日本の内なる「禪」》，勉誠出版，二〇一一。
4. 高岸輝，〈足利義満の造形イメージ戦略〉，《TEAM》第四号，森話社，二〇〇七。橋本雄，〈皇帝へのあこがれ―室町殿コレクションと「皇帝の絵画」〉，《中華幻想―唐物と外交の室町時代史》，勉誠出版，二〇一一。
5. 關於「同朋衆」(譯按：室町時代服侍將軍或大名，負責藝能、茶道、雜役職務，通常為半僧半俗)的各種活動，可參照以下文獻。島尾新，〈日本的美術三三八号・水墨画―能阿弥から狩野派へ〉，至文堂，一九九四。家塚智子，〈同朋衆の存在形態と変遷〉，《芸能史研究》第一三六号，一九九七。家塚智子，〈同朋衆の職掌と血縁〉，《芸能史研究》第一四一号，一九九八。家塚智子，〈同朋衆の文化史上における評価をめぐって〉，《芸能史研究》第一五五号，二〇〇一。家塚智子，〈同朋衆について〉，《歴史と地理》第六二七号，二〇〇九。家塚智子，〈室町時代における唐物の受容―同朋衆と唐物〉，《アジア遊学一三四・東アジアをめぐる金属工芸》，勉誠出版，二〇一一。
6. 島尾新，〈十五世紀における中国絵画趣味〉，《MUSEUM》第四六三号，一九八九。畑清紀，〈室町時代の南宋院体画に対する認識をめぐって―足利將軍家の夏珪と梁楷の画巻を中心に〉，《美術史》第一五六冊，二〇〇四。島尾新，〈寺所と唐物―室町時代前期の権力表象装置とその機能〉，《シリーズ都市・建築・歴史四・中世の文化と場》，東京大学出版会，二〇〇六。橋本雄，前掲《中華幻想―唐物と外交の室町時代史》。
7. 嚴雅美，〈潑墨仙人圖研究―兼論宋元禪宗繪畫〉，《法鼓文化》，二〇〇〇。拙稿，〈南宋院体画に見る光と影の表現―梁楷画の先駆性〉，《紫明》第二十一号，二〇〇七。
8. 海老根聰郎，〈元代道釈人物画〉，東京国立博物館，一九七七。近藤秀実，〈顔輝「鉄拐仙人像」再考―鉄拐仙人の眼は何故青い〉，《多摩美術大学研究紀要》第二十五号，二〇一〇。森橋なつみ，〈顔輝の画いた仙人人像：「蝦蟇鉄拐図」(京都・知恩寺蔵)の主題をめぐって〉，《テアルテ》第二十八号，西日本文化協会，二〇一一。
9. 佐藤康宏，〈小学館ギャラリー―新編名宝日本の美術二七・若冲・蕭白〉，小学館，一九九一。藤田伸也，〈顔輝筆「蝦蟇鉄拐図」とその日本における展開〉，辻惟雄先生還暦記念会編，《日本美術史の水脈》，ペリカン社，一九九三。
10. 米沢嘉圃，〈日本にある宋元画〉，《東洋美術一・絵画一》，朝日新聞社，一九六七。米沢嘉圃，〈日本にある宋元画〉，《原色日本の美術一九・請来美術》，小学館，一九七一。James Cahill, Sogen-go: 12<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> Century Painting as Collected and Appreciated in Japan, University Art Museum, University of California, 1982.