



東海有仙山

從日本看神仙山水的傳統與變革

■ 竹浪遠著、吳怡嫻譯

山水畫的起源與神仙思想有深遠的關係。戰國時代（西元前五世紀末至前 221），傳說在崑崙山、藐姑射之山、東海的仙山住有仙人，秦始皇（前 221- 前 210 在位）命徐市（徐福）派遣船隊往東海三神山（蓬萊、方丈〔方壺〕、瀛州）尋求仙藥（《史記》秦始皇本紀）的有名故事流傳已久。漢代（前 202-8，25-220）石刻畫象、青銅器、漆器上已經有仙人連同山岳的圖樣設計，但仍停留在觀念性、圖樣性的階段。之後的六朝時代（222-589），老莊思想的流行影響了文人對山水的愛好，謝靈運（385-433）等文人開始詠山水詩，也作山水畫。顧愷之（約 345- 約 406）的〈雲台山圖〉以蜀的道教聖地為題材，充分說明了神仙思想在山水畫成立背景的強大影響力。

神仙山水到了唐朝（618-907）繼續地被畫作，後來成為中國山水畫史上的一個經典，也傳播到了奈良時代的日本（八世紀），成為日本美術基礎重要的一部分。本文將透過一些相當有趣的文獻資料和作品分析，概觀唐代以後的發展。

盛唐「山水之變」與海圖

在唐代的題畫詩裡，常將山水畫與蓬萊、方丈、瀛洲等仙境連想而詠，李白（701-762）的〈同族弟金城尉叔卿燭照山水壁畫歌〉（《分類補註李太白詩》卷七）以及杜甫（712-770）的〈觀李固請司馬弟山水圖三首〉（《分門集註杜工部詩》卷十六）可舉為佳例。¹ 當時神仙山水流行，宗室畫家李思訓（653-718）、李昭道父子扮演了重要角色，他們是盛唐（八世紀前半葉）興起「山水之變」的主導者，精於青綠山水的細密繪法，以神仙山水為主題作畫。後世的神仙山水畫題和青綠山水表現手法的緊密結合，實是二李的活躍所奠立的基礎。然而，因為幾乎沒有當時的山水畫現存於世，神仙山水的實際樣貌仍有很多不清楚的地方。

筆者先前為了究明這個不明之處，對「海圖」畫題做過研究。² 《歷代名畫記》卷九，李昭道條中僅簡短地記有他「創海圖之妙」，對這個畫題未有詳細說明。但根據白居易〈題海圖屏風詩〉（《白氏文集》卷一）與其他多數唐代詩文中的描述，分析之後可知「海圖」畫題以表現壯觀的波濤為中心，也與東海仙山有密切關連，被使用作為宮殿門面、牆面、屏風上的裝飾畫（障壁畫），或供作王公貴族宴會時的鑑賞畫作，也被圖樣化後，裝飾在工藝作品，應用廣泛。在現存作品中，敦煌壁畫和奈良時代正倉院寶物留下多數例子，尤其是〈葡萄唐草

文染章〉（圖1，譯註：熏染葡萄唐草紋樣的鹿鞣皮）雖然只是一個包裹盒子用的皮革製的小製品，側邊部分裝飾了壯觀的海景（圖2），使人聯想到海圖的描繪手法。另外，進獻給正倉院的聖武天皇（724-749 在位）遺物屏風一百件中，包含了山水畫屏風，在平安時代（八世紀末至十二世紀末）初期的出庫紀錄中，也有被稱作〈蓬萊山水圖〉的屏風，³ 另外，從《枕草子》第二十段，宮中清涼殿的障壁畫裡有「繪有荒海的屏障」描述（譯註：宮殿內東北角「鬼門座向」放的屏障上，畫了海浪滔滔的荒海和恐怖生物），可以知道唐代的神仙山水與海圖在日本的接納和吸收。



圖1 8世紀 葡萄唐草文染章 日本奈良東大寺藏 取自竹浪遠，〈「唐代の海図——その主題内容と絵画史上的意義をめぐって——」〉，《古文化研究》，第2號（2003.3），卷首圖1。



圖2 8世紀 葡萄唐草文染章 局部 日本奈良東大寺藏



圖5 清 顧銓 驪山女仙圖 卷 國立故宮博物院藏

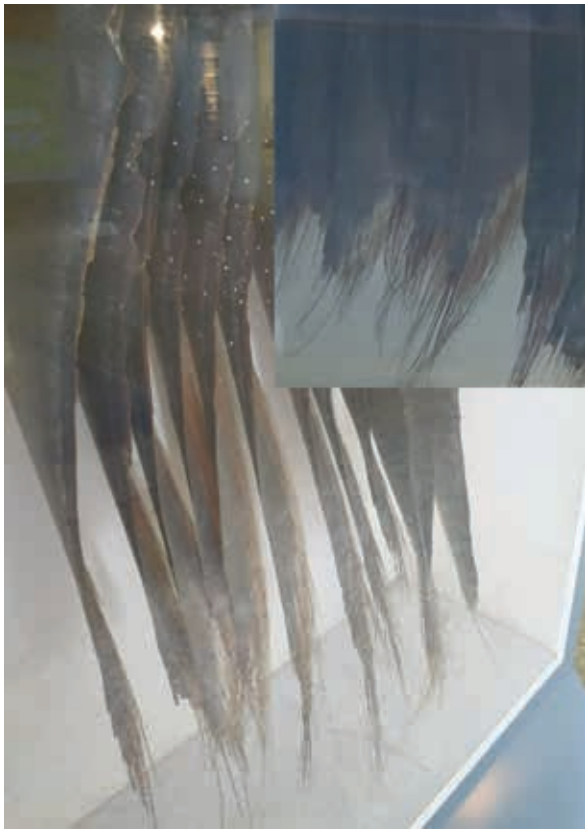


圖3 鯨鬚 作者攝

關於唐代的海圖，筆者在過去出版的拙稿裡還有未能加以介紹的重要資料。唐封演（八世紀後半葉）《封氏聞見記》卷八「大魚腮」



圖4 8世紀 屏風帖（假斑竹帖） 左圖：正倉院北倉收藏之實物，右圖：《國家珍寶帳》的〈鳥毛立女屏風〉記事。日本正倉院寶物 取自正倉院事務所編，《正倉院寶物1・北倉Ⅰ》，東京：每日新聞社，1994，頁236；正倉院事務所編，《正倉院寶物3・北倉Ⅲ》，東京：每日新聞社，1995，頁63。



中有以下逸事：

海州土俗工畫、節度令造海圖屏風二十合。予時客海上、偶於州門見人持一束黑物、形如竹筴。予問之。其人云、海魚腮中毛、擬用作屏風貼。因問所得。云、數十年前、東海有大魚死於岸上、收得此。惟堪用為屏風貼、前後所用無數。今官造屏風、搜求得此。奇文異色、澤似水牛角、小頭似豬鬃、大頭正方、長四五尺、廣可一寸、亦奇物也。今人間大魚腮中鬚毛長不盈寸、此物乃長四五尺、魚亦大矣。

海州位於現江蘇省北部，是一個隸屬於連雲港市的海邊小鎮。當地居民擅長繪畫，節度使一次就訂製了二十架屏風。根據這些描述可知，在這個遠離首都長安（陝西省西安市）的沿海地區特產竟是海圖屏風。更有意思的是，作者唐封演目睹了海州的人們持有大魚的魚腮，魚腮是黑色的，形狀像竹筴皮，長度為四、五尺。據當地居民說，這是取自幾十年前打上岸的大魚身體，被大量地運用在「屏風貼」上，這次的官造屏風也準備利用這項材料。猜想讀者已經知道這種「魚腮」，其實就是鯨魚鬚鬚

（圖3），那麼，「屏風貼」又是什麼呢？

為這個問題提供參考答案的，是正倉院寶物。正倉院北倉現存，貼在折疊屏風每扇的側邊部分上的「屏風帖」。寶物目錄《國家珍寶帳》屏風條中，對於裱裝形式也有所記載，〈鳥毛立女屏風〉使用「假斑竹帖」裱裝。（圖4）鯨鬚可以加工製成細長的板狀，十分適合作為「屏風帖」的材料（日本另外還有鯨鬚製成的「鯨尺」）。從另一角度來看，以海圖為畫題的屏風，產地在面臨東海的海州地區，裱裝材料使用的是鯨鬚等等因素，代表含意不僅有材料的物理效果（強度、耐久性、易於加工、裝飾性），可以推知，其中更包含了精神層面的意義。這些屏風由熟知海景的畫家所繪製，還使用了鯨鬚材料，進一步加強了產品特色，更提升了海圖所保有的吉祥和神秘性。

在習慣了科學文明的現代，海中取得的珍珠、珊瑚、玳瑁等素材所具備的神秘性很容易被遺忘，但是對於古人而言，這些素材也是通往了仙境的海所賦予的珍貴寶物。因此，鯨鬚被認為是符合海圖主題的素材，而被使用在「屏風貼」上。



圖6 傳宋 王詵 煙江疊嶂圖卷 上海博物館藏 取自竹浪遠，《唐宋山水畫研究》，東京：中央公論美術出版，2015，圖20。

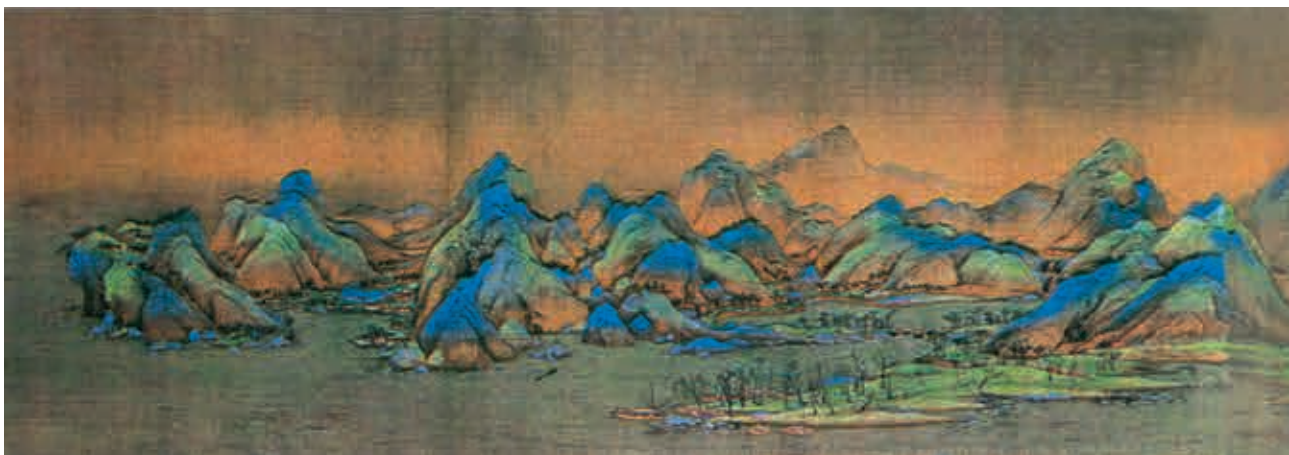


圖7 傳宋 王希孟 千里江山圖卷 局部 北京故宮博物院藏 取自吳哲夫編，《中華五千年文物集刊·宋畫篇二》，臺北：中華五千年文物集刊編集委員會，1985，頁23-26，圖7。

北宋後期至南宋初期青綠山水的復興

據畫史類的記述，五代（907-960）到北宋（960-1127）前半的神仙山水畫家有華北的關仝、四川的李昇、南唐的王齊翰、周文矩等；現存作品有收藏於北京故宮博物院的傳五代阮郛〈閬苑女仙圖卷〉（清顧銓摹本現藏國立故宮博物院，圖5）。只是，在同時期的華北出了荆浩、關仝、李成、范寬，江南則出了董源、巨然等大家，水墨表現手法的發展與各地地理特色的表現結合，確立了華北山水畫、江南山

水畫的形成，因此神仙山水的畫作逐漸減少。

使神仙山水畫復興的是北宋後半的王詵（十一世紀後期）。王詵是宋代開朝功臣後裔出身，在神宗朝（1068-1085 在位）被選為公主駙馬，也加入了以蘇軾（1037-1101）為中心人物的文人雅士團體，蒐集古書畫，也自己創作。他繼承了李思訓、李昭道親筆作青綠山水畫的傳統，原因應是起於對自身宗室身分的自覺。現存作品〈煙江疊嶂圖卷〉（圖6），卷頭近景之後接著的是無背景的廣大水面的延展，直到



卷末描繪了復古樣式的三山彼岸浮於水面。使用青綠山水表現、靈芝雲、樓閣等描寫出的幻景，令人聯想是仙山。⁴北宋後半，具有高度寫實性的水墨山水畫進入全盛時期，同時，也是文同（1018-1079）、蘇軾等文人主導的寫意文人畫的確立時期。在此際，王詵身為宗室成員及蘇軾門生，結合了新派的李郭派水墨山水畫和舊派的青綠山水手法，創造了一個新舊元素混合的新風格山水畫風，主題也是唐代以前流行的神仙山水傳統的復古。

然而，〈煙江疊嶂圖卷〉裡的主要元素如

三山格式、隱見於靈芝雲中的樓閣等描寫，雖令人聯想到神仙世界，卻沒有仙人或鳳凰等可確認為仙境的元素描寫。這應該也反映了宋代凝視自然、重視現實性的時代精神。

因王詵自覺性創作而結合了的神仙山水主題和青綠山水手法，為宋徽宗（1100-1125 在位）及其畫院所承繼。登基前的宋徽宗與王詵有親交是眾所周知，徽宗自身信仰道教、畫作神仙山水（《畫繼》卷一，徽宗皇帝條）。又舉例王希孟（1096-?），出身自徽宗設立的畫學、又親受過徽宗指導。傳王希孟作〈千里江山圖卷〉（圖 7）



圖9 傳宋 趙伯驥 萬松金闕圖卷 北京故宮博物院藏 取自竹浪遠，《唐宋山水畫研究》，圖21。



圖8 傳宋 王希孟 千里江山圖卷 局部 北京故宮博物院藏 作者攝

長達約十二公尺的畫面裡以青綠山水手法作畫，第一眼給鑑賞者留下天堂樂園的印象，但是和〈煙江疊嶂圖卷〉同樣地，去除了可以確認為仙境的元素。唯獨畫卷的三分之一左右處，在一個眺望視野良好的斷崖上設有石壇，石壇旁有雙鶴（圖8），惟有細細審視過本圖卷的人才可能發現這個神仙山水的隱藏線索。⁵本圖卷是在青綠山水與神仙山水主題的強力結合前提之下，為了讚頌徽宗治世所畫，表現了中華世界

的樂園。

現實世界和仙境結合的繪畫手法，也被傳趙伯驥（1124-1182）〈萬松金闕圖卷〉（圖9）所承繼。本圖卷為祝賀高宗（1127-1162在位）而作，以青綠山水手法，從錢塘江方向畫宮廷所在地的杭州（浙江省）鳳凰山一帶。⁶梅花盛開的滿月下飛來祥鶴（圖10），令人聯想到徽宗〈瑞鶴圖卷〉（遼寧省博物館藏），元宵節有祥鶴飛來的故事，圍繞著宮殿的瑞雲也與李唐（約1070-約1150）在徽宗晚期的青綠山水〈萬壑松風圖〉（國立故宮博物院藏）相似。本圖卷的元素引用了高宗之父，徽宗治世下的吉祥象徵，但描寫山岳的手法卻是以更適合江南風土的米點山水為基調，沒有仙人、鳳凰等超自然元素的描繪。

更有趣的是，本圖卷的寫松方法採用了唐風斗笠形葉叢。⁷雖然斗笠形葉叢的松樹是因為適合青綠山水的復古樣式而被採用，但是從松樹和水波的卷首景色來看，十分近似於日本的大和繪（倭繪）的濱松圖主題。現存傳世的濱松圖是鎌倉時代（十二世紀末至十四世紀初）以後的作品（圖11），然而根據文獻記載，知道繪製的興盛起自平安時代。徽宗內府藏畫目錄《宣和畫譜》卷十二日本國條裡，有「風俗



圖10 傳宋 趙伯驥 萬松金闕圖卷 局部 北京故宮博物院藏

圖二」和「海山風景圖一」的著錄，這些作品應是日本進獻給宋朝的貢品，關於其畫風，有「傳寫其國風物山水小景，設色甚重，多用金碧。考其真未必有此。第欲綵繪粲然以取觀美也」記述，顯示了對大和繪的特徵有所理解。

〈萬松金闕圖卷〉中，土坡、靈芝、樓閣用泥金勾勒成金碧山水，本圖作者趙伯驥為南宋初期的宗室畫家，因此推測斗笠形的松樹寫法應該不只是復古，他對宋代傳承的宮中收藏大和繪畫風也有所領略。



圖11 15世紀 濱松圖屏風 六曲一雙 右扇 私人收藏 取自東京國立博物館編，《室町時代の屏風絵》，東京：朝日新聞社，1989，頁42-43，圖8。

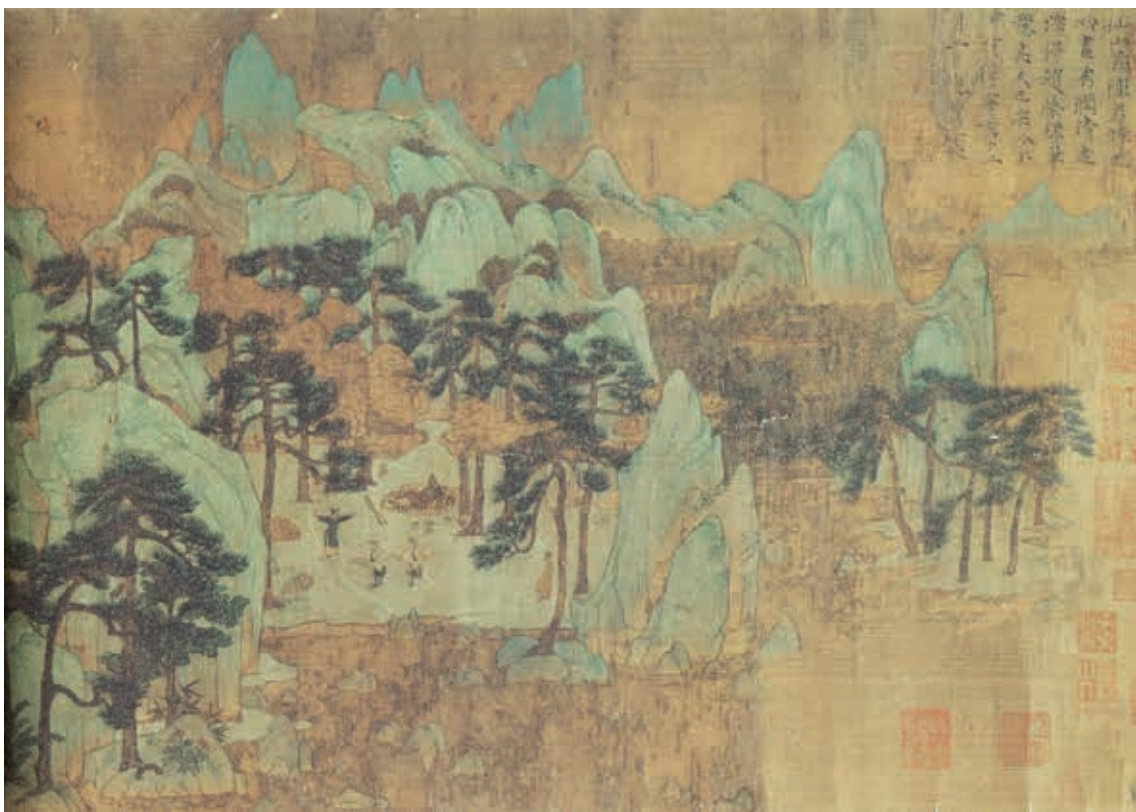


圖13 元 陳汝言 仙山圖卷 局部 克利夫蘭博物館藏 取自奈良國立博物館編，《東洋美術の精華——クリーヴランド美術館のコレクションから》，奈良：奈良國立博物館，1998，頁54，作品31。

在日本鎌倉時代到室町時代（十四至十六世紀），流行著主要裝飾為海浪、沙灘、岩山、松、鶴、龜等蓬萊紋樣的鏡（圖12）和漆器。在本圖卷首的海浪之間、松下，有鶴嬉遊的描寫和兩者紋樣相近似，說明了宋代和中世紀的

日本，擁有共通的吉祥圖樣。

總結以上，在北宋末期到南宋初期的宗室畫家和畫院，審慎地將神仙山水的意象導入青綠山水畫中。然而，在南宋畫院以後，以象徵的手法表現真實的江南風土成為主流，神仙山



圖12 14世紀 蓬萊文鏡 黑川古文化研究所藏

水愈趨減少。

元代以後的神仙山水與日本

元代（1271-1368）以後，神仙山水的描寫手法比宋代更為直接。當奉唐代王維、五代宋初董源、巨然為祖的南宗派文人畫成為主流之際，非日常的神仙山水所佔比例很小，但是以祝賀為繪製目的時，易懂的表現容易受到歡迎。

舉例元代陳汝言（1331-1371）〈仙山圖卷〉（美國克利夫蘭博物館 / Cleveland Museum of Art 藏，圖 13）是淵源自顧愷之六朝山水畫古拙山岳形態的青綠山水。據說此圖是為了他的主公張士誠（1321-1367）的姊夫潘左丞所畫（汪珂玉《珊瑚網》卷四十七），畫中有駕鶴仙人、童子教鶴舞動等，可以知道是仙境的元素。

明代（1368-1644）後半葉的吳派中心畫家之一，文伯仁（1502-1575）〈方壺圖〉（圖 14），亦是以文人畫的樸質用筆，描繪了漂浮在東海的仙山。青綠加泥金的金碧山水畫，右上角有篆題「方壺圖」，細膩地描繪被白色靈芝雲所包圍的朱樓閣宇。海浪從畫面下方的近景一直綿延到上方的遠景，承繼了海圖的傳統。從落款「為汝脩先生寫」可知，是為明代上海



圖14 1563 文伯仁 方壺圖 國立故宮博物院藏



圖15 1699 王雲 方壺圖 納爾遜·阿特金斯藝術博物館藏 The Nelson-Atkins, Museum of Art, Kansas City, Missouri. Purchase: acquired through the Fortieth Anniversary Fund, F75-43. Photo courtesy Nelson-Atkins Media Services.



圖16 1813 廣瀨臺山 蓬萊山圖 私人藏

文人顧從德所作。

清代王雲（1652-?）的〈方壺圖〉（美國納爾遜·阿特金斯藝術博物館／Nelson-Atkins Museum of Art 藏，圖15）是主要活躍在揚州（江蘇省）職業畫家的例子，運用華北山水復古畫風，和海中漂浮著山岳的構圖法，也與文伯仁

畫是共通的。

一般認為明清兩代新的神仙山水作法也影響了江戶時代的日本（十七至十九世紀中葉）。廣瀨臺山（1751-1813）是津山藩（岡山縣北部）家臣，在大坂（大阪）學習文人畫後活躍於江戶，他的〈蓬萊山圖〉（圖16）有近似於王雲



圖17 1955左右 不染鐵 南海之圖 京都國立近代美術館藏

畫的構圖，以青綠山水畫李郭派的雲形山岳，松林之間有樓閣、白鹿，畫面上方有鶴，這些特徵與鎌倉、室町時代的蓬萊紋樣已經令人感覺大不相同，應該是學習、吸收明清畫風後的新風格蓬萊山。

結論

神仙山水和海圖傳統的影響也延續至近代日本繪畫。不染鐵（1891-1976）誕生於東京，在京都市立繪畫專門學校習畫，是近年才重新獲得評價的畫家。他在二十多歲時到伊豆大島（東京都）與當地漁民共同生活三年，以夢幻般的筆觸描繪海濱風景，特別在他晚年有多件山水風景畫作，如〈南海之圖〉（圖17），畫作把海上島嶼繪成蓬萊山，在東洋繪畫特徵之

一的縱長形構圖中，孤島如漂浮在波濤中，使人聯想到明清的仙山畫。他對中國繪畫懷抱著興趣，也作過摹寫，⁸ 這位愛海、愛風土的畫家在晚年抵達的境地，竟是神仙山水、海圖的連綿。

本文主要概觀了神仙山水的發展與東海仙山的關係。懷抱著對仙山的理想，樂園卻是無法抵達的憧憬，這樣的心境因中國和日本不間斷的文化交流，而同樣地被表現在作品中。仙山始於唐代之前的青綠山水，時而躍上繪畫史舞臺受到注目，時而藏在晦暗處但持續不斷，心靈的樂園將會繼續令吾們心生嚮往。

作者為日本京都市立藝術大學副教授

譯者為專職翻譯

註釋

1. 竹浪遠，〈題畫詩からみた唐代山水畫の主題〉，《唐宋山水畫研究》（東京：中央公論美術出版，2015），頁399-416，2005年首刊。從《全唐詩》中抽出與山水畫有關係的詩，對神仙山水加以考察，本處舉例為李白詩：「高堂粉壁圖蓬瀛，燭前一見滄洲清」，杜甫詩：「雖對連山好，貪看絕島孤。群仙不愁思，冉冉下蓬壺。」
2. 竹浪遠，〈唐代的海圖——その主題内容と繪畫史上的意義〉，《唐宋山水畫研究》，頁13-62，2003年首刊。
3. 弘仁五年（814）九月，嵯峨天皇命將「蓬萊山水二帳」以下的屏風三十六帳、白石鎮子十六枚從正倉院取出庫並自己購入。見平安時代《雜物出入帳》（作者不明）弘仁五年（814）9月17日記錄，收入竹內理三編，《平安遺文・古文書編8》（東京：東京堂出版，1965），頁3283；正倉院事務所編，《正倉院寶物3・北倉III》（東京：每日新聞社，1995），頁283。
4. 竹浪遠，〈王詵「煙江疊嶂圖」について〉，《唐宋山水畫研究》，頁367-397，2001年首刊。
5. 倪瓚〈鶴林圖〉（中國美術館藏）裡，繪有類似的鶴與石壇，圖見 Stephen Little and Shawn Eichman, ed., *Taoism and the Arts of China* (Chicago: The Art Institute of Chicago, 2000), 361.
6. 西尾步，〈趙伯驥筆「萬松金闕圖」の考察——実景描写の観点から——〉，《美術史》，163號（2007.10），頁159-176。
7. 關於寫松手法的變遷，參考竹浪遠，〈唐代的樹石畫について——松石圖の意味と表現を中心に——〉，《唐宋山水畫研究》，頁63-172，2006、2008年首刊。
8. 松川綾子、富田章、清水広子，〈没後40年・幻の画家——不染鉄〉（東京：産経新聞社，2017），頁55-173。