



## 目錄

- 一、 摘要
  - 二、 《十五、十六世紀中日水墨畫之交融與分化》 石守謙
  - 三、 《十五至十六世紀日本對中國陶瓷之鑑賞與收藏》 謝明良
  - 四、 《十五、十六世紀中日佛教藝術之交流》 潘亮文
  - 五、 《十五、十六世紀中國與日本的漆器》 蔡玫芬
- 附錄：赴日研究心得

## 中文摘要

過去從事中日文化交流史的研究，大約集中於兩個主題：一為透過文物與文獻之整理分析，描述中國文化對日本之具體影響，以及此影響對日本文化發展之關鍵作用；另一則側重於探討日本文化如何在吸收中國影響之後，逐步脫離對原型之模仿，而終於建立日本文化自主性之過程。

這些研究雖有其貢獻，也掌握了一定程度的部分歷史真實，但其論述的基點實立足於對中日文化本質性對立的認識前提之上。這個前提雖係近代民族國家（Nation-State）發展之重要依據，但是否適合於運用到十八世紀以前的中日關係史的觀察上，實在值得懷疑。十八世紀以前中日韓等地文化發展的根本動力，並非來自於各建立民族文化自主性之需求，反而是存在於對某些共有程度甚高之古典典範的高度認同之中。這種對共有古典典範之高度認同即讓此諸地區共同形成一個明顯的東亞文化圈，而與中東，地中海等區域有所差異。而原來眾所關心的民族文化自主性之發展現象，在此角度之下，則是文化圈中各地區對某些文化典範所作的多元探索過程。

本計劃以十五、十六世紀之東亞藝術文化圈為研究對象，並考慮現存資料之狀況，選擇了中國與日本為主要的探討範圍。計劃中包括四個子計劃，分別由水墨畫、陶瓷、漆器及佛教藝術等部分入手，透過分析中國藝術品之傳入日本以及日本分面所產生的因應等的互動關係，探討此藝術文化圈之建構過程及其內涵特質，並由之重新檢視過往中日藝術史各自所標榜之獨特性成就，為之賦予不同但更為適切的認識。

**關鍵字**：中日關係、東亞藝術圈、水墨畫、佛教藝術、鎌倉雕、漆雕、蒔繪、陶瓷、明朝、室町時代、天目瓷、瀨戶燒

## Abstract

In the period of 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries , the cultural exchange between Ming China and Muromachi Japan was quite active. Chinese art works were transported in considerable quantities to Japan through maritime trade, and had significant influence with Japanese art. While responding to the Chinese impact, Japanese artists gradually created some new features in their works which have been considered as signs of the emergence of the independent Japanese taste.

This project, however, does not follow this discourse to view the process as “Chinese influence-Japanization”, but tries to study it in the context of East-Asian art world, and puts emphasis on the process of convergence and divergence among different regions. The study also reviews characteristic developments in both China and Japan, and reevaluates their historical significance within this new context.

**Keywords** : Sino-Japanese relation, East –Asian art world, ink painting, Buddhist art, ceramics, kamakurabori, carved lacquer, makie ,Ming Dynasty , Muromachi Period , Temmuku ware , Stoyaki



## 十五、十六世紀中日水墨畫之交融與分化

### 〈一〉導論：問題之提出與回顧檢討

十五、十六世紀間水墨畫在東亞區域中的發展，具有一定程度的共相，這是不容忽略的事實。即以山水畫一科而言，以水墨為主要媒材的表現形式，不僅在中國地區成為畫壇的主流，而且在日本及韓國地區也逐漸躍升為重要的科目。這個現象的起始可能還可上推到十三、十四世紀的時候。在日本方面，透過佛教的媒介管道，許多日本僧侶在此期中從中國帶回了為數不少的畫作，包括佛教題材的人物畫、肖像畫以及出自宮廷畫家的山水與花鳥題材的作品，而提供了日本畫壇相當重要的新刺激。十四世紀時甚至有少數日本禪僧，如默庵靈淵（一約 1345 年），其水墨作品的樣貌已與中國者不易分辨，有時竟被誤認為中國畫家。<sup>1</sup>韓國方面的情形亦類於此。尤其是在十四世紀之時，因為元麗之間的密切政治關係，高麗皇室不但與中國朝廷頗有來往，亦與江南的士大夫圈有所接觸。中國的某些藝術風尚也在此狀況中得到高麗上層社會的認同與追求。十四世紀時高麗質子瀋王便與出身江南漢人士族的朱德潤有頗深的關係，朱氏所擅之李郭派山水風格在朝鮮畫壇也因之受到重視。<sup>2</sup>這便是此互通現象中較為突出的例子。佛教繪畫在中韓兩地間的交融，在這個脈絡中，則也可視為類似的呼應。

不過，嚴格地來說，十四世紀時中日韓三地間繪畫的交融現象，在深化的程度上仍屬有限。由現存的作品及文獻觀之，日本及朝鮮兩地畫壇此種從事中國風格的現象仍然缺少具有充分份量的表現。傑出畫家與重要作品的出現與否，通常是觀察、衡量此種深化程度的有效指標。中國此種風格的著落與傳佈，雖在十四世紀的日韓畫壇中已見跡象，但卻尚未促成重要的畫人及作品，因之改變該區創作的生態。與此較之，十五世紀的東亞畫壇則有著明顯的不同。

水墨山水畫的表現在此可謂最為清晰，因之也最宜於作為研究的探討重點。韓國地區在十五世紀時的作品遺存雖然極為有限，不易作全面的掌握，但在水墨山水畫一科已見安堅之出現。他為安平大君所繪的名作〈夢遊桃源圖〉（日本天理大學藏）即成於一四四七年，標示著其時水墨山水畫科在韓國之存在，及其所曾達到的高峰。這是一件源於中國李郭式風格的山水，不僅在圖像語彙上與中國有關，其描繪的桃源地，亦屬托之於安平大君所夢的「胸中山水」，係為文士在現實生活中所希企之隱居理想世界的呈現，在境界上也與中國之山水畫相通。<sup>3</sup>安堅的山水畫在十五世紀之中國境外絕非孤例。此時在日本亦出現了第一代的水墨

<sup>1</sup> 海老根聰郎，〈默庵の明兆へ〉，《日本の美術》（東京：至文堂，1994），第 333 號，頁 27-29。

<sup>2</sup> 西上實，〈朱德潤と瀋王〉，《美術史》，第 104 號（1978），頁 131-135

<sup>3</sup> 關於安堅及韓國此期繪畫與中國的關係，參考安輝濬，〈韓國繪畫史〉（東京：吉川弘文館，1987）頁 57-78。

山水畫家。京都相國寺畫僧周文向來即被視為日本室町時代水墨山水畫的始祖型人物。他的山水作品，例如〈三益齋圖〉（1418年，靜嘉堂文庫美術館），使用的是中國南宋院體的馬遠、夏珪風格，但又有與中國方面十四世紀以來的馬夏派，如孫君澤等人的作品不同之風貌。周文本人顯然也接觸過朝鮮的畫壇；在一四二三年日本至朝鮮的使節團中，周文亦為其中的一員，居留時期約有一年之久。在朝鮮的日子裡，他接觸到如安堅的那種水墨山水風格的機會，應該不能算少。<sup>4</sup>周文山水畫的出現，意味著日本在十五世紀前期已經明顯地成為東亞水墨畫圈的重要部分。這個現象在此之前可說尚且相當隱晦，即使中日韓三地之間早就存在著頗為密切的文物與人員間的交流關係。

本研究的重心即以十五世紀至十六世紀間東亞地區之水墨山水畫圈的考察為主，同時探討期中各地區發展的共相與殊態。對這個共相與殊態的現象在過去的美術史學界中亦曾有探討，但其思考架構卻是奠基於中日韓三者國與國之間的互動關係而來的。在這樣的架構之中，中國方面的學者特別強調的是中國水墨山水畫藝術對其鄰國的「影響」，在態度上充分地反映了中國為宗主，而以其四鄰為藩屬的主觀認識。日本與朝鮮的藝術發展，在此觀照之下，基本上被視為中國的遺緒，或者僅為對中國風格的「不完全的摹仿」，其中偶然有少數才華過人者，如十五世紀前期的雪舟，則因其有如入華的特殊際遇，能親炙中國藝術的光熱，方能勉有其獨特的成就，可與中國的祖源分庭抗衡。<sup>5</sup>而由日韓等國之立場出發，情況又有不同。其研究者雖不反對此期確實存在著來自中國的「影響」，甚至肯定中國風格對其藝術發展中某些重點產生了關鍵性的作用，但他們的重心議題則轉移到中國風格的「本土化」過程之上。尤其是對日本此期的藝術發展之探討，這種現象顯示得最為清晰。此期藝術中幾乎所有的獨特表現，都被冠以「日本的」之形容詞，指稱一種獨立的，所謂「日本風格」之出現。在如此的心理傾向的作用下，類似周文、雪舟等人的水墨山水作品便被視為日本藝術開始取得獨立自主地位的標誌，他們藝術中不同於中國源頭的部分亦因此被加以強調，更企圖將之與其後來「本土」的某些發展現象予以聯繫。<sup>6</sup>換句話說，十五、十六世紀日本水墨山水畫藝術成立的歷史意義，基本上被定位為後來所謂「日本」藝術的關鍵起點。這種思考的模式，無可諱言地是植基於一種文化間由互動到競爭的關係之思考上的。

對文化間的互動與競爭關係之思考，其基本前提存在於對文化間異質性價值的肯定之上。這又與「民族國家」(nation state)的理念息息相關。所謂「民族國家」的理念可謂是近代世界史發展中最為關鍵的動力之一：許多單一「民族」的

<sup>4</sup> 關於周文與早期日本水墨畫家與朝鮮的關係，參見松下隆章，〈李朝繪畫と室町水墨畫〉，收在氏著，《日本水墨畫論集》（東京：中央公論美術出版，1983），頁76-83。

<sup>5</sup> 例如鄭樑生，《元明時代東傳日本的水墨畫》（台北：文史哲1986出版社），頁157-169。

<sup>6</sup> 例如田中一松，《周文が雪舟へ》，《日本の美術》，12（東京：平凡社，1969）。蓮實重康，《雪舟等楊論》（東京：筑摩書房，1961）。

謀求獨立建國，自十九世紀以來由歐洲逐漸擴散而出，成為二十世紀世界政局的強烈趨勢。從文化面而言，一個「民族」的獨特而與「他民族」歧異的文化內涵與表現，即是此「民族」賴以追求其「國家」之得以成立，並被認可的基本要素。在此思考架構之中，不僅「國家」之文化傳統的獨特性被視為精神支柱，其發展之過程也成為建構國家認同的必要工具。對於中國之近鄰的韓國與日本而言，他們文化「獨立自主性」在歷史發展過程中何時得以清晰呈現，相對於長期以來接受中國大陸文化深淺程度不一的影響之事實，更是其「民族國家」認同需求中，急待釐清的課題。換句話說，類似探討日韓文化如何脫離中國文化之絕對控制而獨立發展成型的思考模式，基本上是應近代國家主義（nationalism）發展之需求而生的。諸如十五世紀水墨山水畫之「日本化」過程的描述，正是其中的一個部分。<sup>7</sup>

諸如此類建構國家獨立藝術傳統的描述，以及隨之而來的歷史性探討，固然並非全然脫離史實的依據，但卻充滿刻意放大某些有利史實的危險，也可能產生過度強調異地區間文化差別與競爭（或對抗）關係的褊狹。就十四世紀以來的東亞區域而言，中日韓三地之間在繪畫領域中的共通性，實已到達不可忽視的程度。中國之政權雖然對日韓兩地仍然抱持著宗主與藩屬間的上下不平等態度，對文化的交流並不抱持鼓勵或支持的立場，但是相互間相當蓬勃的貿易往來，卻讓其藝術文物的傳佈達到一個頗為可觀的數量，甚至超越了當政者閉鎖的心態，起著一種開放而活潑的作用。如果由現存日本所有此期傳入之中國繪畫的數以千計的作品來推測，當時東傳日本的中國畫作其數當在數萬之譜。這些畫作基本上集中在其上層社會，如將軍、貴族、地方大名及財勢雄厚的寺院中，而得為其所屬之上層畫家所知所見，遂而成為日本上層社會生活中之視覺藝術世界的重要部分。畫家如雪舟、雪村等人，身處此境之中其所思所為事實上便產生一種與中國同頻的脈動。當時的日本上層文化人物對這些畫家的評價與面對其作品所發之感想，也基本上使用著中國藝術傳統作為論述的架構。這些不可迴避的圖繪與文獻資料所顯示的事實，要想僅由民族文化主體之建立的角度來切入，很難得到充分的說明。

民族文化主體的模式既不適於說明上述之事實現象，本文即嘗試以東亞文化圈中的交融與分化的架構來取代之，並以之進行十五、十六世紀水墨畫，特別是其中在山水畫發展的探討。然而這個轉換並非僅是不同論述角度的更替而已；它所牽涉的還有不同的歷史定位的問題。就此期水墨畫的範疇而論，除了雪舟、雪村等畫家不再須以日本水墨山水風格之角度來評估其地位與意義外，他們在東亞水墨山水畫圈中的位置便須另有一種考量。而與他們同期之中國部分發展中的突出人物，如戴進、吳偉、陳子和等，在進行比較之時，也要從此東亞水墨山水圈

<sup>7</sup> 此種論述在日本美術史學發展的初期相當重要。對此之研究，見佐藤道信，《明治國家と近代美術》（東京：吉川弘文館，1999）。

的範疇中重新思考其位置與意義。在過去舊有的中國畫史探討中，他們一向被歸為出自南宋院體山水的「浙派」來理解。至於他們的畫史意義，則基本上被視為一種保守而消極的，對職業山水畫傳統的復興，而與當時具有前進而革新意義的文人畫的「吳派」相對立。<sup>8</sup>但是，如此「浙—吳」兩派對立的中國繪畫史的論述並非唯一不二的脈絡。對整個東亞水墨山水畫圈而言，所謂吳派的文人畫實無普遍的接納基礎，反而只是中國地區的特殊現象，而在日韓兩地鮮少產生實質而明顯的推動作用。戴進、吳偉等人所代表的所謂浙派山水畫的發展，一旦跳脫中國的論述範疇而被置於東亞水墨畫的大勢之中，尤其是與日本室町時代的水墨山水畫合而觀之，其歷史性之意義，自可得到另一種呈現。

基於以上的思考，本研究即試圖以東亞水墨山水畫在十五、十六世紀之發展為範疇，而視中、日等部分為此大區域中之分區，檢視其在共相之中所形成的趨勢，以及其各自在此大勢中所佔的位置，及所顯示的歷史意義。而由於考慮到現存資料的數量，韓國部分因為不明的因素，流傳較少，亦不易掌握，現階段只好闕而不論，研究因此將集中在中國與日本兩部分的探討。

## 〈二〉雪舟入明以前中國水墨山水畫的情勢

就中日兩地之間水墨山水畫的連接、交融而言，一四六八年日本畫僧雪舟之入明可以說是最具指標性意義的事件。他是日本畫史中第一個親至中國本土，直接接觸中國山水畫壇的重要畫家。與他相較之下，較早的周文之出訪朝鮮只能算是間接地與中國畫壇從事轉手的聯繫。雪舟之入明因此意謂著中日畫壇的直接溝通，意謂著兩地間交融活動的實際開始作用。將它作為一個界線，區分前後之間中日水墨山水畫發展的質變現象，應是一個方便而有效的策略。

雪舟入明前的中國水墨山水畫，在此觀照之下，呈現如何的趨勢呢？在中國大陸方面山水畫的發展，此時也出現了重要的改變。在雪舟入明前的一年，即一四六七年，江蘇蘇州的畫家沈周完成了巨作〈廬山高〉（台北國立故宮博物院）。這幅作品雖屬沈周早年之作，但卻意謂著所謂文人山水畫在明代開始興盛的開端，從此之後，文人山水畫在蘇州的發展轉為蓬勃，成為傳統史家注意的焦點。但是，有趣的是：當雪舟入明之時，以沈周為代表的這個新現象，顯然未得雪舟的青睞。如果說雪舟對中國畫壇之趨勢也必然有一定程度的關心，那麼他究竟如何理解此期水墨山水畫的大勢，以至於忽略了蘇州文人山水畫的新潮，便是一個值得再思索的課題。如此地再思，不僅關乎蘇州文人山水畫興起之脈絡的重新檢討，亦可對十五世紀前半整個東亞水墨山水畫的大局，梳理出一些以往未曾注目的條理。

<sup>8</sup> 例可見王伯敏主編，《中國美術通史》（濟南：山東教育出版社，1988）第五冊，頁310-326。

如果將〈廬山高〉置於文人畫的脈絡來看，它的重要性乃在於其對元代王蒙風格的復興，另一方面則為後來所謂吳派山水風格的發展，奠定了清逸深秀的基調。<sup>9</sup>但是，這並非〈廬山高〉唯一的位置。它的巨幅形式，複雜而壯碩的山體結構以及隨之而生的空間講究，實不得不令人想到與文人系統無關的職業傳統中的山水鉅作，例如北宋郭熙的〈早春圖〉以及其在十五世紀時的再生作品—李在的〈山水圖〉（東京國立博物館）。後者即為明代初期宮廷山水畫的部分主流，也是雪舟入明時所接觸到的。沈周山水的筆墨縱然與這些以宮廷為中心的作品有極大的不同，但他們間的許多共相，卻另有值得注意之處；那不僅是中國傳統畫史理解中長期以來留下的空白，也是今日建構東亞水墨山水圈的必要組件。日本之雪舟入明，雖不見得認同它所見所聞的這個中國水墨山水表現，但他的任何反應，皆脫離不了與此之關係。

與沈周〈廬山高〉相對而又有相合處的宮廷山水畫可以稍早一輩的李在之幾件山水立軸為代表。他的作品在十五世紀時即受到重視，並且顯然是雪舟入明時研究學習的主要對象之一，因此很能做為理解當時中國水墨山水畫發展主要趨勢的一些依據。李在的生卒年不詳，不過由畫史文獻可知他主要活動期是在宣德時代（1429-1434），或許還可延長至十五世紀中期左右。他來自福建的莆田，但其藝術的源頭卻頗為多樣，包括北方系的李成、郭熙風格，南方系的馬遠、夏珪風格，以及南宋米芾、米友仁所代表的米家山水。如此對多種風格的嫻熟，可能是當時想要晉身宮廷的所有畫家所必備的條件。李在應該就是在這種條件之下透過貴族的舉荐，進入宮廷服務，而發展出一個相當成功的事業。<sup>10</sup>他的成功，可以從現藏台北國立故宮博物院的〈秋山行旅〉（圖 1）得到一些想像。這是一幅作李郭風格的山水，除了活潑生動的各層庶民生活的細節描寫之外，如蟹爪的林木、如雲動的巖體等，在在都顯示出它與郭熙〈早春圖〉的密切關係。此畫上無款但有「黔寧定遠二王後裔」收藏印，當為沐晟（1368-1439，封定遠王）之後黔寧王府（可能為晟子斌，或斌子琮，二人皆雅好文藝）的收藏。<sup>11</sup>根據韓昂《圖繪寶鑑續編》的記載，李在在入宮廷之前曾「遷雲南」，這顯然是就他為沐王府的親近關係而作的敘述。<sup>12</sup>〈秋山行旅〉的整體風格與筆墨細節都與北京故宮博物院的〈闕渚晴峰〉相近，由此觀之，《秋山行旅》很可能即為李在於黔寧王府所作，也印證了當時這種山水風格在上層權貴群中受到重視的程度。事實上，郭熙的〈早春圖〉此時也在晉王府的收藏之中。李在本人即使未能親見郭熙此件傑作，但他的幾件重要作品—除〈秋山行旅〉外，還包括現存東京國立博物館的〈山水〉（圖 2）與台北故宮博物院的〈山莊高逸〉（圖 3）（舊傳郭熙）—皆為此種風格的實踐，可見他確對之深的心得，並因之得到這些王侯的讚賞。李在此風格的

<sup>9</sup> Wen Fong and James Watt eds., *Possessing the Past* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996), p.374.

<sup>10</sup> 關於李在的研究，可見穆益勤《明代院體浙派史料》（上海人民出版社，1995）頁 31-33。

<sup>11</sup> 張廷玉等編，《明史》（中華書局點校本），卷 126，頁 3760-3763。

<sup>12</sup> 韓昂，《圖繪寶鑑續編》，（中國書畫全書本，上海書畫出版社，1992），冊 3，頁 823。

成功，甚至讓後人誤以為係郭熙親筆，台北故宮所藏的這兩件山水即久被歸為郭熙名下，至今未能正式更改。

郭熙與李在的山水都在十五世紀前期的王府中被子珍藏，這個現象本身即透露著有關此期中國山水畫發展趨勢的重要訊息。有的學者由風格史的觀點來看它，說這是針對北宋山水畫藝術的復興。<sup>13</sup>這固然不錯，但還可再進一步深究：這個風格上的復興北宋風格到底在實質製作上，意謂著什麼改變？如果我們重新來看十三世紀到十四世紀中國山水畫主流的發展，其中最引人注目的是公眾性強，展示性高之屏障巨軸逐漸失勢，代之而起的是以私密性為基調的手卷與冊頁、扇面形式的小幅或橫幅山水。南宋院體的馬夏山水大率如此；此時的立軸雖未完全消失，但也由廟堂退入書房，元代文人的隱居題材山水畫便皆是些尺幅不大的作品。但是，到了明代初建之時，李在所代表的宮廷山水畫重新又以巨嶂為主，例如〈山莊高逸〉便是 188.8×109.1 公分的大立軸，其尺寸甚至超過〈早春圖〉的 158.3×108.1 公分。山水畫的實質結構在如此尺寸的改變過程中也有所反應。其中最值得注意的是北宋如〈早春圖〉的那種伴隨著巨嶂形式而生的巨大空間結構，到了南宋時代，尤其是小件的冊頁與扇面，可說完全失去了存在的條件。南宋院體的山水雖講究留白，但其空間則為浪漫的煙氣所取代。與空間感的低落密切相關的還有山水與敘事細節的減少和縮短。原來大畫面山水所常見的形體變化與「折搭轉換」的結組分合在南宋的小畫面中由於受到留白的牽制，甚少有發展的機會，所謂「半邊」「一角」的現象關係最大的便在於此。以上這種情形到了明代初期大畫面山水之重受重視方才有了本質上的改變。

明初大畫面山水畫的重受重視，導致畫家有意識地進行畫面結構的重組。這個現象很可能是呼應著明初宮廷與權貴所擁巨大建築的裝飾需要而來的。吾人今日雖無法確知當時此種建築需要增大的數量，但比較起來，南宋時政權暫留南方的心理約束，元代時皇室權貴不重繪畫妝點功能的品味取向，至此時都不再存在，應該提供了較佳的大畫面在大建築中出現的條件才是。不論其原因是否如此，大畫面作品的大量出現，在明初確是一個不爭的事實。山水畫家在此趨勢之中，如何將原有的語彙運用到擴大的畫面上，便成為一個實際而重要的課題。以李在的〈山莊高逸〉為例，畫家的用心明顯地集中在將原來由宋元傳統中所習得的李郭式的山水母題，加以重新結組，去呈現居中的大塊山體，以及其前後左右各小塊部分的關聯位置，以表達一個山水空間的大整體感。畫家並且特別留意於利用訪友、家居、出遊、空亭、樓閣等宋元山水畫中常見母題的相互連接、指引，藉之增強大畫面中各部分間的整合感。如此的畫面處理，使得其山水畫面的整體結構，雖然與北宋巨嶂山水的空間感有所區別，但卻達到了一種近似的壯大構築表現，而顯示著一種獨有的氣息。

<sup>13</sup> Fong and Watt eds., *op. cit.*, p351

〈山莊高逸〉的大畫面構築顯然不只存在於宮廷或權貴所支持的繪畫活動之中，在野畫家也多有此種表現。近年出現的沈遇巨軸山水〈南山瑞雪〉（圖 4，台北陳啓德藏）提供了可貴的資料。此畫作於一四五八年，沈遇八十二歲之時。<sup>14</sup>他是來自於從事肖像畫的職業畫師家庭，自己也曾進入永樂宮廷服務，但他後來則以儒士的形象活躍於蘇州的文人圈中，沈周的父祖與杜瓊都是他的知友。他的〈南山瑞雪〉在風格上則是有別於其生活型態，而與職業畫家的傳統較有關係（但又與其家學的肖像畫無直接關聯），走的是馬夏與李郭的路子。他使用了這些既有的語彙，組織成一幅巨大的山水畫面（248.8×100.8 公分），而且利用中軸線由前景至遠景的「S」形迴轉，將整個雪景中的各處人物與屋室樓閣串接起來，形成一個近似北宋巨嶂山水的效果。如此的做法極近李在現存日本小川收藏的〈雪景山水〉（圖 5），也與沈周的〈廬山高〉有共通之處。由這些十五世紀中期的巨幅山水來看，大畫面水墨山水構築，確實是跨越了宮廷與文人的品味限制，而在中國地區形成了一個普遍的主流課題。

### 〈三〉雪舟入明前日本水墨山水畫的狀況

十五世紀初期水墨山水畫在日本呈現明顯的流行，在日本的美術史中是未曾有過的現象。雖然受限於現存資料的數量，此事早期的發展軌跡並不十分清晰，但是，在十四世紀以前，日本幾乎罕見水墨山水畫的蹤跡，似乎是可以肯定的事實。<sup>15</sup>在那之前，日本的山水畫係以青綠著色的作品為主，現存的實例可見於東寺的山水屏風（圖 6）。此山水屏風的青綠風格可能就是北宋時米芾在《畫史》中所提及的那種被時人誤視為唐代李思訓李昭道青綠山水作品之「日本著色山水」。<sup>16</sup>它的技法與表現重點都與中國在第十世紀以後發展的水墨山水畫很不相同。對於北宋的水墨山水畫，日本地區是否有過實際的接觸，以現存的資料已難追究，但至遲至十三世紀末，南宋的院體與禪僧山水畫已經得到日本上層社會的崇拜與熱烈追逐。它的後續結果即是日本室町時代禪僧為主的水墨山水畫的出現。

水墨山水畫在日本地區的初期發展也是從掌握山水畫的語彙開始，而其源頭莫非較早時輸入的南宋流行的一些山水畫。思堪的〈平沙落雁〉（圖 7，日本私人藏）是其中現存最早的例子。此畫為立軸，上方有入日元僧一山一寧的題詩，詩詠「平沙落雁」，可知其主題原是中國自北宋以來流行的「瀟湘八景」的一部分。<sup>17</sup>原來在中國此主題的表現多在手卷上為之，以濃重的水氣來處理細緻光影

<sup>14</sup> 關於沈遇的介紹，見 Richard Barnhart, *Painters of the Great Ming* (Dallas: Dallas Museum of Art, 1993), pp.67-68.

<sup>15</sup> 海老根聰郎曾試圖再現此早期之日本水墨山水畫的部分，見氏著《默庵の明兆へ》，頁 42-46。

<sup>16</sup> 米芾，《畫史》（中國書畫全書本），冊 1，頁 984。

<sup>17</sup> 島田修二郎、入矢義高，《禪林畫贊—中世水墨畫を讀む》（東京：毎日新聞社，1987），頁 277-279

之下的山水物象，並傳達出一種廣闊的水天一色的大空間感。但思堪此圖則將之變為立軸，把幾個掌握得尚不算十分純熟的母題，如前景的岩石，中景的樹木與由遠處飛來的雁群等，佈置在畫面之上。它雖然也使用了具有濃淡變化的墨色，尚有一些水氣濛濛之感，但母題之間確有強烈的斷裂之感，結構起來遂也沒有清晰的空間幻覺。此種散落式的語彙結組，亦見於其仿牧谿的作品〈洞庭秋月〉（狩野探幽縮摹本，圖 8，京都博物館藏）之中。畫中的簡單物象，山峰與漁舟，在結組之時的獨立感相當清楚，也沒有顯示出對空間之結構關聯的表達企圖。如此的現象一方面可能因缺少對宋畫空間結構觀的意識而生，<sup>18</sup>另一方面也可能被理解為大部分宋畫在日本當時收藏中改裝的後遺症。後者在日本可能相當普遍。來自中國的南宋水墨畫經常被切割、改裝為小幅掛軸，以適應其觀賞環境及偏愛浪漫氣氛的上層品味。今日仍散存在四個不同收藏的牧谿名作〈瀟湘八景〉，原係手卷形式，但在十五世紀前即被裁成數段，各成獨立之掛軸來被觀賞，這便是其中最明顯的例子。<sup>19</sup>而山水畫在經過如此的改裝之後，原來可能充分地傳達的空間感，即可能被大大地削弱。如思堪等畫家學習這些經過改裝的宋代水墨山水畫時，未加注意其原有之表達空間之意圖，也是可以想像的結果。由思堪水墨山水所見的初期現象，到了十五世紀初的如拙、周文時代，大致亦無改變。吾人在此期流行於禪僧文化圈中的詩畫軸上，仍可觀察到類似的表現。例如現藏根津美術館的〈江天遠意圖〉（圖 9）即展示了此種將小畫面擴大成軸的做法。此畫可說是應承時期（1394-1428 年）詩畫軸的典型形式。<sup>20</sup>畫面上方三分之二的篇幅寫滿了十二位禪僧的詩贊，其中大周周南卒於一四一九年，該年可以作為本幅在全無紀年資料可尋時製作年代下限的判斷依據。至於作者是誰的問題，諸贊中則未曾提及。不過，他顯然是位對中國南宋山水水墨風格頗具知識的畫家。在畫面下方的坡腳長松、山下茅舍以及其旁小舟的描寫上，都透露著畫家對馬夏山水風格語彙的某一程度之理解。但是，正如思堪所示的，〈江天遠意〉畫面山水也缺少部分間的空間結構關係，即使是在前景的角落，各母題之間亦僅有前後的疊壓，而無意於交代可以形成幻覺效果的三度空間。全幅基本上可說是南宋冊頁的移置於立軸下方而已。整個畫面雖然擴大了，但是仍然沒有解決思堪所遺下的問題。

〈江天遠意〉的作者或許只是個非大師級的畫人，但其卻頗具代表性。許多傳為周文風格系統的作品也都顯示了類似的傾向。周文是十五世紀前半活躍於足利將軍家所贊持的相國寺之禪僧；它不但有機會親見將軍家收藏之中國宋元水墨山水，而且也曾至朝鮮，有機會學習到流傳在那裡的中國水墨山水風格，但是他的山水畫結構似乎並未有根本上的改變。周文傳世的畫跡可信的真本幾乎沒有，但尚有數件在品質與時代上相當接近的作品可供討論。<sup>21</sup>其中〈竹齋讀書圖〉（圖

<sup>18</sup> 參見戶田禎佑，《日本美術の見方》（東京：木耳社，1998），頁 20-22。

<sup>19</sup> 同上，頁 101-110。

<sup>20</sup> 關於詩畫軸，見島田修二郎，〈室町時代の詩畫軸について〉，收氏著，《日本繪畫史研究》（東京：中央公論美術出版，1987），頁 130-153

<sup>21</sup> 參見金澤弘，《水墨畫—如拙、周文、宗湛》，《日本の美術》3（東京：至文堂，1994-），頁 39-54。

10, 東京國立博物館)最上方有竺雲等連作於一四四七年的序文,其下又有卒於一四四六年江西龍派的詩贊,製作年代應十分接近。這也是一幅典型的詩畫軸,下方的山水可見是典型的夏圭語彙,但被進一步地籠罩在煙氣之中。它與思堪的區別基本在此,但母題之間在空間上的斷裂所產生的畫面結組感則與前者相去不遠。另件〈水色巒光圖〉(圖 11, 日本私人藏)則因其上心田清播一四四五年寫的畫贊而可訂在此年稍前。此畫左下角的前景實與〈江天遠意〉相去不遠,但做得更為繁複而技巧;至於中間的遠景直立山峰則進一步顯示出其欲擴大構圖的企圖,經過樹林、遠岸及二個直立山峰的並置,增加了一般詩畫軸所罕見的距離感。雖然如此,遠景各母題語彙之間仍然依賴煙氣的連接,其與前景之間的三度空間關係,也因遠岸與前岸比例之相仿,而顯得缺乏說服力。由此觀之,山水的自然空間結構在這個精於夏圭語彙的畫家心中,顯然並非追求的重點;他的企圖似乎更集中在豐富的母題細節,以及一個由之結組而成的較大的山水畫面。

往大畫面發展的傾向,一旦在其實際運用需求上得到呼應,便立即產生實際的動力,而導致山水風格的落實變化。這個需求大約在寬正、文正年間(1460-1466年)已經可以具體地感覺到其存在。周文弟子小栗宗湛在《蔭涼軒日錄》的紀錄中,就有為數不少的條目,載其為松泉軒、雲澤軒與飯尾肥前守宅第作襖繪與障屏畫。大致說來,十五世紀後半期中禪寺方丈與貴族之「座敷飾」對大畫面的障屏畫的需求已有取代較早期書齋中使用詩畫軸的現象。<sup>22</sup>如此的現象,如果不追究其發生的脈絡的話,實與中國明初大畫面作品的出現,頗有相呼應之處。而其在水墨山水畫風格發展上的作用,因之也值得進行相互的比較。

在十五世紀後半的諸多水墨障屏山水畫中,現存前田育德會的舊傳周文所作之〈四季山水圖屏風〉(圖 12)可能是年代較早的作品。它可能是周文派第二代畫家,如宗湛或岳翁等人的創作,時間或許與雪舟入明的年代相去不遠;雖非周文,卻還保留了不少周文立軸的做法。尤其是在將屏風的十二單元分開來看時,各山水塊體間呈現了頗為清楚的不相連屬感,這便與〈水色巒光〉頗為接近。其前四扇中數個位於煙氣之中的直立山峰,其造型與周圍各小單位的散置關係也都可見〈水色巒光〉的影子。但是,這件山水屏風最值得注意的則是其第二、三段的處理。經過屏風第一段高遠式的景物之後,畫家在第二段將視野拉至後方的平遠,而在屏風的中央部分結組了一些較小的母題,並加大了煙氣掩映的比例,讓此區域顯得較為遼闊。畫家至屏風的左部則又回到近景與高山對峙的處理,利用左右斜走巖塊的安置,框出一個有屋舍的袋狀空間。雖有如此多變的母題形式與結組之安排,整個山水屏風卻缺少一種空間的整體感;其尺幅雖然巨大,但卻沒有相對應的空間氣勢。如果仔細觀察,每一單位的形體都沒有完整的輪廓,而且各自之間都沒有安排視覺的連接。換句話說,當這個周文派的畫家在做這幅大畫面山水時,他的重點在於山水語彙的多變運用,以及在各段落中如何做不同的結

<sup>22</sup> 同上,頁 61-62。

組。空間的合理結構關係並非其結組的原則，聚散的巧妙變化才是此屏風得由單一形體擴展成全幅佈局的根本關懷。

由傳周文的這件〈四季山水屏風〉來看，雪舟入明前的京都地區水墨山水畫發展，雖亦有如明初中國的往大畫面擴展的趨向出現，但是其針對問題的解決方案卻有所不同。他們所使用的山水語彙雖有相通之處，但結構的動機則各有所屬。如李在的中國十五世紀巨嶂山水所追求的畫面空間，源自他們對北宋山水的再理解，其母題的連續與敘事細節的貫串，兩者相輔相成地營造出大畫面山水的新整體構成。日本地區的水墨山水表現，雖在語彙的使用與大畫面的追求上，逐漸與中國接軌，連成了一個明顯而同相的山水畫圈，但它顯然不對中國北宋祖型具有深厚的依附情感。他對大畫面山水的製作，因此也直接地基於詩畫軸的模式，只持續進行著形式與數量上的擴大，但在氣氛及空間結構上仍然保持不變。由此角度觀之，日本室町水墨山水的質變，只有到了雪舟入明後才具體地產生。

#### 〈四〉雪舟入明的意義

過去日本學者對於雪舟的研究已有豐富的成果累積，可以作為本研究的基礎。大致歸納起來，關於雪舟的水墨畫研究，最重要的議題有三，而且可以說都是圍繞在雪舟入明這個重要事件來展開的。第一個課題在於雪舟入明前的風格問題。這由於雪舟此期完全沒有紀年畫蹟存世，在風格上很難深究，學者只能根據文獻上的記載，並就其宗教上的經歷加以論述，以為雪舟既在一四五一年左右在京都之相國寺師事春林周藤（相國寺第三十六世住持），應該有機會親炙所謂「相國寺派」的水墨畫風。如眾所周知，所謂「相國寺派」水墨畫乃以如拙、周文等與足利將軍關係密切之禪僧為主導，在中國南宋禪畫風格之基礎上發展出來的一種水墨山水風格。事實上，雪舟傳記資料中便直云如拙、周文之畫風即為其早期所師法者。例如在一四六〇年代翱之慧鳳便曾云雪舟「以越江之文公（即周文）為師，文乃以拙（即如拙）為師焉，拙之於雲谷（即雪舟）也，三世之祖也。」

23

關於雪舟研究的第二個課題是雪舟入明對其畫業之影響。雪舟於一四六四年已由京都移居周防，這是位於西中國與北九州的大名大內家領國的據點。雪舟此舉除了可能為了尋求大內家對文化人的庇護、鑑賞大內家收集之中國文物、圖畫之外，可能意在謀求參加由大內家扮演重要推動力量的入明使節團的機會。入明的理由，對雪舟而言，大概偏於藝術的考慮，而非由宗教出發。至於其入明（1468-1469）的具體收穫，最受注意者則為雪舟在北京禮部壁上作畫受到皇帝

<sup>23</sup> 翱之慧鳳，是雪舟之舊友，對其知之頗詳，所言不致無的放矢才是。但是，如何在畫跡風格上得到確實的印證，卻十分困難。見翱之慧鳳，《竹居清事》，在《五山文學全書》，（東京：五山文學全書刊行會，1936），冊3，頁877-878。

讚美一事。此事最早見之於一四七六年呆夫良心所寫之〈天開圖畫樓記〉。這是呆夫良心爲雪舟歸國後在豐後所設畫室所作，其中對禮部畫壁的榮耀記之頗詳：

向者大明國北京禮部院於中堂之壁，尚書姚公命公令畫之，曰：凡今外蕃重譯入貢者殆到三十餘國，未見如公之所畫。況又本部司科舉事，則中朝名士莫不升斯堂者。及是時而召諸生指壁上必言：是乃日本上人楊雪舟之墨妙也，外夷而猶有斯絕手，二三弟子何各勤汝之業以不到於私域乎。方於大邦見加賞嘆者若此也。……<sup>24</sup>

呆夫良心的文字中雖詳記禮部畫壁事，但雪舟彼時所得之讚美，實出自尚書姚夔，並未提及皇帝。但到了數年之後，彥龍周興在一四八九年于其《半陶文集》中爲雪舟之〈四景圖〉作題時則云：「挾藝遠往中華，天子觀其畫以爲國奇寶，非有語不得畫。」<sup>25</sup>文字中已將姚尚書的角色略過，而代之以皇帝的讚美。兩個文獻所指雖爲一事，但讚美的層級則提高了不少。對十五世紀後半的日本文化界而言，雪舟在禮部畫壁的成功與所得的榮耀，自是肯定雪舟地位的重要依據之一，後世學者對此亦莫不特加重視。但其實情究竟如何，則因中國方面缺少對應資料而無法完全令人無疑。

雪舟入明討論的另一重點課題則在於他在中國的實際學習內容。關於這個課題，現藏東京國立博物館的〈四季山水圖〉（圖 13）作於雪舟在明的一年半時間內，自然是最重要的實物資料，可據以明瞭他在中國學習山水畫的心得，甚至推敲他之所以在中國得到讚美的具體理由。雪舟自己也爲其學習過程留下文字的資料。他在一四九五年爲弟子宗淵所做的〈破墨山水〉（圖 14，東京國立博物館）之自題中即言：

余曾入大宋國，北涉大江，經齊魯郊，至於洛，求畫師，雖然揮染清拔之者稀也，於茲長（張）有聲並李在二人得時名，相隨傳設色之旨，兼破墨之法兮，數年而歸本邦也。……

自題中明言其曾隨張有聲與李在習畫。張有聲在中國畫史無傳可查，可能是寧波文人張楷一族的地方畫師。<sup>26</sup>至於李在，則爲前文所述中國十五世紀早期在宮廷及貴族圈內活躍的主要畫家；他與雪舟的傳授關係發生之時，應已爲其晚年。雪舟向張李二人學畫之經歷雖無可懷疑，但是其重要性究竟如何卻爲爭論的重點。《半陶文集》中曾紀雪舟自言：「大唐國裡無畫師，不道無畫，只是無師，……而其潑畫之法，雲筆之術，得之心而應之手，在我不在人，是大唐國之無師也。」文中之意又似乎自我否定了這個學習對他的重要性。可能由於這件史料的關係，故研究者向來並不重視他在中國時所見到李在、張有聲等明朝畫風所可能對他產生的影響，而偏重於他對南宋夏圭風格的追求，以及他因此種風格而在中國得到極高評價的部分。

<sup>24</sup> 島尾新，〈雪舟等楊の研究（一）〉，《美術研究》，第 351 號，1992，頁 28 所附。

<sup>25</sup> 同上，頁 30。

<sup>26</sup> Richard Stanley-Baker, "Marching in Time: Muromachi Ink Painting and the Zhe School," in

強調雪舟在中國所得高評價的論述，意謂著雪舟之入明對他自己而言是一個「發現自我」或「發現日本水墨畫之自主價值」的一個心路歷程。這便是雪舟研究中第三個議題的基礎所在。雪舟自明歸國後，一直活到一五〇六年。在這晚年的三十多年當中，雪舟又有「東遊」之行離開了周防到了美濃、駿河等地。他存世的大部分作品都成於此期，而最晚年所做的〈天橋立圖〉（圖 15，京都國立博物館）更被視為日本水墨畫成立的指標性傑作。他此期水墨畫的歷史意義，基本上便是由這兩個脈絡所架構出來。從水墨畫的本身來說，像〈天橋立圖〉這種實寫日本風景的作品，讓雪舟的山水風格不僅在技巧上，也在對象、內容上建立了所謂「日本的」主體性格，讓日本的水墨畫真正地脫離中國的影子，而有了獨立的發展與價值。而雪舟之得以對日本風景進行實寫，除了他在意識上的有意追求之外，當然與其遊歷，或曰「漂泊」的後半生經驗息息相關。<sup>27</sup>這種「漂泊」的形象意味著一種藝術「自主性」的出現。而其之所以「自主」，除了來自於自我本身之獨立自由特質外，還代表著一種反幕府品味之新的社會文化之出現。這在日本文化之發展史上，不能不被視為是具有劃時代的重大意義。

然而，關於雪舟的這些舊說基本上卻是基於一個以日本和中國對立的二分法之前提上來發展的論述。這種論述雖然合於一般常識中的日中關係的變化史，而且提供了一個日本由受中國文化哺育終至獨立成長而有自我民族文化格局的簡明生物演化式的歷史軌跡，但其是否接近歷史真實還是只係受到近代民族國家論影響下的歷史建構？仍然值得進一步的商榷。日本學界對於這個前提的反省，近年來已有若干值得注意的成果值得參考。例如小川裕充即由作品風格上指出一些向來以為日本獨特表現的中世繪卷物，如〈信貴山緣起〉等，在某些空間技法上實與中國的宋畫有相通之處。<sup>28</sup>戶田禎佑更是指出自十二至十四世紀間，中國方面不但將日本的「大和繪」視為有如唐代繪畫，而且有些日本禪僧的作品甚至被誤認為中國作品。基於如此的觀察，戶田對視雪舟為水墨山水「日本畫」的象徵性「畫聖」地位之看法也提出了質疑，而認為應將雪舟的若干成就先置於中國山水實景描繪的傳統來理解。<sup>29</sup>這種現象顯示了中日雙方之間實際上並不存在著那麼清楚而絕對的區別；它不僅肯定了中日雙方繪畫間的高度交流，而且意謂著在近代以前的日本繪畫藝術在思維上可能並不存在著一個清晰的「日本的」參考架構。在初步考察了雪舟入明及其相關水墨畫之作品與文獻之後，吾人可以進一步肯定此思維架構之「中國性」實極為突顯，甚至可被視為日本水墨畫發展的基本

---

Richard Barnhart ed., *Painters of the Great Ming* (Dallas: Dallas Museum of Art, 1993), p. 342.

<sup>27</sup> 關於雪舟「漂泊」的意象，見高見澤明雄，〈雪舟筆山寺圖について〉，*Museum*, 365 (1981)，頁 10-17。對其討論，可見島尾新，〈なぜ雪舟？—雪舟研究の面白さ—〉，《特別展雪舟》（奈良：大和文華館，1994），頁 8-15。

<sup>28</sup> 小川裕充，〈唐宋元代中國繪畫對日本的影響〉，王勇、上元昭一編，《中日文化交流史大系·藝術卷》（浙江人民出版社，1996），頁 1-32

<sup>29</sup> 戶田禎佑，〈美術史における日中關係〉，《美術史論叢》，7 (1991)，11 (1995)。〈雪舟研究に關する

關懷與動力之來源。如由此來重新觀察十五世紀以雪舟為中心的日本水墨畫史，或可得到一個不同的理解。

有關雪舟之舊說中的最大缺點在於無法妥適地解釋雪舟現存作品與一四六八年以前室町水墨間的承續關係。學者為了突破這個瓶頸，做了不少嘗試，其中最引人注目的是田中一松自一九五六年以來一再提倡的拙宗即雪舟前身的理論。田中的理論系認為傳世一些題為拙宗等楊的山水，例如在正木美術館的〈破墨山水圖〉，在風格上與後來之雪舟所作者頗有相通處，兩者應係同一人。<sup>30</sup>此說一出，從者甚眾；但也有學者由室町佛教文獻中詳考與拙宗有關的幾位禪僧之經歷，認為拙宗與雪舟的活動時間仍有些差距，不可逕判為一人。<sup>31</sup>如果這個反對意見得以成立，而舊說中雪舟入明又未得到明畫家的影響，那麼他在晚期所作精采山水表現便只能訴諸他神秘而過人的天份了。

如此一來，雪舟晚年所自承，且為其友人所傳述的傳承如拙、周文之風的說法又如何可以解釋呢？日本私人所藏，上有龍岡真圭贊的雪舟之〈山水圖〉立軸，向來被持舊說者引為雪舟與周文風格傳承關係的證據，並訂之為雪舟方至周防，未入明國前之作品。<sup>32</sup>但是，龍岡真圭的贊上卻明寫著「聞說杯看禹九州」，顯然說此畫作成之時已是雪舟歸國之後。因此這層雪舟與周文之相近關係至多只能說是雪舟歸國之後重新認同室町禪僧畫系，尤其是相國寺派系譜心態中的一種表述，不能當成雪舟入明之前風格的依據。

如回歸文獻史料，可據以一窺雪舟入明前風格的資料只有其友人翺之慧鳳在一四六四年〈記楊知客〉一詩中所提到的「慕顏秋月、常牧溪」如此寥寥數語。<sup>33</sup>此處所謂顏秋月、常牧溪即南宋禪僧畫家牧谿與元朝職業畫家顏輝二人，前者有〈觀音、猿、鶴〉及〈瀟湘八景圖卷〉，後者有〈鐵拐〉、〈蝦蟆〉二仙立軸傳世，都是幕府將軍家自中國輸入的寶藏，久為日本畫壇及收藏界奉為楷模。但是，這兩人的風格卻非相國寺派如拙、周文等人作品中的主要內涵。例如如拙的名作〈瓢鮎圖〉，只有一點邊角構圖與細竹還有一點南宋遺意，而其〈王羲之書扇圖〉（京都國立博物館）則是仿自南宋梁楷的同題作品。這些作品都沒有牧谿的水墨淋漓與空間感，也沒有顏輝的堅實造型。周文之狀況也是如此。除上文所提及之作品外，靜嘉堂文庫藏的〈三益齋圖〉基本上也是一種馬遠山水小景扇面構圖的放大而已，無法讓人想像與雪舟早期所仰慕者的關係。

二三 問題》，《日本繪畫史の研究》（東京：吉川弘文館，1989）。

<sup>30</sup> 田中一松，〈雪舟—その 歷史的位置と作品諸問題—〉，《水墨美術大系》，第七卷（東京：講談社，1973）。

<sup>31</sup> 關於此點論證，請參考渡邊明義，《水墨畫—雪舟とその流派》，《日本の美術》，4（東京：至文堂，1994），頁 28-32。

<sup>32</sup> Yoshiaki Shimizu, "Notes and a Reflection on the Freer Shubun Painting," *Archives of Asian Art*, pp. 87-102. Shimizu 甚至以為這是雪舟在入明前夕有意識地追溯其祖源的舉動。

<sup>33</sup> 見注 23。

當然，光憑翺之慧鳳的寥寥數語並不能重現雪舟的早期面貌。但是，他的表述方式卻讓人注意到其背後思維架構的「中國性」。而因為牧谿與顏輝本為差異頗大的兩種風格，其並而稱之似乎也暗示了其「中國式」的參考架構中所含有的一種「綜合性」，這在當時的室町收藏界與藝術界的氛圍來看，倒是可以理解的事。中國文物在十五世紀的日本收藏界，可以說是競相追逐的對象，將軍與地方大名更是對「唐物」趨之若鶩，甚至可說達到了一種「過熱」的程度，唐物收藏變成了地位權勢炫耀與競爭的工具。在此狀況之下，珍貴的唐物在其文化活動中出現時便常有「集錦」式的現象產生。例如一四三七年後花園天皇拜訪足利義教之室町殿時，當時在「會所」中便擺設了義教得意的唐物收藏，其中包括：梁楷的〈出山釋迦〉、〈雪景山水〉、堆朱漆器與所謂的〈三具足〉的裝飾富麗奇巧的銅製香爐、燭臺與花瓶等風格並不協調、主題內容並無關係的藝術品。<sup>34</sup>這種態度可能也使得在京都為幕府工作的畫家們形成一種對中國繪畫風格「眾體皆備」的能力，尤其是將軍家收藏所追求的宋元名家，如馬遠、夏圭、梁楷、牧谿之類。例如擔任將軍家藝術顧問的能阿彌之〈花鳥圖屏風〉（1469年，出光美術館）即是當時日本所知宋元水墨花鳥畫之語彙集錦，其圖樣來自牧谿、蘿窗以及十三、十四世紀毗陵花鳥畫之作品。約與雪舟同時的狩野正信也是仕於幕府的御用畫家，他的情況由〈周茂叔愛蓮圖〉與〈布袋圖〉來看也是如此。他在為足利義政的東山殿東求堂設計製作障子繪時，也在夏圭、馬遠、李公麟等不同風格間徘徊甚久。<sup>35</sup>這也顯示了對室町之收藏家、贊助者或畫家而言這些來自當代收藏而寶受珍惜之各種不同的中國風格基本上只是一些「形式」，它們原來可能各有區別的「內涵」，至此完全被忽視，而轉化為財富與權勢的符號。

在十五世紀那種唐物的文化藝術氛圍下，赴明求取進一步的風格進展，對雪舟來說，應是十分可以理解的「正確」的選擇。至於他在中國大陸期間，究竟學到了什麼，則可以具體地由他當時所做的〈四季山水圖〉與歸國後不久所作的〈山水圖卷〉（圖 16，山口縣立美術館）得到一些有意義的認識。

〈四季山水圖〉的筆墨技法與造型表現基本上是南宋馬夏一路，看起來似乎與京都的御用畫家們相當一致。但是如果取之與惟肖得嚴（卒於 1437 年）贊的〈李白觀瀑圖〉（圖 17，日本私人藏）或是稍晚幾年的藝阿彌的〈觀瀑僧圖〉（橫川景三贊於 1480 年，圖 18，根津美術館）等同系風格的作品相較，則可發現雪舟者除了使用了更多更確定的線條外，造型上似乎也更重立體塊狀，而與中國的馬夏傳統較為接近。但是，除此之外，更重要的是構圖上的差異。〈四季山水圖〉顯然較具前後的意識，無論春、夏、秋、冬，四季皆極細緻地處理了前、中、後三段之間的空間過渡；而且更注意於使用壯碩的山體來與精緻的景點建築、人物

<sup>34</sup> 說明見《特別展室町時代の美術》（東京國立博物館，1989），頁 276-277。

<sup>35</sup> Richard Stanley-Baker, "The Ashikaga Shogunal Collection and Its Setting," (unpublished paper).

相對應。尤其是夏、秋二景皆刻意地置壯碩主山於畫幅正中，這正是馬夏風格山水畫在明初之時最特殊的發展，原來意在以北宋的巨嶂山水模式來補馬夏風格易流於纖弱的缺點。這種明初山水盛行於宮廷之中，宣德畫院中的李在所作〈山水圖〉（東京國立博物館）可說是其中代表。事實上，雪舟〈四季山水圖〉中夏景主山稜線的折搭，與李在〈山水圖〉者十分接近，很可能意謂著雪舟確實見過李在的這種作品，並運用到他自己的畫上。

雪舟〈四季山水圖〉之所以被確認為入明時的作品，主要係由於其上仍存「光澤王府珍玩之章」一鑑藏章。光澤王名朱寵瀆，係遼王第二子，於成化二十三年（1487年）封在福建光澤，卒於嘉靖二十五年（1546年）。<sup>36</sup>可見〈四季山水圖〉在完成後可能即留在中國權貴之手，至十五世紀末入藏光澤王府，而很可能在十六世紀初左右透過日華貿易的管道，才回到了日本的收藏。〈四季山水圖〉的早期收藏史一方面印證著雪舟傳記中所言他在中國時所得到的高評價，另一方面則意謂著此作與當時中國主流山水畫品味的高度一致性。由各軸分別來看，其前中後三段的塊體之間除了清晰的呈現其相互的空間關係外，還注意地以附屬的小景，如屋舍、流水、坡岸、樹林等加以連續，表示了距離間的過渡，使得畫面整體感突顯而出，進而傳達一種具有縱深的空間意味。

此四軸之製作雖可各自獨立，但也有連貫成局的整體考慮。其中春冬二軸的主峰各分居左右兩側的半邊造型，正好構成全局的邊框作用；而夏秋二景的前景半邊岩塊恰能連成一個居於四軸正中的大岩，成為四景的中軸起點，由此而上，觀者視線可被導向右方夏景的正立主峰，再往左轉而至秋景較遠處的主峰。如此安排正如李在的〈山水〉一般，只不過更特意加強了橫向的擴展，其作為巨嶂的企圖十分接近。就其尺寸來看，各軸雖無驚人之處，只有149.2×75.8公分但整個連貫起來卻有三公尺的寬度，確是可觀的巨幅畫面。如此連屏式的山水畫面在明初應該頗為流行，現存東京博物館有杜貫道贊辭的雙幅〈山水〉，極為此種例子；而十五世紀前期戴進的〈春冬山水圖〉（圖19，日本菊屋家藏）則為時代更接近雪舟的同類作品。戴進的〈春冬山水圖〉原來應也是四幅一套的作品，現存的春冬二部分亦有將主峰推至左右兩邊的安排，與雪舟的〈四季山水〉的處理一樣。可惜戴進作品中間的夏秋二幅已不知去向，但其構圖極可能就有如雪舟的中軸式處理。再就其尺寸來觀察，戴進的春冬二景為144.5×79公分，也與雪舟相當，串聯起來也可成為近三公尺寬的屏障大畫。這些類似的現象在在都指明了雪舟與十五世紀早期中國主流山水畫的親密關係。

雪舟不僅在〈四季山水圖〉中顯示了他學自明朝初期宮廷山水畫的跡象，另件稍晚作於一四七四年的〈山水圖卷〉也透露了相同的訊息。此卷後有雪舟自跋，

<sup>36</sup> 見《明憲宗實錄》（南港：中央研究院歷史語言研究所，1962），卷291，頁4925。《明英宗實錄》，卷318，頁5930-5931。

云：「余嘗南遊，看中朝名手畫，以彥敬為師者多矣，爾來余亦從一時之好，凡畫山水則為效顰于彥敬...吳興夏士良曰，高彥敬筆意，作者鮮及，悅其勤哉。」

（此跋現存者係後人摹本）此卷山水雖云為師法元代之高克恭，而且在水墨技法上確實多用暈染，顯得有豐富的水氣，但其整體卻與標準的高克恭雲山圖，如〈雲橫秀嶺〉（台北國立故宮博物院）大有不同。雪舟在此卷山體及樹叢的自由點法實在較為接近李在的〈米氏雲山圖〉（圖 20，淮安王鎮墓出土），而其前半段土坡的乾濕混合擦染的運用，則近於高廷禮在〈雲山圖〉（圖 21，日本私人藏）中對所謂米家山水的詮釋手法。這些現象都顯示了雪舟居留大陸時間雖不長，但確實學習了不少當時流行的風格，並賴之以窺他所仰慕的宋元大師的風範。依當時日本貢使來華並不十分受一般中國文化圈重視的情況來推測，雪舟親見宋元大師真跡的機會可謂極為渺茫。<sup>37</sup>

但是雪舟為什麼後來有所謂「大明國裡無畫師」一說呢？考此說最早見於《半陶文集》中題雪舟〈四景圖〉的跋文中。其上下文相關之部分作：

挾藝遠往中華，天子觀其畫，以為國奇寶，非有語不得畫。...一朝來歸，聲價十倍，而曰，大唐國裡無畫師，不道無畫，只是無師...雪舟於藝，神品妙品，實千歲一人而已。...

此文無紀年，熊谷宣夫依其語氣將之定在一四八九年左右。<sup>38</sup>時已在雪舟歸國二十年後。不論此訂年是否準確，此文讚美之詞，已推至極端，實在不能令人無疑。其實類似「大唐國裡無畫師」這種句子，常見於中國士僧贈日本僧侶的客套文字之中。例如《鄰交徵書》中便收有元僧守常贈日僧慈均的一首詩—〈送日本均上人遊天台〉，其中首句即云：「大唐國裡無禪師」。<sup>39</sup>《江湖風月集》中亦有石霜〈送日本僧〉一詩，使用了「大唐真個沒禪師」來嘉勉其求法之舉。<sup>40</sup>這種語句充其量只能視為外交辭令，絕非真心的讚美。雪舟在華時可能也有機會得到這種充斥外交辭令的文字禮物，也極可能了解其本意非在贊其畫藝，但到他歸國之後，卻將之轉化成為他本人對中國藝壇的評論。他的這個行為，或許僅能由其此期的「自我宣傳」活動的脈絡來予說明。

#### 〈五〉歸日之後的雪舟

雪舟的「宣傳」活動可能自歸日後不久即開始。前舉一四七四年〈山水圖卷〉上的跋語中這種「宣傳」的意味可說還未顯露。但到了一四七六年其友人呆夫良心為其天開圖畫樓作記時，文中便充滿了贊辭。他尤其對雪舟在北京禮部作畫一事，作了詳盡的描述。其實在明初之時受官方之命畫壁並非絕高的榮譽，況且命

<sup>37</sup> 但這並不否認雪舟可自明代繪畫中揣摩宋代古典風格的可能性。關於這點的討論可參見堀靖紀，〈雪舟山水畫小考—入明時の古典の學習—〉，《美術史學》，第 18 號（1996），頁 21-54。

<sup>38</sup> 熊谷宣夫，〈雪舟年譜〉，《畫說》，27 號（1939，3），頁 266-267。

<sup>39</sup> 伊藤松，〈鄰交徵書〉（東京：國書刊行會，1975），頁 300。

<sup>40</sup> 同上，頁 284。

令並非出自皇帝本人，而是禮部尚書姚夔，地點則在試院之中，也不能算是朝中的主要建築空間。雪舟在試院作畫可能屬於貢院新修建築的部分。按北京貢院曾在一四六四年春會試時失火，雪舟至北京時則已在四年之後，而且已過下屆會試。由此時間的長度而言，其畫對新貢院之建築而言看來非屬急迫，重要性或許亦不甚高。<sup>41</sup>

呆夫良心的這個記載文字，後來即衍成《半陶文集》中所謂「天子觀其畫，以爲國奇寶，非有語不得畫」的由來，其中的差別只是後者誇張的程度更高罷了。不過這些稍嫌誇張的宣傳文字雖然旨在突出雪舟的偉大之處，但卻也透露出其內在的思維架構還是中國式的。《半陶文集》說的「非有語不得畫」實際上是來自於吳道子的典故，將之與唐玄宗對吳道子地位的肯定等同起來。<sup>42</sup>呆夫良心于〈天開圖畫樓記〉中誇讚雪舟在各種畫科中的成就時，也分別以吳道子、梁楷、馬遠、夏圭、玉澗、高克恭、易元吉、錢選、牧谿與龔開等中國典範來比擬：

余竊閱古今之畫評，假雖爲一世之名工，而僅能一二之樣爾。至于公之活法，不翅兼備其眾體，看畫臨模，莫不咄咄逼真也。道釋人物依稀於漢之吳道玄、宋之梁風子；山水樹石或出馬遠，或出夏珪；水墨淋漓，自然有雅趣者，西湖之僧若芬之流也；掃出雲山，驚動人之耳目者，西域畫者之孫高彥敬之亞也；水禽山獸，則齊於長沙之易元吉；花鳥著色則類于霽溪之錢舜舉；龍虎猿鶴、蘆雁白鷺，粗學法常，不師其麤惡；墨鬼鍾馗等，頗及於龔翠岩之怪矣。

換句話說，雪舟之所以偉大，在當時宣傳者的心目中仍是在一個中國畫史的脈絡中來定位的。

雪舟其實也有如此的自我定位。他在一四九五年的〈破墨山水圖〉（圖 22 東京國立博物館）中雖自云「吾祖如拙、周文兩翁」，似乎在爲其日本本源作一表述，但實際畫面之風格卻是玉澗一路，合於現存岡山縣立美術館的〈仿玉澗〉（圖 23）扇面所示。由此可見玉澗對其意義之重大，直到最晚年實未曾稍減。而他對玉澗的畫史地位的理解，基本上來自夏文彥的《圖繪寶鑑》。<sup>43</sup>該書對玉澗的記載有云：

（玉澗）摹寫雲山以寓意，求者漸眾，因謂世間宜假不宜真，如錢塘八月潮，西湖雪後諸峰，極天下偉觀，二三子當面錯過，卻求玩道人數點殘墨何耶？歸家老山...又建閣對芙蓉峰，號芙蓉峰主。<sup>44</sup>

雪舟即曾畫芙蓉峰以追想玉澗風範。<sup>45</sup>他至中國特學高克恭風格，亦因高氏與玉

<sup>41</sup> 貢院失火事見《明英宗實錄》，卷3，頁78-80

<sup>42</sup> 張彥遠，《歷代名畫記》，《中國書畫全書》，（上海書畫出版社，1993），冊1，頁153

<sup>43</sup> 《圖繪寶鑑》傳入日本的時間應相當早，其自序在1366年，而據海老根聰郎之研究，1420年時東福寺僧岐陽註中鋒語錄時已引用之。見其〈元代畫者傳について〉，頁9。

<sup>44</sup> 夏文彥，《圖繪寶鑑》，《中國書畫全書》，（上海書畫出版社，1993），冊2，頁877。

<sup>45</sup> 明朝四明文入詹僖有〈題雪舟畫芙蓉峰圖〉詩。見《鄰交徵書》，頁162。

澗同屬雲山之風。<sup>46</sup>他對玉澗「極天下偉觀」的教訓，顯然亦拳拳服膺。入明之舉，按同舟的呆夫良心報導，便是在「歷覽天下之名山大川」。而其東遊歷程，及晚年代表作〈天橋立圖〉之所以出現，也是雪舟追求實踐玉澗訓誨的結果。

〈天橋立圖〉(圖 15) 久為日本學者視為日本水墨山水的造極之作，蓮見重康甚至稱之為水墨山水「日本化」的代表。<sup>47</sup>這種意見基本的根據在於天橋立乃日本實景，位在北陸往京都的途中，已非一般日本水墨山水畫中所描繪的，如中國「瀟湘八景」那類的想像之景。但是，即使如此。以日本實景為題材是否即意味著水墨風格的「日本化」，確實是個值得爭辯的問題。高澤見明雄在分析〈天橋立圖〉與南宋李嵩的〈西湖圖〉(圖 24) 之後，發現〈天橋立圖〉的結構即來自於〈西湖圖〉；雪舟係在此底稿之基礎上，再將實景納入其中。<sup>48</sup>戶田禎佑更進一步提議應將〈天橋立圖〉置於中國實景山水的描繪傳統中來理解，並舉出〈西湖圖〉、元代吳鎮之〈嘉禾八景〉及明初王履的〈華山圖冊〉為雪舟之前的作例。<sup>49</sup>如此看來，〈天橋立圖〉的形式結構當時確可在中國的脈絡中得到說明，其之作為「日本的」水墨山水的奠基之作則屬後人的主觀詮釋。

不但如此，〈天橋立圖〉的創作意圖尚可由文獻上建立其與玉澗的關係。上文所引《圖繪寶鑑》對於玉澗的記載中曾提及玉澗對「西湖雪後諸峰」有「極天下偉觀」的評價。雖然現存的畫作資料中並無玉澗對此天下偉觀描繪的跡象可尋，但其對西湖景觀除了讚美之外，也曾實際進行圖繪，此事應該極為可能。雪舟在讀這段夏文彥的記載時或許便是如此肯定。事實上，這種聯想並不奇怪；《君台觀左右帳記》在玉澗條下記云：「西湖雲山諸峰寫」，便是將此推測加以落實成為紀錄的顯示。當雪舟面對天橋立的實景時，之所以會選取如李嵩之〈西湖圖〉，而非中國其他實景山水作為依據，應該也是意在創造出世人未曾見過的玉澗〈西湖雲山諸峰圖〉才是。他對玉澗西湖山水的熱烈追求，後來也為其弟子所繼承。其中秋月等觀有〈西湖圖〉(圖 25，石川縣美術館)，即為其在入明時所作，圖像頗近李嵩者，亦與〈天橋立圖〉有相通之處，實也可視為企圖追想玉澗〈西湖圖〉的一種努力。<sup>50</sup>

雪舟對玉澗之追溯，除了顯示及藝術思考架構之「中國性」直至晚年未曾稍改之外，也意謂著他對這個山水傳統的一種特定認同。相較於李在或其他他在中國所見所學的畫家而言，雖然所掌握的藝術語彙相同，追求的畫面完整結構的目標亦近似，但雪舟卻未認同北宋之大師，卻選擇了南宋的禪僧玉澗來作為歸宿。

<sup>46</sup> 夏文彥記玉澗即云「摹寫雲山以寓意」，見上引文。

<sup>47</sup> 蓮見重康，《雪舟等楊論—その人間像と作品》，(東京：筑摩書房，1961)。

<sup>48</sup> 高澤見明雄，〈雪舟筆天橋立圖について〉，《美術史》，101 號 (1979)。

<sup>49</sup> 戶田禎佑，〈雪舟研究に關する二、三の問題〉，並見其《日本美術史の見方》，頁 38-41。

<sup>50</sup> 秋月此圖上有自書：「杭州西湖之圖，□北京會同館作此圖弘治玖年潤三月拾三日」。說明見《特別展覽會山水—思想 美術》(京都國立博物館，1983) 頁 110。

如此的選擇顯然是受了當時日本上層收藏對玉澗的高度崇敬態度的影響。由此觀之，雪舟也可以說是在當時東亞水墨山水畫圈中提出了一個較有地區特色的主張。他的意義，應即在此。

#### 〈六〉雪村與相關的中國水墨山水畫

雪舟的意義如與中國同時的山水畫家吳偉相較，更可顯示其清晰的地區性。吳偉在中國畫史中一般被視為浙派戴進的繼承者，而戴進則被視為自如李在的宮廷正宗主流中脫穎而出的浙派始祖。戴進與吳偉雖皆曾有段時間服務於宮廷畫院之中，但基本上其活動乃以在野的部分為主，其藝術創作因此可以說具有不可忽視的「在野」性格。<sup>51</sup>雪舟亦是如此，他的「漂泊」生涯確與以京都為主要活動地的畫家們不同；他的贊助者，如山口的大內家則是地方的守護大名，亦非京畿的將軍或與其相關的寺院。戴進吳偉的山水風格後來即成南京、杭州地區的流行，隱然有與北京者抗衡之勢，正如雪舟流派與京都的阿彌派形成清晰的差異一般。但是，在此相似的在野性格之外，戴吳的浙派山水發展仍與雪舟流派有明顯的區別。這主要顯示在他們對畫面結構的不同理解。戴吳二家雖然認同了如李在所追求的大畫面氣勢，但對此氣勢的詮釋後來則逐漸轉向筆墨之上，企圖放棄形體與空間之結構而依賴筆墨的運用來再創同質的效果。戴進雖有較早期的〈春冬山水〉，但較晚期的作品中，例如〈長松五鹿〉（圖 26，台北國立故宮博物院），則致力於以自創而自由的筆墨再詮釋宋元山水的實體結構。吳偉亦是如此。他的晚年巨作〈長江萬里圖〉（圖 27，北京故宮博物院）基本上源自夏圭的長卷〈溪山清遠〉（台北國立故宮博物院），但其空間結構所形成的氣勢則完全為奔放狂走的筆墨所取代。與此相較之下，雪舟的發展卻沒有這種「筆墨主義」的強烈傾向。雪舟所認同的南宋禪僧畫家玉澗雖是以水墨淋漓的風格聞名，但在雪舟向其祖溯之際，如〈天橋立圖〉或〈破墨山水〉二者所示，重點卻在重現玉澗山水結構的「偉觀」。以當時中日之間交流管道頗為暢通的狀況來推想，雪舟對此差異應有清楚的意識才是。吳偉卒於一五〇八年，後於雪舟之卒只有兩年。他後半生的高度聲望顯然不會被雪舟所認可，這或許正是雪舟會提出「中國無畫師」的另一種背景。

雪舟的水墨山水除了傳至宗淵、秋月等弟子外，對日本關東地區的雪村也有值得注意的影響。雪村出生於東京北方的常陸太田（屬現茨城縣），一生活動的幾個主要地區，如部垂、會津、三春等，都屬北關東較偏僻之地區。他的生卒有二說，一為一五〇四～約一五八五，一為一四九二～約一五七三。<sup>52</sup>（基於文獻

<sup>51</sup> 關於戴進與吳偉，參考石守謙，〈浪蕩之風—明代中期南京的白描人物畫〉，《美術史研究集刊》，第一期（1994年），頁40-50；*Painters of the Great Ming*, pp.127-194.

<sup>52</sup> 前者例見中村溪男，〈雪村と關東水墨畫〉，《日本の美術》，第63號（東京：至文堂，1971），頁18-52。後者則可見中島純司，〈水墨畫—祥啓と雪村〉，《日本の美術》，第337號（東京：至文堂，1994），頁38-41。

的考慮，本文對此採取後說，不過，兩者間的差異對雪村之理解並不會造成關鍵性的變化，故尚不擬在此深究。）由雪村的生存年代來看，他根本無法親自接受雪舟的指導，不過，他自書於一五四二年的〈說門弟資〉則已自承曾努力地學過雪舟的畫風，這層師弟關係似乎已可確認。<sup>53</sup>然而，值得進一步觀察思考的則是雪村究竟從雪舟風格中學到了什麼？雪村與雪舟的同異又有何種歷史性的意義？他與同時代中國浙派後期發展之關聯又應如何看待？這些問題的解答都必須參照整個十五、十六世紀東亞水墨畫圈的整體脈絡來進行，方能有些新的成果。

關於雪村與雪舟間的風格關係，雖有其自我宣示為據，卻不見得受到普遍的重視。對熱衷於探索水墨畫日本化過程的學者而言，尤其顯得如此。例如以雪村為水墨畫完全日本化之指標的重要雪村研究者中村溪男在討論雪村早期藝術時便略過與雪舟關係的具體討論，而強調雪村居太田附近時以奈須紙作團扇，以楮皮手工製之粗紙作畫等事實，來引出雪村與當時深受中國品味影響之貴族化武家的不同。這種不同不但指示著雪村的獨特風骨，而且也是導使他探索日本水墨畫新方向的內在本質。<sup>54</sup>換個角度來看，如此說法係以避開討論雪村與雪舟之形式繼承關係，轉而以日本化為內在精神之所在，來企圖將雪舟與雪村的成就關聯起來，為雪村的自白作一詮釋。但是雪村的自白需要如此迂迴方可處理嗎？這不得不讓人質疑。它的實情畢竟還要回到雪村早、中期的作品中去參證。

雪村舊說之所以不願正面處理其與雪舟間風格關係的問題，可能係因雪舟之晚年作品顯示了太多中國水墨山水畫的影子之故。如果要視雪村為水墨畫完全日本化的指標，這種關係的突顯，在論述上自有不便之處。但是，實情並非如此。如果仔細觀察雪村早期之作，例如〈破墨山水圖〉（圖 28，日本私人藏）或〈瀟湘八景圖卷〉（圖 29，Cleveland Museum of Art），其風格都與雪舟晚年的簡筆破墨風格相近，也都祖述著雪舟心中的最高典範——玉澗。尤其是〈瀟湘八景圖卷〉中快速而簡約的前景物象水墨處理，很清楚地顯示其來自玉澗在日本收藏〈瀟湘八景〉（德川黎明會、根津美術館等處分藏）與雪舟〈破墨山水〉（東京國立博物館）的傳承。另一件〈瀟湘八景圖帖〉（圖 30，日本私人藏）雖改採夏圭風格，但其對空間的連續處理的關懷則亦可見雪舟山水特定結構的影響。換句話說這些現象不僅說明了雪舟與雪村的親密關係，而且指示著雪村藝術之起點並非有意地選擇所謂「日本化」的思考架構，而是與雪舟相同地自居於一個「泛中國的」，或曰東亞水墨畫圈的脈絡中在進行著。

雖然如此，雪村的水墨山水與雪舟者間也有值得注意的差異。這個差別在Cleveland Museum的〈瀟湘八景圖卷〉上已可知覺。此圖雖未脫原來瀟湘題材的

<sup>53</sup> 關於〈說門弟資〉及其說明，見中村溪男，〈資料が見た雪村のおもかげ〉，*Museum*，281號（1974年），頁27。

<sup>54</sup> 中村溪男，前引書，頁21-25。

迷濛幽遠主調，但在大筆水墨刷染天空的處理下，則顯得比雪舟的破墨風格有更多的流動感與更強的氣勢。而隨著他的風格發展，到了中晚期時，如此的表現越見發揮。例如雪村八十二歲所作〈瀟湘八景圖屏風〉（圖 31，日本私人藏）雖然仍使用了與雪舟相關的玉潤母題及技法語彙，但在結組上卻解散了原有的理性空間結構營造左右兩邊騷動與平靜的對照，並透過左邊山岩的奇幻造型，創造出一種非真實的幻境效果。約作於同期的另件〈山水圖屏風〉（圖 32，櫛木縣立博物館）則更是以奇幻的山體為焦點，畫面上幾乎每一塊山石皆刻意地出以奇崛的造型與角度，中央屏面的山體更全賴此種奇形怪石的交叉拼合，可說完全突破了岩山合理結構的限制，遂有一種奇矯的力量與超越人世的感覺。雪村的這種特質或許即是中島純司對其人其藝以「自由奔放」一語來加以概括的最好註腳。

爲了要說明與雪村水墨畫中此種不受拘束的特質，中島純司特別注意到雪村對道教之高度興趣，並且認爲雪村係藉此超俗的幽境來拭除人心之污穢，而達能遊於神秘而深遠世界之境地。<sup>55</sup>中島氏之分析確能切中雪村風格的要點；但是，他仍然依循舊說，認爲其意義乃在於對水墨畫風格之「改造」。其實，雪村的風格發展及其追求的奇崛境界，與中國南方沿海之浙江、福建地區的浙派晚期風格確有相通之處，而造成此通融現象的媒介則正是道教圖像。

道教之影響中國水墨畫的狀況，在吳偉之時已經相當清楚，到了十六世紀之閩浙畫家身上更加明顯，尤其是在以江西南部道教勝地龍虎山爲核心的閩浙教區，其作用的廣度與深度實已到達顛峰之境。這個地區的水墨繪畫，在十六世紀中葉左右便通過中日海上走私貿易的管道，大量地進入日本市場，而此期正是雪村藝術產生激烈變化之時。<sup>56</sup>雪村與道教的關係首見於其一五四二年的〈說門弟資〉中，在那裡，他以一種獨異的口氣，將「畫道」比擬爲「仙術」。他之所以作此比喻，不止由於其內心思想中對道家有企慕之意，而且還意謂著他對道教圖像形式存在著一種直接而高度的興趣。他的這種興趣，具體地表現在他對中國當時福建道教水墨畫的學習上。在現存若干作於一五五〇年代以後的雪村作品中尚不乏這種證據。例如上文所及之〈山水圖屏風〉（櫛木縣立博物館）中所見之如仙境之景物便近似於十六世紀中福建畫家鄭文林（字顛仙）的〈壺中仙人〉（圖 33，Princeton University），特別是在充滿奇怪弧線之奇崛岩塊的描繪上，兩者尤見高度的近似性。雪村在此期之後亦多作仙人形象，其中便不乏直接借用福建圖式者。京都國立博物館的〈琴高、群仙圖〉（圖 34）即爲根據李在〈琴高乘鯉圖〉（圖 35，北京故宮博物院）的相關圖式而來的變奏。雪村雖無法親見李在此圖，但其傳摹本當有一定的數量在李在的故鄉莆田附近流傳，而透過貿易的管道進入日本，再爲雪村所見。另外雪村的〈呂洞賓圖〉（圖 36，奈良大和文華館）也是

<sup>55</sup> 中島純司，前引書，頁 37。

<sup>56</sup> 關於此期福建的道教水墨畫，參見石守謙，〈神幻變化—由福建畫家陳子和看明代道教水墨畫之發展〉，《美術史研究集刊》，第 2 期（1995），頁 47-74。

直接取自中國的特異圖像。其仰頭的姿勢、直立於雲氣中龍首之上的形象，亦見於台北國立故宮博物院的一幅十六世紀福建的羅漢圖中（圖 37）。<sup>57</sup>這件福建羅漢的傳本應該數量頗多，其中之一便以顏輝的名義進入日本收藏之中。谷文晁所編《本朝畫纂》中亦登載了相近的圖像，但改稱之為〈張果老圖〉。<sup>58</sup>看來此特異形象在日本收藏界是將之作爲道教神仙來看待的。

雪村之所以一再地借用道教仙人圖像，主要的原因恐多在其奇矯的形式氣勢，意欲藉之來加強他的畫面之獨特效果。如此的企圖最極致地呈現在他八十歲時所作的〈潭底月圖〉（圖 38，奈良大和文華館）之上。此圖爲立軸形式，下方一角爲玉澗式語彙的漁舟與潭中明月之影像，但其上的絕大畫面則出現了他自書之狂草三大字「潭底月」，可說完全顛倒了一般繪畫上所見圖像與文字的主從關係。這三個字的寫法雖可稱之爲狂草，但其「書法」卻顯得相當特別。它的運筆不僅快速而且刻意堅持製作連續的轉動，並在一個大致長方形的範圍內作圖案式的佈局，整體給人的印象似乎不像「書法」，倒較爲接近道教的畫符。雪村在如此處理他的畫面之時，或許也真的受到了畫符的啓發；但是，不論其是否如此，他確是藉此狂怪的書寫強化了全幅的奇崛效果。就此而言，雪村的藝術確實顯示了他自有的特立獨行。

然而，一味地強調雪村的特立獨行可能並不妥適。由追求畫面奇崛效果的目標來說，十六世紀中期福建地區的晚期浙派繪畫其實也有類似的趨向。除了前文所及的鄭文林〈壺中仙人〉之外，他的〈龍虎圖〉（圖 39，宮津國清寺）也是藉由飽滿而快速的筆墨刷染，創造龍虎周圍強沛的氣流，使全圖的氣勢達到一種罕見的程度。另位畫家陳子和亦有相似的風格取向。他的〈松樹山鳥圖〉（圖 40，東京國立博物館）不只可見山鳥誇張的怪態，而且在如屈鐵蟠龍之松樹，強烈起伏、尖銳曲折的岩塊處理上，也都著意在表現奇崛而粗獷的生命動態。<sup>59</sup>這種追求奇崛效果的繪畫在山水題材之表現上後來在十七世紀初時則出現了吳彬的變體山水。<sup>60</sup>如〈溪山絕塵〉（圖 41，日本橋本家藏）即有如太湖奇岩放大的山水，其怪狀岩體與穿透空間交互結組出一個絕塵的幻景世界，效果竟與稍早的雪村〈山水屏風〉有不期而然的巧妙遇合。吳彬與雪村之間的相通表現是否即意謂著他倆之藝術曾有直接的接觸，由於史料殘缺的原因，究竟如何尚不敢斷言。但是，吳彬之出現於福建，證明了奇崛山水的畫面追求確實在中國福建（或閩浙）地區形成了一個傳統，上接李在、吳偉，中經陳子和、鄭文林，而以吳彬爲殿軍。雪村自道教形象中借取奇矯造型而營造的詭譎山水意境，雖在與京都之狩野派關東

<sup>57</sup> 此圖原歸金代李遠之作，但由風格上看，卻近於十六世紀福建地區的水墨風格。

<sup>58</sup> 此二圖可見中島純司，前引書，頁 67，圖 101、102。

<sup>59</sup> 關於陳子和此種表現，學者以爲係是因應商品化需求而來的簡拙。見 Richard Barnhart, *op. cit.*, pp. 324-327.

<sup>60</sup> 有關吳彬奇形變體山水的討論，見石守謙，〈由奇趣到復古——十七世紀金陵繪畫的一個切面〉，《故宮學術季刊》，15：4（1998），頁 40-43。

地區其他畫派相較之下，顯得十分地獨特，但一旦置之於十六世紀中國閩浙地區的發展脈絡之中，卻一點也不覺得唐突。

### 〈七〉小結

雪舟與雪村之對於十五、十六世紀的日本水墨山水畫壇而言，是否具有充分而有效的代表性，可能多少仍牽涉到研究者的主觀判斷。但是他倆無論如何皆可視為該地區某種發展前緣的表現，代表著某個發展的主要方向，此則應無所爭議。在他們的時代中，雪舟與雪村皆屬頭角崢嶸的突出人物，顯示出不可忽視的特異性，而與其餘使用中國水墨山水語彙的畫家者流有所區別，在那個以「唐物」為鑑賞主流品味的時代中，顯示著不止為唐物替代品的清晰個性。<sup>61</sup>或許是由於如此清晰個性之存在，過去的研究者多半易於將之與所謂「日本民族性」等同起來，而詮釋為日本文化獨特性之具體呈現。上文的討論則試圖針對此舊說，由東亞水墨圈的角度進行脈絡的重建，並經由與中國部分的異同比較，為雪舟與雪村的發展在此水墨山水畫圈中重新進行定位。

由地理區位而言，此東亞水墨山水畫圈主要的意義在於跨越現代的民族國家的界限，而將中國的北京、江浙與福建地區和日本的九州、京都、關東地區聯合併觀，來重新檢視其整體的脈動。就由雪舟到雪村的發展而言，此進程一方面意謂著其兩代之間的繼承與再發展，使玉潤風格之理想得到新層面的衍化，另一方面則意謂著此水墨山水畫圈向日本關東地區的擴展，並與同時中國晚期浙派擴展至福建地區的趨勢遙相呼應。這兩個新領地雖在地理上距中日兩區的文化中心區域較遠，屬於一般所謂的偏遠地區，但其活力卻未稍讓，反而呈現了一種十五世紀所未見的蓬勃氣勢。而道教因素對福建與關東兩地之發展雖呈現不同的意涵—在前者是為宗教媒介，對後者而言則以藝術形式之角色登場—但其作為中介的地位實具同等之重要性。這個現象對於觀察、評估道教因素（在一般所知禪宗因子之外）對水墨山水畫發展進程中所起之推動作用，實具有可觀的價值。

這個東亞水墨山水畫圈的形成乃植基於一個對中國古典傳統典範進行詮釋的思考架構之上而來的。不僅十五世紀的李在、戴進、吳偉、雪舟是如此，十六世紀的雪村、陳子和、鄭文林亦然。這是他們得以跨越地域、時間的界限而相互交融的根本理由。但是在此交融之際，地區之間亦有值得注意的分化。此尤其重要地表現在其對典範所採取的形式詮釋之中。當雪舟選擇了玉潤，而在水墨淋漓潑灑之中企圖再造大空間的整體形式結構，由戴進到吳偉的浙派發展則選擇了自由奔放的筆墨詮釋來重現典範的境界。如此的分化現象亦出現在十六世紀的福建與關東之對照當中。陳子和等道教水墨奇崛風格是戴吳筆墨觀更進一步的狂肆

<sup>61</sup> 在鑑賞活動中，中國風格的日本產物之發展係在唐物不敷需求，而作為代替品的狀況中出現。參見谷晃，〈茶會記 (= 見 3 書畫)〉，《野村美術館研究紀要》，第 7 號（1998 年 3 月）頁 26-46。

化，而雪村的奇崛理想則基本上仰賴矯怪造型的變化，與其祖源玉潤之較著意於水墨本身的差距，可說更甚於雪舟之所為。造成此種分化現象的原因很可能相當複雜，但其中部分可歸之於各地區各時代不同的贊助階層的文化性格上。在中國地區由吳偉至陳子和的發展有個值得重視的現象即在於兩者之贊助階層雖都屬道教信徒，但前者以貴族為主，後者則轉至民間教區人士。雪舟與雪村的贊助者多為非中央的地方豪強，後者甚至有更高的邊緣性，雪村之奇崛境界之得以在關東大受歡迎，應與此有相應的關聯。對於那些關東的地方豪強而言，道教圖像雖提供了形式上的充分刺激，但道教之內容卻不見得具有等同的吸引力。如果說對筆墨變幻效果的理解確實與道教之重神幻變化的理念傾向較易相互契合的話，那麼關東贊助者之不易於熱衷追求筆墨之藝術效果，則亦是合理的結局。

由此東亞水墨畫圈的立場來看中國江浙地區在十五、十六世紀的發展，吳派的形成與茁壯可以視為另種分化之現象。沈周之早期雖亦出自李在、戴進相關的脈絡，但逐漸走向乾筆線皴的含蓄境界。後來的文徵明一派則在窄小的畫幅上更發揮清逸深秀的細緻風格，可說刻意與浙派之發展拉大距離。這固可視為江浙文人「雅俗之辯」的具體落實，但如由東亞文化圈的角度觀之，文人此派發展所呈現的乃是一種排斥行爲，正反映著當時中國以儒士為決策核心的政府在對外關係上所採取的閉鎖心態。後來文人山水畫在十七世紀的壓倒性勝利，因此亦可稱之為此閉鎖心態的擴大結果。這對於東亞水墨山水畫圈的交融發展前途，不能不說是產生了崩解性的負面作用。



圖1 李在〈秋山行旅〉(台北國立故宮博物院)



圖2 李在〈山水〉(東京國立博物館)



圖3 李在〈山莊高逸〉(台北國立故宮博物院)

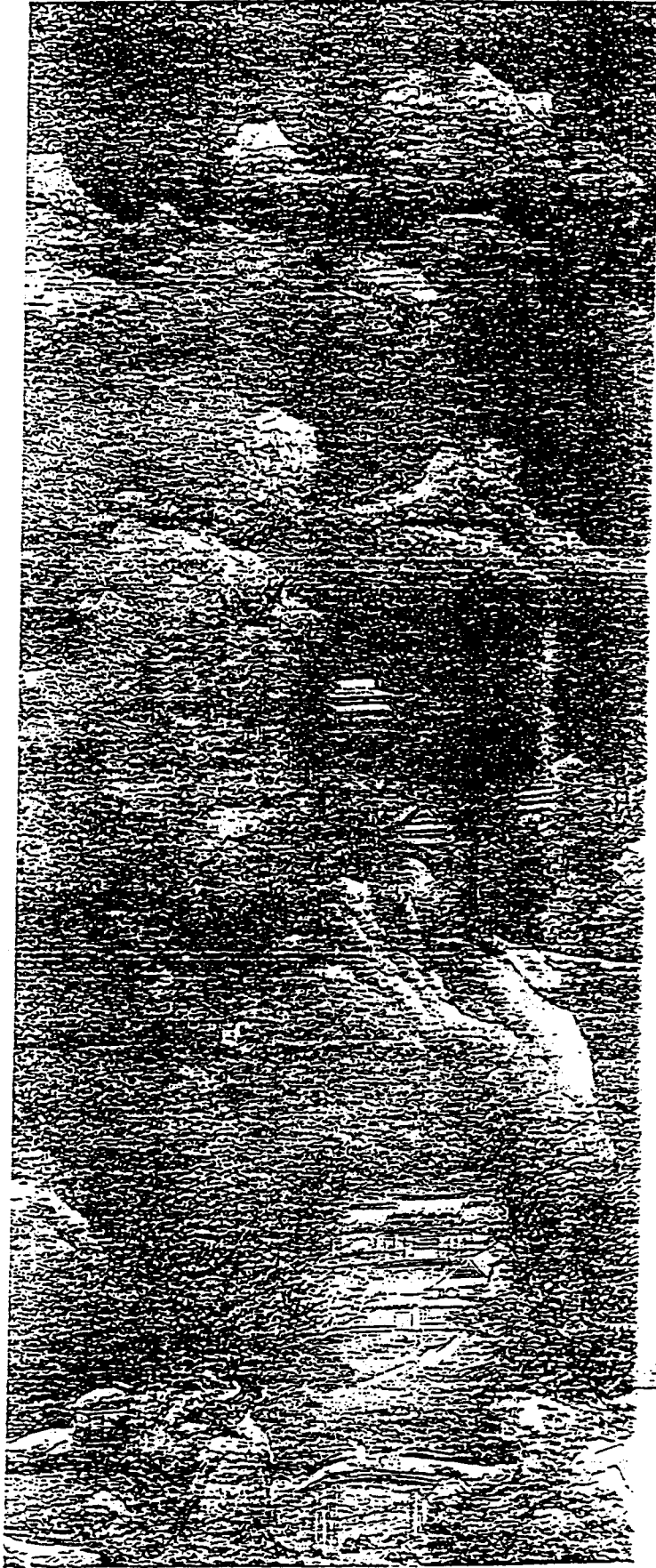


圖4 沈遇〈南山瑞雪〉(台北 陳啓德藏)



圖5 李在〈雪景山水〉(日本小川家)



圖 6 〈山水屏風〉(東寺)



圖 7 思堪〈平沙落雁〉(日本私人藏)

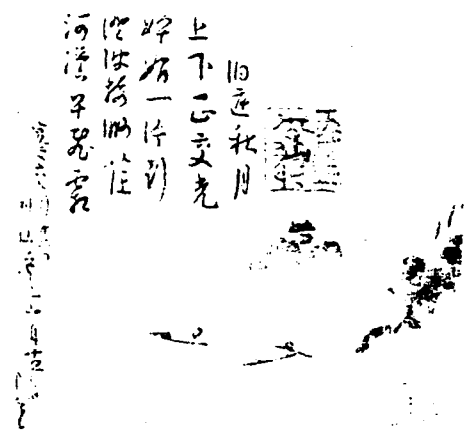


圖 8 思堪〈洞庭秋月〉(狩野探幽縮本・京都國立博物館)



圖 9 〈江天遠意〉(根津美術館)

遠意高人不在山多疑大德  
 五湖開竹一山松下直  
 天卜台溪水鳴  
 全意道人可意  
 紅塵紫洞寫靈類孤仙  
 醉手一掃掃地何人  
 如洞通分心者我寫林  
 泉井開山水靈龍潛屋  
 七手山石雲洞若汗洞  
 龍松方十玄解 京未心  
 待七年  
 靈松方十玄解  
 謀事何處守閑身大古山  
 清溪寺第一世孤獨鍾佳鏡  
 真梅應是龍芳節  
 孤井天地色空竹石見江  
 一十步 鐘而石而石人見  
 無乃和無遊世波水過地  
 傍和龍遊世波水過地  
 仁山真無心 竹石而石  
 江山自然遊世天二步 龍松方十玄解  
 水色泛泛龍松方十玄解  
 何時遊一錫地地地地  
 溫善道人月日  
 華金帶門向水湖孤舟在古  
 兼限自然有海空孤力山色湖  
 光排繼來 定開更月  
 雲深似老日空孤舟江  
 上秋山別處長空抱  
 孤舟夜歸恍如遊一  
 推評海東  
 即休中散  
 聖朝今過次分非怪落純山水  
 幽輝老自然和天地無不之散  
 三溪渡余遠地深樹而古韻本  
 像王端不信傳人言是西若峰道  
 蘇上而  
 一由清江一筆畫國平丁  
 綠白滿洲子地國小亭子  
 綠牙故風河神樓身下  
 洪陸神多明時出揚上  
 遠江僧先森  
 遠初  
 五年名信  
 五之仙人居一  
 中下亦山  
 三石之  
 之  
 之

竹齋讀書圖

伝周文筆

竺堂等連等賛

東京国立博物館

竹齋讀書圖 傳周文筆 竺堂等連等賛

此畫乃周文筆，畫竹之妙，無與倫比。其竹葉之繁茂，竹節之挺拔，皆能見其功力。畫中人物讀書之姿，亦極其神態。此畫不僅為竹畫之冠，亦為讀書圖之極品。其筆墨之運用，更覺其不凡。凡欲學畫者，不可不觀此畫也。

此畫乃周文筆，畫竹之妙，無與倫比。其竹葉之繁茂，竹節之挺拔，皆能見其功力。畫中人物讀書之姿，亦極其神態。此畫不僅為竹畫之冠，亦為讀書圖之極品。其筆墨之運用，更覺其不凡。凡欲學畫者，不可不觀此畫也。

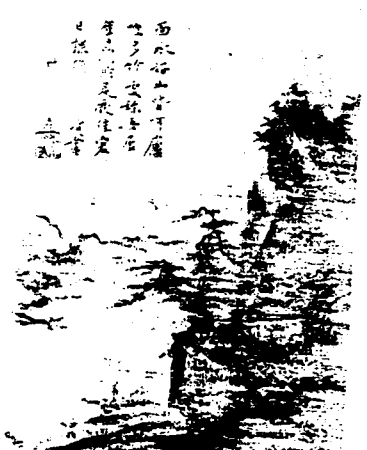


圖 10 傳周文〈竹齋讀書圖〉(東京国立博物館)

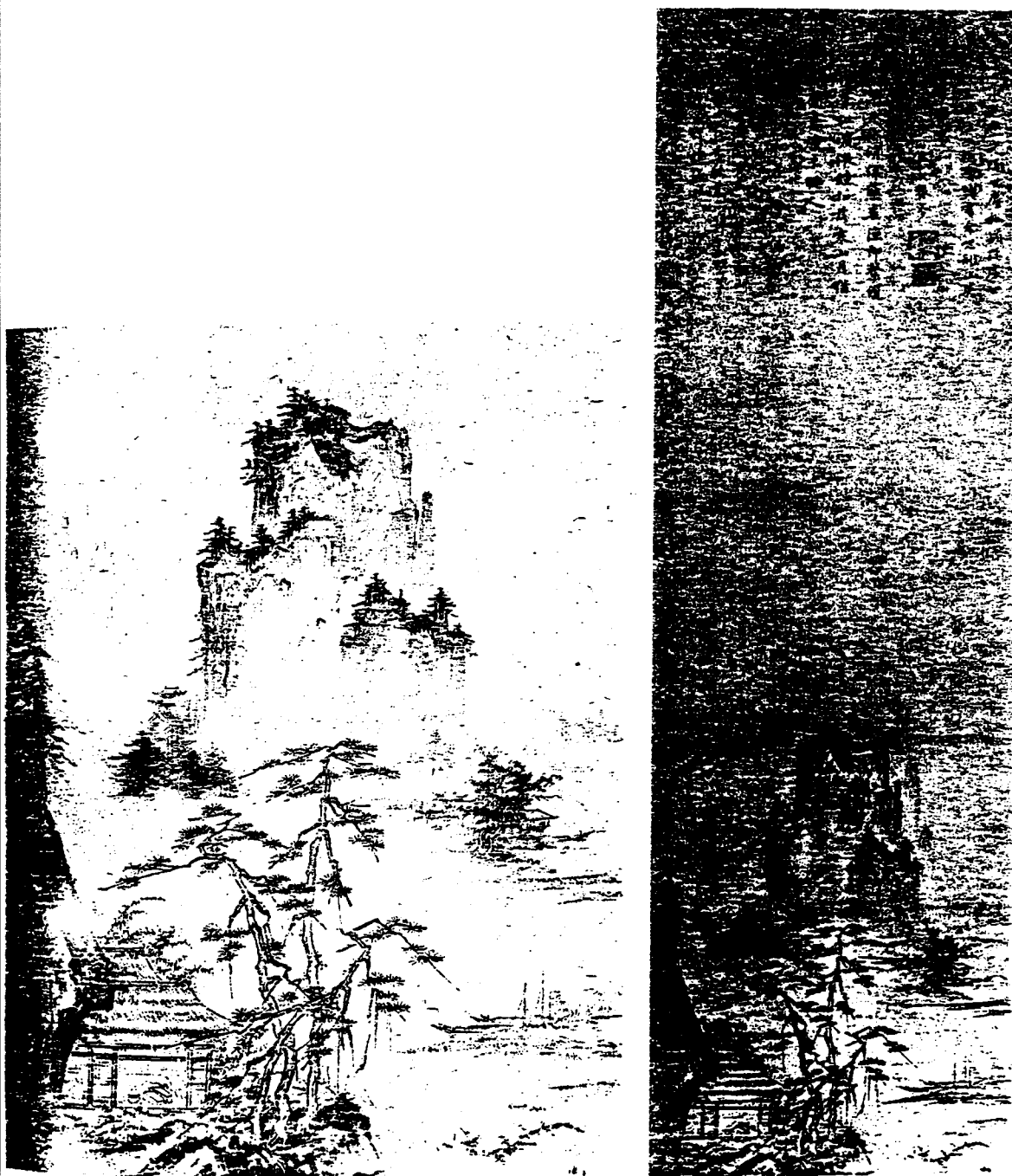
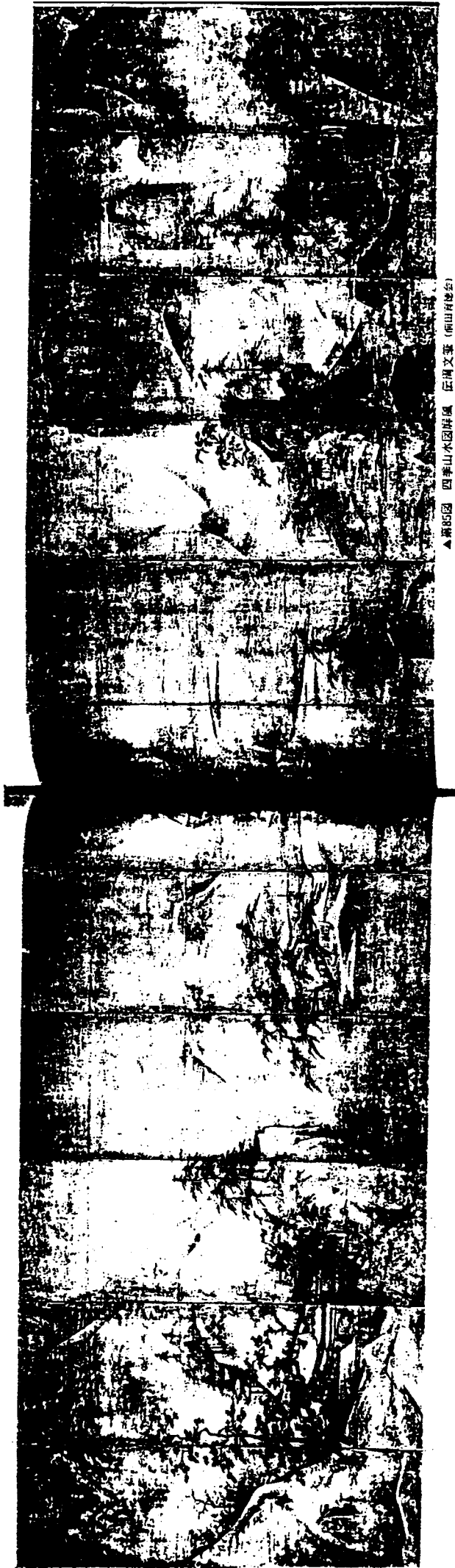


圖 11 傳周文〈水色變光〉(日本私人藏)



▲ 第85回 四季山水園屏風 伝周文筆 (前田育徳会)

圖 12 傳周文〈四季山水園屏風〉(前田育徳會)

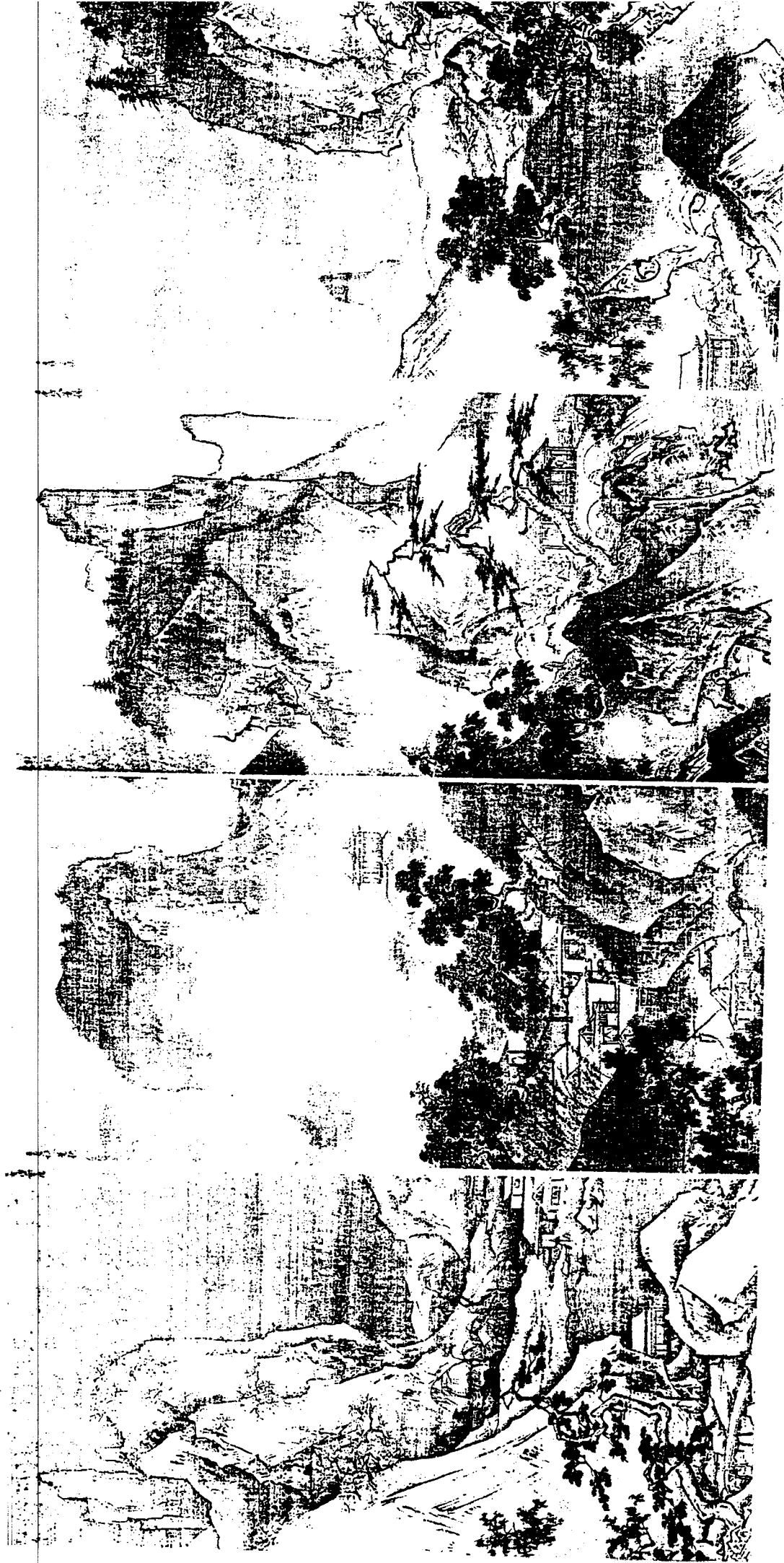


圖13 雪舟〈四季山水圖〉(東京國立博物館)

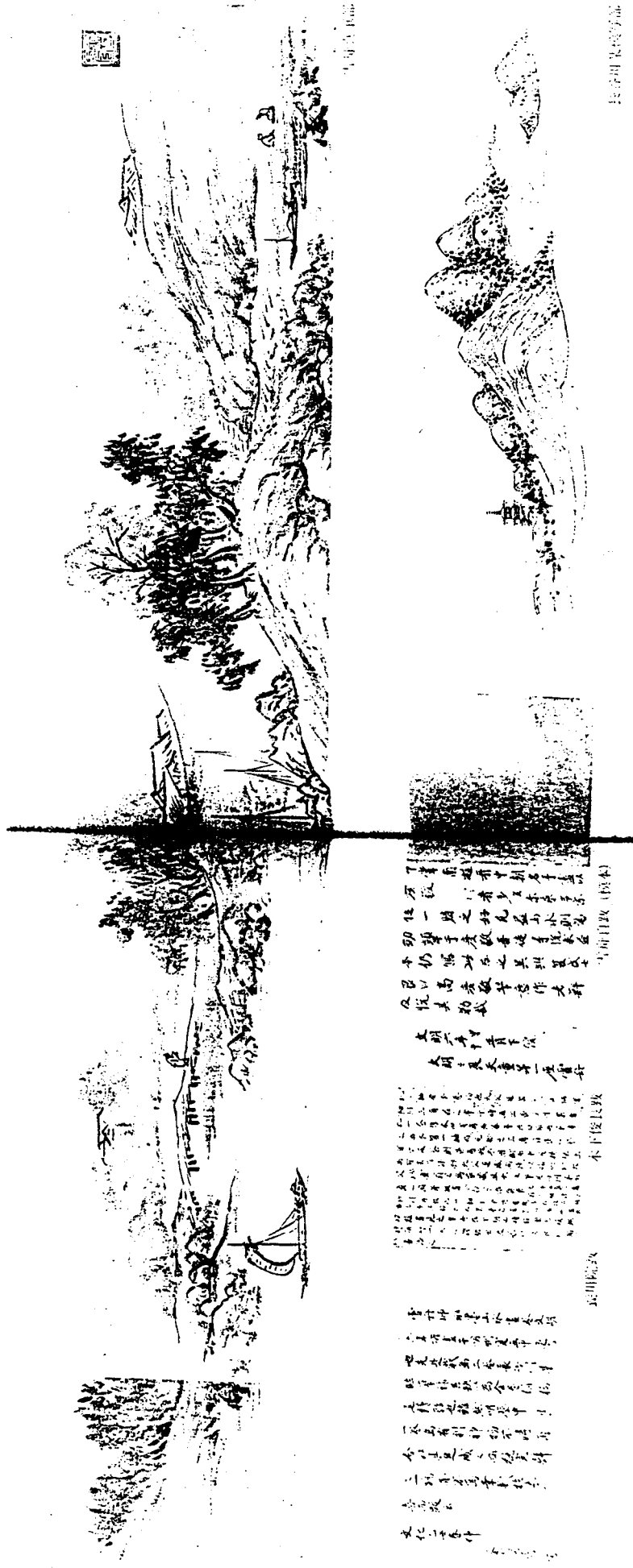


圖 14 雪舟〈破墨山水〉(東京國立博物館)

了... 萬... 性... 一... 功... 手... 不... 公... 院...  
 大... 大...  
 本... 長...  
 長... 院...  
 文... 化...  
 文... 化...  
 文... 化...

長...

長...



圖 15 雪舟（天橋立圖）（京都國立博物館）

漢書言天下凡大案案漢部河門前諸仙居此  
 故漢口已否法行一法懸

三遊堂 中院

我自漢初入蜀居陸鎮扶老史松  
 蘇乃河取海雪山皆不沈於非  
 其後

張行成漢相 中瑞觀無寺始時 看物上  
 算政得太白三千八百七律字

和馬公 道正前未一而所或能先上同

龍岡寺 在千五百三多如東院第一口五科

四世 在千五百三多如東院第一口五科

古天月 在千五百三多如東院第一口五科

此山觀其關其  
 不直觀上人法  
 即面望法末家徒居探射自亦  
 如所攝仙非滿得歷上者見疑  
 河到地則 皆少三果



圖 17 惟肖得巖〈李白觀瀑圖〉(日本私人藏)



圖 18 藝阿彌〈觀瀑僧圖〉(根津美術館)



圖 19 戴進〈春冬山水圖〉（日本菊屋家藏）



圖 20 李在〈雲山圖〉(淮安王鎮墓出土)



圖 21 高廷禮《雲山圖》(日本私人藏)

此畫乃雪舟所繪之雪舟圖也。其畫中有一舟，舟上有一人，舟下有水，水中有魚。此畫之筆墨極其簡潔，而意境極其深遠。雪舟之畫，皆以簡潔之筆墨，表現出大自然之雄偉與壯麗。此畫之筆墨，極其簡潔，而意境極其深遠。雪舟之畫，皆以簡潔之筆墨，表現出大自然之雄偉與壯麗。

此畫乃雪舟所繪之雪舟圖也。其畫中有一舟，舟上有一人，舟下有水，水中有魚。此畫之筆墨極其簡潔，而意境極其深遠。雪舟之畫，皆以簡潔之筆墨，表現出大自然之雄偉與壯麗。此畫之筆墨，極其簡潔，而意境極其深遠。雪舟之畫，皆以簡潔之筆墨，表現出大自然之雄偉與壯麗。

此畫乃雪舟所繪之雪舟圖也。其畫中有一舟，舟上有一人，舟下有水，水中有魚。此畫之筆墨極其簡潔，而意境極其深遠。雪舟之畫，皆以簡潔之筆墨，表現出大自然之雄偉與壯麗。此畫之筆墨，極其簡潔，而意境極其深遠。雪舟之畫，皆以簡潔之筆墨，表現出大自然之雄偉與壯麗。



圖 22 雪舟〈破墨山水圖，1495〉（東京國立博物館）

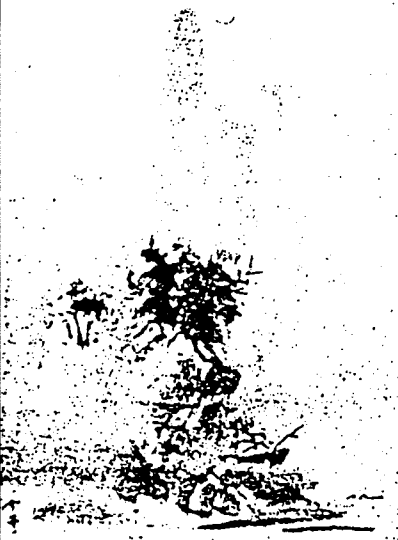




圖 23 雪舟〈仿玉澗〉(岡山縣立美術館)

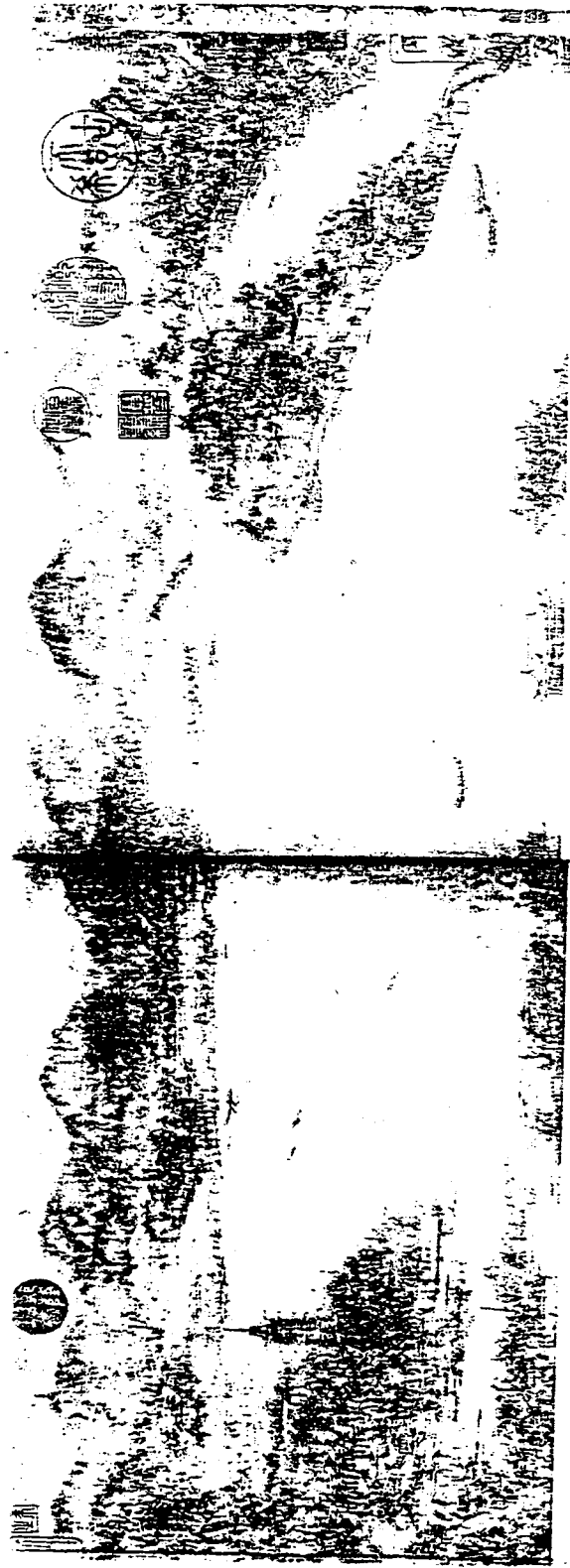


圖 24 李嵩〈西湖園〉



圖 25 秋月等觀（西湖圖）（石川縣美術館）



圖 26 戴進〈長松五鹿〉（台北國立故宮博物院）



圖 27 吳偉〈長江萬里圖〉(北京故宮博物院)



圖 28 雪村〈破墨山水〉(日本私人藏)



圖 29 雪村〈瀟湘八景圖卷〉(Cleveland Museum of Art)

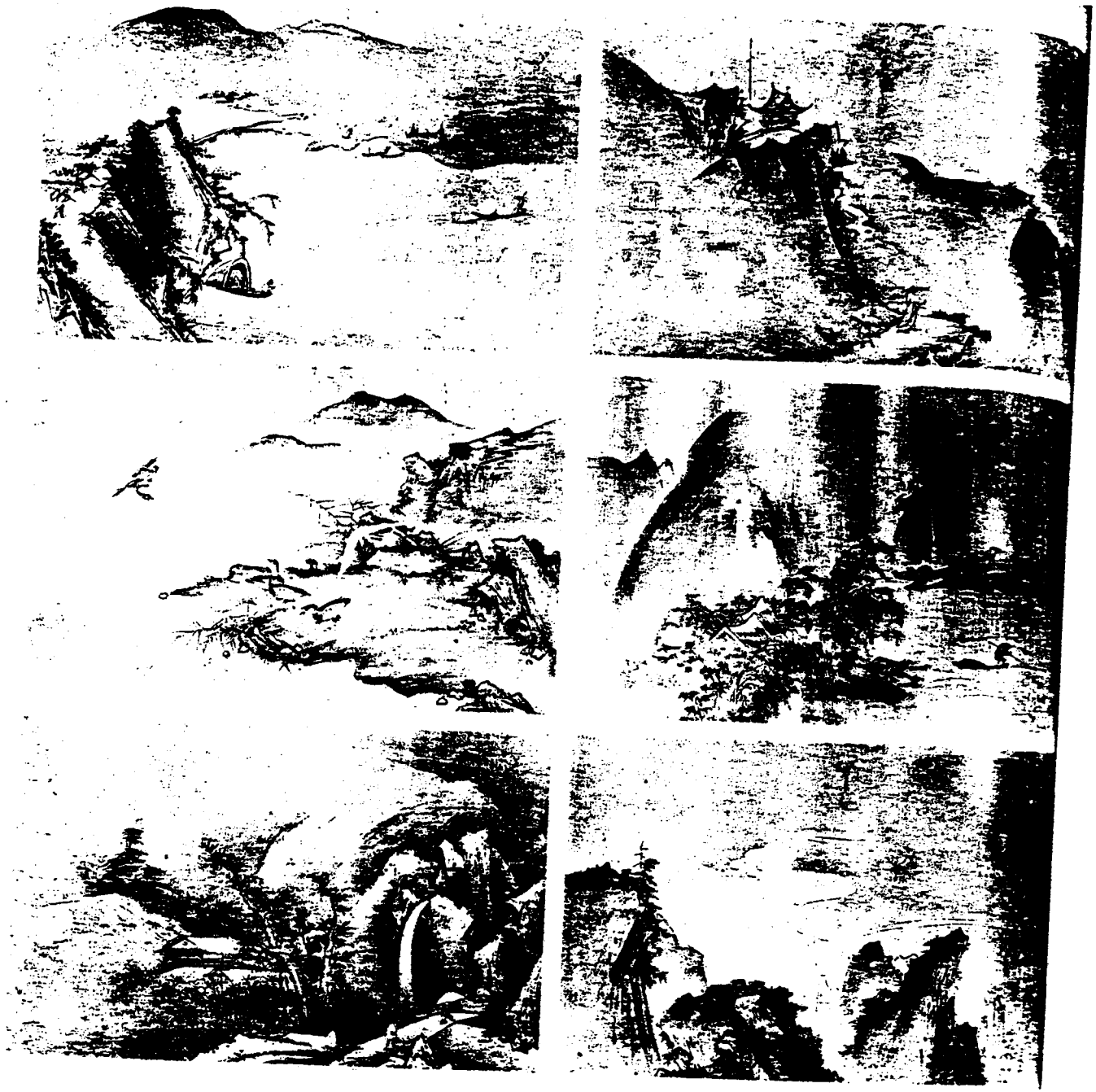


圖 30 雪村〈蕭湘八景圖帖〉(日本私人藏)



圖 31 雪村〈瀟湘八景圖屏風〉(日本私人藏)





圖 33 鄭文林〈壺中仙人〉(Princeton University)



圖 34 雪村〈琴高、群仙圖〉(京都國立博物館)



圖 35 李在〈琴高乘鯉圖〉（北京故宮博物院）



圖 36 雪村〈呂洞賓圖〉(大和文華館)



圖 37 李 〈羅漢圖〉〈台北國立故宮博物院〉



圖 38 雪村〈潭底月〉(大和文華館)

圖 39 鄭文林〈龍虎圖〉(宮津國濟寺)





圖 40 陳子和〈松樹山鳥〉(東京國立博物館)



118

圖 41 吳彬〈溪山絕塵〉(日本橋本家藏)

- 圖 1 李在〈秋山行旅〉(台北國立故宮博物院)
- 圖 2 李在〈山水〉(東京國立博物館)
- 圖 3 李在〈山莊高逸〉(台北國立故宮博物院)
- 圖 4 沈遇〈南山瑞雪〉(台北 陳啓德藏)
- 圖 5 李在〈雪景山水〉(日本小川家)
- 圖 6 〈山水屏風〉(東寺)
- 圖 7 思堪〈平沙落雁〉(日本私人藏)
- 圖 8 思堪〈洞庭秋月〉(狩野探幽縮本, 京都國立博物館)
- 圖 9 〈江天遠意〉(根津美術館)
- 圖 10 傳周文〈竹齋讀書圖〉(東京國立博物館)
- 圖 11 傳周文〈水色巒光〉(日本私人藏)
- 圖 12 傳周文〈四季山水圖屏風〉(前田育德會)
- 圖 13 雪舟〈四季山水圖〉(東京國立博物館)
- 圖 14 雪舟〈破墨山水〉(東京國立博物館)
- 圖 15 雪舟〈天橋立圖〉(京都國立博物館)
- 圖 16 雪舟〈山水圖卷〉(山口縣立美術館)
- 圖 17 惟肖得巖〈李白觀瀑圖〉(日本私人藏)
- 圖 18 藝阿彌〈觀瀑僧圖〉(根津美術館)
- 圖 19 戴進〈春冬山水圖〉(日本菊屋家藏)
- 圖 20 李在〈雲山圖〉(淮安王鎮墓出土)
- 圖 21 高廷禮〈雲山圖〉(日本私人藏)
- 圖 22 雪舟〈破墨山水圖, 1495〉(東京國立博物館)
- 圖 23 雪舟〈仿玉澗〉(岡山縣立美術館)
- 圖 24 李嵩〈西湖圖〉
- 圖 25 秋月等觀〈西湖圖〉(石川縣美術館)
- 圖 26 戴進〈長松五鹿〉(台北國立故宮博物院)
- 圖 27 吳偉〈長江萬里圖〉(北京故宮博物院)
- 圖 28 雪村〈破墨山水〉(日本私人藏)
- 圖 29 雪村〈瀟湘八景圖卷〉(Cleveland Museum of Art)
- 圖 30 雪村〈瀟湘八景圖帖〉(日本私人藏)
- 圖 31 雪村〈瀟湘八景圖屏風〉(日本私人藏)
- 圖 32 雪村〈山水圖屏風〉(櫛木縣立博物館)
- 圖 33 鄭文林〈壺中仙人〉(Princeton University)
- 圖 34 雪村〈琴高、群仙圖〉(京都國立博物館)
- 圖 35 李在〈琴高乘鯉圖〉(北京故宮博物院)
- 圖 36 雪村〈呂洞賓圖〉(大和文華館)
- 圖 37 李透〈羅漢圖〉(台北國立故宮博物院)
- 圖 38 雪村〈潭底月〉(大和文華館)

圖 39 鄭文林〈龍虎圖〉(宮津國清寺)

圖 40 陳子和〈松樹山鳥〉(東京國立博物館)

圖 41 吳彬〈溪山絕塵〉(日本橋本家藏)



## 十五至十六世紀日本的中國陶瓷鑑賞與收藏

### 一、前言

以中國區域的帝王年號而言，十五至十六世紀兩百年間正值明代永樂（1403-1424年）至萬曆（1573-1615年）前中期，而就日本區域的時代劃分來說，則是跨越室町（1359-1573年）和桃山（1573-1614年）兩個時期。

一般認為，尊崇以中國為主的各種物資而被戲稱為「唐物萬能」的室町時代之文物鑑賞觀，到了後期至桃山時代因受到日本國內侘茶道等影響而孕育出的美學品味有著顯的不同，故日方學界多傾向認為，室町後朝至桃山時代是日本從接受中國式的鑑賞過渡發展至具有自身品味好尚的轉型期。於茶道陶瓷的鑑賞和使用方面，則是強調永祿七年（1564年）《分類草人木》所載不用「唐物，使用「和物」，<sup>1</sup>或天正十四年（1586年）《山上宗二記》之「捨棄唐物」等記載，<sup>2</sup>甚至主張其時部分窯業已從單純的唐物模倣，逐漸發展出具有日本獨特面貌的所謂「和樣」。<sup>3</sup>如此一來，「和樣」似乎就成了是與中國工藝品所呈現出的「唐樣」相抗衡對立的一種樣式。

筆者無意否認「和樣」的存在和成就，但若就東亞的窯業交流史及東亞區域所生產的具體陶瓷作品而言，使用漢字的中日韓三地應可納入同一個陶瓷文化圈。因此，本文即是嘗試將十五至十六世紀日方人士從全盤接收中國陶瓷（唐物），至將日本國產陶瓷（和物）導入鑑賞對象之文物鑑賞等文化史課題，置於文化圈中區域比較的視點予以省思。在此一觀看角度之下，「和樣」會不會只是做為內核的「唐樣」向外緣擴張發展出的區域樣式，而非當時日本地區所刻意營造出的要和中國陶瓷區別、對抗的風格要素？

為了達成以上所擬定的課題，有必要先簡略地梳理十五至十六世紀日本區域出土、使用中國陶瓷的大體情況，進而結合文獻記載觀察各階層日用陶瓷的具體種類及其和做為鑑賞對象之陶瓷的異同。其次，本文亦將以室町足利將軍府收藏的中國陶瓷和茶會記等文獻資料為線索<sup>4</sup>，考察日本之中國陶瓷鑑賞觀的變遷以及具體的鑑賞方式。

<sup>1</sup> 真松齋春溪，《分類草人木》：「當時の數奇ハ唐物ハイラノ様に成リ」。

<sup>2</sup> 山上宗二（1544-1590年），《山上宗二記》：「惣茶筥ハ、唐茶筥スナリ、當世ハ高麗茶筥、瀬戸茶筥今焼茶筥迄也、形カハ能候ハハ數奇道具也」，收入：千宗室編，《茶道古典全集》（京都：淡交社，1978），頁64。

<sup>3</sup> 林屋晴三，〈茶の湯の場における請來陶磁と和物陶磁の交流〉，《東洋陶磁》25（1996），頁41。

<sup>4</sup> 「茶會記」，是記錄茶會地點、日期、與會者、抹茶種類及所使用茶道具等之記事錄。其又可

## 二、日本出土的十五、十六世紀中國陶瓷

儘管已發掘的日本十五至十六世紀（即中世後期）遺跡個數龐大，其發掘報告書又極難尋得，不過我們仍可經由日方研究者對於室町時代出土陶瓷之編年或產地分析等專論或展覽圖錄，得以初步掌握遺跡出土中國陶瓷的大體情況。特別是從近年日本國立歷史民俗博物館彙整編集的日本全國考古遺跡出土陶瓷調查資料，可以輕易得知絕大多數的日本十五至十六世紀遺跡均伴隨出土有中國瓷器<sup>5</sup>。其次，七十年代愛知縣陶磁資料館針對日本一都二府十八縣總計八十餘處城館遺跡出土陶瓷所進行的研究展示，同樣表明中國陶瓷於日本中世紀後期所扮演的積極角色。<sup>6</sup>

就日本全國中世後期遺跡出土中國陶瓷的種類而言，主要包括青花瓷、青瓷、和白瓷等三大類，偶可見到黑釉和低溫三彩以及於白瓷釉上施加紅綠彩繪或貼飾金箔等製品<sup>7</sup>。遺跡分布範圍涵蓋九州、中國、四國、近畿地區，中部、關東地區、東北地區甚至於北海道。具體而言，從南部九州出水郡放光寺遺跡<sup>8</sup>至京都伏見城跡（文祿元年（1592年）豐臣秀吉下令建造）、<sup>9</sup>瀨戶內海富山城跡（毀於永祿十三年（1570年）宇喜多直家），<sup>10</sup>關東東京八王子城跡<sup>11</sup>東北浪岡城跡，<sup>12</sup>甚至於北海道上之國勝山館跡<sup>13</sup>等均出土了以青瓷、白瓷和青花瓷為基本組合的十五至十六世紀中國陶瓷。也就是說，上述橫跨北緯 32 至 41 度涵蓋日本南北遺跡所見中國陶瓷種類組合頗為類似。其次，《蔭涼軒日錄》延德四年（1492年）4月26日條載「家具驚目，大半白磁、青磁，染著等諸色有之」<sup>14</sup>也說明了其時中國陶瓷輸日的主要種類分別是白瓷、青磁和青花瓷。

就城跡出土中國陶瓷的器形而言，以各式碗和盤等日常飲用器為主，偶可見到用於茶道、花道和聞香之爐、盒、瓶、罐、或碗托等作品。各遺跡中國陶瓷均與日本國產瓷共伴出土。以房總地區為例，和愛知縣瀨戶美濃燒共出的城跡頗多，兩者比例約為 3~5:1，即中國陶瓷約為日本陶瓷的 3 至 5 倍<sup>15</sup>。其次，

---

分為參與他人茶會的所謂「他會記」見聞記錄，和記載自身所舉行茶會的「自會記」備忘錄。

<sup>5</sup> 國立歷史民俗博物館，《日本出土の貿易陶磁》西日本編 1-3 冊；東日本編 1-2 冊，（千葉：國立歷史民俗博物館，1993.1994）。

<sup>6</sup> 愛知縣陶磁資料館，《近世城館跡出土の陶磁》（愛知縣：圖錄刊行會，1984）。

<sup>7</sup> 長谷部樂爾，〈日本出土の元明時代の陶磁〉，收入：《日本出土の中國陶磁》（東京：東京美術，1978），頁 129-140。

<sup>8</sup> 國立歷史民俗博物館，同註（5）（西日本編 3），頁 373。

<sup>9</sup> 愛知縣陶磁資料館，同註（6），頁 99-100。

<sup>10</sup> 愛知縣陶磁資料館，同註（6），頁 124-125。

<sup>11</sup> 愛知縣陶磁資料館，同註（6），頁 11-14。

<sup>12</sup> 工藤清泰，〈浪岡城跡出土の陶器〉，《貿易陶磁研究》4（1984），頁 57-64。

<sup>13</sup> 國立歷史民俗博物館，同註（5）（東日本編 1），頁 37。

<sup>14</sup> 《蔭涼軒日錄》，收入：《大日本佛教全書》137，（東京：名著普及會，1987），頁 2270。

<sup>15</sup> 小野正敏，〈房總の城館出土中世陶器の問題〉，《千葉史學》18（1991），頁 72。

小野正敏曾就使用、消費層面，將遺跡出土陶瓷大致類成【a】日常必需品（煮炊、貯存、飲食、燈等）；【b】茶花香（盒、爐、瓶等）；和【c】與職業生產相關的器物（如寺院跡的宗教道具）等三類<sup>16</sup>。應予留意的是，其中包括了非民生日用的可能做為鑑賞對象的茶花香道具。

儘管日本中世遺跡出土陶瓷的精細編年還未臻完善，但由於部份城跡之興廢年代於文獻中記載甚詳，故日本方面有不少研究者嘗試結合中國區域等相關考古資料進行年代排序，其中又以龜井明德<sup>17</sup>、森田勉<sup>18</sup>、小野正敏<sup>19</sup>、上田秀夫<sup>20</sup>、北野隆亮<sup>21</sup>等人的編年方案較常為學界所引用。如果總結歸納上述諸學者的見解，則似乎可將室町時代出土中國陶瓷區分為：I 期（十五世紀前半至後期）、II 期（十五世紀後半至十六世紀前半）、III 期（十六世紀前半十六世紀後半）、IV 期（十六世紀末至十七世紀初之慶長年間（1596-1615 年）等四期。就各期出土陶瓷的種類而言，I 期以青瓷和白瓷為主，後期始出現較多的青花瓷；II 期除青瓷、白瓷之外，青花瓷和白瓷的數量激增；III 期青瓷碗漸趨少，以青花碗、盤為主，並見有白瓷菊花盤等新器種；IV 期以青花瓷為主，青瓷碗消失，出現了所謂的卡拉克瓷和汕頭窯器。

雖然考古遺跡出土情況已經顯示室町時代人們已經普遍地使用中國陶瓷，而其使用階層除可經由遺跡性質的觀察予以釐清之外，文獻記載往往更為具體和生動，並可與考古資料相互發明檢證。本文所蒐集到涉及階級陶瓷器用之相關文獻，可大致區分為農民、中下階層民，以及寺院、大臣等幾個階層。以下略述其梗概。

- (1) 《東寺百合文書》記載：寶總二年（1450 年），農村平民百姓若狹國泉大夫，因事遭官方緝捕沒入充公的財產中，包括有牛、犁和「茶碗」。

22

- (2) 同上《東寺百合文書》又載：文明十九年（1487 年），中下層民左衛門太郎因殺人罪嫌而被查封的財產中，有價值二十文的「茶碗」一件。<sup>23</sup>

<sup>16</sup> 小野正敏，〈城館出土の陶磁器が表現するもの〉，收入：石井進等編，《中世の城と考古學》（東京：新人物往來社，1991），頁 11。

<sup>17</sup> 龜井明德，〈日本出土の明代青磁碗の變遷〉，《鏡山猛先生古稀記念文集》（1980）。

<sup>18</sup> 森田勉，〈14-16 世紀の白磁の分類と編年〉，《貿易陶磁研究》2（1982），頁 47-54。

<sup>19</sup> 小野正敏，〈出土陶磁よりみた 15.16 世紀における 畫期の素描〉，《MUSEUM》416（1985），頁 20-28。

<sup>20</sup> 上田秀夫，〈14-16 世紀の青磁碗の分類について〉，《貿易陶磁研究》2（1982），頁 55-70。

<sup>21</sup> 北野隆亮，〈15.16 世紀の貿易陶磁器〉，《貿易陶磁研究》10（1990），頁 51-65。

<sup>22</sup> 網野善彦，〈中世民衆生活の一側面〉，收入：《生産技術と物質文化》日本歷史民俗信論集 2（東京：吉川弘文館，1993），頁 336。

<sup>23</sup> 網野善彦，同上註，頁 338-339。

- (3) 《大音文書》記載：1550 年前後主要從事漁撈，間參與和海賊作戰的刀禰階級大音氏的財產目錄中的陶瓷，計有：「茶碗皿大 10」、「白茶埴皿小 20」、「染付小皿 20」、「染付な封皿 20」、「天目台付 2」、「青皿 10」、「すし口皿 10」。<sup>24</sup>
- (4) 《瀧合寺校割帳》記載：天文年間（1542 年），上層階級瀧合寺財產帳目有：「染付三束」、「白一束」、「小染付二束」。<sup>25</sup>
- (5) 三條西實枝（1511-1579 年）著《三内口決》器之條載：「木具、土器、面向之參會、會席、祝儀ハ必用之候。青磁、或白茶碗，大臣朝夕之器也、一切塗物不<sub>レ</sub>用之（中略）、大臣規模此分ニ候」。<sup>26</sup>

上述記事(1)、(2)所見茶碗很可能屬中國製品，而(3)之「白茶埴皿」、「染付小皿」、「青皿」則分別指白瓷、青花瓷和青瓷，此無疑屬於中國製品，後者陶瓷種類基本符合遺跡出土標本。值得注意的是，此刀禰層的財產中還包括有「天目台付」，即附帶可能是木漆托座的黑釉茶碗。(4)瀧合寺院財產所見青花瓷和白瓷，也應是中國製品。此外，寺帳中亦見有屬於酒器的「唐瓶一雙」，佐藤圭認為此或即中國的青白瓷梅瓶<sup>27</sup>？(5)的性質與(1)-(4)不同，但透露出極為重要的訊息，即縱如大臣般高階層人士於正式的宴會是使用木器和無釉的瓦器，而自中國輸入的青瓷或白瓷只是非正式的日用器皿。

另一方面，個別保存、發掘狀況良好的遺跡出土陶瓷亦可反映各階層陶瓷的使用情形。關於這點，我們可以福井縣的「一乘谷」為例予以說明，因為該遺跡的遺留狀況和發掘工作的精細度都頗有可觀之處。一乘谷是戰國大名朝倉孝景於文明初年（1469 年）在越前建設的首都，毀於天正元年（1573 年）的戰火，故遺跡出土遺物多屬廢棄品，頗能忠實反映當時生活景況。遺跡各使用空間單位大多能予以復原，不僅確認了寺院、醫生或漆木工、鑄造業等住居遺址或作坊遺跡，同時成功地復原了戰國大名朝倉氏的宅邸，後者包括廚房，和會所、主殿、庭園等各項設施。各不同遺跡出土陶瓷組合同中有異。即城市民、武士居宅或大名朝倉館均出土了中國和日本國產瓷，但朝倉館所出日本無釉瓦器則佔有突出的比例，高達同遺跡出土陶瓷全數的九成以上<sup>28</sup>。其次，市鎮出土物中包含不少茶花香道具，如 1987 年第 57 次調查時就確認了川合殿之武家居宅水井出土有所謂的呂宋壺、茶碾、黑釉碗等茶道具。值得注意的是，朝倉館

<sup>24</sup> 網野善彥，〈北國の社會と日本海〉，《海と列島文化》（1990），頁 21。

<sup>25</sup> 佐藤圭，〈瀧谷寺校割帳と一乘谷出土遺物—中世の家財道具について—〉，收入：《北陸社會構造の史的研究》（1989），頁 4。

<sup>26</sup> 野場喜子，〈中世の繪畫作品にみる中國製陶磁品〉，《貿易陶磁研究》15（1995），頁 116。

<sup>27</sup> 佐藤圭，同註（25），頁 4。

<sup>28</sup> 小野正敏，《戰國城下町の考古學》（東京：講談社，1997）講談社選書メヂ 108，頁 103-113。另外，有關無釉瓦器的性質，可參見：吉岡康暢，〈“のろりけ”小考〉，《國立歷史民俗博物館研究報告》74（1997），頁 125-129。

址更出土了屬於宋代的定窯白瓷和十一至十二世紀的高麗青瓷等作品。<sup>29</sup>小野正敏認為，戰國大名遺跡陶瓷的共通處是出土有使用於「座敷飾」的青瓷花瓶、香爐、白瓷梅瓶和四繫壺等，該類做為「威信財」的道具多屬宋元時期的古物，表明戰國時期的權貴努力追求鎌倉時期的「唐物」，同時繼承了「將軍御成」、「式三獻」等武家禮儀<sup>30</sup>。該一看法和過去矢部良明將宋元時期輸日的白瓷四繫罐、水注、梅瓶戲稱為「三神器」，認為其為武家文化的象徵之說法有共通之處。<sup>31</sup>

### 三、足利將軍府的陶瓷收藏與鑑賞

有關室町時代將軍府對於中國文物的鑑賞與收藏，以《君台觀左右帳記》的記載最為重要。該書有能阿彌和其孫相阿彌等兩系列版本，其中又以文明八年（1476年）能阿彌筆（群書類從本）和永正八年（1511年）相阿彌書（東北大學本）等兩種版本最常為學界所引用。<sup>32</sup>內容主要是記載將軍家藏中國畫作以及書院裝飾和茶道具，並給予等第品評。由於相阿彌曾增補能阿彌所著述的部分內容，故書中那一部分確屬能阿彌所撰？目前已不得考。<sup>33</sup>同時其內容又和近年發現的永享九年（1437年）能阿彌筆錄之《室町殿行幸御飾書》多有重疊，後者係記錄了將軍威權達到最高峰之六代將軍足利義教於御花園天皇行幸時，向天皇展示的陳設於室町殿（花御所）庭院南北會所的裝飾鑑賞道具。<sup>34</sup>以下所引用《君台觀左右帳記》的記事，是以相阿彌筆（東北大學本）為基礎，隨處參照林左衛馬的相關校勘記事。<sup>35</sup>

《君台觀左右帳記》（以下簡稱《君台觀》）〈土物類〉項不僅記載了足利將軍家藏的各種陶瓷，於各部類陶瓷下方有時還明記了相阿彌以實際價錢來評比鑑賞等重要記事。所載陶瓷種類和價錢包括：【a】曜變（萬疋）（圖一）、【b】油滴（圖二）（五千疋）、【c】建盞（三千疋）、【d】烏盞（三百疋）、【e】蟹盞（千疋）、【f】小能皮盞（千疋）、【g】灰被、【h】黃天目、【i】只天目、【j】青瓷茶碗、【k】白瓷茶碗、【l】饒州瓷、【m】瑄瑤、【n】象眼。有關上述各類陶瓷的具體面貌和可能的產地比定，日方學者已有許多的討論，並且大都取得相

<sup>29</sup> 小野正敏，同註（19），頁 27-28。

<sup>30</sup> 小野正敏，〈戰國期の權威と富を象徴する貿易陶磁器〉，收入：《貿易陶磁研究會關西大會資料集》（1998），頁 7。另，佐藤豐三，〈御成記〉，收入：《茶の湯の成立》茶道聚錦 2（東京：小學館，1984），頁 257-261。

<sup>31</sup> 矢部良明，〈日本陶磁の一萬二千年〉（東京：平凡社，1994），頁 213-214。

<sup>32</sup> 有關《君台觀左右帳記》各版本的介紹，可參見：谷晃，〈『君台觀左右帳記』の成立に關する一考察〉，《野村美術館紀要》3（1994），頁 73-100。

<sup>33</sup> 永島福太郎，〈珠光の茶の湯と京眾〉，收入：《茶道聚錦》2（東京：小學館，1984），頁 219。

<sup>34</sup> 佐藤豐三，〈室町殿行幸御飾記〉，收入：《東山御物》（東京：根津美術館，1976），頁 160-168。

<sup>35</sup> 林左馬衛，〈校註，《御座敷御わざりの事》〉，收入：前引《東山御物》，頁 169-197。另外，《君台觀左右帳記》的版本、內容及其與《御成記》的關係，可參見：林左馬衛，〈《君台觀左右帳記》と《御成記》の傳記〉，收入：前引，《東山御物》，頁 146-159。

當的共識。即【a】-【c】應是福建建窯系黑釉碗；【e】、【f】指的是江西吉州窯蛋斑釉瓷；【m】是指官窯；【l】為江西白瓷或仿定白瓷；【d】和【i】或來自福建某地仿建窯窯場所生產。至於【n】則是指朝鮮半島的象嵌青瓷<sup>36</sup>。雖然《君台觀》陶瓷作品的產地比定有的僅止於推測，但很明顯的是被能、相兩阿彌視為鑑賞收藏對象的陶瓷主要是來自宋代中國南方窯場所生產，並且多屬單色釉瓷。換言之，十五世紀足利將軍家的鑑賞陶瓷是屬於古董範疇，其產地包括中國和朝鮮半島，日本國產瓷則未成為鑑賞的對象。

如前所述，室町時代各遺跡出土了大量的中國青瓷、白瓷和青花瓷器，然而這些來自中國的貿易瓷雖曾在當時日本區域的日常生活中扮演著積極而重要的角色，就連農村平民或曾犯下殺人罪嫌的中下貧民都擁有可能來自中國的陶瓷器皿（《東寺百合文書》），<sup>37</sup>但此時輸入的貿易瓷並未受到將軍府同朋眾的青睞，未能成為上層武家鑑藏賞玩的對象。其次，《大音文書》記載十六世紀中期刀彌階層的大音氏財產中有所謂的「天目」黑釉茶碗，<sup>38</sup>而天目碗雖亦見於《君台觀》，然而付記道：「つねのてら、はかつき色上碗也，上には御用なき物にて候間，不及代候也」，<sup>39</sup>可知其時「天目」是與來自福建建陽所產的黑釉「建盞」不同的一種價位低、不入將軍御用的一般黑釉碗。而最高檔次的天目則是被稱為「灰被」（はかつき）者（圖三），從近年的中國考古發掘資料看來，日方所謂的灰被黑釉碗有一部是來自福建省南平市茶洋窯所生產，<sup>40</sup>推測是輸往日本的意圖做製「建盞」的低價位用器。<sup>41</sup>

此外，就日本的考古資料看來，於十五世紀後期遺跡已見較多的青花瓷器，至十六世紀其數量更大幅增加，成為遺跡出土中國陶瓷的主要種類。而就文獻記載而言，東城坊秀長日記《迎陽記》康曆二年（1380年）六月九日條已曾記載足利義滿等貴胄赴二條良基邸第舉行「花御會」時，眾人所持花瓶中已包括有「茶坑染付」（ちやはんそめつや），即青花瓷瓶。<sup>42</sup>永享九年（1437年）《室町殿行幸御飾記》亦見屬於青花瓷的「水覆」、「下水」和「茶坑」等少數幾件作品<sup>43</sup>，然而上述文獻記載雖足以說明元末明初青花瓷器確曾輸入日本並成為貴族

<sup>36</sup> 相關的討論或介紹文章甚多，但敘述的具體內容則大體相同。早期學者的代表性著作可參見：今泉雄作，〈君台觀左帳記考證〉，《國華》39（1892），頁49-51；40（1893），頁73-77。

<sup>37</sup> 網野善彥，同註（22），頁338-339。

<sup>38</sup> 網野善彥，同註（24），頁21。

<sup>39</sup> 《君台觀左右帳記》（東北大學狩野文庫本）；收入：《茶道古典全集》2（京都：同朋社，1956），頁314。

<sup>40</sup> 福建省博物館等（林忠幹等），〈福建南平宋元窯址調查簡報〉，《福建文博》1983年1期，頁60圖4-1。

<sup>41</sup> 森本朝子，〈博多遺跡群出土の天目〉，收入：茶道資料館，《唐物天目》，（京都：茶道資料館，1994），頁194-214。

<sup>42</sup> 赤井達郎等編，《資料日本美術史》（京都：松柏社，1989），頁159。另，矢部良明，〈元時代の染付と其評價の顛末〉，《古美術》67（1983），頁94-95。

<sup>43</sup> 佐藤豐三，同註（34），頁161、163、166。另，長谷部樂爾，同註（7），頁134。

階層使用的用具之一，但相較於《君台觀》所反映之當時對於宋代黑釉盞等單色釉瓷的鑑賞，就顯得微不足道，未能成為鑑賞陶瓷的主要對象。

#### 四、從「唐物數奇」到「侘數奇」

數奇（數奇）一般是指如何掌握眼前所呈現風物的一種對應樣式<sup>44</sup>，而前述《君台觀》所見對於唐物（主要是指來自中國的物品）的絕對崇拜，可說是唐物數奇的具體體現。早在鎌倉末期的知識人吉田兼好（1283-1350年）的《徒然草》中已曾對當時日本盲目地追逐中國物品提出批判；<sup>45</sup>這種唐物趣味至室町時代更是變本加厲，甚至成為一種象徵權威、身分的道具，形成如寬正六年（1465年）《碧山日錄》所說的「多儲錢貨珍器名畫以傲人也」的稱為「婆佐羅」追求溢美物慾的狂熱奢靡風潮<sup>46</sup>。另一方面，我們從文獻所載飲茶用茶碗的種類變化不難發現隨著時代的推移，中國陶瓷茶碗不再是一支獨秀賞玩的對象，而其間的消長變化正是日本對中國陶瓷鑑賞變遷的具體寫照。以往日方學者最常援用來說明武家貴族從絕對崇尚唐物華美的「唐物數奇」傾向，過渡至賞鑑日本國產信樂窯器（圖四）或南蠻、高麗茶碗（圖五）等粗相陶瓷之美的「侘數奇」，是前引山上宗二（1544-1590年）書於天正十四年（1586年）一般稱為《山上宗二記》的茶道傳書。該書提到：「物別茶碗之事，唐茶碗ハ捨リタル也，當世ハ高麗茶碗，今燒茶碗、瀬戶茶碗以下迄ナリ」，若結合前此數年之永祿七年（1564年）真松齋春溪《分類草木人》之「當時の數奇ハ唐物ノハ行フ様に成ナリ」的記載，就反映出十六世紀後半日本茶道數奇者捨棄來自中國的茶碗，並代之以高麗茶碗和日本國產的樂燒、瀬戶燒等作品，而此一茶道使用道具的變遷也成了部分學者論述其時茶道是以和樣茶具為主流的依據之一。<sup>47</sup>就《山上宗二記》所載陶瓷茶具而言，被《君台觀》評為天下至寶的建窯曜變黑釉碗（同圖一），成了「代カろキ」價值平平與當時侘茶風格格不入的一般作品；同時見於《君台觀》之等級低下的灰被茶碗（同圖三），則被山上宗二視為最能體現冷、瘦、枯之侘茶風，即武田紹鷗（1502-1555年）至千利休（1522-1591年）以來茶道美感的名物道具。<sup>48</sup>

就文獻記載看來，永正十三年（1516年）金春禪鳳著《禪鳳雜談》已提到做為茶道具的伊勢、備前等日本瓷窯作品；<sup>49</sup>現有的《茶會記》雖未能早於天文

<sup>44</sup> 小田英作，〈唐物數奇〉，《茶道聚錦》2（東京：小學館，1984），頁130。

<sup>45</sup> 吉田兼好，〈李永熾譯〉，《徒然草》，（台北：合志文化事業股份有限公司，1988），頁85-86。

<sup>46</sup> 《碧山日錄》：「多儲錢貨珍器名畫以傲人也」；《建武式目》：「近日號婆佐羅，專好過差、綾羅錦繡、精好銀劍、風流服飾無不驚目，頗可謂物狂歎」。此轉引自：滿岡忠成，〈室町時代 舶載陶磁〉，《陶磁》11卷2期，1939，頁1。

<sup>47</sup> 林屋晴三，〈茶陶の變遷 --- 唐物數奇から侘數奇へ〉，《MUSEUM》，335（1980），頁22。

<sup>48</sup> 滿岡忠成，〈陶器に現れた紹鷗の美意識〉，收入：《茶道》5，〈茶人篇〉（一），（大阪：創元社，1936），頁154-155。

<sup>49</sup> 永島福太郎，同註（33），頁217。

年間（1532-1555年），但天文十八年（1549年）《天王寺屋茶會記》之《津田宗達他會記》已見使用「伊勢天目」和物茶碗。<sup>50</sup>依據林屋晴三針對主要茶會記和日記類所見茶碗變遷統計資料，則天文二年（1533年）至天正十二年（1584年）間的1264次茶會使用茶碗例中，唐物、和物茶碗比例為20:1；但到了天正十三年（1585年）至慶長末年（1614年），其比例則為4、7:1，<sup>51</sup>說明了日本和物茶碗或高麗茶碗於天正十年代前半急遽流行。<sup>52</sup>然而，和物茶碗的大量使用或流行，是否即近年矢部良明大力鼓吹般的是日本價值體系產生了質的變化，造成十五世紀後半日本茶道世界既利用唐物，同時卻又創造出全然屬於日本的美學觀？<sup>53</sup>並且主張天正十四年（1586年）以後，日本的工藝品已掙脫出中國文物的絕對影響，同時奠立體現日本獨特美學的和樣化作品<sup>54</sup>。

雖然十六世紀後半天正年間，足利將軍家等收藏之部分著名唐物茶具，因不符侘茶理念而退出茶會舞台，但從現存的茶會記資料看來，直到桃山時代中國的建盞和天目仍被持續地使用，<sup>55</sup>如收錄於《天王寺屋會記》之永祿九年（1566年）至元龜三年（1572年）之津田宗及茶會記，其主要的記述對象也是來自中國的繪畫、茶壺、茶入和青瓷花瓶、香爐等作品，說明唐物道具仍然受到珍重的事實。<sup>56</sup>晚至萬治三年（1660年）之《玩貨名物記》，甚至平反了被山上宗二所否定的唐物道具，重新賦予較高的評價。<sup>57</sup>儘管目前學界對於《山上宗二記》的寫作動機仍處於臆測的階段，但很明顯的是，該書內容明白顯示了「雙重構造」，其一是重視足利將軍家以來具有古典美的名物道具，另一則是強調適合當世侘理念的具有粗相美的茶具。<sup>58</sup>無論何者，受到山上宗二高度評價的名物之鑑賞要件，是由形（形態、大小）、比（尺寸、容量）、樣子（整體形態、胎釉外觀特徵和效果等）所構成。<sup>59</sup>其中，有關瓷釉的觀察鑑賞方式，提供了理解當時賞鑑品評陶瓷的重要切入點，值得加以留意。

《山上宗二記》提到，著名歌師心敬（1406-1473年）在觀賞足利義政將軍親自命名為「捨子」的一件中國茶葉壺時，以枯橋覆霜來比擬該褐釉茶葉壺的

<sup>50</sup> 竹內順一，〈和物茶碗の展開〉，收入：《茶道聚錦》11（東京：小學館，1983），頁145-146。

<sup>51</sup> 林屋晴三，〈茶碗變遷資料〉，《東京國立博物館紀要》5（1970），頁193-271，另：竹內順一，同上註，頁143-158參照。

<sup>52</sup> 竹內順一，同註（50），頁146，以及近年谷晃氏的詳細統計，參見：谷晃，〈茶會記 見 中國陶磁 受容〉，《野村美術館研究紀要》5（1996），頁38-42。

<sup>53</sup> 矢部良明，〈天正十四年の變〉，收入：日本美術全集14《城と茶室》桃山 建築、工藝，（東京：講談社，1992），頁189-196。

<sup>54</sup> 矢部良明，〈桃山工藝論〉，收入：日本美術全集，頁154-161。

<sup>55</sup> 林屋晴三，同註（47），頁21。

<sup>56</sup> 赤沼多佳，〈《山上宗二記》の道具評價とその特質〉，收入：《山上宗二記研究二》，（東京：三德庵，1994），頁36。

<sup>57</sup> 竹內順一，〈《山上宗二記》記載の茶道具〉，《山上宗二記研究一》，（東京：三德庵，1993），頁61。

<sup>58</sup> 此已由竹內順一，同上註，頁110，和赤沼多佳，同註（56），頁36，所指出。

釉面景致。此壺後歸豐臣秀吉所有，山上宗二實見之後，亦心有戚戚焉地感到壺釉面所呈現出的枯橋如霜般的景色。<sup>60</sup>矢部良明即認為此種體驗冷枯的風情，乃是與世阿彌（1363-1443年？）、心敬等人所倡導的冷、枯、凍、寂意境一脈相承，其構成了具有日本的特有近世美學觀。<sup>61</sup>由於中國地區文獻亦見部分有關瓷釉鑑賞的記事，因此，以下擬以中國文獻為主，隨處比較日本方面的相關記述，嘗試釐清中日兩區域瓷釉鑑賞觀的異同。

## 五、中國和日本區域的瓷釉鑑賞

如前所述，日本區域十六世紀後半期的瓷釉鑑賞風情，可由《山上宗二記》的記載得以窺見一斑。然而，中國區域又是如何來賞鑑瓷釉呢？

首先，做為中國茶道祖師的陸羽（733-804年）在其《茶經》中，已曾以「類玉」、「類冰」和「類銀」、「類雪」來品評、比擬唐代越窯青瓷和邢窯白瓷茶碗的瓷釉外觀特徵。<sup>62</sup>晚唐詩人陸龜蒙（？-約881年）《秘色越器詩》：「九秋風露越窯開，奪得千峰翠色來」<sup>63</sup>，杜甫（712-770年）《又於韋處乞大邑瓷盃詩》：「君家白碗勝霜雪」<sup>64</sup>，同樣也是以自然界中的「千峰翠色」、「霜雪」來形容青瓷和白瓷的美麗釉色，上述事例似乎顯示其與前引日本室町時代中期著名歌師心敬或山上宗二以枯橋覆霜來譬喻一件名為「捨子」的茶葉壺釉色鑑賞有著類似之處。特別是到了宋代，黃山谷（1045-1105年）以「赤銅茗 雨斑斑」來比擬建窯茶盞所施罩的油滴釉，<sup>65</sup>更是對特定陶瓷作品瓷釉的具體賞析。值得注意的是，《君台觀》即視釉色變幻多端的「曜變」建盞為天下之至寶，值錢萬疋；建窯「油滴」黑釉盞次之，值錢五千疋，若以永正八年（1511年）相阿彌撰《君台觀》時米價一石約七百六十九文來計算<sup>66</sup>，萬疋（十萬文）無疑是個龐大的數字。

另一方面，明初曹昭撰《格古要論》提到建窯「色黑而滋潤，有黃兔毫斑、

<sup>59</sup> 竹內順一，同註（57），頁101。

<sup>60</sup> 《山上宗二記》，同註（2），頁56。

<sup>61</sup> 矢部良明，〈冷、凍、寂、枯の美的評語を通（乙近世美學の定立を窺う）〉，《東京國立博物館紀要》25，（1990），頁63。

<sup>62</sup> 陸羽，《茶經》，（台北：藝文，1967）。

<sup>63</sup> 陸龜蒙，《秘色越器詩》，收入：景印文淵閣四庫全書，〈甫里集〉卷12，冊1083，（台北：台灣商務）。

<sup>64</sup> 杜甫，《又於韋處乞大邑瓷盃詩》，收入：景印文淵閣四庫全書，〈集千家註杜工部詩集〉卷7，冊1068，（台北：台灣商務）。

<sup>65</sup> 黃山谷「以小團龍及半挺贈無咎並詩，用前韻為戲」，收入：景印文淵閣四庫全書，《山谷內集詩注》卷2，（台北：台灣商務）。

<sup>66</sup> 百瀨今朝雄，〈室町時代に於ける米價表 ---- 東寺關係の場合一〉，《史學雜誌》66卷1期，（1957），頁65。

滴珠，大者真，但體極厚，俗甚，少見薄者」<sup>67</sup>，則受到宋代文人以及室町將軍家同朋眾高度頌揚的建窯油滴、兔毫（圖六）等瑰麗變幻的釉色，在曹昭看來似乎只是鑑別作品真偽的手段罷了。同樣的，《格古要論》說定窯釉「有淚痕者是真」，<sup>68</sup>也是將定窯白瓷白瓷經常可見的流釉痕跡當做判別真偽的要件，而非賞玩的對象。雖然，明代晚期張應文《清秘藏》或文震亨《長物志》注意到定窯釉有「淚痕者佳」<sup>69</sup>，說來算是對宋代鑑賞瓷釉景色之某種程度的繼承，然而此種細心咀嚼陶瓷釉色景致變化的觀看方式，在「本朝窯器，用白地青花，間裝五色，為古今之冠」，<sup>70</sup>晚明文人相對傾向於鑑賞陶瓷紋樣、彩飾的浪潮之下，就顯得微不足道，以至於隆慶六年（1572年）田藝衡之《留青日札》會將建窯黑釉盞評為等級最低的作品。<sup>71</sup>

這樣看來，中國區域唐宋時代對於瓷釉景色的賞玩風情，似乎並未受到明代鑑賞家多大的認同或繼承，與此相對的，卻於日本區域得到進一步的發展，特別是室町後期至桃山時代幾乎是青出於藍地對唐宋以來的瓷釉賞鑑發揮得淋漓盡致。以其時《道具拜見記》所載裝盛抹茶的小茶罐（茶入）瓷釉鑑賞為例（圖七），做為名物道具的小茶罐是以雙重掛釉為重要的先決條件，釉面既要具備經常是一道的流釉痕（なぐれ），同時講究流釉先端部分（露先）應逐漸變細流淌至接近罐底，卻又尚未流至罐底處。<sup>72</sup>像這樣的對流釉即淚痕的賞玩風情，極有可能是承襲了宋代的瓷釉鑑賞並予以誇張和形式化的結果。

日本區域對陶瓷釉景的賞鑑，還可從不少茶道具的命名而輕易得知<sup>73</sup>。儘管江戶時代（1603-1868年）的茶具命名原則頗為多樣，有的以持有者或產地因緣來命名，也有依據季節或和歌、漢詩、俳句、禪語、能樂、狂言等來命名，但有許多則是根據作品之器形外觀或釉色變化來給予適當的名稱。<sup>74</sup>由於部分作品仍傳世至今，故有利於經由作品的實物觀察而正確掌握命名的原委和其中的賞鑑風情。如《當代記》慶長十二年（1607年）載現存的一件宋元時期黑褐釉四繫壺，因器身有一道白色的釉彩，故名曰「白雲」<sup>75</sup>，而實物壺身斜向的泛白色

<sup>67</sup>（明）曹昭，《格古要論》，收入王雲主編《夷門廣牘》，（台北：台灣商務印書館），頁49，〈古窯器論·古定器〉。

<sup>68</sup>同上註，頁48，〈古窯器論·古定器〉。

<sup>69</sup>（明）張應文，《清秘藏》，收入黃賓虹等編，《美術叢書》，（上海：神州國光社，1947），初集八輯，頁198：〈論窯器〉，（明）文震亨《長物志》，收入《美術叢書》，三集九輯，頁226：〈總論銅玉雕刻窯器〉。

<sup>70</sup>（明）沈德符，《萬曆野獲編》，（北京：中華書局，1959），頁653：卷2下，〈瓷器〉條。

<sup>71</sup>（明）田藝衡，《留青日札》，（上海：上海古籍出版社，1985），卷下，頁1273。

<sup>72</sup>竹內須一，同註（57），頁103-104。

<sup>73</sup>赤沼多佳，〈茶道具の由來と銘 --- 室町・桃山時代の様相 ---〉，收入：《茶の湯の名器 - 由來と銘 - 》，（京都：茶道資料館，1988），頁111。

<sup>74</sup>島村芳宏，〈江戸時代における銘の展開 - 茶入・花入・茶碗・茶杓を中心に - 〉，收入：《茶の湯の名器 - 由來と銘 - 》，（京都：茶道資料館，1988），頁119-150。

<sup>75</sup>德川義宣，《茶壺》，（京都：淡交社，1982），圖版6及頁151-152的解說。

調窯變煙燻寬帶，的確予人有白雲虹彩的想像（圖八）。其次，南北朝近江守護大名佐佐木道譽秘藏的一件命名為「打曇大海」的中國製褐釉小茶罐（圖九），也是因罐身波狀的流釉痕而被比擬成懷紙地紋般的雲彩（打曇），而「大海」則是因罐口沿寬廣如無垠之海而得名。<sup>76</sup>此外，依據《山上宗二記》的記載，原為織田信長（1534-1582年）所藏，後燒毀於本能寺之變的名為「松島」的褐釉茶葉壺，則是因該壺壺肩上錯落的瘤狀腫塊使人產生島嶼形象的連想，故據此而命名之。<sup>77</sup>至於日本不少中世遺跡都曾出土之繫耳之間飾波形陰刻線紋的宋元時期褐釉四繫壺，則可依據日本天文十三年（1554年）《茶具備討集》所載：「遠山肩以篋銳畫連山之形也」，得知該類肩飾帷幕式波狀陰刻紋的四繫壺在茶道數寄者之間被稱為「遠山」。<sup>78</sup>

日本區域的這種深入體驗、冥想陶瓷裝飾、器形，特別是釉景色的鑑賞方式，亦體現在茶道茶會記的記錄中。如博多富商神屋宗湛《宗湛日記》天正十五年（1587年）正月三日條就明記現藏德川美術館名為「松花」的褐釉壺是先掛化妝土而後施釉；<sup>79</sup>天正十四年（1586年）《山上宗二記》亦記載該壺原為村田珠光（1422-1502）所藏，胎呈黑色調，器身有二瘤，底釉白中帶紅，明確地指出該壺係二次上釉。<sup>80</sup>結合實物所見施釉情況，不得不驚訝桃山時代茶人的細膩觀察力。約成立於十五世紀後半的茶道美學對於化燒窯時的瑕疵為賞鑑的對象、細心咀嚼陶瓷的胎釉風情一事，無疑是有著推波助瀾的作用。如果再次回頭考慮中國區域唐宋時代的陶瓷鑑賞，不難察覺其與日本區域的瓷釉景色賞玩趣味，其實頗有雷同之處。如唐皎然（約760年前后在世）《畫上人集》以「素瓷雪色縹沫香」來譬喻潔淨的白瓷<sup>81</sup>；宋楊萬里（1127-1206年）《朝天集》也用「松風鳴雪兔毫霜」來比擬建窯黑釉盞的釉面景色紋理<sup>82</sup>。

另一方面，宋代文人的這種講究瓷釉「造作的自然」之鑑賞觀也反映在日本區域禪僧的漢詩中。如《無涯仁浩禪詩語錄》所見「青兔毫裏雪花香」即是直接承襲了宋代人對於建窯兔毫黑釉茶盞的賞玩風情，<sup>83</sup>而五山禪僧萬里集九〈啜

<sup>76</sup> 桑田忠親，《名物茶道具の 話》，收入：《桑田忠親著作集》，（東京：秋田書店，1980），卷8，211頁。

<sup>77</sup> 竹內須一，同註（57），頁107。

<sup>78</sup> 謝明良，〈澎湖中屯嶼發現的「清<sub>田</sub>」銘瓷片和清香壺〉，《故宮文物月刊》12卷6期（1994），頁25。

<sup>79</sup> 神谷宗湛，《宗湛日記》，收入千宗室主編，《茶道古典全集》卷6，（京都：淡交社，1997），頁164。

<sup>80</sup> 《山上宗二記》，同註（2），頁55-56。

<sup>81</sup> （唐）皎然，《畫上人集》，「飲茶歌詠崔石使君」，收入：四部叢刊初編，集部147，〈皎然集〉卷7，（上海：商務）。

<sup>82</sup> （宋）楊萬里，《朝天集》，「以一泉煮雙井茶」，收入：四部叢刊初編，集部64，〈誠齋集〉卷20，（上海：商務）。

<sup>83</sup> 無涯仁浩（1294-1359年）。此轉引自：滿岡忠成，《日本人と 陶器》，（京都：大八洲出版株式會社，1945），頁112。

鷓鴣松詩〉之「饒州茶椀鷓鴣紋」，甚至有可能是參照黃山谷「建安瓷罍鷓鴣斑」詩句寫作而成的。<sup>84</sup>

無論如何，重要的是約成立於十三世紀鎌倉末期至十四世紀南北朝時代的五山文學是以中國區域漢文化為最高的典範，室町時代五山禪宗僧侶同時也扮演著主宰文化的角色，既為室町幕府起草外交文書，日方朝廷且以禪僧為中介與明國進行外交往來。<sup>85</sup>從《君台觀》將具有瑰麗變幻釉色的建窯黑釉盞視為天下之至寶一事似可推測，室町將軍府的同朋眾在一定程度上是繼承了五山文學的古典鑑賞傳統，而中國區域的唐宋時代文化即為該一鑑賞傳承的最高典範。也因此約略與室町時代平行的明代文物或明代文人的鑑賞觀，並未成為將軍府同朋眾阿彌們參考、汲取的主要對象。

毫無疑問，十六世紀後半日本區域侘茶道具使用和物茶碗或導入來自朝鮮半島的高麗茶碗，並針對室町時代傳世的中國陶瓷予以再評估的新的鑑賞觀，是與武野紹鷗（1504-1555年）、千利休（1522-1591年）以來侘茶新的美學理念有關，同時也是對室町時代唐物萬能之僵化現象的一種反動。然而，就瓷釉景色的鑑賞而言，侘茶的鑑賞理念則頗契合做為五山文學典範之中國區域唐宋時代的鑑賞觀。因此，與其將之視為是一種刻意地要和中國區域唐樣相區別、抗衡的和樣鑑賞方式，倒不將之理解成在同一陶瓷文化圈中，個別區域於發展進程中對於文化圈陶瓷典範的再詮釋，其跨越過室町前期漸呈教條、僵化的由五山僧侶中介而來的唐宋傳承，而直接去面對、體驗唐宋時代的瓷釉鑑賞風情。其結果是造成了在繼承唐宋時代瓷釉鑑賞觀的同時，進一步地又將體現「造作的自然」的瓷釉風情強調誇張到了極致，從而呈現出一種既和《君台觀》有別，同時又和中國區域明代鑑賞方式大異其趣的具有特色的區域鑑賞觀。

我認為，在考察室町後期至桃山時代日本區域的陶瓷鑑賞典範時，明代嘉靖四十年（1561年）鄭若曾《日本圖纂》〈倭好〉所載以下的一段記述，很值得重視，即「磁器，擇花樣而用之，香爐以小竹節為尚，碗、碟以菊花稜為上，碗亦以葵花稜為上，製若非觚，雖官窯不喜也」。<sup>86</sup>從現今的考古發掘成果可知，日本不少十六世紀遺跡均曾出土造型呈竹節狀的龍泉窯系青瓷小香爐<sup>87</sup>（圖一

<sup>84</sup> 萬里集九，《梅花無盡藏》三の上，明應二年（1493年）〈啜鷓鴣松〉詩（玉村竹二編，《五山文學新集》卷6）可能係倣黃山谷詩寫作而成一事，已由滿岡忠成所指出。參見同氏，同註（83），頁116。

<sup>85</sup> 田中博美，〈武家外交の成立と五山禪僧の役割〉，收入：田中健夫編，《日本前近代の國家と對外關係》，（東京：吉川弘文館，1987），頁43-70。

<sup>86</sup> 《日本圖纂》〈倭好〉原文參見：田中健夫，〈「倭好」覺書 - 十六世紀の海外貿易品に關する一史料の注解〉，收入周氏，《東アジアの交通圈と國際認識》，（東京：吉川弘文館，1997），頁172-174。

<sup>87</sup> 廣島縣立歷史博物館編，《茶、花、香 - 中世にうまれた生活文化 - 》，（廣島：廣島縣立歷史博物館友の會，1995），頁9圖3，福岡市出土。

0)。該式爐與定、汝、官等宋代瓷窯常見的弦紋爐有共通之處；現藏德川美術館名為「千鳥」的南宋至元代龍泉青瓷弦紋爐<sup>88</sup>（圖一一），可視為明代該窯系所燒造之竹節式爐的祖型。依據松平不昧《古今名物類聚抄》可知「千鳥」銘爐原係武野紹鷗所有，後經豐臣秀吉（1536-1598年）、德川家康（1542-1616年）傳世至今，是流傳有緒的大名物<sup>89</sup>，而十六世紀的竹節式爐即是承襲了類此之宋代弦紋爐造型發展而成的。換句話說，日本區域喜愛的竹節式香爐是繼承宋代造型傳統之具有古典性的器形。其次，《日本國纂》載倭人嗜好稱為「葵花稜」花口碗盤一事更是透露出重要的訊息。眾所周知，著名的名為「馬蝗絆」的南宋龍泉窯青瓷碗最顯著的造型裝飾特徵，即是口沿切割成六花式口（圖一二）。依據享保十二年（1277年），伊藤東涯《馬蝗絆茶甌記》的記載，該碗原持有人為平重盛（1138-1179年），後歸足利義政（1435-1490年）所有。由於碗心周遭有裂璽，足利義政遂遣人將之攜回明朝欲換取同式完好的作品，然其時中國已無燒造這類陶瓷，權宜之下施以補釘再度送回日本；天文二十三年（1554年）《茶具備討集》所記載的一件「鉢茶碗，大豐故也」，鉢即補釘，很可能指的也是指該青瓷碗。<sup>90</sup>無論如何，這件備受重視、充滿浪漫傳奇的南宋龍泉窯花口碗，似乎反映了室町時代對中國陶瓷的品味好尚，即對於花口造型的偏愛。不僅如此，被山上宗二評為天下第一，價值五千貫的松本茶碗，其造型是「ヨウヲ五ツキサミタレ 青磁ノ茶碗上に吹墨在リ」，即口沿切割成五花式的青瓷碗。<sup>91</sup>其次，依據武田紹鷗筆錄《往古道具直段付》所記與松本茶碗同列名為天下三大名碗的價值三千貫之安井茶碗，其造型是「面ニハラメ五ツ押入ヲ有」，也是屬於五花式口茶碗。<sup>92</sup>

值得注意的是，呈菊花、葵花等花式口沿造型的陶瓷碗盤器皿，於唐代以來各個時代均有製造，明代當然也不例外。不過，明代後期瓷窯碗盤類顯然是以圓口無切稜者為大宗，比較少見具花口造型者。相對的，花式口沿則是唐宋時代各類材質碗盤類之極為常見的裝飾手法之一。從目前中國區域的考古發掘資料可知，五花式口碗盤，是晚唐、五代至北宋早期流行的裝飾技法，北宋晚期至南宋則多呈六花式口<sup>93</sup>。就此而言，做為山上宗二時代天下名碗的碗式，應該說是比較接近北宋晚期以前的樣式。

此外，明崇禎十年（1637年）宋應星《天工開物》載日本不惜以巨資收購

<sup>88</sup> 根津美術館，《大名物》，（東京：根津美術館，1974），圖34。

<sup>89</sup> 筒井紘一，《名器がたじた歴史》，（東京：主婦の友社，1984），頁25-30。

<sup>90</sup> 奧田直榮，〈東山御物〉，收入：《東山御物》，（東京：根津美術館，1976），頁106-107，另同書圖35。

<sup>91</sup> 《山上宗二記》，同註（21），頁63。

<sup>92</sup> 滿岡忠成，同註（46），頁11。

<sup>93</sup> 矢部良明，〈晚唐五代の陶磁にみよ 五輪花の流行〉，《MUSEUM》300（1976），頁21-33。

可能是屬於宋代官窯類型的碎器香爐<sup>94</sup>，以及日本遣明副使著名禪僧策彥周良於嘉靖十九年（1540年）渡明時購買宋代定窯白瓷一事<sup>95</sup>，亦可反映十六世紀中期日本區域追逐宋代趣味的時代風尚。特別是策彥周良於明朝不止一次地購買「白菊皿」<sup>96</sup>，目前已有許多資料可以証實，這種白菊皿應該是與博多上吳服町或島根縣廣瀨町等十六世紀遺跡出土的口沿呈菊瓣造型的白瓷小碟同類的作品（圖一三）<sup>97</sup>。值得一提的是，該式碟不僅是宋代金銀器、漆器常見的器形，同時也是南宋官窯的造型樣式之一<sup>98</sup>（圖一四）。此再次說明了日本的花口趣味之古典性格。

## 六、結語

就日本區域的茶道發展史而言，流行於室町時代（1359-1573年）前期北山和東山文化的書院茶，至室町後期已逐漸為講究侘茶風的草庵茶所替代，「號唐樣（茶）室集眾催興之宴」（《禪林小歌》）<sup>99</sup>，武家貴族書院茶以中國區域唐宋時期工藝美術品為裝飾道具的風潮，也隨著草庵茶的興起和風行，中國文物不再是一枝獨秀的賞玩對象。如室町後期著名茶師武野紹鷗所使用的茶具中，除了中國陶瓷之外，亦包括部分朝鮮半島、東南亞和日本國產的信樂、備前等瓷窯作品<sup>100</sup>。換言之，此時的文物鑑賞已從武家貴族崇尚華麗唐物的「唐物數奇」傾向，過渡至賞鑑信樂、高麗或來自中國福建地區雜窯的灰被茶碗等粗陶瓷美的「侘數奇」<sup>101</sup>了。桃山時代（1573-1614年）十六世紀末期《山上宗二記》的茶具觀即是集中反映了侘數奇的賞玩風情。

雖然，十三世紀鎌倉時代末期至十四世紀南北朝時代的早期五山文化或五山僧侶對於中國工藝品的鑑賞傾向，或曾給予室町時代「唐物萬能」風潮一定程度的影響。不過，室町將軍在賞玩來自中國區域唐物的同時，還刻意地將唐物做為展現威權的格式道具一事，則頗耐人尋味。而該一現象是否可能透露出室町前期絕對尊崇中國文物的深層原因，或者提供我們理解隨著區域的變動而

<sup>94</sup>（明）宋應星，《天工開物》，（北京：中華書局，1978），頁199。

<sup>95</sup> 牧田諦亮編，《策彥入明記の研究・上》，（京都：法藏社，1995），頁155：「嘉靖十九年十一月十一日」條。

<sup>96</sup> 同上註，頁192，「嘉靖二十年四月二十六日」條；頁193：「同年五月二日及三日」條。

<sup>97</sup> 福岡市教育委員會，《都市計劃道路博多5R築港線關係埋藏文化財調查報告I》，博多、福岡市埋藏文化財調查報告書第183集，（福岡：福岡市教育委員會，1988），卷頭圖版3之5之124-128。

<sup>98</sup> 國立故宮博物院編，《故宮宋瓷圖錄·南宋官窯》，（東京：學習研究社，1974），圖58。

<sup>99</sup> 聖岡，《禪林小歌》收入：《續群書類從》19輯，〈遊戯部〉，卷561，頁1167。另據中尾萬三考證其成書年代約在應永二十二年至二十七年（1415-1420年）之間。參見中尾：〈天目茶碗考〉，《陶磁》8卷3期，（1936），頁10。

<sup>100</sup> 滿岡忠成，同註（48），頁151-165。

<sup>101</sup> 村井康彥，〈茶の湯の成立と侘茶への胎動〉，收入：《茶道聚錦》2，（東京：小學館，1984），頁49-59。

可能衍生出的文物鑑賞或價值觀的變化等重要線索？值得略加探討。

永享九年（1437年）能阿彌《室町殿行幸御鑄記》（以下簡稱《御鑄記》），是記錄了六代將軍足利義教（1429-1441年）執政時室町殿（花御所）庭院南北會所中的裝飾道具內容和陳設情況。如做為主體的南向會所之「西七間」懸掛有南宋玉潤的《八景圖》；北向會所泉殿「赤漆之床間」置饒州「湯盞」等等，<sup>102</sup>其陳設文物內容明顯地反映出對於唐物的憧憬。值得一提的是，會所展出之道具乃是為了因應御花園天皇之行幸而設的。也可以說代表武家政權的將軍似乎是擬借由此次天皇之行幸，向做為公家政權最高位的天皇展現誇耀其所擁有的大量唐物道具。

眾所周知，自足利義滿（1358-1408年）就任第三代將軍以來，公家和武家兩政權的關係發生了急遽的變化，其時朝廷原本擁有的諸種權力大多逐漸轉移至幕府，幕府將軍在實質上已居於日本最高統治者的地位，應永九年（1402年）中國明惠帝在國書中稱義滿為「日本國王源道義」也表明了該一事實。歷來的日方學者對於實際上已是日本最高統治者的義滿為何要以臣屬之禮與明國建交有過許多的討論<sup>103</sup>。其中，又以佐藤進一的說法最常為學界所引用。佐藤進一認為義滿篡奪王權的計劃是經由與明國建交，獲得日本國王之稱號而得以完全地實現。同時，與明國的朝貢貿易也保證了義滿在日本區域經濟貿易方面的統治權力。<sup>104</sup>近年，脇田晴子在考察足利幕府始終不頒行貨幣，而是由中國進口銅錢時也指出，義滿雖貴為日本實質上的最高統治者，然而在名義上天皇才是至上的存在，將軍既是由天皇所任命，在名義上，貨幣的發行權理應歸於天皇所有，因此義滿援用中國貨幣之舉，其實是採取了與日本國王封號同樣的策略。<sup>105</sup>這樣看來，將軍家的唐物趣味及其所擁有的大量中國文物，就有可能是日本國王封號策略思維下的另一種展現的方式；不難想像經由朝貢的形式由中國皇帝賜予的中國文物是有著重要的象徵功能。

事實上，《大明別幅並兩國勘合》記載明成祖永樂四年（1406年）曾頒賜予足利義滿將軍「黃銅鍍金廂口足建盞一十箇」，<sup>106</sup>即十件口沿和底足鑲嵌鍍金金屬釦邊的建窯黑釉茶盞，而凡事以義滿為模範的六代將軍義政於永享九年（1437年）御花園天皇行幸時，也在會所展示了「建盞」和「油滴」。其中，

<sup>102</sup> 《室町殿行幸御鑄記》，見同註（34），頁160-168。

<sup>103</sup> 田中健夫，《中世對外關係史》，（東京：東京大學出版會，1975），第二章，〈冊封關係の成立〉，頁53-94。參照

<sup>104</sup> 佐藤進一，〈室町幕府論〉，收入同氏《日本中世史論集》，（東京：岩波書店，1990），頁115-164。

<sup>105</sup> 脇田晴子，〈物價より見た日明貿易の性格〉，收入：宮川秀一編，《日本に於ける國家と社會》，（京都：思文館，1992），頁259-260。

<sup>106</sup> 《大明別幅並兩國勘合》，收入：湯谷稔編，《日明勘合貿易史料》，（東京：國書刊行會，1983），頁453。

陳設於南向會所「茶湯棚」的建窯，還鑲有銀白色的金屬釦邊。<sup>107</sup>儘管目前已難得知上述建盞當中，是否包括了部分永樂帝的頒賜品？不過，若將《御筥記》所載中國文物內容，與中國皇帝贈予日本國王的中國物品進行比較，未必不能勾勒一個概略的輪廓。如前引《大明別幅並兩國勘合》載永樂元年（1403年）成祖頒賜日本國王妃禮物中有紅雕漆「八角盆」；永樂四年（1406年）賞賜日本國王源道義的禮物除了「建窯」之外，另有「黃熟銅大菱花盆」、「黃熟銅小清面盆」和「硃紅漆戩金彩粧衣架」等，<sup>108</sup>而《御筥記》亦載錄有堆紅盆、剔花盆和「衣駕」（原注：唐赤漆彫物荔枝紅綠。以下品名之後括弧均為原注）和「清面鉢」（鑰石 菱花）；<sup>109</sup>而後者之銅質菱花盆形制恰與成祖頒賜的「黃熟銅大菱花盆」完全一致。其次，相國寺瑞溪周鳳（1391-1473年）著《善鄰國寶記》收錄的宣德八年（1433年）宣宗特賜日本國王和王妃的禮品中有：「硃紅漆戩金交椅」、「銀茶瓶」、「鏡袋」、「古銅點金斑花瓶」、「古銅點金斑香爐」和「兔毫筆」等。<sup>110</sup>與此相對應般，《御筥記》亦載錄有「椅子」（朱漆）、「茶瓶」（大小二銀一）、「鏡袋」、「水瓶」（胡銅）、「香爐」（鑰石）以及「筆」等物品。<sup>111</sup>值得一提的是，日本國王除了收受中國帝王頒賜的禮物之外，有時還以「奏討」的方式，具體請求中國皇帝賞資國王所需之物件。如同樣收錄於《善鄰國寶記》之景泰五年（1454年）正月初玖日國書，即記載有八代將軍足利政向景帝奏討並獲准頒賜的「黃銅花龜鶴燭台」<sup>112</sup>，參照《君台觀》義政小河殿所裝飾道具插圖（圖一五），則該龜鶴銅燭台無疑就是陳設於小河殿東御殿對面所桌上之鶴首頂端載承盤，鶴足踏於龜背上的象生燭台，其與花瓶和香爐共同構成了「三具足」裝飾。<sup>113</sup>而《御筥記》所見之「三具足」（龜鶴 圓明）<sup>114</sup>，很有可能亦屬該一形制的龜鶴形燭台。無論如何，從將軍家的裝飾道具與中國皇帝頒賜品內容有頗多重疊或雷同之處一事看來，室町將家的崇尚唐物之風很可能又與明代的冊封體制有關，而做象徵將軍權力的中國區域工藝美術品也成為武家上層貴族追逐、賞玩的主要對象之一。從《君台觀》或《御筥記》所載中國區域工藝美術品的所屬時代看來，此時日本區域所憧憬的唐物有不少是屬於唐宋元代的古物。除了明記有作者名號、年代的繪畫作品之外，與前述龜鶴形燭台造型特徵基本一致的銅燭台曾見於四川省簡陽縣東溪園藝場宋代窖藏出土品<sup>115</sup>（圖一六）。至於屢次出現的「建窯」黑釉茶碗無疑亦屬宋代文物。從《萬

<sup>107</sup> 《室町殿行幸御筥記》，同註（34），頁160-168。

<sup>108</sup> 《大明別幅並兩國勘合》，同註（106），頁446-453。

<sup>109</sup> 《室町殿行幸御筥記》，同註（34），頁160-168。

<sup>110</sup> 田中健夫編《善鄰國寶記 新訂善鄰國寶記》，（東京：集英社，1995），頁210-216。

<sup>111</sup> 《室町殿行幸御筥記》，同註（34），頁160-168。

<sup>112</sup> 田中健夫編，同註（110），頁232。

<sup>113</sup> 《小河御所并東山殿御筥記》，收入《東山御物》，（東京：根津美術館，1976），圖44。

<sup>114</sup> 《室町殿行幸御筥記》，同註（34），頁161。

<sup>115</sup> 四川省文物管理委員會（張才俊），〈四川簡陽縣東溪園藝場元墓〉，《文物》1987年2期，圖版捌之一。附帶一提，目前學界對該遺跡之年代和性質仍存在有不同的意見，筆者是傾向其應屬宋代窖藏，而非元代墓葬的看法。

曆大明會典》載成祖賜日本國禮物中包括「古器、書畫等物」<sup>116</sup>，亦可窺知永樂皇帝對於此時日本區域嗜愛中國古物一事可能已有某種程度的理解，故賞賜品的種類就和土耳其炮門宮博物館（Topkapu Saray Museum）、伊郎阿德比爾聖廟（Ardebil Shrine）傳世的可能是鄭和下西洋時攜至的大量青花瓷器，<sup>117</sup>形成鮮明的對比。

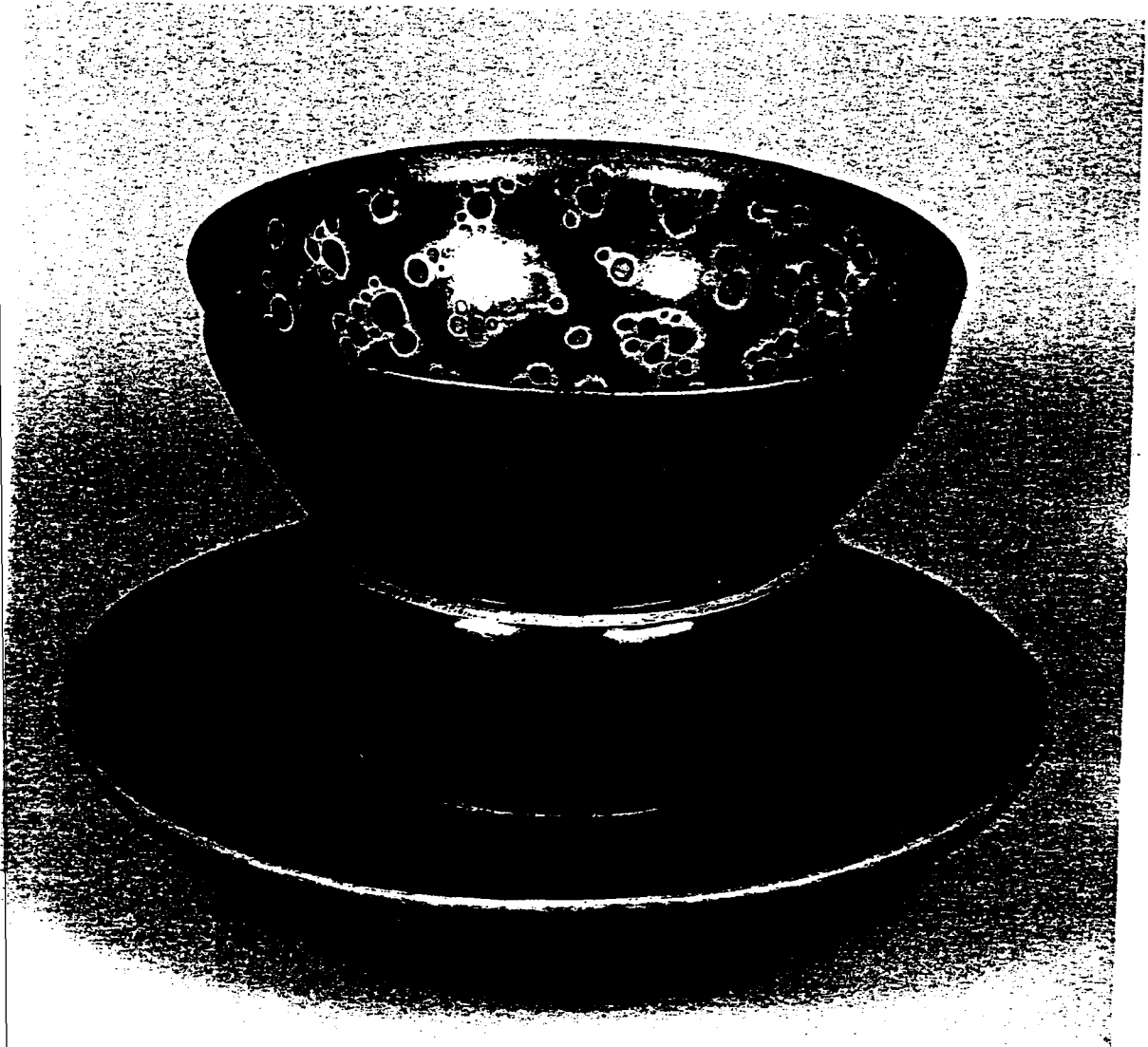
雖然，日本區域的唐物趣味和陶瓷鑑賞觀至室町後期已有所變化，但就文化圈區域的觀點而言，筆者礙難同意室町後期至桃山時代之於陶瓷的賞玩風情或理念，是一種要刻意和中國區域進行區別、相抗衡的鑑賞觀。侘茶道的開山宗師，奈良稱名寺僧村田珠光（1423-1502年）書予古市胤澄的茶道秘籍《心之師の一紙》（《心の文の一紙》或《心の文》）提到：茶道最重要的是要消弭和漢的區隔而將兩者融合為一，因為茶道的真髓是在體驗和物以及唐物茶具之美的基礎上與心相結合的藝術，其絕非如部分茶道初學以為使用了備前等和物茶碗即能登堂入室，到達茶道的最高境界。<sup>118</sup>以侘茶的系譜而言，武野紹鷗（1504-1555年）是從珠光門人修習茶道，而侘茶集大成者千利休（1522-1591年）是學自武野紹鷗，至於山上宗二（1544-1590年）則是師承千利休並以千利休的衣鉢傳人自居。因此，《山上宗二記》所說「摒棄唐物」一事，也應該以珠光以來的侘茶精神脈絡來予以理解。也就是說，山上宗二的該一主張可能只是意圖矯正自室町前期以來對於唐物之盲目崇拜風潮。事實上，就在《山上宗二記》成書後翌年（1587年）豐臣秀吉於大阪城舉行的茶會所用茶具和裝飾道具即是以唐物為主。<sup>119</sup>因此，在山上宗二所處的時代之茶道精神亦如珠光一般，也是要先能鑑別並有所選擇地使用具有侘趣味的茶道具，其重點並不在於區別和漢道具或強調日本區域「和樣」與中國區域「唐樣」的不同。

<sup>116</sup> 《大明萬曆會典》，〈給賜二〉，「日本國永樂間賜國王冠服、紵絲、紗、羅、金銀、古器、書畫等物」。

<sup>117</sup> John Alexander Pope, Chinese procelain from the Ardebil Shrine (Washington: The Freer Gallery of Art, 1956) ; Fourteenth century blue-and-white: A Group of Chinese Porcelains in the Topkapu Sarayi Muzesi Istanbul (Washington: The Freer Gallery of Art, 1970)。另外，十五世紀西亞細密畫中所見蘇丹寢殿亦多使用中國青花瓷器一事，可參見：Thomas W. Lentz and Glenn D. Lowry, Timur and the princely Vision – Persian Art and Culture in the Fifteenth century (Los Angeles & Washington, D.C. Los Angeles County Museum of Art and Arthur M. Sackler Gallery, 1989), P.130.

<sup>118</sup> 熊倉功夫等編，《史料に於て茶の湯の歴史》，（東京：主婦友社，1994），頁212-215。另可參見：赤沼多佳，〈“和漢のよかひをまぎらかす”唐物數寄、和物數寄一考〉，《日本の美學》9（1986），頁87-93。

<sup>119</sup> 神谷宗湛，同註（79），頁158-166。



圖一、曜變建盞

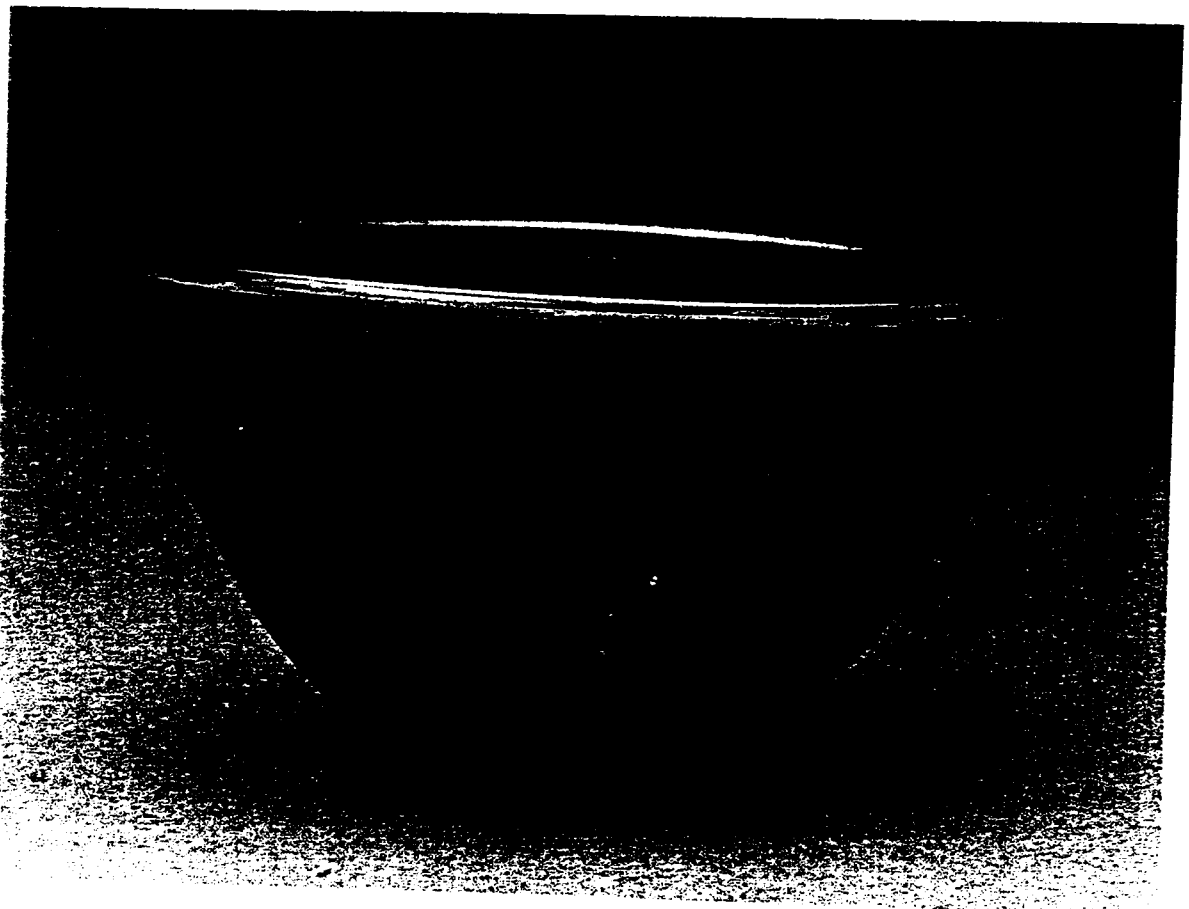
靜嘉堂文庫藏 國寶



圖二、 油滴建盞

大阪市立東洋陶磁美術館藏

國寶



圖三、 灰被天目

野村美術館藏



圖四、 道入 黑樂茶碗 稻妻 不審庵藏



圖五、 大井戶茶碗 孤篷庵藏 國寶



圖六、兔毫建盞

京都國立博物館藏



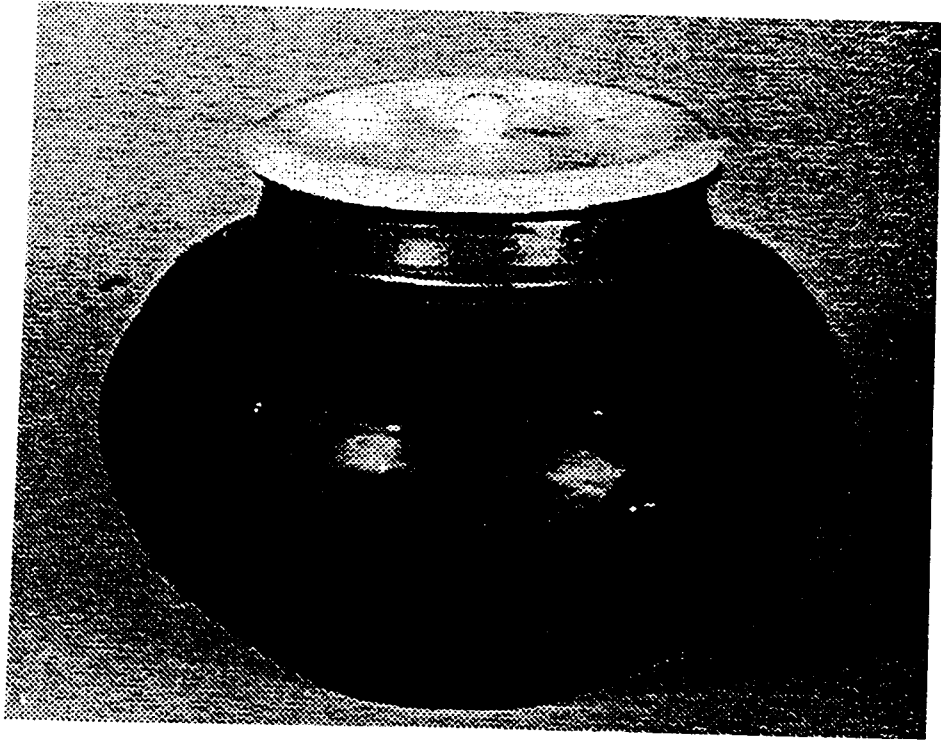
圖七、肩衝茶入

初花

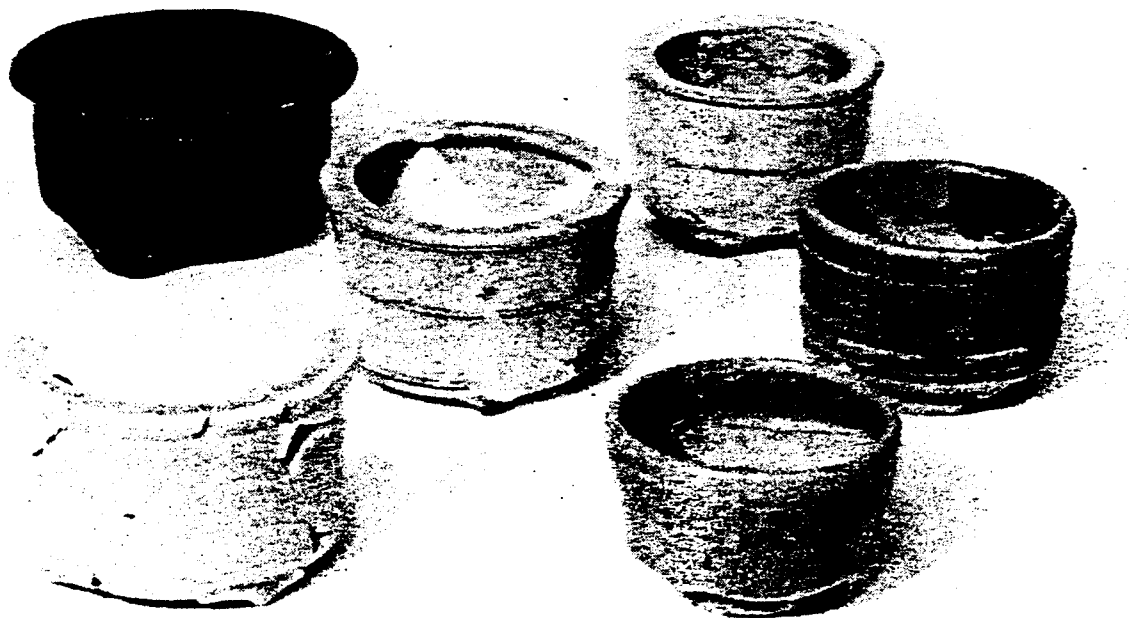
重要文化物財



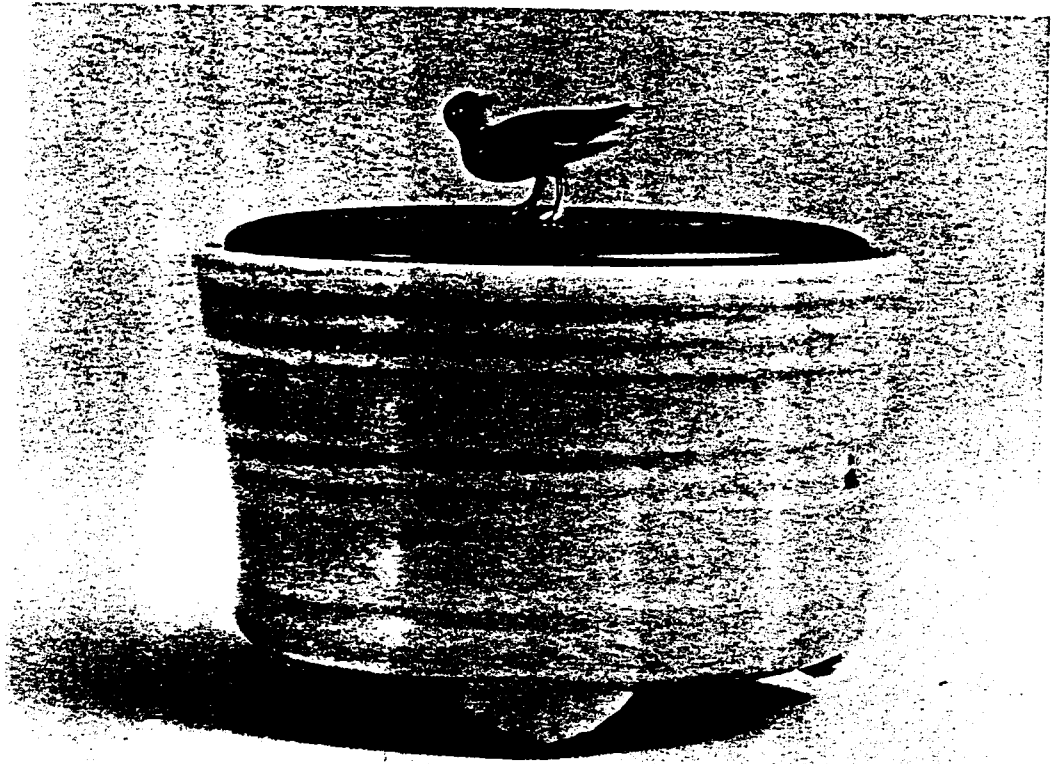
圖八、 黑褐釉茶壺      白雲      重要美術品



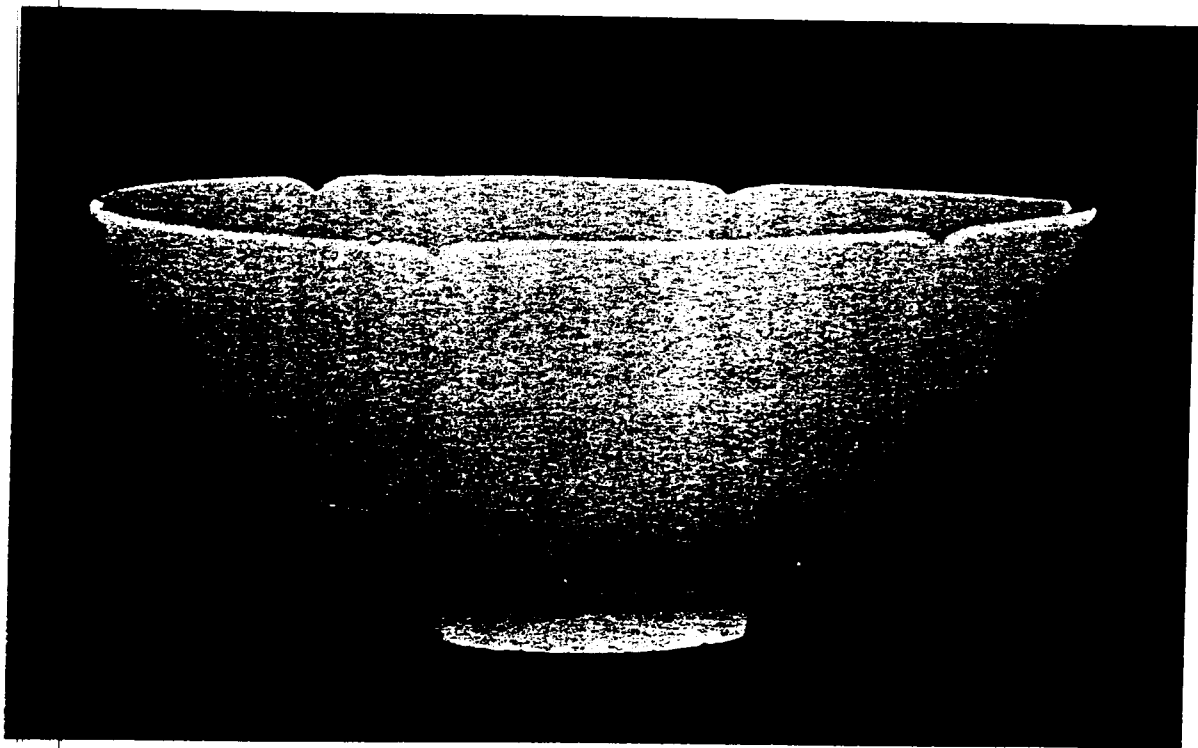
圖九、 黑褐釉茶入 打曇大海



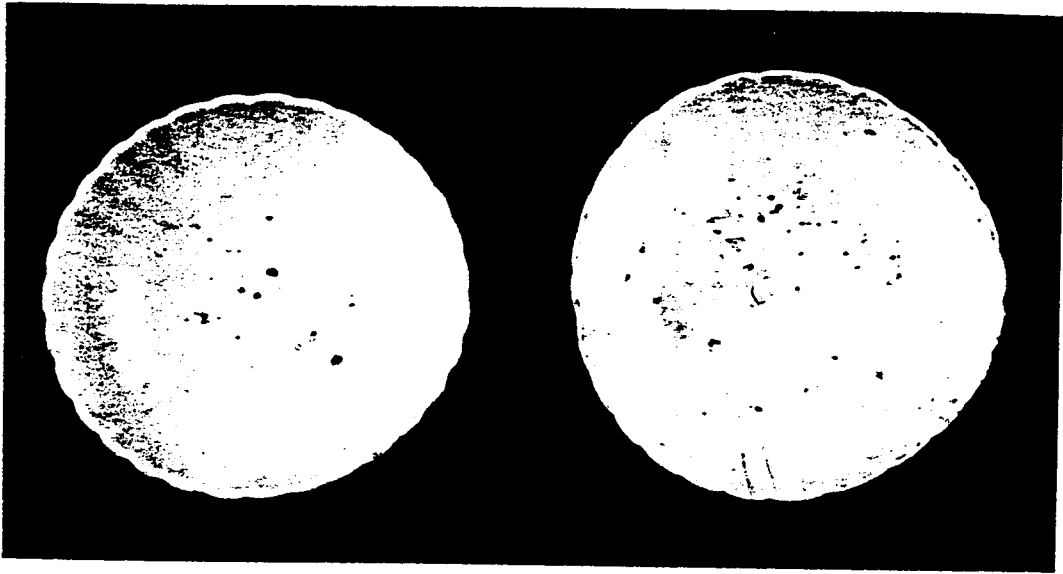
圖一〇、 青瓷香爐等 一乘谷遺跡出土 朝倉氏遺跡資料館藏



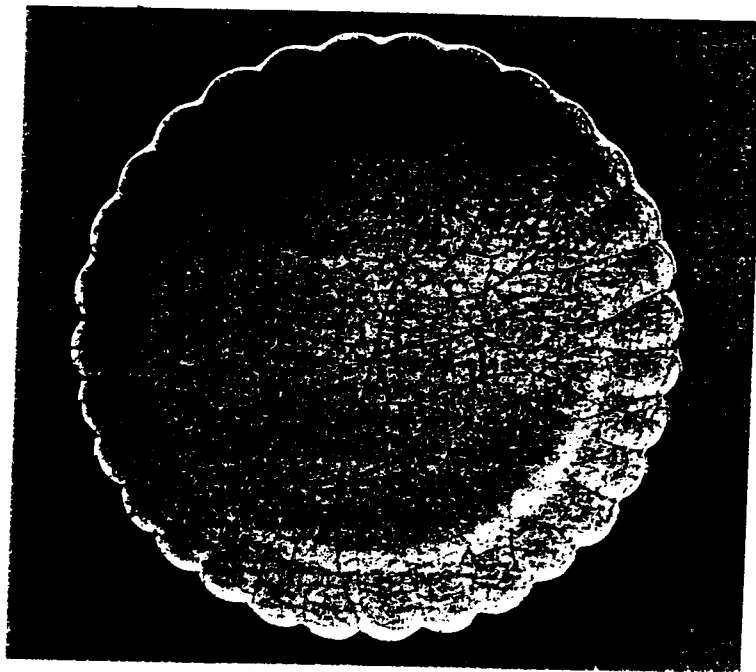
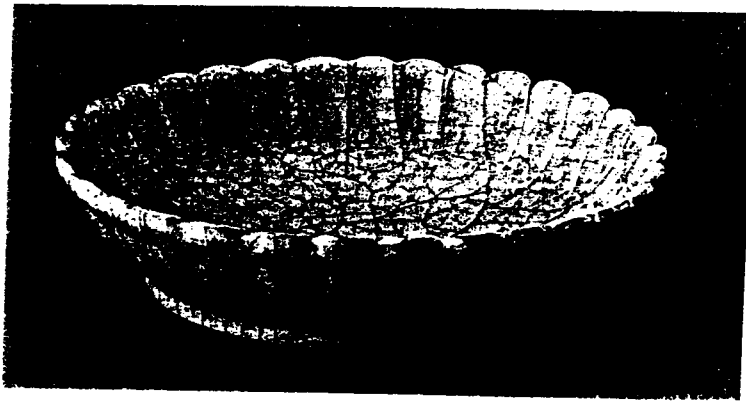
圖一一、 青瓷香爐 千鳥 德川美術館藏



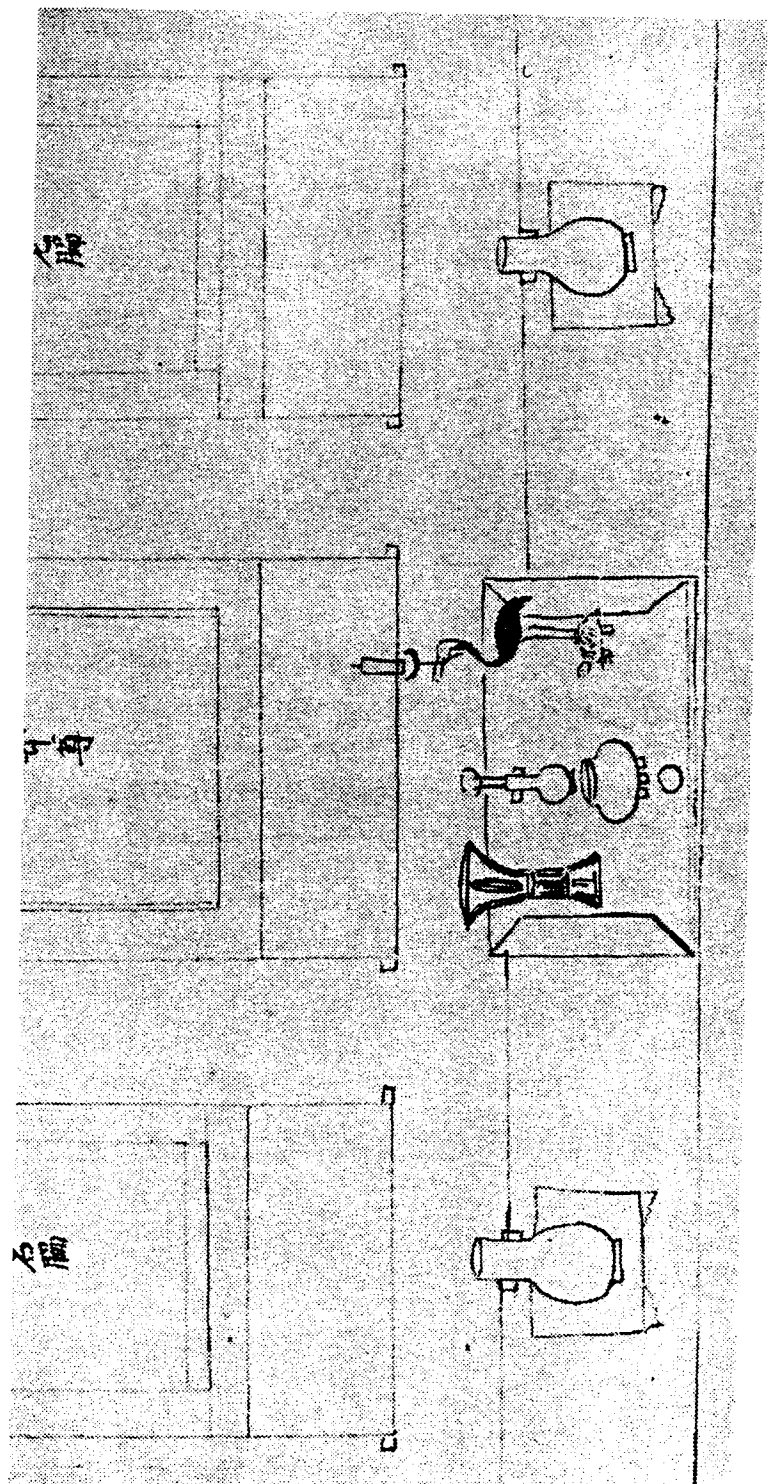
圖一二、 青瓷花口碗 馬蝗絆 東京國立博物館藏 重要文化財



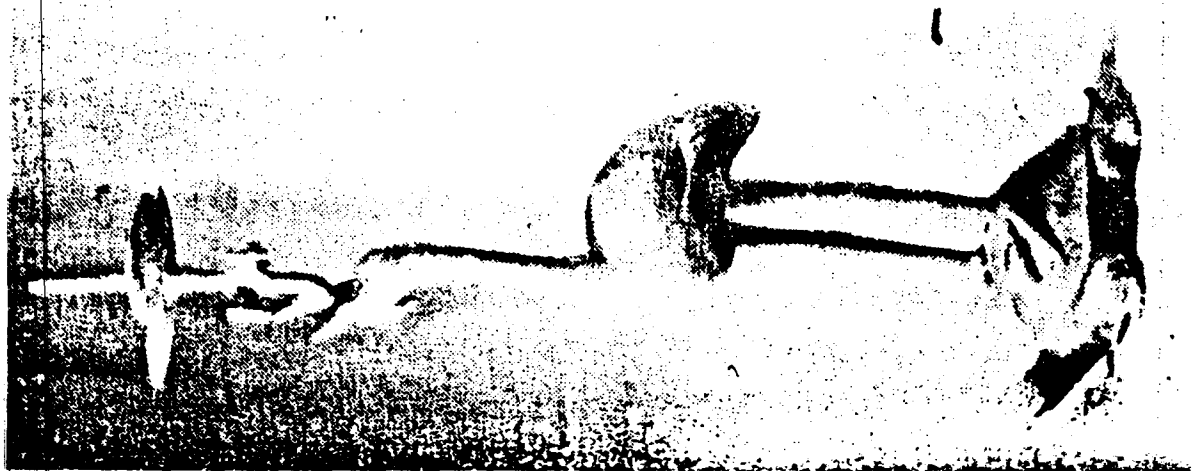
圖一三、白瓷菊瓣盤 島根縣能義郡廣瀨町富田三太良古墓出土



圖一四、南宋官窯青瓷菊瓣盤 國立故宮博物院藏



圖一五、《小河御所并東山殿御飭記》



圖一六、

四川省簡陽縣東溪園藝場宋代窖藏出土。

- 圖一、 曜變建盞                    靜嘉堂文庫藏            國寶
- 圖二、 油滴建盞                    大阪市立東洋陶磁美術館藏            國寶
- 圖三、 灰被天目                    野村美術館藏
- 圖四、 道入 黑樂茶碗            稻妻            不審庵藏
- 圖五、 大井戶茶碗                孤篷庵藏            國寶
- 圖六、 兔毫建盞                    京都國立博物館藏
- 圖七、 肩衝茶入                    初花            重要文化物財
- 圖八、 黑褐釉茶壺                白雲            重要美術品
- 圖九、 黑褐釉茶入                打曇大海
- 圖一〇、 青瓷香爐等                一乘谷遺跡出土            朝倉氏遺跡資料館藏
- 圖一一、 青瓷香爐                    千鳥            德川美術館藏
- 圖一二、 青瓷花口碗                馬蝗絆            東京國立博物館藏            重要文化財
- 圖一三、 白瓷菊瓣盤                島根縣能義郡廣瀨町富田三太良古墓出土
- 圖一四、 南宋官窯青瓷菊瓣盤            國立故宮博物院藏
- 圖一五、 《小河御所并東山殿御飭記》
- 圖一六、 四川省簡陽縣東溪園藝場宋代窖藏出土

## 圖版文獻出處

- 圖一、《茶道聚錦》11（東京：小學館，1983），圖版 1
- 圖二、同上書，圖版 4
- 圖三、《室町時代の美術》（東京：東京國立博物館，1989），圖 243
- 圖四、前引《茶道聚錦》圖版 191
- 圖五、前引《茶道聚錦》圖版 69
- 圖六、前引《茶道聚錦》圖版 9
- 圖七、《茶道聚錦》10（東京：小學館，1986），圖版 61
- 圖八、《茶壺》（東京：德川美術館等，1981），圖 4
- 圖九、《山上宗二記研究》1（東京：三德庵，1993），頁 67 圖 25
- 圖一〇、《一乘谷遺跡》（東京：致文堂，1984），圖 68 頁 130
- 圖一一、《大名物》（東京：根津美術館，1974），圖 34
- 圖一二、同上書，圖 18
- 圖一三、《日本出土の中國陶磁》（東京：東京美術，1978），頁 86，圖 310、311
- 圖一四、《故宮宋瓷圖錄・南宋官窯》（東京：學習研究社，1974），圖 58
- 圖一五、《東山御物》（東京：根津美術館等，1976），圖 44
- 圖一六、《文物》1987 年 2 期，圖版捌之 1



# 十五、十六世紀中日佛教藝術之交流

國立台南藝術學院

藝術史與藝術評論研究所

潘 亮 文

## 一、 前言

佛教文化是形成東亞文化圈的共同要素之一，中日佛教文化交流的研究，諸多前輩學者已有十分豐碩的成果<sup>1</sup>，早期如木宮泰彥的《日華文化交流史》運用大量的文獻史料再現中日交流二千年的歷史，佛教文化的展現是該書主要的論述重點。近年則有大陸學者與日本學者共同編著《日中文化交流叢書》，其中有以《宗教》一書對中日兩國佛教的開展與諸現象，有精闢的論證與剖析；《歷史》一書中佐久間重男的〈中世 宋元明時代の日中文化交流〉與本研究主題有關；在《藝術》一書中，如金申〈雕塑—仏像が結ぶ中日文化交流〉、王勇〈中国文献にみえる日本の雕刻芸術—隋唐宋明時代を中心として〉等，對以佛教為信仰背景的藝術作品，有細緻的論述與探討<sup>2</sup>。在台灣學者方面，石守謙的〈古傳日本之南宋人物畫的畫史意義—兼論元代的一些相關問題〉一文<sup>3</sup>，對佛教藝術範疇的祖師肖像畫有精湛的論考。儘管如此，我們可以發現多數的學者思考方向仍側重在本國的文獻史料與藝術作品，容易流於以自我民族為本位進行作品的研判與解讀，往往因為對彼此的文化發展脈絡與民族特色的認識不深，以致對兩國文化交流過程的演變與發展的現象理解不夠精準，而無法展現歷史的原貌。本文希

<sup>1</sup> 木宮泰彥《日華文化交流史》，富山房，一九五五年、小葉田淳《中世日中交通貿易史の研究》，刀江書院，一九六九年、藤家禮之助《日中交流二千年》，東海大學出版會，一九七七年、David Pollack, *The Fracture of Meaning: Japan's Synthesis of China from the Eighth through the Eighteenth Centuries*, 一九八六年。

<sup>2</sup> 源了圓・楊曾文編 日中文化交流史叢書第四卷《宗教》，大修館書店，一九九六年、佐久間重男〈中世 宋元明時代の日中文化交流〉收錄於大庭修・王曉秋編 日中文化交流史叢書第一卷《歷史》一九九五年、金申〈雕塑—仏像が結ぶ中日文化交流〉、王勇〈中国文献にみえる日本の雕刻芸術—隋唐宋明時代を中心として〉收錄於上原昭一・王勇編 日中文化交流史叢書第七卷《藝術》，一九九七年。

<sup>3</sup> 石守謙〈古傳日本之南宋人物畫的畫史意義—兼論元代的一些相關問題〉收錄於《國立臺灣大

求從剖析日本社會的佛教文化現象為開始，呈現當時佛教藝術表現的實際情況，藉由日僧的所見所聞，勾勒當時交流往來過程的現況，而最後以一佛教藝術作品為實例，說明中日兩國文化交涉的過程，以作為中日交流研究的基礎。

## 二、 日本佛教信仰實態

十五、十六世紀時期的日本，以天皇為中心的貴族—傳統的公家社會，對文化的發展具有一定程度的影響力之外，新興的武家階級與禪宗教團結合，成為一股主導當時文化開展的新勢力。以下茲就分析、統合相關資料，分別探究這兩種社會的佛教信仰發展的面貌。

### (一) 傳統的公家社會佛教信仰實態

如眾所周知的，天皇貴族社會在日本文化發展的過程中，一直占有舉足輕重的地位。因此，此處將以整理《看聞御記》<sup>4</sup>內容為主，希望藉此鉤勒出當時佛教信仰在天皇貴族中發展的情況。該書為後崇光院太上法皇的日記，內容記載了從應永二十三年（一四一六）正月至文安五年（一四四八）四月以太上法皇為中心的貴族生活狀況。此外，以記載文明六年（一四七四）至天文五年（一五三六）的《實隆公記》<sup>5</sup>，作為瞭解十六世紀概況的參考。

今首先將《看聞御記》中與佛教信仰相關的部份摘出如【資料一】，試圖從該資料中呈現出當時佛教信仰內容的原貌。根據【資料一】的內容，我們看到在應永二十三年（一四一六）六月八日時，在太上法皇的佛殿中陳列著釋迦、虛空與地藏尊像，同時以釋迦造像作為供奉的主尊像。根據該記錄，我們也注意到在同一佛殿中供奉有兩尊的地藏尊，且位於「西間」的地藏又與光明院法皇有關聯，另外，在同書中多處見到有「地藏講」或參拜地藏或繪製地藏菩薩像的記載，如應永二十三年（一四一六）八月十七日、九月二十四日、十二月十七日、應永二

---

學美術史研究集刊》第五期，一九九八年。

<sup>4</sup> 續群書類從完成會編《看聞御記》，國書出版株式會社，一九三〇年。

<sup>5</sup> 《實隆公記》三條西伯爵家御藏版，太洋社發行，一九三一年。

十四年（一四一七）五月二十四日、永享十年（一四三八）六月七日以及六月八日等處的內容，由此可見地藏信仰應是受到當時公家貴族的重視。

又根據應永二十三年十二月二十四日的記載，在做早課的道場中，以釋迦像為主尊，西脇奉置阿彌陀像，另有一佛龕，其內供奉千手觀音像，同時在道場的東側間懸掛有不動尊。其中在千手觀音像的部份中，還特別提及該尊像是歷代傳世的作品，是舉行觀音懺法會時主要供奉的尊像。而與觀音信仰有關的記載還可見於應永二十三年（一四一六）六月三日、應永二十四年（一四一七）四月二日、應永二十五年（一四一八）四月二十九日、同年八月二十八日、同年十一月八日、應永二十七年（一四二〇）七月二十四日、永享八年（一四三六）五月十五日以及永享八年（一四三六）五月二十九日等的內容中。

同樣也是做早課的道場，在應永二十四年（一四一七）四月二日的部份，我們看到的是，繪有釋迦十六善神像與御香宮本尊的屏風，其西側奉置釋迦，其東側奉懸累代傳世的不動尊像。相同的記載，也可見於應永二十八年（一四二一）五月七日的內容。另外，在應永二十四年（一四一七）十一月十日時，所舉行佛事的道場中，中央懸掛的本尊是阿彌陀與不動尊，而同樣的記錄也出現在同年十一月十八日的記錄中。奉不動尊為主尊的記錄，還有如永享十年（一四三八）五月，在嘉吉元年（一四四一）六月三日的記錄中出現的不動像與大威德明王。

依據應永二十四年（一四一七）二月二十八日的記述，我們可以知道在施餓鬼法的道場中，以尊奉阿彌陀與觀音為本尊。在應永三十二年（一四二五）七月五日中，可以看到戒場以釋迦為本尊，其左側立鄂隱和尚御影屏風。有關釋迦信仰的部份，除前述釋迦的內容外，尚可見於如應永二十四年（一四一七）二月二十七日、應永二十六年（一四一九）二月十五日與應永二十八年（一四二一）二月十五日的記事等，但在時間上橫跨三十多年歲月的《看聞御記》中，將和尚的御影供奉在道場中的記事卻不多見，考量現存為數可觀的僧侶肖像畫作品，或許我們可以憶測自此以後，此類作品的重要性相應增加了。

其他，繪製供奉的尊像還有文殊像（見應永二十四年（一四一七）十一月二十五日的內容）、阿彌陀像（參考應永二十四年十一月二十八日的記錄）、藥師像（依應永二十七年（一四二〇）七月二十四日記載）、達摩和尚（參見永享八年（一四三六）五月十三日的內容）和十二神繪（根據永享十年（一四三八）六月八日項目）。

另外，在抄寫、讀誦或講傳的經典方面，如《大般若經》出現於應永二十四年（一四一七）四月二日，《法華經》方面有應永二十三年（一四一六）六月三日、應永二十四年（一四一七）十一月二十八日、應永二十五年（一四一八）十一月十二日、應永二十七年（一四二〇）七月二十四日、永享六年（一四三四）十月二十日、永享七年（一四三五）六月十七日和永享八年（一四三六）五月十五日的記錄，如《梵網經》的記載可見於應永二十三年（一四一六）十二月十七日之處，又如《圓覺經》則被記錄於應永二十三年（一四一六）十二月十七日之處，《壽量品》是出現於應永二十三年（一四一六）十二月十七日與永享八年（一四三六）五月十三日的內容中，《金剛經》則見於應永二十五年（一四一八）十一月十七日的記錄中，《仁王經》被記載於永享八年（一四三六）九月十五日、永享九年（一四三七）二月十二日與嘉吉元年（一四四一）六月三日的內容中，《大乘經》則是依據永享六年（一四三四）十月二十日的記錄。我們可以明顯地看到，在上述各類經典中以《法華經》出現的頻率最多。

又依照《實隆公記》文明十八年（一四八六）十二月二十五日的記錄曾抄寫《彌陀經》，在文明十九年（一四八七）正月十六日時讀誦《梵網經》與《觀無量壽經》，又如在永正八年（一五一—）五月九日諷誦《法華經》，永正十一年（一五一四）三月二十三日諷讀《普門品》，而在永正十七年（一五二〇）正月三日時又見「最勝王經終功」的記載。在禮拜佛教尊像方面，大致可見長享二年（一四八八）五月二十一日的十六羅漢，製作的佛像有長享三年（一四八九）八月十八日之處的十王、永正六年（一五〇九）三月三日記錄的阿彌陀三尊、大永三年（一五二三）三月二十二日時新造文殊像一軀。從以上兩文獻的記載，我們可以知道除羅漢像與十王之外，出現在《實隆公記》中所記錄的內容都未超過《看聞御記》所載。出現在上述兩部文獻的尊像，包括了釋迦、虛空藏、地藏、阿彌陀、千手觀音、不動尊、觀音、十六善神像、大威德明王、文殊、藥師、達摩和尚、十六羅漢、十王與十二神繪，經典名稱則包括《大般若經》、《法華經》、《梵網經》、《圓覺經》、《金剛經》、《仁王經》、《大乘經》、《彌陀經》、《觀無量壽經》、《普門品》與《最勝王經》。依照上述列舉尊像作品名與經典名稱來判斷，這個時期的公家社會實際上崇敬佛尊進行禮拜的對象，是延襲前代的傳統佛教，而不是我們一般認為對室町時代美術極具影響力的禪宗造像。

## (二) 武家階級與禪宗教團結合之新社會佛教信仰實態

由足利義滿在永德二年（一三八二）時向後小松天皇奏請興建的相國寺，對室町時期的文化、社會的影響，由日本禪宗史上有所謂的「臨濟宗相國寺派」的發展，其重要性便可見一斑。同時，它也正是由足利將軍所創建的，且歷代將軍對相國寺的護持不遺餘力<sup>6</sup>，更可見其與足利家關係密切。因此，此處將以整理《蔭涼軒日錄》<sup>7</sup>的內容為主，希望藉此展現當時足利將軍家中佛教發展的實態。該書為相國寺鹿苑院蔭涼軒主的公用日記，其內容所記載的時間可分永享七年至文正一年（一四三五～一四六六）與文明十六年至明應二年（一四八四～一四九三）兩大部份。

首先，在該書中出現多處禮拜地藏或雕造地藏的記錄，例如永享七年（一四三五）六月二十四日、同年六月二十九日、七月二十四日、八月二十四日、九月二十四日、十月二十五日、十一月二十四日、十二月二十四日、翌年二月二十四日、三月三十日、四月二十四日、四月二十七日、五月二十四日、閏五月二十四日、六月二十四日、七月二十四日、八月二十四日、永享九年（一四三七）五月十二日、永享十二年（一四四〇）八月二十四日、長祿三年（一四五九）十二月晦日。換言之，地藏造像大多集中於永享七年至永享十二年，其中尤以永享七年到永享八年之間為最密集。事實上，地藏信仰的在武家社會的發展由來已久，若依據《空華老師日用功夫略集》永德二年（一三八二）十月一日的記錄，提及足利尊氏曾見地藏菩薩顯靈，亦即「尊氏將軍赴九州途中。夢迫敵軍避上。一山之頂。路絕殆欲墜墮。顧引仲氏古山手。盡力抵壁。忽見一比丘傳作地藏菩薩形者。地藏手跳過。達于太平原」<sup>8</sup>。在這種特殊背景的因緣下，地藏信仰發展持續不斷至十五世紀中葉是可以被理解的，地藏信仰的興盛狀況與在公家社會所見到的現象是一致的。

在觀音信仰的方面，供奉觀音尊像的記錄出現於永享九年（一四三七）正月

<sup>6</sup> 參見藤本弘三郎編《日本社寺大觀 寺院篇》，名著刊行會，一九八九年。

<sup>7</sup> 《蔭涼軒日錄》，《大日本佛教全書》第一三三冊，名著普及會，一九八七年，覆刻版二刷。永享七年至文正一年（一四三五～一四六六）的內容為季瓊真菴的筆錄，文明十六年至明應二年（一四八四～一四九三）的記錄作者是龜泉集証。

<sup>8</sup> 《空華老師日用功夫略集》收錄於《續史籍集覽》第三冊，すみや書房，一九七〇年。

十三日、永享十一年（一四三九）正月十三日、嘉吉元年（一四四一）四月十三日、長祿四年（一四六〇）閏九月二日、同年閏九月十八日、文正元年（一四六六）正月十三日、延德四年（一四九二）正月朔以及明應二年（一四九三）正月十日等各處的記載中，其中有慶祝誕生而禮拜觀音的記載，如長祿四年（一四六〇）閏九月二日的內容，也有在懺悔法會中膜拜觀音像者，如出現在長祿四年（一四六〇）閏九月十八日的記事，另有雕造觀音的記錄，如明應二年（一四九三）正月十日的記載即是。另外，信奉禮拜千手觀音像或繪製千手觀音像者之記載出現在永享七年（一四三五）七月十二日、永享八年（一四三六）二月十三日、同年二月二十一日、永享十年（一四三八）五月十三日、永享十二年（一四四〇）正月十三日、同年八月十三日、同年八月二十四日以及嘉吉元年（一四四一）三月十三日等各處的記錄。此外，饋贈馬頭觀音像為禮或禮拜馬頭觀音的記錄，則見於永享七年（一四三五）八月十二日、永享八年（一四三六）三月十三日與永享十二年（一四四〇）九月十三日的內容。有關十一面觀音像的記錄方面，有永享十二年（一四四〇）四月十三日與同年十一月十三日的內容。關於水月觀音像的記事，出現於寬正四年（一四六三）十月二日、同年十二月二日與隔年寬正五年四月二日的內容。有關不空羂索觀音的記載，見於永享七年（一四三五）九月十二日、永享十二年（一四四〇）三月十三日以及同年十月十三日的內容。又如在明應二年（一四九三）三月十八日的修懺法會中，即是以楊柳觀音為主尊之例。根據上述的整理結果，我們可以知道敬奉觀音的發展又較於地藏信仰延續的時間長，大致從永享七年到明應二年（一四九三），根據長祿四年（一四六〇）閏九月十八日的記錄，或許當時的觀音像也是屬於較具密教色彩的造像，同時觀音信仰發展的普遍與公家社會所見到的狀況也是一致的。

在其他尊像方面，還有供奉頂禮虛空藏菩薩造像的記事，如出現在永享七年（一四三五）六月十三日、永享八年（一四三六）正月十三日與永享十二年（一四四〇）七月十三日的記載。永享七年（一四三五）十一月一日時有自金剛院獻辯才天像一軀的記錄，永享八年（一四三六）五月十日的記錄出現釋迦三尊畫像，永享九年（一四三七）正月十一日時記載供奉星月曜像，永享十一年（一四三九）五月十四日有供獻不動像的記事，又長祿三年（一四五九）十二月晦日有禮拜不動像，同長祿三年十二月晦日又見崇敬三千佛藥師的內容，延德四年（一四九二）正月朔是燒香膜拜十六善神與毘沙門像的記錄，文殊的記載出現在延德四年（一

四九二) 四月七日的內容中。

此外，根據文明十八年(一四八六)十二月二十二日的記載，在忌日法會中陳列的十三佛尊像，分別為第一七日是不動秦廣王，第二七日為釋迦初江王，第三七日為文殊宗帝王，第四七日為普賢五官王，第五七日為地藏閻魔王，第六七日為彌勒變成王，第七七日為藥師泰山王，百日為觀音平等王，一周年忌日是勢至都市王，第三年是彌陀轉輪王，第七周年為阿閼如來，第十三年為大日如來，第三十三年為虛空藏菩薩。

在有關抄寫或諷經的相關記錄方面，如永享七年(一四三五)六月二十九日的內容是抄寫《壽量品》，相同的內容還可見於延德二年(一四九〇)二月二十四日、三月二十六日的記載中。讀誦《般若經》的記錄出現在長享元年(一四八七)十一月二十六日、延德二年(一四九〇)正月朔、同年二月朔、五月朔、五月三日、六月十四日、七月朔、八月朔、九月九日、翌年正月十八日、正月二十三日、二月朔、三月朔、四月朔、九月朔、九月二日、九月三日、十一月四日、延德四年(一四九二)二月朔、同年五月十三日、同年八月朔、明應元年(一四九二)十一月朔、十二月朔、明應二年(一四九三)二月朔、同年三月十七日、閏四月八日、五月十二日、五月十三日、六月二十七日、六月二十八日、七月晦日、八月朔、九月朔以及九月十一日等各處的記錄中。饋贈《法華經》的記錄見於永享十一年(一四三九)五月十四日的內容，而讀誦《法華經》的記載則出現於文明十九年(一四八七)正月十五日、延德二年(一四九〇)正月朔、同年三月二十七日、四月十七日、延德三年(一四九一)十月二十九日以及延德四年(一四九二)正月朔等處的內容中。

其他，如在《觀音經》方面記載於長享三年(一四八九)九月二十一日的內容中。有關《金剛經》的部份則出現於長享三年(一四八九)九月二十一日、延德二年(一四九〇)正月朔、延德三年(一四九一)正月朔與延德四年(一四九二)正月朔的記錄中。《大悲咒》見於文明十九年(一四八七)正月十五日、同年七月十二日、長享三年(一四八九)九月二十一日、延德二年(一四九〇)正月朔與延德四年(一四九二)正月朔日的記事，而《消災咒》則出現在長享三年(一四八九)九月二十一日與延德四年(一四九二)正月朔日的內容中，《楞嚴咒》是被記載於文明十九年(一四八七)正月十五日之處，抄寫《文殊經》的記載出現在延德三年(一四九一)二月二十三日的記事。除此之外，還有見於寬

正四年（一四六三）四月十二日的楞嚴法會與見於延德二年（一四九〇）三月二十六日中的般若法會。

根據《鹿院日錄》天文九年（一五四〇）七月十六日的記載，有念誦《觀音經》、《心經》、《消災咒》、《金剛經》與《法華經》等，由此可見上述列舉的經典流傳甚久。

此外，根據《蔭涼軒日錄》永享十二年（一四四〇）四月二十六日時在該寺院山門建造羅漢像一區，寬正四年（一四六三）七月八日時在雲頂院昭堂後門壁上準備畫觀音和十六羅漢，同年七月十日雲頂院昭堂後門壁畫觀音和羅漢完工。又在延德三年（一四九一）五月二十三日時有「昆陽院緣起一覽之。（中略）大小池十二所在四至內。藥師半丈六像安置之。行基僧正自作。十一面觀音像化身。自補陀落世界來語。僧正言是佛法勝地也云々。菩薩禮拜石」的記錄流傳下來。

綜合上述資料的內容，我們可以歸納出在武家與禪僧社會崇奉禮拜的尊像包括釋迦三尊像、地藏、觀音、千手觀音、馬頭觀音、十一面觀音、水月觀音、不空索觀音、楊柳觀音、虛空藏菩薩、辯才天、羅漢像、十六羅漢、星月曜、不動像、三千佛藥師、十六善神、毘沙門像、文殊、以及十三佛尊像等。在抄經或諷經方面則有《壽量品》、《般若經》、《法華經》、《觀音經》、《金剛經》、《大悲咒》、《消災咒》、《楞嚴咒》、《文殊經》與《心經》。就所見尊像名號與經典名稱來判斷，我們可以說基本上佛教信仰仍是密教性格的色彩濃厚。

經由剖析上述諸文獻，解明對公家、武家與僧團社會佛教信仰實態的認識，我們明顯地看出在當時的日本，實際的宗教活動中被當作崇敬的尊像，即是真正被作為祀奉的主尊，依然是以日本舊有傳統佛教的造像題材為多，即便是到了十六世紀，屬於密教系統的造像為數不少，說明了十五、十六世紀時的日本，在真正的佛事活動中，依然是以傳統的佛教為主。然而這樣的現象，與現存作品中多屬於和禪宗有關的美術作品是截然不同的。

### 三、 日本社會中對唐物的重視

誠如眾所周知的，室町時期的日本社會極重視所謂的唐物。以下將透過對文獻資料的分析，希求了解傳統的公家社會與武家僧侶結合的新團體重視唐物的狀況。

## （一） 在傳統公家社會中唐物的內容與意義

依據《看聞御記》的記錄內容，我們可以窺知在後崇光院太上法皇的宮廷生活中，大致可以將唐物歸納出現在以下的三種情況。此處所謂的唐物，除明記為唐物者之外，作者標記為中國人者（其中或可能有為韓國人）也視之為唐物。

一、常被當作是一種饋贈的禮物或作進貢的禮品或為賞賜下屬的物品。例如應永二十四年（一四一七）正月十四日時有「御引物唐繪一對。雪窓蘭」的記載，應永二十九年（一四二二）七月七日時出現有「寶泉二瓶堆紅盆二枚。唐繪三幅。亞子筆一」等貢品的記述，應永三十年（一四二三）六月十三日時記錄「唐繪六幅預賜為悅」，應永三十一年（一四二四）七月七日記有「唐繪以下唐物種々」獻上的內容，正長二年（一四二九）八月二十五日中明記「室町殿御引物（中略）四幅一對唐繪花鳥盆一」，永享四年（一四三二）一月二十八日時載有「自椎野唐繪二幅給之為悅。玉阿筆云々」，永享十年（一四三八）四月二日時有「二條殿公方被入申。屏風被借之間。唐繪一双進之」的記錄，同年四月二十五日記有「內裏へ被進當座御引出物。繪三幅和尚筆。イタテン。虎。龍」，又在同年（一四三八）六月八日又有「又舞御覽時被進唐繪三幅。本尊韋陀天。脇龍虎。和尚筆」的記錄。

二、視為裝飾品的一種，被陳列於客殿或會所等地方。例如在應永二十五年（一四一八）四月二十一日時「客亭未周備。然而奇麗屏風唐繪等聊飭之」、同年七月七日「一先會所常御所。聊飭之。屏風一双立迴。唐繪五幅懸之」，應永二十六年（一四一九）二月一日時「玄超新造菴一覽。（中略）此間障子畫圖書之。當世繪師玉阿書之。唐繪山水也。殊勝也」，而在同年的七月七日中又見「客殿立屏風。唐繪四五幅懸之」的內容，應永二十七年（一四二〇）七月七日時有「座敷飭之。客殿常御所相合障子撤之。立迴屏風懸唐繪。七幅懸之」，應永二十九年（一四二二）七月七日時記載「座敷聊飭之。屏風立迴唐繪懸之」，永享三年（一四三一）七月七日時也有「座敷聊飭之。屏風二双立迴。唐繪十九幅懸迴」，永享六年（一四三四）七月七日「早朝花面々進。座敷屏風二双立迴。唐繪名號【天神】舊院御筆。等廿五幅懸互。唐繪寺菴進之。名號三幅。定直進」，永享七年（一四三

五) 七月七日「座敷餉屏風二双。唐繪廿三幅」以及在嘉吉三年(一四四三)七月七日時有「座敷屏風立廻。繪三幅。本尊觀音。脇鷹和尚筆。小繪三幅。梁楷筆」的記錄。

三、作為一種永久珍藏的寶物。即如永享七年(一四三五)七月七日時有「禁裏唐繪三幅文殊人形。龍眠筆。御屏風二双扇」的內容，又如永享八年(一四三六)六月二十七日中有「抑內裏御繪三幅。觀音像。蘆。雁。牧溪和尚筆」的記載。

此外，第四種是目的或用途無法確定的，如永享六年(一四三四)五月二十五日時有「唐繪布袋一幅花袋等持經取了」，永享十年(一四三八)三月十二日的記錄是「唐繪屏風一双。或人沽卻，玉阿筆云々。不分明。然而神妙之筆也。仍召留了」，同年四月十六日之中見有「抑唐繪屏風粟田口民部二令見。多智筆也云々」，又如在嘉吉三年(一四四三)八月三日時「能阿二令見。唐繪勿論。筆者不知云々。有所望之志歟之間遣之。則僧正參。繪三幅。本尊布袋。季堯婦筆。島山水追太年筆。替二被進。堅雖令辭退。再三申間留之」。根據上述的資料，我們可以知道唐物對日本社會的重要性，兼具了實用性、裝飾性與珍藏性，視之為身份地位的表徵。同時，也瞭解到即便是日本人所繪製之作品，也有被歸屬於唐物的範圍，由此可以推測當時日本人的認知，只要圖本或圖樣的風格或內容形式屬於中國風者，皆被視之為唐物。

## (二) 唐物對武家階級與禪宗教團結合之新社會的意義

筆者檢視《蔭涼軒日錄》(參考【資料二】)除了在永享七年(一四三五)十一月七日之處的記錄中，記載「栖真院并遠碧軒御成。(中略)。畫師景阿彌。為明年所作之扇。可唐扇否。以院主命伺之。可作唐扇之旨被仰出」等少處提及所謂的唐物之外，絕大部分都直接明記其作者為中國人(或有可能是韓國人)。當然它也被視之為一種饋贈的禮物或進貢的禮品或賞賜下屬的物品，以及視為裝飾品的一種，被陳列在客殿或御所等場合。這兩項功能與《看聞御記》所見對唐物的認識是一樣，然而少作為一種永久珍藏的寶物，這恐怕和武家階級與禪宗教團在此時才握有文化主導權有關。

同樣在《蔭涼軒日錄》寬正六年(一四六五)六月二十一日時記載「自公方御倉。(中略)。其中君澤筆四幅山水。其筆妙甚美。是故以三十五緡分買之」，

或文明十九年(一四八七)六月八日時,明記鹿苑院「所掛三幅一對。近年買之」,或提及作品的價格,如長享三年(一四八九)五月晦日的記錄中便說到「京師 雲頂精舍。一釋迦二菩薩迺顏秋月之繪事。而價直十萬。希代之名畫」或明應元年(一四九二)十二月二日記載弘梅穩持所三幅一對作品的價值是「代四千疋」,其他又如明應元年(一四九二)十二月五日之記錄,可見「本尊率翁布袋。痴絕和尚贊。脇牧溪猿猴。無贊」的三幅一對作品價值高達「代萬疋」之多。另外,明應元年(一四九二)十二月四日又有記錄作品的價格和交易結果,亦即是「三幅本尊欠伸布袋。馬公權筆。脇莊子。劉子。王暉筆。三千疋乞之。峻拒不諾。音書記來請之。乃返之。又三幅本尊。月壺觀音。脇朶高騎鯉魚。二童飛行處。李嵩筆。廿五貫文乞之。不諾。及返之」。我們不難看出除了有來自賞賜或互贈禮物以及下屬進獻的途徑之外,透過買賣的交易行為也是武家階級和禪宗教團豐富收藏的一種方式。根據上述資料,我們知道透過收藏唐物以提高自己的身份地位,這點與傳統的公家社會對唐物的需求是一樣的。或許由於對藝術作品的需要量增加,同時也因為作品的流動頻繁,進而促成了作品整組成對變化的多樣性。

#### 四、 日本的佛教藝術題材

無論是在公家社會、武家階級或禪宗教團中皆有收藏文物作品的雅好,由於他們的參與,凝聚成一股文化發展的力量。因此,本處將從室町時代的書畫目錄等相關內容,試圖解析當時社會崇尚的佛教藝術題材,瞭解當時人們對造像主題的喜好程度,論析佛教造像主題的發展與變化。為釐清十五世紀時期與前一時代發展的異同,本處將先剖析十四世紀的資料,再進行本文主題時代文獻的討論。

##### (一) 佛日庵公物目錄

由宋僧無學祖元(一二二六~一二八六年)開創的臨濟宗圓覺寺大本山,亦即位於鎌倉市的圓覺寺曾經收藏甚多的文物,其有名的收藏目錄《佛日庵公物目錄》,便是初成書於元應二年(一三二〇),再於正平十八年(一三六三)至正平二十(一三六五)增校而完成的。透過該書的內容,我們可以瞭解十四世紀時,

僧團珍藏佛教藝術作品的概況。以下，首先將《佛日庵公物目錄》<sup>9</sup>中與佛教繪畫有關的主題，依原書的分類抄錄於下表中。

諸祖頂相							
大惠 自贊	蜜庵 自贊	虛堂 無學贊	偃谿 自贊	佛照 自贊	偃谿 佛光贊	寂窗 佛源贊	
智覺 希叟贊	妙峰 大川贊	癡絕 自贊	佛鑑 希叟贊	虛堂 石帆贊	晦岩 石帆贊	明覺 希叟贊	
瞎堂 自贊	大惠 大覺贊	斷橋 自贊	物初 自贊	松源 自贊	大愚 周壽贊	無門 自贊	
智廓 佛源贊	大惠 無準贊	孤雲 自贊	圓悟 自贊	宏智 自贊	雲巢 自贊	五祖演 大通贊	
蜜庵 北 贊	宏智 自贊	大覺 自贊	別山 自贊	蒙庵 自贊	佛照 自贊	斷溪 佛源贊	
趙州 大覺贊	笈翁 佛源贊	大惠 悟明贊	大通 自贊				
應化賢聖							
巖陽懶瓚一對癡絕贊		泉大道一鋪癡絕贊		布袋一鋪大惠贊		三祖禪師一鋪佛光贊	
六祖一鋪兀庵贊		四祖五祖一鋪天目贊		毘沙門一鋪古本 後日被添之			
繪							
呂洞賓鍾離權二鋪							
進貢佛日庵之繪							
四聖繪四鋪御贊魚藍 馬郎婦 柳氏女 靈照女				寒山拾得一對虛堂贊			
樹頭繪一對有鳩牧溪 觀音 將軍家彼鳩繪御所望之間本尊觀音相副被進之御書在之「貞治元年十一月廿日」							
其他							
十六羅漢箱一合小		五百羅漢箱一合 廿三鋪		十八羅漢箱一合		十王箱一合 十一鋪	
羅漢十六鋪							

根據上表的內容，依主題別來區分，主要可分作三大類，一是諸祖頂相類，其中包括了大惠、蜜庵、虛堂、無學、偃谿、佛照、智覺、妙峰、癡絕、佛鑑、晦岩、明覺、瞎堂、松源、大愚、無門、智廓、孤雲、圓悟、宏智、雲巢、大覺、別山、蒙庵、斷溪、大通等大師的肖像，二是應化賢聖類是屬於禪宗系統較常見的表現內容，其中包括了布袋、三祖禪師、四祖、五祖、六祖、寒山拾得、呂洞賓鍾離權、巖陽懶瓚等，三是傳統的佛教造像題材，只見觀音、羅漢、毘沙門、十六羅、十八羅漢、五百羅漢與十王造像題材，此外與觀音信仰的發展有關的，有如魚藍、馬郎婦、柳氏女、靈照女等主題。我們可以明瞭在該寺院與佛教有關的收藏品中，祖師的肖像畫佔多數，這種情形無庸置疑的，自然是與禪宗系統重視師承關係有密切相關。

## (二) 御物御畫目錄

《御物御畫目錄》一書，是為足利將軍家收藏的宋元畫目錄，雖然其書成立的過程不甚明確，但與足利將軍家有關這點是被大家所認同的。整理其記載的內

<sup>9</sup> 主要依據藤田經世《校刊美術史料》第二卷的《佛日庵公物目錄》，校刊美術史料續篇刊行會，一九八五年；另外，參考松下隆章編《日本の美術 No.13 水墨畫》，至文堂，一九六七年。

容，有助於讓我們明瞭當時的社會對所謂的中國作品的鑑賞與評價的實際狀態。以下的部份，先將該目錄中與佛教造像主題有關的內容，整理成下表<sup>10</sup>。

絹	圓石觀音 韋馱天 龍 牧溪和尚	觀音 禪會 牧溪
	觀音 豐干泉大道 牧溪	出山釋迦 山水 梁楷
	蝦蟆和尚 寒山拾得 牧溪	釋迦曹弗興 花鳥 馬遠
	觀音月壺 鷺 牧溪	半身達磨無準贊 門無關 寒山拾得虛堂贊 牧溪
	觀音馬遠 鳥 牧溪	維摩西金居士 雞 李安忠
	草衣文殊龍眠 犬貓 徽宗皇帝	三教 山水 君澤
	觀音啞子 山水 梁楷	觀音五幅 三笑四眠猿 牧溪
紙	布袋長井 思恭 瀑馬轉人形 馬遠	
	渡江達磨 政黃牛郁山主無準和尚畫并贊	出山釋迦無準和尚畫並贊五祖六祖佛光禪師贊思恭
	半身布袋簡翁贊 船子漁父虛堂贊 牧溪	觀音 雞 牧溪
	出山釋迦 人形 梁楷	半身達磨 猿 牧溪
	達磨源實葉贊 猿 牧溪	老子 鴿雀 牧溪
	布袋偃溪贊 梁楷 人形 牧溪自贊	布袋 叭叭鳥 牧溪
	觀音 雉子雞骨 梁楷	老子虛谷贊 梁楷 鳥 牧溪
	觀音梁楷 猿 梁溪	普賢梁楷 鳥 牧溪
	出山釋迦虛堂贊 柯山 寒山拾得宣橋贊 率翁	布袋渤季潭贊 馬遠 鳥 牧溪
	普賢 花鳥 舜舉	達磨虛堂贊 朝陽對月 牧溪
	布袋梁楷 鳥 牧溪	觀音五幅 柯山人形 馬遠
	大	觀音 猿鶴 牧溪
壽星 龍虎 牧溪		布袋梁楷 龍虎 牧溪
觀音月壺 龍虎 牧溪		維摩思恭 猿 牧溪
觀音圓覺寺 雉水鳥 馬麟		
獨幅	釋迦三尊 月壺	布袋 思恭
	寒山拾得 龍眠	
小二幅	魚藍子靈照女 馬麟	

從上表中我們得知將軍家蒐集許多與佛教有關的作品，嚴格地說可以被當作頂禮膜拜的宗教主題只有釋迦三尊、觀音、釋迦，其他如圓石觀音、韋馱天、豐干、泉大道、蝦蟆和尚、寒山拾得、草衣文殊、布袋、半身布袋、達磨、渡江達磨、半身達磨、政黃牛、郁山主、船子漁父、出山釋迦、禪會、維摩、三教、三笑四眠、五祖六祖、魚藍子、靈照女等則是屬於非嚴肅的佛教藝術主題，可以說是與禪宗比較有關係的。在其他題材方面，有龍、山水、花鳥、雞、犬貓、人等。若單就上述所列舉的題材個別來看，並非有特別顯目之處，但值得注意的是所構成組表現的主題內容，出現了有圓石觀音 韋馱天 龍、觀音 豐干 泉大道、蝦蟆和尚 寒山拾得、觀音 鷺、觀音 鳥、草衣文殊 犬貓、觀音 山水、布袋 瀑 人形、渡江達磨 政黃牛 郁山主、半身布袋 船子漁父、出山釋迦 人形、達磨 猿、布袋 人形、布袋 雉子雞骨、觀音 禪會、出山釋迦 山水、釋迦 花鳥、半身達

<sup>10</sup> 主要依據藤田經世《校刊美術史料》第二卷的《御物御畫目錄》，校刊美術史料續篇刊行會，一九八五年。原書中有不少的古字或別字，今皆改成現在使用的文字。□表示出現在原書文字中旁注有「脇」字之意思。

磨 寒山拾得、維摩 雞、三教 山水、觀音 三笑四眠猿、出山釋迦 五祖六祖、觀音 雞、半身達磨 猿、老子 鴿雀、布袋 叭叭鳥、老子 鳥等的各種組合。上述的成組的表現內容與宗教信仰較有關的，除觀音 豐干 泉大道、蝦蟆和尚 寒山拾得、渡江達磨 政黃牛 郁山主、觀音 禪會、出山釋迦 五祖六祖外，其餘的部份與其說它是含有宗教的情結，不如說是具有觀賞的情感更為恰當，換言之，這些作品雖是屬於與佛教有關的主題，但它們被當作禮拜對象的性格是比較薄弱的。這樣的一個情況可以正說明收藏於將軍府中的佛教畫作，被視為藝術欣賞的價值大於佛教信仰的意義。暫且不論將軍家珍藏寶物的作者正確性如何，明註作者為中國人的部分佔了絕大多數，由此可見當時的日本社會對中國文物的重視。與《佛日庵公物目錄》的內容比較，祖師畫類依然占有其重要性，觀音的題材也同樣是受到歡迎，屬於禪宗系統的佛教藝術主題也多見，同時畫題的內容更加豐富。

### (三) 室町殿行幸御飭記

一般而言，創作佛教的尊像的目的，是為供奉在寺院大殿供信徒頂禮膜拜或為祈禱法會中的主尊像，或是陳列於個人佛堂做為修行禮拜的對象。後花園天皇於永享九年（一四三七）十月二十一日至二十六日時，曾行幸當時第六代將軍足利義教的府宅，將在將軍家中所見文物裝飾等內容，記載於《室町殿行幸御飭記》一文中。今將與佛教藝術有關的題材，蒐集列於下表中<sup>11</sup>。

所在位置	作品內容
橋立之御間	御繪半身布袋 主漁父 三幅各牧溪
橋立之御間 次御五間	御繪出山尺迦 五幅 各牧溪筆
橋立之御間 北向御四間	御繪 布袋 梁楷 一幅
小鳥之御床間	出山尺迦片切 三幅各梁楷筆
御泉殿 次御四間	御繪長井觀音四睡 龍虎二幅ハカカラス
住吉御床間	御繪四幅杜子美 政黃牛 牧溪 御柱 西繪ある
御會所九間	御繪呂洞賓 龍虎 泉涌寺

<sup>11</sup> 《室町殿行幸御飭記》的內容，是依據根津美術館・徳川美術館編《東山御物》一書，一九七六年。

類似的情形在著作爲第八代將軍足利義政的同朋眾相阿彌，成書於大永三年（一五二三）小河御所並東山殿御飾圖的《東山殿御飾記》<sup>12</sup>一書中也有相當多的記載。目前筆者尚無法清楚地掌握，羅列在上表所在位置欄目之處所，是否存在有類似我們所謂「佛堂」功能的地方，但是從出現在同一處所陳列的作品主題內容來判斷，恐怕這些與佛教有關的題材作品並非被當作信仰崇拜的對象，而是一種室內陳設的裝飾或作爲珍藏把玩的對象，此一現象與從觀察《御物御畫目錄》的內容所得到的推測是一致的。

此外，在公家的社會中，我們可以發現到所謂的佛教造像也會出現在接待賓客的場合中，例如在《看聞御記》應永二十三年（一四一六）三月一日的內容即記述在「會所聊被飭之。立屏風繪三幅本尊觀音脇猿。懸之」。其它如同書應永二十五年（一四一八）七月七日的記載是「一先會所常御所。聊飭之。屏風一双立迴。唐繪五幅懸之。其前棚一脚立之。層重々花瓶。色色置物有之。左右脇卓机等立並。花瓶數瓶盆等置之。北間本尊達磨。懸之」，應永二十六年（一四一九）六月十五日的記錄是「會席聊飭之。西面四間與常御所相合障子撤之爲八間。屏風二双立迴。天神名號奉懸。妙法院御筆。脇繪二幅梅。懸之。其前立机一脚。花瓶香爐等置之。左脇南。繪二幅寒山拾得。懸之。其前立卓置花瓶」，或在永享四年（一四三二）七月七日的內容中提及「會所飭之。屏風二双立迴。繪七幅懸之。（中略）松林菴一瓶金銅 繪一幅尺迴」。由此可見十五世紀時的日本，佛教尊像除具有原本的宗教意義之外，同時也明顯兼具裝飾的藝術價值，且延續於後代。

#### （四） 蔭涼軒日錄

根據《蔭涼軒日錄》（參考【資料二】）文明十九年（一四八七）二月七日時所見到的道場，其配置爲「本尊思恭筆釋迦。左邊開山影。右邊慈照院御壽像」以及延德二年（一四九〇）二月二十四日的道場中除有主尊釋迦像外，還有一幅狩野助筆的「法體御影」的作品，文明十九年（一四八七）八月十三日時，在該寺院的芥室中掛有三幅一對的作品，本尊爲觀音吳道士筆，又在昭堂殿中掛十六羅漢之畫。就上述資料的內容而言，我們可以清楚地看到這些主題屬於佛教藝術

<sup>12</sup> 《東山殿御飾記》收錄於《茶道古典全集》第二卷，淡交社，一九五六年。

的表現題材，與所陳設的場所是相配合宜的。在客殿、御所內部的陳列方面，文正元年（一四六六）正月二十五日的記錄提到，在御會所的本尊是觀音像，兩側是掛猿與鶴；而出現在文明十八年（一四八六）正月十八日的客殿中，佈置有本尊布袋、脇猿猴爲牧溪筆的三幅一對作品；在同年七月十四日時客殿裡則是掛著慶雲院殿寄付的十六羅漢像，筆者爲秦仲；於文明十九年（一四八七）二月六日的客殿中出現本尊張思恭筆釋迦，左邊開山祖師像、右邊相公俗體之壽像的佈置。文明十九年（一四八七）六月五日時，客殿掛本尊馬遠筆出山釋迦、脇馬麟筆山水人物三幅一對的作品，同年七月十四日時又見客殿掛有十六羅漢。延德二年（一四九〇）五月十三日時，掛牧溪和尚觀音、脇月湖筆的人物騎驢圖於松泉客殿中。從陳列在客殿作品的主題，我們知道有些是屬於宗教性格濃厚的佛教造像題材，但是這些主題嚴肅的佛教美術作品絕不會單獨的出現，它們一定會伴隨著比較適合於欣賞、把玩的表現主題而出現。

由於從《御物御畫目錄》、《室町殿行幸御飭記》到《蔭涼軒日錄》的內容中，都出現各式各樣多種不同的作品組合，不禁令我們懷疑這樣的現象是否爲當時的人們自由心證的結果？我們從相關文獻中得知，當時的他們在佈置客殿等處時確實也有考慮到視覺的審美品味，例如在長享三年（一四八九）三月十一日時記載「自智場坊百猿圖四幅顏輝筆來。掛之一見。則當日恰好也。可借之云々。又三幅壹對。和尚之觀音。脇月壺筆人形。掛之則劣於百猿之故返之」或延德二年（一四九〇）五月十五日時的記錄提到「大智院三幅一對來。本尊出山釋迦。馬遠筆、脇山水馬麟筆。掛之松泉。則畫大不恰好。以故返之」或又有如明應元年（一四九二）十二月五日的記錄，即「予亦傳語于晨東陽善芳隣珍藏主 自泉里三幅一對來。本尊率翁布袋。痴絕和尚贊。脇牧溪猿猴。無贊。三幅皆帟也。金襴表袴也。藝阿曾云。代萬疋云々。繪小也。不宜客殿乃返之」等，便是最好的例證。另外，似乎在當時人的觀念中，雖說以中央爲主的概念是極普遍的現象，而且包括在掛畫的順序也有規定，是以中央爲主，例如《東山殿御飾記》中提及，懸繪順序爲：先本尊、次左幅、右幅。但卻也不是唯一絕對的，例如文明十八年（一四八六）七月十五日的記載是「本尊三所。中央地藏也。左邊釋迦。右邊觀音。自東次第始之」，便是一事例。

又依據《蔭涼軒日錄》所記載的內容，將與組合的造像題材整理如下表：

時間出處	造像主題
一四五八年五月九日	本尊文殊 無準和尚自筆自贊 脇朝陽對月牧溪筆 北石痴絕兩和尚贊
一四六一年六月八日	本尊豐干無準和尚贊月壺筆 脇花鳥舜學贊同自筆
一四六四年三月十一日	本尊觀音像月壺筆 脇二幅山水芳汝筆
一四六六年正月二十五日	本尊觀音 脇猿鶴
一四六六年二月二十七日	三幅繪本尊觀音 脇寒拾和尚
一四八六年正月十八日	本尊布袋 脇猿猴 牧溪筆
一四八六年正月二十二日	李龍眠筆老子渡關圖三幅一對 皆龍眠筆 本尊老子駕青牛 尹喜在傍 同御者一人 以上三人 脇左文宗惟政 其外五人 有之 以上七人 右武帝誌公 其外四人 以上六人 都合十六人在之
一四八六年四月二十九日	本尊文殊維摩 李龍眠筆 脇左右牛 李迪筆也
一四八七年正月晦日	本尊外題布袋牧溪筆無印贊 脇畫猿 外題牧溪筆
一四八七年二月六日	本尊張思恭筆釋迦 左邊開山像 右邊相公御俗體之御壽像
一四八七年二月七日	本尊思恭筆釋迦 左邊開山影 右邊慈照院御壽像
一四八七年六月五日	本尊出山釋迦 馬遠筆 脇山水人形 馬麟筆
一四八七年六月九日	張思恭筆 釋迦文殊普賢
一四八七年七月十六日	本尊達磨西金居士筆 古鼎贊 脇花鳥左 毛益筆 花鳥右 毛益筆
一四八七年八月九日	本尊吳道士觀音像 脇鶴畫 左云九皋唳月 右云赤壁橫江 相傳云士廉筆
一四八八年四月二十三日	妙嚴所惠之二幅畫 與月湖觀音合之 則三幅一對
一四八八年四月二十六日	觀音像牧溪筆 脇四幅 猿左 牧溪筆 猿右 牧溪筆 鷺左 牧溪筆 鷺右 牧溪筆
一四八八年五月八日	牧溪墨觀音 此脇四幅 月溪官女畫 二幅之本尊 牧溪赤雞白雞二幅
一四八九年三月十一日	百猿圖四幅顏輝筆 和尚之觀音 脇月壺筆人形 三幅壹對
一四九〇年二月十一日	三幅臺對 皆直夫筆 本尊布袋 普寧兀庵贊 脇人牛 冲痴絕贊
一四九〇年二月二十三日	當院本尊釋迦 大智本尊文殊 常德本尊普賢
一四九〇年五月十一日	本尊達磨 脇蘆鴈 皆和尚筆
一四九〇年五月十三日	牧溪和尚觀音脇人形騎驢圖 月湖筆
一四九〇年五月十五日	本尊出山釋迦 馬遠筆 脇山水馬麟筆
一四九一年十二月六日	百猿圖顏輝筆三幅一對 本尊出山釋迦月壺筆 左杜子騎驢 右賈島馱驢 牧溪筆
一四九二年十一月十六日	本尊月壺觀音 脇李嵩人形
一四九二年十二月二日	本尊立布袋 馬公權筆 脇莊子 劉子 王暉筆
一四九二年十二月四日	三幅本尊欠伸布袋 馬公權筆 脇莊子 劉子 王暉筆；三幅本尊 月壺觀音 脇萊高騎鯉魚 二童飛行處 李嵩筆
一四九二年十二月五日	本尊率翁布袋 痴絕和尚贊 脇牧溪猿猴 無贊

出現在《蔭涼軒日錄》中被當做贈與的作品，其中屬於佛教藝術範疇有如羅漢、豐干、觀音像、寒拾和尚、老子渡關圖三幅一對、布袋橫畫、十六羅漢像、達磨、文殊問維摩之畫、出山釋迦、豬頭和尚像以及渡江達磨都是在室町時代的美術史上常出現的繪畫題材。

### (五) 重新組合產生的背景—有關畫的成組問題

一般而言，一幅畫可稱為單幅或獨幅，所謂成組的畫，在中國傳統的印象中，

以二幅成組或三幅為組的作品例子居多，超過三幅以上的作品較少見，這個現象與日本的繪畫發展有些許不同。例如在《君臺觀左右帳記》〈裝飾順序〉的內容中，我們可以看到有「獨幅」、「二幅一對」、「三幅一對」、「四幅一對」、「五幅一對」以及「八幅一對」。這些內容與檢視《東山殿御飾記》的記載，也可以找到相同的答案。根據其內容，我們可以知道當時的日本有所謂的一幅、二幅、三幅、四幅、五幅<sup>13</sup>與八幅。

就佛教藝術的創作而言，作品或多或少都得受限於經典內容的限制，以十六羅漢而言，它可以是單幅的畫作，即將十六尊者都在同一畫面中，也可以成為雙幅一對的作品，亦即是畫面八位尊者的兩幅作品，可以變成多種的組合，甚至最多可以成為畫面一尊的十六幅一組的作品。但是假若在創作之初，作者即採用自由心證的作法時，對從事佛教藝術研究的我們就難以運用單一的佛教圖像學、佛教圖像義理學、佛教思想史或佛教社會學等學說來詮釋的。

根據《蔭涼軒日錄》文明十七年（一四八五）十月二十四日的記錄，知道將在佛堂安置阿彌陀為本尊，因堂內有十枚障子，而建議在障子上畫十牛圖，即「御持佛堂本尊。可被安阿彌陀也。彼障子十枚有之。畫十牛可被貼也。十牛圖可有御一覽相尋」。因而在隔日立即找尋十牛圖本，詢問阿彌陀與十牛圖關係，而後引觀無量壽經與十僧之關係，亦即「齋罷尋十牛圖。以惊子獻東府。又就伊之大日寺事。遣一行於伊勢右京亮方。惊子傳之。惊子皈曰。十牛圖以堀川殿供台覽。又雖非阿彌陀機緣。就佛之事有十事之機緣。與橫川相議書以可獻由有台命。乃住小補傳命。引觀經以書十僧之事」。在同月二十八日之時找到十牛圖本，而於二十九日時再詢問彌陀與十之關係，以善導的觀經集對之，後決定畫十僧以取代原先預定繪製的十牛圖，但先畫一僧人，且令鹿野助從夏珪筆樣或馬遠筆樣或其他人之中尋找一適合的圖樣，亦即「次即于彌陀十之故事可相擇旨。以前有台命。橫川引之。書以獻之。善導觀經集記曰。於佛像前結願。已誦阿彌陀經。念阿彌陀佛。至心發願。夜見彌陀佛身真金色。在七寶樹下金蓮華上坐。十僧圍繞。亦各坐一寶樹下。相公御一覽協台襟。仍有台命曰。召鹿野助於私第。先令圖一人可供台覽。夏珪筆樣歟。又馬遠筆樣歟。其外何筆樣思按而可圖之命有之」。在十月二十九日時，再商談繪製作品之事，鹿野助回答「馬遠樣可歟。

<sup>13</sup> 《蔭涼軒日錄》明應元年（一四九二）十一月十七日之處見五幅一對繪的記載。

雖然西指庵御書院之畫樣馬遠也。然者李龍眠樣可然歟。先一幅筆而可供 台覽云々」。在十一月二日時「晚來謁東府。鹿野助所筆之畫之草案二幅。供 台覽。鹿野曰。馬遠樣然乎。雖然西指庵御書院畫像馬遠樣也。然者李龍眠樣然乎。可爲 上意」。所以十一月二十四日時，借出李龍眠和李迪的作品以供參考，亦即「自東府御折三合。被遣鹿苑院。文殊維摩李龍眠筆。牛二幅李迪。此三幅一對。爲畫本被出之。愚入輿中還。明朝可遣鹿野助宅」。又在十二月十八日招相阿、鹿野助與小補和尚共評議十僧之畫樣。然後在十天後，提出十僧圖草案。有關繪製十僧圖的事情，在隔年（一四八六）正月十三日時，仍見詢問十僧圖草案之事，即「又十僧圖草案何頃可出來哉之由有御尋。定近日可出來歟之由白之。李龍眠筆之老子青牛之圖。相阿方申可遣獵野方之由有命。遂往小補額事被督之由傳命」。經由繪製阿彌陀與十僧圖的事件始末，讓我們瞭解到當時一、雖然是屬於佛教藝術的範疇，遵守經典的意涵是理所當然的，但是也會採用自由組合的創作；二、即便在創作之初即設定爲成組的作品，但也可以尋求不同的圖樣或作者依畫本作畫或刻意依某些圖樣爲本，擷取其部份而另組成新圖；三、受制於幕府將軍的喜好與否，充分地顯示出在上位者有絕對的決定力量，足見對創作者影響力之深。又如《實隆公記》永正八年（一五一—）三月二十日的記錄中提到「雲龍院來臨。泉涌寺常住禪月大師第十八羅漢但第十七一幅宋朝圖之。是後禿上人肖像無相違之間。爲其留置之云々」。根據此份資料，我們不難理解當時的日本人可以接受非同—國家之作者的成組作品。透過本文對資料的研讀與剖析，我們可以瞭解日本佛教藝術的發展史中，運用自由組合的方式構成新圖樣，恐怕是十五、十六世紀的日本社會經常使用的藝術創作方法之一。

以上種種內容，顯示日本文化的發展中存在相當大的包容度與自由度。但是另一方面在日本社會中又存在著一絲不苟的規定，對擺飾的位置、空間大小乃至掛畫的順序等嚴格的規矩，例如在《君臺觀左右帳記》〈裝飾順序〉一節中提到「於壁上押板擺設三幅一對或五幅一對時，一定要於前方置放三具足。先在掛軸的中尊前放置折疊桌，依掛物長短調節高度，（中略）。桌上擺燭臺・花瓶・香匙臺（內有香匙及火箸）・香合。若要於兩脇放置花瓶，則無論是擺在盆或桌上，皆須呈現對稱」或「懸掛四幅一對時，不須裝飾三具足，而是於其中央放置花瓶或香爐，兩脇花瓶直接擺設即可」或「一間寬（約一.八一八公尺）的壁龕上懸掛二幅一對之繪。掛物前方中央擺一個花瓶或一對均可。懸掛橫物的繪時，應懸

掛獨幅；不過也可懸掛較一般橫物長些，能直接作為本尊的橫繪」<sup>14</sup>。或又如《東山殿御飾記》中提及「懸繪順序為：先本尊、次左幅、右幅。四幅一對時則由左開始，依一三四二順序向右懸掛」、「懸掛四幅一對之繪時，不置三具足。此時，如圖所示，於兩脇置一對花瓶，正中央雖擺設和假令一樣的花瓶，但以形狀較大者為佳。以大香爐替代大花瓶亦無妨。懸掛四幅一對之繪的正式裝飾如上所述。距離方面，三間、二間半皆可，唯裝飾方向一致即可。正中央放置花瓶或香爐，但須將位置挪動，勿置於繪作的前方」、「會客間懸掛二幅一對之繪，若有壁龕可加掛二幅一對之繪」<sup>15</sup>等，種種過程皆有嚴格規定。上述的林林總總都呈現出日本文化中有包容與自由，但同時也存在著規矩與限制，這種不同的特質是矛盾的，然而事實上它們又能呈現交融的面貌。

有關這種自由組合的創作，芳賀幸四郎的研究中已有適當的說明，今摘譯如下：這種三幅的組合並非原來的形式，而是一種偶然的組合，由鑑賞者的作為而形成的，（中略），東山時代的人們將這當成三幅一對來鑑賞，同時一點也不覺得會有任何的不自然與不統一。因無法湊齊正規的三幅釋迦·文殊·普賢，為求協調，才另加上其他兩幅裝飾，沒想到這樣變化卻帶來許多樂趣。因此，這種偶然發明的裝飾樣式就如同許多流行一樣，也許並不具有深刻的意義。（中略）鑑賞這些作品的人們非但不覺得不自然和不統一，反而因變化而感到更高層次的統一美，這正源於能從三幅之間找出共通的基盤與內面的統一。鑑賞的心理正因意識到三幅間的內面統一而真正帶到草木國土皆悉成佛，翠竹真如山色清淨身的世界觀·自然觀嗎？猿猴、蘆雁乃至山水畫雖屬此一類，同時也是表現真如及清淨身的佛畫，所以才會取代文殊及普賢的位置吧。無論如何，這種三幅一對的樣式都暗示出，在東山時代人們繪畫鑑賞的心裡，花鳥山水畫多少也算是一種佛畫<sup>16</sup>。

筆者目前無法掌握明確的佐證資料足以證明或否定這種推測說法，但通過上述種種對日本社會文化習性的考察，可以確定被視為餽贈禮品或陳列於御所、客殿的佛畫，其主題比較傾向屬於在室町時代的美術史上常出現的繪畫題材，這些類的佛教繪畫作品被使用作為欣賞或被把玩的意識型態高於宗教情結。由於在上

<sup>14</sup> 《君臺觀左右帳記》收錄於《茶道古典全集》第二卷，淡交社，一九五六年。

<sup>15</sup> 同註 12。

<sup>16</sup> 芳賀幸四郎《芳賀幸四郎歷史論集 II 東山文化及研究》下，思文閣出版，一九八一年，P.748。

位者的個人品味，對藝術家的創作容易產生影響力，使得我們在處理十五、十六世紀的佛教美術作品時，瞭解當時創作者的創作環境或創作過程是必要的基礎背景之一，同時注意主題本身並非是唯一的判別關鍵，構圖的形式與畫面的處理應當也是重要的考量因素之一。

## 五、中日兩國往來的發展狀況

### （一）中日兩國的初期的往來

爲了釐清地緣的關係，瞭解當時中日往來發展狀況，利用《明實錄》所記錄的內容，以及由瑞溪周鳳（一三九一～一四七三）編集、成立於文明二年（一四七〇）的《善隣國寶記》與作者不明的《續善隣國寶記》多處中日交涉往來情況的記載，勾勒出當時的大致概況<sup>17</sup>。

明王朝建立以後，曾於洪武三年（一三七〇）三月時，派遣萊州府同知趙秩，持詔諭日本國王良懷（實爲南朝的征西將軍懷良親王），洪武四年（一三七一）十月時，日本國王良懷「遣其臣僧祖來。進表箋。貢馬及方物。并僧九人來朝。又送至明州。台州被虜男女七十餘口」。此後兩國官方性質的往來持續地進行，例如依據《善隣國寶記》洪武六年（一三七三）的記載，「五月廿日、命舟四明（寧波）、五日至五島（五島列島）、五日而抵博多（福岡市、太宰府的外港）。右大明天寧寺住持仲猷、諱祖闡、瓦官教寺長老無逸、諱克勤、奉使來」，又在洪武七年（一三七四）六月時，日本國僧宗嶽等七十一人「遊方至京。上諭中書省臣曰。海外之人。慕中華而來。令居天界寺。人賜布一匹爲僧衣」。在洪武九年（一三七六）六月時，「以華克勤爲功監丞。克勤紹興蕭山人。少學浮屠。（中略）奉使日本」，洪武十三年（一三八〇）九月時，「日本國。遣僧明悟法助等。來貢方物」，洪武十四年（一三八一）七月時，「日本國王良懷。遣僧如瑤等。貢方物及馬十匹。上命卻其貢」，洪武十九年（一三八六）十一月時，「日本國

---

749。

<sup>17</sup> 此處的文獻資料是依據日本史料集成編纂會《中國・朝鮮の史籍における日本史料集成明實錄之部 一》（國書刊行會，一九七五年），以及田中健夫《善隣國寶記 新訂續善隣國寶記》（集英社，一九九五年）的內容，引用的資料若無特別註明出處時，皆是根據《中國・朝鮮の史

王良懷。遣僧宗嗣亮。上表貢方物。卻之」。

儘管中日兩國官方交通往來有如上述的發展，但是若以西元一四〇〇年為界線，在此之前日人入寇侵擾中國的事件仍然不斷發生，時有耳聞，例如在洪武二年（一三六九）正月紛擾山東海濱郡縣、同年四月侵犯蘇州（故治即今吳縣）<sup>18</sup> 崇明（在長江入海之口）、同年八月進犯淮安（今江蘇淮陰縣），在洪武三年（一三七〇）六月再犯山東、溫州（故治即今浙江永嘉縣）、台州（治所即今臨海縣）、明州（在今浙江鄞縣東）濱海以及福建沿海郡縣，洪武四年（一三七一）六月時再擾膠州（故治即今山東諸城縣治），於洪武五年（一三七二）六月入寇福州（在今福建閩侯縣東北）之寧德縣、蘇州、溫州、台州濱海諸郡，同年八月又再犯福州之福寧縣（治所為今福建霞浦縣），在洪武六年（一三七三）七月入侵即墨、諸城、萊陽等縣沿海，又在洪武七年（一三七四）七月犯侵膠州、海州（即今奉天海城縣），洪武十三（一三八〇）年七月時入寇廣州府東莞（即今寶安縣）等縣，而同年八月時再犯廣東海豐縣，在洪武十七年（一三八四）閏十月侵犯台州，洪武二十四年（一三九一）九月擾雷州（故治即今海康縣）遂溪縣（故治在今廣東遂溪縣東南七十里），在洪武二十七年（一三九四）十月時進犯遼東（即今遼陽縣治）、金州（今奉天今縣）、新市（山東濟陽縣西六十里），於洪武三十一年（一三九八）二月再犯山東寧海州（治牟平縣）等地。

雖然在一四〇〇年以後，日寇進犯沿海事件依然時有出現，如在永樂六年（一四〇八）十二月時，「命都指揮李龍指揮王雄。總率山東官軍六千。往沙門島等處。巡捕倭寇」，又在永樂十六年（一四一八）五月時「金山衛（今江蘇金山縣東南）奏。有倭舡百艘賊七千餘人。攻城劫掠。勅海道捕倭都指揮谷祥張翥。令以兵策應。又令各衛所固守城池。賊至勿輕出戰。有機可乘。亦不可失。務出萬全。又勅福建·山東·廣東·遼東各都司及總兵官都督劉江。督緣海各衛。悉嚴兵備」。但是隨著中日兩國使節交流的頻繁且雙方政府的愈加重視，如根據《善隣國寶記》應永八年（一四〇一），有記載日本准三后（足利義滿）上書大明皇帝陛下，「使肥富（筑前博多商人）相副祖阿通好獻方物」。此外，永樂元年（一

---

籍における日本史料集成明實錄之部 一》一書。

<sup>18</sup> 括弧內中國地名的說明是依《中國古今地名大辭典》，商務印書館，一九三一年。本文所作中國地名補充說明皆依此書為準。

四〇三)九月「禮部尚書李至剛奏。日本國遣使使入貢。已至寧波府」或同年十一月「鎮守寧波浙江都指揮僉事程鵬奏。寧波邊海。日本諸國番船。進貢往來不絕。而各衛提備之舟。率不相屬」，以及永樂四年(一四〇六)正月「遣使賚璽書。褒諭日本國王源道義。先是。對馬·壹伎等島海寇。劫掠居民。勅道義捕之。道義出師。獲渠魁以獻。而盡殲其黨類」(其他多項事例請參考【資料三】與【資料四】的內容)等，日人紛擾中國沿海事件與一四〇〇年前的狀況比較，不難看出入寇中國次數相對減少許多。由於雙方維持和平的關係，得使兩方的文化交流多能順利進行開展，以這樣安定環境為背景的前提下，我們可以億測十五、十六世紀時的發展，應是中日交流文化史上的一個高峰期。

同時，依據木宮泰彥《日華文化交流史》〈明清篇〉的研究成果<sup>19</sup>與配合【資料三】與【資料四】的內容，更可說明身具僧侶背景的使者佔了絕大多數，尤其是日方派遣來華的人員更是如此，例如祖來(洪武四年一三七一入明)、如瑤(洪武十四年一三八一入明)、明室梵亮(永樂二年一四〇四入明、翌年歸國)、允彭東洋(景泰四年一四五三入明、圓寂於中國)等即是。在中國方面，雖然無法與來華的日本僧人數相提並論，但是中國派遣前往日本的使節中也不乏有高僧大德之士，例如《善隣國寶記》洪武六年(一三七三)中出現的嘉興府天寧寺住持仲猷祖闡與金陵瓦官教寺長老無逸克勤等。根據這樣的一個現象，我們應當可以再一次地肯定僧侶在中日文化交流史上扮演重要的角色。

但是由於明朝全面實施海禁政策，對外國採不承認朝貢以外的關係，即成立所謂的朝貢貿易。使得實行勘合貿易以來，來華的僧侶都是使節僧，純粹以求法為目的而入明的求法僧幾乎沒有。這可在《善鄰國寶記》中得到證明，即「自古兩國商船，來者往者相海上，故為佛氏者，大則行化唱之師，小則遊方求法之士，各遂其志，元朝絕信之際尚爾，況其餘乎，有勘合以來，使船之外，決無往來，可恨哉」。另外，從各文獻的考察也可發現，中日交易的大半部是與明朝官府直接進行，民間商人的參與較少。儘管僧人們做出的貢獻是不容置疑的，但是對於佛教發展或佛教文物流傳等方面的具體影響，是值得我們再進一步地思考與研究。

<sup>19</sup> 木宮泰彥《日華文化交流史》富山房，一九五五年，P.523-624。

## (二) 中日兩國的交通路線

誠如《空華老師日用功夫略集》永和三年（一三七七）八月二十三日的記載「天下雜道諸寺觀。大半遭火未復。兩浙五山。徑山靈隱。火後淒涼。徑山尤甚。居僧不滿百人。得志侍者患是逃。皈路遭官禁。束縛追捕。歸王城至杭州而死。江西廬山。南北佛舍。殘破百無一存者」<sup>20</sup>，中國由於戰禍連連，不少的文物都毀於兵戎，透過遣明使遺留記載遊歷中國行程與所見所聞的風俗民情的珍貴記錄，可以讓我們窺知當時的些許狀況。其中十五世紀時，可以東洋允彭為代表，享德二年（一四五三）三月入明的東洋允彭留有《允澎入唐記》一書。十六世紀時，尤以策彥周良（一五〇一～一五七九）為最有名，以對明貿易使節的名義，曾先後兩次到中國來，第一次是天文八年（一五三九）入明，於天文十年（一五四一）歸國，第二次是天文十六年（一五四七）入明，於天文十八年（一五四九）返日，遺有《策彥入明記》，亦即〈策彥和尚初渡集〉與〈策彥和尚再渡集〉的著作。以下根據《允澎入唐記》與《策彥入明記》兩書內容，歸納整理當時的交通路線，參考【交通路線圖】。

### 1、《允澎入唐記》中呈現的往返路徑

首先，根據《允澎入唐記》<sup>21</sup>的內容，將東洋允彭來華停留的交通路線整理如下：

享德二年（一四五三）三月十九日一至五島奈留浦。三十日一開洋。四月四日一入唐地。六日一午至補陀羅山掛船。十日一聞日本三號七號十號船已到定海縣。十五日一至舟山。十六日一至三山。十七日一溯到定海縣。十九日一出定海縣。二十日一日本國一號船達寧波府。八月六日一出安遠驛各乘船四明驛。七日一晨發舜江午至車廄驛、晚泊餘姚縣姚江驛。八日一上虞縣換船夜泊曹娥江。九日一午至會稽縣。十日一曉到紹興府山陰縣。十一日一朝至蕭山縣午渡錢塘江晚入杭州武林驛。十二日一六七八號船聚到杭。十四日一出湧金門至南屏山下。十五日一晚入錢塘門返武林驛。十七日一出武林泊於德勝頂。十八日一仁和縣吳山驛長安驛崇德縣。十九日一皂林驛桐鄉縣。二十日晚泊楓橋。二十一日一常州府無

<sup>20</sup> 同註 8，P.135-136。

<sup>21</sup> 東洋允彭《允澎入唐記》收錄於《續史籍集覽》第一冊，すみや書房，一九七〇年。

錫縣。二十二日一毘陵驛。二十三日一鎮江府丹陽縣京口驛。二十四日一渡揚子江。二十五日一高郵州泛於太湖磚河塘孟城驛。二十七日一淮陰驛清河縣。二十八日一桃源驛。二十九日一晦邳州。九月一日一下邳驛市。二日一新安驛。四日一徐州府彭城驛。五日一泊彭城。六日一泊彭城。七日一沛縣下閘。八日一泗亭驛。九日一山東袁州魚臺縣。十日一濟寧州魯橋驛。十一日一南城水驛。十二日一東平州安山水驛。十三日一東阿縣荆門水驛。十四日一東昌府清水縣清陽驛。十五日一清源驛。十六日一高唐州武城縣甲馬榮水驛。十七日一濟南府德州良店驛。十九日一順天府霸州奉新驛。二十日一楊青驛天津衛天津右衛。二十一日一楊村驛。二十二日一河西驛。二十三日一和合驛。二十四日一張家灣。二十五日一通州通洋「津」驛。二十六日一赴京入崇陽門。

景泰五年（一四五四）二月二十八日一出會同館晚至通州通洋「津」驛。三十日一朝辭通洋驛晚泊張家灣。三月一日一過和合驛。二日一河西驛。三日一至楊村驛。四日一午過楊青驛夜至奉新驛。五日一河間府天津衛。六日一流河驛。七日一滄州長蘆遞運所磚河驛。八日一交河縣新橋縣吳橋縣連窩驛。九日一濟南府德州良店驛。十日一安德驛。十二日一武城縣甲馬營水驛夜過渡口驛。十三日一廣平府清河縣臨清縣清源縣。十五日一崇武驛午過荆門驛晚渡黃河夜泊安山水驛。十六日一袁州府東平州文汶上縣開河驛、晚至濟寧州。十七日一南城水驛。十八日一朝出袁州。十九日一趙村閘石佛閘魯橋驛。二十日一魯臺縣、沙河驛。二十一日一徐州府沛縣泗亭驛。二十二日一謝溝閘留城上閘。二十三日一彭城驛。二十四日一於房村驛。二十五日一泊雙洪。二十六日一淮安府新安驛。二十七日一邳州下邳驛。二十八日一直河驛。二十九日一鐘吾驛。三十日一古城驛。四月一日一桃源縣桃源驛。四日一清河縣清口驛晚至山陽驛。五日一淮陰驛。六日一高郵州安平驛。七日一江都縣。八日一揚州府廣陵驛。九日一儀真驛。十日一泊龍灣。五月二日一辭金陵次于龍江衛。三日一揚子江午過金山焦山晚次于北固山下。四日一出鎮江府丹徒縣。五日一丹陽縣。六日一孟瀆河。七日一常州毘陵驛。八日一蘇州長州苑。九日一夜泊楓橋。十日一入蘇州府。十二日一吳江縣。十三日一嘉興府桐鄉縣皂林驛崇德縣。十四日一杭州府仁和縣德勝垵。十五日一武林驛。十六日一於吳山驛。二十二日一發杭起寧波府。二十六日一出武林午渡錢唐江至蕭山縣西興驛。二十八日一早出山陰晚曹娥驛。二十九日一於餘姚城。三十日一晨過車厰驛午達寧波府入安遠驛。六月十五日一辭安遠驛晚過靈津橋。十七

日一晚至定海縣至舟山。九日一過昌國縣。二十二日一朝過蓮華洋。二十三日一船開洋。二十五日一已離唐地。七月十二日一朝左對馬島夕右壹岐島泊志賀島。十三日一發志賀島至筑前安威島。十四日一晚發蘆島屋日未晚到于長門國赤間關。

依照前述的資料，顯示在寶德三年（一四五二）十月時便準備前往中國的東洋允澎一行人，經過一段時間的行前準備，在享德二年（一四五三）三月三十日正式開船渡洋，在四月四日時安全抵達中國國境，先在定海縣、舟山島等地做短暫停留後，二十日抵達寧波府。在寧波滯留些許時日後，同年八月六日離開寧波動身起程前往北京，終於在九月二十六日安抵京城。翌年二月二十八日離開北京返回寧波，於五月三十日到達寧波，而在六月十五日開船踏上歸途，在七月十四日返抵國門。同時，根據上述整理的內容，我們可以清楚地看出，東洋允澎等人除北京與寧波兩地停滯時間較長之外，延途各地都只是作片刻的停留而已。

## 2、《策彥入明記》中呈現的往返路徑

以下，以《策彥入明記》<sup>22</sup>的內容為基本，將策彥周良遊歷的行經路程，整理摘出：

《策彥和尚初渡集》中所見的行程：

天文八年（一五三九）三月五日一至志賀島。十七日一從志賀島至埭浦（即小豆島）。二十日一到平戶。二十三日一入松浦肥州。二十四日一發平戶。晚。達河內浦。二十五日一在河內浦。晦日一出河內浦。著五嶋奈留。四月十九日一自奈留發船而開洋。五月二日一溫州。五日一台州界。七日一到昌國驛之前。九日一泊于石浦所。十二日一於昌國定海之中流。十六日一到定海港。二十二日一出定海港。著寧波岸。十月十九日一自寧波北門之前發。舟泊于西埭。上京起身。二十一日一著姚江驛。二十三日一至曹娥驛。二十四日一泊于東關驛前。二十五日一至紹興府。著蓬萊驛。至蓬萊驛。二十六日一至鳳堰。二十八日一有西興驛。著杭府。十一月朔日一吳山驛。三日一至德清縣。五日一著湖州府苕溪驛。八日一至蘇州府平望驛。十一日一至姑蘇驛前。二十日一到常州無錫縣錫山驛。二十

<sup>22</sup> 牧田諦亮《策彥入明記の研究》上、下，法藏館，一九五九年。

二日一至毘陵驛。二十九日一至雲陽驛。十二月三日一渡揚子江。至鎮江府京口驛。七日到揚州府廣陵驛。十二日一著邵伯驛。十五日一著孟城驛。十七日一著界首驛。二十一日一著淮陰驛。二十四日一著清口驛。二十六日一著桃園驛。二十八日一著古城驛。二十九日一著宿遷縣鐘吾驛。

嘉靖十九年（一五四〇）正月三日一著直河驛。四日一著下邳驛。五日一過直河驛。六日一著新安驛。八日一著房村驛。九日到彭城驛。十二日一著夾溝驛。十三日一過沛縣謝溝關。十四日一著泗亭驛。十六日一著沙河驛。二十日一著南城水馬驛。二十三日一著開河水驛。二十四日一著安山水驛。二十五日一著荆門驛。二十七日一著崇武水馬驛。二十八日一著清陽驛。二十九日一著清源驛。二月三日一著渡口驛。七日一著安德驛。十日一著良店驛。十二日一著連窩驛。十三日一著新橋驛。十五日一著磚河驛。泊于滄州滄瀛樓前。十六日一著乾寧縣。十七日一著流河驛。十八日一著奉新驛。十九日一著楊青驛。二十一日一泊于桃花口。二十二日一著楊村驛。二十四日一著河西驛。二十六日一著和合驛。二十七日一著張家灣。三月二日一發張家灣。入北京。五月九日一離城起身。著張家灣。十六日一發張家灣開船。十七日一著和合驛。十八日一著河西驛。十九日一著楊村驛。二十日一泊于天津雄鎮門前。二十三日一著楊青驛。二十四日一著奉新驛。二十五日一著流河驛。二十六日一著乾寧驛。二十八日一著磚河驛。二十九日一著新橋驛。六月朔旦一著連窩驛。二日一著良店驛。三日一著安德驛。五日一著梁家驛。六日一著甲馬驛。七日一著渡口驛。九日一著清源水馬驛關口。十二日一著清陽驛。十三日一著崇武水馬驛。十五日一著荆門驛。十六日一著安山水驛。十八日一著開河水驛。二十日一著南城水馬驛。二十二日一著魯橋驛。二十四日一著山東兗州府沙河驛。泊于胡陵城。二十五日一著泗亭驛。二十七日一著夾溝驛。二十八日一著彭城驛。七月二日一著房村驛。三日一著新安驛。四日一著下邳驛。六日一著直河驛。七日一著鍾吾驛。九日一著古城驛。十日一著桃園驛。十一日一著清口驛。十三日一著淮陰驛。十五日一著安平驛。十八日一著界首驛。十九日一著孟城驛。二十一日一著邵伯驛。著廣陵驛。二十三日一著儀真驛關口。二十九日一著龍江驛。著南京。八月四日一著京口驛。七日一著雲陽驛。十日一著毘陵驛。十三日一著常州錫山驛。十六日一著姑蘇驛。二十五日一著松陵驛。二十六日一著平望驛。二十七日一著西水驛。二十九日一著崇德縣皂林驛。九月三日一過吳山驛。六日一泊蕭山縣。七日一著蓬萊驛。八日一著東

關驛。九日一著曹娥驛。十日一著姚江驛。十一日一著車廄驛。十二日一著靈橋門前岸。

嘉靖二十年（一五四一）五月二十四日一泊于定海港。晦日一達于烏沙門。六月朔日一在烏沙門。六日一繫于瀨戶口。十日一出烏沙門。二十六日一到五島之內日島。七月二日一落瀨戶。三日一憑斑島繫泊矣。

《策彥和尚再渡集》中所見的行程：

嘉靖二十六年（一五四七）十一月十四日一自舟山。二十九日一寧波府定海縣。十二月五日一赴舟山。

嘉靖二十七年（一五四八）三月六日一著定海。九日一到寧波。十月六日一寧波起身。曉到西垵。八日一著姚江驛。九日一著登瀛門下。著曹娥驛。十一日一發曹娥驛。著蓬萊驛。十二日一著蕭山縣。十三日一著西興驛。十四日一轉運行李於錢塘江渡船。入浙江驛。十五日一入武林驛。二十日一到吳山驛。十一月二十日一著崇德縣。二十四日一近西水驛嘉興府城。二十五日一發西水驛。著平望驛。二十六日一著松陵驛。二十八日一著姑蘇驛。十二月十五日一到望亭巡檢司而泊矣。到縣南七里亭而泊。十六日一到錫山驛前。十七日一著毘陵驛。二十日一發毘陵驛。著呂城巡檢司。二十一日一著雲陽驛。二十六日一著鎮江府。

嘉靖二十八年（一五四九）正月五日一著儀真驛。八日一自儀真回棹於瓜洲。著瓜洲港。十七日一著廣陵驛。二十六日一著邵伯驛。二十七日一著孟城驛。二十八日一著界首驛。二十九日一著安平驛。二月朔日一著淮陰驛。五日一著清口驛。七日一著桃園驛。九日一著古城驛。著宿遷縣鍾吾驛。十一日一著直河驛。十二日一著下邳驛。十四日一著新安驛。十五日一著房村驛。十七日一著鼓城驛。二十二日一發彭城。著夾溝驛。二十四日一到泗亭驛。二十五日一離泗亭驛。二十六日一著沙河驛。二十九日一著魯橋驛。三月朔日一著南城水馬驛。五日一著開河水驛。七日一安山水驛。十一日一離安山驛。著荆門驛。十三日一著崇武水驛。十五日一著清陽驛。十六日一著清源水馬驛。二十日一著渡口驛。二十一日一著甲馬營水驛。二十二日一著梁家莊水驛。二十三日一著安德驛。二十六日一著良店驛。二十七日一著連窩驛。二十八日一著新橋驛。二十九日一著磚河驛。四月一日一著滄瀛樓下驛。二日一著乾寧驛。三日一著奉新驛。四日一著楊青驛。七日一著楊村驛。八日一著河西驛。十一日一著和合驛。十三日一著張家灣。十八

日一入京。八月九日一至通州府·潞河驛。北京起身。著張家灣。二十一日一著河西驛。二十三日一著楊青驛。二十七日一著流河驛。二十八日一著乾寧驛。二十九日一到滄瀛樓下。九月一日一著磚河驛。二日一著新橋驛。四日一著連窩驛。五日一著安德水驛。九日一著梁家莊驛。十一日一著于甲馬營水驛。十二日一著渡口驛。十三日一著清源水馬驛。十七日一著清陽驛。十八日一著崇武水馬驛。二十二日一著荆門水驛。二十三日一著安山水驛。二十六日一著開河水驛。二十七日一到濟寧開口。

前述的資料，可以提供研究明代水陸交通路線的參考，同時透過上述內容的整理，更充份地證明日人在華的活動範圍是嚴格地被限制的。我們可以清楚地看出在第一次的行程中，策彥周良自從天文八年（一五三九）五月入境溫州後，便停駐中國，且以寧波附近為主要的活動地點，直到十月時離開寧波起身上京。其間經過漫長的歲月長途跋涉，終於在嘉靖十九年（一五四〇）三月由張家灣出發，入進北京城，又於同年五月起身離京。在同年九月時返回寧波停留，直至隔年五月才始踏上返日的歸途。就《策彥入明記》內容的現存狀況而言，我們不難看出〈策彥和尚再渡集〉內容的完整性不如〈策彥和尚初渡集〉記載的詳實，但仍然大致可以窺得策彥周良自嘉靖二十六年（一五四七）十一月進入舟山後，或在定海縣或又回舟山，直到翌年三月才留在寧波，而在十月時才自寧波動身北上入京。在嘉靖二十八年（一五四九）四月時安抵京城後，停留至八月才自北京起身，於九月二十七日抵達濟寧，之後的資料散闕。因此無法考證策彥是否如同第一次入明時一樣，依循先回寧波後再返日本的路線。但依照兩次入明的行程，都顯示自寧波到北京的沿途皆僅作短暫的滯留，在北京和寧波時才作較長時間的停留，尤其是停滯寧波時間是最長的。

此外，將《允澎入唐記》與《策彥入明記》的內容相互比較，雖說二人入明的時期不同，但兩者從寧波前往北京的路程卻大抵相似，（參考【交通路線圖】），同時兩人三次在中國的停留皆以停駐北京和寧波的時間為長。所以依據上述的檢討，說明透過使節的往返的確可以增進彼此的文化交流，但是以在北京和寧波兩地發生的效益為大，其中尤以寧波為最。

如上種種資料，我們對可以看出這些來華的僧侶由於是具有使節的身分，使得他們在中國活動的足跡會受到某種侷限，即參與正式或所謂的官方宗教活動機會較大，活動範圍多被限制在寧波、溫州、定海、杭州、南京、嘉興、鎮江、淮

陰、徐州、濟南、北京等地。

### (三) 中日兩國的文化往來

筆者檢視了《明實錄》、《善隣國寶記》、《續善隣國寶記》、《臥雲日件錄拔尤》、《蔭涼軒日錄》與《大明別幅并兩國勘合》的內容，發現在上述的圖書中，提及有關中日往來的書籍文物記載並不多，僅散見於《善隣國寶記》文明七年（一四七五）的內容，遣明使節希望從中國帶回下列的圖書：

佛祖統記〔紀〕全部 三寶感應錄全部 教乘法數全部 法苑珠林全部  
賓退錄全部 兔園策全部 遯齋閑覽全部 類說全部 百川學海全部  
北堂書鈔全部 石湖集全部 老學菴筆記全部<sup>23</sup>

又在同書景泰五年（一四五四）二月十八日的記錄中，出現如下的書冊：

教乘法數全部 三寶感應錄全部 賓退錄全部 北堂書鈔全部  
兔園策全部 史韻全部 歌詩押韻全部 誠齋集全部 張浮休畫墁集全部  
遯齋閑覽全部 石湖集全部 類說全部 揮塵錄全部附後錄十一局、第三  
錄三局、餘錄一局 百川學海全部 老學菴筆記全部

《臥雲日件錄拔尤》寬正五年（一四六四）七月十四日的內容記載有：

北堂書抄一百七十三卷。虞世南撰。兔園策十卷。同世南撰。史韻四十九卷。  
錢諷正初撰。歌詩柳勻揚咨編。遯齋閑覽陳正敏撰。老學菴筆記十卷陸游撰。  
危石湖集。文獻通考所載。此外揚誠齋文集。張舜民書漫集。揮塵錄。賓退  
錄。百川學海。三寶感應錄。教乘法類說。<sup>24</sup>

在《大明別幅并兩國勘合》中，羅列有：

唐板大藏經壹部函具 金字法華經壹部袱子畫具  
金畫變像引札油煙墨字金剛般若彌陀經合壹部行願品經壹部

以及《明實錄》成化十三年（一四七七）九月記述，其內容是「求佛祖統紀等書。命以法苑珠林與之」而已。

在上述的書籍中，除《大明別幅并兩國勘合》所記述的內容外，我們看到遣

<sup>23</sup> 該資料又見於《蔭涼軒日錄》延德四年（一四九二）七月二日內容。

<sup>24</sup> 惟高妙安拔抄《臥雲日件錄拔尤》收錄於《續史籍集覽》第三冊，すみや書房，一九七〇年，

明使希望從中國帶回屬於佛教典籍只有《佛祖統紀》、《三寶感應錄》、《教乘法數》與《法苑珠林》而以，其他的部份皆是屬於文學類作品，如此的一結果正好與室町時代五山文學的發達是一致的，這也正可以說明入明的僧人求取佛法的意圖是淡薄的。同時，依照成化六年（一四七〇）正月時所發生的事件，亦即「日本國使臣入貢。還至寧波府。航海以去。有僧盛訓。潛登岸。欲留中國學經。浙江備倭都指揮張勇等。奏送至京。禮部以勇等不先聞奏。請治其罪。上令自陳。既而勇等伏罪」。我們可以憶測，明朝政府對來華的僧侶嚴密控管，不允許他們自由活動，所以即便是有專以求法為目的而來華的僧侶，在明朝的干涉下，恐怕其收穫也是有限的。《空華老師日用功夫略集》永和三年（一三七七）八月二十二日的記載便可為一佐證，即「道可藏主至近回自江南。說云近年大明禁日本僧行腳。皆集在天界寺。不許妄出入及著俗書等」。因此，明代時期的佛教對日本佛教的實質影響是如何？是值得作為我們深入研究的一課題。

#### （四） 遣明使記錄中所見明代佛教文化的發展

根據東洋允彭的《允彭入唐記》，在享德二年（一四五三）四月六日船至普陀羅山時，曾停船詣拜觀音且修懺摩法，停抵寧波府時巡禮安遠驛的湖心寺、天寧寺、四明驛育王山育王寺與天童山景德寺等名剎，在進京北上的延途中又參訪如杭州府錢塘縣武林驛靈隱寺、吳山驛保叔寺和蘇州府姑蘇驛寒山寺、虎丘寺等，在北京時又前往大慈恩寺、大隆福禪寺以及大興隆禪寺等。這些古剎名寺也多出現在策彥周良的記錄中，現在將《策彥入明記》中記述寺院內容的部份，摘記整理如下：

寧波府鄞縣四明驛的補陀寺，其有一堂，堂內左側有立二牌，其上書「青天白日」與「愛民如子」，右側有兩牌，各書「高山大川」與「處事如家」。有圓通寶殿，其後又有堂，堂中央安釋迦尊像，分立迦葉與阿難為左輔右弼，同時兩側又塑置十六羅漢之像。

寧波府鄞縣安遠驛延慶寺的「大雄最吉祥殿」，是以盧舍那像為本尊，迦葉、阿難置其左右。佛壇上中央按有牌旨，其上書「皇帝萬々歲」，又有三牌各寫著「法

報應身真覺佛寶」、「經律論藏真如法寶」與「戒學慧學真淨僧寶」。

寧波府鄞縣的天寧寺之大雄寶殿中，左右掛木牌，左書「聖德乾坤大」，右書「皇圖日月長」。又有門揭「天台勝境」一堂，其內有五百羅漢。

南關禪寺門額書寫著「妙莊嚴城」之字的佛殿安置觀音像，推測該禪寺主要供奉觀音像。

紹興府餘姚縣一遊龍泉寺的佛殿中安置三世如來像、左右兩側有十六羅漢。

杭州府錢塘縣有三賢堂，堂中塑白樂天、蘇東坡、林和靖三像。

蘇州府吳江縣平望驛的殊勝寺，該寺佛殿本尊奉釋迦，殿中正面二柱，左書「祝大明一統皇圖河清海晏」，右書「記殊勝重興像教地久天長」。兩廊壁間仿造岩窟，其中安放五百羅漢之木像。殿裡左右兩側配列十六羅漢木像。在殿供奉有三大士像，中央觀世音、左普賢騎臥象王、右文殊騎臥獅子。

蘇州府姑蘇驛寒山寺的大雄寶殿安奉釋迦尊像於中央，其左側配列無量壽佛，右側有彌勒尊佛，又有迦葉與阿難隨侍之像，同時可見十六羅漢像。另有一堂安置寒山、拾得二木像。左寒山像，像旁寫「南無文殊師利寒山菩薩」。右拾得像，書以「南無大行普賢拾得菩薩」。

虎丘寺的天宮寶藏堂，中央供奉釋迦像，像前有牌，牌上書「本師釋迦文佛」。又有一堂安置觀音像，又在大雄寶殿中供奉三世如來像。

無錫縣錫山驛的南禪寺大雄寶殿本尊釋迦，左置文殊騎獅，右置普賢駕象，其左右兩側安置迦葉與阿難，殿後門處有觀音、善財童子以及十六羅漢大像等。右畔有妙光寶塔的七重大塔。

惠山寺有大慈閣，中央按千手觀音像。

丹徒縣海會寺佛殿本尊是釋迦，配奉十六羅漢像，殿後門處有觀音像騎犀與有善財五十參像。

鎮江府京口驛焦山寺的大雄寶殿中安奉三世如來，左右兩側有十六羅漢像。佛殿右方有焦光舊祠堂，門額書「隱士祠」，其內中央有遺像，像前有木牌，書「漢隱士焦公之神」七字。

龍遊禪寺的大雄寶殿，本尊釋迦，其中央有「皇帝萬々歲」之牌，左牌有「皇后齊年」，右牌有「太子千秋」，殿中左右兩側十六羅漢像，後門中央有觀大士像騎麒麟，左文殊、右普賢騎象、騎獅。佛殿左方有小堂宇，供奉達磨、百丈等像，又在中央設座安開山像，像前立有一牌，書以「開山裴公祖師」。佛殿之後，

又有一堂，該堂本尊盧舍那佛。又在山腰有一堂，堂裡供奉千手觀音像。

甘露寺的樓門，其內安置四天王像。

興國寺的佛殿供奉三世如來，左右兩側有十六羅漢像。殿後有方丈小堂，堂中央供奉觀大士像，右脇有善財童子像。

東昌府臨清縣清源驛觀音閣入門則有二重閣，閣中供奉觀音大士像。

滄州磚河驛敕賜集善禪寺，有安置四天王像的樓門，在其東邊有鐘樓，西側有鼓樓。又其次，東有土地堂，西有祖師堂。佛殿有三世如來，左右兩側有十六羅漢大像。後門中央有觀音乘臥其麟，左文殊騎臥獅子，右普賢騎臥象。

滄州磚河驛水月寺寺中供奉千手觀音像。

北京大慈恩寺的大正覺殿中央供奉三世如來之像，殿後左右又有殿，左側觀音殿，右側祖師殿。祖師殿殿中有一牌，其上書「開山第一代僧錄司右闡教月庭朗法師」之字。

大隆善護國寺中，有金剛殿、天王殿、千鉢文殊殿、大乘秘密殿、大延壽殿、伽藍殿、地藏殿、三聖千佛之殿與兩塔，左塔為佛舍利塔，右塔為舍利塔。

張家灣的真武觀，觀中也供奉補陀岩主像。

順天府通州城武清縣敕賜報成禪寺的祖師堂、中央供奉達磨大師像，左右有臨濟與百丈像。

依據上述的內容，我們可以看到當時寺院主要供奉的尊像有釋迦佛、盧舍那像、三世如來、觀音像、千手觀音像等，所謂的三世如來或許是指釋迦佛尊、無量壽佛與彌勒尊佛。主殿中呈現的尊像組合是多樣化，如釋迦配十六羅漢，釋迦迦葉與阿難再配置十六羅漢像，有本尊釋迦、左置文殊騎獅、右置普賢駕象、迦葉與阿難的五尊像，有以盧舍那像為本尊迦葉與阿難置其左右的表現，有三世如來像配置有十六羅漢，又可見釋迦尊像於中央、左側配無量壽佛、右有彌勒尊佛再加上迦葉與阿難和十六羅漢像的組合，有觀世音、普賢騎臥象王、文殊騎臥獅子的配對組合。無論主殿供奉的是釋迦像或是盧舍那像或是三世如來等，常見在該殿的後門處配置觀音、善財童子或再加十六羅漢像的組合或配置觀音乘臥麒麟（或乘犀）、文殊騎臥獅子、普賢騎臥象的方式，且是以前者的表現較多。

另外，五百羅漢像也是一種常見的題材。在寺院建築中也多創建祖師殿堂，其中有供奉達磨大師像、臨濟與百丈像或祭拜該寺院的開山祖師，如鎮江府京口

驛的龍遊禪寺或北京大慈恩寺即是。有供奉寒山、拾得的佛堂，且當時的人們認為寒山是文殊師利菩薩的化身，拾得則化身為大行普賢菩薩。這些造像主題都與禪宗有密切的關係。像鎮江府京口驛焦山寺中有焦光舊祠堂，門額書「隱士祠」，其內中央有遺像，像前有書「漢隱士焦公之神」的木牌，這表現出民間信仰的多樣性。又如張家灣的真武觀中也供奉補陀岩主像，由此可見觀音信仰的盛行，同時也說明了佛道混合信仰的普遍性。

此外，另一種特殊的佛教文化現象，即是帶有政治意涵的文字常出現在其中，如在寧波府鄞縣四明驛的補陀寺，有堂內立牌，其牌上即書有「青天白日」、「愛民如子」、「高山大川」、「處事如家」等字，如在寧波府鄞縣安遠驛延慶寺的大雄最吉祥殿佛壇上中央安置「皇帝萬々歲」的牌旨，又如在寧波府鄞縣的天寧寺之大雄寶殿中，有木牌書「聖德乾坤大」與「皇圖日月長」。而在蘇州府吳江縣平望驛的殊勝寺，該寺佛殿殿中正面二柱，寫著「祝大明一統皇圖河清海晏」與「記殊勝重興像教地久天長」。在龍遊禪寺的大雄寶殿內，更直接立有「皇帝萬々歲」、「皇后齊年」與「太子千秋」之牌。

如上，透過日本僧侶眼中所見明代佛教活動的狀況，補充中國文獻對於明代佛教活動記載的不足，特別是寧波、杭州與北京三地的發展情況。釐清日人僧侶在中國行腳的路程，推測當時的中日佛教藝術交流，是以中國南方地區與日本的交往較多。由於交流地點的再確認，可以確定現存流傳於日本的十五、十六世紀中國佛教美術作品，可能多是屬於中國南方地區的產物，尤其是以寧波、杭州兩地為主。

## 六、中日佛教藝術作品的檢視—以渡唐天神像為例

在日本美術史上，渡唐天神像或東帶天神像等都是北野天滿天神諸形象中的一種。所謂的「渡唐天神像」是指日本的菅原道真（八四五～九〇三）天神到中國參禪臨濟宗的無準師範禪師（一一七七～一二四九），受其法衣，身穿道服，頭圍頭巾，雙手叉於胸前，又於胸前夾一梅枝，從一肩斜背一袋，深具隱士風格的人物形象。根據現存作品贊中的年號與作贊者的生存年代等資料，研判渡唐天神像出現的時間是以應永年間（一三九四～一四二八）為上限，它是日本的神佛

融合思潮下的產物，尤其是在禪僧的倡導下，此圖樣對室町時代的宗教史與文化史具有特殊的意義<sup>25</sup>，而在林屋辰三郎的研究中，更指出渡唐天神像是「神儒佛」一致思想下的產物<sup>26</sup>。今日我們可以見到日本學者對渡唐天神畫像的探討，已經有不少具體的研究成果<sup>27</sup>。在此，以先學的研究成果為基礎，試圖從中日佛教藝術交流的角度，再次重新檢視渡唐天神畫像的作品內容，探討其作品主題出現的意義。

### (一) 渡唐天神像作品的分析

首先，將現存十五、十六世紀時期的渡唐天神像的作品整理如下表：

渡唐天神像作品

贊者	生歿年	贊文年代	收藏處	圖版	補注
泰尋		貞和 2 年 1346	富田家		*1
惟肖得巖	1360~1437		個人		
同上		應永 29 年 1422	山梨縣一蓮寺		*2
海門承朝	1374~1443	應永 24 年 1417	曼殊院		
同上		永享 10 年 1438	守屋孝藏		
東漸健易	1344~1423		頂妙寺		
同上			北野天滿宮		
巖仲周噩	1359~1428	應永 32 年 1425	東京個人		
宗宿春夫		永享 7 年 1435	建仁寺常光院		

<sup>25</sup> 原田正俊〈渡唐天神像にみる禪宗と室町文化〉收錄於橫田健一先生古稀記念會編《文化史論叢》下冊，創元社，一九八七年。

<sup>26</sup> 林屋辰三郎〈天神信仰の遍歴〉收錄於《新修日本繪卷物全集》十，角川書店，一九七七年。

<sup>27</sup> 主要的研究成果可參見村山修一編 民眾宗教史叢書 第四卷《天神信仰》（雄山閣出版，一九八三年）〈第三編 北野天神信仰の変容と諸相〉中收錄有長沼賢海〈天滿天神の信仰の変遷〉（原載於《史林》第四卷第二、四期，一九一八年）、村田正志〈渡唐天神思想の源流〉（原載於《國學院雜誌》第五五卷第二期，一九五四年）、林屋辰三郎〈天神信仰の遍歴〉（原載於《新修日本繪卷物全集》十，角川書店，一九七七年）。其他論文如魚澄惣五郎〈渡唐天神に就て〉《歴史と地理》第二卷第六期，一九一八年、井上蘭崖〈渡唐天神考〉上、下《筑紫史談》第四一、四二期，一九二七年、西田長男〈神道思想史斷章一、渡唐（渡宋）天神思想の源流について〉《ぐんしょ》第八期，一九六二年、鈴木廣之〈往還する繪画——五世紀漢字文化圏のなかの「唐繪」の意義〉《美術研究》第三六一期，一九九五年。

春林周藤		享德3年 1454	鎌倉國寶館	一	紙本淡彩 89.1×27.2
愚極禮才	1370~1452	寶徳元年 1449	藤井家		
同上		寶徳3年 1450	岡崎家		
同上			龍安寺		
英文景南	1372~1454	文安3年 1446	東京個人		
九淵龍暎	~1498	寛正2年 1461	圓鏡寺		
同上			北野天満宮		
華岳建青			稻葉家		
景徐周麟	1440~1518	延徳2年 1490	服部家		
天隱龍澤	1423~1500	明應5年 1496	本間家		
同上			舊守屋家		
雄峯聖英			個人		
不明		永正14年 1507	慈照寺		
萬里集九序 題詩	1428~1503		靜嘉堂文庫美術館	二	紙本設色 108.6×37.4
古岳宗亘	1465~1548		菅原家		
蘭坡方			清淨華院		
孤月周林			菅原家		
策彦周良	1501~1579		定光寺		
同上			南松院		
同上			茨城縣立歴史館	三	雪村筆紙本墨色 88.0×31.8
			大英博物館	四	絹本設色 71.0×29.3
春國光新			智積院		
景初周隨	~1156	天文23年 1554	櫛木縣立博物館	五	傳祥啓筆紙本墨色 74.5×28.5
正親町天皇	1517~1593		富田仙助家		
覺怒親王	1521~1574				
尊朝法親王	1552~1597		伏見天満宮所		
			正木美術館	六	祥啓筆紙本墨色 56.1×13.9
			鎌倉常盤山文庫	七	傳祥啓筆紙本墨色 40.8×18.4
			鎌倉常盤山文庫	八	式部筆紙本設色 81.5×35.5
湘山野衲			神奈川縣清淨光寺	九	石樵昌安筆紙本設色 78.0×34.5
懶齋子	~1591		個人	十	石樵昌安筆紙本設色 80.8×29.7
			櫛木縣立博物館	十一	官南筆紙本墨色 83.2×32.3

本表主要依據村田正志〈渡唐天神思想の源流〉一九五四年、原田正俊〈渡唐天神像にみる禪宗と室町文化〉一九八七年、東京國立博物館・朝日新聞社編《大英博物館所藏日本・中國美術名品展 圖錄》一九八七年、鎌倉國寶館編《菅公仰贊—中世東国の天神像》一九九三年、神戸市立博物館編《日中歴史海道 2000 年》一九九七年與櫛木縣立博物館・神奈川縣立歷史博物館編《關東水墨画の 200 年》一九九八年之資料作成。

- \*1. 村田正志從書法的字體的研究考證作品非泰尋真跡<sup>28</sup>。
- \*2. 該件作品於慶長二年（一五九七）臨摸傳寫的。

檢視現存作品的內容，我們可知渡唐天神像畫面的構成都只是出現單一的人物造像，各件作品中存在些許的差異性，或正面、或視線偏右、或視線偏左、或側面等立像。一手持梅花與肩上斜揹囊袋，是渡唐天神像圖像上共有的特徵；衣服的裝飾文樣有些不同的小變化，但是頭巾與服飾都是中國風味的表現則是共同的特色。整體而言，造像的形制固定，風格變化不突出，所以若就此點而言，探討日本繪畫美術史的重要性時，渡唐天神像作品或許無法成為顯赫的例證。但這種中國風的衣著形式，可見於波士頓美術館藏、雪舟於文龜二年（一五〇二）的壽老圖【圖版十三】、或近於傳周文筆、惟肖得巖贊的陶淵明賞菊圖【圖版十四】，同時與克里夫蘭美術館藏的琴棋書畫屏風中的人物造型【圖版十五】相似，種種繪畫構成要素，都可從當時的日本繪畫作品中找到相同的因子。這種所謂中國風的表現是來自當時中國的影響？抑或日本社會中前一時期受中國影響的傳統下產物？其造像主題的出現，在中日佛教藝術交流史上是否有特殊的意義，則是筆者關心的焦點。

## （二） 日本文獻史料的檢討

根據長沼賢海的研究，天滿天神在平安時代時為代表怨恨之惡神，掌管風雨水火，是令人感到敬畏之神，同時基於真實歷史的性格，祂也是文道之太祖，被

<sup>28</sup> 村田正志〈渡唐天神思想の源流〉收錄於村山修一編 民眾宗教史叢書 第四卷《天神信仰》雄山閣出版，一九八三年（原載於《國學院雜誌》第五五卷第二期，一九五四年）。

視爲學問之神；到了鎌倉時代變爲救助冤罪、利益眾生的慈悲救助之神祇<sup>29</sup>。

同時，根據約成書於南北朝時期的《天神講式》，述及「天滿天神者。普天崇敬之靈神。菅家祖崇之聖廟也。元是臣之棟梁。文之大祖也。（中略）尋其本地。或大悲大慈觀自在尊。或佛法護持多門天云云。利益廣大而濟度無邊。故官位福祿隨樂。除病延命祈福。就中嗜文道人。則表其譽。愁虛名倫。忽歸其實。加之於一切願望。莫不成就圓滿。於其諸道藝能。莫不達淵源」<sup>30</sup>。依據上述的內容，我們可以知道在南北朝時期的菅原道真神格的能力，已經擴大到「諸道藝能」的境界。此外，根據成書的下限不超過南北朝時代的《北野本地》<sup>31</sup>與文末有元應（一三一九～一三二一）之作的《荏柄天神緣起》中，皆明記著有「臨終正念往生極樂」的字句，我們不難看出此時的菅公也具有庇護臨終之人往生淨土極樂世界的神格思想。此種護佑思想的形成應與前一階段菅公神格的發展有關，例如文末寫有「嘉承元年（一一〇六）十二月十八日」的《菅家御傳記》中提到「安樂寺學頭安修奏狀云。大宰府安樂寺者。贈大相國菅原道真公喪葬之地。十一面觀世音大菩薩靈應之處也。延喜五年（九〇五）八月十九日。味酒安行神託立神殿。稱曰天滿大自在天神」<sup>32</sup>。依照此內容，我們可以看出此時菅公的人格與觀音的神格合一，而這樣結合的現象在承久年間（一二一九～一二二二）完成的《北野緣起》，中提到在其境內「建三間四面堂一宇。安置觀世音像一軀」<sup>33</sup>，是將此種思想具體的呈現<sup>34</sup>。同時，村田正志指出根據《花園天皇宸記》的記錄，元亨四年（一三二四）十一月三日與同年十二月十三日時，天皇曾經夢見北野天神的形象，出現在十一月時的天神像是著束帶、容貌奇猗的造型，而十二月的天神像則是本地佛十一面觀音木像一軀<sup>35</sup>。此種出現天皇夢中的十四世紀前期的天神像，是前列諸文獻資料圖像的具體再現。

有關伴隨天滿天神像出現的植物圖像方面，僅就上述的文獻而言，可以歸納

<sup>29</sup> 長沼賢海〈天滿天神の信仰の変遷〉收錄於村山修一編 民眾宗教史叢書 第四卷《天神信仰》雄山閣出版，一九八三年（原載於《史林》第四卷第二、四期，一九一八年）。

<sup>30</sup> 《天神講式》收錄於《續群書類從》卷第五十七。

<sup>31</sup> 《北野本地》收錄於《續群書類從》卷第五十七。

<sup>32</sup> 《菅家御傳記》收錄於《群書類從》卷第二十。

<sup>33</sup> 《北野緣起》收錄於《群書類從》卷第十九。

<sup>34</sup> 《群書類從》卷第十九《北野緣起》卷上提到該地爲觀音之垂跡。

出兩大類別，第一種是梅花，例如《北野緣起》卷上提到菅公愛在紅梅殿覽梅等。第二類是松樹，例如在《菅家御傳記》文中提到「天曆九年（九五五）三月十一日。亦著近江比良神人良種子年七歲。託曰。我昔任右大臣先。夢松生我身而便折。是以我知昇三公官。又逢左遷。既爾。以故我欲居之地必當生松也。一夜之中松數千本生北野。於是朝日寺僧最珍。與良種婢文子戮力一心造立神殿」，以及《北野緣起》卷下記載在北野有種松之事蹟等。同時，長沼賢海的研究成果也指出，除在《菅家文草》中有提「月夜見梅華」以外，其他的文集中也多與梅有的詩句，但同時也出現不少的菊、松、櫻等的植物<sup>36</sup>。另外，與天滿天神有關的文獻，例如貞元二年（九七七）的《最鎮記文》一文中記載「火雷天神御託宣云。右近馬庭興宴地也。（中略）一夜內數十本松生也」<sup>37</sup>。綜合上述的史料與學者的研究成果，我們可以確定在十四世紀以前的發展，松樹與梅花是經常伴隨天滿天神出現。這樣的圖像與我們觀察如群馬縣長樂寺藏的束帶天神作品【圖版十六】、鎌倉荏柄天神社藏束帶天神像【圖版十七】或神奈川縣清淨光寺藏的作品【圖版十八】是一致的。

與渡唐天神畫像故事有關的文獻資料，以約成書於應永（一三九四～一四二八）初年的《兩聖記》最為早<sup>38</sup>。該文獻的冒頭處即清楚記載，傳說在無準和尚駐錫徑山時，北野天滿天神在某夜半，以日本菅丞相之名，受其法衣。文中又提到在明德（一三九〇～一三九二）年間，京都伏見的藏光庵住持幽林主翁的同伴僧月溪源心的夢中，曾出現帶巍冠穿盛服、如同繪畫中唐人像般的貴人，在虛空中應聲，自稱是天滿大自在天神。其後在應永元年（一三九四）之秋，幽林得其同門僧忠廬所描繪天神受法無準之形象的圖繪作品，月溪見其作品，便言其儀貌衣冠與夢中所見相同，後幽林勸請天神作為該庵永代的土地神，朝夕燒香供養。而在最末段中作者也提到，此兩聖（指無準師範與菅原道真）相見之事，無論其真偽之蹤跡（中略），有冥合神聖之靈意<sup>39</sup>。同時，根據記載的內容，我們可以看出渡唐天神像是以在寺院（京都伏見藏光庵）被膜拜的對象身份出現，被視為

<sup>35</sup> 同註 28。

<sup>36</sup> 同註 29。

<sup>37</sup> 《最鎮記文》收錄於《群書類從》卷第二十。

<sup>38</sup> 同註 25。

<sup>39</sup> 《兩聖記》收錄於《群書類從》卷第十九。

土地神來供奉，以作為保護伽藍的神像，同時天神的裝扮是採用中國人的裝束。該書的作者子晉明魏師事孤峰覺明（一二七一～一三六一），亦為當代一流學者，精通儒典。就作者的知識背景而言，應知菅原道真為歷史上真實的人物，而卻記錄下如此荒謬的故事內容，恐怕是因為該作者受到宗教信仰的影響大於知識理智的結果。

村田正志曾指出在《續傳燈錄》卷第三十五無準師範傳中提到「忽夜夢偉衣冠者持把茅見授。翌日明州清涼專使至。師受請入院。見所謂伽藍神。茅其姓。衣冠與疇昔所夢無異」，認為該內容與渡唐天神的思想相近<sup>40</sup>。而筆者認為文中雖無提及天神或菅原道真等字眼，考量五山文學的發展狀況，以及漢典對當時的影響，筆者同意這樣的故事情節對《兩聖記》的內容應產生某些作用，可視為《兩聖記》的原典。目前對於明代圓極居頂編纂的《續傳燈錄》成書時間尚無法確定，但根據《望月佛教大辭典》的內容，可以知道該書遲至洪武（一三六八～一三九八）末年時，業已脫稿完成。現階段雖然我們無法得知無準師範在世時，此傳說是否已經普遍流傳，但是依據這兩部文獻寫成的時間來考量，渡唐天神像的概念已經出現在十四世紀末的日本社會中。

在上述的《兩聖記的內容》中並無有關梅花與囊袋的記錄，但約與之同時的悟心和尚，即椿庭海壽（一三一八～一四一〇）有天神贊序，內容為「明德年中僧夢見。有人獨立。龍鳳之姿。仙冠道服。袈裟之囊。挂乎半肩。又雙手袖插。雪後園林纔半樹。水邊籬落忽橫枝」<sup>41</sup>，序中雖無明顯點出梅花植物，但有見「袈裟之囊」，同時根據文中內容，可推測天神是身處園林之中。

此外，《梅城錄》有記載：應永甲戌（一三九四）。佐忠菴持聖像來。果符所夢。不可測也。藏光禪師。乃命畫工圖而求贊。贊曰。北野菅君。尚古賢臣。盛德於今。日日惟新。不離凡意。深明聖意。不即世人。乃現天人云云。應永丙子（一三九六）重陽。前南禪釋海壽書。又少林肖翁和尚天神畫贊題辭曰。世稱。圓照之董徑塢也。一夕夢。吾北野天神。竊詣丈室。受金縷伽梨以飯。而手携梅花一枝。豈不自標榜而著其迹乎。好事者繪以傳之云云。同時書中也收錄得巖惟肖（一三六〇～一四三七）的贊文：菅氏相公元化人。至今廟食號天神。龍淵室

<sup>40</sup> 同註 28。

<sup>41</sup> 《梅城錄》收錄於《群書類從》卷第二十。

內參禪去。蝶夢床前納拜親。刼頃強分塵惑臆。山河不礙意生身。傳金襴外有何信。插袂梅花北野春。根據這些贊文的內容，我們知道十五世紀前期時，梅花圖像已經和渡唐天神像結合。

瑞溪周鳳在《臥雲日件錄》中多次提及北野天神的事蹟，如在文安三年（一四四六）四月十五日之處有以下的記錄：

與愚極和尚同到瑞雲。茶話之次及北野天神事迹。極曰。吾聞薩摩州福昌寺。乃石屋道場也。一日寺僧。普請。改築殿基。於岩間得一畫天神像。上有記。述天神參無準之由云。筑前有一富民。一夕夢天神來請。爲我集一生不持犯戒之僧一百人。讀千部法華。覺後乃集百僧。然戒之持犯未可遽辨。且擇世稱爲高行者而已。其夜夢神來謝曰。讀經可喜。所缺非持戒僧。要當精選其人。更讀一座。某人益異焉。然不知所以精選其眾。時東福開山聖一國師。自大宋歸朝。居筑前崇福寺。某人行告之。聖一曰。此事非難。汝當具水晶數珠十連。某人許諾而去矣。及其日。聖一於道場四面。陳列十數珠。中安一榻。獨坐其上。讀經一部。下座曰。讀經已畢。某人又夢。神來謝。吾願畢矣。爾後聖一定中。神來請授衣。聖一撝謙曰。吾師今幸住徑山。行受其衣可也。神唯々而去。異日定中神又來見。袖插梅花一枝。肘懸一囊。自指其囊云。吾已受衣。在是中矣。像上所記。大略如是。石屋弟子鑑叟。有道之士也。行化到勢州。與吾同門禮長藏主邂逅。話此事云々。又曰。寬庵主。佐庵主。皆正覺國師徒也。寬居京師。佐居筑紫。佐庵主送天神畫像。與寬庵主。寬未遑披見。投之壁間。翌日真知客來訪曰。我夢天神插梅一枝。肘懸小袋云。我受衣於無準。未如何謂。寬俄驚云。昨日佐庵主惠天神像。因命侍僧。取來開之。如真知客所言。二人稱嘆不已。予告愚極曰。今時畫天神像者。恰如和尚所陳。頗奇怪也。

上述內文中石屋乃是石屋真梁（一三四五～一四二三），於應永元年（一三九四）創薩摩國（今鹿兒島縣）福昌寺，文中所見的菅公參無準的故事與《兩聖記》中記載的時間點相去不遠，同時「寬庵主」與「真知客」即分別是出現在《兩聖記》中的京都伏見的藏光庵住持幽林主翁與月溪源心。此外，愚極和尚即是愚極禮才（一三七〇～一四五二），依據資料內容，我們可以知道愚極禮才對於宣揚渡唐天神像有極大的貢獻，他所宣傳的渡唐天神像是「袖插梅花一枝。肘懸一囊」，與今日我們所見的渡唐天神圖像是一致的。然而愚極禮才也曾於永享六年

(一四三四)寫《天滿大自在天神寶號記》一文，述及「天滿大自在天神七字之寶號者。(中略)世人只聞有七字尊號。不知亦有五實名。吾爲純信之人。旌五名之秘傳。(中略)在都率天。則號好玄。千手大悲之應現也。帝釋天。則名通直。大日之變現也。住琰魔天。則稱良遇。地藏之化現也。降北野。則曰道信。文殊之垂迹也。止安樂寺。則謂道真。十一面之分身也」<sup>42</sup>。文中呈現天滿天神的性格，基本上是延續前一時期的傳統而來的，由此我們可以說雖然渡唐天神像的概念已經出現在十四世紀末的日本社會中，但在十五世紀的前期似乎尚未普遍流行，在十五世紀中葉後才廣爲流傳。這一結果也可以由大極的《碧山日錄》長祿三年(一四五九)二月二十二日的記錄作爲例證。今將其內容抄出如下：

近世多繪受衣天神之像。此始於觀菴主也。有醫僧源心知客者。依菴主於藏光。彼一宵夢曰。有一偉丈夫。風姿壯麗也。以伽梨之囊。掛其右脇。且挾梅花之枝。予訝之。時空中有聲。告曰。此北野天滿大自在天也。醒後以之告菴主。是乃明德末也。後應永甲戌(元年)之歲。播州之僧名佐者。以一畫軸遺於菴主曰。是北野天滿神。以通力入徑塢之室。傳佛鑑之衣形像也。乃展之觀。則心知客之所夢。如以合符也。菴主奇之。竟命畫僧明兆繪之。以傳天下。吾藏光之舍。以之爲護法神。

如眾所周知，畫僧明兆(?~一四三一)爲日本繪畫史上重要的畫家之一，除擅長佛教繪畫之外，也是開創室町時代水墨畫先驅的重要成員之一。透過他的參與創作，對渡唐天神像流佈的開展與其影響力的擴張，自然是有一定的效力的。

另外，出現了中國人畫渡唐天神像的記錄，如《臥雲日件錄》文正元年(一四六六)五月七日處有如下的記載：

等持院主旃室來訪。話次及北野天神參無準之事。旃室曰。某童年。侍勝定相公五年。大內德雄居士。就正禪院。奉請勝定院殿。德雄以天神像獻相公。先謂某曰。此像珍秘久矣。今日相公辱來臨。殊以獻之。蓋牧溪筆無準贊。々有小序云々。某持以呈相公。細述德雄意。時嚴中和和尚隔牆聞此。問某其贊如何。只誦三四句。曰。凌霄峰頂夢醒後。袖裡遍界香。其餘不記。嚴中曰。唯此二句足云々。(中略)予曰。天神參無準之事。或無來歷。人疑之。如今所聞。無準已學所夢。命其弟子牧溪圖之。仍自作贊。此事若實。此外求

<sup>42</sup> 《天滿大自在天神寶號記》收錄於《續群書類從》卷第五十七。

甚麼來由。

文中的大內德雄獻給將軍一幅北野天神參無準之像，其筆者為牧溪，贊者為無準，同時為「牧溪筆無準贊」的結合，有一個絕妙的合理解釋，亦即「無準已舉所夢。命其弟子牧溪圖之。仍自作贊」。

祖溪德濬寫於明應六年（一四九七）的《北野神君畫幀記》的內容，是已經將渡唐天神的故事具體圖像表現，亦即「昔圓照祖在雙徑日。菅君袖梅花來入室。遂受金襴迦沙而歸。好事者物色以傳于世焉。（中略）天地之間。唯有梅花知而已。（中略）夢神君手持盛開梅花一朵。以賜焉」<sup>43</sup>。而而約完成於十六世紀初的《菅神入宋授衣記》（參考【資料五】），便是集合十四世紀末以來的各種傳說，成為集各家大成的一結果。

### （三） 日本五山文學中的渡唐天神像

根據原田正俊的研究，認為五山文學詩文集中所見渡唐天神贊是以惟忠通恕（一三四九～一四二九）最早，同時在應仁文明（一四六七～一四七七）之亂之後，渡唐天神畫讚的數目增加<sup>44</sup>。

筆者希望透過對五山文學中天神像的整理，尋找天神造像圖像的變化，是否與前段日本文獻史料的檢討之發展脈絡吻合。鎖定作者為十五、十六世紀人物作為討論對象的基準，今將其內容摘出如下：

愚仲周及（一三二三～一四〇九）《草餘集》<sup>45</sup>

大悲誓願中。令一切滿願。梵音海潮音。救世悉安寧。繫從本垂迹。則立天滿大自在天神號。梅兮萬里飛幸府。松兮一夜生北野。維本維迹雖異。利生利物是一。良哉觀世音。十一面圓通大士和其光謂之天神。陰陽實是不可測。飛梅萬里早回春。

西胤俊承（一三五八～一四二二）的《真愚稿》<sup>46</sup>

<sup>43</sup> 《北野神君畫幀記》收錄於《續群書類從》卷第五十七。

<sup>44</sup> 原田正俊主要參考上村觀光編《五山文學全集》（五山文學全集刊行會）與玉村竹二編《五山文學新集》（東京大學出版會）的內容，同註 25。

<sup>45</sup> 《草餘集》收錄於上村觀光編纂《五山文學全集》第三卷，思文閣出版，一九七三年。

<sup>46</sup> 《真愚稿》收錄於上村觀光編纂《五山文學全集》第三卷，思文閣出版，一九七三年。

廟傍海前煙霧深 珠簾繡戶晝陰々 可憐遺愛老梅樹 花落花開無古今

岐陽方秀（一三六三～一四二四）的《不二遺稿》<sup>47</sup>

菅丞相薨爲天滿神。事見釋書神仙傳。世謂徑山圓照夢天神。深衣大帶手携洪梅一朵。而來進執弟子禮。誓爲護法神。因此好事者繪以祀之。丹州上原匠作無礙通公居士。天性奉佛崇法。而亦事菅神惟久。仍肖神像。永充供養。常樂住持僧方秀焚香拜首。而題贊詞於上。其詞曰。

清廟肅々。在野之北。天錫徽號。大政威德。威德配天。自強不息。惠我黎民。莫匪爾極。神游乃遄。至于五峰。彼圓照老。示我攸宗。夢與非夢。感而遂通。護人護法。道其有終。維上原君崇佛奉神。敬肖厥貌。祀之是欵。松茂九々。梅香弗已。降福穰々。保爾孫子。

神雖已去廟猶存 紅白梅開一樣春 七字天封千載外 昭昭威德未曾泯

乙未歲余寓丹州龍安山。々有菅公廟。一夕夢詣廟前。時紅白梅花盛開。衝口得兩句。而後欲足成章。既覺一無適在傍。語以此事。（中略）己亥十二月二十五日。

景徐周麟（一四四〇～一五一八）的《翰林葫蘆集》<sup>48</sup>

自是龍淵入室人 黑衣換盡舊冠巾 解言墨妙九方馬 意足紅梅北野春

菅相本朝真大儒 神客手自寫成圖 若非筆具蘭亭骨 畫得梅花面目無

此幅乃北野神君、參佛鑑師於徑塢者也、今茲季春二十一日、災于廟、適同徑塢回祿日、昔佛鑑夢神授明珠二十一顆、師以故逆知其數、予思之投珠於彼者、豈吾神君耶、續焰於此者、非徑塢文武火耶、不可得而測焉、而亘古今卓然存者、神之靈也、師之德也、自變者而觀之、則錯矣

佛鑑天神驚路逢 插梅叉手又當胸 龍淵池上五更月 雲破觀音寺裏鐘

餘杭門外是天涯 右近馬場亟相家 老範不來公不往 南方佛法屬梅花

華表年深天滿宮 凌霄峰頂草連空 梅邊夜半傳衣去 千七百僧春夢中

傳得金襴在半肩 龍孫龍子出龍淵 夜深月下動鱗甲 一朵飛梅九五天

徑塢往敵方丈扉 梅花心印鐵牛機 南宗繫在南枝上 夜半袈裟擔取歸

梅花細雨祖師關 夜入雙峰畫大山 燕寢清香神降此 一枝春信喜君顏

此乃北野天神踰大洋登徑山參佛鑑師受僧伽梨以歸者、吾觀禪林先輩名緇之所贊、是本乎師之所自夢感、其裝束如此、果信然歟、爾來天下繪以傳之

儒衣換得釋袈裟 徑（塢）神遊天一涯 後五百年遺木主 焚香月下拜梅花

袖插紅梅當瓣香 朝歸北野夜餘杭 冤心一段九州鐵 文武爐中雪沃湯

寶祐院頭尼真盛首座、親繪 北野神君龍淵神遊遺容、以賜余徒禪侍者、蓋其心將俾參詩參禪以得神助者也、可敬矣、（中略）今之所繪者、易朝服攜梅花、其深閨靜几、試筆墨之間、不著一點俗氣者、（下略）

梅花北野是天涯 咫尺龍淵月上枝 一夜謫居人白髮 烏頭換盡舊時姿

海上禪叢遠訪師 傳衣夜半只天知 龍淵月淡浮梅萼 右近馬場花落時

袖裏攜梅天一涯 烏頭相見付袈裟 袈裟角有藏風地 後五百春吹入花

頭插梅兮雪滿身 錯成拜相白衣人 袈裟換盡朝天服 贏得龍淵嬰逆鱗

自是龍淵入室人 黑衣換否舊冠巾 解言墨妙九方馬 意足紅梅北野春

<sup>47</sup> 《不二遺稿》收錄於上村觀光編纂《五山文學全集》第三卷，思文閣出版，一九七三年。

<sup>48</sup> 《翰林葫蘆集》收錄於上村觀光編纂《五山文學全集》第四卷，思文閣出版，一九七三年。

徑（塢）傳衣北野神 暗香攜至換千鈞 至今管種遍東海 分作江梅有別春

春風到處只於梅 往不往兮來不來 踰海傳衣無一物 橫斜和月上香臺

根據天神詩文的內容，我們看到十四世紀後半至十五世紀初，天神圖像與觀音有聯繫，出現松與梅的植物；十五世紀前期伴隨天神像出現的植物以梅為主，清楚指出天神與徑山無準師範關係的詩句頻頻再現；十五世紀後半之後除上述列舉的天神圖像要素外，又增加了衣著服飾的特徵。使我們瞭解到其圖像表現的內涵隨著時間的推移，有日益豐富的發展趨勢，此種演進過程與在日本文獻史料的檢討一節中所得結論是一致的。

#### （四） 相當於中國文獻資料的省思

目前筆者檢視中國的文獻史料，尚未發現有直接記載渡唐天神像的資料，只有在日本的文獻中有其相關的記載，根據資料的不同情況可概分五種類型。第一種是就文字表面而言，無直接相關但可視為重要參考資料，例如《續傳燈錄》卷第三十五無準師範傳文中撰述：「忽夜夢偉衣冠者持把茅見授。翌日明州清涼專使至。師受請入院。見所謂伽藍神。茅其姓。衣冠與疇昔所夢無異」<sup>49</sup>。該資料與被視為日本渡唐天神像思想淵源的《兩聖記》有密切關係，兩者之關係，即如前文所剖析的。

第二種是日本人收錄中國人撰寫的文章，亦即福住道祐抄寫於萬治二年（一六五九）的《五岳贊語》<sup>50</sup>中收錄大明化成年中（一四六五～一四八七）鴻臚寺主簿王宗仁題的贊：

日本當時不進賢。被讒良相共堪憐。謫居西去三千里。歲月多經五百年。已感神明天上報。終參佛鑑夢中禪。到今夷島猶思德。手抱梅花寫像傳。

另有大明洪序<sup>51</sup>的詩文：

<sup>49</sup> 《大正新修大藏經》第五十一冊，P.709c。

<sup>50</sup> 《五岳贊語》收錄於《續群書類從》卷第五十七。

<sup>51</sup> 洪序在《梅城錄》中被寫為大明初詩人洪恕。根據海老根聰郎〈寧波の文人と日本人一十五世紀における〉（《東京國立博物館紀要》第十一期，一九七六年）的研究，洪序即洪常之誤，洪常於正統十三年（一四四八）進士及第，天順八年（一四六四）致仕歸返寧波故鄉，該詩文可

日本嘗聞北野君。愛梅瀟洒又能文。謫居西府三千里。一夜飛香渡海雲。

以及明薩天錫的詩句：

無常說法現神通。千里飛梅一夜松。萬事夢醒雲吐月。觀音寺裡一聲鐘。

又如海老根聰郎的研究引《墨蹟之寫》的一則贊文，天滿大自在天神像。愛梅酷似林和靖。謫窟不同韓退之。雙徑傳衣遊好夢。扶桑千古仰神儀。景泰甲戌仲春望日質庵爲日東幢公贊□□。景泰甲戌爲一四五四年，東幢即爲享德二年（一四五三）入明、享德三年（一四五四）歸國的斯立光幢<sup>52</sup>。

根據第二類資料，我們可以推測十五世紀前期在中國的社會中，應當知曉日本國中有所謂的北野天神，祂與中國的無準師範禪師有些關係，且梅花是與祂共同出現的植物。

第三種是日本史料提及中國人繪製渡唐天神像的作品，例如萬里集九（一四二八～一五〇三）在《梅花無盡藏》中記載：「北野天神肖像。蓋大明國之店筆。而衣巾之態度。梅花之顏色。與本邦所圖者不同。南遊好事之人。所賂店者也。以從來之遠。見者各扑。濟北之西川丈人。持來需贅語。謹應厥命云。文選。迺耆丞相家學也。昔醍醐御宇。和氣帶霞辰。四海菅丞相。三生梅主人。傳聞文選爛。遂結佛衣因。□舌無遺恨。誦名意自春」。又如《臥雲日件錄拔尤》文正元年（一四六六）九月二十四日的記錄：「咲雲來。雲曰。（中略）又曰。天神參無準像。大唐亦畫之。以賣云々」，此咲（笑）雲者即是享德二年（一四五三）入明、享德三年（一四五四）歸國的笑雲瑞訢。另外是《蔗軒日錄》文明十八年（一四八六）三月七日的記錄有「題天神云。東海詞臣姓是菅。凌看峰頂叩禪關。傳金襴外付何物。帶得梅花一朵還。唐人畫天神像。向日本人云天神買了。其姿如本朝所圖云々」。依據這三份資料，我們可以推測在十五世紀的中國也有繪製渡唐天神像的作品，而且有一說在中國所製作的作品與日本國內生產的作品不同，另一說則認爲中日兩國所繪製的作品內容是相同的。

第四種類型是日本人長時間滯留中國，且與中國人交流密切，可間接作爲在中國也有繪製渡唐天神像作品的可能，譬如策彥周良在中國的活動，在《策彥入明記》嘉靖十八年（一五三九）十月二十五日的記錄提到：今日乃吾國京師風俗。

---

能在文明年間（一四六九～一四八七）流傳到日本。

<sup>52</sup> 同註 51。

競詣北野君之辰也。鄉念潛萌于下襟。聊作一絕奉北野神君。北野神君舊姓菅。緬懷和夢扣禪關。飛梅不借舟車力。抹過大洋登徑山。綜合第二、三、四類型的資料，我們可以推論雖說渡唐天神像作品是屬於佛教藝術的範疇，但中國渡唐天神像主題的出現，是應運日本社會的需求而產生的。

第五種是非直接相關但可視為反向思考的參考材料，例如《看聞御記》應永三十一年（一四二四）七月七日的內容提到「早旦梶葉書如例。草花面々進之。（中略）堆紅盆二枚。唐繪以下唐物種々。座敷屏風二双立之。天神名號三幅。又一幅。脇繪一對梅。布袋一幅。脇二幅。花鳥」與同書永享六年（一四三四）七月七日的資料記載「早朝花面々進。座敷屏風二双立迴。唐繪名號【天神】舊院御筆。等廿五幅懸亘。唐繪寺菴進之。名號三幅。定直進」。根據此內容，在所繪製的唐繪中，也出現有天神的作品，恐怕是專指現在我們所謂的渡唐天神像。

村正志田的研究指出，日本社會中神、佛結合的發展其來有至，例如在鎌倉時代即有無學祖元（一二二六～一二八六）與八幡神的關係，乾峰土曇（一二八五～一三六一）與賀茂大明神，源翁心昭（一三二九～一四〇〇）渡化神祇的故事，別峰大殊（一三二一～一四〇二）和天照大神，由於這樣的歷史背景，所以渡唐天神故事並非突然發生而是有其淵源。我們可以知道對中世禪僧而言，無準師範對當時禪僧的社會有一定的影響力<sup>53</sup>，無準度化菅原道真的故事自然是受到禪僧大力的支持，天神又被尊奉為詩文之神，自然成為五山文學僧特別崇拜的對象，換言之宣揚渡唐天神像，就五山禪僧的社會立場而言是有其絕對的必要性。日本佛教文化的發展是由中國傳播而來的，日本佛教藝術的開展深受中國影響是不容置疑的，但是因應日本社會文化的需求而產生的渡唐天神像，在十五世紀的中國也曾有繪製該類的作品，它豐富了中國佛教藝術的題材，正好說明了藝術不是永遠單向式的演展，在相互的激盪下產生了保留部分舊因子的新產物。的確，佛教藝術是為宗教而服務，不若一般創作藝術的自由，往往宗教面的需求大於藝術面的意涵。在考量宗教與藝術時，必須瞭解過去曾經發生之歷史的種種，才更能呈現出作品的意義與價值。

## 七、 餘論

<sup>53</sup> 玉村竹二《日本禪宗史論集》上，思文閣出版，一九七六年，P.998。

綜合上述種種的分析與歸納，我們瞭解十五、十六世紀時的日本社會，無論是以天皇為中心的公家貴族社會，或者是武家階級與禪宗教團結合的新社會團體，基本上他們平時禮拜信仰的佛像，是承襲鎌倉時代以來密教色彩較濃厚的傳統佛教。文獻資料上記載此時會有許多傳統佛教的造像，然而實際上在現存美術作品中則是多屬於與禪宗有關的。

考察唐物與日本社會的關係，透過剖析文獻資料，顯示唐物對日本社會兼具實用性、裝飾性與珍藏性的價值，被視為身份地位的表徵。在公家社會中常被當作一、饋贈的禮物或進貢的禮品或為賞賜的物品，二、視為裝飾品陳列於客殿或御所等處，三、作為永久珍藏的寶物。前二者也符合於對新興的武家、禪宗社會的重要性，但少作為永久珍藏的寶物，而透過交易買賣的行為，是他們豐富收藏的一種方式。由於日本社會對美術作品需要量增加，同時也因為作品的流動頻繁，促成了作品整組成對變化的多樣性。

日本的佛教藝術作品除陳設於佛寺、僧院外，也多見擺設於客殿或御所中，說明了佛教造像除具有原本的宗教意義之外，同時也兼具裝飾欣賞的藝術價值。透過本文對資料的研判，我們瞭解運用自由組合的方式構成新圖樣，是十五、十六世紀的日本社會經常使用的藝術創作方法之一。通過本文種種對日本社會文化習性的考察，可以確定被視為饋贈禮品或陳列於御所、客殿的佛畫，其主題比較傾向屬於在室町時代的美術史上常出現的繪畫題材，說明了部分主題嚴肅的佛畫作品，也是屬於一種純欣賞的藝術。同時上層階級的個人品味，容易對藝術家的創作產生影響，因此在處理此時期的佛教美術作品時，瞭解當時創作環境或創作過程是必要的基礎背景之一，主題本身並非是唯一的判別關鍵，構圖的形式與畫面的處理應當列為重要的考量因素。

在中日佛教文化交流方面，自洪武三年（一三七〇）三月時，明朝政府派遣人員持詔前往日本，翌年十月時，日本「遣其臣僧祖來。進表箋。貢馬及方物」後，中日兩國正式開始交通往來。此時到中國來的僧侶多是使節僧，而少見純粹以求法為目的而入明的求法僧。中日交易的泰半是與明朝官府直接進行，少民間商人的參與。因為來華僧侶具有使節的身分，使得他們在中國活動的足跡受到局限，參與正式或所謂的官方宗教活動機會較大，活動範圍多被限制在寧波、溫州、定海、杭州、南京、嘉興、鎮江、淮陰、徐州、濟南、北京等地，特別是寧波、

杭州與北京三地停留時間較長。釐清日人僧侶在中國活動路程，推測當時是以中國南方地區與日本的交往接觸較多。由於交流地點的再確定，說明了現存流傳於日本的十五、十六世紀中國佛教美術作品，可能多是屬於中國南方地區的產物，尤其是以寧波、杭州兩地為最。

在佛教藝術交流的作品實例方面，以渡唐天神像為檢討對象。曾經是日本歷史上的真實人物—菅原道真，在歷史脈絡的演化中逐漸被神格化，終至十四世紀末的日本社會中，與無準師範禪僧的故事聯繫結合，產生了結合渡唐天神像的概念，但在十五世紀的前期尚未普遍流行，直至十五世紀中葉後才廣為流傳。圖像表現的內涵隨著時間的推移，日益豐富。經由整種論證，無準師範對當時禪僧社會集聚影響力，因此無準度化菅原道真的故事受到禪僧大力支持，天神又被尊奉為詩文之神，自然成為五山文學僧特別崇拜、宣揚的對象，應運日本社會需求而產生的渡唐天神像作品，在十五世紀時的中國也繪製該作品。佛教文化的發生是由中國傳播到日本的，而渡唐天神圖像的問世，正好說明日本佛教藝術的開展也豐富中國佛教藝術的發展。

除此之外，在中日佛教藝術交流中，仍留下許多值得我們再深思的課題。以下三方面的後續研究是需要注意的：

一、祖師肖像畫研究的強化。該研究課題原為本計畫的重點之一，計畫執行中也收集相當多的新資訊，但筆者認為在撰寫該主題時，應對日本傳統人物畫，亦即對「似繪」的發展脈絡與演變過程有一定的基礎，方能凸顯中日兩國肖像畫表現的異同，但筆者目前對於該部分資料的掌握尚有待加強，因此本課題將是今後研究的重點之一。

二、各類尊像圖像研究的再省思。在閱讀檢視造像作品時的，初步地注意到日本羅漢的圖像有固定化的趨勢，但這個現象在中國可能是難以成立的；在中國所謂的三十三觀音，其中一尊名為瀧見觀音者，就名稱而言是受到日本的影響，其圖像組合形成的背景與原因又是如何；雖說中日兩國皆有地藏信仰的發展，但日本地藏的性格接近於我們土地公信仰，這一層面又是如何形成的？等都是有待進一步深入探究的課題。透過重新檢視各種尊像的發展過程，省思過往各自所標榜的獨特性，方能促進了解彼此文化的特性。

三、朝鮮半島的文化的重視。在檢視文獻資料之時，頻頻發現朝鮮半島與中國、朝鮮半島與日本交通往來的史實，更深刻地瞭解到東亞文化圈的研究應包括

中國與韓國、韓國與日本、中國韓國日本等三種思維方式，所以中日韓三國的佛教藝術是今後關注的焦點之一。

## 附錄資料

### 【資料一】《看聞御記》

應永廿三年（一四一六）

六月三日 御所近所號新堂。傳明僧寄宿談法華經。男共聽聞。殊勝之由申間。寶嚴院塔頭被召之。比丘尼達構聽聞。密々御所様面々令聽聞談心經。次法華經。隨喜功德品。法師功德品。

六月八日 導場之儀。佛殿六間。南面三ヶ間。撤明障子。奧北三間本尊安置。東間尺迦。虛空像。繪像。中央間尺迦。木像。地藏。加羅陀山千鉢木像。此尊前備佛供燈明。前立机一腳。置火舍。禮盤。磬台等如恒。西間地藏。繪像。此尊像光明院法皇御影。地藏菩薩奉寫云々。御居長也。左脇明見菴主立位牌。備靈供。

八月十七日 室町殿清和院地藏御參籠。

九月廿四日 有地藏講。

十二月十七日 繪像地藏菩薩一幅。新御所御筆。梵網經一卷。翻御遺書奉摺寫。圓覺經一卷。予奉書寫。壽量品一卷。翻遺書摺寫。

十二月廿四日 早旦導場室禮。塗籠一間押入立屏風。本尊尺迦像奉懸。西脇阿彌陀像奉懸。其前大机一腳立之。敷打敷。唐織物。机下有水引。御位牌安置。備供具花瓶。香爐。燭臺等如恒。千手觀音像。入廚子。累代本尊。置佛檀。觀音懺法行之。爲本尊。導場奧北四ヶ間佛前脇。立迴屏風。東間懸不動像。南面四ヶ間懸亘翠簾。廂間二ヶ間西面。懸翠簾爲聽聞所。

應永廿四年（一四一七）

二月廿七日 抑藏光菴念誦布施。本尊一幅尺迦。

二月廿八日 今夕有施餓鬼。大通院御百ヶ日爲追善也。導場儀。南面廂間大床際庭。立棚。施餓鬼供具備之。其前立机一腳。置花瓶香爐。導場北障子屏風一双立迴。本尊阿彌陀觀音。奉懸。

三月廿七日 抑藏光菴念誦布施。本尊一幅尺迦。

三月廿八日 今夕有施餓鬼。大通院御百ヶ日爲追善也。導場儀。南面廂間大床際庭。立棚。施餓鬼供具備之。其前立机一腳。置花瓶香爐。導場北障子屏風一双立迴。本尊阿彌陀。觀音。奉懸。佛壇御位牌供具燈明等置之。

四月二日 早旦大般若經轉讀。導場室禮。南面四間奧方北立屏風懸尺迦像。有十六善神。御香宮本尊。西脇尺迦像同奉懸。永圓寺本尊。東脇不動尊像奉懸。金剛筆。累代本尊。其前立机一腳。置佛供燈明。其前立禮盤。傍有磬臺。東撤障子懸御簾。爲聽聞所。北西角間懸翠簾。爲女房聽聞所。時剋永圓寺僧侶八

口參。先是於行藏菴。齊點心食之。壽藏主奉行。始之。先伽陀。次表白神分。次御經轉讀。讀畢次才卷之。予以下女中男共奉卷。次第六百帙讀了。心經。觀音經。真言。次唄散華。次經尺表白。

五月廿四日 有地藏講。

十一月十日 御佛事自今日始行。引御時。道場室禮。客殿與常御所相合障子撤之。八間。南面四ヶ間懸亘御簾。奧北四ヶ間立屏風。中央間懸本尊。阿彌陀不動。

十一月十八日 先是導場室禮之儀。導場八間。南面四ヶ間懸亘翠簾。奧北。二間逼南。立屏風懸本尊。阿彌陀像。左脇立御位牌。其前立大机一脚敷打敷備佛供燈明。其前立机一脚置佛具。此佛具稱名院借渡美麗佛具也。其前立禮盤。右脇之磬臺。本尊右脇懸不動像。其前立机香爐等置之。奧北間。本尊左脇逼西。二ヶ間懸翠簾爲聽聞所。敷大文疊一帖爲御座。

十一月廿五日 文殊像一補遣之。大通院御秘藏本尊也。

十一月廿八日 一筆法花經今日終功了。則大光明寺御廟前奉納之。椎野殿被歸寺。中峰和尚阿彌陀像一補進之。

應永廿五年（一四一八）

四月廿九日 今日南禪寺爲祈雨以三百卅三人行觀音懺法云々。

八月二十八日 楊柳寺二行此菴未一見之間。本尊觀音拜見。

十一月八日 室町殿石山寺今日參詣。以卅三人觀音懺法被行。又於湖上船中觀音經卅百卅三卷讀誦。

十一月十二日 一筆書寫法華經今日終功了。

十一月十七日 勾當局摺寫金剛經一卷。

應永廿六年（一四一九）

二月十五日 奉懸涅槃像。讀四座講式。釋迦和讚。舍利禮等有之。

應永廿七年（一四二〇）

七月廿四日 本尊【藥師】左脇立曲錄。懸八被。其前立机一脚。打敷水引在之。法華經一部。紺紙。經尺。花瓶。香爐。香箱等置之。時剋知識出座。曲錄二居。侍者一人。喝食一人著座。先觀音經一卷讀之。次說法。妙法連華經偈題許一時說之。辨說如誦。神也妙也。說法了大悲呪一卷讀了起座。

應永廿八年（一四二一）

二月十五日 涅槃捧物。宮中男女悉獻之。涅槃像奉懸之。

五月七日 早旦導場南面四間。室禮。立屏風懸本尊御香宮本尊、釋迦像十六善神在之。又一幅永圓寺本尊二幅懸之。立佛壇備佛供香華。左脇懸不動像。金岡筆。累代本尊。東間懸翠簾爲聽聞所。

應永卅二年（一四二五）

七月五日 早旦奉仕戒場御裝束。其儀指月菴客東面額間。懸御簾卷之。南面一間端方。撤障子懸御簾垂之。於此內俗服法衣等改之。北面二間懸御簾垂之。西間奧押板。本尊尺迦像自元本尊。其前佛供香花等備之。其左脇副障子立屏風懸鄂隱和尚御影。其前立机一脚有打敷。備香華。其左脇敷大文疊一帖東西行。

爲御座。本尊右脇敷小文疊一帖東西行。爲戒師座。

永享六年（一四三四）

十月二十日 後小松院御一迴。於仙洞有御經供養。五部大乘經一部。法花花頓寫近臣私書之。等有之。

永享七年（一四三五）

六月十七日 故源中納言信俊卿。明日七迴也。仍摺寫法花經一部。

永享八年（一四三六）

五月十三日 南御方於寶嚴院明堯佛事如形執行。予助成五百疋進之。源宰相二壽量品一卷。摺寫。布施五百疋。（中略）一慶西堂參。對面。舊院敷地二亭一字殘被所望申之間遣之。其禮繪二幅達摩和尚。團扇繪。

五月十五日 夜前於藏光菴佛事執行。大施餓鬼觀音懺法。頓寫經法華經一部。

五月十九日 室町殿自今日五壇法被行。一壇大威德法懺仕云々。

五月廿九日 自昨日於相國寺休雨祈禱。觀音懺法百卅三人三ヶ日可讀云々。

六月廿七日 抑內裏御繪三幅。觀音。蘆。雁。牧溪和尚筆。永基朝臣持參申出了。

九月十五日 法安寺參。仁王經讀。

永享九年（一四三七）

二月十二日 法安寺參。仁王經御祈申。

永享十年（一四三八）

五月 永圓寺僧眾十人參。會所爲導場。本尊御經等自寺渡之。不動御所本尊金岡筆同奉懸。

六月七日 地藏驗記繪一合六卷。

六月八日 地藏御繪返獻。又十二神繪被下。（中略）又舞御覽時被進唐繪三幅。本尊韋陀天。脇龍虎。和尚筆。

嘉吉元年（一四四一）

六月三日 百座仁王經真讀。本尊不動像大威德明王。累代秘尊。金岡筆共也。

## 【資料二】《蔭涼軒日錄》

永享八年（一四三六）

四月十一日 當寺長老御請待。（中略）有御引物。長老則御小袖五重。盆一枚。羅漢繪四幅。杉原十帖也。

閏五月十三日 鹿王院御成。御齋。上進物。御小袖三重。盆一枚。君澤山水繪四幅。牧溪龍虎二幅。

永享十二年（一四四〇）

八月廿八日 東禪院御成。御齋。御小袖。五重。盆一枚。山水繪四幅。君澤筆。

長祿二年（一四五八）

五月九日 三幅一對本尊文殊。無準和尚自筆自贊。脇朝陽對月牧溪筆。北石痴絕兩和尚贊被下也。

寬正二年（一四六一）

六月八日 召齋藤四郎右衛門雜掌命之。御繪三幅。本尊豐干無準和尚贊月壺筆脇花鳥舜學贊同自筆以春阿被下。蓋以前被下御繪三幅。以御泉殿爲御繪又獻之。故以報之。

十一月十八日 興善院內度德軒梵愉西堂。爲遣物進上物花鳥繪四幅。毛益筆盆一枚堆紅依無御出以春阿獻之。

寬正三年（一四六二）

三月十四日 小栗出家爲僧。法名曰宗湛也。奉懸于御目也。獻以胡銅香爐小卓也。（中略）繪二幅。馬麟杉原十帖。於松泉軒獻之。

十一月十九日 前日御判拜領爲御禮。獻盆一枚。繪二幅。仲穆筆。杉原十帖。以春阿彌獻之。

寬正五年（一四六四）

三月十一日 三幅本尊觀音像月壺筆。脇二幅山水芳汝筆此三幅拜領。非常之寵光也。

九月九日 受勢州之義而禮謝。仍獻牧溪和尚菓子貓繪一幅。

十二月六日 今日獻蘿窓猿繪二幅。

寬正六年（一四六五）

六月廿一日 前日爲 普廣院殿廿五年忌御佛事錢。自公方御倉。以三萬錢代物。被出御畫軸。其中君澤筆四幅山水。其筆妙甚美。是故以三十五緡分買之。尤爲奇觀也。

文正元年（一四六六）

正月廿五日 御會所本尊圖一本有曰字大觀音。脇猿鶴。人皆曰奇也。

二月廿七日 獻之。種々珍物驚人。（中略）。御小袖十重。盆九枚。各載珍物也。三幅繪本尊觀音。脇寒拾和尚。

文明十七年（一四八五）

十一月廿四日 自東府御折三合。被遣鹿苑院。文殊維摩李龍眠筆。牛二幅李迪。此三幅一對。

文明十八年（一四八六）

正月十八日 直往鹿苑院。客殿三幅一對。本尊布袋。脇猿猴。牧溪筆。

正月廿二日 自獵野助方李龍眠筆老子渡關圖三幅一對來。皆龍眠筆。本尊老子駕青牛。尹喜在傍。同御者一人。以上三人。脇左文宗惟政。其外五人。以上七人。右武帝誌公。其外四人。以上六人。都合十六人在之。

四月廿九日 舊冬十僧圖命獵野介。時御繪三幅一對。爲畫本被出在獵野介家。昨日返之此方。今日於殿中渡之調阿。本尊文殊維摩。李龍眠筆。脇左右牛。李迪筆也。

五月二日 雲岫携布袋橫畫一幅惠之。

七月十四日 客殿裡十六羅漢像掛之。秦仲筆。慶雲院殿御寄進云々。

七月十五日 本尊三所。中央地藏也。左邊釋迦。右邊觀音。自東次第始之。

文明十九年（一四八七）

正月晦日 取寄相國方丈三幅一對。點檢之則本尊外題布袋牧溪筆無印贊曰。（中略）脇畫猿。外題牧溪筆。題左口絹曰。咸淳己巳端午牧溪。有印。又題右幅曰。牧溪。有印無年按咸淳五年己巳。南宋度宗第五年。日本龜山法皇口圈口恐宇文永六年也。自紹定庚寅至咸淳己巳。蓋其間相去四十年也。彼三幅以昌侍者還之方丈。

二月六日 遂往鹿苑歷覽客殿以下處々。本尊張思恭筆釋迦。左邊開山像。右邊相公御俗體之御壽像掛之。

二月七日 相公從之本尊開山天山善山御燒香了。御成于本房道場。本尊思恭筆釋迦。左邊開山影。右邊慈照院御壽像。

六月五日 客殿掛三幅一對。（中略）。本尊出山釋迦。馬遠筆。脇山水人形有之。馬麟筆。普廣院殿御代。當院龍虎繪。牧溪筆。掛之秉拂寮。相公使見之。以此三幅爲替龍虎繪被召之。

六月八日 愚謹白。鹿苑院三幅一對亂中失卻。今所掛三幅一對。近年買之。張思恭筆釋迦也。表昏事外不好也。自然古表昏御座之時。御寄進仰之由。院主連々被白之。相公曰。召相阿彼畫之取寸方。可供 台覽可被仰付之命有之。相公曰。鹿苑無爲之時所掛彩畫釋迦有御覺云々。愚白。蔭涼軒顏輝筆釋迦三尊有之。所能覺也。本坊之三幅一對不覺云々。相公曰。蔭涼之三幅者能覺之。本坊之三幅不分明云々。堀川殿可續和頌之命有之。

六月九日 就鹿苑三幅一對之事召相阿。々々近日不例。加養生。一兩日之間可來云々。自鹿苑三幅到來。張思恭筆。釋迦文殊普賢。

六月十四日 齋了自西芳寺以了春行者見贈十六羅漢之像。

六月十六日 鹿苑院釋迦三尊。張思恭筆。遣相阿宅。蓋自東府袿袴之事被命之。

六月廿一日 西芳寺舍利殿之十六羅漢像二幅。以琳公供 台覽。謹白。此二幅曾在西芳寺。爲重寶舍利殿壁上兆殿主寫之。

七月十四日 普廣院殿御前。（中略）還御。客殿掛十六羅漢。

七月十六日 來于當軒。東府御畫之外題。畫以贈相阿宅。本尊達磨西金居士筆。古鼎贊。脇花鳥左。毛益筆。花鳥右。毛益筆。如此各二枚書之。

八月二日 庄四郎次郎方江遣狀并小繪二幅。人形印陀羅筆。

八月九日 吳道士觀音像。本尊掛之。脇鶴畫。掛樣左右誤乎。左云九臯唳月。右云赤壁橫江。相傳云士廉筆。自大唐來時。於大洋船中見沖天鶴。此鶴唳云々。士廉筆誤歟。細點檢之。宗右爲士廉筆。有印宗石。由之觀之宗石筆歟。

八月十日 侍真瑞亮首座引之。愚相逢勸盃。徽宗筆觀音像。進物相定之。相阿曰。太敗壞不可爲進物云々如何。

八月十三日 次御成之座敷中居坊也。三幅一對大智畫也。御所間御後架。次本坊芥室歷覽。三幅一對。吳道子觀音。脇宗石鶴。先日之掛樣果誤。左赤壁。右九臯也。（中略）在西之方。御著座。相公自簾中昭堂中歷覽之。

問曰。殿上所掛之畫何。答曰。十六羅漢。

八月十三日 相公入芥室內御歷覽。(中略)御覽三幅。愚云。本尊觀音吳道士筆。脇之鶴各九臯也。自大唐來時。於船中見沖天鶴。此畫鶴鳴之由白之□□相公。烏有之事也。

十一月廿六日 看經了齋會。自相阿東府御繪外題以 台命贈之。蓋楊貴妃圖舜舉筆。乃書之遣相阿方云々、返之云。外題三枚書之。皆帑之裏書□。又外題帑三枚贈之。依有禪客習不得書之。

十一月廿七日 及歸楊貴妃圖舜舉筆三枚改書之遣相阿宅。 妙法寺齋了歸矣。長享二年(一四八八)

四月廿三日 東瑛東堂領建長寺公文。始著黃衣爲禮謝來。持以畫二幅。香合一个。引合十帖。三繼對面雜話。觀音與此二幅。爲三幅一對。(中略)杉原持來。掛三幅見之。則有宴。々了妙嚴永德歸。妙嚴所惠之二幅畫。與月湖觀音合之。則三幅一對。自始如合之。

四月廿六日 去二十四日自相阿方東府御繪外題。可書之命傳之。有人奉之忘卻。今晨自相阿督之。則愚未識之。乃書外題遣相阿宅。 觀音像牧溪筆。脇四幅。猿左。牧溪筆。猿右。牧溪筆。鷺左。牧溪筆。鷺右。牧溪筆。如此本有之。如本書進上之。

五月七日 次往靈泉院。愚持以文殊問維摩之畫。李龍眠筆一幅。小高檀帑一束。三繼。茂持以程雪樓文集一部。愚畫扇一柄。杉原十帖。贈未了西堂。

五月八日 相阿。狩野大炊助齋之。(中略)牧溪墨觀音。此脇四幅見求之。月溪官女畫。二幅之本尊見求之。牧溪赤雞白雞二幅之本尊見求之。時正宗和尚。未了西堂。爲昨日之禮謝來。皆一見此畫。

長享三年(一四八九)

三月十一日 自智場坊百猿圖四幅顏暉筆來。掛之一見。則當日恰好也。可借之云々。又三幅壹對。和尚之觀音。脇月壺筆人形。掛之則劣於百猿之故返之。

三月十五日 客殿百猿圖四帖顏暉筆。御影間松泉主人軸季潭筆。

五月十四日 觀音像仲穆筆無準贊一幅。杉原十帖預置之伯龜。可被達遊初軒云々。

五月晦日 京師 雲頂精舍。一釋迦二菩薩迺顏秋月之繪事。而價直十萬。希代之名畫。余在京師其面熟矣。

六月六日 茂叔取次也。自相阿方東府御繪之外題。可書進由以折簡白之。乃書以進上之。 鳥群宿圖牧溪筆。如此二枚書之。相副本付使者。

六月九日 自堆雲軒以僧見贈盡七日陞座草案。自相阿方御畫外題可改書之命有之。乃書以進上之。 鳥群宿圖牧溪筆。

七月六日 西芳寺十六羅漢可進由。自相阿方有折簡。乃傳命西芳。蓋爲畫本之御用之由有之。

七月七日 西芳寺了春行者。持十六羅漢畫像可參東府由命之。釣秋亭額之帑三枚。贈小補軒。

九月十四日 早旦開涅槃像一見。同達磨像一見。達磨□□等俊寄進之。自藤

左方狀到來。

延德二年（一四九〇）

二月十一日 遣昌子於勝光寺。蓋大館豐前守殿舊冬音書并千疋到來。其返章調之遣之。同三幡臺對。皆直夫筆。本尊布袋。清因清恐普寧兀庵贊。脇人牛。冲痴絕贊。

二月廿三日 當院本尊釋迦。大智本尊文殊。常德本尊普賢。表三尊之儀也。

二月廿四日 御成本房。本尊御燒香。相公問曰。觀音乎。愚曰釋迦像也。又問曰。御法體御影誰取寫。云。狩野助所筆也。

五月十一日 所持之三幅一對借之持來。本尊達磨。脇蘆鴈。皆和尚筆也。表襜不足。故返之。

五月十三日 自智場借畠山殿三幅一對畫。以贈之。披之看則牧溪和尚觀音脇人形騎驢圖也。月湖筆。掛松泉客殿。則豎橫皆宜。當日可掛之也。

五月十五日 大智院三幅一對來。本尊出山釋迦。馬遠筆。脇山水馬麟筆。掛之松泉。則畫大不恰好。以故返之。畠山殿畫好也。

九月廿四日 午時栗屋左衛門大夫方持橫畫一幅來云。吾兄所持之畫也。舜舉筆也。子昂贊其上。七賢度關圖也。真乎贗乎辨之可也。愚熟視之。畫與贊別絹也。不審々々。繪事相阿可辨之云々。

延德三年（一四九一）

十二月六日 以桂侍者傳常德院之命於傳奏。今午別大來。面之。沽卻繪四幅一對。百猿圖顏輝筆三幅一對。本尊出山釋迦月壺筆。左杜子騎驢。右賈島馱驢牧溪筆。又像一幅。四幅。一也春也和和尚筆也。以上八幅。予付代。

十二月十三日 芳春英今日鹿苑寺入寺。爲禮謝來。持以豬頭和尚像一幅梁楷筆。引合十帖。對面謝之。

延德四年（一四九二）

二月二日 早旦遣桂子於織田太和守宿所。伸先日來訪之謝。贈以豬頭和尚像一幅。梁楷筆。杉原十帖。又藤子以瓜葛之好初行和州宿所。

七月十五日 了所掛之畫見之。四幅一對二飾。二幅一對。獨幅橫畫二幅。并十三幅。一々拭目者也。就中月山四幅一對。一洗凡目者也。

八月六日 就西芳寺繪事。了春行者來。先年東山御所江鯉魚繪二幅被召之。遣予一行於寺家。於殿中伊勢右京亮殿江可度由有之。了春右京亮殿仁度之由白條。以其旨右京公江遣一行也。同十六羅漢之像亦東山御所江被召之。了春行者於殿中相阿仁渡之由白之。以其旨相阿方江遣一行。兩通了春持歸。明日七日之日付書之。

明應元年（一四九二）

十月十一日 自雲澤軒渡江達磨一幅。杉原十帖。以茂叔贈禪昌院。東啓面謝云々。

十一月十六日 招北房令一覽三幅一對。本尊月壺觀音。脇李嵩人形。予代付之。圓通也。北房亦同前。

十二月二日 弘梅穩持三幅三因三恐一對來。代四千疋云々。本尊立布袋。馬公權筆。脇莊子。劉子。王暉筆。乃掛之一覽。畫樣可也。表襜不可也。

十二月四日 又以前屋形江買得物數多有之。代物于今無沙汰督之。河原者一人掃地。三幅本尊欠伸布袋。馬公權筆。脇莊子。劉子。王暉筆。三千疋乞之。峻拒不諾。音書記來請之。乃返之。又三幅本尊。月壺觀音。脇葉高騎鯉魚。二童飛行處。李嵩筆。廿五貫文乞之。不諾。及返之。赤松公

賜予。

十二月五日 予亦傳語于晨東陽善芳隣珍藏主 自泉里三幅一對來。本尊率翁布袋。痴絕和尚贊。脇牧溪猿猴。無贊。三幅皆帑也。金襴表褙也。藝阿曾云。代萬疋云々。繪小也。不宜客殿乃返之。

明應二年（一四九三）

八月十一日 蔭涼軒葦洲西堂持畫二幅君澤力。

### 【資料三】《善鄰國寶記 新訂續善鄰國寶記》

應安六年、大明洪武六年（一三七三）：五月廿日、命舟四明、五日至五島、五日而抵博多。右大明天寧寺住持仲猷、諱祖闡、瓦官教寺長老無逸、諱克勤、奉使來。

應永八年（一四〇一）：日本准三后某、上書 大明皇帝陛下、（中略）使肥富相副祖阿通好獻方物。

永享四年（一四三二） 遣唐表：天啓大明、萬邦悉被光賁。

永享五年（一四三三） 大明諭日本使：皇帝勅諭日本國使道淵、爾究通佛氏之旨、曉達君臣之義、在彼境內、超於群偷、比者以其國王之命、遠涉海波、來脩朝貢、達其王敬天之懇、敷其王事大之心、言調〔詞〕有章、進止有禮、從容恭謹、朕甚嘉之、今特授僧錄司右覺義之職、俾歸本國住持天龍寺、爾其益精善道、以闡宗風、益堅至誠、用副嘉獎、欽哉、故諭。

永享五年（一四三三） 大明書：茲遣正使內官雷春、副使內使裴寬、玉〔王〕甫原、鴻臚寺少卿〔卿〕潘錫〔賜〕、行人高遷、齎勅往諭、并賜王綵幣等物、以示嘉悅之意。

寶德三年（一四五二） 遣大明表：方今以允澎長老爲專使、以僧芳貞爲綱司、奉問皇家之安否。

享德三年（一四五四） 大明書：皇帝勅諭日本國王源義成（中略）王又差正、副使允澎等、齎捧表文、并以方物來貢、見王之勤誠。

寬正六年（一四六五） 遣大明書：茲遣專使清啓長老、謹捧方物、親趨。

文明七年（一四七五） 遣大明表：日本國王臣源義政、上表（中略）茲遣正使妙茂長老、副使慶瑜首座、謹捧方物、親承寵光（中略）化成五年（一四六九）伏奉（中略）謹錄奏上、伏望俞容、書目列于左方。佛祖統記〔紀〕全部 三寶感應錄全部 教乘法數全部 法苑珠林全部 賓退錄全部 兔園策全部 齋閑覽全部 類說全部 百川學海全部 北堂書鈔全部 石湖集全部 老學菴筆記全部（中略）應永初、筑紫商客肥富自大明歸、陳兩國通信之利、於是大將軍源朝臣義滿鹿苑院親也、便以肥富爲使者、始通信書、獻方物、故大明建文帝遣禪教長老天倫、一菴來、將軍又遣密堅中隋天倫、一菴行、船未達大明、而建文帝內難、叔父燕王即位、改元永樂、堅中能通使命而歸（中略）文明二年龍集庚寅（一四七〇）臘月二十三日。

天順八年（一四六四）八月十三日 教乘法數全部 三寶感應錄全部 賓退錄全部 北堂書鈔全部 兔園策全部 史韻全部 歌詩押韻全部 誠齋集全部

張浮休畫墁集全部 遜齋閑覽全部 石湖集全部 類說全部 揮塵錄全部  
附後錄十一局、第三錄三局、餘錄一局、百川學海全部 老學菴筆記全部  
遣大明表文明十五年（一四八三）：日本國王臣 義政言（中略）專使周  
瑋長老、伏捧方物、親趨闕庭。

《續善鄰國寶記》神宮文庫所藏：皇帝 勅諭日本國王源義政（中略）特遣正  
使周瑋等、齎〔齎〕捧表文（下略）成化二十一年（一四八五）三月十九  
日

《幻雲文集》月舟錄二月 舟壽桂：近年吾國、遣僧瑞佐西堂・宋素卿等、齎  
弘谷勘合而進貢、又聞、西人宗設等竊持正德勘合、號進貢船、蓋了菴悟  
西堂東歸之時、弊邑多虞、干戈梗路、以故正德勘合不達東都、吾即用弘  
治勘合（中略）大內多多良氏義興幕下臣神氏〔代〕源太郎爲其元惡。

《明人蔣洲咨文》東京大學史料編纂所藏：帶同義士蔣海・胡節忠・李御・陳  
桂、自舊年十一月十一日來至五島、由松浦・博多、已往豐後大友氏會議、  
即蒙遍行禁制各島賊徒、備有回文、撥船、遣僧德陽首座等、進表貢物（下  
略）嘉靖參拾伍年（一五五六）拾壹月。

#### 【資料四】《中國・朝鮮の史籍における日本史料集成明實錄》

洪武二年（一三六九）

正月 倭人入寇山東海濱郡縣。

四月 先是。倭寇出沒海島中。數侵掠蘇州崇明。

八月 倭人寇淮安。

洪武三年（一三七〇）

三月 遣萊州府同知趙秩。持詔諭日本國王良懷。

六月 倭夷寇山東。轉掠溫・台・明州傍海之民。遂寇福建沿海郡縣。

洪武四年（一三七一）

六月 倭夷寇膠州。劫掠沿海人民。

十月 日本國王良懷。遣其臣僧祖來。進表箋。貢馬及方物。并僧九人來朝。

又送至明州。台州被虜男女七十餘口。先是。趙秩等往其國宣諭。

洪武五年（一三七二）

六月 倭夷。寇福州之寧德縣。（中略）命羽林衛指揮使毛驥於顯。指揮同知

袁義等。領兵捕逐蘇・松・溫・台瀕海諸郡倭寇。（中略）指揮使毛驥。

敗倭寇於溫州下湖山。追至石塘大洋。

八月 倭夷。寇福州之福寧縣。

洪武六年（一三七三）

七月 倭夷。寇即墨諸城。萊陽等縣沿海居民。多被殺掠。（中略）台州衛兵。

出海捕倭。獲倭夷七十四人。

洪武七年（一三七四）

六月 日本國僧宗嶽等七十一人。遊方至京。上諭中書省臣曰。海外之人。慕

中華而來。令居天界寺。人賜布一匹爲僧衣。

七月 倭夷。寇膠州。官軍擊敗之。（中略）倭夷。寇海州。

洪武九年（一三七六）

六月 以華克勤爲功監丞。克勤紹興蕭山人。少學浮屠。洪武四年選至京。奉使日本。

洪武十三年（一三八〇）

七月 倭夷。寇劫廣州府東莞等縣。

八月 倭夷。寇廣東海豐縣。殺掠吏民。

九月 日本國。遣僧明悟法助等。來貢方物。無表。

洪武十四年（一三八一）

七月 日本國王良懷。遣僧如瑤等。貢方物及馬十匹。上命卻其貢。

洪武十五年（一三八二）

四月 浙江都指揮使司言。杭州·紹興等衛。每至春。則發舟師出海。分行嘉興·澉浦·松江·金山。防禦倭夷。迨秋乃還。

洪武十七年（一三八四）

閏十月 上諭都督府臣曰。瀕海兵衛。本以防禦倭夷。今台州倭人登岸。

洪武十九年（一三八六）

十一月 日本國王良懷。遣僧宗嗣亮。上表貢方物。卻之。

洪武二十年（一三八七）

閏六月 勅福建都指揮使司。備海舟百艘。廣東倍之。并具器械糧餉。以九月會浙江。候出占城。捕倭夷。

洪武二十四年（一三九一）

九月 倭夷寇雷州遂溪縣。雷州衛百戶李玉鎮撫陶鼎等禦之。賊勢猖獗。而官寡弱不敵。玉等皆戰死。上憐之。迺以玉子真。爲德慶千戶所。鎮撫鼎子貴。爲潮州衛所鎮撫。

洪武二十七年（一三九四）

十月 遼東有倭夷寇金州。卒入新市。燒屯營糧餉。

洪武三十一年（一三九八）

二月 倭夷。寇山東寧海州。由白沙海口登岸。劫掠居人。（中略）浙江都指揮使陳禮言。近者。倭賊二千餘人船三十艘。入寇海澳寨楚門。

永樂元年（一四〇三）

八月 命左通政趙居任。行人張洪。僧錄司右闡教道成。使日本國。賜居任洪各紵絲衣一襲。道成金襴架娑及僧衣錫杖如意淨瓶鉢盂各一事。仍賜三人各鈔十錠銅錢一萬文。

九月 禮部尙書李至剛奏。日本國遣使使入貢。已至寧波府。

十一月 鎮守寧波浙江都指揮僉事程鵬奏。寧波邊海。日本諸國番船。進貢往來不絕。而各衛提備之舟。率不相屬。

永樂二年（一四〇四）

十月 日本國王源道義。遣使梵亮。奉貢馬及方物。謝賜冠帶印章。命禮部。賜王鈔錠綵幣。及宴賚其使。

十一月 日本國王源道義。遣使永俊等。奉表賀冊立皇太子。并獻方物。命禮部。賜王鈔錢綵幣。及宴賚永俊等。

永樂三年（一四〇五）

十一月 日本國王源道義。遣使源通賢等。奉表貢馬及方物。并獻所獲倭寇。嘗爲邊害者。

永樂四年（一四〇六）

正月 遣使賚璽書。褒諭日本國王源道義。先是。對馬·壹伎等島海寇。劫掠居民。勅道義捕之。道義出師。獲渠魁以獻。而盡殲其黨類。上嘉其勤誠。故有是命。仍賜道義白金千兩織金及諸色綵幣二百匹綺繡衣六十件銀茶壺三銀盆四及綺繡紗帳衾褥枕席器皿諸物并海舟二艘。

永樂五年（一四〇七）

五月 日本國王源道義。遣僧圭密等七十三人。來朝貢方物。并獻所獲倭寇等。上嘉之。賜勅褒諭曰。王忠賢明信。恭敬朝廷。殄滅克渠。俾海濱之人。咸底安靖。朕甚嘉之。茲特賜王白金一千兩銅錢一萬五千緡綿紵絲紗羅絹四百一十疋。僧衣十二襲。帷帳衾褥器皿若干事。并賜王妃白金二百五十兩銅錢五千緡綿紵絲紗羅絹八十四疋。用示旌表之意。

永樂六年（一四八四）

五月 日本國王源道義。遣僧圭密等百餘人。貢方物。并獻所獲海寇。上命以寇屬刑部。賜圭密鈔百錠錢十萬綵幣五表裏僧衣一襲。賜其僉從。有差。日本所遣僧圭密等。陛辭致其王之言。請仁孝皇后勸善內訓二書。命禮部各以百篇之。并賜其玉幣綵等物。圭密等加賜衣鈔。

十一月 日本國王源道義。遣使來朝。貢馬及方物。賜鈔幣。有差。

十二月 命都指揮李龍指揮王雄。總率山東官軍六千。往沙門島等處。巡捕倭寇。（中略）日本國世子源義持。以父源道義卒。遣使告訃。命中官周全往祭。賜謚恭獻。賻絹布各五百匹。復遣使賚詔。封義持。嗣日本國王。賜錦綺紗羅六十匹。

永樂八年（一四一〇）

四月 日本國王源義持。遣使圭密等。奉表貢方物。謝賜父謚及命襲爵恩。皇太子賜圭密等鈔幣。有差。

永樂九年（一四一一）

二月 遣使。賚勅賜日本國王源義持金織文綺紗羅。絹綾百疋錢五千緡。嘉其屢獲倭寇也。

永樂十六年（一四一八）

四月 行人呂淵。自日本還。其國王源義持。遣日·隅·薩三州刺史島津滕存忠等奉表隨來謝罪。表曰。日本蕞爾小邦。自臣祖父以來。受朝廷命。霑被恩德。不敢背忘。比因倭寇旁午遮遏海道。朝貢之使。不能上達。臣自

知有負大恩。

五月 金山衛奏。有倭舡百艘賊七千餘人。攻城劫掠。勅海道捕倭都指揮谷祥張翥。令以兵策應。又令各衛所固守城池。賊至勿輕出戰。有機可乘。亦不可失。務出萬全。又勅福建·山東·廣東·遼東各都司及總兵官都督劉江。督緣海各衛。悉嚴兵備。

六月 勅遼東總兵官都督劉江曰。今倭寇爲首者已被擒。其遺孽未獲者。尙出沒不常。爾可相機勦捕。若兵勢多寡不敵。則固守城池。慎勿輕戰。

永樂十九年（一四二一）

正月 廣東巡海副總兵指揮李珪。於潮州靖海。遇倭賊。

洪熙元年（一四二五）

六月 浙江海門衛。獻所俘倭寇奏云。五月二十日。倭寇自蚶嶼·亭嶼二港入。攻桃渚千戶所城。

宣德八年（一四三三）

五月 日本國王源義教。遣使臣道淵等。奉表。貢馬及鎧甲盔刀等方物。（中略）賜日本國使臣道淵等二百二十人。紵絲紗羅絹布及金織襲衣絹衣銅錢。有差。

六月 遣鴻臚少卿潘賜行人高遷中官雷春等。使日本國。賜其王源義教白金綵幣等物。初太宗皇帝時。日本國王源道義。恭事朝廷。勤修職貢。道義卒。使命不通已久。上嘗賜勅撫諭。至是。義教嗣爵。遣使道淵。奉表來朝。并獻方物。故遣賜等。報之。

閏八月 日本國王源義教。遣僧有瑞等。來朝。貢馬及方物。（中略）賜日本·蘇門答刺等國貢使宴。（中略）賜日本國使臣有瑞等六十五人。嘉河等衛女直指揮同知阿里不花等一百七十六人。綵幣絹布及紵絲襲衣。有差。

宣德十年（一四三五）

十月 日本國。遣使臣中誓等來朝。貢馬及方物。賜宴并賜紵絲紗羅絹布銅錢。有差。仍命齎勅及白金文錦紵絲表裏紗羅等物。歸賜其國王及妃。

景泰四年（一四五三）

十一月 日本國王遣使臣允澎。及都總通事趙文端等。來朝。貢馬及方物。賜宴并綵幣表裏等物。有差。

成化四年（一四六八）

十一月 日本國王源義政。遣使臣清啓等。奉表來朝。貢馬及聚扇盔甲刀劍等物。

成化六年（一四七〇）

正月 日本國使臣入貢。還至寧波府。航海以去。有僧盛訓。潛登岸。欲留中國學經。浙江備倭都指揮張勇等。奏送至京。禮部以勇等不先聞奏。請治其罪。上令自陳。既而勇等伏罪。宥之。

成化十三年（一四七七）

九月 日本國遣正副使妙茂等。來朝。貢馬及方物。賜宴并金欄袈裟綵段等物。

仍令齋勅及白金錦段。回賜其國王及妃。妙茂又以國王意。求佛祖統紀等書。命以法苑珠林與之。

成化二十年（一四八四）

十一月 日本國王源義政。遣使臣周瑋等。奉表。貢馬及方物。來朝謝恩。賜宴并金襴袈裟金織衣綵段等物。有差。仍命齋勅并白金文綺等物歸。賜其國王及妃。

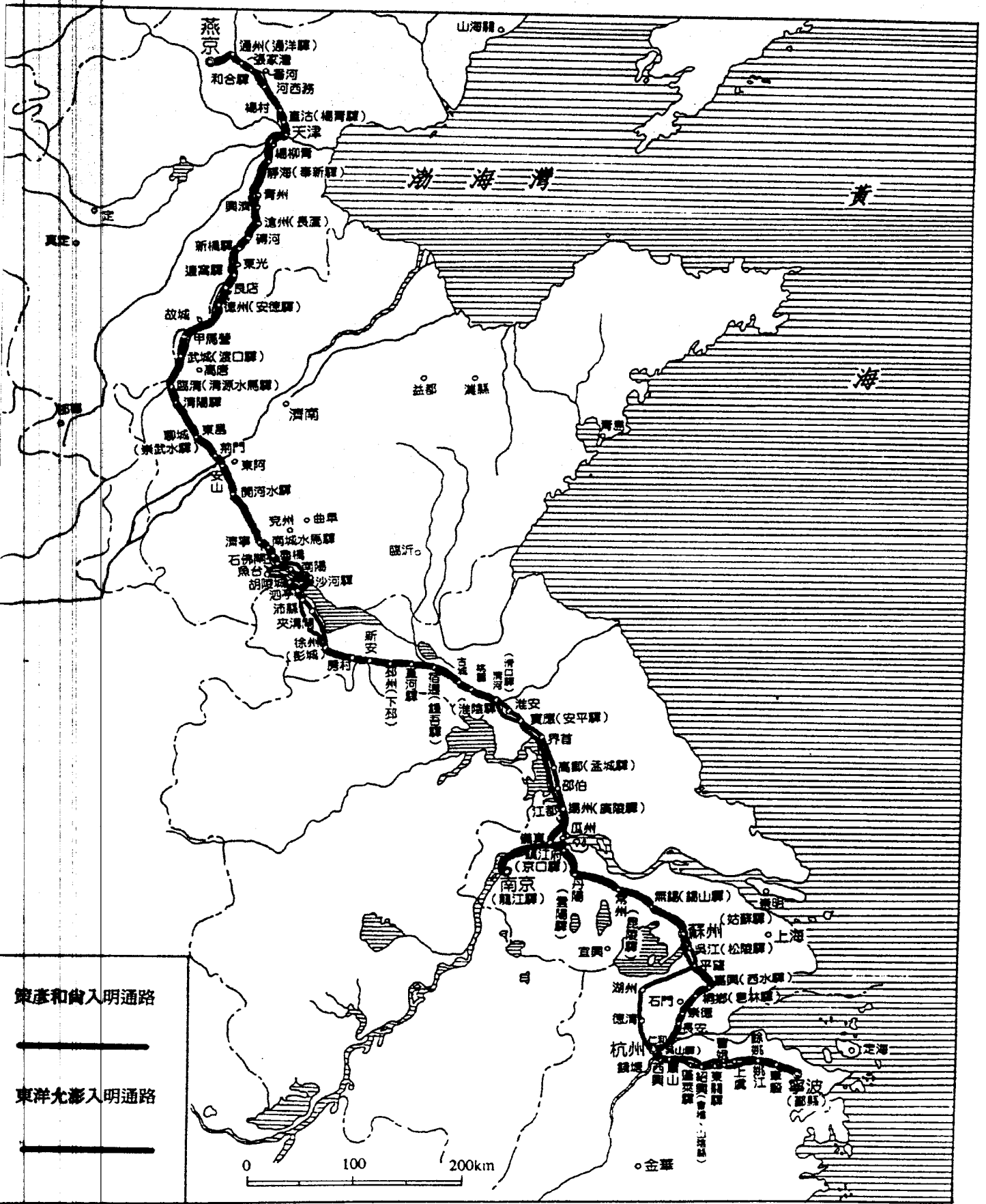
正德五年（一五一〇）

二月 日本國王源義澄。遣使臣宋素卿。來貢。賜宴給賞。有差。

### 【資料五】《菅神入宋授衣記》

天滿天神以徑山傳授僧伽梨。安置西都靈岩神護山光明藏神寺流記。慧日山東福寺第一世聖一國師。師歲三十四。入大宋國。見徑山佛鑑禪師。（中略）以仁治二年辛丑四月廿日。辭佛鑑禪師歸朝。（中略）同年臘月十八日。天滿天神新入崇福方丈。因見聖一國師問禪。國師屢示誨。即以其夜現徑山。參得佛鑑禪師。親傳與僧伽梨云々。密記云。（中略）佛鑑圓照禪師。諱師範。字無準。一朝天未明。見丈室庭上。有一叢之茆草。禪師自謂。昨之夕無此草。今之旦爲甚麼生之乎。于時有神人。隻手擎一枝梅花。突然出來矣。禪師問曰。汝是何人乎。神人無語。唯指庭上茆草。禪師忽謂曰。茆者菅也。即知扶桑菅姓之神也。神人呈一枝梅花於禪師前。胡跪有一首和歌。曰。唐衣。不織而北野之。神也。袖爾爲持。梅一枝。忽謂。稟禪師之密旨。覲面悟解。禪師即付梅花紋僧伽梨示一偈。々曰。天下梅花主。扶桑文字祖。這箇正法眼。雲門答曰普。神人親頂拜僧伽梨并證偈了。又獻一偈曰。手裡梅花頂上囊。不離安樂現南方。徑山衣法親傳授。何用時々仰彼蒼。是則宋淳祐元年（中略）龜山院文永八年辛未十月望。尊神現承天禪寺丈室裡。拈出徑山之傳衣。以告鐵牛心和尚曰。和尚願安此伽梨於一所者。豈不爲悅澤乎。言訖付伽梨於和尚。飄々然凌空而去。于時和尚主承天。親蒙尊神之屬語。以同月廿五日。就于宰府靈岩之左邊。初一僧宇。以安置尊神付與之伽梨。而爲衣塔。靈岩俗云岩崎。即尊神第一眷屬御靈大明神之廟所也。鐵牛心和尚誕生之靈地也。又至文永第十癸酉之年。尊神又夢裡告鐵牛和尚曰。吾傳授之伽梨。得和尚之安置。寂以愜襟懷故。每日入此地拜護伽梨云々。而來。名山曰靈岩神護。名寺曰光明藏。諸人皆仰以稱尊。每日影降之靈窟也。誰不恭敬讚嘆乎。念々勿生疑。鐵牛心和尚。姓菅氏。誕于靈岩之左邊。即建長六年甲寅九月旦也。稱聖一國師。會裡傑出第一法嗣。嘉曆元年丙寅九月廿四日。於光明藏

示寂。按永正八年。自悅叟自懌所撰述 大威德天神參大宋佛鑑受衣記曰。宰府有富家。一夕夢。天神勅曰。擇無染淨侶而一日讀誦蓮華經千部。爲子惠也。覺後巡諭遠近請萬指。而讀誦如厥數也。其夕天神又夢曰。法施可也。其人不可也。願重擇而淨課。富家自思惟焉。近聞。承天長老圓爾大和尚。昨入大宋。深極龍淵之底奧。今歸此土。遠唱龍峰之頂宗。求之必得所謀焉。具以前夢白和尚。和尚曰。你所求非難也。當求水精念珠一百串也。則持而奉之。和尚懸之室中。燃燭於四隅。設侍坐於中央。一日中讀誦法華一部矣。即夕神復夢謝富家之法施純一也。翌晨神現形余和尚室中。裹巾奇幅。而袖間插紅梅一朵。欽謝千部課讀。而求作弟子之禮。和尚曰。吾師存也。不可敢也。則指俾參佛鑑禪師。神領而去矣。即日再見而曰。我親入佛鑑室矣。自指腋下衣袋爲證矣。薩之福昌禪刹初關之日。岩石之罅隙。得此像記。云。蓋此像記。胄華岳之所示也。按應永廿七年庚子。予居相國東藏。入夏後數日偶赴佐々木京極賀州齋。請惟肖和尚。自少林來與江西等諸老對談。肖曰。北野天神參無準傳衣。或以爲妄誕。然佛光禪師室中。八幡神君來請佛光。遂來于此方。由來天神參無準。又何疑矣。蓋此時甲斐武田。圖天神像。求洛下諸師贊。故肖翁有此論。又先是人傳。天龍冉山徒普宣主。自筑紫送天神畫像。未遑披見。投之壁間。翌日醫僧真知客來話。某夢。天神袖插梅花。肘懸小袋曰。我參無準受衣云々。不知何謂也。宣驚曰。昨日得天神像。便命侍僧取來展之。則圖樣如真所說。二人稱歎不已。既而語。心椿庭和尚作贊。因述此事焉。爾來人多設此像也。（中略）。或記曰。無準禪師與菅神相見之。后使人畫其像。自筆頂上贊曰。菅氏元不假凡胎。直自靈山會上來。五百年間無識者。扶桑佛法一枝梅。其時日本承天僧某在徑山。乞其神像。持以歸本國。上聖一云。



陸路

海路



圖版一 渡唐天神像

鎌倉國寶館藏

紙本淡彩

89.1×27.2



圖版二 渡唐天神像

靜嘉堂文庫美術館藏

紙本設色

108.6×37.4

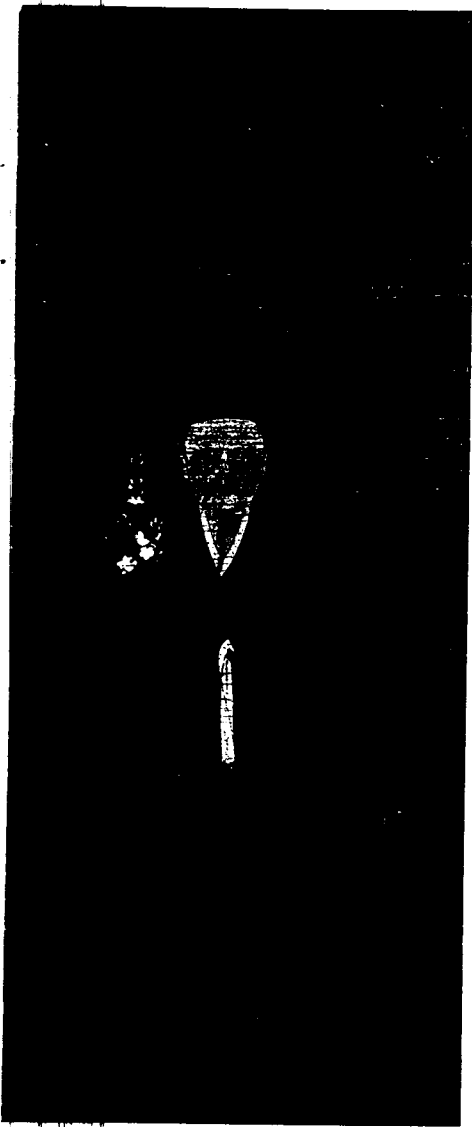


圖版三 渡唐天神像

茨城縣立歷史館藏

雪村筆

紙本墨色 88.0×31

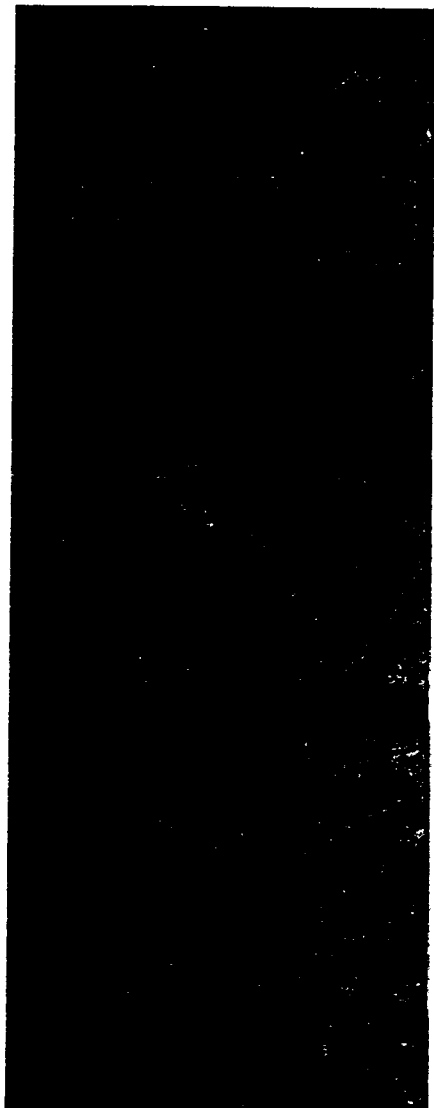


圖版四 渡唐天神像

大英博物館

絹本設色

71.0×29.3



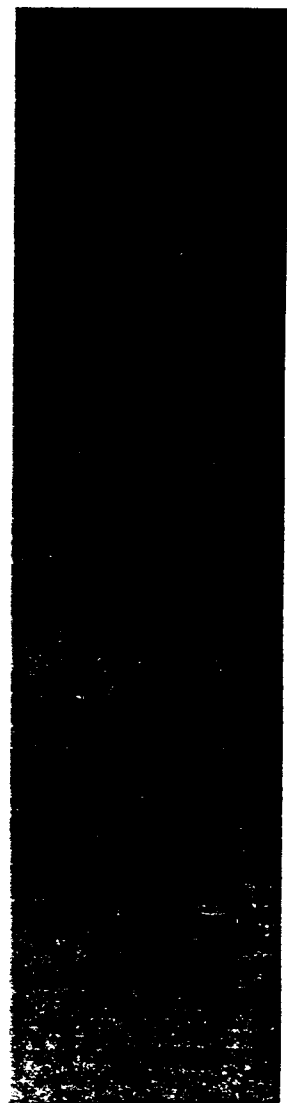
圖版五 渡唐天神像

樞木縣立博物館藏

傳祥啓筆

紙本墨色

74.5×28.5

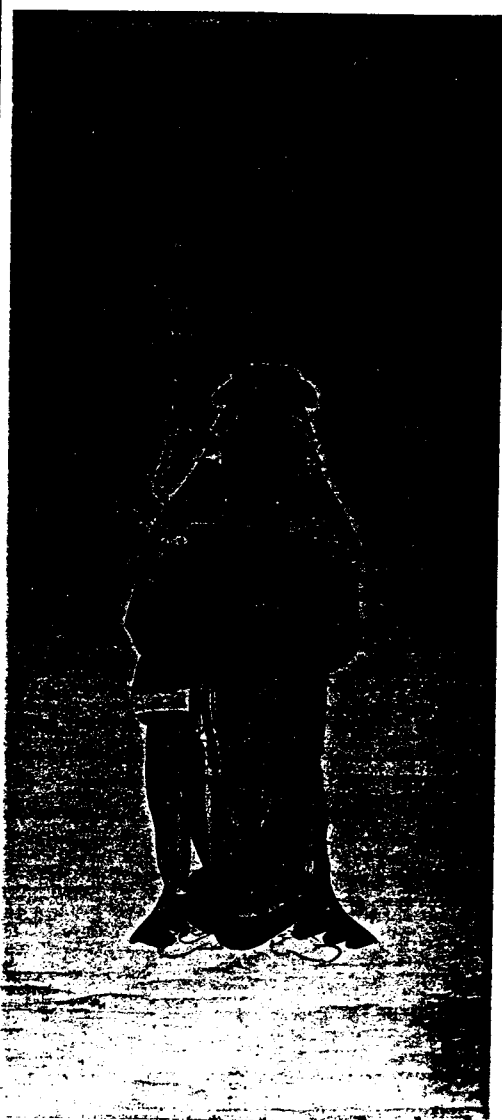


圖版六 渡唐天神像

正木美術館藏

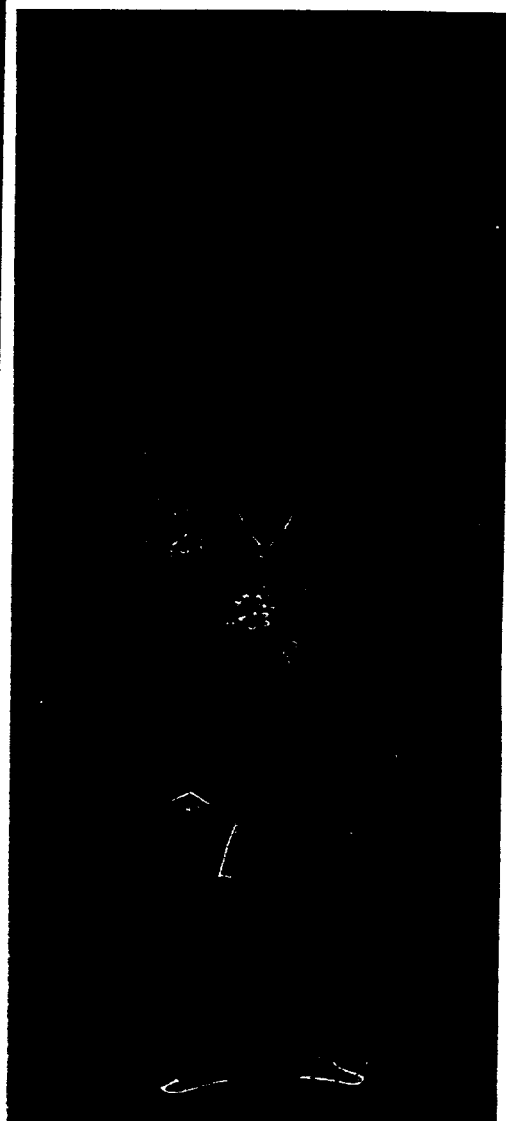
祥啓筆

紙本墨色 56.1×13.9

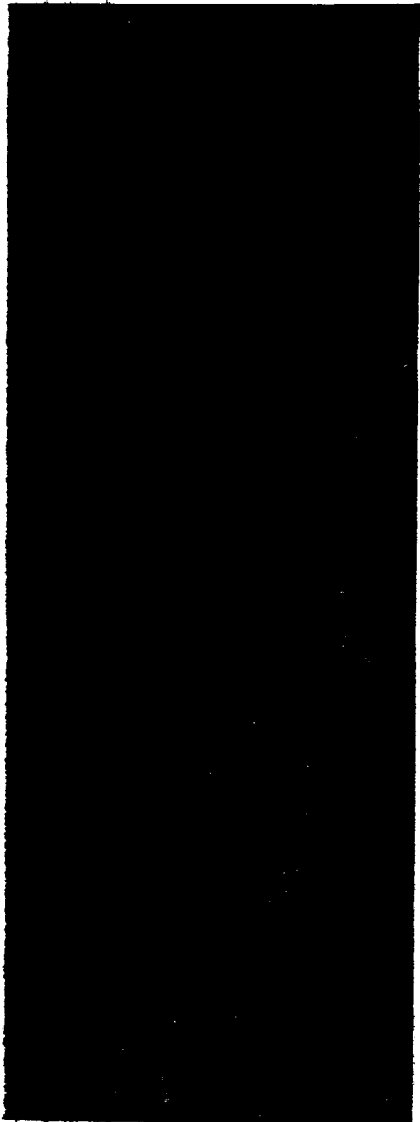


圖版七 渡唐天神像  
鎌倉常盤山文庫藏  
傳祥啓筆  
紙本墨色  
40.8×18.4

圖版八 渡唐天神像  
鎌倉常盤山文庫藏  
式部筆  
紙本設色  
81.5×35.5



圖版九 渡唐天神像  
神奈川縣清淨光寺藏  
石樵昌安筆  
紙本設色  
78.0×34.5



圖版十 渡唐天神像

個人藏

石樵昌安筆

紙本設色

80.8×29.7



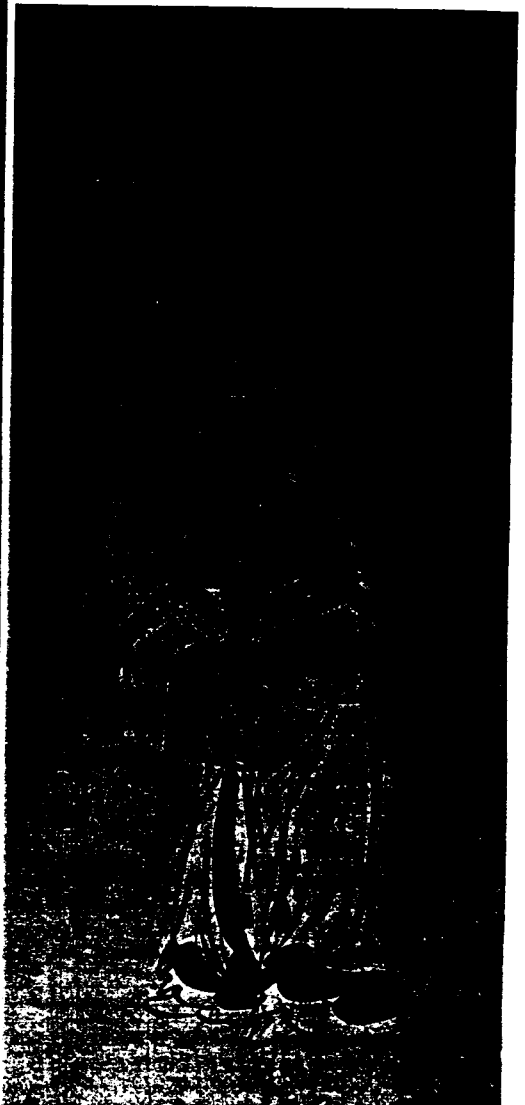
圖版十一 渡唐天神像

櫛木縣立博物館藏

官南筆

紙本墨色

83.2×32.3



圖版十二 渡唐天神像

個人藏

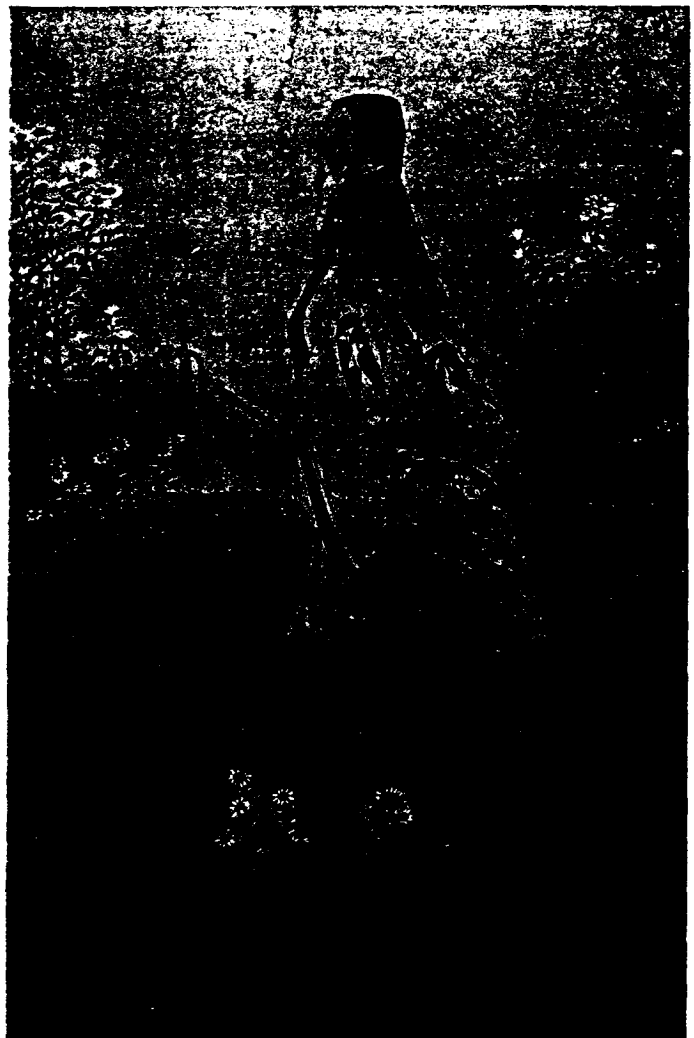
官南筆

紙本墨色

67.7×30.2



圖版十三 壽老圖 波士頓美術館藏  
雪舟筆 絹本淡彩 103.4×51.3



圖版十四 陶淵明賞菊圖 梅澤記念館藏

傳周文筆 惟肖得巖贊

紙本墨畫淡彩 93.4×24.4

圖版十五  
琴棋書畫圖屏風  
(部份)  
克里夫蘭美術館藏  
紙本墨畫淡彩  
153.0×358.6





圖版十六 束帶天神像

群馬縣長樂寺藏

絹本設色

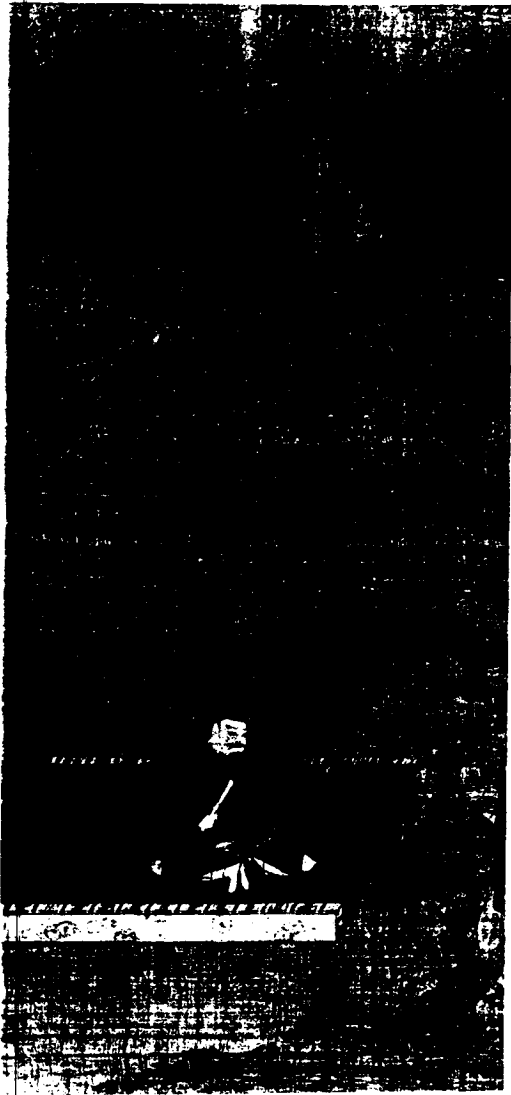
90.0×54.2

圖版十七 束帶天神像

鎌倉荏柄天神社藏

紙本設色

56.2×32.6



圖版十八 束帶天神像

神奈川縣清淨光寺藏

絹本設色

73.2×32.8

## 圖版出處

- 圖版一 神戸市立博物館編《日中歴史海道 2000 年》，圖九七
- 圖版二 神戸市立博物館編《日中歴史海道 2000 年》，圖九九
- 圖版三 鎌倉國寶館編《菅公仰賛—中世東国の天神像》，圖二五
- 圖版四 東京國立博物館・朝日新聞社編《大英博物館所藏日本・中國美術名品展 圖録》，圖六
- 圖版五 檜木縣立博物館・神奈川縣立歴史博物館編《關東水墨画の 200 年》，圖一一〇
- 圖版六 檜木縣立博物館・神奈川縣立歴史博物館編《關東水墨画の 200 年》，圖一〇八
- 圖版七 檜木縣立博物館・神奈川縣立歴史博物館編《關東水墨画の 200 年》，圖一一一
- 圖版八 鎌倉國寶館編《菅公仰賛—中世東国の天神像》，圖二二
- 圖版九 檜木縣立博物館・神奈川縣立歴史博物館編《關東水墨画の 200 年》，圖一一三
- 圖版十 檜木縣立博物館・神奈川縣立歴史博物館編《關東水墨画の 200 年》，圖一一四
- 圖版十一 檜木縣立博物館・神奈川縣立歴史博物館編《關東水墨画の 200 年》，圖一一二
- 圖版十二 檜木縣立博物館・神奈川縣立歴史博物館編《關東水墨画の 200 年》，圖一〇九
- 圖版十三 東京國立博物館・京都國立博物館編《ボストン美術館所藏日本絵画名品展》，圖三十
- 圖版十四 東京國立博物館編《室町時代の美術》，圖二九八
- 圖版十五 奈良國立博物館編《東洋絵画の精華—クリーヴランド美術館のコレクションから》，圖七四
- 圖版十六 鎌倉國寶館編《菅公仰賛—中世東国の天神像》，圖九
- 圖版十七 鎌倉國寶館編《菅公仰賛—中世東国の天神像》，圖四
- 圖版十八 鎌倉國寶館編《菅公仰賛—中世東国の天神像》，圖七



# 欣賞與學習：十五、六世紀中日漆器交流的研究

蔡玫芬

## 第一章 前言

明成祖永樂二年（1404），日本幕府將軍足利義滿以日本國王源道義的名義來朝，餽贈中國的禮物是：

描金馬鎧、琉黃、貼金扇、牛皮、鎗盔、蘇木、塗金裝綵屏風、劍、灑金廚子、灑金手箱、灑金木銚角盃、刀、灑金文臺、描金粉匣、描金筆匣、水晶數珠、抹金提銅銚、瑪瑙。

1

永樂四年（1406），中國所饋贈日本的禮物是：

硃紅漆鎗金綵粧衣架二座、硃紅漆掛帳竿四條、剔硃紅漆器九十五件（大桌子一帳、交椅一把、腳踏錦坐褥全、香卓大一帳、香卓小帳一、方飯盤一箇、大花子二箇、小托子二箇、燭板一箇、一樣盤一箇、二樣盤二箇、三樣盤二箇、四樣盤七箇、五樣盤七箇、六樣盤七箇、七樣盤七箇、八樣盤七箇、傳杯盤一箇、碗二箇蓋全、粗斗一箇、匙筋瓶一箇、圓香合八樣、每樣五箇計四十箇、內兩面花三箇）、黃銅鍍金廂口足建盞一十箇。永樂四年正月十六日。<sup>2</sup>

此兩項禮物單都包括了大量的漆器，在日本，是所以為傲的描金與灑金漆器，即日本所稱的蒔繪漆器；中國所以為傲而日本所珍貴的則是剔紅與鎗金漆器。這兩類漆器透過兩國正式或非正式的貿易，成為上層社會所珍愛的用物，並都自行發展出仿似的產品，在日本此種替代品簡拙的風格且逐漸從替代品的角色轉為賞鑒家珍視的用品。此不僅是文化傳播技術學習的現象，也同時是從學習、模仿、到新風格建立的一個過程。本文即在藉漆器的題材分述此種文化現象。

## 第二章 傳入日本的中國雕漆器

日本自奈良時代開始便陸續接受中國漆器的影響，各樣華麗裝飾的漆器，如正倉院所藏者，成為皇室貴族的用器；而中國擅常的漆藝技法，如鑲嵌、磨顯、彩繪之類，都逐漸轉換為日本漆藝的一部分。鎌倉時期之後，中國的雕漆器傳入

<sup>1</sup> 胡宗憲，《籌海圖編》，卷二，頁二五，「永樂二年入貢」條，然此所列貢物實與《大明會典》卷一〇五，頁五，禮部主客清吏司之日本例行貢物清冊同。

<sup>2</sup> 德川美術館、根津美術館，《彫漆》（1984），頁238，〈史料にいゝ彫漆器〉所引「大明別幅并兩國勘合」（《妙智院文書》）。

日本，最盛期在室町時代。雕漆層層堆疊再細細雕刻的緻密技法，為日本所難企及，而花鳥山水樓閣的圖案佈局，使當時人為之傾倒。影響所及，日本使用漆器的情况起了很大的變化。

目前所見，日本所存最早的幾件雕漆器是鎌倉圓覺寺開山佛光國師無學祖元所帶來的。佛光國師在西元 1279 年，南宋滅亡之年，抵達鎌倉，所攜至日本的漆器顯然為宋代製品。在此之後，日本流傳的中國雕刻類漆器逐漸增多，此種傾向與元代雕漆名匠輩出的記錄相穩合，姑不論是日本就近購買浙江的土產或日本的需求刺激中國雕漆工藝的發展，但顯然有大量的雕漆器流入日本，且成為禪僧與貴族們在茶道、香具方面的重要道具。

在十四世紀的《佛日庵公物目錄》（元應二年 1320 所記，貞治二年 1363 校點）所記圓覺寺塔頭佛日庵的公物品名，所顯現鎌倉後期「唐物」現象，其中漆器有 43 件，金屬器 30 件，陶瓷器 26 件，可見當時僧院所用漆器數量比例之大<sup>3</sup>。這些漆器主要器形為藥盒、香盒、方盤、圓盒、建盞台等，與陶瓷器之為花瓶、香爐、湯盞、湯瓶的功能類型顯然不同。後者是主體功能明顯的容器，前者偏重為配合的道具。至於漆器的技法名稱，包括犀皮、桂漿、堆朱、繡金、竹絲、堆漆、雲坭、紅春、鑽犀。從室町時代《君臺觀左右帳記》所記「雕物之事」中與漆器相關的技法名稱有剔紅、堆紅、堆朱、桂漿……等看來，十四世紀佛日庵所用的雕漆類作品已很普遍，乃至於有十五世紀初日本、琉球向中國要求雕漆賞賜品的說法。

## 一. 十五、六世紀中國雕漆器的發展

剔犀所雕刻的只是規矩文樣，若雕其它花鳥、人物圖案，便成了「剔紅」

〔嘉興府志〕載嘉興西塘人張成與楊茂善造剔紅器：「永樂中日本琉球購得獻於朝，成祖聞而召之，時二人已歿，（張）德剛能繼其父業，至京面試稱旨，即授營繕所副，復其家。<sup>4</sup>」這一項記載與十四世紀後半陶宗儀《輟耕錄》及曹昭《格古要論》的記錄基本相似，元末嘉興西塘地區顯然已是公認盛產雕漆器的地區，張成、楊茂又其中之翹楚。而居住在浙江杭州的孔齊在《至正直記》中，也將生活日用剔紅小瓶、香盒的情形作了詳細的描述<sup>5</sup>。《嘉興府志》這項記錄中值得留意的現象有幾：

### （一）

日本、琉球早已從中日貿易中購得中國雕漆器，且知曉名工名匠的名作。

<sup>3</sup> 岡田讓，〈中世日本□將來□中國漆器〉，《東洋漆藝史之研究》（日本中央公論美術社，1978），頁 254 之表格。

<sup>4</sup> 〔（萬曆）嘉興府志〕卷二十二，頁十五下。〔（康熙二十四年）嘉興府志〕卷七下頁十五。

<sup>5</sup> 孔齊，《至正直記》，卷四，頁九，「故宋剔紅」條；頁四，「莫置玩器」條。

鎌倉和室町時代，日本經留學僧人、貿易、賞賜所得到的中國雕漆器甚夥。日本佛光國師帶回日本的三件作品：剔紅牡丹孔雀文盒子（存於圓覺寺）、剔黑醉翁亭文盆（圓覺寺）、剔黑樓閣文印櫃（報國寺）可做為十三世紀中葉至南宋滅亡時（1279）的作品，一般推測其作品來源亦應是浙江漆器，而溫州、杭州在南宋都以漆藝著稱。韓國新安海底發現的船隻，被認為是元代至治三年（1323）左右從中國經高麗往日本貿易的船隻，其上載有一件剔紅牡丹文帶蓋漆壺及一件「辛未兮塘陳萬一叔造」的朱漆碗<sup>6</sup>，則這件剔紅壺可能即浙江嘉興西（兮）塘的作品。剔紅雙鳳牡丹盒（徑 17.6）和剔黑〈醉翁亭記〉盤（徑 31.2）看來，漆層不甚厚，但對人物、界畫、花鳥處理已近完善。剔黑盤的盤壁轉枝四季花卉紋可與南宋福建黃昇墓的織物紋飾相比對。雙鳳盒為黃地紅漆，剔黑盤為紅錦地黑漆面。至於新安沉船的剔紅罐漆層加厚，已能作較深的浮雕，此與上海青浦任氏墓葬之剔紅人物漆盒的堆朱深厚、能表現人物軀體的浮雕厚度的情形十分相近。此時鎌倉地區一般的漆器似乎可能只是黑、紅素漆，或外黑裡紅、黑地紅花的漆木器<sup>7</sup>。

## （二）

《嘉興府志》記載永樂漆器與浙江嘉興的漆藝有關，沈德符《萬曆野獲編》也作如是說，認為明初漆工來自嘉興，晚期是雲南工<sup>8</sup>。此二說法並無實際史料可查證，筆者嘗試從明代匠役資料尋找，從官修的國史或地方志都尚不能獲得證實，然若從製作風格來探尋，永樂款漆器與日本所藏張成款或楊茂款漆器在花紋雕刻技法，甚或款識技法都有十分相似處。

《格古要論》、《遵生八牋》、《清祕藏》等書的彼此傳抄中，常有相似的評語：「元時有張成楊茂二家，技擅一時，第用朱不厚，間多敲裂」云云；然此所謂的用朱不厚是相對於永樂器而言，其實雕漆中一類漆稍薄者，如圓覺寺之宋代剔黑醉翁亭記圓盤，或故宮藏剔黑孔雀牡丹盤，漆層堆疊的層數較薄，然從刀痕斜面看來，髹漆次數亦有二三十層之多；惟因紋間較疏，用刀較斜，顯得漆層較薄；相對於永樂款器的紋密刀圓，漆層相對得較厚。但二者若相對於嘉靖萬曆的漆器，則漆色都是棗紅圓潤者，也不似嘉萬器之翹裂嚴重；至於紋飾都喜愛以繁密的花葉形成密布的折捲花枝圖案。事實上許多永樂器的花紋幾乎與張成器的花紋難以分辨；永樂二年賞賜日本五十八件剔紅器中所形容「圓香盒二箇一箇頂列人物故事、邊刻回紋、徑四寸三分高一寸六分」，與任氏墓葬所出剔紅人物盒幾乎相似；「八角盤二箇（俱徑一尺三分高一寸三分、一箇裏刻太平雀梅子花、壹箇裏刻太平雀葵花、並外刻四季花）」，是德川美

<sup>6</sup> 文化公報部，《新安海底遺物》。

<sup>7</sup> 《甦 lu 鎌倉—遺跡發掘 no 成果 dou 傳世 no 名品》（根津美術館，1996），圖 106, 107, 135~156。又見同書頁 94~96 西田宏子，〈鎌倉遺跡出土品 dou 傳世 no 品品〉，「中世 no 鎌倉—出土 no 漆器 ka la」。西田文中提及 1351 年繪卷〈慕歸繪詞〉第五卷第三段之覺如著和歌集《閑窗集》時思索的場面有對馬廄、廚房的描寫（《茶 no 湯繪畫資料集成》（東京，平凡社，1992），頁 10，圖 1），其天目台、碗、盆等漆器為外黑內紅，與鎌倉出土一般的漆器相似。

術館所藏一件張成款漆器的寫照。紋飾的相似性之外，張、楊二人的刻款都在器底的邊沿，且都是利刀劃過漆面直接雕刻，雕刀所劃皆是潦草方折角的草率字樣，類出工匠之手；永樂漆器的「大明永樂年製」六字款也緊縮在器的邊緣，粗率的硬筆劃，與張成、楊茂款如出一轍。推測其原因可能是嘉興工入內廷造果園廠器的說法，也可能是內廷臨時另敕令嘉興造器以充貢。也就是說，十五世紀初期官方開始賞賜日本的漆器，可能都是嘉興工人的成績。

（三）

但並非自張德剛入為朝官才有官漆器。在日本現存有永樂給日本的國書，其中永樂元年所賜日本物包括「紅雕漆器五十八件」，永樂四年有「剔硃紅漆器九十五件」，永樂五年有「剔紅尺盤二十個、剔紅香盒三十個」，並詳記每件器物的尺寸、圖案（如「台盤六個，一個裡刻人物故事，邊刻四季花，外刻四季花毬紋，徑長六寸五分，徑四寸四分，高八分」），宛如詳細的貨物單，從其記錄看來，與今日博物館收藏傳世的永樂漆器頗多企合處，時當永樂之初，以每層漆層約三日始乾、一件剔紅約近年才能完成的情形看來，永樂即位之初，朝廷中的工部或禮部便已知雕漆器的製作。再如山東魯荒王朱檀墓中出土一件剔黃筆管，則洪武間官府已能欣賞雕漆器。張德剛若在永樂朝為官，只代表官方延攬名匠、精進技術，與永樂出初期風格之建立無不一定有直接關係。至於張成、楊茂之名，在洪武間〔輟耕錄〕、〔格古要論〕均已提及，故知洪武雕漆器應製作繁盛，今日本所藏雕漆器，如德川博物館〔雕漆〕特展所列漆器，便當有多件是所謂「洪武漆」，圖案似可與「洪武瓷」對比。此點與過去研究者將明初風格之雕漆器視為永宣作品<sup>9</sup>，固然有差池，若與近年西方論著有以為永樂款器為元代作品者<sup>10</sup>，恐怕又推之太古遠了。

（四）

漆匠張德剛在朝廷的任官是工部的營繕所，非內廷機構。工部常需負責供應多項漆器，如：虞衡清吏司備辦大婚何用硃紅鎗金盤盒、親王婚禮合用硃紅器皿等<sup>11</sup>；也供應其它造辦漆器單位的物料，如南京內官監成造郊廟硃紅漆朦金彩漆雲龍膳桌、奉先殿硃紅漆供桌等的物料<sup>12</sup>。營繕所的職務與建築營造相關，然明英宗初繼宣宗即位時，「罷諸司冗費<sup>13</sup>」，包括「硃紅膳食諸器，營繕所造，以進宮中食物，尚膳監率乾沒之，帝令備帖具書，如數還給。<sup>14</sup>」則宣德時期的營繕所是製作剔紅盤盒者，而張德剛、包亮等嘉興漆匠的工作固然可能只是建築的髹飾，或與永樂十九年營造北京城有關，然也可能所司為永樂、宣德剔紅盤盒之

<sup>9</sup> Garner、Low-beer、王世襄、索予明

<sup>10</sup> J. Watt

<sup>11</sup> 〔大明會典〕卷 201-29

<sup>12</sup> 〔大明會典〕卷 208-12

<sup>13</sup> 《明史》卷十，〈英宗本紀〉。

<sup>14</sup> 《明史》，卷八二，〈食貨，上供採造〉。

器之造作。傳世永樂漆器的確以膳食器爲多，如永樂元年賞賜日本的漆器有：

紅雕漆器五十八件：盒三箇 八角盆一箇(頂刻人物故事、邊刻四季花、足刻回紋隔子金、徑一尺三寸高四寸九分)、圓香盒二箇(一箇刻寶相花、徑四寸三分高一寸三分、一箇頂刻人物故事、邊刻回紋、徑四寸三分高一寸六分)。盤一十四箇：八角盤二箇(俱徑一尺三分高一寸三分、一箇裏刻太平雀梔子花、壹箇裏刻太平雀葵花、並外刻四季花)、葵花盤二箇(俱徑九寸九分高一寸二分、裏刻牡丹花、邊刻香草)、圓盤四箇、一樣二箇(俱徑九寸一分高寸三分、一箇裏刻山雞葵花、邊刻葵花)、一樣二箇(俱徑一尺二分高寸三分、壹箇裏刻鸚鵡長壽花、邊刻四季花、一箇裏刻山雀茶花、邊刻香草)、台盤六箇、條環樣四箇(一箇裏刻人物故事、邊刻四季花、刻香草、徑長六寸三分闊四寸九分高八分；一箇裏刻人物故事、邊刻四季花、外刻四季花毬紋、徑長六寸五分徑四寸四分高八分)、圓樣一箇(裏刻人物故事毬紋、外刻四季花、徑五寸七分高八分)、梅花樣一箇(裏刻木地竹梅、邊刻四季花、外刻香草、徑五寸三分高八分)。香疊二副(一副底蓋四層、頂刻人物故事、邊刻四季花、徑三寸一分高三寸八分)、(一副底蓋三層、頂刻人物故事、邊刻寶相花、徑三寸五分高三寸四分)。花瓶一箇(刻竹節四季花、足刻錢紋、徑九分高三寸一分)。卓器二卓(每卓疊十六件共三十二件，俱裡黑漆，外刻四季花；按酒碟，每卓五個共一十箇，俱徑五寸六分高八分；果碟：每卓五箇共一十箇，俱徑四寸高七分五厘；葵花樣托子：每卓一箇共箇，俱裡外刻四季花，口徑三寸七分盤徑六寸六分高三寸；葵花樣蓋裝一副，蓋裝四屏，頂刻人物故事，邊刻四季花，徑七寸七分，高一尺一寸；盤一箇，裏黑漆，外刻四季花，徑八寸四分高一寸七分；碗五箇：三箇刻回紋四季花，徑六寸三分高三寸一分；二箇刻回紋四季花，徑五寸七分高二寸六分。永樂元年閏十一月十一日。

盤盒之類確佔大宗，其內容對形制、尺寸、圖案的描述，應爲當時官方「關樣製作」時無論材質共通的樣製規格語言。

#### (五)

從「繼其父業」、「復其家」等詞語看來，則張氏原隸匠籍。案，「復其家」用句常見於明代官匠制度中，如〔明史〕：「凡工匠二等，曰輪班，三歲一役，役不過三月，皆『復其家』...」<sup>15</sup>在明代工匠制度中，漆匠是一項數目龐大的人匠，在南方各州縣方志中均有供應漆匠的賦役項目，嘉興亦然，且比之周遭府州尤多。漆匠赴役，除本地使用外，在南京工部下需供應大量的南方漆匠給各內廷機構，如司設監下需鎗金匠十三名、描金匠一名、漆匠六十五名；兵仗局下需彩漆匠十三名、漆匠一七四名<sup>16</sup>。則明代內廷匠役有部份由國家官匠中供應；在一定的匠役日期外是自由身份，故有「復其家」之說。當張德剛被授官「復其家」時，大約意味其脫離匠籍身份。這也是明代以匠人爲官的諸多事例之一。

<sup>15</sup> 〔明史〕卷七十二頁二十九。〔大明會典〕卷 201-12。

<sup>16</sup> 〔大明會典〕卷一八九。

(六)

上述《嘉興府志》的記錄看來，明初日本足利幕府與永樂朝廷交往所獲的漆器國禮，應與明代國家匠役制度下的漆工有關，其嘉興漆工所領導的國家漆器製造工廠（可能為工部器皿廠，或即果園廠<sup>17</sup>），與日本得之於浙江口岸附近所產的嘉興漆器的工藝系統是一致的。此種國家系統的漆器匠役，至十六世紀嘉靖萬曆時依然存在，只是可能為「選雲南工匠以進」，使「滇工」左右明後期成品的風格<sup>18</sup>。此種雲南式風格的漆工，雕刻深峻，文飾主文疏散，以錦地滿覆天地留白的漆器，似並不為當時日本所號喜愛，故今此類漆器傳世者反不若十五世紀永樂宣德期之多，似乎日人對《髹飾錄》所謂「藏鋒清楚、隱起圓滑、纖細精緻」的早期風格的評價較為欣賞。

然，《蔭涼軒日錄》所載「紅花綠葉」等剔彩作品，顯然來源仍來自中國。有趣的是，在中國留存傳世的剔彩作品多以龍鳳紋為主題，在日本留存者多為花葉、昆虫小品。而《髹飾錄》對「剔彩」的描述是：「剔彩，一名雕彩漆，有重色雕漆，有堆色雕漆。如紅花、綠葉、紫枝、黃果、彩雲、黑石，及輕重雷文之類，絢麗恍目。<sup>19</sup>」其「紅花綠葉」四形容詞成為日人給此類漆器的名詞，更見日人直接承接中國商販說詞之一斑。唯，中國剔彩漆藝以十六世紀為盛，而日本《蔭涼軒日錄》寬正六年 1465 七月廿四日，已有勝定院周能奉獻渡唐御使所攜來文物：

獻華瓶（古銅）、方盆（紅華綠葉）<sup>20</sup>

則剔彩漆藝在十五世紀中葉已當存在。然在中國，洪武間朱檀墓出土剔黃筆管外，只有北京故宮所有之「明宣德款林檎雙鸚紋剔彩捧盒」一件，該盒共施十三種漆層，以磨礬法圓磨出花紋，紋間諸色斑駁，與十六世紀剔刻至該色層方式不一；後者與日本之紅花綠葉較相近。則可見剔彩作品有可能在十六世紀已有某種興盛程度，日本所獲者，或可能為民間新創者。

## 二. 雕漆器在日本所受的重視

室町時代，日本迷戀中國來的「唐物」，雕漆器尤受重視。以永享九年 1437 後花園天皇行幸六代將軍足利義教的室町殿，當時能阿彌所記「室町殿行幸御芳記」為例，所記南向會所、泉殿會所、新造會所的二十六個房間內的陳設，其室內所用的棚飾的三具足、香盒、花瓶、盆、硯、筆、建盞、茶碗、水指以及壁間繪畫，幾乎都是中國製品，且以古為貴。其中的可辨為雕漆器的作品有 250 件，其技法包括剔紅 34 件、堆紅 87 件、堆朱 34 件、金絲 8 件、紅花綠葉 9 件、珪

<sup>17</sup> 蔡玫芬，〈永樂漆盒〉，《故宮文物月刊》，35。

<sup>18</sup> 沈德符，《野獲編》。

<sup>19</sup> 黃成，《髹飾錄》，〈剔彩〉條。

<sup>20</sup> 〈史料中的雕漆器〉，《彫漆》（德川美術館、根津美術館編，1984），頁 265。

漿 61 件、珪璋地紅 3 件、犀皮 5 件、松皮 5 件、堆烏 3 件、存星 1 件。以器形種類別，有香盒、盆（盤）、藥器、食籠、印籠、天目台、硯箱、硯屏、碁盒、鏡盒、弧床、桌、箱等，包含各樣茶器、香器、文具等<sup>21</sup>。可說是一個雕漆器的博物館。

天皇行幸將軍第是室町時代的大事，如永德元年 1381 後圓融天皇行幸室町殿，應永十五年 1408 後小松天皇行幸將軍足利義滿邸北山殿，將軍都極盡所能的呈現其寶物陳設。能阿彌為六代將軍所規劃並記錄的「室町殿行幸御芳記」，可見當時公家、武家共同對中國文物的興趣。雕漆種類之豐富更見當時蒐羅之用心。其文樣除了少數一件人物、穿花龍、獅等之外，幾乎都是花鳥植物果實等文樣，以花葉姿態與空間佈局取勝。這種現象與永樂賞賜日本的禮物內容相似，也可見永樂型的漆器品味在日本似奉為正朔的留存。

寬正七年 1466，八代將軍足利義政夫婦訪飯尾之種邸，飯尾進獻十件盆（剔紅三件、堆紅五件、珪漿二件）、堆紅書箱、剔紅藥器、珪漿箱、堆紅天目台、珪漿食籠等共十五件雕漆器，而將軍回贈的禮物是八件盆（堆紅五件、剔紅一、金絲一、珪漿一）、堆紅香盒一、珪漿箱一、堆紅藥器一、堆紅天目台一、剔紅食籠一、堆紅印籠一等等，共計十四件的雕漆器<sup>22</sup>。將軍與家臣的贈答如此，可見雕漆器在當時的尊貴性。

類似的情形，在伏見宮貞成親王的《看聞御記》（1416-1448）、醍醐寺三寶院門主滿濟的《滿濟准后日記》（1411-1435）、相國寺鹿苑院蔭涼軒主的《蔭涼軒日記》（1435-1466；1484-1493）都層出不窮的出現，則可以說無論公家、武家、僧院都以中國的雕漆器為高。藉著勘合許可而得至的中國漆器益發使掌握勘合權的將軍們更珍視得之不易的中國雕漆。

在《君台觀左右帳記》對八代將軍足利義政隱退於所營建的東山山莊，寄情藝術的生活內容有細膩的描述，其所喜好的陳設用器書畫幾乎都是中國來的「唐物」，漆器與茶盞與書畫並列，重視其位置、匹配，並品評其等第。如其在「雕物之事」一節中，分漆器為剔紅、堆紅、堆朱、金絲、紅花綠葉、桂漿、犀皮、堆烏、堆漆、剔金等品類，並認為香盒以張成的剔紅、堆紅為第一，其大荔枝香盒值萬匹之高價。此種器物類用品最高的評等與建窯曜變盞同值。以今日所見傳世曜變天目之珍稀，可揣想張成剔紅香盒在當時所享的聲譽。

### 三. 模仿的風氣：堆朱楊成與鎌倉雕

將軍生活中所提倡的用品，成為當時代貴族生活追慕的珍寶。然十五世紀後期，中日堪合海路益發困難，十六世紀初便有兩國倭寇交惡的事件，浙江原產製的費時費工的雕漆器質量均減少，然而日本自身的商人町眾地位提高，較自由的社會氣氛下，都有參與傳統生活情趣的必要，此遂使相應的技術因而產生。就

<sup>21</sup> 佐藤豐三，〈座敷飾之雕漆器〉，《雕漆》（1984），頁 194。

<sup>22</sup> 佐藤豐三，前引文，頁 196，引《飯尾宅御成記》。

雕漆器而言，其襲仿有兩大系統，一在於雕漆技法的學習，一在於假雕漆的製作。前者以堆朱楊成爲代表，後者以鎌倉雕著稱。

黃遵憲 1848-1905《日本國志》：「江戶有楊成者，世以善雕漆隸於官，據稱其家法得自元之張成楊茂云<sup>23</sup>」

楊成，據云爲南北朝時製堆紅作品獻給後光嚴天皇而始賜姓，其子孫代代賜姓「堆朱楊成」，也代代仕於足利將軍與德川將軍。〔工藝志料〕則載後土御門天皇文明年間（1469-87）京都漆工因仿中國雕漆而被賜姓楊成（取中國漆工楊茂、張成之名各一字），但是否與萬治間（1658-61）的堆朱楊成有傳承關係則猶不可知。此外日本漆器史上還留有其它名匠堆朱長充、堆朱平十郎、堆朱養清等，是否有地域或技法的差別，則因尙未見實物傳世，而未能推斷。

根津美術館收藏一件「蘭文香盒」<sup>24</sup>，底緣刻有「楊成摸・張成造」字樣；木箱蓋表墨書：「張成造楊成寫，堆朱御香盒」，應是楊成模仿張成的作品；盒徑僅 6.7 公分的蒸餅式小盒，數叢長形蘭葉向周邊垂散，三支蘭花莖立於中心與兩側，花葉交疊的寫生姿態，紋飾浮雕有四、五層的不同深度，每一花葉邊緣處理都很利落清晰；漆面光澤略平淡，但浮雕生動。德川美術館另存一件「堆朱萱草二層香盒」<sup>25</sup>，底緣刻「張成造」，是蔗段式雙層盒，盒面爲萱草紋圖樣，亦平行葉脈的長葉，同樣都是從盒面正下方偏左處爲叢葉的根把處，各葉由此向上或四周披散，兩器長葉披散方式相似，後者亦有四、五層次的浮雕深度，葉脈邊緣勒線方式也相近，只是主花爲萱草，花瓣勒刻更複雜。似乎後者正是前者楊成所仿的張成原件。這麼看來，楊成所仿的作品確是其依據元末明初作品而造，確有祖述張成、楊茂作品風格的趨向。

永青文庫收藏另一件「布袋堆朱香盒」<sup>26</sup>，與足利家所有的「剔紅布袋香盒」的構圖相彷彿，作者爲印戴，隨盒附有紙面說明其尺寸形狀紋飾，並書「唐印戴造無紛之，代金二枚」落款爲「享保二年十二月六日，堆朱楊成（朱印一「楊成」）」，是 1717 年楊成鑑賞過的作品。

顯然楊成有許多機會見到名家剔紅作品，並仿襲其圖案設計，而作品也都很工整大方。這種直接師仿元代張成，謹守其法度的堆朱楊成家系的作品風格，一直持續到二十世紀初期，二十代堆朱楊成（1880-1952）的作品<sup>27</sup>依然保持這種精謹剔刻的整潔面貌。

日本另一宗與中國雕漆相關的是鎌倉雕。這種先木雕再髹二、三層漆並拋光的技法，不似剔紅數十層漆的費時費事，是〔髹飾錄〕所載中國十六世紀仍存在的所謂「假雕漆」，在日本建長五年 1153 鎌倉建長寺的創建有關，言其初係取樣於宋人陳和卿攜來紅花綠葉漆器而仿製（南宋蘇州瑞應寺塔基有相關作品）。其

<sup>23</sup> 黃遵憲 1848-1905《日本國志》（1898，上海）卷四十，頁八

<sup>24</sup> 《彫漆》（德川美術館、根津美術館編，1984），圖版 200。

<sup>25</sup> 《彫漆》（德川美術館、根津美術館編，1984），圖版 100。

<sup>26</sup> 《永青文庫之漆工藝：第十三回永青文庫展》（1983，京都），圖版 29。該書圖版 37，亦印戴的作品，唯印戴不知何人。

<sup>27</sup> MOA 美術館，《近代日本之漆工藝》（1983），圖版 53-57。

早期作品有南禪寺的牡丹大香盒、建長寺的須彌壇、圓覺寺的牡丹透雕前机。南禪寺的牡丹大香盒，顯然以永樂風格類型的剔紅為原型，忠實的將花葉繁密、深淺變化，即牡丹主體位置的圖案布置表現出來，是模仿雕漆的作品。此器皿被視為是應永末，十五世紀初的作品。值得注意的是，在十六世紀時鎌倉雕作品明顯增加，所製屈輪盒等都蓄意在研磨拋光中顯現下層漆色，與表層漆隱現間的自然的不純粹的效果，更拙更簡的圖案也相繼出現。這些作品，講究木胎的車製，紵布、漆灰的塗施，都顯然是精工下完成的古拙。鎌倉彫以素樸雄強簡潔的文樣產生豪放的趣味，與纖細、洗鍊之美無關；似乎雕刻師是有意識的選擇吧！

### 第三章 傳入中國的日本蒔繪漆器

在日本競求「唐物漆器」的室町時代，也正是中國對日本漆器傾心的時代。

永樂二年，日本貢入中國的禮品中有「塗金裝綵屏風、灑金廚子、灑金手箱、灑金木銚角盃、灑金文臺、描金粉匣、描金筆匣。<sup>28</sup>」漆器佔其貢品數目之半。不只此也，早在宋代端拱元年日本的貢單中也已言及日本的漆器：螺鈿花刑平函毛籠、金銀蒔繪莒、金銀蒔繪硯、金銀蒔繪扇莒、螺鈿梳函、螺鈿書案、螺鈿書几、金銀蒔繪平莒、螺鈿鞍轡等<sup>29</sup>。則日本對其漆器的自信與驕傲已明顯可見。因此在中國的對外貿易中，漆器固然自唐以來便與瓷器同列貿易之大宗，供應內陸的遼、西夏，與水路的東亞諸國包括日本、琉球的需求，然日本漆器、高麗漆器卻因其高妙的技藝也得以是輸入中國的重要貨品

雖然如前章所述，永樂、宣德時官府且設廠延匠的提倡與獎勵而有其明顯可見的漆藝成就，有剔紅、鎗金、填漆等的多樣技法，成就斐然，但似乎仍對日本貢入的灑金、描金作品心儀不已，乃遂有送漆匠至日本習藝的行為，並因此發展出「倭漆」為漆器的一個項類。

若探究日本此時的漆藝發展，除了大量運用中國漆器之外，其日常的「調度具」也正邁入技法圓熟、名家輩出的時代，創新的紋飾與詩境的追求，使發展出能與「唐物」相競逐的美感，這種美感不只是日本武家或町眾所追求，也同時成為中國文士讚歎、工匠襲仿的對象。

#### 一. 室町時代日本蒔繪漆器的發展

鎌倉中葉以後，宋、元禪僧的往還使得大量唐物進入日本，而僧院禪林在密集的禮拜與生活的活動，也大量的使用中國的繪畫與器物。以《佛日庵公物目錄》一書（北條時宗所建圓覺寺的塔頭佛日庵，1320 書寫，1363 改寫）所記佛

<sup>28</sup> 胡宗憲，《籌海圖編》，卷二，頁二五，「永樂二年入貢」條，然此所列貢物實與《大明會典》卷一〇五，頁五，禮部主客清吏司之日本例行貢物清冊同。

<sup>29</sup> 胡宗憲，《籌海圖編》，卷二，頁二十。

日庵的什物，可作為鎌倉末期禪宗寺院狀況的了解。其所用的佛具、調度物有金屬器三十件，陶瓷器二十六件，相對的，漆器有四十三件，數量相當的多，也可見當時禪林的喜好。

「唐物」為武家所珍視。鎌倉末期，在京武家間流行於飲茶場所使用唐物，這可在《太平記》看到，而室町初期的《喫茶往來》也對茶室陳設用器有詳細的描述：佛畫、水墨畫之類，桌上的胡銅花瓶、香台上的堆朱或堆紅漆器的陳放，可說是室町時代茶室的代表性描述。這種以「唐物」為中心的擺飾，還可以文明八年 1476 能阿彌記錄的《君台觀左右帳記》、大永四年 1523 相阿彌的《御飾記》為最明顯。後者是足利義政的東山殿與足利義尚的小川殿各屋陳設的指引圖。各行禮的部屋固然以唐物為主體，但到處都有和物的配置。如東山殿常御所耕作間的廚子棚、硯箱、文台、以及御所四帖敷的違棚內的文台、小川御鬘所放重硯的廚子棚等調度器，常都施有蒔繪。<sup>30</sup>

相對於「唐物漆器」的中國雕漆類作品之以雕刻製造浮雕效果、以紅黑色佈置圖案式滿裝花紋的漆器言，蒔繪漆器是平滑不見彫刻痕跡、以金色粉末佈成繪畫般紋飾的漆藝。早在平安時期之前，日本已能用金粉於漆面佈置圖案，並在平安期已有典型日本式所謂片輪、雲水等片狀、線紋、曲繞線條的運用，以漆液描線再將細密的金粉灑佈其上，與中國將金粉與漆液調成金泥描繪紋飾的方法大意其趣，因此在日本形成精確的線條佈置空間，底色與面紋截然分開的諸種技藝，追求工匠的精確度，與中國描繪漆藝的揮灑如畫的作為繪畫顏料的態度大不相同。

也就是說，在唐物大量進入日本的室町時期，蒔繪仍有其存在的地位。唐物的漆器、金屬器、陶瓷器固然是日人所感覺新鮮的技術與意匠，但傳統自負的蒔繪師們也興起很強的對抗意識。也因此，硯箱、文台、廚子棚等雖都只是所謂調度器，但在唐物攻佔茶具、香具主體之際，蒔繪師除了表現傳統精到的純美技巧外，事實上此時也產生了蒔繪史上最具有雋永意味的作品群，每件作品似都在高度技術表現外，還都融合特別的視覺美感與文學內涵。<sup>31</sup>如幸阿彌等新起的製作者都使室町蒔繪呈現豐盛的面貌。

南北朝時期，即行將步入室町時期的階段，有一大批蒔繪作品是為熊野大社所製作的神寶，熊野大社共有十二社，這些文物的製作原是為其中三座為天皇與足利義滿室町殿所奉祀三所神殿（西之御前結玉宮、中之御前速玉宮、證誠殿）獻納神寶而製作，從至德元年 1384 準備，到明德元年 1390 完成。這批作品有多件仍存留至今。從今日所能見的「桐蒔繪手箱」<sup>32</sup>、「籬菊蒔繪手箱」<sup>33</sup>、「棚蒔繪手箱」<sup>34</sup>、「橘蒔繪手箱」<sup>35</sup>、「牡丹蒔繪手箱」<sup>36</sup>等，都同時呈現了繁複的技術，

<sup>30</sup> 岡田讓，〈摸索 no 時代〉，《蒔繪Ⅱ》（1978，東京）

<sup>31</sup> 岡田讓，〈摸索 no 時代〉，《蒔繪Ⅱ》（1978，東京）

<sup>32</sup> 岡田讓，〈蒔繪Ⅱ〉（1978，東京），圖版 16-20。

<sup>33</sup> 岡田讓，〈蒔繪Ⅱ〉（1978，東京），圖版 21-23。

<sup>34</sup> 岡田讓，〈蒔繪Ⅱ〉（1978，東京），圖版 24-26。

<sup>35</sup> 岡田讓，〈蒔繪Ⅱ〉（1978，東京），圖版 27。

是所謂厚梨地蒔繪銀螺、浴掛地蒔繪銀螺、梨地時繪螺鈿等<sup>37</sup>技法，即沃懸地或梨地上施平蒔繪、高蒔繪並鑲嵌銀片和螺片等諸種複雜技法並陳的漆器，而其描述如畫的詩意構圖，正也就是明代初年中國所見而心嚮往之的日本灑金、描金器皿。

日本中世時期，神社的寶物，也同時是一些貴族大名們所禮拜奉祀的神殿，如春日大社的藤原貴族、嚴島神社的平家、鶴岡八幡宮的源家等；故一方面常是古制的依循者，但也因此網羅大師、不惜物料，是當代工藝美術最高表現者，也可視為室町時代初期的典範。熊野大社的作品，有為足利義滿禮拜的神社而作，足利家族自永樂元年 1403 朝貢中國，受封日本國王，當時所貢禮物或之後四年、八年或宣德間與「日本國王」往還的禮物「塗金裝綵屏風、灑金廚子、灑金手箱、灑金木銚角盃、灑金文臺、描金粉匣、描金筆匣<sup>38</sup>」等，必為當時受到貴族或將軍高評價的精作品，因此可以理解與這批 1390 年完成的漆器應相當的可視為與送到中國的漆器為同等級的物件。

京都國立博物館所藏熊野大社之一的阿須賀之宮所藏松椿手箱、禪地宮的「牡丹蒔繪手箱」<sup>39</sup>為例，以坡地上的一叢牡丹花為主題，花卉佔據左半畫面，高蒔繪表現枝幹遒勁的浮雕效果；花朵用厚螺鈿片表現。平緩的坡地向右方傾斜，並以兩塊小石為終結，坡石均用高蒔繪表現，浮雕深淺頗見南宋小斧劈的效果；整件作品充滿南宋冊頁小景的意向；而其餘留白的空間，全以梨地來表現。若宮殿的「架菊蒔繪手箱」<sup>40</sup>以水畔叢密的菊花為主題，菊和岩石是高蒔繪，菊花和蝴蝶文樣中嵌有金銀平脫，籬笆嵌有金銅和金貝，花朵和葉片的蒔繪間以細線勾勒或劃隔出花瓣與葉脈，精緻蒔成的水紋與波濤，使畫面在靜謐中透露流瀉的動感。

上述梨地技法以丸狀金粉細密均勻的灑佈，再平塗漆層拋光磨出，故觸手平滑。中國所稱的「灑金」當指此。至如以炭粉或漆泥堆高浮雕，再塗底漆蒔金粉顯現線條的高蒔繪，以及以漆汁描繪圖案再蒔金粉組成的平蒔繪，中國的理解大約便稱之為「塗金」，特別是此種技法所形成纖細的水波線紋或花葉枝條可能更是「描金」一詞所追慕者。此三者也確實為中國傳統金泥塗繪方式所難及的技法。

除了技法的高度表現外，室町時代漆器的優美還在於文學氣質的表現，在漆藝圖案中融入和歌；不只是意念上表現和歌的詩境，也不是將全詩書繪在圖案的一角，而是將和歌的文字隱為圖案的一部分。最著名的幾件作品，如義政五硯之一根津美術館的「春日山蒔繪硯箱」，此硯在表現《古今和歌集》壬生忠岑〈古

<sup>36</sup> 岡田讓，《蒔繪Ⅱ》（1978，東京），圖版 28。

<sup>37</sup> 此三種技法名稱出自江戶時代寫本《熊野新宮御神寶目錄》的形容，見岡田讓，〈摸索時代〉一文。

<sup>38</sup> 胡宗憲，《籌海圖編》，卷二，頁二五，「永樂二年入貢」條，然此所列貢物實與《大明會典》卷一〇五，頁五，禮部主客清吏司之日本例行貢物清冊同。

<sup>39</sup> 岡田讓，《蒔繪Ⅱ》（1978，東京），圖版 28。

<sup>40</sup> 岡田讓，《蒔繪Ⅱ》（1978，東京），圖版 21-23。

今秋之部〉的詩歌：「山里之秋」，蓋面描繪秋草寥亂中山上有鹿在鳴的情景；蓋裡則是山麓的茅屋，有人在屋內遙聽鹿鳴。蓋表的秋草與蓋裡草叢分嵌有四字母，字形曲轉與秋草葉片相彷彿，充分將作品中的隱逸於山里的嚮往表現出來。由於所用的詩句及意境來自《古今和歌集》、《萬葉集》之類日本貴族必誦讀的詩文，因此雖然器面只嵌了詩中的幾個字，加上意境的呈現，不須和歌詩句的全文，已使欣賞此硯的貴族們想到他們所能朗朗上口的詩句。

東京國立博物館的「男山蒔繪硯箱」、藤田美術館的「千歲蒔繪硯箱」可能是足利義政東山五硯中的另兩硯，都類似的將《續後撰和歌集》後久我太政大臣的和歌及《古今和歌集》紀貫之的和歌巧妙的嵌入漆器圖案中，字母的筆劃一如秋草的轉折舒展，增添裝飾的趣味，可見東山時期幕府愛好之一般。同樣的詩意也表現在根津美術館的「花白河蒔繪硯箱」<sup>41</sup>、京都國立博物館的「鹽山蒔繪硯箱」<sup>42</sup>，前者也曾為足利義政的將軍家所收藏，持扇烏帽的公卿站在雲霞映照的櫻樹下，看著落花紛紛的情景，一種感傷的詩意溢滿畫面，而《新古今和歌集》藤原雅經的詩句中「花」「白」「河」三字巧妙嵌在樹幹與岩石上；畫面有亮色的金研出蒔繪和淡色的繪梨地與蒔暈的柔和變化。此種頗有自況意味的公卿服裝，更可看出東山文化中隱逸與寄情藝術的特色。後者以金銀高蒔繪、平蒔繪、截金、銀嵌文字等手法表現千鳥飛過水濱奇岩的景象，是《古今和歌集》卷七對甲州鹽山吟詠的詩境。

室町時代著名的蒔繪師，有幸阿彌和五十嵐兩家系。幸阿彌家從初代道長出為義政的蒔繪師後，歷代都為足利家、豐臣家、德川家效力。在室町時代有二代道長、三代宗金、四代宗正、五代宗伯等人。五十嵐家的初代信齋也在義政的時候出仕為蒔繪師，直到近世的宗清、甫齋、道甫仍有名聲，但室町時期的傳承則不詳。

幸阿彌的元祖道長，姓土岐四郎左衛門，入道之後出仕足利義政，並獲賜近江的領地。原只是作漆工的「細工上手」<sup>43</sup>，真正蒔繪師的名聲是二代道長所立，且由義政下令其製作後土御門天皇寬正六年（1465）十二月即位時的道具；其所作能樂器鼓胴在曲面上表現蒔繪大受讚賞。故在東山時期極受重用而活躍。所作有「鳳凰硯箱」「刈田硯箱」「短尺小硯箱」「龜尾之硯箱」「雞之文台」等，從名稱可見其對鳥獸主題之興趣。前述春日山硯箱與男山硯箱也被視為他的作品。<sup>44</sup>顯然藉著幸阿彌與足利義政關係的密切，幸阿彌的漆藝明顯的影響東山五硯的文學風格，主導室町時代的漆器製作的趨向。永祿年間足利義輝命幸阿彌六代清長製作天皇正親町帝即位的調度器，其作品受織田信長的喜愛，天正年間又因為禁中製調度蒔繪器而被豐臣秀吉稱為天下第一，並拜領朱印；而此後秀吉歿後夫人遷居高台寺所產生「高台寺蒔繪」的風格亦起於幸阿彌的指導，此種十六

<sup>41</sup> 圖見根津美術館、德川美術館編，《東山御物》（1976，東京），圖版 38。

<sup>42</sup> 灰野昭郎，《日本美術名寶展》（1986），圖版 131。

<sup>43</sup> 岡田讓，《摸索 no 時代》，頁 58，引《幸阿彌家傳書》。

<sup>44</sup> 岡田讓，《東洋漆藝史 no 研究》

世紀後期以黑地描金及流動的筆意為主體，卻鮮少高蒔繪或平脫等細密高難度技巧的漆藝，成器較快速，遂成爲對外貿易的主體，並成爲明代後期所最常見的「倭漆」類型。

五十嵐系的作品可以「小倉山硯箱」爲代表，主題的遠山房社置於箱面的左上角，右下角讀以一樹數石相對；高蒔繪堆起的景致，使輪闊嚴整，雖無文字詩句的裝飾，山水樹石的輪廓也較幸阿彌爲樸拙保守，然其留白增多，以灑金均勻散佈；雖無幸阿彌作品的濃郁浪漫，卻有其靜謐疏淡的氣氛。

因此，十五世紀室町時代的所謂自然景的描繪，不僅是初期熊野大社作品的敦雅的自然寫景，類似南宋院畫般的小景描繪，將一棵樹、一叢花用複雜技法表現其寫實景緻的高妙技法，在室町中期，也明顯把詩境帶入漆器圖案，荒逸的山水景受到重視，小品觀景放大到山水詩境，浪漫的情懷更添蒔繪悽美的氣質。南宋式遼闊的天地，一邊一角的構圖，用飛鳥、水渚、秋草所延伸的視野空間，與此時日本對南宋繪畫的喜愛若合符節；以中國的角度看，十五世紀浙派或呂紀似的花鳥山水畫的喜好者應或能感受；至如大量的留白、疏淡的述景，又與蘇州畫派的簡淡者有相似的意境。

## 二. 中國對日本漆藝的襲仿

明代文獻對日本進獻的漆器只稱爲塗金、描金、灑金，無法詳述其技法，卻能充分體會其精美，如胡宗憲《籌海圖編》在貶抑日本產品之際，也承認：

「日本所貢倭扇、描金盒子類，皆異物也。」<sup>45</sup>

高濂《遵生八牋》則一片讚歎之詞：

「漆器，惟倭爲最，而胎胚式製亦佳，如圓盒以三子小盒嵌內，至有五子盒、七子、九子盒；而外圓寸半許五子盒肖蓮子殼，蓋口描金，毫忽不苟，小盒等重三分，此何法製？方匣有四子匣、六子、九子匣。箱有衣箱、文具替箱、花簪匣，有金邊紅漆三替撞盒；有灑金文臺、書匣；塗金粧彩屏風、描金粉匣、筆匣；貼金扇匣、灑金木鈔角盃、桶子；罩盒有罩蓋、箱罩蓋；大小方匣，有書廚之製妙絕人間、....有描采嵌金銀片子酒盤，.....鏡匣，有金銀鈿嵌山水禽鳥，.....倭几....香几面以金銀鈿嵌昭君圖，精甚！種種器具，據所見者言之，不能悉數。而倭人之製漆器，工巧至精極矣。」<sup>46</sup>

對生活用器十分挑剔而追求文雅之道的文震亨《長物志》也稱：

「臺几，....倭人所製種類大小不一，俱極古雅精麗，有鍍

<sup>45</sup> 胡宗憲，《籌海圖編》（文淵閣四庫全書 584 冊），卷二，頁五一至五三，〈倭好〉

<sup>46</sup> 高濂，《遵生八牋》卷十四，頁七十五。

金鑲四角者，有嵌金銀片者，有暗花者，價俱甚貴。」<sup>47</sup>

「倭廂黑漆嵌金銀片，大者盈尺，其鉸釘鎖鑰，俱奇巧絕倫，以置古玉重器或晉唐小卷最宜。」<sup>48</sup>

所稱日本漆器的塗金裝彩、金銀細嵌、暗花、灑金、描金、貼金等等技法最為賞家所歎服。文人書室的陳設已以倭漆為上品，也因此引起襲仿之風。

最早的襲仿一般認為始於明代初年。明初宣宗遣人至日本習漆藝的說法，在明代甚為盛行。《皇明文則》張汝弼（1425-1487）文章中言：「宣德間嘗遣人至倭國傳泥金畫漆之法以歸」<sup>49</sup>。此事蹟並不見於正史的記載，所遣漆匠亦未知為何人，但相傳明中葉天順間的漆工楊塤，便向該人習藝傳得倭漆法。

楊塤，字景和，天順間因有智謀與勇氣，為袁彬辯冤情的義舉而揚名，並因此留下其漆藝成就的記錄。楊塤之父為漆工，塤習倭漆法，

而自出己意，以五色金鈿並施，不只舊法純用金也，故物色各稱，天真爛然，倭人見之，亦<sub>無</sub>指稱嘆，以為不可及。<sup>50</sup>

郎瑛《七修類稿》對其漆藝亦讚美有加：

天順間有楊塤者，精明漆理，各色俱可合，而於倭漆尤妙。其漂霞山水人物，神氣飛動，真描寫之不如，愈久愈鮮也，世號楊倭漆，所製器皿亦珍貴。<sup>51</sup>

萬曆十九年收藏家高濂形容其家所藏楊塤的描漆：

漆描用粉，數年必黑，而楊畫和靖觀梅圖屏，以斷紋而梅花點點如雪，其用色之妙可知。<sup>52</sup>

高濂的觀察無誤，中國傳統在淺色顏料中調油彩繪在漆面的方式，在使用磨擦過程中，油彩附著力淺，很容易便脫落；倭漆將顏料的細粒色粉撒佈漆面圖案區塊，再以漆汁塗佈其上拋光打磨，顏料緊緊的與上下漆汁黏附，故不易脫落或變色。這與其它切金銀細粒的平脫技法相似，同樣都是室町時代漆器常用的裝飾法。因此，從高濂描述看來，楊塤的漆藝技術應或多或少傳承到日本漆工的技術；但能理解此技巧者並不多。

中國文獻記錄一再以描金、塗金、灑金等名稱形容日本漆藝，其實也導致漆工對日本蒔繪技術的不求甚解，此蓋因中國傳統漆藝原就有許多與金相關的工藝，這些金漆的漆藝常與日本漆藝相混淆。在中國，戰國楚漆器面已有金銀泥的

<sup>47</sup> 文震亨，《長物志》，卷六，頁三。

<sup>48</sup> 文震亨，《長物志》，卷六，頁七。

<sup>49</sup> 張汝弼，《楊義士傳》，《皇明文則》，卷三，頁四十~四一。然，陳霆，《兩山墨談》，卷十八，文與張氏略同，用詞為「宣德間嘗遣漆工楊某至倭國，傳其法以歸。」以此漆工姓楊，但從全文詞句看來，陳氏可能是讀過張氏文張後自作主張重寫。馮夢龍，《增補智囊補》更以為「宣廟喜倭漆之精，令（楊）塤往學。」陳學霖以最初記錄無漆工名故認為應非楊塤父子；見陳學霖，《明代漆工楊塤事蹟考述》，《明清史集刊》第一卷（1985，香港大學），頁15-35。

<sup>50</sup> 張汝弼，前引文。

<sup>51</sup> 郎瑛，《七修類稿》（筆記小說大觀33：1），卷四七，頁687。

<sup>52</sup> 高濂，《論剔紅、倭漆、雕刻、鑲嵌器皿》，《遵生八箋·燕閒清賞箋》（美叢本），頁176。

痕跡，且有極細的金彩作平塗花紋<sup>53</sup>；漢代、唐代皆有漆面貼金箔的藝品；漢代嫻熟金銀為鈎的漆藝，唐代大量製作金銀片平脫的漆器；日本正倉院所藏唐代「漆金薄繪盤」則在金箔上再加多色漆繪文樣，相映鮮亮<sup>54</sup>。宋代以後，以金泥描畫的描金，和在漆面刻劃、貼金為輪廓線的鎗金等技法十分普遍，考古出土的北宋慧光塔經函（1042年款）有工筆描金的飛天花鳥團鳳等花紋，同出的舍利函則工筆描金四幅人物畫，技巧嫻熟<sup>55</sup>；南宋武進墓中的幾件溫州鎗金人物奩、盒，線條勁挺、運刀流暢，是白描類畫作<sup>56</sup>。後者類似技法的漆箱大量流入日本，並多件有杭州製造的字款，其鎗劃線條更綿密，能表現圖案的皴線陰影<sup>57</sup>。至於宋人用金的漆藝還可見於《宋史》：

大中祥符元年（1008），三司言：「……自金金銀箔線、貼金、銷金、泥金、蹙金線、裝貼什器土木玩用之物，並請禁斷。……」

景祐三年……凡器用毋得表裡朱漆，金漆下毋得襯朱，非三品以上官及宗室戚里之家，毋得用金稜器，其用銀者毋得塗金，……若經賜者聽用之。<sup>58</sup>

這種種銷金、間金、戴金、圈金、解金、剔金、明金、泥金、背影金、織金、蹙金等等在玩用器物或織品上的名稱，顯見金在工藝上運用之廣和分門分支技術的細膩，當日本貢入漆器只被記錄為描金、塗金、灑金，則習仿者不免將傳統技法與日本技法相混合，遂難探其三昧。

即使在宣宗遣人至日本習漆藝後，《明史》所記錄的各項金漆，也仍難尋得是否施用日本漆的痕跡。以有關鹵簿儀杖來看，有關漆上施金的技術有<sup>59</sup>：

1. 鎗金：如「金龍畫角……木質黑漆鎗金為飾。」（卷一八二，頁三）、「杖鼓……兩頭加黑漆鎗金雲龍文……」（卷一八二，頁三）、「紅繡雉方扇……黑漆板…鎗金雲文……」（卷一八二，頁十六）、「拂子四把，…硃漆木柄鎗金雲龍花紋」（卷一八二，頁十八）、「寶匣一座，木質硃紅漆，匣蓋頂并四面鎗金雲龍文，座鎗金仰覆蓮花并香草文」（卷一八二，頁十九）、「輅亭…皆硃紅漆，前二柱鎗金，柱首寶相花，中雲龍紋，下龜文錦…硃紅漆板鎗金雲龍一」（卷一八二，頁二十）……
2. 貼金，如：「白澤旗…硃漆攢竹竿、貼金木槍頭…」（卷一八二，頁四）、「豹尾一個，硃漆攢竹竿、貼金銅龍頭……」（卷一八二，頁九）、「大輅…車輪…軸首左右各用漆貼金減鐵龍頭插栓一個」（卷一八二，頁二十）、「天輪……硃紅漆上安雕木貼金邊耀葉板八十一片，內綠地雕木貼金雲龍文……」（卷

<sup>53</sup> 沈從文，〈金花紙〉，《文物》，1959-2，頁10；陳大章、賈娥，〈複製信陽楚墓出土木漆器模型的體會〉，《文物》1958-1。

<sup>54</sup> 奈良博物館，《正倉院展》（1993），圖版66。

<sup>55</sup> 〈浙江瑞安北宋慧光塔出土文物〉，《文物》，1973-1，頁49。

<sup>56</sup> 陳晶，〈記江蘇武進新出土的南宋珍貴漆器〉，《文物》1979-3。

<sup>57</sup> 東京國立博物館，《鎗金、沉金、存星》（1974），圖版1-11。

<sup>58</sup> 《宋史》，〈輿服志〉，卷一五三，頁一三。

一八二，頁二十二).....

3. 抹金，如：「紅燾一對，.... 上施抹金銀寶蓋」(卷一八二，頁八)、「紅節一對，.... 硃漆禳竹竿、抹金銀寶珠頭...」(卷一八二，頁八)「大輅....車輪二....硃紅漆抹金銅鍍花葉片裝釘...」(卷一八二，頁二十).....
4. 描金，如：「黃麾一對，.... 旛中節描金雙升龍，下節描金雲日紋」(卷一八二，頁九)「龍竿五對....每帶上描銀、下描金，皆香草文，中描金孔雀形...」(卷一八二，頁十一)「鞍龍二，皮質硃紅油飾描金升降龍文，邊描香草文...」(卷一八二，頁十九)「輅亭....其上四周粧雕木沉香色描金香草板十二片....硃紅漆屏風上雕沉香色描金雲龍五....」(卷一八二，頁二十)

上述漆藝中，鎗金技術的形貌最為清晰，此蓋因明初《輟耕錄》<sup>60</sup>、《格古要論》<sup>61</sup>中都有詳細的描述，這種細線勾勒填以金箔的技術，可以做繪畫式的描述。宋、元鎗金器的考古出土物及傳世器物甚多，且其技術至近代仍流傳，琉球在十七世紀習中國技術也專擅此技術至今；尤值得注意的是，鎗金作品在元代由中國傳到日本，從傳世作品有數件帶有延祐二年(1315)杭州製作款識的經箱便能證明<sup>62</sup>。日本收藏的元明鎗金器甚多，明初中國致贈日本之國書所載的禮單中，有硃紅漆鎗金交椅、暖床、衣架、豎櫃、面盆架、轎、黑漆鎗金碗等名目<sup>63</sup>；此類官方器用有考古出土同時期的魯荒王墓葬、蜀王朱悅濂墓葬中的戩金雲龍紋印箱及玉圭盒可參考<sup>64</sup>，均顯現高妙的戩劃技法；因此宣德間剔紅漆器的落款「大明宣德年製」六字係刀刻填金亦即鎗金而成；明代王族婚禮用品常有鎗金盤盒之屬<sup>65</sup>。日本也因此發展出「沉金」的技術，此名詞在十五世紀上半葉便已出現，如：「書箱一.....箱朱而有龍紋沉金」<sup>66</sup>。以東京國立博物館所藏室町時代「蓬萊沉金手箱」<sup>67</sup>與江蘇夏彝墓出土明中期「鎗金人物花卉漆盒」<sup>68</sup>相較，兩者除技法相近外，其開光人物庭園及靜坐屋內的構圖也十分相似，又由於後者與武進宋

<sup>59</sup> 《大明會典》卷一八二，〈工部〉十二。

<sup>60</sup> 陶宗儀，《輟耕錄》，卷三十，「鎗金銀法」條：「嘉興斜塘揚匯髹工鎗金鎗銀法：凡器用什物，先用黑漆為地，以針刻劃成山水樹石或花竹翎毛，或亭臺屋宇，或人物故事，一一完整，然後用新羅漆，若鎗金則調雌黃，若鎗銀則調韶粉，日曬後角挑挑嵌所刻縫隙，以金薄或銀薄依銀匠所用紙糊籠罩，置金銀薄在內遂施細切取鋪已施漆上，新棉揩拭牢實，但著漆者自然黏住，其餘金銀都在棉上，於熨斗中燒灰，坩鍋內熔煉，渾不走失。」

<sup>61</sup> 曹昭，《格古要論》，卷下，〈鎗金〉：「鎗金器皿，漆堅鎗得好者為上。元朝初嘉興府西塘有彭君寶者甚得名，鎗山水、人物、亭觀、花木、鳥獸，種種臻妙。」

<sup>62</sup> 傳世作品中，有幾件相似的經箱，如光明坊、誓院寺、另一私人收藏三者都同有「延祐二年、杭州油局、棟樑禪正、橋金家造」款之〈孔雀鎗金經箱〉；另外淨土寺相似形制紋飾的〈孔雀鎗金經箱〉的款識是「延祐二年、明慶寺前、棟樑禪正、宋家造」；妙蓮寺者是「明慶寺前、宋家造」款的〈鳳凰鎗金經箱〉。京都大德寺、東京博物館也都有類似的元代經箱。

<sup>63</sup> 牧田諦亮編，《策彥入明記之研究》，頁341，永樂四年、五年國書；頁344，宣德八年國書。

<sup>64</sup> 〈山東鄒縣明魯王朱檀墓〉，《文物》，1972-1，頁82；社科院考古所、四川省博，〈成都鳳凰山明墓〉，《考古》，1978-5-306；

<sup>65</sup> 《大明會典》，卷二百一，頁二八。

<sup>66</sup> 《蔭涼軒日錄》永享七年(1435)六月廿九日

<sup>67</sup> 岡田讓，〈蓬萊文手箱—室町時代之沉金〉，《東洋漆藝史之研究》(1978)，頁152-163。

<sup>68</sup> 孫宗理、姚世英，〈江蘇省江陰縣明墓出土鎗金漆盒等文物〉，《文物》，1985-12，頁88。

代作品的造形有明顯相似關係，因此日本的收藏當是中國影響下的產物。

天順間王佐增補《格古要論》論〈鎗金〉條下：「寧國府今有描金器皿，兩京匠人亦多作之。」<sup>69</sup>可知明中葉官府與此類技法的關聯。驗諸《大明會典》的紀錄，南工部每年所呈進的漆器顯然為鎗金類漆器。然王佐將描金與鎗金相提並論，前者或有傳統金泥描繪的工藝，但同樣名稱者也用於日本蒔繪漆藝，這是於漆面蒔起金粉為陽文線條的工藝，王佐竟將之與鎗劃陰線的鎗金工藝相提並論，則明人對精確運用工藝名詞的態度是很輕忽的

其餘，抹金可能與施於金屬上的鑲金技法有關，至於貼金、描金的難易程度，可以是漆工技術之不同類別。

在明代官府匠役組織中，從事漆藝相關的工匠甚多，如輪班工匠中，每四年一班的油漆匠有 5137 名，每二年一班的鎗金匠有 54 名；南工部提供諸內監的漆匠、油漆匠、彩漆匠、鎗金匠、描金匠等，約 400 名<sup>70</sup>。所製作的器皿，有「小油紅器皿」<sup>71</sup>、「鎗金龍盒、膳盒」<sup>72</sup>、「硃紅器皿」<sup>73</sup>等；凡所需器皿原多由兩京工部造辦，後因不敷使用，乃有自行買料雇匠製作者，明中葉弘治以後逐漸由工部歲給銀買辦<sup>74</sup>。此外，永樂中設器皿廠，工部添設郎中一員（後改註選主事），專管廠內十二作：其中有鎗金、油漆、木、竹、捲胎、祭器<sup>75</sup>等作。「凡供用器物，光祿寺年例器皿，一年一題，行器皿廠修理成造。」其成造數量甚大，如嘉靖二十六年竟令歲造 39450 件<sup>76</sup>，而仍常年年增造。

此外軍器局有工匠九千二百餘名，製造軍器、鞍轡<sup>77</sup>；兵仗局匠數一千七百餘名，製作儀仗類兵器；前述旗、杖、轎、車等儀仗滷簿當為此二機構所為<sup>78</sup>。擅長日本漆工且有「楊倭漆」<sup>79</sup>之稱的漆工楊埴，記載中卻是「戍伍之餘夫」<sup>80</sup>，則其所屬應就是軍器局、兵仗局之類製作軍中用器的機構。

此外，劉若愚，《酌中志》〈內府衙門職掌〉述內府十二監八局，司禮監、內官監、御用監都曾設有供應漆器之職，其中甜食房「一切甜食於內官監討取鎗金盒裝盛<sup>81</sup>」，則內官監製作有鎗金器皿。其餘描金、貼金等技法似與工部器皿廠相關。

明代隆慶間著名漆工黃成寫成、且經天啓漆工楊明註釋的《髹飾錄》，對當

<sup>69</sup> 王佐補，曹昭撰，《新增格古要論》（北京中國書店影刊本）

<sup>70</sup> 《大明會典》，卷一八九，〈工部〉。

<sup>71</sup> 《大明會典》，卷二一七，頁七，〈光祿寺〉。

<sup>72</sup> 《大明會典》，卷二一七，頁九，〈光祿寺〉。

<sup>73</sup> 《大明會典》，卷二一七，頁十七，〈良醞署〉。

<sup>74</sup> 《大明會典》，卷二一七，頁七，〈光祿寺〉。

<sup>75</sup> 《大明會典》卷二百一，頁二十五。

<sup>76</sup> 《大明會典》，卷二百一，頁二七。

<sup>77</sup> 《大明會典》卷一九二頁五

<sup>78</sup> 《大明會典》卷一九二頁五、六。

<sup>79</sup> 馮夢龍，《增補智囊補》，卷十五〈術智部•權奇〉，頁十。

<sup>80</sup> 張汝弼，前引文。

<sup>81</sup> 劉若愚，《酌中志》，卷十六。。

時代流行的「倭漆」類漆藝也以相當的篇幅的描述。如其〈陽識〉類漆藝可視為對高蒔繪的理解，陽識的花紋「其文漆堆」，對其堆起法並未詳述，而日本以漆汁塗佈紋飾，再薄施炭粉層附著，其上再罩漆層，若須更高紋理，則再佈炭粉；以此炭、漆堆塑出淺浮雕的紋理。《髹飾錄》作者黃成的理解，僅只是以堆起的概括描述，另節「識文」的解釋：「有平起，有線起」，揚明則再說明有「以漆寫起」「以灰堆起」的差別<sup>82</sup>。

〈陽飾〉項下的「識文描金」、「識文描漆」<sup>83</sup>，則將浮雕高起紋飾上再施金屑、金泥、金線鈎文、劃刻輪廓等或用色料擦抹、色漆描繪再以金線或黑線描繪等技法都包括在內。揚明註釋以為「傳金屑者貴焉。倭製殊妙。」「各色乾賦，末金理文者為最。」對日本漆器以金屑灑佈而非金泥平塗，以及用顏色漆的乾粉佈色而非色料擦抹、和以金粉末均勻佈成輪廓線而非泥金描線的技法，顯然都觀察出其中差異。在日本，所傳金屑、末金、乾色粉等，都是漆顏料分工中已截切成不同粗細程度的片、粒、丸、粉，中國漆工似乎並未有此種分工，若僅將金箔分切成細末，則其凝聚漆面的效果自又不同。

「灑金」：「一名砂金漆，即撒金也。麩片有細麩，擦敷有疏密，罩髹有濃淡，又有斑灑金，其文雲氣、漂霞、遠山、連錢等。又有用麩銀者，又有開光者，光瑩眩目。」註：「近有用金銀薄飛片者甚多，謂之假灑金。又有用錫屑者，又有色糙者，共下卑也。」此類灑金包含了梨地、沃懸地等蒔繪漆藝，所謂「漂霞」，當指與根津美術館「花白河蒔繪硯箱」<sup>84</sup>的雲霞或坡地相似的蒔繪，金粉或疏或密，如霞彩的暈染效果。灑金當用金屑，灑前當在器物上先打金膠，一如貼金，《髹飾錄》所敘的「麩片」似為片狀碎片，「飛片」則是極薄的金箔，因此會有「灑金之二過：偏纍（註：下佈不均之過）、刺起（註：麩片不壓定之過）」<sup>85</sup>。也清楚的提及中國所仿日本漆的缺點。

傳世中國所製十五六世紀蒔繪類型的作品並不多見，明中葉道士顧守清、張永馨墓中出土一件描金人物雙層漆匣<sup>86</sup>，匣蓋紅褐色，繪描金男女相對論談圖，紋樣略高起，似識文鎗金類作品。台北故宮所藏一件放置明代萬曆間程君房掃象圖墨的金漆盒，類似日本沃懸地的以金漆粉佈滿器面，僅桃樹一枝以識文法略高地，表面以泥金描繪，其金泥下露出赭黑色底漆。全器漆面糙澀，無能掌握日本沃懸地的平滑光潤；漆面紋飾堆起，卻對蒔粉工序無從掌握。二件作品都明顯與日本漆藝相關，但都不能算是成功的作品。

雖然黃成（平沙）為新安漆工，似乎曾掌握倭漆的特質，但「新安黃平沙

<sup>82</sup> 黃成著、揚明注，《髹飾錄》，「識文」。

<sup>83</sup> 黃成著、揚明注，《髹飾錄》，〈陽識〉：「識文描金」：有用屑金者，有用泥金者，或金理、或劃文，比描金則尤為精巧。（註：傳金屑者貴焉。倭製殊妙。黑理者為下底。）「識文描漆」：其著色，或合漆寫起，或色料擦抹，其理文或金、或黑、或劃。（註：各色乾賦，末金理文者為最。）

<sup>84</sup> 圖見根津美術館、德川美術館編，《東山御物》（1976,東京），圖版38。

<sup>85</sup> 黃成著、揚明注，《髹飾錄》，「灑金之二過」。

<sup>86</sup> kk1963-11-620

造剔紅可比園廠，花果人物之妙，刀法圓滑清朗<sup>87</sup>」，其人以剔紅漆藝著稱，並未能為新安地區留下較佳倭漆的範樣。一件藏於大和美術館，書款「原任序班臣大約進」、「君房製墨」銘的紅漆鎗金龍文盒<sup>88</sup>，一件台北故宮存放明代潘嘉客墨的「龍煥」銘硃漆描金龍文盒，兩件墨與盒大小吻合，是為墨成後所配盒子，應即新安地區的漆器，前者描彩漆鎗金，漆彩渙散；後者泥金描繪，是傳統繪畫式漆藝的表現。嘉靖、萬曆間曾有大批藍胎漆器盤盒類作品留下，製作細雅，是《遵生八牋》所謂：「近之倣倣倭器，若吳中蔣回回者，製度造法，極善模擬，用鉛鈴口，金銀花片鈿嵌樹石泥金描彩種種克肖人亦稱佳但造胎用布少厚，入手不輕比倭似遠。<sup>89</sup>」、「新安製有堆漆描花鈿嵌圖書匣，精者可愛<sup>90</sup>」、「今吳中製有朱色小几去倭差小，式如香案<sup>91</sup>」，以倭漆做為比較的標準，然則以傳世萬曆藍胎漆器為比較，如 *The Sumptuous Basket* 一書所錄數件萬曆間藍胎漆盒看來，金粉飛鋪渙散的金面，與日本蒔繪仍有相當的差異，但卻形成江南乃至閩廣普遍的金漆風格。

明清方志往囿於國人之一向忽視產業記錄，故或全無記錄或記錄極簡，但仍獲得些許訊息：如仿日本漆器的產地主要在福建、浙江、安徽等地，幾乎都是商人或船舶貿易往來之地區。如寧波的描金漆器在明代十分出名，此與寧波為博多船隻的起迄航點有關；漳州的描金漆器亦為明末清初的名產，可惜該地以幾乎無古代作品的遺留，少數近代作品則呈現萬曆藍胎漆面相似的飛金現象。

## 第四章 小結

文化傳播中，同樣的物件在不同文化、不同空間，可能產生不同的意義。就漆工藝言，十五、六世紀的明代與室町時代都正當漆工藝最成熟的時期，兩者各有所長，成就也勢均力敵；故當兩地漆器相互流通，使用者相互傾慕，遂也產生學習、模仿的不同現象。

就日本而言，一方面中國來的漆器被視為瑰寶，使用的場合、配置，禮儀森然，是伴隨茶道、香道、茶會佈置的特殊用物，以名品增添場合的莊嚴。此種視若瑰寶的情形終十五六世紀而未衰；繼起的德川幕府亦寄情這些名品，莊嚴其茶或花或香的會所陳設。這可以由德川博物館的收藏情形作一了解，當其十九世紀末歸政天皇後，其家族陳設仍以十五世紀前後的「唐物」為主。但這種保守與名貴的典藏，卻不能滿足新興市民階層的需求，因此替代品因而產生。如楊成之類堆朱名匠固然使有堆朱器充用，而原用以替代的鎌倉雕則從假雕漆的身份逐漸形成其特殊的地位，在進入十七世紀後，更平板雕技的器皿產生，樸拙而缺少剔

<sup>87</sup> 高濂，《遵生八牋》卷十四，頁七十五。

<sup>88</sup> 《大和文華館所藏品圖版目錄三·漆工》（1982），圖版 135

<sup>89</sup> 高濂，《遵生八牋》卷十四。

<sup>90</sup> 高濂，《遵生八牋》卷十四「圖書匣」。

<sup>91</sup> 高濂，《遵生八牋》卷十四「香几」。

紅器漆層中的潤澤的暖意，反而為枯澀美學者所欣賞，刻意磨出面漆下的底漆的用器，逐漸也在正式茶會中出現。鎌倉彫中喜愛的詩文題材，包括以白居易《潯陽江頭》的詩意所製的小香盒，是織田信長和豐臣秀吉所曾使用的；又如中世歌集所用白樂天詩意的紅葉結筏的題材，是茶人賴朝所喜愛的；另有用紅漆、彩漆來髹塗外表的所謂「猩猩彫」，其目的顯然在仿剔彩或紅花綠葉，卻又蓄意表現其粗率快意的筆觸。其蓄意追求違反中國原貌的美學重點，卻又為日本儀式所接受，或者這正就是所謂「和風」的本土美感的萌生。

以此來看，另一種日本常見的素紅色漆器，在耐良、平安時期便常使用，原以鮮豔華麗為勝，是禁中貴族和神社或佛寺的用具。但在十六世紀天正十三年，秀吉征伐中，兵火所及，將紀之川河口、僧侶上萬人的根來寺燒為灰燼，此大寺院留下大量堅牢而華麗的紅漆什器，這種素漆遂被稱為根來塗。根來塗的什器造型甚美，無論菜桶、飯桶、湯桶或神前供具均富有機能性美感。由於長期使用，其表面的朱漆脫落，中間的黑漆自然的顯現出來，有其特殊風味。日人對其欣賞，一如鎌倉雕表面面效果非人力所能完全製造。這種漆器也逐漸延入茶香的場合，也是和風的另樣呈現。

對日本的蒔繪言，當其面對「唐物」的風潮時，都可見蒔繪師在技法文樣的新追求，使在日常調度具鮮見高妙難及的精湛；而其實，除了儀式用器外，一般庶民原用漆塗的食具，也在十六世紀的富庶自由的市民文化中，產生貼金箔的秀衡碗、大內碗、吉野碗。其豐富的漆藝生命力並不因「唐物」而衰頹，相反的將這些中國漆器局限在貴族、僧侶的莊嚴用器，在此之外，略受中國來的影響又改為日本風味的各樣塗物或變塗，在各地逐漸伸展，迎接其下一個外銷旺盛的時期。

就中國來說，雖然日本漆一直是文人珍視的硯盒、梳盒、文具匣等，但並未如日本之珍視或發展為莊重的用器禮儀。從《髹飾錄》的有關描金、識文、灑金等描述篇幅之廣，可知當時對「倭漆」熱潮之盛。只是從少量數件留存的文物看來，所表現的仍以堆泥或描繪為長，終未能踏入蒔粉如繪的日本精髓。即令是曾有帝王遣人往學的積極態度，要移植一種新文化總是困難重重的。只是隨著學習者的增多，在十六世紀末到十七世紀之間，中國的所謂「洋漆」類型成形，選取較接近國人用金箔與描繪習慣的高臺寺蒔繪類漆器的襲仿；此襲仿的延續，使康熙、雍正宮廷中亦有多量黑漆描金的「洋漆」作品。

這麼說來，中日雙方的漆藝觀摩學習中，都為自己留下一些非模仿性的新產品。

※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※

※ 附錄—— ※

※ 赴日研究心得 ※

※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※※

## 赴日研究心得

石守謙

本計劃中赴日研究工作之重點置於重要之日本水墨畫作品之調查及相關圖像之搜集上。工作的地點選擇在京都與東京兩地區。在這兩地區中，京都之京都國立博物館、奈良大和文華館、相國寺，東京之東京國立博物館、根津美術館、五島美術館、出光美術館與靜嘉堂文庫等處，皆收藏了數量頗多的室町時代水墨畫原跡以及十五、十六世紀時由中國傳入的畫作，提供了本研究的研究基礎。東京國立文化財研究所的檔案資料，及東博與京博的狩野派摹本則進一步地充實了比較所須之圖像庫。後者尤其重要，除了保存為數眾多現已散失原作的水墨畫縮本外，也可由之得知大量十五、十六世紀時所傳入中國畫的形象大略，對重建所謂東亞水墨畫圈的理解十分有用。

赴日研究期間除作品資料之調查外，亦接觸到新興的研究團體與地方美術館之研究群工作。其中可以「雪舟研究會」及山口縣立美術館為代表。前者為一九九六年由山口縣立美術館所發起的專注於雪舟研究的團體，集結了日本全國重要的雪舟研究者，並發行《天開圖畫》研究誌，對雪舟相關資料研究之深化，產生了重要的作用。山口縣立美術館雖為地方性之小型美術館，主要工作任務定位在鄉土美術的調查與研究之上，但其研究群卻頗具企圖心，除了推動雪舟研究會之外，亦將研究範疇予以擴大，規劃了〈室町時代 雪舟流〉（1993），〈大內文化 遺寶〉（1989年）等研究展，出版了包括份量可觀之論文的圖錄，成績斐然。這是日本學界在若干知名大學、美術館之外的新力量，將來必定對日本美術史研究之再進展產生可觀的貢獻。

# 赴日研究心得

謝明良

赴日本蒐集計畫案相關資料及研究情況，大致可分為以下三項。

1. 由於此次係前往東京、京都和大阪等三地，因此走訪了以上地區較著名的蒐集有與本計畫相關作品的公私立博物館。其中包括東京國立博物館、出光美術館、根津美術館、靜嘉堂文庫（以上關東地區）；京都國立博物館、大阪市立東洋陶磁館、大阪市立美術館、大和文華館（以上關西地區）。在參觀活動進行的同時，也設法與各館研究人員連繫接洽，針對個別藏品提件參觀，並聽取對方對作品的意見。
2. 除了對個別作品的實際觀察外，此次赴日的更為重要目的，是擬調閱在台灣無法取得的文獻資料。由於本計畫與日本茶道息息相關，因此造訪了位於京都的茶道資料館。該館是由桃山時代著名茶師千利休的後人所設立，不僅保存有不少利休所使用的茶具，其館內設施今日庵文庫更擁有極為豐富的茶道文獻資料，可供借閱。在該館研究部長赤沼多佳先生的協助下，本人在此影印了不少資料，頗有助於計畫成果的撰寫。另外，京都南禪寺旁的野村美術館除了是著名的日本茶道具收藏地之外，亦致力於茶道的研究。特別是該館研究主任谷晃先生收羅有一萬多筆的茶會記資料。本人在該館中即目驗了谷氏電腦中大量的茶會記使用陶瓷資料，並獲協助檢驗了與本計畫案有關的陶瓷種類在歷代會茶使用的情況。
3. 室町至桃山時期的茶入鑑賞是本計畫的課題之一，由於本人係〈日本茶入研究會〉海外客員會員，故在此次赴日期間也參與了該會臨時舉行的非正式聚會，聽取了部份會員近來的研究成果，並獲安排與〈茶湯文化學會〉部份成員進行交流。

# 赴日本採集標本心得報告

潘亮文

承蒙行政院國家科學委員會的贊助，得以於執行「十五、十六世紀中日佛教藝術交流」計劃期間，前赴日本進行收集資料與研究作品，使敝人之研究計劃能夠順行無礙，如期完成，不勝感激。

停留日本期間，在關東時，主要赴東京博物館、鎌倉國寶館與參訪鎌倉五山的寺院；在關西時，則是前往奈良國立博物館、京都博物館、大阪市立美術館、大和文華館與巡禮京都五山的寺院。同時，利用國立神戶大學圖書館蒐集、影印相關文獻資料。原本希望能一併前往在十五、十六世紀擔負中日兩國文化交流重要門戶的福岡，但礙於時間有限，無法達成目標，是美中不足之事。為方便說明，今將其概分為作品研究、文獻資料與環境省思三大類，分別簡述如下：

一、作品研究 由於本計劃的研究範圍以十五、十六世紀的時間為主，因此以符合該年代的作品為對象。向收藏單位申請提件參觀檢視該作品是第一選擇，但有時有申辦手續過於繁瑣，同時牽涉該單位人手調配問題時，退而求其次地蒐集該作品的研究資料。以下，羅列赴各博物館參觀收集的部分資料：

國立東京博物館 傳顏輝筆寒山拾得圖 作者不明明代千手千眼觀音圖  
鎌倉國寶館 春林周藤贊渡唐天神像 大周周贊東帶天王像  
奈良國立博物館 一休宗純像 大道一以像 安東圓惠像 大道和尚像  
京都國立博物館 傳顏輝筆蝦蟆鐵拐圖 雪舟筆惠可斷臂圖 三好長慶圖  
大和文華館 羅漢圖 明代釋迦牟尼佛變現大力明王圖

二、文獻資料 近年由於資訊傳播的發達，即使身處台灣也能了解日本最新研究成果與發展動向，但早年的研究資料在臺比較欠缺的，而掌握前人研究成果又是絕對必要的基礎條件，因此將此列為重點工作。以下列舉蒐集部分資料：

在專書方面有《看聞御記》、大阪市立博物館編《明國と日本—外交・貿易・文化交流—》、玉村竹二的《日本禪宗史論集卷上》、《日本禪宗史論集下之一》、《日本禪宗史論集下之二》、谷信一《體系日本史叢書 20 美術史》以及芳賀幸四郎的著作論文集共五冊，內容包括《東山文化の研究（上）》、《東山文化の研究（下）》、《中世禪林の學問および文學に關する研究》、《中世文化とその基盤》與《近世文化の形成と傳統》等。

在單篇論文方面有谷信一〈舶載支那畫の性質と價格—中世に於ける支那畫の鑑賞の一節〉《美術研究》第四六號、牧田諦亮〈絶海中津と明僧との交渉—文學へのいましめ〉《禪學研究》第五七號、森克己〈日宋交通と地理學的世界觀—

特に栗棘庵の輿地圖に就いて)《和田博士還曆紀念東洋史論叢》、森克己(九州と宋元文化)《九州文化論集》第二號以及林安孝(室町時代の日支外交と禪僧)《龍谷史壇》第二卷第二號等。

三、環境省思 學界將關注的焦點轉移至日本已有一段不短的時日了，但筆者進行本計劃案時，卻仍深感基本工具書的嚴重缺乏。雖有《群書類從》、《續群書類從》、《大日本古文書》、《續史籍集覽》或《日本庶民文化史料集成》、《中世藝能史年表》、《國史大辭典》或是《新訂增補國史大系》、《史料纂集》、《增補史料大成》、《續史料大成》、《增補史料大成》、《大日本古紀錄》等套書，卻苦於無法翻閱。判斷研究的成果如何，得仰賴對基本史料的解讀，研究工作的進行，也得仰仗對基本資料的分析，因此工具書的完備，決定研究成果的品質。但是單一的研究計劃，耗費大量經費在購買價值不貲的系列叢書上，的確是有待商榷的。或許更有計劃性地合理分配有效資源，創造一個適合永續經營的研究環境，也是我們值得深思的課題。

# 出國報告

蔡玫芬

民國八十八年三月四日~三月十八日，日本的漆器訪查。

## 一、漆藝技術的考察

- 抵高松，此地室町與江戶時代乃至今日，漆藝興盛，以綺文填漆（存星）、雕漆著稱，參觀香川漆藝研究所及其工廠工作中的匠藝，了解與載籍的異同。並受現代雕漆大師大西忠夫款待至高松市立美術館觀看其漆藝回顧展。
- 在奈良，拜訪螺鈿漆藝家北村昭齋，目睹其為該年底螺鈿大展維修的明代螺鈿器；又有研究者三橋俊雄同來觀看並討論其結構與技術。
- 在鎌倉彫傳統工藝協會，觀看現代工匠製作鎌倉彫。

## 二、博物館名品的參觀研究

- 主要拜訪博物館：京都國立博物館、德川美術館、東京國立博物館、根津美術館、靜嘉堂美術館、東京文化財研究所、鎌倉彫文化館、國立歷史民俗博物館。
- 德川美術館主要為室町時代以來的漆藝名作、為德川將軍掌政後陸續收集者，多為中國元、明時期的名品。京都與東京國立博物館有多件日本蒔繪漆器名作，技術精湛。歷史民俗博物館中重視民俗的普遍用器以及考古中所發現的新資料。鎌倉彫文化館重視單一技術漆藝的傳承變化。
- 陳列室參觀外並提名品實物觀看研究。主要觀看的名物是十五、六世紀的蒔繪、雕漆、鎗金、填漆、鎌倉雕名作，以及有款識的張成、楊茂、楊成等作品，並與博物館研究者如西岡康宏、西田宏子、小川富雄等共同觀看及討論漆工藝史，交換觀點。

## 三、主要收穫：

- 工匠實際操作過程，使對不同漆藝的製作過程、工時、訣竅等有較清晰的概念。
- 透過實物觀察，對各樣漆藝的表面漆色、漆層堆積、蒔粉或雕刻痕跡等的觀察，使能更清楚瞭解相似或相異漆藝的特色。
- 與漆藝家維修者、收藏家、研究者的晤面與討論，對日本現今研究狀況有較清楚認識，討論中對某些日本史或日本美學及歷史解釋有新的認識。

## 四、