

## 此恨綿綿無絕期—— 狩野山雪的〈長恨歌圖〉研究

林麗江\*

狩野山雪 (1590-1651) 宣稱他所創作的〈長恨歌圖〉卷為其所獨創而非摹自古代的版本。在中國也有許多以唐明皇 (685-762) 及楊貴妃 (719-756) 為題的繪畫作品，但是多為描繪李楊愛情故事之片段，似乎少見有以整首〈長恨歌〉為題之作。日本則自平安時期 (794-1192) 即有〈長恨歌〉繪的創作記載，但是山雪仍然十分得意於其獨創之圖繪表現。目前為止，無論在中國或是日本，似乎也少有如此完整以詮釋整首〈長恨歌〉為畫題的繪作。狩野山雪的〈長恨歌圖〉卷，確實是一件頗為特別的作品。

那麼狩野山雪又是如何創作出其獨特的〈長恨歌圖〉卷呢？研究者指出山雪跟當時京都地區的文人素有往來，因此得以在通曉漢文之日本文人幫助下，對於詩作有更細膩的解讀。即便如此，如何將文字轉成圖繪，仍非易事，山雪是如何做到的呢？

檢視十七世紀的日本，中國繪畫與書籍藉由各種管道輸入，成為當時畫家與工匠的重要靈感來源。從狩野探幽所繪製的「縮圖」紀

\* 國立臺灣師範大學藝術史研究所

本文的完成首先要感謝國科會的計畫（〈長恨乎？浮世之樂乎？——近世中日兩國明皇貴妃故事圖繪之構成與轉化〉，NSC 97-2410-H-003-064-MY2）贊助，同時也感謝東京大學的板倉聖哲教授、九州大學的井手誠之輔教授以及中央大學的巫佩蓉教授的建議與協助，最後以此文獻給古原宏伸老師，感謝他多年前的教導。當然文中的不足與錯誤之處，概由本人負責。

錄有大量的中國圖繪，即可見一斑。同時這些圖繪有不少實摹自中國的書籍版畫，對於當時的日本畫家而言，這些版畫插圖似乎與繪畫一般珍貴，被慎重地與繪畫一同記錄下來。就中最有名的便是《帝鑑圖說》，原來是作為萬曆皇帝日講教科書，至晚在十七世紀初即已傳到日本，書中插圖被日本畫家輾轉傳抄，因而製作了不少的〈帝鑑圖〉。

本研究便希望在上述的脈絡之下，探討狩野山雪如何創作其〈長恨歌〉繪，特別是針對當時狩野山雪可能觸及的中國材料加以搜尋，主要探討的是明代繪畫及版畫為主之圖繪，希望藉以理解山雪創作的靈感來源，並且探究當時中日兩國對於李楊故事圖繪創作的特異之處，最終亦希望探究出山雪創作此畫卷之真正用意與其試圖以此畫與其他畫家一較高下的企圖與野心。

## 前言

十七世紀的日本狩野派畫家製作了相當多唐明皇 (685-762) 與楊貴妃 (719-756) 相關的故事畫，不但畫在屏風上，也製成畫卷，甚至也用來裝飾工藝作品。相較之下，故事源起的中國，如今留存下來的李楊故事圖繪，似乎不像那些金碧輝煌的日本屏風或是畫卷一般受到重視。然而仔細找尋，又可發現中國其實也有不少李楊的故事圖繪。根據清人胡鳳丹所編纂的《馬嵬志》卷四與卷一三中所列的圖畫紀錄，從〈明皇幸蜀圖〉、〈明皇擊梧桐圖〉到〈楊妃上馬圖〉、〈明皇太真對弈圖〉等等不一而足，就有將近六、七十多種的畫題。同時，胡鳳丹所列者都是根據文獻上的題跋編纂而成，<sup>1</sup> 也就是這些圖畫，無論真偽，都應該曾經存在過，尤其是元明兩代的題跋最多，可知當時定有不少的相關圖畫。

目前中日兩國留存下來的明皇貴妃故事圖象，除了少數，大都是十六世紀以後的作品。本文所調查涵蓋的時間也大約設定在十六世紀到十七世紀左右，相當於明末清初。基本上，這段時間中日兩國在藝術上都有相當精彩多樣的表現，同時也出現了相當多的李楊故事圖繪。不過，以白居易〈長恨歌〉為題的畫作，現今在中國甚少留存，似乎也不見於史籍記載；反而是現藏於愛爾蘭的 Chester Beatty Library 由日本畫家狩野山雪 (1590-1651) 所繪的〈長恨歌圖〉卷，最受矚目。<sup>2</sup> 由於李楊故事繪的眾多，本文將以狩野山雪所繪的〈長恨

1 胡鳳丹撰，嚴仲儀校點，《馬嵬志——唐明皇楊貴妃事蹟》（江蘇：古籍出版社，1990），頁 45-51、219-250。

2 圖版可參考狩野山雪畫，神鷹德治、袴田光康解說，神鷹あかり英譯，《長恨歌画卷：チェスター・ビーティー・ライブラリー所蔵》（東京：勉誠出版，2006）。

歌圖〉卷為主要研究的對象，論述的媒材則以版畫、繪畫為主。希望藉此一題材的大量蒐羅、深入剖析，一方面能對中日兩國於此時期的人物畫與敘事畫類有更精深的理解；另一方面當然也希望藉由中日均有的李楊敘事圖繪，更清楚的刻畫出在這段時期，中日兩國的視覺文化交流與轉化的狀況。

## 一、前人研究

### （一）明皇貴妃圖繪之相關研究

在中國，明皇與貴妃的故事當然是家喻戶曉，而且歷代也衍生出許多的文學作品。日本更是大約自白居易的〈長恨歌〉傳入，其國人就深深為李楊的愛情故事所著迷，進而啟發了許多重要的文學作品，當中最引人矚目者便是紫式部的《源氏物語》。<sup>3</sup> 有關楊貴妃的文學研究，以汗牛充棟來形容並不為過。也有學者數十年來盡心鑽研相關的文學材料，如日本的竹村則行即已從事相關研究長達二十多年，透過《長生殿》、《梅妃傳》、《梧桐雨》、《驚鴻記》、《隋唐演義》以及與楊妃明皇相關的詩文研究，竹村刻畫出楊貴妃故事在文學史上的變遷，也探討以梅妃的形象所對照出來的楊妃「惡女」形象。<sup>4</sup> 另外，竹村也與中國學者康保成合作註解《長生殿》，書中旁徵博引了許多

3 遠藤實夫很早就對李楊故事所衍生出來的文學傳統有所論述，他收集了中日兩國許多的相關材料，在當時實為難得；見氏著，《長恨歌研究》（東京：建設社，1934）。有關紫式部受到白居易詩文的影響，已有許多專文討論，詳見竹村則行，《楊貴妃文學史研究》（東京：研文出版，2003）。

4 《楊貴妃文學史研究》為竹村則行約二十年來從事楊貴妃相關文學研究的總集，在書後他也列舉並簡要地敘述之前所發表的十七篇單篇文章（頁417-422），礙於篇幅，於此不詳列。

相關的文學典故，為瞭解楊貴妃故事與相關典故不可或缺的一本鉅著。<sup>5</sup>

更值得注意的是，竹村也試著處理楊妃與明皇題材的繪畫，對文學創作的影響。他探討〈明皇擊梧桐圖〉與元曲《梧桐雨》的關係，認為極可能是先有此畫題的繪畫產生，才刺激了元曲大家白樸以梧桐為主要的意象，作出膾炙人口的《梧桐雨》雜劇。雖然，現在也無法絕對的確定〈明皇擊梧桐圖〉是否為畫家所憑空創出，或是原來即有相關文本，如果原來真有文本，也可能是口傳的文本，或是早已佚失的文本。無論如何，在目前缺乏相關文本的對照下，白樸受到圖繪的啟發進而創出文學作品的推論，確實相當有說服力。果真如此，則圖繪不單只是演繹文本，圖繪的製作還可以促生出新的文學作品，圖繪與文學的關係因而又有了新的轉化。

日本的藝術史學者也早已注意到日本，尤其是狩野派畫家，在十七、十八世紀創作了眾多的李楊圖繪。首先，武田恆夫以「玄宗皇帝繪」為研究重點，認為日本的此種相關圖繪可被分為「長恨歌繪系」、「勸誠畫系」以及「唐風俗畫系」。日本在平安時期便已有不少以〈長恨歌〉為主題的畫作紀錄，他並且指出近世以來在京都的狩野派就有山樂(1559-1635)、山雪(1590-1651)、永納(1631-1697)三代畫家都繪有長恨歌圖，其他地區的狩野派畫家也有長恨歌圖的製作，可見此一題材在日本盛行的狀況。而所謂的「勸誠畫系」，武田恆夫認為是從《帝鑒圖說》對玄宗皇帝之描繪後而成立的。因為《帝鑒圖說》一書傳入日本，此類被「勸誠畫化」的圖繪，也就在日本流傳開

---

5 洪昇著，竹村則行、康保成箋注，《長生殿箋注》（鄭州：中州古籍出版社，1999）。

來。至於「唐風俗畫系」所涵蓋的便是屬於玄宗皇帝宴樂圖一類的畫作，武田恆夫似乎認為此類畫作有可能觸發了後來的日本風俗繪畫作。不過，他更指出某些畫題，其實也游移在三類畫系當中，並不是一成不變，而此種游移與混合，正構成了玄宗圖繪的多樣與變化。<sup>6</sup>

池田麻利子在武田恆夫研究的基礎上，進一步追溯某些特定畫題的出現與演變。當中他特別以〈護花鈴圖〉、〈風流陣圖〉與〈蝶幸圖〉三種畫題作為討論的重點，同時將中國和日本與這些畫題典故有關的文獻羅列出來，進一步指出這些畫題的文獻，在中日兩國的確有其偏重的不同。不過，池田麻利子也在蒐羅的文獻資料中，觀察到一個現象，他搜索了《宣和畫譜》、《南宋院畫錄》、《國朝院畫錄》、《御定歷代題畫詩類》以及《中國繪畫總合圖錄》，都不曾發現中國繪畫的相關畫作記錄中有此三種畫題之存在。此三畫題相關的文本最早出自《開元天寶遺事》，他進而認為在中國並沒有以這三個故事為本的圖繪產生。即使在日本，根據相關的文獻記載，最早也是在明代之後，方有這些圖繪出現。最後他更認為近世初期日本此類的異國享樂風俗繪，強調的是集體的宴樂與冶遊，正與當時風行的野外遊樂園同調。可以看出原來的異國主題被特意的強調與轉化，而形成了遊樂園的異國版，與日本大和繪的風俗遊樂園共同宣揚著江戶時期的歡樂氣氛。<sup>7</sup> 在此，池田麻利子傾向於認為日本風俗圖繪的擴大，容納並轉化了明皇與貴妃的敘事圖繪。這樣的看法，似乎與武田恆夫有異。

中國文學上楊貴妃的形象已經被討論許多，但是在中國藝術史

6 武田恆夫，〈玄宗皇帝繪〉，《國華》1049 (1982)：13-25。

7 池田麻利子，〈日本における玄宗楊貴妃圖：近世初期の画題と図様〉，《美術史研究》41 (2003)：43-64。

上，以明皇與貴妃為主題的圖繪卻似乎一直沒有特別受到重視，如果有，也多數是個別作品的辨偽與介紹。近年來才出現一本探討中國繪畫中李楊題材的博士論文，Elizabeth Marie Owen 的博士論文以錢選的〈貴妃上馬圖〉作為中心及切入點，將現存多種版本的〈貴妃上馬圖〉——詳述與分析，他認為錢選擇此畫題，並運用古典的人物畫風格，甚或參考了唐人的構圖，再加上錢選自己創作的詩文，將此一畫題作了相當個人化的詮釋。Owen 接下來討論其他的明皇與貴妃的故事畫，基本上以〈明皇幸蜀圖〉以及被視為李楊宴樂冶游類的圖繪作為兩大論述的範圍，之後更針對相關的李楊文獻進行翻譯與討論，文中所引用的前人研究，可看出美國學界在此議題上的成果。<sup>8</sup>

之前，美國學界對於明皇貴妃圖繪的討論，往往是為了解讀該國所收藏的繪畫作品而產生，或是對於某一特定畫家的興趣，而恰好論及此類畫作。<sup>9</sup> Owen 的貢獻在於綜合討論了錢選的〈貴妃上馬圖〉，並且詳細的剖析錢選的意圖，再次見證到文人畫家轉化敘事題材，藉以抒情，或是藉以作為政治抗爭的手法；另外，他所整理的相關文獻，尤其是元代的部分，更可看出當時的文人如何將明皇貴妃的題材諸如〈明皇游月宮〉、〈楊太真浴華清池〉，納入戲曲演出之中，使得明皇與貴妃的故事更加的普及，甚至被賦予更多個人的詮釋。

另外，值得注意的是仲叮啟子編著的《仕女図から唐美人図へ》一書，<sup>10</sup> 以美人圖為焦點，書中處理了中日兩國的美人圖繪、中國美

8 Elizabeth Marie Owen, "Love lost: Qian Xuan (c. 1235 - c. 1307) and Images of Emperor Ming Huang and Yang Guifei" (PhD diss., Yale University, 2005).

9 詳見 Owen 論文中所引的 Cahill 對於錢選的研究，以及 Lawton 對於人物畫的研究。

10 仲叮啟子編著，《仕女図から唐美人図へ》（日野：實踐女子學園，2009）。

人圖傳入日本的影響，以及日本畫家以唐美人為題所產生的創作等等重要議題。當中，特別是福田訓子的文章收集了眾多的文獻資料，梳理出明皇貴妃畫題相關的紀錄與文本出處，是目前為止最完整的資料彙整。文後附錄更把現存由日本畫家所創作之李楊題材繪畫，作了相當詳盡的調查與排比，凡此種種，對於日後進一步的研究，或是更全面的探究李楊故事圖繪在中日兩國的表现，都有相當的助益。<sup>11</sup>

對照來看，由於日本學者處理的多為日本藝術家所創作的明皇貴妃圖繪，而 Owen 則集中在討論中國的相關繪畫，以兩者對畫作的分類顯示，日本畫家特別對〈長恨歌圖〉的製作有興趣，在中國古代似乎很少有此類的畫作，這或者是因為日本人（特別是日本的皇室貴族）對於白居易詩文的鍾愛所致。眾所皆知，白居易在世時其詩歌就已傳到日本、韓國，無論是〈長恨歌〉或是〈琵琶行〉當時均已膾炙人口。有趣的是，古代日本畫家很少有〈琵琶行〉相關圖繪的創作，但是〈長恨歌圖〉卻有不少，而且早自平安時期(794-1190)即有〈長恨歌〉繪的創作記載。<sup>12</sup> 中國則恰好相反，雖然文獻上記載的李楊圖繪不少，但是目前可被稱為〈長恨歌圖〉者，似乎只有一件尤求的作品。<sup>13</sup> 但是〈琵琶行圖〉則在十六、十七世紀的中國，被蘇州畫家唐寅、文徵明與其他的文派畫家頻繁的圖繪，現在仍有許多的作品留

11 福田訓子，〈玄宗・楊貴妃畫題の受容と新展開——室町末から江戸初期を中心——〉，仲町啟子編著，《仕女圖から唐美人圖へ》（日野：實踐女子學園，2009），頁73-109。

12 本人在大英圖書館進行調查時，發現一本日本元和(1615-1624)年間刊行的《唐物語抄》詩畫冊，一開頭即有琵琶行詩之插畫，詳見Kenneth B. Gardner, *Descriptive Catalogue of Japanese Books in the British Library Printed Before 1700* (London: The British Library, 1993), no.62. 日本長恨歌圖的部分則見板倉聖哲，〈狩野山雪が描いた「長恨歌圖」——異端から古典へ〉，《UP》（東京大學出版會）404（2006）：6-7。感謝板倉先生所提供的論文，對於本研究有許多的助益。

13 古原宏伸在其書中載有一件標為尤求的長恨歌圖，可惜只有部分的圖版，詳見古原宏伸，《中國畫卷の研究》（東京：中央公論美術出版社，2005），頁46、圖53。



存。<sup>14</sup> 此種結果到底是歷史的偶然呢？或者顯示了中日兩國對於敘事圖繪的特殊偏好？又或者是強調愛美人不愛江山的〈長恨歌〉過度宣揚明皇與貴妃間的情愛，不為中國文化所贊同，而少有這樣的圖繪產生？而同樣的題材，對於不是有如此切身相關的日本人而言，卻似乎有著異國悲戀的特殊魅力？<sup>15</sup>

雖然古原宏伸對於中日敘事畫比較有不錯的研究論述，但是某些論點仍值得更進一步的討論。譬如他認為中國藝術家喜歡圖繪較為遙遠的過去，而對其同時代的文學作品較無興趣、中國的敘事畫較為注重儒教等等論點。<sup>16</sup> 但是他所列舉的中國敘事畫，贊助者多數為宮廷或是文人畫家，而非如同他在論述日本敘事畫時，有不少創作是來自更為民間的製作。贊助者階級的差異與使用脈絡的不同，當然也會影響敘事圖繪的表現，甚至也關係到何種文本被選用。無論如何，古原氏極具開創性的工作，值得更進一步的發展。<sup>17</sup> 更多敘事圖繪的研究，當可幫助吾人釐清許多疑點，並對於中日兩國繪畫中複雜多樣的圖文關係有更精闢的闡發。當然此種比較或是原則性的論述歸納，其重點仍在於幫助學者可以更加瞭解兩國敘事畫創作手法，以及其敘事傳統的特色，這也是本文希望可以有所貢獻之處。

總結上述研究，可以看到日本學者大量搜尋現存的明皇貴妃圖作與文獻材料記載，並分析其畫題與內容而將此類圖畫分為「〈長恨

14 林麗江，〈由傷感而至風月——白居易《琵琶行》詩之圖文轉譯〉，《故宮學術季刊》3 (2003)：1-50。

15 兩國對於白居易〈琵琶行〉與〈長恨歌〉詩圖繪創作的不同喜好，似乎是另一個日後值得探討的問題。

16 詳見古原宏伸，〈序章〉，《中國畫卷の研究》，頁 15-54；以及他較早發表在 *Words and Images* 書中的文章，詳見 Alfreda Murck and Wen C. Fong eds., *Words and Images: Chinese poetry, calligraphy, and painting*. (New York: Metropolitan Museum of Art; Princeton: Princeton University Press, 1991)。

17 筆者在此對於古原先生致上最誠摯的謝意與敬意，因為先生是帶領筆者進入敘事畫研究的啓蒙者。目前為止，也是中國敘事畫研究領域取材最廣與探討最深入的學者。詳見古原宏伸，《中國畫卷の研究》。

歌〉繪系」、「勸誡畫系」以及「唐風俗畫系」三大類，進而觀察出各畫系演化的狀況，並與當時的大和繪關連起來，以便見到日本對於此類畫作的特殊取材。相關中國明皇貴妃圖繪的研究就相對的稀少，雖然 Owen 在其博士論文中，已經收有不少的繪畫作品，但是其重點仍在凸顯錢選畫作的特別，仍然有相當多的李楊題材作品未被觸及，這部分的繪畫作品仍然需要繼續被搜尋與被「辨認」。<sup>18</sup>

無論如何，除了 Owen 之外，多數的研究都是以日本的相關圖繪作為主體，進而關照到中國的李楊故事圖繪。但是這些結論或是研究，都或多或少，有其不足之處。主要是由於相關的中國圖繪的研究太過稀少，以致於可以拿來比對的基礎都不甚穩固。例如，池田麻利子認為《開元天寶遺事》中的一些故事沒有被製作成圖繪，但是其實像〈明皇鬥雞射鳥圖〉一類的畫題，就可能是來自《開元天寶遺事》。另外，這些研究，其實並沒有真正的觸及圖文關係的討論，多數討論的重點仍在畫題與內容的析辨。但是無論如何，這些研究仍然相當具有啟發性，畫題的收集與深入分析，的確有助於瞭解李楊故事的演化，而武田恆夫的分類也的確可以幫助我們瞭解到，在日本產生的這些明皇貴妃圖繪被強調的特色，甚至也暗示了可能的用途，雖然他並未進一步的討論。

把李楊圖繪歸入所謂的「勸誡畫系」或是「唐風俗畫系」，就已經表明前類的圖作極可能是規諫的用途，而後者則可作為一種異國的享樂圖繪來欣賞。但是被武田恆夫所特別歸納成類的「〈長恨歌〉繪

18 因為有不少的作品畫題已經被遺忘或是改題，例如劉芳如就指出故宮所藏的〈元人招涼仕女圖〉有可能是貴妃出浴的題材。詳見劉芳如、張華芝編，《女性的形象與才藝》（臺北：國立故宮博物院，2003），頁 63。

系」，當初又是在怎樣的脈絡下重新成為十七世紀重要的畫題呢？有何重要性呢？為什麼「〈長恨歌〉繪系」不直接被歸入「勸誡畫系」呢？日本畫家所繪的〈長恨歌圖〉又與中國畫家所畫的李楊故事圖繪有何差異呢？這樣的差異又意味著什麼？

## （二）狩野山雪的〈長恨歌圖〉研究

狩野山雪活躍於十七世紀上半的京都，大約在一六四六至一六四七年之間，製作了〈長恨歌圖〉卷，目前裝裱成兩個長卷（圖 1、2），各自約為三十一點五公分高，上卷一〇四八點五公分，下卷一〇七〇公分長，藏在都柏林的 Chester Beatty Library。卷上從「漢皇重色思傾國」始，到楊貴妃被賜死於馬嵬坡止；卷下則從「君王掩面救不得」始，到最後的「天長地久有時盡，此恨綿綿無絕期」。山雪名下還有另一件〈長恨歌圖〉卷與 Chester Beatty Library 卷相當的接近，為日本的九鬼家舊藏。<sup>19</sup>基本上，學者認為完成於一六四六年的此件九鬼家藏作品可能是草稿，作為〈長恨歌圖〉卷正式繪製前的稿本。同時也就是根據此卷紀年，而大約可將 Chester Beatty Library 卷訂在一六四六到四七年之間。有關這個畫卷的最新研究，詳見 *Chinese Romance From a Japanese Brush* 一書，書中以此畫卷為中心，既有作為背景的中國人物畫傳統的探討，也針對畫卷的修復過程、畫卷的周邊資料有詳盡的討論。特別是 McKelway 的文章：“Kano Sansetsu and Kano Workshop Paintings of ‘The Song of Lasting Sorrow’” 詳盡的剖析了狩野山雪與狩野派畫家所作的長恨歌圖繪，相當值得

19 此件作品被裱為三卷，圖版詳見《國華》44 (1893)：148-149。



B

A



C

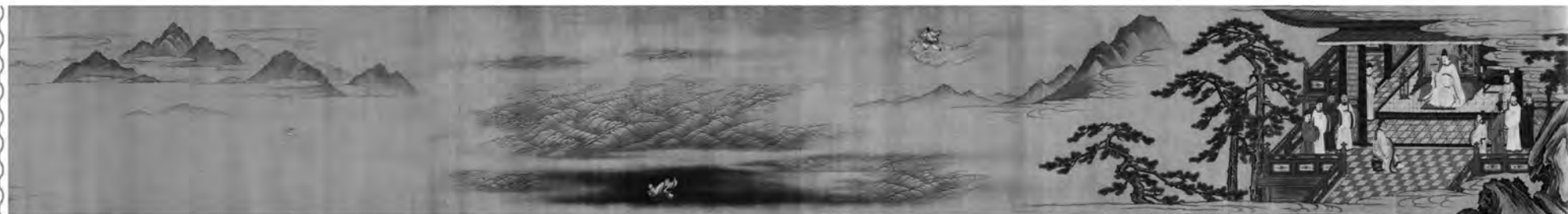


D

1. 江戸，狩野山雪，〈長恨歌圖 上卷〉局部（1646-1647年，Dubli, Chester Beatty Library藏；取自平山郁夫、小林忠編著，《秘藏日本美術大観》第五卷《チェスター・ビーティ・ライブラリー》，東京：講談社，1993）



A



B



C

2. 江戸，狩野山雪，〈長恨歌圖下卷〉局部（1646-1647年，Dublin, Chester Beatty Library 藏；  
取自《秘藏日本美術大観》）

參考。<sup>20</sup>

狩野山雪的〈長恨歌圖〉卷大約在一九二六年進入 Chester Beatty 的收藏，一開始被當成了中國畫卷。當狩野山雪的〈長恨歌圖〉卷於一九八〇年代被日本學界重新發現後，<sup>21</sup> 首開此卷研究的川口久雄梳理出圖中各景所對應的〈長恨歌〉文本、對畫面有細密的觀察，並在山雪卷末的最後圖繪表現有相當精采的詮釋。他以圖繪為引，解說補充〈長恨歌〉文意，中日文學典故的尋繹與文學上的引用比較是其重要的貢獻。<sup>22</sup> 另外，也有學者討論此畫卷是否為山雪的真跡、與舊藏於九鬼家的〈長恨歌圖〉卷版本間的關係、原來的裝裱形式為何等等問題。<sup>23</sup> 基本上，藏於 Chester Beatty Library 的山雪〈長恨歌圖〉卷，已被視為山雪的重要作品。

板倉聖哲的文章則是相當簡要地敘述了過往研究所注意到的現象，同時也提出了幾點觀察：他注意到山雪蜀地棧道的畫法似乎受到明代所謂「變形主義」畫家的影響，而貴妃形象則似乎較為接近明代的仕女圖造型，尤其是探幽所畫的縮圖之中就記錄了相當多原來流行於蘇州的古畫偽作。<sup>24</sup> 從板倉氏的這些觀察，以及前述日本學者對於

20 Shane McCausland and Matthew P. McKelway, *Chinese Romance From a Japanese Brush: Kano Sansetsu's (1590-1651) Chogōnka Scrolls in the Chester Beatty Library* (London: Scala Publishers Ltd, 2009)；有關長恨歌畫卷之紀年，詳見 Shane McCausland and Matthew P. McKelway, "Coda: the Kuki Version," pp. 94-105. 有關狩野派繪畫與山雪長恨歌之剖析，見 Matthew P. McKelway, "Kano Sansetsu and Kano Workshop Paintings of 'The Song of Lasting Sorrow'," pp.106-149；而本文部分內容，也刊在書中的第五章：Li-chiang Lin, "Ming Paintings and Prints: Possible Sources for Sansetsu's *Chogōnka* scrolls," pp.150-163.

21 Michael Ryan, "Preface," in *Chinese Romance From a Japanese Brush*, p.7; Yoshiko Ushioda with Jessica Baldwin, "The Chogōnka scrolls: Their Rediscovery and Conservation," in *Chinese Romance From a Japanese Brush*, pp.164-171.

22 川口久雄，《長恨歌繪卷》（東京：大修館書店，1982）。川口氏在書中有許多精闢的見解，蒙板倉聖哲教授惠贈此書，在此深表謝意。

23 脇坂淳，《長恨歌繪卷考》，《日本美術工藝》621（1990）：7-17。

24 板倉聖哲，《狩野山雪が描いた「長恨歌園」》，頁 6-12。

唐美人圖的研究，可以知道明代蘇州或是江南地區所生產的許多繪畫，也被外銷到日本，進而對日本畫壇有所啟發。本文也將試著追溯當時日本畫家在創作中國題材的繪畫時，可能取材的繪畫來源，以便更加瞭解其創作的脈絡。

事實上，中國繪畫特別有一類所謂的蘇州片畫作，於原來中國繪畫研究中並不受重視，原因是過往學者僅僅將其視為「偽作」，<sup>25</sup>一旦畫作被鑑定確認為偽之後，往往就少有針對這些作品的深入研究。現今留存的許多掛名為唐寅、仇英、錢選、趙孟頫，甚至是唐宋畫家的敘事創作，很可能都與明代中晚期這些江南地區的偽作作坊有關。不過，近年來研究者也開始以這些偽作來探討明代的藝術市場。<sup>26</sup>而且，此類的作品在當時很可能大量流通於市面，特別是許多以敘事畫的型態出現，當然也對於敘事畫的發展有影響。陳香吟就以明清時期大量出現的〈若蘭璇璣圖〉為主體，探討當時蘇州片製作的內容與方式，一方面見出偽作者如何以眾多的圖象資料為本，彙整成為其創作內容，因而畫作往往有著「雜燴」式的特質；另一方面也可見到，被偽作的材料不只是繪畫，連與這些繪畫相關的周邊文獻也都被偽造，以便增加畫作的可信度。<sup>27</sup>而且，這些從事比較大眾化繪畫生產的畫家，也很可能同時為需要大量插圖的版畫書籍製作畫稿。那麼，透過對這些所謂「偽作」的研究，就可觀察到當時大眾藝術文

25 如楊仁愷，《中國書畫鑑定學稿》（瀋陽：遼海出版社，2000），頁 217-223；劉金庫，〈蘇州片辨析〉，《南畫北渡：清代書畫鑒藏中心研究》（臺北：石頭出版股份有限公司，2007），頁 93-101；傅希齡，《桃源圖研究》（臺北：國立臺北藝術大學美術史研究所碩士論文，2004）。

26 詳見 Ellen Johnston Laing, "Suzhou Pian and Other Dubious Paintings in the Received Oeuvre of Qiu Ying," *Artibus Asiae* 59.3 (2000): 276-277. 陳怡勤，《從文徵明風格為主之代筆畫家與作偽畫家看十六世紀蘇州藝術市場之概況》（北京：中央美術學院博士論文，2007）。

27 陳香吟，《明清若蘭璇璣圖研究》（臺北：國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，2010）。

化的內容與取向，當然就有著更重要的意義。

值得注意的是，狩野山雪宣稱他所創作的〈長恨歌圖〉卷為其所獨創，他在圖卷尾端的署名寫道：「狩野氏累世山雪始圖之」<sup>28</sup> 強調自己非摹自古代的版本，而是一種原創。是什麼樣的驅力促使山雪去創製出一卷特殊的〈長恨歌〉圖繪呢？在中國也有許多以明皇與貴妃為題的繪畫作品，但是多為描繪李楊愛情故事之片段，<sup>29</sup> 以整首〈長恨歌〉為題之作十分少見。日本則自平安時期(794-1190)即有〈長恨歌〉繪的創作記載，但是山雪仍然十分得意於其獨創之圖繪表現。研究者指出山雪跟當時京都地區的文人素有往來，因此得以在通曉漢文之日本文人的幫助下，對於詩作有更細膩的解讀。<sup>30</sup> 然而即便對於文本有較深刻的理解，要將文字轉成圖繪，仍非易事。原先如果沒有一個可資遵循的完整本〈長恨歌圖〉，山雪又是如何做到的呢？狩野派從十五世紀即已相當活躍，但是除了狩野派家傳的粉本之外，當時還有什麼樣的視覺材料可供山雪使用呢？

檢視十七世紀的日本，中國的繪畫與書籍藉由各種管道輸入，<sup>31</sup> 成為當時畫家與工匠的重要靈感來源。從狩野探幽(1602-1674)所留下的縮圖中出現了大量的中國圖繪，即可見一斑。特別是前述的蘇州片一類的畫作，的確成為當時日本畫家相當重視的材料。同時，縮圖中有不少摹自中國的書籍版畫，例如在浙江地區出版的《新鐫海內奇

28 圖版詳見狩野山雪畫，神鷹徳治、袴田光康解説，神鷹あかり英譯，《長恨歌画卷：チェスター・ピーティアー・ライブラリイ所蔵》，頁113。

29 胡鳳丹撰，嚴仲儀校點，《馬嵬志——唐明皇楊貴妃事蹟》，《馬嵬志》，頁45-51，219-250。

30 板倉聖哲，《狩野山雪が描いた「長恨歌図」》，頁8。

31 大庭脩編著，《江戸時代における唐船持渡書の研究》（吹田：關西大學出版部，1981〔1967〕）；《江戸時代における中國文化受容の研究》（京都：同朋舎，1984）；《漢籍輸入の文化史：聖徳太子から吉宗へ》（東京：研文出版，1997）；王勇，《「中日書籍之路」研究》（北京：北京圖書館，2003）。



觀》書中的〈瀟湘八景圖〉就被記錄在探幽的縮圖中。<sup>32</sup> 對於當時的日本畫家而言，這些版畫圖繪應當跟繪畫一樣珍貴，才會被慎重的記錄下來，與繪畫一同出現在探幽的紀錄中。

近年來已有不少的研究，討論明代的書籍插圖如何成為日本畫家靈感的來源，特別是畫譜一類的書籍。<sup>33</sup> 傳入日本的這些中國版畫，最有名的便是張居正 (1525-1582) 所主導編纂的《帝鑑圖說》，此書在萬曆初年編成，原來是張居正拿來作為萬曆皇帝的日講用書，並且藉此作為教育聖君，以及為日後因輔佐幼主可能產生的禍端早做預防之用。<sup>34</sup> 此書至晚在十七世紀初即已傳到日本，而且書裡的插圖，被日本畫家輾轉的傳抄使用，製作成各式各樣的形制，日本至今仍有不少的帝鑑圖留下，特別是狩野派畫家的作品，也因為如此，《帝鑑圖說》的版畫才會引起眾多日本學者的注意。<sup>35</sup>

32 詳見板倉聖哲，〈探幽縮圖から見た東アジア絵画史——瀟湘八景を例に〉，佐藤康宏編，《講座日本美術史・3 圖像の意味》（東京：東京大學出版會，2005），頁111-138。有關《新鶴海内奇觀》的研究，詳見 Li-chiang Lin, "The Study on the Ming Illustrated Landscape Book—Hainei qiguan," in *Festschrift Volume and Symposium in honor of Wen Fong*, 即將出版。

33 相關研究詳見町田市立國際版畫美術館編，《近世日本繪畫と畫譜・繪手本展》（東京：町田市立國際版畫美術館，1990），第2冊；Kobayashi Hiromitsu, "Publishers and Their Huapu in the Wanli Period: The Development of the Comprehensive Painting Manual in the Late Ming," *The National Palace Museum Research Quarterly* 22.2 (2004): 167-198；小林宏光，〈中国絵画史における版画の意義——「顧氏画譜」（1603年刊）にみる歴代名画複製をめぐって〉，《美術史》39.2 (1990): 123-135。

34 有關此部分的研究，詳見 Li-chiang Lin, "The Creation and Transformation of Ancient Rulership in the Ming Dynasty (1368-1644) — A look at the *Dijian tushuo* (Illustrated Arguments in the Mirror of the Emperors)," in *Perceptions of Antiquity in Chinese Civilization*, eds. Dieter Kuhn and Helga Stahl (Heidelberg: Edition Forum, 2008), pp. 321-359.

35 町田市立國際版畫美術館編，《近世日本繪畫と畫譜・繪手本展》（東京：町田市立國際版畫美術館，1990），第2冊；特別是收錄其中的榑原悟的文章〈帝鑑圖小解〉，頁124-137列出了許多日本學者之前的研究。另外 Julia Murray 近年也有多篇與此相關的研究出版：Julia Murray, "From Textbook to Testimonial: The Emperor's Mirror, An Illustrated Discussion (*Di jian tu shuo / Teikan zusetsu*) in China and Japan," *Ars Orientalis* 31 (2001): 65-101；Julia Murray, "Changing the Frame — Prefaces and Colophones in the Chinese Illustrated Book *Dijian Tushuo* (The Emperor's Mirror, Illustrated and Discussed)," *The East Asian Library Journal* 12.1 (2006): 20-67。另外有關此議題的重要研究還有小林宏光，〈宮樂園屏風にみる帝鑑圖說の転成：近世初頭繪画における明代版画変容の一例〉，《國華》1131 (1990): 11-31。

那麼，在狩野山雪創作〈長恨歌圖〉時，他是否也有類似可供參考的中國圖象呢？特別是當時流傳在日本的中國繪畫與版畫，是否曾成為他參考的資料？先前針對狩野山雪的〈長恨歌圖〉卷的研究已有不少，許多也相當深入，但是這個部分似乎還有值得探究之處。此外，他又是怎樣去詮釋〈長恨歌〉的圖文關係呢？針對這些問題，本研究的重點將會放在兩部分，一是李楊故事圖象的來源與運用，二是圖文關係的剖析，希望藉由搜尋當時狩野山雪可能觸及的中國材料，來理解山雪創作的靈感來源，並從〈長恨歌圖〉卷圖文關係的表現上，深入探詢狩野山雪製作此一畫卷的真正意圖。希望藉此，比較分析出當時中日兩國李楊故事圖繪創作的異同，以同一題材在文化交流中被學習與轉化的案例，進而凸顯出兩國在敘事圖繪上的成就。

## 二、圖式彙整——狩野山雪可能接觸的中國視覺材料

### （一）明代繪畫奢華生活之描寫

在中國，楊貴妃當然是家喻戶曉，向來都是以「環肥燕瘦」來形容其體態，中國文化中的楊貴妃形象，大都是富態明豔一類，傳世作品如臺北故宮的〈宮樂圖〉中的宮女樣貌，或是考古材料，如唐永泰公主墓的宮女形象，或是藏在日本京都的唐代陶俑（圖3）。當然也有以明皇與貴妃故事為題材的繪畫作品，如藏在臺北故宮的〈明皇幸蜀圖〉（圖4），晚期也有不少摹本，如 Freer Gallery 就有兩本，而日本的大和文華館也有一本。<sup>36</sup> 除此之外，吳彬也畫有自己獨特的

〈明皇幸蜀圖〉。<sup>37</sup> 而大家所熟知的還有藏在 Freer Gallery 的錢選



3. 唐，〈陶俑〉（約八世紀，京都博物館藏；取自世界美術編輯部編，《世界美術大全集·東洋編·4 隋·唐》，東京：小學館，1997）

〈貴妃上馬圖〉，這個圖式似乎可以追溯到南宋時期，Boston Museum 就有一件扇面圖繪有貴妃上馬的形象，而台北故宮近期的「文藝紹興」南宋繪畫大展也有一件以此為題材的扇面展出。<sup>38</sup> 另外，中國還有許多奇特的畫題，像是〈貴妃病齒圖〉、〈明皇打馬球圖〉等等，<sup>39</sup> 但是多為描繪李楊故事之片段。以整首〈長恨歌〉為題之作，在中國相當少見，目前所知的本子是藏於藤井有鄰館歸在尤求名下之〈長恨歌圖〉卷，<sup>40</sup> 然而檢視其部分

36 相關研究詳見李如珊《臺北故宮本〈明皇幸蜀圖〉研究》（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2007），頁2，註4。

37 吳彬的〈明皇幸蜀圖〉藏於天津藝術博物館。

38 藏在 Boston Museum 的畫作被稱為〈楊妃上馬圖團扇〉（25 x 26.3 cm; Accession number: 12.896），圖版可在 Boston Museum of Fine Arts 的網頁上尋得（[http://www.mfa.org/collections/search\\_art.asp](http://www.mfa.org/collections/search_art.asp)）；而臺北故宮的此件團扇雖然名為〈傳〉郭忠恕的〈宮中行樂圖〉，但實際上所繪的內容卻是貴妃上馬的題材，林莉娜於其作品說明中有詳盡的解說，收於何傳馨主編，《文藝紹興：南宋藝術與文化·書畫卷》（臺北：國立故宮博物院，2010），頁385。從台北故宮團扇題材在之前被誤解來看，當有其他的李楊故事圖繪也被誤以為是別的題材。

39 胡鳳丹撰，嚴仲儀校點，《馬嵬志——唐明皇楊貴妃事蹟》，頁45-51。

40 此圖只有部分被刊出，圖版詳見高原宏伸，《中國畫卷の研究》，頁46，圖53。可惜筆者未能見到此件作品，並不清楚尤求如何製作出〈長恨歌圖卷〉，但是初步看來山雪的創作似乎與此卷沒有太大的關係，這部分仍有待日後的進一步研究。



4. 唐人，〈明皇幸蜀圖〉（臺北：國立故宮博物院藏；取自王耀庭編，《青綠山水畫特展圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1995）

圖版，卻並未看到直接與山雪的〈長恨歌圖〉卷有何相似之處。

狩野山雪其實畫有不少中國題材的作品，譬如日本隨心院所藏的〈蘭亭曲水圖屏風〉，基本上，山雪應該使用了中國的蘭亭圖式，很可能就是〈蘭亭修禊圖〉的石刻拓本。<sup>41</sup> 在中國完整的〈長恨歌圖〉卷相當稀少，目前只看到一卷尤求所畫者。Max Loehr 認為在中國最有可能的〈長恨歌圖〉卷，便是〈明皇幸蜀圖〉。<sup>42</sup> 不過嚴格來說，即使是〈明皇幸蜀圖〉這樣的敘事畫，刻畫了唐明皇倉皇西逃的情

41 拓本可參見中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集·繪畫編·19 石刻線畫》（上海：上海人民美術出版社，1987），頁 88-89。

42 Max Loehr, *The Great Painters of China* (New York: Harper and Row, 1980), p. 69.

形，仍然很難說是依照〈長恨歌〉而作的敘事圖繪，只能說這樣的圖畫也許受到〈長恨歌〉的詩意所啟發。但是如果山雪的手上沒有中國版的〈長恨歌圖〉，那麼他又是如何創作〈長恨歌圖〉卷呢？

在十七世紀的日本，除了狩野派家傳的粉本之外，狩野山雪最能接觸到的中國圖象資源，就是來自江南地區特別是杭州與蘇州的明代繪畫。板倉教授已經指出像唐寅的〈夢仙草堂圖〉（圖5）和仇英的〈九成宮圖〉一類的畫作，就可能是山雪的創作靈感來源。<sup>43</sup> 他同時也指出許多來自晚明蘇州地區的假畫被記錄在探幽繪製的縮圖中，這是明代繪畫在十七世紀的日本藝術市場也廣為流傳之證據。探幽活躍於十七世紀的江戶地區，是該地狩野派的傳人。在京都地區的狩野派也有類似的稿本流傳，例如狩野山雪的儿子狩野永納，在其承繼父親所編寫的《本朝畫史》中，於「狩野家累世所用畫法」的條目下，羅列有山水畫法序、人物畫法序以及花鳥畫法序，並說道：「右吾家世以所藏之粉本模寫之，為三卷，序之，以附與於長子永敬者如



5. 明，唐寅，〈夢仙草堂圖〉局部（Washington D.C., Freer Gallery of Art 藏；取自 Anne De Coursey Clapp, *The Painting of Tang Yin*, Chicago; London: University of Chicago Press, 1991）

<sup>43</sup> 《夢仙草堂圖》的圖版，見 Anne De Coursey Clapp, *The Painting of Tang Yin* (Chicago and London: The University of Chicago press, 1991), fig.77. 《九成宮圖》則有一本藏在大阪市立美術館。

此」，因而知道京狩野派也傳下有不少的粉本，並且將這些粉本重新模寫成三卷，再為這些畫卷加上序言。<sup>44</sup> 值得注意的是，永納在人物畫法中提及趙孟頫、錢選：「趙子昂及錢舜舉彩墨皆精細小，大用描筆，更不事潑墨。凡圖像者以三教附之，故衣紋曲直從其威儀也，聊成一家，以往往宗之。」山水畫法的部分也提到：「如錢舜舉盛子昭以青綠精密得名者也，各有風格成一家，皆吾家所用，而往往多宗之。」<sup>45</sup> 從書中的形容來看，京狩野派家傳的粉本，有不少被視為趙孟頫或錢選的作品，而且這種精密描寫又重設色的畫法，還是狩野山雪家常常使用的風格。對照現存的《探幽縮圖》，縮圖中也記錄了不少所謂的「趙孟頫所畫」的圖繪，<sup>46</sup> 看起來有許多很可能是晚明所製作出來的假畫，山雪家所藏這些所謂趙孟頫或是錢選的粉本，也可能有類似的作品，這些繪畫都可以為山雪提供人物與宮殿繪畫的母題。<sup>47</sup> 原來中國偽畫的製作者可能只是要欺騙有錢卻不懂畫的中國人，<sup>48</sup> 例如在詹景鳳的紀錄裡，蘇州人特別會作假畫來騙有錢的徽州人。不過從探幽所繪縮圖收錄的內容來看，有許多的假畫其實也進到了日本，對於像狩野探幽一樣的日本畫家，這些材料也就成了他們日後繪畫的靈感來源。

然而，山雪從中國繪畫中所獲得的靈感，並不只限於人物或是宮殿描繪上的母題。在其〈長恨歌圖〉卷中到處佈滿了繁複華麗的花

44 狩野永納編，笠井昌昭、佐々木進、竹居明男譯注，《本朝畫史》（東京：皓星社，2000），卷一，頁29-30。

45 同上書，頁29。

46 詳見京都國立博物館編，《探幽縮圖（下）》（京都：同朋社），1981。

47 板倉聖哲，〈狩野山雪が描いた「長恨歌圖」〉，頁10-11。

48 楊仁愷，《中國書畫鑑定學稿》，頁217-223。



6. 五代，顧闳中，〈韓熙載夜宴圖〉局部（北京：故宮博物院藏；取自故宮博物院藏畫集編輯委員會編，《中國歷代繪畫：故宮博物院藏畫集1》，北京：人民美術社出版，1978）



7. (傳)明，唐寅，〈韓熙載夜宴圖〉局部（重慶中國三峽博物館〔原重慶市博物館〕藏；取自中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集·13》，北京：文物出版社，1997）

樣，以及使用鮮豔的顏色，細密的去描繪出唐代富裕又華貴的宮廷生活。中國畫史上最有名描繪浪蕩生活的繪畫，應該是顧闳中所創作的〈韓熙載夜宴圖〉（圖6）。託名於明代畫家唐寅之下也有一件構圖與人物描寫摹自顧闳中原作的〈韓熙載夜宴圖〉（圖7），目前藏在四川省的重慶中國三峽博物館（原重慶市立博物館）。比起原作，這卷所謂的唐寅〈韓熙載夜宴圖〉有著更多對於奢華生活的極度描寫，整個畫卷所展現的應該是明代奢華生活的一個切面。與原圖相比較，明顯看出明代的〈韓熙載夜宴圖〉增加許多細節，例如女子奏樂這一景，

顧闔中只是簡單的用屏風隔開（圖8），並用人物去串連出下一景，但是在傳為唐寅的〈夜宴圖〉不但多出許多華麗的屏風，在單幅屏風之後，有著盆栽，再有捲軸式的屏風，更多了三四條長桌，上頭還陳列有小屏風、珊瑚等文玩（圖9）；在原來的〈韓熙載夜宴圖〉的最後一景（圖10），韓熙載似乎正要勸誡已經因為狂歡而失控的眾人，而傳為唐寅的明代版本，客人與韓熙載的家妓更是進入到限制級的程度（圖11）。同樣在此景，也多出不少的家具，特別醒目的是，隱藏在左方屏風後罩著薄薄紗帳的湘妃竹製眠床，可隱約見到鼓脹的被團，似乎暗示著床上有人。客人與家妓調情的場景，則同樣多了許多



8. 五代，顧闔中，〈韓熙載夜宴圖〉局部



9. (傳) 明，唐寅，〈韓熙載夜宴圖〉局部





10. 顧闳中，〈韓熙載夜宴圖〉局部



11. (傳) 唐寅，〈韓熙載夜宴圖〉局部

的屏風，中間還設有一條長桌，桌上有著酒食、瓜果、卷軸、筆墨紙硯等，供客人與家妓享用，雖說是臨摹了歷史故事的場景，但是卻與我們所知道的明代強調聲色之娛的物質文化頗為相近。

更值得注意的是此類的〈夜宴圖〉當時應該不少，古原宏伸收集了許多的版本，在他的研究中就列舉出與傳唐寅的本子同一系統的其他夜宴圖畫卷，現今分別藏在北京故宮博物院、東京國立博物館、中國歷史博物館、廣東省博物館以及日本私人收藏等。事實上，根據古原氏的研究，東京國立博物館的藏本是一八一七年狩野養信 (1796-

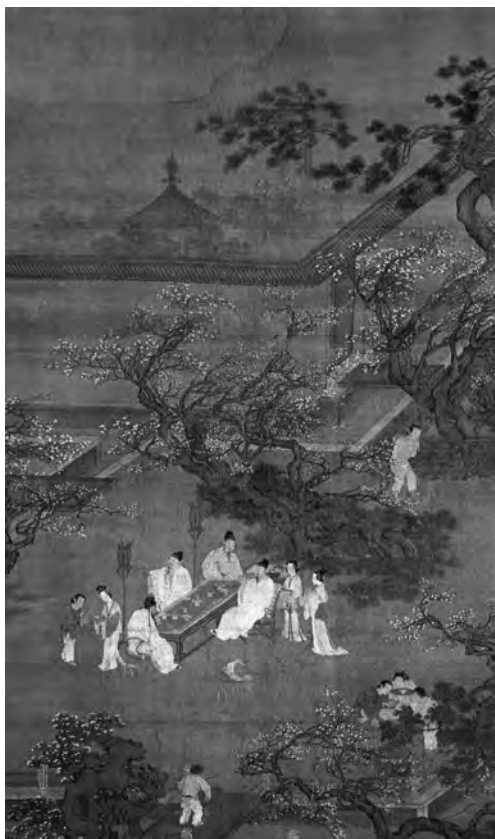
1846), 依照所謂的明代杜堇的作品所摹寫者, 從圖版上來看的確跟傳唐寅重慶中國三峽博物館本很相近。這個原來應該是摹自顧閔中版本的明代本系統, 不但託名唐寅、杜堇, 也有託名於王振鵬者。<sup>49</sup> 如果現在還可見到這麼多的版本, 可見當時市場上此類畫卷應該有相當的流傳。對於日本畫家而言, 想要接觸到這系列的繪畫應該不難。

這種對於奢華生活的描繪, 在仇英的〈春夜宴桃李園圖〉與〈金谷園圖〉中也展現無遺。<sup>50</sup> 〈春夜宴桃李園圖〉(圖12) 原本強調的便是及時行樂, 而〈金谷園圖〉則特別以摹繪石崇的窮極奢華為賣點(圖13), 即便歷史文字記載了石崇的豪奢, 但是畫成圖繪, 仍然需要各種巧思。仇英以各種方式來呈現歷史上最窮奢極侈的富裕生活, 例如用大段大段昂貴的錦緞來覆蓋建物的長廊與屋頂, 大廳上的一對巨大珍奇的紅珊瑚插在昂貴的青銅古器裡, 然後被置放在做工精巧仔細的椅凳上, 石崇身後更列有伎樂數人, 看來就是其一貫迎賓的排場, 庭園裡栽種著奇花異木, 廊外更陳列有兩盆被特意養成龍鳳形狀的植栽, 象徵富貴的孔雀珍禽也隨處可見, 這些圖象在在都顯出仇英設計奢華生活的巧思, 這當中也可能反映出明代奢華生活之一端。<sup>51</sup> 再比較藏於臺北故宮的吳彬〈歲華紀勝圖冊〉中〈結夏〉一景(圖14), 此頁描繪仲夏時節進行的種種活動, 特別的是有錢人家在樓房後頭, 堆滿了高達兩層樓的冰山, 以做消暑之用。庭園前面,

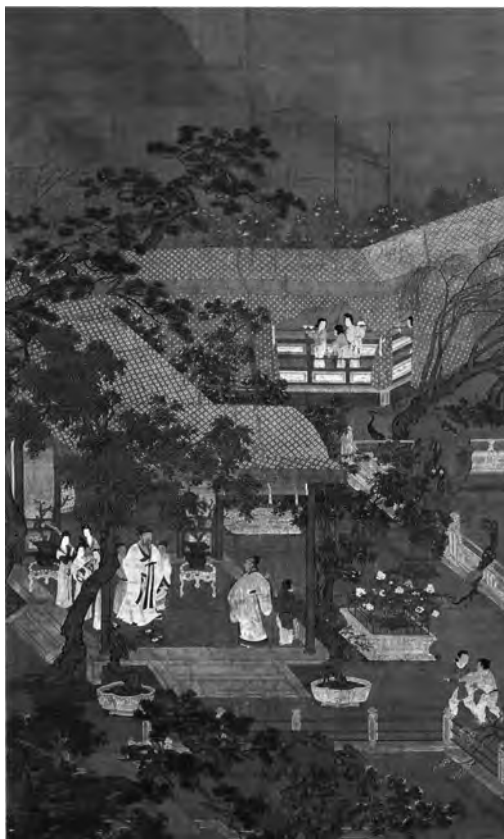
49 古原宏伸, 〈韓熙載夜宴圖〉, 《中國畫卷の研究》, 頁 265-296、620。

50 仇英的〈春夜宴桃李園圖〉與〈金谷園圖〉均藏於日本的知恩院。

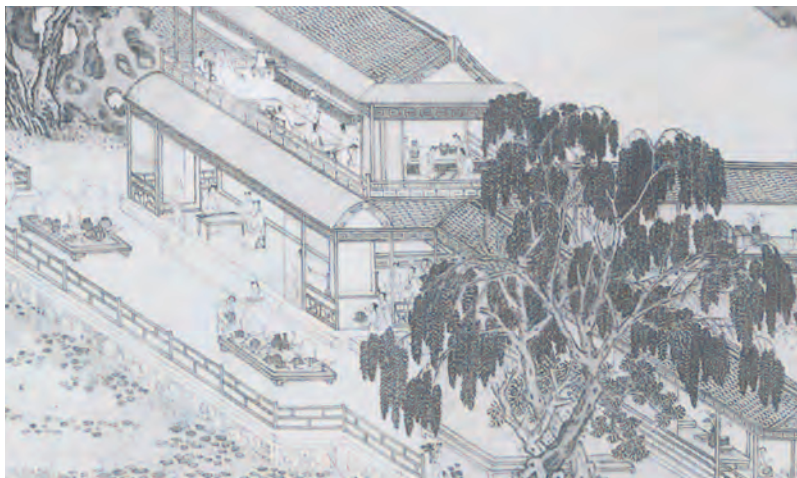
51 已有不少學者針對明代的奢華生活做過研究, 例如林麗月, 〈世變與秩序——明代社會風尚相關研究評述〉, 《明代研究通訊》4 (2001): 9-19; 大木康, 《風月秦淮: 中國遊里空間》(臺北: 聯經出版事業股份有限公司, 2007); 巫仁恕, 《品味奢華: 晚明的消費社會與士大夫》(臺北: 聯經出版事業股份有限公司, 2007); Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China* (London: Reaktion, 1997).



12 明·仇英·〈春夜宴桃李園圖〉(京都：知恩院藏；取自大和文華館編，《対幅：中国絵画の名品を集めて》，奈良：大和文華館，1995)



13. 明·仇英·〈金谷園圖〉(京都：知恩院藏；取自《対幅：中国絵画の名品を集めて》)

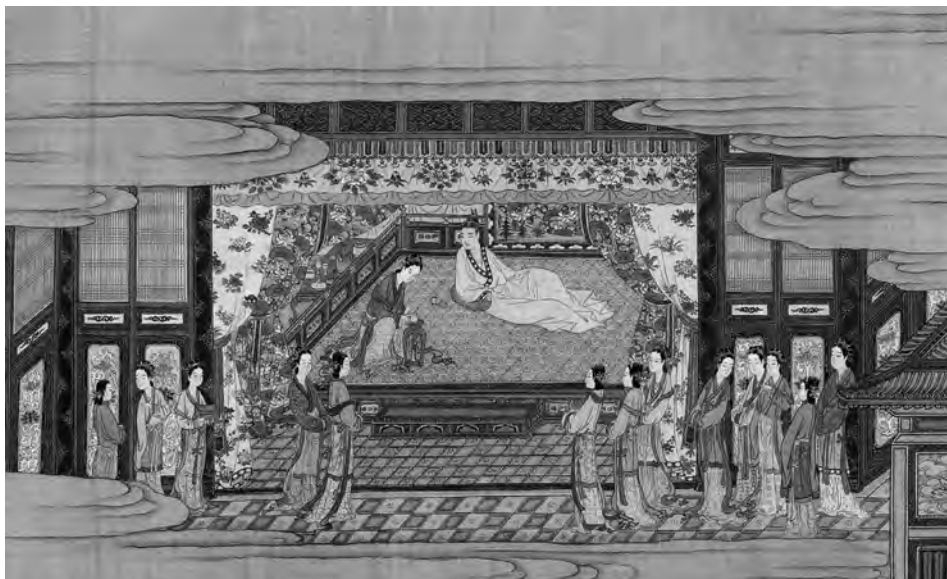


14. 明，吳彬，〈歲華紀勝 結夏〉（臺北：國立故宮博物院藏；取自何傳馨、許郭璜編，《夏景山水畫特展圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1991）

則設有小型的冰庫，冰鎮著待會兒要食用的瓜果蓮藕等消暑之物，樓上樓下的桌子上，則到處都陳列著青銅古玩。炎炎夏日，冰的取得，在古代其實需要相當的財力。<sup>52</sup> 以大量冰山來消暑的豪華舉措，更充分展現出明代物質生活的講究與富裕。

雖說桃山時代狩野派即已創作有許多金碧輝煌的障壁畫與屏風畫，但是山雪似乎對於物質性的描寫特別有興趣。前述隨心院的〈蘭亭曲水圖屏風〉有著奢豪氣息，山雪的〈長恨歌圖〉更是極盡奢華之能事，特別是上卷處處都是雕樑畫棟的宮殿，殿內陳設也極盡華麗。在「芙蓉帳暖度春宵」之景（圖15），象徵富貴的芙蓉團花與大朵的

52 邱仲麟，〈冰窖、冰船與冰鮮：明代以降江浙的冰鮮漁業與海鮮消費〉，《中國飲食文化》1.2 (2005)：31-95。有關吳彬〈歲華紀勝圖冊〉的研究，詳見劉馥賢，〈吳彬《歲華紀勝圖》冊之研究〉（臺北：國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，2007）。



15. 狩野山雪，〈長恨歌圖 上卷〉「芙蓉帳暖度春宵」之景

蓮花裝飾在層層的簾幕上，連李楊兩人所坐臥的寬大床榻上也滿佈著裝飾紋樣，同時榻邊的小圍屏、地板上、門板、龍柱、圍牆，無一不充滿了精細描繪的裝飾圖案，旁邊的眾多女侍也都身著色彩紛麗的花裙，這是個滿裝了華麗紋樣的大唐盛世。就連後來在「孤燈挑盡未成眠」的場景（圖16），唐玄宗也被置於裝飾華美的寢殿中，在這被框圍出來的華麗世界裡，唯一的空白幾乎只有在玄宗的白衣上。明皇心情的哀淒恰恰與其身處的華麗建築，呈現出一種極大的反差，對比前面兩人甜蜜共處的同樣華麗場景，更加凸顯明皇的孤單與對貴妃的無限思念。因而此種對於物質性描寫的興趣，也就成為映襯出精神上虛



16. 狩野山雪，〈長恨歌圖 下卷〉「孤燈挑盡未成眠」之景

空的手法，不單只是停留在物質世界的華麗呈現，因而更顯出山雪敘事抒情的巧妙。

## （二）中國版畫中的唐明皇與楊貴妃

除了繪畫之外，當時的日本畫家還有那些可資運用的資源呢？探幽的縮圖中就有許多的明代版畫也跟繪畫一樣被記錄了下來，顯示出日本畫家對於這些書本插畫的重視。在狩野山雪可能見到的中國材料中，晚明所大量生產的版畫也許佔據了比我們原先所認為的，更重要的位置。<sup>53</sup> 帶有插圖的中國書籍在十六、十七世紀已經被大量的輸入

日本，<sup>54</sup> 當中有不少相當精美的作品是中國畫家與工匠共同創出的成果，這些材料無疑地提供了日本畫家與工匠相當多的創作靈感。雖然，目前看來，中國繪畫很少有直接描繪〈長恨歌〉的圖卷。在版畫裡卻有不少描繪玄宗與貴妃故事的多景插圖，雖然不是直接詮釋〈長恨歌〉之插繪，但因為圖繪的是李楊故事的重要時刻，有些也是〈長恨歌〉裡曾特別描寫的場景，因此也不無可能作為「〈長恨歌〉繪」的參考圖象。

明代的戲曲版畫與小說插畫中都可以找到明皇與貴妃的故事，目前遺留最多的便是為《唐明皇秋夜梧桐雨》一劇所製作的版畫插圖。這齣由元代作家白樸 (1226-c.1306) 所做的元雜劇，簡要的表現了李楊故事內容，相當受到歡迎。明代印刷業發達，光是元雜劇的合集就有三個重要的版本，分別是《元曲選》(1615-1616)，《古雜劇》(1619)，《新鐫古今名劇齣江集》(1633)。<sup>55</sup>

如同多數的元雜劇，此劇也有四折，呈現四個劇情單元。《齣江集》有兩張插圖 (圖17-18)，《古雜劇》(圖19-22) 及《元曲選》(圖23-26) 則各有四張圖。比較起來，《齣江集》插圖似乎與《古雜劇》插圖的關係較為密切。同是描繪明皇在夢中與貴妃重逢的一

53 板倉聖哲，〈探幽縮図から見た東アジア絵画史〉，佐藤康弘編，〈講座日本美術史・3 圖像の意味〉，頁 111-138。

54 大庭脩，〈江戸時代における唐船持渡書の研究〉；王勇，〈中日書籍之路研究〉。

55 《元曲選》為臧懋循 (1550-1620) 所編，由博古堂出版；《古雜劇》則是王驥德 (1540-1623) 編，顧曲齋出版；《齣江集》則由孟稱舜 (1594-1684) 編輯出版；詳見曾永義，〈中國古典戲劇的認識與欣賞〉 (臺北：正中書局，1991)，頁 5-7。以上請分別參見：臧懋循輯，〈元曲選〉(1615-1616)，收入續修四庫全書編纂委員會編，〈續修四庫全書〉 (上海：上海古籍出版社，2002)，第1760-1762冊。王驥德輯，〈古雜劇〉，收入《百部叢書集成三編》 (臺北：藝文印書館影印明萬曆顧曲齋刊本 [1619]，1972)。孟稱舜編著，〈新鐫古今名劇柳枝集〉(1633)，收入古本戲曲叢刊編輯委員會編輯，〈古本戲曲叢刊〉 (上海：上海商務印書館，1958)，第4集第13函第1冊；與《新鐫古今名劇齣江集》(1633)，收入《續修四庫全書》 (上海：上海古籍出版社，2002)，第1764冊。



17.右圖 18.左圖《醉江集》本《梧桐雨》插圖（取引自孟稱舜編，《新鐫古今名劇·醉江集》，收入《續修四庫全書》第1764冊，上海：上海古籍，2002）

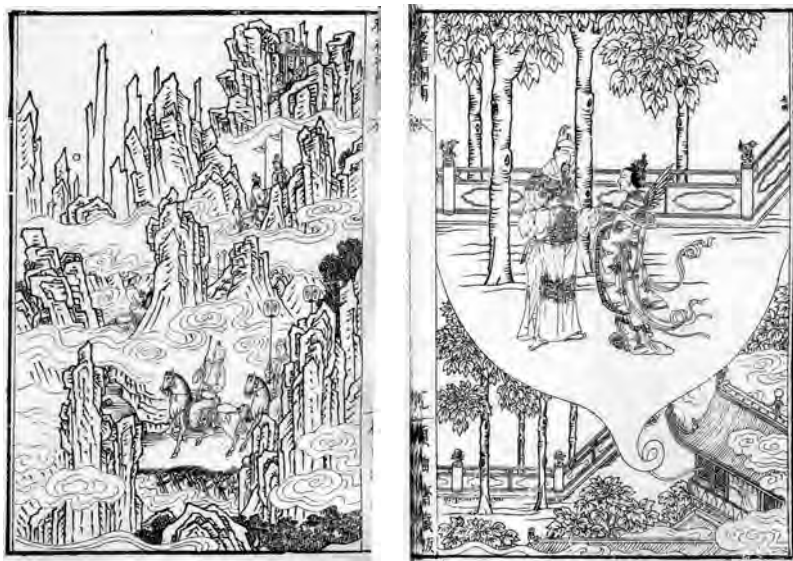


19.左圖 20.右圖《古雜劇》本《梧桐雨》插圖（顧曲齋刻本；取自嚴一萍選輯，《古雜劇》第二卷，臺北：藝文，1972）



景（圖18、22），兩者的構圖十分相近。即使《酌江集》中的另一張圖（圖17），描繪士兵千里奔馳帶來嶺南地區貴妃最愛的水果——荔枝，畫家也結合了貴妃的樂舞一景與荔枝的送達。很可能就是因為《古雜劇》中也有明皇奏樂、貴妃舞蹈的場景（圖20）。而《元曲選》插圖中，荔枝被送達時，明皇跟貴妃正在花園中休憩，並無任何樂舞的場景。同時，《酌江集》與《古雜劇》中的人物衣著也刻畫有相當細膩的花紋圖樣，充分展現了晚明強調物質享受的一面。

事實上，白樸的原作中，最後一景是相當哀淒的場面，雖然唐明皇夢見了貴妃，但是夢醒後，卻得獨自面對無盡的相思與哀愁。讓觀眾低迴不已的那種惆悵情緒，才是白樸最後要傳達的重點。不過，



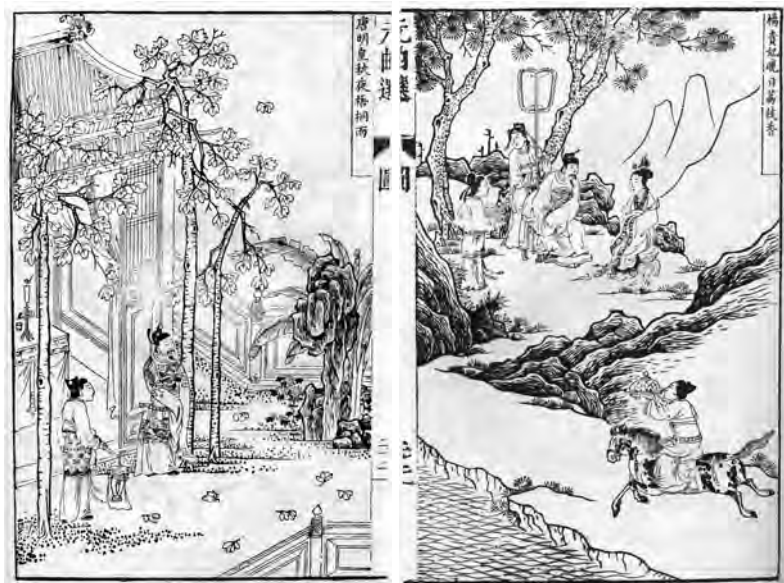
21. 左圖 22. 右圖《古雜劇》本《梧桐雨》插圖（取自《古雜劇》第二卷）



23.右圖 24.左圖《元曲選》本《梧桐雨》插圖（取自上海古籍出版社編，《中國古代版畫叢刊·二編》第七卷，上海：上海古籍出版社，1994）

《酹江集》與《古雜劇》插圖卻特別畫出兩人夢中的重逢（圖18、22），乍看之下，像是快樂的團圓結局。只有《元曲選》較為忠實的，把最後唐明皇望著滿園落葉，聽著雨滴梧桐，獨自傷懷的情景表現出來（圖26）。

整體來說，《元曲選》的圖繪較為忠於原著，表現也比較含蓄。較晚出版的《古雜劇》與《酹江集》插圖，卻似乎要扭轉原來文本的哀傷似的，特別強調了兩人的夢中相聚。原來戲曲中，夢裡的相會是為了更加凸顯出明皇夢醒後的悵然。但是在這兩張插圖中，似乎「夢中的團聚」才是主題，也許受到強調才子佳人圓滿結局的晚明戲曲小



25. 右圖 26. 左圖《元曲選》本《梧桐雨》插圖（取自《中國古代版畫叢刊·二編》第七卷）

說風潮的影響，連原本應該要哀傷的圖繪，竟變成強調短暫相聚的歡愉。這種作法造成在圖繪上，有了個假性快樂結局的結果。

同時，明代也有新的以李楊故事為主題的戲曲出版。<sup>56</sup> 就中最有名的便是《驚鴻記》，<sup>57</sup> 還有些不太出名的戲如《帝妃春遊》。<sup>58</sup> 前者有三十九折，後者只有一折。《驚鴻記》一劇將關注的重點轉至唐明皇、楊貴妃與梅妃<sup>59</sup> 的三角戀情上；《帝妃春遊》則強調出帝王與后

56 本文基本上並不處理非以明皇貴妃為主角的戲曲，如《彩毫記》就是以李白(701-762)為主角，因而不在于本文處理之列。

57 曹植(192-232)在他的《洛神賦》中首先使用了「翩如驚鴻，婉若游龍」來形容洛神的輕盈體態與美貌；詳見佚名著，康保成點校，《驚鴻記·鹽梅記》（北京：中華書局，2004），頁1-6。

妃的春日冶遊。這些都與原來白樸劇作的原意相差甚遠，同時書中所附的插圖品質也不如前述的三個元曲合集。不過也許更符合明代戲曲的潮流與強調逸樂的傾向，售價也可能較為低廉而有著較為廣大的閱讀群眾。

明代小說裡也有李楊故事的重新演繹，當中值得注意的有《唐貴妃楊太真全史》。<sup>60</sup>太真是楊貴妃為道士時的名字，為了讓他的第一次婚姻結束，楊玉環先成為女道士，後來才真正入宮。從故事看來，這部小說是將許多不同來源的李楊故事片段集合而成的筆記小說。全書有十六幅半頁的插圖，像許多晚明的插繪書籍一般，全都集中在目錄頁之前。當中有些內容是較少出現在中國繪畫之中，例如「羯鼓催花」與「小兒鬥雞」等景，但前者卻是日本繪畫常見的李楊畫題。

不過更加令人矚目的是插圖內容有頗為露骨之處。例如當中的「楊妃春睡」一景（圖27），因為前夜過度的歡愉，楊貴妃體力不勝負荷，已經近中午了，還未起床。玄宗早朝之後，回到寢宮，發現貴妃還在酣睡，於是興味濃厚的觀賞著，圖裡的貴妃身上只穿著薄薄的一層紗衣，姿態十分撩人的側臥在榻上，近乎全裸的軀體，明顯可

58 《帝妃春遊》被收入陳與郊(1544-1611)於一五八九年左右所編的《古名家雜劇》中，作者是程士廉(約活動於16世紀前半)，他曾將自己所寫的另外三劇一起出版為《小雅四紀》或稱為《小雅樂府》。雖然小雅一詞最早源自《詩經》，程士廉卻是仿自其同鄉汪道昆(1525-1593)作《大雅堂雜劇》。值得注意的是汪道昆也作為以明皇貴妃故事為主題的戲曲——《唐明皇七夕長生殿》，可惜今已不存。參見程士廉《帝妃春遊》(1589)，收入陳與郊編，《古名家雜劇》，《古本戲曲叢刊》第4集第12函。徐子方，〈論程士廉及其小雅四紀〉，《揚州大學學報》10.3(2006)：27-29；〈汪道昆及其雜劇創作〉，《學術界》6(2003)：194-202。

59 雖然梅妃出現在許多的文學作品中，但是她作為楊貴妃最主要的情敵，是否在歷史上真實存在過仍不無疑問。最早述及梅妃的文獻出現在宋代，《唐書》或《舊唐書》都未見提及，細節詳見竹村則行，《楊貴妃文學史研究》，頁208-211、329-355。

60 從其署名「西湖梅道人」推斷，這位不知名的作家或許是當時眾多的下層文人的一員，必須仰賴編輯小說戲曲等書籍維生者。部分圖片收錄於金沛霖、周心慧編，《古本小說版畫圖錄》(北京：線裝書局，2006)，第2冊，頁614-625。



27.《唐貴妃楊太真全史》〈楊妃春睡〉插圖（取自金沛霖、周心慧主編，《古本小說版畫圖錄》第二卷，北京：線裝書局，2006）



28.《唐貴妃楊太真全史》〈被底鴛鴦〉插圖（取自《古本小說版畫圖錄》第二卷）

見，情色意味相當濃厚。

另外一圖「被底鴛鴦」（圖28）就更是毫不掩飾的，清楚的描繪了唐明皇與楊貴妃的魚水之歡。故事是說，有天唐明皇跟貴妃還在床上，隨侍的宮女因為見到池上游來的漂亮鴛鴦而驚嘆著，此時，唐明皇十分不以為然的說，湖上鴛鴦怎比得過我被底鴛鴦？插圖裡，明皇正躺在貴妃之上，面露笑容，兩人裸臂相擁。雖然全書插圖的情色描繪並不多，但十分清楚的是有一類的李楊故事圖繪，是以情色作為賣點，屬於所謂的「春宮畫」範疇。

從元雜劇《梧桐雨》到《楊太真全史》小說，看起來李楊故事似乎有從強調此恨綿綿之情，轉為突顯現世歡愉與情色之趨勢。《梧桐雨》插圖多描繪楊妃舞姿與李楊夢中的重逢之情；而《楊太真全史》則全不避諱的呈現人間情愛與肉慾的歡暢。李楊故事恰成為畫家表現現世歡愉的絕佳題材，這似乎也與晚明整體強調物慾、現世歡樂的氣氛相應和。

### （三）山雪〈長恨歌圖〉卷與明代版畫類似的圖象表現

雖然山雪的〈長恨歌圖〉並沒有直接引用《梧桐雨》或《楊太真全史》的構圖，但是畫中人物的型態卻與這些中國版畫有相似之處。在描繪楊妃剛出浴，「侍兒扶起嬌無力，始是新承恩澤時」一景時（圖29），嬌弱的貴妃被眾侍女攙扶著，明皇轉頭籠袖，深情的回望，頭微微轉向其左側（圖30）。這樣的姿態與《古雜劇》本的《梧桐雨》，坐於園中的明皇（圖31）身姿與衣袖描寫十分相近。而這種修長的體態，側身轉頭而使得身體有著優美的弧度的呈現，也屢屢見諸明代的版畫人物的描繪，例如《古雜劇》本的《梧桐雨》插圖就有不少這樣的姿態（圖32-33）。

就算山雪沒有直接的學自《梧桐雨》的插圖，他也應該可以相當容易地在明代的版畫中找到類似的人物姿態。因為這種有著修長弧度體態的人物表現，其實在晚明的版畫中比比皆是。在山雪的畫卷中高臺上跳舞的楊貴妃，也是這樣的身形（圖34），纖細帶著弧度的身軀，因為衣袖翻飛的襯托更顯得輕盈。事實上，這樣的形象，跟傳統中國人對於楊貴妃「豐美豔麗」的想像，<sup>61</sup> 頗不相符。反而是更接近



29. 狩野山雪，〈長恨歌圖上卷〉「侍兒扶起嬌無力，始是新承恩澤時」之景



30. 狩野山雪，〈長恨歌圖上卷〉的唐明皇（圖29局部）



31. 《元曲選》本《梧桐雨》插圖（圖25局部）



32. 《古雜劇》本《梧桐雨》插圖（圖19局部）



33. 《古雜劇》本《梧桐雨》插圖（圖19局部）



34. 狩野山雪，〈長恨歌圖 上卷〉「驪宮高處入青雲，仙樂風飄處處聞」之景，起舞的楊貴妃



35.《柳枝集》本《小桃紅》插圖（取自孟稱舜編著，《新鐫古今名劇·柳枝集》，收入《古本戲曲叢刊四集》第一三卷，上海：上海商務印書館，1958）

晚明版畫中常見的美女造型。《新鐫古今名劇柳枝集》中也有一些跳舞場景的描寫（圖35），<sup>62</sup> 山雪的貴妃與這些女子無論是身形、跳舞的姿態，或是飛揚的舞袖與飄帶，其實都頗相近。而這種歌舞場景的描繪，也是晚明版畫中常被描繪的景致，山雪應該不難找到這樣的圖象才對。

不過，晚明在蘇州地區大量生產的蘇州片，當中也有許多柔弱女子的造型，<sup>63</sup> 多數是以仇英或是唐寅的風格製成。如果把山雪的貴妃（圖



36)，來與仇英〈漢宮春曉〉的女子（圖37），或是與傳為唐寅的〈韓熙載夜宴圖〉中的女子相比（圖38），可以看到這些女子造型間都有些共同點，女子站立的姿態、削肩且纖弱的身形都頗為類似。當然，這樣的姿態也出現在晚明的版畫插圖上，《吳騷集》書中就有插圖（圖39）上的女子身形與上述的蘇州繪畫相當接近。那麼到底山雪是參考了明代的蘇州片呢？還是明代的版畫？從這些證據來看，兩者都可能是山雪加以援引的材料。但是從山雪對於衣帶翻飛描寫的興趣，與喜歡表現帶有曲線弧度的身體型態來看，山雪的女子更接近晚明版畫的風格。而且，山雪的〈長恨歌圖〉中有不少人物的造型，都可以在晚明的版畫中見到，也說明了山雪很可能是使用了晚明的版畫人物造型來構築他的〈長恨歌圖〉。譬如山雪畫卷中的這對宮女（圖40），就與另外一張《吳騷集》的版畫插圖中的兩名女子接近（圖41），不論是已成組的方式出現，或是對比兩人的姿態，都十分相像。不只是女子的長相或身姿，山雪的〈長恨歌圖〉裡的叛將造型（圖42），也跟《元曲選》本的《梧桐雨》中將軍的造型頗為類似（圖43）。

更令人訝異的是，在一本題為《徐文長先生批評增補繡像隋唐演義》（以下簡稱《徐評隋唐演義》）的小說，<sup>64</sup> 其中一張插圖描寫的帝

61 纖瘦的楊貴妃跟一般人所理解的「環肥燕瘦」的常識頗為不合，為什麼明代以及江戶初期的楊貴妃形象可以如此纖瘦還有待日後更多的研究。

62 《柳枝集》是孟稱舜所編著的《新錫古今名劇》的第一部分，前述的《醉江集》則是第二部分。

63 板倉聖哲觀察到山雪的〈長恨歌圖〉以及其他被歸在他名下的繪畫之人物類型與明代繪畫中的人物型態頗為相近。見板倉聖哲，〈狩野山雪が描いた「長恨歌図」〉，頁10-11。有關晚明的偽作研究，見楊臣彬，〈談明代書畫作偽〉，楊仁愷編，《中國古今書畫真偽圖鑑》（瀋陽：遼寧畫報，1996）；Ellen Johnston Laing, "Suzhou Pian and Other Dubious Paintings in the Received Oeuvre of Qiu Ying," *Artibus Asiae*, 59.3 (2000): 265-295. 中文譯稿見艾倫·約翰斯頓·萊恩著，李倍雷譯，〈蘇州片中仇英作品的考證〉，《南京藝術學院學報》4 (2002)。



36



37



38



39

36. 狩野山雪，〈長恨歌圖 上卷〉  
「侍兒扶起嬌無力，始是新承恩澤時」之景的楊貴妃

37. 明，仇英，〈漢宮春曉〉局部  
（取自劉芳如、張華芝主編，《群芳譜——女性的形象與才藝》，臺北：國立故宮博物院，2003）

38.（傳）唐寅，〈韓熙載夜宴圖〉局部

39.《吳騷集》版畫插圖（取自昌彼得編纂，《明代版畫選初輯》第二卷，臺北：國立中央圖書館，1969）



40. 狩野山雪，〈長恨歌圖 上卷〉之成組出現在橋上的宮女



41. 《吳騷集》版畫插圖（取自《明代版畫選初輯》第二卷）



42. 狩野山雪，〈長恨歌圖 上卷〉叛將的造型



43. 《元曲選》本《梧桐雨》將軍的造型（圖24局部）

王形象，和山雪的〈長恨歌圖〉中的玄宗幾乎一樣。在山雪所繪唐玄宗從蜀地回宮後思念貴妃的「太液芙蓉未央柳，芙蓉如面柳如眉」一景（圖44），玄宗正困頓地坐於涼亭之中，望著開滿太液池的荷花，深切的思念逝去的貴妃。而《徐評隋唐演義》裡與此景相類似的插圖，雖然不是描寫唐玄宗，而是表現「唐太宗避暑九成宮」（圖45）的景象。但是兩者無論是在亭臺水榭的構圖、畫中主角斜身側靠、右手肘置於欄杆之上，或是望向池中荷花若有所思的情態，都非常相近。此種相近的程度，教人難以相信，山雪不是從這樣的圖繪中得到



44. 狩野山雪，〈長恨歌圖 下卷〉「太液芙蓉未央柳，芙蓉如面柳如眉」之景



45. 《徐評隋唐演義》之「唐太宗避暑九成宮」（取自《古本小說集成》第一八八卷，上海：古籍出版社，1990）

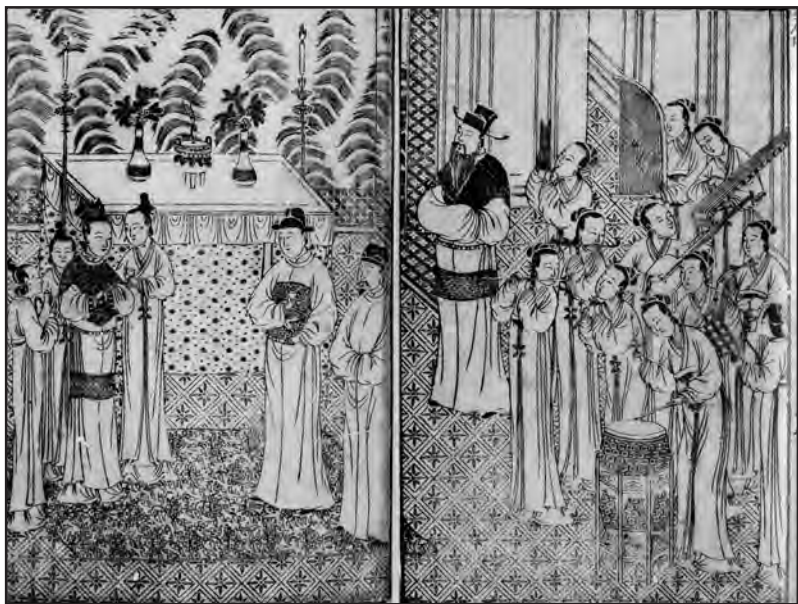
靈感。此外，在《徐評隋唐演義》中也有張插圖「馬嵬驛楊妃伏誅」（圖46），描寫楊貴妃在馬嵬驛將被軍隊殺害的場面，圖上的貴妃身形柔弱，一手掩嘴，望著來勢洶洶的將士似乎有些不知所措，身旁的侍女則雙手舉起掩面，像是害怕又像是要哭泣。山雪在他的長恨歌圖中描寫此段時（圖47），也是試圖以氣勢凌人的軍士去對比出貴妃的柔弱，強調出一位弱女子卻被迫承擔亡國責任的荒謬，兩個場景頗有異曲同工之妙。

晚明時的中國不但有許多繪畫特別強調物質性的描寫與奢華的氣氛的傳達，其實在版畫上也可以看到類似的傾向。譬如在這張由黃一



46.《徐評隋唐演義》之「馬嵬驛楊妃伏誅」（取自《古本小說集成》） 47.狩野山雪，〈長恨歌圖 上卷〉「六軍不發無奈何，婉轉娥眉馬前死」之景

64 徐朔方認為所謂的徐渭的評點，應該只是偽托，根據其他類似的版本，此書有可能是一六二〇年左右於浙江地區出版；見徐朔方，〈前言〉，佚名著，徐文長批評，〈徐文長先生批評增補繡像隋唐演義〉，收入《古本小說集成》（上海：上海古籍出版社，1990），第188冊，頁1-2。



48.《元本出像南琵琶記》之〈強就鸞鳳〉（取自中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集·20繪畫編》，1991）

楷所刻的《元本出像南琵琶記》插圖，〈強就鸞鳳〉一景（圖48），乍看之下，整張插圖上面佈滿密密麻麻的裝飾紋樣。仔細觀察則可發現，從前面一直到後頭，地板刻滿了菱格花紋，而已經相當複雜的地板上再鋪上更加複雜的番蓮花紋的地毯，可說是名符其實的「錦上添花」，加上後方桌子也覆有小碎花的桌巾，更後面的屏風寬版的邊框也有另一種華麗的菱格花飾，這些裝飾紋樣使得整個畫面充滿華麗感，與上述的明代仿作的〈夜宴圖〉一樣流露出一種晚明特有的奢華風格，這也常出現在典型的徽派版畫中。因而這些在晚明大量生產的精細雕造的版畫，不但有奢華風格的展示，同時，更以繁複且大量的

裝飾圖樣，與同時代的繪畫一樣，提供畫家許多靈感與紋樣來源。

除了傳入日本的中國版畫《帝鑑圖說》成為狩野派重要的圖繪參考之外，在〈探幽縮圖〉中也記錄了許多的版畫圖象，例如有晚明最流行的《西廂記》版畫，<sup>65</sup> 以及收錄了刊有大量插圖的徽州版畫《人鏡陽秋》。<sup>66</sup> 這些戲曲、小說或是歷史故事的版畫圖象，確實提供了相當豐富的圖象資料，山雪不但可以學得許多人物的描寫，也可以從這些畫中，學得圖繪這些晚明生活的場景，與奢華的物質描寫。而且這些版畫圖象與繪畫並列記錄在《探幽縮圖》中，也可以看到日本畫家對這些圖象的態度，就如同對繪畫一樣的重視，而的確兩者都是日本畫家據以創作的重要視覺材料，雖然一直到最近，出現較多版畫的研究後，學界才逐漸意識這部分材料所造成的影響可能並不亞於繪畫。

### 三、詩意轉化——山雪〈長恨歌圖〉的圖文轉譯

除了人物圖象上的巧妙運用之外，在圖文的轉譯上，山雪也有相當的成績。事實上，山雪並非一般的畫工。林鷺峯就曾寫道：

山雪常謂中葉以來畫中華故事者，不見本傳，而惑俗說，誤圖式者不少。故審檢（檢）其實，訂正其偽。至若下邳進履，不

65 插圖詳見《探幽縮圖（下）》，頁31-32、191；《西廂記》插圖詳見Meng-ching Ma, "Fragmentation and Framing of the Text: Visuality and Narrativity in Late-Ming Illustrations to *The Story of the Western Wing*," (PhD diss., Stanford University, 2006).

66 相關研究見 Li-chiang Lin, "Wang Tingna Unveiled -- through the Study of the Late Ming Woodblock-Printed Book *Renjing Yangqiu*," *Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient*, 95. Forthcoming.

知張良爲孺子，而圖壯夫貌；方朔見王母時，不知其爲童兒，而爲對偶之樣之類。則悉出新意，以改圖之，皆有所據也。<sup>67</sup>

山雪顯然相當在意所繪製作品的典故，且意識到當時眾多圖繪中國故事畫的畫家其實犯了不少錯誤，像是以爲張良在下邳橋遇到黃石公時，是個壯年的魁梧大漢；或者是不知道東方朔見西王母的時候才只是小孩，而將東方朔與西王母畫成成對的青年男女。山雪顯然會先研究圖繪的典故，訂正一般畫工所犯的錯誤，繪圖時還甚注重創意，而且是有所依據的創作，並非隨意的圖繪。

因此也就不難想見，當山雪要創作他的〈長恨歌圖〉時，態度應該相當審慎。首先，他所做的便是對於文本的詳細考察，山雪的兒子永納也說他父親不滿當時畫中國故事的人常常出錯。當中，最有趣的例子便是他對於長恨歌詩中「芙蓉花」的考察：

此圖今徃徃有焉，然習寫之者，誤古圖者多，譬杭州西湖上泛舶掛布帆，不知其湖狹小矣。又畫長恨歌太液芙蓉，不知爲荷花，而畫木芙蓉。我□先考桃源主人嘆有此病，以古圖改之者粗多，見之者擇焉。<sup>68</sup>

他指出太液芙蓉指的是荷花，而非木芙蓉。從山雪對「太液芙蓉未央柳」一景的描繪，恰恰應證了永納的說法。從蜀地回到長安的玄宗，若有所思的望著池中的荷花，思念著「芙蓉如面柳如眉」的貴妃（圖

67 林鴛峯，〈狩野永納家傳畫軸序〉（1690），日野龍夫編輯、解說，《鴛峯先生林學士文集》（京都：ペリカン社，1997），第2冊，卷八六，頁297。

68 狩野永納，〈畫題〉，《本朝畫史》卷一，頁25。



44)。更有趣的是，連「芙蓉帳暖度春宵」一景（圖15）中的芙蓉帳，他也故意在布幔上畫了大朵的荷花，顯示他的博學，也許在此，他也并非十分確定，所以也在外層的布幔上畫了木芙蓉，這樣應該是萬無一失了吧。無論如何，這些作法都顯示出他嚴謹的創作態度。

川口久雄已經仔細的比對出〈長恨歌圖〉中的那些場景是圖繪那些詩句，<sup>69</sup> 為山雪〈長恨歌圖〉圖文關係的研究奠下重要的基礎，因而在此有些段落就不再詳細的討論，而是針對山雪敘事的特別之處加以分析。仔細對照文本可發現，山雪在圖繪時，基本上是緊緊的追隨著文本，希望能夠將文本詳實的呈現。第一卷的構圖上，山雪將情節安排在看似一體的建物中，但是卻以建築院落為單位來區分場景。一開頭（圖1-A），就可看到重重簾幕之後「養在深閨」的楊貴妃，因為「楊家有女初長成」，所以驚動了「思傾國」的唐玄宗，派人將他迎入後宮。接下來就是華清賜浴時，貴妃嬌媚柔弱之貌，引起玄宗無限的憐愛（圖29）。而後連續的亭閣水榭（彩圖3），構築出三個小的空間單元，每個單元都有玄宗與貴妃，山雪以這種連續與重覆所產生的韻律感，來描繪玄宗與貴妃日以繼夜，夜以繼日似乎永不厭倦的恩愛歡愉。極盡華麗的宮殿細節的描繪，重覆的視覺節奏，讓此段有種流暢歡快，而且似乎可以一直持續下去的氣氛。同時，從一開始，貴妃都是以一種溫柔婉約，楚楚可人的姿態呈現。

在宮中的歡愉之後畫上描寫的是「姊妹兄弟皆列土，可憐光彩生門戶，遂令天下父母心，不重生男重生女」（圖1-B），短短的四句話，卻用了相當長的篇幅來圖繪，一方面是山雪對於細節的興趣，另

69 川口久雄，《長恨歌繪卷》。

一方面他似乎也在特意凸顯著楊家的驕橫奢華，為即將來到的災難，找到原因，因此楊家因著貴妃的受寵所得到的榮華富貴也就被這樣特別的強調出來。如果對比楊貴妃的柔順與被動的姿態，楊家的驕奢可能才是應該被譴責的吧。看來，除了緊緊跟隨著文本之外，山雪也似乎有他特別的意見。

山雪對於文本的確是花了相當的心思來瞭解，尤其是在圖寫「漁陽鼙鼓動地來，驚破霓裳羽衣曲」（圖1-C）時，山雪似乎全然瞭解白居易在文學意象上所構築出來的強烈對比，因此他也特別讓安祿山的叛軍從畫面的左方進場，似乎馬上就要衝到玄宗貴妃宴樂的高臺上。「緩歌慢舞凝絲竹」的兩人，恰恰對比戰鼓動地而來的無情與巨響。山雪相當深刻地，用畫筆圖繪出白居易在文學上所特意創造出來帶有巨大反差的意象。

同樣與詩文不成比例的段落還有「六君不發無奈何，宛轉峨眉馬前死」，這一段只見玄宗正在聆聽軍士的奏報，而屋外許多的大臣似乎議論紛紛，不知道發生什麼事，有種相當懸疑的氣氛，也非常有戲劇性，接著看到文官與武官似乎正相互指責爭論著什麼（圖1-D）。最後，就來到軍士們正要絞死貴妃的場景（圖47），畫面上方的文官太監，以及下方的宮女或掩面哭泣或跪地痛哭。貴妃莊重卻楚楚可憐的模樣，被身形較大且氣勢洶洶的軍士所包圍，這一幕再度有著強烈又戲劇性的對比。前面以大段落來描寫楊家的驕奢，加上自始就以嬌弱姿態出現的貴妃，至此在國家幾乎要滅亡的時刻，成為君主昏庸脫罪的藉口，山雪深刻畫出了對貴妃的無盡同情。

而對於玄宗入蜀段落的大段描寫（圖2-A），也與詩文所佔的比

例不相符合。對於一位有抱負的畫家，此處當然是值得一展身手的段落，只見長長的車馬隊伍曲曲折折的綿延迤邐在奇峻的山谷間，許多人物服飾的細節可被圖繪，峻峭的山勢怪異到幾乎變形的程度。山雪應該是知道類似中國的〈明皇幸蜀圖〉（圖4）一類的圖式，在此，他似乎也像前述的中國畫家仇英和吳彬，在創作著他自己獨特的〈明皇幸蜀圖〉。就圖繪的敘事技巧而言，這裡並沒有太多情節的推展，重點在畫家技藝的自我挑戰，展現出想要與前人創作一較高下的豐沛野心。

同時，山雪似乎也參照有其他的文本來圖繪他的〈長恨歌〉。例如在卷上的第二景（圖1-A），「一朝選在君王側」的貴妃，面對庭園端坐於後宮之內。庭園中有棵相當顯眼的紅梅生長著，花枝幾乎要向左延伸至臺階。貴妃身後則有座竹子屏風，而在雲端延伸而下的松枝幾乎來到貴妃的頭頂，貴妃被「松、竹」所包圍，這其實會令人不禁聯想到歲寒三友的意象，那麼「梅」呢？在此原來圖繪的就是貴妃入宮使得「六宮粉黛無顏色」的場景，圖中也可看到幾位宮女有些哀怨的望著貴妃，而庭院中的紅梅，貴妃被松竹所包圍的意象似乎都暗示著這裡原來的主人是梅妃，也就是楊貴妃最主要的情敵。現在貴妃佔據著原來梅妃的位置，似乎宣告著新時代的來臨。而這樣的圖繪其實是間接的融入了其他的文本，不過山雪的作法卻不突兀，甚至有時候是不明顯的。對於大部分的觀者，此處相當適切地表現出白居易詩句的場景，但是對於熟悉這些明皇貴妃的稗官野史的文人，這些暗示似乎又值得細細品嚐欣賞，可說是相當的耐人尋味。

總之，山雪基本上是相當忠於文本去圖繪故事，而且可以精確地

描繪出白居易在文學上的設計。但是在某些段落，他似乎又有著自己相當獨特的見解，或是為了展現他的繪畫才能，而特別有所創發。這樣的作法在他的時代也是異數，大多數的圖繪都是熱中描寫玄宗與貴妃的風流軼事，像是〈蝶幸圖〉，圖中玄宗讓宮女們帶著花，然後放出蝴蝶，看蝴蝶停在何人頭上，該宮女便可在當晚被玄宗臨幸，不過這種活動，在貴妃進宮之後便不再舉行；或是玄宗與貴妃讓宮女們分成幾隊互相的對打玩鬧，而稱之為「風流陣」；最常見的便是玄宗與貴妃一起吹奏笛子的〈並笛圖〉，這個圖式在中國並不常見，但是在江戶時代的日本卻有不少。<sup>70</sup> 即使是圖繪〈長恨歌〉，大多數也是只選取了幾個重要的場景描繪。而且戶田禎佑認為這些大型又燦爛的屏風繪，基本上就像是以源氏物語圖屏風的構成法來繪製中國的主題，鈴木廣之也有頗為類似的看法，亦即日本的大和繪製作其實也影響了漢畫系的人物畫。<sup>71</sup> 像這樣用極長的橫卷形式，細細的品味文意，再加以縝密的圖畫繪出全首的長恨歌，在當時似乎也就是山雪一人。

不過，山雪在畫卷的最後卻有不尋常的圖繪表現。〈長恨歌〉最後的文本是「天長地久有時盡，此恨綿綿無絕期」，但是山雪卻在畫卷的最後畫上一座處於雲霧天界中的橋（圖2-C），這跟文本有何關連呢？熟悉中日文學傳統的川口久雄則提出一種看法，他認為這應該是引用了《源氏物語》最後一帖「夢浮橋」之意象。<sup>72</sup> 的確，這座橋

70 有關眾多的玄宗貴妃畫題，詳見福田訓子，〈玄宗・楊貴妃畫題の受容と新展開——室町末から江戸初期を中心に〉，頁73-109。

71 戶田禎佑，〈漢畫系人物圖屏風の輪廓〉，《日本屏風繪集成・4 人物画・漢画系人物》（東京：講談社，1980），頁135；鈴木廣之，〈近世初期における「長恨歌繪」——フリア美術館本「明皇・楊貴妃圖屏風」を中心に〉，戶田禎佑編著，《人物画—漢画系人物》，頁156-157；而上述這些玄宗與貴妃的圖繪，也都可以在此書找到例證。

如果單只參照白居易的〈長恨歌〉文本，似乎很難理解其意義。「夢浮橋」是《源氏物語》結尾的篇章，說的是周旋在兩位愛人中不知如何是好的浮舟，最後選擇跳水結束自己的生命，但是卻又被人救起。得知浮舟未死的舊情人薰，打聽到浮舟之所在，於是透過浮舟的弟弟想要與浮舟重續前緣。從書的結尾看來，最終浮舟也許不會答應與薰會面，或與薰共度餘生。但是這種死而復生、再續前緣的情節卻與長恨歌的主題頗為呼應，作為〈長恨歌圖〉的結尾意象確有其「出奇制勝」之處。但是除了以「夢浮橋」意象呼應〈長恨歌〉之外，山雪在此使用《源氏物語》中的意象是否還有其他的用意？要如何更進一步去理解山雪的用意？也許這要從山雪的家世與境遇來探討。

#### 四、狩野山雪的意圖

山雪原來並不是狩野家的成員，十六歲時，父親去世，他叔父才帶著山雪去投靠追隨狩野派畫家狩野山樂：

叔父僧某携之附山樂為弟子，繪事稍進。山樂以長女妻之，改名平四郎，授狩野氏。山樂老而喪嗣，乃令平四郎繼家業，稱逢殿助，號山雪。<sup>73</sup>

因為山樂的兒子先他而死，山樂不得不將其家業讓給原來並非親生的

72 川口久雄，《長恨歌繪卷》，頁 79。

73 林鶯峯，《狩野永納家傳畫軸序》，頁 297。亦可見於土居次義，《狩野山樂、山雪》，收入後藤茂樹編輯，《日本美術繪畫全集》（東京：集英社，1980-1982），第一二卷，頁 122。

女婿山雪來繼承，並且把家傳的「畫本遺墨」留給山雪。對山雪而言，身為師傅及岳父的山樂，應該是山雪極於模仿追隨的對象。山樂原來也並非狩野家族的人，年少時因為喜歡畫畫又受到豐臣秀吉(1537-1598)的賞識，得以跟隨當時的畫工長狩野永德(1543-1590)學習，並且後來也就拜永德為義父，改姓狩野，成為狩野派重要的一員。<sup>74</sup>而更重要的是，山樂還是最早圖繪〈帝鑑圖〉的畫家：

及秀吉薨，而事秀賴，侍浪速城下，浪速陷後得恩赦，拜東照大神君於駿城而歸休洛陽，剃髮改號山樂 又見張氏《帝鑑圖說》始摸（模）寫之。<sup>75</sup>

原來跟隨著豐臣秀吉的山樂，在一五九八年秀吉過世之後，繼續效命於秀吉的兒子豐臣秀賴(1593-1615)，然而一六一五年大阪陷落，秀賴自殺。山樂雖然獲得赦免，但是在拜謝過德川家康之後，也就回到京都，剃髮改號為山樂。值得注意的是，山樂曾經侍奉過的豐臣秀賴，在一六〇六年將張居正的《帝鑑圖說》重新以活字印刷出版，山樂很可能就是根據秀賴出版的《帝鑑圖說》，將書中的插圖模寫出來，成為第一位模寫〈帝鑑圖〉的狩野派畫家。雖然，山樂最重要的贊助者豐臣家族自一六一五年後幾乎全部滅亡，但是〈帝鑑圖〉仍然為德川幕府所持續的倡導。<sup>76</sup>而且自山樂之後，〈帝鑑圖〉也就成為相當重要的繪畫題材，與其他題材一起組成狩野派繪畫的重要內容。

74 林駕峯，〈狩野永納家傳畫軸序〉，頁 296。

75 同上註，頁 296-297。

76 榊原悟，〈帝鑑圖小解〉，頁 128-133。

就此點而言，山樂確有開創之功。

一六三三年，狩野探幽繪製了名古屋城上洛殿的〈帝鑑圖〉及其他的壁畫，不久他也就成為了德川幕府的御用畫師。<sup>77</sup> 山雪對於探幽使用了其父山樂所創發的〈帝鑑圖〉畫題，而獲得新的幕府將軍賞識一事，應該也會感到有些遺憾吧？

而繼承了狩野山樂家族畫業的山雪，自己又是怎樣的畫家呢？

山雪頗知文字，常見《宣和畫譜》、《圖繪寶鑑》等，校歷代名畫、良工事蹟，且通本朝墨妙之來由。嘗逢活所道圓氏，慕儒風，問故事，而圖西湖十景於扇面，贈道圓，圓作詩并序謝之，以青藍稱之。惺窩滕先生亦見其圖，爲之題詠，有奪化工之語。山雪性好隱淪，不悅接俗。唯潛心於後素，善辯（辨）古畫真贗。自號蛇足軒，又稱桃源子，號松柏山人。龍雲也、人物也、山水也、花鳥也，各倣慕宋元明名畫之痕，而得意惟多，又摸（模）七十二候之圖行于世。暇日著《圖繪寶鑑名錄》、《源氏物語圖畫記》、《武陵雜記畫談》等，以貽厥孫謀。慶安辛卯三月十二日沒，歲六十二。余幼時在洛侍先人，遇山雪兩三回。戊申之春梅庵滯留武城，屢及永納事，請記及家傳，余以山雪有舊緣，故不能峻拒之。<sup>78</sup>

77 同上註，頁 135-136。有關探幽的研究甚多，可參見鬼原俊枝，《幽微の探究：狩野探幽論》（吹田：大阪大學出版會，1998）。

78 林鶯峯，《狩野永納家傳畫軸序》，頁 297。

從上述的傳記，可以獲得許多重要的訊息。山雪頗通文字，讀了不少的中國畫史著作，也許因為這樣，他也有志要寫出日本的畫史，雖然最終沒有寫完，而是在其子永納的手中完成，但是山雪確有肇始之功。他也與京都的文人頗有往來，林鷺峯就是因為山雪與其父親林羅山(1583-1657)有所交遊的緣故，而無法拒絕永納的請求，為山樂與山雪寫傳。根據上述，山雪能鑒別畫作，且顯然看過許多古畫，並一一加以臨摹。值得注意的是山雪還著有不少的書，當中有《源氏物語圖畫記》，雖然目前無從得知此書的內容為何，但是從書名來看，顯然是與《源氏物語》圖繪相關的論著，亦即，身為狩野派的山雪，也對《源氏物語》圖繪相當有興趣，並為之作記。

那麼，山雪為什麼會如此積極的去創作〈長恨歌圖〉呢？至少在十六世紀末的桃山時代，大型的玄宗貴妃題材的屏風便已存在，也就是大約從桃山時代開始，李楊故事又開始成為畫家喜愛的圖繪題材。<sup>79</sup> 同時，按照現存的文獻，山樂似乎也創作過〈長恨歌圖〉，然而作品已不存在。不過也有學者認為紀錄中所說的山樂所畫，很有可能是誤將山雪當成了山樂，<sup>80</sup> 那麼山雪仍然是十七世紀最早完整詮釋〈長恨歌〉全詩的畫家。即便山雪不是真的第一個開始繪製〈長恨歌圖〉卷的畫家，他在畫卷最後的簽款「狩野氏累世山雪始圖之」顯示他相當自豪自己創作了一個特定版本的〈長恨歌圖〉卷。

山雪十六歲時（約1605）喪父，才投靠山樂，隨其學畫。也差不多是這個時候豐臣秀賴出版了日本版的《帝鑑圖說》，不久山樂開始摹寫

79 Matthew P. McKelway, "Kano Sansetsu and Kano Workshop Paintings of 'The Song of Lasting Sorrow,'" pp.120-123.

80 脇坂淳，〈長恨歌繪卷考〉，頁15。



創製〈帝鑑圖〉，對於畫業才剛剛開始的山雪而言，應該留有深刻的印象。在永納的《本朝畫史》或是林鶯峯 (1618-1680) 的記載中，山樂是「又見張氏《帝鑑圖說》始摸（模）寫之」<sup>81</sup> 的人，而且自此〈帝鑑圖〉就成了狩野派經常圖繪的題材。山雪在〈長恨歌圖〉卷末所稱的「始圖之」一詞，應當頗有與其養父山樂看齊之意。山雪致力於創作一個新的〈長恨歌圖〉卷，很可能就是為了追隨其養父山樂的足跡，試圖創作出一個可被流傳的版本，作為京都狩野派家的嶄新繪畫題材。「始圖之」一詞意味著他相信這個版本將會被持續的圖繪下去，更充分展現出山雪的自信。

然而，想要承繼山樂志業的山雪，為什麼又特別要選擇〈長恨歌〉來創作呢？在山雪的時代，《源氏物語》圖繪相當的多，連玄宗與貴妃的宴樂圖繪也有以大和繪風格繪製者。但是作為《源氏物語》靈感來源的〈長恨歌〉卻似乎沒有如《源氏物語》圖繪一般的普及，當時甚至已經沒有一件完整圖繪此詩的作品。那麼也許就是在這樣的脈絡之下，山雪想要創作一件足以與《源氏物語》圖繪系列相媲美的〈長恨歌〉繪作品，而且可以作為往後圖繪此一畫題的始創版本。那麼在〈長恨歌圖〉的最後，畫上「夢浮橋」就不僅僅是文學意象的引用而已。在最後描繪「此恨綿綿無絕期」的場景，一條華麗橋樑的出現，不僅可象徵〈長恨歌〉詩文啟發了《源氏物語》的生成，更可指出〈長恨歌〉的意象與圖象，應該是《源氏物語》的源頭。從種種跡象判斷，這應該是山雪在最後以「夢浮橋」意象為〈長恨歌圖〉作結的最重要原因。因為此恨綿綿不絕，唐代中國詩人白居易所創出的

---

81 林鶯峯，〈狩野永納家傳畫軸序〉，頁 296-297。

凄美愛情故事與文學意象，繼續在異國的日本透過《源氏物語》一書與《源氏物語》圖延續了下去。因此，山雪的創作，不單只是圖繪了一種異國的敘事畫，他所製作的〈長恨歌圖〉卷，以「夢浮橋」為結尾，適切地強調出《源氏物語》圖繪的文本與意象之源頭，就是來自〈長恨歌〉。藉此，山雪標示了〈長恨歌圖〉卷的重要性，更彰顯他始創此卷的用意。

## 結語

如果以武田恆夫的分法來看，中國似乎缺乏「〈長恨歌〉圖系」，即使是以明皇貴妃為主題的規諫圖也不多，這類圖繪最有名的便是錢選的〈貴妃上馬圖〉，其他便是〈宮樂圖〉、〈宴樂圖〉一類的作品。當然，這樣的劃分基本上是以畫家的創作意圖來理解。如果以觀者的角度視之，所謂的規諫圖，最後也可能被不瞭解規諫意涵，或是故意忽視規諫意涵的觀者視為享樂圖的一種。就連年幼接受張居正教導的萬曆皇帝，後來也被晚明的文人譏為聖王沒學到多少，倒是學到了不當學的暴君們的行徑，主要也是因為《帝鑑圖說》一書是以善惡併陳的方式呈現。明代著名的「淫書」《金瓶梅》，又何嘗不是以有益世道的理由，為充斥書中的情色描寫開脫。

或者山雪早就意識到這之間的弔詭，所以他選擇了較為「忠實」地詮釋白居易的詩作，以歌頌愛情的堅貞來體現他對〈長恨歌〉的理解。永納在《長恨歌圖抄》的跋語中也提及，在《源氏物語》裡就曾長恨歌圖的記載，<sup>82</sup>所以他十分清楚這是個有悠久歷史的畫題，博

學的山雪也一定知道這個典故。那麼，或許山雪汲汲於創作出一卷獨特的〈長恨歌圖〉，不僅僅止於「忠於」詩作而已。尤其考慮到此畫卷的訂製者極有可能是來自宮廷或是京都地區的貴族大家，<sup>83</sup> 山雪所要面對的是可能對白居易詩作或是《源氏物語》都相當熟悉的觀者。

因此山雪所要圖繪的便是一卷足以和平安時期的〈長恨歌圖〉相媲美敘事畫卷，以更接近中國繪畫風格與敘事手法的方式，創作出甚至可與日本傳統《源氏物語》繪卷相抗衡的中國題材繪卷。如同他的養父山樂開始圖繪〈帝鑑圖〉一般，山雪也企圖要以舊的畫題創出新的畫卷。不僅與歷來受日人崇敬喜愛的中國詩人白居易神遊，也與紫式部以來的日本畫家較量，署名「狩野氏累世山雪始圖之」正透露出他的野心與企圖。「始」字也正暗含著他認為後世會學習他所創製的圖象，在山雪的另外一張富士山圖，他的署名也使用了「始圖之」這樣的用語，<sup>84</sup> 可知他對於創製新的圖繪，十分的在意。更重要的是，山雪也許更希望他的〈長恨歌圖〉如同《源氏物語》繪卷一般流傳久遠，且被後世反覆的摹繪學習。如此一來，山雪的〈長恨歌圖〉最後「此恨綿綿」之景，配以「夢浮橋」的意象，不但藉以暗示中日文學傳承先後的關係，也似乎是山雪希企其「新」創製之圖象傳統得以「無絕期」流傳久遠的具象呈現。

本文很簡要的檢視了狩野山雪可能使用的、來自中國的圖象資

82 易亭主人（狩野永納），《長恨歌圖抄》（出版者不明，1677），卷五，頁 20a-b。本處所用版本為收於東京大學的總合圖書館之古典籍，有關此書圖版可於該大學之電子版貴重書コレクション資料庫查得：綜合圖書館所藏古典籍（<http://rarebook.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/gazo/cgi-bin/col.cgi.cgi>）。

83. Matthew P Mckelway, "Kano Sansetsu and Kano Workshop Paintings of 'The Song of Lasting Sorrow'," pp.106-149.

84 Yukio Lippit, "The Birth of Japanese Painting History: Kano Artists, Authors, and Authenticators of the Seventeenth Century," (PhD. diss., New Jersey: Princeton University, 2003), p.477.

源，來構思他的〈長恨歌圖〉卷，以及其精彩轉化文字的圖繪方式。不過，更可以看出狩野山雪在圖繪〈長恨歌圖〉時，並不是單純傳抄中國原有的圖象。他筆下的唐代，其實流露出極為類似明代中國對物質文化特意描繪的華麗世界，豐富的物質描寫與強烈的配色與蘇州片的作法類似，人物姿態則很可能參考了明代版畫的形象，以這樣「綜合」的方式創作出他獨有的〈長恨歌圖〉卷，難怪他可以在卷末自豪的宣稱：「狩野氏累世山雪始圖之」。在此，中國元素的取用，有個別人物形象的轉化，更有整體氛圍的模擬，山雪其實相當成功地製作了日本式的唐代敘事詩畫，並且幽微的暗示出〈長恨歌圖〉與《源氏物語》繪在文本傳承上的先後關係，其成就絕非單純的視其為受中國影響可以簡化論之：其實主要的舞臺在東京的狩野探幽，也有許多根據中國版畫所製作的圖繪，他的〈帝鑑圖〉，散發出一種簡單肅穆的美感，卻因為使用了金色而有一種很特殊而低調的華麗感，又跟狩野山雪的作法十分的不同。這兩位畫家無論在繪畫的風格上或是當時地位的高下都有相當的差異，山雪向來被視為狩野派中極具個人風格的畫家，卻不是當時的主流。<sup>85</sup> 也許就是在這樣的氛圍下，山雪似乎更著意創製新的傳統，也許他意識到現世的不如意，藉由歷史終有還他公道的一天？無論如何，山雪和探幽都各自以其創作來闡明他們對於中國敘事畫本質的看法，同樣是狩野派，所採取的角度卻相當的不同。但卻都因為參考了來自中國的圖象資料，而更加擴大兩人的創作語彙與創作廣度，進而與同時代的中國畫家一樣，替十七世紀的東亞創作出燦爛而多樣的視覺文化。

---

85 同上註，pp.471-473.



彩圖 2 清·王炳·〈仿趙伯駒桃源圖〉局部（臺北：國立故宮博物院藏）



彩圖 3 江戸·狩野山雪·〈長恨歌圖上卷〉局部（1646-1647年，Dublin, Chester Beatty Library 藏）