

從《君台觀左右帳記》看日本室町時代（1392—1568）

中國繪畫的收藏與鑑賞形式

國立中央大學藝術學研究所 李惠芳

前言

在中國繪畫研究中，因各地收藏不同，形成了各自的研究趨向與脈絡。在日本，甚至形成了「宋元畫」的收藏風格與研究脈絡。然而，在中日交流中，美術作品傳入有不同高峰期，對中國文化興趣亦有高低不同。日本室町時代為輸入中國畫高峰時期之一，與中國明代往返交流下，大量的「唐物」傳入日本，唐物的收藏與展示，更成為時下的風尚潮流。今日看日本室町時代收藏之中國繪畫，主要以南宋畫與南宋風格元畫為主，顯見當時對「宋元畫」愛好之意識與其影響力。

本文擬回溯室町文化風向，藉以理解其對「中國文化」之傾慕與形成的影響層面，以掌握更具體的時代輪廓。再透過《君台觀左右帳記》作為主要考察文本，藉以了解室町時代對中國繪畫的鑑賞方式、收藏品味。更進一步探討，中國繪畫在不同脈絡下如何被觀看、鑑賞，甚至形成了日本自身獨有的一脈審美文化觀。

關鍵字

《君台觀左右帳記》、「宋元畫」、唐物、東山文化、東山御物、三具足

一、日本「宋元畫」脈絡與東山文化

關於日本的中國繪畫收藏時期，日本學者主要以明治時代（1868—1912）作為時序上大致的分界點。米澤嘉圃將現存日本之宋元畫，依照請來之時期，大略以明治以前及其後輸入進來的兩類；其中，又將宋元畫分為「古渡」（鎌倉以降至室町時代的舶來品）與「中渡」（室町以後至江戶時代的輸入品），以及明治以後的「今渡」（少有宋元繪畫）三類。¹

古原宏伸則將傳入日本之中國畫，分為前後兩個時期：一是今日僅存於日本之中國畫、中國書籍中未見其名畫家之作的「古傳」之作，以及中國辛亥革命動亂之際，1912—1931年間二十年的「今傳」之作。「今傳」之作補足了過往日本對中國畫作偏頗的認識，像是李成、董源、燕文貴、許道寧之作，²此時期傳入的作品，亦讓日本重新認識、反思「宋元畫」之外的中國繪畫傳統為何。

（一）日本收藏中國宋元畫之偏好³

所謂「宋元畫」，是指日本收藏之中國繪畫，其中主要以南宋繪畫與南宋風格的元代繪畫，進而形成之一脈收藏。日本傳統上以「宋元畫」指稱之，使人誤會為某一畫類風格，此脈絡可回溯自室町時代大量輸入日本的宋元畫作，進而形成的繪畫觀，至今仍一貫繼承著，「宋元畫」的概念標誌出宋元歷史之連續性，宋、元兩者被視為一脈的文化傳統。小川裕充指出，此概念承繼自中國明清史家、文人著作中，將宋元歸類同一的現象，如：（明）薛應旂《宋元通鑑》（宋元詩人選集）；（明）潘是仁《宋元名公詩集》；（清）黃宗曦著、全祖望補修《宋元學案》等，⁴然而，「宋元」概念被當作同一的文化範疇，是完全承繼自中國的想法，或是日本自身有其對中國宋元的認識與理解後，所形成的想法？顯然略有所差別，在東亞文化的輻射圈中，中國文化在異地生根後的共相與殊相，仍須深入探究分析。

¹ 米澤嘉圃著，〈日本請來的宋元名畫〉，林宏作譯，《故宮季刊》13卷4期，頁55。原文出自米澤嘉圃、中田勇次郎著；相賀徹夫編，《原色日本の美術 29 請來美術》，東京：小學館，1976。

² 古原宏伸，〈近八十年來的中國繪畫史研究的回顧〉，《朵雲第67集中國美術史學研究》（上海：上海書畫，2008）頁259—262。此文亦收入於國立臺灣大學歷史學系編，《民國以來國史研究的回顧與展望論文集》前引書，上冊（台北：國立臺灣大學出版組，1992），頁541—551。

³ 今日對於在日本中國繪畫史之研究，在小川裕充之文中，梳理了日本近代以前、近代、現代之研究方向、及成果。詳見小川裕充，〈日本における中国絵画史研究の動向とその展望——宋元時代を中心に〉，《美術史論叢》17號（2001），頁133—156。

⁴ 小川裕充，〈日本における中国絵画史研究の動向とその展望——宋元時代を中心に〉，頁133—134。

總之，在日本，宋元概念即使是曖昧不明的，基本用法皆將此歸於同一範疇，日本的宋元觀承襲中國明代之概念，並在江戶時代(1603—1867)之前培育而成。⁵

室町時代所傳入的南宋院體畫作與禪僧業餘畫作，像是牧谿、梁楷、玉潤等人，其上選之作，今日多存於日本。⁶ 此收藏脈絡是由於日本人收藏品味偏好？或是因貿易交流緣故？而造成的特殊選擇，今日未有定論，然而在傳入收藏中，主要以南宋風格之繪畫為收藏偏好，至今已有共識。⁷ 對於中國繪畫的研究，日本獨有的收藏脈絡，更補足了正統中國繪畫史中之不足，尤其是南宋牧谿之評價，更是透過日本的研究，進而重新受到認識與重視。

關於日本收藏的南宋繪畫，如：足利幕府將軍收藏中，第三代足利義滿(1358—1408)收藏上蓋有「天山」、「道有」鑑藏印，像是徽宗的《桃鳩圖》(「天山」印)【圖 1】、牧谿《猿鶴圖》(「天山」印)【圖 2】、【圖 3】；牧谿《觀音圖》(「道有」印)【圖 4】、梁楷《六祖截竹圖》(「道有」印)【圖 5】，至今仍是被評為第一等的宋元畫作。(傳)夏珪《風雨山水圖》【圖 6】上鈐第六代將軍足利義教(1394—1441，義滿之子)鑑藏印「雜華室」，⁸ 上述作品也就是第八代足利義政(1436—1490，義教之子，義滿之孫)「東山御物」收藏的根基。

對中國文化的風靡，在日本社會古代、中世已存在，⁹ 透過物質的認識，顯現在對「唐物」的崇拜上。「唐物」一語最早出現在《日本後紀》大同三年(808)11月11日條例中：「敕。如聞，大嘗會之雜樂伎人等，專乖朝憲，以唐物為飾。令之不行，往古所譏。宜重加禁斷，不得許容。」¹⁰ 由此可知，中日交流早期，已出現了對唐物崇拜的風潮，政府更下禁令阻止奢華風氣。

(二) 室町時代(1392—1568)的東山文化——「唐物」風潮

日本與中國之交流甚早，自奈良時代已有所接觸，日本更派出大量的遣唐僧至中國學習。中日交流重要的影響中介者——僧侶，更是將中國文化帶入日本的重要關鍵人物，像是日本臨繼宗之祖榮西(1141—1215)曾入中國宋朝，帶回唐

⁵ 小川裕充，〈日本における中国絵画史研究の動向とその展望——宋元時代を中心に〉，頁133—134。

⁶ 古原宏伸，〈近八十年來の中國繪畫史研究の回顧〉，頁259。

⁷ 巫佩蓉，〈二十世紀初西洋眼光中的文人畫：費諾羅沙的理解與誤解〉，《藝術學》10期(2012，5)，頁112—113。

⁸ 赤井達郎，〈京の美術と芸能——浄土から浮世へ〉(京都：京都新聞社，1990)，頁112。

⁹ 橋本雄，〈中華幻想：唐物と外交の室町時代史〉(東京：勉誠出版，2011)，頁35。

¹⁰ 皆川雅樹，〈「唐物」研究「東アジア」的視點——日本古代・中世史研究中心〉，《唐物と東アジア：舶載品をめぐる文化交流史》，河添房江、皆川雅樹編(東京：勉誠出版，2011)，頁8。

繪、唐物做為禪寺殿堂的日常用品。宋元之際，中日來往頻繁，中國的文化便透過僧侶傳播、介紹進日本；像是在鎌倉圓覺寺塔頭《佛日庵公務目錄》（1320年寫成）中記載其庵中公物，有許多便來自中國宋元之唐物，如：頂項、唐繪、墨跡等，¹¹ 日本寺院古老的收藏淵源，更發展成作為早期展覽、收藏場所的特殊形貌。¹² 此外，日本皇室、武家與僧侶間重要的關係，亦是形成日本文化中複雜面向的一環。

室町文化以武家文化為媒介、棟樑，融合鎌倉時代的公家文化、以及自中國渡海而來的禪宗文化。¹³ 室町時代受到中國文化的薰陶，足利幕府對於中國文化的傾慕，顯現在對「唐物」¹⁴ 之狂熱，所謂的「唐物」，廣義定義也就是來自中國大陸、朝鮮半島、琉球等地而來的舶來品，其中包括繪畫（唐繪）、書籍、絹織物、香料、藥種、工藝品、陶瓷器、金屬器等。¹⁵ 足利幕府的「唐物」收藏¹⁶ 中，主要是中國的繪畫、陶瓷、文具和茶器。

第三代將軍足利義滿在京都北山區建立宅邸北山殿（即鹿苑寺，又名金閣寺）收藏珍貴唐物，爾後更發展出了連歌、猿樂（能）、狂言、五山文化，被認為具有華麗與貴族氣息。相對於其祖父，足利義政則在京都東山建立了東山殿，也就是今日慈照寺（銀閣寺），作為「東山文化」之象徵，進一步受到禪宗思想影響，表現出「簡樸、幽玄」之氣質。能阿彌飲茶之文化，由茶道之祖村田珠光（1422—1502）承繼，¹⁷ 並發展出「わび茶」（侘茶），也就是我們今日所知，注重「一期一會」的日本茶道。足利義政的收藏更被名為「東山御物」，¹⁸ 此稱呼而後更

¹¹ 川上貢，〈会所と座敷飾りの成立過程〉，《日本美術全集 11 禪宗寺院と庭園》（東京：講談社，1993），頁 162。

¹² 關於日本寺院收藏，今日因保護繪畫之概念，多依託給博物館保存，或是特別建立博物館以保護其文物，如：承天閣美術館，收藏來自於相國寺與鹿苑寺（金閣寺）、慈照寺（銀閣寺）之文物。詳見承天閣美術館：〈http://www.shokoku-ji.jp/j_nyukan.html〉（2014/6/16 查閱）

¹³ 根津美術館，〈北山・東山文化の華：相國寺、金閣、銀閣名寶展〉（東京：根津美術館，1995），頁 94。

¹⁴ 「唐物」的使用方式，山本真紗子歸為以下幾種：(1)在（年中）行事・儀式・法要等場合時的室禮（房間中的擺飾物品）(2)贈答・進物物品 (3)寺院日常用具 (4)唐物披露・唐物市 (5)其他。山本真紗子，〈唐物屋から美術商へ——京都における美術市場を中心に〉（京都：晃洋書房，2010），頁 3。原文：「(1)（年中）行事・儀式・法要などの場における室礼（部屋をる）(2)贈答・進物としての品 (3)寺院の什物 (4)唐物披露・唐物市 (5)その他。」

¹⁵ 皆川雅樹，〈「唐物」研究「東アジア」の視點——日本古代・中世史研究中心〉，頁 11。關於唐物，在《唐物と東アジア：舶載品をめぐる文化交流史》本書中提供了許多對唐物時代意義之研究，在日本各時代奈良、平安、甚至是江戶時期各有所專論。

¹⁶ 根津美術館亦曾舉辦唐物名寶展，展期：1995/9/15~10/29 詳見圖錄《北山・東山文化の華：相國寺、金閣、銀閣名寶展》，東京：根津美術館，1995。

¹⁷ 銀閣寺のあゆみ・東山文化：〈http://www.shokoku-ji.jp/h_g.html〉（2014/6/18 查閱）

¹⁸ 關於「東山御物」的深入探討，可參見島尾新，〈「東山御物」隨想——イメージのなかの中国画人たち〉，《南宋繪畫——才情雅致の世界》（東京：根津美術館，2004），頁 25—37。

用以指稱成為歷代的足利將軍收藏寶物。¹⁹ 二大將軍對文化雅愛之情，發展出的兩大代表文化——「北山文化」、「東山文化」，此兩大文化，亦是構成「室町文化」的两大主流。

室町時代之際，以中國書物作為室內擺設為風氣，尤其在足利義滿、義教、義政之時，多數的「唐物」被作為將軍宅邸的裝飾，²⁰ 並深入貴族階層生活，與茶會息息相關，因而催生了鑑賞唐物專家。在當時出現了以「阿彌」為號的「同朋眾」，「同朋眾」即「童朋」，為隨侍在將軍左右之雜役，而其中尤以三阿彌特為出名，也就是能阿彌之外，其子藝阿彌（1431—1485）以及其孫相阿彌（？—1525）。三阿彌負責「唐物奉行」之任務，管理中國藝術文物典藏、展示、鑑定、評價與裱褙修復等工作。²¹ 足利義政命能阿彌除編纂將軍幕府所藏品《御物御画目錄》之外，更著有與東山御物相關的《君台觀左右帳記》，其目錄為最早畫品形式之書寫，此外，更留下了當時品評繪畫時空間布置的圖說紀錄。

二、從《君台觀左右帳記》²² 看室町時代中國繪畫收藏與鑑賞方式

《君台觀左右帳記》為足利義政東山殿裝飾品之紀錄，其中大多是來自中國的唐物。「君」也就是君主，「台觀」指稱居室，「左右帳」則是指記錄關於權力者室內裝飾品的帳面。《君台觀左右帳記》存有許多寫本，古川元也指出，以東京國立博物館藏大永三年本德川家傳來本、永祿二年（1569）東北大學附屬圖書館本、永祿三年的國立歷史民俗博物館本，最為人所知。²³

《君台觀左右帳記》的書寫分為三個部分：第一部分主要是將中國畫家以品第方式分類著錄；第二部分則為室町時代室內裝飾之解說，第三部分則為室町時

¹⁹ 鹿苑寺、慈照寺為相國寺之塔頭寺院，相國寺為京都五山之第二；京都五山分別是：天龍寺、相國寺、建仁寺、東福寺、萬福寺，南禪寺為五山之上，列於別格，為日本禪宗最高寺院。關於京都五山建立歷史年表，參見承天閣美術館：<http://www.shokoku-ji.jp/h_chrono.html>（2014/6/8 查閱）

²⁰ 山本真紗子，《唐物屋から美術商へ——京都における美術市場を中心に》（京都：晃洋書房，2010），頁2。本書更介紹了當時唐物屋到今日美術商的形成，時間跨度近代以前至現代明治時期。

²¹ 陳階晉，〈略談浙派在日本的迴響〉，《追索浙派》（台北：故宮博物院，2008），頁235—236。文中前述關於室町時代之收藏鑑賞，以及傳入。

²² 《君台觀左右帳記》多存寫本、異本，更有以脫落部分單獨成一寫本之情況。在中國畫人著錄部分以大谷大學本，座敷飾部分以《御飾書》作為考察文本。關於眾多寫本解題等相關總合研究詳見矢野環，《君台觀左右帳記總合研究：茶華香の原點、江戸初期柳營御物の決定》（東京：勉誠出版，1999），頁21—73。

²³ 古川元也，〈中世唐物再考——記錄された唐物〉，《唐物と東アジア：舶載品をめぐる文化交流史》，河添房江、皆川雅樹編（東京：勉誠，2011），頁138。

代器物之解說，尤其是在茶器的部分。²⁴ 本文擬聚焦於《君台觀左右帳記》的中國畫人與座敷飾兩個部分。透過文本呈顯出當時將軍幕府對中國繪畫的偏好，作為剖析日本人對「宋元畫」愛好脈絡之第一手資料。而在品味之外，室町時代的人如何鑑賞中國繪畫？亦透過文本得以一窺究竟。

（一）《君台觀左右帳記》中看日本對中國繪畫的收藏品味

在《君台觀左右帳記》的中國畫人錄部分，今日以大谷大學本（大永四年，1524）【附錄 1】最為可靠，²⁵ 畫人錄收錄中國畫家之目錄，以上、中、下品分類的方式記述，共計 161 人，時間上最早自三國，跨度到宋元之際。書寫形式記載朝代、人名、畫類專長，如：吳 曹弗興 佛像。其中尤以宋元畫家為主，如：牧谿、玉澗、馬遠、梁楷、夏珪等，今日為人熟知的南宋畫家。²⁶

又如足利將軍家收藏記載之《御物御画目錄》，其中收有牧谿的道釋人物 38 件、花鳥獸 53 件、山水 12 件，共有 103 幅，為收藏之冠，梁楷有 27 件、馬遠 17 件、夏珪 11 件、徽宗 10 件、龍眠、玉澗各 9 件。²⁷ 此外，基於日本禪院對於牧谿等人的喜好，在室內裝飾中，更有陳列南宋禪畫家樣式為主之傾向，像是《喫茶往來》²⁸ 記載這些作品的搜羅與傳布。到了十四世紀末，以唐繪作為居家擺設的風潮，也在武家社會中散布成立。²⁹

上述諸位畫人在《君台觀左右帳記》皆是列於上品者，在中國正統畫史中亦然；然而，在中國，牧谿並未受到重視，以及如此高的青睞。（元）湯垕《畫鑒》中記載「牧谿，僧法常，作墨竹，粗惡無古法。」³⁰ 可見牧谿與當時中國畫壇主流扞格不入，評價不高，而湯垕的評述，亦成為中國畫壇中對牧谿的一概意見。而日本對牧谿的鍾愛，除了收有不少畫家的上品之作，近代研究心力的投注，成為近代中國畫史重新認識其人的重要關鍵。

回溯日本室町時代（1392—1568），相對中國時值元末至明之際，明初的中國畫壇以浙派作為最重要的一股勢力，與宮廷品味、勢力相結合，其畫風可追溯

²⁴ 赤井達郎，《京の美術と芸能——浄土から浮世へ》，頁 121。

²⁵ 矢野環，《君台觀左右帳記總合研究：茶華香の原點、江戸初期柳營御物の決定》，頁 5。

²⁶ 關於諸本間畫人出現次序統計，詳見矢野環，《君台觀左右帳記總合研究：茶華香の原點、江戸初期柳營御物の決定》，頁 189—194。

²⁷ 赤井達郎，《京の美術と芸能——浄土から浮世へ》，頁 109。

²⁸ 《喫茶往來》是以喫茶相關事項為中心的往復書簡，為室町時代初期茶會型態記載的重要史料之一。作者、成立時代不詳，應為室町時代早期所成書，傳為玄惠法印（？—1350）所著。リチャド・スタンリベイカー，〈室町時代の座敷飾りと文化的主導權〉，《日本美術全集 11 禪宗寺院と庭園》（東京：講談社，1993），頁 168 註解。

²⁹ リチャド・スタンリベイカー，〈室町時代の座敷飾りと文化的主導權〉，頁 168。

³⁰ （元）湯垕《畫鑒》，子部/書畫類/藝術之屬，文淵閣四庫全書電子內連網版。（2014/6/19 查閱）

自南宋馬遠、夏珪的院體畫風，繼承其抒情詩意的風格。爾後吳派勢力漸長，文人畫為首的意識，排擠浙派風格創作、晚明蘇州民間流行的詩意畫，文人畫進而主導中國畫壇。

室町時代與中國的交往集中於明朝，然而當時明朝實施海禁，是以勘和貿易（朝貢）的方式進行交流，明初至明中葉，浙派是當時畫壇一大主流，其作品在市場上的流通廣泛性高。此外，浙派畫家，如：鍾禮、蔣嵩作品風格近似馬遠、夏珪，名字因此被塗改，假名馬、夏，許多傳為馬、夏風格之作，多半是部分浙派畫家之作。³¹ 在明代，寧波是政府唯一允許日本停靠的港口，許多帶回日本的中國文物，不乏許多寧波當地的職業畫家之作品，基本上，寧波當地職業畫家可視為廣義浙派的支流，其風格主要受到杭州地區影響。³²

《君台觀左右帳記》著錄畫人的方式，除了可以得知日本室町時代對於中國的認識，分析所著畫人目錄，考量當時貿易交流的歷史，再與傳統中國繪畫史上重要的畫家比對，透過平面的帳目著錄，給與立體的史觀意識，《君台觀左右帳記》無疑是重要的第一手資料。

（二）唐繪的鑑賞場所與室內擺設——「會所」與「座敷飾」

為因應上層公家、武家貴族社交往來之用，出現了「會所」空間，起初為臨時鋪設的空間，爾後進而在居住空間中，另闢「會所」之規劃。³³ 「會所」為舉辦「和歌」、「連歌」、「茶會」等遊興活動、以及展示來自中國「唐物」之處。足利義滿所建的北山殿，二階殿的新會所，便在十五間（三十疊）表演猿樂歌舞，在西座敷付書院、押板上掛了「御繪三幅、御繪四幅」。³⁴

會所的建造中，與室町時代的建築有著密不可分的關係，繼承平安時期以來的「寢殿造」，室町時代逐漸發展出「書院造」的建築形式，而書院造的代表建築物，也就是義政所建的慈照寺，在東求堂同仁齋【附錄 2】中，主要以押板、違棚、付書院，並鋪上榻榻米組成其主室，上述簡樸的居所元素組合，發展出了今日的日本和室，同仁齋即為今日和室前身。³⁵

足利義政所造之東山殿，由主要建物「常御殿」與「會所」組成，在會所的

³¹ 追索浙派·消失的名字：http://tech2.npm.gov.tw/cheschool/zh-tw/index.aspx?content=a_3_0（2014/6/19 查閱）

³² 陳階晉，〈略談浙派在日本的迴響〉，頁 241—243。

³³ 川上貢，《日本の美術 No.199 室町建築》（東京：至文堂，1982），頁 70。關於會所與座敷飾的成立，在建築樣式上折衷等說明介紹，可見川上貢另一專文，〈會所と座敷飾りの成立過程〉，《日本美術全集 11 禪宗寺院と庭園》（東京：講談社，1993），頁 161—167。

³⁴ 赤井達郎，《京の美術と芸能——浄土から浮世へ》，頁 106。

³⁵ 關於空間內部擺設詳見【附錄 3】。

空間分布中，據當時的日記《蔭涼軒日錄》³⁶ 以及《東山殿御飾書》（大永三年十二月吉日相阿彌在判，寫本）記載，分別是：³⁷

〈九間（嵯峨の間）〉北東二間押板（絵、三具足、花押）、押板前の卓（香炉、茶器）、東西の小壁（八景の絵八幅、四幅一對横絵）

〈西六間〉置物なし、夏のみ小壁（四幅一對繪、西東に二幅ずつ）

〈東狩間〉南三帖床、一間半の書院、東一間違棚、夏西東小壁（四幅の絵）

〈同北かきつくしの間〉西北一間置違棚、その上の小壁（小絵二幅）

〈同北石山間〉北東一間半の床、上に押板（絵、三具足）、東間中違棚、東床下書院

〈北西納戸〉一間半納戸、かわ障子二枚、北向東に間半違棚（油、火道具）、西文筥、座敷絵花鳥（馬遠様）

〈西茶湯間〉西北一間棚、障子絵山水（夏珪様）

根據當時的紀錄，可以看見各間會所中陳列繪畫、屏風的記載，以及特別選用哪些中國畫人的作品，如：〈北西納戸〉、〈西茶湯間〉中，特別註明馬遠、夏圭等中國南宋畫家。在當時的社交場合中，「唐物」扮演著重要的人際往來的調和劑，「會所」作為重要的社交往來場所，更進一步發展了其中的擺飾要求，也就是所謂的「座敷飾」（座敷飾り），其中特別以「唐繪」作為裝飾室內空間的要件。來自中國、朝鮮的「唐繪」³⁸，更是在會所中主要鑑賞對象之一，像是在《喫茶往來》中記述了當時茶會舉辦之際，就展示出 25 幅之多的中國繪畫。³⁹

現存畫卷中，最早有關繪畫掛軸裝飾的視覺圖像，來自於 1351 年《慕婦繪》的五卷三段【圖 7】，畫面中具體刻畫出當時鑑賞繪畫的陳設方式，圖示內容來自正和四年（1315）覺如《閑窓集》中所撰寫描繪的部分，以三幅繪畫並置的方

³⁶ リチャド・スタンリベイカー，〈室町時代の座敷飾りと文化的主導権〉，頁 173。

³⁷ 川上貢，〈日本の美術 No.199 室町建築〉，頁 77。空間配置詳見【附錄 4】

³⁸ 唐繪在平安時代指以中國為主題之作，在室町時代則指來自中國之畫作。關於唐繪與日本美術之間的具體關係，詳見：島尾新，〈日本美術としての「唐物」〉，《唐物と東アジア：舶載品をめぐる文化交流史》，河添房江、皆川雅樹編（東京：勉誠，2011），頁 21。

³⁹ 赤井達郎，〈京の美術と芸能——浄土から浮世へ〉，頁 106。

式，可見濃厚的佛教中心色彩。⁴⁰ 透過畫面可見，作品以本尊、左右脇，以及畫面前方侍奉「三具足」的方式呈現，來作為鑑賞形式。《花園天皇宸記》中亦記載花園兩上皇訪問之際，其接待房間中上掛唐繪，輔以花瓶、香爐、石鉢；公卿洞院公賢之日記《園太曆》中沿文四年（1359）5月9日的條目上，亦記載進貢至武家的進物有本尊觀音、脇繪山水的唐繪三幅一對、香爐、燭台、花瓶的三具足。由此可見，「唐繪」與「三具足」成為社交場合時進貢的固定一組配備。⁴¹ 「具足」原意為武士裝備甲冑、鎧甲，這裡的「三具足」為佛具用語，即花瓶、中置香爐、燭台等器具的準備，另外更有「五具足」的形式，也就是花瓶一對、中置香爐、燭台一對。

考察《君台觀左右帳記》（本文主要以《御飾書》⁴² 作為考察對象，另與矢野環，《君台觀左右帳記總合研究：茶華香の原點、江戸初期柳營御物の決定》中附有的影印座敷飾本進行比較），可見其中詳載座敷飾之要求，更輔以圖說，詳細記載了當時如何擺放唐繪與三具足。像是在三千院（《御飾書》祖本）中【附錄 5-1】，以座敷飾介紹之內容展開，示例則以三幅對與四幅對的形式。在三幅對的部分，畫面時常以文字代換，像是中間畫軸為本尊、左右二幅分別是脇繪，部分寫本，亦直接騰上畫作，像是在三德庵 3（《御飾書》藍本）【附錄 5-2】中，中間當為達摩一葦渡江、左右則為普賢菩薩騎象、文殊菩薩騎獅的形象，在《蜂谷書院飾》【附錄 5-3】中亦直接以文字記錄釋迦、普賢、文殊、羅漢等；另外在華道文庫 3（《宗 珠宗敬本》）【附錄 5-4】亦有以壽老、達摩為本尊形象的紀錄。

由此可見，三幅對的擺放形式，加上「三具足」的擺放供奉形式，顯示濃厚的佛教色彩。擺置繪畫作品如同佛像般崇拜、鑑賞的方式，對比今日對於藝術品鑑賞的態度，宗教色彩則淡了許多，但室町時代對於繪畫鑑賞的態度，是值得再更深入探討的議題。繪畫作品的「神聖性」，需要在不同脈絡中，做更仔細的分析、檢視。

東山文化中逐漸成型的侘茶，強調其幽玄、簡樸之心，透過進入窄小的門，以生謙卑之心，也就是透過「場域轉換」來進行「身心轉換」的過程。作為鑑賞繪畫態度的對照，將繪畫作為會所裝飾的過程中，繪畫作品不同以往在中國，以私人性、近距離的閱讀觀看方式，而是做為裝飾會所空間，搭配「三具足」擺設方式，形成了另一種空間場域中與形式的觀看。「三具足」的擺設之外，實際擺設的花束、焚香，五感的感官轉換，對於繪畫鑑賞之心與態度，想必具有提升至某一層面，才進行繪畫鑑賞。

⁴⁰ 赤井達郎，《京の美術と芸能——浄土から浮世へ》，頁 104—106。

⁴¹ 川上貢，〈会所と座敷飾りの成立過程〉，頁 163。

⁴² 《御飾書》也就是君台觀左右帳記的座敷飾的部分，多有異本，江戸時代重刊。

在四幅對方面，除了人物畫像之外，如：三千院（《御飾書》祖本）【附錄 5-5】，亦有以春夏秋冬四季作為範例，部分寫本以文字表達，由右至左寫上春夏秋冬，部分寫本則謄上畫作，藉此可見，在眾多《御飾書》寫本的圖示範例中，是根據當時陳設作品的真實紀錄，或是依據寫本作者依據自己喜好，選擇畫作下的結果，或是有某種既定範圍作品的品目偏好，令人玩味。

總之，「唐繪」作為室內裝飾，並侍奉三具足於前，承繼佛教色彩的緣由，在空間轉換的過程中，顯見對待「唐繪」的方式（或說挑選的眼光，選擇以人物為主繪），以及在鑑賞過程中的身心轉換，加上多以道釋人物畫作為範例，仍有做為宗教崇拜的色彩，顯然與今日鑑賞繪畫作為藝術品之眼光有所不同。

（三）中日美術鑑賞之別

據前述已知，許多唐繪在會所中收藏、展覽，許多中國傳入日本繪畫，經由日本重新裱裝後，出現畫面被裁切的痕跡，像是牧谿《瀟湘八景》被裁剪分段；甚至原作被加筆竄改，而這現象為當時多有之普遍現象，由此可見「唐繪」是受到日本品味下重新詮釋後，才得以鑑賞。⁴³

裁剪畫面的原因，是由於配合空間配置中所需，或是對畫面鑑賞的喜好差異之別？戶田禎佑在《日本美術之觀察——與中國之比較》中說明了中、日美術鑑賞的重大差異性，尤其在山水畫中可見二者對畫面「空間性」的理解不同，中國在兩宋山水中最大的成就，就是將空間幻覺發揮到極致，然而這是日本人鑑賞、創作中所欠缺的一部份。缺乏空間理論性，繼而引出其對畫面空間的選擇詮釋之別。

中日鑑賞之別，可分為「一瞥」與「凝視」的差異，如：將畫卷改為掛軸，掛軸的形式，便可知其鑑賞方式之別，對於畫作本身有著不同的理解。戶田禎佑舉出《瀟湘臥遊圖卷》為例，對於圖卷中遍布的精微表現，無疑是需要受到鑑賞家仔細凝視欣賞的過程。⁴⁴ 此外，透過中日繪畫收藏中，圖卷、掛軸之多寡為對比，亦可知其對畫作鑑賞的態度了。⁴⁵ 另外，而在室町文化濃厚的禪宗思想浸淫之下，其核心思想：「不立文字，教外別傳；直指人心，見性成佛」，或許能作為一種觀畫鑑賞的詮釋，需要更深入的分析。

⁴³ 戶田禎佑著，《日本美術之觀察——與中國之比較》，林秀薇譯（台南：國家圖書館，2000），頁 60。

⁴⁴ 戶田禎佑著，《日本美術之觀察——與中國之比較》，頁 64—65。另外關於掛軸，戶田禎佑亦提及：日本室町時代應永年間的詩畫軸，多以掛軸形式呈現，島田修二郎指出，如此「詩畫軸」形式來自於元代「書齋圖」形式的影響。

⁴⁵ 戶田禎佑著，《日本美術之觀察——與中國之比較》，頁 67。

室町時代的繪畫欣賞方式，相對於中國的私人鑑賞，日本選擇在舉辦活動的會所中，將繪畫掛出作為裝飾，無疑更多了展示權力的政治意味。然而，這是否削弱了繪畫自身的主體性？將繪畫當作一件作品來欣賞，以及將繪畫作為建築空間中附屬的裝飾物，顯然有所區別，若以後者的角度觀看，擺放繪畫作品的場所，整體空間的配置、安排，皆須納入考量。如此一來，我們對於作品的觀看鑑賞，顯然在比重上會有所高低，這也是對於繪畫鑑賞中，可再延伸擴及的研究方向。

結語

本文透過《君台觀左右帳記》一窺當時日本對中國繪畫收藏偏好與鑑賞形式。透過《君台觀左右帳記》以文本的方式解讀考察，提供一個時代記錄的見解與詮釋可能。室町時代對於中國文化的傾慕，實際上是接受了哪些部分，須回到時代脈絡中去一一檢討與反思。散佈的「中國文化」透過日本自身的理解與反映，重新擴展變形，在研究角度中，不能忽略東亞文化圈的宏觀角度，亦當回到本位語境的考量。室町文化中禪宗文化的深入，對宋元繪畫的愛好與喫茶的文化影響，如此相互交錯的文化支流，為當時日本對於中國文化之認識與反芻。

透過《君台觀左右帳記》看到對中國繪畫鑑賞、陳設的實際紀錄，「唐繪」被作為會所裝飾，與「三具足」的搭配，顯見濃厚的佛教色彩。足利將軍家對於「唐繪」的展示鑑賞，表現出了政治權力的意味與藝術欣賞，然而，對於繪畫鑑賞時，這兩個角度並非完全對立，而是互滲共存於當時的，足利家對繪畫的鑑賞理解，仍有深入的可能性。

此外，當時繪畫陳設與三具足的搭配，已知為沿襲古老的儀式，今日看來相當特殊的搭配擺放、鑑賞，也許就是當時觀賞繪畫習以為常的「傳統」框架，但顯然與最初陳設之目的緣由有所偏移，我認為與當時佛教信仰儀式相關，然而其中複雜的流變，則需要更深入的考究。

參考資料

專書

1. 川上貢，《日本の美術 No.199 室町建築》，東京：至文堂，1982。
2. 戶田禎佑著，《日本美術之觀察——與中國之比較》，林秀薇譯，台南：國家圖書館，2000。
3. 山本真紗子，《唐物屋から美術商へ——京都における美術市場を中心に》，京都：晃洋書房，2010。
4. 矢野環，《君台觀左右帳記総合研究：茶華香の原點、江戸初期柳營御物の決定》，東京：勉誠出版，1999。
5. 赤井達郎，《京の美術と芸能——浄土から浮世へ》，京都：京都新聞社，1990。
6. 根津美術館，《北山・東山文化の華：相國寺、金閣、銀閣名宝展》，東京：根津美術館，1995。

專文

1. リチャド・スタンリベイカー，〈室町時代の座敷飾りと文化的主導権〉，《日本美術全集 11 禪宗寺院と庭園》，東京：講談社，1993，頁 168—173。
2. 小川裕充，〈日本における中国絵画史研究の動向とその展望——宋元時代を中心に〉，《美術史論叢》17 號（2001），頁 133—156。
3. 川上貢，〈会所と座敷飾りの成立過程〉，《日本美術全集 11 禪宗寺院と庭園》，東京：講談社，1993，頁 161—167。
4. 古川元也，〈中世唐物再考——記録された唐物〉，《唐物と東アジア：舶載品をめぐる文化交流史》，河添房江、皆川雅樹編，東京：勉誠出版，2011，頁 133—147。
5. 古原宏伸，〈近八十年來の中國繪畫史研究的回顧〉，《朵雲第 67 集中國美術史學研究》，上海：上海書畫，2008，頁 258—274。
6. 米澤嘉圃著，〈日本請來の宋元名畫〉，林宏作譯，《故宮季刊》13 卷 4 期，頁 55。原文出自米澤嘉圃、中田勇次郎著；相賀徹夫編，《原色日本の美術 29 請來美術》，東京：小學館，1976。
7. 巫佩蓉，〈二十世紀初西洋眼光中的文人畫：費諾羅沙的理解與誤解〉，《藝術學》10 期（2012，5），頁 87—132。
8. 島尾新，〈日本美術としての「唐物」〉，《唐物と東アジア：舶載品をめぐる

- 文化交流史》，河添房江、皆川雅樹編，東京：勉誠出版，2011，頁 21—34。
9. 橋本雄，〈室町殿の《中華幻想》——足利義滿・義持期を中心に〉，《中華幻想：唐物と外交の室町時代史》，東京：勉誠出版，2011，頁 13—56。

網路資源

1. 文淵閣四庫全書電子內聯網版。
2. 日本書院造 Wiki：
<<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%9B%B8%E9%99%A2%E9%80%A0>>
3. 承天閣美術館：<http://www.shokoku-ji.jp/j_nyukan.html>
4. 根津美術館：
<<http://web.archive.org/web/20071217185653/http://www.nezu-muse.or.jp/index.html>>
5. 追索浙派：<<http://tech2.npm.gov.tw/cheschool/>>
6. 臨繼宗相國寺派：<<http://www.shokoku-ji.jp/top.php>>
7. E-國寶：<http://www.emuseum.jp/top?d_lang=en>

附錄

【附錄 1-1~1-5】大谷大學本——中國畫人目次。取自：矢野環，《君台觀左右帳記總合研究：茶華香の原點、江戸初期柳營御物の決定》（東京：勉誠出版，1999），頁 1—5。

【附錄 2】慈照寺同仁齋（部分），1486 年，國寶，京都。取自：戶田禎佑、川上貢編，《日本美術全集 11 禪宗寺院と庭園》（東京：講談社，1993），圖 20。

【附錄 3】書院造內部介紹，取自書院造：

<<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%9B%B8%E9%99%A2%E9%80%A0>>

【附錄 4】東山殿常御所推定復原平面圖。取自：川上貢，《日本の美術 No.199 室町建築》（東京：至文堂，1982），頁 77。

【附錄 5-1~5-5】三千院（《御飾書》祖本）、三德庵 3（《御飾書》藍本）、華道文庫 3（《宗珠宗敬本》）、《蜂谷書院飾》。取自：矢野環，《君台觀左右帳記總合研究：茶華香の原點、江戸初期柳營御物の決定》（東京：勉誠出版，1999），頁 96、107、266、267、92。

圖版目錄

【圖 1】宋徽宗，《桃鳩圖》，北宋大觀元年（1107）款，28.6 x 26.0 公分，絹本著色，國寶，東京個人藏。取自：根津美術館，《南宋繪畫——才情雅致の世界》（東京：根津美術館，2004），圖 4。

【圖 2】牧谿，《猿圖》（「天山」印），13 世紀（南宋），174.2 x 100 公分，絹本墨畫淡彩，國寶，京都大德寺藏。取自：《日本美術全集 12 水墨畫と中世繪卷：南北朝・室町の繪畫 I》（東京：講談社，1992），圖 4—5。

【圖 3】牧谿，《鶴圖》（「天山」印），13 世紀（南宋），174.2 x 100 公分，絹本墨畫淡彩，國寶，京都大德寺藏。取自：《日本美術全集 12 水墨畫と中世繪卷：南北朝・室町の繪畫 I》（東京：講談社，1992），圖 5。

【圖 4】牧谿《觀音圖》（「道有」印），13 世紀（南宋），172.4 x 98.0 公分，絹本墨畫淡彩，國寶，京都大德寺藏。取自：《日本美術全集 12 水墨畫と中世繪卷：南北朝・室町の繪畫 I》（東京：講談社，1992），圖 6。

【圖 5】梁楷《六祖截竹圖》（「道有」印），13 世紀（南宋），72.7 x 31.5 公分，紙本墨畫，東京國立博物館藏。取自 E 國寶：（2014/6/30 查閱）
<http://www.emuseum.jp/detail/100825/000/000?mode=simple&d_lang=zh&s_lang=zh&word=%E6%A2%81%E6%A5%B7&class=&title=&c_e=®ion=&era=¢ury=&cptype=&owner=&pos=1&num=5>

【圖 6】（傳）夏珪《風雨山水圖》（「雜華室」印），13 世紀（南宋），87.9 x 35.2 公分，根津美術館藏。取自根津美術館網站：（2014/6/30 查閱）
<<http://web.archive.org/web/20080108121446/http://www.nezu-muse.or.jp/syuuzou/kaiga/10541.html>>

【圖 7】掃部助藤原久信，《慕歸繪》五卷三段，1482 年，32.0 x 1424.5 公分，紙本著色，重要文化財，京都西本院寺藏。取自：《日本美術全集 12 水墨畫と中世繪卷：南北朝・室町の繪畫 I》（東京：講談社，1992），圖 90。

