

## 中國文化對日本文化的深層影響：

### 追蹤紐約與東京的南宋山水畫

◎ 段煉

#### 引言

近年中日關係詭異，中國文化與日本文化的互動便又舊話重提。在十九世紀中期的日本明治維新以前，中國文化以強勢和優勢的姿態，對日本文化產生了逾千年的深刻影響。明治維新以後，情況顛倒過來，脫亞入歐的日本西式文化，在大半個世紀中，對中國的現代文化產生了影響，日本成為中國瞭解西方的一個窗口。

就中國文化對日本文化的影響而言，所謂深刻或深遠，不僅是一個千年歷史的問題，而且是在某一特定文化樣式的深層，怎樣發生影響的問題。本文試圖從中國南宋的山水畫對日本繪畫的影響，來探討這個問題。一說起繪畫方面的影響，人們通常會想到日本水墨畫的工具和畫法，如毛筆、墨水、絹紙，以及運筆、用線、潑墨等等。然而，這些都是表面的影響，未及文化的深層。如果我們討論日本繪畫中有關「氣」的概念，便會追溯到兩千多年前的老子哲學，這才是一種深層的文化影響。本文要討論的深層影響，是藝術思維方面的，即中國南宋山水畫對日本繪畫中「見立繪」的思維方式的影響。

「見立繪」是江戶時期日本畫家採用的一種構思方式，即參照前人畫意或圖式來進行新的創造，並指涉前人作品。日本美術史學家早川聞多用「見立繪」來討論十八世紀畫家鈴木春信，指出其畫中暗藏的視覺淵源，乃是中國古典山水畫「瀟湘八景」的構思。這種解說有點象後現代理論所講的「挪用」和「戲擬」之法，因此，「見立繪」或可譯為「典故畫」。在二十世紀中前期的歐美藝術史學界，曾有原型研究，學者們用尋根溯源、探究家譜的方式，挖掘繪畫作品中潛在的原型和藝術淵源。例如，德國心理學家埃裏克·紐曼（Erich Neumann），應用卡爾·容格關於集體無意識的原型理論，研究英國現代雕塑家亨利·摩爾（Henry Moore）的雕塑，寫出了名著《亨利·摩爾的原型世界》，說摩爾對仰臥人體的迷戀，來自墨西哥瑪雅人的雨神雕像，瑪雅神話是亨利·摩爾的藝術靈感之源。

我在本文中講「瀟湘八景」對鈴木春信的影響，是想說明中國藝術是日本藝術的一個集體無意識淵源，說明中國藝術是日本藝術在視覺圖像和繪畫理念方面的一個原型。鈴木春信的繪畫，給我們提供了一個有力的證案。早在2003年的初春，我在紐約大都會美術博物館看了一個畫展，名《浪潮：高麗與日本藝術中的中國主題》，該展意在展示中國古代文化對東鄰兩國的影響。見到展廳裏陳列有南宋畫家夏圭的長卷《瀟湘八景》中的《山市晴嵐》圖，我便對這組南宋山水畫在海外的蹤跡，作了一點追尋，並發表文章討論之。現在寫這篇文章，即

是根據當時的研究和後來的資料所寫。且讓我先從瀟湘八景寫起。

## 一 瀟湘八景

對古代山水畫家而言，瀟湘八景除了作為風景畫本身的審美價值外，大概還另有兩重價值，一是隱，二是諫。隱乃窮則獨善其身，有忿怨之情；諫乃達則兼善天下，含諷喻之功。北宋范仲淹因慶歷新政被貶，作《嶽陽樓記》述懷，洩露了瀟湘八景的玄機：貌似寫景抒情，實為牢騷議政，有如屈原之作《離騷》。范仲淹的覽物之情、去國懷鄉之思，無論居廟堂之高，還是處江湖之遠，都涉及「吾誰與歸」的問題，此乃為官者的道德和人生終極問題。當然，後來的畫家，不管文人也罷，禪僧也罷，雖難達「先天下之憂而憂，後天下之樂而樂」的境界，但也能各出機樞，納洞庭瀟湘之八百里山水於胸臆，並訴諸筆墨。

從地理上說，瀟湘指春秋戰國時期的楚國一帶，因湘江向北流入洞庭湖而得名。湘江有一支流，名瀟水，這兩條河的流域，相當於現在的湖南省。瀟湘八景並無確切的所指，而是古代楚地在一年中不同季節和物候、一天中不同時段和氣象的八類自然景觀，其中不乏人文因素。同時，瀟湘八景也是觀照楚地風物的八種方式、八個角度。中國古代文人對瀟湘風景的描繪，可以追溯到兩千多年前的屈原，而關於瀟湘的傳說，更可追溯到舜帝和湘妃。屈原的牢騷和湘妃的哀怨，形成了瀟湘文化的傳統，繼承這一傳統而寫瀟湘的大文人，在宋代以前有宋玉（約公元前290—223）、賈誼（公元前201—168）、王逸（約89—158）、沈荃期（約650—714）、張說（667—731）、李白（701—762）、杜甫（712—770）、韓愈（768—824）、柳宗元（773—819）等。到了宋代，更有范仲淹和蘇東坡等大家。往日的瀟湘，曾是朝廷流放文人的窮山惡水之地，面對瀟湘風景，遷客騷人都將內心的鬱忿訴諸筆端。但是曾何幾時，瀟湘在世人眼裏，一變而為美景，成為藝術靈感的無盡源泉。1059年，蘇東坡與父親、胞弟一行三人來到此地，於泛舟之際，作詩百首。對蘇東坡而言，面對瀟湘流水，賦詩作畫，不僅是發思古之幽情，而且也是對現世的諷諭。對後來的文人士大夫來說，洞庭瀟湘是遠離塵囂、追古撫今的好去處，畫家們也會於有心無心之際，在筆下山水中流露些淡淡的怨愁，是為文人天性。

最早記載繪畫中瀟湘八景的，是北宋沈括的《夢溪筆談》。沈括寫到：「度支員外郎宋迪，工畫，尤善為平遠山水，其得意者，有『平沙雁落』、『遠浦歸帆』、『山市晴嵐』、『江天暮雪』、『洞庭秋月』、『瀟湘夜雨』、『煙寺晚鐘』、『漁村落照』，謂之八景，好事者多傳之」。文中所記的宋迪（約1015—1080），洛陽人，世家出身，其先輩在唐朝任官，宋迪本人在北宋朝廷任職，並與大官僚司馬光為友，後捲入新舊黨爭，因反對王安石變法，被栽贓暗算，遭朝廷罷黜。《瀟湘八景》是宋迪被貶後所作，立意與杜甫流落楚地時寫的憂憤之詩相關。

組畫《瀟湘八景》，在日本頗有影響，而影響日本繪畫的瀟湘圖，並不止一家，其中流傳較廣者，還有南宋禪僧畫家牧溪的水墨《瀟湘八景圖》和南宋另一位禪僧畫家玉澗的潑墨《瀟湘八景》。牧溪姓李，佛名法常，四川人，生卒年約為1207—1291。蒙古滅南宋後，牧溪流落到杭州，因不滿異族對漢族文人的高壓，出家為僧。牧溪在杭州禪林習畫時，逢日本僧人聖一前來研習佛法，二人同門從師，相結為友。至聖一返國，牧溪以《觀音圖》、《松猿圖》、《竹鶴圖》相贈。然而，聖一實際收藏了牧溪的大部分作品，並悉數攜回日本。筆者曾讀到旅日學人周閱女士的文章《瀟湘八景在東瀛》，說牧溪的《瀟湘八景圖》中，現在仍有四幅分別收藏於東京的富山紀念館、根津美術館、京都的國立博物院和出光美術館，另四

幅惜已失傳。

在日本東京的靜嘉堂美術館，還收藏有南宋的院體長卷《瀟湘八景》，作者夏圭，八幅山水俱在。我查遍了手頭資料，未見夏圭畫有瀟湘八景的記載。不過，從「夏半邊」的經營位置和院體山水畫的用筆用墨來說，這組瀟湘八景長卷看上去倒像是夏圭手筆。夏圭是南宋院體山水畫家，錢塘人，生卒年不詳，其畫風多樣，既有精工細密者，又有清遠空靈者，而最具個人特點的，是近濃遠淡的小品畫，以半邊取景而聞名於世，時稱「夏半邊」。

令人難以置信的是，中國的瀟湘圖卷，主要收藏在日本，我們國內反倒所剩無幾。所以，今天美國學者研究這個課題，都往日本跑，然後帶回來很多資料，並以英文發表其研究成果。美國研究瀟湘八景的學者，先有里查德·伯恩哈特（Richard Barnhart），他早在60年代就研究宋代山水，90年代更對宋代山水進行了梳理，從中辨認瀟湘八景的圖像意象，給後來學者的研究奠定了視覺文本的基礎。

另一位學者瓦勒瑞·沃迪茲（Valerie Malanfer Ortiz）對瀟湘八景也很有研究，她在1999年出版了《夢縈魂繞的南宋風景：中國繪畫的視覺力量》，對南宋山水畫，尤其是瀟湘八景的主題，進行了全面研究，更用圖像學的解讀方法，對李公麟（1049—1106）的傳人，一位南宋李姓佚名畫家的《瀟湘臥遊圖》進行了獨到的闡釋，並力圖以此理清院體畫、文人畫、禪畫的關係，尤其是三者在水墨題材上的互動情形。

在研究瀟湘八景的學者中，最有成就的應數阿爾弗雷達·莫克（Alfreda Murck），她原任職於紐約大都會美術博物館，是亞洲藝術部中國館的負責人，最近幾年據說長居北京。莫克在80年代寫有《王洪的瀟湘八景》（見方聞編《心印》，普林斯頓大學1984年版），90年代寫有《瀟湘八景與北宋的流放文化》（紐約《宋元研究》雜誌1996年，總第26期）。在前一篇文章中，莫克將中國古代詩文和繪畫中的瀟湘八景，放到唐宋時期的歷史、文化、政治環境中進行探討，並逐一解讀了八景圖像。在後一篇文章中，她對前文進行了補充和深化，著重以詩釋畫。隨後，她出版了專著《中國宋代的詩與畫：表達異議的微妙藝術》（哈佛大學2000年版）。她在書中以瀟湘山水為案例，追溯屈原、杜甫詩歌的政治寓意，在南宋的政治、文化語境中，闡釋了文人畫家借瀟湘八景圖而表達的憂憤與不平。

## 二 山市晴嵐

在紐約大都會美術館見到夏圭的《山市晴嵐》原作，我吃驚不小。日本學者早川聞多在《鈴木春信的春畫》一書中，認為春信有一組春宮畫的原型來自夏圭《瀟湘八景》，但他並沒有討論夏圭的畫。我查閱手邊關於夏圭的中文資料，未見《瀟湘八景》的記載。於是我仔細對照了大都會和靜嘉堂的《山市晴嵐》，發現二者的格式、構圖、風格、筆墨等，均在似與不似之間。我又將這兩幅畫同夏圭的其它作品進行比較，看其同專家們認證了的夏圭真跡究竟有何異同。與台北故宮博物院收藏的夏圭長卷《溪山清遠圖》相比，靜嘉堂《山市晴嵐》的筆墨較為可信，二者墨中水份都不太多，筆跡較幹，前景墨色亦都較為濃重。與美國波士頓美術館收藏的夏圭《雨中歸帆圖》相比，則大都會的《山市晴嵐》可信一些，二者的筆墨風格較為接近，僅石頭的用線和樹葉的點筆畫法略有區別。總的說來，這些夏圭山水，墨色都比較幹，用筆都比較硬，景物佈局大體相似。但夏圭也是多樣化的，他那幅收藏在美國堪薩斯市納爾遜－艾特金斯美術館的長卷《山水十二景》，用筆濕潤，其水墨風格，竟與收藏在日本的牧溪瀟湘八景幾無二至，兩者都墨色淺淡，幾乎不用中鋒勾線，也都非常空靈清雅。

比較了半天，不得要領，我只好打電話到紐約大都會博物館，找到亞洲藝術部中國館的負責人何慕文（Maxwell Hearn）博士，問了他兩個問題：其一，大都會收藏了夏圭《瀟湘八景》中的多少幅、是哪幾幅、其餘幾幅在何處；其二，大都會展出的《山市晴嵐》，是否真的出自夏圭手筆。何博士說，大都會的瀟湘八景，只有《山市晴嵐》一幅，其餘七幅不知所終，此獨幅瀟湘圖的作者，應當是夏圭。我說，我查過中文史料，未見夏圭畫有瀟湘八景的記載。他告訴我，說夏圭是原作者，是考據和學術的推斷，儘管沒有文獻記載、沒有確鑿的物證，但經過美術史學家們的研究，學術界已普遍認為夏圭是原作者。當然，要論嚴肅的學術態度，應說《山市晴嵐》被歸於夏圭名下（attributed to Xia Gui）才對。所以，莫克在她的書中選用大都會的《山市晴嵐》時，便注明是「歸於名下」。

我還向何博士講到東京靜嘉堂的夏圭《瀟湘八景》，說起其在格式、構圖以及筆墨風格等方面與大都會《山市晴嵐》的異同，何博士說，他沒聽說過日本有這樣一組夏圭。連紐約大都會中國館的館長何博士都不知道東京有一組完整的夏圭瀟湘八景圖，我自然又疑心重重了。放下電話，再查早川聞多的書，未見「歸於名下」的字樣，便給他寫去一份電子郵件，問這組夏圭山水的真實性和原作者問題。早川聞多的回信言之鑿鑿，說這八幅畫上每幅都有「夏圭」印章。但他又說，夏圭是僧人，1478—1493年間，生活於日本京都等地。看來，彼夏圭或非此夏圭。南宋的此夏圭，早在寧宗朝（1195—1225）就是畫院待詔，理宗朝（1225—1265）時仍服務於畫院，還得過皇上「賜金帶」的殊榮。他既未削發為僧，又比遠遊日本的彼夏圭早了差不多兩百五十年。也許，這就象何博士所說，在夏圭之後，有很多人模仿他的風格和畫法，甚至製造贗品、偽托其名。另一方面，在日本，學畫的徒弟以師傅之名為己名，乃公認之傳統，而非欺世盜名。例如，江戶時期有不少浮世繪畫家，或在師傅去逝之後，或在娶了師傅的女兒之後，改用師傅之名，並堂而皇之地簽名於畫上。

說到日本畫家模仿中國畫家，除了研習技法和製作贗品外，還有別的原因。周閱在她關於牧溪《瀟湘八景》的文章裏說：「到了日本的戰國時代，室町幕府勢力日漸衰微，牧溪的繪畫遭到豐臣秀吉、德川家康等新的權力者的分搶，從此在戰亂中四散，分藏於各地大名的寶庫中。於是，再現『天下名寶』的全貌，成為當時統治階層的一個夢想。江戶時代中期，『八景圖』曾一度被整體臨摹複製，臨摹者是狩野榮川，其摹本現在收藏於根津美術館。為這一複製工程而收集『八景圖』的是江戶幕府八代將軍德川吉宗。他首先從手下大名那裏索回各部分掛軸，對不知去向的部分則按照以前的摹本再度臨摹。由於德川吉宗的努力，終於留下了一個八景俱全的完整摹本。」

如果早川聞多的彼夏圭，的確模仿了南宋的此夏圭，那麼，被模仿的會不會就是大都會收藏的畫？若是，豈不證明瞭大都會藏畫的可靠性？

歸於夏圭名下的兩幅《山市晴嵐》圖，除前面指出的筆墨風格之異同外，在立意、選景、佈局方面都大體相仿，惟左右對換，有如鏡中映像。二者的遠景均為若有若無的淡淡山峰，筆墨清淺平直，僅有隱約輪廓；中景峰巒疊嶂，輪廓稍加勾勒，並以淡墨略為烘染，間以樹木點綴；近景為畫面主體，有江岸樹石、小橋村舍，其間人影綽約，往來於集市。陣雨過後，中景與近景之間，雲水霧靄盤繞。紐約大都會的《山市晴嵐》，小橋置於左下角，東京靜嘉堂的《山市晴嵐》，小橋則在右下角；大都會的山村集市，掩映在林木中，靜嘉堂的山村集市，林中有江岸小路引出，空間略為開闊。二者的集市，並不繁華喧嚷，反象世外桃源。

關於《山市晴嵐》，莫克就「山市」（山村集市）二字，討論了北宋時期王安石推行新法及其與司馬光的沖突，涉及了當時政府的市場、經濟和稅收政策，以及農民的疾苦。我們知

道，王安石的改革，旨在重振北宋經濟、應付外來威脅，但他的手段，卻在實際上不乏對農民小生產者的豪取和剝削。改革也威脅了大官僚的既得利益，所以遭到司馬光等保守勢力的強烈反對，這使得王安石兩起兩落，最後掛冠而去。《山市晴嵐》裏的點景小人，為買賣蠶絲者，莫克認為這影射了宋庭的新舊黨爭和王安石變法，她引用僧人惠洪（1071—1128）的詩來與畫相互作注，揭示了文學藝術同經濟政治的聯繫。

惠洪七言詩《山市晴嵐》云：

宿雨初收山氣重，炊煙日影林光動。  
蠶市漸休人已稀，市橋官柳金絲弄。  
隔溪誰家花滿畦，滑唇黃鳥春風啼。  
酒旗漠漠望可見，知在柘岡村路西。

這是惠洪《瀟湘八景》中的一首。如前所述，宋迪因反對王安石新法遭到罷官，忿而不能言，遂作八景圖為諷諭。《山市晴嵐》一畫，在視覺上以「蠶市漸休人已稀」為詩眼，以山鄉集市的清淡，來針貶時政。這一諷諭傳統，被後來的山水畫家繼承，並在其中寄託個人身世和家國的寓意。

### 三 藝術思維

宋末元初與牧溪大致同時的另一禪僧畫家玉澗（生卒年代不詳，約為十三世紀中期），畫有潑墨山水《瀟湘八景》，現僅三副存世，均藏於日本，我只見過其中《山市晴嵐》和《洞庭秋月》的複製品。玉澗的意旨是禪，應該沒有塵世之忿，既如此，其諷喻便不可言傳。於是，只有他的潑墨之法，可為外人道。日本最著名的水墨畫家、室町時代的禪僧雪舟（1420—1506），曾到中國學畫，他先學夏圭的院體畫，後又繼承了玉澗的潑墨衣鉢，在晚期畫出了大寫意山水。玉澗的《瀟湘八景》，都題有七言絕句，其《山市晴嵐》云：

雨拖雲腳斂長沙，隱隱殘紅帶晚霞。  
最好市橋官柳外，酒旗搖曳客思家。

畫家像個心無牽掛、唯喜酒肉的花和尚，同時又像是不露聲色、冷眼看世界的哲人。不管孰是孰非，詩與畫都像雲一樣飄逸，誰也無法將其禪意講出來。

幸好，夏圭不是禪僧，對他的《山市晴嵐》圖，我看重的便是寓意。說不定正是宋迪、夏圭、牧溪、玉澗以來的瀟湘寓意和他們在八景圖中寄託寓意的妙想，才使後人津津樂道，並不厭其煩地重畫此一題目，也才使模仿和偽造者眾。由此，我注意到早川聞多指出鈴木春信的原型是夏圭的瀟湘八景，這使我得以從這個原型的寓意，來探討日本浮世繪，並由此見出中國文化在日本和高麗的深層影響。

鈴木春信之生年生地均不詳，大概是1720年代中期，生於江戶或京都，逝於1770年，活了四十六歲。可以確定的是，春信早年在京都學藝，練習浮世繪的製作。江戶時期的浮世繪，主要出自江戶、大阪、京都三地，春信的創作盛期，是其生命的最後十年，那時他已從京都回到江戶，儼然江戶名家。他對日本美術史的最大貢獻，首先是發展了「江戶繪」，通稱「錦繪」的畫種，即我們後來所說的套色木刻，這改變了江戶前期浮世繪之色彩的原始和單調，並使江戶因此而在三地鼎立的藝術界成為魁首。鈴木春信的錦繪在江戶供不應求，於是很多畫家模仿他，在他死後還有大量偽托其名的贗品出現。春信的第二個貢獻是發展了「見立

繪」，他以中國古詩的「用事」方法，在畫中暗藏典故。儘管鈴木春信不是創作見立繪的第一人，但他的實踐，卻使這種方式愈趨成熟。由於懷舊心緒，春信傾情於過去平安朝時期的優雅文化，他在往日的和歌中追尋詩的意境，並將追尋的目光移向中國藝術。看他筆下的美人，纖腰婷婷、步履款款，其畫之運筆也如行雲流水一般，婉約雅致，觀者無不為之動情。這種美人造型、這種用線用意、這種略顯傷感的情思，據美術史學家們考證，來自中國明代著名人物畫家仇英的仕女圖。

鈴木春信的美人畫《閨室八景》和春宮畫《風流閨室八景》，都以瀟湘八景為原型和典故。夏圭的《山市晴嵐》，以初夏陣雨過後的晴雲青山、爽風流水為山村集市的環境，鈴木春信美人畫《閨室八景》中的《摺扇晴嵐》，畫一女子由侍女陪同外出，她以摺扇遮陽，身上的和服因清風而微亂，呼應了夏圭的「晴嵐」，並以夏圭為立意構思的原型。與此相關，鈴木春信春宮畫《風流閨室八景》中的《摺扇晴嵐》，以楚王夢見巫山雲雨的故事來呼應夏圭。鈴木春信畫一賣摺扇的美少年，向一戶人家的女傭推銷摺扇，不料卻被那性趣大發的女傭上下其手。畫中的摺扇，不僅提示了夏天的來臨，還有揮去女傭之汗濕性趣的功能。作為隱喻，汗濕即雲雨，也就是楚王夢中的巫山雲雨而楚王的領地正是洞庭瀟湘一帶。畫中的賣扇少年，為汗濕的女傭帶來了「晴嵐」，她終於得到了性的滿足。滿足過後，雨去雲散，正合了夏圭山市晴嵐的筆意。除了對「晴嵐」的呼應，賣扇買扇，也應了「山市」的構思。鈴木春信的美人畫和春宮畫，並非山水風景，與瀟湘八景看似無關，但他在立意構思和敘事設計方面，卻著意將夏圭的畫，用作自己的母題，是為中國山水畫對日本藝術的深層影響。

關於夏圭瀟湘八景中的《平沙落雁》，話題得回到杜甫。當年杜甫自我放逐到瀟湘，寫了兩首歸雁詩：

萬里衡陽雁，今年又北歸。  
雙雙瞻客上，一一背人飛。  
雲裏相呼疾，沙邊自宿稀。  
繫書元浪語，愁寂故山薇。

欲雪違胡地，先花別楚雲。  
卻過清渭影，高起洞庭群。  
塞北春陰暮，江南日色薰。  
傷弓流落羽，行斷不堪聞。

衡陽是瀟湘極地，杜甫晚年流落到那裏，孤身一人，貧病交加，在蕭瑟的秋風中，似乎走到了生命的盡頭。杜甫的詩，以失群的「落雁」自比，而「平沙」則暗涉三國時期的孔明，蓋因孔明在平沙上作八陣圖。據說，那平沙是湘江之沙渚，即今日長沙。我們還記得，杜甫曾在蜀相詩中為諸葛亮的壯志未酬大鳴不平：「出師未捷身先死，常使英雄淚滿襟。」不難看出，詩人多少都有些自比自況。

《平沙落雁》一題，有如音樂之變奏，雖意在鴻鵠高遠之志向、逸士幽憤坦蕩之胸懷，在中國古代文化中影響深遠，但因涉及藝術的不同領域，具體含意各異。除了詩歌和繪畫，此題也是音樂經典。古琴曲《平沙落雁》，最早刊於明代《古音正宗》（1634），又名《雁落平沙》，原作者不能確考，有說唐代陳立昂的，有說宋代毛敏仲或田芝翁的，又有說明代朱權的。《平沙落雁》的曲意，各種琴譜的解說也不盡相同，但《古音正宗》之說當為可取：

「蓋取其秋高氣爽，風靜沙平，雲程萬里，天際飛鳴。借鴻鵠之遠志，寫逸士之心胸也。……通體節奏凡三起三落。初彈似鴻雁來賓，極雲霄之縹緲，序雁行以和鳴，倏隱倏顯，若

往若來。其欲落也，回環顧盼，空際盤旋；其將落也，息聲斜掠，繞洲三匝；其既落也，此呼彼應，三五成群。飛鳴宿食，得所適情；子母隨而雌雄讓，亦能品焉。」全曲委婉流暢，雋永清新，以其意境內含而溝通聽覺與視覺世界。

鈴木春信的美人畫《閨室八景》中，《琴柱落雁》畫的即是少女彈奏古箏的場面，其中究竟有多少杜甫式的不平之意，我們並不知道。但是，春信深悉「平沙」與「落雁」的象徵、寓意、寄託，並從浮世人生的角度，將杜甫的「悲世」一變而為江戶的「歡世」，將人生的盡頭，變成人生的開端，這或許有點黑色幽默的味道：浮世者，苦鬥享樂之短世也。

在牧溪的《平沙落雁》中，遠方有依稀可見的大雁，近處另有四隻大雁，與水上落霞相呼應。日本靜嘉堂夏圭的《平沙落雁》是立幅，景分三層，遠景為長空行雲，中景有隱隱山林，近景是江岸孤松。在中景與近景之間，瀟湘二水相匯，一行大雁沿江迤邐遠去，尋找歇腳的江渚，隊尾似有一羽落伍者，讓人想起宋末詞人張炎「孤雁」名句：「寫不成書，只寄得、相思一點」。有趣的是，夏圭的畫和張炎的詞，都代表了中國文化在南宋末年走向高度精緻的特點，這是中國文人在亡國之際，獨善其身的表現。如果說「夏半邊」的畫是南宋半壁江山的哀歌，那麼，「張孤雁」的詞就是元初宋遺民的絕唱了。哀歌也好，絕唱也罷，正是這樣的天鵝之歌，將古典藝術推向了美的極致。

我相信，鈴木春信洞悉了這一切，他力圖將這一切同日本文化的精緻之處相貫通，並在平凡的日本家居生活中發揚之，甚至在性愛中，把握陰陽相交的精緻藝術，享受兩性獨善的精緻之美。鈴木春信美人畫《閨室八景》中的《琴柱落雁》，以夏圭《平沙落雁》為典。畫中兩位閨室少女的面前，古箏橫陳，那弧形的箏面，暗示了洞庭沙岸；沙岸上支撐琴弦的一行橋柱，則暗示了隨晚霞而落足的大雁。門外一簇半掩的樹枝樹葉，響應了夏圭山水在初秋時節的緩緩風聲；少女和服上的松樹圖案，則與夏圭的那株孤松遙相呼應。彈罷古箏，少女注視著自己的指尖，回味著樂曲的餘韻；另一位少女則在樂聲中會心閱讀，她手裏捧著的，該是本詞曲集。這一閨室景象，乃生活的優雅方面，鈴木春信欣賞這種優雅，同時又在秋天的夕陽中，借兩個孤獨的少女，來表露淡淡的愁思。畫家和她們一樣，攔不住瀟湘的流水，擋不住秋去的歸雁，他只能用咫尺畫幅，來留住少女的青春，留住音樂的餘韻。

於是，享受有限的生命之樂，便成為浮世人生的重要內容。鈴木春信春宮畫《風流閨室八景》中的《琴柱落雁》，同樣典自夏圭《平沙落雁》，畫一對少年男女，擁坐於古箏前，那古箏同樣暗示了「平沙」與「落雁」。畫中少女的雙手仍在琴弦上，她正回頭與少男親吻，而少男的一隻手，已探向少女的和服。這既是少男少女之情歡性愛的開端，也是人生的開端。在這樣的開端處，性愛、人生、藝術合而為一。這正如杜甫詩歌所暗示的人生終結，在終結處，性愛、人生、藝術已不可分。就禪的意義而言，開端是終結之始，而終結則預示了下一回合的開端。如果說美人畫裏的《琴柱落雁》還執著於視覺上的引經據典，追求唯美的情緒，那麼春宮畫裏的《琴柱落雁》，便進一步發揮，超越了唯美情緒而達於觀念的境界。畫家在畫上題寫了三行名家漢詩：「或為箏樂所引，今年初來群雁，翩然降自天外」。這是以雁喻禪。在閨室的屏風上，畫家也直接畫了一幅《平沙落雁》圖作為背景，其立意構圖均無言地提示著夏圭的山水。

在本文結束時，且讓我們再回到紐約大都會美術館的《浪潮：高麗與日本藝術中的中國主題》展。在夏圭的《山市晴嵐》圖真跡的旁邊，並列展出了十五世紀高麗一位佚名畫家的兩件山水條幅，和十六世紀日本一位佚名畫家的三件山水條幅。日本的這三幅畫題名竟是《瀟湘八景》，雖然畫風與夏圭相去甚遠，但 卻以夏圭為原型。這就象鈴木春信的畫，其立意構

思，展示了中國文化在藝術思維的深層，對日本文化的巨大影響。

段煉原執教於四川大學、紐約州立大學等校，現執教於加拿大蒙特利爾（滿地可）市之康科迪亞大學，為是校之中文部創辦人。教育背景為比較文學與美術理論，學術研究為文藝批評，出版有譯著、專著、文集多種，並在北京、南京、紐約、香港、台北等地的刊物發表文章。

---

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》網絡版第四十四期 2005年11月30日

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第四十四期（2005年11月30日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。