NIHONGO NO GAKUSHU TO KENKYU 日語学習与研究
2020年 第4期 总209号

寒山拾得题材的浮世绘研究
——以“见立”手法为中心

北京师范大学 外国语言文学学院　　程　茜

[摘　要]　寒山拾得题材是我国绘画史上出现频率高、存世作品多的重要题材，在日本也有着独特的继承和发展。采用“见立”手法创作的寒拾题材日本浮世绘，在今天看来很多都是极具创意的作品。本文从“见立”手法入手，梳理出寒拾题材浮世绘中常见的三种类型的见立绘，并与同类题材的中国版画对比，总结“见立”手法的创作意图和特点。寒拾题材从源自中国的禅宗题材逐渐融入描绘江户世俗生活的浮世绘中，呈现出自上而下、由雅至俗的发展过程，其变化背后包含着独特的社会背景和受众心理。

[关键词]　浮世绘　见立　寒山拾得题材

引　言

寒山拾得题材（以下简称“寒拾题材”）是我国绘画史上最负盛名的禅宗画题之一。僧人寒山、拾得相传为唐宪宗（806-820）时人，寒山又名寒山子，居天台山寒岩；拾得本为孤儿，被国清寺丰干禅师收养，故名“拾得”，两僧常相戏唱和，有名于时。寒拾题材绘画创作最早可追溯到唐末五代，其中寒山、拾得人物形象的塑造多依据伪托唐贞观年间台州刺史闾丘胤所作《寒山子诗集序》。宋元时代禅宗盛行，二僧神秘的经历、狂放不羁的精神气质得到了宫廷画家、禅宗僧人的青睐。明清时代，寒拾传说的传播范围不仅涉及佛教和道教，受众也逐渐从知识阶层扩展到下层民众，寒山拾得与民间传说中的“和合二仙”形象融合在一起，多出现于民间创作的版画中。

寒拾题材不仅在中国有着悠久的创作传统，在与中国一衣带水的日本也有独特的继承和发展。镰仓时代后期，伴随着水墨画传入日本禅林，寒山拾得成为禅僧们最喜爱描绘的宗教人物之一。随后，登临室町时代的狩野派在汉画中多采用该题材，为了迎合武家的审美情趣，寒拾形象逐步世俗化，脱离了禅宗的神秘主义特点。到了障屏画艺术大发展的桃山时代，寒拾题材与障屏画的装饰性风格巧妙融合在一起，人物的配置更具有故事性。进入江户时代，随着寒拾题材的进一步世俗化，其在汉画、禅画、文人画、装饰画中的表现手法、风格各异，透露着亦庄亦谐的江户趣味。

居晴磊（2007）、崔小敬（2010）阐明了寒拾题材绘画在中国的创作及演变；罗时进（2005）、甘正芳（2010）对寒拾题材在日本的传播路径，及其在禅宗画、文人画中的接受进行了探究。然而，寒拾题材最具日本特色的表达应当首推在江户时代浮世绘中的创新。该题材多采用“见立”「見立て」手法创作成当世风的见立绘。所谓“见立”手法是指“用他物表现此物”；而见立绘，是采用“见立”手法创作、借用历史典故来表现当世风土人情的一类浮世绘的总称。日本学者早川闻多（2003）对铃木春信所作的一幅《见立寒山拾得图》进行过详细的结构解读，对见立绘的研究具有示范性意义。本文将从“见立”手法入手，对整个江户时代存留下

来的具有代表性的寒拾题材见立绘进行归纳分类，并总结各个类型的解读要领；进而通过与中国同类题材民间版画的对比，解析“见立”手法的创作意图和特点；并在此基础上探究寒拾题材见立绘创作的变化趋势，以及发生变化的社会背景和受众心理。

1 寒拾题材见立绘的类型

寒拾题材的中国绘画作品，根据主题归纳起来主要有四种类型：单人像的“寒山图”“拾得图”或“丰干图”、双人像的“寒拾图”、三人像的“三隐图”、三人加一虎的“四睡图”。见立绘通常也是在这几种传统图式的基础上演绎创新，但以多人叙事为主，单人像并不常见。本节从见立绘“故事性”的特点出发，把寒拾题材见立绘分为三大类型分别展开探讨。

1.1 寒山拾得图

“寒山拾得图”，简称“寒拾图”，是寒拾题材中为人熟知的经典图式。根据《寒山子诗集序》中对寒山外貌的描述“皆谓贫人风狂之士……且状如贫了形貌枯悴……乃桦皮为冠布裘破弊木屐履地”[1]，蓬发、弊衣（或僧衣）、草履（或木屐、禅鞋、裸足）是基本人物造型。“寒山展卷、拾得持帚”是约定俗成的故事情节，相对而立的两位成年男子中，拿着经卷、笔、或把双手插在袖中的是寒山；拿着扫帚、或手指向天的是拾得，代表作可参考南宋梁楷、元代颜辉所作《寒山拾得图》。而在见立绘中，人物性别首先发生了重大置换，原来各自手拿经卷和扫帚的“男男”组合变成了“男女”或“女女”组合。

首先来看男女组合。石川丰信（1711-1785）的肉笔绘《见立寒山拾得图》（图1）中，男子没有剃掉额前的头发显示其尚未成年，他向身旁拿着扫帚的女子展示长长的信卷。显然，“展卷”和“持帚”分别暗指男子为寒山、女子为拾得的身份。在男女组合的寒拾见立绘中，男子“展卷”女子“持帚”成为一种定式，男女共同阅读的长卷也通常被解读为情书。少男少女青梅竹马、情谊融融的场景正好与寒山拾得朝夕相处、亲密无间的传说对应，绘师们把寒山拾得的唱和相随演绎成了江户时代的儿女情长。

再来看女女组合。铃木春信（1725?-1770）的《见立寒山拾得图》（下页图2）描绘的是常见的商人家的场景。在房屋中间相向而立的是两位年轻女子。看衣着打扮，画面左边“展卷”的女子身着绣着家纹的小袖，腰间系着三钱纹腰带，应该是富庶人家的小姐，右边“持帚”的与小姐年龄相仿的女子是侍女。点题的是图上方云形框里的文字，这是三十六歌仙之一中纳言朝忠所作的一首有名的和歌：当初无邂逅，何至动芳心。怨妾空余恨，哀哀亦怨君。[2]（原文「あふことの　たへてしなくは　中なかに　人をも身をも　うらみさらまし」）用反向假设的手法描摹了恋人之间见面后反

注：资料来源 http://www.moaart.or.jp/collections/076/[2020-06-01]。

图1 《见立寒山拾得图》石川丰信作

注：资料来源 http://www.postalmuseum.jp/collection/genre/detail-163922.html[2020-06-01]。

图2 《见立寒山拾得图》铃木春信作

而更加思念、由爱生怨的复杂情绪。对照着诗意再重新审视画面：小姐光着脚，胳膊不是从衣袖口、而是从衣襟处伸出，可以想象小姐接到恋人来信时来不及穿戴整齐就急忙找人倾述的迫切心情。亦仆亦友的侍女在打扫时被小姐急急打断，倾听小姐恋爱中的苦恼。这不禁让人联想到那段有名的寒拾问答："昔日，寒山问拾得曰：世间谤我、欺我、辱我、笑我、轻我、贱我、恶我、骗我、如何处治乎？拾得云：只要忍他、让他、由他、避他、耐他、敬他、不要理他。再待几年，你且看他。"[3]拾得用慧言启发遭受欺侮而心中不平的寒山，与侍女为小姐恋爱支招的形象重叠在一起，令人莞尔。

此外，还有一种置换人物所持器物的见立绘，加大了人物身份的辨识难度。石川丰信的役者绘（图3）中用夸张的大笔代替扫帚、写有"松竹梅"的卷轴来代替经卷，表面上描绘的是新年伊始恋人一起新春试笔（日语为「書初」或「筆始」）的场景，但在见立绘中的解读并没有这么简单。人形净琉璃、歌舞伎里有《阿七与吉三》的剧目，讲的是天和三年（1683）春天因放火罪被判死刑的十六岁少女阿七的故事。阿七是江户本乡蔬菜店老板家的女儿，因自家失火暂住在吉祥寺里，与寺中杂役吉三郎相恋。阿七家重建搬走后因对吉三郎念念不忘，铤而走险想通过放火再次回到寺里与吉三郎见面，没想到酿成大祸。这出荒唐的悲剧被写进小说、戏剧里，成为人们津津乐道的爱情故事。丰信所绘的是当红歌舞伎演员，根据装扮可以断定拿着笔、长袖上有黑色圆圈信封纹的是扮演阿七的中村喜代三郎（1721-1777，因在宝永四年（1707）歌舞伎名演员岚喜代三郎喜爱演阿七，他的家纹成为阿七特有的标志），手里展开纸卷、身上有着"吉"字纹的是扮演吉三的尾上菊五郎（1717-1784）。卷轴上书写的大字"松竹梅"是阿七十一岁时向汤岛神社献纳时写在牌匾上的字，牌匾上因写有阿七的真实年龄，她在放火后没有被免除

注：资料来源 https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0001683 [2020-06-01]。

图3 《初代中村喜代三郎与初代尾上菊五郎》石川丰信作

死罪。通过当红歌舞伎演员身上的家纹联想到“阿七与吉三”的故事，再通过两人“展卷拿笔”的造型联想到“展卷持帚”的寒山拾得，把三个层次的三种形象重叠在一幅画中。类似置换所持器物的创意还有北尾重政的作品，用乐谱代替经卷、用三弦琴代替扫帚，描绘了研习曲艺的艺伎。[4]

1.2 四睡图

“四睡图”，描绘了丰干禅师、寒山、拾得与老虎一起酣睡的场面，来源于丰干跨虎的传说。《寒山子诗集》中录有丰干诗二首，诗前载丰干禅师“一日骑虎松径来，入国清巡廊唱道，众皆惊讶怕惧。”（释寒山，1989：49）闾丘胤序中也提到“至国清问丰干禅院所在，云在经藏后，即今无人住得。每有一虎，时来此吼……僧引胤至丰干禅师院，乃开房，惟见虎迹。”（释寒山，1989：1）由此，丰干禅师“骑虎松径入国清”的形象深入人心，产生了“四睡”的新传说，四睡图成为宋元间著名的禅宗画题。

传统图式的构图重点在于寒山与拾得、丰干、虎之间的关系设置，老者丰干倚靠老虎，年轻僧人或童子形象的寒山拾得或搂抱或分卧在丰干身边。整体上构图以丰干和老虎为主体、呈向心的圆形。另外还有只出现丰干与虎（如宋代石恪的《二祖调心图》）或寒拾与老虎组合的变化图式。四睡图在日本禅画和文人画中基本上继承了中国的图式，并没有多少新意。但在浮世绘中，与寒拾图一样，人物性别、身份发生了重大转变，描绘内容从山水间的禅宗故事变换成青楼内妓女的生活场景。

川又常正（活跃于1716-1748）创作的《四睡图》（图4）描绘了室内的三女和一虎。根据装扮可以推断，成年女子是等级颇高的妓女，两个女孩是她的侍女兼学徒。画面的构图延续了该画题传统的圆形图式，女子和老虎身处画面的中心位置，女子红绿搭配的艳丽服饰与老虎淡棕色的毛色成为对比，在视觉上两者成为一个大圆。两个女孩叠睡在一起，构成一个小圆。一女身边有一本翻开的书，暗示她是寒山；另一女身旁横放着一把三弦琴，暗示她对应拾得。两女形态组合与妓女、老虎的组合基本相同，置于画面前方，使画面主次分明，又有重复的韵律感。

注：资料来源 https://ja.wikipedia.org/wiki/四睡図[2020-06-01]。

图4 《四睡图》川又常正作

《风流四睡》（图5）是江户初期风俗画家英一蝶（1652-1724）所创图式，其门人高崇谷也模仿过同一图式。成年女子占据了画面的中心位置，依偎在她周围的是两个侍女和一只趴在坐垫上的三花猫。猫在江户时代是比较珍贵的动物，与养在院子里的狗相比，猫是豢养在室内的，养猫的行为与妓女的奢华生活是相符的。

注：资料来源 http://moch.daishodai.ac.jp/download/download01.html[2020-06-01]。

图5 《风流四睡》英一蝶作

矶田湖龙斋（活跃于1764-1789）在安永七年（1778）所绘的《雏形若菜的初模样》之一（下页图6），花魁靠着炕桌吹着尺八，一侍女趴在地上打瞌睡，另一侍女俯身在她的身上看书。花魁旁边的置物

转引自原色浮世絵大百科事典編集委員会.原色浮世絵大百科事典　第二巻[M].東京:大修館書店,1982。

图6 《雏形若菜的初模样》之一 矶田湖龙斋作

架上放着一台狮子造型的黑色香炉。湖龙斋巧妙的把活着的动物置换成动物造型的摆件,使画面场景更加日常化。

见立绘中的"四睡"逐渐演变成三人和一个猫科动物的组合。与传统图式相比,原来与丰干禅师同样处于中心地位的老虎置换成了体积较小的猫或猫科动物造型的摆件。内容跟原来的四睡的传说没有什么联系,只是借助画题来创作,增添观者解读画面的趣味性。画家着力点放在对妓女服饰装扮的描写,对室内奢华生活场景的刻画,更加注重画面的装饰性表达。

1.3 和合二仙图

"和合二仙图",简称"和合图",可以说是最受百姓喜爱的民间神话故事画题。寒山拾得形象与和合二仙的融合经历了从民间流传到官方认证的过程。"据明代田汝成《西湖游览志》载:宋时杭城以腊月祀万回哥哥,其像蓬头笑面,身着绿衣,左手擎鼓,右手执棒,云是和合之神,祀之可使人在万里之外,亦能回家,故曰万回。按北宋李昉等《太平广记》异僧类云:有弘农阌乡人,其兄戍役西安,父母遣其问讯,朝往昔返,因号万回。其说不同。"[5]和合神原为一神,后分为二神,在明代中叶,民间和寺观已开始供奉和合神像;清雍正十一年(1733)皇帝敕封唐天台僧寒山大士为"妙觉普渡和圣"、拾得大士为"圆觉普渡合圣",至此寒山拾得与和合二仙(亦称"和合二圣")的形象正式合二为一。

经过民间的功利性改造,出现在民间艺术中的寒拾形象固定成概念化图式。"和"与"荷"谐音,且"荷花"多为"并蒂莲"造型;"合"与"盒"谐音,有"好合"之意,由此,荷花和盒子成为和合二仙的象征物。早期和合图中的寒拾均为男身,寒山手擎荷叶,拾得手捧斋盒,俨然一对兄弟,寓意"兄友弟恭"。随后"和合"的寓意在民间进一步拓展,至清初出现了异性和合二仙塑像,象征"婚姻和合""夫妻和合"。由于封建礼教思想的影响,寒山拾得的男女形象逐渐演变为两小无猜、天真烂漫的少年、稚童形象。

日本直接采用"寒山持荷、拾得拿盒"图式的浮世绘作品并不常见。一方面"寒山展卷、拾得持帚"的经典形象自镰仓时代末期传入日本,传播时间更为久远,更加深入人心;而和合神文化在江户时代的文化和文政时期(1804-1830)才流行起来为大众所知,所以在早期的见立绘中更多的采用了更为人熟知"展卷持帚"的寒拾图图式。另一方面,日本人对和合神的理解多倾向于男女之间的阴阳和合,和合神常出现在表达男欢女爱的春画中。江户时代后期的浮世绘师葛饰北斋(1760-1849)创作的《万福和合神》扉页图(下页图7)就是最具有代表性的一幅作品。该部作品刊行于文政四年(1822),画和文皆为北斋所作,分上下两卷描写了男女主人公的情爱经历。扉页图题字化用和合二仙图的套话"和合生万福,日进太平钱",改写为"和合生万福,妙触甘乾坤",意思是男女通过"和合"生发万福,通过"妙触"共享阴阳,点出了本

转引自浅野秀剛.『北斎 決定版』[M].東京:平凡社,2010。

图7 《万福和合神》葛饰北斋作

作的主旨。蓬发弊衣的男女在形象上更接近寒拾图中的造型,然而细看却发现二仙的脸分别画成了男女的性器,与春画的主旨呼应,即便"改头换面",也能识别出寒拾经典的"笑"的表情来。男女二仙勾肩搭背,双手紧握,如同阴阳双极拼合成完整的太极,构成一个圆融的整体,再次寓意男女间的阴阳和合。北斋既借用了民众熟知的传统图式,又迎合了当时正在流行的和合神的文化风尚,可谓一举两得。

2 "见立"手法的特点

以上是对寒拾题材浮世绘的类型分析,每个类型有各自的表达意趣和演变过程,最终形成与我们熟知的题材相差甚远的图式。这些浮世绘都采用了"见立"手法进行创作,在中国寒拾题材的民间版画中是否有类似的表达、与之相比见立绘的意趣和特点在哪,这些问题接下来将通过举例来对比探讨。

2.1 器物设置

在我国清代、民国时期的民间创作中寒山拾得的人物形象趋于淡化乃至消失,取而代之的图式是五只蝙蝠从盒子中飞出。盒子和蝙蝠的组合是"和合"与"五福(长寿、富贵、健康、好善、寿终正寝)临门"的象征物。用代表人物身份的器物代替人物出现,是通过符号表达寓意的极致手法。器物直接作为人物的"替身"出现,不在于让人猜测对应的是什么典故,注重的是图像寓意吉祥美好。极端的说法,即使没有和合二仙的典故,通过"盒子"与"合""蝙蝠"与"福"的谐音,在中国善用谐音寓意美好的吉祥图案的欣赏习惯下,观者也能猜测出其中的寓意。

在见立绘中,人物所持的器物并没有替代人物。绘者是通过器物的设置来提示人物身份、典故出处,即设置解读线索让观者猜测;观者解读"见立"的线索是依靠器物、场景的提示来实现的。见立绘创作的着力点在于创作和解读的过程中体验到的智力游戏的乐趣,而并非重视故事本身寓意的表达。有的见立绘题目中明确出现"见立""略""风流"(日语分别为:「見立」「略」「風流」)等字眼提示该作品是某题材的借用,有的直接设定为无题供人猜想娱乐。浮世绘师们互相竞争谁运用古典的创意更新颖,谁的表达更富有教养、与众不同。而观众欣赏的乐趣就在于发现绘师的设置上,能否顺利读解出这些作品意趣就需要靠自己的敏锐的洞察力和相应的知识储备了。上文中列举的寒拾题材见立绘,重点都在于借用古典的题材表现江户时代的风土人情,并非为了再现题材本身。

总之,从创作手法来看,中国吉祥图案中器物的信息高度提炼,甚至可以取代人物单独出现;见立绘中器物设置是为了暗示人物身份、典故情节,不能替代人物。从创作意图上来看,中国吉祥图案寓意的明确指向性,目的是让观者明白画面寓意;见立绘更注重创意的多元化、猜想过程的娱乐性。从创作的效果来看,观者能惯性理解绘者在

中国吉祥图案中约定俗成的表达习惯；观者最终能从见立绘中读出或者附会出多少隐藏的含义，既取决于绘者的创意，也取决于观者固有的知识储备和观赏经验。

2.2 性别反转

中国清代苏州版画《双美舟游图》（图8）中，两位大家闺秀泛舟湖上，一人手举并蒂莲，身旁放着插着荷花的篓子。据佐藤义宽分析，篓子与盒子同为带有盖子的盛物的器具，此图所绘的荷花与篓子即是和合二仙的持有物，因此把该图解读为借用了和合二仙的典故。[6]该结论提示了中国版画师借用了和合二仙图式的可能性。然而这幅《双美舟游图》中，和合二仙的题材并不是中国版画师表达的着力点，他的首要任务是创作出象征

注：资料来源 http://www2.otani.ac.jp/~gikan/4_1situ.html[2020-06-01]。

图8 《双美舟游图》无名氏作

美好事物的吉祥图案。区别于描绘典故内容的“典故画”，版画师没有格外引导观众猜测运用了哪一个典故。借用寒拾题材的固有图式方便创作、同时符合观众欣赏习惯，这才是版画师的动机。而且事实上中国观众对性别置换这一手法或过程也没有表现出多少关注。

见立绘把寒山拾得的男性性别置换成“男女”或“女女”，其中有表现当世人情的，有暗合流行风尚的，让人觉得创意百出。这种性别反转的构思在以往同题材禅画、文人画中并未出现，可视为始于见立绘的创造性的构思。归根结底是因为绘师们充分利用了见立绘的“表里”双重结构的特点进行创作。“表”就是纸面上的意思，直观的呈现在观者眼前的当世风俗画，“里”就是蕴藏在画面背后的意思，是观者通过对画面的解读来发现绘师用的哪段典故。中村幸彦指出，“见立的微妙之处在于似是而非，一般是靠发现相似点来联想事物……而见立成立后，要尽可能巧妙的压抑相似点，在保持二者联系的基础上，除了相似点以外其他的部分要尽可能的不同。”[7]也就是说“见立”手法要求与原来形式尽可能制造出“表里”的差异，并追求这种差异带给人的惊奇。日本自古就喜欢男女性别反转的表达，江户时代尤为盛行，“见立”手法正好迎合了这一心理，所以利用性别反转制造差异也成为浮世绘师们惯用的创作手法。

进入近代后，明治时期的横山大观（1868-1959）、被誉为“昭和的春信”的小村雪岱（1887-1940）等人相继创作的女性形象的寒山拾得图，赢得了观众的好评，人们惊叹于这种性别反转创意的精妙。这是因为在江户末年浮世绘日趋衰落，大众对“见立”这一创作手法日渐陌生的缘故。其实如果把横山、小村等人的创意放在见立绘的谱系中解读的话并不稀奇。

2.3 “表里”的连接点

寒拾题材见立绘中的变化除了性别置换，还有人物身份的强烈反差。无论是富商家的少男少女、还是装扮华丽的歌舞伎角色、青楼的花魁，这些都与禅宗题材寒山拾得的贫寒僧人形象相去甚

远。但当时的画师们却能把“表里”身份悬殊的人物形象联系到一起，还能被观众心领神会并自觉构思巧妙，其设定的两者之间的连接点在哪？

回归到寒山拾得在禅宗画题中的形象，不拘泥于俗世、狂放不羁、“贫人风狂之士”的形象是历代画家表现的重点。禅画、文人画中为了进一步表现出寒拾的精神内涵，或令其袒胸露乳，或加以痴狂、怪诞的笑容，以强调其狂放不羁的形象。寒拾“狂”的精神内涵在见立绘中则是通过“故事性”来表现的：富家小姐接到恋人来信时来不及穿戴整齐就急忙找人倾述，为爱痴狂不顾形象；阿七为了见吉三一面不惜纵火，为爱癫狂不惜性命……是否看到了其率性妄为、任意出格的真性情与寒山拾得“风狂”形象重叠在一起了呢？人物精神之“狂”才是除了外在的设置以外最核心的连接点。

画师并非仅仅为了博人眼球而追求差异，而是在“表里”的两种形象中寻求内在的统一。如风靡一时的“女达摩”形象，这个时期流行把女达摩画在团扇、烟盒、挂轴上，继而出现在了俳谐和其它文学形式中。其来源在《宫川舍漫笔》之四《爱闲楼杂记》里有记述：从良的新吉原中近江屋的妓女半太夫，听到丈夫的友人感慨达摩面壁九年坐禅终悟道的话，戏谑般的回应妓女要十年才能熬出头，要比达摩道行高。这番话成为画师英一蝶创作妓女达摩的形象的灵感。（原色浮世絵大百科事典編集委員会，1981：34）（笔者译）妓女修炼十年出头的艰辛与达摩面壁九年悟道之苦成为“见立”成立的内在基础。

画师们正是在百姓喜闻乐见的身边俗事中，发现了率真质朴的禅意，与原来严肃的宗教题材联系起来。从广义上来说，这种大俗即大雅的心理体验，正好体现了“见立”构思的精髓。浮世绘中后期，创作严重类型化逐渐丧失了内在的统一，但我们在解读早期或名家作品的时候还是应当注意思考“表里”之间的连接点。

3 创作背景

透过这些纷繁的表象，寒拾题材展现给后世的大致是这样一个发展脉络：从描绘商人日常生活，到描绘歌舞伎情节、妓院的奢华生活场景，再到描绘男女之欢的春画，从原来的禅宗题材变身为描绘江户世俗生活的浮世绘，呈现出自上而下、由雅至俗的发展过程。在这种变化的背后，到底有着怎样的社会背景和受众心理？

3.1 “雅俗”观念的转变

江户时代在德川幕府的支配下，建立了强有力的中央集权封建制度。德川政权延续了织丰时期削弱佛教势力的政策，幕府一方面通过制定制度、法规把佛教纳入它的统治体制之内，加强对佛教各宗派的控制；另一方面施行“寺檀制度”，即由寺院为百姓出具身份、信仰证明的户籍制度，使寺院与百姓之间形成固定关系，利用佛教联系和控制百姓。与宗派林立、信徒广泛、僧兵强大的中世佛教相比，近世佛教在政治社会和精神领域的地位大为削弱。诹访春雄氏在探讨江户时期“圣”“俗”与政治的关系时指出，“中世以佛教、神道为代表的宗教推动社会……与此相对，近世则是法律和道德支配的时代。也就意味着近世是政治的时代。”[8]（笔者译）中世高高在上的宗教之“圣”在政治力量的撬动下，已经在近世悄然走下神坛，与百姓之“俗”一起位列于政治之下。

这种宗教与政治地位的根本性转变，给江户时代的文学艺术打上了深刻的烙印。如果把“圣俗”关系转换成文学术语，就是“雅俗”关系。用“雅俗”概念来把握江户艺术特点已经有诸多论述，这个来自中国文学的术语在江户时代已经有了与前代大为不同的意义和评价。重“雅”轻“俗”是中国文人的一贯态度，尤其是在宋代成为诗人间的一般认识；而在日本平安时代就有了这种雅俗对比的原发思想，与后来从中国传来的雅俗论结合在一起，在近世出现了以祇园南海、本居宣长等人为代表重雅轻俗的诗论和歌论。但是在町人文化繁荣的江户时代，“在范围上，可以看到从十七世纪到十九世纪随着时间流逝，渐渐的‘雅’占据的范围缩小，‘俗’占据的范围扩大。”[9]（笔者译）不仅如此，对雅俗的评价也从消极的“雅俗折中”到

积极的“雅俗融合”，“简而言之，如果规定‘雅’之特色为有格调，‘俗’之特色为富有人情味、有温情，那么在这个定义之上，‘雅俗融合’就是格调的‘雅’中有温情的‘俗’，富有人情味的‘俗’中保有凛然的品格。”（中野三敏，1993：17）（笔者译）“雅”之格调与“俗”之温情的新内涵给“雅俗融合”带来了更丰富的层次和可能性。由此，江户时代的文艺创作者自觉不自觉地在创作中实践了古典之“雅”与当世之“俗”的融合。

3.2 见立绘之“雅”

“雅俗融合”的艺术观体现在江户时代美术上的最好例子莫过于浮世绘，见立绘就是浮世绘中最直接实践这一理念的载体。在町人阶层经济实力雄厚、追求享乐和肯定现世的思潮下孕育出的浮世绘本身属于“俗”的领域，这一点是毫无疑问的。那么见立绘之“雅”继承自哪个文脉呢？

首先把目光聚焦到多次创作寒拾题材见立绘的绘师铃木春信身上。铃木春信是浮世绘发展初期的重要人物，生平不详。凭借“锦绘之祖”的功绩，仅仅在画坛活跃了五年（约1765-1770）、作为市井画师终其一生的春信却在日本美术史上留下了浓墨重彩的一笔。铃木春信的成就不仅体现在技术革新上，他身上还有另外一个显著的标签：见立绘。然而春信的见立绘创作并非偶然，在他背后有非常重要的赞助人。

江户初期有在岁末年初贩卖绘历的习俗，绘历是在浮世绘中嵌入数字标识新年中大、小月的印刷物。日本江户时代使用阴历，三十日的月份称为“大月”，二十九日的月份称为“小月”，阴历中每年的大小月不固定。为方便生活，江户人有制作绘历这种简易日历的习惯，也称为“大小历”。风雅的武士阶层爱好者们在年末交换绘历，比赛谁家制作的绘历更有创意，最终发展成了竞争的盛会。他们各自出资赞助画师制作绘历，也参与企划，提供创意。最大的一次盛会是明和二年（1765）的交换会，领头的是大久保甚四郎和阿部八之进（名正宽，俳名莎鸡，千石旗本），分列两组竞赛者之首。春信的赞助人大久保甚四郎（1722-1777），名忠舒，俳名巨川，江户旗本（俸禄为1600石的上层武士）出身。在这次交换会上展出了春信最早绘制的《见立寒山拾得》，署名“巨川工”，表明是巨川家订制的私家日历。画中两位当世美人一同观看卷轴，上面书写的是当年的大小月，其意趣在于把寒山拾得的典故应用在绘历中。

大久保和阿部都出身于上层武士，位于幕府体制的顶端，受过良好的教育，有深厚的汉和修养。他们并不热衷于政治生活，而是把上流社会的教养用在了交换绘历等消遣游戏中。他们对新时代新事物倾注热情，但仍不忘时时彰显自己所处武士阶层的文化优势。参加交换会的当然不仅是武士，但是此时执掌文化生活话语权的仍然是武士，他们显示出深厚的修养和卓越的品味。与此同时，町人阶层经济实力虽日渐丰厚，但尚未占有绝对优势，在文化生活上也欠缺独到见解，他们憧憬着上流社会的文化品味，自觉靠近武士的文化圈并尽力模仿。春信早期见立绘的创意多来自于大久保，特别是对中国古典题材的运用多有赖于大久保的提议和启发。

因此，在浮世绘诞生之初，上层武士的主导和俳谐诗人的加入给这种“俗”的载体注入了“雅”的趣味。刚刚绽放的町人文化之花浮世绘尚未超越武士阶层的审美范畴，甚至可以说有赖于武士阶层审美趣味的引导、养分的供给，町人趣味才逐渐取而代之成为主流审美。

3.3 见立绘之“俗”

春信的见立绘之所以享有盛名，关键在于他对武士阶层审美趣味的脱离和创新。春信在绘历交换会之后的创作中“见立”手法日渐纯熟，他把寒拾形象与中纳言朝忠的和歌歌意联系在一起来表现江户町人的生活场景，对古典的运用不再是简单的形似，更注重意的相通。他巧妙地把汉和古典之“雅”运用到表现江户风情之“俗”的作品当中，为后世见立绘创作奠定了范式。

发展到江户时代中后期，随着商业社会的进一步成熟，商人累积了大量财富，仅靠俸禄度日的武士日渐贫穷，甚至出现了武士向商人借钱的现

象，武士进而在文化生活中逐渐失去了主导权。然而在江户幕府严苛的“士农工商”社会秩序中，商人位列末位，尽管财富带来了消费能力，但在政治上毫无地位，这种财富与身份的巨大反差带来的苦闷，使商人们流连于两大“恶所”：一处是歌舞伎剧院，一处是青楼。财富没有给商人谋到地位，却给他们带来了文化生活的话语权，他们在象征着风流时尚前沿的地方一掷千金，引领并创造着新的时尚，役者绘和美人画成为绘师们展示手艺的重要主题。绘师们在沿用春信范式的同时，竞相对“见立”手法创新，他们更加关注对当世和人欲的描写和讴歌，有时候甚至把古典仅仅缩略成附庸风雅的记号，见立绘中“俗”的要素逐渐增强。

消费者的需求也是推动“雅俗融合”的另一动因。由于江户时代政治势力的强大和身份阶层的不可逾越，都市居民对宗教渐渐失去了虔诚敬畏的态度，安于享受物质带来的美好生活，对时尚潮流十分敏感。但是对于大多数普通的江户百姓来说，青楼花魁、歌舞伎名角仍然是可望而不可即的憧憬对象，就如同他们日常信仰的佛祖菩萨一样，两者在心里距离上是一样的遥远。花魁和歌舞伎名角的发型装扮、服饰潮流、一举一动都是民间追捧效仿的范本，而这个宣传时尚的媒介就是绘师们倾注心血创作的浮世绘。江户百姓既需要绘师们把宗教之“圣”引入自己的平凡生活，又需要世俗之美装点生活，为了迎合消费者的审美情趣，绘师用“见立”手法把宗教人物与妓女、歌舞伎演员这种云泥之差的形象融合在一起。

绘师们笔下的见立绘借助古典题材起到了提升百姓生活空间格调的效果，而百姓们则“通过把菩萨变成游女，欣赏游女的美貌，用自己的经济实力把它变成属于自己的东西。‘见立’的动力就在于此”[10]。（笔者译）由此，就不难理解为何原来高高在上的宗教题材逐步演变成展现男女之欢的春画题材。

4 结　　语

综上所述，寒拾题材的日本见立绘常见的有三种类型：男女、女女组合的寒拾图，三人与一猫科动物组合的四睡图，以及春画中的和合二仙图。寒拾题材在见立绘中实现了完全日本式的表达,其作品内容和意趣与我们所熟悉的题材相差甚远。见立绘充分体现了“表里”双重结构特点，不只设置了与中国传统图式表面的形似，而且借助古典和歌、流行文化，把江户人向往的美好场景“创造”出来，脱离了“形”的束缚，更注重“意”的相通。寒拾题材从原来的禅宗题材到融入描绘江户世俗生活的浮世绘中，呈现出自上而下、由雅至俗的发展过程。其根本原因在于江户时代“圣俗”观念的转变投射到了文艺创作中；与此同时，文化主导权逐渐从武士阶层转移到町人阶层手中，不同阶层的文化需求也在文艺作品中得到体现。最终，古典之“雅”和当世之“俗”在创作者和消费者的共同愿望下，通过见立绘这一形式成功地以视觉形象融合在一起并大量涌现。

[本文为2018年度中央高校基本科研业务费专项资金(2018NTSS32)资助的阶段研究成果。项目主持人：程茜；2017年度国家社科基金项目（17ZDA277）资助的阶段研究成果。项目主持人：王志松]

注

[1] 释寒山.寒山诗[M]//四库丛刊初编第102册.上海：上海书店，1989：1.
[2] 刘德润.小仓百人一首——日本古典和歌赏析[M].北京：外语教学与研究出版社，2007：137.
[3] 叶昌熾.寒山寺志[M].江苏：江苏古籍出版社，1986：97.
[4] 原色浮世絵大百科事典編集委員会.原色浮世絵大百科事典　第四巻[M].東京：大修館書店，1981：46.
[5] 邵洛羊.中国美术大辞典[M].上海：上海辞书出版社，2002：208.
[6] 佐藤義寛.中国の図像を読む[Z/OL].[2020-06-01].http：//www2.otani.ac.jp/~gikan/4_1situ.html.
[7] 中村幸彦.中村幸彦著述集 第八巻[M].東京：中央公論社，1982：179-180.
[8] 諏訪春雄.江戸文学の方法[M].東京：勉誠社，1997：24.

[9] 中野三敏.日本の近世12文学と美術の成熟[M].東京：中央公論社，1993：14.
[10] 服部幸雄.変化論 歌舞伎の精神史[M].東京：平凡社，1975：185.

参考文献
崔小敬.寒山题材绘画创作及演变[J].宗教学研究，2010（9）.
居晴磊.和合二仙 雅俗共赏——寒山拾得题材艺术品研究[C].首届寒山寺文化论坛论文集，2007.
罗时进.日本寒山题材绘画创作及其渊源[J].文艺研究，2005（3）.
甘正芳.寒山在日本的经典化及其影响[J].江苏技术师范学院学报，2010（4）.
早川聞多.見立絵の曖昧さが意味するところ—鈴木春信筆「見立寒山拾得図」をめぐって，「あいまい」の知[M].東京：岩波書店，2003.
原色浮世絵大百科事典編集委員会.原色浮世絵大百科事典　第二巻[M].東京：大修館書店，1982.
浅野秀剛.北斎　決定版[M].東京：平凡社，2010.

作者简介：程茜（1984—）　女，汉族　北京师范大学外国语言文学学院讲师　研究方向：日本文化研究
联系方式：E-mail：qianzai2010@126.com

Hanshan and Shide in Japanese Ukiyo-e: Focusing on the Mitate-e Technique

Abstract: The theme of Hanshan and Shide is an important subject in the history of Chinese painting, which also has a unique inheritance and development in Japan. Many Japanese Ukiyo-e works using the Mitate-e technique which show Hanshan and Shide are valued as very creative works today. This article starts with Mitate-e technique, and sorts out three types of Mitate-e commonly seen in the Ukiyo-e of Hanshan and Shide theme. The paper compares these with Chinese prints of the same theme to summarize the intention and characteristics of Mitate-e technique. Hanshan and Shide theme, which originated from Zen Buddhism in China, was gradually integrated into Ukiyo-e depicting mundane life in Edo. In this way, it presents the development process from top to bottom, from elegant to vulgar. This change reflects the unique social backgrounds and specific audience psychologies behind it.
Keywords: Ukiyo-e; Mitate; Han shan shi de

Author's Information:
Cheng Qian (Female) Year of Birth: 1984
Lecturer at Beijing Normal University, China
Japanese Culture
E-mail: qianzai2010@126.com