

石守谦 著

移动的桃花源

东亚世界中的山水画

The Moving Peach Blossom Land

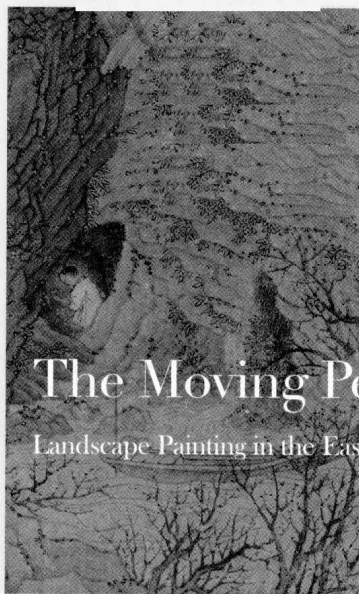
Essays on the Moving Peach Blossom Land

生活·读书·新知三联书店

移动的桃花源

东亚世界中的山水画

石守谦 著



The Moving Peach Blossom Land

Landscape Painting in the East Asia World

生活·讀書·新知 三联书店

Copyright © 2015 by SDX Joint Publishing Company.

All Rights Reserved.

本作品著作权由生活·读书·新知三联书店所有。

未经许可，不得翻印。

图书在版编目 (CIP) 数据

移动的桃花源：东亚世界中的山水画 / 石守谦著. —北京：
生活·读书·新知三联书店，2015.10
(开放的艺术史丛书)
ISBN 978-7-108-05312-1

I. ①移… II. ①石… III. ①山水画—绘画评论—东亚
IV. ① J212.053.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 073899 号

责任编辑 杨 乐 李学平

装帧设计 蔡立国

责任印制 徐 方

出版发行 生活·读书·新知 三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号 100010)

网 址 www.sdxjpc.com

经 销 新华书店

制 作 北京金舵手世纪图文设计有限公司

印 刷 北京图文天地制版印刷有限公司

版 次 2015 年 10 月北京第 1 版

2015 年 10 月北京第 1 次印刷

开 本 720 毫米 × 1020 毫米 1/16 印张 19.5

字 数 270 千字 图 134 幅

印 数 0,001—5,000 册

定 价 68.00 元

(印装查询: 01064002715; 邮购查询: 01084010542)

目录

自序	3
第一章 导论 ——由文化意象谈“东亚”之形塑	7
第二章 移动的桃花源 ——桃花源意象的形塑与在东亚的传布	31
第三章 胜景的化身 ——潇湘八景山水画与东亚的风景观看	65
第四章 人物的来往 ——雪舟入明及当时北京、苏州画坛之变化	145
第五章 画史知识的传播 ——夏文彦《图绘宝鉴》与雪舟的阅读	169
第六章 物品移动与山水画 ——日本折扇西传与山水扇画在明代中国的流行	213
后记	265
注释	267
图版目录	289
书目	295

目录

自序	3
第一章 导论 ——由文化意象谈“东亚”之形塑	7
第二章 移动的桃花源 ——桃花源意象的形塑与在东亚的传布	31
第三章 胜景的化身 ——潇湘八景山水画与东亚的风景观看	65
第四章 人物的来往 ——雪舟入明及当时北京、苏州画坛之变化	145
第五章 画史知识的传播 ——夏文彦《图绘宝鉴》与雪舟的阅读	169
第六章 物品移动与山水画 ——日本折扇西传与山水扇画在明代中国的流行	213
后记	265
注释	267
图版目录	289
书目	295

自序

这本书基本上是我自2007年开始进行“中研院”深耕计划（“移动的桃花源——第10世纪至16世纪山水画在东亚的发展”）以来的研究成果。五年的时间并不算短，但看看自己这些片片断断的成果，不禁感到有点惭愧。现在又将这些很有局限性的成果结集出版，惶恐之余，还觉得需要做一些交待。

我长期以来的研究关怀都在中国绘画史之上，希望能协助现代的观众与读者去了解那些幸运留存至今的绘画作品，并对之提供一些历史性的说明，让大家能进一步感受到它们的文化魅力。在这个过程中，我有幸得到许多老师及前辈学者的指导，在研究取材上一开始便被要求尽力搜集散处世界各地公私收藏中的作品资料，而我也真的在这一段研究生涯中有缘亲临各地之收藏，既看画作，也感受它们在现代时空中身处的不同文化环境。其中，在日本的经验与感受特别深刻。这不仅是因为日本收藏之中国古画质量可观，而且呈现着与中国传统收藏很明显的不同面貌。有许多作品，例如被视为代表东方美学表现的一些宋、元“禅画”，早就不存于中国本土收藏之中，若要完整地掌握中国画史，这些珍贵的材料当然不能漏掉。不过，这些年代久远的古画由于十分脆弱，平常展出的机会不多，研究者必须经过特别安排，才能一睹原作。现在回想起来，我之得以在日本观览那么多的中国古画，如果没有许多日本前辈学者的热情协助，实在不可能做到。我还十分清晰地记得奈良大学的古原宏伸教授在第一次见面就花了整整两个星期的时间，领着我拜访了十来个京都、大阪地区的公私收藏，有时至博物馆的库房，有时在收藏家的客厅，有时在寺院，有时在修复工作室之中，就那些古画一一细

述它们的来历，并与我分享他的观察与独到的画史见解。当时的我，正在撰写有关元代钱选山水画的博士论文，本来还以为自己对中国绘画史已有相当功力，但在古原教授面前，却发现自己倒像是个小学生。就在那一次的经验中，我也第一次深刻地感受到，那些中国古画不仅是重建中国画史的重要材料，而且，早已是日本文化中的一部分。

后来我经常到日本进行研究旅行，在关西地区也都蒙古原教授的照顾，连我的学生也如年轻时候的我一般领受到他无私的协助。在言谈之中，古原教授经常讨论的一个话题是中日绘画间的异同，我想，当时他是在鼓励我多学习一点日本绘画史，从而由一个不同的角度反观中国。对此，我总有些迟疑，胆怯的成分也有，亦以为中、日间虽然有关，中国画史之发展基本上独立自主，不似日本画史必须认真看待来自亚洲大陆的一波波影响，因此，谨慎地留在中国研究领域之内，似乎才是明智的策略。这个明智的选择，现在来看，其实相当愚蠢，也是懦弱的自我设限。虽然自1994年起，我便开始较集中地探讨中日艺术交流的课题，但重点其实偏向于处理东传日本之中国画在中国原有脉络中的位置，比较在意寻找在中国画史中遗失的环节。有时虽闪过一些如“东亚艺术之交融与分化”的想法，却都未能真正落实到研究之上。

真正改变这个消极心态的是1999年发生的一起台湾美术史事件。当时位于台中的台湾美术馆恰好有机会购藏台湾元老画家林玉山的一幅《莲池》(1930)，但因对方索价较高，一时搁置了下来。然而美术馆并未放弃，发起募款留画的活动，终于如愿以偿，《莲池》一作也成为台湾美术馆的镇馆之宝。此次之募款留画事件，在台湾文化史上实为创举，再加上《莲池》也确实赏心悦目，故而造成轰动。我个人当时也深受感动，一方面为台湾社会也能有如此文化热情而骄傲，另一方面则因为《莲池》一作让我真切地感悟到自己所处之境与东亚文化传统间的内在联系。林玉山本出身于中国传统绘画之背景，但在赴日留学后即以学习日本近代之“日本画”风格崛起于台湾画坛，《莲池》之作既有其亮丽典雅的用色，也以其“写生”观施之于嘉义家乡之风景描绘。特别值得注意的是，此池塘景观之得以入画，实受东亚文化传统中“莲池水禽”主题的启发。当我看到林玉山的《莲池》时，马上想起在京都寺院收藏中所见一批中国宋元时代江苏毗陵画坊所作的《莲池水禽图》，它们东传日本的时间大约早在13至15世纪时，在中国本土反倒未能保存下来。林玉山在他那个时代可能无法亲见这些宋元古画，而是辗转由留

日时所师日本画家处习得。对于那些新派日本画的作者而言,《莲池水禽图》已非只是中国古画,且是日本文化传统之部分,故常经由摹写、改作以求新意。与林玉山颇有渊源的川端玉章所作《荷花水禽》(1899,东京艺术大学藏)便是此种表现。如果没有这个东亚传统,我们就没有台湾美术馆的《莲池》,也没有后来的林玉山。这个“感触”虽然尚须更细致的研究来支持,但对当时的我确实有如醍醐灌顶。

此时再回看过去我所关心的中国绘画史,一个东亚的角度便显得十分亲切。对现今的我们来说,“东亚”此一概念几乎毋庸多费唇舌,这都受惠于现代各种新科技媒体带来的影音资讯之快速流动。虽有语言文字及地理空间的差距,东亚各国/区域间的同体感却为所有的人强烈地感受到,并经常引用之以与欧美所代表的西方进行心理上的抗衡。然而,当下的东亚同体感会不会只是表面的假象?在这表象之下真正存在着相互间的了解吗?答案一点都不乐观。造成这个状况的原因肯定很复杂,但是,就我一个从事历史研究的工作者来看,对东亚区内各种不同的文化传统,以及由互动而形塑出的共有文化传统缺乏充分认识,应该要负很大的责任。我自己的学识有限,研究对象又只局限在艺术史的领域,当然不敢奢想能一下子就做出什么大的改变,不过,假如能开始进行一些起步的研究,或许也能起一点抛砖引玉的作用,对东亚文化传统这个论题的未来开展提供一些协助。尤其是在中文学界中的艺术史领域里,对东亚区域内之互动现象虽亦有某种程度的认知,但在研究上,长期以来可说是乏人问津,纵有一些零星的论述,也都让人觉得多少带有中国中心主义的不足,在此状况下,开始进行一个以东亚为架构的探讨,便特别显得有所必要。

就在这样的心境下,我选择了东亚世界中的山水画作为初步的讨论对象,时间则先定在10至16世纪的这段时期。之所以做这样的选择设定,一方面是因为个人对山水画之史料所知较多,另一方面也是由于山水画在此期间已经成为东亚文化世界中最主要的艺术类型,甚至可说是十分突出的一种共有的文化意象,有利于借之切入整个区域文化传统的大问题。另外一个考虑则来自学术资源的配合条件。不论是中国、韩国或日本,学界中对山水画史的既有研究成果之累积都较为丰富,作品资料之公开在近年尤其大有突破,这可说是为我这个研究的后进者提供了极大的方便。如果没有这些优良基础条件的配合,要进入这个领域的难度之高,简直可说是令人生畏。因此,我在此必须对所有我曾参考、请

益过的先进学者呈上最高的感谢，其中尤其是日本东京大学的户田禎佑教授、小川裕充教授，韩国首尔大学的安辉濬教授、梨花女子大学的洪善勺教授等人在东亚绘画交流研究上所做出的杰出论著，更是我书案上不可或缺的指南。除了他们之外，青壮一辈的学者也给了我珍贵的协助。其中东京大学的板仓圣哲教授、九州大学的井手诚之辅教授尤应特予致谢。他们二人大概可说是当今学界中对东亚山水画、东亚佛教绘画了解最多、掌握资料最富的学人，他们近年来在日本各地收藏中所发现的中、韩古代作品资料，更为这个研究领域注入了新的活水。他们非但不吝于与我分享他们的见解，更无私地让我参考新发现的资料，对此，我除了感念他们的协助外，也对他们表现出来的这份学术情义，在这充满竞逐倾轧的人世中，觉得特别值得珍惜。

最后，我也必须感谢允晨出版社的廖志峰先生能不计成本地投入，于2012年首次出版此书，即使他已经预知此书的许多印本会在书库中躺上很长的时间。本书的编辑过程也因为许多年轻朋友的投入才能完成。当然，所有的这一切全来自“中研院”深耕计划这五年来的慷慨支助。谨此致谢。

石守谦 序于2011年7月5日

第一章 导论

——由文化意象谈“东亚”之形塑

一、为何选择“文化意象”的角度

“东亚”作为一个整体的概念，是否可以成立？在意识到它的欧洲中心主义的起源包袱，以及饱尝 20 世纪国际政治势力操作的痛苦经验后，“东亚”这个概念是否可以在其历史发展中找到实质的基础，进而为之，在今日全球化的趋势中，规划出一个合适而可行的架构？这是近期人文及社会科学界中大家普遍关心的课题。历史学者也曾从思想、经贸等不同角度进行探讨，得到了一些成果，但也不见得令人满意。例如近年若干学者努力以传统帝制中国为中心的朝贡体制为参照，试图将中国与周边地区的关系转换成亚洲海洋贸易网，来重新理解“亚洲”的理论，便很受到注意。^{〔1〕} 这些对朝贡体制下亚洲贸易网的探讨，一方面落实了其机制的内部互动活力的理解，另一方面却也引发对其丰富在地差异无力充分掌握的质疑。但是，相较于长期以来颇受学者关心的东亚儒学发展的课题而言，朝贡 / 贸易网之取径确有新的启发，尤其是将讨论对象由抽象的思想层次落实至与民生相关的物质层次，最能显其魅力。而且，通过“亚洲”内部朝贡 / 贸易互动的探讨，它与近年西方学界对全球贸易发展历史之研究热潮也得以连结，进行对话，这亦预示了它令人乐观的学术前景。然而，它的问题基本上在于这个地理区域内确实存在着不易以朝贡体制充分处理，并予以统合的复杂多元性，而且，将讨论层次环绕在物货为主的贸易往来，虽然是在朝贡体制的价值框架之下来进行，却似乎不免受限于“物质”。因此，在建立任何一个有关“东亚”或“亚洲”的体系性论述之前，研究者势必重返原点，进行对相关

各国各地间如何互动的更细致理解，以提供未来寻求更为有效之理论的坚实基盘。本文即试图以“文化意象”之形塑为对象，从文学、美术等方面来思考各地区间文化互动之过程，除以之重新评估“东亚”概念的历史意义外，并探索一个新的，居于思想与贸易之间层次的“东亚”研究架构成立之可能性。

从历史的发展来看，“东亚”之作为一个地理区块的概念，固然与欧洲势力之试图掌控世界版图有关，但在那之前，中国、日本、韩国所在的这个区域之中，却也确实存在过一些文化共相。这些文化共相在某些有利之情境下，得以形塑出一些清晰可感的“意象”，而为不同地区之人士所共享，甚至在他们之间促成出某种“同体感”。这种具有高度共享性的意象，其存在的情况可以见到若干不同的类型。从理念层次的对超越现世之理想世界的想象（如净土、桃花源等）；到具体典范人物、景观之形象（如苏轼、寒山、拾得、维摩诘、西湖、潇湘、普陀山等）；甚至诉诸以物质形式存在的用器用物、消费货品之样貌（如折扇、陶瓷、织品、茶等），各种类型都有。他们之间虽然在“形象化”的具体程度上有所不同，但是值得注意的则是他们分别在知觉的不同层次上形成一种共享事物的“结果”。造成这种文化共相的因素很多，儒学之传播、佛教之传教、朝贡礼制之运作、贸易网络之扩张等，都可说是在其中扮演着重要而不可或缺的角色，但也正如许多评论所指出的，他们各自也都有其片面性。如果要解决这种一元性“东亚”论述的困境，研究者势必得寻求另一种能超越单一由学术、政治、宗教、经济角度切入之既有模式，以一种能不受其限制，而又足以适时将之统合在内的关照格局，来重新反省“东亚”之作为整体的可行性。本文所谓的“文化意象”，即是在此思考下的尝试。在对此“文化意象”的观察与分析中，如传教、贸易、朝贡等因子，将从主角转成配角，而依其“意象”之所需纳入考虑为各种可以凭依的渠道，但重点则置于文化意象在通过各种渠道往来后，其所经历的形塑过程。对于这些意象之观察，换句话说，重点不在于它们在中、日、韩各地之是否出现，或者谁先谁后的问题，而在于其如何出现，以及为何出现的“过程”。

对于这些文化意象的相关认识，过去学界累积得比较多的成果乃在于标示出一些共存于中、日、韩三地的重要文化事物，除了厘清它们间的渊源关系外，也注意去标举出“在地化”时所不同的表现。后者尤为重要，特别是在历史研究与民族国家（nation state）之认同问题紧密

牵连之际，这些在地化的特殊表现便因被视为显示着个别民族 / 国家文化传统之“特质”，而常常受到高度的关注。这些研究可以说是中、日、韩三地在“现代”之历史研究中，努力突显各自之独特性时，除了筛选出他国所无之独有现象外，对于不得不面对之共有现象存在事实的一些必要处置。在如此的论述架构之下，那些共有现象中的事物虽然还是得到了具体的认识，但却产生一些偏离实情的导向，不利于对整体历史的掌握。首先是将共有现象附属于独有现象之下的成见。这意味着研究者虽承认共有现象之存在，却未赋予其足够的重要性，而似乎仅是在将独有现象视为某种民族 / 国家特质发展的历史过程中注定要被逐渐剥除掉的多余部分。再者则是对那些在地化表现之特殊性的过度重视。由于中、日、韩三地间存在的地理距离，异国事物（以源自中国者占较大多数）在经过传播而为三地所共有之后，常被认为必定产生某种程度的认知上之流失或断裂，而这种认知距离却于在地化发展时反而提供了一种充分开放的空间，促使其表现出起源地所无的特殊样貌。第一个成见来自研究者的取径问题，与大时代文化氛围有关，如何取舍，非本文所欲讨论。第二个见解则不但流传普遍，而且似乎提供了文化传播中“橘逾淮为枳”现象的有效解释，但究竟与实情有多少偏离，却需再加讲明。这个因认知差距而激生在地新表现的看法，经常又因为想要强调在地表现特殊性的重要意义，也容易反过来在未仔细观察前即先行确认此认知差距的必然性，而且，不但确认其必然，尚倾向认定此差距为无可弥补的鸿沟。如果从中、日、韩共有文化意象之形塑过程来看，这种见解中所隐含的认知差距前提，却禁不起严谨的检验。不要说是以物质形式存在之物品在传播过程中因具体可见、可触而在认知上不致有明显之差距产生，即使是不具形质的理念，或者是易受亲身经验限制的人物与景观认知，在此过程中也非全然无可捉摸，反而在如文字与图像之中介作用下，形成一种心中可感的形象，而在传递的过程中保证一定程度的有效性。这种心中可感的形象，即本文所称之“文化意象”，虽然并非全部具体可触，但仍然提供了一种大致的轮廓，足以在各地流动之过程中扮演一种指导性的角色；而此种大致之轮廓却也同时因其并不完全具体，不至于束缚人的反应，因而亦保留了各种在地诠释所需的必要空间。

换言之，“共相”与“变异”二者共同构成此“意象”不可分割的整体。以“意象”来讨论东亚地区内的交流互动特别有利于处理物资之

外的“文化”层次的流动。它既可以同时兼顾跨地区的共相与各地区的在地变异，也可以平衡地处理两者间的关系，免除因偏重一方而起的文化霸权主义或民族主义之困扰。

二、东亚文化意象的类型

（一）理想世界的文化意象

文化意象之得以跨越不同的地理界限，而在中、日、韩间形成共有现象之过程中扮演一种主导性的角色，并促发出各有变貌之在地诠释，必须从其不同的类型予以理解。首先是一种来自宗教性或文学性经典的理念型意象，例如净土、桃花源之类的那些与不完美现实世界对立的理想世界便属于此。过去我们探讨它们在中、日、韩各地之共有现象时，基本上认为这种共有现象之出现必定呼应着相关经典的流传，因此在研究工作中便要先处理经典传布的时空条件，再去讨论各地之间如何出现的问题。在一般的状况下，由于研究者预先就存在着与经典直接对应的看法，一旦经典传入，便意味着理念的出现，因此只需要进一步探究传布范围的大小，接受者多寡等细节，而不考虑此理念是否在过程中产生值得注意的在地差异。如果发现存在在地变异的现象，只好试图从经典根据之歧异来予以说明，或者干脆以“误读”经典来作无奈的交待。然而，这种思考方式仍有进一步斟酌的必要。事实上，这些超越现实的理想世界理念，很少出自某个单独的经典，不仅在日、韩接受那种理念时如此，连其在中国，甚至印度、中亚等源头发展时也是一样。

例如在佛教中东亚所共有的“极乐净土”理念，一般都认为出自所谓净土三部经的《无量寿经》、《阿弥陀经》与《观无量寿经》，尤其是《观无量寿经》最为重要。但是这个经典的依据并不能保证中、日、韩三地在分享这个共有理念时表现出相同的样貌。井手诚之辅即指出，12世纪之后中国在表现此阿弥陀净土时，就掺入了天台教的观想诠释，后来更有与道教长生不老信仰结合的现象。而当韩国与日本在展现其极乐净土之理解时，也有相似多元的状况。在韩国的高丽时代，极乐净土有被视为华严世界入口的情形，让原本与极乐净土无关的华严经典起了重要的作用。日本方面则因为与神道信仰融合，表现极乐净土时就超越了原来彼岸与此岸的界限规范，转成与净化之现实世界

合一的空间。井手氏所指出的东亚共有极乐净土认识下之各种在地变异，其实皆非单独依赖某个经典所可说明，而必须要从宗教的社会实践面，从各地特有的“信仰脉络”才能予以充分的解释。^[2]如此由经典理念到信仰实践脉络之间的过程，实则即为净土意象的形塑过程。在此形塑过程之中，为了要达到宗教目标，极乐净土信仰不能只停留在经典的理念层次，而须在各地特有的宗教社会环境中找到最有吸引力的方式，将《观无量寿经》中对它的文字描述，通过在地（华严观、神道观或道教观）转化诠释，形塑出适合在地需求的形象化之净土意象。换句话说，净土三部经提供了极乐净土意象在东亚存在的共有基础架构，中、日、韩三地则在此之上，经过一个“意象化”的过程，再发展出特有的在地变异。

“桃花源”意象也与极乐净土一样，为一个超越现实的理想世界。它的发展成形亦如同极乐净土般，必须经过一个意象化的过程。桃花源的概念一般以为出自中国东晋诗人陶潜的《桃花源记》，这篇名文在后世传诵不已，在中国文化界中成为经典性的文学作品，其中所描述的桃花源有关种种，也早就成为中国人心目中理想世界的典型，其意义宛如佛教的极乐净土。但是，陶潜的《桃花源记》这篇经典散文虽然与桃花源的认知关系重大，却实非其唯一来源。历史学者唐长孺很早便指出，桃花源之说原是中国荆湘地区流传甚广的民间传说。既然原是民间传说，版本的多样性自非定本所限，那么陶潜在《桃花源记》中所传、为后人引为经典的文本，便只能算是他个人对桃花源传说的诠释本，在后来的传播发展中并不能排除其他异源者参与其中。相对于陶潜诠释本之被归纳为文人隐士文化的产物，他本桃花源传说则呈现了丰富的道教神仙色彩，它们的并行于世，意味着桃花源在意象化过程中本来就存在多元变异的可能性。而当桃花源意象在韩国与日本的出现，经典文本《桃花源记》之流传虽然在一定程度上提供了形成共相的基础，但日韩人士各自所处之文化脉络也同时形塑了面目独特的在地化身。12世纪时高丽文士便以其本地神话传统来指认桃花源化身之实存。16世纪以朝鲜王子安平大君为主的文化精英圈则结合了佛教的虚实辩证来肯定他们对桃花源梦想的追求。16世纪日本室町的五山禅僧又别是一种反应。他们在宗教修行与现实世网之间的冲突，一方面让他们积极认同桃花源的理念，另一方面则以一种十分禅宗的方式在其内心形塑一个绝对自由的桃花源存在。^[3]

（二）胜景 / 圣境的文化意象

第二种类型的文化意象可以称之为“胜景 / 圣境”。它与“理想世界”也有相通之处，都指向一种极为美好的空间，唯一的不同在于后者为现世所无的“彼岸”或凡人不得问津的仙境，而“胜景 / 圣境”则确实存在于世间的某一特殊角落。虽然只是实存的人世美景，但是，由于人们使用各种文化手段赋予了超乎外表形体的意涵，“胜景”就逐渐转化成某种程度的“圣境”，超越了它原本的表面形式，而产生新层次的精神价值。这也是一种“意象化”的过程。在这过程之中，宗教经常是一个主要的推动力量，让一个自然空间转化出另层的神圣性，而成为宗教世界与凡俗世界的具体“交会”点。中国浙江宁波外海之普陀山便是如此的例子。它原本只是舟山群岛中的一个小岛，但自 11 世纪后在佛教华严教学之流布与东亚海洋贸易兴起的双重脉络中，却转化成南海观音的根本道场“补陀洛伽山”，“自是，海东诸夷，如三韩、日本、扶桑、阿黎、占城、渤海数百国雄商巨舶，由此取道放洋，凡遇风波寇盗，望山归命，即得消散，感应颇多”，成为诸国人士归心的“圣境”。然而，中国浙江普陀山的观音圣境文化意象并不是一个独立现象，而是东亚区域各国在观音信仰深入人心的脉络中，各自建构其滨海观音根本道场共相的一个部分。韩国的洛山、日本熊野地方的补陀落等处都有与浙江普陀山相通，且可能互有影响的圣境意象之发展。^[4]这意味着在补陀洛文化意象之形塑过程中，虽有特定胜景地点的连结，但同时这个胜景连结却非绝对固定，反而可以随时增加新的连结，互相之间不仅不会互斥，且能相互助成。相较之下，来自《华严经·入法界品》中观自在菩萨所在的南方之“补怛洛迦山”，看来似是此过程所必须仰赖的凭据，但它也已历经“海难救助”之转化，而与东亚海上贸易相结合，故而必须依托于贸易路线所及的各个在地胜景之上，才能使意象具体成形。换言之，像补陀洛山这种意象的形塑过程中，在地胜景与圣境意象形成一种互补关系，缺一不可；而且，在地胜景的多样性也以互相参照的积极方式参与到圣境的成形过程之中，因此也对此文化意象之流转产生具凸显性的主导力量。

西湖与潇湘之文化意象，虽不具明显的宗教性，但也可归入“胜景 / 圣境”类型之中来讨论原本胜景与其后形塑之文化意象间的关系。原来的西湖与潇湘都只是各具特色的自然风景，一在浙江杭州，一在湖

南洞庭湖之南的潇水、湘江区域，但这两处风景自 11 世纪之后都历经了一个转化的过程，变成具有丰富文化意涵的名胜。促成这两处名胜转化的力量主要是 11 世纪在中国快速成长的士人文化。经由士人的参与，名胜本有的特定地景、历史记忆等要素被充分地整合，并借着一种文学性的“品题”程序，西湖与潇湘便脱胎换骨似地罩上了一层超凡的精神意义。从表面上来看，“品题”（包括了标题式的“命名”与接续的诗词写作行为）原只是一般的文学行为，但在此过程中，它却有如宗教仪式中将空间净化以转化出神圣性的程序。通过“品题”（最早为 11 世纪后期的文士宋迪所进行）的转化，潇湘风景不但有“平沙落雁”、“烟寺晚钟”等的八景之目，而且遥接西元前 3 世纪屈原《楚辞》以来的历史文化传统，进而被提升至以山水渔樵之乐为实质内容的隐居理想境界，那也可说是一种文化性的圣境。如果说潇湘之境是中国山水隐居理想的实象化，是远离人间尘嚣的浩瀚空间，那么西湖则地处杭州城市之中，属于金文京教授所说的“城市小景”，最宜于承载“市隐”之士的理想。西湖亦因而有十景之目，如“柳浪闻莺”、“苏堤春晓”、“南屏晚钟”、“断桥残雪”等，它们不但是具体的游览景点，而且融合了对时间流动、季节变化之感怀情调，接着又加入了容纳着白居易、苏轼等文化偶像在内的悠长历史人文传统，与之共同建构出一个足堪代表“市隐”理想的风景典范意象。^[5]一旦如此的文化意象完成，它也会反过来强化胜景本身的魅力；西湖与潇湘一样，在它们稍后的生命史中一再地吸引更多人的“品题”，而且，“品题”本身也成为后来“品题”的对象，这就为此文化意象之流转提供了十分有利的条件。

潇湘与西湖文化意象在东亚各地的移动现象大量到惊人的程度，不仅中国境内，韩国、日本两地也所在多有。其中一个值得注意的事实是：虽然意象的移动过程中一直没有舍弃使用原来胜景的名称，但实际上的参与者却大多数已没有“亲临”其地的经验。换句话说，潇湘与西湖意象在各地的移转，实已切断与原胜景的具体关系，而比较仰赖其后形塑所成之圣境意象来进行操作。从此点而言，这种“胜景 / 圣境”类型就最能显示文化意象所产生的主导性作用。

（三）典范人物的文化意象

第三种类型可以称之为“典范人物”的文化意象。这种“人物”型的意象在东亚区域存在的例子颇多，从宗教世界中的圣贤到文学世界中