

傳董源〈洞天山堂〉、 〈龍宿郊民〉初探

王耀庭
國立故宮博物院
書畫處

提 要

國立故宮博物院藏有籤題〈五代南唐董源洞天山堂〉、〈五代南唐董源龍宿驕民圖〉兩件大幅名作。一九四七年故宮、中央兩博物院於南京聯合展覽時，〈洞天山堂〉高掛畫廊中央，一派泰山嶽峙的氣勢傲視群倫，可見此畫以百代宗師的氣勢出現，而〈龍宿驕民〉一向也是研究者所熟悉的。關於兩件名作的研究，〈洞天山堂〉並未見專題討論；〈龍宿驕民〉則著重於「畫題」的意義解釋。「龍宿驕民」四字是南宋，尤其是元朝人的用語，而轉換成今日的通俗話，就是「天子腳下的首都，百姓的社會福利是最好的。」此命題四字與畫中景物之關連，卻極少提及。畫中兩船相連，船上人連臂踏歌，研究者祇約略指出這是「社日」的活動，然而，從音樂舞蹈名詞來說應該是更加貼切的。清代柳山居士所著的雜劇《太平樂事》，內容以首都正月元宵為時令背景，其中第六齣名為〈龍袖驕民〉，此齣劇有雜扮秧歌，明清時期，踏歌結合插秧即為秧歌。〈龍宿驕民圖〉上有三燈高掛，時序為元宵節，船上人連臂踏歌，題名如此是更貼切的。〈洞天山堂〉的題意自應從道教的「洞天福地」來解釋，畫中右緣上方有印為「清虛府」、右緣下方有印或可釋為「□山之裔」。「清虛」是道教本質，由此更可信此畫與道教相關。然此洞天為何處？崇禎版《名山圖》就是茅山。畫中點景主人是宋代劉混康。

畫作之風格討論，元代趙孟頫於北京所見董源畫作，或即為張大千捐贈故宮之〈董源江隄晚景圖〉，由此幅特徵演繹，元朝人之董源的青綠與披麻皴風格，當為〈龍宿驕民〉提供創作時代參照；又如波士頓美術館藏〈吳全節十四像贊〉，也為〈洞天山堂〉之創作時代有所解釋。

關鍵詞：董源、龍宿郊民、洞天山堂、連臂踏歌、茅山

一、

國立臺北故宮博物院藏有籤題〈五代南唐董源洞天山堂〉（圖1）、〈五代南唐董源龍宿郊民圖〉（圖2）兩軸大幅名作。一九四七年故宮、中央兩博物院於南京聯合展覽時，〈洞天山堂〉高掛畫廊中央，一派泰山巍峨的氣勢傲視群倫，可見此畫當年以百代宗師的姿態出現，而〈龍宿郊民〉一向也是研究者所熟悉的。關於兩件名作的研究，〈洞天山堂〉並未見專題討論；¹〈龍宿郊民〉則側著重於「畫題」的意義解釋。

二、

〈五代南唐董源洞天山堂圖〉本幅絹本。縱一八三·二公分；橫一二一·二公分。左上端有「洞天山堂」四楷書大字。詩塘有王鐸（1592-1652）題：「神理氣韻。古秀通靈。入於□微。董源此圖。當屬元化。丙戌端陽後三日題於瑯華館。孟津王鐸爲二弟仲和憲副。」鈐印二：文淵太傅。王鐸之印。景象上可謂崇山茂樹，雲陣環鎖山腰，幽深中，則殿宇高聳，露出屋頂，曲澗飛泉，有人橋上迎客。

對於此畫的認識，從一般山水畫之外，應該從道教的題材做認識。左上端「洞天山堂」四字楷書，自是非道教所屬不可。本圖右下角，木橋上一偉岸人物，籠袖抱手，而前面兩人著官服，正面者團領袍、頭帶幘頭；身背者也該是著長袍，也是戴幘頭。兩官員之手勢及身體動作，均當是前來作迎客引導者。此偉岸人物隨有僕從三人，一長老者挑擔，二少年，在前者提盒，後者肩傘。這是何故事呢？

畫之左上角「洞天山堂」四字用以爲「畫題」，但此「畫題」是畫作之「命題」而隨畫完成時所題，或者是日後見畫而「取名」？從書法之風格言，實難有所判斷。詩塘上之題跋王鐸固然是一代名家，此四字是否出於他的手筆？若以王鐸跋於故宮博物院藏〈關仝秋山晚翠〉圖上之顏體楷書做一簡單比較，恐也未必。但是，細審此四字，墨色該不是後來所加。這雖帶來一大困惑，然而，從「洞天」隨即連想「福地」，那該是「道教」的名山。就此「洞天山堂」四字，可

¹ 李霖燦，〈中國畫斷代例研究〉，《中國畫史研究論集》（臺北：商務印書館，1970），頁15。李教授在此文，祇簡略從技法言，「米家雲山點子」晚於五代董源。至今未出現深入的專題討論。

否解析為某一「洞天」，「山堂」指的是山中的這些樓房建築物：道教宮觀。

「洞天福地」出於道教的神仙說，一向被認為是長生不老的神仙所居住的勝境，一種憧憬與嚮往的世界，包括十大洞天、三十六小洞天、七十二福地。「洞天福地」記錄略有差異，但各個洞天福地盡是在山上，或是一山洞，或是一座山峰，也有「源」，指的是「凹地」，水流匯集處，也可能指一座橋、道觀、甚至石壇等。大抵說來「洞天」仍以山洞為主；福地則多指一座山峰。著名道教人物，如葛玄、葛洪以及名道士陶弘景、寇謙之、司馬承禎等人，都曾經是居住其中。²

那本圖畫中景為何？畫中之山是否即為某一「洞天」？自「三十六洞天」來尋找。其中：「茅山本句曲山，第八華陽洞天，第一地肺福地，漢茅君昆季樓遁，登晨於此山，因氏茅。」³再從圖像上察考。以崇禎六年（1633）刊行之《名山圖》，出版者自謂：「名山圖，仿自舊志。」⁴圖中所登錄有「茅山」。⁵將此〈茅山圖〉（圖3）與〈洞天山堂〉比較，《名山圖》的〈茅山〉右半幅，用前述「崇山茂樹，雲陣環鎖山腰，幽深中，則殿宇高聳，露出屋頂，曲澗飛泉」的形容詞，一樣可以覆按的。或者說，高山的形狀、殿宇的位置。乃至右下角之木橋，曲徑上一人肩荷行李一竿（〈洞天山堂〉圖上多增一持杖者，為兩人），雖說《名山圖》裏〈茅山〉的橋上少了迎客人物。大體而言，畫中的諸樣母題與相關位置，乃至比例都是出於描繪同一對象。出於舊志的《名山圖》，既然指定是「茅山」，當然有理由相信〈洞天山堂〉所畫也是「茅山」。

再檢視〈洞天山堂〉高峰下雲端上交界處，畫有山洞，覆按元代道教名士吳全節（1268-1346），對於這位促成《茅山志》的編輯、出版的人物，他曾數上茅山。⁶延祐元年（1314）五月，吳全節重祀茅山時有詩。〈重登第一峰〉：「重登大峰頂，曉色正蒼涼。華構煙霞狀，幽居日月長。碧雲浮洞戶，清露沁衣裳。」

2 關於「洞天福地」的討論，唐代道士司馬承禎是第一位有系統地對這些神仙居地的條列介紹。〈天地宮府圖〉原本圖文並貌，但今圖已佚，文字的部分收錄在（宋）張君房，《雲笈七籤》，卷27。十大洞天是「處大地名山之間，是上天遣群仙統治之所。」三十六小洞天是「在諸名山之中，亦上仙所統治處。」七十二福地是「在大地名山之間，上帝命真人治之，其間多得道之所。」這些勝境分別散佈在中國土地上的名山勝跡之中。此外，洞天福地的史料，見之於唐末五代的道士杜光庭〈洞天福地靈輿名山記〉，以及北宋道士李思聰的〈洞淵集〉。往後有關洞天福地的文獻資料，也大多直接或間接引自這三處而來。又參考三浦國雄，〈洞天福地小論〉，《道教學探索》第6號（1992年12月），頁233-258。

3 〈序第一〉，《茅山志》，收入於《正統道藏》第9冊（臺北：藝文出版社，1977），頁6838。

4 《中國古代版畫叢刊二編》（上海：上海古籍出版社，1994），第8輯，頁1。

5 前引書，頁10-11。

6 〈序第二〉，《茅山志》，頁6838-6839

……」〈三峰〉詩寫道：「三峰琳宇狀，松老鶴知還。江白南徐夜，樓青北固山。浮雲通地肺，古洞敞天開。寄語尋仙者，蓬萊只此開。」⁷詩中「碧雲浮洞戶」、「古洞敞天開」，也可以為〈洞天山堂〉圖上的諸主峰上的山洞（圖4），就是茅山所有作證明。又〈洞天山堂〉右下角畫何故事？與茅山相關之名道家人物，如梁武帝（502-533）時之山中宰相陶弘景（456-536）最為著名。但似與畫中有所迎迓不符，再查《茅山志》，「元符萬寧宮，在積金山。陶隱居道靖故居。劉先生混康（活動於十一世紀末）庵居其上。先生以道遇哲宗，詔以所居為元符觀，崇寧五年落成，徽宗御題額曰：『元符萬寧宮』，復於上清儲祥宮之側，建元符別觀，為先生入朝寓直之所，今宮舊製，其初登山為『通仙橋』，直元符萬寧宮門，」則此橋可釋為「通仙橋」。⁸劉混康之身份也有可相比對印證處。「茅山上清三景法師劉混康，以道業聞于東南，廼遣中謁者致禮，意欲必起之。混康不得辭，既朝，遂住持上清儲祥宮，恩數頻繁，為國廣成，已而求還」⁹這兩位穿著官服的人物，就可解釋為「中謁者」。

三、

〈龍宿郊民〉，軸裝、絹本。縱一五六公分；橫一六〇公分。畫幅闊，已近於正方形，用雙幅絹拼成。畫家以俯瞰視點畫出，但見幅右方崇山聳起，樹木喬立，下有山路。左方坡陀臨水，溪流穿迴，長橋橫跨。一幕寬闊的大場景映入眼簾。細看則河岸邊，水中兩船，「人」字相連，插四紅旗，船上人，連臂相接，頓足擺手，船頭一人振鼓；岸上人也奮臂擊鼓，為之導引，應是「踏歌」舞蹈（舊稱人物裸上身，應誤，中有著紅衣、白衣者。見圖2局部）；對岸樹林村屋，十餘人來往，間有相互作揖，似是接待賓客。遠方山谷林中，一戶人家，三燈高掛，當是有喜慶。山巒為大麻披皴法，重設色大青大綠。山畫法是以赭石打底，山腳、石腳及所見淺絳色即是；上方用石綠罩染，兩山之間積存下小碎石，則用石青罩染。山頂密密點苔，山半則稍稍點點。前景喬樹，高幾二尺，樹枝稍具蟹爪形，樹葉用苦綠、石綠，間有紅樹，引起是秋景的疑義。樹身先淡墨構成，再用重墨加深，或用枯筆，重重提醒。由淡而濃的筆墨法，也見之於畫山的皴法。

7 〈延祐元年五月重祀茅山瑞鶴詩〉，《茅山志》，卷31，第2，頁7056。

8 〈元符萬壽宮〉，《茅山志》，卷17，第1，頁6951。

9 〈茅山元符觀頌碑〉，《茅山志》，卷26，第1，頁7012。

人物造形細長，未及半寸，以粉直接點成，再加顏色以分出衣褶。

本幅「龍宿郊民」四字作何意義？本幅無作者款印，十七世紀以前，未見著錄。名鑑賞家詹景鳳（活動於十六世紀中葉）於成國公（朱希孝，1518-1574）家得見，其《玄覽編》記載此畫頗為詳盡，以「此圖無款印，相傳為董源〈龍繡交鳴圖〉，圖名亦不知所謂。」¹⁰也指出畫中樹有紅葉，當是秋景。後來，萬曆二十五年（1597）間，董其昌得之於上海潘光祿（活動於十六世紀末）。董氏收藏時，題跋三則見於今畫幅上方詩塘。第一、第二則，董氏將題目定為「龍宿郊民」，亦以「不知何所取義？大都簞壺迎師之意，蓋藝祖（宋太祖）下江南時所進御者。」¹¹萬曆四十四（1616）年成書之張丑（1577-1643）《清河書畫舫》，以為是畫「宋太祖登極事。」¹²董氏崇禎九年（1636）死後，先後歸莊罔生（1627-1679）、徐乾學（1631-1694）、王鴻緒（1645-1723），再入清宮。¹³詩塘上，乾隆皇帝（1711-1799）有一詩一題，駁斥董其昌所言之「迎王師」說，似古拔河，提出「請雨」、「禱雨」之說，以及所引以為據的出處典故，還有「執藝以諫」的規諫畫意之提出。¹⁴令人感到困惑的是乾隆的說法，厲鶚（1692-1753）於其《樊榭山房集文》也有相同的記錄。¹⁵

此圖入清宮後，成書於乾隆五十六年（1791）之記載清宮藏畫的《石渠寶笈續編》，記載此畫，且加有按語。《石渠寶笈續編》的按語提出了：「……元人習用龍袖嬌民語，見歐陽玄（1273-1357）《圭齋集》……。」¹⁶這是處在皇帝已有意見，臣下祇能迴旋地暗示自己的意見。阮元（1765-1846）則提出「籠袖驕民」一語。¹⁷近代，楊聯陞、饒宗頤，則承沈曾植（1850-1922）說再加發揮，

¹⁰ 詹景鳳，《詹氏玄覽編》（臺北：中央圖書館出版，1970），頁11-14。

¹¹ 見於原畫詩塘上。著錄見國立故宮博物館編，《故宮書畫圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1989），第1冊，頁78-79。

¹² 張丑，《清河書畫舫》，卷6下（臺北：中央圖書館出版，漢華印行，1970），頁18。顧復，《平生壯觀》（臺北：中央圖書館，1970），卷六，頁77-78。

¹³ 關於收傳印記，見國立故宮博物館編，《故宮書畫圖錄》，第1冊，頁79-80。

¹⁴ 全文見國立故宮博物館編，《故宮書畫圖錄》，第1冊，頁79。

¹⁵ （宋）厲鶚，《樊榭山房集》（四部叢刊本），卷8，頁8-9。

¹⁶ 國立故宮博物院編，《石渠寶笈續編》（臺北：國立故宮博物院，1971），頁2650。按此處已指出註11、13之內容。

¹⁷ （清）阮元，《石渠隨筆》（臺北：廣文書局，1969），頁29。此一指示，為近代人研究啓開一線索。按歐陽玄作〈漁家傲南詞〉有「龍袖嬌民兒女狻」，（元）歐陽玄，《圭齋文集》（文淵閣四庫全書本），卷4，頁13。沈曾植《海日樓劄叢》據阮元之說，更「龍」為「籠」袖驕民。見沈曾植，《海日樓劄叢》（臺北：成文出版社，1976），卷3，頁136。

亦重一「籠」字。¹⁸ 晚近則啓功之說，他引周密（1232-1298）《武林舊事》卷三、卷六及元曲《大都新編關目公孫汗衫記》，「龍袖」即「天子腳下」、「輦轂之下」；「驕民」即「驕養之民」。「龍」字加竹頭，「籠袖」則為嬌媚。「元人之語，實指太平時代首都住民生活幸福之民。」《元曲選》：「俺是鳳城中士庶，龍袖裏驕民。」在戲劇中直至清代，此語尚存。又據清梁清遠引明中葉時陸深言，常見京都中人與人相競，必自誇「我是龍鳳嬌民。」意即為近帝后之民。即以京都百姓，住屋、繳稅、災變，均能蒙恩澤，是以都民素驕。換作今日的語詞，意即首都居民，社會福利事業，特別優厚。¹⁹

鄭騫的解題，依畫中景，相當於迎神賽社，鄭騫以吳夢窗〈齊天樂〉詞：「岸鎖春船，畫旗喧賽鼓。」描寫「春社」，此圖則為「秋社」。並指出「龍繡交鳴」、「龍宿郊民」、「龍袖嬌民」、「龍袖驕民」、「『籠』袖驕民」，語文諸多差別，均為一音之轉，意義上並無差別。²⁰

筆者認為問題還是回到畫面所呈現做為根據。「社日」的活動，《古今圖書集成》社日部彙考「鐘祥縣」條：「農家於社日祈穀，招巫覡，歌鼓迎神，聯臂踏地為歌，節祭畢，飲社酒、分社肉，間有索餘酒者，曰社酒治聾。」²¹ 這記載著「社日」「歌鼓迎神，聯臂踏地為歌」的習俗。

然而，從音樂舞蹈名辭來說應該是更加貼切的。清代柳山居士所著的雜劇《太平樂事》²²，內容以首都正月元宵為時令背景，其中第六齣名為〈龍袖驕民〉（圖5），此齣劇有「雜扮秧歌」。明清時期，「踏歌」結合「插秧」即為秧歌。〈龍宿郊民〉上有三燈高掛，時序為元宵節，船上人「連臂踏歌」，此活動題名為「龍袖驕民」，如此是更貼切的。

18 楊聯陞，〈龍宿郊民解〉，《慶祝董作賓先生六十五歲論文集》（臺北：歷史語言研究所，1960），上冊，頁53-56。饒宗頤，〈論龍鳳郊民圖〉，《清華學報》，5卷1期，頁121-124。

19 啓功，〈啓功叢稿〉（北京：中華書局，1981）。

20 鄭騫，〈董源龍宿郊民圖正名〉，《沈剛伯先生八秩榮慶論文集》（臺北：聯經出版社，1976），頁543-550。

21 《古今圖書集成》，卷3，頁328。又據《鐘祥志》（臺北故宮博物院藏乾隆六年刊本），卷2，頁36上注：「仲春之月，社日為重。古者，春分前後戊日為社，郢俗，春祈定於二月二日，秋賽定於八月望六。故附於中和節。」頁36下：「郢俗社日結彩分棚，笙歌滿耳，張燈設饌，比裏合尊以人之權，藹神之悅，以會之盛，覘歲之豐，其在近歲，比於元宵。舊志所謂巫覡迎神，踏歌連臂者，固未之見，亦未之聞也。」則自康熙時編輯《古今圖書集成》，雍正年間刊行，到乾隆六年，記載竟然相反，不知何故，待查。

22 柳山居士，《太平樂事》，收入《復莊今樂府》（國立中央圖書館藏抄本）。

必須再提及，何以會有誤以此爲宋太祖之下江南事？明代人有此一說。「嘗見閩閩尙友憲副雲：『龍袖嬌民』」爲我文皇帝白溝之役時事。歐陽圭齋南詞中已有此語，想是元時方言，不知是何等也。」²³「白溝河之役」發生於建文二年（1400），這是燕王（明成祖，1360-1424）自北京南下奪取王位，決定性的一場戰役，自此後，燕王南下，偶有挫敗，但南方軍隊士氣已不振，終於取得王位。此項戰役在明代的宮殿樂舞裏被提及。〈表正萬邦舞曲〉其一：〈慶太平〉「奸邪濁亂，朝綱構禍，難煽動戈旂，赫怒吾皇，親征灞上，指天戈，敵皆降。其二：〈武士歡〉：白溝戰場，旌旗雲合迷日光，令嚴氣張，三軍踴躍齊奮揚，掃除殘甲如風蕩，凱歌傳四方，仁聖不殺降，望河南，失機槍。」²⁴這其中詞句：「三軍踴躍齊奮揚，掃除殘甲如風蕩，凱歌傳四方，仁聖不殺降」，可能就把「文皇」誤爲「藝祖」（宋太祖，927-976），也就成爲宋太祖之取得南唐的事件。

對作者研究而言，雖有進一步的解釋，惟對於畫中這種特定的「連船岸邊踏歌」，猶無法求得精確的何時何地的事件。²⁵

四、

這兩幅名畫何以歸爲「董源」（約937-962）名下所作？〈龍宿郊民〉可知是在晚明已有著錄，若〈洞天山堂〉，則連清宮所藏之《秘殿珠林石渠寶笈》也未登錄，不知王鐸（1592-1652）所言何據？從收藏印所見，〈龍宿郊民〉祇有晚明清初諸印：「雲間王儼齋收藏記」、「敬慎堂」、「雲間王鴻緒鑑定印」、「王鴻緒印」、「華亭王氏珍藏」、「祚新之印」、「墨農鑑賞」、「陳定」、「以御鑑定珍祕」，最早者「陳定」（活動於十七世紀），去十世紀中期之董源相當遠，似無所助。〈洞天山堂〉則畫幅右上角有「清虛府」；右下角有「□山之裔」及「司印」（半印）。以「司印」之出現，下限爲明之洪武（1368-1398）或已上至元朝；「清虛府」則爲道教中人，以「府」自稱當已是高層人士，甚或是「張天師」；「□山之裔」鈐於司印之下方，就鈐印習慣應與「清虛府」爲同一人所

²³ 陸深，《儼山外集》（文淵閣四庫全書本），卷11，頁3。

²⁴ 《明史》（北京：中華書局，1975），卷63，頁1750。

²⁵ 臺灣楊登順先生有〈董源龍宿郊民圖的畫題及畫意之研究〉。文中「龍宿郊民」解題之研究史之回顧，爲本文所參考。楊文之結論以「龍宿郊民」解爲「舟上拔河」，源自南方戰國的水戰：「拖鉤」，爲宋人清明節活動。惟「拔河」必有「繩索」，且使力方向必相反，本圖之舟上人物，還是以舊解「頓足擺手，聯臂踏歌」爲恰當。見楊登順，〈董源龍宿郊民圖的畫題及畫意之研究〉，《一九九八藝術史學生論文發表會》（臺北：臺灣大學藝術史研究所學生會，1998），頁2:1-2:17。

有，且早於「司印」（半印），是以〈洞天山堂〉之下限爲元。

先說這兩件名作與董源之風格有關。董源「善畫山水，水墨類王維、著色如李思訓。」²⁶所言「李思訓」指的當是青綠風格的特長。《宣和畫譜》則記董源以「設色畫」著名。²⁷這兩幅即是「青綠設色」。另外的一項特徵，應是畫山的「披麻皴」法。〈龍宿郊民〉爲典型之「披麻皴」，可與傳世如日本黑川古文化研究所所藏〈寒林重汀〉相對應，但它與故宮博物院（臺北）所藏巨然（活動960-980）之〈秋山問道〉、〈蕭翼賺蘭亭〉之皴法更貼近。〈洞天山堂〉上所見則是加上「米家點」。單就此種特徵歸於董源，理由實在太籠統牽強了。

對這兩幅名品，值得探討的是元代董源風格的發展。趙孟頫於北京致其友人函，說及：「近見雙幅董元著色大青大綠。真神品也。韓幹明皇試馬。張萱日本女騎。皆真跡。若以人擬之。是一個無拘管放潑的李思訓也。上際山。下際幅。皆細描浪紋。中作小江船。何可當也。」²⁸所指此幅董源畫作即是張大千於一九四六年得於北京，一九八三年遺贈國立故宮博物院之〈董源江堤晚景圖〉。惟此件〈江隄晚景圖〉是否出自董源？恐也有所爭議。無論如何？則〈江隄晚景圖〉上的「披麻皴法」、「樹法」與「青綠設色」，用它做爲線索來討論是合宜的。〈江隄晚景圖〉曾被認爲出自趙孟頫（1254-1322）之子趙雍（1289-約1360）之手。²⁹這從〈江隄晚景圖〉與國立故宮博物院所藏趙雍〈駿馬圖〉上的樹幹畫法來比對，可以說得通。或者，參照藏於上海博物館的趙孟頫〈洞庭東山圖〉，兩圖主峰的「披麻皴」，單純的線調形態固然有差距，但「披麻」的結組是相近的。因此主張〈江隄晚景〉出於趙雍（1289-約1360）之手，或者是趙雍臨董源之作，也有其理由，但無論如何，視今日所見之〈江隄晚景圖〉爲元人或者趙孟頫周邊所認識的董源青綠山水，並無不可。

〈龍宿郊民〉近處的大樹與趙雍的〈駿馬圖〉、〈江隄晚景〉相比對，從筆調結組，也是相當接近的。再比對上海博物館藏元代盛懋（約1310-1360）〈秋舸清

26 （宋）郭若虛，《圖畫見聞志》（文淵閣四庫全書本），卷3，頁6

27 《宣和畫譜》（文淵閣四庫全書本），卷11，頁2。

28 見臺北故宮博物院藏趙孟頫原件。即《元趙孟頫鮮於樞墨蹟合冊》第三幅，〈與鮮於書樞尺牘〉「論古人畫蹟」。登錄於國立故宮博物院編，《故宮書畫錄》，卷3，頁227-230。典藏號：成二〇七3。

29 關於〈江隄晚景〉的鑑定問題，未見專文討論。何以歸爲趙雍，除本文之比對外，張大千、江兆申兩先生之對話，可爲參考，見拙文，〈江隄晚景圖〉，《故宮文物月刊》，1卷4期（1983年7月），頁13-24。

嘯》，遠岸起伏丘陵，其「披麻皴法」也是與〈龍宿郊民〉同一型態。若兩幅近樹之比對，或從氣息上說，盛懋（活動於1310-1360）之〈秋舸清嘯〉與〈龍宿郊民〉的雄強精整，也是元初或者更早至南宋的專業畫家所有。

至若〈洞天山堂〉則與國立故宮博物院藏元初高克恭（1248-1320）〈雲橫秀嶺〉之風格貼近。主峰所使用長線條披麻皴，又與米家點皴法交相運用，這是如出一轍。李衍（1245-1320）題〈雲橫秀嶺〉直說：「……此卷擬董元（源），尤得意之筆。……」視〈雲橫秀嶺〉的畫法為董源一系，又可為〈洞天山堂〉之被命名為董源所作之一解釋。又〈洞天山堂〉主要前景喬松等大樹，尤其是松樹，已然造型化，這不該是十世紀五代北宋山水畫大成時所該有的。同樣為道教名畫，現藏波士頓美術館〈吳全節十四像贊〉，這一卷山水的畫法，如〈聽松風像〉幾為小中見大之〈雲橫秀嶺〉，其他如松樹之造型，也足以與〈洞天山堂〉相印證是出於元代的初期作品。

五、

美國大都會博物館藏〈元陸廣丹臺春曉圖〉，被認為是「茅山」，無由得見其根據之所來自。³⁰ 以此畫所見屋宇、橋樑、山峰之布置，約略與〈洞天山堂〉同，當可為〈洞天山堂〉畫茅山做一解釋。

又故宮博物院藏也是題名〈元陸廣仙山樓觀〉（本幅絹本。縱137.5橫95.4公分），就畫中母題之安排，也可以視為「茅山」圖。而此畫有古篆字於幅中，應釋為「仲春吉辰」。惟年款「天曆四年」（案天曆無四年）應誤。此畫是否為陸廣，固有待探討，但不礙於所畫為茅山。〈仙山樓觀〉近方幅是橫向發展，〈洞天山堂〉高軸軸為直上直下構景。

依崇禎版《名山圖》的〈茅山圖〉，顯然〈洞天山堂〉應該還有左幅(或是雙屏的左幅)，這左幅是否猶在人間？同樣地，筆者也認為〈龍宿郊民〉的左方就畫理也有未盡構圖(布局)完整處，總也認為這是聯屏而左方尚有餘幅？果如此，則〈龍宿郊民〉所畫，與現藏於東京國立博物館之〈李氏筆瀟湘臥遊圖卷〉可否一比較？〈龍宿郊民〉所畫與〈瀟湘臥遊圖卷〉之中段，樹叢山巒布置，或者說母

30 Kiyohiko Munakata, *Sacred Mountains in Chinese Art* (Urbana-Champaign: University of Illinois, 1991) 一書，頁116登有此圖。引用Lin, Li-juan, "The Myth of Elixir in Mao-shan: A Study of Three Paintings of the Late Yuan," 惟此文為University of Illinois之未出版品，未能得讀。

題的安排，依稀相似。這是巧合？還是同一畫題，傳移摹寫，位置尚約略有跡可尋，那〈龍宿郊民〉所畫是否也是「瀟湘」之景呢？³¹ 本文為「初探」，這當然是再探時的課題了。

31 此為多年前想法，年前讀《南宋繪畫》——「瀟湘臥游圖」解說，東京國立博物館敕仁鄉秀明已有此見解。

引用書目

一、傳統文獻

《中國古代版畫叢刊二編》，上海：上海古籍出版社，1994，第8輯。

阮元，《石渠隨筆》，臺北：廣文書局，1969。

《明史》，北京：中華書局，1975。

《宣和畫譜》（文淵閣四庫全書本）。

柳山居士，《太平樂事》，收入《復莊今樂府》（國立中央圖書館藏抄本）。

《茅山志》，臺北：藝文出版社，1977。

國立故宮博物院編，《石渠寶笈續編》，臺北：國立故宮博物院，1971。

張丑，《清河書畫舫》，臺北：中央圖書館出版，漢華印行，1970。

郭若虛，《圖畫見聞志》（文淵閣四庫全書版）。

陸深，《儼山外集》（文淵閣四庫全書本）。

詹景鳳，《詹氏玄覽編》，臺北：中央圖書館出版，1970。

厲鶚，《樊榭山房集》（四部叢刊本），卷8，頁8-9。

歐陽玄，《圭齋文集》（文淵閣四庫全書本）。

顧復，《平生壯觀》，臺北：中央圖書館，1970。

二、近人論著

三浦國雄

〈洞天福地小論〉，《道教學探索》第6號，1992年12月。

王耀庭

〈江隄晚景圖〉，《故宮文物月刊》，1卷4期，1983年7月。

李霖燦

〈中國畫斷代例研究〉，《中國畫史研究論集》，臺北：商務印書館，1970。

沈曾植

《海日樓劄叢》，臺北：成文出版社，1976。

國立故宮博物館編

《故宮書畫圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1989。

啓功

《啓功叢稿》，北京：中華書局，1981。

楊登順

〈董源龍宿郊民圖的畫題及畫意之研究〉，《一九九八藝術史學生論文發表會》，臺北：臺灣大學藝術史研究所學生會，1998。

楊聯陞

〈龍宿郊民解〉，《慶祝董作賓先生六十五歲論文集》，臺北：歷史語言研究所，1960。

鄭騫

〈董源龍宿郊民圖正名〉，《沈剛伯先生八秩榮慶論文集》，臺北：聯經出版社，1976。

饒宗頤

〈論龍夙郊民圖〉，《清華學報》，5卷1期。



圖1 〈五代南唐董源洞天山堂〉 183.2×121.2 cm 國立故宮博物院藏



圖2〈五代南唐董源龍宿郊民圖〉 156×160 cm 國立故宮博物院藏



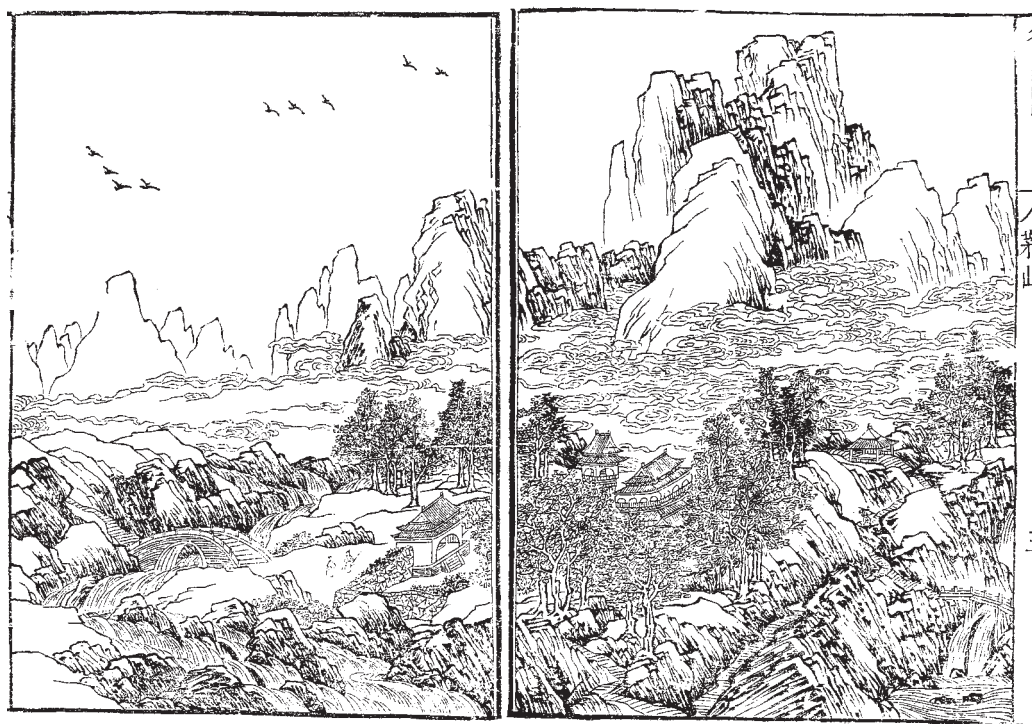


圖3 崇禎版《名山圖》〈茅山圖〉，見《中國古代版畫叢刊二編》，或《古今圖書集成》



圖4 〈洞天山堂〉圖上的諸主峰上的山洞 國立故宮博物院藏

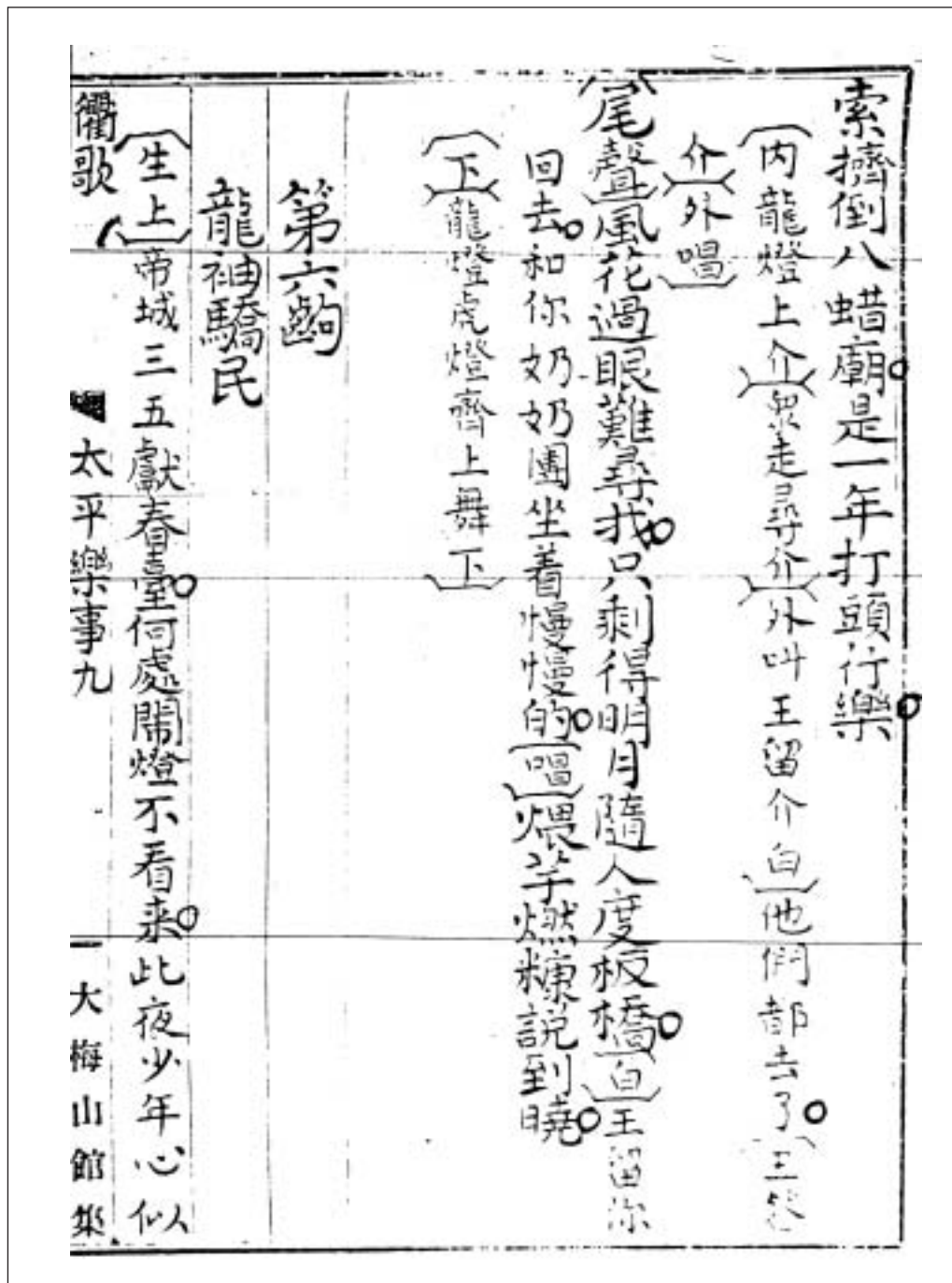


圖5 〈清柳山居士著雜劇《太平樂事》第六齣〈龍袖驕民〉〉（國立中央圖書館藏本）