

# 析論仇英幾幅青綠設色作品的 桃源意象

許文美  
國立故宮博物院  
書畫處

## 提 要

仇英與沈周、文徵明、唐寅並稱為明四大家，幾為畫史定論，沿用至今。然仇英雖有文人細膩雅緻的風格，但他擅用工筆的精巧畫風，又與吳派其他畫家不同。仇英在周臣之後，獨步江南二十年，顯示1530年代至1552年之間，仇英的繪畫發展在畫史具有重要性。

本文藉由探討仇英〈桃村草堂〉、〈桃源仙境〉、〈玉洞仙源〉等青綠設色作品，指出仇英晚年結合趙伯駒青綠畫風與桃源意象的繪畫發展。〈桃村草堂〉畫項元汴長兄項元淇的桃源般理想隱居。仇英在〈桃源仙境〉、〈玉洞仙源〉則融入桃源意象以表現仙境，二幅洞口圖繪方式近於吳派作品描繪張公洞作法，象徵通往仙域的塵世入口，透過桃樹流水引導的洞口入內，往上通往以雲氣相隔的群山及樓閣，結合了桃源意象與仙山樓閣繪畫題材；畫中人物則從事琴事活動來感通洞內仙境世界。〈桃源仙境〉、〈玉洞仙源〉山石表現方式近於〈桃村草堂〉，三幅同屬仇英晚年青綠設色作品。

**關鍵詞：**仇英、項元淇、桃源、仙山樓閣、青綠設色

## 前 言

明代中期吳地名畫家輩出，其中沈周（1427-1509）、文徵明（1470-1559）、唐寅（1470-1523）、仇英（約 1498-1552）自清初王鑑（1598-1677）評述「成弘間，吳中翰墨甲天下，推名家者惟文、沈、仇、唐諸公，為掩前絕後。」<sup>1</sup>並列為明四大家，似乎已為畫史定論，沿用至今。<sup>2</sup>然四人當中，出生最晚的仇英和另三家，有著截然不同的出身。沈周、文徵明為士紳；唐寅雖在三十歲時會試不利歸鄉，轉以畫業維生，卻是自幼接受文人教育，並為王鏊（1450-1524）、文林（1445-1499）引為後進，交遊於文人士大夫圈中。<sup>3</sup>仇英卻出身微寒，並傳曾為民間畫工。<sup>4</sup>由於未受過傳統士人詩、書、文的訓練，不僅無任何文集傳世，傳統畫史對其生卒年及生平亦無詳述。現代學者靠著仇英畫作上其他文人的題跋，推估其生卒年，<sup>5</sup>並逐步釐清仇英與文人、收藏家的交往關係。<sup>6</sup>

- 
- 1 見王鑑，《染香庵跋畫》，收入吳聿明，《四王畫論輯注》，頁 45-46。
  - 2 如溫肇桐，《明代四大畫家》；上海博物館主編，《上海博物館藏明四家精品選集》。
  - 3 參見江兆申，《關於唐寅的研究》，頁 37-49；129-144。Anne De Coursey Clapp, *The Painting of Tang Ying*, pp. 25-39.
  - 4 根據王世貞《藝苑卮言》「仇英者，號十洲。其所出微，常執事丹青，周臣異而教之。」見王世貞，《弇州山人四部稿（十四）》，卷一百五十五，頁 7086。《無聲史詩》、《明畫錄》亦見類似文字。現代學者何洛、趙春貴、單國強、林家治、單國霖皆提及仇英曾為漆工，見何洛，〈仇英和他的「春夜宴桃李園」〉，《明報》，8 卷 6 期（1973 年 6 月），頁 102-104；趙春貴，〈仇英「桃源仙境圖」軸〉，《文物》，1979 年 4 期，頁 85；單國強，〈仇英及其「人物故事冊」〉，《故宮博物院院刊》，1982 年 3 期，頁 49-51；林家治，〈仇英窮苦的一生〉，《朵雲》，1982 年 3 期，頁 201-205；單國霖，〈仇英生平活動考〉，收錄於故宮博物院編，《吳門畫派研究》，頁 219-227。所據為清張潮《虞初新志》「其初為漆工，兼為人彩繪棟宇，後徙而業畫，工人物樓閣。」仇英曾為漆工，僅見此清代記載。另一說仇英原為畫磁工人，見蕭燕翼，〈仇英和他的摹作「中興瑞應圖」〉，《故宮博物院院刊》，1982 年 2 期，頁 45-48；所據為清黃崇惺《草心樓讀畫集》記〈仇實甫宮閨圖卷子〉，亦為晚至清代的文獻。
  - 5 仇英生卒年，未見於著錄記載。現代學者胡藝、周道振、徐邦達、溫肇桐、單國霖等，由他人題跋及論畫文字約略推算。其中徐邦達依據〈職貢圖〉（北京故宮博物院藏）彭年跋，將仇英卒年訂為 1552 年，此說法目前廣為學界接受。見徐邦達，〈仇英的生卒和其他〉，《歷代書畫家傳記考辨》，頁 40-43。而仇英生年，胡藝推定為 1482 年、周道振認為是 1500 年、溫肇桐推算為 1494 年、徐邦達主張為 1502 年。對於過去各家說法的依據，1990 年單國霖一一論辯，而以目前關於仇英早年活動資料最可靠的資料——文徵明作於 1517 年的〈湘君湘夫人〉（北京故宮博物院藏）——上王穉登題，推測仇英生年為 1498 年或者稍早。見單國霖，前引文，頁 219-223。
  - 6 利特爾氏曾藉由仇英鍾馗一圖，詳論仇英與文人之間的交往。見 Stephen Little, "The Demon Queller and the Art of Qui Ying," *Artibus Asiae*, vol. XLVI, no. 1/2, pp. 41-65；利特爾，〈仇英和文徵明的關係〉，《吳門畫派研究》，頁 132-139。單國霖則認為藉由傳世作品和著錄來討論仇英交往文人，應去除偽作。他認為與仇英交往的文人包括王守、王寵、文徵明、彭年、文彭、文嘉、陳淳、陸治、陸師道、文伯仁、周天球、許初、張鳳翼等。見單國霖，前引文，頁 223-225。而研究仇英與收藏家關係著力最深者為梁莊愛倫，其專文見 Ellen Johnston Laing, "Ch'iu Ying's Three Patrons," *Ming Studies*, vol. 8 (1979), pp. 49-56; Ellen Johnston Laing, "Sixteenth-century Patterns of Patronage: Ch'iu Ying and the Xiang Family," *Journal of the American Oriental Society*, vol. III, pp. 1-7; Ellen Johnston Laing, "Ch'iu Ying's Other Patrons," *Journal of the American Oriental Society*, vol. 117, No. 4 (Oct.-Dec. 1997), pp. 686-692.

仇英從太倉移居蘇州，受到文徵明、王寵（1494-1533）等文人書畫家稱賞，早期畫風甚至受到文徵明影響。<sup>7</sup>而仇英師周臣，廣為學習南宋院畫風格，又相異於文徵明等吳派畫家。尤其仇英因擅於摹畫，受到當時收藏家青睞，為藏家臨摹藏品，致使眼界大開，風格來源複雜。<sup>8</sup>也因此，仇英雖有文人細膩雅緻的風格，但他擅用工筆的精巧畫風，卻又與吳門其他畫家不同。他的作畫主題雖不乏文學及歷史典故，在表現手法及意匠上，卻別出新裁。也因此，現代學者儘管承襲清代以來明四家的說法，在細論仇英藝術時，卻也不得不和文徵明為首的文人畫家相較一番。余佩瑾〈從獨樂園圖看文徵明與仇英風格的異同〉一文即具體指出仇英畫作重視敘事性，以精細繁複的手法豐富畫面細節，讓作品充滿活潑趣味。<sup>9</sup>

以仇英繪畫與文徵明繪畫相較，早在明代仇英過世二十多年後，吳人王穉登（1535-1612）觀看師長文徵明〈湘君湘夫人〉圖的題語（約1578年）即可見：「少嘗侍文太史，談及此圖，云使仇實父設色，兩易紙皆不滿意，乃自設之，以贈王履吉先生。今與三十年始獲觀此真蹟。誠然筆力扛鼎，非仇英輩所得夢見也。」<sup>10</sup>王穉登對仇英的看法，雖褒亦貶，別於後世對仇英的推崇。王穉登撰寫《吳郡丹青志》（1563序）時亦將仇英列為「能品」，別於列於「神品」的沈周，和列於「妙品」的唐寅、文徵明。王穉登眼中的仇英，不僅比不上沈周、文徵明等人，成就甚至還在仇英老師周臣之後：「畫師周臣，而格力不逮。特工臨摹，粉圖黃紙，落筆亂真。……稍或變軸翻機，不免畫蛇添足。」<sup>11</sup>王穉登這番評論，除了反映自身藝術品味偏向文人畫，無法欣賞仇英畫中創意，恐怕也與仇英雖出身低微，但卻受到當時收藏界極高禮遇，而畫價之高更遠非文徵明等人所望塵莫及的現象有關。<sup>12</sup>仇英種

7 如上海博物館單國霖認為仇英繪畫早期階段，畫風上明顯受文徵明中年工細深秀風格影響，〈梧竹書堂圖軸〉可定為仇氏早期畫蹟。見單國霖，〈仇英繪畫風格之分期與演進〉，收入上海博物館主編，前引書，頁20。江兆申亦認為〈林亭佳趣〉與文徵明〈溪山深雪〉軸（1517）近似，故此畫可為仇英早期作品。見國立故宮博物院編，〈吳派畫九十年展〉，頁306。

8 實例如北京故宮博物院藏〈中興瑞應圖〉、國立故宮博物院藏〈畫孝經〉。前者詳見蕭燕翼，前引文；後者圖見國立故宮博物院編，〈明中葉人物畫四家特展——杜堇、周臣、唐寅、仇英〉，頁86-91。

9 見余佩瑾，〈從獨樂園圖看文徵明與仇英風格的異同〉，《故宮學術季刊》，第8卷第4期（1991年夏季），頁85-118。

10 圖見故宮博物院編，〈明代吳門繪畫〉，圖17。王穉登觀畫年代在題語上雖無明確記年，依題語內容來看，很可能與文嘉萬曆六年（1578）題約略同時。

11 見王穉登，〈吳郡丹青志〉，頁1440-1441。

12 鄭銀淑探討項元汴收藏時已注意此現象，由著錄中的項元汴標明價格的收藏，可比較出仇英〈漢宮春曉圖〉（國立故宮博物院藏）需二百金，高出文徵明、唐寅等人作品甚多。見鄭銀淑，〈項元汴之書畫收藏與藝術〉，頁208。賴毓芝具體以嘉靖年間米價及正一品官官俸換算，以突顯〈漢宮春曉圖〉之價值不斐。見賴毓芝，〈明仇英漢宮春曉〉，《故宮文物月刊》，300期（2008

種別於文人畫家的現象，使得王穉登在評論時不自覺流露出身為文人優越感。繼王穉登之後，董其昌（1555-1636）亦將仇英與文徵明相提並論，在仇英為項元淇作的〈桃村草堂圖〉軸（圖 1-1，北京故宮博物院藏）裱邊題：「仇實甫臨宋畫無不亂真，就中學趙伯駒者，更有出藍之能，雖文太史讓弗及矣。此圖是也。」（圖 1-3）指出仇英的青綠設色山水已別出蹊徑。

董其昌以古代風格傳承的角度，論述文仇畫作，至少指出了仇英風格特殊的面向。而奠基於南宋趙伯駒青綠風格的仇英，究竟有什麼樣的畫業發展？形成了何種特色？過去研究甚少論及。緣此，筆者以仇英被視為與趙伯駒青綠設色風格密切相關的幾幅青綠設色作品為本文討論中心，包括〈桃村草堂〉、〈桃源仙境〉（圖 2-1，天津博物院藏）、〈玉洞仙源〉（圖 3-1，北京故宮博物院藏）等作品。而由於這幾件作品都具「桃源」意象，為較全面地了解仇英青綠設色與文學中桃源主題的關係，文中也一併論及文獻中記載的仇英〈仿趙伯駒桃源圖〉、以及〈桃源圖〉扇面（圖 4，美國密西根大學美術館藏）、〈彈箏篋美人圖〉（圖 5，美國波士頓美術館藏）等幾幅具「桃源」題材或是「桃源」意象作品。文中首先探討〈桃村草堂圖〉，將其視為仇英晚年作品，並討論此畫的桃源隱居意涵。其次，藉由文獻和傳世幾件「傳本」，推論仇英曾經臨仿南宋青綠山水長卷，並藉此突顯〈桃源圖〉扇面脫離敘事性的表現手法，〈彈箏篋美人圖〉則呈現了仇英青綠設色畫中已將桃源洞口作為文學意象般運用。最後，討論仇英二幅趙伯駒風格的青綠設色作品——〈桃源仙境〉、〈玉洞仙源〉，二作中將「桃源」意象化為「仙源」意象，結合人物琴事活動與仙山樓閣題材，展現了仇英對趙伯駒青綠山水畫風的變化，由於二幅可比照〈桃村草堂〉的青綠風格，製作年代應當相去不遠，三幅並觀也顯示了仇英晚年繪畫的重要發展。

## 一、項元淇的桃源隱居——〈桃村草堂〉

〈桃村草堂〉（圖 1-1），近景右方松林草堂，一童子執囊；一人獨自立於松林

年 3 月），頁 36-37。關於仇英作品畫價，尚見其他著錄，如文嘉《鈐山堂書畫記》記宋趙伯駒〈桃源圖〉：「此圖舊藏宜興吳氏，嘗請仇實甫摹之，與真無異，其家酬以五十金」；記仇英〈子虛上林二賦圖〉：「崑山周六觀所請，酬以百金，復請先待詔小楷書二賦於後。」見文嘉，《鈐山堂書畫記》，第 10 編，第 4 冊，頁 2247、2251。沈紅梅研究項元淇收藏時，對項氏藏品價值加以整理，從中亦可見仇英作品在項氏古今藏品中仍屬高價。見沈紅梅，《項元淇書畫典籍收藏研究》，頁 50-53。

下，左方小橋流水，一童子執書畫卷軸過橋。中景為松林後小徑及溪水延伸蜿蜒，岸邊桃林滿佈，環繞巨岩下一空亭，亭邊岸旁一童子洗硯。遠景林木蒼鬱，上方雲氣繚繞，橫托著矗立的遠山。畫幅左下緣仇英隸書款識「仇英實父為少嶽先生製」，下有項元汴（1525-1590）識語「季弟元汴敬藏」（圖 1-2）。此畫既有仇英款書「為少嶽先生製」，下方並有項元汴書「季弟元汴敬藏」，表明此畫不僅是仇英為明代大收藏家項元汴長兄項元淇（1500-1572，號少嶽）所繪，且畫中人物即是項元淇，為明代繪畫作品中常見的「山水中肖像人物畫」。<sup>13</sup>對於此畫，徐宗浩（1880-1957）言明仇氏為項氏寫照，他在戊子（1948）三月於畫幅裱綾題「實父畫多單款，此題為少嶽先生製，子京亦題季弟元汴敬藏，知即為少嶽寫照也。四角項氏印九方，其珍重可知，恐後人尋常視之，故疏其略如此。」（圖 1-4）

徐宗浩的說法誠然提供了觀看此畫切入的角度，他更依據項元汴藏品常見收藏印印文「桃花源裏人家」，推論畫中「層麓流泉，長橋曲徑，極清麗幽窈之致。中點亭舍，環樹桃林。」即為項元淇棲隱之所；而畫中「松下寫山人襟帶玄古，氣度儒雅。三童子或洗硯或執囊或攜書畫，皆寫像中景物。」然若欲進一步探討此畫年代、項元淇希冀呈現的樣貌情境、以及仇英藝術手法等，藉由項元淇《少嶽詩集》或可進一步理解。此詩集為季弟項元汴所刊，收錄項元淇生平詩作，前附仲弟項篤壽（1521-1586）萬曆乙亥（1575）敘文，敘述長兄詩詞因緣並勾勒生平大要，略錄如下：

……伯兄名淇，字子瞻，別號少嶽山人。弱負奇表，長蜚令聞。藝綜眾長，學該群典。始以庭趨，習舉子業，非其好也。久之不售，遂復棄去。學古文詞，尤嗜為詩，大約以昔之比興，就今之聲律。……每詠一物、賦一景，毫墨未乾，傳誦已徧，固盛年已然矣。中歲薄游京國，推轂皆當代賢豪。而拙宦不遭，浩然有蓴鱸之想。間有抑鬱之意，託于諷旨。……既而宅憂來歸，遂厭棄生產。日與朋儕舊好，及我二三兄弟結社為歡。座客常滿。尊俎不虛，載酒問奇者，夜以繼日。江左風流，建安雅致，莫之能尚矣。……迨乎晚年，脫落塵滓，鴻漸世紛。割棄親愛，蟬蛻物外。消遙于桃里之墟，寤寐于長水之曲。蓬門華戶，僅庇風雨。山僧釣叟，日與往還。時有竹深空庭，雪淨禪室，境損俗染。……則又思入杳冥，歸之雅淡。滋液瓊瑤之朗潤，沖虛蓬海之清奇。解境成文，因文變象。至于闡明

13 關於明代繪畫作品「山水中肖像人物畫」(portraits in a landscape) 研究，參見 Anne De Coursey Clapp, 前引書，頁 67-100。

玄理，則妙契真如。總一旨歸，則頓開心鏡。……<sup>14</sup>

項元淇少年學科舉文並非所好，其後科考不順盡棄其學，改學古文詞，尤其愛好作詩。後宦遊京城，已然中年，其仕途不順，常藉詩寓托已意。等到親喪歸來，遂厭棄生產，而與兄弟好友結詩社唱和為歡，晚年則隱遁「桃里」。

然而，項篤壽以盛年、中歲、晚年三段時期敘述長兄生平，實為概略說法。因項元汴以太學謁選得上林監事，於嘉靖庚申（1560）春北上至京，實已六十一歲，此由項元淇詩作、好友彭輅〈詩社四友傳〉、方澤詩文皆可得知。<sup>15</sup> 壬戌（1562）年項銓卒，項元淇逾冬始得歸鄉。<sup>16</sup> 項元淇從此更加僻居簡出，方澤〈雪簡少嶽〉「京洛歸來著絕交，桃花溪裏市南僚。」亦印證此情況。<sup>17</sup> 而項元淇與友結社文會為歡，實中年時已頻繁進行。彭輅在嘉靖丁巳（1557）歸嘉興，和戚元佐、項元淇、釋方澤、釋正念等為詩友，記錄於其〈詩社四友傳〉中。<sup>18</sup> 方澤與項元淇堪稱密友，〈牡丹〉詩序文詳述二人在嘉靖戊申（1548）時已有不少詩友，包括項元汴、嚴子行、夏雲川、陳仰觀、吳練浦等。戊午年（1558）春，方澤因詠牡丹與詩友再會時，其中有彭輅、戚元佐、徐玄、釋正念等人。丙寅（1566）年因詠牡丹三會時，除項元

14 項篤壽，〈伯兄少嶽先生詩集敘〉，見項元淇，《少嶽詩集四卷》，收入四庫全書存目叢書編纂委員會，《四庫全書存目叢書》，集部 143，頁 468-469。

15 見項元淇，〈庚申之春，余將北遊。凡我同好，咸有贈言，遂各用韻酬答且志〉，收入氏著，前引書，頁 506。彭輅，〈詩社四友傳〉見彭輅，《沖谿先生集》，卷十八，收入四庫全書存目叢書編纂委員會，前引書，集部 116，頁 236。彭輅亦有〈送項子瞻入京〉、〈寄項子瞻京中〉、及〈項子瞻詩選序〉等提及項元淇入京事，收入彭輅，前引書，頁 69、73、132。方澤〈送少岳北遊二首〉、〈讀少嶽京藁循本論〉、〈寄項上林〉，見方澤，《冬谿外集二卷續稿一卷》，外集上，頁 30-31、55-56、及外集下，頁 18。另《嘉興府志》亦載項元淇因訾得上林丞事。見劉應鈺修，沈堯中等纂，《嘉興府志》，卷二十一，頁 27，總頁 1330。

16 項元淇父項銓生卒年據陳麥青推算，為成化丙申（1476）至嘉靖壬戌（1562）。見陳麥青，〈關於項元汴之家世及其他〉，收入氏著，《隨興居談藝》，頁 92-98。另外馮夢禎〈上林錄事少岳項長公墓誌銘〉亦提及項訾過世時，項元淇滯留北京原因和其後歸鄉生活：「……既終陳宜人喪，謁選得上林錄事，雅非其好，然交遊日侈如何。仲成進士，尋奉使歸侍贈公，其明年不起，而所遺訾頗厚。先生聞變邸中，會奉玄禁封，逾冬始克奔赴，而贈公業就殞矣。先生痛不得舍殮，號哭奔詣，殯所廬焉。至先人所遺多寡，一不問。既免喪，投牒請老，謝遣家事，屏居祖塋別業。以文史翰墨自娛，親賓或從之遊，不拒也。……」見馮夢禎，《快雪堂集》，卷十三，收入四庫全書存目叢書編纂委員會，前引書，集部 164，頁 224-226。

17 見方澤，前引書，下集，頁 26-27。

18 彭輅〈詩社四友傳〉：「余當嘉靖丁巳之歲，自刑曹拂衣歸，適與吾家詞翰之四人偶聚。所謂四人者，戚希仲元佐、項子瞻元淇、精巖寺僧冬谿方澤、故三塔僧西洲正念也。」見彭輅，前引書，頁 236。

淇外，尚包括嚴子行、姚玄岳、衲子定湖等人。<sup>19</sup>

《少嶽詩集》詩作因多無記年，無法確切排比項元淇活動，只能約略勾勒大要，得知元淇多活動於嘉興南湖（鴛湖）一帶，詩作多因會友、讌集唱和之作。<sup>20</sup>而與方澤交往則早在 1548 年前；詩集中也收錄了數首寫給陳淳（1483-1544）作品，足見以文會友在四十左右即頻繁進行。<sup>21</sup>項元淇五十多歲時，倭寇侵擾嚴重，多首詩作則表達內心憂慮。<sup>22</sup>項元淇擇居桃里雖無確切年代可考，不過仍見北上之前已深居簡出，〈己未（1559）初度日簡諸友〉「蘭徑席門長謝掃，書帷木榻不知年。」<sup>23</sup>無論如何，仇英「為少嶽先生製」的〈桃村草堂〉因仇英卒於 1552 年，當為此畫年代下限。<sup>24</sup>而傳世〈傲宋元六景〉（國立故宮博物院藏）<sup>25</sup>因有項元淇「宋元六景。仇英十洲臨古名筆。墨林項元淇清玩。嘉靖二十六年（1547）春，摹於博雅堂。隆慶庚午仲春裝襲。」之記，以及〈水仙蠟梅〉（國立故宮博物院藏）有「明嘉靖丁未（1547）仲冬。仇英實父為墨林製。」款書，知悉仇英於 1547 年作畫於項家。緣此，〈桃村草堂〉或作於 1547 年左右，不晚於 1552 年。無論如何，畫中

19 方澤〈牡丹〉序：「北莊牡丹正德丁丑（1517）余始出家時植也。嘉靖戊申，項君少嶽、暨弟墨林、嚴君少渠、夏君雲川、陳君仰觀、吳君練浦，以看花至。始於茲地賦詩紀會。既而江草屢芳，流萍難偶。又十年戊午春暮獲再會焉。斯時也，彭比部冲谿、威儀曹中岳、徐山人玄、念上人西洲寔始戾止，咸有藻詠光于粉素。而陳仰觀方游國學，吳練浦則已物故。又八年為今丙寅，於是少嶽之齒尊矣。……茲四月一日，爰招素心，復尋花事。曩在會者，少渠諸友，凌晨來集，同應聲者，姚君玄岳、衲子定湖，則與少嶽並舟鴛浦。日午以至，而中岳宦在京朝，冲谿、墨林皆阻泥濘。西洲莞然臥疴。徐山人又物故矣。嗟乎。戊午迄今垂二十年。杖履相將，頗忘形迹。……」見方澤，前引書，外集上，頁 36-37。

20 此情形也頗符合項氏自述北上理由，〈項子瞻與三弟六札〉：「心靜養客中……歲暮旅泊無所事，亦是為貧驅使。向日豪縱，竟成春夢，而反奔走干謁何哉。」見卞永譽纂輯，《式古堂書畫彙考》，卷二十七，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書（六）》，頁 630-631。彭輅亦載元淇「日招客豪飲，家用益落。晚赴公車，官上林。」見彭輅，〈項子瞻詩選序〉，收入彭輅，前引書，頁 132-133。

21 見〈同陳白陽登樓〉、〈碧梧閣同陳白陽晚眺〉、〈夜期陳道復不至〉，收入項元淇，前引書，頁 474、475、478。

22 包括〈重陽前二夕，讌集友居，得年字。時海寇未弭〉、〈倭寇屯據沙圍，不歸海島，動以萬計，時時侵掠內境。患在几席，禦備無策。吾其處梁之燕雀乎〉、〈乙卯（1555）倭奴據海墻，自入圍七圍，以次侵入柘林、曹涇等地。蓋自去年夏秋間，去住自由，了無沮扼。當事者計無所出，若置此地於度外。正月，稍稍南出，二三千徑襲崇德，城陷。剽剽德清、練市、烏鎮、南潯、震澤，皆湖州地。盤旋幾月，四百餘艘捆載。北自平望，循嘉興東還。官兵奔潰死者三千餘。遂安然抵柘林舊巢矣。至四月廿二日，復南出。自鹽官趨嘉興，沿西河秋涇北去，聲將指蘇也。會永順保靖兵微至，遇於吳江東乘，銳斬獲殆三千餘，前此未之有也。師旋凱樂，播之歌詠。前是田州守岑孟妻瓦氏率兵勤王，雖無成功亦勇矣。義在得述〉見項元淇，前引書，頁 490、491-492。

23 見項元淇，前引書，頁 503。

24 同註 5。

25 見國立故宮博物院編，《仇英作品展圖錄》，圖版 20。

主人翁旁的建築，若對照項篤壽形容項元淇隱居「桃里」之「蓬門華戶，僅庇風雨」，雖不至簡陋至極，卻也可看出刻意將屋舍隱於畫面右方一角，營造出簡樸隱微的氣氛。前、中景則呈現獨立於松林下的主人翁、和桃花流水環繞的亭子、以及洗硯的童僕。(圖 1-1、圖 1-6)「洗硯」雖然是一般文人平日從事的文房活動，卻具有寓意深厚的歷史典故。明代江南造園風氣盛行，擅長園林畫的仇英，亦曾繪製司馬光〈獨樂園圖〉(美國克利夫蘭博物館藏)之歷史園林畫，卷後並有文徵明書寫司馬光〈獨樂園記〉、〈獨樂園七詠〉、蘇軾〈獨樂園詩〉。<sup>26</sup> 獨樂園本為宋代司馬光興建，非華麗的五畝大園林提供政暇之餘的司馬光優游其間；從〈獨樂園記〉及〈獨樂園七詠〉可得知，這些景致不僅提供司馬光燕息之處，園中各景所蘊含的古代哲人典故，亦為司馬光見賢思齊的典範。而仇英在詳讀司馬光文本後匠心獨運，畫出了別具特色的〈獨樂園圖〉。<sup>27</sup> 若參照其中〈弄水軒〉一景(圖 6)，仇英畫一文士撥弄水流，其用典即來自唐朝詩人杜牧。司馬光〈獨樂園七詠〉第五首如此詠道：「吾愛杜牧之，氣調本高逸，結亭傍水際，揮弄消永日。洗硯可抄詩，泛觴宜促膝，莫取濯冠纓，紅塵污清質。」〈桃村草堂〉畫出水際旁結亭，和童僕以水洗硯，非洗濯表示官位的冠纓，確實突顯了項元淇愛詩及欲求遠離塵世的特質。

項元淇隱居桃里，且將隱地與「桃花源」隱逸概念結合，當為項元淇取用「桃里」、「桃花源裏人家」印文之來源。<sup>28</sup> 《少嶽詩集》中項元淇〈春日養疴桃花里，答范青山〉及〈姜山人自吳門，方山人自徑山，萃止桃花里居，同子京弟席上得舟字〉二詩詩題可知，「桃里」又名「桃花里」，為遍植桃花的地方。<sup>29</sup> 項元淇〈五客攜酒饌見餉遺謝〉一詩亦明言：「學遁桃源作隱家，里名元是號桃花。」<sup>30</sup> 可見項元淇心目追求桃源理想隱地。然而，東晉陶淵明〈桃花源記〉去有明一代已久，「桃花源」隱逸思想早已成為傳統文化一部分，不同時代在不同文化氣氛下，常有

26 Wai-kam Ho et al., *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art*, pp. 206-209.

27 參見 Ellen Johnson Laing, "Qiu Ying's Depiction of Sima Guang's Dulong Yuan and the View from the Chinese Garden," *Oriental Art*, vol. XXXIII, No. 4, pp. 375-380。余佩瑾，前引文。

28 另據葉昌熾《藏書記事詩》項篤壽有「桃花村里人家」藏書印，見葉昌熾，《藏書記事詩》，頁 246。

29 項元淇，前引書，頁 529、553。

30 項元淇，前引書，頁 543。

不同的解讀。<sup>31</sup> 從項篤壽序文來看，項元淇在桃源隱地追求的，並非如陶淵明勾勒安居樂業的儒家理想，而是有如求道之所，項篤壽形容元淇晚年：

逍遙于桃里之墟，寤寐于長水之曲。……則又思入杳冥，歸之雅淡。滋液瓊瑤之朗潤，冲虛蓬海之清奇。解境成文，因文變象。至于闡明玄理，則妙契真如。總一旨歸，則頓開心鏡。……

自從元朝之後，儒釋道三教漸趨融合，士人在精神上寄託釋、道，亦是普遍現象。尤其明代自太祖以來，倡三教合一，明代理學仍延襲宋元理學，融攝釋、道思想。<sup>32</sup> 項元淇與方澤等釋人往來頻繁，心靈則追求「闡明玄理，則妙契真如。總一旨歸，則頓開心鏡。」以此觀看仇英所畫的〈桃村草堂〉，項元淇獨自一人立於松林之中，襟帶飄逸，相當符合項元淇自號「少嶽山人」形象。<sup>33</sup> 整幅以掛軸形式，將項元淇置於畫面最下方，藉著山徑曲流蜿蜒至桃林亭子，並引領至上方雲氣繚繞之青綠峻嶺，更顯主人翁在山林中超脫物外，不染塵境的追求。

〈桃村草堂〉中以人物週遭環境彰顯畫中人物，其實是肖像畫常用的手法。以明代而言：懸掛的帝王像，以尊貴華麗的座椅象徵帝王的權勢，如〈明太祖坐像〉（國立故宮博物院藏）、〈明成祖坐像〉（國立故宮博物院藏）等；<sup>34</sup> 舒展的手卷，以花園中雅集，襯托達官貴人的顯赫地位及雅士形象，如謝環〈杏園雅集〉（1437年，翁萬戈藏）。<sup>35</sup> 仇英〈仿元人倪瓚畫像〉（圖 26，上海博物館藏）摹自元人〈倪瓚畫像〉（國立故宮博物院藏），畫中以文房及盥洗用具，突顯元代高士倪瓚清高脫俗的一面。而仇英此幅〈桃村草堂〉採用崇山流水彰顯畫中主人翁，近例則有吳派沈周為壽其師陳寬七十大壽作〈廬山高〉（1467年，圖 7，國立故宮博物院藏），以廬山的雄偉壯麗，譬喻陳寬家世及學養淵博。此種以山水彰顯肖像人物的繪畫傳統，可溯源至東晉顧愷之（約 344- 約 406）繪東晉儒臣名士謝琨（280-322）之〈謝幼輿丘壑圖〉。東晉明帝曾問謝琨：「君自謂何如庾亮（289-340）？」謝琨

31 見鄭文惠，〈樂園想像與文化認同——桃花源及其接受史〉，收於成功大學中文系主編，《魏晉南北朝文學思想學術討論會論文集·第六輯》，頁 147-182。中國的「桃花源」圖繪模式研究，見石守謙，〈移動的桃花源——桃花源意象的形塑與在東亞的傳佈〉，收入氏著，《移動的桃花源——東亞世界中的山水畫》，頁 51-72。

32 卿希泰，唐大潮，《道教史》，頁 273、316。任繼愈，《中國道教史（下）》，頁 637-643。

33 關於明代山人研究，參見鈴木正，〈明代山人考〉，收入《清水博士追悼紀念明代史論叢》，頁 88-357。張德建，〈明代山人群體的產生構成及發展階段〉，《明代山人文學研究》，頁 3-86。

34 Wen C. Fong et al., *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum*, plate 160 & 161.

35 James Cahill, *Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580*, Color Plate 2 & pp. 24-25.

回答：「端委廟堂，使百僚準則，臣不如亮；一丘一壑，自謂過之。」<sup>36</sup> 顧愷之〈謝幼輿丘壑圖〉即因這段問答將謝琨畫於巖石間。他人問其中緣故，顧愷之則答曰：「謝云『一丘一壑，自謂過之。』此子宜置丘壑中。」<sup>37</sup> 明代中期吳派顯然對此種手法的意涵相當了解，文徵明亦曾為其師林僖（生卒年不詳，1514年任壽州知府）畫〈丘壑高閒〉。此畫雖今日未見，無法得知實際畫面安排，不過據文徵明詩：

……莆田先生山澤姿，壯節五老同崔嵬，名通仕版偶服吏，癖在泉石終難醫。高堂東絹風披披，令我掃筆為嶽崎，飛橋細路緣翠壁，偃松絕壑臨蒼坻。已擬先生謝幼輿，故著逸士泉之湄。<sup>38</sup>

得知文徵明亦採用將林師置於松壑、飛泉的景象，猶如顧愷之將謝幼輿置於丘壑中，以彰顯逸士的特質。

在〈桃村草堂〉畫面前景（圖 1-5），項元淇立於松林岩石中，仇英藉由樹木、岩石的分布排列，圈圍出頗為封閉空間的作法，確實可比擬今日流傳之元趙孟頫（1254-1322）早年作品〈謝幼輿丘壑〉（美國普林斯頓大學美術館藏，圖 8）。此種空間類似口袋形，和趙孟頫〈謝幼輿丘壑〉一般，有意引用唐代山水空間的古老傳統。石面上雖有隱微在石青、石綠的礦物性顏料下，經淡墨皴擦表現石塊立體的量感，卻主要突顯分割塊面的線條痕跡，類似〈謝幼輿丘壑〉岩塊畫法。元趙孟頫〈謝幼輿丘壑〉在十七世紀初經項家收藏，今日仍可見卷後晚明陳繼儒（1558-1639）1607年觀畫於項篤壽家族一項孟璜萬卷樓的題識。<sup>39</sup> 雖缺乏直接資料證明仇英是否寓目此畫，並加以參考。從上述沈周、文徵明等吳派畫作、題詩，以及和沈周、文徵明皆密切來往的長洲人朱存理（1444-1513）所著《鐵網珊瑚》錄有另一幅〈趙魏公幼輿丘壑圖〉來看，十六世紀蘇州一地對於「幼輿丘壑」的圖、文意涵

36 劉義慶，楊勇校箋，《世說新語校箋》，頁 386-387。

37 劉義慶，前引書，頁 543。

38 見文徵明著，周道振輯校，〈題廬山圖〉，《文徵明集》，頁 67。

39 關於美國普林斯頓大學藏元趙孟頫〈謝幼輿丘壑圖〉的風格研究及收藏史略，見 Shou-chien Shih, "The Mind Landscape of Hsieh Yu-yu by Chao Meng-fu," in Wen C. Fong et al., *Images of the Mind – Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at The Art Museum, Princeton University*, pp. 238-253。陳繼儒與項孟璜交遊史料，見陳繼儒，〈壽項孟璜太史四十〉，《晚香堂集十卷》（明崇禎刻本），收入四庫禁燬叢刊編纂委員會，《四庫禁燬書叢刊》，集部，第 66 冊，頁 649-650。項孟璜即為項鼎鉉（1575-1619），字孟璜，初字稚玉，號扈虛；是項篤壽兒子項德楨（1555-1605）的長子。見封治國，〈項元汴家族若干問題新考〉，《學燈》，第二十期，<http://www.confucius2000.com/admin/list.asp?id=5061>。（檢索日期 2012 年 7 月 19 日）

並不陌生。<sup>40</sup>《鐵網珊瑚》所錄〈趙魏公幼輿丘壑圖〉和現今美國普林斯頓大學美術館所藏趙畫，並非同一本，根據著錄卷上趙孟頫自跋，乃初學傅色時所作，畫卷後並有元楊維禎（1296-1370）對於收藏者鄒伯常（生卒年不詳）的讚詞：「知君雅志在丘壑，況復風流如謝琨，此景人間何處有，便堪避世似桃源。」<sup>41</sup>楊維禎認為鄒伯常和東晉謝琨相同，都心在丘壑，所以能欣賞此畫。而處於丘壑之間的人，便宛如身在避世的桃源中。仇英〈桃村草堂〉既表現項元淇如桃源般的隱居，又以身處猶如避世桃源的松岩間。整幅畫的前景、中景、遠景，即以畫中主人翁心境、主人翁隱逸環境、主人翁追求境界等三段，由下至上，緊密連結；藉此構成了畫面連綿的三部曲。

晚明董其昌（1555-1636）兼畫家、收藏家、評論家於一身，與項元汴、其子輩皆有交往，曾應項元汴次子項德成作〈明故墨林公墓誌銘〉（現藏東京國立博物館），對項氏家族十分熟悉。在他眼中，〈桃村草堂〉除了是一幅描繪項元淇隱居的作品，更是仇英學趙伯駒（約 1119-1185）風格的代表作。在畫幅邊綾董其昌題：「仇實甫臨宋畫無不亂真，就中學趙伯駒者，更有出藍之能，雖文太史讓弗及矣，此圖是也。」（圖 1-3）指出仇英畫藝雖然深受吳派文徵明等人影響，扎實的宋畫基礎，卻使他的繪畫技巧和表現別於文人畫家。尤其畫作中的趙伯駒風格，更是獨具特色。這種差別，也可藉著將〈桃村草堂〉放在元、明的桃源圖傳統得見。

仇英〈桃村草堂〉畫出桃源般的隱地，而非定指陶淵明記中的武陵，在元、明時代並非獨特概念。<sup>42</sup>元代趙孟頫詩作中即曾表達家鄉吳興霅溪可為桃花源化身，藉以抒發歸隱心志，並似曾作〈花溪漁隱〉絹小冊。外孫王蒙（約 1308-1385）〈花溪漁隱〉（國立故宮博物院藏，圖 9）不僅以篆書標明「華溪漁隱」畫題，題詩亦點明畫中景為「禦兒溪畔霅溪頭，兩岸桃花綠水流。」證明元人以吳興霅溪為桃花源化身，從桃源圖傳統衍生出「花溪漁隱」題材。而以明代而言，〈桃村草堂〉成畫半個世紀之前，蘇州畫家唐寅即以自我寫照、追求隱逸的心境，畫成〈花溪漁隱〉（約 1491，國立故宮博物院藏），畫上自題「湖上桃花鳴，扁舟信往還，浦中浮

40 另，文徵明藉幼輿丘壑典故和水際高士、重山瀑布母題發展出避居山水風格的研究，見石守謙，〈失意文人的避居山水——論十六世紀山水畫中的文派風格〉，收入氏著，《風格與世變》，頁 313-321。

41 朱存理，《鐵網珊瑚》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書（三）》，頁 686。

42 中國「桃花源」圖繪模式研究，見石守謙，〈移動的桃花源——桃花源意象的形塑與在東亞的傳佈〉，頁 51-72。

乳鴨，木杪出平山。」<sup>43</sup> 詩中所稱的桃花嶋為蘇州一景，從唐寅曾寫〈姑蘇八景詩〉中〈桃花嶋〉一詩「花開爛熳滿村嶋，風煙酷似桃源古，千林口日鶯亂啼，萬樹圍春燕雙舞。青山寥絕無煙埃，劉郎一去不復來，此中應有避秦者，何須遠去尋天臺。」<sup>44</sup> 可見蘇州景致桃花嶋，被唐寅視為桃花源，透露出桃源不需遠求的概念。<sup>45</sup> 桃源非一定拘泥於武陵的精神，至晚明陳繼儒的遊記中仍可見，〈游桃花記〉記遊當陽桃花溪，即表示「昔陶徵君以避秦數語，輸寫心事。借桃源為寓言，非有真桃源也。今桃花近在口齒，無一人為花作津梁，傳之好事者。自余問津后，便爾成谿。……」<sup>46</sup> 唐寅〈花溪漁隱〉的母題與結構，無疑承繼元代「花谿漁隱」題材。明代「花谿漁隱」題材亦見於與仇英約略同時的吳派畫家——如陸治（1496-1576）〈花溪漁隱〉（1568，國立故宮博物院藏，圖 10）、文伯仁（1502-1575）〈花溪漁隱〉（1569，上海博物館藏），都援引「花溪漁隱」繪畫傳統，藉以記行、述志。<sup>47</sup>

有別於元、明文人藉桃源圖抒發隱逸心志，明代職業畫家則繼承南宋畫院風格傳統，以邊角構圖，引領觀者進入文學敘述的桃源世界。<sup>48</sup> 〈武陵桃源圖〉（美國克利夫蘭美術館藏，圖 11）為絹本冊頁，長 24.6 公分，寬 22.1 公分，經學者訂為明代宮廷畫家石銳（約活動於 1426-1470）所作，畫中右下近畫緣處空船漁漿獨置桃花溪旁，中隔巨岩叢山，畫幅左方漁人蓑衣斗笠進入山居村落，村人夾道相迎。山岩塊面的小斧劈皴、曲折有致的松桃、數抹矗立的遠山，都顯示承襲自南宋馬夏的技法。<sup>49</sup> 仇英師長蘇州職業畫家周臣（約 1450/1470- 約 1535）晚年作品〈桃花源圖〉（1533，蘇州市博物館藏，圖 12）採掛軸形式，尺幅相當大，縱 161.2 公分，橫 102.3 公分。右下安排空船停泊，漁人已由岩洞及松桃夾岸進入紅桃掩映的村舍中；其後沃田連綿，反映出祥和的莊園世界。此畫以李唐畫風為基礎，構圖壯闊深遠，筆勢流暢，設色精麗。而明代中期另一位文人出身的職業畫家杜堇（約活動於 1465-1505）所作〈古賢詩意圖〉（約 1500，北京故宮博物院藏）為與金琮（1465-1505）的書畫合作，表現唐人詩意。當中一段畫唐代韓愈七言古詩〈題桃源

43 見國立故宮博物院編，《故宮書畫圖錄（六）》，頁 357。

44 周振道、張月尊輯校，《唐伯虎全集》，卷一，頁 21。

45 關於元、明花谿漁隱圖研究，見王耀庭，〈桃花源與花谿漁隱〉，《中華民國建國八十年中國藝術文物討論會論文集書畫（上）》，頁 279-305。

46 陳繼儒，〈游桃花記〉，前引書，頁 613。

47 參見王耀庭，前引文，頁 291-294。文伯仁，〈花溪漁隱〉，見中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集 14·明 5》，圖 170。

48 有關南宋畫院風格在明代畫壇延續情形，參見 James Cahill，前引書，pp. 21-22。

49 Wai-kam Ho et al.，前引書，p. 161。

圖〉(圖 13)，點出韓愈詩中「流水盤迴山百轉，生綃數幅垂中堂。」的景象(全文見附錄二)。白描人物韓愈站立中堂屏風前，眼神專注，手指掛幅；被評賞的〈桃源圖〉則以畫中畫方式呈現。與前兩幅職業畫家作品類似地，右下角為漁人棄置的空船，畫面下方一漁人蓑衣斗笠，肩負船槳，正溯源而上。幅中山巒重疊，流水縈迴，一洞豁然開朗。通幅水墨淋漓，筆法快速。<sup>50</sup> 從國立故宮博物院藏有一幅傳為宋李唐〈梅齋罨翠〉冊(圖 14)來看，幅右山洞旁小舟泊岸，幅中主景漁人正與村中父老談話，實繪桃源故事。<sup>51</sup> 可見明代職業畫家的桃源圖，多延襲自南宋畫院風格。

由此可見，仇英當時既有吳派援引的「花溪漁隱」傳統，亦有職業畫家延續的南宋畫院風格可供參考，但他皆未依循，而以當時認為的宋代趙伯駒青綠山水風格繪製，實屬獨特作法。仇英〈桃村草堂〉所見的青綠設色作品，既得董其昌稱許，此種畫風在仇英畫業中佔有一定重要性，值得進一步探究。

## 二、從文學敘事到繪畫意象——〈仿趙伯駒桃源圖〉與其影響

〈桃村草堂〉是仇英晚年青綠設色與桃源隱居意涵結合之作。從仇英傳世畫作與著錄、文獻記載來觀察，仇英約在 1530 年代，就學習、發展帶有趙伯駒畫風的青綠山水。仇英早期畫作雖現存不多，且無畫家親自款署及確切年代可供確切訂年，不過，學者透過畫面上其他文人的題跋及作品風格的比對，仍可推測約略成畫年代，並勾勒畫風發展大要。Ellen Johnson Laing 因此提出五件仇英早期介於 1513 至 1533 年的作品，分別是〈雲槎圖〉(1513，收藏不明)、〈東林圖〉(1524 前，國立故宮博物院藏，圖 15)、〈晚過竹院〉(1533 前，Dr. Franco Vannotti, Muzzano 藏)、〈莊子〉(1533 前，日本黑川古文化研究所藏)及〈梧竹草堂〉(1527-1533

50 楊新，〈杜堇《古賢詩意圖》〉，收入氏著，《楊新美術論文集》，頁 251-161。

51 國立故宮博物院編，《淵明逸致特展圖錄》，圖版 16、頁 100。

前，圖 16，上海博物館藏）。<sup>52</sup> Ellen Johnson Laing 從這些畫作觀察到仇英早年如為崑山張沖所作〈雲槎圖〉卷、為東林先生（錢貢或賈錠）作〈東林圖〉卷，和唐寅〈竹鱸圖〉（1509，美國芝加哥美術館藏）及〈毅菴圖〉（約 1519，北京故宮博物院藏）十分類似，都是因應文人社交圈需求，製作具有紀念性質的圖畫，藉以彰顯某位文人的別號居所、或是隱逸之地。而且，仇英兩幅手卷畫面處理，也深受唐寅由南宋劉松年風格發展出的繪畫模式影響。<sup>53</sup> 至於〈莊子〉及〈梧竹草堂〉皆可視為文徵明和周臣影響，前幅樹的畫法類似文徵明樹木虬曲的畫法，如〈停雲館言別〉（1531，瑞士 Vannotti 收藏），後幅則類似文徵明〈品茶圖〉（1521，寒舍藏），表現文人的閒逸氣氛；<sup>54</sup> 而兩幅畫面空間深度以近似三角形的坡岸延伸，邊緣飾以淡墨苔點，則和周臣〈溪松烹茶圖〉（美國密西根大學美術館藏）、〈香山九老〉（天津藝術館藏）較為相近。<sup>55</sup> 由此，Ellen Johnson Laing 歸納出仇英早期受到唐寅、文徵明、周臣等蘇州畫家影響的結論。的確，藉由 Ellen Johnson Laing 提出的五張畫，若再加上仇英 1517 年曾為文徵明〈湘君圖〉設色的作品，以及被江兆申訂為約 1518 年的〈林亭佳趣〉（圖 17，國立故宮博物院藏），仇英早年不論扇面、冊頁、手卷、軸之作品形制，大多畫幅小巧，內容表現文人閒適情趣。部分畫法雖具個人

52 〈雲槎圖〉等五件仇英早期作品圖版及年代考訂，詳見 Ellen Johnson Laing, "Five Early Paintings by Ch'iu Ying," *Taida Journal of Art History*, Vol. 4, pp. 223-251. 摘錄如下：關於〈雲槎圖〉年代，Ellen Johnson Laing 依同卷唐寅畫作款署 1513 年而訂。〈東林圖〉在 1970 年代國立故宮博物院舉辦吳派畫九十年展時，因江兆申認為仇英〈東林圖〉和〈水仙蠟梅軸〉（1547）上款書同為項元汴所書，而將〈東林圖〉年代訂與〈水仙蠟梅軸〉同時，並認為〈東林圖〉卷後唐寅（卒於 1524）跋書與仇英畫完成不在同時。見國立故宮博物院編，《吳派畫九十年展》，頁 314。由於仇英能自書款書，已由 Jean-Pierre Dubosc 例舉仇英一封書信證明，見 Jean-Pierre Dubosc, "A Letter and Fan Painting by Ch'iu Ying," *Archives of Asiae Art*, Vol. XXVIII, pp. 108-110。而 Ellen Johnson Laing 則認為要推訂〈東林圖〉成畫年代，應考察東林先生究指何人；根據既有研究，不論是鄭騫據唐寅跋詩中「鄉吾同舉學吾師」推測畫主為錢貢（1472-1530），或是 Martie W. Young 根據東林字號推測畫主為賈錠（1448-1523），都顯示此幅可藉由後跋唐寅卒年，將〈東林圖〉訂於 1524 年之前。參見唐寅，鄭騫編注，《唐伯虎詩輯逸箋注》，頁 40-41；Martie W. Young, *The Paintings of Ch'iu Ying: A Preliminary Survey*, p. 173。〈晚過竹院〉、〈莊子〉、〈梧竹草堂〉因畫上有王寵題詩，皆據王寵卒年訂為 1533 之前。有關〈梧竹草堂〉，筆者再據單國霖認為畫上王寵詩中「常侍」指文徵明，詩當作於 1527 年文徵明自北京歸後，將年代修訂為 1527-1533。

53 雲槎為張沖別號，張沖贊助仇英的研究，見 Ellen Johnson Laing, "Ch'iu Ying's Other Patrons," pp. 686-692。關於吳門別號圖研究，可參見劉九庵，〈吳門畫家之別號圖鑒別舉例〉，收入故宮博物院編，《吳門畫派研究》，頁 35-46。唐寅以劉松年風格繪製別號圖研究，見 Anne De Coursey Clapp, 前引書，pp. 93-100。唐寅〈毅菴圖〉及〈竹鱸圖〉，分別見 Anne De Coursey Clapp, 前引書，fig. 20 & 22。

54 文徵明〈停雲館言別〉圖見 Richard Edwards, *The Art of Wen Cheng-ming (1470-1559)*, cat no. XXVI。〈品茶圖〉見 Anne De Coursey Clapp, 前引書，fig. 21。

55 周臣〈溪松烹茶圖〉見 Anne De Coursey Clapp, 前引書，fig. 32。〈香山九老〉圖見中國美術全集編輯委員會，《中國美術全集 7·繪畫編·明代繪畫中》，圖 22。

趣味，仍依舊在蘇州文人圈的影響範圍內。

不過，隨著仇英和收藏家的密切關係，開始看到仇英畫業不同的發展，和「精工」畫技與趙伯駒風格的關聯。文嘉（1501-1583）整理嚴嵩（1480-1565）書畫收藏後所寫《鈐山堂書畫記》（1569序）記宋代趙伯驥（1124-1182）〈桃源圖〉條下寫：「一。伯驥乃伯駒之兄，高宗時嘗奉詔寫天慶觀樣，命吳中依樣造之，今元妙觀是也。其畫世不多見，此圖舊藏宜興吳氏，嘗請仇實甫摹之，與真無異，其家酬以五十金，由是人間遂多傳本，然精工不逮仇作矣。」<sup>56</sup> 此處文嘉雖稱仇英所仿為宋趙伯驥〈桃源圖〉，而非趙伯駒〈桃源圖〉。不過，根據 Susan E. Nelson 研究，由於文嘉之後的十七、十八世紀著錄資料，包括董其昌《容臺別集》、惲壽平（1633-1690）《歐香館畫跋》稱王翬所見，皆言仇英臨宋趙伯駒〈桃源圖〉，而非宋趙伯驥〈桃源圖〉；<sup>57</sup> 加上文嘉跋其父文徵明〈仿趙伯驥赤壁圖〉（1548，國立故宮博物院藏）中，亦顛倒了趙伯駒與趙伯驥的兄弟排序，誤認趙伯驥為趙伯駒兄長，<sup>58</sup> 情況和《鈐山堂書畫記》相同。因此 Susan E. Nelson 推論，仇英所摹宜興吳氏藏本，實際上應為明代傳為宋趙伯駒〈桃源圖〉。<sup>59</sup>

還原這幅趙伯駒〈桃源圖〉的收藏歷史，十六世紀上半葉曾為宜興吳氏收藏，期間吳氏請仇英摹了一幅忠實仿本。其後，趙伯駒〈桃源圖〉為嚴嵩收藏，1569年經文嘉著錄。1590年董其昌在北京見到此卷，後為新安吳廷（活動於十七世紀前期）所購。<sup>60</sup> 十七世紀後半，吳其貞見到趙伯駒〈桃源圖〉，卷後仍有宋高宗楷書，吳其貞認為此卷遜於經過明太祖御製題跋的趙伯駒〈江山圖〉，著錄於《書畫記》（1677序）中。<sup>61</sup> 可惜此卷今日未見流傳。仇英「原摹本」今日亦不見流傳，不過，即因仇英的臨摹，今日不少博物館仍收藏著數幅仇英〈仿趙伯駒桃源圖〉

56 文嘉，前引書，頁 2246。

57 董其昌，《容臺別集》，卷四，收入四庫全書存目叢書編輯委員會編，《四庫全書存目叢書》，集部 171（據清華大學圖書館藏明崇禎三年董庭刻本影印），頁 737。惲壽平，〈為周太史畫桃源〉，《南田畫跋》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書（七）》，頁 979。

58 見國立故宮博物院編，《故宮書畫圖錄（十九）》，頁 91-96。

59 見 Susan E. Nelson, "A Note on Chao Po-su, Wen Chia, and Two Ming Narrative Scrolls in the Blue-and-Green Style," *National Palace Museum Bulletin*, Vol. XXII, no. 4 (Sep.-Oct. 1987), pp. 1-7.

60 董其昌「宋代趙千里設色桃源圖卷，昔在庚寅（1590）見之都下，後為新都吳大學所購。余無十五城之償，唯有心艷。……」見董其昌，前引書，頁 289。

61 吳其貞，《書畫記》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書（八）》，頁 68、80。《石渠寶笈》亦載〈宋趙伯駒桃源圖一卷〉：「別幅行楷書〈陶潛桃花源記〉，《石渠寶笈》訂為宋高宗筆，未知是否為同一卷或是別卷。見張照、梁詩正，《石渠寶笈》，卷六，收入紀昀等總纂，臺灣商務印書館編審委員會編，《景印文淵閣四庫全書》，第 824 冊，子部 130，藝術類，頁 207。

的「傳本」，包括美國芝加哥藝術館（圖 18）、波士頓美術館、佛瑞爾美術館、聖路易美術館等。<sup>62</sup> 這些「傳本」除波士頓美術館本為紙本外，其他包括芝加哥藝術館本、佛瑞爾美術館本、聖路易美術館本，皆為絹本之青綠設色手卷，構圖佈局相當類似。其中，以芝加哥藝術館本構圖佈局相較於其他藏本更為完整，畫面鋪陳可由右向左清楚地分為三個段落，分別是第一段：前景長松起首，往左推移可見桃花夾岸，岸邊崇山疊嶂，盡處一漁人欲進入洞口，邊有小舟泊岸。第二段：畫面豁然開朗，近景水域漁舟捕魚，中景良田阡陌，農人荷鋤，遠景遠山環繞，左接坡陀，山頂上有一涼亭；往左延伸山谷密林中房舍隱見，前景平地上漁人與村民相會，左接青山樓閣。第三段：再接遼闊水域、阡陌及遠山，左方地勢漸升，群山環繞中景一屋舍，村人閒話家常其中，屋前小橋流水；緊接一密實山林，一高士策杖其間，以矗立雙松與封閉山阜作結。

Susan E. Nelson 探討唐代至清代之桃花源圖傳統，以芝加哥藝術館本作為目前眾多仇英〈仿趙伯駒桃源圖〉「傳本」代表，認為明代仇英〈仿趙伯駒桃源圖〉的源頭——宋趙伯駒〈桃源圖〉，風格根植於唐代傳統，保留唐代視桃源為仙境的概念。石守謙更進一步藉唐舒元興（？-835）〈錄桃源畫記〉與清王炳〈仿趙伯駒桃源圖〉為基礎，指出唐、宋桃源圖本質差異，因唐代桃源圖具仙境性質，而王炳仿本呈現的十二世紀陶潛版桃花源圖繪，已受十一世紀蘇軾等士人影響，強調理想化之人世莊園意象。王炳仿本將人物情節置於前景以樹石隔出的空間中，並與背後各種密實山體形成對比，其結構方式保留十二世紀或更早以前的面貌。逐段描繪故事文本所述情節的方式，亦在十一世紀以來受文士推崇的陶潛詩文之文化氛圍中產生的圖繪模式下，如李公麟（1049？-1106）〈歸去來辭〉圖卷所見。<sup>63</sup> 事實上，上述王炳仿本保留的十二世紀繪畫特點亦能用來說明芝加哥藝術館本。芝加哥藝術館本的筆墨技巧雖稱不上仇英原蹟，<sup>64</sup> 藉其山水空間結構仍可探究仇氏所摹宜興吳氏

62 波士頓美術館本見 Tseng, Hsien-chi., Tomita, Kojiro, *Portfolio of Chinese Paintings: Yuan to Ch'ing Periods*, Plate 58-60。佛瑞爾美術館本見鈴木敬編，《中國繪畫總合圖錄》，第 1 卷，A21-020。聖路易美術館本見鈴木敬編，前引書，第 1 卷，A27-043。另外，還有傳為唐李昭道〈桃源圖〉，藏瑞典斯德哥爾摩博物館，見鈴木敬編，前引書，第 2 卷，E20-063；以及標為明王彪〈桃源仙境圖〉，見中國古代書畫鑑定組編，《中國古代書畫圖目（一）》，京 1-027。皆可視為仇英之後的「傳本」。清王炳〈仿趙伯駒桃源圖〉（國立故宮博物院藏）亦出自類似稿本，見王耀庭，〈古畫裏的桃花源與歸去來辭〉，收入陳捷先主編，《陳奇祿院士七秩榮慶論文集》，頁 319-322。

63 Susan E. Nelson, "On through to the Beyond: the Peach Blossom Spring as Paradise," *Archives of Asian Art*, XXXIX (1986), pp. 30-31 & 33-35。石守謙，前引文，頁 51-72。

64 參見王耀庭，〈清王炳仿趙伯駒桃源圖〉，《文學名著與美術特展》，頁 147。

所藏趙伯駒〈桃源圖〉與南宋繪畫密切相關。芝加哥藝術館本手卷為全景式山水，且利用北宋已發展純熟的「三遠」——「高遠」、「深遠」、「平遠」表現法有機結合，如同北宋王希孟〈千里江山〉（北京故宮博物院藏）<sup>65</sup>、傳趙伯駒〈江山秋色〉（圖 19-1，北京故宮博物院藏）等，被現代學者視為北宋末徽宗朝院體青綠山水長卷的表現。<sup>66</sup> 其次，各段落由河水及阡陌所形成的空曠水域，佔據畫面相當大的比例，配合山勢走向，斜向推移連接，將桃花源世界表現為幽渺、開闊的空間。例如，第一段桃花夾岸，藉由岸邊沙渚斷斷續續地將河面切割成蜿蜒曲折的形狀，遠近推移。有些地方則淡化物象，以表現雲霧。手法上已見北宋末韓拙（活動於十二世紀）所提出「有近岸廣水，曠闊遙山者」之「闊遠」空間表現法，以及「有煙霧溟漠，野水隔而髣髴不見者」之「迷遠」空間表現法。<sup>67</sup> 再者，手卷運用各段落間，水域與山巒的推移轉換，造成觀看時強烈的節奏感，類似南宋夏珪（約活動於 1195-1264）〈溪山清遠〉（國立故宮博物院藏）<sup>68</sup> 虛實對比的安排，不過，後者更加明顯和戲劇化。最後，松樹造型近於南宋趙伯驢〈萬松金闕〉（北京故宮博物院藏）<sup>69</sup>。是以從芝加哥藝術館本來看，仇英所摹宜興吳氏藏本，很可能是十二世紀的南宋青綠山水手卷或相關摹本。

芝加哥藝術館本後雖有文徵明書晉陶淵明〈桃花源記〉及唐王維〈桃源行〉詩文，並款署「嘉靖庚寅（1530）四月既望書于於玉蘭堂」的年代，因前幅「傳本」尚達不到仇英畫作水準，無法直接佐證仇英作「原摹本」的成畫年代。不過，若參照其他資料，仇英摹畫年代很可能在 1530 年代。其一是因為從外在形式而言，此幅前為〈桃源圖〉，後為文徵明書〈桃花源記〉之書畫合璧形式，頗符合文嘉《鈐山堂書畫記》記南宋趙伯駒〈桃源圖〉（文嘉作趙伯驢〈桃源圖〉）「其後有宋高宗書淵明詩文」的形式，此點已由學者 Susan E. Nelson 指出，<sup>70</sup> 書、畫年代應不相差

65 見李慧淑編，《五千年文物集刊·宋畫篇二》，圖版 7。

66 參見孫世昌，〈論北宋後期院體青綠山水的貢獻〉，收錄於上海博物館編，《千年遺珍國際學術研討會論文集》，頁 109-115。

67 韓拙謂：「愚又論三遠者：有近岸廣水，曠闊遙山者，謂之『闊遠』。有煙霧溟漠，野水隔而髣髴不見者，謂之『迷遠』。景物至絕，而微茫縹渺者，謂之『幽遠』。」見韓拙，《山水純全集》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書（二）》，頁 355。陳葆真稱之為「宋式三遠」，相關研究見陳葆真，〈從空間表現法看南宋小景山水畫的發展〉，《故宮學術季刊》，第 13 卷第 3 期（1996 年春季），頁 83-104。

68 圖見國立故宮博物院編，《故宮書畫圖錄（十六）》，頁 301-306。

69 圖見袁杰主編，《故宮博物院藏品大系·繪畫編 2·宋》，圖 42。

70 Susan E. Nelson, "A Note on Chao Po-su, Wen Chia, and Two Ming Narrative Scrolls in the Blue-and-Green Style," p. 3.

太多。再者，若將仇英〈仿趙伯駒桃源圖〉與仇英壯年時花了數年才完成之〈子虛上林二賦圖〉並觀，仇英受託製作規模宏大、佈局複雜的青綠手卷，確實有別於早年的畫藝發展。根據文嘉《鈐山堂書畫記》，仇英〈子虛上林二賦圖〉為「崑山周六觀所請，經年始就，酬以百金。復請先待詔（文徵明）小楷書二賦於後。」<sup>71</sup>周六觀乃崑山收藏家周鳳來（1523-1555）。<sup>72</sup>關於此畫，張丑《清河書畫舫》記仇英「壯歲為崑山周六觀作子虛上林圖卷」<sup>73</sup>。其後此畫不僅亦入嚴嵩收藏，又獲明代多位藝評家極高稱譽，王世貞（1526-1590）《藝苑卮言》認為此乃「繪事之絕境」、「藝林之勝事」；陳繼儒《妮古錄》則稱畫作「窮態極妍，蓋天孫錦手」。<sup>74</sup>從題材上而言，依據漢代司馬相如〈子虛上林賦〉作圖，並沒有固有的成例可循。為了勾畫漢賦豐富詞藻中值得帝王稱道，如天上仙境般華麗歡樂的境界，仇英呈現場景時，所需的創造力與想像力，勢必遠遠超過早期為文人作別號圖、或是表現文人閒逸氣氛的文士圖。雖然原畫現今不存，但是根據陳繼儒、張丑皆言此圖「長五丈」，由此可知仇英〈子虛上林圖〉是幅規模相當宏大的長卷。<sup>75</sup>畫面內容根據王世貞《藝苑卮言》基本上包括「人物鳥獸，山林臺觀，旗輦軍容」。<sup>76</sup>目前存世〈上林圖〉至少有七件，包括國立故宮博物院藏有四卷畫卷——兩卷傳明仇英〈上林圖〉卷（圖20）、一卷傳元人〈上林羽獵圖〉、一卷傳宋趙伯駒〈上林圖〉；國立歷史博物館藏有〈仿仇英漢武帝上林出獵圖〉、美國佛瑞爾美術館藏傳明仇英〈上林圖卷〉、以及日本私人收藏傳明仇英〈上林圖〉。這些畫作品質雖皆未達仇英畫作水準，無法視為仇英真蹟，但構圖皆類似，基本分七個段落，以緊密圖文關係反映〈上林賦〉

71 文嘉，前引書，頁 2252。

72 周鳳來生平見俞允文，〈亡友周于舜墓誌銘〉，《仲蔚先生集》，卷十三，收入四庫全書存目編纂委員會編，《四庫全書存目叢書》，集部 140，頁 731-732。另參見 Ellen Johnson Laing, "Ch'iu Ying's Three Patrons," pp. 49-56.

73 張丑，《清河書畫舫》，頁 494。另清楊恩壽（1835-1891？）稱引清初褚人獲《堅瓠集》「周六觀，吳中富人，聘仇十洲主其家，凡六年，畫子虛上林圖，為其母慶八十歲。」見楊恩壽，《眼福編二集》，卷十五，頁 1449-1452。但《堅瓠集》中實未見此條，此點由 Ellen Johnston Laing 指出，見 Ellen Johnston Laing, "Ch'iu Ying's Three Patrons," pp. 49-56.

74 王世貞，前引書，頁 7086。陳繼儒，《妮古錄》，卷二，收入鄧實、黃賓虹，《美術叢書》，初集第十輯，頁 247。

75 同註 73、74。

76 王世貞，前引書，頁 7086。

文本內容，且承襲仇英細膩雅致的風格。<sup>77</sup> 由於這些「傳本」可看出巨觀場景的空間結構，正和仇英〈仿趙伯駒桃源圖〉類似，利用加入「闊遠」、「迷遠」的全景式山水，以山海交錯的佈局，融入〈子虛上林賦〉文學內容。王世貞既認為仇英為周六觀作〈上林圖〉「人物鳥獸，山林臺觀，旗輦軍容，皆臆寫古賢名蹟，斟酌而成。」<sup>78</sup> 足見仇英繪製此畫前就摹過不少古畫，以至自運畫出規模宏大的長卷，仇英仿宜興吳氏藏〈趙伯駒桃源圖〉，當為所仿古畫之一。

由此，仇英另兩幅與「桃源」相關作品亦可得到進一步認識。〈桃源圖〉（1542，圖4）為一扇面，右方文徵明以小楷書寫陶淵明〈桃花源記〉，左方為仇英青綠山水人物畫。<sup>79</sup> 尺幅不大的扇面如何表現篇幅頗長的〈桃花源記〉？仇英有意選擇最具象徵意義的洞口。雖然和職業畫家周臣、石銳、杜堇等人類似，畫面洞口外依然安排著漁船，但仇英捨去了畫中漁人進入洞口後的敘事性，而將漁人安排站在洞口位置。漁人右腳往前伸向洞內，左腳略為離地，但是耐人尋味地，漁人右手持槳，上半身卻轉向洞外，似乎欲去還留，彷彿站在一個轉戾點。倒是頗能呼應唐韓愈〈桃源圖〉七言古詩「人間有累不可住，依然離別難為情」（見附錄二）中對漁人終究留戀人間的評論。雖然也和〈仿趙伯駒桃源圖〉同樣以青綠設色營造桃源別境，此處仍突顯仇英創作與被文嘉稱為「與真無異」仿作的差異；可見〈桃花源〉扇面藉由洞口象徵、別境營造、人物姿態，將文學內容轉化為繪畫意象的做法。

傳仇英另幅〈彈箜篌美人圖〉（圖5）。草堂前長松掩映，週邊環繞山水，洞口溪流置於左側，其上間以白雲，浮現青綠山水。畫面左上文彭題：「落落長松生畫寒，白雲深處草堂寬。閑情自是難消遣，為抱箜篌一再彈。文彭題于于舜凝馨閣。」「于舜」是周鳳來的字。詩塘陳淳（1483-1544）題：「嘉靖壬寅。至後放舟。自陳湖草堂抵于虞山。留凡浹旬。望南行艫舟箋玉峰之下。徑造愛梧周子之凝香

77 參見陳香吟，〈居上林，登十洲：〈上林圖〉考辨與成畫意涵探析〉，《史物論壇》，第8期（2009年6月），頁27-74。七件畫作圖版：傳元人〈上林羽獵圖〉（故畫001540）、傳仇英〈上林圖〉二卷（故畫001595、故畫001594），見國立故宮博物院編，《故宮書畫圖錄（十八）》，頁37-42、347-352、353-360。傳宋趙伯駒〈上林圖〉（故畫001436），見國立故宮博物院編，《故宮書畫圖錄（十六）》，頁95-100。國立歷史博物館藏明〈仿仇英漢武帝上林出獵圖〉見國立歷史博物館編輯委員會編輯，《國立歷史博物館館藏精品》，頁122-123。日本私人藏傳明仇英〈上林圖〉見湊信幸，〈仇英「上林圖」について〉，收入國際交流美術史研究会，《國際交流美術史研究会シンポジウム第八回說話美術》，頁117-124。

78 王世貞，前引書，頁7086。

79 參見James Robinson, "Postscript to an Exhibition: A Discovery of a Collaborative Work," *Ars Orientalis* 25, pp. 143-148.

室。壁上懸此圖。乃吾吳門仇實甫筆。精妙持甚。可謂前無古人矣。愛悟欲余志數語于上。漫爾奉教。白陽山人道復。」題識中亦提及陳淳於嘉靖壬寅（1542）乘舟訪周鳳來，其擬香室內壁上懸掛此圖，周鳳來並邀請陳淳題寫數語。由於波士頓美術館藏本筆描較為呆板，人物肢體和建築結構交代不甚清晰，尚未達到仇英精緻細巧風格的水準，被 Ellen Johnson Laing 認為是一幅忠實摹本。<sup>80</sup> 波士頓美術館藏本現狀尚接近清代顧復《平生壯觀》（1692 序）、吳修《論畫絕句》（1824 序）所錄仇英〈聽箏篴圖〉，是知至少清初已有這類仇英〈聽箏篴圖〉流傳。<sup>81</sup> 文彭題和陳淳跋中的周鳳來，為仇英重要贊助者，仇英約於 1542 年為周氏畫〈趙孟頫寫經換茶圖〉（美國克利夫蘭美術館藏）<sup>82</sup>。波士頓美術館藏〈彈箏篴美人圖〉雖非原蹟，畫面構圖的安排，仍可連接仇英早年作品與 1542 年〈桃花源〉扇面的作法，並具新意。畫面將聆賞音樂的主人翁和演奏者安排草堂中，採用文人式草堂的圖式，類似〈林亭佳趣〉（圖 17）、〈梧竹草堂〉（圖 16），可視為文徵明風格的影響；別於前二幅，此作以青綠設色山水間以繚繞雲氣，將畫面襯托得不染塵埃，正如文彭詩所述「白雲深處草堂寬」，突顯草堂所在的幽深境地。畫面洞口提供了樂聲迴旋空間，其下溪流聲亦與「閑情自是難消遣，為抱箏篴一再彈」樂音相呼應，除表現主人翁沉溺於音樂外，另帶出畫中境界如桃源別境的喻意，顯示畫面洞口已如〈桃花源〉扇面，可為意象般運用。

由此看來，仇英從〈仿趙伯駒桃源圖〉漸漸發展出對於青綠設色、桃源意象的關注。對仇英而言，趙伯駒〈桃源圖〉青綠山水風格能表現出桃花源迥異人間的境界，它的佈局結構，也可擷取作為〈子虛上林圖〉長卷的巨構。趙伯駒〈桃源圖〉的主題及青綠設色，在明代熟稔桃花源文學典故的環境中，又可提供別於職業畫家敘事性和文人畫家「花溪漁隱」繪畫傳統的表現手法，而精練濃縮為〈桃源圖〉扇面。由此發展的洞口意象，也作為〈彈箏篴美人圖〉的別境意象。

80 Ellen Johnston Laing, "Qiu Ying's Delicate Style," *Ars Orientalis* 27, pp. 54-55.

81 見顧復，《平生壯觀》，卷十，頁 100；吳修，《論畫絕句》（1824 序），收入鄧實、黃賓虹，《美術叢書》，二集第六輯，頁 216。《論畫絕句》絕句所述，應最接近波士頓藏本，稱作品「絹本。青綠。僅高二尺。……文三橋以小楷書題七絕一首於畫上。藏經紙詩斗陳白陽跋。董思翁題邊綾，有『突過白駒，文太史避席之語』，精妙可知。舊藏王太常家。余觀於婁東畢氏。」《平生壯觀》則稱作品「絹，小幅。」且有「三橋詩題本身，陳白陽長跋參書，董玄宰楷書邊道。」李佐賢《書畫鑑影》（1871 序）所錄仇英〈東山箏篴圖軸〉雖構圖內容與前二者類似，但尺寸略異。見李佐賢，《書畫鑑影》，卷二十一，頁 18a-b，總頁 1189-1192。

82 據同卷文徵明小楷心經款署嘉靖壬寅，圖見 Wai-kam Ho et al., 前引書，pp. 204-206。

### 三、融入桃源為仙源——〈桃源仙境〉、〈玉洞仙源〉

現存仇英另二幅值得探究的青綠設色作品〈桃源仙境〉(圖 2-1, 天津博物院藏)與〈玉洞仙源〉(圖 3-1, 北京故宮博物院藏)則融入桃源意象以表現仙境。清初安岐(1684-1744 之後)《墨緣彙觀》(1742 年序)記有兩幅同名作品:〈桃源仙境〉「絹本。中掛幅。長五尺一寸,闊一尺九寸二分。青綠大設色。筆仿趙千里圖。作滿幅雲山,林木森密,中一奇松,欹斜虬曲,古藤盤繞山洞。道者三人,臨流而坐一鼓琴者。一童手提都籃,侍立於左。一童捧卷度橋。松下溪水奔流,坡多紅桃,掩映半山。一人負囊繞欄而上。又於松林深隙,作行腳二僧,行轉山坳。其閒雲縹緲,梵宇層疊,懸崖一亭宏敞,甚為險峻。上段杉樹重深,水閣一人,倚檻遠眺。」〈玉洞仙源〉「絹本。中掛幅。長五尺餘,闊一尺九寸二分。筆法趙松雪。作青綠雲山。松藤盤鬱,萱花芝草,映帶左右。松下一人,前列琴書,舖茵趺坐,靜對玉洞潺湲,儼然仙境。童子有四。烹泉洗茗者三。一童子捧桃實,由板橋而度。」所記畫面與現存二幅作品相符。二作款署文字亦同安岐所錄,〈玉洞仙源〉為「畫右隸書款仇英實父製,下押仇氏實父朱文印。」(圖 3-3)〈桃源仙境〉為「畫右石上,款書仇英實父為懷雲先生製,小行楷甚精。下押仇氏實父朱文印。下角有陳氏德相白文印,左有懷雲朱文印。下又朱文二印,模糊難辨,下角有一腰圓朱文半印。」天津博物院藏本即見「仇英實父為懷雲先生製」(圖 2-3),並有「仇氏實父」朱文印、「陳氏德相」白文、「懷雲」朱文印,及「安儀周家珍藏」、「乾隆御覽之寶」等印。<sup>83</sup>

83 見安岐,《墨緣彙觀》,頁 174-175。〈桃源仙境〉參見趙春貴,前引文,頁 85。Ellen Johnson Laing 認為《墨緣彙觀》所記〈桃源仙境〉「長五尺一寸,闊一尺九寸二分。」換算公分為縱 160 公分,橫 55 公分,較現存天津博物館藏本(縱 175.5 公分,橫 66.7 公分)長、闊皆小十餘公分,因此推論該館藏本非與安岐著錄同幅,而是據安岐描述的偽作;且畫上雖有安岐及乾隆藏印,卻未收錄於《石渠寶笈》。見 Ellen Johnston Laing, "Suchou Pian and Other Dubious Paintings in the Received Oeuvre of Qiu Ying," *Artibus Asiae*, Vol. LIX, 3/4 (2000), p. 278。然若考慮明代常用尺可分營造尺、裁衣尺、輿量地尺三種,其中裁衣尺增損額替無常,有 34.13 公分、上海塘灣明墓出土土木尺之 34.5 公分、中國歷史博物館藏牙尺一支長 35.8 公分等例。見吳慧,〈明清的度量衡〉,《新編簡明中國度量衡通史》,頁 142-144。安岐所錄尺寸「長五尺一寸,闊一尺九寸二分」,若依 34.5 公分計算,為長 175.95 公分,闊 66.24 公分,與天津博物館發表數據相當接近。且若考慮安岐將〈桃源仙境〉、〈玉洞仙源〉著錄兩者同寬,皆為「闊一尺九寸二分。」再參照北京故宮博物院發表〈玉洞仙源〉寬 65.8 公分,兩者亦無明顯差距。此亦可由《墨緣彙觀》記仇英〈秋江待渡〉為「長四尺五寸有奇,闊三尺八寸五分」,國立故宮博物院發表此作本幅尺寸為縱 155.4 公分,橫 133.4 公分,可見安岐所錄「尺」是以 34.5 公分計。再者,畫上有乾隆藏印卻未著錄於《石渠寶笈》尚有他例,如仇英〈仙山樓閣〉上鈐「乾隆御覽之寶」,因於乾隆十年(1745)之前被攜往瀋陽故宮,未見載於《石渠寶笈》各編。見陳葆真,〈康熙皇帝的生日禮物與相關問題之探討〉,《故宮學術季刊》,第 30 卷第 1 期(2012 年秋季),頁 41。

天津博物院藏〈桃源仙境〉上仇英簽款（圖 2-3）與國立故宮博物院藏〈東林圖〉（圖 15-2）、〈水仙蠟梅〉（圖 21）款書結體筆法接近，且近 Jean-Pierre Dubosc 所藏仇英尺牘（圖 22）書法，可歸納出自仇英之手。<sup>84</sup> 畫面筆法生動，青綠設色技法精熟，人物寫實優雅，暈染自然，整體構圖佈局複雜，展現了相當的原創精神。因具「仇實父為懷雲先生製」款書，可知受陳官之託作畫。而〈玉洞仙源〉畫上並無贊助者資料，因此無法如安岐著錄所言，因兩者尺寸相近，佈局類似，即視為一對。<sup>85</sup> 然而，兩幅作品確如安岐所指，尺寸相當且佈景構圖類似，就畫面討論而言，仍可一併論之。

〈桃源仙境〉款書中「懷雲先生」為長洲人陳官，字德相；其父陳文煥與祝允明（1461-1527）交往，祝允明曾為他作〈燕翼堂記〉。<sup>86</sup> 除〈桃源仙境〉外，仇英亦曾為陳官繪製〈職貢圖卷〉（北京故宮博物院藏），卷末有彭年（1505-1566）、文徵明跋語，可見陳官亦和二位文人有所往來。<sup>87</sup> 今日雖限於資料，對於陳官所知不多，或許可以藉由陳官家居長洲，以及與吳門祝允明、文徵明、彭年交遊的這層關係，將〈桃源仙境〉放置吳派繪畫脈絡，參考同地緣、時代之文化氛圍，解析〈桃源仙境〉，並兼論〈玉洞仙源〉。本幅長條形畫幅下方，桃樹欹斜引視線至洞口，明顯運用了桃源意象，且洞口與人物活動兩者關聯更加緊密。洞口樣貌特殊，洞穴上方羅列如鐘乳石般的下垂石柱。這種描繪洞口方式，見於吳派畫家繪畫「張公洞」作品中，如沈周〈張公洞圖卷〉（圖 23，美國翁萬戈私人藏）、陸治〈仙山玉洞〉（圖 24，國立故宮博物院藏）等。張公洞位於江蘇宜興縣東南張公山中，相傳漢代張道陵曾居於此，山洞中怪石羅列。沈周曾於弘治己未（1499）三月，作客宜興吳大本家，應邀遊賞其地，並作〈張公洞圖卷〉。吳大本告知沈周，張公洞為「古福

84 許郭璜指出仇英畫蹟落款書風不盡相同，顯現其作品款書代筆之複雜性，代筆作者很可能包括文徵明、文彭、周天球等文人，見許郭璜，〈仇英水仙蠟梅畫法試析及有關問題〉，《故宮文物月刊》，第 7 卷第 11 期，頁 99-101。文中將〈水仙蠟梅〉、〈東林圖〉、〈蕉陰結夏〉、〈春郊行旅〉款書視為出自一人之手。筆者以為這類款書亦近於 Jean-Pierre Dubosc 收藏仇英尺牘，可藉此歸於仇英手筆。見 Jean-Pierre Dubosc，前引文，pp. 108-112。

85 見安岐，前引書，頁 174-175。

86 見祝允明，〈陳氏燕翼堂記〉，《祝氏集略》，卷二十九，收入國立中央圖書館編，《明代藝術家集彙刊續集·祝氏詩文集》，頁 1745-1748。陳官為仇英贊助者之研究，見 Ellen Johnson Laing, "Ch'iu Ying's Three Patrons," pp. 49-56.

87 圖見故宮博物院編，《明代吳門繪畫》，圖 46。單國霖據〈職貢圖卷〉文徵明壬子（1552）九月題識，尚未言及仇英去世的消息，而同年十二月的題識中已透露出仇英作古的訊息，不僅認同徐邦達推算的仇英逝世年月；且根據彭年記載中提及陳官聘請仇英到家裡作客數年，優厚款待，不以作畫相促，而認為陳官為仇英晚年結識的重要藝術贊助者。見單國霖，〈仇英生平活動考〉，頁 226。

地」，是宜興之「仙域」。<sup>88</sup> 沈周以橫卷對照洞口與洞外，洞內為怪石林立，洞外為田園景象；卷後題記並將張公洞的奇妙景觀喻為猛獸利齒生動描述：

……乳溜萬株，色如染靛，巨者、公者、長者、縮者、銳者，截然而平者、齒齒者、螺旋者，參差不侖，一一皆倒懸。儼乎怒倪掀吻，廉牙利齒，欲噉而未合，殊令人悚悚……。

沈周題記未並讚嘆自然的鬼斧神工和人世的渺小。陸治〈仙山玉洞〉由作者題識得知亦是幅紀遊山水，畫面既表現出張公洞「其門三面皆飛崖峭壁，惟正北一門可入，嵌空邃碧，有水散流石孔融結……」<sup>89</sup> 的地理特色，並以雲氣繚繞飛崖峭壁群山，營造出仙山氛圍。畫中兩文士坐於洞穴平臺上，一文士手指洞內，藉以表現張公洞之仙域近在咫尺的特質。如詩句「玉洞千年秘，谿通罨盡來。玄中藏窟宅，雲裡擁樓臺。巖竇天光下，瑤林地府開。不須瀛海外，只尺見蓬萊。」所述。由此來看，〈桃源仙境〉、〈玉洞仙源〉洞口圖繪方式即近於吳派作品描繪張公洞的作法，象徵通往仙域的塵世入口。

與沈周〈張公洞圖卷〉、陸治〈仙山玉洞〉等紀遊山水表現手法略異，〈桃源仙境〉透過桃樹流水引導的洞口入內，往上通往以雲氣相隔的群山及樓閣，結合了桃源意象與仙山樓閣繪畫題材。張丑《清河書畫舫》記載自藏一幅唐寅大幅青綠〈仙山樓閣〉，原為王寵母親祝壽，文徵明題詩即以桃源典故，譬喻畫中所繪仙山樓閣世界。「仙山樓閣一題，創自李思訓，宋元名手多作之。向從王氏龍岡家購得子畏（唐寅）青綠橫看大幅，計高六尺，闊九尺餘，原係寫壽履吉（王寵）母氏者。其布景用筆，全法王右丞，雖精細層疊，稍讓蔡氏白石翁卷。然樹石古雅，屋宇壯麗，實子畏用意作也。右方署書仙山樓閣晉昌唐寅，凡八字，奕奕神采。」張丑續錄文徵明題詩：「後有詩云。何處碧桃雨，飛花渺去津。山中自流水，物外有長春。路轉通幽處，雲深隔世塵。洞天不曾遠，或有避秦氏。徵明題。」<sup>90</sup> 雖唐寅作品具體面貌現今無法得見，僅知畫面「樹石古雅」、「屋宇壯麗」，張丑的記載卻透露出十六世紀上半葉的蘇州，繪畫中的「仙山樓閣」可被譬喻為桃源內的洞天世界。

〈桃源仙境〉以青綠設色畫仙山樓閣題材，也可以在吳地找到繪畫傳統。元末

88 沈周〈張公洞圖卷〉題記，圖見《藝苑掇英》，第34期，頁13。依照唐末杜光庭〈洞天福地嶽瀆名山記〉裡三十六洞天與七十二福地的說法，張公洞列為五十九福地，神仙色彩濃厚。見杜光庭，〈洞天福地嶽瀆名山記〉，收入《正統道藏》，洞玄部記傳類，冊18，頁14288。

89 見陳夢雷、蔣廷錫編，《古今圖書集成》，山川典，中集，頁956。

90 張丑，前引書，卷十二下，頁817-490。

明初陳汝言（約 1331-1371）原為臨川人，其父流寓吳中，陳汝言於元末至正年間張士誠（1321-1367）據蘇州時嘗參與軍事，明洪武初年官濟南經歷，後因坐事被殺。陳汝言曾為壽張士誠婿潘左丞，作〈仙山樓閣圖〉（圖 25，美國克利夫蘭藝術博物館藏）。此圖後藏於其孫陳孟賢，即沈周老師陳寬之處。<sup>91</sup>〈仙山樓閣圖〉本幅有倪瓚於明洪武辛亥（1371）題：「仙山圖陳君惟允所畫，秀潤清遠，深得趙榮祿筆意。」<sup>92</sup>說明了陳汝言青綠設色作品與趙孟頫青綠山水的關係，呈現「秀潤清遠」之趣。此若與趙孟頫〈謝幼輿丘壑〉（圖 8）相較，確可見到畫中山石以細線分割，不加皴筆，林木特意畫成梳齒狀，製造稚拙感的作法，此亦承襲了元代錢選（約 1235-1307 前）以來「復古」的藝術理念。仇英〈桃源仙境〉、〈玉洞仙源〉的青綠設色山水畫法有所不同，山石更富實體感，以斧劈皴皴出山石側面，並且強調山脊的連綿曲折。這種青綠設色山水的畫法，若與傳世青綠山水作品相較，相當接近南宋趙伯駒〈江山秋色〉（圖 19-2）山體表現方式。

〈桃源仙境〉畫面重心三位人物，一位彈琴、二位凝神靜聽，呈現以琴會友場景。（圖 2-2）「琴畫」常見於吳派繪畫，可略分兩類，一為畫琴士，如唐寅、文徵明、文伯仁皆曾為琴士楊季靜作畫；另一類山水場景中以琴會友，如文徵明〈茂松清泉〉、〈桃源仙境〉可歸為後者。<sup>93</sup>畫中三位人物皆束髮帶小冠，穿著斜領寬袖衣袍，形式近明代士人常服「直裰」；聽琴二位衣色為白，彈琴一位衣色為灰，顏色樸素無華。這種形象，應是仇英繪文人燕居，在仇英〈倪瓚像卷〉（圖 26，上海博物館藏）、〈蕉蔭結夏〉（國立故宮博物院藏）<sup>94</sup>、以及〈桃村草堂〉（圖 1-5）皆可見穿著同類服飾的人物。〈桃源仙境〉人物刻畫細微生動，彈琴者在桃樹、流水引領的洞口石上專注撥弦，聽琴者一位凝神靜聽，一位忘神至不自覺抬起手。而〈玉洞

91 《無聲詩史》，卷一，「陳汝言」條載「陳汝言，字惟允。國初為潘左丞客，有壽左丞〈仙山樓閣圖〉，此畫之精絕者。」見姜紹書，《無聲詩史》，卷一，頁 963-964。都穆亦有類似記載：「陳惟允仙女圖，青綠，有倪雲林跋。相傳惟允畫以壽潘左丞者。左丞，張士誠姊婿。惟允時為張氏參謀，且左丞客也。……蓋孟賢惟允諸孫云。」見都穆，《寓意編》，收入鄧實、黃賓虹，《美術叢書》，二集第一輯，頁 287-288。汪珂玉《珊瑚網》所記各處收藏之「陳處士孟賢家藏」條下亦記「陳惟允仙山圖」，條目下加註此畫為「青綠，有倪雲林跋。惟允為張氏參謀，此壽其婿潘左丞。」見汪珂玉，《珊瑚網》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書（五）》，卷二十三，頁 1209。陳氏一家在蘇州一地受到相當地敬重，陳汝言子陳嗣初，以文學名世。文徵明也曾受陳汝言女婿之託，補繪陳汝言〈溪山秋霽圖〉，敘其交遊言行。見文徵明，《文待詔題跋》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書（三）》，卷下，頁 781-782。

92 Wai-kam Ho et al., 前引書, pp. 139-140.

93 參見江兆申，〈吳派畫家筆下的楊季靜〉，《故宮季刊》，第 8 卷第 1 期（1973 年秋季），頁 57-70。張清治，〈吳派之畫風與琴風——明清之際吳地琴畫風格的地緣美學〉，《中華民國建國八十年中國藝術文物討論會論文集——書畫（上）》，頁 410-411。

94 圖見國立故宮博物院編，《明中葉人物畫四家特展——杜堇、周臣、唐寅、仇英》，頁 117-118。

仙源〉中人物所處場景雖無桃樹，但亦於洞口旁盤坐於獸皮上，膝上置琴，兩手交叉於胸前，也許是剛彈過琴，也許已不須撥琴而處於凝想狀態（圖 3-2）。足見兩幅皆以琴事來感通洞內所通的仙境世界。這種將琴事與仙域結合的概念，亦可藉由一幅文嘉於嘉靖乙卯（1555）所繪〈僊山樓閣〉（圖 27，University of California at Berkeley）來理解。這幅山水畫為軸的形式，長寬比例較為修長，是吳派作品常見作法。畫面下方為洞口流泉，洞穴旁巖石巨木引領觀者視線至中景飛瀑和山徑，再往上為浮雲及峻嶺。洞口充滿鐘乳石的石筍、策杖文士悠遊岸旁、中景文士步行於橋上。文嘉另作有〈二洞紀遊圖〉冊（上海博物館藏），繪張公、善卷二洞，為詳實紀遊之作。<sup>95</sup>〈僊山樓閣〉雖未必直接描繪張公洞，確仍以石筍林立之洞口為畫面焦點，洞口前文士漫步，童子攜琴侍於旁，作者更直接以「僊山樓閣」為題，可見畫中洞天、仙境、琴事活動已密切結合。琴事可感通「仙域」的概念，尚能在王寵〈題王叔明仙山障子二首〉詩見到前例，王寵在第一首詩敘述見到王蒙（1308-1385）所繪仙山障，畫中景像為「……千巖萬壑森相向。絕磴巉巖有異人，手持靈草獼猴狀。松間道士抱犢眠，斑藁四五遊其前。茅齋瀟灑在雲際，上有瀑布垂青天。……」因畫面生動，王寵恍如進入畫中世界，如見「青鸞舞」，如聽「玄猿哀」。第二首詩除了形容崇山峻嶺，雲氣仙氣外，「此中靈異多仙跡，瑤草琪花冬夏碧。琳宮梵宇散其間，或有當時避秦客。」亦意指仙境即是桃源。王寵除心嚮往之，詩末「黃鶴山人諧我心，丹厓翠壑蟠胸襟。從茲拂袖雲林去，苔澗泠泠揮玉琴。」<sup>96</sup>更耐人尋味。是以「桃源」、「仙山樓閣」、琴事活動已融於題詩中。仇英為長洲人陳官所作〈桃源仙境〉、及贊助人不詳之〈玉洞仙源〉，當是在吳派此種氛圍下所繪製，此亦反映出仇英採用趙伯駒風格的青綠設色作品，內容實具有時代特性。

## 結 論

彭年在仇英〈職貢圖〉跋：「實父名英，吳人也。少師東村周君，畫得其法，尤善臨摹。東村既歿，獨步江南二十年，而今不可復得矣。」足見仇英在 1530 年代至 1552 年之間，其發展與影響，在畫史上具有重要性；而這段期間，仇英不僅與收藏家密切來往，產生作品數量多，且畫風、題材亦相當多樣，值得不同角度深入探究。以山水畫而言，Ellen Johnston Laing〈仇英晚期山水畫作品〉一文指出，仇

95 圖見中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集 14·明 5》，圖 141-150。

96 王寵，《雅宜山人集》，頁 146-148。

英〈秋江待渡〉（國立故宮博物院藏）、〈蓮溪漁隱〉（北京故宮博物院藏）、〈仿宋元六景〉（國立故宮博物院藏）等作品顯示他自 1540 年代末接觸項元汴收藏的影響，由於貼近學習宋畫，而以南宋劉松年（活動於 1174-1224）畫風繪製全景式山水，此種作法亦別於唐寅的劉松年畫風作品。<sup>97</sup> 筆者認為，藉由探討〈桃村草堂〉、〈桃源仙境〉、〈玉洞仙源〉等青綠設色作品，當可指出仇英晚年另一面向的繪畫發展，〈桃村草堂〉若約作於 1547 年，不晚於 1552 年，〈桃源仙境〉、〈玉洞仙源〉與〈桃村草堂〉山石表現既具共通性，三幅成畫年代應相去不遠，可視為仇英晚年青綠設色作品。相較於王穉登在文徵明 1548 年〈仿趙伯驢後赤壁圖〉（圖 28）後的題跋：「觀文太史此作。清茂蒼雅。力追古人。當與趙氏並驅爭先者也。」明末畫論家董其昌，更以古今風格傳承為關注焦點，將仇英視為明代繼承唐代李昭道青綠設色畫派傳人：「李昭道一派，為趙伯駒、伯驢精工之極，又有士氣。後人仿之者，得其工不得其雅，若元之丁野夫、錢舜舉是已，蓋五百年而有仇實父在。昔文太史亟相推服，太史于此一家畫不能不遜仇氏，故非以賞譽增價也。」<sup>98</sup> 而《圖繪寶鑑續纂》亦陳述仇英青綠設色的獨特性：「其山水雖仿宋人，自成一種，頗得青綠重色之法。」<sup>99</sup> 〈桃源仙境〉、〈玉洞仙源〉、〈桃村草堂〉顯然與文徵明〈仿趙伯驢後赤壁圖〉青綠風格大異其趣，若比較仇英約作於 1542 年〈桃花源〉扇面尚受文氏風格影響的情況，仇英晚年青綠山水足見已另闢蹊徑。

三幅作品中，〈桃村草堂〉、〈桃源仙境〉分別為項元汴長兄項元淇、陳官所繪，表示這類風格獲得不同收藏家喜愛。而此三幅不僅可作為青綠山水觀看，亦接續了明代蓬勃發展的繪畫類別——為贊助人繪製的山水人物作品，因此，山水中人物的重要性亦不容忽視；三幅作品運用前、中、遠景，由畫軸下方延伸至上方，巧妙連結畫中人物心境、隱逸環境、追求境界等三個段落，透露出仇英融合吳派作風、變化趙伯駒青綠風格、借用桃源意象的創意表現。經過仇英具體形諸畫面，後代畫家繪製桃源題材時，也不得不面對「溪洞桃花通於象外」的繪畫方式。清初惲壽平〈為周太史畫桃源〉記：「桃源仙靈之窟宅也。飄渺變幻而不可知。圖桃源者必精思入神獨契靈異。鑿鴻濛破荒游於無何有之鄉。然後溪洞桃花通於象外。可

97 Ellen Johnston Laing, "Qiu Ying's Late Landscape Paintings", *Oriental Art*, vol. 43, no. 1 (Spring, 1997), pp. 28-36.

98 董其昌，《畫禪室隨筆》，卷二，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書（三）》，頁 1080。

99 藍瑛、謝彬纂輯，《圖繪寶鑑續纂》，頁 862。

從尺幅間一問津矣。」<sup>100</sup> 而仇英以桃花玉洞通往仙山樓閣的畫法，勢必也影響了晚明職業畫家如劉度（約 1633-1671）的作品。劉度為浙江錢塘人，畫風習藍瑛（1585- 約 1664），其〈桃花源〉（1650，圖 29，美國克利夫蘭博物館藏）為青綠作品，運用畫軸形式，中景至遠景以文人悠遊於鐘乳石谿洞下，緣溪通往遠景樓閣，前景的漁父人物則常見於「花谿漁隱」繪畫傳統中。其〈山水〉（1652，圖 30，國立故宮博物院藏）亦略施青綠，構圖與〈桃花源〉相當類似，卻宛如將觀者視點更帶入谿洞前，二文人坐於岸石上，作品雖題「倣趙承旨（趙孟頫）畫法」，卻明顯已在仇英創立的繪畫模式下。

---

100 惲壽平，《南田畫跋》，頁 979。

## 引用書目

### 一、古籍文獻

- (南朝宋)劉義慶撰，楊勇校箋，《世說新語校箋》，臺北：正大書局，1971。
- (唐)杜光庭，〈洞天福地嶽瀆名山記〉，收入《正統道藏》，臺北：藝文印書館，1977，洞玄部記傳類，冊18，頁14282-14290。
- (宋)韓拙，《山水純全集》，《中國書畫全書》本，上海：上海書畫出版社，1993。
- (明)文徵明，《文待詔題跋》，《中國書畫全書》本，上海：上海書畫出版社，1992。
- (明)文徵明著，周道振輯校，《文徵明集》，上海：上海古籍出版社，1987。
- (明)文嘉，《鈐山堂書畫記》，《筆記小說大觀》本，臺北：新興書局，1975。
- (明)唐寅，鄭騫編注，《唐伯虎詩輯逸箋注》，臺北：聯經出版事業公司，1982。
- (明)方澤，《冬谿外集二卷續稿一卷》，明隆慶五年刊本，國家圖書館藏。
- (明)王世貞，《藝苑卮言》，《弇州山人四部稿(十四)》，據中央研究院歷史語言研究所藏本影印，《明代論著叢刊》，臺北：偉文圖書出版社，1976。
- (明)王寵，《雅宜山人集》，據國立中央圖書館藏明嘉靖十六年原刻本影印，《明代藝術家集彙刊》，臺北：國立中央圖書館，1968。
- (明)王穉登，《吳郡丹青志》，《畫史叢書》本，臺北：文史哲出版社，1983。
- (明)朱存理，《鐵網珊瑚》，《中國書畫全書》本，上海：上海書畫出版社，1992。
- (明)俞允文，〈亡友周于舜墓誌銘〉，《仲蔚先生集》，收入四庫全書存目編纂委員會編，《四庫全書存目叢書》，集部140，據北京大學圖書館藏明萬曆十年程善定刻本影印，臺南：莊嚴文化，1997，頁731-732。
- (明)姜紹書，《無聲詩史》，《畫史叢書》本，臺北：文史哲出版社，1983。
- (明)祝允明，〈陳氏燕翼堂記〉，《祝氏集略》，收入國立中央圖書館編，《明代藝術家集彙刊續集·祝氏詩文集》，臺北：國立中央圖書館，1971，頁1745-1748。
- (明)張丑，《清河書畫舫》，《四庫藝術叢書》本，上海：上海古籍出版社，1991。
- (明)都穆，《寓意編》，收入鄧實、黃賓虹，《美術叢書》，二集第一輯，據1947年四版增訂本影印，臺北：藝文印書館，1975。
- (明)陳繼儒，〈壽項孟璜太史四十〉，《晚香堂集十卷》，明崇禎刻本，收入四庫禁燬叢刊編纂委員會，《四庫禁燬書叢刊》，北京：北京出版社，2000，集部66，頁649-650。
- (明)陳繼儒，《妮古錄》，收入鄧實、黃賓虹，《美術叢書》，初集第十輯，據1947年四版增訂本影印，臺北：藝文印書館，1975。
- (明)項元淇，《少嶽詩集四卷》，北京圖書館藏明萬曆三年項氏墨林山堂刻本，收入四庫全書存目叢書編纂委員會，《四庫全書存目叢書》，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997，集部143，頁466-556。

- (明) 項篤壽,〈伯兄少嶽先生詩集敘〉,收錄於項元淇,《少嶽詩集四卷》,北京圖書館藏明萬曆三年項氏墨林山堂刻本,收入四庫全書存目叢書編纂委員會,《四庫全書存目叢書》,臺南:莊嚴文化事業有限公司,1997,集部 143,頁 468-469。
- (明) 彭輅,《沖谿先生集》,上海圖書館藏明萬曆三十九年彭潤宏刊本,收入四庫全書存目叢書編纂委員會,《四庫全書存目叢書》,臺南:莊嚴文化事業有限公司,1997,集部 116。
- (明) 馮夢禎,〈上林錄事少岳項長公墓誌銘〉,《快雪堂集》,收入四庫全書存目叢書編纂委員會,《四庫全書存目叢書》,臺南:莊嚴文化事業有限公司,1997,集部 164,頁 224-226。
- (明) 董其昌,《容臺別集》,據清華大學圖書館藏明崇禎三年董庭刻本影印,收入四庫全書存目叢書編輯委員會編,《四庫全書存目叢書》,臺南:莊嚴文化事業有限公司,1997,集部 171。
- (明) 董其昌,《畫禪室隨筆》,《中國書畫全書》本,上海:上海書畫出版社,1992。
- (明) 汪砢玉,《珊瑚網》,《中國書畫全書》本,上海:上海書畫出版社,1992。
- (明) 劉應鈞修,沈堯中等纂,《嘉興府志》,明萬曆二十八年刊本,臺北:成文出版社,1983。
- (明) 藍瑛、(清) 謝彬纂輯,《圖繪寶鑑續纂》,《畫史叢書》本,臺北:文史哲出版社,1983。
- (清) 王鑑,《染香庵跋畫》,收入吳聿明,《四王畫論輯注》,杭州:浙江人民美術出版社,1994,頁 41-48。
- (清) 卞永譽纂輯,《式古堂書畫彙考》,《中國書畫全書》本,上海:上海書畫出版社,1994。
- (清) 安岐,《墨緣彙觀》,天津:天津市古籍書店影印,1993。
- (清) 吳其貞,《書畫記》,《中國書畫全書》本,上海:上海書畫出版社,1994。
- (清) 吳修,《論畫絕句》,收入鄧實、黃賓虹,《美術叢書》,二集第六輯,據 1947 年四版增訂本影印,臺北:藝文印書館,1975。
- (清) 李佐賢,《書畫鑑影》,據北平莊氏洞天山堂藏清同治十年(1871)刊本影印,臺北:漢華文化公司,1971。
- (清) 張照、梁詩正,《石渠寶笈》,收入紀昀等總纂,臺灣商務印書館編審委員會編,《景印文淵閣四庫全書》,國立故宮博物院藏本影印,臺北:臺灣商務印書館,1983,第 824-825 冊,子部 130-131,藝術類。
- (清) 陳夢雷、蔣廷錫編,《古今圖書集成》,臺北:鼎文書局,1976。
- (清) 惲壽平,《南田畫跋》,《中國書畫全書》本,上海:上海書畫出版社,1994。
- (清) 楊恩壽,《眼福編二集》,臺北:文史哲出版社,1971。

(清)葉昌熾,《藏書記事詩》,上海:上海古籍出版社,1999。

(清)顧復,《平生壯觀》,據北平莊氏洞天山堂藏清仿宋精鈔本影印,臺北:漢華文化公司,1971。

## 二、近代論著

上海博物館主編,《上海博物館藏明四家精品選集》,香港:大業公司,1996。

中國古代書畫鑑定組編,《中國古代書畫圖目(一)》,北京:文物出版社,1994。

中國古代書畫鑑定組編,《中國繪畫全集14·明5》,杭州:浙江人民美術出版社;北京:文物出版社,2000。

中國美術全集編輯委員會,《中國美術全集7·繪畫編·明代繪畫中》,上海:上海人民美術出版社,1992。

王耀庭,〈古畫裏的桃花源與歸去來辭〉,收入陳捷先主編,《陳奇祿院士七秩榮慶論文集》,臺北:聯經出版事業公司,1992,頁319-351。

王耀庭,〈桃花源與花谿漁隱〉,《中華民國建國八十年中國藝術文物討論會論文集書畫(上)》,臺北:國立故宮博物院,1992,頁279-305。

王耀庭,〈清王炳仿趙伯駒桃源圖〉,《文學名著與美術特展》,臺北:國立故宮博物院,2001,頁147。

石守謙,〈失意文人的避居山水—論十六世紀山水畫中的文派風格〉,收入氏著,《風格與世變》,臺北:允晨文化,1996,頁313-321。

石守謙,〈移動的桃花源—桃花源意象的形塑與在東亞的傳佈〉,收入氏著,《移動的桃花源—東亞世界中的山水畫》,臺北:允晨文化,2012,頁51-72。

任繼愈,《中國道教史》,臺北:桂冠圖書,1991。

江兆申,〈吳派畫家筆下的楊季靜〉,《故宮季刊》,第8卷第1期(1973年秋季),頁57-70。

江兆申,《關於唐寅的研究》,臺北:國立故宮博物院,1987。

何洛,〈仇英和他的「春夜宴桃李園」〉,《明報》,8卷6期(1973年6月),頁102-104。

余佩瑾,〈從獨樂園圖看文徵明與仇英風格的異同〉,《故宮學術季刊》,第8卷第4期(1991年夏季),頁85-118。

利特爾,〈仇英和文徵明的關係〉,《吳門畫派研究》,北京:紫禁城出版社,1993,頁132-139。

吳慧,〈明清的度量衡〉,《新編簡明中國度量衡通史》,北京:中國計量出版社,2006,頁142-144。

李慧淑編,《五千年文物集刊·宋畫篇二》,臺北:中華五千年文物集刊編輯委員會印行,1985。

沈紅梅,《項元汴書畫典籍收藏研究》,北京:國家圖書館出版社,2012。

- 周振道、張月尊輯校，《唐伯虎全集》，杭州：中國美術學院出版社，2001。
- 林家治，〈仇英窮苦的一生〉，《朵雲》，1982年3期，頁201-205。
- 封治國，〈項元汴家族若干問題新考〉，《學燈》，第二十期，<http://www.confucius2000.com/admin/list.asp?id=5061>。（檢索日期：2012年7月19日）
- 故宮博物院編，《明代吳門繪畫》，北京：紫禁城出版社；香港：商務印書館，1993。
- 卿希泰、唐大潮，《道教史》，北京：中國社會科學出版社，1994。
- 孫世昌，〈論北宋後期院體青綠山水的貢獻〉，收錄於上海博物館編，《千年遺珍國際學術研討會論文集》，上海：上海博物館，2006，頁109-115。
- 徐邦達，〈仇英的生卒和其他〉，《歷代書畫家傳記考辨》，上海：上海人民美術出版社出版；新華書店上海發行所發行，1983，頁40-43。
- 袁杰主編，《故宮博物院藏品大系·繪畫編2·宋》，北京：紫禁城出版社，2008。
- 國立故宮博物院編，《吳派畫九十年展》，臺北：國立故宮博物院，1975。
- 國立故宮博物院編，《淵明逸致特展圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1988。
- 國立故宮博物院編，《故宮書畫圖錄（六）》，臺北：國立故宮博物院，1991。
- 國立故宮博物院編，《仇英作品展圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1995。
- 國立故宮博物院編，《故宮書畫圖錄（十六）》，臺北：國立故宮博物院，1997。
- 國立故宮博物院編，《故宮書畫圖錄（十八）》，臺北：國立故宮博物院，1999。
- 國立故宮博物院編，《明中葉人物畫四家特展—杜堇、周臣、唐寅、仇英》，臺北：國立故宮博物院，2000。
- 國立故宮博物院編，《故宮書畫圖錄（十九）》，臺北：國立故宮博物院，2001。
- 國立歷史博物館編輯委員會編輯，《國立歷史博物館館藏精品》，臺北：國立歷史博物館，2007。
- 張清治，〈吳派之畫風與琴風—明清之際吳地琴畫風格的地緣美學〉，《中華民國建國八十年中國藝術文物討論會論文集—書畫（上）》，臺北：國立故宮博物院，1992，頁401-428。
- 張德建，〈明代山人群體的產生構成及發展階段〉，《明代山人文學研究》，長沙：湖南人民，2005，頁3-86。
- 許郭璜，〈仇英水仙蠟梅畫法試析及有關問題〉，《故宮文物月刊》，第7卷第11期（1990年2月），頁92-101。
- 陳香吟，〈居上林，登十洲：〈上林圖〉考辨與成畫意涵探析〉，《史物論壇》，第8期（2009年6月），頁27-74。
- 陳麥青，〈關於項元汴之家世及其他〉，收入氏著，《隨興居談藝》，上海：復旦大學出版社，2003，頁92-98。

- 陳葆真，〈康熙皇帝的生日禮物與相關問題之探討〉，《故宮學術季刊》，第30卷第1期（2012年秋季），頁1-54。
- 陳葆真，〈從空間表現法看南宋小景山水畫的發展〉，《故宮學術季刊》，第13卷第3期（1996年春季），頁83-104。
- 單國強，〈仇英及其「人物故事冊」〉，《故宮博物院院刊》，1982年3期（總18期），頁49-51。
- 單國霖，〈仇英生平活動考〉，收錄於故宮博物院編，《吳門畫派研究》，北京：紫禁城出版社，1993，頁219-227。
- 單國霖，〈仇英繪畫風格之分期與演進〉，收入上海博物館主編，《上海博物館藏明四家精品選集》，頁20-26。
- 楊新，〈杜堇《古賢詩意圖》〉，收入氏著，《楊新美術論文集》，北京：紫禁城出版社，1994，頁251-161。
- 溫肇桐，《明代四大畫家》，上海：世界書局出版，1946；香港：幸福出版社，1960翻印。
- 趙春貴，〈仇英「桃源仙境圖」軸〉，《文物》，1979年4期，頁85。
- 劉九庵，〈吳門畫家之別號圖鑒別舉例〉，收入故宮博物院編，《吳門畫派研究》，北京：紫禁城出版社，1993，頁35-46。
- 鄭文惠，〈樂園想像與文化認同—桃花源及其接受史〉，收於成功大學中文系主編，《魏晉南北朝文學思想學術討論會論文集·第六輯》，臺北：里仁書局，2010，頁147-182。
- 鄭銀淑，《項元汴之書畫收藏與藝術》，臺北：文史哲出版社，1984。
- 蕭燕翼，〈仇英和他的摹作「中興瑞應圖」〉，《故宮博物院院刊》，1982年2期（總17期），頁45-48。
- 賴毓芝，〈明仇英漢宮春曉〉，《故宮文物月刊》，300期（2008年3月），頁36-37。
- 鈴木正，〈明代山人考〉，收入《清水博士追悼紀念明代史論叢》，東京：大安株氏會社，1962，頁88-357。
- 鈴木敬編，《中國繪畫總合圖錄》，東京：東京大學出版會，1982-1983，第1卷。
- 湊信幸，〈仇英「上林圖」について〉，收入國際交流美術史研究会，《國際交流美術史研究シンポジウム第八回説話美術》，神戸：國際交流美術史研究会，1990，頁117-124。
- Cahill, James. *Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580*. New York & Tokyo: Weatherhill, 1978.
- Clapp, Anne De Coursey. *The Painting of T'ang Ying*. Chicago and London: The University of Chicago, 1991.
- Dubosc, Jean-Pierre. "A Letter and Fan Painting by Ch'iu Ying." *Archives of Asiae Art*, Vol. XXVIII (1974-1975), pp. 108-112.

- Edwards, Richard. *The Art of Wen Cheng-ming (1470-1559)*. Ann Arbor: University of Michigan, 1995.
- Fong, Wen C. et al., *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum*, Taipei. New York: Metropolitan Museum of Art and National Palace Museum, 1996.
- Ho, Wai-kam et al., *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art*. Ohio: The Cleveland Museum of Art, 1980.
- Laing, Ellen Johnston. "Ch'iu Ying's Other Patrons." *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 117, No. 4 (Oct.- Dec. 1997), pp. 686-692.
- Laing, Ellen Johnston. "Ch'iu Ying's Three Patrons." *Ming Studies*, vol. 8 (Spring 1979), pp. 49-56.
- Laing, Ellen Johnston. "Five Early Paintings by Ch'iu Ying." *Taida Journal of Art History*, Vol. 4 (March 1997), pp. 223-251.
- Laing, Ellen Johnston. "Qiu Ying's Delicate Style." *Ars Orientalis* 27 (1997), pp. 39-66.
- Laing, Ellen Johnston. "Qiu Ying's Depiction of Sima Guang's Dulong Yuan and the View from the Chinese Garden." *Oriental Art*, Vol. XXXIII, No. 4 (Winter, 1987/88), pp. 375-380.
- Laing, Ellen Johnston. "Qiu Ying's Late Landscape Paintings." *Oriental Art*, vol. 43, no. 1 (Spring, 1997), pp. 28-36.
- Laing, Ellen Johnston. "Sixteen-century Patterns of Patronage: Ch'iu Ying and the Xiang Family." *Journal of the American Oriental Society*, Vol. III (1991), pp. 1-7.
- Laing, Ellen Johnston. "Suchou Pian and Other Dubious Paintings in the Received Oeuvre of Qiu Ying." *Artibus Asiae*, Vol. LIX. 3/4 (2000), pp. 265-295.
- Little, Stephen. "The Demon Queller and the Art of Qui Ying." *Artibus Asiae*, vol. XLVI, no.1/2(1985), pp. 41-65.
- Nelson, Susan E. "On through to the Beyond: the Peach Blossom Spring as Paradise." *Archives of Asian Art*, XXXIX (1986), pp. 23-47.
- Nelson, Susan E. "A Note on Chao Po-su, Wen Chia, and Two Ming Narrative Scrolls in the Blue-and-Green Style." *National Palace Museum Bulletin*, Vol. XXII, no. 4 (Sep.-Oct. 1987), pp. 1-7.
- Robinson, James. "Postscript to an Exhibition: A Discovery of a Collaborative Work." *Ars Orientalis* 25 (1995), pp. 143-148.
- Shih, Shou-chien. "The Mind Landscape of Hsieh Yu-yu by Chao Meng-fu." in Fong, Wen C. et al., *Images of the Mind – Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at The Art Museum, Princeton University*. Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1984, pp. 238-254.

Tseng, Hsien-chi and Kojiro Tomita. *Portfolio of Chinese Paintings: Yuan to Ch'ing Periods*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1961.

Young, Martie W. *The Paintings of Ch'iu Ying: A Preliminary Survey*. Ph.D. diss., Harvard University, 1961.

### 附錄一 東晉 陶淵明〈桃花源記〉

晉太元中，武陵人，捕魚為業，緣溪行，忘路之遠近；忽逢桃花林，夾岸數百步，中無雜樹，芳草鮮美，落英繽紛；漁人甚異之。復前行，欲窮其林。林盡水源，便得一山。山有小口，彷彿若有光，便舍船，從口入。

初極狹，纔通人；復行數十步，豁然開朗。土地平曠，屋舍儼然。有良田、美池、桑、竹之屬，阡陌交通，雞犬相聞。其中往來種作，男女衣著，悉如外人；黃髮垂髫，並怡然自樂。見漁人，乃大驚，問所從來；具答之。便要還家，設酒、殺雞、作食。村中聞有此人，咸來問訊。自云：「先世避秦時亂，率妻子邑人來此絕境，不復出焉；遂與外人間隔。」問「今是何世？」乃不知有漢，無論魏、晉！此人一一為具言所聞，皆歎惋。餘人各復延至其家，皆出酒食。停數日，辭去。此中人語云：「不足為外人道也。」

既出，得其船，便扶向路，處處誌之。及郡下，詣太守，說如此。太守即遣人隨其往，尋向所誌，遂迷不復得路。南陽劉子驥，高尚士也，聞之，欣然規往，未果，尋病終。後遂無問津者。

**附錄二 唐 韓愈〈題桃源圖〉**

神仙有無何渺茫，桃源之說誠荒唐。流水盤迴山百轉，生綃數幅垂中堂。  
武陵太守好事者，題封遠寄南宮下。南宮先生忻得之，波濤入筆驅文辭。  
文工畫妙各臻極，異境恍惚移於斯。架巖鑿谷開宮室，接屋連牆千萬日。  
羸顛劉蹶了不聞，地坼天分非所恤。種桃處處惟開花，川原近遠蒸紅霞。  
初來猶自念鄉邑，歲久此地還成家。漁舟之子來何所，物色相猜更問語。  
大蛇中斷喪前王，群馬南渡開新主。聽終辭絕共淒然，自說經今六百年。  
當時萬事皆眼見，不知幾許猶流傳。爭持酒食來相饋，禮數不同樽俎異。  
月明伴宿玉堂空，骨冷魂清無夢寐。夜半金雞啁晰鳴，火輪飛出客心驚。  
人間有累不可住，依然離別難為情。船開櫂進一迴顧，萬里蒼蒼煙水暮。  
世俗寧知偽與真，至今傳者武陵人。

## On the Peach Blossom Spring Imagery in Several of Qiu Ying's Blue-and-Green Landscape Paintings

Hsu Wen-mei

Department of Painting and Calligraphy  
National Palace Museum

### Abstract

Qiu Ying's reputation as one of the Four Ming Masters, along with Shen Zhou, Wen Zhengming and Tang Yin, is well established in Chinese art history and continues to this day. His literati-style works have a delicate and elegant style, but it is his mastery of exquisite fine brushwork that sets him apart from other painters in the Wu School. After Zhou Chen, Qiu Ying dominated the scene in the Jiangnan region for twenty years, demonstrating the importance of his art in the development of Chinese painting from the 1530s to 1552.

The present article explores three of Qiu Ying's blue-and-green landscape paintings: "*Thatched Hut in the Peach Blossom Village*," "*Realm of Immortals at the Peach Blossom Spring*," and "*Jade Caves and Immortal Springs*." They show that in his later years, Qiu Ying combined Zhao Boju's blue-and-green style of coloring with imagery of the Peach Blossom Spring to create an imagined "hermitage" way of life. "*Thatched Hut in the Peach Blossom Village*" depicts an ideal setting for seclusion like the Peach Blossom Spring for Xiang Yuanqi, the eldest brother of the famous Ming collector Xiang Yuanbian. In the other two works, Qiu employs imagery similar to the Peach Blossom Spring to represent realms of the immortals. His method of depicting the cave entrance into the realm of immortals in both paintings is expressed in a way akin to Wu School portrayals of the Cave of Zhang Gong, representing a portal from the mundane world into a realm of the immortals. The peach trees and flowing stream lead to an opening, through which the viewer steps into a place of immortals. Progressing up the mountains to storied pavilions hidden amid clouds, the imagery of the Peach Blossom Spring is thus integrated with the theme of fairy mountains and storied pavilions. Figures in the paintings also play the zither to communicate with the realm of immortals in the cave. The treatment of mountain rocks in "*Realm of Immortals at the Peach Blossom Spring*" and "*Jade Caves and Immortal Springs*" is similar to that in "*Thatched Hut in the Peach Blossom Village*," with all three paintings belonging to the artist's later blue-and-green style.

**Keywords:** Qiu Ying, Xiang Yuanqi, Peach Blossom Spring, fairy mountains and storied pavilions, blue-and-green coloring

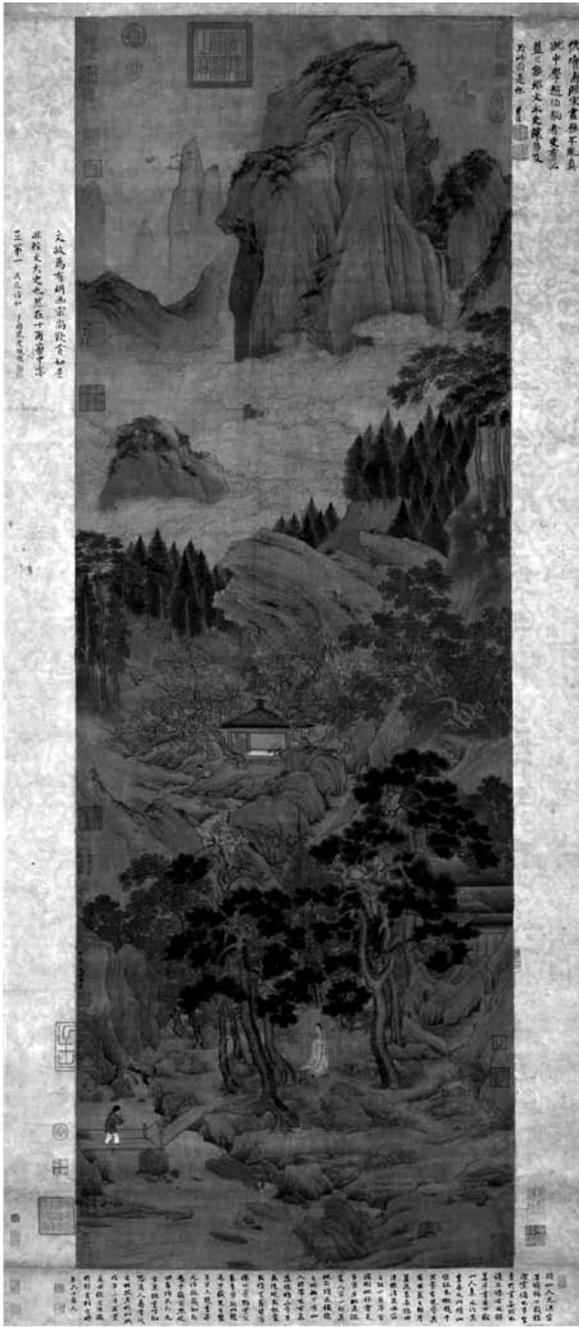


圖1-1 明 仇英 桃村草堂圖 北京故宮博物院藏



圖1-2 明 仇英 桃村草堂圖 仇英款及項元汴書

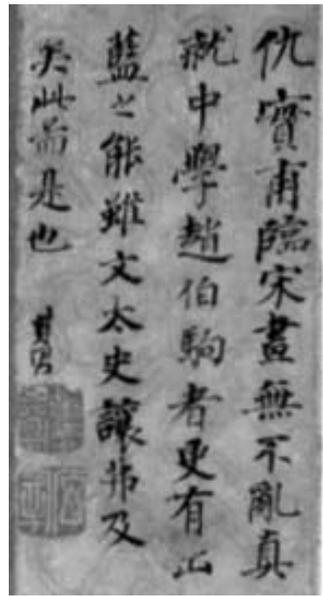


圖1-3 明 仇英 桃村草堂圖 董其昌題

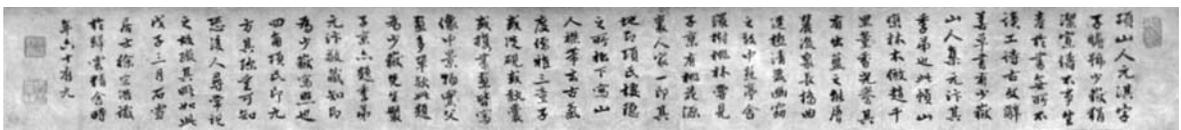


圖1-4 明 仇英 桃村草堂圖 徐宗浩題



圖1-5 明 仇英 桃村草堂圖 局部



圖1-6 明 仇英 桃村草堂圖 局部



圖2-1 明 仇英 桃源仙境 天津博物院藏



圖2-2 明 仇英 桃源仙境 局部



圖2-3 明 仇英 桃源仙境 款書



圖3-1 明 仇英 玉洞仙源 北京故宮博物院藏

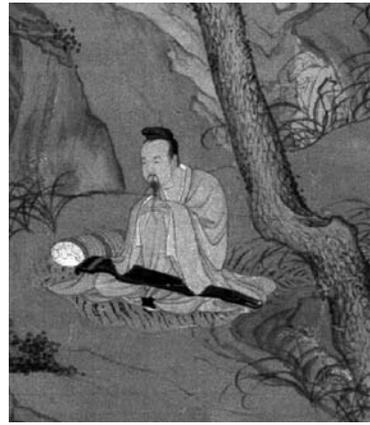


圖3-2 明 仇英 玉洞仙源 局部



圖3-3 明 仇英 玉洞仙源 款書



圖4 明 仇英 桃源圖扇面 美國密西根大學藝術館藏 摘自*The Art of Wen Cheng-ming(1470-1559)*



圖5 明 仇英 彈箏篋美人圖  
美國波士頓美術館藏



圖6 明 仇英 獨樂園圖 弄水軒  
美國克利夫蘭博物館藏



圖7 明 沈周 廬山高  
國立故宮博物院藏



圖8 元 趙孟頫 謝幼與丘壑 局部  
美國普林斯頓大學美術館藏 摘自 *Images of The Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at The Art Museum, Princeton University*



圖9 元 王蒙 花溪漁隱 國立故宮博物院藏



圖10 明 陸治 花溪漁隱 國立故宮博物院藏



圖11 明 石銳 武陵桃源圖  
美國克利夫蘭美術館藏 摘自*Eight  
Dynasties of Chinese Painting: The Collections  
of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas  
City, and The Cleveland Museum of Art*



圖12 明 周臣 桃花源圖 蘇州市博物館藏  
摘自《中國繪畫全集11·明2》



圖13 明 杜堇 古賢詩意圖 題桃源圖 局部 北京故宮博物館藏



圖14 宋 傳李唐 四時山水 冊 梅齋卷翠 國立故宮博物院藏



圖15-1 明 仇英 東林圖 國立故宮博物院藏



圖15-2 明 仇英 東林圖 款書



圖16 明 仇英 梧竹草堂  
上海博物館藏  
摘自《中國繪畫全集14·明5》

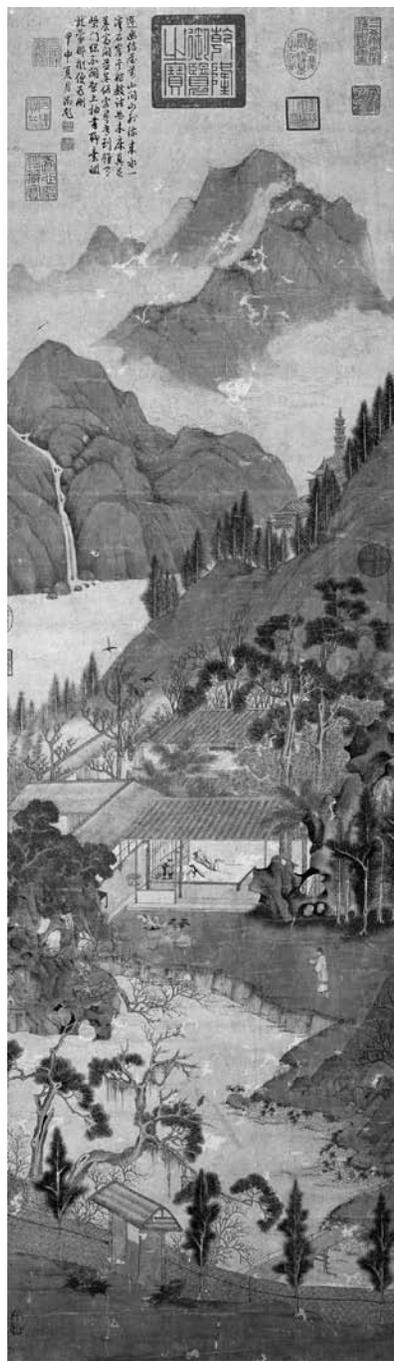


圖17 明 仇英 林亭佳趣  
國立故宮博物院藏

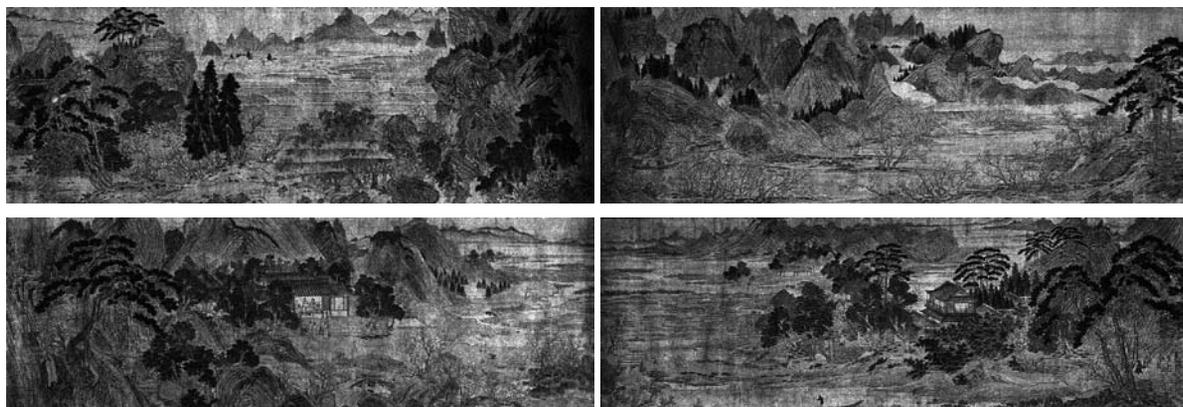


圖18 明 傳仇英 仿趙伯駒桃源圖 美國芝加哥藝術館藏 摘自 *Sacred Mountains in Chinese Art*



圖19-1 宋 趙伯駒 江山秋色 北京故宮博物院藏



圖19-2 宋 趙伯駒 江山秋色 局部

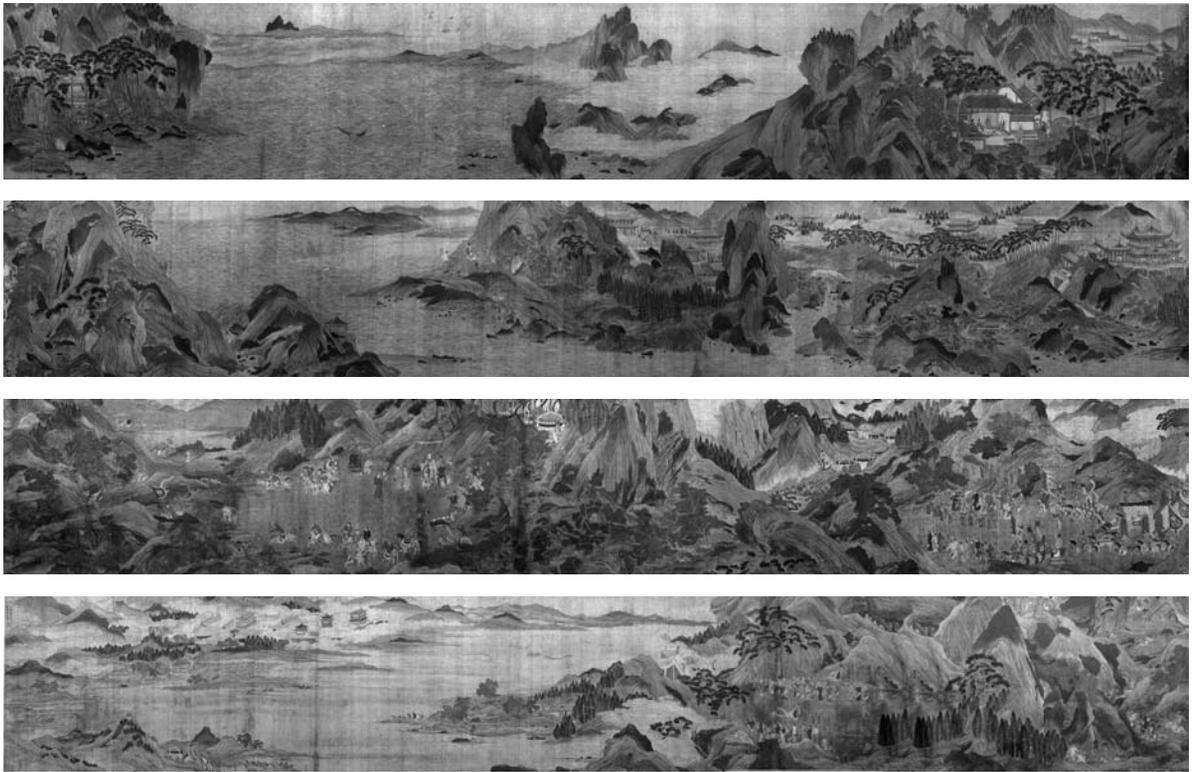


圖20 明 仇英 上林圖 國立故宮博物院藏

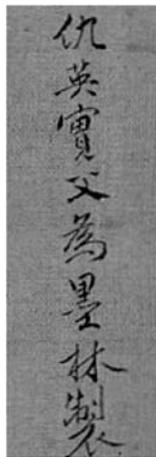


圖21 明 仇英 水仙蠟梅 款書 國立故宮博物院藏

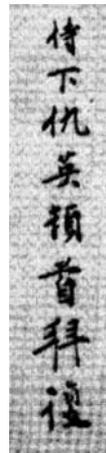


圖22 明 仇英 尺牘 款書 Jean-Pierre Dubosc藏



圖23 明 沈周 張公洞圖卷 美國翁萬戈私人藏 摘自《藝苑掇英》第34期



圖24 明 陸治 仙山玉洞 國立故宮博物院藏



圖25 明 陳汝言 仙山圖 美國克利夫蘭藝術博物館藏 摘自*Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art*



圖26 明 仇英 倪瓚像卷 上海博物館藏  
摘自《上海博物館藏明四家精品選集》



圖27 明 文嘉 僊山樓閣  
University of California  
at Berkeley藏  
摘自《江岸送別》

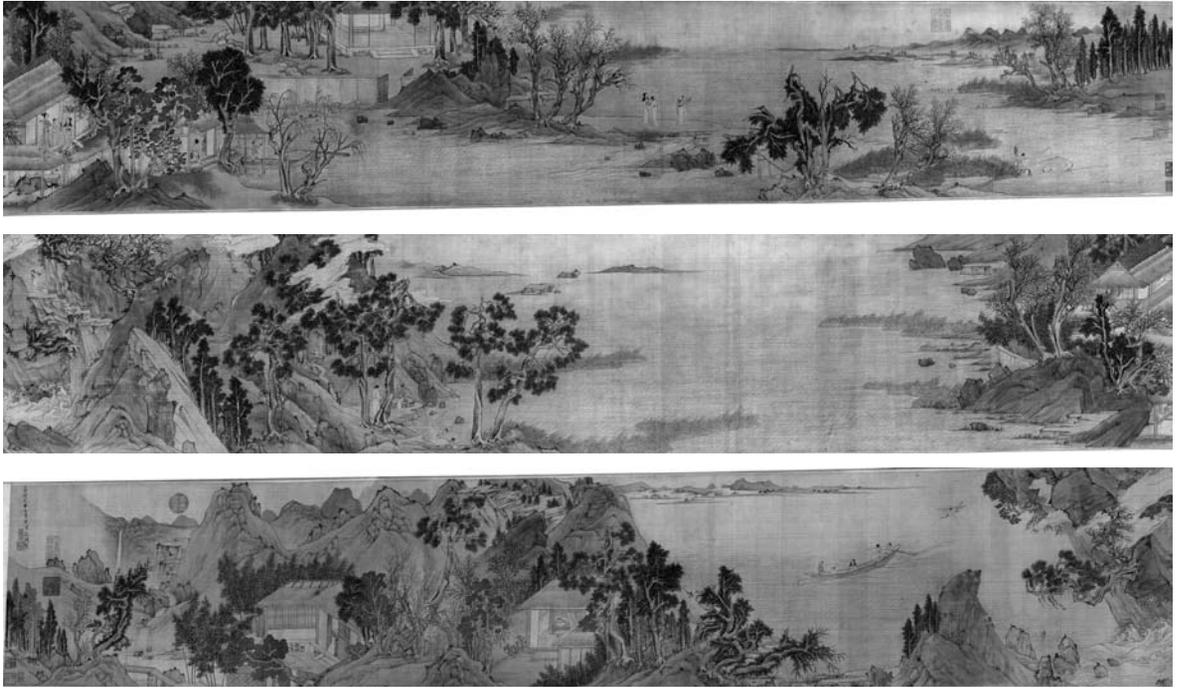


圖28 明 文徵明 仿趙伯驩後赤壁圖 國立故宮博物院藏



圖29 明 劉度 桃花源 美國克利夫蘭博物院藏  
摘自*Eight Dynasties of Chinese Painting:  
The Collections of the Nelson Gallery-Atkins  
Museum, Kansas City, and The Cleveland  
Museum of Art*



圖30 明 劉度 山水 國立故宮博物院藏