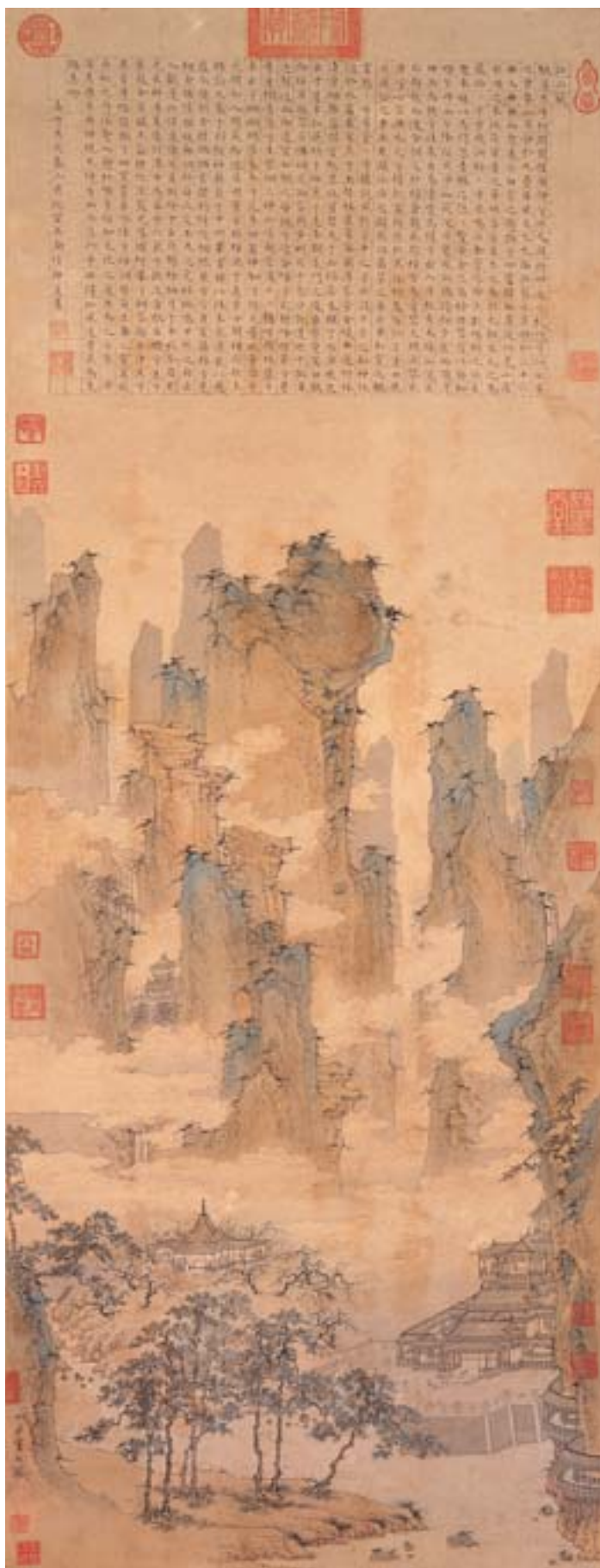


仙氣飄渺 長樂未央

——明仇英〈仙山樓閣〉——

仇英為明四大家之一，亦為十六世紀著名職業畫家，在傳統社會中的重要角色為繪製祝壽畫。院藏〈仙山樓閣〉具體呈現仇英如何汲取古代風格，繪製仙境山水，成就一幅精采的祝壽畫，並反映了當時人對於仙境長生的嚮往。

許文美



圖一 明 仇英 仙山樓閣 國立故宮博物院藏

仇英（約一四九四～一五五二）作品風格精巧細膩，向與沈周（一四二七～一五〇九）、文徵明（一四七〇～一五五九）、唐寅（一四七〇～一五三三）並稱明四大家。然與其他三家不同的是，仇英既非如沈周、文徵明等出身仕紳家庭，繪畫帶有濃厚的文人畫色彩，抒發個人心志情感，也非經歷唐寅般先追求宦途受阻，才轉型為職業畫家的心路歷程。作為一個職業畫家，仇英在初顯繪畫才能時，即受到蘇州職業畫家周臣（一四五〇～一五三五）的注目並加以指導，當時文人如文徵明、唐寅、王寵（一四九四～一五三三）亦多所提携，使得年輕的仇英交遊圈日廣，學習面亦日益豐富。除了一般的贊助者之外，仇英由於擅摹古畫，更受到收藏家青睞，每每引自館中摹繪所藏，或應其所需繪製作品。贊助仇英之著名藏家包括陳官（生年不詳）約一五五二）、周鳳來（一五二三～一五五五）、項元汴（一五二三～一



圖二 明 仇英 仙山樓閣（局部）



圖三 明 仇英 仙山樓閣（局部） 陸師道楷書〈仙山賦〉

五九〇）等人。因此仇英的作品既有文人畫家的影響，又有藏家贊助者等收藏之助益，靠著個人努力，仇英終成來源複雜多樣、且精緻細巧的作品風格。

過去學界對於仇英研究已累積相當成果，研究面向包含仇英生平活動的探索，如討論其卒年、交往贊助者、文人等；或勾勒仇英某類作品面貌，如山水畫發展、人物畫特點、園林畫特色等。而本文藉由探討院藏〈仙山樓閣〉（圖二），集中呈現仇英作為一個職業畫家，如何汲取古代風格，繪製仙境山水，以成就一幅成功的祝壽畫，並具體反映當時人對於仙境長生的嚮往。

一、〈仙山樓閣〉與〈雲溪仙館〉

〈仙山樓閣〉畫面下方坡岸繪有松樹樹叢，一旁水波潏潏，畫面往上延伸，隔岸右方為一樓閣，臺上有珍禽，樓上文士眺望雲霧。隔岸左方為一亭臺，亭內二文士似在交談，亭外樹木環繞，枝極多姿。（圖二）亭臺樓閣



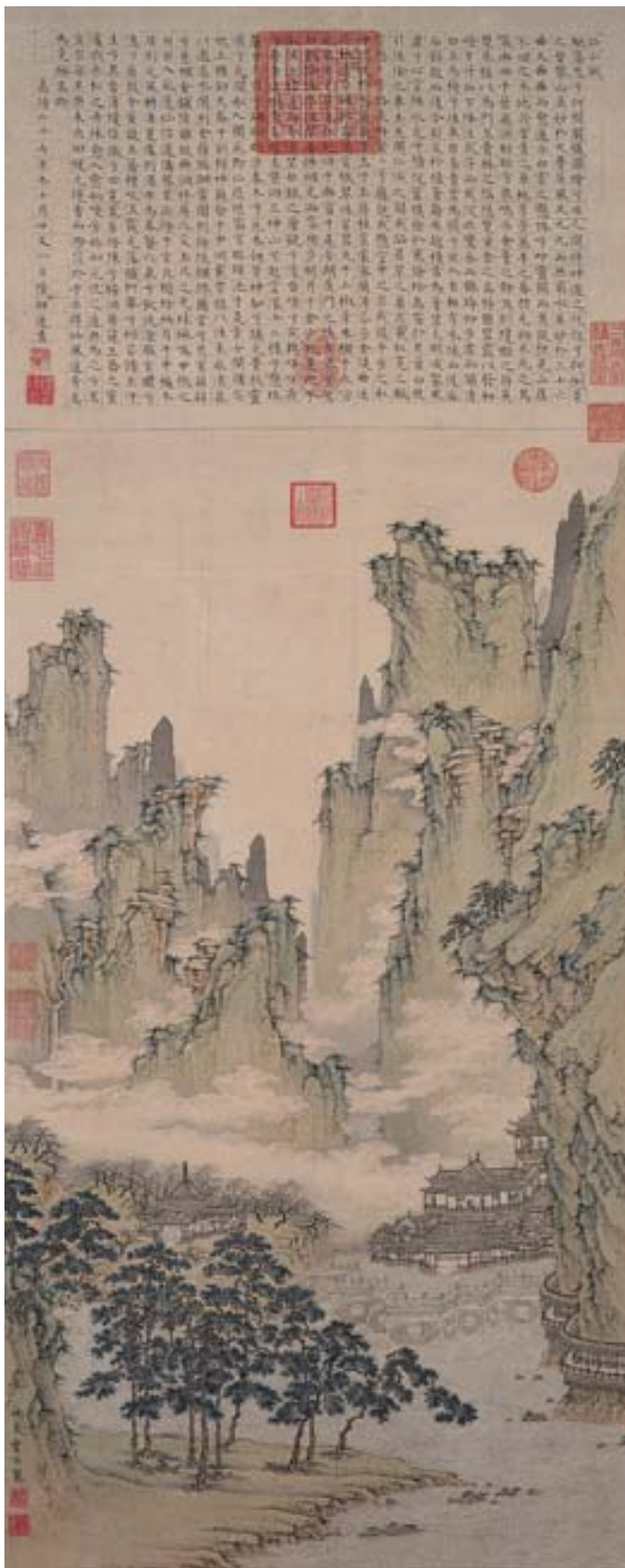
圖四 明 仇英 東林圖 國立故宮博物院藏



圖五 明 文徵明楷書孝經仇英畫（局部） 國立故宮博物院藏

上，峰巒層疊，雲霧繚繞，其間左右各有一道瀑布傾瀉而下。畫面左下有「仇英實父製」款書，款書下有「十洲」葫蘆印及「仇英之印」。畫面上方並有陸師道（一五一七～一五八〇）楷書〈仙山賦〉（圖三），賦後陸師道紀年款「嘉靖庚戌春二月既望，五湖陸師道書」，其下有「陸子傳」、「嘉靖戊戌進士」印。整幅畫縱一一〇公分，橫四十二點一公分，是幅細長型掛軸，為明代吳門繪畫作品常見形式。一般依據畫上陸師道紀年，將此畫訂於嘉靖二十九年（一五五〇），屬仇英晚期作品。陸師道楷書雖未明言明〈仙山賦〉作者，由於此賦錄於蘇州文人蔡羽（一四五七～一五四一）《林屋集》中，可以確認〈仙山賦〉長篇為蔡羽所作。此種由仇英繪畫，再由蘇州文人題跋的方式，不乏其例，如見於早年〈竹院圖〉（D.1. Franco Vannotti 私人收藏）上有王寵題詩、院藏〈東林圖〉（圖四）後有唐寅題、以及〈孝經圖〉





圖六 (傳)明 仇英 雲溪仙館 國立故宮博物院藏

(圖五) 上有文徵明楷書孝經等。

探討〈仙山樓閣〉之前，首

先應釐清〈仙山樓閣〉與另一幅

本院收藏名為仇英〈雲溪仙館〉

(圖六)之間異同。〈雲溪仙館〉

構圖與〈仙山樓閣〉雷同，皆為

下方坡岸松林，中為亭臺樓閣，

上方仙山環繞。其上亦有款書為

陸師道之楷書〈仙山賦〉，書於

嘉靖二十七年(一五四八)。兩

幅畫今日同時收藏於故宮博物

院，應源自於清乾隆時期。〈仙

山樓閣〉上有多方明末清初耿昭

忠及其子耿嘉祚印，並有「乾隆

御覽之寶」印，當是先經清代耿

昭忠收藏，其後再進入清宮。而

〈雲溪仙館〉上見乾隆及嘉慶印

璽，且著錄於《石渠寶笈初編》

之養心殿中，可見此畫在清乾隆

時期已進入清宮。

關於這兩幅構圖極為相似的

畫作，江兆申在一九七五年《吳

派畫九十年展》圖錄中雖稱〈雲

溪仙館〉用筆工細，已提出〈仙山

樓閣」較〈雲溪仙館〉「峰巒位置，生動許多」，而「皴山畫樹，用筆較大膽而自然」。雖〈雲溪仙館〉上款書陸師道之〈仙山賦〉紀年為嘉靖二十七年，看似早繪於〈仙山樓閣〉二年。但此畫雖稱工細，用筆頗為拘謹刻板，仙山形象亦不如〈仙山樓閣〉稜角分明，位置錯落變化，甚為奇特，而顯得平板無奇。尤其兩幅畫空間結構明顯不同，〈仙山樓閣〉由坡岸近景，至亭臺中景，以至群山繚繞的遠景，視點是由略為俯視，再往上爬昇。群立山頭表現亦非一成不變，時以仰角表現巨大山頭，時以俯視窺見山頂平臺，或由側面窺見山峰不同面向。反觀〈雲溪仙館〉，幾無視點之遊移變化，近景與中景始終維持在同一地平線上，群山皴紋拘泥於山石兩側，使得山體具有相當的正面性。由此看來，〈雲溪仙館〉與〈仙山樓閣〉非但不屬同一人所作，更不屬於同時代所作。由〈雲溪仙館〉的空間處理來看，成畫時間恐怕已晚到清初。

傳為仇英所作、題名為〈仙山樓閣〉之畫軸及手卷至少有五幅記錄在著錄中，而超過四幅現存於世。這些作品雖不見得都是仇英的真蹟，卻顯示出仇英在此繪畫主題的聲名。仇英作品自明代中期起即相當受到歡迎，蘇州一地甚有被稱為蘇州片的仿畫生產。與仇英年紀相仿的文嘉，在《鈐山堂書畫記》中記嘉靖乙丑年（一五六五）他整理嚴嵩（一四八〇～一五六五）收藏書畫時，記錄所藏趙伯驥〈桃源圖〉為「此圖舊藏宜興吳氏，嘗請仇實甫（仇英）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。」足見仇英作品的摹畫，自明代中期已經相當盛行。

二、〈仙山樓閣〉的李唐風格

關於仇英的記載，且距離仇英卒年最近的一部畫史，恐怕是同屬吳門的王穉登成於嘉靖癸亥（一五六三）的《吳郡丹青志》。王穉登個人主要成就在文

學方面，在文徵明過世之後引領詞翰三十餘年，其書法亦自成一派。他感到吳中繪事興盛，特別記載活動其間之彥士妙匠，以錄其地流風餘韻。他對於仇英之記載為「特工臨摹，粉圖黃紙，落筆亂真，……稍或改軸翻機，不免畫蛇添足。」雖然這段文字對於仇英的創意頗不以為然，但也同時指出了仇英畫作的特色在於臨摹，或是藉由臨摹心得加上自己的創意。仇英擅摹古畫的特點在明代著錄中多所提及，晚明茅一相《繪妙》亦云仇英「於唐宋名人畫無所不摹寫，皆有稿本……」。而晚明藍瑛、謝彬合纂輯《圖繪寶鑑續纂》亦載仇英重視青綠山水的特點及臨摹古畫的精巧，其載仇英「……善畫，其山水雖仿宋人，自成一種，頗得青綠重色之法。……間有摹臨北宋，寸人豆馬，鬚眉畢具，布置設色，深淺得宜。冊頁手卷，愈小愈佳……」。

〈仙山樓閣〉為一幅青綠設色的山水樓閣，山頂稜線部分多

以石青敷染。爲了表現群峰崢嶸的氣象，及稜角分明的山石，山石多以斧劈皴畫出山體，山頂部分及稜塊交界處則以濃墨細點表

現樹叢。此種以斧劈皴表現稜角分明的山石，且山頂處多攢簇樹林的山水風格來源，爲宋代的李唐畫風。仇英援引宋代山水畫風

作畫，也符合著錄中記載仇英山水畫擅仿宋畫的特點。
李唐（約一〇四九—一一三〇後）爲跨越北宋、南宋的大畫



圖七 宋 李唐 萬壑松風 國立故宮博物院藏



圖八 (傳)宋 李唐 江山小景 國立故宮博物院藏



圖九 (傳)北宋 燕文貴 奇峰萬木 國立故宮博物院藏



圖十 南宋 閻次平 松磴精廬 國立故宮博物院藏

家，其於北宋末的作品，可以今日故宮收藏的〈萬壑松風〉(圖七)為代表。畫為巨幅式山水，仍具北宋山水主山堂堂的氣勢，山壑之間群松林立，山石以重墨勾勒輪廓，並以雄強的斧劈皴畫出紋理，全幅青綠設色。李唐於南宋遷都杭州後，再入畫院，其確切成於南宋的山水作品，在學界雖

仍無定論。然由目前所存許多南宋畫家作品來看，並與其成於北宋末的〈萬壑松風〉相較，如院藏之〈江山小景〉(圖八)和〈奇峰萬木〉(圖九)等畫，保留了相當濃厚的李唐風格。且南宋院畫家在畫山水小品時，常以重墨勾勒山石樹木輪廓，施以小斧劈皴，全幅青綠設色，如閻次平

(活動於一一一九—一一六二)〈松磴精廬〉(圖十)及賈師古(約活動於一一三二—一一六二)〈巖關古寺〉(圖十二)，可見李唐風格對南宋繪畫的深遠影響。

若以〈仙山樓閣〉與冊頁〈奇峰萬木〉相較，雖〈仙山樓閣〉為一掛軸，尺寸較冊頁大了許多，但〈仙山樓閣〉畫中群峰環

繞矗立，或高或低，遠山墨染有如剪影一般的表現，和〈奇峰萬木〉的李唐風格有相通之處。

〈奇峰萬木〉雖舊籤題為北宋燕文貴所作，早在七〇年代已有學者指出此件小幅冊頁，為李唐風格影響下的南宋青綠山水作品。



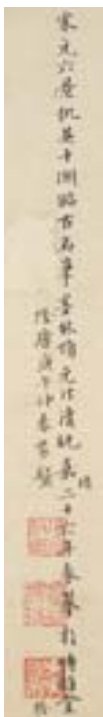
圖十一 南宋 賈師古 巖關古寺 國立故宮博物院藏

仇英所寓目的古畫今天雖無法詳實得知，然如仇英所交往的大收藏家項元汴，就曾收藏過南宋閻次平的〈松磴精廬〉，其上有項氏收藏印，或許仇英有機會見到，並學習這類畫風。尤其南宋閻次平〈松磴精廬〉所反映的畫



圖十二 明 仇英 秋江待渡 國立故宮博物院藏

風雖受李唐影響，如比較此畫與李唐〈萬壑松風〉，〈松磴精廬〉顯然因南宋所處地理的不同，山石表現顯得柔和許多。〈仙山樓閣〉山石上斧劈皴的畫法，即較接近南宋冊頁上常見的小斧劈皴，加上〈仙山樓閣〉畫在生紙



圖十四 臨宋元六景 項元汴識語



圖十三 明 仇英 臨宋元六景 高峰遠湖 國立故宮博物院藏

上，筆調顯得活潑生動。

除了〈仙山樓閣〉之外，仇英其他山水畫作亦見李唐風格，如院藏〈秋江待渡〉（圖十二）及〈臨宋元六景〉中〈高峰遠湖〉一頁（圖十三）。前者畫幅上有項元汴之印，很可能即為項氏所作。而〈臨宋元六景〉一套冊頁上，由項元汴載明作畫緣由：「宋元六景，仇英十洲臨古名筆，墨林項元汴清玩。嘉靖二十六年（一五四七）春，摹於博雅堂。隆慶庚午（一五七〇）仲春裝襲。」（圖十四）識語不僅說明此套冊頁是為項元汴所作，且畫家作品有古畫為本，依據的應當就是項氏的收藏。此頁青綠山水，設色清麗，隔水兩岸高峰矗立，中行船隻，畫中山石帶皴帶斫，為運用李唐山水風格的另一表現。從〈秋江待渡〉及〈臨宋元六景〉兩個例子來看，〈秋江待渡〉為一巨軸，保留了較多北宋巨幅式山水的構圖，而〈臨宋元六景〉中之一頁則為邊角式構圖，近於〈江山小景〉表現，足



圖十五 明 唐寅 溪山漁隱（局部） 國立故宮博物院藏

見仇英運用李唐風格時，變化相當豐富。

仇英取法宋代李唐風格，部分原因應是受到當時風氣影響。仇英師長輩如周臣、唐寅，皆習李唐風格。如周臣的〈北溟圖〉（美國納爾遜美術館藏）以李唐風格，繪出士人於松林山石宅中眺望波濤，一訪客正徐步過橋而來之景。而唐寅的李唐風格山水畫，如院藏〈溪山漁隱〉（圖十五）及〈山路松聲〉（圖十六）除可見周臣影響，筆調上更富變化。學者梁莊愛倫曾提出仇英早年受唐寅的影響，從畫上可見〈秋江待渡〉的山石與唐寅〈溪山漁隱〉卷相近。然而，仇英雖受蘇州職業畫家風氣影響，學習李唐風格，卻也發展個人特色。周臣與唐寅擅長以李唐風格的山光水影，表現文士燕居待友的情況，常見畫中山石利用墨色強烈對比，表現光影流動。相較之下，仇英的山水畫更重視李唐風格青綠山水的傳統，勾勒山石輪廓經常只為定其形勢，並不使用濃

墨，而且以色彩層層烘托暈染，使其山水畫成為具有清麗色彩的青綠山水。

另一方面，著錄資料也提醒我們注意仇英〈仙山樓閣〉的母題和構圖，與十七世紀流傳的李唐畫作，具有某種關連。〈仙山樓閣〉以山壑內群松為前景，隔水中景左置亭臺、右置樓閣，後方群峰聳立。其構圖與明末清初吳其貞《書畫記》（康熙十六年，一六七七）中所記錄的一幅李唐〈萬松宮闕圖〉相當類似。吳其貞是位精於書畫鑑賞的商人，曾錄自藏及所見清初蘇州與揚州兩地藏家所蓄真跡，並詳記畫幅行款位置、尺幅大小、印記、紙絹、裝潢等，再加註所見年月。其中李唐〈萬松宮闕圖〉為「絹畫一大幅，畫群松於壑內，兩邊斗方立方塊峻峰，左低而右高。左有水流，下松壑而出，右有水流，下宮闕而出。下段右坡，皆為斧劈皴，上段峰頭，蓋用側筆直皴。畫法清潤，結構高妙，為李之神品。在杭城



圖十六 明 唐寅 山路松聲 國立故宮博物院藏



得於紹興王氏家人手，己酉十二月三日。」從構圖佈局及山石皴法上來說，仇英〈仙山樓閣〉與這幅被吳其貞譽為神品的李唐〈萬松宮闕圖〉，頗有相通之處，〈仙山樓閣〉正是左有水流，下松壑而出，右有水流，下宮闕而出。由於吳其貞活動年代較仇英

晚了一世紀，而此幅李唐〈萬松宮闕圖〉既未見於今日存世畫作的著錄中，因此無法據此釐清兩幅畫之間是否有先後影響的關係。但無論如何，十七世紀收藏界認為宋代畫家李唐曾畫有「萬松宮闕」題材，仍可見其他著錄



圖十八 (傳) 宋 李唐 坐石看雲 國立故宮博物院藏

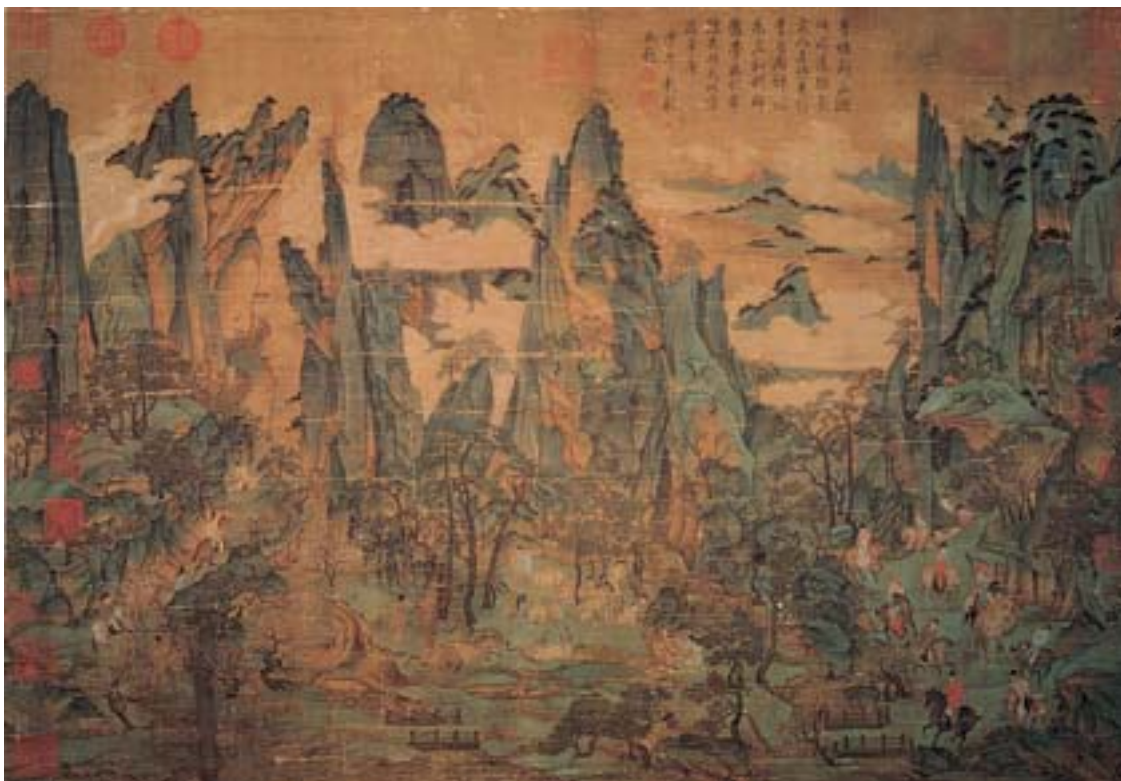
中。晚明姜紹書《韻石齋筆談》亦載「戊子嘉平月，王仲和憲副出觀李晞古（李唐）〈萬松金闕圖〉」。值得注意的是，宋代確存有以萬松宮闕為題之畫作，如北京故宮收藏之北宋末趙伯驢〈萬松金闕〉（圖十七）。此畫異於吳其

貞記錄的李唐〈萬松宮闕圖〉之大幅絹畫，而以手卷形式畫萬松連綿，宮殿屋宇隱見其中。此畫因後紙有元代趙孟頫題跋，斷為趙伯驢畫蹟，後代多接受其為趙伯驢真蹟。而其後亦有倪瓚題詩（一三七二年），詩句點出「萬松宮闕」主題與描繪仙境有關：「萬松金闕鬱峇峽，望望人間思沆寥，留得前朝金碧畫，仙人天際若為招。」足見元代時已認為此畫題為仙境描寫，具有招隱意味。十八世紀安岐在《墨緣彙觀》（成於一七四二年）中著錄趙伯驢〈萬松金闕〉圖時，亦提及曾見一幅李唐〈萬松金闕圖〉，為絹本雙拼掛幅。安岐認為此掛軸雖精，仍不及趙伯驢〈萬松金闕〉卷。

惜十七、十八世紀流傳的李唐〈萬松金闕圖〉今日未見，無法多加比較。然如以仇英〈仙山樓閣〉比較李唐〈萬壑松風〉，或是具有李唐風格的冊頁如〈坐石看雲〉（圖十八），仇英〈仙山樓閣〉恐怕還有上溯至唐李思訓風



圖十七 北宋 趙伯驢 萬松金闕 北京故宮藏 採自《中國美術全集·繪畫篇4·兩宋繪畫》圖版20



圖十九 唐人 明皇幸蜀圖 國立故宮博物院藏

格的企圖，因仇英〈仙山樓閣〉繚繞群山的仙氣，是以細線勾勒，相當特別。而〈萬壑松風〉及〈坐石看雲〉皆以留白表現雲氣，為李唐畫中獨特的虛實運用。仇英〈仙山樓閣〉的雲氣畫法，反而近於傳為唐人的〈明皇幸蜀圖〉（圖十九）。此畫亦為一幅青綠設色作品，明時期曾經項元汴兄長項篤壽（一五二一—一五八六）收藏，上有項篤壽印。明人多認為宋代李唐的青綠山水承襲了唐代李思訓青綠山水的傳



統。成於明洪武二十一年（一三八八）曹昭《格古要論》即云「李唐山水，初法李思訓，其後變化多，喜作長圖大障，其名大劈斧皴。」而唐代畫家李思訓，在明代亦被認為繪有仙山樓閣的題材，如汪砢玉《珊瑚網》記權相嚴嵩收藏日時，其中即有幅標為唐李思訓《仙山樓閣》掛軸，可見嚴嵩時就藏有傳為唐代李思訓的《仙山樓閣》圖。關於此畫，今日雖不得知畫面真實狀況，但不論其真偽臨仿，十六世紀流傳唐李思訓仙山題材的現象，亦並非毫無根據。文獻如唐張彥遠《歷代名畫記》就如此記載李思訓作品「其畫山水樹石，筆格道勁，瀟灑潺湲，雲霞縹緲，時觀神仙之事，竄然巖嶺之幽。」足見唐代張彥遠所見的李思訓山水，已和仙境山水相關。而這或許是仇英繪製仙山時，援引李思訓畫風的理由之一吧。

三、繪仙山以成壽畫

不論仇英《仙山樓閣》所援

引的古代風格為何，作為職業畫家的仇英，在當時贊助者應求下，所畫作品必然易於時人接受與了解。因此，《仙山樓閣》究竟如何因應時人需求？更令人感到興味。致力於研究仇英晚期的學者梁莊愛倫，在論及仇英晚期山水中，曾以此畫為仇英晚期山水畫代表，並且懷疑《仙山樓閣》即為一張祝壽畫。她舉經由明代著錄，惜未流傳至今的唐寅《仙山樓閣》圖為佐證。因張丑在《清河書畫舫》（一六一六年序）中曾提及自藏唐寅《仙山樓閣》圖一幅，而此畫獲自王寵家族，原本是為王寵母親祝壽的壽禮。事實上，以青綠山水表現仙山題材，在元末民初已具有祝壽功能。《無聲詩史》卷一「陳汝言」條載元末明初畫家「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。」此畫應即為汪砢玉《珊瑚網》卷二十三所記各處收藏之「陳處士孟賢家藏」條下所記「陳惟允仙山圖」，因條目下

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」。在以青綠山水描繪仙山題材作為祝壽畫的傳統下，仇英此幅《仙山樓閣》則以萬松為圖中重要元素，以富長壽之意。此種寓意，亦可由《珊瑚網》同卷提及權相嚴嵩收藏掛軸時，含有仇英《萬松壽意》二軸之畫題得知。

然而，萬松僅為《仙山樓閣》畫上一元素，至於「仙山」、「樓閣」又如何表現長壽之意呢？這個問題，藉由畫上陸師道楷書蔡羽《仙山賦》，可提供我們更為豐富的文化意涵。蔡羽《仙山賦》全文有六七一字，賦的起始便強調仙山的非人間性，及可供神遊的特質。「山莫妙於九疊屏風，又九九而無窮，水莫妙於三十六曲，又曲曲而愈通。示白雲之懸路兮，叩靈關而莫從，但見山產不凋之木，地茂常青之草。桃李榮萬年之春，羽毛翔不死之鳥。」這段文字之中，只見仙山重重疊疊，迂迴繚繞。

而這無盡無窮、永不凋滅的仙山中，充滿了奇珍異獸，和超乎自然的神奇現象。因此，此賦續言「雙朱楣以為門，忽青林之隱隱。覽黃金之高榜，因碧霞以發軔。磴乍升而乍降，徑或浮而或沉。非鸞參而鶴跨，抑步虛而躡清。白玉為棧兮，往來自易。青雲為襪兮，出入自輕。秀木疏而復密，石壁起而復合。……」往來其間的自然就是仙人，「乘紫鸞，駕白鶴，拾瑤草，採翠華。」而此仙境又與帝王宮苑的意象相結合，「……入閨苑，即僊居。憩靈宮，臨瑤池。于是素女開牖，宓妃上樓。鈞天奏於別館，神籟發乎中洲。……」其中「素女」、「宓妃」為古代神女，在辭賦中經常被相提並論，如揚雄《太玄賦》中「聽素女之清聲兮，觀宓妃之妙曲。」素女為黃帝時的方術之女，宓妃則為洛水之神。蔡羽《仙山賦》描述好比帝王宮殿且充滿仙樂的仙境之後，接而敘述仙境之樂，在此仙境中可得「仙侶道儔」，且「窺王喬

之靈竈，啓赤松之丹牀。」「王喬」、「赤松」為古代傳說中的仙人，如《淮南子·泰族》云「王喬、赤松，去塵埃之間，離群羣之紛，汲陰陽之和，食天地之精，呼而出故，吸而入新，躡虛輕舉，乘雲游霧，可謂養性矣。」而此仙界自是不同凡響，長樂無極，因此「愈入愈秘，嗅芳始知。元化之道，無為之方。冥冥寂寂，其樂未央。回視凡境，杳而渺茫。」至此，我們終於知道賦中的仙界是一個超脫凡界生死，長樂無極的不朽境界。

如將蔡羽《仙山賦》放入賦的文學傳統來看，《仙山賦》所描寫的仙境，毋寧較接近漢賦的精神。雖然賦的起源早於漢代，且有名者如戰國時期楚國屈原所寫《離騷》，也不免言及仙人仙界，但《離騷》仍在表現困厄之士藉賦抒發的憂世情懷。這種憂世情懷，在宋玉賦中尚有保留。然而，進入漢代之後，在漢朝統一的時代氛圍下，漢賦豐富華麗的詞藻，呈現了天上仙境華麗歡樂的氣氛。換言之，漢賦的文學精神以「樂」代替了楚辭的「憂」。這種變化可以司馬相如的《大人賦》為例證。根據《漢書》〈司馬相如傳〉，《大人賦》是司馬相如作《子虛上林賦》打動漢武帝後，乘勝追擊之作，而它確實發揮了讓聽者進入仙境之後，充滿樂不思蜀之感。《漢書》〈揚雄傳〉亦載「往時武帝好神仙，相如上《大人賦》欲以風帝，反縹緲有凌雲之志。」在延年益壽與長生的追求下，漢武帝樂好神仙，而漢賦的文學鋪陳，往往相應於此，提供了仙境遨遊、長樂未央的藝術效果。以此看來，蔡羽《仙山賦》對於仙山的鋪陳描寫，精神上遠承漢賦傳統，尤其蔡羽《仙山賦》最後以「非得仙風道骨，奚為克躋其鄉」作結，表達了對於仙境的純然追求，也傳達了凡人求仙，以益壽長生的強烈企圖。

理解了《仙山賦》的文學意涵後，更進一步需考慮仇英此幅《仙山樓閣》圖文的先後關係。

此卷乃京甫心子正
 筆以人物清澗樹石秀雅
 臺榭森竒畫中三化直
 侍；矣國光先寔而藏之
 出而示予者予遂心會
 其意為祿孝經一過片知
 亦為之茶巨續彩之語何耐
 嘉靖丙午二月此望當時書

圖二〇 明 仇英 孝經圖 後幅文徵明識語

仇英畫上常見文人題識，但圖文完成的先後情況並不一致。以美國華盛頓佛利爾藝術館收藏之周天球〈明七家書畫合卷〉為例，此卷據後幅周天球自跋（一五七四年跋），周天球為此花費二十年功夫。因周天球先後得到蔡羽書〈湘君湘夫人〉（一五三七年）、文徵明書〈蘭亭序〉（一五四五年）、陸師道書〈麻姑仙壇記〉（一五四五年）、以及彭年書〈洛神賦〉（一五五一年），最後得祝允明書〈黃庭經〉（一五〇〇年），和王寵書〈曹娥碑〉（一五三三年）。其後，再請仇英各畫一圖於前，可見這件作品是文先於圖。而院藏〈孝經圖〉亦有文徵明楷書〈孝經〉。根據後幅文徵明識語（圖二〇），是收藏者先請仇英摹宋王端〈孝經圖〉，而後請文徵明楷書〈孝經〉，足見圖先於文。仇英〈仙山樓閣〉雖查無進一步資料，可得知畫幅的確實贊助者，然以此幅狀況而言，陸師道楷書蔡羽〈仙山賦〉，書於畫幅上方空白處，且

以畫格方式，仔細計算書寫字數，以填入長篇〈仙山賦〉，可推測書法應成於畫後。因此，整個過程很可能是受畫者獲得仇英畫後，再尋找知名文人題識。而陸師道根據仇英的畫，再題上吳地前輩文人蔡羽的賦，更顯相得益彰，因此畫中景物與賦雖不見得每每對照，但亦有相通之處。緣此，畫中人物或為王喬、赤松，而仙山中雲霧繚繞也頗能呼應賦中「山莫妙於九疊屏風，又九九而無窮，水莫妙於三十六曲，又曲曲而愈通」之景。此已為明代中期吳地對於仙境景象的共識。此種情況，好比王寵在〈題王叔明仙山障子二首〉（收錄於《雅宜山人文集》）詩句中，描述他見到元代王蒙所畫仙境山水時，即想到漢代司馬相如作〈大人賦〉的情況，足見繪畫與文學已具有共通的精神。

餘論

仇英畫作呈現漢賦精神除〈仙山樓閣〉之外，明代著錄中



還記載一幅知名的〈子虛上林二賦〉圖，乃根據漢司馬相如〈子虛上林二賦〉所作。其作畫緣由，在文嘉《鈐山堂書畫記》記載詳細，為「崑山周六觀（周鳳來）所請，酬以百金。復請先待詔（文徵明）小楷書二賦於後。」此畫今雖不存，但在明代所受稱譽，幾為仇英畫作之冠。如王世貞（一五二六～一五九〇）《藝苑厄言》載仇英「嘗為周六觀作〈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。可謂繪事之絕境，藝林之勝事也。」陳繼儒《妮古錄》亦云仇英「畫〈子虛上林圖〉，長五丈，窮態極妍，蓋天孫錦手也。余見其〈胡笳十八拍圖〉、〈汴橋會盟圖〉、〈赤

壁賦圖〉，皆屬能品，而不若此卷為第一。」此畫分為五段，首段畫帝后對坐宮寢之中，次段畫帝御龍舟，三段畫帝乘坐車輦，四段為帝騎駒馬而觀狩獵，末段畫帝登上遠眺海域。值得注意

江南一地收藏豐富的風氣下，原本屬於古代帝王的文學與繪畫題材，滋養了仇英的畫作，也使得仇英的祝壽畫，呈現了帝王般的堂皇與秀麗色彩，對於其後仙山樓閣母題青綠山水的流行，有著不可磨滅的影響。

參考書目

嘉靖丁酉（一五三七）周鳳來為賀其母八十歲壽慶。卷長五丈，至嘉靖丁酉（一五四二）秋始完成，後幅並有文徵明嘉靖癸卯（一五四三）楷書司馬相如〈子虛上林二賦〉。有趣的是，描繪〈子虛上林二賦〉之繪畫為何可能蘊含祝壽之意涵？仍在於〈子虛上林二賦〉的文學意涵，在突顯天子上林苑巨麗的「離宮北館」，渲染崇山深谷的奇珍異獸，塑造神仙氣象，因而仙境與長生的意義得以結合。

由此可見，仇英作為一位職業畫家，在傳統社會中的重要角色之一為繪製祝壽畫。〈子虛上林二賦圖〉今雖不存，但今日至少有〈仙山樓閣〉幫助我們理解仇英祝壽畫的繪製。在十六世紀

1. 許東海，《女性·帝王·神仙——先秦兩漢辭賦及其文化身影》，台北：里仁書局，二〇〇三，頁一四七～一九三。
2. 許郭瑛，《仇英和他的繪畫藝術》，《故宮文物月刊》，第七卷第一期（一九八九年四月），頁五六～六六；第七卷第二期（一九八九年五月），頁八〇～八九；第七卷第三期（一九八九年六月），頁六六～七五；第七卷第四期（一九八九年七月），頁一〇～一七。
3. 許郭瑛，〈南宋山水畫中的李唐風格〉，《宋代書畫冊頁名品特展》，台北：國立故宮博物院，一九九五，頁三九～四七。
4. 國立故宮博物院編，《吳派畫九十年展》，台北：國立故宮博物院，一九七五。
5. Ellen Johnson Lating, "Five Early Paintings by Ch'iu Ying", *Taida Journal of Art History*, Vol. 4 (March, 1997), pp. 228-231.
6. Ellen Johnson Lating, "Chiu Ying's Late Landscape Paintings," *Oriental Art*, 43. 1 (Spring 1997), pp. 28-36.