浪蕩之風—明代中期南京的白描人物畫

石守謙

國立台灣大學藝術史研究所

一、序論

以往學術界對於明代中期繪畫的理解，無疑地是非常片面的。在較早期的畫史書中，明代中期之繪畫通常以沈周爲代表，而重點總是在討論其如何爲後來文人畫（或吳派繪畫）之大盛奠下基礎。只有到了近年，沈周之外的宮廷及浙派畫家才逐漸得到研究者的重視，認爲他們在當時之畫壇亦扮演著舉足輕重的角色，而對其貢獻亦應給予相當的肯定。這個趨向，自鈴木敬發端，James Cahill繼踵之後，中國大陸方面也有穆益勤等學者作了呼應，在資料的發掘及研究上有進一步的開展。而最近Richard Barnhart所組織的*Painters of the Great Ming : The Imperial Court and the Zhe School*大展，則可謂不遺餘力地要爲這些藝術家洗刷四個多世紀以來的「沈冤」，在重新檢視其風格表現之際，同時也對他們的藝術成就賦予前所未有的最高評價。①

在從事這個新的評價的過程中，學者們的研究焦點總是先置於宮廷與浙派畫家們的山水畫作品之上，而對於他們所擅長且產量頗大的人物畫部分，卻不夠重視。Cahill及Barnhart等學者雖在近年之著作中對此已有所突破，但也只是將討論之重心圍繞在其作豪壯粗放體的人物作品，對於屬白描一類的人物畫作，大部分的研究者則尚未賦予充分的關心。其實此一部分的作品不僅質量可觀，而且在表現上與其逸筆草草的粗豪人物畫大有不同，明代中期在南京活動的畫家們于此尤其顯得突出。這個現象是否即意味著浙派繪畫另有一個前此所未及發現的面相？而其風格之形式與內容又在歷史脈絡中具有何種意義？這些都是值得再加以探討的問題。

從表面上看來，這些明代中期南京畫家所作的白描人物畫，似乎僅是接續了北宋李公麟的傳統；②而因製作者皆具有明顯之職業身分，此則又似乎意謂著北宋這個文人傳統的普遍化之現象。然而，由這些南京畫家中的佼佼者——吳偉的白描人物畫來觀察，

1. 鈴木敬，《明代繪畫史研究。浙派》（東京：木耳社，1968）；James Cahill, *Parting at the Shore* (New York and Tokoy: Weatherhill, 1978)；北京故宮博物院編，《明代宮廷與浙派繪畫選集》（北京：文物出版社，1982）；穆益勤，《明代院體浙派史料》（上海：人民美術出版社，1985）；Richard Barnhart, *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School* (Dallas: Dallas Museum of Art, 1993).

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

卻又不盡然如此。它們的風格形式雖可歸於白描一類，但其表現之風神則已與其宋元時代的前行者有極大的差異，讓其線描之下所呈現的仕女與宴集流露一種前所未見的特殊浪蕩氣息。它們之所以如此，而且集中在明代中期的南京出現，要如何在當時當地的文化脈絡中求得一個解說，這也是本文所嚐試要進行的。

南京在整個明代前期的繪畫發展中所扮演的角色，較諸其他如北京、蘇州、杭州等地來說，實具有更爲關鍵的地位。它尤其是浙派畫風的重心，許多奇特的風格也都在此成形。以吳偉爲主的南京白描人物畫，從其形式及內涵來說，則又可以算是這些奇特風格中最爲突出者，而其由傳統的文人繪畫觀來衡量，也最爲「離經叛道」。這個現象自然與畫家的性格有不可分的關係；但如僅是如此，卻仍不能說明爲何南京地區會有如許多的與以往不同的白描人物畫出現，而參與其中的畫家們是否皆屬同種個性，也值得懷疑。在此考慮之下，南京在明代中期時的獨特文化氣息便應更積極地被視爲一個重要的影響因素。其如何與畫家之性格因素共同作用，來形成這獨特的風格表現？而如此的文化現象，由文化史的關心來說，又宣示著什麼意義？這是在討論明代中期畫史中，不可不特加注目的問題。

二、吳偉《歌舞圖》與南京文化

西元一四九九年，蘇州才子唐寅挾著「南京解元」的聲譽，帶著鄉人的期待，抵達北京參加進士的考試，全國知識界幾乎都以爲他可以順利奪得「狀元」的最高榮譽。但是，唐寅卻在不明究理的狀況下，被捲入了一樁考試弊案。這個弊案由言官華昶舉發，被告除了考生唐寅、徐經之外，更重要的實是禮部侍郎程敏政；表面上是一樁科舉醜聞，實際上則是朝廷中的權位傾軋。不過，這個事件與一般的政爭不同，並沒有得勝的一方；不僅徐經、唐寅被取消資格，黜斥爲吏，程敏政在下獄後即被迫致仕，因此憤恨而卒，即使是發難者華昶，也因本案受懲，沒有得到任何好處。③這個案子不僅無人從中得利，整個明代朝政也未由之收到絲毫益處；作爲一個政治事件來說，它幾無任何歷史意義，有的只是作爲一個當日北京朝廷之中充滿內鬥、令人不寒而慄氣氛的見證罷了。

而在距這個影響唐寅一生的舞弊案四年之後，一五〇三年的春天，畫家吳偉在南京作了《歌舞圖》（圖1，北京故宮博物院藏），唐寅亦在畫上題識，紀錄了當時他倆共

2. 白描人物畫之傳統雖可溯源至盛唐時之「白畫」，但二者實仍有明顯的差異；現今通稱之白描指的乃是僅以線條勾勒而完成的作品，並不包括有淡彩、薄暈，或者用之爲粉本、稿本的畫作。這種定義下的白描傳統，還是以李公麟爲源頭較宜。請參見石守謙，〈盛唐白畫之成立與筆描能力之擴展〉，《故宮學術季刊》，2卷3期（1985年11月），頁19～43。關於人物畫傳統的發展史，請參見Richard Barnhart, "Survivals, Revivals, and the Classical Tradition of Chinese Figure Painting," *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting* (Taipei: National Palace Museum, 1970), pp. 143-210.
3. 參見江兆申，《關於唐寅的研究》（台北：國立故宮博物院，1976），頁43～48。

同參加的一個歌舞歡宴。宴中的浪蕩輕快氣息，躍然紙上，較諸唐寅四年前的北京經驗，不啻有天淵之別。

吳、唐二人在南京的這場歡宴，其焦點爲一位年僅十歲的歌舞妓——李奴奴，當時以蕩人心懷的歌聲舞藝走紅於南京的娛樂區秦淮東涯。《歌舞圖》中的李奴奴看來十分小巧，比一般十歲女童的身材還要袖珍，或許這正是她能特別惹人憐愛的原因之一。她的舞姿曼妙可愛，動作中似乎還正隨著其背後另一成年歌妓手上響板所打的節拍而響應。打著節拍的歌妓之坐姿也相當特殊，較諸一般擊節者所常顯示的平穩謹慎表現而言，其倚斜的身軀及前伸之左足，透露著某種超乎規範的冶態。擊節者之左側則爲跷腿支肘，露出半截小腿而左足踏著節拍的男客，其姿態除充分顯示他對歌舞的專注外，也有一種不常在畫中出現之放逸情趣。這些現象，如果與傳十世紀顧閎中所作的《韓熙載夜宴圖》來作對照，後者的歌舞場面就顯得較爲莊重。

《韓熙載夜宴圖》無疑地是此一題材中最爲膾炙人口的名跡。它與《歌舞圖》類似，要去描繪一個荒縱的夜宴場面。根據《宣和畫譜》的記載，那乃是五代南唐中書舍人韓熙載「以貴游世胄，多好聲伎，專爲夜飲，雖賓客糅雜，歡呼狂逸，不復拘制」，後主李煜「頗聞其荒縱，然欲見樽俎燈燭間觥籌交錯之態度不可得，乃命（顧）閎中夜至其私第，竊窺之，目識心記，圖繪以上之。」④由這個記載來看，《韓熙載夜宴圖》並非是當下寫生的作品，而係畫家顧閎中根據其窺伺之後而得的記憶資料，在離開現場之後的畫室中圖繪完成的。這個事件發生與圖繪製作在時空上的距離，便提供了畫家對事件細節賦予自我解釋的可能。換句話說，韓熙載的夜宴雖有「歡呼狂逸，不復拘制」的荒縱事實，但圖繪上所陳示的卻不一定是此事實的如實圖現，而可能加入了畫家以爲「適當」的修飾。此圖現有北京故宮博物院藏本（圖2），⑤其上所見，正是後者的情況。此本現存七段，各段雖也確在描畫宴會中各種歌舞情節，但卻完全沒有「荒縱」的意味。即使是在末段中出現了客妓間親暱之動作，但亦有韓熙載居中舉手作勸戒狀，將其氣氛由放浪轉至說教式的規鑒。這大約即是該卷畫家所以爲《夜宴圖》該呈現的基調。

在此考慮之下，《夜宴圖》中之「六么舞」一段（圖2），雖在情節上與吳偉《歌舞圖》有類似的情形，但其人物姿態則較爲含蓄而合乎規矩，尤其擊鼓之韓熙載，甚至有著幾乎一絲不苟的嚴肅表情。在空間的處理上，兩者間亦有值得注意的差別。《夜宴圖》者不僅較《歌舞圖》爲寬敞，而且韓熙載及諸男客皆處在右邊，擊掌及舞蹈之二女則在左方，互不錯雜，使觀賞之男者與表演之女者間產生一定之距離感。但是吳偉之《歌舞圖》則不然。它的空間遠爲狹窄得多，舞者之李奴奴則幾乎被其他觀者包圍于其

4. 《宣和畫譜》（畫史叢書本，台北：中國書畫資料研究社，1974），卷7，頁446～47。
5. 關於北京藏本所涉之諸多問題，請參考古原宏伸，〈韓熙載夜宴圖考〉（上、下），《國華》，884號（1965），頁5～10；888號（1966），頁5～12。

臺灣大學學術期刊資料庫

中，且觸手可及，使景中諸人似乎結爲一體，已無《夜宴圖》中之距離感。在男女之配置上，《歌舞圖》中則採錯雜方式，而狹窄的空間更使得坐客之間產生與《夜宴圖》不同的親密關係；尤其是其中姿勢最爲突出的鬍鬚男客，似乎緊夾在兩個歌妓之間，顯得最爲不守「禮法」。這種情景是在那尚且希望強調宴樂不失禮法的《夜宴圖》上所無法見到的。

《歌舞圖》與《韓熙載夜宴圖》間的區別，自然不是因爲宴會的實情內容上的差異，而係來自於畫者對宴會應如何圖現的心態有所不同。吳偉在《歌舞圖》上所再現的該聚會的浪蕩之風，因此一方面是南京歌舞酒宴的實情，另一方面也是當日南京人士對其生活逸樂無所掩飾的心態反映。而就後者來說，它所意謂的自由度，實在不是生活在政治危機四伏的北京朝廷周遭的人士們所能想像的。

《歌舞圖》的作者吳偉，即是這種南京逸樂生活的追逐者。《歌舞圖》所描繪的集會並非偶然發生的事件，而是吳偉此時在南京生活的縮影。他生於一四五九年，爲湖北武昌人。⑥他自小即喜作狂態，十七歲時便挾畫技到南京尋求機會，得到貴族成國公朱儀的賞識，親密地呼之爲「小仙」。朱儀是十五世紀後半南京最有權勢的貴族之一。吳偉以其畫藝受知於朱儀，再經過朱儀的管道，又受到其他南京權貴的提拔；在他二十七、八歲之時，便由這批南京貴族的推薦，被憲宗皇帝召至北京宮廷。憲宗當時似乎頗爲欣賞這位年輕畫家的藝術，乃至於其行爲上的狂態。文獻上記載吳偉在皇帝面前趁醉作《松風圖》「詭翻墨汁，信手塗抹，而風雲慘慘生屏障間」，帝極爲激賞，直讚之爲「仙人筆」，並對當時吳偉「蓬首垢面，曳破皁履，踉蹌行」的醉態，毫不以爲意。⑦正如文獻中使用「詭翻」一詞所暗示的，吳偉的醉酒，多少具有表演的成分在內，也是他畫藝中不可缺的一部分。這種創作行徑，雖然一時能得皇帝的欣賞，但在北京宮廷中那種詭譎肅殺的氣氛中，畢竟容易招致攻擊。吳偉在北京時一定也能感覺到那種潛在的危險性，因此便在憲宗死後千方百計地請求回到南京。

當時的南京確實在各方面具有吸引吳偉的條件。南京本爲太祖建都所在，雖自一四二一年成祖將京城遷往北京之後，降爲留都，但仍維持了皇宮和六部衙門；官僚體制及人數依舊不變，只不過其行政工作完全在北京中央處理，南京的官職成爲清閒之位，吸引著那些在政爭中失勢或者對政治缺乏興緻的士大夫前來就任。這些沒有行政工作壓力的官僚，不僅有頗多閒暇，而且從全國各地帶來了他們的身家資產，大大地提高了南京的消費能力。這再加上南京原有的蓬勃工商業，製造了許多富商巨賈，連同原本留在此區內的衆多貴族（他們也因距離北京遙遠而在生活上得到較多的自由），共同提供了南京豐富的逸樂活動充分的資源。⑧如此，南京創造了當時全中國最多采多姿的都市生活

6. 關於吳偉的傳記，可見焦竑，《國朝獻徵錄》（台北：學生書局，1964－1966），卷115，頁44上。徐禎，＜吳小仙傳＞，收在周暉，《金陵瑣事》（筆記小說大觀本，台北：新興書局，1977），卷3，頁133下～134上。
7. 見焦竑，前引書，卷115，頁44上。

景觀，正如清初僑寓南京的吳敬梓在他的小說《儒林外史》中所寫的：「城裏幾十條大街，幾百條小巷，都是人烟稠集，金粉樓台。城裏一條河，水滿的時候，畫船簫鼓，晝夜不絕。城裏城外，琳宮梵宇，碧瓦朱甍。在六朝時，是四百八十寺，到如今何止四百八十寺！大街小巷，和共起來，大小酒樓有六七百座，茶社有一千餘處……到晚來，兩邊酒樓上明角燈籠，每條街道上足有幾千盞，照耀如同白日，走路人並不帶燈籠。那秦淮河到了有月色的時候，越是夜色已深，更有那細吹細唱的船來，淒清委婉，動人心魄。」⑨

吳敬梓的這段描述，雖有他自己的想像在內，但卻十分符合吳偉作《歌舞圖》的生活背景。這裏的氣息不僅安逸、自由而且有種紙醉金迷的浪蕩。吳偉的個性與藝術無疑地在此頗爲契合。他雖說是個狂傲的人，「雖與之昵好，一言不合，輒投硯而去」，但他生活中的放浪行爲則似乎更值得注意。吳偉極爲好酒與妓，據他的傳記說：「好劇飲，或經旬不飯。其在南都，諸豪客日招偉酣飲，顧（偉）又好妓，飲無妓則罔驩，而豪客競集妓餌之。」⑩如此的生活型態，確實非一個宮廷畫家在北京可以隨心隨意獲得的。吳偉的浪蕩，在南京無疑地可以獲得最大的滿足。他在作《歌舞圖》的一五〇三年時，實際上便是居住在南京秦淮河的岸邊，此即出名的南京貢院對岸的風化區，⑪亦即是吳敬梓所描述的那個通宵達旦，歌舞不絕的世界。由此看來，《歌舞圖》根本上就是吳偉當時生活的寫照。

三、吳偉白描風格中的浪蕩氣質

《歌舞圖》中的景象表面上看來似乎還沒有預期中秦淮酒樓中的靡爛，但是，在仔細觀察體會之下，卻可發現其中彌漫在那歌舞場景內的放縱浪漫氣息。這種感覺的來源除了前述所及畫中男女緊偎的親密關係外，更重要的還是來自於吳偉在描繪這些人物時所使用的白描技法。就像唐寅在此畫上題詩云：「龍眠不惜墨三升」，⑫以「龍眠」（即李公麟）來讚喻吳偉一般，所謂「白描」筆法通常都被溯及北宋畫家李公麟。但是，事實上，很多時候這種歸溯工作並沒有實質上的意義，而在詩中將某一白描畫家擬之爲李公麟，也經常變成應酬式的陳腔濫調。吳偉在《歌舞圖》上所用的白描便與李公麟者大異其趣。他們兩者之間，雖然因全係細筆線描勾勒而成，不施色彩，而有相通之

8. 關於明代南京生活之最佳討論，請見F.W. Mote, "The Transformation of Nanking, 1350－1400," in G. William Skinner ed., *The City in Late Imperial China* (Stanford: Stanford University Press, 1977), pp. 147-53.
9. 吳敬梓，《儒林外史》（台北：桂冠圖書有限公司，1985），24回，頁250～51。
10. 同註7。
11. 余懷，《板橋雜記》（筆記小說大觀本，台北：新興書局，1974），卷上，頁2上～3下。
12. 唐寅全詩爲：「歌板當場號絕奇，舞衫才試髮沿眉；纏頭三萬從誰索，秦國夫人是阿姨；梨園故事久無憑，閒殺東京寇老婆；今日薛譚重歿世，龍眠不惜墨三升。」見《明代院體浙派史料》，頁279。

臺灣大學博物館 期刊資料庫

處，但是在白描線條之具體質量感上卻有極大的差別，而此則造成兩者完全不同的性格。

如以現今藏處未明的《五馬圖》來說，李公麟的白描線條較爲遲緩凝重、簡潔而清晰（圖3），其所成人物因之亦產生了某種溫文雅致，但不失穩重的氣質。當元代的趙孟頫有意識地再興李公麟的白描風格時，雖改用篆書似的線條重加詮釋，但主要的關懷仍在這種線描的雅重性格。大都會美術館所藏《趙氏三世人馬》中首段的牽馬者（圖4），其雖非屬白描，但身上的線條即是如此，可以說恰到好處地符合著畫家以之自況，向當道自荐的隱含企圖。⑬趙孟頫另一幅未紀年的《蘇東坡像》（圖5，台北故宮博物院藏）亦有如此之雅重白描線條，其意亦在於幫助突顯詩人性格中瀟灑卻又不失矜持的部分。⑭《歌舞圖》中吳偉的線條則有相反的表現。它們不僅速度輕快，而且墨色濃淡之間變化很大，許多地方甚至顯得淡如輕烟，與李公麟和趙孟頫所表現的清晰凝重大爲不同。除此之外，吳偉白描中使用的線條數量亦較多，而且在流轉、聚合處特別著意，顯得比李趙兩人所現之簡潔要華麗得多。這些差別令觀者可以察覺到吳偉筆下絕非意在描繪君子貞女，卻更重在呈現酒客、歌妓在那個時刻中隨情所動的無拘放縱。此時畫中之氣氛表面上雖由李奴奴的舞姿所主導，實則更要者則在於其伴舞的歌聲。而正如畫上金庭居士題詩所述：「餘音欲與腸爭斷，咽住秦淮不肯流」，李奴奴歌聲所傳達者並非狂歡的愉悅，而是「動人心魄」的淒艷。這正是畫中白描線條所流露的氣息。由儒家修心養性的角度言之，如此不加克制地任情於淒艷的浪漫之中，即意謂著精神上的頹廢與放縱，最易喪人心志，亟須嚴加防制。由此觀之，《歌舞圖》上的白描雖有李公麟的淵源，但卻是完全不同的風格。

《歌舞圖》上的白描表現與歌舞宴中的頹廢浪蕩實在相爲表裏。這並非吳偉作品中的孤例。早在一四八四年，吳偉便曾有類似的白描風格。現存上海博物館的《鐵笛圖》（圖6）使用精細的線皴作樹石，極近另幅存北京故宮博物院的吳偉《問津圖》，⑮應爲其早年真跡無誤。〈鐵笛圖〉雖然可能是以元末著名詩人楊維禎爲主角，但重點卻仍在此主人翁與兩名仕女間的相互動作；尤其特殊者爲較豐腴女士以左手插花，以及較瘦女士以扇掩面之姿勢，讓全景產生一種以往罕見的色情暗示。本畫卷後有祝允明跋詩，其中一段云：「雌龍響歇小女持，鐵精坐調雙花枝；大枝拈枝對郎插，小枝掩扇誨妖癡。」⑯正是在敘述畫中情境。而由其語看來，畫中這兩位女士應爲以花卉爲藝名的歌妓，故詩中逕呼之爲「大枝」、「小枝」。而被喚作「大枝」的歌妓，自己折花簪在髮上則似乎頗有誘惑之意，此外，「小枝」之以扇遮去其容貌，或意在暗示「大枝」媚態

13. Wen C. Fong, *Beyond Representation* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992), p. 453.
14. 此相雖在肢體結構細節的掌握上，稍有不夠準確之嫌，但整體仍見對立體之關懷，尤其線描優美，在元代人物畫中少見其匹，應可接受爲趙氏之真跡。
15. 此圖可見於北京故宮博物院編，《明代宮廷與浙派繪畫選集》，圖版67。
16. 該卷題跋請見《明代院體浙派史料》，頁284。

中不可告人的淫誨，或又有些許引人窺視其秘之喻。如果這個解釋可以成立，此畫意之頹廢浪蕩，則又不在《歌舞圖》之下。此時，吳偉所使用的細筆白描，雖在墨色濃淡變化上，不似其後來所作者那般激烈，但其極細之筆跡以及輕盈之運筆，仍然傳達了類似的感覺。《鐵笛圖》是否完全意在描寫楊維禎的逸事，這或許還不十分能予肯定，⑰但吳偉在創稿時多少參照了自己在南京時的浪蕩經驗，此則殆無可疑。

吳偉在南京所作的這些有關女妓的白描畫，皆出自其本身之浪蕩生活經驗，而他之所以如此，除了其本人之性格因素外，也因其贊助者多爲南京當地的權貴豪富之故。關於此點，現存北京故宮博物院之《武陵春圖》（圖7）則提供了寶貴的資料。此圖未紀年，但觀其白描筆墨之表現，已不似《鐵笛圖》之謹細，而有逐漸接近《歌舞圖》者的輕盈淡放之勢，成畫時間應可訂在一四九〇年代。此畫之主角武陵春，根據卷後徐霖所寫的〈武陵春傳〉：

> 妓女齊慧真者，號武陵春，自少喜讀書，能短吟五七言絕句，鼓琴自能譜調，遇客不以箏琶取憐。客有強其歌者，歌宋詩餘數闋酬之，客莫之解，多不樂。真自嗟曰：墮落業境，豈儂本心也。與江南傅生往來最密。生警敏，亦善吟，締好者五載。生偶以註誤出戍廣西，真竭其帑資拯之，不得。每寄書，輒以死許。生從戍，真憂惋成疾，不數月遂死。所存有珠璣囊鎞肋集傳于人間。⑱

可知其本名齊慧真，亦爲秦淮名妓。她除音樂之才藝外，亦有文采，故吳偉特爲之在畫上佈置了筆硯以及書籍、琴具。齊慧真初與江南傅生相戀，後傅氏因罪出戍廣西，慧真除了盡力營救之外，竟自此杜門謝客，以死相守，有如貞女守節一般，終至憂惋成疾而卒。在齊慧真死後，或由傅氏之請託，或由其生前熟識主動發起，共同爲她作了這幅畫以爲紀念。〈武陵春傳〉的作者徐霖以及畫的作者吳偉應即這群齊慧真的舊友中的成員。

徐霖是南京的豪富，與當地權貴交往密切，亦爲詩人兼北曲名家。他的花園「快園」規模極大，後來因武宗遊江南時居停於此而著名；他當時在「快園」裏的宴會即以浪漫奢華而膾炙人口，據說經常聚集了爲數上百的女妓，⑲齊慧真生前一定也參加過他的快園之宴。而由吳偉之好酒與妓，且徐霖之題詞經常出現在吳偉畫上這兩點來推測，吳偉極可能也是快園宴集中的常客。如此說來，《武陵春圖》的製作可以視爲這個以徐霖爲主的浪蕩宴集圈（甚至包括傅生）中的紀念產品。吳偉在如徐霖的贊助者的這種宴集生活中，不僅時時紀錄著其中之風流，對其中成員的逝世，甚至僅是一名社會地位低下的女妓，亦執筆爲此團體留下紀念。

17. 首先以此圖主角可能爲楊維禎者乃《無聲詩史》的作者姜紹書在此畫後的跋語，但由其全文看，姜氏亦不肯定。見同上，頁284。
18. 全文可見同上，頁280～81。
19. 顧起元，《客座贅語》（金陵叢刻本，1906），卷6，頁5下。

臺灣大學博物館 期刊資料庫

但是，以徐霖、吳偉等人組成的這個南京宴集圈，對齊慧真又想留下什麼樣的形象來供紀念呢？〈武陵春傳〉中的奇女子雖是娼家女流，但其行爲亦有如儒家所提倡之貞節烈女之風，畫家如欲以此爲重點，爲其作像紀念，也有中國古來「列女圖」之傳統模式可資引用，而作一具有教化意味的嚴肅仕女畫像。⑳但是，吳偉所作之《武陵春像》卻捨此不由。他的齊慧真坐在具有文人雅趣的石桌旁之小凳上，頭稍右偏而以右手上抬撫腮，目光則注視左手所握之手卷，似有所沈思。人物身上的線條亦以輕淡的方式，隨著肢體的弧線而流轉。此兩者配合起來一起呈現著齊慧真惹人憐愛的嬌媚，以及其人沈浸於感情之中的片刻。對吳偉來說，後者可能更爲重要。畫中齊慧真所注視手卷，應即卷後洞涇居士題語中所說的「傅子之字」，爲其情人遠離後所留所寄之物；齊女撫腮，睹物思人，流露著令人動情的浪漫。吳偉用其白描之筆所要表現者應即在此，而這也和徐霖在〈武陵春傳〉中以「其用情亦當矣」來作總結的意旨正相呼應。他們對齊慧真這個嬌媚女妓蕩人情懷的不加掩飾地陳述，不僅誠實地紀錄了他們對齊慧真的思念，同時也意謂著此圈中人不拘傳統禮教規範，敢于認同浪漫之風的特異心態。

吳偉可能是中國畫史上最愛以妓女入畫的畫家，也可能是私生活最爲放縱的少數藝術家之一。他的白描風格基本上便是因應著他在南京的浪蕩生活而發展出來的。到了晚年，這種有著浪蕩氣息的白描風格，甚至也被用來描繪一般的雅集圖。現存上海博物館的《詞林雅集圖》（圖8）即是此種吳偉晚年畫作的一個例子。這個雅集乃是在一五〇五年于北京舉行的，會中主要是爲送別一位官員龍致仁自京城出會浙江，許多他在朝廷中的詩友，包括了當時著名的詩人李夢陽、何景明在內的二十二名，參加此會，贈詩爲別。但是，吳偉此圖倒非作於雅集會場，而是在龍致仁稍後回到他的家鄉南京時，才在當地請吳偉爲之配圖，再由徐霖在引首以篆書寫「詞林雅集」四字。吳偉既未親身參與雅集，而且很可能並不認識與會的許多人，因此在畫上只作頭戴官帽者八人，童僕二人，明顯地與雅集實情不合。此不合處之最甚者則更在於其人物活動之安排：分別作三人奕棋，兩人論詩及最後三人品茗的三組，這明顯的並非該次雅集以詩贈別龍致仁的主題。但是，吳偉又爲什麼明知故犯地作此乍看之下「錯誤」的處理呢？而畫主龍致仁又爲何能不在意的接受此「錯誤」呢？此中之解答應即在於畫中輕如淡烟的白描勾勒之上。如果以畫中人物之動作姿態來說，《詞林雅集圖》並未與一般常見的雅集圖，如傳謝環的《杏園雅集圖》（圖9，現藏紐約大都會博物館，另本藏鎮江市博物館，此乃一四三七年北京宮廷畫家謝環爲大學士楊榮在其家杏園所舉行之雅集而作的紀實圖繪），有顯見的差別。但是在吳偉那種蘊含著浪蕩氣息的輕淡流利的白描線條處理之下，整個

20. 具有道德教化意味的「列女圖」傳統，自以東晉顧愷之的《女史箴圖》最爲著名，參見Hsiao-yen Shih, "Poetry Illustration and Works of Ku K'ai-chih," *Renditions*, no. 6 (Spring, 1976), pp. 6-29。但此傳統實可越過顧愷之，而上溯至漢代，例如山東嘉祥之武梁祠即有根據劉向《列女傳》而作的婦女圖像。參見Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art* (Stanford: Stanford University Press, 1989), pp. 252-72.

雅集卻比《杏園雅集圖》增加了許多浪漫風流的氣氛，恰可用來突出地稱賞該會主人及詩友們如仙般，而爲凡人無法夢見的詩文才華。這種作法讓人不禁聯想起南宋畫家梁楷所作之《李白行吟圖》（現藏東京國立博物館），該圖雖向未被人歸入白描人物畫的範圍，但其以淡墨快筆描繪李白行吟中的身姿，卻與《詞林雅集》中的風格有相通之處。

四、南京文化與杜堇之白描人物作品

《詞林雅集圖》與《杏園雅集圖》兩者之間的差異，似乎正再度地表明著南京與北京間文化氣氛的不同。對吳偉與龍致仁這兩個南京人來說，雅集之意義似盡在其中之風流浪漫，形式上如何忠實嚴謹亦可置諸腦後。這種觀念在當時似乎頗爲普遍地爲許多與他們有共同生活經驗的南京畫家所共有。杜堇是此中有重要作品傳世可供討論的一位。

杜堇是鎮江人，也曾在一四八九至一四九九年間居留北京，但他基本上寄寓在南京的時間似乎較久，而且與許多南京文化人士，如徐霖、金琮等，㉑有密切的往來，因此其畫風也有南京的特色在內。尤其在他的數件白描作品中，若干見之於吳偉白描風格的現象，也一再出現，更具體地指明杜堇與南京不可分的關係。其中，北京故宮博物院所藏的手卷《古賢詩意圖》尤其在此關係上，顯得最爲清楚。此卷原是南京詩人金琮應某位當地贊助者之請，先在卷上分段書寫了十二首唐宋詩人的作品，後再請杜堇補圖寫其詩意。金琮書詩時在一五〇〇年，杜堇之畫大約亦成於該年，但並未畫全十二首，僅成九幅而止。

杜堇在此九幅詩意圖中以《飲中八仙》（圖10）一段表現得最爲熱鬧放誕。此圖除八位酒仙外尚有僕役二人，分作內外二圈。在外圈五人，姿勢雖生動，然仍能不失常態；內圈五人則皆醉態百出，各有奇狀，其中又以「脫帽露頂」的張旭及最右伏臥於地者（李白？）最爲奇特，爲向來畫醉酒者所罕見。杜堇在此除了曲盡八仙之醉態外，亦似吳偉《歌舞圖》一般，將人物安排得極爲緊湊，加強了酒宴中之浪蕩氣氛。這再加上快速、如輕烟的筆描作用，效果更強。由這些手法看來，杜堇畫此《飲中八仙》之時，應也參照了南京當日放浪的宴樂圖的相近風格才是。

《古賢詩意圖》中另一段《聽穎師彈琴》（圖11）也有類似之借用現象。原詩爲唐代詩人韓愈所作，內容主要在讚美穎師令人傾服之琴藝的內涵與境界。這種內容最早可溯至春秋時鍾子期爲伯牙琴藝知音的故事，而韓愈本人在此自然扮演的是穎師知音的角色。杜堇之圖繪即由此「知音」的主題出發，作穎師與韓愈二人相對，旁立一僕童對二人忘我的互動，表達著半帶興味半帶疑惑的神情。關於琴藝知音的描繪，自古以來已經

21. 對杜堇之生平及交遊，可參見James Cahill, *Parting at the Shore* (New York and Tokyo: Weatherhill, 1978), pp. 154-156; Stephen Lee Little, "Du Jin, Tao Cheng, and Shi Zhong: Three Scholar - Professional Painters of the Early Ming Dynasty" (Ph.D. diss., Yale University, 1987), pp. 7-38。本文在若干細節上看法與他們還有些不同。

臺灣大學藝術 期刊資料庫

形成一種相當固定的表現模式，大致上爲演者與聽者相對而坐於庭園之中，旁有人數不等之童僕侍立。元代王振鵬之《伯牙鼓琴圖》(圖12，北京故宮博物院藏)是其中之典型。此畫僅以水墨而成，畫中作庭園內伯牙坐石上鼓琴，鍾子期亦對坐石上，表情靜穆，似已進入「高山」、「流水」的境界。伯牙、鍾子期身後各立僕役一、二人，皆是姿態沈靜，似亦受琴音之感化。《伯牙鼓琴》的表現確有理想化之現象，後人承續此模式時倒能視其需要，稍作修改。例如稍晚之蘇州職業畫家仇英的《蕉陰結夏》(圖13，台北故宮博物院藏)實爲上述「知音圖」(或可稱「聽琴圖」)模式的十六世紀蘇州版。畫中亦作園景，一人席地彈阮，另者對坐靜聽，表情則有沈穆之色。其旁工作中之童子迴首望二人，顯出一種似即又離的趣味。杜堇顯然也是採用了這個「知音圖」的模式，並與如仇英所作者的蘇州版相近似地使童僕自知音的世界中脫離，以突顯此世界的超俗性。但是杜堇在處理兩位主角時卻顯得極爲獨特，不僅穎師一反舊模式中彈者之沈靜姿態，而以身軀之前傾直接流露出激烈的感情，韓愈甚至側臥於地，全無王振鵬或仇英圖中聽者之含蓄肅穆，而卻近於南京頹放酒宴中的浪蕩之景。再由其所使用之淡墨細筆白描來觀察，杜堇此作除了參考「知音圖」之傳統外，更多的還是借用了他的南京生活經驗，以及南京宴樂圖繪的表現而來的。

不過，杜堇的白描風格也不完全與吳偉者一樣。如果將《古賢詩意圖》與時間相近的《歌舞圖》加以比較，其最明顯的差異在於杜堇運筆的速度較快，勾描之際亦較重自發性的隨興。這個現象在其未紀年的《竹林高士圖》(圖14，遼寧省博物館藏)看得最爲清楚。此卷畫一在竹林中之雅集正要進行之際。其中八位主角全以細筆勾描而成，雖在以濃墨畫成之樹石對照之下，也有清淡之感，但已不似吳偉白描之淡如清烟。杜堇人物此時之重點似更重於以細筆快速而隨興地捕捉其風流神韻，此尤以中段之坦腹立者表現得最爲強烈。在此之前的中國集會圖中並不乏坦腹人物的例子，如《韓熙載夜宴圖》中即有韓熙載坦腹出現，但杜堇此坦腹人物在其流蕩快速的線描作用之下，顯得較以往者更爲不拘禮法。他在卷中的出現，似乎預示著此集會下一刻即將呈現的浪蕩。此卷中八人之面貌神情各有特徵，讓人懷疑畫家畫時確有實對，很可能也是一五〇〇年左右南京某處的一個集會的寫照。

杜堇在作這些白描人物畫時，除了與南京的文化氣息有關之外，他個人的性格是否也起過某種程度的呼應作用，而與吳偉的情況一致？這似乎是值得懷疑的。關於杜堇的個人資料，現今留存不多；若干散見於當時文集中的一些提到杜堇的詩詞，只能零星地呈現有關他交友的部分面貌。㉒對於杜堇本人性格的描寫，可以說極爲欠缺。他雖自號「古狂」，但文獻上卻沒有什麼關於他行爲狂態的故事。他曾在一幅作於一四七二年以前的《邵雍像》(現藏北京故宮博物院)上稱自己爲「無恥之蕩人」，㉓他這或許僅是

22. 最詳細的研究見於Stephen Lee Little, *op. cit.*, pp. 11-38.
23. 中國美術全集編輯委員會，《中國美術全集》，繪畫編，明代繪畫(上海人民美術出版社，1988)，冊上，頁161。此圖上有劉玨題辭，而劉卒於1472年，故此圖當成於此年前。

自謙之辭，意謂著自己既無功名，又無學術地位，實在沒有資格來爲哲學家邵雍畫像。這個不將「蕩人」視爲「浪蕩之人」的解釋，或許還沒有直接的資料可予證實，但這與唐寅在一四九九年將杜堇描述成一個流落在北京的心志迂闊的不遇書生的形象，㉔似乎仍可相容。

唐寅以「迂」來形容杜堇的性格，可謂十分恰當。這點可由另幅杜堇的《玩古圖》(圖15，台北故宮博物院藏)來加印證。㉕《玩古圖》並非白描，而係採南宋劉松年風格的精筆設色畫。圖中作主客二人在花園中品鑑古玩，焦點在於大方桌上陳列的由商至漢的青銅器以及宋代陶瓷，而客人正屈身掀開一個盉的蓋子，似欲往內探究其銘文的內容。這個探究的姿態，如果與稍後仇英所作的相近圖象(圖16，《人物故事圖冊》之一，北京故宮博物院藏)加以比較，便顯得別具用意。仇英所畫者雖亦在玩古，但進行此活動的人無論是對畫扇還是瓷器，仍然保持著一種鑑賞家所認爲正確合適的觀賞距離。換句話說，仇英圖中之「玩古」所要呈現的是一種不賴「探究」，而係以「品賞」爲主的文人清雅風神。但是，杜堇此圖中「探究」之意卻代表著超越「玩古」的更嚴肅心態。他在題識中自己宣示云：「玩古乃常，博之志大，尚象制名，禮樂所在，日無禮樂，人反愧然，作之正之，吾有待焉。」青銅器既是商周之禮器，除中蘊含著儒者理想中的三代之禮樂制度，「玩古」如果要想對人產生積極的意義，便要求人超越「清玩」的層次，而在其中追求更高層次的道德價值。杜堇的這種觀念，正是古典儒家對藝術所抱持的根本立場，而如果由類似南京當時浪蕩文化之角度來說，確實可說迂闊而不合時宜。

不過，以杜堇的這種觀念來考慮，當時也非全無其一展抱負的地方。弘治時的北京宮廷應該就能提供一個他藝術所能發揮的環境。明代初期的宮廷繪畫本來具有相當強烈的民間傾向在內，即使是號稱可與宋徽宗比美的宣宗，其個人品味不僅支持如商喜《關羽擒將圖》之類與平民有關的題材與風格，自己作畫時亦取民間佛畫師的畫法。㉖這種狀況一直延續到憲宗時而未變。憲宗之鍾愛吳偉的畫藝，從傳統的角度來說，相當地不尋常，這也是因他的品味中仍帶有強烈的平民因素的緣故。憲宗亦如宣宗有畫名，但他的專長範圍卻是在以往歷代能畫之君王中極爲罕見的「神像」。其存北京故宮之《一團和氣》即是合儒釋道三教爲一的神像畫，而其畫法則近似民間年畫。㉗如此皇帝所支持的宮廷繪畫自然不太能接受杜堇的那種藝術觀點。但是，到了孝宗弘治之時，宮廷繪畫中出現以往爲學者所忽視之重大改變。據《明史》的記載，孝宗本人「恭儉有制，勤政愛民」，是較其前諸帝更合乎儒家帝王之「道」規範的君主。㉘他在繪畫藝術上因此也

24. 關於唐寅此詩及其與杜堇的來往，請見江兆坤，《關於唐寅的研究》，頁33。
25. 此圖另有一殘本存日本，有些學者遂懷疑故宮本爲仇英摹本，見James Cahill, *op. cit.*, p. 156; Stephen Lee Little, *op. cit.*, pp. 77-78。姑存此待考。
26. 關於此點，請見石守謙，〈明代繪畫中的帝王品味〉，《文史哲學報》，40期(1993年2月)，頁227～91。
27. 北京故宮博物院編，《中國歷代繪畫》，第五冊(北京：人民美術出版社，1986)，頁84。

臺灣大學藝術 期刊資料庫

特別重視其嚴肅的教化功能。當時在宮廷中最得皇帝欣賞的畫家之一是呂紀，而他之受知於孝宗，正暗示著弘治宮廷中文化品味的轉換。呂紀出身宋元時民間佛畫中心的寧波，可能也是在職業畫師家庭中訓練出來的；但他的言行舉止，卻不像一般質野的畫工，而是「爲人謹禮法，敦信義」；[29]他在畫院中作畫，亦「多立意進規」，「工執藝事以諫」，[30]因此而得到孝宗的推重。這如與吳偉的浪蕩之風對照來看，呂紀簡直可說是藝壇中的道學者了。孝宗宮廷風氣既有此轉變，亦無怪乎追求無拘無束浪蕩風格的吳偉會儘量設法離開宮廷。杜堇北上京師居留十年，據當時士大夫邵寶所云，亦在此弘治初期。[31]看來杜堇即是想趁此機會，以其合乎君主之古典品味的畫藝謀求進身。可惜由於某種不明的原因，杜堇終究沒有達成其願望。

吳偉出北京返南，杜堇由南京北上京師，這二事之幾乎同時發生，代表著二人性格及畫風之根本差異的存在。由此來看，杜堇的白描人物畫就他個人來說並不具有充分的代表性，而應視爲他對南京浪蕩之風的被動因應。吳偉的白描人物畫在與他作此對照之後，更顯出其重要之意義。他不僅是南京浪蕩之風的呼應者與實踐者，而且是其相應之浪蕩白描風格的創造者。這個比較充分顯示了文化環境與畫家性格兩因素在形塑繪畫風格時互相依存，不可獨立運作的關係。杜堇雖亦受南京文化之影響，而在其白描人物作品中有所呼應，但卻因其性格未能與之契合，故未在浪蕩風格上取得進一步的發展。反觀吳偉之狀況，其個人情性與南京之文化氣息可說是互爲表裏，而浪蕩白描風格亦因之得於其畫筆中得到極致的表現。而此種白描風格後來在南京之盛況不復存在，由此角度觀之，原因之一或即在於失去了如吳偉的「仙式」英雄人物的登台演出。

五、浪蕩白描風格之意義

由白描畫史的脈絡來加以觀察，吳偉的浪蕩白描風格實在可以說是一大變革。在他之前的白描人物畫，表面上簡潔平淡，但背後皆包含著莊嚴的人文意義，其線描運筆之嚴謹、凝重即以此爲生發之動力。它尤其經常被那些在政治上不得意，隱居以求避世的文人士大夫引用之，以表達其高潔、有所不爲的矜持心志。但是如吳偉所作的白描，卻一反此莊重的古典白描傳統，從線條速度、流轉、墨色的改變作起，來抒發放縱浪蕩的情感。此時不僅白描所作的主題是不合儒家道德規範的浪情，連畫者也是浪蕩人物。這實在可算是「正統」之外的「非正統」，甚至是「反正統」的白描。明代許多態度保守的文人一再地對吳偉白描人物畫在其題跋中提出看法，意見雖不見得相同，但卻都一致地設法要將吳偉歸入李公麟一脈，不肯承認他的白描已自成一體，而其對正統白描的叛

28. 張廷玉等，《明史》（新點校本，台北：鼎文書局，1975），頁196。
29. 徐象梅，《兩浙名賢錄》（浙江書局1900年刊本），卷49，頁21下。
30. 何喬遠，《名山藏》（台北：傅斯年圖書館藏明刊本），〈藝妙記〉，頁4下～5上。
31. 邵寶，《容春堂續集》（文淵閣四庫全書本，台北：商務印書館，1983），卷12，頁16下～17下。

離可以有其存在的價值。此中明顯地透露出他們在意識型態上的爭議。對他們來說，浪蕩情懷既不可鼓勵，甚至有害於自我人格之修養，繪畫一事，如果要嚴正地視爲與「道」等同的事業，自然不能用爲繪畫表現的主題，更何況是使用那種由北宋文人所發展出來的莊重白描技法，來作爲這種似乎意謂著要宣揚浪蕩之風的手段。這也無怪乎當時會有一些文士會將吳偉斥之爲「畫家魔」了。[32]

將吳偉斥爲「魔」，亦帶有道德上的批判在內。這正意謂著吳偉所代表的南京浪蕩之風對傳統價值體系的衝擊，確實在當時起了震憾的作用。由文化史的角度來說，此事之意義並不在於當時南京生活可以達到何種令人驚異的浪蕩程度，而在於吳偉等人敢於正視此浪蕩之風，並且賦予其正面之價值。這種態度，自然得歸功於他們所處南京之特殊文化環境。南京的財富及無所拘束，共同營造了以秦淮區爲中心的浪蕩生活文化，構成此文化並受其滋養的成員，縱情適性，無不視之爲人生之理想境地。吳偉被號爲「小仙」，而爲南京人士追逐崇拜，正是此種生活態度的具體呈現。如此情形，不要說在氣氛肅殺，隨時在進行著政治鬥爭的北京不可得見；連同處大江以南，距南京不過兩百公里之遠的蘇州，亦對之無法想像。蘇州雖亦號稱風雅，而且在當時也有如祝允明、唐寅等頗爲任達放誕的奇士出現，爲其文化生活增添了不少活力，也爲後世留下如「三笑姻緣」的浪漫傳奇，但是蘇州文化基本上卻仍是一種守在禮法節度之內的風流型態。這尤其是在一五〇〇年左右之後，蘇州逐漸有意識地去重建其自我文化傳統以來，更是對儒家之道德標準，堅守不渝。唐寅在考試醜聞案後返鄉，久久不能得到同鄉朋儕的諒解，就是這種文化氣質的具體呈現。

蘇州並非不夠富裕而缺少靡華浪漫的資源，但是其文化活動卻非如南京地由無拘束的豪放權貴所主導，而是環繞在一些品德操守頗爲超俗的文士而進行的。它的核心人物，在十五世紀中期是杜瓊、陳寬等沈周的師長。杜、陳兩家皆爲蘇州一地素負聲望的儒學名門，其人格端謹，自不待言。到十五世紀後期至十六世紀初，蘇州文化則有吳寬、王鏊等位尊望重的官宦鄉紳爲之主持，他們雖非隱士，卻也都被譽爲行履高潔，自守以正之士，在他們的領導之下，浪蕩之風實在也無法在蘇州得到認可。由此來看，南京的發展確實顯得別具意義。

蘇州與南京文化氣息之比較，還可進一步落實到他們各自所生產的仕女畫上。以行爲放誕，且親身參與吳偉《歌舞圖》所描繪的南京狂宴的蘇州才士唐寅來說，他雖不至於攻擊這種浪蕩行徑，但當筆諸於畫時，卻不願對之予以正視。唐寅在蘇州亦以仕女畫著名，其精筆描繪，設色工緻的作品，甚至可能是他在市場中最受歡迎者。現存北京故宮博物院之《孟蜀宮妓圖》（圖17）可說是此中之代表作。《孟蜀宮妓圖》取材自五代時蜀後主宮中之生活，作宮妓四人，衣飾華麗，手捧酒食，正是其上題詩中「日侍君王宴紫薇」的情景。唐寅在畫中雖極力地呈現宮妓容顏之美，頭飾袍服之奢，甚至將四人

32. 見唐順之在吳偉一卷白描羅漢畫上的題跋，此畫現不知去向。見《明代院體浙派史料》，頁294。

臺灣大學學術期刊資料庫

圍成一圈，增加親密柔暱之感，但卻完全不在肯定此中所有的浪漫。他在詩後加了段評論：

> 蜀後主每於宮中裹小巾，命宮妓道衣，冠蓮花冠，日尋花柳以侍酣宴。蜀之謠已溢耳矣，而主之不挹注之，竟至濫觴。俾後想搖頭之，令不無扼腕。

語中諷喻之意甚明。此時再細觀畫中諸女間複雜的姿勢互動，便可注意到著青衣宮妓以左手承酒，右手前指作行進之狀，正是前趨侍宴的姿勢；但此動作卻爲最左之宮妓所阻，其左臂似正壓制前者的進勢，而左手掌則上揚作勸止之狀，恰是題語中諷喻之意的落實。讓一幅表面上描繪浪漫宮宴美女的圖畫，巧妙而含蓄地蘊含著出自儒家的訓誡在內，唐寅畫能夠在蘇州市場中得到「雅俗共賞」的成功，這或許亦是其中一個不可忽視的原因。由此來推測，當一五〇三年春天，唐寅在南京與吳偉一起參加酒宴，共同忘懷於美酒與音樂之間，甚至對舞妓李奴奴的表演也同樣傾倒，兩人共同沈耽於此浪蕩之中，但唐寅對吳偉作《歌舞圖》的「畫道」卻是不可能贊同的。唐寅一生畫業，與南京並未產生實質的關聯，這在此中也可看出道理。

吳偉的性格、生活與風格在其白描人物畫中結合爲一，這正是中國傳統以來所追求的「畫如其人」的境界，但這境界的內容卻又是最不合傳統禮教的行爲與情感。中國思想中長久以來堅持繪畫乃是一門嚴肅的藝術，「道藝合一」的觀念即使是職業畫家的郭熙也深信不疑。吳偉直將浪蕩之風作爲其藝術之內涵，基本上意謂著對傳統藝術價值觀的挑戰，以及一個新型文化在南京發展的可能性。可惜到了十六世紀中葉之後，由於南京文化環境的丕變，這個新型文化並沒有得到理想的開展，只有等待至十七世紀那個天崩地解的時代裏，再尋另一個契機。

（本文係＜金陵繪畫＞專題研究計劃之部分成果，本計劃於1992－1994年間接受行政院國科會之補助，特予致謝。）



圖1-1　吳偉　《歌舞圖》　1503年　北京故宮博物院　（上段）



圖1-2　吳偉　《歌舞圖》　1503年　北京故宮博物院　（下段）

臺灣大學學術期刊資料庫



圖2　傳顧閎中　《韓熙載夜宴圖》　部分　北京故宮博物院

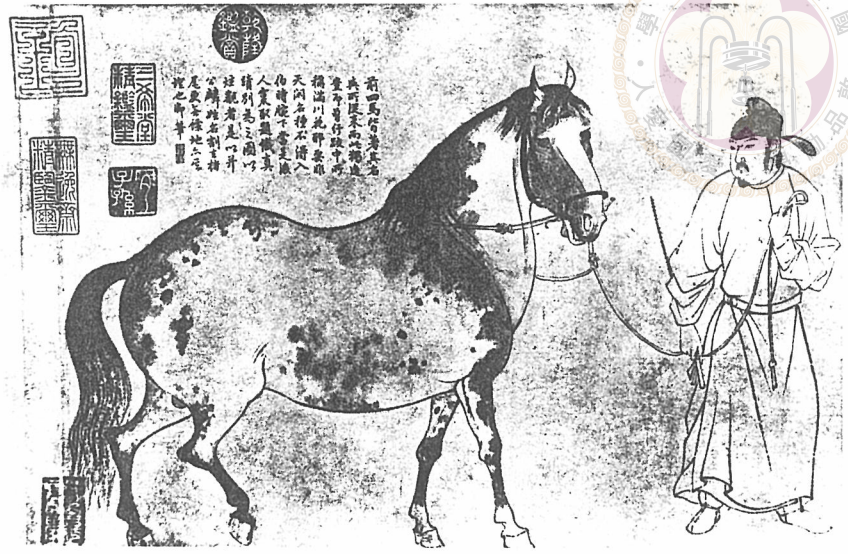


圖3　李公麟　《五馬圖》　部分　藏處不明



圖4　趙孟頫　《人馬圖》　1296年
The Metropolitan Museum of Art, New York



圖5　趙孟頫　《東坡像》　台北國立故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫



圖6　吳偉　《鐵笛圖》　1484年　上海博物館





圖7　吳偉　《武陵春圖》　北京故宮博物院



圖8　吳偉　《詞林雅集圖》　部分　1505年　上海博物館

臺灣大學學術期刊資料庫



圖9　傳謝環　《杏園雅集圖》　部分　The Metropolitan Museum of Art, New York



圖10　杜堇　《古賢詩意圖》　之一　《飲中八仙》　1500年　北京故宮博物院



圖11　杜堇　《古賢詩意圖》　之二　《聽穎師彈琴》

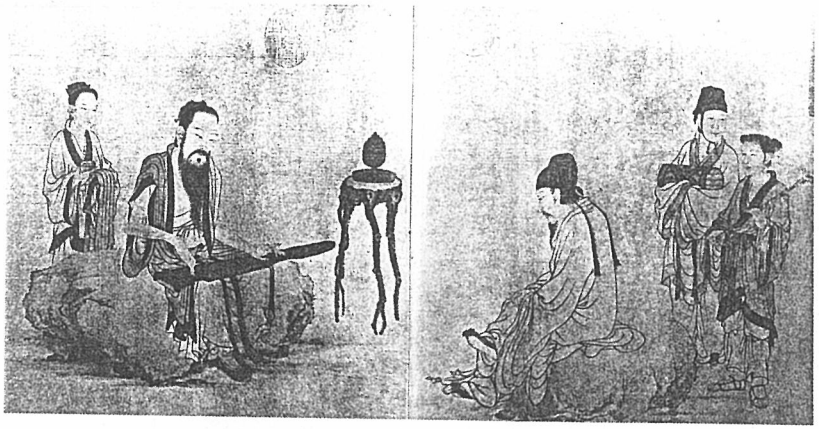


圖12　王振鵬　《伯牙鼓琴圖》　北京故宮博物院





圖13　仇英　《蕉陰結夏》　台北國立故宮博物院

臺灣大學 期刊資



圖14　杜堇　《竹林高士圖》　遼寧省博物館

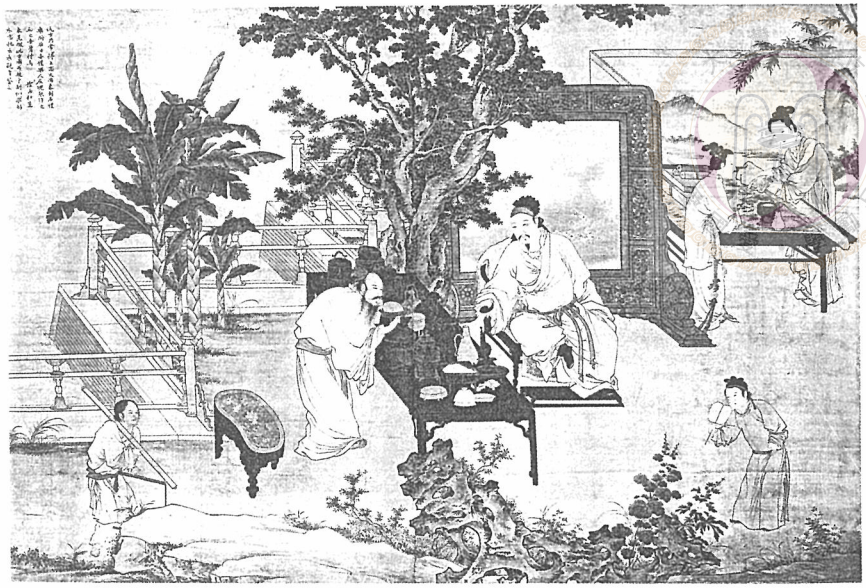


圖15　杜堇　《玩古圖》　台北國立故宮博物院



圖16　仇英　《人物故事圖册》　之一　北京故宮博物院



圖17　唐寅　《孟蜀宮妓圖》
北京故宮博物院