



圖一 明 仇英 林亭佳趣 局部 國立故宮博物院藏

色彩探微

談仇英的設色技巧

顏亦謙

明代中期，很多宋元畫論均重印出版，這些畫論中不但談及歷代繪畫青綠山水的畫家，更對設色技法欠佳的畫家作出批評。畫家若以石青石綠作山水畫，雖能與偉大的青綠山水傳統連結在一起，但卻有著技巧上的難度。本文通過細讀幾幅在這次「明四大家特展」展出的仇英作品，探討他的設色造詣及如何駕馭色彩。除了加深我們對他的畫風的理解，也試圖論證仇英在畫面上對色彩的匠心布置，極可能受這些宋元畫論啓發。

色彩與明代刊印的宋元畫論

自南宋趙希鵠（一一七〇—一二四二）的《洞天清錄集》開始便指出金碧青綠山水為一偉大傳統（註一），由唐代的李昭道（約六七五—七四一）、北宋的王詵（約一一〇四—一一〇三）與趙令穰（約一〇

七〇—一一〇〇）、南宋的趙伯駒構（一一六二年卒）。趙希鵠認為在山水畫形成初期，並無設色與水墨之分，著重畫家如何「心匠布置」畫面的各式顏料與水墨。又認為石青及石綠不能多用，否則如「生色罨畫」，毫無風韻。

與趙希鵠一脈相承，元人饒自然（約十四世紀）在其《繪宗十二忌》便把山水畫的設色分為「輕」、「重」二法，詳細指出植物顏料、礦物顏料以及水墨皴法該如何相互配合。例如以金碧法作山水畫時，「則下筆之時其石便帶皴法，當留白面，

以上三則文獻，在仇英（約一四九八～一五五二）身處的時代廣泛流傳。例如，《洞天清錄集》收錄在陶宗儀（約一三一六～一四〇三）的《說郛》中，後者在明代多次刊印。皇室朱權（一三七八～一四四八）也重印了《洞天清錄集》。到了晚明，再有兩版本刊印，可見需求高。夏文彥的《圖繪寶鑑》分別在一三六五年及一五二〇年印刊。（註二）饒自然的《繪宗十二忌》收錄在唐寅的《六如畫譜》中。唐順之（一五〇七～一五六〇）在其《荊州稗編》及王世貞（一五二六～一五九〇）在其《弇州四部稿》均提及「繪宗十二忌」此書名，可見有一定流通量。

值得注意的是古代畫論一直對新畫論的形成及文人的賞畫觀舉足輕重。例如，夏文彥在其《圖繪寶鑑》中指出他參考了唐張彥遠的《歷代名畫記》，又把延續《宣和畫譜》定為寫作目標。學者Stephen Little指出，文徵明跋仇英〈貢馬〉，提到《歷代名畫記》及裴孝源《貞觀公私人畫錄》（六三九年序）有同樣的畫題。（註三）這證明文徵明知悉古代畫論。以文徵明為例，我們可推論出明代其他文人認同以上有關金碧青綠山水的文獻。而仇英更與諸多文人往來並合作製畫，他極可能對以上的文獻有所理解並作出實踐。

從以下幾幅作品中的技巧看來，仇英對色彩十分敏感，與上文獻對設色的要求十分符合。石青、石綠、土黃、墨綠互相暈染。即使用同一顏料塗抹山石時，也很重視色調的變化，造出微妙的深淺濃淡變化，墨色皴法與色彩兼備，與趙希鵠所述「無金水墨之分，要在心匠布置如何爾」同出一轍。從早期〈林亭佳趣〉以色調變化表達山石的形象，到晚期的〈仙山樓閣〉以淡淡石青及黃赫色的筆觸帶出仙界的感覺，可見他洞悉了色彩的動人魅力。

〈林亭佳趣〉

〈林亭佳趣〉是仇英早期的作品。（註四）（圖一）此圖雖然明顯有文徵明（一四七〇～一五五九）的影

並以合綠染之。」饒氏更訓誡畫家遵循古人的設色方法：「唐李將軍父子、宋董源、王晉卿、趙大年諸家可

發。」元人夏文彥（約十四世紀）則在其《圖繪寶鑑》中指出南宋諸位宮廷畫家均作青綠山水：如趙大亨（約

十二世紀）、孟玉潤、待詔史顯祖（一二三四～一二三六年活躍）及劉思義（一一三一～一一六二活躍）。



圖一 明 仇英 林亭佳趣 國立故宮博物院藏



一-1



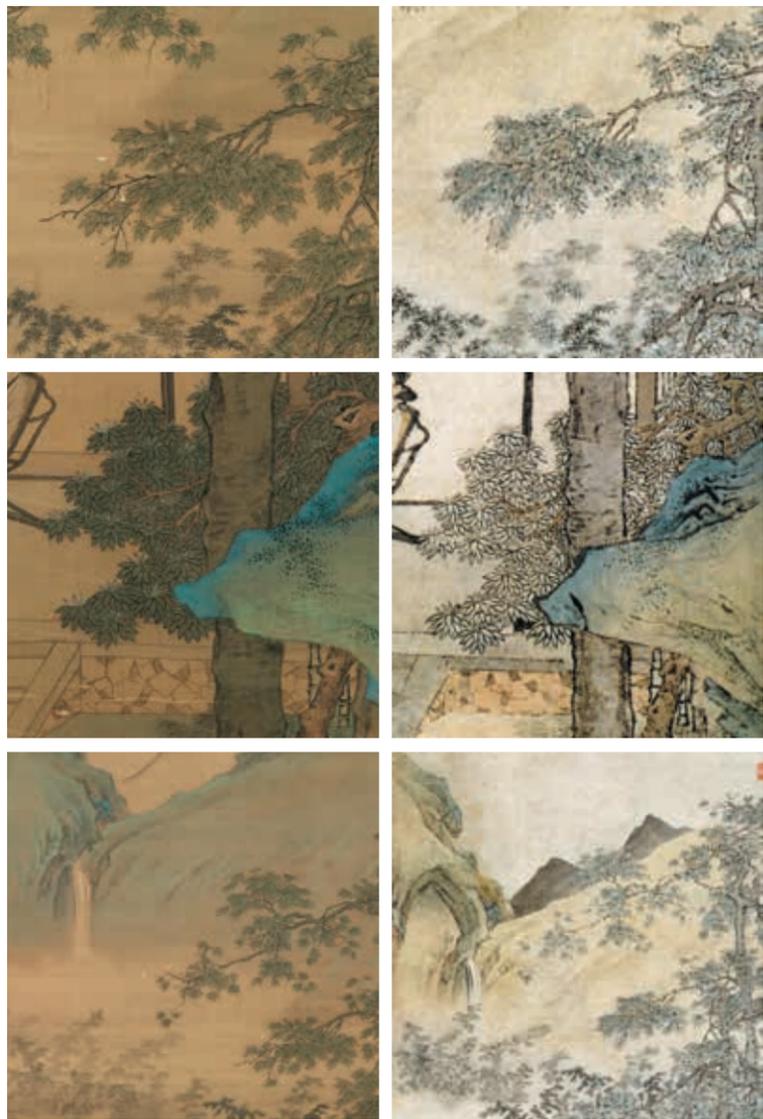
一-2



一-3

風的重要作品。畫上有王寵的題詩。王寵生於一四七一年，卒於一五三三年。〈梧竹書堂〉的製作時間當不晚於一五三三年。據《文徵明年譜》，文徵明與王寵於一五二二年相識，自此來往不斷。在一五二二年，彭年之女與文徵明之孫成親，彭文二人開始

有往來。文、彭、王三人在一五三〇年及一五三二年共同出席社交活動，可見關係良好。（註五）據三人的交往次序及年份，〈梧竹書堂〉可能是在一五二二年至一五三三年間繪製。據王穉登在文徵明的〈湘君湘夫人〉的題跋，文氏邀請仇英為該圖設色，縱



圖四 〈桐蔭畫靜〉（左）與〈梧竹書堂〉（右）細部比較

較〈林亭佳趣〉細膩。畫中赭石、土黃、草綠、青黛、石青、石綠等色並用，配以墨色暈染，一片鬱鬱蒼蒼，夏意盎然。此外，梧桐樹葉以淡青黛點染，並非平塗。河岸兩邊的竹林深淺不一，形成前後對比。瀑

使仇英改了顏色兩次，文氏還是不滿意，於是自己重新設色。然則文徵明在〈梧竹書堂〉上的題詩可能暗示了他對仇英設色的默默讚許。

〈梧竹書堂〉描繪一高士閑坐齋室中，案頭擱著各式文房與書籍，背後為一素屏。高士衣襟微敞，可見天氣炎熱。齋室築於一溪旁，四周有竹林、秀石、梧桐樹圍繞。遠處為峻嶺疊嶂，瀑布傾瀉。環境清幽，遠離塵市，除高士外四周闕無一人。此圖筆法精巧。畫中繪畫了當今在蘇州隨處可見的梧桐樹，其枝葉的墨線深淺不一，或粗或細，使枝葉如在風中律動。樹幹則用中鋒，間雜頓挫的筆法。竹葉以勾線填色間以沒骨法繪成，前後有致。齋室周圍的小草，以草綠青黛等色直接繪成，綴以墨筆繪成的小石，極為纖細。這些筆法明顯較〈林亭佳趣〉細膩。



圖三 明 仇英 桐蔭畫靜 國立故宮博物院藏

〈梧竹書堂〉為研究仇英中期畫（圖二）與國立故宮博物院藏〈桐蔭畫靜〉（圖三）為一稿多本；但上博的〈梧竹書堂〉素質明顯較高，畫中草木造形生動，靈活多變。此外，〈梧竹書堂〉有文徵明、王寵（一五七一—一五三三）、彭年（一五〇五—一五六六）的題詩，應是仇英的精心傑作。〈桐〉、〈梧〉二作比較，可看出仇英在設色方面的造詣。



圖二 明 仇英 梧竹書堂 上海博物館藏 引自《仇英（實父）畫集》，天津：天津人民美術出版社，2001

乎沒有石綠可言。在湖塘右方的山石則染上了一點石青。如此微妙的色調變化，加上整體簡淡的色彩，很可能受到文徵明的影響。明人王穉登（一五三五—一六一二）在文徵明一五一七年畫的〈湘君湘夫人〉便提到文、仇二人的合作。〈湘〉圖中的湘君與湘夫人造型簡逸，以遊絲細線勾畫。她們的上衣、下裳、袖子的朱碧顏色均深淺不一，飄逸的衣帶更留白，同樣有著微妙的色調變化。

〈梧竹書堂〉與〈桐蔭畫靜〉

上海博物館藏〈梧竹書堂〉

值得注意的是山石的設色十分用心。在一片由赭石、土黃、石綠組成的山嶺中有著微妙的色調變化。例

如，宅第背後的山峰，與有瀑布流瀉的山峰相比，明顯有較多石綠。而在遠方被白雲半鎖的崇山峻嶺則幾

〈秋江待渡〉應屬仇英中晚期的作品。為巨幅名作，較國立故宮博物院藏〈蕉陰結夏〉和〈桐陰清話〉二巨軸為小。畫中描繪一高士由童僕與馬伏相伴在河邊倚石而坐。對岸一船伏站於舳尾，向迎面而來的旅客招手。舫上二人交談相望。畫中景緻遼

〈秋江待渡〉

闊，一蜿蜒江河分隔兩岸連綿的陡立疊嶂。兩岸房舍倚河而建，扁舟漁船在一片秋林紅葉中停歇。樹葉疏落，造型變化多端。山石由長斧劈皴的筆法繪成，輪廓線粗細有致，遠處响嘯嶙峋，明顯有其師周臣與南宋院體的影響。（註八）

值得注意的是畫中山石雖全為墨綠，但色調卻變化多端，並非平塗。（圖五）例如，高士腳下的河岸，只有一層極淡的墨綠。在他前方的山石，有的以深墨作輪廓及皴，並塗以墨色較重的墨綠；有的山石的綠色則較墨色較多，與前者深淺相對。因

一些廣泛流傳的設色技巧相同。〈秋江待渡〉與十五世紀晚期刊行的《繪事指蒙》所描述的秋景畫法有幾分相似。《繪》一書指出畫秋景時應「地色枯黃，樹葉凋稀，青綠者少，作紅黃者多；山石多赤腳」。〈註七〉〈秋〉圖中的樹葉實不如〈梧竹書堂〉茂密；全圖設色亦以淡墨綠為主，飾以紅葉黃葉，山石中更露出素絹的顏色，可謂「青綠者少，作紅黃者多」。這顯示仇英的設色技巧與

品，更是他最精巧細緻的作品。畫上方有陸師道於一五五〇年書的〈仙山賦〉。畫中描繪仙界景緻。光潔的雲霞，在一片高聳參天的層岩疊嶂中，或升或降。畫下方的飛梁懸山而建，引導觀者走到山谷中屹然挺立的樓台殿閣，鳳凰仙鶴踱步其中。仙人

〈仙山樓閣〉

此，高士所處的整片河岸在一片墨綠中有著十分微妙的色調變化，色、墨與素絹互相配合，與〈梧竹書堂〉的設色風格一脈相承。遠處高山峻嶺的設色亦同樣用心，如主峰在一片墨綠中有著兩條留白的斜邊；在畫右邊的山岩則較主山的設色稍為重。（圖六）這些單色調的變化明顯有著浙派的影響；很多浙派畫家一如戴進（一三八八—一四六二）、倪端（活躍於十五世紀）等於處理山石時，均以深淺不一的墨色作相互對比。仇英可謂把浙派的用墨技巧融入設色中，把李唐（約一〇五〇—一一三〇）一派以墨色石綠為主的山水賦予新生命。



圖五 明 仇英 秋江待渡 局部 國立故宮博物院藏



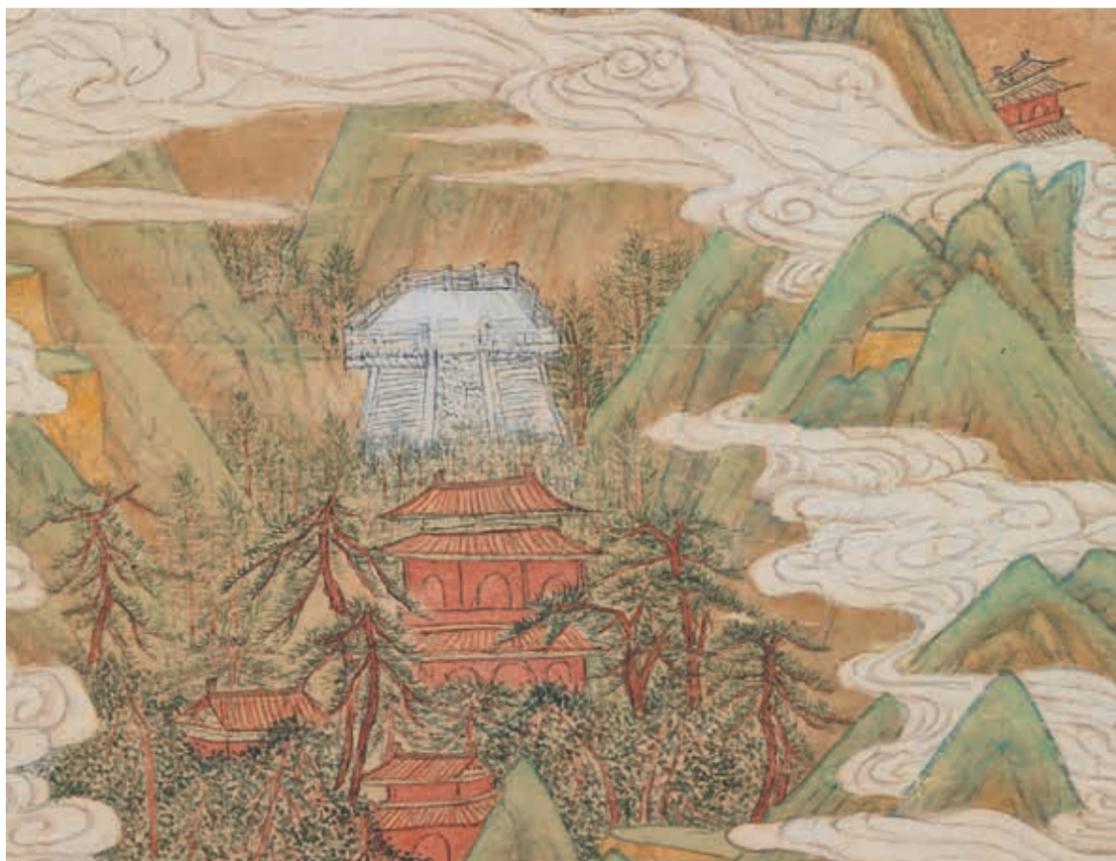
圖六 明 仇英 秋江待渡 局部 國立故宮博物院藏

布下的竹林迷霧及河水均以淡淡的草綠與青黛暈染，並非全白。這些微妙的色彩變化與簡淡的色彩與〈林亭佳趣〉一脈相承。更重要的是〈梧竹書堂〉前景中的幾顆大石設色略重，石青、石綠並用；顯露了仇英處理「青綠山水」的技巧。大石頭以頓挫的墨線勾畫，邊角突兀，又以並排的筆觸增加岩塊的質感；間以赭石、土黃染石腳，用淡石綠暈染石中留白處，再以石青強調石頭突兀的邊角；並加上苔蘚墨點。大石頭的處理手法可謂筆墨色三者並重，當中各種色彩濃淡斑駁，變化微妙。

國立故宮博物院藏的〈桐蔭畫靜〉亦屬佳作，然與〈梧竹書堂〉相比，前者的質素明顯稍遜。例如，〈桐〉作中的梧桐樹，枝葉寥落，不及〈梧〉作茂盛。梧桐樹樹幹上部的墨線，粗細均一；在高士右方的花葉有如泥印，缺乏變化。在經營位置方面，〈桐〉作的竹林與梧桐樹均較〈梧〉作中的低矮，與背後的遠山重疊甚少。（圖四）與此相比，〈梧〉圖上部在空間處理上重疊性高，更為複



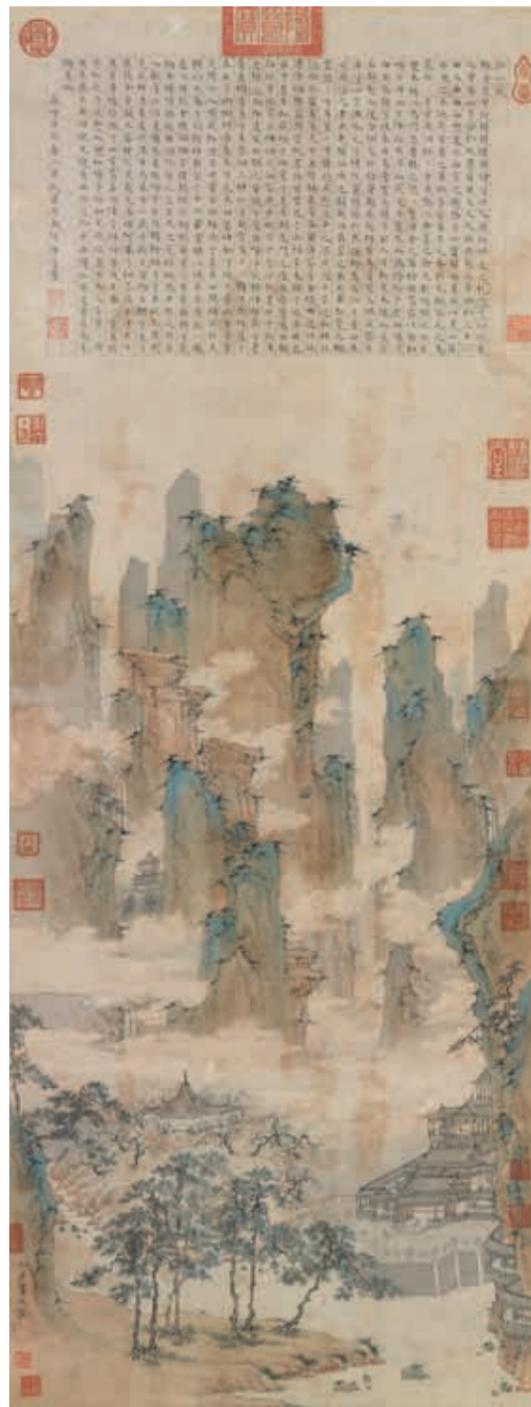
圖七-1 明 仇英 仙山樓閣 局部 國立故宮博物院藏



圖八-1 明 文伯仁 方壺圖 局部 國立故宮博物院藏



圖八 明 文伯仁 方壺圖 軸 國立故宮博物院藏



圖七 明 仇英 仙山樓閣 軸 國立故宮博物院藏

在左方的亭榭中清話，四週被梅花樹圍繞。整片仙山綴以上百棵大小不一的千歲松柏，配以瀟瀟萬丈的瀑布。

（圖七）此外，在中國山水畫傳統中，「仙山」一題多由以石青石綠為主的「青綠山水」繪成。如文伯仁（方

壺圖）（圖八），便與（仙）圖一樣，同是紙本並以簡淡的石青和石綠繪成。可是，仇英的（仙山樓閣）卻只

以石青點綴山岩。這簡淡的色調與山石及樓閣精細的筆法相配合，帶出簡潔高逸的感覺，重現了傳說中的瑤池闌苑之景。清代大收藏家高士奇在看

過此畫後亦不禁贊嘆道：「對之恍然身躋於三山十洲矣。」（註八）畫中最微妙的地方為一組組分散在畫面上的土黃色筆觸。仇英以細



圖九 仇英〈漢宮春曉〉圖細部。第一、二、三、四塊石頭。

筆點以土黃赭石等色，在紙上蓋成千上萬極其精美的茸茸細線。遠看這幅作品時，它們為畫面添加了層層的霧氣；近看時才知道它們是筆觸繪成的。由於線條極為纖細，觀者很難在印刷品中看到，只能在原作中看到這些線條。這些土黃色細線，在仙山中有聚有散，凋換漫瀾，有如仙氣。明人俞允文（一五二三—一五七九）在其

《仲蔚先生集》便收錄了他在仇英臨摹李昭道（六七五—七八五）的〈海天落照〉的題跋。跋中所述〈海天落照〉的景緻與〈仙〉圖中的土黃色筆觸，有些相似。俞氏道：「仇實父所為湯氏摹昭道〈海天落照〉，特為奇絕。若其晴蛟蒸雲，不能彌天。而怪氣曠黃，悉變初色。海島激澗，村樹晶瑩，參差縷分，如出幻景。措意著色，尤非平時落照可比。」（註九）當中的「怪氣曠黃，悉變初色」很可能同是〈仙〉圖中的土黃色筆觸。而〈仙〉圖則印證了仇英確是「措意著色」，讓我們略略了解今已不全的〈海天落照〉是如何精美！

〈漢宮春曉〉中的四塊秀石

以上的討論除了說明仇英十分重視色調的微妙變化外，更有助了解同是國立故宮博物院藏的〈漢宮春曉〉中四塊大石的顏色配置。（圖九）第一塊大石以濃淡有變的青黛、赭石、水墨塗抹，當中小部分石角留白，造出石頭的質感。然而，其餘三塊石頭卻以單色塗抹：第二塊石頭以赭石平塗，在暗處多加渲染；第三及第四塊石頭全以濃石青塗抹。仔細觀察這四塊石頭在畫卷中的位置便能發現，它們也是「措意著色、心匠布置」。首先，第一塊石頭，色彩較為自然，並放在宮門之外。其餘三塊石頭色彩奇異，並放在宮門之內。仇英彷彿想藉著這些石頭的位置與顏色，強調內外之別，增強這個漢代宮殿內部的華美。

結論

由於明末董其昌（一五五五—一六三六）的南北宗理論影響深遠，每當人們談及仇英，多習慣把他歸納為「北宗」，其畫風和技法為繼承二李及趙伯駒（約一一六二年卒）的金碧青

綠山水傳統，並引入吳門的筆法。這種「宗派性」的分析角度，雖不乏史料及作品證據，卻只是理解仇英畫風和設色技法的其中一種方法。本文通過細讀幾幅仇英的作品，探討仇英的設色造詣，補充了文獻資料的不足。但由於篇幅有限，很多問題不能

一一探討。例如，仇英對色彩的心思，與他師友文徵明和唐寅有何分別？這些有關色彩的問題如何加深及改變我們對傳統中國繪畫的認知？能夠帶出這麼多的問題，可見仇英的繪畫的確有著極高的藝術與學術研究價值。¹⁰

作者為美國芝加哥大學博士生

註釋

1. 有關「金碧山水」和「青綠山水」二詞的定義與關係，中外學者有不同的看法。參見Richard Vinograd, "Some Landscape Related to the Blue-and-Green Manner from the Early Yuan Period," *Artibus Asiae* 2/3 (1979): 105; Claudia Brown, "Chen Ju-yen and Late Yuan Painting in Suchou" (Ph.D. dissertation, University of Kansas, 1985), 155; 張風雷、張同標合著，《中國青綠山水》，河南美術出版社，一九九九，引言。當中以Claudia Brown的分析較為深入，提出「詞在不同時代有不同的定義」。
2. 翁連溪，《中國古籍善本書總目》，北京：線裝書局，二〇〇五，頁九三三及一〇一九。
3. Stephen Little, "Demon Queller and the Art of Qiu Ying (Ch'iu Ying)," *Artibus Asiae* vol. 46, no. 1/2 (1985), 62; 利特爾 (Stephen Little), 〈仇英和文徵明的關係〉，《吳門畫派研究》，北京：紫禁城出版社，一九九三，頁一一三—一二七。
4. 國立故宮博物院編，《吳派畫九十年展》，

5. 臺北：國立故宮博物院，一九七六，頁三〇六。文中江兆申把〈林亭佳趣〉圖定為一五二八年製。
6. 周道振、張月尊同纂，《文徵明年譜》，上海：百家出版社，一九九八，頁二二二、二二六、四三三及頁四四四。
7. 見James Cahill, *Painting of the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle-Ming Dynasty* (New York: Weatherhill, 1978), 202.
8. 鄧德中，《繪事指掌》，據「明嘉靖洪樞」本影印，北京中國書店，一九五九，頁一三〇。詳細討論參見J. P. Park, *Art by the Book: Painting Manuals and the Leisure Life in Late Ming China* (Seattle and London: University of Washington Press, 2012), 44-5.
9. 高士奇，《江村銷夏錄》，卷三，頁五八〇，美國密西根大學圖書館藏影印本，刊年不詳。引文中的「三山」即傳說中的「蓬萊」、「瀛洲」與「方壺」。「十州」即《海內十州記》（書成約六世紀）中的十個仙島。
10. 俞允文，《仲蔚先生集》程善定西野書屋萬曆壬午（一五八二年）刊，國家圖書館藏，卷一四，頁五〇。