



遊歷仙島

文伯仁〈方壺圖〉的圖像源流

■ 林聖智

文伯仁〈方壺圖〉（1563）結合了明代中期「吳派仙境」與道教聖地圖的新發展。吳派到了文徵明之後配合蘇州的人文地理來表現仙洞、仙島等仙境題材，發展出具有文人抒情趣味的吳派仙境。〈方壺圖〉中的仙島採用明代太和聖山的模式，狹長的掛軸形式以及仙島置中的手法，則繼承自文徵明〈金山圖〉（1522）。由於太和聖山的傳統在明代被納入名山遊覽圖志，因此觀覽〈方壺圖〉兼具遊覽仙島的寓意。此圖可視為吳派繪畫受到道教版畫影響的珍貴實例。

學者考察明代中期文伯仁（1502-1575）的畫風之際，不約而同注意到〈方壺圖〉（圖1）的獨特表現。¹〈方壺圖〉無論是在構圖、設色，以及精細的描寫等方面，對於觀者都是奇特的經驗。畫幅長120.6公分、寬31.8公分，比例近乎四比一，極為狹長。觀者是以如同空中俯瞰的視角，眺望一座位於海中，由碧綠色三角狀尖山所環繞的仙島。（圖2）山形呈銳角三角形，作片狀層層相疊，在中央形成一封閉的圓形空間，這種環狀的效果更由山尖白雲呈環狀纏繞而強調出來。緊密連綿的白雲纏繞成圈之後冉冉升起，形成數朵靈芝狀仙雲飄向遠方，仙島籠罩在一片雲海縹緲的幻境之中。近畫面中央的遠方仙雲消失之處，浮現一半圓形的赭色旭日，映照出海面一片紅霞。

仙島上生長著各類樹木，可區分出多種樹形，顯得十分豐茂，中央建築前的幾株松樹以較深的朱色樹幹傳達其神木的意象。除了中央建築及一座白色的平臺之外，在山間還安置了多座建築，包括涼亭、屋舍、宮觀等赭紅色的樸素磚瓦建築，並配合著山勢、樹叢，或露出屋舍的一角。仙島中央建築上方有一白色平臺，頗為醒目。建築點景雖多卻空無一人。

全幅畫由不具轉折變化、勻細的用筆所畫成，仙島中物象的描寫尤其細緻。圖中隱藏著許多充滿巧思、變化的細節，觀者必須在畫前佇足良久，一一細察尋找。仙島景物顯得細小無比，讓觀者感到似乎與仙島所距甚遠。當觀者佇足於畫前詳觀之際，猶如遊歷了一座景觀奇特而豐茂的仙島。

畫幅右上角在類似榜題的框格中以篆書體寫「方壺圖」三字，框內塗成白色。左下角的框格內書有「嘉靖癸亥春三月望日，為汝脩先生寫。五峯山人文伯仁于金陵客次紀。」畫中



圖1 明 文伯仁 方壺圖 軸 國立故宮博物院藏



圖2 明 文伯仁 方壺圖 軸 局部 國立故宮博物院藏



圖4 元 方從義 雲林鍾秀 卷 蘭山千館藏 國立故宮博物院寄存

並有「顧氏從德」、「顧從德印」。顧從德（1523-88）出身上海，字汝脩，號「方壺山人」，為文伯仁的重要贊助者，可知〈方壺圖〉是文伯仁為顧從德所繪，具有「別號圖」的性質。²此圖下端散布大小不均的褐色斑點，推測

可能是因為曾懸掛於書齋，為畫前焚香所致。此圖除了表現出文伯仁細筆的個人風格之外，並結合了道教聖地圖與明代中期「吳派仙境」的新發展。

〈方壺圖〉與明代道教聖地圖

三角尖山作為仙山符號，可以追溯至中國古代的仙山傳統，但〈方壺圖〉中的山形另有較直接的道教淵源。這類三角尖山被道教用來象徵海中的仙島，北宋蕭道存《修真太極混元圖》第八收有〈海中三島十洲之圖〉（圖3），其中方丈、瀛洲、蓬萊成為三個分立的錐峯，下方「紫府」則由數個三角山構成一更大的三角仙山。此圖收入明英宗正統十年（1445）所刊刻的《正統道藏》。³道教版畫作為一種具保守性的宗教插圖，應該保留了明代之前《道藏》的聖山圖像。

這個傳統在元末被運用到水墨畫的表現。方從義（活動於1302-1393）號方壺，為上清宮道士，對於《道藏》必然相當熟悉。洪武十年（1377）〈雲林鍾秀〉（蘭山千館藏、國立故宮博物院寄存，圖4）為其承繼米氏雲山的新樣式。山勢作橫向延伸，形成以中央主山為中軸的對稱布局。三角山形特別尖聳，遠方尖峰尤其密集，再加上點以細筆，黝黑的山體在白雲纏繞之下顯得更為醒目，推測應與〈海中三島

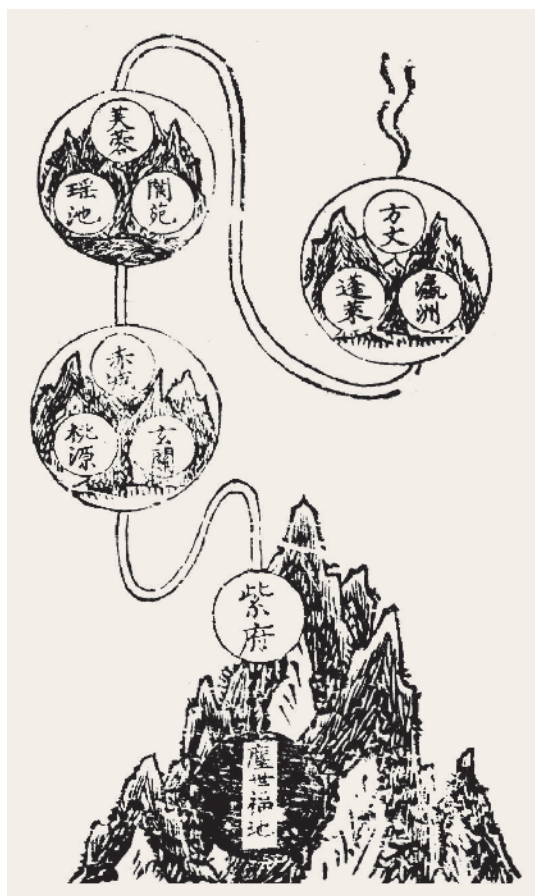


圖3 〈海中三島十洲之圖〉 《修真太極混元圖》 明英宗正統十年刻本 北京白雲觀藏 取自《正統道藏》，冊4，頁605。

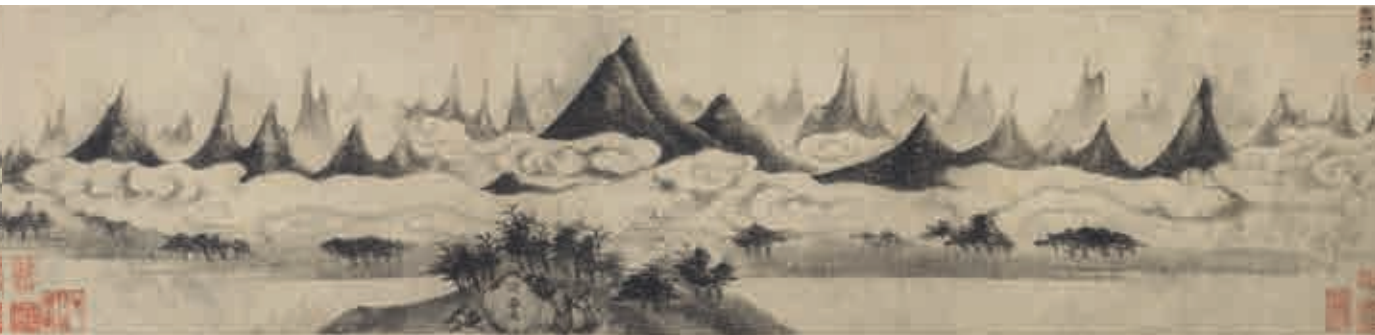




圖5 方升〈太和宮圖〉《大嶽志略》明嘉靖十五年婺源方氏原刊本 國家圖書館藏

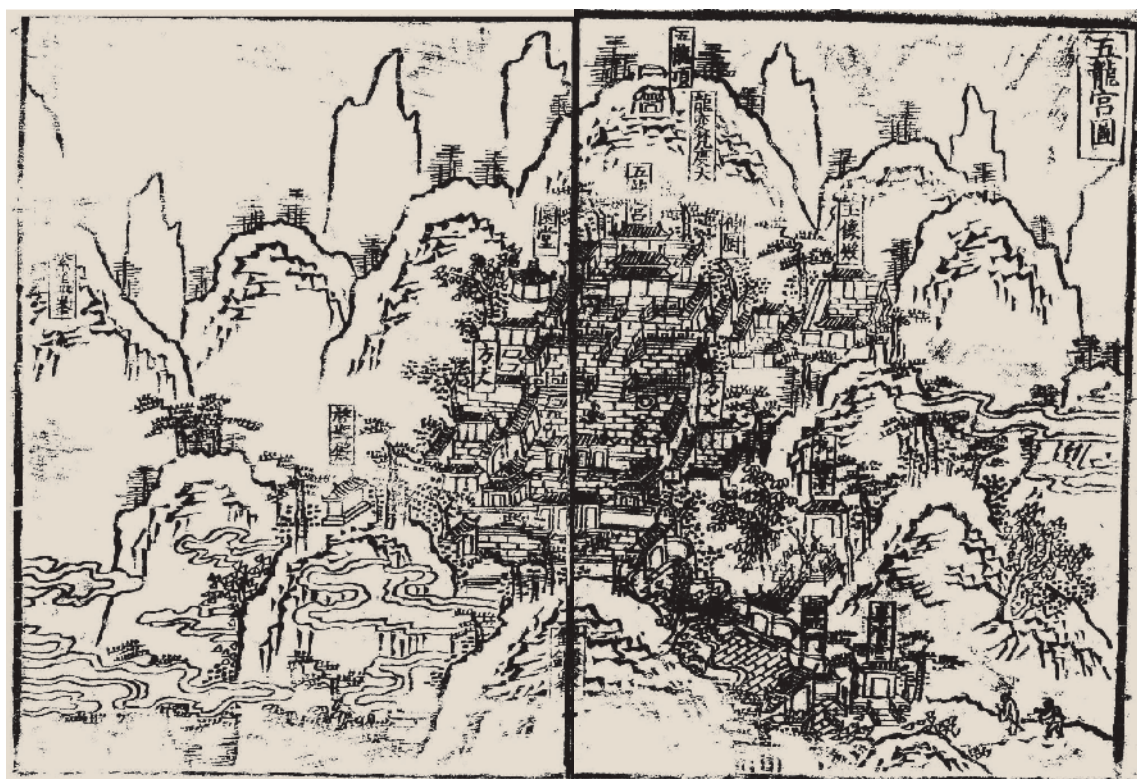


圖6 方升〈五龍宮圖〉《大嶽志略》明嘉靖十五年婺源方氏原刊本 國家圖書館藏

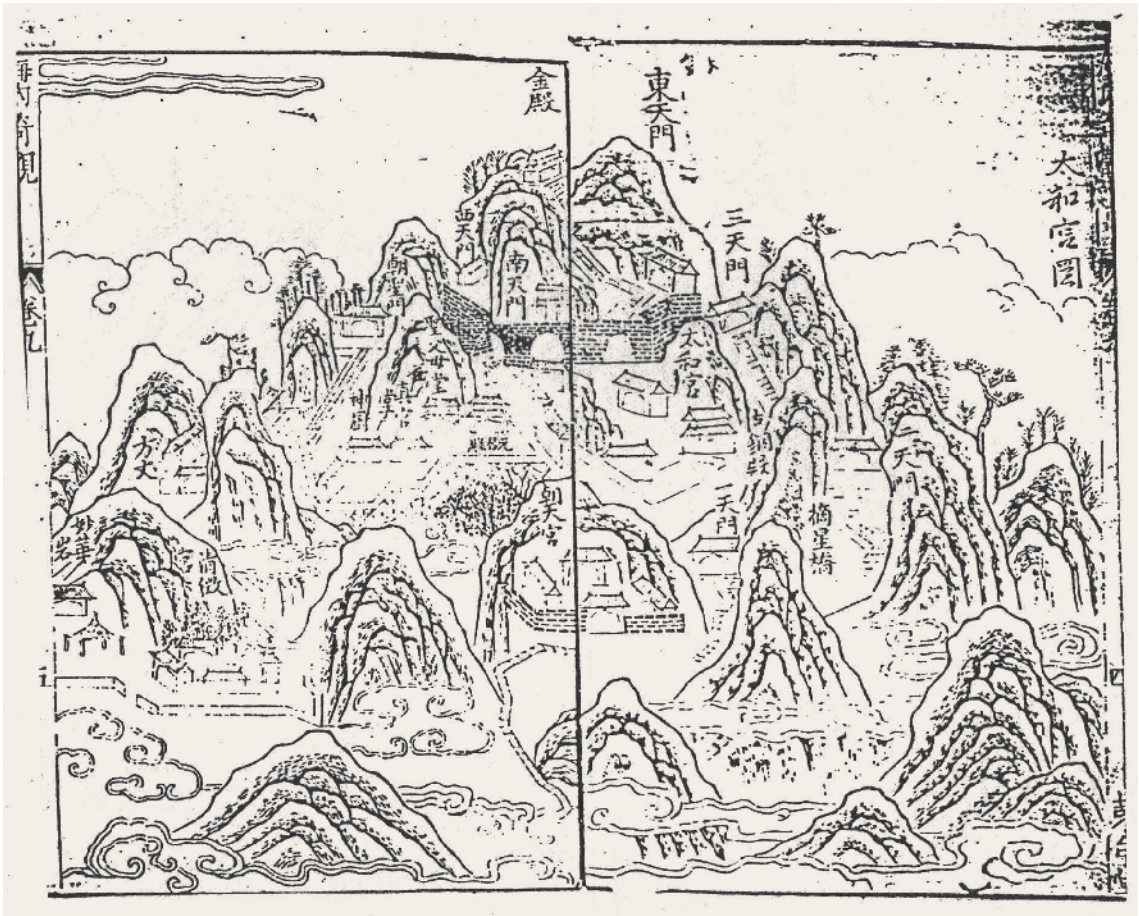


圖7 楊爾曾 〈太和宮圖〉 《新鐫海內奇觀》 明萬曆三十八年錢塘楊氏夷白堂刊本 國家圖書館藏

十洲之圖〉的神山圖相關，也使得米氏雲山傳統在元末之後有了新的道教仙境意涵。沈周在卷末充滿讚歎的跋語，提及方從義所體現的意義：「上清仙子本天僊，下謫來修水墨緣。……此圖方壺先生所作，用米氏之法將化而入神矣。」王蒙對道教亦有濃厚的興趣，藏於大阪市立美術館的〈江臯煙嵐〉，三角錐峯連綿相續，配合扭轉的皴筆，這一片奇異的景象也應該具有同樣的道教仙境意涵。

在明成祖（1402-1424 在位）的贊助下，玄天上帝地位達到頂峰，作為玄天上帝聖山的太和山（湖北武當山）圖像具備了新的政治宗教象徵性。⁴方升《大嶽志略》成書於嘉靖十五年（1536），以遊覽圖志的形式傳播太和山神

蹟，圖文並茂，介紹該地的瑞應、典故，並作為進香的指南。⁵其中〈太和宮圖〉（圖5）表現玄天上帝的聖山太和山，中央最高峰由群峰所拱繞，太和宮位在主峰的頂端，其間並有祥雲繚繞，道觀順著地勢正向或側向地置於山間。另一幅〈五龍宮圖〉（圖6）亦採用相同的模式來安置實景中的道教聖地，此圖中將道觀置於中央盆地的手法，與〈方壺圖〉仙島的構成方式更為接近。此外將圖名以榜題形式置於右上角，亦如出一轍。萬曆三十八年（1610）楊爾曾所編的另一部遊覽圖志《新鐫海內奇觀》承續了相同的傳統，其中的〈太和山圖〉（圖7）、〈衡岳圖〉均採群峰環繞的排列方式。⁶但相較於《大嶽志略》，山形的布列顯得較為疏朗，

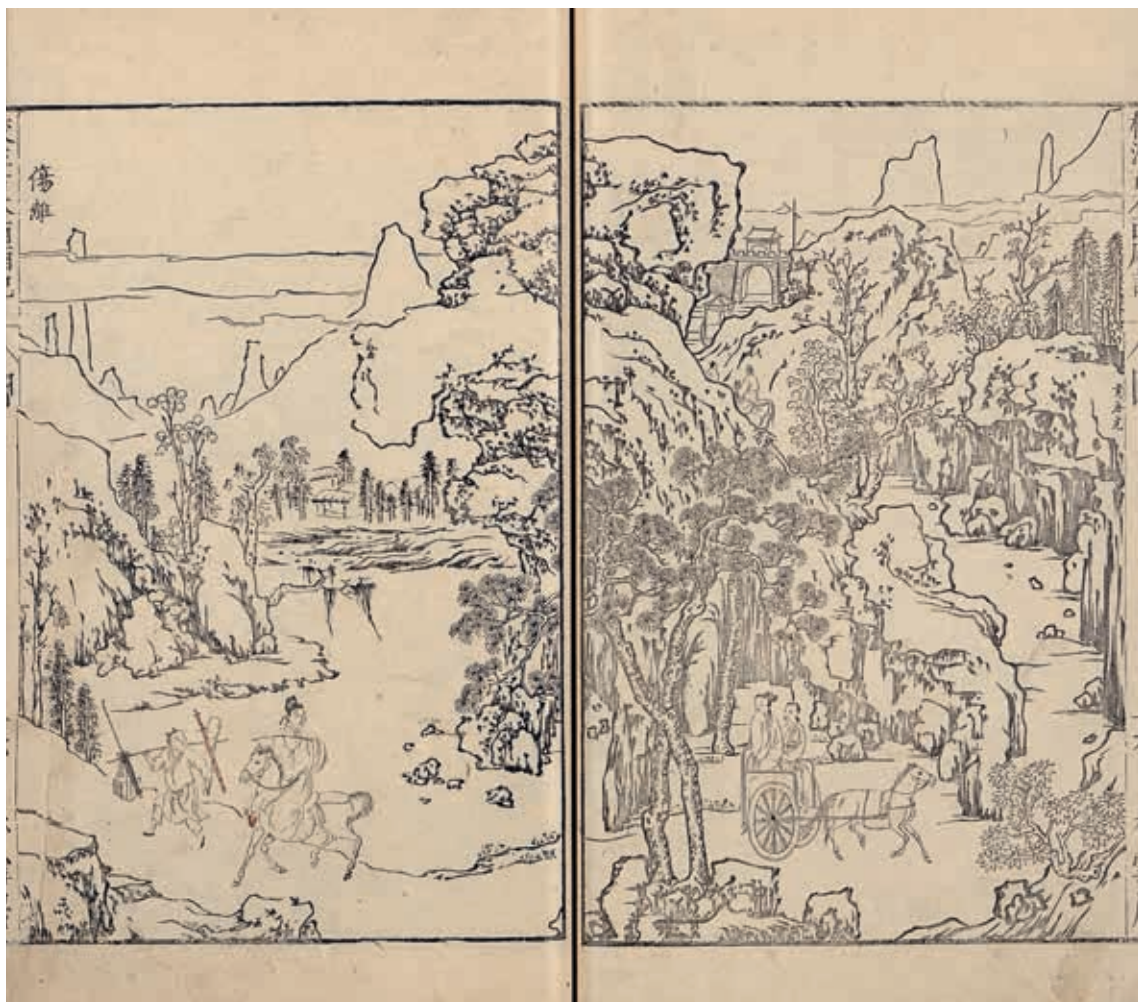


圖8 元 王實甫撰 明 王驥德校注 〈傷離〉 《新校注古本西廂記》 明萬曆間香雪居刊本 國立故宮博物院藏

更有效地形成環狀空間。

由此看來，道教洞天福地的表現在明代版畫中已形成一明確的傳統，相對於其他類型的版畫，例如晚明天啓年間（1621-1627）出自文人紀遊形式的遊覽志《東西天目山志插圖》，其中並無三角錐峰，也未見環狀排列的空間。⁷ 另一幅王驥德（?-1623）《新校注古本西廂記》的插圖〈傷離〉（1614，圖8），中景山勢的描寫與《新鐫海內奇觀》中的插圖相較，〈傷離〉代表萬曆年間版畫盛行之後的新風格，而〈太和宮圖〉則代表道教聖山的作風。

《新鐫海內奇觀》的引言中，作者說明對書中名山勝境的看法：「首標華夷之巨畛，指

掌五嶽之真形，靈山異境略存髣髴，福地洞天盡入形容」。在全書的結尾並附有「十大洞天名考」、「三十六洞天名考」、「七十二幅地名考」、「海上仙山名考」，顯示作者以道教洞天福地觀來看待中國境內的名山勝境，可視為洞天福地觀落實於遊覽圖志的體現。《新鐫海內奇觀》與《大嶽誌略》的插圖後均附有文字說明，解說各地點的特色、傳說，並詳細地描述遊覽路線、各地點之間的相對位置，可知插圖中的三角山形雖然取自傳統仙山圖式，但是各圖中所表出的地點、宮觀名稱均是信而有徵，與文字說明相對應。

〈方壺圖〉直接採用明代太和聖山的模式，

也由於這個傳統在明代被納入名山遊覽圖志，使得〈方壺圖〉也同時具有遊覽仙島的寓意。〈方壺圖〉仙島中散布於各處的涼亭、建築等，可能也是習自遊覽圖志，其布置與一般仿古山水畫不同。⁸ 圖中刻板化水紋的做法，也能由宗教類的方志插圖中找到淵源。晚明周應賓《普陀山志》的〈普陀山圖〉（圖9）中，水紋由左下至上呈斜向緊密組合，每個水紋為鱗片狀並在其中加有數道斜線，與〈方壺圖〉的做法相同且更為繁複。此外，〈方壺圖〉全圖一貫的細密用筆，與版畫的視覺效果也有異曲同工之妙。

蘇州文人的紀遊山水與「吳派仙境」

明代畫史中以特定景點為題材的畫作在十五世紀中期之後逐漸盛行，這類紀遊類的圖畫不僅在畫名上與實景相關，也往往保留了該景點的特徵。⁹ 〈方壺圖〉的表現與這種新趨勢有所關聯。

在蘇州名勝古蹟之中，有幾處特別與道教有關，例如茅山、太湖邊的林屋洞、宜興的張公洞，這些名勝由來已久，為六朝（222-589）以來神秘輿圖觀轉化為洞天福地觀的產物。茅山的句曲山洞為第八洞天，林屋洞為第九洞天，張公洞為第五十九福地，這些六朝以來的道教聖地均因道人在該地修煉升仙而得名，富有道教神秘色彩。文人在遊覽這些洞天福地時特別感受到仙居的氣息。這類的經驗融入畫面後，蘇州文人特有的「吳派仙境」就逐漸成形。

「吳派仙境」的風格特點包括吳派筆墨、清雅淡設色，以吳派的技法、設色，去表現一個文人化、抒情的仙界。畫中常採用仙洞母題，並融合文人書齋、遊覽活動的經驗，在畫題或題跋上往往也很明確地言及仙境意涵。其與傳

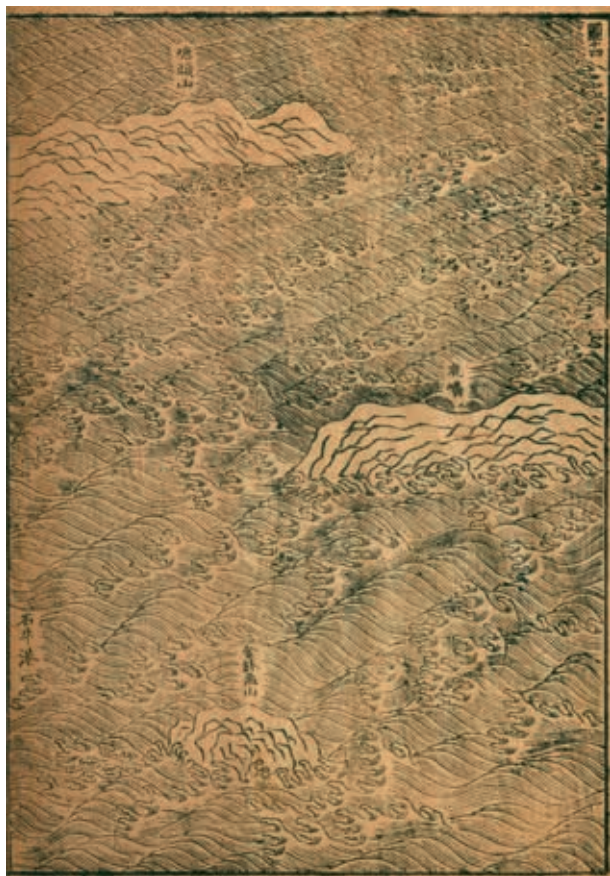


圖9 周應賓〈普陀山圖〉《普陀山志》明萬曆年間張隨刊本
中央研究院歷史語言研究所傅斯年圖書館藏

統青綠山水的關係較為間接，主要是在蘇州人文地理的氛圍下發展而成。仙境降臨於人間，而蘇州文人親近、舒適地遊覽於其中。沈周（1427-1509）曾繪〈張公洞圖卷〉（翁萬戈藏），可說是開風氣之先。

現存文徵明（1470-1559）的早年作品〈金焦落照圖卷〉（上海博物館藏）成畫於一四九五年，所描繪的是鎮江口岸的名勝金山、焦山，在一片遼闊的長江中浮現兩座小島。文徵明在一五二二年渡江重登金山，畫有〈金山圖〉（圖10），改用擅長的狹長掛軸形式，高70公分、寬23.8公分。¹⁰ 這種採用狹長掛軸來表現小島的方式，可視為〈方壺圖〉的先聲。金山、焦



圖10 明 文徵明 金山圖 國立故宮博物院藏

山到了明代已成為著名的宗教名勝，島上建有衆多佛寺、道觀，時人也經常以仙島來加以比附。文徵明在〈金山圖〉上方隸書題款：「金山杳在滄溟中，雪崖冰柱浮僊宮。乾坤扶持自今古，日月彷彿懸西東。我泛靈槎出塵世，搜索異境窺神功。……蓬萊久聞未成往，壯觀絕致遙應同。」將長江中的金山，比擬為蓬萊仙島。〈金山圖〉以水墨描繪實景，屬於紀遊山水，雖不能視為典型的吳派仙境，但卻啓發了日後〈方壺圖〉一類的仙島表現。

文伯仁所畫的仙島題材，最早可見於一五五〇年的〈圓嶠書屋〉（圖 11），上方為建有道教宮觀的圓嶠仙島，海面布滿規格化的水紋，下側岸邊描繪文人的書齋活動，岸邊停有小船，似乎暗示著往來交通十分方便，仙島近在眼前。此畫文伯仁鈐印「五峰山仙」。畫中將書齋與仙島合一，暗示著書齋活動等同於仙居生活。

〈方壺圖〉仙島內的山形組合採用道教名山遊覽圖，狹長的掛軸形式以及將仙島置於掛軸中央的布局，則繼承文徵明〈金山圖〉。文伯仁綜合兩種傳統，又添加個人的想像與巧思。海中的太湖石與岸邊的垂柳，可能得自江南湖澤風光；遠處海面的旭日未見相關記載，或許是用來說明方壺仙島的方位在東海，並藉以強調仙島與俗世的親近感。海上朝陽為各遊覽地點的重要勝景，例如《普陀山志》的〈日湧朝陽〉、《新鐫海內奇觀》的〈東海朝暾〉。（圖 12）金焦二山的落日景觀頗負盛名，文徵明在一五四五年重題〈金焦落照圖〉，回憶當時的落照奇景：「舟人指點落日處，凌亂煙光射金綺。平生快睹無此奇，卻恨歸帆北風駁。」¹¹雖然有朝陽、落照之別，但可推測〈方壺圖〉中的旭日紅霞，應該是由勝地景觀的靈感而來。此圖中空無人跡，在吳派中亦屬罕見，尤其是



圖12 楊爾曾 〈東海朝暉〉 《新鐫海內奇觀》 明萬曆三十八年楊爾曾美
白堂刊豹變齋印本 國立故宮博物院藏

山林中設置多處建築，更使這種安排耐人尋味。位在仙島中央的白色平臺成爲全圖焦點，這種平臺可能是道教的升仙臺，例如《新鐫海內奇觀》〈南巖宮圖〉（圖13）右方的「飛昇臺」即採同樣的形制。既然仙山是通往天界的橋樑，升仙臺也就成爲升天的起點，配合著盤繞群峰而逐間上升遠去的仙雲，或許象徵著在仙島中修鍊的文人已度脫成仙，飛升而去，觀者也就成爲親睹此成仙過程的見證者。

文伯仁的個人風格

〈方壺圖〉表現獨特，可視爲吳派仙境的代表作之一，藉由此圖有助於我們了解文伯仁的個人風格。如果能對〈方壺圖〉的仙界意象有所了解，藉此進而重現其它畫作中隱而不顯的意義，應當可由一個新的角度來看待文伯仁個人風格的發展。文伯仁成畫於一五六四年的〈溪山仙館〉（廣州美術館藏）中，以三角錐峰構成一半圓形臺地，其中安置松樹及磚瓦建築，正下方有一高士正要過橋進入仙境。¹² 這種構圖概念正如同〈方壺圖〉，可知此時文伯仁



圖11 明 文伯仁 圓嶠書屋 國立故宮博物院藏



圖13 楊爾曾〈南巖宮圖〉
《新鐫海內奇觀》 明萬曆三十八年錢塘楊氏表白堂刊本 國家圖書館藏

除了承繼王蒙的仙山傳統，也對於如何傳達仙境另有新的構想。此畫晚〈方壺圖〉一年，〈方壺圖〉適時地提供了解此圖仙山結構變遷的淵源。類似的構圖方式也運用在一五七五年的〈驪山吊古圖〉（上海博物館藏），圖中淡化了三角尖山，但仍維持環狀結構。¹³

由這個觀點來看，如果只將文伯仁視為繼承文徵明的繪畫語言並加以複雜化，就無法彰顯出文伯仁的特質。高居翰（1926-2014）曾以〈四萬圖〉（東京國立博物館藏）代表文伯仁風格，這代表一種較為普遍的看法，所要強調的不外乎是堆砌形式、平面化的發展。¹⁴ 這種見解未顧及文伯仁其它較不繁複堆疊的作品，也傾向忽視形式與內容之間的對應。尤其是當仙

境題材也同時出現在其他文徵明傳派的畫家作品時，這種「吳派仙境」的風格表現越發重要，可說是文人畫傳統在明代中期的一種新發展。

吳派自沈周、文徵明以來的蘇州文人品味，到文徵明之後形成具有文人抒情趣味的「吳派仙境」，其中配合蘇州的人文地理，明確地包含了仙洞、仙島等仙境題材，也就是在這種環境下出現文伯仁的〈方壺圖〉。此畫的奇特之處在於直接援用了道教聖地圖的模式，重構於明代初期以太和山為主的道教聖地版畫，提供了更為真切的仙境圖像，然而就其技法、設色、掛軸形式，甚至就構思看來，〈方壺圖〉均毋庸置疑是出自吳派。

文伯仁是否信仰道教，目前仍卻乏直接證

據，但單就其生平記載來看，仍可窺見一些非典型文人的因素。據《無聲詩史》卷二：

少年時與叔衡山相訟，繫於囹圄，病且亟，夢金甲神呼其名云：「汝前身乃蔣子誠門人，凡畫觀音大士像，非齋戒不敢落筆，種此善因，今生當以畫名世。」覺而病頓愈，而事亦解矣。¹⁵

文伯仁夢見金甲神的託夢之後「事亦解矣」，顯示出類似宗教經驗的神祕啓示。蔣子誠為明初道釋人物畫家，「初工山水，中年悔其習，遂畫道釋神像，觀音大士為有明第一手」。¹⁶引文中有意凸顯文伯仁與文徵明之間的對立，卻試圖建立與蔣子誠之間的虛構傳承，耐人尋味。這樣的敘事觀點與文澎（1498-1573）、文嘉（1501-1583）等人的記載大異其趣，有助於了解文伯仁的特質。

明代初年隨著玄天上帝信仰的盛行，太和山成為具有高度政治宗教象徵性的聖山，古老的三角環狀聖地圖被賦予了新的時代意涵。此道教聖山傳統保留於玄天上帝的瑞應圖、道藏版畫等傳播教義的版畫插圖中，或是被宮觀導覽圖所採用。當文伯仁配合贊助者的需求，嘗試逸脫常態傳統之際，文人畫之外的道教圖像資源提供了新的可能性，也因為仙境題材的緣故而能享有更大的想像空間。〈方壺圖〉可視為吳派繪畫受到道教版畫影響的珍貴實例。

作者為中央研究院歷史語言研究所副研究員

註釋

1. 王耀庭，〈明文伯仁方壺圖〉，《青綠山水畫特展圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1995），頁91-92；鈴木敬，《中國繪畫史·下冊·明》（東京：吉川弘文館，1995），頁224-234；Chou Fang-mei, "The Life and Art of Wen Boren (1502-1575)" (PhD diss., New York University, 1997), 140-148；宮崎法子，文伯仁〈方壺圖〉圖版解說，收入《世界美術大全集東洋編·八·明代》（東京：小學館，1999），頁368-369；Uta Lauer, "Man and the mountain: Wen Boren's creation of Tianmushan," *Oriental Art* 48, no. 2 (2002): 2-13.
2. Chou Fang-mei, "The Life and Art of Wen Boren (1502-1575)," 147.
3. (北宋) 蕭道存，《修真太極混元圖》，收入《正統道藏·洞真部·靈圖類》（臺北：新文豐出版公司，1995，北京白雲觀藏，據1923年上海涵芬樓明刊本影印），冊4，頁610a。
4. 林聖智，〈明代道教圖像學研究——以《玄帝瑞應圖》為例〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，6期（1999.3），頁133-191。
5. (明) 方升，《大嶽志略》（國家圖書館藏，明嘉靖十五年婺源方氏原刊本），頁5-8。
6. (明) 楊爾曾，《新鑄海內奇觀》（國家圖書館藏，明萬曆三十八年錢塘楊氏夷白堂刊本）。楊爾曾為道教淨明道信徒。參見賴思好，〈『新鑄仙媛紀事』の成立と明代女仙信仰〉，《東方宗教》，130号（2017.11），頁61-81。
7. 圖版見中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集繪畫編·20·版畫》（上海：上海人民美術出版社，1988），頁52。
8. 宗教史學者曾留意此圖，見ヴァンサン・ゴーセール (Vincent Goossaert)、カロリーヌ・ジス (Caroline Gyss) 著，遠藤ゆかり譯，松本浩一監修，《道教の世界——宇宙の仕組みと不老不死》（大阪：創元社，2011），頁44-45。
9. 傅立萃，〈謝時臣的名勝四景圖——兼談明代中期的壯遊〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，4期（1997.3），頁185-222。
10. 江兆申，〈文徵明金山圖軸〉，收入國立故宮博物院編，《吳派畫九十年展》（臺北：國立故宮博物院，1975），頁307。
11. 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），圖版35；(明) 文徵明，《甫田集》，收入《景印文淵閣四庫全書·集部212·別集類》（臺北：臺灣商務印書館，1983，據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印），冊1273，卷1，頁1273-1275。
12. 圖版見廣州美術館、香港中文大學文物館聯合主辦，《廣州美術館藏明清繪畫》（廣州：廣州美術館；香港：香港中文大學文物館，1986），頁71。
13. 中國古代書畫鑑定組編，《中國美術分類全集·中國繪畫全集·第十四卷·明5》（杭州：浙江人民出版社；北京：文物出版社，2000），頁174。
14. James Cahill, *Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580* (New York: Weatherhill, 1978), 249-51；高居翰著，夏春梅等譯，《江岸送別——明代初期與中期繪畫（一六三八～一五八〇）》（臺北：石頭出版股份有限公司，1997），頁277-284。
15. (明) 姜紹書，《無聲詩史·卷二》，收入于安瀾編，《畫史叢書》（上海：上海人民美術出版社，1963），冊3，頁29。
16. (明) 徐沁，《明畫錄·卷一》，收入于安瀾編，《畫史叢書》，冊3，頁3。