

從傳至日本的作品看明代的 「偽好物」

■ 宮崎法子著、李文玉譯

古時曾有大量繪畫由中國傳到日本。這些畫中有不少曾以某種形式被後人臨摹。特別是江戶時代狩野派的畫家留下了眾多原畫的縮小本或原尺寸的摹本。我們從這些摹本裡可見到當時傳到日本的中國畫的數量與多樣性。除早期傳到日本的作品外，這些摹本的原作大都屬於在當時的中國廣為流通的大量贗品，但在原尺寸的摹本中，其質量不亞於那些著名畫家「真跡」的作品亦不少。然而遺憾的是，這些摹本的原畫大多未流傳下來。

至今，除了狩野探幽（1602-1674）所作一大批縮寫摹本〈探幽縮圖〉中的一部份已公開外，幾乎還沒有人從中國美術史的角度針對這些摹本著手展開正式的調查。本人過去研究仕女圖時，曾通過調查〈探幽縮圖〉與狩野派摹本來獲知與明代江南仕女圖與其流通狀況有關的資料。本文將以過去針對這些主題發表過的二、三篇小論為基礎介紹其概要，以茲舉辦於國立故宮博物院的「偽好物——十六至十八世紀蘇州片及其影響」特展作為參考，並期望能對激發思考的該企畫表達共感與敬意。¹

摹本與蒐集

如眾所知，中國早在宋代便有宮廷外的個人收藏家與美術商，形成當時的美術市場。²美術市場隨著時代演進而擴展，到明末時其規模已十分巨大。書畫作品在人們手中傳遞的過程中，摹本也以各式各樣的目的產生。比如說，後文提到的〈宮中圖〉與〈韓熙載夜宴圖〉皆為五代南唐的宮廷畫家所繪。雖然這兩幅原作都沒有流傳到後世，它們的摹本均在南宋初年為人所作。前者是白描，後者則是著色彩圖。

在沒有照片和圖版的時代，對繪畫愛好者們來說，製作摹本是繪畫鑑賞與蒐集活動中很重要的一環。這項工作在宮廷中曾由宮廷畫家擔任。很可能在蒐藏家的周圍亦有從事摹本製

作的職業畫家的存在。³此外，對畫家而言，摹寫是習畫時必須經歷的重要過程。在當時摹寫古人的名跡並以此為基礎進行自由創作是很自然的途徑。但也可想而知，在美術市場擴大的過程中，這些活動很容易產生出贗作和偽作的市場。

日本江戶時代（1603-1868）的狩野派所進行的摹本或縮本製作，基本上與其家業繪畫製作、鑑定作業有著緊密的關聯。對他們而言，製作中國畫摹本的目的終究還是為了習畫，這些摹本亦沒有作為「作品」出現在市場上的跡象。但他們活動的背景，與明末中國書畫古董市場的擴大以及包含贗品偽作在內書畫流通的擴大化，並非毫無關係。當時委託狩野派畫家作鑑定的日本有權階層對蒐集中國古畫充滿熱



圖1 江戸時代 狩野派畫家摹宮中圖 卷 局部 大都會博物館藏 取自<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/49101?sortBy=Relevance&ft=42.61&offset=0&rpp=20&pos=1>，檢索日期：2018年8月1日。



圖2 南宋（1140前） 宋摹白描宮中圖 卷 局部 克利夫蘭藝術博物館藏 ©The Cleveland Museum of Art

情。這些蒐集活動在當時的日本被視為一種在文化、社會上富具價值的行為。如今留下的龐大中國畫縮圖與摹本的存在，證明中國的繪畫曾在當時為世人所熱烈渴望。從此我們也可以想像明清時代中國國內對書畫古董的強烈需求。

明代仕女圖的摹寫與創造——關於〈宮中圖〉與〈韓熙載夜宴圖〉

在明代中期江南城市，職業畫家以古畫為底本開始創作出大量的仕女圖。此時中國的仕女圖開展出嶄新的繁盛景況。最有代表性的是南京的杜堇（約活動於 1465-1505）與蘇州的唐寅（1470-1523）、仇英（約 1492-1552）等活躍於江南城市的畫家們。

在狩野派的摹本中存在著周文矩（約活躍於 961-975）〈宮中圖〉一部分設色並寫有色彩指示的白描摹本，其圖樣與〈宋摹白描宮中圖〉

（分藏於克利夫蘭藝術博物館 / The Cleveland Museum of Art 等歐美四館）幾乎相同。亦存在著和唐寅〈韓熙載夜宴圖〉（重慶市博物館藏）圖樣幾乎相同的彩色縮寫摹本。下面以兩件作品及其摹本為中心考察明代江南的仕女畫製作的情況。

宮中圖

〈宮中圖〉的狩野派摹本（現藏於大都會博物館 / The Metropolitan Museum of Art，圖 1）為圖樣與〈宋摹白描宮中圖〉（圖 2）幾乎相同



圖3 明 杜堇 仕女圖 卷 局部 上海博物館藏 取自郭學是、張子康編，《中國歷代仕女畫集》，天津：天津人民美術出版社，1998，圖35。



圖4 元 傳錢選 宮女圖 軸 泉屋博古館藏 ©泉屋博古館

的白描摹本，但上頭詳細記載著彩色指示，並且寫有衣服的紋樣。繪製時很明顯是以有別於現存「宋摹白描本」的其他彩色〈宮中圖〉為基礎。⁴不過，從摹本可知其原畫構成與「宋摹本」基本上相同，並不像以〈宮中圖〉為底本創作的杜堇〈仕女圖〉（上海博物館藏，圖3）

那樣有大幅改變的痕跡。

附有張澈（?-1143）之跋的〈宮中圖〉在明代的著錄中被頻繁論及，其與現存白描宋摹本應為同一作品。⁵另一方面，元代湯垕（生卒不詳）的《畫鑑》中所記載的彩色周文矩〈宮中圖〉（或其摹本），在明代著錄中找不到相關記載。

可推斷在明代江南，周文矩〈宮中圖〉的彩色原本尚未爲人所知，至少收藏家之間所注目的，僅有宋摹本。那麼，作爲日本狩野派摹本原畫的彩色〈宮中圖〉，到底是什麼樣的作品呢？

一般來說，從江戶時期傳至日本的中國畫來看，狩野派所摹寫的彩色畫原本是明代以前的古畫的可能性微乎其微。雖然圖樣近似於宋摹本，但從指示詳盡的衣服色彩、寫入的衣服紋樣以及比宋摹白描本來得更爲延緩的空間感等特徵看來，顯然與明畫更爲近似。一般推測狩野派摹本的原畫，是屬於所謂「蘇州片」的作品。雖然該底本爲何至今不明，但應該可以視爲明代時透過「宋摹白描本」或與其有著相似圖案的某幅古畫，所製作而成的彩色畫吧。

然而，傳至日本的作品未必全是明末市場的作品。現藏泉屋博古館的掛幅〈宮女圖〉（圖4）被狩野養信（1796-1846）鑑定爲「錢舜舉筆」。狩野養信自身也留有下文所記述的杜堇筆〈韓熙載夜宴圖〉。如本人已經在其解說〈《泉屋博古——中國繪畫》，1996年泉屋博古館出版〉中所指出，此〈宮女圖〉著色畫，與〈宋摹白描宮中圖〉當中的一部分（克利夫蘭美術館藏，圖5）圖樣幾乎相同。圖樣纖細地描繪在細緻滑順的絹本上，從大小來看，原先應是畫卷的一部分。其色彩與「狩野派摹本」中的相對應部分所指示的色彩有所差異（圖6），此外，不像「宋摹白描本」與「狩野派摹本」中將乘輿的小孩畫爲女孩，只有這幅畫將之描繪成了男孩。從畫風與色感看來，時代無法推至明代，推斷應是繼承了南宋樣式的元代佳作。

泉屋博古館所藏的彩色〈宮女圖〉顯示出了與周文矩〈宮中圖〉圖樣幾乎相同的絹本著色畫在元代就已存在，至少其一部份傳到了日本。而在狩野養信所鑑定的江戶時代，日本已



圖5 南宋（1140前） 宋摹白描宮中圖 卷 局部 克利夫蘭藝術博物館藏
©The Cleveland Museum of Art



圖6 江戸時代 狩野派畫家摹白描宮中圖 卷 局部 大都會博物館藏 取自
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/49101?sortBy=Relevance&ft=42.61&offset=0&rpp=20&pos=1>，檢索日期：
2018年8月1日。

有其他彩色的〈宮中圖〉，並且爲狩野派的畫家所白描摹寫。

從此便可窺知，周文矩的〈宮中圖〉與其各時代的摹本，代代皆爲如同粉本般的存在，同時也成爲了宮女圖樣的供給源。

韓熙載夜宴圖

與〈宮中圖〉相同，〈韓熙載夜宴圖〉也對明代仕女畫有很大的影響。在狩野養信所作〈韓熙載夜宴圖〉的彩色縮寫摹本（東京國立博物館藏，圖7-1、7-2）卷尾可以看到他摹寫著



圖7-1 日本文化十四年（1817） 狩野養信摹杜堇 韓熙載夜宴圖 卷 局部 東京國立博物館藏 Image: TNM Image Archives

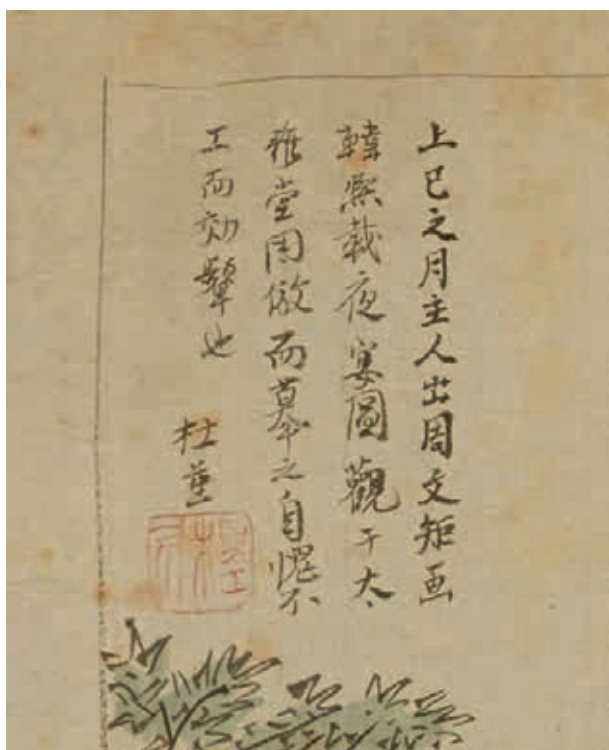


圖7-2 日本文化十四年 狩野養信摹杜堇 韓熙載夜宴圖 卷 局部 卷尾款識 東京國立博物館藏 Image: TNM Image Archives

杜堇的款識。而且在卷首可見到他摹寫著祝允明（1460-1526）的題詩。但題詩的內容和書法都非出於祝允明。其圖樣與重慶市博物館藏的傳唐寅〈韓熙載夜宴圖〉（以下簡稱重慶市博本）（圖 8-1、8-2）幾乎相同，而且畫的各段的中間留一條空間的形式也互相一致。另外在〈探幽縮圖〉也有寬文九年（1632）探幽所看到而定為仇英正筆的同一圖樣〈韓熙載夜宴圖〉的

一段。由於在拙論（參照註 1〈韓熙載夜宴圖と明代江南人物画〉）已進行過這些摹本與北京故宮博物院藏的顧閔中〈韓熙載夜宴圖〉的比較分析，此處不再詳細說明，⁶ 以下介紹概要。

從有關〈韓熙載夜宴圖〉的明代著錄來看，王世貞（1526-1590）的《弇州山人集四部稿》卷一三八中有一記事，內容記載在弘治年間（1488-1505），杜堇以顧閔中本為原本描繪了〈韓熙載夜宴圖〉，將之入手的收藏家請祝允明寫詩，被稱為「吳中三絕」。這幅杜堇畫被周臣（活躍於 1460-1535）所摹寫，王世貞見了陳淳（1483-1544）所書寫的祝允明之詩，將之敘述為與杜堇、祝允明本相比亦毫不遜色的出色作品。⁷

同記事中，王世貞針對韓熙載（902-970）所行，將之敘述為自污以避免成為亡國大臣之舉，並另外列舉了韓熙載駁倒陶穀（903-970）的「風光好故事」，將其「風流」解讀為老謀深算。王世貞所顯示的善意見解有別於過往的解讀，⁸ 這種解釋的變化，使〈韓熙載夜宴圖〉轉而成為適合明代知識份子鑑賞的作品。

此外，文嘉（1501-1583）的《鈴山堂書畫記》中，也著錄有兩本顧閔中筆與兩本杜堇畫。⁹ 在兩本顧閔中本中，載有宋元的諸跋者為真跡。¹⁰ 此外，明末李日華（1565-1635）的《味水軒日記》（萬曆四十二年〔1614〕九月四日



圖8-1 明 傅唐寅 韓熙載夜宴圖 卷 卷首局部 重慶市博物館藏 取自<https://i.pinimg.com/originals/b4/e9/d4/b4e9d4008f3a99708e17320d1c7619cc.jpg>，檢索日期：2018年8月12日。



圖8-2 明 傅唐寅 韓熙載夜宴圖 卷 卷尾局部 重慶市博物館藏 取自<https://i.pinimg.com/originals/b4/e9/d4/b4e9d4008f3a99708e17320d1c7619cc.jpg>，檢索日期：2018年8月12日。

條)中，著錄有唐寅筆〈韓熙載夜宴圖〉。¹¹ 從該作共四段且落款為「吳趨唐寅寫」這點來看，與重慶市博本應為不同本作品。《味水軒日記》同書中同年的十月二日條中，也著錄收有文徵明(1470-1559)、王寵(1494-1533)、王穉登(1535-1612)之跋的仇英筆〈韓熙載夜宴圖〉。雖然李日華說自己看了含其在內的兩本仇英本，但兩者都並非出自仇英，而是鑑定為在仇英以前的作品。¹²

如上所述，著錄於明代的〈夜宴圖〉除顧閔中本外皆為明代江南畫家的作品。像是為王世貞的記事提供佐證一般地，當中最有名的就是杜堇畫。其他則只限於摹寫杜堇畫的周臣、唐寅與仇英的作品。重慶市博本〈韓熙載夜宴圖〉的傳稱作者唐寅曾向周臣習畫，其初期仕女圖也受南京的杜堇所影響。而仇英是周臣的弟子，在此列舉出名字的畫家們彼此間的關係

是相當緊密的。只要將這些一併思考，就能很容易地推測出現存重慶市博本也在當時著名的杜堇〈韓熙載夜宴圖〉的系譜上的結論。

現存的重慶市博本〈韓熙載夜宴圖〉(見圖8-1、8-2)上頭並無畫家落款與鑑藏印，著錄亦無記載，來源不詳。雖在初始的段落與卷末有著唐寅的題詩與印章，但圖中可見多處餘白不自然地切開各段。中國研究者大多認為題詩的書法與印章是唐寅的原本，畫則並非出自唐寅所筆。¹³ 被視為真跡的題識與印章位於和畫一體成形的畫絹上，書寫在預先空下的留白處。題識是當初就如同現況這樣配置的。而從圖版判斷，繪畫並無唐寅仕女畫中可見的雅緻，不只色感濃艷到顯得怪異，人物與日常用品的平衡上也顯得呆板。但從畫風看來，應是由與唐寅學習同系統技法與樣式的畫家所作。可以承認其與國立故宮博物院藏的唐寅畫〈韓熙載夜



圖9 江戶時代 融吉（狩野派畫家）摹仇英 美人圖 東京國立博物館藏 Image: TNM Image Archives

宴圖》軸存在著近似性，也可推測這兩者製作狀況應該相同。雖然尚有許多謎團，但唐寅應該也有以某種方式參與其中，並且是在唐寅身邊製作的。¹⁴

這令人想起狩野養信的摹本。其圖樣與重慶市博本相當類似，甚至有著杜堇的落款及祝允明的題詩。如上所述，王世貞所提及的，當時有名的杜堇〈韓熙載夜宴圖〉被認為是唐寅畫的祖本。該作有著被有周臣與仇英摹寫的紀錄。進一步地，以其該摹寫與摹本類為底本，無數的摹本被製作出來，流通，甚至傳到日本。〈探幽縮圖〉以及狩野養信摹本的存在正是其證據。

而如同先前所述，若重慶市博本的題識為唐寅本人所書，就代表在明代蘇州「商業畫」的〈夜宴圖〉製作中，唐寅也擔任了重要的角色。也就是說，在「蘇州片」的仕女圖量產過程之初期，唐寅、仇英等著名畫家已參與其中是可以推測的。從其他的狩野派摹本來看，可以確定並不僅限於〈夜宴圖〉，其他的仕女圖應也是如此。以下列舉數例：

雖然如今幾乎沒有機會見到杜堇的單獨掛幅仕女圖，但東京國立博物館有狩野派摹本的杜堇款〈美人圖〉。¹⁵ 快筆下銳利而彎曲的衣紋線與富有動感的衣裾表現，很好地捕捉到了有別於唐寅或仇英衣紋線的杜堇畫特徵。人物容貌也捕捉到其獨特的特徵，此外還有杜堇的款題，書風亦與〈玩古圖〉（國立故宮博物院藏）的杜堇款識十分相近。可推測該摹本的原本應是與杜堇畫相當接近的作品。

此外，於享保年間（1716-1736）摹寫，附有題跋的唐寅〈嫦娥圖〉摹本，¹⁶ 與唐寅的名品〈嫦娥奔月圖〉（國立故宮博物院藏）非常相似。雖不及「嫦娥奔月圖」在容貌表現的細緻描寫，

但抱著兔子佇立於桂樹旁的嫦娥，姿態與臺北本非常相近，並且很好地掌握了唐寅美人畫的特徵。亦摹寫了有唐寅書風的題詩，可知其原畫絕非與唐寅真跡相距甚遠的贗作。

此外，題為唐寅〈三美人圖〉的摹本，¹⁷ 描繪了手持插於瓶中的梅枝，與植於盆中的梅花的兩名仕女，以及引領兩人，以指尖拈起梅花的仕女，上頭並寫有唐寅的題詩。這幅作品中仕女們的服裝、姿勢與面貌等處，皆令人想起唐寅〈王蜀宮妓圖〉（北京故宮博物院藏）。此外，唐寅題識的書風和唐寅〈王蜀宮妓圖〉¹⁸ 特徵相似。

仇英款的兩幅仕女圖乍看下是唐寅風格，當中一幅手持琵琶（圖9）、¹⁹ 一幅是手持橫笛，²⁰ 描繪的皆是獨站的姿態。其圖樣與額際寬闊的獨特面孔，與南京博物院藏的唐寅〈仕女圖〉非常相似。（圖10）吹奏橫笛的南京本無論衣裝、髮型、面孔，看來皆儼然是與狩野派摹本的二幅仇英款美人圖成一組的作品。南京博物院的唐寅〈仕女圖〉上只有唐寅的落款而沒有題詩，其面貌特徵也與唐寅其他任何一幅美人圖都不相像。此外，狩野派摹本的二幅仇英款皆有別於一般仇英圖窈窕纖細的姿態，要說像哪邊的話，反倒是畫成了在唐寅圖中常見的那種堂堂正正的站姿。從這些狩野派摹本的存在可以推測，過去這種「唐寅風」的仕女圖曾冠上唐寅或仇英的名字大量流通。這些作品雖然在程度上有所落差，畫風或書風卻與原畫十分近似，甚至會讓人懷疑是否就在原畫作者的周邊製作。遺憾的是，當初傳至日本並成為上述作品原畫的作品，現今已無法尋得。所以，已沒有任何管道能比較實際作品與現存其他杜堇畫、唐寅或仇英畫的差別。

見於狩野派摹本中的這種幾近真跡的作品，



圖10 明正德十五年（1520）唐寅 吹簫仕女圖 南京博物院藏 取自陳浩星主編，《像應神全——明代人物肖像畫特集》，澳門：澳門藝術博物館，2008，下卷，頁177。

只能在仕女圖中見到嗎？一般而言，仕女圖是最受歡迎的畫題，狩野派畫家因此留下了大量的仕女圖摹本，明代的杜堇與唐寅等著名畫家亦出於售畫需求而進行仕女圖的製作，這可能與當時的工房製作有直接的關聯。

結論

即使是在中國，於各時代創作的摹本有時也能成為孕育出新作品的原動力。此外，以其



圖11 日本天保元年（1831）傳田能村竹田 唐美人白描摹本 局部 班婕妤
©實踐女子大學香雪記念資料館

製作時代的時代樣式為首，摹本彰顯了各式各樣圍繞著繪畫的狀況。狩野派的摹本類在現今傳達了當年傳至日本的龐大中國畫的存在，此外，這次雖因為頁數緣故而無法盡錄，但尚有許多作品資料能顯示出複雜的中國畫移入情況。如收藏於本校香雪記念資料館，生於江戶時代末至明治時代的女性畫家的仕女圖，或是田能村竹田（1777-1835）、竹內栖鳳（1864-1942）等人所繪製的中國仕女圖摹本（圖11），此外更有奧原晴湖（1819-1937）所摹寫的徐渭、陳淳等文人系的寫意花卉圖縮寫本等。如今雖已無法親眼目睹那些作為摹本原畫的中國畫，但在繪畫流通於中國的狀況、「偽好物」的製作與定位等課題上，上述這些在日本繪製的摹本類，亦可能協助提供嶄新的視點吧。

宮崎法子為日本實踐女子大學文學部美術史學科教授
李文玉為中央研究院近代史研究所兼任研究助理

註釋

1. 本論文整理自拙論〈韓熙載夜宴圖と明代江南人物画〉，收入仲町啓子編《仕女図から唐美人へ》（東京：學校法人實踐女子學園，2009），頁223-247；〈狩野派模本からみた中国の仕女図〉，《泉屋博古館紀要》，25卷（2009.3），頁1-15。
2. 關於北宋末年至南宋初年的美術商的存在，可揭示出當時個人蒐藏家存在的資料不勝枚舉，舉例來說，如（宋）張澈《畫錄廣遺》之記事「又見鬻畫者持十二景十二幅。……」等資

料便相當明確。引自黃賓虹、邵實共編，《美術叢書·四集·第十輯》（臺北：藝文印書館，1975），頁174。

3. 關於〈宮中圖〉，由於跋文筆者的張澈為李公麟之甥，有說法指出該白描摹本與李公麟亦有關聯。但就時期上（1140年的跋）來看，很難想像其與李公麟（1104年歿）有直接關係。現存作品雖展現出與北宋畫共通之力道強勁的優秀描寫，卻並非一般文人宛若白描般圓滑的線畫。此外，作品顯然出自複數作者之手。另一方面，雖流傳有名為張澈畫的紙本白描〈白蓮社圖〉卷（遼寧省博物館藏，其圖片收入清宮散佚國寶特集編輯委員會編，《清宮散佚國寶特集》，北京：中華書局，2004，頁103-134），但其線畫的質感與宋摹白描〈宮中圖〉差異甚大。
4. 為慎重起見，我比較了杜堇〈仕女圖〉與狩野派的白描摹本〈宮中圖〉中指示的色彩，確定了兩作用色雖在以薄綠或褐色為主這點上具有共通性，具體的配色上卻看不見對應關係。不過，綜合其他圖樣特徵與兩幅畫在全體色感上的共通性來看，該狩野派摹本〈宮中圖〉的原畫顯然是明畫。
5. 最早介紹並研究〈宮中圖〉的，是西洋美術史研究者矢代幸雄（1890-1975）。（可參照：矢代幸雄，〈宋摸周文矩宮中圖〉，收入帝國美術院附屬美術研究所編，《美術研究》，25號（1934.1），頁1-12；矢代幸雄，〈再說宋摸周文矩宮中圖〉，收入美術研究所編，《美術研究》，169號（1953.3），頁157-162。）矢代幸雄早於1934年已指出，記載於卞文瑜《式古堂書畫彙考》〈畫卷11〉以及其他明代著錄中的〈唐宮春曉〉圖卷（該題名寫於現佛羅倫斯藏本的引首）錄有與現存版本文字相同的張澈之跋，而此圖卷即為分藏前的現存宋摹本。（見矢代幸雄，〈宋摸周文矩宮中圖〉，頁6-7）除矢代幸雄所舉之例，在（明）都穆（1458-1525）《寓意編》（收入《景印文淵閣四庫書》，臺北：臺灣商務印書館，1986，據國立故宮博物院藏清乾隆四十七年文淵閣本影印，冊814，頁637a）亦記載有「宋人摹周文矩宮中圖卷一卷紹興間張澹崖跋」。此外，於（清）卞文譽（1645-1712）《式古堂書畫彙考》〈畫卷2收藏名畫〉（收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，上海：上海書畫出版社，1994，冊6，頁788）所載的沈周所藏本正是此「宋摹周文矩宮中圖卷（有紹興間張澹崖跋）」。
6. 明代〈韓熙載夜宴圖〉沒有畫入新的場景與人物，當中的人物圖樣與北京故宮所藏的顧閔中〈韓熙載夜宴圖〉基本一致。不過，當中加畫了許多反映著明代偏好的屏風與家具，且場景的順序有所更替。從本論文中所列舉的以下著錄記載來看，該明代作品的底本很可能是現存北京本。
7. （明）王世貞，《弇州山人集四部稿》，收入《四庫明人文集叢·弇州四部稿·外六種》（上海：上海古籍出版社，1993），冊3，卷138，頁1281-27，以下①部分：「周東村韓熙載夜圖。韓熙載夜宴圖，乃李公主遣國手閔中於熙載第，偷寫得者曲盡其縱狎跌宕之態，閔中別寫本行人間，宣和帝收得凡四本俱閔中筆，而又有顧大中二本亦佳，帝自著譜云大中應是閔中昆季也，①弘治年間杜堇古狂稍損益之，尋落江南好事大姓家，以百斛米遺祝希哲為作一歌八絕句手題，其後稱吳中三絕，此則東村周臣摹畫圖，而白陽陳淳書祝詩，周行筆精工不減杜，而陳書亦在逸品，蓋第四佳本也。②熙載事絕不足道，顧其意欲自污不肯作亡國相，有出於長卿憤

鼻之上者，昔嚴續僕射為其文，可求索熙載神道碑，以千金雙鬟為贖，熙載不肯作諛辭，重相苦欲潤詞，立卻其婢題一於泥金帶口，風柳搖無定枝陽，臺雲雨夢中歸他，年年蓬島音塵斷，留取樽前舊舞衣。宋人傳奇所載陶學士風光好事，此老風流中耿介權譎種種不乏也。」

8. 見註7，②部分。
9. （明）文嘉《鈐山堂書畫記》是在嘉靖四十四年（1565）嚴嵩（1480-1567）、世蕃父子胡作非為的惡行公諸於世並除籍時，提學何賓涯命文嘉作成成的清單。嚴氏父子的蒐藏品原分藏於位在分宜、袁州、省城（皆位在現今江西省南昌）等地的嚴氏宅邸，除籍後多數都收於內府。
10. （明）文嘉，《鈐山堂書畫記》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，1992），冊3，〈名畫：五代〉：「顧閔中寫韓熙載夜宴圖二。一真本上上，有宋元諸跋。一臨本」；〈國朝〉：「杜古狂韓熙載夜宴圖二」，頁832-834。
11. （明）李日華，《味水軒日記》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，冊3，卷6，萬曆四十二年（1614）九月四日，頁1224：「……又唐伯虎畫韓熙載夜宴圖，凡四段，備極沈酒聲色之態，有狎客戲其姬，而熙載從屏後躡其擁者，款云，吳趨唐寅寫。」
12. （明）李日華，《味水軒日記》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，冊3，卷6，萬曆四十二年十月二日，頁1225。
13. 徐邦達氏雖從「重慶市博本」的畫法否定該作品出自唐寅所作，但也指出題字與印章應為唐寅之物。見徐邦達，〈韓熙載夜宴圖卷〉，《古書畫偽託考辨》（南京：江蘇古籍出版社，1984），卷上，頁156-161。
14. 筆者假設這些作品是在唐寅、仇英之師周臣的工場所製作（見拙論〈韓熙載夜宴圖と明代江南人物画〉），日後將對此進一步研究。無論如何，唐寅與〈韓熙載夜宴圖〉的關聯，對其仕女圖題材有著極大的影響。唐寅描繪了許多文人與妓女和五代故事為題材的作品，這可能出於他有關〈韓熙載夜宴圖〉的體驗。〈韓熙載夜宴圖〉在唐寅的仕女畫製作中所扮演的角色值得注視。
15. 日本江戶時代，雅卿摹，杜堇〈美人圖〉一幅，紙本一部著色，縱101.8，橫55.8公分，東京國立博物館藏，號5939。
16. 日本江戶時代，勝英摹，唐寅〈嫦娥圖〉一幅，紙本著色，縱127.3，橫54.8公分，東京國立博物館藏，號5981。
17. 日本江戶時代，伯春摹，唐寅〈三美人圖〉一幅，紙本著色，縱111.8，橫56.7公分，東京國立博物館，號5985。
18. 根據中國古代書畫鑑定組編，《中國古代書畫圖目》（北京：文物出版社，1999），冊20，頁407，所附〈中國古代書畫目錄〉中的鑑定所見，徐邦達認為〈王蜀宮妓圖〉不是唐寅的真跡，但從題識等處看來，與唐寅有關聯的可能性很高。而與摹本的〈三美人圖〉相比，兩者畫法雖然十分相似，但〈宮妓圖〉在描寫與色彩上，和重慶市博本〈韓熙載夜宴圖〉之間品質差異甚大。
19. 日本江戶時代，融吉摹，仇英〈美人圖〉一幅，紙本著色，縱133.6，橫97.9公分，東京國立博物館藏，號6001。
20. 日本江戶時代，竹內養甫摹，仇英〈美人圖〉一幅，紙本著色，縱131.8，橫75.5公分，東京國立博物館藏，號5991。