

趙孟頫〈甕牖圖〉研究—以題跋與水的形象為中心

Research on Zhao Mengfu's "Round Window"

by the Colophons and Motives

林育正

Lin Yu- Cheng

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系造形藝術碩士班研究生

摘要

〈甕牖圖〉製作年代不詳。趙孟頫在畫後跋曰：「右子貢見原憲圖。要見貧無諂。富無驕之意。乃為盡其能事耳。然二子同出夫子之門。以道德為悅。豈以貧富為嫌哉。子昂。」並未提到趙孟頫繪作此圖，其後的收藏家或是鑑賞者如顧瑛、倪瓚或是張雨等對於此圖的鑑賞也僅就畫面題材抒發己意，未曾提到趙孟頫作此圖。趙孟頫的作品多遊走在文人書法性的線條與對於唐仿古之間，〈甕牖圖〉以青綠作山石，僅勾勒輪過後填以色彩，在山體的形狀上與早期的〈幼輿丘壑〉相比更為工整與細緻，儼然並非早於〈幼輿丘壑〉之作，然而趙孟頫之後的發展脈絡也非往工整一路，是以筆者認為此圖之成畫年代具有討論的空間，本文試圖從題跋切入，探討〈甕牖圖〉作為趙孟頫畫作的可能性，而後以作品中的水紋為線索，嘗試定位出此圖畫史位置？

【關鍵詞】趙孟頫、題跋習慣、元代青綠、水紋

一、前言

國立故宮博物院所收藏的〈甕牖圖〉（圖一）是記於趙孟頫(1254~1322)名下的青綠山水人物作品，作者名聲雖大但此圖的研究卻甚少，它有別於其他趙孟頫揉合古典青綠意涵的文人筆墨，是一個精緻且富寓意性質的作品。

〈甕牖圖〉尺寸橫 100.5 公分、縱 27.1 公分，畫幅無款。從「石渠寶笈」收藏印記，知道本圖最晚在乾隆九年(1745 年)前就已經入了清皇室收藏，而其餘收藏印有明代項元汴(1525~1590)的「墨林祕玩」、「子京父印」、「項墨林鑑賞章」、「子京」（葫蘆印）、「項元汴印」等鈐印，以及清初高士奇(1645~1730)「士奇之印」等鈐記。在明代之前的收藏脈絡不甚明確，〈甕牖圖〉的成畫年代目前也沒有明確的推論，目前一般都還是認為其為趙孟頫的作品¹。可惜至今在筆者所蒐集的資料中並未發現有學者針對此圖的收藏或是作者提出研究或是質疑。

〈甕牖圖〉整體而言是青綠山林與工筆人物的形式，畫面由右開始觀看，可見到山石勾勒輪廓後填以石青石綠，山石上的樹以雙鉤繪成，再往前則是一湍急的水流，水流上有一石板橋；而後到一較為平坦的區域，上有四人，右邊三人中穿白袍者推測為主角，左方穿藍色長袍男子正做敲門狀。後有一茅草屋，草屋上有一圓形的窗戶，窗戶旁有兩根竹竿撐起窗棚，往內可以看到一男子往畫面右方看去。根據卷後趙孟頫跋文，此為子貢見原憲主題。



圖一：趙孟頫，〈甕牖圖〉，絹本青綠，台北故宮博物院藏。

¹ 2014 年台北故宮舉辦「明四大家特展-沈周」時，展覽仍沿用過去的題名掛於趙孟頫之上。

二、題跋疑義

此圖的拖尾上有許多題字，書畫裝裱中，手卷時常會因為收藏者的要求改變位置，以至於順序發生變化，以下先就元代題記者的年紀長幼順序做依據，將題記的順序做一個假設性的還原：

湯炳龍(1241-1323)：

一從辭宰粟。飢餓隱空山。貨殖門前客。先生不啟關。北村老民湯炳龍題。

趙孟頫(1254~1322)：

右子貢見原憲圖。要見貧無諂。富無驕之意。乃為盡其能事耳。然二子同出夫子之門。以道德為悅。豈以貧富為嫌哉。子昂。

張雨(1275~約 1349 年後)：

坐甕牖下。見貧居而無病色。此畫史用意所在。張天雨觀。

倪瓚(1301~1374)：

賜也貨殖憲也貧。憲貧非病衣已鶉。未若簞瓢顏氏子。陋巷所樂皆天真。倪瓚。

顧瑛(1310~1369)：

道之不行謂之病。財之不給謂之貧。賜也能言心未識。虛勞結駟踏清塵。金粟道人顧阿瑛。

其中特別是趙孟頫的跋文形式卻十分讓筆者感到不解，筆者將蒐集的資料彙整之後（見表一）可以發現，關於趙孟頫題自己作品的跋文大約可分為兩類，其一僅僅落款，如「子昂」、「松雪道人」簡短的內容，前面或許還會有年月的紀錄。其二則是會記載創作動機，為何人做此創作等。如現藏於北京故宮博物院的〈秀石疏林〉與台北故宮的〈窠木竹石〉兩圖在畫面上僅有「子昂」二字款式，這是第一類題款的方式。第二類的方式如〈鵲華秋色圖〉中直接題於畫面上載明了該畫創作目的是源自於趙孟頫個人與周密的友誼。現藏於北京故宮的〈水村圖〉，

卷尾也有趙孟頫目的交代式的落款：「大德六年十一月望日為錢德鈞做 子昂」諸如此類的提款更是所在多有，而許多作品更是除了本幅上的第一類落款之後，後面還會有跋文記載重題或是又見該畫的訊息。

倘若我們再更仔細的檢視表一會發現，趙孟頫的題跋長短與否與畫面的複雜程度呈高度正相關，竹石一類發揮筆意的墨趣之作提款相較簡單，與人應酬或是帶有抒發自身情感的題跋上趙孟頫並不會吝於題字落款，趙孟頫無論是自己的創作或是要送人的作品都會在畫作上記載清楚。我們可以說這是趙孟頫的習慣，或者是一種他個人的特性，然而〈甕牖圖〉拖尾中的趙孟頫題跋則完全不同於以上兩分類的自題方式。

趙孟頫自在〈鵲華秋色〉與〈水村圖〉的題跋中對於所題的作品都稱之為「此圖」或是像是在〈人馬圖〉一樣直接稱呼其名。完全沒有如〈甕牖圖〉中的稱呼其為：「右子貢見原憲圖」，意即；右邊這張子貢見原憲圖，全然沒有使用「繪」、「作」自證為創作者的用字，感覺與此畫十分生疏。因此，筆者認為〈甕牖圖〉的作者應該另有其人。

元代文人的題跋之中完全沒有提到趙孟頫畫〈甕牖圖〉一事，連趙孟頫題跋對於此圖都是稱呼其為「子貢見原憲圖」，現今〈甕牖圖〉的題名首見於張雨的題跋，而現在卷首的兩個之一則明代姚綬(1422—1495)所題，其在於 1479 年十月於卷後題跋曰：

賜憲皆聖門高弟。重裊列鼎。甕牖繩樞。曰有命焉。富不為富所移。貧不為貧所困。皆可語於道也。若以貨殖病賜。則其晚聞性與天道者何如。因觀陶文式所藏趙伯駒圖一幅。兼誦前輩之作。未附此論。尚有待於知言者。成化己亥十月望姚綬書。

姚氏認為此圖為趙伯駒所做，時間應該推論至南宋，這是題跋上第一次出現觀畫者對於畫作者認識的紀錄。然而這樣的評論沈周似乎並不表示認同，沈周在看過畫後再卷尾題曰：

余嘗見錢舜舉作此圖。今又見是卷。運筆傳色人指謂松雪學士。非其手不能臻妙如此。豈舜舉當時亦愛此而仿為之耶。公綬先生鑒為趙伯駒。其直家製耳。至乎無諂無驕之意。又非胸中固有其象而後能言之。此是松雪度越人處。可不尚哉。沈周。

沈周並不同意姚綬的看法，沈周曾看過錢選關於本題材的畫作，現在看到〈甕牖圖〉認為，這種用筆用色十分精妙的手法，非趙孟頫不能做到，因此推論此圖為趙孟頫的作品。但是在筆者所蒐集的資料中，錢選的作品無論是傳世作品甚至是畫錄上都不存在子貢見原憲的題材。然而之後其他的收藏家如項元汴(1523~1590)等，也援用這樣的推論，將此圖記於趙孟頫名下。項元汴的跋文曰：

元趙松雪倣趙千里刷色畫原憲〈甕牖圖〉逸品

我們可以的合理的懷疑，項元汴其實不想要去否決之前其他收藏人的論點，所以對於姚綬與沈周不同的論調，在項元汴時就變成了這是趙孟頫仿趙伯駒的作品。乍看之下可以說是兼顧姚、周兩人之說，卻暴露了此圖最大的矛盾之點。趙孟頫的仿古對象是唐、五代，李郭等傳統，趙伯駒是南宋畫家，即使同樣具有青綠的傳統也完全不是趙孟頫所效仿的對象。²

然而除了項元汴收藏此作品之外，在筆者所蒐集的資料中還有趙琦美的《趙氏鐵網珊瑚》記載了《水晶宮道人〈甕牖圖〉并題卷》的題跋，但是其中卻出現了許多現已不復見的題跋，這些題跋卻似乎為〈甕牖圖〉的流傳歷史提供了一些懷疑的空間。其中記載：

右子貢見原憲圖要見貧無諂富無驕之意乃為盡其能事耳然二子同出夫子之門以道德為悅豈以貧富為嫌哉子昂

一從辭宰粟饑餓隱空山貨殖門前客先生不啟關北村老民湯炳龍題

² 高居翰，《江按送別》（香港：三聯書局出版社，2009），頁 28~31。

處以道雖得天下不足為富也何必但以貧為美耶雲石

賜也貨殖憲也貧憲貧非病衣已鶉未若簞瓢顏氏子陋巷所樂皆天真倪瓚

貨殖雖師名退思容有辨如何司馬遷於憲却無傳恕齋班惟志

處富無驕易居貧樂道難先賢不可作撫卷一長嘆大梁賈策治安

軒車當路游甕牖空山坐出處固不同貧富要皆可賜也辨有餘未知原憲心既歎
千載下斯人難重尋丘茂拜手

道之不行謂之病財之不給謂之貧賜也能言心未識

虛勞結駟踏清塵金粟道人顧阿瑛

貧病無聊是老農蕭條門巷絕行踪畫圖不盡朋從意凝望停雲檢宿春

窮通由命不由人結駟來窺甕牖春富貴不 貧賤樂山青雲白水粼粼遂昌鄭元
祐

坐甕牖下見貧居而無病色此畫史用意所在張天用觀

賜誠不在原憲下晚歲曾聞性命微未必駟車辭見後始知貧富諂驕非此畫無名
氏而有松雪先生小跋故識者以為其筆也予以衆詩多揚憲而抑賜因贅此語嘉
興呂憲³

現存〈甕牖圖〉中未被收錄的題跋亦出自於名家之手，班惟志大約活躍於1330年，是元代著名的詩人與書法家，官至集賢待制、江浙儒學提舉，擅長書法與文人畫，現傳世的作品多見以題跋的形式。而賈策亦是元代的藝術家，根據《圖繪寶鑑》的記載，賈策擅長花鳥竹禽。另外「軒車當路」與「貧病無聊」

³ 趙琦美，《趙氏鐵網珊瑚》卷十二，引用自文淵閣四庫全書電子資料庫。

兩首詩則是出自於鄭元祐(1292-1364)之手，兩首詩日後也被收錄在後人編輯的《僑吳集》中。

出人意料的是，趙琦美的記載中並不存在於沈周與姚綬關於本圖是趙伯駒或是趙孟頫的爭論，更甚者趙琦美的記載中一個屬名嘉興呂憲的鑑賞者清楚的表示了本圖始無名款，因其上有趙孟頫的跋文所以觀看者認為是趙孟頫的手筆。筆者目前並沒有蒐集到關於嘉興呂憲的相關資訊，但以其他題跋推測可能也是元代的文人。不過呂憲的題跋在後來未能繼續流傳，是否因其暗示此本可能非趙孟頫所作而被捨棄，或是在裝裱之中挪移到了其他位置則不得而知。

表 1：趙孟頫題款題記一覽表

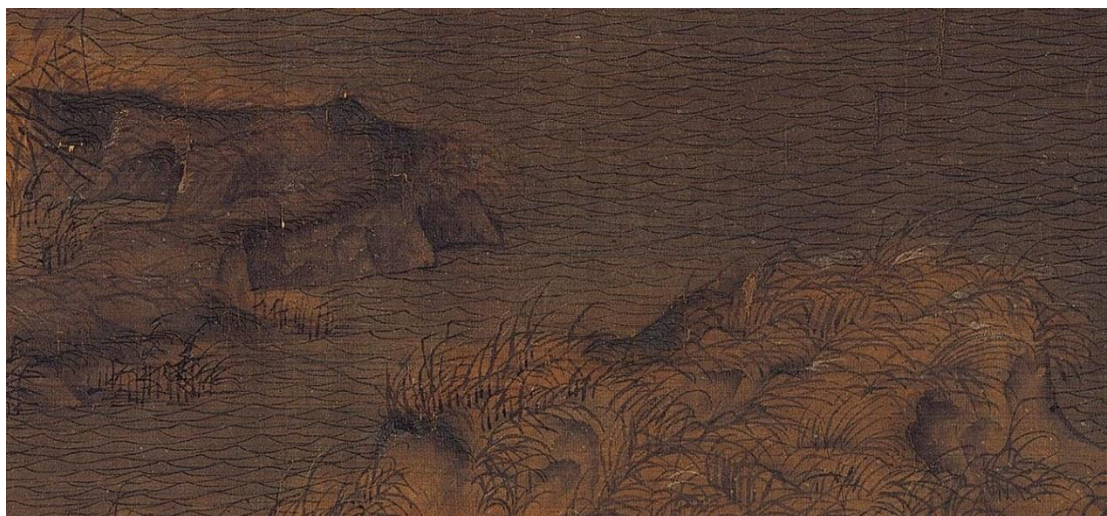
作品名稱	趙孟頫自題
〈幼輿丘壑〉	無款
〈鵲華秋色〉	公謹父。齊人也。余通守齊州。罷官來歸。為公謹說齊之山川。獨華不注最知名。見於左氏。而其狀又峻峭特立。有足奇者。乃為作此圖。其東則鵲山也。命之曰鵲華秋色云。元貞元年（西元一二九五年）十有二月。吳興趙孟頫製。
〈人馬圖〉	元貞二年鄭月十日作人馬圖以奉飛卿蓮舫清玩，吳興趙孟頫題
〈人騎圖〉	元貞丙申歲（1296 年）作，子昂。 識畫尤難。吾好畫馬，蓋得之於天，故頗盡其能事。若此圖，自謂不愧唐人。世有識者，許渠具眼。大德己亥（1299 年）子昂重題。 後隔水自題：“吾自小便愛畫馬，爾來得見韓幹真跡三卷，乃始得其意云。子昂題
〈蘭竹石圖〉	大德六年八月十八日子昂作
〈水村圖〉	卷首；水村圖 大德六年十一月望日為錢德鈞做 子昂

	另紙又自跋：「後一月，德鈞持此圖見示，則已裝成軸矣。一時信手塗抹，迺過辱珍重如此，極令人慚愧。子昂題。」
〈重江疊嶂圖〉	卷首僅存「障圖」 卷尾：大德七年二月六日吳興趙孟頫畫。
〈紅衣羅漢圖〉	大德八年，暮春之初，吳興趙孟頫子昂畫
〈秋郊飲馬圖〉	卷首：秋郊飲馬圖 卷尾：皇慶元年十一月 子昂
〈秀出叢林圖〉	卷首：秀出叢林 卷尾：至治元年八月十二日松雪翁為中上人作
〈雙松平遠圖〉	卷首：雙松平遠 卷尾：“僕自幼小學書之餘，時時戲弄小筆，然於山水獨不能工。蓋自唐以來，如王右丞、大小李將軍、鄭廣文諸公奇絕之跡不能一、二見。至五代荆、關、董、巨、范輩出，皆與近世筆意遼絕。僕所作者雖未能與古人比，然視近世畫手，則自謂少異耳。因野雲求畫，故出其末。孟頫。
〈洞庭東山圖〉	洞庭波兮山嵯峨，川可濟兮不可以涉。木蘭為舟兮桂為楫，渺餘懷兮風一葉。子昂。
〈老子像〉	延佑三年歲在丙辰廿四五日，為進之高士書於松雪齋
〈浴馬圖〉	子昂為和之作
〈幽篁戴勝圖〉	子昂
〈窠木竹石圖〉	子昂
〈秀石疏林圖〉	子昂 後題：石如飛白木如籀，寫竹還應八法通；若也有人能會此，須知書畫本來同。子昂重題子昂
〈蘭石圖〉	子昂
〈古木竹石圖〉	松雪齋
〈二羊圖〉	余嘗畫馬，未嘗畫羊，因仲信求畫，余故戲為寫生，雖不能逼近古人，頗於氣韻有得。子昂

*作者製表，資料引自：中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集》(七)，(北京：文物出版社 1999)。

三、〈甕牖圖〉中水的形象

在考證其題跋感到困惑之後，筆者試圖在圖像上也證明〈甕牖圖〉與趙孟頫的關係有相當的距離。當我們回顧水的創作傳統可以發現五代南唐趙幹（生卒年不詳，約活動於南唐後主時期（961-975）的〈江行初雪〉（圖二）是我們現在可以追溯最早的作品之一，畫面內容描繪的是江岸漁人的冬天做活的風土民情，全圖由一大江橫向貫穿，江面上可以看到趙幹以十分細膩的筆觸描繪水紋，魚鱗式的水紋遍佈了整個江面。



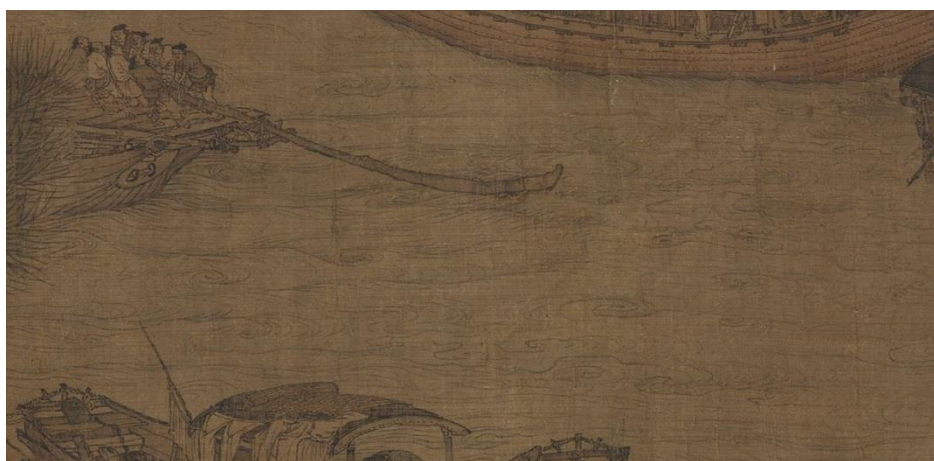
圖二：趙幹，〈江行初雪〉局部，絹本水墨設色，台北故宮博物院藏。

到了北宋時，水紋的描繪開始更加細膩與生動。郭熙（約 1000 年—約 1087 年後）的代表作，現藏於台北故宮博物院的〈早春圖〉雖然是以山體的描繪為主題，但是其中對於水的描繪卻也依然保留了北宋時期的時代風格，描繪的方式從魚鱗式轉變為漣漪式，水紋的形象開始依著周圍的景物不同而有所改變。許道寧（活動於十一世紀中葉）同樣以山體為主的作品〈漁父圖〉（圖三）中可以看到更細膩的處理，畫作的前景有小橋與漁人，水流經小橋的橋墩產生的變化以及漁船擺渡造成的漣漪都清楚的被呈現出來。而在同樣屬於風俗圖類型的張擇端（1085—1145）〈清明上河圖〉（圖四）中更可以清楚的看到這個時期的轉變，〈清明上河圖〉中和〈江行初雪〉同樣是遍佈了整個水面的波紋，但是其中開始有了疏密的變化，漣漪式的水紋開始因為周圍景物的不同而有所轉變，水紋與各個母題之間的互動關係也更為明顯。

這樣的依著景物改變水紋傳統延續到了南宋，畫院待朝夏圭（活動於 1180—1230 年前後）未署名款的橫幅紙本長卷〈溪山清遠〉（圖五）中可以看到這種纖細的水紋在南宋依然被保存下來，而幾乎是同一個時代的武元直（生卒年不詳，活動於十二世紀下半葉）在〈赤壁圖〉（圖六）的表現上卻依然保存了北宋遍布式的手法，似乎也可以說明南宋時位於北方的金朝保留北宋傳統的事實。



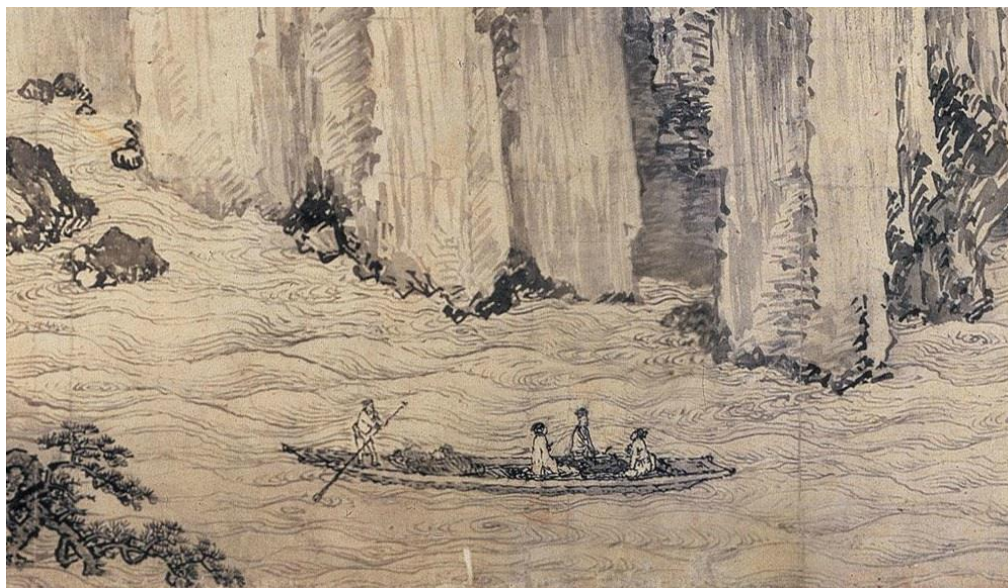
圖三：許道寧，〈漁父圖〉局部，絹本水墨，納爾遜·艾特金斯藝術博物館藏。



圖四：張擇端，〈清明上河圖〉局部，絹本工筆水墨淺設色，北京故宮博物院藏。

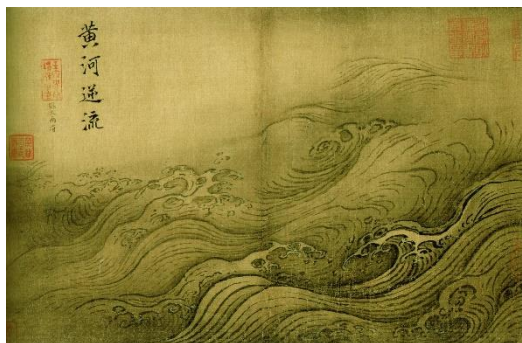


圖五：夏圭，〈溪山清遠〉局部，紙本水墨，台北故宮博物院藏。



圖六：武元直，〈赤壁賦圖〉局部，紙本水墨，台北故宮博物院藏。

現存於北京故宮傳為馬遠的〈十二水圖〉（圖七）是目前筆者所蒐集的資料中上溯最早的格式化水紋，〈十二水圖〉創作年代約為 1244 年至 1232 年間，為馬遠晚年之作。⁴〈十二水圖〉以水為主題，描繪在不同場所、季節、時令、氣象下，水所呈現出來的各種姿態。水是無常型的存在，〈十二水圖〉中有上承襲前人繪畫傳統的水紋表現，魚鱗狀或漣漪狀的水紋都用以表現較為和緩的水況。而〈黃河逆流〉則是可以說是作為後期中國山水畫中水的形象格式化的範本，〈黃河逆流〉中以特寫的形式表現波滔浪花捲起的姿態。流暢的線條與鐮刀狀一般的回鉤，表現的是水在快速流動之下撞擊到了堅硬的礁石後激起的浪花。在勾勒水的線條之中可以看到用略顯抖動的顫筆建構無形的水的輪廓。這樣的勾勒水的輪廓的形式被保留了下來。



圖七：馬遠，〈十二水圖〉，〈黃河逆流〉，絹本青綠，北京故宮博物院藏。

⁴ 板倉聖哲，《南宋宮廷畫家的歷史意識—以馬遠為中心》，《文藝復興—南宋藝術與文化學術研討會會議論文》，會議初稿。

南宋的水紋形象在現藏於台北故宮博物院的〈無款赤壁圖〉(圖八)與現存於美國堪薩斯納爾遜阿特金斯美術館藏的傳世作品,現傳為李嵩的〈赤壁圖〉(圖九)的比較之中,南宋無論是到邊角式的構景,或是母題的選擇,人物的安排相當雷同,仔細比較人物的姿態,皴法的使用之後,兩者可以確定必然有傳抄摹寫的相互關係存在,故宮本的水紋表現上顯得更為格式化的線條,則透露出〈赤壁圖〉的創作時間,已然晚於南宋。⁵與前文中所提到歷代水紋做比較比較,本圖是以一葉扁舟為主景的局部山水,截取的是武元直所作全景大山水的部分,再將之近景化特寫。尤其是佔了全畫幅大部分的江水,波浪疊滔,浪花激起,可以說是完整且生動的表現激流的動態與美感。學者以此推定,故宮本的創作年代可能晚至明代,但是依然保有了許多南宋的樣貌。⁶



圖八：無款，〈赤壁圖〉，絹本水墨，台北故宮博物院藏。

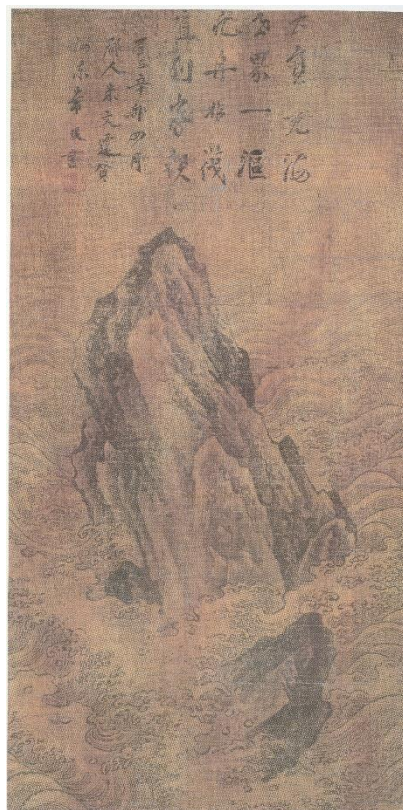


圖九：傳李嵩，〈赤壁圖〉，絹本水墨扇面，博納爾遜阿特金斯美術館藏。

⁵ 賴毓芝，〈文人與赤壁－從赤壁賦到赤壁賦圖像〉，《捲起千堆雪－赤壁文物特展》，（台北：故宮博物院，2009），頁 244~259。

⁶ 李天鳴、林天人主編，《捲起千堆雪-赤壁文物特展圖錄》（台北：故宮博物院，2009），頁 82。

現藏於日本東京國立博物館無名款的作品〈岩礁波濤圖〉(圖十)提供了關於元代水紋的線索,翻波的巨浪中矗立了一座礁岩,海浪打在礁岩之上激起了浪花,畫家利用墨線一層一層的勾勒出了波濤形象。這樣的形象可以說是除了傳承於南宋馬遠〈十二水圖〉中〈層波疊浪〉的形象之外,亦與李嵩的〈赤壁圖〉有學習的關係,也間接地影響到了明代的院畫畫家,趙麒與劉俊等人。⁷藏於大阪市立美術館傳稱為月壺作品的〈白衣觀音〉(圖 11)圖則是同樣透露出元代繪畫中的細節。月壺之名可見《君台觀左右帳記》之中,為一元代畫家,〈白衣觀音〉則是日本重要的早期水墨收藏,畫面上可以看到觀音半跏趺坐在礁石之上,石下有層疊浪濤,菩薩左手倚著石塊,手指斜置於額前,頭略為上提,目光望向遠方。月亮的形象在畫面的右上放略為暈染而成,月光、身光的輪廓、以及身上的胸飾等裝飾品都略施以金粉。石下的浪濤與〈岩礁波濤圖〉頗為類似,〈岩礁波濤圖〉用墨筆勾勒之下仍然保留的相當多書法性的筆意,〈白衣觀音〉中的水紋明顯有了浪花與水流的區別,浪花的表現與〈岩礁波濤圖〉顯得較為規整。⁸



圖十：元 作者不詳，〈岩礁波濤圖〉，絹本墨畫，東京國立博物館藏。

水的形象由元入明之後也轉而成為了裝飾性的存在,在明代的宮廷之中,活躍於宣德至正統年間(1426—1449)的商喜(活動於十五世紀中期,約卒於1450年),從傳世作品〈四仙拱壽〉(圖十二)就可見端倪。〈四仙拱壽〉是一張祝壽圖,佛、道兩教的人物被畫家結合在同一畫面之上。海面波濤萬頃,有四位仙人凌波渡海。畫家十分生動地描寫了仙人的面部表情,甚至略為顯得誇張。海面上的波浪以均勻的線條勾勒而成,浪花與水紋分別處理的方式與〈白衣觀音〉十分接近,但卻有明顯的差別。〈四仙拱壽〉的線條纖直而均勻,浪花捲起的形狀是勻稱的

⁷ 大和文華館編,《元時代の絵画》,(奈良:大和文華館,1998),頁149。

⁸ 陳階晉、賴毓芝編,《追索浙派》,(台北:故宮博物院,2008),頁166。

圓鉤狀，尖端還略略染以白粉。元代書法性的筆意在此已完全消失，取而代之的是具有豐富裝飾性的線條。商喜是明初宮廷著名的人物畫家，曾經為寺廟殿宇繪製巨幅壁畫，〈四仙拱壽圖〉或許能夠代表民間富有裝飾性的藝術特質進入了宮廷的事實，在這方面的藝術表現上。而這樣的特色鮮明的強烈的裝飾風格，也深深影響著後來浙派的藝術家。



左：圖十一：元 傅月壺，〈白衣觀音〉，絹本墨畫，大阪市立美術館藏。

右：圖十二：商喜，〈四仙拱壽圖〉，絹本設色，台北故宮博物院。

而故宮博物院收藏的傅夏圭長卷作品〈長江萬里圖〉（圖十三）則提供了為明代的仿南宋山水更進一步的線索，〈長江萬里圖〉畫幅甚長，前段以平視角度特寫礁岩與波滔洶湧的水況，在畫作上有柯九思的題字，柯九思鑑定此圖為南宋夏圭的作品，但依據賴毓芝教授以時代風格，筆墨皴法的特徵為依據，認為的尺幅甚長，是明代流行的格式，畫面中利用同一方式的斧劈皴表現也都是明代的特徵，因此將此畫創作的年代修訂至十四世紀末到十五世紀初期，並且認為與明代的宮廷繪畫有密切的關連。

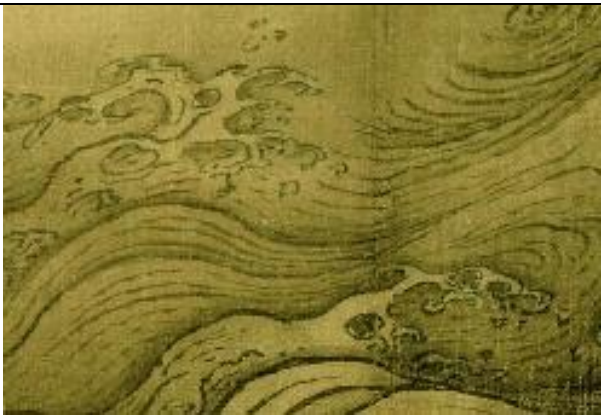
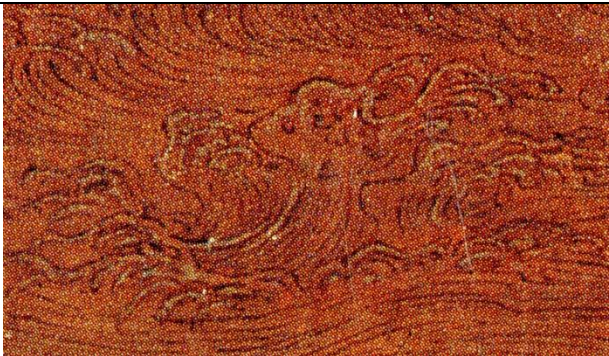


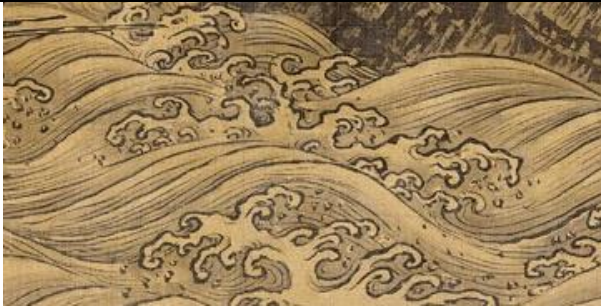
圖十三：舊傳夏圭，〈長江萬里圖〉，絹本水墨，台北故宮博物院藏。

在對於水的形象有所理解之後，回頭看趙孟頫的畫作中的水的形象可以發現，趙孟頫早期代表作品〈幼輿丘壑〉中，對於水紋仍保留著南宋院體的傳統。但是從〈鵲華秋色〉開始，波浪式的筆觸以及生長其上的蘆葦母題，清楚的表達了做為岸邊土坡的表現。到了 1302 年創作的〈水村圖〉中，用花青與赭石染出的淺絳山水全然被純粹以筆墨表現的形式所取代，此時的水紋也脫離了宋代的傳統，以一片茫茫的留白呈現了水的存在。然而〈甕牖圖〉的水是十分圖案化的形象，有別於前述趙孟頫使用書法性的筆意的方式提示水流的進行，〈甕牖圖〉使用極富裝飾性與圖案化的方式交代水的形象，水紋可明確分為水波與浪花兩個部分，前捲曲呈現圓鉤型，與商喜〈四仙拱壽〉的表現方式十分相似，然而商喜圓鉤形浪花的前端利用的是暈染的方式呈現浪花的白色，〈甕牖圖〉則是用撲點的方式散點浪花。一來一往，〈甕牖圖〉的表現方式又顯得更加的格套。雖然無法以此證實〈甕牖圖〉的創作年代必然晚於〈四仙拱壽〉，然而因為這樣的細節相似度之高，筆者認為〈甕牖圖〉必然與明代宮廷繪畫及浙派藝術有著密不可分的關係。⁹

⁹ 細部的圖片請參閱表二：水紋比較表。

表 2：水紋比較表

作者	畫題／收藏地	局部
馬遠	〈十二水圖〉 北京故宮博物院	
無款	〈無款赤壁圖〉 台北故宮博物院	
無款	〈岩礁波濤圖〉 東京國立博物館	
傳 月壺	〈白衣觀音〉 大阪市立美術館	

趙孟頫	〈甕牖圖〉 國立故宮博物院	
商喜	〈四仙拱壽〉 國立故宮博物院	
舊傳夏圭	〈長江萬里圖〉 國立故宮博物院	

四、小結

現存的〈甕牖圖〉的內容中與《趙式鐵網珊瑚》記載中的〈甕牖圖〉(以下稱《珊瑚本》)在趙孟頫、湯炳龍、雲石、倪瓚、張雨、顧阿瑛的題跋內容是相符吻合的，另《珊瑚本》中有班惟志、賈策、鄭元祐等人的題跋是現存〈甕牖圖〉中所無，而現存於〈甕牖圖〉中沈周、姚綬、史鑑、項元汴等人的題跋則不見於《珊瑚本》中。加上前文所提到題跋與裝裱的不自然情形，以及前述關於〈甕牖圖〉的圖像考證使得筆者對於〈甕牖圖〉的流傳做出了兩個可能性的推測：

其一：明代時同時有〈甕牖圖〉與《珊瑚本》，兩本是否是趙孟頫的作品無法推定，目前之〈甕牖圖〉應該是節仿自《珊瑚本》的內容，因此其後的沈周與姚綬題跋不見於《趙氏鐵網珊瑚》的記載之中。

其二：〈甕牖圖〉原只有《珊瑚本》，可能在姚綬題跋之前(1479年)遭到拆解成兩本。現〈甕牖圖〉保留了趙孟頫等人的題跋，搭配了明代的偽本，呈現了一個真跋配假畫的組合。《珊瑚本》則剛好相反，其他的題跋搭配原作則另成一卷，即使不是趙孟頫真跡，搭配上其他元代名人的題跋亦不難想像其價值。只可惜目前並沒有其他關於此圖的收藏證據。

趙孟頫傳世的畫蹟不少，但真偽交雜難以辨識，回頭梳理趙氏作品可以皆強調其書法性的筆意與仿古的精神，而本文便是從此基礎上建構，輔以水文形象演的，或許單一母題的聚焦尚嫌不足，關於〈甕牖圖〉的想法卻越來越清晰

本次的資料蒐整過程中一變再變，其對於元明青綠山水的脈絡的探索以及明代鑑賞家的藝術品味等議題都提供了相當多的線索與謎團，隨著材料的拼湊與解析，我們似乎慢慢地看到了歷史的可能，雖然其中包含著筆者對於此圖的想像與臆測，但仍然希望這樣的臆測能夠撥開一些壟罩在〈甕牖圖〉上的迷霧。