

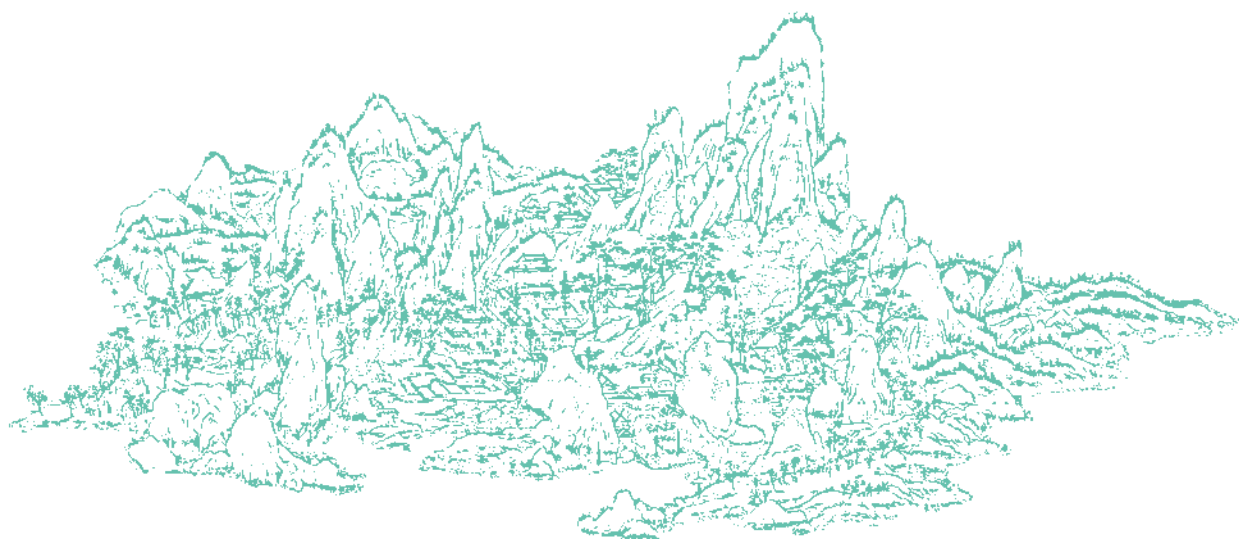
好
物

SERIES OF FORGERY

16、18世紀
蘇州片
及其影響

“SUZHOU FAKES” AND
THEIR INFLUENCE IN THE
16th TO 18th CENTURY

偽



國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM



CONTENTS

目次

-
- 2 院長序
Preface
-
- 8 圖版目次
List of Plates
-
- 13 展覽概述
Introduction
-
- 17 1 大家都愛「偽好物」：從〈清明上河圖〉的故事說起
For the Love of Forged Fineries: Starting with the Story of "Up the River on Qingming"
-
- 51 2 以蘇州為龍頭：明中葉以後「偽好物」的新典範
With Suzhou as Its Source: A New Paradigm for "Fineries of Forgery" from the Middle Ming
-
- 109 3 「偽好物」商店街直擊：充滿魅力的熱門商品
Forgeries Flooding the Market: The Lasting Allure and Attraction of Trendy Products
-
- 281 4 偽好物前進清宮
Suzhou Fakes and Their Influence: Forgeries Infiltrate the Qing Imperial Collection
-
- 導論 Guide
-
- 338 贗品文物的時代背景與意義 / 陳國棟
The Period Background and Significance of Forgeries / Chen Kuo-tung
-
- 專論 Essays
-
- 346 拼嵌群組——探索蘇州片作坊的輪廓 / 邱士華
Piecing Together a Mosaic Group by Group: Exploring the Outlines of "Suzhou Pian" Workshops / Chiu Shih-hua
-
- 366 以蘇州為典範——圖文相襯映的蘇州片製作與影響 / 林麗江
Suzhou as a Model: The Production and Influence of Text-and-Image "Suzhou Fakes" / Lin Li-chiang
-
- 386 「蘇州片」與清宮院體的成立 / 賴毓芝
"Suzhou Pian" and the Formation of Qing Court Painting / Lai Yu-chih
-
- 410 〈清明上河圖〉在東亞的傳播——以趙浙畫（林原美術館藏）為中心 / 板倉聖哲
The Dissemination of "Up the River on Qingming" in East Asia: With Zhao Zhe's Painting (in the Hayashibara Museum of Art) as the Focus / Itakura Masaaki
-
- 434 書目節選
Selected Bibliography
-

以蘇州爲典範

圖文相襯映的蘇州片製作與影響

林麗江

國立台灣師範大學藝術史研究所

前言

明代中後期江南地區文物玩賞收藏蔚然成風，學界早有許多相關著作，近年來以贊助者或是收藏者的角度來討論的研究又達到另一高峰。¹ 與此相應者，便是對於當時偽作紛然的討論。藝術史有關書畫或是古董作偽的研究所在多有，對於現存的名跡，學術界之前已有不少精闢的看法與辯證。² 而針對明代蘇州地區書畫偽作，特別是所謂的「蘇州片」的研究早已為學者所注意，也有不錯的成績。³ 但是對蘇州片的認識與界定，仍有許多待努力之處。尤其海內外不少博物館也都有蘇州片的收藏，值得進一步的探究。本次國立故宮博物院「偽好物」展覽，即是以這批材料作為主體加以檢視。這裡所指稱的蘇州片，並未單只限定於蘇州製作的假畫，而是選取以蘇州繪畫風格作為典範，或是標榜畫作曾經過蘇州名家收藏品鑑者，是蘇州品味認同下的畫作。明代中期蘇州已逐步成為文化與藝術中心，「蘇意」或「蘇樣」，是萬曆（1573-

1620）之後最被標舉的流行品味。⁴ 強調蘇州名家所製，或是標舉蘇州名家所藏的這些偽作，也是在這樣脈絡之下生成的熱門商品。

由於蘇州片的題材與構成相當複雜，本文自幾件所謂仇英（1494-552）、文徵明（1470-1559）合作的書畫作品切入，逐步追查而發現當時藝術市場上流行之一端。所謂的仇文合作，往往便是圖像與書法或是文本的結合，多為敘事畫類，這也是蘇州片最常見的一種表現形式。而蘇州片的敘事畫，到底如何構成？有何特點？敘事畫因涉及文本的使用，並不是單靠一般工匠即能勝任。特別是在這一波生產的敘事畫，題材甚多，之前未曾入畫的文本，許多也都被製作成了圖繪。大量生產的蘇州片到底是如何製成？對於明代中期之後的畫壇有何影響？甚至對於畫史的進展與書寫有無影響？都是值得進一步思考的議題。由於存世此類畫作數量眾多，在此以國立故宮博物院的藏品為主要討論的範圍。藉此討論十六到十七世紀的江南，特別是蘇州地區商業作坊製作名跡繪畫的手法與內容，並簡要論及為何蘇州特別有如此多的偽作，希望藉此對這批作品能有更深刻的認識。

仇文合璧之作

在國立故宮博物院的收藏中，常常見到所謂的仇文合作書畫。這裡所謂的合作是採取較為寬鬆的說法，多數的作品均由仇英作畫，而由文徵明題寫畫記，或是抄寫與畫作相關的文本。這一類作品相當多，很值得進一步分析。譬如〈文徵明楷書孝經仇英畫〉卷，就是此類書畫合作的典型，雖然據文徵明於其後的題跋得知，兩人並不是同時合作此畫，是仇英先摹了王子正的孝經圖，文徵明才受藏者之托抄寫孝經。⁵ 而仇英的〈雙駿圖〉就是仇英畫圖，而文徵明書〈天馬賦〉文。⁶ 再如傳為仇英的〈換茶圖文徵明書心經合璧〉，也是仇英畫圖，文徵明再次受託，配上所書的心經文本。⁷ 上述畫作，無論真假，均是兩人先後共同完成一件書畫作品。

當中甚至還有數幅畫作成組的作品，譬如本次展覽即有兩件掛軸，托名仇英所畫，文徵明書寫詩詞。兩軸分為〈畫長信宮詞〉圖（插圖 1）與〈畫連昌宮詞〉圖（插圖 2），詩塘上都

1 近期研究如葉康寧，《風雅之好：明代嘉萬年間的書畫消費》（北京：商務印書館，2017）；湯宇星，《弇山之石：王世貞與蘇州文壇的藝術交遊》（杭州：中國美術學院，2015）；黃朋，《吳門具眼：明代蘇州書畫鑒藏》（上海：上海書畫出版社，2015）；Craig Clunas, *Elegant Debts: The Social Art of Wen Zhengming, 1470-1559* (London: Reaktion, 2004); 此書另有中文版：柯律格，《雅債——文徵明的社交性藝術》（台北：石頭出版社，2009）。

2 如較早的徐邦達，《古書畫偽訛考辨》（江蘇：江蘇古籍出版社，1984）；徐建融，《清代書畫鑑定與藝術市場》（上海：上海書店出版社，1996）；徐建融著，徐杰編，《書畫心賞錄徐建融書畫鑒定二十講》（上海：學林出版社，2007）。較新的則有傅申著，田洪，顏曉軍，徐凱凱編，《傅申書畫鑒定與藝術史十二講》（杭州市：浙江大學出版社，2017）。

3 有關「蘇州片」之考證，詳見劉金庫，〈蘇州片辨析〉，收錄於氏著，《南畫北渡：清代書畫鑒藏中心研究》（臺北：石頭出版股份有限公司，2007），頁 93-101；楊莉萍，〈蘇州古舊假畫價亦高——另眼相看「蘇州片」〉，《藝術市場》2008 年 07 期（2008），頁 98-101。；劉建龍，〈試談「蘇州片」的來龍去脈〉，收錄於遼寧省博物館編，《遼寧省博物館學術論文集》（遼陽：遼寧省博物館，1985），頁 571-574；有關仿仇英風格的蘇州片研究，詳見 Ellen Johnston Laing, "Suzhou Pian and Other Dubious Paintings in the Received Oeuvre of Qiu Ying," *Artibus Asiae* 59:3/4 (2000), pp. 265-295. 另外參見楊臣彬，〈略談明代書畫作偽〉、〈明代書畫作偽手法種種〉，收錄於徐邦達著《珍寶鑑別指南》（上海：上海文化出版社，1992），頁 125-132、132-136。

4 有關「蘇意」或「蘇樣」詞彙的討論，詳見陳萬益，《晚明小品與明季文人生活》（台北：大安出版社，1988），頁 65-69。

5 （明）文徵明，〈楷書孝經仇英畫〉卷，絹本設色，30.1×679.8 公分，藏於國立故宮博物院。相關研究，見劉芳如，〈明仇英畫孝經圖〉，收入國立故宮博物院編輯委員會編，《明中葉人物畫四家特展——杜堇、周臣、唐寅、仇英》（臺北：國立故宮博物院，2000 年初版），頁 160-161；許文美、劉芳如編，《明四大家特展：仇英》（台北：國立故宮博物院，2014），圖版 15、頁 92-109、324-326。

6 （明）仇英，〈雙駿圖〉軸，紙本設色，109.5×50.4 公分，藏於國立故宮博物院。詳見許文美、劉芳如編，《明四大家特展：仇英》，圖版 14、頁 90-91、323-324。

7 （傳）（明）仇英，〈換茶圖文徵明書心經合璧〉卷，絹本設色，21×106.3 公分，藏於國立故宮博物院。詳見許文美、劉芳如編，《明四大家特展：仇英》，圖版 5、頁 36-41、318。



插圖1 傳(明)仇英,〈畫長信宮詞〉圖,軸,絹本青綠設色,66.5×37.7公分,國立故宮博物院藏



插圖2 傳(明)仇英,〈畫連昌宮詞〉圖,軸,絹本青綠設色,66.8×37.6公分,國立故宮博物院藏

各有所謂文徵明所書寫的宮詞 25 則。⁸〈畫長信宮詞〉圖在題詩之外,最後更有一段題識,透露出重要的訊息:

偶閱仇生所繪金碧四幀,精工綺麗,不減唐之小李,宋之伯駒矣。漫書宮詞百首,以附不朽,長洲文徵明識。⁹

這則所謂的文徵明題識清楚地表明,他看到仇英所畫金碧設色畫四幅,共題寫了百首宮詞於其上,以便能隨畫傳之不朽。而現有的這兩軸詩塘上都各有 25 則宮詞,因而推知還有兩軸類似的宮殿圖存在,且詩塘上均題有宮詞 25 首,原來應該是四軸成組的製作。而且故宮現存的這兩軸無論是尺寸,或是圖文組合的形式,以及圖畫風格都相當的接近,應該就是原來「金碧四幀」中的兩軸。雖然不清楚另外兩軸是什麼題名,推想應當也是歷史上有名的宮殿。有關這部分還有待繼續追查,或許將來可以在其他的博物館收藏中看到。

如果跟仇英的〈漢宮春曉〉一類的典範作品比較的話,這兩幅宮詞圖確實不及仇英原作之精巧。而且從畫面上還可以看到更晚的時代風格,譬如〈畫連昌宮詞〉圖畫上的雲彩被繪製成扁平的長條帶橫過畫面(插圖 3),此種作法更接近十七世紀如陳洪綬(1598-1652)的〈仿趙千里筆法山水〉圖(插圖 4)。¹⁰也就是說此畫製作的時間最早也可能已經到十七世紀上半,甚至有可能更晚。兩軸都沒有清宮印記,但是應為乾隆(1735-1796 在位)或嘉慶(1796-1820 在位)時期的清宮裝裱,可能在十八世紀左右進入清宮收藏。¹¹查找現存兩畫軸上所題五十首

8 (傳) (明) 仇英〈畫連昌宮詞〉圖,絹本青綠設色,66.8×37.6公分; (傳) (明) 仇英〈畫長信宮詞〉圖,絹本青綠設色,66.5×37.7公分。均藏於國立故宮博物院。

9 詳見台北故宮書畫典藏資料檢索系統中有關仇英〈畫長信宮詞〉圖的資料,2017/5/29 查閱。(http://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=5860)

10 本開出自藏於北京故宮博物院的陳洪綬的《雜畫圖冊》,絹本設色,高 30.2×25.1 公分。詳見中國美術全集編輯委員會編,《中國美術全集·繪畫編 8·明代繪畫下》(上海:上海人民美術出版社,1988),頁 193、58。

11 感謝國立故宮博物院書畫處邱士華女士給予的意見。

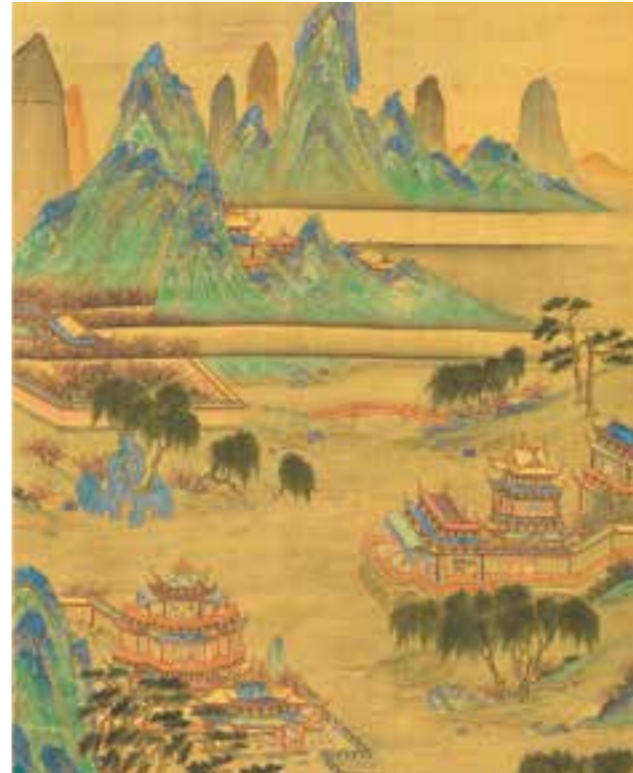


插圖3 傳(明)仇英,〈畫連昌宮詞〉圖,局部



插圖4 (明)陳洪綬,〈仿趙千里筆法山水〉,《雜畫圖冊》之一,絹本設色,30.2×25.1公分,北京故宮博物院藏

宮詞,許多都是摘自毛晉(1599-1659)所編輯的《三家宮詞》,偽作者很可能使用了當時出版的此類文本來進行創作。毛晉《三家宮詞》出版時間,也大約在十七世紀上半左右。¹²綜合看來,這組四幅對,很可能是十七世紀上半到十八世紀的作品。

仇英成組畫作的特色與淵源

那麼仇英曾經畫有這類數幅成組的畫作嗎?仇英所製作的成組作品,以現藏在日本知恩院的對幅最為有名:〈桃李園〉(插圖 5)與〈金谷園〉(插圖 6)。¹³以石崇(249-300)金谷園為題的圖繪在元代就可看到,元代的朱德潤(1294-1365)就有〈題石崇錦障圖〉之詩,明

12 此書收錄了王建、花蕊夫人與王珪之七言絕句各百首。詳見毛晉編輯,《三家宮詞》(四庫全書本,2017/12/17 查閱自 <https://www.kanripo.org/text/KR4h0136/000#1a>)

13 兩畫均藏於日本京都知恩院,絹本著色,各 206.4×120.1 公分。植松瑞希,〈金谷園桃李園圖仇英筆二幅〉(作品解說),收於大和文華館編,《蘇州の見る夢:明・清時代の都市と繪畫》(奈良:大和文華館,2015),頁 205-207。有關這兩幅畫的說明與討論相當多,植松氏在說明中列出了多數重要的研究。亦可參見植松瑞希著,〈明代後期における金谷園の繪畫化の一側面——知恩院所藏本を中心に——〉,收於《科學研究費補助金基盤研究(B)成果報告書物語・說話における繪畫化の起源と変容の研究——日本近世刊本・写本を中心に——》(奈良、大阪:大和文華館、大阪府立大學,2014),頁 30-31。



插圖 5 (明) 仇英, 〈桃李園〉圖, 絹本設色, 206.4×120.1 公分, 日本知恩院藏。圖版轉錄自大和文華館編, 《蘇州の見る夢: 明・清時代の都市と絵画》, 頁 114。



插圖 6 (明) 仇英, 〈金谷園〉圖, 絹本設色, 206.4×120.1 公分, 日本知恩院藏。圖版轉錄自大和文華館編, 《蘇州の見る夢: 明・清時代の都市と絵画》, 頁 115。

初的劉基(1311-1375)也有〈題金谷園圖〉。¹⁴而且金谷園的故事也在明末的時候被編入了小說,馮夢龍(1574-1646)把石崇與王愷相互鬥富的情節寫入故事,且開頭就有詩一首:「錢如流水去還來,恤寡周貧莫吝財。試覽石家金谷地,于今荆棘昔樓台。」¹⁵顯然,金谷園是大家心中的奢華名園,而與此相映的又是古今變化的感慨。

然而更值得注意的是仇英處理這兩座歷史園林的手法:對幅主題的相襯與對照。兩座園林,金谷園奢華,充滿華麗富貴的細節;桃李園樸實,更強調文人優游其中的樂趣。兩者主題上本來就成為一種對比,畫幅一同展示的時候,更有一種離合的趣味。既可各自成幅,掛在一起,

14 關於兩詩,詳見(清)陳邦彥等編,《御定歷代題畫詩類》,收於《欽定文淵閣四庫全書》(台北:台北商務印書館,1986),冊 1435,卷 36,故實類,頁 7b-8b。

15 (明)馮夢龍,〈宋四公大鬧禁魂張〉,《古今小說·喻世明言》(ca. 1621),卷 36,(明)天許齋刻本,查閱自中國基本古籍庫資料庫。

又可擴大成為更加華麗的庭園。日本學界通常以〈金谷園〉圖在左,〈桃李園〉圖在右的方式展出。但是若將〈金谷園〉圖置於右方,〈桃李園〉圖放在左方,也許更接近當初仇英創作時的設計。兩軸若如此並置(插圖 5-6),〈桃李園〉圖中段右方的樹,向右伸展的姿態,可以一路延伸到〈金谷園〉圖的中段,兩者的樹雖然不是同種,但在物像上卻能延伸呼應,甚至庭園中的溝渠流水也都能合理連結。而在歷史的時間上,金谷園創立較早,被陳列在右邊,也很恰當。同時,金谷園描寫的是宴會開始主人迎接客人的場合,而桃李園則已經是宴會中間,眾人微醺的時刻,¹⁶由右向左,也有時間序列的關係。這樣懸掛,無論在畫面結構上、文會舉行的歷史時間,或是宴會時序先後的序列上,似乎都更加的合理,也可以看到仇英的精心設計。¹⁷細節大量的鋪陳,講究與文本的對應與推求,意識到對軸相互間的對比與連結,這些都是仇英在這一組對幅中所呈現出的特色。

然而這組對幅更有可能是四幅對中的兩幅,因為陳繼儒(1558-1639)在《妮古錄》中記載:

仇英四大幅,在弇州家,一畫〈西園雅集〉,一畫〈清夜游西園〉,一畫〈獨樂園〉,一畫〈金谷園〉。而〈獨樂園〉圖則恢張龍眠之稿,皆一丈有餘,人物位置皆古偉。¹⁸

根據陳繼儒的說法,十六世紀下半已可看到題為仇英所做的四幅對大畫。至於目前藏在日本的〈金谷園〉圖與〈桃李園〉圖,是否為王世貞(1526-1590)收藏四大幅仇英中的兩幅,目前尚無資料可以證明。¹⁹

四幅成組的作法,其實也是明初宮廷繪畫常見的形式,而且常以春夏秋冬四季,配上其他相關主題,構成四幅對,譬如藏於東京國立博物館的呂紀(約 1439-1505)的〈四季花鳥〉畫,²⁰或是分藏於東京藝術大學資料館以及根津美術館呂文英(1421-1505)的〈四季貨郎〉圖。²¹當

16 關於此點,本文得益於余佩瑾的研究,他在論文裡描寫這兩張畫時提到了兩張畫各自所要表現的時間點,此一看法給予本人很大的啟發。詳見余佩瑾,〈仇英有關園林繪畫的幾張作品〉(台北:國立台灣大學歷史研究所碩士論文,1987),頁 84-87。

17 這部分的討論,先前在研討會中發表過,見林麗江,〈圖與文:明代敘事畫在蘇州〉研討會論文,發表於日本大和文華館所舉辦之「蘇州をめぐる諸問題——中国と日本の観点から」國際學術研討會,2015年10月31日-11月1日。

18 (明)陳繼儒,《妮古錄》(萬曆間繡水沈氏尚白齋刊本),卷 4,頁 3b。植松瑞希在他的文章中與解說中都有提到此段記錄,詳見植松瑞希,〈金谷園桃李園圖仇英筆二幅〉(作品解說),頁 205-207。同氏著,〈明代後期における金谷園の繪画化の一側面——知恩院所藏本を中心に——〉,頁 30。

19 從尺寸上來看,加上裝裱的長度,似乎相當有可能。不過,在明人記載中所說的四大幅中並沒有〈桃李園〉圖,有無可能是後來繪畫的名字被混淆所致?若這兩幅是王世貞家藏的那四大幅中的兩幅,那麼就有可能是「清夜遊西園」這樣的主題被誤為桃李園。因為現存的〈金谷園〉圖有相當的圖像依據,應當無誤。而現今被稱為〈桃李園〉圖的畫上,也不具備有西園雅集或是獨樂園的圖式,因此最有可能與之混淆的便是清夜遊西園。如果現存的畫作果真是四幅對中的兩幅,那麼構圖的安排與懸掛的設計,又是另一個值得討論的議題。

20 相關圖繪詳見日本國立博物館的聯合 e 國寶網頁,2017/12/17 查閱。(http://www.emuseum.jp/detail/100833?d_lang=ja&cs_lang=ja&word=%E5%9B%9B%E5%AD%A3%E8%8A%B1%E9%B3%A5%E5%9B%B3+%E5%91%82%E7%B4%80&class=&title=&c_e=&xregion=&era=&cptype=&owner=&pos=1&num=1&mode=simple¢ury=)

21 圖版詳見彭本人編,《海外藏中國歷代名畫》5(湖南:湖南美術出版社,1998),頁 108-112。



插圖 7 (明)文徵明,〈千巖競秀〉,1550,軸,紙本淺設色,132.6×34 公分,國立故宮博物院藏



插圖 8 (明)文徵明,〈萬壑爭流〉,1550,軸,紙本設色,132.7×35.3 公分,南京博物院藏

然明代之前已有此類形制,如分藏於金地院與久遠寺的南宋〈四季山水〉掛軸,雖然現今春景已經不存,²²卻是這種四軸成組掛軸的典型。而北京故宮博物院所藏劉松年(1155-1218)的〈四景山水〉圖卷,²³亦是一例。前者為掛軸,後者為冊頁或橫卷的形式,形制雖不同,但均為南宋畫家將北宋畫院擅長之歲時季節圖繪,系統發展後的成熟之作。明代蘇州一開始似乎少有此類四幅成組大畫的製作,然而在十六世紀下半之後有增多的傾向。無論如何,仇英的確做有對幅,或甚至也有四幅對的畫組,很可能是他在臨摹宋人畫作時所得。仿作者在創製所謂的仇英畫作時,若非知悉仇英有此類成組的作品,就是因應市場的喜好,所以運用了這樣的形制來進行製作。

四幅對的盛行

事實上,在十六世紀中後期,四幅成對的作品相當受到歡迎,何良俊(1506-1573)也提到此類畫作在當時盛行的情況:

衡山評畫,亦以趙松雪、高房山、元四大家及我朝沈石田之畫,品格在宋人上,正以其韻勝耳。況古之高入興到即着筆塗染,故只是單幅,雖對軸亦少。今京師貴人動輒以數百金買宋人四幅大畫,正山谷所謂:以千金購取者,縱真未必佳。而況未必真乎?²⁴

何良俊追隨文徵明的喜好,也贊同元人以及沈周(1427-1509)的繪畫,品格上都勝過宋人。他同時認為古人作畫是興到即做,所以少有對軸。有趣的是,他指出當時北京的貴人們常出高

22 秋景與冬景山水,原來被視為北宋徽宗的作品,現在則被標示為南宋十二世紀之作,兩軸為絹本著色,各128.2×55.2公分,藏於京都金地院。詳見京都博物館網頁介紹,2018/03/17查閱。(http://www.kyohaku.go.jp/jp/syuzou/meihin/chuugoku/item09.html)

23 劉松年〈四景山水〉圖卷,絹本設色,各40×69公分。相關圖繪詳見該院網頁,(http://en.dpm.org.cn/dyx.html?path=/tilegenerator/dest/files/image/8831/2012/0232/img0010.xml),2018/03/12查閱。

24 (明)何良俊撰,李劍雄校點,《四友齋叢說》(上海:上海古籍,2012),卷29,畫2,頁192。

價購藏宋人的「四幅大畫」。可見當時此類成組作品定是不少,而且頗受歡迎。對此不滿的何良俊,更進一步暗示多數的四幅對可能為假。

雖然何良俊鄙視這種成組的畫作,但是顯然這種形制在當時相當普遍。即便是文徵明也做有成組的作品,譬如藏於台北故宮的〈千巖競秀〉圖(插圖7),²⁵以及現藏於南京博物院的〈萬壑爭流〉圖(插圖8),²⁶便是一組對軸。在〈萬壑爭流〉圖上,文徵明寫道:

比余嘗作千巖競秀圖,頗有思致。徐默川子□得之,以佳紙求寫萬壑爭流為配。余性雅不喜作配幅,然於默川不能終卻,漫爾塗抹,所謂一解不能如一解也。是歲嘉靖庚戌六月既望,徵明識,時八十有一。²⁷

說是對幅但其實是完成於不同的時間,原來文徵明並沒有要作成對幅的打算。〈千巖競秀〉完成於1550年三月,三個月後因得畫者的請託,才又完成〈萬壑爭流〉,使得兩幅掛軸配成一組對幅。石守謙在書中詳細討論了這組畫作的製作原委,也指出兩畫於構圖上的相反與對比。²⁸雖然是在朋友請託下才勉強完成的組合,文徵明仍然盡力於對幅中逞其巧思。此例也說明成組畫作在當時的流行,迫使不甚認同此種做法的文徵明也不得不畫,以便迎合朋友的喜好。

商業性較強的文伯仁(1502-1575),則留下目前文派作品中最有名的四幅對。現藏於東京國立博物館,文伯仁的〈四萬山水圖〉(插圖9)即是四幅大畫成組,分別畫出春夏秋冬四季的特殊景致,四幅以萬字開頭的山水分別為〈萬竿煙雨〉、〈萬壑松風〉、〈萬頃晴波〉,與〈萬山飛雪〉,²⁹以不同的植物、天候與地景分別點出季節的特色,相當別出心裁。石守謙也指出,文伯仁的〈四萬山水圖〉有來自文徵明對幅的「虛實互補互動的成對配置」的影響。³⁰同樣作為蘇州職業畫家的謝時臣(1487-1567之後),雖然在早年受到沈周、文徵明的影響,有吳門畫風。然而傅立萃特別指出在中期之後謝時臣也做有不少四幅對,且直接稱為〈乾坤四大景〉、〈海內四大景〉等,是與吳派風格不同的實景山水。³¹從現存仍有不少謝時臣此類的

25 文徵明,1550,〈千巖競秀〉,紙本,水墨淡設色,132.6×34公分,藏於國立故宮博物院。

26 文徵明,1550,〈萬壑爭流〉,132.4×35.2公分,紙本設色,南京博物院藏。

27 題跋與相關畫作可參閱《明四家畫集:沈周文徵明唐寅仇英》(天津:天津人民美術出版社,1993),圖版125。

28 詳見石守謙,〈失意文士的避居山水——論十六世紀山水畫中的文派風格〉,收於氏著,《風格與世變》(台北:石頭出版社,1996),頁310-318。

29 文伯仁的這四張畫均為紙本水墨,各約188.1×73.5公分,相關畫作請參考e國寶網頁,2018/03/12查閱。(http://www.emuseum.jp/detail/100831/000/000?mode=simple&d_lang=zh&s_lang=zh&word=%E6%96%87%E4%BC%AF%E4%BB%81&class=&title=&c_e=®ion=&era=¢ury=&cptype=&owner=&pos=1&num=1)

30 詳見石守謙,〈失意文士的避居山水〉,頁311。

31 傅立萃,〈謝時臣的名勝四景圖——兼談明代中期的壯遊〉,《美術史研究集刊》,期4(1997.3),頁185-222。同時詳見Li-Tsui Flora Fu, *Framing Famous Mountains: Grand Tour and Mingshan Paintings in Sixteenth-Century China* (Hong Kong: Chinese University Press, 2009), pp. 109-143。



插圖9 (明)文伯仁,〈四萬山水圖〉,紙本水墨,各約188.1×73.5公分,東京國立博物館藏;圖版轉自西岡康宏,崎法子主編,《世界美術大全集 東洋編》8明代(東京:小學館,1999),圖版44-47。

畫作,³²可以推斷這些畫作在當時也應是相當受到歡迎。

然而,值得注意的是,在某些雅士眼中,這種成組的畫作在懸掛時一不小心就會容易流於俗氣,譬如文震亨(1585-1645)就指出「懸畫宜高,齋中僅可置一軸於上,若懸兩壁及左右對列,最俗。」³³在這裡他似乎反對成組的畫作,特別是成組畫作於兩壁對齊懸掛。在論及隨著時節不同來懸掛不同畫類時他說道:「至如宋元小景、枯木竹石、四幅大景,又不當以時序論也」³⁴。認為四幅大景在懸掛時,並不須受到時節的限制。從這兩條資料看起來,當時四幅對確有不少,但如果掛在兩壁且兩兩對列,在他來看最是俗氣,想來當時應該有不少人家就是如此俗氣地懸掛四幅對。

整體看來,這種對幅類的掛軸組,一開始並不特別受到蘇州文人的青睞,也少製作。不過流風所及,文派第二代的職業畫家文伯仁與謝時臣,都作有四幅對,顯見這種成組畫作的風行。

32 傅立萃,〈謝時臣的名勝四景圖〉,頁188-190。

33 (明)文震亨撰,陳劍點校,《長物志》(杭州:浙江人民美術出版社,2016),卷10,頁90,懸畫條。

34 (明)文震亨撰,《長物志》,卷5,頁49-50,懸畫月令條。

上述〈畫連昌宮詞〉圖,和〈畫長信宮詞〉圖,原來就是四幅成對。雖然不是仇英所做,但的確是顯現了仇英成組畫作的某些創作手法。如果將現有的兩軸並列而觀(插圖1-2),便可看到兩畫橫列的遠山,幾乎在同一水平線上,而且山影都用橘色或是淡藍色敷染,稍近處山石則皆為青綠敷染,無論山形或色彩都頗能相互呼應,做出了成組山水可離可合的特點。尤其畫作在青綠重彩之外,部分山石輪廓還勾有金邊,加上多彩且結構繁複的宮殿群,猶如仙境,刻畫眾多宮人活動於其間,更增添熱鬧氣息。將這些光彩耀目且四幅成組的畫軸,齊掛於廳堂之上,兩兩對列(文震亨最討厭的懸掛方式),一定是氣派華麗,屋宇增色。

相互增輝的合作詩書畫軸與敘事畫作

如果追溯上述兩幅宮詞圖的原始形制,應該是仿自〈仙山樓閣〉一類的詩畫軸(圖版7)。故宮所藏的這幅畫,由陸師道(1517-1574)書寫蔡羽(?-1541)的〈仙山賦〉賦文,再加上仇英所作畫,詩書畫三絕的搭配,在當時定是相當體面適合慶賀祝壽的禮物,也因此蘇州片中多有模仿。傳為仇英所作的〈畫錦堂〉圖(圖版10)與〈寶繪堂〉圖(圖版11)都屬於此類的書畫軸,前者配有仿文徵明所書寫的歐陽修(1007-1072)的〈相州畫錦堂記〉,後者畫上雖無題記,但在美國弗利爾美術館有另一幅〈寶繪堂〉圖(插圖10;品號F1909.157),構圖十分相近,上面就有署名祝允明(1460-1526)的書法題記,把蘇軾(1037-1101)為王洙(1036-1093)所寫的〈王君寶繪堂記〉節錄題寫於畫上。³⁵對照之下,故宮的〈寶繪堂〉圖如果製作完整,應當也要配有書法題記,只是不知為何在此被省去。這兩幅〈寶繪堂〉圖,構圖上非常接近,只是山水風格略有不同,³⁶可見當時熱門作品,常有多幅而細節稍異的製作,其中差異或許也與價格高低有關。³⁷

弗利爾美術館將其館藏的〈寶繪堂〉圖與另一幅也傳為仇英的〈有美堂〉圖(插圖11;品號F1909.156),³⁸視為同組作品。這件〈有美堂〉圖的文本,是摘自歐陽修的〈有美堂記〉,畫上書法也是托名祝允明所為,整體的形制確實與〈寶繪堂〉圖頗為接近,很有可能是同組作品。許文美更將美國弗利爾美術館的〈寶繪堂〉圖、〈有美堂〉圖,與故宮的〈畫錦堂〉圖、

35 傳仇英〈寶繪堂〉圖,絹本設色,197.5×98.4公分,藏於美國弗利爾美術館,相關資料詳見該館網頁(http://archive.asia.si.edu/collections/edan/object.php?q=fsg_F1909.157),2018/03/18查閱。

36 許文美也指出:「仔細比較該館〈寶繪堂圖〉與院藏〈寶繪堂圖〉,構圖雖然類似,畫法並不同,足見職業畫家之間對於稿本的運用。」參見許文美,〈為「仇英特展」赴美國博物館特別提件收集展覽資料報告〉,報告撰寫日期:2014/05/09,頁7。報告下載自公務出國報告資訊網(<http://report.nat.gov.tw/ReportFront/index.jsp>),2018/03/18查閱。

37 有關此點,邱士華在本圖錄的文章將有詳細的闡述。詳見本圖錄邱士華,〈拼嵌群組——探索蘇州片作坊的輪廓〉,頁346-365。

38 傳仇英〈有美堂〉圖,絹本設色,196.2×98.2公分,藏於美國弗利爾美術館,相關資料詳見該館網頁(<http://archive.asia.si.edu/collections/edan/object.php?q=4553>),2018/03/18查閱。



插圖 10 傅（明）仇英，〈寶繪堂〉圖，絹本設色，197.5×98.4 公分，美國弗利爾美術館藏。(Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C.: Gift of Charles Lang Freer, F1909.157)



插圖 11 傅（明）仇英，〈有美堂〉圖，絹本設色，196.2×98.2 公分，美國弗利爾美術館藏。(Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C.: Gift of Charles Lang Freer, F1909.156)

〈寶繪堂〉圖歸為同類作品。³⁹雖然他也注意到這幾件畫的畫風不盡相同，但是顯然也覺得這幾件作品在創作的意念與形制上很類似。我們甚至可以進一步推斷原先在創稿的時候，這幾件就是屬於同組作品，很可能就是一組四幅對圖文相稱的設計，只是目前只有三種主題，還缺少一件作品。

若進一步查找當時可供使用的文本資料，發現晚明茅坤（1512-1601）所編纂的《唐宋八大家文鈔》在當時流傳甚廣，⁴⁰歐陽修所寫的〈有美堂記〉和〈相州畫錦堂記〉兩篇記文，於

39 詳見許文美，〈為「仇英特展」赴美國博物館特別提件收集展覽資料報告〉，頁 7。

40（明）茅坤編纂，《唐宋八大家文鈔》，收於《欽定四庫全書／集部八／總集類》，詳見網頁（<https://archive.org/details/06060693.cn>），2018/03/18 查閱。

卷 48 相鄰而刊。⁴¹而蘇軾為喜愛繪畫收藏的王詵所寫〈王君寶繪堂記〉則被收錄在此書的卷 140；另有一篇〈張君墨寶堂記〉也被收於此卷與前者相隔不遠處，⁴²這是為了喜愛書法墨寶的昆陵人張希元而寫。兩篇記文題目一畫一書法，均談及時人對收藏的癡迷，兩篇記文在內容上頗能呼應。推測現在欠缺的第四幅畫很可能就是〈墨寶堂〉圖一類的畫作。這樣一來，即可構成四幅對。不過，由於歐陽修的前兩篇記文均為讚美當時位極人臣卻恭謹自持的大官，蘇軾的後兩篇記文卻是論及世人對書畫收藏的癡迷與得失，也可能是分別各為不同組的對幅製作。即便如此，從目前的形制與大小看來（故宮目前的兩幅形制稍小），這兩組對幅仍然可以是屬於同一組四幅對的稿本設計，或許當初製作時也有此考慮？既可作為對幅出售，亦可成為四幅對來販賣。可分可合的特點，也更能滿足購買者豐簡不同的需求。

與詩畫軸可堪比美的便是同樣有圖有文有書法的敘事畫類，這類的作品在蘇州片中更是炙手可熱，蘇州片的這類畫作，常常是標榜名家繪畫，大書家抄寫故事文本。對於一般的觀眾來說，抽象的山水畫作或是訴諸密友間交誼的文人畫作，往往難以理解。但是以眾所皆知的故事為本的圖繪，卻是容易接受，畢竟多數人都愛聽故事，如果是有聲有色、跌宕曲折的故事就更讓人喜愛了。

故宮所藏的傳為六朝前秦的〈蘇蕙璇璣圖〉⁴³（圖版 19）就是這樣的一種製作，書法傳為宋人朱淑貞（1135?-1180）所為，再加上托名仇英的畫作。故事曲折，有愛有恨。蘇蕙字若蘭，前秦（351-394）秦州刺史竇滔之妻，因為善妒而被冷落，她的夫婿帶著新歡到外地為官，留下若蘭獨守空閨，悔恨不已的若蘭於是寫下〈璇璣圖〉詩，並將詩文織成錦段，寄給遠方的夫婿，終於讓夫婿回心轉意，遣人將其接至府中團聚。圖繪分成了四段，分別為織錦、寄錦、讀錦與相迎（本幅二、三段次序顛倒）。⁴⁴這樣有聲有色的故事，在製作成圖繪時，畫家將各式圖像拼合在一起，做成大雜燴式組合。⁴⁵陳香吟就指出全卷挪用了「耕織圖」、「搗練圖」、「合樂圖」等圖式拼匯而成，手法與仇英製作〈漢宮春曉〉頗為類似。⁴⁶亦即，雖然是造假的畫作，既托名仇英，畫家也就真根據仇英的手法製作圖繪。摹寫前人的畫作，本是學畫者的基本功，

41（宋）歐陽修，〈相州畫錦堂記〉、〈有美堂記〉，收於（明）茅坤編纂，《唐宋八大家文鈔》，卷 48，頁 4a-5b、5b-7b。詳見網頁（<https://archive.org/details/06060708.cn>），2018/03/18 查閱。

42（宋）蘇軾，〈王君寶繪堂記〉、〈張君墨寶堂記〉，收於（明）茅坤編纂，《唐宋八大家文鈔》，卷 140，頁 12a-13b、15b-17a。詳見網頁（<https://archive.org/details/06060736.cn>），2018/03/18 查閱。

43 馬孟晶，〈明人蘇蕙璇璣圖詩（舊傳蘇蕙書仇英畫）〉，收入劉芳如、張華芝主編，《群芳譜——女性的形象與才藝》（臺北：國立故宮博物院，2003），頁 140-141。

44 有關各景的內容，詳見陳香吟，〈機中錦字論長恨——明清〈若蘭璇璣圖〉考辨〉，《典藏古美術》，第 272 期（2015.5），頁 128-135。

45 針對此卷最早做有詳細研究的是 Ellen Johnston Laing，詳見 Ellen Johnston Laing, "Suzhou Pian and Other Dubious Paintings in the Received Oeuvre of Qiu Ying," pp.265-295.

46 陳香吟，〈機中錦字論長恨——明清〈若蘭璇璣圖〉考辨〉，頁 132。同時詳參氏著，〈明清〈若蘭璇璣圖〉研究〉（臺北：國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，2010）。

有幸得以至藏家處觀摩古畫的仇英，因而可用所學重新組合古畫母題製成新的敘事畫。追摹仇英者，定也是以當時搜尋得到的圖像資料作為拼製的材料，這也是有著豐厚收藏的蘇州或是江南地區才能供給的文化資本。

同時，要製作如此多的敘事畫，除了摹自古畫外，當時的畫家還利用了明代大量生產的印刷書籍，不只是如前述的使用了宮詞詩文書本，還進一步使用了有文又附圖的版畫書籍。最直接的例證，便是故宮所藏托名於劉松年的〈養正圖〉（圖版34）。畫家使用了焦竑（1540-1620）於萬曆22年所編，原來要作為皇長子講學之用的《養正圖解》。⁴⁷原書有六十則鑑戒故事，畫家擷取了當中的十則作為藍本，並將圖像加以擴充。依序為振貸貧民、桐葉封虞、自結履繫、金人示戒、託物喻政、師事名賢、觀穫進規、習射殿廷、克己任賢、散遣宮人等十個古賢帝王故事。晚明發達的印刷業競爭激烈，書籍多配有插圖，以便吸引買者。這些圖文並茂的書刊，就成了提供作坊假造古畫的資源。〈養正圖〉在美國弗利爾美術館也有數件，通常都是款屬宋元畫家。⁴⁸然而因為挪用來源清楚，這些圖繪製做的時間當不早於1594年。甚至清代宮廷還重新摹製這類作品，目前還可看到冷枚（約1669-1742）所製作的〈養正圖〉。⁴⁹可見明中後期大量製作的蘇州片，也漫溢進入了清宮收藏，甚至成為被學習與重新繪製的對象。⁵⁰

訂製文徵明

若要追溯蘇州地區這種「作假」的行為，就不得不將源頭指向沈周、文徵明等人。他們默許此種行為，甚至有時就是主其事者。文徵明題寫有關沈周的詩句中提到：

近來俗手工摹擬，一圖朝出暮百紙。先生不辯亦不嗔，自謂適情聊復爾。豈知中有三昧在，可以意傳非色取。⁵¹

文徵明清楚點出沈周在早晨畫了一張畫，到得晚上就已經有許多摹本出現了，但是沈周卻不加以分辯，也不生氣。這其中的道理，文徵明最知道，作為沈周之後蘇州的藝壇領袖，他對真假畫跡的寬容也不遑多讓。何良俊就明確指出此點：

47 當中的插圖是由丁雲鵬（1547-1628）所繪製，有關此書的製作與構成，詳見林麗江，〈明代版畫《養正圖解》之研究〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第33期（2012.9），頁163-224。

48 Julia Murray 也討論了這些不同版本〈養正圖〉的偽製狀況，與其針對的買者，詳見 Julia Murray, *Mirror of Morality: Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology* (Honolulu: U. of Hawai'i Press, 2007), pp. 103-5.

49 《養正圖》冊，（清）冷枚繪，絹本設色，10開，32.2×42.3公分，藏於北京故宮博物院，相關圖像與資料，詳見該院網站（<http://www.dpm.org.cn/collection/paint/228675.html>），2018/03/17 查閱。

50 大量蘇州片進到清宮，對於清宮繪畫的製作有相當大的影響，這部分的研究，詳見本圖錄賴毓芝，〈「蘇州片」與清宮院體的成立〉，頁386-409。

51 （明）文徵明，〈題石田先生畫〉，收於文徵明著，周道振輯校，《文徵明集》增訂本上（上海：上海世紀出版公司、上海古籍出版社，2014），卷4，頁56-7。

衡山精於書畫，尤長於鑒別。凡吳中收藏書畫之家，有以書畫求先生鑒定者，雖贗物，先生必曰：此真跡也。人問其故，先生曰：「凡買書畫者必有餘之家。此人貧而賣物，或待此以舉火。若因我一言而不成，必舉家受困矣。我欲取一時之名，而使人舉家受困，我何忍焉？」同時有假先生之畫求先生題款者，先生即隨手書與之，略無難色。則先生雖不假位勢，而吳人賴以全活者甚眾。⁵²

文徵明雖然善於鑑別書畫，但為了不想阻礙他人生計，往往將贗物說成真品。連別人假造他的作品請他題款，他也都與人為善隨手即書，蘇州靠他過活的人不少。特別是他的弟子們，十分仰賴製作假的文徵明畫作為生，甚至還因此而鬧過笑話：

朱朗，字子朗，文徵明入室弟子，徵明應酬之作，間出子朗手。金陵一人，客寓蘇州，遣童子送禮於朗，求作徵明贗本。童子悞送徵明宅中，致主人求畫之意，徵明笑而受之曰：「我畫真衡山，聊當假子朗，可乎？」一時傳以為笑。⁵³

朱朗顯然深得文徵明畫作的三昧，有時也幫著文徵明畫些應酬之作，有時靠著別人向他訂製文徵明假畫作為生計。只不過有一回求他做假畫的人，將請託的禮物送到了文徵明處，沒想到文徵明居然也就答應了，親自畫了一張畫給求畫之人，還幽默地說以真的文徵明來代替假的朱朗可以嗎？十分有趣。

早年曾經追隨文徵明的黃姬水（1509-1574）也曾要求錢穀（1509-1578）幫忙製作假的文徵明畫作：

日來不面，懸懸。扇一握求佳製，款書衡翁，更須著色為妙。友人即日啓行，望就揮灑，明日當奉領也。⁵⁴

黃姬水就這樣以書信，向錢穀訂製文徵明的扇面一把，還特別叮囑要上色，以便他可以將假的文徵明扇面送給即將啟程遠行的朋友。

若論及蘇州地區為何偽造書畫成為一種繁盛的事業，還有許多重要的原因有待深入的探討。但是沈周與文徵明這樣寬容的態度，更加助長了蘇州地區製作假畫的風氣，⁵⁵一開始或因

52 （明）何良俊，《四友齋叢說》，卷15，史11，頁95-6。

53 （明）姜紹書，《無聲詩史》，收於于安瀾編，《畫史叢書》（上海：上海人民出版社，1963），卷3，頁45，朱朗條。

54 本段文字轉引自葉康寧，《風雅之好》，頁57。原文收在張魯泉，傅鴻展主編，《故宮藏明清名人書札墨跡選》（明代二）（北京：榮寶齋出版社，1993），頁433。

55 不少學者也注意到這樣的現象，也認為沈周與文徵明這樣的態度助長了蘇州地區偽作之風，譬如黃朋就清楚指出兩人「卻也在實際行為上助長了吳門鑒藏圈的作偽之風」，詳見黃朋，《吳門具眼：明代蘇州書畫鑒藏》，頁388。

兩人無力負擔人際往來的製作，請了弟子或親友幫忙，⁵⁶ 到親友弟子紛紛獨立作業，繼而擴及至沈文圈外的職業作坊也群起仿效。這些作坊所偽做的假畫即成為明代中晚期之後，蘇州甚至是江南地區文化產業裡的重要商品。

書畫流通之渠道

那麼這些書畫又是透過怎樣的渠道流通的呢？雖然在許多清明上河圖中可以見到市集上有書畫鋪在販賣書畫作品，但是在更高階的文人圈裡，書畫的買賣往往經由某些特定的族群從中牽成。何良俊曾在《四友齋叢說》裡提到他家中自漢墓取得的漢畫：

今人皆稱顧陸之筆，然此特晉宋間人耳。余家乃有漢人畫，此世之所未見，亦世之所未知者也。……此是姑蘇沈辨之至山東賣書買回者。⁵⁷

這段記載清楚看到蘇州人沈辨之將書籍帶到山東去販賣，同時於當地買回了盜墓者所發掘出的古物，再將這些古物拿到江南地區販賣給收藏家。

這些文物商人或說掮客可能才是江南收藏圈的主要活動者，在李日華（1565-1635）的記載裡也常常說到這樣的現象，其中販賣書籍的商人往往也兼賣一些書畫作品，他們都是慣常直接的造訪這些藏家：

八日，小齋。書賈載新鑄諸書來求售。偶挾錢磬室一小幅，草草溪山，滋有勝韻……⁵⁸

顯然買賣書籍是某些商人的主業，書畫作品的買賣可能只是偶一為之。然而當時穿梭於富商新貴或是文人世家間，仍有不少是以書畫買賣為主業者，李日華的日記裡就有許多這類商人登門造訪，帶來各種書畫作品的記載。這些穿梭於權貴鄉紳者間的人士，有許多是科舉功名無望的文人，只能以詩文書畫的技藝來博取生計。許多人也自稱山人、名士，從萬曆朝始就成為相當顯著的現象。⁵⁹

在王正華的研究中，就曾經綜論過明清時期書畫深入社會的狀況。他也指出上層階級透過專人介紹，購買名家的作品，並非常人生活的樣態，但是一般人也託人於鄰近城市代購書畫，因此推論城市中書畫商品的交易應相當頻繁。他也提到李日華在萬曆中後期於北京為官時，在

56 近年來也有學者開始探究文徵明的代筆問題，詳見陳怡勛，〈從文徵明風格為主之代筆畫家與作偽畫家看十六世紀蘇州市場之概況〉（北京：中央美術學院博士論文，2007）。

57 （明）何良俊撰，李劍雄校點，《四友齋叢說》，卷 28，畫 1，頁 188。

58 （明）李日華撰，屠友祥校注，《味水軒日記校注》（上海：上海遠東出版社，2011），卷 3，頁 204，9 月 8 日條。

59 日本學者很早就注意到這個現象，詳見吉川幸次郎著，鄭清茂譯，《元明詩概說》（台北：幼獅，1986）；酒井忠夫，〈明末清初の社会における大衆の読書人と善書・清言〉，收於《道教の総合的研究》（東京：国書刊行会，1977），頁 370-393。上述研究轉引自陳萬益，《晚明小品與明季文人生活》，頁 37-83。

店鋪中即可買到像〈清明上河圖〉一類的長卷，可見書畫交易的普及性。⁶⁰ 而這裡所提到的，只需一兩即可購得的〈清明上河圖〉，很有可能就是來自蘇州的產製。畢竟現存許多傳為張擇端或仇英的〈清明上河圖〉，都與蘇州製作息息相關。⁶¹ 在上述何良俊的記載裡也看到，不僅僅是在江南地區，蘇州文物商人的足跡，更已擴及到北方山東地區，可以想像繁華的京師一帶，應該也是他們會前往的區域。在搬有運無的狀況下，蘇州片這類的繪畫應該也就逐漸地擴散開來。

巫仁恕在他的《優游坊廂》書中，就曾清楚刻畫當時書畫古玩買賣熱烈的情形，⁶² 當然作假的行為也時有所聞，到最後甚至還出現過買賣雙方一度都不想交易的狀況。⁶³ 他還根據徽州地區的分家文書去探討當地中小商人都買過什麼樣的書畫古玩，特別值得注意的是嘉靖 40 年（1561）資本數千兩的商人孫時立的分家物品清單上，擁有包括文徵明、豐坊等名家的書法作品。但是到了清代順治 2 年（1645）的另一位經營鐵作坊的小商人的書畫收藏裡，居然有著戴進、陳淳、仇英、董其昌、丁雲鵬等眾名家的書畫。⁶⁴ 偽作市場在十六世紀下半到十七世紀中葉，顯然持續擴大到連小商人都知道要買，而且也買得起、買得到諸多名家的作品了。⁶⁵

仇文合作書畫的模式與意義

這些大量的在市面上流通的蘇州片，對於當時畫壇甚至於日後畫史的書寫有無任何作用與影響呢？剖析一開始所談到的仇文合作的模式，或許能提供些許思考的角度。從上述眾多的例子得知，善於精細描繪人物故事的仇英，配上蘇州地區眾家才子書寫的題記與故事文本，圖與文的結合，最是市場熱賣的保證。這當中，又以文徵明書法配上仇英畫作，為數最多。這種組合屢屢出現於蘇州片的製作中，然而如果細究現存此類合作書畫實際製作的狀況，又透露出些許有趣的訊息。

一般書畫合作較為常見的方式，是在文會詩酒之中，眾人一起創作完成書畫作品。以現藏於上海博物館的陸治（1496-1576）所繪的〈元夜燕集圖〉為例，陸治在畫尾端寫下了成畫的緣由：

60 王正華，〈生活、知識與文化商品：晚明福建版「日用類書」與其書畫門〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，第 41 期（2003.9），頁 27-28。

61 有關〈清明上河圖〉的蘇州片製作，請參見本圖錄板倉聖哲的文章，〈〈清明上河圖〉在東亞的傳播——以趙浙畫（林原美術館藏）為中心〉，頁 410-431。

62 感謝中研院近代史研究所巫仁恕教授對於這部分研究的提點。

63 巫仁恕，《優游坊廂：明清江南城市的休閒消費與空間變遷》（台北：中央研究院近代史研究所，2013），頁 309-317。

64 巫仁恕，《優游坊廂》，頁 327-337、附錄 2。

65 情況跟現今追逐名牌服飾包包，無分軒輊，因應而生的蘇州片，就製作的繁簡精粗，亦可分成不同的等級，就跟現時仿製名牌也分 A、B 貨一般。有關製作等級的問題，詳見本圖錄邱士華，〈拼嵌群組——探索蘇州片作坊的輪廓〉，頁 346-365。

上元日陪涵峰諸君讌集 衡翁太史宅，各有名筆見遺，不佞治叨居末席，不能自禁巴人之語，敬和原韻二絕。

元洲學士先生命圖其勝於群玉之首，並錄前作請政，自愧形穢不倫耳，教之幸甚，嘉靖丁未陸治識。⁶⁶

從跋文得知，嘉靖 26（1547）年的元宵節文徵明邀請了一干好友至家中聚會，會中諸人相互和韻創作並題寫詩句，陸治也和了兩首絕句，並且還被要求在諸人的詩文之前，繪有一圖以形象記錄眾人的詩文之會。此類在文人聚會中創作出來的詩書畫三絕相互輝映的作品，在當時一定不少。雖則不一定是當場完成作品，但通常總是一種參與文會的紀錄。

然而多數所謂的仇文合作畫卻不是如此，這些書畫作品通常都是透過中介者，先後次第的完成。例如藏於故宮傳為仇英的〈換茶圖文徵明書心經合璧〉絹本長卷，就是文徵明書題記，配上仇英畫作。⁶⁷卷後除了文徵明書有心經之外，還有文彭（1498-1573）、文嘉（1501-1583）的題跋，當中文嘉更清楚的說明原委：

松雪以茶葉換般若。自附於右軍以黃庭易鵝。其風流蘊藉。豈特在此微物哉。蓋亦自負其書法之能繼晉人耳。惜其書已亡。家君遂用黃庭法補之。于舜又請仇君實甫。以龍眠筆意寫書經圖于前。則此事當遂不朽矣。癸卯（1543）八月八日。文嘉謹識。⁶⁸

文嘉清楚的說道，⁶⁹這是文徵明為周鳳來（1523-1555）所書寫的前賢軼事，心經寫成之後，周鳳來還讓仇英補圖，因而完成了這所謂的合璧之作。

目前流傳甚多歸於仇英之名的〈上林圖〉，也有些版本提及製作的過程，在故宮所收藏的其中之一卷（圖版 32；故畫 001594）賦文之後，還有所謂的文徵明的題跋：

右賦文辭瞻麗，事物繁夥，極難形容。今仇君實父會意作圖，且集諸家之成，而布置傳彩，種種臻妙，真可與此賦並傳。適有客持示，命余補書于後，余雖不知書，見而愛之，其何能辭？遂援筆漫錄聊以應命，工拙不暇計也。時嘉靖丙午歲春二月五日。衡山文徵明識。⁷⁰

此段題跋清楚表明是仇英先繪有圖，文徵明又在友人的託付之下才補〈上林賦〉書法於後。

66 陸治此圖與詩跋，詳見中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集·繪畫編 7·明代繪畫中》（上海：上海人民美術出版社，1988），頁 120、41。

67 與這件作品近似的，還另有一本藏在美國克利夫蘭美術館被稱為〈趙孟頫寫經換茶圖〉的紙本長卷。兩者都是仇英作圖，文徵明書心經，上的題記也相同。故宮的研究即清楚的指出此本較故宮為佳，並認為故宮的本子或為摹本。詳見許文美、劉芳如編，《明四大家特展：仇英》（台北：國立故宮博物院，2014），頁 318。

68 許文美、劉芳如編，《明四大家特展：仇英》，頁 37。

69 文嘉此跋的第一句似乎將趙孟頫書寫心經來換取茶葉的「寫經換茶」軼事寫反了，雖然要強解意義仍然可行，但也透露出這套仇文書畫合作的真實來歷還有待進一步的商榷。

70（明）〈仇英上林圖〉，1542年，作品號：故畫 001594，絹本，青綠描金，44.8×1208 公分，國立故宮博物院書畫典藏資料檢索系統，2017/12/17 查閱（http://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=5559）

儘管現存的文徵明與仇英合作的書畫作品甚多，但無論真偽，創作的方式要不是先有仇英圖繪，藏家要文徵明補寫詩文，就是已有文徵明書法，仇英被要求補作圖繪。較少見到如〈元夜燕集圖〉的作法，創作者是一起參與文會，在會上共同進行創作，或許以仇英的身份並未能常涉足此類文會場合？

文徵明與仇英同時共同創作的紀錄，出現在北京故宮的〈湘君湘夫人〉圖上，讀了其上的題跋，卻可看到文徵明雖然找來仇英為自己的畫作設色，但是卻不甚滿意仇英的成果，最後還決定自己重畫。王穉登（1535-1612）在畫上提到：

少嘗侍文太史談及此圖，云使仇實父設色，兩易紙皆不滿意，乃自設之，以贈王履吉先生。今更三十年始獲觀此真蹟，誠然筆力扛鼎，非仇英輩所得夢見也。王穉登題。⁷¹

從上述的資料看來，仇英在世時與這些文人往來似乎並不全然的對等，而與他同時的這些文人，似乎也沒有對他有如同後世那麼高的評價。與文徵明相當親近的何良俊，在他的《四友齋叢說》中，論及當世的重要畫家，提及了周臣（1460-1535），然而卻隻字未提仇英。⁷²倒是王世貞因為對宋畫有較多的欣賞，因此對仇英有相當高的評價。⁷³不過王世貞主導藝壇之發言權時，也已經到了十六世紀下半了。文震亨在《長物志》書中也將仇英置入可收藏的名家之列，⁷⁴似乎也是到了文徵明的兒孫輩，仇英才真正被文人群體所標舉。或許仇英是屬於大器晚成之輩？又或許在層出不窮的仿作與偽作中，為了提高畫作的價值，仇英也就被提到相當高的位階？

可以想見，慣常以仇英風格來創作敘事畫與書畫作品的蘇州作坊，當然要傾全力拉抬仇英的地位。這些敘事畫如果再配上文人的書法，當然就更是身價不凡。這種種先有圖後配上書法，或是先有書法再配以圖的說法，就不停的出現在這些蘇州畫坊的成品裡。如果不細讀題跋，光看蘇州片裡仇英與這些文人合作的眾多詩畫之作，與畫後的文人溢美題讚，真讓人相信仇英跟蘇州的這些文人都有著相當好的交情，甚至平起平坐了。

若回頭再讀所謂的文徵明在仇文合作的四幅對宮詞圖軸的題識，就可看出與上述〈湘君湘夫人〉畫上題記的差異性。在應該是第四軸的〈畫長信宮詞〉圖上，文徵明的題識說道：「偶閱仇生所繪金碧四幀，精工綺麗，不減唐之小李，宋之伯駒矣。漫書宮詞百首，以附不朽，長洲文徵明識」。⁷⁵顯示這次並沒有人要求文徵明在已有的畫上題寫相關的文學作品，反而是文

71 中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集·繪畫編 7·明代繪畫中》，頁 50、17。

72（明）何良俊撰，《四友齋叢說》，卷 29，畫 2，頁 194-6。

73（明）王世貞撰，湯志波輯校，《弇州山人題跋》下（杭州：浙江人民美術出版社，2012），頁 563-4。

74（明）文震亨撰，陳劍點校，《長物志》，卷 5，頁 40-42，名家條。

75 台北故宮書畫典藏資料檢索系統仇英〈畫長信宮詞〉圖的資料，2017/5/29 查閱。（http://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=5860）

徵明的自發行為，而且希望之後可以藉此以致「不朽」。偽作者寫出這樣的語句，大約有兩種可能，一是此時一般人心目中仇英的聲名已經上追甚至超越了文徵明（十七世紀？）。另一種可能是偽作者並不在文徵明的圈子中，遂誤以為文徵明對仇英有這樣高的評價。無論如何，藉由仔細解讀蘇州片上的題跋，也可交互檢視現有文獻的形成。特別是像仇英這樣並不太能為自己發聲的畫家，這批材料正有可能提供學界更加瞭解他們的機會。

蘇州片的再檢視

上述討論，逐步析解出一群原本不太為人注意的四幅對作品，而且一旦有此意識，許多可能看似無關的作品，也可被歸回原來製作的群組中，作品的意義與用途，也可更加的確認。即使是仿製或偽作，如〈畫長信宮詞〉圖與〈畫連昌宮詞〉圖一類的作品，在仔細分析下，也能藉以理解當時畫壇運作，或畫壇潮流的重要訊息。為了造出古代大家的作品，當時人四處尋找可資參考作偽的材料。開發新的文本是其中一種作法，許多原來並未入畫的文本，經由拼湊當時能夠蒐集到的古畫母題，也逐漸被創製成畫。創作者也不只是參考繪畫，市場上流通的如《養正圖解》等，有著精彩版畫的書籍，也成了挪用再製的對象，並冠上宋元大家的名諱加以販售。而要能讀懂這些文本，並將其作成繪畫，需要文人與畫家相互合作才有可能。擁有眾多不仕文人與職業畫家的蘇州地區，確實較其他區域更有製作偽畫的優勢。在這一波大量偽作名跡的風潮下，繪畫主題便也隨之擴大，特別是敘事畫作在明代可謂達到另一高峰。

同時，很可能也因著蘇州作坊的大量製作，而改變了一般人對於這些畫家的理解。以仇英地位的上昇為例，雖說是他自己畫藝精湛所致，市場的推波助瀾也有其效用。何良俊以及文震亨對於四幅大軸也都不特別讚賞，文徵明自己也從未自發性的以對幅或多幅的形式創作，更不要說，自發性的在他人的多幅創作上書寫文學作品。然而，在商業利益的考量之下，這一切都成為了可能。如此一來，在董其昌（1555-1636）以及當時的諸多文人之外，蘇州商業繪畫作坊所製作的這些作品，也都在參與著藝術史的書寫，間接主導著後人對於畫史的想像。更進一步來說，董其昌對於所謂北宗的唾棄，會不會也是對於市場上諸多托名李思訓、李昭道，或是趙伯駒、趙伯驥畫作的反感呢？這些疑問，或是本文的推論，都還只是開端。有關蘇州片的製作型態與實質影響，還有待學界努力，僅以此文作為再思考的起點。

Suzhou as a Model

The Production and Influence of Text-and-Image “Suzhou Fakes”

Lin Li-chiang

National Taiwan Normal University

Abstract

The appreciation and collecting of art and antiquities flourished especially in the Suzhou part of the Jiangnan region during the middle to late Ming dynasty, and in response came a pronounced rise in the production of forgeries. With regards to Ming dynasty forged painting and calligraphy in the Suzhou area, research actually quite early focused on so-called “Suzhou fakes.” However, a precise understanding and definition of this term still remains a matter deserving further attention. Especially considering that many museums around the world have “Suzhou fakes” in their collections, it is a topic that merits closer study.

In the middle Ming dynasty, Suzhou had already become a center for art and culture, with such terms as “Suzhou style” and “Suzhou type” often used to label trendy fashions from the Wanli reign (1573-1620) onwards. These forgeries often attributed to famous Suzhou artists or identified as being in the collections of Suzhou elite are commercial products part of the fashion produced in this trend. Due to the complexity behind the formation and subject matter of “Suzhou fakes,” the present study begins with a study of collaborative works of painting and calligraphy in the name of Qiu Ying and Wen Zhengming, respectively, finding that paintings in pairs and sets of four were quite popular in the art market at the time. These so-called Qiu-Wen collaborations often deal with narrative subjects that combine paintings as illustrations and calligraphy as texts, a format found most often in “Suzhou fakes.” The narrative paintings produced in this trend come in many subjects, some of which had never appeared before in the visual arts.

The range of the present study deals with works in the collection of the National Palace Museum to discuss Jiangnan of the sixteenth to seventeenth century. It focuses in particular on the methods and contents of forgeries made in commercial workshops of the Suzhou area with a brief discussion on why Suzhou produced so many forgeries in the hope of offering a deeper understanding of these oft-neglected works.

國家圖書館出版品預行編目 (CIP) 資料

偽好物：16 至 18 世紀蘇州片及其影響 / 邱士華等
文字撰述。 -- 初版。 -- 臺北市：故宮，民 107。
04

面：公分

ISBN 978-957-562-796-6 (精裝)

1. 書畫 2. 偽器 3. 作品集

941.6

107004284

偽好物

16 至 18 世紀蘇州片及其影響

FINERIES OF FORGERY "SUZHOU FAKES" AND THEIR INFLUENCE IN THE 16th TO 18th CENTURY

發行人 林正儀
主編 邱士華、林麗江、賴毓芝 (依姓氏筆畫排列)
監修 劉芳如、何炎泉
文字撰述 邱士華、林麗江、板倉聖哲、陳國棟、賴毓芝
(依姓氏筆畫排列)
英文翻譯 蒲思棠
日文翻譯 遠藤壽美子、邱函妮
攝影 林宏燦、劉榮盛、陳靜嫻、林子淵

出版者 國立故宮博物院
11143 臺北市士林區至善路二段 221 號
電話：02-2881-2021
傳真：02-2882-1440
網址：<http://www.npm.gov.tw>

設計印刷 四海圖文傳播股份有限公司
10563 臺北市松山區光復南路 35 號 5 樓之 1
電話：02-2761-8117
傳真：02-2761-9034

總代理 國立故宮博物院故宮文物藝術發展基金
11143 臺北市士林區至善路二段 221 號
電話：02-2881-2021 轉 68977
專線：02-2883-6887
傳真：02-2883-8929
郵政劃撥 19606198
電子信箱：service@nppmeshop.com



Issuer Jeng-yi Lin
Editors Shih-hua Chiu, Li-jiang Lin, Yu-chih Lai
Supervisors Fang-ju Liu, Yanchiuan He
Authors Shih-hua Chiu, Li-jiang Lin, Masaaki Itakura,
Guo-dong Chen, Yu-chih Lai
English Translator Donald E. Brix
Japanese Translator Endo Sumiko, Hanni Chiu
Photographers Hung-ying Lin, Jung-sheng Liu, Ching-hsien Chen, Tzu-yuan Lin

Publisher National Palace Museum
No. 221, Sec. 2, Zhishan Rd., Shilin Dist., Taipei City 11143, Taiwan (R.O.C.)
Tel: +886-2-2881-2021
Fax: +886-2-2882-1440
Website: <http://www.npm.gov.tw>

Designer & Printer Suhai Design & Production
5F-1, No. 35, Guangfu S. Rd., Songshan Dist., Taipei City 10563, Taiwan (R.O.C.)
Tel: +886-2-2761-8117
Fax: +886-2-2761-9034

Distributor National Palace Museum Art Development Fund
No. 221, Sec. 2, Zhishan Rd., Shilin Dist., Taipei City 11143, Taiwan (R.O.C.)
Tel: +886-2-2881-2021 (ext. 68977)
Direct Line: +886-2-2883-6887
Fax: +886-2-2883-8929
Postal remittance account: 19606198
E-mail: service@nppmeshop.com

出版日期 中華民國 107 年 4 月初版一刷 軟皮精裝
定價 新臺幣 1200 元
國際書號 978-957-562-796-6
統一編號 1010700321

First edition April 2018
Price NT\$ 1200
ISBN 978-957-562-796-6
GPN 1010700321

版權所有 翻印必究

Copyright © National Palace Museum. All Rights Reserved.