

蘇州片畫家黃彪研究

邱士華

國立故宮博物院書畫處

提 要

「蘇州片」的研究仍處於起步階段，對於具體的畫家、工坊、時代與區域風格的認識依然模糊不清。本文的研究焦點「蘇州片」畫家黃彪，在文獻中他因偽造〈清明上河圖〉而聲名頗著，在通常故意隱匿真實姓名的蘇州片畫家群裡，是難得身份清楚的例子。

然而，過去許多學者誤將同時期「王彪」與「黃彪」相混，並將王彪的畫作當成黃彪的唯一作品廣為引用。本文突破黃彪缺乏圖文資料的困境，除引用「偽好物」特展圖錄刊載之黃彪〈畫九老圖〉及〈秋原獵騎〉以外，另提供〈抗倭圖〉、〈耆英盛會〉與〈參同契〉、〈自書後杞菊賦〉等黃彪相關書畫作品，結合明清文集中黃彪史料，建立對這位「蘇州片」畫家自 1550 年代至 1590 年代畫業生涯及其家世的掌握。

就黃彪此一個案，可瞭解這位活動於十六世紀中後期的「蘇州片」畫家，原以繪製人物肖像為本業，亦為收藏家摹製收藏，同時卻也偽造簽款，做出欺人眼目的偽古書畫作品。黃彪所往來的文士對他偽造書畫顯然知情，不過依然留存其作品，加上黃彪自己在〈畫九老圖〉題跋中，將自己複製古代作品，詮釋成「重圖以繼絕」的作為，透露著明代後期從鑑賞家到實際製作者，對摹古、偽古不完全否定的複雜心態。

關鍵詞：黃彪、蘇州片、九老圖、清明上河圖、偽作

一、前言：「蘇州片」的研究回顧

「蘇州片」¹ 定義不清，目前所知最早使用此詞的例子，出現於 1920 年代的報章雜文中，大致指涉一批繪製於明代後期到清代前期、青綠設色為主的偽古畫。由於該類作品一般品質不佳，不乏用筆草率、敷色俗豔之作，加上它們多託名古代大家，被視為詐騙取利而製作的偽物，導致以蘇州片為主題的展覽或出版品極少，亦非熱門的研究主題。

以往「蘇州片」的研究，多出於古書畫偽訛考辨的需求與興趣，以鑒別真偽為目標，可以 1990 年楊臣彬〈談明代書畫作偽〉² 為代表。另一種研究路線，則針對特定「畫題」的蘇州片做細部比較，提供偽作者裁減、拼湊畫稿的實例與瞭解，可以 2010 年 Ellen Johnston Laing “Suzhou Pian” and Other Dubious Paintings in the Received “Oeuvre” of Qiu Ying³ 為代表。

近年來，以不同朝代或著名書畫家為主題的展覽及圖錄蓬勃出現，讓許多名品以外的作品圖像得以公布，無疑擴大了可能的研究範圍。蘇州片的研究亦由其中獲益。例如學界對於明清城市活動與文化的關注，⁴ 讓蘇州片的重要題材「清明上河圖」各種版本的出版越見豐富、清晰；⁵ 又如對於東京大學史料編纂所藏〈倭寇圖

1 「蘇州片」一詞的回顧，可參閱邱士華，〈拼嵌群組——探索蘇州片作坊的輪廓〉，收入邱士華、林麗江、賴毓芝撰著，《偽好物——十六至十八世紀蘇州片及其影響》（臺北：國立故宮博物院，2018），頁 346-349。「偽好物」特展大致將「蘇州片」定義為：（一）製作時間：明代後期到清代初期，也就是橫跨十六到十八世紀。（二）製作地點：不一定在蘇州製作（三）作品風格：以蘇州名家風格繪製，或在題跋處偽造蘇州文人題詠的偽古書畫。

2 楊臣彬，〈談明代書畫作偽〉，《文物》，1990 年 8 期，頁 72-87、96。

3 Ellen Johnston Laing, “Suzhou Pian and Other Dubious Paintings in the Received “Oeuvre” of Qiu Ying,” *Artibus Asiae* 59:3/4 (2000), 265-295.

4 參見王鴻泰，〈閒情雅致——明清間文人的生活經營與品賞文化〉，《故宮學術季刊》，22 卷 1 期（2004 秋），頁 69-97；李孝悌編，《中國的城市生活》（臺北：聯經出版事業公司，2005）；王鴻泰，〈雅俗的辯證——明代賞玩文化的流行與士商關係的錯雜〉，《新史學》，7 卷 4 期（2006.12），頁 73-143；巫仁恕，《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》（臺北：中央研究院、聯經出版事業公司，2007）；巫仁恕，《優游坊廂：明清江南城市的休閒消費與空間變遷》（臺北：中央研究院近代史研究所，2017）。

5 相關特展與圖錄出版如：香港藝術館編，《繁華都市——遼寧省博物館藏畫展》（香港：香港藝術館，2009）；童文斌主編，《繪苑瑤瑤：清院本清明上河圖》（臺北：國立故宮博物院，2010）；板倉聖哲編，《描かれた都——開封・杭州・京都・江戸》（東京：東京大学出版社，2013）；蘇州博物館編，《十洲高會：吳門畫派之仇英》（北京：紫禁城出版社，2015）；大和文華館編，《蘇州の見る夢：明・清時代の都市と絵画》（奈良：大和文華館，2015）；單國強編，《仇英模清明上河圖鑑賞》（蘇州：古吳軒出版社，2015）。相關研究如王正華，〈過眼繁華：晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，收入李孝悌編，《中國的城市生活》（臺北：聯經出版事業公司，2005），頁 1-57。植松瑞希，〈都市が育む絵画の歴史、蘇州の場合〉，收入大和文華館編，《蘇州の見る夢：明・清時代の都市と絵画》，頁 6-21。

卷〉與北京國家博物館藏〈抗倭圖卷〉的研究，⁶亦開啟了蘇州片風格應用於明代時事敘事畫卷的討論面向。

國立故宮博物院於 2018 年推出的「偽好物——十六至十八世紀蘇州片及其影響」特展⁷可謂蘇州片研究的里程碑，首度揀選品質佳良的蘇州片書畫作品，直接以蘇州片為題進行展示與討論。圖錄專論拓展的研究視野亦豐富多元，〈拼嵌群組—探索蘇州片作坊的輪廓〉，⁸透過相同偽印的比對，作為判斷偽造工坊的依據，突破過去只能就相同圖像討論蘇州片的困境，也跳脫以往僅就圖像構成分析為主的畫坊研究取徑；〈以蘇州為典範—圖文相襯映的蘇州片製作與影響〉，⁹點出許多蘇州片畫作成組出現，以及標為文徵明、仇英文圖合作的現象，實為吸納轉化蘇州原本流行的圖文敘事類型作品，而明代後期仇英聲名大噪的緣由，也可透過蘇州片作坊上述商業操作推波助瀾得到全新的理解；〈「蘇州片」與清宮院體的成立〉，¹⁰犀利地呈現了作為「偽作」的蘇州片，超脫真偽之辨的框限，對清代宮廷這個指標性藝術機構的再創作，在題材、風格各層面產生的巨大影響；〈清明上河圖在東亞的傳播：以趙浙畫（林原美術館藏）為中心〉，¹¹透過日本藏趙浙及其他數本〈清明上河圖〉的分析，不但提供了難得的蘇州片畫家的訊息，也彰顯了蘇州片作為流行商品，跨越國界的動能，在東亞日、韓等地，帶來大範圍影響。¹²

特別值得注意的是「偽好物——十六至十八世紀蘇州片及其影響」特展對「蘇州片」的重新定義。與過去將「蘇州片」限縮於青綠重彩、工坊大量製作者有別，該展納入「蘇州片」範疇的作品包含以下兩類：（一）以沈周、文徵明、唐寅、仇英風格繪製，並託名此四家或前代著名畫家的明代後期乃至清代前期的畫作；

6 馬雅貞，《刻劃戰動：清朝帝國武功的文化建構》（北京：社會科學文獻出版社，2016）；東京大學史料編纂所，《描かれた倭寇——「倭寇図巻」と「抗倭図巻」》（東京：吉川弘文館，2014）；須田牧子主編，《「倭寇図巻」「抗倭図巻」をよむ》（東京：勉誠出版，2016）。

7 邱士華、林麗江、賴毓芝撰著，《偽好物——十六至十八世紀蘇州片及其影響》（臺北：國立故宮博物院，2018）。

8 邱士華，〈拼嵌群組——探索蘇州片作坊的輪廓〉，頁 346-365。

9 林麗江，〈以蘇州為典範——圖文相襯映的蘇州片製作與影響〉，收入邱士華、林麗江、賴毓芝撰著，《偽好物——十六至十八世紀蘇州片及其影響》，頁 366-385。

10 賴毓芝，〈「蘇州片」與清宮院體的成立〉，收入邱士華、林麗江、賴毓芝撰著，《偽好物——十六至十八世紀蘇州片及其影響》，頁 386-409。

11 板倉聖哲，〈清明上河圖在東亞的傳播：以趙浙畫（林原美術館藏）為中心〉，收入邱士華、林麗江、賴毓芝撰著，《偽好物——十六至十八世紀蘇州片及其影響》，頁 410-431。

12 蘇州片研究的重要性與意義，請參閱陳國棟，〈贗品文物的時代背景與意義〉，收入邱士華、林麗江、賴毓芝撰著，《偽好物——十六至十八世紀蘇州片及其影響》，頁 338-343；賴毓芝，〈談蘇州片研究的幾種可能性〉，《故宮文物月刊》，425 期（2018.8），頁 54-67。

(二) 雖未明顯採用蘇州名家風格繪製的明代後期乃至清代前期書畫作品，但作品上的收傳印記與其後題跋標為蘇州文人或活動於蘇州的文人。¹³ 上述定義看似寬泛，卻可擺脫原本定義無法突破這類作品製作者、製作地點以及製作時間的窘境。藉由納入其他與蘇州片風格類似的畫作，以及憑藉蘇州文人認證相關的「偽作」，反而有機會開啟明末清初以蘇州為中心偽造書畫的研究可能。

本文沿用「偽好物」特展對蘇州片的定義，由一向被認為是蘇州片代表畫家黃彪的「非蘇州片」作品〈畫九老圖〉展開研究，嘗試以此個案進一步認識早期蘇州片畫家的活動樣貌。

二、過去對黃彪的認識

蘇州片研究尚待釐清的部分仍多。光就蘇州片的製作，目前多以「工坊」、「合作生產」理解，而對實際參與者的認識，就筆者所知，僅有三位畫家相對清晰，分別是：黃彪、王彪與趙浙。

趙浙及王彪，皆因落款於蘇州片風格的作品上而得到重視。趙浙〈清明上河圖〉，已有板倉聖哲的專門研究。¹⁴ 王彪〈桃源仙境圖〉¹⁵ 則因楊臣彬的研究，被等同於明清文獻中因偽作〈清明上河圖〉而頗具聲名的黃彪。¹⁶

過去的研究者並未找到黃彪（1522-1594 以後）的存世作品。但由於明清筆記小說中存在不少有關著名文人王世貞（1526-1590）的父親王忬（1507-1560），將黃彪臨仿的〈清明上河圖〉獻給嚴嵩（1480-1567）、嚴世藩（1513-1565）父子，最終敗露惹禍上身的故事，黃彪可說是明代後期摹作偽古書畫的代表人物。

這個故事的諸多版本細節略有出入，以下僅舉活動時代較接近的沈德符（1578-

13 邱士華，〈拼嵌群組——探索蘇州片作坊的輪廓〉，頁 349。

14 參見板倉聖哲，〈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。

15 楊臣彬研究時，王彪〈桃源仙境圖〉藏於北京故宮博物院。然此作收錄在可能於 1994 年出版的《炎黃藝術館藏品集·古代書畫卷》及 2000 年出版之《中國繪畫全集》第 15 卷，可知至少於 1994 至 2000 年期間此作藏於炎黃藝術館。筆者擬申請特參時詢問館方後，得知此作現藏於整修中的北京藝術博物館。王彪〈桃源仙境圖〉可參見黃胄、宗文龍主編，《炎黃藝術館藏品集·古代書畫卷》（杭州：浙江美術出版社，未著錄出版年代），頁 100-103；中國古畫鑑定組編，《中國繪畫全集》（浙江：人民美術出版社，2000），卷 15，頁 102-105、說明頁 15。

16 楊臣彬，〈談明代書畫作偽〉，頁 72-87、96。涉及黃彪臨仿〈清明上河圖〉的文獻資料，可見葉康寧，《風雅之好——明代嘉萬年間的書畫消費》（北京：商務印書館，2017）。

1642) 與姜紹書(約 1580-1650 以後)¹⁷ 的兩個代表性版本為例。

沈德符《萬曆野獲篇》中，黃彪的臨本被王忬當作北宋張擇端的真跡送給嚴嵩：

嚴分宜(嚴嵩)勢熾時，以諸珍寶盈溢，遂及書畫骨董雅事。時鄆懋卿以總漕使江淮，胡宗憲、趙文華以督兵使吳越，各承奉意旨，蒐取古玩不遺餘力。時傳聞有〈清明上河圖〉手卷，宋張擇端畫，在故相王文恪(王鏊)胄君家。其家鉅萬，難以阿堵動。乃託蘇人湯臣者往圖之。湯以善裝潢知名，客嚴門下，亦與婁江王思質(王忬)中丞往還。乃說王購之。王時鎮薊門，即命湯善價求市。既不可得，遂屬蘇人黃彪摹真本應命。黃亦畫家高手也，嚴氏既得此卷，珍為異寶，用以為諸畫壓卷，置酒會諸貴人賞玩之。有妒王中丞者知其事，直發為贗本。嚴世蕃大慚怒，頓恨中丞，謂有意給之，禍本自此成。或云即湯姓怨弇州伯仲(王世貞、王世懋)，自露始末，不知然否。¹⁸

就這條筆記最後「不知然否」的語句判斷，沈德符對這個事件的始末，似乎也不是很確定。

在姜紹書《無聲詩史》的紀錄中，黃彪的臨本則未經嚴嵩收藏：

黃彪，號震泉，蘇州人。嘉靖間分宜嚴相(嚴嵩)購求張擇端〈清明上河圖〉，捐千金之值而後得之，尋籍入天府，為穆廟所愛，飾以丹青。彪得擇端稿本，稍加刪潤，布景著色，幾欲亂真。王弇州(王世貞)謂其跡不類真本，亦自工緻可愛，所乏者腕指間力耳。子景星，號平泉，精於仿古，所擬仇十洲(仇英)人物仕女，姿態艷逸，駸駸度驂騑前矣。吳中鬻古，皆署以名人款求售，奕世而下，姓字不傳，不幾化為泰山無字碑乎？因表而出之。景星生而體軟，不能步履，端居研究，六法精工，蓋靜而專，非偶然也。¹⁹

17 姜紹書生卒年，參閱井上充幸，〈姜紹書と王越石——「韻石齋筆談」に見る明末清初の藝術市場と徽州商人の活動〉，《東洋史研究》，64 卷 4 號(2006.3)，頁 1-44。

18 (明)沈德符，《萬曆野獲編》，收入《中國基本古籍庫》(北京：愛如生數字化技術研究中心，2006，清道光七年姚氏刻、同治八年補修本)，補遺，卷 2，頁 5-6。

19 (明)姜紹書，《無聲詩史》收入《中國基本古籍庫》(北京：愛如生數字化技術研究中心，2006，清康熙觀妙齋刻本)，卷 7，頁 1-2。

根據姜紹書所記，黃彪曾根據張擇端〈清明上河圖〉的稿本稍作增刪變化，添上顏色，另繪為一本。王世貞曾看過黃彪此本，認為其作「工緻可愛」。

姜紹書的紀錄較乏戲劇性，不似沈德符一類的版本受到歡迎和流傳。但沈德符版本描述的因受權相逼索古代名蹟，讓收藏家不得不找人製作偽本或複本的情節，亦是明代後期流行的故事格套。姜紹書的版本反而更可信，也是提供黃彪資料最豐富、重要的一則。無論實情為何，眾多筆記小說的紀錄，反應黃彪在明代後期臨摹古畫方面響亮的名氣。

明清文獻呈現出的黃彪形象，直接影響著當代研究蘇州片的學者。以楊臣彬為首，他在〈談明代書畫作偽〉一文中，將黃彪作為「蘇州片」偽作者的代表。他雖未找到黃彪名款的傳世作品，但認為當時藏於北京故宮的「王彪」〈桃源仙境圖〉²⁰即為黃彪手筆。楊臣彬文中引李日華（1565-1635）《渭水軒日記》中對古物仲介商「王越石」、「黃越石」混用的訛誤，作為江南「王」、「黃」發音混淆的例證。王彪〈桃源仙境圖〉不但是青綠設色的「標準」蘇州片畫作，畫作後方又有王彪老師張寰（1486-1581）的題跋，據此推測王彪的活動時間與黃彪接近，因此楊臣彬將「黃彪」與「王彪」視為一人。

楊臣彬此說一出，便為後續研究蘇州片的論著普遍引用。²¹一直到近期葉康寧才提出黃彪不應是王彪。²²他認為《石渠寶笈》所錄黃彪〈畫九老圖〉的自題款署為「黃彪」，本人簽款不應有誤作為主要根據。至於青綠爛漫、標準蘇州片風格的王彪〈桃源仙境圖〉，葉康寧認為卷末張寰的題跋才是誤書，將其徒「黃彪」錯作「王彪」。因此他寫作當時仍接受〈桃源仙境圖〉為黃彪所存唯一傳世畫作。

葉康寧於王世貞的文集中查檢到一條黃彪送他偽為趙孟頫所書的《參同契》，以及另一條黃彪曾為俞允文（1513-1579）畫像的資料。他就這兩項史料，指出黃彪亦工書，能寫得一手很好的趙（趙孟頫）體字，並且也為人畫像，並非僅靠作偽或摹古謀生。²³

20 楊臣彬，〈談明代書畫作偽〉，頁 72-87、96。

21 如王正華，〈過眼繁華：晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，頁 43、44、49。

22 葉康寧，〈風雅之好——明代嘉萬年間的書畫消費〉，頁 8、12。

23 葉康寧，〈風雅之好——明代嘉萬年間的書畫消費〉，頁 11。「黃彪遺我《參同契》，用趙吳興（趙孟頫）贗識。以示客，客多以為吳興也。」（明）王世貞，《弇州山人四部續稿》，收入《中國基本古籍庫》（北京：愛如生數字化技術研究中心，2006，清文淵閣四庫全書本），卷 164，〈有明三吳楷法二十四冊〉，頁 11。

板倉聖哲在趙浙的研究中，對黃彪與王彪的問題也作過討論。他由〈畫九老圖〉（圖1）與〈桃源仙境圖〉（圖2）的畫風差異，認為王彪與黃彪應為兩位畫家，而非任何一方誤寫姓氏。此外，他由推測這位畫家「擅長的畫種幅度應該相當寬廣」，並由直接於畫上署款留名，推測「黃彪與趙浙這兩位畫家，以自己的名字製作各類畫種的作品，在蘇州片的作坊中，也是有名的人物吧」。²⁴

板倉聖哲並觀趙浙與黃彪、王彪的討論，反映著他對蘇州片繪製者與工坊的想像。黃彪到底隸屬於那個階層？職業畫家？文人畫家？他真的隸屬或領導某個蘇州片作坊嗎？或者他開著畫舖，接受各方顧客上門訂製蘇州片？如果〈清明上河圖〉之類的臨做本可以像趙浙一樣簽上作者的名字，這些畫家或工坊在當時會不會不以作偽為主，而只是附帶的營業項目？是半公開性質的？或者諱莫若深？

這些問題對不同時段、不同地區的「蘇州片從業者」，答案必定不同。可惜目前這些畫家姓名幾乎湮滅無存，難以進一步研究。唯有黃彪，不但姓名清楚，又是屢受引用的蘇州片代表作家。因此下文將以近來發現的黃彪相關文獻與作品資料，補充對這位原本所知不多的書畫家的認識。

三、黃彪的家世

對蘇州片畫家的普遍想像多為職業畫家，學養不高，甚至不見得嫻於書寫，且不論詩詞歌賦，或許連成文都有問題。以明代職業畫家最成功的仇英（約1494-1552）為例，除了署款以外，幾乎未於作品上留下隻字片語。

反觀摹製〈清明上河圖〉的黃彪，過去由他可自題〈畫九老圖〉（圖1），又能偽造趙孟頫〈參同契〉判斷，已可知此人能書、能畫、能為文，並非如仇英一類僅長於繪畫的匠師，而具備相當的文人素養。究竟黃彪是何家世呢？有何背景習得相關學養？

有關黃彪家世的關鍵資料為王世貞〈改黃太常墓序〉：「公之墓出，一時臺泉諸大夫豔其事立祠以祀公。而博士之諸孫彪、熊者思所以光大之。會熊與余識，以叙見屬，而余不能辭，為志其大都。……吾所以不辭此文者，喜節士之有祠與有後

24 板倉聖哲，〈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421。

耳，不必熊、彪之有祖也」。²⁵

黃太常指的是黃湜（1350-1402），字子澄，江西分宜人，官太常卿，建文年間力主削藩，靖難後受擒不屈，肢解而死，親族一併誅除，異常慘烈。²⁶ 正德十五年（1521），始得昭雪。萬曆年間，神宗復建文年號，靖難遜國者獲平反，恩准地方官員為這些殉難者建祠。²⁷ 明萬曆四年（1576），黃湜子孫黃熊與蔣乾等人上墳時爭執墓地所有權，後來再祭祀時發生地中裂出黃湜墓志銘的靈異事件。²⁸ 地方人士因此處為黃湜立祠。

王世貞文中「而博士之諸孫彪、熊者思所以光大之」，該句提到的「博士」，所指應為黃湜之子孫黃雲（?-1516 以後）。《崑山人物傳》稱黃雲為崑山名儒，²⁹ 字應龍，家貧好學，博及群書，以詩文見長，由歲貢任瑞州府學訓導致仕，³⁰ 與沈周、文徵明、唐寅等蘇州文人友善。黃雲祖上，據記載為明初靖難之變的受難者江西大學士黃湜（1350-1402）之子黃玉（生卒年不詳）。南京城陷之前，黃湜讓諸子避走崑山，得到蘇州官員的幫助，隱姓為田，逃過一劫。黃雲即為黃湜之子黃玉此支後嗣。³¹ 《崑山人物傳》黃雲傳記的後半段亦十分重要，提到黃雲與黃彪的關係：「先生之裔孫名彪者，善貌人，能得情性。」³² 可知黃彪為黃湜、黃雲後裔，正與王

25 (明)王世貞，〈改黃太常墓序〉，《弇州史料》，收入《中國基本古籍庫》（北京：愛如生數字化技術研究中心，2006，萬曆四十二年刻本），後集，卷28，頁6。

26 「太常卿黃子澄，分宜人，為修撰伴讀東宮，後與齊泰議削藩。請先削周、齊、湘、代、岷諸王。燕王陷京師，奔嘉興，謀舉事被執，抗辯不屈，磔于市。見明史及輯覽。」參見（清）舒赫德、于敏中等編，《欽定勝朝殉節諸臣錄》，收入《文淵閣四庫全書電子版》（香港：迪志文化出版有限公司，2006，文淵閣四庫全書本），卷12，頁1。

27 「萬曆乙未（1595），上復建文年號。……又上御極初，允閣臣議，優卹建文諸死節臣，許各地方或特為建祠，或祀諸鄉賢，有司春秋祭祀。」參見（明）鄭仲夔，〈復建文年號〉，《玉塵新譚》收入《中國基本古籍庫》（北京：愛如生數字化技術研究中心，2006，明刻本），偶記，卷1，頁7。

28 「地中如雷，化青氣一道上沖從西北去。又裂出一潭，見有石誌，乃洪熙元年（1425）御史劉璉撰題曰：『大明死節太常卿黃公墓誌銘』。」參見（明）屠叔方，《建文朝野彙編》，收入《中國基本古籍庫》（北京：愛如生數字化技術研究中心，2006，明萬曆刻本），卷11，頁36。

29 黃雲生卒年不詳，然據（明）都穆（1458-1525）〈遊崑山題名刻石〉云：「正德十一年（1516）四月丙子，重遊崑山，飲華藏禪院。同游者黃雲應龍、王綸理之、李元壽仁山及應龍子元祐。時期而不至者，俞璋朝相也。郡人都玄敬題。」故知1516年尚存，應為其晚年。都穆資料引自李軍，〈千古穹碑有遺墨——王理之生平及《三貞碑》考略〉，《崑崙堂》，2014年1期，頁43。

30 (明)周世昌撰，《重修崑山縣志》（國家圖書館藏明萬曆四年刊本），卷6，〈黃雲〉，頁26。

31 黃湜四子皆逃往吳地，黃玉為其次子，改名田彥修。王世貞提到黃玉（黃彥修）「其後有博士雲者，以文學顯矣」，可知黃雲為黃湜子孫。參見（明）王世貞，《弇州史料》，後集，卷28，〈改黃太常墓序〉，頁6。

32 參見（明）張大復，《崑山人物傳》，收入《中國基本古籍庫》（北京：愛如生數字化技術研究中心，2006，明刻清雍正二年重修本），卷5，〈黃雲〉，頁10-11。

世貞〈改黃太常墓序〉所言「博士之諸孫彪、熊者」相印證。可惜家道難振，雖獲平反，黃家在黃雲時已然貧困，至黃彪這一代似乎也不見起色，如黃彪只能以畫為業。

由〈改黃太常墓序〉內容可知黃彪同輩有兄弟黃熊。王世貞文集中另有一則〈題黃熊像〉，有句：「十年常泛米家船，詞畫嘗誇夙世緣」，似已結識黃熊有年。³³ 王世貞此詩第二句「詞畫」顯示黃熊長於詞翰與繪畫。而第一句用了「米家船」的典故，可能意指黃熊如米芾（1051-1107）一樣載著書畫收藏到處遊歷。再由詹景鳳（1532-1602）曾稱黃熊「博古」，³⁴ 可推測黃熊涉足古董生意。王世貞的文集中數次提到與黃熊進行古代碑帖交易可為佐證。如王世貞收藏的索靖〈月儀帖〉購自黃熊；³⁵ 讓他遺憾因價高無法成交的褚遂良〈孟法師碑〉，亦為黃熊提供；³⁶ 此外，周六觀舊藏的〈宋搨蘭亭帖〉，後由黃熊取得，除將真跡售予王世貞，亦造偽本販售等事。³⁷

黃熊販售的文物，部分可能來自祖父黃雲的收藏。³⁸ 黃雲生活雖不寬裕，但與蘇州文人交好，因此必有與同時代沈周、文徵明等書畫家往來的信札、手蹟；至於他收藏的古代作品，所知者包括巨然〈廬山圖〉、倪瓚〈二帖〉、吳說〈遊絲書〉、金顯宗〈雨竹圖〉、宋高宗〈敕岳飛殺賊手詔〉等作。黃雲子孫變賣其收藏，最清楚的例子是文徵明為黃雲所繪的〈雲山圖〉卷（今藏近墨堂）。畫上王世貞 1570 年的題跋寫道此卷「應龍（黃雲）絕寶愛之，戒其後人勿為餅金懸購者所得。去六十年，而其諸孫強以留余，得厚直而去。」³⁹ 很可能就是黃熊或黃彪等子孫，將此卷重

33 (明)王世貞，《弇州四部稿》，收入《中國基本古籍庫》（北京：愛如生數字化技術研究中心，2006，萬曆刻本），卷 52，〈題黃熊像〉，頁 20。

34 「黃熊亦以博古善予。予過姑蘇曾三至其家。」出自(明)詹景鳳，《詹氏小辨》，引自(明)屠叔方，《建文朝野彙編》，卷 11，頁 38。

35 「今年冬得黃熊所携索幼安〈月儀帖〉一卷。」(明)王世貞，《弇州山人四部續稿》，卷 166，〈索靖月儀帖跋〉，頁 6。

36 「余嘗於黃熊所見而絕愛之，參差未成買。」(明)王世貞，《弇州山人四部續稿》，卷 167，〈褚河南孟法師碑銘後〉，頁 27。

37 「此本初為周氏六觀堂物。周生歿，其家失之，落拾遺人黃熊手。」王世貞，《弇州四部稿》，卷 134，〈宋搨蘭亭帖〉，頁 9。

38 黃雲的收藏可參考黃朋，〈明代中期蘇州地區書畫鑒藏家群體研究〉（南京：南京藝術學院博士論文，2002），頁 39-42。

39 參見近墨堂書法研究基金會藏品網頁：文徵明，〈雲山圖〉，「墨堂書法研究基金會」http://jinmotang.org/index.php?route=gallery-detail&c_id=&y_id=&m_id=&t_id=&a_id=48&p_id=199（檢索日期：2019 年 11 月 8 日）。文獻著錄見(明)王世貞，《弇州四部稿》，卷 138，〈文太史雲山畫卷後〉，頁 12。

價賣給了王世貞。

黃彪長成環境應與黃熊類似，可猜測他對古書畫文物的知識，亦不見得遜色於「博古」的兄弟黃熊。且不論繪畫，就法書碑榻來說，就目前所知，黃彪即擁有刻石收藏。姜宸英（1628-1699）在〈跋家藏唐石蘭亭序〉⁴⁰中提到：「此石背面刻蘭亭二種。前一面比後刻較低一字。明嘉靖間吳門黃君者，工畫人物，偶得此，知是唐摹石，因贖為宋人〈清明上河圖〉并榻如舊本獻之一貴人。其人以遺分宜相。後潢匠索賂不得，發其事。貴人以此見忤，而黃亦坐是窮死。」雖未明言「黃君」即為黃彪，然文中另提到「其子名景星，字平泉，跛足知書，亦善繪事」，黃景星即為黃彪之子，⁴¹故可知此石為黃彪舊藏。

此外，王世貞曾提到黃彪能運用趙孟頫風格書寫：「黃彪遺我〈參同契〉，用趙吳興（趙孟頫）贖識。以示客，客多以為吳興也。」⁴²這件後來被王世貞割去偽款裱為冊頁的黃彪〈參同契〉似已不存，不過他偽造趙孟頫書跡推測並非一時興起的單一事件。目前僅有出版品但藏地不明的傳趙孟頫〈參同契〉（圖3），仍存有趙孟頫款識，應亦為黃彪偽造的書蹟。⁴³將〈參同契〉與〈畫九老圖〉〈耆英盛會〉的書跡相比後，〈參同契〉筆畫雖著意傳達趙體書之寬厚典雅，但結字、行筆習慣，仍與其他黃彪兩作相似，可接受為其作品。

國立故宮博物院尚有一件傳為蘇軾的〈自書後杞菊賦〉（圖4），鈐有「黃彪」二字白文印。然由於該作書跡與黃彪〈畫九老圖〉一類題字差異頗大，原本認為亦有可能為與黃彪同名的鑑賞章。不過筆者後來於〈抗倭圖〉卷末發現同樣的「黃彪」印，⁴⁴且上方「筆墨精良人生一樂」一印，亦曾鈐於黃彪1558年為王延陵繪製〈少谿先生小像〉上，⁴⁵可證明此作確與黃彪有關。〈自書後杞菊賦〉雖以蘇軾書體

40（清）姜宸英，《湛園集》，收入《文淵閣四庫全書電子版》（香港：迪志文化出版有限公司，2006，文淵閣四庫全書本），卷2，〈跋家藏唐石蘭亭序〉，頁23-24。黃彪所藏的此石，或許可能為黃熊偽造宋榻蘭亭序時所用的刻石，原為張氏所藏。見（明）王世貞，《弇州四部稿》，卷134，〈宋榻蘭亭帖〉，頁9。

41（明）姜紹書，《無聲詩史》，卷7，頁1-2。

42 參見（明）王世貞，《弇州四部稿》，卷164，〈有明三吳楷法二十四冊〉，頁11。

43 《趙孟頫書參同契》（天津：天津市古籍書店，1991）。感謝葉康寧告知此冊資訊，並提供趙華的判斷。趙華認為此作為黃彪書跡，不過由於先前並無黃彪書跡清楚的出版品，其看法應自王世貞文集對黃彪書〈參同契〉的紀錄有關。此作圖版另可見於葉康寧，〈黃彪與偽好物：從黃彪其人看明朝偽作盛行的背景〉，《藝術家》，518期（2018.7），頁141。

44 2018年7月19日須田木子於國立師範大學藝術史研究所主辦的「真贋之間」工作坊中發表演講，展示清楚的〈抗倭圖〉圖像，因此才有機會透過卷末印蹟發現此卷為黃彪之作。

45（清）陸時化，《吳越所見書畫錄》，收入《中國基本古籍庫》（北京：愛如生數字化技術研究中

寫成，但顯然並非真跡。由於目前未掌握其他黃彪蘇軾書體的作品，保守一點可將此作視為黃彪收藏，但大膽一點，亦不排除可作為黃彪在趙孟頫書跡以外，也偽造其他書家作品的例證。無論何者屬實，由上述幾件黃彪藏品或「作品」，可知他對東晉王羲之、北宋蘇軾、元代趙孟頫的書體有相當認識與掌握。

延續黃湜的血脈，黃彪的家族在昆山雖非富家鉅室，亦可謂名門之後。祖父黃雲又是昆山名儒，與蘇州文人圈聯繫緊密。⁴⁶ 黃彪的家世，提供他與一般職業書畫家不同的教養環境，讓他能自信地在〈畫九老圖〉作品後留下一段題識，也讓他較容易接觸、拓展文人士大夫階層的人際網絡與顧客群。以下將自文獻及現存作品耙梳匯整黃彪作品，可更具體地呈現黃彪在當時的部分人際網絡與以書畫營生的若干項目。

四、扁舟五湖——四處營生的書畫家黃彪

過去的研究中，僅能由文獻資料中得知黃彪繪製過〈清明上河圖〉、〈俞允文像〉，以及〈畫九老圖〉三件作品，圖像資料付之闕如。不過在發現國立故宮博物院所藏的〈畫九老圖〉之後，取得黃彪畫風、書風與印跡的基準材料，有利於對文獻及圖像進一步的查檢確認，目前已能掌握更多黃彪存世與文獻中的作品。

類似摹製〈清明上河圖〉的作品，尚可見〈秋原獵騎〉冊頁（圖5）以及〈抗倭圖〉卷。〈秋原獵騎〉收於國立故宮博物院典藏的《唐宋元畫集錦冊》中，原標為宋陳居中所繪。⁴⁷ 該作顯為明代風格，描繪樹木、人物的鬆秀筆調，與黃彪〈畫九老圖〉（圖1）相合，畫面左下方又鈐有「黃彪之印」，可接受為黃彪畫作。畫上另有一方「古婁周氏于舜圖書」，應為當時大收藏家周鳳來（1523-1555）的藏印，因此〈秋原獵騎〉可視為黃彪於周鳳來去世的1555年以前，為其臨摹的番騎圖，屬於黃彪早期的畫作。

藏於北京國家博物館的〈抗倭圖〉卷（圖6），描繪嘉靖年間倭亂，房舍遭

心，2006，清乾隆懷烟閣刻本），卷5，〈少谿先生小像〉，頁26-28。

46 文獻中有將黃彪標「蘇州人」或「崑山人」者，由於崑山縣隸屬於蘇州府下，故兩種標示方式應無抵觸。

47 該作解說及彩圖參見邱士華，〈明黃彪秋原獵騎解說〉，收入邱士華、林麗江、賴毓芝撰著，《偽好物——十六至十八世紀蘇州片及其影響》，頁24-27。

掠、焚燬，居民倉皇逃難，官兵自城中出擊與倭寇海戰得勝的敘事長卷。⁴⁸ 卷末鈐有「黃彪」及「扁舟五湖」兩印。該「扁舟五湖」印，同於黃彪〈畫九老圖〉畫與題跋交界處所鈐「扁舟五湖」印；而「黃彪」白文印亦同於〈自書後杞菊賦〉上的「黃彪」印。就圖像來看，〈抗倭圖〉上尺寸較小的人物與〈秋原獵騎〉描繪者有相似之處；山石敷色則同於〈畫九老圖〉。故〈抗倭圖〉亦可接受為黃彪畫作。

〈抗倭圖〉為當時的「戰勳圖」，某個程度上可視為「時事畫」，傳有文徵明所繪的版本。黃彪此作很可能為〈抗倭圖〉某個版本的摹製品，⁴⁹ 反映著他的主顧對此一畫題，不亞於古畫的強烈興趣。

不過摹製古代或當代畫作，並非黃彪當時最為人稱道的項目。前引《崑山人物傳》黃雲小傳記載：「先生之裔孫名彪者，善貌人，能得情性。嘗過草堂為予貌先生，見者無不凜凜以為先生縱談時如此」，⁵⁰ 可知道他曾於故舊齋室繪製祖父〈黃雲像〉。而見過此像的觀眾評論該像生動地傳達黃雲講論時的樣貌，可知皆為黃雲舊識，可能為同輩友朋或其學生。推估黃彪畫〈黃雲像〉的時間亦為其畫業生涯較早階段，而當時已得「善貌人，能得情性」的佳評。整理現存黃彪相關文獻與圖像資料中，的確也是以人物畫為多。

除了年代不明的〈黃雲像〉外，黃彪的人物畫作品尚有數件，整理如下，亦可見其藝業發展：

(一) 黃彪三十歲時 (1552) 繪製〈崑山十五老圖〉、〈湖社懷賢圖〉。⁵¹

這條資料出自清代湯貽汾 (1778-1853) 《琴隱園詩集》中〈題崑山十五老

48 〈抗倭圖〉卷相關研究參見註6。該圖與黃彪印跡、畫風的比對，參見邱士華，〈黃彪是「蘇州片」畫家なのか〉，《東京大学史料編纂所附属画像史料解析センター通信》，第85號 (2019)，頁12-19。

49 今藏北京中國國家博物館的〈抗倭圖〉，或許即為黃彪本人創稿的複本。

50 參見(明)張大復，《崑山人物傳》，卷5，〈黃雲〉，頁10-11。

51 「題崑山十五老圖。圖為郡人陳豐所藏，嘉靖三十一年壬子(1552)崑山黃彪寫十五老者。太子太保工部尚書歸安蔣瑤石庵，年八十八。平度州知州歸安施佑南村，年八十四。工部尚書建業劉麟南坦，年八十三。永新縣知縣長興李丙半溪，年七十六。延平府同知德清蔡玘夷軒，年七十五。貴州布政司參政安吉陳良謨練塘，年七十五。兩京刑部尚書長興顧應祥蒼溪，年七十四。留京太僕寺主簿歸安吳龍西園，年七十四。江西按察司僉事歸安孫濟郭南，年七十三。通政司右參議崑山張寰石川，年七十一。山東按察司副使孝豐吳麟蒼溪，年六十九。揚州府知府歸安朱懷幹雙橋，年六十。四川布政司參議長興章商臣南苕，年六十七。福建布政司左參政孝豐吳龍石岐，年六十。刑部主政歸安唐樞一庵，年六十。皆致政林下，會於崑山。山有逸老堂，別駕湯世賢為諸老所築，今存斷垣而已。」(清)湯貽汾，《琴隱園詩集》，收入《中國基本古籍庫》(北京：愛如生數字化技術研究中心，2006，清同治十三年曹士虎刻本)，卷16，〈題崑山十五老圖〉，頁15-16。

圖)。「峴山十五老」是湖州一帶退休致仕的耆老，追蹤唐代香山九老、北宋洛陽耆英會，於 1543 年組成的會社。該社集會人數、地點及社名數度更易。後因官員修築「逸老堂」，而更名為「逸老社」。⁵² 該會於每年春秋社集時，請畫師繪製圖像非僅一例。⁵³ 如張寰曾序〈逸老堂圖詠〉，⁵⁴ 可知 1547 年前後，該社亦曾請人繪製〈逸老堂圖〉。

湯貽汾提到的黃彪〈峴山十五老圖〉，與 1554 年前後，「十五老」中的張寰（1486-1561）寄給顧應祥（1483-1565）的黃彪〈湖社懷賢圖〉應非同一本。因為湯貽汾題跋的版本繪有吳龍（吳西園），而〈湖社懷賢圖〉則無此人。

顧應祥為〈湖社懷賢圖〉所作圖記，記載此社顛末頗為詳細，其中亦提到：「石川銀臺（張寰）以〈湖社懷賢圖〉見寄，乃蘇人黃生彪所畫者。余既宦遊于外，而吳我齋已下世，所繪惟有十三人。今春余得旨致仕家居，遂命徽州汪生即黃生所繪，加入余貌，仍為十五老圖。」⁵⁵ 顧應祥得到的〈湖社懷賢圖〉，只畫了十三位參與者。他因宦遊雲南，與另一位已去世社人吳廉（1472-1550），兩人皆不在畫中。顧應祥因請徽州汪姓畫家將兩人補繪于黃彪原作上，又將此作改稱為〈峴山十五老圖〉。

由此可知，1552 年黃彪在〈峴山十五老圖〉外，至少另有一卷與此集會有關的〈湖社懷賢圖〉。

（二）黃彪三十六歲時（1558）為王延陵（生族年不詳）繪製〈少谿先生小像〉。

這條資料出自清代陸時化（1714-1779）《吳越所見書畫錄》所記〈少谿先生小像〉。「少谿先生」即為王延陵，為王鏊（1450-1524）季子。⁵⁶ 畫上黃彪自題：「少谿先生小像。嘉靖戊午（1558）震泉山黃彪繪。」文中另以雙行小字註上黃彪鈐印三枚：「黃中文印」、⁵⁷「筆硯精良人生一樂」、「黃彪」。後有袁褱（1495-1573）、張

52（清）吳運焜輯，《補續群輔錄》，收入《中國基本古籍庫》（北京：愛如生數字化技術研究中心，2006，清乾隆刻本），卷 8，頁 14-16。

53「焜按：董潯陽份、蔡白石汝楠不與會。因嘉靖丁未春社，潯陽以在告侍其師一庵至，白石侍其翁夷軒至。張序有師、生、父、子之說。又我齋公，余七世祖也。余家舊藏一圖，無怡山、雪峰二公，而有兩吳龍，其一見前，其一為南京太僕寺主簿，號西園，年六十六。蓋社人時有增減，而圖亦先後不一，故多寡無定云。」見（清）吳運焜輯，《補續群輔錄》，卷 8，頁 16。

54（清）吳運焜輯，《補續群輔錄》，卷 8，頁 14。

55（明）顧應祥，〈峴山十五老圖記〉，收入董斯張編，《吳興藝文補》，收入《中國基本古籍庫》（北京：愛如生數字化技術研究中心，2006，明崇禎六年刻本），卷 32，頁 28-31。

56（清）陸時化，《吳越所見書畫錄》，卷五，〈少谿先生小像〉，頁 26-28。

57「黃中文印」感謝何炎泉協助釋讀。

敕（張獻翼，1534-1604）題跋。

（三）黃彪四十七歲時（1569）為吳稼澄三兄弟畫〈怡怡圖〉。

吳稼澄（約 1555-1602 以後），浙江孝豐人，所著《玄蓋副草》記有〈怡怡圖〉⁵⁸ 一件：「圖為姑蘇黃彪己巳年（1569）繪伯仲得其似。余時尚髻，見者以為逼真。今歲壬寅（1602）伯兄題數語授余，展對之際恍然自失。」吳稼澄為此圖作歌，其中「東吳畫師名好手，能令寸管分妍醜。憶昔中堂掃絹素，雪風颯沓吹窻牖。伯氏軒軒仲氏怡，貌出依稀骨格奇，余也垂髻最相似，可憐兒態猶嬌癡。」不但稱讚黃彪是「名好手」，還提到記得那年冬天黃彪在他家廳堂繪製此圖的情景。

（四）黃彪五十七歲以前（1579）畫〈俞允文像〉。

這條資料出於王世貞《弇州山人四部續稿》。⁵⁹ 俞允文，崑山人，未出仕，長於文學與書藝。由王世貞稱此像「乃黃彪所寫。戴貂帽，披紫裘，秀眉飄鬚，神仙中人也。」應為一幅設色肖像畫。考慮俞允文卒年，推測此像應成於 1579 年以前。

（五）黃彪七十四歲時（1594）〈畫九老圖〉。

此卷即為學者原以為不存，但屢屢引用《石渠寶笈》所錄此作題記的重要作品，現藏於國立故宮博物院。〈畫九老圖〉卷末有黃彪 1594 年自題，稱自己當時 74 歲，為確定黃彪生年、推測活動時間以及畫風的難得基準資料。

（六）黃彪〈耆英盛會〉卷。（圖 7）

遼寧省博物館所藏〈耆英盛會〉卷，原標為明佚名畫家作品。經與黃彪〈畫九老圖〉比較，無論是老者或侍僮的形容、布景花卉、林木的描繪均相當接近；在每個老者頭頂上方，標注姓名幫助觀者辨識的方式也如出一轍。卷末抄錄〈耆英會序〉，書蹟略趨潦草，然亦與〈畫九老圖〉黃彪題識結字、用筆習慣相同，並鈐有相同的「扁舟五湖」、「煙霞僊逸」二印，應為黃彪晚期作品。

今日黃彪總與摹繪〈清明上河圖〉連在一起，然根據這些資料可知，黃彪在當時最為人所知的特長應與繪寫人物有關，特別是「寫真」類型的畫作。文獻資料中除可見他為祖父黃雲、俞允文、王延陵、吳稼澄三兄弟畫像外，〈峴山十五老圖〉

58 (明) 吳稼澄，《玄蓋副草》，收入《中國基本古籍庫》（北京：愛如生數字化技術研究中心，2006，明萬曆家刻本），卷 7，〈怡怡圖歌有引〉，頁 14-15。

59 參見 (明) 王世貞，《弇州山人四部續稿》，收入《中國基本古籍庫》（北京：愛如生數字化技術研究中心，2006，清文淵閣四庫全書本），卷 150，頁 7。

一類雅集紀念的作品，亦與寫像有關。

「十五老」之一的顧應祥在〈峴山十五老圖記〉中提到因吳廉去世，故不入黃彪原作中。顧應祥後來特別商請徽州汪生補入，但畫像時無所依憑，只能想像為之，故有些失望圖中面貌與吳廉不似。⁶⁰ 由此案例可以推想，當時此類雅集圖的訂製者，會期待畫家有能力和參與者的容貌一定程度地「忠實」表現。

黃彪是否也能如「曾鯨派」或「江南派」繪製精緻細膩肖像類型，目前無法確定，⁶¹ 然就現存〈畫九老圖〉與〈耆英盛會圖〉，可知他能以略似速寫的方式，簡要勾繪出各式五官鬚眉，突顯像主個人特色。

觀覽過黃彪〈峴山十五老圖〉的端木國瑚（1773-1837）曾描述該作畫面：

蓬壺隔樹兩童子，粲然啟玉齒。問之所從誰？峴山老人是有三。老人一者語二者，竚聽容髮古山中，知非論世事，咳唾飛花墜岩戶。有四老人一枰棋，莓苔上石青離離，閒身又入局中劫，雲山不自供支頤。行前三者一回首，念有同人尚在後，道場清影落船頭，風片吹衣玉湖口。此際烟波碧到天，陂陀盤石浪回旋，誰移竹裏煎茶器，又棹荷閒載酒船。有五老人盤石坐，茶中高逸酒中仙。⁶²

端木國瑚描述的老者言語、下棋、閒行，或是畫中竹林中布置道具、烹茶等景象，於〈畫九老圖〉、〈耆英盛會圖〉中（圖8）均可見到類似場景。推測〈峴山十五老圖〉的畫面構成與風格，與上述兩件黃彪雅集圖手卷應十分類似。

清代的端木國瑚似已無法確定畫中老者的身份，但明代的與會者應能清楚辨別，並希望在畫中確切找到自己或友朋的形影。可以想像畫家黃彪要能掌握傳達與會人物的面容，1552年應曾赴峴山集會現場，方能為散居各地的眾耆老畫像。其他

60 「惟我齋（吳廉）則思索而得之，故不相像」，見（明）董斯張編，《吳興藝文補》，卷32，〈峴山十五老圖記〉，頁31。

61 「寫真有兩派，一重墨骨，墨骨既成，然後敷彩，以取氣色之老少，其精神傳於墨骨中矣，此閩中曾波臣之學也。一略用淡墨，鈎出五官部位之大意，全用粉彩渲染，此江南畫家之傳法。」見（清）張庚，《國朝畫徵錄》（上海：上海古籍出版社，2003，續修四庫全書本），冊1067，頁124-125。曾鯨研究可參考鄧麗華，〈從曾鯨肖像畫看晚明文人士人個人形象的建立〉（臺北：國立師範大學美術研究所碩士論文，2002）；近藤秀實，《波臣畫派》（長春：吉林美術出版社，2003）；馬季戈，〈曾鯨與波臣派的形成〉，《故宮博物院院刊》，2003年4期，頁13-22。

62（清）端木國瑚，收入（清）潘衍桐輯，《兩浙輶軒續錄》，收入《中國基本古籍庫》（北京：愛如生數字化技術研究中心，2006，清光緒刻本），卷34，〈峴山十五老圖陳補松屬為作歌并序〉，頁59-60。

例子情況亦應類似。如 1569 年為吳稼澄三兄弟畫的〈怡怡圖〉，是在冬日前往吳家繪製；1558 年為王延陵作〈少谿先生小像〉，可能是到蘇州王氏宅邸完成。

除了肖像以外，黃彪曾為王叔杲（1517-1600）作〈暘湖別墅圖〉，當時他應曾前往溫州永嘉暘湖別墅現場目驗。王叔杲，字陽德，浙江永嘉人。嘉靖三十七年（1558）曾集資七千餘兩於永嘉築永昌堡禦倭，⁶³ 嘉靖四十一年（1562）進士，官至參政治兵蘇松常鎮四郡，1577 年致仕回鄉。⁶⁴ 王世貞（1526-1590）曾為王叔杲作〈暘湖別墅圖記〉，記中提到：「姑寓其所以不忘者，毋使廊廟勝之而已矣。公听然悟，曰善。乃命黃生為之圖，而屬余記于首。」⁶⁵ 文中「黃生」，應指黃彪。因王世貞另作〈暘湖別墅後記〉提到王叔杲「謂黃彪貌其大都」⁶⁶ 可以為證。茅坤（1512-1601）亦曾於萬曆丁丑年（1577）二月為其作〈暘湖別墅記〉，提到「暘谷王公繪其所為〈暘湖別墅圖〉」，⁶⁷ 猜測茅坤所見很可能即為黃彪繪製者，則黃彪繪製此圖的時間應於 1577 年二月以前，約為他五十五歲之時。

在沒有照相機的年代，黃彪憑藉畫筆為雇主們的生命與活動留下紀錄，無可避免地四處奔波，光是目前掌握的活動區域，除了蘇州以外，還擴及太湖周邊的孝豐、湖州，以及遠一點的溫州永嘉。出現在〈畫九老圖〉、〈耆英盛會圖〉、〈抗倭圖〉上的黃彪「扁舟五湖」印（圖 9），不正是他對自己東奔西跑、四處為人作畫的寫照嗎？

由文獻資料看來，為畫營生、四處奔走的黃彪，實質上應屬職業畫家，然又與仇英一類畫師又有所別。不容諱言的，黃彪祖上聲望，很可能是在畫藝以外，他能成功打入士人圈的關鍵因素。透過蘇州地區文人網絡的接納、提攜，黃彪才得以在眾多文集中留下痕跡。

馮夢龍（1574-1646）〈宴死祭生〉這則筆記就反映了黃彪不同於一般職業畫師身份的狀況：

63 有關王叔杲築堡事，參見陳學文，〈明中葉以來江南城市化的新格局——永昌堡興建的價值與意義〉，《浙江社會科學》，2012 年 2 期，頁 126-130，125。

64 王叔杲小傳參見（清）王棻，《永嘉縣志》，收入《中國基本古籍庫》（北京：愛如生數字化技術研究中心，2006，清光緒八年刻本），卷 15，頁 39-40。

65（明）王世貞，《弇州山人四部續稿》，卷 61，〈暘湖別墅圖記〉，頁 1-3。

66（明）王世貞，《弇州山人四部續稿》，卷 61，〈暘湖別墅後記〉，頁 3-7。

67（明）茅坤，《茅鹿門文集》，收入《中國基本古籍庫》（北京：愛如生數字化技術研究中心，2006，明萬曆刻本），卷 20，〈暘湖別墅記〉，頁 24-26。

黃彪夜看張敕（張獻翼，1534-1604），見其齋中設筵，敕獨居主人位，嘿若談對。問其故。答曰：「今日宴死友張之象（1496-1577）、董宜陽（1511-1572）、何良傳（1509-1562）、莫如忠（1509-1588）、周思兼（1519-1565）五人。我念所至，輒與心語。」彪笑曰：「以公所邀，諒諸君必赴。」⁶⁸

這則紀錄張敕在家中設席宴請五位松江籍故去文士的故事，雖無涉畫事，卻由黃彪串場，反應著他躋入蘇州、松江一帶文人圈中，或許是邊緣人物，卻也非一般畫師可堪比擬。

黃彪著名的偽造〈清明上河圖〉的故事，也反映著類似狀態。首先，權宦強索珍貴古畫，導致收藏者以偽物摹作回應的故事情節，總套用在知名畫家身上。文人畫家如文徵明傳為朋友作〈仿趙伯驢後赤壁圖〉，職業畫家如仇英作〈仿小李將軍海天落照〉，⁶⁹皆為類似的故事。黃彪能成為這類故事的主角人物之一，反映他當時聲名頗著，但為何這個傳說不選擇以「仇英」為偽造的畫家？這或許反映著黃彪與王世貞的往來，為時所知。

前舉黃彪畫作的主顧，不少活躍於王世貞的交遊圈中。例如王叔杲在黃彪完成〈陽湖別墅〉後，請王世貞作了前後兩記；吳稼澄的詩作為王世貞稱賞；俞允文為王世貞的布衣交。就現存〈畫九老圖〉卷末題識來看，黃彪能書且能文，因此他與王世貞的交往，也許不單純只以「畫師」的角色存在。黃彪於〈畫九老圖〉題識的尾聲提到「余遠遊，好道而歸，七十有四歲矣。」若將他所好之「道」當作「道教」，可以理解黃彪將偽造趙孟頫款的煉丹術著作〈參同契〉送給王世貞、無記年〈耆英盛會〉圖中耆老所持的書卷內容為《黃庭經》皆非偶然。王世貞曾拜曇陽子（1557-1580）為師，⁷⁰與自言「好道」的黃彪或為同道中人。

68 (明)馮夢龍，《古今談概》，收入《中國基本古籍庫》（北京：愛如生數字化技術研究中心，2006，明刻本），〈宴死祭生〉，怪誕部卷2，頁7。〈宴死祭生〉所記張敕稱為「死友」的張之象、董宜陽、何良傳、莫如忠、周思兼皆為早於張敕的前輩松江文士，不過與蘇州、昆山文士往來亦深厚。如董宜陽生平活動可參見邱士華，〈許初竹岡阡表介述〉，《故宮文物月刊》，377期，2014年9月，頁62-71。

69 文徵明類似的故事可參見其〈做趙伯驢後赤壁圖〉卷末文嘉題跋：「後赤壁圖。乃宋時畫院中題。故趙伯驢伯駒皆常寫。而予皆及見之。若吳中所藏。則伯驢本也。後有當道。欲取以獻時宰。而主人吝與。先待詔語之曰。豈可以此賈禍。吾當為重寫。或能存其髣髴。因為此卷……」。參見王耀庭，〈明文徵明仿趙伯驢後赤壁圖〉，收入國立故宮博物院編輯委員會編，《文學名著與美術特展》（臺北：國立故宮博物院，2001），頁135-136。仇英類似的故事可參見（明）王世貞，《弇州山人四部續稿》，卷170，〈題海天落照圖後〉，頁3。此畫題亦可參考賴毓芝，〈從仙山、瑞應到天堂：談郎世寧《海天旭日圖》對蘇州片題材的轉換〉，《紫禁城》，2018年11期，頁136-155。

70 王世貞著作中提及曇陽子處不少，直接稱曇陽子為師者，如「……吳郡王世貞曰：善乎！吾師

王彪的老師崑山人張寰，也與黃彪相識。張寰亦為〈崑山十五老圖〉中一老，且與黃彪皆為崑山人。後為顧應祥所藏的黃彪此圖，原本亦由張寰收藏。黃彪為崑山雅集畫像，出於張寰的推薦邀約亦不無可能。〈崑山十五老圖〉這類的群像繪製案，應為黃彪擴展顧客群、為自己延譽的佳機，也讓他持續「扁舟五湖」、往來各地。

五、重圖以繼絕——暮年黃彪的自我定位

〈崑山十五老圖〉這類雅集圖在士人圈應甚受歡迎。雖然黃彪為當時士人所畫的雅集圖卷，目前尚不知有傳世者，但現存黃彪〈畫九老圖〉、〈耆英盛會圖〉，皆是這類經典耆老雅集的畫卷。

黃彪〈畫九老圖〉，描繪唐會昌五年（845）白居易等九位志趣相投的耆老，於河南洛陽香山聚會宴遊的故事。早在《新唐書》即有圖繪「九老會」的記載，流傳著不少版本，有稱「會昌九老」或「香山九老」者。如國立故宮博物院所藏傳劉松年〈會昌九老圖〉，以及美國華盛頓弗利爾藝廊所藏的傳宋馬興祖〈香山九老圖〉等作，皆與黃彪〈畫九老圖〉在整體佈局與人物姿態上十分相近。⁷¹ 畫面開始均為兩位老者一左一右合作展看一長卷，接著為三位老者觀看一戴花舞踊的白鬚老者的場面，最後則為三位老者圍聚下棋、觀棋。

黃彪所繪製的「九老圖」亦有所本，並非憑空臆造，其卷末題識（圖 10）前半段便提及蘇州地區「耆老圖」的收藏流傳狀況：

繪事得神為上，儼然生氣，惟唐人有焉。〈凌煙〉、〈登瀛〉圖，由帝王動費不貲，莫可尚已。白公以考槃繼美，執彩筆者，通達深造，故此本獨擅古今，景慕興者，〈睢陽〉、〈洛陽耆英〉盛矣。崑山城南朱君璧家藏會昌本，北城朱澤民家藏睢陽本。邑舉斯文會，時出一觀，如大訓河圖。然

曇陽子之夫徐生而擬殉之也。……」參見（明）王世貞，《弇州史料》，後集，卷 22，〈陳烈婦林萊表略〉，頁 28-30。另王世貞弟王世懋亦稱「吾師曇陽子」，參見（明）王世懋，《王奉常集》，收入《中國基本古籍庫》（北京：愛如生數字化技術研究中心，2006，明萬曆刻本），卷 8，〈徐氏刻劉真註黃庭內景玉經序〉，頁 13。

71 有關九老圖相關版本的整理與研究，可參考嚴雅美，〈論宋人香山九老圖冊兼談此題材的發展與演變〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所第三屆學生論文發表會，1995 年 5 月 9 日），頁 1-34；趙啟斌，〈由遼寧省博物館藏《商山四皓、會昌九老圖》略論中國繪畫史上的《老人圖》〉，《中國古代書畫藝術國際學術研討會論文匯編》（瀋陽：遼寧省博物館，2006），頁 204-215。

北朱好文學，雖移於夏太常，不遠復有及第科級。南朱好飲博，移於黃太常，太常褒忠臣列於俎豆，近因盜失，千里贖歸，有禎祥。

根據黃彪題識所述，昆山地區自元代以來便藏有兩個為當地重視的「耆老圖」版本。一卷為城南朱玉（1293-1365）所藏「會昌本」，應指「會昌九老圖」，亦即「香山九老圖」；一卷為城北朱德潤（1294-1365）所藏的「睢陽本」，應指「睢陽五老圖」。這兩卷的藏家均有畫名。朱玉，字君璧，善於發揮元代界畫大師王振鵬的繪畫技巧，所作多為宗教類圖像，如為佛經繪製插圖，或如〈揭鉢圖〉一類作品。⁷² 朱德潤，字澤民，其先朱貫，即為睢陽五老之一。⁷³ 他曾受趙孟頫薦舉任官，以李郭風格作畫，如〈林下鳴琴〉等圖。

昆山地區「北朱」與「南朱」所藏「耆老圖」的畫面內容，並非黃彪關心之處，題識中對這兩件作品的流傳更見興趣，分別記述了「北朱」、「南朱」之後的收藏者及作品相關際遇。

「北朱」朱德潤家族所藏的〈睢陽五老圖〉，後轉入「夏太僕」之手。這位「夏太僕」，比對〈睢陽五老圖〉卷末題跋，可知即為夏昶（1388-1470），亦為崑山人。根據弘光元年（1645）李集璜的題記，可知此卷雖曾為夏昶收藏，但後又回歸朱氏。⁷⁴ 黃彪圖記中提到「北朱」「不遠復有及第科級」，朱氏子孫在科舉方面的確持續有所表現。⁷⁵

「南朱」朱玉家族所藏的〈會昌九老圖〉，根據黃彪所記，轉入「黃太僕」之手。明代最有名的「黃太僕」即為黃彪先祖黃湜。⁷⁶ 若此推測無誤，則黃彪臨摹的〈九老圖〉為家傳藏本，也才容易清楚「近因盜失，千里贖歸」的收藏近況。這也

72 朱玉生平可見《吳中人物志》記載。現存標為朱玉所作的《揭鉢圖》，有美國弗利爾藝廊藏本與浙江省博物館藏本。

73 感謝匿名審查者提醒「睢陽本」，應指〈睢陽五老圖〉。關於〈睢陽五老圖〉之研究，參見李霖燦，〈睢陽五老圖〉、〈睢陽五老圖後記〉、〈睢陽五老圖的復原〉，《中國名畫研究》（臺北：藝文印書館，1973），冊上，頁 55-84。莊中，〈睢陽五老圖補述〉，《中國畫史研究》（臺北：正中書局，1959），頁 231-250；板倉聖哲，〈睢陽五老圖像的成立與展開——北宋知識份子的繪畫表象〉，收入王耀庭主編，《開創典範：北宋的藝術與文化研討會論文集》（臺北：國立故宮博物院，2008），頁 325-345。

74 〈睢陽五老圖〉的題跋與流傳整理，參見李霖燦，〈睢陽五老圖的復原〉，《中國名畫研究》，冊上，頁 67-84。

75 如朱希周（1473-1557）為弘治九年（1496）狀元，累官至南京吏部尚書。朱西周為朱氏後裔參見李霖燦，〈睢陽五老圖〉，《中國名畫研究》，冊上，頁 59-60。

76 感謝須田牧子於審校筆者論文時，曾指出「黃太常」可能為黃湜的提醒。寫作前文時，尚無法理解黃湜與崑山地區的關連。後來瞭解黃湜之子選擇藏匿於崑山避禍，筆者認為黃湜與崑山的交集的確比原本想像的更豐富。

可以解釋黃彪對作品流傳特別有興趣著墨的原因。

黃彪題跋下半段也十分有意思，並對於自己為何要製作「摹本」提供說法：

夫圖繪小物也，興替關焉。何也？榮壽大老，製作華國，紀載維風，係國家神氣。神氣復而元氣培，莫測所鍾。此理難言也。畫者亦間出，杜子美謂好手難再遇。即學書者，世人皆學蘭亭面，欲換凡骨無金丹。余遠遊好道而歸，七十有四歲矣。樓居謝客，重圖以繼絕。天假之年，神實相之。皇明萬曆甲午（1594）蠟月立。明年春黃彪圖識。

黃彪將「圖繪」的重要性提升到與「家國興替」相連的高度。兩者連動的關係，似乎是利用圖繪榮耀紀錄有德、有貢獻的人士、良好的功業與風俗，便可維繫、興盛國家氣運，最後再加上一個不了了之的結論：「此理難言也」。圖繪會昌年間耆老集會的〈會昌九老圖〉，也就培育維繫著家國神氣。就黃彪這段文字來說，他認為即使改朝換代之後，此類圖繪的臨仿複製，亦能發揮相同的正面功能，但是重點在是否出現優秀的畫家圖繪、臨仿出高品質的畫作。黃彪特別以眾多書家仿效王羲之書法為例，一方面說明傑出藝術家之難能可貴，一方面也將自己摹繪「九老圖」的作為，與眾人皆仿蘭亭類比。

黃彪對自己的繪畫功力頗具信心。圖記中提到七十四歲回到蘇州的自己「樓居謝客」，謝絕來自各方的繪製邀約，留在樓中「重圖以繼絕」，繪製此摹本，延續他自己形容成可以興盛家國氣運的圖繪工作，而「九老圖」圖像也不至因收藏者的改變，最後湮沒無聞。這則題識十分重要，是執業超過半世紀的年邁畫師黃彪，在暮年對畫業的定位。其中值得注意的第一點是他提出摹製可以「繼絕」的見解。

黃彪「繼絕」的說法並非全然狡辯。以李公麟〈五馬圖〉為例，在眾人以為受大戰波及焚燬期間，幸有珂羅版複製品，才能讓我們掌握李公麟〈五馬圖〉的輪廓與大致狀況。儘管淺淡的用色以及細節無法透過珂羅版黑白圖版表現，但仍提供了任何文字記錄都難以傳達的形象。⁷⁷ 無論畫家自己留作畫稿用，或是文人雅士供作複本摩挲留念，以黃彪為代表的書畫家們的偽作或摹本，在沒有攝影、影印技術的年代，是最有機會作到接近原本的複製品。

77 長久不知所蹤的李公麟〈五馬圖〉，2019年終於在東京國立博物館「顏真卿——王羲之を超えた名筆」中現身，得以確認此畫顏色與細節。圖版除可參見特展圖錄《顏真卿——王羲之を超えた名筆》（東京：東京国立博物館，2019），頁248-252外，可參見板倉聖哲，《李公麟「五馬圖」》（東京：羽鳥書店，2019）。

黃彪題識對摹本的看法，亦非獨屬一人的意見。明末賞鑑家李日華面對「偽跡」的態度亦頗正面。他自述：

竹癩（李日華）遇書畫贗蹟，未嘗不番覆諦觀，亦有連聲稱賞者。客不解，竹癩曰：汝知鶩王擇乳乎？百乳一水，不難取乳去水。百水一乳，即洞視者以為無乳矣。而鶩王獨能取之，此其貴也。贗蹟雖浮淺可笑，然未嘗不依傍古人精神而運。畫即失氣韻，而布置自存。書即乏風神，而骨骸或在。以我寸靈，默遊其間，未嘗不遇古人之百一也。況生末法中，凡諸像設種種，皆靈山光燄，安得悉起紫金真相而事之乎？⁷⁸

李日華不但花時間玩味書畫贗蹟，甚至還標舉出偽作存在的正面價值。他認為有識者自可於其中找出古代作品的痕跡。他類似的看法尚有：「臨本偽書畫亦有不可盡棄者。大都氣韻神采雖遠，不逮古人，而布置脈理，自有可尋者。在善學者融會而領之。」⁷⁹

時代較早、與黃彪同時的重要收藏家及評論家王世貞，則顯得保守一些。他曾將自己收藏的黃彪偽作趙孟頫書〈參同契〉，與另一件偽為鍾繇的徐獻忠（1469-1545）〈黃庭內景經〉合為一件：

徐奉化伯臣書〈黃庭內景經〉一帋。伯臣本非當家，用筆囿囿而時吐鍾意，初為飛鳥，人加染古色，雜識舊印，以希重價。余一見而辨，以示其子文，果泣曰：「先子得意筆也。」又黃彪遺我參同契，用趙吳興贗識。以示客，客多以為吳興也。割去之，留於此冊，蓋重其文也。⁸⁰

雖然松江籍的著名士人徐獻忠和黃彪的作品都可說是「偽作」，但王世貞已清楚區分徐獻忠本無作偽意圖，而是輾轉流傳後為人作舊，並鈐上偽印，偽為古董販售；而黃彪則是有意識地偽造趙孟頫書蹟。王世貞對黃彪偽造的作為顯有貶意，因此雖然收藏，仍將他的偽款割去。對於偽作，王世貞在表面上似乎沒有李日華來得寬容。黃彪與王世貞活動於十六世紀中後期，李日華活動在略晚的十七世紀前半；王世貞與李日華兩人的差異，或許代表偽造風氣越來越開放，消費者對偽蹟的接受度

78（明）李日華，《紫桃軒又綴》，收入《全四庫》（北京：愛如生數字化技術研究中心，2009，清康熙李瑁重修本），卷2，頁7-8。

79（明）李日華，《紫桃軒雜綴》，收入《全四庫》（北京：愛如生數字化技術研究中心，2009，清康熙李瑁重修本），卷3，頁27。

80（明）王世貞，《弇州四部稿》，卷164，〈有明三吳楷法二十四冊〉，頁11。

也越來越高的情況。

由目前掌握的資料，黃彪畫業檯面上主要項目為寫像，但在私底下，複製或偽造古代書畫作品，亦為要項。黃彪〈畫九老圖〉這件作品，一方面發揮著他寫像的功力，一方面亦為古畫的臨摹，正是他畫業的兩大支柱，並且臨摹的對象很可能是令他驕傲的祖上黃湜的藏品，因此這幅作品對他來說應別具意義，也才會在結尾處留下這一段難得的圖記，正面地將自己的畫業定位為肩負世運的神聖「繼絕」工作。

六、小結：蘇州片畫家與工坊樣態的再思考

蘇州片作品存續的時間跨越明清兩代、牽涉的地域廣闊，若將所有製作參與者視做同質，一體處理，將難以真正掌握蘇州片在不同階段或不同地域的變化與特色。比起趙浙、王彪的資料稀缺，本文研究的黃彪則可清楚定位為十六世紀中後期，屬於「蘇州片」發展較前期階段的蘇州地區代表。

蘇州片由哪些畫家參與製作？就黃彪的例子，他原本是以寫像見長的畫家，但在十六世紀中葉以前也開始為收藏家臨製古畫，如前述為周鳳來所作的〈秋原獵騎〉冊頁。這種臨摹古畫的需求，應是當時收藏圈的風尚，例如仇英為項元汴摹寫的《臨宋人畫冊》（上海博物館藏）⁸¹亦為同時期的例證。黃彪可能就像仇英一樣，除了為人繪寫肖像，也應要求為收藏家複製古代藏品。而仇英、黃彪在此一時期為收藏家複製古畫的活動，或許是引發更晚期的明末大量複製偽造古代繪畫的開端，也就是過去比較狹義的「蘇州片」類型的作品。

〈抗倭圖〉⁸²很可能也是因黃彪擅長人物而出現的複製委託案。此圖紀錄嘉靖三十五年（1556）胡宗憲於乍浦、梁莊大破倭寇之事，卷末亦鈐有黃彪的兩方印，應無偽為文徵明或其他明代大師的意思，而只是對某一個版本的「平倭圖」的摹作。畫中幾位抗倭官員胡宗憲、趙文華等主角，可讓黃彪發揮寫像的實力，加上他能做繪〈清明上河圖〉，複製〈抗倭圖〉這類敘事長卷對他難度不高。

以「畫工」、「畫匠」來描述黃彪不夠準確。由前文對黃彪家世的考訂，可知他為名門之後，能書能文，具備相當的學識與鑑賞力，故可與文士階層交流，也更有

81 圖版參見蘇州博物館編，《十洲高會：吳門畫派之仇英》，頁98-113。

82 參見東京大學史料編纂所，《描かれた倭寇——「倭寇図巻」と「抗倭図巻」》，頁99。

利於透過文人圈的口說與文字延譽，招攬此一客層。

透過對黃彪的認識，亦可以反思之前對蘇州片工坊的想像。過去對「蘇州片」畫家的想像，多認為他們很可能固著在小工坊中，與一群協力的畫師、裱匠甚至文人分工合作，完成大量的偽古書畫營利。

以黃彪的案例看來，家居樓房可能就是個畫舖或聯絡處，他可在家中作畫，但經常不定期地要外出為他人寫像、描繪園林，或者製作摹本。他以肖像畫家的角色，活躍江南士人圈，往來太湖週邊及江南其他區域。外出工作時，不太可能跟隨大批的徒眾，應多是黃彪一人前往，也靠自己獨力完成作品。

《無聲詩史》對黃彪之子黃景星的記載，可供對照。文中指出黃景星「精於仿古，所擬仇十洲人物仕女，姿態艷逸，駸駸度驂騮前矣」。⁸³ 黃景星足跡，不方便跟他父親一樣到處遊歷畫像。這段記錄耐人尋味處，在於黃景星擅長的不是他父親黃彪的風格或肖像畫，而是仇英風格的仕女畫。這可反映黃景星面對的市場對仇英風格仕女的喜好已蔚為風潮。如黃景星一類原非仇英系統的畫家，也要趨隨時代風氣，模仿仇英風格繪製仕女畫。黃景星的資料甚為稀少，就所知文獻推敲，他或許更符合學界原本對「蘇州片」畫家的想像，無論在風格或是在固定地點的工坊中製作兩方面。可惜黃景星的作品目前未有所獲，否則就黃彪現存風格清疏、設色簡淡的作品看來，並不需要有工坊分工細作。需要有相當規模的工坊由多人合作的蘇州片類型，應是設色濃重、喜好細密裝飾圖紋〈百美圖〉⁸⁴ 一類的畫作。這類畫作多有大量複本，重視滿佈裝飾細節，需要反覆繪染上色、不斷複製相同紋樣，對畫技或創意方面則要求較低。⁸⁵

黃彪現存摹製古代畫作包括〈畫九老圖〉、〈耆英盛會〉、〈秋林獵騎〉。不過，這些作品上都留下鈐印或題識，似乎並無刻意隱匿自己身份，偽為古代大師的意思。不過，由偽署趙孟頫簽款書寫〈參同契〉，到《無聲詩史》介紹黃彪父子的段落中，特別提到：「吳中鬻古，皆署以名人款求售，奕世而下，姓字不傳，不幾化為泰山無字碑乎？因表而出之。」暗示黃彪父子的確製作過相當數量刻意偽署名人款的作品。「蘇州片」畫家黃彪一方面經營自己的「品牌」，但模仿或偽造古書畫亦

83 (明)姜紹書，《無聲詩史》，卷7，頁2。

84 圖版見邱士華、林麗江、賴毓芝撰著，《偽好物——十六至十八世紀蘇州片及其影響》，頁116-121。

85 蘇州片一稿多本其他畫例，可見邱士華，〈是創作還是仿造？蘇州片的「一稿多本」現象〉，頁128-135。

為其營業項目之一。

面對各博物館與私人收藏數量龐大，卻乏人問津的「蘇州片」，相信未來還有機會掌握黃彪、黃景星以及其他蘇州畫家更多的資料與作品。這些「偽作」雖有相當比例品質稱不上優良，卻是當時消費大眾慾望的具體呈現，是不容忽視的文化現象。本文研究的黃彪，只是眾多「蘇州片」畫家中的一位，期待未來能有更深入的研究，更清楚地展現明末清初偽古書畫相關的藝壇風貌。

引用書目

傳統文獻

- (明)王世貞,《弇州山人四部續稿》,清文淵閣四庫全書本,收入《中國基本古籍庫》,北京:愛如生數字化技術研究中心,2006。
- (明)王世貞,《弇州史料》,萬曆四十二年刻本,收入《中國基本古籍庫》,北京:愛如生數字化技術研究中心,2006。
- (明)王世貞,《弇州四部稿》,文淵閣四庫全書本,收入《中國基本古籍庫》,北京:愛如生數字化技術研究中心,2006。
- (明)王世貞,《弇州山人四部續稿》,文淵閣四庫全書本,收入《中國基本古籍庫》,北京:愛如生數字化技術研究中心,2006。
- (明)王世懋,《王奉常集》,明萬曆刻本,收入《中國基本古籍庫》,北京:愛如生數字化技術研究中心,2006。
- (明)吳稼澄,《玄蓋副草》,明萬曆家刻本,收入《中國基本古籍庫》,北京:愛如生數字化技術研究中心,2006。
- (明)李日華,《紫桃軒雜綴》,清康熙李瑁重修本,收入《全四庫》,北京:愛如生數字化技術研究中心,2009。
- (明)李日華,《紫桃軒又綴》,清康熙李瑁重修本,收入《全四庫》,北京:愛如生數字化技術研究中心,2009。
- (明)沈德符,《萬曆野獲編》,清道光七年姚氏刻、同治八年補修本,收入《中國基本古籍庫》,北京:愛如生數字化技術研究中心,2006。
- (明)周世昌撰,《重修崑山縣志》,國家圖書館藏明萬曆四年刊本。
- (明)姜紹書,《無聲詩史》,清康熙觀妙齋刻本,收入《中國基本古籍庫》,北京:愛如生數字化技術研究中心,2006。
- (明)茅坤,《茅鹿門文集》,明萬曆刻本,收入《中國基本古籍庫》,北京:愛如生數字化技術研究中心,2006。
- (明)屠叔方,《建文朝野彙編》,明萬曆刻本,收入《中國基本古籍庫》,北京:愛如生數字化技術研究中心,2006。
- (明)張大復,《崑山人物傳》,明刻、清雍正二年重修本,收入《中國基本古籍庫》,北京:愛如生數字化技術研究中心,2006。
- (明)馮夢龍,《古今譚概》,明刻本,收入《中國基本古籍庫》,北京:愛如生數字化技術研究中心,2006。
- (明)董斯張編,《吳興藝文補》,明崇禎六年刻本,收入《中國基本古籍庫》,北京:愛如生數字化技術研究中心,2006。
- (明)鄭仲夔,《復建文年號》,《玉塵新譚》,明刻本,收入《中國基本古籍庫》,北京:愛如

- 生數字化技術研究中心，2006。
- (清)王棻《永嘉縣志》，清光緒八年刻本，收入《中國基本古籍庫》，北京：愛如生數字化技術研究中心，2006。
- (清)吳運焜輯，《補續群輔錄》，清乾隆刻本，收入《中國基本古籍庫》，北京：愛如生數字化技術研究中心，2006。
- (清)姜宸英，《湛園集》，文淵閣四庫全書本，收入《文淵閣四庫全書電子版》，香港：迪志文化出版有限公司，2006。
- (清)張庚，《國朝畫徵錄》，收入《續修四庫全書》，上海：上海古籍出版社，2003。
- (清)陸時化，《吳越所見書畫錄》，清乾隆懷烟閣刻本，收入《中國基本古籍庫》，北京：愛如生數字化技術研究中心，2006。
- (清)湯貽汾，《琴隱園詩集》，清同治十三年曹士虎刻本，收入《中國基本古籍庫》，北京：愛如生數字化技術研究中心，2006。
- (清)舒赫德、于敏中等編，《欽定勝朝殉節諸臣錄》，文淵閣四庫全書本，收入《文淵閣四庫全書電子版》，香港：迪志文化出版有限公司，2006。
- (清)潘衍桐輯，《兩浙輞軒續錄》，清光緒刻本，收入《中國基本古籍庫》，北京：愛如生數字化技術研究中心，2006。
- 《趙孟頫書參同契》，天津：天津市古籍書店，1991。

近代論著

- 上中國古畫鑑定組編，《中國繪畫全集》，浙江：人民美術出版社，2000，卷15。
- 王正華，〈過眼繁華：晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，收入李孝悌編，《中國的城市生活》，臺北：聯經出版事業公司，2005，頁1-57。
- 王鴻泰，〈雅俗的辯證——明代賞玩文化的流行與士商關係的錯雜〉，《新史學》，7卷4期，1996年12月，頁73-143。
- 王鴻泰，〈閒情雅致——明清間文人的生活經營與品賞文化〉，《故宮學術季刊》，22卷1期，2004年秋季，頁69-97。
- 王耀庭，〈明文徵明仿趙伯驥後赤壁圖〉，收入國立故宮博物院編輯委員會編，《文學名著與美術特展》，臺北：國立故宮博物院，2001，頁135-136。
- 巫仁恕，《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》，臺北：中央研究院、聯經出版事業公司，2007。
- 巫仁恕，《優游坊廂：明清江南城市的休閒消費與空間變遷》，臺北：中央研究院近代史研究所，2017。
- 李孝悌編，《中國的城市生活》，臺北：聯經出版事業公司，2005。
- 李軍，〈千古穹碑有遺墨——王理之生平及《三貞碑》考略〉，《崑崙堂》，2014年第1期，頁

43。

李霖燦，〈睢陽五老圖〉、〈睢陽五老圖後記〉、〈睢陽五老圖的復原〉，《中國名畫研究》，臺北：藝文印書館，1973，冊上，頁 55-84。

板倉聖哲，〈睢陽五老圖像的成立與展開——北宋知識份子的繪畫表象〉，收入王耀庭主編，《開創典範：北宋的藝術與文化研討會論文集》，臺北：國立故宮博物院，2008，頁 325-345。

板倉聖哲，〈清明上河圖在東亞的傳播：以趙浙畫（林原美術館藏）為中心〉，收入邱士華、林麗江、賴毓芝撰著，《偽好物——十六至十八世紀蘇州片及其影響》，臺北：國立故宮博物院，2018，頁 410-431。

林麗江，〈以蘇州為典範——圖文相襯映的蘇州片製作與影響〉，收入邱士華、林麗江、賴毓芝撰著，《偽好物——十六至十八世紀蘇州片及其影響》，臺北：國立故宮博物院，2018，頁 366-385。

近藤秀實，《波臣畫派》，長春：吉林美術出版社，2003。

邱士華，〈許初竹岡阡表介述〉，《故宮文物月刊》，377 期，2014 年 9 月，頁 62-71。

邱士華，〈明黃彪秋原獵騎解說〉，收入邱士華、林麗江、賴毓芝撰著，《偽好物——十六至十八世紀蘇州片及其影響》，臺北：國立故宮博物院，2018，頁 24-27。

邱士華，〈拼嵌群組——探索蘇州片作坊的輪廓〉，收入邱士華、林麗江、賴毓芝撰著，《偽好物——十六至十八世紀蘇州片及其影響》，臺北：國立故宮博物院，2018，頁 346-349。

邱士華，〈是創作還是仿造？蘇州片的「一稿多本」現象〉，《藝術家》，518 期，2018 年 7 月，頁 128-135。

邱士華、林麗江、賴毓芝撰著，《偽好物——十六至十八世紀蘇州片及其影響》，臺北：國立故宮博物院，2018。

香港藝術館編，《繁華都市——遼寧省博物館藏畫展》，香港：香港藝術館，2009。

馬季戈，〈曾鯨與波臣派的形成〉，《故宮博物院院刊》，2003 年第 4 期，頁 13-22。

馬雅貞，《刻劃戰動：清朝帝國武功的文化建構》，北京：社會科學文獻出版社，2016。

莊申，〈睢陽五老圖補述〉，《中國畫史研究》，臺北：正中書局，1959，頁 231-250。

陳國棟，〈贗品文物的時代背景與意義〉，收入邱士華、林麗江、賴毓芝撰著，《偽好物——十六至十八世紀蘇州片及其影響》，臺北：國立故宮博物院，2018，頁 338-343。

陳學文，〈明中葉以來江南城市化的新格局——永昌堡興建的價值與意義〉，《浙江社會科學》，2012 年 2 期，頁 126-130，125。

單國強編，《仇英模清明上河圖鑑賞》，蘇州：古吳軒出版社，2015。

童文娥主編，《繪苑瑤瑤：清院本清明上河圖》，臺北：國立故宮博物院，2010。

黃朋，〈明代中期蘇州地區書畫鑒藏家群體研究〉，南京：南京藝術學院博士論文，2002。

- 黃胄、宗文龍主編，《炎黃藝術館藏品集·古代書畫卷》，杭州：浙江美術出版社，未著錄出版年代。
- 楊臣彬，〈談明代書畫作偽〉，《文物》，1990年8期，頁72-87、96。
- 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。
- 葉康寧，〈黃彪與偽好物：從黃彪其人看明朝偽作盛行的背景〉，《藝術家》，518期，2018年7月，頁136-143。
- 趙啟斌，〈由遼寧省博物館藏《商山四皓、會昌九老圖》略論中國繪畫史上的《老人圖》〉，收入遼寧省博物館編，《中國古代書畫藝術國際學術研討會論文匯編》，瀋陽：遼寧省博物館，2006，頁204-215。
- 鄧麗華，〈從曾鯨肖像畫看晚明文人個人形象的建立〉，臺北：國立師範大學美術研究所碩士論文，2002。
- 賴毓芝，〈「蘇州片」與清宮院體的成立〉，收入邱士華、林麗江、賴毓芝撰著，《偽好物——十六至十八世紀蘇州片及其影響》，臺北：國立故宮博物院，2018，頁386-409。
- 賴毓芝，〈談蘇州片研究的幾種可能性〉，《故宮文物月刊》，425期，2018年8月，頁54-67。
- 賴毓芝，〈從仙山、瑞應到天堂：談郎世寧《海天旭日圖》對蘇州片題材的轉換〉，《紫禁城》，2018年11期，頁136-155。
- 嚴雅美，〈論宋人香山九老圖冊兼談此題材的發展與演變〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所第三屆學生論文發表會，1995年5月9日，頁1-34。
- 蘇州博物館編，《十洲高會：吳門畫派之仇英》，北京：紫禁城出版社，2015。
- 大和文華館編，《蘇州の見る夢：明・清時代の都市と絵画》，奈良：大和文華館，2015。
- 井上充幸，〈姜紹書と王越石——「韻石齋筆談」に見る明末清初の藝術市場と徽州商人の活動〉，《東洋史研究》，64卷4號，2006年3月，頁1-44。
- 植松瑞希，〈都市が育む絵画の歴史、蘇州の場合〉，收入大和文華館編，《蘇州の見る夢：明・清時代の都市と絵画》，奈良：大和文華館，2015，頁6-21。
- 須田牧子主編，《「倭寇図巻」「抗倭図巻」をよむ》，東京：勉誠出版，2016。
- 邱士華，〈黃彪は「蘇州片」画家なのか〉，《東京大学史料編纂所附屬畫像史料解析センター通信》，第85號，2019年，頁12-19。
- 東京国立博物館，《顔真卿——王羲之を超えた名筆》，東京：東京国立博物館，2019。
- 東京大学史料編纂所，《描かれた倭寇——「倭寇図巻」と「抗倭図巻」》，東京：吉川弘文館，2014。
- 板倉聖哲編，《描かれた都——開封・杭州・京都・江戸》，東京：東京大学出版社，2013。
- 板倉聖哲，《李公麟「五馬図」》，東京：羽鳥書店，2019。
- Laing, Ellen Johnston. "Suzhou Pianand Other Dubious Paintings in the Receieved "Oeuve" of Qiu Ying." *Artibus Asiae* 59:3/4 (2000): 265-295.

網路資料

文徵明，〈雲山圖〉，「墨堂書法研究基金會」

http://jinmotang.org/index.php?route=gallery-detail&c_id=&y_id=&m_id=&t_id=&a_id=48&p_id=199，檢索日期：2019年11月8日。

圖版出處

- 圖 1 黃彪，〈畫九老圖〉局部，國立故宮博物院藏。
- 圖 2 王彪，〈桃源仙境圖〉局部，北京藝術博物館藏。圖版取自黃胄、宗文龍主編，《炎黃藝術館藏品集·古代書畫卷》，杭州：浙江美術出版社，未著錄出版年代，頁 100-103。
- 圖 3 黃彪（舊傳趙孟頫），〈參同契〉局部，藏地不明。圖版取自《趙孟頫書參同契》，天津：天津市古籍書店，1991。
- 圖 4 黃彪，〈秋原獵騎〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 5 傅蘇軾，〈自書後杞菊賦〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 6 黃彪，〈抗倭圖〉局部，北京國家博物館藏。圖版取自東京大学史料編纂所，《描かれた倭寇——「倭寇図巻」と「抗倭図巻」》，東京：吉川弘文館，2014，頁 40-41。
- 圖 7 黃彪，〈耆英盛會圖〉，遼寧省博物館藏。圖版取自微博：https://www.weibo.com/2197376813/GurKeFidr?type=comment#_rnd1573380050044，檢索日期：2019 年 11 月 8 日。
- 圖 8 黃彪，〈畫九老圖〉奕棋、竹林局部，國立故宮博物院藏。
- 圖 9 黃彪，〈畫九老圖〉、〈耆英盛會圖〉、〈抗倭圖〉上的黃彪「扁舟五湖」印。
- 圖 10 黃彪，〈畫九老圖〉卷末題識，國立故宮博物院藏。

A Study of the “Suzhou Fakes” Painter Huang Biao

Chiu, Shih-hua

Department of Painting and Calligraphy

National Palace Museum

Abstract

Research on the subject of “Suzhou fakes (Suzhou pian)” in Chinese painting is still in its infancy. Much remains unclear as to the actual painters, workshops, time frame, and style related to these paintings. The present study focuses on the “Suzhou fakes” painter Huang Biao, who achieved renown in documentary sources for imitating the famous “Up the River on Qingming” handscroll. Among the painters who did “Suzhou fakes” but often deliberately concealed their true identity, Huang Biao stands out as a clear and rare example of an artist known for doing such work.

Unfortunately, however, many scholars have confused Huang Biao with a contemporary having a similar name, Wang Biao. They have widely taken the painting by Wang Biao to be the sole surviving work of Huang Biao’s own. As such, the present study breaks through the problem of lacking documentary and visual material related to Huang Biao. In addition to citing Huang Biao’s paintings of “The Nine Elders” and “Horseback Hunting on an Autumnal Plain” published in the catalogue to the special “Fineries of Forgery” exhibition at the National Palace Museum, other works of painting and calligraphy related to him are also discussed, including “Resisting Japanese Pirates,” “Grand Gathering of Elders,” “Kinship of the Three,” and “Latter Ode on the Lycium Chrysanthemum.” Taken together with the historical materials gathered by previous scholars from literary anthologies of the Ming and Qing dynasties, a firmer grasp can be achieved for a renewed approach to understanding the career and background of this painter of “Suzhou fakes” from the 1550s to the 1590s.

In the case of Huang Biao, we see that this painter of “Suzhou fakes” active in the middle to late sixteenth century originally was in the profession of making figure and portrait paintings. He also did copies for collectors of their works, at the same time also adding forged signatures meant to deceive others into believing them to be of ancient origin. The literati who maintained contact with Huang Biao were well aware of his forging painting and calligraphy but nonetheless kept his works. From the inscription that Huang Biao wrote for “The Nine Elders,” it shows that he saw his imitations of ancient works as interpretations for “reproducing and revival.” It demonstrates the complex

attitude of both connoisseurs and actual producers of art in the late Ming dynasty, in which they did not completely deny copying and forging ancient works.

Keywords: Huang Biao, Suzhou fakes, “The Nine Elders,” “Up the River During Qingming,” forgery

(Translated by Donald E. Brix)

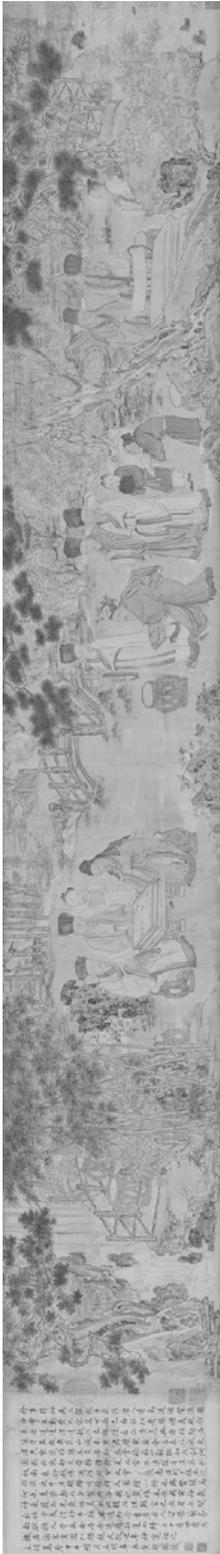


圖1 黃彪 畫九老圖 國立故宮博物院藏



圖2 王彪 桃花源仙境圖 局部 北京藝術博物館藏

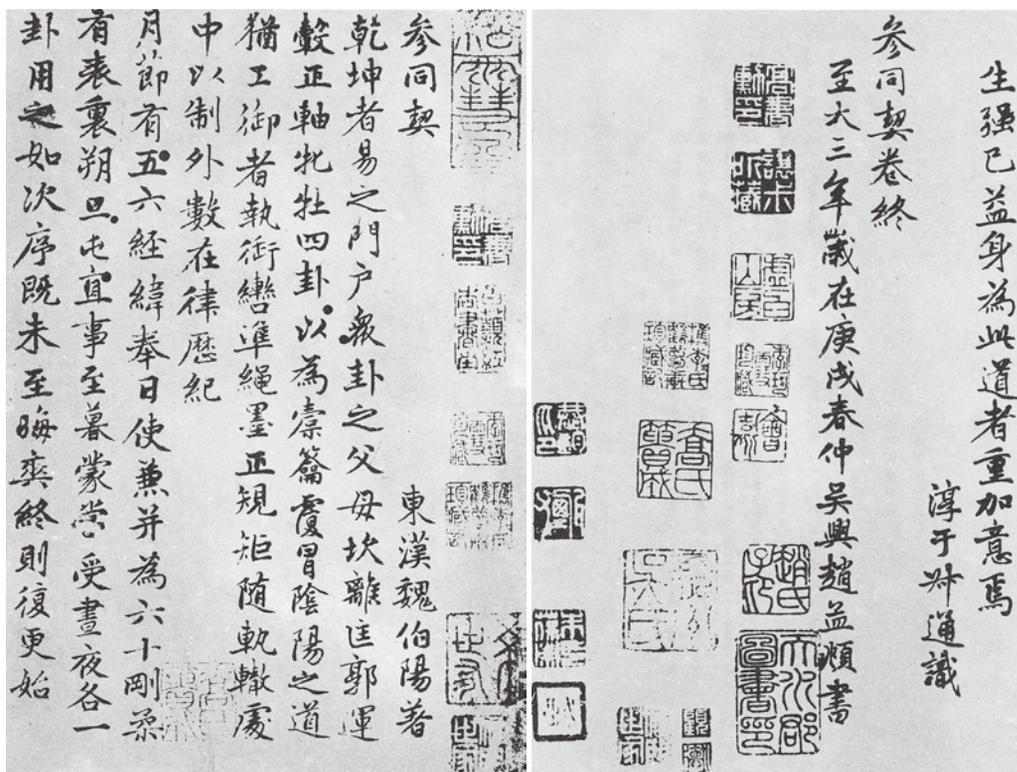


圖3 黃彪（舊傳趙孟頫）參同契 局部 藏地不明

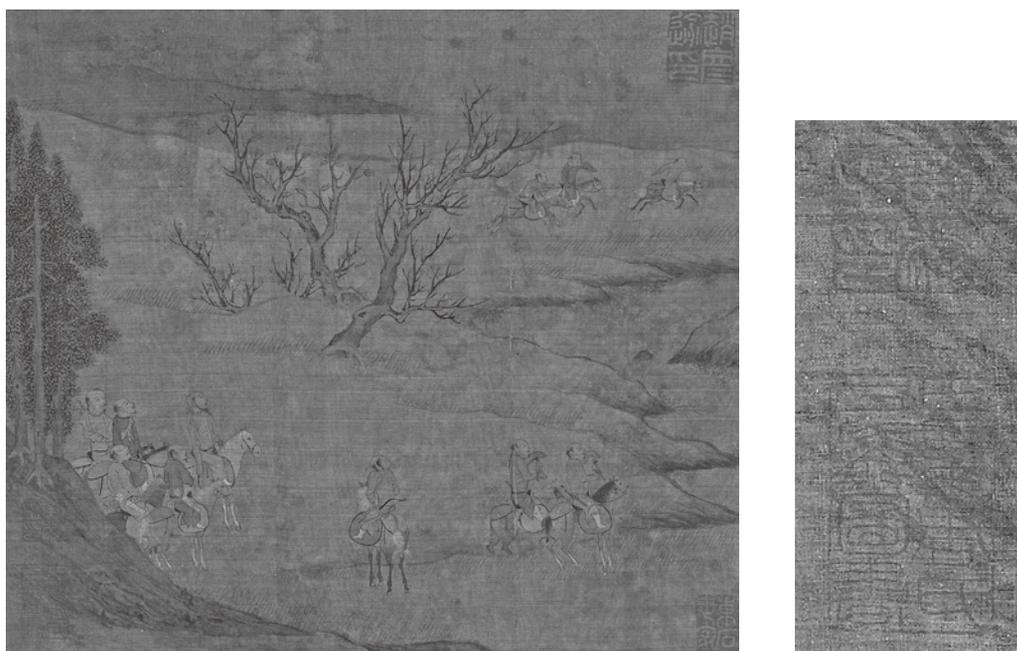


圖4 黃彪秋原獵騎 及左下角「黃彪之印」白文印、「古婁周氏于舜圖書」朱文印 局部 國立故宮博物院藏

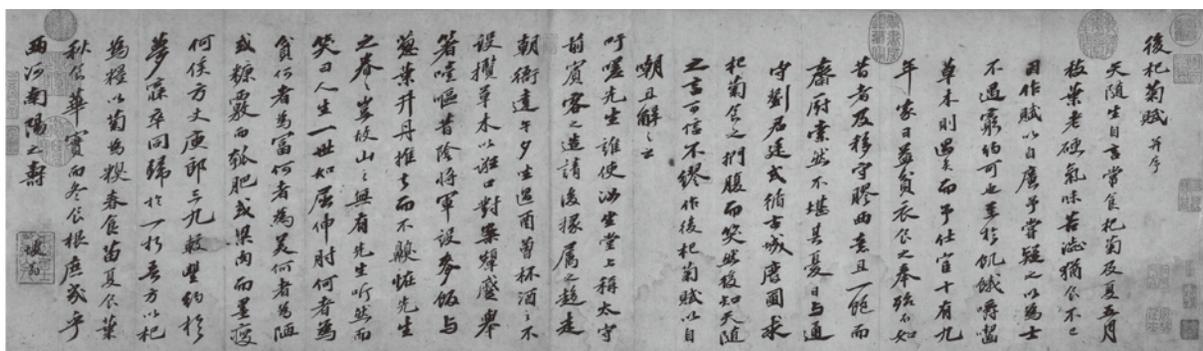


圖 5 傳蘇軾 自書後杞菊賦
 及右下方「筆研精良人生一樂」朱文印、「黃彪」白文印 國立故宮博物院藏

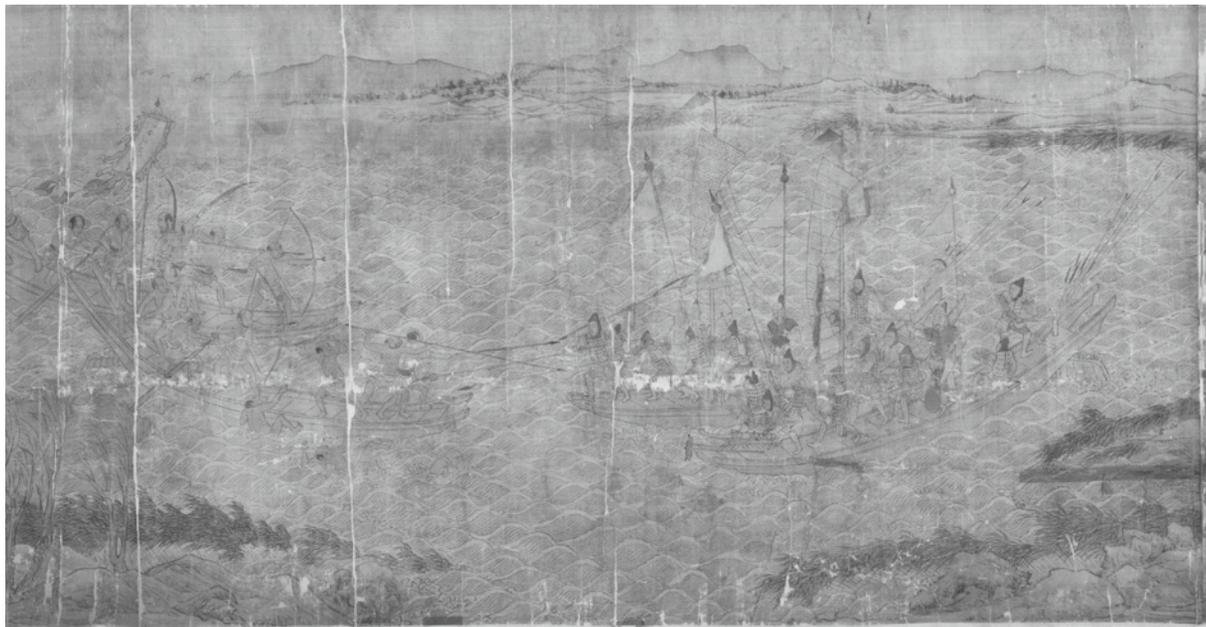


圖 6 黃彪 抗倭圖 局部 北京國家博物館藏



圖7 黃彪 耆英盛會圖 遼寧省博物館藏

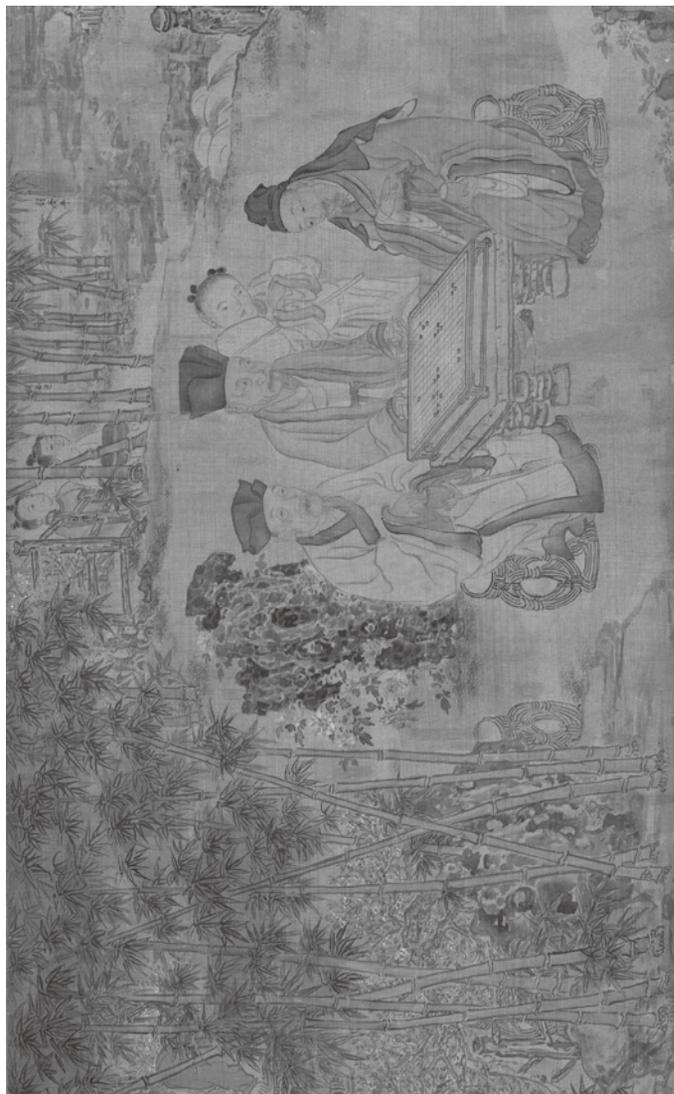


圖8 黃彪 畫九老圖 奕棋、竹林 局部 國立故宮博物院藏



圖9 黃彪 畫九老圖、著英盛會圖、抗倭圖上的黃彪「扁舟五湖」印（由左至右）



圖10 黃彪 畫九老圖 卷末題識 國立故宮博物院藏