



▲仇英《汉宫春晓图》局部，台北故宫博物院藏

面目模糊，伪作泛滥 是什么遮蔽了真实的仇英？

蔡春旭

仇英(约1502-1552)，字实父，号十洲。本太仓人，移家苏郡。“其初为漆工，兼为人彩绘栋宇。后徙而画，工人物楼阁。”(张湖《虞初新志·戴文进传》附)他的老师是苏州画师周臣，一位所知寥寥的艺术家，但培养了大名鼎鼎的唐寅。仇英是一位职业艺术家，大概腹中文字有限，画作常常仅署穷款。连纪年都不多见，以致重构其作品的创作情境困难重重。

明中叶苏州地区文艺活动的创造主体是沈周、祝允明、文徵明、唐寅、陈淳、文嘉这些人，尽管仇英经常与其中一些人合作书画，但他不通诗文，很少留下相关的交游记录，更鲜有人记录他的生活和创作，所以仇英今天的历史形象非常单薄。在他精湛的作品面前，我们啧啧称叹其画艺，却又感到其人渺远，留下了作品和名字，却淹没在历史的洪流之中。

仇英凭借过人的画艺，一生为诸多委托者和藏家画画，他的创作或许就得益于临古和粉本

吴门的多数画家承袭元末太湖流域的文人画实践，以董源、巨然、米氏父子为宗，或是取法黄公望、倪瓒、王蒙、吴镇，风格恬淡，讲求雅韵。而周臣、唐寅这些学习李唐、马远、夏圭的画家又是一路，仇英也从中汲取营养。不过，仇英作品中最突出的创作是仕女画和青绿山水，这两类都不是文人画家的专擅。在台北故宫博物院收藏的赫赫名品《汉宫春晓图》中，仇英精心营造了一个宫廷女性的生活世界，场面热闹，人物千姿百态，色彩华丽不俗，构图富有韵律感，难怪大藏家项元汴得到后标价200金。仇英的笔触毫不含糊，建筑和服饰上的纹饰精细入微，加上矿物颜料的厚重质地，观众仿佛可以触碰画中世界。其青绿山水同样有此魅力，树石肌理、人物情态、水波云气都被真切地描绘。青绿这一风格素来用以图写仙山，他的画笔似可为尘世的凡人踏入琅嬛摆渡。

《人物故事图册》(北京故宫博物院藏)中的同名作品几乎一致，印证了仇英保留前人粉本的记载。据一些学者研究，仇英自身的创作就得益于临古和粉本，《汉宫春晓图》中的元素皆有来历，是对古画底本的重组和改良。对职业画家来说，粉本是行业手册，也是他们进入绘画传统的敲门砖。当然，仇英在入古出新上有非凡的创造力，因而能超越一般的职业画家，在明末清初与沈周、文徵明、唐寅一道被列为吴门四家。仇英的《募驴图》(弗利尔美术馆藏)是记录吴门文人为朱存理众筹买驴的故事，白描线条轻快而灵动，其表现手法和李公麟《五马图》无异，可见仇英的拟古功力。他的青绿山水也非只是复刻李思训、李昭道、赵伯驹、赵伯驹，而是融合水墨的皴法，增添了文人画的雅致趣味，这是仇英的成功所在。

我们在仇英身上还能发现更多的职业画家痕迹，比如他能掌握多种风格和技能。仇英的《柳下眠琴图》(上海博物馆藏)用笔淋漓酣畅，显示了他与浙派风格的联系。《人物故事图册》(北京故宫博物院藏)中的《品古图》则可能受到南京画家杜董的影响。仇英身上的复杂性不难理解——摹古、画稿与改良，地域之间的风格影响，职业画家与文人趣味等，很大程度上是江南的艺术市场和多元需求所致，这些问题根植于“吴门”这个复杂的地方画家群体。

作为职业艺术家的仇英，长期得不到文化精英的关注，文献中对其画的品评远多于生平记载

近年来，仇英孤本信札的出现，使我们对这位职业艺术家有了些感性的认识。这封信札写给顾从礼(号小川)，札尾提到的方壶是其弟弟顾从德，原札题签作“仇十洲致陈苇川书”有误。信中主要涉及几件事：顾从礼多次委托仇英画画，仇氏交代，如有他委，不要转托西池，两人虽是亲谊，但私情不合；顾从礼的父亲顾定芳是太医，所以仇英拜求药丸和《素问》一簿；顾从德有惠银之举，仇英托顾从礼转达谢意。如此看来，仇英和顾氏兄弟之间，不像是简单的委托或雇佣关系。我们从中还读出两点信息，一是仇英虽不善书，但有基本的水准，而结字的姿态与文嘉相近，二是信中措辞多是书仪套话，仇英的文化层次可见一斑。信札在当下的艺术社会史研究中举足轻重，它有效还原了艺术家生涯的真实面目，弥补了诗文集、墓誌、笔记等文献的不足。香港近墨堂收藏的王穉登信札还提到，仇英的儿子“大有其姿”，继承了父亲的画艺，而女婿王伯材善篆刻，王穉登介绍他们去为屠隆刻书。这些人皆工匠者流，所以长期得不到文化精英的关注。

《寓意录》卷四著录《仇实父后赤壁图文衡山后赤壁赋》陈继儒跋转引)而王世贞见了仇英为周凤来画的《上林图》后，直呼“绘事之绝境，艺林之胜事”(《艺苑厄言》附录四)。

晚明以来，仇英风格的青绿山水在苏州地区有广泛的影响力，深为市场所爱，只是这些作品多是以“假仇英”的面目出现，变乱了仇英的历史形象。李维桢说：“吴人仰二公(仇英、文徵明)手笔为衣食，真贋美恶之辨亦纷纷与兰亭不殊。”(《大泌山房集》卷一百三十三《书兰亭卷后》)这位职业画家的可怜之处正在于此——生平模糊，伪作泛滥，所以我们今天仍在寻找那个真实的仇英。

(作者为浙江大学艺术与考古学院在读博士生)

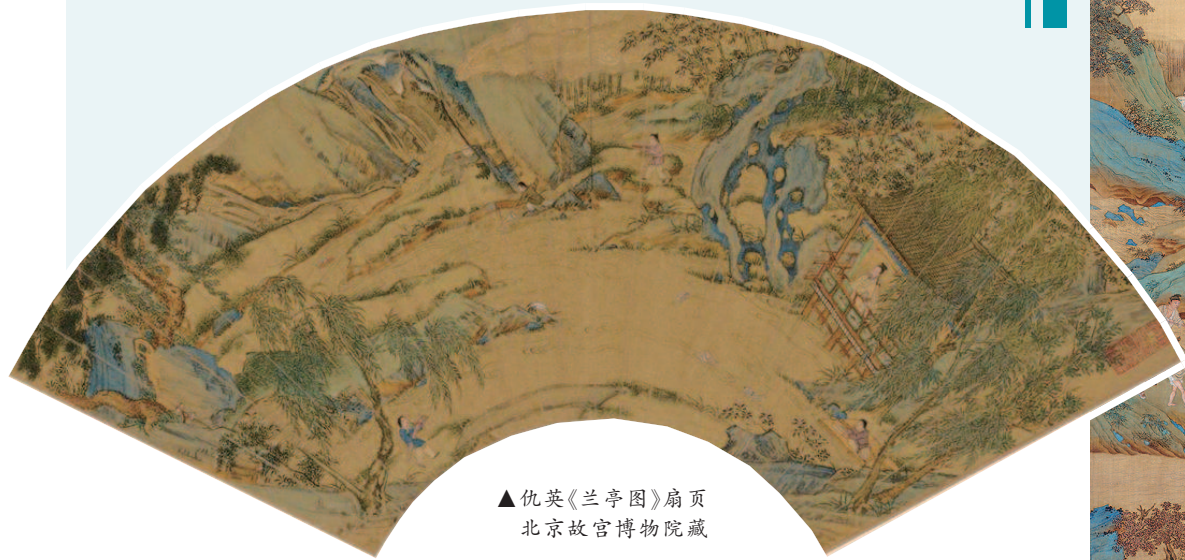
▲仇英《职供图》局部 北京故宫博物院藏



筹备五年的特展“何处寻真相：仇英的艺术”，原计划今年春夏亮相洛杉矶耶鲁艺术博物馆，谁料全球遭遇疫情，展览不了了之，好不遗憾。仇英在艺术史中的存在感长期低迷，此番又是个可怜人。

在吴门以文人士大夫为主体的画家群体中，仇英非常特殊——这是一位职业画家。他不通诗文，很少留下相关的交游记录，更鲜有人记录他的生活和创作，生平的模糊，使得仇英的历史形象很单薄。与此同时，仇英的伪作自晚明以来很是泛滥，真真假假的面目变乱了仇英的历史形象。因而，四五百年后的今天，人们仍在寻找那个真实的仇英。

——编者



▲仇英《兰亭图》扇页 北京故宫博物院藏

“制造仇英” 值得玩味的艺术史片断

曹蓉

清代方澐《梦园书画录》中(1875年)，记录所藏仇英画八件，包含：青绿山水长卷、乞巧图卷、白描耕织图卷、为王济之(葵)先生画风楼待命图卷、白描士女立轴、采莲图、仿古山水小幅、仇实父(英)文衡山(徵明)西厢传奇书画合册。

熟悉绘画史的读者看到这一清单，很快可以得到这样一些信息：这里的仇英，基本囊括了他名下常见的几种绘画类型，青绿的山水、精细的文学故事(乞巧、耕织、待命、采莲)、工笔白描士女、仿古的山水册页。

这样的一份收藏，应当使人羡慕，但翻翻同时代其他重要的收藏目录，孔广陶、顾文彬，也都拥有与之相埒的仇英收藏。再看同时期的李佐贤、陆心源，记录寓目的仇英画作也有七八件之多。这样的体量，在清代后期的著录中颇为普遍。一时之间，私人藏家手中、流通的书画市场上果真有如此众多的仇英精品吗？对一个四百多年前的画家来讲，这样的规模未免启人疑窦。

方氏《书画录》中记载的《乞巧图》卷，可以稍稍为我们打开局面。这一条目之下，他详细叙述了此画的尺寸、纸绢、内容、题跋及收藏印记。此图纸本(约33.33×378厘米)，绘女子68人，可以分为七组：一、卷首古松两本，山石

一幅作品往往牵带出多种仿作、伪作，这是仇英绘画中普遍存在的现象。这些版本粗精或有区别，水平也有高下，但都围绕着仇英，幻成或近或远的重影。

嵯峨，婢女两人捧盒走出。二、婢女十三人，围绕桌炉各司其职。三、画屏以内官装女子六人，侍立婢女四人。四、殿前官装女子五人，其一手托稚子，另提炉捧盘侍女五人。五、梧竹石笋中间设一书案，侍女五人手捧瓜果。六、墨龙屏凤，供案一张，官装六人，其中一人洗手，其余侍者四人。七、供案又一，官装女子十一人，三人拜月，八人穿针乞巧，前后侍女六人，周围松桂交翠，竹栏曲折，斜月横天，朱门洞启。款题卷首曰“仇英实父制”，钤“实父”“十洲仙史”两印。

幸运的是，与此对应的画作我们今天还可以见到至少两幅。台北故宫博物院一本，纸本水墨(27.9×388.3厘米)，布局、内容与文字著录高度重合，惟第四组人物增多侍女若干，又增出一组侍女抬桌捧盘，作为四、五两组人物的衔接；卷首树干间掩藏着“仇英实父”的款识，其下钤有一方“仇英实父”朱文方印，与著录有别。此画用白描手法，略施淡墨渲染，水平颇高，很像是尤求之

类的画家作品。中国国家博物馆也有一本，绢本工笔设色(29.8×377厘米)，仕女76人，所画内容、布局亦出同一机杼。

这样一来，仇英名下又一雷同的作品系列(包括作品本身与文字叙述)便进入了我们的视野。他们同属《乞巧图》的画题，尽管变幻出白描、设色两种不同的版本，内容、形式、规格却有着高度的统一。在过往的研究中已有不少这样的画题，譬如《清明上河图》《汉宫春晓图》《桃源图》《上林图》《游猎图》。其中《清明上河图》因存世画例众多(杨臣彬先生说至少曾见30幅，这还不是全数)，已经成为研究的宝库，也较早地将人们引入了“苏州片”的世界。

大体而言，所谓“苏州片”，是明代中期以后苏州地区大量生产的一类“仿古”假书画。他们一般伪托成古代或当代名家的作品，带有伪造的款识、印章或题跋。伪托的对象，往往是市场上最受欢迎的人物，其中较早者有李思训、李昭道，较晚者有文徵明、仇英。

“苏州片”的制作延续的时间很长。李日华曾有辨“苏州片”的经历，其《味水轩日记》中记载了一件他人所藏的《淳化阁帖》，质量精好，“字字摘看皆有韵味”，只是墨法缺乏古韵，又曾在摆推上见过一样的东西，因此生疑，后来果然验证是苏州阊门专诸巷叶氏所造。这一事例证明，晚明的书画市场上已经出现了著名的“苏州片”字号。此类字号很可能不止一家，所造的赝品也可能已经令人耳目，进入了个人收藏与鉴赏的体系。

清初的“软家款”可能是规模更大的字号。钱泳《履园丛话》云：“国初苏州

专诸巷有软姓者，父子兄弟俱善作位书画……世谓之‘软家款’”。这些字号的存在，印证了学界对于“苏州片”制作中“作坊”的想象——这些“苏州片”应当是由集体制作，甚至可能由专门的作坊制造。

仇英的伪作中包含不少的“苏州片”，已知的主要是三种类型：过去认为主要是青绿山水和工笔设色仕女，近年来发现白描的人物故事也不在少数。

有明确证据可证，藉由白描可以敷衍成设色画。文徵明跋仇英《职供图》(北京故宫博物院藏)云：“近见武克温(宗元)所作《诸夷贡职》，乃是白画”，又云“仇实父所作盖基于克温而设色”，可想对于仇英，以白描改为蓝本改作设色并非难事。这样的例子并不仅见。《画史会要》又载：“(仇英)曾写四大幅在奔州(王世贞)家……而《独乐园》则依张龙眠之稿，皆一丈(3.33米)有余”，“龙眼”即李公麟，相关画迹中《龙眼山庄》(日本出光美术馆藏)为设色画，其余多为白描。所谓快张其稿，可能是以设色一类的画为蓝本，变幻出大幅立轴山水。

王世贞《奔州山人四部稿》谓：“(仇英)于唐宋名人画无所不摹写，皆有稿本。”这里“稿本”，近于“粉本”，即“小稿”“底稿”之类。不妨大胆地提出一些设想，既然仇英可将白描发挥成设色，那些以制作假画谋生，甚至以假乱真的职业画家们又有何不可？倘若仇英曾临的“稿本”流散在外，是否可以成为坊间职业画家“制造仇英”的底本？

一幅作品往往牵带出多种仿作、伪作，这是仇英绘画中普遍存在的现象，也是较为复杂的艺术史话题。同一主题下，多个版本每每可见，甚至还有“一稿多本”“缩本”的状况。这些版本粗精或有区别，水平也有高下，但都围绕着仇英，幻成或近或远的重影。

(作者为艺术史博士，现任职于上海博物馆书画部)

▲仇英《汉光武帝涉水路》，加拿大渥太华国立博物馆藏

