

真迹的阴影：明代画坛中的“非真迹”

陈芳禧

西安美术学院艺术人文学院，陕西 西安

收稿日期：2025年12月25日；录用日期：2026年1月20日；发布日期：2026年1月29日

摘要

明代中后期，江南地区经济繁荣与鉴藏风气炽盛，催生了书画市场中临本、摹本、伪作、代笔等“非真迹”作品的大量涌现。“非真迹”在明代构成了一个复杂且充满活力的子系统。它不仅是画家汲取传统、维系生计的技艺实践，亦是收藏家构建谱系、文人进行社交的重要媒介，更是艺术市场走向商业化与专业化进程中的关键产物。本文通过分析仇英的摹古实践、文徵明画作的代笔现象以及“苏州片”的作坊化生产，揭示出非真迹如何在与真迹的复杂互动中，重塑了明代艺术的创作生态、鉴赏标准与消费模式。

关键词

明代绘画，非真迹，摹本，代笔

In the Shadow of the Authentic: “Non-Authentic Works” in Ming Dynasty Painting

Fangxi Chen

School of Art and Humanities, Xi'an Academy of Fine Arts, Xi'an Shaanxi

Received: December 25, 2025; accepted: January 20, 2026; published: January 29, 2026

Abstract

During the mid to late Ming Dynasty, economic prosperity in the Jiangnan region and a fervent culture of connoisseurship and collecting led to the proliferation of so-called “non-authentic works” in the painting and calligraphy market, including copies, tracings, forgeries, and works produced by ghost-painters. These non-authentic works constituted a complex and dynamic subsystem in the Ming artistic landscape. They served not only as vehicles for artists to master tradition and sustain their livelihoods but also as crucial media for collectors to construct artistic lineages and for literati

to facilitate social exchange. Furthermore, they were key products in the advancing commercialization and professionalization of the art market. Through an analysis of Qiu Ying's archaic practices, the phenomenon of ghost-painting in Wen Zhengming's oeuvre, and the workshop production of "Suzhou *pian*", this article reveals how non-authentic works, through their complex interplay with authentic ones, reshaped the creative ecosystem, standards of appreciation, and consumption patterns of Ming Dynasty art.

Keywords

Ming Dynasty Painting, Non-Authentic Works, Tracing/Copy, Ghost-Painting

Copyright © 2026 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 引言

明代中后期，以苏州、松江为中心的江南地区，凭借其发达的商品经济与深厚的文化积淀，成为全国书画创作与交易的核心区域。伴随着富商巨贾、文人士大夫收藏热情的高涨，“好古”与“博雅”之风盛行，一个活跃而成熟的书画市场应运而生。在此背景下，一个显著的艺术现象引人注目：除名家真迹外，大量临本、摹本、仿作、伪作以及代笔作品(可统称为“非真迹”)在市场上广泛流通，甚至形成了专业化的生产链条。这些作品形态多样，动机各异，其品质亦参差不齐，从几可乱真的精良摹本到粗制滥造的市井伪作，共同构成了明代视觉文化中一道独特的景观。

以往研究多集中于对个别名家真迹的鉴考或对作伪现象的揭露，而将“非真迹”视为真迹的附庸或艺术史中的消极现象。然而，若将其置于明代特定的社会、经济与文化环境中考察，则可发现，“非真迹”远非边缘角色。它深度参与了艺术知识的传递、审美趣味的塑造、社交关系的维系以及经济资本的流动。因此，系统性地辨析“非真迹”的类型，并深入探究其生产、流通与接受的完整链条，不仅能够弥补明代艺术史研究中长期存在的视角缺失，更能为我们理解中国书画艺术从古典精英范式向近世市场与消费转型，提供一个具体而微型的观察窗口。

2. “非真迹”的类型

1. 临本与摹本

“临”与“摹”属于中国传统绘画中两种不同的对于前人画作进行模仿学习的手段。北宋时期的黄伯思认为：“临，谓以纸在古帖旁，观其形势而学之，若临渊之临，故谓之临。摹，谓以薄纸覆古帖上，随其细大而拓之，若摹画之摹，故谓之摹。”南宋的赵希鹄则在《洞天清禄集》中曰：“临者谓以元本置案上，于旁设绢素，像其笔而作之。缪工绝不能如此，则以绢加画上摹之，墨稍浓则透污元本，顿失精神。若以名画借人摹临，是谓弃也。”前者所描述的是书法而后者是绘画中的临、摹之别，然而大体上的分类依据是一样的。

在传为仇英所摹《临萧照中兴瑞应图》上有几段不同文人的题跋，董其昌题到“实甫临照”，秦松龄则题到“此摹萧照乃真不用本色也”，而许之渐道“实父画本流布人间，此独临摹萧照”；几人对于仇英“临”或“摹”的用词各不相同，一方面是由于几人所处的年代都已经距离仇英在世时较远，也仍然可见此时文人对于临、摹二法的界限已不如从前那么强调；二是可见明代以来对于前朝书画的临摹现象变多，并且不像上文所述的文人由于练习笔墨而临摹，更多的是作为真正的作品来流通和鉴赏。

另外，若以仇英所作的《临萧照中兴瑞应图》^[1]与现存《中兴瑞应图》原本对比，就可以看出在建筑物门窗以及室内家具的设置上二者还是有比较明显的，明显是主观创造而非失误的几点不同，比如仇英版在桌子周围多设置了三个凳子；这样看来，仇英所作应该不是摹作而是临作。也另有一种看法认为，仇英所摹《中兴瑞应图》应当是项元汴所收藏的不同于现天津博物院版的另一稿本，清代阮元在《石渠随笔》中就称项氏六段本为十二段本的别本，这样一来也就说明有可能仇英的确忠实地复原了佚散的项氏别本的内容，而两个版本的细微不同，则是由于两种摹本对于真迹的不同摹仿所致。若是后一种情况，便是不同的摹本对于“原本”或母题的再创造，因此，若一直沿着不同的摹本进行多次反复地再临摹，最后得到的两幅画或许会大相径庭。

2. 伪作与仿作

书画作伪自古有之。宋代时书画作伪便屡见不鲜，渐成风气。北宋画家王诜就曾将同时代的知名书法家米芾临摹的王献之《鹅群帖》的纸张做旧，还特意请当时的高官们题跋，以充作王献之真迹；清人钱泳在《履园丛话》中就曾说过：“书画作伪自古有之，如唐之程修已伪王右军，宋之米元章伪褚河南，不过以此游戏，未必以此射利也。”可见这一时期的书画家们虽然伪造前人名作，但大多数是为了取乐或如临摹真迹以学习技艺等，未必与谋私利有关。然而，在书画作品有了经济价值之后，书画作伪真正开始在市场中兴起。

此时的“伪作”便很大程度上忽视了仿作或戏作中的“自娱”成分，其目标仅仅是为了获取钱财，为此更是力求与原画相比而不露差错，更不会刻意地进行创新。要成为优秀的伪作，则比其他几种“非真迹”更需要一套完整的工艺流程来保证与原作相近的纸张、墨色等外部条件，以及保证可靠的原作底本的来源和伪作的销路。

3. 代笔

代笔不同于上面几种“非真迹”一方面在于代笔要求原作者与仿作者进行互动，并且是唯一需要原作者参与的“非真迹”画作创造，如此一来也可以反推出，“代笔”类非真迹，顺应的一定是原作者的需求而非仿作者，仿作者在其中扮演类似于受雇者的角色，囿于经济条件，这在中古时期的中国绘画中是前所未见的。

文徵明与弟子兼代笔画家之一朱朗就有许多信件往来，如他在与后者某次代笔画作的具体要求时写道：“扇骨八把，每把装面银三分，共该二钱四分。又空面十个，凡装骨，该银四分，供奉银三钱。烦就与干当干当。徵明奉白子朗足下。”^[2]其中，文徵明除了对朱朗说明了润例之外，更是直接附上“白银三钱”作为代笔的费用，朱朗在为文徵明代笔完成他人委托的作品的同时，也获得相应的经济收入，可见这种代笔非偶尔为之，应是具有长期合作的默契。不仅是朱朗，许多门生选择模仿文徵明的画风，“文笔遍天下，门下士赝作者颇多，徵明亦不禁”，其中技艺精湛者更是以此作为招牌，如朱朗就因“其山水与徵明酷似，多托名以行”。

文徵明代笔的需求多来自于交际应酬，明代兴起的收藏和鉴赏活动在他自己应邀所作的《真赏斋图》中便可窥见一斑。面对频繁的求画，文徵明的画作代笔已经是公开的秘密，也有人会选择直接跳过一般程序，先联系代笔者，等其作品完成后交给文徵明进行题字，完成了这一步，这幅作品就可以被看作是文徵明的墨宝。这种情况的出现与书画市场的发展是紧密联结的，像是鲍德里亚关于“拟像”的生产时期的小型缩影；此时的“文徵明真迹”数量急剧增加，而其本身却只是对于文徵明过去真迹的一种摹仿，通过文徵明的承认来确立其“真迹”地位。

如果一位画家以文徵明的画风、文徵明的题材画出了署名为文徵明的画作，该作品也被文徵明所承认，而这名画家却不是文徵明而是代笔者，这不能不说是一种对人的异化。

4. 真迹与非真迹

启功在《论怀素〈自叙帖〉墨迹本》中这样写道：“按我们今天判断法书真伪，有三种区分，甲是原写的原纸，这叫‘真迹’；乙是钩摹而成的复制品，虽非原写原纸，但字形笔法还能保留，是名家法书的真影，这叫‘摹本’；丙是依样仿造，或张冠李戴，这叫‘伪作’或者‘冒充’。问题较多的，常在乙类。以原写原纸比较，它自应算伪；以字形笔法来讲，它又可算真。唐宋人常从字形笔法角度着眼，把这种摹本叫做真本，甚至叫做‘真迹’。”^[3]启功的困惑直到今天仍然难以定论，追溯唐代之前的资料，可以认为此时关于“真迹”的定义应属于“原写的原纸”，既不是拓本，更不是摹本，如唐张彦远《法书要录·卷六》载唐张怀瓘《书断·卷中》谢灵运条引王僧虔语：“子敬上表多在中书杂事中，灵运窃写易其真本，相与不疑。”而在唐之后，由于原本的散佚情况增多，“原纸”已经很难见到，加之宋代以后金石学兴起，拓本和摹本开始重新得到重视，“真迹”的范围也开始朝其发展。在许多原作也只是起到展览作用的今天，时代较早、保存较完整的质量较高的摹本已然“替代”了真迹，成为相应的文化符号。

上述启功所论述的“乙类真迹”提供了一种完全形式论的角度，将笔墨字形抽象为形状，以审美的判断覆盖了对内容的判断。也因为书法的内容性不同于绘画，书法作品的原作，或者说最初的一版，一般来说都是笔画形式与文学内容的组合，而后二者各自成科，内容成为文学研究，而笔墨成为艺术研究。一方面是因为很多时候文章的作者和委托眷写的书法家不是同一人，另一方面也是因为内容的可复制性，导致许多书法家都曾经以同样的文章内容作为作品，于是对于书法的研究不得不更倾向于形式。

而在绘画领域，内容与形式的结合则要更紧密一些，以宋《清明上河图》以及明清两朝各自的仿作为例，《清明上河图》比起作为界画的一种典范更加被人们津津乐道的是对于风土人情的详尽描绘和细心安排而若有所言的画面情节，这些都是以画面内容为载体的，而选取了这一类题材的画家必定有出于内容方面的考虑。

但是画作对于内容的传承也不是恒定不变的，当摹作不断地出现时，原作的内容就被慢慢地消解了，对于“原作”内容的习以为常会促使人们转向对绘画形式本身的关注。当某幅画作最开始出现时，是不存在所谓“真迹”与否的，而只有当该作品的仿作出现时，前者才相应地拥有了“真”的属性，成为真迹；通过后者自带的“假”的属性的反复强调，真迹才愈显其价值。

3. “非真迹”的市场：以仇英及其画作为例

1. 赞助人与明代收藏市场

明代画坛中的“非真迹”个中典型就是仇英。仇英的艺术声望，首先建立在其无与伦比的摹古能力之上。项元汴的丰富收藏为他提供了常人难以企及的学习资源。在项氏资助下，仇英得以潜心临摹大量晋唐、两宋名迹，不仅锤炼了技法，更将古典母题与风格内化于心。其《临萧照中兴瑞应图》《摹宋人山水人物册》等作品，虽为临摹，但笔力精劲，设色雅丽，体现了对古法的深刻理解与高超再现能力。正是这种“落笔乱真”的本领，使他获得了文坛领袖如文徵明、彭年等人的推许，进而跻身“明四家”之列。仇英的成功路径表明，在明代重视传统的语境下，精湛的摹古本身就是一种被市场与文坛高度认可的资本。

项元汴对于仇英的绘画艺术起到许多方面的支持作用。长达十余年地供养仇英在园中钻研其收藏的古画，这对后期仇英在绘画艺术上形成自己的独特风格有着不容置疑的重要作用。项元汴本身作为大收藏家的身份也帮助了仇英的绘画作品的流通，而仇英为项元汴所绘制的作品的流传也从侧面表露出项元汴的兴趣趣味。与此同时，项元汴对仇英作品的收藏另一方面也是保护了仇英的作品，为仇英的作品能够更好的流传提供了最强的保障，不至于使得仇英的作品流离失所或是下落不明^[4]。

同时代大多数画评家都对仇英的摹古之作给予了极高的评价。明代王穉登作《吴郡丹青志》其中对于仇英点评道：“特工临摹，粉图黄纸，落笔乱真……稍或改轴翻机，不免画蛇添足”，同样张丑的《清

河书画舫》认为：“实甫画迹，临摹远胜自运”，从中都可以看出当时的文人鉴赏者对于仇英摹古功力的认可，同时出于某种原因，相当一部分人认为仇英摹古画的本领远胜其创作。

值得一提的是，《清河书画舫》这类的品评时常作为收藏家们收藏画作的参考，因此在写作时力求简练而无偏好，以便帮助藏家确定其偏好的或最有价值的目标。这种市场上对古迹的大量需求使得本来就流传甚少的“真迹”(包括前人摹本)更是难寻，使得仇英这样的摹古画家大当其道，收藏家的大规模收藏也使得仇英自身的价值不断提高，使他的绘画艺术在市场、社会不断传播。

2. 仇英的模仿者

仇英自己的摹古画作是在精英阶层的收藏鉴赏需求下所大量创造的，而其盛名又进一步推动了书画市场的摹古热潮。市面上对于仇英摹古之作的再度摹仿也不在少数，有功力精湛且体系完备的“苏州片”，也有不少水平较低的模仿者。

“苏州片”为 20 世纪初期才出现的古董界行话，泛指明清时期作坊所仿制的托名于古今名人的伪作，其或产自苏州(吴门)，或表现出明显的苏州品位以及偏好^[5]。一般所记载的书画作伪的个体行为并不能完全与“苏州片”作伪等量齐观。作坊式生产是“苏州片”的一大特色，参与其中的作伪者是一个以作坊为活动的基本单位、以快速谋利为主要目的、以分工合作为创作方式的商业性书画作伪群体，其对于书画市场的敏锐从当时对于沈周仿作的速度就可见一斑：“片缣朝出，午已见副本，有不十日，到处有之，凡十余本”，等等。

仇英在仿作张择端的《清明上河图》中也加入了许多书画摊和店面，这些店面中流通的书画，除了一些受画家委托代挂卖出的画作之外，很多都会混进这些仿作和伪作，面向各色人等出售。一般来说，上文提及的仇英等有名气的画家对于前人的摹仿之作是以文人雅士、富庶藏家为目标观众，“苏州片”一类专业的仿作同样瞄向了这些群体，在关于苏州片伪造的画作的记载中常常能看到受骗的收藏家们。仇英风格的盛行，立刻催生了大量托名于他的“苏州片”，其中描绘繁华市井的《清明上河图》仿本尤多，这些仿本中又常常画有售卖书画的店铺，这也形成了有趣的互文。

杨臣彬在其文章《谈明代书画作伪》中曾整理的一批作伪者的材料，如詹喜、黄彪、王漎以及吴应卯等人，他们往往精通一种或几种画风，针对特定的书画家进行伪造。这些已知的作伪者大多是个中能手，技艺高超，作品常能乱真^[6]。

不仅如此，仇英的声名鹊起使得吴门一带的更“下层”的艺术市场也找到了方向，书画市场繁荣，大众书画消费盛行，但由于书画鉴赏话语权掌握在文人阶层手中，普通消费者仅仅是受社会“好古”风气影响进行书画消费，并未具备一定的鉴赏眼光，这类普通市民购买者整体赏鉴书画能力一般，促使投机营利者抓住商机，投其所好，售以名家之伪作，以供其需。然而这些被售卖的较为次等的伪作许多仅仅是流于表面，是否有依照摹本进行仿制都很难求证，致使这些作品质量良莠不齐。从另一个角度来说，对于作画者而言，对于画作的理解会很大程度上决定最后画面的呈现，也就是说，此时被临摹的画由于失去了原作者的阐释，而需要后来的仿作者以自己的经验去补完；此时在仿作者的面前，其画作也不再只是对于原作的模仿，而可以说是一幅独立的新作品。

4. 代笔与画家品格

清代剧作家李渔的《意中缘》是对于原作者与仿作者/代笔之间关系的浪漫化的具现，作品以杨天友与董其昌、林天素与陈继儒的爱情故事为主线，讲述杨、林二人因格外擅长仿作董、陈之画并由此谋生，被二生赏识后经历一番磨难终成眷属的喜剧故事。其中不难感觉到，李渔对于作画风格相近的画家所抱有的“知己”想象，也正如他所自述，认为“自古以来才子佳人的四个字再分不开”，“是个佳人一定该配才子”等，惋惜清以来空有佳人却无才子，本质上也是对于口口相传的汉族传统“才子”身份的推崇。

《意中缘》虽是戏作，其中的杨天友二女却也有原型可以映照。杨天友脱胎自晚明的才女成岫，字天友，能词能画，一般认为其作画风格接近于董其昌，黄介在《意中缘序》便记载道：“三十年前，有林天素、杨云友其人者。先后寓湖上，藉丹青博钱刀。好事者时踵其门，即董元宰宗伯（董其昌）、陈仲醇徵君（陈继儒），亦回车过之，赞服不去口，求为捉刀人而不得。”^[7]这段轶事一方面加强了李渔故事的可信性，一面又的的确确地显示了寻找代笔者的不易之处，即略有名气的画家都伴随着骨气，必定轻易不肯为人代笔，而这一点又是上述笔力、画风与气节和人的品行相配的具像化的证明。

1604年，董其昌在赠友人杨玄荫的《嘉树垂阴图》轴上自题透露54岁时已有赝品行世。董其昌书画赝品之空前泛滥现象，为文徵明之后最多的一位，后世常称为“滥董”，这些泛滥的赝品大部分都是当时类似于“苏州片”的不知名画家所作，也有不少可能是民间附会而成，特别是有人认为，董其昌作品中一些柔媚有余而刚劲不足的作品是出自成岫之手，无疑是将画家的身份特征投射在对于其画作的想象上。如果说某种风格的画作可以算是“相由心生的话”，那么在不同史料里被记录的董其昌形象可能更加令人感到落差感。

上述故事中董其昌寻找成岫为其代笔又与文徵明的“师徒代笔”不同，对于并不知根知底的代笔的选择同样考验董其昌作为书画和鉴藏大家的眼力以及对方的品行，这类故事的生成机制仍然是长期以来将作画水平与人品高度相连的品评传统，画论一直以来对于“气节”等品格的渲染或多或少地蒙蔽了人们对于画家本人的感受，而如果真如李渔《意中缘》所示，标志气节、品行、修养和身份的画作如此轻易地就可以被以为贫苦、靠仿制名人字画而生的女性职业画家（或是名妓）所再现出来的话，其画作与人品相连的逻辑也就不复成立了。

“代笔”从本质上来说，仍旧是作者与画作的错位，与仿制品的界限十分模糊，只在于原作者是否主动同意；仔细观察其结构，就可以发现无论是代笔者，还是原作者，与“代笔作”之间都有不同程度的偏移，此时这幅作品作为一种拟像，却难以实现对于任何人、任何事物的相互关照，这也无疑是“代笔”作品最为人诟病的一点，即抹去了不同画家的个性，仅仅流于僵板的形式。

5. 结语

非真迹的生产与流通，是一个由收藏需求、市场利润、社交礼仪共同驱动的系统过程。从项元汴式的赞助供养，到文徵明式的代笔应酬，再到“苏州片”式的作坊化产销，非真迹镶嵌在明代特定的经济与社会结构之中，是其商业化与世俗化趋势在艺术领域的直接反映。

同时，非真迹的存在，极大地挑战和丰富了“真迹”与“创作”的传统概念。“真迹”的价值并非全然固有，而是在与“非真迹”的对比、竞争与互补中被不断界定和重构。精良的摹本可以承担文化传承的“真”功能，代笔画在特定社交语境中具有“真”的效力。艺术创作从单一的“原创性”崇拜，扩展到包含“摹古”“仿作”“合作”在内的更广阔光谱。

参考文献

- [1] 肖燕翼. 仇英和他的摹作《中兴瑞应图》[J]. 故宫博物院院刊, 1982(2): 45-48+97-99.
- [2] 贾明昊. 真迹一词在书法史中概念的演变[J]. 大舞台, 2018(5): 84-88.
- [3] 陶小军. 文徵明对门人书画作伪的态度及其影响[J]. 东南大学学报(哲学社会科学版), 2021, 23(2): 126-130+148.
- [4] 杭子婧. 明代收藏家与仇英绘画艺术传播关系探究——以项元汴、周凤来为例[J]. 艺术研究, 2020(5): 8-9.
- [5] 吕梦月.“苏州片”研究[D]: [硕士学位论文]. 南京: 南京艺术学院, 2021.
- [6] 杨臣彬. 谈明代书画作伪[J]. 文物, 1990(8): 75-80.
- [7] 王馨蔓. 论析黄媛介评《意中缘》传奇[J]. 戏剧艺术, 2016(3): 59-66.