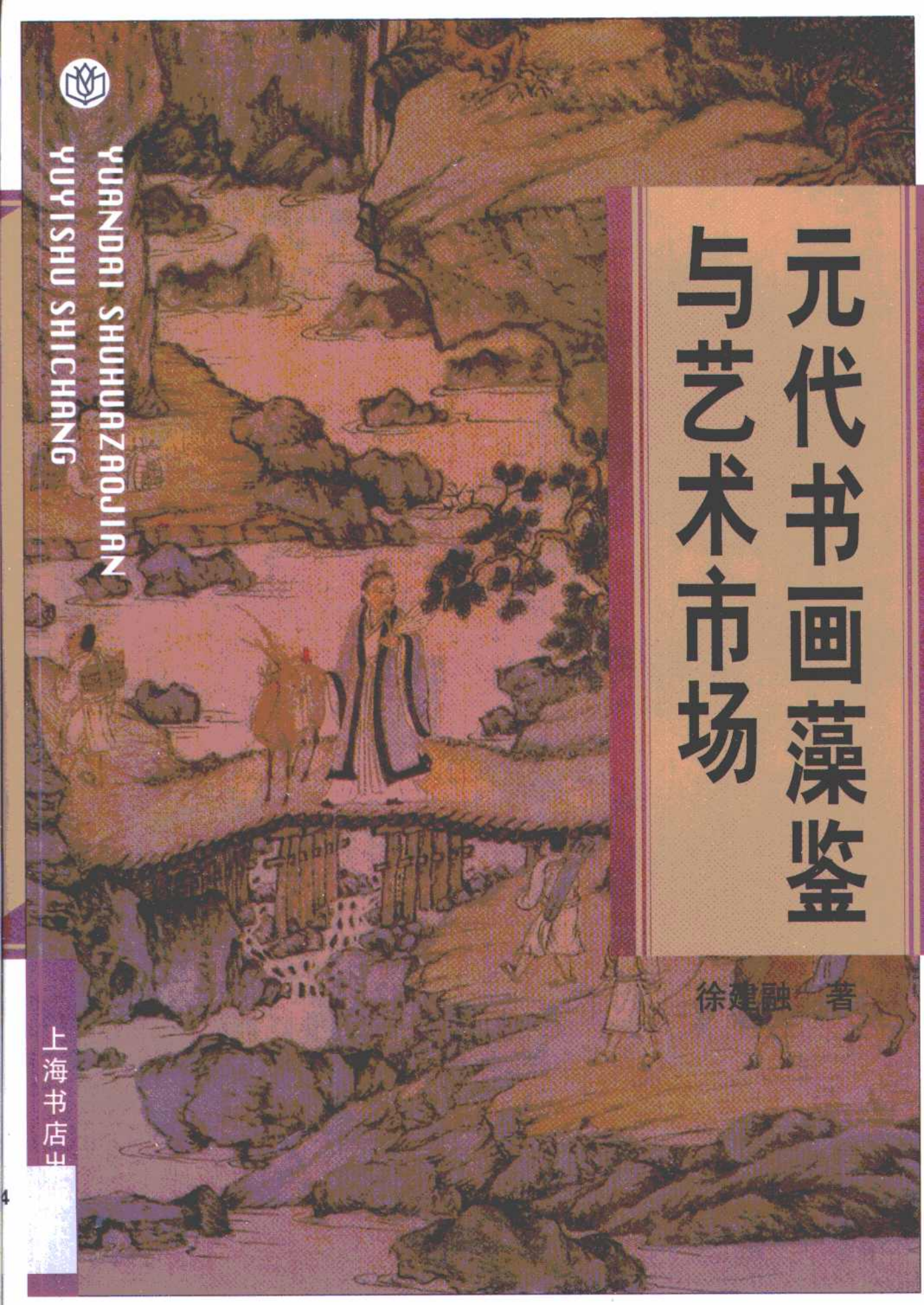




元代书画藻鉴 与艺术市场

徐建融 著

YUANDAI SHUHUAZHAOLIAN
YUYISHU SHICHANG

上海书店

514

12879.404
x74

YUANDAI SHUHUA ZAOJIAN

YUYISHU SHICHANG

徐建融 著



元代书画藻鉴 与艺术市场



A0910285

上海书店出版社

责任编辑: 柯国富
封面设计: 谷 夫

元代书画藻鉴与艺术市场

徐建融 著

上海书店出版社出版
(上海福州路 424 号)

新华书店上海发行所发行
江苏吴县文化印刷厂印刷

开本 787×1092 毫米 1/16 印张 18.75 彩图印张 2

1999 年 11 月第一版 1999 年 11 月第一次印刷

印数 1-3000

ISBN 7-80622-505-6 / J · 153

定价: 65.00 元

上 编

绪 言

相比于明、清和当代，元代书画鉴定与艺术品市场的关系，似乎并不是十分密切，而更多地应属于一个学术的问题。试从传世的作品数量，虽不能作精确的统计，但从概率的角度，撇开当代不论，元、明、清大体上呈 1: 5: 8 的比率。这主要是因为，元代时间短，只有 90 余年，而明有 270 余年，清有 260 余年；元代画家少，见于夏文彦《图绘宝鉴》的不足 200 人，明代画家见于徐沁《明画录》的近 1000 人，清代画家见于各种文献的不少于 2000 人；书法家的人数，据马宗霍《书林藻鉴》，元代 170 多人，明代 470 多人，清代 880 多人。从每一位书画家的创作情况，元代以自娱为主，且画风较为工整，所以一生中的作品数量不会太多；明、清受商品化的影响，书画家为生计所迫，且作风趋向粗放，所以一生中的创作数量可观。再加上元代距今历史久远，有限的作品叠经自然、人为的破坏，留存至今更见稀少，而明、清距今历史稍近，作品受破坏的程度自然不像元代那样严重。

问题不仅止于此，元代书画作品，流传至今的数量既少，而流散民间能进入市场流通的更少，连真带伪，百分之九十在海内外的大博物馆和大收藏家的手中，流散于民间及市场的，不足百分之十；而明、清的作品，则进入博物馆和流散于民间的，约为百分之三十与百分之七十之比。而且，流散于民间的元画，假的多，真的少，而流散于民间的明清画，真假大致参半。这样，论元代书画鉴定与艺术品市场的关系，无疑是更加疏远了。

但是，指出如上的事实，并不是意味着元代书画鉴定与艺术市场一点没有关系。这种关系有直接的，也有间接的。从直接的一面来看，是近年的艺术品市场上，确实有元画的出现，虽然数量不多，可以说是十不一二，但既然有，就不能不从市场的角度加以认识鉴别。

其次，从间接的一面来看，在中国书画史上，元代书画与宋代书画有着同样的成就，尤其是绘画，更与宋画双峰并峙，各有千秋，后来明、清的绘画，都是在宋、元的传统基础上发展起来的，而且，比之宋画，元画与明、清画的关系，更加情亲意密。没有对于元代书画的认识，要想真正深刻地认识并解决明、清书画的鉴定问题，可以说是不可能的。所谓不识宋元，遑论明清，这也就是沿流讨源的意思。明清的著名书画家，绝大多数都是学元人的，即使学宋人，也是以元人为基础，乃至用元人的笔法作宋人的章法。因此，从鉴定的角度，认识了元人，也就加深了认识明、清人，这也是得本莫愁末的意思。

元代书画的伪作，有的出于书画家的同时代人。如钱选便曾表示，他的作品在当时便被造假，因改号霄溪翁并出新意，“庶使作伪之人有所愧焉”（自题《白莲图》，明鲁王朱檀墓出土）；而赵雍，则每以其子赵凤的作品“题作己画以酬索者”（夏文彦《图绘宝鉴》卷五），这就属于代笔的性质了，这样的伪作，当然不妨作为真迹一例看待。

但更多的元代书画伪作，却是明代以后的仿冒。因为当时艺术品市场正式兴起，市民经济的成长，导致了书画艺术的商品化现象愈演愈烈。如唐寅便曾明确表示：“闲来写幅青山卖，不使人间造孽钱。”以卖画作为谋生的职业，蔚为时尚，何止唐寅一人。而从买家的角度，附庸风雅，正是儒家“游于艺”的态度。儒家的理想，是“敏古好求”，所以反映在书画艺术的典藏方面，自然也厚古薄今。试设想，唐寅等画家，能以出卖自己的作品而维持生计，则元以前的书画，价格当然更为高昂。因此，以元代书画作为造假的对象，牟取不义之财，成为一个突出的社会现象。这里面又有几种不同的造假情况，一种即所谓利用实物作伪，如将元人或明初人的无款画，添款使之成为元代的有款画，或将小名头改款成为大名头，以增加其价值。我们知道，元代的书画，虽一变宋代的风气，文人画占居了压倒的优势，但画工画仍有一定的力量，尤其是北方的画工画家，活跃于宫廷内外，留下了不少作品。而他们的作品，不仅在画风上恪守宋代画工画的作风，甚至款式上也相沿不改，或为树缝石隙的穷款，或为无款。这类作品，到了明代便被加上大名头的款印，如传世《元世祖出猎图》，本为无款画，后人加上“至正十七年二月御衣局使臣刘贯道恭画”的伪款。还有，明初浙派、宫廷派诸画家的作风，也与元代的某些画工画家相近似，他们的无款或本有名款的作品，也被添款或改款成为元代大名头的作品。元代盛行喇嘛教，所以道释画流行，有许多是无款的；而明代的水陆道释画中，也有许多是无款的，这一些，都是通过添款使之成为元代大名头画的实物材料。这种情况，反映在文人画中，则多为改款的做法，如有一件文文水的山水，因其画风近似黄公望，造假者便将文的名款刮去，添上黄的名款。

另一种情况，则为完全造假，包括对本临摹或凭空臆造。如明中期的钱塘画家詹僖，是造假赵孟頫书法和吴镇墨竹的高手，但所作笔法轻飘，绝无元代书画的蕴藉沉厚。更为典型的例子，则是崇祯年间的松江人张泰阶，字爰平，专门纠集了一批人，伪造了上自三国、六朝，下至宋元的历代名画二百件，配上全套伪题，并专门刊印了一本著录书《宝绘录》，用以蒙骗世人。清吴修有诗讥讽说：“不为传名定爱钱，笑他张姓谎连天；可知泥古成何用？已被人欺二百年。”并称所见数十种，诗跋十数人，均为一手所写，且多为松江黄粉笺纸。

而利用著录书造假，也是历来书画造假的一种重要手法，因为一般的买家心理，多以见于文献记载的较为牢靠且有价值，至今犹然。如今天艺术品市场上，凡拍卖行的出品，曾刊印于国家出版物的，买家大多会放心竞购，使成交价大幅度攀升，而不曾出版发表过的，买家总有些提心吊胆，生怕上当吃药。所以，张泰阶造假之后再继以编书，正是看准了买家的这种心理，但由于谎言太大，反而成为鉴藏史上的一个笑柄。

张泰阶是先造假再编书，是大规模地推出假货，谎言容易被戳穿。也有的造假者则

利用著名收藏家的著录书以造假：一件两件地零敲碎打，使人防不胜防。如陆时化《书画说铃·书画作伪日奇论》指出：“高江村《销夏录》详其绢楮之尺寸，图记之多寡，以绝市狙之巧计，今则悉照其尺寸而备绢楮，悉照其图记而篆姓名，仍不对真本而任意挥洒，《销夏录》之原物，作伪者不得而见，收买者亦未之见，且五花八门为之，惟冀观于录而核其尺寸丝毫不爽耳。至假为项墨林、高江村之子孙，别其吴越之声口，持伪物以求售。”前时，有北京某拍卖行持一件委托品系元代盛懋的山水，说是民国大收藏家庞莱臣的藏品，见于《虚斋名画录》的著录，并持有著录该图之页的复印件。结果打开一看，画风与盛懋精到的作风绝不相类，且纸质松软，完全不到元代，最早不过清代的旧纸，而核其所画的内容，何处是树，何处是山，何处是舟，及题款、印章、尺寸等等，则与著录完全一样，显然是民国人根据《虚斋名画录》的仿造。

从一般的情况来看，明人所仿造的元代书画，也有不乏“下真迹一等”的价值的，其中有不少并进入清宫内府，被作为元人真迹。今天，有的已可明确鉴定为伪作，有的则还有不同的争议。至于清代以后的仿造，绝大部分并不具备太大的典藏价值。像民国期间，有一种工艺行画，随便署上一个元人的名头，那就更没有价值了。这种工艺行画，在当时并不是为了造假，就像50年代时有一种工艺画，随便署上明人唐寅、仇英等的名头一样，讲明是作为工艺画卖的。但到了今天，竟然也有人视为宝物，当成了真的元画或明画，识者自能鉴别。

对元代书画的鉴别，个性的风格固然重要，而时代的风格尤其是不容忽视的。我们知道，个性风格的认识，主要依赖于对书画家大量真迹的分析，从而确立其标准的样板，其中包括不同时期的样板，精品的样板，劣作的样板等等。但是，元代除少数大名头的书画家有较多的作品流传，可供我们作这方面的分析外，大多数中小名头的书画家，传世的作品甚少，甚至一件也没有流传下来，在这种情况下，个性风格的样板便无法建立起来，从而使这方面的鉴定失去了比较的依据。于是，时代风格便变得重要起来。因为，不管任何书画家，他都是处于一定的时代背景之中，他的创作不仅有其独具的个性风格，也必然涵有作为该时代的共通风格，而不可能游离于这一风格之外。以元画而论，宋画刻划，元画萧散，也即赵孟頫所说的简率，至明初的浙派、宫廷派又成为刻划；而宋画的刻划不失自然清新，明初的刻划则僵滞生硬，时代风格的差异性，判然可别。明中期后学元人画风，虽然也属于萧散简率的一路，但气格上偏向拘谨整饬，小趣味多了一点，与元画的时代风格，依然判若泾渭。见有萨都刺、伯颜不花、张思恭、胡直夫等的道释、人物、山水、花鸟，对这几位画家的个性风格，我们虽然一无所知，但从这些作品的时代风格，明显出于明代之后，而不可能是元人的作品。至于传世刘贯道、赵孟頫、颜辉、王渊、钱选、商琦等画家的赝品，则将个性风格与时代风格相结合，就更加容易鉴别出来了。

但是，所谓时代风格，无非是覆盖面比较广泛的一种画风，而绝不是无所不包的。有一种民间工匠的道释画，世代师徒相授，对于唐宋以来的粉本加以复制，他们中有些人可能受时代风格的感染，有些人却很少受感染甚至完全不受感染，对此，要想鉴别这

类作品是宋画还是元画，抑或是明画，就比较困难了。但可以肯定的是，它们绝不可能是某一时代的大名家所画。如有一种白描的道释粉本，或署元人款，或署宋人款，甚至署李公麟的款，它们可能是元的无款民间画，也可能是宋的无款民间画；还有一种水陆道释画，绢本重设色，或署宋元的名款，或作无款的宋元画，它们可能是宋元的无款画，也可能是明代民间工匠的无款画。陕西药王山有一堵《四帝二后行乐图》壁画，因其作风近于永乐宫的壁画，历来作为元代作品，后来我经过查核碑记考订，原来是明末清初画。无疑，如果没有碑文的记载，单纯从艺术风格上，是分辨不出明、元之异的。这就可见时代风格的局限性，也有它无所施其技的时候。而壁画中有这种情况，卷轴画中同样也有此情况。如传世的不少有元人名款或无元人名款却被定作元人画的道释人物，并不一定都是元人的作品，而也有可能是宋人和明人的作品。如传世白描《揭钵图》有多本，结构章法和笔墨技法基本一样，而有的作无款画，有的作宋代李公麟名款，有的作元代王振鹏或朱玉名款，实质应均为民间工匠无款画，而时代则须根据纸质及其他旁证材料来断定。又有一件白描《番王礼佛图》，旧题李公麟作，又题梵隆作。今据其卷后有元人题记，定为元人无款画。总之，元画的时代风格，虽然是如此的明显，而一般不会与宋、明的作风混淆起来，因为赵孟頫的提倡“古意”、反对“近世”，突然地隔绝了南宋的传统，而元人对北宋以前画派的追踪，又因刻划与萧散、绢本与纸本的不同，拉开了明显的距离；明初浙派、宫廷派的兴起，则又突然地隔断了江南文人画的传统，所以，元画与宋画、明画，是那樣的对比分明。然而，这种分明，主要是在主导的潮流方面，作为潜流的民间工匠画，不同时代的审美情趣，并没有给它们带来太大的不同风貌。

当然，元画与宋画的隔绝，也不是绝对的，如孙君泽、龚开、颜辉等等，都是南宋水墨苍劲的路数；而钱选的青绿山水和折枝花鸟，同样也是南宋用笔纤细、设色浓艳的作风。而明初的浙派和宫廷派中，也有着这两种不同的风格。那么，这其间时代风格的差异又何在呢？先说水墨苍劲的一路，南宋的作风是清刚的，元人则是浑穆的，而明人却是僵刻的。再看纤细浓艳的一路，南宋的作风是清新活泼的，元人则精工中有士气，而明人却是拘谨艳俗了。

同样，元画与明画的隔断，也不是绝对的。如由赵孟頫、高克恭而元四家、陆广、马琬、赵原等等的文人山水，在明初便有杜琼、姚绶、刘珏、谢缙等波澜相沿；而水墨梅竹一路，则有王绂、夏昶、陈录、王谦等扶疏接叶。而南宋的画派，山水虽与元人的简率迥异，水墨梅竹却是一脉相承的。那么，这其间时代风格的差异又何在呢？先说文人山水的一路，在元四家及之前，都是生动的中锋用笔，而到了赵原等元末画家，山石变成了中侧锋并用的圆转用笔，如披麻皴由中锋偏向侧锋再带到中锋，而树木则成了木强的形态，至明初的文人山水，虽然画山画树都是强调中锋，但却全部趋于木强，开创了沈周的先声。再看水墨梅竹的一路，南宋人不失精微的写实，意境清冷，元人却更强调书法的笔意，简率萧散而又浑穆，至明人则成了刚斫、燥动、扁薄的笔法，内涵的层次是浮浅得多了。

撇开南宋画不论，从元画鉴定的角度，需要重点关注的，正是以明中期以前的画伪托元画，所以，对这其间时代风格的差异，理应格外地细心体悟。至于明中期以后，虽然学元画者日夥，但时代风格的差异越来越大，造假的难度增加，而鉴别的难度则是越来越减小了。到清中期以后，造假元画基本上没有不能鉴别出来的。而目前市场上所流通的假的元画，绝大多数出于清中期以后，连清前期也是到不了的。

元代绘画鉴定的个性风格与时代风格之关系如此，元代书法鉴定的个性风格与时代风格之关系大体上也如此，兹不赘述。

前文提到，传世的元代书画，绝大部份收藏在海内外的博物馆或大收藏家手中，真迹如此，伪作也如此。如清宫收藏的元代书画中，就有不少伪作。著名的黄公望《富春山居图》卷，伪作子明本先入清宫，乾隆定为真迹，真迹无用本后入清宫，乾隆反而定为伪作。但更多的情况，乃是以伪为真，不独黄公望为然，如赵孟頫、钱选、王蒙等都有，有的初定为真迹，钐盖了“石渠宝笈”的印记，后来编写《石渠宝笈》时发现不真，所以不入著录。也的则直到编写《石渠宝笈》仍以为真，进了著录，以致闹出了不少某书画家去世多年而创作该书画的笑话。对这类作品的鉴别，虽是一个学术的问题，但对于民间收藏和市场的鉴别，无疑也是有所启迪的。

此外还需要指出的一个问题是，元代时有一批禅宗画家，如因陀罗、温日观等等，有些见诸于画史记载，有些不见于画史的记载，他们的作品，多流传到海外，尤以日本为夥。因为元代时文人画家以禅画为“粗恶无古法”，而镰仓、室町时代的日本却对之青眼有加，着意加以搜罗。这类作品的真伪鉴别，也是一个令人头痛的问题。因为，这些画家的狂诞画风，仅见诸于文献记载，实物的样板难以建立。而日本方面对于中国书画的鉴定又向来比较粗疏，其中当有不少是赝品，而且，从作风上看，不像是中国画，而应是日本的水墨画，被伪托了中国宋元禅僧的名头。这类作品的鉴定，与艺术品市场的关系更远，但对于介入市场者如何调整对于真伪问题的认识，也是不无益处的。

在这里，需要强调指出的是，元代书画的鉴定，其直接的意义在于提高对于书画的修悟和鉴赏水平，市场的价值基本上是间接的。元人汤垕《画鉴》曾论：

观画之法，先观气韵，次观笔意、骨法、位置、傅染，然后形似，此六法也；若观山水、墨竹、梅兰、枯木、奇石、墨花、墨禽，游戏翰墨，高人胜士，寄兴写意者，慎不可以形似求之，先观天真，次观意趣，相对忘笔墨之迹，方为得之。

这是元人的观画之法，也是元人的作画之法。今天，我们鉴赏元代的书画，同样不外乎此法，否则的话，便难免斤斤于鸡虫得失而意趣索然，更遑论天真发现了。

还有一点需要说明的是，书画真伪的概念，也是从元代开始才最终确立的，并一直被沿用至今。我们知道，在宋之前，对于书画的作伪和书画的复制是分别看待的。最早的时候，出于书画珍品的保存、传播需要，多有对之进行复制的，或原作损毁到不能再保存时，也对之进行复制，用以替代原作。如张彦远《历代名画记》中提到：“古时好拓画，十得七八，不失神采笔踪，亦有御府拓本，谓之官拓，国朝内库、翰林、集贤、秘阁，拓写不辍。……故有非常好本拓得之者，所宜宝之，既可希其笔踪，又可留为证

验。”北宋画院中，复制古画更盛，如有一位周仪，宣和画院的待诏，就是专职承应摹拓唐画的。今天，我们还可看到的如顾恺之、王羲之、吴道子、张萱、周昉等的煊赫名迹，实际上都是唐、宋人的摹拓本，有的甚至一件作品有多种摹本流传于世。而这类复制品，类似于今天的高级印刷品，在当时都是被作为真迹看待的。如米芾《画史》中提到：“王维画《小辋川》，摹本，笔细，在长安李氏，人物画，此定是真。若比世俗所谓王维全不类，或传宜兴王氏本上摹得。”也就是说，凡忠实于原作的复制品，均属于真迹的范畴，或云“下真迹一等”，而不被看作伪作。只有那些胡编乱造、没有根据的仿冒品，才被看作伪作，如米芾同书中说明：“大抵画今时人眼生者，即以古人向上名差配之。”也即变无款画为有款画，改小名头为大名头，如见牛则题戴嵩，见马则题韩干，李昇的山水刮去名款改题李思训等等，才是“惭愧杀人”的伪作，“今人好伪不好真，使人叹息”。

然而，进入元代以后，原先被看作真迹的复制品，便与无根据的仿冒品一样，都被作为伪作看待了。如夏文彦《图绘宝鉴》中提到：“御题画真伪相杂，往往有当时名笔临摹之作，故秘府所藏临摹本皆题为真迹……具眼自能识也。”意思是说，要把宋以前被题为“真迹”的临摹本即复制品，从“真迹”中划出去，归入伪作之列。这是元人对于古代书画鉴定的真伪观念，同样也是适合于我们今天对于元代书画的鉴定的。

总之，对于元代书画的鉴定，从市场的角度，原则上应掌握如下两个要点：

一、有些是可以明确鉴定出真伪的，鉴别的方法不外主要依据即笔墨风格的比较，次要依据即题款、印章、纸绢材料的比较和考订，辅助依据和旁证材料的考订等等。真迹依其优劣而有不同的价值；伪作也依其优劣或其他情况如年代先后等等而有不同的价值。单就伪作而论，只有清代中期以后，一些胡编乱造的“元代书画”，以及民国期间主要是作为工艺行画的“元代书画”，才没有太大的价值；如果是清代中期之前，或明代时所造假、伪托的“元代书画”，一般都有一定的价值。

二、难以作出明确定论的，则不妨以优为真且较有价值，而以劣为伪且价值较次。而这里，又牵涉到鉴定者审美的眼光问题。

鉴别所要解决的问题，主要有两个，一是真伪，二是优劣。又有“明是非”之说，即无款画的定名和定时代问题，事实上还是属于真伪的范畴。所以鉴别的眼光，往往是与审美的眼光相辅并行的。鉴别的方法，主要也有两种，一是对笔墨风格等等的“目鉴”，二是对文献资料的“考订”，而以目鉴为主，考订为次。所以，论“眼光”，无论鉴别的眼光还是审美的眼光，又是与对笔墨风格的认知、评价直接相关的。认知是一个方面，只论真伪，不论优劣；评价又是一个方面，只论优劣，不论真伪。也即通常所说：“真的不一定是优的，伪的不一定都是劣的。”反过来说，则真迹中也有劣作，伪作中也有优秀之作。真伪是客观的存在，优劣的评价则带有很大的主观性。如喜欢典雅风格的，见到粗放的作风便认为不堪入目；喜欢奔肆风格的，见到工细的作风便认为软弱无力。而如上所述的“不妨以优为真，以劣为伪”，则是必须排除这种主观成见的。如钱选的工细作风，和高克恭的奔肆作风，二者同为优秀，而不可以一者为优，以另一者为劣；庸工俗

匠的板刻作风，和江湖市井的狂怪作风，二者同为拙劣，同样不可以一者为优，以另一者为劣。否则的话，便不仅会导致以优为劣，进而又以“劣”为伪，实际上也就是以真为伪；或以劣为优，进而又以“优”为真，实际上也就是以伪为真了。

最后需要指出的是，从明后期至清乾隆时的公私收藏及著录书，在元代书画鉴定中的意义。我们知道，明后期至清乾隆，是公私收藏的高峰时期，鉴藏者的眼光也较高，因此，它对于元及元以前书画文物的保护，起到了重要的作用，许多重要的古代书画，都因这一时期的公私收藏而得以保存下来；而没有经过这一时期公私收藏而流传下来的，可谓凤毛麟角，吉光片羽。当然，经过这一时期公私收藏及著录的古代书画，嗣后又又有损毁、散失，这是另一件事。总之，就元代书画而论，凡经过明后期至清乾隆前的公私收藏及著录的，可信度较大，撇开张泰阶的《宝绘录》不论，真者大体占六成到七成概率，伪者则占三成到四成概率，而且，即使伪，程度也较高，价值自然也大。换言之，这一时期的收藏及著录者，即使是伪作，也多出于清乾隆之前造假，有许多则为明人造假，距离元代相对要近一些，如果不是具备较高的程度，难以蒙骗大收藏家的法眼。当然，这里面也不排斥乾隆之后的作伪，则主要是据著录书造假，如乾隆时的陆时化著《吴越所见书画录》，便在《书画说铃》及《书画作伪日奇论》中指出了这一现象，至后世更成为造假者的惯用伎俩。则这类伪作，比之著录书中所误收的伪作，程度又要低一些，价值也要小一些，在原则上，是不能与经过明后期至清乾隆公私收藏及著录的作品作同等的看待的。

没有经过明后期至清乾隆公私收藏及著录的元代书画，也可能有少数流传到乾隆之后，并经过乾隆之后至民国期间的公私收藏及著录，则真者十不一二，假者倒有十之八九。就其假者而论，当然也有出于乾隆之前的作伪，则价值较高，而更多的则出于乾隆之后的作伪，价值就要小得多了。当然，流传至后世，同样有据这一时期的著录书作伪的，则时代就更晚，程度就更低，价值也就更小了，如前述据庞莱臣《虚斋名画录》造假的盛懋山水，便是民国人的手笔。进而，如果连这一时期的收藏著录也未见，竟然得以流传至今的，虽然不能说绝对不会有真迹，但至少可以说真者百不一二，而百分之九十九都是伪作，伪作中，百分之九十九又是没有程度的假货。

总之，由于元代的书画，具有很高的文物价值，所以，就有别于明、清、尤其是当代的书画主要是以艺术价值来体认它的市场价值，因此，在鉴定过程中，看它在流传过程中所受到的保护程度，也即通常所称的是否“流传有绪”，对于其真伪及价值大小的鉴别，是有着重要的参考作用的。从而，在鉴定的过程中，以艺术风格的比较，结合著录书、收藏印章的考订，便成为通行的方法。当然，这其间的主次关系，仍以艺术风格为主要的依据。因为，除如上所述著录书有可能误鉴、误收及后世的据著录书造假外，即使鉴、收均不误，也没有后世的据著录以造假，我们也不能排斥著录者在文学记录时的笔误，或著录者没有发生笔误，但刻字工人却可能发生误刻而没有被校对出来，等等，如果据以为准，则不免以真为假或以假为真。事实上，文字笔误不仅著录者及刻字工人会发生，书画家本人在创作时也可能发生。有些鉴定者，不看作品的风格，纯粹从题识

文字入手，认为某一年作者已去世，不可能创作此作品，从而简单化地断定此作品为伪作，显然是不太科学的。而说到看作品的风格，重要的是看原作，才能得出最为明确并准确的结论。但是一，元代的书画，大多收藏在海内外的大型博物馆中，原作并非随便可以看到；二，现代的印刷技术日趋发达，好的印刷品也如优秀的仿制品，“下真迹一等”，也可能对鉴定起到重要的帮助作用。尤其是时代风格，那是从印刷品上也可以分辨出来的。曾见吴湖帆先生在民国时出版的一本历代名画集上的题鉴，逐幅鉴别真伪，便是如此。今天，台湾出版的《故宫书画图录》，印刷精良，对宋、元作品的真伪，从时代风格的角度，也是判然可别的。如果当着时代风格不足以说明问题，必须从个性风格去认知，而且必须掌握更细微的风格区别，且对同一件作品的真伪有不同的争执意见时，离开了原作才是不可能得出正确的结论的。如台湾的《故宫书画录》中，对于明、清作品的真伪，便难以据印刷品作出肯定的判断。

第一章 元代书画发展概况

公元1206年，我国北方的蒙古部族，在成吉思汗铁木真的领导下建立起强大的武装，嗣后又陆续打败金国，灭亡西夏，远征欧洲，在西亚和东亚的广大地区建立起四个大汗国。经过53年后，到成吉思汗的孙子忽必烈即位，这时，西方的各大汗国已经逐渐分裂，于是，忽必烈将都城从和林格尔迁到燕京（今北京），并根据中国汉族的文化传统，于至元八年（1271）取《易经》“大哉乾元”之义，改称国号为“大元”。然后，又出兵征伐南宋，宋军节节败退。1279年，宋、元海军在崖山最后决战，宋军大败，陆秀夫背负幼帝投海而死，宋朝宣告灭亡，元朝统一了整个中国。直到1368年为朱元璋所领导的农民起义所驱逐，共统治整个中国近一个世纪。

元朝，是中国历史上第一个统治了全国的少数民族政权。中国文化向来以华夏为主体，受儒家思想的影响，对少数民族采取歧视的态度。在中国历史上，尽管有过多次数民族入主中原的情况，如十六国、北朝、金等等，但至多只是占有中国的半壁江山。然而，蒙古族的大元，却把整个中国都变成了他们驰骋铁蹄的疆场，这在汉族人民，尤其是汉族知识分子的心理上，显然是难以承受的。

再加上在统一全国以后，蒙古贵族又反过来对汉族实行民族歧视政策，将不同的民族依次分为四等：第一等是蒙古人；第二等是色目人即西域各少数民族人；第三等是汉人即原来金统治之下的北方汉族人；第四等是南人即原来南宋统治之下的南方汉族人。其次，又根据不同的身份职业，将人分为十等，依次是官、吏、僧、道、医、工、猎、娼、儒、丐。这样一来，就使从前被看作“万般皆下品，唯有读书高”的文人士大夫，从此沦为娼妓、乞丐一流的卑贱地位，斯文扫地，其心情的悲愤，自不难想见。

元代的书画，以文人士大夫为主要的创作力量，就正是在这样的政治、文化背景之下发展起来的，并形成了不同于历史上任何时期的鲜明的时代特色，尤其是绘画的成就，更加突出。在民族文化大融合的形势下，它们顽强地恪守并发展了民族的优秀传统，拒绝外来异质文化的侵入，而且进而以悠久丰厚的民族传统同化了外来文化，这实际上反映了一个在军事、政治上被征服的民族对于征服者在文化、艺术上的反征服。

第一节 绘画

综观中国绘画史的发展，元代是继宋代之后又一个重要的转折时期：在此之前，画工画、尤其是宫廷画工画居于主导地位；而从此之后，文人画、尤其是野逸的文人画处于压倒的优势，致使当时画工画的发展，也表现为向文人画靠拢的趋势。我们知道，

在中国政治文化史上，汉、唐是两个并称的伟大时代；在中国文化艺术史上，唐、宋是两个并称的伟大时代；而在中国画史，更确切地说是中国卷轴画史上，宋、元又是两个并称的伟大时代。

宋代绘画史的主要贡献，在于使卷轴画取代了壁画而成为传统绘画的主要形式，使绘画的玩赏化取代了说教化而成为传统绘画的主要功能；而元代绘画史的主要贡献，则在于使文人卷轴画取代了画工卷轴画而成为传统绘画的大宗，使文人自娱的玩赏化取代了画工供御的玩赏化而成为传统绘画的正宗功能。

元代文人画的精神内核，可以用“写意”两字加以概括。元四家之一的吴镇曾说：“墨戏之作，盖士大夫词翰之余，适一时之兴趣，与夫评画者流大有寥廓。尝观陈简斋墨梅诗云：‘意足不求颜色似，前身相马九方皋。’此真知画者也。”倪瓒则说：“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。”“仆之竹，聊以写胸中逸气耳，岂复较其似与非，叶之繁与疏，枝之斜与直哉！或涂抹久之，他人视以为麻为芦，仆亦不能强辩为竹，真没奈何者何。”如此等等，足以窥见元人对于绘画的特殊要求，与宋画拉开了相当大的距离。宋画大多适合于社会上上至帝王官宦，下至庶民百姓各阶层的共同观赏口味，如“徐熙野逸”不仅为文人士大夫所津津乐道，也进入宫廷之中获得最高统治者的青睐；赵昌绮丽的画品，不仅为世俗的装点修饰所好尚，也受到苏轼等高雅士大夫的称赏。而元画的欣赏者，则仅仅局限于社会上极少数高雅的文人士大夫，而为世俗的大多数人所难以理解。从创作的角度，宋画的时代风格鲜明，而个性风格则不是拉得很开；元画则不仅时代风格鲜明，而且，个性风格也判若泾渭，绝无混淆。这正是写意精神的个性心理要素，反映在笔墨表现中的必然结果。所谓“适兴”、“自娱”或“写胸中逸气”，不仅仅是一种超功利的审美价值取向，而且是强烈主观、个性的审美价值取向。这一不仅超功利，而且是主观、个性的审美价值取向，正是元蒙政治上的民族歧视政策，在汉族文人士大夫心理上所投下的一大阴影，从而使绘画成了他们在历史非常时期各自安顿心灵、“独善其身”的精神家园。

写意精神的形式要素是以书入画，它首先表现在对笔墨书法韵味的强调和追求，从而极大地淡化了笔墨为客观对象造型的功能，而使它直接成为渲泻主观情感的形式载体，并具备了相对独立的审美价值。我们知道，宋画注重写实，主观情感的发抒寄托于对特殊物象的描绘之中，而笔墨的语汇亦直接服从并服务于为客观物象造型的需要，成为所谓“造型语言”。举其实例，如披麻皴是从描绘江南真景的要求而总结出来的，雨点皴是从描绘关中山水的要求而总结出来的，大斧劈皴是从描绘近景山石质感的要求而总结出来的。而元画注重写意，主观情感的发抒不仅仅寄托于特殊物象的描绘，更寄托于特殊笔墨的节奏韵律，因此，对笔墨来说，直接抒写情感的要求大于为客观物象造型的要求，与其称之为“造型语言”，毋宁称之为“写意语言”，如“逸笔草草”，是为了“写胸中逸气”的需要，“墨戏”，是为了“适一时之兴趣”的需要，等等。以书入画的另一表现形式，是在画面上直接题写诗文。诗、书、画三位一体，相互映发，这不仅出色地强化了画面构成的形式美感，而且，更哀婉地深化并升华了画面意境的情感内涵。

应该指出，元代文人画的写意精神，无论是它的个性心理要素还是形式要素，都早在宋代绘画，尤其是宋代文人画中已经初露端倪，但将它们发展到如此圆满的境界，以致成为后世画家追风蹶武的典范，不能不归功于元人的创造性贡献。例如，宋代苏轼曾提出“诗画一律”、“诗中有画，画中有诗”的观点；宋徽宗赵佶曾以古人诗句为题，考试众工；“诗是有声画”、“无形画”，“画是无声诗”、“有形诗”的讨论，在宋人中更成为一种时髦的文字游戏。但所见传世宋画，很少有在画面上直接题写诗文的；而有诗文题写者如赵佶的一些“御题画”，宋高宗、宁宗、杨妹子的一些御题画，诗、书与画的关系，又不是处理得十分和谐。而元代的许多名画，诗文、书法与绘画的有机性已如水乳交融，境界之高，为后世所难以逾越。

启导了写意精神的画学思想，是所谓的“古意”说。古意是针对南宋的“近世”而言，作为元代文人画的传统渊源，取法乎上，以北宋、唐为圭臬，它为元代画家所提醒的，不仅仅是古人优秀的笔墨图式，而且是古人笔墨图式深层所包涵的汉族文化的正统性和优越性。因此，其意义也就决不是“复古”一语所能道尽。说到元代的民族歧视，人们往往着眼于元蒙统治者对汉族的歧视。其实，元代的民族歧视是一种双向的歧视：一方面，是元蒙统治者在政治上对汉族的征服和歧视；另一方面，则是汉族，尤其是汉族士大夫阶层在文化上对元蒙少数民族的歧视和反征服。这并不奇怪，对于素有“狄夷之大防”正统观念的汉族士大夫来说，当政治上的正统性和优越性天崩地裂之后，文化上的正统性和优越性便成为他们最后的精神支柱。于是“古意”说作为一个绘画思想，也就顺理成章地内化成为元代文人画高逸的心境，同时又外化成为其简率的形式。

然而，尽管元蒙统治者对汉族在政治上采取歧视的政策，但他们对汉族的文化，尤其是正统文化，不仅不加歧视，而始终是心向往之的。如“大元”国号的确定和各种文物典章制度的确立，无不基于汉族正统文化。就绘画而论，早在南宋覆灭之前，高克恭、李衍、商琦等，就孜孜不倦地掘进在宋——金文人画的正统道路上；嗣后的一些元蒙统治者如大长公主、元文宗等，在这方面更是附庸风雅，推波助澜。这样一来，文人画这一与元蒙统治者相离心的文化形态，正好与统治者对汉族正统文化的热中相呼应，并在元蒙统治者对汉族文人士大夫采取民族歧视政策的形势之下，迅速地发达起来。从整个元代美术的发展趋向来看，当时的壁画、雕塑、建筑、工艺诸门类，都在不同程度上或多或少地受到各种非正统的异质文化，如喇嘛教文化、伊斯兰教文化等的冲击和影响，只有绘画和书法，顽强地恪守着汉族文化的正统性，不仅不为异质文化所异化，反而把异质文化圈中的一些书画家也同化到了自己的文化圈之中。正是在这一意义上，元代文人画的风会，不妨认为代表了一个在政治上被征服的民族在文化上对征服者的反征服。

不过，仅仅这样来理解元代绘画还是不够的。固然，文人画是元代绘画长河的主流，但在文人画波澜壮阔的主流掩蔽下，画工画的潜流依然渊源不息。它不仅在自己固有的河道上默默地流淌，而且还不断地为文人画的主流输送着新的能量和源泉。说起来，文人画和画工画并不是互相排斥、绝然对立的。文人画的鼻祖，宋代的苏轼虽然大力标举“士人画”即文人画，但他对物理精妙的画工画同样表示倾倒。赵孟頫标榜的“古

意”，所否定的只是南宋“近世”的“院体”，而对唐、五代、北宋的画工画则与对两宋的文人画一样地推崇备至，甚至他要求自己的儿子学画，也必须从画工之艺的“界画”入手。至于赵孟頫本人，包括钱选、李衍等元初文人画家，无不与唐宋以来严谨精微的画工画系统情亲意密，标志着由宋而元、由画工画而文人画、由“画写物外形，要物形不改”（晁以道）而“论画以形似，见与儿童邻”（苏轼）的过渡衔接。应该认为，正是由于元代、尤其是元初文人画家对唐宋画工画系统所投下的苦心孤诣的努力，才使元代文人画家有可能比宋代文人画家掌握更丰富、更具有表现力的笔墨技巧，从而也就有可能将所描绘的题材，由宋代文人的梅兰竹石，扩大到千山万壑乃至花香鸟语的森罗万象的情感世界之中。因此，正如清代王原祁在《麓台画跋·题仿大痴笔为陵陡唐益之作》中所指出：“要仿元笔，须透宋法，宋人之法一分不透，则元笔之趣一分不出，毫厘千里之辨在是。”又在《仿黄大痴长卷为郑年上作》中指出：“画法莫备于宋，至元人搜抉其义蕴，洗发其精神，实处转松，奇中有淡，而真趣乃出。”所谓“实”，也即“刻划”，其笔性比较梗；所谓“松”，也即“萧散”，其笔性比较糯。这对于认识元代文人画与宋代画工画之间的关系和异同，是十分中肯的见道人语。

不可否认，元蒙统治者废弃画院，这对画工画的正常发展是一个致命的打击。五代、两宋的翰林图画院，作为画工创作活动的中心，推动着院墙内外数以千万计的大批画工争奇斗胜，创造出辉煌灿烂的或就，标举了宋代绘画精神的风骚极致。元代废弃画院，不啻是动摇了画工们安身立命的根本。当时的宫廷秘书监中，虽然也网罗了一定数量的供奉画工，如商琦、何澄、刘融、王振鹏、李肖岩等，但毕竟相当有限，再加上缺乏系统的组织和有效的指导，终究难成气候。而那些在野的画工，一部份不得不转向文人画家靠拢，如陈琳、吴廷晖、王渊、赵元等等；一部份艰难地徘徊在壁画的旧天地或版画的新领域，难以有大的作为；而更多的，则也许不得不放下画笔另谋生计。画工画发展至元代，确乎是进入了低谷，尽管它的渊源未息，尽管它为文人画的风会起到了“基础本体论”的铺垫作用，但就其本身的成就而论，确乎是水流花谢，春事都休了。艺术创作力量上的这种消长兴衰，正在一定程度上折射了特定历史时期民族精神的求索和归宿。

元代绘画的发展，大体上经历了两个时期：早期（1271-1320）为元代画风的启导阶段，其特点表现为由宋画向元画、画工画向文人画的过渡；中后期（1320-1368）为元代画风的确立并趋向圆熟的阶段，后世所称“元画”或“元代画风”，从严格的意义上，正是以这一阶段的绘画风格为典型，而其影响，则一直延伸到明代初期。

关于元代画风的启导，说到底是一个文化的问题，也即一个在政治上被征服的民族以自己优越的正统文化向征服者进行反征服的问题，由此而重建了审美的价值观念，发扬了传统的绘画精神。而谈论这一问题，不能不提到元初的遗民画问题。

所谓“遗民画”，在中国绘画史上大规模地出现过两次，一次是元初，另一次是清初。“遗民”，亦即由上一个王朝遗存下来进入新的王朝的孤臣逆子，他们效忠于旧王朝，拒绝与新王朝的合作，体认了士大夫忠贞的气节操守，所以受到人们的敬仰。遗民

是针对顺民而言的，但在一般的王朝更迭中，如唐朝的取代隋朝，五代的取代唐朝，宋朝的取代五代等等，做一个遗民还是做一个顺民，对于文人士大夫来说还不算是一个十分重要的问题。因为，根据儒家的观念，忠君固然重要，但民重于社稷，社稷又重于君，因此，当旧王朝已经腐朽，而新王朝奉天顺运，则良禽择木而栖，改事新朝，未可厚非，反而应该受到褒奖。但是，这一灵活的态度，必须有一个基本的前提，即朝代的更迭是在汉族内部之间的政权交接。然而，元朝的取代宋朝，包括后来清朝的取代明朝，则是少数民族政权对汉族政权的替换，根据儒家“狄夷之大防”的狭隘民族主义，这就牵涉到“饿死事小，失节事大”的严重问题了。

1276年，元军直捣临安（今杭州），陆秀夫和张士杰等南宋将官收拾残部继续抵抗，但终于回天无力。1279年，在元军的紧紧追逼下，宋、元海军在崖山最后决战，宋军大败，陆秀夫背负幼帝投海而亡，悲壮地宣告了南宋的覆灭，元朝大一统局面的正式完成。在这天翻地覆的时局面前，神州易主，华夷错位，被征服的民族的心理创伤是极其沉痛的。这无论在当时的遗民诗文中，还是遗民绘画中，都有着深刻的反映，令人读来荡气回肠，悲愤填膺，有泪如倾。元初遗民画的代表画家，以龚开、郑思肖、温日观、钱选最负盛名。这些人的创作，是一个被征服的民族文化精英的悲与愤的宣泄、哀与怨的倾诉，因此，其道义的冲动更高于审美的追求，其气节的凛然更高于艺术的成就。

遗民画揭开了元代绘画的序幕，然而，从总体上看，它们对于元代画风的启导并没有产生特别重大的影响。这归根到底，是因为艺术的发展有其自身的规律和要求，道义、气节等政治、伦理的因素，只有在把握绘画艺术自身规律和要求的前提下，才可能真正转化成为绘画史的价值和成果。就元初的一些遗民画家来分析，除钱选外，龚开、郑思肖、温日观诸家，在这方面无疑是做得很不够的。因此，当把他们的创作投影到整个元代绘画史上加以观照，便不难认识其局限性所在。尽管如此，他们在民族气节方面所表现出来的坚贞和慷慨，毕竟值得我们加以尊敬。

气节作为一种正统的政治、伦理观念，反映在元初遗民画家的创作中，虽在特定的历史非常时期自有其不可磨灭的光辉，但从绘画史的长远观点来看，特别在元朝政权已经稳固不移的形势下，这种意气用事其实并无助于正统文化的良性建设。正是基于此，我们认为，在本体论的意义上，真正对元代画风的启导作出了重大贡献的，是以赵孟頫为代表的南方画家集群和以高克恭为代表的北方画家集群，是南北画家在消除民族隔阂的新的历史条件下的携手合作而不是敌视、对抗。

随着元朝政权的巩固和蒙古族汉化过程的逐步深入，元初汉族士大夫中激烈的抗争意识和抵触情绪亦逐渐趋于缓和，反映在文化方面，则是汉族的正统文化开始在新的社会条件下，以固有的潜力和优势在与异质文化的碰撞、融合中继续向前发展，获得良性的建设。反映在绘画方面，绘画史意义上的真正的元代画风，也因此而得以最终确立，创造出足以与宋画相媲美的又一审美境界。因此，论元代早期的绘画，主要的贡献，不在于遗民画家，而在于以赵孟頫、高克恭为代表的南、北画家集群，尤以赵孟頫的成就

更为杰出，影响被于整个元代。

嗣后，便进入中后期的阶段，以元四家的山水画标程百代，真正确立了元画的风范，在绘画自身的内容、形式诸方面，作出了划时代的贡献。他们虽是沿着赵孟頫、高克恭对于元代画风的启导而来，但已明显不同于赵、高的亦宋亦元乃至亦行亦利，而是真正与宋画“笔意辽绝”了，并由此而取得了与宋画交相辉映的独立的审美境界，成为中国绘画史、至少是卷轴画史上的两座里程碑。正因为此，所以，论元画的成就，不在早期而在中后期，不在赵孟頫、高克恭而在元四家。

但是，由赵、高所启导，而由四家所完成的画风主要是属于文人的范畴，这一画风，虽然也影响并吸引了部分的职业画工，却并不能覆盖元画的全部。元代虽然废弃画院，但宫廷绘画并未中断，如当时的秘书监等部门中，便有不少画家，其身份不限于画工，也有一些具有相当官阶的士大夫，但总的来看则以画工为主。当时宫廷绘画的创作，除宫廷殿壁的装饰布置之外，因元蒙统治者笃信宗教，所以，一些重大的寺观壁画创作活动，往往也由皇家直接出面，组织经营，以致于宫廷画家不足以应付庞大的工程，而不得不向民间征集画家，共同参与创作。如天历元年（1329），元文宗图帖睦尔在统治集团的内部斗争中取得胜利，夺得了帝位，便将自己原来在集庆（今南京）的住所改建佛寺，称为大集庆龙翔寺，动员了大量人力、物力进行壁画的绘制，著名画家王渊、唐棣也应征参与了创作，而由宫廷中的刘总管总摄其事，唐棣并因此次画壁而上达天聪，于至顺四年（1333）又奉命至大都画嘉禧殿壁。但是元代统治者对于绘画的重视，毕竟不能与宋代相比，他们对于画家，只知道加以使用，而不知道加以培养、指导、提高，更遑论引导、鼓励他们创造出新的艺术风格。许多宫廷画家，连姓名也没有留下来，今天所知，仅刘贯道、韩绍晔、何澄、商琦、王振鹏、刘融、李肖岩、张彦辅等寥寥数人而已。而从画风上来看，则除少数名头极大、文化修养较高者如何澄、王振鹏、商琦、张彦辅等外，基本上不受文人画思潮的影响，而是恪守唐、北宋、金以来，北方画工画、包括宫廷画工画和民间画工画的传统。至于宫廷之外的职业画工，虽然江南地区的颇有向文人画靠拢的趋势，但不向文人画靠拢而恪守唐宋民间画工画、尤其是道释壁画、水陆画传统的，也不是没有。总之，宫廷内外，自元初到元末，画工画中颇有传承唐宋画工画作风者，这一系统的作品至明代、乃至清代的画工画仍一脉相承，而且又都是佚名的，所以，从鉴定的角度，要想明确它们的时代风格较为困难，要想明确它们的个性风格，则几乎是不可能的了。例如，不少有李公麟、梵隆等宋人名款的白描道释画，当然是伪作，但从时代上说，究竟是宋画还是元画、甚或是明画呢？这就必须以时代风格结合其他旁证材料如题跋等内容才能得以确定。还有一类工笔设色的绢本花鸟画、山水界画、道释画，凡伪托大名头的，当然可以明确地判断出来，但具体时代的归属，却不一定是能准确无误地确定下来的。尤其是一种水陆道释画，宋、元、明三代，几乎风格无异，这就必须结合其他旁证才能加以正确的鉴别。

如上所述，是元代绘画的发展概况，以及这一概况对于元代绘画鉴别的一般意义，反映在文人画以及向文人画靠拢的画工画中，与反映在一般画工画中，是各各不同的。