

毗庐精舍画牋

徐建融 著

上海人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

毗庐精舍画膜/徐建融著. —上海:上海人民美术出版社, 1999.10

ISBN 7-5322-1395-1

I. 毗--- II. 徐--- III. 艺术—文集 IV. J-53

中国版本图书馆CIP数据核字(1999)第48077号

2000.10.10

目 录

当代书画鉴定浅论	1
玉树临风	
——陈佩秋艺术论	60
传统美术史学的困境	
——对《历代名画记》及其负面性影响的批判	84
康熙版《四库全书》及其他	96
——刘纲纪“四王”研究驳议	
中国美术史论研究二题	124
东巴画研究	155
喇嘛教绘画研究	178
穆斯林文化艺术精神	224

当代书画鉴定浅论

书画的鉴定工作无论古今,都是针对书画典藏的需要和书画作伪的兴盛而发展起来的。它的任务不外乎三点:一是判优劣,二是明是非,三是辨真伪。

书画的典藏之风是魏晋以来逐渐兴起的,当时鉴定工作的任务侧重于判优劣。如南齐高帝雅好书画,宫中收藏古来名迹甚夥,乃不以远近为次,但以优劣为差,自陆探微至范惟贤四十二人分为四十二等,二十七秩,三百四十八卷,听政之余,旦夕披玩。今天的博物馆,对所收藏的作品,根据其在艺术史上的地位分为不同的等级,以反映其艺术和文物的价值,大体上也属于判优劣的范畴。

由于古今书画中的不少作品是无款印的,在流传的过程中,或经后人的鉴定,认为它是某代某家所作,或未经后人的鉴定,时代、作者均不明了。对此,前者需要我们重新作出鉴定,以是其所是或非其非,后者需要我们从头作出鉴定,以是其所是。还有一类作品,虽有某方面的款印如作者的姓名字号等,但缺少其它方面的款印,如创作年月、创作目的等等,需要我们加以鉴定识别,以进一步反映艺术和文物的价值,也属于明是非的情况。

书画作伪由来已久,但最初的目的并非为了欺世牟利,而是因为受传播条件的限制,通过复制以广流传,如唐宋人摹王羲之书法、顾恺之绘画等。至后世艺术成为商品,尤其是名家的书画更可达到价值连城,于是作伪之风日趋炽盛,竟至成为一门专门

的行业,使艺术市场上鱼龙混杂,泥沙俱下,对此,需要我们一一加以鉴别,去伪存真,这便属于辨真伪的范畴。

需要说明的是,鉴定工作的三大任务并不是截然分开的,而是你中有我、我中有你。有时一件作品中,既需要我们判优劣,也需要我们明是非,更需要我们辨真伪。而从鉴定工作的发展过程来看,最早的任务是判优劣,嗣后才提出了明是非、辨真伪的任务。今天,通常所称的鉴定,主要是指辨真伪而言,判优劣、明是非则是从属于辨真伪的,如果真伪不分,优劣、是非的判别便失去了其应有的前提和依据,而本末倒置。特别是明清以后,作伪日奇,珉玦乱玉,鱼目混珠,在收集入藏时,如果不经认真的鉴定,难免受骗上当,蒙受不必要的损失。因此,鉴定工作的发展,针对作伪的手段、方式不断地得以调整、改进,而辨真伪的慧见卓识,则成为鉴定工作者的最高追求目标。

本文所要讨论的是当代书画的鉴定问题,它的时间上限为本世纪二十年代,下限为本世纪末。当代书画的鉴定,当然与古书画鉴定有许多相通之处,但相异之点也是显而易见的。二者的时代背景不同、鉴定目的不同、鉴定对象不同,因此,简单地套用古书画鉴定的方法、技巧,并不能顺利地解决当代书画的鉴定问题。

如所周知,近一个世纪来当代书画的创作,是一个具有鲜明时代特色的繁荣时期,大家辈出,高手如林,名作如云。他们的作品,大都具有传国传家的经济、文化的双重价值,成为典藏界热心搜求的对象。特别进入七十、八十年代以后,伴随着经济的腾飞,人民物质生活水平的迅速提高,全民的文化素养也普遍改观,艺术品市场日趋活跃,书画典藏不再局限于博物馆和少数大收藏家,成为一般企业和个人问津的对象而呈现为普及化态势。以上海名家书画的情况而论,七十年代前期,是可以免费索求的;七十年代后期,由国家机构以每平方尺十元左右的价格收

购,转让香港画商在港台高价出售;八十年代前期,每平方尺收购价一百元左右;八十年代后期,每平方尺则在二千元上下。其升幅之大,令人惊叹不已。一九九二年,深圳“当代中国书画精品拍卖会”的拍品,大都为当地一些率先富起来的“大款”竞得;一九九三年,上海“朵云轩首届中国书画拍卖会”上,齐白石的一件《贝叶草虫》成扇,由大陆一位“大款”以 176,000 港元竞得,另一位大陆“大款”则以 92,400 港元竞得王季迁等合作的《梅影书屋同门生肖册》。此外,港台的收藏家对当代名家书画一掷千金的高价收求,更是众所周知的。

这里不拟来分析当代书画之所以成为典藏界热心的搜求对象及其之所以升幅如此之大的社会心理原因,而只是想指出:由于这一现象,促使了当代书画作伪的普遍泛滥。从地下走私的黑市交易到宾馆画廊的公开陈列,从对簿公堂的作伪官司到不了了之的造假团伙,当代书画的赝品确实已经泛滥成灾,不仅使买家的利益受到侵害,同时也影响了当代书画的历史文化地位。甚至在一些高档次的拍卖活动中,由于各种原因,当代名家书画的赝品也随时可见。根据拍卖业务的惯例,拍卖行对拍卖品的真赝不作任何保证,而由买家自行鉴别。如果买家缺少这方面的知识,便难免“吃药”上当。值得注意的是,当代书画的作伪,不只是把目标瞄准一些高龄的大名家,而且也涉及到一些在社会上刚刚小有名气的中青年书画家。这些假画的来源,是请一般能画画的,给他一个名头,然后按这个名头的画风凭空臆造,只要风格稍有接近,便以数十元或数百元收进,再以数百元或数千元抛出。如果是高明的作伪,则收进价和售出价当然要高出许多倍。

当代书画的作伪既是如此地炽盛,为了保护买家的利益,保护书画家的利益,也为了保证刚刚起步的中国艺术品市场的健康发展,保证当代书画历史文化地位的不受影响,对当代书画进行严格、科学的鉴定工作,已经迫在眉睫。而迄止目前,有关书画

鉴定的经验、方法等等,主要是针对博物馆和少数大收藏家的收藏,以及古书画的作伪而总结出来的,如何在传统的鉴定经验、方法的基础上,针对一般企业和个人的收藏,以及当代书画的作伪特点,提出当代书画鉴定的特殊要求,是我们所面临的一个崭新课题,有待于我们在实践的过程中,不断总结经验教训,调整方法方位,才能从不知到有知,从知之较少到知之较多,最终使一切作伪都无所遁其形。

鉴定工作是一项实践性很强的工作,它的主要依据在于对实物材料进行认识、分析、比较、判别。有认识才能有比较,有比较才能有鉴别。通常认为,在书画的鉴定工作中,对最古的作品和近、现代的作品都是较难鉴定的。前者是因为流传下来的实物材料太少,鉴定所赖以成立的依据不足,认识和比较也就无从入手,所谓“此情可待成追忆,只是当时已惘然”(李商隐);后者是因为所能看到的实物太多,鉴定所赖以成立的依据过杂,认识和比较同样无从看到,风险之所在也正是机遇之所蕴。特别就当代书画的鉴定而论,纷繁芜杂的实物材料有如一团乱麻,固然使我们的鉴定工作难以理清认识、比较的头绪,但鉴定者的困难同时也是作伪者的困难,鉴定者面对这些困难不免出现差错,作伪者面对同样的困难更容易露出马脚。此外,毕竟由于我们对当代书画家的情况比较熟悉,对作伪者的情况也比较熟悉,有的甚至人还在,只要我们随时留意,广交朋友,包括与书画家或书画家的亲友交朋友,与作伪者交朋友,与从事书画经营包括黑市交易活动的人交朋友,与收藏家交朋友,多听、多看、多实践,先从一家一派入手,推而广之,对当代书画的鉴定,不难登堂入室,见微知著。

真迹与伪作之间的对立关系,是书画鉴定工作中赖以判断的一种非审美标准。然而,这种关系在以审美为标准的艺术史研究中的意义,却要复杂得多。至少,对于说明某一画家、某一画派

的艺术价值，赝品有时可以起到“下真迹一等”的作用。美国当代美学家莱辛在《艺术赝品的问题出在哪里？》一文中，多层次地剖析了著名的范·米格伦伪造荷兰弗梅尔作品案，最后得出这样一个“看来自相矛盾的结论”：

我们已经看到，在何种意义上弗梅尔堪称为艺术家；我们也看到，尽管《使徒》与弗梅尔的作品真伪难辨，范·米格伦也不配伟大这样的字眼。然而我们会主张，弗梅尔的伟大是以某种方式包含在他的作品中的，他的画作乃是他的艺术天才的证据和丰碑。那么，对这幅在博物馆里作为弗梅尔的天才的体现和证据，挂了七年之久的范·米格伦的伪造品，我们又该说什么呢？我们是否应该说，除了米格伦的高明的伪造技术，这幅画里面就什么也没有了呢？或者，我们是不是要承认，这幅画证明了米格伦的伟大，正如弗梅尔的画证明了画家的伟大一样？我认为回答将是一个悖论，而这悖论虽然令人吃惊，确是绝对妥当的：《使徒》和弗梅尔自己的作品一样，是他的艺术天才的丰碑；尽管它出自二十世纪的范·米格伦之手，却包含和展示了十七世纪弗梅尔的艺术的伟大。

在中国，宋米芾的仿造王献之，当代张大千的仿造石涛、八大，江寒汀的仿造虚谷，情况同样如此；至于当代人作为当代人，更足以说明这一点。当然，米芾、张大千、江寒汀他们还有其自己的艺术成就，是不能与范·米格伦和一般的作伪者同日而语的。

这就说明，艺术鉴定不仅仅是一个孤立的辨真伪的问题，还有一个判优劣的问题。真的不一定是优的，它也可能是劣的；伪的不一定是劣的，它也可能是优的。所谓真或伪，决不只是泾渭分明、水火不容的全真或全伪，更多的情况之下是真伪混杂，真中有伪或伪中有真，似是而非或似非而是。而其间，又有优劣的问题掺杂其中。

当代书画在艺术市场上的行情之走俏与否，不仅要看作品是否真迹？更要看它是否出自名家之手？是否精品？是否簇新无损？“名”、“真”、“精”、“新”四点，缺一便会影响其流通的价值。因此，鉴定的工作，不仅要着眼于真伪，同时也不能忽略其优劣。即使是真迹，大名家与小名头的优劣有天壤之别，自不待而论。而大名家本人，由于任何一种独创的风格，有所长也有所短，如张大千的画风柔美灵活、风流倜傥是所长，浮滑过于爽利，或过于整饰而不能“糊涂”是所短；傅抱石的画风轻松潇洒、充满激情是所长，浮躁过于浅薄，或不能整饰而过于“糊涂”是所短。再加上不同时期、不同地点、不同环境、不同心态之下的创作，有时能充分扬其长而避其短，则优过于劣，开门见山是全真；有时未能充分扬其长而避其短，则劣过于优，于是造成似非而是的面貌。而作伪者，则因其手段高明与否，有时全得其短而未得其长，则“开门见山”为伪为劣；有时能得其长而避其短，则又造成似是而非的面貌。凡此种种，都足以给鉴定者造成难以把握的困惑，导致以是为非或以非为是的错误结论。

这就牵涉到高标准还是低标准的问题。所谓有人“眼睛严”，有人“眼睛宽”即指此。前者容易把真看作假，后者容易把假看作真。实际上是优劣的标准对于真伪的标准起了干扰的作用。鉴定的本质，不是某一作家的这一件作品或那一件作品，因此，实质上不应有所谓高与低、宽与严之分。谢稚柳先生认为：“一个作家，他可以产生水准高的作品，也会产生低劣的作品，这是必然的规律，问题不在于标准的高、低与宽、严，而在于书画本身的各种性格的认识，性格自始至终是贯串在优与劣的作品之中的；如以某一作品艺术高低为标准，不以它的各种性格来进行分析，这是没有把性格从不同的作品之中贯通起来，在鉴别的范畴中，真伪第一，优劣第二，在真伪尚未判定之前，评判优劣的阶段就还未到来，两者之间的程序，评判优劣，是在真伪判定之后，而不是

判定之前，亦即认识优劣，不可能不在认识书画本身真伪之后。”这是颇有道理的。因此，鉴定工作者与个人收藏有所不同。个人收藏不妨只拣自己喜爱的要，不爱的可以一律撇开。鉴定工作者则不允许有偏好、爱憎、臬杂个人的成见，否则很难作出公正允恰的结论。事实上，对于优劣的审美标准，各人可以相去甚远，爱好豪放一路的，见到工丽的不免认为软弱；爱好工丽一路的，见到豪放的又不免认为粗野。如果让这样的优劣标准臬杂到鉴定标准中去，不仅不可能得出正确的优劣评判，更不可能得出正确的真伪鉴别。所以，一方面，书画鉴定不仅要辨真伪，而且要判优劣，另一方面，判优劣的工作只能是在辨真伪之后，而不是之前。

至于从某一家的情况来看，他的优劣也是伴随着个性风格的变化发展着的。一般说来，书画鉴定如同相人，只要是我们熟悉的人，不管他穿长袍还是着西装，蓄长须还是刮胡髭，外貌可以变得“面目全非”，其精神气质依然还是不变的。我们可以喜欢他的这种面貌或那种面貌，但却不能认定只有这种面貌才是他，那种面貌就不是。但另一方面，一个人的境遇不同，有时不仅会影响他的面貌，更会影响到他的精神气质，所谓“士别三日，刮目相看”。这时，真伪与优劣的交缠，就会使情况变得较为复杂。再加上鉴定工作者所要面对的，是千百家而不是一家，所以，书画的鉴定更不是一件简单的事。

这是从认识和比较“真”的方面来说，真伪与优劣相混杂，使鉴定变得困难重重。

再从认识和比较“伪”的方面来说，由于作伪者的手段有高明与低劣之别，更使真伪与优劣相混杂，使鉴定变得困难重重。有些作伪者不仅手段高明，不下于被作伪的对象，而且还常常辅以“攻心计”以售其奸，使善鉴者也受骗上当。如张大千曾据曾熙所藏的一幅石涛册页作伪，恰好黄宾虹曾从曾熙处看到过这幅作品，且急求割爱配成一套杂册，当时曾熙未同意，后以张大千

的仿作与之。黄宾虹因先入为主，以为如愿以偿，十分高兴，并拿它教诲大千。此事最后由曾熙说明，不过是逢场作戏的玩笑，而清毕沅也会吃进假高房山的事，则真所谓“张天师也会着鬼迷”了。

鉴定工作中的“走眼”，有时也并不一定是出于鉴定者的失误，而是出于世故人情的干扰。古书画鉴定中的皇威、权贵、尊长等等，都可能迫使鉴定工作者作出违心的真伪判断。而在艺术市场上，过去商人把假物卖给富而好古但不识真伪的人，买者请人鉴定，如直言其伪，便与商人结了仇，所以多数鉴定家为省麻烦，便敷衍了事。还有一件作品，一人看假，旁人看真；或一人看真，旁人看假，都会引起不必要的纠葛，当然也以随大流最为上策。这些干扰，在今天依然还是存在的，比如对一般拍卖行所推出的拍品，鉴定者最好不要轻意置喙。

由于以上的众多原因，包括主体的和客体的、书画之中的和书画之外的、社会的和心理的、艺术的和非艺术的，书画鉴定，尤其是当代书画鉴定工作的困难性是不言而喻的。诚如张大千在《故宫名画读后记》中所说：“夫鉴赏非易事也。其人于斯事之未深入也，则不知古人甘苦所在，无由识其深；其入之已深，则好尚有所偏至，又无由鉴其全；此其所以难也。盖必习之以周，览之也博，濡之也久，其度弘、其心公、其识精、其气平、其解超，不惑乎前人之说，独探乎斯事之微，犀烛镜悬，庶几其无所遁隐，非易事也。”古书画的鉴定如此，当代书画的鉴定更是如此。

然而，“天下无难事，只怕有心人”，“只要功夫深，铁杵磨成针”。只要肯学，肯钻，多看，多听，随问，随想，在今天的条件下，自不难由入门而渐次登堂入室，成为当代书画鉴定的行家里手。

最后需要说明的是，由于本文中列举一些当代书画鉴定的实例，所涉及的对象，有不少是我的师友，或是我所熟悉的，因此，本着对事不对人的原则，为避免不必要的误解而姑隐其名，

祈请读者谅解。

第一章 当代书画鉴定方法的论证

当代书画鉴定的方法,是应该建立在古书画鉴定方法的基础上,而不应该撇开古书画鉴定方法的既有成果从零开始的。这正如当代书画的创作和作伪,是建立在传统书画创作和作伪的基础之上,而不是撇开传统书画创作和作伪的既有成果从零开始的。当然,这样说,并不意味着可以原封不动地照搬古书画鉴定的既有经验,而应该针对当代书画创作和作伪的新特点,对传统的方法有所修正,有所发展。因此,全面地论证一下传统的鉴定方法,看看哪一些是在当代书画的鉴定中可以继续适用的,哪一些是可以部分适用的,哪一些是完全不适用的,以及哪一些是传统方法中所不曾运用过而当代书画鉴定中必须从无到有地逐步建立、完善起来的,这是从事当代书画鉴定工作的人所面临的第一个课题。正如西方美学家贡布里希论艺术的创作时所说,画家必须率先学会前人的既有图式,然后才能面对自然,以图式应付自然、规范自然,进而以自然检验图式、修正图式,最终形成自己的艺术风格。同理,在书画的鉴定工作中,鉴定者必须率先学会传统的既有方法,然后才能面对鉴定对象,以既有方法应付鉴定对象、规范鉴定对象,进而以鉴定对象检验既有方法、修正既有方法,最终形成新的鉴定方法。

第一节 传统书画作伪和当代书画作伪的比较

如前文所曾指出,明清以降的书画鉴定工作,其主要的任务是辨真伪。而所谓辨真伪,又可分为两种态度,一种态度是以辨真为重点,在一大堆真伪混杂的作品中,提炼出了真迹,剩下的

自然就是赝品。根据这种态度,鉴定家的主攻方向便在于对书画家真实风格的认识和比较。例如,徐邦达等先生的态度便是如此,在其《古书画鉴定概论》(文物出版社一九八一年版)中,继第一章总论之后,紧接而来的第二章便是“各代主要书画家和流派简述”。另一种态度则是以识伪为重点,在一大堆真伪混杂的作品中,剔除了赝品,剩下的自然就是真迹。根据这种态度,鉴定家的主攻方向便在于对作伪者手段、方法的认识和比较。例如,谢稚柳先生的态度便是如此,在其《论书画鉴别》一文(收入《鉴余杂稿》,上海人民美术出版社一九七九年版)中,始终围绕着“辨伪”展开论证。

当然,严格说起来,真伪是相互依存的,对书画家真实风格的认识和比较,离开了对作伪者手段、方法的认识和比较,就无法得以深化,也无法获得知己知彼的切实保证。反过来也一样,对作伪者手段、方法的认识和比较,离开了对书画家真实风格的认识和比较,同样难以得以深化,也无法获得知己知彼的切实保证。二者殊途同归,目的只有一个,即识真辨伪,去伪存真。所以,所谓认识 and 比较,不仅仅是孤立地对真迹的丰富多彩性——包括不同时期、不同创作情境之中的面貌——进行认识 and 比较,从而,从与样板的“似非”之“不同”中见其实是同;更需要结合对伪作的面貌进行认识 and 比较,从而,从与真迹的“似是”之“同”中见其实非的不同。而既然鉴定工作重点任务的转移,是针对市场作伪而发生的,鉴定的依据同时也是作伪的依据,鉴定的方法大多数也是针对作伪的方法而成立的,因此,关于传统书画鉴定方法和当代书画鉴定方法的论证,我们率先从作伪方法的比较入手。

传统的书画作伪方法,大体上可以分为两种,一种是利用现成的书画实物,尤其是古书画实物作伪,即通过挖、添、改款、拼凑画心、挪移画题,把无款画改为有款画、名头小的改为名头大

的、年代晚的改为年代远的，使之更有价值，以达到欺世牟利的目的。这种方法，由于它在当代艺术市场上意义不大，而且容易被识别，所以运用不是太多。

一方面，由于古书画多有破损，对之进行挖、添、改款、拼凑画心、挪移画题的处理，不易露出马脚，而当代书画一般都是完整无缺的，轻易对之动刀裁割，不免弄巧成拙。

另一方面，当代书画中除一些课徒稿、未完稿、“废画”、联屏或册页中的某一幅作品外，少有无款之作，尤其是一些有价值的精品，可以说没有一件是无款的，而不像古代有许多佚名之作；至于名头小的作品，其艺术本身没有多大的价值，将它改为大名头，至多只能冒充大名头的败笔，价值不见得因此而提高，而不像古代大名头的败笔，即使艺术价值不高，仍有文物价值可以名世；而年代的相距，其间至多不会超过八十年，尤其是某一家的作品，往往晚期的价值超过早期的，因此，年代的改动更没有必要。一般的有识之士，对所拥有小名家无款书画，很少有用添款的办法来保证其真，他们深知这样做的结果适足以画蛇添足，因此，多请作者重新补题，如果作者已经去世，则请作者的在世友人补题。见有江寒汀、吴茀之等的无款画，持有者便有请陆俨少、唐云等补题的，从而有效地保证了作品的可靠性。浙江省博物馆藏有大批黄宾虹的无款画，均一仍其旧，不作添款或补题，其艺术价值丝毫不因之降低。

总之，古书画的改头换面，所改变的无非是作品的文物价值，而无法改变作品本身的艺术价值，而当代书画的价值之所在，恰恰在于它的艺术价值而不是文物价值，因此，利用书画实物作伪的情况，在当代书画的作伪活动中相对少见，完全是符合艺术市场的运作规律的。

但是，也有少数作伪者，利用人们的这一心理以售其奸。我曾见到一幅山水，题款：“湖山清霁，己未夏月为A弟作，B。”但

仔细观察,可以发现“为”字为添款,而“B”下有挖补的痕迹,于是断为A作B题画。按A为B的学生,在当时老师为学生的作品题字,是常有的事,学生的画风与老师相近,也在情理之中,而此图流入市场,经过一添一挖,小名头变成了大名头,其价值虽不能与B的精品相提并论,但亦远不是A的画价所可同日而语的了。

过去,张大千作伪石涛有一绝招,他把石涛的一幅册页,从中间溪水部位剪开,接上一段旧纸补加几笔水纹,便使册页变成了立轴。这种方法,在今天显然是更便于实施的,所以,如果我们看到分成数段开合的山水,尤其是水、云、天的衔接之处,须仔细观察,有否转移的痕迹。这种“变小为大”的方法,实际上是从古书画作伪的“移山头”方法化出,但“变小为大”法是真多伪少,有的甚至不着一伪笔,只是接上一段纸而已;“移山头”法则真少伪多,也即将其款沿山头整个地接补到伪画上,使小名头变成大名头,或使凭空伪造的伪作变成大名头。但这样做的前提,是需要以牺牲真迹上的真款为代价的。不知古书画的作伪者是如何处理这期间的得失关系的。我所认识的一位当代书画作伪者,则以有两条题款以上的真迹作为作伪的依据,裁割下一条来,拼接到作伪的画面上,如果真迹上只有一条题款,则请作者补题一条,如“此××年前旧作,××年重新补题”之类。这样,真迹虽割去一款,仍留有一款,所以损失不大,而伪作则因此获得真款,身价百倍。

古书画作伪中,还常见有利用旧装潢揭换画心的,广东行内话说是“真棺材,假死佬”。如清毕沅曾见元高房山山水轴真迹,玉池四周绫上有明代诸贤题咏,当时因价高未得;后以巨资购下,不料画心的“房山”早已揭去,只留着旧的裱工和绫上名人题咏是真的。装潢的利用对于当代书画的作伪意义虽不是太大,但也有的作伪者偶一运用,以售其奸。见有齐白石《草虫册》伪迹一

件，裱边上名家鉴定属真。我认为，此件如不是鉴定者出于应酬的心理定为真，便一定是鉴定时确属真迹，鉴定后却已被作伪者换去画心了。这种方法，相对于对画幅的直接裁割，无疑更有其便利的方面。

此外，将名家的课徒稿、未完稿或废画略加增补，使之成为一幅完整的构图，最后再添加款印，作为名家的创作抛出，在当代书画作伪中也是较为多见的。这类赝品，以直接、间接出于名家学生之手者为多。因为当代的一些著名书画家，大多有众多的弟子从其学，循循善诱、耳提面命之余，往往即兴挥毫示范，由弟子携归临摹，日积月累，每一弟子手头拥有乃师的课徒稿，在数十至上百幅不等。至名家书画成为商品，厥价日增，这批课徒稿便通过各种途径流向市场，并经过作伪的处理，真中有假，假中有真，亦真亦假，非假非真，是极令鉴定者头痛的。

传统书画作伪的另一种方法是完全作伪，即借助于实物、著录书或利用传闻勾填、临仿、摹拟大意乃至面壁虚构、凭空臆造，加上伪造的题款、印章、装潢，然后处理作旧。这种方法，在当代书画作伪活动中运用最为普遍，但在具体的作伪对象、操作手段诸方面又有所差异，需要我们认真对待。

一般说来，古书画的完全作伪除摹仿大名头的作品外，还常利用不知名书画家的作品不会有人疑心是假的心理来推销他的假货。如乾隆时的收藏家陆时化在《书画作伪日奇论》中写到：“今则不用旧本临摹，不假十分著名之人而稍涉冷落，一以杜撰出之，反有自然之致，且无以真迹刊本校对。”张珩先生也曾提到：“二十年前（约一九四四年前后）我在北京买过一个卷子，款署李某，画史中查不到他的名字，起初以为是一位明代早期不知名画家的作品，后来看出是近年人的伪作。”这类作伪，主要是着眼于作品的文物价值。而当代书画的价值，由于年代的关系，伪造小名家的作品并无太大的意义，所以作伪者的目标，都是瞄准

了张大千、齐白石、黄宾虹、林风眠、傅抱石、徐悲鸿、于右任等大名家的，即使伪造中青年书画家的作品，也是瞄准了有相当知名度和市场行情见好的名家，如吴冠中、范曾等等，凡是在市场中查不到名字的书画家，基本上是不会有人伪造他们的作品的。

其次，古书画的作伪，无论是伪造大名家还是伪造小名头，都要经过作旧的处理。如吴修《青霞馆论画绝句》中说：“高房山《春云晓霭图》立轴，《消夏录》所载，乾隆间苏州王月轩以四百金得于平湖高氏，有裱工张姓者，以白金五两买侧理纸半张裁而为二，以十金囑翟云屏临成两张，又以十金囑郑雪桥摹其款印，用清水浸透贴实于干漆几上，俟其干，再浸再贴，日二三十次，凡三月而止，后以白芨煎水蒙于画上，滋其光润，余亲睹之，墨痕已入肌理，笔意宛似，惟沉静之气少逊，神韵未能化洽耳。先装一幅，用原画绫，边上有烟客江村图记，复取江村题签装于内，毕涧飞适卧疴不出房，一见叹赏，以八百金购之，及病起谛视，虽知之无及矣。又装第二幅携至江西，为陈中丞所得，用五百金。今其真本仍在吴门无过问之者。”近人张大千对做旧也有自己的一套办法，他搜寻了一些旧纸，染上较淡的颜色，画好之后先托裱起来，再用漂白粉或电钢粉溶液洗涤多次，后将托纸揭去重新托裱，经过数次反复，再刷上一层白芨水使纸面光滑，最后再装裱起来；有时更以火将纸烤焦，或用熨斗将其烫焦，再用手来回搓卷，使纸面出现裂纹，显得残旧；钤印时，由于新印色容易出油，他就用白干酒加纸卷将其圈起来烧，以去掉油质。总之，古书画做旧的方法是相当复杂的，难度极高，绝不是一般的作伪者所能应付裕如。而当代书画的作伪，由于作伪者与书画家处在同一时代，因此，对伪造的作品，无论纸质、墨色、印泥等等，均无须经过做旧的处理，相对于古书画的作伪，要便易得多，而且，即使就书画的艺术风格而论，清人仿明人，难免流露出清的时代气息，而当代人仿当代人，则无有此虞。书画鉴定的一个重要依据是作品的时