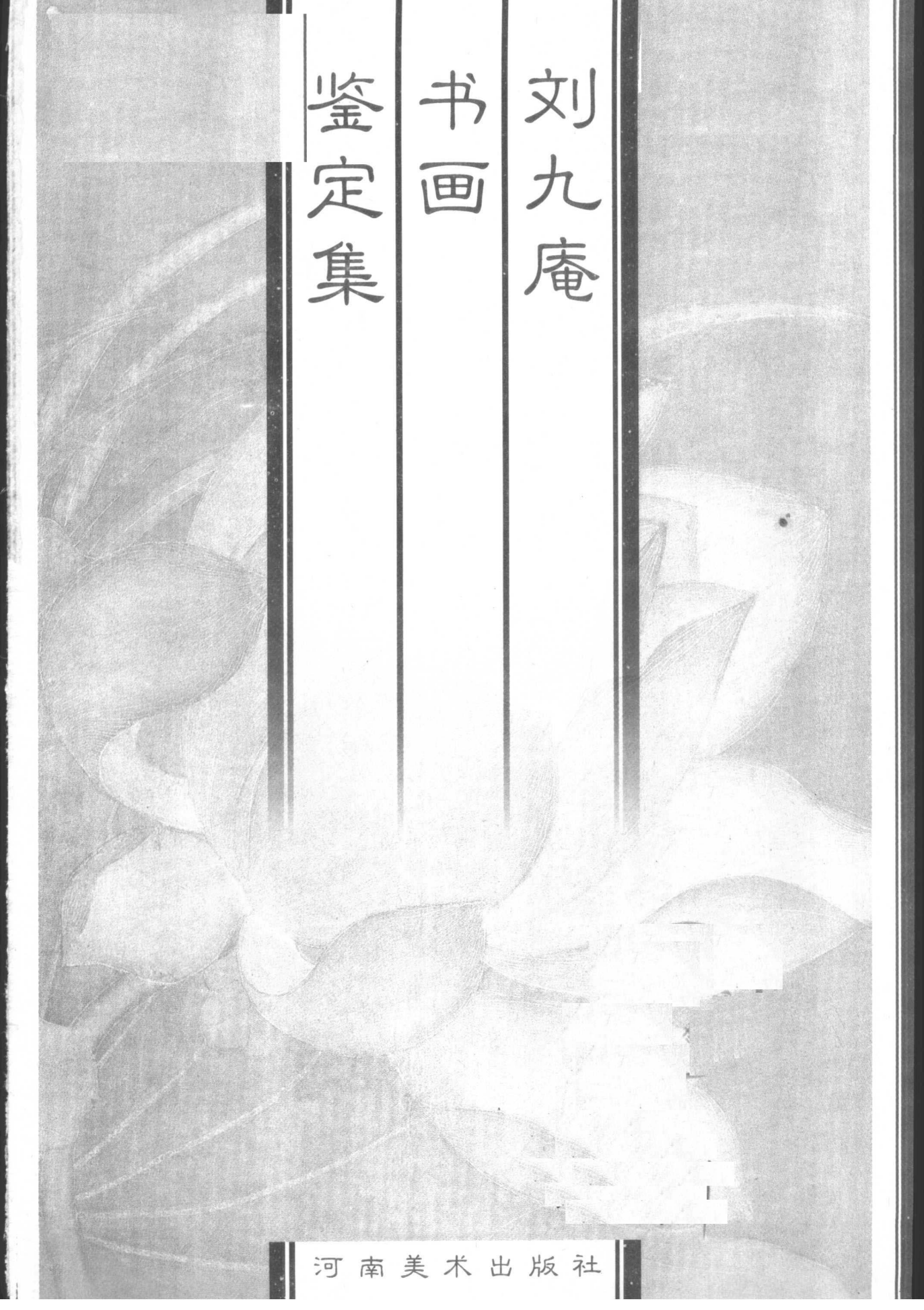


刘九庵
书画
鉴定集

河南美术出版社



刘九庵

书画

鉴定集

河南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

刘九庵书画鉴定集/刘九庵著.

—郑州:河南美术出版社,1998.12

ISBN 7-5401-0752-9

I. 刘…

II. 刘…

III. ①书法-鉴定-中国-古代-集

②绘画-鉴定-中国-古代-集

IV. K879.404

中国版本图书馆 CIP 数据核字(98)第 29658 号

刘九庵书画鉴定集

编 著 刘九庵

责任编辑 张同标

河南美术出版社出版发行

河南省教委印刷厂印刷

787×1092 毫米 16 开本 6.875 印张

1999 年 4 月第 1 版 1999 年 4 月第 1 次印刷

印数:1—5 000 册

ISBN7-5401-0752-9/J₀·637

定价:13.80 元

目录

LIUJIUAN SHUHUA JIANDING JI

谈中国古代书画鉴定	(1)
书画题款的作伪与识别	(16)
古书画的上款与书画鉴定	(22)
朱檀墓出土画卷的几个问题	(27)
倪瓒绘画三作的鉴别	(31)
吴门画家之别号图及鉴别举例	(39)
记八大山人书画中的几个问题	(47)
再记八大山人书画中的几个问题	(62)
苏轼行草书《醉翁亭记》辨伪	(67)
试谈米芾自书帖与临古帖的几个问题	(72)
赵孟頫的书法	(73)
赵孟頫书法丛考	(83)
祝允明草书自诗与伪书辨伪	(90)
王宠书法作品的辨伪	(95)
《关于史可法书札的考释及其他》一文的商榷	(102)

图版目录

LIUJIUAN SHUHUA JIANDING JI

插图 1	《宣示表》拓片局部	(2)
插图 2	《兰亭序》局部	(3)
插图 3	王羲之《姨母帖》	(4)
插图 4	米芾《苕溪诗卷》	(5)
插图 5	赵佶《听琴图》	(8)
插图 6	鲜于枢《醉时歌》伪本	(11)
插图 7	蔡嘉、金农《神龟图》	(15)
插图 8	伪唐白居易书《楞严经》笺本	(17)
插图 9	伪款颜辉《秋月》书	(18)
插图 10	伪款鲜于枢《醉时歌》行草长卷(卷首、卷尾)	(19)
插图 11	伪款邓文原书	(20)
插图 12	伪赵孟頫《蜀山图歌》局部	(21)
插图 13	伪赵孟頫《墨竹图》轴	(23)
插图 14	伪高克恭《雨山图》轴	(24)
插图 15	高克恭《墨竹坡石图》真迹	(25)
插图 16	伪柯九思《古木竹石图》轴	(25)
插图 17	王绂《竹石图》	(26)
插图 18	钱选《白莲图》	(29)
插图 19	王维《济南伏生图》	(29)

插图 20	倪瓒《雨后空林图》	(32)
插图 21	倪瓒《春山图》	(35)
插图 22	倪瓒《幽涧寒松图》	(36)
插图 23	倪瓒《梧竹秀石图》	(37)
插图 24	周臣《春泉小隐图》	(43)
插图 25	唐寅《桐山图》	(43)
插图 26	《花卉图卷》局部	(50)
插图 27	《藤月图》	(51)
插图 28	《个山自题小像》	(53)
插图 29	《古梅图》册第一页	(54)
插图 30	《仿倪瓒山水轴》	(55)
插图 31	驴款《山水》轴	(56)
插图 32	《蕉竹图》轴	(56)
插图 33	《古梅图》轴	(57)
插图 34	《致方士瑄十三札》之一	(60)
插图 35	驴书款《瓮颂》	(63)
插图 36	《岩下游鱼图》	(65)
插图 37	米芾《砂步二诗帖》	(74)
插图 38	米芾《法华台帖》	(76)
插图 39	米芾《道林诗帖》	(76)
插图 40	米芾《拜中岳命诗帖》局部之一	(77)
插图 41	米芾《拜中岳命诗帖》局部之二	(78)
插图 42	《玄妙观三清殿碑记》局部	(81)
插图 43	《与山巨源绝交书》局部	(82)
插图 44	王宠《五忆歌》局部	(99)
插图 45	史可法《手札》之一	(103)
插图 46	史可法《手札》之二	(103)
插图 47	明人《五札卷》之一	(104)

谈中国古代书画鉴定

古代书画作伪,追溯其源,可以从古代传播手段、保存条件不发达寻见端倪。历代著名的书画作品,大多有临摹本传下来,其最初不过是为了使更多的人能欣赏得到,或者因年代久远,为保存其面貌。例如,唐代摹王羲之作品,当时没有照相、制版技术,想看也看不到,只有摹下来,搞几个副本。有了这些临摹本,就出现了鉴别的问题,孰是原本,孰是临摹本。对书画名家和名作,有人爱好、索求,就有了价值。随之又出现了“代笔”、“改”、“造”等现象。无名者代有名人的笔(包括师生、父子相代),小名头改大名头,甚至生搬硬造,就成为名副其实的作伪了。所以说,作伪的历史与书画鉴别的历史,是相应发展的。

历来书画作伪的方法很多,溯其源流基本可归纳为六种,即:摹、临、仿、代、改、造。这里所指的六种方法,主要是早期的作法,不包括现代博物馆的复制,概念亦稍有不同,下面将逐一述及。

书画辨伪,说难则难,说易则易,主要是要抓住关键。书法与绘画各有特点,鉴别方法亦不同。

鉴别法书作品真伪,首先看用笔。书法贵在用笔,用笔贵在用锋,有“正锋”、“中锋”、

“藏锋”、“出锋”、“侧锋”、“偏锋”之说。掌握每一名家的用笔特点、书体变化及风格精神,是鉴别法书的重要条件。

鉴别绘画作品的真伪,更重要的是看其作品的用墨、用色、笔墨构图。题材的广泛,反应出不同时代的风格和个性。绘画的用墨用色,主要是青绿浅绛着色的烘晕,以及水墨的干湿浓淡变化,有“墨分五彩”之说。笔墨就是作品表现对象的用笔个性,包括用笔的形式及无穷的变幻,而使作品达到形神兼备。重点掌握名家作品用墨、用色及笔墨构图的特点,是辨别真伪的重要依据。

一 摹

所谓“摹”,就是对原作真迹的摹写,又称“影拓”或“移画”。东晋大画家顾恺之,在他的《论画》里就有“模(同摹)写要法”一则,比较扼要地论述了摹画的方法,如:“以素摹素,其素丝邪者不可用,久仍还正,则容仪失”。南朝齐谢赫著《古画品录》中提出绘画上的“六法论”,其中也有“传移模写”,是他对临摹的进一步总结。

古代名画的临摹,从文献记载和传世实物来看,最早的要算顾恺之。据米芾《画史》记载,他收藏晋代第一幅画就是顾恺之《维摩天

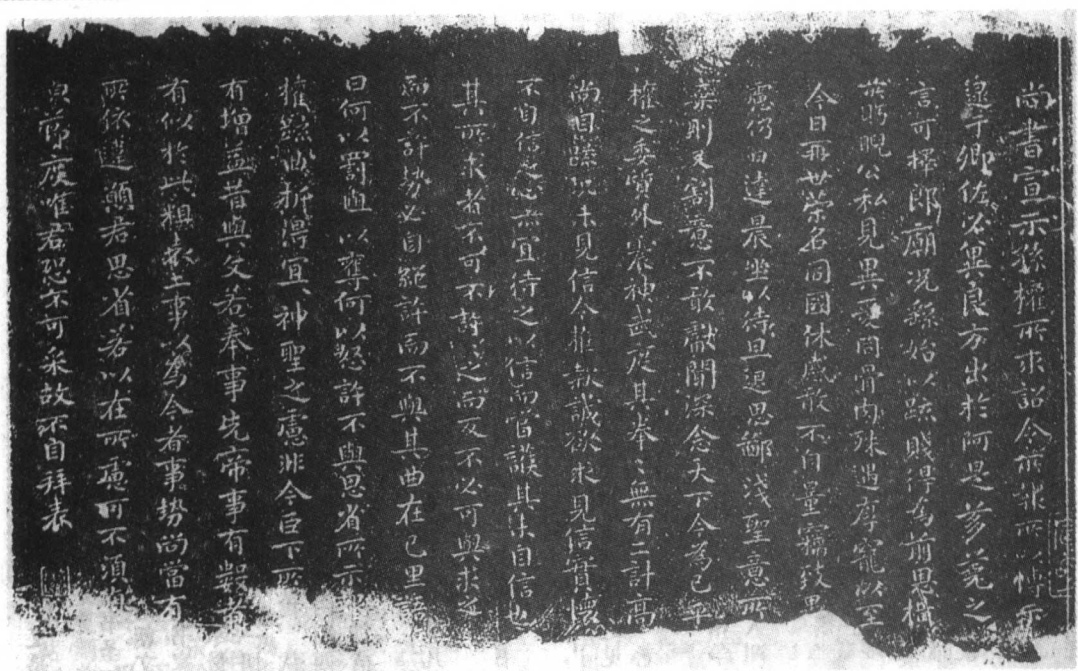


插图1 《宣示表》拓片局部

女飞仙图》。并记他当时在颍州公库里,看到唐代诗人杜牧摹顾恺之《维摩百补图》,称赞杜摹之本“光彩照人”。惜此摹本已不可见,仅存记载而已。

北宋李公麟《摹唐韦偃牧放图》,并在图的右上方篆书“臣李公麟奉敕摹韦偃牧放图”的款识。李公麟是最擅长临摹的,“凡古今名画,得之必摹临,蓄其副本,无所不有”。《宣和画谱》中著录有他的作品 107 件,摹唐人的作品 9 件,竟无一幅流传下来。但未收入《宣和画谱》的这卷巨迹,却得以保存于故宫博物院。

书法中的临摹,似更早于绘画。北宋黄伯思《东观余论·法帖刊误》中指出:“尚书《宣示帖》,钟(繇)书真迹本,在王丞相导家,导过江时藏衣带中以遗逸少(王羲之),逸少以遗王修,修死,其母以修平日所宝,并入棺,真迹遂绝,此本右军所临也”。此帖刻于《淳化阁帖》中(插图 1),定为魏钟繇书,黄氏鉴定为王羲之所临本。

唐太宗(李世民)获得王羲之的《兰亭序》后,即命当时的供奉拓书人冯承素、韩道政、赵模、诸葛贞等四人,各拓数本。目前传世的几件摹本中,就以传为冯承素细笔勾摹本,最忠实于原作底本(插图 2)。笔划里形成的“破锋”,“断笔”等,都很仔细地一一描出。其中的“每”字,先用较浓重的墨写成“一”,后用淡墨增加成“每”字。其摹拓之精,勾填之妙,非它本可比。南宋岳珂《宝真斋法书赞》即载有冯承素等《兰亭序帖》,并署“贞观五年八月廿九日,臣承素奉敕模”的款识,详细地记述了帖中“长”、“怀”、“暂”等字的钩摹笔法。岳氏认为:“故凡亲见真迹,其临摹之手,不约而同”。

唐人摹《王氏一门法帖》,亦称《万岁通天帖》,内有王羲之《姨母帖》(插图 3)、《初月帖》,王献之《廿九日帖》等。据岳珂跋:“案《唐史》,则天后尝访右军笔迹于王方庆家,方庆进者十卷,凡廿八人,唯羲、献见于此帖。则天命将尽拓,(摹)本留内,原本归还王氏”。



插图2 《兰亭序》局部

此帖钩摹之精，岳氏称为：“态备众妙，摹逼天真，亦非他帖可拟”。此帖现藏于辽宁省博物馆。

法书摹品有时是一件作品有多幅摹本，其中又分为“母本”和“再摹本”。“母本”的特点是先双勾，再填墨。其勾笔、直笔、填笔，摹得天衣无缝，一毫不差。“再摹本”的特点就是从“母本”上摹下来的，只得其形而失其神。至于摹制的方法，唐代鉴赏家张彦远在《历代名画记·论画体工用拓写》中有详尽记述：“好事家宜置宣纸百幅，用法蜡之，以备摹写。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，国朝摹内库、翰林、集贤、秘阁，拓写不辍。承平之时，此道甚行，艰难之后，斯道渐废。故有非常好本，拓得之者，所宜宝之，既可希其真踪，又得留为证验”。

宋代太宗（赵光义）、徽宗（赵佶）更出御府所藏法书真迹，摹拓刻版于禁中，成《淳化阁帖》、《大观太清楼帖》等，都是大规模的摹制拓版了。

以上临摹作品，或于摹本上书摹者姓名

故事，或摹后原本归之藏者，都是为留副本鉴赏。然而，还有些摹品可称为“暗摹”或“偷摹”，就包含作伪谋利的成份了。东晋时书家张翼，擅于仿作王羲之的书体。南朝梁虞翻《论书表》载：“王羲之常自书表与穆帝，帝使张翼写效，一毫不异，题后答之。羲之初不觉，更详看乃叹曰：小儿几欲乱真”。似已达到形神兼备的程度了。南朝齐王僧虔说：“康昕学右军草，亦欲乱真，与南州惠式道人作右军书货”。这样看来，右军在世时，已有人仿效他的笔迹出售去谋利了。

然而古代传世的名作巨迹，要摹制得形神毕肖，神完意足，就要有高度的艺术修养和精纯的技法。即深刻体会原作的用笔用墨等特点，作细致的观察，所谓：“察之贵精，拟之贵似”，此乃摹拟书画的要诀。

故宫博物院藏有米元章《苕溪诗卷》（插图4），卷尾有几个字残佚了，在修裱过程中经郑竹友先生摹补，使这件文物整旧如新。郑先生在摹补过程中，曾提出摹字时要“稳”、“准”、“狠”，即：执笔要稳，落笔要准，行笔要狠。就是胸有成竹后，毫不犹豫地地下笔，达到

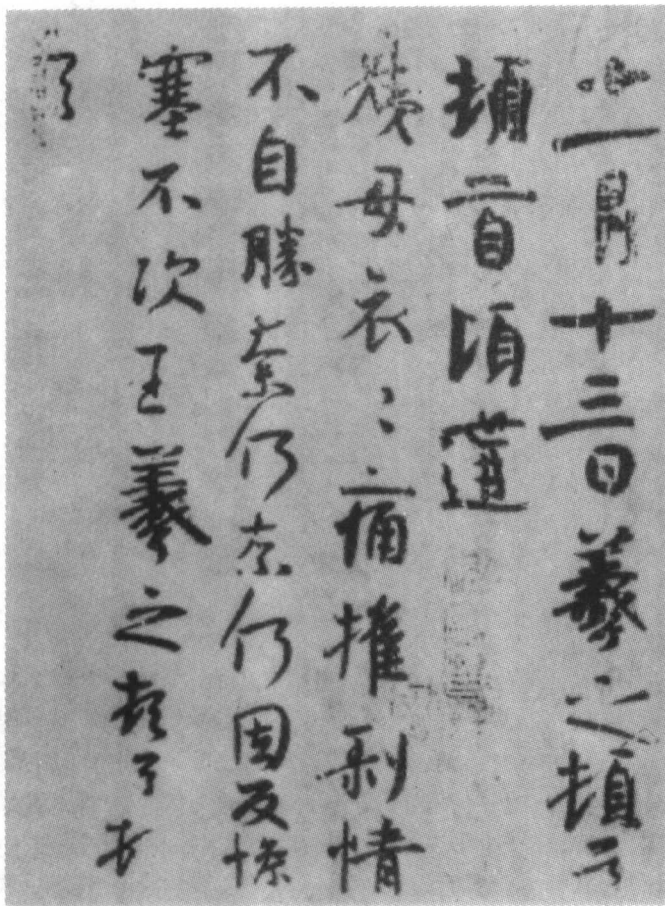


插图3 王羲之《姨母帖》

神韵落笔。这样,才能使摹品产生形神兼备,生动自然的效果,符合古人所谓“下真迹一等”的评价。

二 临

临,就是在熟读原作面貌的基础上,临写作品。方法是置原作于面前,或悬诸壁间,视其行势而临之。临本之利弊,虽多得古人笔意,却易失其位置,常常是得其神而略其形。

“古人临帖,但师其意,未尝刻舟求剑也。右军兰亭,自唐宋以来书家无不临之,各不相似”。临作最为盛行是在宋代,多临晋唐人的法书,但也临苏、黄、米、蔡四大名家作品,许多杰出的书画家多善于临作。

例如米芾善临古帖,其水平极高,自能乱

真。米芾的字是集古人字迹,早年米芾遍临晋唐墨迹,晚年得入晋唐室奥,所临前人作品,多不落自己的名款,时人则以前人真迹称之。其所临二王的作品最多,且最像。目前存世的一些称为二王的作品,其中就有米芾的临品。因为临得非常好,形神毕肖,后世一直都称为王的真迹了。例如目前存世的王献之《中秋帖》、颜真卿《湖州帖》似都为米芾所临。

有关米芾临二王作品被做为二王真迹事,在米芾当时已被发现,并留有记载。据说米芾的好友王晋卿,曾将米芾所临王献之的字,移接于前人题王献之作品的题跋之前,同时又请当时的人,将此米临当做王献之的作品真迹来题跋。这样既有前人题记,又有当时人的跋语,只从题跋上看,就会误以为是真迹。此作品如果流传到现在,我们相信题跋,那么就会定为王的原作,而其实是米芾所临。

所以,在鉴定书画上,就有一个以什么为主的问题。我们知道以上这种情况,就应知题跋只能做为辅助参考,而应以其作品真假为主。米芾自己的作品,也被后人一再临仿伪冒。米芾楷书相当少,而多写行书,草书亦不多见。每一位名家皆有自己的特点,在鉴定其作品时应注意并掌握这些特征。米芾著有《书史》、《画史》,论述前人的书法和绘画名家的作品,是现今鉴定书画不可缺少的参考书。

三 仿

“仿”与我们今天习用的概念不同。北宋黄伯思《东观余论》中提到“仿”,它是指见过真迹作品,仿其笔墨风格,或仿写古人字体,

其实就是仿效其特征。“仿”与“临”、“摹”都有明显的区别。

绘画上题写仿某某人，仿宋人或元人款的，明代早期以前都很少见，但明代中期以后的作品，大都写有这种字样，并作为一种时尚，成了一个时代的标志。仿可以分为三个层次，时代不同而各具特色。

最初的仿作据文献记载，唐人李怀琳仿前人法书作品，都是落别人款的，或唐人，或唐以前名人款字。但是李怀琳的仿作不论是落什么人的款，其字体完全就是他个人的面貌，而不是仿谁的字就像谁的字。偶尔像一些，也仅仅是有些意思而已。其实只是借别人的名写自己的字，正如《书林藻鉴》载李怀琳书画“假他人之姓名，作自己之形状”，这是最早期仿品的特点。

宋元时期，有些富藏名人书画作品真迹的鉴赏大家，仿某人笔意、书法特点创作了一些作品。这些作品与原作并不一定像，但其书法、笔法又确为该原作者之特有，而这些作品一般都落被仿者的款，不落仿者的款。这种仿作，其实也是一种学习前人，学习传统的做法。这种“仿”，自然与临摹有着很明显的区别。

例如宋高宗赵构即曾仿过多人的作品，目前存世虽很少，但仍可确认其为仿作。北京故宫博物院现存一卷赵构仿李邕（李北海）的法书作品，书后即落李邕的款，而今确认是赵构所仿。

明代中期以后，在作品中题写仿某某的开始渐多，以至发展到每作必写仿某大家或名家，一般都是落自己的名款，但其中也有不同的情况。如沈周（沈石田）作品常题有仿董、巨等字样，他确实收藏有董、巨等人作品，能时常欣赏，以

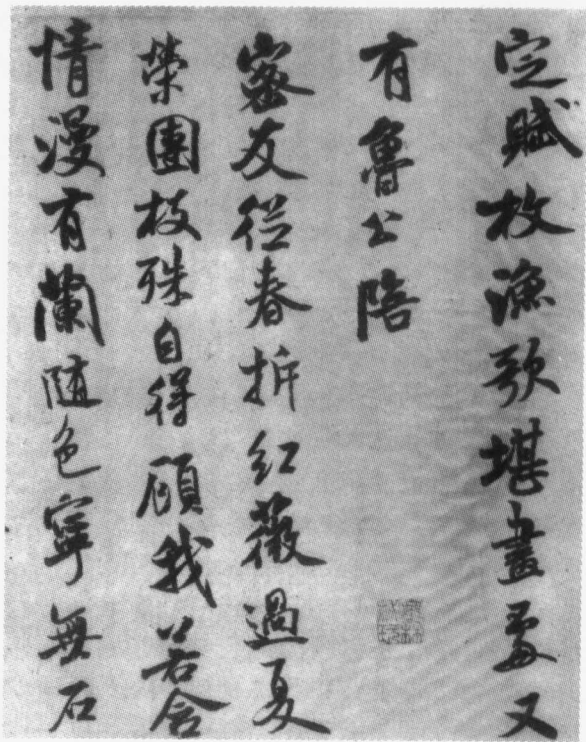


插图4 米芾《苕溪诗卷》

至模仿其画法笔意。而一些小名,甚至无名的作者,在作品中也常写仿某某,其实,他并未见到过这些大家原作真迹,只是用这种方式以证明自己看到的真迹多,收藏富,借此提高自己的声誉和身价,以求获得更高的经济价值。这些人的所谓“仿”,既不像,又不懂,只是借“仿”之名罢了,早已失去了“仿”的意义。这些作品时代较晚,比较容易鉴别。

四 代

代笔是古代书画作品中的一种现象,两宋以来多有其事。代笔有两种,一种只代一部分,犹如合作,就是书画家本人作一部分,另一部分由代笔人完成,而落款是书画家本人的。另一种是作品全由代笔人来作,仅落款是由被代书画家来写。

代笔,一般是无名的代有名的,小名的代大名的。被代与代者之间多是师生、父子关系,如苏轼、米芾父子,金农与罗聘等。风格相似,较熟悉的人代笔较多,故亦难辨真伪。

代笔之原因一般多是因本人名气大,慕名而来求作品者众,但本人书画中有不擅长的题材或内容,只有请别人代书代画,成为代笔。代笔多为应酬之作,但也有代得极好的,自可乱真。

既有代笔,就存在鉴别的问题,鉴别的方法很多,但关键仍然是熟悉书画家本人的风格特点、行款变化及习惯等。

代笔最多的要算是明人董其昌,因董其昌不擅长画舟桥、人物、建筑题材的作品,常请人来代笔作画。启功先生有《董其昌代笔人考》,共有7人为董其昌代笔。其中代笔最多,得到董其昌认可,且现存有实物证据的就是沈士充(子居),只有沈士充代笔的画,董其昌是要亲自落款的,其他人的代笔,董其昌较少落款。董曾自言:题楷书款的小楷书),才是亲笔。董其昌楷书功力很深,多写颜体,凡有楷书“其昌”款的作品,也就是董其昌最满

意的作品。现存有六七件楷书款的作品,可算是董其昌的精品。

董其昌作品落款很有特点,一般说字不写“玄宰”款,画不写“其昌”款。但苏州藏一幅字,落有“玄宰”款,确是董其昌真迹,所以,鉴别真伪的条件也不是绝对的。

被称作“吴中四才子”之一的文徵明,书画很全面,名重一时。其落款特点是常落名“文壁”而非“璧”。在他44岁以前的作品落款都是“壁”,以后则落“徵明”。文徵明书法小楷习欧字体偏长,这是鉴别文徵明书法作品的重要特征。故宫博物院藏有一件文徵明《行书诗册》,纸本,此为文嘉代笔书写。

金农,“扬州八家”之一,其作品代笔较多。文献记载金农50岁开始作画,其实他50岁时的画是别人代笔之作,后人误认为是其亲笔。当时画家罗聘随金农学诗,为金农的诗弟子,此时金农的画作,多是由罗聘等人代笔。同时代有位叫篆玉的人,曾收到金农的画,表示怀疑,当看了罗聘等人当场作画后,恍然大悟,于是在画上题七言绝句:“师借门生画得钱,门生名亦赖师传,两相互换成知己,被尔相瞒已十年。”可见,当时已被人识破。

除此之外,还有一个不属于“代笔”,但又与“代笔”有联系的现象,即存世一部分被习惯称为“御笔”、“御书”、“御画”的作品。如一部分被定作宋徽宗赵佶的作品,其中大多是当时御书院人所作,而后人误以为是宋徽宗赵佶。这些作品没有徽宗的本款,风格亦有所不同,是属于定名定错了,并不是代笔。因宋代画院作品很少落款,这样的作品有不少。传世署名徽宗的作品,其实多是御书院的人所写的徽宗体,后人很多都误作徽宗了。如《听琴图》(插图5),我们已知不是宋徽宗亲笔,只有那几个字是宋徽宗所书。当时画院有那么多画家,这其中有画得真好的,宋徽宗题几个字,后人看到宋徽宗的题字,又签了一个

押,就当徽宗了。由于流传很长时间,所以现在仍按习惯称作徽宗作。其实真正宋徽宗所写书画亦有数件传世,其都题作“御制”、“御书”、“御画”,只有这些作品才是真正的宋徽宗作品。

五 改

“改”即指改动作品的一部分,甚至整个面貌。“改”与前面所述及的“临”、“摹”、“仿”、“代”有着根本的不同。“改”是一种趋利目的明确的对中国古代书画的破坏,其中有着强烈的商品性质,参与改动的包括书画商在内。这种“改”的时间的延续性也很长,几乎从宋代至今,可以说“改”已是名副其实的作伪了。

辽宁省博物馆藏有一件手卷,此件本是明人徐中行临赵孟頫行书《后赤壁赋卷》,在卷末原有徐中行的本款,但后人以徐名不及赵,即将徐中行本款割去,只留徐临的赵孟頫款。由此改动了原作的落款,于是此件作品即由徐中行一变而成赵孟頫了,由明人变为元人作品,这就是很典型的改。那么如何得知此件作品是徐中行临作呢?在此卷前引首上钤有一方“天目山人”印章,改了以后卷末要用赵孟頫的印,而查这方“天目山人”不是赵印,而是徐中行的印章,再仔细查对赵孟頫的字,才知是徐而非赵。现在这件作品已改称徐中行临作。

凡改动的书画作品要注意看印章,前后是否一致,刻法是否同样,印色是否相同。

改的形式也有多种,大致说可以分为三种。一种是拼改,通过改动使其面目全非,作品从形式到内容都变了。第二种是“割改”,主要是以一割二、割三,以大割小等等。第三种即改添款,由小名改大名,无名改有名,时代由晚变早,如前面的例子,数量最多,也最普遍。

对联的作伪始于明代,明末至清代极为

盛行书写对子。对联的作伪,一般是一件作品做有多幅临仿本,特别是做名人字联。如明万历时人徐渭(徐天池)的字幅,后人把立轴改成对子、七言诗,多为两句一联,以牟取经济利益。再如明人文徵明的字迹,将两句另撰起并复制,把立轴改成对子等,物以稀为贵,由此获取厚利。这都可以称之为“拼改”,近乎彻底地破坏了原作。

明代院体作品是很丰富的,其画法风格上多承续两宋院体画,尤其是花鸟画。多为绢本,画法精细,画幅都较大,很少落款,或落款都很简单。由于后人多崇尚宋画,于是就有人将这些作品以大裁小,甚至以一改二,割去款字,充当宋画牟利,现有不少这样的作品存世。

还有人将一件完整的作品,例如手卷、画心、题跋、款字割裂开;或用真迹伪跋、伪款,或是伪迹真跋、真款等等手段,以一改二、改三;或把摹品放前,真迹款接后或借几首真诗,按首裁为几段后添款等等。如吉林省博物馆藏有一件苏东坡手卷,后有李东阳题诗真迹。但后人将题诗前后裁割为二,且在真迹题诗下空隙处加添了“东阳”二字,而“东阳”款,在李东阳本人题字款中也是不多见的。此件作品属于“真字伪款”一卷。又见南京博物院藏有一件署名董其昌的手卷,其画实为清朱昂之临仿董其昌的一件带有宋人笔意的山水画。朱昂之临品之后,又有董画真迹之跋。初看以为董其昌作品,细审方知不过是将真跋割下来接在伪作之后,形成“伪画真跋”。此种亦为“割改”之典型做法。

辽宁省博物馆所藏《荔院闲眠图》纨扇,作者在画面上的石缝中写有自己的名字,后用石绿盖住了。由于天长日久,一些地方的石绿脱落了,款字“赵大亨”就显现了出来。由于这些款字大多是孤本,没有第二件可以参照,因此,在判断款字真伪时,最重要的是看墨色是不是入骨。如果款字墨色浮在上面,这个款



插图5 赵信《听琴图》

字可能就是后添的。

改添款字是从宋代开始出现。米芾《画史》中有“现人好伪不好真”之说，可见宋代绘画风气使然。许多著名画家，其笔墨技法在现在看来也是难以追及的。宋代是一个艺术发展的时代，收藏佳画、古玩者甚多，好事者多借以名家字画，断章取义，裁为几段，以获取高利。即使是名望不太大的画家，也添以名家题款，以抬高自身绘画的价值。这种“添款”现象，在宋代极为普遍。

其后，由改添款从而假冒前人作品的事亦不少见。曾见一行草作品，署鲜于枢名的《醉时歌》册，此书原非鲜于枢之作，乃是元末明初人所写，作伪者将原书人的款裁割去掉，在其中一首七绝的末尾空隙处，增添了一个“枢”字，就冒充为鲜于枢的作品了（插图6）。

明代多数画家落款格局同元代相似且趋于简单，也有不少画家不落款，不题字，只加盖一枚印章，也有题字不题名的。一般在原作上加添款的现象，以明人作品较多。如后人崇尚宋画，于是在许多明代院画上加添宋元名家的款字，致使现存明代院画作品减少。再如明代李在作品被改为郭熙的较多，一方面是明代落款简单，易改添款，另一方面是二位画家的作品在风格上也很接近。

清代“扬州八家”之一的黄慎，有一学生叫黄应元，擅长临仿黄慎山水画作品。曾见一黄应元山水册页，前有黄慎题“以写吾心”四字，画后原有“黄应元”款。但后人将此款中“黄”字保留，“应元”两字磨掉，加添“慎”字，便冒充是黄慎的真迹了。

辨别改添款的作品，从熟纸上看，特点是墨边总是深色的，因为胶挡着墨色，使它聚起而不能扩散。明代人常用有胶矾的熟纸书写、作画，其纸年代久远，胶矾自然退去，故好事者在其上后改添款的墨迹就会浸入纸绢中，甚至会洇到纸绢背面，出现了作伪

的漏洞。

通过“改”的方法来作伪，其改动者的身份是较明确的，大多为古董商、书画商，即便是近现代，仍有人以改的手法作伪造。

六 造

造，就是伪造。我们前面已经述及摹、临、仿三者方法有别，各具特点，而在造的程中，可能会借用摹、临、仿的一些方法，但本质就是凭空伪造。

造的形式，大致可以分为两种：一种是有本的造，所谓“本”，多是伪造者熟悉被造书画家的特点、风格，而利用被造者的名气，采用其书法、画法特点造假，以出售牟利。这种造也可称为“熟造”。一般作假者多是距被造者时间不远，甚至看过其作书作画。例如，文葆光为文徵明五世孙，常造文徵明的假。伪作黄慎作品者多是其福建同乡及学生，如学生巫进，造假黄慎水平最高且最像，多画花卉、山水，曾以假黄慎而得名。

清代的“扬州八家”，其孤傲不羁，独放怪癖的性格，更在书画上独具面貌。八家多善用水墨写意技法，艺术上重视个性发挥，其中又以郑燮名气最大。由此，伪做郑燮作品者最多。其手法五花八门不一而足。其中，也有作假的高手，如山东人谭云龙，又称谭木匠，常做郑板桥的假。故宫博物院藏有一件署陈馥、郑燮《苔石图》轴，上题：“郑家画石，陈家点苔，出二妙手，成此峦岩，旁人不解，何处飞来。陈馥、郑燮画并题”。此图曾见两幅，均出自谭云龙一手。谭云龙画石无不点苔，而郑板桥画石则绝少点苔。据郑燮所作《兰石图》轴上题：“先构石，次写兰，次衬以竹，此画之层次也。石不点苔，惧其浊吾画气”。现看到只有一幅是陈松亭（郑板桥的好友）请郑板桥题款的作品真迹《凤羽鸡毛竹图》，上题：“一阵旋风卷地来，竹枝敲打靠成堆。无端又是潇潇雨，凤羽鸡毛理不开。松亭画，板桥题，

天印山农人挂看”。下为“郑燮”款。此幅现藏故宫博物院。由此可以说，如上所举之作假，都可称之为有所“本”的造了。

另一种是“冒造”，即根本未见过这个人的作品而生搬硬造。此种造法盛行于明清两代。多出于各地的书画“作坊”，有“苏州造”、“湖南造”、“河南造”、“扬州造”、“广东造”、“江西造”、“北京造”等，有地方特色，但水平极低，有些甚至“粗制滥造”，较容易看出破绽。

苏州造，明代万历到清乾隆时期很盛行，其靠作假为生的画手，多以名人作品为底稿临仿，以绢本青绿设色，细笔山水画居多。落款都是古代有名的大画家，如赵伯驹、张择端、仇英等。苏州造缺乏创造性，专做青绿山水，被称为“苏州片”，带有局限性，所以是较易辨别的。

湖南造，清代开始出现在湖南（长沙），作品大多是绫本，经染色有小米黄和湖蓝色两种，画法如同现代的钢笔速写，笔道直细，很有特征，字画皆然。其所伪冒的都是一些冷名家山水和明清之际节烈人物的作品。如明东林党人和一些政治上遭查禁而不宜署名的人，如南京博物院藏何吾驺《松柏图》轴，上海朵云轩藏署邹应龙、周光年等人的作品。这些人，史传上记载不少，而其书画作品却无遗存，无从比较，好事者以为奇，误将假造品作为真迹收藏。湖南造有时也造王铎、张二水这些名家的作品，但一律都是绫本，都是这种颜色，没有变化。湖南造流传作品较多，过去被认为是真，今天才知其伪。

河南造，有着明显的地方特点，即专做宋元名人的书法。如苏轼、黄庭坚、米芾、文天祥等人的作品，也有岳飞、朱熹、海瑞等大头人物的作品。多用纸本，纸类似粉笺，光滑而有蜡。书法造好后，将纸用手揉搓一下，搓出许多冰纹，似乎很旧了，做一些假象，这是一个明显特点，亦易鉴别。

扬州造，其特点较突出，所造书画作品基本上局限于扬州画家的范围，特别是以“扬州八家”作品为主，如郑燮（板桥）的假画；其次，又专做石涛（原济）的作品。其所造假之字画，每撇、捺很像皮匠所用的刀，故被通称为“皮匠刀”。如故宫博物院藏有一幅绫本花卉大卷，特点十分显著，是典型作品之一。

广东造，以绢本设色为主，专做宋人及宋以前大名家的人物画，元代作品少见，而明代绢本设色山水、人物、花鸟，包括部分院体画亦有生产。在形式上卷册少，立轴较多，其数量上不及其它地方。目前在广东仍可找到这种作品。

江西造，数量最少，现今已知其所做多为纸本罗牧的山水，墨笔，画法简单，近似元人笔意。这种造假的作品，在江西曾看到过。

北京造，即“后门造”。指的是北京景山后街地安门（俗称后门）一带，专伪作清代“臣”字款画，作品工整，多工笔设色，以绢本为主，也有纸本，题材广泛。采用宫廷式装潢，蔚然可观。如所造长卷郎世宁《圆明园观围图》最为著名。但这些伪造只要认真识别，都有明显的漏洞，是不难辨其伪的。

除以上这些各地的“冒造”以外，出现时间最晚，伪造最为逼真，又最不易识别的还有一种“上海造”。

上海造，不同于以上各地冒造，其造假是有所本的，专门做有著录的假画，水平很高。一般造晚晋、宋元的名人作品，明清的作品相对少一些。其造的方法犹如我们今天的博物馆复制品，一幅画同时复制出两三件，因为做得好，不容易分辨，而一般收藏家未见过原本，只知道这件作品曾有著录，便以为此假作是原本而上当。上海造的特点是假造品与真迹完全一样，装潢一丝不差，收藏章的位置都相同，有时甚至将真迹外面的签

条揭下来裱在造假的画上，所以很不容易识别。其造假的工序，也类似现代博物馆复制，有人摹画，有人写字，有人刻印，分工合作，搞出伪品。元盛懋《秋江待渡图》轴，纸本墨色，即有两件，其真迹现藏故宫博物院，上海造伪品卖往国外。

造是书画作伪中使用最普遍的一种形式，其数量最为巨大，造假水平高低不等。不论是“熟造”或是“冒造”，一般说比较容易看出破绽，即使是像“上海造”这种犹如现代复制方法的造假，只要我们积累经验，掌握其规律，亦是是可以识破其奸的。

七 余论

古代书画鉴定，旨在辨真伪、明是非，确定无名氏作品的年代。以上所举摹、临、仿、代、改、造，是作伪之形式方法。而若有人取一件古代作品，要我们辨其真赝，我们还必须对古代书画有更多方面的了解，如历代书画作品之时代特征，各时代不同书画家作品之风格、特征，以及署款习惯、避讳问题，各时代作品所使用纸绢材料、装帧形式差异等等。如此才可以做到胸有成竹，才能不被伪作所欺，不对真迹猜疑。有些方面已有人做专门研究，在此仅据所见作品简要谈一些现象。

古代书画作品，各个时期均有不同的风格特点。如唐以前的画多为设色画，自唐代开始水墨、工笔较多。唐以后，工笔、写意并用，墨笔写意渐多。人物画曾有“曹衣出水，吴带当风”之语。唐代人物画创造了古代绘画中的高峰，其线描画法传神，衣纹线条如行云流水，没有顿挫。苏轼曾看过吴道子的画，有“道子画人物，如灯取影，逆来顺往，旁见侧出，横斜平直，各相乘除，得自然之数，不差毫末。出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外，所谓游刃余地，运斤成风，盖古今一人而已。”

古代花鸟画，以五代黄筌、徐熙两家为代表，即所谓“黄家富贵，徐熙野逸”之区别。其

后,用笔工细多效法黄筌,写意多宗仿徐熙。现对宋赵昌的《写生蛱蝶图》有争议,一说是徐熙的落墨法,即先用墨笔画上轮廓,再用彩色来点染。黄筌画法多是双勾,无论画鸟或树干,都是先画,再敷色。而徐熙只是一笔、两笔勾出后就填色,即先有落墨,再有敷彩。徐熙的作品,曾因天气变化梅雨过后,其画的颜色脱落,底下墨的痕迹便露出来了。这种学仿徐熙的画法传到恽南田,就发展到没骨法,画叶用一种颜色,画干用另

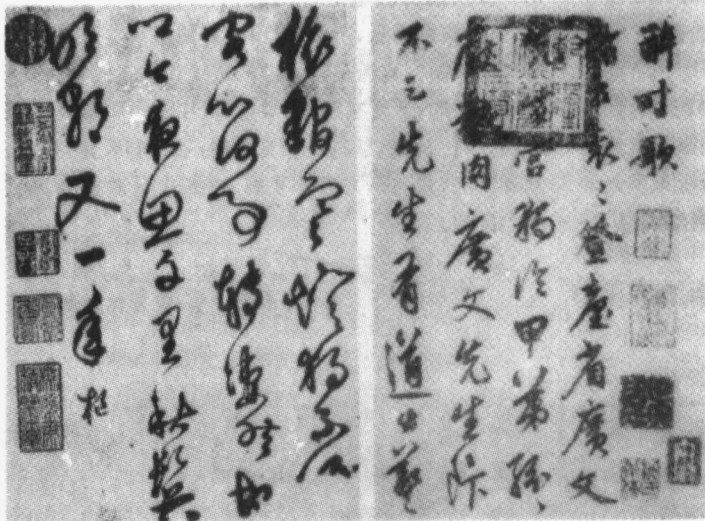


插图6 鲜于枢《醉时歌》伪本

一种颜色,只有颜色敷彩。明代花鸟画,影响最大的是吕纪,由于吕纪落款简单,多被后人改成宋人的名款,改成辽代的作品。吕纪作品特点突出在树干上出现皴法,这个特点是较明显的,在以前的作品中是没有出现过的,掌握了这一代表特征就能断定吕纪作品的真假。

明代中期(嘉靖)时,绘画作品题材出现了为某人诗意作画。如引唐人的一二句绝句,或写别人的诗意,这是明代中期绘画的一个特征。书画名家作品若有“钦赐”或“钦取”之类的印章,只出现于明代早期作品,到嘉靖以后就不再出现了,这也是鉴别明代早期绘画作品的重要特征。

作伪者不论是法书或绘画,总的来看,所作的某一名家的作品,多为这一名家中晚年的笔墨。即被公认且已形成个人风格面貌的作品。因为早期作品一般多为临拟各家的时期,尚未形成自家面目,较少被人公认,因之作伪者也很少作这阶段的假。作伪者的目的,是为了快速取得经济价值,所以伪作的多属社会公认的那一时期的书画风貌。

法书中之书体,晋唐多小楷,唐代楷书有八大家,宋代行书较盛行,元朝行书比楷书

多。明朝行书、馆阁体、楷书并重,可以说楷书走到了极端。馆阁体在明初盛行,例如《永乐大典》全部是楷书。这种书体一直沿用到清末,没有什么变化,多是沈度的书体。这种体式也叫“台阁体”。这种书体亦有朝野之分,即在内廷里的多是规矩楷书。明清两朝盛行以书法考试,要求楷书的功底很深,清乾隆朝署“臣”字款的都是写的这种书体。又如大批的书法尺牍,一般的多是楷书体,但不被重视,而行、草书则更具有个性。

对联又称楹联,盛行于清朝,在明代天启、崇祯时期才开始出现对联。在此以前有文徵明的对联,确是文徵明的真迹,但原本并非文徵明写的对联形式,而是后人将文徵明写的五言诗或七言诗摘出二句,把立轴改成了对联的形式,这样“物以稀为贵”,经济价值即可倍增。再早出现的对联书法,多是假造的作品,如明万历年间徐(渭)天池的对联,曾见两副,写得很好,仔细看却是张大千伪造的。又以前曾在接收的文物中见有苏东坡的对联,但在苏东坡时的宋代是没有书写对联这种形式的。据记载,宋代有楹联,是在房屋前廊两侧的抱柱上,镶嵌雕刻联句,但没有书写的对联。