

当代书画鉴定 与艺术市场

徐建融 著

DANGDAI SHUHUA JIANDING
YU YISHU SHICHANG

上海书店出版社



DANGDAI SHUHUA JIANDING

YUYISHU SHICHANG

徐建融 著

当代书画鉴定 与艺术市场

上海书店出版社

责任编辑 柯国富
技术编辑 毛志明
封面设计 谷 夫

当代书画鉴定与艺术市场

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

上海信老印刷厂印刷

开本 787×1092 毫米 1/16 印张 12 插页 24

1994 年 12 月第一版 1997 年 5 月第三次印刷

印数: 10001-15000 册

ISBN 7-80569-970-4/J·350

定价: 38.00 元

目 录

上 编

绪 言	1
第一章 当代书画鉴定方法的论证	6
第一节 传统书画作伪和当代书画作伪的比较	6
第二节 传统书画鉴定和当代书画鉴定依据的比较	11
一、主要依据	11
二、辅助依据	13
1、印章	13
2、题款和题跋	15
3、纸绢和幅式	17
三、旁证材料	17
第三节 书画鉴定依据的主次关系	19
第二章 当代书画的艺术风格及其鉴定	21
第一节 艺术风格的三层次	21
第二节 时代风格	22
一、20 年代至 40 年代	22
二、50 年代至 60 年代	23
三、70 年代	23
四、80 年代以后	24
第三节 地区风格	25
一、上海地区的书画	26
二、杭州地区的书画	26
三、南京地区的书画	26
四、北京地区的书画	26
五、广州地区的书画	27
六、西安地区的书画	27
第四节 个性风格	27
一、齐白石	29
二、黄宾虹	32
三、朱屺瞻	34
四、徐悲鸿	35
五、刘海粟	36
六、潘天寿	37
七、张大千	39
八、林风眠	40
九、傅抱石	42
十、李可染	43
十一、陆俨少	45

十二、石鲁	46
十三、吴冠中	47
十四、程十发	49
十五、范曾	50
十六、其他书画家	50
第三章 当代书画鉴定的相关知识	56
第一节 书画创作实践	56
第二节 文史美学知识	57
第三节 广交各界朋友	58
第四节 摸清市场行情	59
下 编	
当代中国画研究	62
假作真时真亦假	76
从中国经济趋势看艺术市场前景	79
现代企业与艺术投资	81
大众消费与艺术投资	84
艺术投资 ABC	88
当代书画投资的眼光	90
商品价格与艺术价值	92
当代名家书画行情要览	94
一、齐白石	94
二、张大千	103
三、黄宾虹	115
四、傅抱石	119
五、林风眠	122
六、李可染	126
七、石鲁	128
八、陆俨少	131
九、吴作人	134
十、谢稚柳	135
十一、吴冠中	138
十二、程十发	140
十三、吴湖帆	142
十四、朱屺瞻	143
十五、徐悲鸿	143
十六、刘海粟	144
十七、其他书画家	144
十八、晚清书画家	148
后 记	150
附图目录	152

上编

绪 言

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。(参看徐邦达《古书画鉴定概论》)

书画的典藏之风主要是魏晋以降渐次兴起的,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,自陆探微至范稚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,以是其是或非其非,后者需要我们从头作出鉴定,以是其是。还有一类作品,虽有某方面的款印如作者的姓名字号等,但缺少其他方面的款印,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,通过复制以广为流传,如唐宋人摹王羲之书法、顾恺之绘画等。至后世艺术品成为商品,尤其是名家的书画作品更可达到价值连城,于是作伪之风日趋炽盛,竟至成为一个专门的行业,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,而成为本末倒置。特别从明清以后,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,也成为鉴定工作者的最高追求目标。

本书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20年代,下限为当今。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和突出成就的繁荣时期,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70、80年代以后,伴随着社会主义市场

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。艺术投资成为继股票、证券、黄金、房地产之后的又一投资热点。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,而成为一般企业和个人问津的对象呈现为普及化态势。以上海名家书画的情况而论,70年代前期,是可以免费索求的;70年代后期,由国家机构以每平方米10元左右的价格收购,转让香港画商在港台高价出售;80年代前期,每平方米收购价100元左右,80年代后期,每平方米则在2,000元上下。其升幅之大,令人惊叹。1992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;1993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”出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搜求,更是众所周知的。

这里不拟分析当代书画之所以成为典藏界热心的搜求对象及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方兴未艾。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损害,同时也使书画家的利益受到损害;不仅扰乱了艺术品市场,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。根据拍卖业务的国际惯例,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,便难免上当。这些赝品,有些是30、40年代遗留下来的,有些则是近十年炮制出来的。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辈书画家。我所认识的一位书画掮客,他给我看手头的东西,不仅有吴昌硕、齐白石、陈大羽等名家的作品,而且有一大批诸如王孟奇、朱新建等中青辈的作品,当然都是假的,而且假得非常拙劣。但居然也供不应求,生意兴隆,仅三、四年间,已牟利上百万元。问他假画的来源,说是请一般能画画的人,给他一个名头(指定某一成名画家),然后他就按这个名头的画风作画,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,保证当代书画艺术地位的不受影响,对当代书画进行严格、科学的鉴定工作,已经迫在眉睫。而迄今为止,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,对古代作品和近、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措手,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措手,所谓“不识庐山真面目,只缘身在此山中”(苏轼)。但我们同时也应看到,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,自不难登堂入室,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万·米格伦伪造弗米尔作品案,最后得出这样一个“看来自相矛盾的结论”:

我们已经看到,在哪种意义上弗米尔堪称为艺术家;我们也看到,尽管《使徒》与弗米尔的作品真伪难辨,万·米格伦也不配伟大这样的字眼。然而我们会主张,弗米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米尔的天才的体现和证据,挂了七年之久的万·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,正如弗米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》和弗米尔自己的作品一样,是他的艺术天才的丰碑;尽管它出自二十世纪的万·米格伦之手,却包含和展示了十七世纪弗米尔的艺术的伟大。

在中国,宋代米芾的仿造王献之,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;至于当代人作伪当代人,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;伪的不一定是劣的。所谓真或伪,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”四个方面,缺一便会影响其价值。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,即按审美标准来评判。即使是真迹,大名家与小名头的优劣有天壤之别,自不待言。而大名家本人,即使是一种独创的风格,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,浮躁过于飘忽,或不能整饰、过于“糊涂”是所短。一个画家在不同时期、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;有时未能充分扬其长而避其短,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。但鉴定的标准,既是书画本身的各种性格,是它的本质,而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,性格自始至终是贯穿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,批判优劣的阶段就还未到来,两者之间的程序,批判优劣,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、个人的成见掺杂其间,而必须全面地兼包并览,否则很难作出公正允当的结论。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混杂到鉴定标准中去,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而不断地变化发展着的。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。至于他在得志时还是失意时,青年时还是老年时,同样也是如此。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,有时不仅会影响到他的面貌,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”的方面来说的。

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,甚至不下于被作伪的画家,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,且急于以140元大洋求购配成一套杂册,当时曾熙未同意,后张大千以仿作与之。黄宾虹因先入为主,以为如愿以偿,

十分高兴。此事最后由曾熙说明,不过是逢场作戏的玩笑。还有清代毕沅也曾吃进假高房山的作品,真所谓“张天师也会被鬼迷”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,鉴定者最好不要轻易置喙。还有的人,认为在世书画家的作品,其真伪当以书画家本人的意见最为可信。其实,书画家本人对“自己”作品的真伪意见仅具参考的价值,这种价值是重要的,却不是绝对有效的。由于有意无意的多方面因素,书画家本人对“自己”作品的鉴定意见,以真为假或指假为真的情况,无论古今都有发生。如果盲目听从,仍不免“吃药”。例如当代某画家,曾因早先流传于世的作品太多、太滥,影响到手头作品的出路和价格,便不负责任地将流传在外的作品一概定为伪作,结果引起藏家的强烈不满。

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,对书画鉴定,尤其是当代书画鉴定工作带来的困难性是不言而喻的。诚如张大千在《故宫名画读后感》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;其人之已深,则好尚有所偏至,又无由识鉴其全;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,在今天的条件之下,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,由于本书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,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之上的,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,鉴定家必须率先学会传统的既有方法,然后才能面对新的鉴定对象,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,一种态度是以识真为重点,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 1981 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”。另一种态度则是以辨伪为重点,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《鉴馀杂稿》,上海人民美术出版社 1979 年版)中,始终围绕着“辨伪”展开论证。

当然,严格说来,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,同样难以得到深化,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,所谓认识和比较,不仅仅是孤立地对真迹的丰富多采性,包括不同时期、不同创作情境之中的面貌进行认识和比较,从而,在“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和比较,从而,在“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,我们首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,小名家的改为大名家的,年代近的改为年代远的,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;至于小名家的作品,其艺术本身没有多大的价值,将它改为大名家,至多只能冒充大名家的败笔,价值不见得因此而提高;而不像古代大名家的败笔之作,即使艺术价值不高,仍有文物价值可以欺人;而年代的相距,其间至多不会超过80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,对所拥有的名家无款书画,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,小名家变成大名家,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”法是真多伪少的,有的甚至不着一伪笔,只是接上一段纸而已;“移山头”法则是真少伪多,也即将真款沿山头整个地接补到伪画上,使小名家变成大名家,或使凭空伪造的伪作变成了大名家的“真迹”。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其间的得失关系的。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,截割下一条来,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芯的,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,不料画芯的“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,裱边上有名家鉴定属真。我以为,此件如不是鉴定者出于应酬的心理定伪为真,便一定是鉴定时确属真迹,鉴定后却已被作伪者换去画芯了。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。这类半赝品,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,乃至向壁虚构、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家的作品外,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,且无从以真迹刊本校对。”张珩先生也曾提到:“二十年前(约1944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,目的在于骗取作品的“文物价值”。而当代的书画,由于年代的关系,伪造小名头的作品并无太大价值,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;即使伪造中青年辈书画家的作品,也是瞄准了有相当知名度和市场行情较高的名家,如吴冠中、范曾等等,凡是在市场中查不到名字的书画家,基本上是不会有人仿造他们的作品的。

其次,古书画的作伪,无论是伪造大名家还是伪造小名头,都要经过做旧的处理。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,以十金嘱翟云屏临成两张,又以十金嘱郑雪桥摹其款印,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，便没有这个困难，这也是当代书画作伪炽盛的一个原因。

当代书画名家的作品，常有展览会的公开陈列，人们可以经常地目睹原迹，揣摩其笔性墨韵的风流文采；同时，凭借现代的科学印刷技术，各种精美豪华的画册图录层见迭出，将名家的风格个性和盘托出，仅下真迹一等。这些条件，客观上为鉴定者辨真伪提供了方便，但又何尝不是为作伪者造假提供了最大方便。另一方面，作为鉴定者，固然可以凭借与书画家直接交往的有利条件而极大地提高自己的识真辨伪能力，但作伪者又何尝不可以凭借同样的条件而极大地提高自己的造假能力。特别需要指出的是，不少当代的书画作伪者，往往是作伪对象的学生或家人，近水楼台的作伪条件，更使得他们的作伪达到真假难分的地步，足以使善鉴者也不免走眼。

当代书画作伪中还有一种方法，类似于古代的代笔，流行于70年代，80年代以后则少有发生。一般是由学生作画，老师题款钤印，以应付向老师索画者的需要。其时正当“文化革命”期间，书画家的地位虽处于“革命”对象的位置，而社会上对书画的兴趣则渐趋高涨，索画之风大盛，尤其是名家，更是座上客满，应接不暇。而作为“革命”对象，又不敢对索求者稍有不热情的表示，尤其是对于居于要职者的求索，更是不可违拒的。于是乎老师有其事，学生代其劳，大量的真款假画因此流向社会。逮至书画成为商品，这批作品又流向市场。我有一位朋友C，他是著名画家D的学生，画风酷似其师，他给我看过一卷D的花卉长卷，引首并有著名书家E的题跋。此卷确乎精妙，几乎没有一处失笔。但问题恰恰在这里，这样的一卷长卷，即使以D的大手笔，要想没有一处失笔几乎也是不可能的，由此而引起我的怀疑。最后终于弄明，这卷作品正是C画的，原准备送给一位向D索画的人，后因实在画得好，舍不得送出而自存，而由D、E分别题识，成为D的“真迹”。这种情况，在80年代以后，基本上已经绝迹，原因是由于书画的商品化，索画者不再随便向人开口，而书画家也开始珍惜自己的名声。但十年“文革”期间流向社会的这类作品，应该不在少数，这是需要我们今天的鉴定工作者格外小心对待的。

上述几种传统的作伪方法及其在当代的新运用之外，还有一种纯为当代的作伪方法，系凭借现代的科学技术搞“有限复制品”。严格地说，称这种方法为“作伪”并不妥当，因为它不是出于作伪者之手，而是出于书画家本人之手，是书画家应付市场需求的一种方法。因为一般人不一定具备购买真迹的经济能力，又酷爱艺术，不满足于购买一望而可知的普通印刷品，所以，介于真迹和普通印刷品之间的“有限复制品”也就应运而生。在西方艺术

市场,这类作品往往标有编号,印数在数十、上百幅之间不等,印好后将原版毁去,以保证“有限复制品”的价值。在中国大陆,这一方法则刚刚启动,很有可能也为作伪者利用。画家F有一次请我看他的一幅新作,水晕墨章,惟妙惟肖;他又拿出第二幅,居然一式无二,我误认为是画在夹宣上揭下来的;他又拿出第三幅,还是一式无二,这才引起了我的怀疑。仔细一比较,发现墨色过于“死”,而左上角的一线纸痕居然也是同样的位置、同样的粗细、同样的长短,画家作画三幅一式无二,已属怪异,而所用的纸张线痕三幅一式无二,这就不再是怪异,而是根本不可能的了。最后,F拿出原作,墨色果然灵活得多,而左上角的一线纸痕,原来是托裱时的折痕;先前的三幅,自然就是现代技术印刷出来的“有限复制品”了。

总之,今天的各种主客体条件,包括现代科学技术的条件,为当代书画的作伪提供了前所未有的便利,这些条件,固然也可以为鉴定者所利用,但俗话说:“只有天天作贼,没有天天防贼。”单就作伪的对象而论,作伪者不妨盯住了一家探骊钩深,自可收到一本万利的效益,鉴定者则决不能盯住一家而顾此失彼。如何应付变幻多端的作伪,需要我们在鉴定的方法上作出相应的调整。

传统书画的作伪,还有一个地区性的问题。如清代的“苏州片”以仿青绿设色的大名家之作为多;“河南造”以仿唐、宋、元书法名家的作品为主;“湖南造”以不太著名的书画家和“节烈名人”之作为仿作对象;“扬州皮匠刀”则专造石涛的假画,等等,各有特点。

当代书画的作伪,肯定也有地区性的问题,如齐白石、范曾、李可染、李苦禅的假画多出在北京一带,黄宾虹的假画多出在安徽、浙江一带,刘海粟、朱屺瞻的假画多出在上海、江苏一带,林风眠的假画多出在香港一带等等。这一方面是因为这些画家分别长期生活、创作在该地区,该地区的作伪者对他们的画风比较熟悉,或者有些本身就是被作伪者的学生门人;另一方面是因为书画的创作以及作伪,与自然气候的关系较为密切,北方气候干燥,水墨落在宣纸上少有淹润的韵味,多厚重的情势,而南方空气湿润,水墨落在宣纸上少有雄强的意味,多灵动的风致,作伪者为求得被作伪者的精神,当然以选择当地书画家的创作较为合适。同时,当地书画家的赝品出于当地,在买者的心理上也比较容易接受。所以,凡书画名家比较集中的地方,往往也是书画作伪比较活跃的地方。另外,凡书画作伪比较活跃之地,往往又是书画交易比较兴隆之地。个中缘由是不言而喻的,因为作伪的目的是抛出牟利,不管黑市还是白市,有市场就有作伪,二者如影随形,尽管后者是前者的害群之马,但前者毕竟是后者的用武之地,没有前者,后者也就失去了存在的依据和意义。当然,归根到底,市场的兴隆与否又是与书画家的集中与否密切相关的。书画鉴定的又一重要依据是作品的地区风格,当地人仿当地人,则使这一依据基本上失去效用,这也是作伪者热衷于“就地取材”、“因地制宜”的一个技术上的原因。

迄止目前,还没有关于当代书画作伪地区性问题的更详细资料,这就需要我们在这一方面做更多深入细致的工作,才有可能使鉴定工作顺藤摸瓜,获得突破性的进展。

书画作伪与一般伪劣假冒商品一样,是严重损害消费者权益的。它把陶冶性情的高雅之事,沦落为损人利己的鬼蜮伎俩,所以理应受到社会舆论的强烈谴责。如陆时化在《书画作伪日奇论》中指出:“古人于立德立言立功之外,即从事于六法八法以为不朽之业,今则作此欺诈以为嫖赌之资,天堂事业,竟成地狱变相,如鬼如蜮,每逛到手,成百成千,卒

至饥寒,终归乌有何也?作伪则本心离,无本焉能立?来易去易,偕穿穴之辈同归于尽而止。”钱泳《履园丛话》也指斥以作伪“获巨利而愚弄人”的下场:“不三十年,人既绝没,家资荡尽,至今子孙,不知流落何处,可叹也。尚书曰:‘作德心逸日休,作伪心劳日拙。’此之谓欤。”一时一地的作伪者“人既绝没,家资荡尽”,自然并不是再没有人作伪了。而打击作伪的最有力武器,当然也决不是道德的谴责,而是科学的鉴定。

总之,当代书画作伪比之古书画作伪,有许多新的特点,新的有利条件,从而也给当代书画鉴定带来许多新的特点和更大的困难。如何变作伪者的有利条件为困难,变鉴定者的困难为有利条件,需要通过传统书画鉴定和当代书画鉴定依据的比较,其中包括对于鉴定者和作伪者双方都可以利用的一切依据,进行全面的认识和把握。

第二节 传统书画鉴定和当代书画鉴定依据的比较

书画鉴定的依据,根据传统的经验,大体上可以归纳为三个方面,一是主要依据,二是辅助依据,三是旁证材料;具体而论,又各有其许多细节上的分别,鉴定的方法因此而得以确立。而由于当代书画的作伪情况与古书画作伪有同有异,因此,这些依据,有些在今天仍然成立,有些则在今天已基本上、甚至完全失去效用,鉴定的方法,也就不能不引起相应的变化,以适应新的情况。

一、主要依据

书画鉴定的主要依据,是作品本身的艺术风格,包括它的章法和结构、造型和结体、笔法和墨法等等;尤以笔墨最关紧要,历来被认为是主要依据中的核心内容。

艺术风格有不同时代的区别,清人的风格不同于明人的风格,民国人的风格不同于清人的风格。虽由于时代的承继,清人的作品中不免沿有明人的风格,我们不足以据此而定其伪,但如果清人的作品中涵有民国人的风格,则可以肯定其为赝品无疑。例如有一幅明徐渭的《竹菊图》轴,不仅杂有石涛的画风,而且杂有张大千的画风,此图又曾经大风堂庋藏,所以可断为张大千的仿造。

艺术风格又有地区性的区别,同为明代后期,松江地区的风格不同于苏州地区的风格,嘉兴地区的风格不同于杭州地区的风格。虽由于地区性的沟通,不同地区的风格有可能相互影响,但它的基本面貌是不致于相去太远的。例如同为仿张僧繇、杨升的没骨山水,松江地区的董其昌之作以真率当其钜丽,流露出文静的气息,而杭州地区的蓝瑛等之作则于堂皇中呈现出颓唐修饰的匠气,二者泾渭分明,绝无混淆。

时代性是指共性而言,同一时代的不同地区风格不同;但地区性也是指共性而言,同一地区的不同时代风格不同,这都是不言而喻的。但这样的认识对于书画鉴定的准确性,还不能说是完全有效的。书画鉴定的对象是具体某一家的某一件作品,弄清它的时代性、地区性固然必要而且重要,但如果对该书画家的个性茫然无知或只有一个笼统的概念和印象,鉴定的结论就不免大打折扣。

所以,艺术风格中的个性又成为主要依据中的核心内容,而笔墨的个性,又成了核心中的核心。

不同时代、不同地区的不同书画家,艺术风格的个性不同,自不待言;即使同一时代、

同一地区的不同书画家,艺术风格的个性也不同,这是鉴定得以完成的最终依据。这样,当时代性、地区性足以说明问题时,个性最终保证了这个说明;当时代性、地区性不足以说明问题时,个性也能最终予以说明。除非如宋人的一些无款画,个性的依据完全不存在,我们才不妨将鉴定的结论落实在时代性、地区性的笼统依据上。

当然,某一个书画家的个性,就他本人而论,也是指“共性”而言。在他的不同时期,艺术的风格各不相同,如清八大山人的书画,早期刚斫,中期简率,晚期浑沦,不可一概而论,但孤寂怪伟是他贯穿前后的基本“共性”。在不同地区,同一个书画家的创作也可能反映出变幻多端的个性,如清石涛的书画,在宣城时作风清新,在南京时恣肆淋漓,在扬州时草率烂漫,不可等量齐观,但热情奔放是他贯穿始终的基本“共性”。甚至在同一时期、同一地区,由于师承的不同、创作心境的不同等等具体的情况,同一个书画家的创作仍可能表现出纷繁不一的个性,如明戴进的画风,仿马夏时刚劲飞动,仿燕文贵时淡荡清空,不作平时本色。因此,为了弄清某一个书画家的个性,将他不同时期、不同地区、不同情况下的创作,加以全面的对照分析,才不致于以他某一时期的个性否定其他时期的创作,以他某一地区的个性否定其他地区的创作,以他某一情况下的个性否定其他情况下的创作。

风格即人格,书画的鉴定也正如人品的风鉴,运用之妙,存乎一心。通常认为,只有认识、熟悉了一个人,才能正确地风鉴他;只有认识、熟悉了一个人的书画,才能正确地鉴定它。这当然是不错的。但事实上,鉴定所面对的对象千头万绪,千变万化,我们不可能全部地认识它们、熟悉它们,正如相士所面对的对象千头万绪,也不可能全部地认识他们、熟悉他们。相书上说,下相观形,中相察神,上相听声。意思是蹙脚的相士只是停留在相形的水平上,中等的相士能观其形而相其神,高明的相士则连观形也不需要,只需隔帘听声,便能推算出对象的祸福吉凶。既然相士可能对不认识、不熟悉的对象进行风鉴的判断,而且,撇开江湖术士的骗术不论,这种判断往往可能达到通天尽人的相当正确性,那么,书画鉴定为什么就不能对不认识、不熟悉的对象进行真伪的判断呢?这实际上说明,风格既是一种人格,而人格又是一种“天”格,通天尽人是相士的最高境界,同时也是鉴定者的最高境界。通过大量的实践,可使认识论由反映论飞跃到感应论,岂止于举一反三,更可以由三而生化及于万物。我们常常看到一些高明的鉴定家,打开画卷,不用看题款、印章、装潢,也不用查核其他辅助依据,一眼而能立判真伪。你问他原因在哪里?他往往只是简单的一句话:“真的就是真的(或假的就是假的),道理是讲不清楚的。”如果是鉴定者所熟悉的风格,开门见山,自不足为奇,但有时却是鉴定者所并不熟悉的风格,他居然也能明察秋毫。这实际上还是一种心灵的感应,由开卷后扑面而来的气息引起的“第六感觉”的振动,迅速地作出反应和指令,比之穷年累月、千言万语的考订,不啻霄壤之别。

艺术风格是传统书画鉴定的主要依据,也是当代书画鉴定的主要依据。因为鉴定的对象既是书画作品,我们就不能离开作品本身来认识它,古今中外,概莫能外。就作品本身而论,它的章法和结构、造型和结体、笔法和墨法都是可见的,但艺术风格却是不可见的,虽然不可见,却是可感的。对作品本身的认识过程,是由章法和结构、造型和结体、笔法和墨法等可见的因素即表象的因素,逐步地由表及里、得鱼忘筌,与风格、气韵、精神等不可见因素或内涵因素相感应、同脉拍。古人云:“萧条淡泊,此难画之意,画者得之,览者未必识也,故飞走迟速,意浅之物易见,而闲和严静,趣远之心难形,若乃高下向背,远近重