第一章　追本索源话书画演变

一、古代书法的延续

每一个书法家都有来源，没有来源的书法家是无源之水，无本之木。收藏当代潜力书法家尽管注重的是“当代”，然而，当代也是从古代而来的。所以，了解中国古代书法历史，对于我们收藏投资当代潜力书法家是必不可少的基本知识。

几千年前，我们的祖先创造了世界上最古老的文字。几千年来，这种表意文字又为我们中华民族保存了无比丰富的文化遗产。汉字从图形、符号到创造、定型，由古文、甲骨、大篆到小篆，由篆而隶、楷、行、草，书写应用逐渐完备。汉字在书写过程中，又不断融入我们祖先无穷的智慧和创造，逐渐形成了世界文字中惟一的，可以独立门类的书写艺术——书法。

作为一门发展了几千年的独立的艺术，书法具有鲜明的艺术特征。方块汉字书写讲究点线搭配的变化，这本身就是这种艺术的造型基础。又通过中国独有的书写工具

——文房四宝淋漓尽致的表现，书法显得更加光彩夺目。

书法艺术起于点画用笔，系于单字结构，成于整幅章法，美于风神气韵 点画之间，法度森严而又活泼自然、变化



陈允鹤书

多端 墨色之间，黑白分明而，又枯湿浓淡、五光十色 整幅之间，错落有致而又杂乱无章、粗头乱服 似乎平淡无奇，却又耐人寻味，甚至欲罢不能，让人如醉如痴 似乎点画狼籍，却又睿智无穷，甚而惊世骇俗，令你拍案叫绝——书法同古老的东方哲学、文学以及绘画、篆刻、建筑、雕塑等艺术息息

相关，构成了中国文化的一道独特景观。

在长期的书写过程中，书法形成了自己一整套艺术规律。人们早就在书写中发现了这种美。

东汉时,文学家杨雄就说:"书,心画也。"

稍后的蔡邕(133—192)更从哲学的高度申述了书法艺术的崇高性,提出"书者,散也"的理论。

"一公画之间，变起伏于峰杪；一点之内，殊衄挫于豪芒"(唐.孙过庭《书谱》)。

书法更倾向于表现主观精神，古往今来多少文人骚客都喜欢寄情于毫末笔端，将自己的心血和智慧倾注于书法艺术之中，同时也造就了无数的书法艺术家，汇成了我国浩如烟海的书法艺术宝库。书法是我们中华民族的瑰宝，中华民族的骄傲。

研究书法史应把握历史上每个时期的艺术风格取向及其变迁，都与特定时期相应的艺术理论有着协调呼应的关系。繁荣活跃的创作活动不仅需要正确的理论思想为先导，同时也为更进一步的理论研究提供依据。系统的理论研究标志着书法学的成熟。

东汉赵壹的《非草书》虽然并不以史的面貌出现，对草书的认识有局限性，但文章的史论价值无可置疑。



李葆源书

西晋卫恒的《四体书势》,产生在古文、篆、隶、草发展成熟的时期。以后经过羊欣、王僧虔、陶弘景、萧衍、庾肩吾、欧阳询、虞世南、李世民、李嗣真等一大批人的开拓、总结,直到张怀瓘、孙过庭,出现了体系庞大、论述精辟的史论著作,其诞生在盛唐至晚唐,从全部文化特别是书法发展来看,是绝非偶然的。

宋代尚意书法盛行,苏轼、黄庭坚、米芾、姜夔既是实践的先驱,也是理论上的开拓者。明代项穆、董其昌、笪重光为文人书画、帖学流派起着奠基作用。清代阮元、包世臣到康有为极力为碑学的复兴争得地位。

收藏投资书法，应了解书学体系。完整的书学体系应该由书法发展史、书法理论、书法美学、书法教育、书法技法、书法批评与鉴赏等多部类的研究统一构成,而在上述各个专项研究中，书法史无疑是十分重要的一环。

任何一门艺术形式的发展延续，都离不开对传统的继承和借鉴,而继承借鉴的立场、视角,在很大程度上又取决于当代人对传统的理解把握以及挖掘深度。

当今持续了近 20 年的‘ 书法热 ”,使得许许多多古代优秀的书法作品被出版传播和研究利用,相比之下,对书法史的系统研究则显得欠缺。古代许多有价值的书法史，常与书论、创作技法等杂糅,不少是以笔札形式出现,既是特点也是缺点所在,从现代学科的角度看,也显示了系统的逻辑思辨之不足。

先秦奠定书法基础

按照通常的观点,中国书法依时序可分作十段 商周、秦汉、魏晋、南北朝、隋唐五代、宋、元、明、清、民国。收藏投资书法,了解中国书法各时期演变历史,是最必要的基本功。

最早的书法是什么样子？

要回答这个问题并不简单。不过，有四个方面的内容应该涉及到：一、可以查考的中国历史最早起于何时；二、文字是怎么产生的；三、文字史是否与书法史同步；四、现有的实物资料能否满足我们的研究要求。第一个问题纯归史学家们考虑，第二个和第三个问题留给理论家们去讨论，第四个问题，则属于我们的书法家以及书法艺术爱好者们。

书法是写字的艺术，收藏书法，不能不了解汉字的起源。

关于汉字的起源，有伏羲氏八卦造字、神农结绳造字和仓颉象形造字等说法。

然而，有字可考的实物是甲骨文，这是目前可以见到的最早的成熟书法。

甲骨文

1899 年王懿荣在一种称为“龙骨”的中药材上面偶然发现一些刻画符号。“龙骨”，就是龟壳，而上面的刻画符号，后来经考古学家和古文字学家证明，就是“甲骨文”。它最初出土于河南安阳小屯村的殷墟，是距今约三千四百年前的商代遗物。甲骨文内容大多为“卜辞”，乃记载占卜吉凶之事件。

甲骨文主要是刻划而成的，从书法角度欣赏，已经完全

具备了章法、结体、用笔等主要构成因素。如现藏历史博物馆的一片商武丁时期（公元前 13～12 世纪）的牛胛骨，上面刻字多达 128 个，记述丁酉日商边之事，刀法灵秀，变幻莫测，奇趣丛生。

甲骨文的章法或整齐或错落，结体或规则或随意，线条或纤弱或刚劲，这除了所使用的工具材料的客观限定之外，不能否认其主观审美趣味和“书法意识”。

另如祖庚祖甲时期甲骨、廪辛康丁时期甲骨、武乙文丁时期甲骨等，亦各具气象。有意思的是，少数甲骨不是刀刻，而是用朱书或墨书所写，这证明，当时已开始使用毛笔之类的书写工具。

金　　文

金文，又名钟鼎文，产生于周代，为主要的书体存在形式与书法表现形式。

金文是在钟鼎等器物上铸造的款识文字，或阴或阳。金文在商殷晚期（公元前 14—11 世纪）业已成熟，如《戍嗣子鼎》、《宰甫鼎》、《母戊方鼎》。其后西周武王时期的《天亡簋》、《利簋》，成王时期的《何尊》，康王时期的《庚嬴卣》、《庚嬴鼎》、《大盂鼎》，昭王时期的《召尊》、《令簋》、《令方彝》，风格渐分，甲骨文的尖刻感彻底泯灭，但也并不拘泥于典型的肥厚笔画。

西周中期,长篇金文更为普遍,如共王时期的《永盂》、《墙盘》,懿王时期的《师虎簋》,孝王时期的《大克鼎》,其大篆书也更显圆匀挺秀。

西周晚期,如厉王时期的《散氏盘》,宣王时期的《毛公鼎》、《虢季子白盘》,金文抵其颠峰,古奥浑朴,凝重大度,肥瘦自若,容与徘徊。

至春秋战国,在周代金文基础上,诸侯各自独创自己地方色彩的书法,如《越王勾践剑》、《蔡侯尊》、《曾侯乙编钟》,字体修长,颇具装饰和夸张意趣。

石鼓文

秦《石鼓文》《亦称《陈仓十碣》、《猎碣》、《雍邑刻石》),是目前所见最早的石刻书法。其书体介乎古籀与秦篆之间,结体方整而宛通,风格浑穆而圆活,是由大篆到小篆的转型期代表作。

石鼓文在唐朝初年出土于陕西宝鸡,韩愈曾作《石鼓歌》记之,因出土早,所以对后世影响极大。

秦汉领导书法潮流

战国末期至秦,隶书虽已露端倪,在民间也已使用,但隶书独立地占据统治地位,却在两汉,尤其在东汉。

秦代墨迹,今可见者有《青川木牍》、《侯马盟书》、《云

梦睡虎地秦简》等。竹木简牍和帛书，告别了钟鼎器物的依托，使书法以墨迹的形式系统地出现了；而且，这些墨迹书体,已经由长而扁,由圆而方,开始了隶变之先声,这体现在《楚王鼎》上。

秦始皇统一六国，实施“书同文”，制定规范统一的书体。即“小篆”。秦始皇二十六年(公元前221年)的《秦诏版》、《秦铜量铭》,为统一度量衡的诏书,其书法通篇气息规整，而单字欹正多姿、大小随意，笔画之间则多呈平行态势。

《峄山刻石》为秦始皇登临峄山时命李斯记颂其德所立,唐时已毁,现存者为宋人转刻(称《长安本》)。该篆书圆转遒正,与《碣石颂》、《会稽刻石》、《泰山刻石》一样,为标准秦篆，是后世小篆之祖。

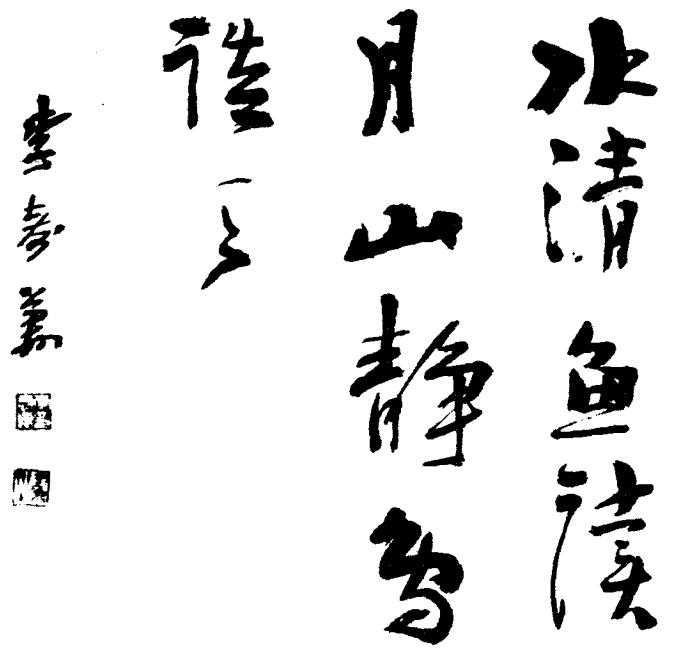
自有书契以来，将文字写刻得美观，即是一种书法的意识。先秦已有朦胧的书法意识。但是将书法作为一门自觉的艺术，则是从两汉开始的，本世纪以来出土的大量汉代的实物资料可以充分证明这一点。

马王堆帛书(如《老子甲本》和《老子乙本》)、银雀山汉简以及居延汉简等大批墨迹书法，不但展露了由尚带篆意的浑朴的古隶如何演化到劲秀洒脱的标准汉隶的这一过程，也让我们真切地领略到了汉人隶书的风采。

除了这些珍贵的墨迹实物之外，汉隶中最具价值的，莫

过于碑刻。

西汉碑刻如《五凤刻石》、汉莱子侯刻石，与当时简书面目相仿佛，其后至东汉，隶书炉火纯青。



李寿万书

当时树碑之风甚烈,加之写手之层次多端,遂使各地碑刻隶书面目丰富无比。《张迁碑》、《张寿碑》、《曹全碑》、

《鲜于璜碑》、《礼器碑》、《史晨碑》、《孔庙碑》、《朝侯小子残石》、《杨叔恭残碑》、《熹平残碑》、《乙瑛碑》、《衡方碑》、《夏承碑》、《张景碑》、《石门颂》、《西狭颂》、《孔庙碑》、《西岳华山庙碑》、《封龙山颂》、《韩仁铭》等等,或朴拙或秀巧,或方刚或圆柔,或含蓄或张扬,各臻妙绝。

这些隶书虽然都是以称作“蚕头燕尾”的波笔捺脚为主要造型标志,但能各具特征特色,拉开距离,这不能不令人惊叹于汉人的艺术创造力。隶书仅就一种书体而言,在东汉获得了中国书法史上空前绝后的鼎盛期。

除了作为主宰的隶书,在秦篆的基础上,汉代篆书也有所发扬,如《开母庙石阙铭》、《袁安碑》、《太室石阙碑》等,更值得注意的是汉碑碑额,亦篆亦隶,开装饰风。

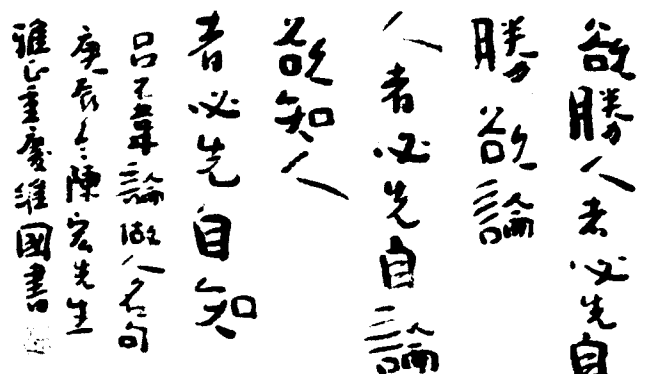
《祀三公山碑》则尤独特,篆而参隶,峭拔奇耸。另有一些刻石和砖刻,如《公羊传碑》、《“急就”砖》等,亦引人注目,它们在为研究书体演化提供旁证的同时,还给我们以启示,出自民间书家的书法,其质朴不雕、天真率直,于法度谨严的传统之外别开生面。

篆隶之外,作为今草之源的章草书,成熟于东汉,代表作有史游《急就章》和张芝《八月帖》、《秋凉平善帖》等。而且,后世的所有书体,如草书、楷书、行书等,几乎全部孕育于这一时期,这可从出土的大批简书和砖刻中得以见证。

汉代简牍帛书,前人是无由得见的。近百年来陆续出

土数以万计的汉简和一些帛书，使我们看到了汉人原迹，它们蕴涵着各个时期各种不同的书体和风格。

如定县汉简使我们知道：隶书至少在西汉宣帝时期已完全成熟。从马王堆帛书中可以见到古隶中有些偏旁部首因书写快捷简省丽出现草书化的迹象，而敦煌、居延、武威等汉简中许多带草书的简牍演示了草书从产生到成熟，从个别夹杂书写到成篇连写的过程。



陈维国书

汉简还显示了古隶演变到西汉中期，即向带有横向波磔的典型隶书棗八分书和波磔不明显,笔画长短.结体疏密都不讲究,书写简捷草率,被有些文字学家称之为汉隶中的

“粗书”或‘新隶书’这样两条不同途径发展。后一种书体是日常应用最多的书体，到东汉中后期就发展成了行书。

在汉末，行书经书家的规范整饰，就产生了正书。

典型隶书𣏌八分在汉代也同样是日常应用的书体，到东汉中后期，八分在碑刻上大有用武之地，当时又称为‘铭石书”。

篆书在汉代已不再是实用书体，但是还施用于一些特殊场合，如题署、碑额、玺印、钱币、瓦当等。篆、隶、草、行、正诸书体在东汉晚期也已大备。

汉人已有将书法用于装饰的意识。铜器铭文都刻铸于器物缘口、底盘或外侧等显眼的地方，这与三代青铜器多铸于器盖内壁的做法不同。铜镜铜洗上的铭文与花纹图案融为一体。他们还用文字瓦当、方砖来装饰宫苑、官廨、陵寝等建筑物。

西汉末东汉初，扬雄、陈遵、刘睦等书法家的字，世人都以为学习的楷模，作品为人们珍藏，甚至连皇帝也十分喜爱。一些皇后贵族也以‘善史书’为能事，善书者能去担任各级政府的文吏之职；‘能书会计’是文吏升迁考核的技能之一。所以汉代士民皆习书。

东汉中后期，书法家逐渐增多，如曹喜、杜操、崔瑗、崔寔、王次仲、张芝、张旭、蔡邕、刘德升、师宜官、梁鹄等都是书法史上有卓著地位的书家，他们或专精一体，或兼擅数

体,相互间或有师承,或为父子兄弟,并且出现了西州草书书家群体,影响所及,人们对这种纯艺术而不切实用的草书的喜爱达到了如痴如狂的地步。

学草书者并不是受到功利的驱使，因为草书写好了既不能像善史书和精八体的人通过考课选拔而进入仕途，也不会像鸿都门学中人因工鸟篆、善八分而受到灵帝的宠召封赏。而完全是一种对艺术的沉醉和执着的追求。

西州草书书家群体有着明显的地域性，他们都是古都长安一带和西北地区人，以张芝为代表人物，并形成流派，绵延不绝，魏晋南北朝书法皆受其影响。

汉灵帝刘宏是个昏庸的皇帝,但有才艺,爱好文学、书法。他引召太学生中能为文、赋者待制京城洛阳鸿都门下，以后又将许多善尺牍和工书鸟篆者都加以引召，于是有数十人。

光和元年(178)设立了鸿都门学,专习辞赋书画,学生由州、郡、三公举送,并进行考试,人数多至千人,学成后多授予高官。鸿都门学虽然设立时间不长，却出了一些著名的书法家,他们主要擅长鸟虫篆和八分书,代表人物有师宜官、梁鹄、毛弘等。鸿都门学冲破了太学自建立以来将经学作为惟一教育内容的藩篱，是一所最早的文学艺术大学。

只有当书法成为一门自觉的艺术，才会逐渐产生书法的美学理论、技法分析、历史研究和批评鉴定等方面的有关

著述，而这些在汉代都已发轫。如扬雄提出了“书为心画”的著名观点，这对后世论书每将书迹与人格密切联系产生了深远的影响。许慎《说文解字·叙》、崔瑗《草书势》、蔡邕《篆势》、《笔赋》,以及赵壹《非草书》等已涉及到书法史、书法美学、书法批评、书法工具诸方面,有些论述颇具系统性,较之其他艺术如绘画、雕塑、建筑等,远远领先。

汉代书写工具也都有所发明和改良，最重要的是发明了纸，对世界文化的贡献不可估量。东汉末，已有张芝笔、韦诞墨、左伯纸等书法名家专制的文房用品。许多汉墓中出土的砚台也都设计精美,有漆、陶、石、铜等材料制成,将实用性和观赏性结合在一起。

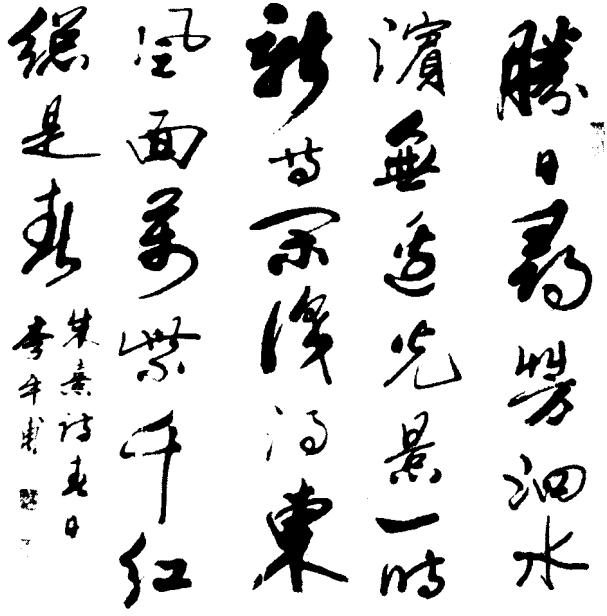
秦汉时期出现中国最早的一批书法家，如李斯、曹喜、崔瑗、杜操、蔡邕、刘德升等。其中对后世产生较大影响的是张芝。这里重点介绍张芝。

张芝，字伯英，生年不详，约卒于汉献帝初平三年（约公元 192 年),敦煌酒泉(今属甘肃)人,善章草,后脱去旧习,省减章草点画、波桀,成为“今草”。

张怀枣《书断》称他“学崔(瑗)、杜(操)之法,因而变之,以成今草,转精其妙。字之体势,一笔而成,偶有不连,而血脉不断,及其连者,气脉通于隔行”。

三国魏书家韦诞称他为“草圣”。晋王羲之对汉、魏书迹,惟推钟(繇)、张(芝)两家,认为其余不足观。对后世王

羲之、王献之草书影响颇深。



李平甫　书

张芝刻苦练习书法的精神，历史上已传为佳话。晋卫恒《四体书势》中记载 张芝‘ 凡家中衣帛,必书而后练(煮染)之 临池学书,池水尽墨 ”。后人称书法为‘ 临池 ”,即来源于此。

他尤善章草,有‘ 草圣 ”之誉，当时的人珍爱其墨其至

到了“寸纸不遗”的地步。评价相当高,尤以草书为最。

魏晋完成书体演变

晋代书法是中国书法史上最重要的时期，和唐诗、宋词、元曲相体并论,从历史上“唐诗、晋字、汉文章”就可以看出对晋代书法的评价。

北魏时期的书法，人们常常对无名氏书迹一视同仁地视为“民间书法”，那个时期的书法风气是鼓励“百花齐放”，写字作书没有正体的规约，自由自在。而品评鉴赏，大多照搬清朝论家的话语，例如把北朝人写变了形的隶书称为“隶书向楷书过渡的书体”,是袭用康有为的说法,轻而易举地把这一转变期延长了百年。

还有一类概述性的书史著作，将古代书论中的一些宏观性评语,如晋尚韵、唐尚法、宋尚意、明尚态及“碑学”之论搬来作书法史的提纲。但是,貌似“广泛综合”的宏观概述,往往不可靠,其中潜伏着似是而非的肤浅。

经由了隶书为主宰的两汉,书法至魏晋,是一个空前的丰收季节,至此,所有书体全面问世,尤其是草书、楷书、行书的独立门户。

此时期的书体变化也最为复杂多端，几种书体大规模地交轨并行,而不是单线发展。也可以说,在书法的实用与艺术这两个主要因子中，艺术因子空前活跃。三国吴出现

的《天发神讖碑》、《禅国山碑》,悬针篆书中蕴涵隶书气韵,这不只是地域性的书风代表,更能传达书家的个性。

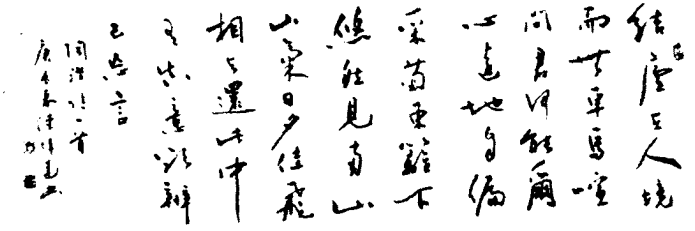
而魏《曹真残碑》、东晋《爨宝子碑》、《好大王碑》以及《谢鲲墓志》,奇纵方刚,隶书之形貌始蜕,启后来北碑书法体格。

曹魏钟繇《宣示表》、《荐季直表》,为楷书经典的开山之作。

吴皇象《急就章》、《文武帖》,晋杜预《岁终帖》,索靖《月仪章》、《出师颂》,陆机《平复帖》(目前传世最早的名人墨迹)以及无名氏《孤不度德量力帖》等,为章草书之范本。

书法史上所谓的“二王”帖学派系,即出自东晋的王羲之与王献之。

王羲之有章草《豹奴帖》、《十七帖》、《寒切帖》,小楷《黄庭经》、《乐毅论》、《东方朔画赞》。



陈维达书

说起王羲之，几乎是家喻户晓，说不定还能说出几个有关他的故事。这也算是中国独特的书法文化现象。

王羲之(303—361，一作321—379)

字逸少，原籍琅琊人(今属山东临沂)，居会稽山阴(浙江绍兴)。官至右军将军，会稽内史，人称"王右军"。他出身于两晋的名门望族。

王羲之十二岁时经父亲传授笔法论，"语以大纲，即有所悟"。他小时候就从当时著名的女书法家卫夫人学习书法。以后他渡江北游名山，博采众长，草书师法张芝，正书得力于钟繇。观摩学习"兼撮众法，备成一家"，达到了"贵越群品，古今莫二"的高度。

与两汉、西晋相比，王羲之书风最明显特征是用笔细腻，结构多变。王羲之最大的成就在于增损古法，变汉魏质朴书风为笔法精致、美轮美奂的书体。草书浓纤折中，正书势巧形密，行书遒劲自然，总之，把汉字书写从实用引入一种注重技法，讲究情趣的境界。

实际上这是书法艺术的觉醒，标志着书法家不仅能发现书法美，而且能表现书法美。后来的书家几乎没有没临摹过王羲之法帖的，因而有"书圣"美誉。

他的楷书如《乐毅论》、《黄庭经》、《东方朔画赞》等"在南朝即脍炙人口"，曾留下形形色色的传说，有的甚至

成为绘画的题材。

他的行草书又被世人尊为“草之圣”。没有原迹存世，法书刻本甚多,有《十七帖》小楷《乐毅论》、《黄庭经》等。摹本墨迹廓填本有《孔侍中帖》、《兰亭序》(冯承素摹本)、《快雪时晴帖》、《频有哀帖》、《丧乱帖》、《远宦帖》、《姨母帖》、《平安何如奉橘三帖》、《寒切帖》、《行穰帖》以及唐僧怀仁集书《圣教序》等。

王羲之的传世墨迹可以让你对“精采绝伦”四个字有深刻的体会。书圣就是书圣，他的作品美轮美奂，无雷同乏味之嫌,朴素清俊,遒劲古幽。

中国书艺在他笔下成就最高个人顶峰，其后各代大家只是在某些方面进行了不同程度的发展和完善：或意或法、或韵或势,局部过之者不乏其人,整体而论,无出其右。

不激不厉,风神自远;一旦你刻意追求,反而得失毕现。遍观历代大家，大多于后期得力羲之而大进，鲜见早年能有心得者，可见羲之之书境非朝夕可理解。

东晋王、谢、郗、庾四大家族中,最显赫的要算王氏家族了，而书法成就最卓著的也当之无愧的属于王氏一族。王氏家族书法家最多。在这个书法世家里，有父子争胜，兄弟较劲,还有夫妻比试,姻亲相学等,互相传袭,这不仅在书法史上显得极为耀眼，在世界艺术史上也是独一无二的。

特别是出现了书圣王羲之和他的第七个儿子王献之，

父子二人被世人并称为“二王”。

王献之(344—386)

字子敬,小字官奴,官至中书令,世称“王大令”。他的书法,兼精楷、行、草、隶各体。献之幼学于父,从小就显露出超人才华,才气勃发,咄咄逼人。

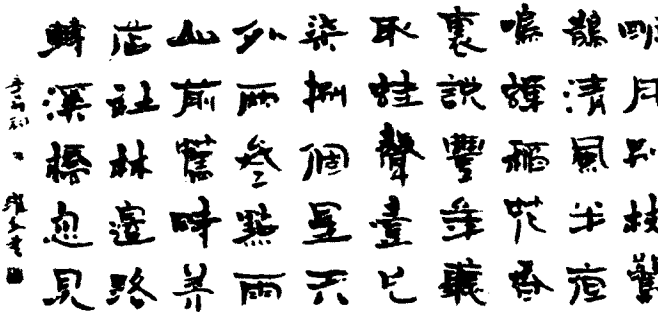
王献之不为其父所囿,别创新法,英俊豪迈,自成一家,令人刮目相看。可惜天妒其才,四十二岁就过早病卒。

王献之有章草《七月二日帖》,小楷《洛神赋》。

王献之的小楷书以《洛神赋十三行》为代表,用笔外拓,结体匀称严整,如大家闺秀,姿态妩媚雍容。

其行书以《鸭头丸帖》最著。《鸭头丸帖》是王献之行草书作品。二行,文曰:“鸭头丸,故不佳。明当必集,当与君相见。”共十五字,系王献之给友人的便札。真迹现存于上海博物馆。

该帖用墨枯润有致。姜夔《续书谱·用墨》说:“凡作楷,墨欲干,然不可太燥。行草则燥润相杂,以润取妍,以燥取险。”《鸭头丸帖》两层意思,蘸墨两次,一次一句,墨色都由润而枯,由浓而淡,墨色分明,从而展现出全帖的节奏起伏和气韵自然变化。“稿行之草”的行草是王献之独创的书体,《鸭头丸帖》又是他行草的代表作。



陈跃勤书

王献之创‘稿行之草’为其一大贡献,创草书‘一笔书’为其又一大贡献。

他将张芝的章草和其父王羲之的今草又向前推进一层。草书名作《中秋帖》就是其‘一笔书’的代表作,笔势连续不断,宛如滔滔江河,一泻千里,表现出一种雄姿英发的爽爽之气,世人评价甚高,被列为清内府‘三希’之二。

王羲之和王献之父子,在书法上各有千秋,羲以真行为显,献则以行草为能。唐代曾有过扬羲抑献的时期,其实评品书法不能以一种书体来断定孰劣孰优。王献之能在其父的笼罩之下独树一帜,仅从这一点就可以说明王献之的超迈才气。

王献之兄王徽之,字子猷,官至黄门侍郎,性卓荣不羁,不修边幅,善真、草书,《宣和书谱》评价其‘律以家法,在羲

献间”,传世作品有《新月帖》等。

南朝宋、齐、梁、陈之间,人多崇尚王献之的字。王氏后代大书法家王僧虔(425—485)、王志父子尤为显著。辽宁博物馆藏有父子俩的摹本,分别是《万岁通天帖》中的第八帖《王琰帖》和第十帖《一日无申帖》。

“二王”最有创新意义和存在价值的,是其流美飘逸的行草书。此外,王殉《伯远帖》,亦有‘二王’法度(与王羲之《快雪时晴帖》、王献之《中秋帖》,合称‘三希’)。

晋人墨本《法华经残卷》,楷书而存隶书气息,得行书笔意,横笔轻起,捺笔重掷,在貌似谨严中暗含灵便,此类“经生书”,实现了实用性与艺术性的高度统一。,此外,楼兰出土的大批残纸,如《李柏文书》,不但使我们得以窥见晋人书法的真面貌,而且为研究当时书风的演化提供了实证。

南北朝名人名家名领风骚

南北朝最突出的成绩是楷书,主要见于墓志碑刻当中。此一时期上续汉魏之隶意碑风,下开隋唐之楷体书韵。南朝名书家有羊欣、王僧虔、陶弘景、肖子云等。北朝名书家有崔浩、郑昭道、赵文渊等。

南朝墓志《爨龙颜碑》、《刘怀民墓志》等,方圆并济,已在碑体书中露出楷书灵秀之风。梁时《瘗鹤铭》石刻,楷书

而有行书、隶书笔意,开张纵逸,有摩崖气度。

北朝书法风范，同时显著于大批造像、碑刻与墓志当中，其面目之丰富，似又重复汉碑之辉煌。

初期碑刻,方劲斩截,尚遗隶意,如《嵩高灵庙碑》,而龙门造像诸品,因势布局,刀笔相加,《始平公造像》为其杰作。

后来之《张猛龙》、《贾思伯》、《根法师》、《敬使君》以及造像《高归彦》、《五百人》等,更见用笔之灵变。而《石门铭》、《华岳颂》与云峰山石刻,则别有一番光景。

至若北朝诸墓志，则体态多姿，各具风韵，《张玄墓志》、《元桢墓志》、《元鉴墓志》、《元演墓志》、《元慧墓志》《高贞碑》、《李谋墓志》、《于景墓志》、《郑文公碑》等等,不胜枚举,其中《元怀墓志》等,俨然已是唐人楷书的景象。

出土于新疆吐鲁番高昌十一年《令狐天恩砖志》墨书,犹有碑书之劲健斩截，与出于敦煌莫高窟北魏皇兴二年墨迹《康那造幡发愿文》,一样,颇堪玩味的是,碑书用笔方刚斩截之妙。

南北朝书法,其承前启后作用,首推北碑,而北碑又以魏碑为代表。

魏碑方笔刚健风格的代表是《始平公造像记》。该碑文本是附属於佛龛的题记，全称为《比丘慧成为亡父始平公造像题记》，北魏孝文帝太和二十二年(498),刻於河南

洛阳龙门古阳洞北壁。题记由孟达撰文，朱义章楷书，全部阳刻,逐字界格,在造像记中独树一帜。

记文内容寄造像者宗教情怀，兼为往生者求福除灾。清乾隆年间始被黄易（1744—1801）发现，受到书坛重视，列入“龙门二十品”。

隋唐时代争奇斗争妍

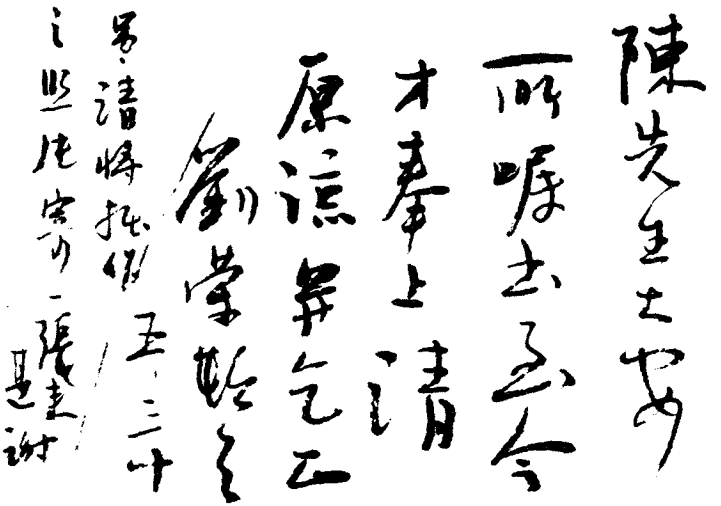
隋代楷书，承传北朝墓志之精华，脱略更多的锋棱而日趋温雅,如《龙藏寺》、《董美人》、《贺若宜》、《苏孝慈》、《龙华寺》、《昭仁寺》、《孟显达》等,已开唐人楷书之先。

隋人章草书《出师颂》，今见者有写本和拓本，其用笔简率中兼得老到。隋智永《真草千字文》，则承前启后，为真草范本。

欧阳询、虞世南、褚遂良、薛稷,合称‘初唐四杰”。初唐楷书范本,碑刻有欧阳询《九成宫醴泉铭》、《化度寺》、《皇甫诞》,虞世南《孔子庙堂》,褚遂良《雁塔圣教序》、《孟法师》,薛稷《信行禅师》以及欧阳通的《道因法师》等,而欧阳询行书《卜商读书帖》、《梦奠帖》、《张翰思鲈帖》等,墨本已可珍，尤可揣摩笔法。

唐代的“扬虞抑欧”之论，其标准不全在于书法艺术本身，而与帝王的评骘、家庭背景等有着密切的关联。褚遂良书风的形成，颇受当时台省书手的影响。而颜真卿书法风

貌的孕育，一方面来自颜氏的家学渊源，另方面也颇受母族殷氏的孳乳。



刘荣书

盛唐，书家群起，风格纷呈，主要有如下大家。

李邕（生卒年不详）

其行楷书平中见奇，优游不迫，如《叶有道》、《岳麓寺》、《云麾将军》、《法华寺》等皆是。

张旭（生卒年不详）

张旭草书一出，彻底变革了“二王”草书的理路，纵横跌宕，若《肚痛贴》、《古诗四帖》皆是，遂有“颠张”“草圣”

之誉。

张旭,字伯高,一字季明,吴郡(江苏苏州)人。初仕为常熟尉,后官至金吾长史,人称‘张长史”。

张旭为人洒脱不羁,豁达大度,卓尔不群,才华横溢,学识渊博。与李白、贺知章相友善,杜甫将他三人列入“饮中八仙”。

张旭是一位极有个性的草书大家,因他常大醉后就呼叫狂走,然后落笔成书,或以头发蘸墨书写,故又有‘张颠”的雅称。

后怀素继承和发展了其笔法,也以草书得名,并称“颠张醉素’或‘颠张狂素”。唐文宗曾下诏,以李白诗歌、裴旻剑舞、张旭草书为‘三绝”。

张旭还工诗,与贺知章、张若虚、包融号称‘吴中四士”。

张旭的书法,始化于张芝、二王一路,以草书成就最高。他自己以继承“二王”传统为自豪,字字有法,另一方面又效法张芝草书之艺,创造出潇洒磊落,变幻莫测的狂草来,其状惊世骇俗。

相传他见公主与担夫争道,又闻鼓吹而得笔法之意;在河南邺县时爱看公孙大娘舞西河剑器,并因此而得草书之神。颜真卿曾两度辞官向他请教笔法。

张旭是一位纯粹的艺术家,他把满腔情感倾注在点画之间,旁若无人,如醉如痴,如癫如狂。

唐韩愈《送高阳上人序》中赞之“喜怒、窘穷、忧悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、无聊、不平，有动于心，必于草书焉发之。观于物，见山水崖谷、鸟兽虫鱼、草木之花实、日月列星、风雨水火、雷霆霹雳、歌舞战斗、天地事物之变，可喜可愕，一寓于书，故旭之书，变动犹鬼神，不可端倪，以此终其身而名后世。”这是一位真正的艺术家对艺术的执着的真实写照。



陈翰彬书

难怪后人论及唐人书法，对欧、虞、褚、颜、柳、素等均有褒贬，唯对张旭无不赞叹不已，这是艺术史上绝无仅有的。

辽宁省博物馆藏有《草书古诗四首》墨迹本，传为张旭狂草之作。五色笺，凡四十行，一百八十八字。其内容，前两首是庾信的《步虚词》，后两首是南朝谢灵运的《王子晋赞》和《四五少年赞》（疑为伪托）。通篇笔画丰满，绝无纤

弱浮滑之笔。行文跌宕起伏，动静交错，满纸如云烟缭绕，实乃草书颠峰之篇。

今人郭子绪去:《古诗四帖》,可以说是张旭全部生命的结晶，是天才美和自然美的典型，民族艺术的精华，永恒美的象征。(《中国书法鉴赏大辞典》)

“张旭三杯草圣传，脱帽露顶王公前，挥毫落纸如云烟”——杜甫笔下的张旭，活脱脱的展现在我们眼前，他的神采一直为世人所倾倒。

颜真卿(709—785)

颜真卿,字清臣,琅琊临沂(今山东临沂)人,唐代杰出的书法家。颜真卿为琅琊氏后裔，家学渊博，五世祖颜师古是北齐著名学者,著有《颜氏家训》。

颜真卿曾为平原太守，人称颜平原。安史之乱，颜抗贼有功,人京历任吏部尚书,太子太师,封鲁郡开国公,故又世称颜鲁公。代宗时李希烈叛，宰相卢杞“衔恨”唆使皇帝使真卿往劝谕，为希烈所留，忠贞不屈，后为李希烈溢杀。他秉性正直,笃实纯厚,有正义感,从不阿于权贵,屈意媚上，以义烈名于时。

颜真卿少时家贫缺纸笔，用笔醮黄土水在墙上练字。初学褚遂良，后师从张旭得笔法，又汲取初唐四家特点，兼收篆隶和北魏笔意，完成了雄健、宽博的颜体楷书的创作，

树立了唐代的楷书典范。

他的楷书一反初唐书风,行以篆籀之笔,化瘦硬为丰腴雄浑,结体宽博而气势恢宏,骨力遒劲而气慨凛然,这种风格也体现了大唐帝国繁盛的风度，并与他高尚的人格契合，是书法美与人格美完美结合的典例。

他的书体被称为‘颜体”,与柳公权并称‘颜柳”,有‘颜筋柳骨”之誉。

其楷书熔铸古今,若《多宝塔》、《东方朔画赞》、《麻姑仙坛记》、《颜勤礼》、《颜氏家庙》、《告身帖》等,雄浑豪迈,一幅盛唐气象。

其行草书墨迹,有著名的‘三稿”——《祭侄文稿》、《祭伯稿》、《争座位帖》,以及《刘中使》、《湖州帖》、《送刘太冲》等,以楷法为基,收放得宜,法度森严,为后世推崇。其中《祭侄稿》更被誉为‘天下第二行书”。

《祭侄文稿》原迹藏台湾故宫博物院,25 行,共 230 字。

此帖本是颜真卿为自己的侄子写的一篇祭文草稿，他的侄子季明为叛军安禄山所残杀。这件作品原不是作为书法作品来写的,由于心情极度悲愤,情绪已难以平静,错桀之处颇多,时有涂抹。

但正因为如此,此幅字写得凝重峻涩而又神采飞动,笔势圆润雄奇,姿态横生,纯以神写,得自然之妙。

元代张敬晏题跋云：“以为告不如书简，书简不如起

草。盖以告是官作，虽楷端，终为绳约；书简出于一时之意兴,则颇能放纵矣 而起草又出于无心,是其手心两忘,真妙见于此也。”

元代鲜于枢评此帖为“天下第二行书”。在此帖真迹中，所有的渴笔和牵带的地方都历历可见，能让人看出行笔的过程和笔锋变换之妙，对于学习行草书有很大的益处。

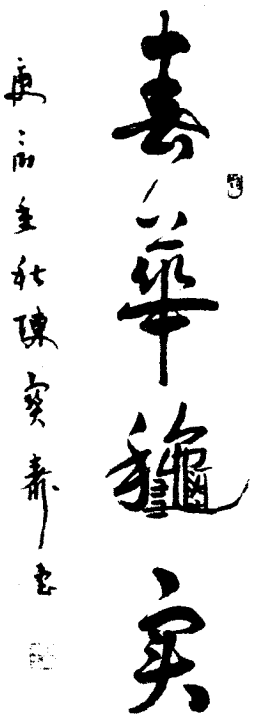
欧阳修曾说：“颜公书如忠臣烈士，道德君子，其端严尊重，人初见而畏之，然愈久而愈可爱也。其见宝于世者有必多,然虽多而不厌也。”

朱长文赞其书“点如坠石,画如夏云,钩如屈金,戈如发弩,纵横有象,低昂有志,自羲、献以来,未有如公者也。”

苏轼曾云：“诗至于杜子美，文至于韩退之，画至于吴道子,书至于颜鲁公,而古今之变,天下之能事尽矣。”(《东坡题跋》)

颜体书对后世书法艺术的发展产生了深远影响，唐以后很多名家，都从颜真卿变法成功中汲取经验。尤其是行草，唐以后一些名家在学习二王的基础之上再学习颜真卿而建树起自己的风格。

著有《吴兴集》、《卢州集》、《临川集》。



陈宝秦书

他的传世书迹极多，《颜勤礼碑》、《元次山碑》、《颜家庙碑》、《麻姑仙坛记》。传世墨迹有《祭侄文稿》、《刘中使帖》、《自书告身帖》等。

怀素 （737—?）

怀素,十岁出家为僧,字藏真,俗姓范,永州零陵(今湖南零陵）人（一说是长沙人）。少时在经禅之暇，就爱好书法,贫穷无纸墨,他为练字种了一万多棵芭蕉,用蕉叶代纸。

由于住处触目都是蕉林，因此风趣地把住所称为“绿天庵”。又用漆盘、漆板代纸,勤学精研,盘、板都写穿了，写坏了的笔头也很多,埋在一起,名为‘笔冢’。

他性情疏放,锐意草书,却无心修禅,更饮酒吃肉,交结名士,与李白、颜真卿等都有交游。以‘狂草’名世。

唐代文献中有关怀素的记载甚多。“运笔迅速，如骤雨旋风,飞动圆转,随手万变,而法度具备。”

王公名流也都爱结交这个狂僧。唐任华有诗写道：“狂僧前日动京华，朝骑王公大人马，暮宿王公大人家。谁不造素屏，谁不涂粉壁。粉壁摇晴光，素屏凝晓霜。待君挥洒兮不可弥忘，骏马迎来坐堂中，金盘盛酒竹叶香。十杯五杯不解意，百杯之后始颠狂。……”

前人评其狂草继承张旭又有新的发展，谓“以狂继颠”,并称‘颠张醉素’。对后世影响极大。

怀素善以中锋笔纯任气势作大草，如“骤雨旋风，声势满堂”,到‘忽然绝叫三五声,满壁纵横千万字’的境界。

虽然如此疾速，但怀素却能于通篇飞草之中，极少失

误。与众多书家家草法混乱缺漏相比，实在高明得多。

怀素的狂草,虽率意颠逸,千变万化,终不离魏晋法度。这确实要归功他从极度苦修中得来。

怀素传世的书迹较多 计有《千字文》、《清净经》、《圣母帖》、《藏真贴》、《律公帖》、《脚气帖》、《自叙帖》、《苦笋帖》、《食鱼帖》、《四十二章经》等。

怀素作品风格并非全部相同，大到可分为三种：一是尚未完全摆脱前人作风的 如《圣母》、《食鱼》、《苦荀》、《藏真》诸帖,保留晋法甚多,《圣母帖》且多有颜真卿作风。二是他自成一家本领作风,如《清净经》、《四十二章经》、《自叙帖》(堪称标准的怀素书)。三是循和平澹的书风,如《小草千字文》,与其狂肆作风,大异其趣,完全换过一番面目，也可说是他过人之处。

怀素狂草,下笔连绵不绝,鼓荡而下,如《自叙帖》、飧鱼帖》、《苦笋帖》。他与张旭比肩,合称‘颠张狂素”。其《圣母帖》、《小草千字文》,则冲和雍雅,尚有几分章草意味，可窥其草法变化之来源。

在草书艺术史上，怀素其人和他的《自叙帖》，从唐代中叶开始，一直为书法爱好者谈论了一千两百多年。

董追《广川书跋》云“:怀素于书法,自言得笔法三昧。观唐人评书，谓不减张旭，素虽驰骋绳墨外，而回旋进退莫不中节，“今其书自谓真出钟(钟繇),草出张(张芝)。”但

无论如何，他的草书总是以奔放纵逸为基本面目的。

《论书帖》则与我们常见的怀素的草书大有不同。他的《书帖》写得‘匀稳熟”;“出入规矩,绝狂怪之形”,是今草中有章草遗意的佳作。

《论书帖》共9行,共85字。一般说是继承和发展了张旭的草书,所以有‘以狂继颠’的说法。

孙过庭(约 348—约 703)

孙过庭，字虔礼，吴郡（今江苏苏州）人，官右卫胄参军，一说官率府录事参军。

工楷、行、草,师法二王。宋米芾以为唐草得二王法者，无出其右。然也有论者如窦巫讥其书为千纸一类、一字万同者。

孙过庭的《书谱》既是草书法帖，又是空前的书论杰作。《书谱》纸本藏于台北故宫博物院。

《书谱》称 夫自古之善书者,汉魏有钟张之绝,晋末称二王之妙。……余志学之年，留心翰墨，昧钟张之馀烈，挹羲献之前规，极虑专精，时逾二纪。有乖人木之术，无间临池之志。观夫悬针垂露之异，奔雷坠石之奇，鸿飞兽骇之资,鸾舞蛇惊之态,绝岸颓峰之势,临危据槁之形 或重若崩云,或轻如蝉翼 导之则泉注,顿之则山安 纡纡乎似初月之出天涯，落落乎犹众星之列河汉；同自然之妙，有非力运之

能成 痦可谓智巧兼优,心手双畅,翰不虚动,下必有由。一画之间，变起伏于锋杪；一点之内，殊岫挫于毫芒。况云积其点画，乃成其字；曾不傍窥尺犊，俯习寸阴；引班超以为辞,援项籍而自满 狂笔为体,聚墨成形 心昏拟效之方,手迷挥运之理，求其妍妙，不亦谬哉！然君子立身，务修其本

柳公权(778—865)

中晚唐书家柳公权，又筑一重镇。作品若《玄秘塔》、《神策军》、《蒙诏帖》、《送梨帖跋》等,骨峻气遒,结体严谨。

杨凝式(873—954)

晚唐以降至五代,兵燹频仍,文事废弛,追杨凝式出,书坛方为之一振,其作品若《卢鸿草堂十志图跋》、《韭花帖》、《神仙起居法》、《夏热帖》,超脱清逸,别有异趣。

唐代还有不少书家擅长篆隶,有李阳冰、韩择木、徐浩、史惟则、尹元凯、李隆基等。

. 唐诗人中，雅善书法者不乏其人，可惜墨迹鲜有流传，因此贺知章《孝经》、杜牧《张好好诗并序》等弥足珍贵。

隋唐墨迹中，名家之作固可珍贵，但敦煌隋人写经楷书《大般涅槃经》,唐人写经草书《因明人正理论后疏》等,均挥洒自如而妙合法度。

宋代以帖学为主

宋初书家,杰出者有徐铉、李建中。

李建中传世作品《土母帖》、《同年贴》,直追晋唐。

然而真正代表宋代书法成就的,还是‘宋四家”,即苏轼、黄庭坚、米芾、蔡襄。

苏轼（1037—1101）

字子瞻，号东坡居士，眉山（今属于四川）人。他和他的父亲苏洵,弟弟苏辙以诗文称著于世,世称‘三苏”。

苏轼早年学‘二王”,中年以后学颜真卿、杨凝式,晚年又学李北海，又广泛涉猎晋唐其他书家，形成深厚朴茂的风格。苏轼的书法还从柳公权、褚遂良、徐浩各家吸取营养，在继承传统的基础上努力革新。

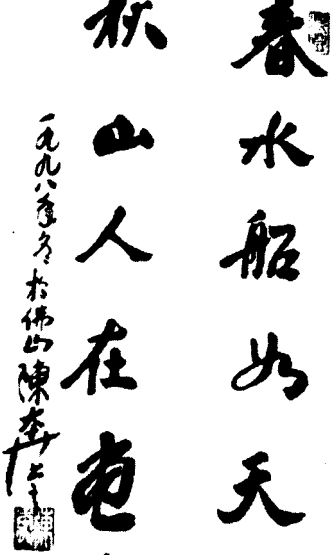
苏轼讲自己书法时说：“作字之法，识浅见狭学不足，三者终不能尽妙,我则心目手俱得之矣。”

苏轼讲他的书法艺术创作过程时说：“我书意造本无法,点画信手烦推求。”

苏轼重在写‘意”,寄情于‘信手’所书之点画。他在对书法艺术深刻理解的基础上用传统技法去进行书法艺术创造，在书法艺术创造中去丰富和发展传统技法，不是简单机械的去模古。

他的书法，用笔多取侧势，结体扁平稍肥。这与他握笔

的姿势也很有关系，苏轼执笔为“侧卧笔”，即毛笔侧卧于虎口之间，类似于现在握钢笔的姿势，故其字右斜，扁肥。



陈奔书

苏轼是宋代最有影响力的文人艺术家，其书法结体笃实,笔墨润朗,代表作有《黄州寒食诗帖》、《新岁展庆帖》等。

黄庭坚将苏轼书法分为早、中、晚三个时期 早年姿媚、中年圆劲、晚年沉著。

早期代表作为《治平帖》,笔触精到,字态妩媚。中年代表作为《黄州寒食诗帖》。

晚年代表作有行书《洞庭春色赋》、《中山松醪赋》等，此二赋以古雅肤，姿态百出而结构紧密，集中反映了苏轼书法“结体短肥”的特点。其最晚的墨迹当是《与谢民师论文帖》(1100 年)。

其代表作有《天际乌云帖》、《洞庭春色赋》、《中山松醪赋》、《春帖子词》、《爱酒诗》、《寒食诗》、《蜀中诗》、《醉翁亭记》等。

苏轼的书法，后人赞誉颇高。最有发言权的莫过于黄庭坚,他在《山谷集》里说“本朝善书者,自当推(苏)为第

苏轼绝大部分的字都相当平实、朴素；虽然外形左低右高的特征和较为整齐的章法自李北海处来，但一股汪洋浩荡的气息是他个人的特点，就像他渊厚的学问一样，神龙变化不可测，他偶露一下手笔的“黄州寒食帖”就已惊天动地了。

《黄州寒食诗帖》,纸本,25 行,共 129 字,是苏轼行书的代表作。

这是一首遣兴的诗作，此诗帖系元丰五年（1082)苏轼因为乌台诗案遭贬黄州时所写诗两首。诗写得苍凉多情，表达了苏轼此时惆怅孤独的心情。诗句沉郁苍凉又不失旷达，书法用笔、墨色也随着诗句语境的变化而变化，跌宕起伏，气势不凡而又一气呵成，达到“心手相畅”的几近完美的境界。

所以元朝鲜于枢把它称为继王羲之《兰亭序》、颜真卿《祭侄稿》之后的“天下第三行书”。

正如黄庭坚在此诗后所跋：“此书兼颜鲁公，杨少师，李西台笔意,试使东坡复为之,未必及此。”

黄庭坚(1045—1105)

字鲁直，号山谷道人，涪翁，洪州分宁（今江西修水）人,世称“黄山谷”。



凌文铨书

他出生于一个家学渊博的世家，父亲为著名诗人，与当时的王安石、欧阳修、梅尧臣都有交往。因此他自小纵览六艺,博学多闻,治平年间中进士。

他是北宋著名诗人，与张来、晁补之、秦观俱游学苏轼门下,天下称为‘ 苏门四学士 ”,开创江西诗派。

他自小聪慧过人，一生命运多桀，仕途坎坷，与苏东坡极为相似，热衷佛老，也不逊于苏。在政治上，他与苏轼共进共退,屡遭贬谪。

黄庭坚以文学著称，追求奇拗诗风，影响很大。尤以书法为世所重。为宋四家之一，是宋书尚意的重要人物。

黄庭坚书法的最大特点是重“ 韵 ”，持重风度，写来疏朗有致,如郎月清风,书韵自高。苏书尚天趣,黄书尚韵味；黄书结体取纵势。他与苏轼一起将宋代书法的人文气推向高峰。

《宋史 · 文苑传》称他“: 庭坚学问文章,天成性得。”

陈师道谓其“ 诗得法杜甫，善行草书，楷法亦自成一家 ”。

他自己说：“ 余学草书三十余年，初以周越为师，故二十年抖擞俗气不脱。晚得苏才翁（舜钦）子美书观之，乃得古人笔意。其后又得张长史、怀素、高闲墨迹，乃窥笔法之妙。 ”

他的行书,如《松风阁》、《苏轼寒食诗跋》 用笔如明代

冯班《钝吟杂录》所讲:“笔从画中起,回笔至左顿腕,实画至右住处,却又跳转,正如阵云之遇风,往而却回也。”

他的起笔处欲右先左，由画中藏锋逆。人至左顿笔，然后平出;“无平不陂,”下笔着意变化收笔处回锋藏颖。善藏锋,注意顿挫,以‘画竹法作书’给人以‘沉着痛快’的感觉。

其结体从柳公权的楷书得到启发，中宫收紧，由中心向外作辐射状,纵伸横逸,如荡桨,如撑舟,气魄宏大,气宇轩昂。其个性特点十分显著，学他的书法就要留心于点画用笔的“沉着痛快”和结体的舒展大度。

至于他的草书，赵孟頫说：“黄太史书，得张长史圆劲飞动之意。”如高人雅士,望之令人敬叹。”

可见，黄庭坚书法博采众长，结体中宫紧凑而外围宽博，用笔左右纵横，如摇双橹。其代表作有《书李白忆旧游诗帖》、《诸上座帖》、《松风阁诗卷》、《花气蕉人诗帖》等。

《花气蕉人诗帖》笔势苍劲,拙胜于巧,肥笔有骨,瘦笔有肉;“变态纵横,劲若飞动。”其美韵不亚于行楷书。

“山谷书法,晚年大得藏真(怀素)三昧,此笔力恍惚,出神人鬼,谓之‘草圣’宜焉!”(草书《李白忆旧游诗卷》沈周题跋）此时黄庭坚的草书艺术已达到炉火纯青的地步。

此时黄庭坚的草书书法，深得张旭，怀素草书飞动洒脱的神韵，而又有自己的风格。用笔紧峭，瘦劲奇崛，气势雄

健,结体变化多端。

米芾 （1051—1107）

字元章，号襄阳漫士，鹿门居士，海岳外史。官至礼部员外郎，礼部在唐、宋又称为“海宫舍人”，故世称“米南宫”，四十一岁以后才改名为芾。世居太原，后定居江苏镇江。徽宗诏为书画学博士,因举止颠狂,人称“米颠”。

《宋史·文苑传》说：“芾特妙于翰墨,沈著飞,得王献之笔意。”

《宣和书谱》说他：“大抵书效羲之,诗追李白,篆宗史籀,隶法师宜官,自谓‘善书者只有一笔,我独有四面’,识者然之。方芾书时,其寸纸数字人争售之,以为珍玩。”

米芾的书法，以广泛吸收前人的长处为基础，他曾叙述自己的学习过程说：余初学颜,七八岁也,字至大一幅,写不成。见柳而慕紧结，乃学柳金刚经；久之，知出于欧，乃学欧,久之,如印板排算,乃慕褚而学之最久,又慕段季转折肥美,八面皆全,久之,觉段全绎展兰亭,遂并看法帖,入晋、魏平淡，弃钟方而师师宜官，刘宽碑是也。篆便爱咀楚、石鼓文，又悟竹简以笔行漆，而鼎铭妙古也；老焉。其书壁以沉传师为主,小字,大不取也,大不取也。



陈斌书

他在继承“二王”书法传统上下过苦功，能够登堂入室。真、草、隶、篆、行都能写，而尤以行草书见长。

他自称“刷字”，是指他用笔迅疾而劲健，尽兴尽势尽力，追求‘刷’的韵味、气魄、力量，追求自然。他的书法作品，大至诗帖，小至尺牍、题跋都具有痛快淋漓、欹纵变幻、雄健清新的特点，快刀利剑的气势。

米芾学书法的过程是漫长而曲折的。他临摹的对象由唐代颜、柳、欧、褚上溯魏晋，更远迫先秦咀楚文、石鼓文与鼎铭，其泛览博观、多方吸取是前人所罕见的。

米芾精通前人的笔法，因此当时有人嘲笑他是“集古字”。但他在精熟古人笔法后，能扩充运用，成为自己的面目。

他曾说：“既老而始成家，人见之，不知以何为祖也。”可见其深知古人法度的重要。所以在学古方面，米芾的功力无疑是最深厚的，由唐人而上溯魏晋，更上溯战国，形成

他独特的精彩生动、跳跃逸宕的笔法，将其为人的性情与写字时的感受发挥无遗，而每一字的结体都是古人的，每一笔的笔法都是有来历，这也是由复古而变古的一个例证。

其现在可看见的代表作有《蜀素帖》、《召溪诗帖》、《多景楼帖》、《三诗帖》、《彦和帖》、《虹县帖》、《吴江舟中诗卷》、《张季明帖》、《真帖》、《丹阳帖》等。

《蜀素帖》是米芾三十八岁时(1088年),在蜀素上所书的各体诗八首。“蜀素”是四川造的丝绸织物，上织有乌丝栏,制作讲究。

此卷相传为邵氏所藏，欲请名家留下墨宝，以遗子孙，可是传了三代，竟无人敢写。因为丝绸织品的纹罗粗糙，滞涩难写，故非功力深厚者不敢问津。

而米南宫见了却“当仁不让”，一挥到底，写得随意自如，清劲飞动，真似如鱼得水一般。

由于丝绸织品不易受墨而出现了较多的枯笔，使通篇墨色有浓有淡,如渴骥奔泉,更觉精彩动人。

米芾用笔如画竹，喜“八面出锋”。此帖用笔多变，正侧藏露,长短粗细,体态万千,充分体现了他‘刷字’的独特风格。结字也俯仰斜正，变化极大，并以欹侧为主，表现了动态的美感。

董其昌在《蜀素帖》后跋曰:“此卷如狮子搏象,以全力赴之,当为生平合作”。

米芾书法,得‘二王’精髓,结体欹侧多姿,用笔‘八面出锋”,变化多端,才情毕露,代表作有《论草书帖》、《苕溪诗卷》、《蜀素帖》、《珊瑚帖》、《拜中岳命诗》、《虹县诗帖》等。

蔡 襄 (1012—1067)

字君谟。其先本光州人,居仙游(今属福建省),迁甫田。官至端明殿学士,知杭州,谥忠惠。工正、行、草、隶书,又能飞白书,尝以散笔作草书,称为‘散草’或‘飞草”。

世人评蔡襄行书第一,小楷第二,草书第三。与苏轼、黄庭坚、米芾,共称‘宋四家”。

《宋史·列传》称他“:襄工于手书,为当世第一,仁宗由爱之。”

宋四家中,他年龄辈份应在苏、黄、米之前。苏、黄、米都以行草、行楷见长,而喜欢写规规矩矩的楷书的,还是蔡襄。

他的书法学习王羲之、颜真卿、柳公权,浑厚端庄,雄伟遒丽。苏东坡说“:君漠天资既高,积学至深,心手相应,变化无穷,遂为本朝第一。”

蔡襄为人忠厚正直,知识渊博。他的字“端劲高古,容德兼备”。《颜真卿自书告身跋》得鲁公笔法而修于鲁公书,可为楷则。

沈括说他善于“以散笔作草书，谓之散草，或曰飞草，其法皆生于飞白，自成一家。”这说明蔡襄这位稍欠改革精神的书法家并不是泥古不化的，他也在追求古趣，力创新意。

蔡襄也是一位著名的茶叶鉴别专家。宋仁宗庆历年间（1041—108），任福建转运使，负责监制北苑贡茶，创制了小团茶，闻名于当世。蔡襄著作的《茶录》是《茶经》后又一部重要的茶叶专著。

蔡襄书法得力于二王、颜、柳，作品有《万安桥记》、《扈从帖》、《思咏帖》、《人春帖》等。

在书法史上有一种说法，认为宋四家“苏黄米蔡”中的“蔡”，应该是蔡凉，只因其“人品奸恶”，后来人们用蔡襄取代了蔡京。这一点值得商榷。

蔡京（1047—1126）

字元长，仙游（今福建仙游）人。熙宁进士，官至太郎，是历史有名的权奸。精工书法，尤擅行书。《听琴图》是宋徽宗赵佶的画作，蔡京深得他的宠信，所以在他的绘画作品上多有蔡京的题记，题诗。

蔡京书法如《铁围山丛谈》所评：“字势豪健，痛快视着。”但后世恶其为人，往往鄙薄其书法。

赵佶(1082—1135)

北宋末年的宋徽宗皇帝赵佶虽说政治昏庸，惑于道术，却是艺事超群，书画兼精。

在书法上，他学褚遂良、薛稷的瘦劲，然后再秉之以风神,出之以飘洒。卓然自成一家,名之为"瘦金书"。

他的书作笔致清朗，点画瘦劲俊美，飘飘乎宛若仙风道骨，真如不食人间烟火。这种书风的形成，除了他在书法方面确有功力外，大概和他精神上对于道教人的向往，也不无关系。

"玉京曾忆旧繁华，万里帝王家。琼树玉殿，朝喧弦管，暮列笙琶。花城人去今萧索，春梦绕胡沙。家山何处？忍听羌管，吹彻梅花！"

这是赵佶写的一首亡国蒙尘词。和南唐李煜一样，这位亡国皇帝在艺术上是有作为的，他对于宋代画院的建设和院体画的发展，对于书画艺术的提倡和创作，以及对于古代艺术的整理与保存，是有突出贡献的。

他称得上是一个"不爱江山爱丹青"的皇帝。他广泛收集民间文物，特别是金石书画，命文臣编辑《宣和书谱》和《宣和画谱》等。

他的书法,早年学薛稷、黄庭坚,参以褚遂良诸家,出以挺瘦秀润,融会贯通,变化二薛(薛稷,薛曜),形成自己的

风格,号‘瘦金体”。

其特点是瘦直挺拔，横画收笔带钩，竖划收笔带点，撇如匕首,捺如切刀,竖钩细长 有些联笔字象游丝行空,已近行书。其用笔源于褚、薛，写得更瘦劲；结体笔势取黄庭坚大字楷书，舒展劲挺。

宋徽宗崇尚艺术，是历史上最著名的皇帝书画家，其所创书体‘瘦金书”,顿挫有致,挺秀清雅,别具一格,代表作有《瘦金千字文》、《草书千字文》、《草书团扇》等。

宋代文人书家甚多,如文全、文彦博、林逋、范仲淹、欧阳修、苏轼、苏洵、司马光、王安石、张舜民、蔡京、蔡卞、薛绍彭、米友仁、叶孟得、赵构、陆游、范成大、朱熹、吴说、张孝祥、文天祥、姜夔、吴琚、魏了翁、张即之、赵孟坚等,各有特色。

宋代书法尚‘意”,是对唐人书法倘‘法’的一个创作理念上的更新。唐颜真卿和五代杨凝式的书法，之所以对宋人影响最巨，也正是二者书法于法度之外，更多得几分意趣。

另外,大批文人、诗人、词人书法之特长,也正在于超脱理法，而倾慕趣味。宋代之所以没有篆书、隶书和楷书大家，既时运使然，亦与当时书家群体特征不无关系。

可以说，中国书法及宋，乃一大转捩：艺术性这一“因子”，由实用性与艺术性之合体中游离出来。宋人传世的

大批墨迹如书札，童多体现的，是书家有意识的个人性情。

元代名家承前启后

金人人主中原，极力吸收中原文化，不过杰出书家仍为汉人,若蔡松年、王庭筠、张孔孙等。

元初，书家如耶律楚材等，大多仍驻足于宋人习气。随着复古之风涌起，书法复兴，书坛三大家赵孟頫、鲜于枢和邓文元登上舞台。

朱元璋建都南京之后，摒除一切胡元之制，以沿唐宋之旧。从绘画史看，元末四大家的文人风格明显受到压制。然而，赵孟頫的书风不仅没有被扼杀，反而继续受到时代的推重。乃是明初在政治上推行程、朱理学的结果。

赵孟頫为元代书坛盟主，影响深远，故跨迈宋代而直与唐人颜真卿、柳公权、欧阳询汇合,称楷法四大家——“颜、柳、欧、赵”。

赵孟頫（1254—1322）

赵孟頫，字子昂，号雪松道人，他是元代复兴古典主义的代表人物。这里的所谓古典主义，和我们今天挂在嘴边的古典主义稍有不同；也可以说是一种纯古典主义，或者可以说是客观的古典主义，而其典型又限定于王羲之一个人。

赵孟頫尊崇王羲之，一生不改其姿势。其作品清秀遒

劲，前后一贯，没有丝毫畏缩不前的迹象。

赵孟頫书画兼善，书法则诸体皆工，尤以楷书和章草见长,代表作有《胆巴碑》、《七绝》、《兰亭十三跋》等。

鲜于枢(1256—1301)

字伯机，擅草书，点画所至皆有意态。常酒酣作字，奇态横发,代表作有《书王安石诗卷》、《书醉时歌帖》等。

邓文元（生卒年不详）

以章草书见称,传世作品有《临急就章》等。

康里巎巎(1295—1345)

元中，书坛依然笼罩于赵孟頫书风之下。直至康里巎巎、杨维桢出,书风始令人耳目一新。

行草书见长,尤得章草笔意,通篇视之,有‘大刀斫阵”之声势,其代表作有《书李白诗卷》、《述笔法》、《渔父辞》等。

杨维桢（生卒年不详）

书法杂和众体,以行楷书见长,布局参差,用笔狂放,墨法大胆,代表作有《张氏通波阡表》、《真镜庵募缘疏》、《题邹复雷画春消息卷》等。

康、杨之外,尚有虞集、揭傒斯、柯九思、张雨、郭畀等书家。

元后期，吴镇（代表作《心经卷》）、倪瓒（？1301—？1374，代表作《淡室诗》）二家，同时均居绘画“元四家”（黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙）之列，书画相参，自成高格。而饶介、俞和二家，亦颇有法度。其他诸家若管道升、赵雍、吴睿、钱选、钱良右、僧维则等，亦各具面目。

明代书书家标新立异

明初，书家以“三宋”——宋克、宋、宋广和“二沈”——沈度、沈粲兄弟最为著称。

“三宋”中，宋克章草为明人之冠，影响亦最大，代表作有《急就章》、《孙过庭书谱》、《唐宋人诗卷》。

而宋的篆书、宋广的章草，亦秀出群伦。

“二沈”中，沈度楷书为最工，被明太宗誉为“我朝王羲之”，行书亦流美脱俗。

沈粲则工行草，下笔力度不凡。

此外解缙的楷书、草书，李东阳的篆书、行草，均颇可观。

明中期，祝允明、文征明、王宠出现，使明代书坛略有复兴之象。

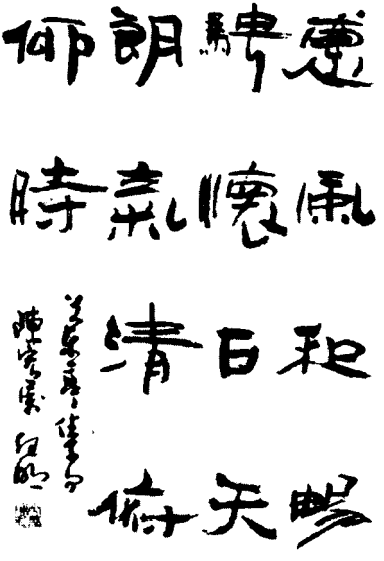


南祥安书

此三人中，以祝允明成就最巨，其小楷直追晋唐，而行书、行草、章草、今草诸体皆善，代表作有《章草长门赋》、《草书赤壁赋》、《小楷赤壁赋》、小楷《东坡记游卷》、《正德兴宁志稿》等。

文征明工小楷，行草法黄庭坚而追晋唐，代表作有《跋刘中使帖》、《七言律诗》等。

王宠诗书画“三绝”，小楷法晋唐，行草书法颜真卿而融众法，气息超拔。



陈纪明书

由于明代帝王雅好书法，亦以书艺择仕，加之帖学之风盛行，众皆竞务书札之体，所谓‘简牍之美，几越唐宋”，致使急于功名者笔墨纤弱，习俗相染，法度式微矣，出现所谓“台阁体”。

晚明，徐渭、邢侗、董其昌、张瑞图、黄道周、倪元璐、许友、米万钟等人继起，踵武前贤，真正开始了一种复古运动，

于是书风离俗而趋雅，渐归正宗。

张瑞图草书下笔峻峭，转折方劲外拓，存隶意而得章草味,极富特色,代表作有《醉翁亭记》、《后赤壁赋》等。

米万钟擅行草，间用章草笔意。倪元璐草书，用笔险绝,风清骨峻,有烟云之气。

黄道周楷书法钟王，参北碑，巧拙并施，行草书笔法离奇,遒密高超。

明末“四大家”——邢侗、董其昌、张瑞图、米万钟,(又有“南董北米”“北邢南董”之称)崇尚用笔个性。

宋克（1327—1387）

字仲温,号南宫生,吴(今苏州)人。擅长楷书、草书,以钟繇为师。最拿手的是章草，他的章草，延续赵孟頫、邓文原的风格又有所发展，融入了今草和行书的写法，更加流利、矫健。代表作有《章草急就章卷》。

文徵明（1470—1559）

初名壁(也作璧),徵明是他的字,后来又改字徵仲,别号衡山,自称衡山居士。

长洲（今苏州）人，五十四岁时才做了个翰林院待诏的小官，早年因为字写得不好而不许参加乡试，因而发愤图强,终于成为诗、文、书画方面的全才。

绘画方面,与弟子成为“吴门派”又和沈周、唐寅、仇

英合称‘明四家”。

书法各体无一不精，尤其以行书、楷书为人所称道，在当时名重海内外，并且因为他享年高寿（将近九十）、年高望重,门生又多,对后世产生了极大的影响。

他的儿子文彭、文嘉在书法上也很有成就，其中文彭还是明清篆刻的一代宗师。

文微明的小楷特别精细工整，主要来源于钟繇、王羲之、王献之和虞世南、褚遂良、欧阳询,法度谨严、笔锋劲秀、体态端庄，风格清秀俊雅，晚年八十岁以后的小楷，尤其见功夫。

行书主要学怀仁集王羲之《圣教序》、智永，运笔遒劲流畅。晚年大字学黄庭坚，风格变得苍劲秀逸。

他的传世墨迹很多,有小楷《前后赤壁赋》、《顾春潜图珊、《离骚经九歌册》 行书有早期的《南窗记》,中期的《诗稿五种》,晚期的《西苑诗》。

他的所有作品，都笔笔工整，即使是快到九十岁时，也是如此，这在我国书法家中是极为少见的。

董其昌（1555—1636）

字玄宰，号思白，又号香光居士，松江华亭（今上海松江县）人,官至南京礼部尚书,谥文敏。世称‘董香光”‘董文敏”‘董华亭”,在明末以书画名重海内。

董其昌学书道路是十分艰难的，起因是在考试时书法不好，遂发愤用功自成名家。

这在他的《画禅室随笔》中有所记述，其中还自述了学书经过“：初师颜平原《多宝塔》，又改学虞永兴，以为唐书不如晋魏，遂仿《黄庭经》及钟元常《宣示表》、《力命表》、《还示帖》、《舍丙帖》，凡三年，自谓逼古，…比游嘉兴，得尽睹项子京家藏真迹，又见右军《官奴帖》于金陵，方悟从前妄自标评。”

由此可见，他对于古代名家墨迹是认真临摹的，在用笔用墨和结体布局方面，能融会贯通各家之长。

以古为师，以古为法，他的书法成就一方面得力于自己刻苦勤奋，善于深刻地悟通、反省，另一方面也不能忽视其与大收藏家项元汴的交往，得以饱览许多书画真迹。

书法至董其昌，可以说是集古法之大成；六体”和‘八法”在他手下无所不精，在当时已‘名闻外国，尺素短札，流布人间，争购宝之。”（《明史·文苑传》）。

董其昌在仕途上的通达，不是明代前几位书家所能比拟的。

到了清代，康熙又倍加推崇、偏爱，甚而亲临手摹董书，常列于座右，晨夕观赏。

清代著名书家王文治《论书绝句》曾赞曰：“书家神品董华亭，楮墨空元透性灵。除却平原俱避席，同时何必说张

邢。”

一时士子皆学董其昌的妍美、软媚，清初的书坛为董其昌笼罩,书风日下,实在是书坛的悲哀。

对董其昌的批评者也很多，包世臣、康有为最为激烈。

康有为《广艺舟双楫》云“:香光虽负盛名,然如休粮道士，神气寒俭。若遇大将军整军厉武，壁垒摩天，旌旗变色者,必裹足不敢下山矣。”

他的书法以行草书造诣最高，行书以“二王”为宗，又得力于颜真卿、米芾、杨凝式诸家，赵孟頫的书风也或多或少的影响到他的创作。

草书植根于颜真卿《争座位》和《祭侄稿》,并有怀素的圆劲和米芾的跌宕。

用笔精到，能始终保持正锋，作品中很少有偃笔、拙滞之笔；用墨也非常讲究，枯湿浓淡，尽得其妙；风格萧散自然,古雅平和,或与他终日性情和易,参悟禅理有关。

许多作品行中带草，有的作品用笔有颜真卿率真之意，体势有米芾的侧欹，而布局得杨凝式的闲适舒朗，神采风韵似赵孟頫,轻捷自如而风华自足。

董其昌对自已的楷书，特别是小楷也相当自负。

董其昌学识渊博，精通禅理，是一位集大成的书画家，在中国美术史上具有一定的地位，其《画禅室随笔》是研究中国艺术史的一部极其重要的著作。

董其昌法唐而人晋，用笔有弹性，显韵致，代表作《蜀素帖》、《丙辰论画册》、《答客难卷》、《临古卷》等。邢侗书法‘二王”,参章草,颇有古韵。

祝允明(1460—1526)

字希哲，号枝山，长洲（今江苏吴县）人，自幼聪慧过人，五岁时能写一尺见方的大字，九岁会作诗，以后博览群书,诗文有奇气。

他的楷书早年精谨，师法赵孟頫，褚遂良，并从欧、虞而直追‘二王”,其书《出师表》谨严浑朴。

晚年,临写《黄庭经》不求点画的形似,而结构疏密,转运遒逸,神韵益足。

嘉靖末的书法家王樨登说“:古今临《黄庭经》者,不下十数家，然皆泥于点画形似钩环戈磔之间而已，……枝山公独能于矩绳约度中而具豪纵奔逸意气。

他的草书师法李邕、黄庭坚、米芾,功力深厚,晚年尤重变化,风骨烂漫。

得意之作是《太湖诗卷》、《箜篌引》和《赤壁赋》,流利洒脱,奔放不羁。《名山藏》说“:允明书出入晋魏,晚益奇纵,为国朝第一。”

《白马篇》草书,下笔变化丰富,行笔沉着痛快,信手而作，随意而行。正如王世贞在《艺苑卮言》里所说，祝允明

草书‘变化出入,不可端倪,风骨烂漫,天真纵逸”。

结体上也大小相间，修长合度，引领管带，疏密成趣。纵观全卷,神采似行云流水,飞动自然,形迹如行立坐卧,意态朴素。

徐渭（生卒年不详）

徐渭是值得注目的，其书法方圆兼济，轻重自如，笔墨纵横,貌似狂放不羁,实则暗含秩序,为后来书家效法,代表作有《草书七言律诗》、《草书诗卷》等。



陈济时书

此外,于谦行楷、徐有贞草书、张弼草书、沈周行书、吴

宽行书、邵宝行书、唐寅行书、王守仁草书、文彭行草、王稚登隶书、陈继儒行书、赵宧光篆书、钱士升行书、李流芳行书、左光斗行草、蔡羽行草，亦各自独绝。

说到徐渭，人们很容易将他的艺术风格与大气磅礴、粗头乱服联系起来。然而其论书则崇尚“古而媚，密而散”。他曾多次谈到媚，认为“媚者，盖锋梢溢处，其名也姿态。”因此，当从大处把握其书风特征时，也必须洞察其内在的审美要求，恣肆与姿媚，可以说是徐渭风格的独特结合。

清代书潮时期鼎盛

书法史称乾隆以前为“帖学期”，其后为“碑学期”。

学帖之习由来已久，至清，康熙好董其昌书法，而乾隆好赵孟頫，上行下效，帖学之风炽热矣。

初有帖学“四大家”（笪重光、姜宸英、汪士铉、何焯），后有张照以及“翁、刘、梁、王”（翁方纲、刘墉、梁同书、王文治），虽功力不输，但无甚建树，尤其因科举书法讲究“黑、圆、光”，遂形成所谓“馆阁体”。

于帖学之外，碑学的另辟户牖，乃是中国书法史上至为重要的事件。

碑学的出现及其迅速兴盛，与时代风气之浸染有关，与碑版实的大批出土和金石文字学、考古学的兴起有关，更与书家学者们的极力鼓吹有关。

前有阮元《南北书派论》、《北碑南帖论》,后有包世臣《艺舟双楫》,再后有康有为《广艺舟双楫》,具体而微地剖析碑书之客观价值，既而在书坛上掀起尊碑浪潮，于是，自嘉道而至咸同,书家结社,竟习碑版,又成一种风气。

碑派代表书家甚众,其中,邓石如篆隶双美、沉着雄厚；伊秉绶隶书面目独特，朴拙敦实；何绍基以颜真卿为本融北碑,碑帖互济,行书最精;赵之谦擅篆隶之法而参北碑,笔法斩截稳健，其行书则是融碑帖于一体之巨擘；沈曾植宗汉章草而用北碑笔法,辗转险奇,欹侧多姿;曾熙、李瑞清号'南北二宗",师法汉隶,用篆意而行笔战掣;吴昌硕师《石鼓》，用笔苍辣，大气淋漓；康有为吸收碑书之宏阔气息，下笔千钧,纵横开张。

此外,宋曹草书、龚贤行草、周亮工行书、查士标行草、郑簠隶书、王澍楷书、黄慎草书、桂馥隶书、梁巘草书、钱沣楷书、钱坫篆书、冯敏昌行草、孙星衍篆书、包世臣行书、吴熙载篆书、林则徐行书、莫友芝篆书、张裕钊楷书、俞樾行楷、吴大激篆书、翁同和行书、杨守敬篆书等,亦各有会心。

清代书法除碑学之成就外，还在于书家鲜明的个人风格特征。如王铎的用笔劲健，用墨注重节奏感；傅山的下笔腾转，行气跌宕；朱耷的秃笔行书，浑然干练，中气内敛；"扬州八怪"中金农"漆书",方笔刷涂,孤高冷峻,而郑燮"六分半书",则杂陈诸体,个性明显。

书法艺术发展越趋成熟,时代越趋晚近,书风与学风之间的联系也就越清晰明确，尤其是到了清代，这种对应关系几乎可以说是贯穿于始终。这种情况一方面是得益于文献史料与书法作品留存数量较多，相对容易进行比较研究；另一方面大概是由于传统文人阶层自身的成熟，对思想感情的各种表现手段的运用更加普遍和自由。

说到清代书去的发展,以往论书者大多以乾、嘉时期为界限将其划为帖学、碑学两段，谓乾、嘉以上是帖学一统，道、咸以下则碑学勃兴，而对期间的因果源流与来龙去脉则不甚了了。



翟所铖　书

事实上，碑学是一个贯穿于整个清代始终的书法思潮，只不过经历了萌芽、积累、普及等不同时期,其间有晦有显，时沉时浮，逐步发展蔓延而已。从清初顾炎武等人为代表

的考据学派对郑篮、傅山等人的影响,乾、嘉时期金石、文字之学兴盛孕育出来邓石如、阮元、包世臣，直到在晚清今文经学复兴的潮流中康有为写出《广艺舟双楫》，清代碑学思潮发展的每一步都有学术风气在背景中支撑。

清初学术界反古求实的学风首先吸引了一部分书法界人士加入到寻访、收集碑刻的行列中来，随后又带动了更多的书家利用古代碑刻拓本来学习隶书、篆书，这种风气在清代中期获得极大的发展，至道光以后，书法界对碑刻的重视，在时代上从秦汉扩大到魏晋北朝，在书体上从隶、篆扩大到楷书。至此，这一在文化学术界影响下萌发的书法思潮最终全面形成，并且由此根本扭转了宋、元以来的书风大势。

尽管在碑学兴起后，帖学书风并未彻底消亡，但碑学与帖学影响的彼此消长乃至地位转换，应被看作是清代书法发展的基本脉络。

下面择要介绍笔者比较喜欢的几个清朝书法家。

王铎 （1592—1652）

字觉斯，号嵩樵，又号痴庵，别署烟谭渔叟。河南孟津人。

青年时代的王铎受时代思潮的影响，很早就有了反思潮的奇倔胸怀,在他的《拟山园选集》中的《文丹》中,集中

表露了他惊世骇俗的审美观。

王铎曾于明末官至东阁大学士。入清后，他降清，顺治年间又授以礼部尚书。

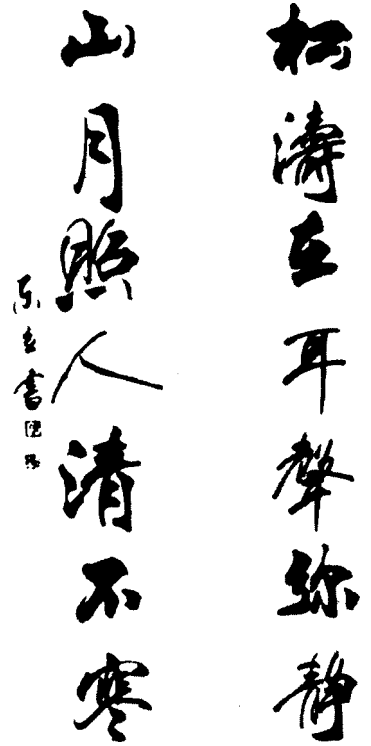
他是清代杰出的书法家。是书法史上的革新人物，但他对传统的继承也是极有功力的。

王铎有一幅作品虽说是临作，但对于终生浸淫于“二王”的王铎来说，精确的临摹已经毫无意义，除了以意志来使文字连绵外，一种对时代有敏锐感应的发想不自觉的奔泻而出，一发不可收。如一位日本学者所言——“羲之是只不死鸟”。

即使是王铎临摹的作品，也让我们重新领悟到经典的无穷魅力。大凡学书者都有这样的体会：最初走近帖里很难，最后则很难走出帖外。王铎一面据于古典，另一方面则并未失去本来就不应该失去的“自由”。完全属于大胆写意一派。

正如有的专家所说：“看惯了自文微明乃至董其昌那些明智而宁静的大人技艺的人们，一见到王铎的作品，就好像正在享受悦耳的轻音乐一般。”

戴明皋在《王铎草书诗卷跋》中说“元章(米芾)狂草尤讲法,觉斯则全讲势,魏晋之风轨扫地矣,然风樯阵马,殊快人意,魄力之大,非赵、董辈所能及也。”



陈 昆 书

朱 耷 （1626—1705）

原名统，又名朱耷，号八大山人、雪个、个山、个山驴、人屋、良月、道朗等。

江西南昌人，为明朝皇族江宁献王朱权的后裔，是第九

世孙。明亡后,遭国毁家亡之难,心情悲愤,便装哑扮傻,在门上贴个大哑字，不与人语。

二十三岁削发为僧，取法名传綮。由于长期积忧抑郁，遂患颠狂之疾，颠态百出。

朱耷是清代著名的书画家、清初画坛“四僧”之一，八大山人是他名号之一。他的简笔写意花鸟画，以独特的面貌，开一代新风。他的书法亦与他的绘画风格相似，极为简练，到晚年喜用秃笔，一变锐利的笔势而变成浑圆朴茂的风格。

近人研究八大山人书法，追其师承渊源众说纷纭。或曰宗二王、宗董其昌、宗王宠等等,终如寻其绘画师承,至今无一定论一样。

据王方宇先生考证，最初，八大山人受欧阳询的影响很深，稍后学董其昌的行草，又转入黄庭坚的夸张开阔等，多方探索，再追寻魏晋人书法的气质，终于参用篆书笔法，形成自己独特的风格：中锋圆润，又婉约多姿且厚重浑成，富有晋人气度。他的书法的成就，主要是笔法的改变。

八大山人在许多绘画作品上的款跋相当精彩奇巧。如在绘画布局上发现有不足之处，有时用款书云补其意。八大山人也能诗，所以他的画即使画得不多，题上自己随兴发挥的诗,意境就充足了。

金 农 （1687—1764)

原名司农，字寿门，号东心，浙江杭州人。

居于扬州八怪之首。诗文书画金石皆精。

他的书法以《天发神谶碑》为基础。他的隶书早年是“墨守汉人绳墨”的，具有朴素简洁风格，但是到了五十岁既负盛名之后，有意‘骇俗”，树立了横画粗，直画细，左撇收笔尖锐的一种前人未踏过的风格，这种带有严厉面貌的字体，似乎是他心怀的直接表白，提起文人精神或者趣味，一般人往往会认为是天真的，但他的却是极为孤高严峻。

老芝以为‘笔笔从汉隶而来”；‘世人以不怪为怪”。

今天我们看到的金农书法，大体有三种风范。

其一是隶书字多圆滑古朴，其间仿佛可见其“小变汉法”之求索轨迹；

其二是漆书，横粗竖细，方整浓黑，世称‘冬心体”。他的漆书，是其自辟蹊径的标志；

三是以碑法与自家的漆书法写成的行草书。其尺牍，提画多用此体。

其代表作《漆书条幅》是金农融合《国山碑》、《天发神谶碑》等书法名作，创出了以质拙朴厚为体，楷书中杂有隶意，个性极强的作品，自称‘漆书”。

他写漆书用重墨，横粗竖细，直笔多，曲笔少，形同漆匠

用扁刷刷出来的笔画。

邓石如(1743—1805)

邓石如,安徽休宁人,原名琰,字石如,号顽伯,完白山人,因避清仁宗名讳,故以字行。

出生寒士之门，祖辈的“潜德不耀”的人品和“学行笃实”的学业以及桀傲不驯的性格对他的成长具有潜移默化之功。

二十岁左右即开始了一生的游历生涯，浪迹江湖，到处寻师访友

他的一生，伴随着刻苦自励，倾注艺术的全部生活内容几乎就是“交游”二字不求闻达，不慕荣华，不为外物所动，不入仕途，始终保持布衣本色，这完全是一位纯粹的艺术家我行我素、自由自在的‘逍遥’人生。

时人对邓石如的书艺评价极高，称之“四体皆精，国朝第一”。他的书法以篆隶最为出类拔萃，而篆书成就在于小篆。

他的小篆以斯、冰为师，结体略长，却富有创造性地将隶书笔法糅合其中，大胆地用长锋软毫，提按起伏，大大丰富了篆书的用笔，特别是晚年的篆书，线条圆涩厚重，雄浑苍茫，臻于化境，开创了清人篆书的典型，对篆书一艺的发展作出不朽贡献。

隶书则从长期浸淫汉碑的实践中获益甚多，能以篆意写隶，又佐以魏碑的气力，其风格自然独树一帜。楷书并没有从唐楷入手,而是追本溯源,直接取法魏碑,多用方笔,笔画使转蕴涵隶意，结体不以横轻竖重、左低右高取妍媚的方法而求平正，古茂浑朴，与时俗馆阁体格格不入，表现出勇于探索的精神。

比较而言，他的行草书不如篆隶功力深厚，这是大多数人的看法，这里不再赘述。邓石如的篆刻艺术也是值得大书特书的。

其代表作《篆书唐诗联句》现藏于北京故宫博物院。

该作用笔灵活，同“二李”的篆书有明显区别，不再是那种粗细一致,结构严整的‘铁线篆’;‘玉箸篆’,结构疏朗,刚而不火、静而不板,笔力千钧,具有阳刚之美,是一件不可多得的邓氏佳作。

清代中叶是中国书法史上一个剧变时期，碑学的兴起冲击和改变了清初帖学一统天下的颓弱之势，书坛呈现出奇姿异态的繁荣景象。

此时崇尚碑学的书家不乏其人，但真正成为碑学实践范例的是邓石如。

他的出现，标志着碑学派用毛笔在宣纸上书写魏晋南北朝碑以至汉碑等的成熟，碑学通过广泛地吸收传统营养，融会贯通，已经创造出自己的碑派面目。

翁同和(1830—1904 年)

字叔平,号松禅,晚号瓶庵居士,江苏常熟人。

翁同和是清末戊戌变法的倡导者，著名的外交家、书法家。咸丰六年(1856 年)中状元,同治、光绪皇帝老师的殊荣使他平步青云,历任内阁学士、工部尚书、户部尚书、会试总裁，加太子太保、兼总理各国事务大臣等职。

1894 年中日战起，他力主抗战。《马关条约》签订后，欲扶光绪亲政，筹思革新，支持康有为变法，并密荐于光绪帝。

1898 年由于戊戌变法的牵连，被慈禧一怒之下，革职发回原籍,永不叙用,从此一落千丈。

翁同和工诗、书,兼作画,以书法名世,著有《瓶庐诗文稿》等。翁同和擅写楷书、行书、隶书,学书从颜体入手,上溯苏轼、米芾,又借鉴清代翁方钢、钱南园等学颜名家成果,所作书淳厚宽博,当年杨守敬《学书迩言》评其书法为"松禅学颜平原,老苍之至,同治、光绪间推为天下第一,询不诬也。"评价之高,由此可见。

晚年更沉浸于汉魏，偶作八分，不矜才使气自成家数。

翁氏也能绘画，平生经眼的历代名作不计其数，但其绘画仅为客串。



陈林宝书

在市场上，翁同和的书法很早就享有较高的声誉。清末时期，北京琉璃厂的很多画廓竞相请翁题写匾额，以此来提高自己的身价和档次，民国时期已形成收藏翁同和书法的圈子。

20 世纪 90 年代国内艺术晶拍卖兴起后，翁的书法作品也常在市场上亮相，价格不低。

1993 年翁氏《行书》（四屏）在首届朵云轩拍卖会以 4.4 万元成交；1994 年翁氏的《行书》(四屏)和《天中景物成扇》在苏富比拍卖会上分别以 6.21 万港元及 2 76 万港元成交。

以后他的作品有所回落，1996 年翁氏的《楷书书七言》和《家书十二开册》在朵云轩拍卖会上以 1. 76 万元和 1. 5 万元成交。现翁同和作品已成为各大拍卖行的固定拍品。

二、古代绘画的演变

中国书画艺术史辉煌灿烂，最早的绘画萌生于新石器时期，先秦时期就有书画，大量流传下来较早的是魏晋南北朝时期。早期中国绘画讲究“物赋其色”，是什么颜色就涂什么颜色，多以人物帝王佛道神仙为主。

中国画到汉代才趋于比较成熟。汉代作品出现了大量表现现实生活题材的作品，如战争、狩猎、生产劳动、乐舞、宴饮等，其次是人物故事和历史传说题材的作品。汉代绘画在艺术上具有古朴稚拙的风格，以单线勾勒为主，在重复中求变化。汉以前的作品流传下来的极少，因而作为收藏投资，不是重点了解的内容。

魏晋时期自然清逸

到了魏晋时期，除了因袭汉代题材，绘画题材更加广阔,花鸟画兴起的同时,山水画崛起,并逐渐发展成为独立画科。这与当时士大夫兴起隐士风度有关，很多文人归隐山林，忘情山水，魏晋对中国绘画史的贡献是山水画。同时,此时期历史传说和风俗题材较为有名,人物画中的名士和神仙像兴起,有精品传,世,如现存《洛神赋图卷》、《女史箴图》,是现存较早的精品。



陈云羽《天籁清音》

据记载，魏晋时期的画家名字流传下来的约有 100 多人，著名画家有顾恺之、陆探微、张僧鹞、戴逵、曹不兴、卫协等，后人所谓的‘顾、陆、张、展’四大家，在魏晋南北朝时期占了 3 个。但除了顾恺之，他们的作品几乎没有真迹传世，现在所见的大多是后世摹本。

长期以来，在我国绘画史的研究上，论述两晋南北朝绘画，几乎全是介绍东晋南朝的作品；论述北朝绘画，则又都以敦煌北魏壁画为主要对象，很少知道画家的姓名。1966 年山西大同北魏司马金龙墓出土的漆绘屏风，所绘《列女传图》，风格完全与顾恺之相似，有人猜想屏风是东晋或南朝的作品，是从南方运到北方的。

现存魏晋南北朝书画极少，因此我们有必要从发现的一些壁画中了解这一时期的绘画风格和手笔。收藏也是一种对未知不断发现的拓展，了解了这一时期的绘画风格和手笔，也许以后我们在市场或说不准什么地方看到一幅作品，就有了判断的知识和眼光，而这种知识和眼光就是成功的收藏投资的先机。

1980 年，太原南郊发现北齐武平元年娄睿墓壁画。壁画中的大量人马，栩栩如生。与这类壁画内容相近的早期作品，在内蒙古和林格尔东汉墓壁画中也有。在北朝石刻或敦煌壁画的出行图中，亦有表现，但为数不多。《文物》杂志 1963 年第 10 期发表的周到《河南襄县出土的三块北

齐造像碑》,碑额之阴浮雕《太子逾城出家》佛教故事,描绘太子骑马腾于密云之中，有扬带飞舞的天神五人曳马导引急驰。马的形象与娄睿墓壁画中所画稍有相似，惜仅画一马而已。至于敦煌壁画中所见的人马，因年代久远，有的剥落不全，有的色彩减退，与原作都有一定距离。邓县北朝画像砖所表现的各种马的形象，因是浮雕，自无娄睿墓壁画之生动姿态。

两晋南北朝时期，南方无乘马之习，故画马是北方画家之所长。《颜氏家训 · 涉务篇》称 梁世士大夫,无乘马者。……见马嘶喷，莫不震慑。乃谓人曰：正是虎！何故名为马乎！其风俗如此。可见娄睿墓壁画是熟悉北方生活的大画家所作。

唐张彦远《历代名画记》卷八以夸张之笔记北齐著名画家杨子华称“ 杨子华,世祖(高湛),时任将军员外散骑常侍,尝画马于壁,世祖重之,使居禁中,天下号为画圣,非有诏不得与外入画。 ”

唐裴孝源《贞观公私画史》记载邺中北宣寺、长安永福寺，皆有杨子华画。可见杨子华的作品在唐代尚有不少流传。娄睿为世祖武明皇太后兄子,历任司空、司徒、太尉、大司马等职，一生地位甚高。这样一个人的墓室壁画，决非当时一般画工所为。其作者很可能就是杨子华。

《历代名画记》引阎立本评论杨子华的作品说：“ 自象

人以来,曲尽其妙,简易标美,多不可减,少不可逾,其唯子华乎!”



陈运权《春江戏水》

杨子华这位画圣对隋唐时期的画坛亦有极大的影响。因此，唐代懿德、章怀太子及永泰公主墓壁画，以至日本高松冢古坟壁画的源流问题，可能均出于此。

娄睿墓室顶部壁画中,还发现了星图、十二支相、雷公、电母图。星图在古代墓顶是常见的，而十二生肖虽然见于《论衡·物势篇》，但仅是文字而未见形象。娄睿墓壁画的十二支相是最早的形象。壁画中十二支相与星图、雷公、电母相配合，这一发现，打破了认为早期十二支相只刻在墓志石边侧的旧说。

魏晋南北朝时期最著名的画家是顾恺之，他是我国最早的卷轴人物画代表画家。

顾恺之,东晋人,约生于公元 346 年,卒于公元 406 年，字长康，小字虎头，江苏无锡人。曾任大司马参军、荆州刺史、散骑常侍。

顾恺之博学多才，在艺术修养上诗赋书画无所不能，尤精于绘画。他画学卫协,释道、人物、山水、禽兽无所不能，而最大的成就还在于宗教、史实、肖像等人物画方面。他还是一位杰出的画学理论家,他的《论画》、《魏晋胜流画赞》及《画云台山记》等论画名篇,对后世产生了深远的影响。

顾恺之的绘画作品流传不多，唐代《贞规公私画史》一书共收录十七件，《历代名画记》中收录二十九件，到了宋代，人内府见于《宣和画谱》的仅存九件，散见于其他著录的也很少，可见顾恺之的真迹在宋代已是寥若晨星。今天存世的所谓顾恺之的作品，有《女史箴图卷》、《洛神赋图卷》、《列女仁智图卷》和《斲琴图卷》,但据专家鉴定,一般

认为都是宋或唐人摹本。

其中《列女仁智图》现藏于故宫博物院，是根据汉代刘向《古列女传》第三卷《仁智传》的内容绘制的。画中的线条与顾其他作品相比显得较粗，风格劲健，且较为注重墨染。此作据已故唐兰先生考证，认为虽系宋人摹本，但并非顾氏风格。

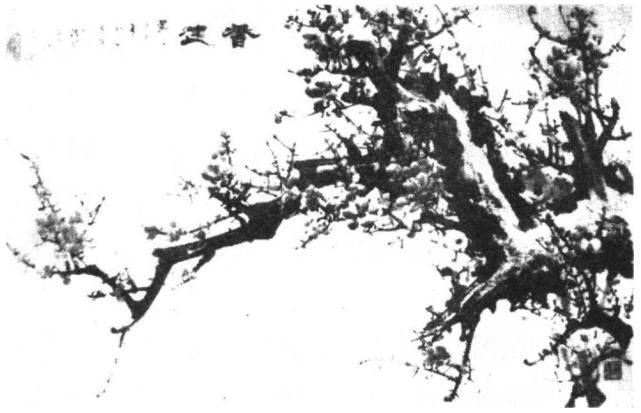
《斫琴图卷》亦藏故宫博物院,是一幅描绘古代文人学士制琴的场景。此作衣纹线条细劲，设色晕染淡雅古朴。据唐兰先生考证，也是晋朝传本，并非顾氏原作风格。如此看来，作为顾恺之原迹之摹本可靠性较大的是《女史箴图卷》和《洛神赋图卷》。

《女史箴图卷》现藏英国不列颠博物馆，是据西晋张华讽谏贾后宣扬封建女德的《女史箴》内容所作。全卷共分十二段,前三段已佚,尚存几段,卷末款署顾恺之,当为后人所添。图中人物神态宛然，体物描绘精微，笔法细劲联绵，宛如春蚕吐丝，设色典丽秀润，气息古朴。明代陈继儒以为是宋摹本，清代胡敬以为是唐摹本，而今人也以为唐人摹本为可靠。

《洛神赋图卷》系据三国曹魏诗人曹植的名篇《洛神赋》的内容而创作的。现传世的共有三个摹本：一为辽宁省博物馆藏本。原系绍兴内府所藏，明代由项子京藏，至清代归梁清标收藏。二为故宫博物院藏本。清代为梁清标收

藏。三为美国弗利尔艺术博物馆藏本。前段已失，卷未有明董其昌题字，定为顾氏所作。以上三卷全系一个底稿的摹本,专家们一般定为宋摹本。画中洛神衣带飘逸,动态委婉从容,目光凝注,设色艳丽明快,较成功地刻画了人物的形象特征。

其时的人物画家,除顾恺之外,著名的画家还有陆探微和张僧繇,画史称他们为南北朝画界的‘ 三杰 ”。据唐张怀瓘《画断》中评说三人所画的人物,张僧繇得其骨,陆探微得其肉，顾恺之得其神，但张和陆的作品至今已无迹可寻，故只能根据文献来了解他们作品的面目了。



陈良生《香运》

总之,了解了顾恺之的人物画,为以后,尤其是唐代的人物画鉴赏奠定了一定的基础，因这些虽系摹本但毕竟是存世最早的人物卷轴画代表作品。

魏晋时期的书法比绘画影响更大,更加成熟,可谓名家辈出,其《兰亭序》堪称天下第一,与此相提并论的,还有陆机《平复帖》卷

《平复帖》为西晋文学家、书法家陆机所书的一封信牍。系中国现存最古的一件名人墨迹。陆机（261～303）字士衡,吴郡(今江苏苏州)人。累官太子洗马,著作郎。

此帖纸本,草书,纵 23.8 厘米,横 20.5 厘米,内容是对贺循、吴子扬、夏伯荣 3 人的品评,共 9 行，无款。书法古拙,用秃笔中锋,转折处很少顿挫,表现出浓厚的隶草风意。本幅前边嵌古签题：“晋陆机平复帖”，前黄绢隔水上嵌月白绢签,宋徽宗金书标题‘晋陆机平复帖’。

信札卷后有明董其昌跋及清溥伟、近人傅增湘等跋。钤唐殷浩印、宋‘宣和’‘政和’双龙玉玺及明韩世能、韩逢禧父子、张丑及清梁清标、安岐、成亲王、载治等鉴藏印。后归张伯驹,捐赠给国家。《东图玄览》、《妮古录》、《清河书画舫》、《真迹二录》、《清河秘箧表》、《南阳法书表》、《式古堂书画汇考》、《大观录》、《墨缘汇观》等书记载。现藏故宫博物院。

隋唐五代富贵豪华

隋朝虽然时间不长，但绘画却取得了很大成就。这与佛教艺术在中国盛行、石窟壁画大量兴起有关。这个时期出了展子虔、董伯仁和郑法士等重要画家。

展子虔学习顾恺之的绘画手法，描法甚细。他擅长画车马,其山水画‘ 咫尺之内,而瞻万里之遥。’他的画流传到唐代较多，并得到极高的评价。有人说他“ 可开唐画之祖 ”。艺术品论价和艺术市场的出现可能就从他而始，在唐代评定的画价，把他的画和唐代的阎立本和吴道子同等论价,屏风一片‘‘ 值金两万 ”。展子虔传世的作品有《游春图》一卷。

唐代最有影响的是人物画，盛唐时期，尤其兴盛，除了道释，肖像、仕女画风靡一时，还有反映历史故事和社会生活的，都有大量作品出现。此时著名画家有阎立本、吴道子、张萱、周肪等。

此时绘画题材扩大，各个画家都有自己擅长的题材，出现了善于画马的韩干、曹霸，擅长画牛的戴嵩，善于画虎的李渐，善手画猫的庐弁，善于画龙的冯绍正，善于画鹰的姜皎，善于画竹的箫悦，善于画昆虫的李逖及一些擅长山水、花鸟的画家。

隋唐时代的创作方法和表现技巧有明显的进步，注重

写生，人物画中开始表现人体解剖知识，注重山水画和楼阁画中空间远近处理的方法，一些名画家运用线条刻划形象有了特点。绘画风格上变得丰富多彩，特别是盛唐时期的绘画，表现在形象上丰腴而瑰丽，结构豪华而紧凑，色彩绚丽而调和，显现出健康奋发的时代精神。

唐朝还善于吸取外来养分，如南来印度粉本绘画和西来的西域佛教画等，大大丰富了中国画的绘画语言。

隋唐时期最著名的画家是阎立本,这里重点介绍,以达到窥一斑可见全豹的效果。

阎立本约生于公元 601 年,卒于公元 673 年,雍州万年(今陕西临潼县)人,曾任主爵郎中、工部尚书、右相和中书令,时有‘右相驰誉丹青’之誉。其父阎毗,其兄立德,既有画名，又以擅长工艺、建筑工程著称。阎立本绘画师承隋代的杨契丹、郑法士、董伯仁、展子虔与其父,并上溯张僧繇而“变古象今”,代表了初唐中原地区的风格。

阎立本善画台阁、车马、肖像,尤长于重大题材的历史人物画和风俗画。据史料记载，其画迹见之于《历代名画记》、《唐朝名画录》、《宣和画谱》中的有六七十件,其代表作有《凌烟阁功臣图》、《秦府十八学士图》、《历代帝王图》、《萧翼赚兰亭图》、《异国来朝图》、《职贡图》和《步辇图》等。其中留传至今较为可靠的有《步辇图》、《职贡图》、《历代帝王图》和《萧翼赚兰亭图》。

阎立本传世的作品有《历代帝王图》,今存 13 图,每一图画一个帝王，其中晋武帝、、陈后主、陈文帝最为出色。《历代帝王图》为绢本设色,现藏,美国波士顿美术博物馆。作品描绘的是自汉昭帝至隋炀帝十三帝王之像。画家既注意各帝王的形象，又注意各自不同的性格特征，在表现人物的精神状态上有所突破。画中人物皆以铁线描勾画，线条匀细挺拔,布设以朱、黑、白三色对比搭配,晕染柔和,体现出南北朝人物画的脉络体系。

《步辇图》为绢本设色，现藏故宫博物院，描写的是唐太宗李世民接见来迎娶文成公主联姻的吐蕃使臣禄东赞的情景。此图无款，卷后有宋朝章直（伯益）篆书题记一段，另有米芾等人的观款。据专家鉴定，此为北宋摹本。作者以细劲的线条塑造人物形象，具有早期肖像画的特征，线条流畅，色彩艳丽而沉着，较成功地描绘了人物的神态与神情。其中人物的发式与服饰都具有初唐时的特点。

传世的阎立本人物画作品还有《职贡图》和《萧翼赚兰亭图》。

《职贡图》现藏台北故宫博物院，系宋代摹本。描绘的是当时‘ 万国来朝、百蛮朝贡 ’的情景,人物‘ 尽该毫末,备得人情 ”。

《萧翼赚兰亭图》描绘的是唐太宗派遣监察御史萧翼到会稽骗取辨才和尚所珍藏的王羲之书《兰亭序》真迹的

故事。存世有二本，一藏台北故宫博物院，一藏辽宁省博物馆。据专家考证，一为北宋摹本，一为南宋摹本。辽博藏本卷后有明代画家文微明长跋，定为真迹。此卷不论从内容或形式看，都较成功地刻化了人物的内心精神世界，呈现出各自不同的性格特征。此图从画风分析，也较符合宋朝黄伯思《东观余论》中所说的‘博陵之笔缜细’和米芾《画史》中陈述的“皆着色而细”的记载。据此，这幅作品虽定为宋人摹本，但以此来衡量阎立本的艺术成就，以及鉴赏中唐以后的人物画风格，有一定的参考价值。

唐代是仕女画兴旺时期，出现了一批代表画家，有一些存世作品，并各自有不同的艺术特性。

唐代以前的画家，大都以人物画为主，就是少数以山水、花鸟或其他画种见长的画家，也多是擅长人物画的。但以妇女为主体，描写现实社会的妇女活动为主要题材的仕女画，则出现在盛唐以后，其代表画家是张萱与周晕。

仕女画又称士女画。从盛唐开始，直至宋代之后，仕女画表现的题材大为开拓，从原先描写贵族妇女拓展到各个阶层，举凡村姑、仙媛、闺秀、渔妇、丫环、歌妓等都进入了画家创作的行列。

张萱，京兆（今陕西西安）人，约活动于开元（713—741）年间，曾任史馆画直。他是我国人物画，尤其是风俗画发展方面的杰出画家，并以擅长描画贵族妇女、婴儿和鞍

马而名重一时，点缀景物亦穷其妙，特别在揭示人物的心理状态方面尤为突出。

据画史记载，张萱的画迹流传不少，仅《宣和画谱》就载有四十七卷，其中三十多卷都是描绘仕女的。代表作有《乳母将婴儿图》、《妓女图》、《赏雪》、《捣练》、《藏迷》、《虢国夫人夜游图》、《虢国夫人游春图》等，其中存世作品有《明皇合乐图》、《捣练图》和《虢国夫人游春图》。

《虢国夫人游春图》，绢本设色，系宋徽宗赵佶摹本，现藏辽宁省博物馆。描绘的是唐玄宗时的虢国夫人和宫女们春天乘马出游的场景。全卷构图气脉连贯，人物画面颇具情味。人物线条作游丝纹，细劲有力，设色匀称明净，反映出唐时仕女人物画的高超水平。

《捣练图》工笔重彩，亦系宋徽宗摹本，现藏美国波士顿美术博物馆。表现的是妇女捣练缝衣的场面，人物形象逼真，刻画，流畅，设色艳而不俗，反映出盛唐崇尚健康丰腴的审美情趣，代表了那个时代人物造型的典型时代风格。

以上两卷存世作品，均有金章宗题笺的“天水摹”字样，后被作为徽宗摹本。有专家则认为，此两图卷实际上则是宋代画院高手的复制本。

继张萱之后仕女画的代表画家首推周晕。周晕，字景玄，又字仲朗，曾任宣州长吏，京兆（今陕西西安）人，约活动于大历至贞元（766—804）年间。

周暴的人物画初学张萱，尤对仕女画情有独钟，其艺术成就较之张萱更高。他的仕女画浓艳丰肥，颇具风姿，成功地提示仕女的内心精神世界。其传世作品据《宣和画谱》记载有七十余件，属仕女画的占一半以上。代表作有《杨妃出浴》、《游春》、《宫骑》、《纨扇》等。留传至今的尚有《簪花仕女图》和《执扇仕女图》。

《簪花仕女图》现藏辽宁省博物馆，描写贵族妇女春夏之交赏花游园的情景。全图分为四段，分别描写妇女们采花、看花、漫步和戏犬的情形。人物线条简劲圆浑而有力，设色浓艳而不俗。据传，此卷经重新揭裱后发现是各自独立的四幅屏风画。但自南宋以来一般都认为是周晕之作，但亦有专家根据仕女打扮装束断为五代作品。

《执扇仕女图》现藏故宫博物院，反映的是宫廷妇女的活动场面，人物秣丽丰肥，衣饰华美，线条古拙劲挺。但其传本不止一卷,此图是否传本,很难定论。

唐代较有名的仕女画家，还有王定、周古言等人。师承周晕的更是代不乏人,其弟子就有程修已、王娩、赵博文等。

了解了唐代的仕女画，这对鉴定五代以后的宋元，以及明清的仕女画大有裨益，因后世的仕女画都无不受到唐代的影响。

唐代还有一个“画圣”，就是吴道子。吴道子又名道玄，河南阳翟（今河南禹县）人。生卒年代不详，其创作活

动时期约在玄宗开元、天宝(713—751)年间。是继阎立本之后的最著名的画家。

吴道子被称为画圣，最早出现在张彦远的《历代名画记》中,他称誉道:"国朝吴道玄,古今独步,前不见顾陆,后无来者……吴宜为画圣。"到了北宋，郭若虚又在《图画见闻志》中说:"吴生之作,为万世法,号曰'画圣',不亦宜哉"暨至元代,夏文彦也赞道:"笔法超妙为百代画圣。"于此可见，吴道于在中国画坛上有如此高的地位，实与他在绘画创作上的贡献及其独特的风格有关。

画史上有"曹衣出水，吴带当风"之说，即是指吴道子等人在艺术上的独创性与重大影响。

"曹衣出水，吴带当风"主要是指古代人物画中衣服褶纹的两种不同的表现方式。一种笔法刚劲稠叠，所画人物衣衫紧贴身上，犹如刚从水中出来一般；一种笔法圆转飘逸，所绘人物衣带宛若迎风飘曳之状。

"曹衣出水,吴带当风"中所指的"曹"、"吴"又有两种不同的说法，一说曹为曹仲达，吴为吴道子；一说曹为曹不兴，吴为吴隙。曹不兴为三国时吴国吴兴人，又名弗兴。擅长画龙、马、虎及人物,画史有"误墨于素,因势成蝇"的传说。吴暕为南朝宋代人，擅长画佛像罗汉，时享盛誉。而"曹衣出水,吴带当风"一般多指曹仲达和吴道子。

吴道子是一位山水、人物、花鸟、器物均精的画家,其人

物画影响更大。他早年行笔线纹较细，中年落笔磊落多变，有如“莼菜条”。这种兰叶般的有粗细变化的笔线，富有律动感与节奏的变化，使所绘物像具有运动式的立体感。在敷色上，还创立了不施重彩，仅以淡赭轻涂，而注重线条造型本身的韵味，达清逸简淡的韵致，画史称为“吴装”。更可贵的是，吴道子这种创造性的线条既是从现实生活中得来的，又是自己的情感变化在绘画创作中的反映。

遗憾的是，像吴道子这样的大画家，其画迹在今天已难以找到。据传《送子天王图卷》是他的作品，现藏日本，卷尾有五代曹仲玄的跋文，称是吴生之作。此作画风虽与唐人相似，然其线条似兰叶描而非似“莼菜条”，且严谨有余而磊落豪放不足，故专家一般定为宋摹本。

总之，人物画自吴道子之后，其笔墨线条已有较大发展,这正如苏东坡所说“画至吴道子,古今之变,天下之能事毕矣。”

五代时期出现了一批著名画家，其中以人物画家为主，并留下了一些存世作品。

五代由于画院的出现，加上品评、收藏和画论著作的增多，绘画创作得到较快发展。在人物画方面较著名的画家有曹仲玄、周文矩、顾闳中、王齐翰、阮郜、贯休、石恪等,而其中最享盛名的是周文矩和顾闳中。

周文矩，生卒年月不详，五代南唐著名宫廷画家，金陵

句容（今江苏句容县）人，曾任画院翰林待诏。郭若虚在《图画见闻志》中称其‘擅人物、车马、屋木、山川，尤精仕女”。他的人物画主要承学周晕的技法而有所发展。他的作品流传较多，据《宣和画谱》载就有七十余件，包括道释、肖像、山水、仕女等。他的存世作品有《重屏会棋图》、《宫女图》、《明皇会棋图》、《琉璃堂人物图》和《端午戏婴图》等，而其中最具代表性的要数《重屏会棋图》和《宫女图》。

《重屏会棋图》，绢本设色，描写的是南唐中主与兄弟们在屏风前弈棋的场景。因对弈棋者坐榻后的屏风上还画有一小屏风，故名为《重屏会棋图》。画中人物，情态各异，衣纹用线细劲曲屈，既不同于‘高古游丝”，也不同于‘屈铁盘丝”，而是在挺健有劲的线条中略有顿挫和抖动，这种线条正和《宣和画谱》中称的‘行笔瘦硬战掣’相吻合，画史谓之‘战笔’或‘颤笔描”，主要是受李后主李煜书法的影响。

此图无画家本人名款，只有‘政和”、‘宣和’印玺，以资北宋赵佶内府所藏。画名“重屏”与定为周文矩所画者，见于南宋初年王明清的《挥尘三录》，故一般定为周文矩的真迹。但有专家认为，画中所钤宋元鉴藏印均伪，但人物所着衣冠和生活用具却和五代遗制相吻，反映了周文矩画法的面貌。

另有美国弗利尔博物馆藏同名作品，但人物形象呆板，衣纹用笔软弱，一般被定为明人摹本。

《宫女图》，描写的是宫廷妇女悠闲生活的情景。画中绘有弹琴、梳妆、嬉戏、扑蝶、画像等情节。现已割裂为四段，分别藏在美国与意大利三家博物馆与一个艺术研究中心。此图卷后有南宋初年张征的跋文，其底本定为周文矩的真迹。画中人物以白描手法绘成，线条劲健、色彩简淡，给人以‘秀润匀细’的感受。但衣纹虽流畅然非‘战笔”,可能是其早期的作品。

顾闳中，生卒年月不详，江南人，曾任南唐画院待诏。与周文矩、顾大中同代人，尤擅长人物。

顾闳中的人物画,据《宣和画谱》载,共有五件,四件为《明皇击梧桐图》，另一件就是名垂画史的《韩熙载夜宴图》。

《韩熙载夜宴图》是顾闳中传世的惟一作品，现藏故宫博物院。据传，当时他与周文矩曾奉后主之命潜入“多好声色、专为夜饮”的韩熙载府弟，目识心印，绘画以进。作品真实地描绘了政治上不得志的韩熙载纵情声色的夜生活，成功地刻画了韩等人物的复杂心境。

此图用笔柔劲,轻重分明,设色绚丽清雅,勾染结合,构图完整统一。人物的形象已不同于唐时那样的丰肥，而逐步向清俊娟秀的宋代仕女形象过渡。这件作品无款，有南宋、元、明、清人的题跋。此外,尚有‘绍兴’一玺,知是宋代内府收藏物。加上此图所有绢素加工精细平整，与文献记

载五代“楮加银板”的绘绢相符，画法亦与五代作品大体相合，故一般定为顾的真迹。但也有专家认为是宋摹本。

隋唐五代的书法艺术也是一个承前启后的阶段，出现了一大批书法家,如虞世南,欧阳询、张旭、李邕、颜真卿、怀素、柳宗元、柳公权等，可谓群星灿烂。这些书法家全部有自己的艺术特点，创造了自己的书体。研究透了他们的书体，就有利于鉴定真伪。

宋元时代风格多样

宋朝绘画在皇帝的提倡下，在隋唐艺术成就的基础上，又创造了中国绘画史的一个高峰。此时的题材更加广阔，从都市生活到农家生活，从肖像画到历史画，从大自然的瑰丽景色到细小的花卉、虫鱼，都有所表现。此时山水画和花鸟画得到了大大发展，出现了很多画派，绘画形式和风格更加多样化。

宋代传世的代表作有张择端的巨构《清明上河图》，范宽的《溪山行旅图》、《雪景寒林图》等。一批著名的山水画家都创造了自己的绘画语言，如米芾独创的“米点山水”，郭忠恕的‘界画”,李昭道父子创造的‘青绿山水”,文可的墨竹，赵昌、易元吉、崔白的花鸟。宋代的版画创造了较高成就,《四美图》创造了中国版画艺术的一个高峰。

宋代成立的“翰林图画院”推出了一大批宫廷画家，进

一步提高了画家的地位，特别是花鸟和界画两大领域，创造了较高成就。同时，画院过分强调形似和格法，束缚了一些画家的创造，使得宋代人物画逐渐衰落。

宋代还出现了一些文人士大夫的“文人画”。文人画主要是抒发画家自我感情的产物，它所描画的物象仅是一竹一石、一树一山，简单的几笔生动有神，传达了自然现象的本质，刻划表现对象的内在精神，创造了新的技法。主要的文人画画家有文同、苏轼、米芾等。还有擅长山水的晁补之、江参，擅长白描水仙的赵孟坚，擅长墨梅的仲仁和尚、杨无咎，擅长墨兰的郑所南等，他们大多是文人。

宋代书法也取得了很大成就，出现了苏、黄、米、蔡北宋四大家，欧阳修、司马光、蔡京、朱熹、岳飞、范成大、陆游、文天祥等，都是名重一时的大书法家。宋代书法具有瘦硬劲挺的特点。

元代山水画最为风行，出现‘元季四家’黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇，还有王世贞、赵孟兆、钱选等也是山水画大家。花鸟画出现了钱选、陈琳、王渊、张中等。元代山水画是中国古代山水画较高阶段，画家对山水自然的理解更加深刻，他们有的学道，有的学参禅，有的入仕，有的啸傲山林，因此他们表现的山水有自己对山水独到的理解，画山水其实表现的是精神，有较高境界。

同时，元代的墨竹、墨花和墨禽也取得了一定成就，人

物画不及花鸟画和山水画。

明清时期返璞归真

元代到明清时期的中国画，非常典型地代表了中国古代的传统士大夫、文人、知识精英阶层的文化，它们在意蕴与笔墨两方面揭示了中国文化的核心精神——道、禅、儒、骚境界。黄宾虹所谓的“道咸画学中兴”说，正是他看到了元明清一脉相传的士大夫文人审美思想表现的独特高度。

明代的山水画较为发达。此时在画技上，画家趋于摹古，大画家较多，其中最具影响的是明代四大家沈周、文徵明、唐寅、仇英。明四家主要活动在苏州，因此又称为吴门派画家。

明代山水画的一个特点是画派林立，除了吴门派，还有戴进为创始人的浙派，吴伟为创始人的江夏派，顾正谊为创始人的华亭派。此外还有院派、嘉兴派、武林派、武进派、江宁派、姑苏派等。

明代的花鸟与墨竹也取得了一定成就，出现了徐渭、周之冕、王绂、文微明、陈洪绶等大画家。明代花鸟画分为写意花鸟和工整艳丽派花鸟，写意花鸟崇尚秀雅，强调有士气,属于文人画体系。

明代人物画不及山水、花鸟画兴盛，但也出了一些有水准的人物画。明代人物画一种是学李公麟的白描形式；一

种是工笔细密，设色浓丽，继承宋代画院传统；一种是学习梁楷作风,水墨点染 还有一种用笔旋转,用线质朴,形象作躯干伟岸者。主要题材是历史人物、士大夫和仕女。主要人物画家有戴进、唐寅、陈洪授、丁云鹏、仇英等。

清代绘画和明代一样，以山水、花鸟较为发达，人物画次之。山水画代表画家主要有王时敏、王鉴、王珲、王原祁及吴历、恽格等,简称‘ 四王、吴、恽 ”,他们的绘画风格主要是善于运用干笔枯墨。清初的石涛善于用传统形式描写生活感受。花鸟画以恽派花鸟较有影响，金农、郑板桥等“ 扬州八怪 ”独抒个性，别具一格。此外，清末民间年画特另，别是杨柳青年画也值得收藏投资者留意。

清末吴昌硕、蒲华、虚谷、任颐等画家,锐意求进,大胆革新，打破了墨守成规的格局，带来了清新的风气，人们将其称为海上画派。

中国古代绘画艺术博大精深，需要细细体味研究。

第二章　开源节流述书画发展

一、书法是我国特有的艺术

中国的书法艺术，是随着汉字的产生和广泛使用而逐渐发展起来的一门特殊的传统民族艺术。早在商代甲骨卜辞中已可看到书法的萌芽。在武丁时期的大字刻辞中我们可以清楚地看到：字群的布局错落有致，前后协调；构字均称、平衡、讲求体势美；总体风格质朴、古雅、自然。从西周到战国，书法随着汉字形体的演进而有了进一步的发展。从现存的大量铜器铭文上看，西周书法的体势风格呈现了百花齐放的景象：有雍容大度、雄奇挺拔的《大盂鼎》、《大保鼎》；有圆润工整、柔和健美的，《静毁》、《墙盘》；有端庄质朴、遒劲自然的《大克鼎》、《毛公鼎》等等。战国时期由于社会动乱，书法有所衰落，但也还有一些好作品传世，其中最为著名的要数秦国的石鼓文，它气度雄浑、刚健奔放、体态大方、独具风神，受到后代许多墨客骚人的赞美和歌颂，被誉为“千古篆法之祖”，对后世的篆书书法影响极大。

秦始王统一六国以后，将石鼓文一类的传统文字稍加省改，用以统一六国的文字。后人把这种字体称为小篆，而

把秦以前的字体相对称为大篆或古文。秦代小篆著名的作品有传为李斯手笔的《泰山刻石》、《琅砑刻石》等。

秦汉之际,汉字的形体发生了一次重大的变革,即由象形表意结构的篆书演化成了纯点画结构的隶书，于是产生了隶书书法。隶书有古隶（秦隶）和汉隶之分。古隶流行于战国末期到汉初这一段时间，是初创阶段的隶书。古隶虽然在很大程度上打破了篆书的结构，书写比较便捷、自由，但笔道形态变化不多，行笔没有大的起伏，体势严密沉着，稚拙天真，依然保留着较多的篆书意味。入汉后开始出现了故意拉长的波捺，使篇幅增加了生动活泼的情趣。七十年代出土的睡虎地秦简和长沙马王堆的初汉帛书，即是古隶的典型。汉代中叶以后，文化人在古隶的基础上加以改造和进一步美化，逐渐形成了一种体势趋扁、波磔雄健、超拔挺秀的独特书体，这就是汉隶，也就是人们通常所说的隶书。汉隶除了一般的横竖依然采用与篆书相近的线条用笔以外,新增加了点、掠、波磔等特有的笔道形态,行笔明显具有藏锋、露锋、中锋、偏锋和抑扬顿挫的技法讲究。字的结体则完全打破了篆书内聚环抱、圆润均称的格局，特以分展外拓、独愤一笔(突出波磔或掠)取势,使点画的长短、伸缩、正斜、聚散等形成明显的反差。从表面上看，好象破坏了字体的均衡，但实际上是外散其形而内聚其力，注意了点画之间和部分之间的呼应关系，并没有失掉字的重心，反而能取得在参差中有整齐、从不平衡处求平衡、从险绝中见平

正的艺术效果，使字的体势变得摇曳多姿。汉隶的章法也很特殊，多采用上下字距大、左右行距小的字群分布法，虽是直行却取横势，整齐而疏朗。优秀的汉隶书法，多保留在为数众多的汉碑中。例如法度严谨、秀丽多姿的《曹全碑》、《史晨碑》,方整厚重沉着雄浑的《张迁碑》、《乙瑛碑》瘦劲挺拔、凝练典雅的《礼器碑》;豁达大度、奇趣逸宕的《石门颂》等等，即是流传至今的汉碑书法的代表作。今人习隶，仍然以这些优秀汉碑为楷模。

从东汉到魏晋，是书法至臻完善并开始独立为一门独特艺术的时代。随着汉隶的广泛流行，又很快演化出几种新的书体，这就是章草、楷书、行书和今草。章草是对汉隶有条理、有法则的潦草写法，是当时日常用字为求趋速急就而约定俗成的一种汉隶快写体，所以它带有隶书的笔调。楷书（也称今隶、真书）是汉末在汉隶的基础上改变和增加其点画用笔的形态而演化出来的一种规范字体，在体势上它比汉隶显得更为方正、庄重、清新，从魏晋开始取代汉隶的地位而成为官方的正式字体，至今未变。伴随楷书的流行，又产生了行书和今草。行书是“真书之小讹”，即写楷书时为求便捷，点画稍事省变或联缀而形成的一种活泼、流畅的习用书体。今草则是利用章草的草法（结构）而运用行书的笔调来书写所形成的新草体，后世将它与章草相对而称之为今草。现今一般的所谓草书即是指今草。唐代以后，一些书家故意把今草写得非常狂放不羁，于是又有所谓

狂草。总之,书法到汉魏两晋时代,真、草、隶、篆等各种书体都已具备（往后只是书风流派的不同，而书体却再没有大的变化）。同时，书法作为一种传统的文化修养，它已和文章、辞赋一样为广大文人学士所重视，因而开始出现了一批以书法著称于世的名家，并有不少人的作品作为后世的楷范一直流传至今。例如钟繇的楷书《贺捷表》、《荐季直表》,皇象的章草《急就章》,索靖的章草《月仪章》,陆机的草书《平复帖》,王羲之的行书《兰亭序》、《快雪时晴帖》、草书《十七帖》，王献之的行书《廿九日帖》、楷书《洛神赋》,王殉的行书《伯远帖》等等,都是受到历代文化人推崇的著名法书。在魏晋众多的书家中，王羲之的造诣最深，影响也最大，被后人尊为书圣。魏晋书法与所谓魏晋风度相一致,多具有自然、洒脱、流美、清新的气韵。

从南北朝到隋，社会虽多动乱，但书法仍承魏晋而继续有所发展,流传下来的作品多见于造像、碑刻、摩崖、墓志铭等石刻文字(详见后《碑帖》一章),墨迹也有二些,其中最能继承二王书风，传播也最广的，要数智永的《真草千字文》。智永是王羲之的后裔，出家当了和尚，传说他专志于书艺，数十年不下楼，光是《千字文》他就写了八百本散施给浙东诸寺庙，现在尚有一本真迹在日本，笔致十分精妙。

唐代是书法最为兴盛的时代。由于最高统治者的喜爱和提倡，又有考试制度作保证，在国力雄强的盛唐时期，书法与诗歌、绘画等一样，得到了充分的发展。名家如雨后春

笋,名迹似群星灿烂。以楷书而言,初唐有欧阳询、虞世南、褚遂良、薛稷等四大家继往开来，奠定了唐楷的坚厚基石。中唐以颜真卿为巨匠，将唐楷推向最高峰。颜氏远承二王传统，近取初唐四家特长，博采魏晋之风，又得张旭亲授笔意，再加上他学识的渊博和忠烈的胆气，所以在书法上能融会古今，锐意创新，独成大家。他的书法沉雄厚重，端庄宏伟,纵横有象,气势开张,造就了前所未有的新书风,对后世的影响几齐于二王。其代表作有《多宝塔》、《颜勤礼碑》等。晚唐柳公权则集古今楷法之大成，结字严密，用笔刚劲，体势清雄，成为与颜真卿并称于世的大家。流传下来的代表作有《玄秘塔碑》、《神策军碑》等。唐楷之有颜、柳,犹唐诗之有李、杜，极为后世所崇仰。唐代的行草也继魏晋传统而有新的发展，增加了豪迈的气概。其中又以草书的成就为最大,孙过庭的《书谱》墨迹、张旭的《肚痛帖》、怀素的《自叙帖》等，即为最杰出的代表。尤其是怀素的《自叙帖》，至今仍为狂草的最高典范。从总体上看，唐代的书法多表现出一种磅礴宏达的气概、开拓进取的精神。

宋代的书法与宋代的文章和绘画相比，显得逊色一些。宋初盛行帖字，虽能尊重古法，继承晋唐书风，但是缺乏开拓、创新的精神,象徐铉、李宗谔、王著、李建中、林逋、文彦博等人，尽管传统的功底很深，也能自有气象，然而总觉得冲不破前人的束缚,缺少大家风度。直到苏东坡、,黄庭坚、米芾三大家出现，宋代书法才为之一振，形成了宋代特有的

书风。苏、黄、米三家既重视学习传统,由唐溯晋,又不为古人所囿，善于创新。苏东坡以其雄才大略，作书似不经意，能将法度隐于自然，而逸气出于天真。他的字肉丰而骨劲，浓郁而气清，往往于平淡之中见神奇，耐人寻味。《丰乐亭记》、《寒食帖》、《前赤壁赋》等,是他的代表作。黄庭坚最精于行草,多以侧险取势,外纵内敛,纵横奇崛,自立高标。传世佳作有《松风阁诗》、《李太白忆旧游诗卷》、《诸上座帖》、《寒食帖跋》等。米芾的师法极为广远,上至周秦金石文字，下至晋唐名家墨迹，无不研习，并很善于吸取和消化前人的精华;“取诸长处,总而成之”,运笔于法度之中,得意于传统之外。他篆、隶、真、行、草诸体兼通,尤精于行草。其结字用笔,神出鬼没,奇逸超迈,变化无穷,气象万千。连苏东坡都称赞他“当与钟、王并行”。他的得意之作有《蜀素帖》、《研山铭》、《苕溪诗》等。苏、黄、米三家之书可谓盛极一时，代表了宋代书法的最高成就。三家之后，趋逐权贵之风盛行，没能再出现可与三家抗衡的书家。较为著名的有蔡京、蔡卞、赵佶、赵构、陆游、王升、张即之等。

由蒙古族建立的元朝,立国前后不满百年,汉文化及其书法虽然也得到一定程度的重视，但由于民族矛盾和阶级矛盾等种种原因，使得从南宋已开始衰微的书法未能得以振兴和发展，所以元代著名的书家为数很少，其佼佼者只有赵孟頫、鲜于枢、张雨、倪瓒、康里巎巎、柯九思等十数人而已。成就最高的数赵孟顺，他是元代尚古尊帖的代表人物，

他的书法宗法晋唐诸贤，略参宋人笔意，以清秀婉丽见称于世，人称“赵体”，对元、明、清三代的影响很大。他的传世墨迹很多，比如《胆巴碑》、《仇锷碑》、《洛神赋》等，即是有代表性的作品。

明代的书法，比于元代是有很大进步的。明初即有宋濂、宋克、解缙、张弼等人崛起而有所创新。自祝允明起，更出现了中兴的气象。董其昌、张瑞图、王铎等继其后，将明代书法推向一个新的境界。明人虽也重帖学，但并不泥于帖字，许多书家敢于冲破“馆阁体”的束缚，取法高远，大胆创新，展示自己的独特风格。例如张弼草书的狂书醉墨，祝允明行书的风骨烂漫，文征明小楷的玉质仙骨，董其昌楷书的圆劲苍秀，王铎行草书的磅礴气势，等等，在一定的程度上是超越了前人而自有独到之处的。从总体上看，风格多样，个性特出，当是明代书风的特点。

清朝是满族建立的封建王朝，虽然曾定满文为国字，但也不敢轻视汉族文化。顺治、康熙、乾隆等几位皇帝都以研习汉字、喜好书法为风雅。上行下效，清代习书之风还是很盛的，可惜取法不高，多所偏颇。清初，康熙喜欢董其昌的书法，于是海内皆以董书为尚；乾隆酷爱赵孟頫的字，于是“香光告退，子昂代起”，倾朝习赵成风。嘉庆、道光之后，又出现了尊碑鄙帖的倾向，或重唐碑，或重魏碑；有的人为市场价格所左右，专投盐商巨贾之所好，抛弃传统，等等。因此，几乎没有一个人能象唐之颜真卿、宋之米芾那样，综合

历代诸贤之精粹而自成大家。成就较高、个人风格较为突出的有查士标、高凤翰、张照、郑燮、刘墉、梁谳、王文治、永煜、何绍基、赵之谦等。清代书法中草书最为薄弱，而篆隶的成就却很突出，其中一个重要原因，是严重的文字狱迫使相当一批文人学士专志去搞金石考古。随着古器物的出土增多，摹拓日广，古文字书法也随之兴盛。具有代表性的古文字书家有邓石如、张廷济、吴熙载、胡澍、杨沂孙、吴大澂、吴昌硕等。同时隶书也出现了唐宋以来未有过的昌盛景象，郑簋、金农、桂馥、黄易、伊秉绶、陈鸿寿等人的隶书各具特色，功力和造诣都很深。从某种意义上说，清代书法的振兴，主要表现在篆隶两种书体上。

二、绘画是起源最早的艺术之一

中国的绘画艺术，是中华民族传统艺术中起源最早的艺术形式之一。从现在所能见到的资料看，早在新石器时代就已经有表现力很强的绘画问世了。比如在西安半坡村出土的彩陶上，就绘有互相追逐的鱼、奔跑跳跃的鹿，不仅形象生动，而且有一定的艺术意境。这说明我们中华民族的先人，远在原始社会就已具有相当高的审美意趣和高超的艺术创作才能。

从奴隶社会过渡到封建社会之后，绘画艺术又有新的发展。随着现实人的地位的提高，画家们开始注重以表现

人的社会生产和生活为主题的绘画创作。著名的《水陆攻战图》铜鉴装饰图案和晚周帛画《夔凤美女》（1949 年从长沙的楚墓中出土）即是杰出的代表作。前者在画面上刻画了近三百个人物,有划船、击鼓、格斗、射杀等场面,情节复杂、形象生动，是经过概括了的当时人们社会生活的真实写照，是难得的历史画卷。后者则是把现实生活中的人与神话里的龙、凤、夔等组合成图，体现了画家现实主义与浪漫主义相结合的巧妙构思，同时还表现出了想象和概括、夸张和变形的艺术手法。

到了汉代，绘画的题材更为广泛，几乎涉及到社会生活的各个方面，同时表现手法也更为丰富，其中线条已成为造型的基础。现在所能见到的有帛画（以 1972 年长沙马王堆出土的《西汉帛画》为最典型）和数以万计的画像石、画像砖，以及大型壁画等等。这时的绘画不仅线条流美，色彩鲜艳，构形复杂，而且还注意到描绘人物与情节气氛的渲染相结合，使人物的情态更为细腻传神。汉画的发达，与汉代一些最高统治者“雅好丹青，别开画室”以云集天下奇艺是有密切关系的。

魏晋南北朝的绘画，具有继往开来的特点。首先，随着佛教和佛教艺术的传入，绘画从内容到形式都有新的突破。其次,是绘画有了分科,不但人物画、肖像画很兴盛,而且山水画也开始发展起来。第三，是出现了一批专业的知识分子画家,最著名的有曹不兴、卫协、顾恺之、陆探微、张僧繇

等。其中顾恺之的名作《洛神赋》、《女史箴图》尚有宋人摹本流传至今。知识分子专业画家的出现，不仅使绘画的艺术性得到迅速提高，而且还加强了对绘画理论的整理和研究，为隋唐绘画艺术的空前繁荣打下了坚实的基础。

绘画发展到隋唐（特别是唐代），达到了空前的繁荣，出现了数以百计的文入画家，他们运用高度的现实主义表现手法，把山水画和人物画都推到了一个新的高峰。他们的画,或大青大绿、宏伟壮丽,或精工华艳,“ 满壁风动 ”,充分体现了一个强盛时代的豪迈气魄和社会风貌。流传至今的作品虽然不多，但是我们可以从这些有限的珍贵作品中窥视和领略到隋唐绘画的精彩。比如展子虔的《游春图卷》，运用新艳繁富的色彩描绘出了祖国锦秀山河生机勃勃的春景；阎立本《步辇图》以生动的人物形象表现了汉藏民族的团结与和谐；张萱的《虢国夫人游春图》和周昉的《簪花仕女图》以艳丽的色彩和精细的笔触画出了贵妇人们雍容尔雅的形象 韩混的《五牛图》和韩斡的《牧马图》则通过犟牛骏马的形象，表现出一种雄强的气概和进取的精神，等等总之，唐人画选取各种不同的题材生动地反映了社会生活的各个方面，表现出了国家的繁荣与富强。

五代两宋的绘画在唐画的基础上又有新的发展，以皇家画院为中心的院体画成为画坛的中坚，同时以在野知识分子为王干的文入画和市民阶层的风俗画也有很大的声势。这些不同风格、不同情趣的画派相互影响，交相辉映，

形成了国画史上一代新的画风。这一时期以山水、花鸟画的成绩最为突出、杰出的代表作品有荆浩的《匡庐图》、黄筌的《珍禽图》、李成的《读碑图》、郭熙的《早春图》、崔白的《寒雀图卷》、赵伯驹的《江山秋色图卷》、马远的《踏歌图》、夏硅的《西湖柳艇图》，等等。宋代的山水画家在布局、表现手法和笔墨运用的技巧上都有革新。试看马远的《踏歌图》，采用多层次、主客分明的布局，意境浩渺广远。近处的山石用大斧劈皴法，笔墨淋漓苍劲，把奇峰、嘉木、烟云描绘得生机盎然。这样的构图和技法是前所未有的。这一时期的人物画较唐代更为精巧细致、生动传神。顾闳中的《韩熙载夜宴图》、周文矩的《重屏会棋图》、李公麟的《牧放图》等，即是典型的代表。两宋时期的画，从总体上看，缺少唐画邮种富丽辉煌的景象和宏大磅礴的气势，但却往往具有深邃的意境和清新的情趣。宋人不崇尚“刻实”的画风，而是把写实与现实生活的理想联系起来进行创作。这一点在张择端的《清明上河图》的长卷巨制中表现得最为突出。

元代画家继续发展了宋代的文人画，崇尚空灵的风格。他们多用枯笔干墨作画，但各家又独具特色：黄公望的苍凉，吴镇的旷远，仇云林的天真，王蒙的繁密，王冕的孤傲，等等。在元代的画家中，以赵孟頫（子昂）为最著名。他诗文、书画兼精。他主张书画皆须师古，但又不泥于古人。他的艺术实践对元画的推陈出新起了重大的作用，对明清两

代的绘画产生了极大的影响。由于他是赵宋王朝的宗室，宋亡而应诏仕元，致使后人对他艺术成就的评价多有不公。

明代绘画是宋、元的继承。由于明王朝对知识分子实行高压政策，致使不少御用画家也蒙冤受罚，甚至被杀头。画家们的思想和创作大受束缚，没有自由发展的余地，只好墨守陈规以求无过。所以明画重临摹而少创新，多工巧而少雄伟。明代前期，画家有浙派和吴派之分。戴进、吴伟、吕纪、边文进、张路等人，主要是继承宋代的院体画，称为浙派 沈周、文征明、唐寅、仇英，号称明代四大家，他们发扬光大了元四家（黄、吴、仇、王）的风格，称为吴派。明代后期，趁吴派、浙派之衰而崛起的有董其昌、莫世龙、陈继儒、赵左、顾正谊以及所谓画中九友等人，他们以董其昌为首，主张山水画南北分宗，欲救吴、浙两派的流弊而继往开来、推陈出新，但除了在画面的柔雅安静和某些表现手法上有所革新外，在思想、意境上依然没能脱离吴派的特色。明末有少数富有创新精神的画家，如徐渭、陈道复等，他们敢于开发新的题材，探索新的表现手法。还有著名的人物画家陈洪绶和崔子忠，号称“南陈北崔”，他们追随晋唐的遗风而又有新的突破，并对版画插图的发展有贡献。

清代的绘画直承明季而有所发展。著名的画家有朱耷（八大山人）、石涛以及‘扬州八怪’等，他们摆脱了院体画传统的束缚，敢于大胆表现自己的个性，因而他们的画能具有明显的个性特征。比如朱耷笔墨简括而形象夸张，石涛

用笔粗犷豪放，恽寿平的花卉色调清新，金农的梅花笔笔嶙削，郑板桥的墨竹劲节凌霄等等。他们的风格与手法，多为近代画家所取法，至今仍有影响。

三、书画的主要格式

平常供观赏、装饰的书画，其格式大致相同，主要有中堂、条幅、屏条、横披、手卷、册叶等等。下面分别略作说明。

中堂

中堂，指篇幅较大而能悬挂于堂中的书画。中堂这一名词，未见于明代以前的典籍，这种幅式究竟始于何时，现在也尚未有人考证清楚。从古代遗存下来的实物看，以中堂幅式为画则要比书法早。自汉代文人绘画之初兴直至现今，即多以中堂幅式出现。由此推想，绘画的中堂，起码在晋唐时代就有了。书法的中堂，大约起自宋代。不过在当时，书画虽有中堂之制，但悬挂并不普遍，因为时人珍重名人墨宝，多精心保藏，不忍悬挂而使书画受风尘的侵蚀。元代以后，一般文人多不被封建国家所重视，遂使许多不得志的文人学士寄情于书画之中，于是书画普及于世。而士大夫阶级中人，也多以玩书画以附庸风雅。深宅高堂，必悬名人书画方显其气派、雅致。由明代中叶至清（尤其是清代）中堂书画几乎遍于全社会常见的中堂字画心的尺寸多为6×3（即高6尺宽3尺，下同）、4×2、3×1.5、3×2等。悬

挂时中堂的两边往往衬以条幅或对联。

条幅

条幅是比中堂篇幅窄的书画幅式，常见的尺寸多为 4×1.3×1.2×1,也有 6×1.5、5×1.5 的。跟中堂一样,尺寸的大小选择须与室内空间的大小高矮相适宜。条幅的悬挂比较随便，不必悬于堂屋的正中，挂多挂少也可随地、随意而定。可悬于客厅，也可悬于书房、卧室。

屏条

屏条形制似条幅，悬挂时并列在一起（也有直接附著在屏风之上的),且条数有定准,最少是四条,多则是六条、八条、十二条，最多为十六条。每条的书画内容也多有联系。据说屏条之制起于清初，乾隆之后最为盛行。

横披

横披即现今所谓的横幅，是一种与条幅相反、纵短而横长的书画幅式。装裱悬挂时不需安轴，固定两端即可。

手卷

手卷是超长的横幅，不能悬挂，只能卷舒。手卷本是古代（宋代以前）的书籍形式，阅览时可放在几案之上，左手把卷、右手按其端绪缓缓向左舒展开一部分，看完后右手随之将已看完的部分与左手相对卷上，然后再舒展开下一部

分，以此往复。待全部看完之后，再整个倒卷过来系卷。从秦汉至宋初，名人手书墨迹多用此法收藏。宋代以后，因为这种形制舒卷不方便，检阅也困难，所以多舍而不用。

册叶

册叶也作册页，是把书画作品分页装璜成册的一种形制。册叶的开数（一页谓之一开）有一定的限制，最少八开，多则十二开、十六开，最多二十四开，再多则须分册装璜。这种形制很少见，因为名人墨迹装璜成册不容易合于册叶开数的限制。现在的册叶则是预先制成，书画家可以直接在上面挥毫。

扇面

缘折扇之形在绢或纸质的扇面上作书作画，是明清以来十分时兴的书画形式。由于扇面形制的特殊，不方也不圆，其书画的章法布局也随之有异，从而形成了一种别有情趣的书画格式。后世书画家多有直取扇面之形（即不用实用的扇子而只把纸绢截成扇面之形）为书作画，以区别于其他书画形制而别具一格。现在流传的明清人的扇面书画作品（尤其是清人的作品）比较常见。

对联

对联即楹联，俗称对子。是专写对偶辞语的书法形式，虽与绘画无涉，但它的起源却也与绘画有一丝相关。对联

源于桃符，相传东海度朔山有大桃树，其下有神荼、郁垒二神,能食百鬼,于是古代(不知始于何时)在农历除夕,用两块桃木板画上神荼、郁垒二神之像悬于门旁，以驱鬼避邪。可能是由于画像难为，也有直书二神之名的。至五代后蜀，便开始在桃符板上书写联语，这就是后世所谓春联。据说创此制者为后蜀之君孟昶，他在亡国前一年的除夕，自题桃符板于寝门两旁,其辞云:新年纳余庆,佳节贺长春"。后来桃符逐渐被春联所代替，桃木板也换为纸张。宋代以后，又由春联发展为内容丰富多采、施用场所也更为广泛的独特的书法格式。现在传世的除间有明人的真迹外，为数众多的是清人的手笔。对联书法，贵在上下联既各自独立，又能格调一致,相谐成趣,相得益彰,构成一个完美的整体。

书画的格式是很多的，除以上所列主要格式外，还有信札、屏心、格心、镜心等等。近代于挂历、台历、书签、贺年片以至商品包装之上，也有专门施诸书画以事美的。书画的优劣高低虽不以其格式为宝记，但格式即已有宝，不同的格式总有其不同的特殊要求，专为某种格式作书作画，就得受其形式及其功用的别约,在内容,体势、风格、章法布局等诸方面都要求与这种格式的特别审美需要相协调。比如在生日卡上用枯墨画枯藤、老树、昏鸦,恐怕就很不合时宜,即使画艺再高明，似乎地难列入艺术精品之列。因此，从鉴赏的角度说，书画作品的内容、构图、风格与特定的格式是否相统一，则是极为重要的一条。

第三章　精益求精记书画鉴常

书画的真伪鉴定，被公为是文物鉴定学中最为复杂的一门学科。在国外古董拍卖中，所卖出的古玩，店家都可

以公开担保；在一年（有的国家为二年，珠宝类则限定二十天）内，买主如果发现是赝品，并通过科学测检，有确凿的证据，买方可以退货。唯独对中国书画，拍卖行不开出任何保证书，作品的真伪与否，和店家无关，完全由买方自行审视，自负其责。在当前科学技术水平十分发达的西方国家，可以对古代壁画的年代做出精确的判断，但无法对中国古代书画进行准确地断代和鉴别真伪，就此，足可见得其中的复杂性。

唐代著名美术史学家张彦远在《历代名画记》一书中就曾谈到“古时好拓画，十得七八，不失神采笔踪”。张彦远这里所指的“古时”，乃是指南北朝时期。那时的中国绘画，人物画基本成熟，山水画尚处于幼稚阶段，花鸟画还未独立成宗，整个中国绘画刚刚趋于发展之中，其时的书画摹拓（一种复制书画的手段，也为造假方法的雏形）技术就已相当成熟，竟能达到神采笔踪“十得七八”的程度。可见，经过一千多年来的延革演进，造假技术也在日趋高明。

书画鉴定之所以较其他鉴定学科困难，原因是在其鉴

定的过程中，要遇到许多边沿学科的知识，比如首先须熟知中国绘画史，中国书法史，中国印章史，并需要熟知各个时代，各种流派的主要技法和特点，并记住各个时代主要画家的基本风格和他早、中、晚期及风格变异期的特点，这里面还包括每个画家的笔性、款识书写，用印的习惯等等。由于书画作品中还有许多题跋和诗文出现，还必须对文学、文史知识和古文字有所了解。在鉴定每一件书画的过程中，几乎都毫不例外的会遇到上述的问题，加以还要考虑到作伪者有可能摹仿使用的种种手段，因而，书画的鉴定，就更显得复杂和困难。

一、书画鉴定的基本方法

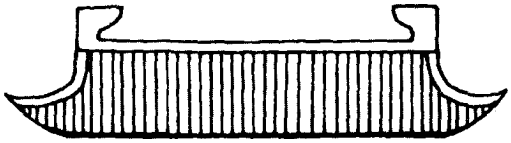
书画是如何进行鉴定的呢？概括地说，它主要是通过“目鉴”,和‘考定’两个过程来完成的,这也就是我们所讲的‘鉴定’两字的含义。“目鉴”,顾名思义,就是用眼睛去审察书画作品，“考定”就是通过对文献资料的考察来证实“目鉴”的结果。在这两者关系中，以目鉴为主，以考定为辅,两者又相辅相成,互为补充。

对于书画鉴定来说，鉴定元代以前的无款印的作品，主要是解决断代问题，即这是一件什么时代的作品？对于元代以前有款印的书画，则主要是解决真伪的问题，即是不是某人的作品,如果不是,应是什么时代造的假。

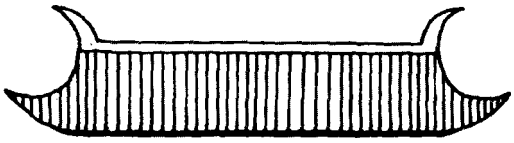
时代风格鉴定

在书画鉴定的过程中，以什么为主要的依据呢？我们讲，书画本身的时代风格和书画家的个人风格即是鉴定中的主要依据，这也是目鉴所要涉及的内容。而书画家本人的印章,绘画所用的纸绢,收藏印章、画中题跋,书画的装裱形式和有关著录书，则是作为辅助依据来对待的，这些，便也是我们所指的考察范围。

时代风格指什么？从理论上讲，时代风格就是某个时代政治、经济、文化、风俗和工具对这个时代书画作品所产生的影响（或称在书画上留下的痕迹）。具体地讲，它包括每个时代的书画中显示出的人物服饰、风土人情、建筑式样和每个时代崇尚的审美倾向（如在人物画中，南北朝时崇尚‘瘦骨清像’的‘苗条美”,盛唐仕女追求体态丰腴的健壮之美，宋代和明代前期浙派人物所着意追求的粗短和驼背的形象，以及清代仕女的一种柔媚纤巧，弱不禁风的“病态美”）。当然，时代风格中也包括各个时代书画落款中文字因避讳而造成的改字或缺笔现象，正是由于上述种种因素，组成了一个时代的“时代风格”，又是由这些风格信息的总合,构成了一个时代的‘时代气息”。



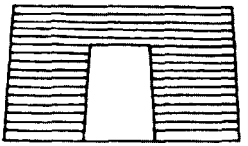
宋代的建筑鸱尾



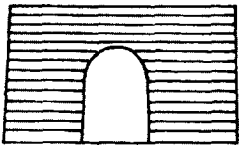
清代的建筑鸱尾

例如，在古建筑屋脊的两头，往往都饰以鸱尾（也称鸱吻),而唐、宋时期的鸱尾造型,尾翼是弯曲向里的,到了清代，建筑上的鸱尾则是向外伸展的。又如，宋代的城墙和我们现在见到城墙不一样，宋时的城墙是用土夯成的，为土质，它的城门则是有棱有角的方型，这在宋人张择端的《清明上河图》中足以映证。而明、清时代的城门则是用城砖砌成的，城门也变成了圆拱形。所以，明代那么多人去伪造《清明上河图》，却总是脱离不了当时的时代风格，忘不了明式建筑的影响，都把伪造的宋画城墙画成了砖砌的，把城门也画成圆拱形的了，露出了时代风格的破绽。再如，并不为人所注意的古代建筑柱石下的石础，宋时是呈倒扣的脸盆状，到了清代，柱石下的石础则都是呈鼓腹状的，这些不同时代的建筑，微妙细小的差异，往往真实地记录在绘画

中，显现出不同时代的建筑风格，成为我们鉴定考证时代风格捕捉的目标。



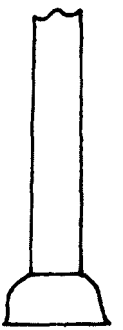
宋代的城门



明代的城门



清代的石础呈鼓状



宋代的石础呈倒脸盆状

“时代风格”在书画中随时可见，例如册页中的题款位置，也往往显露不同的时代性。明代人一般不在画芯本幅上题诗造句,而喜好一页作画,另页题诗,然后,合而为一，装裱成册，书画册页中俗称“对题”。而清代人则不大讲究这些，多好把诗句直接题在画芯上，一题再题，并且常常是每开都写上“仿某某”“拟某某”之类的语句。

早期的书画装裱，以长卷形式居多，而手卷中出现“引

首 ”(画卷前端题字的部分)这种装裱形式,则始自明代,明以前的长卷中是没有 “ 引首 ” 这种装裱形式的。现在可以见到的，最早带有 “ 引首 ” 的长卷实物是收藏在故宫博物院中的，明代著名画家夏昶所作的《上林喜雨图》卷，其中的 “ 引首 ”,由永乐时的篆书大家程南云所书。与‘ 引首 ’同时出现，书画的立轴上端也开始有了一段空白的纸（或绢），供人题诗记跋用,被称为‘ 诗堂 ”,在此之前,也没有过这种装裱形式。

同样，在金笺上作书绘画，始自于明初，最早出现的是洒金笺，金粉点洒比较细密，到了成化时，发展成为大片洒金。正德、嘉靖时又出现了通体金色的 “ 泥金笺 ” ，有的金笺上还压上了淡淡的隐线和花纹（或云头纹），这种颜色呈赤金色的金笺，被称为 “ 红金笺 ” ，它一直流传延续使用到清初。所以,在鉴定中,这种‘ 红金笺 ’的纸张,一眼望去，便能认出这是明代至清初的产物。它和清代中期以后生产的,颜色发青黄色的‘ 冷金笺 ’相比,有着明显的时代差异。

对联的出现，也是始自明代晚期，万历以前是绝对没有。如果有人云其家中藏有沈周或是祝枝山的字对，一听便知荒唐了，因为那个时代确实还没有出现对联这种装裱形式。

开始在折扇上作画，是明初的事。而折扇的使用，明代方以智《物理小识》卷八《宫扇类》就提到 “ 折扇唐人已有矣。’古时对折扇的称法甚多,或称‘ 撒扇 ”,或称‘ 折叠扇 ”,

“聚头扇”等等,而宋、元两代,我国还没有自造用纸制成的折扇，那时折扇仍然是一种珍贵而又稀少的舶来品。直到明代初期的永乐年间，因成祖喜折扇卷舒之便，“命工如式为之,自内传出,遂遍天下”(刘廷玑《在园杂志》)。于是，画扇之风也开始流行。现在发现在折扇上作画，最早的实物当属明宣宗朱瞻基所画的人物山水扇（故宫博物院藏），落款是“宣德二年春日武英殿御笔”。到了成化、弘治年间，吴门画派盛极之时，文入画勃兴，在扇面上题诗作画成为一种时尚，扇面画便很快广泛流行起来。

团扇汉代就有，在汉成帝时班婕妤所撰的《怨歌行》一诗内就有“新制齐纨扇，皎洁如霜白。裁为合欢扇，团团似明月。出入君袖怀，动摇微风发”的名句，诗里所指的“纨扇”也就是团扇。在团扇上作画，为时较早，唐代便有，张萱的《簪花仕女图》中，宫女所执画有牡丹的长柄纨扇即是最好的佐证。这种纨扇，到了宋代，流行最为广泛。所以，现在所能见到的画在纨扇上的作品，大都为宋、元时期的作品。明代几乎不见纨扇画，时至清代晚期，在纨扇上作画的风气，便又突然兴盛起来。现在各地的古玩店里，都可以见到不少清代的纨扇画，大都是同治、光绪年间的产物。清代中期，还出现了一种黑地折扇，但并不十分流行，黑底上以金粉调胶作画，然也十分雅逸别致，清中期以前是没有这种黑地折扇的，当然也就没有用金粉在黑底折扇上作画的，这种明显的时代特征，往往也是我们鉴定断代的依据。

各个时代的书法风格，往往也体现着不同的时代性。如明代、清代两朝前期所流行的“台阁体”和“馆阁体”，以圆润平整、含蓄柔媚的楷书盛行于翰林仕人之间。而明代早期，则流行一种狂舞飞动的草书体势，这是一种不按传统形式，突破常规，纵横挥洒，全由书家激情所至而随意书写出来的狂草书体，字与字之间，牵引缠绕，很难辨识。如果熟悉书作中的诗文，尚可大体忆念下来，如果不熟悉书作里的章节内容，就很难念得通，顺得下来。即便是书家本人，如经过若干年的淡忘，回过头来再观看书作，自己也有可能识错。这种书体较为典型，明初的张弼、张骏可作为这一时期狂草书家的代表人物。再如，明末清初存在的一种草书、行笔纵逸跌宕，自由飞动，显得大气磅礴，具有明显的时代烙印，使人一眼便能认出是那个时期特有的风格。

各个时代的书札，在文章的措词和称谓上也各具特点，显示出各时代的风格特征。如两汉的书札，一般习惯把官职写在开头，如司马迁《报任安书》一文的开白“太史公牛马走，司马迁再拜言……，……谨再拜”。“太史公”就是司马迁的官名。三国时期的行文比较干脆，内容简洁，开门见山，如诸葛亮的《出师表》，开口便道“臣亮言……臣鞠躬尽瘁，死而后已”。

两晋时期，一般称书信为“帖”，如王羲之尺牍有《上虞帖》、王殉的尺牍《伯远帖》等等。其中的谦词“顿首”二字特多。如王羲之的《快雪时晴帖》“羲之顿首，快雪时晴，佳

想安善，未果为结，力不次，王羲之顿首。”王殉的《伯远帖》，开头便‘珣顿首顿首……”。可谓文章内容不多，前后“顿首”不少。两晋以前的书札，收信人从不用‘启’字。

北宋的书札中大都有“再拜”的字句，如米芾某帖，开头为‘（芾）顿首再拜……”，结尾则反之为‘再拜顿首”。再如蔡襄某帖“襄再拜……襄顿首”。宋时的书札，开头署名一律以楷书端写，以示对对方的恭敬，结尾则一律画押署名，并且都是以‘名’再拜，从不用‘字号’再拜，以表示慎重和敬意。如果书札未写完，尚留有余纸，则须在余纸上注明“谨空”的字样。如蔡襄某信札“襄再拜……襄顿首，郎中尊兄足下。谨空”。又如蔡襄某信札“襄再拜……襄再拜，安道侍郎，左右谨空”。信札的后面，写上收信人的姓名，有的书札末尾还写上‘不具’‘不庄’‘不一’等字样。

南宋的书札，用于公函的书札在名后常常带有“咨目”两字，“咨目”两字，北宋时期没有出现过。如岳飞的某信札‘飞咨目启上……飞咨目再拜。’再者，有的书札后面还出现‘割（古写的‘札’字）子’两字‘割子’两字的出现，也是南宋特有的风格。南宋的公函，结尾还须把官职全部写上，再多的官职，再长的字句，一般也只写一行，从不抬头另起一行，如辛弃疾至某宰相的《去国帖》的格式为；

“弃疾

自秋……

右谨具呈

宣教郎新除秘阁修撰权江南西路提点刑狱公事辛弃疾劄子。”

元代的书札,延续宋代风格,少有变化。

明代的书札,在洪武、建文、永乐、弘熙、宣德时,书札中常出现“端肃奉覆”四字。如孟磁信札“琏端肃奉覆仁翁先生……璲再拜”。晚于“端肃奉覆”四字文体的为“奉覆”二字。如明人某信札“ × ×再拜奉覆……侍生 × ×再拜”。

晚明的书札和清初的风格相近,一般都有在没有写完的书札余纸上注明“左冲”(“冲”字假借“空”字),“冲”、“左虚”、“左余”、“左空”、“余空”等字样的习惯。从东晋开始,一直到明末,这期间的书札,一般习惯于把书信者自己的名字写在前面,把对方收启人的名字写在札文的最后,直到清代,才开始把收启人的名字写在前面,和现在的书信格式相似。

书画中常常出现的谦词,也往往显示出时代特征。

明代酌成化、嘉靖年间的书画作品中,常常出现有“写赠”、“奉赠”、“题似”等字句,万历以后,又出现了“写似”的题法。

“社长”、“社翁”、“社兄”、“盟兄”等带有“社”、“盟”字样的语句,只出现在明代天启(1621—1627 年)到清代康熙四十三年(1705 年)间,时受东林党结社和一些社盟组织的影响,在书画中出现了上述的题句。康熙四十三年(1705 年)以后,皇帝明令不准结社,违者严惩。至此,带有

“社”“盟”的题法，便嘎然中止了，在康熙四十三年（1705年）以后的一段时间里，书画的题句上，便不见了“社”、“盟”的字样。

书画中出现的“仿某某”“拟某某”的字句，大约始于明代晚期，是时，受董其昌“南北宗论”崇南贬北观点的影响，画家们纷纷效法“南宗文人画”，借以标榜自己的正统画脉，于是有了“仿赵文敏（孟頫谥号）笔意”“拟黄鹤山樵（王蒙号）画法”等题句，效仿之风成为一种时尚。

“世丈”“世兄”的称谓始于明末清初。

“仁兄大人”“仁兄台鉴”“雅正”“雅属”等谦词大约出现于清代嘉庆、道光年间。

“贤妻”“贤内助”“夫君如面”等题法则是晚清到民国的语句风格。

各个时代的书画题款格式，题款方法也都具有各时代的风格形式。

唐代以前的绘画，是不在画中题款的，因此有“唐画无款”一说。现在传为东晋顾恺之的《女史箴图》，上有“顾恺之画”四字，墨色和绘画中的线条墨色相比较，有明显的浮躁感，经专家鉴定，确认是伪款，为后人加上的。

宋代，绘画上开始有了署款，但宋人有“藏款”的习惯。所谓“藏款”，就是宋人喜好把款字写在绘画中笔墨较为繁密的岩石或树干上，隐匿在墨线交织的根节或石缝中，所以极不容易发现。再有一种方式，就是把款字写在树干或山

石上，然后用颜色（石青或石绿色）把题款文字掩盖掉，全然不见痕迹。如果不是因为画作年份久远，在重新揭裱时，被从脱落的颜色中发现，恐怕这样的题款和画家的名字，永远不再会被人知道和发现了。象五代山水画家荆浩的《匡庐图》，就属于这样情况，画上题有“洪谷子荆浩笔”的字样，写完后，便被用石绿颜色盖上了。宋人赵大亨的《荔院闲玩图》纨扇也是这样盖款的。

另一种署款为“非藏款”形式，画中题款直接写在显明处，但这种署款即使款字再多，也只能竖写一行，决不并行题两行,就象一只竖立的香柱,所以也俗称‘一柱香”,这是宋代绘画题款的根本规律。如郭熙《早春图》款为：

“早春,壬子年郭熙画”(钤‘郭熙图书”方印)。

郭熙的另一幅作品《窠石平远图》款为：

“窠石平远,元丰戊午年郭熙画”。

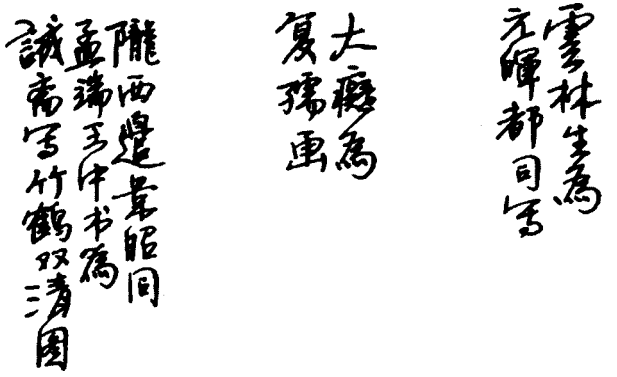
再为李唐的《采薇图》,款为：

河阳（今河南孟县）李唐画叔齐伯夷”。

他的另一件作品《万壑松风图》，款为“皇宋宣和甲辰春,李唐画。”从落款的内容来看,不但其中书有图名、作者的姓名、籍里，而且还出现了有纪年的干支款以及季节，并加盖了姓名印。南宋画院的待诏马远，署款中还出现了“臣马远”三字,这恐怕是讫今见到的最早的‘臣”字款了。

从元代开始，画中逐渐有了题诗和长题署款（虽然题画诗宋代偶然出现过，但这毕竟是极个别的现象，如宋徽宗

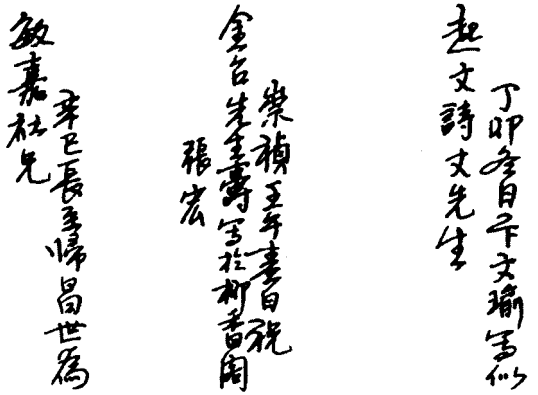
赵佶的一些花鸟画中就书题有五绝诗，这在宋代也是极罕见的例证），并且有了画芯中的题跋和书画裱边上的边跋，画家在画中署款，钤印亦愈加普遍，这归结于元代文人画勃兴,诗、书、画、印艺术形式完美结合的结果。



平头款示意

元代的署款形式称为‘平头款”,所谓‘平头款”,就是将长的题诗和题跋，分成二行或几行书写，但无论字体结构如何变化，每竖行的第一个字和相邻的竖行的第一个字，必须平行在一条水平线上。每竖行的下端，字数可多可少，可以参差不齐，但竖行上端的字和相邻竖行的第一个字非得平齐，这就叫做“平头款”。打个比方，就象我们排列四路纵队一样，每队后面的人数可多可少，但四个排头兵必须整齐地排列在一条横线上，后面的人再向这四个排头兵看齐。

这种“平头款”的形式，从元代开始，一直延续到明代的嘉靖年间，嘉靖以后的款识书写形式，从第二行起，开始向上抬高二格，但是，任何事情都是相对的，有其一般的规律，又有其特殊性，不可谓绝对化，否则，在鉴定工作中，容易犯教条主义的错误。



抬头款示意

各个时代所产生的避讳字，在书画鉴定中也显示着明显的时代性，所以用来作为断代的依据。早在唐代的书札和文章中，就已经有了避皇讳和避家讳的例子。郎唐代著名文学家柳宗元在《封建论》文章的一开始“生人(民)，果有初乎 吾不得而知之也”，这里的“生人”，本应写为“生民”的，把“民”改为“人”，即是在避唐太宗李世民的讳。所谓避讳，分为避皇讳和避家讳两种，避皇讳就是避当朝皇帝及先帝的名字。避家讳则是避作者自己长辈及先祖的名

字。避皇讳,规律容易掌握,避家讳,就显得比较困难,往往很难考证出作者先辈的名字，所以很难知道作者是避先辈谁的讳。

从宋代开始,避讳的形式比较严格,一般地讲,宋代避讳有这样几种方式；

缺末笔避讳，将所讳之字的最后一笔空缺不写，如“玄”作“玄”；“弘”作“弘”；“敦”作“敦”。

2 将所讳之字用同音字代替,如“玄”作“元”；“祯”作“真”。

3 将所讳之字,加注说明,如“桓”字讳,下注[渊圣御名]。“慎”字讳,注[今上御名]或[太上御名]。“旻”字讳,注[御名]。

宋始祖玄朗时,避所有带“玄”和“良”字结构的字,如舷、眩、玄、弦、泫、炫、县、畜、恨、诅、狼、埌、朗、阆等。

宋曾祖珽时,避所有带“廷”字结构的字,如挺、廷、庭等。

宋祖父敬时,避所有带有“敬”字结构的字,如“敬、警、擎、檠、儆。另外还避和“敬”字谐音的字,如竟、境、镜、獍等。

宋父弘殷时,避所有带“弘”和“殷”字结构的字,如弘、殷、纮、慇、泓等。

到了宋太祖赵匡胤时,除避上述宋朝祖先的讳外,还避

带有“匡”和“胤”等结构的字，如匡、眶、框、筐、勖、廷（避祖先）、胤、酳、挩（避音）等。

到了宋太宗赵吴（初名匡義，后改名光義）时，主要避带有“火”字结构的字，如炅、烜、耿、炯和憧、憬、扃等字。

宋真宗赵恒时，则避恒、垣、姮、恨等字。

宋仁宗赵祯时，则避祯、贞、桢、等带有“贞”字结构的字和带有“贞”声的字，如徵、澂、癥、懲、等字。

宋英宗赵曙时，避带有“署”字结构和“署”声的字，如曙、署、薯、竖、属、赎、杼、澍、抒等字。

宋神宗赵顼时，则避顼、旭、勗等字。

宋哲宗赵煦时，避煦、呴、酗、休、咻等字。

宋徽宗赵佶时，避佶、吉、黠、咭、郅、姑、鲃等字。

宋钦宗赵桓时，避桓、垣、恒、洹、瓛、完、丸、院、汍、绾、芄、莞、纨、鳏、源、萑、鹳、苋、狙、皖、瑗等字。

宋高宗赵構时，避横、苘、觿、勾、钩、呴、彀、媚、逅、诟、雄、遘、媾、篝、鞲、鸲、峋、觳、彀、够等形声字。

宋孝宗赵昚时，避昚、慎、蜃等字。

宋光宗赵惇时，避惇、敦、绨、錞、鹑、墩、邨等字。

宋宁宗赵擴时，避擴、纩、郭、椰、霍、鞹、鞟等字。

宋理宗赵昀时，避昀、匀、驯、畇、巡等字。

真正到了宋度宗赵禥时，宋势已经衰落，帝位为时甚短，虽有避讳之列，但已无意严守了，在一些书作题识中已不多见。

北宋后期虽然与金并存（宋政和五年即是金太祖元年),但从文献资料上看,金朝是不存在避讳的。

南宋与金、元、南北鼎立并存。从元太祖成吉思汗开始,到元后主天元终,据《廿二史劄记》,云“元帝后皆不讳名”。

明代避讳不甚讲究，除避少数皇讳，如明太祖朱元章的“元”,讳笔作“原”,明光宗朱常洛的“常洛”讳作“嘗”、“雒”,明熹宗朱由校,缺笔讳作“校”或作“较”,明思宗朱由检,讳“检”作“简”外,一般不严格避讳。

清代在康熙帝烨以前，无所谓避讳，至玄烨时较为讲究,如讳“玄”,以“元”字替代,或缺笔避讳。同时,兼避：炫、弦、眩、铉、率、牵。讳烨缺笔作“[illegible]”,或以“煜”字代替,兼避“晔”作“曄”字。

至雍正帝胤禛时,讳“胤”,用“允”字替代,或以嗣裔代，或缺末笔作“[illegible]”;“稹”字以“正”代替,兼避“真”、“贞”。

乾隆帝弘曆时,讳“弘”字,以“宏”代替,或缺笔作“[illegible]”,并将“紘”写作“[illegible]”,把“强”字写作“强”,把“曆”写作歷。

嘉庆帝颙琰时,讳“颙琰”两字;“颙”字作“永”,或缺末笔;“琰”字改作“玉[illegible]”。

道光帝旻寧时,讳“寧”字,缺末笔作“宻”,或改作“[illegible]”字。

咸丰市奕詝时,讳‘詝’字,凡遇‘宁’旁字时,皆缺笔。

同治帝载淳时,讳‘淳’字,改作‘湻’,或缺笔作‘淳’。遇‘醇’作‘醕’。

光绪帝载湉时,讳‘湉’,缺末笔避讳。

宣统帝溥儀时,讳‘儀’字,改作“彝”,或缺末笔作“儀”。

了解了这些基本避讳的知识以后,对鉴定进行断代和辨别真伪就有直接的帮助。比如,元代画家赵元(? —1372年),入明后,因避明太祖朱元章的‘元’,遂改‘元’为“原”,后因被征至京,图往贤功名者像,应对忤旨而被杀。如果赵元的作品,在元代署“赵元”款是符合情理的。待其入明后,如洪武年作品仍署“赵元”款,而不知道避皇讳的话,这件作品就有问题了。同样,清初“四王”画家中的王鉴,康熙人,最初号‘玄照’,他的作品康熙以前都署‘玄照’款印,到了康熙帝玄烨继位后,他才避讳‘玄’字改‘圆照’的。所以,王鉴的作品,康熙元年(1662年)以后的,决不可能出现“玄照”的印款。又如清中期著名金石书家邓石如(名琰),于乾隆时期的作品都署‘邓琰’款,到了嘉庆颐元年,仁宗颐琰称帝时,‘邓琰’款便因讳‘琰’字,而改号‘石如’了。所以,同样的道理,嘉庆以后的作品,邓石如再也不会落署“邓琰”的款了。再如,晚清篆刻家、书画家吴大激,原名吴大淳,同治年间因避穆宗载淳的讳,将‘淳’改字为‘澂’。

总之，避讳的问题十分复杂，有时应该避讳的文字，书画中则确实漏避了。如米芾《蜀素帖》卷中，两个该避讳的“殷”字，只缺笔避了一个，另一个则未作理会，这种情况虽属个别，但不能因为它局部的漏避一个字，就一定否定原作的真实性。相反，有些后世摹写前世的作品，如确定的南宋赵㚟的临唐代虞世南《二体千字文》卷，即是完全按照唐人的原件而忠实摹写的，文内的文字均属避唐讳，如“渊”作“[illegible]”；“世民”作“[illegible]”等，宋讳则反而不避。对于这种情况，必须客观认真的审视，从笔法、质地和气息上综合分析判断断，否则，容易将其误定为唐人所作。近人陈垣所著的《史讳举例》，对于避讳字有详尽的考证，可以参阅。

个人风格鉴定

书画家的个人风格系指书画家在书画创作的过程中，流露出的，长年形成的用笔习惯（亦称笔性）或署款中所形成的独特的书写方式，首先谈一下署款中的个人风格问题。

例如：宋徽宗赵佶的署款习惯，一般是在完成的作品上先书上“御制御画并书”或写上“宣和殿御制并书”的“瘦金书”书体，然后钤上“御书”朱文长方印，或钤上一枚“御书”葫芦形印，印泥为蜜质的（宋代的印泥是以蜂蜜和朱砂调和，做成印泥的。元代的印泥多为水印，即以胶水调朱砂色，因而钤盖时，显得稀薄或模糊不清。明、清时代的印泥一般为油印，即把经过多年晒制的蓖麻油调以朱砂等颜色

制成),最后再画‘天下一人’的押(如‘天’形)。赵佶的画押一般讲,分有两个时期,早期的款押用笔纤细瘦弱,晚年的款押肥粗劲健。他31岁以前的写法(1112年),下垂的两笔线条向左右叉出,右笔斜度较大,如韩混《文苑图》中的画押‘天’。31岁以后的画押开始翘脚,形成“天”的形式,这种翘脚的画押,时间只有五年左右(即1112—1117年之间)。晚年的画押,下垂的两笔开始收拢,形成‘天’的形状。



宋徽宗的题签和金章宗的题签,字形极为相似,金章宗也学‘瘦金体’,他们书写图名时区别仅在于徽宗写‘图’字如‘圖’(囗上为“口”),而金章宗写“图”为‘圖’(囗上为‘厶’个”)。

北宋的书画家米芾的署款,也很具特色,他的‘芾’写法

如‘ 芾 ”,四十一岁以前则书为‘ 黻 ”,行书则写成‘ 芾 ”,而从不写为“ 芾 ”,作伪者不掌握这个规律,往往将“ 抶 ”写为“ 芾 ”(“ 市 ”和‘ 市 ”的区别)。

“ 元四家 ”中的倪瓒,从不写这样的‘ 倪 ”字,而写成叫“ 倪 ”,晚年则把‘ 兒 ”(ni)字中间的距离拉得较宽;‘ 瓒 ”字的写法,早期为‘ 瓚 ”,(“ 兟 ”,,而非‘ 赞 ”,,至正十三年以前这样写),晚期写“ 瓒 ”为“ 瓚 ”(为“ 扶 ”字,而从不写成“ 犿 ”),并且‘ 瓚 ”字的‘ 王 ”边旁和‘ 贊 ”的上面近于平齐,形如‘ 瓚 ” 这就是倪瓒的署款特点,而作伪者往往将“ 扶 ”写为‘ 犿 ”字。



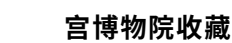
元代赵孟頫常题“ 水精宫道人 ”款,而作伪者又往往误“ 精 ”为‘ 晶 ”,错写成‘ 水晶宫道人 ”,一字之差,破绽皆露。“ 赵文敏 ”是赵孟頫死后的谥号,而有的作伪者又无知地将谥号写在有标明其生前年号的赝品里,闹出荒唐的笑话来。赵孟頫在书法中往往习惯落“ 孟頫 ”款,在绘画上则签‘ 子

昂’款,他的‘ 颊’字写法,‘ 北’字弯曲成圆角的,多为真迹,而挑脚如‘ 北’或折脚如‘ 北’的,多为赝品。他的‘ 昂’字写法如‘ 昂’,,是真迹,‘ 昂’,字下面写‘ 卬’的是伪作。赵孟頫的伪作特多,明代人金琮,专假赵书,且颇能得其神情。后人也有将金琮本款的作品,挖去金琮款,添上赵孟頫的伪款,冒充赵字。

吴镇的署款,多署“梅华道人吴镇”,而作伪者则多署“梅道人吴镇”,虽然仅差一字,其中便有是非真伪之谛。吴镇的赝品,尤以詹僖仿制最为神似,其仿吴镇的墨竹和书法,十分娴熟,写得很流畅,欺骗性极大,唯侧锋偏多,时而露出破绽。

文微明的署款,四十四岁之前书‘ 文壁’款,‘ 壁’字有“从土不从玉”之说,他兄弟三人的名字,也都是‘ 从土’的,如兄名‘ 文奎’,弟名‘ 文室’,而作伪者则多把‘ 文壁’误写为“文璧”,从而便可识得伪劣之作。文氏四十四岁以后,他便不再写‘ 文壁’款,而以字行,改书‘ 微明’,他的‘ 明’字写法郊‘ 朋’,而从不写作‘ 明’。文微明的书法赝品,尤以“赤壁赋”造假最多,有的书卷还写得酷似,但对于这种“笔笔象’的‘ 酷似’作品,尤其需要多加注意,因为太过于“规格化”了,作伪者生怕你不相信,因此要‘ 笔笔象’,这样反而很不自然,好似在‘ 做戏’。

“吴门四家’中的仇英(号实父),他的作品造假最多,

主要为明末清初时造的“苏州片子”（一种假画的俗称）。他的署款行楷书一般写为‘实父仇英制’,而其中‘实’字的写法为‘’，中间写“田”而不写‘’，赝品一般多写为‘’字,中间写‘’的都是假的。但隶书款除外，如台北故宫博物院收藏的《仙山楼阁图》轴,其中为隶书署款,‘实’字的写法为‘’,画作又确是真迹。仇英的画作用笔,极为精工,很难见到‘懈笔’(松懈不严谨的用笔),所以,鉴定仇英的作品,一看款中的‘实’字,二看有无‘懈笔’,三看他画中独具个性的“小眼睛人物”（仇英所画的人物，眼神与众不同,很特别,是一种‘恍恍惚惚,似睡非睡,似睁非睁’的小眼睛),三者结合,互为映证,方才可靠。

明代吴门的书法家吴宽的署款，“宽”字的写法也有讲究,真迹写法如‘’,‘’分四笔写成,写‘’,的皆假。某博物馆有一张红金笺书写的吴宽字扇，红金笺是明代的，字却是假的,原因就在‘’与‘’的区别上。





在董其昌的书画署款中，过去鉴定界曾有“画无其昌”“字无玄宰”之说，意思是说董其昌在绘画上，从不署“其昌”的名款，皆书“玄宰”二字，而在他的书法中，又从不署“玄宰”款，而书以“其昌”的字样，现在看来这句话是片面的，只能相对理解。南京博物院有很好的董其昌画作，其中《瑞芝图》轴、《山水卷》等皆落“其昌”款，《山水卷》尤为精绝，画卷以楷书写款，且不钤印，这种由楷书落“其昌”款，又不钤印的画作，却是董其昌画作中的至精之品，只有在董其昌的得意之作中，他才用楷书写款，且以不钤印章的特殊方式来显示他的精作。



传世的董其昌书画赝品极多，董其昌也乐得其趣，曾自谓“余画山水，郡中多赝本，反工于余，余无以止之，以此辨之，知真者，不必工也。”事实上，在鉴定董其昌的绘画作品中，往往以“丑董”为真，他的真迹中追求的多是一种稚朴天真的拙味，线条稚拙不连贯，而且曲如蚯蚓，可谓无半寸直线，初看确实不美，然“丑拙”之中，淡泊明洁之美则又历历在目，雅韵高妙之处便结于此。

朱耷是明宗室后裔，清初著名的遗民书画家，号八大山人。早年署款有“刃雀”“个山”等，晚年署“八大山人”款，并将“八大山人”四字隐寓书写成“哭之”“笑之”的画押形式，以喻他人清后苟且偷生、哭笑不得的

压抑生活。他 69 岁以前书写的“八大山人”款中，带有明显的篆意；“八”字写法折笔作弯交状，形如“”。69 岁以后署的“八大山人”款，已不再有这种硬性的折笔，被称作“光头款”。朱耷在所署的年款中，往往也只署“天干”，不署“地支”，有时又故意把“地支”变写成“古干支”，喻为“有天无地”。他的弟弟号牛石慧，也善画，有作品传世，多作花卉蔬果等，署款也十分怪诞，把“牛石慧”三字连缀书写成“生不拜君”的字样，传说他的“牛”字和八大山人的“八”字，拼凑在一起，正好组合成一个“朱”字，意为“朱不拜君”，用以渲泄他朱姓皇戚反清复仇的愤懑情绪。

“四王”中的王晕，早年署“象先”名款，尔后才署“王翬”款，他早年的作品“翬”字上的“羽”字较大，而越到晚年“翬”字上的“羽”字压缩得越扁，而“羽”下面的“军”字却越来越开张。

王原祁的署款，一般署为“康熙×年麓台王原祁仿某某笔意”等题识，他康熙的“熙”字写法很有讲究，楷书写为“熙”，行书写为“”，而赝品山水中“熙”字的与法往往为“”。

乾隆时的宫廷画家张宗苍以善画山水著名，他署款的“苍”字写法也很有特色，“艹”头分四笔写成，其中第三笔的“撇”拉得极长，正好充作下面“”字的第一笔“撇”，而下面的“”字，则省去一撇，形如“”，完整的写法则为

”。凡“草头”中的‘撇’和‘’字的‘撇’分开为两笔的画皆伪。

“扬州八怪”中的李(字复堂),署款也很具特点,他的‘”字有四种写法,分别为“”、“”、“”、“”。早年署款用‘魚’旁,乾隆十四年(1749年)正月(63岁)开始改‘魚’旁为‘角’旁,从鉴定的意义上看,这很重要,也就是说,在他63岁以前的作品中,绝对没有署过‘角’旁的‘’字,否则画伪。但是,‘焦’旁的‘’字,在他63岁以后的作品中还有间用着,但极少,并没有完全消失,这点,还须注意。他有时也铃‘裹善’或‘腹糖’的印款,戏取‘李鱓’和“复堂”的谐音。他还有一个特点,就是纪年时比较喜欢用“古干支”,如某画作中署有“懊道人李鱓作于焉逢摄提格”,这个“焉逢摄提格”,就是‘古干支’款,意为‘甲寅’的纪年。“古干支”出自诗经‘尔雅’篇和‘史记’中,在一些有关文史或画家年谱的书籍中都可以查到。

除了上述的书画家个人的署款风格外,掌握每个书画家的笔性特点,对书画鉴定也是至关重要的一个环节。笔性特点指什么呢?笔性就是每一个人有规律的用笔习惯所形成的个性特点。每一个人的执笔、行笔的方法都不可能一样,各人有各人的习惯,这些不同的用笔习惯,必然在行笔作画时不自觉地表现出来。例如说,某人字写得“瘦长”,某人字写得‘方头方脑’,某人画的画很‘洒脱’,某人用

笔过于“拘谨”等等，这就是我们所说的书画家的“个性特点”。一个人的笔性特点，是他在几年、十几年或几十年的时间里，长期积累所逐步形成的习惯，自然有着强烈的个性。鉴定书画的关键，便是要熟悉掌握每个书画家的笔性，比如，你所熟悉的某同事，或是你的家人，给你留有字迹或书信,即便是不署名款,你一看,便知道这是谁的笔迹,这就是因为你所熟识的朋友或家人的笔性特点给你留下的深刻印象。那么，作伪者为了金钱，仅用几天，几十天或用几个月、几年的时间去研究摹仿你十几年、几十年来积累形成的用笔习惯,去摹仿你多年形成的笔性,毕竟是‘仅得皮毛’,会显出许多‘失真’,这些‘失真’的地方,也就往往是我们鉴定真伪的突破口。

再者，人的摹仿毕竟不是电脑控制、纯机械性的，可以把作品仿制的一模一样，分毫不差。人是有思想的，作伪者在仿造别人作品的同时，也同样会把自己几年、十几年或几十年来形成的用笔习惯不自觉的流露出来，这是无法控制的，所以在一些仿制的赝品中，往往又可以看到作伪者露出的笔牲特点，哪怕是一点一滴。这就要求鉴定工作者练就一双火眼金睛，能够明察秋毫，去伪存真。所以，熟悉掌握每一位书画家不同时期所形成的不同的笔法特点，以此为依据，才是鉴定中最重要的依据，也是最可信的第一手资料。因此，对某一个书画家不同时期的作品，看的越多，掌握其笔性特点的信息量就越大，鉴定的可靠性就越大。多

看了某书画家的作品，在心目中有一个某家某派作品风格的标准形象,有个“样板”为依据,就象瓷器鉴定要多看“标准器”一样。只有多看真东西，才能更好地识别假东西，只有掌握了某画家早、中、晚期不断变化的笔法特点，才能正确的认识某人作品的全貌。杨新先生曾在《书画鉴定三感》一文中提出，书画鉴定人才的培养，必须十分重视鉴定人员的艺术创作。的确，从历史上看，历代书画鉴定家，大多也是能书善画的艺术家。宋代的米芾、米有仁父子，元代的赵孟頫、柯九思等人,明代的文微明、董其昌、清代的王原祁、王撰、卞永誉,现代的吴湖帆、张大千、启功、谢稚柳、徐邦达、扬仁恺、刘九庵等诸先生,不但是当今著名的鉴定家，而且也都是享誉甚高的书画家。

其中的原因非常简单，学习书画鉴定，必须懂得书画的笔墨气韵，并且要能够深入了解他人作品中的用笔特点，水准的优劣。辨明是非最便捷的方法就是自己去实践，这样便能很快由局外人转为局内人。否则，一旦提及某时代、某人、某画派画风特点是“苍老”、“秀柔”还是“厚重”、“飘逸”,或是“生拙”、“沉凝”等,则难以理解和感觉到。

二、书画鉴定的其他手段

在书画的鉴定中，为什么要把书画家本人的印章、书画用的纸绢、书画的装裱形式、画中的题跋和收藏家铃盖的”

收藏印及有关著录书作为辅助依据来认识呢？

印章本来是作为证明身份的“信物”，是取信于人的“凭证”。书画家在自己的作品上钤盖自己的印章，表示这件作品确系自己的作品。鉴赏家盖上自己的印，表示此画我确实看过，标明了自己鉴别真伪的能力。收藏家盖上自己的印，说明这件珍贵的作品由自己收藏过，在历史上可以流芳百世。因此，无论画家本人、或是赏鉴家和收藏家，钤印时，都是相当慎重的。但是，问题就出在印章的质料是铜质、玉质或石质做成的,坚固而耐用,一方印可以用几十年，一百年或几百年，人死了，印还在，别人可以将它钤盖到伪造的书画上去,这种事情,古代有,现代有,今天也有。有的爷爷出名,孙子仿,老子出名,儿子仿,都生着法儿偷盖老爷子的印，于是，就造成了假画真印的问题。晚清时，某人曾得到了戴熙的两颗真印，于是请人摹仿戴熙的山水，钤盖真印，加价出售，一些人买画时又只注重核对印章，结果是大上其当，现在这件戴熙的假画还收藏在东北某博物馆中。晚清的任伯年，现代的齐白石，陈子庄等著名书画家，不少作品都带有假画(字)真印的问题。

何况现代科学技术的发展，照像制版腐蚀出的印章，可以和原印复制的完全一样，现在上海等地的一些仿造现代名家的赝品上，完全用照像制版的印章钤盖，和真印相比，唯朱文印略粗，白文印略细，别的无甚出入。所以，印章虽为“信物”，但并不可信，在书画鉴定中只能做为辅助依据

来看待。

但有的时候，印章的辅助地位也能转化为主要依据，这就需要辩证的看待。例如元代赵孟頫的一方“赵氏子昂”铜方印，在大德六年(1302年)以前，此印尚好。大德六年(1302年)以后，这方印似乎跌损了，上面扁凹下去成了“口”形，如果这时书画上的年款仍然署大德六年以前的年号，那么此画便必假无疑了。

吴伟在弘治八年(1495年)时，明孝宗皇帝朱祐樘曾赐他“画状元”一印，所以，吴伟画上钤有此印的，必是弘治八年(1495年)以后的作品，否则必假。

清初的花鸟画家蒋廷锡，代笔作品极多，多工细浓丽。其实，蒋廷锡的作品多是半工半写的，墨中也往往调有赭石颜色，画上也必钤有一方椭圆形的朱文印“漱玉”，没印的多是赝品。

再如，乾隆时，刘墉的书法很出名，索求者甚多，于是刘墉的书法应酬不过来，便由姨太太代笔书写，代笔的书风和刘墉的书法十分近似，唯姨太太的代笔书作上一般都钤有“飞腾绮丽”一枚朱文方印。

纸和绢在书画的鉴定中，也是作为辅助依据来看待的。虽然从它的质料，成色上能看出大体年代，例如，晋唐时期有“麻料纸”，五代时期有“澄心堂纸”，北宋时期有“金粟山藏经纸”，明代有“宣德笺”、“红金笺”，清代有“罗纹宣”等，但为什么只能把它们做为辅助依据来对待呢？因为前

代的纸（或绢）是大批生产的，库存的旧纸，很可能流传到后代，后代人又有可能用前人的纸绢作书画，如不少明代画家就用的是北宋的“金粟山藏经纸”，如果署上宋代某画家的名字，单靠纸张断代，就要上当。二十年前，笔者还见到某文物商店曾少量向熟人出售过“乾隆纸”’现在不少博物馆也还都收藏有明、清宫廷用的纸张和“蜡笺”。近代张大千为造假高手,所造假画,不少用的都是明、清时的旧纸,而且造的很像，如果不从笔法上去鉴定，单靠对纸张的断代，自然是要吃亏的。所以，纸绢可以大体断代，但不能认定作品的真伪。

在一些书画的鉴定过程中，我们经常可以看到一些同志拿着放大镜，在绢上找着什么，你问他，他说在看绢的年代,在数经纬织线,经线多少根,纬线多少根,数到最后,连他自己也数糊涂了。其实，这是在唬人的，绢本的东西只能根据气息，大体断代。至于经纬线的织造方法，前代、后代差别并不大,前代有的织法,后代都会有。但是,在感觉上，宋绢质量上好，细密匀称。到了元代，绢的质感较宋时显得粗一些。明代中期以后，有一种稀薄像纱布的粗绢，网眼很大，作画时漏墨，非得靠命纸裱托后，方才能书写作画。到了清代晚期，这种粗绢又时常可见，而在这些差绢出现的时候,好绢也同时存在,并且在织造方法上,早、中、晚期变化并不显著，并无多少规律可言。只是宋、元时代的绢本画，以至明代前期的作品，由于年代久远，又裱托卷展多次，因

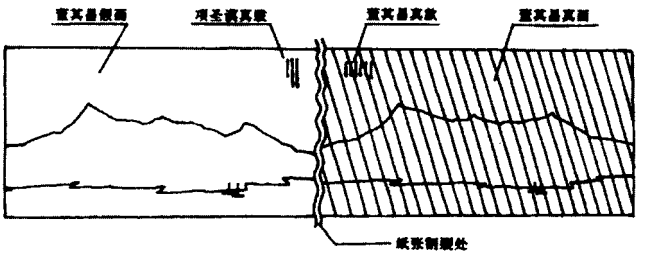
而出现了一种挺而发亮的‘宝浆亮”,但就此也得留神;‘宝浆亮’也是可以‘做’出来的,中药店里出售的‘白芨”;泡水后，刷得次数多了，也能产生旧的亮光，经验不足的人不易识别。宋代绢有个特点;‘破而不散”,破损时呈‘鱼嘴纹”状(像鲤鱼嘴一样翻翘着),但是,丝线并不散断,这是由于宋绢质地上乘，织造细密的原因。

书画的装裱形式，在书画鉴定的过程中，也起着辅助作用。掌握各个时代装裱形式的特点，对鉴定能有相当的帮助。例如，我们现在所能见到的最早的书画装潢是北宋时的‘宣和装”,而后有北宋的‘旋风装’等。明代以前的手卷都没有‘引首”,就更不会有写‘引首’的了。自明代才有了“引首”这种装裱形式，立轴中也同时出现了“诗堂”。但是，这些旧的装裱形式又往往给作伪者带来了种种骗人的机会，他们保留原来的旧装裱，挖出书画本身，再将仿造的伪本嵌裱进去，可以做到不露痕迹，用所谓“金蝉脱壳”的办法来偷梁换柱。因此，仅凭装裱风格来鉴定断代，是要上当受骗的。南京博物院有旧藏的伪唐寅山水两本，边跋上都有吴湖帆的真题，就属于上述情况。

书画中的题跋在鉴定的过程中，也是做为辅助依据来看待的。

题跋是书画家在完成作品后或装裱后，由朋友或收藏家题加在画芯上的文字,在这些内容中,有说明书画的创作过程，并对作者的书画技艺大加赞扬的，有的是考证作者生

平传略的，有的是研讨作者流派风格的……。但是，作伪者又往往钻了同时代人题跋的空子。例如，文微明是沈周的学生，文微明看了老师的画，在画上题跋说明当时是怎样看着老师完成作品的，有如“确系真迹”云云。问题就出在作伪者有移花接木的本事，他们把真画和真跋割裂为二，把真的书画配上假的题跋，把假的书画配上真的题跋，一幅变两幅，真真假假，从中可以多赚金钱。典型的例子如：南京博物院收藏的一幅董其昌的《昇山图》卷(见《艺苑掇英》第五期），画中有明末著名收藏家兼画家项圣谟的真迹题跋。项氏的鉴定水平较高，他在题跋中就谈到这张董画画得非常好，确系真迹。经过鉴定，最后确认项跋是真的，而董画则是假的（为清代朱昂之所伪），项跋和董画是拼接上去的，并且画中项跋的题识位置也很别扭，由此认定，这是一幅经过作伪者‘分割、嫁接’的产物。



伪董其昌《昇山图》

收藏印在书画的鉴定中,也能起到一定的辅证作用,我们如果将一幅作品上的收藏印按时代排列一下，就大致可以看出它的流传过程，这也就是通常所说的“流传有绪”。不少收藏家都有很高的鉴定水准，由他们鉴定后钤盖收藏印的书画，可靠性就要大些。如明代项元汴的“天籁阁”、董其昌的‘玄赏斋’、清代卞永誉的‘式古堂雅玩记’、安岐（仪周）的‘鱼雁无恙’、耿昭忠的‘丹诚’圆印、‘真赏’葫芦印、王时敏第八子王琰的‘颛苍’、‘藻儒’、‘拙修堂’（此人眼力极好，收藏可靠）的收藏印，以及现代收藏家庞莱臣的“虚斋’印、顾文彬的‘过云楼’等诸收藏印。对待收藏印，我们如何来认识它呢？收藏印如果是真的，只能解决作品的时代下限问题，还不能完全解决书画的真伪问题。诸如上述的现代收藏家庞莱臣、顾文彬，虽然收藏宏富，又有著录书传世，但是他们后期也同样利用他们的声名，作有不少赝品传世。所以，对待收藏印，只可把它看作辅证的依据，而不能作为鉴定的主要依据。

书画的著录书，在书画的鉴定中也起着辅证的作用。对于收藏的书画作品或对看到的书画进行文字的记录工作，并将记录编撰成专门的书册，就叫书画的著录书。著录书有宫廷收藏的著录和私家收藏的著录之分。宫廷收藏的著录书有如《宣和画谱》、《宣和书谱》；《石渠宝笈》等等。私家的著录书有如卞永誉的《式古堂书画汇考》、安岐的《墨缘汇观》、庞莱臣的《虚斋名画录》、顾文彬的《过云楼书

画记》等等。再一类就是明显作伪用来欺骗买家的假“著录”，如明代张泰阶于崇祯六年（1633 年）编成的《宝绘录》，其中著录的书画自六朝至唐、宋、元，明，无朝不备，记有三国的曹不兴，晋代的顾恺之、陆探微、飞隋代的展子虔、张僧繇以及宋元各大名家之作，应有尽有。无怪清代吴修在《青霞馆论画绝句》中取笑他“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。”另外，有一些著录书，倒也不一定是作者在故意伪记，确实是限于著录者的水平，记录不确，造成误处。如清末邵松年的《古缘萃录》卷三，著录了明代杜琼的《仿荆关寒山行旅图》，署记年款为“嘉靖甲戌秋七月”，在嘉靖年号的四十五年中（1522—1566 年），根本就不存在“甲戌”这个“干支”，况且杜琼死于成化十年（1474 年），也根本没有活到嘉靖，这种情况，就属于不加考证的误记。从这些举例中，可以看到，对前代著录的文献要具体分析，不可盲目轻信，正确的态度是一分为二，把它作为辅证的依据，利用这些文献，可以弥补目鉴的不足。

在书画的鉴定中，一些有关的文史知识也是作为辅证依据的。例如，明万历年号有四十八年（1573—1620 年），明神宗朱翊钧七月死后，八月即由明光宗朱常洛继位，改元“泰昌”。朱常洛称帝仅一个月，就命宿西天，九月又由熹宗朱由校继位为皇，朱由校继位后，一直延用“泰昌”的年号，直到次年才改元“天启”。所以，许多史籍上记载的是，

“万历”只有四十七年；“泰昌”仅一个月也被称作是一年。因此，如果在书画的纪年上，署的是“万历四十八年春日”或“夏日”。均是符合史实的，如果写的是“万历四十八年冬月”(万历四十八年八月改元‘泰昌’年号的)或‘腊月”，这件书画的纪年便不符逻辑，疑有问题了。

再如，一幅假的元代盛懋的山水轴，画上题款是“柴门闻犬吠，风雪夜归人，壬戌秋日盛懋”。从题款上看，这是两句唐诗,但是,元代人题诗有个习惯,只写自己作的诗,不去题录唐人的诗句，直到明代中期以后，才开始有唐人诗意图出现。所以，这幅画又经过其他依据的辅证，确认是明人伪作。

以上是书画鉴定中，主要依据和辅助依据之间的相互辅证的举例，主要用来说明为什么时代风格，书画家的笔性和个人风格是鉴定中的主要依据，而书画家本人的印章，他人的收藏印、题跋，著录和装潢形式等，只能作为辅证依据的原因，这也是书画鉴定工作中必须明白的基本原理。

三、古代书画赝品的制作方法

书画造假的手段大致有三种，即完全造假、利用旧书画做假和真伪掺杂(即半真半假)等方法,《书画说铃》一书对此有较详细的阐述。

书画的完全造假

书画的完全造假,主要有临、摹、仿、造四种方法。

临：把原作放在眼前，边看边画，主要针对写意画和草书类用笔灵活的作品。它的优点是不受拘束，气韵较活。其缺点是易于走样，从中易过多显露作伪者自身的笔性特点。

摹 用纸、绢蒙在原作上,下透灯光,显出原作的线条轮廓，然后用淡墨依样描写。摹的优点是最易得其形似的，缺点是有欠生动。但摹的方法行之最早，用之最广，如我们现在见到的王羲之的《兰亭序》，无论是冯承素摹本、褚遂良摹本或是虞世南摹本，都是用“勾填”的方法摹制的，这也就是我们所讲的“摹本”。南京博物院有一卷元代杨维桢的《梦游海棠城诗》卷,顾文彬《过云楼书画记》卷三著录，作于己酉（1369 年）春正月，即是较好的摹本，今原作真迹藏于天津文化局文物处，两者相比较，字字相同，维“南博本”笔法略感滞弱拘谨。

苏州文物店有一本明人无款的《昭君出塞图》卷，人物神态，山石树木画得都很精采，很具水准。同样，该店还有一本完全一样的摹本，相比之下，毕竟后一本卷子在笔法上显得纤弱，青绿设色也较前者显得浮燥而有“火气”，后本为清中期的摹本。

仿：一般的讲，仿作是没有范本的，作伪者仅凭自己的

想象,仿学某人的笔法特点,自由写画,这样作伪,缺点是作伪者往往夸大某人的笔法特点，做的“笔笔像”，生怕别人说不像,结果反而画蛇添足,露出‘马脚’。有利的一面是，由于它是无范本的仿制，属于信笔写画，因此易于气韵生动。如果作伪者十分熟悉原作者的笔法特点，本人也是十分高明的书画家，这种高水平的仿制，具有极大的欺骗性。

今人张大千，不但是著名的书画家，也是第一流的造假专家,尤其对明代徐渭、清代的石涛、石溪、八大的研究十分精到,哪位画家,早、中、晚期各有什么特点,各用什么样的印章,用哪方印,什么印章在哪一年跌损过,留下什么痕迹，他都精心研究过，加之他高超的绘画水准，又利用一些古、旧纸张作假，所以，他所制作的假画，几乎可以达到乱真的程度。国内、外不少博物馆和收藏家都藏有这类被当作真迹的仿品。无锡市博物馆藏有一本张大千仿徐渭的《杂画图》册,信笔挥洒,气韵流畅自然,更以旧纸仿制,气息也颇陈旧，唯画中笔性纤巧尖峭，和张大千笔性一致，时而露出张大千造假的破绽。对待张大千仿造的这类高水准的假画，只能从笔性中去找张大千的影子，从蛛丝马迹中去破释其中的奥秘。

造：即指臆造。臆造是作伪者不管某派某人的作品是怎样的风格特点，仅凭自己的想象去胡乱制造，然后写上一个名家的名款就去骗人。像岳飞的“满江红”词、文天祥的字、唐伯虎画的‘虎’等等,就纯属无稽之谈,这类伪作,由

于作伪者水平低下，作品也都恶劣而易于识别。

利用旧书画作法

旧书画作假通常使用的方法就是挖款（或刮款）、添款、改款、挪移题跋、拼凑画芯(也俗称“转山头”)、长卷割裂等方式。

一般的说，大多数作伪者是将无款画改为有款画，将无款的作品添上某名家如仇英、石涛的名字，这是最简便易行的方法。最常见的就是将明代前期院体、浙派画家的无款作品改成南宋李唐、马远等人的画，将时代晚的改为时代早的,因为明代院体、浙派是学南宋院体的,风格基本一致,都用斧劈皴技法，况且明代院体，浙派画家又不善落款（或只落单款),往往只钤一印,作伪者就利用这一点,添上假款，便可骗钱。鉴定这类的画，只能从笔性和气息上去识别，即宋人用笔重，明人用笔轻，宋人行笔慢，明人行笔速疾跃动而笔线尖刻。

改款、挖款或刮款稍微麻烦一些，有的作伪者将某画家书写的款识“×××临”(或摹)的最后一字的“临”(或摹)的字样刮去，冒充被临摹人的真迹。如无锡市博物馆藏有明代崇祯时的画家周志的一件山水作品，这件山水，周志完全是按沈周的原作临摹的，因此临得十分相似，在画幅右下方，作者写了“周志临”三个字，作伪者将周志名款下的“临”子刮掉，在刮痕的地方钤盖了二方沈周的假印章，正

好巧妙地掩盖了刮痕，很难察觉。又在“周志”款的上方，添加了一个“沈”字，这样，款就变成了“沈周志”三字。“志”的意思本来就有‘记’的含义，在作品的题款中，书画家往往也多写有‘××记’、‘××并记’的习惯，所以‘沈周志”三字并没有什么说不通的地方。但毕竟作伪人添上的这个“沈”字在笔画和墨色上和原作有微妙的差异（纸张托裱前与托裱后写款的感觉不一样，托裱前，纸未上浆，是生纸，墨色渗透进去，托裱上浆后，纸张变熟，墨色渗不下去，因此款字墨色是浮在纸面上的），所以，还是露出了破绽。

某博物馆收藏有一幅邹喆（清初“金陵八家”之一）临摹明代沈贞洁的花卉轴，画芯上，邹喆署款‘癸巳午月临’，结果，作伪者把其中的‘临’字刮掉，添上了一个‘题’字，又在画上加上了‘沈周’的伪款，这样，一幅邹喆临摹的真画，就变成了邹喆题跋的沈周假画了。

再者，作伪者还常利用一种叫“转山头”的方法，来改制旧书画，这样可以把一幅画改成两幅画，或真画配上假题，或真题配上假画，一张画可以卖两张画的钱。具体的操作方法，就是在山水画中远处的山头上，沿着山头的轮廓线慢慢地揭开，使真画和真题分离开来，然后把分离成两半的画芯和题识部分、各接上一段纸，真题的补上假画，真画的配上假题，由于画芯的接缝处是在画中远山的山头上，所以极容易拼接，又不太容易看出痕迹，因此，旧古董商们把这种画叫做“转山头”，以此来蒙骗有一定经验的买主。但

是，把这种拼接过的画芯拿到光亮处，透光照一下，便显示了原形，毕竟拼缝处的纸要厚一层，所以透光度也不一样，可以较明显地看出拼缝处的轮廓线。对于一些小的册页、横披等，有时作伪者怕买主透过光亮看出破绽，故意将它托裱的厚一些，多加几层复背纸，做成“镜片”的装裱形式。所以，如果发现画和款题的风格不协调，又装裱成厚厚的“镜片”,应特别提防’转山头”。这‘转山头’的作假方法，只出现在纸本书画中，绢本及金笺由于经纬线及金色质地无法接合，所以不存在这种作伪情况。

还有一种被称作“魂子”的作伪方法，也就是我们通常所说的“揭二层”，这种情况一般为裱画师所为。有些书画家喜欢用‘夹宣’作书画,所谓‘夹”,纸张必定有两层,这种二层合一的‘夹宣”,吃墨多,渗透性强,所以作画后,第二层上也能留下较为清晰的形象，但毕竟揭下的第二层纸张，由于纸张纤维经过牵拉，和原来平整光滑的纸面相比，有明显的毛涩失神之感。作伪者将揭下的第二层书画作品，对照上一层的书画形象，做一些局部的添加补笔，该填墨的填墨,该加色的加色,再加盖印章,装裱起来,这样‘魂子’的造假过程就算完成了。某文物店收藏的一幅徐悲鸿的《卧猫图》轴,就属于这种造假方式。

代笔书画问题

在书画的鉴定中，还常常会遇到代笔书画的问题，这种

情况原因比较复杂，有的画家是由于名声很大，索画的人很多，应酬不过来，便请学生或弟子代笔。有的画家则是因为只善山水，可求画的人要求他画花鸟，可他不会画花鸟，又羞于推托，于是便请别人代笔，自己署款。有些画家由于年龄大了，者眼昏花，求画的人又出高价索要精细的画作，于是，又出现了本人画粗笔写意的，弟子画工笔谨细的，属于半真半假的代笔书画，其中款识又是由本人签署的，这几种情况，在历代书画家中都不乏其人。

宋徽宗赵佶传世的许多画作，都是由画院画家代笔，尔后由赵佶本人署款而传世的。

周臣是唐寅的老师，由于老师的名声远逊于学生，所以周臣晚年生活贫困时，所画的山水，也请唐寅落款，然后卖钱，这样一张周臣的真画，就成了唐寅的代笔画了，在传世唐寅的山水中，一种较为沉凝板滞，缺乏飘逸灵动用笔的作品，就是周臣的代笔画。

文微明也有不少代笔画传世，他在给朱朗（文微明学生，山水仿文微明最为形似）的信札中曾记有“今日无事，请过我了一清债”，即是请朱朗去替他作应酬画，了结一些画债。

明末董其昌的代笔画更多，据启功先生认为，给董其昌代笔的画家可知的就有七家之多，他们是沈士充、赵左、赵洞、叶有年、杨继鹏、珂雪和吴振。后人也有诗称是“隐居赵左僧珂雪，每替容台应接忙，泾渭溷渑终有别，漫因题字

概收藏”。顾复《平生壮观》卷十又记载‘先君与思翁(董其昌号）交游二十年，未尝见其作画，案头绢纸竹箑堆积,则呼赵行之洞，叶君山有年代笔，翁则题诗写款用图章”。程庭鹭《篛庵画麈》卷上也称‘曾见陈眉公(陈继儒)手札与子居(沈士充)老兄,送去白纸一幅,润笔银三星,烦画山水大堂，明日即要，不必落款，要董思翁出名也”。从以上文献的记载中，就可以看出董其昌书画的代笔情况。一般地说，董画真迹用笔有拙趣，沈士充的代笔画染得太多，赵左的代笔画笔性比董其昌尖薄，反过来说，董其昌的用笔比赵左含蓄圆厚，沈士充和赵左的代笔画风格都有些象董其昌早年的作品。

王时敏的画，有时也请儿子王撰代笔，王撰署款时的字写得瘦长一些、工整一些，落款垂直不歪，而王时敏的真迹落款，书法轻松，但写写就会习惯性地向左倾斜。

王翬晚年眼神不好，山水中的人物也由学生杨晋代笔。

扬州画家边寿民，也有不少代笔画，他的外甥薛怀，就是其中的一个。

“扬州八怪”之一的金农，五十多岁才开始学画，但传世作品,人物、花鸟、山水都有,现在看来,只有一种拙劲很大的，形似鸡毛帚一样的墨竹和一种用笔很生涩沉凝的人物是他本人的作品，这类的画用笔和金农书法的笔性是一致的，其他均由他的学生罗聘和项均代笔。

郑板桥的画，不存在代笔的问题。但传世的假画实在

太多,有“山东假”“兴化假”,够年份的也不在少数。他在山东范县、潍县作县令的时期，曾在家里请了一位谭姓的木匠,名子猷,号云龙,这个人开始是临学郑板桥的兰竹,后来就开始仿造他的假画。郑板桥画石头一般不点苔，除非画得至精之作，才在石头上点有苔点。而谭子猷的石头则多遍布苔点。过去，曾一直认为谭子猷仿造的假画用笔臃肿，水准达不到郑画的程度，但从近年来新发现的落有谭子猷本款的竹石作品来看，他的水准决不是想象的差郑画很远，有些作品的水准，实际上已经达到了乱真的地步。

齐白石晚年的作品，也存在代笔的问题，齐白石的作品止于他九十五岁、九十六岁谢世。他的学生娄师白曾说过，齐先生七十以后的作品，由于年老眼花，一些细笔的小虫蝴蝶之类的就由娄师白和齐子如（白石子）代笔。齐白石并对他们说，不要全画完，留下一二条腿不要画，等别人来取画时,齐白石再当着别人的面,把腿添上,然后落款,让你看着，这画确实是他亲手画的。

代笔书画不同于完全造假，有些书画虽然不是本人亲笔所画，是别人代笔而成，但都是经过本人同意的，印章也是真的。有些书画却是本人画了一部分，请别人代笔了一部分，处于半真半假的状况，但款却是本人书写，印章也是本人铃盖的，这种书画，情况比较特殊，一般仍然把它当作真迹来对待。

现代书画的造假

现代书画的造假，不但延习和发展了前代的作伪方法，而且还创造性地将科学技术的各种有效的手段运用到作伪中来，使得现代作伪的技术和水准日趋高明。现今作伪者的行列中，还充斥有不少著名的书画家和收藏家，在他们未成名的时候，由临摹学习古人的传统而发展到参与伪造某派某人的假画，因此，现代书画的作伪，不但伪作的艺术水准较高，而且具备一定的“反鉴定”的能力，这就造成了不少收藏家和一些博物馆、文物店中有相当鉴定经验的人上当‘吃进”,造成了一些让人啼笑皆非的闹剧。

现代书画的造假，除了前面叙述的临摹仿制等原始手段外，高倍的投影仪、幻灯机也投入到作伪中来了，江苏的苏州有一条专卖书画旧工艺的十全街，许多店家所出售的所谓现代名家的书画作品，都是如此炮制出来的。还有的造假使用复印机复印，然后加墨加色，充当真迹。有的伪作则是以珂罗版印刷出来的，或是在水印木刻的基础上，对有明显刀痕或不自然的地方用重彩掩盖，笔者曾在某文物店见到一幅印得非常好的水印木刻，作品是齐白石的花鸟画，印在很好的宣纸上，某些有雕凿痕迹的地方都被用重彩掩饰了,乍一看,感觉还不错,细一察,水墨笔线的周围有一圈不易察觉的油迹和印版所致的墨色凝固的痕迹，这种印制较好的，又经过造假人精心修饰的水印木刻，欺骗了不少经

验不足的人。

在纸张的作旧上，现代造假已不再沿习传统的用赭石或茶水或烟灰水来染色作旧的方法，而是改用物理的、化学的方法来催其纸张迅速老化，其方法大致有四种：

（1）用强紫外线灯照射，形成对纸张的强制老化，促使纸张的纤维化学键断裂，用肉眼来看，直观现象就是纸张发黄发脆。通过试验证明，一般的新闻纸在夏天的阳光下照射 48 小时，纸张就开始变黄（这是由于新闻纸质量差，纸中木质素含量高，所以易发黄），而书画用的宣纸，其成份中80% 是檀树皮，20% 是安徽产的矮杆稻，制作时经过日晒和溪水长时间的冲刷和自然漂白，因此，含木质素的成份较新闻纸低得多。所以，仅以阳光照射，短时间达不到破坏宣纸纤维中化学键的目的，必须以强紫外线灯的照射，方能促其老化。

（2）用浓度 10%以下的稀硫酸腐蚀作旧。一般作法是把少量的硫酸滴人大量的清水中，一边搅拌，一边滴入，让其慢慢散热（硫酸遇水会产生高热膨涨）。这种浓度低于 10% 的稀硫酸，无色透明，对皮肤基本不腐蚀，把它喷刷在宣纸上，可以较快地腐蚀宣纸，促其迅速老化（实际是碳化，即纸质变黄变灰），这种方法作旧，自然色感好，纸色接近于自然旧。

（3）用烟熏的方法，促其发黄变旧。

（4）用高孟酸钾溶液喷刷宣纸，高孟酸钾属于强氧化

剂，经它染刷过的宣纸，也能显出一种旧意。

除了上述纸张的作旧方法外，现代造假还对白色颜料及印泥进行作旧，以尽力使假画达到逼真的效果。

白色颜料“反铅”（作旧变黑）法：画中白色颜料的使用，古代是以蛤蚌壳磨制成细粉再加胶使用的，由于它其中的化学成份是碳酸钙，所以和自然界中的其他气体不易产生化学反应,因此,能历经千年,保持不变颜色。晚清以后，白颜料逐渐以铅粉代替了蛤粉，因为铅制的白粉着色力强，覆盖能力好，所以得到了广泛的使用。但是，铅粉的不利之处在于它一旦经过几十年、上百年空气的氧化作用，会逐渐地由白变黑，产生“反铅”现象。由于这种反铅现象须要经过数十年乃至上百年时间的推移，才能够使白颜料变黑，所以，“反铅”本身也能说明画作有了不浅的年份。现在的作伪者也对新作的赝品作“反铅”处理，以此来迷惑买家和鉴定人员。目前，市场上出售的白颜料，品种主要是锌白、锌钛白，但它里面的化学成份仍然含铅，这种铅元素在遇到“硫”(硫化氢气体)以后,很快就会发黑(产生为硫化铅)，这样，原来须经数十年、上百年空气氧化作用才会产生的画中‘反铅’现象,使用了化学药剂,很快就能达到目的。

印泥的作旧处理：印泥是用蓖麻油经过多年的晒制，制成浓稠不渗透、不扩张的一种特殊的油料。再用这种粘稠的油料调以朱砂、朱磲颜料，加以艾绒，便制成了上好的印泥。印泥一般有个特点，四到五年内不会干透。所以，如果

是近两年内作的假画，钤盖的假印章，用宣纸覆盖在印章上，以指甲重刮，覆纸上会留下红色的印痕。这本是画贩子们检验旧书画和新造假画的有效“土秘方”，在一段时间内，还很风行和有效，但没多久，狡猾的造假高手又以新的手段，来“以土治土”了，他们在钤盖新印章上涂刷上一层带有胶性的‘白芨水’(一种中药材),这种白芨水刷在印章上，干后便形成了一层肉眼看不见的薄膜，这样，买家再用宣纸刮写来检验是否新作的假画，便没有什么意义了，因为在宣纸和印章之间，已经完好的造就了一层隔离膜。

各地的造假都有其地方特色。例如，北京多造齐白石、李可染的假画，天津专造溥心畬的假画和郑孝胥的书法，四川多造张大千和陈子庄（石壹）的假画，安徽主要造黄宾虹，上海则造朱屺瞻、唐云等人的假，浙江则多造陆俨少和潘天寿的假，然后，北方的假画销到南方来，南方的赝品卖到北方去，南北大交流，因为北方的鉴定人员对南方画家的作品见得相对少一些，南方的鉴定人员对北方画家的作品也不如北方鉴定家熟悉。

笔者曾和北方的同道闲聊，他的一位友人专造潘心畬的假画，水准很不错，然后拿到南方某沿海城市去销售，当地的一位鉴定权威见到画作后，惊呼见到了迄今为止，他所见到的最好的溥心畬，并声称，对溥心畬的画作有了新的认识,深信‘非此不真!’画当然很快销出去了,价格也不低于八万人民币。

笔者也曾见到不少上海造的假朱屺瞻的花卉作品，用笔墨韵皆不恶，印章都是制版而成，与原印几乎无异。

前几年，某文物店曾从安徽人手中购进几十张黄宾虹的山水册页，无论笔墨、款题、成色、气息都很酷似，除了线条略感纤弱外，别的几乎无可挑剔，后来笔者恰赴安徽鉴定，在当地又见到了类似的画作，从而得知，这些伪作皆黄宾虹的乡邻所为。

笔者又曾在北方某博物馆，见到一批刚刚“吃进”的康有为书法赝品，除纸张太新“火曝气”较大外，字写得却非常地道，完全脱胎于《石门颂》和《石门铭》，康有为书体中所应具备的特征和笔性，伪作中表现得都很完善，初看象得很，但是，它有一个明显的破绽，就是字为‘墨汁’所写，墨色极深黑发亮，决非砚台磨墨所能达到的浓度，而且笔线墨道上有浓稠的胶汁斑点，这是由于书画墨汁中胶重或调胶不匀所造成的，在民国的书画作品中，还从来未见到过用墨汁作书画的，况且那时也没有这样的墨汁出售，再细看一下，作品上的印章也是用锌版翻制的。

近两年来，不少文物商店都以大价钱陆续收进了一批于右任、康有为、张大干的伪作，当时，都是作为真迹购进的。尤其是于右任、康有为的书法作品，尺幅都在八尺到丈二之间，造的比较像，运笔洒脱自如，几乎不见败笔，书法水准颇高。纸张的做旧，也处理得很好，虽有旧意，但决不过分，颜色徵呈“炒米色”，显得是经过几十年岁月的“自然

旧”，其中的霉斑、折痕、虫蛀点造得也十分得体，初看一张,很难找到毛病,由于不少文物店连续‘吃进”,方感到不妙，再将这种造得很象的旧纸，近鼻一嗅，烟熏火燎之气便充斥鼻穴。原来，这种微黄的“旧纸”，是用烟火熏制出来的。

近几年来，傅抱石、林散之的书画作品在南方地区也出现了不少赝品。其中,傅抱石的赝品中,山水、人物画都有，相比而言，山水画的造假水准要高于人物画。香港某一很有权威的收藏刊物，曾介绍过一部傅抱石的山水册页，但是,这是一部赝品。从作品上看,画得很不错,也很象,除略显拘谨外，几乎可以乱真。但是，作伪者最致命的一点，就是无法写像傅抱石的行书款。因此，赝品中的署款，大都用的是篆书款，因为篆书款无所谓写得像，即便写得不像，也不一定看得出来。而行书款就不一样了，稍有不像，便露出破绽,所以,书画鉴定中“款字’的鉴定是极其重要的,可谓有‘一字、二画、三印章’的道理。

林散之是现代已故著名书法家，被誉为是“当代草圣”。南方地区，近两年来也出现了不少林散之的书作赝品,主要为其学生、门人所为,大都仿其晚年的作品,但和林散之的书迹相比，相距还是比较大的，笔性墨韵也难达到乱真的地步。上当“吃进”的主要是一些初涉收藏界的爱好者和极个别的文物商店。估计今后随着林散之书作价格的上浮,伪作还会不断出现。

总之，现代书画的作伪，和过去相比，水平和手段要高多了，特别是对于近现代的书画，由于年代不远，纸张差距不大，加之作伪者书画创作的水准较高，“反鉴定”能力不断地加强，因此，稍有不慎，便容易“走眼”。所以，了解现代书画的造假概况，对防范古书画的造假，有更加直接的帮助。

几种典型的古书画地区性造假

苏州片子：从明代万历到清代乾隆年间，在苏州的专诸巷和桃花坞等处，有一部分民间工匠，具有一定的绘画技艺，他们专靠造假画为生。所造的假画，多是青绿工细一路的山水、人物，主要仿唐代李思训、李昭道，宋代赵伯驹、王希孟、张择端，及明代仇英等人，后世称之为“苏州片子”，它充斥社会数量之大，流传范围之广，几乎国内大多数博物馆和文物店都可以见到。南京博物院有一幅落仇英印款的《兰亭修楔图》卷，就是一本很好的“苏州片”。

扬州“皮匠刀”：约产生在清代康熙至乾隆年间扬州地区的一种造假，主要造当地名家如石涛、郑板桥等人。石涛的笔性有显著的特点，书画中隶书的笔意特重，由于隶书的“撇”和“捺”有一种分笔张扬的特点，结果，造假的人把石涛这种用笔的特点夸大了，想突出他的特性，结果反而弄巧成拙，笔画变得形如皮匠用的楦鞋刀，所以人们讥讽这种扬州造假的画为“皮匠刀”，它水准低下，用笔轻飘无力，迹象

极为明显。

北京后门造：指清末北京地安门一带的造假作坊所造的假画，尤其以王雨田的作坊最为著名。主要造皇孙贵族，官宦大臣的字画,多署‘臣’字款,钤有‘乾隆诸玺”,作品多为高头大卷,并堋以黄绫包首，以显示出自宫中。绘画水准并不高,色彩浮燥杂乱,画法拘板俗气。

上海造假小集团：为民国时期的造假集群，造假水准较高。他们绘画、书法、摹款、制印、做旧,分工明确,各尽其能。一般作有石涛、石溪、八大等名家作品,尺幅都较大,装裱考究，下面多以整杆红木作地杆，轴头还刻有篆书诗文，拿起来感觉很重，看起来也十分精美，显得很贵重，具有较大的欺骗性。

其他还有一些地区性造假,如多造唐、宋、元代名家书法的‘河南造”,特点是用粉笺写后再搓揉,并染以旧色，形成一种象瓷器迸裂纹(也称‘开片’)一样的碎片纹,造假技术相当低劣,极易识破。另外,还有‘湖南造”、‘广东造”等一些假造的所谓“节烈名人”的作品，由于水平过于低劣,很容易鉴定,这里便不细述。

书画的鉴定，是一门细致而严谨的综合类科学，只要善于学习,多请教师长,多看实物,勤做笔记,多对比研究,是能够很快入门的。对于平时少见或没见过的作者或作品，必须实事求是，决不可随意假设，主观臆断。任何理论概念和书本上所谈的感性认识，只是一个带有局限性的初步轮

廓,通过对画史、书史和鉴定常识的了解,还需要通过实践的学习,才能逐步充实知识,提高认识,进一步掌握书画鉴定的要领。

四、几种典型的造假方法

书画的作伪由来已久。唐太宗李世民酷爱王羲之书法，他在广收天下所流布的王氏书作时，四方拍马屁的人都踊跃进献古书作，一时鱼目混珠，真伪难辨，于是诏褚遂良进行鉴定。唐代的书法家和书法理论家孙过庭在他的《书谱》中，也曾谈到他故意假以前代缣帛、题以前贤名款为书而得到遗老们同声夸赞的情况。可见早在唐代作伪的现象已可常见，作伪的手段已很高明，非专门家已莫能辨了。唐宋以下，书画和其他古董一样，被广泛作为商品出售，好利之徒遂不择手段地大量制作赝品，书画作伪之风一代胜于一代，其作伪的方法也多得难枚举。这里只简述其中最为常见的若干种。

仿作

仿作就是以摹仿而作伪，或以名人真迹作范本临仿，或仿用某名人的笔法、风格以及署款、印章而完全伪造。无论采用哪种方式，都需要相当的功底。古董商人为了牟取暴利，有的还专门花些本钱培养仿作的人才。他们招来十岁左右的孩子，令其从小专习某名家的书画，不准旁学他人。

一连学上十年二十年，于是某名家的笔法、风格已闲谙于胸而熟练于手。此时再令其冒充某名家作伪，便能以假乱真。伪作写、画完毕之后,首先用熏旧法将纸本、笔迹、及印章颜色变旧，第二步是按照旧式式样及用料装裱好，第三步是再用熏旧法熏旧，并故意将书画作品弄得有些残破。这样就跟真的古书画一样了。伪作既成，再把它送到某名家的故里或生活、工作过的地区出售，如此便更不会引起买主的怀疑。

补款或改款

补款是将没有落款的古书画补题上古代某名家的款。宋代、元代的绘画多不落款和盖印，即有落款也多用小字写在纸背或所画的石头缝或竹木间。商人收购到无款的画后,则视纸绢属何时代,视笔法、风格似何名家,审定之后则请内行之人摹仿该名家的笔迹补上落款，用熏旧法将题款熏旧，使人看不出破绽。这样，虽然不是某名家的作品，也就可以冒充某名家的真迹而大增其价了。这是无款而后添款的作伪。改款则是原作本有落款和印章，但作者的名气不大或没有名气，而作品却很精美，于是将原款挖掉或裁除，并用同样的方法改题上名家的落款。挖裁补款或改款，又何以能不露痕迹呢？原来古书画因为年代久远，残缺修补乃是常见的普遍现象，也并不容易引起买主的怀疑。无论是补款或改款，其作伪只在名家和非名家之间，就其作品

而言都尚属古人真迹,而且并非低劣之物,只是‘名’不符“实”而已。

利用真题跋而造假作品

附于作品前后,对作品进行鉴赏、品评、考证等等的文字统称为题跋。一幅好作品，往往随着流传时间的久远而能获得不同时代收藏家和鉴赏家们的题跋。古玩行的行话把这种题跋叫做“帮手”，因为它可以帮助提高作品的价码,题跋越多,其价越高。于是利用前人的题跋来伪造作品就成了古董商的惯用伎俩。具体的作法是：用前面所说的仿作手段伪造出作品，在装裱时将所得的前人题跋黏附其上。让人一见有前人的真题跋，就容易连同作品也信以为真了。这些真的题跋是怎么得来的呢？大致有如下几种途径：①原作书画虽已残破不堪，但其所附题跋尚存完好，此种即可仿照原作规模伪作书画；②从题跋很多的作品上适当裁割出一两则次要的题跋，这样既不致影响原作的价值，又能利用裁下的题跋再造伪作；③有的古书画在流传过程中往往数易其主,而这些曾为其主的人,他们的地位、名望又可能有高低贵贱的不同。当作品为地位较卑下者保有时，他所能求得的题跋，其作者的身份、地位也每每较低。当作品转入达官贵人的手中后，他所能求到的题跋也自然是同代的上等名流。于是前后题跋者相形见绌。此时的主人轻前而重后，在新行装裱时多把先前名望不大的人的题

跋裁去。这裁除的题跋可得辗转落到商人手里。

利用旧纸作伪

好的书画纸张,其寿命可在千年以上,而不同时代的纸张又各具有不同的特点，所以鉴别古书画总是首先鉴别所用纸料的时代是否与作者进行创作的年代相符（自来书画家都喜欢用旧纸，只要纸料与作者同时代或稍早于作者即谓相符），若作者早于纸料的时代，那作品毫无疑问是假的。这是人所共知的情理。相反，若作者与纸料的时代相符，则不易引起一般人的怀疑。作伪的人利用人们的这种心理，常常使用前代旧纸仿造古书画。但是整张的古旧纸料十分难得,作伪人往往在古旧书画上想办法,将古旧书画上的多余部分裁割下来。例如唐宋元明人的写经，每有空白之处 古代的手卷前后和册页之中,也往往留有供题跋之用的附纸和空白页。他们将这些空白部分裁取下来，既无伤于原作,又能获得作伪的古旧纸料。纸料到手,即视其时代而伪造相应的古名人书画。由于古旧纸料的贵重难得，以之作伪者多是高手，故其伪作时常可以乱真。

在残破真迹上补描

古旧书画由于自然的销蚀和保藏不善等种种原因，被弄得残缺不堪而无法观展了。商人用低廉的价格购到之后,请高级装裱师将其重新装裱,再请长于原作笔法、风格的书画家照原样补描,或参照原作意境酌情添补,于是旧作

翻新，完整无缺。采用这种补描办法再现的作品，如果补描者的技艺高明，补描之处往往真假难辨；如果缺损之处又不是书画的重要部分，就连作品究竟应该属真还是属伪，有时也不好断定。

复制

历代著名的书画作品每见于书籍传述或专书著录，若凭空捏造则不易掩人耳目，于是有照原件复制的作伪。对于古代法书，多用双勾填墨的办法复制，即先用较薄的纸蒙于原帖之上，用细笔勾勒出字的轮廓，然后再用墨填实。现在所能见到的魏晋名帖墨迹，如王羲之《兰亭序》之类，多是唐宋之人用双勾填墨之法复制流传下来的。作伪之人用此法复制之后，再行装裱并用熏旧法熏旧，就不容易发现伪迹了。对于绘画，虽然不能用双勾填墨的方法，但可以按照原画的尺寸、构图、设色等进行描抄，若是高手，可描抄得与真迹一丝不差用熏旧法熏旧后即可混同原作。出售时，先拿真迹让买主看。因价钱昂贵，势不可立即成交，物主即将真迹带回。待第二次、第三次买卖双方再见面讨价还价之时，物主只带上真迹的照片，原件则绝不再示买方。等到谈妥交货之时，买主拿到的即是那件复制品。此刻物主必用危言警吓买主，或称此系某家不肖之子偷卖家藏，务须守秘；或称此系国宝，若言之外人必引起纠纷，等等。这样买主既不敢声张，又对所买之物更加坚信不疑，敬 收藏 ，至

死不悟自己买的是假货。

揭裱

宣纸是分层制作的，一张普通的宣纸可劈为两三层，好而厚的宣纸甚至可劈为十数层。从明代以后书画多以宣纸。因为宣纸的寿命比绢帛长，而且具有这种独特的性能。凡用宣纸作的古书画，一经到了商人的手里，他们便将原作劈为可能劈成的层数，然后再分别用宣纸将劈下的每一层托裱加厚。这样，一件作品便变成了两件以至多件。只是劈开后的各层，即便是最上面的一层，其色彩都不如原作，作伪者需要照原作分别加以描补，再用熏旧法使之变旧，令人难辨真假。不老实的装裱匠人经常使用这种办法偷窃别人的书画，所以把名家书画送匠人装裱时要格外当心。

依据传闻著录作伪

地不爱宝，古代文物代有出土，其中当然也有古代的书画。如果某地出土了一批书画文物，消息一经传开，作伪者便设法弄清有关情况和这些出土书画的年代与式样，然后制作伪品，诡称是某地出土之物而经有关人员之手流散于社会的一部分。例如 1919 年曾于甘肃敦煌石室发现大批唐人写经，多为当时的权要人物所占有，流散于社会的极少。于是作伪者便利用这次发现大肆伪造唐人写经，同时伪造当时甘肃督军张广建的题跋或珍藏印章、题签，以使人信以为真。这是利用传闻作伪。也有根据古书著录而作伪

的。许多古代名人的书画多见于古书的著录，即某家的某件作品被某部书或某几部书所记载，记载详细的连作品的形式、尺寸、印章、风格等等都说明得很清楚。不过这些见于著录的作品不都流传于世，不少已在历史的变乱中亡佚，作伪者每每根据某部书的著录情况伪造那些本已亡佚的作品，并编造其重新发现的来历。由于有古书的著录，且伪作的形制又与古书的记载相合，人们便容易信以为真。

以上介绍的是书画作伪的最常见的方法，实际上作伪的方法远远不只这几种。书画作伪大体可分为两类：一是通体作伪，一是部分作伪。无论用什么方法作伪，如果系出于文人高手，其真假往往至难分辨，甚至还有伪作的艺术水平比真迹还高的。所以，要是光从艺术价值（不是文物价值、历史价值）来看，有的伪作并不在真迹之下。当然，这是另外的一个问题。

五、古代书法的真假鉴别

书画的鉴别，是对书画真假的鉴定辨识，它是随着书画的作伪而发展起来的一门专门技术和学问，是人们长期与书画伪作作斗争而积累起来的经验总结。千百年来，书画艺术在发展进步，作伪者的作伪门道和伎俩也在不断翻新与提高。历代的书画名家成千累万，历史积存下来的书画作品更不计其数，其间泥沙俱下、鱼目混珠，使用何种方法

才能将其一一辨识考定清楚，实在是一件极其困难的事情，更不是少数几个专家所能完成的工作。为了普及书画鉴别的知识，下面简要介绍一些传统的鉴别方法。

从作品的时代风格和作者的个性特征来鉴别

每一种历史悠久的传统艺术,在其发展的过程中,不同时代的作品往往具有较为明显的时代特质，即通常所谓的时代性。书画也是这样。前一个时代的书风、画风，虽然每为后一个时代所继承，但后一个时代总会有新的发展，形成与前代不同的特点，这些特点又多体现在作品立意、结构布局、表现手法和用笔技巧等等具体的方面。因此，从这些方面作分析比较，便大致可以断定某件作品的时限（早到何时、晚到何时）。时限既不符，则真假显而易见。若时限相符，则为进一步的考定大大缩小了范围。当然，时代的特点只是一个大的范畴，要想具体判定某件作品属谁家手笔，还须从认识作家的艺术个性着眼。同一时代的不同作家，即便同属于某一个流派，也终归有他个人的特殊之处，别人摹仿得再象，也绝不可能完全一致，这就是个人签字画押之所以能在法律上生效的依据。所以紧紧把握作家的个性特征,熟悉他在不同时期(早年、中年、晚年)在立意、结构、笔法等诸方面的与众不同之处，是鉴别书画最本质、最可靠的一条。传世有标称王羲之的《游目帖》，据专家的鉴定是伪作，乃出于元人的手笔。主要根据就是这个帖中的结字、用

笔已具有赵孟頫的风格特点。这说明该帖的时代特点与个性特征均与王羲之不符，其为伪作无疑。

从纸绢的时代特征来鉴别

晋唐以来，作书作画多使用绢和纸。而不同时代的绢和纸，由于使用原料或制作工艺的不同，其质地与性能也往往有差别。同时随着时间的流逝，也会给纸绢带来不同程度的老化特征。所以对纸绢所属时代的鉴别也颇有助于对古书画真伪的判定。绢的寿命远不及纸，无论保存得多好，百年以上的绢即会完全失掉其柔韧性，时间若更长些，则会断烂不堪。经过托裱的绢，因为粘在纸上，可保留得较为长久，所以我们现在还能看到少数宋代的作于绢上的书画。考宋初的绢，横竖都用单丝，只是横丝稍宽。宋代中叶以后，横竖一样，但质地稍粗于前，颜色则与深藏经纸略同。元代横竖仍用单丝，但丝细而纹理较稀。明初竖丝用单而横丝用双，并且丝的粗细均匀，密度整齐，质量较前大有进步。清代则横竖都用双丝。再从绢的表面上观察，若是明代以前之物，其表面已全无光泽，而且丝上的绒毛也全部脱退干净，丝的颜色也表里如一。作伪者虽然可以依用丝的双单来仿造旧绢，但无法去掉新丝的光泽和绒毛，更无法改变丝的内外颜色的差异。所以用新绢伪作古书画，详加检验即可辨别。至于纸的情况比较复杂，不如绢好辨别。一般来说，古纸多用丝和麻作原料，纤维较长，质地不如今纸

细密，表面也没有今纸平匀，在放大镜下观察，有如剥去一层膜皮，似有虫蚀之状，并且还有一层白灰若隐若现。纸的颜色无论深浅，于厚薄、里外、凹凸处均系一致。这些都是由于时间长久而自然形成的。作伪者用颜料新染，其颜色于厚薄、里外、凹凸处必有轻重浓淡的差异，一经检验，便可知真伪。

从墨迹和颜料的色彩来鉴别

古书画的墨迹或设色由于历时的久远也与新作不同。宋代以上的作品，墨色之上每有一层白霜似的东西，且刮剥不掉，墨色之内又似有霉苔隐现，绝无新墨之黑亮。作伪者往往用香灰吹撒于墨迹之上，貌似白霜，可是一经擦拭即被除掉，新墨迹的光亮立刻显现出来。另外，只要是宋代以前的作品，无论是墨迹还是颜色，都已将纸或绢的纤维染透。元明时代的作品即便未能完全染透，但也会深入其里。若是伪仿新作，其墨迹或色彩都不能沉着深透，只能轻浮于表面。作伪者的熏旧法只能解决外表的伪装，却无法使墨色深入而老化。检验时只要用刀刮刮，就可以看到墨色渗入的深浅。伪仿新作如是用绢，稍刮即可见到白丝的痕迹；若是用纸，笔道轻的地方，稍微一刮即可将笔道刮掉而纸不破。古旧书画则绝无这种可能。

从书画上的印章来鉴别

盖在古书画上的印章大致有两种，一种是作者在创作

完毕时盖上的作者自己的印章，一种是作品所经由的收藏者或鉴赏者的印章。唐宋时代的作品，作者自己用印的很少。元末以下，凡已完成的作品则几乎没有不用印的，因为此时作者的题款和印章已成为一件完整作品不可缺少的组成部分。故而对印章的鉴别也就成为书画鉴别中的重要一环。宋以前均用铜章，间有少数象牙、犀角章，明初以后才用石章。章的质地不同，其印痕自有差异。不同时代所用印泥也不相同：宋以前用水印，即用水调和殊砂作印泥；南宋以后用蜜印，即用蜜调和殊砂为印泥；元时始用油硃调艾；至清朝乾隆方有八宝印泥。再者，元代以前的印章均为匠人制作，文人制印极少，因而印文及印的样式较为朴拙，不似后世文人制印的追求奇异。所有这些方面都是鉴别印章时代和真伪的重要依据。如作伪者用文人所制石质印章盖以八宝印泥伪造宋人印痕，则破绽大显，不言而喻。若是同一时代，比如同是明代，要鉴别作者印章的真伪就比较不易了。先要识得公认的、千真万确的标准印迹，然后以此为准去仔细对照其印章的大小、印痕的粗细残缺等等，视其是否完全吻合，不能完全吻合者很有可能是伪造。至于收藏者和鉴赏者的印章，也是判定作品真伪的重要依据。一件流传数百年以上的书画作品，往往几易其主，为众多鉴赏家所过目。依照传统的习惯，作品一经入藏某家，某家必盖上自己的收藏印章，以彰为己所宝有。同时必邀请当时的名贤来观赏，观赏之后每每留下题跋和鉴赏的印章。主人也

以此抬高作品的声价。所以年代越久远的书画，其收藏章和鉴赏章也往往越多。这些收藏章和鉴赏章可以说明：①作品流传有绪；②最初的入藏者或与作者同时，或与作者去时不远，当时作品的真伪易辨；③经过了历代收藏家和鉴赏家的鉴别，未漏破绽；④若系伪作，作伪者除作品本身以外，还需伪造众多时代不同、印文不同、印痕各异的印章，要想点水不漏，实为极难之事。因此，只要鉴别出收藏章和鉴赏章不假，其作品也就可以基本断定是真的，反之即为伪作无疑。

从鉴别题跋的真伪来鉴别

古书画上的题跋大都出自历代名贤之手。名贤们出于对自己的名节声誉的维护，若不是对所题的书画作品有深切真诚的认识，绝不会轻率下笔。所以对于那些有题跋的古书画，只要它的题跋不是割易而来，又能确定题跋文字确系某名贤的手笔，则可确信作品为真迹。对于那些没有题跋的古书画真迹，作伪者是绝不会伪造题跋而弄巧成拙的。因此，凡能发现题跋是伪造的作品，决不可能是真迹。

利用著录来鉴别

历代有许多著录了古书画作品的书，有的对所著录的作品还记载得十分详细。这是证明古书画是真是假的重要旁证。某件作品如能从某部书或某几部书中查找到关于它的记载，而且记载中的描述又能与实物相符，其为真迹的可

能性极大，因为古代重要的名作几乎都可见于著录。若不能见于著录而又声称为著名古书画的，就值得打问号了。

利用避讳字来鉴别

古人临文要避免直书君父尊亲的名字，称为避讳。避讳的方法，一般是取同义或同音的字来代替本字，或者仍用本字而省缺笔划。例如：汉武帝名彻，遂改彻侯为通侯；汉景帝名启，遂称微子启为微子开；孔子名丘，每省笔为“ 丘 ”或用邱字代替，等等。封建时代这种避讳是极严格的，忘记了皇帝老儿的避讳可有杀头的危险。所以从古书画及其题跋中的用字是否存有避讳字即能断定作品的时限和真伪。例如启功先生考定的旧题《张旭古诗帖》系宋人伪作，其重要根据，就是帖中将庾信“北阙临玄水，南宫生绛云”诗句里的“玄水”写作了“丹水”,明显是为了避讳“玄”字(宋真宗自称梦见他的始祖名叫“玄朗”,遂令天下避讳此二字)，是为宋人手笔无疑。

从错别字来鉴别

在传统的鉴别方法中，历来把写错别字的问题看得很重。古代的书画家和鉴赏家都不是等闲之辈，在通常的情况下不至于写错别字。如果在书画作品上或题跋上（尤其是在书画的题款上）出现了错别字，都应该看作是作伪者所露出的马脚。

寻查书画作品的采历

历史上的著名书画作品虽然为数众多，但是多为历代统治阶级所收罗，被皇家和贵族们所占有，其流散于寻常百姓家的极为少数。由于历史的变乱和兴衰的更迭，由于古代尚无良好的保藏条件，无论是禁内和王公贵族所拥有还是流于民间的古书画，其绝大多数都已毁于兵火或虫鼠，尚能保存至今的实属凤毛麟角。这些侥幸存世的古书画，一定所出有自，或出自禁内，或出自某权贵之手，或出自某古庙、古墓,或出自某书香世家,等等,总有其来历可寻究。而知其来历，是鉴别书画真伪的有力证据之一。所以遇到一件别人出售的作品，首先要寻查清楚它们的来历，若能证明所出有自，尚有真品的可能。若是凭空而来，不知出自何处，则不是伪作即是盗贼的赃物，切不可轻率购买。

其他

若属添款、改款作伪，作伪者为了避免新添改的墨迹在装裱时外渗而阴污画面，必用矾水圈住新添改的墨迹。所圈的痕迹很不容易看出来，可用舌尖略为舐之，如有矾的涩味，其为伪作无疑。如用新画染旧色作伪，在未染之前也必须用矾水圈住黑、红二色，也可以用同样的方法检验出来。

若是用旧书画揭层作伪，其墨色必定浅淡，仔细观察，就会发现有不合情理的飞白用笔，或新添笔迹深浅浓淡不同的重复笔道。如果不是揭裱的最上层，还能发现由于揭

撕而带出来的浮毛。

若是由古旧书画的碎片拼合装裱起来的作品（虽非伪作但已不大值钱），从正面观看很难看出曾经破烂的痕迹，须拿来面向阳光，从背面观察，才容易看到破碎的真相。所以，这样的旧字画往往被商人装裱得极厚，或者装在镜框之内，为的是不让行家发觉。

自来书画作伪的伎俩多种多样，鉴别的方法也非止一端。以上所介绍的只是传统鉴别方法的几个方面，并非全部细则。值得注意的是，任何一种方法，都不是孤立的、绝对的，在鉴别的实践中应该综合地运用和辩证地对待。若固执一端而排斥他项，往往会得出错误的结论。再者，任何一种方法的本身，情况又是极为复杂的。比如就印章鉴别一法而言，其中就有种种难于断别的问题。书画作者所使用的印章并不单一，少则十方八方，多则几十方甚至几百方；在什么时期、什么情况下使用什么样的印章，又不都是有规律的。收藏者和鉴赏者所施用的印章也是这样。面对这样的现实，若以某几方印章作标准，就有可能排斥其余印章的真实性而将作品视为伪作。同一方印章也可能由于使用时间长而遭磨损或碰缺，也可能由于使用印泥的不同或盖印用力的轻重而造成印迹的异样，这其间的毫厘之差与伪作的逼真实难分辨。还有，在印章的主人谢世之后，其印章并不都随主人埋于地下，必有落入他人之手而传于后世者，于是又有利用古人真印章而作伪书画的情况，此时若单

以印章辨真伪，岂不容易视假为真？凡此种种，足见问题的错综复杂，是绝不可简单从事的。

书画的鉴定,当以书画本身为主体,从认识书画本身的内部规律入手,再从书画所讲求的风骨、气韵、神采、格调以及具体的用笔、用墨、施色、落款等等方面去把握作家的独特个性，才是抓住了最本质的东西，才能获得决定性的证据。其他除书画本身以外的种种方法，从根本上说，都是从属于书画的次要方面，它们所能提供的只是旁证材料。尽管这些旁证也很重要，有时甚至能起决定性的作用，但终归不能代替对书画本身的认定。

书画鉴定，既是一门学问又是一门技术。一个高明的鉴定家，需要有广博的学识，又必须具备丰富的实践经验。就学识而言，除了要通晓书画艺术的本身而外，还需要具有历史、文学、书画理论以至有关的自然科学的知识。就经验而言，还要多多接触实物，多参加鉴别的实践。所谓鉴别，说到底是要找出真假之间的差异。只见过假的没见过真的，或者只见过真的没见过假的，形成不了真假的比较，即便学识再渊博也难以道出其间的差异。所以，学识和经验，对于鉴定家来说，是缺一不可的。

1.充分利用上端，下端不用。这种格式以每行写两字为宜，从右至左，依次安排。落款写在正文的左侧。款宜长些,款字写一行至数行不等,印章宜小于正文。

2.写少数字，利用扇面的宽度由右向左，横排书写二至

四字,要收放有度,落款可写数行小字,与正文相映成趣。

3. 上端依次书写，下端隔行书写，形成长短错落的格局。这样则可避免上端疏朗，而下端拥挤的情形，达到通篇的和谐。这种格式,先写长行,以五字左右为宜,短行以一、二字为宜。落款要精彩，一般写在正文后面，一行或数行均可。即章宜小于落款的字。

六、提高古代书画鉴赏力的方法

中国书画的鉴赏是收藏投资成功的第一步，会鉴赏才能会收藏，鉴赏知识越丰富、鉴赏眼光越高，收藏投资成功的可能性就越大。

书画鉴赏与收藏，古人称之为鉴藏。它包括鉴定、欣赏、收藏、流传、著录等方面,对于现代收藏投资者,其中最重要的是鉴定（即辨伪），是一个涉及到多方面知识的十分广泛而又具有相当研究价值的课题。

鉴赏的核心内容是鉴定与欣赏两个方面。鉴定主要指判定作品的真伪，应属鉴定学的范畴；欣赏，主要指品评作品的优劣，属艺术批评学的范畴。

鉴定与欣赏两者既有联系又有区别。鉴定是建立在欣赏的基础之上的，只有懂得欣赏才能判断作品的真伪；欣赏又是鉴定的演进，高明的鉴定家必定具有较高的艺术修养。然而，判断真伪与优劣有时又是两回事。艺术水准好的书

画作品并不一定是真迹，如有些代笔的作品；而有些艺术水准较差的作品，也不一定是伪作，如一些不善书画艺术的名人墨迹。但高超的艺术家，其作品再差，笔墨的风格特点也不至于差到哪里去。

同时,鉴定着重于笔墨内涵、个性风格、文献考证等,而欣赏则重在艺术分析、气韵意境、审美价值等。因而，鉴定家未必能对作品做出较深的论断；欣赏家也不见得能判断作品的真伪。遗憾的是，现在能集鉴定与欣赏于一身的鉴赏家为数实在不多。

书画收藏，主要包括收藏、流传、著录等方面。书画收藏需要具有一定眼力，又有一定财力，有一定研究，并藏有一定数量的历代优秀作品，这样的人方可称为收藏家。

然而历代也有一些好事之徒，这些人并不懂得鉴赏却收藏有众多历代珍品，如严嵩父子。严格地说，这些人称不上收藏家。因为,欣赏水平不高,眼力不好,收藏再多,也难以称著手世。他们只是将其作为个人财富，显贵掠奇而已。

纵观历代著名收藏家，其眼力、收藏与著录总是连在一起的，这类人应称鉴藏家。像宋代的米芾、明代的项子京、清代的安岐等，经他们之手所评定的作品真伪，绝大多数是可靠的，这对后代的收藏与考证留下了丰富的文化遗产。欲做收藏家,必先学做鉴定家,眼力不锐、修养不高,必然收罗不少赝品，这不但劳民伤财，其藏品也肯定无多大的价值。



唐润华　版画《小品》

由上可见，中国书画的鉴赏与收藏学问很深，范围很广它以鉴定真伪为中心，旁涉欣赏、收藏、著录、考证等诸范畴。有学者提出，它已成为一门新兴的学科——书画鉴定学。

许多人都将书画鉴赏与收藏看成是一件十分玄妙、高不可攀的事情。其实，凡是有志于这个门道的人，只要肯下功夫，方法对路，具有一定的文化知识，都是可以学会的。

学习鉴定最好先从某位名家入手，了解他所处的时代，

他的个性风格。看多了，看久了，就会总结出一些特征，然后再波及其他书画家，举一反三地进行对比研究，你就会慢慢地掌握出一套基本的知识与方法。

要真正精通书画鉴赏也不是一件轻而易举的事。我国历史悠久，文化源远流长，自古至今书画家不计其数。每个时代都有不同风格面貌的书画家，同一时代也有不同的书画流派与作者，就是每位书画家本人，其早期、中期与晚期的创作风格也各不相同。更何况，书画自有经济价值以来，历代就不断有人采取各种手法伪造做假，以欺人蒙骗谋取利益，这就给鉴定书画带来了一定的难度与复杂性。

具体而言，中国书画的鉴赏有如下几个步骤：

一是远看画面。

初看国画，要欣赏的不仅仅是画面，还要看一下是否精美。

二是看画工。

画家的作品，可表现出作者的成就。我们往往主观批判该画的好与坏，就是受画工的影响最大。

三是看书法。

中国画与西方绘画不同之处，其中一项就是书法。国画画面上常伴有诗句，而诗句是画的灵魂，有时候一句题诗如画龙点睛，使画生色不少，而画中的书法，亦影响画面至大。书法不精的画家，大多不敢题字，虽然仅具签署功能，亦可窥其功底一二。

四是看印章。

画面上常见的印章有各方面使用的画家的印玺、题字者私章、闲章、收藏印章、欣赏印章、鉴证印章等。而各种印章的雕工、印文内容、印章位置,都在评价之列。尤其古画,往往有皇帝、名家、藏家及鉴赏家的印鉴,可佐真伪之辨。

五是看装裱。

中国书画的装裱独具一格,常见的有纸裱、绫裱两大类。纸裱较粗,绫裱较精。裱边的颜色、宽窄、衬边、接驳、裱工等都十分讲究。

六是看内涵。

中国人欣赏字画不独欣赏表面功夫,更着重于与作品有关和作者个人的相互关系。

七是看功力。

从事书画修养越久的人,他表现出的功力,是初学者无法掌握。在书法上,老手笔墨多苍劲有力,雄浑生姿。在国画方面,其线条、设计、意境亦表现出作者的功力。所以人生经验丰富的艺术家,其作品往往较年轻画家有不同的表现,这就是功力。

八是看布局。

布局看来似是画面的设计,其实是作者胸怀中的天地,从画面布局中表现出来。中国画与西方绘画不同的地方甚多,最明显之处就是‘留白”,国画传统上不加底色,于是留白甚多,而疏、密、聚、散称为留白的布局。在留白之处,有

人以书法、诗词、印章等来补白。亦有让其空白，故从布局可见作者独到之处。

九是看学识。

功力及布局可以从画面窥其一二，至于作者的学识，对其作品影响很大。故中国有“文人画”之称。著名文人，其作品与众不同，就是一种“书卷气”。画家于画匠之别，学识是条件之一。

十是看人品。

西方画家，往往浪漫不羁，游戏人间为乐。而欣赏者只观其画而不理画家的私德。中国人不同，画家或书家如行为不检、道德败坏、声名狼藉、大奸大恶者，即使其书法美术如何精美，亦乏问津者。试问谁家高悬秦桧等奸臣作品？而岳飞的‘还我河山’，孙中山的‘天下为公’成尽为人皆知的好匾额，就是这个道理。

十一是看诗句。

字画中的诗词，往往代表主人的心声。一句好诗能表现作者的内涵和学养，一句好诗，亦能起到画龙点睛的作用。

十二是看印文。

无论字或画，常有“压角”的闲章出现。所谓闲章就是画面或书法留白的角落。而印上的文字，有时影响字画甚大。从印文中也可看到作者的心态，或当时的环境。好的印文，配以好的雕刻刀法，盖在字画上，使作品更添光彩。

第四章　假中求真说书画收藏

一、书画收藏知识最重要

2002 年 7 月 29 日下午，“中国书画艺术品打假研讨会”在北京举行。该研讨会由中国艺术研究院、中国美术家协会、吴作人国际美术基金会在京联合主持，《美术观察》杂志社协作召开。在京各研究机构，美术院校，创作、收藏和拍卖机构的理论家、书画家、收藏家荟萃一堂。

会上，书画家对当今书画艺术市场上越打越盛的制假售假行为感慨良多。假书画极大地危害着艺术晶收藏，国外一些著名拍卖行由于考虑到赝品盛行的原因而宣布停止拍卖中国书画作品这类近乎封杀式的举动，使得中国艺术界曾经喊得很响亮的走向世界等口号成为一句空话。而售假对有关行业是自寻死路，而制假对于有才华的青年书画家则是毁才。

至于书画造假盛行的原因，一是历史原因，二是道德的和社会的原因。个人的见利忘义、社会和行业的腐败是制售赝品的内在根源。三是存在着无法可依、执法不严、管理

无力等方面的问题。

与会者呼吁，应尽快出台对制售赝品行为的惩罚措施和法律，宣传正确的价值观、艺术观和道德观，并提出许多具体的措施建议。

一是借鉴西方把艺术品市场与纪念品市场作严格区分，抓紧画廊和拍卖行等主要的书画市场，盯紧各大拍卖行、画廊，禁止拍卖行销售假书画和禁止销售假书画的拍卖行，进而对各类艺术品市场再作清理。

二是在美术界和收藏界培养、形成一套相应行规，加强这一行业的自律性和规范化。

三是建立完善的书画销售代理制度，使书画家、消费者、国家和中间商等各方都能从书画市场中获得正当权益。

四是国家级的艺术研究机构和教育机构应着力培养未来的鉴定家队伍，对已有的鉴定家也要进行培训，建立一套考试制度，对不同行当的鉴定要分工细致，以解决目前书画鉴定的断档现象。鉴定家要具备高度的自律精神，严格把关鉴定工作。只有鉴定过硬，对造假行为的执法才能准确有效。

书画打假成为美术界发展的急迫问题，同时也说明了书画收藏投资的风险和难度。

书画收藏投资的法宝不是金钱，而是知识。2000 年 11 月 6 日上午，在北京昆仑饭店多功能厅举行的嘉德古书画

拍卖会上,985 号的王原祁(1642—1715)山水画引起激烈的竞投热潮,画价从 7 万元飙升到 74 万余元,落槌于大鉴定家徐邦达先生的牌号上。

徐邦达老先生是中国书画鉴定界的泰斗,号称徐半尺,即所鉴定的字画打开半尺即可知其真伪,经他所鉴定的名画不计其数。与上海的谢稚柳老先生并称为中国书画界的权威,民间有"南谢北徐"之说。

徐邦达先生已 90 高龄,亲自到场举牌竞投,且有必得之志,在场者无不为之惊异。据说,徐先生得画后,悬之书房,面对端坐三日,观之赏之,大有无尽的乐趣。2001 年春,一位忘年交到北京看望徐先生,他道破竞拍时志在必得的秘密:"这便是'中国的印象派'。"

书画收藏投资的目的离不开经济的和精神的两大方面,二者兼顾者可能最多。经济方面祈盼保值、升值,比较简单。精神方面则有多个层次:了解、认识到欣赏是一个阶段,从欣赏到研究,即进入了第二阶段,考证直至发现,应是最高阶段了。收藏的快乐,也是伴随着这些阶梯,逐步深入的。

成功的收藏投资来自"识"。徐邦达先生说出"中国的印象派"六个字,看似轻而易举,实则一大理论的精练概括,非有相当学养不能解。

所谓印象派,是十九世纪下半叶在法国兴起的一个画

派。该画派追求光色变化中物象的瞬间印象。“ 中国的印象派 ”,应该说元代已见端睨,倪云林作画,自谓‘ 写胸中逸气 ”，其主观因素可想而知。到了晚明董其昌，山水画的抽象因素开始突出，形成半抽象的程式。这一程式，在王原祁手中深化，又辅以斑驳随意的色彩，便完成了一个新的创造。

邦达先生给予他这个称号，是看到他与西洋印象派的异曲同工处，且早于西洋印象派两个世纪！

邦达先生说，王原祁的画，第一在纽约大都会博物馆，是王己千先生出让的。第二即为此幅。其重要性在于，既有他的理论的最后陈述，又有他毕生创造精华的充分展现。邦达先生的发现，给他带来了快乐。可见，书画收藏投资的基本知识是成功投资的向导。

笔者在收藏投资当代画家的作品时，对收藏投资行为中的‘ 识 ’也是深有所感的。

1996 年，在深圳博物馆举办的一个艺术品拍卖会上，我看中李伟的一幅作品《陕北秋》。当时，我只是出于直觉，对这幅画中表现出的一种朴拙单纯的意境感兴趣，但并没有意识到这幅作品有什么独特的好处，就和参拍其他的作品一样，希望侥幸地在别人都不在意时以合适的价位获得。

没想到参拍这幅不起眼的画的人挺多，其中有一个就

坐在我后面。这是一个留长发的汉子，穿一件普通得记不清颜色的休闲短衫，他不时地和身边的同伴讲着正在拍卖的画的价值，建议对方的买价。就在我举牌竞《陕北秋》的时候，他突然又报了个价，语调中充满了热切希望得到这幅画的激动。

随着价位的高升，他退出了竞价，我也作观望状，当拍卖师举槌说“最后一次机会”时，他急切地对我说：“买下它,快买下了!”

是他的那种神态激励了我，我在迟疑中几乎别无选择地举牌，在他的那种激情钳制下，我没法拒绝。

《陕北秋》归到我手中，我有些遗憾地说这幅画的画价贵了点,他略显惊讶地说:一点都不贵呀,在兰州,以这个价位在李伟家里是拿不出来的。”我说这种“土气”的风俗画不好看,在家里挂不出来,他不以为然地摇头说:不,挂在家里也很雅的。”

果真，后来我越看这幅画越雅气。看得多了，不禁和这位指导我买了这幅好画的人联系。他就是毕业于中央美院研究班的画家樊鸿宾。他收藏了大量名家作品，他的成功的收藏投资，来自于他丰富的国画知识。

收藏投资中国书画，首先要能鉴赏中国书画，了解中国书画的时代特征和笔墨特点。这样才能知道什么样的书画更具有收藏投资价值，才能知道谁的作品更具有增值潜力，

遇到一幅作品，才能知道是真是假。

鉴古而知今,要学会辨别当代中国的潜力书画家,必须了解中国书画各时期的发展状况，这时判断当代中国书画的价值十分重要。

如果有了中国书画的基本知识，了解了中国书画各时期的特点，在收藏投资当代潜力书画家时就会有自已的判断就不会上当受骗。

二、揭秘书画作伪

历代名家的笔墨丹青是中国的国粹，是民族精神之所在。但也正因为它珍贵，以致价值连城，所以传世书画中，冒名顶替者，以假乱真者，瞒天欺人者，数量委实可观。笔者见到一幅清成亲王书法。成亲王名永理，是乾隆皇帝第十一子,自幼专精书法,深得古人用笔之意,书法名重当时，与刘墉、翁方纲、铁保并称清中期四大书家。此书轴为纸本行书,纸已泛黄,看似真迹,然仔细端详,发现字与字间虽有些变化的行楷间出的节奏，但缺乏成亲王书法所固有的挺峭和坚实。这种有形无神的作品显然不是出自成亲王之手。笔者还见到一件龚贤的山水册页。乍看起来，册页中8帧山水小品墨气浓重，但由于过分追求用墨的层层染渍，

画面显得过于沈拙而毫无清疏之趣。这无非是伪造者有意夸大龚贤画风，设法使人认定其为真迹。名人书画中，这类以假充真的例子可谓举不胜举。所以，近人赵汝珍说：“书画之作伪由来甚久，为之精者每有混珠之可能，今世所存古玩十九皆鱼目也，鉴别者若不深悉其作伪之内蕴而徒事作品之判别,鲜有不受其欺骗者。”(《古玩指南》第二章)这绝非夸大其词。

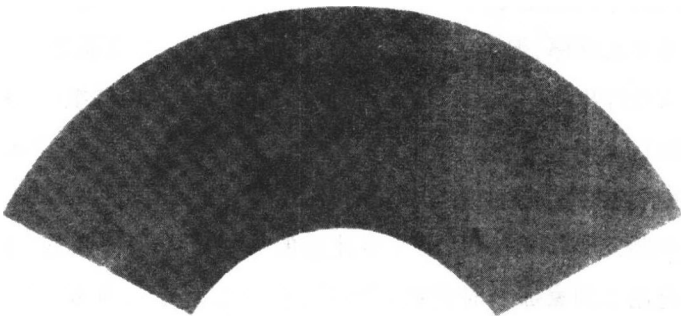
书画的作伪可以上溯到南北朝时期。南朝梁武帝萧衍就曾与陶弘景讨论过《乐毅论》、《太师箴》的真伪问题。王羲之的法书，在其过世不久，甚至于当时，就出现了伪作。隋唐以降，以复制品或伪造冒充真迹的更是屡见不鲜。尤其是复制、伪造大名家作品之事，不但见于文字记载，而且有为数不少的复制品、伪晶传世。除了有意伪造，也有在当时并不是有意作伪，而是有人照范本临学，临本流传下来却被后人当作了真迹：有的本是小名家作品，或无名款作品，被改款伪托或误定为某大名家作品。此外，还有一些是大名家的亲属或其门人的代笔书画，竟也成了此大家之真迹。据说，唐寅是周臣的门人，后来唐寅的名气超过了周臣，于是周氏为唐寅代笔。也有的说，周臣与唐寅画风相近，后人为了牟利，将周画的款印挖去，改书唐伯虎之作。又据邓之诚《骨董琐记》云：“西园左笔寿门书,海内朋交索向予,短札长笺都去尽，老夫的赝作也无余。文人游戏何所不至，恐

自来作赝者不止板桥，而板桥所赝者不止寿门耳。”这就是说，郑板桥也做过假画骗人。而郑家中之木工谭子猷经常看郑板桥写字画画，久而久之，对郑的笔法和特点比较熟悉了，便画些竹石，冒郑板桥的名字去骗人。由于书画作伪并非始于近代，同时又间有多种复杂情况，书画的辨伪抉不是一件简单的事情。

近现代的书画作伪,不仅延袭了前代的各种手段,而且形成了规模和体系。特别是一些专事伪作的店铺和作坊，对伪造各大名家之作，已经有了明确具体的分工和与之相应的纸绢及工具。据北京籍的一位老先生讲，他的父辈在民国年间就是专为一家店铺承担伪作之劳的。其父辈书法基本功深厚，但为生活所计，每每为店铺仿制名家墨迹。店家往往出示某名家真迹于他，同时送来已经作旧的纸绢，由他在上面书写与某名家书风完全一致的手卷或中堂，然后由店家取走，再加盖印章。印章由擅刻某家印章的人专门刻制，纸绢和印泥是由专事此道的作坊或个人特制的（也有用书画家那一时代纸、墨的），装裱也有专人负责，多方伪装作旧。经过如此一番加工制作，伪品即可乱真。老人还讲，当时干伪作行道的人根据每个人的书法特征，仿造某家作品是各有侧重的。如有的书风苍润严谨，则专仿文征明 有的书风波磔而得‘ 六分半书 ”之法,则专仿郑板桥,有的具貌丰骨劲之味，则专访刘石庵；有的具淳厚超脱之气，

则专仿翁同龢。所作之书，皆与真迹相差无几。其中有一位无名之士仿清代大书家王文治之作，竟比真品更具神韵。可惜这些人因声名不重而一味作伪，一个个埋没了自己的才华，而且以他们的乱真之作给书画的鉴藏带来了难以理清的混乱。

与这种作伪手段配套进行的，还有一套令人难测的售伪办法。根据民国时的资料记载，我们将旧社会北京的一些不占门市的古玩商号制造和兜售伪书假画的行径一并作一介绍。



董玄宰墨笔山水扇面 45cm × 15cm 价值 2.4 万元—4 万元

这些欺人的商号往往雇用 10 岁上下的学徒，先让他们任意书写绘画，半年后，掌柜斟别何人长于写字、何人长于绘画，凡有一长者则留，不行的就遣散出去。又过半年，掌

柜将他们每个人作品详细审查，看何人之字类何人之体、何人之画类何人之笔。然后，为他们选择与其书其画相类的古人书画，专事摹仿。如有的学徒的字近似董其昌，则由掌柜觅来董其昌的真迹，令其学习：有的学徒的画类似唐伯虎，则由掌柜寻得唐伯虎的真迹，令其学习。分定之后，学徒照指定的书或画终日终年临摹不止，而且不许他们看其他任何人的作品，也不准参与任何事情。以防乱目扰神。这样 10 年、20 年、30 年过去，虽不能个个学成，终有一两个可以乱真者。这时，掌柜才拿来该名人（如董其昌、唐伯虎）平常所用的纸、墨，令其以该名人生平故实设词立意，以该名人笔法写字作画，使之与该名人真迹完全相同，毫无破绽。书画作伪即成，这只是第一步。第二步才是伪售阶段。

推销伪书假画一般不在本地，而多选在该名人的出生地或滞留最久的地方。他们串通那里的书铺、小摊或旧货铺，托为代售，而且不将全部伪作摆出来，每次只悬挂一幅。当地书铺、小摊的主人故意装作不了解这件作品的真正价值，且于言谈中流露出这类作品在当地常有发现、本地人不以为宝的意思。到此地游历或前来收买古玩的外乡人，必然想到这是某某名人的故乡或滞留之地，本来就抱有得见该名人真迹的希望，只要见到这类作品，大多不存真伪之考虑，不管索价高低，必定设法购得 而且一旦购得，便秘不示

人,自以为平生奇遇,大占便宜,却不知是中了售伪者的奸计。作伪之术，可谓高矣！售伪之法，堪称绝矣！古今中外,收藏者由于不能辨真伪与明是非而上当受骗的,是大有人在的。可见，购藏名人书画必须慎之又慎。不知实情的人凭着想当然的推断，或心存侥幸，不作认真思索和判别，极易陷入他人圈套，最终后悔莫及。

伪书假画除了有摹仿和臆造的,还有对不落款、不盖章的旧书画补款改题以增其身价的：有以“金蝉脱壳”之法，将原书画本身挖去,利用原装裱嵌进伪本的 有的通过改款将晚期的书画之作改为早期的书画家之作的：也有的专干拼凑的把戏,从几件作品中各取一部,组织成章,乍看起来各部分好像都有来历,组合在一起并不谐调。现今,一些画店、画廊甚至与作伪者相互勾结,沆瀣一气,欺骗买家。更有一批“专业户”专干作伪的营生。有人曾在一座破庙里看到一家作坊。坊主自称不论什么名人杰作，他们都能仿造。这里有人仿画,有人仿落款,有人仿题诗,有人仿印鉴,一环扣一环,流水作业,应有尽有。作为书画鉴赏者,只有对伪品作深入的研究,明其心机,知其底蕴,方能获得‘真宝”。所谓‘既想知真,必须知假 不能知假,亦难辨真”,就是这个道理。

怎样才能在大量的书画中知真辨假并从中获得“真宝”呢 故宫博物院的徐邦达先生说过这样的话‘:以古书

画为师。”这确是至理名言。据先生自己讲，他早年买过假王原祁的画轴，从中他吸取了教训，进而得出“多看实物，多作比较，以便逐步认清各个时代各个重要作家的作品的面貌”的深刻体会。他不但自己收集书画藏品，还结识了不少书画收藏家和古玩商，使他有更多机会目验古往今来许许多多真迹或神品，有的画他还反复临摹，揣摩其中的精蕴，这样他才逐步从“吃”进假画的窘境中解脱出来。他在《我和书画鉴定》一文中说：“古书画的真伪，主要在笔墨的异同区别上，要熟悉这一点，依靠相片、影印本都不行。必须面对书画实物才能把一笔一划看得清楚。临摹更好，临一遍比看十遍更易理解原作和加深印象。”有人捉出，鉴定古书画主要靠‘目鉴’与‘考订’：‘目鉴’是面对作品凭视觉观察辨识；“考订”是借文献对作品的真伪优劣考核订正。‘目鉴’与‘考订’均以‘多看实物，多作比较’为前提。受人尊崇的书画鉴定家无一不是饱览书画实物的人。他们高水平的判断力正是他们数十年观察、体会、研究的结晶。

三、“二主五辅”具有效方法

辨别书画的真伪涉及到历史、文学、艺术欣赏及书画创作的基本方法等多方面的知识，但其中最重要的是要掌握不同时代书法和绘画的时代风格，以及每个书画家的个人

风格,并从印章、纸绢、题跋、著录、装潢等五个辅助条件加以衡量和考察。这就是所谓“二主五辅”辨字画。“二主五辅”应该说是专家公认的鉴定书画年代与真伪的最有效的方法。

先说书画的时代风格。书画时代风格的形成，是与当时的政治经济、生活习惯、物质条件有密切关联的，而伪造书画的人因缺乏历史知识，常在作品的时代风貌上露出马脚。例如书法，每个时代不光文字和笔法上有差异，而且诗文的内容、词汇的运用、思想感情的表达方式及称谓，都有各自的时代特点。陆机《平复帖》的句法语气，在明朝人的信札中是不会有的，清人书画题款惯用的“某某仁兄雅属”，隋唐人是不会这样写的。再如绘画，唐代盛行壁画，画家一般都是站立着从事创作的，而到了宋代才时兴将纸绢平铺于桌上的作画方式。人物、山水、花鸟，各个时代也有所侧重，而且画风也各不相同。绘画作品中的服饰器物同样是因时而异的，书画件幅的形式更具鲜明的时代风格。日时有的书画鉴藏家看到同一时代作品的相同点和不同时代作品的相异点，往往称之为“朝代气象”，这正是我们鉴定书画所要注意的。

至于每位书画家的个人风格，也是鉴藏者所要认真研究和掌握的。每个书画家的思想、性格、习惯、审美观点及其使用的工具均有不同，对于后世作伪者来说，他们是很难

全面透彻地把握每个人的艺术特征和内在气质的。当今的鉴藏者不能只着眼作品的表面形式，而必须真正领悟各代书画大家作品的妙处之所在，否则就无法看穿伪作的破绽。当代艺术大师黄君璧（1991 年病逝于台湾）早在青年时代因与广州的一些收藏家有深交，有机会欣赏宋元绘画真迹，对不少作品他都作了反复临摹。据他在大陆的弟子讲，黄先生每到一处，见到那里的书画之作，当场就能辨别出真伪，而且一针见血地指出赝品假在何处，真是令人叹服！黄君璧先生这种高水平的去伪存真的能力，正是得力于他对各家书画风格和面貌的切身领悟，也是他熟练掌握作画用笔法则的缘故。

鉴定书画的辅助依据一日印章。印章有“取信于人”之用，故书画家以此表示确属自己的创作，收藏家以此表示经过自己的鉴别。沙孟海先生说“传世晋、唐名迹，常梁、隋、唐人押署，唐、宋以来公私印记，或于本幅，或于后纸，或于骑缝”；“清官旧藏前代法物，经弘历之手，乱题乱印殃及笺缣”（《沙村印话》）。这里讲的是铃印的习惯和位置。我们用印章的真假来确定书画作品的真假，作为辅助依据，还是可以利用的。但是“我们搞鉴定工作，如果专靠核对印章，就很容易犯错误，只能把它作为一种辅助依据”（《书画鉴定简述》）。这是因黄君璧山水画作品为有的人也会将他们得到的书画家的真印章盖在假书画上，同时一些书画

家的印章不固定，难以核对。况且书画家的印章后人也可以翻刻伪造。同样，收藏家的收藏印也可以被后人仿刻，何况某些鉴藏家的学识和眼力也是有限的。所以，鉴别字画时，一定要将印章与作品本身相互参照，全面衡量，才能得出客观的结论。

二日纸绢。书画凭借纸绢而存在，纸绢对书画的鉴定同样不可忽略。纸绢，在每个朝代各具不同的特点及各自的风尚：每位书画家为表达他们的艺术特色，也各有他们自己所喜好的纸绢。摸清纸绢的年代，至少能排除后代用纸绢伪造前代书画的伪晶：了解书画家对各类纸绢之所好，也可以为我们辨别某一书画家作品的真伪提供旁证。当然，古代纸绢也会留到后世为后人所使用。因此，也不能绝对地凭借纸绢的年代和质地来判断书画的真伪，只能作为其中的一个重要参考依据。

三日题跋。题跋有作者的题跋、同时代人的题跋和后人的题跋。题跋的内容有不少是说明书画创作过程的，它能使作品本身提高可信程度，且有助稽考，因而题跋对鉴定书画的真伪也具有陈兼与先生遗作一定的辅助作用。然而，不可忽略的是，伪书假画也存在着配以名家真跋的情况，而书画真迹也存在着配以别人伪跋的情况。就是说，有的作品,书或画是假的,名人的题跋却是真的 有的作品,书或画是真的，而题跋却是假的。而且，一些鉴藏者本身水平

并不高，他们在作品上所作的题跋凭主观臆断妄加判定，往往弄假成真。如果只相信题跋，不认真研究作品本身，只能是一错再错。

四日著录。著录对鉴定书画是很好的参考材料。著录书的作者大都在鉴定上下过一番功夫，虽然难免有误，但多数是正确的。著录书中所载的书画有不少是经历了多年沧桑的流传有绪的精品。然而，对著录也不能过于迷信。这是由于著录书的作者无论眼力多高、见识多广，也常有失误的时候。还有的作者，其本人就没有在著录中讲真话，搞了很多鱼目混珠的名堂。譬如清代鉴藏家高士奇，他刊刻行世的《江村销夏录》就收入了不少伪品。至于明张泰阶的《宝绘录》、清杜瑞联的《古芬阁书画记》等低劣的著录书，更是错误百出，不值一顾了。

五日装潢。装潢与书画本身的关系要间接一些，但有时也可作为鉴定书画的佐证。各个时代的绫、锦，其色泽与花纹多不相同，装裱的式样亦有出入。展子虔《游春图》人们公认是真迹，可是画上没款，隋代又没有第二件卷轴画传世，缺少可资比较的材料，时代风格只能从唐画上追溯，个人风格更无从印证。鉴定此画只好依靠题跋、著录和装潢。此画卷首有题签，为宋徽宗赵佶所书无疑，又是宋代流行的“宣和装”，几项辅助依据为鉴定提供了有力佐证，而装潢正是其中之一。

总之，判定书画的真伪是选购和收藏书画的必备条件，而判定书画的真伪则一定要用科学的方法作全面的分析。任何旁证都是需要的，但决不可脱离作品的本身。正如当代鉴赏名家谢稚柳先生所言：“鉴别，并不排除任何旁证。但它必须在书画本身判定之后才起作用。其所以是如此，在于二者的关系,不是同一体,因而旁证的可信性,必须由作为主体的书画本身来对它作出决定。鉴别是最终目的，是为书画的真伪服务,为有旁证的书画服务,也要为无旁证的书画服务，这就是所以对书画本身要有独立认识的必要。”(《鉴余杂稿 ·论书画鉴别》)

四、鉴藏博古画

博古,源于宋代,实乃我国传统绘画之一种,与“怪石”等并称为“杂画”。北宋大观年间,徽宗赵佶命王黼等编绘宣和殿所藏古彝器，成《宣和博古图》三十卷。后人因将图绘铜、玉、瓷、陶等各种古器物的画,包括以古器物图形装饰的工艺品,统称“博古”。像《宣和博古图》类型的图绘,还有宋代的《考古图》、清代的《西清古鉴》和《宁寿鉴古》等。这类博古图旨在描摹原器，定黄土陵《博古图》四屏要比例准确,线条流成交价 6.9 万港元畅,忠于古器物本身,而不能无中生有。有一部托名明人项子京著的《校注项氏历代

名瓷图谱》就违背了这一点。该书所绘，有许多根本就不是瓷器，而是漆器及金银器等，有些造型根本就不存在，虽然精细，亦不可取。

清初以降，实用意义的博古画经文人与画家之手逐渐升华为一种文化气息很浓的艺术品。历任康、雍、乾三朝的宫廷画家郎世宁以西洋画法参中国技法而创作的博古画，刻划细致，晕染匀称，为后世的博古画提供了借鉴。或许是郎世宁身为意大利人的缘故，他的博古画虽然精致秀美，但总是缺少点中国传统意义上的金石味。清末著名金石篆刻家黄牧甫终生致力于金石之学，曾参加重摹《石鼓文》及辑《陶斋吉金录》等,所见三代金文、秦汉金石颇多,且从事过照相工作。他将丰富的金石学知识与现代摄影引入博古画创作，所作钟鼎彝器往往区分出阴阳向背，而且极富金石趣味。尝见他在光绪年间绘制的青铜鼎，风姿妍美，古意盎然,并有 100 多字的金文长题和行书款，其品位已超过了清代宫廷的博古画。他绘制的卣、盂等《博古图》四屏在香港苏富比拍卖会上竟以 6.9 万港元成交。

几乎是在同一时期，又产生了以金石器物、瓷瓶、陶壶等为题材,以梅、菊等简单折技及灵芝、水仙、佛手等经营构图，以写意为主的博古画。这种画既是绘画与金石的结合，又是文入画与作家画的结合，进而开辟了博古画的新天地。精于金石的吴昌硕、姚芒父、陈师曾、丁辅之等画家都是这

类博古画的高手。笔者观吴昌硕 72 岁创作的《岁朝清供图轴》：圆形瓷瓶里插着梅花，方形陶盆中栽有菊花，竹提篮中装着佛手，提梁壶一旁摆放着茶杯，这一切构成一个完美和谐的整体。此画为大写意手法，质朴烂漫，奔放雄健，弥觉隽雅。近代画坛还出现了一种在古器物拓片上添加花卉、果品的博古画。精美的器物、一流的传拓与高超的绘画融为一体,古朴清雅而富有诗意,堪称金石、书法、绘画的完美契合。民国年间，吴江沈氏雪庐珍藏的两幅博古画便是这类佳作。据《神州国光集》第五期载，清代金石考据家刘燕庭藏有一只古铜花觚和两把曼生壶；于是延请友朋于灵隐寺，出其所藏，请六舟摹拓，又请戴醇士在拓有花觚的纸上补海棠和月季，请戴萼生在拓有曼生壶的纸上补碧桃，遂成两绝。花觚纹采工秀，红绿斑斓，曼生壶则为书画家陈鸿寿代表作,六舟世称“金石僧”,乃传拓名家,戴醇士、戴萼生为丹青高手，三贤合作，洵非易事。笔者也曾请津门鉴家龚望先生手拓其所藏西晋陶缶，又请老画家姜毅然先生补以菊花、灵芝，书法家李鹤年先生特书大篆“寿客清供图”之诗堂,亦为器精、拓精、画精之作。

除了绘画之外，清代以来在博古的家族中还有用青田石的天然色彩雕刻成古器物图形而镶嵌于木板上的挂屏：也有以天然大理石为主,兼以松石、玛瑙、白玉、金星石等各种玉石为材料，利用玉石自然光泽镶嵌为古器物图形的插

屏、挂屏 以及雕漆、薄木、骨牙制成古器物图形的传统工艺品。这类博古,亦是珍贵,只要晶位不俗,精工细做,均具观赏、收藏和投资价值。

五、投资保真的窍门

面对制假卖假这一扰乱书画艺术品市场的顽症，怎样才能最大限度地减少买假造成的经济损失，目前已成为众多书画购藏者关注的焦点。 1998 年春太平洋公司推出的孙大光、张刚夫妇捐拍教育基金中国书画专场这一交易活动，对收藏者如何投资保真购买字画大有启迪。

此次拍卖总共上拍地质部前部长孙大光收藏的近现代中国书画作品 50 幅。国家文物鉴定委员会主任委员启功先生在该拍卖图录序言中写道：“这一次拍卖，因为有直接给他们老夫妻画的作品，绝对不会出真假问题了。有的画就是在他们家里创作的，一边谈着，一边动笔，其中有些我就在旁边看见过，所以这些是一流作者的一流作品。”特地从山东潍坊赶来的买家胡先生说：“这次太平洋举办的捐拍会太好了。孙大光的书画作品是真晶且都是佳作，实在让人买得放心，所以我专程前来参加拍卖会。”正因为如此,50 幅近现代名家的书画作品全部拍出，成交率 100%，成交额 870 万元。此事告诉人们,要防止书画买假上当,寻

找合适的购买渠道颇为重要。

从哪些渠道购买书画对于投资保值较为奏效呢？

首先是“藏家易手”的渠道。因收藏家的藏品大多流传有绪，从藏家手中接盘，风险极小。天津有位古董商几次从罗振玉后人家中收购罗之遗物，其藏品大都为真、精之品，买家因此而大得其利。有些藏家收藏有带某人上款的书画作品，以往不为人所重，甚至降低其收藏价值，如今这种观念已经转变。一些带上款的书画有时恰恰能证明其来源与真伪。

其次是“单位变卖”的渠道。一些单位或企业多年收藏书画作品，这些作品亦多流传有绪，由于种种原因需变卖出让，这也是藏家接盘的良机。2001 年 11 月天津蓝天国际拍卖行首推天津人民美术出版社藏画专场，包括天津人民美术出版社藏画珍品 40 余件，有吴昌硕 4 件，齐白石 4 件，黄宾虹 4 件，张大千两件，徐悲鸿、傅抱石、关山月各 1 件，姜筠、吴石仙、王梦白、陈师曾、陈少梅、刘奎龄、刘子久、张其翼、陈半丁作品均有参拍。其中吴昌硕《艳色天下重》立轴、《菊石》立轴，齐白石《蝴蝶兰》立轴、《海棠》立轴，张大千《华山》立轴、《月下荷花》立轴笔酣墨畅，元气淋漓，黄宾虹《山水》立轴墨气凝重，浑厚华滋 徐悲鸿《马》立轴飘逸生动 关山月《虎》立轴、傅抱石《人物》册页、刘奎龄《花禽》镜片、陈师曾《松石》立轴尺幅虽小，却是笔墨精到，各

臻其妙。据笔者所知，这些画是上个世纪五六十年代该社老领导凭借高超的鉴别力陆续购藏并经多人接手悉心保藏的精品，且多有著录，流传有绪，其保真程度不言而喻。为此，便自然成为拍卖会的热点。

再有是“买家亲订”的渠道。即收藏者亲自登门向书家、画家订购或交换作品。这样得来的东西，买假的风险几乎是零，而是往往用不太高的价位买到某些名家之作或是一些有升值潜力的中青年画家的作品。笔者在天津有位张姓朋友，此人不但善于接盘收藏家所藏书画珍品，而且通过购买或以物易画，获得多件范曾、何家英等当代名家之作，现已得到意想不到的回报。藏书画历来讲流传有绪。从书画家手里获得的真品更具有“流传有绪”的性质，如再易其主，亦无买假之虞。当然，现今也有故意在假画上落上某人上款假冒藏家易手之物及钤盖种种鉴藏印的伪劣之作，藏家也需有所警惕。

六、假画也有其价值

以往我收藏字画一直存在着一个认识上的误区，即认为凡是冒名的假画一概无收藏价值而不值分文。前几年在一次拍卖会上见到一件清仿五代画家巨然的山水手卷，才改变了我的看法手卷为绢本，虽仿作，然落笔融浑，古峰

峭拔,岚气清润,且有王懿荣题跋。上标明为清仿,起价 1.5 万元。起先我以为此画肯定无人问津。谁知拍卖时，非但没落标,其价却屡屡上升,最终以 2 万元成交,超过清代一些小名头的真品之价。

假画为什么能卖高价？这里除了有社会上以“假大名”冒充“真大名”的商业炒作原因，也有赝品所蕴含的艺术价值的自身因素。记得民国时有这样一件事：一次老画家陈半丁请客，张大千、勒伯声在场，陈半丁拿出一幅石涛的山水画轴,请大家欣赏,并介绍说“大涤子(石涛的号)这幅画是件稀世珍品。”张大千说：“过奖！过奖！这是我画的咧！”此事说明，赝品不等于庸品或劣品，有时高手的仿作甚至超过其摹仿对象的水平。

最有投资潜力的假画当属名家仿名家的“精晶赝作”。历史上，名家仿名家，代有其人。如清初王石谷仿元代高明的画、明人周臣为唐寅代笔、近人张大千仿清人石涛，大千门人何海霞仿其师之作……这些绝凡平庸之辈所能及。当代大师黄永玉曾写过《鬼手何海霞》一文。之所以称何为鬼手，是指何海霞仿老师张大千之画，达到乱真得使黄永玉不敢轻易再从市场上买张大千的画。为什么呢？因为这位大师兼鉴赏家的黄永玉也吃不准哪幅是张大千的原作，哪幅是出自何海霞之手。这样的假画本身即堪上品，怎说无收藏价值？

具有投资潜力的假画除了“名家仿名家”之作，还有大量来自旧时代高手仿名家的那些“假大名”之精品。所谓“假大名”精品多数出自清代和民国年间。这些假画的出笼虽意在作伪牟利，却有相当一部分技艺高超，非一般俗手可及，且为旧裱，装裱考究，近年来亦显现出特有的收藏价值。2000 年春天津市文物公司推出三件“假大名”精品参加拍卖，均拍出了好价钱。一件是清仿赵令穰设色绢本手卷《百鸟朝风》,卖价 1.6 万元；一件是清仿仇英设色绢本手卷《璇玑图》,卖价 8 万元；另一件是清仿赵雍设色绢本手卷《群仙献寿》,卖价 5 万元。三件假画之所以有卖点，关键是精。转年该公司又推出一件郎世宁款设色纸本立轴《雪岭狮啸》,底价 6000 元。虽属清末民初仿品，亦受买家青睐。据行家预测，这种清代民国高手仿大名头的精心之作，仍有其潜在的升值潜力。

这里需要说明的是，本文所称假画，主要是指旧时名家高手的仿作。至手今日以高科技手段进行临摹的专业化、集团化的作伪及假借收藏家的名声利用著录作伪的新型赝品，则不但毫无收藏价值，而且只能扰乱文玩市场，贻害社会。

七、购藏书画首注其品相

当你步人拍卖会或画廊选购书画时，展现在你面前的有干净整洁、赏心悦目的精美之作，也有污损糟朽、给人留下诸多惋惜和遗憾的破旧之品。一些书画界人士将书画的这种完美程度称作“品相”。确定书画的收藏价值和经济价值，除了要着眼于作者名头、艺术水平、创作年代和尺寸大小之外，还应注意它的品相。

笔者在天津 1995 秋季艺术珍品拍卖会上见到两件溥儒的纸本设色山水镜心。一件长 100 厘米，宽 32 厘米，上有人物、树木、小桥、茅舍。另一件长 100 厘米，宽 32 厘米，画面上有类似的景致。但前者纸白如新，底价 3 万元至 3.5 万元，后者泛黄受潮，底价 1.2 万元至 1.4 万元。作品品相不同，价格如此悬殊，藏家对此不能不察。

据对书画市场的观察分析，我以为决定书画品相优劣的因素主要有以下几点。

其一，是否污染受潮。赵汝珍《古玩指南》曾说：“汗污受潮，损伤残缺，精神完整，干净漂亮，皆为决定价值之标准。”同一时代的作品，有的因养护得好而焕然如新，故常被行家称为“卖相好”，无论何时都被人青睐：有的却被潮气、油渍、灰尘听污染，或长期日晒烟熏，使其发脆变黄，即

使名人之作，价格也大打折扣，甚至无人问津。曾见康有为书法屏条，乃康于丙寅八月游颐和园赡仁寿殿之作，书风潇洒飘逸，颇有韵致，惟作品大面积受潮，且沾有污点，起价2.5 万元,但始终未成交。

其二，是否损伤残缺。一种是属于作品原件的缺陷，如无款或无铃印、印章盖倒后挖下再粘。另一种是外界对作品的损害，如腐蚀虫蛀、卷曲舒展失当而将作品折断或撕破、装裱时将原作切小而破坏了作品的完整等。凡此种种，都会降低收藏价值。笔者在一次拍卖会上见到一幅长 171 厘米、宽 83 厘米的周少白《松石画轴》,虽尺幅不小,然画面上有两个大裂痕，还有油污，故标价仅 5000 元。又见李可染《笑和尚图轴》,标价 4 万元，但画面上的“可染”白文印被切去 1/5 ,此画因此溜标。

其三，是否揭裱补缀。古旧书画除万不得已，最好不要揭裱。凡揭裱书画，无论裱工技艺多高，原作或多或少会受影响。况且揭裱后常使作品失掉时代本色，还容易使人对作品的真伪产生怀疑。对此，宋人赵希鹄《论临模鉴藏》早有所言:“画不脱落,不宜数装褙,一装褙则一换精神,此决然无疑者”补缀主要是指后人对原作进行修补或添描。我见到一幅清代高其佩的指画，纸已呈黄褐色，又经揭裱，非但清晰度差，而且新裱与旧画显得极不协调。又见清人张照的画，因揭裱造成画面模糊受损，今人在某些部分作了

添补描画，补缀的地方与原作相比，大显逊色。

另外，还有截取作品的局部以充完整的，或将残缺的字画剪裁、隔裂进而组合成对联、册页或斗方的，也有对联仅有上联而无下联、屏条和册页不足数的失群之作，等等。对于这些,买者更要有所防备,免得受骗。

以上所言，都是确定书画价值必须考虑因素。至于品相对作品价值的影响程度还要依具体情况而定。明代鉴赏家高濂《燕闲清赏笺》说"收蓄画片,须看绢素纸地完整不破,清白如新,照无贴衬,此为上品。面看完整,贴衬条多,画神不失,此为中品。若破碎零落,片片凑成,杂缀新绢,以色旋补,虽为名画,亦不人格,此下品也。"此"三品"之论与现在大体符合，今人仍可参鉴。不过，依笔者之见，品相差的作品，除特殊需要必须购买者外，若为投资保值所计，最好是将眼睛盯在那些艺术品位高、品相又好的作品上。

八、收集对联的窍门

眉山三苏祠有联云：

"一门父子三词客,千古文章八大家。"

孟姜女祠有联云：

"秦皇安在哉，万里长城筑怨；姜女未亡也，千秋片石铭贞。"

西湖白衣殿祀送子观音联云：

“我具一片婆心，抱个孙儿送汝，你做百般好事，留些阴骘与他。”

在我国，这些对仗工整而又意味深长的对联作品难以数计。中国的对联的确给以美感与情趣，它不仅激起了文人雅士对它的创作欲望，也促使一些人步人了收集对联和研究对联的行列。

早在唐代，已经有人将诗文中一些好的句子摘录出来，编成集子供人欣赏。如贞观中褚亮曾奉敕与诸学士编撰的《古文章巧言语》即是。之后，无兢又编辑了《古今诗人秀句》等。当然，书中所选大都是对偶句，并非严格意义上的对联。

清代道光年间，福州人梁章钜以数十年之功，搜寻历代对联,编写了一部《楹联丛话》十二卷,后又作《续话》四卷，《三话》二卷。其子梁恭辰又续作《四话》六卷。梁氏《丛话》分故事、应制、庙祀、廨宇、胜迹、格言、佳话、哀挽、集句、杂缀等十类，可称集道光以前联语之大成。民初，湖南慈利吴恭亨大量收集对联,撰《对联语》十四卷,分题署、庆贺、哀挽、杂缀、谐谑等五类。所收联语除转录《楹联丛话》等书外，大部分为撰者自己所收集。

收集对联，有对各种类别兼而并收者，也有分专题选收者。如《曲园联句》、《介庵楹句辑抄》等为个人对联之专

辑,《西湖楹联》、《峨眉山楹联选集》等为名胜对联之专辑,《挽联合编》、《挽联合璧》等为挽联之专辑,《十三经集句类联》、《苏句集联》等为集句联专辑,《汉曹全碑集联拓本》、《争坐位帖集字联》等为集字联专辑。有人曾作过统计,国内藏于图书馆或个人手中的对联书及对联墨迹图册竟达800余种。

收集对联乃意趣高雅之举,虽非同作联,却也颇见收集者的文才和功底。张伯驹先生撰《素月楼联语》,共分四部,即故事,祠宇、名胜集句、嵌字、歇后由字之结构声韵所生之巧对、谐联。所收对联不仅鬼斧神工,难穷其妙,而且钩沉考稽,探微阐幽,寥寥数语,时有高见。

现在,南北各地仍有一些人有收集古今对联的雅好。有位叫锡满城的先生便是其中一位。锡满城集对联起于1977年到北京琉璃厂购买碑帖。一次,书店中有四本《南亭四话》(李伯元著),他随手翻阅,看到'联晤'时,深为那些幽默、诙谐、富有韵味的对联所吸引,当即买下,从此便以收集对联为乐。他通过从书刊中摘取、实地考察抄录和与同好交换收藏等途径,收集了大量对联,还收集到对联书30多部,积累80万字的对联笔记,做了几百张卡片并陆续发表研究对联的文章。他说:"收集的楹联愈多,我愈感觉所知不多,真是'学然后知不足'。"

九、折扇的收藏

收存与修整折扇，乃文人一力雅好。当今藏扇有三种类型：一曰“分合集存”。或存成扇，或存扇面，或存扇股，或存扇具，或兼而存之。如果是存成扇，则可分别欣赏扇面书画、扇股及雕工等。如果是存扇面书画，实可作中国书法绘画艺术的“别体之作”来收存。如存扇股，既可在集存成扇时兼而收之，亦可作为杂项或竹木牙角器来集存。二曰“主题集存”。即以某一主题为集存目标。如尽心收存历代状元扇，集中收存名伶书画扇，或侧重扇张兆祥等绘团扇面书画两相匹配，使得两两一组，书画内容有连带关系。画家吴湖帆用 20 余年时间收集了 72 把状元书扇。三曰“精品集存”。张学良先生集扇即以精品著称。1994 年苏富比台北拍卖专场上推出他收藏的明清名家成扇 40 余把，另外还有明清名家书画扇 500 幅，其中颇多美奂美轮之作，令世人大开眼界。

旧扇因常用，陈旧而易损，但有些扇面确有保存价值。于是我便将其揭裱，或两三页装成一轴：或装作镜心，每扇一镜，不但美观，且可保存久远：或将旧扇面多幅，裱成册页，作为藏晶，更耐观赏。我曾得到一柄旧扇，扇骨已破损，惟扇面两面均名家所书，一面是汪溶、胡佩衡的题诗，一面

是吴镜汀、叶昀的题诗，我便将扇面揭取下来，装裱成单页加以收藏。旧扇骨如已损坏缺短，能修补则尽量修补，实在不能修补也只能淘汰。

近年来有名人书画的旧扇愈加难寻，我便专心收集今人的扇面作品。扇画书画，书画家视为小品，求之较为易得。这些东西虽不比中堂大幅之宏宏赫赫，却也精巧别致。对这些扇面精品，有好骨配上好骨，没有好骨，便单页保存或装裱成册。单页保存的如一面有画，则请与其画风相近的书家作书,使之珠联璧合 装裱成册的,则一书扇一画扇，使之相映成趣。

除此以外，我还收集了一些扇面画集，以开阔眼界。如民国时上海有正书局珂罗版精印的扇画集，香雪楼藏版、文瑞楼发行的石印本《古今扇集大观》，均是在旧书店买来的。《蒙泉外史山水扇集》是清代画家奚冈一个人的扇面山水画，上有徐世章的题字。另外，1979 年以来,北京荣宝斋先后出版的《花鸟画扇集》、《山水画扇集》、《人物画扇集》等选人不少现代名家扇面精晶，足可窥现代扇面绘画之一斑。对这种新版扇集，我也精心集藏。

十、收藏要题跋并重

清水平高、有见地的人以吟咏等形式，对自己心爱的书

画、印章、文玩等物作一番品评或发表一点儿见解，这就是索题。索题作为文人钟情的一种雅事，在以往的时代也是颇为盛行的。

索题以题咏书画者较多。题咏的书画有主人收藏的他人之作，也有主人自己的作品。如笔者收有姜毅然所画朱竹，先生故去多年仍妥为保藏，于是请张牧石等先生题跋。张先生特作《定轩过示毅然先生画朱竹索题》：“奇姿好人比红诗，风雨和烟许尽宜。泪滴潇湘余血浸，不须老碧染孙枝。”此为他人之作索题。戊午冬笔者画山水册页，请张牧石题跋，张先生题曰“：缥缈烟岚展卷浮，喜君闲趣得沧洲。此中尺幅藏邱壑，自是溪山许卧游。题用秀画山水画册页，屠雍协冶上元邱园题于看剑顾。”此为自己之作索题。

为书画索题，一般都得在作品上给题咏者留出书写的地方。屏轴形式书画的题咏位置分三种情况。一种是在书画作品上事先留出一些空白，以作题咏之用。对这种形式，清人李渔在《闲情偶寄》中已有评骘。他说：“法于画大幅山水时，每于笔墨可停之际，即留余地以待诗。如峭壁悬崖之下，长松古木之旁，亭阁之中，墙垣之隙，皆可留题作字者也。凡遇名流，即索新句，视其地之宽窄，以为字之大小，或为鹅帖行书，或作蝇头小楷。即以题画之诗，饰其所题之画，谓当日之原迹可，谓后来之题咏亦可。’尝见吴昌硕《乱石山松图轴》就是这种形式。另一种是在作品原件的上下

左右四周题咏。书法家龚望先生藏其先师陈鬻先生墨宝，裱为立屏,墨宝居中间位置,四周有余明善、王坚自、冯谦谦诸先生题咏。还有一种是在书画作品的上方留有诗堂，请人作题。笔者有张静怡先生作《郊栖图》，便由萧劳先生题诗堂,此外画面上,还有多人题咏,又兼有第一种式样。

除了在屏轴上题咏，还有在册页和手卷上题咏的。在册页与手卷中，凡写在书画作品前面的叫“题”，写在后面的叫“跋”。旧时有些文人请人画一幅表现其赋诗填词一类往事的作品，尔后向多人索题，多采用手卷或册页。其做法是，或按主人的请求分别题咏，纸张的规格大小一致，再寄给主人，主人统一将其装裱起来，或将此画事先裱好，留出空处，再请题咏者依次在上面书写。 40年代初,寇泰逢先生在沽上倡为梦碧词社，时张伯驹在京主持庚寅词社，与梦碧词友频相唱和 70年代,姜毅然先生作《斜街唤梦图》记其事。图为一街南斜，近海河西岸。当门杨柳数株，三间老屋，一灯荧然，坐中数客作拈髭构思状。图复题一绝云：“卅年旧梦绕斜街，抵死骚情唤不回。我为诸公留息壤，山魂窗影一灯埋。’泰逢先生览图,抚今追者,感慨颇深,因依梦窗韵题《霜叶飞》一阕，并征题咏。当时，北京的黄君坦、上海的陈兼与、天津的赵浣鞠诸先生纷纷题咏，共征得诗词20多首,一时传为佳话。

书画、印章、文玩的题咏之作以诗为主。这类诗自有其

艺术特质。其一,此类诗多以书画、篆刻、文玩为描写、表现对象，需用优美形象的语言，鲜明地表现出这类艺术品丰富多姿的神采和意境。其二，此类诗需表现作者在观看绘画、书法、印章、文玩以后的审美感受、艺术见解、美学思想和主观体验。其三，此类诗需深刻而多方位地反映出不同艺术间相互影响、相互促进、相互渗透、相互融通的艺术规律。其四，此类诗还具有申发补充之特征。

古代文人中善作咏画诗、咏书诗者甚多，其中最属杜诗高妙。清代沈德潜《说诗啐卒语》说“:唐以前未见题画诗。开此体者老杜也。其法全在不粘画上发论。如题画马画鹰，必说到真马真鹰，复从真马真鹰开出议论。后人可以为式。又如题画山水，有地名可按者，必写登临凭吊之意。题画人物，有事实可拈者，必发出知人论世之意。本老杜法推广之,才是作手。’杜甫的题咏之诗,每篇都能做到‘ 不粘不脱 ”,为今人作题咏诗提供了典范。

第五章　小中有大求书画深值

一、官水两方的收藏概况

古代的书画，是民族文化宝库中的一块美玉奇珀，随着历逃不史的变迁，时间的推移，古代的书画愈来愈显得稀少和珍奇，因此，历代官方和私人收藏家对书画的保藏都是十分重视的。

书画的保藏十分困难，由于纸张和绢帛质地的特殊性，使得它和其他类文物，如青铜器、陶瓷器的收藏相比，就显得十分娇贵，于是便有“纸寿千年，绢保八百”之说。不少历经千年流传下来的书画，其中一部分由于绢帛的年寿已尽，原件残破不堪而无法继续保藏下去，不得已，又重新勾填复制摹本，我们现在所见到的晋唐时期的书画，大都是经过唐、宋时代重新勾摹的，比如王羲之的《兰亭序》，传世的就是唐人摹本。顾恺之的《洛神赋图》和张萱的《捣练图》等一些绘画名迹，不少也是唐、宋时期一些绘画高手摹制的，原件早已朽烂而不复存在了。这些复制的摹本，经过数百上千年的传移，距今年代也已久远，所以，仍然显得十分珍贵，也同样是视为国宝的。

由于空气的干燥或湿润对书画纸绢的霉变、虫蛀、干裂

或氧化有着密切的关系，所以，书画收藏的环境和条件是严格的。一般私人收藏家收藏的书画是密不示人的，一年之中也只有秋季天高气爽的时候，才拿出来晾一下，透透气，要想观看，一年之中，也就这么几天，过后又随即收卷起来，束之秘阁了。国家博物馆更是将古代书画作为一类保护，抽湿、恒温、日夜监护，丝毫马虎不得。

书画收藏的历史，由来已久，早在南北朝时，官府就已开始了书画的收藏。隋代建国之初，隋炀帝就曾征得陈国遗留的法书名画 800 余卷，为此，隋炀帝还专门修造了“妙楷台”和“宝迹台”，用来分别收藏书法和绘画。唐高宗初建大唐王朝时，也将隋代官藏的书画一并收入御府，充为唐室收藏。李世民继位后，又不断加以充实，以至当时内府收藏的晋人书法名帖就已达到四百余卷，加上前代杂迹有近三百卷，共有七百卷之多。玄宗时期，皇家还专门设置了“集贤院”这个机构，负责书画的收集保藏与复制，并又特别镌刻了“开元”小印，打钤在画上，做为皇室专用的“收藏印信”。从此至后，历代皇室官府收藏的书画上，便都钤盖上各自的收藏印记了。所以，当我们看到钤有“建业文房之印”、“内殿图书”、“内司文印”、“内合同印”、“集贤院御书印”、“集贤院御画印”的书画，便可知道这是五代南唐李煜宫室中的收藏品。北宋时，皇室有“政和”、“宣和”、“内府图书”等七方收藏印，世称“宣和七玺”，它的钤盖位置都有专门的格式规定。南宋时的官府书画则都钤有“乾卦圆

印”、“希世藏”、“绍兴”(连珠印)、“睿思东阁”、“内府书印”、“机暇清赏”等收藏印。

元代官方的收藏也设有专门的机构，是由专门负责皇帝御览事宜的“秘书监”经管的，凡是国府中收藏的书画都钤盖着“都省书画之印”、“XXXX”(八思巴九叠文印,字不可识,今疑释为“大司徒印”四字)、“宣文阁图书印”、“宣文阁宝”、“天历之宝”、“奎章阁宝”等印。

明代国府收藏的书画,主要钤盖“典礼纪察司印”、“广运之宝”、“武英殿宝”、“宣德秘玩”、“御府图书”、“雍熙世人”等印。

清代官方收藏的书画，收藏印记最为繁复，尤以乾隆时为甚。乾隆皇帝对书画的鉴赏品玩兴趣甚浓，虽然他自己的书法和品鉴的水准并不高明，但他却很乐于参与品鉴书画，还好抒发议论，以为风雅。凡经他过目的书画，不是盖印,便是题诗,许多上古珍品,名世宝迹的画芯显明处,都有他的御题和诗作，使得原本完美的画面章法散乱，喧宾夺主，实为施行破坏之能事，许多书画上都被打上了“乾隆鉴赏”、“三希堂精鉴玺”、“乾隆御览之宝”等印,一幅画中少则打五方印,多则钤八方,故世有乾隆“五玺”、“八玺”之说。

私人的书画收藏，几乎也和官府同时，隋代的杨素、唐代萧瑀、徐峤、张怀瓘等人,都是时代较早的书画收藏家,其中徐峤、张怀瓘等人收藏的书画中都已使用了私家的收藏

印章。

历史上私家书画收藏最为宏富者，北宋时首推米芾，据他自己所言,家中藏有‘晋唐古帖千轴”,并且画上‘四角皆有余家印记，见即可辨”。他认为的精绝之品，画中便铃上“审定真迹”、“神品”、“平生真赏”、“米芾秘箧”等印,这些,在他的著录杂记《书史》、《画史》中均有记载。元代的祥哥剌吉(皇姊大长公王)、郭天锡、赵孟顺、乔篑成、柯九思等，也都是名冠一代的大收藏家。

明代的大收藏家，主要集中于明代中、后期，无锡人华夏,嘉兴人项元汴,苏州人王世贞、文微明,昆山人张丑,松江人董其昌等，都是东南地区很有实力的收藏家，其中华夏、文微明、项子京、王世贞等人的鉴定,眼光也很高超,华夏还有‘江东巨眼’的美称。

清代的收藏家,眼力好,藏品质量高的有梁清标、安歧、高士奇、孙承泽、耿昭忠等人,其中安歧、高士奇、孙承泽还都有著录书行世。

晚清到民国的著名收藏家则有顾文彬、庞莱臣、吴湖帆、钱镜塘、张伯驹等人,他们有的收藏历代名迹,有的从事专题收藏，不但收藏的数量可观，而且质量也都精良。解放后，这批较为集中的私人收藏大都进了国家博物馆或有关收藏单位，受到了更为妥善的保管和有效的保护。

二、古代书画的市场与保值

中国的书画市场形成较早，大约始于唐代，那时的书画买卖,不但有‘手揣卷轴,口定贵贱”上门兜售的画商,也有明标价码，待价而沽的店家。比如展子虔、阎立本、吴道子所画的屏风一扇,当时的开价就是‘二万金”,甚少也得‘一万五千金”。开元年间，一本由赵模等所拓的《兰亭叙》就“值钱数万也”。北宋时的书画市场更是活跃，据《东京梦华录》所记，汴梁相国寺附近的资圣门前，就是专门买卖“书籍玩好图画”的地方，大收藏家米芾也常到那里去转转，在那里曾以七百金买到过王维的《雪溪图》一幅。还又曾以八金买到徐熙的‘桃两枝”。

自唐、宋以后，历代也都有书画古董市场，解放前的北京琉璃厂、南京的夫子庙、上海的城皇庙也都因为书画买卖生意火红而很有名气。

解放以后，书画的销售市场主要是由国家经营的文物商店和一些老字号的画店，像北京的荣宝斋、上海的朵云轩、苏州的古 吴轩、南京的十竹斋等六七十年代，国家处于封闭状态，书画没有外销市场，大部分国人，又缺乏购买能力，因此，当时书画的购买对象主要是少数收入较丰厚的老干部和老教授，销售数量也很有限。当时的画价，用今天的眼光采看，是十分低廉的，一幅齐白石或傅抱石的上乘精

品标价也突破不了百元。

随着国家的开放,对外交流的增多,许多外国人开始了解中国，并对中国的书画艺术产生了兴趣。两岸开通以后，大量台胞涌入内陆，大陆的古旧书画和名家字画便成了他们眼中的亮点，成了他们竞相投资收购的热门货。近几年来，随着改革开放不断的深入，一部分先富起来的大款富翁，手里有了大把的钞票，他们有的热衷于房地产买卖，有的集兴趣于股票，但有不少有眼光的富豪们却不声不响地把金钱投资到古旧书画和名人字画的保值收藏上来了，他们已经认识到股票的投资，虽然获利可观，但是投机性太大,风险太多,没准儿哪天玩砸了,而细算下来,投资股票的回报率也不如收藏古旧书画和名人字画的升值率高。一些工薪阶层的明眼人，也愈发觉得存入银行的货币增值率太低,于是,不少的干部、教授、职员也纷纷涉足于书画市场，希望通过收买一些能够保值的书画来抵消一些币值下跌的损失。

收藏古旧书画和名人书画，确实是可以保值或可升值的,从近 30 年书画的升值率来看，增长的速度和利润都是非常惊人的。比如 1965 年时，博抱石的一幅四尺作品，自标价格是 80—100 元，这个价格在当时算是很高的了，到 1993 年,在不足 30 年的时间里，同样傅抱石的一幅作品在香港的拍卖价是 15—18 万港币。70 年代末期,齐白石的一幅作品最多也只卖 100 元，而现在一幅齐白石的作品

“枇杷蜻蜓图”拍卖价高达 40 万港币。70 年代末,林散之的书法对联收购价仅 10 元钱,卖出价也不足 30 元钱,在不足二十年的光阴里，现在林散之的对联拍卖价高达 8 千到一万元,增值 300 多倍。所以，投资收藏书画，利润是很丰厚的。但是，如何收藏购买，买什么人的作品，或以什么样的价格购买才算合理，才能确实达到保值的效果，便成了一个现实的问题。

收买书画的市场和途径一般不外乎有这么几个，一是个体画店或画廊及一些地摊出售的书画，但这里出售的“古今名画”赝品最多,可谓云谲波诡,几乎无真迹可言,既便有一二真迹，也只是用来装装门面，堵堵内行人嘴的，价格也是天文数字，很难成交。所以，在这里购买书画，真假一定要严格审视，尤其是对于初涉书画市场的购买者来说，切要小心慎行，以防上当。二是在收藏家的圈子里，以“交行”的形式收买书画，这个圈子里的东西一般来说，有一定的质量，虽有少量的假货，但真画占大多数。交行的价格一般也较市场上销售的价格相对便宜些。比如一幅康有为的字对，交行价在六千到八千元上下，而市场的销售价要一万二千左右。林散之的字对，交行价一般是五千至六千元，市场的销售价要八千至一万元。三是通过书画的拍卖市场收买一些书画，一般地说，书画拍卖会中拍卖的书画档次品味比较高，但是，由于书画的拍卖成交，是以一种价格的自由追逐竞价拍卖的形式，所以，在这里购买的书画，价格是偏

高的，如果仅作为收藏，往往能买到很好的名家精品，但如果是期望它能很快升值，则无太大可能，因为这里拍卖出的书画，价格是相对超前的了。参加拍卖的书画，要由专家鉴定后,再进行拍卖,但往往鉴定过的拍品,也有少量的伪作，如美国、香港的一些拍卖行所拍的古代书画，其中有少数作品(主要是清以前的书画),要么年份不够,要么似是而非。国内的一些书画拍卖，情况也比较复杂，一些书画拍价的高低，受人为操纵的成份很重，很难真实地反映作品的真正价值。比如，某个三流画家，其作品并不怎么卖价，他为了推销自己的作品，造成其作品价格上扬升值的假象，便私下里找几个朋友，在拍卖会中哄抬叫价，把他的画价喊得高高的，然后再由起哄帮忙的朋友在高价位上，用画家自己的钱买下作品，不明真象的人，以为某画家的作品真的升值了，便纷纷跟着“吃进”，该画家便大量抛出自己的作品，从中大赚一笔。而有些画家的作品，在市场上售价也不过几百元一幅，他却让朋友帮忙，把价格哄抬到数千元，然后再买下，私下里再多送朋友几张画，作为弥补，这就又造成了一些不具有主见的收购者“吃进”上当。有的情况则是，画商手里有某画家的大量作品,积压滞销,于是,他在拍卖会上，故意把该画家的一张或几张画价炒得很高，等价格上去了，不明真象的人纷纷跟着买的时候，他便把手里积压的画全抛出去，随即，这个画家的作品价格便又迅速跌落，吃亏上当的买画者当然又是那些把握不准行情，随着大流走的人。

所以，书画价格的高低，有时不能只看表面的升和降，主要还是要看作品本身的艺术性，值不值那么多的钱，不能受价格哄抬的影响。

购买书画的价格，大凡搞收藏的人，一般都注意收集国内外各拍卖行书画拍卖的最新价格，比如某画家的作品前年是什么价格，去年升值多少，今年春季拍卖时又以多少价成交，到了秋季拍卖会，又是因为什么原因价格拍得偏低，从这些资料的对比中，作出综合判断，再决定收购某画家作品时应该付出的价格。有的购买者并不领略国内外拍卖行情，用比国际拍卖中还要高的价格吃进，这种大大离谱的价格，往往造成巨大的经济损失。

国家经营的文物商店也是书画买卖市场之一，若论这里经销的书画，从质量、品种、价格和可靠性来讲，都应该是收藏者最理想的购买场所。文物商店所经销的古代书画，有内销和外销两个不同的类别，国家文物行政管理部门有明确的规定，凡乾隆六十年（1795 年）以前的文物书画是严禁出口的，所经销的书画必须由国家文物局委派的各省、自治区、直辖市的文物出境鉴定站鉴定，所超年限的书画，如不够博物馆收藏标准，可作为内销文物出售给国内居民，这样，便给国内收藏家提供了很好的收藏渠道，国内居民购买超年份的旧书画，只要出示身份证，并填写“购买内销文物登记卡”，并做到‘不倒卖牟利，不私自卖给外国人”，便尽可持人民币到国家文物商店选购。国家出售的古旧书画，

年份准,名头真,品种多,挑选余地大,价格又低于书画的拍卖价,因此,颇受国内收藏者的欢迎。

收藏者一般选购什么样的书画，才具有升值的可能呢？这里面也有一定的讲究。首先，书画家的名头很重要，新、旧书画都是如此。有名头的旧书画真迹，不但升值率高，而且随着时间的推移，数量的减少，还会不断的加大升值力度。而一些没有名头或是小名头的旧书画，即使年份较早，也没有太大的升值可能。当代一些著名画家的作品，有些是能升值的，有些则不一定能升值，这里面有几个原因，有的是画家活的时候，作品不值钱，穷困潦倒一生，像四川的陈子庄（石壶），死后作品的艺术性才被人们所识得，被称为“东方的毕加索”，于是画价猛涨还有一种画家是活着的时候,画价高昂,死了以后,画没人要,这是因为这类画家活着的时候有一定的社会地位和交际圈，有人乐于为他捧场,所以他活着的时候,画价也就抬得特别高。还有一种画家，是活着的时候画价高，死了以后画价更高，像现代某画家的山水作品，画家活着的时候卖价一万，其病危住院时涨至三万，死后画价又冲至十万。所以，购卖哪一位画家的作品，以后会有较高的升值率，还要有一定的预见性。名家的作品升值，除了名气大小，也要看作品本身的艺术价值，一般地说,名家作品首先要‘真’,不能有疑惑或争议,要有画家突出的个性和典型的风貌，开门见山。二是要“精”，要为画家的鼎力精心之作，而不是一般的“应酬”之作，大画

家的“应酬之作”是不会具有太大的升值可能的。三是要“新”，画作的品相要好，要干净无污渍和破损。一张具备了“真、精、新”三要素的名家之作，升值潜力是巨大的。所以，若花四千元买一张名家的应酬之作，过几年只可能升值到四千一百，四千二百，而用四万元买一幅同一人的精品画作，过几年，可能涨至八万或十万，回报率是不一样的，可谓一份价钱一份货，这是一条根本的规律。

三、古代书画的增值趋势

在一些国际拍卖中，中国古代书画的拍卖价格主要是依据画家“名头”的大小、时代的远近和书画作品本身的精湛程度等因素来决定的。所谓“名头”，主要指各个时代、各个画派中的代表画家和各个时代中有影响、有变革精神的书法家。一般地说，就年代来谈，明代著名画家的作品，价格自然高于清代著名画家。但有时也不尽然，如果这位清代书画家在书画史上有强烈的变革精神，作品确实令人耳目一新，那么，它的价格则完全可能超越某个明代画家。古代书画的价格高低和历史的远近，书画家本人的声名，存世数量的多少有着直接的关系。比如，美国纽约著名的苏富比拍卖行，一幅明代沈贞吉的《溪山书屋图》轴，以 1993 年为例，其拍卖价是 3—4 万美金 明代文伯仁的《山水图》轴，拍卖价是 2.5—3.5 万美金 明代郭诩的《羲之书扇图》

轴,拍卖价是 3.5—4 万美金 明代谢时臣的《寒林抚琴图》卷,拍卖价是 2—2.5 万美金；明代张宏的《环宇先生像》轴,拍卖价是 4.5—5 万美金；明代兰瑛的《祝寿图屏》(12 条),拍卖价是 4—5 万美金。而明代末期到清代初期接近同时代的画家作品，价格基本等同。比如，清初查士标的《桃花源书画》卷的拍卖价是 4—6 万美金 他的《山水册》(8 开),拍卖价是 3.5—4 万美金；清初王原祁的《山水》轴,拍卖价是 2—3 万美金；清初袁江的《仿范宽山水》轴,拍卖价是 5—6 万美金。清代中期以后，一些著名画家的作品，价格较前期画家就显得略低一些，比如：清黄鼎的《山水》轴,拍卖价是 1.2—1.5 万美金 清高俨的《春景山水》轴,拍卖价是 1.2—1.5 万美金；清李世倬的《围猎图》轴,拍卖价是 2—2.5 万美金 清蔡嘉的《山水》轴,拍卖价是 8 千—1.2 万美金 清钱杜的《东篱高隐图》轴,拍卖价是 6—8 千美金 钱杜的另一幅《黄冈竹楼图》轴,拍卖价是 5—7 千美金 黄山寿的《云岚松翠图》轴,拍卖价是 1.2—1.5 千美金 狂熊的《九秋图》轴,拍卖价是 1. 5—2 千美金。但是,就时代而言,如果某画家时代虽晚,但存世作品较少,作品又确实精湛，拍卖的价格仍然是可以高昂而胜于前一朝代的。比如,清初万寿祺的《山水》卷,拍卖价是 8—10 万美金(万氏存世书法较多,绘画颇少)清初胡玉昆的《山水册》(12 开),拍卖价是 20—25 万美金（胡氏传世作品亦较少）。就同时代书画家作品的价格来分析，一般书法作品

要低于绘画作品,比如明代陈淳的《行书》轴,拍卖价是 1.2—1.5 万美金明代董其昌的《行书》轴,拍卖价是 6—8 千美金；明代陈继儒的《行书》轴，拍卖价是 3.5—4.5 千美金。而清代书法家的作品和明代书法家的作品价格相比较，清代仍然要低于明代。

同样,作为现代声名显赫的大家,如徐悲鸿、齐白石、傅抱石、张大千、李可染等，他们的作品价格也同样是低于清代那些著名书画家的。在美国纽约苏富比拍卖行，也是1993 年同期所拍卖的书画作品,徐悲鸿的《奔马图》轴、《雄马图》轴、《濯足万里之流图》轴,所拍卖的价格分别是 2—3 千美金、3—4 千美金、8 千—1 万美金。齐白石的《鱼蟹图》轴、《花鸟图》轴、《牡丹兰花图》轴,其拍卖价格也分别为 7—9 千美金、8 千—1 万美金、8 千—1 万美金。傅抱石的《山水图》轴,拍卖的价格 1.5—2 万美金；《人物山水图》轴,拍卖价是 8 千—1 万美金。张大千的《老人松树图》轴，拍卖价格是 5—6 千美金；《红叶鸣禽图》轴，拍卖价格是 3—4 千美金。李可染的《钟馗图》轴，拍卖价是 5—7 千美金,《东篱采菊图》轴,拍卖价格是 4—6 千美金。

这些国际市场所形成的价格体系，基本是根据年代的前后，根据作品传世的多少来制定的。提供这些书画拍卖的参考价格，旨在说明同是著名画家，但时代越早，存世作品数量越少，价格也就相对高昂。时代晚的书画家，毕竟存世的作品数量要相对多一些，所以，其价格也相对偏低一

些。

就目前国内外拍卖行拍卖书画文物的情况比较来看，国内拍卖行拍卖的名家书画，尤其是古代画家和现代画家的作品，价格则显得有些反常，有悖于应有的价值规律，最令人生奇的就是古画价格卖不过新画。内陆自 1993 年开槌搞书画的拍卖，至今已近三个年头了，在一些大大小小的拍卖会中，一些收藏家、境外客商、国内企业家不惜以重金去反复追逐竞购一些现代画家的作品，其狂热的程度，可谓不惜一掷万金，会场上牌起牌落，争相叫劲，各不相让。而同时，一些古代著名书画家的真迹精品，如王翚、王原祁、李蝉、华嵒、钱维城、黄鼎等人的作品则往往被冷落一旁，无人问津，询其价格，也不过数万、十数万，和新画相比，价格决不为高，少数作品的价格甚至还低于现代画家。当然，按国家有关文物政策规定，这些画家都属于清代乾隆六十年（1795 年）以前的画家，购买他们的作品是严禁携带出境的，因此，在内陆的拍卖场中，境外画商、收藏家不去关注这些画家的作品，情况是正常的，而国内的一些收藏家、企业家则熟视无睹，围着新画起哄，则显得毫无道理了。殊不知，毕竟这些古代画家的作品经过历史的检验，这些画家被认作是中国画坛上最优秀的人物，其作品可称是中国文化艺术的结晶了。货真而价实，极具国人收藏的珍品却受到不应该的冷落，这不能不说是憾事。当然，其中有复杂的内涵，这和竞买者的文化素养、历史知识及对文物的研究深度

有一定的关系，但其中更重要的原因，和舆论导向的宣传及拍卖场中人为的操纵有更直接的关系。就价值规律来看，“奇货可居”“物稀为贵”,时代越早的画家,存世的作品就越少，越是为鲜见的珍稀之宝，才应越具有价值才是，而一些现代画家的作品，有的画人刚刚仙去，作品存世尚多，有的还长寿健在，作品亦方可再得，为何为这些触手尚热的新画，众人要去热衷追逐而出一件千手欲夺呢？所以，在大做流行歌曲文章的时候，不妨也介绍点古典音乐，流行歌曲固然生动洒脱、朗朗上口，但“二泉映月”的弦律不更悠扬委婉、含蓄动人吗？

因此，在投资购买书画作品时，一定要具主见，不妨多考虑些价值规律，万不可盲从起哄，静下心来多多品味一下数字后面的成因才是真谛。

“书画拍卖的价格，一般出现在拍卖图录上，但图录中标明的这些价格并非书画的实际成交价格，而只是一种高于底价的“估计价”。比如，某拍卖行准备拍卖一幅张大干的《仕女图》,估计价是 10—13 万人民币，但它的实际底价（作品拥有者希望得到的卖价）有可能只有 8 万元人民币（拍卖行对外是保密的），当这幅作品开始拍卖的时候，拍卖师也可能从底价 8 万元起拍，也可能从低于底价 10% 的价位起拍，这样，起拍价报出后，让你感到价格并不很高（和估计价相比,心理也就可以承受了),接着,买家们互相竞争,争相叫价,如果竞争到底价(8 万元)以后,再无人应

价，拍品就可以卖出。如果买家争相不下，价格继续上扬，那当然更好，卖家和拍卖行都得利。如果按底价起拍，并没有人应价，这件拍品便算没有拍成功，拍卖行称其为“流标”。当你买下中意的拍晶后，还必须按最后的落槌价追加 10%的手续费(亦称佣金),因此,在研究图录上拍晶价格的时候，它标明的都是估计价，实际是一个虚数，是一个高于底价的数码。所以，当你准备参拍竞购某幅拍品前，一定要做到心中有数，决定好一个适当的心理价位（其中包括佣金),这样,才有可能以称心的价格买到满意的拍品。

要想了解国内书画市场的价格走向，必须首先分析国内的书画拍卖市场，因为这个市场左右着整个书画文物的价格。

从总体情况看，目前国内书画市场的拍卖，价格高于香港市场。香港市场的书画文物价格之所以偏低，这其中的原因不外乎由于前几年文物走私活动的猖獗。不少优秀的书画文物作品都因国内收购价格偏低而流入香港市场。几数年的屯积，大批量的流入，使得香港市场的供求关系日趋饱和,可谓‘货到地头死”,一旦供过于求,价格自然就跌下来了。所以，不少前些年常常光顾内陆文物商店，来采购进货的香港客商，近几年也杳无踪迹了。

再从内陆拍卖市场的买家构成情况来看，一为国内企业家，其中众多的是私营企业家；二为境外客商，主要来自港台地区、日本和东南亚一带；三为国内少数收藏家或画廊

老板。就购买能力而言，实力最强的是港台、日本的客商，再者就是国内的私营企业家和一些建筑公司的经理，然后为画廊老板和少数收藏家。

自1993年北京拍卖落下第一槌后，近三年来，可谓热闹非凡，槌声此起彼落。国内拍卖伊始，境外客商蜂涌而至，都是冲着找好东西的心理而闯入拍卖场中的。但他们很快意识到，东西有好的，但价格并不薄。于是，几年买下来，出价便显得十分谨慎了。

而国内不少企业家，由于刚刚介入拍卖圈，介入文化人的圈子，极度的兴奋，好奇使得他们信心十足，但他们毕竟对国际拍卖中的价格信息无甚了解，认识不足，往往仗着胆大、气粗，在场中竞相叫价，互不示弱。所以，客观地说，在最初的几场拍卖中，场面是热烈踊跃的，拍卖的结果是激荡人心的，这种光景一直延续到1994年的秋拍落槌。

1995年的春秋拍卖，形势尚好，但已经不再令人乐观了。一方面，内陆的拍卖场次增多，价格相互攀比，高于香港市场。于是，一些港台客商便从境外带来拍品，参加国内的拍卖。由于境外客商的骤减，有的既便来了，对拍卖也多采取观望犹豫的态度，谨慎举牌，小心行事。同时，国内的买家，精明的企业家似乎也悟出了点什么，因此，参拍叫劲的音符也在降调。加上不少拍卖会中又不时地出现一些赝品，鱼目混珠，令人生畏。所以，1995年春拍，虽说还算圆满，但实质已从峰谷之上开始向下滑落。

1995 年秋拍的景况便不尽人意了。一是因为国内拍晶的价格居高不下，使得不少原本来大陆购买文物书画的境外客商，反而积极地把港台的书画文物（包括瓷器、玉器)携来大陆参拍,形成‘倒流’的情况,境外买家进一步减少。再者，大陆各地又纷纷组织小型拍卖，仅粗略统计，就达三十场之多。这样，便把本来就已骤减的买家和有限的资金又作了一次恶性的分流，其结果，除个别信誉较好，成立较早的拍卖公司尚能稳住阵脚外，其他拍卖会场大都以场面冷清,买家寥寥而告终,成交率平均仅为 40% 左右。

再回顾到书画文物的价格上看，自 1993 年敲响书画拍卖第一槌后，名家字画的价格迅速上扬，到 1994 年下半年至 1995 年上半年登峰造极，升至顶峰。1995 年秋拍时,虽然价格居高不下，但已显出问津者甚少的局面。估计 1996 年春拍，书画的价格不一定马上滑降，但也不至于再坚挺上冲了，在持平一个阶段后，有可能回落到和香港市场价位相持的水平,然后,经过二至三年的曲线周期后,再平缓上升。从目前情况分析，投资者购买的书画文物，在短时期内，只能达到保值的目的，如果指望它很快升值，则没有太大的可能，因为这种高昂的价格和国际市场去比较，已经相对超前了。所以，在今后的二年中，看准时机，在低谷期购进适当的书画文物，当价格曲线上升时，才有可能得到较丰厚的回报。(此节系 1995 年 12 月增写——作者)

四、国家对文物书画的限制

国家文物行政管理部门对文物书画的买卖和收藏有一定的规定。一九八二年十一月实施的《中华人民共和国文物保护法》第五章第二十四条规定：私人收藏的文物可以由文化行政管理部门指定的单位收购，其他任何单位或个人不得经营文物收购业务。第二十五条还规定：私人收藏的文物，严禁倒卖牟利，严禁私自卖给外国人。第七章第三十条还规定：将私人收藏的珍贵文物私自卖给外国人者，以盗运珍贵文物出口论处。

对于私人携带的文物出境，“文物法”第六章、第二十七条也有严格的规定：文物出口和个人携带文物出境，都必须事先向海关申报，经国家文化行政管理部门指定的省、自治区、直辖市文物行政管理部门进行鉴定，并发给许可出口凭证，文物的出境，必须从指定的口岸运出（具体由国家文物局委派的各省、自治区、直辖市文物出境鉴定站鉴定办理，目前私人携带出境文物只限于北京、上海、天津、广州、江苏、浙江、福建、云南八大口岸出境鉴定站办理）。

哪些文物书画是允许出境的，哪些文物书画是严禁出境的，国家文物行政管理部门会同有关单位制定有详细的规则，概括地说，1795 年（清代乾隆六十年）以前的书画，是严禁出境的，因为这些书画在国内的留存数量日趋减少。

如因特殊情况，超出年限的书画出境，必须经国家文物行政管理部门特许，方可出境。凡是 1949 年中华人民共和国成立以前书画家的作品和 1949 年以后，我国已故近、现代著名书画家、工艺美术家的作品，都必须进行文物出境鉴定。

国家出于对民族文化遗产的保护，对于我国著名的国画家徐悲鸿、潘天寿、何香凝、傅抱石、李可染及油画家董希文、王式廓的书画作品，无论大小，是一律严禁出境的。一些已故的著名书画家的精品出境，也在严格地控制范围内，具体的名单如下：

于　照　　于右任　丰子恺　石　　鲁　齐白石
吕凤子　　张大千　　张书旂　赵望云　　高仑
黄宾虹　蒋兆和　马　晋　王雪涛　王伟
王叔晖　王心镜　叶恭绰　邓散木　冯超然
江寒汀　刘奎龄　刘继卣　　来楚生　沈尹默
吴湖帆　吴　澂　吴镜汀　吴玉如　吴光宇
吴华源　邵　章　陈半丁　　陈之佛　陈云彰
陈子奋　陈子庄　张大壮　张其翼　周肇祥
赵云壑　郑午昌　　胡佩衡　贺天健　秦仲文
徐　操　钱松喦　　黄幻吾　黄秋园　郭味渠
陶一清　溥　儒　溥　忻　颜伯龙　颜地
俞建华　钱瘦铁　周昌谷　张正宇　张石园
王福庵　曹克家　　戈湘岚　吴　桐　李苦禅

随着改革开放的进一步深入和国民生活日益富裕起

来，国内民众对文物的收藏渴望也愈来愈强烈，对于一些超过年限，严禁出境的书画和一些限制出境的当代已故书画家的精品，1987 年文化部又发布施行了《文物商店向国内群众销售文物的试行办法》，其中规定；“凡不够博物馆收藏标准和重复品较多的铜器、玉器、陶瓷器、书画、文房四宝、碑帖、钱币、家俱、竹木牙石雕刻品、杂项等文物，均属内销文物的范围”。并指出；“凡在国内大陆定居的中国公民，均可购买内销文物。’但必须严守‘私人收藏的文物，严禁倒卖牟利，严禁私自卖给外国人”的规定，1993 年 9 月国家文物局又颁布文件，印发了国家文物局《关于加强和改善文物市场工作的意见》的通知，进一步明确了文物必须由国家或省、自治区直辖市文物行政管理部门依法批准的文物经营单位在批准的范围中专营，其他任何单位和个人不得经营的原则，并且提出：“应当认识到国内文物收藏需求与日俱增的巨大潜力，逐步把文物销售的重心移向国内市场。”“原则上所有的外销文物商品都应允许境内居民用人民币购买。努力使内销投放品种、数量、价格和经营服务方式逐步适应国内文物收藏者的需求。”国家施行的这种“藏宝于民”的政策，正越来越完善，深受国内广大文物收藏者的赞同和拥护。

第六章　妙趣横生谈书画轶闻

一、《紫云出浴图》题句惹风波

陈其年与冒辟疆歌童徐紫云情愫缠绵的一段公案，见于清人笔记。清代画家陈鹄曾绘《紫云出浴图》，从雍乾时期流传到清末，经很多名人题咏，收藏价值倍增。《紫云出浴图》几经辗转，归于大收藏家端方。后来，端方的女儿与袁世凯的五儿袁克权结婚，就将这幅名画作为陪嫁之物。

著名收藏家张伯驹在袁克权处看见了这幅画，十分赞赏，请袁割爱相让，遭到婉言谢绝。张又找到袁的好友方地山，提出愿意用 3000 两银子交换这幅画，其中，2000 两银子归袁克权，另外 1000 两银子作为袁与张共同馈赠给处境窘困的方地山的钱。经过方的游说，袁同意了这个转让方案。

张伯驹喜获（紫云出浴图）后，将其带到上海，请曾任直隶总督的陈夔龙（庸庵）题咏。陈为之题写了两首七绝，并题写了引首“离魂倩影图”五字。当时的众多名家看了后，都认为陈所题引首“离魂倩影”四字与画意不切合。为此，傅增湘在为该画所题的第四首诗中写道：“韵事流传感叹新，娇娆误认女儿身。嗤他海上庸庵叟，雾里看花恐未

真。”不料为此却惹起一桩风波：陈夔龙看见后十分恼怒，又在画卷上题了一段话和一首诗：“辛巳正月重阅云郎（出浴图),见傅增湘题句牵涉老夫,一笑付之——病起重披出浴图，知君亦赋小三吾。无端牵涉庸庵叟，堪笑狂奴胆气粗。”陈夔龙是傅增湘的老上司，傅闻讯后急忙专函谢罪，才算了此一重公案。

二、王缵绪拔枪毙假画

古往今来，枪毙人的事屡见不鲜，但哪个听说过枪毙画呢？被人称作“蜂儿洞”的四川军阀王缵绪就干过这种荒唐事。

20世纪20年代初，王缵绪任成都市市长，颇喜附庸风雅,收藏字画。一次,王经人介绍,买到一幅‘金元四大家”之一的黄子久的山水中堂。王缵绪将此画悬挂在书房内，时时赏玩，十分得意。后经行家指出此画乃是赝品，令王极为扫兴和恼怒，因为，除去花冤枉钱不说，还等于当面剪他的眉毛，说他有眼无珠。王的秘书进言重惩卖画者及介绍人,王沉思良久,想得一计,吩咐秘书照计行事。

秘书赓即以王的名义发出请帖，被请者中，大多是省内书画创作、收藏、经营方面的知名人士。开宴之日，酒过三巡，王缵绪突然从座中起立，脸色冷峻地向四方拱手，顿时满座寂静。王一字一顿地说：“感谢各位光临，看来，我在书画界还真交了不少朋友。大家都是场面上的人，看过的

字画多,经历过的人和事也多,都知道名画难求,真心难求。本人今天更是感触良多。'听了这段‘马门腔”,众人有点像“丈二的金刚——摸不着头脑”。接着,王缵绪指着挂在大厅里的那幅仿冒的黄子久山水中堂,径直说出了自己上当受骗的经过。最后说:“我王某向来不轻易负人,但人若负我,我必不轻饶。今天,这两个欺蒙我的人就在这席位中,请大家且看我对他们作何处置!”边说,王边摸出手枪朝桌上一拍。众宾客哪里见过这种劲仗;卖画者与介绍人更是心惊肉跳。只见王举枪发话:“我本想叫这两个不识相的人加倍赔偿,但转念一想:他们竟敢在我名下打鬼主意,多半是穷得发昏了,我也就不与他们一般见识了。但这幅‘假黄子久’欺世盗名,留着何用?今天,我定要把它枪毙了方解心头之恨!”言毕,“叭叭’两枪,声震屋瓦,假画四分五裂,耆然坠地。

三、“爱日堂’季抄秘本流失日本

清代初年,裘修作为“文学侍从之臣”受到乾隆皇帝的知遇之恩,多次执掌衡文取士的权柄,先后当过江苏、浙江、湖北等省的乡试主考官。著名的经学家戴震、史学家钱大听等都是他的门生。当时的士大夫都争相以馈赠书籍作为“润滑”人际关系的佳品,形成了一种社会风习。裘修千分喜欢收藏书籍,又处于极其有利的社会地位,所以除罗致了许多善本古籍书以外,还收藏了从元明到清初的 1000 多种

诗文集的手抄本；其中，大多数是海内孤本。裘修将这些珍本全部贮藏在其南昌德胜门外的私第“爱日堂”。

历经几世相传到咸丰初年，太平天国的起义军席卷东南。这时，裘家的男性当家人全部在北京或外省当官，留在家里的都是老弱妇孺。而江西当局对太平军采取“坚壁清野”的战略，凡南昌城墙附近的房屋全都被勒令限期拆除。“爱日堂”拆毁后，其中的所有藏书完全散失。直到光绪年间，藏书家徐绍祯以道员的身份随同江西巡抚柯逢时到达南昌，费了好大的劲，才从一位绅士家中买到了裘家散失的手抄本,但已经只剩下了 800 多种。柯逢时也十分嗜好收罗古籍秘本，愿意用原价向徐求让。碍于顶头上司的权威与情面，徐绍祯只好忍痛割爱。

到了民国时期，徐绍祯又将此事告诉刘禺生，叮嘱他向柯家访求这批海内孤本。刘禺生向柯逢时的孙子柯继文核实确有此事，而且藏书尚在后，立即向萧耀南建议买下这一大批珍本，并在此基础上建立湖北省图书馆。几经商榷，萧同意以 20 万元购买柯家的全部藏书。殊不知事机不密，被日本浪人得知,他们竟捷足先登,用 20 万元专门抢购了那 800 多种手抄孤本。善本古籍书和手抄珍本，都是中华民族文化精粹的载体，在半封建半殖民地时代，它们就是这样流失到日本和欧美各国的。

四、杨歉谷用鼻子鉴别唐画

现代著名博物学家和考古学家杨歉谷,旅居北京数十年，广交天下才人异士，闻见极广；在收藏鉴赏方面也是一代名家。当时，北京故家所庋藏的古代器物，都以能获得他的鉴赏、品评为荣幸。杨献谷生性直率，他鉴定文物的风格与态度是一言决疑，从不说模棱两可的话。曾有人打算买下一幅唐画，对方索价大洋 10000 元,买主因难辨真伪,特敦请杨献谷代为当面鉴别。他拿过画轴，—放在鼻端上一嗅,就断言说"这不是唐画。'卖主不服,说"你还没有打开看,怎么知道不是唐画呢?'杨歉谷莞尔一笑"唐画都出自敦煌，敦煌的岩土里含有硫磺，土暖地厚，使藏画不为潮气所侵袭，得以保存至今，别的地方则没有这个可能。因此，留存到今天还'安然无恙'的唐画，必然有硫磺气味。你这画我刚才闻过，仅只有一股糨糊气味，所以知道不是唐画,何必再展开看呢!'卖主无言以对,只好悻悻而去。

一次,有人持唐画(美女观书图)求杨歉谷鉴定,杨说："这最多是宋画，线装书是在宋代才开始出现，唐代都是手卷，这幅画里的美人手持线装书一本，怎么能说是唐画呢?"

后来，又有人拿宋画来请求杨献谷鉴定，杨用放大镜仔细端详后说："这是明代的画。因为绘画的纸系用棉花纤维所制，棉花的种植在元代时才传人中国，明代才开始用棉

花造纸。”杨献谷渊博的鉴赏知识，使请求鉴定者非常叹服。

五、“圣手”画鱼引猫抓

四川邻水县有一富贵人家出身的廖某，因沉迷于吃喝嫖赌，只几年光景，就沦为片瓦无存的光棍。幸好他会画鱼又得了“名师”指点将鱼头晒干磨成粉，混入颜料或墨水中作画。画出的鱼略带腥气，猫儿嗅到，就要呼呼吼叫着伸爪去抓。因此，有人说他画的鱼能通神，他也就凭此薄技，专靠“打秋风”维持生计。

20 年代某年，廖某浪迹萍踪，来到宣汉县，正值吴佩孚在汀泗桥战败，从湖北退到四川，军阀刘存厚让他住在那里。廖某想，瘦死的骆驼比马大，大船烂了还有三千钉，哪里肯放弃“打秋风，求张罗”的机会，连忙铺开宣纸画了几条鱼，裱得漂漂亮亮，通过门卫“敬呈大帅”。吴佩孚展开画轴一看，确实画得不错；而他所宠爱的一只白猫闻到点腥味，又蓦地跑过来抓，不觉对廖某另眼相看，认为他笔有神助、功力不凡。举人出身、颇通翰墨的“吴大帅”出于“斯文同一脉”的心理，当即命副官送了他 200 个大洋。贡给赫德一些外，大部分寄给了这位邮商亲戚，从中渔利。费拉尔利用职权，伺机积贮奇珍，在清末，他的华邮收藏堪称全球第一。他的营私舞弊丑行败露后，被开除出海关，逮捕入狱。出狱后，费拉尔曾在沪做邮票生意，不久双目失明，死

于上海，结束了他狡诈的冒险家生涯。他所收藏的邮品由其妻继承,在本世纪 20～30 年代售出。由于费拉尔的邮集中有大量的华邮珍稀绝品，且未经任何邮商之手，绝对保真。所以，每当传出拍卖费拉尔藏邮的消息，都在上海及国际邮坛引起轰动。

六、不要“乌纱”要古画

清末，陈树藩任陕甘总督期间，十分敬慕阎甘园先生的才华和品德。在一次晤谈后，主动将自己收藏多年的元代大画家腾用亨的名作《云山晚照图》赠送给阎先生。阎甘园兴高采烈地收下，并一再施大礼深表感谢。陈树藩十分不解地问道：“陈某奉旨督陕后，曾三次敦请先生担任官职，你不仅当面回绝，而且连态度都十分冷淡漠然。今仅送古画一幅，缘何竟出此大礼？”面对与自己志趣不投的陈总督,阎甘园只好口中喃喃地赞叹:“好哉此画!好哉此画!”

阎先生对《云山晚照图》爱不释手，经常展开卷轴玩味欣赏。画面上，奇特峻秀的高山拔地而起，被夕阳染红的云彩，绕山峰团团浮动，满山满壑的花草树木，全都镀上了晚霞的余晖。作者运用特写手法，突出了落日晚照的万千景色。从此,阎甘园把自己的书斋命名为“晚照楼”。

后来，阎甘园把《云山晚照图》作为随身珍品携至上海。“八·一三”淞沪战争爆发，由于日本侵略者的轰炸，阎先生的《云山晚照图》和众多文物字画在战乱中散失。

此图历经劫难后高存于世，现由上海市博物馆珍藏。萧某将这熟坑青铜器鸭子壶卖给了纽约卢吴公司在北京的代理人，售价为大洋 6000 元，用所赚的款项“顶”下了一爿古玩铺的全部资产，从此由“行商”升格为“坐贾”。

七、张伯驹严拒卖画赎身

1941 年，著名收藏家张伯驹不幸在上海被汪精卫手下的伪军师长丁雪山绑架。绑匪向其亲属勒索伪币 300 万元；并扬言如不兑现便要“撕票”。不久后，绑匪通知张夫人潘素说：张伯驹连日绝食，业已昏迷不醒，但求与潘素一见。晤面时，张伯驹早已憔悴不堪，潘素不免为之唏嘘恸哭。可张伯驹却已将生死置之度外，背着监视者，悄悄关照潘素：自己宁死魔窟，绝不许变卖家中收藏的古代书画为自己赎身。他对国家瑰宝的钟爱已超过了自己的生命。就这样僵持了 8 个月，绑匪见敲诈无望，自动将赎身价降到伪币 40 万。经过家人多方奔走借贷，总算将张伯驹赎了出来。

1956 年，张伯驹出于赤诚的爱国心，与夫人潘素共同商量，从 30 年什袭珍藏的历代书画名迹中挑选出 8 件精品，无偿地捐献给国家，以偿夙愿，国家文化部向张伯驹伉俪颁发了褒奖状：

“张伯驹、潘素先生将所藏晋陆机(平复帖)卷，唐杜牧之《张好好诗》卷，宋范仲淹(道服赞)卷，蔡襄自书诗册，黄庭坚《草书》等珍贵法书等共八件捐献国家，化私为公，足

资楷式，特予褒扬。部长沈雁冰（签字）一九五六年七月（盖文化部公章）”

张伯驹将自己曾经不惜用生命来保卫的历代书画名迹，贡献给了国家和人民。他认为，这是自己平生最可快慰的一件事。

八、故宫博物院收回‘二王’法帖

清代乾隆皇帝将王羲之的《快雪时晴帖》、王献之的《中秋帖》、王珣的《伯远帖》并称‘三希堂’法帖，十分珍爱，经常观赏、临摹。《中秋帖》和《伯远帖》被清废帝溥仪带出故宫，在天津张园时偷偷卖出。几经辗转，这两件书法珍品落在了原袁世凯“总统府庶务司长”郭世五手上。

1937 年春，著名收藏家张伯驹在北京郭世五的家里看见了这两件中国书法的圭臬，惟恐它们被非为收藏、而以牟利为目的的郭世五转卖给外国人，使珍贵文物流落海外，便请“惠古斋”柳春农当中间人，议定由张出资 25 万元购买郭所收藏的《中秋帖》、《伯远帖》和李太白《上阳台帖》、唐寅《孟蜀宫妓图》等古代名家真迹，先付 6 万元，余款在一年内付清。不料旋即发生芦沟桥事变，当局实施金融封锁，一年期满后，张仍无力付清欠款，只好将《中秋帖》、《伯远帖》退还给郭世五。

抗战胜利后，张伯驹返回北京首先就托柳春农向郭的

儿子郭昭俊询问二王法帖的下落。这时，郭世五虽已亡故，但《中秋帖》和《伯远帖》仍藏于郭家；郭子向张索价黄金2000两，双方往返磋商，都没有能在价格上达成协议。不久，宋子文以“行政院长”的身份到北京视察，郭昭俊夤缘和宋子文拉上了关系，将二王法帖献给了宋子文，换得了“中央银行北京分行襄理”的乌纱帽。此事被揭露后，引起舆论大哗。宋子文害怕遭到物议，只好将二帖退还给郭。解放战争时期，郭昭俊从北京经上海、香港逃到台北。郭晚年定居香港，将《中秋帖》和《伯远帖》抵押给了某英国银行。故宫博物院费了许多周折才将二王法帖收回。

《快雪时晴帖》现藏于台北故宫博物院。“三希堂”法帖的散而复聚，正是全国人民的期望。

九、五代《阆苑女仙图》的来踪去迹

五代阮郜所绘《阆苑女仙图》，屡见于《宣和画谱》、《式古堂书画汇考》、《江村消夏录》等著作的记载，是一幅纤秾深厚、富丽堂皇的五代时期仅存的名画。当初被溥仪偷偷移出故宫的历代书画珍品1200多件，在伪满覆灭后，都散失于长春、通化一带。当时，北京的古董商人争先恐后地到“关外”搜寻抢购，并把这批珍品称为“东北货”。解放后，国家文物主管机关多方征求购买这批历代名迹，现已收回800多件；《阆苑女仙图》即系其中之一。但这幅五代名画却不是在东北，而是在福建省找到的。说起来这当中还有

一段故事：

溥仪出宫后，由日本使馆移居天津日本租界内的“张园”,在经济上十分窘困,但需要付给‘侍从之臣’的薪俸，却一分也不能减少。于是不得不出卖随身所携带的书画，此事由他的“太傅”陈宝琛秘密经手，表面上则作为是“赏赐”给了其弟溥杰。其中一次，日本某侯爵想以 4 万元购买李公麟的《五马图》来献给日本天皇。溥仪则表示愿意以 40 万元的代价出售 40 件书画,(五马图)则不再索要价款，甘愿馈赠给裕仁天皇陈宝琛将拟议中的 40 件名贵的书画作品交给了他的外甥刘可超。刘用其中的一部分向天津盐业银行押款，一部分出售给了私人，后来只交了几万元给溥仪，就将这笔交易含糊了结，剩余的书画珍品、包括《阆苑女仙图》在内，都没有交回。后由刘可超带回了福州原籍。

十、张大千与罗振玉较劲

张大千在成名之前，就很冷静、客观地估量过自己的优势：过目不忘的记忆力；举一反三的领悟力；腕底如有鬼神相助的摹仿力；似乎永远发泄不完的原始生命力。凡此四项，均非常人所能跻及。因此，对自己的艺术前途充满信心。他仿造石涛的画，从艺术的观点来说，最有价值的一点就是：他能修正石涛的短处，拓展石涛的长处。

罗振玉是近代“文人无行”的一个标本；他所获得的肮

脏钱很多，而又嗜好收藏，张大千兜售假画的首选对象就是这种人。张辗转卖给罗的假造石涛作品有两种：一种是斗方，北方俗名“坑头画”。张大千之所以售假得逞，是因其善于利用对方的心理弱点——罗振玉万没有想到有人会“笨”到伪造卖不起价的‘坑头画’的程度，又贪图其‘价廉物美”，就买了许多来送给日本人。另一种是迎合罗振玉的收藏欲望的作品：罗收藏了八大山人的八幅行书屏条，总想搜求石涛的八幅画屏作配，却一直未能如愿。有一次张大千到罗振玉家看画，张对其中一幅石涛作品的真实性提出了质疑，罗居然指着张的鼻子，大骂他‘无知狂妄”。

三个月后，从上海传出一个轰动画坛的消息：在某没落世家的故宅中，发现见于著录的石涛的八幅山水巨构。罗振玉闻讯后，立即让画商打电报到上海，通知对方送原件来看。几天后，送来了一幅罗振玉一看，惊喜莫名，原来其尺寸与自己所藏八大山人的字屏完全相同。罗振玉认为这是天赐的一段‘翰墨姻缘”，不由分说，就把这一幅留了下来，要求把其余七幅尽快送来。这下当然要讲价钱了，经过一个月的往返侃价，以5000个大洋成交。

罗振玉得了这八幅石涛巨构，踌躇满志，得意非凡。重新装裱后，特设盛宴款客赏画，张大千亦在被邀之列。当主人夸耀、客人艳羡时，张只是埋头大嚼，待到酒阑人散，他留在最后，开口说话了：‘这八幅石涛画么，有点靠不住！’罗振玉大声咆哮：‘什么！你说什么？”罗老师息怒！这八幅画稿和图章都带来了，请你老鉴定。”张大千从容不迫地打

开随身携带的‘书帕”,画稿图章,赫然俱在罗振玉汗流浃背,面如死灰……

十一、沈尹默寻访《空山听雨图》

清代乾隆时期的女道士清微道人擅长绘画。她所作的《空山听雨图》久负盛名，曾有数百位名流为其题咏。后来图册不慎遗失，清微道人由此而怏怏不乐，旋即上吊自戕。

著名书法家、鉴赏家沈尹默的伯父曾于光绪初年在北东搜求到《空山听雨图》册，亲自为之补图题词；并摹写了清微道人像，详跋其生平事迹；广泛征求文人墨客的题咏。这段艺坛佳话和藏界盛事给幼年时的沈尹默留下了深刻印象。沈的伯父去世后，这本图册也随之散失。沈尹默长大后，足迹遍及大江南北，数十年间，一有机会就探访寻找这本图册，却一直未能找到。沈寓居上海时，一度听说《空山听雨图》册已由徐积余收藏，曾当面向徐询问，徐回答说自己的确曾经收藏过，但现在已归别人。沈也就未便深问，但这本珍贵图册的影子仍时常晃动在他的脑海中。

20 世纪 60 年代初，沈尹默的朋友陶心华幸运地收集到了《空山听雨图》册，准备捐献给无锡市博物馆。因为知道这本图册和沈家有渊源，特意将册页的摄影照片寄给沈尹默，请他作一段题记。这使他在相隔 80 年之后又重睹了先人手泽,因此,十分欣慰地题写了跋文。

据说，（空山听雨图）册从沈家流出后，即被长期在广

东当官的王雪澄所收藏。后又

十二　平复帖》回到了人民手中

傅增湘先生是个古道热肠的人，很自觉而诚恳地为双方居间说合；第二天就告诉张伯驹：溥家现只要价 4 万元，不如直接买断更为简便。张伯驹在“头寸”很紧的情况下多方筹措，分三次付清了全款，溥心畬才将《平复帖》交给傅增湘。傅先生又慎重其事地加跋后，将此帖亲自送到了张伯驹手中。其时，早已有人觊觎着《平复帖》，想趁机将它弄到手再转卖给日本人，则 20 万元垂手可得。幸亏傅增湘先生办事迅速而热心，才避免了这种不幸的后果。

北京沦陷后，张伯驹在家里蛰居了整整四年，直至后来携家带眷到陕西避难，始终都把《平复帖》藏在衣被中，一刻也不敢让它离身。这幅晋代陆机的著名手迹，书法奇古，从唐、宋、元、明流传到清代，后由雍正皇后、乾隆生母孝圣宪皇后遗赐给成亲王永理。又辗转由成王府归属恭王府，直到由张伯驹珍藏。1956 年，张先生决定将这幅国宝捐献给国家，使人民之物回到人民手中。他十分欣慰地说：“在昔欲阻《照夜白图》出国而未能，此则终了宿愿，亦吾生之一大事。”

十三、蔡君谟自书诗册的神龙首尾

宋代蔡君谟的书法曾被欧阳修、苏东坡誉为“当世第一”，与苏、黄、米并称“宋四大家”。张伯驹先生收藏了一本蔡君谟的自书诗册，淡黄色纸本，洁净如新，乌丝格，核桃字；行楷兼备，姿态翩跹，是蔡的书法精品。这本诗册共书

写了他本人创作的 13 首诗，共计 884 个季；'册后及“ 隔水 ”上铃盖有贾似道的三颗印章；后面有蔡伸、蒋璨、胡粹等多人题跋。

说起来，这本诗册的流传还有一连串的故事：这本蔡君谟的自书诗册原为毕秋帆的藏品，曾被刻人他的《经训堂帖》。后来被‘ 籍没入内府 ”;曾刊载在《宝芨三编》上,因未经乾隆皇帝过目，所以上面未盖乾隆御玺。在清废帝溥仪未被逐出故宫时，被太监偷出盗卖。收藏家朱翼庵在北京地安门的古玩书画店中花 5000 元购得。后来不慎失窃，朱翼庵到处搜寻，终于又在海王村的文玩店中用重金将其赎回。朱去世后，他的后嗣仍把这本诗册视为“ 传家宝 ”，不肯转让。直到朱翼庵的元配夫人逝世，朱家为筹措营葬费用才打算将其出售。当时，汪伪政权的南京市市长梁鸿志已出价 4 万元意欲收买。由“ 惠古斋 ”的柳春农作中介，大收藏家张伯驹按朱家的索价，付出 45000 元将其购得。

1956 年，张伯驹先生将蔡君谟自书诗册连同陆机的《平复帖》等,一并捐赠给了故宫博物院。

十四、张大千不买豪宅买名画

现珍藏于北京故宫博物院的南唐顾闳中的名画《韩熙载夜宴图》，是因后主李煜意图窥探韩熙载的私生活而产生的画幅，反映了李后主对从北方南迁人士的猜忌心理。《宣和画谱》记载：“ 中书舍人韩熙载以贵游世胄，多好声

伎,专为夜饮,虽宾客揉杂,欢呼狂逸,不复拘制。李氏悟其才,置而不问。声传中外,颇闻其荒诞,然欲见樽俎灯炀间,觥筹交错之态度不可得,乃命阎中夜至其第,窃窥之,目识心记,图以上之。”此图昔为年羹尧所藏,图上钤有年的收藏印。年羹尧获罪抄家后,《韩熙载夜宴图》归入清官,是清高宗所珍赏的名迹,图上留下了乾隆皇帝亲笔篆书的题签并钤盖了“太上皇帝”御玺。以后,历经嘉、道、咸、同、光、宣六朝,均为“大内”所珍藏

抗战胜利后,伪“满洲国”覆灭,大批“御藏”文物流失在长春街头,在社会的大动荡中身价陡降,在长春当地是论袋计价——一麻袋文物多少钱?识货的人带人关内,一进入北京琉璃厂其价位就成千上万倍地飙升。当时的古董商人称这批货为“东北货”,很多人因经营“东北货”而大发其财。

1945年11月,张大千重返北京,打算买房定居。恰逢有一所前清王府要出售,索价黄金500两。张大千亲自去看了房子,觉得很称意,就用出买自己所作绘画“期货”的办法,凑足了这个数目,还向房主交了若干定金。几天后,他偶然在琉璃厂的“东北货”中发现了《韩熙载夜宴图》,不禁为之狂喜,觉得非买不可。可是,古董商要价奇昂——也是黄金500两。豪宅与名画既然不能兼得,张大千经过几天的反复考虑,终于决定舍弃豪宅而购买名画。后来,他曾向人解释自己当时的心态说:“因为那所大王府不一定立刻有主顾,而《韩熙载夜宴图》却可能一纵即失,永不再返。

所以我把买房子的金条，完全移用来买画。”

1952 年夏，旅居香港的张大千决定移居阿根廷，为筹措费用不得不出售藏画。他不愿祖国珍贵的古代名迹落在外国人之手，遂托可靠朋友将“大风堂”的“镇山之宝”《韩熙载夜宴图》以远远低于市价的价格卖给了国家文物局，实际上是将这卷故宫瑰宝返赠给了祖国。此事曾引起蒋介石对张大千的极大不快。

十五、“吴道子佚画”的产生过程

20 世纪 40 年代某天，某地一个人称“彭裱褙”的书画装裱匠人做生日，备办了“九斗碗”招待同业的师兄弟们。铺子里摆不下，就移到街沿上开怀畅饮。这时，一个拣垃圾的“爆烟子”老头踽踽行来，背上背了个塞满字纸的烂筐筐。“彭裱褙”一眼就瞅住了里面一个脏兮兮的陈旧纸卷，叫住那老头，抽出纸卷看了看，给了点钱把它买下来。掉转身对众师兄弟说：“今天的酒菜钱都从这里起坎了！”众人展开细看，原来是一幅观音大士像，不知系何时何地无名氏的绢画；大概曾在某个小庙里供奉过，被四方信徒的香火熏得黄黄的。大师兄说：“你眼睛真尖，搞得成一幅唐人画。”正应了俗话所说“无巧不成书”，恰逢街坊上染上大烟瘾的老秀才正一步三摇地走了过来。老秀才一肚子诗书学问，一笔好书法，可惜家业凋零、落魄失意。这天，他好不容易找到两个钱，正急着要去吞云吐雾，就被“彭裱褙”死死拖

住“麻烦你帮忙题几个字。”不行,等歇会儿再来。”就几个字嘛，不写走不脱。”大师兄边说边递上一支鼠须狼毫，没有墨砚怎么办？灵机一动，就蘸办席杀鸡时接的公鸡血。老秀才经不起众人撮合，只好握管挥毫，只因烟瘾发登了，头脑昏沉迷糊，龙飞风舞般地写出来的几个字，居然笔意酣畅，勾勒怪异，谁也认不清楚。鸡血与绢画上的尘垢溶合，干了以后，黑中泛红，令人错觉不知是哪朝哪代的宝墨。经“彭裱褙”精心修整、装裱后，请人将卷轴送到了当地一位最有名望的大收藏家府上。这大收藏家十分惊讶、欣喜，当作是件宝贝 左看右看,凑近看,隔远看,戴起眼镜看,摘下眼镜看，审视、摩挲了很长时间。最后认定是吴道子的佚画，花大价钱买了下来。

十六、镂空房梁内藏百幅书画

山东省寿光市杨庄乡王家祖辈业医,在青州、潍坊一带很有名气。1953 年和 1957 年，王家曾两次向当地博物馆捐献过明代唐寅和清代刘墉的字画，说明其先辈家道殷实，并曾与文苑艺坛有紧密联系。

1998 年春，王家的后代子孙王勇筹资回乡翻修久无人住的百年老屋。维修工人在拆除残破房屋的隔墙时，发现隔墙中有根直径近 1 米粗的房梁。房梁落地，并没有沉重地砸凹地面，而只发出了轻微的响声。王勇用手一敲，察觉房梁是空的；再细看房梁前端雕有“二龙戏珠”的浮雕，举

手一拍，竟赫然是一扇能开启的门。王勇伸头进去一看，发现里面有若干卷字画和一团团干燥的烟叶。经他仔细清点，共计是 100 多幅历代名人书画；其中有“明四家”沈周、仇英、文微明的作品和董其昌的百米书法长卷，以及王家祖先留下的告诫子孙手湿、饮酒后、阴雨天不可赏画的诗文。

后经当地有关部门鉴定：这批藏品中的明、清字画大部分系真迹。至于这 100 多幅字画是何时、何人、在什么情况下存放于镂空的房梁内的？迄今仍是个待解之谜。

十七、蒙山人珍藏历代书画

著名书画收藏家蒙山人出生于收藏世家。他视家传书画为生命 数十年来节衣缩食，不沾烟、酒，甚至戒茶，将每月的一大半工资投入收藏，不仅获得了精粹的藏晶，而且产生了宏富的著作，被著名书法家欧阳中石誉为“汗青典册集书府，善本珍籍荟翰林”。下面，介绍他醉心于收藏的四个小故事：

20 世纪 70 年代末，一位退休的老知识分子打算卖掉家传的 12 位清代书画名家的作品，索价 6000 元。在当时，这几乎是个天文数字。蒙山人家好不容易才存了 2000 多元，是准备拿来买电视机的，他费尽唇舌才说服了夫人，又向亲友借钱凑足了价款，总算如愿以偿。

一次，蒙山人上街买烧鸡，不觉信步走到旧货市场里。蓦然，几幅旧画斗方映人他的眼帘，第一幅秋林疏密有致，

几只乌鸦展翅山壑，一老翁策杖漫步于幽林曲径中。他赶忙从摊位上把画拿起来细看，画幅右下角只署“小松”二字，钤一朱印‘易’字，原来是清代‘西泠八家’之一的黄易的精品，其他几幅也是清代画。卖主开价每幅 60 元，六幅共 360 元。蒙山人连价也没有还，但掏穿衣兜也只有 331 元，卖主见他心诚，主动让价：330 元卖给你吧！”蒙山人手捧六帧画快步回家，儿子问他：“烧鸡呢？”他指着手中的画憨厚地一笑：“在这儿！”

蒙山人在北京逛琉璃厂时，偶然结识了某机关的一位干部。这位干部收藏有一幅史可法的家书真迹，内文为：“太太、杨太太；夫人万安。北兵于十八日围杨城至今尚未攻打。然人心已去，收拾不来，法早晚必死，不知夫人肯随我去否？如此世界生亦无益，不如早早决断也……四月二十一日法寄”。这幅长卷是清代的裱件，家书前面有乾隆皇帝所题‘褒慰忠魂’及 173 字的长跋，并附有清代画家所绘史可法像。家书后面有于敏中、刘墉等 13 位乾隆年间的名臣题写的赞颂史可法的诗篇。这位干部有意将长卷转让给蒙山人，但坚持至少要 15000 元。这等于要蒙山人四年不吃不喝的全部工资。为了购藏这件珍贵文物，他一咬牙，出让了几幅家传的藏品，换回了史可法家书长卷。

蒙山人在济南工作时，每逢休息日，他都要去走村串户地寻觅书画作品。有年寒冬，他听说某村冉家有幅祖传的郑板桥真迹，便急忙赶去寻找。无奈该村住户都姓冉，奔波询问了一天也未找到。第二个星期天，他黎明即起，直奔该

村，好不容易才找到这户人家；不料这家的老祖母连看也不让他看真迹一眼。当他第四次踏着积雪来到冉家时，老太太终于被感动：“这幅郑板桥的书法是我公爹在南方做生意时买下的，本想再传给儿孙，但他们即不懂得也不珍惜，你如此诚心看重,就卖给你吧!”

十八、为了六万幅书画名迹……

1970 年，上海某工艺品进出口公司的领导忽发奇想：处理“四旧”，将抄家和廉价收购而得的书画，从该公司在浙江慈城的仓库里“扫地出门”，换取外汇。他们派出的“会诊”小分队仅只粗略地抽阅了一些书画，便武断地建议：这些旧作价值不高，可以低价处理给外商。于是，该公司与外商议定 不论书画水平高低,尺幅大小,均按件计价，每幅折价人民币 10 元。上海博物馆研究员承名世听到这个消息后心急如焚，他不顾自己已经“靠边站”的身份，冒着再遭批斗的风险，在外销合同正式签订前，向上海市文物清理小组反映，得到该组成员谢稚柳等人的支持，挺身而出,受命于危急艰难之际,带领几名鉴定、裱褙专业人员,昼夜兼程，赶到慈城的文物仓库。准备贱价外销的书画已经装箱堆码；点箱计数，竟达几十万幅之多。逐箱打开细看，明、清字画比比皆是。承名世不禁连声慨叹：“愚蠢！无知！只顾眼前蝇头小利，竟如此廉价出卖珍贵文物！”他整整半年多不离慈城一步，日日夜夜忙于挑选、鉴定，最后挑

出 6万多幅书画珍品,定为‘不能外流之文物”。

到底要不要外销这批书画？承名世与主事者发生了激烈争论。对方振振有词“：中国书画已属‘四旧’,能够废物利用，用几十万幅书画换回几百万外汇，不是很好吗？”承名世强忍怒火，慷慨陈辞：“外汇可以从别处赚，而国宝卖掉一件少一件，再也无法弥补。”他取出清代乾隆的《寿星图》和明代花鸟写意派先驱林良等的真迹为证，语重心长地阐明了明、清和近现代名家精品，绝不能外流的道理。终于使 6万多幅书画珍品安然运回上海，重见天日。

十九、历经 1200 多年风雨的《五牛图》

《五牛图》的作者韩混是唐代的大宰相，也是大画家。这幅图的画心纵 20.8 厘米、横 139.8 厘米，白麻纸本设色，是韩混倾注了毕生心血和智慧的力作。《五牛图》一经问世便负有盛名，在整个宋代，它一直被珍藏在皇宫内苑；金兵进犯，宋高宗赵构在兵荒马乱中仓皇南渡也没有忘记带走这幅名画。此图元初为赵伯昂所收藏，旋归大书画家赵孟頫之手,他欣然命笔,为此图题下了‘神气磊落,希世名笔”的跋文。《五牛图》在明代几易其主，清兵人关后一度下落不明，直到乾隆年间，才被清高宗弘历从民间收集到手,盖上御玺,什袭珍藏于宫中。1900 年,八国联军蹂躏北京,《五牛图》被劫出国外。直至本世纪 50 年代初,才被一位寓居香港的中国著名画家花费巨资购藏。他写信给周恩

来总理，建议国家将这幅国宝赎回。周总理当即批示，同意用数十万港币购回此图。

《五牛图》回到故宫时，画面上污垢遍布，孔洞累累。故宫博物院裱画室的技师们小心翼翼地清垢，兢兢业业地揭裱，精益求精地装璜，用了几年时间，终于将这幅名家传世之作还原了本来面目。由于它太珍贵，所以只能和另外几幅名画一起，在每年气候宜人的九、十、十一月份才能和观众见面。展现在人们面前的《五牛图》虽历经 1200 多年历史风雨，依然生动传神，光彩夺目，令人叹为观止。

二十、张学良三批藏画的归宿

张学良将军嗜好收藏书画，他在主持东北军政事务期间，通过各种渠道搜集了不少历代书画珍品。“九·一八”事变祸起仓促，张学良在沈阳贮存的书画藏品，悉数陷入敌手，被伪满洲国政府所“没收”，后来又移交给伪奉天博物馆。这批书画共有多少件？其中又有哪些古代名家手迹呢？

1945 年，日本侵略者无条件投降后，祖籍辽宁风城的单庆麟先生从重庆返回故乡，在沈阳市一个冷僻的旧书摊上，购得一册油印的“满洲国逆产处理委员会”编制的“没收”张学良所藏书画的目录。该目录中罗列张学良藏品 241 种，共 643 件。其中恒赫有名的古代真迹有：王献之《舍内帖》、小李将军《海市图》、董源《山水卷》、郭熙《寒林

图》、宋徽宗《敕书》、米元晖《云山图》以及赵松雪、钱舜举、唐伯虎、文微明、沈周、仇十洲、“四王”、恽南田、石涛、八大山人等名家之作。可惜这么多民族文化的瑰宝都在1945年‘光复’时遭到浩劫,无一幸存。

张学良在北京由周大文、胡若愚经手收藏的书画大部分是精品，其中最名贵的是元代张子正的《折枝桃花》图卷。这一部分藏品均由张学良交给他的顾问英国人端纳代为保存。“西安事变”后，张学良被蒋介石囚禁，后端纳又不幸逝世，这一部分书画至今下落不明。

张学良将军晚年从台湾赴夏威夷定居前夕，曾将他后来的藏品全部公开拍卖，其中有多幅张大千馈赠给他的佳作。

二十一、包裹纸中发现刘雪湖真迹

1961年冬，居住在北京的叶恭绰先生的一位朋友从上海给他寄来一本画册。拆开包裹时，叶先生发现最里面一层包画册的纸，似乎是由一大幅画撕开来派的用场。仔细披阅，果然是一幅墨梅，而且用笔用墨均不同凡响，遗憾的是没有题款,不知作者为谁。所画之梅,章法极大,据揣度,应该还有约2米高,才能尽其笔势,使画面的布局和结构合理。对绘画艺术十分精通的叶先生对这幅残画审视良久，判断这大概是明代中期以擅长画梅驰名的刘雪湖的手迹。于是，马上写信到上海向朋友追索剩余的半截画幅。

不久后，所缺的半截画幅寄来了；经拼接后，果然吻合成了一幅完整的画面。更令人欣喜的是从款识上更证明了此画系刘雪湖真迹。叶恭绰赓即将此画携带到陈叔通的官邸，请以收藏画梅著称的陈叔通老先生鉴赏。陈老击节赞赏此画笔势纵横，使巨干疏枝仿佛从层阴积雪中披云破雾而出，为大地阳和增添了气势和热力。两位老先生旋即将这幅名家真迹交付装裱，使它更加神采焕然地出现在庄严闳敞的厅堂，供群众欣赏。