

怎样鉴定书画

张珩
张珩
张珩

张珩

文物出版社



怎样鉴定书画

张 珩



文物出版社

北 京

7035

出版说明

本书的内容介绍了鉴定我国古代书画真伪的一些经验和方法。文章是根据书画鉴定家张珩生前所作几次讲演的记录整理出来的，曾经在《文物》月刊一九六四年第三期上发表，后又刊印成书，于一九六六年四月出版。这次重印，只是删减了少数图版，文字未加改动。

怎样鉴定书画

张 珩

•

文物出版社出版

北京五四大街29号

文物出版社印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行

1966年4月第一版 1981年6月第二次印刷

1983年2月第三次印刷

787×1092 1/32开 印张：1.375 插页：8

统一书号：7068·272 定价：0.45元

目 次

- (一) 书画鉴定是完全可以学会的····· 1
- (二) 书画鉴定的主要依据
 - 时代风格和个人风格····· 4
- (三) 书画鉴定的辅助依据····· 15
- (四) 辨真假、明是非····· 24
- (五) 与书画鉴定有关的学识····· 29
- (六) 鉴定依据的主次关系····· 32
- (七) 结束语····· 36

(一) 书画鉴定是完全可以学会的

我们今人所提出的书画鉴定之学，是试图以科学的方法来分析、辨别古代书画的真伪、高低、赝拙、优劣，来为文物和博物馆工作以及美术史研究打下比较牢固的基础。它和旧时代的收藏、赏鉴不同，因为那是少数人争奇斗富或满足个人爱好的，那时对书画的计价，又常是从经济价值出发，那时所持的方法，或据一时的、部分的经验，或专依古玩、印章、题跋等等的片面依据，即使谈到艺术特点时，也常常是某家作风苍秀、某件作风古厚之类的几个抽象概念，因此至今还没有见到一本专论鉴别方法的著作。至于评价作品的艺术高低和粗拙美恶，固然是鉴定工作中的部分，但是分辨它的真伪，更是这项工作的第一关，所以现在所要讲的，着重在这一方面。

有不少人把鉴定书画看得很神秘、很玄妙，认为是一门高不可攀的学问。其实不然，我认为这是任何人都可以学会的。举日常生活中浅显的例子来说吧，每个人说话的语言都有他的特点，如果是我们的熟人，一听发音，便知道他是谁；又如写字，每个人也有他的特点，粗知久了，一看字迹也自然知道是谁写的。古人书画，我们也能以如

辨认，就是这个道理。只要我们能熟悉某一家风格特点，就能做好对这一家作品的鉴定工作。所以说书画鉴定是完全可以学会的，并无神秘玄妙之可言。

但要精通鉴定却又是一件简单的事，因为每个书画家早期、中期、晚期的作品多不相同。好像一个人的容貌似的，目前是这样，过些年他就变了样。我们不能因为他由少变老，或由瘦变胖，便以为前后不是一个人。一位书画家的作品既有早期、中期、晚期之别，有的甚至一期中尚有許多不同的阶段，因而出现不同面貌。自古至今，书画家不计其数，即以大家家论，也不止千百个人，各家各有分期，那么名家作品的风格特点便多到不可胜数了。何况书画自从它有经济价值那天起就有人做假，用尽方法来欺骗人。即使是真迹，也还存在着优劣问题，遇到某家的一件书画，要分辨出它是代表作，还是一般的作品，或是较差的作品。作为一个鉴定工作者，把某家较差的作品看成是代表作固然不妥，将它否定，看成是伪作也是不对的。种种辨别权柄要靠多方面的比较才能作出结论，问题也就复杂了。有些不熟悉书画的人常常因此感到有困难，所以要想学好书画鉴定必须坚持不懈地努力，经过长时间的观察、比较、研究、思考，才能收到效果。

鉴定书画应从何处着眼呢？拿什么东西作为依据呢？我觉得可以分为主要依据和辅助依据两方面。鉴定的主要依据应该看书画的时代风格 and 书画家的个人风格，辅助依

据，方面很多，最常关涉到的是：印章、纸绢、题跋、枚
藏印、著录、装璜，等等。

既想求真，必须知假。为了学好鉴定，应当有意识地
对真迹、赝作进行不断地比较和分析，弄清楚不同作者的
流派，作品的类别、时间、创作的地域乃至各件的伪作，
即所谓辨真假、明是非。从理论到实践都下了相当的工夫
之后，自然可以获得门径。理论的学习，首先是辩证唯物
主义和历史唯物主义。这是我们一切生活中最宝贵的指
针。书画鉴定，既然也要去伪存真，那么分析矛盾、解决
矛盾，更需要经典的理论来武装我们的大脑和指导我们实
践。我个人在理论学习上本来非常不够，但在鉴定工作中
已能深深体会到，辨析时代，辨别真伪，以至评价作品的
精粗美恶，这种科学的真理，真是“不可须臾离也”的。
我看到多少人，当然也包括我自己，在鉴定工作上发生错
误时，必定是脱离了、违反了辩证唯物主义和历史唯物主
义的。

学习鉴定还要具有历史、美学、文学的知识，书画创
作的基本方法，至少也应该了解的。当然我不是说必须先
完全具备这些知识后才能学习鉴定，但这些知识对于鉴
定的重要关系，却是丝毫不容否认的。

(二) 书画鉴定的主要依据

——时代风格和个人风格

书画时代风格的形成，是和当时的政治经济、生活习惯、物质条件等有密切关联的，也就是说不能脱离它的时代背景。试言写字，自古至今就有过许多变化，宋以前人写字，席地而坐，一手拿简册，一手悬肘挥写，后来用高桌子，手和腕的姿势以及执笔的方法也随之而改变。再后由于科举制度的盛行，不同时期的考试规定，对书法提出了不同的要求，宋代规定虽要与小楷，但书体还未限制。由于写小楷笔锋活动的范围有限，手指握管离开笔毫的距离变近了，手腕也随着靠着桌案。清代试卷到康熙以后更为严格，要求行行齐整，字字匀称，划平划直，又光又圆，于是连手腕都挨着桌面了，形成了所谓馆阁体的书风。这固然属于科举仕途范围的发展，但即是在野的文人、方外的僧道，由于种种关系的影响，也常无形中反映出那一时期的风气。若问某时代的书风究竟是怎样，这便须把各代的字迹摆出来观摩比较，才能理会。只凭观片，不作有意识地比较分析，不会看出差别；而只从理论上讲求，则，不多接触实物，也仍然是空谈而已。

再以法书为例：不仅书法本身关系重要，即从文学方面来看，不论是诗是文，词汇的运用，章法的叙述，思想感情的表达，也都能看出它的时代风格。例如苏轼《平复帖》的句法口气，在明朝人的信札中是不会有的，再从书札行款格式来说，自晋唐至明清也有很大的变化，连称呼都不相同。今天我订用“千古”作为对死者的哀悼，明代却用来对生人表示尊敬；清人书匾题款很用“某某仁兄雅属”，明人是不会这样写的，不同时代的字，笔划也不同。武则天所创的字，不可能齐梁北朝时出现。古代写本、刻本的书可以凭避讳字来断定朝代，这种鉴别方法对书迹又何尝不适用？还有作者的生卒年代，作品中所反映的生活制度等等，也都直接或间接有助于判断时代、区别真伪。

不同时代的绘画也有不同的风格。古代绘画创作的操作方式也和元明以后文人素头作画的方式不同：唐宋以前，巡回鉴行，画家多是站着画的，就是在绢素上作画，也多糊在框槊上，立着来画，象今天画画的似的*。大约从宋代开始，将纸绢平铺桌上的作画方式才逐渐兴起来。框架糊绢的画法后来只在民间画工中还沿用下去。这种立

* 宋郭《图画见闻志》卷之四宋太宗淳化二年《图画记》，宋郭《图画见闻志》卷之四《宋太宗淳化二年《图画记》》，宋郭《图画见闻志》卷之四《宋太宗淳化二年《图画记》》。《宋史·文苑列传》卷之四《宋太宗淳化二年《图画记》》。《宋史·文苑列传》卷之四《宋太宗淳化二年《图画记》》。《宋史·文苑列传》卷之四《宋太宗淳化二年《图画记》》。

画的用笔角度和手臂的力量与平画不同，它的效果也就自然两样，这与上述的书法效果问题是同一道理的。

绘画自古就是为政治服务的，旨在“成教化，助人伦”，“指善责恶，发明治乱”，所以首先促进了人物画的发展，而《女史箴》、《列女传》等都是宣扬封建礼教的题材。早期人物的描法，如“春蚕吐丝，始终如一”，继之而起的有轻重提接近似兰叶的衣纹，标志着用笔的进一步发展。转折顿挫、顿挫分明的描法要到南宋才开始流行。山水画初起时不讲究比例，“人大于山，水不容泛”是它的时代风格。等到画家知道只要按照比例就可以将人自然缩写到画幅之中，所谓“卷幅二寸，当千仞之高，楸数尺，体千里之迥”，又不禁对此“奇迹”大为赞叹。在这种思想的影响下，早期山水多摄取个形，要到南宋李唐、马远、夏圭诸家截取山腰、山脚，取景才向另一种局势发展。北宋大家如李成、郭熙，所画树石是中原景色，南宋才出现水天空濛的一角“剩水残山”，这和宋室偏安，政治中心南移是分不开的。元代文人画讲求笔情墨韵，不以形似为上，使山水画只又为之一变。

唐宋画家注重创稿，所以说“十日一山，五日一水”，表现他们刻苦经营。元明以后的某些文人画家，构图常常往往顷刻而成。五代、北宋的花鸟画着重写生，后来才有写意的“四君子”画（梅、兰、竹、菊），这和文人画有密切的联系。以上只是按简略地提一提时代不同，画家

的思想、生活、工具、方法，都会有所改变以致影响绘画的风格，而使人看出它的时代特点。这仅是几个例子，至于细致的分析叙述，自然不是短时间所能讲清楚的。

具体到绘画中的服饰器用，往往有关历史制度，所反映的时代特点，更为鲜明，宋郭若虚《图画见闻志·论衣冠异制》专论这方面的问题。画中事物是否与历史相符，被郭氏用作评价的标准之一，可见自古以来鉴赏家对这方面就十分注意。熟悉各个时代的服饰器用对鉴定是有帮助的。古代画家也有画错了前代衣冠制度的，但只有错画或混淆了前代已有的，而不会预先画出当时尚未有的。有些画上题有唐代画家的名款，但画中有用藤竹编扎的高形圆儿和带束腰的长方高桌，即从器物上来看，便知这画是宋非唐。再譬如画有占纸占帘的风俗画，而中有戴红顶花翎的人物，无论纸绢如何古老，它也绝对不会是清以前的作品。

书画件幅的形式也有它的时代风格。如北宋人常画高头人卷。辽金宋元都有，明代就少了，一直要到清代道光时才又时兴起来。平展明初才更多地流行起来，起初用它来写字，后来才作画。对联产生于明代晚期，乾隆以后始流行，如有宋元人跋的对联，可以肯定是假的。

从事鉴定的人不妨将书画的时代分一分段落。我自己是这样划分的：唐、北宋、南宋、元、明早期、明中期、明晚期到清初、康熙到乾隆初、乾隆到道光、同光到民国

即使撇开书画中那些磅礴表现时代的形象不谈，它的时代风格也决不是抽象的东西，而是明显存在的。同一时代的作品，尽管有个人和地区上的差别，如宋代书家苏、黄、米、蔡字体，山水怪异，范宽奇观，但其间还是有些些个共同的风貌特点，使人一看而知是宋人的字、宋人的画。而人鉴之书画，看到同一时代作品的相同点和不同时代作品的相异点，往往说什么“朝代气象”，实际上他们所感觉到的就是我们所说的时代风格。

个人风格比时代风格还要具体，更容易捉摸。书画家各人的思想不同，性格不同，审美观点不同，习惯不同，使用的工具也往往不同。古人写字，不仅执笔方法有出入，运笔的迟速、用力的大小也不一样，在什么地方用力更是人各相殊。摹写古人的书法固然可以使用同样的工具，运用相同的方法和速度，但很难掌握用力的分寸和笔锋转动的节奏。要写某一家字先要分析研究某家的笔法。宋代苏、黄、米、蔡四家，我认为黄山谷写字最难学，从表面上也学不出来，仔细玩味才能体会到。假使有人用写米字的方法去写黄或写苏，尽管他黄、苏的妙处一掠于也领悟不到，一辈子也学不象。所以鉴定书画不能只着眼于一言半句的卷面形式，而是要不仅知其当然，也能知其所以然。否则就不能深入地抓住它的特点，也就是无法鉴别他的个人风格。我幼年学书画鉴定只从看字入手，为了要有所切身体会，学看字又从学写字入手。自从对写

字的用笔有了门径，感到看字也能比较深入。从这里再引伸到看画，举一反三，对绘画用笔的迟速，用力的大小，以及笔锋的正侧等等也较易贯通，一个不受个人资料所局限的画家，在鉴定绘画时在某些地方要比不会画的人占便宜，就是因为他能掌握作画用笔的原故。

天津市艺术博物馆藏的《金明池争标图》（图二），究竟作者是谁，目前有两种意见，一种意见认为是张择端的早期作品，另一种意见认为是宋人画，但非张择端。我同意后者的意见。因为前者看法是从时代风格和个人风格两方面来考虑的，而前一种主要以款识为据，不仅从个人风格来讲，不易令人信服《争标图》和故宫所藏的《清明上河图》（图一）系出一手，同时也未免忽视了两画的时代风格。《争标图》的画法比《清明上河图》晚，是宋朝南渡以后的风格，不能只看它较为工细，便认为是张择端的早年作品。

（三）书画鉴定的辅助依据

1. 印章

印章是文件上的证明物，是“取信于人”的东西，书

画家用以表示确属自己的创作。鉴赏家用以表示自己的鉴别，都是相当郑重的。由于印的质地比较坚固，所以某一家的某些印可以延续用若干年，甚至一生。印虽然会因用久而损坏，但究竟不是每一件作品都新刻一印，而常是若干件书画上同用某一个或几个印，所以从印章能真的来辅助判断作品的真伪，是有相当根据的。因此前代鉴定家，特别是十九、二十世纪之际的收藏家曾将印章作为鉴定书画的主要依据。鹿元济就非常重视印章，主张逐件画、逐方印地进行比较。又如他所藏的千景画、印章都经仔细核对过。但我认为印章除了它有可作为依据的一面，还有它不完全足为依据的一面，所以只能作为辅助依据。

印章本身比使用印章的书画家寿命长。书画家死了，如果印章还在，别人可以将它盖到伪造的书画上去。解放前上海有个画家得到一套乾隆的印章，利用它制造了大批的假画。丁辅之曾把丁敏、金农的印当做收藏品盖在书画上。天津市艺术博物馆有一本弘治真山水册，其中有些印章是在经修补后的破洞上，完全不合乎用印的格式，原来是印的孙子法光祖干的（商五）。以上都足以说明后人可以使用前人的盖印。

有些书画家所用的印章虽比较固定，不常更换，容易核对；有些书画家的印章却既多且乱，根本无法核对。这是鉴定书画印以难以为凭的另一个理由。例如沈周就是书画家中印章较乱的一位。他的作品有几幅从各方面来看都

讲究的印泥用蜜印，一般人用水印，油印出现较晚。蜜印、水印色感尚模糊，与油印区别很大。有些书画家作画是流为很少，印章根本无从核对，但也可以从它的时代风格来推断是否可信。画和印章如果都不假，那末二者的时代风格至少不应当彼此矛盾。倘有一幅元人的字，印章却是皖派刀法，则此印若非后人加盖，就是连字也是假的了。

在过大的鉴赏家中也有完全不相信印章的，认为它不起任何作用，这也是不可的。因为古人印章传下来的究竟是少数，雕刻造假，在过大不具备照相制版的技术条件下是尤其困难的。即使刻刻得好，也容易辨别。因此印章在辅助依据中还是比较重要的一项。

2. 纸绢

书画凭借纸绢而存在，纸绢对象念之重要自不待言。不同的纸绢，有它的不同特点，在不同的纸绢上作书画，便出现不同的效果。书画家各有他们自己喜用的纸绢，以期能更好地表达他们的艺术特点。当然也还与他们当时取得的方便条件有关，例如米芾喜用一种黄色纸（名称待考），刘塘、梁同书等人喜用蜡笺等等。有少数几种纸具有在历史上某一时期内，而且数量不多，米芾、欧阳修都用过一种白色发黄的纸，与北宋有。一种很白很细的纸也产生北宋，南宋高宗时也有。明大家沈周、文徵明

等常用一种白棉纸，质松而容易变黑。正德、嘉靖间有一种近似洋纸的布纹纸，写尺牍有时用，弘治（乾隆）也曾使用它。绢也有很多种。宋画院尤其是南宋中殿画院所用的绢，光匀细致，历久不蛀，可能是由于经纬紧密，灰尘不易侵着的缘故。明中期有一种粗绢，疏透如纱，张平山常用，有一幅达摩轴就是用这种绢画成的。一般说来，纸绢也有它的时代风尚。宋朝四大书家都用熟纸写字，取其光滑适意，到元朝才有用生纸的。早期绘画多用绢，后期多用纸，这与画法的发展有关。宋代画家如范宽、郭熙、马远、夏圭等，多用水墨皴染，故绢素为宜；元以来的文人画翰墨皴染，用纸便于表现。

过去有些国外人士企图通过对绢的研究来解决中医画的鉴定问题。他们做过多次试验，把已经肯定了年代的作品如郭熙《早春图》拍照放大，作精密的观察，但仍不能得出确切的结论来作为鉴定书间年代或真伪的依据。这是因为古代纺织原料可以长期不变——明代蚕吐的丝和现在蚕吐的丝不会有什么两样——而生产技术也可能延续很久没有改变，所以很可能一、三百年间所生产的绢完全是一样的。但另一方面由于我国幅员辽阔，同一时期生产的绢，因地域不同、蚕种不同、织法不同，反会有相当大的差别。再说古代纸绢也可以留到后代才被人使用。文征明、沈周等使用过藏经纸，金农也常用旧纸书画，弘治也用了不少宋纸。近代伪作越来越精，解放前上海曾有人用古布

纸的助版书，切下天地头，泡成纸浆，重制成小棉絮纸，看起来和明朝纸质地一样，不易分辨。所以只凭纸绢的年代，质地来判断书绢真伪是肯定要上当的。

旧纸绢对鉴定还是有一定的帮助。前代的纸绢后人虽能用，但后代的纸绢前人却绝对不可能用。摸清了纸绢的年代之后，至少能排除用后代纸绢伪造前代书绢的那些贗品。

宋代有些书画现状完好，绢不酥脆，也很干净。如赵佶（宋徽宗）的《听琴图》，马麟的《层叠冰绡轴》（梅花）皆是。但比它们时代晚得多的如蓝瑛和陈洪绶的作品，绢色却生得很陈黯。这是因为原料质量不同的缘故，而保存和表现情况的差异也是十分重要的因素。解放前有人以为宋代去今已久，不可能有整洁如新的绢本流传下来，所以他将上述的两扣宋画定为伪迹，其实并不正确。质地细密的藏经纸不也是宋代的吗？只要保存得好，也可以完整无损，我们如能弄清楚为什么某些纸绢可以历久如新的道理，便不会对它们的年代有怀疑了。

截至目前还没有人对古代的纸绢进行系统的调查研究。有的纸绢是唐纸，但我们不认识，是看到了纸上的唐人墨迹才知道的。有很多纸绢我们叫不出名称，文献中讲到的名称我们又拿不出实物。名称、实物，使其一一符合，通过科学实验，弄清楚它们的质地、性能以及制造方法等等，将是今后古画鉴定学中的课题之一。老一辈的鉴定

家多不注意纸绢，或注意了但没有用科学的方法进行调查研究，所以我们留下来的知识不多。有的收藏家如晚清的袁文彬认为织本显笨，并认为织本的唐宋名迹，确真者百无一二，所以根本不收织本。这当然是一种偏见。

3. 题跋

题跋可分三类：作者的题跋，同时人物的题跋，后人的题跋。某件书画的题跋虽然也有对这件作品加以否定的，但是少数。最多的是为了说明这件作品的创作过程、收藏关系，又或考证它的真，云扬它的美。于是有许多作品从种题跋而增加了后人对它的信任，题跋的正面作用，本是人所共喻的。但书画既有伪作，题跋方面也同时有多种的作伪情况。我们在今天作鉴定工作，是不能不深切注意它的“诱张变幻”的。

真古画而配以别人的伪跋或伪古画而配以别人的真跋，都是常事。竟连画家自己的题跋真而作品却假的情况也是存在的。以近代人为例：吴昌硕作向日葵一批一批地画，上午画完放在地上，午睡以后再题跋都款。别人有时把画好的画拿走了，用假的顶替，老先生午起来，未加思索就一律题上了款。有的画家晚年误把别人摹仿他的画当成真笔，加上题跋。这样的事在近代画家中既然发生，古时当然更没有？年代久了，越益不为人知，鉴别起来就麻烦了。

真 黄子久的《富春山居图》，他先得到了贋本（图九），叹为旷世无双，天下第一女公望，随身携带，每次观赏，必加题识，将卷中的空隙都填满了。后来真本也入内府（图八），他反证着眼辨说是假的，文征明的题跋就较为可信，因他工书善画，鉴别能力高，说出话来就有分量。鉴定的人除了眼力有高低之差，还须看他对作品的负责的态度如何。董其昌虽见过很多书画名迹，但在品评真伪上极不严肃，因此不能对他的题跋完全相信。总的说来，前代的鉴赏家去古较近，见到的东西多，有比我们占便宜的地方，他们的题跋虽不可尽信，还是值得我们研究思考的。

有的画应当说本来是真的，因被人加上假题，反成了伪作：例如在《唐宋元明名画大观》印出的一幅草虫图轴，署款李亨（图一〇）。按前代画家有两个李亨，一为元人，一为清人。从草虫画的风格来看，出于清人之手，本是清代李亨的真迹。但画上有后人伪造明钱穀和清卜永春的话，由于有了这两段题字，却使它成了一幅假的元人画。这方面的作伪伎俩和制造伪书画一样的层出不穷，具体的事例足够写一专册，这里不再多举了。

4. 收藏印

收藏印对书画鉴定也是有帮助的。一则是有些妇孺名迹经过历代鉴赏家收藏即盖上了他们的铃记，将收藏者的

时代排一排，便可弄清它的传世经过，前人所谓“流传有绪”就是指此，其次是有几位鉴赏家如梁清标、安岐眼力特别高，凡经过二人盖过鉴赏印的书画，绝人多数是精品。再其次是收藏印至少可以为作品而下限年代提供可靠的根据。一幅画如有赵估的收藏印，就可以确定最晚也是北宋；如有张丑的收藏印，就可以确定至迟也是晚明。余此类推，不必再为罗列。

不过收藏印和书画家的印章一样，也不一定可靠。后人既能拿书画家的真印作伪，自然更能拿收藏家的真印做假。一般作伪的情况是收藏印根本不真，都是后人仿刻的，而且越是著名收藏家的印，越是有人要仿刻，像项元汴的“天籁斋”、“少季”等图章，已不知被人翻刻过多少次了（图二九）。何况古代一个收藏家、鉴赏家，他的眼力和学识总是有局限性的，同时也不是一成不变的，即使果然是他所藏过，所铃是真印，也不见得全无伪迹，今天仍要靠我们全面细致地加以分析，不能只凭藏印来定真伪。

3. 著录

前人对于看过或收藏过的书画，往往写成纪录，编为专书，对鉴定是很好的参考材料。但过去的收藏家未必一定都有著录，像大名鼎鼎的项元汴、梁清标就没有著录传下来。另一方面，有人收藏不多，或根本不是收藏家，却

有美求行世。著录大体上可分两类，一类是个人的收藏，或称一家所藏，如文徵明《巢翁汇观》（其中以少数是记述他人所藏）、钱元济的《世尚名画录》皆是。各朝所作的收藏著录像赵佶的《宣和书画谱》、弘历的《石渠宝笈》也属此类。另一类是经手或过目的著录，如郁迁庆的《书画题跋记》、吴其贞的《书画记》、顾复的《平生壮观》、吴升的《大观录》都属此类。撰者有的是经营书画生意的古玩商。又如《装余偶记》是字匠徐工编写的一部著录。

著录书的作者，多数在鉴定上下过一番工夫，显然难免有误差，但很多是正确的，何得学习参考来丰富我们的鉴定经验，但与此同时，更应当注意不要上了普及的当。清代晚期，在某些收藏家中流行着一种迷信著录的风气，认为它是鉴定真伪的主要依据，这当然是不对的。因为收藏家不管他有多么优越的条件和多高的眼力，终不免有局限性。赵佶的鉴定力总要算高了，可是有些僧人《宣和书谱》认为是真迹的晋人法书，现在看它实际上只是晋人的明拓本；又如有些收入《宣和画谱》认为是真迹的古画，今天看来实际上也是摹本，荷初的承泽也负精鉴之名，而《庚子消夏记》中就颇多疏失，不可尽信，高士奇在清代收藏家中也是数得上的，但罗振玉得到了他的秘本《江村书画目》，发现把许多进呈给皇帝的假字画记在上面，秘本并非如此一点不足异，但在他刊刻行世的著录书《适斋

清夏录》中，竟也将伪物收入。如徐夔的《不谓书器图》，在《清夏录》中止以“阿不真”，但也以式地收入了他的《清夏录》*。又如近代名收藏家康元济，《南斋名画录》第一册以立本《谢灵运》就有问题，其题轴以“一秋”名画，所谓“一秋”，是立本《秋岭归云》，黄筌《蜀江秋序》，下款“万壑秋云：（智一一），没有半字真迹。但底、关的其余收藏，真迹还是极多的。最近查过则莫过十明张泰阶的《宝笈录》，所收的全都是伪作（“一秋”全是《宝笈录》中的画）。浙本朴绍联的《古芬阁书画记》更为骇人听闻，汉魏晋唐大家，他竟应有尽有，我们只要一看名头，便可知决非真品。这些著录就更不值一钱了。

前代著录有不少是抄本，往往流传了很久才刊行，容易发生错误。如真卿的《刘中使帖》（亦称《臚州帖》），吴升《大观录》载明是“黄编纸本”，但原件真迹是唐写本。按吴升眼力很高，不见得也是老录伪物，这或是记错。又如《马中丞观》画中题记印产处甚多，可能是记忆遗忘。著录书经过多回下累转传抄，发生脱误，甚至被后人篡改，因而也不宜将它作为唯一证据。

各种书风与撰者的水平、时代、地区、方法等都不一

— —

* 当时是清《增补通志》卷六有《石渠所记图器图》一节，内述康元济亦于下台于下，知，当时《“五”》的天下行，康元济的《“考白己”》知《“白”》。

同，应当弄清楚每种著录的性质和特点，才能更好地利用它。余绍宋的《书画书录解题》为许多著录书做了提要，我们可以从此书入手。平时我们应当常翻著录书，看熟了有好处。不过初看时不容易记住，翻到久了，印象就深了。在鉴定某一件书画之前，更应当查看各家的著录，尽可能弄清楚与该件有关的一切情况，如它的流传经过如何，究竟是一本还是几本，题跋、印章、尺寸、装潢的情况又如何等等。拿前人的纪录和实物作对比，能帮助我们对它作出比较合理的判断。

6. 装潢

装潢与书画本身的关系更间接一些，但有时也可作为鉴定书画的有力佐证。各时代的绫、锦、龙纹、色泽多不相同，装裱的式样也有出入。前人收藏印多盖在裱件的接缝上，因而它和装潢的形式也有密切的关系。以善本约宋“宣和装”来说，故宫博物院藏的荣卿所《汀鹭图》是个较典型的例子。玉池用绫，前、后隔水用黄绢，白麻笺作拖尾，连本身共有三段。玉池和前隔水之间盖“御书”葫芦印，前隔水与本身之间盖双龙玺及年号玺各一，本身与后隔水之间盖年号玺二，拖尾上盖“内府图书之印”，共用七玺。“宣和装”虽有例外，但这是比较标准的格式。不少遗失上的伪宣和装，往往是漫无规律，乱打乱盖的。令章宗也用七玺，蔡汝恭常在、后隔水上用的印、

乾隆用五玺、七玺、八玺、十三玺不等^{*}，也各有他们的习惯。装工的一般情况是清中叶以前卷子拖尾短，所以比较细，嘉、道以后拖尾长，卷子就粗了。民间装工南北传授不同，手法亦异。熟悉了以后，几幅有特点的装潢不用打开书画便能知道是何时、何地的装工，乃至是那家的藏品，从而为鉴定提供了线索。

展子虔《游春图》人家公认是真迹，但画上无款，隋代又无第二件卷轴画传世，缺少可资比较的材料，时代风格只能从唐画向上追溯，个人风格则更无从印证。所以鉴定此卷，只好依靠题跋、收藏著录及装潢。《游春图》卷首有赵估题跋，又是“内和装”，儿取辅助依据为鉴定提供了有力的佐证，而装潢正是其中之一。

前人作伪也有利用装潢使人深信不疑的，他们的伎俩是保留原装法，挖出书画本身，将伪本嵌进去，即所谓“金蝉脱壳”的办法。因此只凭装潢来鉴定又是肯定会上当的。

我自己的体会是，最古的作品和近代、现代的作品都比较难鉴定：前者因传下来的东西少，无从比较。后者因时代太近，如是伪作，一定出于当代人之手，时代风格和真迹原无一致，甚至连辅助条件也不复存在，只能就个人风格这一项作出判断。依据少了，困难就相对地增加了。

* 乾隆五玺：上、中、下、左、右；八玺的印文及排列的顺序，见《书画史话》第44—45页。

(四) 辨真假、明是非

考古发掘所出的文物，一般只有断代问题，没有真假问题，但也不尽然。苏州以往做假铜器，竟运到河南埋在墓坑里，过若干年再掘出来卖，甚至还带着买主一起去挖，使人相信。一个考古工作者如能识别那些“假货”，知其底蕴，总比没有这方面的知识要好。至于一个书画鉴定者，所接触的文物上要是传世之品，就更必须对伪品用心研究了。所谓既想知真，必须知假；不能知假，亦难辨真。兵法所谓“知己知彼，百战不殆”，就是这个道理。

任何文物，真有真的规律，假也有假的规律，书画也不能例外。作伪者虽心机用尽、诡计多端，但归纳起来不外乎两类。一类是凭空做假，其中又包括：网摹、拼凑、摹拟人意、凭空臆造等四种方式。另一类是摹仿前人的书画，用改款、添枝或删枝的方法来做假。这些原件的作者本无心作伪，作品也本是真迹，而做假是后人强加到它们身上的。鉴别者就要辨认一下究竟原作者是谁，把是非曲直弄清楚，所谓“明是非”者指此。

完全做假的几种方式：

照摹接近现在的摹刻，在古时肯定是不少的，而且所

摹以名迹居多。张择端《清明上河图》入元秘府，“为守匠装池者以假本见出”¹。这假本并非原摹是不敢拿去顶换真本的。近代写摹伪作更为常见，李致熙的画来说，解放前上海的徐俊卿和北京的陶铸都是个仿能手。陶铸伪造的《西泠烟柳图》从外签、引首一直到本身和题跋都是复制，颇有几分相似。但笔墨不免呆滞，笔迹还是判然易见的（图一四、一五）。

解放前上海有个牛伪摹团，他们的把戏之一是拼凑，从几斗作品中各取一纸，组织成章。乍看起来各部分好像都有来历，但合在一起乱乱并不协调。在《金瓶藏画》中印出一幅“巨然”山水图，上题“巨然可溪山兰若”，并有署名一个“灏”字，表示是米颢鉴定的巨然真迹。实际上这一行字多数是从米芾《苕溪诗》中集出来的，画也同是摹仿巨然的形式，这是拼凑的例了之一（图一六）。

书画如专学某家，熟练之后，不必对临，拈了写来，也能相似，宋云从子米，便到乱真的境界（图一二、二）。大名家如明代的沈周、文徵明，清代顾子宁、恽寿平，临学他们的人很多，有些人有摹仿了某家的一些个人风格之后，便按其大意，从事创作。它们是用某家的笔法从事书画，而不是以其本的作品为范本的。

完全底后的伪作，既不管时代风格，也不拘个人风

¹ 见《故宫博物院院刊》1981年第4期。

格，这类伪品，多半技巧不高，最易辨认。一些地区性的伪作如古画商所谓“长沙货”、“开封货”等属于此类，下面还将谈到。

伪造小名家作品是比较少的，尤款的一概说来也不存在着真伪问题。但二十年前我在北京买过一个卷了，款署李某，画史中查不到他的名字，起初以为是一位明代早期不知名画家的作品，后来查出是近年人的伪作。1950年来京，在朋友家又看到一幅无款画，与前画系出一脉，于是作伪者的用心我才明白，原来他正是利用不知名画家的作品或无款的作品不会有人疑心是假的心理来推销他的假货。

旧画改款一般的规律是将小名家改为大名家，将晚期的画家改为早期的画家。明代晚期就有人将戴进的《秋江渔隐图》改署为夏圭或夏圭。前面说到的十景山水被改为徐世昌，亦属此类。古代许多小名家本来应当有作品流传下来，不知有多少由于被作伪者改款而弄得名迹湮绝。

有些伪作把刻下的题跋作为款字。例如故宫博物院藏的宋人《九景图》，题作“李伯时画为苏子由作”，实际上这是题跋开头的部分（图一七）。又有《古柏图卷》，尾有苏东坡款，也是利用题跋中首行字来作为款识。其实这两卷并不因李、苏的名款而增重，也不因题跋被割而被否定其艺术和历史的价值，作伪人的这种手段，终是心劳日拙的。

流款的画多利用无款画作，看它的风格象讲就露出破绽。但在由于画的风格并不与款相符而露了马脚。款一假字迹浮躁，从墨色上也能看出破绽。

刻款也多取小名家的作品，改为无款画，再配上伪跋，无名是大名家之作。

要认识伪作还须将它的路分清。地区性的假货有所谓“开封货”、“长沙货”、“苏州片”等等。开封货有不少是清初至乾隆间的伪品，擅作颜真卿、岳飞、黄庭坚等家的字。草书较多，用粉绫纸，色泽黯黑，有些象发掘出来的东西，只要见过几次，再遇到便不难认识。“长沙货”多绢本草书，仿造海瑞、史可法等家尺牍，它本身也只特点，如借题诗的史可法《牡丹亭大团轴》便是一例（图一九）。“苏州片”以绢本工笔设色者最为常见，好林颀有出入，面目也不尽相同，辨认起来须多下些工夫（图一八）。

又如同样是假石涛，就有清代广州、扬州和近人伪作等等的不同。广州的伪作多设色，往往因口受黎一馥的影响。扬州的伪作多草书大字，纸绢质作空白，有人称之为“虎许刀”。近人主要模拟石涛的精神风格和笔姿设色，用技巧来令人信服不疑。有些假石涛，伪作者的地区和时代尚未完全弄清楚（图二〇、二一）。又如同样是假郑板桥，也有潍县、济南、扬州等不同地方的伪品（图二四、二五、二六）。

善于作伪的人，他的技巧是随着作画的本领而发展的，鉴别者也必须摸清他的发展规律。二、三十年前市场上出现近人伪作的八大、石涛、石谿、董其昌等家的画，后来又出现近人伪作的宋元作品。这些伪作，技术水平都不低。如果鉴定者的眼光不跟上去，不掌握新的情况，便容易上当。

伪作中情况比较复杂的是“代笔”。有的画家找人代笔是为了赶时间多出作品，自己画了一部分，学生添补另一部分，可以说是真似参半。有的是学生作画，自己题款，像金冬心的画有不少是罗两峰画的。有的由干求画者有特殊要求，如本人只能画小景，而别人非要求他画大景；或本人只能画山水，而别人上要求他加人物，自己办不了，只好请人代笔。有的本人虽非画家而有画家之名，一贯找人代笔。写字也有近似的情况，管道升的书札就有经足流涎捉刀的，和她的真笔迥不相同（图二、三）。有的画家代笔者不止一人，以致传世的作品个人风格不一致，像董其昌就有这类似况（图四）。从以上所述不难看出有的是本人画得好，代笔者本领差；有的却是本人画得差，代笔者反而本领大，要根据具体的人、具体的作品来分析。在这类情况中，由于本人及代笔者处在同时，所以在时代风格上是没法据以区别的。

现在的博物馆只有真迹展览，无法使人看到反面的材料。因此各博物馆也应有意识地去搜集纯伪作，凡是能

说问题的就有它的参考价值。今后还应举办伪作展览，将不同性质、路分伪作品摆出来供内部参考。如有人愿意对伪作多下些工夫，作些研究，也是有益的。

(五) 与书画鉴定有关的学识

与书画鉴定有关的学识是很多的，这里只列举比较密切的几方面：

1. 历史知识

前面论述时代特点时提到古代的生活习惯、器用服饰等等，当然都是历史知识，但还不止于此。鉴定者除了要看见作品的艺术价值外，也要看到它的历史价值。例如司马迁的《通鉴稿》，书法并不佳，但从历史文物的角度来看却十分珍贵。又如明人手札，存世件数以万计，它们除了可供研究当时的书法艺术外，还不知蕴藏着多少历史材料。缺乏历史知识，就无法对这些东西作出恰当的估价，也不可能根据历史材料来判断它的真伪。

对于艺术家职业生活的了解，也是一种历史知识。明代有些画工空着上款的位置，这是为画有买主时再补写。画工不掉，上款便始终空着。有些作品因画在前，文在后，下款和上款分两次写成，所以墨色不一样。上述的现象可

能会引起人怀疑，但是可以理解的，并不一定就是伪迹。

更为具体的历史知识是关于年号、干支方面的问题。如元皇庆只二年，止于故元，不到三年。明万历共四十八年，八月以后才是泰昌元年，倘若遇到书面题“泰昌元年二月”，可以肯定是伪作。弘治自嘉庆元年起作了四年的太上皇之后才死，所以当时宫廷中文件上的年号，一直沿用到“嘉隆六—四年”。这类问题，鉴定者如果只知其一，不知其二，即会发生差错。

2. 文学知识

鉴定书画需要文学知识。古代书画家往往兼是文学家。如果我们读过他的稿子，熟悉他以及他同时代人的诗文，对他们的思想、感情、风格就能有更全面的认识。遇到这一家的书画时，对他的了解就不仅仅是某件作品所提供给我们的知识，而会有较深刻、全面的理解。这对鉴定也是有帮助的。

还有，古人写字常录古人的诗文，画轴也常题古人的诗句，或标明写某某人诗意。明人写唐诗、宋诗当然常见，如果宋人、元人写了明人的诗便露了马脚。作伪者有因袭诗文的作者之错，张冠李戴。高江村旧藏后人诗内府的所谓刁光胤《写生花六册》，每幅有南宋赵希（号宗）题诗，书于乾隆元年（1765年）。第六幅《蜂蝶戏猪豚》题诗竟用了刘克庄《诗骚诗》的故事*。刘克庄1187年

* 刘克庄《清溪诗》：“蜂有采蜜勤有德，蝶有翻花淡有归。”

才出土，赵官何能预用此典？题诗自然也是后人假造。这也可以算是凭借文学知识来判断真伪的一个例子。

3. 艺术欣赏和对操作方法的了解

书目的鉴定真伪固然不等于对某一书家和他的作品作全面的艺术评价，但也决不等于说书目鉴定者不需要具备艺术欣赏能力。前代书画流传，世代接人珍重爱护，原因虽不止一端，但作品的艺术价值，往往是首先被人考虑到的。一般说来，历史的评价，总是公允的。如果一个鉴定工作者，毫无艺术欣赏能力，那么他对作品真伪的判断也不能算是个内行了。历来对于书画真假与好坏的关系有这样两句话：“真的不一定好、假的也不一定坏。”我也完全同意这种说法。但这究竟是例外而不是一般。前人的作品毕竟是真而好的多，假而好的少。我们不能否认有不少真伪的判断是考虑了书目的艺术价值才作出决定的。何况要是鉴定者的欣赏水平低下，又怎能在遇到例外的时候，分辨出其为真而坏、假而好呢？又如前面提到的在鉴定某家的一件作品时，要分辨出它是某家的代表作，还是一般作品，或是较差的作品。这和以下的鉴别也是要靠艺术欣赏能力来分类等级的。因此，经常注意个人艺术修养，提高欣赏水平，是一个鉴定工作者应当不断努力以求的。至于书、画的创作，刻印、制色、制纸、织绉以至装潢等等知识，如果能了解一分，即有一分的用处，当然不是说必须书家才能鉴字，画家才能鉴画，但是作为基础知识。

了解操作情形，终是有益处的。

（六）鉴定依据的主次关系

前面讲到鉴定书画有主要依据和辅助依据，但这种关系还要善于掌握，灵活运用。如果毫无辩证地去套用，也会出现错误的。在一般的情况下，鉴定一件作品首先看它的时代风格，再看个人风格，然后看各项辅助条件。试举上海博物馆藏的王翬《竹石集禽图》为例：这幅发挥了水墨特点的花鸟画，无疑地有浓厚的元人气息（图二七）。从个人风格来看，可以肯定是王翬的晚期作品，凡是题有至正年款的作品，都是这种面目，隶书的款字和“王翬本印”、“墨妙笔精”两印都很好，纸也很旧，收藏转让的经过倘若我们由近向远追溯，解放前此轴为上海周澹云所有，在他之前是张鼎的收藏，画上有“张氏之印”钤记。乾隆的印玺说明当时仅存在清内府。入内府之前为梁清标所有，有“象怀审定”、“蕉林”两印，内向上有秦逸朱氏的题诗，年款残存“八年癸丑”字样，知是宣德间人，因宣德八年（1433年）恰好是癸丑，上距作画之年一百多年。用主要和辅助依据来检查这幅画，一切都是符合的、一致的，为它提出了正面、肯定的证据，因此我们可以断

定它是真迹。从这里我们可以看出两项主要依据和多项辅助依据每一项都不是孤立的，而是相辅相成，各有联系何。

这不是一切书画都可以按照上述的步骤进行鉴定呢？当然不是的。例如展子虔《游春图》，由于传世的隋代卷轴画别无他本，缺少具体的可资比较的材料来辨认它的时代风格和个人风格，于是我们就失去了鉴定的主要依据。在这种情况下，题跋、收藏印、装潢等辅助条件却变成了主要依据。它们还是为我们提供了足够的证据，使得我们有理由相信《游春图》即是宣和鉴藏的那件真迹。

再如赵估的《听琴图》，乍看起来，织地整洁如新，令人怀疑，似乎为此画提出了否定的证据，但细看此画的风格确是北宋，上面赵估的瘦金书和蔡京的题诗更是确真无疑。至于宋代的织，本来有紧密光滑的一种，只要保存得好，可以经久不坏。因此在这里肯定此画的正面证据是主要的、确凿的，而可疑的现象只是表面的、可以据理说明的，所以否定的证据是不能成立的。这样我们就有理由断定此画为真迹。

这甲借以上两例，说明鉴定书画必须根据具体的情况进行具体的分析，而在发生了矛盾的时候，应抓住它的主要的、起决定作用的东西，不要被一些次要的表面的现象所迷惑，只有如此，最后问题才能得到合理的解决。

又如实物和文献，其间也有辩证的关系。文献能提供

在实物中见不到或尚未见到的材料，帮助我们鉴定；反过来实物也可以补充或纠正文献的疏漏或错误。研究书画当然要借助于文献，而实物又常常能补充或纠正文献的不足。书画真迹中蕴藏着大量的资料，特别是书画家的生年、籍贯、行履和擅长的艺术种类，随处都可订补文献的阙误。如宋代擅画梅花的杨无咎，他的生年在文献中尚未找到明确的记载，但在他的《四梅花图》卷题记中看到有“丁丑人”三字，解决了他的生年问题（绍兴四年，1097年）。南京博物院有一件颜岳的面，据记载他是明代人，但从实物看却是清人风格。后来在河南又看到一件他的画，题作于康熙壬寅，即康熙六十二年（1722年），于是确定了他的时代，因此得知文献记载是不可信的。对实物和对文献那一方偏信，那会发生错误。在二者发生矛盾时，什么情况下应相信实物，什么情况下应相信文献，要根据具体分析来决定。

我们所作的书画鉴定工作与个人收藏书画不同。个人收藏不妨只拣自己喜爱的要，不爱的可以一律不到。我们的鉴定工作却不允许有偏好，有爱憎、掺杂个人的成见，否则很难作出公正允恰的结论。对书画家不仅要重视大名，也要重视小名家。大的流派如荆、关、董、巨、刘、李、马、夏等固然应当注意，小的流派也不可轻忽。除艺术价值外，还要考虑它的历史价值。不论书画，凡在风俗习惯、衣冠制度等方面，或多或少能说明问题，它就是否

价值的作品。价值高低还和传世多少有关，如某位画家只存一件作品，即使不见得是代表作，也应该重视，因为它是研究这一家的唯一材料。鉴定不仅要看真的，还必须看假的，只有两方面都了解，才能辨真伪，明是非。凡想解决上述的问题，一定要学习毛主席的著作。《矛盾论》中教导我们说：“研究问题，忌带主观性、片面性和表面性。”这更是我们鉴定书画时必须时刻记住的。

书可鉴定和书画作伪两者之间是尖锐的矛盾斗争，现在我们的鉴定方法虽比前人有了进步，但如果我们满足于现状，怠于精进，停滞不前，那末就会被作伪者骗过，鉴定工作便要失败。

鉴定工作者固然不可有主观成见，但也不宜无原则地轻易动摇。有考古书同存在的问题，由于条件不足，目前还无法获得彻底解决，不肯急求结论，也不必要求大家意见一致。有人鉴定采用高标准，认为郭忠恕的《早春图》、于谦的《青卮隐卧图》才是无可怀疑的，也就是以代表作作为标准。有人采用低标准，如文征明的画，有较熟的，但是无法肯定为假，即以此为标准。两者各有利弊，高标准容易把真画作假，低标准容易把假画作真，所谓有人“眼睛”白，有人“眼睛宽”即指此。这是各人所持的尺度的不同，一时也难强求统一。当然另一方面如果有人确实能提出有力的证据，证明个人的看法不对，那末自然应当放弃自己的错误意见，立即改正。只有坚持真理，实事求是。

求是，才是唯一正确的态度。

（七）结束语

最后我想重复一遍，书画鉴定是一项老老实实的科学工作，绝无神秘玄妙之可言，是完全可以学会的。但也不能主观臆测，或仅凭个人片面经验，便下断语，因为这不是科学的态度。我们应当采用多看、多听、多问、多想的学习方法。所谓多看，不仅要看实物，也要看文献；不仅看真的，也要看假的。多听是注意倾听有经验阅历的人谈心，有些口头上传授在书本上是找不到的。例如假造帝王的字，多为开封地区的产品，名曰“开封货”，在文献中我未见有此记载。多问是在看和听的基础上提出问题，寻求答案，而不是漫无边际的发问。多想又必须经常贯彻在看、听、问之中，否则看、听、问亦未有收获。现今的青年同志如想学书画鉴定，有那么多的国家收藏可供研究，有那么多的出版物可供参考，更重要的是有党的老前辈和支持，比老一辈的条件好得太多了。同志们只要肯长期不懈地努力，掌握了唯物辩证法这思想武器，可积累了有关书画的知识，那末就一定能够大大超过老的一辈，将书画鉴定学推进到一个新的高度。

关于书画鉴定，上面所谈的十分简略，只能算是一个初拟的提纲。它和任何一行学问一样，只有打好坚实的基础，才能盖出美轮美奂的建筑来。近几年来，我在从事传世书画的普查工作，估计将收重要作品六千件*。此外还附一部约收两万件的方日和书画家及收藏家的印齿。将这些形象及文字资料印出来后，除了可为传世书画作一个较全面的记录，为美术史提供资料外，还能将一切可以说明鉴定问题的实例罗列出来。最后请加以分析归纳，总结出它的规律，当能对书画鉴定有所帮助。像这样宏大的理想，只有在社会主义的优越条件下，在党的英明领导下，用集体的力量才能实现。参加进去，付出我的一份力量来完成它，是我自终生志愿。

记录者：中央美术学院学生薛永年、故宫博物院刘久珏、文物出版社张圣福及旅顺博物馆、天津市艺术博物馆、河北省博物馆的同志。

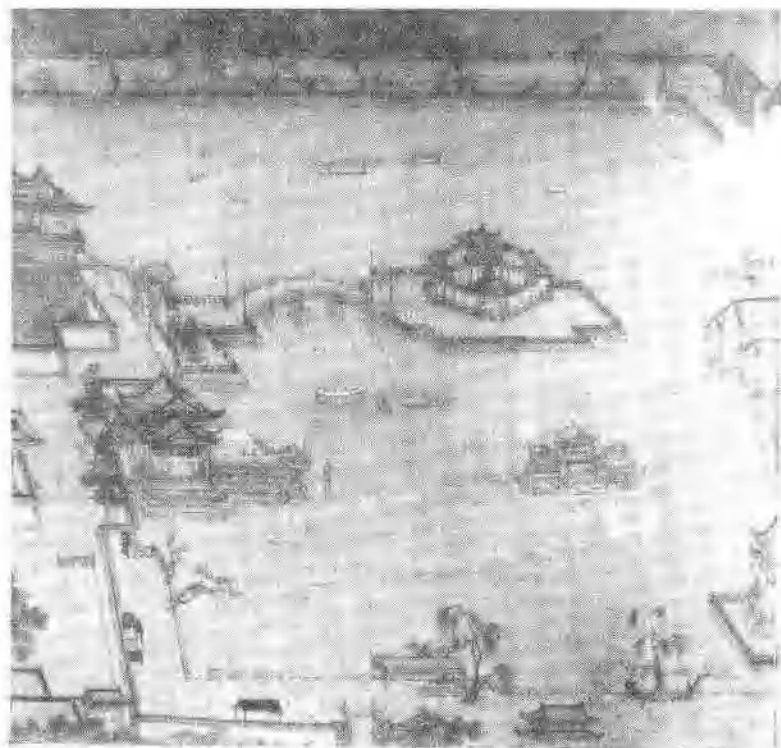
整理者：王世襄 校订者：刘 功

整理难免疏反欠缺，如有差讹，应由整理者及校订者负责。插图也是经他们定的。

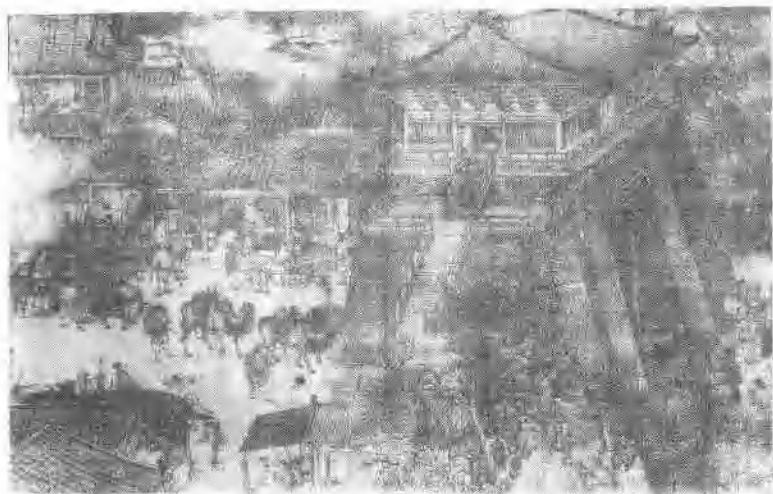
* 平均同志出版社已完成了二一二年分种。



图一 明 王世昌 山水图轴



图二 宋人 金明池争标图



图三 宋 张择端 清明上河图卷之一段



图四 伪作明
董其昌秋景山
水图



图五 清 法若真 山水册之一



图六 明 沈周 卧游册之一



图八 元 黄公望 富春山居图卷之一段



图九 伪作元黄公望富春山居图卷之一段



图一〇 清 李亨 萱出图轴



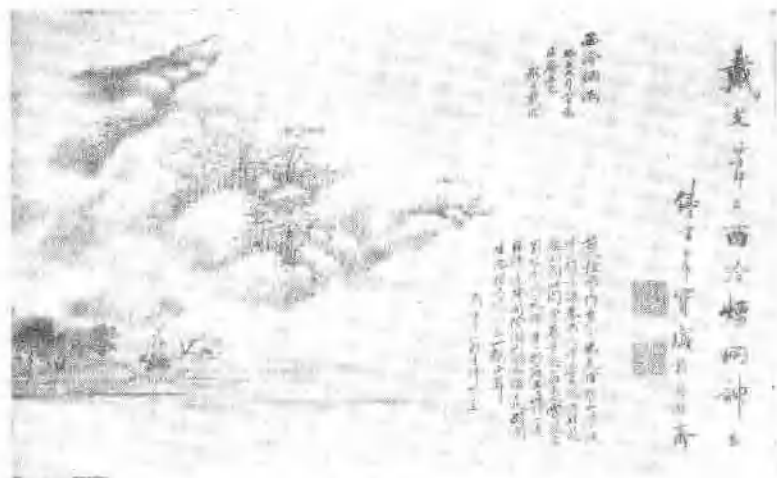
图一一 伪作宋王冕万壑秋云图卷之一段



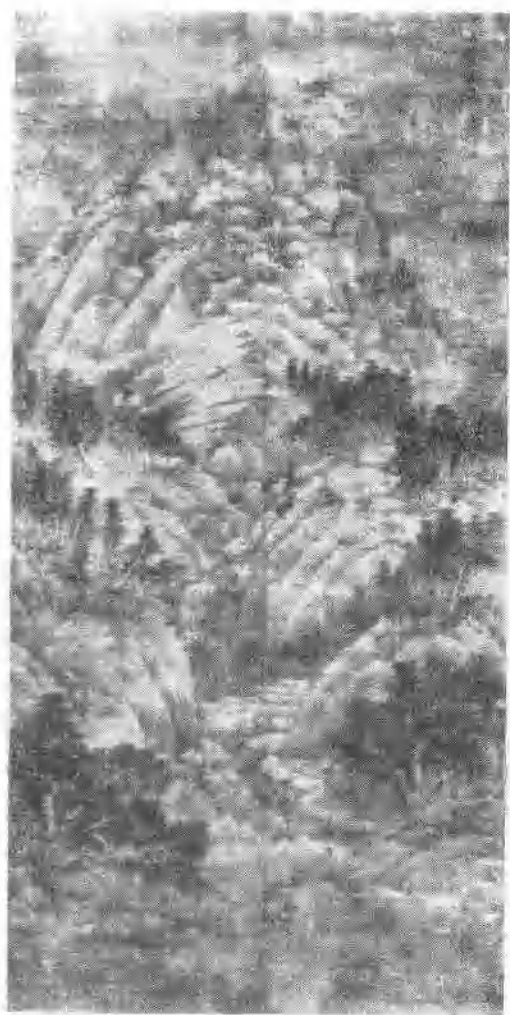
图一二 宋 吴 琚 诗帖 图一三 宋米芾蜀素帖之一段



图一四 清 戴 熙 西泠烟雨图卷之一段



图一五 伪作清戴熙西泠烟雨图卷之一段



伪作上
题字

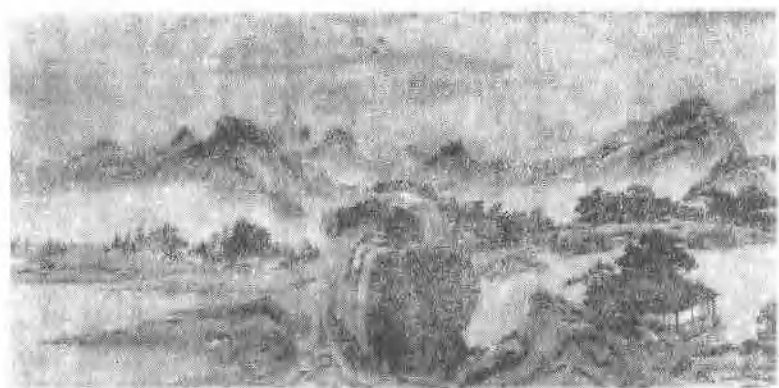


兰溪山
兰若
卷
中的
字

图一六 伪作宋巨然溪山兰若图轴



图一七 宋人 九歌图卷之一段



图一八 伪作宋赵大年春山晴翠图卷之一段



图一九 仿作明史可法
牡丹辛酉图轴



图二〇 仿作清石涛溪山
奇趣图轴

及一切法界含靈具隨三摩地善解皆得早生

佛慈則厚良人自善心願已託以中區生後如

師父大和尚之言信則又云

吾師惠出及心願者才去親必心必親良人具之生歡

善心尤得感佩

此作其大慈惠志及親一切眾生是

之世父母之恩何以報之 誠恐上日的便替此世生報之之
善謀善不亡 六月和七日廿五日 和志



此作其大慈惠志及親一切眾生是
之世父母之恩何以報之 誠恐上日的便替此世生報之之
善謀善不亡 六月和七日廿五日 和志



圖二一 清石詩 狂整晴嵐 抽

升一 逆之 元相 圖二二

佛慈惠出及心願者才去親必心必親良人具之生歡

善心尤得感佩

此作其大慈惠志及親一切眾生是

之世父母之恩何以報之 誠恐上日的便替此世生報之之

善謀善不亡 六月和七日廿五日 和志

此作其大慈惠志及親一切眾生是

圖二三 元道 趙升 孟尺 綱膝 代之 里一



图二四 清 郑 燮 竹石图轴



图二五 伪作清郑
燮竹轴



图二六 伪作清郑燮
菊石图轴



图二七 元三洲竹石图轴



图二八 元赵孟頫的印章(上)

图二九 明收藏家项元汴的印章

及仿作的项氏印章(下)

真



真



伪



真



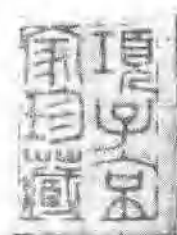
伪



真



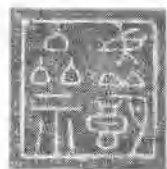
伪



真



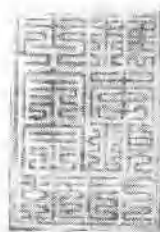
伪



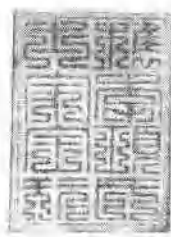
真



伪



真



伪

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 怎样鉴定书画

作者 =

页数 = 37

SS号 = 0

出版日期 =

V s s 号 = 8 5 9 8 1 5 2 1

封面页

书名页

版权页

目录页

- (一) 书画鉴定是完全可以学会的
- (二) 书画鉴定的主要依据——时代风格和个人风格
- (三) 书画鉴定的辅助依据
- (四) 辨真假、明是非
- (五) 与书画鉴定有关的学识
- (六) 鉴定依据的主次关系
- (七) 结束语

附录页