



圖1 傳北宋朱芾款(明代陳淳)《古詩十九首》·何創時書法基金會藏。



陳淳，米芾，黑白配 記一件被改款的〈古詩十九首〉卷

文、圖 | 吳國豪 (何創時書法基金會主任)

從失落、到驚奇

賈王得羊，還是賺到了？

唐代張懷瓘《書斷·妙品·羊欣》提到：「時人云：『賈王得羊，不失所望。』今大令書中風神怯者，往往是羊也。」明人潘之淳《書法離鈞·品題》：「宋齊之際人語曰：『賈王得羊，不失所望。』蓋時重大令，而羊欣為大令門人，妙有大令法者也。」是故「賈王得羊」這句成語的意思是想買王獻之卻買到羊欣，意指差強人意；另一種解釋，意味摹仿名人書畫雖然逼真，而終差一等。王世貞《十絕句書畫跋》另舉俞和與趙孟頫的例子：「或云趙書有疵筆，出俞紫芝手。果爾，賈王得羊耳。」針對王世貞的說法，張光賓對照研究俞和《臨樂毅論》，指出現藏日本東京永青文庫的趙孟頫名下《漢汲黯傳》，實出於俞和之手。(張光賓，2008)

「賈王得羊」背後亦涉及書畫真偽的問題。書畫作偽有「改款」、「添款」、「補款」、「裁款」數種偽造手法，大抵為裁去原款或原為無款字畫，作偽者在原作補上名家名人的款印以牟取高利。然而現今經由大量原蹟與圖

版的幫助，往往可以藉著風格分析比對還原其真實作者。

明代，是收藏新高峰
書作改款事件，層出不窮

古代書畫史上，晚明是收藏的一個新高峰。晚明時期經濟高度發展，物質文化普遍受到重視，無論是文人、官宦或是富賈，或為學習、或為妝點、或為致富，都普遍瀰漫著濃厚的收藏風氣。正因為書畫收藏的風氣方興未艾，因此也造就了書畫造假的歷史高峰，且有集團化的趨勢。下舉四件案例來說明這個現象：

★張即之改白居易

晚明鑑賞大家李日華（1565～1635），在其日記裡不斷記錄鑑賞古書畫的經驗，例如他指出曾看到一本傳為白居易寫的《楞嚴經》，然而從書風來判斷卻似南宋張即之的作品。李日華在此處指名道姓揭發了一樁朱肖海、馮權奇等人組成的詐騙集團。這樣400年前的一樁無頭公案，有如偵探小說般撲朔迷離。幸運的是，這件改款為白居易名下的《楞嚴經》

賈芾得淳，收藏家一點也不失望？

古代的商賈為求獲利，曾把一件活躍於16世紀書法家陳淳的《古詩十九首》，添款改為12世紀大書家米芾的書蹟，這兩位相差四百年的藝術家，到底有何密切的風格傳承？

透過作者如福爾摩斯探案般抽絲剝繭，在大膽推斷、小心求證下，仔細地找出原本藝術作品的歸屬。因此，趕快拾起囊中被忽視的作品，說不定發現，你也曾是「賈王得羊」！

卻奇蹟似地被保留下來，現藏於台北故宮博物院，是晚明時期書法改款現象的時代印記。（傅申，2011）

★莫是龍改鄧文原

現藏於東京國立博物館，傳為元代大書家鄧文原所書之《移守保寧詩》（日本高島菊次郎舊藏），經傅申研究實為一件被補款的莫是龍真蹟。（傅申，2004）

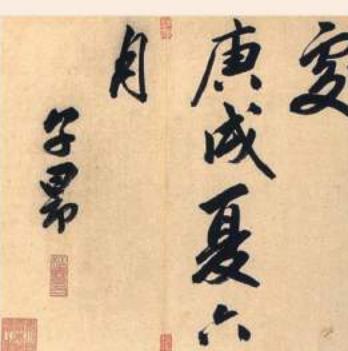


圖1 傳元代趙孟頫(明代徐中行)《後赤壁賦》局部，遼寧省博物館藏。

六」以下文字裁去，另紙補書「月子昂」三字，下钤「松書齋」印，但引首徐中行章「天目山人」仍存，且兩印章的刻法和印色也明顯不同。（劉九庵，1999）

★張弼改黃庭堅

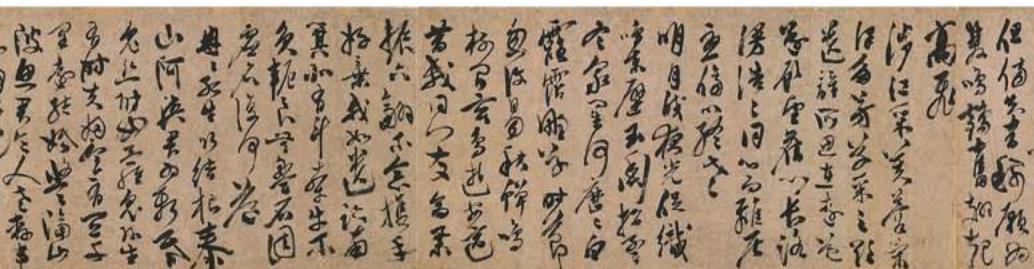
何創時書法基金會藏明人《千字文卷》，被改為黃庭堅款。無獨有偶台北故宮博物院於「千字文書法展」（展期2009/7/1～9/25）中，亦曾展出一件黃庭堅款的《草書千字文卷》，款題「右彷彿素筆意鋪陳黃庭堅書」。台北故宮本與傳世黃庭堅草書不類，氣息接近明人張弼，是一件被改款的明人書蹟。（何炎泉，2011）此作曾為清初王永譽所藏，後入乾隆內府，估計被改款的時間約當在晚明。

上舉例證或為晚明人改款前賢書蹟，或為晚明書蹟被改成前賢款，凡此種種皆印證晚明收藏與作偽風氣之盛。

〈古詩十九首〉訴別愁

晚明書家，快意揮灑之題材

今舉何創時書法基金會所藏米芾款《古詩十九首》卷（圖



2) 為例，對書畫改款作偽的手法試做一舉證。《古詩十九首》成詩於東漢末年，主要描寫閨怨及離別情愁，最早輯入南朝梁蕭統的《昭明文選》。由於成篇時代古舊，內容情意深長且篇幅長大，非常適合書家快意揮灑。明中葉至晚明，以此為書法創作題材，蔚然成風，目前《古詩十九首》的傳世書蹟，至少包括祝允明、陳淳、王寵、文彭、張瑞圖（圖3）等人。

何創時書法基金會所藏米芾款《古詩十九首卷》。本幅長894厘米、高33厘米，七紙相接，為日本式裝裱。前有黃檗僧高泉性澈（1633～1695）引首，後接大德寺住持天瑞宗忽（1626～1697）跋。藏印有「白石園藏」、「熙春堂清賞記」，從印風來看是日本藏家鈐印。另有「宋楚望印」、「孔章」、「澹真閣」、「董氏藏書印」。另外原裝木箱上得知此作舊藏於日本松阪家族，然而關於松阪家族的資料，在木箱上卻無任何記載。

米芾款《古詩十九首》

比對陳淳書風，是其筆蹟！

初次展閱此卷，第一首開始「行行重行行……」，即與所曾寓目的米芾書蹟有所差異，從氣息來看似乎為明人仿作，且有受到陳淳書風極深的影響，初步判斷即聯想到可能為陳淳的追隨者？若接著再往下看，許多陳淳特有的結構與筆意越發清晰，更令人懷疑有可能是陳淳所書？

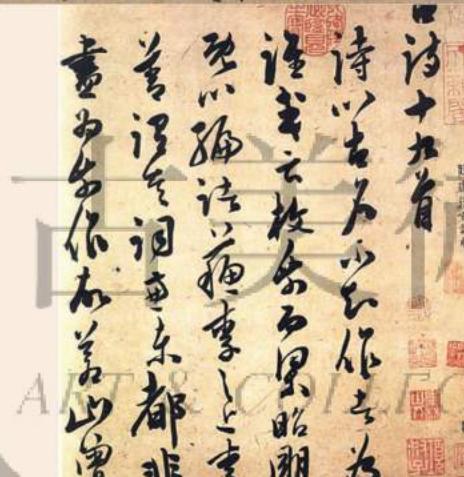
陳淳草書風格多變，即使狂放一路的風格亦有多種不同風貌。此作在墨法上渴筆與濃墨並用，結字欹側、左傾右倒，開闊幅度甚大，用筆縱放節奏明快。傳世陳淳另有一件《古詩十九首》（圖4），現藏於北京故宮博物院。與此相比，寫來較為謹慎，因寫於金葉山藏經籠，少用渴筆，且字型較小、章法舒朗，且又因內文相同，正好提供了比對的樣本。（見《表一：字蹟對照表》）。

10

例如「女」字偏旁偶見三筆集於一點不留白，且重心往右下偏45度；「風」字右肩抬高，中間「虫」字作兩點；「此」字起筆先內凹再外翻、「衣」字末筆的重壓；「明」字的「日」偏旁作「匱」；「不」字結構上作「一」，下作「小」，都是陳淳極



圖3 明代張瑞圖《古詩十九首》扇面，向創始書法基金會藏



左圖4 明代陳淳《古詩十九首》局部，北京故宮博物院藏

強烈的個人特色。此外中軸線與偏旁豎畫，如「獨」、「衡」、「斗」、「難」，提手旁等歪斜的處理手法，則有祝允明的影子。從以上舉出相同的字或部首，可看出《古詩十九首》與陳淳用筆結字習性的相似處。

◆主法與副法

陳淳擅以暈染手法畫水墨花卉，此作書於紙本，紙質為吸墨量大的生宣，用筆或為含墨量大的羊毫。通篇墨韻層次多變，乾溼俱現、粲然奪目，氣息近於遼寧省博物館藏〈草書杜甫陪鄭廣文遊何氏山林詩〉、上海劉海粟美術館藏〈草書詩卷〉。這種大量運用漲墨的表現特徵，早於明朱待問與王鐸，且未見於此前的書家，可謂開啟晚明尚態的浪漫書法先聲。在這個卷子中，我們可以看出陳淳書風中典型的豪放縱橫之氣勢，在形體上或許不是米芾的

列印的集韻書	北京故宮博物院藏	東京國立博物館藏	上海圖書出版社 刻本(古詩十九首) (千字文) (1543年)	行字書
女字旁	水	汝	汝	謂
風	風		風	風
此	此	此	此	此
彳	彳	彳	彳	彳
下	下	下	下	下
雨	雨	雨	雨	雨
共	共	共	共	共

【卷二·字號對照表】



左圖5 北宋米芾《致新恩吏部尺牘》(北京故宮博物院藏)款字局部
可與傳北宋米芾款(明代陳淳《古詩十九首》)對照。



風貌，但在沉鬱跌宕、跳躍翻轉，快意刷筆的調性上，可說完全得到米芾的丰采與精神。經由上述的分析此對，可以確認米芾款《古詩十九首》卷的原作者當為陳淳莫屬。

◆款識

所謂「改款」，亦即除去原款補上偽款。此卷的「米芾」款字，與米芾常見簽款風格不同

(圖5)，不論是用筆習性、「廿」字頭筆順或是墨色層次，皆與通篇氣息有相當差距，無疑是作偽的後添款，所鈐印章亦為畫蛇添足。考察原作在「派下露衰衣」結束本幅，後面尚有原款。書家在寫完這樣的通篇大幅之後，最末的款識文字必定是要大肆地題寫抒發，然因最後一行僅有一個「衣」字，正好給作偽者留下補款的空間。因為陳淳學米芾，所以作偽者索性補上米芾款以謀取高利。而補款的時間究竟是在晚明？還是在傳入日本後？這也是另一個待解的謎團。

清初時期，日本收藏圈並不太了解中國古代書法的概況，

就筆者所見，當時傳入日本的明末張瑞圖書箇，也有不少被改為宋、元高僧款，例如清趙正澄(1274~1339)、鐵壁岩等。由於地理隔閡與資訊不發達，所造成的辨識模糊地帶與風格誤解，以致於有米芾款字者被當為真蹟，而原本應為陳淳真蹟者卻因此被埋沒了，這是很可惜的。

「陳淳學米」之形象 才氣縱橫，創作還需杜康

陳淳青年時期為文徵明的弟子，書法頗摹文氏。明代張寰《白陽先生墓誌銘》提到陳淳：「既為父祖所鍾愛，時太史衡山公有重望，遺從之遊。涵濡磨琢，器業日進，凡經、古文、詞章、書法、篆籀、畫、詩，咸臻其妙，稱入室弟子。」可知文氏對其影響。然而，陳淳在藝術上轉益多師，曾贊益於吳門前輩沈周、祝允明等人。正如文徵明所言：「吾，道復舉業師耳。渠畫自有門徑，非吾徒也。」可見文氏對陳淳自出己意的創作觀還是有點不滿的。比之於文徵明，陳淳的個性其實比較接近祝允明，連帶在書法風格上亦有所接近，多屬縱放一路。

晚明書家在評論陳淳書風來源時，最常談到的是米芾的影響。明代申時行曾評價陳淳云：「白陽書出入米、蔡，而時有幻態，蓋句吳之宗匠也。」現藏東京國立博物館陳淳

《千字文》，後有郭第跋，談到陳淳書風裡米芾的影響：「(陳淳)其居在大姚村中。昔米元章女弟嫁大姚村，因有〈大姚村圖〉並墨蹟數卷傳於世。道甫節其畫，復節其字。」而莫是龍跋《陳淳書李青蓮宮詞》云：「陳徵君書李青蓮宮詞一卷，筆氣縱橫，天真爛漫，如駿馬下坂，翔鶯舞空。較之米家父子，不知誰為先矣。」

天津博物館藏陳淳《自書詩卷》，後亦有莫是龍跋云：「陳徵君平生學米南宮，可稱具體。惜其晚年為蘆蕪所傷，腕間運掣無精氣，結構不及耳。然其圓潤清媚，動合自然，無纖毫刻意做作，遂能成家。」吳中自祝京兆、王貞士二先生而下，輒首舉徵君，即文太史當居此面，非過論也。蓋太史法度有餘，而天趣不足，徵君筆趣骨力與元章僅一座隔耳。世有俗眼，不必與論。若求正法眼藏，當終服膺余旨，且使徵君吐色於九原也。此卷是其山居無事時作，與尋常酬應者不同，更可寶製。莫雲卿觀於燕山客舍題此。」(圖6)

圖6 明代莫是龍跋陳淳《自書詩卷》，天津博物館藏。



莫是龍提到陳淳書學來源之一是北宋大書家米芾，而且米芾也同時是莫是龍書學最主要師法對象，因此莫氏觀來格外親切，並推崇陳淳的「筆趣骨力」與「圓潤清媚，動合自然」。莫氏在此提出了一則很重要的訊息，也就是陳淳「晚年為蘆蕪所傷，腕間運掣無精氣」。此處拈出關於陳淳酒醉的問題，其實在陳淳40幾歲的作品中，就經常可見到其乘醉之作。酒的意象自古為文人騷客所標榜，在半醉半醒的情境下，更是成就藝術品的催化劑。然而，究竟酒是傷氣還是助氣？筆者以為陳淳在大草書上的傑出成就，當不能排除藉有酒精的助力，正如他的前輩祝允明嗜酒一樣。

陳淳在繪畫上的成就有不少後輩追隨，包括其子陳栝、外甥張元舉、元舉之子張觀，以及米萬鍾、陳嘉言、周裕度、葛一龍、李因等。也因此在明末清初畫壇，常可見到「仿白陽筆法」的畫風。雖然陳淳的書法在精神上開啟了晚明浪漫書風的盛行，但在實質的風格規範上，卻少見

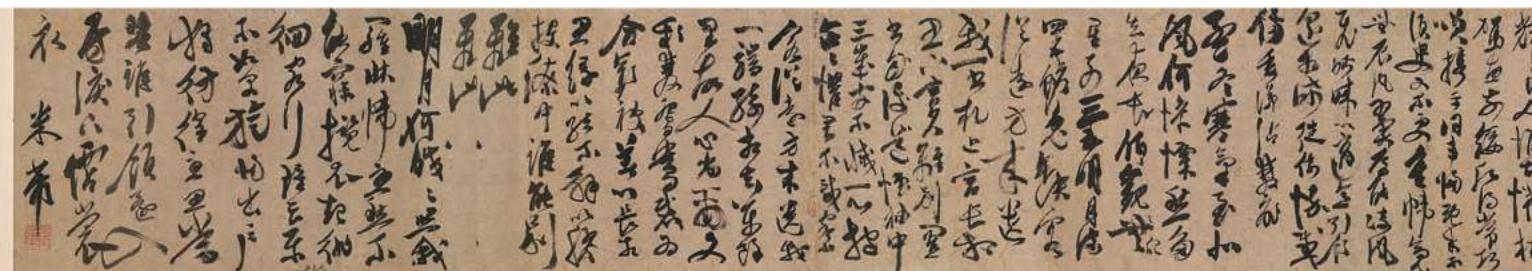
有忠實的追隨者，這是個很有趣現象。經由上述的分析比對，也因此可確認米芾款《古詩十九首》卷的原作者當非陳淳莫屬。

推測手卷流傳史

由明末黃檗僧，東渡攜回？
中國書畫流傳日本，早在唐朝時期即有先例。王羲之名蹟《喪亂



大德天倫叟
貞享丁卯初夏漫記



帖》與《二謝帖》、《得示帖》（日本皇室宮內廳藏）連為一紙，於公元8世紀東渡日本為聖武天皇內府所藏。南宋張即之大字榜書，透過其友日本禪宗高僧無準師範及無準法嗣西巖慧帶回日本，以及無準的日本弟子聖一國師在日本建寺時向無準師範求書額字的溯源，建立了中、日文化交流史及書畫史上的重大佳話。（傅申，2011）

1633年，日本德川幕府實行鎖國政策。在此之前，日本旅人原可以自由地到中國搜購書畫；然而在此之後，日人被嚴禁出國，僅剩長崎一地容許與中國、荷蘭商人進行貿易。也由於對中國書畫的熱愛，幕府將軍於1725年派代理人常駐長崎，向中國商人訂購中國書畫。（徐麗莎，2008）

白陽山人

明朝國破後，江浙、福建一帶人士，因其數代往來中日間的貿易傳統，多選擇東渡，以另覓桃源開展新局。當時的日本幕府信仰佛教風氣極盛，對僧人非常禮遇，福建黃檗僧隱元隆琦（1592～1673），在順治十一年（1654）帶領一批僧侶，乘坐鄭成功之船艦抵長崎弘法，起初預計停留三年，但由於信眾弟子的挽留，加以德川幕府四代將軍家綱、後水尾法王的皈依，使得隱元打消回中土的念頭。1661年獲德川幕府賜地，最終在京都宇治落腳成為日本黃檗開宗祖，並建立明式風格的萬福寺，作為弘法的基地。

黃檗僧東渡日本，帶去了非常多的中國書畫及法帖，隨行弟子皆能書擅畫，對於文學、建築、篆刻都有極高造詣。

福建因地緣關係，在他們所帶去的中國書法裡頭，有相當多的晚明張瑞圖書法。其他書蹟東傳的情況雖不甚清楚，然而既以

船艦運送，數量想必非常龐大。此後因日本實施鎖國政策，僅能在長崎港有少數對外貿易，中日書畫交流便停止了很長的一段時間，直至明治維新開放國際貿易，中國書畫才又大量流通於日本。明治時期的政府官員、商賈、文人都有收藏中國書畫的喜好，而這個現象，也可以從近年拍賣市場中大量由日本回流的精品，得窺一二。

再回顧此作，筆者因此認為是此卷留傳日本的管道，較有可能是由黃檗僧東渡攜去，隨即由赤松氏收藏。引首與題跋也為這件作品流傳日本的年代提出了說明。引首是晚明黃檗高僧高泉性燦的榜書，題為「米元章真蹟」，款識「支那沙門高泉書」。後有貞享丁卯京都大德寺住持天倫宗忽跋，詞曰：「宋米芾字元章，屬詩文奇險，特妙於翰墨，一時為王介甫、蘇子瞻所大稱。仕至禮部員外郎、書畫學博士，今人得其隻字紙亦寶之。京師赤松氏藏草書一軸，昉於行行重行之詩，訖於明月何皎皎（按：實為「皎皎」之誤）之詩，共一十九首。於其筆法絕倫，則不勞余之讚嘆者也。赤松要余題其末，聊書略傳而與之。貞享丁卯初夏，現住大德天倫叟。」（鈐印：「天倫氏」、「宗忽之印」）按貞享丁卯是貞享四年，亦即1687年，當時此件為京都赤松氏家藏。時序稍往前推，這件作品應該在清初就流傳到了日本。

然而，此作不久後再度回到中土，有雍正十一年（1733）



進士宋楚望收藏印可為佐證。宋氏藏印底下另有「孔章」、「瀟真閣」、「董氏藏書印」，觀察印泥顏色和印風，宋楚望印章與瀟真閣非常接近，亦即瀟真閣可能為宋楚望之齋館名。而「孔章」與董氏藏書印的印風與顏色不同，當為另外兩位藏家。值得注意的是，此作八紙相接有七個銜接處，騎縫印皆為「孔章」，且有移位現象，頗見「孔章」其人收藏的時間點，在目前所見的日本式裝裱完成之前，前隔水另有「白石園藏」、「熙春堂清賞記」，乃為藏印所提供的線索中，可得知最晚近的藏家。

ART & COLLECTION

下筆就是搶眼！

性格豪縱、狂放不羈的陳淳

與文徵明、祝允明比較之下，陳淳傳世的書蹟在數量上明顯較少，其中又以長卷形式比例較高，但篇幅如此作者並不多見。草書長卷是最能呈現陳淳書法成就的一種形式，也最能傳達其豪縱奔逸與狂放不羈的個性。

又若從藝術性來看，這件作品首先映入觀者眼簾的，是其方圓並變化多端的用筆，大開大闊的結字、錯落跌宕的章法，以及大膽創新的潰墨墨法。特別是潰墨的運用，相當一部分來自於其所擅長的潰墨寫意花卉之疊染技巧。它流利的速度感與節奏性，展現了一位草書大家對於筆法的自信與功力。這樣的表現手法與書寫情境，不禁讓人想起王世貞所見的一件陳淳《赤壁賦》：「此道復過醉時筆，雖得失相當，而道偉奔放，自出蹊徑之外者。」

陳淳的書法成就在當時的吳門地區，可謂跳脫了其師文徵明的影響，甚至青出於藍，走出一條屬於自己的道路。正如莫是龍所說：「今吳中自祝京兆（祝允明）、王貢士（王

寵）二先生而下，輒首摹徵君，即文太史當居北面，非過論也。」文徵明的兒子文嘉也說過：「白陽筆法高古，恐老父亦當讓之。」回顧這卷《古詩十九首》，技法圓熟已臻化境，可證莫是龍、文嘉之評價，允為中肯之言。

傳真鑑定心法

大膽推論→小心求證

書畫鑑定近似刑事鑑定，抽絲剝繭、還原真相亦猶如法官判案。書畫鑑定不單純只是判定真假，某些案例還牽涉到歸屬問題，需要「還原真相」斷定出原作者。吾人展覽古代書蹟名品，在種種佳構雲煙過眼之際，若能大開法眼細心體察，必定能有更多真相可以還原，而不是買王得羊、徒呼負負而已。

米芾款《古詩十九首》卷改定為陳淳真蹟，是一個難得的鑑定例證。與繪畫作品的數量相較，陳淳傳世的書蹟更顯珍貴，本文從書風的DNA作檢驗，輔以文獻佐證，使得「假米芾」還原成「真陳淳」，也讓世人見證了一件被埋沒的精彩陳淳書蹟。吾人衷心期待鑑賞界與學界能發掘更多類似案例，使得被「隱姓埋名」的書畫作品，能有真相大白、水落石出的一天。

參考書目與延伸閱讀：何炎泉，《千字文概論》、《五體千字文選輯》（台北：國立故宮博物院，2011），頁186；吳光賓，〈翁和書學對談與趙孟頫書漢說點傳〉，輯入《讀書說畫：台北故宮行走二十年》（台北：麗山萬葉，2008），頁349～362；徐麗莎，〈異地開花：清初米派畫家及其對日本畫壇的影響〉，輯入黃君實、鄭培合編，《中華藝術：日本江戶時代中國旅日畫家》（香港：香港城市大學，2008）；傅申，〈佛印之及其大字〉，《故宮學術季刊》第28卷第3期（2011），頁2～5；傅申，〈鄭文原？莫是龍！現存於日本之間題中國書蹟研究之一〉，輯入《書史與書蹟：傅申書法論文集》（二）（台北：國立歷史博物館，2004），頁131～175；劉九雁主編，《中國歷代書畫鑑別圖錄》（北京：紫禁城出版社，1999），頁64～65。