

THE CALLIGRAPHY
AND PAINTING GALLERY
OF THE PALACE
MUSEUM · PART II

故宫书画馆·第二编

故宫博物院 编



紫禁城出版社
The Forbidden City Publishing House



图书在版编目(CIP)数据

故宫书画馆·第二编/杨丹霞主编. —北京:紫禁城出版社, 2008.7

ISBN 978-7-80047-708-9

I. 故… II. 杨… III. ①汉字—书法—作品集—中国—古代 ②中国画—作品集—中国—古代 IV. J222.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第097228号

故宫书画馆·第二编

故宫博物院编

主 编: 杨丹霞

编 委: 华 宁 王亦旻 杨丹霞 金运昌 傅东光

英文翻译: 王江波 李 杨

英文审稿: 姜斐德

摄 影: 冯 辉 刘志岗 刘明杰 司 冰 孙志远

图片资料: 故宫博物院资料信息中心

责任编辑: 徐小燕

整体设计: 北京颂雅风文化艺术中心

出版发行: 紫禁城出版社

地址: 北京东城区景山前街4号 邮编: 100009

电话: 010-85117378 010-85117596 传真: 010-65129479

邮箱: ggzjc@vip.sohu.com

制版印刷: 北京雅昌彩色印刷有限公司

开 本: 889×1194毫米 1/16

印 张: 13.75

字 数: 50千字

图 版: 138幅

版 次: 2008年7月第1版

2008年7月第1次印刷

印 数: 2000册

书 号: ISBN 978-7-80047-708-9

定 价: 240.00元



THE CALLIGRAPHY
AND PAINTING GALLERY
OF THE PALACE
MUSEUM · PART II

故宫书画馆·第二编

故宫博物院 编



紫禁城出版社
The Forbidden City Publishing House

前 言

中国书法与绘画艺术源远流长。它们同起源于原始符号，同在华夏文明的土壤中滋长，在发展中使用相同的笔墨纸砚，均以线条为基础造型手段，追求共同的笔墨技巧和抒情写意的审美意趣。虽然它们尔后成为两个独立的艺术门类，前者更侧重抒写性情，后者更强调传神写照，但二者数千年来始终相互借鉴，共同发展。书中有画，画中有书，相辅相成，相得益彰。也正因此，书画艺术在诸多中国传统艺术门类中，至今仍历久不衰，欣欣向荣。中国书法与绘画艺术以其悠久的历史、独特的表现方法和审美意趣，在世界美术之林中占有重要的地位。

故宫博物院收藏有丰富的中国古代书画。其中既有晋唐宋元的稀世孤本，也有明清各个画派名家的代表作品，可以清晰、系统地反映中国古代书法与绘画艺术发展的脉络。为了感受经典，分享中国书画艺术的美轮美奂，展示中华优秀传统文化的博大精深，我们将分批展出历代书画家的精品佳作，以供广大观众研究、欣赏。

故宫博物院
2008年7月

目 录

关于书画鉴定的几个问题（代序） / 006

晋唐宋元书画

01. 晋 王羲之《雨后帖》页 / 020
02. 唐 阎立本《步辇图》卷 / 022
03. 唐 杜牧《张好好诗》卷 / 026
04. 五代 周文矩《韩熙文苑图》卷 / 030
05. 五代 顾闳中《韩熙载夜宴图》卷 / 034
06. 五代 黄筌《写生珍禽图》卷 / 038
07. 宋 崔白《寒雀图》卷 / 040
08. 宋 苏轼《新岁展庆、人来得书帖》合卷 / 042
09. 宋 薛绍彭《大年帖》页 / 046
10. 元 赵孟頫《福神观记》卷 / 048
11. 元 任仁发《张果见明皇图》卷 / 052
12. 元 黄公望《九峰雪霁图》轴 / 056
13. 元 王蒙《夏日山居图》轴 / 058

明代书画

14. 明 宋璠《敬覆帖札》册页 / 062
15. 明 沈度《四箴·唐诗》合卷 / 064
16. 明 戴进《葵石蛱蝶图》轴 / 068
17. 明 林良《灌木集禽图》卷 / 070
18. 明 吕纪《桂菊山禽图》轴 / 072
19. 明 吴伟《树下读书图》轴 / 074
20. 明 沈周《乔木慈乌图》轴 / 076

21. 祝允明《寿硕庵诗》轴 / 078
22. 唐寅《幽人燕坐图》轴 / 080
23. 文徵明《新秋诗》轴 / 082
24. 文徵明《溪桥策杖图》轴 / 084
25. 陈道复《山水图》轴 / 086
26. 王宠《五言诗》轴 / 088
27. 仇英《人物故事图》册 / 090
28. 徐渭《水墨葡萄图》轴 / 098
29. 董其昌《行书诗》轴 / 100
30. 董其昌《高逸图》轴 / 102
31. 赵左《山水图》轴 / 104
32. 沈士充《寒塘渔艇图》轴 / 106
33. 蓝瑛《白云红树图》轴 / 108
34. 陈洪绶《杂画图》册 / 110
35. 项圣谟《大树风号图》轴 / 116

清代书画

36. 王铎《临帖》轴 / 120
37. 王时敏《仙山楼阁图》轴 / 122
38. 王鉴《山水图》轴 / 124
39. 王翬《岩栖高士图》轴 / 126
40. 吴历《柳村秋思图》轴 / 128
41. 恽寿平《蓼汀鱼藻图》轴 / 130
42. 王原祁《松溪仙馆图》轴 / 132
43. 程邃《山水图》轴 / 134
44. 傅山《七绝》轴 / 136
45. 弘仁《幽亭秀木图》轴 / 138
46. 朱耷《猫石图》卷 / 140
47. 查士标《空山结屋图》轴 / 142
48. 龚贤《云壑松荫图》轴 / 144
49. 郑簠《七绝》轴 / 146
50. 笪重光《五律诗》轴 / 148
51. 禹之鼎《西郊寻梅图》轴 / 150
52. 华岳《白描仕女图》轴 / 152
53. 高凤翰《自画像》轴 / 154
54. 李鱣《荷花图》轴 / 156
55. 黄慎《伯乐相马图》轴 / 158
56. 郑燮《竹石图》轴 / 160
57. 冷枚《养正图》册 / 162
58. 李世倬《指画岁朝图》轴 / 172
59. 汪由敦《苏轼春帖子词》轴 / 174
60. 袁耀《汉宫秋月图》轴 / 176
61. 邓石如《荀子宥坐》轴 / 178
62. 永理《陆机文赋》轴 / 180
63. 伊秉绶《五言》联 / 182
64. 张廷济《史颂鼎铭》轴 / 184
65. 何绍基《七言》联 / 186
66. 费丹旭《复庄怵绮图像》卷 / 190
67. 赵之谦《菊石雁来红图》轴 / 194
68. 任颐《公孙大娘舞剑图》轴 / 196
69. 吴昌硕《紫藤图》轴 / 198

关于书画鉴定的几个问题（代序）

中国书法和绘画以其独特的宇宙观点与生命情调，具有鲜明的民族特色。千百年来，中国书画持续不断发展、演变的辉煌历史，不仅在于自古以来文人士大夫精英文化绵延不绝的传承，更得益于历代收藏家和鉴定家的不懈搜讨、彙集和研究，否则，中国书法绘画不可能有数量巨大且风格多样的书画艺术作品呈现在世人面前，更不可能有如此丰富的面貌、深厚的传统和悠久的历史，因此，在书画史的研究中，鉴定家和收藏家对书画艺术的贡献也是不可忽视的。那么，如何看待书画鉴定、鉴定与收藏以及历代鉴定家与收藏家之间的关系等问题，就成了我们了解和研究古代书画鉴藏的关键。

一、何谓书画鉴定

我国历代书画家不计其数，且有大量作品传世，各时代、各家都有不同的风格面貌；在相同的时代中，不同地区、不同题材、不同流派和不同作者的书画，其风格面貌也各不相同；即使是同一个作者，他临摹别人的作品和他自家面目的作品，其风格面貌也有所区别。何况，自从书画进入市场流通以后，造假以欺世、牟利者古已有之。造假手法五花八门，最常见的有摹、临、仿、造，改、添、拆配等等。赝品的出现和逐渐泛滥，古今收藏者受骗的例子不胜枚举，就是在那些著名收藏家身上也时有发生。除了作伪之外，由于年代久远，古代书画也常会有传说不一、著录混淆或真伪难辨的情形。种种鱼龙混杂、玉石不分的情况，无论是对古今收藏家，还是对当代的博物馆、美术馆而言，在收藏前对作品进行谨慎的鉴别，获得明确的认识，不仅可以避免财产的损失，更是为了以后开展欣赏、保护以及研究工作打下坚实的基础。

书画鉴定就是通过观察、考证书画作品本身的诸多相关因素和研究书画家的生平事迹和创作风格，结合史料记载，来判定一件书画作品的真伪与时代，进而评析其优劣品第。它的过程主要就是去伪存真，辨明是非的过程。

书画鉴定要解决的的两个首要问题就是判断真伪与明辨是非，其内涵在于：

判真伪，就是通过分析作品的个人风格和时代特征，分析有款署的作品之款署是否与作品相符；如果都相符，就能定此作为某家真迹，不相符的则可确定为赝品。当然，赝品的情况比较复杂，涉及到它是旧伪还是新伪，是代笔（书、画是他人代作但款题、印鉴为书画家本人）还是统假（书、画及题跋、鉴藏印鉴均为伪作）等。如果已经判定某件作品为伪品，还需要进一步辨明它是什么时代人作的伪，甚至具体到何人作伪，也存在一个是非问题。

辨是非，就是考察作品在历代流传过程中的题跋印记等，这些题跋印记，涉及到题跋者、鉴藏者对作品的鉴定、品评，有的是可信的，也有不可信的。还有些作品以前从没有经前人评定过，那就要求我们必须从作品的时代风格和创作特点来判定作品为某时代或某人所作。

当然，对于常说的统假情况，则主要从它作伪的方法、手段和地域性等去辨别作伪的实质和特点；对古代传下来的一些复制品，如唐宋时期勾填摹仿的“二王”等人的墨迹，冯承素摹《兰亭》，以及古抄本怀素《千字文》等，当时人并非存心骗人或用以牟利，只是为了利于学习者观摩使用而搞的副本，鉴定时主要应分辨其勾摹或抄临的年代；对于那些真伪互杂的传世作品，就不能笼统、武断地说它是真是伪，或是或非，需要我们具体分析，分别对待，将其中的真伪、

是非以及判断的原由说清楚就可以了。如果能进一步分辨是某人造假,则更为准确了。

综上所述,书画鉴定的依据大致有六点:辨别作品材质与装裱的时代性;查核作品所反映的图像、文字形象的时代;审察分析作品的个人笔墨风格及时代特征;核对作者之款、印;考证作品题跋、鉴藏印的真伪及流传、著录。在所有的鉴定依据中,书画家个人的笔墨风格和作品表现出的时代特征是最主要的依据。看待和判别个人风格和时代风格,主要要从诸如绘画作品的笔法、墨色、章法结构,书法中的文字(如避讳字、错讹字、乖谬句等)、绘画中所反映的各种形象(如建筑、衣物用品形制等)多方面来分析、认定。如此多的因素,其中核心就是笔法、墨色和章法结构,它们是书画鉴定最基础的三方面,不了解它们,根本就谈不上书画鉴定。

二、书画鉴定的方法及学习门径

书画鉴定是怎样进行的呢?一直以来,“目鉴”是书画鉴定的主要方法。所谓“目鉴”,就是依靠鉴定家的眼睛观察,并不借助其他仪器。至今,还没有一种可以依赖的科学技术或仪器能够替代鉴定家的眼睛来进行书画的鉴定,这主要是由于书画作伪的历史十分悠久,而且作伪的手段和情况最为复杂,仅仅靠使用仪器很难做出准确的判断;另外,要想利用仪器鉴定,首先要建立一个相对完备和精确的数据库,根据什么原则来采集与书画鉴定相关的数据样本,怎样取舍如此庞杂的信息等等,离开人的智慧也就是古今鉴定家的研究成果,是无法进行的。而且,仪器的局限性在于,它或许可以很容易地测定一幅书画作品使用材质的大致年代,但并不能断定此作即为

某家真迹。因为,除了材质的年份之外,书画家的笔墨风格是不断变化的,仪器最难于解决的就是笔墨风格的认定。书画家的艺术面貌是多变的,一位书画家,他从青年、中年到老年,不同时期有不同的笔墨特点,即使是在同一时期,创作不同书体或绘画题材的作品,面貌也有差异。此外,由于朝代更迭、个人经历、师从传承、交游范围等等变数,一些书画家在创作中出现了不同于以往的特殊形式、内容、面貌和风格变化,凡此种种,都不是靠目前的仪器可以判断和分辨清楚的。

历代作伪往往越是书画大家,被作伪的情况就越严重。像明代“吴门四家”中的沈周,“片缣朝出,午已见副本。有不十日,到处有之,凡十余本者”。^①如果单单靠仪器测定纸绢、墨色、印泥的年代来鉴定,那这种当时人的伪作可能就会被当作真迹。何况,历代书画大家中如明董其昌、陈继儒,清“四王”、金农,近代吴昌硕和齐白石等人,都有很多代笔现象;即使书、画出自捉刀人,但纸绢是他的那个时代的,款、印均是书画家本人手笔,但绝不能就认为此为被代书画家的真迹。另外,后代书画家也可以使用前代或古代遗留下来的纸绢或墨色;如董其昌爱用明宣德笺,清乾隆帝爱用宋金粟山藏经纸,近现代于非闇和李可染使用乾隆御制墨等等,特别是现当代书画、纸绢和墨色的生产年份离我们很近,而许多书画家也不像老一代那么讲究材质和笔墨的选择,如果仅依靠仪器测定的纸张或墨色的生产年份,就更容易出现误判。

既然目前仪器还不能满足鉴定的需要,“目鉴”又是怎样的鉴定方法呢?它的依据是什么?“目鉴”就是通过对作品的观察,将其与鉴定者脑中存储的“样本”相比较的过程。而所谓“样本”,是通过鉴定者

在长期的书画研究和鉴定工作中搜集、整理、排比、归纳和总结各朝代、流派、画家书画的风格特点而确立的用于书画鉴定的一种标尺。这些标尺的订立，其准确度取决于鉴定家从业时间的长短、天份悟性的高低、见识的多寡、治学态度的优劣等等要素，其中最重要的是见识的多寡。如果一位鉴定者只见过一、两件宋代的作品，强求他鉴定宋代苏轼、马远的书画，出现失误是再正常不过的。

鉴定标尺的确立，首次要与历代书画作品时时作“亲密接触”，进行长期的积累和总结。正如毛泽东所说的：“无论何人要认识什么事物，除了同那个事物接触，即生活于（实践于）那个事物的环境中，是没法子解决的”。^②同时，也需要鉴定者在实践中不断地充实、校正已有的标尺。充实，以便对一家、一派乃至一个朝代的笔墨风格的认识更为详尽和细致；校正，以便修改以往错误、片面的认识，最大程度地接近历史的真实。毕竟人脑不是机器，“目鉴”不是毫无缺陷的。“目鉴”的准确度主要取决于“存盘”量的多少和质的高低。如果从事书画鉴定工作的人在头脑中储存和树立了许多上述标尺，就像电脑的存盘一样，存的数量越多、分类越细、质量越高，那么，鉴定时可以凭借的标尺和依据就越准确，失误就相对较少；所以，书画鉴定工作首先是个积累的过程，无论是成功的经验，还是失误的教训，都需要从事这项工作的人尽毕生的心力和时间，正如朱子所云：“一心两眼，痛下功夫”是也。

记得25年前，我刚进故宫书画组工作，每当古代书画鉴定小组的老先生们迅速对一件书画做出判断时，我总感到敬慕和迷惑。迷惑的是，他们是怎样得出的结论？随着岁月的推移和不断的学习，我明白了。很多时候，鉴定家的结论虽然是只言片语，但他们运

用的是大半生的积累，在鉴定工作中，他们的头脑时刻都在高速地比较、筛选和辨别。同时，除了与已有的标尺相对照之外，还要调动所掌握的各种历史、文学等知识，结合各种考证功夫，更需要怀着宽容、公正和严谨的态度，听取和采纳同行的不同见解。这是一种复杂、艰难而非凡的学术思辨，而非当今电视“娱乐文化”中砸碎瓷器、撕裂书画等等如同儿戏的表演。这种表演，早已远离了学术本身，实在是对文物鉴定这门学科的亵渎。

虽然书画鉴定是如此复杂艰苦的学术工作，但它并不是玄而又玄、高不可攀、只可意会、不可言传的学问，凡有志于钻研这门学问的人，只要肯于下功夫学习，是可以掌握其中奥妙的。

学习书画鉴定是个循序渐进的过程，不可能一蹴而就，更需要耐得住艰辛和寂寞，要下水磨功夫，因为这门学问需要太多的知识积累。关于学习书画鉴定的方法和途经，前辈鉴定家们有过许多精思妙论，如鉴定者除了要尽可能多而久地接触文物之外，更应具备广博的文史知识，熟悉中国书画发展的历史，掌握书画理论常识，并且要了解书法、绘画的基本创作方法与创作过程。有条件的最好能动手创作书画，这样更有助于对书画家风格形成、变化的理解和认识等等，这些都是被历史和实践证明确实有效的方法。

学习书画鉴定，必须对学习的难度有充分的认识。既是书画家、又是鉴赏家、同时还是作伪高手的张大千就曾在其《故宫名画读后感》中深有感触地说：“夫鉴赏非易事也。其人于斯事之未深入也，则不知古人甘苦所在，无由识其深；其入之已深，则好尚有所偏至，又无由鉴其全，此其所以难也。盖必习之以周，览之也博，濡之也久，其度弘、其心公、其识精、其解超，不惑于前人之说，独探乎斯事之微，犀烛镜悬，庶几

其无所遁隐，非易事也。”如果按照这个标准，能够达到这种境界的历代书画鉴定家可谓凤毛麟角，寥若晨星，其治学之难由此可见一斑。即便如此，如果学习者是出于对书画艺术的挚爱，就能够做一个有心人，以苦为乐，在日常的工作、收藏中善于发现、总结别人不经意的知识和规律，从不懈怠，持之以恒，总会取得不俗的成绩。歌德说过：“内容人人看得见，内涵只有有心人得之”，立志学习书画鉴定，重要的就是能坚持有心和恒心。

三、如何看待鉴定工作的学术地位

从学术研究的角度可以毫不夸张地说，鉴定代表了书画研究的最高层次和最高境界。不可否认，传统的文人鉴赏方式使书画的收藏超越了单纯的、世俗化的商业模式，使鉴定上升为一种文化活动，甚至是由社会精英参与和主宰的学术活动。这种特性不仅可从历代画家反复描绘的传为北宋王诜府中举行的《西园雅集图》中窥其端倪；也可以从明“吴门画派”以降大量园林山水图表现的文会场面领略其盛；更可以从明末汪珂玉、李日华、董其昌以及他们的后辈李肇亨、项圣谟的交游活动中了解频繁的赏鉴活动的细节。而各种雅集活动中最常见的就是赏古，其中就包括了对金石、书画、玉器的鉴定品评。直至20世纪三四十年代，中国文人仍然保持着这一品鉴方式，如鉴定家和收藏家吴湖帆就不止一次接待了罗振玉及其弟子容庚、商承祚观摩自己的金石收藏并与罗振玉等人建立了深厚友谊。1926年，吴湖帆又应赵叔孺之邀，携其所藏《常丑奴墓志》赴赵府与一批碑帖专家共同欣赏、研讨；并结识篆刻家陈巨来，为陈巨来提供自己收藏的汪关《宝印斋印

存》，使陈巨来刻印自此登堂入室，遂成一代大家。而阅读《吴湖帆日记》，他与叶恭绰、张大千、徐邦达诸先生的书画鉴定、品赏活动成了他生活中必不可少的内容，就是其生活的常态。中国传统的书画鉴定、品评以及理论的建立、丰富，就是在这种淡定、悠然的常态中由涓涓细流渐渐汇合成洋洋大泽。忽视传统的鉴赏方式，就无法解读中国书画鉴定的奥妙和真谛。

为何说鉴定是书画研究学术体系的基础呢？

首先，对书画的品评赏析代替不了书画鉴定。

古人向有“鉴赏”之谓，但鉴与赏是两回事。在书画鉴定过程中，往往会遇到这种情况：真迹不一定艺术水平很高，而伪品也不一定艺术水平低劣。一般来说，历代大家的书画，其作品的布局、构图、层次、造型、笔墨、设色等功力皆会高人一筹，尤其是作品中所蕴涵的作者素养、个性等，不是等闲造假者或临仿者可在短时间内轻易学得像的。但是，大家的水平也不是生来就是高的，也不是每件出自大家的作品都是一流的杰作。就像李白，《李太白全集》中既有脍炙人口、堪称千古绝唱的作品，也有肤浅无味、杂乱雷同者。任何一个书画家，随着年岁的增长和艺术经历的丰富、拓展，其艺术总是从不成熟到成熟，从成熟到极盛，而后又从极盛到逐渐衰退。但是，无论是不成熟期还是衰败期的，都不能因为艺术上的缺陷而判定其假。总之任何情况下不能绝对，不能“一刀切”。

即使是一位大家在艺术高峰时期，他的作品也不一定是成功之作。由于写作时受到主客观种种因素，如身体状况和兴致、材质工具的质量、创作环境等的影响，使他的艺术技巧得不到充分发挥；如米芾所书《苕溪诗》和《蜀素帖》，均作于宋元祐戊辰年

(1088), 前后相隔仅一个月, 但由于前者以粗壮笔书于纸本, 后者以瘦劲之笔书于绫本, 虽二作笔法风格相近, 但仍然呈现出自由奔放和收敛含蓄的不同面貌。

有时, 出于被动应酬的作品就与正常水平的作品有所不同, 尤其在近现代书画中, 这种情况最为突出。如张大千并非送给知己、亲朋的应酬书画, 在构图、用笔乃至水平上都比其用于展览、出售的那些作品逊色不少, 有的甚至坠于单薄流滑, 毕竟, 人的精力和时间是有限的。凡此种种, 鉴定者都要作具体分析。在鉴定中, 对一个书画家不能固守一个标准, 特别对那些艺术生涯较长的书画家, 要根据他艺术技巧和艺术水平的发展情况分别定出几个标准, 否则就可能把那些早期不成熟的作品或老年衰退时期的作品以及一时不合之作误判为伪作。

鉴与赏在书画鉴藏中有着极为密切的联系, 鉴是赏的基础和前提, 赏是鉴的生发和补充。没有坚实的鉴定基础, 就无法进行正常、科学的艺术欣赏。赏更不能替代鉴, 同时, 不能简单地用赏的眼光去进行鉴。以为好即真, 劣即伪是以赏代鉴的最大特点。因为赏取决于赏者的文化艺术修养, 带有相当浓厚的主观意识和个人色彩, 评价和欣赏艺术水平的高低、优劣属于审美范畴, 不同的人标准不尽相同。因此, 鉴定工作不能从个人好恶出发, 否则便不能得出正确的结论。不把握书画作品的具体艺术风格特征, 单纯着眼于艺术水平的高低, 空谈所谓好坏优劣, 是有助于解决真伪问题的。

其次, 对书画的各种研究必须以鉴定为前提。

对于运用各种手段和方法的“高层次”书画研究, 诸如从图像、文本乃至社会学、风俗学、哲学、美学角度, 对书画作品的解读、剖析, 对书画家身份、经历乃

至风格的阐述等等, 都是以鉴定为前提, 由相对单一、片面的视角和层面进行的。另外, 研究一个书画家, 脱离他的作品, 所有的研究都是过于空洞而主观的。而使用作品, 就无法回避真伪问题。以往不止一次的出现过一些美术史研究者运用、分析作品时由于鉴别不精, 使用赝品支持个人论点的笑话。因此, 没有相对准确的鉴定, 其他一切所谓“高层次”的书画研究都是空中楼阁。

不可否认, 书画鉴定是书画研究最基础的工作, 但同时应指出, 它也是书画研究最高层次的工作。因为鉴定工作对鉴定者的要求在书画研究中是最严格、最全面的, 它需要鉴定者具有高屋建瓴的洞察力, 不仅对书画发展历史有深入的了解, 具有较强的理论, 也有丰富的实践经验, 对书画的创作形式和创作规律有清楚的认识, 更要在对某家、某个流派甚至某段时代的全面把握的基础上, 结合考证等方法, 对作品做出最符合历史原貌的结论。这里所说的认识与把握, 不是一般意义上的, 更非理论上和概念上的, 它需要鉴定者从特定的历史事实入手, 做到具体而微。这不仅体现在诸如判定唐代纸张与宋代纸张的区别、明早期绢与南宋绢的差异, 也体现在文徵明早期与晚期行书师承和风格的不同、八大山人 60 岁前后款题的变化等等, 它摒弃了一般理论研究的空洞无物之弊, 而要细化一家、一派的书画源流、变迁和特点, 筛选和辨别庞杂的历史记述, 并以考证作为“目鉴”的补充, 蒐集文献, 详加审定等等, 它需要鉴定工作者的综合能力和长期磨练, 体现的是鉴定者的全面素质。如果认为鉴定是低层次的技术性工作, 这是对书画鉴定的无知。何况, 严格地讲, 任何学术研究本无高低、大小之分, 有分别的是研究者的水平而已。

四、鉴定家的培养和成长离不开收藏活动和收藏家

由于造假的存在，鉴定是应收藏需要而产生并伴随收藏发展的一门学问。鉴定家为收藏家提供了保障，收藏家为鉴定家提供了施展的舞台、实践的机会、确立学术地位和名望的土壤。

唐张彦远曾云：“有收藏而未能鉴识，鉴识而不善阅玩者，玩阅而不能装褫，装褫而殊亡铨次者，此皆好事之病也。”^③其大意是作为一位藏家，需要对书画的鉴定、度藏和著录，要有十分专门、精到、全面的修养，否则，只能是一个始终游离在鉴藏门外的“好事者”。宋米芾可称是中国早期书画史上继张彦远之后最杰出的鉴定家之一，他也曾将收藏者分为两类人，即“好事者”和“赏鉴家”。他认为，有财力、意欲以书画收藏高自标榜、而自身又无“眼力”的是“好事者”；笃好而有心得、阅历广博又注意记录、或自身也能书画创作的收藏者才可称是“赏鉴家”。自古迄今，书画鉴藏史上不乏“好事者”，尤其是帝王之家或巨商富贾，前者以权势聚敛，后者以资财收罗。如明代末年，社会经贸发达，一般商人也汇入了“好事者”的行列。祖籍江苏仪征的商人王镇，继承祖、父辈家业，家道日隆，惟好古今书画，“收藏之顷，不计价值”。但从他夫妇墓葬中所出土的书画^④看，二十五件中除了同时代的山水画家李在的作品是真迹外，其他所谓的“前代巨迹”均为赝品。自古至今，不能鉴识的“好事者”历来都是书画作假者猎取的首要目标。

中国书画共有四次作伪高峰，即北宋末、明末清初、民国初年和当代20世纪90年代以后。这些作伪高峰期也是书画买卖和收藏最盛行的时期。翻阅《万历野

获编》可以发现，明末和当今的伪作泛滥情势何其相似！此书记载的种种现象又在今天重演：“嘉靖末年，海内宴安，士大夫富厚者，以治园亭、教歌舞之隙间及古玩……比来则徽人为政，以临邛程卓之资，高谈宣和博古图、《书画谱》，钟家兄弟之伪书、米海岳之假帖、澠水燕谈之唐琴，往往珍为异宝。吴门、新都诸市骨董者，如幻人之化黄龙，如板桥三娘子之变驴，又如宜君县夷民改换人肢体面目，其称贵公子、大富人者，日饮蒙汗药而甘之若饴矣！”^⑤通过文中对各色一夜乍富的“好事者”不辨真伪的讽刺，对造假者的无情揭露，我们体会到，只要书画收藏存在，就会有赝品出现；书画市场越兴旺，赝品的数量和花样也越多，也就越需要对书画的鉴定。所以自古至今，鉴定从未脱离书画的买卖而存在。

中国书画鉴藏史上有宋米芾，元赵孟頫、柯九思，明沈周、文徵明、韩世能、汪珂玉、董其昌，清梁清标、高士奇、顾复、毕沅、阮元；近现代吴湖帆、张伯驹等既富有收藏、又具备眼力的真正意义上的鉴藏家，但更多的是“没眼”或是有眼而鉴定不精的收藏家。如《墨缘汇观》的作者安岐收购书画时，书法鉴定主要靠陈奕禧，绘画鉴定靠王翬；近代庞莱臣收藏则是靠一批上海的鉴定家，如吴湖帆、叶恭绰等，庞氏《虚斋名画录》中著录过的许多精品，上面都有这些鉴定家的题跋。安岐或庞莱臣，还算是多少懂得一些的。其实，自古至今许多买书画的人，并不懂书画。和宋代米芾同时期的有个叫刘泾的进士，官职不低。虽然他也爱好收藏，但刚开始时，不仅对于鉴定一窍不通，而且只会看作品的名头乱买一气，如李成的山水等，其结果可想而知。后来，他结识了米芾，开始系统地学习书画鉴定，10年之后终于得窥门径，收藏到了韩幹画《马》真迹。由此可见，离开鉴定家的引

导和帮助是无法进行收藏活动的，鉴定家正是通过收藏家的成功案例实践，传播了自己的学识和名声。并且，收藏家也只有在实践中不断学习，从“没眼”获得一定的眼力，才有希望能成长为一个真正的收藏家。

鉴定家与收藏家或者说鉴与藏之间的相互依存、密不可分的关系，不乏极端的例子。历史上许多鉴定大家如本文上述的米芾、赵孟頫、董其昌等人都具有收藏家和书画家的多重身份。这些人都是通过收藏实践锻炼出来的眼力，当代大鉴定家徐邦达先生曾经将自己青年时代花三百块大洋买王原祁假画的事情比喻成“付学费”，他说：“要玩字画，就得付学费。”^⑥几乎所有的鉴定家都有类似“走眼”的经历，没有永远正确、从未出错的鉴定家。像徐先生这样的大鉴定家与一般鉴定家的不同在于，他们失误和成功的经历都比后者丰富，而且，失误的几率更小，他们更具有在鉴定中批评和自我批评的勇气和自信。也正是在收藏、鉴定的不断实践中，鉴定家不仅验证和丰富了书画鉴定的理论和方法，也逐渐成长、成熟起来。

另外，频繁而丰富的鉴定收藏活动也为鉴定家的艺术创作寻求到了最优秀的源泉和范本，提高、完善了自己的艺术品味和创作技法。譬如董其昌，虽然他有高超的才情和地位，但仅以他尽40年之精力搜集《名画大观册》^⑦为例，他对每一幅作品的鉴定过程和论述，对作品的揣摩和临习，种种甘苦不仅反映在他的著作中，更体现和贯穿在他倡导的“南北宗”绘画理论以及他毕生的创作活动中。毫不夸张地说，正是收藏使书画家成就了他们艺术的辉煌，这也是大师有别于画匠的根源所在，因为中国书画艺术最核心的内涵就是传承。

在商品经济日益发达的今天，书画的收藏也和其他艺术品的收藏一样呈现出火热的现象，这其间作伪与鉴定的较量不亚于以往的任何一个时期。不管这种情况的正常与否，毕竟更多的国人在温饱之余开始关注我们民族的传统文化，这不是坏事；但是，以怎样的心态和方式、以何等的智慧和学养去收藏、欣赏民族的传统书画艺术，却是令人深思的问题。晋人王戎云：“情之所钟，正在我辈”，艺术创造需要炽爱，鉴赏亦需钟情；创造者是真理的搜寻者，鉴赏者何尝不是？

杨丹霞

2008年7月

备注：

- ① 祝允明：《枝山文集》卷二“沈石田先生杂言”。同治十三年（1874）祝氏族裔刻本。
- ② 《实践论》，1937年7月，见《毛泽东选集》第一卷，北京人民出版社，1991年。
- ③ 张彦远：《历代名画记》卷二，辽宁教育出版社，新世纪万有文库第5辑，2001年。
- ④ 江苏省淮安县博物馆《淮安县明代王镇夫妇合葬墓清理报告》，见《文物》1987年第3期。
- ⑤ 沈德符：《万历野获编》卷二六，页654，“玩具”类，“好事家”条，中华书局，1959年版。
- ⑥ 包立民：《曾经我眼即我有——记故宫书画鉴定家徐邦达》，见《名家翰墨》第13期，页75，1992年2月。
- ⑦ 董氏此册后入藏清内府，见上海书店影印《秘殿珠林石渠宝笈合册》第2册，页1222。



武英殿鸟瞰图

