

怎样鉴定书画

年逢一教

家身位八

张 珩

文 物 出 版 社

怎样鉴定书画

张 珩

文 物 出 版 社

北 京

1153/12

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·····	10
(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

我们今天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、精粗、美恶，来为文物和博物馆工作以及美术史研究打下比较有据的材料基础。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，那时对书画的评价，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，或专靠著录、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精粗美恶，固然是鉴定工作中的一部分，但是分辨它的真伪，更是这顶工作的第一关，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：每个人说话的声音都有他的特点，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，相处久了，一看笔迹也自然知道是谁写的。古人书画，我们也能识别

辨认，就是这个道理。只要我们能熟悉某一家的风格特点，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。

但要精通鉴定却又而不是一件简单的事，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，便认为前后不是一个人。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许多不同的阶段，因而出现不同面貌。自古至今，书画家不计其数，即以大名家论，也不止千百个人，各家再有分期，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。即令是真迹，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。种种辨别权衡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，经过长时期的观察、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和书画家的个人风格；辅助依

据，方面很多，最常关涉到的是：印章、纸绢、题跋、收藏印、著录、装潢，等等。

既想知真，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、创作的地区乃至各样的伪作，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重要的指针。书画鉴定，既然需要去伪存真，那么分析矛盾、解决矛盾，更需要经典的理论来武装我们的头脑和指导我们实践。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，判别真伪，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，却是丝毫不能否认的。

（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，手和臂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。明代规定虽要写小楷，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，手臂也随着贴着桌案。清代试卷到康熙以后更为严格，要求行行齐整，字字匀称，划平竖直，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。这固然属于科举仕禄范围的现象，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。只凭观摩，不作有意识地比较分析，不会看出差别；而只从理论上讲求差别，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，事迹的叙述，思想感情的表达，也都能看出它的时代风格。例如陆机《平复帖》的句法语气，在明朝人的信中是不会有。再就书札行款格式来说，自晋唐至明清也有很大的变化，连称呼都不相同。今天我们用“千古”作为对死者的哀悼，明代却用来对生人表示尊敬。清人书画题款惯用的“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。武则天时新创的字，不可能在南北朝时出现。古代写本、刻本的书藉可以凭避讳字来断定朝代，这种鉴别方法对书画又何尝不适用？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案头作画的方式不同。唐宋以前，壁画盛行，画家们是站着画的，就是在绢素上作画，也多绷在框架上，立着来画，象今天画油画似的*。大约从宋代开始，将纸绢平铺桌上的作画方式才渐渐兴起来。框架绷绢的画法后来只在民间画工中还沿用下去。这种立

* 将绢素绷在框架上作画见宋人摹周文矩《宫中招》。宋版《妙法莲华经》引首的板画也描绘出用这种工具作画的情景。（《故宫周刊》64期）山西右玉宝宁寺元明间水陆画中有入手提一架，也正是这种画具。（《文物》1982年4、5期合刊）

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”，“指鉴贤愚，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。转折快利、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大自然缩写到画幅之中，所谓“竖划三寸，当千仞之高，横累数尺，体百里之迥”，又不禁对此“奇迹”大为赞叹。在这种思想的影响下，早期山水多摄取全形，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，不以形似为工，使山水面目又为之一变。

唐宋画家注重创稿，所以说“十日一山，五日一水”，表现他们刻意经营。元明以后的某些文人画家，构图落墨往往顷刻而成。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），这自和文人画有密切的联系。以上只是极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在这方面就十分注意。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，但画中有用簾竹绑扎的高形圆几和带束腰的长方高桌，即从器物上来看，便知这画是宋非唐。再譬如有古纸古绢的风俗画，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。如北宋人常画高头大卷。团扇宋元都有，明代就少了，一直要到清代道光时才又时兴起来。折扇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，如有宋元人款的对联，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、乾嘉到道光、同光到民国

初年。只要我们书画看得多了，渐渐熟悉了，不同时代的风格在心目中就会出现一个轮廓。闭上眼睛，我们可以想得出北宋的画大概是什么样子，南宋的又如何，明代早期的字大概是什么样子，中、晚期的又如何。凡遇一件具体的作品时，首先要看它的风格特点属于哪个时代。它的时代，已经摸索判断之后，然后再作进一步的考查，便方便多了。不过时代也不是上来即能十分确定的，有时也是从其他条件已知之后才判断出来的，更要充分考虑其他种种的可能性。一则提防有例外，例如某些在野的文人不事科举，所写的字与一般科举出身文人的书法便可能不同。二则前期的风格有时会延续到后代。元朝的某些道释画家，保存了宋人的面貌，一直传到明清，仍然变化不大。不过不见得一个画家继承了前代的画派便具备了前代的一切特点。例如明人学马、夏山水的很多，但宋人笔法紧，明人笔法松，宋人笔触重，明人笔触轻，外貌似相似，总的效果却有出入。流往国外的一幅马、夏派山水画轴，署名“世昌”，下有“历山”朱文印，外人论著标明为宋人徐世昌作。从画的笔法、笔触来看，当为明人所作。按明代山东有画家名王世昌，号历山，更可知此画的作者是明代的王世昌而非宋代的徐世昌（图一）*。

* 《宣斋名画录》卷七著录的《宋徐世昌山村暮晓图》也有朱文“历山”印。画虽未见，也可断定为王世昌所作，署款“徐世昌”三字之“徐”字乃是后人所添的。

即使撇开书画中那些确凿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、蔡异体，山水郭熙、范宽殊观，但其间还是有某些个共同的风格特点，使人一看而知是宋人的字、宋人的画。前人鉴定书画，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折的节奏。要写某一家的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缓慢，从表面上也许看不出来，仔细玩味才能体会到。假使有人用写米字的笔法来写黄或写苏，包管他黄、苏的妙处一辈子也领悟不到，一辈子也学不象。所以鉴定书画不能只着眼于作品的表面形式，而是要不仅知其当然，还能知其所以然。否则便不能深入地抓住它的特点，也就是无法掌握他的个人风格。我幼年学书画鉴定是从看字入手的，为了要求有切身体会，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。一个不受个人爱好所局限的画家，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。因为后者的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》（图三）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，所以从印章的真伪来帮助判断作品的真伪，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。庞元济就非常重视印章，主张逐件画、逐方印地进行比较。例如他所藏的王翬画，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戴熙的印章，利用它制造了大批的假画。丁辅之曾把丁敬、金农的印当做收藏章盖在书画上。天津市艺术博物馆有一本法若真山水册，其中有些印章盖在经修补后的破洞上，完全不合乎用印的格式，原来是他的孙子法光祖干的事（图五）。以上都足以说明后人可以使用前人的遗印。

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。这是鉴定书画印章难以为凭的另一个理由。例如沈周就是名画家中印章较乱的一位。他的作品有几幅从各方面来看都

可以肯定是真迹，但是印章偏偏不一致。最突出的例子是故宫博物院所藏《卧游册》中画牛的一开，盖在同幅上的两方白文“启南”印，字文、大小相同，但非一印（图六）。画家中印章多而乱的不止沈周一人，倘专凭印鉴来断定真伪，那末对他们的作品只好一律否定了。

印章也有它的时代风格，形状、篆法、刻法、质料、印色等等都因时或因人而异。宋代印章形状种类较多，有钟形或鼎形的，明以后渐渐少了。宋人篆法不严，字体往往臆造，很难辨认。篆法真正谨严，是在清代中叶说文之学盛行以后的事。赵孟頫始用圆朱文，明代出现了文派（文彭），清代出现皖、浙诸派，他们的布局及刀法各有特色。宋的印章有的可能是木制的。赵孟頫有一方“赵氏子昂”朱文印，据翁方纲的观察，“子”字篆圈之上，偏左偏右的印边都有微凹才是真的。也有偏左处平正不凹的，那是年代较早，印边尚未发生变动的原故。他还认为此印是铜质的，所以才会有这种现象*（图二八）。宋人

* 《题临右军二帖》翁方纲跋：“每观赵文敏真迹，必验其印。此‘赵氏子昂’红文铜印，其上边不甚平正，‘子’字篆圈之顶，其靠上偏边，偏左偏右，皆有微凹入内之痕，方是真者。以此鉴定赵迹，万无一失。今此印‘子’字篆圈上顶边之偏右微凹，而其偏左处上平正未凹者，铜质用久则渐凹，此是其在前数年之迹也。历验赵迹如至大成皇帝更书跋，其印‘子’字篆圈顶边左右皆微凹，则此迹又当在前。至大成皇帝年五十五，则此是其少壮时作也。……”

（见《辛丑销夏记》卷一）

讲究的印泥用蜜印，一般人用水印，油印出现较晚。蜜印、水印色淡而模糊，与油印区别很大。有些书画家的作品流传很少，印章根本无从核对，但也可以从它的时代风格来判断是否可信。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，印章却是皖派的刀法，则此印若非后人加盖，就是连字也是假的了。

在过去的鉴赏家中也有完全不相信印章的，认为它不起任何作用，这也是不对的。因为古人印章传下来的究竟是少数，翻刻造假，在过去不具备照相制版的技术条件下是比较困难的。即使翻刻得好，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，纸绢对鉴定之重要自不待言。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），刘墉、梁同书等人喜用蜡笺等等。有少数几种纸只有在历史上某一时期有，而且数量不多，米芾、欧阳修都用过一种白色发灰的纸，只北宋有。一种很白很细的纸也产于北宋，南宋高宗时也还有一些。明大家沈周、文征明