

MINGJIA
JIANHUA TANYAO

薛永年 主编



名家鉴画探要



艺术
系列

MINGJIA JIANHUA TANYAO

名家鉴画探要

薛永年 主编



中国青年出版社

(京)新登字083号

图书在版编目(CIP)数据

名家鉴画探要/薛永年主编. —2版. —北京:中国青年出版社,
2009.11

ISBN 978-7-5006-8680-4

I. ①名… II. ①薛… III. ①法书-鉴定-中国-古代-文集②中国
画-鉴定-中国-古代-文集 IV. ①J292.11-53②K879.404-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第213057号

主 编:薛永年

责任编辑:郑国和 舒 冉

装帧设计:薛 磊

排版制作:北京天逸真彩图文制作有限公司

出版发行:中国青年出版社

社 址:北京东四十二条21号

邮政编码:100708

网 址:www.cyp.com.cn

编 辑 部:(010)84015594

门 市 部:(010)84039659

印 刷:三河市君旺印装厂

经 销:全国新华书店

开 本:700×1000 1/16

印 张:23

插 页:4

字 数:500千字

版 次:2008年8月北京第1版 2010年1月北京第2版

印 次:2010年1月河北第2次印刷

印 数:6001—8000册

定 价:55.00元

本图书如有印装质量问题,请凭购书发票与质检部联系调换

联系电话:(010)84047104

引 论

——书画鉴定与鉴定名家

薛永年

流传于世的书画佳作，不同于一般的物质文化遗存，它有着较高的审美价值和丰富的文化蕴含，从来是藏家访求的宝玩，也是书画家借鉴的典范。可是从历史上看，书画自从有了独立的观赏价值，进入流通领域，便出现种种鱼目混珠、李代桃僵甚至指鹿为马的现象。谋利之徒为了赚钱，便不择手段地生产伪作；名高身累的书画家穷于应酬，便让友人或弟子代笔，代笔之作虽经作者授权，仍属愚弄观者的赝品；赫赫有名的画迹需要传播，便有了印刷术出现之前的手工摹本，摹者虽无骗人之心，却易被后人混为真迹。因此，无论对于藏家、学者、书画家还是社会公众，流传书画必须进行鉴定，通过鉴定来去伪存真，明辨是非，弄清作品的时代归属和作者归属，揭开人为的重重迷雾，还其历史本来面目。

书画鉴定是涉及知识面较广的专门工作，又离不开日积月累的实际经验。这是因为，任何一件书画作品，都是某一时代某一派别的作者所作，都使用了相应的工具和材料，有着特定的内容和形式，往往还有同代人和后代人的诗文题跋，钤有鉴藏家的印记或者记载在历代书画著录书籍之中。所以鉴定书画所需要的知识，也就涉及了题材与技法、书画与诗文、材料与工具、装裱与修复、印鉴与著录、收藏与流传、历史与文化、传记与师承、书画理论与书画源流等诸多方面。虽然不少人都在做着近乎鉴定的工作，但只有少数人成了书画鉴定家，其中水平出众、影响广泛者则成为鉴定名家。这些名家的实践与认识，集中反映了所处时代书画鉴定的最高水准。因此，要学习书画鉴定，就不能不学习历代鉴定名家的鉴定经验；要研究书画鉴定，更不能不探求鉴定名家的治学之道与成才之路。

具眼、真鉴和真赏

自晋唐至明清，适应收藏名作和学习传统的需要，出现了一系列的书画鉴定名家。自西晋至晚明见于张应元《清秘藏》者，就有一百七十余家^①，自晚明至清末见于苏庚春《明清以来书画鉴定家选》者，也有一百二十余家^②。考察这些名家，可以发现，他们虽在书画鉴定上各有成就，但一般没有经过专门的学习，也没有把书画鉴定当做唯一工作，不少人主要是书画家，如唐代的褚遂良、钟绍京，宋代的高文进、黄居宬、米芾、米友仁、元代的赵孟頫、鲜于枢、柯九思、倪瓒，明代的文徵明、文嘉、董其昌、詹景凤，清代的查士标、程邃、王原祁、金农、谢淞洲、陆恢等。他们不仅熟悉书画语言和书画媒材，而且在学习传统中接触了大量作品。另一些人主要是美术史家，如唐代张彦远，宋代郭若虚、邓椿，元代汤垕，清代张庚等。他们既熟知书画渊源流变，又了解每家书画的风格特点。还有少部分人主要是书画商贾，如唐之穆聿、明清间之吴其贞等。他们在市场流通中广泛接触书画，有着丰富的实际经验。相当多的人主要是收藏家，如唐代的张延赏、张嘉贞、张弘靖、李勉、李约，宋代的苏易简、苏耆、苏舜元、苏舜钦、苏澥、苏泌、韩侂胄、贾似道，元代的乔篈成、顾阿瑛，明代的王世贞、王世懋、华夏、项元汴、韩世能、严嵩、严世蕃、张丑，清代的孙承泽、曹溶、梁清标、宋荦、卞永誉、高士奇、安岐、毕沅、毕沅、庞元济等。他们或位高权重，或雄于资财，既能够广收真迹、伪品，在受骗上当中增长见识，又得以网罗鉴定人才为我所用，借助别人眼光提高自己能力。韩侂胄之用向若冰^③，贾似道之用廖莹中^④，严嵩父子之用赵文华、鄢懋卿^⑤，便是如此。至于兼有画家、美术史家和书画收藏家身份者，也所在多有。在古代缺乏造就书画鉴定人才专门机制的历史条件下，鉴定名家自然便在这些相关领域中产生了。

在古代，书画鉴定这种工作，由于具有较强的实用品格，往往被视为一种技术，一种能力，一种眼光，而没有被看做一种学问。那时，无论在鉴定家心目中，还是在公众眼里，书画鉴定固然需要广博学养和专门知识，但更需要的是视觉把握的准确，是烛照幽微的眼力，是在实践中对具体作品的时代、真伪和高下判断的无误，而尚未意识到要把书画鉴定当做一种专门之学进行系统的研究，重视结论远胜于论证。唯其如此，“眼力”和“具

眼”（有眼光），成了鉴定家的美称。五代梁的刘彦齐以鉴画精当而著名，当时人便有“唐朝吴道子手，梁朝刘彦齐眼”^⑥的比喻。明代无锡鉴藏家华夏所收多真迹精品，因而也有“江东具眼”之称^⑦。明代大收藏家项元汴，自诩为独具双眼，恣意贬低他人。詹景凤的记载十分生动，他说：“项（元汴）因谓余，‘今天下谁具双眼者？王氏二美（按指王世贞、王世懋）则瞎汉，顾氏二汝（按指顾汝修、顾汝和）藐视者尔，惟文徵仲（按指文徵明）具双眼，则死已久。今天下谁具双眼者？’意在欲我以双眼称之，而我顾徐答曰，‘四海九州如此广，天下人如彼众，走未能尽见天下贤俊，乌能尽识天下之眼？’项因言，‘今天下具眼惟足下与汴耳！’余笑曰，‘卿眼自佳，乃走则不忍谓己独有双眼，亦不敢谓人尽无双眼。’”^⑧

当时所谓的眼力，包括两个方面，一是辨别真伪的能力，二是判别高下的眼光。辨真伪称为鉴，意谓以鉴定家明镜般的眼睛去照射有待鉴定真伪的作品，使其尽现本来面目。别高下称为赏，意谓通过鉴定家训练有素的眼光去品赏有待评定的作品，洞见其艺术品质的优劣高下。明代鉴藏家张丑就此指出，“鉴赏二义，本自不同，赏以定其高下，鉴以定其真伪，有分属也。当局者苟能于真笔中，力排草率，独取神奇，此为真赏者也。又须于风尘内，屏斥临模，游扬名迹，此为真鉴者也。”^⑨今天的书画鉴定界，有广义鉴定和狭义鉴定之说，广义者是既鉴且赏的，狭义者唯鉴而已。古代的鉴定名家，大体是二者并重的。

高度重视眼力的古代鉴定名家，有的人故意把鉴定神秘化，故神其技，秘而不宣。清代鉴藏家宋荦即自称：“黑夜以书画至，摩挲而嗅之，可别真贋。”^⑩朱彝尊亦谓：“中丞（按指宋荦）鉴赏妙天下，暗中摩挲缣楮，能别真伪。余尝叩其故，笑而不言。”^⑪其他人虽不那么保守，却也往往只讲是什么而不讲为什么，更极少对书画鉴定的经验和方法进行系统而全面的讨论，专门著述稀如星凤，有关见解或纳入书画史著作中，或散见于书画著录、笔记、题跋以及论画诗里。遍观这些片段，可见许多具体的心得，还可以看到经验的总结。总结大体围绕四大方面的内容，一是鉴真辨伪的要领，二是鉴家必备的条件，三是作伪伎俩的揭露，四是时代风气的变化。

就鉴定书画要领而言，张丑在《清河书画舫》里提出的四条最有代表性。四条要诀归纳了前人经验，初步形成了一个涵盖观神韵、考流传、辨纸绢和识临仿的框架，涉及了书画鉴定内外依据的几个重要方面。他说：“赏鉴书画要诀，古今不传之秘，大都有四，特为拈出。书法以筋骨为神，不当但求形

张 珩
南 稚 柳
徐 邦 达
启 功
刘 九 庵
杨 仁 恺
傅 熹 年
李 霖 灿
方 闻 谦
傅 申

似；画品以理趣为主，类可徒尚气色？此其一。夷考宣和、绍兴、明昌之睿赏，并及宝晋、鸥波、清閼之品题，举一例百，在今犹昔。此其二。只有千年纸，曾无千岁绢。收藏家轻重攸分，易求古净纸，难觅旧素绢，展玩时，真伪当辨。此其三。名流韵士，竞以仿效见奇，取圣通人，端在于此。俗子敝夫，专以临摹藏拙，遗讥有识，岂不由兹？此其四。是故善鉴者，毋为重名所骇，毋为秘藏所惑，毋为古纸所欺，毋为拓本所误，则于此道，称庶几矣。”^⑫

从鉴家必备条件而论，宋代米芾把真正的鉴赏家和附庸风雅的好事者，作了明确的界定，认为鉴赏家必须由衷爱好，认真考究文献，对艺术确有所心得或者本身也能作画。他在《画史》中指出：“好事者与赏鉴之家为二等。赏鉴家谓其笃好，遍阅记录又复心得，或自能画，故所收皆精品。近世人或有财力，无非酷好，意作标韵，至假耳目于人，此谓之好事者。置锦囊玉轴以为珍秘，开之或笑倒。余辄抚案大叫曰：惭愧杀人。”^⑬元代汤垕进一步强调了鉴家的心术要正、见闻需广、多见名迹、参考古说和深于画意^⑭。唐代张彦远则论及了史论家与鉴赏家“议乎画”应具备的几大条件，条件之一是了解画家的师资传授和有无发展，以便区分高下精粗。他说：“各有师资，递相仿效。或自开户牖，或未及门墙，或青出于蓝，或冰寒于水。似类之间，精粗有别。”条件之二是弄清南北不同的风土人情和古今有别的名物制度，以便断定时代。他说：“衣服车舆，土风人物，年代各异，南北有殊”，“详辨古今之物，商较土风之宜，指事绘形，可验时代”。条件之三是清楚风格流派的升沉起伏，以便掌握绘画的演进。当时一大流派是以顾恺之、陆探微为代表的“笔迹周密”的密体，另一大流派是以张僧繇、吴道子为代表的“笔不周而意周”的疏体。对此张彦远指出：“若知画有疏密二体，方可议乎画。”^⑮

对作伪现象和作伪伎俩的揭露，是古代鉴定家著述中最为突出的内容。南朝刘宋的虞和为宋明帝品鉴书法，著有《论书表》一篇，即揭出以临摹做旧伪造王羲之作品的实例，他说：作伪者“锐意摹写，以茅屋漏汁染变纸色，加以劳辱，使类久书。”^⑯北宋郭若虚述五代鉴定名家刘彦齐，也兼及刘氏摹写原作、利用旧裱的作伪手段。他说刘氏“借贵人家图画，咸赂掌画人私出之，手自传模，其间用旧裱轴装治，还伪而留真。”^⑰米芾《画史》不仅多记所见伪本，并且详载名家伪作数字，如记“伪吴生（按即吴道子）见三百本”，李成“伪见三百本”。同时他还透过实例，点破作伪手段。手段之一为妄题，米芾说：“水鸟芦花

六幅，图乃唐人手，妄题作韦偃，押字后人题也。”又说：“今人得佛即命为吴（按指吴道子），未见真者。”更说：“今人以无名为有名，不可胜数，故谚云：牛即戴嵩，马即韩幹，鹤即杜荀，象即章得。”手段之二为改款，米芾说：“余昔购丁氏蜀人李升《山水》一帧，——小字题松身，曰蜀人李升，以易刘泾古帖。刘刮去字，题曰李思训，易与赵叔盎。”手段之三为割裂，米芾称：“王诜家《二马相咬》是一本，后人分开卖。”手段之四为拆配，米芾指出：“文彦博太师《小辋川》，拆下唐跋自连，真还李氏。一日同出，坐客皆言太师者真。”手段之五为代笔，米芾又指出：“李公麟字伯时家《天王》虽佳，细弱无气格，乃其（按指吴道子）弟子辈作，贵侯家所收率皆此类也。”^⑧其《书史》也多以亲身经历揭露作伪伎俩，对于以临本添款造假者，米芾写道：“（虞）世南《理头眩药方》双钩摹本在鲍传师家，后为俗人添入‘羲之’两字，传入晋州法帖，以为羲之书，聋瞽可笑。”^⑨对于用临本做旧配以真跋而冒充真迹者，米芾记载了一个生动事例，他说：“王诜每余到都下，邀过其第，即大出书帖，索余临学。因柜中翻索书画，见余所临王子敬《鹅群帖》，染古色麻纸，满目皱纹，锦囊玉轴装，剪他书上跋，连于其后。又以临虞帖装染，使公卿跋。余适见大笑，王就手夺去。”^⑩米芾之后，许多古代鉴定家都注意揭露作伪方法，其片段叙述多见于著录与论画绝句，如清代顾复《平生壮观》即指出戴进、林良和吕纪作品被去掉名款充作宋画的现象^⑪，清代吴修《青霞馆论画绝句》也指出张泰阶以伪书《宝绘录》配合伪作欺世的伎俩，又详尽地记载了伪作高克恭《青云晓霭图》二本并使藏家上当的生动过程^⑫。而清代陆时化的《书画作伪日奇论》^⑬则是专门揭发作伪手段不断更新的一篇脍炙人口的专论。

书画时代风气的变化，同样是一些古代书画鉴定家已注意到的问题。明代董其昌即按朝代指出书法取向的不同，他说：“晋人书取韵，唐人书取法，宋人书取意。”^⑭唐代张彦远把魏晋至晚唐的绘画发展分成四期，指出每期画风的特点，他说：“上古之画，迹简意淡而雅正，顾、陆之流是也；中古之画，细密精致而臻丽，展、郑之流是也；近代之画，灿烂而求备；今人之画，错乱而无旨，众工之迹是也。”^⑮他的认识虽未免崇古而黜今，但对古近时代风格的把握却可从出土壁画得到证实。王世贞则以不同时代的名家为代表说明山水画的变化，他指出：“山水至大小李一变也，荆、关、董、巨又一变也，李成、范宽又一变也，刘、李、马、夏又一变也，大痴、黄鹤又一变也。”^⑯詹景凤曾直接描述几个时代绘画变化的不同特点，他指出：“画家从唐至

伯时良是一变，盖尽去浑拙而冲逸也，至南宋画院又一变，盖去冲逸而精奇也，至元又一变，浸假而率易也。”^②

如上所述，中国古代的书画鉴定名家，通过鉴定实践，造成了厚积薄发的敏锐眼力，也积累了识真辨伪的丰富经验。这些经验无疑值得重视，实际上也一直为近现代的鉴定家所借鉴。但是，由于鉴定书画只是这些古代鉴定家本领和能力的一个方面，而不是他们以全部时间和全副精力从事的工作，他们也没有把书画鉴定当做一种专门之学，因此较少系统的著作。有关经验的总结，大体是零碎的和片段的，很少上升为理论。彻底改变这种局面，是从20世纪开始的。

科学方法与书画鉴定之学

进入20世纪之后，中西文化的碰撞，中国社会结构的变化，导致面向公众的博物馆出现并不断得到发展，造成文物艺术品市场的活跃。博物馆的征集研究工作无疑要以书画鉴定为基础，市场投资者为了避免上当也需增加专门学识；特别是西方科学思想与科学方法的东渐，也向传统的书画鉴定提出了新的要求。适应这种形势，人们开始讲求鉴定的科学方法，迈开了把经验性的书画鉴定上升为专门之学的步伐。目前，还没有人全面考察20世纪的书画鉴定家，除苏庚春的《明清以来书画鉴定家选》略有涉及外，还很少有人开列出可称为近现代书画鉴定名家的系列名单。然而综合口耳相传的述说和鉴定著述反映的情况，可以看到，前半个世纪的书画鉴定家就其成分而言，固然多数仍与古代鉴定家大同小异，分别由兼事鉴定的书画家、美术史家、书画商和收藏家承担，而且不少人往往身兼数长。书画家而擅鉴定家者，姚华、黄宾虹或可代表；美术史家而兼鉴定家者，留学归来的滕固、邓以蜚或可代表；藏家而兼鉴定家者，吴湖帆及其弟子王季迁可为代表。不过，此时又出现了两类前所未有的鉴定家。一类是来到中国活动又热衷于中国书画收藏的西方鉴藏家，美国的福开森（J.C. Ferguson）可为代表。一类是文物博物馆的鉴定研究学者，故宫博物院院长马衡和朱家济兼有类似身份。他们之中的不少人又成了故宫博物院的专门委员，共同参与博物院的鉴定工作。

这些专家一方面继承了传统，并不断结合实际总结新的经验，另一方面则引进了西方的科学研究方法。前者较多表现在揭露作伪伎俩和辨伪方法的阐述上，如赵汝珍《古玩指南》^③有

关部分，以及据说实由朱家济撰写而由马衡署名发表的《关于鉴别书画的问题》^②。后者则关乎四个方面，一是引进了作为美术史和鉴定基本问题的“风格”概念。滕固即在《唐宋绘画史》中指出：“绘画的——不只是绘画，以至艺术的历史，在乎着眼作品本身之风格发展，某一风格的发生，滋长，定成以至开拓出另一风格。”^③二是注意到书画鉴定与来自西方的考古学的一定关系，姚华便在《艺林虎贲》中指出：“以风气论，书画祖本，当求之楮墨之外，是考古学者之所有事。”^④三是发展了讲求实证和系统检验的方法，不再仅靠记忆或孤立比较。在印章对比上，更加重视比照系列的印痕图片资料；在著录查验上，更加注意详尽地占有相关著录以资系统验证。适应这种需要，出现了王季迁和德国女士孔达（V. Contag）合编的《明清画家印鉴》^⑤，还出版了福开森编写的《历代著录画目》^⑥。四是讲求以科技手段辨别时代，黄宾虹在《古画出洋》中即指出：“欧美人收购中国画有科学上之研究焉。一辨缣素之疏密……以显微镜察之……二辨别彩色……以兹二者之研求，新旧之间，既不容饰，而欧美之人，究心六法之功，亦即因时以增进。”^⑦

20世纪后半叶的前三十年，随着新中国文物博物馆事业的发展，一些在书画鉴定上已显露才能的鉴藏家、书画家、书画经营人和书画装裱者，分别被聘到文物博物馆部门从事专门工作。其中曾任上海文管会主任和上海博物馆馆长的徐森玉，属于老一辈的鉴定专家。而自50年代初即任职于文化部文物局的张珩和先在文物局后调故宫博物院的徐邦达尚属当时的中青代。同样属于中青代者还有任职于故宫博物院的刘九庵、王以坤，任职于天津艺术博物馆的韩慎先，任职于辽宁博物馆的杨仁恺。他们虽出身不同，但在50年代之初已被历史推上了20世纪第一批专业化书画鉴定家的位置。其中，老一辈的专家已在建国初的征集鉴定工作中，思考着书画鉴定之学。至1962年起，又组成了以张珩为组长以韩慎先、谢稚柳、刘九庵先后为组员的书画鉴定小组，巡回全国鉴定收藏。张珩在大量过目公私书画收藏的过程中，系统梳理古来鉴定经验，认真学习哲学方法和深入开展鉴定研究，开始把古代偏重直观把握的书画鉴定技能，发展成为讲求科学理论和科学方法的书画鉴定之学。

在奠立书画鉴定之学上，兼长版本与文物书画鉴定的徐森玉是开其先路者，他的《画苑掇英序》，通过批判以往鉴画的三大片面性，即胶着于某一画家某一时期的特点，拘泥于画家署款、印鉴和画的质料，特别着重历来的著录，提出了着眼于时代风尚和画家面貌与精神为主的方法。他指出：“各时代的画风是当时

画苑的主流。这一主流的趋向力量极大，在当时的任何画家都要受它影响，很难独自超出这个范围”，“每一画家都有他自己的面貌和精神——这个面貌和精神，虽则有从粗到精，从不成熟到成熟的不同，但一般的是有一条贯彻始终的线索的。”由此他强调：“总之，鉴别古画，要从画的本身去领会，然后再结合到题识、印鉴、纸绢、著录等等，相互参证。”^⑤

张珩的遗著《怎样鉴定书画》^⑥则标志着讲求学理与方法的书画鉴定之学初步形成。他不但明确提出了书画鉴定“辨真伪、明是非”的任务，梳理了种种作伪现象，而且以分析主要矛盾和次要矛盾的唯物辩证法为理论指导，在讲求风格比较为主要方法的同时，建构了在风格比较中把握主要依据（时代风格与个人风格）和辅助依据（印章、题跋、材质、装裱、流传、著录）的学理。既在理论和实践上避免了只就一端进行判断和比较的表面性与片面性，又使以往全凭感觉、讲不清道理也无法传授的神秘本领，初步变成了经过努力可以掌握的学问。虽然由于张珩不幸英年早逝，未能亲自完善初具规模的书画鉴定之学，但他阐述的系统比较方法和主辅依据的理论，却成为众多书画鉴定家一致认同的原则。只是在对主要依据和辅助依据的表述方式上小有不同，谢稚柳称为“内在依据”和“旁证”^⑦，徐邦达称为“主要方面”和“次要方面”^⑧，论其精神实质并无任何根本差异。不过另些专家也从不同方面，对书画鉴定学的具体内容有所丰富和完善，具体表现有三：一是为了比较依据的可信无误，谢稚柳在一些论述中突破仅靠卷轴书画自行比较的局限，开始把作为考古对象的敦煌壁画等作为比较传世作品的可靠依据^⑨；二是为了在实际的风格比较中避免所据作品的主观性和片面性，徐邦达借鉴了考古类型学方法着力建立具有标尺意义的样板系列^⑩；三是为了更全面地揭示作伪的种种方法，出身于玉池山房装裱店的王以坤在《书画鉴定简述》^⑪中全面剖析了作伪手段，并首次论述了明清时期作伪的特点。

在西方，50年代以来堪称书画鉴定家的人数不多，主要集中于美国，大略由两类人构成。一类是移居美国的中国书画鉴定家，王季迁可为代表，但主要精力似乎用于收购和收藏，除对旧作《明清画家印鉴》有所增订，并强调笔墨在鉴定中的重要作用外^⑫，殊少鉴定学的建树。同样被视为收藏家的王方宇，是在美国教授中国文化的华人学者，虽只收藏八大山人一家的书画，却能以科学缜密的方法研究八大，在八大书画鉴定上卓有成效^⑬。另一类是具有中国文化背景又经受了西方美术史风格学训练的华裔学者，既在大学教授中国书画史论，又兼任了博物馆的专家

职务，甚至任博物馆东方部负责人。为了顺应西方公私藏家购求中国书画的需求，他们也做着类似中国本土书画鉴定家的工作，方闻及其高足傅申颇有代表性。他们在建立现代的书画鉴定之学的理论和方法上，大体与中国本土专家同步，持论也比较接近，但更细密周详一些。在张珩遗著发表之后，方闻也把西方美术史家着眼于风格断代的美术史方法引进中国书画的断代辨伪工作，但注意结合中国画实际。他把绘画本身形式结构的变异作为断代分期的内在证据，把款识、印章、题跋和著录作为鉴定的外在证据^④。其说与张珩的“主辅依据”之论，颇为相似，不同之处在于他考虑到美国某些学者在鉴定上的悲观论点：“无风格概念便不能确定个别作品的真伪，风格概念的形成又不能不依赖于去伪存真的作品”，明确提出应以考古发现年代确凿的绘画作为风格比较的基准，从而增加了方法上的科学性^⑤。后来他通过研究《夏山图》，进一步完善了自己的山水画鉴定的理论与方法，他的学生傅申围绕沙可乐藏画研究^⑥，借鉴西方鉴定家重视的细节和中国传统重视的笔墨，就个人风格的鉴定问题进行深入的讨论，丰富发展了中国书画鉴定之学。

这一时期，中国台湾的书画鉴定家并不很多，有一定影响者主要供职于台北故宫博物院。老一代的庄严，虽属书画专家，但赏多于鉴，述多于作。中生代则是学画出身的学者，李霖灿和江兆申可为代表，二者均因工作需要从事断代辨伪工作，也都对书画鉴定作了一些研究。其不同之处在于前者能以严肃认真的态度使用科学的方法，有意在鉴定方法与鉴定标准上作系统的探讨，然而多有疏失；后者好像无意于专门讨论鉴定的原理与方法，较偏重于具体作品的鉴考，不过有些见解还是别具只眼的。比如曾从中国画家造型观念的演变指出，始因未臻形似而只求形似，达到形似后又转求不似，又如《从画家构图意念来看中国山水画的旧有进展》^⑦一文，则以不少实例有效地说明了不同时代画家观察表现自然观念的变异。

20世纪的最后二十年中，美国对中国书画的研究，已从风格分析为主转向了新方法的使用和文化的阐释，虽有关于《溪岸图》鉴定问题的争论^⑧，却少有鉴定学方面的新发展，自然也未出现新的中国书画鉴定名家。台湾则因为留学欧美归来的学人日多，在书画研究上也更多受到西方新风气的影响，尚少异军突起的鉴定新秀。中国大陆因文物博物馆事业的发展，文物美术市场的兴起，书画鉴定工作也更为朝野重视。最突出的标志是在60年代文物局书画鉴定小组的基础上成立了中国古代书画鉴定组，谢稚柳为组长，启功、徐邦达、刘九庵、杨仁恺、傅熹年等为组

员，在历时八年之久的时间内，对全国各收藏单位的不下十万件书画进行了鉴定。这一活动，为鉴定名家在实践和交流中发展书画鉴定之学创造了前所未有的条件，使他们既拓展、加深了对书画鉴定之学的研究和著述，也带动、促进了新一代的成长。

名家道路与治学异同

中国书画鉴定之学自20世纪60年代初步形成以来，一直在丰富完善之中。而无论形成还是完善，都离不开鉴定名家的实践与思考。要想掌握以至推进这一专门之学，使新一代书画鉴定家有望站在前人的肩膀上去开拓，自然不应忽视对古代鉴定名家及其经验的研究，而尤须着重研究20世纪的鉴定名家，研究他们的鉴定方法、治学之道与成才之路。如上文所述，在20世纪两岸和西方的中国书画鉴定名家中，有条件较多了解、著述也较丰富，更具有独特代表性者，当属张珩、启功、徐邦达、谢稚柳、刘九庵、杨仁恺、傅熹年、李霖灿、方闻和傅申。上述十位名家，成就虽有差异，可是一样产生了广泛的影响。总结当代书画鉴定之学的经验，自然应该从研究他们入手。这十位名家虽活动于同一时代，但接受教育的条件不同，出身和治学经历各异，工作环境和本职要求未尽一致，由之鉴定方向彼此有别，鉴定方法各有所长，治学经验也不完全相同。有的治学领域较宽，成就不限于书画鉴定一项；有的尽管也多能兼善，而众所公认的建树却无外乎书画鉴定。然而，如果阅读他们的著作，倾听他们的讲述，又可以发现在对书画鉴定的认识上各家颇多异中之同。一般而言，这种异中之同多与成才道路的相近关系至大。从成才道路入手，分析十位名家，大体可归为四类：

第一类是出身于书画收藏家或书画市场从业者的专家。出身藏家与出身业者也有不同，论财力前者可能饶于后者，论经营意识后者可能强于前者。不过也存在相同之处，这就是二者都要在购取书画的频繁实践中检验并锻炼眼力，在有得有失的过程中形成难于忘怀的真知，获得比书斋学者更为丰富、具体的目鉴经验和实际知识。

张珩与徐邦达均出身于有相当经济实力又有文化素养的家庭，年轻时代已对书画收藏发生兴趣，进而自行收藏，入手即收大名家作品，于是学习鉴定以提高眼力成为自觉行动。张珩学习鉴定有两个有利条件，一是其祖父的适园藏书和精于版本的家学，二是亲戚中像庞元济这样的大鉴藏家。徐邦达学习鉴定则与

习画并进，老师先后是既擅书画又精鉴赏的赵叔孺和吴湖帆。在师长引导下，他们不仅注意积累文史和书画史知识，而且通过写字作画加强对风格个性的感悟力。张珩只写不画，从临习米芾书法入手，写得一手出入米元章的好字。徐邦达在古画临摹上着力尤多，二十几岁所临张渥《九歌图》和唐寅山水等已达到很高水平。因为共同的志趣，在上海时二人已成为经常切磋的友人，建国初又经郑振铎举荐共同受聘于中央文博部门。自此书画鉴定从个人兴趣转化为服务社会的公器，接触书画的机遇前此莫比，岗位的需要使他们由从事书画鉴定工作发展为创建现代的书画鉴定之学。张珩处于文物局文物处副处长的负责位置，考虑问题必须高屋建瓴，本身又极为重视理论学习，所以在《怎样鉴定书画》中，不但引进了西方美术史学中的风格概念，而且以辩证唯物主义的方法论为指导，在集前人之大成并参以个人经验的基础上，把鉴定可依据的画内外诸因素，剖析成主要依据与辅助依据，提出了有效使用风格比较方法的主辅依据理论，初步建立了书画鉴定之学的学理与方法，在治学上表现出注重理论性和方法论的特色。徐邦达短期工作于文物局文物处之后，即调故宫博物院专门从事书画工作。征集历代名迹的同时，本人从未放弃作书作画的兴趣爱好，导致他在集古人之大成中，高度重视技能性与实证性，表现出三大治学特点：一是在风格比较中引进考古标型学的方法，为比较工作建立操作的样板与标尺，《中国绘画史图录》^⑧所选作品即具有这种意义；二是在把握风格时，更多着眼于艺术形式因素尤其是笔墨，《古书画鉴定概论》^⑨突出了这一认识；三是为征集流传有绪的名迹，倾心梳理见于著录的各种本子，实行鉴考结合，《历代流传书画作品编年表》^⑩显示了这一努力的起点，《古书画伪讹考辨》^⑪反映了鉴考结合的扎实成果。

刘九庵是出身于书画文物店的专家，学徒期间师傅的保守和个人从业后财力的缺乏，造成了他治书画鉴定的独有特点：一是遇到不懂的疑难问题即一一查阅有关书籍，锲而不舍，艰苦积学，在作品与文献对照中发现了若干在鉴定史上湮没不彰的问题，如有关吴应卯、文葆光之伪祝允明，吴用、吴敏道之伪王宠的论文^⑫，是其突出代表；二是比较留意于小名头的作品乃至别人忽视的书札^⑬，在这方面的眼光和知识为偏重大名头的专家所不及；三是在长期实践中，以极细心认真的比较研究，揭示了许多在断代辨伪中便于掌握和记忆的细节。无论对八大山人各期作品的不同，还是历代款识的演变，他的有关论文^⑭都剖析得极为精细，有益于后学的使用。

第二类是出身于画家而兼学者的书画鉴定家，其后因工作变

动兼事鉴定与创作，或专事鉴定研究。这一类名家因习画出身，或谙熟古今书画的渊源流变，或对艺术技巧有习惯性的敏感，因此擅长从艺术流变与技法演进上介入书画鉴定，以注重艺术的本体性为主要特点。谢稚柳与李霖灿可划入这一类。

谢稚柳出身于书香门第，聪颖才高，传统文化包括诗词受教于钱名山，并受乃兄谢玉岑影响，在书画鉴定上又得张大千引导。自青年时代起，即善于把学习前人书画和研究书画名家结合为一。始学陈老莲书画，同时深入研究陈老莲，后学习五代两宋山水花卉，又和研究董源、巨然、范宽、李成、燕文贵和牧溪的艺术结合起来。他与张大千的敦煌之行，临摹远比张大千为少，而研究远比张大千为多。通过历代敦煌壁画与唐宋以来传世名迹的比照参悟，他把握了唐、五代、宋、元、明以来主流画风的渊源流变，确立了主要以风格流派断代辨伪的取向。在有关鉴定的论文中，谢稚柳虽也引证文献，考证题材，同时也不忽视艺术形式，但在可用于鉴定的画内外诸因素中，他更重视笔墨、流派与性格的作用，即重视艺术因革流派更迭中显现出的体貌精神之变。他的《水墨画》^⑤、《论书画鉴别》^⑥均突显了以艺术史家眼光从事鉴定的主要特点，把玄虚的“望气”之说纳入了学理的轨道。

李霖灿毕业于杭州艺术专科学校，学生时代对西画的投入似乎超过了国画。毕业后一度从事纳西族东巴文化语言文字的研究，受到了人类学方法的训练，讲科学方法，重系统梳理。任台北故宫博物院副院长后，拟以科学方法整理画史。他一方面从断代研究入手，以“断代六法”^⑦归纳了前人经验的林林总总；另一方面则在《中国墨竹画法的断代研究》^⑧等文中，力图以系列传世名迹的技法递变寻找断代依据，显现出他在鉴定方法上的具体性。虽然他作为根据的名迹年代多依旧说，未见允当，离开渊源流变而仅着眼于技法细节也存在弊病，但致力于科学方法的探求和可操作标志的努力仍是有代表性的。

第三类出身于工书擅画或博通文史的文化人，后来才成为著名的大学教授和文博界享有盛誉的鉴定专家，或博物馆的鉴定专家。这类专家成才之前早已能书能画甚至书画皆精，并在前辈师长指导影响下具备了广泛的文化素养，但不在文博单位而在学校或其他文化单位工作，其书画鉴定的能力主要来自书画丛集的文物市场，并向有实际经验的市场高手讨教所得，故自称“琉璃厂大学毕业”。但他们能文献与文物并重，运用考古资料与传世资料印证，在不同程度上显示了学术性与综合性的特点。

启功出身皇室，聪慧敏悟，始从传统派画家习画，优入法

度；书学董（其昌）、赵（孟頫），得其妙诣，自成一家。后因师从史学大师陈垣，精通了充分占有资料并追溯文献源流进而精密考证的方法，于文献学、版本学、金石学、史讳学、诗词学、文字学、红学博涉旁通。更以碑帖研究为突破口，拓展至书画鉴定领域。他在陈垣的推荐下成为故宫博物院专门委员，得以饱览饫看历代法书名画。在陈垣的影响下深入书海，有爬梳资料、索隐探微的功夫；往返于琉璃厂与书斋之间，接受书画碑帖从业者经验，并与文献记载比证，以出土文物思索书画源流的不懈研究，使他成为学者中颇有眼力更擅精密考据的书画鉴定名家。

《董其昌书画代笔人考》^④、《戾家考》^⑤之运用文献的精熟，《古代文字论稿》^⑥之出土文物阐明书体的精到，《孙过庭书谱考》^⑦之考证论评的精详，《书画鉴定三议》^⑧之揭出鉴定模糊性并倡导引入科技方法的明敏，都从不同角度反映了启功治书画鉴定之学广取博收、深参妙悟的学术性。

杨仁恺也像启功一样，没有上过大学，开始是在中学教语文和历史，是个喜欢书画又耽于书画鉴赏的文化人。他能成为书画鉴定专家并在治学上形成自己的特点，除去书法摹画实践外，不外四方面的原因：一是在《说文月刊》任校对期间，经常接触因抗战而来重庆的东北史家金毓黻和考古学家郭沫若等人，增长了学识，得到了治学门径。二是在四川任教和北京工作期间，得空便涉足琉璃厂书画店，在与古玩店师傅和鉴藏家交往中，遇有问题便查证文献，积累了经验，锻炼了眼力。抗战胜利后，书画文物界对故宫流散书画的关注，更点燃了他对这一部分法书名画的浓厚兴趣。三是抗战后期参与举办抗战义卖展览，与当代名画家徐悲鸿、潘天寿、傅抱石、张大千等人的结识及其后的不断来往，深化了鉴赏能力，打开了对20世纪书画鉴藏的视野。四是至东北专事书画征集鉴藏工作以后，得以经手大量故宫流散书画并产生了弥补辽金书画史的意向，在书画鉴定研究上也形成了与别的专家不大相同的三个取向：一、重点研究故宫流散书画中的名品及其流传史，所著《国宝沉浮录》^⑨广为流传，在主编的《中国书画》^⑩中突出了历代鉴藏史内容；二、利用出土作品与传世卷轴相参照，填补了辽金书画史空白，重新为传世辽金作品鉴定时代真伪，所著《叶茂台第七号辽墓出土古画的综合研究》和《辽代绘画综述》^⑪颇具影响；三、把书画鉴定研究范围从传统的古代拓展至20世纪，所主持的《古今书画真伪展览》及其图录《中国古今书画真伪图鉴》^⑫反映了这一特点。

第四类是出身于接受艺术史教育的学者型书画鉴定家。这类名家在求学时代，或在海外接受了西方艺术史教育，或在国内接

受了留学西方归来并以科学方法整理中国艺术遗产卓有建树的专家的教诲，虽或主攻书画史或主攻建筑史，但共同之处是能书能画，甚至于在书画上有相当造诣，掌握了文献考证和使用考古资料的方法，更能运用严格的科学方法建构中国书画鉴定断代的体系，在治学上注重自成一家之言的学理与实证的方法。

方闻早年即以书法知名，后毕业于美国普林斯顿大学美术与考古系，退休以前一直在母校讲授中国书画史，并担任大都会艺术博物馆东方部特别顾问。适应公私藏家断代辨伪的需求和教学需要，方闻的书画鉴定研究，虽在思想上受到西方实证主义的影响，在学术上受西方美术史方法的训练，但能针对中国书画实际有所变异，重视实证性和学理性，又能以个案研究的方式深入论证。其早期发表的《中国画作伪问题》^①揭露传统作伪手段系统全面，讨论近当代伪作有理有据。其后与李雪曼（Shermen Lee）合写的《溪山无尽》^②围绕该图异本的年代展开详尽论述，提出了“内在证据和外在证据”相结合的鉴画理论，主张鉴定绘画首先要看作品本身的风格——内在证据，但要能为外在证据所证实。同时主张以考古出土的画迹作为把握时代风格的第一依据，并结合可信传世作品建立风格比较的基准系列，更后他在鉴定上自成一家言的论文和著作则是《论中国画的研究方法》^③、《山水画结构分析》^④、《心印》^⑤等。从中可见，他以美国美学家夏皮罗（Meyer Schapiro）的风格定义紧紧把握结构，结合瑞士美术史家沃尔夫林（Heinrich Wölfflin）从绘画本体中的视觉方式演进入手的风格分析法，又吸收了美国美术史家库布勒（George Kubler）把风格史与物质文化史结合起来进行断代的连串演变法，注意了流传作品中三类连串演变：一是不同时代画家对名家作品的摹本，二是根据某名家作品所画的临本与伪作，三是名家仿早期作品有署名者。他以三个连串演变相互印证去解决断代问题，在断代研究与鉴真辨伪上迈开了新的步伐。方闻在把风格分析方法与连串演变方法融而为一以解决断代的过程中，一方面重视艺术发展中风格结构演变的自律性，另一方面又不忽视画家主动的选择，不为假设的先验模式所拘束。在后来他写的《夏山》^⑥中，更加注意笔法，并提出了以名家为代表的样式，把山水画从早期以来到18世纪的发展理清风格演进的线索。虽然其鉴定理论尚需向人物画、花鸟画扩展，但高度重视方法论及断代工作，是方闻治书画鉴定的特点与优点。

傅申是方闻的学生，但在留学美国之前，已有书法绘画的较高造诣和获奖记录，自普林斯顿大学毕业后，先后在耶鲁大学任教，在弗利尔和沙可乐美术馆任职，数年前才返台湾大学任教。