



名家谈收藏丛书



潘深亮

谈
书
画

潘深亮 著



美术出版社

潘

深

亮

谈

书

画

潘深亮 著

江苏工业学院图书馆
藏书章

图

山东美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

潘深亮谈书画 / 潘深亮著. — 济南: 山东美术出版社,
2006.7
(名家谈收藏丛书)
ISBN 7-5330-2236-X

I. 潘... II. 潘... III. ①中国画—收藏—中国
②汉字—法书—收藏—中国 IV. G894
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006) 第 076126 号

潘深亮谈书画

名家谈收藏丛书

策 划 王 恺
责任编辑 李晓雯
封面设计 康晓光 袁 君
版式设计 丁 强 康晓光 包晓栋
资料编辑 金 玮 王忠敏 孙承飞 施鸿炜

出版发行: 山 东 美 术 出 版 社

济南市胜利大街 39 号 (邮编: 250001)
电话: (0531)82098268 传真: (0531)82066185
山东美术出版社发行部
济南市顺河商业街 1 号楼 (邮编: 250001)
电话: (0531)86193019 86193028

制版印刷: 北京雅昌彩色印刷有限公司

开 本: 889 × 1194 毫米 大 32 开 6 印张 100 千字

版 次: 2006 年 7 月第 1 版 2006 年 7 月第 1 次印刷

定 价: 42.00 元

序言

中国的传统学问，尤其是古物鉴定方面的学问，从来是以师徒传承、口问心授的方法薪火传灯的。其中，有许多的经验方法，是完全依靠于观感方面的，而且是非理性的认知来完成的。这些鉴别经验并非出于前辈们秘阁高束、非嫡不传的狭隘的心胸，实在是用语言不能准确、甚至完全不能表达。譬如书画鉴定中的所谓“气韵”、“味道”和瓷器鉴定中的手感、声音，都是些只可意会而不可言传的感悟。把这些感悟书诸文字，几乎是不可能的。从孙瀛洲等前辈留下的文字资料中看，这一点似乎毋庸置疑。

但是，鉴定最直观的、最易于为人所接受的，还是著名书画鉴定家启功先生说的那句话——鉴定，总要讲一个“理”字！先生鉴定宋代范宽《雪景寒林图》，仅凭“臣范宽”三字款，就断其伪。先生的依据是：范宽，名中立，字仲立。因为人宽厚，故得绰号曰“宽”。就像包公不能在皇上驾前自称“包黑儿”一样，称“臣”的画家，怎敢面对九五而戏称自己的绰号！先生的这个“理”，其实就是鉴定古代书画的人文科学依据。冯先铭、耿宝昌、杨伯达、徐邦达诸先生，在长期的文物鉴定的实践中，将前辈们传代师承的感悟，结合现代相关科学的那个“理”，逐渐形成了具有鲜明个性特征，而且相对独立的专业鉴定理论体系范畴。这些不仅是对传统鉴定学的清算和终结，同时也构成了现代鉴定学的奠基石。

其实，这些鉴定学界泰斗们的开山弘论，对于一般的收藏者来说，指导意义并不显著。因为，在这两者之间，存在一条难以逾越的鸿沟，阅历上的、实践上的、理论上的差异，形成了一种传递与接受之间的不对称空间。

于是，一代中年鉴定专家义无反顾地充当了这两者之间的传递媒质，他们有着丰富的实物鉴定经验，有着相关自然科学的学识基础，同时，又有幸得到老一辈鉴定家的直接传授。所以，在这一代人的著述中，既有继承，也有发展，具有极为重要的历史地位。

《名家谈收藏丛书》对著作者的选择有三：一是选择清末至民国期间有一定影响的有关鉴定方面的著作；二是辑集民国至今老一辈鉴定家的鉴定心得、文论；三是收录目前在文物鉴定领域里具有较大影响力的、著述严谨的中年鉴定专家的文章，以科学性、实用性相结合的文论为辑集目标，以一般古物收藏者为阅读对象。

《名家谈收藏丛书》是一套值得阅读、值得收藏的书。

王大鸣序于北京
2006年7月9日

目录

	序言
1	书画鉴定五讲
56	“生得秀色”——董其昌
70	“个山”、“驴”——八大山人
84	徐家传吾法 梅菊助我神——恽寿平
94	掀天惊雷六分半 十年县令无古今——郑板桥
100	“三绝”才子华新罗——华嵒
110	海派巨擘——任颐
120	老叟衰年别有才——吴昌硕
126	衰年大成 最工者愁——齐白石
136	游丝软系 横扫千军——张大千
146	江山为助笔纵横——溥心畲
158	百年皴染七墨法 千般笔触五字言——黄宾虹
168	一洗万古凡马空——徐悲鸿
176	“造法自然”、“其命惟新”——傅抱石
	后记

书画鉴定五讲

第一讲 中国书画鉴定的主要依据

书画鉴定虽然有诸多因素，但主要依据一般有三个风格，即：书画本身所体现的艺术风格、时代风格和个人风格。然而鉴定者要把握住这三种风格，首先要搞清它们的含义是什么？这样才能正确地运用它。长期以来，有些搞书画鉴定的人对“风格”这个概念的理解不尽准确，从而影响了书画鉴定的准确性。

风格，在此仅指艺术风格。《中国大百科全书·美术》卷“风格”一栏曰：“风格，即是艺术作品在整体上呈现出具有代表的独特风格。”具体来说，风格体现在艺术作品诸要素中，它既表现为艺术家对题材选择的一贯性和独特性，对主题的挖掘、理解的深刻程度与独特性，也表现为创作手法的运用、塑造形象的方式、对艺术语言的驾驭等独创性。这就说明，风格体现在艺术作品的整体面貌之中，具体地说是指导作品的题材、主题、创作手法、表现形式等。所以说，风格是这些要素的整体的综合或概括，而不是个别要素的重现。因此，仅以笔墨或形式来阐述风格是片面的，容易造成以点带面的偏颇。

人们要问，到底中国书画作品的要素是什么？中国书画艺术，它的总体要素不外乎体现在两个方面：即内容与形式，前者指的是“题材”，就中国画而言，主要是指人物的造型、山水的体貌、花鸟的形态、界画的建筑等；后者指作品存在的方法，也就是人们通常说的“构图”（古代画论称为“布局”或曰“经营位置”）和创作时用笔、墨、色等材料画

出的点、线、面及形象。

1. 艺术风格

以上对什么是风格进行了概述，接着要谈的是什么是艺术风格。简言之，艺术风格是艺术作品对上述诸因素的整体表现——一种带有独特性和代表性的总体表现。艺术风格不仅具有较强的主观性，如“书如其人”、“风格如人”，而且具有客观性的一面，因为书画家形成的个性，要受到社会历史条件的影响和他本人生活经历、思想观念等所处时代的制约，无法规避时代的烙印，同时也受到社会发展状况，如技术条件的制约。因此，把握艺术风格时，必须了解画家所处的历史背景和个人的生活经历，才能得出正确的结论。艺术风格又具有多样性和统一性，它们既是统一的，又是矛盾的，多样性存在于统一性之中。

关于如何利用艺术风格鉴定书画，单国强先生在《古画鉴识》中进行了较详细的论述，他把艺术风格分为三个层次：

第一层次是作品的题材和构图；

第二层次是作品笔墨，它又包括笔法、墨法和着色等；

第三层次是指作品的主题，它包括书画家对题

董其昌 山水手卷（局部）



材的认识、评价、情感、意趣、趣味等。

三个层次是相互关联的，是书画鉴定不可缺少的因素，但要有轻重、主次之分。他说：

风格三层次之间的关系，若从鉴定角度看，则是由浅入深的关系。因为“鉴定”是从目鉴开始的，认识风格必须从可见的表层开始，通过题材、构图、形象来探求笔墨的主题，可以说，题材是认识笔墨的出发点和立足点。

惟有笔墨，它才是鉴定中主要依据的核心内容。

笔者同意单先生的看法，即要把握住事物的本质和关键。

2. 时代风格

时代风格，又称“时代信息”，它是书画鉴定的主要依据，概括起来，有三方面的内容，本书简述如下：

(1) 什么是时代风格

时代风格，它是一个时代（或朝代）的书画家个人风格的共性表现。这种共性，它不是从某一个书画家和某一件作品所体现出来的艺术风格，而是某一个时代起主导作用，具有代表性的诸多书画家个人风格所表现的共性，是某个时代书画家群体的共同特征。这种共性的形成，是某一个特定时间的产物，它既有复杂性又有可行性。因为历史上的一个时代（或朝代），有的甚至长达几百年，加之我国地域辽阔、民族复杂、书画家众多、历史悠久等，其书画家所创作的艺术品，风格千差万别，要找到一种具有时代性、统一性、代表性的艺术风格，谈之何易。但从我国历代发展的长河，特别是从书画艺术发展的历史看，不同的历史时期，确实出现过有代表性的、比较统一的时代风格。这说明，艺术作品，尽管千差万别，它还是有历史的、共同的轨迹可寻的。这是由个人风格逐渐扩大，不断演化而成的美术类型、美术流派和美术思潮。如唐代著名画

家吴道子的“吴家样”、张萱的“张家样”、周昉的“周家样”、北宋时兴起的“文人画思潮”、南宋的刘、李、马、夏的“院体画派”、明初的“宫廷浙派”、明中期的“吴门画派”、晚明的“华亭派”、清代初期的“四王画派”、清中期的“扬州画派”、“新安画派”、“金陵八家”、晚清的“海派”，开始时都是由一二位成就卓著的书画家所创立，然后崇拜者、追随者纷纷宗师，分别形成了“样式”、“流派”或“思潮”。原本是个性风格逐渐扩大为一定范围的共性风格，随着时间推移，媒体或上层建筑的操作，崇尚、仿效的人数越来越多，原来范围不算大的共性风格，逐步演化、拓宽为范围很广的时代风格。但这种风格是很难加以全面概括的，只能论述主要方面，如流行的题材、通用的构图、新创的技法、普遍的审美情趣，以及重要的绘画流派等等，只能用简单洗练的文字来表达。比如说，把明人早期绘画的时代风格描述为：宫廷浙派画占统治地位，他们在继承南宋院体画风的同时，又有创新，画风工细，笔法劲健豪放，设色艳丽等等，但无法具体描绘出一个形象的共性的构图、笔墨来。因为这些特征均包含在个性风格之中。又如清初“四王画派”，也只能把他们的时代风格概括为比较注重传统，注重笔墨，提倡摹古、复古等共性方面，但他们共同的构图、共同的赋色是无法概括的。其他如扬州画派、金陵画派、新安画派、海派也是如此。

（2）时代风格的特点

其一，时代风格受时代背景的影响。特定的政治、经济、思想、状况，对画家画作的时代风格起着举足轻重的决定作用，它们左右着书画艺术发展的总趋势。比如在政治方面，当我国处于封建社会的早期（隋、唐、五代），即上升时期，其绘画创作的宗旨，主要强调其“成教化，助人伦，指明贤愚”的功利主义，绘画的主题多具教诲意义。故此时的宗教画、人物画受到重视。代表作品有顾恺之《女

史箴图》和《烈女仁智图》等，都以封建礼教作为绘画创作的题材。到了两宋，皇权黯弱，日渐衰微，绘画艺术也相继转为怡情养性。此时山水、花鸟画兴起，人物画滑坡，文人画初露头角，绘画的格调也由说教式转为清雅悠闲。到了明末清初，社会形势发生了新的变化，其绘画的宗旨也转为“崇古”、“复古”。此时人物画衰落，山水画、文人画兴盛，绘画的审美情调由过去崇尚阳刚之美转为崇尚阴柔之美。在经济方面的作用更为明显，从我国历史发展的长河看，凡经济发达的时代（或朝代），其书画艺术事业一般都繁荣兴旺，特别是经济繁华发达地区，都能涌现出大批的书画名家，乃至形成显赫的画派。如明代中期的“吴门四家”、明末以董其昌为代表的“华亭派”、清代早期的“四王、吴、恽画派”、清代中期的“扬州画派”，以及近代的“海派”和“岭南画派”，此时名家辈出，作品丰富精湛，画坛呈现一派欣欣向荣的繁华景象。在思想文化方面，各时代出现的流行的哲学、宗教、文艺思潮，都波及绘画领域，如明末清初形成的以董其昌为代表的文人画派，就深受“心学”、“禅学”的影响，明代书法深受帖学的影响，清代中期以后的书法受碑学影响等等。在这种大的时代背景影响下形成的艺术倾向、流派、思潮，往往对时代风格产生巨大的作用，打上时代的烙印。此外，生活习惯、典章制度、技术发展的水平也对时代风格产生影响，其中特别是不同民族的性格、风俗、习惯，不同的生活方式，反映到时代风格上，更显突出，如我国由少数民族建立的辽、金、元、清诸朝代，与汉族建立的汉、唐、宋、明诸朝代，在时代风格上就有明显的不同。如金代张珪《神龟图》、杨微的《二骏马图》，其题款均写在画幅后端的上部，与汉人画落款是不相同的。

其二，时代风格受书画艺术自身发展规律的制约。书画艺术有着他自身的发展规律，即所谓的“自律性”。这种自律性制约着时代风格的发展，虽不能



王蒙 霭柯竹石 立轴

超前，但可延续。比如绘画，其题材内容总是从简至繁，艺术技巧总是从幼稚到成熟直至到巅峰，创作方法总是遵循抽象（图案）——具象——抽象的循环规律。从我国历年出土的原始社会的彩陶上所绘的花鸟、虫、鱼等图形上看，这些就是比较抽象的艺术形象，其所描绘的物象多为单体，仅具轮廓。到了汉魏六朝，物象造型运用了具象手法，但仍带有很强的装饰性，画风古拙，“迹简意澹”。到了唐宋时期，题材拓展至山水、花鸟领域，写实技法代替了单体的轮廓勾描，用笔、赋色、水墨技法等得到了全面的发展，物象已臻“神完景肖”，绘画写实达到了较高的水平。

到了元代，绘画艺术又向简淡的写意方向发展，出现了诗、书、画三结合的新形式。明清两代，以写意的、不求形似而重视抒情畅意的山水、花鸟画称雄画坛，着重表现主观情感和笔墨趣味。绘画的物象刻画淡化了，绘画内蕴、审美的要求却向深层次发展。书法艺术也不例外，其每一个字的笔画、构件由繁到简，但“书如其人”的内蕴却由简到繁，不断地丰富和发展。这些自律性的变化，都会成为时代风格的重要特征之一。

其三，时代风格是可以延续的。一个时期产生的时代风格，不仅影响当代，而且可能成为后世相继学习、仿效的典范，如五代创立的以董、巨和荆、关为代表的南北山水画派，北宋形成的以李成、郭熙为代表的画派，南宋出现的“院体画风”，元代产生的以黄公望、倪瓒、吴镇、王蒙为代表的文人画风，以及明代的“院体浙派”、“吴门画派”、“华亭派”、“松江派”等，都对后世产生了深远的影响，学习仿效的代不乏人。至于宋代的文同、苏轼倡导的文人画思潮，则在逐渐形成壮大的过程中，突破了时代的界限，延续的时间就更长。绘画自律性产生的新技术、新风貌，更是代有传人，余续不绝，如人物衣纹的描法、山水画的皴法、树石的点法等等，

不仅仿效的人多，而且处在不断丰富、完善的发展过程中，有的至今还在延续。时代风格的可延性提醒我们，用时代风格鉴定书画，只能断前，不能断后。即前代不可能出现后代的风格，而后代可以沿袭前代的画风。然而后代延续的前代的风格，不可能完全照搬，因为影响时代风格的背景发生了变化，它不得不打上后世的时代烙印。比如南宋“院体”的山水和明代“院体”的山水，从画的题材内容、景物的形态构图、山石的皴法上看，大致是相同的，但笔法明显不同：宋人笔法严谨；明人笔法疏松。

其四，时代风格与鉴定的关系。时代风格对鉴定书画的真伪，有着很重要的作用，概括起来有两个方面：若是无款的作品，只需断代、定真伪，不必斤斤于作者是谁，明是非即可；若有款的作品，则起着宏观的审定作用。比如有人拿来一幅有款的书画，请你鉴定，你先大致看一眼，其时代风格是否符合作者所处的时代，如不符的予以否定（个别情况除外）；如符合的，再与个人风格详细比较，以定真伪。更具体地说，是将作品的时代风格所包含的主要因素，即作品的题材内容、构图、笔墨（包括色）、主题逐一进行对比，找出符与不符或部分不符的规律来，然后进行综合分析，以得出正确的结论。

作品的时代风格中，主要的鉴定要素如下：

（1）绘画的题材与形貌

题材——中国绘画作品中的题材选择和流行，是有一定的时代性的。画中表现的社会生活、传说故事、出现的物品，都有它产生、流行到最后消失的过程，前代不可能画出后代才出现的题材，这是最普通的常识。如果发现某件作品中描绘了当时未出现的题材，就可断定该作品为伪作，鉴定学上称之为“硬伤”。比如，故宫博物院藏唐代著名画家卢楞伽画的《六尊者像册》，是历代流传有绪的名作。图中绘有“拨拉拨西尊者”等六位罗汉。所绘人物

面相生动，衣纹用游丝描，器皿界画严谨，确是高手所为，但略少唐人古朴风味，著录于《宣和画谱·卷十三》。但根据文献记载，北宋前只有十六罗汉，到宋神宗（1068—1077年）时增加了“降龙”、“伏虎”两罗汉后，才有十八罗汉之说。此图所绘的“降龙”、“伏虎”二罗汉，在唐代还未出现，造成了唐人画宋事的硬伤，由此可以断定，《六尊者像册》是宋画而不是唐画。此外，日本东京正法寺藏五代石恪《二祖调心图》也是如此，五代的石恪画出了宋代才有的“降龙”、“伏虎”两罗汉。据此，鉴定家就可以坚决地否定《二祖调心图》为五代的作品。

形貌（包括建筑）——绘画作品中所绘的物象、形态，以及古建筑结构等，也有一定的时代气息。比如仕女画，汉晋时，仕女造型大都比较稳重敦实，六朝则呈清秀之态，唐、五代转为肥硕、丰满而健康。宋代仕女在保留唐代遗风的同时，又出现了体态秀美、设色艳丽的画风。而元代宫廷仕女造型丰满健壮。到了明代，仕女面型转为清瘦，出现了工笔和写意的两种风貌。清代，随着阴柔之美的盛行，仕女造型纤瘦，弱不禁风，人称“病态美”。这些形貌的变化，反映了不同时代的审美要求和气息。又如山水画中的物象、点景，六朝时是“人大如山，水不容泛”，山体则“群峰之势，若钿饰犀栉”，画树则“伸臂布指”，即物与物之间的比例，还不知道如何处理。到了隋唐时期，比例已趋合理，完全克服了“人大于山”的现象，已具备了“咫尺千里”之势。唐代王维《山水画诀》中提出：“丈山尺树，寸马分人，远人无目，远树无枝，远山无石，远水无波”的视觉关系，已逐渐被画家所理解和应用。五代荆浩的“六要”论，宋代郭熙《林泉高致集》提出的“平远、高远、深远”的“三远”构图法，在如何描绘山川的广度、高度和深度方面有了长足的进步，体现了宋代山水画表现能力有了明显的提高和变化。到了元代，文人写意画得到了发展，宋代

工丽、刻意求工的“院体”山水画，逐渐为简淡的文人写意画所代替，并一直左右着明清画坛，这些不同时代的形貌变化，都为判断作品的时代、真伪提供了依据。如故宫博物院藏展子虔《游春图》，图中的山石树木有勾无皴，但线条已有轻重、顿挫的变化，人与物、物与物之间的大小、远近的比例关系，已处理的十分恰当，设色艳丽厚重，说明此图已达到了十分成熟的绘画阶段。画中无款，宋徽宗赵佶题为“展子虔游春图”，不愧为我国流传有绪的一幅山水画孤本名作。但学术界对此图的真伪、时代争论较多。王去非先生根据时代风格特点，定该图为晚唐人作，至少不会早于唐中叶，因为该图所绘山石、丛林、湖光、人物等物象，已具广阔、纵深感，属于“咫尺重深”之景；傅熹年先生则从建筑结构上进行考查，指出图中寺院建筑上的“鸱吻”，其项插有“T”字形附加物——剑把，古称“抡铁”，最早见于四川大足北山，可能是晚唐石刻的建筑，因此怀疑此图为唐人所作；徐邦达先生则认为，由于此图是孤本，光凭建筑、点景一点而否定一切的意见欠妥，加上画上有宋徽宗的御题，他主张仍按原定名称“展子虔游春图”进行展览和出版，但要在图名上加“括号”和“传”字。又如日本大阪市美术馆藏的唐梁令瓚《五星二十八宿神形图》，根据画中历代名人题签、题记，分别定为南朝梁张僧繇、唐梁令瓚、吴道子、闫立本所作，造成一幅画分属于两个朝代的怪事。后经鉴定家从画中的人物形象进行分析，画面诸神中有盛唐以后才出现的密宗形象，比如头项骷髅的“角星神”，从而断定此图不是六朝画，而是唐画。至于作者是谁，据常规而言，一般名人题签（作者、图名）均题于卷首，而不是题在前隔水或卷后，故此图的作者为梁令瓚比较适合，定图名为梁令瓚《五星二十八宿神形图》为妥。

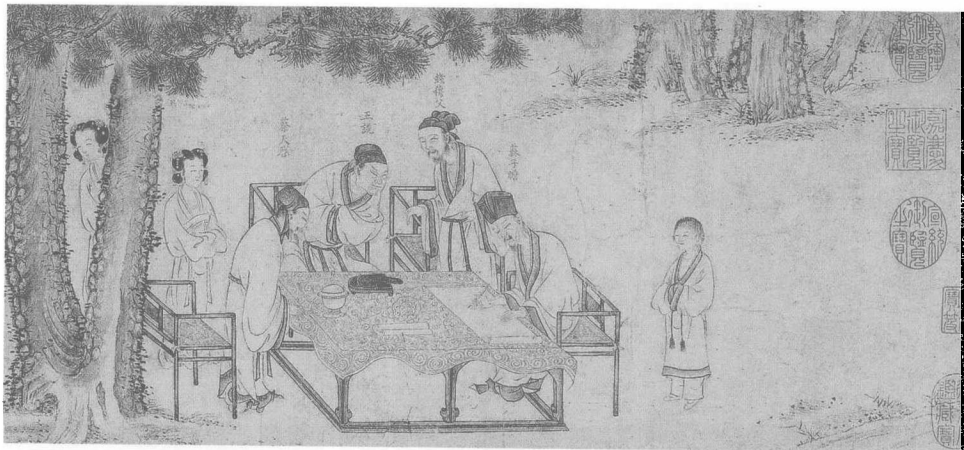
服饰、器皿——服饰器皿是指当代的人们的衣、食、住、行的生活用品，它包括衣冠、佩饰、家具、

陈设等，每一个时代都有一定的形制和规定。这些实物也常在风俗画、人物画中表现出来，特别是那些写实的画，更具有时代的特征，可为书画鉴定提供依据。但这些依据有很大的局限性，因为这些实物容易临摹，后人也可以利用前代的实物作伪，加之资料不全，致使它的作用降低。比如辽宁省博物馆藏唐周昉《簪花仕女图》，谢稚柳先生经过研究，认为图中妇女头上所梳高髻，发上所插的大花钗，身上所穿薄纱“纤裳”，都是南唐服饰特征，认定它是五代南唐人所作（见《唐周昉簪花仕女图商榷》）。徐邦达先生根据《新唐书·五行志·二四》载：“天宝初，贵族及士民好为胡服，妇人则簪步摇，衿袖窄小”，以及新疆出土的几幅盛唐时代的绢画仕女图上妇女的服饰，判断《簪花仕女图》应属“中晚唐时的作品”（《古书画伪作考辩·十九·周昉》）。同一件作品，不同的鉴定家，根据不同的着眼点，得出两个不同时代结论。

（2）笔法与墨色

笔法与墨色的表现形式是多种多样的，其中主要的有，如衣纹的描法，山水的皴法，树石的点法，

李公麟
西园雅集图 手卷（局部）



物象的水墨画法及着色，它们都有产生和发展的过程，具有强烈的时代性，均可为书画鉴定提供依据。

衣纹描——人物中用粗细、刚柔、顿挫的不同的线条来描绘衣纹的方法，前人把它归纳为“十八描”。它们的出现是有时间、时代性的，如“游丝描”是从东晋顾恺之开始的；“曹衣描”、“琴弦描”则分别出自唐代的曹霸、张萱和周昉；“铁线描”最早见于五代《韩熙载夜宴图》卷；“战笔描”为五代周文矩所创；“兰叶描”始于北宋的李公麟，在南宋马和之的传世作品中普遍采用；“折芦描”见于南宋的刘、李、马、夏“四大家”；“减笔描”为梁楷始创；“钉头鼠尾描”始于明代的浙派。

此外，随着书画艺术的发展，还出现了诸如“行云流水描”、“蚂蝗描”、“橄榄描”、“枣核描”、“柳叶描”、“竹叶描”、“战笔水纹描”、“柴笔描”、“蚯蚓描”等，只要能掌握它面世的时代，就可看出该作品的大致年代和作者。倘若该作品与衣纹描出现的时间不符，就有贗鼎之嫌，必须仔细考查。比如故宫博物院藏唐代韩滉《文苑图》，所绘钱起、刘长卿等四位文人聚会古松下构思创作的故事，图中人物的衣纹用的是“战笔描”，宋徽宗赵佶题为《韩滉文苑图》，但画中人物的这种衣纹，是五代周文矩时才有的，唐代则尚未出现，以这一点上就可以否定宋徽宗的判断，改定为北宋人画。

皴法——中国山水画用短促的笔触来表现山石、峰峦和树木表皮的纹理、脉络，以及山体凹、凸的方法，叫做“皴”。前人曾将各种皴法归纳为“二十四皴”，它们与衣纹描一样，也有发生演变的过程，具有鲜明的时代属性，也是鉴定的佐证。关于皴法出现的时代、变化，李霖灿先生在《山水画皴法、点法之研究》一文中，有较为详细的论述，他指出，唐代山水画有色无皴，五代始见皴法，如董源的“点子皴”，巨然的“披麻皴”；到了北宋，出现了范宽的“雨点皴”、郭熙的“云头皴”、米芾父子的“米

点皴”。到了南宋，出现刘、李、马、夏的大小“斧劈皴”。元代出现了赵孟頫的“解索皴”、王蒙的“牛毛皴”、倪瓚的“折带皴”等。到了明清两代，还出现了一些其他的皴法。作伪者一旦把诸皴法出现的时代搞错，就会露出破绽。如故宫博物院藏顾闳中绘《韩熙载夜宴图》，画中的山水屏风，出现了类似宋代的皴法，仅此一点，就可判定该画不是五代人的作品。

点法——又名点苔，用以表现远树、丛林、树叶、花叶等较为抽象的笔法，点缀在山石之上，以增加山石的“厚”与“毛”。它也有产生、发展、完善、丰富的过程，有一定的时代性。就点苔而论，唐以前的山水画无苔点，五代则见于巨然的《秋山问道图》，北宋南北两派山水画中，北派山水均不点苔；而南派山水如董源、巨然等，已见点苔之画。到了南宋，点苔之画日益增多，如朱锐、米友仁、江参、阎次平、马远、夏圭、梁楷、赵黻等，他们在山水画中均点苔。到了元代，随着笔法的丰富，点苔十分普遍。著名山水画家如钱选、赵孟頫、高克恭、盛懋、朱德润以及倪瓚、黄公望、吴镇、王蒙“四大家”等，几乎到了无画不点的地步。到了明代，山水画点苔，达到了高峰，点法丰富多样，如横点、竖点、渴笔点、攒苔点等技法十分盛行。树叶的点法也随之丰富多彩，如“胡椒点”、“大小混点”、“介字点”、“个字点”、“鼠足点”、“松叶点”、“梧桐点”、“菊花点”、“梅花点”等。这些点法，都有十分重要的断代作用。

墨与色——墨与色既有区别，又紧密相连，成功的作品，多数是墨色交融，达到墨不碍色，色不伤墨的境地，它们都有各自演进的过程。先说墨法：墨法在我国唐代中叶使用，五代时的董、巨已能十分娴熟地用水墨晕染；到了北宋，米芾泼墨画雨中山景，十分新颖；南宋马、夏用刷墨；元代的吴镇创湿墨法，倪瓚、王蒙用渴笔干墨；明代徐渭墨里